วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น
ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ

นายสุรัตน์ชัย สิริรัตนชัยกุล

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2549
ISBN 974-14-2959-2
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A MUSICAL ANALYSIS OF SARATHI SAM CHAN SOLO FOR RANAD THUM BY KHRU SOMPOB KHUMPRASERT

Mr. Suratchai Sirirattanachaikul

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of Master of Arts Program in Thai Music

Faculty of Fine and Applied Arts

Chulalongkorn University

Academic Year 2006

ISBN 974-14-2959-2

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ
โดย	นายสุรัตน์ชัย สิริรัตนชัยกุล
สาขาวิชา	ดุริยางค์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษา	รองศาสตราจารย์ ดร. บุษกร สำโรงทอง
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	อาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยอนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(รองศาสตราจารย์ ดร. ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผือน)

.....อาจารย์ที่ปรึกษา

(รองศาสตราจารย์ ดร. บุษกร สำโรงทอง)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม

(อาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี)

.....กรรมการ

(อาจารย์ ดร. พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สุรัตน์ชัย สิริรัตนชัยกุล : วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ. (A MUSICAL ANALYSIS OF SARATHI SAM CHAN SOLO FOR RANAD THUM BY KHRU SOMPOB KHUMPRASERT) อ. ที่ปรึกษา : รศ. ดร. บุษกร สำโรงทอง, อ. ที่ปรึกษาร่วม : อ. กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ 289 หน้า. ISBN 974-14-2959-2

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ศึกษาเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ที่ท่านได้ถ่ายทอดให้กับอาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ แห่งมหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม

ผลจากการศึกษาพบว่า เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ มีลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงและการใช้กลวิธีพิเศษ ที่แสดงออกซึ่งประสบการณ์ ความรู้ความสามารถ สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นอัจฉริยะทางดนตรีไทยของท่าน ประพันธ์ขึ้นจากการคิดประดิษฐ์ทำนองโดยยึดเค้ามูลเดิมของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ผนวกกับความรู้ความสามารถและประสบการณ์ที่ได้รับ นำมาสร้างสรรค์เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน มีวัตถุประสงค์เพื่อแสดงให้เห็นถึงความรู้ความสามารถ และนำไปใช้ประโยชน์ในวงดนตรีไทย ที่ท่านเป็นผู้ควบคุมและเพื่อใช้เป็นวิชาความรู้ในการถ่ายทอดไปสู่บุคคลอื่น

เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้รับอิทธิพลมาจากทางท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ เหตุเพราะครูสมภพ ขำประเสริฐ เป็นศิษย์ของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ ได้สัมผัสคลุกคลีอยู่กับแวดวงนักดนตรีที่เป็นศิษย์ของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ อีกทั้งได้รับประสบการณ์ในการได้ฟังทางเดี่ยวระนาดทุ้มของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ ผนวกกับประสบการณ์ที่ได้เคยศึกษากับท่าน จึงเป็นเหตุให้ผลงานการประพันธ์เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ปรากฏลักษณะที่เหมือนกับทางท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะอย่างชัดเจน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาควิชา.....ดุริยางคศิลป์..... ลายมือชื่อนิสิต.....

สาขาวิชา.....ดุริยางค์ไทย..... ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา.....

ปีการศึกษา.....2549..... ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษาร่วม.....

468 70321 35 : MAJOR MASTER OF ARTS PROGRAM IN THAI MUSIC
KEYWORD : A MUSICAL ANALYSIS OF SARATHI SAM CHAN SOLO FOR
RANAD THUM BY KHRU SOMPOB KHUMPRASERT.
THESIS ADVISOR : ASSOC. PROF. BUSSAKORN SUMRONGTHONG,Ph.D.,
CO-ADVISOR : AJARN KRISDA DANPRADIT. 289 pp.
ISBN 974-14-2959-2

The objective of this thesis is to analyse Sarathi Sam Chan Solo for Ranad Thum by Khru Sompob Khumprasert who transferred it to Ajarn Krisda Danpradit at Nakhon Pathom Rajabhat University.

Research findings were as follows : the Sarathi Sam Chan Solo for Ranad Thum by Khru Sompob Khumprasert had a special patiern of tunes and tactics that exposed his gift for traditional Thai music. This piece of music was composed from his imagination based on the original tune of the revered Khru Luang Pradith Phairoh (Sorn Silpabanleng) ; it was also combined with his gained knowledge and experiences creating a uniqueness of the individual. To expose his full potential for traditional Thai music, as a conductor, and be passed down to others.

The Sarathi Sam Chan Solo for Ranad Thum by Khru Sompob Khumprasert has been greatly influenced by Khru Luang Pradith Phairoh because Khru Sompob Khumprasert was one of his followers and he was on good terms with Khru Luang Pradith Phairoh 's musicians. Listening to Khru Luang Pradith Phairoh's Solo for Ranad Thum combining with what he had learnt about Thai music taught by him, obviously resulted in the similarity between the Sarathi Sam Chan Solo for Ranad Thum by Khru Sompob Khumprasert and that of Khru Luang Pradith Phairoh.

Department.....Fine and Applied Arts.. Student's signature.....
Field of study.....Thai Music..... Advisor's signature.....
Academic year.....2006..... Co-advisor's signature.....

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ สำเร็จลงได้ด้วยความอนุเคราะห์จากบุคคลฝ่ายต่างๆ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณทุกท่านมา ณ โอกาสนี้

กราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร. บุษกร สำโรงทอง อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ครูผู้ให้ความรู้และคำแนะนำ ในการดำเนินงานจัดทำวิทยานิพนธ์ด้วยความกรุณาเป็นอย่างยิ่ง

กราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ขำคม พรประสิทธิ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์ และอาจารย์ ดร. พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ คณาจารย์ผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ให้แก่ผู้วิจัย ขอขอบคุณเพื่อนๆ นิสิตสาขาวิชาดุริยางค์ไทยทุกท่าน ขอบพระคุณพี่นิตยา อ่อนทอง บุคลากรและเจ้าหน้าที่ฝ่ายต่างๆ ในคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ผู้ประสานงานให้กับผู้วิจัยตลอดระยะเวลาที่ได้ศึกษาในหลักสูตร

กราบขอบพระคุณอาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ ครูผู้มอบวิชาความรู้ให้กับผู้วิจัยและเป็นครูผู้อยู่เบื้องหลังความสำเร็จของผู้วิจัยตลอดมา

กราบขอบพระคุณอาจารย์พันโทเสนาะ หลวงสุนทร อาจารย์อุทัย แก้วละเอียด ครูน้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง อาจารย์ไพฑูรย์ เฉยเจริญ อาจารย์สมพงษ์ ภู่สร อาจารย์วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิเชียร อ่อนละมูล อาจารย์โกวิท แก้วสุวรรณ คุณบุญฑรี นาคทิม คุณสมคิด จำนงค์ศร คุณมาลินี สาคริก คุณปกป้อง ขำประเสริฐ ผู้ให้ความเอื้อเฟื้อข้อมูลแก่ผู้วิจัยในการดำเนินงานจัดทำวิทยานิพนธ์ด้วยความกรุณาเป็นอย่างยิ่ง

กราบขอบพระคุณศิลปิน นักวิชาการ ผู้เป็นเจ้าของบทประพันธ์ งานนิพนธ์และงานวิจัยที่ผู้วิจัยได้นำมาเป็นข้อมูลอ้างอิงในการดำเนินงานจัดทำวิทยานิพนธ์

กราบขอบพระคุณผู้บริหาร คณาจารย์และบุคลากรฝ่ายต่างๆ ขอบคุณลูกศิษย์ทุกคนในโรงเรียนราชวินิตบางเขน ผู้เป็นกำลังใจให้กับผู้วิจัยด้วยดีตลอดมา

กราบขอบพระคุณบิดามารดา ขอบคุณพี่น้อง คู่ชีวิตและทายาทตัวน้อยของผู้วิจัย ผู้เป็นแรงผลักดันให้ผู้วิจัยสามารถดำเนินงานจัดทำวิทยานิพนธ์ให้สำเร็จลงได้

คุณประโยชน์ทุกประการอันเกิดจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขออุทิศแด่บรมครูดนตรีไทยทุกท่าน อีกทั้งครูสมภพ ขำประเสริฐ ผู้สร้างสรรค์และสืบต่อวิชาความรู้ทางดุริยางคศิลป์ไทยให้ตกทอดมาสู่อนุชนรุ่นหลัง ทำให้เกิดเป็นมรดกทางวัฒนธรรมภูมิปัญญาที่มีค่ายิ่งต่อประเทศชาติ

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... จ
กิตติกรรมประกาศ. ..... ฉ
สารบัญรูป..... ฌ
บทที่ 1 บทนำ..... 1
ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา..... 1
วัตถุประสงค์ของการวิจัย..... 5
วิธีดำเนินการวิจัย..... 6
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 9
บทที่ 2 ประวัติชีวิตและผลงานของครูสมภพ ขำประเสริฐ..... 10
ประวัติชีวิตของครูสมภพ ขำประเสริฐ..... 11
ผลงานของครูสมภพ ขำประเสริฐ..... 19
บริบทที่เกี่ยวข้องของเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ..... 30
ประวัติความเป็นมาและการถ่ายทอด..... 46
เหตุปัจจัย แรงบันดาลใจในการประพันธ์..... 63
เหตุปัจจัย แรงบันดาลใจในการถ่ายทอด..... 64
บทที่ 3 ศึกษาวิเคราะห์การประพันธ์ทำนองเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น
ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ..... 66
ทฤษฎีและแนวคิดในการศึกษาวิเคราะห์..... 66
นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์..... 68
ข้อตกลงเบื้องต้น..... 72
ศึกษาวิเคราะห์การประพันธ์ทำนองเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น
ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ..... 74
ลักษณะรูปแบบของกลุ่มเสียงปัญจมูลและลูกตกของทำนองหลัก..... 75
ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงและการใช้กลวิธีพิเศษที่ผู้ประพันธ์
ได้ตบแต่งขึ้น เมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก..... 80

บทที่ 4 ศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบการประพันธ์ทำนองเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ระหว่างทางครูสมภพ ขำประเสริฐกับทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ..... 164
ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง..... 222
การใช้กลวิธีพิเศษที่ผู้ประพันธ์แต่ละท่านได้ตบแต่งขึ้น..... 235
บทที่ 5 สรุปและข้อเสนอแนะ..... 241
สรุป..... 245
ข้อเสนอแนะ..... 246
รายการอ้างอิง..... 247
ภาคผนวก..... 250
โน้ตฆ้องวงใหญ่เพลงสารถี 3 ชั้น (โน้ตระบบไทย)..... 251
โน้ตระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ (โน้ตระบบไทย)..... 255
โน้ตระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (โน้ตระบบไทย).. 262
โน้ตฆ้องวงใหญ่เพลงสารถี 3 ชั้น (โน้ตระบบสากล)..... 269
โน้ตระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ (โน้ตระบบสากล)..... 273
โน้ตระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (โน้ตระบบสากล). 280
ประวัติชีวิตของอาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ ผู้ได้รับถ่ายทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ..... 286
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์..... 289

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญรูป

หน้า

รูปที่ 1 ภาพครูสมภพ ขำประเสริฐ..... 10

รูปที่ 2 ภาพสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงโปรดเกล้า ฯ พระราชทานใบประกาศเกียรติคุณ แก่ครูสมภพ ขำประเสริฐ ในโอกาสได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)..... 11

รูปที่ 3 ภาพครูพุ่ม โตสง่า..... 14

รูปที่ 4 ภาพครูโองการ กลีบชื่น..... 15

รูปที่ 5 ภาพท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)..... 16

รูปที่ 6 ภาพแผนภูมิแสดงสายการศึกษาดนตรีของครูสมภพ ขำประเสริฐ..... 17

รูปที่ 7 ภาพถ้วยรางวัลชนะเลิศปี่พาทย์ประชันวง ในงานพิธีไหว้ครูของสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปิน (วัดพระพิเรนทร์) เมื่อ พ.ศ. 2517..... 23

รูปที่ 8 ภาพครูสมภพ ขำประเสริฐ ขณะเป็นวิทยากรสอนดนตรีไทย ณ ภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม..... 24

รูปที่ 9 ภาพหนังสือ เรียนดนตรีอย่างไรถึงจะดี จัดพิมพ์เมื่อ พ.ศ.2532 ผลงานการเป็นนักวิชาการด้านดนตรีของครูสมภพ ขำประเสริฐ..... 25

รูปที่ 10 ภาพเกียรติบัตรของครูสมภพ ขำประเสริฐ เมื่อได้รับเชิญให้เป็นกรรมการตัดสินการประกวดดนตรีไทย..... 26

รูปที่ 11 ภาพครูสมภพ ขำประเสริฐ ขณะได้รับมอบให้เป็นพิธีกรผู้อ่านโองการไหว้ครูและครอบครูดนตรีไทยจากคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ในงานพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ณ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร..... 27

รูปที่ 12 ภาพครูสมภพ ขำประเสริฐ ขณะเป็นพิธีกรผู้อ่านโองการไหว้ครูและครอบครูดนตรีไทย..... 27

รูปที่ 13 ภาพไม้ตีระนาดเอก,ระนาดทุ้มและไม้ตีฆ้องวงที่ครูสมภพ ขำประเสริฐได้ผลิตขึ้น..... 28

รูปที่ 14 ภาพครูสมภพ ขำประเสริฐ ขณะสาธิตบรรเลงระนาดทุ้ม ณ ภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร..... 43

รูปที่ 15 ภาพแผนภูมิแสดงสายของประวัติความเป็นมาและการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ..... 53
รูปที่ 16 ภาพแผนภูมิแสดงรูปร่างลักษณะของผืนระนาดทุ้ม..... 73
รูปที่ 17 ภาพแผนภูมิแสดงรูปแบบ (Form) ทำนองหลักของเพลงสารถี 3 ชั้น..... 76

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ดนตรีไทย เป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่แสดงถึงวัฒนธรรมประจำชาติ เป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าที่บรรพบุรุษได้สร้างสรรค์ขึ้นด้วยภูมิปัญญาอันชาญฉลาด ก่อให้เกิดเป็นวัฒนธรรมดนตรีอันประณีต ละเอียดอ่อน สะท้อนให้เห็นถึงความเจริญงดงามของจิตใจและความเป็นอารยะของชนชาติไทยในอดีต ดนตรีไทยใช้เวลาสั่งสมพัฒนาการในศาสตร์ที่เป็นองค์ประกอบสำคัญของดนตรีเสมอมา ทั้งลักษณะเทคนิควิธีการบรรเลง ระดับเสียง ประเภทของบทเพลง ลักษณะของเครื่องดนตรี ลักษณะของการผสมวง โอกาสในการบรรเลง ฯลฯ อันสมควรแก่การยกย่องเชิดชูดนตรีไทยไว้ในระดับมรดกทางวัฒนธรรมของโลก

ประเภทของบทเพลงไทยที่บรมครูได้สร้างสรรค์ขึ้นนั้น มี 2 ประเภท คือ เพลงประเภทที่ใช้ดนตรีบรรเลงล้วนๆ และเพลงประเภทที่ใช้ดนตรีบรรเลงร่วมกับการขับร้อง ซึ่งแต่ละประเภทยังสามารถแบ่งย่อยออกได้อีกหลายชนิด เช่น เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงเถา เพลงหางเครื่องหรือเพลงลูกบท เพลงออกภาษา เพลงตับ เพลงทางพื้น เพลงทางกรอ เพลงเดี่ยว เป็นต้น ซึ่งบทเพลงไทยแต่ละชนิดที่ยกตัวอย่างมานั้น ล้วนมีองค์ประกอบสำคัญในศาสตร์ของดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่แตกต่างกัน สะท้อนให้เห็นถึงภูมิปัญญาของบรมครูดนตรีไทยแต่ละยุคสมัยที่ท่านได้สร้างสรรค์ ส่งเสริมและสืบต่อมาสู่อนุชนรุ่นหลัง

เพลงเดี่ยว นับเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของบทเพลงไทยชนิดหนึ่ง ที่สะท้อนซึ่งภูมิปัญญาอันชาญฉลาดของบรมครูที่ท่านได้ประพันธ์ขึ้นไว้อย่างไพเราะวิจิตรพิสดาร ถ่ายทอดความสุนทรีย์แห่งบทเพลงสู่ผู้ฟัง โดยผู้บรรเลงที่ถึงพร้อมด้วยความรู้ความสามารถและมีทักษะการบรรเลงขั้นสูง ดังที่ครูมนตรี ตราโมท ได้กล่าวเกี่ยวกับเพลงเดี่ยว ไว้ว่า

> *"...เพลงที่จะบรรเลงเดี่ยว หรือที่จะเรียกได้ว่าเพลงเดี่ยวนั้น การบรรเลงย่อมมุ่งหมายที่ จะอวดอยู่ ๓ ประการ คือ*
>
> *ประการแรก หมายถึง ทำนองเพลงที่ครูได้ตบแต่งขึ้นไว้ อย่างไพเราะและวิจิตรพิสดารสมที่จะบรรเลงอวดได้*
>
> *ประการที่สอง ผู้บรรเลงมีความแม่นยำ จดจำทำนอง เม็ดพรายที่ครูผู้แต่งได้ประดิษฐ์ไว้นั้นอย่างถี่ถ้วนทุกประการ*

ประการที่สาม ผู้บรรเลงมีความสามารถ บรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนั้นๆ ได้ตามที่ครูผู้แต่ง ได้ประดิษฐ์ไว้ ไม่ว่าจะโลดโผน หรือพลิกแพลงเพียงใดก็สามารถทำได้ถูกต้องคล่องแคล่ว ไม่มีบกพร่อง

การบรรเลงโดยทาง หรือทำนองที่ได้แต่ง และผู้บรรเลงได้บรรเลงตามที่ได้ว่าไว้นี้ครบถ้วนแล้ว จึงจะเรียกได้ว่าเป็นการบรรเลงเดี่ยว..."

(มนตรี ตราโมท, 2527: 96)

นอกจากนี้ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของคำว่า "เพลงเดี่ยว" ดังนี้

"...เพลงที่ครูดนตรีได้แต่งขึ้นเป็นทางพิเศษ สำหรับบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีใช้บรรเลงในโอกาสพิเศษเพื่อเป็นการแสดงภูมิปัญญาของผู้คิดทางดนตรีให้เหมาะสมกับชนิดของเครื่องดนตรี และแสดงไหวพริบปฏิภาณ ฝีมือ และความแม่นยำ ของผู้บรรเลงด้วย เพลงที่นิยมนำมาทำเพลงเดี่ยว เช่น เพลงลาวแพน เพลงนกขมิ้น เพลงพญาโศก เพลงสารถี

โดยปรกติการบรรเลงเดี่ยว ผู้แต่งมักประดิษฐ์ทางบรรเลง แต่ละท่อนออกเป็น 2 ทาง คือ ทางกรอหรือทางหวานเที่ยวหนึ่ง และทางเก็บเที่ยวหนึ่ง แต่เพลงเดี่ยวบางเพลง อาจมีเฉพาะทางเก็บเพียงทางเดียวก็ได้ เช่น เพลงกราวใน เพลงเชิดนอก..." (ราชบัณฑิตยสถาน, 2540: 109)

การที่นักดนตรีจะสามารถบรรเลงเพลงเดี่ยวได้นั้น ต้องถึงพร้อมด้วยความรู้ความสามารถไหวพริบปฏิภาณ ความแม่นยำในบทเพลง ผ่านประสบการณ์การบรรเลงอย่างชำนาญมากเป็นพิเศษ จึงจะสามารถถ่ายทอดซึ่งความสุนทรีย์แห่งบทเพลง อันเกิดจากภูมิปัญญาของบรมครูผู้ประพันธ์เพลงเดี่ยวนั้นได้อย่างไพเราะวิจิตร ครบถ้วน ดังที่ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้กล่าวถึงลักษณะต่างๆ ของการเดี่ยวไว้ว่า

1. เป็นการอวดทาง หรือวิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ

2. เป็นการอวดฝีมือในการบรรเลง

3. เป็นการอวดความแม่นยำสำหรับเพลงที่เดี่ยวนั้น

(อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530: 48)

เพลงสารถี เป็นเพลงไทยที่บรมครูดนตรีไทยนิยมนำมาคิดประดิษฐ์ทำนองเป็นเพลงเดี่ยวสำหรับอวดฝีมือกันในหลายๆ เครื่องมือ เช่น ปี่ใน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก และซอต่างๆ ซึ่งโดยลักษณะทำนองของเพลงสารถีนั้น เป็นที่ทราบกันดีว่า มีทำนองเรียบๆ พื้นๆ

มีจำนวน 3 ท่อน ท่อนหนึ่งกับท่อนสอง มีลักษณะตอนต้นกับตอนหลังเลียนลีลากัน ท่อนสามมีประโยคต้นซ้ำ 2 ครั้ง ตอนหลังจึงดำเนินตามทำนองท่อนสอง จึงมีความเหมาะสมในการนำมาคิดประดิษฐ์ทำนองได้ตามความสามารถของบรมครูผู้ประพันธ์และนักดนตรีผู้บรรเลง ในลักษณะของเพลงทางพื้นนั้นครูมนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงความหมายของเพลงทางพื้น ไว้ว่า

"...เพลงทางพื้น ซึ่งเป็นเพลงที่มีทำนองเรียบๆ ไม่มีพลิกแพลงอันใด เพลงแบบนี้ ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีทุกๆอย่าง มีโอกาสที่จะใช้สติปัญญาของตนคิดประดิษฐ์ทำนองบรรเลงได้ตามความพอใจแต่ก็ต้องให้กลมกลืนกันทุกคน..."
(มนตรี ตราโมท, 2527: 93)

เพลงสารถี 3 ชั้น เป็นการประพันธ์โดยการแต่งขยายขึ้นจากอัตรา 2 ชั้น ของเดิมสมัยอยุธยา มาเป็นอัตรา 3 ชั้น ในสมัยรัตนโกสินทร์ เป็นผลงานการประพันธ์ของท่านครูพระประดิษฐ์ไพเราะ (มีดุริยางกูร หรือครูมีแขก) ท่านมีผลงานการประพันธ์บทเพลงไทยอันทรงคุณค่าแก่อนุชนรุ่นหลังมากมาย อาทิ เพลงทยอยใน เพลงทยอยนอก เพลงเชิดจีน เพลงสารถี เป็นต้น อัจฉริยภาพทางดนตรีของท่านจัดได้ว่าเป็นเลิศ ดังปรากฏลายพระหัตถ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงกราบทูลสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ในหนังสือสาส์นสมเด็จ ความว่า

"...ครูมีแขก (ครูปี่พาทย์ หมายเลขน้ำเงินที่ ๕) คือว่าเป็นเชื้อแขก ชื่อมี เล่นเครื่องดุริยะและดนตรีได้เกือบทุกอย่าง เป็นคนฉลาด สามารถแต่งเพลงได้ดี มีชื่อร่ำลือเพลงของท่านนั้น มี "ทยอยใน" "ทยอยนอก" สามชั้นเป็นต้น ซึ่งจำมาเล่นกันอยู่ทุกวันนี้ทั่วทุกวง ถ้าใครทำเพลงนี้ไม่ได้ดูประหนึ่งจะถือกันว่ายังไม่เป็นตัวท่านเองเห็นจะถนัดปี่มากกว่าสิ่งอื่น จึงปรากฏในคำไหว้ครูว่า "ครูมีแขกคนนี้เขาดีครัน เป่าทยอยลอยลั่นบรรเลงลือ" ทยอยซึ่งว่าในที่นี้ เป็นอีกเพลงหนึ่งปี่เป่าแต่เลาเดียว พวกปี่พาทย์ เรียกกันว่า "ทยอยเดี่ยว" เป็นเพลงครูมีแต่งเหมือนกัน ต้องเข้าใจว่า แต่งขึ้นเป่าเอง ในรัชกาลที่ ๔ เจ้านายหลายพระองค์ มีพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้า กรมพระเทเวศร์ กรมหลวงวงศา เป็นต้น ทรงรวบรวมคนหัดปี่พาทย์ขึ้นเล่นประชันวงกันครูมีคนนี้ได้เป็นครูปี่พาทย์ในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าจึงได้พระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นพระประดิษฐ์ไพเราะตำแหน่งจางวางกรมปี่พาทย์ ฝ่ายพระราชวังบวร พระประดิษฐ (มี) คนนี้ อยู่มาจนถึงในรัชกาลที่ ๕ ยังได้เป็นครูหัดมโหรี ในสมเด็จกรมพระยาสุดารัตนราชประยูร ที่ในพระบรมมหาราชวัง..." (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2505: 121-122)

ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีไทยที่โบราณาจารย์ทางดุริยางคศิลป์ ได้คิดสร้างขึ้นในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 นักดนตรีเริ่มรู้จักวิวัฒนาการในเรื่องเสียงของเครื่องดนตรีขึ้น จึงมีผู้คิดสร้างระนาดทุ้มให้มีเสียงต่ำ ทุ้มนุ่มนวล บรรเลงสอดแทรกทำนองคู่กับระนาดเอกของเดิม การนำระนาดทุ้มมาบรรเลงในลักษณะของการเดี่ยวอวดฝีมือ มีความแตกต่างจากเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ คือ ลักษณะของระเบียบวิธีปฏิบัติในการบรรเลง กล่าวคือ ถ้าเป็นเครื่องดนตรีที่มีความกังวานเสียงมาก เช่น ฆ้องวงหรือซอต่างๆ การบรรเลงเดี่ยวจะสามารถบรรเลงได้เป็น 2 ทาง คือ ทางกรอหรือทางหวานเที่ยวหนึ่งและทางเก็บเที่ยวหนึ่ง แต่ระนาดทุ้มนั้น มีลักษณะทางกายภาพของลูกระนาดที่ผลิตจากวัสดุที่เป็นไม้ ให้ความกังวานของเสียงได้ไม่มากเหมือนวัสดุที่เป็นโลหะ การบรรเลงเดี่ยวระนาดทุ้มจึงไม่นิยมบรรเลงออกเป็น 2 ทาง คือทางกรอหรือทางหวานและทางเก็บ แต่จะบรรเลงเฉพาะทางเก็บเพียงทางเดียว ดังที่ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้กล่าวถึงการเดี่ยวเครื่องดนตรีประเภทระนาดไว้ว่า

> *"...ถ้าเป็นเครื่องดนตรีประเภทระนาดแล้ว โดยทั่วไปจะไม่ใช้ทางโอดหรือทางหวาน แต่จะใช้ทางเก็บหรือทางรัวขยี้เป็นการดำเนินทำนองอย่างสำคัญ..."*
>
> (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530: 16)

ครูสมภพ ขำประเสริฐ (2468-2543) ครูผู้มากด้วยความรู้ความเชี่ยวชาญทางดนตรีไทยอย่างสูง ท่านได้รับการศึกษาด้านดนตรีจากบรมครูดนตรีไทยหลายท่านด้วยกัน อาทิ ครูพุ่ม โตสง่า ครูโองการ กลิบชื่นและท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้รับมอบประสิทธิ์ประสาทเป็นพิธีกรผู้อ่านโองการไหว้ครูจากคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง บุตรีท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูสมภพ ขำประเสริฐ มีความเป็นเลิศทางด้านการบรรเลงปี่พาทย์โดยเฉพาะฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้ม ความสามารถของท่านนั้นเป็นที่เลื่องลือและยอมรับกันอย่างกว้างขวางในวงการดนตรีไทย มีผลงานการประพันธ์เพลงต่างๆ มากมายหลายประเภท อาทิ เพลงโหมโรง เพลงสามชั้น เพลงเถา เพลงมอญและเพลงเดี่ยวเครื่องมือต่างๆ ด้วยความรู้ความสามารถที่ได้กล่าวมานี้ จึงส่งผลให้ท่านได้รับการประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ให้ท่านเป็นบุคคลผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรมสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปี 2536

เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ที่จะดำเนินการวิจัยในครั้งนี้ เป็นเพลงเดี่ยวที่ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้คิดประดิษฐ์ทำนองโดยมีเค้ามูลเดิมของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ผนวกกับความรู้ความเชี่ยวชาญทางดนตรีไทยของท่านประพันธ์ขึ้นและท่านได้ถ่ายทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้นนี้ ให้กับอาจารย์กฤษฎา

ด่านประดิษฐ์ แห่งมหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม ในช่วงที่ท่านไปเป็นวิทยากรพิเศษ ทำหน้าที่สอนดนตรีไทยให้กับนักศึกษาภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม ในระหว่าง พ.ศ. 2523-2535 (กฤษฎา ด่านประดิษฐ์, **สัมภาษณ์**, 14 พฤษภาคม 2549) ซึ่งเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐนี้ ท่านได้ประพันธ์ขึ้นเป็นทางพิเศษสำหรับบรรเลงเฉพาะระนาดทุ้ม สำหรับใช้บรรเลงเพื่อเป็นการอวดฝีมือ เป็นการคิดประดิษฐ์ทำนองเฉพาะทางเก็บเพียงทางเดียวทั้ง 3 ท่อน ซึ่งในแต่ละท่อนจะต้องบรรเลงกลับต้นโดยไม่ซ้ำทำนองเดิม ดังนั้น จึงบรรเลงรวมทั้งสิ้นจำนวน 6 เที่ยว ในแต่ละเที่ยว มีลักษณะกระสวนของทำนองเพลงและการใช้กลวิธีพิเศษต่างๆ ที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นในหลายๆ ลักษณะ แสดงถึงความมีอัจฉริยะภาพทางดนตรีไทยของครูสมภพ ขำประเสริฐได้อีกบทเพลงหนึ่ง

จากเอกลักษณ์ของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ที่ได้กล่าวไปแล้ว จึงเป็นเหตุให้ผู้วิจัยเห็นว่า ครูสมภพ ขำประเสริฐ มีประวัติชีวิตและประสบการณ์ทางดนตรีไทยในหลายๆ ด้าน ท่านได้รับการประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ทางดนตรีไทย จากบรมครูดนตรีไทยท่านต่างๆ และสามารถนำมาบูรณาการ สร้างสรรค์ เป็นผลงานอันทรงคุณค่าแก่วงการดุริยางคศิลป์ไทย ซึ่งสามารถสะท้อนความเป็นอัจฉริยะทางดนตรีของท่าน ควรค่าแก่การศึกษาค้นคว้าเพื่อเป็นแบบอย่างแก่อนุชนรุ่นหลัง อันจะเป็นแนวทางในการนำไปสู่การก่อเกิดวิวัฒนาการในวงการดุริยางคศิลป์ไทยสืบไป

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติชีวิตและผลงานของครูสมภพ ขำประเสริฐ
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์การประพันธ์ทำนองเพลงเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ
3. เพื่อศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบการประพันธ์ทำนองเพลงเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสารถี 3 ชั้น ระหว่างทางครูสมภพ ขำประเสริฐกับทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

วิธีดำเนินการวิจัย

ขั้นตอนที่ 1 ศึกษาประวัติชีวิตและผลงานของครูสมภพ ขำประเสริฐ

ในการศึกษาประวัติชีวิตและผลงานของครูสมภพ ขำประเสริฐ จะใช้วิธีการพรรณนาความ โดยการศึกษาและรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ข้อเท็จจริง และบุคคลต่างๆ ดังนี้

1. หนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพครูสมภพ ขำประเสริฐ
2. หนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพครูประชิต ขำประเสริฐ
3. หนังสือนามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปี
4. หนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน
5. บันทึกคำสัมภาษณ์ของครูสมภพ ขำประเสริฐ ที่บันทึกไว้กับสถาบันการศึกษาต่างๆ
6. บทความ เอกสารของครูสมภพ ขำประเสริฐ ที่ท่านได้บันทึกด้วยตนเองและบทความที่มีบุคคลอื่นดำเนินการบันทึกไว้
7. หนังสือ เรียนดนตรีอย่างไรถึงจะดี โดยครูสมภพ ขำประเสริฐ
8. ทายาทของครูสมภพ ขำประเสริฐ
9. บุคคลที่เกี่ยวข้องและบุคคลที่ได้เคยเป็นศิษย์ของครูสมภพ ขำประเสริฐ อาทิ

9.1 อาจารย์พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ข้าราชการบำนาญ จากกองดุริยางค์ทหารบก

9.2 อาจารย์อุทัย แก้วละเอียด ศิลปินผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม

9.3 อาจารย์น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง จากวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

9.4 อาจารย์ไพฑูรย์ เฉยเจริญ จากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

9.5 อาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ จากมหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม

9.6 อาจารย์โกวิท แก้วสุวรรณ จากมหาวิทยาลัยศิลปากร

9.7 อาจารย์สมพงษ์ ภู่สร จากกองดุริยางค์ทหารอากาศ

9.8 อาจารย์วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ จากกองกำกับการ 3 สำนักงานตำรวจแห่งชาติ

ขั้นตอนที่ 2 ศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ

ในการศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ จะศึกษาในประเด็นดังนี้

1. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเพลงสารถี 3 ชั้น
2. เพลงเดี่ยว
3. ลักษณะบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม
4. เพลงสารถี 3 ชั้น
5. เอกลักษณ์ในการบรรเลงระนาดทุ้มของครูสมภพ ขำประเสริฐ
6. ประวัติความเป็นมาและการถ่ายทอด
7. เหตุปัจจัย แรงบันดาลใจในการประพันธ์
8. เหตุปัจจัย แรงบันดาลใจในการถ่ายทอด

นอกจากนี้ ผู้วิจัยจะทำการศึกษาข้อมูลจากบุคคลต่างๆ ดังนี้

1. อาจารย์พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ข้าราชการบำนาญ จากกองดุริยางค์ทหารบก
2. อาจารย์อุทัย แก้วละเอียด ศิลปินผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม
3. อาจารย์น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง จากวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
4. อาจารย์ไพฑูรย์ เฉยเจริญ จากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร
5. อาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ จากมหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม
6. อาจารย์โกวิท แก้วสุวรรณ จากมหาวิทยาลัยศิลปากร
7. อาจารย์สมพงษ์ ภู่สร จากกองดุริยางค์ทหารอากาศ
8. อาจารย์วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ จากกองกำกับการ 3 สำนักงานตำรวจแห่งชาติ

ขั้นตอนที่ 3 ศึกษาวิเคราะห์การประพันธ์ทำนองเพลงเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ และการศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบการประพันธ์ทำนองเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้นระหว่างทางครูสมภพ ขำประเสริฐ กับทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ

ในการศึกษาวิเคราะห์การประพันธ์ทำนองเพลงเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ และการศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบการประพันธ์ทำนองของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ระหว่างทางครูสมภพ ขำประเสริฐ กับทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ จะศึกษาวิเคราะห์ในประเด็น ดังต่อไปนี้

1. ลักษณะรูปแบบของกลุ่มเสียงปัญจมูล และลูกตกของทำนองหลัก
2. ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง และการใช้กลวิธีพิเศษที่ผู้ประพันธ์ได้ตบแต่งขึ้นเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในการศึกษาวิเคราะห์การประพันธ์ทำนองของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ และการศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบการประพันธ์ทำนองของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ระหว่างทางครูสมภพ ขำประเสริฐ กับทางท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ จะศึกษาทฤษฎีทางดุริยางคศาสตร์ไทย จากเอกสารต่างๆ ดังนี้

1. หนังสือ ตำราดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ โดยครูมนตรี ตราโมท
2. หนังสือ โสมส่องแสง ชีวิตดนตรีไทย โดยครูมนตรี ตราโมท
3. หนังสือ ศัพท์สังคีต โดยครูมนตรี ตราโมท
4. เอกสารรายวิชา 3503366 พุทธธรรมในดนตรีไทย โดยรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี
5. หนังสือ การดำเนินทำนอง ของเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง ประเภทเครื่องตี โดยรองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร สำโรงทอง
6. หนังสือ ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย โดยศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์
7. หนังสือ ดนตรีไทยวิเคราะห์ โดยรองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์
8. หนังสือ แบบเรียนดุริยางค์ศาสตร์สากล โดยพระเจนดุริยางค์
9. หนังสือ บันทึกโน้ตเพลงไทยเป็นโน้ตสากลอย่างไร โดยสันทัด ตัณฑนันทน์
10. หนังสือ สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน

นอกจากนี้ ผู้วิจัยจะทำการศึกษาทฤษฎีทางดุริยางคศาสตร์ไทยจากท่านผู้ทรงคุณวุฒิและศิลปินท่านต่างๆ อาทิ

1. รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2. รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร สำโรงทอง จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
3. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ขำคม พรประสิทธิ์ จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
4. อาจารย์พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ข้าราชการบำนาญ จากกองดุริยางค์ทหารบก
5. อาจารย์อุทัย แก้วละเอียด ศิลปินผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม
6. อาจารย์น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง จากวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี
7. อาจารย์ไพฑูรย์ เฉยเจริญ จากสำนักการสังคีต กรมศิลปากร
8. อาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ จากมหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม
9. อาจารย์โกวิท แก้วสุวรรณ จากมหาวิทยาลัยศิลปากร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

10. อาจารย์สมพงษ์ ภู่สร จากกองดุริยางค์ทหารอากาศ

11. อาจารย์วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ จากกองกำกับการ 3 สำนักงานตำรวจแห่งชาติ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบประวัติชีวิตและผลงานของครูสมภพ ขำประเสริฐ

2. ทราบเอกลักษณ์การประพันธ์ของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้ม เพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ

3. ทราบเอกลักษณ์การประพันธ์ของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐและทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) อันจะเป็นแนวทางในการพัฒนาวงการดุริยางคศิลป์ไทยสืบไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

ประวัติชีวิตและผลงานของครูสมภพ ขำประเสริฐ

รูปที่ 1 ภาพครูสมภพ ขำประเสริฐ

ครูสมภพ ขำประเสริฐ (2468-2543) ครูผู้มากด้วยความรู้ความเชี่ยวชาญทางดนตรีไทยอย่างสูง ท่านได้รับการศึกษาด้านดนตรีจากบรมครูดนตรีไทยหลายท่านด้วยกัน อาทิ ครูพุ่ม โตสง่า ครูโองการ กลีบชื่นและท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) ท่านได้รับการมอบประสิทธิ์ประสาทให้เป็นพิธีกรผู้อ่านโองการไหว้ครูจากคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง บุตรีของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูสมภพ ขำประเสริฐ มีความเป็นเลิศทางด้านการบรรเลงปี่พาทย์โดยเฉพาะฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้ม ความสามารถของท่านนั้นเป็นที่เลื่องลือและยอมรับกันอย่างกว้างขวางในวงการดนตรีไทย ท่านมีผลงานในการประพันธ์เพลงและปรับปรุงทางเพลงต่างๆ มากมายหลายประเภท อาทิ เพลงโหมโรง เพลงสามชั้น เพลงเถา เพลงมอญ เพลงเดี่ยวเครื่องมือและเพลงหางเครื่องต่างๆ มีประสบการณ์ในการควบคุมวงปี่พาทย์ตลอดจนในด้านการประชันวงปี่พาทย์ วงปี่พาทย์ของท่านได้รับรางวัลชนะเลิศในการบรรเลงปี่พาทย์ประชันวงเนื่องในพิธีไหว้ครูของสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปิน (วัดพระพิเรนทร์) ประจำปี พ.ศ. 2517 ในด้านการเป็นครูผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ทางด้านดนตรีไทยนั้น ท่านได้รับเชิญให้เป็นวิทยากรผู้สอนดนตรีไทยให้กับสถาบันการศึกษาหลายแห่ง ได้รับเชิญให้เป็นพิธีกรผู้อ่านโองการไหว้ครูให้กับสำนักดนตรีและสถาบันการศึกษาต่างๆ เขียนบทความวิชาการทางด้านดนตรีไทย ได้รับเชิญให้เป็นกรรมการตัดสินการประกวดดนตรีไทย และท่านได้รับการประกาศเกียรติคุณให้เป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางด้าน

วัฒนธรรม สาขา ศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปี พ.ศ. 2536 จากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

รูปที่ 2 ภาพสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงโปรดเกล้า ฯ พระราชทานใบประกาศเกียรติคุณ แก่ครูสมภพ ขำประเสริฐ ในโอกาสได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)

ในการศึกษาประวัติชีวิตและผลงานของครูสมภพ ขำประเสริฐ ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าและเรียบเรียงจากเอกสาร ผลงานทางวิชาการ ที่ท่านได้เรียบเรียงและโดยการสัมภาษณ์บุคคลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับครูสมภพ ขำประเสริฐ รวมทั้งข้อมูลจากสื่อทางด้านโสตทัศนอุปกรณ์ ที่เป็นการบันทึกผลงานของครูสมภพ ขำประเสริฐไว้ เมื่อครั้งที่ท่านยังมีชีวิตอยู่และนำข้อมูลมาเรียบเรียงให้ถูกต้องกับความเป็นจริงมากที่สุด

ประวัติชีวิตของครูสมภพ ขำประเสริฐ

ครูสมภพ ขำประเสริฐ เกิดเมื่อวันพฤหัสบดีที่ 25 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2468 ตรงกับวันขึ้น 14 ค่ำ เดือน 4 ปีฉลู ณ บ้านหลังวัดเทพธิดาราม แขวงสำราญราษฎร์ เขตพระนคร จังหวัดกรุงเทพมหานคร เป็นบุตรของนายแดงและนางจันทร์ ขำประเสริฐ มีพี่น้องร่วมบิดามารดาเดียวกัน 1 คน คือ นางสมใจ ขำประเสริฐ ท่านสมรสกับนางประชิต ขำประเสริฐ (สกุลเดิม มะกล่ำแดง) เมื่อวันที่ 23 มิถุนายน พ.ศ. 2493 มีบุตรธิดา รวม 4 คน ดังนี้

1. นายธนู ขำประเสริฐ (ถึงแก่กรรม) ประกอบอาชีพรับราชการ ตำแหน่งดุริยางคศิลปินสังกัดงานดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากร (ปัจจุบันคือ กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร) สมรสกับนางสาววารุณี คงป้อ มีบุตรธิดา 2 คน คือ นายปกป้อง ขำประเสริฐ และนางสาวปรารถนา ขำประเสริฐ

2. นายป้อมเพ็ชร ขำประเสริฐ (ถึงแก่กรรม) ประกอบอาชีพนักดนตรีและประกอบอาชีพอิสระ สมรสกับนางสาวสุมาลี จันทร์ดีศิลป์ มีบุตร 2 คน คือ นายอรรคเดช ขำประเสริฐ และนายปรีชา ขำประเสริฐ

3. นางสาวปิยะพันธ์ ขำประเสริฐ ประกอบอาชีพอิสระ มีธิดา 1 คน คือ นางสาวปิยะฉัตร สิทธิวรวิทย์

4. นางสาวปิยะพร ขำประเสริฐ ประกอบอาชีพรับราชการครู โรงเรียนบุญวัฒนา อำเภอเมืองจังหวัดนครราชสีมา สมรสกับพันเอกสมพงษ์ เภาพูล มีธิดา 1 คน คือ เด็กหญิงดวงนฤมล เภาพูล

การศึกษาของครูสมภพ ขำประเสริฐ

ครูสมภพ ขำประเสริฐ ศึกษาจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนวัดชนะสงคราม ท้องที่เขตพระนคร จังหวัดกรุงเทพมหานคร จากนั้นมารดาของครูสมภพมีความประสงค์จะให้ไปศึกษาที่โรงเรียนเซนต์คาเบรียล แต่ก็มีเหตุที่ต้องล้มเลิกความประสงค์ไป สาเหตุเกี่ยวกับการที่มารดาของครูสมภพต้องล้มเลิกความประสงค์ ในการจะส่งบุตรชายของตนไปศึกษาที่โรงเรียนเซนต์คาเบรียลนั้น ครูสมภพได้ให้คำสัมภาษณ์ไว้ ณ ศูนย์วัฒนธรรม มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์ ความว่า

"...เมื่อเรียนจบ มารดาประสงค์จะให้ไปเรียนต่อที่โรงเรียนเซนต์คาเบรียล มารดาจึงไปพบท่านบาทหลวง พร้อมกับถือร่วมหมาก (เชี่ยนหมาก) ประจำตัวไปด้วย ท่านบาทหลวงกล่าว

"ให้พาลูกมาเรียนเถอะ จะอยู่ประจำหรือไปกลับก็ได้"

มารดาตอบ "ขอไปปรึกษากันดูก่อน"

ท่านบาทหลวง "แล้วมานะ" (ท่านพูดทิ้งท้าย)

มารดาลาท่านบาทหลวงกลับบ้าน ได้ลืมตลับสีผึ้งสีปากเงิน จ.ป.ร. ไว้ 1 ใบ ซึ่งในปัจจุบันมีค่าเหลือหลายทีเดียว สมัยนั้นยังไม่มีกำนันหรือผู้ใหญ่บ้านในเขตพระนครต้องเชื่อฟังปรึกษาผู้ใหญ่ในหมู่บ้านท่านเหล่านั้นได้ให้ความเห็นว่าเราจะไปอยู่กับเขาได้อย่างไร คนละศาสนา เป็นความเชื่อที่เล่ากันต่อมา ว่าตามบันไดโบสถ์ของศาสนาคริสต์เขาจะเอาพระพุทธรูปไปฝังไว้ เมื่อเราเดินเข้าไปข้างใน ต้องเหยียบย่ำพระพุทธรูป ผลสุดท้ายต้องล้มเลิกการไปเรียนต่อที่โรงเรียนเซนต์คาเบรียล มารดาเลยต้องเสียตลับสีผึ้งเงินไป 1 ใบ ไม่กล้าไปขอคืน..."

(บุญฑรี นาคทิม, ผู้รวบรวม, 2536: 1)

พ.ศ. 2480 ขณะอายุได้ 12 ปี ครูสมภพได้ย้ายภูมิลำเนาไปอยู่ใกล้กับโรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า ทำให้ครูสมภพได้ยินได้ฟังการซ้อมดนตรีสากลและมีความสนใจอยากจะฝึกหัด นางเปรื่องผู้เป็นภรรยาคนหนึ่งของท่านเจ้าเมืองอ่างทอง ได้เดินทางลงมาจังหวัดกรุงเทพมหานคร นางเปรื่องผู้นี้มีบุตรเป็นครูสอนดนตรีชื่อ ครูเสนอ ครูสมภพจึงได้เดินทางไปฝึกหัดเครื่องเป่าสากลกับครูเสนอที่ตำบลสี่ร้อย จังหวัดอ่างทอง ในระยะเวลาไม่นาน ปรากฏว่า ครูสมภพสามารถฝึกหัดได้รวดเร็วกว่าลูกศิษย์คนอื่นๆ ทำให้ลูกศิษย์คนอื่นถูกครูตำหนิ จึงเกิดความไม่เข้าใจกันระหว่างศิษย์ถึงขั้นเกิดการทะเลาะวิวาท ครูสมภพจึงต้องถูกส่งกลับมาบ้านที่กรุงเทพมหานคร

พ.ศ. 2482 เมื่อกลับมาอยู่ที่กรุงเทพมหานคร ครูสมภพได้มาเรียนปี่พาทย์ที่บ้านของครูพุ่ม โตสง่า ณ ตรอกบวรรังสี ถนนตะนาว บางลำพู ข้างวัดบวรนิเวศวิหาร โดยการฝากฝังของท่านพระครูสังฆรักษ์ (ประสม เรืองจำรูญ) เมื่อครั้งที่ท่านยังเป็นฆราวาส ท่านเป็นนักแสดงลิเกอยู่ที่คณะสุชิน เทวะผลิน

ความรู้ความสามารถทางดนตรีของครูพุ่ม โตสง่า นั้น หนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้กล่าวไว้ว่า

> *"...ครูพุ่ม โตสง่า ท่านมีความสามารถบรรเลงระนาดเอกได้ดีและจำเพลงได้มาก นอกจากนั้น ยังมีฝีมือในการสร้างเครื่องปี่พาทย์ไทย และเครื่องปี่พาทย์มอญ..."* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2542: 130)

ในการสอนดนตรีของครูพุ่ม โตสง่านั้น ท่านเคร่งครัดในวิธีการสอนแบบบรมครูดั้งเดิมโดยการเริ่มเรียนฆ้องวงใหญ่ก่อนในเบื้องต้น เพื่อคุณประโยชน์ในการที่จะมีความแม่นยำในบทเพลง หลังจากนั้นจึงจะสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการเรียนเครื่องมืออื่นๆ ต่อไป

ศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้กล่าวเกี่ยวกับการสอนลูกศิษย์ของครูพุ่ม โตสง่า ไว้ว่า

> *"...ในการสอนลูกศิษย์นั้น ท่านถือคติว่าจะต้องเริ่มด้วยการตีฆ้องใหญ่ก่อน จนกว่าจะตีได้ดีแล้ว ท่านจึงจะอนุญาตให้ไปเล่นเครื่องดนตรีชนิดอื่น..."*
> (พูนพิศ อมาตยกุล, 2524: 9)

ครูสมภพได้เรียนปี่พาทย์ตามแบบแผนขนบไทย โดยเริ่มเรียนฆ้องวงใหญ่ในเพลงสาธุการ เพลงในชุดโหมโรงเย็น เพลงกลองต่างๆ เพลงเรื่องเต่ากินผักบุ้ง เพลงเสภา เพลงเถา เพลงเดี่ยวกราวใน เพลงเดี่ยวพญาโศก เพลงหน้าพาทย์ (เพลงตระนอน) ครูสมภพได้เล่าเกี่ยวกับความรู้ทางดนตรีที่ได้รับจากการเรียนกับครูพุ่ม โตสง่า ไว้ว่า

"...ผมได้หลักการตีฆ้อง และการจับไม้ตีฆ้องอย่างถูกต้อง จากครูพุ่ม (วิธีจับไม้ตีฆ้องนั้น ให้ปลายนิ้วชี้ชนกับหนังหัวไม้ตีฆ้อง และให้นิ้วขนานกับก้านไม้ตีฆ้อง จะอยู่ในร่องอุ้งมือ รัดด้วยนิ้วกลางกับนิ้วนางให้แน่น) นอกจากจะได้หลักการตีฆ้องไทยแล้ว ผมยังได้หลักและวิธีตีฆ้องมอญและเพลงมอญจากสำนักครูพุ่ม โตสง่า อีกมากมาย..." (บุญฑรี นาคทิม อ้างถึงในอนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายสมภพ ขำประเสริฐ, 2543: 62)

รูปที่ 3 ภาพครูพุ่ม โตสง่า

พ.ศ. 2488 ขณะอายุได้ 20 ปี ครูสมภพได้เข้าฝากตัวเป็นศิษย์ของครูโองการ กลีบชื่น ซึ่งท่านเป็นศิษย์ของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะอีกท่านหนึ่ง ความรู้ความสามารถทางดนตรีไทยของครูโองการ กลีบชื่น นั้น หนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้กล่าวไว้ว่า

"...ครูโองการ กลีบชื่นมีนามเดิมว่า ทองต่อ เป็นครูผู้ที่มีความสามารถในการบรรเลงปี่พาทย์ เป็นผู้ตีฆ้องวงเล็กประจำวงวังบูรพาภิรมย์ เป็นมหาดเล็กในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก กรมขุนเพชรบูรณ์อินทราชัย ต่อมา รับราชการที่กรมปี่พาทย์ และโขนหลวง แล้วลาออกไปเป็นนักดนตรีวงวังบางคอแหลม หลังจากนั้น กลับเข้ารับราชการที่กองการสังคีต กรมศิลปากร แล้วโอนไปประจำกองดุริยางค์ทหารอากาศและสถาบันต่างๆ

(ราชบัณฑิตยสถาน, 2542: 225)

รูปที่ 4 ภาพครูโองการ กลีบชื่น

ที่บ้านของครูโองการ กลีบชื่นนี้ ครูสมภพได้เรียนเพลงหน้าพาทย์ขั้นต้นกับเพลงเดี่ยวต่างๆ ต่อมาได้เข้าประลองวงในงานไหว้ครูที่บ้านของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จึงได้มีโอกาสใกล้ชิดกับท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะและได้ฝากตัวเป็นศิษย์ของท่านในปี พ.ศ.2489 ครูสมภพได้เล่าเกี่ยวกับการฝากตัวเป็นศิษย์ของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ว่า

"...ต่อมาได้เข้าประลองวงในงานไหว้ครูที่บ้านท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จึงได้ใกล้ชิดกับท่านครูมากขึ้นด้วย ผมถึงกับออกปากขอต่อเพลงจากท่านโดยตรง ไม่มีผู้ใหญ่ไปฝากตัว เหมือนศิษย์คนอื่นๆ ท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ หัวเราะและพูดว่า

ท่านครู "นี่เรายังไม่เป็นครูลูกศิษย์กันเต็มตัวเลยนะ จะมาต่อเพลงกันได้อย่างไร"

ผมตอบท่านว่า "ครับ ผมกำลังจะกราบเรียนท่านว่า ผมจะนำเครื่องบูชา (กำนล) มากราบฝากตัวกับท่านครับ"

ท่านครูก็ว่า "อาบ (เป็นคนรับใช้) ไปจัดเครื่องกำนลมาที เอาดอกเข็มนะ"

แล้วผมก็เอาเงิน 6 บาทใส่รวมไปในขัน นอกจากนั้นพี่อาบก็จัดให้เรียบร้อย วันนั้นเป็น วันพฤหัสบดีด้วย จึงเป็นการฝากตัวได้เป็นศิษย์ของท่านเรียบร้อย..."

(บุญฑรี นาคทิม, ผู้รวบรวม, 2536: 16)

รูปที่ 5 ภาพท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

การเรียนดนตรีไทยที่บ้านของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะของครูสมภพ ขำประเสริฐนั้น อย่างที่ทราบในเบื้องต้น ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้มีความรู้พื้นฐานในการบรรเลงปี่พาทย์มาก่อนจากบ้านของครูพุ่ม โตสง่าและครูโองการ กลีบชื่น เพราะฉะนั้น การเรียนดนตรีไทยในบ้านของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ จึงเป็นการเรียนเพิ่มเติมจากความรู้เดิมที่มีอยู่แล้วให้มากยิ่งขึ้นและเป็นลักษณะแบบเดินทางเข้าไปฝึกหัดดนตรี ต่อเพลง ช่วยเหลือกิจการในบ้านเสร็จแล้ว จึงกลับบ้านของตน ซึ่งครูสมภพเอง ท่านเรียกการเรียนลักษณะนี้ว่า “ศิษย์เรือนนอก” ซึ่งมีความแตกต่างจากศิษย์ของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะหลายๆท่าน ที่พักอาศัยและเรียนดนตรีอยู่ในบ้าน

ในสำนักของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ครูสมภพได้รับประสบการณ์ทางด้านดนตรีไทยมากมาย อาทิ การเรียนฆ้องวง การประชันวง นอกจากนี้ ยังได้เรียนระนาดทุ้มจากท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ครูสมภพเล่าว่า

“...เมื่อปี พ.ศ. 2493 ผมบวช ครั้นสึกออกมา ก็ไม่ได้ตีฆ้องอีก ต้องไปเป็นคนตีระนาดทุ้ม ท่านครูทราบเจตนาของศิษย์ทุกคนได้ดี ท่านครูหัวเราะแล้วพูดว่า “ทุ้มเขาก็ตีได้นะ”

ตั้งแต่นั้นท่านครูก็ตั้งใจต่อระนาดทุ้มให้อย่างจริงจัง ท่านได้เลือกทางดีๆ มาต่อให้ ตอนนี้ ผมเป็นลูกศิษย์ท่านเต็มตัวแล้ว ในสมัยนั้นไม่มีอะไรสำคัญเท่าต่างคนต่างไปหาเพลง แล้วมาถ่ายให้ได้กันทั่วทุกคน...”

(บุญฑรี นาคทิม, ผู้รวบรวม, 2536: 26-27)

การศึกษาของครูสมภพ ขำประเสริฐ ทั้งในส่วนของการศึกษาสายสามัญและการศึกษาวิชาดนตรี สามารถสรุปได้ดังนี้ คือ

เรียนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนวัดชนะสงคราม เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร

พ.ศ. 2480 ขณะอายุได้ 12 ปี เรียนเครื่องเป่าสากลกับครูเสนอ ท้องที่ตำบลสี่ร้อย จังหวัดอ่างทอง

พ.ศ. 2482 ขณะอายุได้ 14 ปี เรียนปี่พาทย์กับครูพุ่ม โตสง่า

พ.ศ. 2488 ขณะอายุได้ 20 ปี เรียนปี่พาทย์กับครูโองการ (นามเดิมว่า ทองต่อ) กลีบชื่น

พ.ศ. 2489 ขณะอายุได้ 21 ปี เรียนปี่พาทย์กับท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ

รูปที่ 6 ภาพแผนภูมิแสดงสายการศึกษาดนตรีของครูสมภพ ขำประเสริฐ

ในชีวิตของผู้ที่ได้รับการศึกษาวิชาความรู้ในศาสตร์แขนงต่างๆ สิ่งสำคัญประการหนึ่ง คือ การมีความกตัญญูรู้คุณต่อครูบาอาจารย์ ผู้ซึ่งได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ให้กับตนได้ใช้เป็นแนวทางในการประกอบอาชีพ ครูสมภพ ขำประเสริฐก็เป็นอีกผู้หนึ่งที่มีความกตัญญูต่อครูอาจารย์เป็นอย่างยิ่ง จะเห็นได้จากในระยะที่ท่านได้เรียนปี่พาทย์กับครูพุ่ม โตสง่านั้น ครูพุ่มเป็นผู้มีความเลื่อมใสในพระพุทธศาสนา ท่านจะต้องทำอาหารใส่ปิ่นโตถวายพระที่วัดบวรนิเวศวิหารเป็นประจำทุกวัน ดังนั้นกิจวัตรประจำวันก็คือ ศิษย์ทุกคนจะต้องตื่นเวลาประมาณ 04.00 น. ฝึกบรรเลงเพลงไปจนถึงเวลาประมาณ 06.00 น. แล้วจะต้องไปช่วยกันเตรียมอาหารถวายพระ จนเวลาประมาณ 08.00 น. จึงรับประทานอาหารเช้า แล้วฝึกบรรเลงเพลงต่อจนถึงเวลา 12.00 น. ช่วงบ่ายต้องไปช่วยจ่ายตลาด แล้วกลับมาเตรียมอาหารในช่วงเย็น ครูสมภพ ขำประเสริฐท่านก็ได้ปฏิบัติกิจวัตรดังกล่าวอย่างสม่ำเสมอ สมกับที่ท่านได้รับการประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้จากครูพุ่ม ในระยะที่ท่านได้เรียนปี่พาทย์กับครูโองการ กลีบชื่น ท่านก็ทำหน้าที่ตักน้ำไว้สำหรับใช้ในบ้านด้วยความสมัครใจ ในระยะที่เรียนปี่พาทย์กับท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ท่านก็ได้ตั้งใจฝึกหัดปฏิบัติดนตรีต่อเพลง ช่วยเหลือกิจการในบ้านท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะเป็นอย่างดี ในระยะที่ครูพุ่ม โตสง่าและท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะป่วย ครูสมภพก็ทำหน้าที่ปรนนิบัติ ดูแลครูทั้งสองท่านอย่างสม่ำเสมอ สมกับที่ได้เป็นศิษย์ของท่านทั้งสอง จนในวาระสุดท้ายที่ท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ

เสียชีวิต ครูสมภพ ขำประเสริฐได้แสดงความกตัญญูด้วยการเป็นเจ้าภาพสวดพระอภิธรรมท่านครู ในเหตุการณ์นี้ ครูสมภพได้เล่าว่า

> *"...ต่อมา เป็นระยะที่ครูทั้งสองท่านป่วย คือ ครูพุ่ม โตสง่า กับท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ กิจการเลี้ยงไก่ที่เริ่มจะดี ก็ต้องหยุด เพราะต้องคอยดูแลท่านสม่ำเสมอ ผลสุดท้ายท่านครูก็เสียชีวิต ผมขอรับเป็นเจ้าภาพสวดท่าน 1 คืน ต้องใช้เงินมาก เลยขายกิจการเลี้ยงไก่ ให้กับเพื่อนที่เป็นอิสลาม ขายหมดเล้าได้เงิน 12,000 บาท งวดแรกได้มา 5,000 บาท ส่วนที่เหลือเขาผ่อนให้ทีหลังยังไง ผมก็ขอให้ได้เงิน มาสวดท่านครูสักคืน เพื่อแสดงความกตัญญู เป็นครั้งสุดท้าย..."* (บุญฑรี นาคทิม, ผู้รวบรวม, 2536: 31)

นอกจากความกตัญญูรู้คุณของครูสมภพ ขำประเสริฐที่มีต่อครูบาอาจารย์แล้ว ครูสมภพ ขำประเสริฐ ยังมีความมั่นคงในคำสอนของครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้เป็นอย่างยิ่ง และมีความห่วงใยในศิลปวัฒนธรรมของชาติ อีกทั้งมีความเคารพยกย่องเทิดทูนสถาบันพระมหากษัตริย์อันเป็นที่รัก ซึ่งพบได้จากการที่ท่านได้ดำเนินชีวิตการเป็นครูผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ด้านดนตรีไทย ตั้งใจสั่งสอนศิษย์ตามแนวทางที่ท่านได้รับการอบรมสั่งสอนมา ประพฤติปฏิบัติตนเป็นพลเมืองที่ดีของประเทศชาติ โดยท่านได้กล่าวไว้ในตอนท้ายคำสัมภาษณ์ที่ให้ไว้กับศูนย์วัฒนธรรมมหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์ ความว่า

> *"...ทุกๆ อย่างในคำสอนของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) ผมได้เรียบเรียงไว้ เป็นบทความเล่มน้อยๆ เพื่อเป็นที่อาศัยได้ร่ำเรียน ของผู้สนใจใฝ่ศึกษา บทความต่างๆเหล่านี้ ได้เก็บรักษาอยู่ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ เรื่องของดนตรีจะว่าง่ายก็ได้จะว่ายากก็ได้แล้วแต่สติปัญญาของผู้เรียน เพราะดนตรีไทย เป็นศาสตร์แขนงหนึ่ง เรียนไม่รู้จบเหมือนกัน โบราณท่านอุตส่าห์อนุรักษ์มาจนถึงพวกเรา และก็ขอให้ช่วยกันจรรโลงเอาไว้ จะด้วยวิธีใดก็ตามให้สมกับที่เจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดินท่านได้มีพระมหากรุณาธิคุณเชิดชูศิลปะของชาติเอาไว้ แล้วพสกนิกรอย่างเรา จะไม่เจริญรอยตามพระยุคลบาท ของพระองค์ท่านบ้างหรือ..."* (บุญฑรี นาคทิม, ผู้รวบรวม, 2536: 44)

ผลงานของครูสมภพ ขำประเสริฐ

จากการที่ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้รับการศึกษาและได้รับประสบการณ์ทางด้านดนตรีกับครูดนตรีถึง 4 ท่าน ทำให้ท่านมีความรอบรู้และแตกฉานในศาสตร์ของดนตรีอย่างลึกซึ้ง สามารถสร้างสรรค์ผลงานทางดนตรีอันทรงคุณค่า และสามารถถ่ายทอดวิชาความรู้ไปสู่ลูกศิษย์และบุคคลที่ได้มีโอกาสร่วมงานกับท่านได้อย่างชำนาญ จนปรากฏเป็นศิลปินที่มีชื่อเสียงอันเป็นที่ยอมรับในสังคมปัจจุบันมากมายหลายท่าน ผลงานอันเป็นสิ่งแสดงออกซึ่งความรู้ความเชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยของครูสมภพ ขำประเสริฐนั้น มีมากมายหลากหลายประเภท อาทิ ผลงานในด้านการบรรเลงปี่พาทย์โดยเฉพาะฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้ม การร่วมบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครู ผลงานด้านการประพันธ์และปรับปรุงทางเพลง ผลงานการประชันวงปี่พาทย์ ผลงานการปรับวงปี่พาทย์ ผลงานการเป็นครูผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ทางดนตรี ผลงานการได้รับเชิญให้เป็นวิทยากรสอนดนตรีไทยให้กับสถาบันการศึกษาหลายแห่ง ผลงานการเป็นนักวิชาการด้านดนตรี การเป็นกรรมการตัดสินการประกวดดนตรีไทย การได้รับเชิญให้เป็นพิธีกรผู้อ่านโองการไหว้ครูให้กับสำนักดนตรีไทยและสถาบันการศึกษาต่างๆ นอกจากผลงานที่ได้กล่าวไปแล้ว ครูสมภพ ขำประเสริฐ ยังมีความสามารถในงานช่างฝีมือต่างๆ อาทิ การทำไม้ตีเครื่องปี่พาทย์ชนิดต่างๆ ทั้งไม้แข็งและไม้นวม การเย็บปักเครื่องแต่งกายโขนละคร ฯลฯ ผลงานของครูสมภพ ขำประเสริฐ มีรายละเอียด ดังนี้

1. การร่วมบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครู

การได้รับการถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีไหว้ครู ของครูสมภพ ขำประเสริฐนั้น ท่านได้ให้คำสัมภาษณ์ให้แก่ศูนย์วัฒนธรรม มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์ ไว้ดังนี้

"....ส่วนเพลงหน้าพาทย์ได้ต่อเพลงตระนอน เพื่อใช้ในการเทศน์มหาชาติ ส่วนเพลงหน้าพาทย์เพลงอื่นๆ ครูพุ่มไม่ได้ต่อให้อีก..."

"...เมื่อ พ.ศ. 2488 อายุ 20 ปี ผมได้เข้าไปฝากตัวเป็นศิษย์ครูโองการ (ทองต่อ) กลิ่นชื่น เมื่อตอนเด็กๆ บ้านของผมอยู่ใกล้บ้านท่าน แต่ผมไม่ได้สนใจว่าใครเป็นใคร ผมเริ่มเรียนเพลง หน้าพาทย์ขั้นต้นสลับกับเพลงเดี่ยว..."

(บุญฑรี นาคทิม อ้างถึงใน อนุสรณ์งานพระราชทาน เพลิงศพนายสมภพ ขำประเสริฐ, 2543ก: 62, 2543ข: 71)

นอกจากนี้ ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้บันทึกด้วยลายมือของท่านเองให้แก่ศูนย์วัฒนธรรม มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์ ไว้ดังนี้

"...เพลงองค์พระ ต่อจากคุณครูหลวงบำรุงพร้อมกัน ๔ คน ตั้งเครื่องสังเวย มีครูประสิทธิ์ ครูช่อ ครูเอื้น ต่อที่บ้านครูช่อ..." (สมภพ ขำประเสริฐ, ต้นฉบับตัวเขียน)

จากหลักฐานที่ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้ให้คำสัมภาษณ์และได้บันทึกด้วยลายมือของท่านให้แก่ศูนย์วัฒนธรรม มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์ แสดงให้เห็นว่า ท่านได้เรียนเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ในการบรรเลงประกอบพิธีไหว้ครู ตั้งแต่เพลงหน้าพาทย์ขั้นต้นจนถึงเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ อันเป็นสิ่งแสดงถึงความพร้อมด้วยวัยวุฒิและคุณวุฒิของผู้ที่ได้ศึกษาวิชาการด้านดนตรีไทย เพราะย่อมเป็นที่ทราบกันดีว่า เพลงชุดองค์พระพิราพนี้ จัดเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงสุดสำหรับดนตรีไทย ผู้ที่จะเรียนเพลงชุดนี้ได้จำต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถ และมีวัยวุฒิเหมาะสมและจะต้องได้รับการ "ครอบ" เสียก่อน ครูสมภพ ขำประเสริฐ ท่านได้ร่วมบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครู ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ สาขาผ่านฟ้า เมื่อวันที่ 23 ธันวาคม พ.ศ. 2527 ฯลฯ นอกจากการร่วมบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูแล้ว ท่านยังได้ถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์ให้กับลูกศิษย์หลายบุคคลด้วยกัน

อาจารย์ไพฑูรย์ เฉยเจริญ ได้กล่าวเกี่ยวกับการได้รับการถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์จากครูสมภพ ขำประเสริฐ ว่า

"...ผมมีบุญได้ครูสมภพท่านเมตตา หลังจากที่ได้สัมผัสกับท่านระยะหนึ่ง ท่านบอก เออ ไพฑูรย์มาต่อองค์พระฯ นะ ผมไปต่อบ้านพี่ยูร ประยูร กิจวาส รุ่นดียวกับผมก็มี อาจารย์ฉลาก โพธิ์สามต้น สมพงษ์ ภู่สร ทองคำ แสงทับทิม..."

(ไพฑูรย์ เฉยเจริญ, **สัมภาษณ์**, 6 มิถุนายน 2549)

นอกจากนี้ ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้ถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์ขั้นต้นถึงเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพ ให้กับคณาจารย์โปรแกรมวิชาดนตรีไทย จากสหวิทยาลัยทวารวดี (ปัจจุบันคือมหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม มหาวิทยาลัยราชภัฏเพชรบุรี มหาวิทยาลัยราชภัฏกาญจนบุรี และมหาวิทยาลัยราชภัฏหมู่บ้านจอมบึง) และในการถ่ายทอดในคราวนั้น ผู้วิจัยและอาจารย์สามิตต์ ทรัพย์ผุด แห่งมหาวิทยาลัยอุบลราชธานี ได้รับการถ่ายทอดในคราวนั้นด้วย

2. ผลงานด้านการประพันธ์เพลงและปรับปรุงทางเพลง

การประพันธ์เพลงและปรับปรุงทางเพลงของครูสมภพ ขำประเสริฐนั้น มีหลายประเภท โดยผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากศูนย์วัฒนธรรม มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์ ซึ่งสถาบันดังกล่าวได้รวบรวมผลงานของท่าน ซึ่งเป็นการให้สัมภาษณ์โดยตัวท่าน และนอกจากนี้ ยังปรากฏเอกสารต้นฉบับลายมือที่บันทึกโดยตัวท่านเอง หลักฐานเอกสารดังกล่าว ปรากฏผลงานด้านการประพันธ์และปรับปรุงทางเพลงของครูสมภพ ขำประเสริฐ ดังนี้

2.1 เพลงโหมโรง ได้แก่

- เพลงโหมโรงมหาราช 3 ชั้น (ขยายจากอัตรา 2 ชั้น เป็นคนละเพลงกับบทประพันธ์ของครูมนตรี ตราโมท)
- เพลงโหมโรงปฐมฤกษ์ 3 ชั้น (ขยายจากอัตรา 2 ชั้น)
- เพลงโหมโรงวชิรมงกุฎ 3 ชั้น (ใช้เป็นเพลงโหมโรงสำหรับบรรเลงประจำมหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม)

2.2 เพลงสามชั้นและเพลงเถา ได้แก่

- เพลงปลาทอง 3 ชั้น (ปรับปรุงทางเปลี่ยน)
- เพลงจำปานารี เถา (ขยายจากอัตรา 2 ชั้น)
- เพลงจระเข้หางยาว เถา (ปรับปรุงทางเปลี่ยน)
- เพลงพันธุ์ฝรั่ง เถา (ปรับปรุงทางเปลี่ยน)
- เพลงพม่าเห่ เถา (ปรับปรุงทางเปลี่ยน)

2.3 เพลงเดี่ยวเครื่องมือต่างๆ ได้แก่

- เพลงสุดสงวน 3 ชั้น (ระนาดเอก,ระนาดทุ้ม,ฆ้องวงใหญ่,ฆ้องวงเล็ก)
- เพลงหกบท 3 ชั้น (ระนาดเอก,ระนาดทุ้ม,ฆ้องวงใหญ่,ฆ้องวงเล็ก)
- เพลงอาเฮีย 3 ชั้น (ระนาดทุ้ม,ฆ้องวงใหญ่,ฆ้องวงเล็ก)

2.4 เพลงมอญ ได้แก่

- เพลงย่ำไทยทางใหม่ (ใช้สำหรับบรรเลงในชุดนางหงส์)
- เพลงโลงทอง (ขยายจากอัตรา 2 ชั้น)
- เพลงมะลิซ้อน (ขยายจากอัตรา 2 ชั้น)
- เพลงมะลิวัลย์ (ปรับปรุงโดยยึดแนวเพลงสองกุมารของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ)
- เพลงด้อมค่าย เถา (ขยายจากอัตรา 2 ชั้นของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ)
- เพลงม่านมงคลใหญ่ (ขยายจากอัตรา 2 ชั้น)
- เพลงสร้อยมยุรา เถา (ปรับปรุงทางเปลี่ยน)

นอกจากเพลงทั้ง 4 ประเภทดังที่ได้กล่าวไปแล้ว ครูสมภพ ขำประเสริฐยังได้ใช้ปฏิภาณไหวพริบในขณะถ่ายทอดเพลงหรือในขณะปรับวงการบรรเลงให้กับลูกศิษย์และบุคคลอื่นๆ ทำการประพันธ์เพลงเดี่ยวท้ายเครื่องไว้มากมายทั้งเพลงไทยและเพลงสำเนียงภาษาต่างๆ แต่มิได้มีการบันทึกและจดจำไว้ ปรากฏแต่เพียงข้อเท็จจริงจากการสัมภาษณ์ลูกศิษย์และบุคคลที่เกี่ยวข้องกับท่านเท่านั้น

เมื่อผู้วิจัยได้ทำการศึกษาข้อมูลและตรวจทาน ผลงานด้านการประพันธ์เพลงและปรับปรุงทางเพลงจากการสัมภาษณ์ลูกศิษย์และบุคคลที่มีความเกี่ยวข้องกับท่าน ในแต่ละช่วงเวลาที่ท่านได้ปฏิบัติหน้าที่เป็นผู้ควบคุมวงและปฏิบัติหน้าที่เป็นครูผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ทางดนตรี คือ

- ช่วงเวลาที่ท่านได้ปฏิบัติหน้าที่ ณ วัดหัวลำโพงและวัดพระพิเรนทร์ ผู้ที่ให้ข้อมูล คือ อาจารย์สมพงษ์ ภู่สร อาจารย์วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์และอาจารย์น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง

- ช่วงเวลาที่ท่านได้ปฏิบัติหน้าที่ ณ คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม ผู้ให้ข้อมูลคือ อาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์และอาจารย์โกวิท แก้วสุวรรณ ดังมีรายละเอียด ต่อไปนี้

สมพงษ์ ภู่สร ได้กล่าวว่า

"...เพลงเดี่ยวแขกมอญฆ้องวงเล็ก เพลงเดี่ยวมุล่งฆ้องมอญวงใหญ่..."

(สมพงษ์ ภู่สร, **สัมภาษณ์**, 20 มิถุนายน 2549)

วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ ได้กล่าวว่า

"...ไอยเรศร์ เถา คือ ยืดมาเป็นสองชั้น ชั้นเดียว สะบัดสะบิ้ง เถา คือ เติมสองชั้น ชั้นเดียว เพลงสามชั้น ก็มี ทยอยในทางเปลี่ยน ทยอยเขมรทางเปลี่ยนเพลงเดี่ยว ก็มีสุรินทราหู ปี่พาทย์รอบวง (ยกเว้นปี่) มุล่งระนาดเอก, ระนาดทุ้ม, ฆ้องมอญวงใหญ่,ฆ้องวงเล็ก สารถี ปี่พาทย์รอบวง เพลงมอญก็มีกะเหรี่ยงเหนือและเพลงป๊ำว นอกนั้นก็มีเพลงหางเครื่องและเพลงเกร็ดต่างๆ..."

(วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์, **สัมภาษณ์**, 21 มิถุนายน 2549)

น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง ได้กล่าวว่า

"...ที่ผมรู้นะ มีมุล่งแล้วก็สารถีนะ..."

(น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง, **สัมภาษณ์**, 24 มิถุนายน 2549)

กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ ได้กล่าวว่า

"...เพลงเดี่ยวมุล่งฆ้องวงเล็กและระนาดทุ้ม เพลงเดี่ยวนารายณ์แปลงรูปฆ้องวงใหญ่ เพลงเดี่ยวนกขมิ้นฆ้องวงใหญ่ เพลงเดี่ยวสารถีระนาดเอก,ระนาดทุ้ม,ฆ้องวงใหญ่,ฆ้องวงเล็ก..."

(กฤษฎา ด่านประดิษฐ์, **สัมภาษณ์**, 14 พฤษภาคม 2549)

โกวิท แก้วสุวรรณ ได้กล่าวว่า

"...มีเพลงแสงหิรัญ เถา ครูเค้าบอกว่า ต่อให้ลูกศิษย์รุ่นก่อนๆ แล้วก็หายไปเพลงเดี่ยวเพิ่มก็มีนารายณ์แปลงรูประนาดทุ้ม,ฆ้องวงใหญ่,ฆ้องวงเล็ก..."

(โกวิท แก้วสุวรรณ, **สัมภาษณ์**, 27 มิถุนายน 2549)

ข้อมูลดังกล่าวสามารถนำมาเรียบเรียงเพิ่มเติมเป็นผลงานด้านการประพันธ์และปรับปรุงทางเพลงของครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้ดังนี้

- เพลงทยอยใน 3 ชั้น (ปรับปรุงทางเปลี่ยน)
- เพลงทยอยเขมร 3 ชั้น (ปรับปรุงทางเปลี่ยน)
- เพลงไอยเรศร์ เถา (ปรับปรุงทางเปลี่ยน)
- เพลงสะบัดสะบิ้ง เถา (ปรับปรุงทางเปลี่ยน)
- เพลงแสงหิรัญ เถา (ปรับปรุงทางเปลี่ยน)
- เพลงสารถี 3 ชั้น (ระนาดเอก,ระนาดทุ้ม,ฆ้องวงใหญ่,ฆ้องวงเล็ก)
- เพลงนารายณ์แปลงรูป 3 ชั้น (ระนาดทุ้ม,ฆ้องวงใหญ่,ฆ้องวงเล็ก)
- เพลงสุรินทราหู 3 ชั้น (ระนาดเอก,ระนาดทุ้ม,ฆ้องวงใหญ่,ฆ้องวงเล็ก)
- เพลงมุล่ง (ระนาดเอก,ระนาดทุ้ม,ฆ้องมอญวงใหญ่,ฆ้องวงเล็ก)
- เพลงนกขมิ้น 3 ชั้น (ฆ้องวงใหญ่)
- เพลงกะเหรี่ยงเหนือ (ขยายจากอัตราชั้นเดียว)
- เพลงป๊ัว (ปรับปรุงทางเปลี่ยนจากเพลงสำเนียงมอญ)

3. ผลงานด้านการปรับวงการบรรเลงปี่พาทย์และการประชันวงปี่พาทย์

ในช่วงระยะเวลาที่ครูสมภพ ขำประเสริฐ ท่านได้ปฏิบัติหน้าที่เป็นครูผู้ถ่ายทอดวิชาดนตรี ณ วัดหัวลำโพง ท่านได้ถ่ายทอดวิชาการด้านดนตรีให้กับลูกศิษย์และบุคคลที่เกี่ยวข้อง และได้นำวงดนตรีของท่านเข้าประกวดประชันและร่วมบรรเลงในงานต่างๆ ปรากฏชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับในความสามารถของวงดนตรีของท่านในนาม “ศิษย์ครูสมภพ ขำประเสริฐ” อาทิ

- พ.ศ.2517 ชนะเลิศปี่พาทย์ประชันวง ในงานพิธีไหว้ครูของสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปิน (วัดพระพิเรนทร์) ได้รับถ้วยรางวัลจากศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ และได้บรรเลงออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 5 ถึงสองครั้ง

รูปที่ 7 ภาพถ้วยรางวัลชนะเลิศปี่พาทย์ประชันวง ในงานพิธีไหว้ครู
ของสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปิน (วัดพระพิเรนทร์) เมื่อ พ.ศ. 2517

- พ.ศ. 2518 บริษัทเมโทร ได้เชิญให้วงปี่พาทย์ ที่ประกวดในงานพิธีไหว้ครูของสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปินไปบันทึกลงแผ่นเสียง

- พ.ศ. 2524 ได้เข้าร่วมบรรเลงปี่พาทย์ไม้แข็งประลองฝีมือ เนื่องในงานมหกรรมดนตรีศรีศตวรรษในโอกาสฉลองรอบร้อยปีหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ณ โรงละครแห่งชาติ

4. ผลงานการเป็นครูผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ทางดนตรี

ในชีวิตของครูสมภพ ขำประเสริฐ ท่านมิได้รับราชการประจำ แต่การที่ท่านได้ศึกษากับครูดนตรีไทยผู้มากด้วยความรู้ความสามารถอย่างครูพุ่ม โตสง่า ครูโองการ กลิ่นชื่นและท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ทำให้ท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญทางดนตรีไทยอันเป็นที่ยอมรับในสังคม อีกทั้งด้วยผลงานการบรรเลง การประพันธ์บทเพลงและการปรับปรุงทางเพลง การปรับวงปี่พาทย์และประชันวงปี่พาทย์ จนปรากฏชื่อเสียงและความรู้ความสามารถของตัวท่าน จึงทำให้ท่านได้รับเชิญให้ไปเป็นวิทยากรผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ทางดนตรีไทยให้กับสถาบันการศึกษาต่างๆ ดังนี้

4.1 โรงเรียนวัดราชาธิวาส จังหวัดกรุงเทพมหานคร

4.2 โรงเรียนสิงหราชพิทยาคม จังหวัดกรุงเทพมหานคร

4.3 วิทยาลัยครูจันทรเกษม จังหวัดกรุงเทพมหานคร (มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม)

4.4 วิทยาลัยครูนครปฐม จังหวัดนครปฐม (มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม)

4.5 ภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม

รูปที่ 8 ภาพครูสมภพ ขำประเสริฐ ขณะเป็นวิทยากรสอนดนตรีไทย ณ ภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม

5.ผลงานการเป็นนักวิชาการด้านดนตรี

ขณะที่ครูสมภพ ขำประเสริฐ เป็นวิทยากรสอนดนตรีไทย ณ ภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขต พระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม นอกจากผลงานด้านการสอนปฏิบัติดนตรีไทยให้กับนิสิตนักศึกษาภายในสถาบัน และบุคคลภายนอกที่ได้มาเป็นศิษย์ของท่านแล้ว ท่านยังได้เขียนบทความทางวิชาการดนตรีไทย เพื่อเป็นประโยชน์กับผู้สนใจใฝ่ศึกษาหาความรู้ทางดนตรีไทย ซึ่งเป็นบทความที่เกิดจากความรู้และประสบการณ์ทางดนตรีไทยที่ได้รับจากบรมครูดนตรีไทยที่ท่านได้เคยเป็นศิษย์ เกี่ยวกับบทความดังกล่าว ครูสมภพ ขำประเสริฐ ท่านได้กล่าวไว้ในคำสัมภาษณ์ที่ให้ไว้กับศูนย์วัฒนธรรม มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์ ความว่า

> *"...ทุกๆ อย่างในคำสอนของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) ผมได้เรียบเรียงไว้ เป็นบทความเล่มน้อยๆ เพื่อเป็นที่อาศัยได้ร่ำเรียนของผู้สนใจใฝ่ศึกษา บทความต่างๆเหล่านี้ ได้เก็บรักษาอยู่ที่มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขต พระราชวังสนามจันทร์ เรื่องของดนตรี จะว่าง่ายก็ได้ จะว่ายากก็ได้ แล้วแต่สติปัญญาของผู้เรียน เพราะดนตรีไทย เป็นศาสตร์แขนงหนึ่ง เรียนไม่รู้จบเหมือนกัน โบราณท่าน อุตส่าห์อนุรักษ์มาจนถึงพวกเรา และก็ขอให้ช่วยกัน จรรโลงเอาไว้ จะด้วยวิธีใดก็ตาม ให้สมกับที่เจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดิน ท่านได้มีพระมหากรุณาธิคุณเชิดชูศิลปะของชาติเอาไว้ แล้วพสกนิกรอย่างเราจะไม่เจริญรอยตามพระยุคลบาทของพระองค์ท่านบ้างหรือ..."* (บุญฑรี นาคทิม, ผู้รวบรวม, 2536: 44)

บทความทางวิชาการดนตรีไทยของครูสมภพ ขำประเสริฐ มีดังนี้

5.1 บทความเรื่อง "ประวัติปี่พาทย์นางหงส์โดยสังเขป" เขียนเมื่อ พ.ศ. 2524

5.2 บทความเรื่อง "เรียนดนตรีอย่างไรถึงจะดี" เขียนเมื่อ พ.ศ. 2526

5.3 บทความเรื่อง "พิธีไหว้ครูในทัศนะของข้าพเจ้า" เขียนเมื่อ พ.ศ. 2527

5.4 บทความเรื่อง "สืบเนื่องมาจากระนาดทุ้ม" เขียนเมื่อ พ.ศ. 2529

รูปที่ 9 ภาพหนังสือ เรียนดนตรีอย่างไรถึงจะดี จัดพิมพ์เมื่อ พ.ศ.2532
ผลงานการเป็นนักวิชาการด้านดนตรีของครูสมภพ ขำประเสริฐ

6. การเป็นกรรมการตัดสินการประกวดดนตรีไทย

ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้รับเชิญให้ไปเป็นกรรมการตัดสินการประกวดดนตรีไทย ให้กับสถาบันการศึกษาหลายแห่ง ดังนี้

6.1 เป็นกรรมการสอบปฏิบัติดนตรีไทยให้กับมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

6.2 เป็นกรรมการตัดสินการประกวดดนตรีไทย ให้กับมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

6.3 เป็นกรรมการตัดสินการประกวดดนตรีไทย ให้กับวิทยาลัยครูนครปฐม (มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม)

6.4 เป็นกรรมการตัดสินในการประกวดดนตรีไทยเพื่อความมั่นคงของชาติ เนื่องในโอกาสสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ 200 ปี

รูปที่ 10 ภาพเกียรติบัตรของครูสมภพ ขำประเสริฐ เมื่อได้รับเชิญให้เป็นกรรมการตัดสินการประกวดดนตรีไทย

7. การได้รับเชิญให้ไปเป็นพิธีกรผู้อ่านโองการไหว้ครูดนตรีไทยให้กับสำนักดนตรีไทยและสถาบันการศึกษาต่างๆ

ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้รับมอบให้เป็นพิธีกรผู้อ่านโองการไหว้ครูและครอบครูดนตรีไทยจากคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ในงานพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ณ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร โดยงานในครั้งนั้น มีผู้ที่ได้รับมอบให้เป็นพิธีกรผู้อ่านโองการไหว้ครูและครอบครูดนตรีไทย 2 ท่าน คือ ครูประสิทธิ์ ถาวรและครูสมภพ ขำประเสริฐ

รูปที่ 11 ภาพครูสมภพ ขำประเสริฐ ขณะได้รับมอบให้เป็นพิธีกรผู้อ่านโองการไหว้ครูและครอบครูดนตรีไทยจากคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ในงานพิธีไหว้ครูดนตรีไทย ณ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้รับเชิญไปเป็นพิธีกรผู้อ่านโองการไหว้ครูและครอบครูดนตรีไทยให้แก่สำนักดนตรีไทยและสถาบันการศึกษาต่างๆ อาทิ

7.1 มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม

7.2 โรงเรียนพระปฐมวิทยาลัย จังหวัดนครปฐม

7.3 วิทยาลัยครูนครปฐม จังหวัดนครปฐม (มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม)

7.4 วิทยาลัยครูจันทรเกษม จังหวัดกรุงเทพมหานคร (มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม)

7.5 วัดมหาวงษ์ อำเภอปากน้ำ จังหวัดสมุทรปราการ

7.6 สำนักดนตรีไทยตามบ้านลูกศิษย์ของท่าน

รูปที่ 12 ภาพครูสมภพ ขำประเสริฐ ขณะเป็นเป็นพิธีกรผู้อ่านโองการไหว้ครูและครอบครูดนตรีไทย

8. ผลงานในการทำไม้ตีเครื่องปี่พาทย์ชนิดต่างๆ ทั้งไม้แข็งและไม้นวม

ครูสมภพ ขำประเสริฐ มีความชำนาญในการทำไม้ตีเครื่องปี่พาทย์ชนิดต่างๆ เช่นไม้ตีระนาดเอก ไม้ตีระนาดทุ้มและไม้ตีฆ้องวง ท่านมีความมานะอดทนในการผลิตไม้ตีเป็นอย่างมาก ไม้ตีที่ท่านผลิตจึงมีคุณภาพดีและเป็นที่ต้องการของนักดนตรี สามารถจำหน่ายได้ในราคาดี บุตรีของท่านได้บันทึกเกี่ยวกับการผลิตไม้ตีของท่าน ไว้ในหนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพของท่าน ความว่า

"...หลายครั้งที่เคยนั่งดูพ่อพันไม้ระนาด หรือไม้ฆ้อง โดยในขณะที่กำลังดึงเชือกพันให้แน่นนั้น ต้องออกแรงดึงในระยะกระชั้น เมื่อออกแรงดึง ไหมถักก็จะแสดงความเหนียวออกมาอย่างร้ายกาจ ราวกับว่าจะประลองกำลังความอดทนของพ่อก็ไม่ปาน เมื่อยิ่งออกแรงดึงไหมถักก็ยิ่งเส้นเล็กลงและคมมากขึ้นจนกระทั่งบาดลึกลงไปที่นิ้วของพ่อ และมีเลือดขึ้นมาแทนที่..."

