การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น

The creation melodies of Ranad Thum: “levels 3 of Ta Yae song”

ชยพร ไชยสิทธิ์

ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน
ประจำปีงบประมาณ 2563
ลิขสิทธิ์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทคัดย่อ

การวิจัยเชิงสร้างสรรค์เรื่อง การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียงได้แก่ สำเนียงมอญ สำเนียงจีน และสำเนียงแขก โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ดำเนินการสร้างสรรค์โดยการศึกษาข้อมูลเกี่ยวกับแนวคิดทฤษฎี สาระวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อกำหนดขอบเขตและกระบวนการสำหรับสร้างสรรค์ผลงาน นำเสนอผลของการสร้างสรรค์ในรูปแบบบทเพลงโดยใช้ระนาดทุ้มเป็นเครื่องดำเนินทำนองหลัก และอภิปรายทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่ด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) สามารถสรุปผลการสร้างสรรค์ตามวัตถุประสงค์ได้ดังนี้

1) สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงมอญ มีการสอดแทรกทำนองสำเนียงมอญทั้งในลักษณะถี่กระชั้นและลักษณะบังคับทางพยางค์ห่าง ๆ รวมไปถึงมีการสอดแทรกสำนวนการบรรเลงระนาดทุ้มโดยการใช้กลวิธีการบรรเลงแบบพิเศษต่าง ๆ ได้แก่ การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีดูด และการตีลักจังหวะ นอกจากนี้ผู้สร้างสรรค์กำหนดให้กลองสองหน้าบรรเลงหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้นกำกับทำนองทั่วไป และใช้หน้าทับมอญ 2 ชั้นบรรเลงกำกับทำนองสำเนียงมอญแบบบังคับทาง

2) สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงจีน มีการสอดแทรกทำนองสำเนียงจีน ทั้งในลักษณะถี่กระชั้นที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้นลงโดยใช้เสียงซ้ำ และลักษณะบังคับทางพยางค์ห่าง ๆ รวมไปถึงมีการสอดแทรกสำนวนการบรรเลงระนาดทุ้มโดยการใช้กลวิธีการบรรเลงแบบพิเศษต่าง ๆ ได้แก่ การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีดูด และการตีลักจังหวะ นอกจากนี้ผู้สร้างสรรค์กำหนดให้ใช้กลองต๊อก ผ่าง และแต๋ว บรรเลงหน้าทับจีน 2 ชั้นกำกับทำนองทั้งหมด

3) การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงแขก มีการสอดแทรกทำนองสำเนียงแขกทั้งในลักษณะถี่กระชั้นและลักษณะบังคับทางพยางค์ห่าง ๆ รวมไปถึงมีการสอดแทรกสำนวนการบรรเลงระนาดทุ้มโดยการใช้กลวิธีการบรรเลงแบบพิเศษต่าง ๆ ได้แก่ การตีสะเดาะ การตีดูด การตีลักจังหวะ และการตีย้อยจังหวะนอกจากนี้ผู้สร้างสรรค์กำหนดให้กลองแขกและรำมะนาลำตัดบรรเลงกำกับจังหวะตามความเหมาะสม สอดคล้องกับทำนองและกำหนดให้กลองสองหน้าบรรเลงหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้นกำกับทำนองสำนวนระนาดทุ้ม

คำสำคัญ : การสร้างสรรค์, ระนาดทุ้ม, เพลงทะแย 3 ชั้น

Abstract

The creation melodies of Ranad Thum: "levels 3 of Ta Yae song" is researched for the purpose of creating melodies of Ranad Thum: "levels 3 of Ta Yae song which has 3 language. Include The 1st language is melodies of Mon song 2nd language is melodies of Chinese song and 3rd language is melodies of Indian song. By using qualitative research methods Proceed creative by studying information about concepts, theories, academic subjects and related research to use for defining the scope and the process for creating works, Present the result of creation in the form of a song by using Ranad Thum to be the main melody and discuss the new created melodies with the method of descriptive analysis. It can be summarized the creative result according to the objectives

1) Melodies of Mon song: There are insertions melodies of Mon song in appearance frequent and control the sparse of melodies. Including to appear special tactics in different such as flicking the wrist, hitting the press and muting voice and the melody is not in the rhythm of the song. Besides, the author sets Klong Song Na to play levels 3 of Prob Kai rhythm.

2) Melodies of Chinese song: There are insertions melodies of Chinese song in appearance frequent and control the sparse of melodies and There is also a movement of the melody up and down repeatedly. In appearance of frequency and controlling the sparse of melodies. Include to appear special tactics in different such as flick the wrist, hit press and mute voice and the melody is not in the rhythm of the song. In addition, the author set Klong Tok, Phang and Taew to play levels 2 of Chinese rhythm to control Chinese melodies.

3) Melodies of Indian song: There are insertions melodies of Indian song in appearance frequent and control the sparse of melodies. There are insertions melodies of Indian song in appearance frequent and control the sparse of melodies. Including for appearing the special tactics in different such as flick the wrist, hit press and mute voice,The author set Klong Song Na to play levels 3 of Prob Kai rhythm to control Ranad Thum melodies, set Klong Khak and Ramana Lamtad to control Indian melodies.

Keywords: Creative music, Ranad Thum, "levels 3 of Ta Yae song"

กิตติกรรมประกาศ

การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น เล่มนี้ สำเร็จลุล่วงด้วยดี โดยได้รับทุนสนับสนุนจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ปีงบประมาณ 2563 และความอนุเคราะห์จาก รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดุษฎี มีป้อม ที่ได้ให้คำปรึกษาแนะนำแนวทางเกี่ยวกับการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น ผู้สร้างสรรค์ขอขอบพระคุณท่านไว้ ณ โอกาสนี้

ผู้สร้างสรรค์ขอขอบพระคุณ นายไชยยะ ทางมีศรี นายฐิระพล น้อยนิตย์ นายสืบศักดิ์ ดุริยประณีต นายวรเทพ บุญจำเริญ ผู้ช่วยศาสตราจารย์กี จันทศร ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ไชยวุธ โกศล นายวีระชาติ สังขมาน นายกิตติ อัตถาผล พ.อ.อ อนุชา พึ่งเจริญ และนายพงษ์พิพัฒน์ พรวัฒนาศิลป์ ที่ได้ให้คำแนะนำแนวทางที่ดี ในเรื่องของการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น และช่วยแก้ไขปรับปรุงข้อบกพร่องที่เป็นประโยชน์ผู้สร้างสรรค์ขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงไว้ ณ ที่นี้

ขอขอบพระคุณคณาจารย์ บุคลากรด้านนาฏศิลป์ไทย และบุคลากรด้านดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ที่ร่วมกันทำงานสร้างสรรค์จนสำเร็จสมบูรณ์บรรลุตามวัตถุประสงค์ด้วยความกรุณาและความช่วยเหลือเป็นอย่างดียิ่ง ตลอดจนการให้คำแนะนำและช่วยแก้ไขปรับปรุงข้อบกพร่องที่เป็นประโยชน์ผู้สร้างสรรค์ขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงไว้ ณ ที่นี้

สุดท้าย คุณค่าและประโยชน์อันพึงเกิดจากงานวิจัยสร้างสรรค์ชุดนี้ ผู้สร้างสรรค์ขอมอบให้เพื่อเป็นการทำนุบำรุงอนุรักษ์และสืบสานการดนตรีไทยอันเป็นสิ่งที่บรรพบุรุษได้สั่งสมสืบทอดต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่นแสดงถึงเอกลักษณ์ของความเป็นไทย

ชยพร ไชยสิทธิ์
ผู้วิจัยและสร้างสรรค์

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	ก
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	ข
กิตติกรรมประกาศ	ค
สารบัญ	ง
สารบัญภาพ	ฉ
บทที่ 1 บทนำ	1
ที่มาและความสำคัญ	1
วัตถุประสงค์	3
ขอบเขตของการสร้างสรรค์	4
ข้อตกลงเบื้องต้น	5
นิยามศัพท์เฉพาะ	5
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	5
บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม	7
แนวคิดและทฤษฎี	7
แนวคิดและทฤษฎีด้านดุริยางคศิลป์ไทย	7
แนวคิดและทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย	12
แนวคิดและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์	15
แนวคิดและทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์	17
สาระวิชาการที่เกี่ยวข้อง	19
ระนาดทุ้ม	19
เพลงทะแย	41
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	49
บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัยสร้างสรรค์	55
การศึกษาข้อมูล แนวคิดทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	55
กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ	57
กรอบการสร้างสรรค์ผลงาน	58
เครื่องมือวิจัยสร้างสรรค์	60
การเก็บรวบรวมและจัดกระทำข้อมูล	62
การเผยแพร่ข้อมูล	64

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บทที่ 4 การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้ม เพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง	65
การกำหนดสัญลักษณ์	65
กระบวนการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง	71
องค์ประกอบการบรรเลงและสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง	79
บทที่ 5 การประเมินวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์จากผู้ทรงคุณวุฒิ	133
กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ	133
ผลการประเมินวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์	134
สรุปผลการประเมินวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์	137
บทที่ 6 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	139
สรุปผลการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง	139
อภิปรายผล	143
บทสรุปสำหรับการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้	151
ข้อเสนอแนะ	152
บรรณานุกรม	153
บุคลานุกรม	157
ภาคผนวก	158
ภาคผนวก ก ทำนองสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง	159
ภาคผนวก ข แบบสอบถามความคิดเห็นเกี่ยวกับคุณภาพและความเหมาะสมของการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง	172
ประวัติผู้วิจัยและสร้างสรรค์	179

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 1 แสดงส่วนประกอบของผืนระนาดทุ้ม 21
ภาพที่ 2 แสดงรางระนาดทุ้ม 21
ภาพที่ 3 แสดงไม้ตีระนาดทุ้ม 22
ภาพที่ 4 แสดงท่านั่งขัดสมาธิในการบรรเลงระนาดทุ้ม 25
ภาพที่ 5 แสดงการจับไม้ระนาดทุ้มแบบปากกา 25
ภาพที่ 6 แสดงการจับไม้ระนาดทุ้มแบบปากนกแก้ว 26
ภาพที่ 7 แสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ 31
ภาพที่ 8 แสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องใหญ่ 32
ภาพที่ 9 แสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ 33
ภาพที่ 10 แสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องใหญ่ 34
ภาพที่ 11 แสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ 35
ภาพที่ 12 แสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์นางหงส์เครื่องคู่ 36
ภาพที่ 13 แสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์นางหงส์เครื่องใหญ่ 37
ภาพที่ 14 แสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ 38
ภาพที่ 15 แสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ 39
ภาพที่ 16 แสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีในวงมโหรีเครื่องคู่ 40
ภาพที่ 17 แสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีในวงมโหรีเครื่องใหญ่ 41
ภาพที่ 18 แสดงตำแหน่งเสียงของระนาดทุ้ม 67
ภาพที่ 19 แสดงรูปแบบการจัดเครื่องดนตรีสำหรับบรรเลงสำเนียงมอญ 79
ภาพที่ 20 แสดงรูปแบบการจัดเครื่องดนตรีสำหรับบรรเลงสำเนียงจีน 96
ภาพที่ 21 แสดงรูปแบบการจัดเครื่องดนตรีสำหรับบรรเลงสำเนียงแขก 110

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ที่มาและความสำคัญของการวิจัยสร้างสรรค์

ดนตรีเป็นความงามที่เกิดจากเสียงที่ร้อยเรียงเป็นท่วงทำนอง ซึ่งผู้ประพันธ์ได้คิดสร้างสรรค์ท่วงทำนองต่าง ๆ มาจากจินตนาการ แรงบันดาลใจ หรือจากการสื่อความหมายตามนัยประวัติศาสตร์ถ่ายทอดออกมาเป็นบทเพลง ซึ่งลีลาการประพันธ์เพลงก็จะมีความแตกต่างกันไปตามแต่ผู้ประพันธ์ ดังนั้นดนตรีจึงเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ที่มนุษย์สร้างขึ้นภายใต้กฎเกณฑ์ที่กำหนด เพื่อก่อให้เกิดสุนทรียรสต่อผู้ฟัง โดยดนตรีนั้นกำเนิดขึ้นมาควบคู่กับมนุษย์อยู่เป็นเวลามาช้านานแล้ว การดนตรีในช่วงแรก ๆ นั้นมักจะแสดงออกผ่านทางอารมณ์ด้วยการพูดหรือกิริยาต่าง ๆ เช่น การตบมือหรือการร้องรำทำเพลงต่อมาจึงมีการพัฒนาประดิษฐ์คิดค้นเครื่องดนตรีด้วยการสร้างสรรค์จากวัสดุที่หาได้เช่น ท่อนไม้ เขาสัตว์มาประกอบการร้องรำทำเพลงให้เกิดความครึกครื้นมากยิ่งขึ้น

ดนตรีไทยเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งเกี่ยวกับเสียง โดยบทเพลงแต่ละบทเพลงที่ถูกบรรเลงผ่านเครื่องดนตรีนั้น จำเป็นที่จะต้องคำนึงถึงความเหมาะสมสอดคล้องเข้ากันระหว่างองค์ประกอบต่าง ๆ นอกจากนี้การดนตรีไทยยังมีรูปแบบการบรรเลงที่ค่อนข้างเฉพาะและมีความแตกต่างกันไปตามแต่ลักษณะการกำเนิดเสียงของเครื่องดนตรี รวมไปถึงมีการกำหนดคำจำกัดความเพื่อใช้เป็นภาษาสำหรับสื่อความหมายและสร้างความเข้าใจกันในหมู่ของนักดนตรีเรียกว่า ศัพท์สังคีต ซึ่งองค์ประกอบและลักษณะของดนตรีไทยที่กล่าวมานั้น ล้วนแล้วแต่เป็นส่วนสำคัญที่ช่วยแสดงออกซึ่งอัตลักษณ์และเอกลักษณ์ของวงการดนตรีไทยได้อย่างสมบูรณ์

ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทตีทำด้วยไม้ที่มีระดับเสียงทุ้มต่ำ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดุษฎี มีป้อม (2556: 2) กล่าวว่า ระนาดทุ้มเกิดขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้คู่กับระนาดเอกเดิมที่มีอยู่ ลักษณะภายนอกของระนาดทุ้มสามารถจำแนกได้เป็น 3 ส่วนได้แก่ ราง ผืน และไม้ตี โดยมีการออกแบบรางให้มีลักษณะคล้ายหีบไม้ ด้านบนเว้ามี 4 เท้า ส่วนผืนระนาดทุ้มนักนิยมทำด้วยไม้ไผ่ผืนระนาดทุ้มจะประกอบด้วยลูกระนาด 16 – 17 ลูก โดยเหลาลูกระนาดให้มีขนาดกว้างและยาวกว่าลูกระนาดเอกของเดิม โดยลูกที่ 17 ซึ่งอยู่ด้านขวามือของผู้บรรเลงเรียกว่า “ลูกหลีก” ทั้งนี้ความแตกต่างระหว่างความสูงต่ำของเสียงนั้น ย่อมขึ้นอยู่กับปัจจัยของ

การคว้านท้องลูกระนาดและการถ่วงตะกั่วเป็นองค์ประกอบด้วยเช่นกัน สำหรับไม้ตีของระนาดทุ้มนั้นคล้ายกับไม้ตีของระนาดเอกชนิดไม้นวมแต่จะมีขนาดที่ใหญ่กว่าประมาณ 2 – 3 เท่า นอกจากนั้นยังมีความอ่อนนุ่มมากกว่าไม้ระนาดเอกชนิดไม้นวมเล็กน้อย

การสร้างสรรค์ทำนองของระนาดทุ้มนั้นอยู่บนพื้นฐานของทำนองหลัก ทำหน้าที่หยอกล้อไปกับทำนองของระนาดเอกผสมร่วมอยู่ในวงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ และวงปี่พาทย์มอญ โดยลีลาการทำทำนองของระนาดทุ้มจะมีลักษณะเป็นเอกลักษณ์เฉพาะดังคำกล่าวของบุญธรรม ตราโมท ที่อธิบายถึงบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้มว่า *“หลอกล้อ ยั่วเย้า ไปกับพวกทำลำนำ”* (บุญธรรม ตราโมท, 2545: 31) ซึ่งหน้าที่ของระนาดทุ้มดังกล่าวมักจะแสดงออกในลักษณะล้ำไปข้างหน้าหรือย้อยไปข้างหลัง มีการบรรเลงลักจังหวะบ่อย คล้ายกับตัวตลกประจำวงทำให้การบรรเลงดนตรีมีสีสันมีชีวิตชีวา ยากที่เครื่องดนตรีอื่นจะเลียนแบบ

เอกลักษณ์ของการดนตรีไทยนั้น นอกเหนือจะอยู่ที่เสียงเครื่องดนตรีเป็นส่วนใหญ่แล้ว อีกส่วนหนึ่งที่สำคัญคือ เพลงไทย ซึ่งเพลงไทยนั้นนับได้ว่ามีความสัมพันธ์ควบคู่กับวิถีชีวิตของคนไทยมาตั้งแต่อดีต แม้ว่าในปัจจุบันเพลงไทยอาจจะเลือนลางจางหายเนื่องมาจากปัจจัยหลายประการ แต่เพลงไทยก็สามารถปรับตัว บ่มเพาะ และยังมีให้เห็นอยู่ในสังคมไทยได้อย่างไม่ยากเย็นนัก ความพิเศษอย่างหนึ่งของเพลงไทย คือ บทเพลงบางบทเพลงมีการสอดแทรกทำนองและจังหวะที่ลอกเลียนแบบทำนองดนตรีของชาติต่าง ๆ ซึ่งเรียกเพลงรูปแบบลักษณะอย่างนี้ว่า “เพลงสำเนียงภาษา” ซึ่งสำเนียงภาษานี้สามารถนำมาใช้เป็นเกณฑ์อย่างหนึ่งในการแบ่งประเภทของเพลงไทย เช่น เพลงสำเนียงลาว เพลงสำเนียงแขก หรือเพลงสำเนียงมอญ โดยสามารถพิจารณาสำเนียงของเพลงเป็นเบื้องต้นได้จากการสังเกตชื่อ เช่น เพลงลาวเสี่ยงเทียน มีคำว่า ลาว อยู่ในชื่อจึงสามารถสรุปเป็นเบื้องต้นได้ว่าเพลงดังกล่าวมีสำเนียงลาว เป็นต้น แต่ยังมีบทเพลงไทยอีกหลายเพลงที่ไม่ได้แสดงสำเนียงของเพลงผ่านชื่อแต่ต้องพิจารณาสังเกตจากลักษณะของทำนองที่ปรากฏในเพลง ดังนั้นในการพิจารณาสำเนียงเพลง ผู้พิจารณาต้องเป็นผู้มีประสบการณ์และมีความรู้เรื่องทำนองในสำเนียงภาษาต่าง ๆ ตัวอย่างเพลงที่ไม่ปรากฏสำเนียงชื่อเพลง ได้แก่ เพลงสารถี เพลงสุดสงวน และเพลงทะแย เป็นต้น โดยในการบรรเลงเพลงที่มีสำเนียงภาษาให้เกิดอรรถรส และสุนทรียรสนั้น จำเป็นจะต้องใช้เครื่องดนตรีกำกับจังหวะตามสำเนียงภาษานั้น ๆ รวมไปถึงมีการใช้หน้าทับภาษาซึ่งเป็นหน้าทับเฉพาะใช้สำหรับบรรเลงทำนองส่วนที่แสดงถึงสำเนียงภาษาเท่านั้น

เพลงทะแย เป็นเพลงเก่าสมัยกรุงศรีอยุธยา เดิมบรรเลงอยู่ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น หน้าทับปรบไก่ มี 2 ท่อน ท่อนที่ 1 มี 4 จังหวะ ท่อนที่ 2 มี 6 จังหวะ เดิมใช้บรรเลงในวงมโหรีและยังใช้ปี่ชวาเป่านำขบวนกลองชนะในขบวนโดยเสด็จพยุหยาตราทางสถลมารค ตลอดจนใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ประจำเทศน์มหาชาติ กัณฑ์นครกัณฑ์ ที่เรียกว่า ทะแยกลองโยน ต่อมาพระประดิษฐไพเราะ (ครูมีแขก) ได้นำเพลงนี้มาขยายขึ้นเป็นอัตราจังหวะ 3 ชั้น ต่อมาหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้นำอัตรา 3 ชั้นของพระประดิษฐไพเราะ มาตัดลงเป็นอัตรา 2 ชั้น และชั้นเดียว ครบเป็นเพลงเถา เพลงทะแย จัดอยู่ในประเภทเพลงชั้นสูง มีลีลาท่วงทำนอง เม็ดพรายเหมาะสมที่จะนำมาแปรทำนองขึ้นเป็นทางเดี่ยวแสดงฝีมือสำหรับเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองได้หลายชนิด จึงมีผู้ประดิษฐ์ทางเดี่ยวเพลงนี้ทั้งเครื่องดนตรีประเภทปี่พาทย์และเครื่องสาย นอกจากนี้ ยังใช้บรรเลงฝึกไล่มือกับระนาดเอก (ราชบัณฑิตยสถาน, 2550: 62), (สำเนียง มณีกาญจน์ และสมบัติ จำปาเงิน, 2542: 37)

การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของระนาดทุ้มที่ทำหน้าที่สร้างสีสันให้การบรรเลงมีชีวิตชีวามากขึ้น ประกอบกับเพลงทะแย ซึ่งจัดอยู่ในประเภทเพลงชั้นสูง มีท่วงทำนองเหมาะสมที่จะนำมาแปรทำนองได้หลายชนิดเครื่องดนตรี ทำให้ผู้วิจัยเกิดแรงบันดาลใจที่จะสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น โดยสร้างสรรค์ออกเป็น 3 สำเนียงภาษา ได้แก่ สำเนียงมอญ สำเนียงจีน และสำเนียงแขก โดยศึกษาค้นคว้าข้อมูลต่าง ๆ ด้านดุริยางคศิลป์ไทย และด้านสุนทรียศาสตร์ จากหนังสือ เอกสาร ตำรา งานวิจัย

ผลของการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มดังกล่าวจะเป็นแหล่งข้อมูล และเกิดองค์ความรู้สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานด้านดุริยางคศิลป์ไทย หรือผลงานด้านศิลปกรรม นอกจากนี้งานสร้างสรรค์ดังกล่าวยังสามารถนำไปใช้ประกอบการจัดการเรียนการสอนด้านดุริยางคศิลป์ไทยเพื่อพัฒนาทักษะการแปรทำนองและเรื่องอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์

เพื่อสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง ได้แก่ สำเนียงภาษามอญ สำเนียงภาษาจีน และสำเนียงภาษาแขก

1.3 ขอบเขตของการสร้างสรรค์

1.3.1 ขอบเขตด้านบุคคล

ผู้วิจัยกำหนดคุณสมบัติในการเลือกผู้เชี่ยวชาญเพื่อตรวจสอบความเหมาะสม ถูกต้องของสำนวนระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง ที่สร้างสรรค์ขึ้น โดยผู้เชี่ยวชาญเป็นผู้ที่มีความรู้ ความสามารถและเป็นที่ยอมรับด้านดุริยางคศิลป์ไทย มีประวัติและประสบการณ์ในการบรรเลงและสอนด้านดุริยางคศิลป์ไทยไม่ต่ำกว่า 20 ปี จำนวน 7 ท่าน ได้แก่

1) ผู้ช่วยศาสตรจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย สาขาวิชาปี่พาทย์ ภาควิชาดุริยางค์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2) นายไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญพิเศษ กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3) นายสืบศักดิ์ ดุริยประณีต อดีตผู้อำนวยการส่วนบริหารการดนตรีกรมประชาสัมพันธ์

4) นายวีระชาติ สังขมาน ครูชำนาญการพิเศษ วิทยานาฏศิลป

5) นายวรเทพ บุญจำเริญ ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

6) นายกิตติ อัตถาผล ผู้อำนวยการวิทยานาฏศิลป

7) พ.อ.อ อนุชา พึ่งเจริญ กองดุริยางค์ทหารอากาศ หน่วยบัญชาการอากาศโยธิน

1.3.2 ขอบเขตด้านเนื้อหา

ศึกษา สังเคราะห์ และนำเสนอองค์ความรู้เกี่ยวกับแนวคิดและทฤษฎีด้านดุริยางคศิลป์ไทย แนวคิดและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ แนวคิดและทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย และแนวคิดและทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ นำเสนอสาระวิชาการที่เกี่ยวข้องในประเด็นระนาดทุ้มและเพลงทะแย รวมไปถึงนำเสนองานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์ลงานด้านดุริยางคศิลป์ นอกจากนี้ยังนำเสนอกระบวนการในการสร้างสรรค์และการอภิปรายสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง ตามหลักทฤษฎีดุริยางค์ไทย

1.3.3 ขอบเขตด้านผลงาน

ผู้วิจัยมีเป้าประสงค์ที่จะสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น ให้มีลักษณะเป็นผลงานด้านดุริยางคศิลป์ไทย ประกอบด้วยทำนอง 3 สำเนียงภาษาได้แก่ สำเนียงมอญ สำเนียงจีน และสำเนียงแขก อันเกิดขึ้นด้วยวิธีการแต่งทำนองแบบคงอัตราจากทำนองหลักเพลงทะแย ใน

อัตราจังหวะ 3 ชั้น ซึ่งแต่ละภาษาประกอบด้วยทำนองสองท่อน โดยท่อนแรกมีจำนวน 8 ประโยค ท่อนสองมีจำนวน 24 ประโยค โดยแต่ละท่อนมีการสอดแทรกทำนองสำเนียงภาษาควบคู่ไปกับสำนวนทางระนาดทุ้มอย่างเหมาะสม นอกจากนี้ในทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นยังมีการใช้เครื่องกำกับจังหวะที่สอดคล้องและแสดงออกถึงเอกลักษณ์สำเนียงภาษานั้น ๆ

1.4 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.4.1 ผู้วิจัยบันทึกโน้ตและอภิปรายทำนองเพลงสร้างสรรค์โดยระบบโน้ตแบบไทย 8 ห้อง

1.4.2 ประโยคเพลงที่ปรากฏภายในเล่มจะประกอบด้วยวรรคหน้าและวรรคหลังรวมกัน 8 ห้อง

1.4.3 วรรคเพลงที่ปรากฏภายในเล่มจะแบ่งออกมาจากประโยคเพลงเป็นวรรคหน้า 4 ห้อง และวรรคหลัง 4 ห้อง

1.5 นิยามศัพท์เฉพาะ

การสร้างสรรค์ หมายถึง ผลงานที่เกิดขึ้นจากผู้ประพันธ์เพลง ได้เรียบเรียงดนตรีโดยยึดกรอบตามหลักการ ทฤษฎี และการประพันธ์เพลงไทย

สำนวนทางระนาดทุ้ม หมายถึง ทำนองดนตรีที่ประกอบไปด้วยเสียงสูง-ต่ำ ของระนาดทุ้ม ที่ได้นำมาจัดรูปแบบและนำมาเรียงร้อย ให้มีความสอดคล้องกลมกลืนไปกับทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่

สำนวนทางระนาดทุ้มแบบแผน หมายถึง สำนวนทางระนาดทุ้มทั่วไปแบบฉบับเดิมที่ตกทอดมาจากโบราณและยังนิยมใช้กันอยู่ในปัจจุบัน

สำเนียง หมายถึง ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองและจังหวะในการบรรเลงดนตรีไทยที่พยายามลอกเลียนแบบทำนองดนตรีมาจากเจ้าของภาษาต่าง ๆ อาทิ สำเนียงภาษาจีน สำเนียงภาษามอญ หรือสำเนียงภาษาพม่า เป็นต้น

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.6.1 เกิดผลงานสร้างสรรค์ที่เป็นผลงานด้านการบรรเลงระนาดทุ้มรูปแบบหนึ่งที่สามารถนำไปใช้ในการบรรเลงได้หลายโอกาสตามความเหมาะสม

1.6.2 ผลงานที่สร้างสรรค์ขึ้นสามารถนำไปใช้ในการจัดการเรียนการสอนรายวิชาแปรทำนองหรือวิชาอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

1.6.3 เป็นแหล่งข้อมูล และเกิดองค์ความรู้สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานด้านดุริยางคศิลป์ไทย หรือผลงานด้านศิลปกรรม

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

งานวิจัย “การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น” มีความเกี่ยวข้องความสัมพันธ์ที่เกี่ยวกับขนบธรรมเนียมประเพณี วิถีชีวิต สังคมและวัฒนธรรม โดยเฉพาะทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยที่สืบทอดและสั่งสมกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน การทบทวนวรรณกรรมในงานวิจัยสร้างสรรค์เรื่องดังกล่าว ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาแนวคิดและทฤษฎี สาระวิชาการ รวมไปถึงงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นการทบทวนวรรณกรรม เพื่อที่จะนำมาสู่การกำหนดขอบเขตและแนวคิดในการวิจัยในครั้งนี้ ตามลำดับดังต่อไปนี้

2.1 แนวคิดและทฤษฎี

2.1.1 แนวคิดและทฤษฎีด้านดุริยางคศิลป์ไทย

2.1.2 แนวคิดและทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย

2.1.3 แนวคิดและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

2.1.4 แนวคิดและทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์

2.2 สาระวิชาการที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 ระนาดทุ้ม

2.2.2 เพลงทะแย

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิดและทฤษฎี

2.1.1 แนวคิดและทฤษฎีด้านดุริยางคศิลป์ไทย

ดนตรีเป็นความงามที่เกิดจากเสียงที่ร้อยเรียงเป็นท่วงทำนอง ซึ่งผู้ประพันธ์ได้คิดสร้างสรรค์ท่วงทำนองต่าง ๆ มาจากจินตนาการ แรงบันดาลใจ หรือจากการสื่อความหมายตามนัยประวัติศาสตร์ถ่ายทอดออกมาเป็นบทเพลง ซึ่งลีลาการประพันธ์เพลงก็จะมีความแตกต่างกันไปตามแต่ผู้ประพันธ์ ดังนั้น ดนตรีจึงเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ที่มนุษย์สร้างขึ้นภายใต้กฎเกณฑ์ที่กำหนด เพื่อก่อให้เกิดสุนทรียรสต่อผู้ฟัง โดยดนตรีนั้นกำเนิดขึ้นมาควบคู่กับมนุษย์อยู่เป็นเวลามาช้านานแล้ว การดนตรีในช่วงแรก ๆ นั้นมักจะแสดงออกผ่านทางอารมณ์ด้วยการพูดหรือกิริยาต่าง ๆ เช่น การตบมือหรือการร้องรำทำเพลงต่อมาจึงมีการพัฒนาประดิษฐ์คิดค้นเครื่องดนตรีด้วยการสร้างสรรค์จากวัสดุที่หาได้เช่น ท่อนไม้ เขาสัตว์ มาประกอบการร้องรำทำเพลงให้เกิดความครึกครื้นมากยิ่งขึ้น

ดนตรีไทยเป็นศาสตร์แขนงหนึ่งเกี่ยวกับเสียง โดยบทเพลงแต่ละบทเพลงที่ถูกบรรเลงผ่านเครื่องดนตรีนั้น จำเป็นที่จะต้องคำนึงถึงความเหมาะสมสอดคล้องเข้ากันระหว่างองค์ประกอบต่าง ๆ นอกจากนี้การดนตรีไทยยังมีรูปแบบการบรรเลงที่ค่อนข้างเฉพาะและมีความแตกต่างกันไปตามแต่ลักษณะการกำเนิดเสียงของเครื่องดนตรี รวมไปถึงมีการกำหนดคำจำกัดความเพื่อใช้เป็นภาษาสำหรับสื่อความหมายและสร้างความเข้าใจกันในหมู่ของนักดนตรีเรียกว่า ศัพท์สังคีต ซึ่งองค์ประกอบและลักษณะของดนตรีไทยที่กล่าวมานั้น ล้วนแล้วแต่เป็นส่วนสำคัญที่ช่วยแสดงออกซึ่งอัตลักษณ์และเอกลักษณ์ของวงการดนตรีไทยได้อย่างสมบูรณ์ ดนตรีไทยมีองค์ประกอบสำคัญดังนี้

1) เสียง เป็นองค์ประกอบสำคัญที่แสดงให้เห็นความเป็นตัวตนของเครื่องดนตรีหรือวงดนตรีนั้น ๆ โดยเสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนที่เป็นไปอย่างสม่ำเสมอ มีความ สูง ต่ำ หนัก เบา แตกต่างกันไปตามวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์และวิธีการควบคุมเสียงการบรรเลงของนักดนตรี ทั้งนี้เสียงที่ถูกผลิตออกมานั้นจะมีคุณภาพของเสียงเป็นอย่างไรล้วนขึ้นอยู่กับวิธีการผลิตเสียง รูปทรงของแหล่งกำเนิดเสียงและวัสดุที่ใช้ทำแหล่งกำเนิดเสียง

2) ทำนอง เป็นการนำเสียงที่ความสูง - ต่ำ ความสั้น – ยาว และความดัง – เบา มาเรียบเรียงต่อกันบนพื้นฐานของจังหวะที่ความช้า – เร็ว ซึ่งทำนองนี้เป็นส่วนสำคัญที่จะทำให้บทเพลงมีความแตกต่างกัน ซึ่งรองศาสตราจารย์เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2542: 8) ได้จำแนกทำนองของดนตรีไทยออกเป็น 2 ลักษณะ สามารถสรุปได้ดังนี้

ทำนองหลัก เป็นทำนองที่แสดงให้เห็นถึงแก่นและเนื้อแท้ของบทเพลงปรากฏในรูปแบบลักษณะของการดำเนินทำนองของฆ้องวงใหญ่ นักดนตรีไทยส่วนใหญ่เรียกทำนองหลักนี้ว่า ทางฆ้อง

ทำนองตกแต่ง เป็นทำนองที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อตกแต่งทำนองหลักทางฆ้องให้มีความหลากหลาย ไพเราะ และเหมาะสมกับเครื่องดนตรีมากขึ้น โดยในการประดิษฐ์ทำนองตกแต่ง ผู้ประพันธ์และผู้บรรเลงจะต้องสร้างสรรค์ทำนองโดยยึดทำนองหลักทางฆ้องเป็นกรอบ โดยเรียกกระบวนการดังกล่าวนี้ว่า การแปรทำนอง

ในการประพันธ์สร้างสรรค์เพลงไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันไม่ว่าจะเป็นทำนองหลักทางฆ้อง หรือทำนองตกแต่งทางแปร ส่วนใหญ่ผู้ประพันธ์จะนิยมร้อยเรียงทำนองด้วยการใช้เสียงเป็นกลุ่มประกอบด้วย 5 เสียง ซึ่งกลุ่มเสียงหรือบันไดเสียงดังกล่าวนี้ รองศาสตราจารย์ปัญญา รุ่งเรือง (2546: 13) กล่าวว่า กลุ่มเสียงหรือบันไดเสียงสามารถเทียบเสียงกับเครื่องดนตรีที่มีเสียงตายตัวได้แก่ ปี่ ขลุ่ย สามารถจำแนกทางหรือบันไดเสียงได้ดังต่อไปนี้

ทางชวา	(ฟซลxดรx)	เทียบกับปี่ชวา	นิยมใช้กับวงเครื่องสายปี่ชวา
ทางกลางแหบ	(มฟซxทดx)	เทียบกับปี่กลาง	ไม่นิยมใช้บรรเลง
ทางนอก	(รมฟxลทx)	เทียบกับขลุ่ยกรวด	นิยมประสมเครื่องตะวันตก
ทางเพียงออบน	(ดรมxซลx)	เทียบกับขลุ่ยเพียงออ	นิยมใช้กับวงมโหรี เครื่องสาย
ทางกลาง	(ทดรxฟซx)	เทียบกับปี่กลาง	นิยมใช้กับการแสดงหนังใหญ่
ทางใน	(ลทดxมฟx)	เทียบกับปี่ใน	นิยมใช้กับการแสดงโขน ละคร
ทางเพียงออล่าง	(ซลทxรมx)	เทียบกับขลุ่ยเพียงออ	นิยมใช้กับการแสดงละครดึกดำบรรพ์

3) จังหวะ เป็นการจัดระเบียบเรียบเรียงเสียงให้มีความสั้น ยาว ช้า เร็ว ตามกำหนดโดยรู้กันในหมู่ของนักดนตรี ซึ่งจังหวะถูกบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเฉพาะเรียกว่า เครื่องกำกับจังหวะ เช่น ฉิ่ง กรับ ฉาบ โหม่ง และเครื่องหนังต่าง ๆ เป็นต้น โดยจังหวะในทางดนตรีไทยสามารถจำแนกได้เป็น 2 ลักษณะ ได้แก่

จังหวะฉิ่ง เป็นจังหวะที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นด้วยฉิ่ง ร้อยเรียงลักษณะการตีให้มีความหลากหลายด้วยการจัดระเบียบให้เป็นรูปแบบต่าง ๆ โดยการตีอย่างสม่ำเสมอ เช่น

อัตราจังหวะ 3 ชั้น

- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - -	- - - ฉับ

อัตราจังหวะ 2 ชั้น

- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

อัตราจังหวะชั้นเดียว

- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ

อัตราจังหวะฉิ่งในเพลงสาธุการ

- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง

อัตราจังหวะฉิ่งในเพลงสำเนียงจีน

- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

จังหวะหน้าทับ เป็นจังหวะที่ถูกสร้างสรรค์โดยใช้เครื่องดนตรีที่ขึงด้วยหนัง เช่น กลองแขก กลองสองหน้า ตะโพน ฯลฯ ซึ่งฐิระพล น้อยนิตย์ (2559: 9) กล่าวว่า การกำกับบทเพลงด้วยจังหวะหน้าทับจะสามารถตรวจวัดความสั้น ยาว ขาด เกินของทำนองในบทเพลงได้ ยกตัวอย่างจังหวะหน้าทับสองไม้ อัตราจังหวะ 3 ชั้น ของกลองแขกมีรายละเอียดดังนี้

- - ต ต	- นฺ - นำ	- นฺ - นำ	- นฺ - นำ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	- ท ต ท

ที่มา ฐิระพล น้อยนิตย์, 2559: 199.

4) เพลง เป็นการนำทำนองที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นมาประกอบเข้าด้วยกันหลาย ๆ ทำนอง แล้วกำกับด้วยจังหวะหน้าทับต่าง ๆ ที่สอดคล้องกับลักษณะของทำนอง ซึ่งปัญญา รุ่งเรือง (2546: 15 - 18) ได้จำแนกประเภทของเพลงไทยว่าประกอบด้วย 9 ชนิดสามารถสรุปได้ดังนี้

(1) เพลงหน้าพาทย์ เป็นบทเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงออกถึงกิริยาอาการต่าง ๆ ของตัวละคร นอกจากนี้ยังใช้เป็นเพลงประกอบพิธีการไหว้ครูทางดนตรีและนาฏศิลป์ เช่น เพลงสาธุการ เพลงตระนิมิตร เพลงเสมอ เพลงรัว ฯลฯ

(2) เพลงเรื่อง เป็นเพลงไทยที่มีโครงสร้างประกอบขึ้นจากเพลงต่าง ๆ หลายเพลง เพื่อยืดระยะเวลาของการบรรเลงให้นานขึ้น เช่น เพลงเรื่องสุรินทราหู เพลงเรื่องพระรามเดินดง เป็นต้น

(3) เพลงโหมโรง เป็นเพลงที่มีความหมายสองนัยด้วยกัน โดยนัยแรกเป็นชุดของบทเพลงที่ประกอบรวมกันหลาย ๆ เพลงโดยมีการบรรเลงติดต่อกัน ส่วนนัยที่สองมีลักษณะเป็นเพลงเดียวที่บรรเลงคล้ายการบรรเลงเพลงโดยทั่วไปแต่จะมีการลงจบด้วยการลงวา

(4) เพลงตับ เป็นเพลงที่มีลักษณะของการนำเพลงหลาย ๆ เพลงมาประกอบเป็นชุด โดยแต่ละเพลงจะมีความสอดคล้องกันทั้งเรื่องราวและบันไดเสียงของเพลงจะมีการขับร้องหรือไม่ก็ได้

(5) เพลงเถา เป็นเพลงที่มีรูปแบบการบรรเลงโดยเรียงตามอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว ตามลำดับ ในการบรรเลงจะมีเนื้อร้องหรือไม่มีเนื้อร้องก็ได้ เมื่อบรรเลงครบอัตราจังหวะดังกล่าวผู้บรรเลงสามารถจบการบรรเลงได้ 2 แบบคือ การจบแบบค่อย ๆ ช้าลง และการจบแบบออกลูกหมด

(6) เพลงใหญ่ เป็นชื่อที่ใช้เรียกเพลงไทยที่มีหลาย ๆ ท่อน โดยเฉพาะอย่างยิ่งในรูปแบบการบรรเลงเพลง “ทยอย” ซึ่งเป็นเพลงที่มีสำนวนทำนองแบบลูกล้อลูกขัดเป็นส่วนใหญ่ รวมไปถึงเป็นเพลงที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงในการบรรเลงอยู่เสมอ

(7) เพลงเดี่ยว เป็นบทเพลงที่ใช้สำหรับแสดงฝีมือการบรรเลงของนักดนตรี อาจมีการขับร้องประกอบด้วยหรือไม่ก็ได้ มีรูปแบบการบรรเลงสำนวนทำนองในสองลักษณะ ได้แก่ สำนวนทำนองช้า ๆ เรียกว่า ทางโอดหรือทางหวาน ส่วนสำนวนทำนองเร็ว ๆ ถี่ ๆ เรียกว่า ทางพันหรือทางเก็บ

(8) เพลงลา เป็นเพลงที่บรรเลงเป็นเพลงสุดท้ายเพื่อบ่งบอกถึงการจบ การบรรเลง โดยเพลงลาส่วนใหญ่จะมีเนื้อหาที่สื่อถึงความอาลัยอาวรณ์ นอกจากนี้ยังมีลักษณะพิเศษอีกประการหนึ่งก็คือ การว่าดอก ซึ่งเป็นการเลียนแบบทำนองของการร้องโดยเครื่องดนตรี เช่น ปี่ใน ขลุ่ย ซออู้ เป็นต้น

(9) เพลงเกร็ด คือเพลงที่มีลักษณะแตกต่างจากประเภทของเพลงทั้งหมดที่กล่าวมา ส่วนใหญ่จะเป็นเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น เพียงท่อนเดียวหรือมากกว่า แม้แต่การนำท่อนใด ท่อนหนึ่งของเพลงเถามาแยกบรรเลงก็ถือเป็นเพลงเกร็ดเช่นกัน

5) วงดนตรี หมายถึง การจัดกลุ่มเครื่องดนตรีไทยในประเภทต่าง ๆ ทั้งเครื่องดำเนินทำนองและกำกับจังหวะ โดยคำนึงถึงความสอดคล้องกันของเสียงดนตรีที่ปรากฏออกมาในขณะบรรเลง ปัญญา รุ่งเรือง (2546: 19 - 20) จำแนกการประสมวงออกเป็น 2 รูปแบบสามารถสรุปได้ดังนี้

(1) วงดนตรีตามแบบแผน เป็นการประสมวงดนตรีแบบดั้งเดิมตามการกำหนดของโบราณาจารย์ ซึ่งมีความแตกต่างกันไปตามแต่ยุคสมัย ได้แก่ วงขับไม้ วงเครื่องประโคม วงปี่พาทย์ วงมโหรี และวงเครื่องสาย

(2) การประสมวงเฉพาะกิจ เป็นการประสมวงที่มิได้กระทำตามรูปแบบมาตรฐานที่กำหนดไว้ เป็นวงที่เกิดขึ้นเป็นครั้งคราวเฉพาะกิจตามแต่สถานการณ์และความเหมาะสม เช่น วงดนตรีไทยร่วมสมัย วงมหาดุริยางค์ เป็นต้น

จากหลักการและทฤษฎีด้านดุริยางคศิลป์ไทยโดยทัศนะของนักวิชาการข้างต้นผู้วิจัยสามารถทำการสรุปได้ว่า ดนตรีไทยเป็นสื่อกลางในการถ่ายทอดจินตนาการ ความรู้สึกนึกคิดของผู้ประพันธ์ผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ ได้แก่ เสียง ทำนอง จังหวะ และเครื่องดนตรี โดยการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น เป็นการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบบทเพลงไทย โดยผู้วิจัยใช้แนวคิดและทฤษฎีด้านดุริยางคศิลป์ไทยนี้เพื่อกำหนดกรอบแนวคิด รวมไปถึงกำหนดองค์ประกอบของบทเพลงสร้างสรรค์ให้สอดคล้องและมีลักษณะเดียวกันกับผลงานด้านดุริยางคศิลป์ไทยอื่น ๆ

2.1.2 แนวคิดและทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย

การประพันธ์เพลงไทย เป็นการสร้างสรรค์สำนวนทำนองเพลงตามหลักดุริยางคศิลป์ไทย โดยการประพันธ์เพลงไทยมักเริ่มต้นด้วยการกำหนดเป้าหมาย วางโครงสร้างเนื้อหาของบทเพลง แล้วจึงดำเนินการสร้างสรรค์สำนวนทำนองให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์ที่วางไว้ ซึ่งทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นใหม่นี้ จะได้รับความนิยมชมชอบจากผู้ฟังมากน้อยเพียงใด ก็ขึ้นอยู่กับความรอบรู้ ความสามารถของผู้ประพันธ์ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี (2556: 1-4) ได้จำแนกผู้ประพันธ์เพลงไทยตามลักษณะของผลงานได้ทั้งหมด 4 ลักษณะ สามารถสรุปแจกแจงรายละเอียดได้ดังนี้

ผู้ประพันธ์ลักษณะแรก เป็นผู้ประพันธ์เพลงไทยที่สร้างสรรค์ผลงานเพลงมาจากแรงบันดาลใจ อันเป็นอิทธิพลที่ได้รับมาจากสภาพแวดล้อม ปรากฏการณ์ และความรู้สึกภายในโดยส่วนใหญ่มักจะเป็นเรื่องราวเหนือธรรมชาติ ซึ่งเรียกผู้ประพันธ์ในลักษณะนี้ว่า “บัลดาลรังสฤษฎ์”

ผู้ประพันธ์ลักษณะที่สอง เป็นผู้ประพันธ์เพลงไทยที่สร้างสรรค์ผลงานเพลงมาจากแรงบันดาลใจซึ่งอยู่ภายใต้หลักการและกรอบแนวปฏิบัติที่เกิดจากการสังเคราะห์ผลงานของผู้ประพันธ์ในลักษณะแรก ซึ่งเรียกผู้ประพันธ์ในลักษณะที่สองนี้ว่า “ศึกษิตอนุรักษ์”

ผู้ประพันธ์ลักษณะที่สาม เป็นผู้ประพันธ์เพลงไทยที่สร้างสรรค์ผลงานเพลงมาจากแรงบันดาลใจซึ่งอยู่ภายใต้หลักการและกรอบแนวปฏิบัติแต่จะมีการสอดแทรกลักษณะทำนองที่เป็นแบบสมัยนิยมเพิ่มเติมไปด้วย โดยเรียกผู้ประพันธ์ในลักษณะที่สามนี้ว่า “ขนบภักดิ์สบสมัย”

ผู้ประพันธ์ลักษณะที่สี่ เป็นผู้ประพันธ์ที่สร้างสรรค์ผลงานอย่างเป็นอิสระหลุดพ้นพันธนาการจากหลักการและกรอบแนวปฏิบัติแบบเดิม จนทำให้ผลงานของผู้ประพันธ์ในลักษณะนี้มีความแปลกใหม่และแตกต่างจากผลงานของผู้ประพันธ์ในลักษณะที่ผ่านมาอย่างเห็นได้ชัด ซึ่งเรียกผู้ประพันธ์ในลักษณะที่สี่นี้ว่า “บุกไพรเบิกทาง”

องค์ประกอบที่สำคัญในการประพันธ์เพลงไทยที่ผู้ประพันธ์จะต้องมีความรู้ความเข้าใจเป็นพื้นฐานอย่างถ่องแท้ อันได้แก่ เสียงของเครื่องดนตรีไทย ลำนำ ทำนอง จังหวะ นอกจากองค์ประกอบต่าง ๆ เหล่านี้แล้ว การปรุงแต่งเป็นส่วนสำคัญอีกส่วนหนึ่งที่ทำให้เพลงเกิดความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น เช่น ระดับเสียง คุณภาพเสียง การประสานเสียง เป็นต้น วิธีการประพันธ์เพลงไทย สามารถแบ่งออกได้เป็น 4 วิธี คือ วิธีการขยาย วิธีตัดทอน วิธีการทำทำนองเปลี่ยน และวิธีการประพันธ์ขึ้นมาใหม่ ดุษฎี มีป้อม (2562: 297-305) ได้กล่าวถึง วิธีการประพันธ์ทำนองเพลงไทย ในส่วนของการนำสำนวนทำนองฆ้องวงใหญ่หรือสำนวนของทำนองหลักที่ผู้ประพันธ์จะต้องมีความรู้ความเข้าใจของลักษณะสำนวนอย่างลึกซึ้ง จากหนึ่งของทำนอง หรือหนึ่งวรรคของทำนองฆ้องวงใหญ่ที่สามารถ

เปลี่ยนลักษณะสำนวนของทำนองออกเป็นลักษณะต่าง ๆ โดยยังคงลูกตกในเสียงหลักจากเพลงต้นแบบเอาไว้เช่น ลักษณะของจำนวนพยางค์ที่ใช้ในการประพันธ์นั้นทำให้เกิดเป็นลักษณะที่ถี่บ้างห่างบ้าง ตรงหรือยักเยื้องจังหวะบ้างขึ้นอยู่กับจิตนาการของผู้ประพันธ์โดยมีกลุ่มเสียงหลักของสำนวนต้นแบบเข้ามามีส่วนเกี่ยวข้องในการสร้างสรรค์เพื่อให้เกิดท่วงทำนองที่แตกต่างไปจากเดิม

จากลักษณะของผู้ประพันธ์เพลงไทยดังกล่าวข้างต้นจะเห็นได้ว่า มีความเป็นไปได้ที่หลักการและกรอบแนวปฏิบัติทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยบางส่วนที่ปรากฏในปัจจุบัน เป็นผลมาจากการนำผลงานของผู้ประพันธ์ที่ได้รับความนิยมในอดีตมาวิเคราะห์ สังเคราะห์จนเกิดเป็นสูตรสำเร็จสำหรับการสร้างสรรค์ผลงานให้ประสบผลสำเร็จ แต่ก็มีผู้ประพันธ์อีกไม่น้อยเช่นกันที่หลีกเลี่ยงการดำเนินตามขนบธรรมเนียมเดิมจนเกิดเป็นผลงานที่สดใหม่แปลกหู หากผลงานในลักษณะนี้สร้างสรรค์ถูกที่ ในเวลาที่เหมาะสมก็จะส่งผลให้ผู้ประพันธ์คนนั้น ๆ ประสบความสำเร็จมีชื่อเสียงได้รับความนิยมอีกด้วย

ดังที่ผู้วิจัยได้กล่าวมาแล้วตอนต้นว่า กระบวนการประพันธ์เพลงนั้นเริ่มต้นด้วยการตั้งเป้าหมายของผู้ประพันธ์ว่าต้องการให้เพลงที่เกิดขึ้นสื่อความหมายไปในทิศทางใดไม่ว่าจะเป็นสภาพแวดล้อม เรื่องราวทางประวัติศาสตร์ กิริยาอาการของสิ่งมีชีวิต รวมไปถึงเหตุการณ์สำคัญต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในบ้านเมือง แล้วจึงค่อยกำหนดลักษณะของการประพันธ์ว่าผู้ประพันธ์ต้องการจะประพันธ์เพลงตามลักษณะใด โดยสามารถจำแนกได้ 2 ลักษณะได้แก่ ลักษณะการประพันธ์จากเค้าโครงเพลงเดิม ซึ่งเป็นการเรียบเรียง และสร้างสรรค์ทำนองเพลงขึ้นใหม่โดยใช้เค้าโครงลูกตกท้ายประโยคของเพลงใดเพลงหนึ่งที่มีอยู่ก่อน แล้วประพันธ์ทำนองใหม่บรรจุเข้าไปโดยคงไว้ซึ่งเสียงลูกตกของเพลงต้น ส่วนลักษณะต่อมาคือการประพันธ์ที่ไม่ได้ยึดจากเค้าโครงเพลงเดิม ซึ่งเป็นการเรียบเรียง และสร้างสรรค์ทำนองเพลงขึ้นมาใหม่โดยไม่อาศัยเค้าโครงตำเสียงลูกตกจากเพลงใด ๆ

เมื่อผู้ประพันธ์กำหนดลักษณะของการประพันธ์เพลงได้แล้ว อีกสิ่งหนึ่งที่ควรคำนึงถึง คือ กลวิธี ซึ่งกลวิธีที่ใช้ประกอบการประพันธ์เพลงไทยจะเป็นส่วนช่วยส่งเสริมผลงานการประพันธ์ให้มีความโดดเด่นและเป็นเอกลักษณ์อย่างไทย ประกอบด้วย 12 กลวิธี สามารถสรุปและแจกแจงรายละเอียดได้ดังนี้

1) กลวิธีการขยายทำนอง เป็นกลวิธีเพื่อใช้สำหรับขยายความยาวของทำนองเพลงตามอัตราจังหวะและอัตราส่วนต่าง ๆ ของบทเพลงไทย เช่น ขยายทำนองจากอัตราจังหวะชั้นเดียวเป็นสองชั้น ขยายทำนองจากอัตราจังหวะสองชั้นเป็นสามชั้น หรือขยายทำนองในอัตราส่วนของวรรคขึ้นเป็นประโยค เป็นต้น

2. กลวิธีการตัดทอนทำนอง เป็นกลวิธีเพื่อใช้สำหรับลดความยาวของทำนองเพลงตามอัตราจังหวะและอัตราส่วนต่าง ๆ ของบทเพลงไทย เช่น ตัดทอนทำนองจากอัตราจังหวะสามชั้นเป็นสองชั้น ตัดทอนทำนองจากอัตราจังหวะสองชั้นเป็นชั้นเดียว หรือตัดทอนทำนองในอัตราส่วนของประโยคลงเป็นวรรค

3. กลวิธีการทำเที่ยวกลับหรือทางเปลี่ยน เป็นกลวิธีการประพันธ์เพลงไทยที่คงอัตราจังหวะและสัดส่วนทุกอย่างไว้อย่างเดิม แต่มีการประพันธ์และบรรจุทำนองใหม่โดยให้มีลูกตกท้ายวรรคหรือประโยคเป็นเสียงเดียวกัน

4. กลวิธีการทำสำเนียง เป็นกลวิธีการประพันธ์เพลงไทยที่มีลักษณะลอกเลียนการดำเนินทำนองของดนตรีในชาติต่าง ๆ เช่น การทำสำเนียงจีนจะมีลักษณะการใช้เสียงที่ถี่ ๆ สลับกันไปมา หรือการทำสำเนียงมอญจะนิยมใช้การถ่างซึ่งเป็นการเล่นคู่เสียงที่ห่างกันมากกว่าคู่ 8 เป็นต้น

5. กลวิธีการทำกระสวนจังหวะ เป็นการประพันธ์การดำเนินของเครื่องกำกับจังหวะต่าง ๆ ให้มีความสอดคล้องกับทำนองเพลง เช่น กำหนดให้เครื่องหนังบรรเลงหน้าทับมอญในทำนองที่เป็นสำเนียงมอญ เป็นต้น

6. กลวิธีการเปลี่ยนบันไดเสียง เป็นการสร้างสรรค์ทำนองให้มีการเปลี่ยนเสียงควบคุมจากอีกเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง โดยการเปลี่ยนบันไดเสียงนี้สามารถกำหนดให้เกิดขึ้นเมื่อบรรเลงจบท่อนเพลงไปแล้ว เช่น เพลงเหาะ เพลงกลม นอกจากนี้การเปลี่ยนบันไดเสียงอาจกำหนดให้เกิดขึ้นภายในท่อนเพลงเดียวกัน เช่น เพลงแขกมอญ เพลงทะแย เป็นต้น

7. กลวิธีการทำทำนองทางกรอ เป็นการประพันธ์โดยมีลักษณะของทำนองที่เน้นการทำเสียงยาว ๆ โดยแต่ละเสียงมีระยะห่างกันพอสมควร เพลงที่สอดแทรกทำนองกรอ เช่น เพลงเขมรไทรโยค เป็นต้น

8. กลวิธีการทำทำนองล้อ เป็นการประพันธ์โดยให้เครื่องดนตรีจำพวกนำดำเนินทำนองจนจบวรรคหรือประโยคก่อน แล้วจึงให้เครื่องดนตรีจำพวกตามดำเนินทำนองต่อในทำนองเดียวกัน

9. กลวิธีการทำทำนองขัด การทำทำนองขัดมีลักษณะคล้ายคลึงกับการล้อ โดยแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็นสองจำพวกได้แก่ พวกนำ และพวกตาม แต่จะแตกต่างกันโดยการขัดนั้นพวกนำและพวกตามจะบรรเลงทำนองที่ไม่เหมือนกัน

10. กลวิธีการทำทำนองเหลื่อม เป็นการกำหนดให้มีการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีพวกนำ และพวกตามโดยเริ่มต้นและจบไม่พร้อมกัน โดยให้พวกนำเริ่มทำทำนองก่อน

11. กลวิธีการทำทำนองโยน เป็นการประพันธ์ทำนองที่มีลักษณะการบรรเลงย้ำเสียงใดเสียงหนึ่ง โดยส่วนใหญ่มักจะต่อทำนองโยนด้วยทำนองแบบล้อ ขัด หรือเหลื่อม แล้วปิดท้ายด้วยสำนวนทำนองที่มีความถี่กระชั้นและย้ำเสียงที่ทำการโยนในช่วงต้นทำนอง

12. กลวิธีการทำทำนองเดี่ยว เป็นการประพันธ์ทำนองเพลงที่สอดแทรกลักษณะการบรรเลงเฉพาะในแต่ละเครื่องมือ โดยการทำทำนองเดี่ยวทั่วไปจะประพันธ์ท่อนละ 2 เที่ยว ได้แก่ เที่ยวโอดหรือเที่ยวหวาน และเที่ยวเก็บหรือเที่ยวพัน

การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น เป็นการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบบทเพลง โดยผู้วิจัยใช้แนวคิดและทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทยเพื่อกำหนดกรอบแนวคิด รวมไปถึงกำหนดขั้นตอนกลวิธีที่ใช้สำหรับสร้างสรรค์ทำนองให้สอดคล้องและมีลักษณะเดียวกันกับผลงานด้านดุริยางคศิลป์ไทยอื่น ๆ

2.1.3 แนวคิดและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์ หมายถึง ศาสตร์วิชาแขนงหนึ่งที่มุ่งแสวงหาและส่งเสริมให้มนุษย์เกิดความซาบซึ้งและชื่นชมในความงามของธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม จิตใจ การใช้ชีวิตของมนุษย์ ความเชื่อ เหตุผล ทรรศนะ รวมไปถึงความงดงามของศิลปกรรม ได้แก่ ดนตรี การแสดง สถาปัตยกรรม และวรรณกรรม โดยความเป็นมาของศาสตร์ดังกล่าวนี้ ศาสตราจารย์วิรุณ ตั้งเจริญ (2553: 28) ได้อธิบายไว้ว่า สุนทรียศาสตร์เป็นส่วนหนึ่งของปรัชญากรีกโบราณร่วมกับ วิทยาศาสตร์ และจริยศาสตร์ ซึ่งมุ่งแสวงหาความรักในภูมิปัญญา (Love of Wisdom)

จะเห็นได้ว่าสุนทรียศาสตร์นั้นมีความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับหลาย ๆ เรื่องราวที่มนุษย์พบเจอในชีวิตประจำวัน โดยศิลปกรรมเองก็เป็นส่วนสำคัญอีกส่วนหนึ่งที่มนุษย์จะขาดเสียไม่ได้ ในประเด็นของสุนทรีศาสตร์กับศิลปกรรมนี้ผู้วิจัยจะนำเสนอโดยกล่าวเฉพาะเพียงด้านดนตรี ซึ่งศาสตราจารย์บุษกร บิณฑสันต์ (2553: 31-32) ได้อธิบายถึงคุณค่าและความงามของดนตรีว่า ดนตรีเป็นศิลปกรรมอย่างหนึ่งที่มีการเปิดโอกาสให้ผู้เสพงานเกิดความรู้สึกที่มีต่อบทเพลงได้อย่างอิสระ ในขณะฟังดนตรีองค์ประกอบต่าง ๆ ได้แก่ บันไดเสียง ทำนอง หรือการสอดประสาน ทำได้เพียงแค่กำหนดกรอบทิศทางของจินตนาการเท่านั้น ส่วนความรู้สึกและมโนภาพที่แท้จริงจะเกิดขึ้นได้ก็เป็นผลมาจากประสบการณ์ ความคิด และความฝันของผู้เสพทั้งสิ้น ดังนั้นจึงสามารถสรุปได้ว่าความงดงามและคุณค่าด้านดนตรีนั้นขึ้นอยู่กับมุมมองของแต่ละบุคคล ซึ่งบุคคลจะมองดนตรีว่าให้ความงดงามในแง่มุมใดก็สุดแล้วแต่จินตนาการ ความรู้สึก และธรรมชาติของบุคคลนั้น ๆ จะสร้างสรรค์ได้

สุนทรียภาพกับการสร้างสรรค์งานศิลป์

การจะอธิบายความเกี่ยวข้องระหว่างสุนทรียศาสตร์กับงานศิลป์นั้น คงจะต้องแยกให้เห็นรากศัพท์เดิมของสุนทรียศาสตร์นั้นคือคำว่า สุนทรียะ โดยสุนทรียะ หรือสุนทรียภาพนี้ เป็นความรู้สึกบริสุทธิ์ที่เกิดขึ้นจากภายในจิตใจเพื่อตอบสนองต่อความงามในห้วงเวลาหนึ่งซึ่งอาจเกิดจากภาพ จากเสียง จากตัวอักษร หรือประสาทสัมผัสอื่น ๆ โดยแสดงออกมาในรูปของอารมณ์ต่าง ๆ ได้แก่ ความสุข ความเพลิดเพลิน และความพึงพอใจ เป็นต้น โดยมนุษย์ในแต่ละคนมีความชื่นชมยินดีในความงามที่แตกต่างกัน โดยเรียกสิ่งนี้ว่า รสนิยม ในบางครั้งรสนิยมนี้ยังถูกเปลี่ยนเป็นแรงบันดาลใจกระตุ้นให้มนุษย์เกิดการแสดงออกที่สร้างสรรค์ในทุก ๆ ด้านของชีวิต ไม่ว่าจะเป็นการสร้างสรรค์ทางวิทยาศาสตร์ การสร้างสรรค์ทางสังคม หรือการสร้างสรรค์ด้านศิลปกรรม ดังนั้นจึงสามารถสรุปได้ว่าสุนทรียภาพเป็นแรงผลักดันให้เกิดการสร้างสรรค์งานศิลป์ โดยมนุษย์ผู้ชื่นชมการใช้ท่าทางร่างกายสื่อความหมายก็จะสร้างสรรค์ศิลปะการแสดง มนุษย์ผู้ชื่นชมการใช้อักษรสื่อความหมายก็จะสร้างสรรค์ศิลปะวรรณกรรม มนุษย์ผู้ชื่นชมการใช้วัตถุสื่อความหมายก็จะสร้างสรรค์ศิลปะทัศนศิลป์และสถาปัตยกรรม หรือมนุษย์ผู้ชื่นชมการใช้เสียงสื่อความหมายก็จะสร้างสรรค์ศิลปะดนตรี (วิรุณ ตั้งเจริญ, 2552: 36-38)

ดนตรีเป็นผลงานสร้างสรรค์ด้านสุนทรียะอย่างหนึ่งในกลุ่มศิลปะ ตามประกาศ ก.พ.อ เรื่อง หลักเกณฑ์และวิธีการพิจารณาแต่งตั้งบุคคลให้ดำรงตำแหน่งผู้ช่วยศาสตราจารย์ รองศาสตราจารย์ และศาสตราจารย์ พ.ศ. 2560 ซึ่งอ้างอิงถึงในงานเขียนของรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2563: 81) ได้นิยามผลงานสร้างสรรค์ด้านสุนทรียะ ศิลปะ ว่าหมายถึง *“ผลงานหรือชุดของการสร้างสรรค์ที่แสดงให้เห็นถึงคุณค่าทางสุนทรียะ ปรัชญา จริยธรรม หรือเป็นงานที่สะท้อนสังคม แสดงให้เห็นถึงความสามารถในการสร้างสรรค์ของเจ้าของผลงาน มีการนำเสนอพร้อมคำอธิบายอันกอปรด้วยหลักวิชาที่เอื้อต่อการสร้างความรู้ ความเข้าใจในความหมายและคุณค่าของงาน เช่น ผลงานสร้างสรรค์ด้านวรรณกรรม ด้านศิลปะการแสดง ด้านดนตรี ด้านสถาปัตยกรรม การออกแบบ จิตรกรรม ประติมากรรม ภาพพิมพ์ และศิลปะด้านอื่น ๆ”*

ผู้วิจัยนำแนวคิดและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ มาเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำหรับปรุงแต่งให้บทเพลงเกิดความงามโดยการนำเสนอเรื่องราว ต่าง ๆ ออกมาในรูปแบบของเสียงดนตรี ทั้งยังมีการใช้แนวคิดและทฤษฎีดังกล่าวเพื่อเสริมสร้างให้บทเพลงไม่เพียงแต่มีความสมบูรณ์ครบตามองค์ประกอบของการประพันธ์เพลงเท่านั้น แต่ยังใช้เป็นแนวทางในการบรรยายสื่อถึงจินตนาการและความมุ่งหมายของผู้วิจัยในกระบวนการประพันธ์เพลงดังกล่าว

2.1.4 แนวคิดและทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์

ผลงานด้านศิลปกรรม เป็นผลงานการสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่เกิดขึ้นด้วยแรงบันดาลใจ เป็นผลมาจากประสบการณ์ จินตนาการ รวมไปถึงสิ่งแวดล้อม เพื่อสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกในทางสุนทรียะของผู้วิจัย เช่น คุณค่า ความงาม ความไพเราะ ความปีติยินดี และความสุข โดยผลงานด้านศิลปกรรมนี้เป็นการแสดงออกอย่างหนึ่งที่เป็นรูปธรรมสามารถรับรู้ได้ด้วยอวัยวะรับสัมผัสไม่ว่าจะเป็น จิตรกรรม การแสดง วรรณกรรม ดนตรี ดังนั้นผลงานจะเป็นเครื่องสะท้อนความรู้ ความสามารถ ของมนุษย์ผู้วิจัยผลงาน ดังคำกล่าวของศาสตราจารย์วิรุณ ตั้งเจริญ (2555: 17) ที่กล่าวว่า *"ผลงานศิลปะเป็นผลพวงจากความเชี่ยวชาญหรือทักษะทางศิลปะ บนพื้นฐานความคิดสร้างสรรค์ และจากจินตนาการที่เป็นภาพในสมองของมนุษย์"* ทั้งนี้การสร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปกรรมเกิดขึ้นได้ด้วยทักษะ ความเชี่ยวชาญ และแรงบันดาลใจของมนุษย์ผู้วิจัย แต่จะสำเร็จได้ด้วยแนวทางและทฤษฎี ที่ถูกต้อง

การสร้างสรรค์ศิลป์ เป็นกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานหรือชุดของผลงานที่เกี่ยวข้องกับศิลปกรรมได้แก่ ผลงานสร้างสรรค์ด้านวรรณกรรม ด้านดนตรี ด้านศิลปะการแสดง ด้านสถาปัตยกรรม หรือด้านอื่น ๆ ที่แสดงให้เห็นถึงความสามารถและความมุ่งหมายในการสร้างสรรค์ ของเจ้าของผลงาน รวมไปถึงสะท้อนให้เห็น คุณค่าทางสุนทรียะ ปรัชญา จริยธรรม มีการนำเสนอพร้อมคำอธิบายเพื่อสร้างความเข้าใจในความหมายและคุณค่าของงานโดยใช้หลักการและทฤษฎี ที่เกี่ยวข้อง รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2563: 81-90) อธิบายหลักคิดของการสร้างสรรค์ศิลป์ประกอบด้วย 2 ประเด็น สามารถสรุปได้ดังนี้

1) หลักการสร้างสรรค์ศิลป์

ความรู้สึกทางสุนทรียะเป็นบ่อเกิดแห่งแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ศิลป์ของมนุษย์ทั้งในด้านดุริยางคศิลป์ ด้านนาฏศิลป์ และด้านทัศนศิลป์ โดยผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินสามารถเกิดขึ้นได้จากปัจจัยและวิธีการต่าง ๆ ได้แก่ ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ ซึ่งจะเกิดเป็นงานศิลป์ก็ต่อเมื่อศิลปินพิจารณาปรากฏการต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นจนเกิดเป็นจินตนาการเป็นความรู้สึกภายในแล้วนำเสนอจินตนาการเหล่านั้นออกมาในรูปแบบของท่วงทำนองที่ร้อยเรียงและถ่ายทอดการบรรเลงผ่านเครื่องดนตรี หรือสร้างชิ้นงานเป็นงานปั้น หรือลวดลายเพื่อนำเสนอสิ่งที่จินตนาการ โดยลักษณะดังกล่าวนี้ก็จัดเป็นงานสร้างสรรค์ศิลป์ รวมไปถึงบริบททางวัฒนธรรมอันประกอบไปด้วย ความเชื่อ ศาสนา วิถีชีวิต ความศรัทธา ความรัก และอื่น ๆ ก็เป็นส่วนหนึ่งในการส่งเสริมให้เกิดการสร้างสรรค์งานศิลป์ ดังจะเห็นได้จากศิลปินมีการประพันธ์บทเพลง

ที่เกี่ยวข้องกับพิธีกรรม หรือศิลปินสร้างสรรค์การร่ายรำเพื่อใช้บูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ โดยการกระทำดังตัวอย่างนี้ก็ถือเป็นการสร้างสรรค์ศิลป์ทั้งสิ้น นอกจากนี้ การสร้างสรรค์ศิลป์ยังกระทำได้ด้วยการนำองค์ความรู้ที่เกิดขึ้นจากการแสวงหาค้นคว้าอย่างมีหลักการมาสังเคราะห์จนเกิดเป็นจินตนาการแล้วสร้างสรรค์เป็นงานศิลป์

2) ลักษณะและคุณค่าของการสร้างสรรค์ศิลป์

การสร้างสรรค์ศิลป์ที่เกิดขึ้นจะมีความวิจิตรงดงามมากน้อยเพียงใด ขึ้นอยู่กับภูมิรู้ของผู้เสพนอกจากนี้ผลงานศิลป์ที่เกิดขึ้นไม่ว่าจะเป็นด้านดุริยางคศิลป์ ด้านนาฏศิลป์ และด้านทัศนศิลป์จะเป็นองค์ความรู้เสมือนตัวแทนของศิลปินผู้วิจัยและเป็นตัวแทนของสังคมที่ผู้วิจัยอาศัยอยู่ซึ่งเมื่อองค์ความรู้เหล่านี้ดำเนินมาจนชั่วระยะเวลาหนึ่งจะทำให้องค์ความรู้มีการตกผลึกจนกลายเป็นคุณค่า ซึ่งสังคมก็จะเป็นผู้พิจารณาต่อไปว่าผลงานศิลปกรรมนั้นจะถูกอนุรักษ์ในรูปแบบดั้งเดิมหรือจะถูกพัฒนาต่อยอดเป็นผลงานใหม่ต่อไป

จากแนวคิดและทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ที่ผู้วิจัยศึกษาและสังเคราะห์นั้นสามารถสรุปได้ว่าทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์เป็นทฤษฎีที่นำเสนอหลักการสำหรับนำไปสร้างสรรค์งานศิลป์ทั้งด้านดุริยางคศิลป์ ด้านนาฏศิลป์ และด้านทัศนศิลป์ โดยทฤษฎีดังกล่าวนี้มีความเกี่ยวข้องกับศาสตร์ด้านสุนทรียะอันเป็นศาสตร์ที่มุ่งศึกษาคุณค่าความงามที่รับรู้ได้ด้วยอารมณ์ โดยผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินตามทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์นี้สามารถเกิดขึ้นได้จากปัจจัยและวิธีการ 3 อย่าง ได้แก่ ปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ บริบททางวัฒนธรรม และองค์ความรู้ที่ได้จากกระบวนการวิจัย ซึ่งงานสร้างสรรค์ศิลป์จะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อศิลปินนำปัจจัยและวิธีการดังกล่าวมาพินิจพิจารณาจนเกิดเป็นจินตนาการแล้วถ่ายทอดจินตนาการเหล่านั้นผ่านเสียงดนตรี ท่ารำ งานปั้น หรืออื่น ๆ จึงจะถือเป็นงานศิลป์ ซึ่งผู้เสพงานศิลป์จะเข้าถึงคุณค่าและความงดงามของผลงานมากน้อยเพียงใดก็ขึ้นอยู่กับความรู้ นอกจากนี้เมื่อผลงานศิลป์ดำรงอยู่จนถึงระยะเวลาอันเหมาะสม งานศิลป์นั้น ๆ ก็จะถูกแปรเปลี่ยนเป็นองค์ความรู้สำหรับการอนุรักษ์และพัฒนางานศิลป์นั้นต่อไป

ในการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้นเป็นการสร้างสรรค์ผลงานศิลปกรรมด้านดุริยางคศิลป์ ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงใช้ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์เพื่อมาเป็นกรอบในการกำหนดประเด็นและต่อยอดเป็นงานสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ โดยดำเนินการเรียบเรียงดนตรีให้สะท้อนเรื่องราวและจินตนาการของผู้ประพันธ์ รวมไปถึงสร้างสรรค์ดนตรีให้สอดคล้องกับทฤษฎีดังกล่าวอีกด้วย

2.2 สาระวิชาการที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 ระนาดทุ้ม

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวว่า ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 ให้คู่กับระนาดเอกแต่มีระดับเสียงทุ้มต่ำผืนระนาดทุ้มทำด้วยไม้ไผ่ประกอบด้วยลูกระนาด 16-17 ลูก โดยมีรายละเอียดดังนี้

> *ระนาดทุ้มไม้ เป็นเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 มีระดับเสียงทุ้มต่ำ ทั้งนี้เพื่อคู่กับระนาดเอกซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูง ส่วนที่เป็นรางนั้นจะมีลักษณะที่แตกต่างกันจากระนาดเอก กล่าวคือ ขอบของรางระนาดเอกจะขนานกันทั้งด้านล่างและด้านบนสำหรับระนาดทุ้มนั้นด้านล่างจะตรงส่วนด้านบนจะเว้าและประการสำคัญระนาดทุ้มมี 4 เท้า ส่วนระนาดเอกมีเท้าเดียว*
>
> *ผืนระนาดทุ้มทำด้วยไม้ไผ่ ในระยะหลังได้มีผู้นำไม้เนื้อแข็งเช่นเดียวกับที่ใช้ทำระนาดเอกมาทำผืนระนาดทุ้มแต่ก็ไม่ได้รับความนิยมเท่าที่ควร ผืนระนาดทุ้มจะประกอบด้วยลูกระนาด 16-17 ลูก โดยลูกที่ 17 ด้านขวามือของผู้บรรเลง เรียกว่า "ลูกหลีก" หรือ "ลูกหลิบ" ผืนระนาดทุ้มนี้มีลักษณะคล้ายระนาดเอก แตกต่างตรงที่ขนาดของความเล็ก-ใหญ่ ผืนระนาดเอกจะมีขนาดเล็กสั้นส่วนระนาดทุ้มจะมีขนาดใหญ่และยาว ด้วยเหตุผลที่ต้องการให้เกิดความแตกต่างระหว่างระดับความสูงต่ำของเสียงนั้นเอง ทั้งนี้ย่อมขึ้นอยู่กับปัจจัยของการคว้านท้องลูกระนาดและการถ่วงตะกั่วเป็นองค์ประกอบด้วยเช่นกัน สำหรับไม้ตีของระนาดทุ้มนั้นคล้ายกับไม้ตีระนาดเอกชนิดไม้นวมแต่จะมีขนาดที่ใหญ่กว่าประมาณ 2 – 3 เท่า นอกจากนั้นยังมีความอ่อนนุ่มกว่าไม้ระนาดเอกชนิดไม้นวมเล็กน้อย* (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542: 45)

สอดคล้องกับ ธนิต อยู่โพธิ์ กล่าวว่า ระนาดทุ้มไม้ เป็นเครื่องดนตรีที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 เลียนแบบระนาดเอกมีเสียงทุ้มเป็นคนละเสียงกับระนาดเอก โดยมีรายละเอียดดังนี้

ระนาดทุ้มไม้ เป็นเครื่องดนตรีที่คิดสร้างกันขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 กรุงรัตนโกสินทร์ เลียนแบบระนาดเอกแต่ลูกระนาดก็คงด้วยไม้ชนิดเดียวกับระนาดเอก เป็นแต่เหลาลูกระนาดให้มีขนาดกว้างและยาวกว่าลูกระนาดเอกและประดิษฐ์รางให้มีรูปคล้ายหีบไม้แต่เว้ากลางเป็นทางโค้งมี "โขน" ปิดทางด้านหัวและด้านท้าย วัดจากปลายโขนทางด้านหนึ่งไปยังอีกทางหนึ่งยาวประมาณ 124 ซม. ปากรางกว้างประมาณ 22 ซม. มีเท้าเตี้ยๆรอง 4 มุมรางยางทีเท้าทั้ง 4 นั้น ทำเป็นลูกล้อติดทำให้เคลื่อนย้ายง่าย ลูกระนาดทุ้มมีจำนวน 17 หรือ 18 ลูก ลูกต้นยาวประมาณ 42 ซม. กว้าง 6 ซม. ลูกต่อมาก็ลดหลั่นลงมานิดหน่อยและลูกยอดมีขนาดยาว 34 ซม. กว้าง 5 ซม. ไม้ตีก็ประดิษฐ์แตกต่างออกไปด้วย เพื่อต้องการให้มีเสียงทุ้มเป็นคนละเสียงกับระนาดเอก จึงบัญญัติชื่อระนาดชนิดนี้ว่า "ระนาดทุ้ม" (ธนิต อยู่โพธิ์, 2523: 9)

ดุษฎี มีป้อม กล่าวว่า ระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีระดับเสียงทุ้มต่ำ และถูกสร้างมาเพื่อคู่กับระนาดเอกที่มีลักษณะของเสียงที่สูงกว่ามีวิวัฒนาการเลียนแบบมาจากระนาดเอก ดังนั้น จึงทำให้ระนาดทั้ง 2 นี้มีลักษณะที่ใกล้เคียง และคล้ายคลึงกัน นั้นคือ ระนาดทั้ง 2 ชนิดนี้ ทำจากไม้ แต่จะแตกต่างกันตรงที่ขนาดของลูกระนาด ซึ่งระนาดทุ้มนั้นถูกเหลาให้มีความกว้างและความยาวมากกว่าลูกระนาดเอกเพื่อให้เกิดเสียงที่ทุ้มต่ำกว่า นอกจากนี้ส่วนของรางระนาดทั้ง 2 ชนิดยังมีความแตกต่างกันอีกด้วย โดยที่รางระนาดทุ้ม มีรูปร่างคล้ายหีบไม้ แต่เว้าด้านบนตรงกลางให้มีทางโค้ง และด้านล่างมีลักษณะตรง มีโขนปิดทางด้านหัวและท้ายโขนด้านในรางระนาดทุ้มนั้นใช้ตะขอมีขนาดเล็กทำจากทองเหลืองหรือโลหะต่าง ๆ เจาะเข้าไปในเนื้อไม้ข้างละ 2 อัน ใช้สำหรับแขวนผืนระนาดทุ้มให้ลอยอยู่เหนือตัวราง ประการสุดท้ายของความแตกต่างที่เห็นได้ชัด คือ ระนาดทุ้ม มีเท้าของรางทั้งหมด 4 เท้า ซึ่งแตกต่างกับระนาดเอกที่เพียงเท้า (ดุษฎี มีป้อม, 2556: 21)

จะเห็นได้ว่าระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตีที่ทำด้วยไม้มีต้นกำเนิดในรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ บรรเลงประกอบอยู่ในวงปี่พาทย์และมโหรีซึ่งระนาดทุ้มสามารถแบ่งส่วนประกอบได้เป็น 3 ส่วนได้แก่ ผืน ราง และไม้ตี โดยองค์ประกอบทั้ง 3 ส่วนมีรายละเอียดดังนี้

1) ผืนระนาดทุ้ม

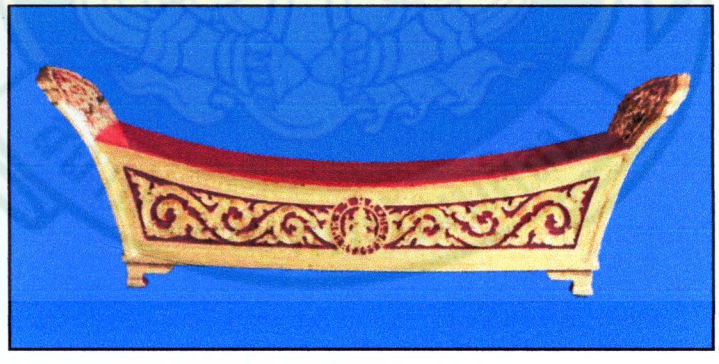
ผืนระนาดทุ้มทำด้วยไม้ไผ่ลูกระนาดทุ้มมีจำนวน 17 ลูก แต่ละลูกมีขนาดกว้างและยาวกว่าลูกระนาดเอก ลูกต้นยาวประมาณ 42 ซม. กว้าง 6 ซม. ลูกต่อมาก็ลดหลั่นลงมาเล็กน้อยและลูกยอดมีขนาดยาว 34 ซม. กว้าง 5 ซม.

ภาพที่ 1 แสดงส่วนประกอบของผืนระนาดทุ้ม

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์ บันทึกวันที่ 9 พฤษภาคม 2563

2) รางระนาดทุ้ม

วัสดุที่นิยมนำมาทำรางระนาดทุ้มจะใช้ไม้เนื้อแข็งที่มีความแข็งแรง เช่น ไม้ขนุน ไม้สัก ไม้ประดู่ ไม้ชิงชัน และไม้มะริด เป็นต้น รางระนาดทุ้มมีทั้งแบบธรรมดาและแบบมีลวดลายสวยงามที่เกิดจากการแกะสลัก ลงรัก ปิดทอง เรียกรางชนิดนี้ว่า “รางทอง” ซึ่งรางระนาดทุ้มดังกล่าวนี้เป็นที่นิยมกันมากในปัจจุบัน (ดุษฎี มีป้อม, 2556: 21)

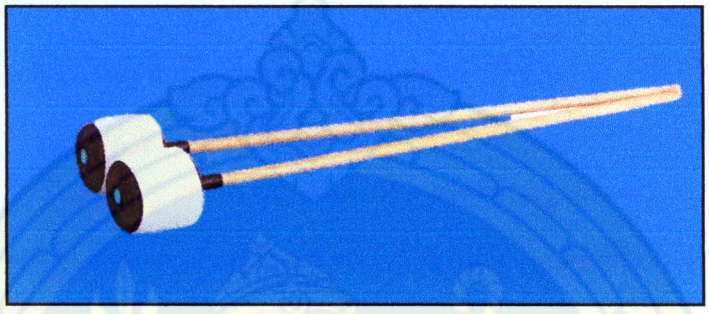


ภาพที่ 2 แสดงรางระนาดทุ้ม

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์ บันทึกวันที่ 9 พฤษภาคม 2563

3) ไม้ตีระนาดทุ้ม

ไม้ตีระนาดทุ้มมีวิธีการประดิษฐ์ที่แตกต่างไปจากไม้ตีระนาดเอก ไม้ตีระนาดทุ้มเป็นไม้นวมมีขนาดใหญ่กว่าไม้นวมของระนาดเอกและให้เสียงที่นุ่มนวลกว่า หัวไม้หรือส่วนที่ใช้ตีนั้นพันด้วยผ้า พอกให้มีขนาดใหญ่โตและนุ่มเพื่อต้องการให้เกิดเสียงที่ทุ้ม นุ่มนวลเวลาหัวไม้สัมผัสลูกระนาดให้เป็นคนละเสียงกับระนาดเอกที่มีเสียงแกร่งกร้าว ส่วนก้านของไม้หระนาดทุ้มมีลักษณะเป็นไม้ไผ่เหลาและขัดเรียบเนียน



ภาพที่ 3 แสดงไม้ตีระนาดทุ้ม

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์ บันทึกวันที่ 9 พฤษภาคม 2563

2.2.2 บทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม

ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องตี มีระดับเสียงที่ทุ้มต่ำ ซึ่งระนาดทุ้มนี้พบปรากฏประกอบอยู่ในดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ ได้แก่ วงปี่พาทย์ และวงมโหรี หากจะกล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของระนาดทุ้มนั้นมีนักวิชาการด้านดุริยางคศิลป์ไทยให้คำอธิบายไว้ดังนี้

เรณู โกศินานนท์ ได้อธิบายว่า ระนาดทุ้มใช้ตีสอดประสานขัดจังหวะกับระนาดเอก เพื่อให้เพลงมีความไพเราะสนุกสนานยิ่งขึ้น ในการฟังดนตรีไทยสำหรับวงปี่พาทย์ ถ้าสังเกตจะเห็นว่าระนาดเอกกับระนาดทุ้มนั้นบรรเลงอย่างมีลูกล้อลูกเชื่อมไล่กันไปน่าสนุก โดยระนาดเอกเล่นนำและระนาดทุ้มเล่น (เรณู โกศินานนท์, 2540)

ประสิทธิ์ ถาวร กล่าวว่า ระนาดทุ้มมีอัตลักษณ์เฉพาะ ที่บรมครูทางด้านดนตรีไทยได้พัฒนาคิดประดิษฐ์สร้างเครื่องดนตรีชนิดนี้ขึ้น ถ้าจะเปรียบเทียบกับการแสดงละคร ระนาดเอกนั้นรับบทเป็นพระเอก ส่วนระนาดทุ้มจะรับบทเป็นตัวตลกของเรื่อง ซึ่งทำหน้าที่นำความสนุกสนาน ครึกครื้นให้กับวงดนตรี (ประสิทธิ์ ถาวร, 2532: 56)

พิชิต ชัยเสรี ได้เสนอแนะเกี่ยวกับบทบาทหน้าที่ของระนาดทุ้ม ว่าไม่ใช่ตัวตลกขบขัน ถึงแม้ว่าในบางช่วงผู้ฟังอาจจะมองดูว่าตลกแต่ก็เป็นส่วนน้อย ในความเป็นจริงการดำเนินทำนองของระนาดทุ้มนั้นมีความน่าอัศจรรย์น่าสนใจยังมีความละเอียดประณีตและลึกซึ้ง เรื่องของเสียง

ระนาดทุ้มก็มีความเปร่งปรั่งจำเพาะ (tonal timbere) ระนาดทุ้มนั้นมีการเทียบเสียงให้ต่ำกว่าเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ จึงทำให้เกิดเสียงที่มีความไพเราะเสนาะโสตทำให้สะเทือนอารมณ์ของผู้ที่ได้ยิน ในวงดนตรีนั้นถ้าไม่มีเสียงต่ำแต่มีเฉพาะเสียงที่สูงในวงนั้นก็จะไม่มีความสมดุล ความไพเราะและความสมบูรณ์ก็จะด้อยลงไป การใช้สำนวนของระนาดทุ้มยังมีความพิเศษอยู่ 3 ประการ คือ 1. ล่วงหน้า 2. ล้าหลัง 3. อิหลักอิเหลื่อ ผู้ที่บรรเลงระนาดทุ้มจะต้องมีสติปัญญา ใช้ไหวพริบและปฏิภาณอย่างสูงจึงจะบรรเลงได้ดี เพราะฉะนั้นระนาดทุ้มจึงเป็นเครื่องดนตรีที่ทรงคุณค่าซึ่งเกิดขึ้นในยุคแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ และยังมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งที่ครูดนตรีในอดีตได้ใช้ภูมิปัญญาในการสร้างสรรค์สำนวนกลอน และคิดประดิษฐ์วิธีการบรรเลงอย่างชาญฉลาด (พิชิต ชัยเสรี, 2540)

ดุษฎี มีป้อม ได้กล่าวถึงบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้มว่า ระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีที่มีอิสระในการบรรเลงเป็นอย่างมาก การบรรเลงต้องใช้หลักความรู้วิธีการบรรเลงฆ้องวงใหญ่เป็นแม่แบบ แต่ในความเป็นอิสระนั้นผู้บรรเลงจำเป็นที่จะต้องสร้างสรรค์ทำนองให้สอดคล้องตามกาลเทศะของเพลงที่บรรเลง เช่น ในการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงผู้บรรเลงสมควรที่จะต้องบรรเลงให้เหมือนกับฆ้องวงใหญ่ (ทำนองหลัก) ซึ่งเป็นการแสดงถึงความสักการะ น้อมเคารพ นบนอบต่อองค์เทพยาดาเจ้าทั้งหลายซึ่งอยู่ในความเชื่อของบรรดานักดนตรีไทยทั้งหลายและรวมไปถึงคุณครูที่ยังมีชีวิตด้วย ในเพลงหน้าพาทย์บางเพลงถ้าจะแปรทางควรใช้สำนวนกลอนที่เรียบร้อยเหมาะสมและมีกระสวนทิศทางเดียวไปกับระนาดเอก - ฆ้องวงใหญ่ ซึ่งแนวคิดเกี่ยวกับบทบาทหน้าที่ของระนาดทุ้มดังกล่าว (ดุษฎี มีป้อม, 2524: 23-24)

มนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้มว่า ต้องบรรเลงให้เหมาะสมกับหน้าที่ในวงดนตรีแต่ละชนิด ต้องเข้าใจในบทเพลงประเภทต่าง ๆ รวมถึงความเหมาะสมเวลาที่บรรเลงตามสถานที่และงานพิธี พระราชพิธีแต่ละประเภท นอกจากนี้ยังเป็นความชาญฉลาดของผู้ที่คิดประดิษฐ์สร้างระนาดทุ้มขึ้นมาอยู่ในวงเครื่องคู่นั้น มีความรู้ความเข้าใจในเรื่องของการผสมเสียงอย่างเยี่ยมยอด เพราะว่าในวงเครื่องห้านั้นยังไม่มีเสียงที่มาผสมผสานให้เกิดความสุนทรียในด้านเสียงที่ไปกระตุ้นประสาทสัมผัสทำให้เกิดอารมณ์สนุกสนาน รื่นเริง บันเทิงใจ ระนาดทุ้มมีหน้าที่ดำเนินทำนองให้สอดคล้องไปกับทำนองหลัก โดยใช้สำนวนกลอนที่มีลักษณะยั่วเย้าหยอกล้อไปกับการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ซึ่งทำให้การบรรเลงนั้นครึกครื้นมีสีสันและน่าฟังมากยิ่งขึ้น เปรียบเทียบได้กับการแสดงเป็นตัวตลกที่กระเซ้าเย้าแหย่ตัวแสดงอื่น ๆ ในคณะละคร คณะลิเกฯลฯ วิธีการบรรเลงและการดำเนินทำนองของระนาดทุ้มจึงมีลักษณะที่ขัดจังหวะ

ตรงจังหวะ ก่อนจังหวะ หลังจังหวะฯลฯ แต่ในการบรรเลงผู้บรรเลงระนาดทุ้มยังต้องมีความเข้าใจนักดนตรีแต่ละคนด้วย (มนตรี ตราโมท, 2543: 50-51)

จากบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้มโดยทัศนะของนักวิชาการด้านดุริยางคศิลป์ไทย ผู้วิจัยสามารถทำการสรุปได้ว่า ระนาดทุ้ม ถือได้ว่าเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างสีสันให้กับวงดนตรีไทยด้วยเอกลักษณ์เฉพาะทั้งรูปร่าง และระดับเสียงที่มีความทุ้มต่ำดังชื่อ เมื่อบรรเลงคู่กับระนาดเอกอันมีระดับเสียงสูง จะทำให้เพลงที่บรรเลงมีความสมบูรณ์ นอกจากนี้ ลักษณะทำนองของระนาดทุ้มยังมีเอกลักษณ์สามารถสร้างสุนทรียรสให้ผู้ฟังเกิดความสนุกสนาน เพลิดเพลิน ครื้นเครง และเหมือนว่าทางระนาดทุ้มนั้นจะมีอิสระอย่างมากในการบรรเลง แต่เมื่อพิจารณาถึงรายละเอียดของลักษณะทำนองแล้วจะเห็นได้ว่ามีวิธีการบรรเลงโดยใช้ฆ้องวงใหญ่เป็นแม่แบบ และจะมีการสอดแทรกทำนองระนาดทุ้มตามความเหมาะสมโดยพิจารณาจาก ประเภทของเพลงที่บรรเลง รวมไปถึงวงที่ระนาดทุ้มบรรเลงประกอบ

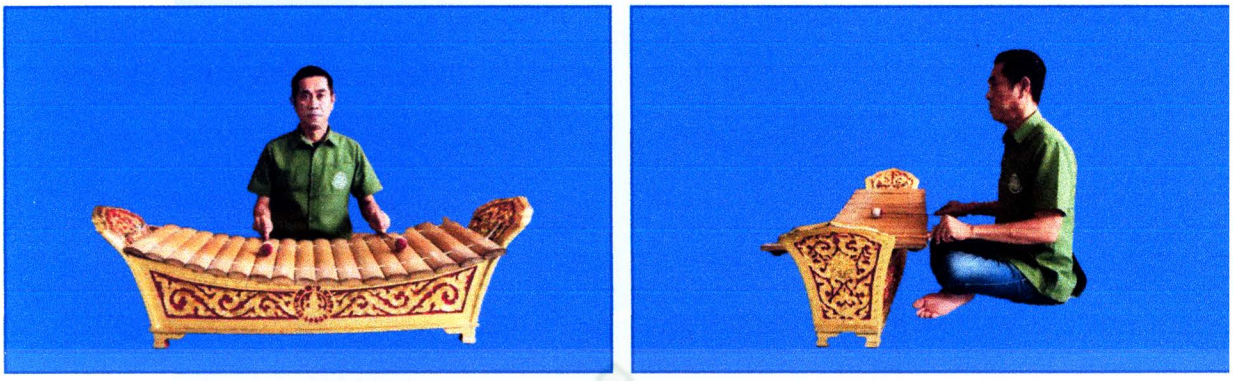
2.2.3 วิธีการบรรเลงระนาดทุ้ม

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวถึง วิธีการบรรเลงระนาดทุ้มสามารถสรุปได้ว่า หน้าที่ในการบรรเลงระนาดทุ้มจะผสมร่วมอยู่ในวงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์นางหงส์ วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ และวงปี่พาทย์มอญ โดยทำหน้าที่บรรเลงหยอกล้อไปกับระนาดเอก โดยลีลาการบรรเลงระนาดทุ้มนี้ ถ้าหากผู้ฟังไม่มีทักษะในการฟังจะมีความรู้สึกว่าระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงแล้วฟังไม่รู้เรื่องมากที่สุด แต่หากให้ความสนใจในดนตรีไทยโดยพัฒนาทักษะในการฟังแล้ว จะพบว่าระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงแล้วสามารถสร้างอารมณ์ร่วมในอรรถรสของทำนองได้มากที่สุด อีกทั้งสามารถสะท้อนถึงภูมิปัญญาของนักดนตรีได้อย่างชัดเจน และในการบรรเลงร่วมวงในเพลงประเภทลูกล้อ-ลูกขัด ระนาดทุ้มจัดเป็นเครื่องดนตรีประเภทพวกตามทำนอง (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542: 46)

ทบวงมหาวิทยาลัย (2534: 55-58) ได้กำหนดเกณฑ์มาตรฐานการบรรเลงระนาดทุ้ม โดยแบ่งองค์ประกอบของการบรรเลงออกเป็น 4 ประการคือ การนั่ง การจับไม้ วิธีการตี และการแปรทำนอง ดังนี้

1) ท่านั่ง

สำหรับท่านั่งในการบรรเลงระนาดทุ้มสามารถแบ่งได้ทั้งหมด 2 ลักษณะ ได้แก่ นั่งขัดสมาธิราบ และนั่งพับเพียบ ลำตัวตรง ตำแหน่งที่นั่งอยู่ระหว่างกึ่งกลางรางระนาดทุ้ม ผู้บรรเลงอยู่ห่างจากรางระนาดทุ้มประมาณ 4 นิ้วฟุต



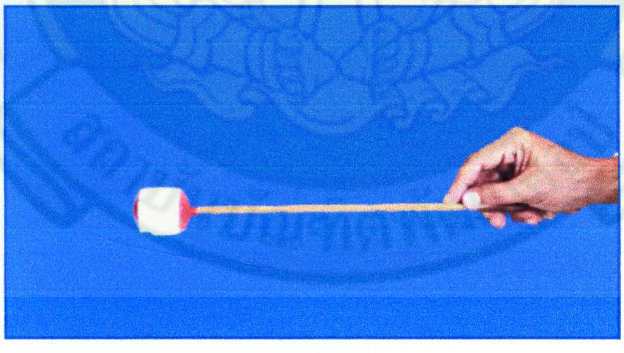
ภาพที่ 4 แสดงท่านั่งขัดสมาธิในการบรรเลงระนาดทุ้ม

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์ บันทึกวันที่ 9 พฤษภาคม 2563

2) การจับไม้ระนาดทุ้ม

การจับไม้ระนาดทุ้มนั้นมีหลายรูปแบบ โดยการจับไม้ระนาดแต่ละรูปแบบจะให้ผลการตีที่แตกต่างกัน ซึ่งการจับไม้ระนาดขั้นพื้นฐานมี 2 ลักษณะได้แก่

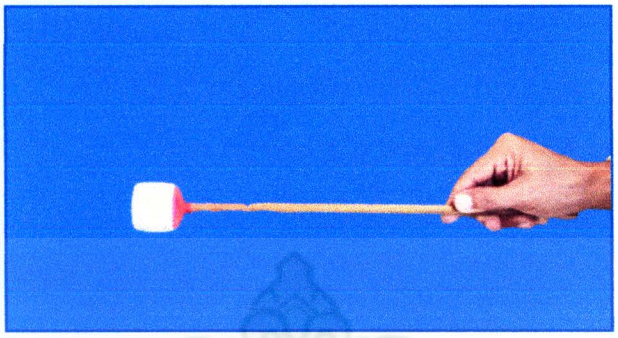
2.1) การจับแบบปากกา โดยทั่วไปหงายฝ่ามือจับไม้ตีข้างละอัน ให้ก้านไม้ตีทอดอยู่ในร่องอุ้งมือพร้อมกับให้นิ้วกลาง นิ้วนาง นิ้วก้อยจับก้านไว้และเหยียดนิ้วหัวแม่มือแตะอยู่ข้างไม้ตีให้พอเหมาะกับการควบคุมน้ำหนักของไม้ แล้วจึงคว่ำมือลงเมื่อพร้อมที่จะเริ่มตี แขนทั้งสองอยู่ข้างลำตัวงอข้อศอกเป็นมุมฉาก



ภาพที่ 5 แสดงการจับไม้ระนาดทุ้มแบบปากกา

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์ บันทึกวันที่ 9 พฤษภาคม 2563

2.2) การจับแบบปากนกแก้ว แต่นิ้วชี้ไพล่ลงตั้งฉากกับก้านไม้ตีประมาณ 1 องคุลีเศษ (ประมาณข้อนิ้วมือข้อแรก)



ภาพที่ 6 แสดงการจับไม้ระนาดทุ้มแบบปากนกแก้ว

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์ บันทึกวันที่ 9 พฤษภาคม 2563

3) วิธีตีระนาดทุ้ม

ระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง เช่นเดียวกับระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และเครื่องดนตรีอื่น ๆ โดยการตีระนาดทุ้มมีลักษณะดังต่อไปนี้

3.1) ลักษณะการตี

3.1.1) ต้องตีตรงกลางของลูกระนาดทุ้มแต่ละลูก

3.1.2) วิธีที่ใช้กล้ามเนื้อบังคับดังนี้

(1) ใช้กล้ามเนื้อแขนเป็นหลัก และใช้กล้ามเนื้อที่บังคับการเคลื่อนไหวข้อมือร่วมด้วย เรียกว่าครึ่งข้อครึ่งแขน (เกร็งแขน ปล่อยข้อ)

(2) ในการตีด้วยความเร็ว จะใช้ส่วนของกล้ามเนื้อตรึงหัวไหล่ไว้เป็นหลักเพื่อให้กล้ามเนื้อแขนสามารถบังคับการตีให้คล่องตัว และรวดเร็วขึ้น

(3) โดยทั่วไปใช้น้ำหนักมือในการตีหนักกว่าระนาดเอก ผู้ที่จึงต้องยกไม้ที่สูงกว่าพอประมาณ

(4) น้ำหนักในการตีด้วยมือซ้ายและมือขวาส่วนใหญ่จะไม่เท่ากัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับวิธีการบรรเลงและท่วงทำนองของบทเพลง

3.2) วิธีการตี

3.2.1) ตีไล่เสียงทีละมือ ต่ำไปหาสูง และจากสูงลงไปหาต่ำ ได้เสียงดังเท่ากันและจังหวะสม่ำเสมอ

3.2.2) การตีสลับมือ

(1) ตีสลับมือเป็นคู่เสียงต่าง ๆ ขึ้นลง

(2) ตีสลับมือเป็นเสียงเดียว หรือยืนเสียง ทั้งนี้ต้องได้เสียงดังเท่ากันและจังหวะสม่ำเสมอ

3.2.3) การตีกรอ คือ การตีสลับมือซ้าย ขวา ติดต่อกันด้วยพยางค์ ถี่ โดยอาจตีเป็นคู่ต่าง ๆ กัน ต่ำกว่าคู่แปด

3.2.4) ตีสองมือพร้อมกันเป็นคู่ต่าง ๆ กัน ต่ำกว่าคู่แปด โดยมีความดังของเสียงที่พอดีกัน

3.2.5) ตีผสมมือ 3, 4, 5, 6 พยางค์หรืออื่น ๆ โดยเป็นเสียงขึ้นและเสียงลง

3.2.6) ตีเรียงซ้ายเรียงขวา คือ การตีพยางค์สี่เสียงทีละมือ

3.2.7) ตีดูด คือ การตีกดซ้ายเปิดขวา

(1) เสียงดูดที่เกิดจากการบังคับเสียงโดยใช้มือทั้งสองร่วมกันบังคับเสียง คือ การตีขวาด้วยเสียงเปิด แล้วห้ามเสียงด้วยมือซ้าย หรือปฏิบัติในทางตรงข้าม คือ เปิดซ้ายและห้ามขวา สามารถแบ่งได้เป็นการดูดขึ้น และดูดลง

(2) เสียงดูดที่เกิดจากการบังคับเสียงโดยใช้มือข้างเดียวทำให้เกิดเสียงเปิด แล้วห้ามเสียงด้วยการกดหัวไม้ กับลูกระนาดที่เกิดเสียงนั้นๆ

3.2.8) ตีถ่าง การตีกว้างกว่าคู่แปด โดยแบ่งเป็นถ่างข้างซ้าย ถ่างขวา และแยกมือทั้งสองพร้อมกัน

3.2.9) ตีกระทบ คือ การทำให้เกิดเสียงโดยมือทั้ง 2 ข้าง ให้เสียงเกิดในลักษณะชิดกัน โดยเสียงที่หนึ่งมีน้ำหนักเสียงมากกว่าเสียงที่สอง พร้อมกับให้เสียงที่สองเป็นเสียงลงจังหวะ โดยเสียงกระทบอาจทำให้เกิดขึ้นตั้งแต่หนึ่งเสียงขึ้นไป

3.2.10) ตีล่วงหน้า มี 2 ลักษณะได้แก่

(1) การตีสำนวนลงเสียงล่วงหน้าเป็นพยางค์ โดยวิธีการตัดสำนวนบางส่วน และรวมเสียงสุดท้ายมาลงจังหวะ

(2) การตีล่วงหน้าเป็นประโยค เป็นการบรรเลงให้เป็นประโยคนั้นดำเนินไปล่วงหน้าจากทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่ ภายใต้กรอบของสำนวนและจังหวะเดียวกัน

3.2.11) ตีเตะมือซ้าย และตีเตะมือขวา คือการบรรเลงด้วยสำนวนพิเศษ โดยมีวิธีการดังนี้

(1) ตีสวน จะใช้มือขวาตีเข้าหามือซ้าย และมือซ้ายตีเข้าหามือขวา

(2) ตีตาม จะใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย ทั้งนี้ต้องเป็นการตีมือละ 2 เสียงเท่านั้น

3.2.12) ตีย้อย สามารถแบ่งออกเป็น

(1) มีการเพิ่มสำนวนให้ลูกตกลงหลังจังหวะจากกรอบการบรรเลงของสำนวนนั้น

(2) ย้อยหลังแบบเต็มสำนวนหรือเหลื่อมเต็มสำนวน การยัก เยื้อง สำนวนการบรรเลงเต็มสำนวนให้ดำเนินไปตามหลัง

3.2.13) ตีโขยก คือ การตีให้เกิดเสียงตามการดำเนินสำนวนกลอนโดยให้น้ำหนักของเสียงที่เรียงร้อยเป็นสำนวนเกิดขึ้นมีน้ำหนักจากเบาไปหาหนัก สลับกันตามประโยควรรคตอนของแต่ละสำนวน ในลักษณะที่ฟังแล้วให้ความรู้สึกว่าสำนวนของการบรรเลงไม่ราบเรียบ ทั้งนี้โดยเจตนาของผู้ปฏิบัติตามหลักวิชาการ

3.2.14) ตีลักจังหวะ คือ ตีระนาดทุ้มให้เสียงลูกตกลงระหว่างกึ่งกลางจังหวะฉิ่งและฉับ

3.2.15) ตีโขก คือ การตีให้เกิดน้ำหนักเสียงที่มือขวาให้มีความดังเป็นพิเศษ โดยให้เกิดเสียงโขกที่บริเวณต้นของแต่ละสำนวน

3.2.16) ตีขยี้ คือ การปฏิบัติตามกรอบของสำนวนการบรรเลงทั่วไป ด้วยการบรรจุรายละเอียดของสำนวนเพิ่มขึ้นโดยบรรเลงในอัตราความเร็วเป็นสองเท่า การขยี้นี้อาจจะขยี้เฉพาะวรรค เฉพาะประโยค หรือหลายประโยคก็ได้

3.2.17) ตีกวาด ประกอบด้วย 2 ลักษณะได้แก่

(1) ตีกวาดทีละมือ ในลักษณะกวาดขึ้นหรือกวาดลง

(2) ตีกวาดสองมือ ไปในทิศทางเดียวกัน หรือต่างทิศทางกันในลักษณะการกวาดเข้าหากัน และกวาดแยกมือออกจากกัน

3.2.18) ตีเสียงสะบัด มี 2 ลักษณะ ได้แก่

(1) ตีสะบัดเรียงเสียงขึ้นและลง

(2) ตีสะบัดข้ามเสียงขึ้นและลง

4) การแปรทำนองระนาดทุ้ม

ดนตรีไทยมีลักษณะพิเศษในการประดับตกแต่งทำนองเพลงให้งดงาม คล้ายกับลายไทยที่มีการวางโครงสร้างของลวดลายไว้เป็นหลักแล้วจึงใช้เส้นลักษณะต่าง ๆ เช่น เส้นโค้ง เส้นขด ทั้งหนักและเบาเขียนเป็นลวดลายประกอบ โดยออกลายเป็นรายละเอียดแยกออกไป แต่ก็ยังคงแนวโครงสร้างหลักไว้ไม่เปลี่ยนแปลง ในทางดนตรี ฆ้องวงใหญ่ทำหน้าที่เป็นโครงสร้างของลวดลาย โดยวางโครงสร้างไปตามข้อกำหนดของหน้าทับ มีฉิ่ง กรับ และโหม่งคอยกำกับให้เข้ารูปเข้ารอย ส่วนระนาดเอก ฆ้องเล็ก ซอด้วง ซออู้ ก็วาดลวดลายประดับประดาไปตามทางของแต่ละเครื่องมือ ระนาดทุ้มมีหน้าที่ทำให้ลวดลายมีชีวิตชีวาด้วยลีลาที่โลดโผนอย่างมีอารมณ์ขัน ซึ่งเป็นสิ่งที่จะขาดเสียมิได้ในศิลปกรรมไทย ในขณะที่ขลุ่ยบรรเลงหวานแว่วในลีลาที่โหยหวน เปรียบเสมือนเส้นกระหนกอันอ่อนช้อยในลายเครือเถา ประกอบกับการขัดหยอกล้อของฉาบเล็กก็ยิ่งทำให้อารมณ์เพลงสมบูรณ์แบบ ลักษณะการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นที่เล่นไปคนละทางตามความเหมาะสมของเสียงของตน โดยยึดแนวทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่ไว้นี้เรียกว่า การประสานสำนวนทำนอง (Idiomatic heterophony) ซึ่งเป็นเอกลักษณ์สำคัญยิ่งของดนตรีไทย ถ้าขาดสิ่งนี้เสียแล้วไซร้ ดนตรีไทยก็ไม่เป็นรส ทางของฆ้องวงใหญ่เรียกว่าทำนองหลัก(Principle melody) และการทำทางของเครื่องดนตรีอื่น ๆ เรียกว่าการแปรทำนอง (Variations) (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2546: 15)

การแปรทำนองของระนาดทุ้มโดยทั่วไป หมายถึง ความสามารถในการดำเนินทำนองด้วยสำนวนกลอนที่มีลักษณะเฉพาะ โดยใช้ทำนองหลักทางฆ้องของแต่ละเพลงเป็นแนวให้เกิดเป็นท่วงทำนองใหม่ ซึ่งเป็นทางของระนาดทุ้มโดยเฉพาะที่จะสอดคล้องสัมพันธ์กันไปกับทำนองหลัก เป็นการช่วยเพิ่มรสชาติการบรรเลงให้ครึกครื้น สนุกสนาน ชวนฟังมากขึ้น โดยเฉพาะการบรรเลงด้วยกลวิธีที่ทำให้เกิดเสียงต่าง ๆ เช่น เสียงดูด โดยเป็นการบังคับเสียงไม่ให้ดังกังวาลตามการบรรเลงปกติ และยักเยื้องจังหวะ ในการดำเนินทำนองที่เหมาะสมกับการดำเนินทำนองของระนาดทุ้ม (ดุษฎี มีป้อม, 2556: 25)

จากการทบทวนเรื่องวิธีการตีระนาดทุ้มโดยทัศนะของนักวิชาการด้านดุริยางคศิลป์ไทยดังกล่าว ผู้วิจัยสามารถทำการสรุปได้ว่า การบรรเลงระนาดทุ้มสามารถแบ่งองค์ประกอบของการบรรเลงออกเป็น 4 ประการคือ การนั่ง การจับไม้ วิธีการตี และการแปรทำนอง โดยท่านั่งผู้บรรเลงสามารถนั่งได้ 2 ลักษณะ คือ การนั่งพับเพียบ และการนั่งขัดสมาธิหลังตรง ส่วนการจับไม้นั้นสามารถทำได้ 2 วิธี คือการจับไม้แบบปากกา และการจับไม้แบบปากนกแก้ว ซึ่งการจับไม้ทั้ง 2 วิธีนี้มีลักษณะที่คล้ายคลึงกันแต่จะแตกต่างกันตรงที่การวางตำแหน่งของนิ้วชี้บนก้านไม้ นอกจากนี้ในวิธีการตีระนาดทุ้ม จะเห็นได้ว่ามีรูปแบบและวิธีการบรรเลงอย่างหลากหลาย เช่น การตีดูด การตีย้อย การตีลักจังหวะ เป็นต้น รวมไปถึง การแปรทำนอง อันเป็นหัวใจหลักของการบรรเลงดนตรีไทย ซึ่งการแปรทำนองนี้เป็นการกระทำเช่นเดียวกับการบรรเลงเครื่องดนตรีดำเนินทำนองอื่น ๆ ที่จะใช้ทำนองหลักของฆ้องวงใหญ่เป็นแม่แบบ แล้วทำทำนองตามวิธีการเฉพาะของเครื่องดนตรีนั้น ๆ เพื่อส่งเสริมให้เพลงดนตรีนั้นมีสีสันและความสมบูรณ์มากที่สุด การที่จะบรรเลงระนาดทุ้มให้เกิดความไพเราะสมบูรณ์ ตามองค์ประกอบของการบรรเลงนั้น ผู้บรรเลงจำเป็นที่จะต้องเข้าใจองค์ประกอบดังกล่าวและยังต้องฝึกซ้อมให้เกิดความชำนาญ พร้อมที่จะใช้เทคนิควิธีการต่าง ๆ ได้ตลอดเวลา

2.2.1.3 วงดนตรีไทยที่มีระนาดทุ้มประสมวง

ระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี ทำด้วยไม้ มีการประสมร่วมอยู่ในวงปี่พาทย์และมโหรี ดังนี้

1) วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ เป็นวงดนตรีที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 3 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พัฒนาขึ้นจากวงปี่พาทย์เครื่องห้าแต่เดิม โดยมีการเพิ่มเครื่องดนตรี 3 ชนิด คือ ปี่นอก ระนาดทุ้ม และฆ้องวงเล็ก เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2540: 72) กล่าวว่า เหตุที่วงปี่พาทย์ชนิดนี้ถูกเรียกว่าเครื่องคู่นั้น เป็นผลมาจากรูปแบบการประสมวงที่กำหนดให้มีเครื่องดนตรีเป็นคู่กัน เช่น ปี่ 1 คู่ ระนาด 1 คู่ ฆ้องวง 1 คู่ โดยสามารถจำแนกเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่ได้ดังนี้

ปี่ใน	1	เลา
ปี่นอก	1	เลา
ระนาดเอก	1	ราง
ระนาดทุ้ม	1	ราง
ฆ้องวงใหญ่	1	วง
ฆ้องวงเล็ก	1	วง
ตะโพน	1	ใบ
กลองทัด	1	คู่
ฉิ่ง	1	คู่

ภาพที่ 7 แสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์ บันทึกวันที่ 8 กรกฎาคม 2563

2) วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องใหญ่ เป็นวงดนตรีที่ใช้เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่เป็นหลัก โดยเพิ่มระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็กอย่างละ 1 ราง ปัญญา รุ่งเรือง (2546: 133) กล่าวว่า วงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องใหญ่นี้เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ โดยระนาดเหล็กที่ประสมร่วมอยู่ในวงนั้นมีลักษณะคล้ายกับระนาดเอกและระนาดทุ้มของเดิม แต่ลูกระนาดทำด้วยทองเหลืองทำให้เกิดเสียงที่กังวาล โดยสามารถจำแนกเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องใหญ่ได้ดังนี้

ปี่ใน	1	เลา
ปี่นอก	1	เลา
ระนาดเอก	1	ราง
ระนาดทุ้ม	1	ราง
ระนาดเอกเหล็ก	1	ราง
ระนาดทุ้มเหล็ก	1	ราง
ฆ้องวงใหญ่	1	วง
ฆ้องวงเล็ก	1	วง
ตะโพน	1	ใบ
กลองทัด	1	คู่
ฉิ่ง	1	คู่

ภาพที่ 8 แสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องใหญ่

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์ บันทึกวันที่ 8 กรกฎาคม 2563

3) วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2540: 74-75) กล่าวว่า เป็นวงดนตรีที่เกิดขึ้นจากการบรรเลงวงปี่พาทย์แต่ต้องการให้เกิดเสียงที่นุ่มนวล ไม่ดังจนเกินไป จึงได้มีการปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องคู่โดยเปลี่ยนไม้ตีระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก จากไม้แข็งมาใช้ไม้นวม เปลี่ยนเครื่องเป่าจากปี่ใน และปี่นอก มาใช้ขลุ่ยเพียงออ นอกจากนี้ยังมีการเพิ่มซออู้ประสมร่วมอยู่ในวงด้วยเพื่อให้เสียงมีความกลมกล่อมมากยิ่งขึ้น โดยวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

ขลุ่ยเพียงออ	1	เลา
ซออู้	1	คัน
ระนาดเอก	1	ราง
ระนาดทุ้ม	1	ราง
ฆ้องวงใหญ่	1	วง
ฆ้องวงเล็ก	1	วง
ตะโพน	1	ใบ
กลองทัด	1	คู่
ฉิ่ง	1	คู่
ฉาบเล็ก	1	คู่
โหม่ง	1	ใบ

ภาพที่ 9 แสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์ บันทึกวันที่ 8 กรกฎาคม 2563

4) วงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องใหญ่ เป็นวงดนตรีที่ใช้เครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่เป็นหลัก โดยเพิ่มระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็กอย่างละ 1 ราง โดยมีรายละเอียดของเครื่องดนตรีในวงดังกล่าวดังนี้

ขลุ่ยเพียงออ	1	เลา
ซออู้	1	เลา
ระนาดเอก	1	ราง
ระนาดทุ้ม	1	ราง
ระนาดเอกเหล็ก	1	ราง
ระนาดทุ้มเหล็ก	1	ราง
ฆ้องวงใหญ่	1	วง
ฆ้องวงเล็ก	1	วง
ตะโพน	1	ใบ
กลองทัด	1	คู่
ฉิ่ง	1	คู่
ฉาบเล็ก	1	คู่
โหม่ง	1	ใบ

ภาพที่ 10 แสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องใหญ่

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์ บันทึกวันที่ 8 กรกฎาคม 2563

5) วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ เป็นวงดนตรีที่มีความคล้ายคลึงกับวงปี่พาทย์ไม้นวม แต่ตัดเครื่องดนตรีที่มีเสียงเล็กแหลมออก คือ ฆ้องวงเล็ก และกลองทัด ซึ่ง ธนิต อยู่โพธิ์ (2523: 69) กล่าวว่า วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เกิดขึ้นจากความประสงค์ของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ที่จะพัฒนาการละครของไทยให้มีความคล้ายคลึงกับละครโอเปรา (Opera) ของชาวตะวันตก โดยมีสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ปรับปรุงและพัฒนารูปแบบการแสดงโดยให้มีฉากเปลี่ยนไปตามเนื้อเรื่อง และตัวละครสามารถพูดเจรจาได้ด้วยตนเองโดยไม่ต้องมีคนพากย์ นอกจากนี้ยังมีการประดิษฐ์เครื่องดนตรีเพื่อประสมวงขึ้นใหม่อีก 2 ชนิดได้แก่ กลองตะโพนและฆ้องหุ่ย ซึ่งวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ดังกล่าวมีรายละเอียดเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

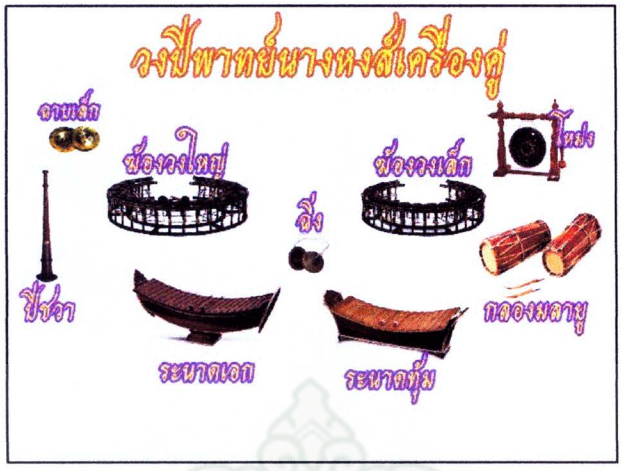
ระนาดเอก	1	ราง
ระนาดทุ้ม	1	ราง
ระนาดเอกเหล็ก	1	ราง
ฆ้องวงใหญ่	1	วง
ซออู้	1	คัน
ขลุ่ยอู้	1	เลา
ขลุ่ยเพียงออ	1	เลา
ฆ้องหุ่ย	7	ใบ
ตะโพน	1	ใบ
กลองตะโพน	1	คู่
กลองแขก	1	คู่
ฉิ่ง	1	คู่

ภาพที่ 11 แสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์ บันทึกวันที่ 8 กรกฎาคม 2563

6) วงปี่พาทย์นางหงส์เครื่องคู่ เป็นวงที่มีความคล้ายคลึงกับวงปี่พาทย์ไม้แข็ง แต่มีการปรับเปลี่ยนใช้ปี่ชวาแทนปี่ในและปี่นอก ใช้กลองมลายูแทนกลองทัดและตะโพน มีบทบาทในการบรรเลงเฉพาะพิธีศพเท่านั้น โดยวงปี่พาทย์นางหงส์เครื่องคู่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

ปี่ชวา	1	เลา
ระนาดเอก	1	ราง
ระนาดทุ้ม	1	ราง
ฆ้องวงใหญ่	1	วง
ฆ้องวงเล็ก	1	วง
กลองมลายู	1	คู่
ฉิ่ง	1	คู่
ฉาบเล็ก	1	คู่
โหม่ง	1	ใบ



ภาพที่ 12 แสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์นางหงส์เครื่องคู่

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์ บันทึกวันที่ 8 กรกฎาคม 2563

7) วงปี่พาทย์นางหงส์เครื่องใหญ่ เป็นวงดนตรีที่มีความคล้ายคลึงกับวงปี่พาทย์นางหงส์เครื่องคู่ แต่มีการเพิ่มระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็กประสมร่วมอยู่ด้วย โดยมีรายละเอียดดังนี้

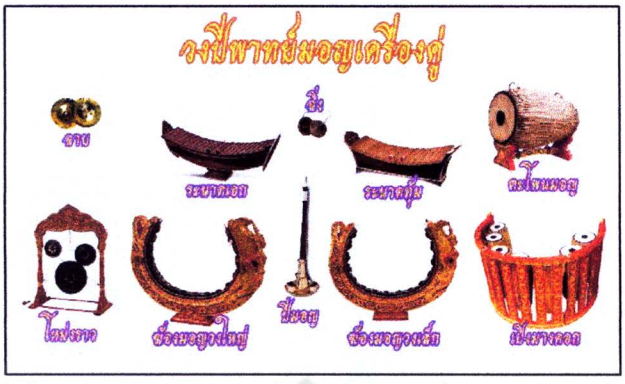
ปี่ชวา	1	เลา
ระนาดเอก	1	ราง
ระนาดทุ้ม	1	ราง
ระนาดเอกเหล็ก	1	ราง
ระนาดทุ้มเหล็ก	1	ราง
ฆ้องวงใหญ่	1	วง
ฆ้องวงเล็ก	1	วง
กลองมลายู	1	คู่
ฉิ่ง	1	คู่
ฉาบเล็ก	1	คู่
โหม่ง	1	ใบ

ภาพที่ 13 แสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์นางหงส์เครื่องใหญ่

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์ บันทึกวันที่ 8 กรกฎาคม 2563

8) วงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ แต่เดิมวงปี่พาทย์มอญเป็นที่นิยมในหมู่ของชาวไทยรามัญเพื่อใช้บรรเลงทั้งโอกาสมงคลและอวมงคล ปัจจุบันถูกจำกัดใช้เฉพาะพิธีศพ เนื่องจากมีเสียงที่ทุ้มต่ำกังวาน อันเกิดจากเครื่องดนตรีเฉพาะได้แก่ ปี่มอญ เปิงมางคอก ตะโพนมอญ และฆ้องมอญ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2540: 77-78) กล่าวว่า ลักษณะของวงดนตรี และรูปแบบการบรรเลงปี่พาทย์มอญในปัจจุบันเป็นผลมาจากการปรับเปลี่ยนและผสมผสานโดยภูมิปัญญาของคีตาจารย์ไทยเกือบทั้งสิ้น โดยวงปี่พาทย์มอญประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

ปี่มอญ	1	เลา
ระนาดเอก	1	ราง
ระนาดทุ้ม	1	ราง
ฆ้องมอญวงใหญ่	1	วง
ฆ้องมอญวงเล็ก	1	วง
เปิงมางคอก	1	คอก
ตะโพนมอญ	1	ใบ
ฉิ่ง	1	คู่
ฉาบใหญ่	1	คู่
โหม่งราว	3	ใบ

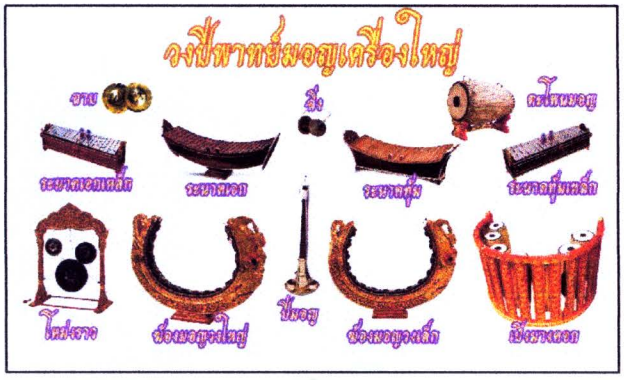


ภาพที่ 14 แสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์ บันทึกวันที่ 8 กรกฎาคม 2563

9) วงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่ เป็นวงดนตรีที่มีความคล้ายคลึงกับวงปี่พาทย์มอญเครื่องคู่ แต่มีการเพิ่มระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็กประสมร่วมอยู่ด้วย โดยมีรายละเอียดดังนี้

ปี่มอญ	1	เลา
ระนาดเอก	1	ราง
ระนาดทุ้ม	1	ราง
ระนาดเอกเหล็ก	1	ราง
ระนาดทุ้มเหล็ก	1	ราง
ฆ้องมอญวงใหญ่	1	วง
ฆ้องมอญวงเล็ก	1	วง
เปิงมางคอก	1	คอก
ตะโพนมอญ	1	ใบ
ฉิ่ง	1	คู่
ฉาบใหญ่	1	คู่
โหม่งราว	3	ใบ



ภาพที่ 15 แสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มอญเครื่องใหญ่

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์ บันทึกวันที่ 8 กรกฎาคม 2563

10) วงมโหรีเครื่องคู่ เป็นวงที่ประสมเครื่องดนตรีทุกประเภทได้แก่ ดีด สี ตี เป่า เข้าด้วยกัน โดยมีการปรับขนาดของเครื่องตีปี่พาทย์ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็ก ให้มีขนาดเล็กลงเพื่อให้มีระดับเสียงเหมาะสมกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย โดยวงมโหรีเครื่องคู่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี,2542: 80)

ระนาดเอก	1	ราง
ระนาดทุ้ม	1	ราง
ฆ้องมโหรีวงใหญ่	1	วง
ฆ้องมโหรีวงเล็ก	1	วง
ซอสามสาย	1	คัน
ซอสามสายหลิบ	1	คัน
ซอด้วง	2	คัน
ซออู้	2	คัน
จะเข้	2	ตัว
ขลุ่ยเพียงออ	1	เลา
ขลุ่ยหลิบ	1	เลา
โทน - รำมะนา	1	คู่
ฉิ่ง	1	คู่
กรับพวง	1	คู่

ภาพที่ 16 แสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีในวงมโหรีเครื่องคู่

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์ บันทึกวันที่ 8 กรกฎาคม 2563

11) วงมโหรีเครื่องใหญ่ เป็นวงดนตรีที่มีความคล้ายคลึงกับวงมโหรีเครื่องคู่แต่มีการเพิ่มระนาดเอกเหล็กและระนาดทุ้มเหล็กประสมร่วมอยู่ด้วย โดยมีรายละเอียดดังนี้ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี,2542: 80)

ระนาดเอก	1	ราง
ระนาดทุ้ม	1	ราง
ระนาดเอกเหล็ก	1	ราง
ระนาดทุ้มเหล็ก	1	ราง
ฆ้องมโหรีวงใหญ่	1	วง
ฆ้องมโหรีวงเล็ก	1	วง
ซอสามสาย	1	คัน
ซอสามสายหลิบ	1	คัน
ซอด้วง	2	คัน
ซออู้	2	คัน
จะเข้	2	ตัว
ขลุ่ยเพียงออ	1	เลา
ขลุ่ยหลิบ	1	เลา
โทน-รำมะนา	1	คู่
ฉิ่ง	1	คู่
กรับพวง	1	คู่

ภาพที่ 17 แสดงตำแหน่งเครื่องดนตรีในวงมโหรีเครื่องใหญ่

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์ บันทึกวันที่ 8 กรกฎาคม 2563

2.2.2 เพลงทะแย

เพลงทะแย เป็นเพลงทางพื้นเก่าแก่มีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา มีอัตราจังหวะ 2 ชั้น โดยใช้หน้าทับปรบไก่บรรเลงกำกับทำนอง ไม่ปรากฏนามผู้แต่ง นิยมใช้บรรเลงในวงมโหรี จัดอยู่ในประเภทเพลงชั้นสูงมีลีลาท่วงทำนองเม็ดพรายเหมาะสมที่จะนำมาทำเป็นเพลงเดี่ยวแสดงฝีมือจึงมีผู้ประดิษฐ์ทางเดี่ยวเพลงนี้ทั้งเครื่องดนตรีประเภทปี่พาทย์และเครื่องสาย จากการศึกษาเพลงทะแยดังกล่าวนี้ ผู้วิจัยยังพบอีกว่า เพลงทะแยเป็นเพลงหนึ่งที่มีบทบาทหน้าที่หลากหลาย ถูกดัดแปลงนำไปใช้ในบริบทต่าง ๆ ของวัฒนธรรมดนตรีไทย ซึ่งสามารถจำแนกได้ดังนี้