(ปิยะพร เภาพูล อ้างถึงใน อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายสมภพ ขำประเสริฐ, 2543: 48)

ศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้กล่าวคำไว้อาลัยถึงครูสมภพ ขำประเสริฐ เกี่ยวกับความสามารถของท่านได้หลายๆ ด้าน ความว่า

"...ครูเป็นผู้มีความกรุณา มีฝีมือทั้งในการบรรเลงการแต่งเพลงการสอนศิษย์และที่สำคัญเป็นผู้ทำไม้ระนาดคุณภาพเยี่ยม และผมก็ได้มาไว้เป็นเจ้าของคู่หนึ่ง..." (พูนพิศ อมาตยกุลอ้างถึงใน อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายสมภพ ขำประเสริฐ, 2543: 48)

รูปที่ 13 ภาพไม้ตีระนาดเอก,ระนาดทุ้มและไม้ตีฆ้องวงที่ครูสมภพ ขำประเสริฐได้ผลิตขึ้น

นอกจากครูสมภพ ขำประเสริฐ จะมีความสามารถในการทำไม้ตีเครื่องปี่พาทย์ชนิดต่างๆ แล้ว ท่านและภรรยาของท่าน ครูประชิต ขำประเสริฐ ยังมีความสามารถในการเป็นช่างเย็บปักเครื่องโขนละคร สามารถประกอบเป็นอาชีพเสริม สร้างรายได้ให้กับครอบครัวได้อีกทางหนึ่ง และ

ท้ายสุดแห่งผลงานด้านต่างๆ อันเกิดจากประสบการณ์ทางดนตรีไทยที่ได้รับจากบรมครูดนตรีท่านต่างๆ และการสร้างสรรค์จรรโลงไว้ซึ่งมรดกทางวัฒนธรรมภูมิปัญญา แห่งศิลปะวิชาการดนตรีไทยของครูสมภพ ขำประเสริฐ ก่อเกิดผลิตผลทางดนตรีไทยอันเป็นศิลปินนักดนตรีผู้มากด้วยความรู้ความสามารถ เป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีไทยทั้งอดีตและปัจจุบัน

ลูกศิษย์ผู้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมภูมิปัญญาของครูสมภพ ขำประเสริฐ ที่ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลมีมากมายหลายท่าน แต่ละท่านศึกษาดนตรีไทยจากภูมิปัญญาของครูสมภพ ขำประเสริฐ ในหลายลักษณะ คือ ศึกษาตั้งแต่เบื้องต้น ศึกษาเฉพาะบทเพลงตามวัตถุประสงค์ ศึกษาเพิ่มเติมจากความรู้ที่ตนมีอยู่แล้ว และศึกษาโดยการถ่ายทอดจากลูกศิษย์ของครูสมภพ ขำประเสริฐอีกทอดหนึ่ง ดังมีรายชื่อต่อไปนี้

1. นายสมพงษ์ ภู่สร
2. นายน้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง
3. นายสมนึก ศรประพันธ์
4. นายสุนทร มาประสพ
5. นายจงกล เพียรพงษ์
6. นายวิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์
7. นายเรือง มิ่งสมร
8. นายองอาจ อ่วมอนงค์
9. นายโอกาส คชาทอง
10. นายดาวเรือง หนองไม้ซุง จังหวัดอยุธยา
11. นายไพฑูรย์ เฉยเจริญ
12. นายประยูร กิจวาส
13. นายฉลาก โพธิ์สามต้น
14. นายทองคำ แสงทับทิม
15. นายกฤษฎา ด่านประดิษฐ์
16. นายไพบูลย์ ตรีเดชี
17. นายประโยชน์ ทางมีศรี
18. นายโกวิท แก้วสุวรรณ
19. นายโกศล พจนาท
20. นายโอภาส แรงเพ็ชร

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

21. นายไพรัช ดำรงกิจถาวร

22. นายสามิตต์ ทรัพย์ผุด

23. นายสุรัตน์ชัย สิริรัตนชัยกุล

24. นายวิเชียร อ่อนละมูล

26. นายอุดร มากปาน

27. นายธนู ขำประเสริฐ

วาระสุดท้ายของครูสมภพ ขำประเสริฐ

ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้เข้ารับการรักษาที่โรงพยาบาลรามาธิบดี เมื่อวันพฤหัสบดีที่ 13 มกราคม พ.ศ. 2543 ถึงวันที่ 19 มกราคม พ.ศ. 2543 และได้ย้ายไปอยู่โรงพยาบาลศิริราช เมื่อวันพุธที่ 19 มกราคม พ.ศ. 2543 จนถึงวาระสุดท้ายในวันจันทร์ที่ 21 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2543 เวลาประมาณ 12.20 น. คำนวณอายุอีก 3 วันได้ 75 ปี (อ้างถึงใน อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายสมภพ ขำประเสริฐ, 2543: 18)

บริบทที่เกี่ยวข้องของเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ

ในการศึกษาวิเคราะห์บริบทที่เกี่ยวข้องของเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาในประเด็นต่อไปนี้

1. งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเพลงสารถี 3 ชั้น
2. เพลงเดี่ยว
3. ลักษณะบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม
4. เพลงสารถี 3 ชั้น
5. เอกลักษณ์ในการบรรเลงระนาดทุ้มของครูสมภพ ขำประเสริฐ
6. ประวัติความเป็นมาและการถ่ายทอดของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ
7. เหตุปัจจัย แรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ
8. เหตุปัจจัย แรงบันดาลใจในการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

งานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเพลงสารถี 3 ชั้น

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าและรวบรวมงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเพลงสารถี 3 ชั้น เพื่อนำมาใช้เป็นข้อมูลอ้างอิงในการวิจัย ดังนี้

สุราชดิษฐ์ ศรีสัตย์ชยะ (2541) ศึกษาเรื่อง วิเคราะห์ทางเดี่ยวระนาดเอก เพลงสารถี 3 ชั้น กรณีศึกษา ทางของครูสกล แก้วเพ็ญกาศ โดยศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบกับทางฆ้องวงใหญ่ ลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ของทางเดี่ยวระนาดเอก เพลงสารถี 3 ชั้นของครูสกล แก้วเพ็ญกาศและการบันทึกโน้ต พบว่า

1. มีการใช้กลอนที่มีเสียงห่างกันเป็นคู่สาม คู่สี่ คู่ห้า คู่หก และคู่แปด เกิดเป็นกลอนที่มีความสวยงามในลีลา ในแต่ละท่อนมีความสัมพันธ์กัน

2. มีการใช้กลอนฉายมือ ซึ่งอาจจะไม่สัมพันธ์กับมือฆ้องวงใหญ่แต่มีลูกตกเป็นเสียงเดียวกัน รวมทั้งการแปรทางระนาดเอก ในการใช้เป็นทางเดี่ยว ที่มีความสัมพันธ์กับมือฆ้องวงใหญ่ก็มีปรากฏเป็นบางช่วง

3. เพลงมีทำนองมือฆ้องวงใหญ่ที่ซ้ำกัน แต่ในการบรรเลงก็มีบางวรรคมีการตกแต่งทำนองให้มีความแตกต่างกันไปเพื่อให้มีกลอนหลายแบบไม่ให้ซ้ำกัน แสดงถึงภูมิปัญญาในเชิงกลอนระนาดเอก

4. มีกลอนที่บรรเลงในขอบเขตเสียงได้ทั่วทั้งผืนระนาดเอก ในมือฆ้องวงใหญ่บางช่วง จะใช้ห้าเสียง แต่ในทางเดี่ยวใช้ครบเจ็ดเสียงในวรรคเดียวกัน ซึ่งแสดงถึงภูมิปัญญาได้อย่างงดงาม

5. เป็นทางเดี่ยวที่มีความสมบูรณ์ ครบตามจุดประสงค์ของการเดี่ยวครบสามประการ คือ เพื่ออวดทาง เพื่ออวดความแม่นยำของผู้บรรเลง และเพื่ออวดฝีมือความสามารถ (สุราชดิษฐ์ ศรีสัตย์ชยะ, 2541: 42-43)

งานวิจัยดังกล่าว แสดงให้ถึงความหลากหลายในการแปรทำนองระนาดเอกในเพลงสารถี 3 ชั้น โดยมีการใช้คู่ประสานในหลายๆ ลักษณะ มีการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับทางฆ้องวงใหญ่ และมีการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทางฆ้องวงใหญ่ มีการแปรทำนองที่แตกต่างกันในวรรคที่มีการซ้ำทำนองของแต่ละท่อน มีการใช้โน้ตครบทั้งเจ็ดเสียงในบางวรรค สะท้อนซึ่งภูมิปัญญาในเชิงกลอนระนาดเอกของผู้ประพันธ์ได้เป็นอย่างดี

ธรรมภณ จงรัมย์ (2546) ศึกษาเรื่อง การศึกษาทางซออู้เพลงสารถี 3 ชั้น โดยศึกษาการแปรทางซออู้เพลงสารถี 3 ชั้นของครูดนตรีไทยด้านเครื่องสาย 5 ท่าน คือ นางเบญจรงค์ ธนโกเศศ นายเฉลิม ม่วงแพรศรี นายวรยศ ศุขสายชล นายธีระ ภู่มณีและนายสุขสันต์ พ่วงกลัด ศึกษาความสัมพันธ์ของทางซออู้เพลงสารถี 3 ชั้นกับทางฆ้องวงใหญ่และการบันทึกโน้ต พบว่า

1. เพลงสารถี 3 ชั้น เป็นเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ มีความยาวทั้งสิ้น 13 จังหวะ แบ่งออกเป็นสามท่อน ท่อน 1 มี 4 จังหวะ ท่อน 2 มี 4 จังหวะ และท่อน 3 มี 5 จังหวะ

2. เพลงสารถี 3 ชั้น เป็นเพลงทางพื้นที่เหมาะสมแก่การแปรทำนอง มี 3 บันไดเสียง คือ บันไดเสียง โด บันไดเสียง ฟา และบันไดเสียง ที ลูกตกของเพลงสารถี 3 ชั้น ในบันไดเสียง โด มีลูกตกครบทั้ง 5 เสียง บันไดเสียง ฟา มีลูกตกครบทั้ง 5 เสียง และบันไดเสียง ที มีลูกตก 3 เสียง

3. การแปรทำนองซออู้ในเสียงลูกตกต่างๆ พบว่าเสียงในลูกตกต่างๆ ของทางซออู้ที่บรรเลงโดยครูดนตรีไทยทางด้านเครื่องสายทั้ง 5 ท่านมีความหลากหลายและแตกต่างกันออกไปมาก แม้จะเป็นวรรคที่มีทางฆ้องวงใหญ่ที่เหมือนกันและเป็นผู้บรรเลงท่านเดียวกันการบรรเลงทั้งเที่ยวแรกและเที่ยวกลับก็มีความแตกต่างกัน
(ธรรมภณ จงรัมย์, 2546: 122-125)

งานวิจัยดังกล่าว แสดงให้เห็นลักษณะเฉพาะตัวของเพลงสารถี 3 ชั้น ที่เป็นเพลงทางพื้นมีความเหมาะสมในการนำมาแปรทำนองเป็นทางเดี่ยวเครื่องดนตรีต่างๆ มีการเปลี่ยนบันไดเสียงในแต่ละท่อน ทำให้ผู้บรรเลงต้องใช้ความสามารถในการแปรทำนองให้มีความสัมพันธ์กัน มีการแปรทำนองที่ต่างกันในวรรคที่มีการซ้ำทำนองของแต่ละท่อน สะท้อนซึ่งภูมิปัญญาในการบรรเลงซออู้ของครูดนตรีไทยทางด้านเครื่องสายทั้ง 5 ท่านได้เป็นอย่างดี

กี จันทศร (2546) ศึกษาในเรื่อง เพลงเรื่องสารถี: กรณีศึกษาทางบ้านขมิ้นและทางวัดกัลยาณมิตตาวาส โดยศึกษาโครงสร้างแนวทางเพลงเรื่องสารถี การใช้มือฆ้องทางบ้านขมิ้นและทางวัดกัลยาณมิตตาวาส ศึกษาความแตกต่างและความสัมพันธ์ในเพลงเรื่องสารถีทั้งสองทางในเพลงปรบไก่ เพลงสองไม้ เพลงเร็วและเพลงลา พบว่า

1. บทบาทของเพลงเรื่องสารถีของทางบ้านขมิ้นและทางวัดกัลยาณมิตตาวาสมีบทบาทด้านการนำไปบรรเลงในงานต่างๆ โดยเฉพาะงานมงคล เพื่อไม่ให้งานเกิดความเงียบเหงา ทำนองเพลงมีลักษณะยอกย้อน วกวนและมีความยาวถึง 30-35 นาที ยากในการบรรเลง จึงเป็นเพลงที่ใช้แสดงความสามารถของนักดนตรีได้เป็นอย่างดี

2. โครงสร้างของเพลง เป็นเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าโดยมีทำนองเป็นทางพื้นทั้งหมด มีโครงสร้างประกอบด้วยเพลงปรบไก่จำนวน 4 เพลง ต่อด้วย เพลงสองไม้ จำนวน 1 เพลง เพลงเร็ว จำนวน 1 เพลงและลงด้วยเพลงลา

3. เปรียบเทียบการใช้ทางฆ้องการใช้มือฆ้องทางบ้านขมิ้นและทางวัดกัลยาณมิตตาวาส พบว่า เพลงบางเพลงชื่อเหมือนกัน จังหวะหน้าทับ และลูกตกเหมือนกัน แต่ทำนองเพลง (มือฆ้อง) ใช้แตกต่างกัน ส่วนมากในเพลงปรบไก่จะพบว่า มีลักษณะการใช้ทางฆ้องที่คล้ายคลึงกัน และเพลงบางเพลงที่มีทางฆ้องที่ใช้เหมือนกัน ส่วนที่แตกต่างกันก็คือ ทำนองเพลงที่เป็นลูกเท่า

4. รูปแบบของเพลง มีทั้งเหมือนกันและต่างกัน โดยประเภทเพลงปรบไก่ได้แก่ เพลงสารถี เพลงบุหลัน และเพลงสี่ภาษามีจำนวนท่อนเพลงและจังหวะหน้าทับเท่ากัน แต่เพลงชกมวย จำนวนท่อนเพลงเท่ากัน แต่จังหวะหน้าทับไม่เท่ากัน ประเภทเพลงสองไม้ใช้เพลงเมรีรำเหมือนกัน แต่จำนวนท่อนไม่เท่ากันประเภทเพลงเร็วใช้เพลงต่างกัน และเพลงลาใช้เพลงเหมือนกัน

5. บันไดเสียง ใช้บันไดเสียงหลัก 5 เสียง คือ เสียงในลำดับขั้นที่ 1,2,3,5,6 เป็นส่วนใหญ่ และนำเสียงลำดับขั้นที่ 4 และ 7 เข้ามาผสมบ้างในบางช่วงเพื่อความเหมาะสม เพลงสารถีมีสำเนียงมอญ ใช้บันไดเสียง ที เพลงบุหลัน เพลงชกมวย และเพลงสี่ภาษา เป็นสำเนียงเขมร ใช้บันไดเสียง ฟา เพลงเมรีรำ เป็นสำเนียงเขมร ใช้บันไดเสียง ฟา เพลงแม่หม้ายตำข้าว (ทางบ้านขมิ้น) เป็นสำเนียงไทย ใช้บันไดเสียง ซอล เพลงปฐมสมโภช (ทางวัดกัลยาณมิตตาวาส) เป็นสำเนียงเขมร ใช้บันไดเสียง เร และเพลงลาเป็นสำเนียงไทย ใช้บันไดเสียง ซอล

6. ลูกตกวรรคเพลง เพลงในเรื่องสารถีมีลูกตกกระจายอยู่ทั่วไปมิได้เน้นเสียงใดเสียงหนึ่งเป็นหลัก เนื่องจากต้องใช้ลูกตกเป็นตัวเชื่อมวรรคเพลงต่างๆให้มีความสัมพันธ์กัน

7. จังหวะหน้าทับ เป็นหน้าทับทั่วไปในประเภทเพลงช้า คือ เพลงปรบไก่ สองไม้ เพลงเร็วและเพลงลา (กี จันทศร, 2546: 118-120)

งานวิจัยดังกล่าว แสดงถึงลักษณะของเพลงเรื่องสารถี ทางบ้านขมิ้นและทางวัดกัลยาณมิตตาวาส ซึ่งเป็นมรดกอันล้ำค่าของเพลงไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งสำหรับวงปี่พาทย์ เพราะเป็นเพลงที่มีการใช้มือฆ้องที่หลากหลาย และนับเป็นแม่แบบหรือพื้นฐานสำคัญของเพลงไทยทั่วไป

เพลงเดี่ยว

เพลงเดี่ยว เป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเป็นพิเศษสำหรับบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรี ใช้บรรเลงในโอกาสสำหรับแสดงภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์ และแสดงความสามารถของนักดนตรีผู้บรรเลงเพลงเดี่ยวนั้น ในงานนิพนธ์ทางดุริยางคศิลป์ไทย ได้ให้ความหมายของเพลงเดี่ยว ไว้ดังต่อไปนี้

ราชบัณฑิตยสถาน (2540) ได้ให้ความหมายของเพลงเดี่ยว ว่า

"..เพลงที่ครูดนตรีได้แต่งขึ้นเป็นทางพิเศษ สำหรับบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีใช้บรรเลงในโอกาสพิเศษเพื่อเป็นการแสดงภูมิปัญญาของผู้คิดทางดนตรีให้เหมาะสมกับชนิดของเครื่องดนตรีและแสดงไหวพริบปฏิภาณฝีมือและความแม่นยำของผู้บรรเลงด้วย เพลงที่นิยมนำมาทำเพลงเดี่ยว เช่น เพลงลาวแพน เพลงนกขมิ้น เพลงพญาโศก เพลงสารถี

โดยปรกติการบรรเลงเดี่ยว ผู้แต่งมักประดิษฐ์ทางบรรเลงแต่ละท่อนออกเป็น 2 ทาง คือ ทางกรอหรือทางหวานเที่ยวหนึ่ง และทางเก็บเที่ยวหนึ่ง แต่เพลงเดี่ยวบางเพลงอาจมีเฉพาะทางเก็บเพียงทางเดียวก็ได้ เช่น เพลงกราวใน เพลงเชิดนอก..."
(ราชบัณฑิตยสถาน, 2540: 109)

ครูมนตรี ตราโมท (2507) ได้ให้ความหมายของเพลงเดี่ยว ว่า

"...เป็นวิธีบรรเลงอย่างหนึ่ง ที่ใช้เครื่องดนตรีจำพวกดำเนินทำนอง เช่น ระนาด ฆ้องวง จะเข้ ซอ บรรเลงแต่อย่างเดียว การบรรเลงเครื่องดำเนินทำนองเพียงคนเดียว ที่เรียกว่า "เดี่ยว" นี้ อาจมีเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง โทน รำมะนา สองหน้า หรือกลองแขก บรรเลงไปด้วยก็ได้ การบรรเลงเดี่ยวอาจบรรเลงตลอดทั้งเพลงหรือแทรกอยู่ในเพลงใดเพลงหนึ่งเป็นบางตอนก็ได้

อธิบาย: การบรรเลงเดี่ยวมีความประสงค์อยู่ 3 ประการ คือ

1. เพื่ออวดทาง คือวิธีดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีชนิดนั้น

2. เพื่ออวดความแม่นยำ

3. เพื่ออวดฝีมือ

เพราะฉะนั้น การบรรเลงที่จะเรียกได้ว่าเดี่ยว จึงมิใช่จะหมายความแคบๆ เพียงบรรเลงคนเดียวเท่านั้น ที่จะเรียกว่าเดี่ยวได้โดยแท้จริงนั้น ทาง (การดำเนินทำนอง) ก็ควรจะให้เหมาะสมกับที่จะบรรเลงเดี่ยว เช่น มีโอดพัน หรือวิธีการโลดโผนพลิกแพลงต่างๆ ตามสมควรแก่เครื่องดนตรีชนิดนั้นด้วย เพื่อให้เป็นไปตามความประสงค์ทั้ง 3 ประการที่กล่าวมา..." (มนตรี ตราโมท, 2507: 12)

อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2530) ได้ให้ความหมายของเพลงเดี่ยว ว่า

"...วิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เครื่องดนตรีที่จะนำมาเดี่ยวนี้ต้องเป็นเครื่องที่ทำทำนอง การเดี่ยวโดยทั่วไปนั้นเขาใช้เครื่องทำทำนองต่างๆ มาเดี่ยว เช่น ในวงปี่พาทย์ก็ได้แก่ ปี่ชนิดต่างๆระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องใหญ่และฆ้องเล็ก ในวงเครื่องสายนั้น เครื่องที่นำมาใช้เดี่ยวก็ได้แก่ ขลุ่ยต่างๆ ซออู้ ซอด้วง จะเข้ เหล่านี้เป็นต้น การเดี่ยวนี้ผิดกับการบรรเลงคนเดียว จะเป็นการเดี่ยวก็ต่อเมื่อเข้าอยู่ในลักษณะต่างๆ ดังต่อไปนี้เท่านั้น

1. เป็นการอวดทาง หรือวิธีดำเนินทำนองอย่างพิเศษของเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ

2. เป็นการอวดฝีมือในการบรรเลง

3. เป็นการอวดความแม่นยำสำหรับเพลงที่เดี่ยวนั้น..."

(อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530: 47-48)

สมภพ ขำประเสริฐ (2532) ได้ให้ความหมายของเพลงเดี่ยว ว่า

"...เป็นเพลงที่จะต้องแสดงฝีมือของผู้บรรเลงและผู้แต่งเพลงจำเป็นอย่างยิ่งที่จะต้องรู้หลักการแต่งเพลงเดี่ยวเป็นอย่างมาก เพลงที่จะปรับปรุงให้เป็นเพลงเดี่ยวจะต้องมีลักษณะดังนี้คือ

1. เป็นเพลงที่มีลูกเท่ามาก

2. เป็นเพลงที่มีเนื้อและทำนองซ้ำและวกวนมาก

3. มีเสียงที่เลื่อนขึ้นหรือเลื่อนลงในระหว่างท่อน (ที่เรียกว่าโอดพัน)

เพลงที่มีลักษณะควรแก่การนำมาปรับปรุงให้เป็นเพลงเดี่ยวมีอีกสองประเภท คือ ประเภทมีลูกล้อ ลูกขัด และประเภทมีลูกเล่นมาก เพลงดังอธิบายมานี้ ควรแก่การปรับปรุงให้เป็นเพลงเดี่ยว เพราะการปรับปรุงทางเดี่ยว ผู้แต่งแต่ละท่านจะต้องแสดงความสามารถว่า ใครจะประดิษฐ์ได้ไพเราะลึกซึ้งกว่ากัน..."

(สมภพ ขำประเสริฐ, 2532: 13)

ดุษฎี มีป้อม (2544) ได้ให้ความหมายของเพลงเดี่ยว ว่า

"...การบรรเลงเดี่ยว มิใช่การบรรเลงเพียงเครื่องมือเดียว แต่จะต้องมีเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง บรรเลงด้วย นอกจากนี้ จะต้องมีเครื่องดนตรีประกอบจังหวะหน้าทับ เช่น โทน รำมะนามโหรี สำหรับการเดี่ยวของวงเครื่องสายและกลองสองหน้า สำหรับการเดี่ยวของวงปี่พาทย์..." (ดุษฎี มีป้อม, 2544: 23)

จากการทบทวนวรรณกรรมต่างๆ ของงานนิพนธ์ทางดุริยางคศิลป์ไทย ที่ได้ให้ความหมายและลักษณะของเพลงเดี่ยว สามารถนำมาสรุปเป็นเอกลักษณ์ของเพลงเดี่ยว ได้เป็นสองประเด็น ดังต่อไปนี้

ประเด็นแรก จุดประสงค์ในการประพันธ์ คือ

1. ประพันธ์ขึ้นเป็นทางพิเศษ เพื่อใช้สำหรับบรรเลงเฉพาะของเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง โดยอาจจะบรรเลงตลอดทั้งเพลงหรือแทรกอยู่ในส่วนใดส่วนหนึ่งของบทเพลง และอาจจะมีเครื่องประกอบจังหวะบรรเลงไปด้วยก็ได้

2. เพื่อบรรเลงในโอกาสพิเศษ เป็นการแสดงออกซึ่งภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์เพลงเดี่ยวนั้น โดยทั่วไปมักจะประดิษฐ์ออกเป็น 2 ทาง คือ ทางกรอหรือทางหวานเที่ยวหนึ่งและทางเก็บหรือทางพันเที่ยวหนึ่ง ทั้งนี้ แล้วแต่จุดประสงค์ของผู้ประพันธ์ และลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรี ที่จะบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้น

3. เพื่อแสดงความสามารถในการปฏิบัติ แสดงซึ่งไหวพริบปฏิภาณและความแม่นยำของผู้ปฏิบัติเพลงเดี่ยวนั้น

ประเด็นที่สอง ลักษณะและประเภทของเพลงที่สามารถนำมาทำเป็นเพลงเดี่ยว

1. เป็นเพลงประเภททางพื้น ที่มีเนื้อหาและทำนองมีการบรรเลงซ้ำและกลับต้นโดยบรรเลงซ้ำทำนองเดิม อันเป็นเหตุให้ผู้ประพันธ์สามารถที่จะคิดประดิษฐ์ทำนองได้อย่างหลากหลาย

2. เป็นเพลงที่มีการบรรเลงครบทั้ง 7 เสียง และมีการเปลี่ยนบันไดเสียงในระหว่างท่อน ซึ่งในการที่ผู้ประพันธ์จะประดิษฐ์ทำนองให้มีความกลมกลืนนั้น ทำได้ยาก จึงเป็นการแสดงออกซึ่งภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์

3. เป็นเพลงประเภทที่มีลูกล้อลูกขัดและมีทำนองพลิกแพลงอยู่ในตัวเอง และเมื่อนำคิดประดิษฐ์เป็นเพลงเดี่ยว จะสามารถเพิ่มความไพเราะวิจิตรพิสดารได้มากยิ่งขึ้น

ลักษณะบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม

ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีไทยที่โบราณาจารย์ทางดุริยางคศิลป์ ได้คิดสร้างขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 3 นักดนตรีเริ่มรู้จักวิวัฒนาการในเรื่องเสียงของเครื่องดนตรีขึ้น จึงมีผู้คิดสร้างระนาดทุ้มให้มีเสียงต่ำ ทุ้มนุ่มนวล บรรเลงสอดแทรกทำนองคู่กับระนาดเอกของเดิม ซึ่งลักษณะของบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้มนั้น ในงานนิพนธ์ต่างๆ ทาง

ดุริยางคศิลป์ไทย ได้กล่าวเกี่ยวกับลักษณะบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้มไว้ ในหลายลักษณะด้วยกัน ดังต่อไปนี้

ราชบัณฑิตยสถาน (2540) ได้กล่าวเกี่ยวกับลักษณะบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม ว่า

"...ระนาดทุ้มใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ทั่วไป มีวิธีการบรรเลงเป็นเอกลักษณ์แตกต่างไปจากระนาดเอกคือ ไม่ได้ยึดการบรรเลงคู่ 8 เป็นหลัก การดำเนินทำนองที่ล้อขัดกับระนาดเอกทำให้เกิดความสนุกสนานน่าฟังยิ่งขึ้น..."

(ราชบัณฑิตยสถาน, 2540: 137)

ครูมนตรี ตราโมท (2538) ได้กล่าวเกี่ยวกับลักษณะบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม ว่า

"...ระนาดทุ้ม วิธีปฏิบัติตีด้วยไม้นวม พร้อมกันเป็นคู่ 8 บ้าง คู่ 3-4-5 และคู่ 6 บ้าง ตีเสียงเดียวบ้าง ระยะห่างบ้าง ถี่บ้าง ตามแต่โอกาส ส่วนหน้าที่ของระนาดทุ้มก็คือ ยั่วเย้า หลอกล้อ สนับสนุนให้เกิดความสนุกสนาน กระตุ้นเตือนให้ครึกครื้นรื่นเริง เทียบได้กับตัวตลกของละคร..." (มนตรี ตราโมท, 2538: 31)

อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2530) ได้กล่าวเกี่ยวกับลักษณะบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม ว่า

"...ส่วนระนาดทุ้มนั้น คือ "ตัวตลก" ฉะนั้นจึงต้องแปลลูกฆ้อง ออกเป็นทำนองตลกคะนองต่างๆ มีล้ำไปข้างหน้าบ้าง หน่วงไปข้างหลังบ้าง บางทีก็ขัดกับเขาบ้าง ล้อเขาบ้าง แซงเขาไปบ้างเหล่านี้เป็นต้น..." (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530: 16)

สมภพ ขำประเสริฐ (2532) ได้กล่าวเกี่ยวกับลักษณะบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม ว่า

"...ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งของวงปี่พาทย์ ที่ถูกกำหนดตัวให้เป็นตัวตลกบ้างเป็นผู้ช่วยพระเอกบ้าง เป็นผู้ก่อกวนหรือผู้ร้ายบ้างตามแต่จะนึกคิดกันไป ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับผู้ปฏิบัติจะมีลักษณะหรือแนวทางอย่างไรในการบรรเลง..."

(สมภพ ขำประเสริฐ, 2532: 30)

บุษกร สำโรงทอง (2539) ได้กล่าวเกี่ยวกับลักษณะบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม ว่า

"...ระนาดทุ้ม มีเสียงทุ้มต่ำกว่าฆ้องวงใหญ่ 1 คู่แปด แต่ต่ำกว่าระดับเสียงของฆ้องวงเล็กอยู่มาก ดังนั้น เสียงของระนาดทุ้ม จึงเป็นเสียงที่มีระดับต่ำที่สุดของวงปี่พาทย์ มีลักษณะที่ไม่ดัง และไม่เบาเกินไป มีความกังวานพอดี ทำให้ไม่มีลักษณะเด่นในตัวเองด้วยเหตุนี้โบราณาจารย์ได้หาทางสร้างความเด่นในระนาดทุ้มโดยให้บรรเลงหยอกล้อกับจังหวะ และบรรเลงเหมือนกับเครื่องดนตรีอื่นบ้างในบางครั้ง ทำให้เกิดความตลกขบขัน อุปมาดังตัวตลกที่เพิ่มเสียงหัวเราะให้แก่ผู้ชม โดยการหยอกล้อกับผู้ที่อยู่ในทีมอย่างชาญฉลาด ดังนั้น ผู้ที่บรรเลงระนาดทุ้มควรเป็นผู้ที่ปฏิภาณไหวพริบดี มีความรู้พื้นฐานทุกเครื่องมือ และมีความคิดสร้างสรรค์ใน

การคิดทำนอง มีความแม่นยำในจังหวะ เพื่อเสริมสร้างให้ทำนองเพลงน่าฟังขึ้น..."
(บุษกร สำโรงทอง, 2539: 22)

ไพฑูรย์ เฉยเจริญ (2542) ได้กล่าวเกี่ยวกับลักษณะบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม ว่า

"...ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีในวงบรรเลง ที่ถูกกำหนดให้เป็นผู้มีบทบาทในการตกแต่งทำนองดนตรี ให้เกิดรสการบรรเลงในด้านความรื่นเริงสนุกสนาน ด้วยการใช้ระบบเสียงทุ้มต่ำในการดำเนินทำนองชนิดที่เรียกว่า "ทางระนาดทุ้ม" วิชาการของระนาดทุ้ม ได้วิวัฒนาการเพิ่มขึ้นมีความซับซ้อนในวิชาการด้านต่างๆ ที่เกี่ยวข้องเป็นมรดกทางปัญญาที่ตกทอดมาสู่อนุชนรุ่นหลังในที่สุด และเป็นปัจจัยในการสร้างสรรค์อรรถรสการบรรเลงได้ตามวัตถุประสงค์..." (ไพฑูรย์ เฉยเจริญ, 2542: 5)

พิชิต ชัยเสรี (2549) ได้กล่าวเกี่ยวกับลักษณะบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม ว่า

"...รูปแบบของระนาดทุ้มนั้นมี 5 รูป คือ น่าเกลียดหรืออัปลักษณ์ (Ugly) งดงาม (Beauty) น่าทึ่ง (Sublime) ตลก (Comic) และเศร้า (Tragic) รูปที่แท้จริงของระนาดทุ้ม คือ Sublime ซึ่งหมายถึง พิศวง ให้ความสนเท่ห์ ให้ความลึกซึ้งราชบัณฑิตยสถาน ใช้คำว่า เลอเลิศ ลูกทุ้มคือ เลอเลิศ ไม่ใช่ตัวตลก นั่นเป็นเพียงรูปเล็กๆ ของระนาดทุ้มเท่านั้น แต่รูปแบบของระนาดทุ้ม คือ ความพิศวง ลึกซึ้ง ถ้าตลก ก็ตลกอย่างตัวตลกของเช็คสเปียร์ คือ เป็นตัวละครที่ฉลาดที่สุดในเรื่องนั้น เช็คสเปียร์ จะแต่งบทละครแล้วถือว่า ตัวตลกเป็นคนที่ฉลาดที่สุด..."
(พิชิต ชัยเสรี, **สัมภาษณ์**, 5 กันยายน 2549)

จากการทบทวนวรรณกรรมต่างๆ ของงานนิพนธ์ทางดุริยางคศิลป์ไทย และจากการได้รับข้อคิดเห็นจากผู้ทรงคุณวุฒิในหลากหลายท่าน ที่ได้กล่าวเกี่ยวกับลักษณะบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม สามารถนำมาสรุปเป็นลักษณะบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม ได้ดังต่อไปนี้

ระนาดทุ้ม ใช้บรรเลงในวงดนตรีไทยประเภทปี่พาทย์และมโหรี วิธีปฏิบัติตีด้วยไม้นวมพร้อมกันเป็นคู่ 8 บ้าง น้อยกว่าหรือมากกว่าคู่ 8 บ้าง บรรเลงทีละมือหรือพร้อมกันทั้งสองมือ บรรเลงเรียงเสียงหรือข้ามเสียงก็ได้ ซึ่งแล้วแต่ลักษณะทำนองของบทเพลง มีบทบาทการบรรเลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่ต่างจากระนาดเอกและเครื่องดนตรีชนิดอื่น โดยการบรรเลงหลอกล่อกับจังหวะด้วยการลักจังหวะ ซึ่งเมื่อกล่าวถึงลักษณะบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้ม ตามหลักของวิชาสุนทรียศาสตร์ ระนาดทุ้มสามารถที่จะตบแต่งทำนองดนตรีให้เกิดรสการบรรเลงได้อย่างหลากหลาย อาทิ ความงดงาม ความน่าเกลียด ความเศร้าโศก ความตลกขบขันและความพิศวงน่าทึ่ง ทั้งนี้ลักษณะบทบาทและหน้าที่ของระนาดทุ้มจะเป็นอย่างไร ขึ้นอยู่กับความสามารถและปฏิภาณไหวพริบของผู้ปฏิบัติว่าจะมีลักษณะหรือแนวทางอย่างไรในการบรรเลง

เพลงสารถี 3 ชั้น

เพลงสารถี 3 ชั้น มีประวัติความเป็นมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาจนมาถึงสมัยรัตนโกสินทร์ จัดอยู่ในเพลงเรื่อง ประเภทเพลงช้า เรียกว่าเรื่องสารถี ชื่อ สารถี นั้นมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องในวิชาศิลปะสาขาต่างๆ อาทิ วรรณกรรม นาฏกรรมและดุริยางคศิลป์ ส่วนของเพลงสารถีในวิชาศิลปะสาขาดุริยางคศิลป์นั้น ได้มีการวิวัฒนาการในศาสตร์ของทฤษฎีการประพันธ์หลายลักษณะ คือ จากเดิมที่เป็นเพลงในอัตรา 2 ชั้น ได้มีการนำมายืดขยายเป็นอัตรา 3 ชั้นและตัดทอนลงเป็นอัตราชั้นเดียวครบเป็นเพลงเถา อีกทั้งได้มีการนำอัตรา 3 ชั้น มาคิดประดิษฐ์ทำนองเป็นเพลงเดี่ยวสำหรับให้เครื่องดนตรีต่างๆ ได้บรรเลงอวดฝีมือกัน ในการศึกษาเกี่ยวกับประวัติของเพลงสารถี มีงานนิพนธ์ทางดุริยางคศิลป์ไทย ที่กล่าวเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของเพลงสารถี ไว้ดังต่อไปนี้

หนังสือ เพลงไทยตามนัยประวัติ โดย ครูเงิน (2524) กล่าวเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของเพลงสารถีไว้ ว่า

สารถี

เพลงสารถีเป็นเพลงเถาและเพลงเดี่ยวที่สำคัญเพลงหนึ่งในวงการดนตรีไทย เพลงสารถีอัตราสองชั้น มีแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ใช้เป็นเพลงสำหรับบรรเลงรวมอยู่ในประเภทเพลงช้า เรียกว่า เพลงเรื่องสารถี เป็นเพลงสามท่อน ภายหลังได้นำมาใช้เป็นเพลงร้องประกอบการแสดงโขนละคร เป็นที่น่าสังเกตว่าแม้เพลงนี้จะมีสามท่อนก็ตาม แต่เมื่อนำทำนองไปขับร้องประกอบการแสดงโขนละคร มักนิยมบรรเลงและขับร้องเฉพาะท่อนที่ ๑ และท่อนที่ ๒ เท่านั้นแม้การบรรเลงขับร้องเพลงสารถีทำนองสามชั้น ในระยะแรกๆ ก็มักนิยมขับร้องและบรรเลงเฉพาะท่อนที่ ๑ และท่อนที่ ๒ เช่นกัน อย่างไรก็ดี เมื่อเอ่ยถึงเพลงสารถี นักฟังเพลงไทยต้องรู้จักเป็นอย่างดี ว่ามีอรรถรสไพเราะซาบซึ้งเพียงใด เพราะเพลงนี้มีลีลางดงาม แสดงอารมณ์รักไว้อย่างตรึงใจยิ่งนัก เป็นเพลงที่มีท่วงท่าชั้นเชิงกิริยาท่าทีหลายช่วงหลายตอน ซึ่งเป็นโอกาสให้นักแต่ง หรือสังคีตาจารย์ผู้ชำนาญ ได้โอกาส ใช้ภูมิปัญญาตกแต่งให้ไพเราะได้มากมายหลายทาง ประมาณกันว่า ราวสมัยรัชกาลที่ ๖ ผู้ชำนาญการดนตรีได้นำเพลงสารถีมาประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวสำหรับบรรเลงอวดฝีมือกัน เช่น ปี่ใน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และซอต่างๆ แทบจะทุกเครื่องมือ

เพลงสารถีสองชั้นเดิม ได้รับความนิยมเรื่อยมา จนถึงราวปลายรัชกาลที่ ๓ ถึงต้นรัชกาลที่ ๔ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ พระประดิษฐ์ไพเราะ (ครูมีแขก) ได้นำมา

แต่งขยายขึ้นเป็นทำนองสามชั้นครบทั้งสามท่อนแล้วใช้ส่งเสภา เป็นที่นิยมแพร่หลายในยุคนั้นจนกระทั่งถึงยุคนิยมเพลงเถา จึงมีผู้นำเพลงสารถีมาตัดลงเป็นอัตราชั้นเดียวทั้งทางร้องและทางรับ ใช้บรรเลงร้องและรับจนครบเถาสืบมาจนกระทั่งทุกวันนี้

(ครูเงิน, 2524: 146-147)

หนังสือ โน้ตเพลงไทย เล่ม 3 พร้อมคำอธิบายเพลง กรมศิลปากรจัดพิมพ์เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเนื่องในมหามงคลวโรกาสฉลองสิริราชสมบัติ ครบ 50 ปี พุทธศักราช 2539 ได้บันทึกเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของเพลงสารถี 3 ชั้นไว้ ว่า

เพลงสารถี ๓ ชั้น

นายมนตรี ตราโมท

เพลงสารถีอัตรา ๒ ชั้น เป็นเพลงไทยโบราณสมัยอยุธยา ใช้เป็นเพลงสำหรับบรรเลงรวมอยู่ในเพลงเรื่องประเภทเพลงช้าเรียกว่าเรื่องสารถี ภายหลังได้นำมาใช้เป็นเพลงร้องประกอบการแสดงโขนละครเรียกชื่อเต็มว่า"เพลงสารถีชักรถ" แต่เราชอบเรียกชื่อกันสั้นๆ ไม่ว่าจะเป็น ชื่อบุคคลหรือชื่อเพลง ในสมัยหลังๆ นี้จึงเรียกกันว่าเพลงสารถี

พูดถึงชื่อที่เรียกว่า สารถีชักรถ นี้ มีชื่อพ้องในศิลปที่เกี่ยวข้องกันถึง ๓ ประเภทคือ กลอนกลบทก็มีชื่อว่าสารถีชักรถ ท่ารำอันเป็นแบบแผนของนาฏศิลปก็มีชื่อว่า สารถีชักรถ และเพลงดนตรีที่กล่าวนี้ก็มีชื่อว่า สารถีชักรถ ไม่ทราบว่าชื่อของศิลปประเภทไหน จะเกิดก่อน แล้วศิลปประเภทอื่น จึงตั้งชื่อตามอย่างหรือว่าต่างฝ่ายต่างตั้งชื่อ แต่บังเอิญมาพ้องกันเองก็ไม่ทราบ

กลอนกลบทที่ชื่อสารถีชักรถนั้น คำต้นวรรค ๒ พยางค์กับท้ายวรรคซ้ำกันทุกๆวรรคดังกลอนเพลงยาวที่ว่า

สงสารกายหมายมิตรคิดสงสาร
ประมาณมิตรผิดเพราะเชื่อเหลือประมาณ
เสียดายการที่คิดเปล่าเศร้าเสียดาย
สุจริตคิดว่าตรงคงสุจริต
ไม่หมายจิตเลยว่าใจจะไม่หมาย
กลับกลายเกลื่อนเงื่อนงามความกลับกลาย
สัญญาไว้ไยไม่อายคำสัญญาฯ

สำหรับชื่อของกลอนกลบทอักษรนั้น นอกจากสารถีชักรถแล้ว ยังมีชื่อเหมือนกับชื่อเพลงอีกหลายชื่อ เช่น สร้อยสน ครอบจักรวาล ถอยหลังเข้าคลอง สิงโตเล่นหาง สะบัดสะบิ้ง ช้างประสานงา กบเต้น และกินนรรำ เป็นต้น

ส่วนท่ารำที่เรียกว่าสารถีชักรถนั้น ก็เป็นท่าที่เลียนจากท่าของนายสารถีที่ขับรถศึกในการแสดงโขนละคร

แต่เพลงสารถีชักรถ ๒ ชั้นนี้ มีทำนองเรียบๆ พื้นๆ ไพเราะอย่างเย็นๆ มี ๓ ท่อน ท่อนต้นกับท่อน ๒ มีลักษณะตอนต้นกับตอนหลัง เลียนลีลากัน แต่ท่อน ๓ มีประโยคต้นซ้ำ ๒ ครั้ง ตอนหลังจึงดำเนินตามทำนองของท่อน ๒

ถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ราวๆ ปลายรัชกาลที่ ๓ พระประดิษฐ์ไพเราะ (มีดุริยางกูร หรือครูมีแขก) จึงนำเพลงสารถี (หรือสารถีชักรถ) มาแต่งขยายขึ้นเป็นอัตรา ๓ ชั้น ทั้งทำนองร้องและทำนองดนตรี ใช้เป็นเพลงร้องส่งประกอบการขับเสภาและร้องส่งดนตรีโดยทั่วไป ภายหลังเมื่อนิยมการบรรเลงเดี่ยวอวดฝีมือกันขึ้น ก็ได้มีผู้นำเอาเพลงสารถี ๓ ชั้นนี้ มาประดิษฐ์ทำนองให้ดนตรีต่างๆ เช่น ปี่ใน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ระนาดทุ้ม และซอต่างๆ บรรเลงเดี่ยว เพลงสารถีจึงกลายเป็นเพลงสำหรับเดี่ยว ขึ้นมาอีกเพลงหนึ่ง และต่อมามีผู้ตัดลงเป็นชั้นเดียว รวมเป็นเถา

บทร้อง เพลงสารถี ๓ ชั้น

น้อยหรือวาจาช่างน่ารัก เสนาะนักน้ำคำร่ำเสียดสี
ปิ้มจะกลืนชื่นใจในวาที เสียดายแต่ยังไม่มีคู่ภิรมย์
แม้ชายใดได้อยู่เป็นคู่ครอง จะแนบน้องเชยชิดสนิดสนม
พี่จะอยู่สู้รักไม่แรมชม มิใช่ลมลวงน้องอย่าหมองใจ

(เสภา เรื่อง ขุนช้างขุนแผน) (กรมศิลปากร, 2539: 259-260)

จากประวัติของเพลงสารถี 3 ชั้น ทำให้ทราบได้ว่า เพลงสารถี 3 ชั้น เป็นการประพันธ์โดยการแต่งขยายขึ้นจากอัตรา 2 ชั้น ของเดิมสมัยอยุธยา มาเป็นอัตรา 3 ชั้นในสมัยรัตนโกสินทร์ เป็นผลงานการประพันธ์ของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มีดุริยางกูร หรือครูมีแขก) ซึ่งท่านเป็นบรมครูดนตรีที่เปี่ยมด้วยความรู้ความสามารถเป็นอย่างมาก มีผลงานการประพันธ์บทเพลงไทยอันทรงคุณค่าแก่อนุชนรุ่นหลังมากมาย อาทิ เพลงทยอยใน เพลงทยอยนอก เพลงเชิดจีน เพลงสารถี ฯลฯ

ในการศึกษาประวัติของเพลงสารถี 3 ชั้น เพื่อนำมาใช้ในการวิจัย พบว่า เพลงสารถี 3 ชั้น มีลักษณะเฉพาะตัวในการนำมาคิดประดิษฐ์เป็นเพลงเดี่ยวเครื่องมือต่างๆ ตามเอกลักษณ์ของการประพันธ์เพลงเดี่ยว ดังต่อไปนี้

1. เพลงสารถี 3 ชั้น เป็นเพลงประเภททางพื้น ที่มีเนื้อหาและทำนองมีการบรรเลงซ้ำและกลับต้นโดยบรรเลงซ้ำทำนองเดิม อันเป็นเหตุให้ผู้ประพันธ์สามารถที่จะคิดประดิษฐ์ทำนองเดี่ยวได้อย่างหลากหลาย ในแต่ละท่อนของบทเพลง

2. เพลงสารถี 3 ชั้น เป็นเพลงที่มีการบรรเลงครบทั้ง 7 เสียง และมีการเปลี่ยนบันไดเสียงในระหว่างท่อน ซึ่งในการที่ผู้ประพันธ์จะประดิษฐ์ทำนองให้มีความกลมกลืนนั้น ทำได้ยาก จึงเป็นการแสดงออกซึ่งภูมิปัญญาของผู้ประพันธ์เพลงได้เป็นอย่างดี

เพลงสารถี 3 ชั้น ในประวัติของการนำมาคิดประดิษฐ์ทำนองเป็นเพลงเดี่ยวเครื่องมือต่างๆ และมีการสืบทอดกันมา พบได้ดังต่อไปนี้

1. พระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงนิพนธ์ไว้ มีดังนี้

- เดี่ยวซอสามสาย ทรงต่อประทานให้แก่ นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล
- เดี่ยวปี่คลาริเนท ทรงต่อประทานให้แก่ พันตรีหลวงประสานดุริยางค์ (สุทธิ์ ศรีชยา)

2. ผลงานของท่านครูพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์)

- เดี่ยวฆ้องวงใหญ่ ครูเตือน พาทยกุล ได้รับการถ่ายทอดจากนายแถม สุวรรณเสวก

3. ผลงานของท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล

- เดี่ยวระนาดเอก ครูเตือน พาทยกุล ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงจากท่านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล มีจำนวน 2 ทาง คือ ทางสะบัดและทางพื้น
- เดี่ยวระนาดทุ้ม ครูเตือน พาทยกุล ได้รับการถ่ายทอดจากนายฉัตร สุนทรวาทินและนายช่อ สุนทรวาทิน ซึ่งเป็นศิษย์รุ่นพี่
- เดี่ยวฆ้องวงเล็ก ครูเตือน พาทยกุล ได้รับการถ่ายทอดจากนายฉัตร สุนทรวาทินและนายช่อ สุนทรวาทิน ซึ่งเป็นศิษย์รุ่นพี่

4. ผลงานของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

- เดี่ยวปี่พาทย์ทุกเครื่องมือ
- เดี่ยวซอด้วง
- เดี่ยวซออู้
- เดี่ยวซอสามสาย (เถา)

5. ผลงานของท่านครูพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

- เดี่ยวปี่ใน

6. ผลงานของครูสกล แก้วเพ็ญกาศ

- เดี่ยวระนาดเอก
- เดี่ยวฆ้องวงเล็ก

7. ผลงานของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์

- เดี่ยวระนาดทุ้ม

8. ผลงานของครูบุญยงค์ เกตุคง

- เดี่ยวระนาดเอก

9. ผลงานของครูประสิทธิ์ ถาวร

- เดี่ยวระนาดทุ้ม นายไพฑูรย์ เฉยเจริญ ได้รับการถ่ายทอดจากครูประสิทธิ์ ถาวรโดยตรง

10. ผลงานของครูจำเนียร ศรีไทยพันธุ์

- เดี่ยวขลุ่ยเพียงออ

11. ผลงานของครูสมภพ ขำประเสริฐ

- เดี่ยวระนาดทุ้ม

ฯลฯ

เอกลักษณ์ในการบรรเลงระนาดทุ้มของครูสมภพ ขำประเสริฐ

ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้รับการศึกษาด้านดนตรีจากบรมครูดนตรีไทยหลายท่านด้วยกัน อาทิ ครูพุ่ม โตสง่า ครูโองการ กลิ่นชื่น ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) ท่านมีความเป็นเลิศทางด้านการบรรเลงปี่พาทย์ โดยเฉพาะฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้ม เป็นที่เลื่องลือและยอมรับกันอย่างกว้างขวางในวงการดนตรีไทย ได้รับการประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติจากสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติให้เป็นผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปี 2536

รูปที่ 14 ภาพครูสมภพ ขำประเสริฐ ขณะสาธิตบรรเลงระนาดทุ้ม
ณ ภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร

ความสามารถทางด้านการบรรเลงปี่พาทย์ โดยเฉพาะฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มของท่านนั้น ได้มีศิลปิน นักวิชาการ ลูกศิษย์และบุคคลที่เกี่ยวข้องกับท่าน กล่าวไว้ในหลายลักษณะด้วยกัน ดังต่อไปนี้

ครูบุญยงค์ เกตุคง ศิลปินแห่งชาติ ได้กล่าวเกี่ยวกับการบรรเลงระนาดทุ้มของครูสมภพ ขำประเสริฐ ว่า

"...ระนาดทุ้มเขาเก่งกว่าฆ้อง แต่ว่าเขาตีฆ้องเหนียวหนอดหนับดี เขาเข้าใจตีรสมือฆ้องไม่เบาดีมาก ผมตีระนาดเขาตีฆ้อง รู้ซั้นเชิงกัน จะไปนั่นไปนี่ ขยับไปนั่นเขาก็ตามได้อย่างฉลาด เขาเก่งเพลงมอญมากหลายเพลง เขามีผลงานดีเด่นในเรื่องเพลงเรื่องจังหวะ เขามีลูกศิษย์มากฝีไม้ลายมือก็ดี ความประพฤติดีทีเดียวต้องยกย่องเขา เขาไม่เคยวุ่นวายกับใคร ไปงาน ก็ไปบรรเลงร่วมกัน ผมว่าน่าจะยกย่องเขา ที่มีความรู้ความสามารถในชั้นเชิงดนตรีมากทีเดียว..." (บุญยงค์ เกตุคง, เทปตลับ)

สมพงษ์ ภู่สร ได้กล่าวเกี่ยวกับการบรรเลงระนาดทุ้มของครูสมภพ ขำประเสริฐ ว่า

"...ครูสมภพท่านตีแบบเดิมๆ คือแบบโบราณ ในความคิดผม คือ ตีแบบจาวๆ ให้หนักแน่น..." (สมพงษ์ ภู่สร, **สัมภาษณ์**, 20 มิถุนายน 2549)

น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง ได้กล่าวเกี่ยวกับการบรรเลงระนาดทุ้มของครูสมภพ ขำประเสริฐ ว่า

"...ผมว่า สู้ได้ตลอดทั้งประเทศนะ ไม่แพ้ใครหละ ผมเห็นว่าทั้งคู่ เนี่ยครับครูสมภพกับครูยังเนี่ย ผมว่าจะเสียกันที่ลีลา ครูภพเป็นทุ้มโบราณหน่อย ลีลาต่างๆ เนี่ย เรียบร้อย ความคิดเห็นผมนะ..." (น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง, **สัมภาษณ์**, 24 มิถุนายน 2549)

วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ ได้กล่าวเกี่ยวกับการบรรเลงระนาดทุ้มของครูสมภพ ขำประเสริฐ ว่า

"...รสมือครูดีครับ แล้วก็จะอย่างนี้หละ คือ ถ้าไม่ใช้อย่ายก หลักการของครูคือ ต้องแม่นทั้ง 5 แหละครับ..." (วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์, **สัมภาษณ์**, 21 มิถุนายน 2549)

กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ ได้กล่าวเกี่ยวกับการบรรเลงระนาดทุ้มของครูสมภพ ขำประเสริฐ ว่า

"...ครูท่านตีได้หลายรส เพลงอะไรก็แล้วแต่ แล้วเสียงหนัก เพราะว่าท่านตีฆ้องใช่มั้ย เน้นความหนักแน่น ท่านตีไม่ค่อยเปิดมือหรอก ไม่ว่าทุ้มหรือฆ้อง มีเปิดมีปิดหมด ซ้ายขึ้นหมดซ้าย ต้องขึ้นมือขวา จังหวะว่างจะขึ้นมือซ้ำไม่ได้ ตีสลับมือตลอด ใช้มือเดียว 3-4 เสียงไม่เอา เสียงทุ้มท่านแน่น ตีดีมากเชียวหละ ด้วยความฉลาดเพราะท่านแม่นทางฆ้องไง ท่านจะเล่นไปทางไหน ไปได้เรื่อยเลย ถ้าคนฆ้องไม่เป็นหลักเสร็จเลย ไม่ว่าจะเป็นเพลงอะไร ตีได้หมด โดยเฉพาะเพลงเรื่อง ตีทุ้ม

ยากนะ แต่ท่านตีคล่องเลย ท่านตีคล่องเหลือเกินเรื่องทุ้มเนี่ย สามารถปรับทางและแต่งได้เร็ว แต่งเดี่ยวแต่งอะไรได้เร็ว...” (กฤษฎา ด่านประดิษฐ์, **สัมภาษณ์**, 10 มิถุนายน 2549)

โกวิท แก้วสุวรรณ ได้กล่าวเกี่ยวกับการบรรเลงระนาดทุ้มของครูสมภพ ขำประเสริฐ ว่า

“...ละเอียดมาก ครูจะพูดถึงครูดำ เหมือนครูท่านจำที่คุณครู หลวงประดิษฐฯ เคยบอกว่า ครูดำเนี่ยตีเก่ง รสมือ และเหตุการณ์ที่ได้เห็นครูบุญยังตี แล้วคุณครูหลวงประดิษฐฯ บอกว่า ฝีมือเทียบครูดำ แล้วครูท่านก็เขียนลงในบทความเรื่อง สืบเนื่องมาจากระนาดทุ้ม...” (โกวิท แก้วสุวรรณ, **สัมภาษณ์**, 27 มิถุนายน 2549)

ไพฑูรย์ เฉยเจริญ ได้กล่าวเกี่ยวกับการบรรเลงระนาดทุ้มของครูสมภพ ขำประเสริฐ ว่า

“...ผมไม่ค่อยเห็นท่านตีเลยนะ ไม่ค่อยเห็นท่านปฏิบัติ.....ผมดูจากความคิดของท่าน ผลงานของท่าน ผลงานทางด้านการประพันธ์บทเพลง ผลงานที่ถ่ายทอดออกมานะ ที่ท่านต่อให้ลูกศิษย์แล้วออกมาเป็นผลงานของการบรรเลง ผมรู้สึกว่าท่านยอดเยี่ยม...” (ไพฑูรย์ เฉยเจริญ, **สัมภาษณ์**, 6 มิถุนายน 2549)

จากหลากหลายข้อคิดเห็นและคำให้สัมภาษณ์ของศิลปิน นักวิชาการ ลูกศิษย์และบุคคลที่เกี่ยวข้องกับครูสมภพ ขำประเสริฐ เกี่ยวกับความสามารถด้านการบรรเลงปี่พาทย์ โดยเฉพาะฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มของครูสมภพ ขำประเสริฐ ย่อมแสดงให้เห็นได้ว่า ครูสมภพ ขำประเสริฐ ท่านเปี่ยมด้วยความสามารถในด้านการบรรเลงปี่พาทย์ โดยเฉพาะฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้มเป็นอย่างยิ่ง และโดยเฉพาะผู้วิจัยเอง ได้มีโอกาสเป็นลูกศิษย์ของท่าน ในการเรียนเพลงหน้าพาทย์ในครั้งที่ท่านได้รับเชิญเป็นวิทยากร ถ่ายทอดเพลงหน้าพาทย์ให้กับคณาจารย์จากโปรแกรมวิชาดนตรีไทยจากสหวิทยาลัยทวารวดี ณ วิทยาลัยครูนครปฐม (มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม) ผู้วิจัยได้ประจักษ์แก่สายตาของตนเอง ทั้งลักษณะของการแต่งกายที่ดูภูมิฐาน สง่าผ่าเผย ลักษณะของการสนทนาที่สุภาพเรียบร้อย บุคลิกท่าทางและความสามารถด้านดนตรีไทยอันยอดเยี่ยมของท่าน ดังนั้น ในการกล่าวถึงเอกลักษณ์ในการบรรเลงระนาดทุ้มของท่านนั้น จึงเต็มเปี่ยมและถึงพร้อมด้วยภูมิปัญญาทางดุริยางคศิลป์ไทย ทั้งในเรื่องของศาสตร์ที่เป็นองค์ประกอบสำคัญของดนตรีและเทคนิควิธีการบรรเลงทุกประการ ตามข้อคิดเห็นและคำให้สัมภาษณ์ที่ทุกท่านได้กล่าวไว้

ประวัติความเป็นมาและการถ่ายทอดของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ

เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ นี้ ผู้วิจัยได้รับถ่ายทอดโดยตรงจากอาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ ซึ่งท่านเป็นอาจารย์ของผู้วิจัย ตั้งแต่ผู้วิจัยเริ่มฝึกหัดดนตรีไทยในเบื้องต้น ในขณะนั้นผู้วิจัยศึกษาในระดับชั้นมัธยมศึกษาที่โรงเรียนพระปฐมวิทยาลัย อำเภอเมือง จังหวัดนครปฐม ในระหว่าง พ.ศ. 2527-2532 และในระยะเวลานั้น อาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ ปฏิบัติหน้าที่ราชการประจำ ณ วิทยาลัยครูนครปฐม (ปัจจุบันคือ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม) และอาจารย์ได้รับเชิญมาสอนดนตรีไทยให้กับนักเรียนโรงเรียนพระปฐมวิทยาลัย ในช่วงเวลาหลังเลิกเรียน ในระยะเวลานั้นอาจารย์ได้ศึกษาดนตรีไทยอยู่กับครูสมภพ ขำประเสริฐ ณ ภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม ดังที่ได้กล่าวในผลงานของครูสมภพ ขำประเสริฐ ในฐานะการเป็นครูผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ทางดนตรี ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้มาเป็นอาจารย์พิเศษให้กับภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ ระหว่าง พ.ศ. 2523-2535 และเมื่ออาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ ได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น จากครูสมภพ ขำประเสริฐ แล้ว อาจารย์ได้มาถ่ายทอดให้กับผู้วิจัยและเพื่อนนักเรียนของผู้วิจัยอีก 1 คน คือ นายสามิตต์ ทรัพย์ผุด หลังจากที่ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอด ผู้วิจัยได้ฝึกฝนทบทวนเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ เป็นระยะเวลาสม่ำเสมอจนกระทั่งปัจจุบัน ผู้วิจัยมิได้ทำการตบแต่งทำนองใดๆ นอกเหนือไปจากที่ได้รับการถ่ายทอดจากอาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ ผู้ซึ่งเป็นอาจารย์ของผู้วิจัย

ประการแรก ในการศึกษาประวัติความเป็นมาของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลต่อไปนี้

1. อาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ ผู้ได้รับถ่ายทอดโดยตรงจากครูสมภพ ขำประเสริฐ และถือเป็น ข้อมูลปฐมภูมิ เพราะอาจารย์เป็นผู้ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงและเป็นผู้ที่เกี่ยวข้องอยู่ในเหตุการณ์นั้น

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ มีดังต่อไปนี้

"...คือเดี่ยวสารถีทางนี้นะ ฟังจากครูสมภพ ขำประเสริฐ ก่อนที่ครูท่านจะลงมือต่อให้ ท่านบอกว่า ท่านคิดทำขึ้นมา เดี่ยวสารถีเนี่ย โดยอาศัยเค้ามูลของเดิมของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ได้ต่อให้พี่แดง(องอาจ อ่วมอนงค์) ที่เป็นทหารอากาศ

กฤษฎาเอาทางนี้ไปก็ได้ เพราะดี แล้วก็เรียบร้อย เป็นทางที่เรียบร้อย ไม่หวือหวา กลอนเพราะดี แกก็เลยต่อให้ แต่ว่า โครงเดิมมันมีของหลวงประดิษฐ์ไพเราะนี่แหละ แต่ว่าท่านก็มาเปลี่ยนโน่นเปลี่ยนนี่ ท่านคิดอะไรต่ออะไรขึ้นมาใหม่ ก็ครูสมภพท่านเป็นคนอัจฉริยะ แต่งเพลงอะไรต่างๆ ไว ส่วนใหญ่ เวลาท่านแต่งเพลง ท่านไม่มีเครื่องมือหล่ะ แต่งในอากาศ ใช้ความคิด...ผิวปาก นั่งเคาะจังหวะ ไม่ได้มาลงมือใช้เครื่องมือหรอก นึกขึ้นได้ก็ เอ้า เอาเลย ถึงเวลาท่านก็ นั่งเลย ต่อเลย..."

(กฤษฎา ด่านประดิษฐ์, **สัมภาษณ์**, 10 มิถุนายน 2549)

2. อาจารย์โกวิท แก้วสุวรรณ อาจารย์ประจำ ภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม ผู้ได้รับถ่ายทอดโดยตรงจากครูสมภพ ขำประเสริฐ และถือเป็น ข้อมูลปฐมภูมิเช่นเดียวกัน เพราะอาจารย์เป็นผู้ได้รับการถ่ายทอดโดยตรงและเป็นผู้ที่เกี่ยวข้องอยู่ในเหตุการณ์นั้น ขณะนั้น อาจารย์ได้เข้ามาเป็นนักศึกษาในสถาบันดังกล่าวเมื่อ พ.ศ. 2523

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ มีดังต่อไปนี้

"...ครูก็ต่อเพลงเดี่ยว เพลงแรกก็สุดสงวนฆ้องวงเล็ก แล้วก็มาระนาดทุ้ม แล้วก็ฆ้องใหญ่สุดท้าย นอกนั้นก็เป็นเดี่ยวสารถี แขกมอญ มุล่ง สารถีตอนนั้นก็ต่อพร้อมกับอาจารย์กฤษฎา พร้อมกันเลยตอนนั้น แล้วก็มีพญาโศก ฆ้องวงใหญ่ก็ต่อนกขมิ้น ครูก็ต่อให้ลูกศิษย์อีกคน เป็นรุ่นน้องชื่อ โกศล พจนาท ตอนนี้เป็นครูอยู่ที่บางหลวง อำเภอบางเลน สำหรับที่มา ต้องบอกว่า ไม่ทราบเลย ตอนนั้นต่อเพลงอย่างเดียว ผมเองตอนนั้นอยู่ในวัยที่ต่อเพลงอย่างเดียวนะ..."

(โกวิท แก้วสุวรรณ, **สัมภาษณ์**, 27 มิถุนายน 2549)

จากข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ แสดงให้เห็นได้ว่า เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้นทางนี้ เป็นเพลงที่มีเค้ามูลเดิมของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ท่านเป็นบรมครูที่ครูสมภพ ขำประเสริฐได้ฝากตัวเป็นศิษย์ในช่วง พ.ศ. 2489 จนกระทั่งท่านครูเสียชีวิต พ.ศ. 2497 โดยครูสมภพได้เริ่มเรียนฆ้องวงใหญ่ก่อนและถึงได้มาเรียนระนาดทุ้ม ถึงขั้นได้เรียนเพลงเดี่ยวเครื่องมือ ในการได้รับถ่ายทอดเพลงเดี่ยวเครื่องมือจากครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะนั้น ผู้วิจัยได้ตรวจสอบจากเอกสารหลักฐานที่ครูสมภพได้ให้คำสัมภาษณ์และต้นฉบับลายมือของท่านเอง อีกทั้งได้สัมภาษณ์บุคคลที่มีความเกี่ยวข้องกับครูสมภพ ดังมีรายละเอียด ดังต่อไปนี้

ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้กล่าวเกี่ยวกับการได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวจากท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ว่า

"...ตอนที่จะทักท้วงก็ตอนกำเริบขอต่อลาวแพนฆ้องใหญ่แล้วก็ถูกต้มเสียสุกเลย แกบอกว่า นี่เรายังไม่ได้เป็นครูลูกศิษย์กันเต็มตัวเลยนะ จะต่อเดี่ยวก็ต้องเอาดอกไม้ธูปเทียนมาก่อนถึง จะเป็นลูกศิษย์กันได้..." (สมภพ ขำประเสริฐ, ต้นฉบับตัวเขียน)

"...วิกฤตการณ์ต่อเพลงเดี่ยวทุ้มแขกมอญ เพลงนี้ต่อค้างเอาไว้ หลังจากตีครั้งแรก ในงานไหว้ครูประจำปี เพลงมากต่อเพลงไม่ทัน ต้องตีในงานนั้น เลยตีเที่ยวเดียว แล้วมาต่อทีหลังอีก..." (สมภพ ขำประเสริฐ, ต้นฉบับตัวเขียน)

ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้ให้คำสัมภาษณ์เกี่ยวกับการได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวจากท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ว่า

"...ส่วนเรื่องของผมก็เหมือนกันแต่ยังพอหาดูได้ คือ อีก 7 วัน จะถึงวันงานท่านให้คนมาตามให้ไปพบและบอกว่าท่านครูให้ไปต่อเพลง ผมสงสัยว่าต่ออะไรกันอีกก็ต่อจนครบแล้วและ ลงมือซ้อมไปแล้ว แต่เมื่อท่านสั่งก็ต้องไป
ท่านครูบอกว่า "เพลงพญาโศกต่อเสียใหม่ดีกว่า..ของเก่า..ทางไม่ค่อยดี"

ผมก็พาซื่อมีความยินดีมากที่จะได้ทางดีๆ ไม่ได้คิดอะไรทั้งนั้น ทางของท่านดีจริงเสียด้วย มีการตีกวาดด้วยมือซ้ายซึ่งแปลก ไม่เคยเห็น ทำยากมากเพราะผมถนัดมือขวาตีอย่างไรก็ไม่ดี แต่ก็ช่างเถอะ ตีนานๆ เข้า คงจะชำนาญไปเอง..."
(บุญฑรี นาคทิม, ผู้รวบรวม, 2536: 26)

เสนาะ หลวงสุนทร ศิษย์ของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ได้กล่าวว่า

"...ที่ต่อทุ้มมีแขกมอญ สารถี พญาโศก อะไรพวกนี้นะ ครูเค้าก็ต่อ แต่เราไม่ได้ต่อเลย ลงมาข้างล่าง ต่อไวมาก เรื่องต่อเพลงเนี่ย ที่ต่อเพลงไวเนี่ย ก็มีอาจารย์ประสิทธิ์ มาสองเที่ยวไป สองเที่ยวไป เคยต่อด้วย แต่ตามไม่ทันหละ สมัยนั้นนะ อย่างพี่ภพเนี่ย สามารถที่จะคิดประดิษฐ์อะไรได้เองอยู่แล้วครับ รุ่นนั้นหนะมีความคิด อย่างเพลงขาดเพลงเกินเนี่ยรู้หมด คือว่าพี่ภพเนี่ย มาต่อในระยะหลังตอนที่คุณครูท่านจะเริ่มป่วยแล้ว ท่านรีบถ่ายให้ แต่ว่าที่ต่อกราวในเนี่ยไม่ได้อยู่ด้วยแต่ทราบว่า ต่อไปแล้ว..." (เสนาะ หลวงสุนทร, **สัมภาษณ์**, 3 กรกฎาคม 2549)

อุทัย แก้วละเอียด ศิษย์ของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ได้กล่าวว่า

"...มีเค้าโครง แต่รับรองว่าทางที่ตีเนี่ย แล้วดีที่สุดด้วย..."
(อุทัย แก้วละเอียด, **สัมภาษณ์**, 8 กรกฎาคม 2549)

น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง ศิษย์ของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ได้กล่าวว่า

"...แต่สารถีนี่ของครูภพนะ ผมว่าไม่ค่อยมีใครได้ ไม่ว่าเพลงไหนหละ เพลงหลักๆ นะ ผมฟังมาเยอะแล้ว คล้ายๆ กับว่า ด้วยสมองด้วยความสามารถใช่มั้ย ของคุณครูจริงๆ นะ ท่านบูชาไว้ กลัวลูกศิษย์ทำผิด..."

(น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง, **สัมภาษณ์**, 24 มิถุนายน 2549)

วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ ได้กล่าวว่า

"...ส่วนใหญ่เดี่ยวของครู จะเป็นแนวทางมาจากคุณครูหลวงประดิษฐ์ฯ แล้วก็จะมาเปลี่ยนแปลงเอามั่ง ที่จะมาจากทางของคุณครูฯเลยก็จะเป็นกราวในฆ้องทุ้มเนี่ย ท่านจะต่อมาจากคุณครูหลวงประดิษฐ์ฯ เลย อย่างครูสมภพเนี่ยส่วนมากเลย ถ้าต่อเนี่ย ท่านก็จะบอกเลย เนี่ยของคุณครูนะ นี่ทางคุณครูนะช่วยกันรักษาไว้ บางเพลง บางเดี่ยวที่ท่านมาคิดเอาตอนเนี้ย ท่านก็ทำเอง..."

(วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์, **สัมภาษณ์**, 21 มิถุนายน 2549)

จากข้อมูลที่ได้จากเอกสารหลักฐานที่ครูสมภพได้ให้คำสัมภาษณ์ และต้นฉบับลายมือของท่านเอง และจากการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง แสดงให้เห็นได้ว่า ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวเครื่องมือจากท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะหลายเพลงด้วยกัน อาทิ

1. เพลงลาวแพน (ฆ้องวงใหญ่)
2. เพลงพญาโศก (ฆ้องวงใหญ่,ระนาดทุ้ม)
3. เพลงแขกมอญ (ระนาดทุ้ม)
4. เพลงสารถี (ระนาดทุ้ม)
5. เพลงกราวใน (ฆ้องวงใหญ่,ระนาดทุ้ม)

ด้วยเหตุที่ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวสารถี (ระนาดทุ้ม) จากท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ และมีประสบการณ์ในการบรรเลง ในการประชันวงปี่พาทย์มาหลายยุคหลายสมัย ท่านจึงมีความสามารถในการที่จะคิดประดิษฐ์ทำนองได้เองตามศักยภาพของท่าน และท่านได้เขียนบทความเรื่อง การแต่งเพลง - ยืดขยาย - ตัดทอน ไว้ใน หนังสือ "เรียนดนตรีอย่างไรถึงจะดี" เกี่ยวกับ วิธีการแต่งเพลงเดี่ยว ความว่า

วิธีการแต่งเพลงเดี่ยว

เพลงเดี่ยว ถือว่าเป็นเพลงที่จะต้องแสดงฝีมือของผู้บรรเลง และผู้แต่งจำเป็นอย่างยิ่ง ที่จะต้องรู้หลักการแต่งเพลงเดี่ยวเป็นอย่างมาก เพลงที่จะปรับปรุงให้เป็นเพลงเดี่ยว จะต้องมีลักษณะดังนี้คือ 1.เป็นเพลงที่มีลูกเท่ามาก 2.เป็นเพลงที่มีเนื้อและทำนองซ้ำและวกวนมาก 3.มีเสียงที่เลื่อนขึ้นหรือเลื่อนลง

ในระหว่างท่อน (ที่เรียกว่าโอดพัน) เพลงที่มีลักษณะควรแก่การนำมาปรับปรุงให้เป็นเพลงเดี่ยว มีอีกสองประเภทคือ ประเภทมีลูกล้อ ลูกขัด และประเภทมีลูกเล่นมาก เพลงดังอธิบายมานี้ ควรแก่การปรับปรุงให้เป็นเพลงเดี่ยว เพราะการปรับปรุงทางเดี่ยว ผู้แต่งแต่ละท่าน จะต้องแสดงความสามารถว่า ใครจะประดิษฐ์ได้ไพเราะลึกซึ้งกว่ากัน เมื่อทางดีก็เดือดร้อนไปถึงผู้บรรเลง เมื่อเพลงดีผู้บรรเลงทำได้ไม่ถึงขีดก็เท่านั้นเอง เพราะฉะนั้นการต่อเพลงเดี่ยว บรมครูท่านถึงได้พิจารณาให้ตามความสามารถของแต่ละบุคคล (สมภพ ขำประเสริฐ, 2532: 13)

จากบทความเรื่อง การแต่งเพลง - ยืดขยาย - ตัดทอน ที่ครูสมภพ ขำประเสริฐได้เขียนไว้ในหนังสือ “เรียนดนตรีอย่างไรถึงจะดี” เกี่ยวกับวิธีการแต่งเพลงเดี่ยว ย่อมแสดงให้เห็นได้ว่าครูสมภพ ขำประเสริฐมีความรู้ความเข้าใจในการประพันธ์เพลงเดี่ยวเป็นอย่างดี ในเรื่องของหลักวิธีการแต่งเพลงเดี่ยว ลักษณะประเภทของเพลงที่สามารถนำมาปรับปรุงให้เป็นเพลงเดี่ยว ดังที่ลูกศิษย์และบุคคลที่เกี่ยวข้องกับท่านได้กล่าวเกี่ยวกับท่าน ไว้ดังนี้

กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ ได้กล่าวว่า

“...ท่านคิดอะไรต่ออะไรขึ้นมาใหม่ ก็ครูสมภพท่านเป็นคนอัจฉริยะ แต่งเพลงอะไรต่างๆ ได้ไว ส่วนใหญ่เวลาท่านแต่งเพลง ท่านไม่มีเครื่องมือหล่ะ แต่งในอากาศใช้ความคิด....ผิวปาก นั่งเคาะจังหวะ ไม่ได้มาลงมือใช้เครื่องมือหรอก นึกขึ้นได้ก็ เอ้าเอาเลย ถึงเวลาท่านก็ นั่งเลย ต่อเลย...”

(กฤษฎา ด่านประดิษฐ์, **สัมภาษณ์**, 10 มิถุนายน 2549)

ไพฑูรย์ เฉยเจริญ ได้กล่าวว่า

“...ปกติแล้ว ผมไม่ค่อยได้ยินทางเดี่ยวของครูสมภพหรอก ผมมาเห็นทางเดี่ยวของครูสมภพก็มาเห็นแขกมอญทุ้มที่วิบูลย์ธรรมดี เพราะฉะนั้นเดี่ยวที่ถามเนี่ยจึงไม่เคยเห็น แต่โดย เฉพาะศักยภาพของครูสมภพเนี่ย ผมว่าท่านได้ทั้งที่จำมาและได้ทั้งที่ทำขึ้นใหม่ เรียบเรียงขึ้นใหม่ก็ได้ ท่านมีระดับชั้นสติปัญญาที่จะทำได้...”

(ไพฑูรย์ เฉยเจริญ, **สัมภาษณ์**, 6 มิถุนายน 2549)

สมพงษ์ ภู่สร ได้กล่าวว่า

“...ความสามารถ ท่านทำของท่านเอง ไม่ว่าจะเป็นเพลงเดี่ยวหรือหางเพลงท่านทำมีหลักของท่าน ไม่ว่าจะเป็นฆ้องหรือเป็นอะไรเนี่ย ท่านมีหลักการ เช่นว่าตีมือซ้ายมาแล้ว จะต้องหมดด้วยมือขวา ฆ้องก็เหมือนกัน...”

(สมพงษ์ ภู่สร, **สัมภาษณ์**, 20 มิถุนายน 2549)

วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ ได้กล่าวว่า

"...คือ ครูพูดอะไรแล้วเนี่ย พอเรามาพิจารณาดู มันจะเป็นจริงอย่างที่ครูพูดทุกอย่าง แม้กระทั่งมือฆ้องมือทุ้ม ยิ่งสุดท้ายแล้วคือการประพันธ์เพลงแต่งเพลง ท่านบอกว่า เพลงเนี่ยมันอยู่ในอากาศ อย่าไปเครียด เพลงเนี่ยมันลอยอยู่ในอากาศ เราอยากได้เราก็หยิบเอามาจากในอากาศ แต่ก่อนที่จะทำเพลงเนี่ย ต้องแม่นเพลงก่อน แล้วก็วิเคราะห์เพลงนั้น..."

(วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์, **สัมภาษณ์**, 21 มิถุนายน 2549)

จากข้อมูลของลูกศิษย์และบุคคลที่เกี่ยวข้องกับครูสมภพ ขำประเสริฐ สามารถนำมาสรุปเป็นประวัติความเป็นมาของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้ในประเด็นต่อไปนี้

1. เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ เป็นการคิดประดิษฐ์ทำนองขึ้นจากความรู้ความสามารถของท่าน โดยยึดเค้ามูลเดิมของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

2. ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้ใช้ความรู้ความสามารถและประสบการณ์ที่ได้รับการถ่ายทอดจากท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นำมาบูรณาการ สร้างสรรค์ขึ้นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ตามศักยภาพที่ท่านสามารถทำได้

ประการที่สอง ในการศึกษาเกี่ยวกับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ลูกศิษย์และบุคคลที่มีความเกี่ยวข้องกับครูสมภพ ขำประเสริฐ ดังมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

สมพงษ์ ภู่สร ได้กล่าวว่า

"...ทราบว่าองอาจต่อ คนอื่นไม่ทราบเลย ที่ต่อกันเป็นทีมที่วัดหัวลำโพงนี่ องอาจต่อ คนอื่นไม่ทราบเลย..." (สมพงษ์ ภู่สร, **สัมภาษณ์**, 27 มิถุนายน 2549)

น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง ได้กล่าวว่า

"...ไอ้แดง องอาจหนะ ต่อครับ แต่สารถีนี่ของครูภพนะ ผมว่าไม่ค่อยมีใครได้ ไม่ว่าเพลงไหนหละ เพลงหลักๆ นะ ผมฟังมาเยอะแล้ว..." (น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง, **สัมภาษณ์**, 24 มิถุนายน 2549)

วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ ได้กล่าวว่า

"...มีแต่ก่อนเนี่ย มีพี่แดงเนี่ยได้ต่อ พี่แดงองอาจ ทีนี้พี่พงษ์เนี่ย ผมไม่แน่ใจว่าได้ต่อหรือเปล่า เพราะว่าพี่พงษ์เนี่ย ใครต่ออะไรแกจะได้หมด ครูเค้าเรียกหัวเทป

พี่พงษ์เนี่ย จะจำเพลงแม่น จะต่อระนาดแกก็จำได้ คือคนระนาด คนทุ้ม ทวนอะไรไม่ได้ ติดตรงไหน ก็จะไปถามแก แกก็จะบอกได้ แต่ว่า ร้อยเปอร์เซนต์เลยครับว่าเป็นทางของครูสมภพแน่นอน ที่ผมทราบไม่มีใครแล้วนะที่ได้ต่อ ครูจะไม่ค่อยมีลูกศิษย์มาก จะมีช่วงพวกผมเนี่ย จะไปกันพอดีทีมเลยหละ หลังจากพี่แดงเสียแล้วมาผมเลย ผมเต็มตัวเลย ถ้าทุ้มครูสมภพ คือจะเป็นใครไม่ได้หละ..."

(วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์, **สัมภาษณ์**, 21 มิถุนายน 2549)

กฤษฎาด่านประดิษฐ์ ได้กล่าวว่า

"...ได้ต่อให้พี่แดง (องอาจ อ่วมอนงค์) ที่เป็นทหารอากาศ..."

(กฤษฎา ด่านประดิษฐ์, **สัมภาษณ์**, 10 มิถุนายน 2549)

โกวิท แก้วสุวรรณ ได้กล่าวว่า

"...หลักๆ เนี่ย จะมีผมกับอาจารย์กฤษฎา..."

(โกวิท แก้วสุวรรณ, **สัมภาษณ์**, 27 มิถุนายน 2549)

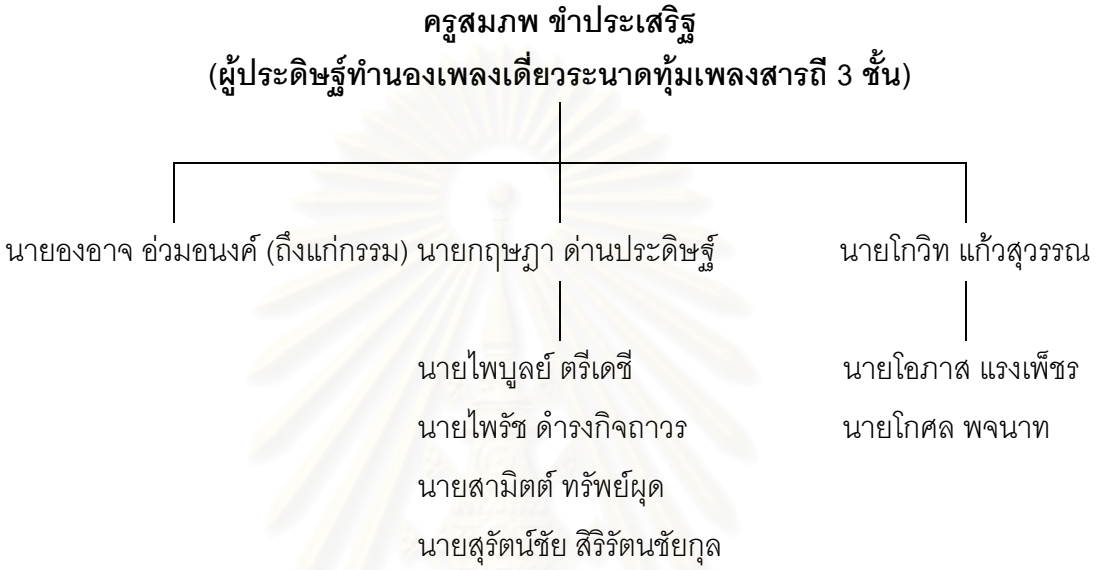
จากข้อมูลการสัมภาษณ์ การถ่ายทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ สามารถสรุปได้ว่า ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น จากครูสมภพ ขำประเสริฐ โดยตรง ได้แก่บุคคลต่อไปนี้

1. นายองอาจ อ่วมอนงค์ (ถึงแก่กรรม)
2. นายกฤษฎา ด่านประดิษฐ์
3. นายโกวิท แก้วสุวรรณ

นอกจากนี้ ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น จากครูสมภพ ขำประเสริฐโดยตรง ได้ถ่ายทอดไปสู่บุคคลที่เกี่ยวข้อง ดังต่อไปนี้

1. นายกฤษฎา ด่านประดิษฐ์ ได้ถ่ายทอดให้กับบุคคลที่เกี่ยวข้อง คือ
   - นายไพบูลย์ ตรีเดชี
   - นายไพรัช ดำรงกิจถาวร
   - นายสามิตต์ ทรัพย์ผุด
   - นายสุรัตน์ชัย สิริรัตนชัยกุล
2. นายโกวิท แก้วสุวรรณ ได้ถ่ายทอดให้กับบุคคลที่เกี่ยวข้อง คือ
   - นายโอภาส แรงเพ็ชร
   - นายโกศล พจนาท

ข้อมูลทั้งหมดที่ได้จากการสัมภาษณ์และวิเคราะห์ สามารถนำมาเขียนเป็นแผนภูมิของประวัติความเป็นมาและการถ่ายทอดของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ดังต่อไปนี้



รูปที่ 15 ภาพแผนภูมิแสดงสายของประวัติความเป็นมาและการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ

เมื่อผู้วิจัยได้ทราบประวัติความเป็นมาและการถ่ายทอดของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ แล้วในสองประเด็นต่อไปนี้ คือ

1. เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ เป็นการคิดประดิษฐ์ทำนองขึ้นจากความรู้ความสามารถของท่าน โดยยึดเค้ามูลเดิมของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

2. ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้ใช้ความรู้ความสามารถและประสบการณ์ที่ได้รับการถ่ายทอดจากท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นำมาบูรณาการ สร้างสรรค์ขึ้นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ตามศักยภาพที่ท่านสามารถทำได้

ผู้วิจัยจึงได้ดำเนินเก็บข้อมูลเพิ่มเติมจาก ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ คือ อาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์กับอาจารย์โกวิท แก้วสุวรรณ และเก็บข้อมูลเพิ่มเติมจากบุคคลที่เกี่ยวข้องกับครูสมภพ ขำประเสริฐ คือ อาจารย์พันโทเสนาะ หลวงสุนทรกับอาจารย์อุทัย แก้วละเอียด เพื่อทราบแนวทางของบทประพันธ์ในสองประเด็นต่อไป คือ

1. เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ เป็นการคิดประดิษฐ์ทำนองขึ้นจากความรู้ความสามารถของท่าน โดยยึดเค้ามูลเดิมของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เพราะฉะนั้น ในบทประพันธ์จึงน่าจะมีลักษณะกระสวนของทำนองเพลงที่เป็นแนวทางที่ได้รับการถ่ายทอดจากท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

2. ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้ใช้ความรู้ความสามารถและประสบการณ์ที่ได้รับการถ่ายทอดจากท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นำมาสร้างสรรค์ขึ้นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตนตามศักยภาพที่ท่านสามารถสร้างสรรค์ได้ เพราะฉะนั้น ในบทประพันธ์ จะมีลักษณะกระสวนของทำนองเพลงใดบ้าง ที่เป็นแนวทางที่ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้สร้างสรรค์ขึ้น

ข้อมูลจาก ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ และบุคคลที่เกี่ยวข้องกับครูสมภพ ขำประเสริฐ ทำให้ผู้วิจัยได้พบว่า

1. ลักษณะกระสวนของทำนองเพลงของเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ มีแนวทางที่ได้รับอิทธิพลจากท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 5

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม

ซ - ซ - ซ - - ซ	ด ด - - ด - - ด - -	- - ด ด - - ซ - ด	- ด - - - - - ด	ซ - มม - - ซ - ม	- ม - - - - - ม	ซ - ด ด - - ซ - ด	- ด - - - - - -

อธิบาย: อาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ได้กล่าวว่า ประโยคนี้ เป็นแนวทางการประพันธ์ที่ท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ท่านใช้วิธีการลดลงมาบรรเลงในระบบเสียงต่ำ โดยไม่สัมพันธ์กับ

กระสวนของทำนองหลัก และใช้การนำโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงปัญจมูลมาช่วยในการเชื่อมทำนอง (กฤษฎา ด่านประดิษฐ์, **สัมภาษณ์**, 15 กรกฎาคม 2549)

ตัวอย่างที่ 2

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 4

ทำนองหลัก

- ด - ฟ - ซฺ – ฟฺ	- - ซ ล - - - ลฺ	- ด - ล - ดฺ - ลฺ	- ซ - ฟ - ซฺ - ฟฺ	- ร - - - ลฺ - ซฺ	ดฺ ดฺ - - - - - ฟฺ	ฟ ฟ - - - - - ซฺ	ซ ซ - ล - - - ลฺ

ทางระนาดทุ้ม

- - - ร - - ดฺ -	ม ฟ ซ ล - - - -	- ฟ - - - ลฺ - ลฺ	ดฺ ร ม ฟ - - - -	- - - - - - - รฺ	ฟฺ ซฺ ลฺ - - - - ฟฺ	ซฺ ลฺ ดฺ - - - - ซฺ	ลฺ ดฺ ร - - - - ลฺ

อธิบาย: อาจารย์พันโทเสนาะ หลวงสุนทร กล่าวว่า ประโยคนี้ เป็นแนวทางการประพันธ์ที่ท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ท่านใช้วิธีการเรียงร้อยทำนองเป็นลักษณะของคลื่นที่ไล่ตามกันไป (เสนาะ หลวงสุนทร, **สัมภาษณ์**, 16 กรกฎาคม 2549)

ตัวอย่างที่ 3

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6

ทำนองหลัก

- - - ซ ล - - ฟ -	- ด - ร - ดฺ - ร	- ฟ - ร - ฟ - ร	- ด - ล - ดฺ - ลฺ	- ด - ร - ดฺ - ร	- ด - - - ดฺ - ลฺ	ล ล - - - - - ซฺ	ซ ซ - ฟ - - - ฟฺ

ทางระนาดทุ้ม

- - - ฟ ลฺ - ฟฺ -	- ฟ - - - รฺ - ฟฺ	ฟ - - ล - - ลฺ -	- ล - - ลฺ มฺ - -	- - - ซ ลฺ - ซฺ -	- ซ - - ซฺ รฺ - ซฺ	ด - - ฟ - - ฟฺ -	- ฟ - - ฟฺ รฺ - -

อธิบาย: อาจารย์อุทัย แก้วละเอียด กล่าวว่า ประโยคนี้ เป็นแนวทางการประพันธ์ที่ท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ใช้วิธีการตีลูกสลับมือเป็นคู่ 8 กับการใช้การตีลูกถ่างคู่ 10 และคู่ 11 มาดำเนินทำนอง (อุทัย แก้วละเอียด, **สัมภาษณ์**, 16 กรกฎาคม 2549)

ตัวอย่างที่ 4

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก

- - ล - - - - ซ	ล - ซ - - ฟ - ร	ฟ - ซ - - ร - ฟ	ซ - ฟ - - ร - ด	- - ท - - - - ลซ	- - - ด - ล - ซ	- - - - - ล - -	- ดร - ฟ ท - - - ฟ

ทางระนาดทุ้ม

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

อธิบาย: อาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ได้กล่าวว่า ประโยคนี้ เป็นแนวทางการประพันธ์ที่ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ ใช้วิธีการนำลูกประสานคู่ 6 (เสี้ยวมือ) กับลูกถ่างคู่ 10 มาช่วยในการดำเนินทำนอง และแสดงความสามารถของมือซ้ายในการตีเหวี่ยงมือ ในขณะที่มือขวาย้ำเสียงของทำนองหลัก (กฤษฎา ด่านประดิษฐ์, **สัมภาษณ์**, 15 กรกฎาคม 2549)

ตัวอย่างที่ 5

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม 1

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

ตัวอย่างที่ 6

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6

ทำนองหลัก

- - ร ม - ดฺ - -	- - ฟ ซ ร ม - -	- ล - - ฟ - ซ ฟ	ซ ฟ - - - - ม ร	ด ล - - - - ซ ม	ล ซ - - - - ม ร	ซ ม - - - - ร ด	ม ร - - - - ดฺ ลฺ

ทางระนาดทุ้ม

- - ร - - ดฺ - มฺ	- ม - - - มฺ - ดฺ	ร - - ม - มฺ - มฺ	- - ดฺ ร - ลฺ - รฺ	- - มม- - - - ม	- ซ ล ด - - - -	- - - ซ - ม - -	ล ด - - - - - -

อธิบาย: อาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ กล่าวว่า ประโยคนี้ เป็นแนวทางการประพันธ์ที่ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ ใช้วิธีการแปรทำนองให้ต่างจากทำนองหลักซึ่งเป็นทำนองเก็บ โดยเลือกใช้การตีสลับมือลงคู่ 8 ที่เสียงตกของทำนอง และใช้การตีเสียงสะเดาะและเสียงดูดในการเพิ่มความหลากหลายให้กับทำนอง (กฤษฎา ด่านประดิษฐ์, **สัมภาษณ์**, 15 กรกฎาคม 2549)

ตัวอย่างที่ 7

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7 และประโยคที่ 8

ทำนองหลัก

- - - - - - - ลฺ	- ล - ล - - - ลฺ	- ด - ล - ดฺ - ลฺ	- ซ - ฟ - ซฺ - ฟฺ	- ร - - - ลฺ - ซฺ	ดฺ ดฺ - - - - - ฟฺ	ฟ ฟ - - - - - ซฺ	ซ ซ - ล - - - ลฺ

- - - ซ ล - - ฟ -	- ด - รำ - ดฺ - ร	- ฟ - รำ - ฟ - ร	- ด - ล - ดฺ - ลฺ	- ด - รำ - ดฺ - ร	- ด - - - ดฺ - ลฺ	ล ล - - - - - ซฺ	ซ ซ - ฟ - - - ฟฺ

ทางระนาดทุ้ม

- - - - - - ดฺ ร	ม ฟ ซ - - - - ลฺ	ล ด - - - ดฺ - ลฺ	ล ด - - - ดฺ - ลฺ	- - ซ ฟ - - - -	- - - - ม ร ดฺ ลฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ลฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ลฺ

- - ดฺ ฟ - - - ดฺ	- - - - - ฟฺ - -	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ซฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ลฺ	- - ดฺ ฟ ดฺ	- - - - - ลฺ - -	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ซฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ฟฺ

อธิบาย: อาจารย์พันโทเสนาะ หลวงสุนทร กล่าวว่า ประโยคนี้ เป็นแนวทางการประพันธ์ที่ท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ท่านใช้วิธีการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับเสียงตกของทำนองหลัก แต่คำนึงถึงความสวยงามของการใช้มือในการบรรเลง และเป็นการมองภาพรวมทั้งประโยค คือ เป็นทำนองที่เคลื่อนหาเสียงตกในทางอ้อม (เสนาะ หลวงสุนทร, **สัมภาษณ์**, 16 กรกฎาคม 2549)

2. ลักษณะกระสวนของทำนองเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ที่ครูสมภพ ขำประเสริฐ ท่านได้บูรณาการสร้างสรรค์ขึ้นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ตามศักยภาพที่ท่านสามารถทำได้ สามารถแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

- ซ - ซ - ร - -	- ซ - ด ร - - ดฺ	- มฺ รฺ ด - ม ร ดฺ	- ท - ล - ทฺ - ลฺ	- - ด ด - ดฺ - -	- รฺ - ซ - ร - ร	- - - - - ม - -	(ซล - ด ฟ - - ดฺ

ทางระนาดทุ้ม

(- ซล - - ฟ- - - ซฺ	ซซ- - ด - - ร - ดฺ	-รมฺ รฺ ด - ม ร ดฺ	- ท - ล - ทฺ - ลฺ	- รฺ มฺ - ร - - ม	(ซล ด - ฟ- - - ซ	- ซ ล - ม - - ดฺ	ด - - ด - - ล -

อธิบาย: อาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ กล่าวว่า ประโยคนี้ เป็นแนวทางการประพันธ์ที่ครูสมภพ ขำประเสริฐ ท่านได้นำโครงสร้างของทำนองหลักมาใช้ในการขึ้นต้นบทประพันธ์ตามหลักการประพันธ์เพลงเดี่ยวโดยขนบไทย และมีความสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ด้วยการใช้กลวิธีพิเศษ โดยการตีเสียงสะบัดแบบที่เรียกว่า สะบัดคม ซึ่งหมายถึงการตีเก็บ 3 พยางค์ที่รวดเร็ว ทำให้เกิดเสียงกร้าว (ฟซล--) แสดงความสามารถของมือขวาด้วยการตีสะเดาะ 2 เสียง (ซซร--) ใช้การตีกระทบคู่ 8 ที่ให้ความรู้สึกกลมกล่อม (-รมฺ รฺ ด - ท - ล) ในห้องที่ 3 และ 4 จากนั้นเดินทำนองเก็บต่อในวรรคที่ 2 และจบประโยคด้วยการตีกระทบเสียงชิดกัน (ล ด) โดยลงพอดีกับจังหวะด้วยมือขวา โดยการขึ้นต้นบทประพันธ์ลักษณะนี้ สามารถพบได้ในเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มทางครูสมภพ ขำประเสริฐ อีกหลายเพลง อาทิ เพลงแขกมอญ 3 ชั้น เพลงสุดสงวน 3 ชั้น เป็นต้น (กฤษฎา ด่านประดิษฐ์, **สัมภาษณ์**, 15 กรกฎาคม 2549)

ตัวอย่างที่ 2

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก

- ด - มˌ	รˌ ด - -	ล ล - -	ซ ซ - ฟ	- ร - -	ดฺ ดฺ - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ล
- ดฺ - ม	ร ดฺ - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ฟฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ

ทางระนาดทุ้ม

- - ซฺ -	ดฺดฺ- ดฺดฺ-	ดฺดฺ- ดฺดฺ-	- ลฺ - -	ลฺลฺ- - ดฺ	ร ฟ - ฟ	- - ดฺ ฟ	- ล - -
- - รฺ -	--รฺ --ลฺ	--รฺ --ลฺ	ฟฺ - ซฺ ฟฺ	--ลฺ - -	- ฟฺ - -	ดฺ ลฺ - -	ด ลฺ - ลฺ

อธิบาย: อาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ กล่าวว่า ประโยคนี้ เป็นแนวทางการประพันธ์ที่ครูสมภพ ขำประเสริฐ ท่านนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักในช่วงวรรคแรก แล้วในวรรคที่ 2 จึงดำเนินทำนองเคลื่อนขึ้นไปหาทำนองหลัก ด้วยการใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีเสียงสะเดาะมือขวา (ดฺดฺรฺ ดฺดฺลฺ ดฺดฺรฺ ดฺดฺลฺ) แล้วมาจบประโยคตามทำนองหลัก และใช้การเน้นจังหวะในห้องที่ 6 และ 8 โดยห้องที่ 6 ลงจังหวะด้วยมือขวาแต่ในห้องที่ 8 ลงจังหวะจบประโยคด้วยมือซ้าย (กฤษฎา ด่านประดิษฐ์, **สัมภาษณ์**, 15 กรกฎาคม 2549)

ตัวอย่างที่ 3

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8

ทำนองหลัก

- ดฺ - ฟ	- - ซ ล	- ด - ล	- ซ - ฟ	- ร - -	ดฺ ดฺ - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ล
- ซฺ - ฟ	- - - ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- ซฺ - ฟฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ

ต่อเนื่องกับท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4

ทำนองหลัก

- - - -	- ล - ล	- ด - ล	- ซ - ฟ	- ร - -	ดฺ ดฺ - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ล
- - - ลฺ	- - - ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- ซฺ - ฟฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 (กลอนฝาก)

ทางระนาดทุ้ม

มˍ - - รˍ	- ด - -	ด - - ล	- ซ - -	- - - ด	- ล - -	รˍ - - ด	- ท - -
- - ร -	ดฺ - - ล	- - ล -	ซ - - -	ฟ - ดฺ -	ล - - ซ	- - ดฺ -	ท - - ล

ต่อเนื่องกับท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4

ทางระนาดทุ้ม

ด - - ท	- ล - -	ท - - ล	- ซ - -	- ฟ - -	- ร ม ฟ	- - - ร	ม ฟ ซ -
- - ทฺ -	ล - - ซ	- - ลฺ -	ซ - - ฟ	- ดฺ - ดฺ	- - - -	- ดฺ - -	- - - -

อธิบาย: อาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ กล่าวว่า ประโยคนี้ เป็นแนวทางการประพันธ์ที่ครูสมภพ ขำประเสริฐ ท่านมีเจตนาในการนำเสนอลักษณะของ กลอนฝาก ในช่วงตอนท้ายของท่อน 1 เที่ยวกลับต่อกับท่อน 2 เที่ยวแรก โดยประโยคที่ 8 ของท่อน 1 วรรคที่ 2 (ห้องที่ 5 - 8) เป็นการจบท่อน ด้วยการขึ้นต้นทำนองใหม่ และในประโยคที่ 1 ของท่อน 2 วรรคแรก (ห้องที่ 1 – 4) เป็นการดำเนินทำนองรับกับวรรคก่อนหน้านี้ แต่ได้นำมาเป็นทำนองขึ้นต้นของท่อน 2 ซึ่งได้เคยบรรเลงในงานหนึ่ง ปรากฏว่า ผู้ฟังได้บอกว่า เพลงขาด แต่เมื่อได้ตรวจสอบแล้ว จึงได้ทราบถึงเจตนาในการประพันธ์ของท่าน (กฤษฎา ด่านประดิษฐ์, **สัมภาษณ์**, 15 กรกฎาคม 2549)

ตัวอย่างที่ 4

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 7

ทำนองหลัก

- - ดฺ ร	- ฟ - ร	- - ดฺ ร	- - ฟ ซ	- - ล ท	ด ท - -	ด ล - -	ล ซ - -
- ลฺ - -	ดฺ - ดฺ -	ดฺ ลฺ - -	ดฺ รฺ - -	ฟ ซ - -	- - ล ซ	- - ซ ฟ	- - ฟ ร

ทางระนาดทุ้ม

ฟ - ดฺ ร	- ฟ - ร	- - ฟ ซ	- ล - -	- ด - ล	- - - ด	- ล - -	- ซ - -
- ลฺ - -	ดฺ - ดฺ -	ดฺ ร - -	ฟ - - ซ	- - ฟ -	- ซ - -	ฟ - - ซ	- - ฟ ร

อธิบาย: อาจารย์โกวิท แก้วสุวรรณ ได้กล่าวว่า ประโยคนี้ เป็นแนวทางการประพันธ์ที่ครูสมภพ ขำประเสริฐ ท่านใช้วิธีการหลอกล่อกับจังหวะด้วยการลักจังหวะ โดยใช้การตีสลับมือ (ฟลฺดฺร ดฺฟดฺร) มือซ้ายตีไลขึ้นตามมือขวา (ดฺรฟซ) และใช้การลักจังหวะ (-ดฟล -ซ-ด ฟล-ซ -ซฟร)

ซึ่งการตีสลับมือและการลักจังหวะลักษณะนี้ พบมากในเพลงเดี่ยวหลายๆ เพลงของท่าน (โกวิท แก้วสุวรรณ, **สัมภาษณ์**, 14 กรกฎาคม 2549)

ตัวอย่างที่ 5

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

- - - -	- ล - ล	- ด - ล	- ซ - ฟ	- ร - -	ดฺ ดฺ - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ล
- - - ลฺ	- - - ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- ซฺ - ฟฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ

ต่อเนื่องกับท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2

ทำนองหลัก

- - - ซ ล	- ด - รำ	- ฟ - รำ	- ด - ล	- ด - รำ	- ด - -	ล ล - -	ซ ซ - ฟ
- - ฟ -	- ดฺ - ร	- ฟ - ร	- ดฺ - ลฺ	- ดฺ - ร	- ดฺ - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ฟฺ

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1

ทางระนาดทุ้ม

รำ - ร ร -	ฟ ร - -	ดฺ ลฺ - -	- ฟ - -	- - ดฺดฺ -	- ร ม ฟ	- - - ด	- - - ล
ร - - ร	- - ดฺ ลฺ	- - ซฺ ฟฺ	- ฟฺ - -	ฟฺ - - ดฺ	- - - -	ม ร ดฺ -	ท ล - ม

ต่อเนื่องกับท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2

ทางระนาดทุ้ม

- ล - -	(ม) - -	(ร) - (ด)	- - (ล) -	- ร - -	(ล) - -	(ด) - (ร)	- - (ฟ) -
- - ซ ม	- - [ลฺ ร]	- ลฺ ดฺ -	[ลฺ ดฺ] - ลฺ	- - ดฺ ลฺ	- - [ลฺ ดฺ]	- ลฺ ร -	[ดฺ ฟ] - -

อธิบาย: อาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ กล่าวว่า ประโยคนี้ เป็นแนวทางการประพันธ์ที่ครูสมภพ ขำประเสริฐ ท่านใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีเสียงสะเดาะ (--รรร) และใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ฟรดฺลฺ ดฺลฺซฺฟฺ) และมาลงคู่ 8 ที่จังหวะยก ย้อยจังหวะไปตกห้องที่ 5 (วรรคที่ 2) จากนั้นจึงใช้สำนวนที่ต่างจากเที่ยวแรก โดยตีสะเดาะที่เสียง โด (ดฺดฺดฺ) แล้วตีเรียงเสียงขึ้นลงมาตกจังหวะที่คู่ 4 โดยใช้การยักย้ายทำนองไปมา จากนั้น ใช้วิธีการแสดงความสามารถของมือซ้ายในการเหวี่ยงเป็นคู่ 3 และคู่ 4 (ลฺร ลฺดฺ ลฺดฺ ลฺดฺ ลฺร ดฺฟ) นอกจากนี้ มือขวายังแสดงการลักจังหวะแล้วย้อยจังหวะไปตกในประโยคถัดไป (กฤษฎา ด่านประดิษฐ์, **สัมภาษณ์**, 15 กรกฎาคม 2549)

ตัวอย่างที่ 6

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6

ทำนองหลัก

- - -ซล - - ฟ -	- ด - รำ - ดฺ - ร	- ฟ - รำ - ฟ - ร	- ด - ล - ดฺ - ลฺ	- ด - รำ - ดฺ - ร	- ด - - - ดฺ - ลฺ	ล ล - - - - - ซฺ	ซ ซ - ฟ - - - ฟฺ

ทางระนาดทุ้ม

- - - ฟ - - ฟฺ -	- ร - - รฺ - มฺ ฟฺ	ฟ - - ล - - ลฺ -	- ฟ - - ฟฺ - ซฺ ลฺ	ล - - ซ - - ซฺ -	- ม - - มฺ - ฟฺ ซฺ	ด - - ฟ - - ฟฺ -	- ร - - รฺ - มฺ ฟ

อธิบาย: อาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ กล่าวว่า ประโยคนี้ เป็นแนวทางการประพันธ์ที่ครูสมภพ ขำประเสริฐ ท่านได้เพิ่มลีลาของทำนองให้ต่างจากประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก (ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6) โดยใช้วิธีตีสลับมือเป็นคู่ 8 แสดงความแม่นยำในการดำเนินทำนองของมือทั้งสอง แล้วจบประโยคลงพอดีกับจังหวะด้วยมือซ้าย (กฤษฎา ด่านประดิษฐ์, **สัมภาษณ์**, 15 กรกฎาคม 2549)

ตัวอย่างที่ 7

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 4

ทำนองหลัก

- - ดฺ - - - - ซฺ	ดฺ ดฺ - - - - - ลฺ	ร ร - - - - - ทฺ	ม ม - ซ - - - ซฺ	- - ด - - - - ล	ด - ล - - ซ - ม	ซ - ล - - ม - ซ	ล - ซ - - ม - ร

ทางระนาดทุ้ม

ม - ดฺดฺ- ทฺ - - ดฺ	- ซ - - - - ม ร	ม ร - - - - ดฺ ทฺ	- ซ - - ลฺ ซฺ - ซฺ	- ซ - ม - - มฺ -	- - - ซ - ซฺ - -	- ร - - มฺ - - ดฺ	- ม - - - - - ร

อธิบาย: อาจารย์โกวิท แก้วสุวรรณ ได้กล่าวว่า ประโยคนี้ เป็นแนวทางการประพันธ์ที่ครูสมภพ ขำประเสริฐ ท่านใช้วิธีการตีเสียงสะเดาะ (ดฺดฺดฺ) ใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้ายมาหาคู่ 8 ที่เสียงตกของทำนอง (-ซมร มรดฺทฺ ลฺซฺ-ซฺ) จากนั้นใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีสลับมือ สวนมือเข้าหาเสียงตกของทำนองในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 จบประโยคพอดีจังหวะ ซึ่งการแปรทำนองลักษณะนี้ พบมากในเพลงเดี่ยวหลายๆ เพลงของท่าน (โกวิท แก้วสุวรรณ, **สัมภาษณ์**, 14 กรกฎาคม 2549)

เหตุปัจจัย แรงบันดาลใจในการประพันธ์เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ

ในการศึกษาเกี่ยวกับเหตุปัจจัย แรงบันดาลใจในการประพันธ์ เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาจากเอกสารคำสัมภาษณ์ที่ศูนย์วัฒนธรรมมหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์ได้จัดทำขึ้น พบว่า มีรายละเอียดคำให้สัมภาษณ์ดังต่อไปนี้

ครูสมภพมีเหตุผลในการแต่งเพลงอยู่หลายประการดังนี้

1. มีผู้มาจ้างให้แต่ง โดยมีแนวโน้มไปในทางกิจการของผู้จ้าง

2. อยู่ว่างๆ เมื่อมีอารมณ์ก็คิดทำขึ้นเอง โดยไม่หวังผลอะไร

3. แต่งขึ้นเพื่อป้องกันตัวเองและหมู่คณะเพื่อแสดงปมเชื่องให้เห็นถึงความรู้ความสามารถ (บุญฑรี นาคทิม, ผู้รวบรวม, 2536: 45)

นอกจากเหตุผลในการแต่งเพลงของครูสมภพ ขำประเสริฐ ทั้ง 3 ประการที่ได้กล่าวไปแล้ว ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลจากลูกศิษย์และบุคคลที่เกี่ยวข้องกับครูสมภพ ขำประเสริฐ ในช่วงเวลาที่ท่านได้ปฏิบัติหน้าที่เป็นผู้ควบคุมวงและปฏิบัติหน้าที่เป็นครูผู้ถ่ายทอดความรู้ ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

สมพงษ์ ภู่สร ได้กล่าวว่า

"...จุดประสงค์ของครู ส่วนใหญ่จะให้เดี่ยวลูกศิษย์ หมายความว่า ให้เป็นวิชาติดตัว เพื่อแสดงว่า เรามีความสามารถนะ เรียนถึงขั้นนี้ ขั้นนี้ ถ้าพูดกันตามภาษาชาวบ้าน อาจจะว่า เอาไว้ป้องกันตัวบ้าง แต่ครูไม่ได้สอนให้ทำร้ายใคร ในการเป็นนักดนตรีนี่ ไปเจอกันสองวงนี่ เราเดี่ยว ใส่เขาก่อน มันเป็นสุดวิสัยของคนเป็นนักดนตรี ที่ครูเค้าไม่สอนหละนะ..." (สมพงษ์ ภู่สร, **สัมภาษณ์**, 20 มิถุนายน 2549)

วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ ได้กล่าวว่า

"...คือ เดี่ยวสารถีเพลงนี้คือ เพื่อเป็นประโยชน์ของวง เพราะสมัยนั้นไม่เหมือนสมัยนี้นะ เพราะจะมีคนมาเชิญ มาต่อกร มาท้า สมัยก่อนเค้าเรียก ท้าท้าไปที่โน่น ท้าไปที่นี่ หรือว่าไปบรรเลงโชว์ ตามที่โน่นที่นี่ แต่ก็จะเป็นระดับๆ ทั้งนั้นนะ ที่มาเชิญเนี่ย..." (วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์, **สัมภาษณ์**, 21 มิถุนายน 2549)

น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง ได้กล่าวว่า

"...ไม่รู้ แต่ว่า ก็มาจากความสามารถของแกหละ ก็ต้องมีเจตนานะ เขาได้อะไรต่ออะไรกัน ครูก็ต้องมีของครูอยู่ในใจ เผื่องานจำเป็นหรืออะไร อย่างเงี้ยเขาต้องคิดของเขาไว้ในตัวของเขาเนี่ย เขาจะคิดไว้ทั้งหมดแหละ เผื่อความจำเป็น..." (น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง, **สัมภาษณ์**, 24 มิถุนายน 2549)

จากคำให้สัมภาษณ์ของลูกศิษย์และบุคคลที่เกี่ยวข้องกับครูสมภพ ขำประเสริฐ แสดงให้เห็นได้ว่า เหตุปัจจัย แรงบันดาลใจในการประพันธ์ เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้นทาง ครูสมภพ ขำประเสริฐ มีเหตุผลในประการที่สาม คือ ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ในการบรรเลงของท่านและลูกศิษย์ แสดงให้เห็นถึงความรู้ความสามารถ เพราะจากประสบการณ์ทางดนตรีของท่าน ท่านได้ผ่านการประกวดประชันวงปี่พาทย์ ทั้งการบรรเลงด้วยตัวท่านเองและการควบคุมวงในการบรรเลง ท่านย่อมทราบดีว่า เพลงเดี่ยวสารถี 3 ชั้นนั้น เป็นเพลงเดี่ยวหลักที่ผู้ที่ฝึกหัดปี่พาทย์ส่วนใหญ่จะต้องบรรเลงได้ นอกเหนือจากเพลงพญาโศกและเพลงแขกมอญ ฯลฯ และโดยในสมัยที่ท่านเป็นผู้ควบคุมวงปี่พาทย์ในการบรรเลงประกวดประชันอยู่สม่ำเสมอ ท่านจึงต้องมีการเตรียมพร้อมในการคิดประดิษฐ์เพลงเดี่ยวและถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์ไว้ เพื่อเป็นวิชาความรู้ไว้สำหรับใช้ประโยชน์ในกิจการของวงดนตรีไทยที่ท่านควบคุม

เหตุปัจจัย แรงบันดาลใจในการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทาง ครูสมภพ ขำประเสริฐ

ในการศึกษาเกี่ยวกับเหตุปัจจัย แรงบันดาลใจในการถ่ายทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐนั้น ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลจากลูกศิษย์และบุคคลที่เกี่ยวข้องกับครูสมภพ ขำประเสริฐ ในช่วงเวลาที่ท่านได้ปฏิบัติหน้าที่เป็นผู้ควบคุมวงและปฏิบัติหน้าที่เป็นครูผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

สมพงษ์ ภู่สร ได้กล่าวว่า

"...ครูมีความเมตตามาก อย่างต่อๆเพลงอยู่ เรียบร้อยแล้ว มันไม่ใช่อย่างนี้ มันน่าจะเปลี่ยนเป็นอย่างนั้น แล้วพอเช้าขึ้นมา เอ้าๆมาต่อแล้ว ได้หมดแล้ว ลักษณะเนี้ยท่านจะรีบมาต่อให้ เดี่ยวเหมือนกัน ท่านจะลืมหรือไม่ลืมก็แล้วแต่ ใจของท่านอยากจะรีบมาถ่ายทอดให้เราได้..." (สมพงษ์ ภู่สร, **สัมภาษณ์**, 20 มิถุนายน 2549)

วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์ ได้กล่าวว่า

"...ต้องมีจุดประสงค์ เช่น เราต้องอยากได้ด้วย แบบอยู่ๆ จะมาต่อให้ไม่มีหละ นอกจากว่าจะไปประกวดประชันที่เค้ามีกติกาว่าจะต้องเดี่ยวเนี่ย ท่านถึงจะเรียกมาต่อ..." (วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์, **สัมภาษณ์**, 21 มิถุนายน 2549)

น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง ได้กล่าวว่า

"...มันเรียกว่า เกี่ยวกับงาน มันมีงานอย่างนี้ จะเล่นเพลงอะไร..."

(น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง, **สัมภาษณ์**, 24 มิถุนายน 2549)

กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ ได้กล่าวว่า

"...ผมไปขอ คือพอต่อเดี่ยวพญาโศกจบ ครูก็ถาม เอาอะไรอีกหละ ผมตอบขอเดี่ยวหลักๆ แล้วกัน คือมี สารถี แขกมอญ พญาโศก กราวใน ครูบอก เอ้า สารถีดีกว่า เดี่ยว จะต่อสารถีให้หน่อย..."

(กฤษฎา ด่านประดิษฐ์, **สัมภาษณ์**, 10 มิถุนายน 2549)

โกวิท แก้วสุวรรณ ได้กล่าวว่า

"...ครูท่านจะให้นะ แต่ท่านจะปรับมือ ศิษย์แต่ละคน ท่านจะปรับมือไม่เหมือนกัน ตอนผมนี่ ครูเค้าพูดอยู่คำหนึ่งว่า เวลาเราเหลือน้อย ครูก็จะพยายามให้เพลง ก็รู้สึกเหมือนครูท่านอายุมากแล้ว..."

(โกวิท แก้วสุวรรณ, **สัมภาษณ์**, 27 มิถุนายน 2549)

จากคำให้สัมภาษณ์ของลูกศิษย์และบุคคลที่เกี่ยวข้องกับครูสมภพ ขำประเสริฐ แสดงให้เห็นได้ว่า เหตุปัจจัย แรงบันดาลใจในการถ่ายทอด เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้นของครูสมภพ ขำประเสริฐ มีเหตุผลอยู่สามประการ คือ

1. ความเมตตาที่มอบให้แก่ลูกศิษย์ เพื่อนำไปใช้เป็นวิชาความรู้ในการสอนผู้อื่นต่อไป
2. มีจุดประสงค์ในการที่จะนำไปใช้ในการบรรเลงประกวดประชัน หรือเพื่อเป็นประโยชน์ในกิจการของวงดนตรีไทยที่ท่านควบคุม
3. เป็นความต้องการของลูกศิษย์

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3

ศึกษาวิเคราะห์การประพันธ์ทำนองเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ

การดำเนินงานในการศึกษาวิเคราะห์การประพันธ์ทำนอง เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ผู้วิจัยได้นำหลักทฤษฎีและแนวคิดทางดุริยางคศิลป์ไทยจากผู้ทรงคุณวุฒิท่านต่างๆ และนำหลักทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทยจากสถาบันอันเป็นที่ยอมรับ มาใช้เป็นแนวทางในการวิเคราะห์เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ โดยมีแนวทางในการดำเนินงาน ดังต่อไปนี้

1. ทฤษฎีและแนวคิดในการศึกษาวิเคราะห์
2. นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์
3. ข้อตกลงเบื้องต้น
4. การศึกษาวิเคราะห์

ทฤษฎีและแนวคิดในการศึกษาวิเคราะห์

ทฤษฎีและแนวคิดในการศึกษาวิเคราะห์ทางดุริยางคศิลป์ไทย ที่ผู้วิจัยนำมาเป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์การประพันธ์ทำนองเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ มีดังต่อไปนี้

1. แนวคิดการวิเคราะห์ดนตรีไทยของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี

พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวถึง หลักในการวิเคราะห์ดนตรีไทย ไว้ว่า

> *"...หลักในการวิเคราะห์ดนตรีไทย โดยใช้แนวคิดทางพุทธปรัชญา สุนทรียศาสตร์ และทฤษฎีดนตรีตะวันตก ว่า การวิเคราะห์ดนตรีไทย ต้องอธิบายได้ด้วยภูมิปัญญาไทย โดยปราศจากอคติ ต้องแยกข้อดีและข้อด้อย โดยวิเคราะห์ในเรื่องรูปแบบ (Form) ทาง (Scale) ลีลาทำนอง (Style) กระสวนของจังหวะหรือรูปแบบจังหวะ ช่วงเสียง และขั้นคู่เสียง (Range & Interval) ลักษณะการลงจบ (Cadence)..."*
>
> (พิชิต ชัยเสรี อ้างถึงใน ดุษฎี มีป้อม, 2544: 9)

จากแนวคิดในการวิเคราะห์ดนตรีไทยของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ผู้วิจัยได้นำมาใช้เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์เรื่องของ สังคีตลักษณ์ กลุ่มเสียงปัญจมูล กระสวนของทำนองเพลง ทาง เม็ดพราย เทคนิคการบรรเลงและการใช้กลวิธีพิเศษ ของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ

2. แนวคิดการวิเคราะห์ดนตรีไทยของศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.อุดม อรุณรัตน์

อุดม อรุณรัตน์ ได้กล่าวถึง หลักในการวิเคราะห์ดนตรีไทย ไว้ว่า

"...ปรัชญาทางศิลปะต้องการมองรวมต้องมองภาพรวมทั้งเพลงตรงไหนโยงใยด้วยกัน เหมือนกับการมองดวงจันทร์ ถ้ามองแยกจะบอกว่า ดวงจันทร์กลม สีเหลือง พอกลม ดวงจันทร์ก็เป็นลูกฟุตบอลได้ใช่รึเปล่า เป็นลูกมะนาวได้รึเปล่า ได้ใช่มั้ย สีเหลืองเป็นทองได้รึเปล่าเป็นดอกดาวเรืองได้รึเปล่า นี่การมองแยกนะ ถ้าเรามองอย่างศิลปะดวงจันทร์ให้ความสว่างไสว ให้ความร่มเย็น ให้อารมณ์ความรู้สึกอะไรมองอย่างศิลปะ

เพราะฉะนั้นการวิเคราะห์เพลง การมองเพลงไทย วิเคราะห์เฉพาะลูกตก แต่ไม่มองว่า กว่าจะเป็นลูกตกมันอยู่ตรงไหน นี่แหล่ะสุนทรียะมันอยู่ตรงนั้น แบบของความงามมันอยู่ตรงไหน ต้องเอามาให้ได้ มันยาก ต้องผ่านความยากให้ได้ คือเพลงไทยต้องมองทั้งเพลงไม่ใช่มองแต่ลูกตก เด็กมัธยมก็พูดได้เรื่องลูกตก อย่างเราพูดอย่างเด็กไม่ได้ ต้องพูดอย่างนักปราชญ์ ต้องวิเคราะห์ว่า ดวงจันทร์ไม่ใช่กลมไม่ใช่สีเหลือง อย่างครูวิเคราะห์ดอกกุหลาบอย่างนักชีววิทยาก็วิเคราะห์ว่าดอกกุหลาบคือการเจริญงอกงามของปลายกิ่ง ถ้าให้ปุ๋ยคอกจะเจริญดอกโตเท่านั้น ถ้าให้ปุ๋ยไม่ดีจะเท่านี้ สีสันต่างกันยังไง แต่วิเคราะห์อย่างนักดนตรี วิเคราะห์อย่างศิลปะ ดอกกุหลาบนี่ให้น้ำหอม น้ำหวานไหม มีกลีบซ้อนกันทำไม สีดอกกุหลาบดอกนี้ ทำไมไม่เหมือนสีดอกกุหลาบอื่นในโลก มันไปเลยหล่ะ มันหลุดเลยใช่มั้ย ต้องหลุดอย่างนี้

ทำไงเราจะเอาดอกกุหลาบที่เราประทับใจ มาตีแผ่ให้คนอื่นเห็นว่า ดอกกุหลาบที่เราวาด ออกมามันสวยไหม มันต้องเป็นอย่างนั้นนะศิลปะ มองศิลปะให้มองรวม อย่ามองแยก ถ้ามองแยกไม่ได้เลย..."

(อุดม อรุณรัตน์, 2547: 56-57)

จากแนวคิดในการวิเคราะห์ดนตรีของศาสตราจารย์เกียรติคุณ ดร.อุดม อรุณรัตน์ พบว่ามีแนวคิดที่สอดคล้องกับแนวคิดของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ในเรื่องของวิชา สุนทรียศาสตร์ โดยวิเคราะห์ดนตรีไทยแบบองค์รวมทั้งเพลง ผู้วิจัยจึงได้นำแนวคิดในการวิเคราะห์ดนตรีไทยของทั้งสองท่าน มาเป็นแนวทางในการดำเนินงานศึกษาวิเคราะห์เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ

นิยามศัพท์เฉพาะที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์

นิยามศัพท์เฉพาะ ที่ผู้วิจัยใช้อ้างอิงในการศึกษาวิเคราะห์ การประพันธ์ทำนองเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ผู้วิจัยได้อ้างอิงคำศัพท์จากงานนิพนธ์ทางดุริยางคศิลป์ไทย ดังต่อไปนี้

1. หนังสือ ศัพท์สังคีต โดยครูมนตรี ตราโมท
2. บทความเรื่อง “ดนตรีจะมีค่า ถ้าเข้าถึงภาษาดนตรี” และบทความเรื่อง “กลอนระนาด” โดยครูประสิทธิ์ ถาวร
3. หนังสือ เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย โดยทบวงมหาวิทยาลัย
4. วิทยานิพนธ์ เรื่อง “การศึกษาลักษณะทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงพญาโศก ของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์” โดยดุษฎี มีป้อม
5. วิทยานิพนธ์ เรื่อง “การวิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน” โดยไพฑูรย์ เฉยเจริญ

ดังมีรายละเอียดของคำศัพท์ที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

1. **เก็บ** ได้แก่ การบรรเลงที่เพิ่มเติมเสียงสอดแทรกแซง ให้มีพยางค์ถี่ขึ้นกว่าเนื้อเพลงธรรมดา ถ้าจะเขียนเป็นโน้ตสากลในจังหวะ 2/4 ก็จะเป็นจังหวะละ 4 ตัว ห้องละ 8 ตัว(เขบ็ต 2 ชั้นทั้ง 8 ตัว)

2. **คู่** หมายถึง 2 เสียง และเสียงทั้ง 2 นี้อาจบรรเลงให้ดังพร้อมกันก็ได้ หรือดังคนละทีก็ได้ เสียงทั้ง 2 นี้ห่างกันเท่าใดก็เรียกว่า คู่เท่านั้น แต่การนับจะต้องนับเสียงที่ดังทั้ง 2 รวมอยู่ด้วย สมมุติว่า เสียงหนึ่งอยู่ที่อักษร บ. อีกเสียงหนึ่งอยู่ที่อักษร พ. การนับก็ต้องนับ 1.บ 2.ป 3.ผ 4.ฝ และ 5.พ คู่เช่นนี้ก็ต้องเรียกว่า “คู่ 5”

3. **เดี่ยว** เป็นวิธีการบรรเลงอย่างหนึ่ง ที่ใช้เครื่องดนตรีจำพวกดำเนินทำนอง เช่น ระนาด ฆ้องวง จะเข้ ซอ บรรเลงแต่อย่างเดียว การบรรเลงเครื่องดำเนินทำนองเพียงคนเดียว ที่เรียกว่า “เดี่ยว” นี้ อาจมีเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ โหม่ง โทน รำมะนา สองหน้าหรือกลองแขก

บรรเลงไปด้วยก็ได้ การบรรเลงเดี่ยวอาจบรรเลงตลอดทั้งเพลงหรือแทรกอยู่ในเพลงใดเพลงหนึ่งเป็นบางตอนก็ได้

4. **ทอด** ก. หมายถึงการผ่อนจังหวะให้ช้าลง โดยมากใช้กับการบรรเลงก่อนที่จะจบเพลงหรือจบท่อน เพื่อความเรียบร้อยพร้อมเพรียง เช่น *ทอดให้ร้อง* ก็หมายถึง ผ่อนจังหวะให้ช้าลงเพื่อสะดวกแก่การร้อง

5. **ท่อน** คือ กำหนดส่วนใหญ่ส่วนหนึ่งๆ ซึ่งแบ่งออกจากเพลง

อธิบาย: โดยปรกติเมื่อบรรเลงเพลงใดก็ตาม หากจบท่อนหนึ่งๆ แล้วมักจะกลับต้นบรรเลงซ้ำท่อนนั้นอีกครั้งหนึ่ง ที่กล่าวนี้มิใช่ว่าเพลงทุกเพลงจะต้องมีหลายๆ ท่อนเสมอไป บางเพลงอาจมีท่อนเดียวจบ หรือมี 2 ท่อน หรือหลายๆ ท่อนจึงจบก็ได้

6. **ทาง** 1.หมายถึงวิธีดำเนินทำนองโดยเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละอย่าง เช่น ทางระนาดเอก ทางระนาดทุ้ม และทางซอ ซึ่งแต่ละอย่างต่างก็มีวิธีดำเนินทำนองของตนแตกต่างกัน

7. **ทำนอง** คือเสียงสูงๆ ต่ำๆซึ่งสลับสับสนกัน จะมีความสั้นยาวเบาแรงอย่างไร ก็แล้วแต่ความประสงค์ของผู้แต่ง

8. **ย้อย** หมายถึง การร้องหรือบรรเลงอย่างหนึ่งซึ่งประดิษฐ์ทำนองให้เสียงที่ควรจะตกลงตรงจังหวะไปตกลงภายหลังจังหวะ เมื่อเป็นเช่นนี้ ทำนองของประโยคนั้น ก็จำจะต้องยาวกว่าประโยคธรรมดา

9. **ล่วงหน้า** หมายถึง การร้องหรือบรรเลงอย่างหนึ่ง ซึ่งอาจเป็นเครื่องดนตรีอย่างใดอย่างหนึ่ง พลิกแพลงทำนองบรรเลง โดยตัดทำนองให้สั้นเพื่อไปถึงเสียงที่จะตกจังหวะให้ตกก่อนเครื่องดนตรีอื่นๆ คือบรรเลงขึ้นต้นประโยคพร้อมกับเครื่องดนตรีอื่นๆ แต่ให้สุดประโยคก่อน

10. **ลัก** หรือ “ลักจังหวะ” หมายถึงการร้องหรือบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีทั้งเครื่องทำทำนองและเครื่องประกอบจังหวะ ซึ่งดำเนินไปโดยไม่ตรงกับจังหวะ เสียงที่หนักหรือน่าจะลงตรงจังหวะก็ทำให้ตกลงในที่อื่นซึ่งไม่ตรงจังหวะ แต่การกระทำนี้เป็นการกระทำโดยเจตนา เพื่อที่จะให้เกิดความไพเราะหรือเร้าอารมณ์ไปอีกทางหนึ่ง ซึ่งไม่ถือว่าเป็นผิด ลักหรือลักจังหวะนี้ แบ่งออกไปได้เป็น 3 อย่าง คือ เหลื่อม ล่วงหน้า และย้อย ซึ่งมีลักษณะต่างๆ กันทั้งนั้น

11. **สะบัด** ได้แก่การบรรเลงที่แทรกเสียงเข้ามาในเวลาบรรเลงทำนอง“เก็บ” อีก 1 พยางค์ ซึ่งแล้วแต่ผู้บรรเลงจะเห็นสมควรว่าจะแทรกตรงไหน ทำนองตรงที่แทรกนั้นก็เรียกว่า “สะบัด” (มนตรี ตราโมท, 2507: 2-43)

12. **กลม** หมายถึง ลักษณะของเสียงที่นุ่มนวล กลมกล่อม ไพเราะน่าฟัง เป็นเสียงที่มีคุณค่าและปฏิบัติได้ยากมากที่สุด กล่าวคือ ผู้ปฏิบัติต้องใช้ความประณีตบรรจงสูง ในการที่

จะสร้างเสียงอันก่อให้เกิดความนุ่มนวล เช่น ในการตีระนาดหรือกลอง ผู้จะฝึกวิธีนี้ได้ ต้องผ่านการตีฉากก่อน คือ ยกไม้ทั้งสองให้ได้ฉาก แล้วตีลงไปให้มีเสียงกลมกล่อม ในการตีระนาด ผู้ตีจะต้องให้ไม้ทั้งสองกระทบระนาดพร้อมกัน ถ้าเป็นกลองทัด ซึ่งนับว่าเป็นเครื่องดนตรีที่ให้เสียงดัง ผู้ตีจะต้องรู้จักประคองน้ำหนักไม้ ให้ลงไปกระทบหน้ากลองแต่พอควร แล้วรีบยกขึ้นอย่างบรรจงสลับกันทั้งขึ้นและลง เสียงที่ออกมานั้น จะมีความพอดีละมุนละไม ไม่ก่อให้เกิดความรำคาญ ลักษณะการตีแบบนี้เรียกว่า “ตีสงมือ”

13. **คู่สอง** หมายถึง เสียงที่ห่างกัน 2 เสียง เช่น โด กับ เร ในการตีฆ้องวงใหญ่ ถ้าปฏิบัติโดยวิธีการกรอ เรียกว่า “เทียว”

14. **คู่สี่** หมายถึง เสียงที่ห่างกัน 4 เสียง เช่น โด กับ ฟา เมื่อปฏิบัติพร้อมกันทั้ง 2 เสียง เรียกว่า “โถ่ง” หรือ “โทง”

15. **คู่ห้า** หมายถึง เสียงที่ห่างกัน 5 เสียง เช่น มือขวายืนอยู่ที่เสียง ที (ลูกที่ 12 ของฆ้อง) มือซ้ายยืนอยู่ที่เสียง มี (ลูกที่ 8 ของฆ้อง) ปฏิบัติพร้อมกัน เรียกว่า “โขล่ง” หรือ มือขวายืนอยู่ที่เสียง มี (ลูกที่ 8 ของฆ้อง) มือซ้ายยืนอยู่ที่เสียง ลา (ลูกที่ 12 ของฆ้อง) ปฏิบัติพร้อมกัน เรียกว่า “โคล้ง” โอกาสที่จะใช้ เช่น ในจังหวะยืนของลูกซุ้ม

16. **คู่หก** หมายถึง เสียงที่ห่างกัน 6 เสียง ใช้ในกรณีที่ลูกยอดของฆ้องวงใหญ่ ไม่มีเสียงคู่แปดของลูกที่มือตีอยู่ ลักษณะนี้เรียกว่า การทดมือ หรือทดเสียงแทนคู่แปด บางครั้งก็เรียกว่าเสี้ยวมือ

17. **คู่เก้า** หมายถึง เสียงที่ห่างกัน 9 เสียง เช่น ในการตีฆ้องวงใหญ่ มือซ้ายยืนอยู่ที่เสียง โด (ล่าง) มือขวายืนอยู่ที่เสียง เร (บน) ใช้เมื่อต้องการเสียงกระทบ เสียงที่ได้ยินเรียกว่า “เท็ด” ตามปรกติเมื่อตีคู่เก้าแล้ว มือขวาจะต้องกลับมาตีที่เสียง โด ซึ่งเป็นคู่แปด เพื่อเกลาเสียงให้นุ่มนวลขึ้น นอกจากนั้น ก็มีการกระทบเสียงเป็นคู่สิบ โดยจะต้องใช้วิธีตีเพื่อเกลาเสียง ให้มาลงคู่แปดเช่นเดียวกัน แต่โอกาสที่ใช้มักจะอยู่ในประเภทเพลงเดี่ยว ส่วนเครื่องดนตรีอื่น เช่น ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก ก็อาจเอาไปใช้ได้บ้าง แต่ก็มีเป็นส่วนน้อย

18. **กลอน** หมายถึง กลุ่มของเสียงที่มีความไพเราะ และรับส่งสัมผัสกัน ในท่วงทำนองดนตรีเป็นกลุ่มๆ กลุ่มหนึ่งๆ ตามปกติ แบ่งเป็น 2 วรรค วรรคแรกหนึ่งจังหวะฉิ่งฉับ วรรคหลังหนึ่งจังหวะฉิ่งฉับ

19. **ประโยค** หมายถึง ประโยคหนึ่งมี 2 วรรค วรรคหน้าก็คือวรรคถาม วรรคหลังคือวรรคตอบ ถ้าจะอธิบายให้เข้าใจง่ายๆ ก็คือ กลอนระนาด (เอก) นั้น มีลักษณะเป็นประโยค

ประโยคหนึ่ง แบ่งเป็นประโยคเล็กๆ 2 ประโยค ประโยคแรกเป็นประโยคถาม ประโยคหลังเป็นประโยคตอบ ทั้งถามและตอบต้องสัมผัสต่อเนื่องเป็นเรื่องเดียวกัน (ประสิทธิ์ ถาวร, 2546: 77-78)

20. **ตีดูด ตีกดซ้ายเปิดขวา**

- เสียงดูดที่เกิดจากการบังคับเสียงโดยใช้มือทั้งสองร่วมกันบังคับเสียง คือ การตีขวาด้วยเสียงเปิดแล้วห้ามเสียงด้วยมือซ้าย หรือการปฏิบัติในทางตรงข้ามคือ เปิดซ้ายห้ามขวา โดยแบ่งเป็นดูดขึ้นและดูดลง

- เสียงดูดที่เกิดจากการบังคับเสียง โดยใช้มือข้างเดียวทำให้เกิดเสียงเปิด แล้วห้ามเสียงโดยการกดหัวไม้กับลูกระนาดที่เกิดเสียงนั้น

21. **ตีถ่าง** คือ การตีที่กว้างกว่าคู่แปด โดยแบ่งเป็น ถ่างข้างซ้าย ถ่างข้างขวาหรือแยกมือพร้อมกัน

22. **ตีกระทบ** คือ การทำให้เสียงเกิดโดยมือทั้งสองข้าง ให้เสียงเกิดในลักษณะชิดกัน โดยเสียงที่ 1 มีน้ำหนักมากกว่าเสียงที่ 2 พร้อมกับให้เสียงที่ 2 เป็นเสียงลงจังหวะ เสียงกระทบอาจทำให้เกิดขึ้น ตั้งแต่ 1 เสียงขึ้นไป จนเสียงคู่ต่างๆ ที่มีความเหมาะสมกับการบรรเลงของระนาดทุ้ม การตีกระทบมีหลายแบบ

23. **ตีเตะมือซ้าย เตะมือขวา** คือ การบรรเลงด้วยการใช้สำนวนพิเศษ โดย

- ตีสวน มือขวา ตีเข้าหามือซ้าย และ มือซ้ายตีสวนกลับเข้าหามือขวา

- ตีตาม มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย ทั้งนี้ ต้องเป็นการตีมือละ 2 เสียงเท่านั้น

24. **ตีกวาด** คือ การใช้ไม้ระนาดทุ้มระโดยเร็วหรือช้าไปบนผืนระนาดทุ้มในลักษณะต่างๆ

- ตีกวาดทีละมือ ในลักษณะกวาดขึ้นหรือกวาดลง

- ตีกวาดสองมือ ไปในทิศทางเดียวกัน หรือต่างทิศทางกันในลักษณะกวาดเข้าหากัน และกวาดแยกมือออกจากกัน

25. **ตีเสียงสะบัด**

- ตีสะบัดเรียงเสียง ขึ้นและลง

- ตีสะบัดข้ามเสียง ขึ้นและลง (ทบวงมหาวิทยาลัย, 2538: 97-98)

26. **ลูกฝรั่ง** หมายถึง ทางหรือสำนวนกลอนของระนาดทุ้ม ที่มีลักษณะการใช้เสียงเป็นคู่หรือคู่ประสานโดยการตีทีละเสียงหรือตีพร้อมกันสองมือเป็นคู่ 4 คู่ 6 คู่ 8 หรือคู่ 3 คู่ 5 คู่ 8 ซึ่งมีทั้งการตีขึ้นและตีลง สำนวนกลอนลักษณะดังกล่าวนี้ นักดนตรีไทยมีความรู้สึกว่า เป็นเสียงที่คล้ายคลึงกับเสียงคู่ประสานของดนตรีสากลจึงนิยมเรียกสำนวนกลอนลักษณะนี้ว่า ลูกฝรั่ง (ดุษฎี มีป้อม, 2544: 7)

27. **ทำนองเชื่อม** หมายถึง กลุ่มทำนองหนึ่ง ที่ทำหน้าที่บทบาทคล้ายกับเป็นสะพานในการเคลื่อนย้ายบันไดเสียงระหว่างเนื้อเพลงกับลูกโยน หรือลูกโยนกับลูกโยน

28. **ทำนองหลัก** หมายถึง แนวทำนองที่ฆ้องวงใหญ่บรรเลงโดยไม่พลิกแพลงใดๆ คือเป็นทำนองหลักของเพลงนั้น

29. **ทำนองแปร** หมายถึง การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีหรือทางร้อง ที่แตกต่างไปจากเนื้อฆ้องแต่ยังยึดลูกตกของวรรคเป็นสำคัญ ซึ่งมีการแต่งทำนองเตรียมไว้ล่วงหน้าหรือบรรเลงตามที่มีผู้ทำไว้ และการแปรโดยฉับพลันขณะที่กำลังบรรเลงนั้น ถือว่าผู้บรรเลงเป็นผู้มีความสามารถและปฏิภาณดี (ไพฑูรย์ เฉยเจริญ, 2542: 14)

30. **ตีกระจายคอร์ด** (Arpeggio) มาจากคำอิตาเลียน ว่า arpeggiare มีความหมายว่า การกระจายคอร์ดโดยเล่นในลักษณะคล้ายฮาร์ป (ใช้โน้ตลำดับที่ 1,3,5,8,5,3,1 ในคอร์ด)

ข้อตกลงเบื้องต้น

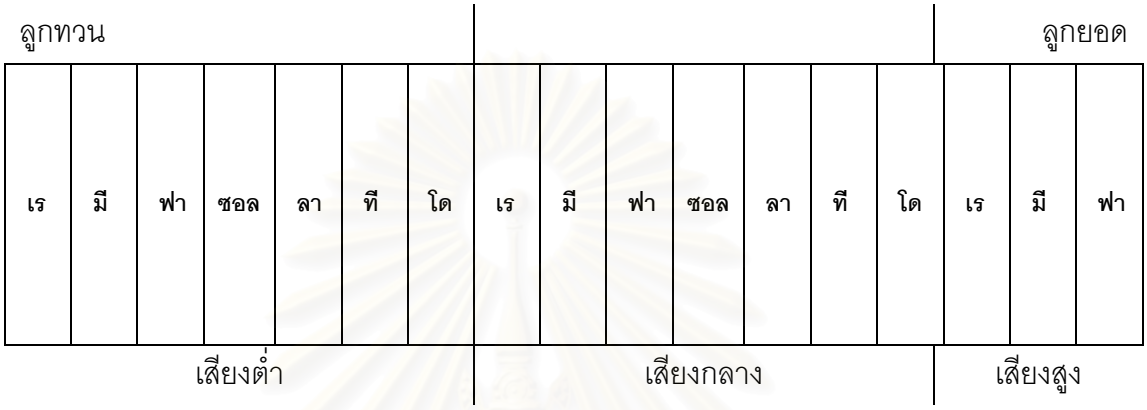
การดำเนินงานในการศึกษาวิเคราะห์การประพันธ์ทำนอง เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ มีข้อตกลงเบื้องต้นดังต่อไปนี้

1. ทำนองหลักของเพลงสารถี 3 ชั้น ที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์การประพันธ์ทำนองเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ผู้วิจัยอ้างอิงจาก งานวิจัยเรื่อง วิเคราะห์ทางเดี่ยวระนาดเอก เพลงสารถี 3 ชั้น กรณีศึกษาทางของครูสกล แก้วเพ็ญกาศ โดย สุราชดิษฐ์ ศรีสัตย์ชยะ ผู้วิจัยกำหนดเรียกชื่อด้วยคำว่า **ทำนองหลัก**

2. เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ จะศึกษาวิเคราะห์จากบทประพันธ์ที่อาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์ แห่งมหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม ได้รับการถ่ายทอดจากครูสมภพ ขำประเสริฐโดยตรง ในช่วงเวลาที่ครูสมภพ ขำประเสริฐ ดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญพิเศษ ทำหน้าที่เป็นผู้สอนดนตรีไทย ให้กับภาควิชานาฏยสังคีต คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขตพระราชวังสนามจันทร์ จังหวัดนครปฐม ในระหว่าง พ.ศ. 2523-2535 ผู้วิจัยกำหนดเรียกชื่อด้วยคำว่า **ทางระนาดทุ้ม**

การบันทึกโน้ต ที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์การประพันธ์ทำนองเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ผู้วิจัยใช้การบันทึกด้วยโน้ตระบบไทย (ด ร ม ฟ) โดยมีรายละเอียดของสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต ดังนี้

รูปร่างลักษณะของผืนระนาดทุ้ม มีจำนวนของลูกระนาดทั้งหมด 17 ลูก มีเสียง 17 เสียง เรียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง เริ่มจากลูกทวน เสียง เร ไปหาลูกยอด เสียง ฟา แสดงเป็นแผนภูมิได้ดังนี้



รูปที่ 16 ภาพแผนภูมิแสดงรูปร่างลักษณะของผืนระนาดทุ้ม

กำหนดสัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึกโน้ต ดังนี้

1 เสียงต่ำ ตั้งแต่ เร มี ฟา ซอล ลา ที โด ใช้สัญลักษณ์ รฺ มฺ ฟฺ ซฺ ลฺ ทฺ ดฺ

2 เสียงกลาง ตั้งแต่ เร มี ฟา ซอล ลา ที โด ใช้สัญลักษณ์ ร ม ฟ ซ ล ท ด

3 เสียงสูง ตั้งแต่ เร มี ฟา ใช้สัญลักษณ์ ร๋ ม๋ ฟ๋

4 คู่ผสมต่างๆ ใช้สัญลักษณ์ บันทึกโน้ตมือขวาเป็นแถวบน และมือซ้ายแถวล่าง ตัวอย่างเช่น

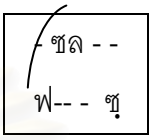
- ซ - ซ - ร - -	- ซ - ด ร - - ด

5 เสียงดูด ใช้สัญลักษณ์ ขีดเส้นใต้ที่ตัวโน้ต ตัวอย่างเช่น

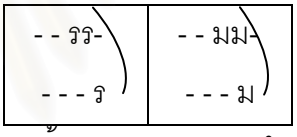
- - - <u>ร</u> - - ดฺ -	<u>ม ฟ ซ ล</u> - - - -

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

6 เสียงสะบัด ใช้สัญลักษณ์ บันทึกโน้ตสามตัวเรียงชิดกัน ตามลักษณะการใช้มือซ้ายและมือขวาในการปฏิบัติและขีดเส้นโค้งเหนือตัวโน้ตจากด้านซ้ายถึงด้านบน ตัวอย่างเช่น



7 ลูกสะเดาะ ใช้สัญลักษณ์ บันทึกโน้ตสามตัวเรียงชิดกัน ตามลักษณะการใช้มือขวาและมือซ้ายในการปฏิบัติและขีดเส้นโค้งเหนือตัวโน้ตจากด้านบนถึงด้านขวา ตัวอย่างเช่น



การบันทึกโน้ตเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ในส่วนของภาคผนวก ผู้วิจัยใช้การบันทึกด้วยโน้ตระบบสากล โดยศึกษาทฤษฎีการบันทึกโน้ตสากล จากงานนิพนธ์ทางดุริยางคศิลป์สากล 2 ฉบับ ได้แก่ หนังสือแบบเรียนดุริยางค์ศาสตร์สากล ฉบับทูลเกล้าทูลกระหม่อมถวาย โดยพระเจนดุริยางค์ และหนังสือบันทึกโน้ตเพลงไทยเป็นโน้ตสากลอย่างไร โดยสันทัด ตัณฑนันทน์

ศึกษาวิเคราะห์การประพันธ์ทำนองเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ

การดำเนินงานในการศึกษาวิเคราะห์การประพันธ์ทำนอง เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ผู้วิจัยมุ่งศึกษาในประเด็นต่อไปนี้

1. ลักษณะรูปแบบของกลุ่มเสียงปัญจมูล และลูกตกของทำนองหลัก

2. ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง และการใช้กลวิธีพิเศษที่ผู้ประพันธ์ได้ตบแต่งขึ้นเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ลักษณะรูปแบบของกลุ่มเสียงปัญจมูลและลูกตกของทำนองหลัก

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายเกี่ยวกับความคิดในเรื่องของ กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-centric) ไว้ว่า

> *"...ดนตรีไทยนั้น หลีกเลี่ยงเสียงระดับที่ ๔ และใช้เสียงระดับที่ ๗ น้อยครั้ง เช่น ในบันไดเสียงเพียงออล่าง ซึ่งตรงกับลูกฆ้องลูกที่ ๓ นับจากลูกทวน (ลูกต่ำสุด) ก็จะมีกลุ่มเสียงปัญจมูลเป็น ๓-๔-๕-X-๗-๘-X ดูคล้ายกับ Pentatonic scale ของตะวันตก อุปมานิทัศน์ของความคิดนี้จึงปรากฏเป็นพระปัญจสิขร ซึ่งแปลกันตรงๆ ว่า ภูเขาห้าลูก ภูเขาทั้งห้าในทางดนตรีก็เทียบได้กับกลุ่มเสียงปัญจมูลนี้เอง ทั้งยังเป็นตัวแทนของความหมายที่เกี่ยวกับท่วงทำนองทั้งปวงด้วย..."* (พิชิต ชัยเสรี, 2540: 39)

จากแนวความคิดเรื่องกลุ่มเสียงปัญจมูล ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ผู้วิจัยพบว่าในการศึกษาวิเคราะห์ดนตรีไทยเกี่ยวกับกลุ่มเสียงปัญจมูล ด้วยภูมิปัญญาไทย จะสามารถแบ่งกลุ่มเสียงปัญจมูล ออกได้ 7 กลุ่ม ดังต่อไปนี้

1. ทางเพียงออล่าง มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ซอล ลา ที X เร มี X
2. ทางใน มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ลา ที โด X มี ฟา X
3. ทางกลาง มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ที โด เร X ฟา ซอล X
4. ทางเพียงออบน มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X
5. ทางนอก มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ เร มี ฟา X ลา ที X
6. ทางกลางแหบ มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ มี ฟา ซอล X ที โด X
7. ทางชวา มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X

ดังนั้น ในการศึกษาเกี่ยวกับลักษณะรูปแบบของกลุ่มเสียงปัญจมูล ของเพลงสารถี 3 ชั้น จึงสามารถอธิบายได้ดังต่อไปนี้

เพลงสารถี 3 ชั้น เป็นเพลงประเภททางพื้น บรรเลงในจังหวะหน้าทับปรบไก่อัตรา 3 ชั้น มีจำนวน 3 ท่อน ลักษณะรูปแบบทำนองหลัก มีรายละเอียดของทำนองหลัก ความยาวของจังหวะหน้าทับ และลักษณะรูปแบบของกลุ่มเสียงปัญจมูล ดังต่อไปนี้

ท่อน 1 มีลักษณะรูปแบบของทำนองหลักที่เป็นอิสระ (A) มีความยาว 4 จังหวะหน้าทับ 8 ประโยค 16 วรรค มีกลุ่มเสียงปัญจมูล ได้แก่ ทางเพียงออบน ทางกลางและทางชวา

ท่อน 2 มีลักษณะรูปแบบของทำนองหลักที่เป็นอิสระ (BC) มีความยาว 4 จังหวะหน้าทับ 8 ประโยค 16 วรรค มีกลุ่มเสียงปัญจมูล ได้แก่ ทางชวาและทางเพียงออบน

ท่อน 3 มีประโยคต้นบรรเลงซ้ำสองครั้ง ตอนหลังจึงดำเนินตามทำนองของท่อน 2 (DC) มีความยาว 5 จังหวะหน้าทับ 10 ประโยค 20 วรรค มีกลุ่มเสียงปัญจมูล ได้แก่ ทางเพียงออบนและทางชวา

ลักษณะรูปแบบของทำนองหลักของเพลงสารถี 3 ชั้น สามารถแสดงเป็นแผนภูมิ ได้ดังต่อไปนี้

II: A :II: BC :II: DC :II

รูปที่ 17 ภาพแผนภูมิแสดงรูปแบบ (Form) ทำนองหลักของเพลงสารถี 3 ชั้น

ทำนองหลักของเพลงสารถี 3 ชั้น มีลักษณะกลุ่มเสียงปัญจมูลและลูกตกของทำนองหลักดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

ท่อน 1 ความยาวของทำนองหลัก 4 จังหวะหน้าทับ 8 ประโยค 16 วรรค ประกอบด้วย

ประโยคที่ 1	วรรคที่ 1	ลูกตกเสียง ลา	เป็นเสียงที่ 6	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)
	วรรคที่ 2	ลูกตกเสียง โด	เป็นเสียงที่ 1	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)
ประโยคที่ 2	วรรคที่ 3	ลูกตกเสียง โด	เป็นเสียงที่ 1	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)
	วรรคที่ 4	ลูกตกเสียง ซอล	เป็นเสียงที่ 5	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)
ประโยคที่ 3	วรรคที่ 5	ลูกตกเสียง ฟา	เป็นเสียงที่ 1	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
	วรรคที่ 6	ลูกตกเสียง ลา	เป็นเสียงที่ 3	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
ประโยคที่ 4	วรรคที่ 7	ลูกตกเสียง โด	เป็นเสียงที่ 5	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
	วรรคที่ 8	ลูกตกเสียง ซอล	เป็นเสียงที่ 5	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)
ประโยคที่ 5	วรรคที่ 9	ลูกตกเสียง โด	เป็นเสียงที่ 2	ในกลุ่มเสียง ที (ทางกลาง)
	วรรคที่10	ลูกตกเสียง โด	เป็นเสียงที่ 2	ในกลุ่มเสียง ที (ทางกลาง)
ประโยคที่ 6	วรรคที่11	ลูกตกเสียง ที	เป็นเสียงที่ 1	ในกลุ่มเสียง ที (ทางกลาง)
	วรรคที่12	ลูกตกเสียง เร	เป็นเสียงที่ 3	ในกลุ่มเสียง ที (ทางกลาง)
ประโยคที่ 7	วรรคที่13	ลูกตกเสียง ซอล	เป็นเสียงที่ 5	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)
	วรรคที่14	ลูกตกเสียง โด	เป็นเสียงที่ 1	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)
ประโยคที่ 8	วรรคที่15	ลูกตกเสียง ฟา	เป็นเสียงที่ 1	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
	วรรคที่16	ลูกตกเสียง ลา	เป็นเสียงที่ 3	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)

จากการศึกษาวิเคราะห์ทำนองหลักของเพลงสารถี 3 ชั้น ท่อน 1 พบว่า ลักษณะรูปแบบของกลุ่มเสียงปัญจมูล และลูกตกของทำนองหลักของเพลงสารถี 3 ชั้น ท่อน 1 มีลักษณะดังต่อไปนี้

ท่อน 1

ในวรรคที่ 1 ถึงวรรคที่ 4 ทำนองหลักจะอยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) จากนั้นเปลี่ยนเป็นกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) ในวรรคที่ 5 โดยในวรรคที่ 4 สำนวนมาตกที่เสียง ซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 ของกลุ่มเสียง (5^{th} Degree) และเป็นโน้ตที่ช่วยในการเปลี่ยนกลุ่มเสียง เพราะได้มาเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) ในวรรคที่ 5 ถึงวรรคที่ 7 ทำนองหลักอยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) จากนั้นเปลี่ยนเป็นกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) ในวรรคที่ 8 โดยในวรรคที่ 7 สำนวนมาตกที่เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 ของกลุ่มเสียง (5^{th} Degree) และเป็นโน้ตที่ช่วยในการเปลี่ยนกลุ่มเสียง เพราะได้มาเป็นเสียงที่ 4 ของกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) ในวรรคที่ 9 ถึงวรรคที่ 12 ทำนองหลักจะอยู่ในกลุ่มเสียง ที (ทางกลาง) จากนั้นจึงเปลี่ยนเป็นกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) ในวรรคที่ 13 โดยในวรรคที่ 12 สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3^{rd} Degree) และเป็นโน้ตที่ช่วยในการเปลี่ยนกลุ่มเสียง เพราะได้มาเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) ในวรรคที่ 13 ถึงวรรคที่ 14 ทำนองหลักอยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) จากนั้นเปลี่ยนเป็นกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) ในวรรคที่ 15 โดยในวรรคที่ 14 สำนวนมาตกที่เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1^{st} Degree) และเป็นโน้ตที่ช่วยในการเปลี่ยนกลุ่มเสียง เพราะได้มาเป็นเสียงที่ 5 ของกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) ในวรรคที่ 15 ถึงวรรค ที่ 16 ทำนองหลักอยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) โดยในวรรคที่ 16 สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3^{rd} Degree) และเป็นโน้ตที่ช่วยในการเปลี่ยนกลุ่มเสียง เพราะเมื่อบรรเลงกลับต้นหรือบรรเลงต่อไปในท่อน 2 สำนวนที่มาตกก็จะช่วยในการเปลี่ยนกลุ่มเสียงได้อย่างกลมกลืน

ท่อน 2 ความยาวของทำนองหลัก 4 จังหวะหน้าทับ 8 ประโยค 16 วรรค ประกอบด้วย

ประโยคที่ 1	วรรคที่ 1	ลูกตกเสียง ฟา	เป็นเสียงที่ 1	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
	วรรคที่ 2	ลูกตกเสียง ลา	เป็นเสียงที่ 3	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
ประโยคที่ 2	วรรคที่ 3	ลูกตกเสียง ลา	เป็นเสียงที่ 3	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
	วรรคที่ 4	ลูกตกเสียง ฟา	เป็นเสียงที่ 1	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
ประโยคที่ 3	วรรคที่ 5	ลูกตกเสียง โด	เป็นเสียงที่ 5	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
	วรรคที่ 6	ลูกตกเสียง ฟา	เป็นเสียงที่ 1	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)

ประโยคที่ 4	วรรคที่ 7	ลูกตกเสียง ฟา	เป็นเสียงที่ 1	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
	วรรคที่ 8	ลูกตกเสียง ลา	เป็นเสียงที่ 3	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
ประโยคที่ 5	วรรคที่ 9	ลูกตกเสียง เร	เป็นเสียงที่ 6	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
	วรรคที่10	ลูกตกเสียง ลา	เป็นเสียงที่ 3	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
ประโยคที่ 6	วรรคที่11	ลูกตกเสียง ลา	เป็นเสียงที่ 3	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
	วรรคที่12	ลูกตกเสียง ฟา	เป็นเสียงที่ 1	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
ประโยคที่ 7	วรรคที่13	ลูกตกเสียง ซอล	เป็นเสียงที่ 2	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
	วรรคที่14	ลูกตกเสียง เร	เป็นเสียงที่ 6	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
ประโยคที่ 8	วรรคที่15	ลูกตกเสียง ซอล	เป็นเสียงที่ 5	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)
	วรรคที่16	ลูกตกเสียง เร	เป็นเสียงที่ 2	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)

จากการศึกษาวิเคราะห์ทำนองหลักของเพลงสารถี 3 ชั้น ท่อน 2 พบว่า ลักษณะรูปแบบของกลุ่มเสียงปัญจมูล และลูกตกของทำนองหลักของเพลงสารถี 3 ชั้น ท่อน 2 มีลักษณะดังต่อไปนี้

ท่อน 2

ในวรรคที่ 1 ถึงวรรคที่ 14 ทำนองหลักจะอยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) จากนั้นเปลี่ยนเป็นกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) ในวรรคที่ 15 โดยในวรรคที่ 14 สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง (6^{th} Degree) และเป็นโน้ตที่ช่วยในการเปลี่ยนกลุ่มเสียง เพราะได้มาเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) ในวรรคที่ 15 ในวรรคที่ 15 ถึงวรรคที่ 16 ทำนองหลักอยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) โดยในวรรคที่ 16 สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2^{nd} Degree) และเป็นโน้ตที่ช่วยในการเปลี่ยนกลุ่มเสียง เพราะเมื่อบรรเลงกลับต้นหรือบรรเลงต่อไปในท่อน 3 สำนวนที่มาตกก็จะช่วยในการเปลี่ยนกลุ่มเสียงได้อย่างกลมกลืน

ท่อน 3 ความยาวของทำนองหลัก 5 จังหวะหน้าทับ 10 ประโยค 20 วรรค ประกอบด้วย

ประโยคที่ 1	วรรคที่ 1	ลูกตกเสียง มี	เป็นเสียงที่ 3	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)
	วรรคที่ 2	ลูกตกเสียง มี	เป็นเสียงที่ 3	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)
ประโยคที่ 2	วรรคที่ 3	ลูกตกเสียง ซอล	เป็นเสียงที่ 5	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)
	วรรคที่ 4	ลูกตกเสียง เร	เป็นเสียงที่ 2	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)

ประโยคที่ 3	วรรคที่ 5	ลูกตกเสียง มี	เป็นเสียงที่ 3	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)
	วรรคที่ 6	ลูกตกเสียง มี	เป็นเสียงที่ 3	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)
ประโยคที่ 4	วรรคที่ 7	ลูกตกเสียง ซอล	เป็นเสียงที่ 5	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)
	วรรคที่ 8	ลูกตกเสียง เร	เป็นเสียงที่ 2	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)
ประโยคที่ 5	วรรคที่ 9	ลูกตกเสียง ลา	เป็นเสียงที่ 6	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)
	วรรคที่10	ลูกตกเสียง เร	เป็นเสียงที่ 2	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)
ประโยคที่ 6	วรรคที่11	ลูกตกเสียง เร	เป็นเสียงที่ 2	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)
	วรรคที่12	ลูกตกเสียง ลา	เป็นเสียงที่ 6	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)
ประโยคที่ 7	วรรคที่13	ลูกตกเสียง ฟา	เป็นเสียงที่ 1	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
	วรรคที่14	ลูกตกเสียง ลา	เป็นเสียงที่ 3	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
ประโยคที่ 8	วรรคที่15	ลูกตกเสียง ลา	เป็นเสียงที่ 3	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
	วรรคที่16	ลูกตกเสียง ฟา	เป็นเสียงที่ 1	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
ประโยคที่ 9	วรรคที่17	ลูกตกเสียง ซอล	เป็นเสียงที่ 2	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
	วรรคที่18	ลูกตกเสียง เร	เป็นเสียงที่ 6	ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา)
ประโยคที่ 10	วรรคที่19	ลูกตกเสียง ซอล	เป็นเสียงที่ 5	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)
	วรรคที่20	ลูกตกเสียง เร	เป็นเสียงที่ 2	ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน)

จากการศึกษาวิเคราะห์ทำนองหลักของเพลงสารถี 3 ชั้น ท่อน 3 พบว่า ลักษณะรูปแบบของกลุ่มเสียงปัญจมูล และลูกตกของทำนองหลักของเพลงสารถี 3 ชั้น ท่อน 3 มีลักษณะดังต่อไปนี้

ท่อน 3

ในวรรคที่ 1 ถึงวรรคที่ 12 ทำนองหลักจะอยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) จากนั้นเปลี่ยนเป็นกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) ในวรรคที่ 13 โดยในวรรคที่ 12 สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง (6^{th} Degree) และเป็นโน้ตที่ช่วยในการเปลี่ยนกลุ่มเสียง เพราะได้มาเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) ในวรรคที่ 13 ถึงวรรคที่ 18 ทำนองหลักอยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) จากนั้นเปลี่ยนเป็นกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) ในวรรคที่ 19 โดยในวรรคที่ 18 สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง (6^{th} Degree) และเป็นโน้ตที่ช่วยในการเปลี่ยนกลุ่มเสียง เพราะได้มาเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) ในวรรคที่ 19 ถึงวรรคที่ 20 ทำนองหลักจะอยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) โดยในวรรคที่ 20 สำนวนมาตกที่

เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2nd Degree) และเป็นโน้ตที่ช่วยในการเปลี่ยนกลุ่มเสียงเมื่อบรรเลงกลับต้น สำนวนที่มาตกก็จะเป็นโน้ตที่ช่วยในการเปลี่ยนกลุ่มเสียง ได้อย่างกลมกลืน

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงและการใช้กลวิธีพิเศษที่ผู้ประพันธ์ได้ตบแต่งขึ้นเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

- ซ - ซ - ร - -	- ซ - ด ร - - ดฺ	- มฺ รฺ ด - ม ร ดฺ	- ท - ล - ทฺ - ลฺ	- - ด ด - ดฺ - -	- รฺ - ซ - ร - ร	- - - - - ม - -	- ซล - ด ฟ - - ดฺ

ทางระนาดทุ้ม

- ซล - - ฟ- - - ซฺ	ซซ- - ด - - ร - ดฺ	-รฺมฺ รฺ ด - ม ร ดฺ	- ท - ล - ทฺ - ลฺ	- รฺ มฺ - ร - - ม	- ซล ด - ฟ- - - ซ	- ซ ล - ม - - ดฺ	ด - - ด - - ล -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 1 ทำนองหลักของประโยคที่ 1 อยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง (6th Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและกลับขึ้นไปหาเสียงสูงอีกครั้ง (ด ล ซ ด) ในระหว่างการเคลื่อนที่ของทำนองในห้องที่ 4 ผู้ประพันธ์ใช้เสียง ที ซึ่งเป็นเสียงที่ 7 ของกลุ่มเสียง (7th Degree) ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงเข้ามาช่วยในการเชื่อมทำนองให้มีความกลมกลืนและสละสลวยยิ่งขึ้น

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำโครงสร้างของทำนองหลัก มาเป็นแม่แบบตามหลักการประพันธ์เพลงเดี่ยวโดยขนบไทยและมีความสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองด้วยการใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีเสียงสะบัดแบบที่เรียกว่า สะบัดคม ซึ่งหมายถึงการตีเก็บ 3 พยางค์ที่รวดเร็ว ทำให้เกิดเสียงกร้าว (ฟซล--) และแสดงความสามารถของมือขวาด้วยการสะเดาะสองเสียง (ซซร--) ใช้การตีกระทบคู่ 8

ที่ให้ความรู้สึกกลมกล่อม (-รำมำ รำ ด - ท - ล) ในห้องที่ 3 และ 4 จากนั้นเดินทำนองเก็บต่อในวรรคที่ 2 และจบประโยคด้วยการตีกระทบสองเสียงชิดกัน (ล ด) โดยลงพอดีกับจังหวะด้วยมือขวา

ในประโยคนี้ ถือเป็นแนวทางในการบรรเลงขึ้นต้นเพลงเดี่ยวที่บรมครูดนตรีไทยส่วนใหญ่ท่านนิยมนำมาใช้ ผู้ประพันธ์ได้ยึดแนวทางนี้มาใช้ เพื่อจุดประสงค์ที่จะให้ผู้ฟังได้ทราบว่า กำลังจะนำเสนอเพลงเดี่ยวสารถี โดยไม่ปิดทางและยังไม่แสดงการหลอกล่อกับจังหวะ ทำให้ผู้ฟังเกิดความสนใจใคร่ที่จะอยากรู้ว่า ในประโยคต่อไปจะมีเทคนิคอะไรมานำเสนอ

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 2

ทำนองหลัก

- ซ - ด - ร - ดฺ	- - รำ มำ - - - ม	- มำ - มำ - ซ - ม	- รำ - ด - ร - ดฺ	- - มำ - - - - รำ	มำ - รำ - - ด - ล	ด - รำ - - ล - ด	รำ - ด - - ล - ซ

ทางระนาดทุ้ม

- - ดฺดฺ- - ซฺ - ดฺ	- ดฺดฺ ม ซฺ - ดฺ ทฺ	- ล - - - - ซ ม	ซ ม - - - - ร ดฺ	ม ซ - - - - ดฺ ร	ม ร - - - - ดฺ ลฺ	- ลฺ - - - - ซฺ ฟฺ	- ดฺ - - - - ลฺ -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 2 ทำนองหลักของประโยคที่ 2 ยังคงอยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 ของกลุ่มเสียง (5th Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลักมีการเชื่อมต่อกับประโยคที่ 1 ขึ้นไปแล้วเคลื่อนที่ลงมาหาเสียงต่ำในส่วนท้ายของประโยค (มำ ด ล ซ) ในระหว่างการเคลื่อนที่ของทำนองในห้องที่ 5 ถึง 8 ใช้การตีสลับมือขึ้นลงเป็นคู่ผสมต่างๆ ในการดำเนินทำนอง

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยใช้การลดลงมาบรรเลงในระบบเสียงต่ำ

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ขึ้นต้นประโยคด้วยมือซ้าย สาเหตุเพราะในประโยคก่อนหน้านี้จบด้วยมือขวา ผู้ประพันธ์ใช้ไหวพริบปฏิภาณตบแต่งลีลาทำนอง ด้วยการใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีเสียงสะเดาะแสดงความสามารถของมือขวาด้วยการสะเดาะสองเสียง (--ดฺดฺดฺ) และลงคู่ 4 ในห้องที่ 2 จากนั้น

เดินทำนองด้วยการตีตาม โดยใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (-ลซม ซมรดฺ) ใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา (มซดฺร) แล้วใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (มรดฺลฺ) ก่อนหมดทำนองผู้ประพันธ์ได้นำเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 4 ของกลุ่มเสียง (4th Degree) เป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียง เพื่อแทรกให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกว่า ประโยคต่อไปกำลังจะเปลี่ยนกลุ่มเสียงปัญจมูลแล้ว เพราะเสียง ฟา กำลังจะเป็นโน้ตในกลุ่มเสียงของประโยคถัดไป และจบประโยคด้วยย้อยจังหวะให้ไปตกในประโยคถัดไปด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้เริ่มแสดงศักยภาพในการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เพื่อจุดประสงค์ที่จะให้ผู้ฟังได้ทราบว่า ถึงแม้ว่าทำนองหลักจะดำเนินไปในทางเสียงสูง แต่ระนาดทุ้มก็สามารถดำเนินทำนองให้แปลกไปกว่าทำนองหลักโดยใช้ระบบเสียงทุ้มต่ำในการดำเนินทำนองและเริ่มแสดงการหลอกล่อกับจังหวะ ด้วยการย้อยจังหวะให้ไปตกในประโยคถัดไป

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก

- ด - มำ - ดฺ - ม	รำ ด - - ร ดฺ - ลฺ	ล ล - - - - - ซฺ	ซ ซ - ฟ - - - ฟฺ	- ร - - - ลฺ - ซฺ	ดฺ ดฺ - - - - - ฟฺ	ฟ ฟ - - - - - ซฺ	ซ ซ - ล - - - ลฺ

ทางระนาดทุ้ม

- - รร- ซฺ - - ร	ฟ ร - - - - ดฺ ลฺ	ดฺ ลฺ - - - - ซฺ ฟฺ	- ฟ - - - ฟฺ - ฟฺ	ดฺดฺ- - ร --ดฺ - -	ม ฟ - ฟ - ฟฺ - -	- - ม ฟ ดฺ ร - -	ซ ล - ล - ลฺ - -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 3 ทำนองหลักของประโยคที่ 3 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางซวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและกลับขึ้นไปหาเสียงสูงอีกครั้ง (ล ฟ ฟ ล) ในระหว่างการเคลื่อนที่ของทำนองในห้องที่ 2 ผู้ประพันธ์ใช้เสียง ลา ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่ในกลุ่มเสียงของประโยคก่อนหน้านี้ มาเป็นเสียงเชื่อมให้กับประโยคที่ 3 เพื่อให้เข้าสู่กลุ่มเสียง ฟา เพราะเสียง ลา เป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) ที่เข้ามาช่วยในการเชื่อมประโยค ทำให้มีความกลมกลืนและสละสลวยยิ่งขึ้น

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ในช่วงวรรคแรก แล้วในวรรคที่ 2 จึงดำเนินทำนองสัมพันธ์กับทำนองหลัก โดยขึ้นต้นประโยคด้วยมือขวา สาเหตุเพราะประโยคก่อนหน้านี้จบด้วยมือซ้าย

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองด้วยการใช้กลวิธีพิเศษ โดยใช้การตีเสียงสะเดาะที่เสียง เร (--รรร) ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 ของกลุ่มเสียง (5th Degree) จากนั้นเดินทำนองด้วยการตีตาม โดยใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ฟรดฺลฺ ดฺลฺซฺฟฺ) แล้วเน้นเสียงคู่ 8 ที่จังหวะยกในห้องที่ 4 และ 6 แสดงเทคนิคการสะเดาะ (ดฺดฺดฺ) และตีไล่เสียงจากต่ำไปหาเสียงสูง ก่อนหมดทำนองผู้ประพันธ์ยังคงใช้การเน้นเสียงคู่ 8 ที่จังหวะยกในห้องที่ 8 และจบประโยคด้วยมือขวา

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์แปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก สาเหตุเพราะผู้ประพันธ์ใช้ระบบเสียงทุ้มต่ำในการดำเนินทำนองมาแล้ว ดังนั้นในประโยคนี้จึงต้องดำเนินทำนองให้มีความสัมพันธ์กับประโยคก่อนหน้านี้ และกระตุ้นความรู้สึกของผู้ฟังด้วยการเน้นเสียงของทำนองหลัก แต่เป็นการลงเสียงตกของทำนองที่จังหวะยก

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 4

ทำนองหลัก

- - ฟ -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - -	ล ล - ด	- - มˌ -	มˌ - รˌ -	ด - รˌ -	รˌ - ด -
- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ดฺ	- - - รˌ	- ด - ล	- ล - ด	- ล - ซ

ทางระนาดทุ้ม

- - ซ ฟ	- - ล ซ	- - ด ล	- - รˌ ด	- - มˌ รˌ	- - รˌ ด	- - ด ล	- - ล -
ซฺ ฟฺ - -	ลฺ ซฺ - -	ดฺ ลฺ - -	ร ดฺ - -	ม ร - -	ร ดฺ - -	ดฺ ลฺ - -	ลฺ ซฺ - -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 4 ทำนองหลักของประโยคที่ 4 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางขวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 ของกลุ่มเสียง (5th Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2nd Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงและเคลื่อนที่กลับลงมาหาเสียงต่ำ (ซ ด ล ซ) ในระหว่างการเคลื่อนที่ของทำนองในวรรคแรก

ดำเนินทางฆ้องปกติ แต่ในห้องที่ 5 ถึง 8 ใช้การตีสลับมือขึ้นลงเป็นคู่ผสมต่างๆ ในการดำเนินทำนองโดยเลือกใช้เสียง มี ซึ่งเป็นเสียงที่ 7 ของกลุ่มเสียง (7th Degree) เข้ามาช่วยในการเชื่อมทำนองให้มีความกลมกลืนและสละสลวยยิ่งขึ้น

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก โดยขึ้นต้นประโยคด้วยมือซ้าย สาเหตุเพราะประโยคก่อนหน้านี้จบด้วยมือขวา

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ใช้กลวิธีพิเศษด้วยการใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้ายเป็นคู่ 8 โดยมือขวาจะย้ำที่เสียงตกของทำนอง (ซฺฟฺซฟ ลฺซฺลซ ดฺลฺดล รดฺรด ฯ) ในตอนท้ายของประโยคใช้วิธีการหยุดทำนองที่มือขวา แล้วย้อยจังหวะให้ลูกตกของทำนองไปตกในประโยคถัดไป

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์แปรทำนองให้สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยการแสดงความสามารถของมือทั้งสอง ว่า ถ้าผู้บรรเลงที่มีความแม่นยำในทำนองและลูกระนาด จะสามารถใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้ายได้อย่างแม่นยำและถูกต้อง เพราะการดำเนินทำนองมีการตีเรียงเสียงและการตีข้ามเสียง

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 5

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม

ซ - ซ - ซฺ - - ซฺ	ดฺดฺ- - ดฺ --ดฺ- -	- - ดฺดฺ- - ซฺ - ดฺ	- ดฺ - - - - - ดฺ	ซ - มม- - ซฺ - ม	- ม - - - - - ม	ซ - ดฺดฺ- - ซฺ - ดฺ	- ดฺ - - - - - -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 5 ทำนองหลักของประโยคที่ 5 อยู่ในกลุ่มเสียง ที (ทางกลาง) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ที โด เร X ฟา ซอล X โดยในตอนท้ายของประโยคก่อนหน้านี้สำนวนตกที่เสียง ซอล ซึ่งเป็นเสียงที่จะเชื่อมเข้าหาประโยคที่ 5 เพราะเสียง ซอล มาเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง ที (6th Degree) ในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2nd Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2nd Degree) เช่นเดียวกัน

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่เป็นแนวราบ คือ สำนวนตกที่เสียง โด ในห้องที่ 2,4,6 และ 8 และถึงแม้ว่า ห้องที่ 6 จะเป็นเสียง โดต่ำ แต่ก็ยังคงเป็นเสียงเดียวกับห้องที่ 2,4 และ 8 (ด ด ดฺ ด)

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยใช้วิธีการลดลงมาบรรเลงในทางเสียงต่ำ

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองด้วยการใช้กลวิธีพิเศษ โดยการตีเสียงสะเดาะแสดงความสามารถของมือขวาด้วยการสะเดาะสองเสียง (ดฺดฺดฺ ดฺดฺดฺ มมม ดฺดฺดฺ) ผู้ประพันธ์ได้นำเสียง มี ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียง (4^{th} Degree) เพื่อมาแทรกให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกที่แปลกออกไป แต่ยังสามารถทำให้ประโยคมีความกลมกลืนได้ และจบประโยคด้วยการย้อยจังหวะให้ไปตกในประโยคถัดไปด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้แสดงศักยภาพในการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เพื่อจุดประสงค์ที่จะให้ผู้ฟังทราบว่า ถึงแม้ว่าทำนองหลักจะดำเนินไปในทางเสียงสูงและเป็นกลุ่มเสียง ที แต่ผู้ประพันธ์ก็สามารถดำเนินทำนองให้แปลกไปกว่าทำนองหลัก โดยใช้ระบบเสียงทุ้มต่ำในการดำเนินทำนองโดยการตีเสียงสะเดาะ และหยอกล้อกับจังหวะด้วยการย้อยจังหวะให้ไปตกในประโยคถัดไป

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6

ทำนองหลัก

- ฟ - ท - ดฺ - ทฺ	- - ด รำ - - - ร	- รำ - รำ - ฟ - ร	- ด - ท - ดฺ - ทฺ	- ซ - - - ร - ดฺ	ฟ ฟ - - - - - ทฺ	ท ท - - - - - ดฺ	ด ด - รำ - - - ร

ทางระนาดทุ้ม

- - ซซ- ดฺ - - ซ	ท ซ - - - - ฟ ร	ฟ ร - - - - ดฺ ทฺ	- ท - - - ทฺ - ทฺ	รร - ฟ --ร - -	ซ ท - - - ทฺ - ทฺ	ทท - - ท --ฟฺ ทฺ -	- - - - ดฺ ร - -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 6 ทำนองหลักของประโยคที่ 6 อยู่ในกลุ่มเสียง ที (ทางกลาง) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ที โด เร X ฟา ซอล X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ที ซึ่งเป็นเสียงที่ 1

ของกลุ่มเสียง (1st Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ และเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง (ร์ ท ท ร์) โดยดำเนินทำนองหลักด้วยมือฆ้องปกติ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยขึ้นต้นประโยคด้วยมือซ้าย ใช้การลดลงมาบรรเลงในทางเสียงต่ำ

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองด้วยการใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีเสียงสะเดาะที่เสียง ซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง (6th Degree) และใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ทซฟร ฟรดฺทฺ) และมาจบวรรคที่เสียง ที แต่เป็นการเน้นคู่ 8 ที่จังหวะยก ในประโยคนี้มีความคล้ายกับประโยคที่ 3 ซึ่งผู้ประพันธ์ได้แปรทำนองไปแล้ว ดังนั้น ในห้องที่ 7 และ 8 จึงมีการเปลี่ยนทำนองให้แปลกไปจากประโยคที่ 3 โดยการใช้ลูกถ่างคู่ 11 (เสียง ฟาต่ำ กับเสียง ที) ซึ่งก็คือ คู่ 4 ระหว่างเสียง ฟา (มือซ้าย) กับเสียง ที (มือขวา) นั่นเอง แต่ผู้ประพันธ์เลือกใช้เป็นคู่ 11 เพื่อแสดงความเด่นของเสียง ฟา ในระบบเสียงต่ำ และที่สำคัญสำนวนนี้ เป็นการสะเดาะสองเสียงที่มือขวาก่อน แล้วจึงใช้มือซ้ายเหวี่ยงเป็นคู่ 4 มาลงคู่ 8 ของสำนวน แล้วจบประโยคด้วยการย้อยจังหวะไปตกที่ประโยคถัดไป

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์แปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก สาเหตุเพราะผู้ประพันธ์ใช้ระบบเสียงทุ้มต่ำในการดำเนินทำนองมาแล้ว ดังนั้นในประโยคนี้จึงต้องดำเนินทำนองให้มีความสัมพันธ์กับประโยคก่อนหน้านี้ และกระตุ้นความรู้สึกของผู้ฟังด้วยการเน้นเสียงของทำนองหลัก แต่เป็นการลงเสียงตกของทำนองที่จังหวะยก และในตอนท้ายของประโยคยังแสดงความสามารถของผู้บรรเลงด้วยการใช้ลูกถ่างคู่ 11 เพื่ออวดความแม่นยำในการใช้มือซ้ายเหวี่ยงเป็นคู่ 4 ซึ่งผู้บรรเลงที่ฝึกฝนมาอย่างชำนาญเท่านั้นที่จะสามารถผ่านสำนวนนี้ได้

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 7

ทำนองหลัก

- ล ด - - - - ซ	ล ซ - - - - ฟ ม	- - ร ม ร ดฺ - -	- - ฟ ซ ร ม - -	- ด - ร์ - ดฺ - ร	- ด - ล - ดฺ - ม	- - ซ ซ - ร - -	- ล - ด - ม - ดฺ

ทางระนาดทุ้ม

ร์ - ดฺดฺ- ร - - ดฺ	- - รร- - - - ร	- - มม- - - - ม	ฟ - ซ - - ฟ - -	- - ฟฟ- ซ - - ฟ	- - ซซ- - - - ซ	- - ลล- - - - ล	ท - ด - - ท - -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 7 ทำนองหลักของประโยคที่ 7 อยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X โดยในตอนท้ายของประโยคก่อนหน้านี้ สำนวนตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) จึงสามารถเชื่อมเข้าสู่ประโยคที่ 7 ได้อย่างกลมกลืน เพราะเสียง เร เป็นเสียงที่ 2 (2nd Degree) ของประโยคที่ 7 ซึ่งเป็นกลุ่มเสียง โด ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง (ม ซ ล ด) โดยใช้การดำเนินทำนองหลักด้วยการตีมือขวาไล่ลงตามมือซ้ายและมือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา โดยในวรรคที่ 2 เป็นการดำเนินทำนองด้วยมือฆ้องปกติ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ด้วยการใช้เสียงของโน้ตที่อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลและโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงปัญจมูล

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองด้วยการใช้กลวิธีพิเศษ ในการแสดงความชัดเจนของการสะเดาะทีละเสียง และใช้การย้อยจังหวะในตอนท้ายของวรรคแรกและวรรคที่ 2 และจบประโยคด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้แสดงศักยภาพในการแปรทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เพื่อจุดประสงค์ว่า ในสองประโยคก่อนหน้านี้ได้ใช้ระบบเสียงทุ้มต่ำมาแล้ว ได้เวลาที่จะต้องกลับไปบรรเลงในระบบเสียงสูงบ้าง ทั้งนี้เพื่อความหลากหลายของทำนองเพลง

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8

ทำนองหลัก

- ดฺ - ฟ - ซฺ - ฟ	- - ซ ล - - - ลฺ	- ด - ล - ดฺ - ลฺ	- ซ - ฟ - ซฺ - ฟฺ	- ร - - - ลฺ - ซฺ	ดฺ ดฺ - - - - - ฟฺ	ฟ ฟ - - - - - ซฺ	ซ ซ - ล - - - ลฺ

ทางระนาดทุ้ม

- - ริ้ - - ด - - รำ	มำ รำ - - - - ด ล	รำ ด - - - - ล ซ	ด ล - - - - ซ ฟ	- - - ม - ดฺ - -	- - ร ฟ ร ดฺ - -	- - - - ม ร ดฺ ลฺ	- - ล - - - ลฺ -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 8 ทำนองหลักของประโยคที่ 8 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยในตอนท้ายของประโยคก่อนหน้านี้ สำนวนตกที่เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 (1st Degree) และเมื่อเข้าประโยคที่ 8 ได้มีการเปลี่ยนเป็นกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) เสียง โด จากประโยคก่อนหน้านี้ จึงเป็นเสียงที่เชื่อมเข้าสู่ประโยคที่ 8 ได้อย่างสนิทกลมกลืน เพราะเสียง โด ได้มาเป็นเสียงที่ 5 (5th Degree) ของกลุ่มเสียง ฟา ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับไปหาเสียงสูง (ล ฟ ฟ ล) ในระหว่างการเคลื่อนที่ของทำนองดำเนินมือฆ้องปกติ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก เพราะกระสวนของทำนองหลักได้มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง แต่ในประโยคก่อนหน้านี้ผู้ประพันธ์ดำเนินทำนองจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงแล้วประโยคนี้ จึงดำเนินทำนองให้มีความสอดคล้องกับประโยคก่อนหน้านี้

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้กลวิธีพิเศษแสดงความชัดเจนของการตีเสียงสะเดาะแล้วใช้มือขวาตีตามมือซ้ายลงมาตามกลุ่มเสียงปัญจมูล แล้วตีสวนทำนองออก สลับขวาซ้ายมาลงคู่ 8 ที่ลูกตกของทำนองหลัก ด้วยการล่วงหน้าลงก่อนจังหวะที่พยางค์ที่ 3

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์แปรทำนองไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยการแสดงให้ผู้ฟังเห็นว่า แม้ว่าทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง แต่ผู้ประพันธ์ก็ใช้วิธีเชื่อมประโยคให้สัมพันธ์กับการแปรทำนองของประโยคก่อนหน้านี้ ใช้มือขวาตีตามมือซ้ายลงมาแล้วตีสวนทำนองออก สลับขวาซ้าย มาลงลูกตกของทำนองหลักและแสดงการลักจังหวะด้วยการล่วงหน้า

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม

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

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 1 ทำนองหลักของประโยคที่ 1 อยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง (6th Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและกลับขึ้นไปหาเสียงสูงอีกครั้ง (ด ล ซ ด) ในระหว่างการเคลื่อนที่ของทำนองในห้องที่ 4 ผู้ประพันธ์ใช้เสียง ที ซึ่งเป็นเสียงที่ 7 ของกลุ่มเสียง (7th Degree) เป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงเข้ามาช่วยในการเชื่อมทำนองให้มีความกลมกลืนและสละสลวยยิ่งขึ้น

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการดำเนินทำนองสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักในวรรคแรก แต่วรรคที่ 2 ย้ายมาบรรเลงในระบบเสียงต่ำ ผู้ประพันธ์ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองให้แตกต่างจากเที่ยวแรก และในห้องที่ 3 ได้นำเสียง ที ซึ่งเป็นเสียงที่ 7 ของกลุ่มเสียง (7th Degree) มาเป็นเสียงเชื่อมทำนองอย่างชัดเจน

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ใช้กลวิธีพิเศษโดยการใช้มือซ้ายในระบบเสียงต่ำดำเนินทำนอง จากนั้นตีเรียง 3 เสียงโดยใช้มือขวานำ (-ลฺซฺมฺ -ดฺลฺซฺ -รดฺลฺ ดฺมร-) และย้อยจังหวะไปตกในประโยคถัดไปด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้แปรทำนองให้มีความแตกต่างจากในเที่ยวแรก โดยใช้ระบบเสียงต่ำดำเนินทำนอง เพราะในเที่ยวแรกได้แจ้งให้ผู้ฟังได้ทราบแล้วว่า เป็นการนำเสนอเพลงใดในเที่ยวกลับจึงตบแต่งทำนองได้อย่างอิสระ

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2

ทำนองหลัก

- ซ - ด - ร - ดฺ	- - รำ มำ - - - ม	- มำ - มำ - ซ - ม	- รำ - ด - ร - ดฺ	- - มำ - - - - รำ	มำ - รำ - - ด - ล	ด - รำ - - ล - ด	รำ - ด - - ล - ซ

ทางระนาดทุ้ม

- - ด ล ดฺ - - -	- - - - ซ ม - -	มำ - - - - - ซฺ -	ซ ม - - - - ร ดฺ	ม ซ - - - - ดฺ ร	ม ร - - - - ดฺ ลฺ	- ลฺ - - - - ซฺ มฺ	ซฺ ดฺ - - - - ลฺ ซฺ

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 2 ทำนองหลักของประโยคที่ 2 ยังคงอยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 ของกลุ่มเสียง (5th Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลักมีการเชื่อมต่อกับประโยคที่ 1 ขึ้นไปแล้วเคลื่อนที่ลงมาหาเสียงต่ำในส่วนท้ายของประโยค (มˌ ด ล ซ) ในระหว่างการเคลื่อนที่ของทำนองในห้องที่ 5 ถึง 8 ใช้การตีสลับมือขึ้นลงเป็นคู่ผสมต่างๆ ในการดำเนินทำนอง

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยขึ้นต้นประโยคด้วยมือขวา สาเหตุเพราะในประโยคก่อนหน้านี้จบด้วยมือซ้าย และยังคงใช้ระบบเสียงต่ำในการดำเนินทำนอง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองด้วยการใช้กลวิธีพิเศษโดยการย้อยจังหวะในห้องที่ 2 ให้ไปตกในห้องที่ 3 แล้วมาลงจังหวะในห้องที่ 4 (--ดล ซม-- มˌ-ซˌ- ซมรดˌ) จากนั้นใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา (มซดˌร) มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (มรดˌลˌ) ในประโยคนี้จะมีความคล้ายกับประโยคเดียวกันในเที่ยวแรก ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงเปลี่ยนทำนองในห้องที่ 7 และ 8 ให้ต่างจากเดิม (-ลˌซˌมˌ ซˌดˌลˌซˌ) และย้อยจังหวะไปลงคู่ 4 ในประโยคถัดไป