1) เพลงทะแยกลองโยน

เพลงทะแยกลองโยน เป็นเพลงหน้าพาทย์เพลงหนึ่งที่ใช้ทำนองเพลงทะแยอัตรา 2 ชั้นมาบรรเลงแบบเพลงเรื่องและต้องใช้หน้าทับกลองโยน โดยเลียนแบบวิธีการตีกลองชนะในกระบวนแห่ในการเสด็จพระราชดำเนินโดยกระบวนพยุหยาตราสถลมารค โดยการเป่าปี่ชวาเพลงทะแยกลองโยนเข้าประกอบกับกลองชนะในเวลาที่ทรงเสด็จ และยังเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้สำหรับประกอบกิริยาเคลื่อนที่ไปมาอย่างเป็นริ้วขบวน หรือขบวนพยุหยาตราที่มีศักดิ์ศรีพร้อมด้วยเครื่องราชอิสริยยศทั้งหลาย (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557 : 25)

2) ตับมโหรีเพลงทะแย

ตับมโหรีเพลงทะแย เป็นเพลงตับชนิดหนึ่งที่มีความเก่าแก่มากเช่นเดียวกับบทมโหรีตับต้นเพลงฉิ่ง โดยเพลงดังกล่าวนี้วงพาทยโกศลมักใช้เป็นเพลงเริ่มต้นสำหรับฝึกขับร้อง ซึ่งหม่อมส้มจีน ราชานุประพันธ์ บุนนาค ได้ขับร้องอัดเสียงไว้ครั้งแรกในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้า

เจ้าอยู่หัว จนได้รับการยกย่องว่าเป็นผลงานแผ่นเสียงสำหรับชนชั้นสูง เนื้อความตับมโหรีเพลงทะแยมาจากตอนท้ายของเรื่องมณีสุริยง ส่วนตอนอื่น ๆ มีเรื่องสุวรรณหงส์และอิเหนาเข้ามาปะปนด้วย (ราชบัณฑิตยสถาน, 2550: 160)

3) โหมโรงทะแย

เพลงโหมโรงทะแย เป็นเพลงโหมโรงประเภทหนึ่งที่บรมครูด้านดนตรีไทยไม่ทราบนามนำเพลงทะแยสามชั้นทั้งสองท่อน มีวัตถุประสงค์เพื่อทำเป็นเพลงโหมโรงใช้ชื่อว่าโหมโรงทะแย บรรเลงกับวงมโหรี และในปัจจุบันเพลงโหมโรงทะแยใช้เป็นเพลงหลักสูตรในระดับชั้นประกาศนียบัตรวิชาชีพปีที่ 1 ของวิทยาลัยนาฏศิลปทั่วประเทศในสาขาเครื่องสายไทย (พรอุสา แก้วสว่าง, 2552: 23)

4) เพลงทะแยเถา

เพลงทะแยเถา เป็นเพลงที่พระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) ได้ประพันธ์ขยายจากอัตรา 2 ชั้นของเดิมขึ้นเป็นอัตราจังหวะ 3 ชั้น และต่อมาหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ตัดทอนเป็นอัตราชั้นเดียวจนครบเถา ซึ่งมีบทร้องดังต่อไปนี้

บทร้องเพลงทะแย เถา

อัตรา 3 ชั้น

โอ้ว่าเจ้าดวงมณฑาทอง ไฉนน้องจึงมาร้างเสน่หา
พี่ตั้งจิตคิดอยู่ทุกเวลา จะรับแก้วแววตาไปเวียงชัย

อัตรา 2 ชั้น

จะอภิเษกให้เป็นเอกมเหสี ในสุวรรณธานีเป็นใหญ่
ควรหรือมาพรากจากไป จะมาทิ้งพี่ไว้แต่เอกา

อัตราชั้นเดียว

พระโฉมยง พระจงโปรดเกศเกศา
น้องขอถวายความสัจจา อันความเสน่หาพระภูมี
เรื่อง มณีสุริยงค์

ที่มา: ราชบัณฑิตยสถาน, 2549: 170

จากประวัติความเป็นมารวมไปถึงบทบาทหน้าที่ของเพลงทะแย ตามทัศนะของนักวิชาการด้านดุริยางคศิลป์ไทยดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยสามารถทำการสรุปได้ว่า เพลงทะแยนั้นเป็นเพลงเก่ามีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ซึ่งมีบทบาทและหน้าที่สำหรับการบรรเลงที่หลากหลายได้แก่ บทบาทในการเป็นเพลงหน้าพาทย์ บทบาทในการเป็นเพลงเถา บทบาทในการเป็นเพลงประจำกัณฑ์เทศน์มหาชาติ

บทบาทในการเป็นเพลงร้องสำหรับประกอบการแสดงละคร โขน รวมไปถึง บทบาทในการเป็นเพลงประกอบพระราชพิธีที่สำคัญ คือการเสด็จพระราชดำเนินพยุหยาตราทางสถลมารค นอกจากนี้เพลงทะแยมีลักษณะเป็นเพลงดำเนินทำนอง ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากในการนำมาประพันธ์และสร้างสรรค์เป็นเพลงเดี่ยวของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองต่าง ๆ เช่น ระนาดเอก ซอสามสาย และซอด้วง เป็นต้น เหตุแห่งการได้รับความนิยมนำมาทำเพลงเดี่ยวดังกล่าวนี้ เนื่องจากเพลงทะแยมีลักษณะทำนองที่เอื้อและเปิดโอกาสให้มีการตกแต่งทำนองอยู่เป็นส่วนใหญ่

ทำนองหลักเพลงทะแย 3 ชั้น

ท่อนที่ 1

1

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

2

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

3

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

4

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

5

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

6

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

7

- - ล ท	- ร̊ - ม̊	- ม̊ - ม̊	- ร̊ - ท	- ร̊ - ม̊	- ร̊ - -	ท ท - -	ล ล - ซ
- ซ - -	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ท̣	- ร - ม	- ร - ท̣	- - - ล̣	- - - ซ̣

8

ฟ ม - -	ร - ร ม	ฟ ม - -	ฟ - - ซ	- - ล ท	- ล - ซ	ซ ซ - -	ฟ ฟ - ม
- - ร ล̣	- ล̣ - -	- - ร ม	- ซ̣ - -	- - - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- - - ฟ̣	- - - ม̣

จบท่อน 1

ท่อนที่ 2

1

- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซ ซ - ล	- - ท -	ท - ล -	ซ - ล -	ล - ซ -
- ม̣ - ร̣	- - - ม̣	- - - ซ	- - - ล̣	- - - ล	- ซ - ม	- ม - ซ	- ม - ร

2

- ม ซ -	ม ร - -	- - ล̣ ท̣	- - ด ร	- ด - -	- ท̣ - ร	- - - -	ร ม - ซ
- - - ร	- - ด ท̣	ล̣ ซ̣ - -	ล̣ ท̣ - -	- - ท̣ ล̣	- - - ล̣	- ท̣ - ด	- - - ซ̣

3

- - - ร	- - ม ฟ	- - ม ฟ	- - ซ ล	- ร - ซ	- - ล ท	- ร̊ - ท	- ล - ซ
- ล̣ - -	- ร - -	ม ร - -	ม ฟ - -	- ล̣ - ซ	- - ล̣ ท̣	- ร - ท̣	- ล̣ - ซ̣

4

- ร - ซ	- - ล ท	- ร̊ - ท	- ล - ซ	- - ท -	ท - ล -	ซ - ล -	ล - ซ -
- ล̣ - ซ̣	- - - ท̣	- ร - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- - - ล	- ซ - ม	- ม - ซ	- ม - ร

5

- ม ซ -	ม ร - -	- - ล̣ ท̣	- - ด ร	- ด - -	- ท̣ - ร	- - - -	ร ม - ซ
- - - ร	- - ด ท̣	ล̣ ซ̣ - -	ล̣ ท̣ - -	- - ล ท	- - - ล̣	- ท̣ - ด	- - - ซ̣

6

- ร - ซ	- - ล ท	- ร̊ - ท	- ล - ซ	- - ท -	ท - ล -	ซ - ล -	ล - ซ -
- ล̣ - ซ̣	- - - ท̣	- ร - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- - - ล	- ซ - ม	- ม - ซ	- ม - ร

7

- - ร ม	- ซ - ม	- - ร ม	- - - -	- - ร ม	- - - -	- - - ซ̣	- - ล̣ ท̣
- ด - -	ร - ร -	ร ด - -	ร ด ท̣ ล̣	- ด - -	ร ด ท̣ ล̣	- ร̣ - -	- ซ̣ - -

8

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

9

- ม - -	ร ท฻ - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- ร ำ - ม ำ	- ร ำ - -	ท ท - -	ล ล - ซ
- - ร ท฻	- - ล฻ ซ	- - - ล฻	- - - ท฻	- ร - ม	- ร - ท฻	- - - ล฻	- - - ซ฻

10

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

11

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

12

ท ล - -	ซ - ซ ล	ท ล - -	ท - - ด ำ	- - ร ำ ม ำ	- ร ำ - ด ำ	- ร ำ - ด ำ	- ท - ล	
- - ซ ร	- ร - -	- - ซ ล	- ด - -	- - - ม	- ร - ด	- ร - ด	- ท฻ - ล฻	

13

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

14

- ร - ซ	- - ล ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ	- - ท -	ท - ล -	ซ - ล -	ล - ซ -
- ล฻ - ซ฻	- - - ท฻	- ร - ท฻	- ล฻ - ซ฻	- - - ล	- ซ - ม	- ม - ซ	- ม - ร

15

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

16

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

17

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

18

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

19

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

20

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

21

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

22

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

23

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

24

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

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

บันทึกวันที่ 28 เมษายน 2563

ทำนองหลักเพลงทะแย 2 ชั้น

ท่อน 1

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

- - - -	- ม - ม	- ซ - -	ล ล - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣	- ท - ล
- - - ม฻	- - - -	- ซ฻ - ล฻	- - - ซ฻	- ซ - -	- ร - ม	- ร - ด	- ท - ล

- - - -	- ท - ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- ม - -	ร ร - -	ซ ซ - -	ล ล - ท
- - - ท฻	- - - -	- ร - ท฻	- ล฻ - ซ฻	- ท฻ - ล	- - - ซ฻	- - - ล฻	- - - ท฻

- ร̣ - ม̣	- ร̣ - -	ท ท - -	ล ล - ซ	- ฟ ล -	ฟ ม - -	- - - -	ม ร - ม
- ร - ม	- ร - ท฻	- - - ล฻	- - - ซ฻	- - - ม	- - ร ท฻	- ล฻ - ท฻	- ล฻ - ท฻

ท่อน 2

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

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

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

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

- ร - ซ	- ล - ท	- รำ - ท	- ล - ซ	- ม - -	ร ร - -	ซ ซ - -	ล ล - ท
- ล̣ - ซ̣	- ล̣ - ท̣	- ร - ท	- ล̣ - ซ̣	- ท̣ - ล̣	- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ท̣

- ล - ท	- ดำ - รำ	- ดำ - มำ	- รำ - ดำ	- ซ - -	- ซ - ดำ	- มำ รำ ดำ	- ท - ล
- ล̣ - ท̣	- ด - ร	- ด - ม	- ร - ด	- ร - -	ร - - ด	- ม ร ด	- ท̣ - ล̣

- - - -	- ร - ร	- - - -	ร ม - ซ	- - ท ท	- ล - -	ซ ซ - -	ม ม - ร
- - - ร̣	- - - ล̣	- ท̣ - ด	- - - ซ̣	- ท̣ - -	- ล̣ - ซ̣	- - - ม̣	- - - ร̣

- ด̣ - ม	- - - -	- - - ซ̣	- - ล̣ ท̣	- - ล̣ ท̣	- - ด ร	- ร - -	ด ร - ด
- ซ̣ - -	ร ด ท̣ ล̣	- ร̣ - -	- ซ̣ - -	- ซ̣ - -	ล̣ ท̣ - -	- - ล̣ ท̣	- - - ซ̣

- ร - ซ	- ล - ท	- รำ - ท	- ล - ซ	- ม - -	ร ร - -	ซ ซ - -	ล ล - ท
- ล̣ - ซ̣	- ล̣ - ท̣	- ร - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- ท̣ - ล̣	- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ท̣

- ล - ท	- ดำ - รำ	- ดำ - มำ	- รำ - ดำ	- ซ - -	- ซ - ดำ	- มำ รำ ดำ	- ท - ล
- ล̣ - ท̣	- ด - ร	- ด - ม	- ร - ด	- ร - -	ร - - ด	- ม ร ด	- ท̣ - ล̣

- - ซ ซ	- ล - ท	- ล - ท	- ดำ - รำ	- ดำ - มำ	- รำ - ดำ	- รำ - ดำ	- ท - ล
- ซ̣ - -	- ล̣ - ท̣	- ล̣ - ท̣	- ด - ร	- ด - ม	- ร - ด	- ร - ด	- ท̣ - ล̣

- - ซ ซ	- ล - ท	- ล - ท	- ดำ - รำ	- ม - -	ม ร - ม	- ล - -	ซ ซ - ล
- ซ̣ - -	- ล̣ - ท̣	- ล̣ - ท̣	- ด - ร	- ร - ท̣	- ล̣ - ท̣	- ล̣ - ซ̣	- - - ล̣

ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์

บันทึกวันที่ 28 เมษายน 2563

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

งานวิจัยเรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ของสุรัตน์ชัย สิริรัตนชัยกุล (2549) ได้ทำการศึกษาทั้งด้านชีวประวัติพร้อมกันนั้นได้ทำการวิเคราะห์เปรียบเทียบเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ กับทางหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) ผลการศึกษาพบว่า ระนาดทุ้มมีความอิสระในการแปรทำนองด้วยวิธีการบรรเลง วิธีการบรรเลงที่หลากหลายกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่น เช่น การตีด้วยมือซ้ายข้างเดียวในบางท่วงทำนอง การใช้มือถ่างเป็นลักษณะคู่ผสมลักษณะต่าง ๆ การตีแบบกระจายข้ามเสียงในลักษณะลูกฝรั่ง และการตีดูด เป็นต้น ซึ่งลักษณะเด่นของระนาดทุ้มจากการแปรทำนองคือ ให้ความสำคัญกับท่วงทำนองและในขณะเดียวกันก็สามารถแปรทำนองให้เกิดความหลากหลายที่บางท่วงทำนองไม่คำนึงถึงเสียงตกของทำนองหลักจากกระสวนของทำนองแต่จะให้ความสำคัญของรูปแบบสำนวนการแปรทำนองที่มีความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มเป็นหลัก การแปรทำนองระนาดทุ้มทางครูสมภพ ขำประเสริฐกับทางของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) มีความเชื่อมโยงกันอันเนื่องมาจากทั้งสองท่าน มีความสัมพันธ์ในฐานะศิษย์กับครู โดยครูสมภพ ขำประเสริฐได้ศึกษาด้านดนตรีกับหลวงประดิษฐ์ไพเราะมาเป็นระยะเวลานาน ดังนั้นลักษณะการแปรทำนองหรือแนวความคิดในการแปรทำนองระนาดทุ้มจึงมีความเชื่อมโยงกัน

งานวิจัยเรื่อง วิเคราะห์เปรียบเทียบเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงเดี่ยวอาเฮีย 3 ชั้น ทางครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) กับทางครูสอน วงฆ้อง ของธนเนตร์ ชำพาลี (2549) ผลการวิจัยแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น 3 ส่วนได้แก่ ด้านลักษณะของทำนองเพลง ด้านลักษณะของจังหวะที่บรรเลง และด้านการใช้กลวิธีในการบรรเลง โดยทั้ง 3 ส่วน ได้วิเคราะห์เปรียบเทียบในส่วนที่เหมือนกันและแตกต่างกัน โดยการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงอาเฮีย 3 ชั้น ให้ความสำคัญกับการแปรทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลักที่มากน้อยแตกต่างกันออกไป การใช้ช่วงเสียงหรือขั้นคู่เสียงที่มากน้อยแตกต่างกัน การใช้สำนวนกลอนด้วยการคำนึงถึงเสียงตกและไม่คำนึงถึงเสียงตกของทำนองหลักที่สัมพันธ์กันแต่เน้นลักษณะของสำนวนกลอนที่ให้ที่ทำให้เกิดความสัมพันธ์กันพร้อมกันนั้นยังคำนึงถึงลักษณะ ของท่าทางในระหว่างการบรรเลง ในส่วนของจังหวะในระหว่างการบรรเลง ผลการวิจัยพบลักษณะการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ที่ปรากฏการบรรเลงในการย้อยจังหวะ และการลงก่อนจังหวะที่มากน้อยแตกต่างกัน ขณะเดียวกันอีกทางหนึ่งไม่พบการลักจังหวะ การบรรเลงเก็บของทั้งสองทำนองที่มากน้อยแตกต่างกัน ด้านการใช้ลักษณะการใช้กลวิธีในการบรรเลง พบการใช้การตี เช่น เสียงหนึบ เสียงหนับ เสียงหนอด เสียงโหน่ง รวมถึงการปรากฏลักษณะการตีไขว้มือ การประคบมือ การตีฉายมือ เป็นต้น

งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลง ชุดเส้นสายลายไหมไทย ของอังคณา ใจเหิม (2554) เป็นการประพันธ์บทร้องและทำนองเพลงที่เป็นการบูรณาการความรู้ด้านดุริยางคศิลป์ไทยและหัตถกรรมของไทย มีกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงด้วยการศึกษาวิธีทอ ลวดลาย ตลอดจนความเกี่ยวข้องในการทอผ้าไหมในแต่ละประเภท แล้วนำองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษามาเข้ากระบวนการสังเคราะห์จนเกิดเป็นจินตนาการและแรงบันดาลใจ นำไปสู่การประพันธ์บทเพลง ด้วยการเรียบเรียงการแปรทำนอง การสร้างแนวทำนองประสานเสียงโดยยึดหลักความสัมพันธ์ของเสียง มีการแบ่งหน้าที่การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีในรูปแบบใหม่ มีการปรุงแต่งบทเพลงให้มีรูปแบบจังหวะและรูปแบบทำนองที่สอดคล้องกับวิธีการทอผ้าแต่ละประเภท ทั้งยังมีการใช้เครื่องดนตรีตามท้องถิ่นของผ้าไหมแต่ละชนิดเพื่อสื่อสำเนียงของความเป็นเอกลักษณ์ถิ่น จนเกิดเป็นเพลงชุดประกอบไปด้วยทำนองจำนวน 6 เพลง ได้แก่ 1.เพลงผ้าจก เป็นเพลงสำเนียงภาคเหนือผสมสำเนียงจีน มีเทคนิคการบรรเลงลักจังหวะและใช้กลวิธีการสะบัด เสมือนการสร้างลวดลายผ้าจกด้วยการจกไหมและการตวัดเส้นไหม 2. เพลงผ้าล้วง เป็นเพลงสำเนียงภาคเหนือ มีการใช้ลูกเหลื่อมบรรเลงคาบเกี่ยวเหลื่อล้ำกัน เสมือนการล้วงเส้นไหมให้เกิดลวดลาย 3. เพลงผ้ามัดหมี่ เป็นเพลงสำเนียงภาคกลาง ดำเนินการบรรเลงทางกรอ สื่อความหมายถึงการสาวเส้นไหม มีการใช้ลูกเท่าเสมือนการมัดไหมเป็นเปาะ ๆ 4. เพลงผ้าขิด เป็นเพลงสำเนียงอีสาน ดำเนินการบรรเลงทางเก็บเสียงถี่ ๆ สลับกับทางกรอ สะท้อนให้เห็นวิถีชีวิตทั้งโลดโผนและเรียบง่าย 5. เพลงผ้าแพรวา เป็นเพลงสำเนียงอีสาน ดำเนินทำนองการบรรเลงทางพื้นโดยเครื่องดนตรีมีอิสระในการสร้างสำนวนกลอน เสมือนการทอผ้าแพรวาที่มีอิสระในการใช้สีสันอย่างหลากหลาย 6. เพลงผ้ายก เป็นเพลงสำเนียงใต้ตอนล่าง ดำเนินการบรรเลงด้วยทำนองลูกล้อ ลูกขัด เสมือนไหมเส้นยกกับเส้นข่ม

งานวิจัยเรื่อง การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน ของภัทระ คมขำ (2556) เป็นการเก็บข้อมูลภาคสนามเรื่องความเชื่อ พิธีกรรม การสร้างและระเบียบวิธีการบรรเลงกลองปู่จา ในจังหวัดน่าน โดยมีการใช้กรอบแนวคิดทางทฤษฎีเพื่อทำความเข้าใจโลกทัศน์ของคณะสงฆ์และฆราวาสผู้บรรเลงกลองปู่จา แล้วสังเคราะห์องค์ความรู้จากการศึกษาโดยแบ่งแยกเป็นประเด็นวิถีชีวิตกับทำนองดนตรีที่ปรากฏ ประเด็นกุศโลบายทางธรรมที่ปรากฏ และประเด็นแบบแผนท่วงทำนองการบรรเลงกลองปู่จา แล้วจึงทำการขยายทำนองการบรรเลงของกลองปู่จาขึ้นโดยยึดหลักการประพันธ์เพลงตามขนบของดุริยางคศิลป์ไทย โดยเพลงเรื่องปู่จานครน่านประกอบด้วยเพลงช้า เพลงสองไม้ เพลงเร็ว เพลงลา กระบวนเพลงทั้งหมดนี้เป็นโครงสร้างสำคัญของเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าที่ใช้ประเภทเพลงช้าที่ใช้บรรเลงในงานพิธีกรรมมงคล การบรรเลงเพื่อพิธีสงฆ์ เพลงช้าแสดงถึงความนอบน้อมและ

ความศักดิ์สิทธิ์ โครงสร้างดังกล่าวเป็นโครงสร้างตามขนบดุริยางคศิลป์ไทยโดยใช้กลวิธีการประพันธ์ตามขนบ คือ โอด พัน การตัดทอน ลูกเท่า การใช้คู่กระด้าง การใช้คู่เสนาะ การใช้คู่กึ่งกระด้างสำนวนเฉพาะสำหรับมือฆ้องของเพลงเรื่อง ส่วนลักษณะพิเศษในเพลงเรื่องปูจานครน่าน คือการประพันธ์บทเพลงช้าและหน้าทับขึ้นใหม่ โดยได้เผยแพร่สู่สาธารณะชนโดยเป็นที่ยอมรับของศิลปินผู้ทรงคุณวุฒิของจังหวัดน่านอีกทั้งยังใช้การบรรเลงประกอบพิธีกรรมพระกฐินพระราชทานของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

งานวิจัยของ กิตติมา กองมะลิกันแก้ว (2556) ได้ทำการศึกษาเรื่อง การขับร้องเพลงทะแยเถา ของครูองุ่น บัวเอี่ยม เป็นการศึกษาชีวประวัติและลักษณะและวิธีการขับร้องเพลงทะแย เถา ประพันธ์ท่วงทำนองทางร้องโดยหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) นั้นพบว่า ครูองุ่น บัวเอี่ยม ได้สืบทอดลักษณะการขับร้องตามแนวทางของลักษณะวิธีการขับร้องของวงดนตรีบ้านบาตรของสายสำนักหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) แล้วจึงพัฒนาให้เกิดหลักและวิธีการสอนการขับร้องในแบบของครูองุ่น บัวเอี่ยม ที่ยังคงรักษาลักษณะเด่นประการต่าง ๆ ตามของแนวทางหลวงประดิษฐ์ไพเราะเอาไว้ โดยผลการศึกษาวิธีการขับร้องเพลงทะแยเถา ของครูองุ่น บัวเอี่ยม ได้กล่าวถึงวิธีการขับร้องที่สามารถแบ่งออกได้ 4 ส่วน ได้แก่ การแบ่งการหายใจ การเอื้อนเสียงใช้ตกแต่งคำร้อง เทคนิคการเอื้อน การออกเสียงคำร้อง เช่น การควงเสียงสูง-ต่ำ, การกนกคอ, การผ่อนเสียง, การขมวดเสียง, การครั่นคำร้อง เป็นต้น นอกจากนี้ท่วงทำนองของการประพันธ์ยังสื่อถึงสำเนียงในความเป็นไทย ซึ่งในขณะที่ท่วงทำนองเพลงทะแย เถา นี้ ได้ใช้วิธีการประพันธ์ตามหลักดุริยางค์ของไทยด้วยวิธีการ แต่งขยายจากสองชั้นนั้นได้แต่งขยายมากจากเพลงทะแยมอญ

งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลง ตับวิฬาร์เริงสำราญ ของชนะชัย กอผจญ (2559) เป็นการศึกษาประวัติความเป็นมา ความเชื่อ ลักษณะนิสัยและพฤติกรรมที่เกี่ยวข้องกับแมวทั่วไปและโดยเฉพาะแมวไทยทั้ง 5 ชนิดที่ปรากฏให้พบเห็นได้ในปัจจุบัน แล้วนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาสังเคราะห์เพื่อสร้างสรรค์เป็นทำนองเพลง และนำเสนอด้วยวงดนตรีไทยประยุกต์ร่วมสมัย โดยทำนองเพลงตับวิฬาร์เริงสำราญ เป็นเพลงประเภทตับเรื่อง แบ่งทำนองเป็น 3 ช่วงได้แก่ ปฐมบท ซึ่งเป็นการกล่าวถึงความเป็นมา ความเชื่อและบริบทต่าง ๆ ของแมวไทย ทำนองแบ่งออกเป็นลูกนำ 4 ท่อน ส่วนท่อนที่สอง มัชฌิมบท กล่าวถึงอุปนิสัย สัญชาตญาณ พฤติกรรม ทำนองเพลงแบงออกเป็นทำนองอุปนิสัย 5 ท่อน และส่วนที่สาม ปัจฉิมบท กล่าวถึงลักษณะเด่นของแมวไทยทั้ง 5 ชนิด ทำนองเพลงแบ่งออกเป็น 5 เพลงตามชนิดของแมวไทย ทำนองเพลงมีทั้งการประพันธ์ทำนอง 8 ห้องโน้ตเพลงและแบบฉิ่งตัดได้แก่ 7 ห้องโน้ตเพลง นอกจากนี้ยังมีการเพิ่ม เครื่องดนตรีสากลและเครื่อง

ตกแต่งทำนองที่นำมาใช้ได้แก่ คลาริเน็ต หมากกะโหล่ง โปงเหล็ก เกราะ กังสดาล ระฆัง กระพรวน ขลุ่ยนกชนิดต่าง ๆ ขลุ่ยจีน ส่วนเครื่องกำกับจังหวะหน้าทับได้แก่ กลองแขก ตะโพนไทย เปิงมาง จังหวะหน้าทับที่นำมาตีกำกับทำนองมีทั้งจังหวะอิสระและจังหวะหน้าทับเดิมได้แก่ หน้าทับพระทอง หน้าทับกระบี่ลีลา หน้าทับเบ้าหลุด หน้าทับลาว หน้าทับสองไม้สองชั้น หน้าทับตะเข็ง (กลองแขก) หน้าทับสดายง ชั้นเดียว

สันติ อุดมศรี (2560) ได้ทำการศึกษาและวิเคราะห์ ความงามของสำนวนกลอนระนาดเอก เพลงทะแย สามชั้น สำนักดนตรีไทยครูรวม พรหมบุรี อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี จากครูเสถียร ดวงจันทร์พิทย์ เป็นผู้ถ่ายทอด ซึ่งลักษณะของเพลงทะแย สามชั้นได้ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการพัฒนาด้านการฝึกทักษะของการบรรเลงระนาดเอก โดยเรียกกันในกลุ่มนักดนตรีไทยว่า การไล่มือ ของนักดนตรีไทยหลาย ๆ สำนัก เพลงทะแย สามชั้น ทางครูรวม พรหมบุรี เป็นอีกเพลงหนึ่งที่ผู้บรรเลงระนาดเอกทุกคนของสำนักดนตรีไทยบ้านครูรวม พรหมบุรี จะต้องสามารถบรรเลงได้ทุกคน เช่น ครูไชยยะ ทางมีศรี ครูพุ่ม เผยเผ่าเย็น เป็นต้น ลักษณะเด่นของทางระนาดเอกที่ใช้ไล่มือดังกล่าวพบการใช้สำนวนกลอนที่มีความสัมพันธ์กัน ซึ่งปรากฏการใช้สำนวนกลอน 4 สำนวน อาทิ กลอนไต่ลวด กลอนลอดตาข่าย กลอนสับ กลอนย้อนตะเข็บ กลอนซ่อนตะเข็บ โดยเพลงทะแย สามชั้นที่ใช้ในการไล่มือนี้ครูรวม พรหมบุรี ได้รับการถ่ายทอดมาจากหลวงชาญเชิงระนาด (เงิน ผลารักษ์)

งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ชุดตาลเมืองเพชร ของปราชญา สายสุข (2560) เป็นการศึกษากระบวนการผลิตน้ำตาลโตนดจากแหล่งเรียนรู้สวนตาลลุงถนอม ภู่เงิน จังหวัดเพชรบุรี แล้วนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษามาสังเคราะห์เพื่อสร้างสรรค์เป็นทำนองเพลง และนำเสนอด้วยวงปี่พาทย์ไม้แข็งแบบพิเศษโดยใช้โทนชาตรีและกลองชาตรีกำหับจังหวะหน้าทับประกอบการฉายสไลด์ โดยทำนองเพลงชุด ตาลเมืองเพชร เป็นการประพันธ์เพลงในรูปแบบของเพลงชุด มีสำนวนทำนองที่ประพันธ์ขึ้นใหม่โดยไม่ได้อาศัยเค้าโครงจากเพลงใด ๆ ประกอบด้วยเพลงหลัก 5 เพลง ได้แก่ 1. เพลงพาดตาล 2.เพลงปาดตาล 3.เพลงนวดตาล 4. เพลงรองตาล 5. เพลงเคี่ยวตาล นอกจากนี้ยังมีเพลงเชื่อมตาลซึ่งมีหน้าที่สำหรับบรรเลงเชื่อมเพลงหลัก ทั้งนี้ในบทเพลงดังกล่าวมีการกำหนดจังหวะหน้าทับและอัตราจังหวะฉิ่งใหม่ประกอบด้วย หน้าทับโทนชาตรี 6 รูปแบบ วิธีการบรรเลงกลองชาตรี 4 รูปแบบ อัตราจังหวะฉิ่ง 5 รูปแบบ

งานวิจัยเรื่อง การประพันธ์เพลงตับเรื่อง “บัวสามเหล่า” ของธิติ ทัศนกุลวงศ์ (2561) เป็นการศึกษาความเป็นมาของพระธรรมเรื่อง บัวสามเหล่า ในพระสุตตันตปิฎก มัชฌิมณิกาย มัชฌิมปัณณาสก์ แล้วสังเคราะห์องค์ความรู้ที่ได้จากเรื่องดังกล่าวมาสร้างสรรค์เป็นบทเพลงตามหลักดุริยางคศิลป์ โดยตับเรื่อง “บัวสามเหล่า” เป็นเพลงมโหรีประเภทตับเรื่อง ใช้วิธีการประพันธ์แบบ

ขยายจากเพลงต้นรากเดิมโดยมีการตกแต่งสำนวนใหม่ มีทำนอง 2 ส่วนหลัก ได้แก่ ทำนองส่วนต้น ประกอบด้วยทำนองเกริ่น ทำนองปฐมภูมิ ทำนองบัวสามเหล่า(เพลงเนยยะบุศย์, เพลงบุศย์น้ำดุล, เพลงสุริยะโกเมศ) และทำนองส่วนท้าย ประกอบด้วย ทำนองหันทะมะยัง ทำนองบทขัดธัมมจักกัปปวัตนสูตร และทำนองธัมมจักกัปปวัตนสูตร (เพลงปฐมธัมมจักร, เพลงคู่พยายาม, เพลงปลายคู่พยายาม, เพลงอริยสัจสี่, เพลงเทวานัง, เพลงปิติศานติ์, เพลงตติยภูมิ) โดยบทเพลงที่ประกอบเป็นส่วนหนึ่งของทำนองส่วนหลักและส่วนท้ายยังมีการปรากฏทำนองลูกล้อ ลูกขัด อีกด้วย

งานวิจัยเรื่อง กลวิธีการบรรเลงจะเข้ในเพลงเดี่ยวทะแย สามชั้น ของณรงค์ เขียนทองกุล (2561) ซึ่งเป็นงานวิจัยเชิงสร้างสรรค์ในลักษณะการประพันธ์ทำนองการบรรเลงเพลงเดี่ยวจะเข้ในเพลงทะแย สามชั้น โดยการนำลักษณะของสำนวนการบรรเลงจะเข้จากการรวมวงและทำนองหลักจากฆ้องวงใหญ่มาใช้เป็นเค้าโครงในการปรับปรุงท่วงทำนองการบรรเลงเพลงเดี่ยวจะเข้ เพลงทะแย สามชั้น ขึ้นมาใหม่เพื่อให้เกิดความโลดโผนพิสดารมากยิ่งขึ้นในการบรรเลงเพลงเดี่ยวจะเข้ จากลักษณะการสร้างสรรค์กลวิธีที่ใช้ในการบรรเลงนั้นประกอบด้วยกลวิธีการบรรเลงจะเข้ จำนวน 14 กลวิธี อาทิ การดีดปริบ การดีดรูดสายทิงนอย การดีดกล้ำเสียง และการดีดขยี้ เป็นต้น ในการสร้างสรรค์ ยังได้นำลักษณะเด่นของวิธีกาบรรเลงระนาดทุ้ม คือ การดำเนินทำนองที่ลักจังหวะมาทำการสร้างสรรค์ในรูปแบบการสร้างกลวิธีการดีดจะเข้ขึ้นใหม่ ขั้นตอนในการสร้างสรรค์งานได้นำหลักการประพันธ์เพลงไทยของครูมนตรี ตราโมท และวิธีการเปลี่ยนแปลงตกแต่งทำนองเพลงของปกรณ์ รอดช้างเผือน นอกจากนี้ยังใช้แนวคิดในการประพันธ์เพลงเดี่ยวเครื่องดีดและเครื่องตีตามแนวทางของสงัดภู เขาทอง ผสานกับแนวคิดของอเล็กซานเดอร์ออสบอร์น ด้านเทคนิคการสร้างสรรค์เพื่อปรับปรุงคุณภาพผลิตภัณฑ์ใหม่ 9 แนวทาง

ยุทธนา คณะยอด (2562) ได้ทำการศึกษาและวิเคราะห์ การดำเนินทำนองระนาดเอกในเพลงเรื่องทะแยกลองโยน กรณีศึกษาเอกสารการบันทึกโน้ตเพลงไทยเป็นโน้ตสากล พบว่า เพลงเรื่องทะแยกลองโยน นั้นปรากฏในชื่อเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า เพลงเรื่องทะแย 7 ท่อน ถือเป็นต้นกำเนิดให้กับเพลงเพลงทะแยในประเภทอื่นที่ปรากฏอยู่ในการบรรเลงดนตรีไทย ซึ่งลักษณะของทำนองหลักนั้นมีลักษณะของท่วงทำนองที่ซ้ำกันในหลายจังหวะ ถือเป็นการเปิดโอกาสให้แก่ผู้บรรเลงประดิษฐ์การดำเนินทำนองหรือการแปรทำนองของกลุ่มเครื่องดนตรีดำเนินทำนองให้เกิดความหลากหลายยิ่งขึ้น ผลจากการศึกษาการดำเนินทำนองของระนาดเอกในเพลงเรื่องทะแยกลอนโยน สามารถสรุปลักษณะเด่นของการบรรเลงระนาดได้ดังนี้ หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองในลักษณะการข้ามเสียงที่เกินกว่า 5 เสียง หรือมักใช้ลักษณะการดำเนินทำนองแบบเรียงเสียง ด้วยการผูกสำนวนให้มีลักษณะ

สอดคล้องสัมพันธ์กันซึ่งการใช้สำนวนที่สอดคล้องกันของผู้บรรเลงระนาดเอกนี้สามารถสะท้อนให้เห็นถึงไหวพริบปฏิภาณของผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี

การศึกษาเรื่อง ความสำคัญและอัตลักษณ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงทยอยเดี่ยวทางครูพินิจ ฉายสุวรรณ ของ ชำนาญ สวยค้าข้าว (2562) เป็นการศึกษาถึงบริบทและขบนวัฒนธรรมในการต่อเพลงทยอยเดี่ยวและโครงสร้างของเพลงทยอยเดี่ยว จากศิลปินผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 6 ท่าน แล้วจึงวิเคราะห์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มทางครูพินิจ ฉายสุวรรณ พบว่า ผู้ที่จะดำเนินการต่อเพลงทยอยเดี่ยวนั้นควรจะได้เพลงเดี่ยวกราวในมาก่อน เพลงทยอยเดี่ยวประกอบด้วย ส่วน ได้แก่ อัตราจังหวะ 3 ชั้น และอัตราจังหวะ 2 ชั้น โดยใช้หน้าทับสองไม้กำกับจังหวะ ซึ่งในแต่ละทำนองจากเสียงหนึ่งไปอีกเสียงหนึ่งมีทำนองโยนเสียงเป็นตัวเชื่อมระหว่าง เสียงหนึ่ง ไปยังอีกเสียงหนึ่ง ลักษณะการบรรเลงในช่วงอัตราจังหวะ 3 ชั้น เปรียบเทียบได้กับทางโอด และในอัตราจังหวะ 2 ชั้น เปรียบเทียบได้กับทางเก็บ กลุ่มเสียงที่ใช้ในการบรรเลงเพลงทยอยเดี่ยวเป็นกลุ่มเสียงทางใน ประกอบด้วย 2 บันไดเสียง ได้แก่ บันไดเสียง ซอล และบันไดเสียง โด ลักษณะการดำเนินทำนองของระนาดทุ้มเพลงทยอยเดี่ยวทางครูพินิจ ฉายสุวรรณในอัตราจังหวะ 3 ชั้น มีลักษณะการบรรเลงที่การดำเนินทำนองลงตรงกับจังหวะฉิ่ง โดยสื่อให้เห็นถึงโครงสร้าง สำนวนกลอน และรูแปบบการบรรเลงของระนาดทุ้มในลักษณะต่าง ๆ ส่วนในอัตราจังหวะ 2 ชั้น แสดงให้เห็นถึงวิธีการบรรเลงในลักษณะเฉพาะที่พบในการบรรเลงระนาดทุ้ม เช่น การตีดูด การลงก่อนจังหวะ การตีโขก และการตีโขยก เป็นต้น

การทบทวนวรรณกรรมทั้งหมดดังกล่าวนี้ เป็นการศึกษากระบวนการที่เป็นแนวคิดและทฤษฎีอันมีความเกี่ยวข้องกับการสร้างสรรค์งานด้านดุริยางคศิลป์ ได้แก่ ทฤษฎีด้านดุริยางคศิลป์ไทย ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ และทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย รวมไปถึงมีการศึกษาสาระวิชาการเกี่ยวกับระนาดทุ้ม และเพลงทะแย นอกจากนี้ยังศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการประพันธ์เพลงไทยโดยผู้วิจัยนำองค์ความรู้ที่ได้จากการทบทวนวรรณกรรมมาประยุกต์ใช้เป็นแนวทางในการกำหนดกรอบแนวคิด วิธีการประพันธ์ทำนอง และกำหนดลำดับขั้นตอนในการดำเนินการเพื่อให้การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้นบรรลุตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยต่อไป

บทที่ 3
ระเบียบวิธีวิจัยสร้างสรรค์

การวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาแนวคิดทฤษฎี สาระทางวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยอ้างอิงกลุ่มข้อมูลที่ศึกษาจากคำสำคัญของการวิจัยสร้างสรรค์ การวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ดำเนินการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพในการศึกษาข้อมูลอันเป็นสารัตถะที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนการสร้างและตรวจสอบเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยสร้างสรรค์ โดยมีกระบวนการดังนี้

3.1 การศึกษาข้อมูล แนวคิดทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ศึกษาข้อมูล แนวคิดทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้ในการกำหนดแนวทางการวิจัยสร้างสรรค์ ในประเด็นดังต่อไปนี้

3.1.1 แนวคิดและทฤษฎีด้านดุริยางคศิลป์ไทย

หลักทางวิชาการด้านดุริยางคศิลป์ไทย เป็นหลักการสำคัญต่อการทำงานวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ การวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้มีเป้าประสงค์สำคัญในการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง ที่สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้จริงในการบรรเลง การ

ฝึกซ้อม และเพื่อเป็นแนวทางสำหรับการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มสำเนียงอื่น ๆ ในเพลงทะแย หรือเพลงอื่น ๆ ด้วยได้ ดังนั้น หลักการสำคัญในการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ต้องยึดหลักทางวิชาการด้านดุริยางคศิลป์ไทยเป็นสำคัญ ดังนั้น ผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีด้านดุริยางคศิลป์ไทย เพื่อใช้เป็นแนวทางในการดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์มีผลผลิตที่ถูกต้องและตรงตามหลักวิชาการทางดุริยางคศิลป์ไทย

3.1.2 แนวคิดและทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย

แนวคิดและทฤษฎีด้านการประพันธ์เพลงไทยเป็นส่วนหนึ่งของหลักวิชาการทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยที่อธิบายปรากฏการณ์การสร้างสรรค์ผลงานอันเป็นแบบแผนทางดุริยางคศิลป์ไทยที่พัฒนาการตกทอดมาจนถึงปัจจุบัน โดยมีหลักทางวิชาการอันเป็นที่ยอมรับในแวดวงดนตรีไทยทั้งในเชิงศาสตร์และศิลป์ ผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาแนวคิดทฤษฎีดังกล่าวเพื่อนำมาใช้เป็นวิธีการสำคัญในการสร้างสรรค์ผลงานสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง ครั้งนี้

3.1.3 แนวคิดและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์ เป็นปรัชญาสาขาหนึ่งที่ว่าด้วยเรื่องความงามทางศิลปะ สำหรับดนตรีนั้นหมายถึงความไพเราะของเสียงอันมีองค์ประกอบที่ส่งผลให้ให้เกิดความงาม ซึ่งการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้เป็นการสร้างสรรค์ผลงานทางศิลปะแขนงหนึ่ง คือ ดนตรีไทย โดยมีจุดมุ่งหมายนอกจากการนำไปใช้ประโยชน์ทางวิชาการแล้ว ยังหวังผลให้สามารถนำไปใช้บรรเลงเพื่อการฟังอีกด้วย ดังนั้นความไพเราะและความงามของผลงานจึงเป็นหมุดหมายสำคัญอีกประการหนึ่งที่ผู้วิจัยต้องการให้เกิดแก่การทำงานวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ จึงได้ทำการทบทวนแนวคิดและทฤษฎีด้านสุนทรียศาสตร์มาใช้เป็นองค์ประกอบหนึ่งเพื่อให้ผลสร้างสรรค์มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

3.1.4 แนวคิดและทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์

ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์เป็นทฤษฎีที่นำเสนอหลักการสำหรับนำไปสร้างสรรค์งานศิลป์ทั้งด้านดุริยางคศิลป์ ด้านนาฏศิลป์ และด้านทัศนศิลป์ โดยมีความเกี่ยวข้องกับศาสตร์ด้านสุนทรียะอันเป็นศาสตร์ที่มุ่งศึกษาคุณค่าความงามที่รับรู้ได้ด้วยอารมณ์ โดยผลงานสร้างสรรค์ของศิลปินตามทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์นี้สามารถเกิดขึ้นได้จากปัจจัยและวิธีการ ซึ่งงานสร้างสรรค์ศิลป์จะเกิดขึ้นก็ต่อเมื่อศิลปินนำปัจจัยและวิธีการดังกล่าวมาพินิจพิจารณาจนเกิดเป็นจินตนาการแล้วถ่ายทอดจินตนาการเหล่านั้นผ่านเสียงดนตรี ท่ารำ งานปั้น หรืออื่น ๆ จึงจะถือเป็นงานศิลป์ ซึ่งผู้เสพงานศิลป์จะเข้าถึงคุณค่าและความงดงามของผลงานมากน้อยเพียงใดก็ขึ้นอยู่กับความรู้ ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงใช้ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์เพื่อมาเป็นกรอบในการกำหนด

ประเด็นและต่อยอดเป็นงานสร้างสรรค์ประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ โดยดำเนินการเรียบเรียงดนตรีให้สะท้อนเรื่องราวและจินตนาการของผู้ประพันธ์

3.1.5 ระนาดทุ้ม

สารัตถะทางวิชาการเกี่ยวกับระนาดทุ้มเป็นข้อมูลสำคัญในการดำเนินการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ โดยผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับระนาดทุ้มทั้งในด้านประวัติ ลักษณะทางกายภาพ บทบาทหน้าที่ของระนาดทุ้มในวงดนตรีไทย ทักษะขั้นพื้นฐานในการบรรเลงระนาดทุ้ม กลวิธีการบรรเลงระนาดทุ้ม รวมไปถึงการแปรทำนอง เพื่อข้อมูลเหล่านั้นมาใช้เป็นหลักวิชาการสำคัญในการสร้างสรรค์สำนวนเพลงให้ถูกต้องตามระเบียบวิธีการบรรเลงและหลักทางวิชาการของระนาดทุ้ม โดยเฉพาะด้านกลวิธีการบรรเลง บทบาทหน้าที่ และการแปรทำนอง

3.1.6 เพลงทะแย

สารัตถะทางวิชาการเกี่ยวกับเพลงทะแย ผู้วิจัยได้ทำการทบทวนข้อมูลทั้งในด้านประวัติ รูปแบบโครงสร้างของเพลงทะแยที่ปรากฏในวัฒนธรรมดนตรีไทย คุณค่าและความสำคัญของเพลงทะแย ทำนองหลักเพลงทะแย เพื่อทำความเข้าใจบริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงทะแยก่อนการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้

3.1.7 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

กำหนดกรอบการเลือกงานวิจัยที่เกี่ยวข้องโดยอ้างอิงจากคำสำคัญได้แก่ การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้ม, ระนาดทุ้ม และเพลงทะแย รวมทั้งงานวิจัยอื่น ๆ ที่ตรงตามบริบทที่เกี่ยวข้อง

3.2 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ

กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ ผู้วิจัยกำหนดให้เป็นกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านระนาดทุ้มหรือมีความรู้ความสามารถด้านดนตรีไทยเป็นที่ประจักษ์ สำหรับขอคำแนะนำในการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง ตลอดจนเป็นผู้ประเมินวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์ โดยกำหนดคุณสมบัติกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญไว้ดังนี้

1) มีฝีมือเป็นที่ประจักษ์ในวงการดนตรีไทย

2) มีประสบการณ์การบรรเลงหรือเป็นนักดนตรีไทยมาไม่น้อยกว่า 30 ปี

3) มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านระนาดทุ้ม

เพื่อให้เกิดความหลากหลายและครอบคลุมของข้อมูล ผู้วิจัยกำหนดจำนวนผู้เชี่ยวชาญในการให้ข้อเสนอแนะและประเมินวิพากษ์ผลงานทั้งสิ้นจำนวน 7 ท่าน ดังนี้

1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม	ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2) นายไชยยะ ทางมีศรี	ผู้เชี่ยวชาญพิเศษ กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
3) นายสืบศักดิ์ ดุริยประณีต	อดีตผู้อำนวยการส่วนบริหารการดนตรี กรมประชาสัมพันธ์
4) นายวีระชาติ สังขมาน	ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
5) นายวรเทพ บุญจำเริญ	ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
6) นายกิตติ อัตถาผล	ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
7) พ.อ.อ อนุชา พึ่งเจริญ	กองดุริยางค์ทหารอากาศ หน่วยบัญชาการอากาศโยธิน

3.3 กรอบการสร้างสรรค์ผลงาน

3.3.1 วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์ผลงาน

เพื่อสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง คือ สำเนียงภาษามอญ สำเนียงภาษาจีน และสำเนียงภาษาแขก โดยกำหนดให้เป็นทางระนาดทุ้มที่สามารถนำไปใช้สำหรับการฝึกทักษะการบรรเลงระนาดทุ้ม (ไล่มือ) และสามารถนำไปบรรเลงเพื่อการฟังได้ ทั้งนี้ ไม่ได้มีวัตถุประสงค์เพื่อนำไปใช้ในการบรรเลงเพื่ออวดฝีมือในลักษณะเพลงเดี่ยว

3.3.2 ขอบเขตของการสร้างสรรค์ผลงาน

ผู้สร้างสรรค์มีเป้าประสงค์ที่จะสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น ให้มีลักษณะเป็นผลงานด้านดุริยางคศิลป์ไทย ประกอบด้วยทำนอง 3 สำเนียงภาษาได้แก่ สำเนียงมอญ สำเนียงจีน และสำเนียงแขก อันเกิดขึ้นด้วยวิธีการแต่งทำนองแบบคงอัตราจากทำนองหลักเพลงทะแย ในอัตราจังหวะ 3 ชั้น ซึ่งแต่ละภาษาประกอบด้วยทำนองสองท่อน โดยท่อนแรกมีจำนวน 8 ประโยค ท่อนสองมีจำนวน 24 ประโยค โดยแต่ละท่อนมีการสอดแทรกทำนองสำเนียงภาษาควบคู่ไปกับสำนวนทางระนาดทุ้มอย่างเหมาะสม นอกจากนี้ในทำนองที่

สร้างสรรค์ขึ้นยังมีการใช้เครื่องกำกับจังหวะที่สอดคล้องและแสดงออกถึงเอกลักษณ์สำเนียงภาษานั้น ๆ

3.3.3 โครงสร้างการสร้างสรรค์

ผู้สร้างสรรค์มีวัตถุประสงค์ในการสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบของบทเพลงดุริยางคศิลป์ไทย ดังนั้นในการกำหนดโครงสร้างของผลงาน ผู้สร้างสรรค์จึงดำเนินการกำหนดตามทฤษฎีดุริยางคศิลป์ไทย ซึ่งมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1) การกำหนดลักษณะของทำนอง

ผู้สร้างสรรค์กำหนดให้ทำนองมีลักษณะเป็นการผสมผสานระหว่างสำเนียงภาษาและสำนวนทางระนาดทุ้มที่มีความกระชับ สนุกสนาน โดยแยกแต่ละสำเนียงออกเป็นเอกเทศเพื่อแสดงให้เห็นความแตกต่างและเอกลักษณ์ในแต่ละสำเนียง พิจารณาความเหมาะสมระหว่างสำนวนระนาดทุ้มและสำเนียงภาษาให้เป็นไปในอัตราส่วนเท่า ๆ กัน รวมไปถึงหลีกเลี่ยงการใช้ทำนองซ้ำให้น้อยที่สุด นอกจากนี้ในการดำเนินทำนองแต่ละสำเนียงภาษาจะประกอบด้วยทำนอง 2 ท่อน ซึ่งแต่ละท่อนผู้สร้างสรรค์กำหนดให้มีการบรรเลงซ้ำในลักษณะเดิมเหมือนกันท่อนละ 2 รอบ

2) การกำหนดลักษณะของจังหวะ

ผู้สร้างสรรค์กำหนดให้ใช้จังหวะฉิ่งในอัตราจังหวะ 2 ชั้น เป็นส่วนใหญ่ เนื่องจาก อัตราจังหวะดังกล่าวให้ความรู้สึกกระชับ นอกจากนี้ยังกำหนดให้ใช้จังหวะฉิ่งแบบจีนเพื่อกำกับทำนองสำเนียงจีนโดยเฉพาะ ซึ่งนอกจากจังหวะฉิ่งแล้ว ผู้สร้างสรรค์ยังมีความประสงค์จะใช้จังหวะหน้าทับแบบภาษาที่บรรเลงโดยเครื่องหนังชนิดต่าง ๆ เพื่อเพิ่มสุนทรียรสและแสดงให้เห็นความเป็นสำเนียงภาษานั้น ๆ ให้ชัดเจนขึ้น โดยทำนองสำเนียงมอญ ผู้สร้างสรรค์กำหนดให้บรรเลงหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้นในทำนองทั่วไป และบรรเลงหน้าทับมอญ 2 ชั้นในสำนวนเน้นสำเนียงมอญ ส่วนทำนองสำเนียงจีนผู้สร้างสรรค์กำหนดให้บรรเลงหน้าทับจีน 2 ชั้นบรรเลงกำกับทำนองตลอดทั้งเพลง และทำนองสำเนียงแขกผู้สร้างสรรค์กำหนดให้บรรเลงหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้นในทำนองสำนวนระนาดทุ้มและให้เครื่องกำกับจังหวะบรรเลงจังหวะลักษณะพิเศษตามทำนองเพลง

3) การกำหนดลักษณะของวงดนตรี

ผู้สร้างสรรค์กำหนดรูปแบบการประสมวงขึ้นมาใหม่ในโดยมีระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลักเพียงชนิดเดียว นอกจากนั้นก็จะเป็นเครื่องกำกับจังหวะตามสำเนียงภาษา นั้น ๆ โดยกำหนดให้การบรรเลงทำนองสำเนียงมอญประกอบด้วย ระนาดทุ้ม กลองสองหน้า ฉิ่ง ฉาบเล็ก ฉาบใหญ่ และกรับ ส่วนการบรรเลงทำนองสำเนียงจีนประกอบด้วย

ระนาดทุ้ม กลองตึ๊อก ฆ่าง แต๋ว ฉิ่ง ฉาบเล็ก กรับ และการบรรเลงทำนองสำเนียงแขก ประกอบด้วยระนาดทุ้ม กลองแขก กลองสองหน้า รำมะนาลำตัด ฉิ่ง ฉาบเล็ก และกรับ

3.3.4 วิธีการสร้างสรรค์ทำนอง

กระบวนการสร้างสรรค์และประพันธ์ทำนองในแต่ละสำเนียงนั้น ผู้สร้างสรรค์ดำเนินการประพันธ์โดยใช้วิธีการแต่งแบบคงอัตรา ตามหลักการประพันธ์เพลงไทย ซึ่งเป็นการสร้างทำนองใหม่โดยยึดเค้าโครงลูกตกจากห้องที่ 4 และ 8 ของแต่ละประโยคในเพลงทะแย 3 ชั้น โดยมีรายละเอียดดังนี้

พิจารณาลูกตกห้องที่ 4 และ 8 ของประโยคในทำนองหลักอัตราจังหวะ 3 ชั้น

มือขวา	- x - -	x x - -	x x - -	x x - ล	- - x -	x - x -	x - x -	x - x -
มือซ้าย	- x - x	- - - x	- - - x	- - - ลฺ	- - - x	- x - x	- x - x	- x - ร

สร้างสรรค์ทำนองใหม่โดยคงไว้ซึ่งเสียงลูกตกเดิมในห้องที่ 4 และ 8

มือขวา	- - - xx	- - - xx	- xx - x	- ล - -	- xx - x	x x - x	- x - x	- ร - -
มือซ้าย	- - x -	- - x -	x - x -	- ร - -	x - x -	- - x -	- - x -	- ซฺ - -

นอกจากนี้ในการสร้างสรรค์ทำนองใหม่ ผู้สร้างสรรค์มีการสอดแทรกสำนวนทางระนาดทุ้มควบคู่ไปกับสำเนียงภาษาโดยคำนึงถึงความงดงาม ความถูกต้องตามหลักวิชาการดนตรีไทย

3.3.5 การตรวจสอบคุณภาพผลงานสร้างสรรค์

ผู้สร้างสรรค์กำหนดแบบสอบถามความคิดเห็นเกี่ยวกับคุณภาพและความเหมาะสมของการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง ซึ่งแบบสอบถามดังกล่าว ประกอบด้วยข้อคำถามทั้งปลายปิดและปลายเปิดเกี่ยวกับการดำเนินทำนองในสำเนียงภาษาต่าง ๆ มีลักษณะเป็นมาตราส่วนประมาณค่า 5 ระดับ ทำการประเมินโดยผู้ทรงคุณวุฒิด้านระนาดทุ้มตามเกณฑ์กำหนดและเป็นกลุ่มบุคคลเดียวกันกับกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญตามข้อ **3.2 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ**(บทที่ 3)

3.4 เครื่องมือวิจัยสร้างสรรค์

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยสร้างสรรค์ในครั้งนี้ มีดังนี้

3.4.1 แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง

ใช้สำหรับการสัมภาษณ์เพื่อข้อความเห็นและข้อเสนอแนะจากกลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญก่อนการสร้างสรรค์ผลงาน จากผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยโดยเฉพาะระนาดทุ้ม (ตามข้อ 3.2) เพื่อนำความเห็นและข้อเสนอแนะดังกล่าวมาเป็นสาระสำคัญในการตั้งต้นออกแบบงานสร้างสรรค์

3.4.2 แบบประเมินวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์

ใช้สำหรับการประเมินวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์ โดยออกแบบการประเมินทั้งในลักษณะการให้คะแนนแบบประมาณค่า 5 ระดับ ในเชิงตัวเลข และความเห็นรวมถึงข้อเสนอแนะต่าง ๆ ในเชิงคุณภาพที่มีต่องานสร้างสรรค์ โดยคะแนนทั้ง 2 ส่วนนี้ ผู้วิจัยได้ออกแบบกำหนดให้ผู้ทรงคุณวุฒิประเมินเพื่อให้เกิดความมั่นใจว่า ผลงานที่ได้สร้างสรรค์นั้นมีคุณภาพสามารถนำไปเผยแพร่เพื่อการศึกษาหรือประโยชน์อื่นได้ โดยมีขั้นตอนการสร้างเครื่องมือดังนี้

1) การสร้างเครื่องมือในการตรวจสอบผลงานวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดโครงสร้างข้อคำถามของเครื่องมือโดยยึดหลักทางทฤษฎีดนตรีไทย การประพันธ์เพลงไทย ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ และอ้างอิงข้อมูลสารัตถะทางวิชาการเกี่ยวกับระนาดทุ้ม และเพลงทะแยที่ได้มาจากการทบทวนวรรณกรรม นำมาใช้เป็นกรอบในการกำหนดประเด็นข้อคำถามในการสร้างเครื่องมือวิจัย

2) ดำเนินการตรวจสอบคุณภาพของเครื่องมือวิจัยสร้างสรรค์ด้วยการให้ผู้ทรงคุณวุฒิพิจารณาข้อคำถามว่ามีความสอดคล้องนำไปสู่การได้ข้อมูลตามจุดประสงค์หรือไม่ ทั้งนี้ การวิจัยสร้างสรรค์เป็นงานทางวิชาการที่มีลักษณะเป็นศาสตร์เฉพาะทาง ผู้วิจัยจึงได้กำหนดคุณสมบัติของผู้ตรวจเครื่องมือวิจัยไว้ดังนี้

2.1) เป็นนักดนตรีไทย

2.2) มีตำแหน่งทางวิชาการด้านดุริยางคศิลป์ตั้งแต่ระดับผู้ช่วยศาสตราจารย์ขึ้นไป หรือ เป็นอาจารย์ผู้สอนดนตรีไทยในระดับอุดมศึกษามาไม่น้อยกว่า 20 ปี

3) ประเมินตรวจสอบคุณภาพเครื่องมือวิจัยสร้างสรรค์โดยผู้ทรงคุณวุฒิตามเกณฑ์ที่กำหนด จำนวน 3 ท่าน ได้แก่

รองศาสตราจารย์พัชราภรณ์ เอื้อจิตเมศ	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช
ผู้ช่วยศาสตราจารย์วันชัย เอื้อจิตเมศ	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช
ผู้ช่วยศาสตราจารย์กี จันทศร	ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา

4) นำข้อมูลข้อเสนอแนะที่ได้จากการประเมินตรวจสอบเครื่องมือวิจัยสร้างสรรค์มาปรับปรุงตามคำแนะนำของผู้ทรงคุณวุฒิ

5) นำเครื่องมือวิจัยที่ผ่านการปรับปรุงตามข้อเสนอแนะของผู้ทรงคุณวุฒิมาใช้

3.5 การเก็บรวบรวมและจัดกระทำข้อมูล

3.5.1 การเก็บรวบรวมข้อมูลก่อนการสร้างสรรค์

1) การเก็บรวบรวมข้อมูลจากการทบทวนวรรณกรรม

ผู้วิจัยดำเนินการสำรวจศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง สำรวจและศึกษาเอกสาร ตำรา วิทยานิพนธ์ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ในประเด็น แนวคิดและทฤษฎีด้านดุริยางคศิลป์ไทย แนวคิดและทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย แนวคิดและทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ และแนวคิดและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ รวมไปถึงศึกษาสาระวิชาการที่เกี่ยวข้องกับระนาดทุ้ม และเพลงทะแย แล้วนำข้อมูลที่ได้จากการเก็บรวบรวมข้อมูลที่เป็นสาระวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง มาเข้ากระบวนการคัดแยก วิเคราะห์ สังเคราะห์ และเรียบเรียงจัดพิมพ์เพื่อนำเสนอข้อมูลและใช้ประกอบการเขียนเค้าโครงวิจัย เป็นกระบวนการศึกษาความรู้พื้นฐานก่อนการสร้างสรรค์ผลงาน

2) การเก็บรวบรวมข้อมูลข้อความเห็นและข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญ

ผู้วิจัยดำเนินการขอข้อเสนอแนะในการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง โดยใช้เครื่องมือการวิจัยได้แก่การสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง กำหนดกรอบประเด็นคำถามอย่างกว้าง ๆ เพื่อให้ผู้เชี่ยวชาญแสดงความคิดเห็นและข้อเสนอแนะเพื่อเป็นแนวทางตั้งต้นในการออกแบบสำนวนทางระนาดทุ้มลักษณะสำเนียงต่าง ๆ ทั้งนี้ ข้อมูลที่ผู้วิจัยต้องการในขั้นนี้เป็นเพียงข้อเสนอแนะในการออกแบบผลงานสร้างสรรค์อย่างกว้าง ๆ เพื่อกำหนดแนวทางการสร้างสรรค์ผลงานเท่านั้น ผู้วิจัยจึงดำเนินการสัมภาษณ์โดยใช้รูปแบบการสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง และนำข้อเสนอแนะที่ได้มาสู่การออกแบบวางโครงสร้างการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียงต่อไป

3.5.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

1) ข้อมูลเชิงคุณภาพ

ข้อมูลเชิงคุณภาพในการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ เป็นข้อมูลที่ได้จากการศึกษาแนวคิดและทฤษฎีได้แก่ ดุริยางคศิลป์ไทย การประพันธ์เพลงไทย สุนทรียศาสตร์ และการสร้างสรรค์ศิลป์ นอกจากนี้ยังเป็นข้อมูลที่ได้จากการศึกษาสาระวิชาการที่เกี่ยวข้อง คือ ระนาดทุ้ม และเพลงทะแย รวมไปถึง งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยผู้สร้างสรรค์ศึกษาข้อมูลดังกล่าวจากหนังสือ บทความ และเอกสารวิชาการอื่น ๆ แล้วนำข้อมูลที่ได้มาเข้าสู่กระบวนการวิเคราะห์จัดประเด็นความเหมือนและความแตกต่างของข้อมูลที่ค้นพบ ภายหลังจึงทำการสังเคราะห์และกำหนดองค์ประกอบย่อยใหม่ในแต่ละประเด็นเพื่อนำเสนอในรูปแบบของการเขียนแบบพรรณนา

นอกจากนี้ผู้สร้างสรรค์ได้นำเสนอข้อมูลเชิงคุณภาพเกี่ยวกับกระบวนการและผลที่ได้จากสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง ซึ่งนำเสนอโดยใช้ระบบโน้ตไทย 8 ห้อง และทำการอธิบายเป็นรายประโยค พร้อมแสดงถึงแรงดันดาลใจ และทำนองที่โดดเด่นรวมไปถึงแสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักและทำนองภาษาที่สร้างสรรค์ขึ้น

2) ข้อมูลเชิงปริมาณ

ข้อมูลเชิงปริมาณนี้ เป็นข้อมูลที่ได้จากการตรวจสอบความเหมาะสมของทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นโดยผู้เชี่ยวชาญทั้งหมด 7 ท่าน โดยเครื่องมือที่ใช้มีลักษณะเป็นมาตรประมาณค่า 5 ระดับ ใช้ค่าสถิติในการคำนวณ ได้แก่ ค่าเฉลี่ย ($\bar{X}$) และส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.)