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้แสดงศักยภาพในการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยการยักย้ายทำนองไปมาจากสูงลงมาต่ำ จากต่ำไปหาสูงและจากสูงลงมาหาต่ำ (--ดล ซม-- มˌ-ซˌ- ซมรดˌ) เพื่อเพิ่มลีลาของทำนองให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น เพื่อประสงค์ที่จะให้ผู้ฟังได้ทราบว่า ถึงแม้ว่าทำนองหลักจะดำเนินไปในทางเสียงสูง แต่ระนาดทุ้มก็สามารถดำเนินทำนองให้แปลกไปกว่าทำนองหลักโดยใช้ระบบเสียงทุ้มต่ำในการดำเนินทำนอง และได้เริ่มแสดงการหลอกล่อกับจังหวะ ด้วยการย้อยจังหวะให้ไปตกในประโยคถัดไป

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก

- ด - มำ - ดฺ - ม	รำ ด - - ร ดฺ - ลฺ	ล ล - - - - - ซฺ	ซ ซ - ฟ - - - ฟฺ	- ร - - - ลฺ - ซฺ	ดฺ ดฺ - - - - - ฟฺ	ฟ ฟ - - - - - ซฺ	ซ ซ - ล - - - ลฺ

ทางระนาดทุ้ม

- - ซฺ - - - รฺ -	ดฺดฺ- ดฺดฺ- --รฺ --ลฺ	ดฺดฺ- ดฺดฺ- --รฺ --ลฺ	- ลฺ - - ฟฺ - ซฺ ฟฺ	ลฺลฺ- - ดฺ --ลฺ - -	ร ฟ - ฟ - ฟฺ - -	- - ดฺ ฟ ดฺ ลฺ - -	- ล - - ด ลฺ - ลฺ

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 3 ทำนองหลักของประโยคที่ 3 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree)และในวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและกลับขึ้นไปหาเสียงสูงอีกครั้ง (ล ฟ ฟ ล) ในระหว่างการเคลื่อนที่ของทำนองในห้องที่ 2 มีการนำเสียง ลา ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่ในกลุ่มเสียงของประโยคก่อนหน้านี้ มาเป็นเสียงเชื่อมให้กับประโยคที่ 3 เพื่อให้เข้าสู่กลุ่มเสียง ฟา เพราะเสียง ลา เป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) ที่เข้ามาช่วยในการเชื่อมประโยคให้มีความกลมกลืนและสละสลวยยิ่งขึ้น

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักในช่วงวรรคแรก แล้วในวรรคที่ 2 จึงดำเนินทำนองเคลื่อนขึ้นไปหาทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองด้วยการใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีเสียงสะเดาะมือขวา (ดฺดฺรฺ ดฺดฺลฺ ดฺดฺรฺ ดฺดฺลฺ) แล้วมาจบประโยคตามทำนองหลัก และใช้การเน้นจังหวะในห้องที่ 6 และ 8 โดยห้องที่ 6 ลงจังหวะด้วยมือขวาแต่ในห้องที่ 8 ลงจังหวะจบประโยคด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์แปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก สาเหตุเพราะผู้ประพันธ์ใช้ระบบเสียงทุ้มต่ำในการดำเนินทำนองมาแล้ว ดังนั้นในประโยคนี้จึงต้องดำเนินทำนองให้มีความสัมพันธ์กับประโยคก่อนหน้านี้ และหลอกล่อกับจังหวะด้วยการเน้นที่จังหวะยกเป็นระยะๆ

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 4

ทำนองหลัก

- - ฟ -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - -	ล ล - ด	- - ม̣ -	ม̣ - ร̣ -	ด - ร̣ -	ร̣ - ด -
- - - ฟ̣	- - - ซ̣	- - - ล̣	- - - ด̣	- - - ร̣	- ด - ล	- ล - ด	- ล - ซ

ทางระนาดทุ้ม

- ฟ - -	- ซ - -	ล - - ล	- ด - -	ม̣ - - ร̣	- ด - -	ร̣ - - ด	- ล - -
- - ฟ̣ ฟ̣	- - ซ̣ ซ̣	- - ล̣ -	ด̣ - ด̣ ด̣	- - ร -	ด̣ - ด̣ ล̣	- - ด̣ -	ล̣ - ล̣ ซ̣

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 4 ทำนองหลักของประโยคที่ 4 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางขวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 ของกลุ่มเสียง (5th Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2nd Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงและเคลื่อนที่กลับลงมาหาเสียงต่ำ (ซ ด ล ซ) ในระหว่างการเคลื่อนที่ของทำนองในวรรคแรกเป็นการดำเนินมือซ้องปกติ แต่ในห้องที่ 5 ถึง 8 ใช้การตีสลับมือขึ้นลงเป็นคู่ผสมต่างๆ ในการดำเนินทำนอง โดยนำเสียง มี ซึ่งเป็นเสียงที่ 7 ของกลุ่มเสียง (7th Degree) เข้ามาช่วยในการเชื่อมทำนองให้มีความกลมกลืนและสละสลวยยิ่งขึ้น

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก โดยขึ้นต้นประโยคด้วยมือขวา สาเหตุเพราะประโยคก่อนหน้านี้จบด้วยมือซ้าย โดยลักษณะของทำนองมีความคล้ายกับประโยคเดียวกันในเที่ยวแรก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีลักจังหวะในห้องที่ 3 (ล-ล̣ล) ห้องที่ 5 (ม̣-รร̣) และห้องที่ 7 (ร̣-ด̣ด) และจบประโยคลงพอดีกับจังหวะด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์แปรทำนองให้สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยการแสดงความสามารถของมือทั้งสอง ว่า ถ้าผู้บรรเลงที่มีความแม่นยำในทำนองและลูกระนาด จะสามารถใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นและลงตามมือขวาได้อย่างแม่นยำและถูกต้อง โดยลักษณะของการแปรทำนองถ้าพิจารณาดูแล้ว ดูเหมือนจะไม่มีอะไร แต่ผู้ประพันธ์ก็สามารถกระตุ้นความรู้สึกผู้ฟังให้ได้ด้วยการลักจังหวะ

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5

ทำนองหลัก

- - - ด - - ซ -	- - ท ด ท ล - -	- - ร̣ ด - - - -	- - ท ด ท ล - -	- ด - ล - ฟ - -	ซ ซ - - - ฟ - ด̣	- - ซ ล - ฟ - -	ท - - ด - ด̣ - -

ทางระนาดทุ้ม

- - - ด - - ด̣ -	- ซ - - - ซ̣ - ร̣	- ด - ซ - - ร̣ ซ̣	- ร̣ - - - - ซ̣ -	ด - - ด ด̣ - ด̣ -	- ซ - - - ซ̣ - ร̣	- ด - - - - ซ̣ ล̣	- - - - ท̣ ด̣ - -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 5 ทำนองหลักของประโยคที่ 5 อยู่ในกลุ่มเสียง ที (ทางกลาง) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ที โด เร X ฟา ซอล X โดยในตอนท้ายของประโยคก่อนหน้านี้สำนวนตกที่เสียง ซอล ซึ่งเป็นเสียงที่จะเชื่อมเข้าหาประโยคที่ 5 เพราะเสียง ซอล ได้มาเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง ที (6^{th} Degree) ในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2^{nd} Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2^{nd} Degree) เช่นกัน ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่เป็นแนวราบ คือ สำนวนตกที่เสียง โด ในห้องที่ 2,4,6 และ 8 และถึงแม้ว่า ห้องที่ 6 จะเป็นเสียง โดต่ำ แต่ก็ยังคงเป็นเสียงเดียวกับห้องที่ 2,4 และ 8 (ด ด ด̣ ด)

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอเสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3^{rd} Degree) เป็นการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ เพิ่มลีลาของทำนองด้วยการใช้ลูกถ่างคู่ 11 ตีสลับมือมาลงคู่ 8 ที่เสียง ซอล (-ดร̣ซ) และลูกถ่างคู่ 12 ตีสลับมือมาลงคู่ 8 ที่เสียง โด (-ร̣ซ̣- ด) แสดงความแม่นยำของมือซ้ายและมือขวาในการตีลูกถ่างเข้าหาคู่ 8 และในห้องที่ 7 และ 8 แสดงความสามารถของมือซ้ายในการตีเรียง 4 เสียงแล้วจบประโยคโดยการย้อยจังหวะไปตกในประโยคถัดไปด้วยคู่ 8

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้แสดงศักยภาพในการแปรทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก แต่ใช้วิธีการที่ต่างกับประโยคเดียวกันในเที่ยวแรก แสดงความสามารถในเชิงการประพันธ์จากประโยคที่มีการเคลื่อนที่เป็นแนวราบ ที่ดูเหมือนจะไม่มีอะไร แต่กลับแสดงบทบาทของระนาดทุ้มในการใช้ลูกถ่างและการแสดงกำลังของมือซ้ายได้อย่างชัดเจน

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6

ทำนองหลัก

- ฟ - ท - ดฺ - ทฺ	- - ด รำ - - - ร	- รำ - รำ - ฟ - ร	- ด - ท - ดฺ - ทฺ	- ซ - - - ร - ดฺ	ฟ ฟ - - - - - ทฺ	ท ท - - - - - ดฺ	ด ด - รำ - - - ร

ทางระนาดทุ้ม

ด - - รำ ดฺ - ร ฟ	- - - - - ร - -	- - รำ - - ร ฟ ร	- ท - - ดฺ ทฺ - ทฺ	- - - ท - - ทฺ ฟฺ	- - - - - ทฺ - -	- - ท - - ทฺ ฟฺ ทฺ	- รำ - - ดฺ ร - -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 6 ทำนองหลักของประโยคที่ 6 อยู่ในกลุ่มเสียง ที (ทางกลาง) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ที โด เร X ฟา ซอล X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ที ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง (รำ ท ท รำ) โดยดำเนินทำนองหลักด้วยมือฆ้องปกติ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก และเป็นสำนวนที่ต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้านี้

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ได้เพิ่มลีลาของการดำเนินทำนองด้วยการใช้คู่ 6 (เสี้ยวมือ) และการใช้คู่ 11 (ลูกถ่าง) ตีสลับมือแสดงความสามารถของมือซ้ายในการดำเนินทำนองเหวี่ยงขึ้นและลงที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก แต่ได้เพิ่มเสน่ห์ของการดำเนินทำนองด้วยการลักจังหวะในห้องที่ 2 (-ร--) และห้องที่ 6 (-ท--) จบประโยคด้วยการย้อยจังหวะไปตกในประโยคถัดไป

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์แปรทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก สาเหตุเพราะในประโยคก่อนหน้านี้ ผู้ประพันธ์ได้ใช้สำนวนที่แสดงความแม่นยำของมือทั้งสองมาแล้ว และในประโยคนี้อารมณ์ที่ประทุขึ้นมาจากประโยคที่แล้ว จึงต้องดำเนินต่อเนื่องในประโยคนี้

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7

ทำนองหลัก

- ล ด -	ล ซ - -	- - ร ม	- - ฟ ซ	- ด - ร๋	- ด - ล	- - ซ ซ	- ล - ด
- - - ซ	- - ฟ ม	ร ด๎ - -	ร ม - -	- ด๎ - ร	- ด๎ - ม	- ร - -	- ม - ด๎

ทางระนาดทุ้ม

- - - ด๎	- - ด๎ ร	- - ฟ ร	- - ฟ ซ	- - - -	ล ท - -	ท ด - -	ด ร๋ - -
ร - ล๎ -	ซ๎ ล๎ - -	ด๎ ร - -	ด๎ ร - -	- - ซ๎ -	- - ท๎ ล๎	- - ด๎ ท๎	- - ร ด๎

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 7 ทำนองหลักของประโยคที่ 7 อยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X โดยในตอนท้ายของประโยคก่อนหน้านี้ สำนวนตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) จึงสามารถเชื่อมเข้าสู่ประโยคที่ 7 ได้อย่างกลมกลืน เพราะเสียง เร เป็นเสียงที่ 2 (2nd Degree) ของประโยคที่ 7 ซึ่งเป็นกลุ่มเสียง โด ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง (ม ซ ล ด) โดยใช้การดำเนินทำนองหลักด้วยการตีมือขวาไล่ลงตามมือซ้ายและมือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา ในวรรคที่ 2 เป็นการใช้มือฆ้องปกติ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ด้วยการใช้เสียงของโน้ตที่อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลและโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงปัญจมูล

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีกระทบสองเสียง (ล๎ด๎) ใช้มือซ้ายไล่ขึ้นตามมือขวา (ซ๎ล๎ด๎ร) ตีสวนมือเข้า (ด๎รฟร) และใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา (ด๎รฟซ) ย้อยจังหวะไปลงในห้องที่ 5 (--ซ๎-) ด้วยมือซ้าย จากนั้นในห้องที่ 6,7 และ 8 ใช้การตีสลับมือทีละสองเสียงโดยตีแยกมือหลอกล่อทำนองระหว่างเสียงสูงและเสียงต่ำ (ลท๎ท๎ล๎ ทดด๎ท๎ ดร๋ร๎ด๎) จบประโยคลงตามจังหวะด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้แสดงศักยภาพในการแปรทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยการดำเนินทำนองเรียงร้อยขึ้นไปหาเสียงสูง แต่ก็ยังคงแสดงความสามารถของมือซ้ายและมือขวาในการตีแยกมือหลอกล่อระหว่างเสียงสูงและเสียงต่ำ

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8

ทำนองหลัก

- ดฺ - ฟ - ซฺ - ฟ	- - ซ ล - - - ลฺ	- ด - ล - ดฺ - ลฺ	- ซ - ฟ - ซฺ - ฟฺ	- ร - - - ลฺ - ซฺ	ดฺ ดฺ - - - - - ฟฺ	ฟ ฟ - - - - - ซฺ	ซ ซ - ล - - - ลฺ

ทางระนาดทุ้ม

มำ - - รำ - - ร -	- ด - - ดฺ - - ล	ด - - ล - - ล -	- ซ - - ซ - - -	- - - ด ฟ - ดฺ -	- ล - - ล - - ซ	รำ - - ด - - ดฺ -	- ท - - ท - - ล

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 8 ทำนองหลักของประโยคที่ 8 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยในตอนท้ายของประโยคก่อนหน้านี้ สำนวนตกที่เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 (1st Degree) และเมื่อเข้าประโยคที่ 8 ได้มีการเปลี่ยนเป็นกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) เสียง โด จากประโยคก่อนหน้านี้ จึงเป็นเสียงที่เชื่อมเข้าสู่ประโยคที่ 8 ได้อย่างสนิทกลมกลืน เพราะเสียง โด ได้มาเป็นเสียงที่ 5 (5th Degree) ของกลุ่มเสียง ฟา ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับไปหาเสียงสูง (ล ฟ ฟ ล) ในการเคลื่อนที่ของทำนองดำเนินมือฆ้องปกติ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก เพราะกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง โดยในประโยคก่อนหน้านี้ ทำนองได้เคลื่อนที่ขึ้นไปรออยู่ที่เสียงสูงแล้ว

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ แปรทำนองโดยร้อยเรียงสำนวนลงมา (มำ-รำ ดฺด-ล ด-ลล ซซ-ฟ) จากนั้นในวรรคที่ 2 จึงขึ้นทำนองใหม่ ที่ค่อนข้างจะต่างจากวรรคแรก โดยการจบประโยคที่เสียง ลา ด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์แปรทำนองไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยการแสดงให้ผู้ฟังเห็นว่า แม้ว่าทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง แต่ผู้ประพันธ์ก็ใช้วิธีเชื่อมประโยคให้สัมพันธ์กับการแปรทำนองของประโยคก่อนหน้านี้ และในวรรคที่ 2 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 เป็นลักษณะของการขึ้นต้นประโยคใหม่ เป็นการชี้ชวนของผู้ประพันธ์ ที่จะให้ผู้ฟังได้ติดตามในประโยคถัดไป ซึ่งเป็นท่อน 2 ว่า จะมีอะไรซ่อนอยู่

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

- - - - - - - ลฺ	- ล - ล - - - ลฺ	- ด - ล - ดฺ - ลฺ	- ซ - ฟ - ซฺ - ฟฺ	- ร - - - ลฺ - ซฺ	ดฺ ดฺ - - - - - ฟฺ	ฟ ฟ - - - - - ซฺ	ซ ซ - ล - - - ลฺ

ทางระนาดทุ้ม

ด - - ท - - ทฺ -	- ล - - ล - - ซ	ท - - ล - - ลฺ -	- ซ - - ซ - - ฟ	- ฟ - - - ดฺ - ดฺ	- <u>ร ม ฟ</u> - - - -	- - - <u>ร</u> - ดฺ - -	<u>ม ฟ ซ</u> - - - - -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 1 ทำนองหลักของประโยคที่ 1 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางขวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X ซึ่งในประโยคก่อนหน้านี้ จบประโยคของท่อน 1 ด้วยเสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) และเชื่อมเข้าสู่ท่อน 2 ได้ในทันที เพราะท่อน 2 เริ่มด้วยกลุ่มเสียงเดียวกัน โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและกลับขึ้นไปหาเสียงสูงอีกครั้ง (ล ฟ ฟ ล) โดยเป็นการใช้มือฆ้องปกติ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการดำเนินทำนองที่มีความสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ผู้ประพันธ์ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองด้วยการใช้สำนวนที่เป็นวรรครับกับวรรคที่ 2 ของประโยคก่อนหน้านี้ จากนั้นจึงขึ้นสำนวนใหม่ในห้องที่ 5 โดยใช้ลูกถ่างคู่ 11 (เสียง โดต่ำ กับเสียง ฟาสูง)

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองด้วยการใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีเสียงดูด ดำเนินทำนองขึ้นไปหาเสียงตกของทำนองหลัก (-<u>รมฟ</u> -ดฺ-<u>ร มฟซ</u>- ล) มีการนำเสียง มี ซึ่งเป็นเสียงที่ 7 ของกลุ่มเสียง (7th Degree) เป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียง มาช่วยในการดำเนินทำนองให้มีความต่อเนื่องและเหมาะสมแก่การใช้เสียงดูด แล้วย้อยจังหวะไปตกในประโยคถัดไปด้วยมือขวา

ในประโยคนี้ ถือเป็นแนวทางในการบรรเลงของผู้ประพันธ์ที่มีความแยบยล โดยใช้วิธีการผูกสำนวนในลักษณะกลอนฝาก แสดงความสามารถในเชิงการประพันธ์ได้อย่างชัดเจน เพราะถ้าพิจารณาในประโยคก่อนหน้านี้ ในวรรคที่ 2 เป็นลักษณะของการขึ้นต้นสำนวนใหม่ แต่แสดง

ความรู้สึกเหมือนกับว่าสำนวนกลอนได้ขาดหายไป (เพลงขาด) แต่ผู้ประพันธ์ได้เฉลยให้ผู้ฟังทราบถึงเจตนาในการนำสำนวนกลอนที่เป็นวรรครับของประโยคก่อนหน้านี้ มาใช้เป็นประโยคขึ้นต้นประโยคใหม่ของท่อนที่ 2

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 2

ทำนองหลัก

- - -ซ ล - - ฟ -	- ด - ร̊ - ด̣ - ร	- ฟ - ร̊ - ฟ - ร	- ด - ล - ด̣ - ล̣	- ด - ร̊ - ด̣ - ร	- ด - - - ด̣ - ล̣	ล ล - - - - - ซ̣	ซ ซ - ฟ - - - ฟ̣

ทางระนาดทุ้ม

- - มมำ- ล - - ม	- ม - - - - - ร̊	ร̊ร̊- ร̊ - --ร̊ - ด	- ด - - - - - -	- - ดด- ล - - ด	- ด - - - - - ล	ลล- ล - --ล - ซ	- ซ - - - - - -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 2 ทำนองหลักของประโยคที่ 2 ยังคงอยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลักมีการเชื่อมต่อกับประโยคที่ 1 โดยการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำในส่วนท้ายของประโยค (ร̊ ล ล ฟ) โดยเป็นการใช้มือฆ้องปกติ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยใช้สำนวนกลอนที่ต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้านี้ เพราะสำนวนได้ขึ้นไปทางเสียงสูง ผู้ประพันธ์จึงดำเนินทำนองด้วยการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การนำเสียง มี ซึ่งเป็นเสียงที่ 7 ของกลุ่มเสียง (7th Degree) ซึ่งเป็นโน้ตนอกกลุ่มเสียงมาช่วยในการดำเนินทำนอง และแสดงความสามารถของการใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีเสียงสะเดาะ (มมำมำ ร̊ร̊ร̊ ดดด ลลล) พร้อมกับการลักจังหวะประกอบกันไป จากนั้นย้อยจังหวะไปตกในประโยคถัดไปด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้แสดงศักยภาพในการแปรทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ซึ่งโดยลักษณะของทำนองพิจารณาดูแล้วเหมือนจะไม่มีอะไร แต่ผู้ประพันธ์ก็ได้นำโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียง นำเทคนิคการลักจังหวะ การย้อยจังหวะ มาใช้ในการตบแต่งทำนองได้อย่างกลมกลืนและสละสลวย

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก

- - ล - - - - ซ	ล - ซ - - ฟ - ร	ฟ - ซ - - ร - ฟ	ซ - ฟ - - ร - ด	- - ท - - - - ลซ	- - - ด - ล - ซ	- - - - - ล - -	- ดร - ฟ ท - - - ฟ

ทางระนาดทุ้ม

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

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 3 ทำนองหลักของประโยคที่ 3 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางขวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 ของกลุ่มเสียง (5th Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปทางเสียงสูงอีก (ร ด ด ฟ) ในระหว่างการเคลื่อนที่ของทำนองในวรรคแรกใช้การตีสลับมือเป็นคู่เสียงต่างๆ (--ลซ ลฟซร ฟรซฟ ซรฟด) เป็นตัวดำเนินทำนอง ส่วนในวรรคที่ 2 เป็นการใช้มือซ้องปกติ แต่มีการนำเสียง ที ซึ่งเป็นเสียงที่ 4 ของกลุ่มเสียง (4th Degree) เป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียง มาช่วยในการดำเนินทำนอง โดยการใช้วิธีตีเสียงสะบัด 3 เสียง (ทลซ ทดร)

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยช่วงวรรคแรกขึ้นต้นประโยคด้วยมือขวา เหตุเพราะประโยคก่อนหน้านี้จบประโยคด้วยมือซ้าย

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีกระทบสองเสียง (--ดซ) ใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ลซฟร) แล้วตีเสียงเรียง 3 เสียงตามกลุ่มเสียง (-รดล -ฟร- ด) แล้วย้อยจังหวะไปตกห้องที่ 5 จากนั้นแสดงความสามารถของการใช้มือซ้ายและมือขวาตีสวนแยกมือออก (ดล ดฟรด รซฟร ฟลซฟ) ซึ่งถ้า

พิจารณาแล้ว เสียงตกจังหวะของสำนวนนี้ยังคงเน้นเสียงหลักของกลุ่มเสียง (ลฺ ดฺ ร ฟ) แล้วจบประโยคด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์แปรทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก แต่แสดงการใช้กลวิธีพิเศษในหลายๆ รูปแบบ อวดความสามารถของความแม่นยำในการตีสวนแยกมือออก ทำให้ประโยคที่ดูธรรมดา กลับมีความโดดเด่นขึ้นมาในทันที

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 4

ทำนองหลัก

- ด - ฟ - ซฺ - ฟฺ	- - ซ ล - - - ลฺ	- ด - ล - ดฺ - ลฺ	- ซ - ฟ - ซฺ - ฟฺ	- ร - - - ลฺ - ซฺ	ดฺ ดฺ - - - - - ฟฺ	ฟ ฟ - - - - - ซฺ	ซ ซ - ล - - - ลฺ

ทางระนาดทุ้ม

- - - <u>ร</u> - - ดฺ -	<u>ม ฟ ซ ล</u> - - - -	- ฟ - - - ลฺ - ลฺ	<u>ดฺ ร ม ฟ</u> - - - -	- - - - - - - ร	ฟฺ ซฺ ลฺ - - - - ฟฺ	ซฺ ลฺ ดฺ - - - - ซฺ	ลฺ ดฺ ร - - - - ลฺ

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 4 ทำนองหลักของประโยคที่ 4 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง (ล ฟ ฟ ล) โดยเป็นการดำเนินมือฆ้องปกติ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก โดยใช้ระบบเสียงต่ำในการดำเนินทำนอง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ นำกลวิธีพิเศษมาใช้ตบแต่งทำนองด้วยการตีเสียงดูด (--<u>ดฺร มฟซล</u>) ใช้ลูกถ่างคู่ 13 (เสียง ลาต่ำ กับเสียง ฟาสูง) เน้นจังหวะและเชื่อมทำนองด้วยวิธีการตีเสียงดูดได้อย่างสนิทสนม (-<u>ลฺ ดฺรมฟ)</u> จากนั้นแสดงความแม่นยำของการใช้มือซ้ายและมือขวาด้วยการตีเรียงเสียงสี่เสียงอย่างต่อเนื่อง (---ร ฟฺซฺลฺฟ ซฺลฺดฺซฺ ลฺดฺรลฺ) แต่ยังคงเน้นเสียงของโน้ตในกลุ่มเสียงได้อย่างชัดเจน (รฺ ฟฺ ซฺ ลฺ) แล้วจบประโยคตามจังหวะตกด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์แปรทำนองไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยการใช้ระบบเสียงต่ำมาเป็นตัวดำเนินทำนอง แสดงความสามารถในเชิงการประพันธ์ ว่า ในทำนองหลักที่เป็นประโยคธรรมดา แต่ผู้ประพันธ์กลับสามารถใช้ระบบเสียงต่ำและกลวิธีพิเศษได้อย่างโดดเด่น สามารถบ่งบอกความเป็นระนาดทุ้ม ที่มีเสน่ห์ของการใช้ระบบเสียงต่ำได้อย่างลงตัว

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 5

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม

- - ลลฺ- - - - ลฺ	ด ลฺ - - - - ซฺ ฟฺ	ลฺ ซฺ - - - - ฟฺ รฺ	- ร - - - รฺ - รฺ	ซ ฟ - - - - ร ดฺ	- ด - - - ดฺ - ดฺ	ฟ ร - - - - ดฺ ลฺ	- ล - - - ลฺ - -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 5 ทำนองหลักของประโยคที่ 5 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง (6th Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำอย่างชัดเจน (ฟ ร ดฺ ลฺ) ใช้การตีสลับมือและใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้ายเรียงสำนวนลงมาอย่างสละสลวย

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยใช้การเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำเช่นเดียวกัน

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้กลวิธีพิเศษเข้ามาตบแต่งทำนองด้วยการตีเสียงสะเดาะ (--ลฺลฺ) ใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ดฺลฺซฺฟฺ ลฺซฺฟฺรฺ) จากนั้นใช้การเน้นจังหวะยกที่สอดคล้องกับทำนองหลักได้อย่างลงตัวในห้องที่ 4,6 และ 8 แต่เป็นการใช้มือที่แสดงความเป็นระนาดทุ้มได้อย่างชัดเจน จากนั้นจึงย้อยจังหวะไปตกในประโยคถัดไปด้วยซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้แสดงศักยภาพในการแปรทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เพื่อจุดประสงค์ที่จะให้ผู้ฟังทราบว่า ในสำนวนกลอนที่เรียงเสียงลงมาจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำนั้น สามารถที่จะแปรทำนองให้มีความสัมพันธ์กับทำนองหลักก็ได้ และในความเป็นระนาดทุ้มนั้นสามารถที่จะแปรทำนองได้อย่างไรบ้าง

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม

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

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 6 ทำนองหลักของประโยคที่ 6 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ (ร ล ล ฟ) โดยดำเนินทำนองหลักด้วยมือฆ้องปกติ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก และเป็นสำนวนที่ต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้านี้

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ได้เพิ่มลีลาของทำนองด้วยการใช้คู่ 8 และใช้ลูกถ่างคู่ 10 (เสียง เรต่ำ กับเสียง ฟา) ลูกถ่างคู่ 11 (เสียง มีต่ำ กับเสียง ลา) และลูกถ่างคู่ 11 (เสียง เรต่ำ กับเสียง ซอล) เน้นทำนองที่จังหวะยก หลอกล่อกับจังหวะด้วยการลักจังหวะ แล้วจบประโยคลงพอดีกับจังหวะด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยขึ้นต้นประโยคด้วยมือซ้าย ใช้การลดลงมาบรรเลงในทางเสียงต่ำ แต่ผู้ประพันธ์ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองด้วย

การใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีลูกถ่างคู่ 10 และลูกถ่างคู่ 11 เน้นจังหวะยกและแสดงความสามารถในการใช้มือซ้ายตีลูกถ่าง ซึ่งผู้บรรเลงที่ฝึกฝนมาอย่างชำนาญเท่านั้นที่จะผ่านประโยคนี้ไปได้

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 7

ทำนองหลัก

- - ดฺ ร - ลฺ - -	- ฟ - ร ดฺ - ดฺ -	- - ดฺ ร ดฺ ลฺ - -	- - ฟ ซ ดฺ รฺ - -	- - ล ท ฟ ซ - -	ด ท - - - - ล ซ	ด ล - - - - ซ ฟ	ล ซ - - - - ฟ ร

ทางระนาดทุ้ม

ฟ - ดฺ ร - ลฺ - -	- ฟ - ร ดฺ - ดฺ -	- - ฟ ซ ดฺ ร - -	- ล - - ฟ - - ซ	- ด - ล - - ฟ -	- - - ด - ซ - -	- ล - - ฟ - - ซ	- ซ - - - - ฟ ร

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 7 ทำนองหลักของประโยคที่ 7 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางขวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2nd Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง (6th Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงและเคลื่อนที่กลับลงมาหาเสียงต่ำ (ร ซ ซ ร) โดยใช้การดำเนินทำนองเก็บและใช้รูปแบบการตีที่หลากหลายทั้งการตีสลับมือ ตีมือซ้ายไลขึ้นตามมือขวาและตีมือขวาไล่ลงตามมือซ้าย

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ด้วยการใช้เสียงของโน้ตที่อยู่ในกลุ่มเสียงเช่นเดียวกับทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การหลอกล่อกับจังหวะด้วยการลักจังหวะ โดยเริ่มต้นประโยคด้วยมือขวาเพราะในประโยคก่อนหน้านี้จบด้วยมือซ้าย ตีสลับมือ (ฟลฺดฺร ดฺฟดฺร) ตีมือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา (ดฺรฟซ) และใช้การลักจังหวะ (-ดฟล -ซ-ด ฟล-ซ -ซฟร) และจบประโยคด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้แสดงศักยภาพในการแปรทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เพื่อจุดประสงค์ว่า ในสองประโยคก่อนหน้านี้ได้ใช้ระบบเสียงทุ้มต่ำมาแล้ว ได้เวลาที่จะต้องกลับไปบรรเลงในระบบเสียงสูงบ้าง ทั้งนี้เพื่อความหลากหลายของทำนองเพลง

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8

ทำนองหลัก

- - มำ มำ - ม - -	- มำ - - - ซ - ร	รำ รำ - - - - - ดฺ	ด ด - - - - - ซฺ	ซ ซ - - - - - ลฺ	ล ล - - - - - ทฺ	ท ท - - - - - ดฺ	ด ด - รำ - - - ร

ทางระนาดทุ้ม

- มำ - - - - ซ ม	มำ มำ - - - - ม ร	รำ รำ - - - - ร ดฺ	ด ด - - - - ดฺ ซฺ	ซ ซ - - - - ทฺ ลฺ	ล ล - - - - ดฺ ทฺ	ท ท - - - - ร ดฺ	ด ด - - - - - -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 8 ทำนองหลักของประโยคที่ 8 อยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X โดยในตอนท้ายของประโยคก่อนหน้านี้ สำนวนตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง (6th Degree) และเมื่อเข้าประโยคที่ 8 ได้มีการเปลี่ยนเป็นกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) เสียง เร จากประโยคก่อนหน้านี้ จึงเป็นเสียงที่เชื่อมเข้าสู่ประโยคที่ 8 ได้อย่างสนิทกลมกลืน เพราะเสียง เร ได้มาเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2nd Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ และเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง (รำ ซ ท รำ) ในระหว่างการเคลื่อนที่ของทำนองดำเนินมือฆ้องปกติ แต่ได้มีการนำเสียง ที ซึ่งเป็นเสียงที่ 7 ของกลุ่มเสียง (7th Degree) มาช่วยในการเชื่อมทำนองให้มีความกลมกลืนและสละสลวยยิ่งขึ้น

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก เพราะกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้วิธีแสดงความชัดเจนของการใช้มือซ้ายและมือขวาตีเรียงเสียงและข้ามเสียงอย่างแม่นยำตามกันลงมา เน้นจังหวะตกของทำนองหลักได้อย่างชัดเจน (ม ร ดฺ ซฺ ลฺ ทฺ ดฺ ร) แล้วย้อยจังหวะจบประโยคด้วยคู่ 8 ในประโยคถัดไป

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์แปรทำนองสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยการแสดงให้ผู้ฟังเห็นได้ว่า ทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการแสดงความชัดเจนของการใช้มือซ้ายและมือขวาในการตีเรียงเสียงและข้ามเสียงอย่างแม่นยำ

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

- - - -	- ล - ล	- ด - ล	- ซ - ฟ	- ร - -	ดฺ ดฺ - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ล
- - - ลฺ	- - - ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- ซฺ - ฟฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ

ทางระนาดทุ้ม

รำ - รร-	ฟ ร - -	ดฺ ลฺ - -	- ฟ - -	- - ดฺดฺ-	- ร ม ฟ	- - - ด	- - - ล
ร - - ร	- - ดฺ ลฺ	- - ซฺ ฟฺ	- ฟฺ - -	ฟฺ - - ดฺ	- - - -	ม ร ดฺ -	ท ล - ม

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 1 ทำนองหลักของประโยคที่ 1 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X ซึ่งในประโยคก่อนหน้านี้ จบประโยคของท่อน 2 เที่ยวแรกด้วยเสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง โด (2nd Degree) และเชื่อมเข้าสู่ท่อน 2 เที่ยวกลับได้ในทันที เพราะเสียง เร จะเป็นโน้ตเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง ฟา (6th Degree) โดยในวรรคแรก สำนวนดำเนินมาตกที่เสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและกลับขึ้นไปหาเสียงสูงอีกครั้ง (ล ฟ ฟ ล) โดยเป็นการใช้มือฆ้องปกติ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการดำเนินทำนองที่มีความสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองด้วยการใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีเสียงสะเดาะ (--รรร) และใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ฟรดฺล ดฺลฺซฺฟฺ) และมาลงคู่ 8 ที่จังหวะยกย้อยจังหวะไปตกห้องที่ 5 (วรรคที่ 2) จากนั้นจึงใช้สำนวนที่ต่างจากเที่ยวแรก โดยตีสะเดาะที่เสียง โด (ดฺดฺดฺ) แล้วตีเรียงเสียงขึ้นลงมาตกจังหวะที่คู่ 4 โดยใช้การยักย้ายทำนองไปมา

ในประโยคนี้ ถือเป็นแนวทางในการบรรเลงของผู้ประพันธ์ที่มีความหลากหลายมากกว่าเที่ยวแรก เพราะในเที่ยวแรกแสดงความสามารถของการลักจังหวะและการตีเสียงดูดในประโยคเดียวกันของเที่ยวนี้ ผู้ประพันธ์จึงเปลี่ยนเป็นการตีเสียงสะเดาะและตบแต่งทำนองให้มีการยักย้ายทำนองไปมา แต่ไม่เน้นการลักจังหวะมากเหมือนเที่ยวแรก

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2

ทำนองหลัก

- - - ซ ล - - ฟ -	- ด - ร̊ - ด̣ - ร	- ฟ - ร̊ - ฟ - ร	- ด - ล - ด̣ - ล̣	- ด - ร̊ - ด̣ - ร	- ด - - - ด̣ - ล̣	ล ล - - - - - ซ̣	ซ ซ - ฟ - - - ฟ̣

ทางระนาดทุ้ม

- ล - - - - ซ ม	ม̊ - - - - - ล̣ ร	ร̊ - - ด - ล̣ ด̣ -	- - ล - ล̣ ด̣ - ล̣	- ร - - - -ด̣ ล̣	ล - - - - - ล̣ ด̣	ด - - ร̊ - ล̣ ร -	- - ฟ - ด̣ ฟ - -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 2 ทำนองหลักของประโยคที่ 2 ยังคงอยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเชื่อมต่อกับประโยคที่ 1 โดยการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำในส่วนท้ายของประโยค (ร̊ ล ล ฟ) โดยเป็นการใช้มือฆ้องปกติ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยใช้สำนวนกลอนที่สวนทางกับทำนองหลักขึ้นไปหาเสียงสูง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้วิธีการแสดงความสามารถของมือซ้ายในการเหวี่ยงเป็นคู่ 3 และคู่ 4 (ล̣ร ล̣ด̣ ล̣ด̣ ล̣ด̣ ล̣ร ด̣ฟ) นอกจากนี้ มือขวายังแสดงการลักจังหวะ แล้วย้อยจังหวะไปตกในประโยคถัดไปด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้แสดงศักยภาพในการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก และมีการใช้กลวิธีพิเศษด้วยการลักจังหวะ แสดงความสามารถของการใช้มือซ้ายด้วยความแม่นยำในการเหวี่ยงเป็นทำนองอย่างชัดเจน ซึ่งลักษณะจังหวะของประโยคนี้ปฏิบัติได้ยากหากผู้บรรเลง ไม่ได้รับการฝึกฝนอย่างเพียงพอ

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก

- - ล - - - - ซ	ล - ซ - - ฟ – ร	ฟ - ซ - - ร - ฟ	ซ - ฟ - - ร - ด̣	- - ท̣ - - - - ล̣ซ̣	- - - ด̣ - ล̣ - ซ̣	- - - - - ล̣ - -	- ด̣ร - ฟ ท̣- - - ฟ̣

ทางระนาดทุ้ม

- - ด - ฟ - - ซ	ล ซ - - - - ฟ ร	- ร̣ - ร̣ - - ร ฟ	- - - - - - ด̣ -	- ฟ̣ - - - ฟ - ร	- ด - - ด̣ ล̣ - ด̣	- ด - - - ล̣ - ด̣	- ฟ̣ - - ร ฟ - ฟ

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 3 ทำนองหลักของประโยคที่ 3 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางขวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 ของกลุ่มเสียง (5th Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปทางเสียงสูง (ร ด̣ ด̣ ฟ) ในระหว่างการเคลื่อนที่ของทำนองในวรรคแรกใช้การตีสลับมือเป็นคู่ผสมเสียงต่างๆ (--ลซ ลฟซร ฟรซฟ ซรฟด̣) เป็นตัวดำเนินทำนอง ส่วนในวรรคที่ 2 เป็นการใช้มือม้องปกติ แต่มีการนำเสียง ที ซึ่งเป็นเสียงที่ 4 ของกลุ่มเสียง (4th Degree) เป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียง มาช่วยในการดำเนินทำนองในการใช้วิธีตีเสียงสะบัด 3 เสียง (ท̣ล̣ซ̣ ท̣ด̣ร)

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก และหลากหลายกว่าประโยคเดียวกันในเที่ยวแรก โดยในช่วงวรรคแรก ขึ้นต้นประโยคด้วยมือขวา เหตุเพราะประโยคก่อนหน้านี้จบประโยคด้วยมือซ้าย

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีกระทบสองเสียง (ดซ) ใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ลซฟร) จากนั้นใช้การตีเสียงคู่ 6 (เสี้ยวมือ) สร้างความเด่นให้กับทำนอง จากนั้นแสดงความสามารถในการดำเนินทำนองของมือซ้ายในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 และย้ำจังหวะยกด้วยการใช้ลูกถ่างคู่ 10 (เสียง ลาต่ำ กับเสียง โด) แล้วจบประโยคด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์แปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักอย่างชัดเจน และแสดงการใช้กลวิธีพิเศษในหลายๆ รูปแบบ เช่น การลักจังหวะ การใช้คู่ 6 (เสี้ยวมือ) และคู่ 10 (ลูกถ่าง) อวดความแม่นยำในการดำเนินทำนองด้วยมือซ้าย

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 4

ทำนองหลัก

- ด - ฟ - ซฺ - ฟฺ	- - ซ ล - - - ลฺ	- ด - ล - ดฺ - ลฺ	- ซ - ฟ - ซฺ - ฟฺ	- ร - - - ลฺ - ซฺ	ดฺ ดฺ - - - - - ฟฺ	ฟ ฟ - - - - - ซฺ	ซ ซ - ล - - - ลฺ

ทางระนาดทุ้ม

ฟ - - รำ - - รำ -	- ด - - ด - - ล	ด - - ล - - ล -	- ซ - - ซ - - -	- - ดฺดฺ- ฟ - - ดฺ	- ล - ซ - - ดฺ ดฺ	- - - ด - ดฺ - -	- ล - - ดฺ - - ลฺ

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 4 ทำนองหลักของประโยคที่ 4 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางขวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ และเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง (ล ฟ ฟ ล) โดยเป็นการดำเนินมือฆ้องปกติ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก โดยในประโยคก่อนหน้านี้ได้เคลื่อนทำนองไปในทางเสียงสูง ในประโยคนี้จึงตบแต่งทำนองให้สอดคล้องต่อเนื่องกันกับประโยคที่แล้ว

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้วิธีการร้อยเรียงทำนองจากเสียงสูงลงมาด้วยมือขวา เพื่อให้สอดรับกับประโยคก่อนหน้านี้จากนั้นในวรรคที่ 2 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีเสียงสะเดาะ (ดฺดฺดฺ) แล้วใช้การประสานคู่ 5 (ดฺซ) และตีสลับมือเป็นคู่ 6 มาตกจังหวะที่ทำนองหลักด้วยมือซ้าย (-ดดฺล-ลฺ)

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์แปรทำนองไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยการแสดงความสามารถในเชิงการประพันธ์ให้ต่างจากประโยคเดียวกันในเที่ยวแรก โดยใช้การลักจังหวะใน

ขณะที่ร้อยเรียงทำนองจากเสียงสูงลงมา และการใช้คู่ประสานคู่ 5 และการตีสลับมือระหว่างคู่ 6 และคู่ 8

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5

ทำนองหลัก

- ล - ล - - ซ -	- ซ - - ซ ฟ - ฟ	ล ซ - ซ - - ฟ -	- ฟ - - ฟ ร - ร	ซ ฟ - ฟ - - ร -	- ด - - ร ด̣ - ด̣	ฟ ร - ร - - ด̣ -	- ด̣ - - ด̣ ล̣ - ล̣

ทางระนาดทุ้ม

- ล - - - - ซ ฟ	- ฟ - - - - ซ ฟ	ล ซ - - - - ฟ ร	- ร̣ - - - - ฟ ร	ซ ฟ - - - - ร ด̣	ร̣ ด - - - - ร ด̣	ฟ ร - - - - ด̣ ล̣	ด ล - - - - ด̣ ล̣

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 5 ทำนองหลักของประโยคที่ 5 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางขวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง (6^{th} Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3^{rd} Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำอย่างชัดเจน (ฟ ร ด̣ ล̣) ใช้การตีสลับมือและใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้ายเรียงสำนวนลงมาอย่างสละสลวย

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยใช้การเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำเช่นเดียวกัน

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ได้ตบแต่งทำนองด้วยการตีมือขวาไล่ลงตามมือซ้าย โดยในวรรคแรกใช้การตี 3 พยางค์ ส่วนในวรรคที่ 2 ได้เพิ่มพยางค์ให้มากขึ้น แสดงความสามารถของการดำเนินทำนองของมือขวาและมือซ้าย จบประโยคลงพอดีกับจังหวะด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้แสดงศักยภาพในการแปรทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เพื่อจุดประสงค์ที่จะให้ผู้ฟังทราบว่า ในสำนวนกลอนที่เรียงเสียงลงมาจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำนั้น สามารถแปรทำนองให้มีความสัมพันธ์กับทำนองหลักก็ได้ แต่ในความเป็น

ระนาดทุ้มนั้นจะแปรทำนองได้อย่างไรบ้าง และหากพิจารณาแล้วลักษณะการดำเนินทำนองของวรรคแรกเปรียบเหมือนลูกคลื่นลูกใหญ่แล้วแตกมาเป็นลูกเล็กในวรรคที่ 2

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6

ทำนองหลัก

- - - ซ ล - - ฟ -	- ด - ร - ด฻ - ร	- ฟ - ร - ฟ - ร	- ด - ล - ด฻ - ล฻	- ด - ร - ด฻ - ร	- ด - - - ด฻ – ล฻	ล ล - - - - - ซ฻	ซ ซ - ฟ - - - ฟ฻

ทางระนาดทุ้ม

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

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 6 ทำนองหลักของประโยคที่ 6 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางขวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ (ร ล ล ฟ) โดยดำเนินทำนองหลักด้วยมือฆ้องปกติ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยใช้ระบบเสียงต่ำในการดำเนินทำนอง และเป็นสำนวนที่ต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้านี้ แต่เพิ่มลีลาของทำนองให้ต่างจากประโยคเดียวกันในเที่ยวแรก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้วิธีตีสลับมือเป็นคู่ 8 แสดงความแม่นยำในการดำเนินทำนองของมือทั้งสองแล้วจบประโยคลงพอดีกับจังหวะด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ใช้การลดลงมาบรรเลงในทางเสียงต่ำ แต่ผู้ประพันธ์ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนอง ด้วยการใช้วิธีตีสลับมือเป็นคู่ 8 ในขณะที่มือขวาแสดงการย้ำเสียงตกของทำนองให้มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น ซึ่งบ่งบอกความสามารถในเชิงการประพันธ์ได้เป็นอย่างดี

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7

ทำนองหลัก

- - ดฺ ร - ลฺ - -	- ฟ - ร ดฺ - ดฺ -	- - ดฺ ร ดฺ ลฺ - -	- - ฟ ซ ดฺ รฺ - -	- - ล ท ฟ ซ - -	ด ท - - - - ล ซ	ด ล - - - - ซ ฟ	ล ซ - - - - ฟ ร

ทางระนาดทุ้ม

ฟ - ดฺ - - ลฺ - ลฺ	- - ดฺ ร ซฺ ลฺ - -	- - ฟ ร ดฺ ร - -	- - ฟ ซ ดฺ ร - -	- - - ซ - ฟ - -	ล - ล ท - ซ - -	- ท ด - ล - - ท	ด รำ - - - - - ร

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 7 ทำนองหลักของประโยคที่ 7 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2nd Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง (6th Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงและเคลื่อนที่กลับลงมาหาเสียงต่ำ (ร ซ ซ ร) โดยใช้การดำเนินทำนองเก็บ ใช้รูปแบบการตีที่หลากหลายทั้งการตีสลับมือ ตีมือซ้ายไล่ขึ้นตามมือขวาและตีมือขวาไล่ลงตามมือซ้าย

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ด้วยการใช้เสียงของโน้ตที่อยู่ในกลุ่มเสียงเช่นเดียวกับทำนองหลัก แต่ใช้การหลอกล่อกับจังหวะด้วยการลักจังหวะโดยเริ่มต้นประโยคด้วยมือขวา เพราะในประโยคก่อนหน้านี้จบด้วยมือซ้าย

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีสวนมือ (ฟลฺดฺลฺ) มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา (ซฺลฺดฺร) ตีสวนมือ (ดฺรฟร) ตีมือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา (ดฺรฟซ) และใช้วิธีการลักจังหวะอย่างกระชั้นในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 (-ฟ-ซ ลซลท ลทดท ดรำ-รฺ) มีการนำเสียง ที ซึ่งเป็นเสียงที่ 4 ของกลุ่มเสียง (4th Degree) เข้ามาช่วยในการดำเนินทำนองให้กลมกลืนและเลื่อนไหลได้คล่องแคล่วขึ้นและจบประโยคด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้แสดงศักยภาพในการแปรทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก แต่มีความแตกต่างจากประโยคเดียวกันในเที่ยวแรก ทั้งนี้เพื่อความหลากหลายของทำนองเพลง

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม

- - - มำ - - ม -	- - - - ร ร - -	- มำ - รำ - - ร -	- ด - - ดฺ - - ซฺ	- ซ - - - - ดฺ ฟ	ซ ฟ - - - - ทฺ ม	ฟ ม - - - - ลฺ ร	ม ร - - - - - รฺ

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 8 ทำนองหลักของประโยคที่ 8 อยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X โดยในตอนท้ายของประโยคก่อนหน้านี้ สำนวนตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง (6^{th} Degree) และเมื่อเข้าประโยคที่ 8 ได้มีการเปลี่ยนเป็นกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) เสียง เร จากประโยคก่อนหน้านี้ จึงเป็นเสียงที่เชื่อมเข้าสู่ประโยคที่ 8 ได้อย่างสนิทกลมกลืน เพราะเสียง เร ได้มาเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2^{nd} Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ และเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง (รำ ซ ท รำ) ในระหว่างการเคลื่อนที่ของทำนองดำเนินมือฆ้องปกติ แต่ได้มีการนำเสียง ที ซึ่งเป็นเสียงที่ 7 ของกลุ่มเสียง(7^{th} Degree) มาช่วยในการเชื่อมทำนองให้มีความกลมกลืนและสละสลวยยิ่งขึ้น

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก เพราะกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง ผู้ประพันธ์เรียงร้อยทำนองให้เริ่มจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีล่วงหน้าในห้องที่ 2 (รร--) และตีสลับมือเป็นคู่ 8 มาตกจังหวะที่เสียงซอล (-มำรำ ดฺด-ซ) แล้วตีสวนมือเป็นทำนองลงมาหาเสียงตกของทำนองในระบบต่ำ (-ซดฺฟ ซฟทฺม ฟมลฺร มร-รฺ) จบประโยคลงพอดีจังหวะด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์แปรทำนองไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก สาเหตุเพราะทำนองหลักนั้นเคลื่อนที่ขึ้นไปหาเสียงสูง ดังนั้น เพื่อให้เห็นถึงความหลากหลายในการแปรทำนอง

โดยการเรียงร้อยทำนองลงมาหาระบบเสียงต่ำ ซึ่งในท่อนต่อไปนั้น ผู้ประพันธ์จะมีเทคนิคอะไรมานำเสนอ ย่อมทำให้ผู้ฟังสนใจใคร่ที่จะรอฟัง

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

- - - รำ - - - ร	- - มำ มำ - ม - -	- - - มำ - - - ซ	- - มำ มำ - ม - -	- - - รำ - - - ร	- - มำ มำ - ม - -	- รำ - - - ร - ม	- มำ - มำ - - - -

ทางระนาดทุ้ม

- - - - - - ซฺ ลฺ	ทฺ ดฺ ร - - - - มฺ	ม ซ - - - ซฺ - มฺ	ม ซ - - - ซฺ - มฺ	- - ร ดฺ - - - -	- - - - ทฺ ลฺ ซฺ มฺ	ซฺ ดฺ - - - ซฺ - มฺ	ซฺ ดฺ - - - ซฺ - มฺ

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 1 ทำนองหลักของประโยคที่ 1 อยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X โดยในตอนท้ายของประโยคก่อนหน้านี้สำนวนตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2nd Degree) และเมื่อเข้าประโยคที่ 1 ในท่อนที่ 3 ซึ่งเป็นกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) เสียง เร จากประโยคก่อนหน้านี้ จึงเป็นเสียงที่เชื่อมเข้าสู่ประโยคที่ 1 ของท่อนที่ 3 ได้อย่างสนิทกลมกลืน เพราะเสียง เร เป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2nd Degree) เช่นเดียวกัน โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง มี ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง มี ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่เป็นแนวราบ (มำ มำ มำ มำ) โดยเป็นการดำเนินมือฆ้องปกติ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยผู้ประพันธ์ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองด้วยการใช้ระบบเสียงต่ำ สาเหตุเพราะในประโยคก่อนหน้านี้ ได้เรียงร้อยทำนองลงมาหาระบบเสียงต่ำไว้ก่อนแล้ว และเป็นที่ทราบแล้วว่าในท่อน 3 นี้ ประโยคต้นจะดำเนินทำนองซ้ำสองครั้ง ผู้ประพันธ์จึงใช้แนวทางในตบแต่งทำนองที่ซ้ำกันให้มีความหลากหลาย

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีเรียงเสียง (--ซฺลฺ ทฺดฺรมฺ) มีการนำเสียง ที ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงมาช่วยในการเชื่อมทำนอง และใช้กลวิธีพิเศษโดยการเน้นเสียง ซอล (คู่ 3 กับเสียงตกของทำนอง) ที่จังหวะยก จากนั้นตีเรียงเสียงลงมาหาเสียงตกของทำนองในทางต่ำ (--รดฺ ทฺลฺซฺมฺ) และ

เปลี่ยนเป็นการเน้นเสียง โด (คู่ 6 กับเสียงตกของทำนอง) ที่จังหวะยก และจบประโยคพอดีกับจังหวะด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการที่จะแก้ปัญหาการแปรทำนองที่มีลักษณะซ้ำกัน ซึ่งโดยทำนองลักษณะนี้ เป็นการท้าทายความสามารถของผู้ประพันธ์ว่าจะสามารถแปรทำนองอย่างไร เพื่อให้เกิดความหลากหลาย และกระตุ้นให้ผู้ฟังเกิดความสนใจที่จะอยากรู้ว่าในประโยคต่อไป จะมีการนำเสนอการแปรทำนองลักษณะนี้ด้วยสำนวนอย่างไร

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 2

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม

- - ล̣ล̣-	- ท̣ ด̣ ร	- - ด̣ด̣-	- ร ม ซ	- - มม-	- ซ ล ด	- - - -	ล ท ด ร̣
- - - ล̣	- - - ร̣	- - - ด̣	- - - ซ̣	- - - ม	- - - ด̣	- - ซ -	- - - -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 2 ทำนองหลักของประโยคที่ 2 อยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 ของกลุ่มเสียง (5th Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2nd Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูง และกลับลงมาหาเสียงต่ำอีกครั้ง (ร ซ ม ร) ในระหว่างการเคลื่อนที่ของวรรคแรกใช้การดำเนินมือฆ้องปกติ จากนั้นใช้การตีสลับมือเป็นคู่ 2,3 และ 4 ในการดำเนินทำนอง (--ดล ดซลม ซมลซ ลมซร)

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก โดยเคลื่อนทำนองขึ้นไปหาเสียงสูงซึ่งสวนทางกับทำนองหลัก ด้วยการขึ้นต้นประโยคด้วยมือขวา เพื่อให้สอดรับกับประโยคก่อนหน้านี้

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีเสียงสะเดาะ (--ล̣ล̣ล̣ --ด̣ด̣ด̣ --มมม) และใช้มือขวาตีเรียงเสียงเข้าหาคู่ 8 เคลื่อนทำนองจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง (-ท̣ด̣ร -รมซ -ซลด) โดยนำคู่ 8 มา

เน้นเสียงตกของทำนอง (ร ซ ด) แต่ในห้องที่ 7 และ 8 ได้เพิ่มการตีเสียงดูดเข้ามาเพื่อสร้างสีสันให้กับทำนอง

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้กระตุ้นความรู้สึกของผู้ฟังให้มากยิ่งขึ้น ด้วยการเน้นเสียงคู่ 8 ในห้องที่ 2,4 และ 6 แสดงความสามารถในเชิงการประพันธ์ด้วยการเปลี่ยนทำนองในตอนท้ายประโยคให้พิเศษออกไป

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม

- - ด -	- ซ - -	ด - - ซ	- ซ - -	- - ซ -	ด̣ด̣- - ด̣	- - มม-	- - - -
- - - -	ซ - - ม	- - ซ -	ซ - - -	ม - - ซ̣	- - ด̣ - -	- ซ̣ - ม	- ม - -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 3 ทำนองหลักของประโยคที่ 3 ยังคงอยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X เพราะเป็นประโยคต้นของท่อน 3 ที่บรรเลงซ้ำกัน โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง มี ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง มี ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) เช่นเดียวกัน แต่ทำนองหลักได้เพิ่มการเคลื่อนที่ของทำนอง ให้แปลกออกไปกว่าในตอนต้น รูปแบบกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่เป็นแนวราบในวรรคแรก และเคลื่อนไปหาเสียงสูง และกลับลงมาหาเสียงต่ำในวรรคที่ 2 (ม ม ด̣ ม)

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก โดยขึ้นต้นประโยคด้วยมือขวา

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีลักจังหวะ เพื่อแสดงถึงความหลากหลายของทำนอง (--ด- ซซ-ม ด-ซซ ซซ-ม) จากนั้นใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีเสียงสะเดาะ (ด̣ด̣ด̣ มมม) และย้อยจบประโยคลงคู่ 4 ในประโยคถัดไป

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการที่จะแก้ปัญหาการแปรทำนองที่มีลักษณะซ้ำกัน ซึ่งในประโยคที่ 1 ได้กระทำไปครั้งหนึ่งแล้วโดยใช้ระบบเสียงต่ำ ในครั้งนี้ จึงเปลี่ยนมาเป็นการแสดงการลักจังหวะ และใช้การสะเดาะเพื่อสร้างความหลากหลายให้แก่ทำนอง

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 4

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม

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

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 4 ทำนองหลักของประโยคที่ 4 อยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 ของกลุ่มเสียง (5th Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2nd Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงและกลับลงมาหาเสียงต่ำอีกครั้ง (ร ซ ม ร) ในระหว่างการเคลื่อนที่ของวรรคแรกใช้การดำเนินมือฆ้องปกติ จากนั้นใช้การตีสลับมือเป็นคู่ 2,3 และ 4 ในการดำเนินทำนอง (--ดล ดซลม ซมลซ ลมซร)

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก โดยในครั้งนี้ ผู้ประพันธ์ได้กลับมาใช้ระบบเสียงต่ำในการดำเนินทำนองอีก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีเสียงสะเดาะ (ด฻ด฻ด฻) ใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้ายมาหาคู่ 8 ที่เสียงตกของทำนอง (-ซมร มรด฻ท฻ ล฻ซ฻-ซ฻) มีการนำเสียง ที ซึ่งเป็นเสียงที่ 7 ของกลุ่มเสียง (7th Degree) เข้ามาช่วยในการเชื่อมทำนองให้มีความสนิทกลมกลืนยิ่งขึ้น จากนั้นจึงใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีสลับมือ สวนมือเข้าหาเสียงตกของทำนองในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 จบประโยคพอดีจังหวะด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้แปรทำนองต่างไปจากประโยคต้น เพื่อแสดงให้ผู้ฟังได้รู้ว่าในประโยคที่ซ้ำกันนั้น ถ้าพิจารณาให้ดีๆแล้ว สามารถที่จะใช้ไหวพริบปฏิภาณแปรทำนองให้ต่างกันได้อย่างหลากหลาย

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 5

ทำนองหลัก

- - - ซล - - ฟ -	- ด - รำ - ดฺ - ร	- มำ - รำ - ม - ร	- ด - ล - ดฺ - ม	- ล - - - ม - ร	ซ ซ - - - - - ม	ล ล - - - - - ดฺ	ด ด - รำ - - - ร

ทางระนาดทุ้ม

- - ซ - - - - -	- ม - ซ ม - ร -	- ม - ร ม - ร -	- ดฺ - - ดฺ - - ลฺ	- ลฺ - - - - ซฺ มฺ	- ม - - - - มฺ ซฺ	- ซฺ - - - - มฺ รฺ	- ร - - - รฺ - -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 5 ทำนองหลักของประโยคที่ 5 อยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง (6^{th} Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2^{nd} Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและกลับขึ้นไปหาเสียงสูงอีกครั้ง (รำ ล ซ รำ) โดยเป็นการดำเนินมือฆ้องปกติ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก ด้วยการใช้ระบบเสียงต่ำมาดำเนินทำนอง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีสลับมือลงมาหาเสียงตกของทำนองหลัก (--ซ- มมรซ มมรร ดฺดฺ-ลฺ) จากนั้นใช้การตีข้ามเสียงและตีสวนมือในการดำเนินทำนองมาลงก่อนจังหวะด้วยคู่ 8 (ล่วงหน้า) (-ลฺซฺมฺ -มมฺซฺ -ซฺมฺรฺ -รฺ--)

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์แสดงให้เห็นถึงความสามารถในเชิงการประพันธ์ ที่ทำให้ประโยคที่ดูเหมือนจะไม่มีอะไร เพราะเป็นการดำเนินมือฆ้องปกติ กลับมีสีสันขึ้นมาโดยนำระบบเสียงต่ำมาใช้ในการดำเนินทำนอง

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6

ทำนองหลัก

- - ร ม - ด̣ - -	- - ฟ ซ ร ม - -	- ล - - ฟ - ซ ฟ	ซ ฟ - - - - ม ร	ด ล - - - - ซ ม	ล ซ - - - - ม ร	ซ ม - - - - ร ด	ม ร - - - - ด̣ ล̣

ทางระนาดทุ้ม

- - ร - - ด̣ - ม̣	- ม - - - ม̣ - ด̣	ร - - ม - ม̣ - ม̣	- - ด̣ ร - ล̣ - ร̣	- - มม- - - - ม	- <u>ซ ล ด</u> - - - -	- - - <u>ซ</u> - ม - -	<u>ล ด</u> - - - - - -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 6 ทำนองหลักของประโยคที่ 6 อยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2nd Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง (6th Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ (ซ ร ร ล) โดยดำเนินทำนองเก็บเรียงร้อยเป็นสำนวนอย่างสละสลวย

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก ด้วยการเคลื่อนทำนองไปหาเสียงสูง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการตีเรียงเสียง (เสียงที่ 3 ลงเสียงต่ำ) มาลงคู่ 8 ด้วยการลักจังหวะก่อนแล้วมาตกลงพอดีจังหวะ (-ด̣รม̣ -ม-ด̣ รม̣-ม̣ -ล̣ด̣ร̣) จากนั้นใช้การตีเสียงสะเดาะ (--มมม) และใช้การตีเสียงดูดช่วยในการดำเนินทำนองขึ้นไปหาเสียงสูง แล้วย้อยจังหวะไปจบในประโยคถัดไปด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้แปรทำนองจากทำนองหลักที่เป็นการเรียงร้อยเป็นสำนวนเก็บออกมาให้มีสีสันมากกว่าเดิม แสดงบทบาทของความเป็นระนาดทุ้มได้อย่างชัดเจน ด้วยการใช้กลวิธีพิเศษด้วยการลักจังหวะและการตีเสียงดูด ทำให้ประโยคมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 7

ทำนองหลัก

- - - -	- ล - ล	- ด - ล	- ซ - ฟ	- ร - -	ดฺ ดฺ - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ล
- - - ลฺ	- - - ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- ซฺ - ฟฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ

ทางระนาดทุ้ม

- - ด -	ลล- - ล	ล- ด -	ฟฟ- - -	- - ด -	ซซ- - ซ	- - ลล-	- ล - ล
ล - - ดฺ	- - ล - -	-ล - ดฺ	- - ฟ - -	- - - ดฺ	- - ซ - -	- ดฺ - - ล	- - - ม

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 7 ทำนองหลักของประโยคที่ 7 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางขวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X ซึ่งในประโยคก่อนหน้านี้ จบประโยคด้วยเสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง โด (6th Degree) และเชื่อมเข้าสู่ประโยคที่ 7 ได้ในทันที เพราะเสียง ลา จะเป็นโน้ตเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง ฟา (3rd Degree) โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและกลับขึ้นไปหาเสียงสูงอีกครั้ง (ล ฟ ฟ ล) โดยเป็นการดำเนินมือฆ้องปกติ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการดำเนินทำนองที่มีความสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยขึ้นต้นประโยคด้วยมือขวาเพื่อให้สอดคล้องกับประโยคก่อนหน้านี้

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองด้วยการใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีสะเดาะ (ลลล ฟฟฟ ซซซ ลลล) แล้วจบประโยคลงพอดีจังหวะด้วยคู่ 4

ในประโยคนี้ เป็นการเลียนสำเนียงของท่อนที่ 2 อีกทั้งเป็นกลุ่มเสียงเดียวกันและเป็นสำเนียงที่ได้แปรทำนองไปแล้วถึงสองเที่ยว ผู้ประพันธ์จึงได้ตบแต่งทำนองให้แปลกไปกว่าครั้งที่ผ่านมาด้วยการใช้การลักจังหวะ (ล่วงหน้า) และแสดงถึงความสามารถของการใช้มือขวาในการตีเสียงสะเดาะเพื่อให้ทำนองมีความน่าสนใจยิ่งขึ้น

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8

ทำนองหลัก

- - - ซล - - ฟ -	- ด - รำ - ดฺ - ร	- ฟ - รำ - ฟ - ร	- ด - ล - ดฺ - ลฺ	- ด - รำ - ดฺ - ร	- ด - - - ดฺ - ลฺ	ล ล - - - - - ซฺ	ซ ซ - ฟ - - - ฟฺ

ทางระนาดทุ้ม

- ร - ร - ล - -	- - ม ฟ ดฺ ร - -	- - ซ ล ม ฟ - -	- ท - - ซ - - -	- - รร- ล - - ร	- <u>ม ฟ ซ</u> - - - -	- - - <u>ร</u> - ดฺ - -	<u>ม ฟ</u> - - - - - ฟฺ

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 8 ทำนองหลักของประโยคที่ 8 ยังคงอยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางขวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลักมีการเชื่อมต่อกับประโยคที่ 7 โดยการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำในส่วนท้ายของประโยค (รำ ล ล ฟ) โดยเป็นการใช้มือฆ้องปกติ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยใช้สำนวนกลอนที่พลิกกลับมาใช้ระบบเสียงต่ำในทันที

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ขึ้นต้นประโยคด้วยคู่ 4 และใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา (ดฺรมฟ มฟซล) และตีกระทบสองเสียง (ซท--) ย้อยจังหวะไปตกห้องที่ 5 จากนั้นใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีเสียงสะเดาะ (รรร) และตีเสียงดูด (-<u>มฟซ</u> -<u>รมฟ</u>) แล้วจบประโยคลงพอดีกับจังหวะด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้แสดงศักยภาพในการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยขึ้นต้นประโยคในระบบเสียงต่ำที่คู่ 4 ทันที แต่ถ้าพิจารณาให้ดีแล้ว ในประโยคก่อนหน้านี้ผู้ประพันธ์ได้ลงจังหวะด้วยคู่ 4 ในระบบเสียงสูง แล้วพลิกกลับมาเสียงต่ำในทันที แสดงให้เห็นถึงความโดดเด่นในเชิงการประพันธ์ ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องมีความแม่นยำในลูกระนาดจึงจะสามารถเหวี่ยงมือจากคู่ 4 เสียงสูงมาเสียงต่ำได้อย่างชัดเจนและถูกต้อง

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 9

ทำนองหลัก

- - ดฺ ร - ลฺ - -	- ฟ - ร ดฺ - ดฺ -	- - ดฺ ร ดฺ ลฺ - -	- - ฟ ซ ดฺ ร - -	- - ล ท ฟ ซ - -	ด ท - - - - ล ซ	ด ล - - - - ซ ฟ	ล ซ - - - - ฟ ร

ทางระนาดทุ้ม

- ร - - - - ดฺ ลฺ	- ล - - - - ลฺ ดฺ	- ดฺ - - - - ลฺ ซฺ	- ซ - - - - ซฺ ลฺ	- ลฺ - - - - ซฺ ฟฺ	- ฟ - - - - ฟฺ ซฺ	- ซฺ - - - - ฟฺ รฺ	- - ร - - - รฺ -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 9 ทำนองหลักของประโยคที่ 9 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2nd Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง (6th Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง และเคลื่อนที่กลับลงมาหาเสียงต่ำ (ร ซ ซ ร) โดยใช้การดำเนินทำนองเก็บ ใช้รูปแบบการตีที่หลากหลายทั้งการตีสลับมือ ตีมือซ้ายไล่ขึ้นตามมือขวาและตีมือขวาไล่ลงตามมือซ้าย

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ด้วยการใช้เสียงของโน้ตที่อยู่ในกลุ่มเสียงเช่นเดียวกับทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีเรียงเสียงและข้ามเสียง ตีสวนมือไปมาร้อยเรียงสำนวนจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ และลักจังหวะจบประโยคด้วยการล่วงหน้าเป็นคู่ 8 ที่เสียง เร

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้แสดงศักยภาพในการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยการแปรทำนองจากเดิมที่เป็นการดำเนินทำนองเก็บมาใช้การแสดงความสามารถของมือซ้าย ถ้าพิจารณาให้ดี มือซ้ายจะดำเนินทำนองสลับขึ้นลงตามสำนวนที่ร้อยเรียงลงมาอย่างสละสลวย

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 10

ทำนองหลัก

- - มำ มำ - ม - -	- มำ - - - ซ - ร	รำ รำ - - - - - ดฺ	ด ด - - - - - ซฺ	ซ ซ - - - - - ลฺ	ล ล - - - - - ทฺ	ท ท - - - - - ดฺ	ด ด - รำ - - - ร

ทางระนาดทุ้ม

- ซ - ซ - - ซฺ -	- - - - ลฺ ทฺ ดฺ ร	- มำ - รำ - - ร -	- - - - ดฺ ทฺ ลฺ ซฺ	- - ซ - - - - -	ด ล - - - - ซ ฟ	ซ ฟ - - - - ม ร	- - รำ - - - ร -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 10 ทำนองหลักของประโยคที่ 10 อยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X โดยในตอนท้ายของประโยคก่อนหน้านี้ สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง (6^{th} Degree) และเมื่อเข้าสู่ประโยคที่ 10 ได้มีการเปลี่ยนเป็นกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) เสียง เร จากประโยคก่อนหน้านี้ จึงเป็นเสียงที่เชื่อมเข้าสู่ประโยคที่ 10 ได้อย่างสนิทกลมกลืน เพราะเสียง เร ได้มาเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2^{nd} Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง (รำ ซ ท รำ) ในระหว่างการเคลื่อนที่ของทำนองดำเนินมือฆ้องปกติ แต่ได้มีการนำเสียง ที ซึ่งเป็นเสียงที่ 7 ของกลุ่มเสียง (7^{th} Degree) มาช่วยในการเชื่อมทำนองให้มีความกลมกลืนและสละสลวยยิ่งขึ้น

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก เพราะกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง แต่ในประโยคที่แล้วผู้ประพันธ์ได้ร้อยเรียงสำนวนลงมาระบบเสียงต่ำแล้ว ในประโยคนี้จึงดำเนินเสียงต่ำต่อแล้วเคลื่อนทำนองไปหาเสียงสูง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การแสดงความสามารถของมือซ้ายในการตีเสียงเรียง 4 เสียงขึ้นลง (ลฺทฺดฺร ดฺทฺลฺซฺ) และย้อยจังหวะไปตกมือขวาในห้องที่ 5 แล้วใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ดลซฟ ซฟมร) จบประโยคด้วยการลักจังหวะ (ล่วงหน้า) ลงคู่ 8

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์แปรทำนองให้ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยการแสดงให้ผู้ฟังเห็นได้ว่า ทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้น

ไปหาเสียงสูง แต่ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการแสดงความชัดเจนของการใช้มือซ้ายและมือขวาในการตีเรียงเสียงขึ้นลงอย่างแม่นยำ และลงจังหวะด้วยการล่วงหน้า คล้ายกับจะกระตุ้นความรู้สึกผู้ฟัง ว่าจังหวะที่ลงล่วงหน้าก่อนนั้น ในประโยคถัดไปจะนำเสนอสำนวนกลอนแบบใด จะใช้กลวิธีพิเศษอย่างไร

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

- - - รำ - - - ร	- - มำ มำ - ม - -	- - - มำ - - - ซ	- - มำ มำ - ม - -	- - - รำ - - - ร	- - มำ มำ - ม - -	- รำ - - - ร - ม	- มำ - มำ - - - -

ทางระนาดทุ้ม

- - - - - - ซ ล	ท ด รำ - - - - ม	- - มำ - - - ลฺ -	- มำ - - ม ซ - ม	ซ ล ท - - - - ดฺ	- ด - ด - ดฺ - -	- - - - ซฺ ดฺ ม ซ	- - - - - ม - -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 1 ทำนองหลักของประโยคที่ 1 อยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X โดยในตอนท้ายของประโยคก่อนหน้านี้สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2nd Degree) และเมื่อเข้าประโยคที่ 1 ในเที่ยวกลับ ซึ่งเป็นกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) เสียง เร จากประโยคก่อนหน้านี้ จึงเป็นเสียงที่เชื่อมเข้าสู่ประโยคที่ 1 ของเที่ยวกลับได้อย่างสนิทกลมกลืน เพราะเสียง เร เป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2nd Degree) เช่นเดียวกัน โดยในวรรคแรกสำนวนมาตกที่เสียง มี ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง มี ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่เป็นแนวราบ (มำ มำ มำ มำ) โดยเป็นการดำเนินทางฆ้องปกติ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการแปรทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก คือ ใช้การบรรเลงในระบบเสียงสูงตามทำนองหลัก เพราะในประโยคเดียวกันซึ่งเป็นประโยคต้นของท่อน 3 ที่มีการบรรเลงซ้ำสองครั้ง ผู้ประพันธ์ได้แปรทำนองในระบบเสียงต่ำมาแล้ว ดังนั้นในครั้งนี้ จึงได้เปลี่ยนมาใช้ระบบเสียงสูงในการดำเนินทำนองบ้าง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีเรียงเสียง (--ซล ทดรม) มีการนำเสียง ที ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงมาช่วยในการเชื่อมทำนอง และใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีลูกถ่างคู่ 12 และตีลูกเสี้ยวมือคู่ 6 ด้วยการแสดงความแม่นยำของมือซ้ายในการเหวี่ยงขึ้นลงเป็นคู่ 5 และคู่ 3 โดยใช้เสียง มี ซึ่งเป็นเสียงลูกตกของทำนองยืนจังหวะอยู่ตรงกลาง จากนั้นแสดงกำลังของมือขวาด้วยการตีเรียง 4 เสียง (ซลทด) แล้วเปลี่ยนกลับมาแสดงความสามารถของมือซ้ายด้วยการตีลูกฝรั่ง ซึ่งเป็นการตีข้ามเสียงกระจายคอร์ดแบบที่เรียกว่า **Arpeggio** (ซ,ดมซ) แล้วย้อยจังหวะไปตกในประโยคถัดไปด้วยคู่ 8

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการแปรทำนอง ให้เกิดความหลากหลายมากกว่าประโยคเดียวกันในเที่ยวแรกและกระตุ้นให้ผู้ฟังเกิดความสนใจใคร่ที่จะอยากรู้ว่า ประโยคต้นของท่อน 3 ที่ยังเหลืออีก 1 เที่ยว จะมีการนำเสนอการแปรทำนองด้วยสำนวนอย่างไรได้อีก

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2

ทำนองหลัก

- - ด -	ด ด - -	รำ รำ - -	มำ มำ - มำ	- - ด -	ด - ล -	ซ - ล -	ล - ซ -
- - - ด,	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- ซ - ม	- ม - ซ	- ม - ร

ทางระนาดทุ้ม

มำ - ด,ด,-	ร ม - -	ม ซ - -	ซ ล - -	- - ด -	ซ ล - -	ล ด - -	ด รำ - -
ม - - ด,	- - - ร	- - - ม	- - - -	ซ - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 2 ทำนองหลักของประโยคที่ 2 อยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 ของกลุ่มเสียง (5^{th} Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2^{nd} Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงและกลับลงมาหาเสียงต่ำอีกครั้ง (ร ซ ม ร) ในระหว่างการเคลื่อนที่ของวรรคแรกใช้การดำเนินมือฆ้องปกติ จากนั้นใช้การตีสลับมือเป็นคู่ 2,3 และ 4 ในการดำเนินทำนอง (--ดล ดซลม ซมลซ ลมซร)

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก โดยพลิกทำนองกลับมาเริ่มในระบบเสียงต่ำอีก แล้วเคลื่อนทำนองขึ้นไปหาเสียงสูงซึ่งแตกต่างกับทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การขึ้นประโยคด้วยการตีเสียงสะเดาะ (ดฺดฺดฺ) แล้วให้มือขวาดำเนินทำนองโดยใช้มือซ้ายเน้นเสียงที่ลูกตกของทำนองขึ้นไปหาเสียงตกของทำนองในเสียงสูง แล้วย้อยจังหวะไปจบประโยคในประโยคถัดไปด้วยมือขวา

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการแปรทำนอง ให้เกิดความหลากหลายมากกว่าประโยคเดียวกันในเที่ยวแรก แสดงความสามารถในเชิงการประพันธ์ได้เป็นอย่างดี

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม

- - มม- ร - - ม	ซ ด - - - ซ - ม	ซ ด - - - ซ - ม	ซ ด - - - ซ - -	- - มม- ม - - ม	ซ ด - - - ซ - ดฺ	ซ ด - - - ซ - ร	ซ ด - - - ซ - ม

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 3 ทำนองหลักของประโยคที่ 3 ยังคงอยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X เพราะเป็นประโยคต้นของท่อน 3 ที่บรรเลงซ้ำกัน โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง มี ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง มี ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) เช่นเดียวกัน แต่ทำนองหลักได้เพิ่มการเคลื่อนที่ของทำนองให้แปลกออกไปกว่าในตอนต้น ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่เป็นแนวราบในวรรคแรก และเคลื่อนไปหาเสียงสูงและกลับลงมาหาเสียงต่ำในวรรคที่ 2 (ม ม ดำ ม)

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก แต่ได้มีการพลิกแพลงทำนอง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีเสียงสะเดาะ (มมม) และเน้นจังหวะยกที่คู่ 4 เสียง โด (คู่ 6 กับเสียงตกของทำนอง) โดยให้มือซ้ายย้ำเสียงลูกตกของทำนองในห้องที่ 2,3 และ 4 (ม ม ม) และในวรรคที่ 2 เป็นวิธีการเดียวกันแต่ได้เปลี่ยนให้มือซ้ายย้ำเสียงเรียงจากเสียงต่ำไปหาสูงในห้องที่ 6,7 และ 8 (ดฺ ร ม) ซึ่งเสียงต่ำที่เริ่มก็คือเสียงเดียวกับทำนองหลักนั่นเอง แล้วจบประโยคพอดีกับจังหวะด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการที่จะแก้ปัญหาการแปรทำนองที่มีลักษณะซ้ำกัน ซึ่งในเที่ยวแรกและประโยคที่ 1 ของเที่ยวกลับนี้ได้กระทำไปหลายครั้งแล้ว โดยใช้ระบบเสียงสูงตามทำนองหลักมาพลิกแพลงทำนองให้หลากหลาย

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 4

ทำนองหลัก

- - ดฺ -	ดฺ ดฺ - -	ร ร - -	ม ม - ซ	- - ด -	ด - ล -	ซ - ล -	ล - ซ -
- - - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ซฺ	- - - ล	- ซ - ม	- ม - ซ	- ม - ร

ทางระนาดทุ้ม

- - - ดฺ	- - ดฺ ร	- - ร ม	- - ม ซ	- - - -	ด ล - -	- มำ - -	- ซ - -
- - ลฺ -	ซฺ ลฺ - -	- ดฺ - -	- ร - -	- - ซฺ -	- - ซ ม	- - ม ซ	- - ม ร

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 4 ทำนองหลักของประโยคที่ 4 อยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ซอล ซึ่งเป็นเสียง ที่ 5 ของกลุ่มเสียง (5th Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2nd Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงและกลับลงมาหาเสียงต่ำอีกครั้ง (ร ซ ม ร) ในระหว่างการเคลื่อนที่ของวรรคแรกใช้การดำเนินมือฆ้องปกติ จากนั้นใช้การตีสลับมือเป็นคู่ 2,3 และ 4 ในการดำเนินทำนอง (--ดล ดซลม ซมลซ ลมซร)

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก โดยในครั้งนี้ผู้ประพันธ์ใช้ระบบเสียงต่ำในการดำเนินทำนอง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีกระทบสองเสียง (--ลฺดฺ) ใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา (ซฺลฺดฺร) และตีเรียงเสียง (-ดฺรม -รมซ) แล้วย้อยจังหวะไปตกห้องที่ 5 ด้วยมือซ้าย จากนั้นใช้การตีเรียงทีละสองเสียง (ดลซม) แล้วใช้มือซ้ายขวาตีสลับมือดำเนินทำนองให้มาตกที่ลูกตกของทำนองเพลงด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้แปรทำนองต่างไปจากประโยคต้น เพื่อแสดงให้ผู้ฟังได้รู้ว่า ในประโยคที่ซ้ำกันนั้น ถ้าพิจารณาให้ดีๆ แล้ว สามารถที่จะแสดงความหลากหลายของการดำเนินทำนองได้อย่างน่าสนใจ

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5

ทำนองหลัก

- (- ซล - - ฟ -	- ด - รำ - ดฺ - ร	- มำ - รำ - ม - ร	- ด - ล - ดฺ - ม	- ล - - - ม - ร	ซ ซ - - - - - ม	ล ล - - - - - ดฺ	ด ด - รำ - - - ร

ทางระนาดทุ้ม

ด - ซ ล - ม - -	- - ด รำ ซ ล - -	- มำ - - ด - - รำ	- รำ - - - - ด ล	- - ด - - - - ร	- ซ - - ซ – ดฺ ฟ	ฟ - - ม - ทฺ ม -	- - - รำ ล ร - ร

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 5 ทำนองหลักของประโยคที่ 5 อยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง (6^{th} Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2^{nd} Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและกลับขึ้นไปหาเสียงสูงอีกครั้ง (รำ ล ซ รำ) โดยเป็นการดำเนินมือฆ้องปกติ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การเรียงร้อยทำนองในวรรคแรกโดยขึ้นต้นประโยคด้วยมือขวา เพื่อให้สอดคล้องกับประโยคก่อนหน้านี้ และในวรรคที่ 2 ใช้กลวิธีพิเศษด้วยการแสดงความแม่นยำของ

มือซ้ายในการเหวี่ยงเป็นคู่ 4 ขึ้นลงอย่างรวดเร็ว (--ดร ซซดฺฟ ฟทฺมม ลฺร-รำ) แล้วจบประโยคด้วยคู่ 8

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์แสดงให้เห็นถึงความสามารถในเชิงการประพันธ์ ที่ทำให้ประโยคที่ดูเหมือนจะไม่มีอะไร เพราะเป็นการดำเนินทางฆ้องปกติ กลับมีสีสันขึ้นมาอย่างน่าสนใจ ทั้งในเรื่องการลักจังหวะ และการอวดกำลังความสามารถและความความแม่นยำของมือซ้าย

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6

ทำนองหลัก

- - ร ม - ดฺ - -	- - ฟ ซ ร ม - -	- ล - - ฟ - ซ ฟ	ซ ฟ - - - - ม ร	ด ล - - - - ซ ม	ล ซ - - - - ม ร	ซ ม - - - - ร ด	ม ร - - - - ดฺ ลฺ

ทางระนาดทุ้ม

- - รำ - - ด - ม	- มำ - - - ม - ด	รำ - - มำ - ม - ม	- - ด รำ - ล - ร	- - ล - - ซ - ดฺ	- ด - - - ดฺ - ซ	ล - - ด - ดฺ - ดฺ	- - ซ ล - ม - ลฺ

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 6 ทำนองหลักของประโยคที่ 6 อยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2^{nd} Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง (6^{th} Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ (ซ ร ร ล) โดยดำเนินทำนองเก็บเรียงร้อยเป็นสำนวนอย่างสละสลวย

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก ด้วยการแปรทำนองจากทำนองเก็บมาเป็นทำนองห่างๆ

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การเน้นเสียงตกที่คู่ 8 เป็นระยะในห้องที่ 2,3 และ 4 กับห้องที่ 6,7 และ 8 สำนวนนี้ ผู้ประพันธ์ได้เคยใช้ไปแล้วในเที่ยวแรก แต่เป็นระบบเสียงต่ำ ในเที่ยวนี้จึงเปลี่ยนมาใช้ในระบบเสียงสูง

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้แปรทำนองจากทำนองหลักที่เป็นการเรียงร้อยเป็นสำนวนเก็บออกมาให้มีสีสันมากกว่าเดิมและแตกต่างจากประโยคเดียวกันในเที่ยวแรกอย่างชัดเจน ด้วยการ

ใช้การเน้นจังหวะของคู่ 8 ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องมีความคล่องตัวในการใช้มือทั้งสองเป็นอย่างดี จึงจะสามารถบรรเลงประโยคนี้ได้อย่างชัดเจนและถูกต้อง

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7

ทำนองหลัก

- - - -	- ล - ล	- ด - ล	- ซ - ฟ	- ร - -	ดฺ ดฺ - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ล
- - - ลฺ	- - - ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- ซฺ - ฟฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ

ทางระนาดทุ้ม

- - - -	ม ฟ ซ -	ล ด - -	ล ด - -	- - ซ ฟ	- - - -	ดฺ ฟ - -	ดฺ ฟ - -
- - ดฺ ร	- - - ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- - - -	ม ร ดฺ ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- ดฺ - ลฺ

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 7 ทำนองหลักของประโยคที่ 7 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางขวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X ซึ่งในประโยคก่อนหน้านี้ จบประโยคด้วยเสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง โด (6thDegree) และเชื่อมเข้าสู่ประโยคที่ 7 ได้ในทันที เพราะเสียง ลา จะเป็นโน้ตเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง ฟา (3rdDegree) โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและกลับขึ้นไปหาเสียงสูงอีกครั้ง (ล ฟ ฟ ล) โดยเป็นการใช้มือฆ้องปกติ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยผู้ประพันธ์ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองด้วยการใช้ระบบเสียงต่ำ สาเหตุเพราะในประโยคก่อนหน้านี้ ได้เรียงร้อยทำนองลงมาหาระบบเสียงต่ำไว้ก่อนแล้ว ผู้ประพันธ์จึงใช้แนวทางในการตบแต่งทำนองที่ซ้ำกันให้มีความหลากหลาย

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีเรียงเสียง (--ดฺร มฟซลฺ) มีการนำเสียง มี ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงมาช่วยในการเชื่อมทำนอง และใช้กลวิธีพิเศษโดยการเน้นเสียง โด (คู่ 3 กับเสียงตกของทำนอง) ที่จังหวะยก จากนั้นตีเรียงเสียงลงมาหาเสียงตกของทำนองในทางต่ำ (--ซฟ มรดฺลฺ) และเปลี่ยนเป็น

การเน้นเสียง ฟา (คู่ 6 กับเสียงตกของทำนอง) ที่จังหวะยก และจบประโยคพอดีกับจังหวะด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ เป็นการเลียนสำเนียงของท่อนที่ 2 อีกทั้งเป็นกลุ่มเสียงปัญจมูลเดียวกันและเป็นสำเนียงที่ได้แปรทำนองไปแล้วถึงสามเที่ยว ผู้ประพันธ์จึงได้ตบแต่งทำนองให้แปลกไปกว่าครั้งที่ผ่านมาด้วยการใช้การลักจังหวะ (ล่วงหน้า) และแสดงถึงความสามารถของการใช้มือขวาในการย้ำลูกตกของทำนอง (ลฺ ลฺ ลฺ) ซึ่งในห้องที่ 4 ของวรรคแรก เสียงตกไม่ตรงกับทำนองหลัก แต่ถ้าพิจารณาเป็นประโยคแล้ว จะพบว่าเป็นเทคนิคในการประพันธ์ซึ่งเป็นไปโดยเจตนาเพราะมีผลกับความสวยงามในการใช้มือในขณะบรรเลงนั่นเอง

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8

ทำนองหลัก

- - - ซ ล - - ฟ -	- ด - ร๎ - ดฺ - ร	- ฟ - ร๎ - ฟ - ร	- ด - ล - ดฺ - ลฺ	- ด - ร๎ - ดฺ - ร	- ด - - - ดฺ - ลฺ	ล ล - - - - - ซฺ	ซ ซ - ฟ - - - ฟฺ

ทางระนาดทุ้ม

- - ดฺ ฟ - - - ดฺ	- - - - - ฟฺ - -	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ซฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ลฺ	- - ดฺ ฟ - - - ดฺ	- - - - - ลฺ - -	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ซฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ฟฺ

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 8 ทำนองหลักของประโยคที่ 8 ยังคงอยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3rd Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลักมีการเชื่อมต่อกับประโยคที่ 7 โดยการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำในส่วนท้ายของประโยค (ร๎ ล ล ฟ) โดยเป็นการใช้มือฆ้องปกติ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยใช้สำนวนกลอนที่เป็นระบบเสียงต่ำ เพราะต้องการให้สำนวนสอดคล้องกับประโยคก่อนหน้านี้

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้กลวิธีพิเศษแปรทำนองด้วยการเน้นเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree) ที่จังหวะยก แล้วใช้มือขวาเป็นตัวย้ำเสียงของทำนองหลัก (ฟ฻ ซ฻ ล฻ ล ซ฻ ฟ฻) แล้วจบประโยคลงพอดีกับจังหวะด้วยมือซ้าย

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้แสดงศักยภาพในการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก แต่ได้มีเจตนาให้สอดคล้องกับประโยคก่อนหน้านี้ แสดงให้เห็นถึงความโดดเด่นในเชิงการประพันธ์ ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องมีความแม่นยำในลูกระนาด จึงจะสามารถเหวี่ยงมือได้อย่างชัดเจนและถูกต้อง

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 9

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม

ฟ - ด฻ ล฻	- - ด฻ ร	- - ฟ ร	- - ฟ ซ	- - ลล-	- ล - -	ซซ- ซ -	ฟ - - ร๎
- ล฻ - -	ซ฻ ล฻ - -	ด฻ ร - -	ด฻ ร - -	- - - ล	- - - ซ	--ซ - ฟ	- ร - -

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 9 ทำนองหลักของประโยคที่ 9 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ ฟา ซอล ลา X โด เร X โดยในวรรคแรก สำนวนมาตกที่เสียง ซอล ซึ่งเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2nd Degree) และวรรคที่ 2 สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง (6th Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงและเคลื่อนที่กลับลงมาหาเสียงต่ำ (ร ซ ซ ร) โดยใช้การดำเนินทำนองเก็บ ใช้รูปแบบการตีที่หลากหลายทั้งการตีสลับมือ ตีมือซ้ายไลขึ้นตามมือขวาและตีมือขวาไล่ลงตามมือซ้าย

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เพราะบทประพันธ์กำลังจะสิ้นสุดลงแล้ว ด้วยการใช้เสียงของโน้ตที่อยู่ในกลุ่มเสียงเช่นเดียวกับทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีเรียงเสียงและข้ามเสียง ตีสวนมือไปมาร้อยเรียงสำนวนจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง จากนั้นใช้การตีเสียงสะเดาะ (--ลลล) และตีสลับมือร้อยเรียงสำนวนลงมา (-ล-ซ ซซซ ซฟ ฟร-รำ) และจบประโยคด้วยมือขวาที่เสียง เร

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์ได้แสดงความสามารถในการแปรทำนองมาถึงจุดที่ใกล้จะสิ้นสุดของบทประพันธ์แล้ว การแปรทำนองจึงต้องสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ผู้ประพันธ์จึงค่อยๆ ร้อยเรียงทำนองให้เรียบร้อย เหมาะสมแก่การเตรียมพร้อมที่จะลงจบอย่างสมบูรณ์

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 10

ทำนองหลัก

- - มำ มำ - ม - -	- มำ - - - ซ - ร	รำ รำ - - - - - ด	ด ด - - - - - ซ	ซ ซ - - - - - ล	ล ล - - - - - ท	ท ท - - - - - ด	ด ด - รำ - - - ร

ทางระนาดทุ้ม

- - มม- - - - ม	- มำ - - - - ร ร	- มำ - รำ - - ร -	- ด - - ด - - ซ	ซ ซ - - - - - ล	ล ล - - - - - ท	ท ท - - - - - ด	ด ด - รำ - - - ร

กลุ่มเสียงปัญจมูล

ประโยคที่ 10 ทำนองหลักของประโยคที่ 10 อยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X โดยในตอนท้ายของประโยคก่อนหน้านี้ สำนวนมาตกที่เสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง (6th Degree) และเมื่อเข้าสู่ประโยคที่ 10 ได้มีการเปลี่ยนเป็นกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) เสียง เร จากประโยคก่อนหน้านี้ จึงเป็นเสียงที่เชื่อมเข้าสู่ประโยคที่ 10 ได้อย่างสนิทกลมกลืน เพราะเสียง เร ได้มาเป็นเสียงที่ 2 ของกลุ่มเสียง (2nd Degree) ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองหลัก มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง (รำ ซ ท รำ) ในระหว่างการเคลื่อนที่ของทำนองดำเนินมือฆ้องปกติ แต่ได้มีการนำเสียง ที ซึ่งเป็นเสียงที่ 7 ของกลุ่มเสียง (7th Degree) มาช่วยในการเชื่อมทำนองให้มีความกลมกลืนและสละสลวยยิ่งขึ้น

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ในส่วนของทางระนาดทุ้ม ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลักอย่างชัดเจน เพราะกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ และเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูงและจบเพลง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ได้นำโครงสร้างของทำนองหลัก มาเป็นแม่แบบในการดำเนินทำนองร้อยเรียง สำนวนมาลงเสียงต่ำแล้วกลับขึ้นไปหาเสียงสุดท้ายของบทเพลงอย่างสมบูรณ์

ในประโยคนี้ ผู้ประพันธ์แสดงความสามารถในการแปรทำนองมาถึงจุดสิ้นสุดของบทเพลง การแปรทำนองจึงต้องสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก และค่อยๆ เรียงร้อยทำนองให้เรียบร้อย เหมาะสมแก่การลงจบอย่างสมบูรณ์

เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ สามารถนำมาศึกษาวิเคราะห์ได้เป็นสองประเด็น ดังต่อไปนี้

1. ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง
2. การใช้กลวิธีพิเศษที่ผู้ประพันธ์ได้ตบแต่งขึ้น เมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

1. มีการนำโครงสร้างของทำนองหลัก มาใช้ในประโยคขึ้นต้นและในประโยคลงจบ เสมือนกับการให้ความสำคัญกับโครงสร้างของทำนองหลัก เป็นการเตรียมความพร้อมให้กับผู้ที่จะบรรเลงและเตรียมความพร้อมให้กับผู้ฟัง ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

- ซ - ซ - ร - -	- ซ - ด ร - - ดฺ	- ม ำ ด - ม ร ดฺ	- ท - ล - ทฺ - ลฺ	- - ด ด - ดฺ - -	- ำ - ซ - ร - ร	- - - - - ม - -	- ซล - ด ฟ - - ดฺ

ทางระนาดทุ้ม

- ซล - - ฟ- - - ซฺ	ซซ- - ด - - ร - ดฺ	-ร ำ ด - ม ร ดฺ	- ท - ล - ทฺ - ลฺ	- ร ำ - ร - - ม	- ซล ด - ฟ- - - ซ	- ซ ล - ม - - ดฺ	ด - - ด - - ล -

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ได้นำโครงสร้างของทำนองหลักมาใช้ในประโยคขึ้นต้น ตามหลักการประพันธ์เพลงเดี่ยวโดยขนบไทย และมีความสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 2

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8

ทำนองหลัก

- - มำ มำ - ม - -	- มำ - - - ซ - ร	รำ รำ - - - - - ด	ด ด - - - - - ซ	ซ ซ - - - - - ล	ล ล - - - - - ท	ท ท - - - - - ด	ด ด - รำ - - - ร

ทางระนาดทุ้ม

- มำ - - - - ซ ม	มำ มำ - - - - ม ร	รำ รำ - - - - ร ด	ด ด - - - - ด ซ	ซ ซ - - - - ท ล	ล ล - - - - ด ท	ท ท - - - - ร ด	ด ด - - - - - -

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ได้นำโครงสร้างของทำนองหลัก มาใช้ในประโยคลงจบ ของท่อน 2 เที่ยวแรก ตามหลักของการประพันธ์เพลงเดี่ยวโดยขนบไทย และมีความสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 3

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8

ทำนองหลัก

- - มำ มำ - ม - -	- มำ - - - ซ - ร	รำ รำ - - - - - ด	ด ด - - - - - ซ	ซ ซ - - - - - ล	ล ล - - - - - ท	ท ท - - - - - ด	ด ด - รำ - - - ร

ทางระนาดทุ้ม

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

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ได้นำโครงสร้างของทำนองหลัก มาใช้ในประโยคลงจบ ของท่อน 2 เที่ยวกลับ แต่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เพราะกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง ผู้ประพันธ์เรียงร้อยทำนองให้เริ่มจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ เพื่อให้เห็นความหลากหลายในการแปรทำนอง และไม่ให้ซ้ำกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก (ตัวอย่างที่ 2)

ตัวอย่างที่ 4

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 10

ทำนองหลัก

- - มำ มำ - ม - -	- มำ - - - ซ - ร	รำ รำ - - - - - ด	ด ด - - - - - ซ	ซ ซ - - - - - ล	ล ล - - - - - ท	ท ท - - - - - ด	ด ด - รำ - - - ร

ทางระนาดทุ้ม

- - มม- - - - ม	- มำ - - - - ร ร	- มำ - รำ - - ร -	- ด - - ด - - ซ	ซ ซ - - - - - ล	ล ล - - - - - ท	ท ท - - - - - ด	ด ด - รำ - - - ร

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ได้แสดงความสามารถในการแปรทำนองมาถึงจุดสิ้นสุดของบทเพลง การแปรทำนองจึงต้องสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก และค่อยๆ เรียงร้อยทำนองให้เรียบร้อยเหมาะสมแก่การลงจบอย่างสมบูรณ์

2. มีการตบแต่งทำนองที่มีความสัมพันธ์กันในแต่ละประโยคที่บรรเลงต่อเนื่องกัน อาทิเช่น ถ้าประโยคแรกใช้การบรรเลงในระบบเสียงต่ำ ประโยคต่อไปจะดำเนินระบบเสียงต่ำต่อเนื่องกันไป ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 2

ทางระนาดทุ้ม

- - ดฺดฺ- - ซฺ - ดฺ	- ดฺดฺ- ม ซฺ - ดฺ ทฺ	- ล - - - - ซ ม	ซ ม - - - - ร ด	ม ซ - - - - ด ร	ม ร - - - - ด ล	- ล - - - - ซ ฟ	- ด - - - - ล -

ต่อเนื่องกับ ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 3

ทางระนาดทุ้ม

- - รร- ซฺ - - ร	ฟ ร - - - - ด ล	ด ล - - - - ซ ฟ	- ฟ - - - ฟ - ฟ	ดฺดฺ- - ร --ด - -	ม ฟ - ฟ - ฟ - -	- - ม ฟ ด ร - -	ซ ล - ล - ล - -

ถ้าประโยคแรกใช้การบรรเลงในระบบเสียงสูง ประโยคถัดไปจะดำเนินในระบบเสียงสูงต่อเนื่องกันไป ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 2

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 7

ทางระนาดทุ้ม

รำ - ดฺดฺ- ร - - ดฺ	- - รร- - - - ร	- - มม- - - - ม	ฟ - ซ - - ฟ - -	- - ฟฟ- ซ - - ฟ	- - ซซ- - - - ซ	- - ลล- - - - ล	ท - ด - - ท - -

ต่อเนื่องกับ ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8

ทางระนาดทุ้ม

- - รีรี- ด - - รำ	มำ รำ - - - - ด ล	รำ ด - - - - ล ซ	ด ล - - - - ซ ฟ	- - - ม - ดฺ - -	- - ร ฟ ร ดฺ - -	- - - - ม ร ดฺ ลฺ	- - ล - - - ลฺ -

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก เพราะกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ และเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง แต่ในประโยคก่อนหน้านี้ผู้ประพันธ์ดำเนินทำนองจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงแล้ว ประโยคนี้ จึงดำเนินทำนองให้มีความสอดคล้องกับประโยคก่อนหน้านี้

3. ในประโยคที่มีการล้อเลียนสำเนียงหรือประโยคต้นที่มีการบรรเลงซ้ำกัน ผู้ประพันธ์ใช้ความสามารถในเชิงการประพันธ์ โดยการแปรทำนองให้ต่างกันในหลายๆ รูปแบบ ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่1

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6

ทางระนาดทุ้ม

- - - ฟ ลฺ - ฟฺ -	- ฟ - - - รฺ - ฟฺ	ฟ - - ล - - ลฺ -	- ล - - ลฺ มฺ - -	- - - ซ ลฺ - ซฺ -	- ซ - - ซฺ รฺ - ซฺ	ด - - ฟ - - ฟฺ -	- ฟ - - ฟฺ รฺ - -

และท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6

ทางระนาดทุ้ม

- - - ฟ - - ฟฺ -	- ร - - รฺ - มฺ ฟฺ	ฟ - - ล - - ลฺ -	- ฟ - - ฟฺ - ซฺ ลฺ	ล - - ซ - - ซฺ -	- ม - - มฺ - ฟฺ ซฺ	ด - - ฟ - - ฟฺ -	- ร - - รฺ - มฺ ฟ

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้การดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยใช้ระบบเสียงต่ำในการดำเนินทำนอง แต่ได้เพิ่มลีลาของทำนองให้ต่างจากประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

ตัวอย่างที่ 2

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 7

ทางระนาดทุ้ม

ฟ - ดฺ ร	- ฟ - ร	- - ฟ ซ	- ล - -	- ด - ล	- - - ด	- ล - -	- ซ - -
- ลฺ - -	ดฺ - ดฺ -	ดฺ ร - -	ฟ - - ซ	- - ฟ -	- ซ - -	ฟ - - ซ	- - ฟ ร

และท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7

ทางระนาดทุ้ม

ฟ - ดฺ -	- - ดฺ ร	- - ฟ ร	- - ฟ ซ	- - - ซ	ล - ล ท	- ท ด -	ด รำ - -
- ลฺ - ลฺ	ซฺ ลฺ - -	ดฺ ร - -	ดฺ ร - -	- ฟ - -	- ซ - -	ล - - ท	- - - ร

และท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 9

ทางระนาดทุ้ม

- ร - -	- ล - -	- ดฺ - -	- ซ - -	- ลฺ - -	- ฟ - -	- ซฺ - -	- - ร -
- - ดฺ ลฺ	- - ลฺ ดฺ	- - ลฺ ซฺ	- - ซฺ ลฺ	- - ซฺ ฟฺ	- - ฟฺ ซฺ	- - ฟฺ รฺ	- - รฺ -

และท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 9

ทางระนาดทุ้ม

ฟ - ดฺ ลฺ	- - ดฺ ร	- - ฟ ร	- - ฟ ซ	- - ลล-	- ล - -	ซซ- ซ -	ฟ - - รำ
- ลฺ - -	ซฺ ลฺ - -	ดฺ ร - -	ดฺ ร - -	- - - ล	- - - ซ	--ซ - ฟ	- ร - -

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ได้แสดงศักยภาพในการแปรทำนองสำหรับประโยคที่มีการล้อเลียนสำเนียงกัน ให้มีความแตกต่างในทุกๆ ประโยค ของท่อน 2 เที่ยวแรกและเที่ยวกลับ ท่อน 3 เที่ยวแรกและเที่ยวกลับ ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความหลากหลายของทำนองเพลง

ตัวอย่างที่ 3

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

ทางระนาดทุ้ม

- - - -	ทฺ ดฺ ร -	ม ซ - -	ม ซ - -	- - ร ดฺ	- - - -	ซฺ ดฺ - -	ซฺ ดฺ - -
- - ซฺ ลฺ	- - - มฺ	- ซฺ - มฺ	- ซฺ - มฺ	- - - -	ทฺ ลฺ ซฺ มฺ	- ซฺ - มฺ	- ซฺ - มฺ

และท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 3

ทางระนาดทุ้ม

- - ด -	- ซ - -	ด - - ซ	- ซ - -	- - ซ -	ดฺดฺ- - ดฺ	- - มม-	- - - -
- - - -	ซ - - ม	- - ซ -	ซ - - -	ม - - ซฺ	-- ดฺ - -	- ซฺ - ม	- ม - -

และท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1

ทางระนาดทุ้ม

- - - -	ท ด รำ -	- - มำ -	- มำ - -	ซ ล ท -	- ด - ด	- - - -	- - - -
- - ซ ล	- - - ม	- - ลฺ -	ม ซ - ม	- - - ดฺ	- ดฺ - -	ซฺ ดฺ ม ซ	- ม - -

และท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3

ทางระนาดทุ้ม

- - มม-	ซ ด - -	ซ ด - -	ซ ด - -	- - มม-	ซ ด - -	ซ ด - -	ซ ด - -
ร - - ม	- ซ - ม	- ซ - ม	- ซ - -	ม - - ม	- ซ - ดฺ	- ซ - ร	- ซ - ม

อธิบาย: เป็นที่ทราบแล้วว่า ในท่อน 3 นี้ ประโยคต้นจะดำเนินทำนองซ้ำสองครั้ง และเหมือนกันทั้งเที่ยวแรกและเที่ยวกลับ ผู้ประพันธ์จึงได้แสดงศักยภาพโดยการตบแต่งทำนองที่ซ้ำกันให้มีความหลากหลาย

ตัวอย่างที่ 4

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6

ทางระนาดทุ้ม

- - ร -	- ม - -	ร - - ม	- - ดฺ ร	- - มม-	- <u>ซ ล ด</u>	- - - <u>ซ</u>	<u>ล ด</u> - -
- ดฺ - มฺ	- มฺ - ดฺ	- มฺ - มฺ	- ลฺ - รฺ	- - - ม	- - - -	- ม - -	- - - -

และท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6

ทางระนาดทุ้ม

- - รำ -	- มำ - -	รำ - - มำ	- - ด รำ	- - ล -	- ด - -	ล - - ด	- - ซ ล
- ด - ม	- ม - ด	- ม - ม	- ล - ร	- ซ - ดฺ	- ดฺ - ซ	- ดฺ - ดฺ	- ม - ลฺ

4. มีการใช้สำนวนกลอนที่ล้อเลียนกับประโยคอื่น ที่ได้เคยแปรทำนองไปแล้ว ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่าง

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

ทางระนาดทุ้ม

- - - -	ทฺ ดฺ ร -	ม ซ - -	ม ซ - -	- - ร ดฺ	- - - -	ซฺ ดฺ - -	ซฺ ดฺ - -
- - ซฺ ลฺ	- - - มฺ	- ซฺ - มฺ	- ซฺ - มฺ	- - - -	ทฺ ลฺ ซฺ มฺ	- ซฺ - มฺ	- ซฺ - มฺ

และท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7

ทางระนาดทุ้ม

- - - -	ม ฟ ซ -	ล ด - -	ล ด - -	- - ซ ฟ	- - - -	ดฺ ฟ - -	ดฺ ฟ - -
- - ดฺ ร	- - - ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- - - -	ม ร ดฺ ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- ดฺ - ลฺ

อธิบาย: ในสองประโยคนี้ เป็นการล้อเลียนสำเนียงกันระหว่างท่อนที่ 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1 และท่อน 3 เที่ยวกลับประโยคที่ 7

5. ในการแปรทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ผู้ประพันธ์จะตบแต่งทำนองให้มีความโดดเด่นขึ้นด้วยการใช้วิธีการหลอกล่อกับจังหวะและทำนอง เช่น การลักจังหวะด้วยการล่วงหน้าหรือย้อยจังหวะ การยักย้ายทำนองขึ้นลงไปมา ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2

ทำนองหลัก

- ซ - ด	- - รึ มึ	- มึ - มึ	- รึ - ด	- - มึ -	มึ - รึ -	ด - รึ -	รึ - ด -
- ร - ดฺ	- - - ม	- ซ - ม	- ร - ดฺ	- - - รึ	- ด - ล	- ล - ด	- ล - ซ

ทางระนาดทุ้ม

- - ด ล	- - - -	มึ - - -	ซ ม - -	ม ซ - -	ม ร - -	- ลฺ - -	ซฺ ดฺ - -
ดฺ - - -	ซ ม - -	- - ซฺ -	- - ร ดฺ	- - ดฺ ร	- - ดฺ ลฺ	- - ซฺ มฺ	- - ลฺ ซฺ

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้การยักย้ายทำนองไปมาจากสูงลงมาต่ำ จากต่ำไปหาสูงและจากสูงลงมาหาต่ำ (--ดล ซม-- มึ-ซฺ- ซมรดฺ) เพื่อเพิ่มลีลาของทำนองให้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 2

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

- - - -	- ล - ล	- ด - ล	- ซ - ฟ	- ร - -	ดฺ ดฺ - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ล
- - - ลฺ	- - - ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- ซฺ - ฟฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ

ทางระนาดทุ้ม

รำ - รร-	ฟ ร - -	ดฺ ลฺ - -	- ฟ - -	- - ดฺดฺ-	- ร ม ฟ	- - - ด	- - - ล
ร - - ร	- - ดฺ ลฺ	- - ซฺ ฟฺ	- ฟฺ - -	ฟฺ - - ดฺ	- - - -	ม ร ดฺ -	ท ล - ม

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้การตีเสียงสะเดาะที่เสียง โด (--ดฺดฺดฺ) แล้วตีเรียงเสียงขึ้นลงมาตกจังหวะที่คู่ 4 โดยใช้การยักย้ายทำนองไปมา (-รมฟ มรดฺด ทล-ล)

6. ในการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการตบแต่งทำนองให้มีความโดดเด่นขึ้นด้วยการดำเนินทำนองที่สวนทางกับทำนองหลัก เช่น กระสวนของทำนองหลักดำเนินอยู่ในระบบเสียงสูง แต่ผู้ประพันธ์นำเสนอในระบบเสียงต่ำ ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ได้คำนึงถึงความต่อเนื่องสัมพันธ์กันกับประโยคก่อนหน้าและประโยคถัดไป ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่าง

ประโยคก่อนหน้า

ฟ - ดฺ -	- - ดฺ ร	- - ฟ ร	- - ฟ ซ	- - - ซ	ล - ล ท	- ท ด -	ด รำ - -
- ลฺ - ลฺ	ซฺ ลฺ - -	ดฺ ร - -	ดฺ ร - -	- ฟ - -	- ซ - -	ล - - ท	- - - ร

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8

ทางระนาดทุ้ม

- - - มำ	- - - -	- มำ - รำ	- ด - -	- ซ - -	ซ ฟ - -	ฟ ม - -	ม ร - -
- - ม -	ร ร - -	- - ร -	ดฺ - - ซฺ	- - ดฺ ฟ	- - ทฺ ม	- - ลฺ ร	- - - รฺ

ประโยคถัดไป

- - - -	ทฺ ดฺ ร -	ม ซ - -	ม ซ - -	- - ร ดฺ	- - - -	ซฺ ดฺ - -	ซฺ ดฺ - -
- - ซฺ ลฺ	- - - มฺ	- ซฺ - มฺ	- ซฺ - มฺ	- - - -	ทฺ ลฺ ซฺ มฺ	- ซฺ - มฺ	- ซฺ - มฺ

อธิบาย: ผู้ประพันธ์แปรทำนองไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เพราะทำนองหลักเคลื่อนที่ขึ้นไปหาเสียงสูง ดังนั้น เพื่อให้เห็นความหลากหลายในการแปรทำนอง โดยการเรียงร้อยทำนองลงมาหาระบบเสียงต่ำ ซึ่งในท่อนต่อไป ใช้ระบบเสียงต่ำ สาเหตุเพราะในประโยคก่อนหน้านี้ ได้เรียงร้อยทำนองลงมาหาระบบเสียงต่ำไว้ก่อนแล้ว

7. มีการนำโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงปัญจมูล เข้ามาเป็นตัวเชื่อมทำนองในประโยค ให้เกิดความสนิทสนมกลมกลืน ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 2

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม

- - ด̣ด̣- - ซ̣ - ด̣	- ด̣ด̣- ม ซ̣ - ด̣ ท̣	- ล - - - - ซ ม	ซ ม - - - - ร ด̣	ม ซ - - - - ด̣ ร	ม ร - - - - ด̣ ล̣	- ล̣ - - - - ซ̣ ฟ̣	- ด̣ - - - - ล̣ -

อธิบาย: ทำนองหลักของท่อน 1 ประโยคที่ 2 อยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) ซึ่งกลุ่มเสียงปัญจมูลประกอบด้วย โด เร มี X ซอล ลา X และก่อนหมดทำนองผู้ประพันธ์ได้นำเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 4 ของกลุ่มเสียง (4^{th} Degree) เป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียง เพื่อแทรกให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกว่า ประโยคต่อไปกำลังจะเปลี่ยนกลุ่มเสียงปัญจมูลแล้ว เพราะเสียง ฟา กำลังจะเป็นโน้ตในกลุ่มเสียงของประโยคถัดไป (ท่อน 1 ประโยคที่ 3)

ตัวอย่างที่ 2

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 2

ทำนองหลัก

- - - ซ̣ล - - ฟ -	- ด - ร̣ - ด̣ - ร	- ฟ̣ - ร̣ - ฟ - ร	- ด - ล - ด̣ - ล̣	- ด - ร̣ - ด̣ - ร	- ด - - - ด̣ - ล̣	ล ล - - - - - ซ̣	ซ ซ - ฟ - - - ฟ̣

ทางระนาดทุ้ม

- - ม̣ม̣- ล - - ม̣	- ม̣ - - - - - ร̣	ร̣ร̣- ร̣ - --ร̣ - ด	- ด - - - - - -	- - ดด- ล - - ด	- ด - - - - - ล	ลล- ล - --ล - ซ	- ซ - - - - - -

อธิบาย: ทำนองหลักของท่อน 2 ประโยคที่ 2 อยู่ในกลุ่มเสียง ฟา (ทางชวา) ซึ่งกลุ่มเสียงปัญจมูลประกอบด้วย ฟา ซอล ลา X โด เร X และผู้ประพันธ์ได้นำเสียง มี ซึ่งเป็นเสียงที่ 7 ของกลุ่มเสียง (7^{th} Degree) เป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียง มาเชื่อมให้ทำนองมีความสละสลวยยิ่งขึ้น

8. มีการเน้นเสียงลูกตกของทำนองด้วยการตีคู่ 8 ที่จังหวะยก (พยางค์ที่ 2) เป็นระยะๆ เพื่อสร้างความน่าสนใจให้กับทำนอง ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก

- ด - มˌ - ดˌ - ม	รˌ ด - - ร ดˌ - ลˌ	ล ล - - - - - ซˌ	ซ ซ - ฟ - - - ฟˌ	- ร - - - ลˌ - ซˌ	ดˌ ดˌ - - - - - ฟˌ	ฟ ฟ - - - - - ซˌ	ซ ซ - ล - - - ลˌ

ทางระนาดทุ้ม

- - รร- ซˌ - - ร	ฟ ร - - - - ดˌ ลˌ	ดˌ ลˌ - - - - ซˌ ฟˌ	- ฟ - - - ฟˌ - ฟˌ	ดˌดˌ- - ร --ดˌ - -	ม ฟ - ฟ - ฟˌ - -	- - ม ฟ ดˌ ร - -	ซ ล - ล - ลˌ - -

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้การเน้นเสียงคู่ 8 ที่จังหวะยก (พยางค์ที่ 2) ในห้องที่ 4 และ 6 ก่อนหมดทำนองผู้ประพันธ์ยังคงใช้การเน้นเสียงคู่ 8 ที่จังหวะยกในห้องที่ 8

ตัวอย่างที่ 2

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6

ทำนองหลัก

- ฟ - ท - ดˌ - ทˌ	- - ด รˌ - - - ร	- รˌ - รˌ - ฟ - ร	- ด - ท - ดˌ - ทˌ	- ซ - - - ร - ดˌ	ฟ ฟ - - - - - ทˌ	ท ท - - - - - ดˌ	ด ด - รˌ - - - ร

ทางระนาดทุ้ม

- - ซซ- ดˌ - - ซ	ท ซ - - - - ฟ ร	ฟ ร - - - - ดˌ ทˌ	- ท - - - ทˌ - ทˌ	รร- - ฟ --ร - -	ซ ท - - - ทˌ - ทˌ	ทท- - ท --ฟˌ ทˌ -	- - - - ดˌ ร - -

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้การเน้นเสียงคู่ 8 ที่จังหวะยก (พยางค์ที่ 2) ในห้องที่ 4 และ 6

ตัวอย่างที่ 3

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 5

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม

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

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้การเน้นเสียงคู่ 8 ที่จังหวะยก (พยางค์ที่ 2) ในห้องที่ 4 และ 6 ก่อนหมดทำนองผู้ประพันธ์ยังคงใช้การเน้นเสียงคู่ 8 ที่จังหวะยกในห้องที่ 8

9. ในประโยคที่ทำนองเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง หรือเคลื่อนที่จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ผู้ประพันธ์ได้ใช้วิธีการเรียงร้อยสำนวนเหมือนลูกคลื่น เช่น ในวรรคแรกบรรเลงทำนองห่างๆ ในวรรคที่ 2 จึงได้เพิ่มพยางค์ให้ถี่ขึ้นโดยเรียงร้อยต่อจากวรรคแรก ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 4

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม

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

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้การตีเสียงดูด (--ดร มฟซล) ใช้ลูกถ่าง คู่ 13 (เสียง ลาต่ำ กับเสียง ฟาสูง) เน้นจังหวะและเชื่อมทำนองด้วยวิธีการตีเสียงดูดได้อย่างสนิทสนม (-ล ดรมฟ) จากนั้นตีเสียงเรียง 4 เสียงอย่างต่อเนื่อง (---ร ฟซลฟ ซลดซ ลดรล) โดยในวรรคแรกบรรเลงทำนองห่างๆ ในวรรคที่ 2 จึงได้เพิ่มพยางค์ให้ถี่ขึ้นโดยเรียงร้อยต่อจากวรรคแรก ทำให้สำนวนเหมือนลูกคลื่นที่ไล่ตามกันเป็นระลอก

ตัวอย่างที่ 2

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5

ทำนองหลัก

- ล - ล - - ซ -	- ซ - - ซ ฟ - ฟ	ล ซ - ซ - - ฟ -	- ฟ - - ฟ ร - ร	ซ ฟ - ฟ - - ร -	- ด - - ร ด̣ - ด̣	ฟ ร - ร - - ด̣ -	- ด̣ - - ด̣ ล̣ - ล̣

ทางระนาดทุ้ม

- ล - - - - ซ ฟ	- ฟ - - - - ซ ฟ	ล ซ - - - - ฟ ร	- ร̣ - - - - ฟ ร	ซ ฟ - - - - ร ด̣	ร̣ ด - - - - ร ด̣	ฟ ร - - - - ด̣ ล̣	ด ล - - - - ด̣ ล̣

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้การแปรทำนองโดยในวรรคแรกบรรเลงทำนองห่างๆ ในวรรคที่ 2 จึงได้เพิ่มพยางค์ให้ถี่ขึ้นโดยเรียงร้อยต่อจากวรรคแรก ทำให้สำนวนเหมือนลูกคลื่นที่ไล่ตามกันเป็นระลอก

10. มีการแสดงถึงความแม่นยำและกำลังความสามารถของมือซ้าย ในการดำเนินทำนองเพียงข้างเดียว โดยการตีเรียงเสียง ตีข้ามเสียงเป็นคู่ผสมต่างๆ ตีสลับมือตีลูกถ่างคู่ 10,11,12,13 ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6

ทำนองหลัก

- ฟ - ท - ด̣ - ท̣	- - ด ร̣ - - - ร	- ร̣ - ร̣ - ฟ - ร	- ด - ท - ด̣ - ท̣	- ซ - - - ร - ด̣	ฟ ฟ - - - - - ท̣	ท ท - - - - - ด̣	ด ด - ร̣ - - - ร

ทางระนาดทุ้ม

ด - - ร̣ ด̣ - ร ฟ	- - - - - ร - -	- - ร̣ - - ร ฟ ร	- ท - - ด̣ ท̣ - ท̣	- - - ท - - ท̣ ฟ̣	- - - - - ท̣ - -	- - ท - - ท̣ ฟ̣ ท̣	- ร̣ - - ด̣ ร - -

ตัวอย่างที่ 2

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม

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

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้ลูกถ่างคู่ 10 (เสียง เรต่ำ กับเสียง ฟา) ลูกถ่างคู่ 11 (เสียง มีต่ำ กับเสียง ลา) และลูกถ่างคู่ 11 (เสียง เรต่ำ กับเสียง ซอล) เน้นทำนองที่จังหวะยก (พยางค์ที่ 2) หลอกล่อกับจังหวะด้วยการลักจังหวะ

ตัวอย่างที่ 3

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก

- - ล - - - - ซ	ล - ซ - - ฟ - ร	ฟ - ซ - - ร - ฟ	ซ - ฟ - - ร - ด	- - ท - - - - ลซ	- - - ด - ล - ซ	- - - - - ล - -	- ดร - ฟ ท - - - ฟ

ทางระนาดทุ้ม

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

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้การแสดงความสามารถในการดำเนินทำนองของมือซ้ายในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 และย้ำจังหวะยก (พยางค์ที่ 2) ด้วยการใช้ลูกถ่างคู่ 10 (เสียง ลาต่ำ กับเสียง โด) อวดความแม่นยำในการดำเนินทำนองด้วยมือซ้าย

11. มีการใช้ลูกฝรั่งในการตีข้ามเสียงกระจายคอร์ด แบบที่เรียกว่า **Arpeggio** โดยบรรเลงในลักษณะของการนำโน้ตของกลุ่มเสียงในพยางค์ที่ 1,3,5,8,5,3,1 มาดำเนินทำนอง ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่าง

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

- - - ร̣ - - - ร	- - ม̣ ม̣ - ม - -	- - - ม̣ - - - ซ	- - ม̣ ม̣ - ม - -	- - - ร̣ - - - ร	- - ม̣ ม̣ - ม - -	- ร̣ - - - ร - ม	- ม̣ - ม̣ - - - -

ทางระนาดทุ้ม

- - - - - - ซ ล	ท ด ร̣ - - - - ม	- - ม̣ - - - ล̣ -	- ม̣ - - ม ซ - ม	ซ ล ท - - - - ด̣	- ด - ด - ด̣ - -	- - - - ซ̣ ด̣ ม ซ	- - - - - ม - -

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้การแสดงกำลังของมือขวาด้วยการตีเรียง 4 เสียง (ซลทด̣) แล้วเปลี่ยนกลับมาแสดงความสามารถของมือซ้ายด้วยการตีลูกฝรั่ง เป็นการตีข้ามเสียงกระจายคอร์ดแบบที่เรียกว่า Arpeggio (ซ̣ด̣มซ)

12. มีการดำเนินทำนองพลิกกลับจากระบบเสียงสูงมาเป็นระบบเสียงต่ำโดยฉับพลัน แต่ทั้งนี้เพื่อความสวยงามในการใช้มือและความหลากหลายของสำนวน ดังแสดงตัวอย่างในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่าง

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 7

ทางระนาดทุ้ม

- - ด - ล - - ด̣	ลล- - ล -- ล - -	ล- ด - -ล - ด̣	ฟฟ- - - --ฟ - -	- - ด - - - - ด̣	ซซ- - ซ --ซ - -	- - ลล- - ด̣ --ล	- ล - ล - - - ม

ต่อเนื่องกับท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8

ทางระนาดทุ้ม

- ร - ร - ล - -	- - ม ฟ ด̣ ร - -	- - ซ ล ม ฟ - -	- ท - - ซ - - -	- - รร- ล - - ร	- <u>ม ฟ ซ</u> - - - -	- - - <u>ร</u> - ด̣ - -	<u>ม ฟ</u> - - - - - ฟ̣

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ขึ้นต้นประโยคที่ 8 ในระบบเสียงต่ำที่คู่ 4 ทันที แต่ถ้าพิจารณาให้ดีแล้ว ในประโยคที่ 7 ก่อนหน้านี้ ผู้ประพันธ์ได้ลงจังหวะด้วยคู่ 4 ในระบบเสียงสูง แล้วพลิกกลับมาเสียงต่ำในทันที ทั้งนี้เพื่อความสวยงามในการใช้มือบรรเลง แสดงให้เห็นถึงความสามารถในเชิงการประพันธ์

13. มีการใช้สำนวนแบบที่เรียกว่า กลอนฝาก ในช่วงตอนท้ายของท่อน 1 เที่ยวกลับต่อกับท่อน 2 เที่ยวแรก ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่าง

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8 (กลอนฝาก)

ทางระนาดทุ้ม

มำ - - รำ	- ด - -	ด - - ล	- ซ - -	- - - ด	- ล - -	รำ - - ด	- ท - -
- - ร -	ดฺ - - ล	- - ล -	ซ - - -	ฟ - ดฺ -	ล - - ซ	- - ดฺ -	ท - - ล

ต่อเนื่องกับท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

ทางระนาดทุ้ม

ด - - ท	- ล - -	ท - - ล	- ซ - -	- ฟ - -	- <u>ร ม ฟ</u>	- - - <u>ร</u>	<u>ม ฟ ซ</u> -
- - ทฺ -	ล - - ซ	- - ลฺ -	ซ - - ฟ	- ดฺ - ดฺ	- - - -	- ดฺ - -	- - - -

อธิบาย: โดยประโยคที่ 8 ของท่อน 1 วรรคที่ 2 (ห้องที่ 5 - 8) เป็นการจบท่อนด้วยการขึ้นต้นทำนองใหม่และในประโยคที่ 1 ของท่อน 2 วรรคแรก (ห้องที่ 1 - 4) เป็นการดำเนินทำนองรับกับวรรคก่อนหน้านี้ แต่ได้นำมาเป็นทำนองขึ้นต้นของท่อน 2

14. มีการใช้สำนวนกลอนที่ไม่คำนึงถึงเสียงตกของทำนองหลัก แต่คำนึงถึงความสัมพันธ์ในความต่อเนื่องของสำนวนกลอนและความสวยงามของการใช้มือ ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่าง

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7 และท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8

ทำนองหลัก

- - - -	- ล - ล	- ด - ล	- ซ - ฟ	- ร - -	ดฺ ดฺ - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - ล
- - - ลฺ	- - - ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- ซฺ - ฟฺ	- ลฺ - ซฺ	- - - ฟฺ	- - - ซฺ	- - - ลฺ

- - - ซล	- ด - รำ	- ฟ - รำ	- ด - ล	- ด - รำ	- ด - -	ล ล - -	ซ ซ - ฟ
- - ฟ -	- ดฺ - ร	- ฟ - ร	- ดฺ - ลฺ	- ดฺ - ร	- ดฺ - ลฺ	- - - ซฺ	- - - ฟฺ

ทางระนาดทุ้ม

- - - - - - ดฺ ร	ม ฟ ซ - - - - ลฺ	ล ด - - - ดฺ - ลฺ	ล ด - - - ดฺ - ลฺ	- - ซ ฟ - - - -	- - - - ม ร ดฺ ลฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ลฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ลฺ

- - ดฺ ฟ - - - ดฺ	- - - - - ฟฺ - -	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ซฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ลฺ	- - ดฺ ฟ ดฺ	- - - - - ลฺ - -	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ซฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ฟฺ

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับเสียงตกของทำนองหลักแต่คำนึงถึงความสวยงามของการใช้มือในการบรรเลง และเป็นการมองภาพรวมทั้งประโยค คือ เป็นทำนองที่เคลื่อนหาเสียงตกในทางอ้อม

การใช้กลวิธีพิเศษที่ผู้ประพันธ์ได้ตบแต่งขึ้น เมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก

1. มีการใช้มือซ้ายและมือขวาบรรเลงดำเนินทำนอง ได้ตามหลักการปฏิบัติระนาดทุ้มขั้นสูง เช่น

1.1 การตีกระทบสองเสียง ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่าง

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

- ซ - ซ - ร - -	- ซ - ด ร - - ดฺ	- มฺ รฺ ด - ม ร ดฺ	- ท - ล - ทฺ - ลฺ	- - ด ด - ดฺ - -	- รฺ - ซ - ร - ร	- - - - - ม - -	- ซล - ด ฟ - - ดฺ

ทางระนาดทุ้ม

- ซล - - ฟ- - - ซฺ	ซซ- - ด - - ร - ดฺ	-รฺมฺ รฺ ด - ม ร ดฺ	- ท - ล - ทฺ - ลฺ	- รฺ มฺ - ร - - ม	-ซล ด - ฟ- - ซ	- ซ ล - ม - - ดฺ	ด - - ด - - ล -

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้การจบประโยคด้วยการตีกระทบสองเสียงชิดกัน (ล ด) ในห้องที่ 8

1.2 การใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8

ทำนองหลัก

- ดฺ - ฟ - ซฺ - ฟ	- - ซ ล - - - ลฺ	- ด - ล - ดฺ - ลฺ	- ซ - ฟ - ซฺ - ฟฺ	- ร - - - ลฺ - ซฺ	ดฺ ดฺ - - - - - ฟฺ	ฟ ฟ - - - - - ซฺ	ซ ซ - ล - - - ลฺ

ทางระนาดทุ้ม

- - รฺรฺ - ด - - รำ	มำ รำ - - - - ด ล	รำ ด - - - - ล ซ	ด ล - - - - ซ ฟ	- - - ม - ดฺ - -	- - ร ฟ ร ดฺ - -	- - - - ม ร ดฺ ลฺ	- - ล - - - ลฺ -

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้กลวิธีพิเศษแสดงความชัดเจนของการตีเสียงสะเดาะแล้วใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้ายมาตามกลุ่มเสียงปัญจมูล (มำรำดล รำดลซ ดลซฟ)

ตัวอย่างที่ 2

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 5

ทำนองหลัก

- ล - ล - - ซ -	- ซ - - ซ ฟ - ฟ	ล ซ - ซ - - ฟ -	- ฟ - - ฟ ร - ร	ซ ฟ - ฟ - - ร -	- ด - - ร ดฺ - ดฺ	ฟ ร - ร - - ดฺ -	- ดฺ - - ดฺ ลฺ - ลฺ

ทางระนาดทุ้ม

- - ลฺลฺ - - - - ลฺ	ดฺ ลฺ - - - - ซฺ ฟฺ	ลฺ ซฺ - - - - ฟฺ รฺ	- ร - - - รฺ - รฺ	ซ ฟ - - - - ร ดฺ	- ด - - - ดฺ - ดฺ	ฟ ร - - - - ดฺ ลฺ	- ล - - - ลฺ - -

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้กลวิธีพิเศษเข้ามาตบแต่งทำนองด้วยการตีเสียงสะเดาะ (--ลฺลฺลฺ) ใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ดฺลฺซฺฟฺ ลฺซฺฟฺรฺ) และ (ซฟรดฺ) และ (ฟรดฺลฺ)

1.3 การใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7

ทำนองหลัก

- ล ด - - - - ซ	ล ซ - - - - ฟ ม	- - ร ม ร ดฺ - -	- - ฟ ซ ร ม - -	- ด - รำ - ดฺ - ร	- ด - ล - ดฺ - ม	- - ซ ซ - ร - -	- ล - ด - ม - ดฺ

ทางระนาดทุ้ม

- - - ดฺ ร - ลฺ -	- - ดฺ ร ซฺ ลฺ - -	- - ฟ ร ดฺ ร - -	- - ฟ ซ ดฺ ร - -	- - - - - - ซฺ -	ล ท - - - - ทฺ ลฺ	ท ด - - - - ดฺ ทฺ	ด รำ - - - - ร ดฺ

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีกระทบสองเสียง (ลฺดฺ) ใช้มือซ้ายไล่ขึ้นตามมือขวา (ซฺลฺดฺร) ตีสวนมือเข้า (ดฺรฟร) และใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา (ดฺรฟซ)

ตัวอย่างที่ 2

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8

ทำนองหลัก

- - - ซ ล - - ฟ -	- ด - รำ - ดฺ - ร	- ฟ - รำ - ฟ - ร	- ด - ล - ดฺ - ลฺ	- ด - รำ - ดฺ - ร	- ด - - - ดฺ - ลฺ	ล ล - - - - - ซฺ	ซ ซ - ฟ - - - ฟฺ

ทางระนาดทุ้ม

- ร - ร - ล - -	- - ม ฟ ดฺ ร - -	- - ซ ล ม ฟ - -	- ท - - ซ - - -	- - รร - ล - - ร	- <u>ม ฟ ซ</u> - - - -	- - - <u>ร</u> - ดฺ - -	<u>ม ฟ</u> - - - - - ฟฺ

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ขึ้นต้นประโยคด้วยคู่ 4 จากนั้นใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา (ดฺรมฟ มฟซล)

2. มีการใช้มือซ้ายและมือขวาที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันอย่างเป็นระบบ เช่น

2.1 การจบประโยคด้วยมือขวาแล้วขึ้นประโยคใหม่ด้วยมือซ้าย ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่าง

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1 ต่อเนื่องกับ ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 2

ทำนองหลัก

- ซ - ซ - ร - -	- ซ - ด ร - - ดฺ	- มำ รำ ด - ม ร ดฺ	- ท - ล - ทฺ - ลฺ	- - ด ด - ดฺ - -	- รำ - ซ - ร - ร	- - - - - ม - -	- ซ ล - ด ฟ - - ดฺ

- ซ - ด - ร - ดฺ	- - รำ มำ - - - ม	- มำ - มำ - ซ - ม	- รำ - ด - ร - ดฺ	- - มำ - - - - รำ	มำ - รำ - - ด - ล	ด - รำ - - ล - ด	รำ - ด - - ล - ซ

ทางระนาดทุ้ม

- ซล - - ฟ-- - ซฺ	ซซ- - ด -- ร - ดฺ	-รำ รำ ด - ม ร ดฺ	- ท - ล - ทฺ - ลฺ	- รำ มำ - ร - - ม	-ซล ด - ฟ-- - ซ	- ซ ล - ม - - ดฺ	ด - - ด - - ล -

- - ดฺดฺ - - ซฺ - ดฺ	- ดฺดฺ ม ซฺ - ดฺ ทฺ	- ล - - - - ซ ม	ซ ม - - - - ร ดฺ	ม ซ - - - - ดฺ ร	ม ร - - - - ดฺ ลฺ	- ลฺ - - - - ซฺ ฟฺ	- ดฺ - - - - ลฺ -

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ขึ้นต้นประโยคด้วยมือซ้าย (เสียง ซอลต่ำ) สาเหตุเพราะในประโยคก่อนหน้านี้จบด้วยมือขวา (เสียง โด)

2.2 การจบประโยคด้วยมือซ้ายแล้วขึ้นประโยคใหม่ด้วยมือขวา ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่าง

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1 ต่อเนื่องกับ ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2

ทำนองหลัก

- ซ - ซ - ร - -	- ซ - ด ร - - ดฺ	- มำ รำ ด - ม ร ดฺ	- ท - ล - ทฺ - ลฺ	- - ด ด - ดฺ - -	- รำ - ซ - ร - ร	- - - - - ม - -	-ซล - ด ฟ - - ดฺ

- ซ - ด - ร - ดฺ	- - รำ มำ - - - ม	- มำ - มำ - ซ - ม	- รำ - ด - ร - ดฺ	- - มำ - - - - รำ	มำ - รำ - - ด - ล	ด - รำ - - ล - ด	รำ - ด - - ล - ซ

ทางระนาดทุ้ม

- ซ - - ซฺ - ซฺ ซฺ	- ด - - - - ดฺ ดฺ	- ท - - - - ทฺ ทฺ	- ล - - - - ลฺ ลฺ	- ลฺ - - - - ซฺ มฺ	- ดฺ - - - - ลฺ ซฺ	- ร - - - - ดฺ ลฺ	ดฺ ม - - - - ร -

- - ด ล ดฺ - - -	- - - - ซ ม - -	มำ - - - - - ซฺ -	ซ ม - - - - ร ดฺ	ม ซ - - - - ดฺ ร	ม ร - - - - ดฺ ลฺ	- ลฺ - - - - ซฺ มฺ	ซฺ ดฺ - - - - ลฺ ซฺ

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ขึ้นต้นประโยคด้วยมือขวา (เสียง โด) สาเหตุเพราะในประโยคก่อนหน้านี้จบด้วยมือซ้าย (เสียง โดต่ำ)

3. มีการใช้กลวิธีพิเศษที่แสดงความสามารถในเชิงการประพันธ์ในหลายลักษณะ เช่น

3.1 การตีเสียงสะบัด ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่าง

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

- ซ - ซ - ร - -	- ซ - ด ร - - ดฺ	- มฺ รฺ ด - ม ร ดฺ	- ท - ล - ทฺ - ลฺ	- - ด ด - ดฺ - -	- รฺ - ซ - ร - ร	- - - - - ม - -	- ซล - ด ฟ - - ดฺ

ทางระนาดทุ้ม

- ซล - - ฟ- - - ซฺ	ซซ- - ด - - ร - ดฺ	-รมฺ รฺ ด - ม ร ดฺ	- ท - ล - ทฺ - ลฺ	- รฺ มฺ - ร - - ม	-ซล ด - ฟ- - - ซ	- ซ ล - ม - - ดฺ	ด - - ด - - ล -

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีเสียงสะบัด แบบที่เรียกว่า สะบัดคม ซึ่งหมายถึงการตีเก็บ 3 พยางค์ที่รวดเร็ว ทำให้เกิดเสียงกร้าว (ฟซล--)

3.2 การตีเสียงสะเดาะ ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 5

ทำนองหลัก

- - - ด - - ซ -	- - ท ด ท ล - -	- - รฺ ด - - - -	- - ท ด ท ล - -	- ด - ล - ฟ - -	ซ ซ - - - ฟ - ดฺ	- - ซ ล - ฟ - -	ท - - ด - ดฺ - -

ทางระนาดทุ้ม

ซ - ซ - ซฺ - - ซฺ	ดฺดฺ- - ดฺ --ดฺ- -	- - ดฺดฺ- - ซฺ - ดฺ	- ดฺ - - - - - ดฺ	ซ - มม- - ซฺ - ม	- ม - - - - - ม	ซ - ดฺดฺ- - ซฺ - ดฺ	- ดฺ - - - - - -

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้กลวิธีพิเศษ โดยการตีเสียงสะเดาะ แสดงความสามารถของมือขวา (ดฺดฺดฺ ดฺดฺดฺ มมม ดฺดฺดฺ)

ตัวอย่างที่ 2

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 7

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม

รำ - ดดด-	- - รรร-	- - มมม-	ฟ - ซ -	- - ฟฟฟ-	- - ซซซ-	- - ลลล-	ท - ด -
ร - - ด	- - - ร	- - - ม	- ฟ - -	ซ - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- ท - -

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้กลวิธีพิเศษ ในการแสดงความชัดเจนของการตีสะเดาะทีละเสียง (--ดดด --รรร --มมม --ฟฟฟ --ซซซ --ลลล)

3.3 การตีเสียงดูด ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม

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

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีเสียงดูด (-รมฟ -ด-ร มฟซ- ล) ดำเนินทำนองขึ้นไปหาเสียงตกของทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 2

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 4

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม

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

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้กลวิธีพิเศษมาตบแต่งทำนองด้วยการตีเสียงดูด (--ดร มฟซล) ใช้ลูกถ่างคู่ 13 (เสียง ลาต่ำ กับเสียง ฟาสูง) เน้นจังหวะและเชื่อมทำนองด้วยวิธีการตีเสียงดูดได้อย่างสนิทสนม (-ล ดรมฟ)

3.4 การตีสะเดาสองเสียงด้วยมือขวา ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่าง

ท่อน 1 **เที่ยวกลับ ประโยคที่** 3

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม

- - ซ - - - ร -	ดด - ดด - --ร --ล	ดด - ดด - --ร --ล	- ล - - ฟ - ซ ฟ	ลล - - ด --ล - -	ร ฟ - ฟ - ฟ - -	- - ด ฟ ด ล - -	- ล - - ด ล - ล

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีสะเดาะสองเสียงด้วยมือขวา (ดดร ดดล ดดร ดดล)

3.5 การตีลูกถ่างเป็นคู่ต่างๆ ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่าง

ท่อน 2 **เที่ยวแรก ประโยคที่** 6

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม

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

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ได้เพิ่มลีลาของทำนองด้วยการใช้คู่ 8 และใช้ลูกถ่างคู่ 10 (เสียง เรต่ำ กับเสียง ฟา) ลูกถ่างคู่ 11 (เสียง มีต่ำ กับเสียง ลา) และลูกถ่างคู่ 11 (เสียง เรต่ำ กับเสียง ซอล) เน้นทำนองที่จังหวะยก (พยางค์ที่ 2) หลอกล่อกับจังหวะด้วยการลักจังหวะ

3.6 การใช้มือซ้ายในการตีเรียงเสียง 4 เสียง ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม

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

อธิบาย: ผู้ประพันธ์แสดงความสามารถของมือซ้ายในการตีเรียง 4 เสียง (--ซลฺ ทดฺ--) แล้วจบประโยคโดยการย้อยจังหวะไปตกในประโยคถัดไปด้วยคู่ 8

ตัวอย่างที่ 2

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 10

ทำนองหลัก

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

ทางระนาดทุ้ม

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

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้การแสดงความสามารถของมือซ้ายในการตีเสียงเรียง 4 เสียงขึ้นลง (ลทดร ดทลซ) และย้อยจังหวะไปตกมือขวาในห้องที่ 5

3.7 การใช้มือซ้ายเหวี่ยงดำเนินทำนองเป็นคู่ 4 ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่าง

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5

ทำนองหลัก

- - - ซล - - ฟ -	- ด - รำ - ดฺ - ร	- มำ - รำ - ม - ร	- ด - ล - ดฺ - ม	- ล - - - ม - ร	ซ ซ - - - - - ม	ล ล - - - - - ดฺ	ด ด - รำ - - - ร

ทางระนาดทุ้ม

ด - ซ ล - ม - -	- - ด รำ ซ ล - -	- มำ - - ด - - รำ	- รำ - - - - ด ล	- - ด - - - ร	- ซ - - ซ ดฺ ฟ	ฟ - - ม ทฺ ม	- - - รำ ล ร - ร

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้กลวิธีพิเศษในวรรคที่ 2 ด้วยการแสดงความแม่นยำของมือซ้ายในการเหวี่ยงเป็นคู่ 4 ขึ้นลงอย่างรวดเร็ว (--ดร ซซดฺฟ ฟทฺมม ลฺร-รำ) แล้วจบประโยคด้วยคู่ 8

3.8 การตีสวนมือเข้าและการตีสวนมือออก ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8

ทำนองหลัก

- ดฺ - ฟ - ซฺ - ฟ	- - ซ ล - - - ลฺ	- ด - ล - ดฺ - ลฺ	- ซ - ฟ - ซฺ - ฟฺ	- ร - - - ลฺ - ซฺ	ดฺ ดฺ - - - - - ฟฺ	ฟ ฟ - - - - - ซฺ	ซ ซ - ล - - - ลฺ

ทางระนาดทุ้ม

- - วิวิ- ด - - รำ	มำ รำ - - - - ด ล	รำ ด - - - - ล ซ	ด ล - - - - ซ ฟ	- - - ม - ดฺ - -	- - ร ฟ ร ดฺ - -	- - - - ม ร ดฺ ลฺ	- - ล - - - ลฺ -

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีสวนทำนองออก สลับขวาซ้ายมาลงคู่ 8 ที่ลูกตกของทำนองหลัก

ตัวอย่างที่ 2

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7

ทำนองหลัก

- ล ด - - - - ซ	ล ซ - - - - ฟ ม	- - ร ม ร ดฺ - -	- - ฟ ซ ร ม - -	- ด - รำ - ดฺ - ร	- ด - ล - ดฺ - ม	- - ซ ซ - ร - -	- ล - ด - ม - ดฺ

ทางระนาดทุ้ม

- - - ดฺ ร - ลฺ -	- - ดฺ ร ซฺ ลฺ - -	- - ฟ ร ดฺ ร - -	- - ฟ ซ ดฺ ร - -	- - - - - - ซฺ -	ล ท - - - - ทฺ ลฺ	ท ด - - - - ดฺ ทฺ	ด รำ - - - - ร ดฺ

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีสลับมือทีละสองเสียงแยกมือหลอกล่อทำนองระหว่างเสียงสูงและเสียงต่ำ (ลททฺลฺ ทดดฺทฺ ดรำรดฺ)

ตัวอย่างที่ 3

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 3

ทำนองหลัก

- - ล - - - - ซ	ล - ซ - - ฟ - ร	ฟ - ซ - - ร - ฟ	ซ - ฟ - - ร - ดฺ	- - ทฺ - - - - ลฺซฺ	- - - ดฺ - ลฺ - ซฺ	- - - - - ลฺ - -	- ดฺร - ฟ ทฺ- - - ฟฺ

ทางระนาดทุ้ม

- - ด - ฟ - - ซ	ล ซ - - - - ฟ ร	- ร - - - - ดฺ ลฺ	- ฟ - - - - ร -	- - - - ดฺ - ดฺ ลฺ	ดฺ ฟ - - - - ร ดฺ	ร ซ - - - - ฟ ร	ฟ ล - - - - ซ ฟ

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้กลวิธีพิเศษตบแต่งทำนองด้วยการตีมือซ้ายและมือขวาตีสวนแยกมือออก (--ดฺลฺ ดฺฟรดฺ รซฟร ฟลซฟ)

3.9 การตีเสียงสะบัดแบบกระชั้น ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่าง

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7

ทำนองหลัก

- - ดฺ ร - ลฺ - -	- ฟ - ร ดฺ - ดฺ -	- - ดฺ ร ดฺ ลฺ - -	- - ฟ ซ ดฺ รฺ - -	- - ล ท ฟ ซ - -	ด ท - - - - ล ซ	ด ล - - - - ซ ฟ	ล ซ - - - - ฟ ร

ทางระนาดทุ้ม

ฟ - ดฺ - - ลฺ - ลฺ	- - ดฺ ร ซฺ ลฺ - -	- - ฟ ร ดฺ ร - -	- - ฟ ซ ดฺ ร - -	- - - ซ - ฟ - -	ล - ล ท - ซ - -	- ท ด - ล - - ท	ด รำ - - - - - ร

อธิบาย: ผู้ประพันธ์ใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีเสียงสะบัดแบบกระชั้นในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 (-ฟ-ซ ลซลท ลทดท ดรำ-รฺ)

จากการศึกษาวิเคราะห์เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ในเรื่องลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง และการใช้กลวิธีพิเศษที่ผู้ประพันธ์ได้ตบแต่งขึ้น สามารถนำมาสรุปได้ดังต่อไปนี้

ลักษณะกระสวนของทำนองเพลง ที่ได้รับการถ่ายทอดจากท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

ลักษณะกระสวนของทำนองเพลงของเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ มีแนวทางที่ได้รับการถ่ายทอดจากท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ดังต่อไปนี้

- ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 5
- ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 4
- ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6
- ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3
- ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1
- ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6
- ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7
- ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

1. มีการนำโครงสร้างของทำนองหลัก มาใช้ในการขึ้นต้นบทประพันธ์และในช่วงท้ายของการบรรเลงแต่ละเที่ยวและในการลงจบบทประพันธ์ ถือเป็นการให้ความสำคัญกับโครงสร้างของทำนองหลักตามหลักการประพันธ์เพลงเดี่ยวโดยขนบไทย

2. มีลักษณะกระสวนของทำนองเพลงที่สัมพันธ์กับทำนองหลักจำนวน 25 ประโยค และไม่สัมพันธ์กับทำนองหลักจำนวน 27 ประโยค แสดงให้เห็นได้ว่า ผู้ประพันธ์ให้ความสำคัญกับกระสวนของทำนองหลัก แต่ในขณะเดียวกันก็ต้องการเพิ่มความหลากหลายในการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก

3. มีการใช้วิธีการตบแต่งการดำเนินทำนองที่สวนทางกับทำนองหลัก เช่น กระสวนของทำนองหลักดำเนินอยู่ในระบบเสียงสูง แต่ผู้ประพันธ์นำเสนอในระบบเสียงต่ำ โดยคำนึงถึงความ

ต่อเนื่องสัมพันธ์กันกับประโยคก่อนหน้าและประโยคถัดไป แสดงให้เห็นได้ว่าผู้ประพันธ์มีความสามารถในการเรียงร้อยทำนองเป็นอย่างดี ดังประโยคต่อไปนี้

- ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 2
- ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2
- ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3
- ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8
- ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1
- ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2

ฯลฯ

4. มีการนำโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงปัญจมูล เข้ามาเป็นตัวเชื่อมทำนองในประโยค ให้เกิดความสนิทสนมกลมกลืน ดังประโยคต่อไปนี้

- ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 2,5 และ 7
- ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7
- ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1 และ 2
- ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1
- ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1 และ 7

5. มีวิธีการเรียงร้อยสำนวนในบางประโยค เช่น ในวรรคแรกบรรเลงทำนองห่างๆ ในวรรคที่ 2 ได้เพิ่มพยางค์ให้ถี่ขึ้นโดยเรียงร้อยต่อจากวรรคแรก ทำให้ทำนองมีการเคลื่อนไหวเหมือนกับลูกคลื่น ดังประโยคต่อไปนี้

- ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 4
- ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5

6. มีการดำเนินทำนองพลิกกลับจากระบบเสียงสูงมาเป็นระบบเสียงต่ำโดยฉับพลัน ทั้งนี้เพื่อความสวยงามในการใช้มือในการบรรเลงและความหลากหลายของสำนวน ดังประโยคต่อไปนี้

- ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 7 ต่อเนื่องกับท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8

7. มีการใช้สำนวนแบบที่เรียกว่า กลอนฝาก ดังประโยคต่อไปนี้

- ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8 ต่อเนื่องกับท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

8. มีการใช้สำนวนกลอนที่ไม่คำนึงถึงเสียงตกของทำนองหลัก แต่คำนึงถึงความสัมพันธ์ในความต่อเนื่องของสำนวนกลอนและความสวยงามของการใช้มือในการบรรเลง ดังต่อไปนี้

- ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7 และท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8

การล้อเลียนสำเนียง

1. มีการประพันธ์ที่ใช้วิธีล้อเลียนสำเนียงกับประโยคที่ได้เคยแปรทำนองไปแล้ว ดังต่อไปนี้

- ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1 และท่อน 3 เที่ยวกลับประโยคที่ 7

2. ในประโยคต้นที่มีการบรรเลงซ้ำกัน ผู้ประพันธ์ใช้ความสามารถในเชิงการประพันธ์ โดยการแปรทำนองให้ต่างกันในหลากหลายรูปแบบ ดังต่อไปนี้

- ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6 และท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6
- ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 7 และท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7 และท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 9 และท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 9
- ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1 และท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 3 และท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1 และท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3
- ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6 และท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6

ลักษณะจังหวะในการบรรเลง

1. มีการตบแต่งทำนองในลักษณะที่เรียกว่า ตีลักจังหวะ ดังต่อไปนี้

- การล่วงหน้า พบในจำนวน 8 ประโยค
- การย้อยจังหวะ พบในจำนวน 30 ประโยค
- การเน้นที่จังหวะยกในพยางค์ที่ 2 ของห้องเพลง (-x--) พบในจำนวน 19 ประโยค

แสดงให้เห็นได้ว่า ผู้ประพันธ์มีแนวทางในการใช้วิธีหลอกล่อกับจังหวะประเภทย้อยจังหวะ การเน้นที่จังหวะยกในพยางค์ที่ 2 ของห้องเพลง มากกว่าการล่วงหน้า

การใช้กลวิธีพิเศษ

1. มีการใช้มือซ้ายในการดำเนินทำนองเพียงข้างเดียวในหลายประโยค แสดงให้เห็นถึงกำลังความสามารถและความแม่นยำของการใช้มือซ้ายได้เป็นอย่างดี ดังประโยคต่อไปนี้

- ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6
- ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3

2. พบการใช้ลูกถ่างเป็นคู่ผสมต่างๆ ดังต่อไปนี้

- ลูกถ่างคู่ 10 พบในจำนวน 1 ประโยค
- ลูกถ่างคู่ 11 พบในจำนวน 5 ประโยค
- ลูกถ่างคู่ 12 พบในจำนวน 1 ประโยค
- ลูกถ่างคู่ 13 พบในจำนวน 1 ประโยค

แสดงให้เห็นได้ว่า ผู้ประพันธ์มีแนวทางในการใช้วิธีการตีเสียงลูกถ่างคู่ 11 มากกว่าลูกถ่างคู่ผสมอื่นๆ

3. มีการใช้ลูกฝรั่งในการตีข้ามเสียงแบบที่เรียกว่า ตีกระจายคอร์ด โดยบรรเลงในลักษณะของการนำโน้ตของกลุ่มเสียงปัญจมูลในพยางค์ที่ 1,3,5,8 มาดำเนินทำนอง ดังประโยคต่อไปนี้

- ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1

4. มีการตีกระทบสองเสียง ดังประโยคต่อไปนี้

- ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1
- ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7
- ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 3
- ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3
- ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8
- ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 4

5. มีการใช้มือซ้ายและมือขวาที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันอย่างเป็นระบบ คือ

5.1 การจบประโยคด้วยมือซ้ายแล้วขึ้นประโยคใหม่ด้วยมือขวา

5.2 การจบประโยคด้วยมือขวาแล้วขึ้นประโยคใหม่ด้วยมือซ้าย

6. มีการตีเสียงสะบัด ดังประโยคต่อไปนี้

- ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

7. มีการตีเสียงสะเดาะ ดังประโยคต่อไปนี้

- ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 2,3,4,5,6 และ 7
- ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3
- ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 2 และ 5
- ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1 และ 4
- ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 2,3,4 และ 7
- ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3 และ 9

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

8. มีการตีเสียงดูด ดังประโยคต่อไปนี้

- ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1 และ 4
- ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 2,6 และ 8

9. มีการใช้มือในการตีเรียงเสียง 4 เสียง ดังประโยคต่อไปนี้

- ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5
- ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 10
- ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1

10. มีการใช้มือซ้ายเหวี่ยงดำเนินทำนองเป็นคู่ 2,3 และ 4 ดังประโยคต่อไปนี้

- ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6
- ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6
- ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2
- ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1,5 และ 8

11. มีการตีเสียงสะบัดแบบกระชั้น ดังประโยคต่อไปนี้

- ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง และการใช้กลวิธีพิเศษที่ผู้ประพันธ์ได้ตบแต่งขึ้นของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ มีลักษณะเฉพาะตัวที่แสดงออกซึ่งเอกลักษณ์ของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ดังต่อไปนี้

1. มีการนำโครงสร้างของทำนองหลัก มาใช้ในบทประพันธ์ ถือเป็นการให้ความสำคัญกับโครงสร้างของทำนองหลักตามหลักการประพันธ์เพลงเดี่ยวโดยขนบไทย

2. มีการให้ความสำคัญกับกระสวนของทำนองหลักแต่ในขณะเดียวกันก็ต้องการที่จะเพิ่มความหลากหลายในการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก

3. มีการคำนึงถึงความต่อเนื่องสัมพันธ์กันกับประโยคก่อนหน้าและประโยคถัดไปแสดงให้เห็นได้ว่าผู้ประพันธ์มีความสามารถในการเรียงร้อยทำนองเป็นอย่างดี

4. มีการนำโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงปัญจมูล เข้ามาเป็นตัวเชื่อมทำนองในประโยค ให้เกิดความสนิทสนมกลมกลืน

5. มีการเรียงร้อยทำนองเคลื่อนไหวเหมือนกับลูกคลื่น แสดงให้เห็นได้ว่า ผู้ประพันธ์มีความสามารถในการเรียงร้อยทำนองเป็นอย่างดี

6. มีการใช้สำนวนกลอนที่ไม่คำนึงถึงเสียงตกของทำนองหลัก แต่คำนึงถึงความสัมพันธ์ในความต่อเนื่องของสำนวนกลอนและความสวยงามของการใช้มือในการบรรเลง

7. มีการประพันธ์ที่ใช้วิธีล้อเลียนสำเนียงกับประโยคที่ได้เคยแปรทำนองไปแล้ว และในประโยคต้นที่มีการบรรเลงซ้ำกัน ผู้ประพันธ์แปรทำนองให้ต่างกันในหลากหลายรูปแบบ แสดงซึ่งความสามารถในเชิงการประพันธ์เป็นอย่างดี

8. มีแนวทางในการใช้วิธีหลอกล่อกับจังหวะประเภทย้อยจังหวะ การเน้นที่จังหวะยกในพยางค์ที่ 2 ของห้องเพลง มากกว่าการล่วงหน้า

9. มีการใช้มือซ้ายในการดำเนินทำนองเพียงข้างเดียวในหลายประโยค แสดงให้เห็นถึงกำลังความสามารถและความแม่นยำของการใช้มือซ้าย

10. มีแนวทางในการใช้วิธีการตีเสียงลูกถ่างคู่ 11 มากกว่าลูกถ่างคู่ผสมอื่นๆ

11. มีการใช้มือซ้ายและมือขวาที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันอย่างเป็นระบบ ตามหลักการปฏิบัติระนาดทุ้มขั้นสูง

12. มีการให้ความสำคัญกับกระสวนของทำนองเพลง โดยเน้นความหลากหลายในการแปรทำนอง (สำนวนกลอน) มากกว่าความหลากหลายในการใช้มือในการบรรเลง (ความโลดโผน)

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง และการใช้กลวิธีพิเศษที่ผู้ประพันธ์ได้ตบแต่งขึ้นของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ จึงนับเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่แสดงออกซึ่งประสบการณ์ ความรู้ความสามารถของครูสมภพ ขำประเสริฐ สะท้อนให้เห็นถึงความเป็นอัจฉริยะทางดนตรีไทยของท่านได้อีกบทเพลงหนึ่ง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4

ศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบการประพันธ์ทำนองเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ระหว่างทางครูสมภพ ขำประเสริฐกับทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ

การศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบการประพันธ์ทำนองเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ระหว่างทางครูสมภพ ขำประเสริฐกับทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ผู้วิจัยมุ่งศึกษาในประเด็นต่อไปนี้

1. ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้ตบแต่งขึ้น
2. การใช้กลวิธีพิเศษระหว่างทางระนาดทุ้มทั้งสอง
3. การศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบ

การนำเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เข้ามาร่วมในการศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบกับเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ มีรายละเอียดดังต่อไปนี้

เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) นับว่า เป็นผลงานประพันธ์เพลงไทยที่ยอดเยี่ยมอีกบทเพลงหนึ่งของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะที่ท่านได้ถ่ายทอดให้กับครูบุญยัง เกตุคง ศิลปินแห่งชาติผู้มีความชำนาญในการบรรเลงระนาดทุ้มโดยตรง ความยอดเยี่ยมของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะนี้ อาจารย์พันโทเสนาะ หลวงสุนทร ศิษย์ของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ได้กล่าวไว้ว่า

> *"...อย่างทางของอาจารย์บุญยัง ที่ท่านครูต่อให้ ถือว่าเป็นทางที่เริ่มแรกคือ อยู่ในขั้นดีทีเดียว และอีกอย่างอาจารย์บุญยังเนี่ย ลักษณะตีโลดโผน ฉะนั้นทางที่อาจารย์บุญยังได้ไปเนี่ย จึงแสดงความสามารถมากและโดยเฉพาะอาจารย์บุญยังท่านเป็นคนทุ้มโดยตรง..."* (เสนาะ หลวงสุนทร, **สัมภาษณ์**, 3 กรกฎาคม 2549)

ครูอุทัย แก้วละเอียด ผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม ศิษย์อีกท่านหนึ่งของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ได้กล่าวไว้ว่า

> *"...รับรองว่าทางนี้เนี่ย ดีที่สุดเลยด้วย แล้วมีคนเคยถามผมว่า ใครตีทุ้มดีที่สุดในประเทศไทย ผมตอบว่า พี่ยัง บุญยัง เกตุคง..."* (อุทัย แก้วละเอียด, **สัมภาษณ์**, 8 กรกฎาคม 2549)

ครูน้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง ผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม ศิษย์อีกท่านหนึ่งของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ได้กล่าวถึงความสามารถในการบรรเลงระนาดทุ้มของครูบุญยัง เกตุคงไว้ว่า

> *"...ทุ้มนะ ระนาดทุ้ม ผมให้พี่ยังเป็นคนที่หนึ่ง ก็ขนาดเราซ้อมมา 7-8 วัน เขาไม่ซ้อม เขาตี เราสู้เขาไม่ได้นะ ผมเห็นว่าทั้งคู่เนี่ยครับ พี่ภพกับพี่ยังเนี่ย ผมว่าจะต่างกันที่ลีลา พี่ภพเป็นทุ้มโบราณหน่อย คือลีลาต่างๆเนี่ยจะเรียบร้อย ของพี่ยังจะโลดโผน..."* (น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง, **สัมภาษณ์**, 24 มิถุนายน 2549)

จากการให้สัมภาษณ์ของศิลปินท่านต่างๆ ย่อมเป็นสิ่งยืนยันถึงความยอดเยี่ยมของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่ท่านถ่ายทอดให้กับครูบุญยัง เกตุคง ได้เป็นอย่างดี ผู้วิจัยจึงได้นำเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เข้ามาร่วมในการศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบกับเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ เพื่อหาลักษณะรูปแบบที่เหมือนและแตกต่างกันอย่างไร

ที่มาของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ผู้วิจัยใช้วิธีบันทึกขึ้นจากการฟังแถบบันทึกเสียง ชุด **เพลงดี ที่บ้านบาตร 4** จัดทำขึ้น โดยมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จัดจำหน่ายเนื่องในวาระครบรอบ 120 ปีเกิดของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) พ.ศ. 2544 ในแถบบันทึกเสียงชุดดังกล่าว ได้มีการบันทึกเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ซึ่งบรรเลงโดยครูบุญยัง เกตุคง ท่านได้บรรเลงไว้ให้กับมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เมื่อประมาณ พ.ศ. 2510 หลังจากที่ผู้วิจัยได้บันทึกเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นโน้ตเพลงเรียบร้อยแล้ว ผู้วิจัยได้ดำเนินการตรวจสอบความถูกต้องของโน้ตเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ด้วยวิธีการดังต่อไปนี้

1. ตรวจสอบความถูกต้องของลักษณะกระสวนของทำนองเพลงและจังหวะที่ผู้ประพันธ์ได้ตบแต่งขึ้นกับพันโทเสนาะ หลวงสุนทร ซึ่งท่านได้มีการบันทึกเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งบรรเลงโดยครูบุญยัง เกตุคง ไว้ก่อนที่ผู้วิจัยจะทำการศึกษา พบว่า โน้ตเพลงที่ผู้วิจัยได้บันทึกขึ้นนี้ มีความถูกต้องตรงตามบทประพันธ์

2. ตรวจสอบความถูกต้องของการใช้มือในการบรรเลงกับอาจารย์อุทัย แก้วละเอียด ซึ่งท่านเป็นศิษย์ของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) อีกท่านหนึ่งเช่นกัน พบว่า โน้ตเพลงผู้วิจัยได้บันทึกขึ้นนี้ มีความถูกต้องของการใช้มือในการบรรเลงตรงตามบทประพันธ์

ในการศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบ ผู้วิจัยกำหนดเรียกชื่อ เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ว่า **ทางระนาดทุ้ม 1** และกำหนดเรียกชื่อ เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ว่า **ทางระนาดทุ้ม 2** และในการศึกษาวิเคราะห์ จะกล่าวถึงลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงและการใช้กลวิธีพิเศษแล้วนำมาเปรียบเทียบกัน

ศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบการประพันธ์ทำนองเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ระหว่างทางครูสมภพ ขำประเสริฐกับทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

ทางระนาดทุ้ม 1

- ซล - -	ซซ- - ด	-รำมำ รำ ด	- ท - ล	- รำ มำ -	-ซล ด -	- ซ ล -	ด - - ด
ฟ-- - ซ့	-- ร - ด့	- ม ร ด့	- ท့ - ล့	ร - - ม	ฟ-- - ซ	ม - - ด့	- - ล -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำโครงสร้างของทำนองหลัก มาเป็นแม่แบบตามหลักการประพันธ์เพลงเดี่ยวโดยขนบไทย และมีความสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองด้วยการใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีเสียงสะบัดแบบที่เรียกว่า สะบัดคม ซึ่งหมายถึงการตีเก็บ 3 พยางค์ที่รวดเร็ว ทำให้เกิดเสียงกร้าว (ฟซล--) และแสดงความสามารถของมือขวาด้วยการสะเดาะสองเสียง (ซซร--) ใช้การตีกระทบคู่ 8 ที่ให้ความรู้สึกกลมกล่อม (รำมำ รำ ด - ท - ล) ในห้องที่ 3 และ 4 จากนั้นเดินทำนองเก็บต่อในวรรคที่ 2 และจบประโยคด้วยการตีกระทบสองเสียงชิดกัน (ล ด) โดยลงพอดีกับจังหวะด้วยมือขวา

ทางระนาดทุ้ม 2

- - -รำมำ	- มำ - รำ	- มำ - รำ	ด ท - -	ล - -ลท	รำ - ล ซ	ซซ- - ซ	ด - - -
- - ด--	- - ร ร	- - ร -	- - ล့ -	- - ซ --	- ล - ร	--ซ ร -	- - - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำโครงสร้างของทำนองหลักมาใช้เป็นแม่แบบตามหลักการประพันธ์เพลงเดี่ยวโดยขนบไทย ลักษณะเช่นเดียวกันกับทางระนาดทุ้ม 1 และมีความสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตบแต่งลีลาทำนองด้วยกลวิธีพิเศษโดยการตีเสียงสะบัดในการขึ้นต้นเพลงแบบที่เรียกว่า สะบัดคม (ดรมˊ) ใช้การตีกระทบคู่ 8 ที่ให้ความรู้สึกกลมกล่อม (-มˊรˊร) ในห้องที่ 3 และ 4 ใช้มือฆ้องในการดำเนินทำนองลงมาหาเสียงตกของทำนองหลัก และมีการนำเสียง ที เข้ามาช่วยในการดำเนินทำนอง แล้วย้อยจังหวะไปตกในห้องที่ 5 (-มˊรˊร ดทล- ล) จากนั้นใช้การตีเสียงสะบัด (-ซลท) ลงคู่ 4 และตีเสียงสะเดาะ (ซซซ) แล้วดำเนินสำนวนเข้าหาเสียงตกของทำนองหลัก ย้อยจังหวะไปตกในประโยคถัดไปด้วยมือซ้าย

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ถือเป็นแนวทางในการบรรเลงขึ้นต้นเพลงเดี่ยวที่บรมครูดนตรีไทยส่วนใหญ่ท่านนิยมนำมาใช้ ซึ่งทางระนาดทุ้มทั้งสองได้ยึดแนวทางเดียวกันนี้ แต่ทางระนาดทุ้ม 2 จะใช้วิธีการตีย้อยจังหวะในการตบแต่งทำนองมากกว่า บ่งบอกซึ่งความสามารถในเชิงการประพันธ์และความสามารถของผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 2

ทางระนาดทุ้ม 1

- - ดฺดฺ- - ซฺ - ดฺ	- ดฺดฺ- ม ซฺ - ดฺ ทฺ	- ล - - - - ซ ม	ซ ม - - - - ร ดฺ	ม ซ - - - - ดฺ ร	ม ร - - - - ดฺ ลฺ	- ลฺ - - - - ซฺ ฟฺ	- ดฺ - - - - ลฺ -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยใช้วิธีการลดลงมาบรรเลงในระบบเสียงต่ำและขึ้นต้นประโยคด้วยมือซ้าย เพราะในประโยคก่อนหน้านี้จบด้วยมือขวา

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ได้ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองด้วยการใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีเสียงสะเดาะ แสดงความสามารถของมือขวาด้วยการสะเดาะเสียง โด (ดฺดฺดฺ) และลงคู่ 4 ในห้องที่ 2 จากนั้นดำเนินทำนองด้วยการตีตาม โดยใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (-ลซม ซมรดฺ)ใช้มือซ้าย

ตีไล่ขึ้นตามมือขวา (มซดฺร) แล้วใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (มรดฺลฺ) ก่อนหมดทำนอง ผู้ประพันธ์ได้นำเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 4 ของกลุ่มเสียง (4^{th} Degree) เป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงมาใช้ เพื่อแทรกให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกว่า ประโยคต่อไปกำลังจะเปลี่ยนกลุ่มเสียงปัญจมูลแล้ว เพราะเสียง ฟา กำลังจะเป็นโน้ตในกลุ่มเสียงของประโยคถัดไป และจบประโยคด้วยการย้อยจังหวะให้ไปตกในประโยคถัดไปด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

- - ดฺดฺ- ดฺ - - ดฺ	- ดฺ ม - ซฺ - ท -	ซซ - - ซ --ซ ม -	- ม - - ดฺ - ร ดฺ	ม ร - - - - ดฺ ร	ม ร - - - - ดฺ ลฺ	ร ดฺ - - - - ลฺ ดฺ	ร ดฺ - - - - ลฺ ซฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักเช่นเดียวกัน โดยใช้วิธีการลดลงมาบรรเลงในระบบเสียงต่ำ

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ขึ้นต้นประโยคด้วยการตีเสียงสะเดาะมือขวา (ดฺดฺดฺ) เพราะในประโยคก่อนหน้าจบด้วยมือซ้าย จากนั้นดำเนินทำนองมาลงคู่ 4 ด้วยการลงล่วงหน้า (ซฺดฺม-) แล้วตีเสียงสะเดาะอีกครั้ง ใช้มือทั้งสองตีสวนมือและใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้ายดำเนินทำนองมาลงพอดีจังหวะ (มรดฺร มรดฺลฺ รดฺลฺดฺ รดฺลฺซฺ) และจบประโยคพอดีจังหวะด้วยมือซ้าย

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสองได้แปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักโดยใช้ระบบเสียงทุ้มต่ำในการดำเนินทำนอง ทางระนาดทุ้ม 2 ใช้วิธีการหลอกล่อกับจังหวะด้วยการตีล่วงหน้าในตอนต้นของประโยคก่อนที่จะดำเนินทำนอง แตกต่างจากทางระนาดทุ้ม 1 ซึ่งหลอกล่อกับจังหวะในตอนท้ายของประโยค

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 3

ทางระนาดทุ้ม 1

- - รร- ซฺ - - ร	ฟ ร - - - - ดฺ ลฺ	ดฺ ลฺ - - - - ซฺ ฟฺ	- ฟ - - - ฟฺ - ฟฺ	ดฺดฺ- - ร --ดฺ - -	ม ฟ - ฟ - ฟฺ - -	- - ม ฟ ดฺ ร - -	ซ ล - ล - ลฺ - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ในช่วงวรรคแรก แล้วในวรรคที่ 2 จึงดำเนินทำนองสัมพันธ์กับทำนองหลัก โดยขึ้นต้นประโยคด้วยมือขวา เพราะประโยคก่อนหน้านี้จบด้วยมือซ้าย

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีเสียงสะเดาะที่เสียง เร (--รรร) ซึ่งเป็นเสียงที่ 5 ของกลุ่มเสียง (5^{th} Degree) จากนั้นดำเนินทำนองด้วยการตีตาม โดยใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ฟรดฺลฺ ดฺลฺซฺฟฺ) แล้วเน้นเสียงคู่ 8 ที่จังหวะยกในห้องที่ 4 และ 6 แสดงเทคนิคการสะเดาะ (ดฺดฺดฺ--) และตีไล่เสียงจากต่ำไปหาสูง ก่อนหมดทำนองผู้ประพันธ์ยังคงใช้การเน้นเสียงคู่ 8 ที่จังหวะยกในห้องที่ 8 และจบประโยคด้วยมือขวา

ทางระนาดทุ้ม 2

ฟฺ--ฟ ร -มฺรฺ- -	ร--ด ล -ดฺลฺ- -	-ดรำ - - ล - ด ล	ด ล - - - - ซ ฟ	ด - ร ม - ดฺ - -	- - ร ฟ ร ดฺ - -	- - ม ซ ม ร - -	- - ฟ ล ฟ ม - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักเช่นเดียวกัน ในวรรคแรกแล้วในวรรคที่ 2 จึงดำเนินทำนองสัมพันธ์กับทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ขึ้นต้นประโยคด้วยมือขวา เพราะประโยคก่อนหน้านี้จบด้วยมือซ้าย โดยใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีเสียงสะบัด 3 เสียง แล้วใช้มือขวาย้ำทำนองในคู่ 8 (ฟฺมฺรฺฟร รดฺลฺดล) แล้วตีสะบัดขึ้น (ลดรำ) ใช้มือซ้ายตีนำมือขวา ไล่เสียงลง (--ดล ดลซฟ) จากนั้นตีสวนมือออกดำเนินทำนองไปหาเสียงตกของทำนองหลัก (ดดฺรม รดฺรฟ มรมซ ฟมฟล) โดยในสำนวนนี้เน้นเสียงมือขวาตามเสียงตกของทำนอง (ม ฟ ซ ล) จบประโยคพอดีจังหวะด้วยมือขวา

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง แปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักโดยใช้ระบบเสียงต่ำดำเนินทำนอง แล้วเคลื่อนทำนองขึ้นไปหาระบบเสียงสูง ทางระนาดทุ้ม 2 ใช้วิธีการดำเนินทำนองเก็บที่ต่างจากทางระนาดทุ้ม 1 อย่างชัดเจน พร้อมทั้งแสดงความสามารถในการใช้มือในรูปแบบต่างๆ ได้อย่างแม่นยำและโลดโผน

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 4

ทางระนาดทุ้ม 1

- - ซ ฟ ซฺ ฟฺ - -	- - ล ซ ลฺ ซฺ - -	- - ด ล ดฺ ลฺ - -	- - รำ ด ร ดฺ - -	- - มำ รำ ม ร - -	- - รำ ด ร ดฺ - -	- - ด ล ดฺ ลฺ - -	- - ล - ลฺ ซฺ - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก โดยขึ้นต้นประโยคด้วยมือซ้าย เพราะประโยคก่อนหน้านี้จบด้วยมือขวา

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้วิธีการให้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ซฺฟฺซฟ ลฺซฺลซ ดฺลฺดล รดฺรำด ฯ) ในตอนท้ายของประโยคใช้วิธีการหยุดทำนองที่มือขวา แล้วย้อยจังหวะให้ลูกตกของทำนองไปตกในประโยคถัดไป

ทางระนาดทุ้ม 2

- ฟ - -	- ซ - -	- ล - -	- ด - -	- - รรร	ฟ ร - -	ดฺ ลฺ - -	- ดฺ - -
ฟฺ - ฟฺ ฟฺ	- - ซฺ ซฺ	- - ลฺ ลฺ	- - ดฺ -	ดฺ - - - ร	- - ดฺ ลฺ	- - ซฺ ฟฺ	- - ลฺ -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลักในวรรคแรก แล้ววรรคที่ 2 จึงแปรทำนองมาทางระบบเสียงต่ำ

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ขึ้นต้นประโยคด้วยมือซ้าย เพราะประโยคก่อนหน้านี้จบด้วยมือขวา ผู้ประพันธ์ใช้วิธีการให้มือขวาตีนำมือซ้ายในการดำเนินทำนอง (ฟฺฟฟฺฟฺ -ซฺซฺซฺ -ลลฺลฺ -ดดฺ-) แล้วตีเสียงสะเดาะ (--รรร) ใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ฟรดฺลฺ ดฺลฺซฺฟฺ) แล้วย้อยจังหวะให้ลูกตกของทำนองไปตกในประโยคถัดไปด้วยมือซ้าย

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง แปรทำนองที่ไม่แตกต่างกันมากนัก โดยทั้งสองทางแสดงความสามารถของมือทั้งสองในการดำเนินทำนอง แสดงให้เห็นความแม่นยำในการตีลูกระนาดของผู้ที่จะบรรเลง มีการใช้กลวิธีพิเศษเหมือนกันด้วยการย้อยจังหวะไปตกในประโยคถัดไป

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 5

ทางระนาดทุ้ม 1

ซ - ซ - ซฺ - - ซฺ	ดฺดฺ- - ดฺ --ดฺ- -	- - ดฺดฺ- - ซฺ - ดฺ	- ดฺ - - - - - ดฺ	ซ - มม- - ซฺ - ม	- ม - - - - - ม	ซ - ดฺดฺ- - ซฺ - ดฺ	- ดฺ - - - - - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ใช้การลดลงมาบรรเลงในทางระบบเสียงต่ำ

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีเสียงสะเดาะ แสดงความสามารถของมือขวาด้วยการสะเดาะเป็นระยะๆ (ดฺดฺดฺ ดฺดฺดฺ มมม ดฺดฺดฺ) ผู้ประพันธ์ได้นำเสียง มี ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียง (4^{th} Degree) เพื่อแทรกให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกที่แปลกออกไป แต่ยังสามารถทำให้ประโยคมีความกลมกลืนได้ และจบประโยคด้วยการย้อยจังหวะให้ไปตกในประโยคถัดไปด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

- - ดฺดฺ- ซฺ - --ด	ดฺ ดฺ - ดฺ - ซฺ - -	- ซ - - - - ดฺ ดฺ	ดฺ ดฺ - ดฺ - ซฺ - -	- - ฟฟ- - - - ฟ	ฟ ฟ - ฟ - ดฺ - -	- ด - - - - ฟ ฟ	- ด - - ฟ ดฺ - ดฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักเช่นเดียวกัน โดยใช้การลดลงมาบรรเลงในทางระบบเสียงต่ำ

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีเสียงสะเดาะ (--ดฺดฺดฺ --ฟฟฟ) และการเน้นเสียงคู่ 4 ที่จังหวะยกในห้องที่ 2,4,6 และ 8 และจบประโยคลงพอดีกับจังหวะด้วยมือซ้าย

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง ต่างแสดงความสามารถของใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีเสียงสะเดาะเช่นเดียวกัน แต่ทางระนาดทุ้ม 2 จะมีความหลากหลายในการแปรทำนองมากกว่า คือ มีการเน้นเสียงของคู่ 4 และคู่ 8 ที่จังหวะยกเป็นระยะๆ สามารถกระตุ้นความสนใจของผู้ฟังได้มากกว่าอย่างชัดเจน

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6

ทางระนาดทุ้ม 1

- - ซซ- ดฺ - - ซ	ท ซ - - - - ฟ ร	ฟ ร - - - - ดฺ ทฺ	- ท - - - ทฺ - ทฺ	รร- - ฟ --ร - -	ซ ท - - - ทฺ - ทฺ	ทท- - ท --ฟฺ ทฺ -	- - - - ดฺ ร - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยขึ้นต้นประโยคด้วยมือซ้าย ใช้การลดลงมาบรรเลงในทางเสียงต่ำ

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีเสียงสะเดาะที่เสียง ซอล (--ซซซ) ซึ่งเป็นเสียงที่ 6 ของกลุ่มเสียง (6^{th} Degree) และใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ทซฟร ฟรดฺทฺ) และมาจบวรรคที่เสียง ที แต่เป็นการเน้นคู่ 8 ที่จังหวะยก ในประโยคนี้มีความคล้ายกับประโยคที่ 3 ซึ่งได้แปรทำนองไปแล้ว ดังนั้น ในห้องที่ 7 และ 8 จึงมีการเปลี่ยนทำนองให้แปลกไปจากประโยคที่ 3 โดยการใช้ลูกถ่างคู่ 11 (เสียง ฟาต่ำ กับเสียง ที) ซึ่งก็คือ คู่ 4 ระหว่างเสียง ฟา (มือซ้าย) กับเสียง ที (มือขวา) นั่นเอง แต่ผู้ประพันธ์เลือกใช้เป็นคู่ 11 เพื่อแสดงความโดดเด่นของเสียง ฟา ในระบบเสียงต่ำ และที่สำคัญสำนวนนี้ เป็นการสะเดาะสองเสียงที่มือขวาก่อนแล้วจึงใช้มือซ้ายเหวี่ยงเป็นคู่ 4 มาลงคู่ 8 ของสำนวน แล้วจบประโยคด้วยการย้อยจังหวะไปตกในประโยคถัดไป

ทางระนาดทุ้ม 2

- - ฟฟ- - - - ฟ	ซ ร - ร - ลฺ - -	ฟ ดฺ - ดฺ - ซฺ - -	ฟ ทฺ - ทฺ - ฟฺ - -	ฟ ฟ - - - ฟฺ - ฟฺ	- ซฺ ลฺ ทฺ - - - -	- - ดฺ ร ลฺ ทฺ - -	- ม - - ดฺ - - ร

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักเช่นเดียวกัน โดยขึ้นต้นประโยคด้วยมือขวา ใช้การลดลงมาบรรเลงในทางเสียงต่ำ

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีเสียงสะเดาะที่เสียง ฟา และใช้มือขวาตีเหวี่ยงมือมาลงประสานคู่ 4 ที่เสียงตกของทำนอง (ร ดฺ ทฺ) แล้วแยกมือไปเน้นคู่ 8 ที่เสียง ฟา จากนั้นแสดง

ความสามารถในการตีเสียงดูด (-ซฺลฺทฺ) แล้วต่อด้วยการใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวาไปหาเสียงตกคู่ 4 อย่างรวดเร็วที่จังหวะยก (ลฺทฺดฺร ดฺม-ร) แล้วจบประโยคด้วยการลงพอดีจังหวะด้วยมือซ้าย

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสองต่างแสดงความโดดเด่นได้อย่างยอดเยี่ยม ไม่ว่าจะเป็นการใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีเสียงสะเดาะ การเน้นจังหวะยกที่เสียงตกของทำนอง ความแม่นยำในการเหวี่ยงมือซ้ายในการดำเนินทำนอง และการตีเสียงดูดต่อด้วยการดำเนินทำนองอย่างรวดเร็ว

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 7

ทางระนาดทุ้ม 1

รำ - ดฺดฺ- ร - - ดฺ	- - รร- - - - ร	- - มม- - - - ม	ฟ - ซ - - ฟ - -	- - ฟฟ- ซ - - ฟ	- - ซซ- - - - ซ	- - ลล- - - - ล	ท - ด - - ท - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ด้วยการเลือกใช้เสียงของโน้ตที่อยู่ในกลุ่มเสียงและโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้กลวิธีพิเศษ ด้วยการแสดงความชัดเจนของการสะเดาะทีละเสียง และใช้การย้อยจังหวะในตอนท้ายของวรรคแรกและวรรคที่ 2 และจบประโยคด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

ซ ล - - - - ซฺ ซฺ	ร ม - - - - รฺ รฺ	ซ - ร ม - ดฺ - -	ฟ - ซ - - - - -	ด รำ - - - - ดฺ ดฺ	ซ ล - - - - ซฺ ซฺ	ด - ซ ล - ฟ - -	ท - ด - - - ดฺ -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักเช่นเดียวกัน

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้ความแม่นยำของการตีประสานคู่ 8 โดยใช้มือซ้ายเน้นเสียงตกของทำนอง (--ซฺซฺ --รฺรฺ) แล้วดำเนินทำนองไปตกล่วงหน้าจังหวะในห้องที่ 4 และในวรรคที่ 2 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ก็เป็นทำนองที่ล้อเลียนวรรคแรก แล้วลงจังหวะด้วยการล่วงหน้าเป็นคู่ 8

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 2 สามารถอวดซึ่งความสามารถในเชิงการประพันธ์และความสามารถในการบรรเลงได้อย่างโดดเด่นกว่า ทางระนาดทุ้ม 1 ด้วยการนำโน้ตทุกเสียงในกลุ่มเสียงมาเรียงร้อยได้อย่างลงตัว ตบแต่งทำนองล้อเลียนกันระหว่างวรรคได้ชัดเจน

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8

ทางระนาดทุ้ม 1

- - วิวิ- ด - - รำ	มำ รำ - - - - ด ล	รำ ด - - - - ล ซ	ด ล - - - - ซ ฟ	- - - ม - ด̣ - -	- - ร ฟ ร ด̣ - -	- - - - ม ร ด̣ ล̣	- - ล - - - ล̣ -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก เพราะกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนกลับขึ้นไปหาเสียงสูง แต่ในประโยคก่อนหน้านี้ ผู้ประพันธ์ใช้การดำเนินทำนองเคลื่อนจากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงแล้ว

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ แปรทำนองโดยการตีเสียงสะเดาะ แล้วใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้ายลงมาตามกลุ่มเสียงแล้วตีสวนทำนองออก สลับขวาซ้ายมาลงคู่ 8 ที่ลูกตกของทำนองหลัก แต่ใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีล่วงหน้า

ทางระนาดทุ้ม 2

มำ รำ - - - - ด รำ	มำ รำ - - - - ด ล	ด ล - - - - ซ ล	ด ล - - - - ซ ฟ	ซ ล - - - - ซ ฟ	ซ ฟ - - - - ม ร	ม ร - - - - ด̣ ล̣	- - ล - - - ล̣ -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลักเช่นเดียวกับทางระนาดทุ้ม 1 เพราะกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ และเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูงแล้ว

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ แปรทำนองโดยการใช้วิธีตีสวนมือและใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้ายลงมาตามกลุ่มเสียง (มำรำดรำ มำรำดล ดลซล ดลซฟ) ตีสวนทำนองออกสลับขวาซ้าย (ซลซฟ) และใช้มือขวา

ตีไล่ลงตามมือซ้าย (ซฟมร มรดฺลฺ) มาลงเสียงตกของทำนองที่จังหวะยกเป็นคู่ 8 แต่ใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีล่วงหน้า

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง แปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักโดยใช้ระบบเสียงสูงดำเนินทำนอง แล้วเคลื่อนทำนองลงมาหาระบบเสียงต่ำ ทางระนาดทุ้ม 2 ใช้วิธีการดำเนินทำนองเก็บที่ต่างจากทางระนาดทุ้ม 1 อย่างชัดเจน พร้อมทั้งแสดงความสามารถของการใช้มือในรูปแบบต่างๆ ได้อย่างแม่นยำและโลดโผน ทางระนาดทุ้มทั้งสองจบท่อน 1 ด้วยการใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีล่วงหน้า