การคำนวณค่าเฉลี่ย

สูตร $\bar{X} = \frac{\sum X}{n}$

เมื่อ $\bar{X}$ แทน ค่าเฉลี่ย

$\sum X$ แทน ผลรวมของคะแนนทั้งหมด

n แทน จำนวนผู้ตอบแบบสอบถาม

โดยกำหนดค่าความคิดเห็นดังนี้

ระดับคะแนน 4.51 – 5.00	หมายถึง มีความเหมาะมากที่สุด
ระดับคะแนน 3.51 – 4.50	หมายถึง มีความเหมาะมาก
ระดับคะแนน 2.51 – 3.50	หมายถึง มีความเหมาะปานกลาง
ระดับคะแนน 1.51 – 2.50	หมายถึง มีความเหมาะน้อย
ระดับคะแนน 1.00 – 1.50	หมายถึง มีความเหมาะน้อยที่สุด

ผู้สร้างสรรค์กำหนดเกณฑ์ความเหมาะสมไว้ที่ ระดับมาก ตั้งแต่ค่าเฉลี่ย 3.51 ขึ้นไป จึงถือว่าผลงานที่สร้างสรรค์มีความเหมาะสมสามารถนำไปเผยแพร่ได้

การคำนวณส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

สูตร $S.D. = \sqrt{\frac{(x-\bar{x})^2}{n-1}}$

เมื่อ S.D. แทน ส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน

x แทน ข้อมูล (ตัวที่ 1,2,3...,n)

$\bar{x}$ แทน ค่าเฉลี่ยเลขคณิต

n แทน จำนวนข้อมูลทั้งหมด

3.6 การเผยแพร่ข้อมูล

การวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดลักษณะการเผยแพร่ข้อมูลไว้ 2 ลักษณะดังนี้

3.6.1 การเผยแพร่ข้อมูลในรูปแบบเอกสารทางวิชาการ

การเผยแพร่ข้อมูลการวิจัยสร้างสรรค์ในรูปแบบวิชาการ นำเสนอกระบวนการทำงาน ข้อความเห็น ข้อเสนอแนะจากผู้เชี่ยวชาญ กระบวนการในการสร้างสรรค์ผลงาน กลวิธีการประพันธ์เพลงที่ใช้ในการสร้างสรรค์ องค์ความรู้ที่เกิดขึ้นจากการสร้างสรรค์ผลงาน การอธิบายผลงานการสร้างสรรค์รายประโยค รวมทั้งการสรุปอภิปรายผลและให้ข้อเสนอแนะต่าง ๆ โดยอ้างอิงกระบวนการทำงานตามระเบียบแบบแผนวิธีการวิจัย เพื่อให้ผู้ที่สนใจสามารถศึกษาเพื่อนำไปใช้ประโยชน์เชิงวิชาการได้

3.6.2 การเผยแพร่ผลงานสร้างสรรค์

เมื่อกระบวนการสร้างสรรค์ผลงานเสร็จสิ้นแล้ว ผู้วิจัยจะทำการสร้างสื่อวิดีทัศน์ผลงานสร้างสรรค์ สำนวนระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียงในฉบับสมบูรณ์ ประกอบไปด้วยการบรรเลงระนาดทุ้มผลงานสร้างสรรค์ไปพร้อมกับเครื่องประกอบจังหวะตามที่ได้ออกแบบกำหนดไว้ สำหรับนำมาใช้ในการเผยแพร่ผลงานออกสู่สาธารณะชนต่อไป

บทที่ 4

การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้ม เพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง

การวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น เป็นการวิจัยเพื่อการสร้างสรรค์ผลงานด้านดนตรีไทย โดยศึกษาข้อมูลจากเอกสารตำราและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์ทางระนาดทุ้มที่มีลักษณะเฉพาะในรูปแบบใหม่ เป็นสำนวนทางระนาดทุ้มที่มีลักษณะสำเนียงภาษาต่าง ๆ โดยกำหนดขอบเขตการสร้างสรรค์ผลงานสำนวนทางระนาดทุ้ม 3 สำเนียง ได้แก่ สำเนียงมอญ สำเนียงจีน และสำเนียงแขก ดังจะนำเสนอประเด็นต่าง ๆ ตามวัตถุประสงค์ดังต่อไปนี้

4.1 การกำหนดสัญลักษณ์

4.2 กระบวนการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง

4.3 องค์ประกอบการบรรเลงและสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง

4.1 การกำหนดสัญลักษณ์

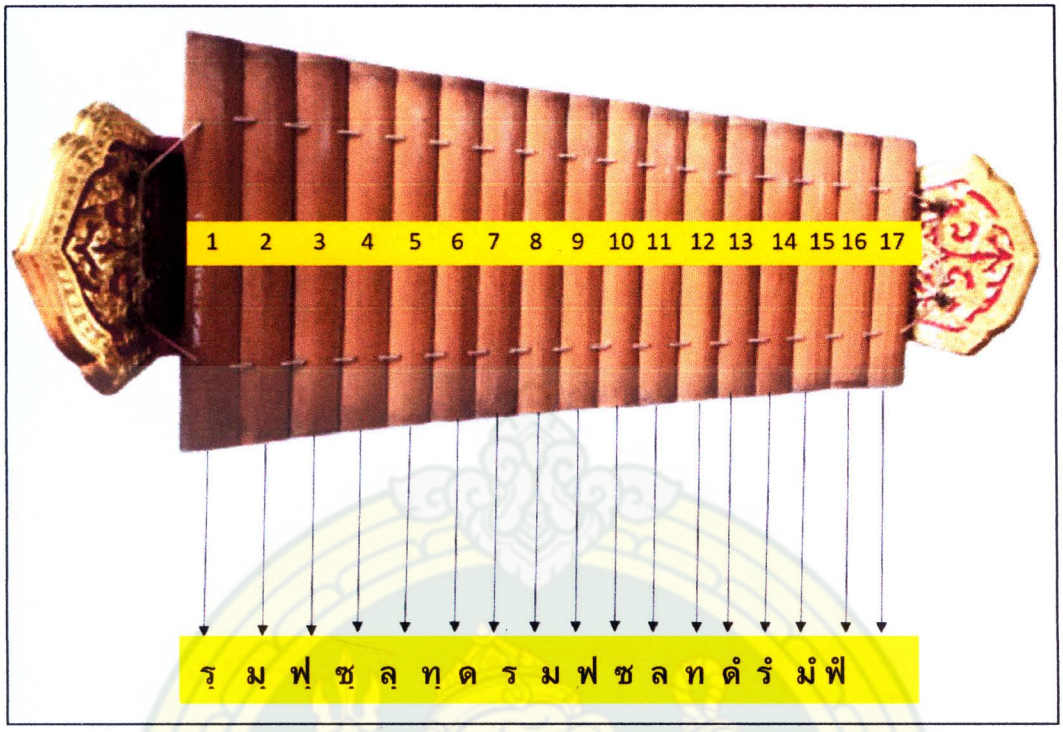
4.1.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตของระนาดทุ้ม

4.1.1.1 โน้ตหรือเสียงของระนาดทุ้ม ผู้วิจัยดำเนินการอภิปรายสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น โดยใช้รูปแบบการบันทึกโน้ตแบบไทย ประกอบด้วย 7 เสียง ได้แก่

เสียงโด	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียง	ด
เสียงเร	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียง	ร
เสียงมี	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียง	ม
เสียงฟา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียง	ฟ
เสียงซอล	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียง	ซ
เสียงลา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียง	ล
เสียงที	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียง	ท

ในการกำหนดสัญลักษณ์แทนลูกระนาดทุ้มซึ่งมีทั้งหมด 17 ลูก เรียงจากลูกที่ต่ำสุดเรียกว่า “ลูกทวน” ไปหาลูกที่มีเสียงสูงสุดเรียกว่า “ลูกยอด” โดยผู้วิจัยกำหนดสัญลักษณ์ตัวอักษรแทนเสียงของระนาดทุ้มตามรูปแบบโน้ตไทย ดังนี้

ลูกระนาดทุ้มลูกที่ 1	เสียงเร	ใช้สัญลักษณ์	รฺ
ลูกระนาดทุ้มลูกที่ 2	เสียงมี	ใช้สัญลักษณ์	มฺ
ลูกระนาดทุ้มลูกที่ 3	เสียงฟา	ใช้สัญลักษณ์	ฟฺ
ลูกระนาดทุ้มลูกที่ 4	เสียงซอล	ใช้สัญลักษณ์	ซฺ
ลูกระนาดทุ้มลูกที่ 5	เสียงลา	ใช้สัญลักษณ์	ลฺ
ลูกระนาดทุ้มลูกที่ 6	เสียงที	ใช้สัญลักษณ์	ทฺ
ลูกระนาดทุ้มลูกที่ 7	เสียงโด	ใช้สัญลักษณ์	ด
ลูกระนาดทุ้มลูกที่ 8	เสียงเร	ใช้สัญลักษณ์	ร
ลูกระนาดทุ้มลูกที่ 9	เสียงมี	ใช้สัญลักษณ์	ม
ลูกระนาดทุ้มลูกที่ 10	เสียงฟา	ใช้สัญลักษณ์	ฟ
ลูกระนาดทุ้มลูกที่ 11	เสียงซอล	ใช้สัญลักษณ์	ซ
ลูกระนาดทุ้มลูกที่ 12	เสียงลา	ใช้สัญลักษณ์	ล
ลูกระนาดทุ้มลูกที่ 13	เสียงที	ใช้สัญลักษณ์	ท
ลูกระนาดทุ้มลูกที่ 14	เสียงโด	ใช้สัญลักษณ์	ดำ
ลูกระนาดทุ้มลูกที่ 15	เสียงเร	ใช้สัญลักษณ์	รำ
ลูกระนาดทุ้มลูกที่ 16	เสียงมี	ใช้สัญลักษณ์	มำ
ลูกระนาดทุ้มลูกที่ 17	เสียงฟา	ใช้สัญลักษณ์	ฟำ



ภาพที่ 18 แสดงตำแหน่งเสียงของระนาดทุ้ม
ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์ บันทึกวันที่ 10 เมษายน 2563

4.1.2 ตารางการบันทึกโน้ต

ผู้วิจัยแบ่งตารางการบันทึกโน้ตสำหรับการอภิปรายไว้ตามเครื่องดนตรีดังนี้

4.1.2.1 การบันทึกโน้ตระนาดทุ้ม สำหรับการบรรเลงระนาดทุ้มนั้นมีการใช้มือทั้ง 2 ข้าง ผู้วิจัยจึงกำหนดให้ตารางบันทึกโน้ตเป็นสองบรรทัด โดยบรรเลงบรรทัดบนแสดงการบรรเลงด้วยมือขวา และบรรทัดล่างแสดงการบรรเลงด้วยมือซ้าย ดังตัวอย่างต่อไปนี้

มือขวา	- ท฻ - ท฻	- ท฻ - ท฻	- ท฻ - ท฻	ด ร - -	ซ ม - ม	- ม - ม	ซ ม - ม	- ซ - -
มือซ้าย	ซ฻ - ล฻ -	ซ฻ - ล฻ -	ซ฻ - ล -	- - - -	- - ร -	ท฻ - ร -	- - ร -	ซ฻ - - -

4.1.2.2 การบันทึกเสียงจังหวะหน้าทับ เนื่องจากการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น เป็นการสร้างสรรค์ผลงานด้านดุริยางคศิลป์ไทยประกอบด้วย 3 สำเนียง ได้แก่ สำเนียงมอญ สำเนียงจีน และสำเนียงแขก ดังนั้นเพื่อให้เกิดสุนทรียรสตามสำเนียงภาษาดังกล่าว ผู้วิจัยจึงได้กำหนดเครื่องหนังเพื่อบรรเลงประกอบในแต่ละภาษา และมีสัญลักษณ์ดังนี้

1) สำเนียงมอญ ผู้วิจัยกำหนดให้ “กลองสองหน้า” เป็นเครื่องดนตรีสำหรับบรรเลงจังหวะหน้าทับประกอบด้วยและสัญลักษณ์ดังนี้

เสียงพรึง ใช้สัญลักษณ์ พ

เสียงป๊ะ ใช้สัญลักษณ์ ป

เสียงเถะ ใช้สัญลักษณ์ ถ

เสียงเท่ง ใช้สัญลักษณ์ ท

เสียงติง ใช้สัญลักษณ์ ต

เสียงตรึด ใช้สัญลักษณ์ ร

เสียงตุ๊บ ใช้สัญลักษณ์ ตำ

โดยมีการบันทึกดังตัวอย่างต่อไปนี้

หน้าทับปรบไก่สามชั้น

สองหน้า	- - - พ	- พ - ป	- - - ถ	- พ - ป	- ถ - ถ	- พ - ป	- - - ป	- - - ตำ

สองหน้า	- - - -	- - - พ	- - - -	- - - พ	- - - ท	- ร - ต	- ท ต ท	- ป - พ

2) สำเนียงจีน ผู้วิจัยกำหนดให้กลองต๊อกเป็นเครื่องดนตรีสำหรับบรรเลงจังหวะหน้าทับประกอบด้วยเสียงและสัญลักษณ์ดังนี้

กลองจีน เสียงตุ้ง ใช้สัญลักษณ์ ต

กลองต๊อก เสียงต๊อก ใช้สัญลักษณ์ ตำ

โดยมีการบันทึกดังตัวอย่างต่อไปนี้

ต๊อก	- - - -	- - - ตำ	- ตำ - -	- ตำ ตำ ตำ	- - - -	- - - ตำ	- ตำ - -	-ตำ ตำ ตำ

3) สำเนียงแขก ผู้วิจัยกำหนดให้ “กลองแขก” และ “รำมะนาลำตัด” เป็นเครื่องดนตรีสำหรับบรรเลงจังหวะหน้าทับประกอบด้วยเสียงและสัญลักษณ์ดังนี้

กลองแขกตัวผู้	เสียงติง	ใช้สัญลักษณ์	ต
	เสียงโจ๊ะ	ใช้สัญลักษณ์	จ๋
กลองแขกตัวเมีย	เสียงทั่ง	ใช้สัญลักษณ์	ท
	เสียงจ๊ะ	ใช้สัญลักษณ์	จ
รำมะนาลำตัด	เสียงโจ๊ง	ใช้สัญลักษณ์	จ
	เสียงทึง	ใช้สัญลักษณ์	ท

โดยมีการบันทึกดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวผู้	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จ๋ - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จ๋ - ต
ตัวเมีย	- - จ -	- จ - ท	- - จ -	- จ - ท	- - - ท	ท - - -	- ท - ท	- จ - ท
รำมะนา	- - จ -	- จ - -	- ท - ท	- จ - ท	- - จ -	- จ - -	- ท - ท	- จ - ท

4.1.2.3 การบันทึกเสียงของเครื่องประกอบจังหวะ ในการบันทึกเสียงของเครื่องประกอบจังหวะได้แก่ ฉิ่ง กรับ ฉาบเล็ก ฝ่าง แต๋ว ฉาบใหญ่ โดยเครื่องดนตรีดังกล่าวประกอบด้วยเสียงและสัญลักษณ์ดังนี้

เครื่องดนตรี	เสียง	สัญลักษณ์
ฉิ่ง	ฉิ่ง ฉับ	- +
ฉาบเล็ก	แช่ วับ	ช ว
ฉาบใหญ่	แช่ วับ	ช ว
ฝ่าง	ฝ่าง	ผ
กรับ	กรับ	ก
แต๋ว	แต๋ว	ต

โดยมีการบันทึกดังตัวอย่างต่อไปนี้

ฉิ่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - +	- - - -	- - - -	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
ฉาบใหญ่	- - - ช	- - - ว	- - - ช	- - - ว	- - - ช	- - - ว	- - - ช	- - - ว
ผ่าง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ผ
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก
แต๋ว	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต

4.1.3 สัญลักษณ์แทนบันไดเสียง

ผู้วิจัยดำเนินการอภิปรายบันไดเสียงของการบรรเลงด้วยทฤษฎีทางทั้ง 7 ตามหลัก ดุริยางคศิลป์ไทย ประกอบด้วยบันไดเสียงดังนี้

ชวา	(เสียง ฟา)	ฟ ซ ล X ด ร X	เว้น	ท - ม
กลางแหบ	(เสียง มี)	ม ฟ ซ X ท ด X	เว้น	ล - ร
นอก	(เสียง เร)	ร ม ฟ X ล ท X	เว้น	ซ - ด
เพียงออบน	(เสียง โด)	ด ร ม X ซ ล X	เว้น	ฟ - ท
กลาง	(เสียง ที่)	ท ด ร X ฟ ซ X	เว้น	ม - ล
ใน	(เสียง ลา)	ล ท ด X ม ฟ X	เว้น	ร - ซ
เพียงออล่าง	(เสียง ซอล)	ซ ล ท X ร ม X	เว้น	ด - ฟ

4.1.4 สัญลักษณ์แทนกลวิธีการบรรเลง

การบรรเลงระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง มีกลวิธีและสัญลักษณ์การบรรเลงดังนี้

มือขวา	- - - รม
มือซ้าย	- - ด -

หมายถึง การตีสะบัดขึ้น

มือขวา	- - ม -
มือซ้าย	- - - รด

หมายถึง การตีสะบัดลง

มือขวา	- - ซซ -
มือซ้าย	- - - ซ

หมายถึง การตีสะเดาะ

มือขวา	- - ซ
มือซ้าย	- - ม -

หมายถึง การตีกระทบ

มือขวา	ร ม ฟ ซ
มือซ้าย	- - - -

หมายถึง การตีดูด

มือขวา	- ร - ม
มือซ้าย	- - - -

หมายถึง การตีประคบหยุดเสียง

4.2 กระบวนการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง

4.2.1 การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง เบื้องต้น

พื้นฐานกระบวนการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง ผู้วิจัยดำเนินการโดยใช้การแปลทางตามหลักการประพันธ์เพลงไทย โดยทำการแปลจากทำนองหลักเพลงทะแย 3 ชั้น เป็นสำนวนทางระนาดทุ้มสำเนียงต่าง ๆ แบบคงอัตราจังหวะ ซึ่งใช้โครงสร้างเสียงลูกตกในห้องที่ 4 และ 8 ของแต่ละประโยคในทำนองหลักเพลงทะแย 3 ชั้น แล้วทำการสร้างสรรค์ทำนองใหม่ที่มีการผสมผสานระหว่างทำนองสำนวนทางระนาดทุ้มและทำนองสำเนียงภาษาดังตัวอย่างต่อไปนี้

ทำนองหลัก ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 1

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

จากทำนองหลักเพลงทะแย 3 ชั้น ท่อนที่ 1 ประโยคที่ 1 พบว่า ห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ของประโยคดังกล่าวมีเสียงลูกตกได้แก่ เสียงลา และเสียงเร เมื่อพิจารณาเสียงลูกตกในประโยคแล้วหลังจากนั้นผู้วิจัยจึงดำเนินการประพันธ์ทำนองใหม่ตามลักษณะของสำเนียงภาษาโดยคงไว้ซึ่งเสียงลูกตกเดิมที่พบ ดังตัวอย่าง

เสียงลูกตกที่พบในห้องที่ 4 และ 8

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร

ทำนองสำเนียงมอญ

มือขวา	- - - ลฺท	- - - รึม	- ลฺท - -	- ล - -	- ชล - ซ	ฟ ม - ร	- ม - ร	- ร - -
มือซ้าย	- - ซฺ -	- - ด -	ซ - ลฺ -	- ร - -	ฟ - ซฺ -	- - รฺ -	- - รฺ -	- ซฺ - -

ทำนองสำเนียงจีน

มือขวา	- - - ลฺท	ร - ร ม	มึร - รำ -	ซซ - ชล	ทฺท - ท -	ล - ซ -	ม - ล -	ซ - ม -
มือซ้าย	- - ซฺ -	- ทฺ - ทฺ	- ท - ม	- ม - ล	- ทฺ - ล	- ซฺ - ม	- ลฺ - ซฺ	- ม - รฺ

จะเห็นได้ว่าทั้งทำนองสำเนียงมอญ และสำเนียงจีนมีเสียงลูกตกในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 เป็นเสียงเดียวกันกับเสียงที่พบในทำนองหลัก ซึ่งวิธีการนี้เป็นวิธีการขั้นพื้นฐานตามหลักวิชาการดนตรีไทยที่ใช้ในการสร้างสรรค์สำนวนเพลงหรือการบรรเลงทั่วไป คือใช้การแปลทางจากทำนองหลักสู่สำนวนเฉพาะเครื่องมือ โดยปกติในการบรรเลงดนตรีไทย นักดนตรีไทยที่มีความเชี่ยวชาญจะสามารถแปลทำนองหลักเป็นสำนวนเฉพาะเครื่องมือได้อยู่เดิมแล้ว สำหรับในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ สิ่งที่ซับซ้อนขึ้นมาอีกระดับคือ สำนวนที่แปลนั้นจะต้องเป็นสำนวนที่มีลักษณะแสดงออกถึงความเป็นสำเนียงภาษา กล่าวคือ สำนวนนั้นต้องแสดงออกถึงลักษณะของสำเนียงนั้น ๆ อย่างชัดเจนทั้งเพลง ทำให้การแปลทางนั้นจะมีความแตกต่างไปจากการแปลทางทั่วไปอยู่มาก เพราะประเด็นสำคัญในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ ผู้วิจัยมีความต้องการให้สำนวนทางระนาดทุ้มที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นมามีลักษณะที่แสดงออกถึงสำเนียงอย่างชัดเจน ประกอบกับต้องมีความไพเราะเหมาะสมและถูกต้องตามหลักวิชาการดนตรีไทยด้วย

4.2.2 ปัญหาที่พบในระหว่างการสร้างสรรค์ผลงาน

หลังจากผู้วิจัยได้เริ่มทำการสร้างสรรค์ผลงานอยู่ระยะหนึ่งก็พบปัญหาในการสร้างสรรค์ โดยพบว่า การแปลทำนองหลักเป็นสำนวนเฉพาะเครื่องมือเสมือนกับการบรรเลงรวมวง โดยใช้สำนวนทางระนาดทุ้มที่มีการพลิกแพลงไม่สามารถแสดงออกถึงความเป็นสำเนียงได้อย่างชัดเจน ทั้งโครงสร้างลูกตกในบางประโยคยังไม่เหมาะกับการสร้างสรรค์เป็นสำนวนทางระนาดทุ้มในบางสำเนียงด้วย โดยสรุปแล้ว การสร้างสรรค์ผลงานในขั้นเบื้องต้น ผู้วิจัยพบปัญหาในการสร้างสรรค์ดังนี้

1) การแปลทางด้วยวิธีการปกติ จะสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มที่เป็นสำเนียงได้ยาก

2) ทางระนาดทุ้มฉบับแบบแผนที่นิยมบรรเลงไม่สามารถบ่งชี้ถึงความเป็นสำเนียงได้อย่างชัดเจน ทำให้ผู้วิจัยไม่มั่นใจว่าบางสำนวนที่เรียบเรียงขึ้นนั้นแสดงออกถึงความเป็นสำเนียงได้ชัดเจนเพียงพอหรือไม่

3) ทำนองหลักบางประโยค โครงสร้างลูกตกไม่เอื้ออำนวยต่อการสร้างสรรค์ในบางสำเนียง เช่น โครงสร้างลูกตกในประโยคนี้สามารถสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มสำเนียงหนึ่งได้อย่างเหมาะเจาะ แต่ไม่เหมาะกับอีกสำเนียงหนึ่ง

4.2.3 การผสานวิธีการสร้างสรรค์ตามหลักการประพันธ์เพลงไทย

จากเหตุปัญหาดังกล่าวข้างต้น ผู้วิจัยจึงได้ทบทวนพิจารณาปรับเปลี่ยนวิธีการสร้างสรรค์ใหม่ ด้วยการผสานวิธีการสร้างสรรค์ตามหลักทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทยมาเป็นเครื่องมือในการแก้ปัญหา ซึ่งวิธีการแก้ปัญหาในการสร้างสรรค์ผลงานที่จะนำเสนอต่อไปนี้ ได้ถูกนำมาใช้ในการสร้างสรรค์เฉพาะบางช่วง บางสำนวน ผสมผสานกันไปตามปัญหาที่พบ ดังนี้

1) ปัญหาการแสดงออกถึงความเป็นสำเนียงในสำนวนกลอนระนาดทุ้มแบบแผน

ปัญหานี้ผู้วิจัยแก้ไขโดยการนำสำนวนทำนองหลักที่เป็นเอกลักษณ์ของสำเนียงนั้น ๆ มาผสมผสานกับสำนวนทางระนาดทุ้ม เช่น ในเพลงมอญ จะมีทำนองหลักที่เป็นสำนวนลักษณะเฉพาะของเพลงมอญที่พบได้ในหลายเพลง ผู้วิจัยจึงได้ไปหยิบยกสำนวนเหล่านั้นมาดัดแปลงเข้ากับสำนวนทางระนาดทุ้ม จึงทำให้สำนวนทางระนาดทุ้มที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นมานั้นแสดงออกถึงความเป็นสำเนียงได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น เป็นต้น ดังแผนภาพแสดงตัวอย่างต่อไปนี้

2) ปัญหาของสำนวนกลอนที่สร้างสรรค์ขึ้นไม่สามารถแสดงออกถึงความเป็นสำเนียงได้อย่างชัดเจน ปัญหานี้คล้ายคลึงกับปัญหาข้อที่

1) ปัญหาการแสดงออกถึงความเป็นสำเนียงในสำนวนกลอนระนาดทุ้มแบบแผน มีความแตกต่างกันตรงที่บางสำนวนนั้นนำมาผสมผสานกันได้ยาก ดังนั้น ผู้วิจัยจึงแก้ไขปัญหาโดยการแปล

สำนวนทำนองหลักทางพื้นของเดิมให้กลายเป็นทำนองหลักในสำเนียงนั้น ๆ ก่อน จึงนำมาสู่การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มโดยอ้างอิงกระสวนทำนองจากทำนองหลักที่ได้ทำการเปลี่ยนเป็นสำเนียงนั้น ๆ แล้ว ทำให้สำนวนกลอนที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นนั้นมีลักษณะของความเป็นสำเนียงมากขึ้น ดังแผนภาพแสดงตัวอย่างต่อไปนี้

3) ปัญหาทำนองหลักมีโครงสร้างลูกตกของไม่เอื้ออำนวยต่อการสร้างสรรค์

ปัญหาโครงสร้างลูกตกไม่เอื้ออำนวยต่อการสร้างสรรค์ ปัญหานี้ไม่ได้สร้างผลกระทบที่ทำให้ผู้วิจัยทำการสร้างสรรค์งานไม่ได้ ปัญหานี้เป็นปัญหาในเชิงสุนทรียะที่เมื่อผู้วิจัยทำการสร้างสรรค์แล้ว โครงสร้างลูกตกที่อยู่ระหว่างประโยคทำให้สำนวนที่สร้างสรรค์ออกมานั้นไม่สนิทสนมกลมกลืนกับสำเนียงหรือยังไม่เกิดความไพเราะในการผูกสำนวนกลอนตามทัศนะของผู้วิจัย ผู้วิจัยจึงดำเนินการแก้ปัญหาโดย ยึดโครงสร้างลูกตกจากสำนวนทำนองหลัก 2 ชั้น บ้างในบางช่วงแทนการยึดโครงสร้างลูกตกทั้งหมดในอัตราจังหวะ 3 ชั้น

ตามหลักทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย การขยายหรือตัดทอนเพลงขึ้นลงไปอีกหนึ่งอัตราจังหวะจะต้องยึดโครงสร้างลูกตกของเพลงนั้นไว้ในอัตราส่วนเท่าตัว ดังตัวอย่างต่อไปนี้

สำนวนที่ย่อ/ตัดทอน

มือขวา	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ม
มือซ้าย	- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - มฺ

สำนวนหลัก

มือขวา	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ช	- - - -	- - - ม
มือซ้าย	- - - -	- - - มฺ	- - - -	- - - ลฺ	- - - -	- - - ชฺ	- - - -	- - - มฺ

สำนวนที่ขยาย

มือขวา	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล
มือซ้าย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - มฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ลฺ
มือขวา	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ช	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม
มือซ้าย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ชฺ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - มฺ

ซึ่งโดยปกติทั่วไป โครงสร้างลูกตกของเพลงต้องมีความสัมพันธ์กันในอัตราจังหวะแต่ละชั้นดังตัวอย่างที่ได้นำเสนอไปแล้วข้างต้น แต่สำหรับในเพลงทะแย อัตรา 2 ชั้น กับ 3 ชั้น มีโครงสร้างลูกตกไม่ตรงกันทั้งหมด ในบางวรรคตอนการยืดขยายหรือตัดทอนมีเพียงการยืดโครงสร้างลูกตกในจังหวะใหญ่เท่านั้น ดังจะยกตัวอย่างต่อไปนี้

อัตราจังหวะ 3 ชั้น ท่อน 1 ประโยคที่ 1

มือขวา	- ม - -	ร ร - -	มม - -	ช ช - ล	- - ท -	ท - ล -	ช - ล -	ล - ช -
มือซ้าย	- ม - รฺ	- - - มฺ	- - - ชฺ	- - - ลฺ	- - - ล	- ช - ม	- ม - ช	- ม - ร

อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อน 1 วรรคที่ 1

มือขวา	- - - -	- ม - ม	- ท ล ช	- ม - ร
มือซ้าย	- - - มฺ	- - - -	- ทฺ ลฺ ชฺ	- ทฺ - ลฺ

จะเห็นได้ว่า ลูกตกให้ห้องที่ 4 ของอัตราจังหวะ 3 ชั้น ไม่ตรงกับลูกตกห้องที่ 2 ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น ดังนั้นเมื่อผู้วิจัยพบว่าโครงสร้างลูกตกในเพลงทะแยอัตราจังหวะ 3 ชั้น มีโครงสร้างที่ไม่เอื้ออำนวยต่อการสร้างสรรค์ ผู้วิจัยจะทำการอ้างอิงทำนองหลักจากอัตรา

จังหวะ 2 ชั้น นำมาขยายให้เป็นอัตราจังหวะ 3 ชั้น แล้วจึงสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเป็นสำเนียงต่าง ๆ อีกทอดหนึ่ง ดังแผนภาพแสดงตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างสำนวนทางระนาดทุ้ม

ทำนองในอัตราจังหวะ 3 ชั้นเดิม

- ม - -	ร ร - -	ม ม - -	ซ ซ - ล	- - ท -	ท - ล -	ซ - ล -	ล - ซ -
- ม̣ - ร̣	- - - ม̣	- - - ซ	- - - ล̣	- - - ล	- ซ - ม	- ม - ซ	- ม - ร

ทำนองหลักในอัตราจังหวะ 2 ชั้น

มือซ้าย	- - - -	- ม - ม	- ท ล ซ	- ม - ร
มือขวา	- - - ม̣	- - - -	- ท̣ ล̣ ซ̣	- ท̣ - ล̣

ทำนองหลักในอัตราจังหวะ 3 ชั้นที่ขยายขึ้นใหม่

มือขวา	- - - ร	- - ม ม	- - - ซ	- - ม ม	- ล - -	ล ล - -	ซซ - -	ม ม - ร̣
มือซ้าย	- - - ร̣	- ม̣ - -	- - - ซ̣	- ม̣ - -	- ล̣ - ล̣	- - -ซ̣	- - -ม̣	- - - ร̣

สำนวนทางระนาดทุ้มสำเนียงแขก

มือขวา	- - ล̀ซ -	ซ - ซ -	ม - ม -	ร - ร ม	- - ร̀ร̀ -	ร ม - -	ซม - ม	- - - ร
มือซ้าย	- - - ซ̣	- ซ̣ - ม̣	- ม̣ - ร̣	- ร̣ - ม̣	- - - ร̀	- ม̣ - -	- - ร -	- ร̣ - -

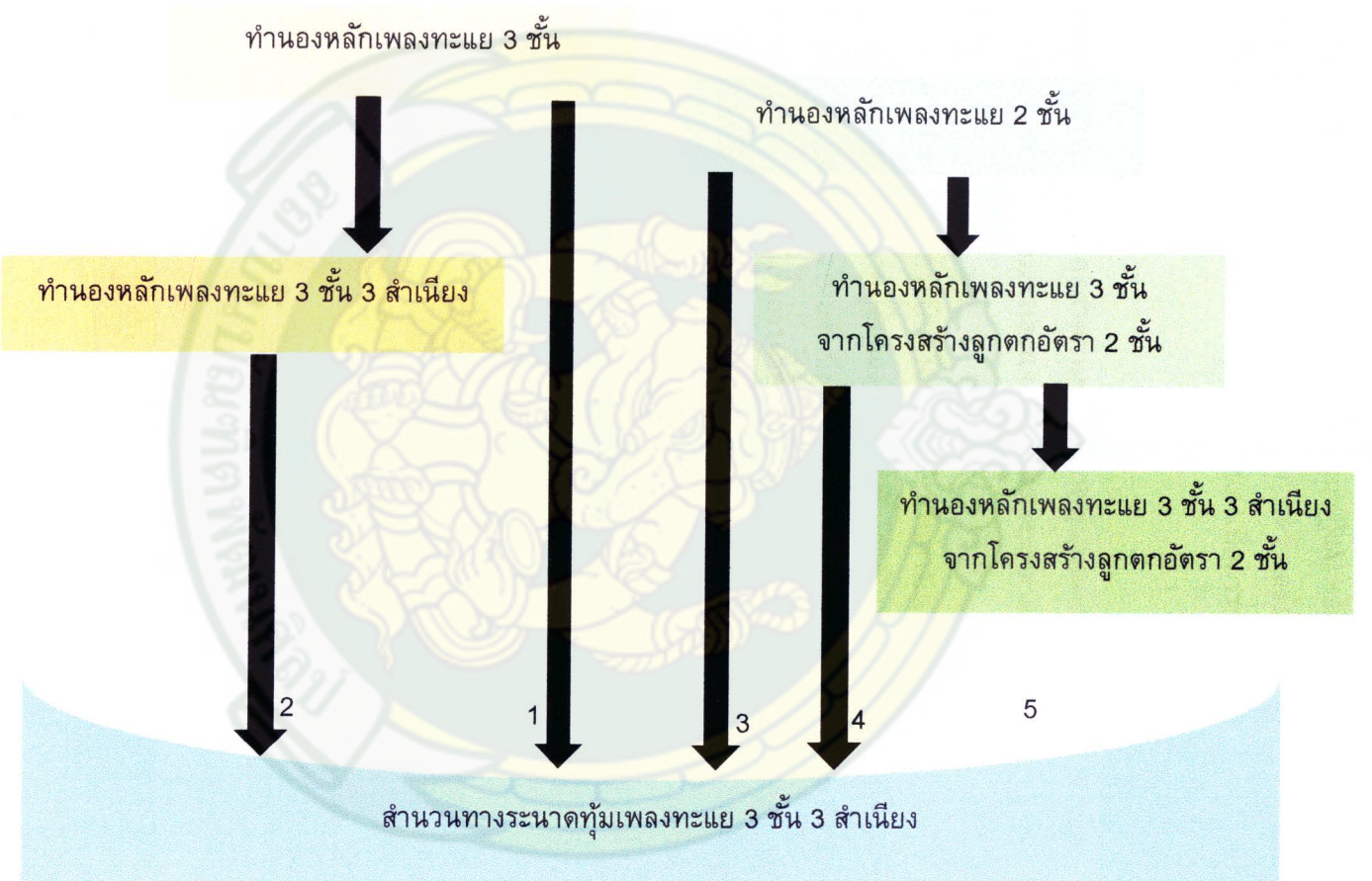
การนำทำนองหลักอัตราจังหวะ 2 ชั้นมาขยายเป็น 3 ชั้นโดยยึดโครงสร้างลูกตกไว้ เป็นวิธีการปกติในการขยายทำนองเพลงไทยตามหลักทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย ดังนั้น เมื่อผู้วิจัยมีความเห็นว่าสำนวนใดในทำนองหลักเพลงทะแย 3 ชั้น ไม่

เอื้ออำนวยต่อการสร้างสรรค์ โครงสร้างลูกตกของทำนองหลักในอัตรา 2 ชั้นจะถูกนำมาพิจารณาใช้ในการสร้างสรรค์แทน

ในกรณีของการยืดโครงสร้างลูกตกอัตราจังหวะ 2 ชั้น เมื่อผู้วิจัยพบปัญหาการสร้างสรรค์เชิงสำนวนกลอนเช่นเดียวกับข้อ 1) ปัญหาการแสดงออกถึงความเป็นสำเนียงในสำนวนกลอนระนาดทุ้มแบบแผน หรือ ข้อ 2) ปัญหาของสำนวนกลอนที่สร้างสรรค์ขึ้นไม่สามารถแสดงออกถึงความเป็นสำเนียงได้อย่างชัดเจน ผู้วิจัยจะดำเนินการแก้ปัญหาในลักษณะเดียวกันดังที่ได้กล่าวไปก่อนหน้านี้แล้ว

บทสรุปสำหรับกระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน ผู้วิจัยได้ดำเนินการสร้างสรรค์ผลงานโดยใช้วิธีการต่าง ๆ ดังแผนภาพแสดงตัวอย่างต่อไปนี้

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์


ทำนองหลักเพลงทะแย 3 ชั้น
ทำนองหลักเพลงทะแย 2 ชั้น
ทำนองหลักเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง
ทำนองหลักเพลงทะแย 3 ชั้น
จากโครงสร้างลูกตกอัตรา 2 ชั้น
ทำนองหลักเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง
จากโครงสร้างลูกตกอัตรา 2 ชั้น
2
1
3
4
5
สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า ผู้วิจัยดำเนินการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง โดยใช้วิธีการตามหลักทฤษฎีและหลักการประพันธ์เพลงไทย ทั้งยังนำวิธีการเหล่านั้นมาพลิกแพลงผสมผสานปรับใช้ในการสร้างสรรค์เพื่อให้ผลงานที่ออกมานั้นมีลีลาสำนวนที่ไพเราะ สามารถนำไปใช้สำหรับการบรรเลงเพื่อการฟังได้

4.3 องค์ประกอบการบรรเลงและสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง

4.3.1 องค์ประกอบการบรรเลงและสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงมอญ

4.3.1.1 รูปแบบการจัดเครื่องดนตรีสำหรับการบรรเลง

การบรรเลงระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงมอญ เป็นการบรรเลงระนาดทุ้มที่มีสำนวนในรูปแบบของเพลงไทยสำเนียงมอญ มีกลวิธีการบรรเลง และวิธีการดำเนินกลอนที่มีลักษณะเฉพาะ ดังนั้นเพื่อให้เกิดอรรถรส และให้ผู้ฟังเข้าถึงรสสำเนียงมอญของการบรรเลง ผู้วิจัยเห็นว่าเครื่องหนังและเครื่องกำกับจังหวะก็เป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่จะช่วยส่งเสริมให้สำเนียงภาษามีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงได้กำหนดเครื่องหนังและเครื่องกำกับจังหวะที่สอดคล้องกับรูปแบบการบรรเลงดังกล่าว ได้แก่ กลองสองหน้า ฉิ่ง กรับ ฉาบใหญ่ และฉาบเล็ก โดยมีรูปแบบการจัดเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

ภาพที่ 19 แสดงรูปแบบการจัดเครื่องดนตรีสำหรับบรรเลงสำเนียงมอญ
ที่มาภาพ : ชยพร ไชยสิทธิ์ บันทึกวันที่ 13 เมษายน 2563

1) จังหวะฉิ่ง ผู้วิจัยกำหนดให้มีการใช้อัตราจังหวะฉิ่ง 2 ลักษณะ คือ ใช้อัตราจังหวะสามชั้นในการดำเนินกลอนทั่วไป และใช้อัตราจังหวะสองชั้นในการดำเนินกลอนแบบสำเนียงมอญ ดังนี้

อัตราจังหวะสามชั้น

ฉิ่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - +	- - - -	- - - -	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

อัตราจังหวะสองชั้น

ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
ฉาบใหญ่	- - - ช	- - - ว	- - - ช	- - - ว	- - - ช	- - - ว	- - - ช	- - - ว
กรับ	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - ก

2) จังหวะหน้าทับ ผู้วิจัยกำหนดให้ ใช้หน้าทับปรบไก่สามชั้นในการดำเนินกลอนทั่วไป และใช้หน้าทับมอญสองชั้นในการดำเนินกลอนแบบสำเนียงมอญ

หน้าทับปรบไก่สามชั้น

- - - พ	- พ - ป	- - - ถ	- พ - ป	- ถ - ถ	- พ - ป	- - - ป	- - - ตำ

- - - -	- - - พ	- - - -	- - - พ	- - - ท	- ร - ต	- ท ต ท	- ป - พ

หน้าทับมอญสองชั้น

- - ป ปั	- ป - ป	- - ป ปั	- ป ป ป	- - ป ปั	- ป - ป	- - ป ปั	- ป ป ป

4.3.1.2 สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงมอญ

ท่อน 1 ประโยคที่ 1

มือขวา	- - - ล̣ท̣	- - - รัม	- ลท̣ - ล	- ล - -	- ชล - ซ	ฟ ม - ร	- ม - ร	- ร - -
มือซ้าย	- - ซ̣ -	- - ด -	ซ - ล̣ -	- ร - -	ฟ - ซ̣ -	- - ร̣ -	- - ร̣ -	- ซ̣ - -

ประโยคที่ 1 ท่อนที่ 1 ของสำเนียงมอญ มีทำนองการบรรเลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X เป็นส่วนใหญ่ มีการใช้กลวิธีการสะบัดขึ้นเป็นเสียงสามพยางค์แบบถี่ ๆ มีการใช้เสียงนอกบันไดเพื่อใช้เป็นทางผ่านของการสะบัดทั้งวรรคแรกและวรรคหลังได้แก่ เสียงโด ในห้องที่ 2 และเสียงฟา ในห้องที่ 5 มีกระสวนทำนองที่มุ่งจากเสียงซอลต่ำไปสู่เสียงลาในวรรคแรก และมุ่งจากเสียงลาลงไปหาเสียงเรเป็นคู่ 4 แบบลักจังหวะ

ประโยคที่ 2

มือขวา	- ทฺ - ทฺ	- ท - ทฺ	- ทฺ - ทฺ	ด ร - -	ซ ม - ม	- ม - ม	ซ ม - ม	- ซ - -
มือซ้าย	ซฺ - ลฺ -	ซฺ - ลฺ -	ซฺ - ล -	- - - -	- - ร -	ทฺ - ร -	- - ร -	ซฺ - - -

ประโยคที่ 2 ท่อนที่ 1 ของสำเนียงมอญ มีทำนองการบรรเลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X วรรคแรกมีการสอดแทรกสำเนียงมอญในรูปแบบสลับฟันปลาระหว่างมือซ้ายและมือขวาโดยเน้นเสียงของมือขวาด้วยการประคบหยุดเสียงเป็นหลักดังปรากฏในห้องที่ 1 - 3 แล้วจบวรรคด้วยเทคนิคการตีดูดเป็นทำนองแบบลักจังหวะโดยใช้เสียงโดซึ่งเป็นเสียงที่อยู่นอกกลุ่มเสียงเป็นทางผ่าน ส่วนวรรคหลังเป็นการทำทำนองสำเนียงมอญที่เน้นเสียงมีและจบวรรคด้วยทำนองแบบลักจังหวะในเสียงซอล

ประโยคที่ 3

มือขวา	ล ล - -	- ฟ - ฟ	ซ - ซ -	- ล - -	- - ร ม	ซ ล ท -	- - ม ฟ	- ซ - -
มือซ้าย	- ร - ร	- - ม -	- ร - ลฺ	- ลฺ - -	ลฺ ทฺ - -	- - - -	ร - - -	ม ร - -

ประโยคที่ 3 ท่อนที่ 1 ของสำเนียงมอญ มีการใช้เสียงสำหรับสร้างทำนองทั้งหมด 6 เสียง ได้แก่ เสียงเร เสียงมี เสียงฟา เสียงซอล เสียงลา และเสียงที โดยวรรคแรกมีการบรรเลงในบันไดเสียงทางชวา ได้แก่ ฟ ซ ล x ด ร x เริ่มต้นวรรคด้วยการทำเสียงลาเป็นคู่ 5 แล้วทำทำนองในรูปแบบสลับฟันปลาโดยการใช้เสียงมี ซึ่งอยู่นอกบันไดเสียงและจบวรรคด้วยการทำเสียงลาเป็นคู่ 8 แบบลักจังหวะ ส่วนวรรคหลังมีลักษณะการบรรเลงที่เน้นมือขวาเป็นส่วนใหญ่ มีการใช้เสียงที่อยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x สอดแทรกทำนองสำเนียงมอญดังปรากฏในห้องที่ 7 - 8 โดยทำนองในห้องที่ 7 มีการใช้เสียงฟาซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาเป็นทางผ่านนำไปสู่การจบวรรคด้วยทำนองแบบลักจังหวะเป็นเสียงซอลคู่ 4

ประโยคที่ 4

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

ประโยคที่ 4 ท่อนที่ 1 ของสำเนียงมอญ มีการใช้เสียงสำหรับสร้างทำนองทั้งหมด 7 เสียงได้แก่ เสียงโด เสียงเร เสียงมี เสียงฟา เสียงซอล เสียงลา และเสียงที โดยวรรคแรกมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางนอก ได้แก่ ร ม ฟ x ล ท x มีการดำเนินทำนองโดยใช้มือขวาเป็นส่วนใหญ่ มีการใช้เทคนิคการตีดูดตั้งแต่เสียงลาจนไปถึงเสียงฟาสูงโดยมีเสียงโดซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของทำนองด้วย ส่วนวรรคหลังมีการดำเนินทำนองอยู่ระหว่างเสียงเรจนไปถึงเสียงลา นอกจากนี้ยังมีการผสมผสานสำเนียงมอญกับกลวิธีการตีดูดตั้งแต่เสียงมีจนไปถึงเสียงลาในรูปแบบทำนองลักจังหวะดังปรากฏในห้องที่ 7 - 8

ประโยคที่ 5

มือขวา	- - ร ม	ฟ ซ - -	- ม ฟ ซ	ล ท - -	ม ม - - ฟ	- ซ - ล	- - - ฟ	- ซ - -
มือซ้าย	ล ท - -	- - - -	ร - - -	- - - -	- ม - -	- - - -	- ร - -	ม ร - -

ประโยคที่ 5 ท่อนที่ 1 ของสำเนียงมอญ มีการใช้เสียงสำหรับสร้างทำนองทั้งหมด 6 เสียง ได้แก่ เสียงเร เสียงมี เสียงฟา เสียงซอล เสียงลา และเสียงที โดยวรรคแรกมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่างได้แก่ ซ ล ท x ร ม x ดำเนินทำนองด้วยกลวิธีการตีดูดตั้งแต่เสียงเรจนไปถึงเสียงที โดยมีเสียงฟาซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาใช้เป็นส่วนหนึ่งของทำนองด้วย ส่วนวรรคหลังมีการดำเนินการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางชวาได้แก่ ฟ ซ ล x ด ร x เริ่มต้นวรรคด้วยกลวิธีการ ตีสะเดาะเสียงมี ซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงและตามด้วยกลวิธีการตีดูดแบบห่าง ๆ แล้วจบวรรคด้วยทำนองสำเนียงมอญแบบลักจังหวะดังที่ปรากฏในห้องที่ 7 - 8

ประโยคที่ 6

มือขวา	- ฟ - -	- ล - -	ฟ ฟ - - ฟ	ซ ล - -	ซ - ร ร -	- ม ฟ ซ	- - -ม	ฟ ซ ล ท
มือซ้าย	- - ม ม	- - ร ร	- ฟ ม -	- - ร -	- - - ร	- - - -	- ร - -	- - - -

ประโยคที่ 6 ท่อนที่ 1 ของสำเนียงมอญ มีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางนอกได้แก่ ร ม ฟ x ล ท x โดยวรรคแรกดำเนินทำนองด้วยการย้ำเสียงมีและเสียงเรโดยใช้มือซ้ายเป็นหลักตามด้วยกลวิธีการสะเดาะเสียงฟาและจบวรรคด้วยกลวิธีการย้อยโดยให้เสียงลูกตกลงหลังจังหวะหลัก ดังปรากฏในห้องที่ 4 - 5 ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยกลวิธีการสะเดาะเสียงเร ตามด้วยกลวิธีการดูดตั้งแต่เสียงเรจนไปถึงเสียงที โดยมีเสียงซอลเป็นทางผ่านของทำนองซึ่งอยู่นอกบันไดเสียง

ประโยคที่ 7

มือขวา	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร	- - - ท	- - - ม	- - - ท	- - - ล	- - - ซ
มือซ้าย	- - ฟ -	ฟ ม - -	ม ร - -	ร ท - ท	- - ม -	ม ท - -	ท ล - -	ล ซ - ซ

ประโยคที่ 7 ท่อนที่ 1 ของสำเนียงมอญ มีการใช้เสียงสำหรับสร้างทำนองทั้งหมด 6 เสียง ได้แก่ เสียงเร เสียงมี เสียงฟา เสียงซอล เสียงลา และเสียงที โดยวรรคแรกบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางนอกได้แก่ ร ม ฟ x ล ท x มีการใช้กลวิธีการตีแบบเตะซ้ายดำเนินทำนองในลักษณะคู่ 8 ตั้งแต่เสียงฟาสูงลงไปยังเสียงทีโดยใช้มือซ้ายดำเนินทำนองเชื่อมและจบวรรคด้วยการบรรเลงเสียงทีเป็นคู่ 8 โดยวรรคหลังมีการดำเนินทำนองด้วยการใช้กลวิธีการตีแบบเตะซ้ายเช่นเดียวกันกับวรรคแรก โดยดำเนินทำนองเป็นคู่ 8 ตั้งแต่เสียงมีสูงลงไปยังเสียงซอล ซึ่งวรรคหลังนี้มีการบรรเลงในบันไดเสียงทางเพียงออล่างได้แก่ ซ ล ท x ร ม x

ประโยคที่ 8

มือขวา	- ฟ - -	- ล - -	ฟฟ - ฟ	ซ ล - -	ซ - - ร	- ท - -	ล ซ - -	- ฟ - -
มือซ้าย	- - ม ม	- - ร ร	- ฟ ม -	- - ร -	- - ท -	ซ - ล ซ	- - ฟ ม	ร - - ม

ประโยคที่ 8 ท่อนที่ 1 ซึ่งเป็นประโยคสุดท้ายของท่อนที่ 1 ในสำเนียงมอญมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางนอกได้แก่ ร ม ฟ x ล ท x โดยวรรคแรกมีลักษณะการดำเนินทำนองเดียวกันกับวรรคแรกในประโยคที่ 6 แต่จะแตกต่างกันตรงที่ท้ายของวรรคแรกไม่มีการย้อยลูกตก ส่วนวรรคหลังมีการบรรเลงในบันไดเสียงทางเพียงออล่างได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยมีเสียงฟาซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงเป็นทางผ่านของทำนอง

ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 1

มือขวา	- - - ลฺ ทฺ	- - - รม	- สท - ล	- ล - -	- ซล - ซ	ฟ ม - ร	- ม - ร	- ร - -
มือซ้าย	- - ซฺ -	- - ด -	ซ - ลฺ -	- ร - -	ฟ - ซฺ -	- - ร -	- - ร -	- ซฺ - -

ประโยคที่ 1 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญ มีลักษณะการดำเนินทำนองเช่นเดียวกันกับประโยคที่ 1 ในท่อนที่ 1

ประโยคที่ 2

มือขวา	- ม - ร	- ซ - ร	- ล - ซ	ฟ ม - ร	- ม - ม	- ม - ม	ซ - ม -	- ซ - -
มือซ้าย	- - รฺ ซฺ	- - รฺ ซฺ	- - ซฺ -	- - รฺ -	ทฺ - รฺ -	ทฺ - ร -	- ร - ซฺ	- ซฺ - ซฺ

ประโยคที่ 2 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงมอญช่วงแรกของวรรคมีการย้ำเสียงเรคู่ 5 ตามด้วยการบรรเลงเรียงเสียงจากเสียงลาโดยใช้มือขวาทำทำนองเชื่อมไปสู่เสียงเรอันเป็นเอกลักษณ์ของสำเนียงมอญดังปรากฏในห้องที่ 3 - 4 ส่วนวรรคหลังเป็นการผสมผสานระหว่างสำเนียงมอญ ที่ปรากฏในห้องที่ 5 - 6 และสำนวนระนาดทุ้มในห้องที่ 7 - 8 โดยวรรคหลังมีการดำเนินทำนอง ในรูปแบบสลับฟันปลาย้ำเสียงมีแล้วจบด้วยเสียงซอลมือซ้ายตามขนบสำนวนของระนาดทุ้มโดยทั่วไป

ประโยคที่ 3

มือขวา	- ม - ร	- ร - ล	- ร̣ - -	- ล - -	ร ม - ร	- ร - ซ	- ด̣ - -	- ซ - -
มือซ้าย	- - ร̣ -	- ล̣ - ล̣	- - ม̣ ล̣	- ล̣ - -	- - ร̣ -	- ล̣ - ซ̣	- - ร̣ ซ̣	- ซ̣ - -

ประโยคที่ 3 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม x ซ ล x ซึ่งทั้งสองวรรคเป็นการผสมผสานระหว่างสำเนียงมอญและสำนวนระนาดทุ้ม โดยวรรคแรกในห้องที่ 1 - 2 เป็นการดำเนินทำนองสำเนียงมอญโดยเล่นคู่แปด และคู่สี่ทีละมือบ้าง พร้อมกันบ้าง ส่วนในห้องที่ 3 - 4 เป็นสำนวนระนาดทุ้มที่บรรเลงเสียงลาคู่สี่ ทีละมือและจบด้วยเสียงเดียวกันเป็นคู่แปด นอกจากนี้ในวรรคหลังก็มีลักษณะเช่นเดียวกันกับวรรคแรก โดยช่วงแรก ของวรรคหลังในห้องที่ 5 - 6 เป็นการดำเนินทำนองสำเนียงมอญโดยเล่นคู่แปดและคู่สี่ทีละมือบ้าง พร้อมกันบ้าง ลงจบวรรคด้วยสำนวนระนาดทุ้มที่บรรเลงเสียงซอลคู่สี่ทีละมือและจบด้วยเสียงเดียวกันเป็นคู่แปด ซึ่งทำนองในประโยคดังกล่าวไม่ได้มีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงแต่อย่างใด

ประโยคที่ 4

มือขวา	- ซ - -	- - ฟ ซ	- - - ล	- - - -	- ซ - -	- - ฟ ซ	- - - ม	- - - -
มือซ้าย	- ร - -	ร ม - -	- - ฟ -	- ซ - -	- ร - -	ร ม - -	- - ด -	- ร - -

ประโยคที่ 4 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม x ซ ล x โดยทั้งสองวรรคมีกระสวนการวางเสียงในตำแหน่งเดียวกันเป็นรูปแบบ /- x - - / x x x x / - - x x / - x - - / ซึ่งวรรคแรกเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงมอญแบบลักจังหวะและแบบพยางค์ถี่ในช่วงแรกของวรรคแรก แล้วลงจบด้วยสำนวนระนาดทุ้มแบบลักจังหวะในเสียงซอล ส่วนวรรคหลังเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงมอญแบบลักจังหวะและแบบพยางค์ถี่ในช่วงแรกของวรรคหลัง แล้วลงจบด้วยสำนวนระนาดทุ้มแบบลักจังหวะในเสียงเร นอกจากนี้มีการใช้เสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาใช้เป็นทางผ่านของทำนอง

ประโยคที่ 5

มือขวา	- ม - -	ร ม - ซ	- ม - -	- ร - -	- ม - -	ร ม - ซ	- - ร̥ -	- ซ - -
มือซ้าย	- - ร ด	- - ร̥ -	ด - - ร	- ล̥ - -	- - ร ท̥	- - ร̥ -	- ท - ซ	- ร̥ - -

ประโยคที่ 5 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญ โดยวรรคแรกมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบนได้แก่ ด ร ม x ซ ล x ช่วงแรกของวรรคดังกล่าวเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงมอญแบบถี่ ๆ ดังจะเห็นได้ในห้องที่ 1 - 2 แล้วจบท้ายวรรคแรกด้วยสำนวนระนาดทุ้มเป็นเสียงเรคู่ 4 แบบลักจังหวะ ส่วนวรรคหลังมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงเพียงออล่างได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยช่วงแรกของวรรคหลังเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงมอญแบบถี่ ๆ ดังจะเห็นได้ในห้องที่ 5 - 6 แล้วจบท้ายวรรคหลังด้วยด้วยสำนวนระนาดทุ้มเป็นเสียงซอลคู่สี่แบบลักจังหวะ

ประโยคที่ 6

มือขวา	- ซ - -	- - ฟ ซ	- ม ฟ ซ	- - - -	- ร - -	- - ด ร	- ท̥ ด ร	- - - -
มือซ้าย	- ร - -	ร ม - -	ร - - -	- ซ̥ - -	- ล̥ - -	ล̥ ท̥ - -	ล̥ - - -	- ร̥ - -

ประโยคที่ 6 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางชวาได้แก่ ฟ ซ ล x ด ร x โดยทั้งสองวรรคมีกลวิธีการตีดูดและกระสวนการวางเสียงในตำแหน่งเดียวกันเป็นรูปแบบ - x - - / x x x x / x x x x / - x - - / ซึ่งวรรคแรกเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงมอญแบบลักจังหวะและแบบพยางค์ถี่ในช่วงแรกของวรรคแรก แล้วลงจบด้วยกลวิธีการตีดูดและทิ้งท้ายด้วยเสียงซอลต่ำแบบลักจังหวะ ส่วนวรรคหลังเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงมอญแบบลักจังหวะและแบบพยางค์ถี่ในช่วงแรกของวรรคหลัง แล้วลงจบด้วยกลวิธีการตีดูดและทิ้งท้ายด้วยเสียงเรต่ำแบบลักจังหวะ นอกจากนี้ยังมีเสียงทีและเสียงมีซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาใช้เป็นทางผ่านของทำนอง

ประโยคที่ 7

มือขวา	- ม - ร	- ซ̥ - ร	- ม - ร	- ท̥ - -	ร̥ - ม ร	- ท̥ - -	ร - - ด	- - - -
มือซ้าย	- - ร̥ -	- - ร̥ -	- - ร̥ -	ซ̥ - - ล̥	- ร̥ - -	ซ̥ - - ล̥	- - ล̥ -	- ท̥ - -

ประโยคที่ 7 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงเพียงออล่างได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกดำเนินทำนองสำเนียงมอญย้ำเสียงเรคู่แปดโดยตีสลับมือกันดังปรากฏในห้องที่ 1 - 3 ปิดท้ายวรรคแรกด้วยสำนวนระนาดทุ้มดังที่ห้องที่ 4 ส่วนวรรคหลังเป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มเริ่มด้วยกลวิธีการสะเดาะเสียงเรและปิดท้ายทำนองด้วยเสียงทีแบบลักจังหวะโดยวรรคหลังมีการใช้เสียงโดเพื่อสร้างทำนอง ซึ่งเสียงดังกล่าวเป็นเสียงนอกบันไดเสียงเพียงออล่าง

ประโยคที่ 8

มือขวา	ม - - ร	- - ล ซ	- ม - -	- ร - -	ซ ล - ซฺ	- ฟ - ซ	- ฟ - ม	- ซ - -
มือซ้าย	- - ทฺ -	- ด - -	ด - - ร	- ลฺ - -	- - ซฺ -	ฟ - ม -	ฟ - ม -	ร - - ด

ประโยคที่ 8 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญ มีการใช้เสียงสำหรับสร้างทำนองทั้งหมด 7 เสียงได้แก่ เสียงโด เสียงเร เสียงมี เสียงฟา เสียงซอล เสียงลา และเสียงที โดยวรรคแรกมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบนได้แก่ ด ร ม x ซ ล x เป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มทำทำนองทีละมือสลับกันโดยใช้เสียงที่เป็นทางผ่านของทำนองซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียง ตามด้วยการลงจบท้ายวรรคแบบลักจังหวะในเสียงเรคู่สี่ ส่วนวรรคหลังมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางชวาได้แก่ ฟ ซ ล x ด ร x ดำเนินทำนองต้นวรรคย้ำเสียงซอลแบบสำเนียงมอญดังที่ปรากฏในห้องที่ 5 ตามด้วยการบรรเลงสำนวนระนาดทุ้มในลักษณะตีสลับมือให้เกิดเสียงละสองพยางค์โดยใช้เสียงมีเป็นทางผ่านของทำนองซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงแล้วลงจบท้ายวรรคด้วยเสียงโดต่ำคู่สี่

ประโยคที่ 9

มือขวา	- ด - -	- ม - ท	- - - ล	- ท - -	รำ - รำ รำ	- ล - ท	- - - ล	- ซ - -
มือซ้าย	- ซฺ - -	- ทฺ - ทฺ	- - - ลฺ	- ทฺ - -	- ร - -	- ลฺ - ทฺ	- - - ลฺ	- ซฺ - -

ประโยคที่ 9 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญมีการดำเนินทำนองเป็นสำเนียงมอญทั้งหมดโดยอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่างได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกมีการดำเนินทำนองแบบห่าง ๆ ต้นวรรคมีการทำเสียงมีต่ำเป็นคู่สี่ตามด้วยการทำเสียงที่เป็นคู่แปดแบบลักจังหวะแล้วจบท้ายวรรคด้วยเสียงที่เป็นคู่แปด ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยการทำเสียงเรเป็นคู่แปดตามด้วยการทำทำนองเสียงลา และเสียงทีเป็นคู่แปดแบบห่าง ๆ แล้วลงจบท้ายวรรคด้วยเสียงซอลคู่แปดแบบลักจังหวะตามรูปแบบทำนองสำเนียงมอญ

ประโยคที่ 10

มือขวา	- - ท ท	- ม - ท	รำ - ล ท	- ล - ซ	- - - -	- - ร ซ	- - ร -	- ท - -
มือซ้าย	- ทฺ - -	- ทฺ - ทฺ	ร - ลฺ ท	- ลฺ - ซฺ	- รฺ - ซฺ	- ทฺ - -	ร ทฺ - ทฺ	- ทฺ - -

ประโยคที่ 10 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่างทั้งหมดได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงมอญเริ่มต้นด้วยการย้ำเสียงที่เป็นคู่แปดโดยเน้นมือขวาเป็นหลักตามด้วยทำนองแบบห่าง ๆ เชื่อมแล้วนำไปสู่การลง

จบวรรคด้วยเสียงซอลเป็นคู่แปด ส่วนวรรคหลังเป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มโดยใช้มือซ้ายสร้างทำนองเป็นหลักแล้วจบด้วยการทำเสียงทีเป็นคู่แปดแบบลักจังหวะ

ประโยคที่ 11

มือขวา	- -ด ร	- - -ซ	- -ล ท	ด ร - -	ม ร -ร	- - - -	ล ท -ด	- - - -
มือซ้าย	ล ท - -	ด ซ - -	ร ซ - -	- - - -	- - ด -	ด ท ล ซ	- - ล ซ	- - - -

ประโยคที่ 11 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางกลางได้แก่ ท ด ร x ฟ ซ x โดยวรรคแรกมีเป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มเริ่มต้นด้วยการทำทำนองมือละสองพยางค์แล้วจบท้ายประโยคด้วยกลวิธีการตีดูดตั้งแต่เสียงลาจนไปถึงเสียงเรสูง ส่วนวรรคเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงมอญแบบพยางค์ถี่ ๆ แล้วจบทำนองด้วยเสียงโดเป็นคู่สี่ดังปรากฏในห้องที่ 7 ซึ่งเป็นการจบทำนองก่อนจังหวะ นอกจากนี้ในประโยคยังมีการใช้เสียงมีและเสียงลาเพื่อเป็นทางผ่าน ของทำนองซึ่งเสียงทั้งสองเป็นเสียงนอกบันไดเสียง

ประโยคที่ 12

มือขวา	- - -ซ	- - -ล	- - -ท	- - -ด	- - -ร	- - -ด	- - -ท	- - -ล
มือซ้าย	- - ซ -	ซ ล - ล	- - ท -	ท ด - ด	- - ร -	ท ด - ด	- - ท -	ซ ล - ล

ประโยคที่ 12 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญเป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มที่มีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบนได้แก่ ด ร ม x ซ ล x และมีการใช้เสียงทีซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงสำหรับประกอบสร้างทำนอง โดยวรรคแรกเป็นการดำเนินทำนองโดยเลื่อนระดับเสียงขึ้นไปทีละเสียงโดยเริ่มจากเสียงซอล เสียงลา เสียงที และเสียงโด สังเกตได้จากลูกตกในห้องที่ 1 - 4 ส่วนวรรคหลังเป็นการดำเนินทำนองโดยเลื่อนระดับเสียง**ลง**ไปทีละเสียงโดยเริ่มจากเสียงเร เสียงโด เสียงที และเสียงลา สังเกตได้จากลูกตกในห้องที่ 5 - 8

ประโยคที่ 13

มือขวา	ซ ล - ซ	- ม - -	ซ - - ม	- - - -	ซ ม - -	ร ม - -	รมฟซ	- - - -
มือซ้าย	- - ซ -	ด - - ร	- - ด -	- ร - -	- - ร ท	- - ล ท	- - - -	- ซ - -

ประโยคที่ 13 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญมีการใช้เสียงสำหรับสร้างทำนองทั้งหมด 7 เสียงได้แก่ เสียงโด เสียงเร เสียงมี เสียงฟา เสียงซอล เสียงลา และเสียงที โดยวรรคแรกมีการบรรเลง อยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบนได้แก่ ด ร ม x ซ ล x ดำเนินทำนองต้นวรรคเป็นสำเนียงมอญด้วยการซ้ำเสียงซอลและเชื่อมทำนองมายังเสียงเรต่ำ ตามด้วยสำนวนระนาดทุ้มในลักษณะการตีสลับมือแล้วจบด้วยเสียงเรแบบลักจังหวะ ส่วนวรรคหลังเป็นการดำเนินสำนวน