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1

ทางระนาดทุ้ม 1

- ซ - -	- ด - -	- ท - -	- ล - -	- ลฺ - -	- ดฺ - -	- ร - -	ดฺ ม - -
ซฺ - ซฺ ซฺ	- - ดฺ ดฺ	- - ทฺ ทฺ	- - ลฺ ลฺ	- - ซฺ มฺ	- - ลฺ ซฺ	- - ดฺ ลฺ	- - ร -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการดำเนินทำนองสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักในวรรคแรก แต่วรรคที่ 2 ย้ายมาบรรเลงในระบบเสียงต่ำ

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนอง ให้แตกต่างจากเที่ยวแรก และในห้องที่ 3 ได้นำเสียง ที ซึ่งเป็นเสียงที่ 7 ของกลุ่มเสียง (7^{th} Degree) มาเป็นเสียงเชื่อมทำนองอย่างชัดเจน ใช้กลวิธีพิเศษโดยการใช้มือซ้ายในระบบเสียงต่ำดำเนินทำนอง จากนั้นตีเรียง 3 เสียง โดยใช้มือขวานำ (-ลฺซฺมฺ -ดฺลฺซฺ -รดฺลฺ ดฺมร-) และย้อยจังหวะไปตกในประโยคถัดไปด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

ลฺ ล - -	- ล - -	- ซ - -	- ล - -	- ด - -	- รำ - -	- ล - -	ซ - รำ -
- - ลฺ ดฺ	- - ดฺ ฟ	- - ฟ ดฺ	- - ซ ฟ	- - ล ซ	- - ด ล	- - ซ ม	- ร - ดฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการดำเนินทำนองไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองให้แตกต่างจากเที่ยวแรกอย่างชัดเจน

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ แสดงความแม่นยำและกำลังในการดำเนินเสียงคู่ 2,3 และคู่ 4 ของมือซ้าย ได้อย่างหลากหลายมาก (--ลฺดฺ --ดฺฟ --ฟดฺ --ซฟ --ลซ --ดล --ซม) แล้วใช้การตีสลับมือมาลงเสียงตกของทำนองได้อย่างลงตัว ในห้องที่ 2,3 และ 4 ได้มีการนำเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 4 ของกลุ่มเสียง (4^{th} Degree) มาเป็นเสียงเชื่อมทำนองอย่างชัดเจน แล้วจบประโยคด้วยการย้อยจังหวะอย่างกระชั้น (พยางค์ที่ 1) ในห้องที่ 1 ของประโยคถัดไป (ด---)

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 2 สามารถแสดงความสามารถในเชิงการประพันธ์และความสามารถในการบรรเลงได้อย่างโดดเด่นกว่าทางระนาดทุ้ม 1 ด้วยการนำโน้ตในกลุ่มเสียงและโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงมาเรียงร้อยได้อย่างลงตัว และโดยการประพันธ์ของทางระนาดทุ้ม 2 ก็มีความแตกต่างจากในเที่ยวแรกของตนเองอย่างโดดเด่น

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2

ทางระนาดทุ้ม 1

- - ด ล	- - - -	มำ - - -	ซ ม - -	ม ซ - -	ม ร - -	- ลฺ - -	ซฺ ดฺ - -
ดฺ - - -	ซ ม - -	- - ซฺ -	- - ร ดฺ	- - ดฺ ร	- - ดฺ ลฺ	- - ซฺ มฺ	- - ลฺ ซฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยขึ้นต้นประโยคด้วยมือขวาสาเหตุเพราะในประโยคก่อนหน้านี้จบด้วยมือซ้าย และยังคงใช้ระบบเสียงต่ำในการดำเนินทำนอง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้กลวิธีพิเศษโดยการย้อยจังหวะในห้องที่ 2 ให้ไปตกในห้องที่ 3 แล้วมาลงจังหวะในห้องที่ 4 (ดล ซม-- มำ-ซฺ- ซมรดฺ) จากนั้นใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา (มซดฺร) มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (มรดฺลฺ) ในประโยคนี้จะมีความคล้ายกับประโยคเดียวกันในเที่ยวแรก ดังนั้นผู้ประพันธ์จึงเปลี่ยนทำนองในห้องที่ 7 และ 8 ให้ต่างจากเดิม (-ลฺซฺมฺ ซฺดฺลฺซฺ) และย้อยจังหวะไปลงคู่ 4 ในประโยคถัดไป

ทางระนาดทุ้ม 2

ด - - ดฺ	ซ - ซ -	มำ - มำ -	ซ - ด -	รำ- มำ-	มำ - รำ -	ด - ลล-	- - ซ -
ดฺ - ซฺ -	- ดฺ - ม	- ม - ม	- ดฺ - -	--ด --รำ	- ด - ล	- ฟ --ซ	- - ร -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักเช่นเดียวกันกับทางระนาดทุ้ม 1 โดยขึ้นต้นประโยคด้วยมือซ้าย เพราะเริ่มประโยคที่เสียงต่ำ

การใช้กลวิธีพิเศษ

ในวรรคแรก ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ผู้ประพันธ์ได้ใช้วิธีการตีข้ามเสียงกระจายคอร์ด แบบที่เรียกว่า Arpeggio โดยประโยคนี้มีกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X ผู้ประพันธ์ได้นำพยางค์ที่ 5,1,3 และ 5 (ซฺดฺมซ) มาใช้ได้อย่างโดดเด่นมาก จากนั้นจบวรรคด้วยการล่วงหน้าในวรรค ที่ 2 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ใช้การตีสะเดาะและการตีสลับมือเรียงร้อยทำนองมาลงล่วงหน้าได้อย่างสละสลวย

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 2 ยังคงแสดงความโดดเด่นได้มากกว่าทางระนาดทุ้ม 1 เพราะทางระนาดทุ้ม 1 ใช้วิธีการยักย้ายทำนองไปมาเพื่อมาลงเสียงตกของทำนอง แต่ทางระนาดทุ้ม 2 ใช้การตีสลับมือเรียงร้อยประโยคได้อย่างพลิ้วไหว ซึ่งผู้บรรเลงที่ไม่มีความชำนาญ จะผ่านประโยคนี้ได้ยากยิ่งนัก

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3

ทางระนาดทุ้ม 1

- - ซฺ - - - รฺ -	ดฺดฺ- ดฺดฺ- --รฺ --ลฺ	ดฺดฺ- ดฺดฺ- --รฺ --ลฺ	- ลฺ - - ฟฺ - ซฺ ฟฺ	ลฺลฺ- - ดฺ --ลฺ - -	ร ฟ - ฟ - ฟฺ - -	- - ดฺ ฟ ดฺ ลฺ - -	- ล - - ด ลฺ - ลฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักในช่วงวรรคแรก แล้วในวรรคที่ 2 จึงดำเนินทำนองเคลื่อนขึ้นไปหาทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตบแต่งทำนองโดยการใช้กลวิธีพิเศษ ด้วยการตีเสียงสะเดาะมือขวา (ดฺดฺรฺ ดฺดฺลฺ ดฺดฺรฺ ดฺดฺลฺ) แล้วมาจบประโยคตามทำนองหลัก และใช้การเน้นจังหวะในห้องที่ 6 และ 8 โดยห้องที่ 6 ลงจังหวะด้วยมือขวาแต่ในห้องที่ 8 ลงจังหวะจบประโยคด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

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

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักในช่วงวรรคแรก แล้วในวรรคที่ 2 จึงดำเนินทำนองเคลื่อนขึ้นไปหาทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตบแต่งทำนองโดยการใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีสวนมือ (ซฟลดฺ) มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ฟรดลฺ ดลซฺฟ) แล้วจบวรรคด้วยการล่วงหน้าเป็นคู่ 8 ในวรรคที่ 2 ใช้มือฆ้องธรรมดา แต่ซ่อนเทคนิคของการใช้มือเอาไว้

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีความโดดเด่นพอๆกัน คือ ทางระนาดทุ้ม 1 ได้แสดงความสามารถของการตีเสียงสะเดาะและการเน้นจังหวะยกตามเสียงตกของทำนอง ส่วนของทางระนาดทุ้ม 2 ก็ใช้การเรียงร้อยทำนองในระบบเสียงต่ำและใช้มือฆ้องธรรมดา แต่ซ่อนเทคนิคของการใช้มือเอาไว้เป็นลักษณะของคลื่นที่ไล่จากลูกใหญ่ไปหาลูกเล็ก และจบประโยคล่วงหน้าด้วยพยางค์ที่ 3 ของห้องที่ 8 (ฟรรร -ฟฟฟ ลซซซ ดลล-)

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 4

ทางระนาดทุ้ม 1

- ฟ - -	- ซ - -	ล - - ล	- ด - -	มำ - - รำ	- ด - -	รำ - - ด	- ล - -
- - ฟ ฟ	- - ซ ซ	- - ล -	ด - ด ด	- - ร -	ด - ด ล	- - ด -	ล - ล ซ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก โดยขึ้นต้นประโยคด้วยมือขวา เพราะประโยคก่อนหน้านี้จบด้วยมือซ้าย โดยลักษณะของทำนองมีความคล้ายกับประโยคเดียวกันในเที่ยวแรก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้วิธีตีลักจังหวะในห้องที่ 3 (ล-ลฺล) ห้องที่ 5 (มำ-รรำ) และห้องที่ 7 (รำ-ดฺด)และจบประโยคลงพอดีกับจังหวะด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

ด - ฟฟ- - ฟฺ --ฟ	- ฟ ซ ล ดฺ - - ม	ซ ล ท ด ร ม ฟ ซ	ท ด รำ ด ฟ ซ ล ซ	- ซ - - - - ฟ ร	- ร - - - - ดฺ ทฺ	- ทฺ - - ฟฺ - ลฺ ซฺ	- ซ - - - - - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก โดยขึ้นต้นประโยคด้วยมือขวา

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีลูกถ่างคู่ 12 (เสียง ฟาต่ำ กับเสียง โด) เข้าหาการตีสะเดาะ (ฟฟฟ) แล้วดำเนินทำนองไปลงคู่ 4 ตีคู่ 4 เป็นทำนองเก็บ 9 พยางค์ได้อย่างรวดเร็ว (---ล ซลทด ทดรำด) จากนั้นได้ผ่อนทำนองลงด้วยการตีเรียง 3 เสียงธรรมดา แต่ยังคงนำเสียง ที (4^{th} Degree) เข้าช่วยในการดำเนินทำนอง แล้วจบประโยคด้วยการล่วงหน้า

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 2 สามารถดำเนินทำนองได้โดดเด่นมากกว่าทางระนาดทุ้ม 1 ด้วยการแปรทำนองให้สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก แต่แสดงความสามารถของมือทั้งสองตีคู่ 4 เป็นทำนองเก็บ 9 พยางค์ ได้อย่างรวดเร็ว ซึ่งสามารถกระตุ้นอารมณ์ของผู้ฟังได้อย่างชัดเจน

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5

ทางระนาดทุ้ม 1

- - - ด - - ดฺ -	- ซ - - - ซฺ - รฺ	- ด - ซ - - รฺ ซฺ	- รำ - - - - ซฺ -	ด - - ด ดฺ - ดฺ -	- ซ - - - ซฺ - รฺ	- ด - - - - ซฺ ลฺ	- - - - ทฺ ดฺ - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอเสียง เร ซึ่งเป็นเสียงที่ 3 ของกลุ่มเสียง (3^{rd} Degree) เป็นการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ เพิ่มลีลาของทำนองด้วยการใช้ลูกถ่างคู่ 11 ตีสลับมือมาลงคู่ 8 ที่เสียง ซอล (-ดรฺซ) และลูกถ่างคู่ 12 ตีสลับมือมาลงคู่ 8 ที่เสียง โด (-รำซฺ- ด) แสดงความแม่นยำของมือซ้ายและมือขวาในการตีลูกถ่างเข้าหาคู่ 8 และในห้องที่ 7 และ 8 แสดงความสามารถของมือซ้ายในการตีเรียง 4 เสียงแล้วจบประโยคโดยการย้อยจังหวะไปตกในประโยคถัดไปด้วยคู่ 8

ทางระนาดทุ้ม 2

ซฺซฺ- - รำ --ซฺ - -	- - ซำ - ซฺ ดฺ - ซฺ	- ซำ - - ดฺ – ซฺ ดฺ	ซำ - ด - - - ดฺ -	ด - ซฺซฺ- - ซฺ --ซฺ	ซ - - - - ซฺ - -	ดฺดฺ- ด - --ดฺ - ซฺ	- ด - - ดฺ - - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้กลวิธีพิเศษด้วยการนำลูกถ่างคู่ 12 (เสียง ซอลต่ำ กับเสียง เรสูง) และลูกถ่างคู่ 15 (เสียง ซอลต่ำ กับเสียง ซอลสูง) มาร่วมในการดำเนินทำนอง ใช้การเหวี่ยงมือซ้ายเป็นคู่ 4 โดยมีเสียงตกของทำนองคือเสียง โด ยืนอยู่ตรงกลาง นอกจากนี้ มือขวายังสามารถแสดงการตีลักจังหวะได้อย่างแม่นยำ จากนั้นแสดงความสามารถในการตีเสียงสะเดาะร่วมกับการตีสลับมือเป็นคู่ 8 (ดซฺซฺซฺซฺ ซซฺ-- ดฺดฺดฺดซฺ ดฺด--) แล้วจบประโยคโดยการล่วงหน้า

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง แสดงความโดดเด่นต่างกัน ทางระนาดทุ้ม 1 แสดงความโดดเด่นในเรื่องของการใช้ลูกถ่างและการเน้นจังหวะ ทางระนาดทุ้ม 2 แสดงความโดดเด่นด้วยการตีเสียงสะเดาะและแสดงความสามารถของมือซ้ายในการเหวี่ยงอย่างแม่นยำ

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6

ทางระนาดทุ้ม 1

ด - - รำ ดฺ - ร ฟ	- - - - - ร - -	- - รำ - - ร ฟ ร	- ท - - ดฺ ทฺ - ทฺ	- - - ท - - ทฺ ฟฺ	- - - - - ทฺ - -	- - ท - - ทฺ ฟฺ ทฺ	- รำ - - ดฺ ร - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก และเป็นสำนวนที่ต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้านี้

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ เพิ่มลีลาของทำนองด้วยการใช้คู่ 6 (เสี้ยวมือ) และใช้ลูกถ่างคู่ 11 ตีสลับมือแสดงความสามารถของมือซ้ายในการดำเนินทำนองเหวี่ยงขึ้นและลงที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก แต่ได้เพิ่มเสน่ห์ของการดำเนินทำนองด้วยการลักจังหวะในห้องที่ 2 (-ร--) และห้องที่ 6 (-ท--) จบประโยคด้วยการย้อยจังหวะไปตกในประโยคถัดไป

ทางระนาดทุ้ม 2

รำดำ ด -	รำ - ฟ ซ	ท - ซ -	ท - - -	- - ซฺ -	ทฺ - ดฺ -	ร - ฟ -	- รำ - -
--ท - ร	- ร - -	- ฟ - ทฺ	- - - รฺ	- - - ฟฺ	- ซฺ - ทฺ	- ดฺ - ร	- ร - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ต่างจากทางระนาดทุ้ม 1 อย่างชัดเจน แต่เป็นสำนวนของตนที่ต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้านี้

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีเสียงสะเดาะและดำเนินทำนองเรียงร้อยลงมาหาระบบเสียงต่ำอย่างฉับพลันในห้องที่ 4 จากนั้นใช้การตีสลับมือมาลงคู่ 8 ด้วยการล่วงหน้า (--ซฺฟฺ ทฺซฺดฺท รดฺฟร -ร--) จบประโยคด้วยการล่วงหน้า

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง แสดงความโดดเด่นต่างกัน แต่จะสอดคล้องกับประโยคก่อนหน้านี้ของตน ทางระนาดทุ้ม 1 แสดงความโดดเด่นในเรื่องของการใช้ลูกเสี้ยวมือและลูกถ่างพร้อมทั้งการเน้นที่จังหวะยก ทางระนาดทุ้ม 2 แสดงความโดดเด่นด้วยการตีเสียงสะเดาะและแสดงความสามารถของการเรียงร้อยทำนองด้วยการตีสลับมือได้อย่างแม่นยำ

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7

ทางระนาดทุ้ม 1

- - - ดฺ ร - ลฺ -	- - ดฺ ร ซฺ ลฺ - -	- - ฟ ร ดฺ ร - -	- - ฟ ซ ดฺ ร - -	- - - - - - ซฺ -	ล ท - - - - ทฺ ลฺ	ท ด - - - - ดฺ ทฺ	ด รำ - - - - ร ดฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ด้วยการใช้เสียงของโน้ตที่อยู่ในกลุ่มเสียงและโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีกระทบสองเสียง (ลฺดฺ) มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา (ซฺลฺดฺร) ตีสวนมือเข้า (ดฺรฟร) และใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา (ดฺรฟซ) ย้อยจังหวะไปลงในห้องที่ 5 (--ซฺ-) ด้วยมือซ้าย จากนั้นในห้องที่ 6,7 และ 8 ใช้การตีสลับมือทีละสองเสียงโดยหลอกล่อทำนองระหว่างเสียงสูงและเสียงต่ำ (ลททฺลฺ ทดดฺทฺ ดรำดฺ) จบประโยคลงตามจังหวะด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

ซ ล - - - - ซฺ ซฺ	ร ม - - - - ร -	ซ - ร ม - ดฺ - -	ฟ - ซ - - - - -	ด รำ - - - - ดฺ ดฺ	ซ ล - - - - ซฺ ซฺ	ด - ซ ล - ฟ - -	ท - ด - - - ดฺ -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักเช่นเดียวกับทางระนาดทุ้ม 1 ด้วยการใช้เสียงของโน้ตที่อยู่ในกลุ่มเสียงและโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงมาเป็นตัวดำเนินทำนอง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีลักจังหวะอย่างกระชั้นในห้องที่ 2 และ 4 (ซลซฺซฺ รมร- ซดฺรม ฟ-ซ-) และในวรรคที่ 2 ห้องที่ 5 ถึง 8 ใช้ทำนองที่เลียนสำเนียงของวรรคแรกได้อย่างลงตัว แล้วจบประโยคด้วยการล่วงหน้าในพยางค์ที่ 3 เป็นคู่ 8

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง ได้ดำเนินทำนองให้สัมพันธ์และต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้าของตน โดยเรียงร้อยทำนองจากระบบเสียงต่ำไปหาระบบเสียงสูง เพื่อเตรียมตัวที่จะจบท่อน 1 ในประโยคถัดไป

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8

ทางระนาดทุ้ม 1

มˍ - - รˍ	- ด - -	ด - - ล	- ซ - -	- - - ด	- ล - -	รˍ - - ด	- ท - -
- - ร -	ดฺ - - ล	- - ล -	ซ - - -	ฟ - ดฺ -	ล - - ซ	- - ดฺ -	ท - - ล

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก เพราะกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง โดยในประโยคก่อนหน้านี้ ทำนองได้เคลื่อนที่ขึ้นไปรออยู่ที่เสียงสูงแล้ว

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ แปรทำนองโดยเรียงร้อยสำนวนลงมา (มˍ-รˍ ดฺด-ล ด-ลล ซซ-ฟ) จากนั้นในวรรคที่ 2 จึงขึ้นทำนองใหม่ ที่ค่อนข้างจะต่างจากวรรคแรก โดยการจบประโยคที่เสียง ลา ด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

มˍ รˍ - -	มˍ รˍ - -	ด ล - -	ด ล - -	ซ ล - -	ซ ฟ - -	ม ร - -	ม ฟ ซ -
- - ด รˍ	- - ด ล	- - ซ ล	- - ซ ฟ	- - ซ ฟ	- - ม ร	- - ดฺ ร	- - - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก เพราะกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง โดยในประโยคก่อนหน้านี้ ทำนองได้เคลื่อนที่ขึ้นไปรออยู่ที่เสียงสูงแล้วเช่นเดียวกับทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์จึงแปรทำนองโดยเรียงร้อยสำนวนลงมา

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีสวนมือ และใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (มˍรˍดรˍ มˍรˍดล ดลซล ดลซฟ) และตีสวนมือออก (ซลซฟ) มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ซฟมร) แล้วตีสวนมือ จากนั้นตีเรียงเสียงขึ้นไปหาเสียงตกของทำนองหลัก (มรดฺร มฟซ-) ย้อยจังหวะไปตกลงประโยคถัดไปด้วยการกรอออย่างฉับพลันที่พยางค์แรกของห้องที่ 1 ในประโยคถัดไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง แปรทำนองตามแบบฉบับของตนอย่างชัดเจน แสดงให้ผู้ฟังเห็นว่า แม้ว่าทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ และเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง แต่ผู้ประพันธ์ก็ใช้วิธีเชื่อมประโยคให้สัมพันธ์กับการแปรทำนองของประโยคก่อนหน้านี้ โดยทางระนาดทุ้ม 1 ใช้กลวิธีของการลักจังหวะในวรรคแรกและขึ้นประโยคใหม่ในวรรคที่ 2 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ซึ่งเป็นการชี้ชวนของผู้ประพันธ์ ที่จะให้ผู้ฟังได้ติดตามในประโยคถัดไป อันเป็นการแสดงความสามารถในเชิงการประพันธ์ ทางระนาดทุ้ม 2 ก็ใช้วิธีการดำเนินทำนองเก็บโดยการใช้มือทั้งสองปฏิบัติในหลากหลายรูปแบบ เรียงร้อยเป็นประโยคลงมาจบประโยคด้วยการกรออย่างฉับพลัน

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

ทางระนาดทุ้ม 1

ด - - ท	- ล - -	ท - - ล	- ซ - -	- ฟ - -	- <u>ร ม ฟ</u>	- - - <u>ร</u>	<u>ม ฟ ซ</u> -
- - ทฺ -	ล - - ซ	- - ลฺ -	ซ - - ฟ	- ดฺ - ดฺ	- - - -	- ดฺ - -	- - - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงให้มีความสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก แต่ผู้ประพันธ์ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองด้วยการดำเนินทำนองเป็นประโยคที่สอดคล้องกับวรรคที่ 2 ของประโยคก่อนหน้านี้

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีสลับมือคู่ 8 เรียงร้อยลงมาหาเสียงตกของทำนองหลัก โดยนำเสียง ที ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียง มาช่วยในการเชื่อมทำนองให้สนิทกลมกลืนยิ่งขึ้น จากนั้น ตีลูกถ่างคู่ 11 (เสียง โดต่ำ กับเสียง ฟาสูง) ที่จังหวะยกและใช้การตีเสียงดูดดำเนินทำนองขึ้นไปหาเสียงตกของทำนองหลัก (---ดฺ -<u>รมฟ</u> -ดฺ-<u>ร</u> <u>มฟซ</u>-) จบประโยคด้วยการย้อยจังหวะไปตกในประโยคถัดไปด้วยมือขวา

ทางระนาดทุ้ม 2

ล - - [illegible]	- - - ล	ด รำ - -	ด ล - -	ด - ร ม	- - ร ฟ	- - ม ซ	- - ฟ -
ลฺ - - -	รฺ ซฺ ลฺ -	- - ด ล	- - ซ ฟ	- ดฺ - -	ร ดฺ - -	ม ร - -	ฟ ม - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงให้มีความสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักเช่นเดียวกับทางระนาดทุ้ม 1 แต่มีความต่างกันในการแปรทำนองอย่างชัดเจน โดยขึ้นต้นประโยคด้วยการกรอเป็นคู่ 8 ที่เสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงตกของทำนองในประโยคก่อนหน้านี้ (ท้ายท่อน 1) และที่สำคัญคือ เป็นเสียงที่ 3 ของในกลุ่มเสียง ฟา ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงของประโยคนี้ ทำให้ผู้ฟังได้ทราบว่า กำลังดำเนินทำนองในท่อนที่ 2

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีข้ามเสียงด้วยมือซ้ายมาลงเสียงตกของทำนองหลักในห้องที่ 2 (รฺซฺลฺล) และดำเนินทำนองเก็บด้วยการตีในหลายๆ ลักษณะ คือ ตีสวนมือออก (ดรำดล) มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ดลซฟ) และใช้การตีสวนมือออกเรียงร้อยทำนองขึ้นไปหาเสียงตกของทำนอง (ดดฺรม รดฺรฟ มรมซ ฟมฟ-) ในประโยคนี้ถ้าพิจารณาให้ดีแล้วจะเห็นได้ว่า จะมีการย้ำเสียงตกของทำนองในทุกๆ พยางค์ที่ 4 เป็นระยะๆ (ล ล ฟ ม ฟ ซ ล) ซึ่งมีการนำเสียง มี ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงมาช่วยในการเชื่อมประโยคได้อย่างกลมกลืนมาก จากนั้นย้อยจบประโยคไปตกในประโยคถัดไปด้วยมือขวา

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง แปรทำนองตามแบบฉบับของตนอย่างชัดเจนโดยทางระนาดทุ้ม 1 ใช้การตีสลับมือร่วมกับการใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีเสียงดูด แต่ทางระนาดทุ้ม 2 ใช้การดำเนินทำนองเก็บและแสดงความสามารถของการใช้มือหลายๆ ลักษณะ ในการเรียงร้อยทำนองได้อย่างคล่องแคล่ว

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 2

ทางระนาดทุ้ม 1

- - มำมำ- ล - - มำ	- มำ - - - - - รำ	รำรำ- รำ - --รำ - ด	- ด - - - - - -	- - ดด- ล - - ด	- ด - - - - - ล	ลล- ล - --ล - ซ	- ซ - - - - - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีเสียงสะเดาะร่วมกับการตีสลับมือขวาและมือซ้ายเรียงร้อยทำนองลงมาหาเสียงตกของทำนองหลัก (--มมมม -ม-ร รรร ร- ดฺ-ดฺ- ลฺ-ดฺดฺดฺ -ดฺ-ลฺ ลฺลฺลฺ ลฺ- ซฺ-ซฺ- ฟ) และมีการนำเสียง มี ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียง มาช่วยในการเชื่อมประโยคให้มีความกลมกลืน แล้วย้อยจังหวะไปจบประโยคถัดไปด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

ล - มม- --- ม	- ม - - --- ร	รร- ร - --ร - -	- - ดฺ - ดฺ - - -	- - ดฺดฺ- ลฺ - --ดฺ	- ดฺ - - - - - ลฺ	ลฺลฺ- ลฺ - --ลฺ - -	- - ซฺ - ซฺ - - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ใช้การลดลงมาดำเนินทำนองในระบบเสียงต่ำ

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีเสียงสะเดาะร่วมกับการตีสลับมือขวาและมือซ้ายเรียงร้อยทำนองลงมาหาเสียงตกของทำนองหลัก (--มมมม -ม-ร รรร ร- ดฺ-ดฺ- ลฺ-ดฺดฺดฺ -ดฺ-ลฺ ลฺลฺลฺ ลฺ- ซฺ-ซฺ- ฟ) และมีการนำเสียง มี ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงมาช่วยในการเชื่อมประโยคให้มีความกลมกลืน แล้วย้อยจังหวะไปจบประโยคถัดไปด้วยมือซ้าย

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง ดำเนินทำนองที่มีความคล้ายกันมาก คือ ใช้วิธีการตีเสียงสะเดาะร่วมกับการตีสลับมือ แต่ถ้าพิจารณาให้ดี ทางระนาดทุ้ม 2 จะแสดงการลักจังหวะมากกว่าและเลือกใช้การบรรเลงในระบบเสียงต่ำซึ่งสวนทางกับทำนองหลักอย่างชัดเจน

ท่อน 2 **เที่ยวแรกประโยคที่** 3

ทางระนาดทุ้ม 1

- - ด -	ล ซ - -	- ร - -	- ฟ - -	- - - -	ดฺ ฟ - -	ร ซ - -	ฟ ล - -
ฟ - - ซ	- - ฟ ร	- - ดฺ ลฺ	- - ร -	ดฺ - ดฺ ลฺ	- - ร ดฺ	- - ฟ ร	- - ซ ฟ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้วิธีการตีกระทบสองเสียง (--ดซ) มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ลซฟร) ตีข้ามเสียง (-รดฺลฺ -ฟร- ดฺ) แล้วย้อยจังหวะไปตกห้องที่ 5 จากนั้นตีสวนมือออกโดยใช้มือซ้ายและมือขวา (--ดฺลฺ ดฺฟรดฺ รซฟร ฟลซฟ) ไปตกพอดีจังหวะด้วยมือซ้าย ซึ่งถ้าพิจารณาให้ดีแล้วจะเห็นได้ว่า จะมีการย้ำเสียงตกของทำนองในทุกๆ พยางค์ที่ 4 เป็นระยะๆ (ลฺ ดฺ ร ฟ)

ทางระนาดทุ้ม 2

- - ซซ ฟฺ - --ซ	ล ซ - - - - ฟ ร	ฟ ร - - - - ดฺ ลฺ	- ฟ - - - - ร ดฺ	- ฟ - - - - ดฺ ลฺ	- ฟ - - - - ลฺ ดฺ	- ฟ - - - - ดฺ ร	- ซ - - - - ร -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ตบแต่งทำนองโดยการตีเสียงสะเดาะ (--ซซซ) ใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ลซฟร ฟรดฺลฺ) แล้วใช้ตีข้ามเสียงดำเนินทำนองตามทำนองหลัก (-ฟรดฺ -ฟดฺลฺ -ฟลฺดฺ -ฟดฺร -ซร- ฟ) โดยมีการย้ำเสียงตกของทำนองในทุกๆ พยางค์ที่ 4 เหมือนกันทางระนาดทุ้ม 1 (ลฺ ดฺ ร ฟ)

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง แปรทำนองที่มีความสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักเหมือนกัน โดยมีการย้ำเสียงตกของทำนองในทุกๆ พยางค์ที่ 4 เหมือนกัน (ลฺ ดฺ ร ฟ) ทำให้ผู้ฟังรับรู้ถึงเสียงตกของทำนองหลักอยู่ตลอดประโยค แต่ระนาดทุ้มทั้งสองก็แสดงการแปรทำนองเป็นทางระนาดทุ้มได้อย่างสละสลวย

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 4

ทางระนาดทุ้ม 1

- - - ร - - ดฺ -	ม ฟ ซ ล - - - -	- ฟ - - - ลฺ - ลฺ	ดฺ ร ม ฟ - - - -	- - - - - - - ร	ฟ ซ ลฺ - - - - ฟ	ซ ลฺ ดฺ - - - - ซ	ลฺ ดฺ ร - - - - ลฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ขึ้นต้นประโยคด้วยการตีเสียงดูด (--ดฺร มฟซล) แล้วใช้ลูกถ่าง (เสียง ลาต่ำ กับเสียง ฟาสูง) ย้ำเสียงตกของทำนองหลัก แล้วตามด้วยการตีเสียงดูดอีกครั้ง (---ลฺ ดฺรมฟ) จากนั้นเรียงร้อยประโยคด้วยการตีเรียง 4 เสียงเข้าหาเสียงตกของทำนองหลัก โดยใช้มือซ้ายย้ำที่เสียงตกของทำนอง (---รฺ ฟฺซฺลฺฟฺ ซฺลฺดฺซฺ ลฺดฺรลฺ) จบประโยคพอดีจังหวะด้วยมือซ้าย ในประโยคนี้ถ้าพิจารณาแล้ว กระสวนของทำนองจะมีการไล่เสียงลงไปหาเสียงต่ำอย่างเป็นระบบ เหมือนกับคลื่นที่ไล่เป็นระลอก

ทางระนาดทุ้ม 2

- - - ร	ม ฟ ซ ล	- - ลฺลฺ-	ดฺ ลฺ - -	ฟ - ดฺ รฺ	- - ร ฟ	- - ฟ ซ	- - ซ ล
ฟ - ดฺ -	- - - -	ลฺ - --ลฺ	- - ซฺ ฟฺ	- ลฺ - -	ดฺ - - -	ร - - -	ฟ - - ม

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ขึ้นต้นประโยคด้วยการตีเสียงดูดเช่นเดียวกับทางระนาดทุ้ม 1 (--ดฺร มฟซล) จากนั้นใช้มือซ้ายลงเสียงคู่ 8 กับเสียงสุดท้ายของเสียงดูดเพื่อดึงทำนองลงไปตีในระบบเสียงต่ำ (ลฺ-ลฺลฺลฺ) มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ดฺลฺซฺฟฺ) แล้วใช้การดำเนินทำนองด้วยการตี 3 เสียงลักจังหวะเข้าหาเสียงตกของทำนองหลัก (ฟลฺดฺรฺ ดฺ-รฟ ร-ฟซ ฟ-ซล) ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ที่กล่าวไปแล้วจะสังเกตได้ว่า ในขณะที่ตีลักจังหวะอยู่นั้น มือขวาจะยังคงย้ำที่เสียงตกของทำนองหลักอยู่ตลอดเวลา (รฺ ฟ ซ ล)

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง สามารถที่จะแปรทำนองโดยใช้ระบบเสียงต่ำได้อย่างหลากหลาย โดยทางระนาดทุ้ม 1 ใช้กลวิธีการตีเสียงดูด และเรียงร้อยประโยคลงมาทางเสียงต่ำได้อย่างเป็นระบบ ส่วนทางระนาดทุ้ม 2 ก็ใช้กลวิธีการตีเสียงดูดแล้ว ลงมาดำเนินทำนองทางระบบเสียงต่ำเช่นกัน แต่ใช้การลักจังหวะช่วยให้ทำนองมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 5

ทางระนาดทุ้ม 1

- - ลฺลฺ- - - - ลฺ	ดฺ ลฺ - - - - ซฺ ฟฺ	ลฺ ซฺ - - - - ฟฺ รฺ	- ร - - - รฺ - รฺ	ซ ฟ - - - - ร ดฺ	- ด - - - ดฺ - ดฺ	ฟ ร - - - - ดฺ ลฺ	- ล - - - ลฺ - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก โดยขึ้นต้นประโยคด้วยมือขวา เพราะประโยคก่อนหน้านี้จบด้วยมือซ้าย

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีเสียงสะเดาะ (--ลฺลฺลฺ) ใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ดฺลฺซฺฟฺ ลฺซฺฟฺรฺ) จากนั้นใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้ายพร้อมกับการตีคู่ 8 ย้ำเสียงตกของทำนองที่จังหวะยกในห้องที่ 4,6 และ 8 ย้อยจังหวะไปตกในประโยคถัดไปด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

- - ลล- - - - ล	ด ล - - - - ซ ฟ	ล ซ - - - - ฟ ร	- รำ - - - ร - -	ซ ฟ - - - - ร ดฺ	- ด - - - ดฺ - ลฺ	ฟ ร - - - - ดฺ ลฺ	- ล - - - ลฺ - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลักเช่นเดียวกับทางระนาดทุ้ม 1

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีเสียงสะเดาะ ใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้ายและย้ำเสียงตกที่จังหวะยกเช่นเดียวกัน แต่ในห้องที่ 4 และ 8 จะเน้นจังหวะยกได้ชัดเจนกว่า เพราะใช้การลงล่วงหน้าโดยหยุดเสียงที่จังหวะยกในทันที

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีการแปรทำนองที่คล้ายกัน คือ มีการดำเนินทำนองเดียวกัน ต่างเพียงการใช้ระบบเสียงคนละฝั่งและเน้นเสียงตกของทำนองที่จังหวะยกเช่นเดียวกัน

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6

ทางระนาดทุ้ม 1

- - - ฟ ลฺ - ฟฺ -	- ฟ - - - รฺ - ฟฺ	ฟ - - ล - - ลฺ -	- ล - - ลฺ มฺ - -	- - - ซ ลฺ - ซฺ -	- ซ - - ซฺ รฺ - ซฺ	ด - - ฟ - - ฟฺ -	- ฟ - - ฟฺ รฺ - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก และเป็นสำนวนที่ต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้านี้

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ เพิ่มลีลาของทำนองด้วยการใช้คู่ 8 ตีสลับมือและใช้ลูกถ่างคู่ 10 (เสียง เรต่ำ กับเสียง ฟา) ลูกถ่างคู่ 11 (เสียง มีต่ำ กับเสียง ลา) และลูกถ่างคู่ 11 (เสียง เรต่ำ กับเสียง ซอล) เน้นทำนองที่จังหวะยก หลอกล่อกับจังหวะด้วยการลักจังหวะ แล้วจบประโยคลงพอดีกับจังหวะด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

ล - ฟฺฟฺ- - รฺ --ฟฺ	- ฟฺ - - - - - ฟฺ	ดฺ - ลฺลฺ- - รฺ - ลฺ	- ลฺ - - - - - ลฺ	ดฺ - ซฺซฺ- - รฺ --ซฺ	- ซฺ - - - - - ซฺ	ดฺ - ฟฺฟฺ- - รฺ --ฟฺ	- ฟฺ - - - - - ฟฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักเช่นเดียวกัน

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีสลับมือเป็นคู่ 12 (เสียง ลา กับเสียง เรต่ำ) และคู่ 7 (เสียง โดต่ำ กับเสียง เรต่ำ) พร้อมกับการตีเสียงสะเดาะ ดำเนินทำนองเรียงร้อยลงมาหาเสียงตกของทำนองหลัก

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง ใช้ไหวพริบในการแปรทำนองที่ต่างกันอย่างชัดเจน โดยทางระนาดทุ้ม 1 ใช้การตีสลับมือเป็นคู่ 8 พร้อมกับการใช้ลูกถ่างที่จังหวะยก ทางระนาดทุ้ม 2 ใช้การแสดงความสามารถของใช้วิธีตีเสียงสะเดาะเป็นระยะในการดำเนินทำนอง

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 7

ทางระนาดทุ้ม 1

ฟ - ดฺ ร	- ฟ - ร	- - ฟ ซ	- ล - -	- ด - ล	- - - ด	- ล - -	- ซ - -
- ลฺ - -	ดฺ - ดฺ -	ดฺ ร - -	ฟ - - ซ	- - ฟ -	- ซ - -	ฟ - - ซ	- - ฟ ร

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ด้วยการใช้เสียงของโน้ตที่อยู่ในกลุ่มเสียงเช่นเดียวกับทำนองหลัก แต่ใช้การหลอกล่อกับจังหวะด้วยการลักจังหวะ

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ เริ่มต้นประโยคด้วยมือขวา สาเหตุเพราะในประโยคก่อนหน้านี้จบด้วยมือซ้าย ใช้การตีสลับมือ (ฟลฺดฺร ดฺฟดฺร) มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา (ดฺรฟซ) และใช้การตีลักจังหวะ (-ดฟล -ซ-ด ฟล-ซ -ซฟร) และจบประโยคพอดีจังหวะด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

- - ดฺ ร	- ร - ร	- - ฟ ซ	- ซ - -	ล ด - -	- รำ - ด	- - - -	- รำ - -
ซฺ ลฺ - -	ดฺ ลฺ - -	ดฺ ร - -	ฟ ร - -	- - ดฺ ร	- - ล -	ล ซ ฟ ร	- ร - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ด้วยการใช้เสียงของโน้ตที่อยู่ในกลุ่มเสียงเช่นเดียวกับทางระนาดทุ้ม 1 แต่ใช้การหลอกล่อกับจังหวะด้วยการลักจังหวะ

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวาพร้อมกับตีกระทบคู่ 4 ที่เสียงตกของทำนองหลัก (ซฺลฺดฺร ดฺร-ร ดฺรฟซ ฟซ--) ใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา (ลดดฺร) ตีสลับมือ (-รำลด) แล้วใช้มือซ้ายตีเรียงเสียงลงมาหาเสียงตกของทำนองหลักเป็นคู่ 8 ที่จังหวะยก (ลซฟร -รำ--) จบประโยคด้วยการตีล่วงหน้าเป็นคู่ 8

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง แปรทำนองต่างกันอย่างชัดเจน คือ ทางระนาดทุ้ม 1 ใช้การดำเนินทำนองเก็บในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 และตามด้วยการตีสลับมือดำเนินทำนองหลอกล่อกับจังหวะ ส่วนทางระนาดทุ้ม 2 ใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวาพร้อมกับการเน้นจังหวะยกเป็นคู่ 4

และคู่ 8 ซึ่งความแตกต่างของการแปรทำนองสามารถบ่งบอกความสามารถในเชิงการประพันธ์ของทางระนาดทุ้มทั้งสองได้เป็นอย่างดี

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8

ทางระนาดทุ้ม 1

- มำ - -	มำ มำ - -	รำ รำ - -	ด ด - -	ซ ซ - -	ล ล - -	ท ท - -	ด ด - -
- - ซ ม	- - ม ร	- - ร ด	- - ด ซ	- - ท ล	- - ด ท	- - ร ด	- - - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก เพราะกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้วิธีการแสดงความชัดเจนของการใช้มือซ้ายและมือขวาในการตีเรียงเสียงและตีข้ามเสียงอย่างแม่นยำ ตามกันลงมา เน้นจังหวะตกของทำนองหลักได้อย่างชัดเจน (ม ร ด ซ ล ท ด ร) แล้วย้อยจังหวะจบประโยคด้วยคู่ 8 ในประโยคถัดไป

ทางระนาดทุ้ม 2

- มำ - -	- มำ - -	- รำ - -	- ด - -	- ซ - -	- ล - -	- ท - -	- ด - -
ม - ซ ม	- - ม ร	- - ร ด	- - ด ซ	- - ม ล	- - ด ท	- - ซ ด	- - ม ร

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลักเช่นเดียวกับทางระนาดทุ้ม 1 เพราะกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้วิธีการแสดงความชัดเจนของการใช้มือซ้ายดำเนินทำนองเป็นคู่ 2,3 และ 4 (--ซม --มร --รด --ดซ --มล --ดท --ซด --มร) และใช้มือขวาเน้นเสียงตกของทำนองหลักได้อย่างชัดเจน (ม ร ด ซ ล ท ด ร) จบประโยคพอดีจังหวะด้วยมือซ้าย

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง ได้นำโครงสร้างของทำนองหลักมาใช้ในการจบของท่อน 2 เที่ยวแรกได้อย่างชัดเจน ซึ่งสามารถทำให้ผู้ฟังรับรู้การดำเนินทำนองได้อย่างชัดเจนว่าทำนองกำลังดำเนินไปอย่างไร

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1

ทางระนาดทุ้ม 1

รำ - รร- ร - - ร	ฟ ร - - - - ด ล	ด ล - - - - ซ ฟ	- ฟ - - - ฟ - -	- - ดดด- ฟ - - ด	- ร ม ฟ - - - -	- - - ด ม ร ด -	- - - ล ท ล - ม

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการดำเนินทำนองที่มีความสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองด้วยการใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีเสียงสะเดาะ (--รรร) และใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ฟรดล ดลซฟ) และมาลงคู่ 8 ที่จังหวะยกย้อยจังหวะไปตกห้องที่ 5 (วรรคที่ 2) จากนั้น จึงใช้สำนวนที่ต่างจากเที่ยวแรก โดยตีสะเดาะที่เสียงโด (ดดด) แล้วตีเรียงเสียงขึ้นลงมาตกจังหวะที่คู่ 4 โดยใช้การยักย้ายทำนองไปมา

ทางระนาดทุ้ม 2

มำ รำ - - - - ด รำ	มำ รำ - - - - ด ล	ด ล - - - - ซ ล	ด ล - - - - ซ ฟ	ซ ฟ - - - - ม ฟ	ซ ฟ - - - - ม ร	ม ร - - - - ด ร	ม ร - - - - ด -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการเรียงร้อยเป็นทำนองเก็บจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีสวนมือสลับกับใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย และมาจบทำนองที่เสียงโด ในพยางค์ที่ 3 ของห้องที่ 8 แล้วย้อยไปตกจังหวะในประโยคถัดไปด้วยมือซ้าย

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 1 มีความหลากหลายในการแปรทำนองมากกว่าทางระนาดทุ้ม 2 อย่างชัดเจน เพราะได้ใช้การตีเสียงสะเดาะ การตีไล่มือ การย้อยจังหวะและการยักย้ายทำนองไปมา ส่วนทางระนาดทุ้ม 2 ใช้การเรียงร้อยเป็นทำนองเก็บจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ โดยใช้การตีสวนมือสลับกับใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้ายและย้อยจังหวะไปตกในประโยคถัดไป

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2

ทางระนาดทุ้ม 1

- ล - -	มำ - - -	รำ - - ด	- - ล -	- ร - -	ล - - -	ด - - รำ	- - ฟ -
- - ซ ม	- - ลฺ ร	- ลฺ ดฺ -	ลฺ ดฺ - ลฺ	- -ดฺ ลฺ	- - ลฺ ดฺ	- ลฺ ร -	ดฺ ฟ - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยใช้สำนวนกลอนที่สวนทางกับทำนองหลักขึ้นไปหาเสียงสูง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้วิธีแสดงความสามารถของการใช้มือซ้ายในการเหวี่ยงเป็นคู่ 3 และคู่ 4 (--ลฺร -ลฺดฺ- ลฺดฺ-- --ลฺดฺ -ลฺร- ดฺฟ--) นอกจากนี้ มือขวายังแสดงการลักจังหวะ แล้วย้อยจังหวะไปตกในประโยคถัดไปด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

- - มม-	- ม - -	รร- ร -	- - ดฺ -	- - ดฺดฺ-	- ดฺ - -	ลฺลฺ- ลฺ -	- - ซฺ -
ลฺ - - -ม	- - - ร	--ร - -	ดฺ - - -	ลฺ - - -ดฺ	- - - ลฺ	--ลฺ - -	ซฺ - - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักเช่นเดียวกันกับทางระนาดทุ้ม 1 โดยดำเนินทำนองให้สองคล้องกับประโยคก่อนหน้านี้ และใช้ระบบเสียงต่ำไล่เรียงทำนองลงมา

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีเสียงสะเดาะพร้อมกับการตีสลับมือ มาลงย้อยจังหวะด้วยมือซ้ายในประโยคถัดไป

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 1 ยังคงแสดงความหลากหลายในการแปรทำนองได้มากกว่าทางระนาดทุ้ม 2 เพราะทางระนาดทุ้ม 1 ใช้วิธีแสดงความสามารถของมือซ้ายในการเหวี่ยงเป็นคู่ 3 และคู่ 4 ยักย้ายทำนองไปมาเพื่อไปหาเสียงตกของทำนองในทางระบบเสียงสูง แต่ทางระนาดทุ้ม 2 ใช้การตีเสียงสะเดาะและการตีสลับมือเรียงร้อยประโยคลงมาเสียงต่ำ ซึ่งมีความหลากหลายน้อยกว่า

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3

ทางระนาดทุ้ม 1

- - ด - ฟ - - ซ	ล ซ - - - - ฟ ร	- ร̣ - ร̣ - - ร ฟ	- - - - - - ด̣ -	- ฟ̣ - - - ฟ - ร	- ด - - ด̣ ล̣ - ด̣	- ด - - - ล̣ - ด̣	- ฟ̣ - - ร ฟ - ฟ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก และหลากหลายกว่าประโยคเดียวกันในเที่ยวแรก โดยในช่วงวรรคแรก ขึ้นต้นประโยคด้วยมือขวา เหตุเพราะประโยคก่อนหน้านี้จบประโยคด้วยมือซ้าย

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีกระทบสองเสียง (ดซ) ใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ลซฟร) จากนั้นใช้การตีเสียงคู่ 6 (เสี้ยวมือ) สร้างความเด่นให้กับทำนอง และแสดงความสามารถในการดำเนินทำนองของมือซ้ายในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 และย้ำจังหวะยกด้วยการใช้ลูกถ่างคู่ 10 (เสียง ลาต่ำ กับเสียง โด) แล้วจบประโยคด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

- - ซซ- ฟ̣ - - ซ	ล ซ - - - - ฟ ร	ฟ ร - - - - ด̣ ล̣	- ฟ - - - - ร ด̣	- ฟ - - - - ด̣ ล̣	- ฟ - - - - ล̣ ด̣	- ฟ - - - - ด̣ ร	- ซ - - - - ร -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เช่นเดียวกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 2 จะเป็นการแปรทำนองโดยบรรเลงซ้ำกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก (ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 3)

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 1 แสดงความสามารถในการแปรทำนองได้หลากหลายกว่าทางระนาดทุ้ม 2 อย่างชัดเจน เพราะเป็นการแปรทำนองที่ตบแต่งประโยคที่ต่างจากประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 4

ทางระนาดทุ้ม 1

ฟ - - รำ - - รำ -	- ด - - ด - - ล	ด - - ล - - ล -	- ซ - - ซ - - -	- - ดฺดฺ- ฟ - - ดฺ	- ล - ซ - - ดฺ ดฺ	- - - ด - ดฺ - -	- ล - - ดฺ - - ลฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก โดยในประโยคก่อนหน้านี้ได้เคลื่อนทำนองไปในทางเสียงสูง ในประโยคนี้จึงตบแต่งทำนองให้สอดคล้องต่อเนื่องกันกับประโยคที่แล้ว

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้วิธีการเรียงร้อยทำนองจากเสียงสูงลงมาด้วยมือขวา เพื่อให้สอดคล้องกับประโยคก่อนหน้านี้จากนั้นในวรรคที่ 2 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีเสียงสะเดาะ (ดฺดฺดฺ) แล้วใช้การประสานคู่ 5 (เสียง โด กับเสียง ซอล) และตีสลับมือเป็นคู่ 6 มาตกจังหวะที่ทำนองหลักด้วยมือซ้าย (-ดดฺล-ลฺ)

ทางระนาดทุ้ม 2

- - - <u>ร</u> ฟ - ดฺ -	<u>ม ฟ ซ ล</u> - - - -	- - ลฺลฺ- ลฺ - - ลฺ	ดฺ ลฺ - - - - ซฺ ฟฺ	ฟ - ดฺ รฺ - ลฺ - -	- - ร ฟ ดฺ - - -	- - ฟ ซ ร - - -	- - ซ ล ฟ - - ม

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เช่นเดียวกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 2 จะเป็นการแปรทำนองโดยบรรเลงซ้ำกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก (ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 4)

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 1 แสดงความสามารถในการแปรทำนองได้หลากหลายกว่าทางระนาดทุ้ม 2 อย่างชัดเจน เพราะเป็นการแปรทำนองที่ตบแต่งประโยคที่ต่างจากประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5

ทางระนาดทุ้ม 1

- ล - -	- ฟ - -	ล ซ - -	- ร̣ - -	ซ ฟ - -	ร̣ ด - -	ฟ ร - -	ด ล - -
- - ซ ฟ	- - ซ ฟ	- - ฟ ร	- - ฟ ร	- - ร ด̣	- - ร ด̣	- - ด̣ ล̣	- - ด̣ ล̣

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยใช้การเคลื่อนที่ของทำนองจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำเช่นเดียวกัน

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ได้ตบแต่งทำนองด้วยการตีมือขวาไล่ลงตามมือซ้าย โดยในวรรคแรกใช้การตี 3 พยางค์ ส่วนในวรรคที่ 2 ได้เพิ่มพยางค์ให้มากขึ้น แสดงความสามารถของการดำเนินทำนองของมือขวาและมือซ้าย จบประโยคลงพอดีกับจังหวะด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

- - ลล-	ด ล - -	ล ซ - -	- ร̣ - -	ซ ฟ - -	- ด - -	ฟ ร - -	- ล - -
- - - ล	- - ซ ฟ	- - ฟ ร	- ร - -	- - ร ด̣	- ด̣ - ล̣	- - ด̣ ล̣	- ล̣ - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เช่นเดียวกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 2 จะเป็นการแปรทำนองโดยบรรเลงซ้ำกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก (ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 5)

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 1 แสดงความสามารถในการแปรทำนองได้หลากหลายกว่าทางระนาดทุ้ม 2 อย่างชัดเจน เพราะเป็นการแปรทำนองที่ตบแต่งประโยคที่ต่างจากประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6

ทางระนาดทุ้ม 1

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

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยใช้ระบบเสียงต่ำในการดำเนินทำนอง และเป็นสำนวนที่ต่อเนื่องจากประโยคก่อนหน้านี้ แต่เพิ่มลีลาของทำนองให้ต่างจากประโยคเดียวกันในเที่ยวแรก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้วิธีตีสลับมือเป็นคู่ 8 แสดงความแม่นยำในการดำเนินทำนองของมือทั้งสองแล้วจบประโยคลงพอดีกับจังหวะด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

ล - ฟ฻ฟ฻- - ร฻ --ฟ฻	- ฟ฻ - - - - - ฟ฻	ด฻ - ล฻ล฻- - ร฻ --ล฻	- ล฻ - - - - - ล฻	ด฻ - ซซ- - ร฻ --ซ	- ซ฻ - - - - - ซ฻	ด฻ - ฟ฻ฟ฻- - ร฻ --ฟ฻	- ฟ฻ - - - - - ฟ฻

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เช่นเดียวกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 2 จะเป็นการแปรทำนองโดยบรรเลงซ้ำกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก (ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6)

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 1 แสดงความสามารถในการแปรทำนองได้หลากหลายกว่าทางระนาดทุ้ม 2 อย่างชัดเจน เพราะเป็นการแปรทำนองที่ตบแต่งประโยคที่ต่างจากประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7

ทางระนาดทุ้ม 1

ฟ - ดฺ -	- - ดฺ ร	- - ฟ ร	- - ฟ ซ	- - - ซ	ล - ล ท	- ท ด -	ด รำ - -
- ลฺ - ลฺ	ซฺ ลฺ - -	ดฺ ร - -	ดฺ ร - -	- ฟ - -	- ซ - -	ล - - ท	- - - ร

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ด้วยการใช้เสียงของโน้ตที่อยู่ในกลุ่มเสียงเช่นเดียวกับทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การหลอกล่อกับจังหวะด้วยการลักจังหวะ โดยเริ่มต้นประโยคด้วยมือขวา เพราะในประโยคก่อนหน้านี้จบด้วยมือซ้าย ใช้การตีสวนมือ (ฟลฺดฺลฺ) มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา (ซฺลฺดฺร) ตีสวนมือ (ดฺรฟร) มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา (ดฺรฟซ) และใช้การลักจังหวะอย่างกระชั้นในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 (-ฟ-ซ ลซลท ลทดท ดรำ-รฺ) มีการนำเสียง ที ซึ่งเป็นเสียงที่ 4 ของกลุ่มเสียง (4^{th} Degree) เข้ามาช่วยในการดำเนินให้กลมกลืนและเลื่อนไหลได้คล่องแคล่วขึ้นและจบประโยคด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

- - ดฺ ร	- ร - ร	- - ฟ ซ	- ซ - -	ล ด - -	- รำ - ด	- - - -	- รำ - -
ซฺ ลฺ - -	ดฺ ลฺ - -	ดฺ ร - -	ฟ ร - -	- - ดฺ ร	- - ล -	ล ซ ฟ ร	- ร - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เช่นเดียวกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 2 จะเป็นการแปรทำนองโดยบรรเลงซ้ำกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก (ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 7)

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 1 แสดงความสามารถในการแปรทำนองได้หลากหลายกว่าทางระนาดทุ้ม 2 อย่างชัดเจน เพราะเป็นการแปรทำนองที่ตบแต่งประโยคที่ต่างจากประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8

ทางระนาดทุ้ม 1

- - - มำ - - ม -	- - - - ร ร - -	- มำ - รำ - - ร -	- ด - - ดฺ - - ซฺ	- ซ - - - - ดฺ ฟ	ซ ฟ - - - - ทฺ ม	ฟ ม - - - - ลฺ ร	ม ร - - - - - รฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก เพราะกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง ผู้ประพันธ์เรียงร้อยทำนองให้เริ่มจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีล่วงหน้าในห้องที่ 2 (รร--) และตีสลับมือเป็นคู่ 8 มาตกจังหวะที่เสียงซอล (-มำรำ ดฺด-ซ) แล้วตีสวนมือเป็นทำนองลงมาหาเสียงตกของทำนองในระบบต่ำ (-ซดฺฟ ซฟทฺม ฟมลฺร มร-รฺ) จบประโยคลงพอดีจังหวะด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

- มำ - - ม - ซ ม	- มำ - - - - ม ร	- รำ - - - - ร ดฺ	- ด - - - - ดฺ ซฺ	- ซ - - - - มฺ ลฺ	- ล - - - - ดฺ ทฺ	- ท - - - - ซฺ ดฺ	- ด - - - - ม ร

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เช่นเดียวกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 2 จะเป็นการแปรทำนองโดยบรรเลงซ้ำกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก (ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8)

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 1 แสดงความสามารถในการแปรทำนองได้หลากหลายกว่าทางระนาดทุ้ม 2 อย่างชัดเจน เพราะเป็นการแปรทำนองที่ตบแต่งประโยคที่ต่างจากประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

ทางระนาดทุ้ม 1

- - - -	ทฺ ดฺ ร -	ม ซ - -	ม ซ - -	- - ร ดฺ	- - - -	ซฺ ดฺ - -	ซฺ ดฺ - -
- - ซฺ ลฺ	- - - มฺ	- ซฺ - มฺ	- ซฺ - มฺ	- - - -	ทฺ ลฺ ซฺ มฺ	- ซฺ - มฺ	- ซฺ - มฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยผู้ประพันธ์ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองด้วยการใช้ระบบเสียงต่ำ สาเหตุเพราะในประโยคก่อนหน้านี้ ได้เรียงร้อยทำนองลงมาหาระบบเสียงต่ำไว้ก่อนแล้วและเป็นที่ทราบแล้วว่า ในท่อน 3 นี้ ประโยคต้นจะดำเนินทำนองซ้ำสองครั้ง ผู้ประพันธ์จึงใช้แนวทางในตบแต่งทำนองที่ซ้ำกันให้มีความหลากหลาย

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีเรียงเสียง (--ซฺลฺ ทฺดฺรมฺ) มีการนำเสียง ที ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงมาช่วยในการเชื่อมทำนอง และใช้กลวิธีพิเศษโดยการเน้นเสียง ซอล (คู่ 3 กับเสียงตกของทำนอง) ที่จังหวะยก จากนั้นตีเรียงเสียงลงมาหาเสียงตกของทำนองในทางเสียงต่ำ (--รดฺ ทฺลฺซฺมฺ) และเปลี่ยนเป็นการเน้นเสียง โด (คู่ 6 กับเสียงตกของทำนอง) ที่จังหวะยก และจบประโยคพอดีกับจังหวะด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

- - - มำ - - ม -	- มำ - - ม ลฺ - ม	มำ - - มำ - - ม -	- มำ - - ม ซ - ม	- - มม- - - --ม	ซ ม - - - - ร ด	มม-ซซ- --ร --ม	- มำ - - - ม - มฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการแปรทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เพราะเป็นการบรรเลงในระบบเสียงสูงเหมือนกับทำนองหลักเช่นเดียวกัน

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีลูกถ่างคู่ 12 (เสียง ลาต่ำ กับเสียง มีสูง) และลูกเสี้ยวมือคู่ 6 (เสียง ซอล กับเสียง มีสูง) โดยเป็นการเน้นเสียงที่จังหวะยก จากนั้นตีเสียงสะเดาะ (--มมม) ใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ซมรด) แล้วตีเสียงสะเดาะสองเสียง (มมร ซซม) และเน้นเสียงตกของทำนองด้วยคู่ 8 ที่จังหวะยก แล้วลงพอดีจังหวะด้วยมือซ้าย

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง ต่างมีความหลากหลายของการแปรทำนอง โดยทางระนาดทุ้ม 1 ใช้การมาบรรเลงในระบบเสียงต่ำก่อน ทางระนาดทุ้ม 2 ใช้การบรรเลงในระบบเสียงสูง แต่ระนาดทุ้มทั้งสองใช้กลวิธีการเน้นเสียงตกของทำนองที่จังหวะยก ทำให้ประโยคต้นของท่อน 3 ของทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีความโดดเด่นขึ้นมาในทันที

ท่อน 3 **เที่ยวแรก ประโยคที่** 2

ทางระนาดทุ้ม 1

- - ลฺลฺ- - - - ลฺ	- ทฺ ดฺ ร - - - รฺ	- - ดฺดฺ- - - - ดฺ	- ร ม ซ - - - ซฺ	- - มม- - - - ม	- ซ ล ด - - - ดฺ	- - - - - - ซ -	ล ท ด รำ - - - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยเคลื่อนทำนองขึ้นไปหาเสียงสูงซึ่งสวนทางกับทำนองหลักด้วยการขึ้นต้นประโยคด้วยมือขวา เพื่อให้สอดรับกับประโยคก่อนหน้านี้

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีเสียงสะเดาะ (--ลฺลฺลฺ --ดฺดฺดฺ --มมม) และใช้มือขวาตีเรียงเสียงเข้าหาคู่ 8 เคลื่อนทำนองจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง (-ทฺดฺร -รมซ -ซลด) โดยนำคู่ 8 มาเน้นเสียงตกของทำนอง (รฺ ซ ด) แต่ในห้องที่ 7 และ 8 ได้เพิ่มการตีเสียงดูดเข้ามาเพื่อสร้างสีสันให้กับทำนอง

ทางระนาดทุ้ม 2

- - ดฺดฺ- - - --ดฺ	ร - ม - - ดฺ - -	- - มม- ร - --ม	ซ - ล - - ม - -	- - ลล- ซ - --ล	ด ล - - - - ซ ม	ซ ม - - - - ร ดฺ	- ซ - - - - ม ร

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักเช่นเดียวกับทางระนาดทุ้ม 1

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีเสียงสะเดาะพร้อมกับการตีสลับมือ ในการดำเนินทำนองและย้อยจังหวะในห้องที่ 2 และ 4 (--ดฺดฺดฺ รดฺม- ร-มมม ซมล- ซ) จากนั้นตีเสียงสะเดาะ (--ลลล) แล้วใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ดลซม ซมรดฺ -ซมร) จบประโยคพอดีจังหวะด้วยมือซ้าย

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีวิธีการในการแปรทำนองที่หลากหลายต่างกัน โดยทางระนาดทุ้ม 1 ใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีเสียงสะเดาะและการลงจังหวะด้วยคู่ 8 ที่เสียงตกของทำนอง แล้วใช้การตีเสียงดูดในห้องที่ 7 และ 8 แต่ทางระนาดทุ้ม 2 แสดงความสามารถของการตีเสียงสะเดาะเช่นกัน แต่ใช้การตีสลับมือและลักจังหวะเข้ามาช่วยให้ทำนองมีความหลากหลาย

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 3

ทางระนาดทุ้ม 1

- - ด -	- ซ - -	ด - - ซ	- ซ - -	- - ซ -	ดฺดฺ-- ดฺ	- - มม- - ซฺ - ม	- - - -
- - - -	ซ - - ม	- - ซ -	ซ - - -	ม - - ซฺ	-- ดฺ - -		- ม - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ขึ้นต้นประโยคด้วยมือขวาและใช้การตีลักจังหวะเพื่อแสดงถึงความหลากหลายของทำนอง (--ด- ซซ-ม ด-ซซ ซซ-ม) จากนั้นใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีสะเดาะ (ดฺดฺดฺ มมม) และย้อยจบประโยคลงคู่ 4 ในประโยคถัดไป

ทางระนาดทุ้ม 2

ซ - ดฺดฺ- - ซฺ - -ดฺ	- ดฺ - - - - - ดฺ	ซ - มม- - ซฺ --ม	- ม - - - - - ม	ซ - ซฺ ลฺ - มฺ - -	- - ลฺ - ซฺ - - -	ดฺ - ม - - - - ร	ซ - - - - ม - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยพลิกกลับมาใช้ระบบเสียงต่ำในการดำเนินทำนอง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ขึ้นต้นประโยคด้วยการตีสลับมือขวาและมือซ้ายพร้อมกับใช้การตีเสียงสะเดาะ (ซซฺดฺดฺดฺ -ดฺ-ดฺ ซซฺมมม -ม-ม) จากนั้นใช้การตีเรียง 3 เสียง พร้อมกับการลักจังหวะไปจบล่วงหน้าที่พยางค์ที่ 2 ของห้องที่ 8

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีการแปรทำนองที่มีความหลากหลายใกล้เคียงกันโดยทางระนาดทุ้ม 1 ใช้การตีสลับมือพร้อมกับลักจังหวะในวรรคแรกและตีเสียงสะเดาะในวรรคที่ 2 ส่วนทางระนาดทุ้ม 2 ใช้การตีเสียงสะเดาะในวรรคแรกและใช้การตีสลับมือพร้อมกับลักจังหวะในวรรคที่ 2

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 4

ทางระนาดทุ้ม 1

ม - ดฺดฺ- ทฺ - - ดฺ	- ซ - - - - ม ร	ม ร - - - - ดฺ ทฺ	- ซ - - ลฺ ซฺ - ซฺ	- ซ - ม - - มฺ -	- - - ซ - ซฺ - -	- ร - - มฺ - - ดฺ	- ม - - - - - ร

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยผู้ประพันธ์กลับมาใช้ระบบเสียงต่ำในการดำเนินทำนองอีก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีเสียงสะเดาะ (--ดฺดฺดฺ) ใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้ายมาหาคู่ 8 ที่เสียงตกของทำนอง (-ซมร มรดฺทฺ ลฺซฺ-ซฺ) มีการนำเสียง ที ซึ่งเป็นเสียงที่ 7 ของกลุ่มเสียง (7^{th} Degree) เข้ามาช่วยในการเชื่อมทำนองให้มีความสนิทกลมกลืนยิ่งขึ้น แล้วใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีสลับมือสวนมือเข้าหาเสียงตกของทำนองในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 จบประโยคพอดีจังหวะด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

- ซ - -	- ซ - -	- ซ - -	- ล - -	ด ล - -	- ม - -	- ซ - -	- ร๎ - -
- - ซฺ ดฺ	- - ดฺ ร	- - ร ม	- - ม ซ	- - ซ ม	- - ร ดฺ	- - ม ร	- ร - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้มือซ้ายตีเหวี่ยงสองเสียงเป็นคู่ 4,2 และ 3 (--ซฺดฺ --ดฺร --รม --มซ) โดยเสียงที่ 2 เป็นเสียงตกของทำนอง (ดฺ ร ม ซ) แล้วใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ดลซม) จากนั้นตี 3 เสียงมาลงล่วงหน้าในห้องที่ 8 (-มรดฺ -ซมร -ร๎--)

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีการแปรทำนองตามแบบของตนที่แตกต่างกันโดยทางระนาดทุ้ม 1 ใช้ระบบเสียงต่ำในการดำเนินทำนองพร้อมกับใช้การตีสลับมือมาลงเสียงตกของทำนอง ส่วนทางระนาดทุ้ม 2 ใช้การย้ำเสียงตกของทำนองด้วยมือซ้ายและใช้การจบประโยคด้วยการล่วงหน้าเป็นคู่ 8

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 5

ทางระนาดทุ้ม 1

- - ซ -	- ม - ซ	- ม - ร	- ดฺ - -	- ลฺ - -	- ม - -	- ซฺ - -	- ร - -
- - - -	ม - ร -	ม - ร -	ดฺ - - ลฺ	- - ซฺ มฺ	- - มฺ ซฺ	- - มฺ รฺ	- รฺ - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ด้วยการใช้ระบบเสียงต่ำมาดำเนินทำนอง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีสลับมือลงมาหาเสียงตกของทำนองหลัก (--ซ- มมรซ มมรร ดฺดฺ-ลฺ) จากนั้นใช้การตีข้ามเสียงและตีสวนมือในการดำเนินทำนองมาลงก่อนจังหวะด้วยคู่ 8 ด้วยการล่วงหน้า (-ลฺซฺมฺ -มมฺซฺ -ซฺมฺรฺ -รฺ--)

ทางระนาดทุ้ม 2

- มำ - -	- มำ - -	- รำ - -	- ด - -	- ล - -	- ซ - -	- ล - -	- ด - -
ม - ซ ม	- - ม ร	- - ร ดฺ	- - ดฺ ลฺ	- - มฺ ซฺ	- - ดฺ ลฺ	- - ซฺ ดฺ	- - ม ร

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เพราะกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้วิธีการแสดงความชัดเจนของการใช้มือซ้ายดำเนินทำนองเป็นคู่ 3,2 และ 4 (--ซม --มร --รดฺ --ดฺลฺ --มฺซฺ --ดฺลฺ --ซฺดฺ --มร) และใช้มือขวาเน้นเสียงตกของทำนองหลักได้อย่างชัดเจน (ม ร ดฺ ลฺ ซฺ ลฺ ดฺ ร) จบประโยคพอดีจังหวะด้วยมือซ้าย

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง แปรทำนองที่มีความแตกต่างกันอย่างชัดเจน โดยทางระนาดทุ้ม 1 ใช้การดำเนินทำนองในระบบเสียงต่ำและจบประโยคด้วยการตีล่วงหน้า แต่ทางระนาดทุ้ม 2 ใช้สลับมือโดยให้มือซ้ายย้ำเสียงตกของทำนองได้อย่างชัดเจนและจบประโยคพอดีจังหวะ

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6

ทางระนาดทุ้ม 1

- - ร -	- ม - -	ร - - ม	- - ดฺ ร	- - มม-	- ซ ล ด	- - - ซ	ล ด - -
- ดฺ - มฺ	- มฺ - ดฺ	- มฺ - มฺ	- ลฺ - รฺ	- - - ม	- - - -	- ม - -	- - - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ด้วยการเคลื่อนทำนองไปหาเสียงสูง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ในวรรคแรก ใช้วิธีการตีเรียงเสียง (เสียงที่ 3 ลงเสียงต่ำ) มาลงคู่ 8 ด้วยการลักจังหวะก่อนแล้วมาตกลงพอดีจังหวะ (-ดฺรมฺ -ม-ดฺ รมฺ-มฺ -ลฺดฺรฺ) จากนั้นใช้การตีเสียงสะเดาะ (--มมม) และตีเสียงดูด ช่วยในการดำเนินทำนองขึ้นไปหาเสียงสูง แล้วย้อยจังหวะไปจบในประโยคถัดไปด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

มำ - รำ -	- มำ - ล	- - ด -	- รำ - -	ด - ล -	- ด - -	- <u>ร ม ฟ</u>	<u>ซ</u> ล - -
- ด - ม	- ม - -	ซ ล - ร	- ร - -	- ซ - ดฺ	- ดฺ - -	ดฺ - - -	- ลฺ - ลฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ด้วยการเคลื่อนทำนองลงมาหาเสียงต่ำ

การใช้กลวิธีพิเศษ

โดยในวรรคแรก ผู้ประพันธ์ ใช้วิธีการตีเรียงเสียง (เสียงที่ 3 ลงเสียงต่ำ) มาลงคู่ 8 ด้วยการลักจังหวะก่อนแล้วมาลงล่วงหน้าในห้องที่ 2,4 และ 6 (มำดรำม -มำ-ล ซลดร -รำ-- ดซลดฺ -ด--) จากนั้นใช้การตีเสียงเสียงดูด ช่วยในการดำเนินทำนองลงมาหาเสียงต่ำ แล้วเน้นเสียงคู่ 8 ที่จังหวะยกก่อนลงพอดีจังหวะด้วยมือซ้าย

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง ได้แปรทำนองจากทำนองหลักที่เป็นการเรียงร้อยเป็นสำนวนเก็บออกมาให้มีสีสันมากกว่าเดิม แสดงบทบาทของความเป็นระนาดทุ้มได้อย่างชัดเจนด้วยการใช้กลวิธีพิเศษด้วยการลักจังหวะและการตีเสียงดูด ทำให้ประโยคมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 7

ทางระนาดทุ้ม 1

- - ด -	ลล- - ล	ล- ด -	ฟฟ- - -	- - ด -	ซซ- - ซ	- - ลล-	- ล - ล
ล - - ดฺ	-- ล - -	-ล - ดฺ	--ฟ - -	- - - ดฺ	--ซ - -	- ดฺ --ล	- - - ม

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการดำเนินทำนองที่มีความสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยขึ้นต้นประโยคด้วยมือขวาเพื่อให้สอดคล้องกับประโยคก่อนหน้านี้

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองด้วยการใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีเสียงสะเดาะ (ลลล ฟฟฟ ซซซ ลลล) แล้วจบประโยคลงพอดีจังหวะด้วยคู่ 4

ทางระนาดทุ้ม 2

- - - -	ม ฟ ซ ล	- ด - ล	- ด - ล	- - ซ ฟ	- - - -	ดฺ ฟ - -	ดฺ ฟ - -
- - ดฺ ร	- - - ลฺ	- - มฺ ลฺ	- - มฺ ลฺ	- - - -	ม ร ดฺ ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- ดฺ - ลฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยตบแต่งลีลาทำนองด้วยการใช้ระบบเสียงต่ำ เพราะในประโยคก่อนหน้านี้ ได้เรียงร้อยทำนองลงมาหาระบบเสียงต่ำไว้ก่อนแล้ว

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีเรียงเสียง (--ดฺร มฟซล) มีการนำเสียง มี ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงมาช่วยในการเชื่อมทำนอง และใช้การเน้นเสียงคู่ 8 ที่เสียง ลา จากนั้นตีเรียงเสียงลงมาหาเสียงตกของทำนองในทางต่ำ (--ซฟ มรดฺลฺ) และเปลี่ยนเป็นการเน้นเสียง ฟา (คู่ 6 กับเสียงตกของทำนอง) ที่จังหวะยก และจบประโยคพอดีกับจังหวะด้วยมือซ้าย

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 2 มีความหลากหลายในการแปรทำนองกว่าทางระนาดทุ้ม 1 อย่างชัดเจน โดยทางระนาดทุ้ม 1 เน้นที่การตีเสียงสะเดาะที่เสียงตกของทำนอง ในขณะที่ทางระนาดทุ้ม 2 ใช้การตีคู่ 8 ที่เสียงตกของทำนอง และถ้าลองพิจารณาดูแล้ว ในห้องที่ 4 เสียงตกของการแปรทำนอง (เสียง ลา) ไม่ตรงกับเสียงของทำนองหลัก (เสียง ฟา) แต่ถ้าพิจารณาภาพรวมทั้งประโยค จะพบว่า เป็นเจตนาของผู้ประพันธ์ที่ต้องการให้เห็นความสวยงามของการใช้มือในการบรรเลงและความสอดคล้องของประโยค

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8

ทางระนาดทุ้ม 1

- ร - ร - ล - -	- - ม ฟ ดฺ ร - -	- - ซ ล ม ฟ - -	- ท - - ซ - - -	- - รร- ล - - ร	- <u>ม ฟ ซ</u> - - - -	- - - <u>ร</u> - ดฺ - -	<u>ม ฟ</u> - - - - - ฟฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยใช้สำนวนกลอนที่พลิกกลับมาใช้ระบบเสียงต่ำในทันที

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ขึ้นต้นประโยคด้วยคู่ 4 และใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา (ดฺรมฟ มฟซล) และตีกระทบสองเสียง (ซท--) ย้อยจังหวะไปตกห้องที่ 5 จากนั้นใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีเสียงสะเดาะ (--รรร) และตีเสียงดูด (-<u>มฟซ</u> -ดฺ-ร มฟ-ฟฺ) แล้วจบประโยคลงพอดีกับจังหวะด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

- - ดฺ ฟ - - - ดฺ	- - - - - ฟฺ - -	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ซฺ	- ดฺ - ฟ - - - ดฺ	- - ดฺ ฟ ลฺ - - ดฺ	- - - - - ลฺ - -	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ซฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ฟฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งทำนองเพลงด้วยการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักอย่างชัดเจน แต่มีความสอดคล้องกับประโยคของตนก่อนหน้านี้ โดยใช้ระบบเสียงต่ำ สาเหตุเพราะในประโยคก่อนหน้านี้ ได้เรียงร้อยทำนองลงมาหาเสียงต่ำไว้ก่อนแล้ว

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีเน้นเสียงคู่ 4 ที่เสียง ฟา (เสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียงปัญจมูล) และใช้มือซ้ายหลอกล่อกับจังหวะลงมาหาเสียงตกของทำนองหลัก (ฟฺ ซฺ ลฺ ลฺ ซฺ ฟฺ)

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีแปรทำนองที่แตกต่างกันอย่างชัดเจนโดยทางระนาดทุ้ม 1 ใช้การเรียงร้อยเป็นทำนองพร้อมกับตีเสียงสะเดาะและเสียงดูด แต่ทางระนาดทุ้ม 2 ใช้วิธีการหลอกล่อกับจังหวะด้วยการตีเสียงคู่ 4 ที่เสียง ฟา (เสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง) สลับกับการใช้มือซ้ายเน้นเสียงตกของทำนอง

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 9

ทางระนาดทุ้ม 1

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

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ด้วยการใช้เสียงของโน้ตที่อยู่ในกลุ่มเสียงเช่นเดียวกับทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีเรียงเสียงและข้ามเสียง ตีสวนมือไปมาเรียงร้อยสำนวนจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ และจบประโยคด้วยการล่วงหน้าเป็นคู่ 8 ที่เสียง เร

ทางระนาดทุ้ม 2

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

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้มือขวาขึ้นต้นประโยค เพราะประโยคก่อนหน้านี้จบด้วยมือซ้าย พร้อมกับตีกระทบคู่ 4 ที่เสียงตกของทำนองหลัก (ฟลดร ดร-ร ดรฟซ ฟซ--) ใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา (ลดดร) ตีสลับมือ (-รลด) แล้วใช้มือซ้ายตีเรียงเสียงลงมาหาเสียงตกของทำนองหลักเป็นคู่ 8 ที่จังหวะยก (ลซฟร -ร--) จบประโยคด้วยการตีล่วงหน้าเป็นคู่ 8 ที่พยางค์ที่ 3 ซึ่งจะพบว่า การดำเนินทำนองของทางระนาดทุ้ม 2 ในประโยคนี้ มีความเหมือนกับท่อน 2 ประโยคที่ 7 ทั้งเที่ยวแรกและเที่ยวกลับที่ทางระนาดทุ้ม 2 ได้เคยนำมาใช้ไปแล้ว

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง แปรทำนองที่ต่างกันอย่างชัดเจน โดยทางระนาดทุ้ม 1 แปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก แต่ทางระนาดทุ้ม 2 แปรทำนองที่มีความสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักมากกว่าอย่างชัดเจน

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 10

ทางระนาดทุ้ม 1

- ซ - ซ	- - - -	- มˍ - รˍ	- - - -	- - ซ -	ด ล - -	ซ ฟ - -	- - รˍ -
- - ซˍ -	ลˍ ทˍ ดˍ ร	- - ร -	ดˍ ทˍ ลˍ ซˍ	- - - -	- - ซ ฟ	- - ม ร	- - ร -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก เพราะกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง แต่ในประโยคที่แล้วผู้ประพันธ์ได้เรียงร้อยสำนวนลงมาระบบเสียงต่ำแล้ว ในประโยคนี้จึงดำเนินเสียงต่ำต่อแล้วเคลื่อนทำนองไปหาเสียงสูง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้วิธีการแสดงความสามารถของมือซ้ายในการตีเสียงเรียง 4 เสียงขึ้นและลง (ลˍทˍดˍร ดˍทˍลˍซˍ) และย้อยจังหวะไปตกมือขวาในห้องที่ 5 แล้วใช้การตีมือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ดลซฟ ซฟมร) จบประโยคด้วยการล่วงหน้าลงคู่ 8

ทางระนาดทุ้ม 2

- มˍ - -	- มˍ - -	- รˍ - -	- ด - -	- ซ - -	- ล - -	- ท - -	- ด - -
ม - ซ ม	- - ม ร	- - ร ดˍ	- - ดˍ ซˍ	- - มˍ ลˍ	- - ดˍ ทˍ	- - ซˍ ดˍ	- - ม ร

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก เพราะกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำและเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้วิธีการแสดงความแม่นยำของการใช้มือซ้ายดำเนินทำนองเป็นคู่ 2,3 และ 4 (--ซม --มร --รดˍ --ดˍซˍ --มˍลˍ --ดˍทˍ --ซˍดˍ --มร) และใช้มือขวาเน้นเสียงตกของทำนองหลักได้อย่างชัดเจน (ม ร ด ซˍ ลˍ ทˍ ดˍ ร) จบประโยคพอดีจังหวะด้วยมือซ้าย

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ จะพบว่า การดำเนินทำนองของทางระนาดทุ้ม 2 ในประโยคนี้ มีความเหมือนกับท่อน 2 ประโยคที่ 8 ทั้งเที่ยวแรกและเที่ยวกลับที่ทางระนาดทุ้ม 2 ได้เคยนำมาใช้ไปแล้ว

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1

ทางระนาดทุ้ม 1

- - - -	ท ด ร̣ -	- - ม̣ -	- ม̣ - -	ซ ล ท -	- ด - ด	- - - -	- - - -
- - ซ ล	- - - ม	- - ล̤ -	ม ซ - ม	- - - ด̤	- ด̤ - -	ซ̤ ด̤ ม ซ	- ม - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการแปรทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก คือ ใช้การบรรเลงในระบบเสียงสูงตามทำนองหลัก เพราะในประโยคเดียวกันซึ่งเป็นประโยคต้นของท่อน 3 ที่มีการบรรเลงซ้ำสองครั้งผู้ประพันธ์ได้แปรทำนองในระบบเสียงต่ำมาแล้ว ดังนั้นในครั้งนี้ จึงได้เปลี่ยนมาใช้ระบบเสียงสูงในการดำเนินทำนองบ้าง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีเรียงเสียง (--ซล ทดร̣ม) มีการนำเสียง ที ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงมาช่วยในการเชื่อมทำนอง และใช้กลวิธีพิเศษโดยการตีลูกถ่างคู่ 12 (เสียง ลาต่ำ กับเสียง มีสูง) และตีลูกเสี้ยวมือคู่ 6 (เสียง ซอล กับเสียง มีสูง) ด้วยการแสดงความแม่นยำของมือซ้ายในการเหวี่ยงขึ้นลงเป็นคู่ 5 และคู่ 3 โดยใช้เสียง มี ซึ่งเป็นเสียงลูกตกของทำนองยืนจังหวะอยู่ตรงกลาง จากนั้นแสดงกำลังของมือขวาด้วยการตีเรียง 4 เสียง (ซลทด̤) แล้วเปลี่ยนกลับมาแสดงกำลังของมือซ้ายด้วยการตีข้ามเสียงกระจายคอร์ดแบบที่เรียกว่า Arpeggio (ซ̤ด̤มซ) จากนั้นย้อยจังหวะไปตกในประโยคถัดไปด้วยคู่ 8

ทางระนาดทุ้ม 2

- - - ม̣	- ม̣ - -	ม̣ - - ม̣	- ม̣ - -	- - มม-	ซ ม - -	มม- ซซ-	- ม̣ - -
- - ม -	ม ล̤ - ม	- - ม -	ม ซ - ม	- - --ม	- - ร ด	--ร --ม	- ม - ม̤

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เช่นเดียวกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 2 จะเป็นการแปรทำนองโดยบรรเลงซ้ำกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก (ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1)

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 1 แสดงความสามารถในการแปรทำนองได้หลากหลายกว่าทางระนาดทุ้ม 2 อย่างชัดเจน เพราะเป็นการแปรทำนองที่ตบแต่งประโยคที่ต่างจากประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2

ทางระนาดทุ้ม 1

มำ - ดฺดฺ- ม - - ดฺ	ร ม - - - - - ร	ม ซ - - - - - ม	ซ ล - - - - - -	- - ด - ซ - - ม	ซ ล - - - - - ซ	ล ด - - - - - ล	ด รำ - - - - - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก โดยพลิกทำนองกลับมาเริ่มในระบบเสียงต่ำอีก แล้วเคลื่อนทำนองขึ้นไปหาเสียงสูง ซึ่งแตกต่างกับทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ใช้การขึ้นประโยคด้วยการตีเสียงสะเดาะ (--ดฺดฺดฺ) แล้วให้มือขวาดำเนินทำนอง โดยใช้มือซ้ายเน้นเสียงที่ลูกตกของทำนองขึ้นไปหาเสียงตกของทำนองในเสียงสูง แล้วย้อยจังหวะไปจบในประโยคถัดไปด้วยมือขวา

ทางระนาดทุ้ม 2

- - ดฺดฺ- - - --ดฺ	ร - ม - - ดฺ - -	- - มม- ร - --ม	ซ - ล - - ม - -	- - ลล- ซ - --ล	ด ล - - - - ซ ม	ซ ม - - - - ร ดฺ	- ซ - - - - ม ร

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เช่นเดียวกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 2 จะเป็นการแปรทำนองโดยบรรเลงซ้ำกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก (ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 2)

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 1 แสดงความสามารถในการแปรทำนองได้หลากหลายกว่าทางระนาดทุ้ม 2 อย่างชัดเจน เพราะเป็นการแปรทำนองที่ตบแต่งประโยคที่ต่างจากประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3

ทางระนาดทุ้ม 1

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

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ได้มีการพลิกแพลงทำนองโดยใช้การตีเสียงสะเดาะ (มมม) และเน้นจังหวะยกที่คู่ 4 เสียง โด (คู่ 6 กับเสียงตกของทำนอง) โดยให้มือซ้ายย้ำเสียงลูกตกของทำนองในห้องที่ 2,3 และ 4 (ม ม ม) และในวรรคที่ 2 เป็นวิธีการเดียวกันแต่ได้เปลี่ยนให้มือซ้ายย้ำเสียงเรียงจากเสียงต่ำไปหาสูงในห้องที่ 6,7 และ 8 (ด ร ม) ซึ่งเสียงต่ำที่เริ่มก็คือเสียงเดียวกับทำนองหลักนั่นเอง แล้วจบประโยคพอดีกับจังหวะด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

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

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยแปรทำนองให้หลากหลายกว่าประโยคต้นของตนในเที่ยวแรก เพราะเป็นประโยคต้นของท่อน 3 ที่เป็นการบรรเลงซ้ำกัน

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีเรียงเสียง (--ซฺลฺ ทฺดฺรมฺ) มีการนำเสียง ที ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงมาช่วยในการเชื่อมทำนอง และใช้กลวิธีพิเศษโดยการเน้นเสียง มี ซึ่งเป็นเสียงตกของทำนองให้มีความเด่นชัดมากยิ่งขึ้น จากนั้นตีกระทบสองเสียง (--ซฺลฺ) และใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ทฺลฺซฺมฺ) ลงมาหาคู่ 8 ที่เสียง มี ซึ่งเป็นเสียงตกของทำนองให้มีความเด่นชัดเช่นเดียวกัน

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 2 แสดงความสามารถในการแปรทำนองได้หลากหลายกว่าทางระนาดทุ้ม 1 อย่างชัดเจน สาเหตุเพื่อเป็นการแก้ปัญหาในการแปรทำนองของท่อน 3 ในประโยคต้นที่ซ้ำกัน

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 4

ทางระนาดทุ้ม 1

- - - ดฺ - - ลฺ -	- - ดฺ ร ซฺ ลฺ - -	- - ร ม - ดฺ - -	- - ม ซ - ร - -	- - - - - - ซฺ -	ด ล - - - - ซ ม	- มฺ - - - - ม ซ	- ซ - - - - ม ร

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่สัมพันธ์กับกระสวนทำนองหลัก โดยในครั้งนี้ผู้ประพันธ์ใช้ระบบเสียงต่ำในการดำเนินทำนอง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีกระทบสองเสียง (--ลฺดฺ) ใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา (ซฺลฺดฺร) และตีเรียงเสียง (-ดฺรม -รมซ) แล้วย้อยจังหวะไปตกห้องที่ 5 ด้วยมือซ้าย จากนั้นใช้การตีเรียงทีละสองเสียง (ดลซม) แล้วใช้มือซ้ายขวาตีสลับมือดำเนินทำนองให้มาตกที่ลูกตกของทำนองเพลงด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

- - ดฺดฺ- - - --ดฺ	ร - ม - - ดฺ - -	- - มม- ร - --ม	ซ - ล - - ม - -	- - ลล- ซ - --ล	ด ล - - - - ซ ม	ซ ม - - - - ร ดฺ	- ซ - - - - ม ร

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เช่นเดียวกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 2 จะเป็นการแปรทำนองโดยบรรเลงซ้ำกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก (ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 2 และเที่ยวกลับประโยคที่ 2)

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 1 แสดงความสามารถในการแปรทำนองได้หลากหลายกว่าทางระนาดทุ้ม 2 อย่างชัดเจน เพราะเป็นการแปรทำนองที่ตบแต่งประโยคที่ต่างจากประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5

ทางระนาดทุ้ม 1

ด - ซ ล - ม - -	- - ด ร̊ ซ ล - -	- ม̊ - - ด - - ร̊	- ร̊ - - - - ด ล	- - ด - - - - ร	- ซ - - ซ – ด฻ ฟ	ฟ - - ม - ท฻ ม -	- - - ร̊ ล ร - ร

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้วิธีการเรียงร้อยทำนองในวรรคแรก โดยขึ้นต้นประโยคด้วยมือขวาเพื่อให้สอดคล้องกับประโยคก่อนหน้านี้ และในวรรคที่ 2 ใช้กลวิธีพิเศษด้วยการแสดงความแม่นยำของมือซ้ายในการเหวี่ยงเป็นคู่ 4 ขึ้นลงอย่างรวดเร็ว (--ดร ซซด฻ฟ ฟท฻มม ลฺร-ร̊) แล้วจบประโยคด้วยคู่ 8

ทางระนาดทุ้ม 2

- ม̊ - - ม - ซ ม	- ม̊ - - - - ม ร	- ร̊ - - - - ร ด฻	- ด - - - - ด฻ ลฺ	- ล - - - - ม฻ ซฺ	- ซ - - - - ด฻ ลฺ	- ล - - - - ซฺ ด฻	- ด - - - - ม ร

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลักเช่นเดียวกับทางระนาดทุ้ม 1 เพราะกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ และเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้วิธีการแสดงความชัดเจนของการใช้มือซ้ายดำเนินทำนองเป็นคู่ 2,3 และ 4 (--ซม --มร --รด --ดฺลฺ --มฺซฺ --ดฺลฺ --ซฺดฺ --มร) และใช้มือขวาเน้นเสียงตกของทำนองหลักได้อย่างชัดเจน (ม ร ด ลฺ ซฺ ลฺ ดฺ ร) จบประโยคพอดีจังหวะด้วยมือซ้าย ในประโยคนี้ของทางระนาดทุ้ม 2 จะเป็นการแปรทำนองโดยบรรเลงซ้ำกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก (ท่อน 2 เที่ยวแรกและเที่ยวกลับในประโยคที่ 8) เนื่องจากเป็นประโยคสุดท้ายของท่อน ที่สามารถทำให้ผู้ฟังรับรู้การดำเนินทำนองหลักของบทเพลงได้อย่างชัดเจน

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 1 แสดงความสามารถในการแปรทำนองได้หลากหลายกว่าทางระนาดทุ้ม 2 อย่างชัดเจน เพราะเป็นการแปรทำนองที่ตบแต่งประโยคที่ต่างจากประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6

ทางระนาดทุ้ม 1

- - รำ -	- มำ - -	รำ - - มำ	- - ด รำ	- - ล -	- ด - -	ล - - ด	- - ซ ล
- ด - ม	- ม - ด	- ม - ม	- ล - ร	- ซ - ดฺ	- ดฺ - ซ	- ดฺ - ดฺ	- ม - ลฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การแปรทำนองจากทำนองเก็บมาเป็นทำนองห่างๆ และเน้นเสียงตกที่คู่ 8 เป็นระยะๆ ในห้องที่ 2,3 และ 4 กับห้องที่ 6,7 และ 8 สำนวนนี้ ผู้ประพันธ์ได้เคยใช้ไปแล้วในเที่ยวแรก แต่เป็นระบบเสียงต่ำ ในเที่ยวกลับนี้จึงเปลี่ยนมาใช้ในระบบเสียงสูง

ทางระนาดทุ้ม 2

มำ - รำ -	- มำ - ล	- - ด -	- รำ - -	ด - ล -	- ด - -	- <u>ร ม ฟ</u>	<u>ซ</u> ล - -
- ด - ม	- ม - -	ซ ล - ร	- ร - -	- ซ - ดฺ	- ดฺ - -	ดฺ - - -	- ลฺ - ลฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เช่นเดียวกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 2 จะเป็นการแปรทำนองโดยบรรเลงซ้ำกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก (ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6)

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 1 แสดงความสามารถในการแปรทำนองได้หลากหลายกว่าทางระนาดทุ้ม 2 อย่างชัดเจน เพราะเป็นการแปรทำนองที่ตบแต่งประโยคที่ต่างจากประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7

ทางระนาดทุ้ม 1

- - - -	ม ฟ ซ -	ล ด - -	ล ด - -	- - ซ ฟ	- - - -	ดฺ ฟ - -	ดฺ ฟ - -
- - ดฺ ร	- - - ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- - - -	ม ร ดฺ ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- ดฺ - ลฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยผู้ประพันธ์ใช้ไหวพริบปฏิภาณในการตบแต่งลีลาทำนองด้วยการใช้ระบบเสียงต่ำ เพราะในประโยคก่อนหน้านี้ได้เรียงร้อยทำนองลงมาหาระบบเสียงต่ำไว้ก่อนแล้ว ผู้ประพันธ์จึงใช้แนวทางในการตบแต่งทำนองที่ซ้ำกันให้มีความหลากหลาย

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีเรียงเสียง (--ดฺร มฟซลฺ) มีการนำเสียง มี ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงมาช่วยในการเชื่อมทำนอง และใช้กลวิธีพิเศษโดยการเน้นเสียง โด (คู่ 3 กับเสียงตกของทำนอง) ที่จังหวะยก จากนั้นตีเรียงเสียงลงมาหาเสียงตกของทำนองในทางต่ำ (--ซฟ มรดฺลฺ) และเปลี่ยนเป็นการเน้นเสียง ฟา (คู่ 6 กับเสียงตกของทำนอง) ที่จังหวะยก และจบประโยคพอดีกับจังหวะด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

- - - -	ม ฟ ซ ล	- ด - ล	- ด - ล	- - ซ ฟ	- - - -	ดฺ ฟ - -	ดฺ ฟ - -
- - ดฺ ร	- - - ลฺ	- - มฺ ลฺ	- - มฺ ลฺ	- - - -	ม ร ดฺ ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- ดฺ - ลฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เช่นเดียวกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 2 จะเป็นการแปรทำนองโดยบรรเลงซ้ำกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก (ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 7)

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 1 แสดงความสามารถในการแปรทำนองได้หลากหลายกว่าทางระนาดทุ้ม 2 อย่างชัดเจน เพราะเป็นการแปรทำนองที่ตบแต่งประโยคที่ต่างจากประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

ท่อน 3 **เที่ยวกลับ ประโยคที่** 8

ทางระนาดทุ้ม 1

- - ดฺ ฟ	- - - -	ดฺ ฟ - -	ดฺ ฟ - -	- - ดฺ ฟ	- - - -	ดฺ ฟ - -	ดฺ ฟ - -
- - - ดฺ	- ฟฺ - -	- ดฺ - ซฺ	- ดฺ - ลฺ	ดฺ	- ลฺ - -	- ดฺ - ซฺ	- ดฺ - ฟฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยใช้สำนวนกลอนที่เป็นระบบเสียงต่ำ เพราะต้องการให้สำนวนสอดคล้องกับประโยคก่อนหน้านี้

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้วิธีการเน้นเสียง ฟา ซึ่งเป็นเสียงที่ 1 ของกลุ่มเสียง (1st Degree) ที่จังหวะยกแล้วใช้มือขวาเป็นตัวย้ำเสียงของทำนองหลัก (ฟฺ ซฺ ลฺ ลฺ ซฺ ฟฺ) แล้วจบประโยคลงพอดีกับจังหวะด้วยมือซ้าย

ทางระนาดทุ้ม 2

- - ดฺ ฟ - - - ดฺ	- - - - - ฟฺ - -	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ซฺ	- ดฺ - ฟ - - - ดฺ	- - ดฺ ฟ ลฺ - - ดฺ	- - - - - ลฺ - -	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ซฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ฟฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เช่นเดียวกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ในประโยคนี้ของทางระนาดทุ้ม 2 จะเป็นการแปรทำนองโดยบรรเลงซ้ำกับประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก (ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8)

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 1 แสดงความสามารถในการแปรทำนองได้หลากหลายกว่าทางระนาดทุ้ม 2 อย่างชัดเจน เพราะเป็นการแปรทำนองที่ตบแต่งประโยคที่ต่างจากประโยคเดียวกันของตนในเที่ยวแรก

ท่อน 3 **เที่ยวกลับ ประโยคที่** 9

ทางระนาดทุ้ม 1

ฟ - ดฺ ลฺ - ลฺ - -	- - ดฺ ร ซฺ ลฺ - -	- - ฟ ร ดฺ ร - -	- - ฟ ซ ดฺ ร - -	- - ลล- - - - ล	- ล - - - - - ซ	ซซ- ซ - --ซ - ฟ	ฟ - - รำ - ร - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก เพราะบทประพันธ์กำลังจะสิ้นสุดลงแล้ว ด้วยการใช้เสียงของโน้ตที่อยู่ในกลุ่มเสียงเช่นเดียวกับทำนองหลัก

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การตีเรียงเสียงและข้ามเสียง ตีสวนมือไปมาเรียงร้อยสำนวนจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง และใช้การตีเสียงสะเดาะ (--ลลล) จากนั้นใช้วิธีการตีสลับมือเรียงร้อยสำนวนลงมา (-ล-ซ ซซซ ซฟ ฟร-รำ) และจบประโยคลงพอดีจังหวะด้วยมือขวาที่เสียง เร

ทางระนาดทุ้ม 2

ฟ - ดฺ ร - ลฺ - -	- ร - ร ดฺ ลฺ - -	- - ฟ ซ ดฺ ร - -	- ซ - - ฟ ร - -	ล - ซ ล - ฟ - -	- ล - ด ซ ม - -	- ซ ล ซ ฟ - - -	- - - ฟ ร - -

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการนำเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ด้วยการใช้เสียงของโน้ตที่อยู่ในกลุ่มเสียงเช่นเดียวกับทางระนาดทุ้ม 1

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้การหลอกล่อกับจังหวะด้วยการลักจังหวะ ใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวาพร้อมกับตีกระทบคู่ 4 ที่เสียงตกของทำนองหลัก (ซฺลฺดฺร ดฺร-ร ดฺรฟซ ฟซ-- ลฟซล ซล--) แล้วใช้การตีสลับมือ (---ด ฟซลซ) จบประโยคด้วยการล่วงหน้ามือซ้ายที่เสียง เร

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ระนาดทุ้มทั้งสอง นำโครงสร้างของทำนองหลักมาใช้ในการเตรียมที่จะลงจบท่อน 3 ได้อย่างชัดเจน ซึ่งสามารถทำให้ผู้ฟังรับรู้การดำเนินทำนองได้ว่า บทประพันธ์กำลังดำเนินมาใกล้จะถึงจุดสิ้นสุดแล้ว

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 10

ทางระนาดทุ้ม 1

- - มม- - - - ม	- มำ - - - - ร ร	- มำ - รำ - - ร -	- ด - - ดฺ - - ซฺ	ซ ซ - - - - - ลฺ	ล ล - - - - - ทฺ	ท ท - - - - - ดฺ	ด ด - รำ - - - ร

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 1 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลักอย่างชัดเจน เพราะกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ และเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูงและจบเพลง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ได้นำโครงสร้างของทำนองหลัก มาเป็นแม่แบบในการดำเนินทำนองเรียงร้อยสำนวนมาลงเสียงต่ำแล้วกลับขึ้นไปหาเสียงสุดท้ายของบทเพลงอย่างสมบูรณ์

ทางระนาดทุ้ม 2

- - [illegible]	- มˑ - รˑ	ด ท ล รˑ	- ด - ซ	- - - [illegible]	- ล - ท	- - - ด	- - - รˑ
- - - ม	- - - ร	ดฺ ทฺ ลฺ รฺ	- ดฺ - ซฺ	- - - ลฺ	- - - ทฺ	- - - ดฺ	- - - รฺ

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

ทางระนาดทุ้ม 2 ผู้ประพันธ์ตบแต่งลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงด้วยการเสนอการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลักอย่างชัดเจน เพราะกระสวนของทำนองหลักมีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ และเคลื่อนที่กลับขึ้นไปหาเสียงสูงและจบเพลง

การใช้กลวิธีพิเศษ

ผู้ประพันธ์ ใช้กลวิธีพิเศษด้วยการใช้มือขวากวาดที่เสียง มี โดยกวาดลงและขึ้นไปตกจังหวะที่เสียง เร (---ม -มˑ-รˑ) แล้วตีเสียงประสานคู่ 8 ยักย้ายทำนองเคลื่อนลงมาหาเสียงต่ำและกลับขึ้นไปเสียงสูง แล้วเคลื่อนกลับมาหาเสียงต่ำ (ดทลรˑ -ด-ซ) ใช้มือขวา กวาดที่เสียง ลา โดยกวาดขึ้นไปตกจังหวะที่เสียง ที (---ล -ล-ท) จากนั้นตีเสียง โด แล้วจบบทประพันธ์ด้วยการกรอที่เสียง เร อย่างสมบูรณ์

วิเคราะห์เปรียบเทียบ

ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 2 นำโครงสร้างของทำนองหลักมาใช้ในการลงจบท่อน 3 เช่นเดียวกับทางระนาดทุ้ม 1 แต่มีการใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีกวาด และตีเสียงคู่ 8 ดำเนินทำนองแล้วจบบทประพันธ์ด้วยการกรอ ที่เสียง เร อย่างสมบูรณ์

การศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบการประพันธ์ทำนองเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ระหว่างทางครูสมภพ ขำประเสริฐ กับทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ผู้วิจัยสามารถนำมาศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบได้เป็นสองประเด็น ดังต่อไปนี้

1. ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง
2. การใช้กลวิธีพิเศษที่ผู้ประพันธ์แต่ละท่านได้ตบแต่งขึ้น

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง

1. ทางระนาดทุ้ม 2 เป็นทางของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งท่านถือเป็นบรมครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ทางดนตรีไทยให้กับครูสมภพ ขำประเสริฐ ดังนั้นทางระนาดทุ้ม 1 ซึ่งเป็นทางครูสมภพ ขำประเสริฐ จึงได้รับอิทธิพลจากลักษณะกระสวนของ

ทำนองเพลงของทางระนาดทุ้ม 2 และนำมาเป็นแนวทางในการประพันธ์ ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 5

ทางระนาดทุ้ม 2 (ทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ)

- - ดฺดฺ- ซฺ - --ด	ดฺ ดฺ - ดฺ - ซฺ - -	- ซ - - - - ดฺ ดฺ	ดฺ ดฺ - ดฺ - ซฺ - -	- - ฟฟ- - - - ฟ	ฟ ฟ - ฟ - ดฺ - -	- ด - - - - ฟ ฟ	- ด - - ฟ ดฺ - ดฺ

ทางระนาดทุ้ม 1 (ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ)

ซ - ซ - ซฺ - - ซฺ	ดฺดฺ- - ดฺ --ดฺ - -	- - ดฺดฺ- - ซฺ - ดฺ	- ดฺ - - - - - ดฺ	ซ - มม- - ซฺ - ม	- ม - - - - - ม	ซ - ดฺดฺ- - ซฺ - ดฺ	- ดฺ - - - - - -

อธิบาย: ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง ต่างแสดงความสามารถของใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีเสียงสะเดาะเช่นเดียวกัน แต่ทางระนาดทุ้ม 2 จะมีความหลากหลายในการแปรทำนองมากกว่า คือ มีการเน้นเสียงของคู่ 4 และคู่ 8 ที่จังหวะยก (พยางค์ที่ 2) เป็นระยะๆ สามารถกระตุ้นความสนใจของผู้ฟังได้มากกว่าอย่างชัดเจน

ตัวอย่างที่ 2

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 4

ทางระนาดทุ้ม 2 (ทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ)

- - - <u>ร</u> ฟ - ดฺ -	<u>ม ฟ ซ ล</u> - - - -	- - ลฺลฺ- ลฺ - --ลฺ	ดฺ ลฺ - - - - ซฺ ฟฺ	ฟ - ดฺ รฺ - ลฺ - -	- - ร ฟ ดฺ - - -	- - ฟ ซ ร - - -	- - ซ ล ฟ - - ม

ทางระนาดทุ้ม 1 (ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ)

- - - <u>ร</u> - - ดฺ -	<u>ม ฟ ซ ล</u> - - - -	- ฟ - - - ลฺ - ลฺ	<u>ดฺ ร ม ฟ</u> - - - -	- - - - - - - รฺ	ฟ ซฺ ลฺ - - - - ฟฺ	ซฺ ลฺ ดฺ - - - - ซฺ	ลฺ ดฺ ร - - - - ลฺ

อธิบาย: ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง สามารถที่จะแปรทำนองโดยใช้ระบบเสียงต่ำได้อย่างหลากหลาย โดยทางระนาดทุ้ม 2 ใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีเสียงดูด แล้วลงมาดำเนินทำนองทางระบบเสียงต่ำ แต่ใช้การลักจังหวะช่วยให้ทำนองมีความหลากหลายมากยิ่งขึ้น ส่วนทางระนาดทุ้ม 1 ใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีเสียงดูดเช่นกัน และเรียงร้อยประโยคลงมาทางเสียงต่ำได้อย่างเป็นระบบคล้ายกับลูกคลื่น

ตัวอย่างที่ 3

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6

ทางระนาดทุ้ม 2 (ทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ)

ล - ฟฺฟฺ- - ร์ --ฟฺ	- ฟฺ - - - - - ฟฺ	ด์ - ลฺล์- - ร์ - ล์	- ล์ - - - - - ล์	ด์ - ซซ- - ร์ --ซ	- ซ์ - - - - - ซ์	ด์ - ฟฺฟฺ- - ร์ --ฟฺ	- ฟฺ - - - - - ฟฺ

ทางระนาดทุ้ม 1 (ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ)

- - - ฟ ล์ - ฟฺ -	- ฟ - - - ร์ - ฟฺ	ฟ - - ล - - ล์ -	- ล - - ล์ ม์ - -	- - - ซ ล์ - ซ์ -	- ซ - - ซ์ ร์ - ซ์	ด - - ฟ - - ฟฺ -	- ฟ - - ฟฺ ร์ - -

อธิบาย: ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง ใช้ไหวพริบในการแปรทำนองที่แตกต่างกันอย่างชัดเจน โดยทางระนาดทุ้ม 2 ใช้การแสดงความสามารถของใช้วิธีตีเสียงสะเดาะเป็นระยะในการดำเนินทำนอง ทางระนาดทุ้ม 1 ใช้การตีสลับมือเป็นคู่ 8 พร้อมกับการใช้ลูกถ่างที่จังหวะยก

ตัวอย่างที่ 4

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3

ทางระนาดทุ้ม 2 (ทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ)

- - ซซ- ฟฺ - - ซ	ล ซ - - - - ฟ ร	ฟ ร - - - - ด์ ล์	- ฟ - - - - ร ด์	- ฟ - - - - ด์ ล์	- ฟ - - - - ล์ ด์	- ฟ - - - - ด์ ร	- ซ - - - - ร -

ทางระนาดทุ้ม 1 (ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ)

- - ด - ฟ - - ซ	ล ซ - - - - ฟ ร	- ร๎ - ร๎ - - ร ฟ	- - - - - - ด์ -	- ฟ - - - ฟ - ร	- ด - - ด์ ล์ - ด์	- ด - - - ล์ - ด์	- ฟ - - ร ฟ - ฟ

อธิบาย: ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง แปรทำนองที่มีความสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลักเหมือนกัน โดยมีการย้ำเสียงตกของทำนองในทุกๆ พยางค์ที่ 4 เหมือนกัน (ล์ ด์ ร ฟ) ทำให้ผู้ฟังรับรู้ถึงเสียงตกของทำนองหลักอยู่ตลอดประโยค แต่ทางระนาดทุ้ม 1 ก็แสดงการแปรทำนองเป็นทางระนาดทุ้มได้อย่างสละสลวย โดยใช้การตีกระทบสองเสียง (ดซ) ใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย (ลซฟร) ใช้การตีเสียงคู่ 6 (เสี้ยวมือ) สร้างความเด่นให้กับทำนอง จากนั้นแสดงความสามารถในการดำเนินทำนองของมือซ้ายในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 และย้ำจังหวะยกด้วยการใช้ลูกถ่างคู่ 10 (เสียง ลาต่ำ กับเสียง โด)

ตัวอย่างที่ 5

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

ทางระนาดทุ้ม 2 (ทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ)

- - - มำ - - ม -	- มำ - - ม ล - ม	มำ - - มำ - - ม -	- มำ - - ม ซ - ม	- - มม- - - --ม	ซ ม - - - - ร ด	มม- ซซ- --ร --ม	- มำ - - - ม - ม

ทางระนาดทุ้ม 1 (ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ)

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

อธิบาย: ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง ต่างมีความหลากหลายในการแปรทำนองโดยทางระนาดทุ้ม 2 ใช้การบรรเลงในระบบเสียงสูงที่มีความสัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก ส่วนทางระนาดทุ้ม 1 ใช้การมาบรรเลงในระบบเสียงต่ำก่อน แต่ระนาดทุ้มทั้งสองใช้กลวิธีการเน้นเสียงตกของทำนองที่จังหวะยก (พยางค์ที่ 2) ทำให้ประโยคต้นของท่อน 3 มีความโดดเด่นขึ้นมาในทันที

ตัวอย่างที่ 6

ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6

ทางระนาดทุ้ม 2 (ทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ)

มำ - รำ - - ด - ม	- มำ - ล - ม - -	- - ด - ซ ล - ร	- รำ - - - ร - -	ด - ล - - ซ - ด	- ด - - - ด - -	- ร ม ฟ ด - - -	ซ ล - - - ล - ล

ทางระนาดทุ้ม 1 (ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ)

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

อธิบาย: ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง ได้แปรทำนองจากทำนองหลักที่เป็นการเรียงร้อยเป็นสำนวนเก็บออกมาให้มีสีสันมากกว่าเดิม แสดงบทบาทของความเป็นระนาดทุ้มได้อย่างชัดเจน ด้วยการใช้กลวิธีพิเศษด้วยการลักจังหวะและการตีเสียงดูด ทำให้ประโยคมีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น

ตัวอย่างที่ 7

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7 และประโยคที่ 8

ทางระนาดทุ้ม 2 (ทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ)

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

ทางระนาดทุ้ม 1 (ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ)

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

อธิบาย: ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีการแปรทำนองที่คล้ายกันมาก โดยใช้การตีเรียงเสียง (--ด฻ร มฟซล) มีการนำเสียง มี ซึ่งเป็นโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงมาช่วยในการเชื่อมทำนอง ทางระนาดทุ้ม 2 ใช้การเน้นเสียงคู่ 8 ที่เสียง ลา จากนั้นตีเรียงเสียงลงมาหาเสียงตกของทำนองในทางต่ำ (--ซฟ มรด฻ล฻) และเปลี่ยนเป็นการเน้นเสียง ฟา (คู่ 6 กับเสียงตกของทำนอง) ที่จังหวะยก ทางระนาดทุ้ม 2 มีความหลากหลายในการแปรทำนองกว่าทางระนาดทุ้ม 1 อย่างชัดเจน และถ้าลองพิจารณาดูแล้ว ในห้องที่ 4 เสียงตกของการแปรทำนอง (เสียง ลา) ไม่ตรงกับเสียงของทำนองหลัก (เสียง ฟา) แต่ถ้าพิจารณาภาพรวมทั้งประโยค จะพบว่า เป็นเจตนาของผู้ประพันธ์ที่ต้องการให้เห็นความสวยงามของการใช้มือในการบรรเลง และความสอดคล้องของประโยค

2. ทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีการนำโครงสร้างของทำนองหลัก มาใช้ในการขึ้นต้นบทประพันธ์ และในช่วงท้ายของการบรรเลงแต่ละเที่ยว และในการลงจบบทประพันธ์ ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

ทางระนาดทุ้ม 1

- ซล - -	ซซ- - ด	-รมฺ รฺ ด	- ท - ล	- รฺ มฺ -	-ซล ด -	- ซ ล -	ด - - ด
ฟ-- - ซฺ	-- ร - ดฺ	- ม ร ดฺ	- ทฺ - ลฺ	ร - - ม	ฟ-- - ซ	ม - - ดฺ	- - ล -

ทางระนาดทุ้ม 2

- - -รมฺ	- มฺ - รฺ	- มฺ - รฺ	ด ท - -	ล - -ลท	รฺ - ล ซ	ซซ- - ซ	ด - - -
- - ด--	- - ร ร	- - ร -	- - ลฺ -	- - ซ --	- ล - ร	--ซ ร -	- - - -

อธิบาย: ในประโยคนี้ ถือเป็นแนวทางในการบรรเลงขึ้นต้นเพลงเดี่ยวที่บรมครูดนตรีไทยส่วนใหญ่ท่านนิยมนำมาใช้ ซึ่งทางระนาดทุ้มทั้งสองได้ยึดแนวทางเดียวกันนี้ แต่ทางระนาดทุ้ม 2 จะใช้วิธีแสดงการตีย้อยจังหวะในการตบแต่งทำนองมากกว่า บ่งบอกซึ่งความสามารถในเชิงการประพันธ์และความสามารถของผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี

ตัวอย่างที่ 2

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8

ทางระนาดทุ้ม 1

- มฺ - -	มฺ มฺ - -	รฺ รฺ - -	ด ด - -	ซ ซ - -	ล ล - -	ท ท - -	ด ด - -
- - ซ ม	- - ม ร	- - ร ดฺ	- - ดฺ ซฺ	- - ทฺ ลฺ	- - ดฺ ทฺ	- - ร ดฺ	- - - -

ทางระนาดทุ้ม 2

- มฺ - -	- มฺ - -	- รฺ - -	- ด - -	- ซ - -	- ล - -	- ท - -	- ด - -
ม - ซ ม	- - ม ร	- - ร ดฺ	- - ดฺ ซฺ	- - มฺ ลฺ	- - ดฺ ทฺ	- - ซฺ ดฺ	- - ม ร

อธิบาย: ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง ได้มีการนำโครงสร้างของทำนองหลักมาใช้ในการจบของท่อน 2 เที่ยวแรกได้อย่างชัดเจน ซึ่งสามารถทำให้ผู้ฟังรับรู้การดำเนินทำนองได้อย่างชัดเจนว่า ทำนองกำลังดำเนินไปอย่างไร

ตัวอย่างที่ 3

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 10

ทางระนาดทุ้ม 1

- - มม- - - - ม	- มำ - - - - ร ร	- มำ - รำ - - ร -	- ด - - ดฺ - - ซฺ	ซ ซ - - - - - ลฺ	ล ล - - - - - ทฺ	ท ท - - - - - ดฺ	ด ด - รำ - - - ร

ทางระนาดทุ้ม 2

- - - - - - ม	- มำ - รำ - - - ร	ด ท ล รำ ดฺ ทฺ ลฺ รฺ	- ด - ซ - ดฺ - ซฺ	- - - - - - ลฺ	- ล - ท - - - ทฺ	- - - ด - - - ดฺ	- - - รำ - - - ร

อธิบาย: ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 2 นำโครงสร้างของทำนองหลักมาใช้ในการลงจบท่อน 3 เช่นเดียวกับทางระนาดทุ้ม 1 แต่มีการใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีกวาด และตีเสียงคู่ 8 ดำเนินทำนองแล้วจบบทประพันธ์ด้วยการกรอ ที่เสียง เร อย่างสมบูรณ์ ทำให้มีความหลากหลายในการใช้กลวิธีพิเศษมากกว่าอย่างชัดเจน

3. ทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่ต่างกัน ดังต่อไปนี้

3.1 ทางระนาดทุ้ม 1 มีลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่สัมพันธ์กับทำนองหลักจำนวน 25 ประโยค และไม่สัมพันธ์กับทำนองหลักจำนวน 27 ประโยค แสดงให้เห็นได้ว่าผู้ประพันธ์ให้ความสำคัญกับการแปรทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก ในขณะเดียวกันก็เพิ่มความหลากหลายในการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก

3.2 ทางระนาดทุ้ม 2 มีลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่สัมพันธ์กับทำนองหลักจำนวน 32 ประโยค และไม่สัมพันธ์กับทำนองหลักจำนวน 20 ประโยค แสดงให้เห็นได้ว่าผู้ประพันธ์ให้ความสำคัญกับการแปรทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก มากกว่าการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก

4. ทางระนาดทุ้ม 1 มีการแปรทำนองที่หลากหลายกว่าทางระนาดทุ้ม 2 แสดงได้ดังนี้

4.1 ทางระนาดทุ้ม 1 มีการแปรทำนองที่มีการกลับต้นทั้ง 3 ท่อน โดยไม่ซ้ำทำนองเดิม คือ

I A1 I A2 I BC1 I BC2 I DC1 I DC2 I

4.2 ทางระนาดทุ้ม 2 มีการแปรทำนองที่มีการกลับต้นโดยไม่ซ้ำทำนองเดิมในท่อน 1 แต่ท่อน 2 และท่อน 3 มีการกลับต้นโดยซ้ำทำนองเดิม คือ

I A1 I A2 I BC1 I BC1 I DC1 I DC1 I

5. ทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีการตบแต่งทำนองในลักษณะที่เรียกว่า ลักจังหวะ ดังต่อไปนี้

5.1 ทางระนาดทุ้ม 1

- การล่วงหน้า พบในจำนวน 8 ประโยค
- การย้อยจังหวะ พบในจำนวน 30 ประโยค

5.2 ทางระนาดทุ้ม 2

- การล่วงหน้า พบในจำนวน 26 ประโยค
- การย้อยจังหวะ พบในจำนวน 16 ประโยค

แสดงให้เห็นได้ว่า ทางระนาดทุ้ม 1 มีแนวทางในการใช้วิธีลักจังหวะ ประเภทย้อยจังหวะมากกว่าการล่วงหน้า ทางระนาดทุ้ม 2 มีแนวทางในการใช้วิธีลักจังหวะประเภทล่วงหน้ามากกว่าการย้อยจังหวะ

6. ทางระนาดทุ้ม 2 มีการแปรทำนองเรียงร้อยเป็นทำนองเก็บมากกว่าทางระนาดทุ้ม 1 ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8

ทางระนาดทุ้ม 1

- - ว๊ว๊- ด - - ร๋	ม๋ ร๋ - - - - ด ล	ร๋ ด - - - - ล ซ	ด ล - - - - ซ ฟ	- - - ม - ด๲ - -	- - ร ฟ ร ด๲ - -	- - - - ม ร ด๲ ล๲	- - ล - - - ล๲ -

ทางระนาดทุ้ม 2

ม๋ ร๋ - - - - ด ร๋	ม๋ ร๋ - - - - ด ล	ด ล - - - - ซ ล	ด ล - - - - ซ ฟ	ซ ล - - - - ซ ฟ	ซ ฟ - - - - ม ร	ม ร - - - - ด๲ ล๲	- - ล - - - ล๲ -

อธิบาย: ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง แปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยใช้ระบบเสียงสูงดำเนินทำนองแล้วเคลื่อนทำนองลงมาหาระบบเสียงต่ำ ทางระนาดทุ้ม 2 ใช้วิธีการดำเนินทำนองเก็บที่ต่างจากทางระนาดทุ้ม 1 อย่างชัดเจน พร้อมทั้งแสดงความสามารถในการใช้มือในรูปแบบต่างๆ ได้อย่างแม่นยำและโลดโผน ทางระนาดทุ้มทั้งสองจบท่อน 1 ด้วยการใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีล่วงหน้า

ตัวอย่างที่ 2

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

ทางระนาดทุ้ม 1

ด - - ท - - ทฺ -	- ล - - ล - - ซ	ท - - ล - - ลฺ -	- ซ - - ซ - - ฟ	- ฟ - - - ดฺ - ดฺ	- <u>ร ม ฟ</u> - - - -	- - - <u>ร</u> - ดฺ - -	<u>ม ฟ ซ</u> - - - - -

ทางระนาดทุ้ม 2

ล - - ลฺ - - -	- - - ล รฺ ซฺ ลฺ -	ด รำ - - - - ด ล	ด ล - - - - ซ ฟ	ด - ร ม - ดฺ - -	- - ร ฟ ร ดฺ - -	- - ม ซ ม ร - -	- - ฟ - ฟ ม - -

อธิบาย: ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง แปรทำนองตามแบบฉบับของตนอย่างชัดเจน โดยทางระนาดทุ้ม 1 ใช้การตีสลับมือร่วมกับการใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีเสียงดูด แต่ทางระนาดทุ้ม 2 ใช้การดำเนินทำนองเก็บ และแสดงความสามารถของการใช้มือหลายๆ ลักษณะ ในการเรียงร้อยทำนองได้อย่างคล่องแคล่ว

ตัวอย่างที่ 3

ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1

ทางระนาดทุ้ม 1

รำ - รร- ร - - ร	ฟ ร - - - - ดฺ ลฺ	ดฺ ลฺ - - - - ซฺ ฟฺ	- ฟ - - - ฟฺ - -	- - ดฺดฺ- ฟฺ - - ดฺ	- ร ม ฟ - - - -	- - - ด ม ร ดฺ -	- - - ล ท ล - ม

ทางระนาดทุ้ม 2

มำ รำ - - - - ด รำ	มำ รำ - - - - ด ล	ด ล - - - - ซ ล	ด ล - - - - ซ ฟ	ซ ฟ - - - - ม ฟ	ซ ฟ - - - - ม ร	ม ร - - - - ดฺ ร	ม ร - - - - ดฺ -

อธิบาย: ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 1 เพิ่มความหลากหลายในการแปรทำนองมากกว่าทางระนาดทุ้ม 2 อย่างชัดเจน เพราะได้ใช้การตีเสียงสะเดาะ การตีไล่มือ การย้อยจังหวะและการยักย้ายทำนองไปมา ส่วนทางระนาดทุ้ม 2 ใช้การเรียงร้อยเป็นทำนองเก็บจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ โดยใช้การตีสวนมือสลับกับใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้ายและย้อยจังหวะไปตกในประโยคถัดไป

7. ทางระนาดทุ้ม 2 มีการใช้ช่วงเสียงและขั้นคู่เสียง (Range & Interval) กว้างมากกว่าทางระนาดทุ้ม 1 ในการแปรทำนอง โดยใช้การตีลูกถ่างถึงคู่ 15 ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่าง

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5

ทางระนาดทุ้ม 1

- - - ด - - ดฺ -	- ซ - - - ซฺ - รฺ	- ด - ซ - - รฺ ซฺ	- รำ - - - - ซฺ -	ด - - ด ดฺ - ดฺ -	- ซ - - - ซฺ - รฺ	- ด - - - - ซฺ ลฺ	- - - - ทฺ ดฺ - -

ทางระนาดทุ้ม 2

ซฺซฺ - รำ --ซฺ - -	- - ซำ - ซฺ ดฺ - ซฺ	- ซำ - - ดฺ - ซฺ ดฺ	ซำ - ด - - - ดฺ -	ด - ซฺซฺ - - ซฺ --ซฺ	ซ - - - - ซฺ - -	ดฺดฺ - ด - --ดฺ - ซฺ	- ด - - ดฺ - - -

อธิบาย: ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง แสดงความโดดเด่นต่างกัน ทางระนาดทุ้ม 1 แสดงความโดดเด่นในเรื่องของการใช้ลูกถ่างและการเน้นจังหวะ ส่วนทางระนาดทุ้ม 2 แสดงความโดดเด่นด้วยการตีเสียงสะเดาะและแสดงความสามารถของมือซ้ายในการเหวี่ยงอย่างแม่นยำ ด้วยการนำลูกถ่างคู่ 12 (เสียง ซอลต่ำ กับเสียง เรสูง) และลูกถ่างคู่ 15 (เสียง ซอลต่ำ กับเสียง ซอลสูง) มาร่วมในการดำเนินทำนอง

8. ทางระนาดทุ้ม 2 มีการใช้ลูกฝรั่งในการแปรทำนองมากกว่าทางระนาดทุ้ม 1 ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2

ทางระนาดทุ้ม 1

- - ด ล ดฺ - - -	- - - - ซ ม - -	มำ - - - - - ซฺ -	ซ ม - - - - ร ดฺ	ม ซ - - - - ดฺ ร	ม ร - - - - ดฺ ลฺ	- ลฺ - - - - ซฺ มฺ	ซฺ ดฺ - - - - ลฺ ซฺ

ทางระนาดทุ้ม 2

ด - - ดฺ ดฺ - ซฺ -	ซ - ซ - - ดฺ - ม	มำ - มำ - - ม - ม	ซ - ด - - ดฺ - -	รำรำ - มำมำ - --ด --รำ	มำ - รำ - - ด - ล	ด - ลล - - ฟ --ซ	- - ซ - - - ร -

อธิบาย: ในประโยคนี้ มีกลุ่มเสียงปัญจมูลอยู่ในกลุ่มเสียง โด (ทางเพียงออบน) ซึ่งประกอบด้วยกลุ่มเสียงปัญจมูล คือ โด เร มี X ซอล ลา X จะพบได้ว่า ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 2 ได้มีการนำเสียง ซอล โด มี ซอล ซึ่งเป็นพยางค์ที่ 5,1,3,5 ในกลุ่มเสียง มาใช้แปรทำนองซึ่งเป็นการตีกระจายคอร์ด แบบที่เรียกว่า Arpeggio

ตัวอย่างที่ 2

ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 4

ทางระนาดทุ้ม 1

- ฟ - -	- ซ - -	ล - - ล	- ด - -	มˍ - - รˍ	- ด - -	รˍ - - ด	- ล - -
- - ฟ฻ ฟ฻	- - ซ฻ ซ฻	- - ล฻ -	ด฻ - ด฻ ด฻	- - ร -	ด฻ - ด฻ ล฻	- - ด฻ -	ล฻ - ล฻ ซ฻

ทางระนาดทุ้ม 2

ด - ฟฟ-	- ฟ ซ ล	ซ ล ท ด	ท ด รˍ ด	- ซ - -	- ร - -	- ท฻ - -	- ซ - -
- ฟ฻ --ฟ	ด฻ - - ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ	- - ฟ ร	- - ด฻ ท฻	ฟ฻ - ล฻ ซ฻	- - - -

อธิบาย: ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 2 ได้มีการนำเสียงประสานคู่ 4 มาใช้ในการแปรทำนองถึง 5 คู่ด้วยกัน คือเสียง ซอล ลา ที โด เร ส่วนทางระนาดทุ้ม 1 ใช้การตีสลับเป็นคู่ 8 ตามทำนองหลัก

9. ทางระนาดทุ้ม 2 มีการใช้ลูกสะบัดในการแปรทำนองมากกว่าทางระนาดทุ้ม 1 ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

ทางระนาดทุ้ม 1

- ซล - -	ซซ- - ด	-รˍมˍ รˍ ด	- ท - ล	- รˍ มˍ -	-ซล ด -	- ซ ล -	ด - - ด
ฟ-- - ซ฻	-- ร - ด฻	- ม ร ด฻	- ท฻ - ล฻	ร - - ม	ฟ-- - ซ	ม - - ด฻	- - ล -

ทางระนาดทุ้ม 2

- - -รˍมˍ	- มˍ - รˍ	- มˍ - รˍ	ด ท - -	ล - -ลท	รˍ - ล ซ	ซซ- - ซ	ด - - -
- - ด--	- - ร ร	- - ร -	- - ล฻ -	- - ซ --	- ล - ร	--ซ ร -	- - - -

ตัวอย่างที่ 2

ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 3

ทางระนาดทุ้ม 1

- - รร- ซ - - ร	ฟ ร - - - - ด ล	ด ล - - - - ซ ฟ	- ฟ - - - ฟ - ฟ	ดด- - ร --ด - -	ม ฟ - ฟ - ฟ - -	- - ม ฟ ด ร - -	ซ ล - ล - ล - -

ทางระนาดทุ้ม 2

ฟ--ฟ ร -มรู - -	ร--ด ล -ดล - -	-ดร - - ล - ด ล	ด ล - - - - ซ ฟ	ด - ร ม - ด - -	- - ร ฟ ร ด - -	- - ม ซ ม ร - -	- - ฟ ล ฟ ม - -

อธิบาย: ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง แปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับกระสวนของทำนองหลัก โดยใช้ระบบเสียงต่ำดำเนินทำนอง แล้วเคลื่อนทำนองขึ้นไปหาระบบเสียงสูง ทางระนาดทุ้ม 2 ใช้วิธีการตีลูกสะบัดและดำเนินทำนองเก็บที่ต่างจากทางระนาดทุ้ม 1 อย่างชัดเจน พร้อมทั้งแสดงความสามารถในการใช้มือในรูปแบบต่างๆ ได้อย่างแม่นยำและโลดโผน

10. ทางระนาดทุ้ม 2 ใช้การแปรทำนองด้วยการตีกรอที่คู่ 8 และใช้การตีกวาด ซึ่งไม่พบในการแปรทำนองของทางระนาดทุ้ม 1 ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1

ทางระนาดทุ้ม 1

ด - - ท - - ท -	- ล - - ล - - ซ	ท - - ล - - ล -	- ซ - - ซ - - ฟ	- ฟ - - - ด - ด	- <u>ร ม ฟ</u> - - - -	- - - <u>ร</u> - ด - -	<u>ม ฟ ซ</u> - - - - -

ทางระนาดทุ้ม 2

ล - [illegible] - ล - - -	- - - ล ร ซ ล -	ด ร - - - - ด ล	ด ล - - - - ซ ฟ	ด - ร ม - ด - -	- - ร ฟ ร ด - -	- - ม ซ ม ร - -	- - ฟ - ฟ ม - -

อธิบาย: ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง แปรทำนองตามแบบฉบับของตนอย่างชัดเจน โดยทางระนาดทุ้ม 1 ใช้การตีสลับมือร่วมกับการใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีเสียงดูด แต่ทางระนาดทุ้ม 2 ใช้การขึ้นต้นประโยคด้วยการกรอ และดำเนินทำนองเก็บและแสดงความสามารถของการใช้มือหลายๆ ลักษณะในการเรียงร้อยทำนองได้อย่างคล่องแคล่ว

ตัวอย่างที่ 2

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 10

ทางระนาดทุ้ม 1

- - มม- - - - ม	- มำ - - - - ร ร	- มำ - รำ - - ร -	- ด - - ดฺ - - ซฺ	ซ ซ - - - - - ลฺ	ล ล - - - - - ทฺ	ท ท - - - - - ดฺ	ด ด - รำ - - - ร

ทางระนาดทุ้ม 2

- - [illegible] - - - ม	- มำ - รำ - - - ร	ด ท ล รำ ดฺ ทฺ ลฺ รฺ	- ด - ซ - ดฺ - ซฺ	- - [illegible] - - - ลฺ	- ล - ท - - - ทฺ	- - - ด - - - ดฺ	- - - รำ - - - ร

อธิบาย: ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้ม 2 นำโครงสร้างของทำนองหลักมาใช้ในการลงจบท่อน 3 เช่นเดียวกับทางระนาดทุ้ม 1 แต่มีการใช้กลวิธีพิเศษด้วยการตีกวาด และตีเสียงคู่ 8 ดำเนินทำนองแล้วจบบทประพันธ์ด้วยการกรอที่เสียง เร อย่างสมบูรณ์

11. ทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีการใช้สำนวนกลอนที่ไม่คำนึงถึงเสียงตกของทำนองหลักแต่คำนึงถึงความสัมพันธ์ในความต่อเนื่องของสำนวนกลอน และความสวยงามของการใช้มือในการบรรเลง ดังแสดงตัวอย่างได้ในประโยคต่อไปนี้

ตัวอย่างที่ 1

ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7 และ 8

ทางระนาดทุ้ม 1

- - - - - - ดฺ ร	ม ฟ ซ - - - - ลฺ	ล ด - - - ดฺ - ลฺ	ล ด - - - ดฺ - ลฺ	- - ซ ฟ - - - -	- - - - ม ร ดฺ ลฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ลฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ลฺ
- - ดฺ ฟ - - - ดฺ	- - - - - ฟฺ - -	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ซฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ลฺ	- - ดฺ ฟ ดฺ	- - - - - ลฺ - -	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ซฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ฟฺ

ทางระนาดทุ้ม 2

- - - - - - ดฺ ร	ม ฟ ซ ล - - - ลฺ	- ด - ล - - มฺ ลฺ	- ด - ล - - มฺ ลฺ	- - ซ ฟ - - - -	- - - - ม ร ดฺ ลฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ลฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ลฺ
- - ดฺ ฟ - - - ดฺ	- - - - - ฟฺ - -	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ซฺ	- ดฺ - ฟ - - - ดฺ	- - ดฺ ฟ ลฺ - - ดฺ	- - - - - ลฺ - -	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ซฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ฟฺ

อธิบาย: ในประโยคนี้ ทางระนาดทุ้มทั้งสอง ใช้วิธีการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับเสียงตกของทำนองหลัก แต่คำนึงถึงความสวยงามของการใช้มือในการบรรเลง และเป็นการมองภาพรวมทั้งประโยค คือ เป็นทำนองที่เคลื่อนหาเสียงตกในทางอ้อม

การใช้กลวิธีพิเศษที่ผู้ประพันธ์แต่ละท่านได้ตบแต่งขึ้น

1. ทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีการใช้มือซ้ายและมือขวาในการบรรเลงดำเนินทำนองได้ตามหลักการปฏิบัติระนาดทุ้มขั้นสูง ดังนี้

1.1 การตีกระทบสองเสียง

1.2 การใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย

1.3 การใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา

2. ทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีการใช้มือซ้ายและมือขวาที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันอย่างเป็นระบบ เช่น

2.1 การจบประโยคด้วยมือซ้ายแล้วขึ้นประโยคใหม่ด้วยมือขวา

2.2 การจบประโยคด้วยมือขวาแล้วขึ้นประโยคใหม่ด้วยมือซ้าย

3. ทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีการใช้กลวิธีพิเศษแสดงความสามารถในเชิงการประพันธ์ในหลายลักษณะ เช่น

3.1 การตีเสียงสะบัด

3.2 การตีเสียงสะเดาะ

3.3 การตีเสียงดูด

3.4 การตีลูกถ่างเป็นคู่ต่างๆ

3.5 การใช้มือซ้ายในการตีเรียงเสียง 4 เสียง

3.6 การใช้มือซ้ายเหวี่ยงดำเนินทำนองเป็นคู่ 2,3 และ 4

3.7 การตีสวนมือเข้าและการตีสวนมือออก

3.8 การตีเสียงสะบัดแบบกระชั้น

จากการศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบการประพันธ์ทำนอง เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ระหว่างทางครูสมภพ ขำประเสริฐ กับทางท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) สามารถนำมาสรุปได้ดังต่อไปนี้

กระสวนของทำนองเพลง

ลักษณะที่เหมือนกัน

1. ลักษณะกระสวนของทำนองเพลงของเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ มีลักษณะคล้ายกับทางระนาดทุ้มของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ดังต่อไปนี้

- ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 5
- ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 4
- ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6
- ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3
- ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1
- ท่อน 3 เที่ยวแรก ประโยคที่ 6
- ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7
- ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8

2. ทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีการนำโครงสร้างของทำนองหลัก มาใช้ในการขึ้นต้นบทประพันธ์ และในช่วงท้ายของการบรรเลงแต่ละเที่ยว และในการลงจบบทประพันธ์ ดังประโยคต่อไปนี้

- ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1
- ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8
- ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 10

3. ทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีการใช้สำนวนกลอนที่ไม่คำนึงถึงเสียงตกของทำนองหลักแต่คำนึงถึงความสัมพันธ์ในความต่อเนื่องของสำนวนกลอน และความสวยงามของการใช้มือในการบรรเลง ดังประโยคต่อไปนี้

- ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7 และ 8

ลักษณะที่แตกต่างกัน

1. ทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลงที่แตกต่างกัน ดังนี้

1.1 ทางระนาดทุ้ม 1 มีการแปรทำนองที่มีการกลับต้นทั้ง 3 ท่อน โดยไม่ซ้ำทำนองเดิม คือ

I A1 I A2 I BC1 I BC2 I DC1 I DC2 I

ผู้ประพันธ์ให้ความสำคัญกับการแปรทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก ในขณะเดียวกันก็เพิ่มความหลากหลายในการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก ให้ความสำคัญกับกระสวนของทำนองเพลง โดยเน้นความหลากหลายในการแปรทำนอง (สำนวนกลอน)

1.2 ทางระนาดทุ้ม 2 มีการแปรทำนองที่มีการกลับต้น โดยไม่ซ้ำทำนองเดิมในท่อน 1 แต่ท่อน 2 และท่อน 3 มีการกลับต้นโดยซ้ำทำนองเดิม คือ

I A1 I A2 I BC1 I BC1 I DC1 I DC1 I

ผู้ประพันธ์ให้ความสำคัญกับการแปรทำนองที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก มากกว่าการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก แต่ให้ความสำคัญในการใช้กลวิธีพิเศษ เช่น การหลอกล่อกับจังหวะ การดำเนินเป็นทำนองเก็บ การเลือกใช้ช่วงเสียงและขั้นคู่เสียงที่กว้างมากกว่า การใช้ลูกฝรั่ง การใช้ลูกสะบัด การตีกรอและการตีกวาด โดยเน้นความหลากหลายในการใช้มือในการบรรเลง (ความโลดโผน)

2. ทางระนาดทุ้ม 1 มีการแปรทำนองในลักษณะกลอนฝาก ซึ่งไม่พบในทางระนาดทุ้ม 2

3. ทางระนาดทุ้ม 2 มีการแปรทำนองเรียงร้อยเป็นทำนองเก็บมากกว่าทางระนาดทุ้ม 1 ดังประโยคต่อไปนี้

- ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 8
- ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1
- ท่อน 2 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1

4. ทางระนาดทุ้ม 2 มีการใช้ช่วงเสียงและขั้นคู่เสียง (Range & Interval) กว้างมากกว่าทางระนาดทุ้ม 1 ในการแปรทำนอง โดยใช้การตีลูกถ่างถึงคู่ 15 ดังประโยคต่อไปนี้

- ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5

ลักษณะจังหวะในการบรรเลง

ลักษณะที่เหมือนกัน

ทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีการใช้วิธีลักจังหวะด้วยการเน้นเสียงที่จังหวะยกในพยางค์ที่ 2 เพื่อเพิ่มความหลากหลายให้แก่สำนวนกลอน

ลักษณะที่แตกต่างกัน

ทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีการตบแต่งทำนองในลักษณะที่เรียกว่า ลักจังหวะ ดังต่อไปนี้

- ทางระนาดทุ้ม 1 มีแนวทางในการใช้วิธีลักจังหวะ ประเภทย้อยจังหวะมากกว่าการล่วงหน้า
- ทางระนาดทุ้ม 2 มีแนวทางในการใช้วิธีลักจังหวะ ประเภทล่วงหน้ามากกว่าการย้อยจังหวะ

การใช้กลวิธีพิเศษที่ผู้ประพันธ์แต่ละท่านได้ตบแต่งขึ้น

ลักษณะที่เหมือนกัน

1. ทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีการใช้มือซ้ายและมือขวาในการบรรเลงดำเนินทำนองได้ตามหลักการปฏิบัติระนาดทุ้มขั้นสูง เช่น
   1.1 การตีกระทบสองเสียง
   1.2 การใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย
   1.3 การใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา
2. ทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีการใช้มือซ้ายและมือขวาที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันอย่างเป็นระบบ เช่น
   2.1 การจบประโยคด้วยมือซ้ายแล้วขึ้นประโยคใหม่ด้วยมือขวา
   2.2 การจบประโยคด้วยมือขวาแล้วขึ้นประโยคใหม่ด้วยมือซ้าย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

3. ทางระนาดทุ้มทั้งสอง มีการใช้กลวิธีพิเศษแสดงความสามารถในเชิงการประพันธ์ในหลายลักษณะ เช่น

3.1 การตีเสียงสะบัด

3.2 การตีเสียงสะเดาะ

3.3 การตีเสียงดูด

3.4 การตีลูกถ่างเป็นคู่ผสมต่างๆ

3.5 การใช้มือซ้ายเหวี่ยงดำเนินทำนองเป็นคู่ 2,3 และ 4

3.6 การตีสวนมือเข้าและการตีสวนมือออก

3.7 การตีเสียงสะบัดแบบกระชั้น

ลักษณะที่แตกต่างกัน

1. ทางระนาดทุ้ม 2 มีการใช้ลูกฝรั่งในการแปรทำนองมากกว่าทางระนาดทุ้ม 1 ดังประโยคต่อไปนี้

- ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2
- ท่อน 1 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 4

2. ทางระนาดทุ้ม 2 มีการใช้ลูกสะบัดในการแปรทำนองมากกว่าทางระนาดทุ้ม 1 ดังประโยคต่อไปนี้

- ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1
- ท่อน 1 เที่ยวแรก ประโยคที่ 3

3. ทางระนาดทุ้ม 2 ใช้วิธีการตีลูกสะบัดและดำเนินทำนองเก็บที่ต่างจากทางระนาดทุ้ม 1 อย่างชัดเจน พร้อมทั้งแสดงความสามารถในการใช้มือในรูปแบบต่างๆ ได้อย่างแม่นยำและโลดโผน

4. ทางระนาดทุ้ม 2 ใช้การแปรทำนองด้วยการตีกรอที่คู่ 8 และใช้การตีกวาด ซึ่งไม่พบในการแปรทำนองของทางระนาดทุ้ม 1 ดังประโยคต่อไปนี้

- ท่อน 2 เที่ยวแรก ประโยคที่ 1
- ท่อน 3 เที่ยวกลับ ประโยคที่ 10

ลักษณะรูปแบบกระสวนของทำนองเพลง และการใช้กลวิธีพิเศษของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ และทางของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่ได้สรุปจากการศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบดังกล่าว จึงนับเป็นสิ่งที่แสดงออกซึ่งความรู้ความสามารถและประสบการณ์ของครูสมภพ ขำประเสริฐ ผู้ได้รับการประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้จากบรมครูดนตรีไทย และได้นำมาบูรณาการ สร้างสรรค์เป็นเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น อันถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมภูมิปัญญา ที่แสดงออกถึงความเป็นอัจฉริยะทางดนตรีไทยของท่าน อันควรค่าแก่การอนุรักษ์ไว้ให้อนุชนรุ่นหลัง และเป็นแนวทางในการพัฒนาวงการดุริยางคศิลป์ไทยให้เจริญก้าวหน้าสืบไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5

สรุปและข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาประวัติชีวิตและผลงานของครูสมภพ ขำประเสริฐ ศึกษาวิเคราะห์การประพันธ์เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ และการศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบการประพันธ์เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้นระหว่างทางครูสมภพ ขำประเสริฐ กับทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) สามารถสรุปได้ดังต่อไปนี้

ประวัติชีวิตและผลงานของครูสมภพ ขำประเสริฐ

ครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้รับการประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ด้านดนตรีไทยจากบรมครูดนตรีไทยหลายท่านด้วยกัน ท่านได้รับมอบให้เป็นพิธีกรผู้อ่านโองการไหว้ครูดนตรีไทย ท่านมีความเป็นเลิศด้านการบรรเลงปี่พาทย์โดยเฉพาะฆ้องวงใหญ่และระนาดทุ้ม อันเป็นที่ยอมรับกันในวงการดนตรีไทย ท่านมีผลงานทางดนตรีไทยในหลายๆ ด้าน ทั้งหมดนี้ ล้วนเป็นสิ่งที่ยืนยันถึงความสมบูรณ์ในคุณวุฒิทางดนตรีไทยของท่าน

จากการศึกษาประวัติความเป็นมาของเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้นทางครูสมภพ ขำประเสริฐ พบว่า เกิดจากการคิดประดิษฐ์ทำนองขึ้น ด้วยความรู้ความสามารถของครูสมภพ ขำประเสริฐ โดยยึดเค้ามูลเดิมของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และท่านได้ใช้ความรู้ความสามารถและประสบการณ์ที่ได้รับ นำมาบูรณาการ สร้างสรรค์ขึ้นเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน

เหตุปัจจัย แรงบันดาลใจในการประพันธ์ เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้นทางครูสมภพ ขำประเสริฐ คือ ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ในการบรรเลงของท่านและลูกศิษย์ แสดงให้เห็นถึงความรู้ความสามารถและเพื่อเป็นประโยชน์ในกิจการของวงดนตรีไทยที่ท่านควบคุม

เหตุปัจจัย แรงบันดาลใจในการถ่ายทอด เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้นทางครูสมภพ ขำประเสริฐ คือ มีจุดประสงค์ที่จะนำไปใช้ในการบรรเลงประกวดประชัน หรือเพื่อเป็นประโยชน์ในกิจการของวงดนตรีไทยที่ท่านควบคุม และเป็นความต้องการของลูกศิษย์ในสถาบันที่ท่านได้ไปเป็นวิทยากรผู้สอนดนตรีไทย เพื่อนำไปใช้เป็นวิชาความรู้ในการสอนบุคคลอื่นต่อไป

เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ

ลักษณะกระสวนของทำนองเพลง

1. มีการนำโครงสร้างของทำนองหลัก มาใช้ในบทประพันธ์ ถือเป็นการให้ความสำคัญกับโครงสร้างของทำนองหลักตามหลักการประพันธ์เพลงเดี่ยวโดยขนบไทย
2. มีการให้ความสำคัญกับกระสวนของทำนองหลักแต่ในขณะเดียวกันก็ต้องการที่จะเพิ่มความหลากหลายในการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก
3. มีการคำนึงถึงความต่อเนื่องสัมพันธ์กันกับประโยคก่อนหน้าและประโยคถัดไป
4. มีการนำโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงปัญจมูล เข้ามาเป็นตัวเชื่อมทำนองในประโยค
5. มีการเรียงร้อยทำนองเคลื่อนไหวเหมือนกับลูกคลื่น
6. มีการใช้สำนวนกลอนที่ไม่คำนึงถึงเสียงตกของทำนองหลัก แต่คำนึงถึงความสัมพันธ์ในความต่อเนื่องของสำนวนกลอนและความสวยงามของการใช้มือในการบรรเลง
7. มีการประพันธ์ที่ใช้วิธีล้อเลียนสำเนียงกับประโยคที่ได้เคยแปรทำนองไปแล้ว และในประโยคต้นที่มีการบรรเลงซ้ำกัน ผู้ประพันธ์แปรทำนองให้ต่างกันในหลากหลายรูปแบบ
8. มีการให้ความสำคัญกับกระสวนของทำนองเพลง โดยเน้นความหลากหลายในการแปรทำนอง (สำนวนกลอน) มากกว่าความหลากหลายในการใช้มือในการบรรเลง (ความโลดโผน)

ลักษณะจังหวะในการบรรเลง

1. ใช้วิธีลักจังหวะ ด้วยการเน้นเสียงที่จังหวะยก (พยางค์ที่ 2)
2. ใช้วิธีหลอกล่อกับจังหวะประเภทย้อยจังหวะมากกว่าการล่วงหน้า

การใช้กลวิธีพิเศษ

พบการใช้กลวิธีพิเศษที่เป็นเอกลักษณ์ของการบรรเลงระนาดทุ้มขั้นสูง ดังต่อไปนี้

1. มีการใช้มือซ้ายในการดำเนินทำนองเพียงข้างเดียวในหลายประโยค
2. มีการใช้ลูกถ่างเป็นคู่ผสมต่างๆ
3. มีการใช้ลูกฝรั่งในการตีข้ามเสียงแบบที่เรียกว่า ตีกระจายคอร์ด
4. มีการตีกระทบสองเสียง

5. มีการใช้มือซ้ายและมือขวาที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันอย่างเป็นระบบ
6. มีการตีเสียงสะบัด
7. มีการตีเสียงสะเดาะ
8. มีการตีเสียงดูด
9. มีการใช้มือในการตีเรียงเสียง 4 เสียง
10. มีการใช้มือซ้ายเหวี่ยงดำเนินทำนองเป็นคู่ 2,3 และ 4
11. มีการตีเสียงสะบัดแบบกระชั้น

การศึกษาวิเคราะห์เปรียบเทียบการประพันธ์เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ระหว่างทางครูสมภพ ขำประเสริฐกับทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

ตารางเปรียบเทียบการประพันธ์เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ระหว่างทางครูสมภพ ขำประเสริฐกับทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

ลักษณะการประพันธ์เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้นทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ที่ได้รับอิทธิพลจากทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ
- การนำโครงสร้างของทำนองหลักมาใช้ในการขึ้นต้นและในการลงจบบทประพันธ์ - การให้ความสำคัญกับกระสวนของทำนองหลักแต่ในขณะเดียวกันก็ต้องการที่จะเพิ่มความหลากหลายในการแปรทำนองที่ไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก - การคำนึงถึงความต่อเนื่องสัมพันธ์กันกับประโยคก่อนหน้าและประโยคถัดไป - การนำโน้ตที่อยู่นอกกลุ่มเสียงปัญจมูล เข้ามาเชื่อมทำนองในประโยค ให้เกิดความสนิทสนมกลมกลืน - การเรียงร้อยทำนองเคลื่อนไหวเหมือนกับลูกคลื่น - การใช้สำนวนกลอนที่ไม่คำนึงถึงเสียงตกของทำนองหลัก แต่คำนึงถึงความสัมพันธ์ในความต่อเนื่องของสำนวนกลอนและความสวยงามของการใช้มือในการบรรเลง - การล้อเลียนสำเนียงกับประโยคที่ได้เคยแปรทำนองไปแล้ว และในประโยคต้นที่มีการบรรเลงซ้ำกัน มีการแปรทำนองให้ต่างกันในหลากหลายรูปแบบ - การเน้นที่จังหวะยกในพยางค์ที่ 2 ของห้องเพลง - การใช้มือซ้ายในการดำเนินทำนองเพียงข้างเดียว แสดงถึงกำลังความสามารถของมือซ้าย - การใช้มือซ้ายและมือขวาที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกันอย่างเป็นระบบ

<table>
<tr><td rowspan="5">ลักษณะกระสวนของทำนองเพลง</td><td colspan="2">ลักษณะที่เหมือนกัน</td></tr>
<tr><td colspan="2">- การนำโครงสร้างของทำนองหลักมาใช้ในการขึ้นต้นบทประพันธ์และในช่วงท้ายของแต่ละเที่ยว และในการลงจบบทประพันธ์
- การใช้สำนวนกลอนที่ไม่คำนึงถึงเสียงตกของทำนองหลักแต่คำนึงถึงความสัมพันธ์ในความต่อเนื่องของสำนวนกลอน และความสวยงามของการใช้มือในการบรรเลง</td></tr>
<tr><td colspan="2">ลักษณะที่แตกต่างกัน</td></tr>
<tr><td>ทางระนาดทุ้ม 1</td><td>ทางระนาดทุ้ม 2</td></tr>
<tr><td>- มีการแปรทำนองที่กลับต้นโดยไม่ซ้ำทำนองเดิมทั้ง 3 ท่อน
- เน้นความหลากหลายในการแปรทำนอง (สำนวนกลอน)
- มีการแปรทำนองในลักษณะกลอนฝาก
- มีการแปรทำนองเรียงร้อยเป็นทำนองเก็บน้อยกว่า
- มีการใช้ช่วงเสียงและขั้นคู่เสียงถึงคู่ 13 ในการแปรทำนอง
- มีการใช้ลูกฝรั่งในการแปรทำนองน้อยกว่า</td><td>- มีการแปรทำนองที่กลับต้นโดยไม่ซ้ำทำนองเดิมในท่อน 1 แต่ท่อน 2 กับท่อน 3 กลับต้นโดยซ้ำทำนองเดิม
- เน้นความหลากหลายในการใช้มือบรรเลง (ความโลดโผน)
- ไม่พบการแปรทำนองในลักษณะกลอนฝาก
- มีการแปรทำนองเรียงร้อยเป็นทำนองเก็บมากกว่า
- มีการใช้ช่วงเสียงและขั้นคู่เสียงถึงคู่ 15 ในการแปรทำนอง
- มีการใช้ลูกฝรั่งในการแปรทำนองมากกว่า</td></tr>
<tr><td rowspan="5">ลักษณะจังหวะในการบรรเลง</td><td colspan="2">ลักษณะที่เหมือนกัน</td></tr>
<tr><td colspan="2">- มีการใช้วิธีลักจังหวะด้วยการเน้นเสียงที่จังหวะยกในพยางค์ที่ 2 เพื่อเพิ่มความหลากหลายให้แก่สำนวนกลอน</td></tr>
<tr><td colspan="2">ลักษณะที่แตกต่างกัน</td></tr>
<tr><td>ทางระนาดทุ้ม 1</td><td>ทางระนาดทุ้ม 2</td></tr>
<tr><td>- ใช้วิธีลักจังหวะประเภทย้อยจังหวะมากกว่าการล่วงหน้า</td><td>- ใช้วิธีลักจังหวะประเภทล่วงหน้ามากกว่าการย้อยจังหวะ</td></tr>
</table>

<table>
<tr><td rowspan="5">การใช้กลวิธีพิเศษ</td><td colspan="2">ลักษณะที่เหมือนกัน</td></tr>
<tr><td colspan="2">มีการใช้มือซ้ายและมือขวาในการบรรเลงดำเนินทำนองได้ตามหลักการปฏิบัติระนาดทุ้มตามขนบไทย ดังนี้
- การใช้มือขวาตีไล่ลงตามมือซ้าย
- การใช้มือซ้ายตีไล่ขึ้นตามมือขวา
- การจบประโยคด้วยมือซ้ายแล้วขึ้นประโยคใหม่ด้วยมือขวา
- การจบประโยคด้วยมือขวาแล้วขึ้นประโยคใหม่ด้วยมือซ้าย
- การตีกระทบสองเสียง
- การตีเสียงสะบัด
- การตีเสียงสะเดาะ
- การตีเสียงดูด
- การตีลูกถ่างเป็นคู่ต่างๆ
- การใช้มือซ้ายเหวี่ยงดำเนินทำนองเป็นคู่ 2,3 และ 4
- การตีสวนมือเข้าและการตีสวนมือออก
- การตีเสียงสะบัดแบบกระชั้น</td></tr>
<tr><td colspan="2">ลักษณะที่แตกต่างกัน</td></tr>
<tr><td>ทางระนาดทุ้ม 1</td><td>ทางระนาดทุ้ม 2</td></tr>
<tr><td>- มีการใช้ลูกสะบัดในการแปรทำนองน้อยกว่า
- ไม่พบการตีกรอ
- ไม่พบการตีกวาด
- ไม่พบการตีประสานเป็นคู่ 4 ในการดำเนินทำนอง</td><td>- มีการใช้ลูกสะบัดในการแปรทำนองมากกว่า
- มีการตีกรอเป็นคู่ 8
- มีการตีกวาด
- มีการตีประสานเป็นคู่ 4 ในการดำเนินทำนอง</td></tr>
</table>

สรุป จากตารางเปรียบเทียบจะเห็นได้ว่า เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ มีลักษณะที่เหมือนกับทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในด้านลักษณะกระสวนของทำนองเพลง ลักษณะจังหวะในการบรรเลง และการใช้กลวิธีพิเศษ จึงสันนิษฐานได้ว่า ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ได้รับอิทธิพลมาจากทางท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะอย่างชัดเจน ผู้วิจัยมีความเห็นว่า น่าจะเป็นเพราะครูสมภพ ขำประเสริฐ เป็นลูกศิษย์ของท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ได้สัมผัสคลุกคลีกับแวดวงนักดนตรีที่เป็นลูกศิษย์ของท่านครูหลวงประดิษฐ์

ไพเราะ ได้ยินได้ฟังทางเดี่ยวระนาดทุ้มที่ประพันธ์โดยท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะมาก่อน และบวกกับประสบการณ์ที่ได้เคยศึกษากับท่าน จึงเป็นเหตุให้ผลงานการประพันธ์เพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ ปรากฏลักษณะที่เหมือนกับทางท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะอย่างเห็นได้ชัดเจน

ข้อเสนอแนะ

1. ในสถาบันการศึกษาและภูมิปัญญาท้องถิ่น ที่มีหลักสูตรและการจัดการเรียนการสอนทางดุริยางคศิลป์ไทย มีผลงานวิจัยและผลงานการประพันธ์เพลงที่เกี่ยวกับการบรรเลงระนาดทุ้มในหลายลักษณะ ควรมีการศึกษาวิจัยให้มากยิ่งขึ้น

2. เพลงสารถี 3 ชั้น ยังมีการศึกษาเป็นจำนวนไม่มากและขาดความหลากหลาย โดยพบแต่เพียงระนาดเอก ซออู้และการศึกษาเกี่ยวกับเพลงเรื่องสารถี ซึ่งยังมีผลงานการประพันธ์เกี่ยวกับเพลงสารถี 3 ชั้น ในอีกหลายลักษณะในเครื่องดนตรีชนิดต่างๆ ที่มีความน่าสนใจในการนำมาศึกษาวิจัย เพื่อก่อให้เกิดคุณประโยชน์ต่อวงการดุริยางคศิลป์ไทย

3. ผลงานของครูสมภพ ขำประเสริฐ นอกจากเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้นนี้ ยังพบว่า มีผลงานเพลงที่ท่านได้รับการถ่ายทอดสืบต่อจากบรมครูดนตรีไทย และผลงานการประพันธ์ที่ท่านบูรณาการ สร้างสรรค์อีกหลายบทเพลง ที่ควรมีการนำมาศึกษาวิจัยเพิ่มขึ้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

กฤษฎา ด่านประดิษฐ์. **สัมภาษณ์**, 14 พฤษภาคม 2549, 10 มิถุนายน 2549, 15 กรกฎาคม 2549.

กี จันทศร. **เพลงเรื่องสารถี : กรณีศึกษาทางบ้านขมิ้นและทางวัดกัลยาณมิตาวาส**. สารนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2546.

โกวิท แก้วสุวรรณ. **สัมภาษณ์**, 27 มิถุนายน 2549, 14 กรกฎาคม 2549.

ครูเงิน. **เพลงไทยตามนัยประวัติ**. กรุงเทพมหานคร: สมหมายการพิมพ์, 2524.

เจนดุริยางค์, พระ. **แบบเรียน ดุริยางค์ศาสตร์สากล ฉบับทูลเกล้าทูลกระหม่อมถวาย**. พิมพ์ครั้งที่ 4. โรงพิมพ์กรมแผนที่ทหาร, 2527.

ดุษฎี มีป้อม. **การศึกษาลักษณะทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงพญาโศกของครูพุ่ม บาปุยะวาทย์**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2544.

ธรรมภณ จงรัมย์. **การศึกษาทางซออู้เพลงสารถี 3 ชั้น**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2546.

ธุรกิจบัณฑิตย์, มหาวิทยาลัย. **บันทึกประวัติ นายสมภพ ขำประเสริฐ** [เทปตลับ]. ศูนย์วัฒนธรรม มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์: 2536.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา และ ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. **สาส์นสมเด็จ เล่ม 2**. พิมพ์ครั้งที่ 1. โรงพิมพ์คุรุสภา, 2505.

น้ำว้า ร่มโพธิ์ทอง. **สัมภาษณ์**, 24 มิถุนายน 2549.

บรรณาธิการ. **เพลงดนตรี**. ปีที่ 10 ฉบับที่ 10 สิงหาคม 2547 นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล, 2547.

บุญฑรี นาคทิม. **บันทึกประวัติ นายสมภพ ขำประเสริฐ**. กรุงเทพมหานคร: ศูนย์วัฒนธรรม มหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์, 2536. (พิมพ์ดีด)

บุษกร สำโรงทอง. **การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี**. พิมพ์ครั้งที่ 1. โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2539.

พิชิต ชัยเสรี. **สัมภาษณ์**, 5 กันยายน 2549

พิชิต ชัยเสรี. **เอกสารรายวิชา 3503366 พุทธธรรมในดนตรีไทย**. กรุงเทพมหานคร: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2540. (อัดสำเนา)

พูนพิศ อมาตยกุล. สยามสังคีต. **สยามรัฐ** (21 พฤศจิกายน 2524): 9.

ไพฑูรย์ เฉยเจริญ. **การวิเคราะห์ทางระนาดทุ้มเพลงเชิดจีน**. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2542.

ไพฑูรย์ เฉยเจริญ. **สัมภาษณ์**, 6 มิถุนายน 2549.

มนตรี ตราโมท. **ดุริยสาส์น ของ มนตรี ตราโมท ที่ระลึกงานพระราชทานเพลิงศพ นายมนตรี ตราโมท 22 ตุลาคม 2538**. กรุงเทพมหานคร: ธนาคารกสิกรไทย จำกัด (มหาชน), 2538.

มนตรี ตราโมท. **ศัพท์สังคีต**. กรมศิลปากร, 2507.

มนตรี ตราโมท. **โสมส่องแสง : ชีวิตดนตรีไทย ของ มนตรี ตราโมท**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2527.

มหาวิทยาลัย, ทบวง. **เกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์ประกายพรึก, 2538.

ราชบัณฑิตยสถาน. **สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน**. พิมพ์ครั้งที่ 1. โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณราชวิทยาลัย, 2540.

ราชบัณฑิตยสถาน. **สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: อรุณการพิมพ์, 2542.

วิบูลย์ธรรม เพียรพงษ์. **สัมภาษณ์**, 21 มิถุนายน 2549.

ศรีนครินทรวิโรฒ, มหาวิทยาลัย. **ที่ระลึก งานดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 22**. โรงพิมพ์ชวนพิมพ์, 2533.

ศิลปากร, กรม. **โน้ตเพลงไทย เล่ม 3 พร้อมคำอธิบายเพลง กรมศิลปากรจัดพิมพ์เฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในมหามงคลวโรกาส ฉลองสิริราชสมบัติครบ 50 ปี พุทธศักราช 2539**. พิมพ์ครั้งที่ 1. โรงพิมพ์ชวนพิมพ์, 2539.

สมพงษ์ ภู่สร. **สัมภาษณ์**, 20 มิถุนายน 2549, 27 มิถุนายน 2549.

สมภพ ขำประเสริฐ. ต้นฉบับตัวเขียน, 2536.

สมภพ ขำประเสริฐ. **เรียนดนตรีอย่างไรถึงจะดี**. โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร วิทยาเขต พระราชวังสนามจันทร์ นครปฐม, 2532.

สันทัด ตัณฑนันทน์. **บันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลอย่างไร**. กรุงเทพมหานคร: สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, 2538.

สุราชดิษฐ์ ศรีสัตย์ชยะ. **วิเคราะห์ทางเดี่ยวระนาดเอก เพลงสารถี 3 ชั้น กรณีศึกษาทางของครูสกล แก้วเพ็ญกาศ**. งานวิจัยปริญญาบัณฑิต, ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2541.

เสนาะ หลวงสุนทร. **สัมภาษณ์**, 3 กรกฎาคม 2549, 16 กรกฎาคม 2549.

หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง), มูลนิธิ. **ลงรัก ปิดทอง เพลงดี ที่บ้านบาตร 4**. [เทปบันทึกเสียง]. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง), 2544.

อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนางประชิต ขำประเสริฐ 24 ตุลาคม 2545. นครราชสีมา: สมบูรณ์พริ้นติ้ง, 2545.

อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายประสิทธิ์ ถาวร 9 มีนาคม 2546. กรุงเทพมหานคร: ไอเดียสแควร์, 2546.

อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพนายสมภพ ขำประเสริฐ 27 มิถุนายน 2543. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ดาว, 2543.

อุทัย แก้วละเอียด. **สัมภาษณ์**, 8 กรกฎาคม 2549, 16 กรกฎาคม 2549.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. **ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 5. ศิริวิทย์, 2530.

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ภาคผนวก

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพลงสารถี 3 ชั้น

ฆ้องวงใหญ่ **ท่านครูพระประดิษฐ์ไพเราะ**

ท่อน 1 **(มี ดุริยางกูร หรือครูมีแขก)**

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

กลับต้น

ท่อน 2

- - - - - - - ลฺ	- ล - ล - - - ลฺ	- ด - ล - ดฺ - ลฺ	- ซ - ฟ - ซฺ - ฟฺ	- ร - - - ลฺ - ซฺ	ดฺ ดฺ - - - - - ฟฺ	ฟ ฟ - - - - - ซฺ	ซ ซ - ล - - - ลฺ
- - - ซ ล - - ฟ -	- ด - รำ - ดฺ - ร	- ฟ - รำ - ฟ - ร	- ด - ล - ดฺ - ลฺ	- ด - รำ - ดฺ - ร	- ด - - - ดฺ - ลฺ	ล ล - - - - - ซฺ	ซ ซ - ฟ - - - ฟฺ
- - ล - - - - ซ	ล - ซ - - ฟ - ร	ฟ - ซ - - ร - ฟ	ซ - ฟ - - ร - ดฺ	- - ทฺ - - - - ลฺซฺ	- - - ดฺ - ลฺ - ซฺ	- - - - - ลฺ - -	- ดฺร - ฟ ทฺ- - - ฟฺ
- ด - ฟ - ซฺ - ฟฺ	- - ซ ล - - - ลฺ	- ด - ล - ดฺ - ลฺ	- ซ - ฟ - ซฺ - ฟฺ	- ร - - - ลฺ - ซฺ	ดฺ ดฺ - - - - - ฟฺ	ฟ ฟ - - - - - ซฺ	ซ ซ - ล - - - ลฺ
- ล - ล - - ซ -	- ซ - - ซ ฟ - ฟ	ล ซ - ซ - - ฟ -	- ฟ - - ฟ ร - ร	ซ ฟ - ฟ - - ร -	- ด - - ร ดฺ - ดฺ	ฟ ร - ร - - ดฺ -	- ดฺ - - ดฺ ลฺ - ลฺ
- - - ซ ล - - ฟ -	- ด - รำ - ดฺ - ร	- ฟ - รำ - ฟ - ร	- ด - ล - ดฺ - ลฺ	- ด - รำ - ดฺ - ร	- ด - - - ดฺ - ลฺ	ล ล - - - - - ซฺ	ซ ซ - ฟ - - - ฟฺ
- - ดฺ ร - ลฺ - -	- ฟ - ร ดฺ - ดฺ -	- - ดฺ ร ดฺ ลฺ - -	- - ฟ ซ ดฺ รฺ - -	- - ล ท ฟ ซ - -	ด ท - - - - ล ซ	ด ล - - - - ซ ฟ	ล ซ - - - - ฟ ร
- - มำ มำ - ม - -	- มำ - - - ซ - ร	รำ รำ - - - - - ดฺ	ด ด - - - - - ซฺ	ซ ซ - - - - - ลฺ	ล ล - - - - - ทฺ	ท ท - - - - - ดฺ	ด ด - รำ - - - ร

กลับต้น

ท่อน 3

- - - ร̶ - - - ร	- - ม̶ ม̶ - ม - -	- - - ม̶ - - - ซ	- - ม̶ ม̶ - ม - -	- - - ร̶ - - - ร	- - ม̶ ม̶ - ม - -	- ร̶ - - - ร - ม	- ม̶ - ม̶ - - - -
- - ด - - - - ดฺ	ด ด - - - - - ร	ร̶ ร̶ - - - - - ม	ม̶ ม̶ - ม̶ - - - ซ	- - ด - - - - ล	ด - ล - - ซ - ม	ซ - ล - - ม - ซ	ล - ซ - - ม - ร
- - - - - - ร ม	ซ ล - - - - ซ ม	- - - - - - ร ม	ซ ล - - - - ซ ม	- - - - - - ร ม	ซ ล ท ด - - - -	- - ร̶ ด - - - -	ท ล - - - - ซ ม
- - ดฺ - - - - ซฺ	ดฺ ดฺ - - - - - ลฺ	ร ร - - - - - ทฺ	ม ม - ซ - - - ซฺ	- - ด - - - - ล	ด - ล - - ซ - ม	ซ - ล - - ม - ซ	ล - ซ - - ม - ร
- - - ซ̶ล - - ฟ -	- ด - ร̶ - ดฺ - ร	- ม̶ - ร̶ - ม - ร	- ด - ล - ดฺ - ม	- ล - - - ม - ร	ซ ซ - - - - - ม	ล ล - - - - - ดฺ	ด ด - ร̶ - - - ร
- - ร ม - ดฺ - -	- - ฟ ซ ร ม - -	- ล - - ฟ - ซ ฟ	ซ ฟ - - - - ม ร	ด ล - - - - ซ ม	ล ซ - - - - ม ร	ซ ม - - - - ร ด	ม ร - - - - ดฺ ลฺ
- - - - - - - ลฺ	- ล - ล - - - ลฺ	- ด - ล - ดฺ - ลฺ	- ซ - ฟ - ซฺ - ฟฺ	- ร - - - ลฺ - ซฺ	ดฺ ดฺ - - - - - ฟฺ	ฟ ฟ - - - - - ซฺ	ซ ซ - ล - - - ลฺ
- - - ซ̶ล - - ฟ -	- ด - ร̶ - ดฺ - ร	- ฟ̶ - ร̶ - ฟ - ร	- ด - ล - ดฺ - ลฺ	- ด - ร̶ - ดฺ - ร	- ด - - - ดฺ - ลฺ	ล ล - - - - - ซฺ	ซ ซ - ฟ - - - ฟฺ
- - ดฺ ร - ลฺ - -	- ฟ - ร ดฺ - ดฺ -	- - ดฺ ร ดฺ ลฺ - -	- - ฟ ซ ดฺ ร - -	- - ล ท ฟ ซ - -	ด ท - - - - ล ซ	ด ล - - - - ซ ฟ	ล ซ - - - - ฟ ร

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

กลับต้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพลงสารถี 3 ชั้น

ระนาดทุ้ม — **ครูสมภพ ขำประเสริฐ**

ท่อน 1 เที่ยวแรก — **ผู้ประพันธ์**

- ซล - -	ซซ- - ด	-รำมำ รำ ด	- ท - ล	- รำ มำ -	-ซล ด -	- ซ ล -	ด - - ด
ฟ- - - ซ฻	- - ร - ด฻	- ม ร ด฻	- ท฻ - ล฻	ร - - ม	ฟ- - - ซ	ม - - ด฻	- - ล -
- - ดฺดฺ-	- ดฺดฺ- ม	- ล - -	ซ ม - -	ม ซ - -	ม ร - -	- ล฻ - -	- ด฻ - -
- ซ฻ - ด฻	ซ฻ - ด฻ ท฻	- - ซ ม	- - ร ด฻	- - ด฻ ร	- - ด฻ ล฻	- - ซ฻ ฟ฻	- - ล฻ -
- - รร-	ฟ ร - -	ด฻ ล฻ - -	- ฟ - -	ดฺดฺ- - ร	ม ฟ - ฟ	- - ม ฟ	ซ ล - ล
ซ฻ - - ร	- - ด฻ ล฻	- - ซ฻ ฟ฻	- ฟ฻ - ฟ฻	--ด฻ - -	- ฟ฻ - -	ด฻ ร - -	- ล฻ - -
- - ซ ฟ	- - ล ซ	- - ด ล	- - รำ ด	- - มำ รำ	- - รำ ด	- - ด ล	- - ล -
ซ฻ ฟ฻ - -	ล฻ ซ฻ - -	ด฻ ล฻ - -	ร ด฻ - -	ม ร - -	ร ด฻ - -	ด฻ ล฻ - -	ล฻ ซ฻ - -
ซ - ซ -	ดฺดฺ- - ด฻	- - ดฺดฺ-	- ด฻ - -	ซ - มม-	- ม - -	ซ - ดฺดฺ-	- ด฻ - -
ซ฻ - - ซ฻	--ด฻ - -	- ซ฻ - ด฻	- - - ด฻	- ซ฻ - ม	- - - ม	- ซ฻ - ด฻	- - - -
- - ซซ-	ท ซ - -	ฟ ร - -	- ท - -	รำ - ฟ	ซ ท - -	ทท- - ท	- - - -
ด฻ - - ซ	- - ฟ ร	- - ด฻ ท฻	- ท฻ - ท฻	--ร - -	- ท฻ - ท฻	--ฟ฻ ท฻ -	ด฻ ร - -
รำ - ดฺดฺ-	- - รร-	- - มม-	ฟ - ซ -	- - ฟฟ-	- - ซซ-	- - ลล-	ท - ด -
ร - - ด฻	- - - ร	- - - ม	- ฟ - -	ซ - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- ท - -
- - รำรำ-	มำ รำ - -	รำ ด - -	ด ล - -	- - - ม	- - ร ฟ	- - - -	- - ล -
ด - - รำ	- - ด ล	- - ล ซ	- - ซ ฟ	- ด฻ - -	ร ด฻ - -	ม ร ด฻ ล฻	- - ล฻ -

ท่อน 1 เที่ยวกลับ

- ซ - - ซฺ - ซฺ ซฺ	- ด - - - - ดฺ ดฺ	- ท - - - - ทฺ ทฺ	- ล - - - - ลฺ ลฺ	- ลฺ - - - - ซฺ มฺ	- ดฺ - - - - ลฺ ซฺ	- ร - - - - ดฺ ลฺ	ดฺ ม - - - - ร -

- - ด ล ดฺ - - -	- - - - ซ ม - -	มำ - - - - - ซฺ -	ซ ม - - - - ร ดฺ	ม ซ - - - - ดฺ ร	ม ร - - - - ดฺ ลฺ	- ลฺ - - - - ซฺ มฺ	ซฺ ดฺ - - - - ลฺ ซฺ

- - ซฺ - - - รฺ -	ดฺดฺ- ดฺดฺ- --รฺ --ลฺ	ดฺดฺ- ดฺดฺ- --รฺ --ลฺ	- ลฺ - - ฟฺ - ซฺ ฟฺ	ลฺลฺ- - ดฺ --ลฺ - -	ร ฟ - ฟ - ฟฺ - -	- - ดฺ ฟ ดฺ ลฺ - -	- ล - - ด ลฺ - ลฺ

- ฟ - - - - ฟฺ ฟฺ	- ซ - - - - ซฺ ซฺ	ล - - ล - - ลฺ -	- ด - - ดฺ - ดฺ ดฺ	มำ - - รำ - - ร -	- ด - - ดฺ - ดฺ ลฺ	รำ - - ด - - ดฺ -	- ล - - ลฺ - ลฺ ซฺ

- - - ด - - ดฺ -	- ซ - - - ซฺ - รฺ	- ด - ซ - - รฺ ซฺ	- รำ - - - - ซฺ -	ด - - ด ดฺ - ดฺ -	- ซ - - - ซฺ - รฺ	- ด - - - - ซฺ ลฺ	- - - - ทฺ ดฺ - -

ด - - รำ ดฺ - ร ฟ	- - - - - ร - -	- - รำ - - ร ฟ ร	- ท - - ดฺ ทฺ - ทฺ	- - - ท - - ทฺ ฟฺ	- - - - - ทฺ - -	- - ท - - ทฺ ฟฺ ทฺ	- รำ - - ดฺ ร - -

- - - ดฺ ร - ลฺ -	- - ดฺ ร ซฺ ลฺ - -	- - ฟ ร ดฺ ร - -	- - ฟ ซ ดฺ ร - -	- - - - - - ซฺ -	ล ท - - - - ทฺ ลฺ	ท ด - - - - ดฺ ทฺ	ด รำ - - - - ร ดฺ

มำ - - รำ - - ร -	- ด - - ดฺ - - ล	ด - - ล - - ล -	- ซ - - ซ - - -	- - - ด ฟ - ดฺ -	- ล - - ล - - ซ	รำ - - ด - - ดฺ -	- ท - - ท - - ล

ท่อน 2 เที่ยวแรก

ด - - ท - - ทฺ -	- ล - - ล - - ซ	ท - - ล - - ลฺ -	- ซ - - ซ - - ฟ	- ฟ - - - ดฺ - ดฺ	- ร ม ฟ - - - -	- - - ร - ดฺ - -	ม ฟ ซ - - - - -
- - มมฺ- ล - - มฺ	- มฺ - - - - - รฺ	รรฺ- รฺ - --รฺ - ด	- ด - - - - - -	- - ดด- ล - - ด	- ด - - - - - ล	ลล- ล - --ล - ซ	- ซ - - - - - -
- - ด - ฟ - - ซ	ล ซ - - - - ฟ ร	- ร - - - - ดฺ ลฺ	- ฟ - - - - ร -	- - - - ดฺ - ดฺ ลฺ	ดฺ ฟ - - - - ร ดฺ	ร ซ - - - - ฟ ร	ฟ ล - - - - ซ ฟ
- - - ร - - ดฺ -	ม ฟ ซ ล - - - -	- ฟ - - - ลฺ - ลฺ	ดฺ ร ม ฟ - - - -	- - - - - - - รฺ	ฟฺ ซฺ ลฺ - - - - ฟฺ	ซฺ ลฺ ดฺ - - - - ซฺ	ลฺ ดฺ ร - - - - ลฺ
- - ลฺลฺ- - - - ลฺ	ดฺ ลฺ - - - - ซฺ ฟฺ	ลฺ ซฺ - - - - ฟฺ รฺ	- ร - - - รฺ - รฺ	ซ ฟ - - - - ร ดฺ	- ด - - - ดฺ - ดฺ	ฟ ร - - - - ดฺ ลฺ	- ล - - - ลฺ - -
- - - ฟ ลฺ - ฟฺ -	- ฟ - - - รฺ - ฟฺ	ฟ - - ล - - ลฺ -	- ล - - ลฺ มฺ - -	- - - ซ ลฺ - ซฺ -	- ซ - - ซฺ รฺ - ซฺ	ด - - ฟ - - ฟฺ -	- ฟ - - ฟฺ รฺ - -
ฟ - ดฺ ร - ลฺ - -	- ฟ - ร ดฺ - ดฺ -	- - ฟ ซ ดฺ ร - -	- ล - - ฟ - - ซ	- ด - ล - - ฟ -	- - - ด - ซ - -	- ล - - ฟ - - ซ	- ซ - - - - ฟ ร
- มฺ - - - - ซ ม	มฺ มฺ - - - - ม ร	รฺ รฺ - - - - ร ดฺ	ด ด - - - - ดฺ ซฺ	ซ ซ - - - - ทฺ ลฺ	ล ล - - - - ดฺ ทฺ	ท ท - - - - ร ดฺ	ด ด - - - - - -

ท่อน 2 เที่ยวกลับ

รำ - รร- ร - - ร	ฟ ร - - - - ดฺ ลฺ	ดฺ ลฺ - - - - ซฺ ฟฺ	- ฟ - - - ฟฺ - -	- - ดฺดฺ- ฟฺ - - ดฺ	- ร ม ฟ - - - -	- - - ด ม ร ดฺ -	- - - ล ท ล - ม

- ล - - - - ซ ม	มำ - - - - - ลฺ ร	รำ - - ด - ลฺ ดฺ -	- - ล - ลฺ ดฺ - ลฺ	- ร - - - -ดฺ ลฺ	ล - - - - - ลฺ ดฺ	ด - - รำ - ลฺ ร -	- - ฟ - ดฺ ฟ - -

- - ด - ฟ - - ซ	ล ซ - - - - ฟ ร	- รำ - รำ - - ร ฟ	- - - - - - ดฺ -	- ฟ - - - ฟ - ร	- ด - - ดฺ ลฺ - ดฺ	- ด - - - ลฺ - ดฺ	- ฟ - - ร ฟ - ฟ

ฟ - - รำ - - รำ -	- ด - - ด - - ล	ด - - ล - - ล -	- ซ - - ซ - - -	- - ดฺดฺ- ฟ - - ดฺ	- ล - ซ - - ดฺ ดฺ	- - - ด - ดฺ - -	- ล - - ดฺ - - ลฺ

- ล - - - - ซ ฟ	- ฟ - - - - ซ ฟ	ล ซ - - - - ฟ ร	- รำ - - - - ฟ ร	ซ ฟ - - - - ร ดฺ	รำ ด - - - - ร ดฺ	ฟ ร - - - - ดฺ ลฺ	ด ล - - - - ดฺ ลฺ

- - - ฟ - - ฟฺ -	- ร - - รฺ - มฺ ฟฺ	ฟ - - ล - - ลฺ -	- ฟ - - ฟฺ - ซฺ ลฺ	ล - - ซ - - ซฺ -	- ม - - มฺ - ฟฺ ซฺ	ด - - ฟ - - ฟฺ -	- ร - - รฺ - มฺ ฟ

ฟ - ดฺ - - ลฺ - ลฺ	- - ดฺ ร ซฺ ลฺ - -	- - ฟ ร ดฺ ร - -	- - ฟ ซ ดฺ ร - -	- - - ซ - ฟ - -	ล - ล ท - ซ - -	- ท ด - ล - - ท	ด รำ - - - - - ร

- - - มำ - - ม -	- - - - ร ร - -	- มำ - รำ - - ร -	- ด - - ดฺ - - ซฺ	- ซ - - - - ดฺ ฟ	ซ ฟ - - - - ทฺ ม	ฟ ม - - - - ลฺ ร	ม ร - - - - - รฺ

ท่อน 3 เที่ยวแรก

- - - - - - ซฺ ลฺ	ทฺ ดฺ ร - - - - มฺ	ม ซ - - - ซฺ - มฺ	ม ซ - - - ซฺ - มฺ	- - ร ดฺ - - - -	- - - - ทฺ ลฺ ซฺ มฺ	ซฺ ดฺ - - - ซฺ - มฺ	ซฺ ดฺ - - - ซฺ - มฺ
- - ลฺลฺ- - - - ลฺ	- ทฺ ดฺ ร - - - รฺ	- - ดฺดฺ- - - - ดฺ	- ร ม ซ - - - ซฺ	- - มม- - - - ม	- ซ ล ด - - - ดฺ	- - - - - - ซ -	ล ท ด รำ - - - -
- - ด - - - - -	- ซ - - ซ - - ม	ด - - ซ - - ซ -	- ซ - - ซ - - -	- - ซ - ม - - ซฺ	ดฺดฺ- - ดฺ -- ดฺ - -	- - มม- - ซฺ - ม	- - - - - ม - -
ม - ดฺดฺ- ทฺ - - ดฺ	- ซ - - - - ม ร	ม ร - - - - ดฺ ทฺ	- ซ - - ลฺ ซฺ - ซฺ	- ซ - ม - - มฺ -	- - - ซ - ซฺ - -	- ร - - มฺ - - ดฺ	- ม - - - - - ร
- - ซ - - - - -	- ม - ซ ม - ร -	- ม - ร ม - ร -	- ดฺ - - ดฺ - - ลฺ	- ลฺ - - - - ซฺ มฺ	- ม - - - - มฺ ซฺ	- ซฺ - - - - มฺ รฺ	- ร - - - รฺ - -
- - ร - - ดฺ - มฺ	- ม - - - มฺ - ดฺ	ร - - ม - มฺ - มฺ	- - ดฺ ร - ลฺ - รฺ	- - มม- - - - ม	- ซ ล ด - - - -	- - - ซ - ม - -	ล ด - - - - - -
- - ด - ล - - ดฺ	ลล- - ล -- ล - -	ล- ด - -ล - ดฺ	ฟฟ- - - --ฟ - -	- - ด - - - - ดฺ	ซซ- - ซ --ซ - -	- - ลล- - ดฺ --ล	- ล - ล - - - ม
- ร - ร - ล - -	- - ม ฟ ดฺ ร - -	- - ซ ล ม ฟ - -	- ท - - ซ - - -	- - รร- ล - - ร	- ม ฟ ซ - - - -	- - - รฺ - ดฺ - -	ม ฟ - - - - - ฟฺ
- ร - - - - ดฺ ลฺ	- ล - - - - ลฺ ดฺ	- ดฺ - - - - ลฺ ซฺ	- ซ - - - - ซฺ ลฺ	- ลฺ - - - - ซฺ ฟฺ	- ฟ - - - - ฟฺ ซฺ	- ซฺ - - - - ฟฺ รฺ	- - ร - - - รฺ -

- ซ - ซ - - ซฺ -	- - - - ลฺ ทฺ ดฺ ร	- มำ - รำ - - ร -	- - - - ดฺ ทฺ ลฺ ซฺ	- - ซ - - - - -	ด ล - - - - ซ ฟ	ซ ฟ - - - - ม ร	- - รำ - - - ร -

ท่อน 3 เที่ยวกลับ

- - - - - - ซ ล	ท ด รำ - - - - ม	- - มำ - - - ลฺ -	- มำ - - ม ซ - ม	ซ ล ท - - - - ดฺ	- ด - ด - ดฺ - -	- - - - ซฺ ดฺ ม ซ	- - - - - ม - -

มำ - ดฺดฺ - ม - - ดฺ	ร ม - - - - - ร	ม ซ - - - - - ม	ซ ล - - - - - -	- - ด - ซ - - ม	ซ ล - - - - - ซ	ล ด - - - - - ล	ด รำ - - - - - -

- - มม - ร - - ม	ซ ด - - - ซ - ม	ซ ด - - - ซ - ม	ซ ด - - - ซ - -	- - มม - ม - - ม	ซ ด - - - ซ - ดฺ	ซ ด - - - ซ - ร	ซ ด - - - ซ - ม

- - - ดฺ - - ลฺ -	- - ดฺ ร ซฺ ลฺ - -	- - ร ม - ดฺ - -	- - ม ซ - ร - -	- - - - - - ซฺ -	ด ล - - - - ซ ม	- มำ - - - - ม ซ	- ซ - - - - ม ร

ด - ซ ล - ม - -	- - ด รำ ซ ล - -	- มำ - - ด - - รำ	- รำ - - - - ด ล	- - ด - - - - ร	- ซ - - ซ – ดฺ ฟ	ฟ - - ม - ทฺ ม -	- - - รำ ล ร - ร