ระนาดทุ้มแบบพยางค์ถี่ ๆ ตีสลับมือ มือละสองพยางค์ในบันไดเสียงทางเพียงออล่างได้แก่ ซ ล ท x ร ม x ตามด้วยด้วยกลวิธีการตีดูดตั้งแต่เสียงเรจนไปถึงเสียงซอล แล้วจบด้วยการตีเสียงซอลต่ำแบบลักจังหวะ

ประโยคที่ 14

มือขวา	ฟ ม - ม	- ร - ท	ร ท - -	- ซ - -	ท ล - -	ท ล - -	ล ซ - -	- ร - -
มือซ้าย	- - ร -	ท - ล -	- - ร ม	- ร - -	- - ซ ล	- - ซ ม	- - ม ร	- ร - -

ประโยคที่ 14 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญมีการใช้เสียงสำหรับสร้างทำนองทั้งหมด 6 เสียงได้แก่ เสียงเร เสียงมี เสียงฟา เสียงซอล เสียงลา และเสียงที โดยวรรคแรกบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่างได้แก่ ซ ล ท x ร ม x เริ่มต้นวรรคด้วยการดำเนินทำนองสำเนียงมอญแบบถี่ ๆ ในช่วงเสียงต่ำโดยดังปรากฏในห้องที่ 1 - 2 แล้วตามด้วยสำนวนระนาดทุ้มในลักษณะมือละสองพยางค์จบท้ายวรรคด้วยเสียงซอลคู่สี่แบบลักจังหวะดังปรากฏในห้องที่ 3 - 4 โดยในวรรคดังกล่าวมีการใช้เสียงฟาซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงร่วมอยู่ด้วย ส่วนวรรคหลังบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่างเช่นเดียวกัน เริ่มต้นวรรคหลังด้วยการดำเนินทำนองสำเนียงมอญพยางค์ถี่ ๆ เป็นสำนวนถามตอบดังปรากฏในห้องที่ 5 - 6 แล้วลงจบด้วยสำนวนระนาดทุ้มเป็นเสียงเรต่ำคู่แปดแบบลักจังหวะ

ประโยคที่ 15

มือขวา	ร ร - -	- ท - ท	ร - - ท	- - - -	ร ร - - ม	ฟ ซ - -	- ม ฟ ซ	ล ท - -
มือซ้าย	- ซ - ซ	- - ล -	- - ซ -	- ล - -	- ร - -	- - - ร	- - - -	- - - ม

ประโยคที่ 15 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่างได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกเริ่มต้นด้วยทำนองสำเนียงมอญเป็นเสียงเรคู่ห้าและย้ำเสียงทีดังปรากฏในห้องที่ 1 - 2 แล้วตามด้วยสำนวนระนาดทุ้มในลักษณะการตีสลับมือและลงจบวรรคด้วยการตีเสียงลาแบบลักจังหวะ ส่วนวรรคหลังเป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้ม เริ่มต้นวรรคหลังด้วยกลวิธีการตีสะเดาะเสียงเรแล้วตามด้วยกลวิธีการตีดูดตั้งแต่เสียงมีจนไปถึงเสียงที แล้วลงจบวรรคด้วยเสียงมีเพื่อเป็นการเชื่อมไปยังประโยคถัดไปที่เริ่มต้นด้วยกลวิธีการตีดูดเช่นเดียวกัน นอกจากนี้การดำเนินทำนองในวรรคหลังยังมีการใช้เสียงฟาซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงร่วมอยู่ด้วย

ประโยคที่ 16

มือขวา	-ฟ ซ ล	ท ด - -	- ซ ล ท	ด ร - -	- - - -	ร ม ฟซ	- - - -	ซ ล ทด
มือซ้าย	- - - -	- - -ฟ	- - - -	- - - ร	- - ด -	- - - -	- - ม-	- - - -

ประโยคที่ 16 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญมีการใช้เสียงสำหรับสร้างทำนองทั้งหมด 7 เสียงได้แก่ เสียงโด เสียงเร เสียงมี เสียงฟา เสียงซอล เสียงลา และเสียงที วรรคแรกเป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มประกอบด้วยกลวิธีการตีดูดสองสำนวนซึ่งอยู่ในบันไดเสียงทางนอกได้แก่ ร ม ฟ x ล ท x โดยสำนวนแรกเป็นการตีดูดตั้งแต่เสียงฟาจนไปถึงเสียงโดและสำนวนที่สองเป็นการตีดูดตั้งแต่เสียงซอลจนไปถึงเสียงเร ส่วนวรรคหลังเป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มเช่นเดียวกันซึ่งบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบนได้แก่ ด ร ม x ซ ล x เริ่มต้นวรรคหลังด้วยกลวิธีการตีสะเดาะเสียงโด ตามด้วยกลวิธีการตีดูดสองสำนวน โดยสำนวนแรกเป็นการตีดูดตั้งแต่เสียงเรจนไปถึงเสียงซอลและสำนวนที่สองเป็นการตีดูดตั้งแต่เสียงซอลจนไปถึงเสียงโดสูง

ประโยคที่ 17

มือขวา	- - ร ล	- - ร ท	- - ร -	- ร - -	- - ท -	- ร - -	- - ท ท	ร ท - -
มือซ้าย	- ร - ล	- ร - ท	- - ร -	ท ร ท ท	- - ม -	ท ร - ท	- - - ท	- - ล ซ

ประโยคที่ 17 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่างได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงมอญในลักษณะที่ใช้เสียงเรเป็นตัวเชื่อมทำนองแล้วลงจบวรรคด้วยการย้ำเสียงทีของมือซ้าย ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยการดำเนินทำนองสำเนียงมอญในลักษณะการตีถ่าง ซึ่งเป็นการตีเสียงพร้อมกันทั้งสองมือโดยมีระยะห่างกันมากกว่าคู่แปดดังปรากฏในห้องที่ 5 ตามด้วยการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มโดยกลวิธีการสะเดาะเสียงที แล้วลงจบปิดท้ายวรรคด้วยทำนองถี่ ๆ ในลักษณะการตีมือละสองพยางค์

ประโยคที่ 18

มือขวา	- - ร ร	- ฟ - -	- - ฟ ฟ	- ล - -	- - ร ร	- ล - -	- ท - -	- ร - -
มือซ้าย	- - - ร	- - ม ม	- - - ฟ	- - ซ ซ	- - - ร	- - ซ ซ	- - ล ล	- - ท ท

ประโยคที่ 18 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่างได้แก่ ซ ล ท x ร ม x ซึ่งทั้งสองวรรคในประโยคดังกล่าว เป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มแบบไล่เสียงขึ้นโดยใช้กลวิธีการตีสะเดาะตามด้วยบรรเลงย้ำเสียงของมือซ้ายโดยมีการใช้เสียงฟาซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงร่วมอยู่ด้วย

ประโยคที่ 19

มือขวา	- รำ - -	- - ดำ รำ	- ล - -	- - - -	- ดำ - -	- - ท ดำ	- ซ - -	- - - -
มือซ้าย	- ล - -	ล ท - -	- - ซ ฟ	ม ร - -	- ซ - -	ซ ล - -	- - ฟ ม	ร ด - -

ประโยคที่ 19 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญมีการใช้เสียงในการสร้างทำนองทั้งหมด 7 เสียงได้แก่ เสียงโด เสียงเร เสียงมี เสียงฟา เสียงซอล เสียงลา และเสียงที ซึ่งทั้งสองวรรคเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงมอญและมีการวางเสียงในตำแหน่งเดียวกันเป็นรูปแบบ / - x - - / x x x x / - x x x / x x - - / โดยวรรคแรกเป็นการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางกลางได้แก่ ท ด ร x ฟ ซ x มีการใช้เสียงลาและเสียงมีซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงร่วมอยู่ด้วย ส่วนวรรคหลังเป็นการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางในได้แก่ ล ท ด x ม ฟ x มีการใช้เสียงซอลและเสียงเรซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงร่วมอยู่ด้วย

ประโยคที่ 20

มือขวา	- - - ซ	- - - ดำ	- - - ซ	- - - ดำ	- - - -	ซ ล ท ดำ	- - - ท	- - - -
มือซ้าย	ซ฻ ด - -	ซ฻ ด - -	ซ฻ ด - -	ซ฻ ด - -	ซ฻ ล฻ ท฻ ด	- - - -	ท ล ซ -	- ล - -

ประโยคที่ 20 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญเป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มในบันไดเสียงทางเพียงออบนได้แก่ ด ร ม x ซ ล x โดยวรรคแรกเป็นการบรรเลงสลับเสียงกันระหว่างเสียงซอลและเสียงโดสูงโดยมีมือซ้ายสร้างทำนองเชื่อมเป็นรูปแบบ / x x - x / ส่วนวรรคหลังเป็นการทำสำนวนถามตอบระหว่างมือซ้ายและมือขวาแล้วลงจบด้วยเสียงลาแบบลักจังหวะ โดยวรรคหลังดังกล่าวนี้มีการใช้เสียงทีซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงร่วมอยู่ด้วย

ประโยคที่ 21

มือขวา	- - ล รำ	- - ล รำ	- - ล รำ	- - - -	- - ร ซ	- - ร ซ	- - ร ซ	- - - -
มือซ้าย	ล฻ ร - -	ล฻ ร - -	ล฻ ร - -	- ล - -	ร฻ ซ฻ - -	ร฻ ซ฻ - -	ร฻ ซ฻ - -	- ร - -

ประโยคที่ 21 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบนได้แก่ ด ร ม x ซ ล x โดยทั้งสองวรรคเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงมอญที่มีการวางเสียงในตำแหน่งเดียวกันเป็นรูปแบบ / x x x x / x x x x / x x x x / - x - - / โดยรูปแบบดังกล่าวเป็นการทำสำนวนถามตอบระหว่างมือซ้ายและมือขวา นอกจากนี้ทำนองทั้งสองวรรคไม่ได้ใช้เสียงนอกบันไดเสียงแต่อย่างใด

ประโยคที่ 22

มือขวา	ซ ล ท ด	- - - -	- - ซ -	- ม - -	ร ม - -	- ด - -	ร ด - -	- ล - -
มือซ้าย	- - - -	- ด - -	ซ ด - ม	- ม - -	- - ร ด	- ซ - -	- - ท ล	- ม - -

ประโยคที่ 22 ท่อน 2 ของสำเนียงมอญมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม x ซ ล x โดยวรรคแรกเป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้ม เริ่มต้นวรรคด้วยการใช้มือขวาตีไล่เสียงขึ้นตั้งแต่เสียงซอล เสียงลา เสียงที และเสียงโดสูง แล้วจบวรรคด้วยเสียงมีคู่แปดแบบลักจังหวะ ส่วนวรรคหลังเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงมอญที่มีการวางเสียงในตำแหน่งเดียวกันเป็นรูปแบบ / x x x x / - x - - / โดยรูปแบบดังกล่าวเป็นการทำพยางค์ถี่ ๆ แล้วปิดท้ายสำนวนด้วยทำนองแบบลักจังหวะ

ประโยคที่ 23

มือขวา	ร - ล ล	- ล - -	- - ล ร	- - - -	ร ท - -	ล ท - ด	- - ล ท	ด ร - -
มือซ้าย	- ล - ล	- - - -	ล ร - -	- ล - -	- - ล ซ	- - ล -	- ซ - -	- - - -

ประโยคที่ 23 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกเป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มด้วยกลวิธีการสะเดาะเสียงลาปิดท้ายวรรคด้วยทำนองแบบลักจังหวะ ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยการดำเนินทำนองสำเนียงมอญแบบถี่ ๆ ดังปรากฏในห้องที่ 5 - 6 แล้วปิดท้ายวรรคด้วยกลวิธีการตีดูดตั้งแต่เสียงซอลจนไปถึงเสียงเรสูง นอกจากนี้ในวรรคหลังมีการใช้เสียงโด ซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงร่วมอยู่ด้วย

ประโยคที่ 24

มือขวา	ม - - ร	- ท - -	ท - - ล	- ซ - -	ซ - - ม	- ร - -	ม - - ร	- ท - -
มือซ้าย	- - ร -	ท - - ล	- - ล -	ซ - - ม	- - ม -	ร - - ท	- - ร -	ท - - ล

ประโยคที่ 24 ท่อนที่ 2 ของสำเนียงมอญซึ่งเป็นประโยคสุดท้ายของสำเนียง มีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงเพียงออล่างได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยทั้งสองวรรคเป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มมีการวางเสียงในตำแหน่งเดียวกันเป็นรูปแบบ - x x x x x - x ตลอดทั้งประโยค โดยรูปแบบดังกล่าวเป็นการบรรเลงย้ำเสียงโดยใช้มือสลับกันและเป็นการไล่เสียงลงตั้งแต่เสียงมีสูงลงไปถึงเสียงลาต่ำ นอกจากนี้ทำนองทั้งสองวรรคไม่ได้ใช้เสียงนอกบันไดเสียงแต่อย่างใด

4.3.1.4 สรุปการสร้างสรรค์สำนวนระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงมอญ ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการสร้างสรรค์ออกเป็นประเด็นทั้งหมด 3 ประเด็น ดังนี้

1) การดำเนินสำนวนระนาดทุ้ม

ผู้วิจัยประพันธ์สำนวนระนาดทุ้มโดยมีการสอดแทรกกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ได้แก่ การสะบัด การสะเดาะ การตีดูด และการตีลักจังหวะ ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างสำนวนระนาดทุ้มที่สอดแทรกกลวิธีการสะบัด

มือขวา	- - - ล฻ ท฻	- - - ร ม	- ส ท - ล	- ล - -	- ซ ล - ซ	ฟ ม - ร	- ม - ร	- ร - -
มือซ้าย	- - ซ฻ -	- - ด -	ซ - ล -	- ร - -	ฟ - ซ฻ -	- - ร฻ -	- - ร฻ -	- ซ฻ - -

ตัวอย่างสำนวนระนาดทุ้มที่สอดแทรกกลวิธีการสะเดาะ

มือขวา	- ฟ - -	- ล - -	ฟ ฟ - ฟ	ซ ล - -	ซ - ร ร -	- ม ฟ ซ	- - - ม	ฟ ซ ล ท
มือซ้าย	- - ม ม	- - ร ร	- ฟ ม -	- - ร -	- - - ร	- - - -	- ร - -	- - - -

ตัวอย่างสำนวนระนาดที่สอดแทรกกลวิธีการตีดูด

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

ตัวอย่างสำนวนระนาดทุ้มที่สอดแทรกกลวิธีการตีลักจังหวะ

มือขวา	ซ ล ท ด	- - - -	- - ซ -	- ม - -	ร ม - -	- ด - -	ร ด - -	- ล - -
มือซ้าย	- - - -	- ด - -	ซ฻ ด฻ - ม	- ม - -	- - ร ด	- ซ - -	- - ท ล	- ม - -

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ประพันธ์สำนวนระนาดทุ้มโดยกำหนดให้บางประโยคมีการดำเนินทำนองในลักษณะคล้ายกับการถาม-ตอบ กล่าวคือ กำหนดให้วรรคหน้าและวรรคหลังดำเนินทำนองโดยมีตำแหน่งการวางเสียงและกลวิธีการบรรเลงแบบพิเศษที่เหมือนกัน ดังตัวอย่าง

ประโยคที่ 12 ท่อนที่ 2

มือขวา	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ด̣	- - - ร̣	- - - ด̣	- - - ท	- - - ล
มือซ้าย	- - ซ̣ -	ซ̣ ล̣ - ล̣	- - ท̣ -	ท̣ ด - ด	- - ร -	ท̣ ด - ด	- - ท̣ -	ซ̣ ล̣ - ล̣

จากตัวอย่างประโยคที่ 12 ท่อนที่ 2จะเห็นได้ว่าเป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้ม ที่วรรคแรกและวรรคหลัง มีการวางตำแหน่งเสียงในห้องเพลงเป็นรูปแบบเดียวกัน คือ / - - x x / x x - x / - - x x / x x - x /

ประโยคที่ 22 ท่อนที่ 2

มือขวา	ซ ล ท ด̣	- - - -	- - ซ -	- ม̣ - -	ร̣ ม̣ - -	- ด̣ - -	ร̣ ด̣ - -	- ล - -
มือซ้าย	- - - -	- ด - -	ซ̣ ด - ม	- ม - -	- - ร̣ ด̣	- ซ - -	- - ท ล	- ม - -

จากตัวอย่างประโยคที่ 22 ท่อนที่ 2 จะเห็นได้ว่าเป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มที่วรรคแรกและวรรคหลัง มีการวางตำแหน่งเสียงในห้องเพลงเป็นรูปแบบเดียวกัน คือ/ x x x x /- x - - / x x x x / - x - - /

2) การดำเนินทำนองสำเนียงมอญ

การดำเนินทำนองสำเนียงมอญที่ปรากฏในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ สามารถจำแนกได้เป็น 3 รูปแบบ ได้แก่ รูปแบบแรก คือ การดำเนินทำนองสำเนียงมอญที่มีความถี่กระชั้น ผู้วิจัยกำหนดให้สำเนียงมอญรูปแบบนี้มีการใช้เสียงซ้ำคล้ายกับทำนองการตีฆ้องมอญ ดังตัวอย่างประโยคที่ 2 ท่อนที่ 1

มือขวา	- ท̣ – ท̣	- ท - ท̣	- ท̣ - ท̣	ด ร̣ - -	ซ ม - ม	- ม - ม	ซ ม - ม	- ซ - -
มือซ้าย	ซ̣ - ล̣ -	ซ̣ - ล̣ -	ซ̣ - ล̣ -	- - - -	- - ร -	ท̣ - ร -	- - ร -	ซ̣ - - -

รูปแบบที่สอง คือ การดำเนินทำนองสำเนียงมอญแบบบังคับทางทำนองห่าง ๆ สลับกับทำนองถี่กระชั้น ดังตัวอย่าง

ประโยคที่ 9 ท่อนที่ 2

มือขวา	- - - -	- ม - ท	- - - ล	- ท - -	ร̣ - ร̣ ร̣	- ล - ท	- - - ล	- ซ - -
มือซ้าย	- - - -	- ท̣ - ท̣	- - - ล̣	- ท̣ - -	- ร - -	- ล̣ - ท̣	- - - ล̣	- ซ̣ - -

วรรคแรกประโยคที่ 10 ท่อนที่ 2

มือขวา	- - ท ท	- ม- ท	ร̣ - ล ท	- ล - ซ
มือซ้าย	- ท̣ - -	- ท̣ - ท̣	ร - ล̣ ท	- ล̣ - ซ̣

ประโยคที่ 19 ท่อน 2

มือขวา	- รำ - -	- - ดำ รำ	- ล - -	- - - -	- ดำ - -	- - ท ดำ	- ซ - -	- - - -
มือซ้าย	- ล - -	ล ท - -	- - ซ ฟ	ม ร - -	- ซ - -	ซ ล - -	- - ฟ ม	ร ด - -

รูปแบบที่สาม คือ การดำเนินทำนองสำเนียงมอญผสมผสานกับสำนวนระนาดทุ้ม โดยกำหนดให้ในหนึ่งวรรคมีช่วงต้นเป็นสำเนียงมอญ และช่วงท้ายวรรคเป็นสำนวนระนาดทุ้ม ดังตัวอย่าง

วรรคหลังประโยคที่ 2 ท่อนที่ 2

มือขวา	- ม - ม	- ม - ม	ซ - ม -	- ซ - -
มือซ้าย	ทฺ - รฺ -	ทฺ - ร -	- ร - ซฺ	- ซฺ - ซฺ

สำเนียงมอญ สำนวนระนาดทุ้ม

วรรคแรกประโยคที่ 15 ท่อนที่ 2

มือขวา	ร ร - -	- ทฺ - ทฺ	ร - - ทฺ	- - - -
มือซ้าย	- ซฺ - ซฺ	- - ลฺ -	- - ซฺ -	- ลฺ - -

สำเนียงมอญ สำนวนระนาดทุ้ม

3) ความสัมพันธ์ของจังหวะและทำนอง

ผู้วิจัยกำหนดให้หน้าทับปรบไก่ 3 ชั้นบรรเลงกำกับทำนองส่วนใหญ่ และมีการใช้หน้าทับมอญ 2 ชั้นบรรเลงกำกับทำนองสำเนียงมอญแบบบังคับทางในประโยคที่ 9, 10 ของท่อนที่ 2 โดยมีรายละเอียดดังนี้

ประโยคที่ 9 ท่อนที่ 2

มือขวา	- - - -	- ม - -	- ท - -	- ล - ท	รำ - รำรำ	- ล ท	- - - ล	- ซ - -
มือซ้าย	- - - -	- ทฺ - -	- ทฺ - -	- ลฺ - ทฺ	- ร - -	- ลฺ ทฺ	- - - ลฺ	- ซฺ - -
กลอง	- - ป ปึ	- ป - ป	- - ป ปึ	- ป ป ป	- - ป ปึ	- ป - ป	- - ป ปึ	- ป ป ป
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ซ - ว	- ซ - ว	- ซ - ว	- - - -	- ซ - ว	- ซ - ว	- ซ - ว
ฉาบใหญ่	- - - ซ	- - - ว	- - - ซ	- - - ว	- - - ซ	- - - ว	- - - ซ	- - - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

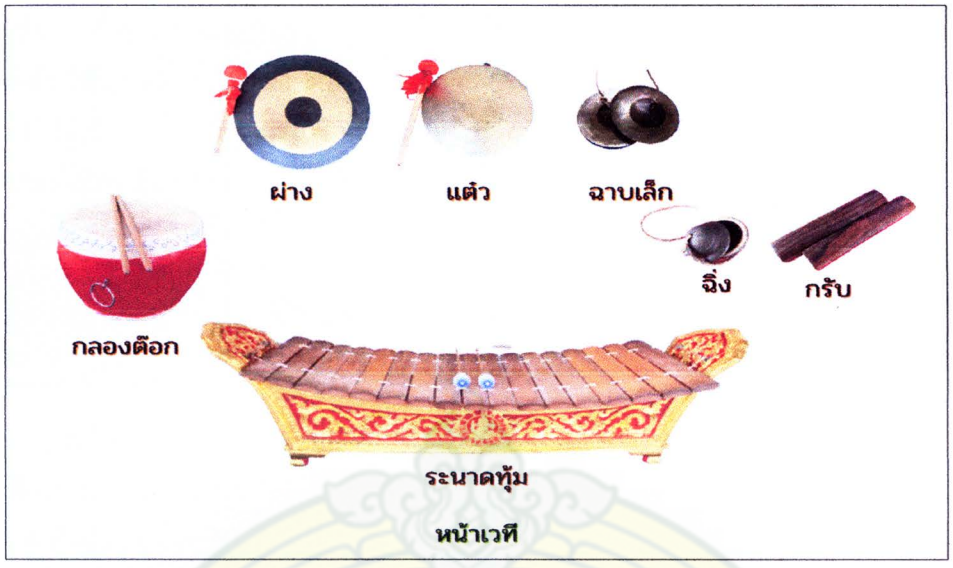
ประโยคที่ 10 ท่อนที่ 2

มือขวา	- - ท ท	- ม - ท	ร ำ - ล ท	- ล - ซ	- - - -	- - ร ซ	- - ร -	- ท - -
มือซ้าย	- ทฺ - -	- ทฺ - ทฺ	ร - ลฺ ท	- ลฺ - ซฺ	- รฺ - ซฺ	- ทฺ - -	ร ทฺ - ทฺ	- ทฺ - -
กลอง	- - ป ปึ	- ป - ป	- - ป ปึ	- ป ป ป	- - ป ปึ	- ป - ป	- - ป ปึ	- ป ป ป
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ซ - ว	- ซ - ว	- ซ - ว	- - - -	- ซ - ว	- ซ – ว	- ซ - ว
ฉาบใหญ่	- - - ซ	- - - ว	- - - ซ	- - - ว	- - - ซ	- - - ว	- - - ซ	- - - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

4.3.2 องค์ประกอบการบรรเลงและสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงจีน

4.3.2.1 รูปแบบการจัดเครื่องดนตรีสำหรับการบรรเลง

การบรรเลงระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงจีน เป็นการบรรเลงระนาดทุ้มที่มีสำนวนในรูปแบบของเพลงไทยสำเนียงจีน มีกลวิธีการบรรเลง และวิธีการดำเนินกลอนที่มีลักษณะเฉพาะ ดังนั้นเพื่อให้เกิดอรรถรส และให้ผู้ฟังเข้าถึงรสสำเนียงจีนของการบรรเลง ผู้วิจัยเห็นว่าเครื่องหนังและเครื่องประกอบจังหวะก็เป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่จะช่วยส่งเสริมให้สำเนียงภาษามีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงได้กำหนดเครื่องหนังและเครื่องประกอบจังหวะที่สอดคล้องกับรูปแบบการบรรเลงดังกล่าว ได้แก่ กลองจีน กลองต๊อก ฆ่าง แต๋ว ฉิ่ง กรับ และฉาบเล็ก โดยมีรูปแบบการจัดเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้



ภาพที่ 20 แสดงรูปแบบการจัดเครื่องดนตรีสำหรับบรรเลงสำเนียงจีน
ที่มา: ชยพร ไชยสิทธิ์ บันทึกวันที่ 13 เมษายน 2563

1) จังหวะฉิ่ง ผู้วิจัยกำหนดให้มีการใช้อัตราจังหวะฉิ่งแบบจีน 2 ชั้น มีรูปแบบการบรรเลงดังนี้

ฉิ่ง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - +	- - - -	- - - -	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก
แต๋ว	- ต - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ต - -	- - - -	- - - -	- - - -
ผ่าง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ผ	- - - -	- - - -

2) จังหวะหน้าทับ ผู้วิจัยกำหนดให้มีการใช้หน้าทับจีน 2 ชั้น บรรเลงโดยกลองต๊อก มีรูปแบบดังต่อไปนี้

ต๊อก	- - - -	- - - ตำ	- ตำ - -	- ตำ ตำ ตำ	- - - -	- - - ตำ	- ตำ - -	-ตำ ตำ ตำ

4.3.2.1 สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงจีน

ท่อน 1 ประโยคที่ 1

มือขวา	- - - ลฺทฺ	ร - ร ม	มฺรฺ - รำ -	ซฺซฺ - ซล	ทฺทฺ - ท -	ล - ช -	ม - ล -	ช - ม -
มือซ้าย	- - ชฺ -	- ทฺ - ทฺ	- ท - ม	- ม - ลฺ	- ทฺ - ลฺ	- ชฺ - มฺ	- ลฺ - ชฺ	- มฺ - รฺ

ประโยคที่ 1 ท่อนที่ 1 ของสำเนียงจีน มีทำนองการบรรเลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ช ล ท X ร ม X เป็นส่วนใหญ่ มีการใช้กลวิธีการสะบัดขึ้นเป็นเสียงสาม

พยางค์แบบถี่ ๆ มีการใช้เสียงนอกบันไดเพื่อใช้เป็นทางผ่านของการสะบัดทั้งวรรคแรกและวรรคหลัง ได้แก่ เสียงโด ในห้องที่ 2 และเสียงฟา ในห้องที่ 5 มีกระสวนทำนองที่มุ่งจากเสียงซอลต่ำไปสู่เสียงลา ในวรรคแรก ส่วนวรรคหลังมีลักษณะการดำเนินทำนองแบบสลับมือมุ่งจากเสียงลาลงไปหาเสียงเรเป็นคู่ 4 แบบลงตรงจังหวะ

ประโยคที่ 2

มือขวา	- ร - -	ทฺ - ทฺ ร	- ร - ซ	- - - ร	- - ร ม	- - ซ ล	- ล ท -	- - ล ล
มือซ้าย	- ลฺ - ลฺ	- ลฺ - -	- ลฺ - -	ม ร - ลฺ	- ทฺ - -	ร ม - -	ซ - - ซ	- - - ซ

ประโยคที่ 2 ท่อนที่ 1 ของสำเนียงจีน มีทำนองการบรรเลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X วรรคแรกมีการสอดแทรกสำเนียงจีน โดยเน้นเสียงเรต่ำเป็นคู่ 4 ดังปรากฏในห้องที่ 1 - 4 ส่วนวรรคหลังเป็นทำนองทางระนาดทุ้มผสมสำเนียงจีนดังปรากฏทำนองทางระนาดทุ้มในห้องที่ 5 - 7 และปรากฏสำเนียงจีนในห้องที่ 8 โดยการใช้กลวิธีการบรรเลงแบบสะเดาะ 2 เสียง

ประโยคที่ 3

มือขวา	- - - -	รำ - รำ -	ล ล - -	ล ล - -	- - รำ -	ดำ - ท -	ซ ซ - -	ซ ซ - -
มือซ้าย	- - - ท	- ท - ล	- ม - ล	- ม - ล	- ดำ - ท	- ล - ซ	- ร - ซ	- ร - ซ

ประโยคที่ 3 ท่อนที่ 1 ของสำเนียงจีน มีทำนองการบรรเลงอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท X ร ม X โดยทั้งประโยคเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงจีน นอกจากนี้ช่วงต้นของทั้งวรรคแรกและวรรคหลัง(ห้องที่ 1 – 2 และห้องที่ 5 - 6) เป็นการดำเนินทำนองโดยใช้มือซ้ายสลับมือขวาในลักษณะสลับฟันปลา ส่วนช่วงท้ายของทั้งสองวรรค (ห้องที่ 3 – 4 และห้องที่ 7 - 8)เป็นการดำเนินทำนองเน้นเสียงเป็นคู่ 4

ประโยคที่ 4

มือขวา	- ล - ล	- - ซ -	- ล - -	ซ - - ฟ	- - ฟ ฟ -	- รำ - -	- รำ - -	- รำ - -
มือซ้าย	- ม - -	- - - ฟม	- ม - -	- ฟม - ด	- - - ฟ	- - ลฟ	- - ลฟ	- - ท ล

ประโยคที่ 4 ท่อนที่ 1 เป็นการบรรเลงทำนองสำเนียงจีนทั้งประโยคในลักษณะบังคับทางร่วมกับสำนวนทางระนาดทุ้มซึ่งอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางนอก ได้แก่ ร ม ฟ X ล ท X โดยวรรคแรกเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงจีนแบบคู่ 4 สลับกับการใช้กลวิธีการสะบัดเรียงเสียงลงดังปรากฏในห้องที่ 1- 4 ส่วนวรรคหลังเป็นการบรรเลงสำนวนระนาดทุ้มมีการใช้กลวิธีการสะเดาะตามด้วยการตีแบบเน้นเสียงเรสูงมือขวา

ประโยคที่ 5

มือขวา	- - ล้ส้ -	ล ล - -	- ด์ - ท	- ล - ท	- - ล้ส้ -	ล ล - -	- ด์ - ท	- ล - ซ
มือซ้าย	- - - ล้	- ม - ล	- ซ - ฟ	- ม - ฟ	- - - ล้	- ม - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร

ประโยคที่ 5 ท่อนที่ 1 เป็นการบรรเลงทำนองสำเนียงจีนผสมกับการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มซึ่งอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x รม x โดยวรรคแรกเริ่มต้นดำเนินสำนวนระนาดทุ้มด้วยกลวิธีการสะเดาะและเน้นเสียงลาเป็นคู่ 4 (ห้องที่ 1 - 2) ตามด้วยการบรรเลงสำเนียงจีนในลักษณะคู่ 4 โดยมีการใช้เสียงโดซึ่งเป็นเสียงที่อยู่นอกบันไดเสียง (ห้องที่ 3 - 4) ส่วนวรรคหลังมีลักษณะการบรรเลงที่คล้ายกับวรรคแรกแต่มีการเปลี่ยนลูกตกท้ายวรรคจากเสียงที เป็นเสียงซอล

ประโยคที่ 6

มือขวา	- - มฺ -	- - รฺ -	- - ท -	- ซ - -	ทฺทฺ-รร	มฺม ซ์ซ	รฺรฺ ลฺล	ท์ท - -
มือซ้าย	- รฺ - ท	- ท - ล	- ล - ซ	- ร - -	ฟฺ - รฺ -	มฺ - ซฺ -	รฺ - ลฺ -	ทฺ - ทฺ

ประโยคที่ 6 ท่อนที่ 1 เป็นการบรรเลงทำนองสำเนียงจีนผสมกับการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มซึ่งอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x รม x โดยวรรคแรกเป็นการบรรเลงสำเนียงจีนมีการเคลื่อนที่ของลูกตกเรียงเสียงลงได้แก่เสียงที ลา และซอล ปิดท้ายวรรคแรกด้วยการตีเสียงซอลเป็นคู่ 4 ซึ่งในวรรคแรกนี้มีรูปแบบทำนองที่พบมากคือ - x x x ส่วนในวรรคหลังเป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มโดยใช้กลวิธีการสะเดาะเป็นหลัก

ประโยคที่ 7

มือขวา	- - รฺ -	รฺ - รฺ -	มฺ - มฺ -	ล - ล -	ท - ท -	ซ - ซ -	ซ - ม -	-ซ - -
มือซ้าย	- - -ท	- ท - ม	- ม - ซ	- ซ - ทฺ	- ทฺ - ม	- ม - ลฺ	- ร - ซฺ	- ซฺ - ซฺ

ประโยคที่ 7 ท่อนที่ 1 เป็นการบรรเลงทำนองสำเนียงจีนผสมกับการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มซึ่งอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x รม x โดยวรรคแรกเป็นการบรรเลงสำเนียงจีนที่มีทำนองถี่กระชั้นโดยเกิดจากการตีสลับมือขวาซ้ายตลอดทั้งวรรค ส่วนวรรคหลังเป็นการบรรเลงสำเนียงจีนมีลักษณะทำนองถี่กระชั้นและใช้วิธีการตีสลับมือเช่นเดียวกับวรรคแรกดังปรากฏในห้องที่ 5 - 6 ส่วนท้ายวรรคเป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มสลับมือขวา ซ้าย ตามด้วยการบรรเลงเป็นคู่ 8 เสียงซอล

ประโยคที่ 8

มือขวา	- - ร -	- ม - -	- - ฟ -	- ซ - -	- - ล -	- ซ - -	- - ฟ -	- ม - -
มือซ้าย	- - ร -	ร ุ ม - ม ุ	- - ฟ-	ฟ ุ ซ -ซ ุ	- - ล ุ -	ฟ ุ ซ ุ -ซ ุ	- - ฟ ุ -	ร ุ ม ุ - ม ุ

จบท่อน 1

ประโยคที่ 8 ท่อนที่ 1 เป็นการดำเนินทำนองระนาดทุ้มทั้งประโยคเมื่อพิจารณาลูกตกในแต่ละห้องจะเป็นได้ว่ามีการเคลื่อนที่เรียงเสียงขึ้นในวรรคแรกตั้งแต่เสียงเร เสียงมี เสียงฟา และเสียงซอล ดังปรากฏในห้องที่ 1 - 4 และเคลื่อนที่เรียงเสียงลงในวรรคหลังตั้งแต่เสียงลา เสียงซอล เสียงฟา และเสียงมีดังปรากฏในห้องที่ 5 - 8 นอกจากนี้ทำนองในแต่ละห้องยังมีรูปแบบทำนองลักษณะเดียวกันคือ / - - x - / x x - x /

ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 1

มือขวา	- - - -	ม - ม ซ	- ร ำ - -	- ท - -	- - ซ -	ซ - ซ -	- - ร -	- ซ - -
มือซ้าย	- - - ร	- ร - ร	- - ท ล	ซ - - ล	- - - ม	- ม - ร	- ท ุ - ท ุ	- - ม ร

ประโยคที่ 1 ท่อนที่ 2 เป็นการบรรเลงทำนองสำเนียงจีนผสมกับการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มซึ่งอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกเป็นการบรรเลงทำนองสำเนียงจีนซ้ำเสียงเร และเสียงมีโดยการตีสลับมือซ้ายขวาตามด้วยเสียงซอลคู่ 4 (ห้องที่ 1- 2) ผสมกับสำนวนระนาดทุ้มที่มีลูกตกเสียงลา (ห้องที่ 3 - 4) ส่วนวรรคหลังมีลักษณะคล้ายกับวรรคแรกคือเป็นการบรรเลงทำนองสำเนียงจีนซ้ำเสียงซอล เสียงมี ตามด้วยเสียงเร (ห้องที่ 5 - 6) ผสมกับสำนวนระนาดทุ้มที่มีลูกตกเสียงเร (ห้องที่ 7 - 8)

ประโยคที่ 2

มือขวา	- - - ร	ร ิ ร ุ - ร -	ร ม ซ -	ร ิ ร ุ - ร -	- - ร -	ร ิ ร ุ - ร -	ซ ล ท -	ซ ิ ซ ุ - ซ -
มือซ้าย	- - - ร ุ	- ร - -	- - - ร ุ	- ร - -	- - - ร ุ	- ร - -	- - -ซ ุ	- ซ - -

ประโยคที่ 2 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มซึ่งอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกเป็นการบรรเลงซ้ำเสียงเร ด้วยกลวิธีการสะเดาะตามด้วยการใช้มือขวาตีไล่เสียงเร มี ซอล ปิดท้ายวรรคแรกด้วยการสะเดาะเสียงเร ดังปรากฏในห้องที่ 1 - 4 ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยการสะเดาะเสียงเรเช่นเดียวกับวรรคแรกแต่ตามด้วยการใช้มือขวาตีไล่เสียง ซอล ลา ที ปิดท้ายวรรคแรกด้วยการสะเดาะเสียงซอล นอกจากนี้ทำนองในประโยคดังกล่าว มีลักษณะ เป็นรูปแบบ คือ / - - x x / xxx x - / x x x x / xxx x - /

ประโยคที่ 3

มือขวา	- - - ล	ท - - -	- ม - -	- ด - -	- - - ล	ท - - -	- ซ - ร	- - - -
มือซ้าย	- - ล -	- ล - -	ด - - ร	- - ท ล	- - ล -	- ล - -	ร - - -	ด ท ลซ

ประโยคที่ 3 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มผสมการบรรเลงทำนองสำเนียงจีนซึ่งอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกเริ่มต้นด้วยสำนวนระนาดทุ้มโดยใช้กลวิธีการสะเดาะเสียงลา ตามด้วยสำนวนระนาดทุ้มที่มีเสียงตกเรและลา ดังปรากฏ ในห้องที่ 1 - 4 ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยสำนวนระนาดทุ้มคล้ายกับวรรคแรกแต่ปิดท้ายด้วยทำนองสำเนียงจีนโดยการตีสลับมือซ้ายขวาเป็นคู่ 4 เสียงซอล และปิดท้ายด้วยการไล่เสียงตั้งแต่เสียงเรสูง โดสูง ที ลา ซอล

ประโยคที่ 4

มือขวา	- - -ซ	- - ฟ -	- ซ - -	ฟ - -ซ	- - ซซ	ล - - -	- ล - ซ	- - ฟ -
มือซ้าย	- - - ร	- - - มร	- ร - -	- มร - -	- - -ซ	- ซ - -	- - - ร	- - - มร

ประโยคที่ 4 ท่อนที่ 2 เป็นการบรรเลงทำนองสำเนียงจีนผสมสำนวนระนาดทุ้มซึ่งอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกเป็นการบรรเลงทำนองสำเนียงจีนเริ่มต้นด้วยการตีเสียงซอลเป็นคู่ 4 ตามด้วยกลวิธีการตีสะเดาะตีไล่เสียงฟา มี เร และปิดท้ายวรรคด้วยเสียงซอล ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยสำนวนระนาดทุ้มโดยใช้กลวิธีการสะเดาะเสียงซอลดังปรากฏในห้องที่ 5 - 6 แล้วปิดท้ายวรรคหลังด้วยทำนองสำเนียงจีนในลักษณะการเรียงเสียงลงตั้งแต่เสียงลา ซอล ฟา มี และเร นอกจากนี้ในประโยคดังกล่าวยังมีการใช้เสียงนอกบันไดเสียงได้แก่ เสียงฟา เพื่อใช้เป็นทางผ่านของทำนองสำเนียงจีน

ประโยคที่ 5

มือขวา	- - มม	ซ - - -	ซ - รร	- ร - -	- - ลล	ท - - -	ด - ซซ	- ซ - -
มือซ้าย	- - -ม	- ร - -	- ร - ร	- - - ร	- - - ล	- ซ - -	- ซ - ซ	- - -ซ

ประโยคที่ 5 ท่อนที่ 2 เป็นการบรรเลงสำนวนระนาดทุ้มซึ่งอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยทั้งสองวรรคมีรูปแบบของทำนองลักษณะเดียวกัน คือ / - - xxx / x x - - / x x xxx / - x - x ซึ่งวรรคแรกเริ่มต้นด้วยกลวิธีการสะเดาะเสียงมีตามด้วยการตีสลับมือขวาซ้ายเสียงซอลและเสียงเรแบบลักจังหวะ ปิดท้ายวรรคแรกด้วยกลวิธีการสะเดาะเสียงเรและการตีสลับมือขวาซ้ายเสียงเร ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยกลวิธีการสะเดาะเสียงลา ตามด้วยการตีสลับมือขวาซ้ายเสียงทีและเสียงซอลแบบลักจังหวะ ปิดท้ายวรรคหลังด้วย

กลวิธีการสะเดาะเสียงซอลและตีสลับมือขวาซ้ายเสียงซอล นอกจากนี้มีการใช้เสียงโดสูงซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาใช้ เป็นทางผ่านของทำนอง

ประโยคที่ 6

มือขวา	- - -ซ	ท - ท ร	- - ร -	ด - ท -	- ซ - -	ล ล - ท -	ซ ซ - ล -	ม ม - ซ
มือซ้าย	- - ร -	- ซ - ร	- ด - ท	- ล - ซ	- ร - -	- ล - ซ	- ซ - ม	- ม - ร

ประโยคที่ 6 ท่อนที่ 2 เป็นการบรรเลงทำนองสำเนียงจีนซึ่งอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกเริ่มต้นด้วยการตีสลับมือซ้ายขวาตั้งแต่เสียงเรไปจนถึงเสียงเรสูงคู่ 8 ปิดท้ายวรรคแรกด้วยทำนองถี่กระชั้นโดยการตีสลับมือซ้ายขวาเรียงลงมาตั้งแต่เสียงเรจนถึงเสียงซอล ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยการตีเสียงซอลคู่ 4 แบบลักจังหวะตามด้วยการตีโดยใช้กลวิธีการสะเดาะและเรียงเสียงลูกตกตั้งแต่เสียงซอล มี และเร นอกจากนี้ในประโยคดังกล่าวยังมีการใช้เสียงโดซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดมาใช้เป็นทางผ่านของทำนองอีกด้วย

ประโยคที่ 7

มือขวา	- - ร ร -	ม - - -	ร ร - ม -	- ด - -	- - - ร	- - ด -	- ร - -	- ด - -
มือซ้าย	- - - ร	- ร - -	- ร - ร	- - ฑ ล	- - - ล	- - - ฑ ล	- - - -	ล - - ฑ

ประโยคที่ 7 ท่อนที่ 2 เป็นการบรรเลงทำนองสำเนียงจีนผสมกับทำนองระนาดทุ้มซึ่งอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกเริ่มต้นด้วยกลวิธีการสะเดาะเสียงเร ตามด้วยการตีสลับมือขวาซ้ายเสียงมีและเร ปิดท้ายวรรคแรกด้วยการตีไล่เสียงเรียงลงตั้งแต่เสียงโด ทีต่ำ และลาต่ำ ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยการตีเสียงเร เป็นคู่ 4 ตามด้วยการตีไล่เรียงเสียงตั้งแต่เสียงโด ทีต่ำ และลาต่ำ (ห้องที่ 5 - 6) ปิดท้ายด้วยสำนวนระนาดทุ้มโดยมือขวาตีเสียงเรแบบลักจังหวะตามด้วยตีสลับมือซ้ายขวา (ห้อง 7 - 8) นอกจากนี้ในประโยคดังกล่าวยังมีการใช้เสียงโดซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดมาใช้เป็นทางผ่านของทำนองอีกด้วย

ประโยคที่ 8

มือขวา	- - ฑ ฑ -	ฑ ฑ - -	- ซ - -	- ซ - -	- - ร ร -	ม - - -	ม - ฟ -	ฟ - ม -
มือซ้าย	- - -ฑ	- ฟ - ฑ	- - ร ฑ	- - ฑ ร	- - - ร	- ร - -	- ร - ม	- ร - ด

ประโยคที่ 8 ท่อนที่ 2 เป็นการบรรเลงทำนองระนาดทุ้มผสมทำนองสำเนียงจีนกับซึ่งอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกเป็นการบรรเลงย้ำเสียง

ทีด้วยกลวิธีการสะเดาะและการตีเป็นคู่ 4 ปิดท้ายวรรคด้วยการตีโดยใช้มือขวายืนเสียงซอลและใช้มือซ้ายดำเนินทำนองเสียงเรและทีต่ำ ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยสำนวนระนาดทุ้มโดยการใช้กลวิธีการสะเดาะเสียงเร ตามด้วยการบรรเลงทำนองสำเนียงจีนในลักษณะถี่กระชั้นและสลับมือขวาซ้ายตั้งแต่เสียงฟา มี เร และโด นอกจากนี้ในประโยคดังกล่าวยังมีการใช้เสียงโดและเสียงฟาซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดมาใช้เป็นทางผ่านของทำนองอีกด้วย

ประโยคที่ 9

มือขวา	- ด - -	ซ - ซ-	- ด - ร	- ร ม -	- ด̣ ร̣ -	ด̣ - ด̣ -	ด̣ ร̣ ม̣ -	ซ̀ซ̀ -ซ-
มือซ้าย	- ซ̣ - -	- ม - ด	- ซ̣ - -	ด - - ด	- - - ล	- ล - ซ	- - -ซ̣	- ซ - -

ประโยคที่ 9 ท่อนที่ 2 เป็นการบรรเลงทำนองสำเนียงจีนผสมทำนองระนาดทุ้มกับซึ่งอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงทางเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม x ซ ล x โดยวรรคแรกเริ่มต้นด้วยการตีเสียงโดเป็นคู่ 4 แบบลักจังหวะตามด้วยการตีแบบสลับมือขวาซ้ายไล่เรียงเสียงลงมาตั้งแต่ซอล มี เร และโด ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยทำนองสำเนียงจีนโดยการตีสลับมือซ้ายขวาไล่เรียงเสียงลงตั้งแต่เสียงเร โด ลาและซอล (ห้อง 5 - 6)ปิดท้ายด้วยสำนวนระนาดทุ้มไล่เรียงเสียงตั้งแต่เสียงโดสูง เรสูงและมีสูง ตามด้วยกลวิธีการสะเดาะเสียงซอลแบบลักจังหวะ

ประโยคที่ 10

มือขวา	- - ด̣ -	ด̣ - ด̣ -	ล - ล -	ม - ม -	ซ - ร̀ร̀ -	ม - ร -	ด - ด -	ท̣ - ด -
มือซ้าย	- - - ล	- ล - ซ	- ซ - ร	- ร - ซ̣	- - - ร̀	- ด - ท̣	- ท̣ - ล̣	- ล̣ - ท̣

ประโยคที่ 10 ท่อนที่ 2 เป็นการบรรเลงทำนองสำเนียงจีนโดยวรรคแรกดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม x ซ ล x โดยมีลักษณะทำนองถี่กระชั้นและสลับมือขวาซ้ายไล่เรียงเสียงลงตั้งแต่เสียงโดสูง ลา ซอล มี เร และซอลต่ำ ส่วนวรรคหลังดำเนินทำนองอยู่ในบันได้เสียงเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x มีการใช้เสียงโดซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดมาใช้เป็นทางผ่านของทำนองโดยวรรคหลังนี้มีทำนองในลักษณะถี่กระชั้นเช่นเดียวกับวรรคแรก เริ่มต้นด้วยกลวิธีการสะเดาะเสียงเรสูงตามด้วยการตีสลับมือขวาซ้ายเรียงลงมาตั้งแต่เสียงมี เร โด ทีต่ำ และลาต่ำ

ประโยคที่ 11

มือขวา	- ร̣ ม̣ ด̣	ร̣ ท ด̣ล	ท ซ ล ม	ซ ม ซ ร	- - ฟ ม	ฟ ร ม ด	- ด - ร	- ร ม -
มือซ้าย	- - -ซ	- ฟ -ม	- ร - ท̣	- ท̣ - ล̣	- - -ท̣	- ล̣ - ซ̣	- ซ̣ - -	ด - - ด

ประโยคที่ 11 ท่อนที่ 2 เป็นการบรรเลงทำนองสำเนียงจีนโดยวรรคแรกดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยมีการใช้เสียงโดซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดมาใช้เป็นทางผ่านของทำนอง ซึ่งทำนองห้องที่ 1 - 4 ใช้วิธีการตีแบบมือขวาดำเนินทำนองโดยมีมือซ้ายบรรเลงเป็นคู่ 4 ในจังหวะยกและจังหวะตกของห้อง ไล่เรียงเสียงตั้งแต่เสียงเรสูง ถึง เสียงเรกลาง ส่วนวรรคหลังดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม x ซ ล x โดยมีการใช้เสียงฟาซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดมาใช้เป็นทางผ่านของทำนอง ซึ่งทำนองมีลักษณะการบรรเลงคล้ายกับวรรคแรกโดยมือขวาดำเนินทำนองโดยมีมือซ้ายบรรเลงเป็นคู่ 4 ในจังหวะยกและจังหวะตกของห้อง ไล่เรียงเสียงตั้งแต่เสียงฟา ถึง เสียงโด

ประโยคที่ 12

มือขวา	- - - -	ฟ - ดด	- ด - -	- ร - ด	- - - ล	ท - - -	- ด ร ด	- ท - -
มือซ้าย	- - - -	- ด - -	- ด - -	- ร - ด	- - ซ -	- ล - -	ซ - - -	ซ - - ล

ประโยคที่ 12 ท่อนที่ 2 โดยวรรคแรกเป็นการบรรเลงสำเนียงจีนดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม x ซ ล x โดยมีการใช้เสียงฟาซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดมาใช้เป็นทางผ่านของทำนอง ซึ่งทำนองในวรรคแรกมีการใช้กลวิธีการบรรเลงแบบคู่ 8 ผสมกับการบรรเลงแบบลักจังหวะ ส่วนวรรคหลังเป็นการดำเนินทำนองดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยมีการใช้เสียงโดซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดมาใช้เป็นทางผ่านของทำนอง ซึ่งเป็นทำนองที่มีลักษณะของสำเนียงจีนดังปรากฏในห้อง 5 - 7 โดยมีการสอดแทรกสำนวนแบบลักจังหวะปิดท้ายวรรคด้วยสำนวนระนาดทุ้มปกติดังปรากฏในห้องที่ 8

ประโยคที่ 13

มือขวา	- - ล ด	- ล - -	- ฟ - -	- ร - -	- - มซ	- ม - -	- ทฺ - -	- ซ - -
มือซ้าย	- - - -	ฟ - ซฟ	ด - มร	- ร - ร	- - - -	ทฺ - ร ทฺ	ซฺ - ลฺ ซฺ	- ซฺ -ซฺ

ประโยคที่ 13 ท่อนที่ 2 โดยวรรคแรกเป็นการบรรเลงสำนวนระนาดทุ้มดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียงทางชวา ได้แก่ ฟ ซ ล x ด ร x มีการใช้เสียงมีซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาใช้เป็นทางผ่านของทำนอง เริ่มต้นวรรคโดยการตีลักจักจังหวะด้วยมือขวาแล้วดำเนินทำนองโดยใช้เสียงฟา เสียงมี เสียงเร และเสียงโด ปิดท้ายวรรคด้วยการตีเสียงเร เป็นคู่ 8 ส่วนวรรคหลังเป็นการบรรเลงสำนวนระนาดทุ้มดำเนินทำนองอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x เริ่มต้นวรรคด้วยการใช้มือขวาตีลักจังหวะแล้วดำเนินทำนองโดยใช้เสียงมี เสียงเร เสียงที เสียงลา และเสียงซอล ปิดท้ายวรรคด้วยการตีเสียงซอลเป็นคู่ 8 นอกจากนี้ทั้งสองวรรคมีรูปแบบของทำนองลักษณะเดียวกัน คือ / - x x - / x x x x / x x x x / - x - x /

เสียงที เสียงลา และเสียงซอล ปิดท้ายวรรคด้วยการตีเสียงซอลเป็นคู่ 8 นอกจากนี้ทั้งสองวรรคมีรูปแบบของทำนองลักษณะเดียวกัน คือ / - x x - / x x x x / x x x x / - x - x /

ประโยคที่ 14

มือขวา	ทฺ - ลซ	ล ซ ลซ	ดำ - - ดำ	- - ดำ ซ	ฟ - มำ รำ	มำ รำ มำ รำ	ฟ - -ฟ	- - ฟ รำ
มือซ้าย	- ลฺซฺ -ซฺ	- ซฺ - ซฺ	- รฺ ซฺ -	รฺ ซฺ - ซฺ	- มรฺ - ร	- ร - ร	- ลฺ ร -	ลฺ ร - ร

ประโยคที่ 14 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มทั้งประโยคมีรูปแบบทำนองที่คล้ายกันทั้งสองวรรคคือ / xxx x x / x x x x / x x x x / x x x x / โดยวรรคแรกมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบนได้แก่ ด ร ม x ซ ล x มีการใช้เสียงที ซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดมาใช้เป็นทางผ่านของทำนอง เริ่มต้นด้วยการตีสะบัดเรียงเสียงสามเสียง ตามด้วยทำนองซ้ำเสียงลาและเสียงซอล ปิดท้ายทำนองด้วยการตีเสียงซอลเป็นคู่ 8 ส่วนวรรคหลังมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางนอก ได้แก่ ร ม ฟ x ล ท x เริ่มต้นด้วยการตีสะบัดเรียงเสียงสามเสียง ตามด้วยทำนองซ้ำเสียงมีสูง และเสียงเรสูง ปิดท้ายทำนองด้วยการตีเสียงเรสูงเป็นคู่ 8

ประโยคที่ 15

มือขวา	รีรี -รำ	- - - ดำ	- - -ท	- - - ล	- - ลลี	ท - - -	ท - ดำ -	ดำ - ดำ -
มือซ้าย	- รำ - -	ซ ดำ - -	ฟ ท - -	ม ล - -	- - - ล	- ล - -	- ล - ท	- ล - ท

ประโยคที่ 15 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มผสมกับสำเนียงจีนโดยบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกเป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มเริ่มต้นด้วยกลวิธีการสะเดาะเสียงเรสูง ตามด้วยการดำเนินทำนองที่มีการเคลื่อนที่ของลูกตกแบบไล่เรียงลงตั้งแต่เสียงเรสูง โดสูง ที และลา ส่วนวรรคหลังเป็นการบรรเลงสำเนียงจีนเริ่มต้นด้วยกลวิธีการสะเดาะเสียงลาตามด้วยการตีสลับมือขวาซ้ายเสียงที และเสียงลาแบบลักจังหวะ ปิดท้ายวรรคด้วยทำนองถี่กระชั้นในช่วงเสียงโดสูง ที และลาโดยการตีสลับมือขวาซ้าย นอกจากนี้ในประโยคดังกล่าวยังมีการใช้เสียงโด และเสียงฟา ซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาใช้เป็นทางผ่านของทำนองอีกด้วย

ประโยคที่ 16

มือขวา	- ซ - -	- รำ - ซ	- ซ - ร	- รำ - -	- ซ - -	- - ม -	- ซ - -	- ดำ - -
มือซ้าย	- - ม ร	- ร - -	ม - ม -	- ร - ร	- - - -	- ด - ร	- - ฟม	ร ด - ด

ประโยคที่ 16 ท่อนที่ 2 เป็นการบรรเลงสำนวนระนาดทุ้มอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม x ซ ล x วรรคแรกมีการดำเนินทำนองเน้นลูกตกเสียงเรโดยใช้เสียงซอล และ

เสียงมี สร้างการเคลื่อนที่ของทำนอง ส่วนวรรคหลังดำเนินทำนองเริ่มต้นด้วยการตีลักจังหวะ ปิดท้ายประโยคด้วยทำนองไล่เสียงลงตั้งแต่เสียงซอลจนถึงเสียงโด

ประโยคที่ 17

มือขวา	- ร ำ - ด ำ	- - ท -	- - ซ ล	ท ด ำ - -	- ร ำ - ด ำ	- - ท -	- - รม	ฟ ซ - -
มือซ้าย	- - - ซ	- - - ล ซ	- ม - -	- - - ด	- - ซ	- - - ล ซ	- ด - -	- - - ซ,

ประโยคที่ 17 ท่อนที่ 2 เป็นการบรรเลงสำเนียงจีนผสมกับสำนวนระนาดทุ้ม โดยบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม x ซ ล x โดยทั้งสองวรรคมีรูปแบบทำนองลักษณะเดียวกัน คือ /- x - x / - x x x / - x x x / x x - x / วรรคแรกเริ่มต้นด้วยการบรรเลงสำเนียงจีนไล่เรียงเสียงตั้งแต่เสียงเรสูง โดสูง ที ลา และซอล ตามด้วยการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มโดยการใช้กลวิธีการตีดูดเรียงเสียงขึ้นตั้งแต่เสียงมี ซอล ลา ที และโดสูง ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยการบรรเลงสำเนียงจีนทำนองเดียวกับวรรคแรกแต่ปิดท้ายทำนองด้วยสำนวนระนาดทุ้มโดยการใช้กลวิธีการตีดูดเรียงเสียงขึ้นตั้งแต่เสียงโด เร มี ฟา และซอล นอกจากนี้ทั้งสองวรรคมีการใช้เสียงฟาและเสียงที ซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาใช้เป็นทางผ่านของทำนอง

ประโยคที่ 18

มือขวา	- - - -	- ด ำ - -	- ล - ซ	- ด ำ - ซ	- - - -	- ร - -	- ม - ซ	- ด ำ - ซ
มือซ้าย	- - - -	- ด - -	- ล, - ซ,	- - ร, ซ,	- - - -	- ล, - -	- ท, - ซ,	- - ร, ซ,

ประโยคที่ 18 ท่อนที่ 2 เป็นการบรรเลงสำเนียงจีนทั้งประโยคโดยอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม x ซ ล x ซึ่งทั้งสองวรรคมีรูปแบบทำนองในลักษณะเดียวกัน คือ /- - - - / - x - - / - x - x / - x x x / วรรคแรกเริ่มต้นด้วยการตีเสียงโดเป็นคู่ 8 แบบลักจังหวะ ตามด้วยทำนองที่เน้นลูกตกเสียงซอล ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยการตีเสียงเรเป็นคู่ 4 ตามด้วยทำนองเน้นลูกตกเสียงซอล

ประโยคที่ 19

มือขวา	- - ล ด ำ	- - - ซ	- - ม -	- ซ - -	ด ร ม ำ -	- - - -	ซ ล ท -	- ด ำ - -
มือซ้าย	- - - -	ล ซ - ร	- ร - ซ,	- ซ, - ซ,	- - - ล	ซ ม ร ด	- - - ด	- ด - ด

ประโยคที่ 19 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองระนาดทุ้มทั้งประโยคโดยอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม x ซ ล x โดยวรรคแรกเป็นการดำเนินทำนองซ้ำลูกตกเสียงซอล ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยการไล่เสียงขึ้นด้วยมือขวาตั้งแต่เสียงโดสูง เรสูง และมีสูง ตามด้วยทำนองไล่เสียงลงด้วยการตีมือซ้ายตั้งแต่เสียงลา ซอล มี เร และโด ปิดท้ายวรรคด้วยการใช้

มือขวาตีไล่เสียงขึ้นตั้งแต่ เสียงซอล ลา ที และจบด้วยการตีเสียงโดเป็นคู่ 8 นอกจากนี้ในประโยคดังกล่าวมีการใช้เสียงที ซึ่งเป็นเป็นเสียงนอกบันไดมาใช้เป็นทางผ่านของทำนอง

ประโยคที่ 20

มือขวา	- - ม -	ม - ม -	ซ - ล -	ล - ล -	ด - ด -	ร - ร -	ม - ซ-	ซ - ซ -
มือซ้าย	- - - ร	- ร - ซ	- ล - ซ	- ซ - ด	- ด - ด	- ด - ม	- ซ - ม	- ม - ล

ประโยคที่ 20 ท่อนที่ 2 เป็นการบรรเลงสำเนียงจีนทั้งประโยคโดยอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม x ซ ล x โดยทั้งสองวรรคมีลักษณะทำนองถี่กระชั้นตีสลับมือซ้ายขวาในช่วงเสียงระหว่างเสียงโด เร มี ซอล และลา ไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดแต่อย่างใด

ประโยคที่ 21

มือขวา	- - ด -	ด - ด -	ซ̀ซ - ล -	ม̀ม - ล -	ซ̀ซ - ด -	ล̀ล - ด -	ซ̀ซ - ล -	ม̀ม - ซ -
มือซ้าย	- - - ล	- ล - ซ	- ซ - ม	- ม - ซ	- ซ - ล	- ล - ซ	- ซ - ม	- ม - ร

ประโยคที่ 21 ท่อนที่ 2 เป็นการบรรเลงสำเนียงจีนทั้งประโยคโดยอยู่ในบันไดเสียงทางพียงออบน ได้แก่ ด ร ม x ซ ล x โดยมีรูปแบบทำนองที่พบมากในประโยคนี้ คือ / xxx x x / ซึ่งวรรคแรกเริ่มต้นด้วยทำนองถี่กระชั้นตีสลับมือขวา ซ้าย ตามด้วยกลวิธีการสะเดาะเสียงซอลและเสียงมี ส่วนวรรคหลังเน้นกลวิธีการสะเดาะโดยมีลูกตกไล่เรียงเสียงตั้งแต่เสียง ซอล มี และเร ไม่มีการใช้เสียงนอกบันไดแต่อย่างใด

ประโยคที่ 22

มือขวา	ล - ล -	ล - ล -	ม ม - -	ม ม - -	ล - ล -	ล - ด -	ล ล - -	ล ล - -
มือซ้าย	- ซ - ม	- ซ - ม	- ฑ - ม	- ฑ - ม	- ซ - ม	- ซ - ล	- ม - ล	- ม - ล

ประโยคที่ 22 ท่อน 2 เป็นการบรรเลงสำเนียงจีนทั้งประโยคโดยอยู่ในบันไดเสียงทางพียงออบน ได้แก่ ด ร ม x ซ ล x โดยทั้งสองประโยคมีรูปแบบของทำนองที่เหมือนกันคือ / x x x x / x x x x / x x - x / x x - x / ซึ่งวรรคแรกเริ่มต้นด้วยทำนองถี่กระชั้นสลับมือขวาซ้ายปิดท้ายทำนองด้วยทำนองเน้นลูกตกเสียงมี ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยทำนองถี่กระชั้นสลับมือขวาซ้าย ปิดท้ายวรรคด้วยทำนองเน้นลูกตกเสียงลา

ประโยคที่ 23

มือขวา	- - - -	ม̣ - ม̣ -	- - ด̣ -	ด̣ ม̣ - -	- - ด̣ -	ด̣ - ด̣ -	- -ซ -	ร ม - -
มือซ้าย	- - - ร̣	- ร̣ - ล	- ล - ล	- - - ร̣	- - - ล	- ล - ซ	- ม - ด	- - - ร

สูง ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยทำนองถี่กระชั้นตีสลับมือขวา ซ้ายโดยใช้เสียงสามเสียงได้แก่ เสียงโดสูง เสียงลา และเสียงซอล ปิดท้ายด้วยทำนองที่มีลูกตกเสียงโด และเสียงเร

ประโยคที่ 24

มือขวา	- - - -	มˌ - รˌ -	ท - ล -	ฟ - ฟ -	- - ร ม	- ล - -	- - มฟ	ซ ล - -
มือซ้าย	- - - รˌ	- ท - ล	- ซ - ม	- ร - ม	- ทˌ - -	- - ซม	- ร - -	- - - ลˌ

จบ

ประโยคที่ 24 ท่อนที่ 2 เป็นการบรรเลงสำเนียงจีนผสมกับสำนวนระนาดทุ้มโดยอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกเป็นการบรรเลงสำเนียงจีนมีทำนองถี่กระชั้นตีสลับมือซ้าย ขวา ซึ่งใช้เสียงเร มี ฟา ซอล ลา และที สร้างทำนอง ส่วนวรรคหลังเป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มโดยใช้กลวิธีการตีดูดตั้งแต่เสียงเร มี ฟา ซอล และลา นอกจากนี้ทั้งสองวรรคยังมีการใช้เสียงฟาซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดมาใช้เป็นทางผ่านของทำนอง

4.3.1.4 สรุปการสร้างสรรค์สำนวนระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงจีน

ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการสร้างสรรค์ออกเป็นประเด็นทั้งหมด 2 ประเด็น ดังนี้

1) การดำเนินสำนวนระนาดทุ้ม

ผู้วิจัยประพันธ์สำนวนระนาดทุ้มโดยมีการสอดแทรกกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ได้แก่ การสะบัด การสะเดาะ การตีดูด และการตีลักจังหวะ ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างสำนวนระนาดทุ้มที่สอดแทรกกลวิธีการสะบัด

มือขวา	- - ลˌทˌ	ร - ร ม	มˌรˌ - รˌ -	ซซˌ - ซล	ทˌทˌ - ท -	ล - ซ -	ม - ล -	ซ - ม -
มือซ้าย	- - ซˌ -	- ทˌ - ทˌ	- ท - ม	- ม - ลˌ	- ทˌ - ลˌ	- ซˌ - มˌ	- ลˌ - ซˌ	- มˌ - รˌ

ตัวอย่างสำนวนระนาดทุ้มที่สอดแทรกกลวิธีการสะเดาะ

มือขวา	- - มˌ -	- - รˌ -	- - ท -	- ซ - -	-ทˌทˌ-รร	-มม ซซ	-รˌรˌ -ลล	-ททˌ- -
มือซ้าย	- รˌ - ท	- ท - ล	- ล - ซ	- ร - -	ฟˌ - รˌ -	มˌ - ซˌ -	รˌ - ลˌ -	ทˌ - - ลˌ

ตัวอย่างสำนวนระนาดที่สอดแทรกกลวิธีการตีดูด

มือขวา	- - - -	มˌ - รˌ -	ท - ล -	ฟ - ฟ-	- - ร ม	- ล - -	- - มฟ	ซ ล - -
มือซ้าย	- - - รˌ	- ท - ล	- ซ - ม	- ร - ม	- ทˌ - -	- - ซม	- ร - -	- - - ลˌ

ตัวอย่างสำนวนระนาดทุ้มที่สอดแทรกกลวิธีการตีลักจังหวะ

มือขวา	- - ร -	- ม - -	- - ฟ -	- ซ - -	- - ล -	- ซ - -	- - ฟ -	- ม - -
มือซ้าย	- - รˌ -	รˌ มˌ - มˌ	- - ฟˌ -	ฟˌ ซˌ -ซˌ	- - ลˌ -	ฟˌ ซˌ -ซˌ	- - ฟˌ -	รˌ มˌ - มˌ

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ประพันธ์สำนวนระนาดทุ้มโดยกำหนดให้บางประโยคมีการดำเนินทำนองในลักษณะคล้ายกับการถาม-ตอบ กล่าวคือ กำหนดให้วรรคหน้าและวรรคหลังดำเนินทำนองโดยมีตำแหน่งการวางเสียงและกลวิธีการบรรเลงแบบพิเศษที่เหมือนกัน ดังตัวอย่าง

ประโยคที่ 13 ท่อนที่ 2

มือขวา	- - ล ด	- ล - -	- ฟ - -	- ร - -	- - มซ	- ม - -	- ท - -	- ซ - -
มือซ้าย	- - - -	ฟ - ซฟ	ด - ม ร	- ร - ร	- - - -	ทฺ - ร ทฺ	ซฺ - ลฺ ซฺ	- ซฺ - ซฺ

จากตัวอย่างประโยคที่ 13 ท่อนที่ 2 จะเห็นได้ว่าเป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มที่วรรคแรกและวรรคหลังมีการวางตำแหน่งเสียงในห้องเพลงเป็นรูปแบบเดียวกัน คือ / - x x - / x x x x / x x x x / - x - x /

ประโยคที่ 14 ท่อนที่ 2

มือขวา	ทฺ - ลซ	ล ซ ลซ	ด - - ด	- - ด ซ	ฟ - มฺ รฺ	มฺ รฺ มฺ รฺ	ฟ - - ฟ	- - ฟ รฺ
มือซ้าย	- ลฺซฺ -ซฺ	- ซฺ - ซฺ	- รฺ ซฺ -	รฺ ซฺ - ซฺ	- มรฺ - ร	- ร - ร	- ลฺ ร -	ลฺ ร - ร

จากตัวอย่างประโยคที่ 14 ท่อนที่ 2 จะเห็นได้ว่าเป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มที่วรรคแรกและวรรคหลัง มีการวางตำแหน่งเสียงในห้องเพลงเป็นรูปแบบเดียวกัน คือ / xxx x x / x x x x / x x x x / x x x x /

2) การดำเนินทำนองสำเนียงจีน

การดำเนินทำนองสำเนียงจีนที่ปรากฏในการสร้างสรรค์ครั้งนี้ สามารถจำแนกได้เป็น 3 รูปแบบ ได้แก่ รูปแบบแรก คือ การดำเนินทำนองสำเนียงจีนที่มีความถี่กระชั้น มีลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองในลักษณะสลับฟันปลาขึ้นลงโดยใช้เสียงซ้ำ ดังตัวอย่าง

ประโยคที่ 7 ท่อน 1

มือขวา	- - รำ -	รำ - รำ -	มำ - มำ -	ล - ล -	ท - ท -	ซ - ซ -	ซ - ม -	- ซ - -
มือซ้าย	- - -ท	- ท - ม	- ม – ซ	- ซ - ทฺ	- ทฺ - ม	- ม - ลฺ	- ร - ซฺ	- ซฺ - ซฺ

ประโยคที่ 6 ท่อนที่ 2

มือขวา	- - -ซ	ท - ท รำ	- - รำ -	ด - ท -	- ซ - -	ลล - ท -	ซซ - ล -	มม - ซ-
มือซ้าย	- - ร -	- ซ - ร	- ด - ท	- ล - ซ	- ร - -	- ล - ซ	- ซ - ม	- ม - ร

ประโยคที่ 22 ท่อนที่ 2

มือขวา	ล - ล -	ล - ล -	ม ม - -	ม ม - -	ล - ล -	ล - ด -	ล ล - -	ล ล - -
มือซ้าย	- ซ - ม	- ซ - ม	- ท - ม	- ท - ม	- ซ - ม	- ซ - ล	- ม - ล	- ม - ล

รูปแบบที่สอง คือ การดำเนินทำนองสำเนียงจีนแบบบังคับทาง ทำนองห่าง ๆ สลับกับทำนองถี่กระชั้น ดังตัวอย่าง

ประโยคที่ 18 ท่อนที่ 2

มือขวา	- - - -	- ด - -	- ล - ซ	- ด - ซ	- - - -	- ร - -	- ม - ซ	- ด - ซ
มือซ้าย	- - - -	- ด - -	- ล - ซ	- - ร ซ	- - - -	- ล - -	- ท - ซ	- - ร ซ

รูปแบบที่สาม คือ การดำเนินทำนองสำเนียงจีนผสมผสานกับสำนวนระนาดทุ้ม โดยกำหนดให้ในหนึ่งวรรคมีช่วงต้นเป็นสำเนียงจีน และช่วงท้ายวรรคเป็นสำนวนระนาดทุ้ม ดังตัวอย่าง

ประโยคที่ 1 ท่อนที่ 2

มือขวา	- - - -	ม - ม ซ	- ร - -	- ท - -
มือซ้าย	- - - ร	- ร - ร	- - ท ล	ซ - - ล

สำเนียงจีน สำนวนระนาดทุ้ม

วรรคหลังประโยคที่ 1 ท่อนที่ 2

มือขวา	- - ซ -	ซ - ซ -	- - ร -	- ซ - -
มือซ้าย	- - - ม	- ม - ร	- ท - ท	- - ม ร

สำเนียงจีน สำนวนระนาดทุ้ม

4.3.3 องค์ประกอบการบรรเลงและสำนวนทางระนาดทุ้ม เพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงแขก

4.3.3.1 รูปแบบการจัดเครื่องดนตรีสำหรับการบรรเลง

การบรรเลงระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงแขก เป็นการบรรเลงระนาดทุ้มที่ มีสำนวนในรูปแบบของเพลงไทยสำเนียงแขก มีกลวิธีการบรรเลง และวิธีการดำเนินกลอนที่มีลักษณะเฉพาะ ดังนั้นเพื่อให้เกิดอรรถรส และให้ผู้ฟังเข้าถึงรสสำเนียงแขกของการบรรเลง ผู้วิจัยเห็นว่าเครื่องหนังและเครื่องประกอบจังหวะก็เป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งที่จะช่วยส่งเสริมให้สำเนียงภาษามีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงได้กำหนดเครื่องหนังและเครื่องประกอบจังหวะ ที่สอดคล้องกับรูปแบบการบรรเลงดังกล่าว ได้แก่ กลองแขก รำมะนาลำตัด ฉิ่ง กรับ และฉาบเล็ก โดยมีรูปแบบการจัดเครื่องดนตรีดังต่อไปนี้

ภาพที่ 21 แสดงรูปแบบการจัดเครื่องดนตรีสำหรับบรรเลงสำเนียงแขก
ที่มาภาพ : ชยพร ไชยสิทธิ์ บันทึกวันที่ 13 เมษายน 2563

1) จังหวะฉิ่ง ผู้วิจัยกำหนดให้มีการใช้อัตราจังหวะฉิ่ง 2 ชั้นในทุกประโยคของทำนอง โดยมีรูปแบบการบรรเลงดังต่อไปนี้

อัตราจังหวะสองชั้น

ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

2) จังหวะหน้าทับ ผู้วิจัยกำหนดให้มีการใช้กลองแขกและรำมะนาลำตัดบรรเลงกำกับจังหวะตามความเหมาะสม สอดคล้องกับทำนอง และกำหนดให้กลองสองหน้าบรรเลงหน้าทับปรบไก่ในทำนองสำนวนระนาดทุ้ม

กลองแขก

ตัวผู้	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จ̣ - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จ̣ - ต
ตัวเมีย	- - จ -	- จ - ท	- - จ -	- จ - ท	- - - ท	ท - - -	- ท - ท	- จ - ท

หน้าทับปรบไก่สามชั้น (กลองสองหน้า)

- - - พ	- พ - ป	- - - ถ	- พ - ป	- ถ - ถ	- พ - ป	- - - ป	- - - ต̣

- - - -	- - - พ	- - - -	- - - พ	- - - ท	- ร - ต	- ท ต ท	- ป - พ

รำมะนาลำตัด

รำมะนา	- - จ -	- จ - -	- จ - ท	- ท - จ	- - จ -	- จ - -	- จ - ท	- ท - จ

4.3.3.2 การดำเนินทำนองในแต่ละประโยค

ท่อน 1 ประโยคที่ 1

มือขวา	- - - -	- ซ - -	- - - ซ	- - - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร
มือซ้าย	- - - ซ̣	- - - -	- ซ̣ - -	- - - ล̣	- ท̣ - ล̣	- ซ̣ - ล̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - -

ประโยคที่ 1 ท่อนที่ 1 เป็นดำเนินทำนองสำเนียงแขกทั้งประโยค อยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่างได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรก เริ่มต้นด้วยการตีเสียงซอลต่ำ สลับกับซอลกลางแบบลักจังหวะปิดท้ายวรรคด้วยทำนองเล่นเสียงซอลและเสียงลาแบบลงจังหวะ ส่วนวรรคหลังเป็น เป็นการบรรเลงทำนองห่าง ๆ เป็นคู่ 8 มีการเคลื่อนที่ของเสียงลูกตกในทิศทางลงตั้งแต่เสียงที เสียงลา เสียงซอล เสียงมี และเสียงเร

ประโยคที่ 2

มือขวา	- - ร ท̣	- - ร -	ร̣ร̣ - ร -	ร ท̣ - -	ร - ร ท̣	- - ร -	ซ - - -	- ซ - -
มือซ้าย	- ร̣ - -	- ร̣ - -	- ร̣ - ร̣	- - - ร̣	- - - -	- ร̣ - -	- ร̣ ม̣ ซ̣	- ซ̣ - ซ̣

ประโยคที่ 2 ท่อนที่ 1 เป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขกผสมสำนวนระนาดทุ้มอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่างได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขก เริ่มต้นด้วยการเล่นเสียงเรเป็นคู่ 8 ตีสลับมือซ้ายขวาแบบลักจังหวะ ตามด้วยกลวิธีการ

สะเดาะเสียงเรต่ำ ปิดท้ายประโยคด้วยทำนองที่มีลูกตกเสียงเสียงเรต่ำ ส่วนวรรคหลัง เริ่มต้นด้วยทำนองสำเนียงแขกที่มีการตีสลับมือซ้าย ขวา เสียงเรต่ำและเรสูง ดังปรากฏในห้องที่ 5 - 6 ตามด้วยการดำเนินทำนองสำนวนระนาดทุ้มใช้มือซ้ายตีไล่เสียงเรต่ำ มีต่ำ และซอลต่ำ ปิดท้ายประโยคด้วยทำนองซ้ำลูกตกเสียงซอลดังปรากฏในห้องที่ 7 – 8

ประโยคที่ 3

มือขวา	- - ซ̀ซ̀	ซ - ซ -	ซ - ซม	- ซ - ล	- - ล̀ซ̀	ซ - ม -	ซ - - -	- ซ - -
มือซ้าย	- - -ซ̀	- ซ̀ - ซ̀	- ซ̀ - ท̀	- ซ̀ - ล̀	- - -ซ̀	- ม̀ - ซ̀	- ร̀ ม̀ ซ̀	- ซ̀ - ซ̀

ประโยคที่ 3 ท่อนที่ 1 เป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขกผสมสำนวนระนาดทุ้มอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่างได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขก เริ่มต้นด้วยกลวิธีการสะเดาะเสียงซอลต่ำ ตามด้วยทำนองที่มีความถี่กระชั้นตีสลับมือขวา ซ้าย ปิดท้ายวรรคด้วยการตีคู่ 4 เสียงซอล และเสียงลา ส่วนวรรคหลังเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขกผสมกับสำนวนระนาดทุ้ม เริ่มต้นด้วยกลวิธีการตีสะเดาะเสียงซอลโดยใช้เสียงพยางค์แรกเป็นเสียงลาดังปรากฏในห้องที่ 5 ตามด้วยดำเนินทำนองสำนวนระนาดทุ้มใช้มือซ้ายตีไล่เสียงเรต่ำ มีต่ำ และซอลต่ำ ปิดท้ายประโยคด้วยการตีเสียงซอลเป็นคู่ 8 แบบลักจังหวะ ดังปรากฏในห้องที่ 7 - 8

ประโยคที่ 4

มือขวา	- - - -	- ซ - -	- ม - ฟ	- ซ - ล	- - ล̀ล̀	ร̀ - - ล	- - ล̀ล̀	ร̀ - - ล
มือซ้าย	- - -ซ̀	- - - -	- ท̀ - ด	- ร - ม	- - - ล̀	- ร - -	- - - ล̀	- ร - -

ประโยคที่ 4 ท่อนที่ 1 เป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขกทั้งประโยค อยู่ในบันไดเสียงทางชวาได้แก่ ฟ ซ ล x ด ร x โดยวรรคแรกเริ่มต้นด้วยการตีสลับมือซ้าย ขวา เป็นเสียงซอลคู่ 8 ตามด้วยทำนองการตีเสียงคู่ 4 ที่มีการเคลื่อนที่ของลูกตกไล่เสียงขึ้นตั้งแต่เสียงมี เสียงฟา เสียงซอล และเสียงลา ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยกลวิธีการสะเดาะเสียงลา ตามด้วยทำนองที่มีลูกตกเสียงลาแบบลงจังหวะ ปิดท้ายวรรคหลังด้วยทำนองเดียวกันกับทำนองเริ่มต้นวรรคหลังดังปรากฏในห้องที่ 5 - 8 นอกจากนี้ประโยคดังกล่าวยังมีการใช้เสียงมี ซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาใช้เป็นทางผ่านของทำนองด้วย

ประโยคที่ 5

มือขวา	- - ล -	ม ฟ ซล	- - ร̀ -	- ด̀ - -	- - ท -	ม ฟ ซล	- - ท -	- ล - -
มือซ้าย	- - ม -	ท̀ ด ร̀ม	- - - -	ล - - ท	- - ฟ-	ท̀ ด ร̀ ม	- - - -	ฟ - - ซ

ประโยคที่ 5 ท่อนที่ 1 เป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขกผสมสำนวนระนาดทุ้ม ที่มีรูปแบบของทำนองเหมือนกันทั้งสองวรรคคือ /- x - - / x x x x / - - x - / x x - x / อยู่ในบันไดเสียงทางนอกได้แก่ ร ม ฟ x ล ท x โดยวรรคแรกเริ่มต้นด้วยการตีเสียงลาเป็นคู่ 4 ตามด้วยการตีเสียงคู่ 4 ไล่เรียงเสียงขึ้นตั้งแต่เสียงมี ฟา ซอล และลา ปิดท้ายวรรคแรกด้วยทำนองที่มีการบรรเลงอยู่ในช่วงเสียงเรสูง โดสูง ที และลา ส่วนวรรคหลัง เริ่มต้นด้วยการตีเสียงทีเป็นคู่ 4 ตามด้วยการตีเสียงคู่ 4 ไล่เรียงเสียงขึ้นตั้งแต่เสียงมี ฟา ซอล และลา ปิดท้ายวรรคแรกด้วยทำนองที่มีการบรรเลงอยู่ในช่วงเสียงที ลา ซอล และฟา นอกจากนี้ประโยคดังกล่าวยังมีการใช้เสียงซอลและเสียงโดซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาใช้เป็นทางผ่านของทำนอง

ประโยคที่ 6

มือขวา	- - ซ -	- ม ฟซ	- ซ ม -	ซ - - ซ	- - - -	- ซ ล ท	- - ทท -	ร - - ท
มือซ้าย	- - ร -	ร - - -	ซ - - ด	- ม ด -	- - ซ -	ฟ - - -	- ท - ท	- ม - -

ประโยคที่ 6 ท่อนที่ 1 เป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขกทั้งประโยค อยู่ในบันไดเสียงทางกลางแหบ ได้แก่ ม ฟ ซ x ท ด x โดยวรรคแรก เริ่มต้นด้วยการตีเสียงซอลเป็นคู่ 4 แบบลักจังหวะตามด้วยกลวิธีการตีดูดตั้งแต่เสียงเร มี ฟา และซอล ปิดท้ายวรรคแรกด้วยทำนองที่เกิดจากเสียงสามเสียงได้แก่ เสียงซอล มี และโด ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยการใช้มือซ้ายตีเสียงซอลแบบลักจังหวะ ตามด้วยกลวิธีการตีดูดตั้งแต่เสียงฟา เสียงซอล เสียงลา และเสียงที ตามด้วยกลวิธีการตีสะเดาะเสียงที ปิดท้ายวรรคด้วยทำนองที่เกิดจากเสียงสามเสียงได้แก่ เสียงโด เสียงที และเสียงลา นอกจากนี้ในประโยคดังกล่าวยังพบรูปแบบของทำนองที่มีการใช้เหมือนกันทั้งสองวรรคคือ / - x - - / x x x x /

ประโยคที่ 7

มือขวา	- - - -	- - - -	- มำ - -	มำ - รำ -	- ท - -	ล ท ดำรำ	- - - -	ด - ทฺ -
มือซ้าย	- - ทฺ -	ทฺ ด รม	- ม - รำ	- ดำ - ท	- ฟ - -	- - - -	- ร - ทฺ	- ลฺ - ซฺ

ประโยคที่ 7 ท่อนที่ 1 เป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขกทั้งประโยค อยู่ในบันไดเสียงทางกลางแหบ ได้แก่ ม ฟ ซ x ท ด x ซึ่งทั้งสองวรรคมีรูปแบบทำนองที่มีเหมือนกันคือ / - x - - / x x x x / - x - x / x x x x / โดยวรรคแรกเริ่มต้นด้วยการใช้มือซ้ายตีเสียงทีต่ำ แบบลักจังหวะตามด้วยการไล่เรียงเสียงขึ้นตั้งแต่เสียงที เสียงโด เสียงเร และเสียงมี ปิดท้ายวรรคแรกด้วยทำนองถี่กระชั้นโดยใช้การตีสลับมือซ้าย ขวาโดยใช้เสียงในช่วงระหว่างเสียงมีสูงเสียงเรสูง เสียงโดสูง และเสียงที ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยการตีเสียงทีเป็นคู่ 4 แบบลักจังหวะตามด้วยการไล่เรียงเสียงขึ้นตั้งแต่เสียงลา เสียงที เสียงโดสูง และเสียงเรสูง ปิดท้ายวรรคหลัง

ด้วยทำนองถี่กระชั้นโดยใช้การตีสลับมือซ้าย ขวา โดยใช้เสียงในช่วงระหว่างเสียงโด เสียงทีต่ำ เสียงลาต่ำ และเสียงซอลต่ำ

ประโยคที่ 8

มือขวา	- ซฺ - -	ซ - - ซ	- - ซ ล	ซ - - ซ	- - ล ท	- - - -	- ม - -	ม - - ม
มือซ้าย	- รฺ - -	- ร - -	- ฟ - -	- ร - -	- ซ - -	ล ซ ฟม	- - ม -	- ลฺ - -

จบท่อน 1

ประโยคที่ 8 ท่อนที่ 1 เป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขกทั้งประโยคอยู่ในบันไดเสียงทางชวา ได้แก่ ฟ ซ ล x ด ร x โดยวรรคแรกเริ่มต้นด้วยการตีเสียงซอลต่ำเป็นคู่ 4 แบบลักจังหวะ ตามด้วยทำนองที่มีลูกตกเสียงซอล ปิดท้ายวรรคแรกด้วยทำนองถี่กระชั้นที่เป็นการใช้เสียงเร เสียงฟา เสียงซอล และเสียงลา ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยทำนองการไล่เสียงขึ้นตั้งแต่เสียงซอล และเสียงลา และเสียงที ตามด้วยทำนองการไล่เสียงลงตั้งแต่เสียงลา เสียงซอล เสียงฟา และเสียงมี ปิดท้ายวรรคหลังด้วยกลวิธีการสะบัดเสียงเร นอกจากนี้ยังมีการใช้เสียงมี ซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาใช้ เป็นทางผ่านของทำนองอีกด้วย

ท่อนที่ 2 ประโยคที่ 1

มือขวา	- - ล̀ซ -	ซ - ซ -	ม - ม -	ร - ร ม	- - ร̀ร -	ร ม - -	ซ ม -ม	- - - ร
มือซ้าย	- - - ซฺ	- ซฺ - มฺ	- มฺ - รฺ	- รฺ - มฺ	- - - รฺ	- มฺ - -	- - ร -	- รฺ - -

ประโยคที่ 1 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขกทั้งประโยค อยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกเริ่มต้นด้วยกลวิธีการสะเดาะเสียงซอลแต่มีการใช้เสียงลาเป็นเสียงพยางค์แรกตามด้วยทำนองแบบถี่กระชั้นเล่นเสียงคู่ 8 สลับมือขวาซ้าย ได้แก่ เสียงเร เสียงมี และเสียงซอล ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยกลวิธีการสะเดาะเสียงเรเป็นคู่ 8 ตามด้วยการตีเสียงมีเป็นคู่ 8 แบบลักจังหวะ ปิดท้ายประโยคด้วยทำนองที่มีลูกตกเสียงมี และการตีซอลคู่ 8 แบบสลับมือ

ประโยคที่ 2

มือขวา	- - -ม	- ร - -	- ม - -	- ร - -	- ม - -	- ซ - ม	ซ ด̣ - -	- ซ - -
มือซ้าย	- - -มฺ	- รฺ - -	- มฺ - -	- รฺ - -	- มฺ - -	- ซฺ - ทฺ	- - รฺ ซฺ	- ซฺ - ซฺ

ประโยคที่ 2 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขกผสมกับสำนวนระนาดทุ้ม อยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม x ซ ล x โดยวรรคแรกเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขก โดยดำเนินทำนองแบบลักจังหวะโดยการใช้เสียงคู่ 8 สองเสียงได้แก่ เสียงมี และ

เสียงเร ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยทำนองสำเนียงแขกโดยการตีเสียงมีแบบลักจังหวะ ตามด้วยสำนวนระนาดทุ้มที่มีลูกตกเป็นเสียงมี และเสียงซอลแบบลงจังหวะ

ประโยคที่ 3

มือขวา	- - - --	ซ - ซม	- - - --	ซ ม - -	- - ซม	- - ซม	- - ซม	- ซ - -
มือซ้าย	- - -ซฺ	- ซฺ - -	- - -ซฺ	- - - --	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซฺ - ซฺ

ประโยคที่ 3 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขกผสมสำนวนระนาดทุ้มอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม x ซ ล x โดยทั้งสองวรรคเป็นทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นประกอบด้วยเสียงจำนวนสองเสียงได้แก่ เสียงซอล และเสียงมี ซึ่งวรรคแรกเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขก เริ่มต้นด้วยทำนองการตีเสียงคู่ 8 สลับมือซ้าย ขวา ปิดท้ายประโยคด้วยทำนองสามพยางค์ ส่วนวรรคหลังเป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้ม เริ่มต้นด้วยทำนองสามพยางค์ในลักษณะเดียวกับท้ายวรรคแรก ปิดท้ายด้วยการตีเสียงซอลเป็นคู่ 8

ประโยคที่ 4

มือขวา	- - - --	ซ ม - -	ซ - ล -	ล ท - -	ลฺ - ซ -	ซ ม - -	ซ - ม -	ร ทฺ - -
มือซ้าย	- - -ซฺ	- - -ซฺ	- - - ลฺ	- - - ลฺ	- - -ซฺ	- - -ซฺ	- มฺ - รฺ	- - - รฺ

ประโยคที่ 4 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขกทั้งประโยคอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกมีลักษณะของทำนองเป็นการเล่นเสียงคู่ 8 แบบตีสลับมือเสียงซอล และเสียงลา โดยใช้เสียงมี และเสียงที สร้างการเคลื่อนที่ของทำนอง ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นมีลักษณะของทำนองคล้ายกับต้นของวรรคแรก แต่ปิดท้ายวรรคด้วยทำนองค่อนข้างถี่กระชั้น ตีสลับมือซ้าย ขวา ประกอบด้วยเสียงซอล เสียงมี เสียงเร และเสียงที

ประโยคที่ 5

มือขวา	ร - ร -	ร ทฺ - -	ร - ม -	ม ซ - -	ร ทฺ - -	ม ร - -	ซ ม - -	- ซ - -
มือซ้าย	- - - รฺ	- - - รฺ	- - - มฺ	- - -มฺ	- - - รฺ	- - - มฺ	- - -ซฺ	- ซฺ - ซฺ

ประโยคที่ 5 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขกผสมกับสำนวนระนาดทุ้ม อยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขก เริ่มต้นด้วยทำนองการตีเสียงเรคู่ 8 แบบสลับมือ โดยมีการใช้เสียงทีสร้างการเคลื่อนที่ของทำนอง ตามด้วยทำนองการตีเสียงเป็นคู่ 8 แบบสลับมือ ปิดท้ายวรรคด้วยทำนองสี่

พยางค์ประกอบด้วยเสียงซอล เสียงมี และเสียงเร ส่วนวรรคหลังเป็นการบรรเลงสำนวนระนาดทุ้ม เริ่มต้นด้วยทำนองที่มีรูปแบบ / x x - x / ปิดท้ายวรรคด้วยการตีเสียงซอลเป็นคู่ 8

ประโยคที่ 6

มือขวา	- - - -	ซ ม -ซ	- ม - ซ	- ม - ซ	- - - -	ร ฑ – ร	- ฑ - ร	- ฑ - ร
มือซ้าย	- - - -	- - ซฺซฺ	- - ซฺซฺ	- - ซฺซฺ	- ซฺ - -	- - รฺ รฺ	- - รฺ รฺ	- - รฺ รฺ

ประโยคที่ 6 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขกทั้งประโยค โดยทั้งสองวรรคมีรูปแบบของทำนองคือ / x x x x / - x x x / - x x x / - x x x / ซึ่งบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกมีลักษณะของทำนองเป็นการเล่นเสียงซอลคู่ 8 โดยใช้เสียงมีสร้างการเคลื่อนที่ของทำนอง ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยการตีเสียงซอลต่ำแบบลักจังหวะเพื่อใช้เป็นเสียงเชื่อมวรรค ตามด้วยทำนองการเล่นเสียงเรคู่ 8 โดยใช้เสียงทีสร้างการเคลื่อนที่ ของทำนอง

ประโยคที่ 7

มือขวา	- - - -	ฟ - ซ -	ซ ล - -	ล ท - -	- ล - -	ซ - ล -	ล ท - -	ท ด - -
มือซ้าย	- - รฺ -	- ม - ฟ	- - -ซ	- - - ล	- ม - -	- ฟ - ซ	- - - ล	- - -ท

ประโยคที่ 7 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขกผสมสำนวนระนาดทุ้ม โดยวรรคแรกเริ่มต้นด้วยทำนองสำเนียงแขกดังปรากฏในห้องที่ 1 - 2 ตามด้วยทำนองสำนวนระนาดทุ้มดังปรากฏในห้องที่ 3 - 4 ซึ่งอยู่ในบันไดเสียงทางชวา ได้แก่ ฟ ซ ล x ด ร x โดยทำนองมีลักษณะ การเคลื่อนที่ของเสียงลูกตกไล่เรียงเสียงขึ้นตั้งแต่เสียงเร เสียงฟา เสียงซอล และเสียงลา นอกจากนี้ มีการใช้เสียงมีและเสียงทีซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดมาใช้เป็นทางผ่านของทำนอง ส่วนวรรคหลังเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขกผสมสำนวนระนาดทุ้มอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x เป็นทำนองที่มีลักษณะการเคลื่อนที่ของลูกตกไล่เรียงเสียงขึ้นได้แก่ เสียงมี เสียงซอล เสียงลา และเสียงที นอกจากนี้ในวรรคหลังยังมีการใช้เสียงโดสูงและเสียงฟาซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาใช้เป็นทางผ่านของทำนองด้วย

ประโยคที่ 8

มือขวา	- ท - -	ท - ด -	ด ร - -	ร ม - -	- ร - -	- - ด ร	ม ร - ร	ด - ด ต
มือซ้าย	- ฟ - -	- ล - ท	- - - ด	- - - ร	- ล - -	ล ท - -	- - ด -	- ซ - ด

ประโยคที่ 8 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขกผสมสำนวนระนาดทุ้ม โดยวรรคแรกเริ่มต้นด้วยทำนองสำเนียงแขกดังปรากฏในห้องที่ 1 - 2 ตามด้วยสำนวนระนาดทุ้มดัง

ปรากฏในห้องที่ 2 - 3 ซึ่งทำนองในวรรคดังกล่าวมีการบรรเลงอยู่ในบันไดเสียงทางกลาง ได้แก่ ท ด ร x ฟ ซ x เป็นทำนองที่มีลักษณะการเคลื่อนที่ของลูกตกไล่เรียงเสียงในทิศทางขึ้นตั้งแต่เสียงฟา เสียงที เสียงโด และเสียงเร เริ่มต้นด้วยการตีเสียงทีเป็นคู่ 4 แบบลักจังหวะตามด้วยทำนองการตีสลับมือขวา ซ้าย ปิดท้ายวรรคด้วยทำนองสามพยางค์ที่มีรูปแบบ / x x - x / ซึ่งมีลูกตกเสียงโดสูง และเสียงเรสูงตามลำดับ นอกจากนี้มีการใช้เสียงมีและเสียงลาซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดมาใช้เป็นทางผ่านของทำนอง ส่วนวรรคหลังเป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม x ซ ล x เริ่มต้นด้วยการตีเสียงเรเป็นคู่ 4 แบบลักจังหวะตามด้วยทำนองถี่กระชั้นที่ใช้เสียงในช่วงเสียงลาถึงเสียงเรสูงปิดท้ายด้วยกลวิธีการสะเดาะเสียงโดสูง นอกจากนี้ในวรรคหลังยังมีการใช้เสียงทีซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาใช้เป็นทางผ่านของทำนองด้วย

ประโยคที่ 9

มือขวา	- - -ท	- ล - ซ	ล ซ - ซ	- ล - -	ท - - ด	- ท - ล	ท ล - ท	- ล - -
มือซ้าย	- - ม -	- ม - ร	- - ร ร	- ม - -	ฟ - ซซ	- ฟ - ม	- - ม ฟ	- ม - -

ประโยคที่ 9 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขก โดยวรรคแรกอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x เป็นทำนองที่มีการใช้เสียงคู่ 4 ส่วนวรรคหลังอยู่ในบันไดเสียงทางใน ได้แก่ ล ท ด x ม ฟ x เป็นทำนองที่มีการใช้เสียงคู่ 4 เป็นส่วนใหญ่ ซึ่งมีลูกตกเป็นเสียงโด เสียงลา เสียงที และเสียงลาตามลำดับ ในประโยคที่ 9 นี้ผู้วิจัยประพันธ์ทำนองให้มีการย้อยจังหวะทำให้ลูกตกเสียงทีในท้ายวรรคแรกถูกร่นไปอยู่ในห้องที่ 5 ส่วนลูกตกเสียงซอลในวรรคหลังก็จะถูกร่นไปยังประโยคถัดไป

ประโยคที่ 10

มือขวา	- ซ - -	- - ฟซ	- - -ท	- ล - ซ	- ซ - -	- - ล ท	- - - ร	- ด - ท
มือซ้าย	- ร - -	ร ม - -	ฟ ม ร -	ซ - ฟ -	- ร - -	ฟ ซ - -	ล ซ ฟ-	ท - ล -

ประโยคที่ 10 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขกทั้งประโยคอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกเริ่มต้นด้วยการตีเสียงซอลคู่ 4 แบบลักจังหวะ ตามด้วยทำนองไล่เรียงเสียงขึ้นแบบสี่พยางค์ตั้งแต่เสียงเร เสียงมี เสียงฟา และเสียงซอล ปิดท้ายด้วยทำนองเรียงเสียงลงสี่พยางค์ตั้งแต่เสียงฟา ถึง เสียงที และทำนองแบบสี่พยางค์ที่มีการตีสลับมือซ้าย ขวาโดยใช้เสียงในช่วงเสียงลา เสียงซอล และเสียงฟา ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยการตีเสียงซอล เป็นคู่ 4 แบบลักจังหวะ ตามด้วยทำนองไล่เสียงขึ้นแบบสี่พยางค์ได้แก่เสียงฟา เสียงซอล เสียงลา และเสียงที ปิดท้ายวรรคด้วยทำนองแบบสี่พยางค์ที่มี

การตีสลับมือซ้าย ขวาโดยใช้เสียงในช่วง เสียงเรสูง เสียงโดสูง เสียงที และเสียงลา นอกจากนี้ยังมีการใช้เสียงฟาซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดมาใช้เป็นทางผ่านของทำนอง

ประโยคที่ 11

มือขวา	- ท - -	- - ด ร	- - ร้ร้	ร - ร้ร้	- ร - -	- -ท ด	- - ด้ด้	ด - ด้ด้
มือซ้าย	- ฟ - -	ล ท - -	- - - ร้	- ซ - ร้	- - - -	ซ ล - -	- - - ด้	- ซ - ด้

ประโยคที่ 11 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขกทั้งประโยค อยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม x ซ ล x โดยทั้งสองวรรคมีรูปแบบทำนองที่เหมือนกัน คือ / - x - - / x x x x / - - x x x / x x xxx / วรรคแรกเริ่มต้นด้วยทำนองที่มีการไล่เสียงขึ้นตั้งแต่เสียงลา เสียงที เสียงโด และเสียงเร ตามด้วยกลวิธีการตีสะเดาะเสียงเรสูงสองครั้งโดยมีเสียงซอลสร้างการเคลื่อนที่ ของทำนอง ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยทำนองเชื่อวรรคโดยการตีเสียงเรสูงแบบลักจังหวะ ตามด้วยทำนองไล่เสียงขึ้นแบบสี่พยางค์ได้แก่เสียงซอล เสียงลา เสียงที และเสียงโด ปิดท้ายวรรคกลวิธีการ ตีสะเดาะเสียงโดสูงสองครั้งโดยมีเสียงซอลสร้างการเคลื่อนที่ของทำนอง นอกจากนี้ในประโยคดังกล่าวยังมีการใช้เสียงฟา และเสียงทีซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาใช้เป็นทางผ่านของทำนองด้วย

ประโยคที่ 12

มือขวา	- - ด -	- - ทด	- - - ม	- ร - ด	- - -ม	- ร - ด	ร ด - ด	- ท - ล
มือซ้าย	- - - -	ซ ล - -	ท ล ซ -	ด - ท -	- - ล -	- ล - ซ	- - ซซ	- ฟ - ม

ประโยคที่ 12 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขก อยู่ในบันไดเสียงทางในได้แก่ ล ท ด x ม ฟ x โดยวรรคแรกเริ่มต้นด้วยการตีเสียงโดสูงเป็นคู่ 4 ตามด้วยทำนองที่มีการไล่เสียงขึ้นตั้งแต่เสียงซอล เสียงลา เสียงที และเสียงโดสูง ปิดท้ายด้วยทำนองลีกระชั้นสี่พยางค์ทั้งแบบไล่เรียงเสียงและแบบการตีสลับมือซ้ายขวา ส่วนวรรคหลังเป็นการดำเนินทำนองเน้นคู่ 4 เป็นส่วนใหญ่โดยมีทำนองเชื่อมดังปรากฏในห้องที่ 5 และห้องที่ 6 นอกจากนี้ในประโยคดังกล่าวยังมีการใช้เสียงเร และเสียงซอลซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาใช้เป็นทางผ่านของทำนองด้วย

ประโยคที่ 13

มือขวา	ซ้ซ้ - ร้ -	ล ท ดร	ม - ล ท	ด ร้ - -	- ด - ร	- - - -	- ซ - -	- - ฟซ
มือซ้าย	- ซ ร้ ซ	- - - -	- ซ - -	- - - -	- ท - -	ด ท ลซ	- ร - -	ร ม - -

ประโยคที่ 13 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มผสมกับสำเนียงแขก อยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยวรรคแรกเป็นการบรรเลงสำนวนระนาดทุ้ม เริ่มต้นด้วยการสะเดาะเสียงซอลตามด้วยกลวิธีการตีดูดเรียงเสียงขึ้นตั้งแต่เสียงลา เสียงที เสียงโดสูง เสียงเรสูง และเสียงมีสูงโดยจบวรรคแรกเป็นทำนองแบบลักจังหวะ ส่วนวรรคหลังเป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขกเริ่มต้นด้วยการตีเสียงโดสูง และเสียงทีพร้อมกัน ตามด้วยทำนองในลักษณะไล่เสียง ลงมาตั้งแต่เสียงเรสูง เสียงโดสูง เสียงที เสียงลาและเสียงซอล ปิดท้ายวรรคด้วยการตีเสียงซอลคู่ 4 และทำนองในลักษณะไล่เสียงขึ้นตั้งแต่เสียงเร เสียงมี เสียงฟา และเสียงซอล นอกจากนี้ในประโยคดังกล่าวยังมีการใช้เสียงโด และเสียงฟาซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาใช้เป็นทางผ่านของทำนองด้วย

ประโยคที่ 14

มือขวา	ด̀ด̀ - ซ-	ร ม ฟซ	ล - ร ม	ฟ ซ - -	- ซ - ล	- - - -	- ร - -	- - ด ร
มือซ้าย	- ด ซ̣ ด	- - - -	- ด - -	- - - -	- ฟ - -	ซ ฟ มร	- ล̣ - -	ล̣ ท̣ - -

ประโยคที่ 14 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองสำนวนระนาดทุ้มผสมกับสำเนียงแขก อยู่ในบันไดเสียงทางชวาได้แก่ ฟ ซ ล x ด ร x โดยวรรคแรกเป็นการบรรเลงสำนวนระนาดทุ้ม เริ่มต้นด้วยการสะเดาะเสียงโดตามด้วยกลวิธีการตีดูดเรียงเสียงขึ้นตั้งแต่เสียงเร เสียงมี เสียงฟา เสียงซอล และเสียงลา โดยจบวรรคแรกเป็นทำนองแบบลักจังหวะ ส่วนวรรคหลังเป็นการบรรเลงสำเนียงแขก เริ่มต้นด้วยการตีเสียงซอล และเสียงฟาพร้อมกัน ตามด้วยทำนองในลักษณะไล่เสียงลงมาตั้งแต่เสียงลา เสียงซอล เสียงฟา เสียงมี และเสียงเร ปิดท้ายวรรคด้วยการตีเสียงเรคู่ 4 และทำนองในลักษณะ ไล่เสียงขึ้นตั้งแต่เสียงลา เสียงที เสียงโด และเสียงเร นอกจากนี้ในประโยคดังกล่าวยังมีการใช้เสียงที และเสียงมีซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาใช้เป็นทางผ่านของทำนองด้วย

ประโยคที่ 15

มือขวา	- ร - ม	- - ร ม	- ร - ม	- - - -	- ด - -	- ท̣ - -	ร - - -	- ด - -
มือซ้าย	- ด - -	ร ด - -	- ด - -	ร ด ท̣ล̣	- - ท̣ ล̣	ซ̣ - - ล̣	- - ด ท̣	ล̣ - - ท̣

ประโยคที่ 15 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองระนาดทุ้มทั้งประโยค โดยวรรคแรกมีลักษณะทำนองที่ค่อนข้างถี่กระชั้นซึ่งเกิดขึ้นจากการใช้เสียงทั้งหมด 5 เสียงคือ เสียงมี เสียงเร เสียงโด เสียงที และเสียงลา อยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม x ซ ล x มีการใช้เสียงทีซึ่งเป็นเสียงที่อยู่นอกบันไดเสียงมาใช้เป็นทางผ่านของทำนอง ส่วนวรรคหลังอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x โดยแต่ละห้องจะมีลักษณะเป็นทำนองสามพยางค์

ซึ่งใช้เสียงในช่วงตั้งแต่เสียงซอล เสียงลา เสียงที เสียงโด และเสียงเร นอกจากนี้ยังมีการใช้เสียงโดซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดมาใช้เป็นทางผ่านของทำนอง

ประโยคที่ 16

มือขวา	ม - - -	- ร - -	ฟ - - -	- ม - -	- - ฟ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ร - ด
มือซ้าย	- - ร ด	ทฺ - - ด	- - ม ร	ด - - ร	- ม - -	ฟ - ฟ -	ม - ร -	ด - ทฺ -

ประโยคที่ 16 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองระนาดทุ้มผสมสำเนียงแขก วรรคแรกเป็นการบรรเลงสำนวนระนาดทุ้ม อยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม x ซ ล x มีลักษณะทำนองแบบสามพยางค์ ตีสลับมือบ้าง ซ้ำมือบ้าง โดยอยู่ในช่วงเสียงตั้งแต่เสียงฟา เสียงมี เสียงเร เสียงโด และเสียงที จะเห็นได้ว่าในวรรคแรกจะมีการใช้เสียงฟา และเสียงทีซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาใช้เป็นทางผ่านของทำนอง ส่วนวรรคหลังเป็นการบรรเลงสำเนียงแขก อยู่ในบันไดเสียงทางกลางแหบ ได้แก่ ม ฟ ซ x ท ด x เริ่มต้นด้วยทำนองสามพยางค์แบบเรียงเสียงได้แก่เสียงมี เสียงฟา และเสียงซอล ตามด้วยทำนองถี่กระชั้นโดยการตีแบบสลับมือซ้ายขวาอยู่ในช่วงเสียงตั้งแต่เสียงลา เสียงซอล เสียงฟา เสียงมี เสียงเร เสียงโด และเสียงที ซึ่งในวรรคหลังนี้มีการใช้เสียงลา และเสียงเร ซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาใช้เป็นทางผ่านของทำนองด้วย

ประโยคที่ 17

มือขวา	- ด - -	- - ฟ ซ	- - ซ ล	- - ล ท	- - ท ดำ	- - ล ท	- - ซ ล	- - ฟ ซ
มือซ้าย	- ซฺ - -	ร ม - -	ฟ - - -	ซ - - -	ล - - -	ซ - - -	ฟ - - -	ม - - -

ประโยคที่ 17 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองระนาดทุ้มมีการใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง เพื่อสร้างทำนองได้แก่ เสียงโด เสียงเร เสียงมี เสียงฟา เสียงซอล เสียงลา และเสียงที โดยทำนองส่วนใหญ่มีรูปแบบคือ x - x x ส่วนทำนองที่ปรากฏในห้องที่ 1 - 2 เป็นทำนองเชื่อมเสียงจากประโยคก่อนหน้า สังเกตได้จากลูกตกท้ายประโยคก่อนหน้าเป็นเสียงโดซึ่งเป็นเสียงเดียวกันกับลูกตกต้นวรรคที่ 17

ประโยคที่ 18

มือขวา	- - ร ร	- ม ฟ -	- ฟ ซ -	- ซ ล -	- - ฟ ฟ	- ซ ล -	- ล ท -	- ท ดำ -
มือซ้าย	- - - ร	- - -ม	- - -ฟ	- - -ซ	- - -ฟ	- - -ซ	- - - ล	- - -ท

ประโยคที่ 18 ท่อนที่ 2 เป็นการบรรเลงสำนวนระนาดทุ้ม โดยทั้งสองวรรคมีลักษณะทำนองที่คล้ายคลึงกันได้ มีการเริ่มต้นวรรคด้วยกลวิธีการสะเดาะตามด้วยทำนองเสียงสามพยางค์ที่มีการเคลื่อนที่ของเสียงลูกตกเป็นไปในทิศทางขาขึ้น ซึ่งวรรคแรกมีลูกตกเป็นเสียงเร เสียงมี เสียงฟา และเสียงซอล ตามลำดับ ส่วนวรรคหลังมีลูกตกเป็นเสียงฟา เสียงซอล เสียงลา และเสียงที สามารถเขียนลักษณะของทำนองเป็นรูปแบบ / - - xxx / - x x x / - x x x / - x x x /

ประโยคที่ 19

มือขวา	- - ลลฺ -	- ท ดำ -	- ดำ รำ -	- รำ มำ -	- รำ - -	- - ดำ รำ	- - - มำ	- รำ - ดำ
มือซ้าย	- - - ล	- - - ท	- - - ดำ	- - - รำ	- ล - -	ล ท - -	ดำ ทำ ล -	ดำ - ท -

ประโยคที่ 19 ท่อนที่ 2 เป็นการบรรเลงสำนวนระนาดทุ้มผสมกับสำเนียงแขก โดยวรรคแรกเป็นการบรรเลงสำนวนระนาดทุ้มเริ่มต้นด้วยกลวิธีการสะเดาะเสียงลา ตามด้วยทำนองเสียงสามพยางค์ที่มีการเคลื่อนที่ของเสียงลูกตกเป็นไปในทิศทางขาขึ้นได้แก่ เสียงลา เสียงที เสียงโด และเสียงเร โดยทำนองในวรรคแรกสามารถเขียนเป็นรูปแบบ คือ / - - xxx /- x x x / - x x x / - x x x / ส่วนวรรคหลังเป็นการบรรเลงสำเนียงแขกเริ่มต้นด้วยการตีเสียงเรคู่ 4 แบบลักจังหวะตามด้วยทำนองถี่กระชั้นสี่พยางค์เรียงเสียงตั้งแต่เสียงลา เสียงที เสียงโดสูง และเสียงเรสูง ปิดท้ายประโยคด้วยการตีสลับมือซ้าย ขวา อยู่ในช่วงเสียงมีสูง เสียงเรสูง เสียงโดสูง และเสียงที

ประโยคที่ 20

มือขวา	- ดำ - -	- - ทดำ	- - ดำ รำ	ดำ - - ดำ	- - รำ มำ	- - - -	- - ล รำ	ล - - ล
มือซ้าย	- ซ - -	ซ ล - -	- ท - -	- ซ - -	- ดำ - -	รำ ดำ ทล	- ร - -	- ร - -

ประโยคที่ 20 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองสำเนียงแขก อยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบนได้แก่ ด ร ม x ซ ล x โดยวรรคแรกเริ่มต้นวรรคด้วยการตีเสียงโดเป็นคู่ 4 ตามด้วยทำนองในลักษณะเรียงเสียงขึ้นได้แก่ เสียงซอล เสียงลา เสียงที และเสียงโดสูง ตามลำดับ ปิดท้ายวรรคด้วยทำนองเน้นลูกตกเสียงโด ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยทำนองเรียงเสียงขึ้นตั้งแต่เสียงโดสูง เสียงเรสูง และเสียงมีสูง ตามด้วยทำนองเรียงเสียงลงได้แก่เสียงเรสูง เสียงโดสูง เสียงที และเสียงลา ปิดท้ายวรรคด้วยทำนองการเล่นเสียงเร และเสียงลา นอกจากนี้ในประโยคดังกล่าวยังมีการใช้เสียงทีซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดมาใช้เป็นทางผ่านของทำนอง

ประโยคที่ 21

มือขวา	- - - --	- - - --	ร ม ฟซ	ล ท - -	- ท - -	- - - -	ฟ ซ ลท	ด ร - -
มือซ้าย	- ล - -	ร ม ฟซ	- - - -	- - - ท	- ท - -	ฟ ซ ล ท	- - - -	- - - ร

ประโยคที่ 21 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองระนาดทุ้ม อยู่ในบันไดเสียงทางนอก ได้แก่ ร ม ฟ x ล ท x ซึ่งทั้งสองวรรคมีรูปแบบทำนองที่มีลักษณะเดียวกัน คือ / - x - - / x x x x / x x x x / x x - x / โดยวรรคแรกเริ่มต้นด้วยการตีเสียงซอลต่ำแบบลักจังหวะตามด้วยทำนองเรียงเสียงตั้งแต่เสียงเรต่ำ เสียงมีต่ำ เสียงฟาต่ำ และเสียงซอลต่ำ ปิดท้ายวรรคด้วยทำนองที่มีการเล่นเสียงทีเป็นคู่ 8 แบบสลับมือ ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยการตีเสียงทีเป็นคู่ 8 แบบลักจังหวะ ตามด้วยทำนองเรียงเสียงตั้งแต่เสียงฟาต่ำ เสียงซอลต่ำ เสียงลาต่ำ และเสียงทีต่ำ ปิดท้ายวรรคด้วยทำนองที่มีการเล่นเสียงเรเป็นคู่ 8 แบบสลับมือ นอกจากนี้ในประโยคดังกล่าวยังมีการใช้เสียงซอล และเสียงโด ซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาใช้เป็นทางผ่านของทำนองด้วย

ประโยคที่ 22

มือขวา	- ร - -	- - - -	ซ ล ทด	- - - -	ร ร - ร -	- - ด -	- - ท -	- - ล -
มือซ้าย	- ร - -	ซ ล ทด	- - - -	ท ด ร ม	- ร - ซ	ร ด - ฟ	ด ท - ม	ท ล - ล

ประโยคที่ 22 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองระนาดทุ้ม โดยวรรคแรกเริ่มต้นด้วยการตีเสียงเรแบบลักจังหวะ ตามด้วยทำนองเรียงเสียงตั้งแต่เสียงซอลต่ำ เสียงลาต่ำ เสียงทีต่ำ และเสียงโด ปิดท้ายวรรคด้วยทำนองเรียงเสียงตั้งแต่เสียงทีต่ำ เสียงโด เสียงเร และเสียงมี ส่วนวรรคหลังเริ่มต้นด้วยกลวิธีการสะเดาะเสียงเร ตามด้วยทำนองถี่กระชั้นสี่พยางค์เน้นดำเนินทำนองมือซ้าย มีการเล่นเสียงเป็นคู่ 8 ได้แก่ เสียงโด เสียงที และเสียงลา ปิดท้ายวรรคด้วยทำนองแบบลักจังหวะ

ประโยคที่ 23

มือขวา	- - ซ -	ซ ร - -	ซ ร - -	ล ร - -	ท - ด -	ด ซ - -	ด - ร -	ร ซ - -
มือซ้าย	- - - ซ	- - -ซ	- - - ล	- - -ท	- - - ด	- - - ด	- - - ร	- - - ร

ประโยคที่ 23 ท่อนที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองสำนวนระนาดทุ้ม โดยวรรคแรกอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x เป็นทำนองที่มีการเล่นเสียงซอล เสียงลา และเสียงทีคู่ 8 แบบสลับมือโดยมีการใช้เสียงเรสร้างการเคลื่อนที่ของทำนอง ส่วนวรรคหลังอยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออบน ได้แก่ ด ร ม x ซ ล x มีรูปแบบทำนองคล้ายกับวรรคแรกแต่บรรเลง

ในเสียงโดสูง และเสียงเรสูงเป็นคู่ 8 แบบสลับมือโดยมีการใช้เสียงซอลสร้างการเคลื่อนที่ของทำนอง

ประโยคที่ 24

มือขวา	ร ม - -	ร - - ด	- - ท -	- ล - -	ซ ม -ม	- - ร -	- ด - -	ทฺ ลฺ - ลฺ
มือซ้าย	- - ร ด	- ด ท -	ท ล - ล	ซ - ซม	- - ร -	ร ด - ด	ทฺ - ทฺ ลฺ	- - ซฺ -

จบทำนองท่อนที่ 2 เที่ยวแรก

เมื่อบรรเลงท่อนที่ 2 เที่ยวกลับ	มือขวา	- - - ลฺทฺ	- ร - ม	- - -ซ	- - - ล
เปลี่ยนทำนองลงจบ	มือซ้าย	- - ซฺ -	- ลฺ - ทฺ	- - -ซฺ	- - - ลฺ

ประโยคที่ 24 ท่อนที่ 2 เป็นดำเนินทำนองสำนวนระนาดทุ้ม โดยวรรคแรกอยู่ในบันไดเสียงทางกลางแหบ ได้แก่ ม ฟ ซ x ท ด x เริ่มต้นด้วยการตีเสียงมีสูงเป็นคู่ 4 ตามด้วยทำนองที่เน้นเสียงโด ปิดท้ายวรรคด้วยทำนองที่อยู่ในช่วงเสียงเร เสียงมี และเสียงฟา โดยวรรคดังกล่าวนี้มีการใช้เสียงเร ซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงมาใช้เป็นทางผ่านของทำนอง ส่วนวรรคหลังเป็นการบรรเลงสำนวน ระนาดทุ้ม อยู่ในบันไดเสียงทางเพียงออล่าง ได้แก่ ซ ล ท x ร ม x มีลักษณะทำนองถี่กระชั้นสี่พยางค์โดยมีการเคลื่อนที่ของเสียงลูกตกในทิศทางลงตั้งแต่เสียงเร เสียงโด เสียงที่ต่ำ และเสียงลาต่ำ นอกจากนี้ในวรรคหลังมีการใช้เสียงโดซึ่งเป็นเสียงนอกบันไดเสียงใช้เป็นทางผ่านของทำนองด้วย

ส่วนทำนองจบเริ่มต้นด้วยการไล่เสียงในบันไดเสียง ตามด้วยทำนองที่มีลักษณะห่าง ๆ เป็นเสียงซอล และเสียงลาแบบคู่ 8

4.3.3.4 สรุปการสร้างสรรค์สำนวนระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงแขก

ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการสร้างสรรค์ออกเป็นประเด็นทั้งหมด 3 ประเด็น ดังนี้

1) การดำเนินสำนวนระนาดทุ้ม

ผู้วิจัยประพันธ์สำนวนระนาดทุ้มโดยมีการสอดแทรกกลวิธีพิเศษ ต่าง ๆ ได้แก่ การสะเดาะ การตีดูด การตีลักจังหวะ และการตีย้อยจังหวะ ดังตัวอย่าง

ตัวอย่างสำนวนระนาดทุ้มที่สอดแทรกกลวิธีการสะเดาะ

มือขวา	- ร - -	- - - -	ซ ล ทด	- - - -	รร - ร -	- - ด -	- - ท -	- - ล -
มือซ้าย	- ร - -	ซฺ ลฺ ทฺด	- - - -	ทฺ ด รม	- ร - ซฺ	ร ด - ฟ	ด ทฺ - มฺ	ทฺ ลฺ - ลฺ

ตัวอย่างสำนวนระนาดที่สอดแทรกกลวิธีการตีดูด

มือขวา	ดดิ -ซ -	ร ม ฟซ	ล - รม	ฟ ซ - -	- ซ - ล	- - - -	- ร - -	- - ด ร
มือซ้าย	- ด ซุ ด	- - - -	- ด - -	- - - -	- ฟ - -	ซ ฟ มร	- ลุ - -	ลุ ทุ - ลุ

ตัวอย่างสำนวนระนาดทุ้มที่สอดแทรกกลวิธีการตีลักจังหวะ

มือขวา	ซิซ - รำ-	ล ท ดรำ	ม - ล ท	ดำ รำ - -	- ดำ - รำ	- - - -	- ซ - -	- - ฟซ
มือซ้าย	- ซ ร ซ	- - - -	- ซ - -	- - - -	- ท - -	ดำ ท ลซ	- ร - -	ร ม - ร

ตัวอย่างสำนวนระนาดทุ้มที่สอดแทรกกลวิธีการตีย้อยจังหวะ

มือขวา	- - -ท	- ล - ซ	ล ซ - ซ	- ล - -	ท - - ดำ	- ท - ล	ท ล - ท	- ล - -
มือซ้าย	- - ม -	- ม - ร	- - ร ร	- ม - -	ฟ - ซ ซ	- ฟ - ม	- - ม ฟ	- ม - -

นอกจากนี้ผู้วิจัยได้ประพันธ์สำนวนระนาดทุ้มโดยกำหนดให้บางประโยคมีการดำเนินทำนองในลักษณะคล้ายกับการถาม-ตอบ กล่าวคือ กำหนดให้วรรคหน้าและวรรคหลังดำเนินทำนองโดยมีตำแหน่งการวางเสียงและกลวิธีการบรรเลงแบบพิเศษที่เหมือนกัน ดังตัวอย่าง ประโยคที่ 21 ท่อน 2

มือขวา	- - - -	- - - -	ร ม ฟซ	ล ท - -	- ท - -	- - - -	ฟ ซ ลท	ดำ รำ - -
มือซ้าย	- ลุ - -	รุ มุ ฟุซุ	- - - -	- - -ทุ	- ทุ - -	ฟุ ซุ ลุทุ	- - - -	- - - ร

จากตัวอย่างประโยคที่ 21 ท่อนที่ 2 จะเห็นได้ว่าเป็นการดำเนินสำนวนระนาดทุ้มที่วรรคแรกและวรรคหลังมีการวางตำแหน่งเสียงในห้องเพลงเป็นรูปแบบเดียวกัน คือ - x - - / x x x x / x x x x / x x - x

2) การดำเนินทำนองสำเนียงแขก

การดำเนินทำนองสำเนียงแขกที่ปรากฏในการสร้างสรรค์ครั้งนี้สามารถจำแนกได้เป็น 4 รูปแบบ ได้แก่ รูปแบบแรก คือ การดำเนินทำนองสำเนียงแขกที่มีความถี่กระชั้น มีการใช้เสียงซ้ำและการตีเสียงคู่ 8 แบบสลับมือ ดังตัวอย่าง ประโยคที่ 2 ท่อนที่ 1

มือขวา	- - ร ทุ	- - ร -	รุ้รุ้ - ร -	ร ท - -	ร - ร ทุ	- - รำ -	ซ - - -	- ซ - -
มือซ้าย	- รุ - -	- รุ - -	- รุ - รุ	- - - รุ	- - - -	- รุ - -	- รุ มุ ซุ	- ซุ - -

ประโยคที่ 3 ท่อนที่ 1

มือขวา	- - ซ้ซ้-	ซ - ซ -	ซ - ซม	- ซ - ล	- - ลซ้- -	ซ - ซ -	ซ - - -	- ซ - -
มือซ้าย	- - -ซ้	- ซ้ - ซ้	- ซ - ท้	- ซ้ - ล้	- - -ซ้	- ซ้ - ม้	- ร้ ม้ ซ้	- ซ้ - ซ้

รูปแบบที่สอง คือ การดำเนินทำนองสำเนียงแขกที่มีความถี่กระชั้น โดยเริ่มต้นวรรคหรือประโยคแบบลักจังหวะแล้วตามด้วยทำนองแบบไล่เรียงเสียง

ประโยคที่ 7 ท่อนที่ 1

มือขวา	- - - -	- - - -	- ม์ - -	ม์ - ร์ -	- ท - -	ล ท ด์ร์	- - - -	ด - ท้ -
มือซ้าย	- ท้ - -	ท้ ด รม	- ม - ร์	- ด์ - ท	- ฟ - -	- - - -	- ร - ท้	- ล้ - ซ้

ประโยคที่ 10 ท่อนที่ 2

มือขวา	- ซ - -	- - ฟซ	- - -ท	- ล - ซ	- ซ - -	- - ล ท	- - - ร์	- ด์ - ท
มือซ้าย	- ร - -	ร ม - -	ฟ ม ร -	ซ - ฟ -	- ร - -	ฟ ซ - -	ล ซ ฟ-	ท - ล -

รูปแบบที่สาม คือ การดำเนินทำนองสำเนียงแขกแบบบังคับทางทำนองห่าง ๆ สลับกับทำนองถี่กระชั้น ดังตัวอย่าง

ประโยคที่ 1 ท่อนที่ 1

มือขวา	- - - -	- ซ - -	- - - ซ	- - - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร
มือซ้าย	- - - ซ้	- - - -	- ซ้ - -	- - - ล้	- ท้ - ล้	- ซ้ - ล้	- ซ้ - ม้	- ร้ - -

ประโยคที่ 8 ท่อนที่ 1

มือขวา	- ซ้ - -	ซ - - ซ	- - ซ ล	ซ - - ซ	- - ล ท	- - - -	- ม - -	ม - - ม
มือซ้าย	- ร้ - -	- ร - -	- ฟ - -	- ร - -	- ซ - -	ล ซ ฟม	- - ม -	- ล้ - -

รูปแบบที่สี่ คือ การดำเนินทำนองสำเนียงแขกผสมผสานกับสำนวนระนาดทุ้ม โดยกำหนดให้ในหนึ่งวรรคมีช่วงต้นเป็นสำเนียงแขก และช่วงท้ายวรรคเป็นสำนวนระนาดทุ้ม ดังตัวอย่าง

วรรคแรกประโยคที่ 7 ท่อนที่ 2

มือขวา	- - - -	ฟ - ซ -	ซ ล - -	ล ท - -
มือซ้าย	- - ร้ -	- ม - ฟ	- - - ซ	- - - ล

สำเนียงแขก สำนวนระนาดทุ้ม

วรรคหลังประโยคที่ 7 ท่อนที่ 2

มือขวา	- ล - -	ซ - ล -	ล ท - -	ทำดำ - -
มือซ้าย	- ม - -	- ฟ - ซ	- - - ล	- - - ท

สำเนียงแขก สำนวนระนาดทุ้ม

3) ความสัมพันธ์ของจังหวะและทำนอง

ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้กลองแขกกำกับจังหวะท่อนที่ 1 ส่วนท่อนที่ 2 ผู้วิจัยกำหนดให้บรรเลงด้วยกลองแขกในทำนองทั่วไป บรรเลงหน้าทับปรบไก่ด้วยกลองสองหน้าในทำนองสำนวนระนาดทุ้ม และบรรเลงด้วยรำมะนาลำตัดในทำนองที่มีสำเนียงแขก โดยมีรายละเอียดดังนี้

ประโยคที่ 1 ท่อนที่ 2 (รำมะนาลำตัด)

มือขวา	- - ล̀ซ́ -	ซ - ซ -	ม - ม -	ร - ร ม	- - ริ̀ริ́ -	ร ม - -	ซ ม -ม	- - - ร
มือซ้าย	- - -ซ̣́	- ซ̣ - ม̣	- ม̣ - ร̣	- ร̣ - ม̣	- - - ร̣́	- ม̣ - -	- - ร -	- ร̣ - -
รำมะนา	- - จ -	- จ - -	- จ - ท	- ท - จ	- - จ -	- จ - -	- จ - ท	- ท - จ
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 2

มือขวา	- - -ม	- ร - -	- ม - -	- ร - -	- ม - -	- ซ - ม	ซ ดำ - -	- ซ - -
มือซ้าย	- - -ม̣	- ร̣ - -	- ม̣ - -	- ร̣ - -	- ม̣ - -	- ซ̣ - ท̣	- - ร̣ ซ̣	- ซ̣ - ซ̣
รำมะนา	- - จ -	- จ - -	- จ - ท	- ท - จ	- - จ -	- จ - -	- จ - ท	- ท - จ
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 3

มือขวา	- - - -	ซ - ซม	- - - -	ซ ม - -	- - ซ ม	- - ซ ม	- - ซ ม	- ซ - -
มือซ้าย	- - - ซ̣	- ซ̣ - -	- - - ซ̣	- - - -	- ซ̣ - -	- ซ̣ - -	- ซ̣ - -	- ซ̣ - ซ̣
รำมะนา	- - จ -	- จ - -	- จ - ท	- ท - จ	- - จ -	- จ - -	- จ - ท	- ท - จ
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +

ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 4

มือขวา	- - ช -	ช ม - -	ช - ล -	ล ท - -	ล̣ - ช -	ช ม - -	ช - ม -	ร ท̣ - -
มือซ้าย	- - - ช̣	- - - ช̣	- - - ล̣	- - - ล̣	- - - ช̣	- - - ช̣	- ม̣ - ร̣	- - - ร̣
รำมะนา	- - จ -	- จ - -	- จ - ท	- ท - จ	- - จ -	- จ - -	- จ - ท	- ท - จ
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 5

มือขวา	ร - ร -	ร ท̣ - -	ร - ม -	ม ช - -	ร ท̣ - -	ม ร - -	ช ม - -	- ช - -
มือซ้าย	- - - ร̣	- - - ร̣	- - - ม̣	- - - ม̣	- - - ร̣	- - - ม̣	- - - ช̣	- ช̣ - ช̣
รำมะนา	- - จ -	- จ - -	- จ - ท	- ท - จ	- - จ -	- จ - -	- จ - ท	- ท - จ
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 6 (กลองแขก)

มือขวา	- - - -	ช ม -ช	- ม - ช	- ม - ช	- - - -	ร ท̣ - ร	- ท̣ - ร	- ท̣ - ร
มือซ้าย	- - - -	- - ช̣ ช̣	- - ช̣ ช̣	- - ช̣ ช̣	- ช̣ - -	- - ร̣ ร̣	- - ร̣ ร̣	- - ร̣ ร̣
ตัวผู้	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จ̣ - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จ̣ - ต
ตัวเมีย	- - จ -	- จ - ท	- - จ -	- จ - ท	- - - ท	ท - - -	- ท - ท	- จ - ท
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 7

มือขวา	- - - -	ฟ - ช -	ช ล - -	ล ท - -	- ล - -	ช - ล -	ล ท - -	ท̣ ด̣ - -
มือซ้าย	- - ร̣ -	- ม - ฟ	- - - ช	- - - ล	- ม - -	- ฟ - ช	- - - ล	- - - ท
ตัวผู้	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จ̣ - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จ̣ - ต
ตัวเมีย	- - จ -	- จ - ท	- - จ -	- จ - ท	- - - ท	ท - - -	- ท - ท	- จ - ท

ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 8

มือขวา	- ท - -	ท - ดำ -	ดำ รำ - -	รำ มำ - -	- รำ - -	- - ดำ รำ	มำ รำ - รำ	ดำ -ดำ ดำ -
มือซ้าย	- ฟ - -	- ล - ท	- - - ดำ	- - - รำ	- ล - -	ล ท - -	- - ดำ -	- ซ - ดำ
ตัวผู้	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จำ - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จำ - ต
ตัวเมีย	- - จ -	- จ - ท	- - จ -	- จ - ท	- - - ท	ท - - -	- ท - ท	- จ - ท
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 9

มือขวา	- - - ท	- ล - ซ	ล ซ - ซ	- ล - -	ท - - ดำ	- ท - ล	ท ล - ท	- ล - -
มือซ้าย	- - ม -	- ม - ร	- - ร ร	- ม - -	ฟ - ซซ	- ฟ - ม	- - ม ฟ	- ม - -
ตัวผู้	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จำ - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จำ - ต
ตัวเมีย	- - จ -	- จ - ท	- - จ -	- จ - ท	- - - ท	ท - - -	- ท - ท	- จ - ท
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 10

มือขวา	- ซ - -	- - ฟ ซ	- - - ท	- ล - ซ	- ซ - -	- - ล ท	- - - รำ	- ดำ - ท
มือซ้าย	- ร - -	ร ม - -	ฟ ม ร -	ซ - ฟ -	- ร - -	ฟ ซ - -	ล ซ ฟ-	ท - ล -
ตัวผู้	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จำ - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จำ - ต
ตัวเมีย	- - จ -	- จ - ท	- - จ -	- จ - ท	- - - ท	ท - - -	- ท - ท	- จ - ท
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 11

มือขวา	- ท - -	- - ด รำ	- - รัรั -	รำ - รัรั -	- รำ - -	- - ท ดำ	- - ดำดำ -	ดำ - ดำดำ -
มือซ้าย	- ฟ - -	ล ท - -	- - - รำ	- ซ - ร	- - - -	ซ ล - -	- - - ดำ	- ซ - ดำ
ตัวผู้	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จำ - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จำ - ต
ตัวเมีย	- - จ -	- จ - ท	- - จ -	- จ - ท	- - - ท	ท - - -	- ท - ท	- จ - ท
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 12

มือขวา	- - ดำ -	- - ท ดำ	- - - มำ	- รำ - ดำ	- - - มำ	- รำ - ดำ	รำ ดำ - ดำ	- ท - ล
มือซ้าย	- - - -	ซ ล - -	ท ล ช -	ดำ - ท -	- - ล -	- ล - ช	- - ช ช	- ฟ - ม
ตัวผู้	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จำ - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จำ - ต
ตัวเมีย	- - จ -	- จ - ท	- - จ -	- จ - ท	- - - ท	ท - - -	- ท - ท	- จ - ท
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 13 (หน้าทับปรบไก่ 3 ชั้นบรรเลงโดยกลองสองหน้า)

มือขวา	ชชช - รำ -	ล ท ดรำ	มำ - ล ท	ดำ รำ - -	- ดำ - รำ	- - - -	- ช - -	- - ฟ ช
มือซ้าย	- ช ร ช	- - - -	- ช - -	- - - -	- ท - -	ดำ ท ลช	- ร - -	ร ม - ร
สองหน้า	- - - พ	- พ - ป	- - - ถ	- พ - ป	- ถ - ถ	- พ - ป	- - - ป	- - - ตำ
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 14

มือขวา	ดดด - ช -	ร ม ฟช	ล - ร ม	ฟ ช - -	- ช - ล	- - - -	- ร - -	- - ด ร
มือซ้าย	- ด ช ด	- - - -	- ด - -	- - - -	- ฟ - -	ช ฟ มร	- ล - -	ล ท - -
สองหน้า	- - - -	- - - พ	- - - -	- - - พ	- - - ท	- ร - ต	- ท ตท	- ป - พ
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 15

มือขวา	- ร - ม	- - ร ม	- ร - ม	- - - -	- ด - -	- ทฺ - -	ร - - -	- ด - -
มือซ้าย	- ด - -	ร ด - -	- ด - -	ร ด ทฺลฺ	- - ทฺ ลฺ	ซฺ - - ลฺ	- - ด ทฺ	ลฺ - - ทฺ
สองหน้า	- - - พ	- พ - ป	- - - ถ	- พ - ป	- ถ - ถ	- พ - ป	- - - ป	- - - ตำ
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 16

มือขวา	ม - - -	- ร - -	ฟ - - -	- ม - -	- - ฟ ซ	- ล - ซ	- ฟ - ม	- ร - ด
มือซ้าย	- - ร ด	ท - - ด	- - ม ร	ด - - ร	- ม - -	ฟ - ฟ -	ม - ร -	ด - ทฺ -
สองหน้า	- - - -	- - - พ	- - - -	- - - พ	- - - ท	- ร - ต	- ท ตท	- ป - พ
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 17 (กลองแขก)

มือขวา	- ด - -	- - ฟ ซ	- - ซ ล	- - ล ท	- - ท ด	- - ล ท	- - ซ ล	- - ฟ ซ
มือซ้าย	- ซฺ - -	ร ม - -	ฟ - - -	ซ - - -	ล - - -	ซ - - -	ฟ - - -	ม - - -
ตัวผู้	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จำ - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จำ - ต
ตัวเมีย	- - จ -	- จ - ท	- - จ -	- จ - ท	- - - ท	ท - - -	- ท - ท	- จ - ท
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 18

มือขวา	- - ร ร	- ม ฟ -	- ฟ ซ -	- ซ ล -	- - ฟ ฟ -	- ซ ล -	- ล ท -	- ท ดำ -
มือซ้าย	- - - ร	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท
ตัวผู้	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จำ - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จำ - ต
ตัวเมีย	- - จ -	- จ - ท	- - จ -	- จ - ท	- - - ท	ท - - -	- ท - ท	- จ - ท
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +

ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 19

มือขวา	- - ล ล	- ท ด -	- ด ร -	- ร ม -	- ร - -	- - ด ร	- - ด ม	- ร - ด
มือซ้าย	- - - ล	- - - ท	- - - ด	- - - ร	- ล - -	ล ท - -	ด ท - -	ด - ท -
ตัวผู้	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จ - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จ - ต
ตัวเมีย	- - จ -	- จ - ท	- - จ -	- จ - ท	- - - ท	ท - - -	- ท - ท	- จ - ท
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 20

มือขวา	- ด - -	- - ท ด	- - ด ร	ด - - ด	- - ร ม	- - - -	- - ล ร	ล - - ล
มือซ้าย	- ช - -	ช ล - -	- ท - -	- ช - -	- ด - -	ร ด ท ล	- ร - -	- ร - -
ตัวผู้	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จ - ต	- - - ต	- - - ต	- - - ต	- จ - ต
ตัวเมีย	- - จ -	- จ - ท	- - จ -	- จ - ท	- - - ท	ท - - -	- ท - ท	- จ - ท
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 21 (หน้าทับปรบไก่ 3 ชั้นบรรเลงโดยกลองสองหน้า)

มือขวา	- - - -	- - - -	ร ม ฟ ซ	ล ท - -	- ท - -	- - - -	ฟ ซ ล ท	ด ร - -
มือซ้าย	- ล̣ - -	ร̣ ม̣ ฟ̣ ซ̣	- - - -	- - - ท̣	- ท̣ - -	ฟ̣ ซ̣ ล̣ ท̣	- - - -	- - - ร
สองหน้า	- - - พ	- พ - ป	- - - ถ	- พ - ป	- ถ - ถ	- พ - ป	- - - ป	- - - ต
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 22

มือขวา	- รำ - -	- - - -	ซ ล ทดำ	- - - -	รร - รำ -	- - ดำ -	- - ท -	- - ล -
มือซ้าย	- ร - -	ซฺ ลฺ ทฺด	- - - -	ทฺ ด รม	- ร - ซฺ	ร ด - ฟฺ	ด ทฺ - มฺ	ทฺ ลฺ - -
สองหน้า	- - - -	- - - พ	- - - -	- - - พ	- - - ท	- ร - ต	- ท ตท	- ป - พ
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 23

มือขวา	- - ช -	ช ร - -	ช ร - -	ล ร - -	ท - ดำ -	ดำ ช - -	ดำ - รำ -	รำ ช - รำ
มือซ้าย	- - - ซฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ด	- - - ด	- - - ร	- - - -
สองหน้า	- - - พ	- พ - ป	- - - ถ	- พ - ป	- ถ - ถ	- พ - ป	- - - ป	- - - ตำ
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

ประโยคที่ 24

มือขวา	รำ มำ - -	รำ - - ดำ	- - ท -	- ล - -	ช ม -ม	- - ร -	- ด - -	ทฺ ลฺ - ลฺ
มือซ้าย	- - รำ ดำ	- ดำ ท -	ท ล - ล	ช - ชม	- - ร -	ร ด - ด	ทฺ - ทฺ ลฺ	- - ซฺ -
สองหน้า	- - - -	- - - พ	- - - -	- - - พ	- - - ท	- ร - ต	- ท ตท	- ป - พ
ฉิ่ง	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +	- - - -	- - - +
ฉาบเล็ก	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว	- - - -	- ช - ว	- ช - ว	- ช - ว
กรับ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ก

บทที่ 5

การประเมินวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์จากผู้ทรงคุณวุฒิ

การวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ ได้ดำเนินการสร้างสรรค์ผลงานโดยมีแนวทางการสร้างสรรค์ที่อ้างอิงมาจากคำแนะนำของผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งด้านระนาดทุ้ม ซึ่งเมื่อผู้วิจัยดำเนินการสร้างสรรค์ผลงานเสร็จสิ้นแล้ว จึงได้นำผลงานสร้างสรรค์เข้าสู่การประเมินวิพากษ์ผลงานจากผู้ทรงคุณวุฒิ โดยมีผลการประเมินวิพากษ์ผลงานดังนี้

5.1 กลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิ

ผู้วิจัยกำหนดกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านระนาดทุ้มหรือมีความรู้ความสามารถด้านดนตรีไทย โดยกำหนดคุณสมบัติกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิไว้ดังนี้

1) มีฝีมือเป็นที่ประจักษ์ในวงการดนตรีไทย

2) มีประสบการณ์การบรรเลงหรือเป็นนักดนตรีไทยมาไม่น้อยกว่า 30 ปี

3) มีความรู้ความเชี่ยวชาญด้านระนาดทุ้ม

ผู้วิจัยกำหนดกลุ่มผู้ทรงคุณวุฒิในการประเมินวิพากษ์ผลงานทั้งสิ้นจำนวน 7 ท่าน ดังนี้

1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม	ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2) นายไชยยะ ทางมีศรี	ผู้เชี่ยวชาญพิเศษ กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
3) นายสืบศักดิ์ ดุริยประณีต	อดีตผู้อำนวยการส่วนบริหารการดนตรี กรมประชาสัมพันธ์
4) นายวีระชาติ สังขมาน	ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
5) นายวรเทพ บุญจำเริญ	ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
6) นายกิตติ อัตถาผล	ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
7) พ.อ.อ อนุชา พึ่งเจริญ	กองดุริยางค์ทหารอากาศ หน่วยบัญชาการอากาศโยธิน

5.2 ผลการประเมินวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์

5.2.1 ผลการประเมินวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงมอญ

5.2.1.1 ผลการประเมิน

ประเด็นคำถาม	$\bar{x}$	S.D.	แปลผล
ประเด็นคำถามเกี่ยวกับสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้นสำเนียงมอญ			
1. สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้นสำเนียงมอญ มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด	4.43	0.79	มีความเหมาะสมมาก
2. สัดส่วนระหว่างทำนองสำเนียงภาษามอญและสำนวนระนาดทุ้มมีความสมดุล เหมาะสมในระดับใด	4.43	0.79	มีความเหมาะสมมาก
3. ทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของสำเนียงภาษามอญตามขนบดนตรีไทย ในระดับใด	4.43	0.79	มีความเหมาะสมมาก
4.สำนวนทางระนาดทุ้มสำเนียงมอญมีความเหมาะสมและเป็นไปตามหลักวิชาการดนตรีไทยในระดับใด	4.57	0.79	มีความเหมาะสมมากที่สุด
5. สำนวนทางระนาดทุ้มสำเนียงมอญมีความต่อเนื่องกลมกลืนในระดับใด	4.43	0.79	มีความเหมาะสมมาก
6. การเลือกใช้จังหวะหน้าทับและจังหวะฉิ่งในสำเนียงมอญมีความเหมาะสมในระดับใด	4.43	0.79	มีความเหมาะสมมาก
รวม	4.45	0.79	มีความเหมาะสมมาก

สรุปการประเมินผลงานสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้นสำเนียงมอญ มีความเหมาะสมของทำนองในระดับมาก มีค่าเฉลี่ย ($\bar{x}$) เท่ากับ 4.45 และมีส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.79

5.2.1.2 ข้อเสนอแนะจากผู้ทรงคุณวุฒิ

ผู้วิจัยนำข้อเสนอแนะจากการการประเมินวิพากษ์ผลงานเข้ากระบวนการประมวลผล สังเคราะห์ เรียบเรียง และนำเสนอข้อมูลโดยมีรายละเอียดดังนี้

1) ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับสำนวนทางระนาดทุ้ม

1.1) ประเด็นการขึ้นต้นทำนอง เสนอแนะปรับเปลี่ยนทำนองขึ้นต้นให้มีลักษณะคล้ายกับการดำเนินทำนองของฆ้องมอญแบบทั่วไปแทนการขึ้นต้นทำนองด้วยการสะบัดซึ่งมีความคล้ายคลึงกับการขึ้นต้นทำนองในลักษณะเดี่ยว

1.2) ประเด็นลักษณะการดำเนินทำนอง มีการดำเนินทำนองในบางวรรคหรือประโยคที่แสดงถึงสำเนียงพม่าหรือไทยใหญ่ เสนอแนะให้มีการปรับเปลี่ยนลักษณะทำนองดังกล่าวเพื่อความสอดคล้องและแสดงถึงอัตลักษณ์ของสำเนียงมอญมากขึ้น

2) ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับจังหวะและแนวการบรรเลง

เสนอแนะให้มีการปรับเปลี่ยนแนวการบรรเลงให้มีความเหมาะสมตามลักษณะของสำเนียงมอญ นอกจากนี้ ยังมีการเสนอแนะให้ปรับใช้หน้าทับปรบไก่ 3 ชั้นบรรเลงกำกับทำนองเที่ยวแรก และใช้หน้าทับมอญ 2 ชั้นบรรเลงกำกับทำนองเที่ยวหลัง รวมไปถึงเสนอแนะให้เพิ่มเครื่องกำกับจังเพิ่มเติมเพื่อเพิ่มอรรถรสของการบรรเลง เช่น กรับ โหม่ง เปิงมาง เป็นต้น

5.2.2 ผลการประเมินวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงจีน

5.2.2.1 ผลการประเมิน

ประเด็นคำถาม	$\bar{x}$	S.D.	แปลผล
ประเด็นคำถามเกี่ยวกับสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้นสำเนียงจีน			
1. สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้นสำเนียงจีนมีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด	4.43	0.79	มีความเหมาะสมมาก
2. สัดส่วนระหว่างทำนองสำเนียงภาษาจีนและสำนวนระนาดทุ้มมีความสมดุล เหมาะสมในระดับใด	4.29	0.95	มีความเหมาะสมมาก
3. ทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของสำเนียงภาษาจีนตามขนบดนตรีไทย ในระดับใด	4.43	0.79	มีความเหมาะสมมาก
4.สำนวนทางระนาดทุ้มสำเนียงจีนมีความเหมาะสมและเป็นไปตามหลักวิชาการดนตรีไทยในระดับใด	4.43	0.79	มีความเหมาะสมมาก
5. สำนวนทางระนาดทุ้มสำเนียงจีนมีความต่อเนื่องกลมกลืนในระดับใด	4.43	0.79	มีความเหมาะสมมาก
6. การเลือกใช้จังหวะหน้าทับและจังหวะฉิ่งในสำเนียงจีนมีความเหมาะสมในระดับใด	4.43	0.79	มีความเหมาะสมมาก
รวม	4.40	0.81	มีความเหมาะสมมาก

สรุปการประเมินผลงานสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้นสำเนียงจีน มีความเหมาะสมของทำนองในระดับมาก โดยมีค่าเฉลี่ย ($\bar{x}$) เท่ากับ 4.40 และมีส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.81

5.2.2.2 ข้อเสนอแนะจากผู้ทรงคุณวุฒิ

ผู้วิจัยนำข้อเสนอแนะจากการการประเมินวิพากษ์ผลงานเข้ากระบวนการประมวลผล สังเคราะห์ เรียบเรียง และนำเสนอข้อมูลโดยมีรายละเอียดดังนี้

1) ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับสำนวนทางระนาดทุ้ม

มีการดำเนินทำนองในบางวรรคหรือประโยคที่แสดงถึงสำเนียงภาษาอื่น ๆ เสนอแนะให้มีการปรับเปลี่ยนลักษณะทำนองดังกล่าวเพื่อความสอดคล้องและแสดงถึงอัตลักษณ์ของสำเนียงจีนมากขึ้น นอกจากนี้ทำนองในช่วงที่มีการเปลี่ยนระดับเสียง ควรเลือกใช้ทำนองที่มีความกลมกลืนไม่รู้สึกถึงการเปลี่ยนระดับเสียงจะทำให้ไม่รู้สึกว่าทำนองมีความขัดแย้งกัน รวมไปถึงทำนองบางวรรคหรือประโยค มีลักษณะเป็นทางเก็บถี่ต่อเนื่องหลายวรรค เสนอแนะควรปรับให้มีความเหมาะสมว่าจะใช้ทำนองสำเนียงแบบบังคับทางและทางระนาดทุ้มมีจำนวนสัดส่วนมากน้อยเท่าใดของแต่ละท่อนเพลง

2) ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับจังหวะและแนวการบรรเลง

เสนอแนะให้เพิ่มเติมเครื่องกำกับจังหวะที่สอดคล้องกับสำเนียงภาษาจีนตามความเหมาะสมเพื่อให้มีอรรถรสในการฟังมากขึ้น

5.2.3 ผลการประเมินวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้นสำเนียงแขก

5.2.3.1 ผลการประเมิน

ประเด็นคำถาม	$\bar{x}$	S.D.	แปลผล
ประเด็นคำถามเกี่ยวกับสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้นสำเนียงแขก			
1. สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้นสำเนียงแขก มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด	4.29	0.95	มีความเหมาะสมมาก
2. สัดส่วนระหว่างทำนองสำเนียงภาษาแขกและสำนวนระนาดทุ้มมีความสมดุล เหมาะสมในระดับใด	4.29	0.95	มีความเหมาะสมมาก
3. ทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของสำเนียงภาษาแขกตามขนบดนตรีไทย ในระดับใด	4.43	0.79	มีความเหมาะสมมาก
4.สำนวนทางระนาดทุ้มสำเนียงแขกมีความเหมาะสม	4.43	0.79	มีความเหมาะสมมาก

ประเด็นคำถาม	$\bar{x}$	S.D.	แปลผล
และเป็นไปตามหลักวิชาการดนตรีไทยในระดับใด			
5. สำนวนทางระนาดทุ้มสำเนียงแขกมีความต่อเนื่องกลมกลืนในระดับใด	4.29	0.95	มีความเหมาะสมมาก
6. การเลือกใช้จังหวะหน้าทับและจังหวะฉิ่งในสำเนียงแขกมีความเหมาะสมในระดับใด	4.43	0.79	มีความเหมาะสมมาก
รวม	4.36	0.87	มีความเหมาะสมมาก

สรุปการประเมินผลงานสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้นสำเนียงแขกซึ่งมีความเหมาะสมของทำนองในระดับมาก โดยมีค่าเฉลี่ย ($\bar{x}$) เท่ากับ 4.36 และมีส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.87

5.2.3.2 ข้อเสนอแนะจากผู้ทรงคุณวุฒิ

ผู้วิจัยนำข้อเสนอแนะจากการการประเมินวิพากษ์ผลงานเข้ากระบวนการประมวลผล สังเคราะห์ เรียบเรียง และนำเสนอข้อมูลโดยมีรายละเอียดดังนี้

1) ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับสำนวนทางระนาดทุ้ม

ลักษณะของเพลงมีสำนวนและลีลาคล้ายเพลงระบำหรือเพลงท้าย เครื่องเสนอแนะให้เลือกใช้ทำนองที่มีลักษณะสอดคล้องกับลีลาของเพลงต้นราก ที่ให้ความรู้สึกมีความสง่าภาคภูมิก่อน แล้วจึงค่อยๆเพิ่มเติมทำนองที่มีลีลาสนุกสนานสอดแทรกเข้ามาบ้างให้มีความเหมาะสมพอดี เสนอแนะให้มีท่วงทำนองหลากหลายแบบสอดสลับกับทางของระนาดทุ้ม

2) ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับจังหวะและแนวการบรรเลง

เสนอแนะให้เพิ่มเติมเครื่องกำกับจังหวะที่สอดคล้องกับสำเนียงภาษาแขกตามความเหมาะสมเพื่อให้มีอรรถรสในการฟังมากขึ้น

5.3 สรุปผลการประเมินวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์

5.3.1 สรุปผลการประเมิน

จากผลการประเมินวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์โดยผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 7 ท่าน สามารถสรุปได้ว่า สำนวนทางระนาดทุ้มเพลง 3 ชั้น 3 สำเนียง มีความเหมาะสมของทำนองในระดับมาก โดยมีค่าเฉลี่ย ($\bar{x}$) เท่ากับ 4.40 และมีส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.82 นอกจากนี้เมื่อพิจารณาเป็นรายสำเนียงยังพบอีกว่า ทำนองสำเนียงมอญ มีความเหมาะสมของทำนองในระดับมาก มีค่าเฉลี่ย ($\bar{x}$) เท่ากับ 4.45 และมีส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.79 โดยในสำเนียงดังกล่าวมีระดับค่าเฉลี่ยสูงที่สุดเมื่อเปรียบเทียบกับสำเนียงอื่น รองลงมา

ได้แก่ ทำนองสำเนียงจีน มีความเหมาะสมของทำนองในระดับมาก โดยมีค่าเฉลี่ย ($\bar{x}$) เท่ากับ 4.40 และมีส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.81 ท้ายที่สุดคือทำนองสำเนียงแขก ซึ่งมีความเหมาะสมของทำนองในระดับมาก โดยมีค่าเฉลี่ย ($\bar{x}$) เท่ากับ 4.36 และมีส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.87

5.3.2 ข้อเสนอแนะจากผู้ทรงคุณวุฒิโดยสรุป

5.3.2.1 ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับสำนวนทางระนาดทุ้ม

1) ปรับสำนวนขึ้นต้นเพื่อหลีกเลี่ยงลักษณะที่คล้ายคลึงกับเพลงเดี่ยว

2) ปรับลักษณะสำนวนในบางวรรค ที่อาจมีลักษณะอาจใกล้เคียงกับสำเนียงอื่น ๆ ที่มีความคล้ายคลึงกันเป็นพื้นฐานเดิมอยู่แล้ว เช่น สำเนียงมอญ กับสำเนียงพม่าที่มีลักษณะคล้ายคลึงกัน จึงเสนอแนะให้ปรับเปลี่ยนบางสำนวนให้แสดงออกถึงความเป็นสำเนียงมอญมากขึ้น เป็นต้น

3) ในประโยคช่วงที่มีการเปลี่ยนระดับเสียงในเพลง ควรเลือกใช้สำนวนทำนองที่มีความกลมกลืนไม่รู้สึกถึงการเปลี่ยนระดับเสียง จะทำให้ไม่รู้สึกว่าทำนองมีความขัดแย้งกัน

4) สำนวนทำนองบางวรรคหรือประโยค มีลักษณะเป็นทางเก็บถี่ต่อเนื่องหลายวรรค ควรปรับให้มีความเหมาะสมว่าจะใช้ทำนองสำเนียงแบบบังคับทางและทางระนาดทุ้มมีสัดส่วนที่เหมาะสมกัน

5) ในบางสำนวนมีลักษณะลีลาคล้ายเพลงระบำหรือเพลงท้ายเครื่อง (ลูกบท) เสนอแนะให้เลือกใช้ทำนองที่มีลักษณะสอดคล้องกับลีลาของเพลงต้นราก ที่ให้ความรู้สึกมีความสง่าภาคภูมิก่อน แล้วจึงค่อย ๆ เพิ่มเติมทำนองที่มีลีลาสนุกสนานสอดแทรกเข้ามาบ้างให้มีความเหมาะสม

5.3.2.2 ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับจังหวะและแนวการบรรเลง

1) เสนอแนะการกำหนดความช้า - เร็ว ในการบรรเลง เพื่อให้แนวการบรรเลงมีความเหมาะสมกับสำเนียงนั้น ๆ มากขึ้น

2) เสนอแนะให้เพิ่มเติมการใช้เครื่องประกอบจังหวะของสำเนียงภาษาในการบรรเลง เพื่อให้เกิดอรรถรสในการฟังมากขึ้น

3) เสนอแนะให้ปรับจังหวะหน้าทับที่ใช้ในการบรรเลงสำเนียงต่าง ๆ ให้ใช้ทั้งหน้าทับปรบไก่สลับกับหน้าทับสำเนียง

บทที่ 6

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น ดำเนินการตามระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีวัตถุประสงค์เพื่อสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง ได้แก่ สำเนียงมอญ สำเนียงจีน และสำเนียงแขก โดยยึดหลักแนวคิดและวิธีการสร้างสรรค์สำนวนเพลงตามหลักวิชาการด้านดนตรีไทย สามารถสรุปผลได้ดังนี้

6.1 สรุปผลการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง

6.1.1 กระบวนการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง

6.1.1.1 พื้นฐานวิธีการในการสร้างสรรค์ผลงาน

วิธีการขั้นพื้นฐานที่ผู้วิจัยใช้ในการดำเนินการสร้างสรรค์ผลงาน ได้แก่การคิดประดิษฐ์สำนวนกลอนโดยยึดโครงสร้างลูกตกของทำนองหลักเพลงทะแย วิธีการนี้เป็นวิธีการที่มีลักษณะเหมือนกับการแปลทางที่พบได้ในการบรรเลงทั่วไป ที่ผู้บรรเลงดนตรีไทยจะทำการแปลทำนองหลักเป็นทางเฉพาะเครื่องมือแล้วบรรเลงออกมาไปพร้อม ๆ กัน โดยทางที่แปลออกมานั้นต้องมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักด้วย วิธีการนี้เป็นวิธีการพื้นฐานที่ผู้วิจัยใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

สำหรับงานวิจัยครั้งนี้ การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มจะมีความแตกต่างไปจากการแปลทางทั่วไป เพราะการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ ผู้วิจัยมีความต้องการให้สำนวนทางระนาดทุ้มที่ทำการสร้างสรรค์ขึ้นมานั้นเป็นทางระนาดทุ้มที่แสดงอกถึงความเป็นสำเนียงได้ เป็น “สำนวนทางระนาดทุ้ม 3 สำเนียง” โดยเฉพาะ ทำให้สำนวนทางระนาดทุ้มแบบแผนที่นิยมบรรเลงกันโดยทั่วไปไม่สามารถนำมาใช้แทนได้ เพราะพบปัญหาว่าสำนวนทางระนาดทุ้มแบบแผนทั่วไปไม่สามารถแสดงบ่งบอกถึงความเป็นสำเนียงได้อย่างชัดเจน ผู้วิจัยจึงได้พิจารณาปรับเปลี่ยนวิธีการสร้างสรรค์ผลงานโดยทำการศึกษาสำนวนทำนองหลักที่เป็นเอกลักษณ์ของสำเนียงนั้น ทั้งลีลาสำนวนลูกมือ และลีลาจังหวะ นำมาผสมผสานกับสำนวนทางระนาดทุ้มแบบแผน จนสามารถสร้างสรรค์ผลงานสำนวนทางระนาดทุ้ม ทั้ง 3 สำเนียงได้

6.1.1.2 การผสมผสานวิธีการประพันธ์เพลงไทยตามหลักวิชาการดนตรีไทย

เพลงทะแย 3 ชั้นเป็นเพลงที่มีการเปลี่ยนเสียงในเพลง ทำให้การประพันธ์สำนวนทางระนาดทุ้มให้เป็นสำเนียงต่าง ๆ เกิดปัญหาเชิงสุนทรียะ เมื่อผู้วิจัยได้ทำการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มแล้วพบว่า การจะสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มสำเนียงต่าง ๆ จากโครงสร้าง

สำนวนทำนองหลักเพลงทะแย 3 ชั้นแบบตรง ๆ เป็นสิ่งที่กระทำได้ยาก เพราะไม่สามารถสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มที่บ่งชี้ถึงความเป็นสำเนียงได้อย่างชัดเจน ผู้วิจัยจึงทำการปรับเปลี่ยนทำนองหลักเพลงทะแย 3 ชั้นเดิม เป็นทำนองหลักของสำเนียงนั้น ๆ ก่อน แล้วจึงนำทำนองหลักที่เป็นสำเนียงนั้นมาสร้างสรรค์เป็นสำนวนทางระนาดทุ้มอีกทอดหนึ่ง สำหรับอีกปัญหาหนึ่งที่ผู้วิจัยพบในการสร้างสรรค์คือโครงสร้างลูกตกในบางสำนวนนั้นมีร่องเสียงที่อาจไม่ค่อยเหมาะสมกับสำเนียงนั้น ๆ กล่าวคือ โครงสร้างลูกตกไม่เอื้ออำนวยต่อการสร้างสรรค์ที่เหมาะกับสำเนียงนั้น ผู้วิจัยจึงได้ปรับเปลี่ยนการใช้โครงสร้างลูกตก โดยอ้างอิงโครงสร้างของลูกตกจากทำนองหลักเพลงทะแย 2 ชั้นมาขยายเป็น 3 ชั้น และปรับใช้ในการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มบางช่วงบางตอน

6.1.2 สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง

สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียงได้แก่ สำเนียงมอญ สำเนียงจีน และสำเนียงแขก มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

1) สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงมอญ

ผู้วิจัยทำการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มโดยสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงของระนาดทุ้ม เช่น การตีดูด การตีสะบัด เป็นต้น ทั้งยังสอดแทรกวิธีการตีลัก - ย้อยจังหวะในการสร้างสรรค์ เพื่อให้สำนวนทางระนาดทุ้มนั้นแสดงออกถึงความเป็นตัวตนของระนาดทุ้มเด่นชัด ประกอบกับการนำสำนวนทำนองหลักอันเป็นเอกลักษณ์ของสำเนียงมอญที่พบได้ในเพลงมอญอื่น ๆ มาใช้ผสมผสานกับสำนวนทางระนาดทุ้มแบบแผน ทำให้ได้ผลผลิตเป็นสำนวนทางระนาดทุ้มที่เป็นสำเนียงมอญ โดยมีการสอดแทรกทำนองสำเนียงมอญทั้งในลักษณะถี่กระชั้นและลักษณะบังคับทางพยางค์ห่าง ๆ รวมไปถึงมีการสอดแทรกสำนวนการบรรเลงระนาดทุ้มสลับกัน นอกจากนี้ผู้วิจัยกำหนดให้กลองสองหน้าบรรเลงหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้นกำกับทำนองทั่วไป และใช้หน้าทับมอญ 2 ชั้นบรรเลงกำกับทำนองสำเนียงมอญแบบบังคับทาง

2) สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงจีน

เพลงไทยสำเนียงจีนมีลักษณะเด่นเป็นเอกลักษณ์อยู่ที่ลีลาจังหวะและการใช้เสียงในสำนวนที่เคลื่อนที่รวดเร็วและใช้เสียงกระชั้นชิดกันเป็นส่วนมาก โดยมีลักษณะสำนวนที่สลับเสียงกันไปมาคล้ายกับการสลับฟันปลา มีทำนองบางส่วนเท่านั้นที่มีแนวทำนองเคลื่อนที่ห่าง ๆ กัน ทั้งเสียงและลีลาจังหวะ รูปแบบสำนวนทางระนาดทุ้มที่สร้างสรรค์ขึ้นจึงมีลักษณะที่รวดเร็วและใช้เสียงกระชั้นชิดกันคล้ายคลึงกับเอกลักษณ์ของสำนวนเพลงไทยสำเนียงจีน เว้นแต่ในบางประโยคที่ผู้วิจัยต้องการบ่งบอกถึงความเป็นสำเนียงจีนอย่างชัดเจน ผู้วิจัยจะสร้างสรรค์สำนวนที่คงไว้ซึ่งความ

เป็นเอกลักษณ์ของสำเนียงจีน โดยสอดแทรกสำนวนทางระนาดทุ้มเข้าไปผสมผสานกันบ้างตามความเหมาะสม การสอดแทรกทำนองสำเนียงจีนมีทั้งสำนวนที่มีลักษณะถี่กระชั้นที่มีการเคลื่อนที่ของทำนองขึ้นลงโดยใช้เสียงซ้ำ และลักษณะบังคับทางพยางค์ห่าง ๆ รวมไปถึงมีการสอดแทรกสำนวนการบรรเลงระนาดทุ้มโดยการใช้กลวิธีการบรรเลงแบบพิเศษต่าง ๆ ได้แก่ การตีสะบัด การตีสะเดาะ การตีดูด และการตีลักจังหวะ นอกจากนี้ผู้วิจัยกำหนดให้ใช้กลองต๊อก กลองจีน ฆ้าง และแต๋ว บรรเลงหน้าทับจีน 2 ชั้นกำกับทำนองทั้งหมด

3) สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงแขก

ลักษณะสำนวนของเพลงไทยสำเนียงแขกที่เป็นเอกลักษณ์คือมีทั้งการใช้ขั้นคู่เสียง กระสวนทำนองที่ดำเนินเรียงเสียงติดชิดกัน หรือมีการใช้เสียงในสำนวนที่ไม่ห่างกัน ที่พบมากคือการร้อยเสียงในสำนวนโดยใช้เสียงคู่ 4 หรือคู่ 5 และมีลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นอีกประการหนึ่งคือ ในสำเนียงแขกบางประเภทก็ไม่ผูกอยู่กับบันไดเสียง 5 เสียง (Pentatonic Scale) ผู้วิจัยจึงนำลักษณะเด่นเหล่านั้นมาสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้ม โดยใช้ลีลาเอกลักษณ์ของสำเนียงแขกทั้งในลักษณะถี่กระชั้นและลักษณะบังคับทางพยางค์ห่าง มาผสมผสานกับสำนวนทางระนาดทุ้มโดยการใช้กลวิธีการบรรเลงแบบพิเศษต่าง ๆ ได้แก่ การตีสะเดาะ การตีดูด การตีลักจังหวะ และการตีย้อยจังหวะนอกจากนี้ผู้วิจัยกำหนดให้กลองแขกและรำมะนาลำตัดบรรเลงกำกับทำนองสำเนียงแขกทั่วไปและกำหนดให้กลองสองหน้าบรรเลงหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้นกำกับทำนองสำนวนระนาดทุ้ม

กระบวนการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มและสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียงนั้น ผู้วิจัยได้ทำการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเป็นสำเนียงต่าง ๆ โดยอ้างอิงลักษณะที่ปรากฏในความเป็นทางระนาดทุ้มแบบแผนมาผสมผสานกับลีลาสำนวนเอกลักษณ์ของสำเนียงนั้น ตั้งแต่ลีลาจังหวะในสำนวน ลักษณะเด่นในทำนองหลักของสำเนียงที่ปรากฏอยู่ในเพลงอื่น ๆ ลีลาของการร้อยเสียงที่ดำเนินไป กระสวนของทำนอง เป็นต้น ออกมาเป็นสำนวนทางระนาดทุ้มทั้ง 3 สำเนียง โดยทั้งนี้ ผู้วิจัยยังได้ทำการปรับเปลี่ยนโครงสร้างแนวทำนองหลักที่ยืดโยงมาจากอัตรา 2 ชั้น บ้างในบางวรรคตอน เพื่อให้สำนวนทางระนาดทุ้มที่ทำการสร้างสรรค์ออกมานั้นมีความไพเราะสละสลวย ตามทัศนะของผู้วิจัยด้วย

และทั้งนี้ เพื่อให้เกิดอรรถรสในการบรรเลงและแสดงออกถึงความเป็นสำเนียงมากที่สุด ผู้วิจัยจึงได้กำหนดการใช้เครื่องประกอบจังหวะและจังหวะหน้าทับของสำเนียงนั้น ๆ มาใช้ประกอบการบรรเลงด้วย

6.1.2 ผลการประเมินวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์

6.1.2.1 สรุปผลการประเมิน

จากผลการประเมินวิพากษ์ผลงานสร้างสรรค์โดยผู้ทรงคุณวุฒิทั้ง 7 ท่าน สามารถสรุปได้ว่า สำนวนทางระนาดทุ้มเพลง 3 ชั้น 3 สำเนียง มีความเหมาะสมของทำนองในระดับมาก โดยมีค่าเฉลี่ย ($\overline{x}$) เท่ากับ 4.40 และมีส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.82 นอกจากนี้เมื่อพิจารณาเป็นรายสำเนียงยังพบอีกว่า ทำนองสำเนียงมอญ มีความเหมาะสมของทำนองในระดับมาก มีค่าเฉลี่ย ($\overline{x}$) เท่ากับ 4.45 และมีส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.79 โดยในสำเนียงดังกล่าวมีระดับค่าเฉลี่ยสูงที่สุดเมื่อเปรียบเทียบกับสำเนียงอื่น รองลงมาได้แก่ ทำนองสำเนียงจีน มีความเหมาะสมของทำนองในระดับมาก โดยมีค่าเฉลี่ย ($\overline{x}$) เท่ากับ 4.40 และมีส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.81 ท้ายที่สุดคือทำนองสำเนียงแขก ซึ่งมีความเหมาะสมของทำนองในระดับมาก โดยมีค่าเฉลี่ย ($\overline{x}$) เท่ากับ 4.36 และมีส่วนเบี่ยงเบนมาตรฐาน (S.D.) เท่ากับ 0.87

6.1.2.2 ข้อเสนอแนะจากผู้ทรงคุณวุฒิโดยสรุป

1) ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับสำนวนทางระนาดทุ้ม

1.1) ปรับสำนวนขึ้นต้นเพื่อหลีกเลี่ยงลักษณะที่คล้ายคลึงกับเพลงเดี่ยว

1.2) ปรับลักษณะสำนวนในบางวรรค ที่อาจมีลักษณะอาจใกล้เคียงกับสำเนียงอื่น ๆ ที่มีความคล้ายคลึงกันเป็นพื้นฐานเดิมอยู่แล้ว เช่น สำเนียงมอญ กับสำเนียงพม่า ที่มีลักษณะคล้ายคลึงกัน จึงเสนอแนะให้ปรับเปลี่ยนบางสำนวนให้แสดงออกถึงความเป็นสำเนียงมอญมากขึ้น เป็นต้น

1.3) ในประโยคช่วงที่มีการเปลี่ยนระดับเสียงในเพลง ควรเลือกใช้สำนวนทำนองที่มีความกลมกลืนไม่รู้สึกถึงการเปลี่ยนระดับเสียง จะทำให้ไม่รู้สึกว่าทำนองมีความขัดแย้งกัน

1.4) สำนวนทำนองบางวรรคหรือประโยค มีลักษณะเป็นทางเก็บถี่ต่อเนื่องหลายวรรค ควรปรับให้มีความเหมาะสมว่าจะใช้ทำนองสำเนียงแบบบังคับทางและทางระนาดทุ้มมีสัดส่วนที่เหมาะสมกัน

1.5) ในบางสำนวนมีลักษณะลีลาคล้ายเพลงระบำหรือเพลงท้ายเครื่อง (ลูกบท) เสนอแนะให้เลือกใช้ทำนองที่มีลักษณะสอดคล้องกับลีลาของเพลงต้นราก ที่ให้ความรู้สึกมีความสง่าภาคภูมิก่อน แล้วจึงค่อย ๆ เพิ่มเติมทำนองที่มีลีลาสนุกสนานสอดแทรกเข้ามาบ้างให้มีความเหมาะสม

2) ข้อเสนอแนะเกี่ยวกับจังหวะและแนวการบรรเลง

2.1) เสนอแนะการกำหนดความช้า - เร็ว ในการบรรเลง เพื่อให้แนวการบรรเลงมีความเหมาะสมกับสำเนียงนั้น ๆ มากขึ้น

2.2) เสนอแนะให้เพิ่มเติมการใช้เครื่องประกอบจังหวะของสำเนียงภาษาในการบรรเลง เพื่อให้เกิดอรรถรสในการฟังมากขึ้น

2.3) เสนอแนะให้ปรับจังหวะหน้าทับที่ใช้ในการบรรเลงสำเนียงต่าง ๆ ให้ใช้ทั้งหน้าทับปรบไก่สลับกับหน้าทับสำเนียง

6.2 อภิปรายผล

6.2.1 แนวคิดการสร้างสรรค์ผลงาน

การวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้เกิดขึ้นจากแรงบันดาลใจที่ผู้วิจัยมีความต้องการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มในรูปแบบใหม่ที่เป็นลักษณะของสำเนียงต่าง ๆ โดยจากประสบการณ์ของผู้วิจัยที่เป็นนักดนตรีไทยทั้งในฐานะศิลปินและการเป็นครูอยู่ในแวดวงดนตรีไทยมาไม่น้อยกว่า 40 ปี จึงเกิดแนวคิดที่อยากจะสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มให้เป็นสำเนียงต่าง ๆ ขึ้นอย่างเป็นกิจลักษณะ ในอดีตที่ผ่านมา การบรรเลงระนาดทุ้มเป็นสำเนียงต่าง ๆ นั้นปรากฏเป็นส่วนหนึ่งในเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มบ้าง หรือเป็นเพียงการแปลทำนองไปตามสำนวนของเพลงตามสำเนียงนั้น แตกต่างกับการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ที่ผู้วิจัยต้องการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มที่เป็นสำเนียงทั้งเพลงและทำการเรียบเรียงสำนวนทางระนาดทุ้มให้เป็นสำเนียงต่าง ๆ อย่างจริงจัง โดยสร้างสรรค์จากประสบการณ์ภูมิความรู้เดิมที่ผู้วิจัยได้สั่งสมมาโดยตลอดทั้งที่อยู่ในฐานะศิลปินและครูสอนดนตรีไทย แนวคิดตั้งต้นการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้สอดคล้องกับทฤษฎีสร้างสรรค์ศิลป์ (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ 2563: 81-90) ที่กล่าวว่า งานศิลปะ เป็นผลงานการสร้างสรรค์ของมนุษย์ที่เกิดขึ้นด้วยแรงบันดาลใจ เป็นผลมาจากประสบการณ์ จินตนาการ รวมไปถึงสิ่งแวดล้อม เพื่อสื่อถึงอารมณ์ความรู้สึกในทางสุนทรียะของผู้สร้างสรรค์ ดังนั้นผลงานจะเป็นเครื่องสะท้อนความรู้ ความสามารถของมนุษย์ผู้สร้างสรรค์ผลงาน และยังสอดคล้องกับคำกล่าวของศาสตราจารย์วิรุณ ตั้งเจริญ (2555: 17) ที่ว่า *"ผลงานศิลปะเป็นผลพวงจากความเชี่ยวชาญหรือทักษะทางศิลปะ บนพื้นฐานความคิดสร้างสรรค์ และจากจินตนาการที่เป็นภาพในสมองของมนุษย์"* ทั้งนี้การสร้างสรรค์ผลงานด้านศิลปกรรมเกิดขึ้นได้ด้วยทักษะ ความเชี่ยวชาญ และแรงบันดาลใจของมนุษย์ผู้สร้างสรรค์ แต่จะสำเร็จได้ด้วยแนวทางและทฤษฎีที่ถูกต้อง

ทั้งนี้ ผู้วิจัยมีความคาดหวังเป็นอย่างยิ่งว่า ผลงานการสร้างสรรค์ที่เกิดขึ้นในครั้งนี้จะเป็นประโยชน์ต่อการพัฒนาความเจริญก้าวหน้าทางศิลปะของดนตรีไทย ซึ่งเมื่อองค์ความรู้เหล่านี้ดำเนิน

มาจนชั่วระยะเวลาหนึ่งจะทำให้องค์ความรู้มีการตกผลึกจนกลายเป็นคุณค่า ซึ่งสังคมก็จะเป็นผู้พิจารณาต่อไปว่าผลงานศิลปกรรมนั้นจะถูกอนุรักษ์ในรูปแบบดั้งเดิมหรือจะถูกพัฒนาต่อยอดเป็นผลงานใหม่ต่อไป

6.2.2 กระบวนการสร้างสรรค์ผลงาน

การสร้างสรรค์ผลงานศิลปะที่เป็นศาสตร์เฉพาะนั้นมีความละเอียดอ่อนต่อการเป็นที่ยอมรับ ผลงานที่ถูกสร้างสรรค์ขึ้นมานั้นจะประสบความสำเร็จได้ก็ต่อเมื่อมีการสร้างสรรค์จากองค์ความรู้และหลักการทางทฤษฎีที่ถูกต้อง (วิรุณ ตั้งเจริญ 2555: 17) ดังนั้น วิธีการสร้างสรรค์ผลงานในครั้งนี้ ผู้วิจัยจึงได้ทำการศึกษาองค์ความรู้ด้านดนตรีไทยในส่วนที่เกี่ยวข้องเพื่อนำมาเป็นองค์ความรู้พื้นฐานในการสร้างสรรค์ โดยคาดหวังเป็นอย่างยิ่งว่าผลงานที่ได้สร้างสรรค์ออกมานั้นจะกลายเป็นที่ยอมรับได้เพราะถูกต้องตามหลักวิชาการดนตรีไทย ดังนั้น การศึกษาองค์ความรู้เดิมที่เป็นหลักทฤษฎีดนตรีไทยไทยที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์จึงเป็นสิ่งที่สำคัญมาก ผู้วิจัยจึงให้ความสำคัญกับการศึกษาทฤษฎีดนตรีไทยและการประพันธ์เพลงไทยเพื่อนำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน สอดคล้องกับงานวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลง ชุดเส้นสายลายไหมไทย ของอังคณา ใจเหิม (2554) ที่ให้ความสำคัญกับองค์ความรู้เดิมอันเป็นรากฐานที่สำคัญ เป็นการวิจัยสร้างสรรค์ที่ประพันธ์บทร้องและทำนองเพลงที่เป็นการบูรณาการความรู้ด้านดุริยางคศิลป์ไทยและหัตถกรรมของไทย มีกระบวนการสร้างสรรค์บทเพลงด้วยการศึกษาวิธีทอ ลวดลาย ตลอดจนความเกี่ยวข้องในการทอผ้าไหมในแต่ละประเภท แล้วนำองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษามาเข้ากระบวนการสังเคราะห์จนเกิดเป็นจินตนาการและแรงบันดาลใจ นำไปสู่การประพันธ์บทเพลง ด้วยการเรียบเรียง การแปรทำนอง การสร้างแนวทำนองประสานเสียงโดยยึดหลักความสัมพันธ์ของเสียง และยังสอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน ของภัทระ คมขำ (2556) ที่เป็นการวิจัยสร้างสรรค์จากแรงบันดาลใจเรื่องความเชื่อ พิธีกรรม การสร้างและระเบียบวิธีการบรรเลงกลองปู่จา ในจังหวัดน่าน โดยมีการใช้กรอบแนวคิดทางทฤษฎีเพื่อทำความเข้าใจโลกทัศน์ของคณะสงฆ์และฆราวาสผู้บรรเลงกลองปู่จา แล้วสังเคราะห์องค์ความรู้จากการศึกษาโดยแบ่งแยกเป็นประเด็นวิถีชีวิตกับทำนองดนตรีที่ปรากฏ ประเด็นกุศโลบายทางธรรมที่ปรากฏ และประเด็นแบบแผนท่วงทำนองการบรรเลงกลองปู่จา แล้วจึงทำการขยายทำนองการบรรเลงของกลองปู่จาขึ้นโดยยึดหลักการประพันธ์เพลงตามขนบของดุริยางคศิลป์ไทย ทั้งนี้ยังสอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ชุดตาลเมืองเพชร ของปราชญา สายสุข (2560) ที่ใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งแบบพิเศษโดยใช้โทนชาตรีและกลองชาตรีกำกับจังหวะหน้าทับประกอบการฉายสไลด์ และ งานวิจัยเรื่อง การสร้างสรรค์บทเพลง ตับวิฬาร์เริง

สำราญ ของ ชนะชัย กอผจญ (2559) ที่แม้จะเป็นงานสร้างสรรค์รูปแบบวงดนตรีไทยประยุกต์ร่วมสมัย ก็ยังให้ความสำคัญกับเรื่องจังหวะหน้าทับ และเครื่องประกอบจังหวะของสำเนียงต่าง ๆ ตามขนบดนตรีไทยของเดิมอย่างเห็นได้ชัด

กระบวนสร้างสร้างสรรค์ผลงานครั้งนี้ ผู้วิจัยดำเนินการโดยใช้หลักทฤษฎีดนตรีไทยและการประพันธ์เพลงไทย แม้ว่าสำนวนทางระนาดทุ้มในลักษณะเป็นสำเนียงต่าง ๆ ยังไม่ปรากฏการถูกกล่าวถึงอย่างจริงจังในวงวิชาการดนตรีไทย จะมีที่ปรากฏเผยแพร่กันบ้างโดยทั่วไปก็เมื่อคราวครั้งที่ครูประสิทธิ์ ถาวร ได้บรรยายให้ความรู้เรื่องสำนวนทางระนาดเอกที่เป็นสำเนียงต่าง ๆ เมื่อราวปี พ.ศ.2529 โดยมีศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่เป็นการกล่าวถึงสำนวนทางเฉพาะเครื่องมือระนาดเอกที่เป็นสำเนียง สำหรับสำนวนของทางระนาดทุ้มนั้นพบว่ายังไม่มีการถูกพูดถึงกันอย่างจริงจังในวงวิชาการดนตรีไทย ทำให้การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียงในครั้งนี้สามารถเปรียบเสมือนได้ทำการทดลองสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยรูปแบบใหม่อย่างหนึ่ง และเพราะเหตุว่าสำนวนทางระนาดทุ้มที่เป็นลักษณะสำเนียงต่าง ๆ ยังไม่ถูกพูดถึงเป็นวงกว้าง ผู้วิจัยจึงได้นำความรู้เดิมตามหลักการประพันธ์เพลงไทยมาสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มขึ้นมาใหม่ ทั้งการย่อ - ขยายสำนวน การนำสำนวนทำนองหลักมาเปลี่ยนเป็นสำเนียง ตลอดจนการประพันธ์สำนวนขึ้นใหม่ สอดคล้องกับที่ ดุษฎี มีป้อม (2562) ได้นำเสนอหลักการประพันธ์ทำนองเพลงไทยว่ามีวิธีการที่สามารถสร้างสรรค์ได้ 4 ประเภท คือ 1) การย่อ/ตัดทอนทำนอง 2) การขยายทำนอง 3) การเปลี่ยนทางหรือเปลี่ยนสำนวน และ 4) การประพันธ์ขึ้นใหม่โดยผู้ประพันธ์ สำหรับในการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำเอาวิธีการทั้ง 4 ประเภทมาปรับแบบร่วมกันแบบผสมผสาน ในช่วงบางวรรคตอนอาจเลือกใช้วิธีการใดวิธีการหนึ่ง หรือในบางช่วงวรรคตอนอาจนำหลายวิธีการมาปรับใช้ร่วมกัน เป็นการบูรณาการการใช้วิธีการประพันธ์เพลงไทยในการสร้างสรรค์เพื่อให้ผลงานที่ออกมานั้นมีความไพเราะสละสลวยมากที่สุดตามแนวคิดของผู้ประพันธ์

จากเหตุที่ว่าสำนวนทางระนาดทุ้มที่เป็นสำเนียงต่าง ๆ นั้นยังไม่ถูกพูดถึงกันเป็นวงกว้างในแวดวงดนตรีไทยนั้น ทำให้การสร้างสรรค์ครั้งนี้ที่ผู้วิจัยทดลองทำการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีไทยที่อาจเป็นผลงานลักษณะใหม่อย่างหนึ่ง แต่กระทำการสร้างสรรค์ขึ้นมาโดยอาศัยความรู้เดิมที่ถูกตกทอดมาจากโบราณ ทั้งหลักการของจังหวะ จังหวะหน้าทับ สำนวนทางระนาดทุ้มแบบแผน สำนวนที่มีลักษณะเป็นเอกลักษณ์ของสำเนียงต่าง ๆ มาผสมผสานกันทำให้เกิดขึ้นเป็นผลงานใหม่ ที่เมื่อผู้วิจัยนำไปประเมินวิพากษ์ผลงานแล้วมีผลการประเมินที่สามารถนำไปใช้เผยแพร่ได้ ผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่าการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียงในครั้งนี้ เปรียบได้เสมือนกับที่ พิชิต

ชัยเสรี (2562) ได้กล่าวถึงลักษณะของผู้ประพันธ์เพลงไทยที่สร้างสรรค์ผลงานเพลงมาจากแรงบันดาลใจซึ่งอยู่ภายใต้หลักการและกรอบแนวปฏิบัติที่เกิดจากการสังเคราะห์องค์ความรู้จากในอดีตที่ผ่านมา ซึ่งเรียกผู้ประพันธ์ในลักษณะนี้ว่า “ศึกษิตอนุรักษ์” และเป็นผู้ประพันธ์ที่สร้างสรรค์ผลงานอย่างเป็นอิสระหลุดพ้นพันธนาการจากหลักการและกรอบแนวปฏิบัติแบบเดิม จนทำให้ผลงานของผู้ประพันธ์ในลักษณะนี้มีความแปลกใหม่และแตกต่างจากผลงานของผู้ประพันธ์ในลักษณะที่ผ่านมาอย่างเห็นได้ชัด ซึ่งเรียกผู้ประพันธ์ในลักษณะนี้ว่า “บุกไพรเบิกทาง” ประเด็นบุกไพรเบิกทางที่พิชิต ชัยเสรีได้ให้ความเห็นไว้ ผู้วิจัยมีความเห็นว่า สำนวนทางระนาดทุ้มที่ผู้วิจัยจงใจสร้างสรรค์ขึ้นมานั้นมีผลผลิตที่แตกต่างไปจากสำนวนทางระนาดทุ้มโดยทั่วไป แม้จะมีการนำสำนวนแบบแผนของเดิมมาปรับใช้ ผลผลิตที่ได้ก็เป็นสำนวนทางระนาดทุ้มแบบใหม่ลักษณะหนึ่งที่สามารถนำไปใช้ได้จริง ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีความเห็นว่า การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียงในครั้งนี้ก็เข้าข่าย “บุกไพรเบิกทาง” ตามทัศนะของพิชิต ชัยเสรีด้วย

6.2.3 สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง

สำหรับในดนตรีไทย การปฏิบัติเครื่องดนตรีเพื่อเลียนแบบสำเนียงต่าง ๆ ไม่ใช่เรื่องใหม่ทั้งหมด อย่างเช่นจำพวกเครื่องสีที่ปรากฏการสีลักษณะเลียนแบบสำเนียงจีนที่ใช้กลวิธีการสีให้มีลักษณะเป็นสำเนียงและให้กลิ่นอายที่เหมือนกับการสีซอจีนมาก อาจเป็นเพราะซอจีนกับซอไทยก็เป็นเครื่องสีคล้ายกัน จึงทำให้วิธีการสีเลียนแบบลักษณะซอจีนจึงทำให้เกิดความเป็นสำเนียงจีนได้ชัดเจนแตกต่างกับระนาดทุ้ม เหตุสำคัญคือความแตกต่างระหว่างความเป็นเครื่องสีเช่นซอกับระนาดทุ้มนั้นมีรายละเอียดการบังคับใช้เสียงที่แตกต่างกันมาก เพราะเครื่องประเภทตีนั้นมีข้อจำกัดที่มีเสียงสั้น ไม่ต่อเนื่องกัน แค่เพียงจะทำให้เสียงให้ยาวขึ้นยังต้องใช้ 2 มือตีสลับกันไปมาอย่างรวดเร็ว (กรอ) จนเป็นทักษะขั้นพื้นฐานของการบรรเลงเครื่องตีในดนตรีไทย แตกต่างจากกลุ่มเครื่องสีที่มีเสียงยาว สามารถประดิษฐ์เสียงที่มีลีลาต่อเนื่องเลียนแบบสำเนียงจีนได้อย่างมีอรรถรส ดังนั้น การสีซอเพื่อเลียนสำเนียงจีนกับการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มสำเนียงจีนจึงมีความแตกต่างกัน เพราะการสีซอนั้นสามารถทำให้กลายเป็นสำเนียงได้ด้วยการใช้กลวิธีในการสีเลียนแบบคล้ายซอจีน สำหรับระนาดทุ้มที่มีข้อจำกัดในเรื่องเสียงของเครื่องตีนั้นจะเป็นการเลียนทำเนียงด้วยท่วงทำนองและลีลาจังหวะแบบสำเนียงจีนเท่านั้น นี่เป็นกรณีตัวอย่างในการที่ผู้วิจัยจะชี้ให้เห็นว่า การจะประดิษฐ์สำนวนกลอนระนาดทุ้มให้เป็นสำเนียงด้วยสำนวนกลอนมีความแตกต่างกันมากกับการใช้กลวิธีในการเลียนแบบสำเนียง

การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น ทั้ง 3 สำเนียงนั้น เป็นการสร้างสรรค์เรียบเรียงสำนวนทางระนาดทุ้มขึ้นมาอย่างเฉพาะเจาะจงที่จะแตกต่างกับลักษณะการแปลทำนองในการบรรเลงดนตรีไทยทั่วไป แต่คล้ายกับการรังสรรค์เพลงเดี่ยวเฉพาะเครื่องมือที่มีความต้องการร้อยเสียงสำนวนที่อย่างเหมาะเจาะ เป็นสำนวนทางถูกกำหนดไว้เป็นลักษณะเฉพาะทางตามภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ จะมีความต่างกันตรงที่การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแยในครั้งนี้ไม่ได้มีจุดมุ่งหมายทางการบรรเลงเพื่ออวดฝีมือเหมือนเช่นเพลงเดี่ยว แต่ก็ยังคงต้องการความไพเราะสละสลวยของการผูกร้อยเรียงสำนวนกลอนไม่ต่างกัน

การเรียบเรียงสำนวนเพลงเดี่ยวมีจุดมุ่งหมายสำคัญอันต้องการความไพเราะที่สมบูรณ์อย่างเต็มขั้น ซึ่งไม่ใช่เพียงแค่การประดิษฐ์สำนวนให้บรรเลงได้ยากเพื่ออวดฝีมือของผู้บรรเลงเพียงอย่างเดียว แต่ยังต้องการแสดงออกให้เห็นถึงภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ที่สามารถเรียบเรียงเพลงเดี่ยวโดยใช้สำนวนกลอนที่พิเศษค่อยประกอบกันขึ้นทีละส่วนจนเป็นทางเดี่ยวที่สมบูรณ์ทั้งในด้านกลวิธีและสำนวนกลอนให้มีความไพเราะน่าฟัง จึงทำให้ในบางครั้ง การเรียบเรียงสำนวนเพลงเดี่ยวจึงเกิดปรากฏการณ์การร้อยเรียงสำนวนโดยไม่ยึดโยงกับโครงสร้างลูกตกที่สัมพันธ์กันทั้งในระหว่างวรรคและระหว่างประโยค โดยจะให้ความสำคัญกับสำนวนเดี่ยวที่ผูกขึ้นให้ไพเราะมากกว่าแล้วจึงค่อยรวบรัดให้สำนวนลงจบตามโครงสร้างลูกตกในวรรคถัดไป เช่นจากการวิจัยเรื่อง วิเคราะห์เปรียบเทียบเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงเดี่ยวอาเฮีย 3 ชั้น ทางครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) กับทางครูสอน วงฆ้อง ของธนเนตร์ ชำพาลี (2549) ซึ่งผลการวิจัยพบว่า ลักษณะสำนวนเพลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงอาเฮียทั้ง 2 ทางนั้นให้ความสำคัญกับการแปรทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลักที่มากน้อยแตกต่างกันออกไป การใช้ช่วงเสียงหรือขั้นคู่เสียงที่มากน้อยแตกต่างกัน การใช้สำนวนกลอนด้วยการคำนึงถึงเสียงตกและไม่คำนึงถึงเสียงตกของทำนองหลักที่สัมพันธ์กันแต่เน้นลักษณะของสำนวนกลอนที่ให้ที่ทำให้เกิดความสัมพันธ์กันพร้อมกันนั้นยังคำนึงถึงลักษณะของท่าทางในระหว่างการบรรเลง และจากงานวิจัยเรื่อง งานวิจัยเรื่อง วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ของ สุรัตน์ชัย สิริรัตนชัยกุล (2549) ผลการวิจัยพบว่า ลักษณะเด่นของสำนวนทางระนาดทุ้มคือ ให้ความสำคัญกับท่วงทำนองของสำนวนและในขณะเดียวกันก็สามารถแปรทำนองให้เกิดความหลากหลายที่บางท่วงทำนองไม่คำนึงถึงเสียงตกของทำนองหลักจากกระสวนของทำนอง แต่จะให้ความสำคัญของรูปแบบสำนวนการแปรทำนองที่มีความสัมพันธ์ของระนาดทุ้มเป็นหลัก ดังนั้นปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นในเพลงเดี่ยวนี้ คือการยกเว้นโครงสร้างลูกตกเพื่อจุดมุ่งหมายทางความไพเราะอย่างมีนัยสำคัญ สอดคล้องกับการวิจัยสร้างสรรค์ในครั้งนี้ ที่ผู้วิจัยมีการปรับเปลี่ยนโครงสร้างลูกตก

ในการร้อยเรียงสำนวนทางระนาดทุ้มเพื่อให้เกิดความไพเราะทั้งในด้านสำนวนกลอนระทุ้มแบบสำเนียง และความสละสลวยของการร้อยเรียงสำนวนกลอนต่าง ๆ เข้าไว้ด้วยกัน ในการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้จึงได้ทำการปรับการใช้โครงสร้างลูกตกที่นำมาจากทำนองหลักเพลงทะแย 2 ชั้นในบางวรรคมาขยายขึ้นเป็นอัตราจังหวะ 3 ชั้นบ้างตามความเหมาะสม โดยปกติสำนวนทำนองหลักระหว่าง 2 ชั้น และ 3 ชั้น นั้นต้องมีโครงสร้างลูกตกที่ขยายขึ้นมาเป็นโครงสร้างเดียวกันตามหลักวิธีการขยายทำนองเพลงไทย แต่ก็พบว่ามีเพลงไทยบางส่วนที่โครงสร้างลูกตกระหว่าง 2 ชั้น และ 3 ชั้น ไม่ตรงกันในระหว่างประโยค และเพลงทะแยก็เป็นหนึ่งในนั้น ในกรณีของการวิจัยครั้งนี้จึงได้นำโครงสร้างลูกตกของ 2 ชั้น มาใช้เพื่อให้สำนวนกลอนระนาดทุ้มที่สร้างสรรค์นั้นมีความสละสลวยเชิงสำนวนและไพเราะสอดรับกับความเป็นสำเนียงด้วย ดังตัวอย่าง

ทำนองในอัตราจังหวะ 3 ชั้นเดิม

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

ทำนองหลักในอัตราจังหวะ 2 ชั้น

มือซ้าย	- - - -	- ม - ม	- ท ล ซ	- ม - ร	
มือขวา	- - - ม	- - - -	- ท ล ซ	- ท - ล	

ทำนองในอัตราจังหวะ 3 ชั้นที่ขยายใหม่

มือขวา	- - - ร	- - ม ม	- - - ซ	- - ม ม	- ล - -	ล ล - -	ซ ซ - -	ม ม - ร
มือซ้าย	- - - ร	- ม - -	- - - ซ	- ม - -	- ล - ล	- - - ซ	- - - ม	- - - ร

ทำนองสำเนียงภาษาแขก

มือขวา	- - ล ซ	ซ - ซ -	ม - ม -	ร - ร ม	- - ร ร	ร ม - -	ซ ม - ม	- - - ร
มือซ้าย	- - - ซ	- ซ - ม	- ม - ร	- ร - ม	- - - ร	- ม - -	- - ร -	- ร - -

ลักษณะการนำทำนอง 2 ชั้นมาขยายเป็นอัตราจังหวะ 3 ชั้น แล้วประพันธ์ทางเครื่องดนตรียังพบปรากฏในลักษณะการประพันธ์ทางขับร้องเพลงทะแย เถา ที่กิตติมา กองมะลิกันแก้ว (2556) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง การขับร้องเพลงทะแยเถา ของครูองุ่น บัวเอี่ยม ด้วยว่า

ทางร้องเพลงทะแย เถา ที่ได้ศึกษาจากครูอุ่น บัวเอี่ยม เป็นทางที่มีโครงสร้างมาจากการขยายและตัดทอนเพลงทะแยมอญในอัตราจังหวะ 2 ชั้น ให้เป็นเพลงเถาตามหลักวิธีการประพันธ์เพลงไทย ซึ่งเป็นวิธีการที่สอดคล้องกับสิ่งที่เกิดขึ้นในการวิจัยครั้งนี้

หลักวิชาการด้านการประพันธ์เพลงไทยที่นำมาใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานถือเป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่งต่อความเป็นที่ยอมรับของงานสร้างสรรค์ที่ถูกเผยแพร่ออกไปสู่สาธารณชน จะเห็นได้ว่าในลักษณะการผลิตงานสร้างสรรค์ด้านดุริยางคศิลป์ไทยนั้นจะต้องใช้กรอบแนวคิดการสร้างสรรค์ตามหลักวิชาการดนตรีไทย ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจึงเคร่งครัดเรื่องหลักทางวิชาการมากในกระบวนการสร้างสรรค์ เพื่อให้งานที่สร้างสรรค์ที่ออกมานั้นถูกต้องตามหลักวิชาการดนตรีไทย ซึ่งเป็นประตูด่านแรกสู่ความเป็นที่ยอมรับของผลงานสร้างสรรค์ สอดคล้องกับหลาย ๆ งานวิจัยสร้างสรรค์ที่มักกล่าวถึงหรือแสดงออกให้เห็นอย่างชัดเจนว่าการสร้างสรรค์ผลงานนั้นอยู่บนหลักทางวิชาการที่ถูกต้อง เช่น งานวิจัยเรื่อง การประพันธ์เพลงตับเรื่อง “บัวสามเหล่า” ของธิติ ทัศนกุลวงศ์ (2561) เป็นงานวิจัยสร้างสรรค์ที่ทำการศึกษาความเป็นมาของพระธรรมเรื่อง บัวสามเหล่า ในพระสุตตันตปิฎก มัชฌิมนิกาย มัชฌิมปัณณาสก์ แล้วสังเคราะห์องค์ความรู้ที่ได้จากเรื่องดังกล่าวมาสร้างสรรค์เป็นบทเพลงตามหลักดุริยางคศิลป์ โดยตับเรื่อง “บัวสามเหล่า” เป็นเพลงมโหรีประเภทตับเรื่อง ใช้วิธีการประพันธ์แบบขยายจากเพลงต้นรากเดิมโดยมีการตกแต่งสำนวนใหม่ และส่วนท้ายยังมีการปรากฏทำนองลูกล้อ ลูกขัด อีกด้วย จะเห็นได้ว่า ผลงานเพลง “บัวสามเหล่า” ก็ยังอาศัยหลักวิชาการของความเป็นเพลงตับมโหรี ประเภทตับเรื่องมาใช้ในการประพันธ์

เพลงทะแย เป็นเพลงหนึ่งที่ใช้สำหรับการไล่ของระนาดเอก เพลงที่นิยมใช้กันมากสำหรับการไล่ระนาดเอกคือเพลงมุล่ง แต่ในบางสำนักดนตรีนั้นก็ใช้เพลงทะแยในการไล่ระนาดเอกเป็นหลัก เช่นสำนักครูรวม พรหมบุรี จากการวิจัยเรื่อง ความงามของสำนวนกลอนระนาดเอก เพลงทะแย สามชั้น สำนักดนตรีไทยครูรวม พรหมบุรี ของ สันติ อุดมศรี (2560) พบว่า เพลงทะแย สามชั้นได้ถูกนำมาใช้เป็นเครื่องมือในการพัฒนาด้านการฝึกทักษะของการบรรเลงระนาดเอก โดยเรียกกันในกลุ่มนักดนตรีไทยว่า การไล่มือ ของนักดนตรีไทยหลาย ๆ สำนัก เพลงทะแย สามชั้น ทางครูรวม พรหมบุรี เป็นอีกเพลงหนึ่งที่ผู้บรรเลงระนาดเอกทุกคนของสำนักดนตรีไทยบ้านครูรวม พรหมบุรี จะต้องสามารถบรรเลงได้ทุกคน ลักษณะเด่นของทางระนาดเอกที่ใช้ไล่มือดังกล่าวพบการใช้สำนวนกลอนที่มีความสัมพันธ์กัน ซึ่งปรากฏการใช้สำนวนกลอน 4 สำนวน อาทิ กลอนไต่ลวด กลอนลอดตาข่าย กลอนสับ กลอนย้อนตะเข็บ กลอนซ่อนตะเข็บ เป็นสำนวนกลอนที่ถูกเรียบเรียงขึ้นเพื่อใช้ในการไล่มือของระนาดเอก จะเห็นได้ว่า เพลงทะแยนั้นมีบทบาทที่สำคัญกับการฝึกหัดทักษะของนักระนาดเอก

ผู้วิจัยจึงเห็นว่า การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียงในครั้งนี้ ควรสามารถนำผลงานสร้างสรรค์ไปใช้ในบริบทของการฝึกหัดทักษะระนาดทุ้มได้ด้วย ผู้วิจัยจึงทำการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงระนาดทุ้มพื้นฐานอยู่โดยทั่วไปในสำนวน ทั้งการตีดูด การตีสะบัด หรือลีลาสำนวนที่เล่นกับจังหวะทั้งตกก่อน ย้อยหลัง เพื่อให้สามารถนำไปฝึกทักษะและความแม่นยำในจังหวะช่องไฟของผู้บรรเลงระนาดทุ้มได้ เห็นได้ว่า กระบวนการทางกลวิธีของระนาดเอกกับระนาดทุ้มนั้นมีความแตกต่างกันมาก เพราะระนาดเอกบรรเลงด้วยคู่แปด การไล่มือจึงไล่ด้วยสำนวนเพลงที่ฝึกให้ฝนให้มีกำลัง บรรเลงได้อึด และไหวทางระนาดเอกที่ใช้สำหรับการไล่มือนั้นจึงต้องผูกสำนวนกลอนให้เหมาะเจาะกับการฝึกทักษะที่สามารถนำไปบรรเลงได้จริง สำหรับของระนาดทุ้มนั้นจุดเด่นคือรสมือและจังหวะช่องไฟที่เป็นลีลาในสำนวน ผู้วิจัยจึงทำการสอดแทรกกลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ เข้าไปเพื่อหวังผลให้สำนวนทางระนาดทุ้มที่เรียบเรียงขึ้นมานั้นสามารถนำไปใช้ในการไล่มือของระนาดทุ้มได้ ดังนั้น ในการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้จึงมีความสอดคล้องกับผลการวิจัยสำนวนทางระนาดเอกเพลงทะแย 3 ชั้น สำนักครูรวม พรหมบุรี ในประเด็นการสร้างสรรค์เรียบเรียงสำนวนเพลงให้มีลักษณะเฉพาะขึ้นเพื่อนำมาใช้ในการฝึกไล่มือ

ผลงานสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น ที่เกิดขึ้นจากกระบวนการสร้างสรรค์ในครั้งนี้ เป็นผลงานการบรรเลงระนาดทุ้มรูปแบบหนึ่งที่มีความกระชับ สนุกสนาน สามารถนำไปใช้บรรเลงได้อย่างหลากหลายตามโอกาสและความเหมาะสม เพราะสำนวนทางระนาดทุ้มนั้นมีลีลาจังหวะที่เป็นเอกลักษณ์ ทำให้บางครั้งก็ได้ถูกนำลีลาสำนวนไปใช้ในเครื่องมืออื่นบ้าง เช่น จากการวิจัยเรื่อง กลวิธีการบรรเลงจะเข้ในเพลงเดี่ยวทะแย สามชั้น ของณรงค์ เขียนทองกุล (2561) ซึ่งเป็นการวิจัยเชิงสร้างสรรค์ประพันธ์ทางเดี่ยวจะเข้เพลงทะแย สามชั้น โดยการนำลักษณะของสำนวนการบรรเลงจะเข้จากการรวมวงและทำนองหลักจากฆ้องวงใหญ่มาใช้เป็นเค้าโครงในการปรับปรุงท่วงทำนองการบรรเลงเพลงเดี่ยวจะเข้ เพลงทะแย สามชั้น ขึ้นมาใหม่เพื่อให้เกิดความโลดโผนพิสดารมากยิ่งขึ้น ในการสร้างสรรค์ ยังได้นำลักษณะเด่นของวิธีกาบรรเลงระนาดทุ้ม คือ การดำเนินทำนองที่ลักจังหวะมาทำการสร้างสรรค์ในรูปแบบการสร้างกลวิธีการดีดจะเข้ขึ้นใหม่ด้วย นอกจากนี้ ผู้วิจัยเห็นว่า สำนวนทางระนาดทุ้มที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นครั้งนี้เป็นสำนวนระนาดทุ้มแบบสำเนียงที่สามารถนำไปใช้เป็นกรณีศึกษาเพื่อการเรียนรู้ในการแปลทำนองได้ด้วย เพราะเป็นสำนวนทางระนาดทุ้มลักษณะใหม่ที่เกิดขึ้นจากการนำความรู้เดิมมาประยุกต์ใช้ให้เกิดความแตกต่างหลากหลาย ดังที่พบในงานวิจัยเรื่อง การดำเนินทำนองระนาดเอกในเพลงเรื่องทะแยกลองโยน (ยุทธนา คณะยอด. 2562) ที่พบว่าซึ่งลักษณะของทำนองหลักนั้นมีลักษณะของท่วงทำนองที่ซ้ำกันในหลายจังหวะ ถือเป็นการเปิดโอกาสให้แก่ผู้บรรเลงประดิษฐ์ การดำเนินทำนองหรือการแปรทำนองของกลุ่มเครื่องดนตรีดำเนินทำนองให้

เกิดความหลากหลายยิ่งขึ้น ดังนั้น สำนวนทางระนาดทุ้มที่ได้สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่นี้ สามารถนำไปศึกษาเพื่อเป็นแนวทางหนึ่งที่สามารถนำไปใช้ในการบรรเลงได้

6.3 บทสรุปสำหรับการวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้

การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้นในครั้งนี้เป็นการสร้างสรรค์ผลงานด้านดุริยางคศิลป์ไทย โดยผู้วิจัยนำองค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาในทฤษฎีต่าง ๆ ได้แก่ ทฤษฎีการสร้างสรรค์ศิลป์ ทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทย และทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ มาเข้ากระบวนการวิเคราะห์สังเคราะห์ และประมวลผลความรู้ที่ได้เพื่อใช้กำหนดกรอบแนวคิด กำหนดแผนการดำเนินงานและกำหนดระเบียบวิธีการสร้างสรรค์ ส่งผลให้งานสร้างสรรค์ในครั้งนี้บรรลุได้ตามวัตถุประสงค์ที่ตั้งไว้โดยผลงานที่เกิดขึ้นมีลักษณะเป็นบทเพลงในอัตราจังหวะ 3 ชั้นประกอบด้วย 3 สำเนียงได้แก่ สำเนียงมอญ สำเนียงจีน และสำเนียงแขก ลักษณะการดำเนินทำนองในแต่ละสำเนียงเป็นการผสมผสานกันระหว่างทำนองสำเนียงภาษาและสำนวนทางระนาดทุ้มปะปนระคนกันไป นอกจากนี้ทำนองในแต่ละสำเนียงยังถูกกำกับด้วยจังหวะหน้าทับโดยใช้เครื่องหนังและเครื่องกำกับจังหวะที่แสดงออกให้เห็นถึงความสอดคล้องกับสำเนียงภาษานั้น ๆ เช่น ทำนองสำเนียงแขกมีการใช้กลองแขกและรำมะนาลำตัดบรรเลงกำกับทำนองสำเนียงแขกและทำนองทั่วไป

เพื่อให้ผลงานสร้างสรรค์เกิดประโยชน์สูงสุดผู้วิจัยเห็นว่าควรนำไปประยุกต์เข้ากับการจัดการเรียนการสอนด้านดุริยางคศาสตร์ไทย โดยใช้เป็นตัวอย่างเพื่อแสดงให้เห็นถึงกระบวนการประพันธ์และการแปรทำนองเพลงไทย ซึ่งในท้ายที่สุดผลงานสร้างสรรค์ในครั้งนี้ก็จะแปรสภาพเป็นแหล่งข้อมูลและองค์ความรู้สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ผลงานด้านดุริยางคศิลป์ไทย หรือผลงานด้านศิลปกรรมอื่น ๆ ต่อไป

ผลสะท้อนเชิงคุณค่าจากการทำงานวิจัยสร้างสรรค์ครั้งนี้

ดนตรีไทยเป็นศาสตร์เฉพาะที่แสดงออกถึงภูมิปัญญาของคนไทย ความงามของดนตรีไทยมีรูปแบบวิธีการที่ควรค่าแก่การอนุรักษ์และต่อยอดทั้งในเรื่องของเสียง บทเพลง จังหวะ ทำนอง พื้นผิว สีสัน ลีลา สามารถสร้างความไพเราะ ถ่ายทอดความรู้สึกและจินตนาการได้ มีระเบียบวิธีแห่งความงามอย่างสมบูรณ์ในตัวเอง ซึ่งสามารถนำองค์ความรู้เหล่านี้ไปต่อยอดในการสร้างสรรค์เพื่อพัฒนาผลงานดนตรีไทยอันเป็นศิลปกรรมของชาติให้เจริญรุ่งเรืองต่อไปได้ในอนาคต

6.4 ข้อเสนอแนะ

6.4.1 ข้อเสนอแนะทั่วไป

การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลง ทะแย 3 ชั้น ในครั้งนี้ประกอบด้วยทำนองช้า เร็ว หลากหลายรูปแบบสำนวนและถือได้ว่าเป็นการบรรเลงเพลงไทยในรูปแบบหนึ่ง จึงมีความเหมาะสมที่จะนำทำนองที่สร้างสรรค์ใหม่นี้ ไปใช้บรรเลงในโอกาสอื่น ๆ ตามความเหมาะสมต่อไป

6.4.2 ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป

ในวัฒนธรรมการบรรเลงดนตรีไทยยังมีสำเนียงภาษาอื่น ๆ ที่มีเอกลักษณ์ ได้แก่ สำเนียงภาษาลาว สำเนียงภาษาญวณ สำเนียงภาษาเขมร ฯลฯ ดังนั้นผู้สนใจสามารถศึกษารายละเอียดของสำเนียงภาษาเพื่อสร้างสรรค์ขึ้นเป็นผลงานใหม่และเป็นการวิจัยสร้างสรรค์ที่สืบเนื่องต่อไปได้

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บรรณานุกรม

กิตติมา กองมะลิกันแก้ว. (2556). **การขับร้องเพลงทะแยเถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยม.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี. มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

เกียรติศักดิ์ ทองจันทร์ และคณะ. (2547). *การแปรทำนองของเพลงประเภทดำเนินทำนองในรายวิชาทักษะดนตรีเฉพาะทางกลุ่มเครื่องสาย.* (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรบัณฑิต, มหาวิทยาลัยทักษิณ).

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). *สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โอ.เอส. พริ้นท์ติ้งเฮาส์.

ชนะชัย กอผจญ. (2561). *การสร้างสรรค์บทเพลง ตับวิหาร์เริงสำราญ.* (วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย).

ชำนาญ สวยค้าข้าว. (2562). ความสำคัญและอัตลักษณ์ทางเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงทยอยเดี่ยวทาง ครูพินิจ ฉายสุวรรณ. **วารสารบัณฑิตศึกษา มหาวิทยาลัยสวนสุนันทา.** 15(1), 193-207

ณรงค์ เขียนทองกุล. (2561). กลวิธีการบรรเลงจะเข้ในเพลงเดี่ยวทะแย สามชั้น. *วารสารมนุษยศาสตร์, 25(1),* 105-132.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2557). *สารานุกรมเพลงไทย.* นครปฐม: มหาวิทยาลัยมหิดล.

ดวงรัตน์ ด่านไทยนำ. (2560). *สุนทรียศาสตร์กับงานออกแบบ.* เอกสารประกอบคำสอนรายวิชา GMD3706สุนทรียศาสตร์กับงานออกแบบ, กรุงเทพ: มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.

ดุษฎี มีป้อม. (2544). *การศึกษาลักษณะทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลง พญาโศก ของครูพุ่ม บาปุยวาทย์.* (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล).

ดุษฎี มีป้อม. (2556). *การสืบทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มทางครูพุ่ม บาปุยะวาทย์.* (ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล).

ธงชัย เล็กกัมพล. (2546). *เขียนฝันปั่นเพลง.* กรุงเทพฯ: มนต์สกานต์ มีเดีย อาร์ต.

ธิติ ทัศนกุลวงศ์. (2561). *การประพันธ์เพลงตับเรื่อง"บัวสามเหล่า".* (วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย).

ธนิต อยู่โพธิ์. (2530). *หนังสือเครื่องดนตรีไทย.* กรุงเพพฯ: พิฆเณศ.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2523). *เครื่องดนตรีไทย พร้อมด้วย ตำนานการผสมวงมโหรี ปี่พาทย์และเครื่องสาย* พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพ ฯ: กรมศิลปากร.

ธนเนตร์ ชำพาลี. (2549). **วิเคราะห์เปรียบเทียบเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงเดี่ยวอาเฮีย 3 ชั้น ทางครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) กับทางครูสอน วงฆ้อง.** วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

บุญช่วย โสวัตร. (2539). *การปรับวงดนตรีไทยขั้นสูง* พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพ ฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

บุญธรรม ตราโมท. (2540). *คำบรรยายรายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.* กรุงเทพฯ: ศิลป์สนองการพิมพ์.

บุญธรรม ตราโมท. (2545). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.* กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.

บุษกร บิณฑสันต์. (2553). *ดนตรีบำบัด.* กรุงเทพฯ : สุขุมวิทมาร์เก็ตติ้ง.

บุษกร สำโรงทอง. (2539). *การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประสิทธิ์ ถาวร. (2532). *ที่ระลึกในโอกาสแสดงมุฑิตาจิตของศิษย์อาจารย์ประสิทธิ ถาวร.* กรุงเทพฯ : รักษ์สิปป์.

ปราชญา สายสุข. (2560). *การสร้างสรรค์ผลงานทางดุริยางคศิลป์ ชุด ตาลเมืองเพชร.* (วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย).

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

พิชิต ชัยเสรี. (2556). *การประพันธ์เพลงไทย.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิชิต ชัยเสรี. (2559). *สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.* กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พรอุษา แก้วสว่าง. (2552). *วิเคราะห์การขับร้องเพลงทะแย.* (วิทยานิพนธ์มหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย).

ภัทระ คมขำ. (2556). *การประพันธ์เพลงช้าเรื่องปูจานครน่าน.* (วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย).

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลกัณฑ์. (2523). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย.* กรุงเทพฯ: ไทยเขษม.

มนตรี ตราโมท. (2540). *ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: พิฆเณศ พริ้นท์ติ้งเซ็นเตอร์.

มนตรี ตราโมท. (2538). *ดุริยสาส์น.* ม.ป.ท.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2556). *ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย.* กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). *ดนตรีไทยวิเคราะห์.* กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.

ยุทธนา คณะยอด. (2562). การดำเนินทำนองระนาดเอกในเพลงเรื่องทะแยกลองโยน กรณีศึกษาเอกสารการบันทึกโน้ตเพลงไทยเป็นโน้ตสากล. **วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น**. 11(1), 207-224.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2540). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีต - ดุริยางค์.* กรุงเทพฯ: มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2550). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติเพลงเกร็ดและเพลงละครร้อง.* กรุงเทพฯ: ซี.วาย.ซิซเท็ม พรินติ้ง.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2550). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติและบทร้องเพลงตับประวัติเพลงหน้าพาทย์และเพลงโหมโรง.* กรุงเทพฯ: อรุณการพิมพ์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2549). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติและบทร้องเพลงเถา.* กรุงเทพฯ: ด่านสุทธาการพิมพ์, 2549.

เรณู โกศินานนท์. (2540). *ดนตรีคือภาษา.* กรุงเทพ ฯ: คุรุสภาลาดพร้าว.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2555). *สุนทรียศาสตร์เพื่อชีวิต.* กรุงเทพฯ : สันติศิริการพิมพ์.

ศิลปากร,กรม. (2535). *ดุริยางค์ผสานศิลป์.* กรุงเทพฯ: อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊พ จำกัด.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). *เทคนิคการส่งเสริมความคิดสร้างสรรค์* พิมพ์ครั้งที่ 3 . กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพาณิช.

สันติ อุดมศรี. (2560). ความงามของสำนวนกลอนระนาดเอก เพลงทะแย สามชั้น สำนักดนตรีไทย ครูรวม พรหมบุรี อำเภอเมืองจังหวัดราชบุรี. **วารสารศิลปกรรมบูรพา มหาวิทยาลัยบูรพา**. (1), 65-79.

สมภพ ขำประเสริฐ. (2543). *งานพระราชทานเพลิงศพนายสมภพ ขำประเสริฐ*. กรุงเทพฯ: ดาว.

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา. (2538). *เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: ประกายพรึก.

สำเนียง มณีกาญจน์และคณะ. (2542). *ประชุมเพลงเถาของไทย(ประวัติและบทร้อง)*. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ๑๙๙๙.

สุรัตนชัย สิริรัตนชัยกุล. (2549). *วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ*. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตร์มหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย).

อรณิชา อรรจนกุล. (2558). *งานสร้างสรรค์ของนักคีตศิลป์ไทย วงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร*. (วิทยานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยมหิดล).

อรวรรณ บรรจงศิลป์, โกวิทย์ ขันธศิริ, สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ และปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. (2546). *ดุริยางคศิลป์ไทย*. กรุงเทพฯ: สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อังคณา ใจเหิม. (2554). *การสร้างสรรค์บทเพลงชุด เส้นสายลายไหมไทย*. (วิทยานิพนธ์ดุษฎีบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย).

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2522). *ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทยภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย* พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: เทพนิมิตการพิมพ์.

บุคลานุกรม

กิตติ อัตถาผล. ผู้อำนวยการวิทยานาฏศิลป. (8 กรกฎาคม 2563). สัมภาษณ์.

กี จันทศร. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา. (26 มิถุนายน 2563). สัมภาษณ์.

ไชยยะ ทางมีศรี. ดุริยางคศิลปินชำนาญการพิเศษ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (28 มิถุนายน 2563). สัมภาษณ์.

ไชยวุธ โกศล. คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏสงขลา. (27 มิถุนายน 2563). สัมภาษณ์.

ฐิระพล น้อยนิตย์. ครูเชี่ยวชาญ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (27 มิถุนายน 2563). สัมภาษณ์.

ดุษฎี มีป้อม. นักวิชาการละครและดนตรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (13 กรกฎาคม 2563). สัมภาษณ์.

พงษ์พิพัฒน์ พรวัฒนาศิลป์. ดุริยางค์ศิลปินอาวุโส สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (26 มิถุนายน 2563). สัมภาษณ์.

วรเทพ บุญจำเริญ. ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง. (4 กรกฎาคม 2563). สัมภาษณ์.

วีระชาติ สังขมาน. ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป. (2 กรกฎาคม 2563). สัมภาษณ์.

สืบศักดิ์ ดุริยประณีต. อดีตผู้อำนวยการส่วนบริหารการดนตรีกรมประชาสัมพันธ์. (1 กรกฎาคม 2563). สัมภาษณ์.

อนุชา พึ่งเจริญ. กองดุริยางค์ทหารอากาศ หน่วยบัญชาการอากาศโยธิน. (26 มิถุนายน 2563). สัมภาษณ์

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

ทำนองสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง

การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงมอญ

ท่อนที่ 1

1

มือขวา	- - - ที	- - - ม	- ลที - ล	- ล - -	- ชล - ซ	ฟ ม - ร	- ม - ร	- ร - -
มือซ้าย	- - ซล -	- - ดร -	ซ - ล -	- ร - -	ฟ - ซ -	- - ร -	- - ร -	- ซ - -

2

มือขวา	- ที - ที	- ที - ที	- ที - ที	ด ร - -	ซ ม - ม	- ม - ม	ซ ม - ม	- ซ - -
มือซ้าย	ซ - ล -	ซ - ล -	ซ - ล -	- - - -	- - ร -	ที - ร -	- - ร -	ซ - - -

3

มือขวา	ล ล - -	- ฟ - ฟ	ซ - ซ -	- ล - -	- - ร ม	ซ ล ท -	- - ม ฟ	- ซ - -
มือซ้าย	- ร - ร	- - ม -	- ร - ล	- ล - -	ล ที - -	- - - -	ร - - -	ม ร - -

4

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

5

มือขวา	- - ร ม	ฟ ซ - -	- ม ฟ ซ	ล ท - -	มมม - - ฟ	- ซ - ล	- - - ฟ	- ซ - -
มือซ้าย	ล ท - -	- - - -	ร - - -	- - - -	- ม - -	- - - -	- ร - -	ม ร - -

6

มือขวา	- ฟ - -	- ล - -	ฟฟฟ - - ฟ	ซ ล - -	ซ - ร ร ร	- ม ฟ ซ	- - - ม	ฟ ซ ล ท
มือซ้าย	- - ม ม	- - ร ร	- ฟ ม -	- - ร -	- - - ร	- - - -	- ร - -	- - - -

7

มือขวา	- - - ฟ	- - - ม	- - - ร	- - - ท	- - - ม	- - - ท	- - - ล	- - - ซ
มือซ้าย	- - ฟ -	ฟ ม - -	ม ร - -	ร ที - ที	- - ม -	ม ที - -	ที ล - -	ล ซ - ซ

8

มือขวา	- ฟ - -	- ล - -	ฟฟฟ - - ฟ	ซ ล - ซ	- - - ร	- ท - -	ล ซ - -	- ฟ - -
มือซ้าย	- - ม ม	- - ร ร	- ฟ ม -	- - ร -	- - ท -	ซ - ล ซ	- - ฟ ม	ร - - ม

ท่อนที่ 2

1

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

2

มือขวา	- ม - ร	- ซ - ร	- ล - ซ	ฟ ม - ร	- ม - ม	- ม - ม	ซ - ม -	- ซ - -
มือซ้าย	- - ร ซ	- - ร ซ	- - ซ -	- - ร -	ท - ร -	- ร -	- ร - ซ	- ซ - ซ

3

มือขวา	- ม - ร	- ร - ล	- ร - -	- ล - -	ร ม - ร	- ร - ซ	- ด - -	- ซ - -
มือซ้าย	- - ร -	- ล - ล	- - ม ล	- ล - -	- - ร -	- ล - ซ	- - ร ซ	- ซ - -

4

มือขวา	- ซ - -	- - ฟ ซ	- - - ล	- - - -	- ซ - -	- - ฟ ซ	- - - ม	- - - -
มือซ้าย	- ร - -	ร ม - -	- - ฟ -	- ซ - -	- ร - -	ร ม - -	- - ด -	- ร - -

5

มือขวา	- ม - -	ร ม - ซ	- ม - -	- ร - -	- ม - -	ร ม - ซ	- - ร -	- ซ - -
มือซ้าย	- - ร ด	- - ร -	ด - - ร	- ล - -	- - ร ท	- - ร -	- ท - ซ	- ร - -

6

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

7

มือขวา	- ม - ร	- ซ - ร	- ม - ร	- ท - -	ริ ริ - ม ร	- ท - -	ร - - ด	- - - -
มือซ้าย	- - ร -	- - ร -	- - ร -	ซ - - ล	- ร - -	ซ - - ล	- - ล -	- ท - -

8

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

9

มือขวา	- - - -	- ม - -	- ท - -	- ล - ท	- ร - -	- ล - ท	- - - ล	- ซ - -
มือซ้าย	- - - -	- ท - -	- ท - -	- ล - ท	- ร - -	- ล - ท	- - - ล	- ซ - -

10

มือขวา	ท - ท ท	- ม - ท	รำ - ล ท	- ล - ซ	- - - -	- - ร ซ	- - ร -	- ท - -
มือซ้าย	- ท - -	- ท - ท	ร - ล ท	- ล - ซ	- ร - ซ	- ท - -	ร ท - ท	- ท - -

11

มือขวา	- - ดำ รำ	- - - ซ	- - ล ท	ดำ รำ - -	มำ รำ - รำ	- - - -	ล ท - ดำ	- - - -
มือซ้าย	ล ท - -	ดำ ซ - -	ร ซ - -	- - - -	- - ดำ -	ดำ ท ล ซ	- - ล ซ	- - - -

12

มือขวา	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- - - ดำ	- - - รำ	- - - ดำ	- - - ท	- - - ล
มือซ้าย	- - ซ -	ซ ล - ล	- - ท -	ท ด - ด	- - ร -	ท ด - ด	- - ท -	ซ ล - ล

13

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

14

มือขวา	ฟ ม - ม	- ร - ท	ร ท - -	- ซ - -	ท ล - -	ท ล - -	ล ซ - -	- ร - -
มือซ้าย	- - ร -	ท - ล -	- - รำ ม	- รำ - -	- - ซ ล	- - ซ ม	- - ม รำ	- รำ - -

15

มือขวา	ร ร - -	- ท - ท	ร - - ท	- - - -	รำ รำ - - ม	ฟ ซ - -	- ม ฟ ซ	ล ท - -
มือซ้าย	- ซ - ซ	- - ล -	- - ซ -	- ล - -	- รำ - -	- - - รำ	- - - -	- - - ม

16

มือขวา	- ฟ ซ ล	ท ด - -	- ซ ล ท	ด ร - -	- - ดด -	ร ม ฟ ซ	- - - -	ซ ล ท ดำ
มือซ้าย	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ร	- - - ด	- - - -	- - ม -	- - - -

17

มือขวา	- - รำ ล	- - รำ ท	- - รำ -	- รำ - -	- - รำ -	- รำ - -	- - ทท -	รำ ท - -
มือซ้าย	- ร - ล	- ร - ท	- - ร -	ท ร ท ท	- - ม -	ท ร - ท	- - - ท	- - ล ซ

18

มือขวา	- - รร -	- ฟ - -	- - ฟฟ -	- ล - -	- - รร -	- ล - -	- ท - -	- รำ - -
มือซ้าย	- - - ร	- - ม ม	- - - ฟ	- - ซ ซ	- - - ร	- - ซ ซ	- - ล ล	- - ท ท

19

มือขวา	- รำ - -	- - ดำ รำ	- ล - -	- - - -	- ดำ - -	- - ท ดำ	- ซ - -	- - - -
มือซ้าย	- ล - -	ล ท - -	- - ซ ฟ	ม ร - -	- ซ - -	ซ ล - -	- - ฟ ม	ร ด - -

20

มือขวา	- - - ซ	- - - ดำ	- - - ซ	- - - ดำ	- - - -	ซ ล ท ดำ	- - - ท	- - - -
มือซ้าย	ซฺ ด - -	ซฺ ด - -	ซฺ ด - -	ซฺ ด - -	ซฺ ลฺ ทฺ ด	- - - -	ท ล ซ -	- ล - -

21

มือขวา	- - ล รำ	- - ล รำ	- - ล รำ	- - - -	- - ร ซ	- - ร ซ	- - ร ซ	- - - -
มือซ้าย	รฺ ลฺ - -	รฺ ลฺ - -	รฺ ลฺ - -	- ล - -	รฺ ซฺ - -	รฺ ซฺ - -	รฺ ซฺ - -	- ร - -

22

มือขวา	ซ ล ท ดำ	- - - -	- - ซ -	- มำ - -	รำ มำ - -	- ดำ - -	รำ ดำ - -	- ล - -
มือซ้าย	- - - -	- ด - -	ซฺ ดฺ - ม	- ม - -	- - รำ ดำ	- ซ - -	- - ท ล	- ม - -

23

มือขวา	รำ - ลล้	- ล - -	- - ล รำ	- - - -	รำ ท - -	ล ท - ดำ	- - ล ท	ดำ รำ - -
มือซ้าย	- ลฺ - ล	- - - -	ลฺ ร - -	- ล - -	- - ล ซ	- - ล -	- ซ - -	- - - -

24

มือขวา	- มำ - รำ	- ท - -	- ท - ล	- ซ - -	- ซ - ม	- ร - -	- ม - ร	- ทฺ - -
มือซ้าย	- - รำ -	ท - - ล	- - ล -	ซ - - ม	- - ม -	ร - - ทฺ	- - ร -	ทฺ - - ลฺ

การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงจีน

ท่อน 1

1

มือขวา	- - - ลฺท	ร - ร ม	มฺรฺ - รฺ -	ซซ - ซล	ทท - ท -	ล – ซ -	ม - ล -	ซ - ม -
มือซ้าย	- - ซฺ -	- ทฺ - ทฺ	- ท - ม	- ม - ลฺ	- ท - ลฺ	- ซฺ - มฺ	- ลฺ - ซฺ	- มฺ - รฺ

2

มือขวา	- ร - -	ทฺ - ทฺ ร	- ร - ซ	- - - ร	- - ร ม	- - ซ ล	- ล ท -	- - ลล
มือซ้าย	- ลฺ - ลฺ	- ลฺ - -	- ลฺ - -	ม ร - ลฺ	- ทฺ - -	ร ม - -	ซ - - ซ	- - - ซ

3

มือขวา	- - - -	รฺ - รฺ -	ล ล - -	ล ล - -	- - รฺ -	ดฺ - ท-	ซ ซ - -	ซ ซ - -
มือซ้าย	- - - ท	- ท - ล	- ม - ล	- ม - ล	- ดฺ - ท	- ล - ซ	- ร - ซ	- ร - ซ

4

มือขวา	- ล - ล	- - ซ -	- ล - -	ซ - - ฟ	- - ฟฟ	- รฺ - -	- รฺ - -	- รฺ - -
มือซ้าย	- ม - -	- - - ฟม	- ม - -	- ฟม - ด	- - - ฟ	- - ล ฟ	- - ล ฟ	- - ท ล

5

มือขวา	- - ลล	ล ล - -	- ดฺ - ท	- ล - ท	- - ลล	ล ล - -	- ดฺ - ท	- ล - ซ
มือซ้าย	- - - ล	- ม - ล	- ซ - ฟ	- ม - ฟ	- - - ล	- ม - ล	- ซ - ฟ	- ม - ร

6

มือขวา	- - มฺ -	- - รฺ -	- - ท -	- ซ - -	ทท- รร	มม ซซ	รฺรฺ ลล	ทท - -
มือซ้าย	- รฺ - ท	- ท - ล	- ล - ซ	- ร - -	ซ - ร -	ม - ซ -	ร - ล -	ท - - ท

7

มือขวา	- - รฺ -	รฺ - รฺ -	มฺ - มฺ -	ล - ล -	ท - ท -	ซ - ซ -	ซ - ม -	- ซ - -
มือซ้าย	- - - ท	- ท - ม	- ม - ซ	- ซ - ท	- ทฺ - ม	- ม - ลฺ	- ร - ซฺ	- ซฺ - ซฺ

8

มือขวา	- - ร -	- ม - -	- - ฟ -	- ซ - -	- - ล -	- ซ - -	- - ฟ -	- ม - -
มือซ้าย	- - รฺ -	รฺ ม - มฺ	- - ฟฺ -	ฟฺ ซฺ - ซฺ	- - ลฺ -	ฟฺ ซฺ - ซฺ	- - ฟฺ -	รฺ มฺ - มฺ

ท่อนที่ 2

1

มือขวา	- - - -	ม - ม ซ	- รำ - -	- ท - -	- - ซ -	ซ - ซ -	- - ร -	- ซ - -
มือซ้าย	- - - ร	- ร - ร	- - ท ล	ซ - - ล	- - - ม	- ม - ร	- ท - ท	- - ม ร

2

มือขวา	- - ร -	ร ร ร -	ร ม ซ -	ร ร ร -	- - ร -	ร ร ร -	ซ ล ท -	ซ ซ ซ -
มือซ้าย	- - - ร	- ร - -	- - - ร	- ร - -	- - - ร	- ร - -	- - - ซ	- ซ - -

3

มือขวา	- - ล ล -	ท - - -	- ม - -	- ด - -	- - ล ล -	ท - - -	- ซ - ร	- - - -
มือซ้าย	- - - ล	- ล - -	ด - - ร	- - ท ล	- - - ล	- ล - -	ร - - -	ด ท ล ซ

4

มือขวา	- - - ซ	- ฟ - -	- ซ - ฟ	- - - ซ	- - ซ ซ	ล - - -	- ล - ซ	- ฟ - -
มือซ้าย	- - - ร	- - ม ร	- ร - -	ม ร - -	- - - ซ	- ซ - -	- - - ร	- - ม ร

5

มือขวา	- - ม ม	ซ - - -	ซ - ร ร	- ร - -	- - ล ล	ท - - -	ด - ซ ซ	- ซ - -
มือซ้าย	- - - ม	- ร - -	- ร - ร	- - - ร	- - - ล	- ซ - -	- ซ - ซ	- - - ซ

6

มือขวา	- - - ซ	ท – ท ร	- - รำ -	ด - ท -	- ซ - -	ล ล - ท -	ซ ซ - ล -	ม ม - ซ -
มือซ้าย	- - ร -	- ซ - ร	- ด - ท	- ล - ซ	- ร - -	- ล - ซ	- ซ - ม	- ม - ร

7

มือขวา	- - ร ร	ม - - -	ร ร - ม -	- ด - -	- - - ร	- ด - -	- ร - -	- ด - -
มือซ้าย	- - - ร	- ร - -	- ร - ร	- - ท ล	- - - ล	- - ท ล	- - - -	ล - - ท

8

มือขวา	- - ท ท	ท ท - -	- ซ - -	- ซ - -	- - ร ร	ม - - -	ม - ฟ -	ฟ - ม -
มือซ้าย	- - - ท	- ฟ - ท	- - ร ท	- - ท ร	- - - ร	- ร - -	- ร - ม	- ร - ด

9

มือขวา	- ด - -	ซ - ซ -	- ด - ร	- ร ม -	- ด ร -	ด - ด -	ด ร ม -	ซ ซ - ซ -
มือซ้าย	- ซ - -	- ม - ด	- ซ - -	ด - - ด	- - - ล	- ล - ซ	- - - ซ	- ซ - -

10

มือขวา	- - ดำ -	ดำ - ดำ -	ล - ล -	ม - ม -	ซ - รริ -	ม - ร -	ด - ด -	ท - ด -
มือซ้าย	- - - ล	- ล - ซ	- ซ - ร	- ร - ซ	- - - ร	- ด - ท	- ท - ล	- ล - ท

11

มือขวา	- รำมำดำ	รำทดำล	ทซลม	ซมซร	- - ฟม	ฟรมด	- ด - ร	- ร ม -
มือซ้าย	- - - ซ	- ฟ - ม	- ร - ท	- ท - ล	- - - ท	- ล - ซ	- ซ - -	ด - - ด

12

มือขวา	- - - -	ฟ - ดำดำ	- ดำ - -	- รำ - ดำ	- - - ล	ท - - -	- ดำรำดำ	- ท - -
มือซ้าย	- - - -	- ด - -	- ด - -	- ร - ด	- - ซ -	- ล - -	ซ - - -	ซ - - ล

13

มือขวา	- ล ดำ -	- ล - -	- ฟ - -	- รำ - -	- ม ซ -	- ม - -	- ท - -	- ซ - -
มือซ้าย	- - - -	ฟ - ซ ฟ	ด - ม ร	- ร - ร	- - - -	ท - ร ท	ซ - ล ซ	- ซ - ซ

14

มือขวา	ท - ลซ	ล ซ ล ซ	ดำ - -ดำ	- - ดำ ซ	ฟ - มำรำ	มำรำมำรำ	ฟ - - ฟ	- - ฟ รำ
มือซ้าย	- ลซ -ซ	- ซ - ซ	- ร ซ -	ร ซ - ซ	- มร - ร	- ร - ร	- ล ร -	ล ร - ร

15

มือขวา	รริรำ -รำ	- - - ดำ	- - - ท	- - - ล	- - ลลิ -	ท - - -	ท - ดำ -	ดำ - ดำ -
มือซ้าย	- รำ - -	ซ ดำ - -	ฟ ท - -	ม ล - -	- - - ล	- ล - -	- ล - ท	- ล - ท

16

มือขวา	- ซ - -	- รำ - ซ	- ซ - ร	- รำ - -	- ซ - -	- - ม -	- ซ - -	- ดำ - -
มือซ้าย	- - ม ร	- ร - -	ม - ม -	- ร - ร	- - - -	- ด - ร	- - ฟ ม	ร ด - ด

17

มือขวา	- รำ - ดำ	- ท - -	- - ซ ล	ท ดำ - -	- รำ - ดำ	- ท - -	- - ร ม	ฟ ซ - -
มือซ้าย	- - - ซ	- - ล ซ	- ม - -	- - - ด	- - - ซ	- - ล ซ	- ด - -	- - - ซ

18

มือขวา	- - - -	- ดำ - -	- ล - ซ	- ดำ - ซ	- - - -	- ร - -	- ม - ซ	- ดำ - ซ
มือซ้าย	- - - -	- ด - -	- ล - ซ	- - ร ซ	- - - -	- ล - -	- ท - ซ	- - ร ซ

19

มือขวา	- - ล ด	- - - ซ	- ด - -	- ซ - -	ด ร ม -	- - - -	ซ ล ท -	- ด - -
มือซ้าย	- - - -	ล ซ - ร	- - ล ซ	- ซ - ซ	- - - ล	ซ ม ร ด	- - - ด	- ด - ด

20

มือขวา	- - ม -	ม - ม -	ซ - ล -	ล - ล -	ด - ร -	ร - ร -	ม - ซ -	ร - ซ -
มือซ้าย	- - - ร	- ร - ซ	- ล - ซ	- ซ - ด	- - - ด	- ด - ม	- ซ - ม	- ม - ล

21

มือขวา	ล - ด -	ด - ด -	ซ ซ - ล -	ม ม - ล -	ซ ซ - ด -	ล ล - ด -	ซ ซ - ล -	ม ม - ซ -
มือซ้าย	- - - ล	- ล - ซ	- ซ - ม	- ม - ซ	- ซ - ล	- ล - ซ	- ซ - ม	- ม - ร

22

มือขวา	ล - ล -	ล - ล -	ม ม - -	ม ม - -	ล - ล -	ล - ด -	ล ล - -	ล ล - -
มือซ้าย	- ซ - ม	- ซ - ม	- ท - ม	- ท - ม	- ซ - ม	- ซ - ล	- ม - ล	- ม - ล

23

มือขวา	- - - -	ม - ม -	- - ด -	ด ม - -	- - ด -	ด - ด -	- - ซ -	ร ม - -
มือซ้าย	- - - ร	- ร - ล	- - - ล	- - - ร	- - - ล	- ล - ซ	- ม - ด	- - - ร

24

มือขวา	- - - -	ม - ร -	ท - ล -	ฟ - ฟ -	- - ร ม	- ล - -	- - ม ฟ	ซ ล - -
มือซ้าย	- - - ร	- ท - ล	- ซ - ม	- ร - ม	- ท - -	- - ซ ม	- ร - -	- - - ล

การสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงแขก

ท่อน 1

1

มือขวา	- - - -	- ซ - -	- - - ซ	- - - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร
มือซ้าย	- - - ซ	- - - -	- ซ - -	- - - ล	- ท - ล	- ซ - ล	- ซ - ม	- ร - -

2

มือขวา	- - ร ท	- - ร -	ร ร - ร -	ร ท - -	ร - ร ท	- - ร -	ซ - - -	- ซ - -
มือซ้าย	- ร - -	- ร - -	- ร - ร	- - - ร	- - - -	- ร - -	- ร ม ซ	- ซ - ซ

3

มือขวา	- - ซซ -	ซ - ซ -	ซ - ซ ม	- ซ - ล	- - ลซ -	ซ - ซ -	ซ - - -	- ซ - -
มือซ้าย	- - - ซ	- ซ - ซ	- ซ - ท	- ซ - ล	- - - ซ	- ซ - ม	- ร ม ซ	- ซ - ซ

4

มือขวา	- - - -	- ซ - -	- ม - ฟ	- ซ - ล	- - ลล -	ร - - ล	- - ลล -	ร - - ล
มือซ้าย	- - - ซ	- - - -	- ท - ด	- ร - ม	- - - ล	- ร - -	- - - ล	- ร - -

5

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

6

มือขวา	- ซ - -	- ม ฟ ซ	- ซ ม -	ซ - - ซ	- - - -	- ซ ล ท	- - ทท -	ท ด - ท
มือซ้าย	- ร - -	ร - - -	ซ - - ด	- ม ด -	- ซ - -	ฟ - - -	- ท - ท	- - ล ฟ

7

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

8

มือขวา	- ซ - -	ซ - - ซ	- - ซ ล	ซ - - ซ	- - ล ท	- - - -	- - มม -	ม - - ม
มือซ้าย	- ร - -	- ร - -	- ฟ - -	- ร - -	- ซ - -	ล ซ ฟ ม	- - - ม	- ล - -

ท่อนที่ 2

1

มือขวา	- - ล้ซ้	ซ - ซ -	ม - ม -	ร - ร ม	- - รริ	ร ม - -	ซ ม - ม	- - - ร
มือซ้าย	- - - ซ่	- ซ - ม	- ม - ร	- ร - ม	- - - ร	- ม - -	- - ร -	- ร - -

2

มือขวา	- - - ม	- ร - -	- ม - -	- ร - -	- ม - -	- ซ - ม	ซ ด - -	- ซ - -
มือซ้าย	- - - ม	- ร - -	- ม - -	- ร - -	- ม - -	- ซ - ท	- - ร ซ	- ซ - ซ

3

มือขวา	- - - -	ซ - ซ ม	- - - -	ซ ม - -	- - ซ ม	- - ซ ม	- - ซ ม	- ซ - -
มือซ้าย	- - - ซ	- ซ - -	- - - ซ	- - - -	- ซ - -	- ซ - -	- ซ - -	- ซ - ซ

4

มือขวา	- - ซ -	ซ ม - -	ซ - ล -	ล ท - -	ล - ซ -	ซ ม - -	ซ - ม -	ร ท - -
มือซ้าย	- - - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ซ	- ม - ร	- - - ร

5

มือขวา	ร - ร -	ร ท - -	ร - ม -	ม ซ - -	ร ท - -	ม ร - -	ซ ม - -	- ซ - -
มือซ้าย	- - - ร	- - - ร	- - - ม	- - - ม	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- ซ - ซ

6

มือขวา	- - - -	ซ ม - ซ	- ม - ซ	- ม - ซ	- - - -	ร ท - ร	- ท - ร	- ท - ร
มือซ้าย	- - - -	- - ซ ซ	- - ซ ซ	- - ซ ซ	- ซ - -	- - ร ร	- - ร ร	- - ร ร

7

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

8

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

9

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

10

มือขวา	- ซ - -	- - ฟ ซ	- - - ท	- ล - ซ	- ซ - -	- - ล ท	- - - ร์	- ด์ - ท
มือซ้าย	- ร - -	ร ม - -	ฟ ม ร -	ซ - ฟ -	- ร - -	ฟ ซ - -	ล ซ ฟ -	ท - ล -

11

มือขวา	- ท - -	- - ด ร์	- - ร้ร์	ร์ - ร้ร์	- ร์ - -	- - ท ด์	- - ด้ด์	ด์ - ด้ด์
มือซ้าย	- ฟ - -	ล ท - -	- - - ร์	- ซ - ร์	- - - -	ซ ล - -	- - - ด์	- ซ - ด์

12

มือขวา	- - ด์ -	- - ท ด์	- - - ม์	- ร์ - ด์	- - - ม์	- ร์ - ด์	ร์ ด์ - ด์	- ท - ล
มือซ้าย	- - ซ -	ซ ล - -	ท ล ซ -	ด์ - ท -	- - ล -	- ล - ซ	- - ซ ซ	- ฟ - ม

13

มือขวา	ซ้ซ้ - ร์ -	ล ท ด ร์	ม้ - ล ท	ด์ ร้ - -	- ด์ - ร์	- - - -	- ซ - -	- - ฟ ซ
มือซ้าย	- ซ ร ซ	- - - -	- ซ - -	- - - -	- ท - -	ด์ ท ล ซ	- ร - -	ร ม - ร

14

มือขวา	ด้ด - ซ -	ร ม ฟ ซ	ล - ร ม	ฟ ซ - -	- ซ - ล	- - - -	- ร - -	- - ด ร
มือซ้าย	- ด ซ ด	- - - -	- ด - -	- - - -	- ฟ - -	ซ ฟ ม ร	- ล - -	ล ท - ล

15

มือขวา	- ร - ม	- - ร ม	- ร - ม	- - - -	- ด - -	- ท - -	ร - - -	- ด - -
มือซ้าย	- ด - -	ร ด - -	- ด - -	ร ด ท ล	- - ท ล	ซ - - ล	- - ด ท	ล - -ท

16

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

17

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

18

มือขวา	- - ร้ร์	- ม ฟ -	- ฟ ซ -	- ซ ล -	- - ฟ้ฟ์	- ซ ล -	- ล ท -	- ท ด์ -
มือซ้าย	- - - ร์	- - - ม	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ฟ์	- - - ซ	- - - ล	- - - ท

19

มือขวา	- - ล้ล่ -	- ท ดำ -	- ดำ รำ -	- รำ มำ -	- รำ - -	- - ดำ รำ	- - - มำ	- รำ - ดำ
มือซ้าย	- - - ล่	- - - ท	- - - ดำ	- - - รำ	- ล - -	ล ท - -	ดำ ทำ ล -	ดำ - ท -

20

มือขวา	- ดำ - -	- - ท ดำ	- - ดำ รำ	ดำ - - ดำ	- - รำ มำ	- - - -	- - ล รำ	ล - - ล
มือซ้าย	- ซ - -	ซ ล - -	- ท - -	- ซ - -	- ดำ - -	รำ ดำ ท ล	- ร - -	- ร - -

21

มือขวา	- - - -	- - - -	ร ม ฟ ซ	ล ท - -	- ท - -	- - - -	ฟ ซ ล ท	ดำ รำ - -
มือซ้าย	- ซุ - -	รุ มุ ฟุ ซุ	- - - -	- - - ทุ	- ทุ - -	ฟุ ซุ ลุ ทุ	- - - -	- - - ร

22

มือขวา	- รำ - -	- - - -	ซ ล ท ดำ	- - - -	ร้ร่ - รำ -	- - ดำ -	- - ท -	- - ล -
มือซ้าย	- ร - -	ซุ ลุ ทุ ด	- - - -	ทุ ด ร ม	- ร่ - ซุ	ร ด - ฟ	ด ทุ - มุ	ทุ ลุ - -

23

มือขวา	- - ซ -	ซ ร - -	ซ ร - -	ล ร - -	ท - ดำ -	ดำ ซ - -	ดำ - รำ -	รำ ซ - รำ
มือซ้าย	- - - ซุ	- - - ซุ	- - - ลุ	- - - ทุ	- - - ด	- - - ด	- - - ร	- - - -

24

มือขวา	รำ มำ - -	รำ - - ดำ	- - ท -	- ล - -	ซ ม - ม	- - ร -	- ด - -	ทุ ลุ - ลุ
มือซ้าย	- - รำ ดำ	- ดำ ท -	ท ล - ล	ซ - ซ ม	- - ร -	ร ด - ด	ทุ - ทุ ลุ	- - ซุ -

ภาคผนวก ข

แบบสอบถามความคิดเห็นเกี่ยวกับคุณภาพและความเหมาะสม ของการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง

แบบสอบถามความคิดเห็นเกี่ยวกับคุณภาพและความเหมาะสม
ของการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง

แบบสอบถามนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อใช้ตรวจสอบคุณภาพและความเหมาะสมของการสร้างสรรค์สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น 3 สำเนียง สำหรับผู้เชี่ยวชาญและทรงคุณวุฒิด้านดุริยางคศิลป์ไทย โดยนำผลที่ได้ไปใช้ในการปรับปรุงผลงานสร้างสรรค์ให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

แบบสอบถามดังกล่าวนี้ประกอบด้วย 4 ส่วน ได้แก่

ส่วนที่ 1 : ข้อมูลส่วนตัวของผู้ตอบแบบสอบถาม

ส่วนที่ 2 : ประเด็นคำถามเกี่ยวกับสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้นสำเนียงมอญ

ส่วนที่ 3 : ประเด็นคำถามเกี่ยวกับสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้นสำเนียงจีน

ส่วนที่ 4 : ประเด็นคำถามเกี่ยวกับสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้นสำเนียงแขก

ส่วนที่ 1 ข้อมูลส่วนตัวของผู้ตอบแบบสอบถาม

ชื่อ-สกุล

.....

ประสบการณ์การทำงาน (ตำแหน่ง, หน่วยงาน, ระยะเวลา)

.....

ส่วนที่ 2 : ประเด็นคำถามเกี่ยวกับสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้นสำเนียงมอญ

คำชี้แจง : ขอให้ท่านผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิ โปรดพิจารณาการบรรเลงสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงมอญ และขอความกรุณาตอบคำถามต่อไปนี้

1. สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้นสำเนียงมอญ มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเหมาะสมในระดับ "มากที่สุด"

มีความเหมาะสมในระดับ "มาก"

มีความเหมาะสมในระดับ "ปานกลาง"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อย"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อยที่สุด"

2. สัดส่วนระหว่างทำนองสำเนียงภาษามอญและสำนวนระนาดทุ้มมีความสมดุล เหมาะสมในระดับใด

มีความเหมาะสมในระดับ "มากที่สุด"

มีความเหมาะสมในระดับ "มาก"

มีความเหมาะสมในระดับ "ปานกลาง"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อย"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อยที่สุด"

3. ทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของสำเนียงภาษามอญตามขนบดนตรีไทย ในระดับใด

มีความเหมาะสมในระดับ "มากที่สุด"

มีความเหมาะสมในระดับ "มาก"

มีความเหมาะสมในระดับ "ปานกลาง"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อย"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อยที่สุด"

4.สำนวนทางระนาดทุ้มสำเนียงมอญมีความเหมาะสมและเป็นไปตามหลักวิชาการดนตรีไทยในระดับใด

มีความเหมาะสมในระดับ "มากที่สุด"

มีความเหมาะสมในระดับ "มาก"

มีความเหมาะสมในระดับ "ปานกลาง"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อย"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อยที่สุด"

5. สำนวนทางระนาดทุ้มสำเนียงมอญมีความต่อเนื่องกลมกลืนในระดับใด

มีความเหมาะสมในระดับ "มากที่สุด"

มีความเหมาะสมในระดับ "มาก"

มีความเหมาะสมในระดับ "ปานกลาง"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อย"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อยที่สุด"

6. การเลือกใช้จังหวะหน้าทับและจังหวะฉิ่งในสำเนียงมอญมีความเหมาะสมในระดับใด

มีความเหมาะสมในระดับ "มากที่สุด"

มีความเหมาะสมในระดับ "มาก"

มีความเหมาะสมในระดับ "ปานกลาง"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อย"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อยที่สุด"

7. ท่านมีข้อเสนอแนะ หรือข้อคิดเห็นเพิ่มเติมในด้าน "ทำนองของสำเนียงมอญ" หรือไม่

.....

.....

8. ท่านมีข้อเสนอแนะ หรือข้อคิดเห็นเพิ่มเติมในด้าน "จังหวะของสำเนียงมอญ" หรือไม่

.....

.....

ส่วนที่ 3 : ประเด็นคำถามเกี่ยวกับสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้นสำเนียงจีน

คำชี้แจง : ขอให้ท่านผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิ โปรดพิจารณาการบรรเลงสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงจีน และขอความกรุณาตอบคำถามต่อไปนี้

1. สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้นสำเนียงจีน มีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเหมาะสมในระดับ "มากที่สุด"

มีความเหมาะสมในระดับ "มาก"

มีความเหมาะสมในระดับ "ปานกลาง"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อย"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อยที่สุด"

2. สัดส่วนระหว่างทำนองสำเนียงภาษาจีนและสำนวนระนาดทุ้มมีความสมดุล เหมาะสมในระดับใด

มีความเหมาะสมในระดับ "มากที่สุด"

มีความเหมาะสมในระดับ "มาก"

มีความเหมาะสมในระดับ "ปานกลาง"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อย"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อยที่สุด"

3. ทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของสำเนียงภาษาจีนตามขนบดนตรีไทย ในระดับใด

มีความเหมาะสมในระดับ "มากที่สุด"

มีความเหมาะสมในระดับ "มาก"

มีความเหมาะสมในระดับ "ปานกลาง"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อย"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อยที่สุด"

4.สำนวนทางระนาดทุ้มสำเนียงจีนมีความเหมาะสมและเป็นไปตามหลักวิชาการดนตรีไทยในระดับใด

มีความเหมาะสมในระดับ "มากที่สุด"

มีความเหมาะสมในระดับ "มาก"

มีความเหมาะสมในระดับ "ปานกลาง"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อย"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อยที่สุด"

5. สำนวนทางระนาดทุ้มสำเนียงจีนมีความต่อเนื่องกลมกลืนในระดับใด

มีความเหมาะสมในระดับ "มากที่สุด"

มีความเหมาะสมในระดับ "มาก"

มีความเหมาะสมในระดับ "ปานกลาง"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อย"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อยที่สุด"

6. การเลือกใช้จังหวะหน้าทับและจังหวะฉิ่งในสำเนียงจีนมีความเหมาะสมในระดับใด

มีความเหมาะสมในระดับ "มากที่สุด"

มีความเหมาะสมในระดับ "มาก"

มีความเหมาะสมในระดับ "ปานกลาง"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อย"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อยที่สุด"

7. ท่านมีข้อเสนอแนะ หรือข้อคิดเห็นเพิ่มเติมในด้าน "ทำนองของสำเนียงจีน" หรือไม่

.....

.....

8. ท่านมีข้อเสนอแนะ หรือข้อคิดเห็นเพิ่มเติมในด้าน "จังหวะของสำเนียงจีน" หรือไม่

.....

.....

ส่วนที่ 4 : ประเด็นคำถามเกี่ยวกับสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้นสำเนียงแขก

คำชี้แจง : ขอให้ท่านผู้เชี่ยวชาญหรือผู้ทรงคุณวุฒิ โปรดพิจารณาการบรรเลงสำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้น สำเนียงแขก และขอความกรุณาตอบคำถามต่อไปนี้

1. สำนวนทางระนาดทุ้มเพลงทะแย 3 ชั้นสำเนียงแขกมีความเหมาะสมมากน้อยเพียงใด

มีความเหมาะสมในระดับ "มากที่สุด"

มีความเหมาะสมในระดับ "มาก"

มีความเหมาะสมในระดับ "ปานกลาง"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อย"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อยที่สุด"

2. สัดส่วนระหว่างทำนองสำเนียงภาษาแขกและสำนวนระนาดทุ้มมีความสมดุล เหมาะสมในระดับใด

มีความเหมาะสมในระดับ "มากที่สุด"

มีความเหมาะสมในระดับ "มาก"

มีความเหมาะสมในระดับ "ปานกลาง"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อย"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อยที่สุด"

3. ทำนองที่สร้างสรรค์ขึ้นแสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของสำเนียงภาษาแขกตามขนบดนตรีไทย ในระดับใด

มีความเหมาะสมในระดับ "มากที่สุด"

มีความเหมาะสมในระดับ "มาก"

มีความเหมาะสมในระดับ "ปานกลาง"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อย"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อยที่สุด"

4.สำนวนทางระนาดทุ้มสำเนียงแขกมีความเหมาะสมและเป็นไปตามหลักวิชาการดนตรีไทยในระดับใด

มีความเหมาะสมในระดับ "มากที่สุด"

มีความเหมาะสมในระดับ "มาก"

มีความเหมาะสมในระดับ "ปานกลาง"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อย"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อยที่สุด"

5. สำนวนทางระนาดทุ้มสำเนียงแขกมีความต่อเนื่องกลมกลืนในระดับใด

มีความเหมาะสมในระดับ "มากที่สุด"

มีความเหมาะสมในระดับ "มาก"

มีความเหมาะสมในระดับ "ปานกลาง"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อย"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อยที่สุด"

6. การเลือกใช้จังหวะหน้าทับและจังหวะฉิ่งในสำเนียงแขกมีความเหมาะสมในระดับใด

มีความเหมาะสมในระดับ "มากที่สุด"

มีความเหมาะสมในระดับ "มาก"

มีความเหมาะสมในระดับ "ปานกลาง"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อย"

มีความเหมาะสมในระดับ "น้อยที่สุด"

7. ท่านมีข้อเสนอแนะ หรือข้อคิดเห็นเพิ่มเติมในด้าน "ทำนองของสำเนียงแขก" หรือไม่

.....

.....

8. ท่านมีข้อเสนอแนะ หรือข้อคิดเห็นเพิ่มเติมในด้าน "จังหวะของสำเนียงแขก" หรือไม่

.....

.....

ประวัติผู้สร้างสรรค์

1. นายชยพร ไชยสิทธิ์ ตำแหน่ง : ครูชำนาญการ

2. ประวัติการศึกษา :

ชั้นมัธยมศึกษา มัธยมศึกษาปีที่ 1 - ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง วิทยาลัยนาฏศิลป

ปริญญาตรี สาขาดุริยางค์ไทย (ปี่พาทย์) คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล

ปริญญาโท สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

3. ประสบการณ์และผลงาน

3.1 การประพันธ์เพลงระบำสร้างสรรค์ของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช

- ❖ ระบำบูชิตอิศรา
- ❖ ระบำกายนคร
- ❖ ระบำตุมปัง
- ❖ ระบำพัดใบพ้อ
- ❖ ระบำนกกรุงหัวจุก
- ❖ ระบำลีลาชาชัก
- ❖ ระบำนบพระบรมธาตุ

- ❖ ระบำวัวชน
- ❖ ระบำพัสตราบาติก
- ❖ ระบำเครื่องถมเมืองนคร

3.2 การประพันธ์ทางเดี่ยวดนตรีไทย

- ❖ เดี่ยวสุรินทราหู 3ชั้น ของ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก

3.3 การปรับวงดนตรีไทย

4. เครื่องราชอิสริยาภรณ์

เครื่องราชอิสริยาภรณ์ช้างเผือก ชั้นที่ 2 ชื่อ ทวีติยาภรณ์

เครื่องราชอิสริยาภรณ์มงกุฎไทย ชั้นที่ 2 ชื่อ ทวีติยาภรณ์

5. ผลงานดีเด่น

ปรับวงดนตรีไทยชนะเลิศ ในการแข่งขันชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ประจำปีการศึกษา 2556

ประพันธ์และเรียบเรียงวงมหาดุริยางค์กลุ่มภาคใต้ บรรเลงบทเพลงชุดทักษิณาภิรมย์ในงานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 44 ดุริยกฤติยาธร 75ปี ศิลปากรเฉลิมวัฒน์ ณ มหาวิทยาลัยศิลปากร จ.นครปฐม