- - รำ - - ด - ม	- มำ - - - ม - ด	รำ - - มำ - ม - ม	- - ด รำ - ล - ร	- - ล - - ซ - ดฺ	- ด - - - ดฺ - ซ	ล - - ด - ดฺ - ดฺ	- - ซ ล - ม - ลฺ

- - - - - - ดฺ ร	ม ฟ ซ - - - - ลฺ	ล ด - - - ดฺ - ลฺ	ล ด - - - ดฺ - ลฺ	- - ซ ฟ - - - -	- - - - ม ร ดฺ ลฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ลฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ลฺ

- - ดฺ ฟ - - - ดฺ	- - - - - ฟฺ - -	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ซฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ลฺ	- - ดฺ ฟ - - - ดฺ	- - - - - ลฺ - -	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ซฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ฟฺ

ฟ - ดฺ ลฺ - ลฺ - -	- - ดฺ ร ซฺ ลฺ - -	- - ฟ ร ดฺ ร - -	- - ฟ ซ ดฺ ร - -	- - ลล- - - - ล	- ล - - - - - ซ	ซซ- ซ - --ซ - ฟ	ฟ - - ร์ - ร - -

- - มม- - - - ม	- ม์ - - - - ร ร	- ม์ - ร์ - - ร -	- ด - - ดฺ - - ซฺ	ซ ซ - - - - - ลฺ	ล ล - - - - - ทฺ	ท ท - - - - - ดฺ	ด ด - ร์ - - - ร

- จบ -

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพลงสารถี 3 ชั้น

ระนาดทุ้ม **ท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ**

ท่อน 1 เที่ยวแรก **ผู้ประพันธ์**

- - -รึมึ - - ด--	- มึ - รึ - - ร ร	- มึ - รึ - - ร -	ด ท - - - - ล -	ล - -ลท - - ซ --	รึ - ล ซ - ล - ร	ซซ- - -ซ --ซ ร -	ด - - - - - - -
- - ดฺดฺ- ดฺ - - ดฺ	- ดฺ ม - ซฺ - ท -	ซซ- - ซ --ซ ม -	- ม - - ดฺ - ร ดฺ	ม ร - - - - ดฺ ร	ม ร - - - - ดฺ ล	ร ดฺ - - - - ล ดฺ	ร ดฺ - - - - ล ซฺ
ฟฺ-- ฟ ร -มฺรฺ - -	ร-- ด ล -ดฺลฺ - -	-ดรึ - - ล - ด ล	ด ล - - - - ซ ฟ	ด - ร ม - ดฺ - -	- - ร ฟ ร ดฺ - -	- - ม ซ ม ร - -	- - ฟ ล ฟ ม - -
- ฟ - - ฟฺ - ฟฺ ฟฺ	- ซ - - - - ซฺ ซฺ	- ล - - - - ลฺ ลฺ	- ด - - - - ดฺ -	- - วิว- ดฺ - --ร	ฟ ร - - - - ดฺ ลฺ	ดฺ ลฺ - - - - ซฺ ฟฺ	- ดฺ - - - - ลฺ -
- - ดฺดฺ- ซฺ - --ด	ดฺ ดฺ - ดฺ - ซฺ - -	- ซ - - - - ดฺ ดฺ	ดฺ ดฺ - ดฺ - ซฺ - -	- - ฟฟ- - - - ฟ	ฟ ฟ - ฟ - ดฺ - -	- ด - - - - ฟ ฟ	- ด - - ฟ ดฺ - ดฺ
- - ฟฟ- - - - ฟ	ซ ร - ร - ลฺ - -	ฟ ดฺ - ดฺ - ซฺ - -	ฟ ทฺ - ทฺ - ฟฺ - -	ฟ ฟ - - - ฟฺ - ฟฺ	- ซฺ ลฺ ทฺ - - - -	- - ดฺ ร ลฺ ทฺ - -	- ม - - ดฺ - - ร
ซ ล - - - - ซฺ ซฺ	ร ม - - - - รฺ รฺ	ซ - ร ม - ดฺ - -	ฟ - ซ - - - - -	ด รึ - - - - ดฺ ดฺ	ซ ล - - - - ซฺ ซฺ	ด - ซ ล - ฟ - -	ท - ด - - - ดฺ -
มึ รึ - - - - ด รึ	มึ รึ - - - - ด ล	ด ล - - - - ซ ล	ด ล - - - - ซ ฟ	ซ ล - - - - ซ ฟ	ซ ฟ - - - - ม ร	ม ร - - - - ดฺ ลฺ	- - ล - - - ลฺ -

ท่อน 1 เที่ยวกลับ

ลฺ ล - -	- ล - -	- ซ - -	- ล - -	- ด - -	- รำ - -	- ล - -	ซ - รำ -
- -ลฺ ดฺ	- - ดฺ ฟ	- - ฟ ดฺ	- - ซ ฟ	- - ล ซ	- - ด ล	- - ซ ม	- ร - ดฺ

ด - - ดฺ	ซ - ซ -	มำ - มำ -	ซ - ด -	ริ้ร- มำ้มำ-	มำ - รำ -	ด - ลล-	- - ซ -
ดฺ - ซฺ -	- ดฺ - ม	- ม - ม	- ดฺ - -	--ด --รำ	- ด - ล	- ฟ --ซ	- - ร -

ซ ฟ - -	ฟ ร - -	ดฺ ลฺ - -	- - ฟ -	- - ร ร	- - ฟ ฟ	- - ซ ซ	- - ล -
- - ลฺ ดฺ	- - ดฺ ลฺ	- - ซฺ ฟฺ	- - ฟฺ -	ฟ รฺ - -	- ฟฺ - -	ลฺ ซฺ - -	ดฺ ลฺ - -

ด - ฟฟ-	- ฟ ซ ล	ซ ล ท ด	ท ด รำ ด	- ซ - -	- ร - -	- ทฺ - -	- ซ - -
- ฟฺ --ฟ	ดฺ - - ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ซ	- - ฟ ร	- - ดฺ ทฺ	ฟฺ - ลฺ ซฺ	- - - -

ซฺซฺ- - รำ	- - ซำ -	- ซำ - -	ซำ - ด -	ด - ซฺซฺ-	ซ - - -	ดฺดฺ- ด -	- ด - -
--ซฺ - -	ซฺ ดฺ - ซฺ	ดฺ – ซฺ ดฺ	- - ดฺ -	- ซฺ --ซฺ	- ซฺ - -	--ดฺ - ซฺ	ดฺ - - -

รำด- ด -	รำ - ฟ ซ	ท - ซ -	ท - - -	- - ซฺ -	ทฺ - ดฺ -	ร - ฟ -	- รำ - -
--ท - ร	- ร - -	- ฟ - ทฺ	- - - รฺ	- - - ฟฺ	- ซฺ - ทฺ	- ดฺ - ร	- ร - -

ซ ล - -	ร ม - -	ซ - ร ม	ฟ - ซ -	ด รำ - -	ซ ล - -	ด - ซ ล	ท - ด -
- - ซฺ ซฺ	- - ร -	- ดฺ - -	- - - -	- - ดฺ ดฺ	- - ซฺ ซฺ	- ฟ - -	- - ดฺ -

มำ รำ - -	มำ รำ - -	ด ล - -	ด ล - -	ซ ล - -	ซ ฟ - -	ม ร - -	ม ฟ ซ -
- - ด รำ	- - ด ล	- - ซ ล	- - ซ ฟ	- - ซ ฟ	- - ม ร	- - ดฺ ร	- - - -

ท่อน 2 เที่ยวแรก

ล - - ลฺ - - -	- - - ล รฺ ซฺ ลฺ -	ด รำ - - - - ด ล	ด ล - - - - ซ ฟ	ด - ร ม - ดฺ - -	- - ร ฟ ร ดฺ - -	- - ม ซ ม ร - -	- - ฟ - ฟ ม - -
ล - มม- - - - ม	- ม - - - - - ร	ววว- ร - --ร - -	- - ดฺ - ดฺ - - -	- - ดฺดฺ- ลฺ - --ดฺ	- ดฺ - - - - - ลฺ	ลฺลฺ- ลฺ - --ลฺ - -	- - ซฺ - ซฺ - - -
- - ซซ- ฟฺ - --ซ	ล ซ - - - - ฟ ร	ฟ ร - - - - ดฺ ลฺ	- ฟ - - - - ร ดฺ	- ฟ - - - - ดฺ ลฺ	- ฟ - - - - ลฺ ดฺ	- ฟ - - - - ดฺ ร	- ซ - - - - ร -
- - - ร ฟ - ดฺ -	ม ฟ ซ ล - - - -	- - ลฺลฺ- ลฺ - --ลฺ	ดฺ ลฺ - - - - ซฺ ฟฺ	ฟ - ดฺ รฺ - ลฺ - -	- - ร ฟ ดฺ - - -	- - ฟ ซ ร - - -	- - ซ ล ฟ - - ม
- - ลล- - - - ล	ด ล - - - - ซ ฟ	ล ซ - - - - ฟ ร	- รำ - - - ร - -	ซ ฟ - - - - ร ดฺ	- ด - - - ดฺ - ลฺ	ฟ ร - - - - ดฺ ลฺ	- ล - - - ลฺ - -
ล - ฟฺฟฺ- - รฺ --ฟฺ	- ฟฺ - - - - - ฟฺ	ดฺ - ลฺลฺ- - รฺ - ลฺ	- ลฺ - - - - - ลฺ	ดฺ - ซซ- - รฺ --ซ	- ซฺ - - - - - ซฺ	ดฺ - ฟฺฟฺ- - รฺ --ฟฺ	- ฟฺ - - - - - ฟฺ
- - ดฺ ร ซฺ ลฺ - -	- ร - ร ดฺ ลฺ - -	- - ฟ ซ ดฺ ร - -	- ซ - - ฟ ร - -	ล ด - - - - ดฺ ร	- รำ - ด - - ล -	- - - - ล ซ ฟ ร	- รำ - - - ร - -
- มำ - - ม - ซ ม	- มำ - - - - ม ร	- รำ - - - - ร ดฺ	- ด - - - - ดฺ ซฺ	- ซ - - - - มฺ ลฺ	- ล - - - - ดฺ ทฺ	- ท - - - - ซฺ ดฺ	- ด - - - - ม ร

ท่อน 2 เที่ยวกลับ

มำ รำ - -	มำ รำ - -	ด ล - -	ด ล - -	ซ ฟ - -	ซ ฟ - -	ม ร - -	ม ร - -
- - ด รำ	- - ด ล	- - ซ ล	- - ซ ฟ	- - ม ฟ	- - ม ร	- - ดฺ ร	- - ดฺ -

- - มม-	- ม - -	รร- ร -	- - ดฺ -	- - ดฺดฺ-	- ดฺ - -	ลฺลฺ- ลฺ -	- - ซฺ -
ลฺ - - -ม	- - - ร	--ร - -	ดฺ - - -	ลฺ - - --ดฺ	- - - ลฺ	--ลฺ - -	ซฺ - - -

- - ซซ-	ล ซ - -	ฟ ร - -	- ฟ - -	- ฟ - -	- ฟ - -	- ฟ - -	- ซ - -
ฟฺ - - ซ	- - ฟ ร	- - ดฺ ลฺ	- - ร ดฺ	- - ดฺ ลฺ	- - ลฺ ดฺ	- - ดฺ ร	- - ร -

- - - ร	<u>ม ฟ ซ ล</u>	- - ลฺลฺ-	ดฺ ลฺ - -	ฟ - ดฺ รฺ	- - ร ฟ	- - ฟ ซ	- - ซ ล
ฟ - ดฺ -	- - - -	ลฺ - - ลฺ	- - ซฺ ฟฺ	- ลฺ - -	ดฺ - - -	ร - - -	ฟ - - ม

- - ลล-	ด ล - -	ล ซ - -	- รำ - -	ซ ฟ - -	- ด - -	ฟ ร - -	- ล - -
- - - ล	- - ซ ฟ	- - ฟ ร	- ร - -	- - ร ดฺ	- ดฺ - ลฺ	- - ดฺ ลฺ	- ลฺ - -

ล - ฟฺฟฺ-	- ฟฺ - -	ดฺ - ลฺลฺ-	- ลฺ - -	ดฺ - ซซ-	- ซฺ - -	ดฺ - ฟฺฟฺ-	- ฟฺ - -
- รฺ --ฟฺ	- - - ฟฺ	- รฺ --ลฺ	- - - ลฺ	- รฺ --ซ	- - - ซฺ	- รฺ --ฟฺ	- - - ฟฺ

- - ดฺ ร	- ร - ร	- - ฟ ซ	- ซ - -	ล ด - -	- รำ - ด	- - - -	- รำ - -
ซฺ ลฺ - -	ดฺ ลฺ - -	ดฺ ร - -	ฟ ร - -	- - ดฺ ร	- - ล -	ล ซ ฟ ร	- ร - -

- มำ - -	- มำ - -	- รำ - -	- ด - -	- ซ - -	- ล - -	- ท - -	- ด - -
ม - ซ ม	- - ม ร	- - ร ดฺ	- - ดฺ ซฺ	- - มฺ ลฺ	- - ดฺ ทฺ	- - ซฺ ดฺ	- - ม ร

ท่อน 3 เที่ยวแรก

- - - มำ - - ม -	- มำ - - ม ลฺ - ม	มำ - - มำ - - ม -	- มำ - - ม ซ - ม	- - มม- - - --ม	ซ ม - - - - ร ด	มม-ซซ- --ร --ม	- มำ - - - ม - มฺ
- - ดฺดฺ- - - --ดฺ	ร - ม - - ดฺ - -	- - มม- ร - --ม	ซ - ล - - ม - -	- - ลล- ซ - --ล	ด ล - - - - ซ ม	ซ ม - - - - ร ดฺ	- ซ - - - - ม ร
ซ - ดฺดฺ- - ซฺ - -ดฺ	- ดฺ - - - - - ดฺ	ซ - มม- - ซฺ --ม	- ม - - - - - ม	ซ - ซฺ ลฺ - มฺ - -	- - ลฺ - ซฺ - - -	ดฺ - ม - - - - ร	ซ - - - - ม - -
- ซ - - - - ซฺ ดฺ	- ซ - - - - ดฺ ร	- ซ - - - - ร ม	- ล - - - - ม ซ	ด ล - - - - ซ ม	- ม - - - - ร ดฺ	- ซ - - - - ม ร	- รำ - - - ร - -
- มำ - - ม - ซ ม	- มำ - - - - ม ร	- รำ - - - - ร ดฺ	- ด - - - - ดฺ ลฺ	- ล - - - - มฺ ซฺ	- ซ - - - - ดฺ ลฺ	- ล - - - - ซฺ ดฺ	- ด - - - - ม ร
มำ - รำ - - ด - ม	- มำ - ล - ม - -	- - ด - ซ ล - ร	- รำ - - - ร - -	ด - ล - - ซ - ดฺ	- ด - - - ดฺ - -	- <u>ร ม ฟ</u> ดฺ - - -	<u>ซ</u> ล - - - ลฺ - ลฺ
- - - - - - ดฺ ร	ม ฟ ซ ล - - - ลฺ	- ด - ล - - มฺ ลฺ	- ด - ล - - มฺ ลฺ	- - ซ ฟ - - - -	- - - - ม ร ดฺ ลฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ลฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ลฺ
- - ดฺ ฟ - - - ดฺ	- - - - - ฟฺ - -	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ซฺ	- ดฺ - ฟ - - - ดฺ	- - ดฺ ฟ ลฺ - - ดฺ	- - - - - ลฺ - -	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ซฺ	ดฺ ฟ - - - ดฺ - ฟฺ
ฟ - ดฺ ร - ลฺ - -	- ร - ร ดฺ ลฺ - -	ดฺ ร ฟ ซ - - - -	ฟ ซ - ซ - ร - -	ล ด - - - - ดฺ ร	- รำ - ด - - ล -	- - - - ล ซ ฟ ร	- - รำ - - - ร -

- มำ - -	- มำ - -	- รำ - -	- ด - -	- ซ - -	- ล - -	- ท - -	- ด - -
ม - ซ ม	- - ม ร	- - ร ดฺ	- - ดฺ ซฺ	- - มฺ ลฺ	- - ดฺ ทฺ	- - ซฺ ดฺ	- - ม ร

ท่อน 3 เที่ยวกลับ

- - - มำ	- มำ - -	มำ - - มำ	- มำ - -	- - มม-	ซ ม - -	มม-ซซ-	- มำ - -
- - มฺ	ม ลฺ - ม	- - ม -	ม ซ - ม	- - --ม	- - ร ด	--ร --ม	- ม - มฺ

- - ดฺดฺ-	ร - ม -	- - มม-	ซ - ล -	- - ลล-	ด ล - -	ซ ม - -	- ซ - -
- - --ดฺ	- ดฺ - -	ร - --ม	- ม - -	ซ - --ล	- - ซ ม	- - ร ดฺ	- - ม ร

- - - -	ทฺ ดฺ ร ม	- ซ - ม	- ซ - ม	- - - ลฺ	ทฺ ลฺ - ม	- ซ - ม	- ซ - ม
- - ซฺ ลฺ	- - - มฺ	- - มฺ มฺ	- - มฺ มฺ	- - ซฺ -	- - ซฺ มฺ	- - มฺ มฺ	- - มฺ มฺ

- - ดฺดฺ-	ร - ม -	- - มม-	ซ - ล -	- - ลล-	ด ล - -	ซ ม - -	- ซ - -
- - --ดฺ	- ดฺ - -	ร - --ม	- ม - -	ซ - --ล	- - ซ ม	- - ร ดฺ	- - ม ร

- มำ - -	- มำ - -	- รำ - -	- ด - -	- ล - -	- ซ - -	- ล - -	- ด - -
ม - ซ ม	- - ม ร	- - ร ดฺ	- - ดฺ ลฺ	- - มฺ ซฺ	- - ดฺ ลฺ	- - ซฺ ดฺ	- - ม ร

มำ - รำ -	- มำ - ล	- - ด -	- รำ - -	ด - ล -	- ด - -	- ร ม ฟ	ซ ล - -
- ด - ม	- ม - -	ซ ล - ร	- ร - -	- ซ - ดฺ	- ดฺ - -	ดฺ - - -	- ลฺ - ลฺ

- - - -	ม ฟ ซ ล	- ด - ล	- ด - ล	- - ซ ฟ	- - - -	ดฺ ฟ - -	ดฺ ฟ - -
- - ดฺ ร	- - - ลฺ	- - มฺ ลฺ	- - มฺ ลฺ	- - - -	ม ร ดฺ ลฺ	- ดฺ - ลฺ	- ดฺ - ลฺ

- - ดฺ ฟ	- - - -	ดฺ ฟ - -	- ดฺ - ฟ	- - ดฺ ฟ	- - - -	ดฺ ฟ - -	ดฺ ฟ - -
- - - ดฺ	- ฟฺ - -	- ดฺ - ซฺ	- - - ดฺ	ลฺ - - ดฺ	- ลฺ - -	- ดฺ - ซฺ	- ดฺ - ฟฺ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ฟ - ดฺ ร - ลฺ - -	- ร - ร ดฺ ลฺ - -	- - ฟ ซ ดฺ ร - -	- ซ - - ฟ ร - -	ล - ซ ล - ฟ - -	- ล - ด ซ ม - -	- ซ ล ซ ฟ - - -	- - - ฟ ร - -

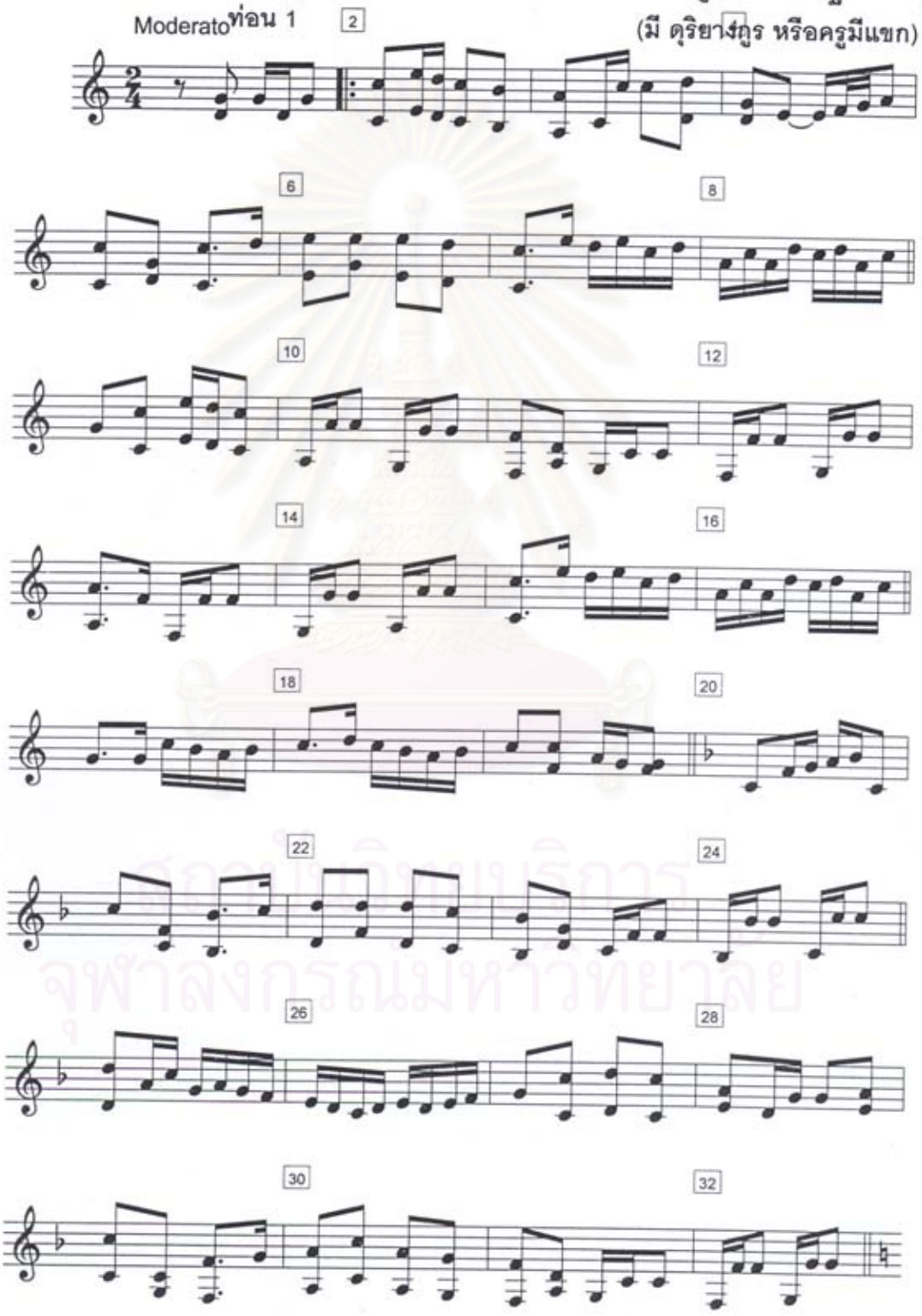
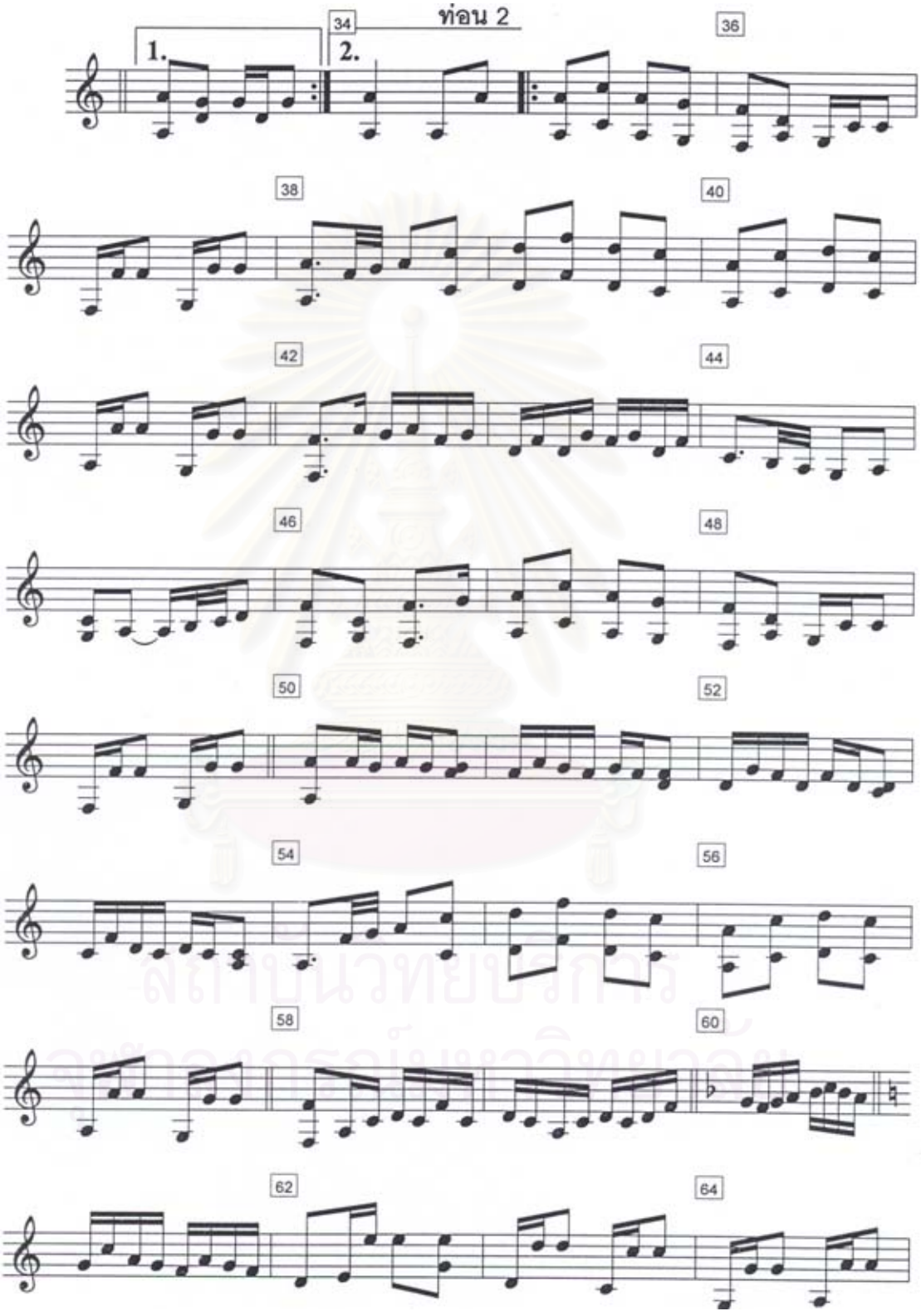
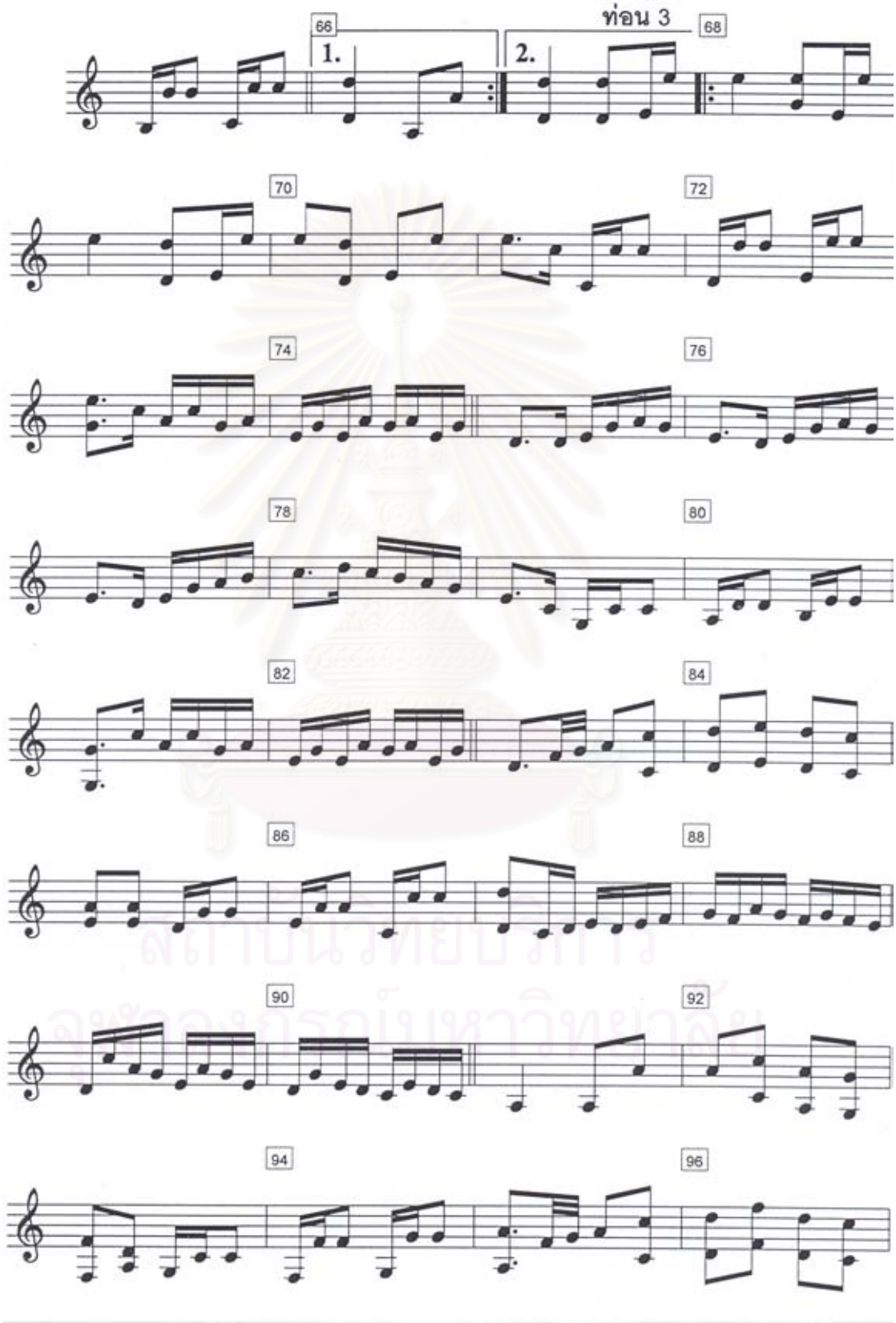
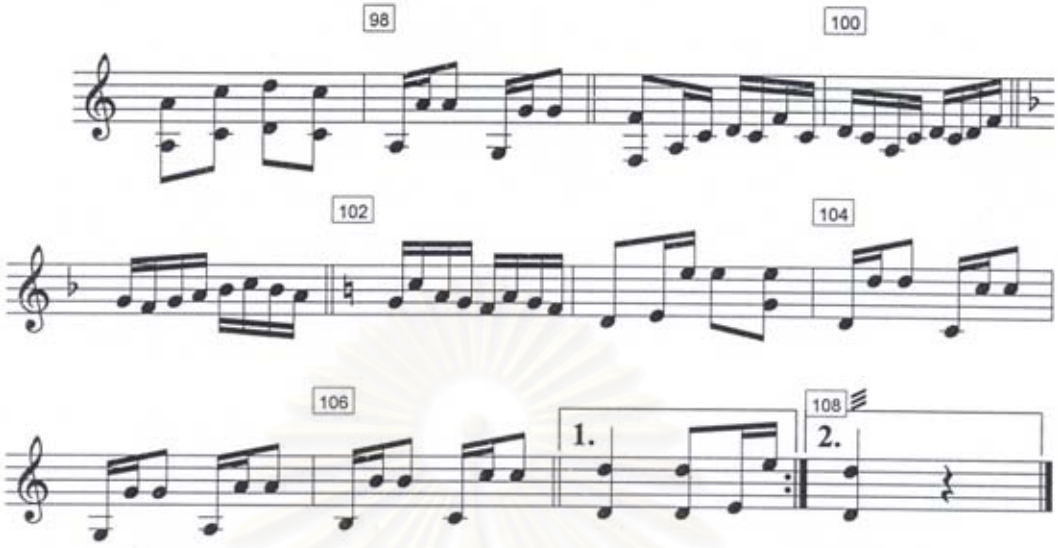
- - - - - ม	- มำ - รำ - - - ร	ด ท ล รำ ดฺ ทฺ ลฺ รฺ	- ด - ซ - ดฺ - ซฺ	- - - - - - ลฺ	- ล - ท - - - ทฺ	- - - ด - - - ดฺ	- - - รำ - - - ร

- จบ -

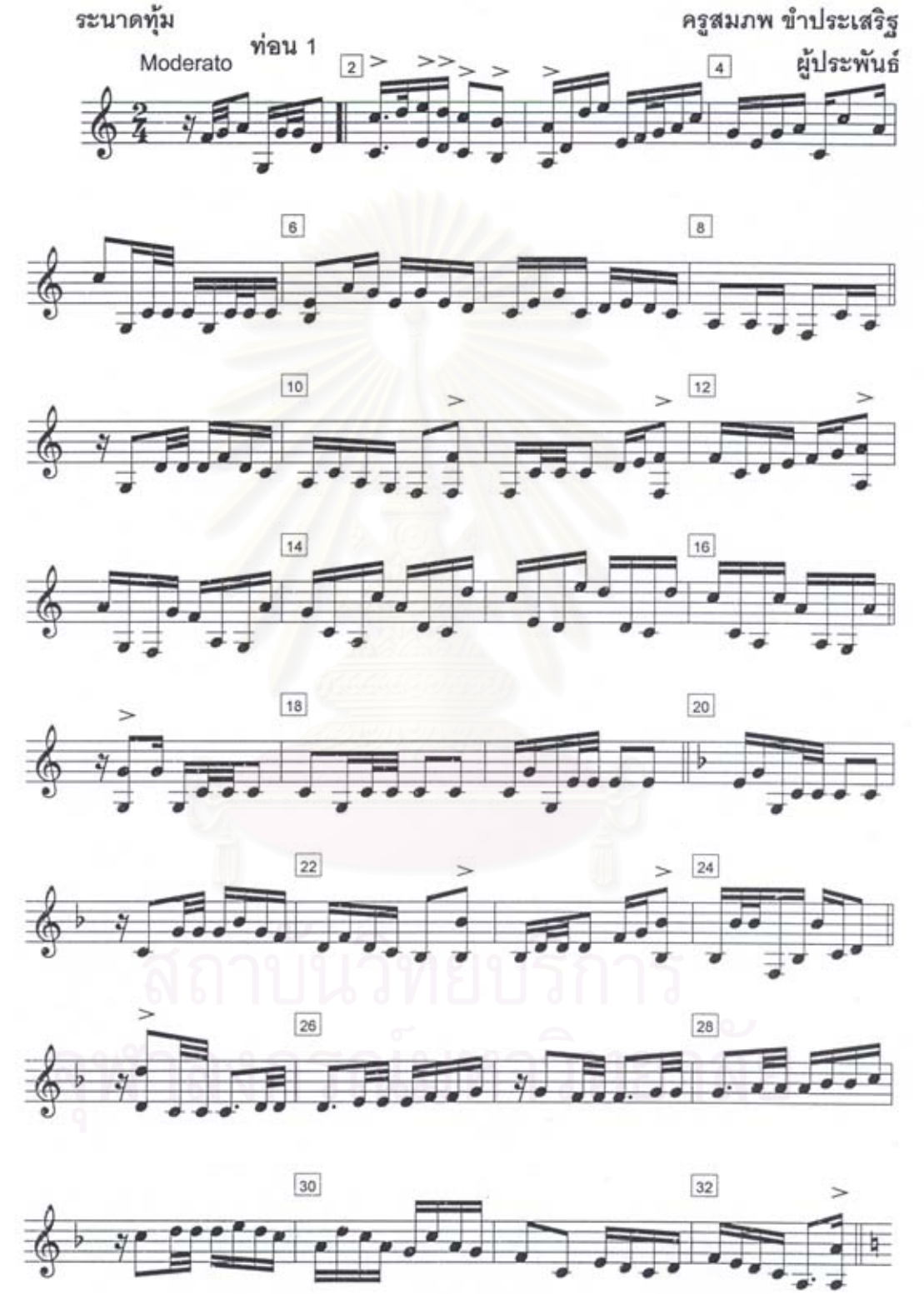
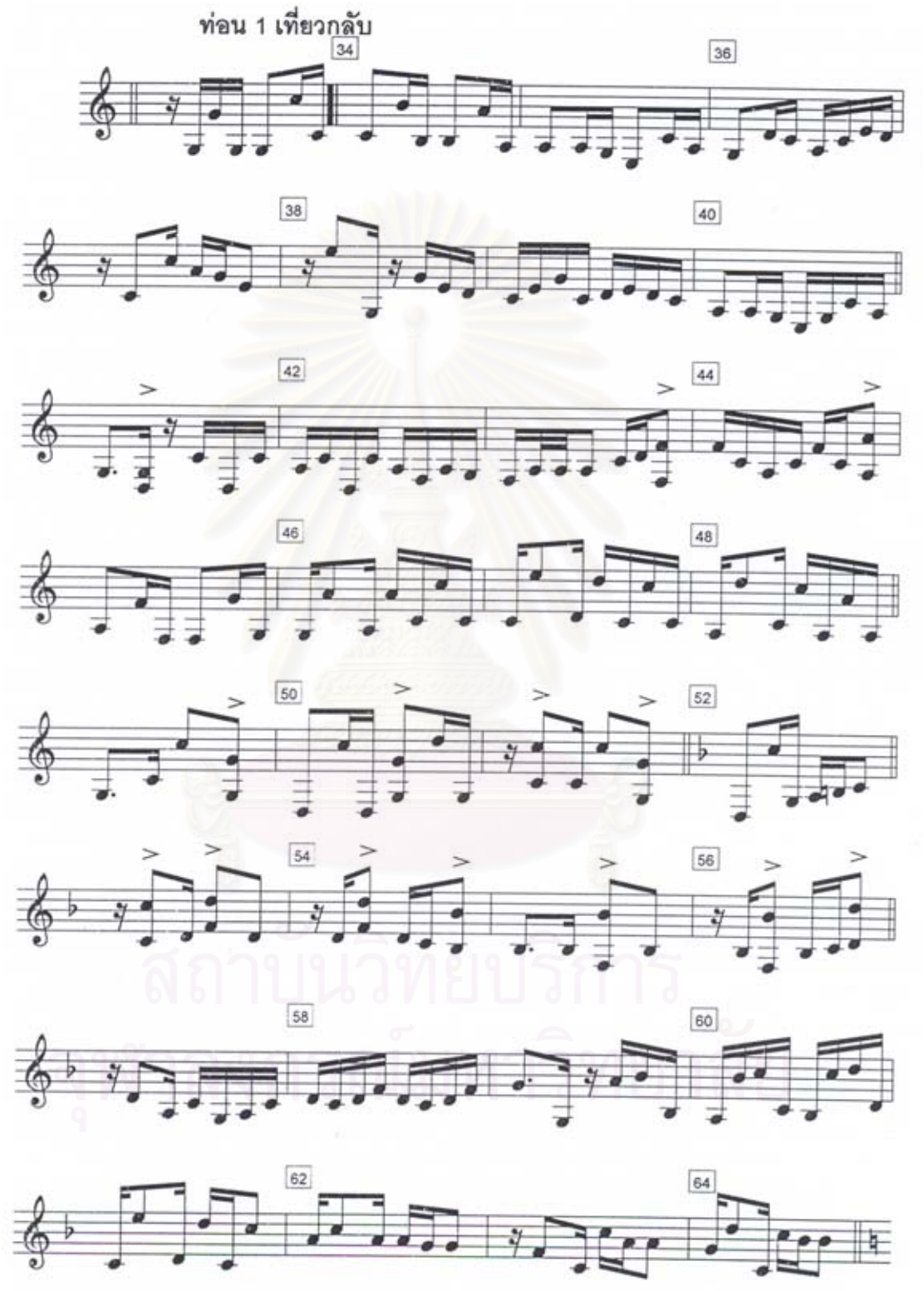
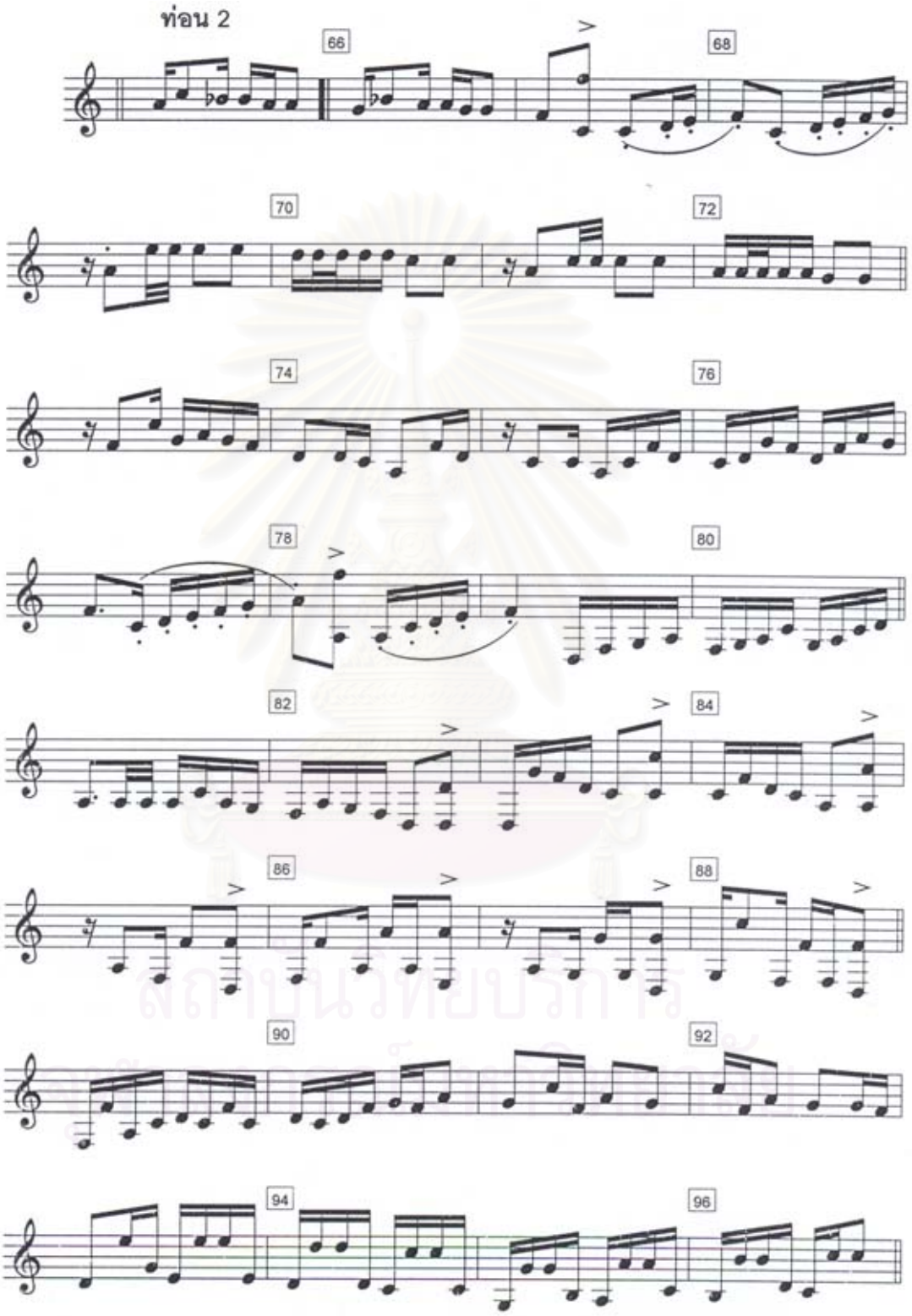
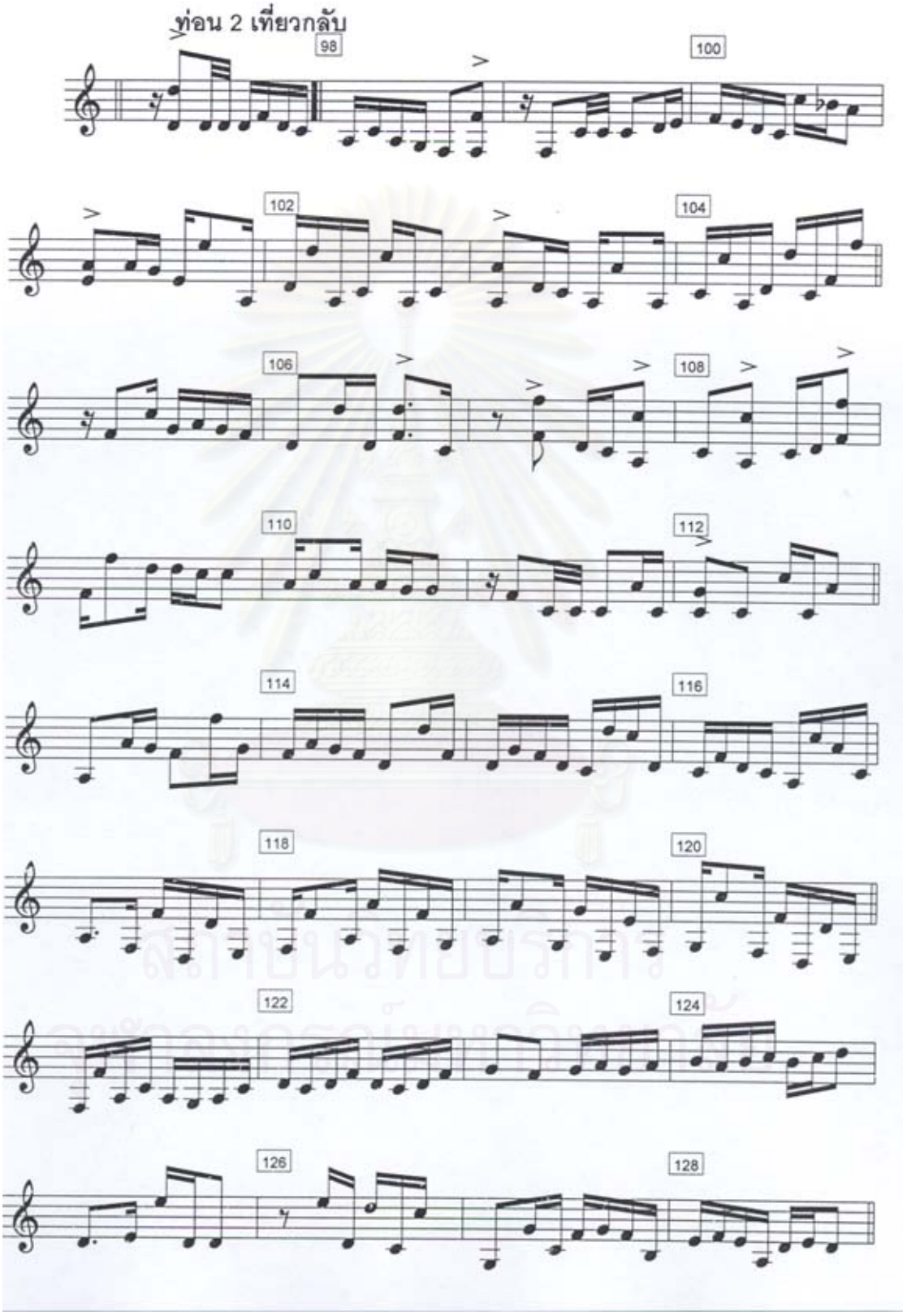
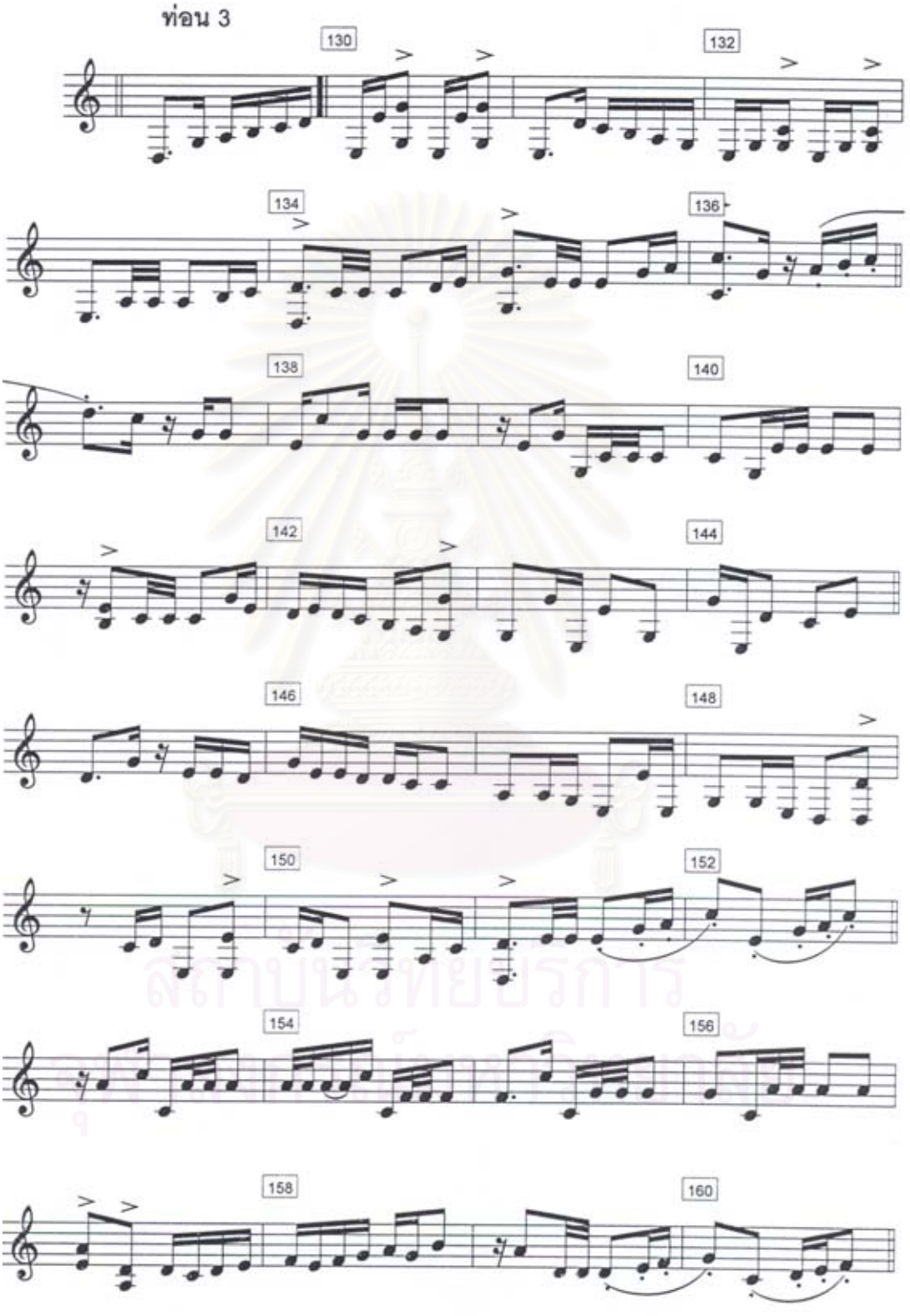
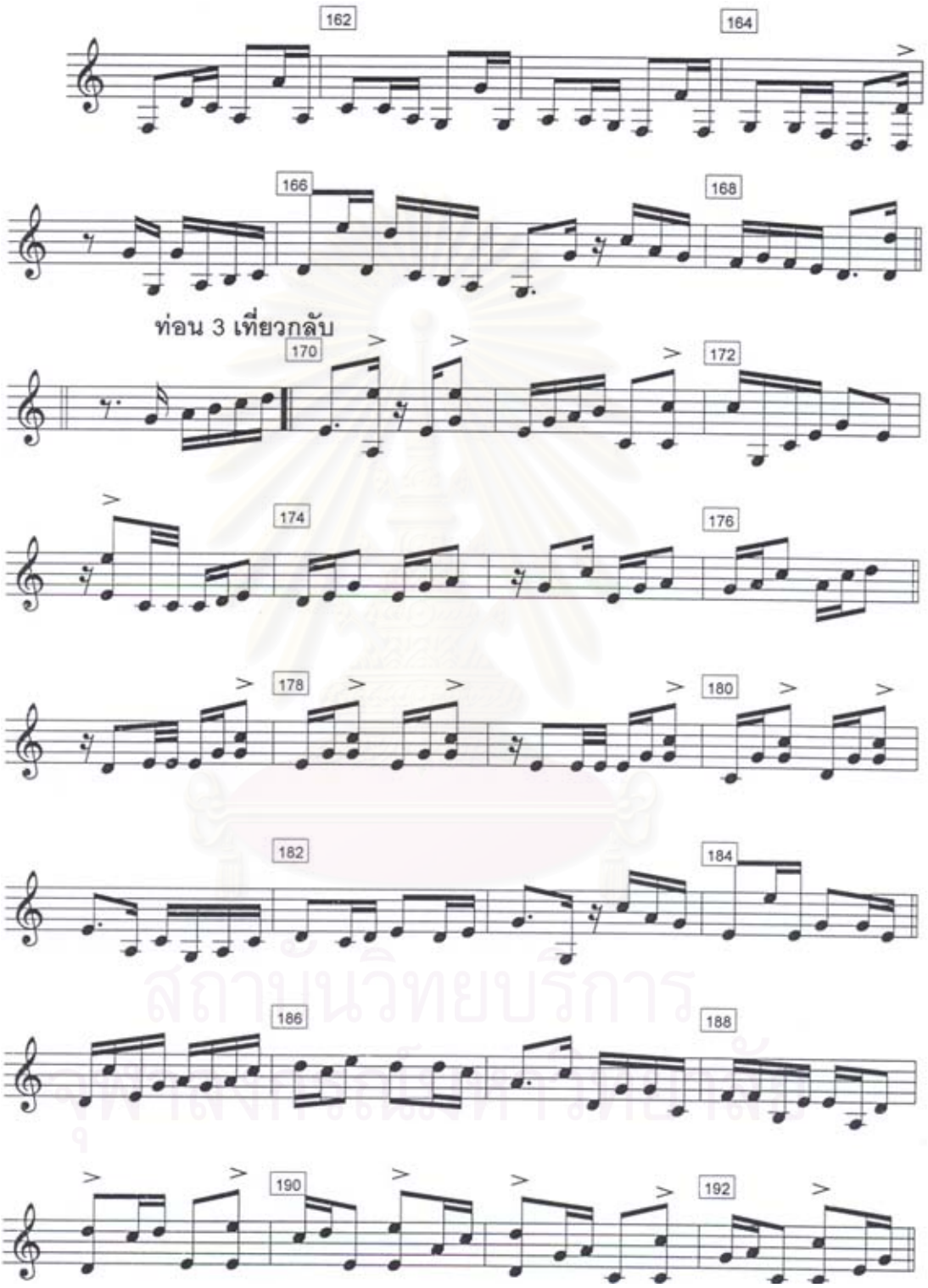
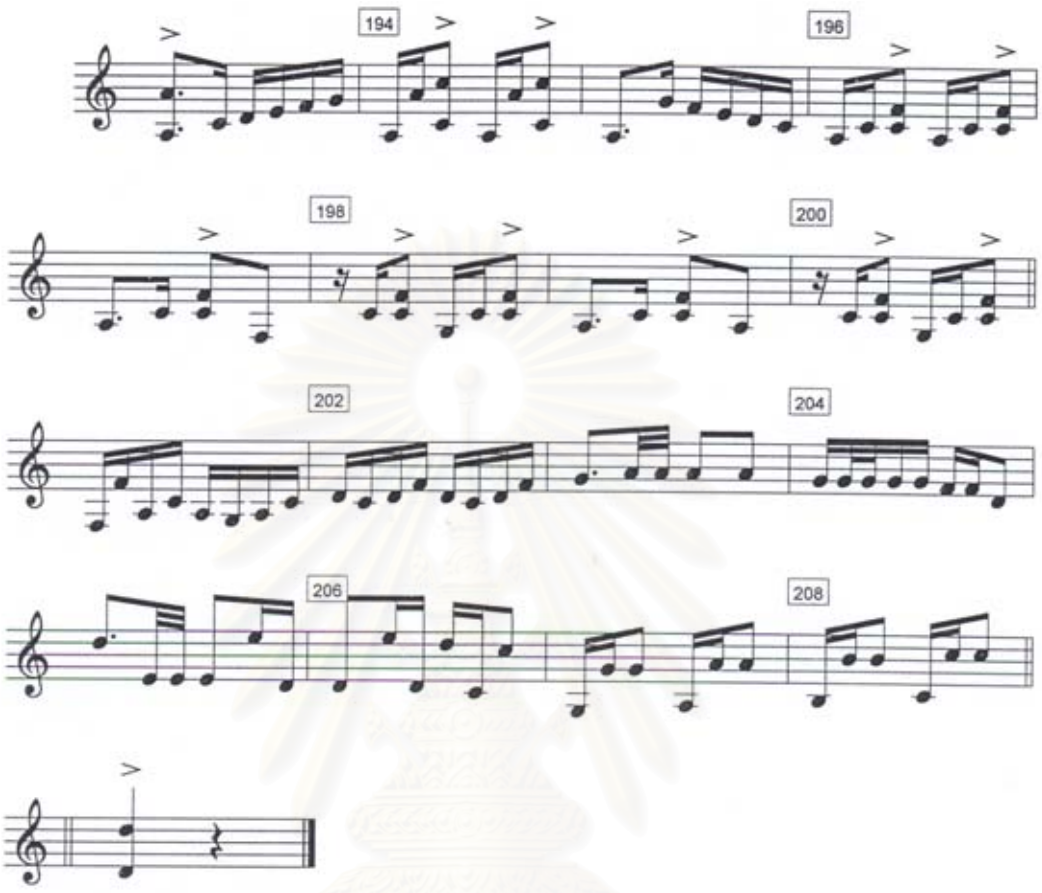
สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพลงสารถี 3 ชั้น

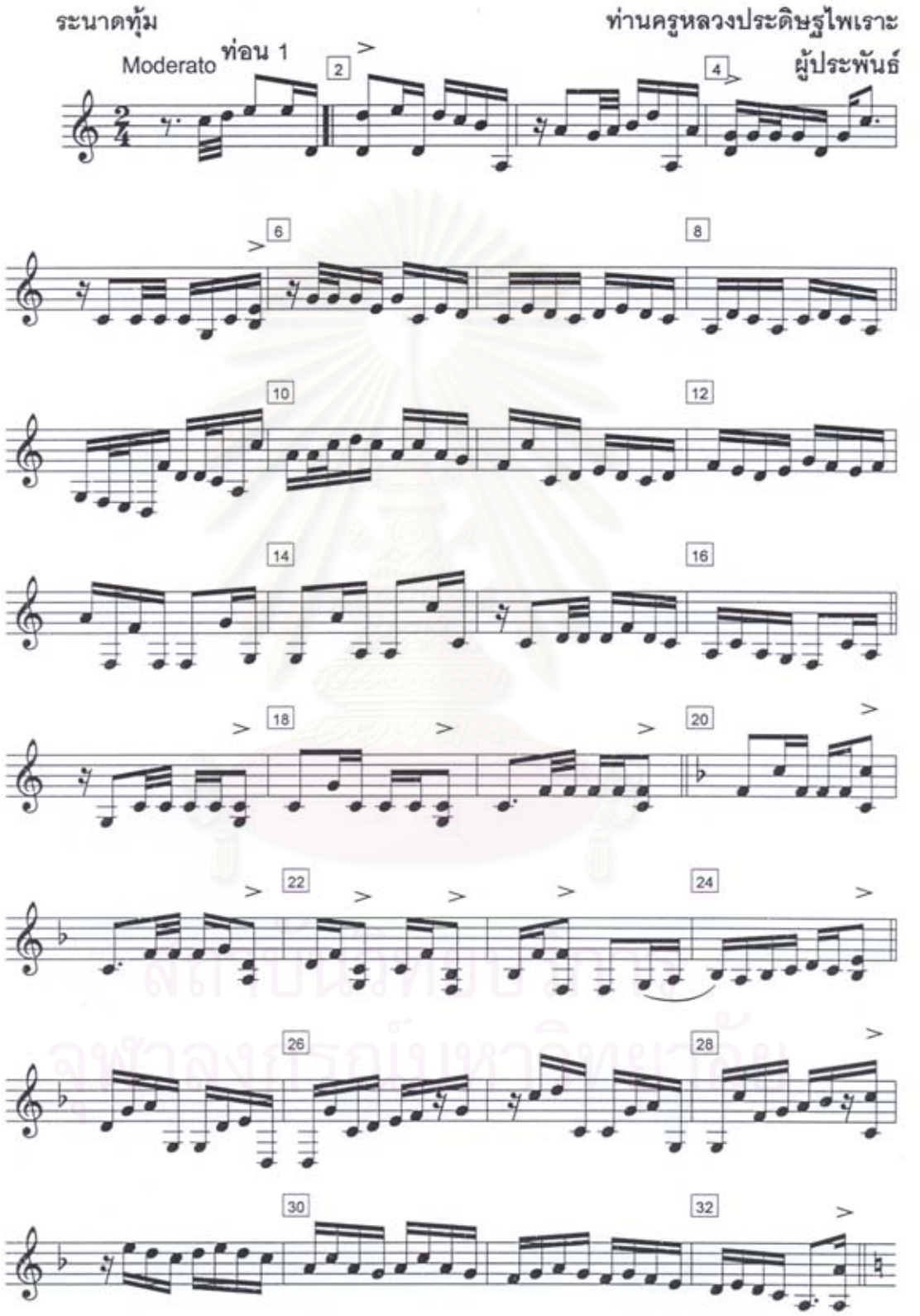
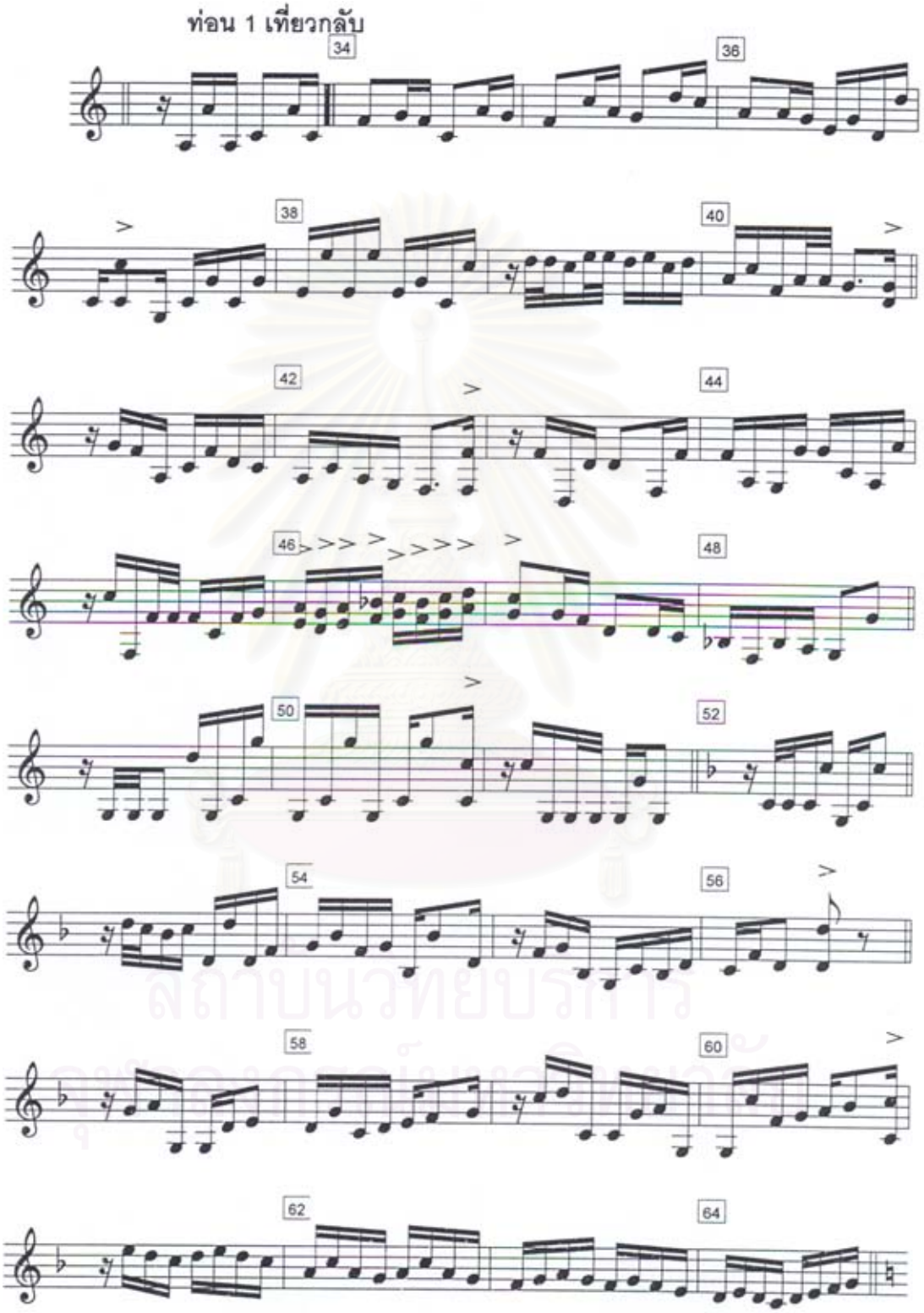
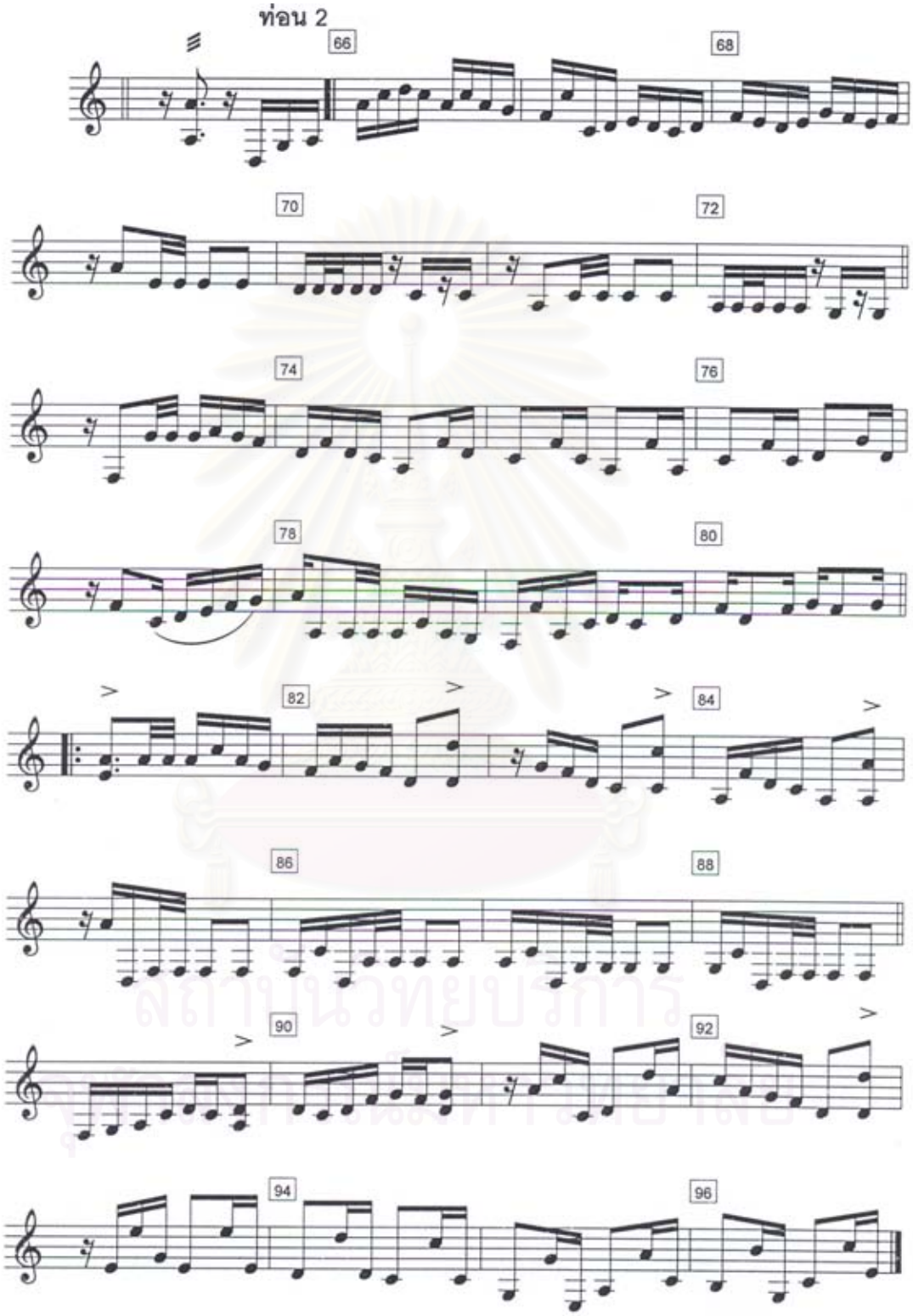
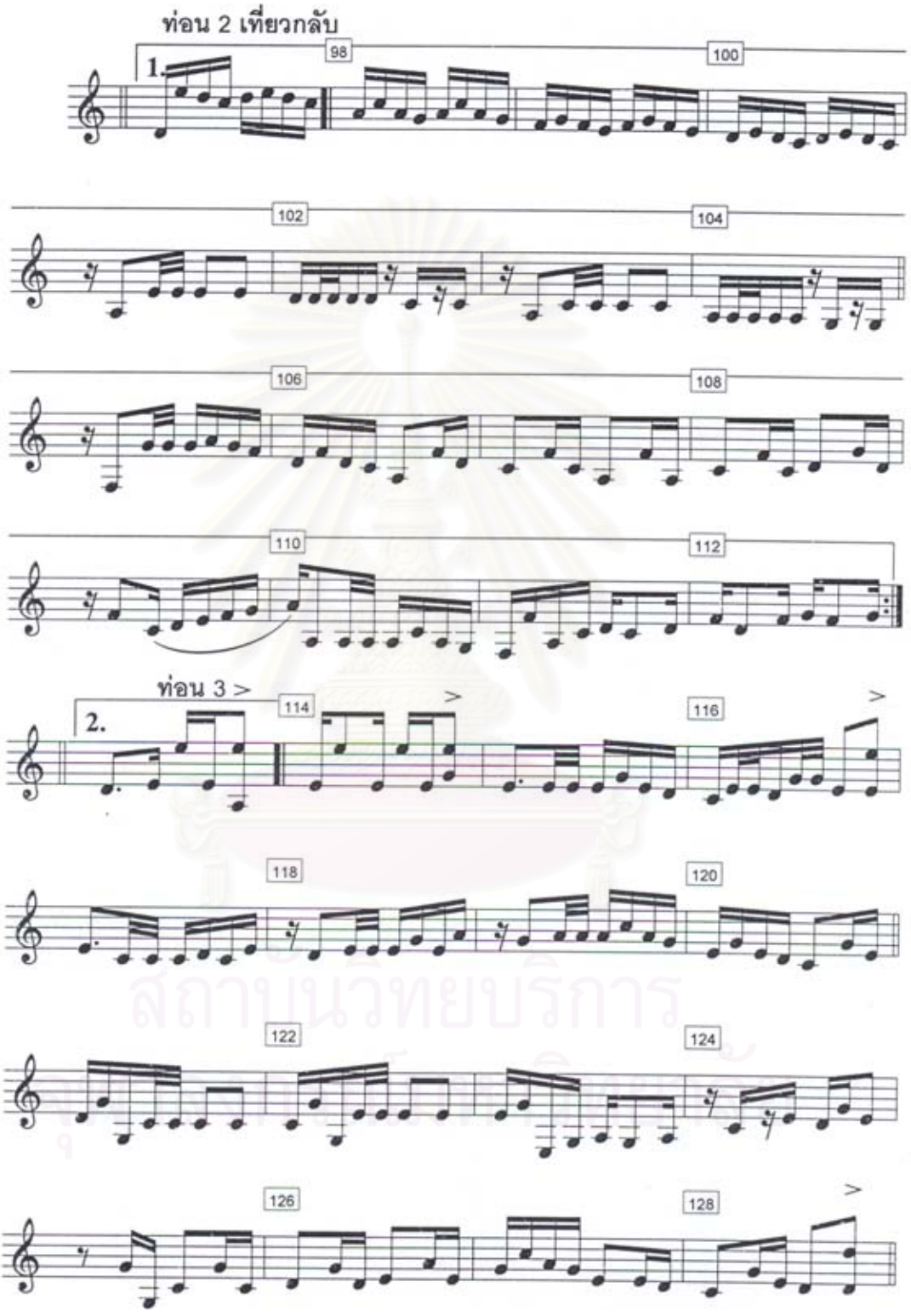
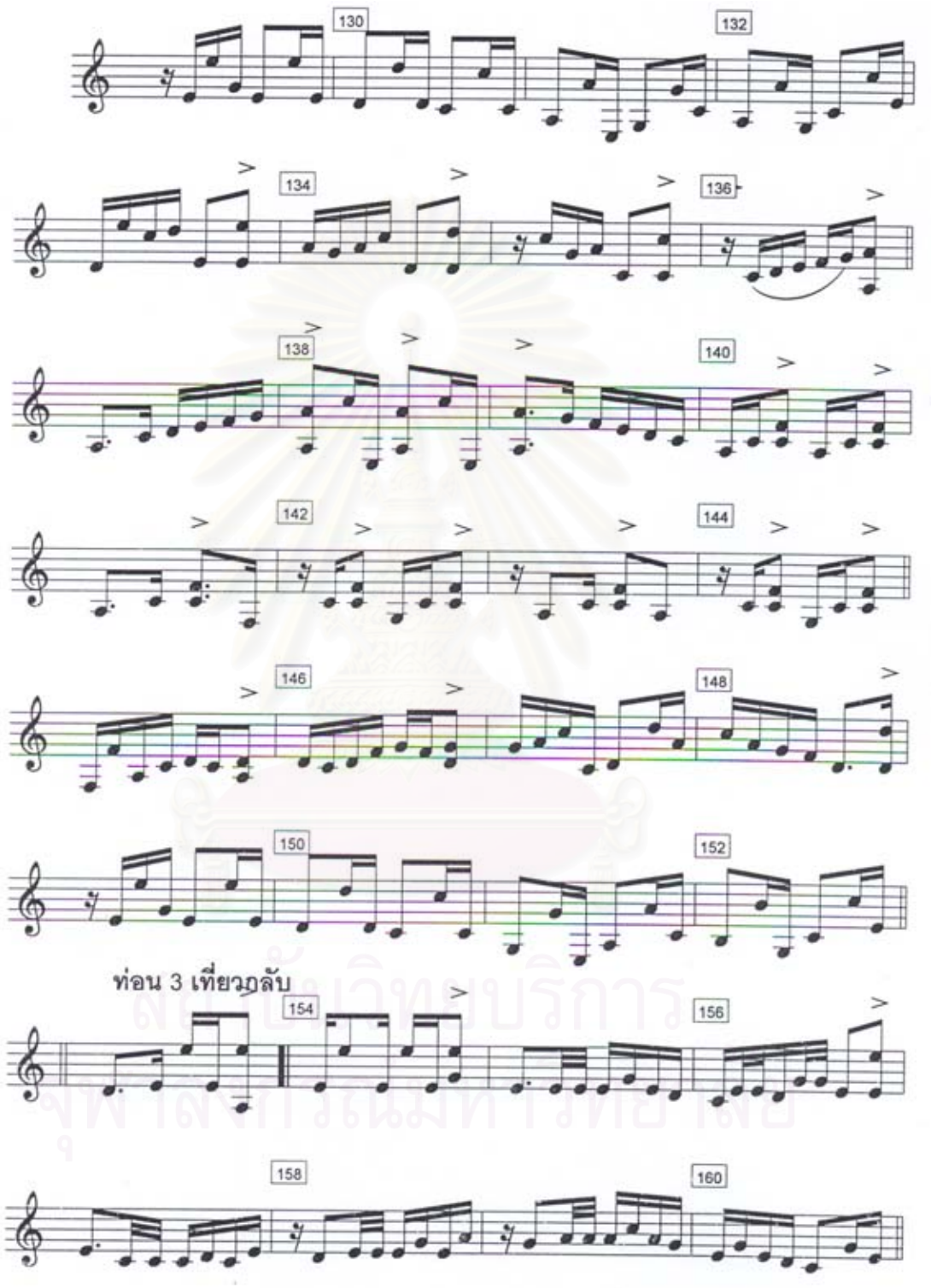
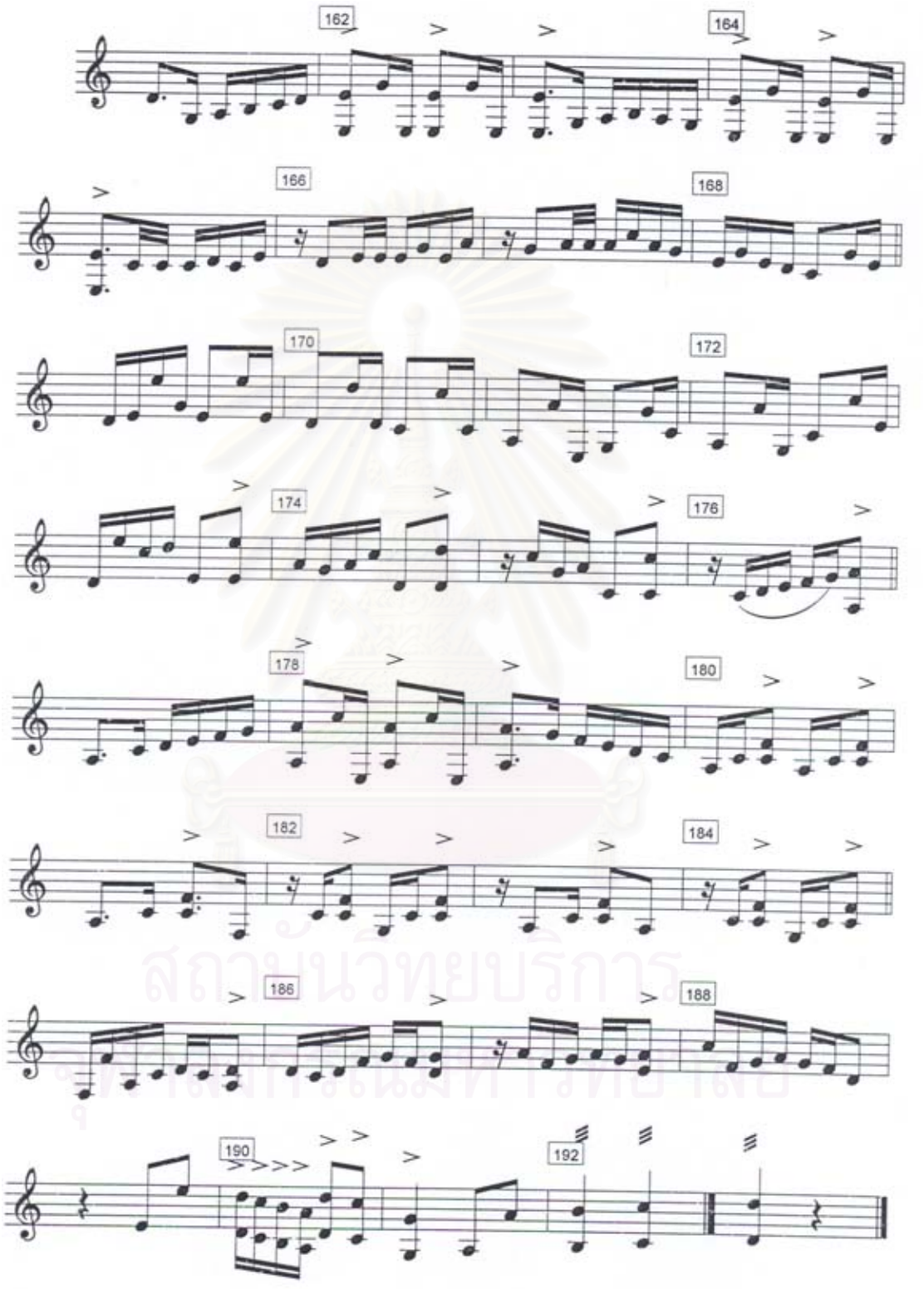
ม้องวงใหญ่ ท่านครูพระประดิษฐ์ไพเราะ

Moderato ท่อน 1 (มี ดุริยางค์ทูร หรือครูมีแขก)

ท่อน 2
1.
2.
34
36
38
40
42
44
46
48
50
52
54
56
58
60
62
64

66
1.
ท่อน 3
2.
68
70
72
74
76
78
80
82
84
86
88
90
92
94
96

- จบ -

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพลงสารถี 3 ชั้น

ท่อน 1 เที่ยวกลับ
34
36
38
40
42
44
46
48
50
52
54
56
58
60
62
64

ท่อน 2
66
68
70
72
74
76
78
80
82
84
86
88
90
92
94
96

ท่อน 2 เที่ยวกลับ
98
100
102
104
106
108
110
112
114
116
118
120
122
124
126
128

ท่อน 3
130
132
134
136
138
140
142
144
146
148
150
152
154
156
158
160

162
164
166
168
ท่อน 3 เที่ยวกลับ
170
172
174
176
178
180
182
184
186
188
190
192

- จบ -

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพลงสารถี 3 ชั้น

ท่อน 1 เที่ยวกลับ
34
36
38
40
42
44
46
48
50
52
54
56
58
60
62
64

ท่อน 2
66
68
70
72
74
76
78
80
82
84
86
88
90
92
94
96

ท่อน 2 เที่ยวกลับ
1.
98
100
102
104
106
108
110
112
ท่อน 3 >
2.
114
116
118
120
122
124
126
128

130
132
134
136
138
140
142
144
146
148
150
152
ท่อน 3 เที่ยวกลับ
154
156
158
160

- จบ -

ประวัติชีวิตของอาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์
ผู้ได้รับถ่ายทอดเพลงเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี 3 ชั้น ทางครูสมภพ ขำประเสริฐ

ชื่อ อาจารย์กฤษฎา ด่านประดิษฐ์

เกิด วันศุกร์ที่ 25 กันยายน 2502 ปีกุน ตำบลสองพี่น้อง อำเภอสองพี่น้อง จังหวัดสุพรรณบุรี ปัจจุบันอายุ 47 ปี

บิดา-มารดา เป็นบุตรของนายกิมเลี้ยงและนางเกียว ด่านประดิษฐ์

ที่อยู่ปัจจุบัน เลขที่ 68/21 ตำบลหนองปากโลง อำเภอเมือง จังหวัดนครปฐม ภายในมหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม

การศึกษา ก.วิชาสามัญ ชั้นประถมศึกษาปีที่ 1-7 โรงเรียนวัดสองพี่น้อง อำเภอสองพี่น้อง จังหวัดสุพรรณบุรี

ชั้นมัธยมศึกษา (มศ.1-3) โรงเรียนวัดแม่พระประจักษ์ อำเภอสองพี่น้อง จังหวัดสุพรรณบุรี

ป.กศ.ต้น (เทียบ ม.8) ประกาศนียบัตรวิชาชีพครู

ป.กศ.สูง เอกภาษาไทย-โทศิลปะ วิทยาลัยครูกาญจนบุรี (ปัจจุบันคือ มหาวิทยาลัยราชภัฏกาญจนบุรี)

ปริญญาตรี การศึกษาบัณฑิต (ดุริยางคศาสตร์) คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

ปริญญาโท ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี แขนงดนตรีปฏิบัติ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ข.วิชาศิลปะ เริ่มศึกษาดนตรีไทยจากที่บ้าน ในระบบครอบครัว ปู่ย่าตายายเป็นดนตรี สายของปู่เป็นชาวจีนไหหลำ มีความรู้เกี่ยวกับวิชาช่าง สามารถแกะสลักลวดลายต่างๆ ทำหน้าบันโบสถ์ ปลูกบ้าน ต่อเรือ และสามารถสร้างเครื่องปี่พาทย์สำหรับใช้บรรเลงเองได้ คุณย่าเป็นละคร สามารถแสดงละครนอก เพลงทรงเครื่อง แต่แสดงเป็นงานอดิเรก อาชีพหลักคือค้าขาย จึงทำให้อาจารย์ ได้รับประสบการณ์ตรงในวิชาช่าง สามารถสร้างเครื่องหนัง รู้วิธีการสร้างเครื่องหนังและต่อรางระนาดได้ ทวดของบิดาหัดดนตรีไทยจากวัดอัมพวัน อำเภอสองพี่น้อง โดยหลวงพ่อแสง ท่านเจ้าอาวาส (ท่านชอบดนตรีปี่พาทย์) นำครูดนตรีมาจากอำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม

นอกจากอาจารย์ได้ศึกษาดนตรีในระบบครอบครัวแล้ว อาจารย์ยังได้ศึกษาดนตรีไทยกับผู้ทรงคุณวุฒิ ณ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร ดังต่อไปนี้

ครูมนตรี ตราโมท ครูเชื้อ ดนตรีรส อาจารย์บุญช่วย โสวัตร อาจารย์นัฐพงศ์ โสวัตร อาจารย์มนัส ขาวปลื้ม อาจารย์ไกรฤทธิ์ กันเรือง

ศึกษาดนตรีไทยกับผู้ทรงคุณวุฒิ ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ ดังต่อไปนี้

ครูกาหลง พึ่งทองคำ เรียนระนาดทุ้ม เรียนทางเพลงบ้านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล เพลงเดี่ยวแขกมอญ นกขมิ้น เพลงเรื่อง เพลงฉิ่ง เรื่องฉิ่งช้างประสานงา เรื่องฉิ่งตรัง เรื่องฉิ่งคางคกปากสระ เรื่องฉิ่งตวงพระธาตุ

ครูสำราญ เกิดผล เรียนทางเพลงบ้านครูจางวางทั่ว พาทยโกศล เพลงเรื่อง มือฆ้องเพลงเรื่องทะแย เพลงหน้าพาทย์เพลงตระนางมณโฑ หุงน้ำทิพย์ เรียนมือฆ้องและวิธีเดินกลอนเพลงหน้าพาทย์เพิ่มเติม จากที่ได้เรียนกับครูสมภพ ขำประเสริฐ และได้มอบตัวเป็นศิษย์ของครูสำราญ เกิดผล ณ จังหวัดอยุธยา

ครูพินิจ ฉายสุวรรณ เรียนเพลงเรื่อง ทฤษฎีดนตรีการประพันธ์เพลง

ตำแหน่งปัจจุบัน ดำรงตำแหน่งคณบดี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ อาจารย์ 2 ระดับ 7 โปรแกรมวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม

ผลงานที่ภาคภูมิใจ ปรับวงดนตรีไทยประเภทปี่พาทย์ไม้นวมให้กับโรงเรียนนาคประสิทธิ์ อำเภอสามพราน จังหวัดนครปฐม ได้รับรางวัลชนะเลิศในระดับภาค 3 ปีติดต่อกัน

ปรับวงดนตรีไทยประเภทปี่พาทย์ไม้แข็งเพลงบุหลันและเพลงจระเข้หางยาว ได้รับรางวัลชนะเลิศในระดับจังหวัด ณ จังหวัดนครปฐม

ผลงานด้านวิชาการ เขียนบทความ “กว่าจะเป็นผีนระนาดเอก” ในหนังสือที่ระลึกดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 32 เดือนมกราคม 2544

เรียนดนตรีไทยกับครูสมภพ ขำประเสริฐ

ก่อนที่จะได้มาเรียนกับคุณครูสมภพ ขณะนั้นอาจารย์เรียนปริญญาตรีอยู่ที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร อาจารย์ได้เรียนดนตรีกับครูเชื้อ ดนตรีรส อาจารย์มนัส ขาวปลื้ม อาจารย์นัฐพงศ์ โสวัตร ฯลฯ อาจารย์ยังได้เรียนกับปู่ด้วย ชื่อ ปู่ล่าม ศรีรุ่งเรือง (วัดพระพิเรนทร์) ขณะนั้นอยู่ที่สนามม้านางเลิ้งใกล้กับบ้านครูหลวงไพเราะเสียงซอ ปู่ล่ามชรามากและเจ็บป่วยด้วย จึงได้ฝากให้อาจารย์มาเรียนกับคุณครูประเสริฐ พักตร์ผ่องที่วัดมักกะสัน ได้เรียนเพลงมอญ หัดตีฆ้องมอญกับครูประเสริฐ หลังจากจบการศึกษาจากประสานมิตรและได้มาทำงานที่วิทยาลัยครูนครปฐม จึงได้มาเรียนกับคุณครูสมภพ ขำประเสริฐ โดยการแนะนำของปู่ล่าม ศรีรุ่งเรือง โดยคุณครูทั้งสองเคยบรรเลงดนตรีที่วัดหัวลำโพง วัดพระพิเรนทร์ จึงมีความสนิทสนมกันเป็นส่วนตัว ขณะนั้นอาจารย์อายุประมาณ 23-24 ปี มาเรียนกับครูสมภพที่คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร นครปฐม โดยปู่ล่ามได้เขียนจดหมายให้อาจารย์นำไปให้คุณครูสมภพ ท่านจึงนัดวันทำพิธีจับมือเป็นลูกศิษย์ อาจารย์ได้นำดอกไม้ธูปเทียนไปพบและฝากตัวเป็นศิษย์ ในการเรียนครูสมภพท่านได้ถามอาจารย์ก่อนว่า **ตีอะไรได้ เรียนอะไรมาบ้างแล้ว** จากนั้นจึงเริ่มต่อเพลงให้โดยการตีฆ้องวง เรียนเพลงช้าเรื่องสร้อยสน เรื่องพระรามเดินดง เรื่องเต่ากินผักบุ้ง เรื่องฉิ่งพระฉัน เรื่องมอญแปลง เรื่องจีนแส พอเรียนได้ระยะหนึ่งคุณครูสมภพได้ถามว่า **ตีระนาดได้หรือไม่** อาจารย์ตอบว่าตีได้ แต่ได้ปฏิเสธการเรียนระนาดและให้เหตุผลว่า ชอบระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก ตะโพนและกลองต่างๆ มากกว่า

เพลงที่ได้เรียนจากครูสมภพ ขำประเสริฐ

อาจารย์ได้เรียนเพลงโหมโรงปฐมฤกษ์ เพลงโหมโรงวชิรมงกุฎ เพลงสามชั้นและเพลงเถา เรียนเพลงปลาทอง จำปานารี เถา จระเข้หางยาว เถา พันธ์ฝรั่ง เถา พม่าเห่ เถา เพลงมอญเรียนเพลงม่านมงคลใหญ่ เพลงโลงทอง เพลงมะลิวัลย์ (เรียนจากผู้อื่นมาก่อน) เพลงเดี่ยว เรียนเพลงหกบท มุล่ง (ฆ้องวงเล็ก) นารายณ์แปลงรูป นกขมิ้น แขกมอญ กราวใน (ฆ้องวงใหญ่) มุล่ง พญาโศก สารถี แขกมอญ สุดสงวน กราวใน (ระนาดทุ้ม)

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายสุรัตน์ชัย สิริรัตนชัยกุล เกิด 25 กันยายน 2514 จังหวัดนครปฐม ปัจจุบันอายุ 35 ปี สำเร็จการศึกษาปริญญาตรีครุศาสตรบัณฑิต วิชาเอกดนตรีศึกษา จากสถาบันราชภัฏนครปฐม (มหาวิทยาลัยราชภัฏนครปฐม) ปีการศึกษา 2536 เริ่มรับราชการตำแหน่งอาจารย์ 1 ระดับ 3 โรงเรียนวัดนางพิมพ์ อำเภอสามชุก จังหวัดสุพรรณบุรี เมื่อวันที่ 1 กรกฎาคม 2537 ปัจจุบันรับราชการตำแหน่งครู คศ. 2 สังกัดโรงเรียนราชวินิตบางเขน สำนักงานเขตพื้นที่การศึกษากรุงเทพมหานคร เขต 2 สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน กระทรวงศึกษาธิการ ได้เป็นครูผู้ปฏิบัติงานดีเด่น โรงเรียนราชวินิตบางเขน ประจำปีการศึกษา 2547 และได้เป็นครูผู้มีผลงานดีเด่นด้านกิจกรรมพัฒนาผู้เรียน โรงเรียนราชวินิตบางเขน ประจำปีการศึกษา 2548 เข้าศึกษาต่อในหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2546

ที่อยู่ปัจจุบัน เลขที่ 6/19 ซอยชินเขต 1/6 ถนนงามวงศ์วาน แขวงทุ่งสองห้อง เขตหลักสี่ กรุงเทพมหานคร หมายเลขโทรศัพท์ 08-7981-6500

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย