การศึกษาหลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวาและวงปี่พาทย์ไม้นวม ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

PRINCIPLES OF SAW-U VARIATION IN KRUENGSAI, KRUENGSAI PICHAWA AND PIPAT MAINUAM ENSEMBLE BY KRU LERKIAT MAHAVINIJCHAIMONTRI

ธนกร นามวงษ์

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2564

การศึกษาหลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวาและวงปี่พาทย์ไม้นวม ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

ธนกร นามวงษ์

ปริญญานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปีการศึกษา 2564
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

PRINCIPLES OF SAW-U VARIATION IN KRUENGSAI, KRUENGSAI PICHAWA AND PIPAT MAINUAM ENSEMBLE BY KRU LERKIAT MAHAVINIJCHAIMONTRI

THANAKORN NAMWONG

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements

for the Degree of MASTER OF ARTS

(Ethnomusicology)

Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University

2021

Copyright of Srinakharinwirot University

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษาหลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวาและวงปี่พาทย์ไม้นวม ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

ของ

ธนกร นามวงษ์

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

.....

(รองศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)
คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

.....

คณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์

..... ที่ปรึกษาหลัก
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เทพิกา รอดสการ)

..... ประธาน
(รองศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

..... กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร)

ชื่อเรื่อง	การศึกษาหลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวาและวงปี่พาทย์ไม้นวม ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี
ผู้วิจัย	ธนกร นามวงษ์
ปริญญา	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
ปีการศึกษา	2564
อาจารย์ที่ปรึกษา	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เทพิกา รอดสการ

การศึกษาฉบับนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาหลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวมของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี และเพื่อศึกษาบทบาทและหน้าที่ของซออู้ โดยศึกษาจากทำนองซออู้ที่ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีเป็นผู้บรรเลงด้วยตนเอง และทำนองที่เรียบเรียงขึ้นในเพลงอกทะเล สามชั้น และเพลงนกขมิ้น สามชั้นสำหรับใช้บรรเลงในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวม ผลจากการศึกษาพบว่า ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีมีหลักการแปรทำนองซออู้ 4 หลักการ ได้แก่ 1. หลักการแปรทำนองซออู้ที่มีผลมาจากประเภทวง โดยในวงเครื่องสายผู้บรรเลงสามารถแปรทำนองได้อย่างอิสระ และดำเนินทำนองในลักษณะโลดโผน การแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาผู้บรรเลงต้องคำนึงถึงการเปลี่ยนระดับเสียง ทำให้มีวิธีการวางนิ้วที่มีรายละเอียดแตกต่างไปจากการวางนิ้วในวงดนตรีประเภทอื่น การแปรทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวมควรมีลักษณะเรียบร้อย ใกล้เคียงกับทำนองหลักมากที่สุด เพื่อให้สอดคล้องกับทำนองแปรในวัฒนธรรมปี่พาทย์ 2. หลักการแปรทำนองซออู้ที่มีผลมาจากประเภทเพลง ผู้บรรเลงควรคำนึงถึงการแปรทำนองที่มีลูกตก และบันไดเสียงสอดคล้องกับทำนองหลัก โดยอาจพบทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลักเนื่องจากข้อจำกัดเรื่องขอบเขตเสียง นอกจากนี้ผู้บรรเลงควรเลือกใช้ลีลาทำนอง สำนวนกลอน และกลวิธีการบรรเลงให้เหมาะสมเพื่อช่วยให้ทำนองซออู้มีความน่าสนใจมากขึ้น 3. หลักการแปรทำนองซออู้ที่มีผลมาจากกาลเทศะในการบรรเลง ผู้บรรเลงควรคำนึงถึงการแปรทำนองที่มีเหมาะสมกับสถานการณ์ในการบรรเลง และผู้ร่วมบรรเลงควรมีความยับยั้งชั่งใจและแปรทำนองให้เกิดความกลมกลืนกับทำนองเครื่องดนตรีอื่นมากที่สุด 4. หลักการเรื่องอารมณ์ ผู้บรรเลงควรดำเนินทำนองให้สอดคล้องกับอารมณ์เพลงเพื่อสื่อสารเจตนารมย์ของผู้ประพันธ์ออกมาให้ใกล้เคียงที่สุด นอกจากนี้ยังพบว่าซออู้มีบทบาทของการสร้างความสนุกสนานในวงดนตรี การช่วยเพิ่มความกลมกล่อมในวงดนตรี การช่วยรักษาสมดุลเสียงในวงเครื่องสายปี่ชวา การเป็นเครื่องตามในเพลงอกทะเล สามชั้น การว่าดอกเพลงนกขมิ้น สามชั้น การสนับสนุนแนวการบรรเลง การแสดงชั้นเชิงของผู้บรรเลง การสะท้อนสายสำนักของผู้บรรเลง การสะท้อนตัวตนของผู้บรรเลง การขยายขอบเขตการแปรทำนอง และการสะท้อนมารยาทไทย

คำสำคัญ : บทบาทและหน้าที่ของซออู้, หลักการแปรทำนองซออู้, ซออู้

Title	PRINCIPLES OF SAW-U VARIATION IN KRUENGSAI, KRUENGSAI PICHAWA AND PIPAT MAINUAM ENSEMBLE BY KRU LERKIAT MAHAVINIJCHAIMONTRI
Author	THANAKORN NAMWONG
Degree	MASTER OF ARTS
Academic Year	2021
Thesis Advisor	Assistant Professor Dr. Tepika Rodsakan

The objectives of this study are to investigate the principles of Saw-U variation in Kruengsai, Kruengsai Pichawa, and Piphat Mainuam ensemble by Kru Lerkiat Mahavinijchaimontri and to explore the roles and duties of Saw-U by studying the Saw-U melody, as composed and performed by Kru Lerkiat Mahavinijchaimontri in the Ok Talay Samchan and Nok Kamin Samchan songs for the Kruengsai, Kruengsai Pichawa, and Piphat Mainuam ensemble. It shows that there are four principles of Saw-U variation: (1) the principles of the ensemble genres. In the Kruengsai ensemble, performers can freely make variations and more exciting melodies. In the Kruengsai Pichawa, performers should consider about the way of placing their fingers differently. In the Piphat Mainuam ensemble, performers should play as neatly as possible, according to the main melody and the variation melody in Piphat culture; (2) the principles of the song genres. The performers should consider the similarity of core notes and the scale between Saw-U and main melody. The melodic direction may differ from the main melody due to limitations in the sound field. In addition, performers should use a melodic style, melodic rhyming, and playing tactics to help make the melody more interesting; (3) the principles of timing, the performer should consider melodic variation that is appropriate for the situation and the abilities of their co-performers, as well as restraint in terms of harmony with the other instruments; and (4) the principles of emotion, the melody should be performed in accordance with the mood of the song to communicate the intention of the composer. In terms of the roles and duties of Saw-U, it was found that Saw-U plays a role in creating lively melody in the ensemble, making it more mellow and balancing the sound of the Kruengsai Pichawa ensemble, a Kruengtarm melody in Ok Talay Samchan song and a Wah-dork melody in a Nok Kamin Samchan song, in a supporting rhythm section, indicating the abilities of a performer, reflecting the identity of their music, broadening the scope of the melodic variation, and reflecting Thai etiquette.

Keyword : Roles and Duties of Saw-U, Principles of Saw-U Variation, Saw-U

กิตติกรรมประกาศ

ปริญญานิพนธ์เรื่องนี้สำเร็จลุล่วงลงได้โดยได้รับความอนุเคราะห์และสนับสนุนจาก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เทพิกา รอดสการ อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร. พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ ประธานคณะกรรมการสอบปากเปล่า และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร กรรมการสอบปากเปล่า

ขอขอบพระคุณคุณครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ผู้ให้ข้อมูลหลัก และผู้เป็นแบบอย่างในการบรรเลงซออู้ของข้าพเจ้า ที่ท่านได้กรุณาสละเวลาชี้นำรวมทั้งมอบมุมมองใหม่ในการศึกษาดนตรีให้แก่ข้าพเจ้าตลอดระยะเวลาการจัดทำปริญญานิพนธ์ ขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมธี พันธุ์วราทร รองศาสตราจารย์ธรณัส หินอ่อน และอาจารย์ประชากร ศรีสาคร ที่กรุณาให้ความกระจ่าง และคอยชี้แนะแนวทางการจัดทำปริญญานิพนธ์จนกระทั่งสำเร็จลุล่วงลงด้วยดี

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสือ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นัฏฐิกา สุนทรธนผล และอาจารย์ ดร.พงศพิชญ์ แก้วกุลธร ที่ได้กรุณาชี้แนะแนวทางการศึกษา การจัดทำปริญญานิพนธ์ และช่วยไขข้อข้องใจในการวิเคราะห์ข้อมูล

ขอขอบพระคุณโครงการทุนวิจัยมหาบัณฑิต วช. ด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ประจำปีพ.ศ. 2564 สำนักงานการวิจัยแห่งชาติ กระทรวงอุดมศึกษา วิทยาศาสตร์ วิจัย และนวัตกรรมที่ได้กรุณาสนับสนุนทุนการดำเนินการวิจัยในครั้งนี้

ขอขอบคุณนายนวราช อภัยวงศ์ นายฐิติพงศ์ ทองศรี และนายภีมข์ ศุภชลาศัย ที่ได้สละเวลาร่วมพูดคุย และให้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์ยิ่งในการวิเคราะห์ข้อมูล ขอบคุณสมาชิกปริญญาโท 4+1 MU37 ทุกคนที่ได้ร่วมกันแลกเปลี่ยนเรียนรู้ตลอดระยะเวลาที่ได้ศึกษาร่วมกันจนกระทั่งสำเร็จการศึกษา

ในท้ายที่สุดขอขอบพระคุณคุณพ่อ คุณแม่ และครอบครัวที่คอยเป็นกำลังใจ คอยสนับสนุนและอยู่เคียงข้างข้าพเจ้าเสมอมาในทุกช่วงเวลาตลอดการศึกษา รวมทั้งกัลยาณมิตรทุกท่านที่ไม่ได้เอ่ยนามถึง ณ ที่นี้ที่ท่านได้ส่งกำลังแรงใจ และคอยให้ข้อเสนอแนะตลอดระยะเวลาดำเนินการวิจัย

ธนกร นามวงษ์

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญ ..... ช

สารบัญตาราง ..... ฎ

สารบัญรูปภาพ ..... ฐ

บทที่ 1 บทนำ 1

ภูมิหลัง 1

ความมุ่งหมายของงานวิจัย 3

ความสำคัญของการวิจัย 4

ข้อตกลงเบื้องต้น 4

ขอบเขตของการวิจัย 5

นิยามศัพท์เฉพาะ 5

กรอบแนวคิดในการวิจัย 6

บทที่ 2 ทบทวนวรรณกรรม 7

1. การแปรทำนอง 7

1.1 ทำนอง 7

1.2 ทำนองหลัก 7

1.3 ทำนองแปร 8

1.4 การแปรทำนองซออู้ 16

1.5 กลวิธีการบรรเลงซออู้ 19

2. ลักษณะทางกายภาพและขอบเขตของเสียงซออู้ 22
2.1 ลักษณะทางกายภาพของซออู้ 22
2.2 ขอบเขตของเสียงซออู้ 23
3. บทบาทและหน้าที่ของซออู้ ๆ 24
3.1 ความหมายของบทบาทและหน้าที่ 24
3.2 ความเข้าใจเดิมเกี่ยวกับบทบาทและหน้าที่ของซออู้ในวัฒนธรรมดนตรีไทย 25
3.3 บทบาทและหน้าที่ของซออู้ในทัศนะใหม่ 27
3.4 บทบาทและหน้าที่ของซออู้ในวงเครื่องสาย 29
3.5 บทบาทหน้าที่ของซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา 29
3.6 บทบาทหน้าที่ของซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม 30
4. ข้อมูลทั่วไปของเพลงอกทะเล สามชั้น และเพลงนกขมิ้น สามชั้น 31
4.1 ที่มาของเพลงอกทะเล สามชั้น 31
4.2 ที่มาของเพลงนกขมิ้น สามชั้น 32
4.3 บทร้องเพลงนกขมิ้น สามชั้น 32
5. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 32
5.1 ทฤษฎีวรยศ 32
5.2 ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลง 37
5.3 แนวคิดเรื่องสุนทรียภาพ 42
5.4 แนวคิดเรื่องการผนวกรวมวัฒนธรรม (Transculturation) และพื้นที่ประชิด (Contact Zones) 44
5.5 ทฤษฎี Participatory Discrepancy 46
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 47
บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย 49

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล 49
1.1 ข้อมูลจากเอกสาร ตำราวิชาการ และงานวิจัย 49
1.2 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ 49
2. เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล 51
2.1 เครื่องมือที่ใช้ 51
2.2 อุปกรณ์ที่ใช้ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม 52
3. การจัดกระทำข้อมูล 52
4. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล 53
4.1 หลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ ไม้นวม ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี 53
4.2 บทบาทและหน้าที่ของซออู้ 54
5. สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 55
บทที่ 4 การวิเคราะห์ข้อมูล 56
1. หลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวมของครู เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี 56
1.1 หลักการแปรทำนองซออู้ที่มีผลมาจากประเภทวง 56
1.1.1 หลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสายของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี 56
1.1.2 หลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัย มนตรี 58
1.1.3 หลักการแปรทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวมของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัย มนตรี 60
1.2 หลักการแปรทำนองซออู้ที่มีผลมาจากลักษณะเพลง 61
1.2.1 การคำนึงถึงความสัมพันธ์ของลูกตกทำนองหลักกับทำนองซออู้ 61

1.2.2 การคำนึงถึงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักและทำนองซออู้ 63
1.2.3 การคำนึงถึงความสัมพันธ์ของบันไดเสียงทำนองหลักและทำนองซออู้ 67
1.2.4 การเลือกใช้สำนวนกลอนซออู้ 70
1.2.5 การเลือกใช้ลีลาทำนองซออู้ 77
1.2.6 การเลือกใช้กลวิธีการบรรเลงซออู้ 79
1.2.7 ความสัมพันธ์ของทำนองซออู้กับทำนองเครื่องดนตรีอื่น 87
1.3 หลักการแปรทำนองซออู้ที่มีผลมาจากกาลเทศะในการบรรเลง 94
1.3.1 การคำนึงถึงความสามารถของผู้บรรเลงและผู้ร่วมบรรเลง 95
1.3.2 การคำนึงถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของวง 99
1.3.3 การคำนึงถึงโอกาสในการบรรเลง 101
1.4 หลักการเรื่องอารมณ์เพลง 104
2. บทบาทและหน้าที่ของซออู้ 112
2.1 บทบาทและหน้าที่ของซออู้ในวงดนตรี 112
2.1.1 บทบาทสร้างทำนองสนุกสนานให้วงดนตรี 112
2.1.2 บทบาทช่วยเพิ่มความกลมกล่อมให้วงดนตรี 117
2.1.3 บทบาทช่วยรักษาสมดุลเสียงในวงเครื่องสายปี่ชวา 117
2.2 บทบาทและหน้าที่ของซออู้ในเพลงอกทะเล สามชั้น และเพลงนกขมิ้น สามชั้น 120
2.2.1 บทบาทเป็นเครื่องตามในเพลงอกทะเล สามชั้น 120
2.2.2 บทบาทว่าดอกในเพลงนกขมิ้น สามชั้น 124
2.2.3 บทบาทสนับสนุนแนวการบรรเลง 126
2.3 บทบาทและหน้าที่ทั่วไปของซออู้ 128
2.3.1 บทบาทในการแสดงชั้นเชิงของผู้บรรเลง 128
2.3.2 บทบาทการสะท้อนสายสำนักของผู้บรรเลง 130

2.3.3 บทบาทการสะท้อนตัวตนของผู้บรรเลง 131
2.3.4 บทบาทการขยายขอบเขตในการแปรทำนอง 133
2.3.5 บทบาทการสะท้อนมารยาทไทย 137
บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 144
สรุปผลการวิจัย 144
อภิปรายผลการวิจัย 150
ข้อเสนอแนะ 153
บรรณานุกรม 154
ประวัติผู้เขียน 175

สารบัญตาราง

หน้า

ตาราง 1 เปรียบเทียบระบบการวางนิ้วแบบเดิมและแบบใหม่ 58

ตาราง 2 ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักสอดคล้องกับทำนองซออู้ 64

ตาราง 3 ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักขนานกับทำนองซออู้ 65

ตาราง 4 ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองซออู้ที่มีบางช่วงสวนทางกับทำนองหลัก 66

ตาราง 5 แสดงการเปรียบเทียบโน้ตในบันไดเสียงโดและบันไดเสียงฟา 69

ตาราง 6 เปรียบเทียบขอบเขตเสียงฆ้องวงใหญ่กับซออู้ 72

ตาราง 7 ตารางแสดงรูปแบบจังหวะ และรูปแบบทำนองซออู้ที่มีสัมผัสใน 75

ตาราง 8 ตารางแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองซออู้ที่มีสัมผัสนอก 76

ตาราง 9 เปรียบเทียบรูปแบบการจัดวางโน้ตแบบปกติและแบบที่มีลีลาทำนองอิหลักอิเหลื่อ 78

ตาราง 10 ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองซออู้ที่มีลักษณะสอดคล้องกับการตีเตะมือ 89

ตาราง 11 ความสัมพันธ์ของรูปแบบทำนองฆ้องวงใหญ่และทำนองซออู้ 93

ตาราง 12 แสดงการเปรียบเทียบหลักการแปรทำนองซออู้ในวงดนตรีเครื่องสาย วงเครื่องสาย ปี่ชวาและวงปี่พาทย์ไม้นวม 105

ตาราง 13 ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองซออู้ที่แสดงความสนุกสนาน 112

ตาราง 14 ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองซออู้ที่สอดคล้องกับการตีโขกของระนาดทุ้ม 113

ตาราง 15 แสดงการเปรียบเทียบรูปแบบจังหวะทำนองหลักและทำนองซออู้ 114

ตาราง 16 แสดงการเปรียบเทียบรูปแบบจังหวะทำนองหลักและทำนองซออู้ 116

ตาราง 17 เปรียบเทียบขอบเขตของเสียงจะเข้และซออู้ 118

ตาราง 18 แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองซออู้และทำนองหลัก 119

ตาราง 19 ความสัมพันธ์ของรูปแบบทำนองซออู้ในสำนวนกลอน 121

ตาราง 20 บทบาทและหน้าของซออู้ 140

สารบัญรูปภาพ

หน้า

ภาพประกอบ 1 เสียงในทฤษฎีวรยศ.....33
ภาพประกอบ 2 เสียงและชื่อประจำกลุ่มเสียง.....34
ภาพประกอบ 3 บันไดเสียงแบบ 5 เสียง 35
ภาพประกอบ 4 บันไดเสียงแบบ 6 เสียง 35
ภาพประกอบ 5 การพรมปิด.....81
ภาพประกอบ 6 การพรมเปิด.....82
ภาพประกอบ 7 การประ.....84
ภาพประกอบ 8 โน้ตเพลงลายมือครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี 131
ภาพประกอบ 9 การผนวกรวมทางวัฒนธรรม (Transculturation).....134
ภาพประกอบ 10 บทบาทการขยายขอบเขตการแปรทำนองในวัฒนธรรมเครื่องสาย.....136

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

คำว่า “ทาง” ในดนตรีไทยมีความหมายหลายนัยยะ ได้แก่ ทางครู คือแนวทางการบรรเลงที่แสดงเอกลักษณ์เฉพาะของครูแต่ละคน เช่น ทางครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ทางครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ทางครูมนตรี ตราโมท เป็นต้น หรืออาจหมายถึงแนวทางการบรรเลงเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละประเภท เช่น ทางระนาดเอก ทางจะเข้ ทางซออู้ ฯลฯ นอกจากนี้ทางยังหมายถึง ระดับเสียงในการบรรเลงประจำวงดนตรีแต่ละประเภท เช่น ทางในทางนอก ทางเพียงออล่าง ทางชวา เป็นต้น การกำหนดระดับเสียงของวงดนตรีไทยยึดเครื่องดนตรีประเภทเครื่องเป่าในวงนั้นเป็นสำคัญ ทำให้วงดนตรีแต่ละประเภทมีระดับเสียงที่แตกต่างกันไปด้วย ดังนั้นแม้เครื่องดนตรีชนิดเดียวกันแต่บรรเลงในวงคนละประเภทก็ย่อมทำให้ระดับเสียงที่ได้ไม่เหมือนกัน และทำให้วิธีการแปรทำนองแตกต่างออกไปด้วย

ซออู้เป็นเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสี ลักษณะเสียงทุ้มต่ำ และมีส่วนสร้างอารมณ์ให้บทเพลงได้หลากหลายทั้งสนุกสนาน อ่อนหวาน โศกเศร้า และดุดัน จึงนิยมใช้บรรเลงเดี่ยวเป็นเอกเทศและบรรเลงรวมวงทั้งในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายประสม วงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ (ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์, 2559, น.5-6)ซึ่งวงดนตรีแต่ละประเภทก็จะให้สีสันเสียงที่แตกต่างกันออกไป ผู้บรรเลงซออู้จึงต้องคำนึงถึงทางหรือระดับเสียงของวง และบทบาทหน้าที่ของซออู้ในวงดนตรีประเภทนั้น แม้ว่าซออู้จะปรากฏในวงเครื่องสาย และวงเครื่องสายปี่ชวาเหมือนกัน แต่วงดนตรีทั้งสองประเภทมีระดับเสียงที่แตกต่างกัน คือ วงเครื่องสายมีขลุ่ยเพียงออเป็นตัวกำหนดระดับเสียง ในขณะที่วงเครื่องสายปี่ชวาใช้ปี่ชวาเป็นตัวกำหนด รวมทั้งสีสันของเสียงก็แตกต่างกันมาก ดังนั้นในการบรรเลงและการแปรทำนองซออู้ในวงดนตรีแต่ละเภทจึงควรมีความแตกต่างกันด้วย

ทางสำหรับเครื่องดนตรีแต่ละประเภทล้วนแล้วแต่มีเอกลักษณ์เฉพาะด้วยวิธีการบรรเลง กลวิธี และบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีในวงดนตรี เช่น ระนาดเอกเป็นผู้นำในวงปี่พาทย์ไม้แข็ง เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงดัง และทำให้ผู้บรรเลงทุกคนสามารถได้ยินเสียงระนาดเอกได้อย่างชัดเจน ระนาดเอกจึงต้องเป็นผู้นำในควบคุมแนวการบรรเลงของวงให้เหมาะสม มีปฏิภาณไหวพริบในการรับ-ส่งร้อง ถ่ายทอดอารมณ์ของเพลงให้เหมาะสมกับบทเพลง หรือในขณะประชันผู้บรรเลงระนาดเอกยังต้องเป็นผู้นำในการแก้เพลงจากฝ่ายตรงข้ามด้วย แตกต่างจากซออู้ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มต่ำ ในขณะบรรเลงสมาชิกในวงอาจไม่ได้ยินเสียงซออู้ได้ชัดเจนนัก

จึงไม่นิยมให้ซออู้ทำหน้าที่เป็นผู้นำในการบรรเลงรวมวง ซออู้จึงนิยมดำเนินทำนองในลักษณะการหลบเสียงร่วมกับกลอนฟาด เพื่อให้เหมาะสมกับข้อจำกัดเรื่องขอบเขตเสียงและยังทำให้เสียงซออู้ดังลอดออกมาจากวง อันเป็นเอกลักษณ์สำคัญของเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มต่ำ (ขำคม พรประสิทธิ์, 2560, น.152) ผู้บรรเลงซออู้จึงจำเป็นต้องศึกษาและทำความเข้าใจการแปรทำนองซออู้ให้มีความสอดคล้องกับบทบาทหน้าที่ ขอบเขตของเสียง และกลวิธีเฉพาะเครื่อง เพื่อให้เกิดความไพเราะสนิทสนมและน่าฟังเมื่อบรรเลงรวมวง

ผู้บรรเลงซออู้ที่ดีนอกจากจะสามารถแปรทำนองซออู้ให้มีความปราณีต วิจิตรแล้วยังต้องเลือกใช้กลอนเพลงให้เหมาะสมกับบทบาทและหน้าที่ของซออู้ในวงดนตรีประเภทต่าง ๆ ด้วย เช่น การบรรเลงซออู้ในวงเครื่องสาย ผู้บรรเลงสามารถเลือกใช้กลอนเพลงได้อิสระและแสดงความสามารถในการบรรเลงได้อย่างเต็มศักยภาพ เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีเพียงชนิดเดียวในวงมีเสียงทุ้มและมีหน้าที่กระตุ้นให้เกิดความสนุกสนาน ครึกครื้นในทำนองเพลง แต่ในขณะเดียวกันการบรรเลงซออู้ในวงมโหรี ควรคำนึงถึงความสัมพันธ์ในการดำเนินทำนองระหว่างซออู้และระนาดทุ้มด้วย เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเสียงและบทบาทในวงดนตรีที่คล้ายคลึงกัน หากผู้บรรเลงแปรทำนองซออู้ในลักษณะเดียวกันทุกประเภทวงจะเสียอรรถรส และถือว่าการบรรเลงครั้งนั้นไม่สมบูรณ์แบบ (วรยศ ศุขสายชล, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 มกราคม 2561) ปัจจุบันพบว่าผู้บรรเลงซออู้น้อยคนที่จะคำนึงถึงบทบาทและหน้าที่การบรรเลงซออู้ในวงดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ โดยมักบรรเลงในลักษณะเดียวกันกับวงดนตรีทุกประเภท ก็มักจะบรรเลงในรูปแบบเดียวกันอยู่เสมอ อาจส่งผลให้ผู้ฟังไม่ได้รับอรรถรสจากการรับฟังการบรรเลงเท่าที่ควร ผู้บรรเลงจึงต้องสั่งสมประสบการณ์ในการบรรเลงและการฟังดนตรีเป็นอย่างมากจึงจะเชี่ยวชาญการแปรทำนองซออู้ให้เหมาะสมกับวงดนตรี ผู้วิจัยจึงได้กำหนดบุคคลผู้ให้ข้อมูลในการศึกษาจากผู้เชี่ยวชาญทางซออู้ซึ่งเป็นที่ยอมรับในแวดวงดนตรีไทยด้วยเป็นผู้มีประสบการณ์ มีความรู้และทักษะชั้นเลิศควรค่าแก่การศึกษาเป็นอย่างยิ่ง

ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ข้าราชการดุริยางคศิลปินอาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร สำเร็จการศึกษาจากสาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและยังได้รับการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงซอจากครูที่มีชื่อเสียงหลายท่าน เช่น ครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ (ศิลปินแห่งชาติ) ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน (ศิลปินแห่งชาติ) ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ ครูวรยศ ศุขสายชล และครูธีระ ภู่มณี เป็นต้น (พิชชาณัฐ ตู้จินดา, 2558) ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีเป็นผู้มีฝีมือเป็นที่ประจักษ์ในวงการดนตรีไทยปัจจุบันด้วยลักษณะการสีซอที่เป็นรูปแบบเฉพาะของตัวเอง ผนวกกับประสบการณ์การทำงานทั้งบรรเลง

เพลงประกอบภาพยนตร์ การบันทึกเสียงเพลงไทยเดิมร่วมกับวงกอไผ่และกรมศิลปากร สร้างสรรค์เพลงไทยร่วมสมัยกับฟองน้ำ การปรับวงดนตรีไทยและการประพันธ์เพลงทางเดี่ยวเพื่อการประกวดจนได้รับรางวัลชนะเลิศจากหลายเวที และยังได้รับเชิญให้เข้าร่วมกิจกรรมการแสดงดนตรีทั้งในและต่างประเทศอยู่เสมอ นอกจากนี้ท่านยังได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษสอนในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ เช่น คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา เป็นต้นจะเห็นได้ว่า ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี เป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านการบรรเลงดนตรีไทยจากครูที่มีชื่อเสียงหลายท่าน และยังสั่งสมประสบการณ์ทางดนตรีเป็นเวลานาน ทำให้ท่านเป็นนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงมากที่สุดท่านหนึ่งในปัจจุบันควรค่าแก่การศึกษาเป็นอย่างยิ่ง

การศึกษาเรื่องลักษณะการแปรทำนองซออู้ให้เหมาะสมกับประเภทของวงดนตรีผู้วิจัยได้กำหนดเพลงที่ใช้ในการศึกษาโดยสอบถามจากผู้เชี่ยวชาญพบว่าเพลงทะแยเป็นเพลงที่เหมาะสมกับการศึกษาในครั้งนี้ เนื่องจากเพลงทะแยเป็นเพลงทางพื้นอัตราจังหวะสามชั้น มีท่วงทำนองเรียบร้อย งดงาม นิยมบรรเลงเป็นเพลงโหมโรงสำหรับวงมโหรีและวงเครื่องสาย และใช้เป็นเพลงพื้นฐานสำหรับการฝึกไล่มือของนักดนตรีปี่พาทย์เรียกว่าเพลงทะแย 7 ท่อน จนกระทั่งมีบรมครูดนตรีไทยหลายท่านนำเพลงทะแยสามชั้นมาทำเป็นเพลงเดี่ยวสำหรับอวดฝีมือ เช่น ทางเดี่ยวซอด้วงของหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยะชีวิน) ทางเดี่ยวซอสามสายของพระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) และทางเดี่ยวสำหรับเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์ทุกชนิดของจางวางทั่ว พาทยโกศล เป็นต้น (ณรงค์ เขียนทองกุล, 2561, น.9-11) เพลงทะแยสามชั้นจึงเป็นเพลงที่มีลีลาและเม็ดพรายงดงามเหมาะสำหรับการศึกษาการแปรทำนองเป็นอย่างยิ่ง

จากความสำคัญดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเลือกศึกษาหลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวม โดยศึกษาจากเพลงทะแย สามชั้น จากครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี เพื่อให้ได้องค์ความรู้เรื่องวิธีการแปรทำนองซออู้ให้เหมาะสมกับวง รวมถึงบทบาทและหน้าที่ของซออู้ในวงดนตรีไทย เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาและการปฏิบัติซออู้ต่อไป

ความมุ่งหมายของงานวิจัย

1. เพื่อศึกษาการแปรทำนองซออู้ ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวม ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี
2. เพื่อศึกษาบทบาทและหน้าที่ของซออู้

ความสำคัญของการวิจัย

การศึกษาวิจัยครั้งนี้จะทำให้ผู้วิจัยทราบวิธีการแปรทำนองให้เหมาะสมตามบทบาทและหน้าที่ของซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวม ตลอดจนเพื่อเป็นแนวทางการศึกษาและแนวทางฝึกปฏิบัติแก่ผู้สนใจต่อไป

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. ข้อมูลที่ทำการศึกษาได้จากการบันทึกภาพเคลื่อนไหว บันทึกเสียง บันทึกโน้ตและสัมภาษณ์จากการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวม เพลงอกทะเล สามชั้น และเพลงนกขมิ้น สามชั้น ซึ่งบรรเลงหรือเรียบเรียงทำนองซออู้โดยครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

2. การบันทึกโน้ตเพลงที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล บันทึกด้วยระบบอักษรไทย กำหนดสัญลักษณ์แทนระดับเสียงดังต่อไปนี้

ด แทนด้วย เสียงโดจากสายเปล่าของสายทุ้ม
ร แทนด้วย เสียงเร
ม แทนด้วย เสียงมี
ฟ แทนด้วย เสียงฟา
ซฺ แทนด้วย เสียงซอลจากการกดนิ้วก้อยสายทุ้ม (นิ้วควง)
ซ แทนด้วย เสียงซอลจากสายเปล่าของสายเอก
ล แทนด้วย เสียงลา
ท แทนด้วย เสียงที
ดำ แทนด้วย เสียงโดสูง
รำ แทนด้วย เสียงเรสูง

การบันทึกโน้ตทำนองหลักจะบันทึกเป็นโน้ตทำนองฆ้องแบบ 1 บรรทัดไม่แยกมือขวาและมือซ้าย และทำนองซออู้บันทึกด้วยโน้ต 1 บรรทัดไม่แยกสายทุ้มและสายเอก

3. การกำหนดวรรคเพลง ผู้วิจัยได้กำหนดดังนี้

ประโยคเพลง คือ ทำนองเพลงที่มีความยาวเท่ากับ 2 วรรคเพลง (วรรคหน้าและวรรคหลัง) หรือ 8 ห้องเพลง ซึ่งทำนองนี้อยู่ในบรรทัดเดียวกันของโน้ตอักษรไทย

วรรคเพลง คือ ทำนองเพลงที่มีความยาวเท่ากับ 4 ห้องเพลง อยู่ในลักษณะของวรรคหน้าและวรรคหลัง

วรรคหน้า คือ ทำนองเพลงในห้องที่ 1-4 ของประโยคเพลง

วรรคหลัง คือ ทำนองเพลงในห้องที่ 5-8 ของประโยคเพลง

4.การบันทึกโน้ตทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา ซึ่งมีการเปลี่ยนระดับเสียง (Transpose) ให้เสียงสูงขึ้นจากเดิม 4 เสียง ทำให้เสียงโดตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 9 เมื่อนับจากลูกทวน ซึ่งโดยปกติผู้บรรเลงซออู้จะคุ้นชินกับการอ่านโน้ตที่กำหนดให้เสียงโดตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 6 คล้ายกับการกำหนดโน้ตในวงเครื่องสายและวงปี่พาทย์ไม้นวม ดังนั้นเพื่อไม่ก่อให้เกิดความสับสนกับผู้นำผลการวิจัยไปใช้ประโยชน์ต่อ จึงกำหนดให้การบันทึกโน้ตทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 6 ของฆ้องวงใหญ่เมื่อนับจากลูกทวน

ขอบเขตของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยจะทำการศึกษาข้อมูลการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวมของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี กำหนดเพลงที่ใช้ในการศึกษาคือ เพลงอกทะเล สามชั้น และเพลงนกขมิ้น สามชั้น รวมทั้งศึกษาบทบาทหน้าที่ของซออู้จากการรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลักครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี นักวิชาการดนตรีไทยรองศาสตราจารย์ธรณัส หินอ่อน ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมธี พันธุ์วราทร อาจารย์ประชากร ศรีสาคร ตัวแทนสายลูกศิษย์ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี นายนวราช ออภัยวงศ์ นายฐิติพงศ์ ทองศรี และนายภีมข์ ศุภชลาศัย โดยนำบทสัมภาษณ์มาวิเคราะห์ร่วมกับทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีเพื่อหาบทบาทและหน้าที่ของซออู้

นิยามศัพท์เฉพาะ

การแปรทำนอง หมายถึง วิธีการดำเนินทำนองของซออู้ โดยประดิษฐ์ขึ้นจากทำนองหลักหรือทางฆ้องให้สอดคล้องกับขอบเขตของเสียงและกลวิธีพิเศษของซออู้ ซึ่งทำนองหลักและทำนองแปรนี้จะต้องมีความสัมพันธ์กันในด้านความยาวของวรรคเพลง ลูกตก และบันไดเสียง

หลักการแปรทำนอง หมายถึง วิธีคิดในการแปรทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

บทบาท หมายถึง ลักษณะทำนองซออู้ที่แสดงออกซึ่งส่วนที่ได้รับผิดชอบให้บรรเลง

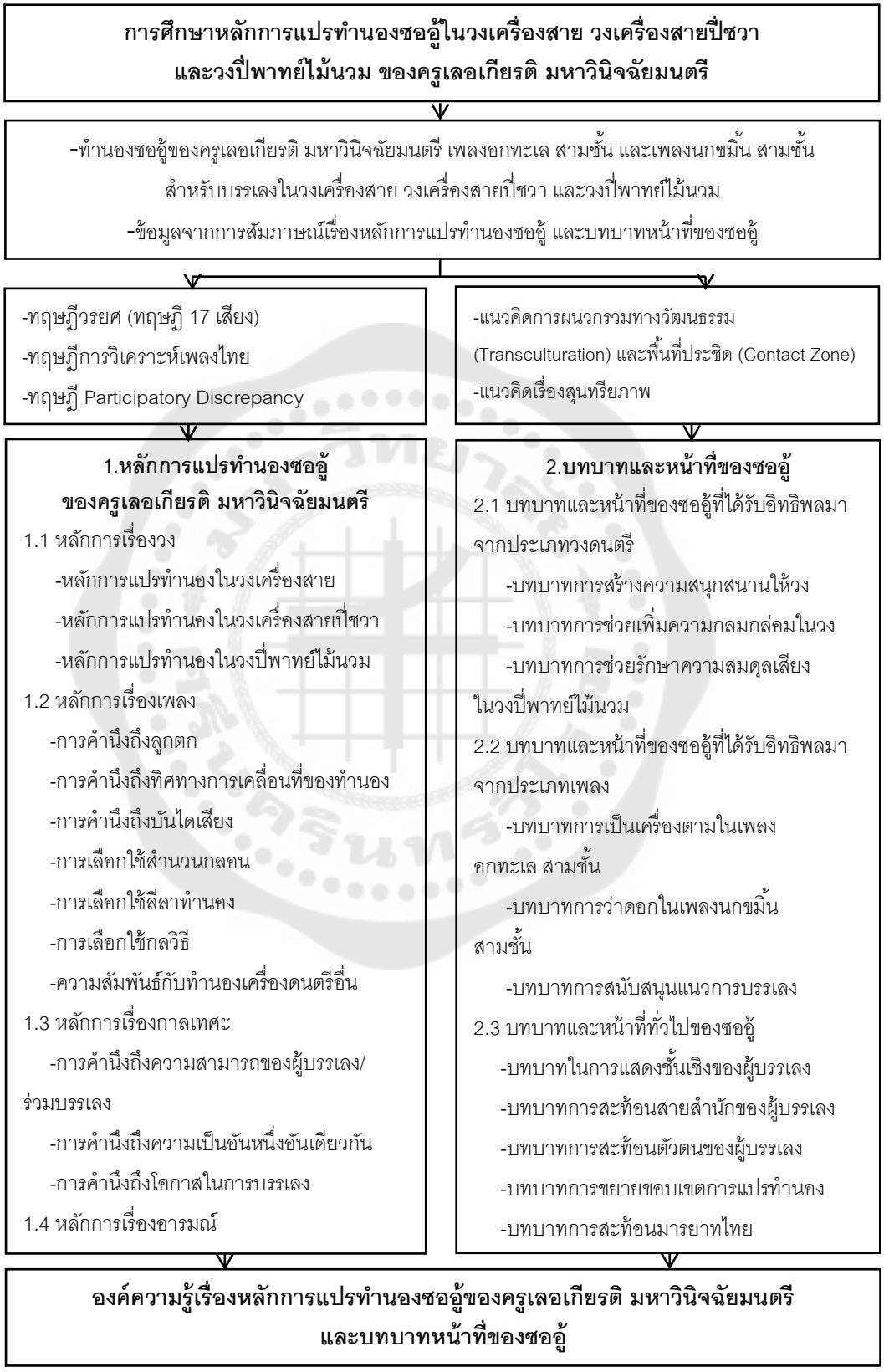
หน้าที่ หมายถึง การบรรเลงซออู้ตามที่ได้รับมอบหมาย

กลวิธี หมายถึง วิธีการบรรเลงเฉพาะของซออู้ที่สร้างความไพเราะให้แก่บทเพลง

ชั้นเชิง หมายถึง การแปรทำนองซออู้ด้วยแนวคิดที่ซับซ้อน

กาลเทศะ หมายถึง การรู้จักแปรทำนองให้เหมาะสมกับสถานการณ์ในการบรรเลง

กรอบแนวคิดในการวิจัย



บทที่ 2
ทบทวนวรรณกรรม

การศึกษาการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวม ผู้วิจัยได้ทำการค้นคว้าข้อมูลจากเอกสาร บทความทางวิชาการและสิ่งพิมพ์ที่เกี่ยวข้อง เพื่อเอื้อประโยชน์ต่อวิจัย ดังนี้

1. การแปรทำนอง
2. ลักษณะทางกายภาพและขอบเขตของเสียงซออู้
3. บทบาทและหน้าที่ของซออู้ในวงดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ
4. ข้อมูลเพลงอกทะเล สามชั้น และเพลงนกขมิ้น สามชั้น
5. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. การแปรทำนอง

1.1 ทำนอง

ทำนอง (Melody) คือกลุ่มของเสียงสูง-ต่ำ สั้น-ยาว ดัง-เบาที่ถูกเรียงร้อยเข้ากันอย่างเป็นระบบ บนพื้นฐานของความช้า-เร็วหรือจังหวะนับเป็นองค์ประกอบสำคัญที่สุดของบทเพลงทุกประเภท ในทางดนตรีไทยสามารถจำแนกประเภทของทำนองได้ 2 ประเภท คือ ทำนองหลักและทำนองแปร

1.2 ทำนองหลัก

ทำนองหลัก (Basic Melody) เป็นเนื้อทำนองแท้จริงของเพลงไทยที่บ่งบอกทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงโดยพื้นฐาน ทำหน้าที่เสมือนกรอบแนวคิดในการบรรเลงของเพลง ๆ หนึ่ง บางครั้งอาจเรียกทำนองหลักว่า มือฆ้อง ทำนองฆ้อง หรือลูกฆ้อง เนื่องจากทำนองหลักจะถูกบรรเลงโดย “ฆ้องวงใหญ่” ด้วยเป็นเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองห่าง ๆ และมีการตกแต่งทำนองน้อยที่สุดเมื่อเปรียบเทียบกับเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองชนิดอื่น ทำนองฆ้องจึงสามารถบ่งบอกทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้น-ลงของทำนองเพลง ทำให้นักดนตรีทราบโครงสร้างพื้นฐานของเพลงได้ ในบางกรณีผู้ประดิษฐ์มือฆ้องต้องการสร้างสรรค์ทำนองฆ้องให้มีความวิจิตร พิศดาร ส่งผลให้ทำนองฆ้องมีลักษณะซับซ้อน นักดนตรีจึงต้องพิจารณาทิศทางของทำนองและอาจตัดโน้ตบางตัวออกจึงจะทำให้ทราบโครงสร้างของเพลงนั้นได้พอสังเขป

แล้วจึงสร้างสรรค์ทำนองที่เหมาะสมกับเครื่องดนตรีต่อไป (ธรณัส หินอ่อน, 2561, น.13) อย่างไรก็ตามการนำทำนองหลักไปสร้างสรรค์ให้เหมาะกับเครื่องดนตรีนั้น นักดนตรีจะพิจารณาลักษณะของลูกฆ้องหรือทำนองหลักเสียก่อนเพราะทำนองฆ้องบางทำนองไม่อาจถูกแปรเปลี่ยนเป็นทางเฉพาะเครื่องดนตรีได้ตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์ ซึ่งอุทิศ นาคสวัสดิ์ (2546, น.50-51) ได้แบ่งประเภทของทำนองหลักหรือลูกฆ้องไว้ดังนี้

1.2.1 ลูกฆ้องอิสระ คือลูกฆ้องที่ผู้บรรเลงสามารถแปรทำนองได้อย่างอิสระหลากหลาย โดยยึดเอาลูกตกแต่ละวรรคเป็นสำคัญ จึงทำให้เพลงประเภทนี้สร้างความสนุกสนานในการบรรเลง ทั้งยังแสดงปฏิภาณของผู้บรรเลงได้อย่างยอดเยี่ยม แต่หากผู้บรรเลงแปรทางโดยไม่ยึดทำนองฆ้องส่วนใหญ่ไว้อาจทำให้เสียใจความของเนื้อเพลงได้ ลูกฆ้องอิสระโดยมากจะปรากฏในเพลงประเภททางพื้น ซึ่งเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2542, น.22) กล่าวว่าความไพเราะของบทเพลงประเภทนี้ขึ้นอยู่กับกลอนเพลงที่นักดนตรีบรรเลง เพราะลักษณะของเพลงเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงมีอิสระในการประดิษฐ์กลอนเพลง ดังนั้นประสบการณ์ของนักดนตรีจึงเป็นสิ่งสำคัญ หากมีประสบการณ์มากก็จะสามารถถ่ายทอดกลอนเพลงได้อย่างพิสดาร ไพเราะ และมีเอกลักษณ์เฉพาะตน

1.2.2 ลูกฆ้องบังคับ คือ ลูกฆ้องที่ผู้บรรเลงไม่สามารถแปรทำนองได้ จะต้องบรรเลงตามลูกฆ้องที่ผู้ประพันธ์สร้างสรรค์ขึ้น โดยส่วนใหญ่ลูกฆ้องประเภทนี้จะปรากฏในเพลงประเภทเพลงกรอหรือเพลงบังคับทาง

1.2.3 ลูกฆ้องกึ่งบังคับกึ่งอิสระ คือลูกฆ้องมีส่วนที่บังคับ และส่วนที่สามารถแปรทำนองได้

1.3 ทำนองแปร

ทำนองแปร (Variation) คือทำนองที่มีการประดับตกแต่งทำนองหลักให้มีความไพเราะ เหมาะสมกับเครื่องดนตรีแต่ละประเภท ผู้บรรเลงจะใช้ไหวพริบปฏิภาณ ความรู้ และประสบการณ์ในการบรรเลงให้เหมาะสมกับทางหรือลีลาของเครื่องดนตรีชนิดนั้นตามบทบาทหน้าที่และขอบเขตของเสียงเครื่องดนตรี (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542, น.8) ซึ่งสอดคล้องกับ มานพ วิสุทธิแพทย์ (2556, น.14) ที่กล่าวว่า ทำนองแปรคือทำนองที่ถูกประดิษฐ์ขึ้นโดยเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ นอกเหนือจากฆ้องวงหรือทำนองหลักให้เป็นทำนองตามหลักหรือวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีชนิดนั้น โดยทำนองแปรอาจมีลักษณะเหมือนหรือแตกต่างโดยสิ้นเชิงกับทำนองหลัก ทั้งนี้ทำนองหลักและทำนองแปรจะสัมพันธ์กันในเรื่องความยาวของทำนองเพลง ลูกตก และบันไดเสียง ผลผลิตจากการแปรทำนองเรียกว่า ทำนองแปร โดยหากผู้บรรเลงประดิษฐ์ทำนองแปรนี้

ให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีแต่ละชนิดจะเรียกว่า ทาง เช่น ทางซออู้ ทางระนาดเอก ทางจะเข้ เป็นต้น

1.3.1 ประเภทของทำนองแปร ทำนองแปรสามารถจำแนกตามวัตถุประสงค์ของการบรรเลงได้ 2 ประเภท คือ ทำนองแปรเพื่อรวมวง และทำนองแปรเพื่อเดี่ยว (ธรณัส หินอ่อน , 2561, น.14)

1.3.1.1 ทำนองแปรเพื่อรวมวง ทำนองแปรประเภทนี้เกิดขึ้นจากการสอดประสานระหว่างเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นไปจนตลอดเพลง ซึ่งได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงเล็ก ขลุ่ยเพียงออ ซอด้วง ซออู้ จะเข้ เป็นต้น โดยเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองทุกชิ้นวงดนตรีที่นอกเหนือจากฆ้องวงใหญ่ ดังที่ได้กล่าวในข้างต้นว่า ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองหลักให้แก่วงจึงไม่นิยมแปรทำนองในการบรรเลงรวมวง ทั้งนี้ทำนองแปรของฆ้องวงใหญ่จะปรากฏในทางเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือเท่านั้น ความงดงามประการหนึ่งของดนตรีไทย คือ ในขณะที่เครื่องดนตรีแต่ละชนิดบรรเลงพร้อมกัน ผู้ฟังจะได้ฟังวิธีการประดับตกแต่งทำนองหลักให้มีเม็ดพรายของเครื่องดนตรีตามแต่ทักษะทางดนตรีของผู้บรรเลงแต่ละคน ความยากง่ายของทำนองแปรเพื่อรวมวงขึ้นอยู่กับปัจจัยต่าง ๆ ดังนี้

ลักษณะการประสมวง วงดนตรีแต่ละประเภทมีจุดมุ่งหมายในการบรรเลงที่แตกต่างกัน การแปรทำนองและกลวิธีการบรรเลงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดก็ย่อมแตกต่างกันตามประเภทของวงดนตรีด้วย ดังตัวอย่างการบรรเลงระนาดเอกในวงปี่พาทย์เสภาและวงปี่พาทย์ไม้นวม แม้จะเป็นเครื่องดนตรีชนิดเดียวกันแต่ถูกใช้ประสมวงเพื่อจุดมุ่งหมายที่แตกต่างกันจึงส่งผลให้วิธีการบรรเลงระนาดเอกแตกต่างกัน เมื่อกล่าวถึงจุดมุ่งหมายของการบรรเลงวงปี่พาทย์เสภา อาจมีความหมายในการประชันมากกว่าการบรรเลงเพื่อขับกล่อมเพียงอย่างเดียว การประชันมุ่งแสดงศักยภาพทางดนตรี แสดงลีลา กลเม็ด รวมถึงไหวพริบ ปฏิภาณของผู้บรรเลง ฉะนั้นนักดนตรีจะต้องมีทักษะสูง มีความมั่นใจ โดยเฉพาะผู้บรรเลงระนาดเอกซึ่งเป็นผู้นำวง ต้องรับผิดชอบวงมากที่สุด คอยทำหน้าที่ควบคุมแนวการบรรเลง ผู้บรรเลงต้องมีท่วงทีในการบรรเลง รับร้อง ส่งร้อง ลูกล้อ ลูกขัด เพื่อให้การบรรเลงของวงเป็นไปในทิศทางเดียวกัน จนกล่าวได้ว่าวงจะดีหรือเสียขึ้นอยู่กับคนระนาด การบรรเลงระนาดเอกในวงปี่พาทย์ไม้นวมมีจุดมุ่งหมายเพื่อบรรเลงประกอบการแสดงเป็นส่วนใหญ่ซึ่งอาจใช้วิธีการบรรเลงรับร้อง ส่งร้อง หรือวิธีการบรรเลงแบบตีเคล้าไปพร้อมกับการขับร้อง ผู้บรรเลงระนาดเอกจึงต้องเปลี่ยนไม้ที่ใช้บรรเลงเป็นไม้นวมเพื่อให้ได้เสียงที่ไพเราะ กลมกล่อม อีกทั้งยังต้องเปลี่ยนวิธีการบรรเลง

โดยต้องคำนึงถึงความกลมกลืนสอดคล้อง ความชัดเจนและความไพเราะเป็นหลัก โดยไม่นิยมใช้วิธีการบรรเลงที่โลดโผนอย่างการบรรเลงในวงปี่พาทย์เสภา

ความสัมพันธ์ของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ผู้บรรเลงต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ทางลูกตก ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลัก และบันไดเสียง รวมถึงความสอดคล้องของทำนองแปรเครื่องดนตรีแต่ละชนิดในวง เช่น ขลุ่ยเพียงออควรดำเนินทำนองในลักษณะที่ใกล้เคียงกับซออู้คือ เป่าเก็บบ้าง โหยหวนบ้าง หรือบางครั้งอาจแปรทำนองในลักษณะการเป่าตรงจังหวะ ลักจังหวะบ้างแบบระนาดทุ้ม (จรัญ กาญจนประดิษฐ์, 2554, น. 164)

ประเภทของบทเพลง เพลงไทยมีหลายประเภท ได้แก่ เพลงทางพื้น เพลงบังคับทางหรือเพลงกรอ เพลงกึ่งบังคับทาง เป็นต้น การแปรทำนองสำหรับเครื่องดนตรีจึงต้องคำนึงถึงลักษณะของบทเพลงประเภทต่าง ๆ ผู้บรรเลงต้องศึกษาวิธีการแปรทำนองให้เหมาะสมกับเพลงแต่ละประเภท จึงจะช่วยให้การบรรเลงไพเราะ น่าฟัง

1.3.1.2 ทำนองแปรเพื่อเดี่ยว ทางเดี่ยวของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เป็นการพัฒนาการแปรทำนองที่สามารถกลเม็ดเด็ดพราย และกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีผ่านผู้บรรเลงที่มีทักษะชั้นเลิศได้ โดยไม่ต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์ของทำนองแปรกับเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ทั้งนี้การประดิษฐ์ทำนองแปรสำหรับเดี่ยวต้องอาศัยประสบการณ์ ความรู้ และทักษะทางดนตรีขั้นสูง เพื่อให้ทางเดี่ยวนั้นมีความวิจิตร พิสดาร สามารถแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงได้ตามจุดมุ่งหมายของการแปรทำนองเพื่อเดี่ยว

1.3.2 หลักการแปรทำนอง ในการแปรทำนองของเครื่องดนตรีนั้น ต้องอาศัยหลักการเป็นส่วนช่วยให้กระบวนการประดิษฐ์ทำนองแปรสัมฤทธิ์ผลและเป็นไปตามวัตถุประสงค์มากที่สุด ซึ่งบุษกร สำโรงทอง (2539, น.16-20) ได้จำแนกหลักการแปรทำนองเป็น 7 ข้อ ดังนี้

1.3.2.1 ต้องรักษาเสียงตกในทำนองหลักไว้ คำว่าลูกตกสำหรับนักดนตรีไทยเป็นที่เข้าใจกันว่า หมายถึง เสียงสุดท้ายของทำนองเพลงในแต่ละหน้าทับ แต่เนื่องจากการกำหนดส่วนย่อยของเพลงตามความยาวของหน้าทับในบางครั้งอาจได้ทำนองที่มีความยาวอยู่มาก ปัจจุบันจึงได้มีการกำหนดวรรคเพลงขึ้นเพื่อให้ง่ายต่อการจดจำ การบรรเลง การขยาย-ตัดเพลง รวมถึงการแปรทำนองด้วย เมื่อมีการกำหนดวรรคเพลงเกิดขึ้นแล้ว ลูกตก หมายถึง เสียงสุดท้ายของทำนองในวรรคเพลง ซึ่งลูกตกจะเป็นหมุดหมายสำคัญที่ทำนองเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมาพบกัน กล่าวคือ ในการแปรทำนองแม้นักดนตรีจะมีอิสระในการแปรทำนองให้มีความวิจิตรพิสดารเพียงใดก็ตาม แต่ยังต้องคำนึงถึงเสียงสุดท้ายของวรรคเพลงหรือลูกตกด้วย เพื่อเป็นหลัก

ในการดำเนินทำนองร่วมกันให้เกิดการสอดประสานระหว่างทำนองแปรกับทำนองหลัก ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ทำนองหลัก

มือขวา	- ร - -	ด ด - -	ฟ ฟ - -	ซ ซ - **ล**	- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - **ฟ**
มือซ้าย	- ล̣ - ซ̣	- - - ฟ̣	- - - ซ̣	- - - **ล̣**	- ด - ร	- ด - -	- - - ซ̣	- - - **ฟ̣**

ทำนองจะเข้ (ขำคม พรประสิทธิ์, 2560, น.177)

สายเอก	ม ด ร ม	ฟ ร ม ฟ	ซ ม ฟ ซ	ล ฟ ซ **ล**	ร̣ ม̣ ด̣ ร̣	ล ด̣ ซ ล	ฟ ซ ร ม	ฟ ล ซ **ฟ**
สายทุ้ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
สายลวด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ทำนองหลัก ลูกตกคือเสียง ลา (ห้องเพลงที่ 4) และเสียง ฟา (ห้องเพลงที่ 8)

ทำนองจะเข้ ลูกตกคือเสียง ลา (ห้องเพลงที่ 4) และเสียง ฟา (ห้องเพลงที่ 8)

1.3.2.2 ต้องดำเนินทำนองให้กลมกลืนกับทำนองหลัก ความกลมกลืนเป็นสิ่งสำคัญที่นักดนตรีทุกคนต้องคำนึงถึงในการบรรเลง การบรรเลงใด ๆ ที่ปราศจากความกลมกลืนย่อมทำให้เกิดความไพเราะได้ยาก ผู้บรรเลงจึงต้องประดิษฐ์กลอนเพลงให้มีความกลมกลืนระหว่างทำนองหลักและทำนองแปร หรือในกรณีที่ต้องแปรทำนองเพื่อการรวมวงต้องคำนึงถึงทำนองแปรที่สอดคล้องกับเครื่องดนตรีชนิดอื่นในวงด้วย

การพิจารณาทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองฆ้องก็เป็นสิ่งสำคัญที่ผู้บรรเลงต้องสังเกต เพื่อให้ทำนองแปรสอดคล้องกับทำนองหลักกล่าวคือ หากทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักเป็นไปในทิศทางสูง ทำนองแปรก็ควรเป็นไปในทิศทางสูง ในทางตรงกันข้ามทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองแปรไปในทางต่ำก็เนื่องมาจากทิศทางทำนองหลักเป็นไปในทิศทางต่ำ ดังจะยกตัวอย่างได้ดังนี้

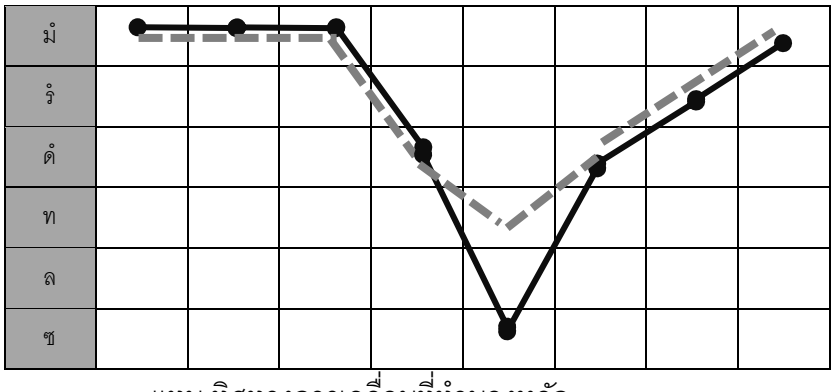
ทำนองหลัก

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

ทำนองซอด้วง (วันชัย เอื้อจิตรเมศ, 2555, น.149)

สายเอก	ม ร ม ม	ม ซ ม ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร -	- - - -	- - - -	ร - - ร	ม - ร ม
สายทุ้ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	ท ซ ล ท	ด ล ท ด	- ท ด -	- ด - -

จากทำนองดังกล่าวสามารถแสดงกราฟความสัมพันธ์ของทิศทางการเคลื่อนที่ทำนองหลักและทำนองซอด้วงได้ดังนี้



กำหนดให้ ——— แทน ทิศทางการเคลื่อนที่ทำนองหลัก

และ - - - แทน ทิศทางการเคลื่อนที่ทำนองซอด้วง

จากกราฟแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ทำนองหลักและทำนองซอด้วง พบว่า ทำนองซอด้วงทิศทางการเคลื่อนที่ที่ใกล้เคียงกับทำนองหลัก มีเพียงลูกตกในห้องเพลงที่ 5 ที่แตกต่างจากทำนองหลัก โดยทำนองหลักวรรคหน้า (ห้องเพลงที่ 1-4) มีทิศทางลง และในวรรคหลัง (ห้องเพลงที่ 5-8) มีทิศทางไปในทางขึ้น ซึ่งเป็นไปในทิศทางเดียวกันกับทำนองซอด้วง จึงอาจกล่าวได้ว่า ทำนองซอด้วงในประโยคเพลงนี้สอดคล้องกับทำนองหลัก

สำหรับนักดนตรีที่มีความชำนาญในการแปรทำนอง เราอาจพบทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองแปรสวนทางกับทำนองหลักแต่ยังคงความไพเราะ กลมกลืนอยู่ ซึ่งเป็นวิธีการแปรทำนองในขั้นสูงและมีปัจจัยอื่น ๆ มาเกี่ยวข้อง การแปรทำนองในลักษณะนี้ต้องใช้ความชำนาญมากจึงจะทำให้ทำนองแปรมีความไพเราะ กลมกลืน

ข้อควรคำนึงในการแปรทำนองอีกประการหนึ่งว่า ในการแปรทำนองนอกจากจะยึดลูกตกและทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักเป็นสำคัญแล้วยังต้องคำนึงถึงบันไดเสียงด้วย บันไดเสียงเป็นกลุ่มของเสียง 2 กลุ่มคือ กลุ่มแรกมีจำนวน 5 เสียง เรียกว่า เสียงหลัก ได้แก่โน้ตตัวที่ 1 2 3 5 และ 6 เป็นเสียงสำคัญในบันไดเสียงประกอบรวมกันเป็นบทเพลงที่สมบูรณ์ ในวรรคเพลงหนึ่ง ๆ ของบทเพลงหากมีการใช้เสียงหลักครบ 5 เสียงจะทำให้พิจารณาบันไดเสียงได้ง่ายขึ้น และกลุ่มที่ 2 เรียกว่าเสียงรอง ได้แก่โน้ตตัวที่ 4 และ 7 ทำหน้าที่เป็นโน้ตจรในบทเพลง โดยโน้ตตัวจรนี้จะสร้างให้เกิดความหลากหลายในบทเพลง อาจพบได้ในทำนองแปรของเครื่องดนตรีชนิดต่าง ๆ หรือกระทั่งเป็นโน้ตเสียงประสานในทำนองฆ้องด้วย (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2556, น.16) บันไดเสียงเป็นโครงสร้างของเพลงไทย และเป็นแนวทางสำหรับการแปรทำนองด้วย การประดิษฐ์ทำนองแปรที่ยึดหลักสำคัญเพียงลูกตกไม่อาจทำให้เพลงนั้นไพเราะ กลมลืนได้ ผู้บรรเลงต้องพิจารณาลูกตกว่าเป็นส่วนหนึ่งของบันไดเสียงใด และมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักไปใน

ทิศทางใดจึงจะสามารถแปรทำนองได้อย่างเหมาะสม บันไดเสียงจึงถือเป็นกุญแจสำคัญในการแปรทำนองทั้งที่ใช้เดี่ยวและรวมวง

1.3.2.3 ต้องดำเนินทำนองให้มีสัมผัส การแปรทำนองเปรียบเสมือนการประพันธ์บทร้อยกรองที่มีสัมผัสเสียง บทกวีที่ไพเราะย่อมเกิดจากการบรรจงคัดสรรถ้อยคำมาเรียงร้อยกันให้เกิดความงดงามตามฉันทลักษณ์ที่มีสัมผัสใน สัมผัสนอก

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ที่มีสัมผัสใน (ประชากร ศรีสาคร, 2560, น.23)

สายเอก	ซ - - -	ล ซ - -	- - - -	- - - ซ
สายทุ้ม	- ม ร ด	- - ฟ ม	ร ด ร ม	ร ม ฟ -

จากทำนองซออู้ข้างต้นพบว่า ทำนองในห้องเพลงที่ 1 (ซมรด) และ 2 (ลซฟม) มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในแนวลงเหมือนกัน

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ที่มีสัมผัสนอก (ประชากร ศรีสาคร, 2560, น.24)

สายเอก	- - - -	- - ซ -	- - - -	- - ซ -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
สายทุ้ม	ม ม ม ร	ม ม - ม	ม ม ม ร	ม ม - ม	ร ร ร ด	ร ร ร ม	ร ร ร ด	ร ม ร ร

จากทำนองซออู้ข้างต้นพบการสัมผัสนอก 2 ตำแหน่ง คือ ห้องเพลงที่ 1 และ 2 กับห้องเพลงที่ 5 และ6 โดยมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเหมือนกันคือ ลงในห้องแรก และขึ้นในห้องที่สอง แต่ใช้เสียงที่แตกต่างกัน ส่วนในห้องเพลงที่ 3 และ4 กับ 7 และ 8 ก็มีลักษณะเหมือนกันคือมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเหมือนกันแต่มีระดับเสียงที่แตกต่างกัน

1.3.2.4 ต้องดำเนินทำนองให้เหมาะสมกับเพลง ก่อนการบรรเลงทุกครั้งผู้บรรเลงควรพิจารณาประเภทของเพลงที่จะบรรเลง เพื่อให้สามารถแปรทำนองได้เหมาะสมกับบทเพลง เพราะเพลงบางประเภทผู้ประพันธ์ไม่ได้มีวัตถุประสงค์ให้ผู้บรรเลงปรับเปลี่ยนทำนองเพลงได้อย่างอิสระ แต่บางบทเพลงผู้บรรเลงสามารถประดับทำนองหลักได้อย่างอิสระ ผู้ประพันธ์จะประพันธ์เพลงขึ้นจากลูกฆ้องทั้ง 3 ลักษณะดังที่ได้กล่าวมาแล้วคือ ลูกฆ้องอิสระ ลูกฆ้องบังคับ และลูกฆ้องกึ่งอิสระกึ่งบังคับ

เพลงทางพื้นเป็นเพลงที่เกิดขึ้นจากการนำเอาลูกฆ้องอิสระมาเรียงร้อยให้เป็นบทเพลง ผู้บรรเลงสามารถประดิษฐ์แปรทำนองได้อย่างเต็มศักยภาพ ผู้ประพันธ์สร้างสรรค์เพลงประเภทนี้ขึ้นจากลูกฆ้องมีความซับซ้อนน้อย เป็นทำนองห่าง ๆ บอกทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักได้อย่างชัดเจน เช่น เพลงแขกมอญ เพลงสารถี และเพลงพญาโศก เป็นต้น

เพลงบังคับทางคือเพลงที่ผู้ประพันธ์สร้างขึ้นจากลูกฆ้องบังคับ เพลงประเภทนี้ไม่นิยมแปรทำนอง ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงตามที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ไว้ ทั้งนี้ผู้บรรเลงยังมีอิสระในการใส่ลีลา หรือกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีได้ตามความเหมาะสม โดยต้องคำนึงถึงความกลมกลืนกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวงด้วย เช่น เพลงชมแสงจันทร์ เพลงลาวดำเนินทราย เพลงเขมรไทรโยค เป็นต้น

เพลงประเภทสุดท้ายเป็นเพลงที่เกิดจากลูกฆ้องกึ่งบังคับกึ่งอิสระ ผู้บรรเลงสามารถแปรทำนองบางช่วงบางตอนได้อย่างอิสระ แต่บางช่วงยังคงต้องบรรเลงตามลูกฆ้องบังคับอยู่ เช่น เพลงไส้พระจันทร์ เพลงอาหนู เป็นต้น

1.3.2.5 หลีกเลี่ยงการดำเนินทำนองที่ซ้ำ ๆ กัน ในการบรรเลงแต่ละครั้งอาจพบทำนองที่มีลักษณะเหมือนกันหลายครั้งในบทเพลง แม้ว่าทำนองหลักจะมีทำนองย่อยที่ซ้ำเป็นจำนวนมากในบทเพลง แต่ไม่ได้หมายความว่าผู้บรรเลงจะต้องใช้กลอนเพลงเดิมซ้ำไปมาตลอดจนจบเพลง ผู้บรรเลงควรสร้างสรรค์ทำนองและแสดงกลวิธีพิเศษของเครื่องดนตรีชนิดนั้นอย่างหลากหลาย ในการแปรทำนองควรเริ่มจากการแปรทำนองหลักเพียงทำนองเดียวให้มีความหลากหลายมากที่สุด เพื่อให้มีคลังกลอนเพลงสะสมไว้สำหรับใช้ในกรณีที่พบทำนองหลักที่ซ้ำซ้อนกัน

1.3.2.6 ต้องมีท่วงทีในการดำเนินทำนอง ท่วงทีในที่นี้หมายถึง ท่วงทีของทำนองเพลงในการขึ้นต้นหรือลงท้ายเพลง การประดิษฐ์ทำนองเพลงในช่วงดังกล่าว ต้องมีการเรียบเรียงให้เหมาะสมต้องมีท่วงทีที่น่าฟัง มิใช่บรรเลงเป็นเก็บตามทำนองของเครื่องดนตรีนั้น ๆ เท่านั้น แต่ต้องมีลีลาการบรรเลงโดยปรุงแต่งท่วงทำนองเก็บนั้นให้เหมาะสม ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ทำนองหลัก (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2550, น.123)

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

ทำนองระนาดเอกแบบปกติ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2548, น.77)

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

ทำนองระนาดเอกแบบมีท่วงที (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2548, น.77)

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

จากทำนองระนาดเอกแบบปกติข้างต้น เป็นทำนองที่ไม่มีท่วงทีแสดงให้รู้ว่าวรรคเพลงต่อเป็นวรรคเพลงสุดท้ายของอัตราจังหวะ 2 ชั้นเพื่อจะนำแนวการบรรเลงต่อเนื่องไปถึง

อัตราจังหวะชั้นเดียว ในทางตรงกันข้ามหากผู้บรรเลงได้ปรับปรุงให้ทำนองระนาดเอกมีท่วงทีในการเปลี่ยนอัตราจังหวะ ให้มีลีลาที่สวยงาม น่าฟัง และถูกต้องตามกาลเทศะ ก็จะทำให้การบรรเลงราบรื่น ต่อเนื่องจนจบเพลง เหมาะสมกับบทบาทของระนาดเอกในฐานะผู้นำวง

1.3.2.7 เลือกดำเนินทำนองให้เหมาะแก่กำลังของตน ลูกฆ้อง 1 วรรคเพลงสามารถแปรทำนองได้อย่างหลากหลายสุดแล้วแต่ความเชี่ยวชาญของผู้บรรเลงว่าจะประดิษฐ์ทำนองแปรให้มีความซับซ้อนมากเพียงใด การแปรทำนองจึงขึ้นอยู่กับความสามารถเฉพาะบุคคลที่จะทำให้กลอนเพลงนั้นไพเราะน่าฟัง ผู้บรรเลงจะต้องประเมินกำลังและความสามารถของตนเองว่าเหมาะสมกับลักษณะของกลอนเพลง โดยต้องคำนึงว่าจะสามารถบรรเลงเพลงนั้นจนจบเพลงได้อย่างมีคุณภาพ

ในกรณีที่มีแนวในการบรรเลงเร็วมากจนกระทั่งผู้บรรเลงมีกำลังเหลือน้อยเกินกว่าจะประคองเพลงไปจนจบ ผู้บรรเลงควรเลือกใช้กลอนเพลงที่ตนเองถนัดและใช้กำลังน้อยที่สุด เพื่อให้การบรรเลงยังคงดำเนินต่อไปได้ เช่น จะเข้มีหน้าที่ดำเนินทำนองเป็นหลักให้แก่เครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวงเครื่องสายปี่ชวา โดยจะดีดเก็บบนสายเอก ร่วมกับใช้ทำนองตกแต่งบนสายทุ้มและสายลวด ในช่วงที่วงเครื่องสายปี่ชวาใช้แนวการบรรเลงเร็วมาก ผู้บรรเลงจะเข้จะใช้กลวิธีการดีดแบบ “ทิงนอย” คือดีดสลับสายเอกกับสายลวดเพื่อเป็นการยืนเสียงทำนองหลักไว้ เป็นการออมแรงผู้บรรเลง(ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, 2559, น.51) และช่วยรักษาจังหวะไม่ให้เครื่องดนตรีชนิดอื่นบรรเลงเสียแนว

ทำนองหลัก

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

ทำนองจะเข้

สายเอก	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ด̣	- - - ล	- - - ซ	- - - ม
สายทุ้ม	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
สายลวด	- ร̣ - -	- ม̣ - -	- ซ̣ - -	- ล̣ - -	- ด - -	- ล̣ - -	- ซ̣ - -	- ม̣ - -

หลักการแปรทำนองของ บุษกร สำโรงทอง ดังปรากฏข้างต้นกล่าวถึงข้อควรพิจารณาในการแปรทำนองให้มีลักษณะที่ดี เหมาะสม โดยยึดลูกตก ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลัก มีการเรียงร้อยที่สละสลวยคล้ายฉันลักษณ์ของบทกวี การประดิษฐ์ทำนองแปรนี้สามารถกระทำได้อย่างอิสระบนพื้นฐานของประเภทเพลงที่เหมาะสำหรับการแปรทำนอง รวมถึงศักยภาพของผู้บรรเลงด้วย ซึ่งสอดคล้องกับ จรัญ กาญจนประดิษฐ์ (2554, น.164) กล่าวว่า การแปรทำนองในเพลงบังคับทาง ผู้บรรเลงไม่ควรตัดทอนทำนองต้องรักษาทำนองเดิมไว้ โดยสามารถ

เพิ่มเติมกลวิธีต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีลงไปได้ตามที่เหมาะสมกับทำนอง ส่วนเพลงประเภททางพื้นสามารถแปรทำนองได้โดยรักษาโครงสร้างและลูกตกของทำนองหลักไว้ แปรทำนองให้มีสัมผัสที่สละสลวยและกลมกลืนกับทำนองหลัก ทั้งนี้ยังต้องคำนึงถึง**ขอบเขตของเครื่องดนตรี**ด้วย

ขอบเขตของเสียงเป็นขีดจำกัดของเสียงเครื่องดนตรีที่จะผลิตทำนองออกมาให้มีลักษณะเด่นเฉพาะเครื่อง เช่น จะเข้เป็นเครื่องดนตรีที่มีขอบเขตของเสียงกว้าง การแปรทำนองต้องใช้เสียงที่มีอยู่ให้ครบถ้วน กล่าวคือเมื่อต้องการแปรทำนองไปทางเสียงสูงก็ต้องแปรทำนองจนหมดจำนวนเสียงสูงแล้วจึงวกกลับมาทางเสียงต่ำ หากจะแปรทำนองจากทางเสียงต่ำก็ต้องบรรเลงให้สุดทางเสียงต่ำแล้วจึงบรรเลงวกกลับมาทางเสียงสูง (ขำคม พรประสิทธิ์, 2560, น.151) ซึ่งแตกต่างจากเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีที่มีช่วงเสียงแคบกว่าจะเข้ การแปรทำนองจึงไม่สามารถแปรทำนองจนสุดทางเสียงอย่างจะเข้ได้ ผู้บรรเลงจึงต้องคิดวิธีการแปรทำนองเฉพาะทางให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีและสอดคล้องกับขอบเขตของเสียงเครื่องดนตรี นอกจากนี้ผู้บรรเลงควรพิจารณาทำนองหลักของบทเพลงให้ละเอียด ถี่ถ้วน เพราะมีบทเพลงบางประเภทที่ผู้ประพันธ์ไม่ได้ให้อิสระในการแปรทำนองแก่ผู้บรรเลง ในขณะที่บทเพลงบางประเภทเป็นบทเพลงที่ผู้บรรเลงสามารถแปรทำนองได้อย่างอิสระ

1.4 การแปรทำนองซออู้

การแปรทำนองซออู้สามารถปฏิบัติได้ทั้งเพลงประเภทเพลงทางพื้นและเพลงทางกรอ ลักษณะของเพลงทางพื้นคือ เพลงที่มีทำนองเรียบ ๆ ไม่มีการพลิกแพลงอันใด เพลงลักษณะนี้ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีทุก ๆ เครื่องมีโอกาสที่จะใช้สติปัญญาของตนคิดประดิษฐ์ทำนองบรรเลงได้ตามความพอใจ แต่ก็ต้องให้กลมกลืนกันทุก ๆ คน และลักษณะเพลงทางกรอ คือเพลงที่ผู้ประพันธ์แต่งไว้มีทำนองเป็นเสียงยาวมาก ๆ ซึ่งการบรรเลงเสียงที่ยาวนั้น เครื่องดนตรีประเภทที่ใช้ไม้ตีจะต้องกรอ จึงเรียกเพลงทางนี้ว่า เพลงกรอ ซึ่งการเรียงร้อยสอดทำนองเพลงประเภทนี้ผู้บรรเลงจะต้องเรียงร้อยสอดทำนองให้มีความงามอย่างพอดีในดุลยภาพ จนไม่เสียเอกลักษณ์ของเพลงประเภททางกรอ ซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่นำมาประสมอยู่ในวงดนตรีไทยหลายประเภท ซึ่งส่วนใหญ่มีเสียงนุ่มนวล การนำซออู้มาประสมวงจะช่วยเพิ่มสีสันและความทุ้มนุ่มนวลให้แก่วงดนตรีมากขึ้น นอกจากนี้สำนวนกลอนซออู้ยังส่งเสริมให้วงดนตรีแต่ละประเภทมีสีสัน ไพเราะกลมกลืนมากขึ้น อย่างไรก็ตามวงดนตรีแต่ละประเภทย่อมมีจุดมุ่งหมายในการบรรเลงที่แตกต่างกัน ดังนั้นการบรรเลงซออู้สำหรับวงดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ ย่อมมีความแตกต่างกันทั้งวิธีการบรรเลงและการแปรทำนอง ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องคิดสำนวนกลอนให้เหมาะสมกับวงดนตรีแต่ละประเภทด้วย (ประชากร ศรีสาคร, 2560, น.17-18)ในวิจัยฉบับนี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาการแปรทำนอง

ซออู้ในเพลงประเภทเพลงทางพื้น เนื่องจากเป็นประเภทเพลงที่ได้รับความนิยมในการแปรทำนองเป็นอย่างมาก ทั้งยังสามารถแสดงออกซึ่งลักษณะการแปรทำนองของซออู้ได้เป็นอย่างดี

1.4.1 ลักษณะสำนวนกลอนซออู้ กลอนเพลงหมายถึงทำนองที่มีการเรียบเรียงขึ้นโดยต้องเป็นทำนองที่มีสัมผัสเสียง หรือสัมผัสวรรค มีความสละสลวย มีความสัมพันธ์ระหว่างวรรคย่อย และเมื่อปรากฏเป็นกลอนเพลงแล้วจะนำไปสู่ความหมายที่กว้างขึ้นนั่นคือ สำนวนกลอนหรือสำนวนเพลง ซึ่งหมายถึง กลอนเพลงที่มีการผูกร้อยเรียงต่อกัน แสดงลักษณะเฉพาะตามข้อกำหนดของทำนองหลักหรือทำนองที่ผู้ประพันธ์แต่งขึ้น มีความสอดคล้องกับเรื่องขอบเขตเสียงเครื่องดนตรี ปรากฏเป็นสำนวนของเพลง สำนวนของเครื่องดนตรี และสำนวนของสำนักดนตรี (ขำคม พรประสิทธิ์, 2560, น.149)

สำนวนกลอนซออู้พบมากในเพลงประเภททางพื้น ย่อมมีลักษณะสำนวนกลอนที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของซออู้ และอาจมีสำนวนกลอนที่คล้ายกับเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ เช่น ระนาดทุ้ม ซึ่งถูกประสมอยู่ในวงดนตรีไทยร่วมกับซออู้หลายวง รวมทั้งมีลักษณะเสียงที่คล้ายคลึงกัน และบทบาทในวงดนตรีเหมือนกัน ซออู้จึงสามารถใช้สำนวนกลอนร่วมกันกับระนาดทุ้ม หากแต่กระทำแล้วเกิดความเหมาะสมและความกลมกลืนกับเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ในวง ซึ่งประชากร ศรีสาคร (2560, น.17-21) ได้แบ่งลักษณะสำนวนกลอนปรากฏในซออู้ไว้ 3 สำนวนกลอนดังนี้

1.4.1.1 กลอนฝาก หมายถึง กลอนเพลงซออู้ที่มีลูกตกไม่ตรงกับของทำนองหลัก ทั้งนี้เพื่อทำหน้าที่เชื่อมทำนองวรรคหน้าและวรรคหลังให้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องเป็นประโยคเพลงเดียวกัน

ทำนองหลัก

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

กลอนฝาก

ด ร ม ซ	ร ม ซ ล	ม ซ ล ร̣	ด̣ ล ซ ด̣	ล ซ ม ล	ซ ม ร ซ	ม ร ด ร	ซ ม ร ด

1.4.1.2 กลอนพัน หมายถึง สำนวนกลอนที่มีลักษณะการดำเนินทำนองแบบซ่อนตะเข็บประสมกับสำนวนกลอนอื่น ๆ จนดูว่าเป็นการพัวพันกันในสำนวนกลอน

ทำนองหลัก

- ม ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล

กลอนพัน

ร ม ซ ร	ม ซ ล ม	ซ ล ท ซ	ล ร̣ ท ล

1.4.1.3 กลอนไล่เสียงขึ้น-ลง หมายถึง สำนวนกลอนที่มีการเคลื่อนที่ของเสียงลักษณะขึ้นและลง โดยในทิศทางขึ้นลูกตกของเสียงพยางค์ที่ 4 ในท้ายห้องโน้ตจะไล่เสียงขึ้นอย่างเป็นระบบทีละ 1 เสียง และเมื่อไล่ลงเสียงลงก็จะลงอย่างเป็นระบบเช่นกัน ซึ่งกลอนไล่เสียงขึ้น-ลง แบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่

กลอนไล่เสียงขึ้น หมายถึง สำนวนกลอนที่มีการดำเนินทำนองม้วนไปข้างหน้าจากซ้ายไปขวาภายในวรรค โดยลูกตกห้องไล่ขึ้นทีละเสียง

กลอนไล่เสียงลง หมายถึง สำนวนกลอนที่มีการดำเนินทำนองม้วนไปข้างหลังจากซ้ายไปขวาภายในวรรค โดยลูกตกห้องไล่ลงทีละเสียง

ทำนองหลัก

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

กลอนไล่เสียงขึ้นลง (เฉลิม ม่วงแพรศรี,ม.ป.ป.,อ้างถึงในณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2557, น.117)

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

สำนวนกลอนข้างต้นเป็นสำนวนทั่วไปของซออู้ แต่จากการศึกษาพบว่าเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีของไทยมีข้อจำกัดเรื่องขอบเขตเสียงทำให้สำนวนกลอนของเครื่องสีไทยมีลักษณะร่วมกัน คือ

1.4.1.4 กลอนฟาด คือ กลอนเพลงที่มีทิศทางการเคลื่อนที่ตามทำนองหลักแต่มีทำนองบางช่วงเกินขอบเขตเสียงเครื่อง กลอนฟาดจัดเป็นกลอนเพลงที่ไม่พึงประสงค์สำหรับเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนอง ยกเว้นซออู้และระนาดทุ้ม ซึ่งบางครั้งต้องการเสียงที่ห่างมากอาจทำให้เกิดกลอนฟาดได้ การแปรทำนองด้วยกลอนฟาดนี้จะทำให้เสียงทุ้มต่ำของซออู้และระนาดทุ้มดังลอดออกมาจากวงได้ อันเป็นลักษณะเด่นของเครื่องดนตรีไทยที่มีเสียงทุ้มต่ำ (ขำคม พรประสิทธิ์, 2560, น.157)

1.4.1.5 การถอยพยางค์เสียงซออู้หรือการหักสำนวนกลอนซออู้ คือ ลักษณะการแปรทำนองแบบถอยพยางค์เพื่อให้กลอนเพลงอยู่ในขอบเขตของเสียงซออู้ จึงอาจทำให้ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองซออู้และทำนองฆ้องแตกต่างกัน

1.4.2 ลีลาทำนองซออู้ ซออู้และระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงนุ่มทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีในกลุ่มเครื่องตาม และถูกประสมในวงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เช่นเดียวกัน จึงส่งผลให้เครื่องดนตรีทั้ง 2 ชนิดนี้มีลีลาทำนองคล้ายกัน โดยสามารถแบ่งได้ 3 ประการ คือ ทำนองล่วงหน้า ทำนองล้าหลัง และทำนองอิหลักอิเหลื่อ (พิชิต ชัยเสรี, 2540, อ้างถึงในประชากร ศรีสาคร, 2560, 20)

1.4.2.1 ทำนองล่วงหน้า หมายถึง ลักษณะการบรรเลงเครื่องดนตรีที่ถูกตัดทำนองให้สั้นลงเพื่อให้เกิดเสียงตกก่อนทำนองหลัก การบรรเลงลักษณะนี้ผู้บรรเลงจะต้องรอจังหวะก่อนจะเริ่มบรรเลงวรรคต่อไป เนื่องจากทำนองล่วงหน้าจะจบในจังหวะยก

ทำนองหลัก

- ท - ด	ร ด ท ล	ซ ฟ ซ ล	ท ด - ด

ทำนองล่วงหน้า (เฉลิม ม่วงแพรศรี,ม.ป.ป.,อ้างถึงในณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2557, น.118)

ซ ล ท ด	ร ด ท ล	ซ ฟ ซ ล	ท ด - -

1.4.2.2 ทำนองล้าหลัง หมายถึง ลักษณะการบรรเลงเครื่องดนตรีที่เสียงตกจบภายหลังเสียงตกของทำนองหลัก เมื่อเป็นเช่นนี้จึงทำให้ทำนองแปรมีความยาวมากกว่าทำนองหลัก ทั้งนี้ผู้บรรเลงจะต้องตัดทำนองในวรรคถัดไปให้มีความพอดีกับจังหวะตกของทำนองหลัก

ทำนองหลัก

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

ทำนองล้าหลัง

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

1.4.2.3 ทำนองอิหลักอิเหลื่อ หมายถึง ทำนองที่มีลักษณะยักเยื้อง ดึงจังหวะไปมา ไม่ตกตรงตามจังหวะ แต่ยังคงมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักในด้านเสียงลูกตก และบันไดเสียง

ทำนองหลัก

- - - ล	- ด ด ด	- - - ร	- ด ด ด

ทำนองอิหลักอิเหลื่อ

ด - ซ -	ล - ด -	ซ - ล -	ด ซ ล ด

1.5 กลวิธีการบรรเลงซออู้

การบรรเลงซออู้ให้เกิดทำนองที่ไพเราะ งดงาม ประกอบขึ้นจากหลายปัจจัย ทั้งไหวพริบปฏิภาณ ทักษะการแปรทำนอง การถ่ายทอดอารมณ์ แต่สิ่งสำคัญที่ขาดไม่ได้คือ กลวิธีการบรรเลงเฉพาะเครื่อง หรือกลวิธีการบรรเลง นักดนตรีจะต้องเลือกใช้กลวิธีของเครื่องดนตรีให้เหมาะกับจุดมุ่งหมายของการบรรเลง เพราะกลวิธีบางอย่างมีความซับซ้อน และละเอียดมาก เหมาะสำหรับการบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือมากกว่าการบรรเลงเพื่อรวมวง หากนักดนตรีเลือกใช้กลวิธีไม่เหมาะสมก็อาจทำให้การบรรเลงไม่ไพเราะได้ ซึ่งสำนักมาตรฐานอุดมศึกษา (2544, น. 306-311) ได้อธิบายกลวิธีการบรรเลงซออู้ไว้เป็นจำนวนมาก แต่ในที่นี้ผู้วิจัยพิจารณากลวิธี

บางส่วนที่เหมาะสำหรับการบรรเลงรวมวงเพื่อให้สอดคล้องกับความมุ่งหมายของการศึกษา ดังตัวอย่างต่อไปนี้

คันชักหนึ่ง คือลักษณะการสีคันชักเข้าหรือออก โดยแต่ละคันชักทำให้เกิดเสียง 1 พยางค์ ติดต่อกันหลายครั้ง ด้วยความยาวเสียงที่เท่ากันได้เสียงชัดเจนดังสม่ำเสมอและไม่สะดุด สมัยก่อนเรียกว่าคันชักเลื่อยซุง

คันชักสอง คือลักษณะการสีคันชักเข้าหรือออก 1 ครั้ง โดยแต่ละครั้งทำให้เกิดเสียง 2 พยางค์ จะเป็นเสียงเดียวกันหรือต่างเสียงก็ได้ แต่ละคันชักมีความยาวเท่ากันได้เสียงชัดเจนสม่ำเสมอและไม่สะดุด

คันชักสี่ คือลักษณะการสีคันชักเข้าหรือออก 1 ครั้ง โดยแต่ละครั้งทำให้เกิดเสียง 4 พยางค์จะเผ็นเสียงเดียวกันหรือต่างเสียงกันก็ได้ แต่ละคันชักมีความยาวเท่ากัน ได้เสียงชัดเจนสม่ำเสมอและไม่สะดุด

สีเก็บ คือการสีดำเนินทำนองด้วยพยางค์ถี่ ๆ หากเขียนเป็นโน้ตไทย 1 ห้อง จะมีโน้ตครบทั้ง 4 ส่วน

พรม คือการใช้ท้องปลายนิ้วแตะเร็ว ๆ ลงบนสาย ให้เกิดเป็นเสียงที่สูงขึ้นไปสลับกับเสียงเดิมถี่ ๆ การพรมแบ่งออกเป็น 3 ประเภทคือ การพรมเปิด การพรมปิด และการพรมจาก

การพรมเปิดคือ การใช้นิ้วชี้ กลาง และนางนิ้วใดนิ้วหนึ่งกดลงบนสายเป็นนิ้วหลัก แล้วใช้นิ้วที่อยู่ติดกับนิ้วหลักแตะลงบนสายด้วยวิธีการพรม จบลงที่การยกนิ้วที่พรมขึ้นซึ่งจะทำให้ได้เสียงของนิ้วหลัก

การพรมปิดคือ การใช้นิ้วชี้ กลาง และนางนิ้วใดนิ้วหนึ่งกดลงบนสายเป็นนิ้วหลัก แล้วใช้นิ้วที่อยู่ติดกับนิ้วหลักแตะลงบนสายด้วยวิธีการพรม จบลงที่การกดนิ้วที่พรมลงซึ่งจะทำให้ได้เสียงของนิ้วที่ใช้พรม

การพรมจากคือ การใช้นิ้วชี้ และนิ้วกลางเรียงชิดกันแล้วแตะกระทบลงบนสายพร้อมกันอย่างรวดเร็วสลับกับการเปิดสายเปล่าไปมาประมาณ 2-3 ครั้ง การพรมชนิดนี้จะทำให้เกิดเสียง 2 เสียงที่เด่นชัดเท่ากัน คือเสียงจากนิ้วชี้และนิ้วนางที่เรียงติดกัน และเสียงสายเปล่า

ประนิ้ว คือ การใช้นิ้วบริเวณกึ่งกลางของนิ้วกลางแตะลงบนสายบริเวณตำแหน่งที่ใช้กดนิ้วชี้ สลับกับสายเปล่าไปมา ลักษณะคล้ายกับการพรมนิ้วกับสายเปล่า การประจะทำให้เกิดเสียง 2 เสียงที่เด่นชัดเท่ากัน คือเสียงนิ้วกลางที่ใช้พรม และเสียงสายเปล่า

ควงนิ้ว คือ การสีให้เกิดเสียงระดับเดียวกันด้วยวิธีการกดนิ้วที่ต่างกัน เช่น การสีสายเอกเปล่ากับการกดนิ้วก้อยบนสายทุ้มจะได้เสียงซอลเหมือนกัน

รูดนิ้ว คือ การเลื่อนตำแหน่งนิ้วเพื่อให้ได้ระดับเสียงที่สูงขึ้น โดยมากจะบรรเลงเพื่อให้ได้เสียงที่เกินขอบเขตเสียงซออู้

การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วให้เสียงสูงขึ้น คือ การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วชี้เพื่อกดในตำแหน่งของนิ้วอื่น เพื่อให้สามารถสีเสียงที่สูงขึ้นจากปกติอีก 1 ช่วงเสียงหรือมากกว่า

นอกจากกลวิธีการบรรเลงซออู้ดังที่ได้กล่าวมาในข้างต้นแล้ว ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ (2561a, น.101) ยังได้กำหนดกลวิธีการบรรเลงซออู้ไว้เพิ่มเติม ดังนี้

กระทบเสียงขึ้น คือ การแทรกพยางค์เสียงต่ำก่อนเสียงสูงเป็น 2 พยางค์ทำให้ทำนองมีความลื่นไหล ด้วยความเร็วพอประมาณ การกระทบเสียงจะเน้นพยางค์ที่สองเป็นสำคัญ จึงทำให้ความยาวของพยางค์แรกสั้นกว่าพยางค์ที่สอง

กระทบเสียงลง คือ การแทรกพยางค์เสียงสูงก่อนเสียงต่ำเป็น 2 พยางค์ ด้วยความเร็วพอประมาณ การกระทบเสียงจะเน้นพยางค์ที่สองเป็นสำคัญ จึงทำให้ความยาวของพยางค์แรกสั้นกว่าพยางค์ที่สอง

สะบัดเสียงเดียว คือ การบรรเลงโน้ตเสียงเดียวกันเป็น 3 พยางค์ ให้แต่ละพยางค์มีความยาวเท่ากัน โดยการใช้คันชัก เข้า-ออก-เข้า ติดต่อกันอย่างรวดเร็ว

สะบัดขึ้นสองเสียง คือ การบรรเลงโน้ต 2 พยางค์ โดยการแทรกพยางค์เสียงต่ำก่อนพยางค์เสียงสูง โดยบรรเลงให้แต่ละพยางค์มีความยาเท่ากันโดยการสีคันชักออกหรือเข้า 1 ครั้ง พร้อมกับการใช้นิ้วกดลงบนสายให้ได้เสียง 2 เสียงที่ต่างกันด้วยความรวดเร็ว

สะบัดลงสองเสียง คือ การบรรเลงโน้ต 2 พยางค์ โดยการแทรกพยางค์เสียงสูงก่อนพยางค์เสียงต่ำโดยบรรเลงให้แต่ละพยางค์มีความยาวเท่ากันโดยการสีคันชักออกหรือเข้า 1 ครั้ง พร้อมกับการใช้นิ้วกดลงบนสายให้ได้เสียง 2 เสียงที่ต่างกันด้วยความรวดเร็ว

สะบัดขึ้นสามเสียง คือ การบรรเลงโน้ต 3 พยางค์ที่เรียงติดกันจากเสียงต่ำไปเสียงสูงโดยทั้ง 3 เสียงเป็นเสียงหลักในบันไดเสียงนั้น บรรเลงด้วยความรวดเร็วและให้แต่ละพยางค์มีความยาวเท่ากัน

สะบัดลงสามเสียง คือ การบรรเลงโน้ต 3 พยางค์ที่เรียงติดกันจากเสียงสูงไปเสียงต่ำโดยทั้ง 3 เสียงเป็นเสียงหลักในบันไดเสียงนั้น บรรเลงด้วยความรวดเร็วและให้แต่ละพยางค์มีความยาวเท่ากัน การสะบัดขึ้นและลงสามเสียงนี้สามารถจำแนกออกเป็น 2 ประเภท ตามวิธีการบรรเลง ได้แก่

สะบัดนิ้วคือ การสีคันชักเข้าหรือออก 1 ครั้งพร้อมกดนิ้วลงบนสายให้ได้เสียง 3 เสียงที่ต่างกันอย่างรวดเร็ว

สะบัดคันชักคือ การสีคันชัก เข้า-ออก-เข้า พร้อมกับการกดนิ้วลงบนสายให้ได้เสียง 3 เสียงที่ต่างกันให้ติดต่อกันอย่างรวดเร็ว

ขยี้ คือ การบรรเลงให้ได้เสียงพยางค์ที่ถี่ขึ้นเป็น 2 เท่าจากทำนองเดิม ทำให้ทำนองขยี้มีพยางค์ที่ถี่กว่าทำนองเก็บแต่ยังคงรักษาลูกตกไว้เช่นเดิม การขยี้แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ

ขยี้นิ้ว คือ ลักษณะการสีขยี้ด้วยการลงนิ้วให้เกิดพยางค์ที่ถี่ขึ้น โดยการสีคันชักเข้าหรือออกเพียง 1 ครั้งต่อการขยี้ 1 ทำนอง

ขยี้คันชัก คือ ลักษณะการสีขยี้ ด้วยการลงนิ้วพร้อมกับสีคันชักให้ได้ 1 พยางค์ต่อ 1 คันชัก

เอื้อนสามเสียง ในการวิจัยครั้งนี้หมายถึง การแทรกโน้ต 3 พยางค์ จากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ มักจะเป็นโน้ตหลักของบันไดเสียงจำนวน 3 เสียงเรียงต่อกัน ทำให้ทำนองไหลลื่นต่อเนื่องกัน การเอื้อนทำให้ทำนองมีความยาวมากกว่าทำนองหลัก เนื่องจากลูกตกอยู่ในตำแหน่งหลังจากลูกตกของทำนองหลัก ทำนองเอื้อนจะมีความสั้นยาวเท่าใดขึ้นอยู่กับความยาวของทำนองหลักในวรรคเพลงนั้น ๆ การเอื้อนมักใช้ในการขับร้องและการบรรเลงเครื่องดนตรีที่สามารถทำเสียงได้ยาวต่อเนื่อง เช่น ซอ ขลุ่ย และปี่ (ธรณัส หินอ่อน, 2561, น.135)

2. ลักษณะทางกายภาพและขอบเขตของเสียงซออู้

2.1 ลักษณะทางกายภาพของซออู้

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (2559, น.28)ได้กล่าวถึงซออู้ไว้ว่า ซออู้เป็นซอชนิดมี 2 สาย เช่นเดียวกับซอด้วง แต่สายมีขนาดใหญ่กว่า ตัวซออู้ประกอบด้วยกะโหลกและคันทวน กะโหลกทำจากกะลามะพร้าวที่มีลักษณะกลมรี ตัดปากกะลาออกเสียแล้วขึงด้วยหนังหรือหนังลูกวัว เจาะกะโหลกเป็นรูทะลุตรงกลางทั้งด้านบนและล่าง สำหรับสอดคันทวนเข้าไปในรูผ่านกระโหลก มีวัสดุทำด้วยไม้หรือกระดาษม้วนพันด้วยผ้าวางหนุนสายบนหน้าซอเรียกว่า “หมอน” คันทวนและคันชักทำจากไม้เนื้อแข็งหรืองาช้าง กะโหลกนิยมแกะฉลุลวดลายวิจิตรงดงามเสียงของซออู้เกิดจากการสีหางม้ากับสายเพื่อให้เสียงสะท้อนไปถึงกระบอกซอผ่านหมอนให้เสียงที่มีความทุ้มต่ำนุ่มนวล สอดคล้องกับเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2542, น.40-41) ซึ่งได้กล่าวเกี่ยวกับส่วนประกอบของซออู้ โดยได้อธิบายเพิ่มเติมว่า คันทวนซอทำจากไม้เนื้อแข็ง เช่น ไม้ชิงชันและไม้ประดู่ เป็นต้น

ขนาดของคันทวนจะมีความยาวประมาณ 79 เซนติเมตร เป็นลักษณะกลม ส่วนบนสุดของคันทวนซอจะมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 3 เซนติเมตร และค่อย ๆ เรียวเล็กลงเรื่อย ๆ ส่วนล่างสุดจะมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 1 เซนติเมตร สำหรับส่วนล่างจะสอดเข้าไปในกะโหลกซอซึ่งทำด้วยกะลามะพร้าวและแกะสลักส่วนท้ายเป็นลวดลายไทย บนคันทวนซอมีลูกบิด 2 อัน ยาวอันละประมาณ 17-19 เซนติเมตร สอดเข้าไปในคันทวนตอนบน ห่างกันประมาณ 7 เซนติเมตร ตอนปลายของลูกบิดมีเส้นผ่านศูนย์กลางประมาณ 1 เซนติเมตร และเจาะรูสำหรับผูกสายซอ ลูกบิดอันบนใช้สำหรับผูกสายทุ้ม ลูกบิดอันล่างใช้สำหรับผูกสายเอก ทั้งสายทุ้มและสายเอกนี้จะทำด้วยเชือกไหมฟั่นเป็นเกลียว สายทั้ง 2 สาย จะขึงจากส่วนปลายของลูกบิดผ่านหน้าซอและผูกที่ส่วนปลายของคันทวนที่อยู่ใต้กะโหลกซอตอนใต้ลูกบิดอันล่างห่างพอประมาณ จะมีเชือกที่ผูกสายทั้ง 2 เอาไว้กับคันทวนเพื่อตรึงสายเรียกว่า รัดอก

2.2 ขอบเขตของเสียงซออู้

เนื่องจากลักษณะทางกายภาพของซออู้ที้เป็นซอขนาดกลาง ขนาดเหมาะสมกับผู้บรรเลง และมีเพียง 2 สาย นี้เองจึงทำให้ขอบเขตเสียงของซออู้มีอยู่อย่างจำกัด

จะเข้	ดฺ	รฺ	มฺ	ฟฺ	ซฺ	ลฺ	ทฺ	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ดำ	รำ	มำ	ฟำ	ซำ	
ซอด้วง												ซ	ล	ท	ดำ	รำ	มำ	ฟำ	ซำ	ลำ
ซออู้								ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ดำ	รำ				

จากตารางข้างต้นพบว่าเครื่องดนตรีประเภทซอมีขอบเขตของเสียงน้อยสามารถผลิตเสียงได้อย่างจำกัด โดยซอด้วงและซออู้มีขอบเขตประมาณ 1 ช่วงเสียง ในขณะที่จะเข้สามารถผลิตเสียงได้กว้างถึง 2 ช่วงเสียง ซึ่งทำให้ขอบเขตของเสียงจะเข้กว้างกว่าซอด้วงและซออู้ถึง 1 ช่วงเสียง ในการบรรเลงจะเข้จึงนิยมใช้เสียงทั้งช่วงต่ำและช่วงสูงจนครบขอบเขตของเสียงจะเข้ อย่างไรก็ตามขอบเขตของเสียงที่ปรากฏในตารางไม่ได้หมายถึงขอบเขตเสียงทั้งหมดที่เครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีจะผลิตได้ แต่หมายถึงขอบเขตเสียงของซอโดยปกติที่ไม่อาศัยการรูดนิ้วเพื่อขยายขอบเขตของเสียง ซึ่งเป็นกลวิธีพิเศษที่มักพบในเพลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ สำหรับเครื่องดนตรีประเภทซอนั้นนิยมดำเนินทำนองในลักษณะหักสำนวนกลอน (ขำคม พรประสิทธิ์, 2560, น.165) หรือลักษณะการดำเนินทำนองแบบหลบเสียงไปมาเพื่อให้สอดคล้องกับขอบเขตเสียงที่มีอยู่อย่างจำกัดของซอ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ทำนองหลัก

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

ทำนองซออู้

สายเอก	ด ำ ร ิ ด ล	ด ล ซ -	- - - -	- - ซ ล	ซ ล ด ำ ร ิ	ล ด ำ ซ ล	ร ิ ด ล ซ	ด ล ซ -
สายทุ้ม	- - - -	- - - ฟ	ม ร ด ร	ม ฟ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ

จากโน้ตข้างต้นพบกลอนเพลงที่มีการหักสำนวนกลอนในห้องเพลงที่ 5 และ 6 เนื่องจากช่วงเสียงซออู้ถูกจำกัดที่เสียงเรสูง (นิ้วก้อยสายเอกเสียง) ไม่สามารถบรรเลงเสียงที่อยู่สูงจากเสียงเรสูงได้ จึงต้องแปรทำนองในลักษณะหักสำนวนกลอนด้วยเหตุที่ขอบเขตของเสียงซออู้มีช่วงเสียงที่สั้น จึงทำให้ผู้บรรเลงซออู้ต้องสร้างสรรค์การแปรทำนองในลักษณะการหลบเสียงไปมา เพื่อให้สอดคล้องกับช่วงเสียงที่มีอยู่อย่างจำกัด จนอาจกล่าวได้ว่า ลักษณะการดำเนินทำนองแบบการหลบเสียงไปมา เป็นลักษณะที่เป็นเอกลักษณ์ของการแปรทำนองเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีของไทย

3. บทบาทและหน้าที่ของซออู้ ๆ

3.1 ความหมายของบทบาทและหน้าที่

แนวคิดเกี่ยวกับบทบาทเป็นแนวคิดที่กล่าวถึงพฤติกรรมของมนุษย์เมื่ออยู่รวมกันในสังคม แต่ละคนจะมีการแสดงออกทางสังคมที่แตกต่างกัน สำหรับงานวิจัยฉบับนี้จำเป็นต้องทำความเข้าใจแนวคิดเรื่องบทบาทในเบื้องต้นก่อน เพื่อให้เข้าใจเรื่องบทบาทและหน้าที่ซออู้ โดยผู้เขียนได้เรียบเรียงความหมายของบทบาทและหน้าที่ดังนี้

จุฑามาศ ศรีสิริพรพันธ์ (2548, น.27) อธิบายว่าบทบาทคือหน้าที่หรือพฤติกรรมที่คาดหมายของบุคคลต่อสังคมหรือกลุ่มคน โดยพฤติกรรมนั้นเป็นสิ่งที่กลุ่มคน หรือสังคม หรือกลุ่มวัฒนธรรมนั้นกำหนดขึ้น

กวินภัค สลักเพชร (2561, น.10) กล่าวว่า บทบาทคือการกระทำหรือพฤติกรรมตามตำแหน่งหรือสถานภาพ ซึ่งเป็นไปตามความคาดหวังของสังคมหรือตามลักษณะของการรับรู้บทบาทเป็นผลของการแสดงออกตามสิทธิและหน้าที่

ซาร์บิน และเจอร์เนอร์ (1995) ได้ให้ความหมายของบทบาทไว้ว่า พฤติกรรมที่คาดหวังว่าผู้ที่อยู่ในสถานภาพพึงกระทำ

เลวิงสัน, 1964, อ้างถึงใน ประเสริฐ ปอนถิ่น (2551, 34)ได้สรุปความหมายของบทบาทไว้ 3 ประการ ดังนี้

บทบาทหมายถึง ความคาดหวัง ข้อห้าม ความรับผิดชอบและอื่น ๆ ที่มีลักษณะในทำนองเดียวกัน ซึ่งผูกพันอยู่กับตำแหน่งทางสังคมที่กำหนดให้ บทบาทนี้คำนึงถึงตัวบุคคลน้อยที่สุด มุ่งไปที่พฤติกรรมที่ควรกระทำ

บทบาทหมายถึง ความเป็นไปของบุคคลในตำแหน่งหนึ่งซึ่งคิดและกระทำเมื่อดำรงตำแหน่งนั้น

บทบาทหมายถึง การกระทำของบุคคลแต่ละคนที่สัมพันธ์กับโครงสร้างทางสังคม กล่าวคือ แนวทางที่พึงกระทำเมื่อดำรงตำแหน่งนั้น

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า บทบาทหมายถึง การแสดงพฤติกรรมที่เป็นไปตามตำแหน่งหน้าที่ที่ได้รับผิดชอบและเป็นไปตามที่กลุ่มคน หรือสังคมคาดหวัง ซึ่งจากความหมายข้างต้นนำไปสู่คำที่มีความสัมพันธ์กันคือ หน้าที่ ซึ่งหมายถึง ภาระงานที่ต้องปฏิบัติหรือกิจที่ต้องกระทำด้วยความรับผิดชอบ

งานวิจัยฉบับนี้นำเสนอเรื่องราวเกี่ยวกับบทบาทและหน้าที่ของซออู้ โดยผู้เขียนได้ให้ความหมายคำว่าบทบาทของซออู้คือ ลักษณะทำนองซออู้ที่แสดงออกซึ่งส่วนที่ได้รับผิดชอบให้บรรเลง สำหรับหน้าที่ของซออู้ หมายถึง การบรรเลงซออู้ในส่วนที่ได้รับมอบหมายในการบรรเลงรวมวง

3.2 ความเข้าใจเดิมเกี่ยวกับบทบาทและหน้าที่ของซออู้ในวัฒนธรรมดนตรีไทย

คำอธิบายบทบาทและหน้าที่ของซออู้ในวงดนตรีแต่ละประเภทปรากฏครั้งแรกในหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย โดยครูมนตรี ตราโมท (2481) หนังสือเล่มนี้ถือเป็นตำราวิชาการดนตรีไทยเล่มแรกที่มีการตีพิมพ์เผยแพร่ เพื่อใช้ประกอบการสอน และเป็นตำราอ่านประกอบการสอบไล่ระดับมัธยมศึกษา สำหรับนักเรียน แผนกวิสามัญ วิชานาฏดุริยางค์ โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์ (ต่อมาคือวิทยาลัยนาฏศิลป) โดยครูบุญธรรม ตราโมท (ภายหลังเปลี่ยนชื่อเป็น ครูมนตรี ตราโมท) ได้เรียบเรียงข้อมูลขึ้นจากประสบการณ์ส่วนตัว ข้อมูลจากพระราชนิพนธ์ นิพนธ์ และการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ จนกระทั่งเป็นเอกสารต้นแบบที่ใช้ผลิตตำราวิชาการดนตรีไทยจนถึงปัจจุบัน ซึ่งเนื้อหาในเอกสารฉบับนี้ได้อธิบายบทบาทและหน้าที่ของเครื่องดนตรีไทยไว้ทุกชนิด แต่ในที่นี้จะขอนำเสนอเฉพาะเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายตามประเด็นที่ผู้เขียนศึกษา ดังนี้

"...**ซอด้วง** เป็นผู้นำ เป็นหลัก เก็บบ้าง โหยหวล[1]บ้างตามลำนำ

จะเข้ เก็บแทรกแซงตามลำนำ

[1] โหยหวล สะกดตามต้นฉบับที่ตีพิมพ์เผยแพร่ ปัจจุบันใช้ โหยหวน

ซออู้ หลอกล้อ ยั่วเย้าไปกับพวกทำลำนำ

ขลุ่ยเพียงออ เก็บบ้างโหยหวลบ้าง ตามลำนำ...”

จากคำอธิบายข้างต้นแสดงให้เห็นว่า เครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีบทบาทและหน้าที่ที่แตกต่างกันออกไป สำหรับซอด้วงบรรเลงเป็นผู้นำและเป็นหลักให้กับวงเครื่องสาย คือต้องเป็นผู้กำหนดทิศทางในการบรรเลง เช่น การเพิ่มหรือลดแนวการบรรเลง การรับร้องส่งร้อง การขึ้นเพลงหรือจบเพลง เป็นต้น รวมทั้งยังมีลักษณะการบรรเลงแบบสีห่างและสีเก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง สำหรับจะเข้ และขลุ่ยเพียงออมีการระบุเพียงลักษณะการบรรเลงเก็บหรือสร้างเสียงยาวต่อเนื่องตามทำนองเพลงเท่านั้น แต่สำหรับซออู้กลับระบุลักษณะทำนองแบบหลอกล้อ ยั่วเย้าไปกับทำนองเพลง คำว่าหลอกล้อเป็นการระบุกิริยาอาการหรือคำพูดในลักษณะเย้าเล่นเพื่อความสนุกสนาน ซึ่งมีความหมายใกล้เคียงกับคำว่า ยั่วเย้า อันหมายถึงการกระเซ้า แหย่เล่น (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556) อย่างไรก็ตามหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย โดยครูมนตรี ตราโมท ไม่ได้ระบุวิธีการดำเนินทำนองเครื่องดนตรีไทยแต่ละชนิดอย่างเจาะจงชัดเจนจึงได้มีผู้เชี่ยวชาญได้ให้คำอธิบายที่ช่วยขยายขอบเขตความเข้าใจเรื่องบทบาทและหน้าที่ของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดมากยิ่งขึ้น

ในทัศนะของครูประเวช กุมุท (มปป.) ได้ให้คำอธิบายบทบาทและหน้าที่ของเครื่องดนตรีไทยในวงเครื่องสายไว้ ดังนี้

“...**ซอด้วง** มีหน้าที่ดำเนินทำนองเรียบๆ และเป็นผู้นำของวง

จะเข้ ดำเนินทำนองเช่นเดียวกันกับซอด้วง

ซออู้ ดำเนินทำนองในลักษณะโลดโผน หยอกเย้า ตลกคะนองไปกับทำนองเพลง

ขลุ่ยเพียงออ ดำเนินทำนองคลุกเคล้า โหยหวนบ้าง ในบางขณะ...”

ข้อคิดเห็นของครูประเวช กุมุท ได้ช่วยอธิบายบทบาทและหน้าที่ของเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายเพิ่มเติม คือ ลักษณะทำนองของซอด้วง และจะเข้มีการดำเนินทำนองแบบเรียบ ๆ ทำนองซอด้วงและจะเข้เป็นทำนองที่ใช้เสียงเรียงร้อยต่อกันอย่างเป็นระบบ และไม่นิยมใช้เสียงที่ต่างกันมากในการแปรทำนอง หากสามารถผูกกลอนแต่ละวรรคให้ห่างกันเพียง 2 เสียง จะถือว่าดีมาก แต่หากจำเป็นต้องใช้เสียงที่ห่างกันก็ควรห่างกันไม่เกิน 5 เสียง (ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์, 2561b) ซึ่งจะทำให้ทำนองซอด้วงมีความเรียบร้อยเป็นหลักเป็นฐานให้กับสมาชิกอื่น ๆ ในขณะที่ครูประเวชได้อธิบายลักษณะทำนองซออู้ในทิศทางที่ใกล้เคียงกับครูมนตรีว่า ทำนองซออู้มีลักษณะโลดโผน อันหมายถึง ทำนองแปลกหู ผิดธรรมดา (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556) ส่วนหน้าที่

ของขลุ่ยเพียงออมีเพียงการระบุเฉพาะการบรรเลงร่วมในวงและมีลักษณะทำนองโหยหวนในบางขณะ ซึ่งสอดคล้องกับทัศนะของครูมนตรีที่ได้กล่าวไว้ข้างต้น

"...ซออู้เป็นตัวตลกในวงเครื่องสาย สีเคล้าไปกับซอด้วง ซออู้เป็นเครื่องที่ได้ยินเสียงรองลงมาจากซอด้วง ซออู้จึงต้องทำทางในเชิงตลก..." (บุญเสริม ภู่สาลี, 2533 อ้างถึงในคณะผู้ดำเนินงานโครงการดุริยางศิลป์, 2533)

จากทัศนะดังกล่าวได้อธิบายความสัมพันธ์ของซอด้วงและซออู้ โดยมีการเปรียบเปรยบทบาทของซออู้ในวงเครื่องสายเป็นตัวตลก ในขณะที่ซอด้วงมีคุณลักษณะเสียงแหลมทำให้เราได้ยินเสียงซอด้วงชัดเจนกว่าซออู้ ผนวกกับการบรรเลงโดยปกติซอด้วงที่จะทำหน้าที่เป็นผู้นำทั้งในการล้อ เหลื่อม และการขึ้น-ลงเพลง คุณลักษณะนี้สอดคล้องกับบทบาทการเป็นผู้นำหรือพระเอกของซอด้วง ซึ่งโดยทั่วไปแล้วเมื่อพูดถึงพระเอกในละครก็มักจะปรากฏตัวพร้อม ๆ กับตัวตลกอยู่เสมอ จึงอาจเป็นเหตุผลให้เกิดการเปรียบเปรยลักษณะทำนองซอด้วงเป็นพระเอกและ**ซออู้เป็นตัวตลกในวงเครื่องสาย**อยู่เสมอ

3.3 บทบาทและหน้าที่ของซออู้ในทัศนะใหม่

การกำหนดบทบาทซออู้ไว้ในฐานะตัวตลกของวงดนตรีไทย เป็นการพยายามอธิบายลักษณะทำนองซออู้เข้าใจโดยง่าย ความเข้าใจเดิมที่ว่าซออู้เป็นตัวตลกนั้น แท้ที่จริงแล้วบทบาทของซออู้มีเพียงบทบาทเดียวหรือไม่ อาจารย์ประชากร ศรีสาคร (2560) ได้แสดงทัศนะเกี่ยวกับเรื่องบทบาทและหน้าที่ซออู้ไว้อย่างชัดเจนว่า

"...หลายคนกล่าวว่าซออู้เป็นตัวตลก ผู้เขียนแลเห็นว่า 'ซออู้ไม่ใช่ตัวตลก' แต่เป็นเครื่องดนตรีที่มีลีลาทำนองประณีต น่าทึ่ง และลึกซึ้ง แม้ว่าหลายครั้งซออู้อาจดูเหมือนตัวตลก แต่นั่นเป็นเพียงส่วนหนึ่งของลีลาทำนองซออู้เท่านั้น ลูกเต๋ามี 6 ด้าน เราจะใช้ด้านเดียวอธิบายตัวมันทั้งหมดไม่ได้..."

จากข้อความข้างต้นแสดงให้เห็นว่า บทบาทการเป็นตัวตลกของซออู้เป็นส่วนหนึ่งของทำนองซออู้เท่านั้น แม้ว่าบางครั้งทำนองซออู้อาจมีลักษณะของการเป็นตัวตลก แต่เราไม่สามารถตัดสินซออู้ด้วยบทบาทเพียงบทบาทเดียวเท่านั้น ในทัศนะของอาจารย์ประชากร ศรีสาคร ทำนองซออู้เป็นทำนองที่มีความละเอียดประณีต และสามารถสร้างความอัศจรรย์ใจแก่ผู้ฟังได้อย่างมาก ซึ่งหากเราพิจารณาคำว่าตัวตลก หมายถึง ผู้ที่ทำให้คนอื่นหัวเราะเยาะ(ราชบัณฑิตยสถาน, 2546) หรือผู้ที่ทำให้เกิดเสียงหัวเราะ ทำนองซออู้ไม่ได้มีคุณลักษณะที่จะทำให้เกิดเสียงหัวเราะได้ แต่มีคุณลักษณะที่อาจทำให้เกิดความประหลาดใจ และคาดไม่ถึงมากกว่า จริงอยู่ที่ลักษณะทำนองซออู้มีการกระโดดขึ้นลงไปมาอยู่บ่อยครั้ง แต่ลักษณะทำนองนั้นเป็นการสร้างความสนุกสนานในวง

เครื่องสายมากกว่าทำให้เกิดเสียงหัวเราะ และถึงแม้ว่าซออู้จะสามารถสร้างทำนองสนุกสนานได้ก็ไม่ใช่จะสามารถบรรเลงอย่างโลดโผนได้ตลอดทั้งเพลง ขึ้นอยู่กับว่าช่วงใดของทำนองหลักที่เอื้ออำนวยให้ซออู้สร้างทำนองสนุกสนานได้ หรือบางครั้งหากผู้ประพันธ์ประสงค์ที่จะให้ทำนองบางช่วงที่เครื่องดนตรีทุกชนิดต้องบรรเลงทำนองเดียวกันซออู้ก็จะต้องปฏิบัติตามอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

ราชบัณฑิตยสถาน (2545, น.67) ได้กล่าวว่า หน้าที่ที่สำคัญของซออู้ คือ ใช้บรรเลงรวมอยู่ในวงเครื่องสาย วงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ มีหน้าที่หยอกล้อยั่วเย้าไปกับทำนองเพลงกระตุ้นให้เกิดอารมณ์สนุกสนาน โดยเฉพาะการบรรเลงประกอบการแสดงหุ่นกระบอก ซออู้มีหน้าที่สีเคล้าไปกับการร้องทำนองสังขารา (เรียกเป็นสามัญว่า ทำนองหุ่นกระบอก) และในการแสดงแอ่วเคล้าซอก็ต้องสีเคล้าไปกับการร้องแอ่ว ให้สอดประสานกลมกลืน ซออู้มีวิธีการฝึกหัดเช่นเดียวกับซอด้วง แต่มีแนวทางการบรรเลงที่แตกต่างกันคือต้องใช้กำลังนิ้วมากกว่า การแปรทางเป็นลูกล้อลูกขัดจะพิสดารกว่าซอด้วง ใส่อารมณ์สนุกสนานครึกครื้น ยั่วเย้าได้เช่นเดียวกับระนาดทุ้ม ซึ่งสอดคล้องกับยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์ (2559, น.4) กล่าวว่า ซออู้มีบทบาทเข้ามาบรรเลงรวมวงในวงเครื่องสายไทย วงมโหรีตั้งแต่สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ หรืออาจจะเป็นช่วงราวปลายสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยทำหน้าที่บรรเลงร่วมในวงและว่าดอก ต่อมาได้นำมาร่วมบรรเลงในวงปี่พาท์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ อันแสดงให้เห็นว่าซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่มีบทบาทและสำคัญยิ่งในวงดนตรีไทยประเภทต่าง ๆ ในทำนองเดียวกันเฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2542, น.41) กล่าวว่า ซออู้จะผสมอยู่ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายผสม วงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ โดยทำหน้าที่บรรเลงหยอกล้อควบคู่ไปกับซอด้วงและระนาดเอก ในเวลาที่ซอด้วงหรือระนาดเอกบรรเลงเพลงประเภทลูกล้อและลูกขัดซออู้จะมีบทบาทเป็นเครื่องดนตรีประเภทตามทำนอง

จากข้อมูลข้างต้นอาจสรุปได้ว่า ซออู้มีบทบาทหน้าที่ในการบรรเลงเดี่ยวเป็นเอกเทศน์ เช่น สังขารหุ่นกระบอก แอ่วเคล้าซอ การบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ อีกทั้งยังบรรเลงร่วมในวงดนตรีไทยหลายประเภท ได้แก่ วงเครื่องสาย วงเครื่องสายประสม วงปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ และวงมโหรี ในการบรรเลงรวมวงซออู้มีบทบาทหน้าที่เป็นเครื่องตามเพลงประเภทล้อรับ ล้อขัด และเหลื่อม อีกทั้งยังมีหน้าที่บรรเลงว่าดอกด้วย นอกจากนี้ซออู้ยังมีบทบาทในเชิงสุนทรียะ คือ การสร้างท่วงทำนองสนุกสนาน ยั่วเย้าไปกับทำนองเพลง ทั้งนี้มีผู้เชี่ยวชาญการบรรเลงซออู้ได้กล่าวถึงบทบาทหน้าที่ของซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวมไว้ดังนี้

3.4 บทบาทและหน้าที่ของซออู้ในวงเครื่องสาย

ซออู้เป็นเครื่องดำเนินทำนองในกลุ่มเครื่องตาม มีลักษณะการบรรเลงแบบเก็บ และโหยบ้างตามความเหมาะสม ทำนองของซออู้เป็นทำนองที่กระตุ้นให้เกิดความสนุกสนาน ครึกครื้น แตกต่างจากซอด้วงซึ่งมีบทบาทเป็นผู้นำวงซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของครูเฉลิม ม่วงแพรศรี ศิลปินแห่งชาติว่า

"...ซออู้ในวงเครื่องสายเป็นผู้ทำให้การบรรเลงมีชีวิตชีวา สนุกสนาน เช่นเดียวกับซอด้วงคือต้องทราบความสามารถของนักดนตรีในวง ถ้าไม่ต้องคอยระวังว่าจะทำให้วงล้ม อาจใช้กลเม็ดเด็ดพรายได้มาก ถ้าเป็นผู้ที่รู้ท่วงทีในการบรรเลงเข้ากับซอด้วงแล้ว ก็จะทำให้การบรรเลงมีชีวิตชีวา และเป็นผู้ที่ได้รับความชื่นชมว่ามีปฏิภาณ การบรรลงซออู้ควรบรรเลงให้สอดประสานไปกับซอด้วง บรรเลงคาบลูกคาบดอก เก็บบ้างโหยบ้างแล้วแต่โอกาสและลักษณะของเพลงที่บรรเลง พยายามแต่งกลอนให้แปลกแยกออกไปจากกลอนซอด้วง บรรเลงให้มีหลายรส ใช้นิ้วและคันชักแปลกออกไป อย่าให้เหมือนซอด้วงที่ต้องสำรวม และมีกลเม็ดได้บ้างในบางตอน..."
(เฉลิม ม่วงแพรศรี, 2533 อ้างถึงใน คณะผู้ดำเนินงานโครงการดุริยางศิลป์, 2533)

การแปรทำนองซออู้แม้ว่าจะมีสำนวนกลอนที่แตกต่างจากซอด้วงด้วยวิธีการบรรเลงเก็บ หรือโหยในบางช่วงของเพลงตามความเหมาะสมแล้ว ผู้บรรเลงควรคำนึงถึงความสัมพันธ์ของกลอนเพลงซออู้และซอด้วงด้วย นอกจากนี้ข้ำคม พรประสิทธิ์ (2556, น.83) ยังได้ให้คำอธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับลักษณะสำนวนกลอนซออู้ในวงเครื่องสายไว้ว่า ด้วยคุณลักษณะเสียงของซออู้มีเสียงเบาทำให้ต้องมีการปรับเปลี่ยนการดำเนินทำนองโดยใช้กลอนฟาดหรือกลอนเพลงที่มีเสียงห่างกันมากกว่าซอด้วงมาร่วมดำเนินทำนอง การแปรทำนองซออู้นิยมใช้กลอนเพลงที่มีเสียงที่ห่างกันมากในบางช่วง เพื่อให้เสียงของซออู้ดังลอดออกมาจากวง และด้วยเสียงที่ดังสอดแทรกออกมานั้นมีสีสันทำให้การดำเนินทำนองของซออู้เป็นไปด้วยการหยอกล้อ และกระตุ้นให้เกิดความครึกครื้นสนุกสนาน ในขณะที่สำนวนกลอนของซอด้วงจะมีลักษณะเสียงที่เรียงกันเป็นระเบียบมากกว่าซออู้

3.5 บทบาทหน้าที่ของซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน (2559, น.50)กล่าวถึง การบรรเลงวงเครื่องสายปี่ชวาเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงได้แสดงศักยภาพทางดนตรีเต็มที่ ตามความรู้และทักษะที่ผู้บรรเลงได้สั่งสมออกมาแสดงให้มากที่สุด ผ่านการแปรทำนองและกลวิธีพิเศษต่าง ๆ ของเครื่องดนตรี นับเป็นการบรรเลงเพื่ออวดฝีมืออย่างหนึ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งซออู้ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีชนิดเดียวในวงเครื่องสายปี่ชวาที่มีเสียงทุ้มต่ำ การบรรเลงจึงเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงซออู้ได้แสดงฝีมือที่แตกต่าง

ออกไป กล่าวคือซออู้จะต้องแปรทำนองแบบเก็บให้มีทิศทางไปในแนวเสียงต่ำ ร่วมกับกลวิธีการสีล้วงและลักจังหวะไม่ให้เสียงตกจังหวะเพื่อให้เสียงซออู้สามารถเล็ดลอดออกมาจากวงได้ชัดเจน การบรรเลงในลักษณะนี้เป็นการหลีกเลี่ยงสำนวนกลอนให้แตกต่างไปจากซอด้วงที่มีกระบวนการเทียบเสียงตรงกับซออู้ มีระบบการวางนิ้วเหมือนซออู้แต่มีระดับเสียงต่างกันเป็นคู่แปด การแปรทำนองลักษณะพิเศษของซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาจะช่วยให้เสียงซออู้โดดเด่น และแตกต่างจากการแปรทำนองในวงดนตรีประเภทอื่น ในขณะเดียวกัน ธรณัส หินอ่อน (2557, น.156)ได้อธิบายบทบาทของซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาเพิ่มเติมว่า ซออู้เป็นเครื่องดนตรีประเภทดำเนินทำนองกลุ่มเครื่องตามในวงเครื่องสายปี่ชวา เสียงของซออู้ช่วยประคองวงให้มีความหนักแน่นมากยิ่งขึ้น จึงนับว่าซออู้มีส่วนช่วยให้เสียงของวงเครื่องสายปี่ชวามีความสมบูรณ์ขึ้น เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองในช่วงเสียงต่ำในขณะที่เครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ มีเสียงแหลมสูง อีกทั้งสำนวนกลอนและกลวิธีพิเศษของซออู้ยังช่วยให้วงเครื่องสายปี่ชวามีความไพเราะ และกลมกลืนยิ่งขึ้นด้วย

3.6 บทบาทหน้าที่ของซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม

สุเมธ สุขสวัสดิ์ (2560, น.38-41) วงปี่พาทย์ไม้นวมประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทตีเป็นส่วนใหญ่ แม้จะใช้ไม้นวมในการบรรเลงเพื่อให้เสียงนุ่มนวลไพเราะกว่าการใช้ไม้แข็งในการบรรเลง แต่เครื่องดนตรีประเภทตีเมื่อตีลงไปเสียงที่เกิดขึ้นก็จะขาดจากกัน ซึ่งแตกต่างจากขลุ่ยและซออู้ที่สามารถผลิตเสียงได้ยาวกว่าเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีซึ่งเมื่อถูกรวมอยู่ในวงปี่พาทย์ไม้นวมแล้ว เสียงของขลุ่ยและซออู้จึงทำให้หน้าเสริมเติมแต่งช่องว่างของเสียงที่ขาดจากกันนั้นให้เกิดเสียงที่ยาวและต่อเนื่องกันมากขึ้นส่งเสริมให้วงปี่พาทย์ไม้นวมเกิดความไพเราะนุ่มนวลยิ่งขึ้น

วิธีการบรรเลงซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวมให้ไพเราะยิ่งขึ้นคือ การสีแบบลากคันชักให้ได้เสียงที่ยาวขึ้นจากปกติ ร่วมกับการใช้กลวิธีการย้อยจังหวะ การประ และการพรมในบางช่วงของกลอนเพลง เพราะเสียงของซออู้จะมีเสียงที่เบากว่าเครื่องปี่พาทย์เครื่องอื่น ๆ แต่ซออู้สามารถบรรเลงเสียงให้มีความยาวต่อเนื่องได้ดีกว่า การบรรเลงย้อยจังหวะลงมาจะทำให้เสียงที่ไม่ตกจังหวะดังขึ้นเสียงซออู้จึงสามารถเล็ดลอดออกมาจากวงได้บ้าง ถ้าผู้บรรเลงแปรทำนองซออู้ที่มีลักษณะเก็บเพียงอย่างเดียว เสียงซออู้ก็จะถูกกลืนไปกับวงดนตรี ทำให้การแปรทำนองนั้นไม่มีประโยชน์เท่าที่ควร ถึงแม้ผู้บรรเลงซออู้จะแปรทำนองได้อย่างวิจิตรพิสดารเพียงใดก็ตามเสียงซออู้ก็ไม่อาจจะดังเล็ดลอดออกมาจากวงดนตรีได้ ด้วยลักษณะสำนวนกลอนซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวมที่แตกต่างจากสำนวนกลอนซออู้ในวงดนตรีประเภทอื่น ๆ ทำให้ลักษณะสำนวนกลอนซออู้มีชั้นเชิงและต้องอาศัยประสบการณ์ในการแปรทำนองพอสมควร เปรียบเสมือนนักปราชญ์ผู้เชี่ยวชาญ

ทางดนตรี ซึ่งสอดคล้องกับคำกล่าวของ คุณครูเฉลิม ม่วงแพรศรี ศิลปินแห่งชาติว่า *"...ซออู้ในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์หรือวงปี่พาทย์ไม้นวม ควรจะบรรเลงอย่างเรียบร้อย นุ่มนวล สุขุมเหมือนคนมีอายุที่คงแก่เรียน คือไม่สนุกสนาน หรือตลกคึกคะนอง..."* (เฉลิม ม่วงแพรศรี,2533,อ้างถึงในคณะผู้ดำเนินงานโครงการดุริยางศิลป์, 2533, น.136)

ลักษณะสำนวนกลอนซออู้ที่สีแบบห่าง ๆ ร่วมกับการใช้กลวิธีการย้อยจังหวะการประและพรม เน้นสร้างความนุ่มนวลให้กับวงดนตรี แม้ว่าการบรรเลงซออู้ในวงดนตรีประเภทนี้จะไม่ใช้กลวิธีที่โลดโผน ไม่นิยมประดิษฐ์ทำนองที่มีความสนุกสนานครึกครื้นเหมือนวงดนตรีประเภทอื่น แต่ผู้บรรเลงต้องมีประสบการณ์ ความรู้ ความเข้าใจเรื่องบทบาทของซออู้เป็นอย่างมาก เปรียบเสมือนวิธีการที่คนมีอายุคงแก่เรียนแสดงออกถึงความรู้ คือไม่จำเป็นจะต้องแสดงออกซึ่งความรู้ชั้นสูงที่สุดแต่เป็นความรู้ที่เหมาะสมกับการนำไปใช้มากที่สุด เพราะฉะนั้นการแปรทำนองซออู้จะต้องแปรทำนองออกมาให้มีความสัมพันธ์กันกับการย้อยจังหวะหรือการสีล้วงจังหวะ ทั้งนี้ควรมีการใช้กลวิธีต่าง ๆ ของซออู้ควบคู่กันไปด้วย

4. ข้อมูลทั่วไปของเพลงอกทะเล สามชั้น และเพลงนกขมิ้น สามชั้น

4.1 ที่มาของเพลงอกทะเล สามชั้น

เพลงอกทะเล สามชั้น มีเค้าโครงเดิมมาจากเพลงทะเลบ้า สองชั้นของเก่า เป็นเพลงประเภทหน้าทับสองไม้ มี 2 ท่อน การขยายเป็นเพลงอกทะเล สามชั้นนี้เป็นการดัดแปลงเพิ่มเติมจากทำนองเดิมออกไปตามแบบสักวา จนคล้ายกับว่าเป็นคนละเพลง จนในท้ายที่สุดก็ให้ชื่อเพลงที่ขยายขึ้นใหม่นี้ว่า เพลงอกทะเล ต่อมาครูช้อย สุนทรวาทิน ได้แต่งทางดนตรีขึ้นสำหรับบรรเลงรับและใช้ลูกล้อลูกขัดสอดแทรกในทำนองเพลง ใช้บรรเลงเป็นเพลงลา

ครูมนตรี ตราโมทได้แต่งทำนองเพลงอกทะเล สองชั้นและชั้นเดียวขึ้นเป็นเพลงเถาครบสมบูรณ์ในปี พ.ศ.2472 โดยใช้โครงสร้างทำนองร้องและทำนองดนตรีของเดิมที่ครูช้อย สุนทรวาทินประพันธ์ไว้ ทั้งนี้ครูมนตรีเห็นว่าทำนองดนตรีเดิมของครูช้อยแต่งลูกล้อลูกขัดใน 3 ชั้นท่อนที่ 1 ไว้ 2 เที่ยว โดยเที่ยวแรกครูช้อยนำทำนองมาจากลูกล้อลูกขัดของเพลงแขกโอด เมื่อครูมนตรีได้นำเพลงอกทะเลมาทำเป็นเพลงเถา จึงเลือกเฉพาะทำนองลูกล้อลูกขัดจากทำนองเที่ยวที่ 2 ของครูช้อยมาเท่านั้น จนกลายเป็นคนละเพลงกับเพลงทะเลบ้าเดิม ส่วนเนื้อร้องเพลงที่เกี่ยวข้องกับการจากลา และการอำนวยพรให้ผู้ฟังประสบความสำเร็จ และปราศจากภัยมาแพ้วพาน (มนตรี ตราโมท และ วิเชียร กุลตัณฑ์, 2523)

นอกจากนี้ (สุทธภพ ศรีอักขรกุล และ บุษกร บิณฑสันต์, 2558,น.68) ได้กล่าวว่า เพลงอกทะเลสามชั้นเป็นเพลงประเภทเพลงสองไม้ นิยมบรรเลงสามชั้นแบบมีเที่ยวกลับ ในท่อนที่ 1 เที่ยวแรกส่วนหัวกับส่วนท้ายบรรเลงทำนองเดียวกัน แต่มีล้อขัดแทรกระหว่างกลาง สำหรับเที่ยวกลับมีการเปลี่ยนแปลงเฉพาะลูกล้อลูกขัด สำหรับท่อนที่ 2 ทำนองเที่ยวแรกและเที่ยวกลับเหมือนกันทุกประการ

4.2 ที่มาของเพลงนกขมิ้น สามชั้น

สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติและบทร้องเพลงเถา ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2549) กล่าวถึงข้อมูลเพลงนกขมิ้น สามชั้นว่า เป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นโดยครูเพ็ง ซึ่งเป็นลูกพี่เรียงน้องกับพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางค์กูร) ขยายขึ้นจากเพลงนกขมิ้นตัวผู้ในเพลงเรื่องแม่หม้ายคร่ำครวญอัตราสองชั้น โดยเรียกเพลงที่แต่งขึ้นใหม่นี้ว่า เพลงนกขมิ้น สามชั้น ปัจจุบันนิยมนำมาบรรเลงเดี่ยวและรวมวง เพลงนกขมิ้นเป็นเพลงหน้าทับปรบไก่มีจำนวน 3 ท่อน ท่อนที่ 1 มีความยาว 3 จังหวะ ท่อนที่ 2 และท่อนที่ 3 มีความยาว 2 จังหวะ สำหรับท่อนที่ 3 นี้ครูเพ็งประพันธ์ทำนองดนตรีพร้อมทางร้องซึ่งสอดแทรกการร้องดอก โดยกำหนดให้ปี่ว่าดอกให้คล้ายกับทำนองร้องเพื่อให้นักดนตรีได้แสดงฝีมือในเพลงลำดับสุดท้ายของการแสดง การว่าดอกถือเป็นรูปแบบเฉพาะของเพลงประเภทเพลงลาซึ่งผู้ประพันธ์นิยมสอดแทรกทำนองว่าดอกไว้ในบทเพลง ผนวกกับบทร้องเพลงที่กล่าวถึงความอาลัยอาวรณ์ และการจากลา ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ในการจบการแสดงแต่ละครั้ง

4.3 บทร้องเพลงนกขมิ้น สามชั้น

เจ้านกขมิ้นเหลืองอ่อน	ค่ำลงแล้วเจ้าจะนอนที่รังไหน
นอนไหนนอนได้	สุมทุมพุ่มไม้ที่เคยนอน
ลมพัดมาอ่อนอ่อน	เจ้าก็ร่อนไปตามลมเอย
ดอกเอ๋ย	ดอกขจร
นกขมิ้นเหลืองอ่อน	ค่ำแล้วจะนอนไหนเอย

(บทของเก่า, อ้างถึงในราชบัณฑิตยสถาน, 2549)

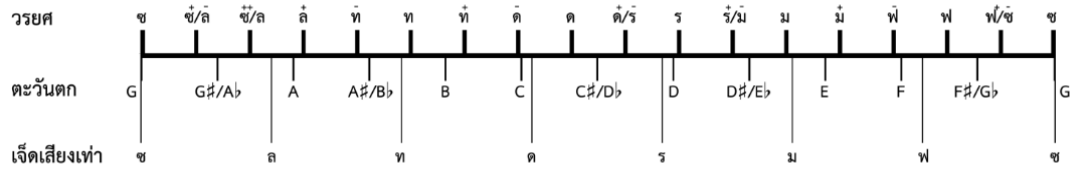
5. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

5.1 ทฤษฎีวรยศ

ทฤษฎีวรยศ หรือทฤษฎีเสียงธรรมชาติ หรือทฤษฎี 17 เสียง เป็นทฤษฎีที่นำเสนอว่าเสียงในดนตรีไทยไม่ได้แบ่งออกเป็น 7 เสียงเท่ากัน แต่ใน 1 ทบเสียง (Octave) สามารถแบ่งได้

ถึง 17 เสียง (วรยศ ศุขสายชล, 2541) ซึ่งทฤษฎีดังกล่าวถูกนำเสนอครั้งแรกในเอกสารทฤษฎีเสียงดนตรีไทยโดยครูวรยศ ศุขสายชล โดยเน้นไปที่การทำความเข้าใจเสียงซึ่งถือเป็นหัวใจหลักในการศึกษาดนตรี สำหรับทฤษฎีวรยศมีการกล่าวถึงแนวทางการวิเคราะห์เสียงไว้ ดังนี้

5.1.1 สัญลักษณ์ที่ใช้ในทฤษฎีวรยศ



ภาพประกอบ 1 เสียงในทฤษฎีวรยศ

ที่มา กันต์ อัศวเสนา. (2563). ทฤษฎีวรยศ: ระบบเสียงดนตรีไทย. สืบค้นจาก https://kanasva.com/vorayot-thai-music-modes/

ทฤษฎีวรยศนำเสนอเสียงใน 1 ทบมี 17 เสียงที่แตกต่างกัน โดยแต่ละเสียงจะห่างกัน 1 เสี้ยวเสียงซึ่งแต่ละเสียงมีระยะห่างเท่ากัน ดังนั้นจึงมีการกำหนดสัญลักษณ์เพื่อใช้กำกับการบรรเลงบนโน้ตแต่ละเสียง คือ

สัญลักษณ์ + แทนด้วยเสียงที่สูงขึ้นจากโน้ตเสียงเดียวกันที่ไม่มีเครื่องหมายกำกับ 1 เสี้ยวเสียง เช่น ซ+ สูงกว่า ซ 1เสี้ยวเสียง เป็นต้น

สัญลักษณ์ – แทนด้วยเสียงที่ต่ำลงจากโน้ตเสียงเดียวกันที่ไม่มีเครื่องหมายกำกับ 1 เสี้ยวเสียง เช่น ท- ต่ำกว่า ท 1เสี้ยวเสียง เป็นต้น

จากรูปภาพข้างต้นแสดงให้เห็นว่าการแบ่งเสียงเป็น 17 เสียงตามทฤษฎีของครูวรยศ ศุขสายชลมีระยะห่างแต่ละเสียงเท่ากัน โดยแต่ละเสียงไม่ตรงกับเสียงในดนตรีตะวันตกและเสียงในดนตรีไทยแบบ 7 เสียงเท่ากัน

5.1.2 การวิเคราะห์กลุ่มเสียง/บันไดเสียง

ในวัฒนธรรมดนตรีไทยมีการจัดเสียงต่าง ๆ เข้าเป็นกลุ่ม เรียกว่ากลุ่มเสียงหรือบันไดเสียง แต่ละกลุ่มเสียงจะมีชื่อเรียกและเสียงประจำกลุ่มที่แตกต่างกัน เพื่อให้เข้าใจได้ง่าย และไม่เกิดความสับสน โดยมีรายละเอียดดังภาพ

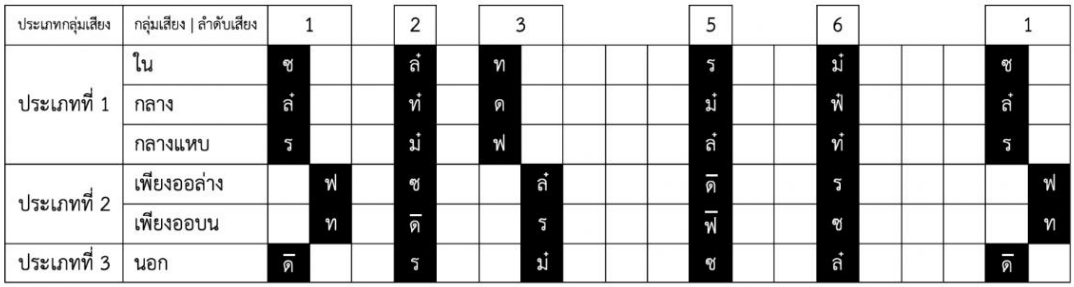
ชื่อเครื่องเป่า	ชื่อกลุ่มเสียงตามชื่อเครื่องเป่า	ชื่อกลุ่มเสียงตามโน้ต
ขลุ่ยเพียงออล่าง	เพียงออล่าง	ฟา
ปี่ใน	ใน	ซอล
ปี่กลาง	กลาง	ลา
ขลุ่ยเพียงออบน (หลิบ)	เพียงออบน	ที
ปี่นอก	นอก	โด
ปี่กลาง (เป่าแหบเสียง)	กลางแหบ	เร

ภาพประกอบ 2 เสียงและชื่อประจำกลุ่มเสียง

ที่มา กันต์ อัศวเสนา. (2563). ทฤษฎีวรยศ: ระบบเสียงดนตรีไทย. สืบค้นจาก https://kanasva.com/vorayot-thai-music-modes/

จากภาพแสดงให้เสียงและชื่อประจำแต่ละกลุ่มเสียง โดยกลุ่มเสียงเพียงออล่างมีเสียงฟาเป็นเสียงประจำกลุ่มเสียง กลุ่มเสียงในมีเสียงซอลประจำกลุ่มเสียง กลุ่มเสียงกลางมีเสียงลาประจำกลุ่มเสียง กลุ่มเสียงเพียงออบนมีเสียงทีประจำกลุ่มเสียง กลุ่มเสียงนอกมีเสียงโดประจำกลุ่มเสียง และกลุ่มเสียงกลางแหบมีเสียงเรประจำกลุ่มเสียง ครูวรยศ ศุขสายชลนำเสนอรูปแบบการวิเคราะห์บันไดเสียงไว้ 3 ลักษณะ คือ บันไดเสียงแบบ 5 เสียง บันไดเสียงแบบ 6 เสียง และบันไดเสียงแบบ 7 เสียง ดังนี้

5.1.2.1 บันไดเสียงแบบ 5 เสียง เป็นบันไดเสียงแบบเพนทาโทนิค (Pentatonic) ซึ่งมีโน้ตหลักปรากฏในวรรคเพลงจำนวน 5 เสียง ทั้งนี้ไม่ปรากฏโน้ตในลำดับที่ 4 และ 7 ในบันไดเสียงแบบ 5 เสียง โดยมีระยะห่างเสียงตามภาพประกอบที่ 3



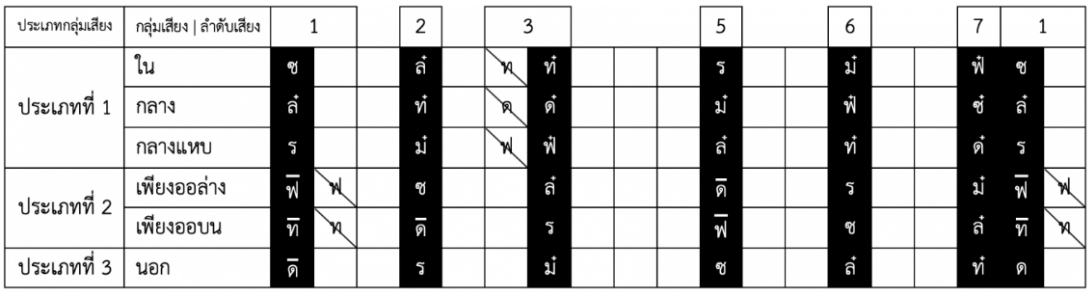
ประเภทกลุ่มเสียง	กลุ่มเสียง | ลำดับเสียง	1		2		3		5		6		1	
ประเภทที่ 1	ใน	ซ		ล̇		ท		ร		ม̇		ซ	
	กลาง	ล̇		ท̇		ด		ม̇		ฟ̇		ล̇	
	กลางแหบ	ร		ม̇		ฟ		ล̇		ท̇		ร	
ประเภทที่ 2	เพียงออล่าง		ฟ	ซ			ล̇		ด̄		ร		ฟ
	เพียงออบน		ท	ด̄			ร		ฟ̄		ซ		ท
ประเภทที่ 3	นอก	ด̄		ร			ม̇		ซ		ล̇		ด̄

ภาพประกอบ 3 บันไดเสียงแบบ 5 เสียง

ที่มา กันต์ อัศวเสนา. (2563). ทฤษฎีวรยศ: ระบบเสียงดนตรีไทย. สืบค้นจาก https://kanasva.com/vorayot-thai-music-modes/

จากภาพจะสังเกตว่าโน้ตในลำดับที่ 2,5 และ 6 ของแต่ละบันไดเสียงมีระยะห่างเท่ากันทั้งหมดโดยสังเกตได้จากเสียงในตารางที่ตรงกัน ด้วยเหตุที่โน้ตในลำดับที่ 1 และ 3 มีระยะห่างที่แตกต่างออกไป จึงมีการจัดกลุ่มแต่ละบันไดเสียงออกเป็น 3 ประเภท ซึ่งมีระยะห่างที่ไม่เท่ากันอันจะก่อให้เกิดความงามและวิธีการตกแต่งทำนองเฉพาะตัว (กันต์ อัศวเสนา, 2563)

5.1.2.2 บันไดเสียงแบบ 6 เสียง มีโครงสร้างบันไดเสียงคล้ายคลึงกับบันไดเสียงแบบ 5 เสียง แต่จะปรากฏโน้ตในลำดับที่ 7 เพิ่มเข้ามาในวรรคเพลงนั้น การวิเคราะห์บันไดเสียงแบบ 6 เสียงนี้ จะเกี่ยวข้องกับการจัดประเภทของบันไดเสียงทั้ง 3 ประเภท โดยการวิเคราะห์บันไดเสียงแต่ละประเภทจะมีวิธีการวิเคราะห์ที่แตกต่างกันออกไป



ประเภทกลุ่มเสียง	กลุ่มเสียง | ลำดับเสียง	1		2		3		5		6		7	1	
ประเภทที่ 1	ใน	ซ		ล̇		~~ท~~	ท̇	ร		ม̇		ฟ̇	ซ	
	กลาง	ล̇		ท̇		~~ด~~	ด̇	ม̇		ฟ̇		ซ̇	ล̇	
	กลางแหบ	ร		ม̇		~~ฟ~~	ฟ̇	ล̇		ท̇		ด̇	ร	
ประเภทที่ 2	เพียงออล่าง	ฟ̄	~~ฟ~~	ซ			ล̇		ด̄		ร		ม̇	ฟ̄	~~ฟ~~
	เพียงออบน	ท̄	~~ท~~	ด̄			ร		ฟ̄		ซ		ล̇	ท̄	~~ท~~
ประเภทที่ 3	นอก	ด̄		ร			ม̇		ซ		ล̇		ท̇	ด	

ภาพประกอบ 4 บันไดเสียงแบบ 6 เสียง

ที่มา กันต์ อัศวเสนา. (2563). ทฤษฎีวรยศ: ระบบเสียงดนตรีไทย. สืบค้นจาก https://kanasva.com/vorayot-thai-music-modes/

สำหรับประเภทที่ 1 หากพบโน้ตในลำดับที่ 7 ในวรรคเพลงนั้น จะทำให้โน้ตในลำดับที่ 3 สูงขึ้น 1 เสี้ยวเสียง เช่นบันไดเสียงซอล หากพบเสียงฟ (ซ7) ในวรรคเพลงนั้นจะทำให้เสียงท (ซ3) สูงขึ้น 1 เสี้ยวเสียงกลายเป็นเสียงท‡ เป็นต้น สำหรับประเภทที่ 2 หากพบโน้ตลำดับที่ 7 ของบันไดเสียงในวรรคเพลง จะทำให้เสียงในลำดับที่ 1 ต่ำลง 1 เสี้ยวเสียง เช่น บันไดเสียงที หากพบเสียงล (ท7) ในวรรคเพลงนั้นจะทำให้เสียง ท กลายเป็นเสียง ท- เป็นต้น สำหรับประเภทที่ 3 ไม่มีการเปลี่ยนหากพบเสียงที่ 7 ในวรรคเพลง

5.1.2.3 บันไดเสียงแบบ 7 เสียง การวิเคราะห์บันไดเสียงแบบ 7 เสียง ผู้วิเคราะห์จะสังเกตเห็นเสียงที่ปรากฏในวรรคเพลงนั้นครบทั้ง 7 เสียง โดยเมื่อนำเสียงแต่ละเสียงมาเรียงลำดับสูงต่ำจะพบว่า เสียงที่ 3,4 มีระยะห่าง 1 เสี้ยวเสียง และเสียง 7,1 มีระยะห่าง 1 เสี้ยวเสียง หรือกล่าวได้ว่าเสียงแต่ละคู่เป็นเสียงที่ชิดกัน

5.1.3 ทาง

ทาง หมายถึง การแปรทำนองให้สอดคล้องกับกลุ่มเสียง ซึ่งทำนองแปรที่เกิดขึ้นมักจะมีระยะห่างแต่ละเสียงไม่เท่ากัน ดังเห็นได้จากการวิเคราะห์บันไดเสียงซึ่งมีการจัดประเภทไว้ 3 ประเภทซึ่งมีการวิเคราะห์ที่แตกต่างกัน โดยระยะห่างนั้นก่อนให้เกิดสำเนียงในกลุ่มเสียงนั้นโดยเฉพาะ

5.1.4 การเปลี่ยนระดับเสียง

การเปลี่ยนระดับเสียง (Transpose) เป็นการทดเสียงเพื่อให้เหมาะสมกับระดับเสียงร้อง หรือข้อจำกัดของเครื่องดนตรี โดยมีลักษณะคล้ายกับการเคลื่อนที่เสียงโดไปอยู่ในตำแหน่งใหม่ ซึ่งการเคลื่อนเสียงโดไปอยู่ในลูกฆ้องลูกที่เท่าใดก็ตาม ก็ยังคงเรียกลูกฆ้องนั้นว่าเสียงโด จึงเป็นลักษณะของโดเคลื่อนที่ ไม่ใช่โดคงที่ (กันต์ อัศวเสนา, 2563)

การศึกษาฉบับนี้ผู้วิจัยเลือกศึกษาการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา กล่าวคือสำหรับวงเครื่องสายเครื่องเดี่ยวและวงปี่พาทย์ไม้นวมการกำหนดเสียงโดตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 6 เมื่อนับจากลูกทวน ส่วนการกำหนดเสียงโดในวงเครื่องสายปี่ชวาซึ่งมีการปรับระดับเสียงขึ้นไปอีก 4 เสียง ทำให้เสียงโดของวงเครื่องสายปี่ชวาตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 9

อย่างไรก็ตามการเปลี่ยนระดับเสียงนี้ ผู้บรรเลงต้องทราบว่าจะต้องบรรเลงให้มีระยะเสียงเหมือนกับการบรรเลงในรูปแบบปกติ เพื่อให้เกิดสำเนียงที่คล้ายคลึงสำเนียงเดิมที่สุด เพราะเป้าหมายของการเปลี่ยนระดับเสียงคือการเอื้ออำนวยให้นักร้องหรือเครื่องดนตรีอื่นดำเนินทำนองได้อย่างสะดวก แต่ไม่ได้มีเป้าหมายในการเปลี่ยนสำเนียงการบรรเลง

5.2 ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลง

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2556, น.9) ได้ให้คำจำกัดความการวิเคราะห์เพลงไทยไว้ว่า การแยกแยะส่วนประกอบหรือองค์ประกอบทางดนตรีที่ประกอบกันขึ้นเป็นเพลงไทย การวิเคราะห์เพลงไทยมีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาคุณสมบัติและหน้าที่ขององค์ประกอบแต่ละองค์ประกอบรวมถึงการศึกษาคุณสมบัติและหน้าที่ขององค์ประกอบต่าง ๆ โดยรวมองค์ประกอบหลักในการวิเคราะห์เพลงไทยคือทำนองเพลง แต่ในการศึกษานั้นผู้ศึกษาจำเป็นต้องพิจารณาข้อมูลที่เป็นบริบทแวดล้อมอื่น ๆ ประกอบด้วย โดยมีเนื้อหาในการวิเคราะห์เพลงคือ ข้อมูลทั่วไปของบทเพลง คีตลักษณ์ วรรคเพลงและลูกตก การขึ้นเพลงและจบเพลง รูปแบบทำนอง และรูปแบบจังหวะ ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้พิจารณาประเด็นในการวิเคราะห์เพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์ ดังนี้

5.2.1 วรรคเพลงและลูกตก วรรคเพลง หมายถึงทำนองเพลงที่มีความยาว 1 หน้าทับ ซึ่งเป็นการกำหนดความยาวตามความยาวของหน้าทับ ในการกำหนดวรรคเพลงเป็นการแยกทำนองออกเป็นส่วน ๆ โดยยึดทำนองเพลงเป็นหลักในที่นี้จะหมายถึงการแบ่งเพลงออกเป็นท่อนและมีการแบ่งทำนองเพลงที่มีขนาดเล็กกว่าท่อนเพลงคือ การแบ่งตามหน้าทับ และการแบ่งตามวรรคเพลงซึ่งการแบ่งวรรคเพลงนี้จำเป็นต้องแบ่งให้สอดคล้องกับโครงสร้าง ประเภท และลักษณะการบรรเลงของเพลง คือ บทเพลงจังหวะปกติ และบทเพลงจังหวะพิเศษ ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดเพลงที่จะศึกษาเป็นเพลงทางพื้นซึ่งมีจังหวะปกติ และมีการแบ่งวรรคเพลงที่มีความยาวสม่ำเสมอ คือ วรรคเพลงของทำนองเพลงในอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียวโดยมากจะมีความยาวเท่ากับ 4 ห้องเพลงโน้ตไทย

ลูกตกคือ เสียงโน้ตเสียงสุดท้ายของแต่ละวรรคเพลง มีความสัมพันธ์กับบันไดเสียง การแปรทำนอง การยืดและขยายเพลง โดยสามารถกำหนดชื่อลูกตกให้สัมพันธ์กับบันไดเสียงของทำนองเพลงนั้น ๆ ได้ การกำหนดชื่อลูกตกแต่ละตัวจะเริ่มด้วยตัวอักษรแทนบันไดเสียงทั้ง 7 คือ

ด แทนบันไดเสียง โด
ร แทนบันไดเสียง เร
ม แทนบันไดเสียง มี
ฟ แทนบันไดเสียง ฟา
ซ แทนบันไดเสียง ซอล
ล แทนบันไดเสียง ลา
ท แทนบันไดเสียง ที

เมื่อทราบบันไดเสียงของทำนองเพลงแล้วจึงพิจารณาลำดับของลูกตกในบันไดเสียงนั้นๆ ได้แก่ ลำดับที่ 1 2 3 5 และ 6 ส่วนโน้ตในลำดับที่ 4 และ 7 นั้น เป็นโน้ตที่เป็นเสียงจรไม่ได้ทำหน้าที่เป็นโน้ตเสียงหลัก และโดยมากไม่ปรากฏเป็นลูกตกของวรรคเพลง เช่น ในบันไดเสียง ซ ประกอบด้วยโน้ตหลัก คือ ซ ล ท ร ม โดยที่

ซ เป็นโน้ตเพลงในลำดับที่ 1 เขียนแทนด้วย ซ1

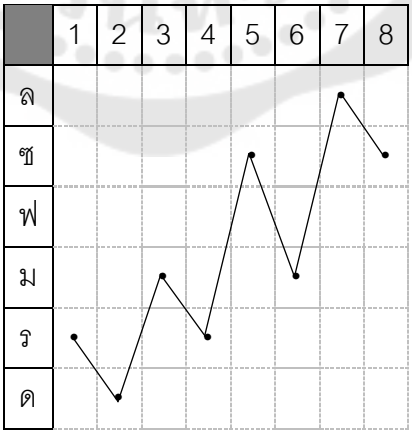
ล เป็นโน้ตเพลงในลำดับที่ 2 เขียนแทนด้วย ซ2

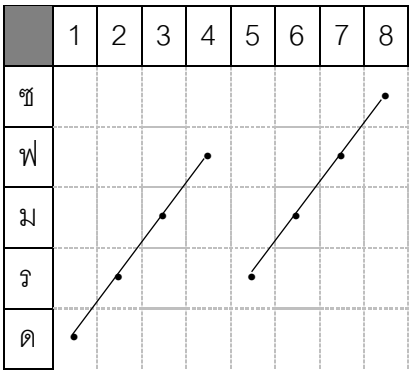
ท เป็นโน้ตเพลงในลำดับที่ 3 เขียนแทนด้วย ซ3

ร เป็นโน้ตเพลงในลำดับที่ 5 เขียนแทนด้วย ซ5

ม เป็นโน้ตเพลงในลำดับที่ 6 เขียนแทนด้วย ซ6

5.2.2 รูปแบบทำนอง การวิเคราะห์ลักษณะเด่นหรือลักษณะเฉพาะของบทเพลง นอกจากผู้วิจัยจะพิจารณาประเด็นเรื่องวรรคเพลง ลูกตก และบันไดเสียงแล้ว ผู้วิจัยจำเป็นต้องศึกษารูปแบบหรือกระสวนเพื่อให้ได้มาซึ่งคำอธิบายว่าเพลง ๆ นั้นคืออะไร และมีลักษณะอย่างไร การศึกษาลักษณะเด่นของเพลงสามารถศึกษาได้จากรูปแบบทำนองและรูปแบบจังหวะ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง คือรูปแบบทำนอง หรือกระสวนทำนอง ซึ่งรูปแบบของทำนองมีหลายรูปแบบ เช่น ทำนองเพลงที่ใช้เสียงเรียงกัน ทำนองเพลงที่ใช้เสียงสลับขึ้น-ลง และทำนองเพลงที่ใช้เสียงกระโดดข้าม เป็นต้น การพิจารณารูปแบบทำนองนิยมเขียนลากเส้นตามเสียงสูงต่ำของทำนอง ทำให้ผู้วิจัยสามารถมองเห็นทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองได้ชัดเจนมากกว่าการพิจารณาจากตัวโน้ตในห้องเพลงปกติ (มานพ วิสุทธิแพทย์, 2556,น.55)





5.2.3 รูปแบบจังหวะ หรือกระสวนจังหวะการจัดเรียงตำแหน่งของเสียงเพื่อให้เกิดทำนองที่ต้องการ ซึ่งถือเป็นการวิเคราะห์รายละเอียดที่เป็นลักษณะเด่น หรือลักษณะเฉพาะของทำนองนั้น เพื่อให้ได้คำตอบว่า เพลงนั้นคืออะไร และเป็นอย่างไร โดยผู้วิเคราะห์จะต้องวิเคราะห์จากตำแหน่งที่ปรากฏโน้ตและไม่ปรากฏโน้ต

ตำแหน่งที่ปรากฏโน้ต แทนด้วยสัญลักษณ์ X

ตำแหน่งที่ไม่ปรากฏโน้ต แทนด้วยสัญลักษณ์ -

ในขณะที่ ณัชชา พันธุ์เจริญ (2551, น.1)กล่าวว่าการวิเคราะห์เพลงเป็นส่วนสำคัญในการทำความเข้าใจบทเพลงให้ละเอียด ถ่องแท้ ซึ่งนอกเหนือจากความเป็นสุขใจ เนื้อหาในการวิเคราะห์เพลงไทย ได้แก่ การวิเคราะห์ภาพรวมและประวัติเพลง การวิเคราะห์ทำนอง การวิเคราะห์จังหวะ การวิเคราะห์เสียงประสาน การวิเคราะห์เสียง การวิเคราะห์ประโยคเพลง และคีตลักษณ์ อย่างไรก็ตามในการวิเคราะห์เพลงหนึ่ง ๆ ไม่จำเป็นว่าจะต้องวิเคราะห์ทุกประเด็น แต่ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ในการวิเคราะห์ว่าจะนำผลการศึกษานั้นไปใช้ในทิศทางใด ฉะนั้นในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้พิจารณาประเด็นในการวิเคราะห์เพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์ ดังนี้

5.2.4 การวิเคราะห์ทำนอง ทำนอง (Melody) เป็นองค์ประกอบทางดนตรีที่ทุกชาติทุกวัฒนธรรมให้ความสำคัญมากที่สุด เนื่องจากทำนองเป็นสิ่งที่สามารถสื่ออารมณ์ของเพลงได้โดยตรง นักประพันธ์ที่เก่งคือผู้ที่สามารถสร้างทำนองประทับใจ และเร้าอารมณ์ผู้ฟังได้ไม่รู้จบ ซึ่งลักษณะของทำนองที่ดีนั้นต้องมีความหมายและจบในตัว มีทิศทางของทำนองขึ้นลงที่สมดุลกัน อย่างไรก็ตาม ณัชชา พันธุ์เจริญ (2551, น.8-28) ได้จำแนกประเด็นการวิเคราะห์ทำนองไว้ดังนี้

5.2.4.1 ขั้นคู่ การวิเคราะห์ขั้นคู่เป็นการพิจารณาระยะห่างระหว่างโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวถัดไป ขั้นคู่จะแสดงว่า ทำนองนั้นได้ขยับขึ้นหรือลงเป็นระยะมากน้อยเท่าใด และทำให้เกิดทิศทางขึ้นลงในช่วงรเสียงทั้งสิ้นเท่าใด ซึ่งสามารถจำแนกได้ 2 ประเภทคือ

การเคลื่อนที่ทำนองแบบตามขั้น เป็นการเคลื่อทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังอีกตัวหนึ่ง โดยเคลื่อนที่ไปเสียงที่สูงขึ้นหรือต่ำลงทีละเสียง ในกรณีนี้อาจหมายรวมถึงการพิจารณาทำนองโดยรวมของวรรคเพลงนั้นว่ามีลักษณะสอดคล้องกับเคลื่อนที่ตามขั้น โดยที่แต่ละเสียงอาจไม่ได้มีการเคลื่อนที่ขึ้นหรือลงทีละเสียงก็ได้ เช่น

เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง 2 ชั้น ท่อน 4

ล ท ด ร	ด ท ด ร	ด ท ด ร	ม ร ด ท

เพลงแขกต่อยหม้อ 2 ชั้น ท่อน 1

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

การเคลื่อนที่ทำนองแบบข้ามขั้น เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปอีกตัวหนึ่งโดยมีระยะห่างเป็นคู่ 3 หรือมากกว่าคู่ 3 การขยับข้ามขั้นบางครั้งเรียกว่าขั้นคู่กระโดดมักแวดล้อมด้วยการเคลื่อนที่แบบตามขั้นทั้งนี้เพื่อให้เกิดความสมดุลของทำนอง

เพลงเขมรราชบุรี สามชั้น ท่อน 1

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

เพลงเขมรไทรโยค สามชั้น ท่อน 2

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

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2551, น.12) อธิบายว่า ทิศทางของทำนองสามารถพิจารณาได้ 3 ทิศทาง หากเป็นทำนองสั้น ๆ ที่มีโน้ตจำนวนไม่มากให้พิจารณาโน้ตทุกตัว แต่หากเป็นทำนองที่มีความยาวมากกว่า 2 ห้อง ให้พิจารณาภาพรวมของทิศทาง แล้วสรุปทิศทางทั้งหมดของทำนอง โดยสามารถแบ่งทิศทางออกเป็น 3 ทิศทาง ได้แก่ ทิศทางขึ้น ทิศทางลง และทิศทางคงที่

ทิศทางขึ้น คือทำนองที่มีการเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปเสียงสูง หรืออาจหมายถึงทำนองที่มีทิศทางโดยรวมในทางขึ้นมากกว่าทางลง

เพลงเขมรไทยโยค 3 ชั้น ท่อน 1

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

ทิศทางลง คือทำนองที่มีการเคลื่อนที่จากเสียงสูงไปเสียงต่ำ หรืออาจหมายถึงทำนองที่มีทิศทางโดยรวมในทางลงมากกว่าทางขึ้น

เพลงนางนาค 2 ชั้น ท่อน 1

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

ทิศทางคงที่ คือทำนองที่ยืนอยู่เสียงเดิม ไม่มีการเคลื่อนที่ขึ้นหรือลง หรืออาจหมายถึงทำนองที่มีทิศทางคงที่มากกว่าทิศทางขึ้นและลง

เพลงสามเส้า ท่อน 1

ร ด ร ร	ร ม ร ร	ร ม ร ด	ซ ล ด ร

ทิศทางที่แตกต่างกันอาจเกิดขึ้นในทำนองเพลง เช่น บางทำนองอาจมีทั้งทิศทางขึ้นตามด้วยทิศทางลง บางทำนองอาจเริ่มด้วยทิศทางลงแล้วตามด้วยทิศทางคงที่ ทั้งนี้ทำนองที่มีขนาดยาวหรือทำนองที่เป็นประโยคสมบูรณ์มักมีความสมดุลในตัวเอง คือมีทิศทางขึ้นแล้วลง หรือลงแล้วขึ้น ในการวิเคราะห์ทิศทางของทำนองบางครั้ง ต้องพิจารณาผลกระโดดของคู่แปด (ข้อจำกัดด้านขอบเขตเสียง) เพื่อให้เครื่องดนตรีเล่นได้สะดวก ยังถือว่าทำนองนั้นดำเนินต่อไปในทิศทางเดิม การเปลี่ยนช่วงเสียงคู่แปดนี้ไม่มีผลต่อการเปลี่ยนทิศทางของทำนอง

5.2.5 การวิเคราะห์เสียง เสียงของเครื่องดนตรีเป็นสิ่งที่เราได้ยินเมื่อฟังเพลง ๆ หนึ่ง เสียงเป็นองค์ประกอบของดนตรีที่สัมผัสได้ง่ายที่สุด แม้ผู้ฟังไม่มีความรู้ทางดนตรีในระดับลึก เช่น การวิเคราะห์ทำนอง จังหวะ เสียงประสานก็ยังสามารถรับรู้เสียงของเครื่องดนตรีได้ ในการพิจารณาเสียงมีประเด็นในการศึกษาคือ สีสันเสียง ความเข้มเสียง สำนวนดนตรี และเนื้อดนตรี (ณัชชา พันธุ์เจริญ, 2551, น.79-80) ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาประเด็นที่เกี่ยวข้องเพื่อใช้วิเคราะห์ข้อมูล คือเรื่องสีสันเสียง

สีสันเสียง หมายถึง คุณลักษณะของเสียงที่กำเนิดจากแหล่งเสียงที่ต่างกัน อาจเป็นได้ทั้งเสียงร้องและเสียงเครื่องดนตรี เช่น ความต่างกันของเสียงร้องผู้ชายและผู้หญิง ความต่างกันของเสียงระนาดเอกและขลุ่ยเพียงออ ความต่างกันของเสียงซออู้และซอด้วง เป็นต้น เมื่อสีสันเสียงต่างกันย่อมให้อารมณ์ที่ต่างกัน เพลงเดียวกันที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีต่างชนิดกัน หรือวงดนตรีต่างกันย่อมให้สีสันเสียงที่ต่างกันด้วย โดยสามารถพิจารณาสีสันเสียงตามประเด็นดังนี้

5.2.5.1 เครื่องดนตรี เป็นตัวกำหนดสีสันเสียง เพลงหรือทำนองเดียวกันเมื่อบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีต่างชนิด ย่อมทำให้สีสันเสียงต่างกัน ในการวิเคราะห์สีสันเสียงจะคำนึงถึงชนิดของเครื่องดนตรีเป็นเกณฑ์ กล่าวคือ เพลงนี้ใช้เครื่องดนตรีชนิดใดบ้าง ใช้จำนวนเท่าใด ในดนตรีไทยนิยมแบ่งเครื่องดนตรีเป็นเครื่องสาย เครื่องตี และเครื่องเป่า และอาจแบ่งเครื่องตีออกเป็น 2 ประเภทคือ เครื่องตีประเภทดำเนินทำนอง และเครื่องตีประกอบจังหวะ

5.2.5.2 ประเภทของวงดนตรี วงดนตรีไทยที่เป็นรูปแบบมาตรฐานมี 3 ประเภท คือ วงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ และวงมโหรี วงดนตรีแต่ละประเภทมีเครื่องดนตรีที่แตกต่างกัน จึงทำให้สีสันเสียงที่เกิดจากวงต่างกัน ดังนั้นบทเพลงเดียวกันที่บรรเลงต่างวงอาจให้อารมณ์เพลงที่แตกต่างออกไป ทั้งนี้เป็นผลมาจากการกำหนดบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีในวงด้วย

5.2.5.3 บทบาทของเครื่องดนตรี การวิเคราะห์บทบาทเครื่องดนตรีควรพิจารณาโดยใช้โน้ตเพลงประกอบ เพราะการฟังเพลงเพียงอย่างเดียวอาจต้องใช้เวลามากและอาจข้ามรายละเอียดบางประการไปได้ ดังนั้นผู้วิเคราะห์ควรวิเคราะห์บทบาทของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นและทำหน้าที่ใดบ้างในวง เช่น เป็นแนวทำนองหลัก เป็นแนวสนับสนุน กระทั่งบรรเลงเหมือนกันทุกเครื่อง ผู้วิเคราะห์ต้องพิจารณาว่าแง่มุมใดส่งผลต่อบทบาทของเครื่องดนตรีนั้น

5.3 แนวคิดเรื่องสุนทรียภาพ

สุนทรียภาพ (Aesthetic) หมายถึงความซาบซึ้งในความงาม ความไพเราะของธรรมชาติและวัตถุสุนทรีย์ แม้ความงามนั้นอาจเป็นเรื่องที่เข้าใจตรงกันหรือไม่ก็ตาม เช่น เมื่อพูดถึงเพลงนี้ไพเราะ คำประพันธ์นี้ไพเราะ แม้ว่าจะเป็นคำว่าไพเราะเหมือนกัน แต่ในความหมายของแต่ละบุคคลอาจมีความหมายตรงกันหรือไม่ตรงกันโดยสิ้นเชิงก็ได้ สุนทรียภาพเป็นความรู้สึกบริสุทธิ์ที่เกิดขึ้นในห้วงเวลาใดเวลาหนึ่งของมนุษย์ทำให้เกิดอาการลืมตัว หรือเผลอใจไปกับสิ่ง ๆ นั้นโดยไม่คาดหวังผลตอบแทนจากประสบการณ์ (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี และ สุรพล เนสุสินธุ์, 2556, น.23) เช่น เมื่อเราเห็นว่าดอกกล้วยไม้ที่กำลังเบ่งบานบนต้นของมันเป็นสิ่งสวยงาม ทำให้เราเกิดความเพลิดเพลินใจที่ได้มองดู แสดงว่าเรากำลังเกิดสุนทรียภาพกับดอกไม้ แต่เมื่อใดก็ตามที่เราตัดดอกกล้วยไม้นั้นไปขาย แสดงว่าจุดประสงค์ของเราเปลี่ยนไปเพื่อการค้าขาย จึงไม่อาจนับว่าเป็นพฤติกรรมที่ยังให้เกิดสุนทรียภาพ เป็นต้น

สุพจน์ จิตสุทธิญาณ (2556, น.161) กล่าวว่าประเด็นสำคัญในการศึกษาสุนทรียะมีทั้งสิ้น 3 ประเด็น คือ สุนทรียภาวะ (Aesthetic State) รูปแบบของสุนทรียะ (Aesthetic Form) และทฤษฎีศิลปะ (Theory of Art)

5.3.1 สุนทรียภาวะ (Aesthetic State) หมายถึง สภาพของความงาม การมีอยู่และเกิดขึ้นของความงาม การพิจารณาสุนทรียะภาวะสามารถแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มคือ กลุ่มอัตวิสัยนิยม กลุ่มวัตถุวิสัยนิยม และกลุ่มสัมพัทธนิยม

5.3.1.1 กลุ่มอัตวิสัยนิยม (Subjectivism) คือ ความงามขึ้นอยู่กับผู้เสพ หรือตัวเราเป็นผู้บอกว่าสิ่งนี้งาม ความงามไม่ได้อยู่ที่วัตถุแต่ตัวเราเป็นผู้บอกว่าวัตถุนั้นมีความงาม เมื่อไม่มีตัวเราก็ไม่มีความงามเกิดขึ้น วัตถุสุนทรีย์หรือธรรมชาติล้วนทำให้เกิดความพอใจ ไม่พอใจ เพลิดเพลินใจ ทุกข์ใจ และกินใจ ความรู้สึกดังกล่าวนี้จะเกิดขึ้นกับตัวเราเมื่อได้รับประสบการณ์ความงามจากวัตถุ ดังนี้เองจึงกล่าวได้ว่าความงามมีอยู่อย่างอัตวิสัย

5.3.1.2 กลุ่มวัตถุวิสัยนิยม (Objectivism) เป็นความคิดที่ตรงข้ามกับความงามในประเด็นแรกที่เห็นว่าความงามมีอยู่อย่างอัตวิสัยโดยสิ้นเชิง ความงามมีอยู่อย่างวัตถุวิสัยเกิดขึ้น

บนความคิดว่า ความงามมีอยู่แล้วในธรรมชาติหรือวัตถุสุนทรีย์นั้น ๆ อยู่ที่ว่าเราจะสามารถรับรู้ความงามนั้นได้หรือไม่ ความงามจึงเป็นเรื่องอิสระไม่ขึ้นอยู่กับผู้ใดผู้หนึ่ง ต่อมาการพิจารณาความงามในประเด็นนี้สามารถพิจารณาได้จากรูปแบบของสุนทรียะ

5.3.1.3 กลุ่มสัมพัทธนิยม (Relativism) มโนทัศน์ของทฤษฎีนี้มีลักษณะประนีประนอมจากทฤษฎีทั้ง 2 ทฤษฎีที่ได้กล่าวมาข้างต้น โดยทฤษฎีสัมพัทธนิยมมีความเชื่อว่าสุนทรียภาพเป็นความสัมพันธ์ระหว่างจิตของผู้เสพงานกับวัตถุ สุนทรียภาวะเกิดขึ้นเมื่อเรารับรู้การมีอยู่ของวัตถุสุนทรีย์ จนเกิดความรู้สึก แล้วจึงรู้สึกความชอบ ความเพลิดเพลินใจ สุดท้ายจึงตัดสินอารมณ์ที่เกิดขึ้นต่อวัตถุสุนทรีย์นั้น

5.3.2 รูปแบบของสุนทรียะ (Aesthetic Form) ปัจจุบันมีการแบ่งรูปแบบของสุนทรียะออกเป็นหลายรูปแบบ ซึ่งในที่นี้จะขอนำเสนอรูปแบบสุนทรียะในความคิดเห็นของ Max Dessoir,1867-1947,อ้างถึงในสุพจน์ จิตสุทธิญาณ (2556, น.168) ดังนี้

5.3.2.1 สวยงาม (Beauty) เมื่อพูดถึงสุนทรียะเรามักจะคุ้นเคยกับคำว่าสวยงามอยู่เสมอ ซึ่งความสวยงามนี้เป็นคุณสมบัติของสิ่งที่เราพึงพอใจ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อเรามองดูสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หรือคนใดคนหนึ่งที่ให้ความพึงพอใจแก่เรา สิ่งนั้นจึงเรียกว่าความสวยงาม ความงามประกอบด้วยคุณสมบัติสำคัญ 2 ประการคือ ความพอดี (Moderation) และความกลมกลืน (Harmony)

5.3.2.2 น่าทึ่ง (Sublime) หรือเลอเลิศ หมายถึงดีอย่างยิ่ง งามอย่างยิ่ง ให้ความสุขได้เป็นอย่างมาก ทำให้ตกอยู่ในภาวะเคลิบเคลิ้ม บางครั้งอาจหมายถึงอาการของมนุษย์ที่เราเรียกว่า ตกตะลึง ความงามในลักษณะนี้บางครั้งถูกอธิบายไว้ว่าเป็นความงามที่รังสรรค์โดยพระเจ้า ความน่าทึ่งมีคุณสมบัติ 5 ประการ หากธรรมชาติหรือวัตถุสุนทรีย์ใดมีคุณสมบัติต่อไปนี้อย่างใดอย่างหนึ่งก็จัดอยู่ในความน่าทึ่งเช่นกัน คุณสมบัติของความน่าทึ่งได้แก่ ความพิศวง (Obscurity) ความมีพลังหรือมหิทเดช (Power) ความขาด (Privation) ความเวิ้งว้างหรือความว่าง (Emptyness) ความไพศาลหรือมหึมา (Vastness)

5.3.2.3 โศกเศร้า (Tragic) หมายถึงเหตุการณ์ หรือเรื่องราวที่นำมาซึ่งความสลดใจ ทุกข์ทรมาน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเหตุการณ์ที่เกี่ยวกับความตาย การสูญเสีย หรือโศกนาฏกรรม สุนทรียภาพรูปแบบนี้จึงปรากฏเด่นชัดที่สุดในงานวรรณกรรม และการละครในขณะที่นักแสดงกำลังแสดงความโศกเศร้าอยู่นั้นผู้ชมจะเคลิบเคลิ้มไปกับอารมณ์ในงานศิลปะราวกับว่าตัวเองเป็นนักแสดงที่กำลังเผชิญกับเรื่องราวโศกเศร้านั้น จนกระทั่งหยุดนึกถึงกิจกรรม

ในชีวิตจริงที่ตนเคยเป็นอยู่ ความรู้สึกนี้เองคือความเพลิดเพลินและหลงระเริงไปกับการแสดง จึงนับว่าความโศกเศร้าก็เป็นรูปแบบหนึ่งของสุนทรียภาพเช่นกัน

5.3.2.4 ตลก (Comic) สาระสำคัญของความงามในรูปแบบนี้คือความขบขัน และเป็นสิ่งที่ผิดไปจากปกติคือหากเป็นคนก็มีหัวโตกว่าคนปกติ หรือรูปร่างหน้าตาไม่เหมือนคนโดยทั่วไป ซึ่งทำให้เรารู้สึกเกิดความขบขันและหัวเราะออกมาได้

5.3.2.5 น่าเกลียด (Ugly) เป็นรูปแบบหนึ่งของสุนทรียะที่กล่าวถึงความไม่น่ารัก ไม่มีเสน่ห์อย่างที่สุด แต่ในความน่าเกลียดนี้กลับมีคุณสมบัติที่ทำให้เราอยากกลับมาดูอีก หรือฟังอีก เนื่องจากเป็นสิ่งที่ชวนติดตาม ชวนให้อยากรู้อยากเห็นอยู่เสมอ เช่น ภาพยนต์ที่เกี่ยวข้องกับวิญญาณ อสุรกาย หรือความสยดสยอง ต่าง ๆ ซึ่งแม้ว่าจะเป็นความน่าเกลียดน่ากลัว แต่ก็ชวนให้เราติดตามและอยากชมต่อจนจบ แต่เมื่อความน่าเกลียดนี้เป็นสิ่งที่ไม่ชวนติดตาม ไม่มีความดึงดูดให้กลับมาชมอีกจะไม่นับเป็นรูปแบบของสุนทรียะ เช่น มูลสัตว์ สุนัขลอยตายมาในน้ำ เป็นต้น

5.4 แนวคิดเรื่องการผนวกรวมวัฒนธรรม (Transculturation) และพื้นที่ประชิด (Contact Zones)

แนวคิดการผนวกรวมวัฒนธรรม (Transculturation) เป็นแนวคิดของเฟอร์นันโด โอติส นักมานุษยวิทยาชาวคิวบา แนวคิดนี้ใช้อธิบายปรากฏการณ์การผนวกรวม หรือควบรวมวัฒนธรรมของวัฒนธรรม 2 วัฒนธรรม จนกระทั่งเกิดวิถีชีวิต หรือแบบแผนทางวัฒนธรรมใหม่ ซึ่งปรากฏการณ์นี้ไม่ได้ทำให้วัฒนธรรมเดิมสูญหายไป และไม่ใช่การเลือกรับวัฒนธรรมใหม่เพียงอย่างเดียว (Ortiz, 1947) แนวคิดนี้มีความเชื่อพื้นฐานว่าไม่มีวัฒนธรรมใดบริสุทธิ์ ทุกวัฒนธรรมล้วนเกิดจากการผสมผสานมาก่อนที่จะเป็นวัฒนธรรมที่เป็นรูปร่างอย่างที่เห็นในปัจจุบัน

อมรา พงศาพิชญ์ (2537,น.21) ที่กล่าวไว้ว่ามนุษย์เราอาจรับวัฒนธรรมบางส่วนมาจากสังคมข้างเคียง ตราบเท่าที่วัฒนธรรมนั้นไม่ขัดกับค่านิยมหลักของสังคม จนเมื่อรับมาแล้วก็ค่อย ๆ ผสมผสานกับวัฒนธรรมเดิมจนแยกไม่ออกว่าวัฒนธรรมใดเป็นวัฒนธรรมใหม่หรือวัฒนธรรมเดิม ซึ่งสอดคล้องกับอาร์จุน อัปปาดูไร (Appadurai, 1996, p.181) ได้กล่าวถึงการผนวกรวมวัฒนธรรมว่า เราไม่ควรให้ความสำคัญกับวัฒนธรรมท้องถิ่นว่าเป็นความรู้ของสังคมนั้น แต่ควรมองว่าเป็นความรู้สำหรับสังคมนั้นมากกว่า ในที่นี้หมายถึงวัฒนธรรมจะเกิดขึ้นที่ใดไม่สำคัญเท่ากับว่าวัฒนธรรมนั้นเหมาะกับสังคมใดมากกว่า

ปัจจุบันแม้ว่ามนุษย์เราจะมีชาติพันธ์แตกต่างกันในสังคมเมืองและอุตสาหกรรมสมัยใหม่ แต่เมื่อต้องเดินทางมาใช้ชีวิตในสังคมเมืองแต่ละบุคคลจะต้องอาศัยในระบบทุนนิยม

ส่งผลให้วิถีชีวิตคล้ายคลึงกัน เช่น ชาวพุทธหรือชาวมุสลิมที่ใช้ชีวิตในเมืองที่มีแนวทางการแต่งตัวตามแฟชั่นสมัยใหม่เหมือนกัน การรับประทานอาหารแบบจานด่วนเหมือนกัน ใช้ชีวิตในโลกสังคมออนไลน์เหมือนกัน เป็นต้น ซึ่งเป็นที่น่าสังเกตว่าถึงแม้ชาวพุทธและชาวมุสลิมจะมีวัฒนธรรมและความเชื่อที่ต่างกันแต่กำเนิด แต่เมื่อทุกคนเข้ามาอยู่ในสังคมเมืองสมัยใหม่แล้วกลับใช้ชีวิตในวัฒนธรรมสังคมแบบเมืองใหม่ด้วยกันทั้งสิ้น (นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ, 2565) กระบวนการผนวกรวมวัฒนธรรมจึงขึ้นอยู่กับการเลือกรับหรือปฏิเสธที่จะตอบสนองแบบแผนการดำเนินชีวิตแบบใหม่นี้ ซึ่งโดยมากแล้วจะถูกใช้เพื่อแสดงความเป็นชีวิตสมัยใหม่ หรือการแสดงความเป็นอัตลักษณ์ทางชาติพันธุ์ เช่น การใช้สินค้าแฟชั่นแบรนด์เนมเพื่อแสดงความทันสมัย หรือการใช้ภาษาท้องถิ่นเพื่อแสดงอัตลักษณ์ของชาติพันธุ์

บุคคลที่มีวัฒนธรรมตามชาติพันธุ์อย่างหนึ่งต้องใช้ชีวิตในสังคมอีกรูปแบบหนึ่งทำให้มีการเลือกรับวัฒนธรรมบางอย่างที่สอดคล้องกับวิถีชีวิตใหม่ เมื่อวัฒนธรรมสองวัฒนธรรมมาปะทะกันจึงเกิดลักษณะของพื้นที่ประชิด (Contact Zone) ซึ่งกล่าวโดย แมรี่ หลุยส์ แพรตต์ (Pratt, 2004) ว่าพื้นที่ประชิดเป็นพื้นที่ทางสังคมที่วัฒนธรรมต่างๆมาพบปะกัน ปะทะกัน และต่อสู้กัน โดยมักจะพบในวัฒนธรรมที่มีอำนาจทางสังคมที่ไม่เท่ากันซึ่งอาจเป็นผลจากการล่าอาณานิคม การเป็นทาส หรือผลจากการใช้ชีวิตในภูมิภาคอื่น ๆ ทั่วโลก จนกระทั่งวัฒนธรรมที่มาปะทะเกิดการแลกเปลี่ยนและการเรียนรู้ร่วมกันภายในพื้นที่ประชิดนี้

การศึกษาแนวคิดเรื่องการผนวกรวมทางวัฒนธรรมและพื้นที่ประชิดเป็นแนวคิดเพื่อมองวัฒนธรรมสองวัฒนธรรมที่มาพบปะกันโดยมีมนุษย์เป็นผู้ขับเคลื่อนให้เกิดปฏิบัติการ ภายหลังจากการพบปะทางวัฒนธรรม จึงเกิดการแลกเปลี่ยนและเรียนรู้ปรับเปลี่ยนวัฒนธรรมอย่างค่อยเป็นค่อยไปจนเกิดเป็นรูปแบบทางวัฒนธรรมใหม่ พื้นที่ทางสังคมที่เกิดขึ้นใหม่นี้เป็นพื้นที่ซึ่งถูกเรียกว่าพื้นที่ประชิด ซึ่งหากมองซออู้ในฐานะของบุคคลที่มีพื้นฐานจากวัฒนธรรมเครื่องสายและถูกนำไปบรรเลงประสมในวงดนตรีหลายชนิด และโดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อซออู้ถูกนำไปประสมกับเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมปี่พาทย์ ผู้เขียนจึงเล็งเห็นความเป็นไปได้ที่ทำนองจากสองวัฒนธรรมนี้จะเกิดการผนวกรวมทางวัฒนธรรม จนกระทั่งเกิดกลอนเพลงรูปแบบใหม่ในพื้นที่ประชิดอันเกิดจากการปะทะกันระหว่างกลอนเพลงในวัฒนธรรมเครื่องสายและกลอนเพลงในวัฒนธรรมปี่พาทย์

5.5 ทฤษฎี Participatory Discrepancy

Charles Keil (1987) เป็นผู้นำเสนอทฤษฎี Participatory Discrepancy (PDs Theory) เป็นผู้แรก โดยใช้อธิบายการบรรเลงเบสและกลองในเพลงแจ๊สที่บรรเลงเหลื่อมไปจากจังหวะหลัก แล้วทำให้เกิดจังหวะสวิง (Swing) หรือจังหวะแกว่ง ไม่คงที่แน่นอน ซึ่งกระตุ้นให้ผู้ฟังอยากเคลื่อนไหวตามจังหวะนั้น โดยลักษณะดังกล่าวเป็นแรงกระตุ้นจากภายในของผู้ฟัง (Engendered Feeling) ซึ่งมีความเป็นธรรมชาติในขณะที่ได้ยินกรูฟ (Groove) เมื่อเรารับรู้ถึงการเหลื่อมของจังหวะที่เกิดขึ้นในลักษณะของจังหวะสวิง ร่างกายของเราจะตอบสนองด้วยการเคาะนิ้ว ใช้เคาะเคาะที่พื้นตามจังหวะ โยกศีรษะตาม หรืออาจเต้นตามจังหวะนั้น เป็นลักษณะของการเกิดกรูฟ (Groove) (Keil และ Feld, 1994)

การศึกษากรูฟเป็นการศึกษาที่เน้นในเสียงที่เกิดขึ้นมากกว่าเน้นการศึกษาโครงสร้างของบทเพลงที่ถูกระบุไว้อย่างชัดเจนในโน้ต (Score) เนื่องจากกรูฟเป็นเรื่องที่นักดนตรีใส่เพิ่มเติมเข้าไปในทำนองนอกเหนือจากที่ผู้ประพันธ์กำหนดไว้ซึ่งทำให้บทเพลงนั้นมีสีสัน และมีชีวิตชีวามากขึ้น ดังนั้นกรูฟจึงสามารถขึ้นได้ทั้งจากการรับฟังการบรรเลงดนตรีสด การบันทึกการแสดงสด หรือแม้แต่ดนตรีสังเคราะห์ด้วย บางครั้งกรูฟอาจเกิดได้จากการบรรเลงของวงดนตรีทั้งวง หรืออาจเกิดขึ้นจากการบรรเลงเครื่องดนตรีเพียงชนิดเดียวด้วยเช่นกัน กรูฟจึงเป็นเรื่องของสุนทรียส่วนบุคคลด้วยจึงเป็นเหตุให้บางครั้งคนฟังเพลงเดียวกันอาจตอบสนองต่อเพลงนั้นไม่เหมือนกันได้ กรูฟในดนตรีแต่ละวัฒนธรรมมีลักษณะ หรือรูปแบบเฉพาะตัวเอง (Waadeland, 2001) เช่น ในทางดนตรีตะวันตกการเกิดกรูฟต้องมีลักษณะของการบรรเลงซ้ำรูปแบบเดิมอาจเป็นความสัมพันธ์ทางจังหวะระหว่างกลองชุด กับเบส และกีต้าร์ เป็นต้น

การศึกษาฉบับนี้ผู้วิจัยเลือกทฤษฎี Participatory Discrepancy มาวิเคราะห์รูปแบบของทำนองและจังหวะซออู้ ซึ่งการบรรเลงเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมดนตรีไทยถูกครอบงำในกรอบของทำนองหลักซึ่งเครื่องดนตรีไม่สามารถจะบรรเลงรูปแบบเดิมซ้ำได้ แต่ยังคงสร้างทำนองจากจังหวะสวิงและยังให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกร่วมกับทำนองนั้นได้ อันจะชี้ให้เห็นสุนทรียภาพที่มนุษย์ได้จากการฟังทำนองซออู้ซึ่งถูกมองว่าเป็นตัวรองในวัฒนธรรมดนตรีไทยมาอย่างช้านาน แต่หากพิจารณาแล้วจะพบว่าซออู้เป็นหนึ่งในเครื่องดนตรีไทยไม่กี่ชิ้นที่ปรากฏอยู่ในวงดนตรีไทยแทบทุกประเภท

6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ธรรมภณ จงรัมย์ (2546, น.125)ได้ทำวิจัยเรื่องการศึกษาทางซออู้เพลงสารถี 3 ชั้น ผลจากการวิจัยพบว่า การเปรียบเทียบทางฆ้องวงใหญ่กับทางซออู้ในเพลงสารถี 3 ชั้น พบความสัมพันธ์ระหว่างบันไดเสียงของทางซออู้และบันไดเสียงของทางฆ้องวงใหญ่เป็นบันไดเสียงเดียวกันเป็นส่วนใหญ่ และซออู้จะบรรเลงเป็นทางเก็บ ซึ่งมีลูกตกอยู่ในขั้นที่ 1 2 3 5 และ 6 ของบันไดเสียง ซึ่งกลุมตัวอย่างที่ศึกษามักบรรเลงเที่ยวแรกและเที่ยวหลังต่างกัน เพื่อทำให้เกิดความหลากหลายและไพเราะมากขึ้น แต่ทั้งนี้ยังมีลูกตกบันไดเสียงเหมือนกัน โดยในแต่ละลูกตกมีการแปรทำนองที่มีหลักและกฎเกณฑ์ที่เป็นลักษณะเฉพาะที่แตกต่างกัน

นัทธพงศ์ สุกุมาลย์ (2549, น.180) ศึกษาเรื่องความสัมพันธ์ของกระสวนทำนองของเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวา: กรณีศึกษาเพลงเรื่องชมสมุทร ได้อธิบายลักษณะการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาไว้ว่า การแปรทำนองยึดเอาทำนองหลักมาเป็นแกนทั้งหมดยกเว้นซออู้ ที่มักแปรทำนองอย่างซับซ้อน โลดโผนทำให้ในบางช่วงแปรทำนองออกห่างทำนองหลักเป็นอย่างมากมีการใช้คู่ 3 คู่ 4 และคู่ 5 ในการแปรทำนองบ้าง ให้คู่เสียงกว้างและทำให้เสียงโดดเด่นออกมา

เกียรติศักดิ์ ทองจันทร์, จรินทร์ เทพสงเคราะห์, และ ศรัทธา จันทมณีโชติ (2551, น.51-52) ผลจากการศึกษาการแปรทำนองของเพลงประเภทดำเนินทำนองในรายวิชาทักษะดนตรีเฉพาะทางกลุ่มเครื่องสาย พบว่าเพลงที่เหมาะกับการศึกษาการแปรทำนองที่สุดคือ เพลงที่มีลักษณะเอื้อต่อการดำเนินทำนอง (เพลงทางพื้น) ซึ่งคณะผู้วิจัยได้กำหนดเพลงที่ใช้ศึกษาคือ เพลงพญาโศก สามชั้น เพลงแขกมอญ สามชั้น และเพลงเขมรใหญ่ สามชั้น เนื่องจากเพลงดังกล่าวเป็นเพลงที่ให้อิสระแก่ผู้บรรเลงได้ใช้ปฏิภาณในการประดิษฐ์กลอนเพลง ความงดงามของการแปรทำนองอยู่ที่การร้อยเรียงสำนวนให้มีสัมผัส และสอดคล้องกัน หลักสำคัญในการแปรทำนองคือ ต้องมีการแปรทำนองให้เหมาะสมกับเครื่องทั้งเรื่องขอบเขตของเสียง และเอกลักษณ์เฉพาะของเครื่องดนตรีชนิดนั้น นอกจากนี้ยังต้องคำนึงถึงระดับเสียง กลุ่มเสียงปัญจมูล การเลี่ยงสำนวนกลอนซ้ำ และการใช้กลอนฟาดจึงจะเรียกว่าการแปรทำนองที่สมบูรณ์ได้

ภาสกร สารรัตน์ (2558, น.68-69) จากการศึกษาเดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น ทางครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) และครูแสวง อภัยวงศ์ พบว่าทางเดี่ยวของครูทั้ง 2 ท่าน มีลักษณะร่วมกันคือ ยึดลูกตกของทำนองหลักเป็นสำคัญโดยพบการใช้กลอนฝากที่ทำให้เสียงลูกตกไม่ตรงกับทำนองหลักจำนวนไม่มาก ใช้กลอนเพลงย้ำเสียงและเปลี่ยนกลอนเพลงจากทำนอง

หลักที่ซ้ำกัน กลวิธีที่พบมากคือ การเอื้อนทำนอง และการสะเดาะคันชัก ลักษณะการแปรทำนองของครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) มีลักษณะไม่ซับซ้อนเท่ากับทางของครูแสวง อภัยวงศ์

สุทธภพ ศรีอักขรกุล และ บุษกร บิณฑสันต์ (2558,, น.86-90) จากการศึกษากลวิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ ตามแนวทางครูบรรพต แจ้งจรัส โดยศึกษาการปรับวงชมรมดนตรีไทยโรงเรียนราชวินิตบางแก้วเพื่อการประกวดการบรรเลงดนตรีไทย มหาวิทยาลัยบูรพา ใช้เพลงอกทะเล สามชั้น เป็นเครื่องมือการศึกษา จากการศึกษาพบว่า การเริ่มต้นบรรเลงหลังจากรับร้องเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีจะบรรเลงรักษาทำนองหลัก ในขณะที่ซออู้และขลุ่ยเพียงออจะตกแต่งทำนองหลักด้วยกลวิธีพิเศษของเครื่องเพื่อสร้างความอ่อนหวานให้บทเพลง หลังจากนั้นจึงเริ่มบรรเลงในลักษณะเก็บโดยเลือกกลอนเพลงให้เหมาะกับเครื่อง สำหรับซออู้และระนาดทุ้มสามารถตกแต่งทำนองที่มีลักษณะการถ่วงหลัง (ทำนองล้าหลัง) ร่วมด้วยได้แต่ต้องอยู่ในความพอดีไม่มากจนรกหู ส่วนช่วงที่เป็นการบรรเลงล้อรับกำหนดให้เครื่องดนตรีทุกเครื่องเล่นตามทำนองฆ้องเพราะถือว่าเป็นลูกฆ้องบังคับไม่นิยมแปรทำนอง

นริศรา พันธุ์ธาดาพร (2559, น.88)ได้ศึกษาเรื่อง หลักการแปรทำนองจะเข้และซออู้เพลงทยอยเขมรสามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ซึ่งกล่าวไว้ว่าจะเข้และซออู้มีหลักการแปรทำนองทั่วไปที่เหมือนกันโดยยึดทำนองหลักในการแปรทำนองด้วยลักษณะของจะเข้มี 3 สายประกอบด้วยสายเอก สายทุ้ม และสายลวด ซึ่งมีช่วงเสียงที่กว้างกว่าซออู้จึงทำให้จะเข้สามารถแปรทำนองได้หลากหลาย สามารถดีดเรียงเสียงต่ำไปสูง หรือสูงไปต่ำได้อย่างราบรื่น ส่วนซออู้นั้นมีเพียง 2 สาย การแปรทำนองจึงไม่สะดวกเท่ากับจะเข้ จึงทำให้เกิดกลอนฟาดขึ้นลักษณะนี้ซออู้สามารถทำได้ เพราะจะทำให้เสียงซออู้ดังลอดออกมาจากวง

ประเสริฐศรี ชื่นพลี (2560, น.209)ศึกษาเรื่องหลักการแปลทำนองจะเข้เพลงจีนแสเรื่องเล็กของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน โดยมีผลการศึกษาคือ การยึดทำนองหลัก การเปลี่ยนกระสวนทำนอง การใช้กลวิธีการดีดทิงนอย การใช้เสียงประสานและความปลั่งจำเพาะของจะเข้ การสร้างสำเนียงจีนด้วยการจัดจังหวะช่องไฟ การสร้างสำเนียงจีนด้วยการใช้เสียงเรียง การสร้างสำเนียงจีนด้วยการใช้ทำนองสลับฟันปลา การสร้างสำเนียงจีนด้วยการใช้เสียงชิดและเสียงข้ามในกลอนเพลง การเปิดมือของกระจับปี่ การใช้สัมผัสในและสัมผัสนอก การเปลี่ยนช่วงเสียงในการดำเนินทำนองภายใน 4 ห้องเพลง การคงทำนองลูกล้อลูกขัด การใช้กลวิธีพิเศษ 8 ลักษณะในการประดิษฐ์ทำนองในเพลงเร็วแม่วอนลูก การใช้กลวิธีพิเศษ 7 ลักษณะในการประดิษฐ์ทำนองในเพลงประเภทปรบไก่สำเนียงจีน

บทที่ 3
วิธีการดำเนินการวิจัย

การศึกษาการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวม ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ผู้วิจัยใช้วิธีการดำเนินการวิจัยเชิงคุณภาพเป็นแนวทางการศึกษาวิจัย โดยเริ่มจากศึกษาเอกสาร ตำราวิชาการ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการบรรเลงซออู้ และนักวิชาการทางดนตรีไทยแล้วนำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์เรียบเรียงเป็นรายงานการวิจัยในรูปแบบพรรณนา ซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์และกำหนดแนวทางวิธีการศึกษาวิจัยตามขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล

1.1 ข้อมูลจากเอกสาร ตำราวิชาการ และงานวิจัย

รวบรวมข้อมูลจากเอกสาร เกี่ยวกับซออู้ การแปรทำนอง วงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวม ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย บทบาทและหน้าที่ และสุนทรียศาสตร์ดนตรีไทย โดยรวบรวมจากหนังสือ เอกสารที่เกี่ยวข้อง วิจัยหรือปริญญานิพนธ์ บทความวิชาการ ตำราวิชาการ จากหอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ หอสมุดแห่งชาติ และหอสมุดดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.2 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์

งานวิจัยฉบับนี้เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพใช้การเลือกแบบเจาะจงผู้วิจัยจึงได้กำหนดคุณสมบัติผู้ให้ข้อมูลวิจัย โดยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มคือ

1.2.1 ผู้ให้ข้อมูลการบรรเลงซออู้ เป็นนักดนตรีที่เชี่ยวชาญการบรรเลงซออู้ มีฝีมือประจักษ์และเป็นที่ยอมรับในแวดวงดนตรีไทย ซึ่งจะเป็นผู้ให้ข้อมูลหลักในการวิจัย โดยผู้วิจัยเลือกศึกษา ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี เนื่องจากข้าราชการดุริยางคศิลปินอาวุโส กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร สำเร็จการศึกษาจากสาขาวิชาดุริยางค์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและยังได้รับการถ่ายทอดทักษะการบรรเลงซอจากครูที่มีชื่อเสียงหลายท่าน เช่น ครูเบญจรงค์ ธนโกเศศ (ศิลปินแห่งชาติ) ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน (ศิลปินแห่งชาติ) ศาสตราจารย์อุดม อรุณรัตน์ ครูวรยศ ศุขสายชล และครูธีระ ภู่มณี เป็นต้น ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีเป็นผู้มีฝีมือเป็นที่ประจักษ์ในวงการดนตรีไทยปัจจุบัน ด้วยลักษณะการสีซอที่เป็นรูปแบบเฉพาะของตัวเอง ผนวกกับประสบการณ์การทำงานทั้งบรรเลงเพลง

ประกอบภาพยนตร์ การบันทึกเสียงเพลงไทยเดิมร่วมกับวงกอไผ่และกรมศิลปากร สร้างสรรค์เพลงไทยร่วมสมัยกับฟองน้ำ การปรับวงดนตรีไทยและการประพันธ์เพลงทางเดี่ยว เพื่อการประกวดจนได้รับรางวัลชนะเลิศจากหลายเวที และยังได้รับเชิญให้เข้าร่วมกิจกรรมการแสดงดนตรีทั้งในและต่างประเทศอยู่เสมอ นอกจากนี้ท่านยังได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษสอนในสถาบันการศึกษาต่าง ๆ เช่น คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วิทยาลัยการดนตรี มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา เป็นต้นจะเห็นได้ว่า ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี เป็นผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านการบรรเลงดนตรีไทยจากครูที่มีชื่อเสียงหลายท่าน และยังสั่งสมประสบการณ์ทางดนตรีเป็นเวลานาน ทำให้ท่านเป็นนักดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงมากที่สุดท่านหนึ่งในปัจจุบันควรค่าแก่การศึกษาเป็นอย่างยิ่ง

นอกจากการสัมภาษณ์ข้อมูลเกี่ยวกับบริบทของการแปรทำนองซออู้จากครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีแล้ว ผู้วิจัยได้เลือกศึกษาทำนองซออู้จำนวน 2 เพลง คือเพลงอกทะเลสามชั้น และเพลงนกขมิ้น สามชั้นที่ใช้สำหรับบรรเลงในวงดนตรีไทย 3 ประเภท คือวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวมโดยมีรายละเอียดดังนี้

1.2.1.1 ทำนองซออู้เพลงอกทะเล สามชั้น ในวงเครื่องสาย เป็นทำนองที่ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีบรรเลงซออู้ด้วยตนเอง สำหรับใช้ในการศึกษาครั้งนี้โดยเฉพาะ

1.2.1.2 ทำนองซออู้เพลงนกขมิ้น สามชั้น ในวงเครื่องสาย เป็นทำนองที่ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีบรรเลงซออู้ด้วยตนเอง สำหรับใช้ในการศึกษาครั้งนี้โดยเฉพาะ

1.2.1.3 ทำนองซออู้เพลงอกทะเล สามชั้น ในวงเครื่องสายปี่ชวา เป็นทำนองที่ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีเรียบเรียงขึ้นเพื่อใช้บรรเลงอวดฝีมือ เผยแพร่ในหนังสือลายสือซอ (เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, 2562)

1.2.1.4 ทำนองซออู้เพลงนกขมิ้น สามชั้น ในวงเครื่องสายปี่ชวา เป็นทำนองที่ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีบรรเลงซออู้ด้วยตนเอง สำหรับใช้ในการศึกษาครั้งนี้โดยเฉพาะ

1.2.1.5 ทำนองซออู้เพลงอกทะเล สามชั้น ในวงปี่พาทย์ไม้นวม เป็นทำนองที่ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีเรียบเรียงขึ้นเพื่อบรรเลงในวงมหาดุริยางค์งานสิบรอบปีครูมนตรี ตราโมท ความรุ่งโรจน์แห่งดนตรีไทย วาระครบ 120 ปีครูมนตรี ตราโมท พุทธศักราช 2563 วันที่ 31 ตุลาคม 2563 ณ โรงละครแห่งชาติ (เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, 2563)

1.2.1.6 ทำนองซออู้เพลงนกขมิ้น สามชั้น ในวงปี่พาทย์ไม้นวม เป็นทำนองที่ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีเรียบเรียงขึ้นเพื่อให้นักเรียนชมรมดนตรีไทยโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา ใช้บรรเลงประกวดรายการประชันลีลาบรรเลง เพลงคีตศิลป์ จัดโดยสถาบันคึกฤทธิ์ ปราโมทย์ วันที่ 4-5 พฤศจิกายน 2558 (เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, 2558)

ทำนองหลักเพลงอกทะเล สามชั้น และเพลงนกขมิ้น สามชั้น เป็นทำนองหลักที่นำมาจากหนังสือทำนองหลักเพลงไทย เล่มที่ 2 เพลงสำหรับขับกล่อม โดยปกป้อง ขำประเสริฐ (2564)

1.2.2 ผู้ให้ข้อมูลด้านวิชาการดนตรีไทย เป็นผู้เชี่ยวชาญด้านการปฏิบัติซออู้ ซึ่งมีฝีมือเป็นที่ประจักษ์และเป็นที่ยอมรับวงการดนตรีไทย หรือเป็นผู้ที่มีความเชี่ยวชาญในด้านทฤษฎีดนตรีไทย การวิเคราะห์เพลงไทย หลักการรวมวงดนตรีไทย หลักการแปรทำนองซออู้ บทบาทและหน้าที่ของซออู้ และสุนทรียศาสตร์ดนตรีไทย หรือมีผลงานการประพันธ์หนังสือ หรือบทความวิชาการซึ่งเกี่ยวข้องกับประเด็นการวิจัย

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมธี พันธุ์วราทร คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

รองศาสตราจารย์ธรณัส หินอ่อน คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น

อาจารย์ประชากร ศรีสาคร คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

1.2.3 สัมภาษณ์ลูกศิษย์ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ในมุมมองเรื่องลักษณะสำนวนกลอน เอกลักษณ์ในทำนองซออู้ คุณลักษณะเฉพาะตัวหรือปัจจัยที่ส่งผลต่อการผลิตผลงานทางดนตรีของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

นายนวราช อภัยวงศ์ ครูโรงเรียนทุ่งสง

นายฐิติพงศ์ ทองศรี ครูโรงเรียนศรีษะเกษวิทยาลัย

นายภีมข์ ศุภชลาศัย ครูโรงเรียนสุรศักดิ์มนตรี

2. เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูล

2.1 เครื่องมือที่ใช้

เครื่องมือที่ใช้ในการรวบรวมข้อมูลในการศึกษาครั้งนี้ได้แก่

แบบสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง

แบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง

แบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม

แบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม

ผู้วิจัยเก็บข้อมูลเกี่ยวกับหลักการ ลักษณะ กลวิธีการแปรทำนองและบทบาทหน้าที่ของซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวม จากแบบสัมภาษณ์และแบบสังเกต เพื่อให้ได้ข้อมูลหลากหลายมิติในการศึกษาเพื่อให้บรรลุวัตถุประสงค์

2.2 อุปกรณ์ที่ใช้ในการเก็บข้อมูลภาคสนาม

2.2.1 กล้องบันทึกภาพนิ่ง

2.2.2 กล้องบันทึกภาพเคลื่อนไหว

2.2.3 สมุดบันทึก

2.2.4 เครื่องบันทึกเสียง

3. การจัดกระทำข้อมูล

3.1 เรียบเรียงข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ รวมทั้งงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่ศึกษาตามความสำคัญ และจัดเรียงข้อมูลให้เป็นระเบียบต่อเนื่อง

3.2 เก็บข้อมูลการสัมภาษณ์ ผลงานการบรรเลงและเรียบเรียงทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี โดยสามารถจำแนกที่มาของโน้ตที่ใช้ในการศึกษาได้ดังนี้

3.2.1 ทำนองซออู้ที่ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีเป็นผู้บรรเลงด้วยตนเอง

-ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงอกทะเล สามชั้น

-ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงนกขมิ้น สามชั้น

-ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงนกขมิ้น สามชั้น

3.2.2 ทำนองซออู้ที่ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีเป็นผู้เรียบเรียงให้ผู้อื่นบรรเลง

-ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงอกทะเล สามชั้น

-ทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม เพลงอกทะเล สามชั้น

-ทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม เพลงนกขมิ้น สามชั้น

3.3. จัดให้มีการสนทนาแบบกลุ่ม (Focus Group) โดยแยกสนทนาเป็น 2 กลุ่ม ดังนี้

กลุ่มที่ 1 นักวิชาการดนตรีไทย ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมธี พันธุ์วราทร อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและเอเชีย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ รองศาสตราจารย์ธรณัส หินอ่อน อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีและการแสดง

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น และอาจารย์ประชากร ศรีสาคร อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร

กลุ่มที่ 2 ตัวแทนลูกศิษย์ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ได้แก่ นายนวราช อภัยวงศ์ ครูโรงเรียนทุ่งสง นายฐิติพงศ์ ทองศรี ครูโรงเรียนศรีสะเกษวิทยาลัย และนายภีมข์ ศุภชลาศัย ครูโรงเรียนสุรศักดิ์มนตรี

3.4 ถอดเทปจากการสัมภาษณ์ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ผู้ช่วยศาสตราจารย์ดร.เมธี พันธุ์วราทร รองศาสตราจารย์ธรณัส หินอ่อน อาจารย์ประชากร ศรีสาคร นายนวราช อภัยวงศ์ นายฐิติพงศ์ ทองศรี และนายภีมข์ ศุภชลาศัย แล้วนำข้อมูลไปจัดหมวดหมู่

3.5 ถอดเทปการบรรเลงซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวม เพลงอกทะเล สามชั้นและเพลงนกขมิ้น สามชั้น ที่ได้จากการบรรเลงซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี หรือเขียนบันทึกโน้ตที่ได้จากทำนองซออู้ที่ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี เรียบเรียง

3.6 นำข้อมูลตรวจสอบ แก้ไข โดยการใช้วิธีการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Data Triangulation) คือพิสูจน์ความถูกต้องของข้อมูลที่ได้ ด้วยการตรวจสอบข้อมูลจากแหล่งเวลา และแหล่งบุคคล ข้อมูลแหล่งเวลาคือในเวลาที่ต่างกันได้ข้อมูลเหมือนกันหรือไม่ แหล่งบุคคลคือผู้ให้ข้อมูลต่างกันจะได้ข้อมูลเหมือนกันหรือไม่ (สุภางค์ จันทวานิช, 2561, น.129) จากนั้นกระทำการเรียบเรียงข้อมูลก่อนเข้าสู่กระบวนการวิเคราะห์

การตรวจสอบโน้ตเพลงให้ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยเป็นผู้ตรวจสอบความถูกต้องของโน้ตเพลง พร้อมแก้ไขตามคำแนะนำ

การตรวจสอบการเรียบเรียงคำสัมภาษณ์ ผู้ให้สัมภาษณ์เป็นผู้ตรวจสอบความถูกต้องของเนื้อความหลังจากที่ผู้วิจัยได้เรียบเรียงและเขียนบทสัมภาษณ์เป็นลายลักษณ์อักษรแล้ว

4. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากการศึกษาภาคสนามเป็นหลัก และนำข้อมูลจากเอกสารเป็นข้อมูลสนับสนุนโดยมีรายละเอียดของการวิเคราะห์ตามจุดมุ่งหมายดังนี้

4.1 หลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวม ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

4.1.1 หลักการแปรทำนองซออู้ที่มีผลมาจากประเภทวงดนตรี

4.1.1.1 หลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสายของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

4.1.1.2 หลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

4.1.1.3 หลักการแปรทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวมของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

4.1.2 หลักการแปรทำนองซออู้ที่มีผลมาจากลักษณะเพลง

4.1.2.1 การคำนึงถึงความสัมพันธ์ของลูกตกทำนองหลักกับทำนองซออู้

4.1.2.2 การคำนึงถึงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักกับทำนองซออู้

4.1.2.3 การคำนึงถึงบันไดเสียงทำนองหลักและทำนองซออู้

4.1.2.4 การเลือกใช้สำนวนกลอนซออู้

4.1.2.5 การเลือกใช้ลีลาทำนองซออู้

4.1.2.6 การเลือกใช้กลวิธีการบรรเลงซออู้

4.1.2.7 ความสัมพันธ์ของทำนองซออู้กับทำนองเครื่องดนตรีอื่น

4.1.3 หลักการแปรทำนองซออู้ที่มีผลมาจากกาลเทศะในการบรรเลง

4.1.3.1 การคำนึงถึงความสามารถของผู้บรรเลงและผู้ร่วมบรรเลง

4.1.3.2 การคำนึงถึงโอกาสในการบรรเลง

4.1.3.3 การคำนึงถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของวงดนตรี

4.1.4 หลักการเรื่องอารมณ์เพลง

4.2 บทบาทและหน้าที่ของซออู้

4.2.1 บทบาทและหน้าที่ของซออู้ในการบรรเลงรวมวง

4.2.1.1 บทบาทการสร้างทำนองสนุกสนานให้วงดนตรี

4.2.1.2 บทบาทการเพิ่มความกลมกล่อมให้วงดนตรี

4.2.1.3 บทบาทการช่วยรักษาสมดุลเสียงในวงเครื่องสายปี่ชวา

4.2.2 บทบาทและหน้าที่ของซออู้ที่ได้รับอิทธิพลจากประเภทเพลง

4.2.2.1 บทบาทการเป็นเครื่องตามในเพลงประเภทลูกล้อลูกขัด

4.2.2.2 บทบาทการว่าดอกในเพลงประเภทเพลงลา

4.2.2.3 บทบาทการสนับสนุนแนวการบรรเลง

4.2.3 บทบาทและหน้าที่ทั่วไปของซออู้

4.2.3.1 บทบาทในการแสดงชั้นเชิงของผู้บรรเลง

4.2.3.2 บทบาทการสะท้อนตัวตนของผู้บรรเลง

4.2.3.3 บทบาทการขยายพรมแดนของการแปรทำนอง

4.2.3.4 บทบาทการสะท้อนมารยาทไทย

5. สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

เมื่อศึกษาตามขั้นตอนแล้ว ผู้วิจัยจะนำเสนอเป็น 5 บท ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

บทที่ 2 ทบทวนวรรณกรรม

บทที่ 3 วิธีการดำเนินการวิจัย

บทที่ 4 ผลการศึกษา

บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
การวิเคราะห์ข้อมูล

ปริญญานิพนธ์เรื่อง การศึกษาหลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวมของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี มีวัตถุประสงค์ในการศึกษาดังนี้

1. เพื่อศึกษาหลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวมของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

2. เพื่อศึกษาบทบาทและหน้าที่ของซออู้

จากการศึกษาเอกสาร ตำราวิชาการ ข้อมูลทางอินเตอร์เน็ต รวมทั้งข้อมูลจากการลงพื้นที่ภาคสนามคือการสัมภาษณ์ การสังเกต และการต่อเพลง ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีและแนวคิดที่นำเสนอในการทบทวนวรรณกรรม โดยสามารถแบ่งผลการศึกษาออกเป็น 2 ตอน ตามวัตถุประสงค์ ดังนี้

1. หลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวมของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

ผู้วิจัยแบ่งประเด็นการวิเคราะห์ออกเป็น 4 หลักการ คือ หลักการแปรทำนองซออู้ที่มีผลมาจากประเภทวง หลักการแปรทำนองซออู้ที่มีผลมาจากลักษณะเพลง หลักการแปรทำนองซออู้ที่มีผลมาจากกาลเทศะในการบรรเลง และหลักการเรื่องอารมณ์เพลง เพื่อให้เข้าใจหลักการแปรทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ดังนี้

1.1 หลักการแปรทำนองซออู้ที่มีผลมาจากประเภทวง

1.1.1 หลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสายของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

วงเครื่องสายเป็นวงที่มีการนำเครื่องดนตรีที่เกิดเสียงด้วยสายมาบรรเลงเป็นหลัก นิยมบรรเลงเพื่ออวดฝีมือและขับกล่อม ทำให้วงดนตรีชนิดนี้มีแนวทางการบรรเลง และกลอนเพลงที่เป็นรูปแบบเฉพาะ โดยจากการศึกษาทำนองซออู้ในวงเครื่องสายของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีทำให้ทราบแนวคิดในการแปรทำนองซออู้ ดังนี้

"...ในวงเครื่องสายซออู้จะได้เป็นตัวเองมากที่สุด ผมจะรู้สึกเป็นอิสระที่สุดเวลาบรรเลงในวงนี้ ส่วนใหญ่ถ้าสีซออู้เราจะเลือกกลอนเพลง หรือเทคนิคที่โลดโผนได้ แต่ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับสถานการณ์กับทำนองเพลงด้วยว่ามันเอื้อให้เราเล่นได้มากน้อยแค่ไหน..." (เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 กันยายน 2564)

การแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย ผู้บรรเลงสามารถเลือกใช้กลอนเพลงที่มีความซับซ้อนมาก ร่วมกับกลวิธีการบรรเลง หรือลีลาทำนองที่มีความซับซ้อนได้ เนื่องจากเป็นวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีประสมจำนวนไม่มาก ดังนั้นความเสี่ยงที่จะไม่เกิดความกลมกลืนอันเป็นผลจากการเลือกใช้กลอนเพลงที่มีความโลดโผนมากจึงเป็นไปได้ยากกว่าในวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีจำนวนมาก ทั้งนี้ผู้บรรเลงจะต้องพิจารณาทำนองหลักให้ถี่ถ้วนว่าช่วงใดที่ผู้ประพันธ์เปิดโอกาสให้สร้างสรรค์กลอนเพลงที่ซับซ้อนได้ รวมไปถึงกาลเทศะในการบรรเลงแต่ละครั้งด้วย ดังนี้

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	-ดรม	รซรม	รดรม	รมซล	ซลทด	รดลท	รทลซ	ทลซม
ทำนองซออู้	ซดรม	รซรม	รดรม	รมซ-	ล-ทร	รมซด	ทรซด	ทลซม

ทำนองหลัก	รดลซ	ดลซม	ลซมร	ซมรด	ทซลท	ดลทด	รทดร	มดรม
ทำนองซออู้	ดดมซ	ดรมล	ซดมซ	ดมรด	รมลซ	มซล-	รดลซด	มล์ซม

ทำนองหลัก	--มด	รมรม	--รม	ซลซล	--มร	ดลดล	--ดล	ซมซม
ทำนองซออู้	--ซด	รมรม	ซมรม	ซล--	ซทลท	รมซด	ทรซด	ทลซด

ทำนองหลัก	--มด	รมรม	--ซม	รดรด	--ซล	ทดทด	--ทด	รมรม
ทำนองซออู้	ลดซล	มซรซ	มรดร	ซมรด	ม-ซ-	ดดมซ	ดมซด	มซด-

ทำนองช่วงล้อ-เหลื่อมในเพลงอกทะเล สามชั้น จากตัวอย่างข้างต้น เป็นทำนองที่มีลักษณะการใช้เสียงแตกต่างกันมากมาบรรเลง การใช้กลอนฝากแบบฝากในวรรค และฝากข้ามประโยค ลีลาทำนองล่วงหน้า และล้าหลัง กลวิธีการสะบัด การพรมปิด การพรมเปิด และการพรมจาก แม้ว่าทำนองหลักจะอยู่ในช่วงล้อ-เหลื่อมซึ่งโดยปกติจะไม่พบการแปรทำนองให้โลดโผนเพื่อให้ทำนองซออู้อยู่ในจังหวะโดยปกติ และช่วยให้เครื่องนำยังทำหน้าที่เหลื่อมจังหวะได้อย่างมั่นคง ซึ่งสำหรับทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีเล็งเห็นช่องทางที่ผู้ประพันธ์เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงสามารถแสดงศักยภาพในการแปรทำนองได้อย่างอิสระจึงเกิดทำนองซออู้ที่โลดโผนตามตัวอย่าง โดยใช้ทำนองที่แตกต่างจากทำนองหลัก รวมกับการใช้ลีลาทำนอง และกลวิธีการบรรเลงที่หลากหลาย

1.1.2 หลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

วงเครื่องสายปี่ชวามีปี่ชวาเป็นประธานของวง เครื่องดนตรีที่บรรเลงร่วมในวงจึงต้องปรับระดับเสียง และวิธีการบรรเลงให้สอดคล้องกับปี่ชวาเพื่อให้บรรเลงร่วมกันได้อย่างกลมกลืน สำหรับหลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีมีรายละเอียดของหลักการดังนี้

"... การแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวามีระบบการวางนิ้วที่แตกต่างจากวงอื่น เพราะมันมีการทรานส์โพส (Transpose) เสียงสูงขึ้นมาอีก 4 เสียง มันก็จะวางนิ้วต่างกับวงอื่น ๆ ทั้งนี้ก็ต้องขึ้นอยู่กับบันไดเสียงที่เจอในเพลงด้วย..." (เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 กันยายน 2564)

การบรรเลงซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา มีวิธีการวางนิ้วที่แตกต่างไปจากวงดนตรีวงอื่น ๆ เนื่องจากในวงเครื่องสายปี่ชวามีการเปลี่ยนระดับเสียง (Transpose) ให้สูงขึ้นจากเดิม 4 เสียง จึงทำให้เสียงโดตรงกับเสียงลูกฆ้องลูกที่ 9 อย่างไรก็ตามการเปลี่ยนระดับเสียงนี้ผู้บรรเลงยังต้องวางระยะห่างนิ้วให้ใกล้เคียงกับการบรรเลงก่อนที่จะเปลี่ยนระดับเสียง เพื่อให้สำเนียงของเพลงนั้นยังคงอยู่เช่นเดิม ดังนี้

ตาราง 1 เปรียบเทียบระบบการวางนิ้วแบบเดิมและแบบใหม่

ลำดับการวางนิ้ว	1			2		3					5			6			
แบบเดิม	ซ			ล+		ท					ร			ม+			
ตามบันไดเสียง	ด			ร			ม+				ซ			ล+			
เปลี่ยนระดับเสียง	ด			ร		ม					ซ			ล+			

ที่มา : ธนกร นามวงษ์. (2565). ตารางเปรียบเทียบระบบการวางนิ้วแบบเดิมและแบบใหม่.

จากตารางแสดงให้เห็นทำนองเดิมซึ่งอยู่ในบันไดเสียงเสียงซอล หากต้องการบรรเลงทำนองดังกล่าวโดยการเปลี่ยนระดับเสียงขึ้นไป 4 เสียงทำให้ทำนองดังกล่าวอยู่ในบันไดเสียงโด ตามทฤษฎีวรยศเสียงลำดับที่ 3 ในบันไดเสียงโดจะห่างจากโน้ตลำดับที่ 2 อยู่ 2 เสี้ยวเสียง แต่หากเทียบเคียงกับทำนองเดิมซึ่งอยู่ในบันไดเสียงซอลจะพบว่าโน้ตในลำดับที่ 3

อยู่ห่างจากลำดับที่ 2 เพียง 1 เสี้ยวเสียง ดังนั้นเพื่อให้สามารถบรรเลงในวงที่ต้องการเปลี่ยนระดับเสียงและให้สอดคล้องกับสำเนียงดั้งเดิมของเพลงแล้ว ทำนองในวรรคดังกล่าวจะต้องเปลี่ยนวิธีการวางนิ้วให้สอดคล้องกับบันไดเสียงเดิม โดยจัดให้โน้ตในลำดับที่ 3 ห่างจากลำดับที่ 2 เพียง 1 เสี้ยวเสียง เป็นเหตุให้เสียง ม ในวรรคดังกล่าวเป็นเสียง ม ไม่ใช่เสียง ม˙ ตามตัวอย่างดังนี้

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- ม̇ - ซ̇	- ม̇ - ร̇	ร̇ ร̇ - ด̇	ด̇ ด̇ - ล	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ด̇	ด̇ ด̇ - ร̇
ทำนองซออู้	ด̇ ล̇ ซ ม̇˄	ร ม̇ ซ̣ ร	ม̇ ร ซ ฟ	ม̇ ร ด -	ล˘ - ด̇ ม̇˄	ร ม ซ ล	ร̇ ด̇ ล ด̇	ซ ล ด̇ ร̇

จากทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาซึ่งมีการเปลี่ยนระดับเสียงให้สูงขึ้น 4 เสียง ทำให้ซออู้ต้องเปลี่ยนวิธีการวางนิ้วให้มีระยะห่างเท่ากับเสียงเดิม โดยทำนองซออู้ในวรรคหลังอยู่ในบันไดเสียงโด ซึ่งปกติโน้ตในลำดับที่ 3 จะต้องเป็นเสียง ม˙ แต่เมื่อมีการเปลี่ยนระดับเสียงจึงทำให้เสียง ม˙ ต่ำลง 1 เสี้ยวเสียงเป็นเสียง ม อย่างไรก็ตามหากสังเกตทำนองซออู้ในวรรคหน้าจะยังคงปรากฏเสียง ม˙ อยู่ เนื่องจากทำนองในวรรคหน้าเป็นทำนองในบันไดเสียงโดแบบ 7 เสียง ซึ่งโดยปกติบันไดเสียงรูปแบบนี้โน้ตลำดับที่ 3,4 และ 7,1 จะเป็นเสียงที่ชิดกัน จึงเป็นเหตุให้เสียง ม ในวรรคหน้าเป็นเสียง ม˙ ตามรูปแบบบันไดเสียงแบบ 7 เสียง

นอกจากหลักการเรื่องการเปลี่ยนระดับเสียงการบรรเลงซึ่งส่งผลให้ซออู้มีวิธีการวางนิ้วที่แตกต่างไปจากวงเครื่องสาย และวงปี่พาทย์ไม้นวมแล้ว ยังพบว่าครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรียังคำนึงถึงความสอดคล้องของทำนองซออู้กับเครื่องดนตรีอื่นในวงเครื่องสายปี่ชวาอีกด้วยด้วย

“...ในวงเครื่องสายปี่ชวาถ้าผมสีซออู้ ผมก็จะคำนึงถึงทำนองที่สอดคล้องกันกับปี่ชวา บางทีกลอนเพลง หรือเทคนิคบางอย่างเราอาจจะเอาของปี่ชวามาเล่นด้วยก็ได้ แต่เราก็ต้องรู้ทางปี่ชวาแล้วเล่นดักกัน ถ้าเรารู้แนวทางของปี่ชวาเราก็ทำทางหยอกกับปี่ชวาได้ บางทีผมรู้แล้วว่าวรรคต่อไปครูปิ๊บ (ครูปิ๊บ คงลายทอง) จะต้องเป่าลูกนี้แน่นอนผมก็จะเอากลอนนั้นมาเล่นก่อน พอพ้นวรรคนั้นเราก็มองหน้ากันแล้วก็ยิ้ม ผมว่านี้เป็นคนสุขที่เราได้จากการแปรทางนะ...”
(เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 กันยายน 2564)

การแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีจะคำนึงถึงความสอดคล้องกับทำนองปี่ชวาซึ่งเป็นประธานของวงเครื่องสายปี่ชวา โดยนำกลอนเพลงหรือทำนองที่เกิดจากกลวิธีการบรรเลงเฉพาะของปี่ชวามาบรรเลงกับซออู้ คล้ายกับการหยอกล้อกับปี่ชวา ซึ่งนอกจากจะทำให้เกิดสีสันในทำนองแล้ว ยังก่อให้เกิดสุนทรียภาพระหว่างผู้บรรเลงได้ดีอีกด้วย อย่างไรก็ตามทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาที่ได้นำมาศึกษาในครั้งนี้ เป็นทำนองที่ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีได้เรียบเรียงไว้ก่อนล่วงหน้า จึงไม่ปรากฏทำนองซออู้

ที่มีความสอดคล้องกับทำนองปี่ชวา ซึ่งในการแปรทำนองที่ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีบรรเลงแบบฉับพลันพร้อมกับวงเครื่องสายปี่ชวาอาจทำให้พบทำนองซออู้ที่สอดคล้องกับปี่ชวาตามหลักการข้างต้นด้วย

1.1.3 หลักการแปรทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวมของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

วงปี่พาทย์ไม้นวมเกิดจากการนำเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์มาร่วมบรรเลงกับขลุ่ยเพียงออ และซออู้ โดยเครื่องดนตรีปี่พาทย์นั้นมักจะบรรเลงด้วยไม้นวมแทนไม้แข็ง จึงเป็นวงดนตรีที่มีเสียงนุ่มนวล ส่วนใหญ่มักจะบรรเลงประกอบละคร ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยเลือกศึกษาทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวมในบริบทของการบรรเลงเพื่อขับกล่อม โดยพบหลักการสำหรับการบรรเลงดังนี้

"...ธรรมชาติของวงปี่พาทย์ไม้นวมมันไม่ได้โลดโผนเหมือนอย่างปี่พาทย์ไม้แข็งหรือปี่พาทย์เสภา เพราะฉะนั้นเราก็จะเล่นออกไปทางเรียบร้อยมากกว่า แนวบรรเลงก็ไม่ได้เร็วมาก เน้นฟังเพลิน ๆ ฟังเพราะ ๆ ในวงปี่พาทย์ไม้นวมผมว่ามันมีระเบียบ แบบแผนในการคิดกลอนมากกว่าเครื่องสาย กับเครื่องสายปี่ชวานะ ส่วนใหญ่ถ้าผมสีซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวมจะเป็นการสีประกอบละครมากกว่า เพราะฉะนั้นเราจะไปทำทางที่โลดโผนอย่างในเครื่องสายปี่ชวา หรือเครื่องสายมันก็อาจจะไม่เข้ากับตัวละคร การเล่นเพลงประกอบละครเราก็ต้องเล่นไปตามอารมณ์ของตัวแสดง บวกกับการแปรทำนองของวงปี่พาทย์ซึ่งส่วนใหญ่เขาจะเล่นเรียบร้อย เราก็ต้องเรียบร้อยไปตามเขา..." (เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 กันยายน 2564)

วงปี่พาทย์ไม้นวมเป็นวงที่มีเครื่องดนตรีปี่พาทย์บรรเลงเป็นหลักในวงเนื่องจากมีจำนวนมากที่สุด ดังนั้นแนวทางการแปรทำนองจึงมีลักษณะของกลอนเพลงในวัฒนธรรมปี่พาทย์เป็นส่วนใหญ่ โดยปกติแล้วกลอนเพลงของวงปี่พาทย์ไม้นวมจะมีลักษณะกลอนที่เรียบร้อยมากกว่ากลอนเพลงในวงปี่พาทย์ไม้แข็ง หรือปี่พาทย์เสภา ดังนั้นเมื่อกลอนเพลงของเครื่องดนตรีส่วนใหญ่ในวงดนตรีมีลักษณะเรียบร้อย ไม่โลดโผนอย่างทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย จึงทำให้แนวทางการแปรทำนองซออู้ต้องอยู่ในกรอบของความเรียบร้อยเป็นหลักด้วย

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- ด ร ม	ร ซ ร ม	ร ด ร ม	ร ม ซ ล	ซ ล ท ด̣	ร̣ ด̣ ท ล	ร̣ ท ล ซ	ท ล ซ ม
ทำนองซออู้	- ด ร ม̂	ร ซ ร ม	ร ด ร ม̂	ร ม ซ ล	ซ ล ท ด̣	ร̣ ด̣ ท ล	ร̣ ท ล ซ	ท ล ซ ม

ทำนองหลัก	ร̣ ด̣ ล ซ	ด̣ ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ท ซ ล ท	ด ล ท ด̣	ร ท ด ร	ม ด ร ม
ทำนองซออู้	ร̣ ด̣ ล ซ	ด̣ ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ท ซ ล ท	ด̣ ล ท ด̣	ร̣ ท ด̣ ร̣	ม ด ร ม

ทำนองหลัก	--มด	รมรม	--รม	ซลซล	--มˌรˌ	ดˌลดˌล	--ดˌล	ซมซม
ทำนองซออู้	--มด	รมรม	--รม	ซลซล	--มร	ดลดˌล	--ดˌล	ซมซม

ทำนองหลัก	--มด	รมรม	--ซม	รดรด	--ซˌลˌ	ทˌดทˌด	--ทˌด	รมรม
ทำนองซออู้	--มด	รมรม	--ซม	รดรด	--ซล	ทดˌทดˌ	--ทดˌ	รมรม

จากตัวอย่างข้างต้นแสดงให้เห็นว่าทำนองซออู้บรรเลงตามทำนองหลัก โดยพบลักษณะของกลอนฟาดหลายช่วงทั้งนี้เพื่อให้กลอนเพลงยังคงมีลักษณะคล้ายคลึงกับทำนองหลัก โดยทำนองซออู้ที่บรรเลงคล้ายคลึงกับทำนองหลักนี้จะไม่ทำให้เกิดกลอนเพลงที่ไม่กลมกลืนกับวง อีกทั้งยังอยู่ในขอบเขตของความเรียบร้อย และไม่โลดโผนอีกด้วย การแปรทำนองลักษณะนี้ช่วยให้ทำนองมีลักษณะของความเป็นกลุ่มก้อนเดียวกัน (ประชา สามเสน, 2564) และยังทำให้เกิดความพร้อมเพรียงในการบรรเลงได้เป็นอย่างดีด้วย

1.2 หลักการแปรทำนองซออู้ที่มีผลมาจากลักษณะเพลง

การศึกษาหลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวมของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ผู้วิจัยกำหนดเพลงที่ใช้ในการศึกษา คือ เพลงนกขมิ้น สามชั้น และเพลงอกทะเล สามชั้น จากการศึกษาพบว่าครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี มีหลักการแปรทำนองซออู้เกี่ยวกับเรื่องเพลง คือ การคำนึงถึงความสัมพันธ์ของลูกตกทำนองหลักกับทำนองซออู้ การคำนึงถึงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักและทำนองซออู้ การคำนึงถึงความสอดคล้องเรื่องบันไดเสียงทำนองหลักกับทำนองซออู้ การเลือกใช้สำนวนกลอนซออู้ การเลือกใช้ลีลาทำนองซออู้ การเลือกใช้กลวิธีการบรรเลงซออู้ และความสัมพันธ์ของทำนองซออู้กับเครื่องดนตรีอื่นโดยสามารถอธิบายได้ดังนี้

1.2.1 การคำนึงถึงความสัมพันธ์ของลูกตกทำนองหลักกับทำนองซออู้

จากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของลูกตกทำนองหลักกับทำนองซออู้พบรูปแบบของลูกตกในทำนองซออู้ 2 ลักษณะ ดังนี้

1.2.1.1 ลูกตกทำนองซออู้สอดคล้องกับทำนองหลัก ทำนองซออู้ส่วนใหญ่ที่ปรากฏมักจะมีลูกตกสอดคล้องกับทำนองหลัก เนื่องจากลูกตกเป็นเสียงสำคัญของวรรคและยังเป็นหมุดหมายสำคัญในการกำหนดขอบเขตของวรรคเพลงด้วย เช่น

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	-ลซม	ซมรด	ดด-ร	รร-ม	-ซ-ล	-ซ-ม	มม-ร	รร-ด
ทำนองซออู้	ลซดˌล์	ซมรด	ดˌลดˌซ	ลดร์ม	ลดˌซล	มซรซ	มรดมˆ	รดร์ด

จากตัวอย่างข้างต้น ทำนองหลักอยู่ในบันไดเสียงโด ลูกตกวรรคหน้าคือเสียง ม (ด3) และลูกตกในวรรคหลังคือเสียง ด (ด1)

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงอกทะเลสามชั้น ท่อนที่ 1

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

จากตัวอย่างข้างต้น ทำนองหลักอยู่ในบันไดเสียงฟา ลูกตกวรรคหน้าคือเสียง ล (ฟ3) และลูกตกในวรรคหลังคือเสียง ฟ (ฟ1)

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อนที่ 2

ทำนองหลัก	- ล ซ ม	ซ ม ร ท	- ล - ท	- ร - ม	- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล
ทำนองซออู้	ซ ล ซ ม	ร ซ ล ท	ร ซ ร ท	ล ซ ร ม	ซ ล ท ร	ท ล ซ ท	ล ซ ร ม	ร ม ซ ล

จากตัวอย่างข้างต้น ทำนองหลักอยู่ในบันไดเสียงโด ลูกตกวรรคหน้าคือเสียง ม (ซ6) และลูกตกในวรรคหลังคือเสียง ล (ซ2)

1.2.1.2 ลูกตกทำนองซออู้ไม่สอดคล้องกับทำนองหลัก แม้ว่าทำนองซออู้ส่วนใหญ่ที่ปรากฏจะมีลูกตกสอดคล้องกับทำนองหลัก แต่มีทำนองซออู้บางทำนองที่ลูกตกไม่สอดคล้องกับทำนองหลัก ดังนี้

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงอกทะเลสามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- - ม ด	ร ม ร ม	- - ร ม	ซ ล ซ ล	- - ม ร	ด ล ด ล	- - ด ล	ซ ม ซ ม
ทำนองซออู้	ม - ซ ด	ร ม ร ม	ซ ม ร ม	ซ ล - -	ซ ท ล ท	ร ม ซ ด	ท ร ซ ด	ท ล ซ ด

ทำนองข้างต้นแสดงให้เห็นว่าลูกตกทำนองซออู้ในวรรคหน้าสอดคล้องกับลูกตกทำนองหลักคือเสียง ล (ด6) ส่วนวรรคหลังลูกตกของทำนองซออู้เป็นเสียง ด (ด1) ในขณะที่ลูกตกทำนองหลักเป็นเสียง ม (ด3) ทำให้ลูกตกของทั้งสองทำนองไม่สอดคล้องกัน

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงอกทะเลสามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ด	ด ด - ร	- ฟ - ซ	- ฟ - ร	ร ร - ด	ด ด - ล
ทำนองซออู้	ม ซ ม ด	ล ด ซ ล	ม ซ ม ล	ซ ล ด ร	ด ล ซ ม	ล ซ ด ร	ม ซ ด ฟ	ม ร ด ฟ

ทำนองซออู้ข้างต้นมีลูกตกไม่สัมพันธ์กับลูกตกของทำนองหลักในวรรคหลัง กล่าวคือทำนองหลักมีลูกตกเป็นเสียงลา (ฟ3) ส่วนทำนองซออู้มีลูกตกเป็นเสียงฟา (ฟ1)แต่หากพิจารณาทำนองที่ต่อเนื่องจากประโยคนี้จะทำให้ทราบว่าลูกตกทำนองซออู้ในวรรคหลังทำหน้าที่เป็นโน้ตเชื่อมทำนองของประโยคเพลง 2 ประโยคเข้าด้วยกันเพื่อให้เกิดความต่อเนื่องมากขึ้น อันเป็นลักษณะของกลอนฝาก ซึ่งจะได้อธิบายในหัวข้อลักษณะสำนวนกลอน

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อนที่ 3

ทำนองหลัก	- ซ ล ท	ล ท ด ร	ด ม ร ด	ร ด ท ล	ร ม ร ท	ม ร ท ล	ร ท ล ซ	ท ล ซ ม
ทำนองซออู้	ท ท ท ล	ท ท ท ร	ท ท ท ซ	ล ล ล ท	ล ล ล ม	ซ ซ ซ ร	ท ล ซ ร	ม ม ร ม

ทำนองซออู้ข้างต้นมีลูกตกไม่สัมพันธ์กับทำนองหลักในวรรคหน้า ซึ่งลูกตกทำนองหลักเป็นเสียงลา (ซ2) ในขณะที่ลูกตกทำนองซออู้เป็นเสียงที (ซ3) แต่เมื่อพิจารณาทำนองซออู้แล้วจะพบว่าเป็นทำนองที่ถูกเรียงร้อยต่อเนื่องกันเป็นอย่างดี โดยมีรูปแบบการซ้ำเสียงใน 3 พยางค์แรก และมีการเปลี่ยนเสียงในพยางค์หลัง ซึ่งแตกต่างจากตัวอย่างที่ ที่เป็นลักษณะของกลอนฝาก แต่ทำนองซออู้ข้างต้นนี้จะมีลูกตกไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก แต่ครูเลอเกียรติกลับแปรทำนองโดยเน้นให้เกิดความสัมพันธ์ของกลอนเพลงในวรรคหน้าและวรรคหลังมากกว่า จึงอาจทำให้ลูกตกในวรรคหน้าไม่ตรงกับทำนองหลัก หากพิจารณาเปลี่ยนลูกตกวรรคหน้าเป็นเสียงลาจะทำให้เสียรูปแบบของกลอนเพลงและอาจทำให้กลอนเพลงไม่มีใจความสมบูรณ์ในตัว ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ครูเลอเกียรติจึงคำนึงถึงความต่อเนื่อง และสัมพันธ์ภายในสำนวนกลอนแทนที่การรักษาลูกตกวรรคหน้าแต่อาจทำให้กลอนเพลงไม่มีใจความสมบูรณ์ในตัว

การแปรทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีจะยึดหลักความสัมพันธ์ของลูกตกทำนองซออู้กับทำนองหลัก สังเกตได้จากทำนองส่วนใหญ่ที่ได้จากการศึกษาลูกตกทำนองซออู้และลูกตกทำนองหลักมีความสัมพันธ์กัน ทั้งนี้ยังปรากฏทำนองซออู้ที่มีลูกตกไม่ตรงกับทำนองหลักซึ่งเป็นลักษณะของกลอนฝาก หรือการคำนึงถึงสัมผัสและความต่อเนื่องภายในสำนวนกลอน

1.2.2 การคำนึงถึงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักและทำนองซออู้

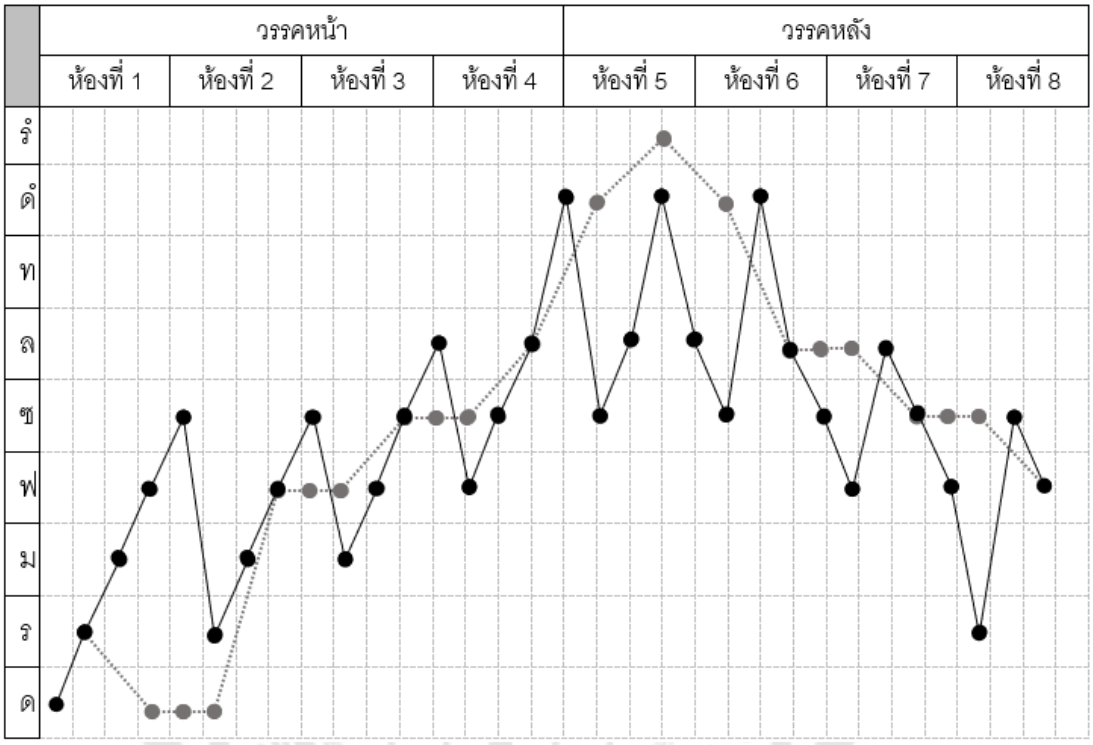
ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีที่ผู้วิจัยนำมาศึกษาปรากฏความสัมพันธ์ใน 2 ลักษณะคือ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักสอดคล้องกับทำนองซออู้ และทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักแตกต่างกับทำนองซออู้

1.2.2.1 ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักสอดคล้องกับทำนองซออู้

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- ร - ด	ด ด - ฟ	ฟ ฟ - ซ	ซ ซ - ล	- ด - ร	- ด - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ฟ
ทำนองซออู้	ด ร ม ฟ	ซ ร ม ฟ	ซ ม ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ด ซ ล ด	ล ซ ด ล	ซ ฟ ล ซ	ฟ ร ซ ฟ

ตาราง 2 ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักสอดคล้องกับทำนองซออู้



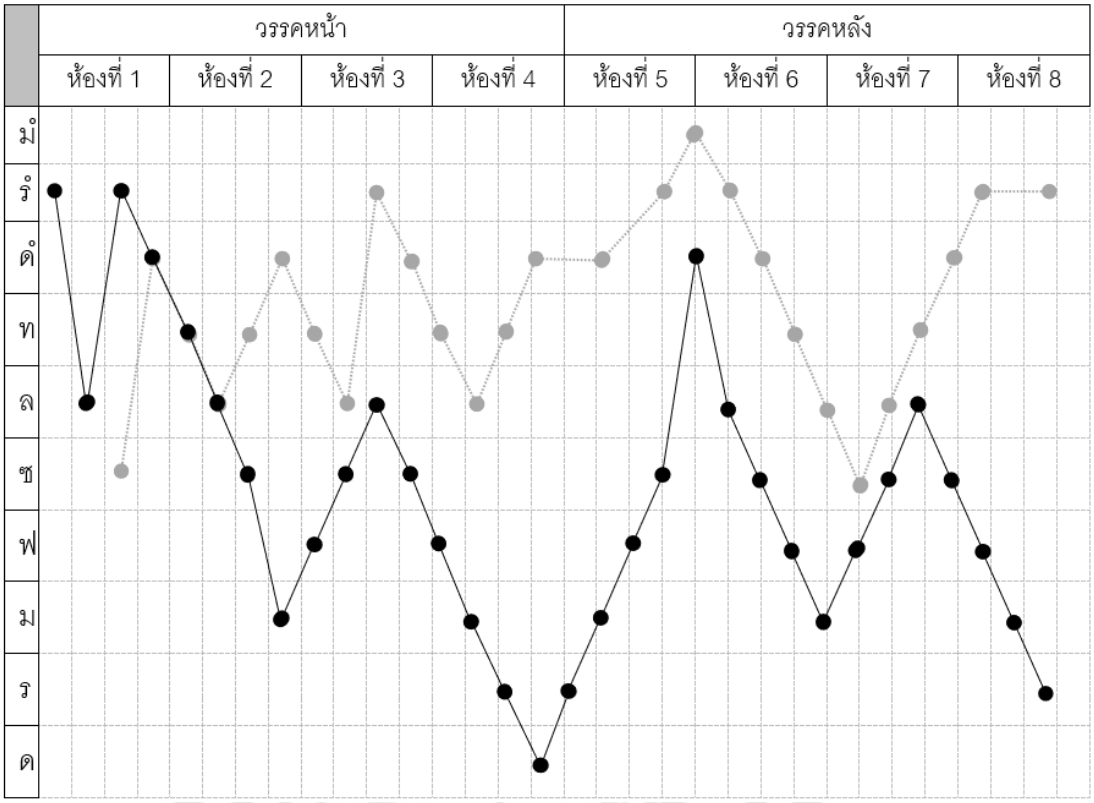
ที่มา: ธนกร นามวงษ์. (2565). ลักษณะทำนองหลักสอดคล้องกับทำนองซออู้.

จากตารางข้างต้นแสดงให้เห็นว่า ทำนองหลักและทำนองซออู้วรรคหน้ามีทิศทางขึ้น ในขณะที่วรรคหลังมีทิศทางลง แม้ว่าทำนองซออู้จะมีทำนองสลับขึ้นลงอยู่ตลอดประโยคเพลง แต่ทิศทางโดยรวมของซออู้ก็ยังคงสอดคล้องไปในทิศทางเดียวกันกับทำนองหลัก การแปรทำนองให้มีทิศทางใกล้เคียงกับทำนองหลักจะทำให้ทำนองกลมกลืนไปกับวง ซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่มีข้อจำกัดเรื่องขอบเขตเสียงแคบ ดังนั้นการแปรทำนองให้มีทิศทางใกล้เคียงกับทำนองหลักตลอดทั้งเพลงอาจเป็นไปได้ยากจึงอาจปรากฏทำนองซออู้ที่มีทิศทางไม่สอดคล้องกับทำนองหลักอยู่

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อนที่ 2

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

ตาราง 3 ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักขนานกับทำนองซออู้



ที่มา: ธนกร นามวงษ์. (2565). ลักษณะทำนองหลักขนานกับทำนองซออู้.

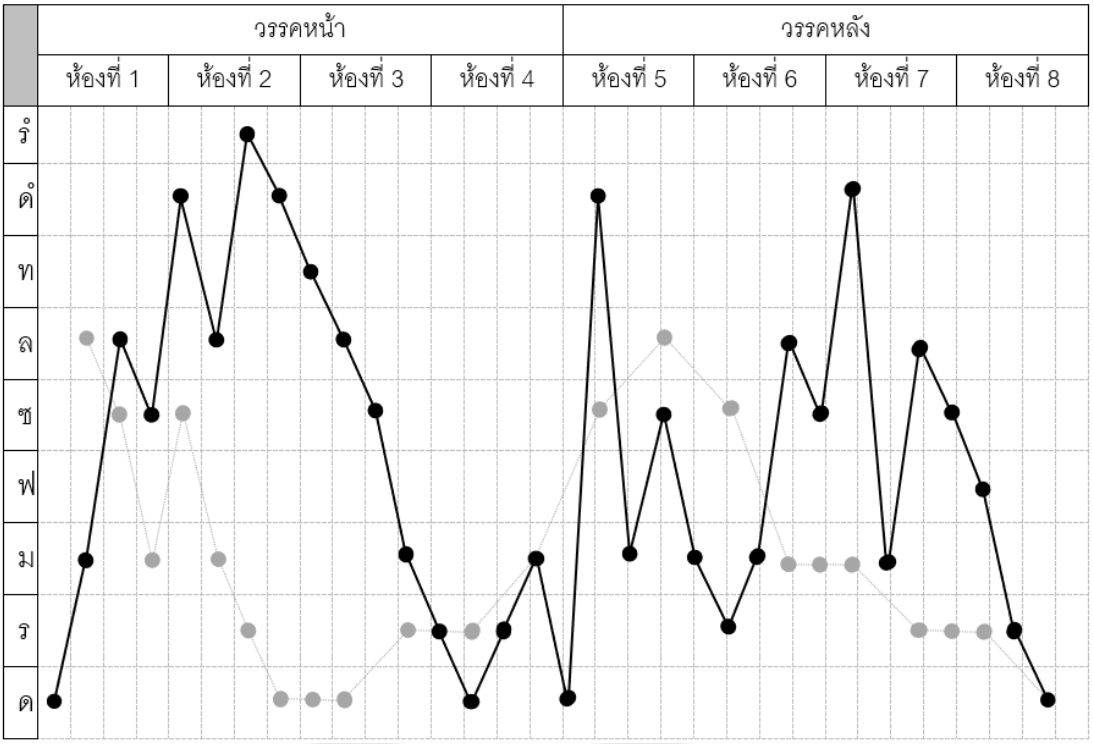
จากตารางข้างต้นแสดงให้เห็นว่า วรรคหน้าของทำนองหลักมีทิศทางคงที่ แม้ว่ากราฟจะแสดงให้เห็นทิศทางการเคลื่อนที่ขึ้นลงอยู่ตลอด แต่เมื่อพิจารณาลูกตกแล้วจะพบว่าทุกห้องเพลงมีลูกตกเป็นเสียงโดจึงกล่าวได้ว่า ทำนองหลักวรรคหน้ามีทิศทางคงที่ ส่วนวรรคหลังมีทิศทางขึ้น ในขณะที่ทำนองซออู้วรรคหน้าและวรรคหลังมีทิศทางลง ทำนองทั้งสองมีทิศทางที่ขนานกันตลอดประโยคเพลงโดยสังเกตได้จากกราฟที่เส้นแสดงทำนองทั้งสองเส้นดำเนินเป็นเส้นขนานกัน จนกระทั่งเคลื่อนที่ไปสู่ลูกตกต่างระดับเสียงในลักษณะคู่ 8 ซึ่งสามารถแสดงแนวทางการดำเนินทำนองในทางเสียงต่ำแก่วงดนตรีได้อย่างชัดเจน ทั้งนี้ยังพบลักษณะความสัมพันธ์ที่แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองซออู้บางช่วงแตกต่างจากทิศทางของทำนองหลักดังตัวอย่างต่อไปนี้

1.2.2.2 ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักสวนทางกับทำนองซออู้

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด
ทำนองซออู้	ด ม ล ซ	ด ล ร ด	ท ล์ ซ ม	ร ด ร ม	ด ด ม ซ	ม ร ม ล	ซ ด ม ล์	ซ ม ร ด

ตาราง 4 ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองซออู้ที่มีบางช่วงสวนทางกับทำนองหลัก



ที่มา: ธนกร นามวงษ์. (2565). ลักษณะทำนองซออู้ที่มีบางช่วงสวนทางกับทำนองหลัก.

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักและทำนองซออู้ ในห้องที่ 1 และ 2 เป็นทิศทางที่สวนทางกันอย่างเห็นได้ชัด โดยทำนองหลักมีทิศทางลง ส่วนทำนองซออู้มีทิศทางขึ้น โดยในห้องที่ 2 แม้จะมีลูกตกเสียงโดเหมือนกันแต่เป็นเสียงโดในลักษณะที่ห่างกัน 1 ช่วงเสียงหรือคู่ 8 (โด และโดสูง) ก่อนที่ทำนองหลักและทำนองซออู้จะเคลื่อนที่มาบรรจบเสียงมีในห้องที่ 4 ซึ่งเป็นระดับเสียงเดียวกัน และในวรรคหลังแม้ทำนองซออู้จะมีการสลับเสียงสูงต่ำอยู่ตลอดเวลา แต่โดยภาพรวมทิศทางของซออู้ในวรรคหลังก็เป็นทิศทางลงซึ่งสอดคล้องกับทำนองหลักเช่นกัน

ความสัมพันธ์ของทิศทางการเคลื่อนที่ทำนองหลักกับทำนองซออู้ที่ปรากฏมี 2 ลักษณะคือทิศทางที่สอดคล้องกันและทิศทางที่สวนทางกันของทั้ง 2 ทำนอง ซึ่งพบลักษณะความสัมพันธ์ทั้ง 2 ลักษณะมีจำนวนที่ใกล้เคียงกัน ลักษณะการผูกสำนวนกลอนให้มีทิศทางสอดคล้องหรือสวนทางกับทำนองหลักขึ้นอยู่กับขอบเขตของซออู้ที่มีอยู่อย่างจำกัดเป็นเหตุให้ไม่สามารถแปรทำนองให้มีทิศทางสอดคล้องกับทำนองหลักได้ตลอดทั้งเพลง นอกจากนี้อาจเป็นความตั้งใจของผู้บรรเลงที่ต้องการให้ทำนองซออู้โดดเด่นขึ้นมาจากวงโดยการแปรทำนองให้มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองแตกต่างจากทำนองหลักและทำนองเครื่องดนตรีอื่นในวงซึ่งการผูกสำนวนกลอนให้มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองไม่สัมพันธ์ หรือสวนทางกับทำนองหลัก แต่ยังสามารถสร้างความโดดเด่นให้ทำนองเครื่องดนตรีนั้นได้อย่างดี และเป็นวิธีการแปรทำนองในระดับสูงซึ่งผู้บรรเลงต้องมีความเชี่ยวชาญในการแปรทำนองมาก (บุษกร บิณฑสันต์, 2539, น.17) สำหรับทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ก็ปรากฏลักษณะทำนองซออู้ที่มีทิศทางไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก เช่น ในขณะที่ทำนองหลักและเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ในวงปี่พาทย์ไม้นวมดำเนินทำนองไปในทิศทางลง แต่ซออู้บรรเลงในทิศทางขึ้นแต่ยังทำให้เกิดความกลมกลืนในการบรรเลงรวมวง และยังทำให้เสียงซออู้ดังลอดออกมาจากวงได้เป็นอย่างดี

1.2.3 การคำนึงถึงความสัมพันธ์ของบันไดเสียงทำนองหลักและทำนองซออู้

จากการศึกษาทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีพบหลักการของความสัมพันธ์บันไดเสียงทำนองหลักและทำนองซออู้ โดยสามารถจำแนกได้ 2 ลักษณะ คือ บันไดเสียงทำนองหลักสอดคล้องกับทำนองซออู้ และบันไดเสียงทำนองหลักแตกต่างจากทำนองซออู้

1.2.3.1 บันไดเสียงทำนองหลักสอดคล้องกับทำนองซออู้ ทำนองซออู้ส่วนใหญ่ที่พบจากการศึกษาอยู่ในบันไดเสียงเดียวกันกับทำนองหลัก เช่น

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงนกขมิ้น สามชั้น

ทำนองหลัก	- ล ซ ม	ซ ม ร ท	- ล - ท	ม ร - ม	- ม - ท	ม ร - ม	- ล - ซ	ซ ซ - ล
ทำนองซออู้	ซ ล์ ซ ม	ร ม ซ ร	ม ร ท ร	ม ล์ ซ -	ม - ร ม	ซ ร ม ซ	ล์ ซ ม ซ	ล ม ซ ล

จากตัวอย่างทำนองหลักปรากฏโน้ตเสียง ซลทxรมx ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียงซอล และทำนองซออู้ก็ใช้เสียง ซลทxรมx เช่นเดียวกัน ทำนองทั้งสองทำนองจึงจัดอยู่ในบันไดเสียงซอล

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อนที่ 2

ทำนองหลัก	- - ด ฟ	ม ร ม ฟ	ม ร ซ ฟ	ม ร ม ฟ	- ฟ - ซ	ล ซ ฟ ม	ร ด ร ม	ฟ ซ - ซ
ทำนองซออู้	ร ม ฟ ด	ร ม ร ม	ฟ ซ ล ร	ด ล์ ซ ฟ	ล ร ด ท	ล ซ ฟ ด	ซ ด ฟ ม	ร ม ฟ ซ

ทำนองหลักเป็นทำนองที่ใช้เสียง 6 เสียง ได้แก่ ด ร ม ฟ ซ ล จัดอยู่ในบันไดเสียงแบบ 6 เสียง และมีความเป็นไปได้ว่าทำนองหลักอาจอยู่ในบันไดเสียงโด(ดรมxซลx) หรือบันไดเสียงฟา(ฟซลxดรx) แต่หากพิจารณาแล้วบันไดเสียงโดแบบ 6 เสียงแล้ว เสียงฟาเป็นเสียงที่อยู่นอกบันไดเสียง ส่วนบันไดเสียงฟามีโน้ตจำนวน 6 ตัวตามทำนองหลักปรากฏจึงสรุปได้ว่าทำนองหลักอยู่ในบันไดเสียงฟา

ขณะเดียวกันทำนองซออู้ใช้โน้ตครบทั้ง 7 เสียง ได้แก่ ด ร ม ฟ˗ ซ ล และ ท˗ โดยมีความเป็นไปได้ว่าทำนองซออู้อาจอยู่ในบันไดเสียงโด หรือฟา แต่เมื่อพิจารณาเสียง ท˗ แล้วทราบว่าทำนองนี้อยู่ในบันไดเสียงฟา เนื่องจากเสียงท˗ เป็นเสียงหนึ่งในบันไดเสียงฟา แต่ไม่ได้อยู่ในบันไดเสียงโด ดังนั้นบันไดเสียงของทำนองหลักและทำนองซออู้จึงสอดคล้องกัน

1.2.3.2 บันไดเสียงทำนองหลักแตกต่างจากทำนองซออู้ จากการศึกษาพบว่าทำนองซออู้ส่วนหนึ่งมีบันไดเสียงแตกต่างจากทำนองหลัก เช่น

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- - ซ ด	ท ล ท ด	ท ล ร ด	ท ล ท ด	- ด - ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ด ร - ร
ทำนองซออู้	ร ล ร ด	ท˙ ล ซ ม	ฟ˗ ซ ล˗ ซ	ฟ˗ ม ร ด	ร ม ฟ˗ ซ	ด ล˗ ซ ฟ˗	ม ฟ˗ ซ ล˗	ซ ฟ˗ ม ร

จากตัวอย่างพบว่า ทำนองหลักมีการใช้เสียง 6 เสียงได้แก่ ด ร ม ซ ล ท ซึ่งเป็นลักษณะของทำนองที่อยู่ในบันไดเสียงโด แบบ 6 เสียง เนื่องจากไม่ปรากฏโน้ตเสียง ฟ ซึ่งเป็นโน้ตในลำดับที่ 4 ของบันไดเสียง จึงสรุปได้ว่าทำนองหลักทั้งวรรคหน้าและวรรคหลังอยู่ในบันไดเสียงโด สำหรับทำนองซออู้ในวรรคหน้าปรากฏเสียง 7 เสียงคือ ด ร ม ฟ˗ ซ ล ท˙ ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียงโดแบบ 7 เสียง โดยสังเกตจากโน้ตลำดับที่ 3,4 (ม, ฟ˗) และ 7,8 (ท˙,ด) เป็นเสียงที่เรียงชิดกัน ส่วนวรรคหลัง ปรากฏ 6 เสียง คือ ด ร ม ฟ˗ ซ ล โดยสามารถพิจารณาเป็นลักษณะของบันไดเสียงแบบ 6 เสียงซึ่งจะไม่ปรากฏโน้ตในลำดับที่ 4 ในที่นี้โน้ตที่ไม่ปรากฏในวรรคหลังคือเสียง ท ซึ่งเป็นโน้ตในลำดับที่ 4 ของบันไดเสียงฟา จึงสรุปได้ว่า ทำนองซออู้วรรคหลังอยู่ในบันไดเสียงฟา

จากตารางข้างต้นแสดงให้เห็นว่าทำนองหลักและทำนองซออู้ในวรรคหน้าอยู่ในบันไดเสียงเดียวกันคือบันไดเสียงโดทั้ง 2 ทำนอง แต่ในวรรคหลังอยู่ในบันไดเสียงต่างกัน คือทำนองหลักอยู่ในบันไดเสียงโด และทำนองซออู้อยู่ในบันไดเสียงฟา เมื่อเปรียบเทียบเสียงที่พบในบันไดเสียงโด และเสียงฟา พบว่าทั้งสองบันไดเสียงมีเสียงหลักร่วมกันหลายเสียง ดังนี้

ตาราง 5 แสดงการเปรียบเทียบโน้ตในบันไดเสียงโดและบันไดเสียงฟา

	เสียงในบันไดเสียง						
บันไดเสียงโด	ด	ร	ม	ฟ-	ซ	ล	ท̇
บันไดเสียงฟา	ฟ-	ซ	ล	ท-	ด	ร	ม

ที่มา: ธนกร นามวงษ์. (2565). การเปรียบเทียบโน้ตในบันไดเสียงโดและบันไดเสียงฟา.

ตารางแสดงให้เห็นเสียงที่ปรากฏในบันไดเสียงโดและฟา โดยทั้งสองบันไดเสียงมีเสียงหลักร่วมกันถึง 6 เสียงคือ ด ร ม ฟ- ซ และ ล ทั้งนี้แตกต่างกันที่เสียง ท ซึ่งในบันไดเสียงโดเป็นเสียง ท̇ แต่ในบันไดเสียงฟาเป็นเสียง ท- เมื่อทั้งสองบันไดเสียงมีเสียงหลักร่วมกันหลายเสียงจึงสามารถใช้เสียงที่มีร่วมกันนั้นแปรทำนองได้และยังทำให้เกิดความกลมกลืนอยู่ แม้ว่าในทางทฤษฎีทำนองแปรที่เกิดขึ้นใหม่จะอยู่ในบันไดเสียงที่แตกต่างจากทำนองหลักก็ตาม การแปรทำนองต่างบันไดเสียงจึงมีวัตถุประสงค์เพื่อหลีกเลี่ยงทิศทางการเคลื่อนที่ตามทำนองหลัก กล่าวคือหากแปรทำนองซออู้ในวรรคหลังให้มีทิศทางสอดคล้องกับทำนองหลักจะทำให้เกิดกลอนฟาด ดังนั้นครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีจึงแปรทำนองซออู้ให้มีทิศทางแตกต่างจากทำนองหลัก คือทำนองหลักมีทิศทางขึ้น ส่วนทำนองซออู้มีทิศทางลง โดยอาศัยการแปรทำนองต่างบันไดเสียงจากทำนองหลักเพื่อให้ทำนองซออู้ที่เกิดขึ้นยังคงอยู่ในขอบเขตเสียงของซออู้และสามารถหลีกเลี่ยงกลอนฟาดได้ สำหรับการแปรทำนองต่างบันไดเสียงผู้บรรเลงต้องมีความเข้าใจเรื่องบันไดเสียงเป็นอย่างดีมิเช่นนั้นอาจเกิดทำนองที่ไม่กลมกลืนกับทำนองหลัก และทำนองเครื่องดนตรีอื่นในวงได้ด้วย

ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีคำนึงถึงการแปรทำนองซออู้ให้มีบันไดเสียงสอดคล้องกับทำนองหลัก ดังนั้นทำนองซออู้ที่พบส่วนใหญ่ในการศึกษาจึงอยู่ในบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก ทั้งนี้เนื่องจากการแปรทำนองในลักษณะดังกล่าวช่วยให้ทำนองแปรเกิดความกลมกลืนกับทำนองหลักและทำนองเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวงได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ยังพบทำนองซออู้ซึ่งอยู่ในบันไดเสียงและทิศทางต่างจากทำนองหลักซึ่งเป็นวิธีการหลีกเลี่ยงการเกิดกลอนฟาดซึ่งเป็นกลอนที่ไม่พึงประสงค์ในการแปรทำนอง (ขำคม พรประสิทธิ์, 2560, น.157)

1.2.4 การเลือกใช้สำนวนกลอนซออู้

เพลงไทยมีต้นแบบมาจากกวีนิพนธ์อุปมาเหมือนบทร้อยกรอง (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์, 2565) ที่ต้องมีลักษณะของการสัมผัสใน หรือระหว่างวรรค เป็นบทร้อยกรองที่มาเรียงร้อยกันอย่างสละสลวย ซึ่งนอกจากจะมีเนื้อหาที่ดีแล้วยังต้องสร้างความไพเราะตามฉันทลักษณ์ด้วย สำหรับทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีมีรูปแบบสำนวนกลอนและกลอนเพลงหลายรูปแบบ ดังนี้

1.2.4.1 กลอนฝาก คือ กลอนเพลงของซออู้ที่มีลูกตกของวรรคไม่ตรงกับทำนองหลัก โดยลูกตกที่ไม่ตรงกับทำนองหลักนั้นทำนองที่เป็นตัวเชื่อมให้วรรคเพลง 2 เพลง มีความต่อเนื่องเป็นประโยคเดียวกัน ซึ่งบางครั้งหากเราแยกกลอนฝากออกเป็น 2 วรรคเพลง จะทำให้กลอนเพลงไม่สมบูรณ์และไม่ต่อเนื่อง จากการวิเคราะห์ทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี สามารถจำแนกลักษณะของกลอนฝากได้ 3 กรณีดังนี้

1.2.4.1.1 กลอนฝากแบบฝากในวรรค การฝากในวรรคเป็นลักษณะการเชื่อมทำนอง 2 ห้องเพลงให้มีความต่อเนื่องกันมากยิ่งขึ้น จึงทำให้มีโน้ตที่ไม่ตรงลูกตกปรากฏอยู่ในห้องที่ 2 ของวรรคเพลงนั้น ๆ หากเราแบ่งวรรคเพลงออกเป็นส่วน ๆ ละ 2 ห้อง จากนั้นเปลี่ยนลูกตกที่ทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมให้ตรงกับทำนองหลัก เราจะพบว่าคล้ายกับมีทำนอง 2 ทำนองในวรรคเพลงนั้น

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	--มด	รมรม	--รม	ซลซล	--มำรำ	ดำลดำ[ล]	--ดำล	ซมซม
ทำนองซออู้	--ซด	รม^รม	ซมรม	ซล˘--	ซท^ลท	รำมซ[ดำ]	ทรำซดำ	ทลซม

ทำนองในวรรคหลัง มีลักษณะของการฝากในวรรค โดยในห้องที่ 2 ของวรรคหลังมีเสียงโดทำหน้าที่เชื่อมให้เกิดทำนองที่เชื่อมต่อกัน ทั้งนี้หากเราเปลี่ยนโน้ตเสียงโดซึ่งทำหน้าที่เชื่อมทำนองอยู่ให้เป็นเสียงลาซึ่งเป็นเสียงที่ตรงกับทำนองหลัก จะทำให้ได้ทำนอง 2 ทำนองที่มีใจความทั้ง 2 ทำนอง ดังนี้

ทำนองหลัก	--มำรำ	ดำลดำล	--ดำล	ซมซม
ทำนองซออู้	ซท^ลท	รำมซล	ทรำซดำ	ทลซม

1.2.4.1.2 กลอนฝากแบบฝากข้ามวรรค การฝากข้ามวรรคเป็นการฝากเพื่อเชื่อมวรรคหน้าและวรรคหลังเข้าด้วยกัน เพื่อให้เกิดทำนองที่เชื่อมต่อเป็นสำนวนกลอนเดียวกัน โดยหากเราเปลี่ยนโน้ตตัวเชื่อมให้ตรงกับทำนองหลักก็ยังคงได้วรรคเพลง 2 วรรคที่มีใจความสมบูรณ์ในตัว

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- ล - ซ	ซ ซ - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร
ทำนองซออู้	ซ ม ล ซ	ม ซ ล -	ร ด ล ซ ด	ม ล ซ ด	ล ด ซ ล	ฟ - ซ ม ฟ -	ม ซ ม ฟ -	ร ม ด ร

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ที่ตัดโน้ตเชื่อมออก

ทำนองหลัก	- ล - ซ	ซ ซ - ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร
ทำนองซออู้	ซ ม ล ซ	ม ซ ล -	ร ด ล ซ ด	ม ล ซ ม	ล ด ซ ล	ฟ - ซ ม ฟ -	ม ซ ม ฟ -	ร ม ด ร

1.2.4.1.3 กลอนฝากแบบฝากข้ามประโยค เป็นการฝากเพื่อเชื่อมวรรคหลังของประโยคก่อนหน้าและวรรคหน้าของประโยคที่อยู่ถัดไปเข้าด้วยกัน เพื่อให้เกิดทำนองที่เชื่อมต่อเป็นสำนวนกลอนเดียวกัน โดยหากเราเปลี่ยนโน้ตตัวเชื่อมให้ตรงกับทำนองหลักก็ยังคงได้วรรคเพลง 2 วรรคที่มีใจความสมบูรณ์ในตัว

ตัวอย่าง ทำนองหลักในวงเครื่องสาย เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- ซ - ด	- - ดรม	- ซ - ม	- - มรด	- - ทลซ	- ล - ด	- - รมซ	- ร - ม
	- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	ล ร - ม	- - - -	- - - ม	- ม ม ม	- ม - ม

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองซออู้	ร ม ซ ร	ม ล ซ ม	ซ ล ด ซ	ล ซ ด ล	ร ล ท ด	ซ ล ท ด	ท ร ซ ด	ท ล ซ ท
	ล ซ ม ล	ซ ม ร ซ	ม ร ด ม	ร ด ร ด	- ม - ซ	- ล - -	ด - ทลซ	- ร - ม

จากตัวอย่างแสดงให้เห็นว่าลูกตกของวรรคหลังประโยคด้านบนไม่สอดคล้องกับทำนองหลัก คือทำนองหลักเป็นลูกตกเสียงมี (ซ6) แต่ทำนองซออู้เป็นเสียงที (ซ3) เมื่อลูกตกซออู้เป็นเสียงทีทำให้เกิดการประสานเสียงกับทำนองเครื่องอื่นที่บรรเลงด้วยเสียงมี รวมทั้งมีการใช้กลวิธีการพรมปิดเสียงลาเมื่อฟังแล้วให้ความรู้สึกต่อเนื่องเป็นสำนวนกลอนเดียวกัน ทำให้เสียงซออู้มีความโดดเด่นและสามารถดังลอดออกมาจากวงได้ ซึ่งนับว่าเป็นทำนองซออู้ที่แสดงออกซึ่งชั้นเชิงได้เป็นอย่างดี

1.2.4.2 กลอนพัน คือ กลอนที่มีการเคลื่อนที่ทำนองคล้ายกับการพัวพันกันในการเคลื่อนที่ขึ้นหรือลง

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- ร - ด	ด ด - ฟ	ฟ ฟ - ซ	ซ ซ - ล	- ด - ล	- ซ ซ ซ	- ล - ซ	- ฟ ฟ ฟ
ทำนองซออู้	ด ร ม ฟ	ซ ร ม ฟ	ซ ม ฟ ซ	ล ฟ ซ ล	ด ซ ล ด	ล ซ ด ล	ซ ฟ ล ซ	ฟ ร ซ ฟ

1.2.4.3 กลอนไล่เสียงขึ้น-ลง เป็นกลอนที่ไล่เสียงขึ้น หรือลงอย่างเป็นระบบ

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อนที่ 3

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

จากทำนองดังกล่าว ทำให้ทราบรูปแบบกลอนคือ พยางค์ที่ 1 และ 4 เป็นเสียงเดียวกัน ส่วนพยางค์ที่ 2 3 และ 4 ในแต่ละห้องจะห่างกันทีละหนึ่งเสียง ทั้งนี้เมื่อสังเกตพยางค์ที่ 1 และ 4 ของแต่ละห้องจะพบว่ามีการเรียงเสียงขึ้นห้องละ 1 เสียงเริ่มจากเสียง มี ฟา ซอล และสิ้นสุดที่เสียง ลา การไล่เสียงขึ้นอย่างเป็นระบบนี้เรียกว่า กลอนไล่เสียงขึ้น

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- ด̣ - ล	- ซ ซ ซ	- ล - ซ	- ฟ ฟ ฟ
ทำนองซออู้	ด̣ ซ ล ด̣	ล ซ ด̣ ล	ซ ฟ ล ซ	ฟ ร ซ ฟ

จากทำนองดังกล่าว ทำให้ทราบรูปแบบกลอนคือ พยางค์ที่ 1 และ 4 เป็นเสียงเดียวกัน ส่วนพยางค์ที่ 2 3 และ 4 ในแต่ละห้องจะห่างกันทีละหนึ่งเสียงหลักของบันไดเสียงฟา ทั้งนี้เมื่อสังเกตพยางค์ที่ 1 และ 4 ของแต่ละห้องจะพบว่ามีการเรียงเสียงลงห้องละ 1 เสียงเริ่มจากเสียง โด ลา ซอล และสิ้นสุดที่เสียง ฟา การไล่เสียงลงอย่างเป็นระบบนี้เรียกว่า กลอนไล่เสียงลง

1.2.4.4 กลอนฟาด ในวัฒนธรรมดนตรีไทยเรายึดถือว่าทำนองฆ้องเป็นทำนองหลักของวง เนื่องจากเป็นเครื่องดนตรีที่มีทำทำนองห่าง ๆ เป็นส่วนใหญ่ในบทเพลง ซึ่งฆ้องวงใหญ่เป็นเครื่องดนตรีที่มีขอบเขตเสียงกว้าง คือมีเสียงที่สามารถผลิตได้ถึง 16 เสียงตามจำนวนลูกฆ้อง ในขณะที่ซออู้เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีที่มีขอบเขตเสียงจำกัดคือโดยปกติแล้วซออู้สามารถผลิตเสียงได้ 9 เสียง ดังตารางเปรียบเทียบขอบเขตเสียงดังนี้

ตาราง 6 เปรียบเทียบขอบเขตเสียงฆ้องวงใหญ่กับซออู้

เครื่องดนตรี	ช่วงเสียง															
ฆ้องวงใหญ่	ม฻	ฟ฻	ซ฻	ล฻	ท฻	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด̣	ร̣	ม̣	ฟ̣
ซออู้						ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด̣	ร̣		

ที่มา: ธนกร นามวงษ์. (2565). เปรียบเทียบขอบเขตเสียงฆ้องวงใหญ่กับซออู้.

จากตารางจะเห็นว่าฆ้องวงใหญ่สามารถผลิตเสียงให้จำนวนมากกว่าซออู้ 7 เสียง หรือประมาณ 1 ช่วงเสียง (Octave) ทำให้ทำนองฆ้องซึ่งเป็นทำนองหลักอาจมีช่วงเสียงที่เกินขอบเขตของซออู้ไปบ้าง เมื่อซออู้ต้องบรรเลงรวมวงในช่วงทำนองที่เสียงเกินขอบเขตซออู้ ซึ่งทำให้ซออู้ต้องบรรเลงเสียงของทำนองนั้น ๆ ในขอบเขตเสียงต่ำซึ่งเป็นขอบเขตเสียงซออู้ ทำให้ทำนองซออู้มีลักษณะทำนองขึ้น ๆ ลง ๆ ไม่เป็นไปตามทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลัก ซึ่งถือว่าเป็นลักษณะของกลอนฟาด

กลอนฟาดจัดเป็นกลอนที่ไม่พึงประสงค์สำหรับเครื่องดำเนินทำนอง หากพบลักษณะทำนองแบบนี้ควรจะเลี่ยงไปใช้กลอนเพลงอื่น ๆ หรือใช้คู่เสียงอื่น ๆ มาบรรเลงในช่วงที่เกิดกลอนฟาด (ขำคม พรประสิทธิ์, 2546, น.19) สำหรับการบรรเลงเพลงที่มีทำนองกลอนฟาดผู้ที่มีประสบการณ์น้อยอาจต้องบรรเลงให้เกิดกลอนฟาดไปเพื่อให้ทำนองซออู้เกาะกับทำนองหลักไปเรื่อย ๆ แต่สำหรับผู้ที่มีประสบการณ์มากแล้วย่อมจะรู้วิธีการหลีกเลี่ยงกลอนฟาดในช่วงทำนองนั้น ซึ่งอาจมีตั้งแต่การเลี่ยงบรรเลงโน้ตที่อยู่นอกเหนือขอบเขตเสียงซออู้ แล้วเปลี่ยนไปเป็นคู่เสียงอื่น ๆ แทนที่ หรือดัดแปลงบางช่วงของทำนองหลัก ไปจนถึงการเลือกใช้กลอนที่มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองสวนทางกับทำนองหลักเพื่อไม่ให้เกิดกลอนฟาด การใช้ลีลาทำนอง หรือการใช้กลวิธีการบรรเลง ซึ่งบางครั้งกลอนเพลงที่เกิดจากการแก้ปัญหาเรื่องกลอนฟาด กลับสร้างความโดดเด่นให้กับทำนองซออู้ได้เป็นอย่างดีทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่ประสบการณ์และปฏิภาณของผู้บรรเลงด้วย การแก้ไขปัญหากลอนฟาดของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ปรากฏ 2 ลักษณะดังนี้

1.2.4.4.1 การใช้ลีลาทำนองแก้ไขกลอนฟาด

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อน 1

ทำนองหลัก	-มำ-ซำ	-มำ-รำ	รำรำ-ดำ	ดำดำ-ล	-ล-ซ	ซซ-ล	ลล-ดำ	ดำดำ-รำ
ทำนองซออู้	ดำล์ซมˆ	รมซฺร	มรซฟ	มร<u>ดฺ-</u>	<u>ลˇ-</u>ดมˆ	รมซล	รำดำลดำ	ซลดำรำ

จากทำนองซออู้ข้างต้นพบว่า ลูกตกของวรรคหน้า (เสียงลา) อยู่นอกขอบเขตเสียงซออู้ทำให้เกิดลักษณะของกลอนฟาด ครูเลอเกียรติจึงแก้ปัญหาด้วยการใช้ลีลาทำนองล้าหลังเพื่อให้ลูกตกของวรรคหน้าตกลงไม่ตรงตามจังหวะ ในขณะที่เครื่องดนตรีชนิดอื่น บรรเลงเสียงตกในวรรคหน้าไปแล้ว ต่อจากนั้นซออู้จึงบรรเลงเสียงลาซึ่งเป็นเสียงลูกตก จนบางครั้งผู้ฟังอาจไม่ทันสังเกตว่ามีลักษณะของกลอนฟาดเกิดขึ้นในขณะบรรเลง อีกลีลาทำนองล้าหลังยังช่วยให้ทำนองมีความน่าสนใจมากขึ้นด้วย

1.2.4.4.2 การเรียบเรียงกลอนขึ้นใหม่

ตัวอย่าง ทำนองหลักในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงอกทะเล สามชั้น

ทำนองหลัก	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ด	ด ด - ร	- ฟ - ซ	- ฟ - ร	ร ร - ด	ด ด - ล
	- ด - ฟ	- ฟ ซ ล	- ด - ล	- ล ซ ฟ	- - มรด	- ร - ฟ	- - ซลด	- ซ - ล

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ที่มีลักษณะกลอนฟาด

ทำนองซออู้	ม ซ ม ด	ล ด ซ ล	ม ซ ม ล	ซ ล ด ร	ด ล ซ ม	ล ซ ด ร	ม ซ ด ฟ	ม ร ด ล
	ซ ล ด ท	ล ซ ฟ ด	ร ม ฟ ซ	ด ล ซ ฟ	- - มรด	- - ลซฟ	ฟซล ด ด	ร ซ - ล

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ที่ได้รับแก้ไขเรื่องกลอนฟาดแล้ว

ทำนองซออู้	ม ซ ม ด	ล ด ซ ล	ม ซ ม ล	ซ ล ด ร	ด ล ซ ม	ล ซ ด ร	ม ซ ด ฟ	ม ร ด ฟ
	ซ ล ด ท	ล ซ ฟ ด	ร ม ฟ ซ	ด ล ซ ฟ	- - มรด	- - ลซฟ	ฟซล ด ด	ร ซ - ล

จากตัวอย่างข้างต้น ทำนองซออู้ในห้องที่ 8 เกิดลักษณะของกลอนฟาด เนื่องจากเสียงลาต่ำ เป็นเสียงที่อยู่นอกขอบเขตซออู้ ทำให้ต้องใช้เสียงลาจากสายเอกแทน เสียงซออู้ที่ออกมาจึงไม่เรียบร้อยเท่าที่ควร ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี จึงปรับปรุงกลอนเพลงดังกล่าวด้วยการเปลี่ยนเสียงลาซึ่งเป็นปัญหา ให้เป็นเสียงฟาแทน ซึ่งนอกจากจะสามารถแก้ไขกลอนฟาดแล้ว ยังส่งเสริมให้ทำนองซออู้ของทั้งสองบรรทัดเชื่อมต่อกันอย่างสนิท สมบูรณ์ กลอนฟาดสำหรับซออู้แม้อาจมองได้ว่าเป็นกลอนที่บรรเลงได้ถูกต้องตามหลักการทางดนตรีไทย เนื่องจากยังสามารถรักษาลูกตก บันไดเสียง และทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองให้สอดคล้องกับทำนองหลักได้ แต่หากมองในเรื่องสุนทรียศาสตร์แล้วกลอนฟาดทำให้เกิดความไม่ต่อเนื่อง หรือไม่สมบูรณ์แบบ หากมีการแก้ไขกลอนฟาดให้เหมาะสมกับซออู้แล้ว ก็จะทำให้ทำนองนั้นมีความไพเราะมากขึ้น

กลอนฟาดเป็นกลอนที่ควรหลีกเลี่ยงในการแปรทำนองซออู้ เนื่องจากเป็นกลอนเพลงที่ใช้โน้ตนอกเหนือขอบเขตเสียงซออู้ซึ่งอาจทำให้เกิดรูปแบบทำนองที่มีเสียงสูงต่ำสลับไปมาไม่เป็นไปตามทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองฆ้อง จากการศึกษาครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีมักจะหลีกเลี่ยงกลอนฟาด โดยการใช้กลอนฝาก ลีลาทำนอง การแปรทำนองต่างบันไดเสียง หรือการเรียบเรียงกลอนเพลงขึ้นใหม่เพื่อไม่ให้เกิดกลอนฟาด อย่างไรก็ตามการบรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้นวมยังพบลักษณะของกลอนฟาดอยู่ เนื่องจากหากมีการเรียบเรียงกลอนขึ้นใหม่อาจทำให้ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองซออู้แตกต่างจากเครื่องดนตรีอื่นในวงและไม่เกิดความกลมกลืน จึงอนุโลมให้ใช้กลอนฟาดโดยเฉพาะเมื่อต้องบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีในวงปี่พาทย์เพื่อรักษาความกลมกลืนของวงไว้ให้มากที่สุด

1.2.4.5 กลอนเพลงที่มีสัมผัส กลอนเพลงเป็นลักษณะที่เปรียบเทียบได้กับบทร้อยกรอง ซึ่งต้องมีฉันทลักษณ์ และสัมผัสใน-นอกวรรคอย่างสละสลวย เพื่อให้บทร้อยกรองนั้นเกิดความไพเราะมากที่สุด ผู้บรรเลงซออู้จำเป็นจะต้องพิถีพิถันในการเลือกสรรท่วงทำนองที่คล้องจองอันจะสร้างความน่าสนใจให้ทำนองซออู้และบทเพลงนั้น ๆ ได้เป็นอย่างดี การสัมผัสของทำนองซออู้มี 2 ลักษณะคือกลอนเพลงที่มีสัมผัสใน และกลอนเพลงที่มีสัมผัสนอก (บุษกร บิณฑสันต์, 2539, น. 17)

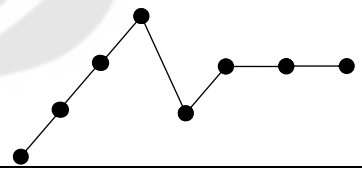
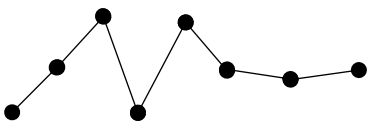
1.2.4.5.1 กลอนเพลงที่มีสัมผัสใน คือ ทำนองส่วนใดส่วนหนึ่ง หรือห้องใดห้องหนึ่งในวรรคหน้า หรือวรรคหลังมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเป็นไปในทิศทางเดียวกัน หรือรูปแบบทำนองคล้ายคลึงกัน

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อนที่ 2

ทำนองหลัก	- ร ำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ทำนองซออู้	ร ม ซ ล	ม ซ ซซซ	ล ท ร ำ ล	ร ำ ทททท

จากตัวอย่างหากพิจารณาแบ่งทำนองในวรรคออกเป็น 2 ส่วน จากนั้นเขียนรูปแบบทำนอง และรูปแบบจังหวะจะทำให้พบลักษณะดังนี้

ตาราง 7 ตารางแสดงรูปแบบจังหวะ และรูปแบบทำนองซออู้ที่มีสัมผัสใน

ส่วน	ทำนองซออู้		รูปแบบจังหวะ		รูปแบบทำนอง
1	ร ม ซ ล	ม ซ ซซซ	X X X X	X X XXX	
2	ล ท ร ำ ล	ร ำ ทททท	X X X X	X X XXX	

ที่มา: ธนกร นามวงษ์. (2565). รูปแบบจังหวะ และรูปแบบทำนองซออู้ที่มีสัมผัสใน.

จากตารางข้างต้นแสดงให้เห็นว่าทำนองทั้งสองส่วนมีรูปแบบจังหวะเหมือนกัน และมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางเดียวกัน ส่วนรูปแบบทำนองแม้ว่า

จะมีช่วงต้นไม่เหมือนกัน แต่มีช่วงท้ายของทำนองเหมือนกัน ทำให้สรุปได้ว่าทำนองซออู้ในวรรคดังกล่าวเป็นกลอนเพลงที่มีสัมผัสในวรรค

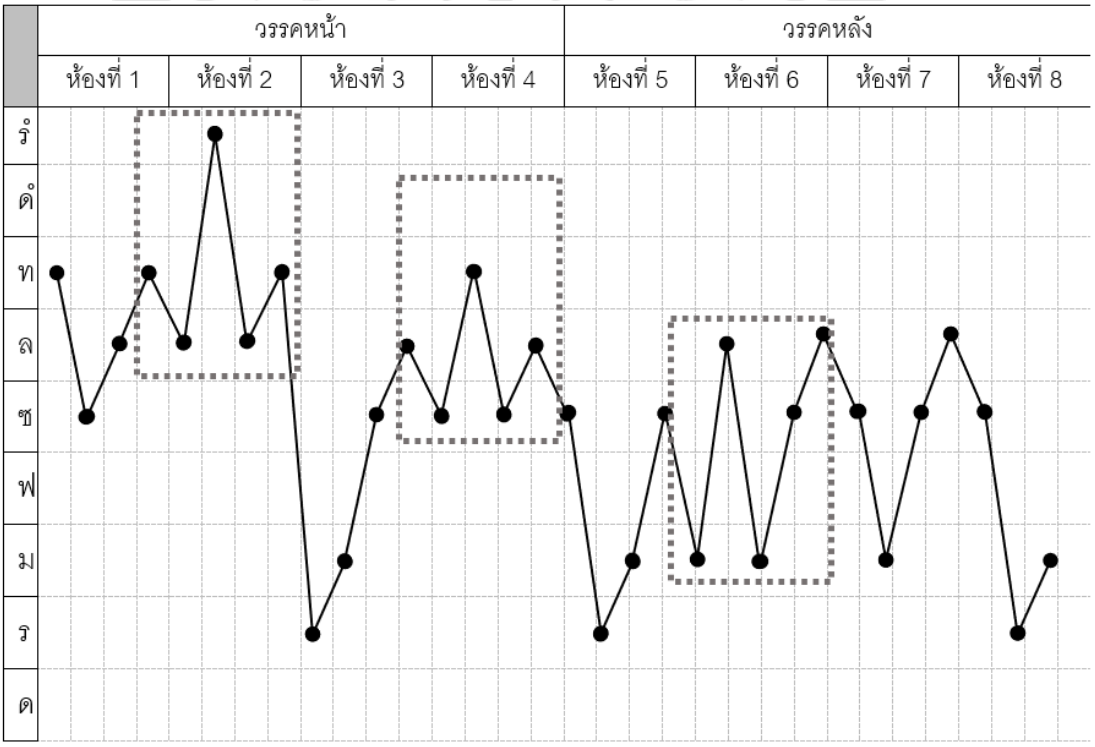
1.2.4.5.2 กลอนเพลงที่มีสัมผัสนอก คือ ทำนองในวรรคหน้าและวรรคหลัง มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเป็นไปในทิศทางเดียวกัน หรือรูปแบบของทำนองเหมือนกัน ทำให้กลอนเพลงมีความต่อเนื่องกันเหมือนสำนวนกลอนที่เรียงต่อกันอย่างสละสลวย

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงนกขมิ้นสามชั้น ท่อนที่ 3

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

เนื่องจากกลอนเพลงข้างต้นมีลักษณะเก็บตลอดทั้งวรรค การวิเคราะห์รูปแบบจังหวะอาจไม่สามารถชี้ให้เห็นการสัมผัสนอกได้ชัดเจน จึงขอนำเสนอเฉพาะการวิเคราะห์ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองดังนี้

ตาราง 8 ตารางแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองซออู้ที่มีสัมผัสนอก



ที่มา: ธนกร นามวงษ์. (2565). ลักษณะทำนองซออู้ที่มีสัมผัสนอก.

หากพิจารณาการเคลื่อนที่ของทำนองในห้องที่ 2 4 และ 6 จะมีลักษณะคล้ายกับสามเหลี่ยมห้องเพลงละ 3 รูป ซึ่งมีลักษณะคล้ายกันทั้งสามห้องเพลงดังกล่าว ยกเว้นห้องที่ 8 ซึ่งเป็นห้องเพลงสุดท้ายที่ไม่ได้มีรูปแบบเหมือนกับสามห้องก่อนหน้า เพื่อเป็นการคลี่คลายสำนวนกลอนในตกลงตามลูกตกของทำนองหลัก อย่างไรก็ตามทำนองในห้องเพลงที่ 2 4 และ 6 เป็นลักษณะของความสัมผัสกันระหว่าวรรคหน้าและวรรคหลัง จึงสรุปได้ว่าเป็นสำนวนกลอนดังกล่าวเป็นกลอนเพลงที่สัมผัสนอก

กลอนเพลงเป็นรูปแบบการร้อยเรียงตัวโน้ตอย่างเป็นระบบทำให้ทำนองซออู้มีความสละสลวย การเลือกใช้กลอนเพลงมาเรียงร้อยต่อกันจนเกิดเป็นสำนวนกลอนจะช่วยให้ทำนองซออู้เกิดความน่าสนใจได้ไม่น้อย ทั้งนี้ผู้บรรเลงจะต้องทราบว่ากลอนลักษณะใดเหมาะจะบรรเลงในช่วงใดของบทเพลง ในโอกาสใด หรือบรรเลงกับนักดนตรีในระดับความสามารถใดจึงจะทำให้ทำนองซออู้เป็นส่วนหนึ่งในการสร้างความไพเราะและกลมกลืนให้กับวงได้เป็นอย่างดี

1.2.5 การเลือกใช้ลีลาทำนองซออู้

ซออู้และระนาดทุ้มมีลีลาทำนองที่คล้ายคลึงกัน เนื่องจากเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดมักจะบรรเลงอยู่ข้างกันเสมอ ทั้งยังถูกประสมอยู่ในวงดนตรีไทยหลายประเภท ได้แก่ วงปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ วงมโหรี ดังนั้นลีลาทำนองซออู้จึงคล้ายกับลีลาทำนองระนาดทุ้มด้วยโดยปรากฏ 3 ลักษณะคือ ลีลาทำนองล่วงหน้า ลีลาทำนองล้าหลัง และลีลาทำนองอิหลักอิเหลื่อ (ประชากร ศรีสาคร, 2560) สำหรับทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีปรากฏลีลาทำนองรูปแบบต่าง ๆ ดังนี้

1.2.5.1 ลีลาทำนองล่วงหน้า ลักษณะการบรรเลงเครื่องดนตรีที่ตัดทำนองให้สั้นลงเพื่อให้เกิดเสียงลูกตกก่อนทำนองหลัก การบรรเลงลักษณะนี้นักดนตรีจะต้องรอจังหวะให้ครบตามทำนองแบบปกติก่อนจะเริ่มบรรเลงวรรคต่อไป เนื่องจากทำนองล่วงหน้ามักจะทำให้จบทำนองในจังหวะยก

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- - ซ ล	ท ด ท ด	- - ท ด	ร ม ร ม	- - ซ ล	ท ด ท ด	- - ท ด	ร ม ร ม
ทำนองซออู้	ม - ซ ม	ซ ล ท -	ด - ร ด	ท ล ซ -	ม - ท ล	ซ ล ท ด	ท ล ซ ด	ร - ม -

1.2.5.2 ลีลาทำนองล้าหลัง ลักษณะการบรรเลงเครื่องดนตรีอย่างหนึ่งที่มีเสียงของลูกตกจบภายหลังทำนองหลัก เมื่อเป็นเช่นนั้นทำนองแปรที่เกิดขึ้นจึงมีความยาวมากกว่าทำนองหลัก เป็นเหตุให้นักดนตรีจะต้องตัดทำนองในวรรคต่อไปให้มีความยาวพอดีกับจังหวะตกของทำนองหลัก

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อนที่ 3

ทำนองหลัก	- ท - ร์	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม	- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล
ระนาดเอก	ล ท ด์ ม์	ร์ ด์ ท ล	ท ด์ ร์ ด์	ท ล ซ ม	ซ ร ม ร	ล ฺ ท ฺ ร ม	ล ซ ม ซ	ร ม ซ ล
ระนาดทุ้ม	- ท - ร์	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม	- ม ร ท ฺ	- ล ซ ม	- ร์ ท ล	ซ ท - ล
ฆ้องวงเล็ก	- ม์ ร์ ท	ม์ ร์ ท ล	ร์ ท ล ซ	ท ล ซ ม	ร ม ซ ร	ม ม ร ซ ม	ซ ซ ม ล ซ	ล ล ซ ท ล
ขลุ่ยเพียงออ	- ม์ ร์ ท	ม์ ร์ ท ล	ร์ ท ล ซ	ท ล ซ ม	ร ม ซ ร	ม ร ซ ม	ล ซ ม ซ	ล ซ ท ล
ซออู้	ร์ ท̂ ล ท̂	ร์ ม ซ -	ล ˇ - ร์ ด์	ท̂ ล ซ -	ม – ซ ร	ม ซ ร ม	ซ ล ม ซ	ล ท ซ ล

จากทำนองซออู้ข้างต้นพบว่ามีการใช้ลีลาทำนองล้าหลัง 2 ครั้งในห้องที่ 2 ทำนองเครื่องดนตรีอื่นบรรเลงเสียงลา แต่ซออู้ไม่บรรเลงในพยางค์ดังกล่าว แต่ไปบรรเลงเสียง ล ในพยางค์ที่ 1 ของห้องที่ 3 แทนและ 4 ซึ่งเป็นลูกตกของวรรคหน้า ขณะที่เครื่องดนตรีทุกชนิดบรรเลงเสียง ม (ซ3) แต่ซออู้บรรเลงลูกตกวรรคหน้าในพยางค์ที่ 1 ของห้องที่ 5 ซึ่งขณะที่ซออู้ใช้ลีลาทำนองล้าหลังนี้ เสียงลูกตกของซออู้ซึ่งเกิดขึ้นในจังหวะที่เครื่องดนตรีทุกชนิดบรรเลงพยางค์ที่แรกของห้องที่ 5 ได้แก่ เสียง ร และ ซ แต่ซออู้ยังคงบรรเลงเสียง ม จึงทำให้เสียงที่เกิดขึ้นมีความแตกต่างจากผู้อื่น อันเป็นการสร้างความโดดเด่นให้ทำนองซออู้ในการบรรเลงรวมวงได้เป็นอย่างดี

1.2.5.3 ลีลาทำนองอิหลักอิเหลื่อ ลักษณะการบรรเลงที่ช่วงหนึ่งของวรรคเพลงหรือประโยคเพลงหนึ่ง ๆ ที่มีการจัดวางรูปแบบจังหวะในตำแหน่งที่ไม่สอดคล้องกับตำแหน่งของจังหวะสามัญ โดยทั่วไปแล้วโน้ตพยางค์ที่ 4 ของแต่ละห้องจะเป็นจังหวะตกและทำให้โน้ตพยางค์ที่ 2 ของแต่ละห้องเป็นจังหวะยก ซึ่งทำให้นักดนตรีหรือผู้ฟังสามารถเคาะจังหวะได้ถูกต้อง ดังนี้

ตาราง 9 เปรียบเทียบรูปแบบการจัดวางโน้ตแบบปกติและแบบที่มีลีลาทำนองอิหลักอิเหลื่อ

ที่	ลักษณะการจัดวางโน้ต	พยางค์ในห้อง			
		1 -	2 (ยก)	3 -	4 (ตก)
1	จัดวางแบบปกติ	-	x	-	x
2	จัดวางแบบมีลีลาทำนองอิหลักอิเหลื่อ	x	-	x	-

ที่มา: ธนกร นามวงษ์. (2565). รูปแบบการจัดวางโน้ตแบบปกติและแบบที่มีลีลาทำนองอิหลักอิเหลื่อ.

การจัดวางโน้ตแบบปกติจะมีโน้ตปรากฏในลำดับที่ 2 และ 4 ซึ่งเป็นการจัดวางโน้ตที่สอดคล้องกับจังหวะสามัญในการกำหนดจังหวะยก และตก ขณะที่การจัดวางโน้ตที่มีลีลาทำนองอิหลักอิเหลื่อมีการจัดวางโน้ตในลำดับที่ 1 และ 3 ซึ่งเป็นตำแหน่งที่ไม่สอดคล้องกับจังหวะสามัญจึงทำให้เกิดทำนองลักษณะยักเยื้องไม่ตรงตามจังหวะ ทำให้รู้สึกราวกับว่าไม่มีทำนองหรือไม่มีทิศทางการเคลื่อนที่ชัดเจน ซึ่งท้ายที่สุดของทำนองนั้นย่อมแสดงความคลี่คลายของสำนวนกลอนให้ปรากฏได้

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- ด ำ - ล	- ซ - ฟ	ฟ ฟ - ซ	ซ ซ - ล	- ด ำ - ร ำ	- ด ำ - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ฟ
ทำนองซออู้	- ด ำ - ล ั	- - ซ ฟ ั	ม ร ด -	ฟ ั - ซ -	ล ั - ด ำ ร ำ	ด ท ั ล ั ซ	ฟ ด ร ม	ฟ ล์ ซ ฟ

ทำนองซออู้ที่ปรากฏข้างต้นมีการใช้ลีลาทำนองอิหลักอิเหลื่อ ในห้องเพลงที่ 3-5 แม้ว่าทำนองซออู้จะมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในทางเดียวกันกับทำนองหลัก และเป็นทำนองที่อยู่ในบันไดเสียงเดียวกันกับทำนองหลัก ทำนองซออู้ประโยคนี้มีรูปแบบการจัดวางพยางค์เสียงที่แตกต่างจากทำนองหลักมาก และมีความยักเยื้องไม่ตรงจังหวะโดยสังเกตได้จากตำแหน่งที่มีโน้ตปรากฏอยู่ของทั้งทำนองหลักและทำนองซออู้ อย่างไรก็ตามในวรรคหลังสำนวนซออู้ก็คลี่คลาย และกลับมาสอดคล้องกับทำนองหลักได้อีกครั้ง ลีลาทำนองอิหลักอิเหลื่อในทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติปรากฏไม่มาก โดยพบในวงเครื่องสาย และวงเครื่องสายปี่ชวาเท่านั้น

การเลือกใช้ลีลาทำนองเป็นการแสดงชั้นเชิงของผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี จากการศึกษาลักษณะลีลาทำนองทั้ง 3 ชนิด ซึ่งแต่ละชนิดต้องอาศัยพื้นฐานทางจังหวะ และการตัด-เติมทำนองที่แม่นยำจึงจะสามารถทำให้ลีลาทำนองนั้นช่วยส่งเสริมทำนองซออู้ให้เกิดความไพเราะได้ นอกจากนี้ยังเป็นที่น่าสังเกตว่าลีลาทำนองทั้ง 3 ลีลาพบเฉพาะในเครื่องดนตรีย่านเสียงต่ำคือซออู้และระนาดทุ้ม ซึ่งลีลาทำนองแต่ละชนิดแม้จะมีความแตกต่างกันในด้านการบรรเลง และการใช้งาน แต่หากพิจารณาลักษณะลีลาทำนองทั้ง 3 ชนิด จะพบว่ามีคุณลักษณะของความไม่แน่นอน ไม่เป็นหลักเป็นฐานให้เครื่องดนตรีชนิดอื่นได้ ซึ่งลีลาทำนองดังกล่าวนี้เป็นส่วนหนึ่งในการช่วยสนับสนุนบทบาทสร้างความสนุกสนานของซออู้และระนาดทุ้มได้เป็นอย่างดี

1.2.6 การเลือกใช้กลวิธีการบรรเลงซออู้

นักดนตรีจะต้องเลือกใช้กลวิธีของเครื่องดนตรีให้เหมาะกับจุดมุ่งหมายของการบรรเลง เพราะกลวิธี บางอย่างมีความซับซ้อนมากเหมาะสำหรับการบรรเลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือมากกว่า หากนักดนตรีเลือกใช้กลวิธีไม่เหมาะสมก็อาจทำให้การบรรเลงที่ไม่ไพเราะหรือเกิดทำนองที่นักดนตรีมันจะเรียกว่าทำนองรกหู ซึ่งเกิดจากการใช้กลวิธีในจำนวนมากเกินพอดี

1.2.6.1 การพรม เป็นกลวิธีการบรรเลงอย่างหนึ่งของเครื่องดนตรีไทยประเภทเครื่องสี เป็นการใช้นิ้วสองนิ้วทำให้เกิดเสียง 2 เสียงสลับกันไปมาด้วยความถี่คงที่ กลวิธีการบรรเลงลักษณะนี้จะช่วยสร้างความโดดเด่นให้กับทำนองซอได้เป็นอย่างดี อย่างไรก็ตามการพรมของนักบรรเลงซอแต่ละสายสำนักก็จะมีลักษณะที่แตกต่างกันออกไป ในที่นี้ผู้เขียนเลือกนำเสนอกลวิธีการพรมของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีซึ่งปรากฏในทำนองซออู้ที่ผู้เขียนเลือกศึกษา โดยแบ่งออกเป็น 5 ลักษณะ ได้แก่

1.2.6.1.1 การพรมปิด คือ การใช้นิ้วกลาง หรือนิ้วนาง หรือนิ้วก้อย นิ้วใดนิ้วหนึ่งกดลงบนสายเป็นเสียงหลัก พร้อมกับกดนิ้วที่อยู่ติดกันซึ่งมีเสียงต่ำกว่านิ้วหลักทำหน้าที่เป็นนิ้วรอง จากนั้นใช้ทั้งนิ้วหลักและนิ้วรองกดลงบนสายให้มีความหนักและเบาสลับกันไปมาด้วยความถี่สม่ำเสมอ ซึ่งจะมีลักษณะคล้ายกับการใช้นิ้วทั้งสองนิ้วบีบสายขึ้นลงอยู่ตลอด โดยไม่มีนิ้วใดนิ้วหนึ่งยกออกจากสายในขณะพรม สำหรับการพรมปิดนิ้วชี้ซึ่งให้เสียง ร หรือเสียง ล ผู้บรรเลงจะต้องเลื่อนตำแหน่งนิ้วชี้ขึ้นไปจากตำแหน่งเดิมเล็กน้อยแล้วใช้นิ้วกลางวางในตำแหน่งเสียงปกติเพื่อช่วยพรมปิด เนื่องจากไม่มีนิ้วที่อยู่ติดกันซึ่งมีเสียงต่ำกว่านิ้วชี้จึงต้องมีวิธีการพรมโดยเฉพาะ การพรมปิดมักใช้ช่วงที่ผู้บรรเลงต้องการเน้นเสียงตัวโน้ตเพื่อทำให้เสียงที่พรมมีความหนักแน่นมากยิ่งขึ้น (เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 พฤศจิกายน 2564) เนื่องจากมีการใช้จำนวนนิ้วและแรงกดมากกว่าปกติ ในการศึกษาฉบับนี้ใช้สัญลักษณ์ v แสดงการพรมปิด เช่น

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	รำดำลซ	ดำลซม	ลซมร	ซมรด	ทฺซฺลฺทฺ	ดลฺทฺด	รทฺดร	มดรม
ทำนองซออู้	ดดำมซ	ดรมล	ซดำมซ	ดมˆรด	รมลซ	มซลˇ-	รำดำลซดำ	มล์ซมˇ

การพรมปิด นอกจากจะช่วยเพิ่มความหนักแน่นในเสียงที่พรมแล้ว ยังพบว่าครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรียังใช้กลวิธีการพรมปิดในการเชื่อมพยางค์เสียงขณะบรรเลงเก็บด้วย

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 2

ทำนองหลัก	- - - ล	- ล - ล	- ดำ - ล	- ซ - ฟ	- ฟ ซ ล	ซ ล ท ดำ	ท รำ ดำ ท	ดำ ท ล ซ
คันชัก								
ทำนองซออู้	- - - ล	- ล ล ล	ดำรำดำซ	ดำล์ซฟ	รำดำซ ล	ทˇ รำดำ-	ฟ ด ฟ รำ	ดำ ทˉ ลˇ ซ

จากตัวอย่าง มีการพรมปิดร่วมกับการใช้คันชักสอง การบรรเลงในลักษณะนี้ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีจะเชื่อมพยางค์เสียง 2 เสียงให้เป็น 1 เสียง การพรมปิดให้ถือว่าเสียงของพยางค์หลัง เป็นเสียงหลักที่จะทำหน้าที่เชื่อมทั้ง 2 พยางค์เข้าด้วยกัน

เช่น ในห้องที่ 5-6 มีการบรรเลงเสียงลาและต่อด้วยเสียง ท˗ ครูเลอเกียรติจะเชื่อมเสียงทั้งสองเสียงให้เป็นเสียงเดียวด้วยการพรมปิดเสียง ท˗ ทำให้เกิดทำนอง รˑดˑซท˗/ - รˑดˑท˗ แทนที่จะบรรเลงเก็บแบบปกติ โดยการพรมปิดเพื่อเชื่อมพยางค์เสียงนี้จะสัมพันธ์กับการใช้คันชักสองเสมอ เช่นเดียวกับทำนองซออู้ในห้องที่ 8 ซึ่งพยางค์ที่ 1 เป็นเสียง ท˗ และพยางค์ที่ 2 เป็นเสียง ล จึงถือว่าเป็นเสียงหลัก เมื่อใช้กลวิธีการพรมปิดในการบรรเลงทำให้เกิดทำนอง ดˑลลซ โดยขณะที่พรมปิดเสียง ล ก็ต้องใช้คันชักสองในการบรรเลงเพื่อให้เสียงมีความต่อเนื่องกันมากขึ้น ถ้าใช้คันชักหนึ่งบรรเลงจะทำให้เสียงขาดออกจากกัน การพรมปิดจะไม่มีคุณภาพเท่าที่ควร (เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 มกราคม 2565)

ภาพประกอบ 5 การพรมปิด

ที่มา: ธนกร นามวงษ์. (2564). การพรมปิด.

การพรมปิดเป็นกลวิธีการบรรเลงซออู้ที่ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีใช้บรรเลงเพื่อวัตถุประสงค์ 2 ประการคือ เพื่อเพิ่มความหนักแน่นให้เสียงใดเสียงหนึ่ง ส่วนมากการบรรเลงลักษณะนี้จะเกิดขึ้นกับการบรรเลงโน้ตเพียงหนึ่งตัวเท่านั้น นอกจากนี้การพรมปิดยังช่วยเพิ่มความต่อเนื่อง และกลมกล่อมให้กับทำนองซออู้ในลักษณะของการพรมปิดเพื่อเชื่อมพยางค์เสียงซึ่งจะเกิดกับการบรรเลงโน้ต 2 ตัว โดยการพรมปิดในลักษณะนี้ผู้บรรเลงต้องใช้คันชักสองในการบรรเลงด้วย

1.2.6.1.2 การพรมเปิด คือการกดนิ้วชี้ หรือกลางเป็นเสียงหลัก จากนั้นใช้นิ้วที่อยู่ติดกันซึ่งเป็นเสียงที่สูงกว่ากดและยกขึ้นสลับไปมาด้วยความถี่สม่ำเสมอ เมื่อครบจังหวะให้ยกนิ้วรองขึ้นจนเหลือเฉพาะนิ้วหลัก ในขณะบรรเลงต้องคำนึงว่าเสียงหลักของการพรมเปิดจะต้องเป็นเสียงจากนิ้วหลักเท่านั้น สำหรับการวางตำแหน่งนิ้วรองนั้นไม่ได้มีตำแหน่งการวางนิ้วเฉพาะเจาะจงสำหรับทุกเพลงเสมอไป ผู้บรรเลงจะต้องทราบว่าวรรคเพลงที่ต้องการจะพรมเปิดอยู่ในบันไดเสียงใดตามทฤษฎีวรยศจึงจะสามารถวางตำแหน่งของนิ้วรองได้ถูกต้อง เช่น หากต้องการพรมเปิดเสียงลาโดยที่วรรคเพลงอยู่ในบันไดเสียงซอล ผู้บรรเลงจะต้องวางนิ้วกลางในตำแหน่งเสียง ท ซึ่งเป็นเสียงหลักในบันไดเสียงซอล ในขณะที่หากผู้บรรเลงต้องการพรมเปิดเสียง ล ในวรรคเพลงที่อยู่ในบันไดเสียงฟาผู้บรรเลงจะต้องวางนิ้วกลางในตำแหน่งทีลบ เป็นต้น ในการศึกษาฉบับนี้ใช้สัญลักษณ์ ^ แสดงการพรมเปิด เช่น

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- ด ร ม	ร ซ ร ม	ร ด ร ม	ร ม ซ ล	ซ ล ท ด̣	ร̣ ด̣ ท ล	ร̣ ท ล ซ	ท ล ซ ม
ทำนองซออู้	มรด ร ม^	ร ซ ร ม^	ร ด ร ม^	ร ม ซ ล̇	ซ ล ท̇ ด̣	ร̣ ด̣ ท̇ ล	ด̣ ท̇ ร̣ ด̣	ท̇ ล ซ ม

ภาพประกอบ 6 การพรมเปิด

ที่มา: ธนกร นามวงษ์. (2564). การพรมเปิด.

1.2.6.1.3 การพรมสายเปล่า คือการใช้นิ้วกลางวางบนตำแหน่งเสียง ม หรือเสียง ท จากนั้นยกนิ้วกลางขึ้นให้เหลือแต่สายเปล่า สลับไปเรื่อย ๆ ด้วยความถี่

สม่ำเสมอ เมื่อครบจังหวะแล้วให้ยกนิ้วกลางขึ้นเหลือเพียงเสียงของสายเปล่า ซึ่งจะทำให้ได้เสียง “มีโดมีโดมีโด” หรือ “ทีซอลทีซอลทีซอล” จากทำนองซออู้ที่ผู้วิจัยเลือกศึกษาไม่พบการพรมสายเปล่า จึงไม่มีการกำหนดสัญลักษณ์เพื่อใช้อธิบายกลวิธีดังกล่าว

1.2.6.1.4 การพรมคู่ 3 คือ การเริ่มการใช้นิ้วชี้วางที่ตำแหน่งเสียง ร หรือเสียง ล และวางนิ้วนางไว้ที่เสียง ฟ หรือเสียง ด์ จากนั้นเปิดนิ้วนางขึ้นให้เหลือเสียงของนิ้วชี้สลับขึ้นลงไปมาด้วยความถี่สม่ำเสมอเมื่อครบจังหวะแล้วให้ยกนิ้วนางขึ้นจะเหลือเพียงเสียงของนิ้วชี้ สามารถกระทำได้ทั้งสายทุ้มและสายเอก โดยกลวิธีนี้จะทำให้เกิดเสียง “ฟาเรฟาเรฟาเร” หรือ “โดลาโดลาโดลา” การพรมคู่ 3 จะให้ความรู้สึกแข็งกระด้างมากกว่าการพรมเปิดแบบปกติ ทั้งนี้อยู่ที่การเลือกใช้ของผู้บรรเลงว่าต้องการสื่ออารมณ์ออกมาในลักษณะใด (เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 21 ธันวาคม 2564) จากทำนองซออู้ที่ผู้วิจัยเลือกศึกษาไม่พบการพรมคู่ 3 จึงไม่มีการกำหนดสัญลักษณ์เพื่อใช้อธิบายกลวิธีดังกล่าว

1.2.6.1.5 การพรมจาก คือการใช้นิ้วชี้วางในตำแหน่งเสียง ร หรือ ล และวางนิ้วนางไว้ชิดกับนิ้วชี้ จากนั้นใช้นิ้วทั้งสองกระทบลงพร้อมกันบนสายประมาณ 2-3 ครั้ง ซึ่งจะทำให้ได้เสียง “เรเรโด” หรือ “ลาลาซอล” การพรมจากเป็นกลวิธีที่มีความสัมพันธ์กับจังหวะ คือ การพรมจากจะทำให้ได้โน้ต 3 พยางค์ แต่ผู้บรรเลงต้องกระทำให้เกิดเสียงที่มีจังหวะเท่ากับโน้ต 2 พยางค์ จึงมีความจำเป็นที่นักดนตรีจะต้องใช้คันชักสองสำหรับตัวโน้ตก่อนจะพรมจาก รวมถึงทำนองที่จะพรมจากด้วย โดยการพรมลักษณะนี้เป็นการเพิ่มมิติให้ทำนองซออู้มีความโดดเด่นมากกว่าปกติที่จะดำเนินทำนองไปอย่างราบเรียบ ในการศึกษาฉบับนี้ผู้เขียนได้กำหนดสัญลักษณ์ในการพรมจากคือ ◌์ และได้เขียนการใช้คันชักกำกับด้วย เช่น

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อนที่ 2

ทำนองหลัก	- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด
คันชัก								
ทำนองซออู้	ซ ล์ ซ ม	ซ ล์ ซ ด์	ท์ ล ซ ม์	ร ด ร ม	ด ด์ ม ซ	ม ร ม ล์	ซ ม ร ซ	ด ม์ ร ด

1.2.6.2 การประ คือ การใช้ท้องของนิ้วกลางบริเวณเส้นข้อนิ้วที่ 2 นับจากปลายนิ้ว กระทบลงบนสายซอที่ตำแหน่งเสียง ท ̄ โดยยกสลับขึ้นลงด้วยความถี่สม่ำเสมอ ซึ่งจะทำให้ได้เสียง ท ̄ และ ซ สลับกันไปมาและเมื่อครบจังหวะจะจบด้วยเสียง ซ เสมอ อย่างไรก็ตามการประมักจะกระทำเมื่อต้องการพรมเสียงซอลที่มีความยาวตั้งแต่ 1 ห้องขึ้นไป ในการศึกษาครั้งนี้ผู้เขียนใช้สัญลักษณ์ ~ ไว้บนเสียงซอลเพื่อแสดงการประ

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม เพลงอกทะเลสามชั้น ท่อน 2

ทำนองหลัก	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ฟ	- ล - ซ	- ฟ - ม
ทำนองซออู้	- - - ฟ	ซ ล - ล᷄	- - - -	- - - ซ᷅	- - - -	- - - ฟ	- ล - ซ	- ฟ - ม᷄

ภาพประกอบ 7 การประ

ที่มา: ธนกร นามวงษ์. (2564). การประ.

1.2.6.3 การใช้คันชัก การใช้คันชักที่ปรากฏในทำนองซออู้ที่ใช้ศึกษาครั้งนี้มี 2 ลักษณะคือ การใช้คันชักหนึ่งและการใช้คันชักสอง

1.2.6.3.1 การใช้คันชักหนึ่ง คือลักษณะการสีคันชักเข้าหรือออก โดยแต่ละคันชักทำให้เกิดเสียง 1 พยางค์ คันชักหนึ่งนิยมใช้ในการบรรเลงเก็บ มักจะใช้เมื่อผู้บรรเลงต้องการบรรเลงเสียงแต่ละพยางค์ให้ชัดเจน (เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 มกราคม 2565) การสีคันชักหนึ่งจะต้องสีเข้าออกด้วยความยาวเสียงที่เท่ากัน และต้องทำให้ได้เสียงชัดเจนดังสม่ำเสมอ การศึกษาครั้งนี้ผู้เขียนได้กำหนดสัญลักษณ์แทนการใช้คันชักซึ่งจะเขียนกำกับไว้บนตัวโน้ต ดังนี้

สัญลักษณ์ ᷅ แทนการสีคันชักออก

สัญลักษณ์ ᷄ แทนการสีคันชักเข้า

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงอกทะเล สามชั้น

ทำนองหลัก	ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม
คันชัก	⌣⌢⌣⌢	⌣⌢⌣⌢	⌣⌢⌣⌢	⌣⌢⌣⌢	⌣⌢⌣⌢	⌣⌢⌣⌢	⌣⌢⌣⌢	⌣⌢⌣⌢
ทำนองซออู้	ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ซ ซ ด์	ซ ซ ซ ม	ซ ร ซ ม	ล ซ ท ล	ด์ ท ร์ ด์	ท ล ซ ม

1.2.6.3.2 การใช้คันชักสอง คือ ลักษณะการสีคันชักเข้าหรือออก แต่ละคันชักทำให้เกิดเสียง 2 พยางค์ ซึ่งแต่ละพยางค์อาจเป็นโน้ตเสียงเดียวกันหรือต่างเสียงก็ได้ โดยแต่ละคันชักมีความยาวเท่ากัน ได้ยินเสียงชัดเจน สม่ำเสมอ และไม่สะดุด

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อน 1

ทำนองหลัก	- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด
คันชัก	⌢⌣⌢⌣	⌣⌢⌣⌢	⌣⌢⌣⌢	⌢⌣⌢⌣	⌢⌣⌢⌢	⌣⌢⌣⌢	⌣⌢⌣⌢	⌣⌢⌣⌢
ทำนองซออู้	ด์ ล์ ซ ร	ซ ม̂ ร ด	ร ซ ม ร	ม ล์ ซ -	ม̆ - ซ ด์	ท̀ ล ซ ม	ฟ-ซ ล์ ซ	ฟ-ม ร ด

1.2.6.4 การสะบัด เป็นกลวิธีการบรรเลงแทรกพยางค์ระหว่างตัวโน้ต 2 พยางค์ ในขณะบรรเลงเก็บ ทำให้การสะบัดมีโน้ตรวม 3 พยางค์ ทั้งนี้จะต้องบรรเลงให้ได้ความเร็วเท่ากับโน้ต 2 พยางค์ โดยที่โน้ตทุกตัวได้ยินเสียงชัดเจนเท่ากัน การสะบัดมี 2 ลักษณะคือ การสะบัดนิ้ว และการสะบัดคันชัก

1.2.6.4.1 การสะบัดนิ้ว เป็นการบรรเลงรวบโน้ต 3 พยางค์ต่อการสีคันชักเข้าหรือ 1 คันชัก

1.2.6.4.2 การสะบัดคันชัก ลักษณะคล้ายกับสะบัดนิ้วแต่แตกต่างที่การใช้คันชัก ซึ่งต้องสีเข้า ออก เข้า หรือใช้ 1 คันชักต่อ 1 พยางค์

การศึกษาครั้งนี้พบลักษณะการสะบัดนิ้วเพียงลักษณะเดียวโดยผู้เขียนกำหนดวิธีการบันทึกโน้ต โดยเขียนให้โน้ตทั้ง 3 พยางค์ให้ติดกัน คล้ายกับการสีให้ได้ความยาว 2 พยางค์ เช่น

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- ล - ซ	ซ ซ - ด์	ด์ ด์ - ร์	ร์ ร์ - ม์	- ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร
คันชัก	⌣⌢⌣⌢	⌣⌢⌢⌢	⌢⌢⌢⌢	⌢⌣⌢⌢	⌣⌢⌣⌢	⌣⌢⌣⌢	⌣⌢⌢⌢	⌣⌢⌣⌢
ทำนองซออู้	ซ ม ล ซ	ม ซ ล̂ -	ร์ ด์ ล ซ ด์	ม ล์ ซ ด์	ล ด์ ซ ล	ฟ-ซ ม ฟ-̂	ม ซ̣ ม ฟ-	ร ม ด ร

1.2.6.5 การขยี้ คือลักษณะการบรรเลงให้ได้พยางค์เสียงถี่ขึ้นจากทำนองเดิมเป็น 2 เท่า ทำให้ทำนองขยี้มีพยางค์ถี่กว่าทำนองเดิมมักใช้ในการอวดฝีมือ ความคล่องตัว และกำลังในการบรรเลง การขยี้แบ่งออกเป็นสองประเภทคือ ขยี้นิ้วและขยี้คันชัก

1.2.6.5.1 การขยี้นิ้ว คือการสีขยี้ให้เกิดพยางค์ถี่ขึ้น โดยใช้คันชักเพียง 1 คันชักต่อการขยี้ 1 ทำนอง

1.2.6.5.2 การขยี้คันชัก คือการสีขยี้ โดยการใช้คันชัก 1 คันชักต่อการสี 1 พยางค์

จากผลการวิเคราะห์ผู้เขียนพบลักษณะการขยี้นิ้วเพียงลักษณะเดียว โดยมีวิธีการบันทึกโน้ตคือ การเขียนโน้ตในทำนองขยี้ให้ติดกันทุกพยางค์ ดังนี้

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- ซ ล ซ	ด ำ ท ล ซ	ฟ ซ ล ซ	ด ำ ท ล ซ	ล ฟ ซ ล	ซ ล ท ด ำ	ท ร ำ ด ำ	ด ำ ท ล ซ
คันชัก	⌒ ∪ ⌒ — ⌒	— ⌒ — ∪ ⌒	∪ ⌒ ∪ ⌒ — ⌒	— ⌒ — ∪ ⌒	∪ ⌒ ∪ — ⌒	— — ∪	— ∪ ⌒ — ⌒	— ∪ ⌒ — ⌒
ทำนองซออู้	ซ - ด ซ	ด ำ ท ั ล ั ท ั	ล ซ ฟ ซ	ด ำ ท ล ั ซ	ด ฟ ซ ล	ท ั ด ำ ท ั ล ท ั ด ำ - ท ั	ล ั ซ ฟ ซ	ด ำ ท ั ล ั ซ

1.2.6.6 การรูดนิ้ว คือการเลื่อนตำแหน่งนิ้วเพื่อให้ได้เสียงที่สูงกว่าขอบเขตเสียงโดยปกติของซออู้ ซึ่งส่วนมากมักจะเกิดขึ้นการเลื่อนนิ้วก้อยบนสายเอกเพื่อให้ได้เสียงมีสูง โดยผู้เขียนได้ระบุโน้ต มำ ในการบันทึกโน้ต

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อนที่ 3

ทำนองหลัก	- ร ำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ร ำ - ม ำ	- ร ำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
ทำนองซออู้	- - ร ำ ล	ร ำ ั ล ท	ล ซ ฟ ม	ร ซ ล ท	- ร ำ - ม ำ	- ร ำ - ท	- - ลซม	- ร - ซ ̃

1.2.6.7 การกระทบเสียง คือการแทรกพยางค์ก่อนเสียงหลัก ทำให้เกิดเสียง 2 พยางค์ ด้วยความเร็วพอประมาณ การกระทบเสียงพยางค์ที่แทรกขึ้นมาจะเป็นพยางค์ที่ 1 และมีความสั้นกว่าพยางค์ที่ 2 ซึ่งเป็นเสียงหลักเสมอ ทำให้ทำนองที่เกิดขึ้นมีความต่อเนื่องมากขึ้น โดยผู้เขียนได้กำหนดการบันทึกโน้ตให้พยางค์แทรกเป็นโน้ตที่ห้อยอยู่ด้านหน้าโน้ตเสียงหลัก ดังนี้

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อน 1

ทำนองหลัก	- ซ - ซ	- - ล ท	- ร ำ - ท	- ล - ซ	ล ซ ด ล	ซ ม - ซ	- ม - -	ฟซล - ด ำ
ทำนองซออู้	- ร - ม	ร ำ ม ซ - ล ท	- ร ำ - ล	ร ำ ท ล -	ซ - - ม ั	- - - ซ	- ด ำ ั - ซ	- ล ั - ด ำ

การเลือกใช้กลวิธีการบรรเลงซออู้ นักดนตรีต้องกำหนดเป้าหมายในการบรรเลงที่ชัดเจนโดยเฉพาะ การบรรเลงรวมวง ซึ่งต้องมีความระมัดระวังในการเลือกใช้กลวิธีเพื่อไม่ให้ทำนองซออู้โดดเด่นเพียงเครื่องเดียวในวง เช่น การเปลี่ยนตำแหน่งนิ้วให้เสียงสูงขึ้น ซึ่งโดยปกติจะพบในการบรรเลงทางเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ และไม่นิยมใช้กลวิธีดังกล่าวในการบรรเลงรวมวง เว้นแต่ผู้ปรับวงเห็นว่ากลอนเพลงที่มีการเปลี่ยน ตำแหน่งนิ้วให้เสียงสูงนั้นช่วยทำให้ซออู้มีความโดดเด่น แต่ยังคงความกลมกลืนกับวงดนตรีได้ก็สามารถกระทำได้เช่นกัน (ประชากร ศรีสาคร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 23 กันยายน 2564) การเลือกใช้กลวิธีการบรรเลงให้เหมาะสมกับการบรรเลงรวมวงเป็นเรื่องประสบการณ์ส่วนบุคคล ที่ต้องทำความเข้าใจว่ากลวิธีใดควรใช้

ในบริบทใด สิ่งสำคัญที่สุดของการเลือกใช้กลวิธีการบรรเลงคือการสร้างทำนองโดดเด่นให้เครื่องดนตรีที่บรรเลงแต่ยังคงความกลมกลืนกับวงดนตรีได้เป็นอย่างดี

1.2.7 ความสัมพันธ์ของทำนองซออู้กับทำนองเครื่องดนตรีอื่น

ซออู้เป็นเครื่องดนตรีเสียงทุ้มต่ำ และมักถูกประสมอยู่ในวงดนตรีไทยหลายประเภท เช่น วงเครื่องสาย วงปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ และวงมโหรี เป็นต้น ในขณะบรรเลงรวมวงนักดนตรีแต่ละคนจะแปรทำนองตามวิถีทางและข้อจำกัดของเครื่องดนตรีที่รับผิดชอบ โดยสามารถเลือกใช้กลวิธีหรือการแปรทำนองที่สร้างความปลั่งจำเพาะของทางเครื่องดนตรีนั้น จึงทำให้เกิดการแลกเปลี่ยน หยิบยืม หรือดัดแปลงทำนองมาเป็นทำนองซออู้ โดยยังคงเค้าโครงเดิมของทำนองเพื่อให้ทราบลักษณะ หรือแนวทางของกลอนเพลงเดิมดังนี้

1.2.7.1 ความสัมพันธ์ของทำนองซออู้กับทำนองระนาดทุ้ม

ตัวอย่าง ทำนองระนาดทุ้มในวงปี่พาทย์ไม้นวม เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อนที่ 1

มือขวา	-ล--	ซม--	ดล--	-ม--	-ด--	ดล--	ซม--	-ด--
มือซ้าย	--ซม	--รด	--ซม	-ม-ม	--มซ	--ซม	--รด	-ด-ด

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	-ลซม	ซมรด	ดด-ร	รร-ม	-ซ-ล	-ซ-ม	มม-ร	รร-ด
ทำนองซออู้	-ลซม	ซฺมˆรด	ดฺลดฺซ	ลดรม	ดดฺมซ	ดฺลฺ์ซม	ลซดร	ซฺมˆรด

หากพิจารณาลักษณะกลอนเพลงในวรรคหลังของทำนองซออู้โดยเฉพาะอย่างยิ่งห้องที่ 1 และ 2 จะพบว่าทำนองซออู้สอดคล้องกับระนาดทุ้ม แม้ว่าในห้องที่ 3 และ 4 แต่ละเครื่องมือจะมีวิธีการบรรเลงที่แตกต่างกันออกไป ตามแต่วิธีการที่เหมาะสมกับตนเอง แต่ก็แสดงให้เห็นว่าทำนองซออู้และระนาดทุ้มมีความสอดคล้องกัน

จากการศึกษานอกจากจะพบทำนองซออู้ที่สอดคล้องกับทำนองระนาดทุ้มในวงปี่พาทย์ไม้นวมแล้ว ยังพบทำนองซออู้ลักษณะเดียวกันในวงเครื่องสายด้วยแม้ว่าในวงดังกล่าวจะไม่มีระนาดทุ้มบรรเลงร่วมในวง

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อน 1

ทำนองหลัก	รฺดลซ	ดลซม	ลซมร	ซมรด	รมซล	ดฺซลดฺ	ซลดฺรฺ	มฺดฺรฺมฺ
ทำนองซออู้	ดดมซ	ดรมล์	ซดมซฺ	ดมˆรด	รมลซ	มซลˇ-	รฺดลซดฺ	มล์ซมˇ

ทำนองซออู้วรรคหน้ามีเค้าโครงเดิมของทำนองซออู้ที่ปรากฏในวงปี่พาทย์ไม้นวมกล่าวคือ ในห้องเพลงที่ 1 เป็นทำนองเดียวกับทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม แต่ทำนองในห้องที่ 2-4 มีการแปรทำนองแตกต่างไปจากทำนองเดิมโดยการร้อยเรียงกลอนเพลงขึ้นใหม่ซึ่งมีทิศทางขึ้นในห้องที่ 1-3 ก่อนจะมีทิศทางลงในห้องที่ 4 นอกจากนี้ยังมีการใช้กลวิธีการพรมจากในห้องที่ 2

และพรมเปิดในห้องที่ 4 เพื่อเพิ่มความไพเราะให้กับทำนอง ทั้งนี้ทำนองใหม่ที่เกิดขึ้นยังคงมีทิศทางโดยรวมเป็นทิศทางลงเหมือนกับทำนองซออู้เดิมในวงปี่พาทย์ไม้นวม

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

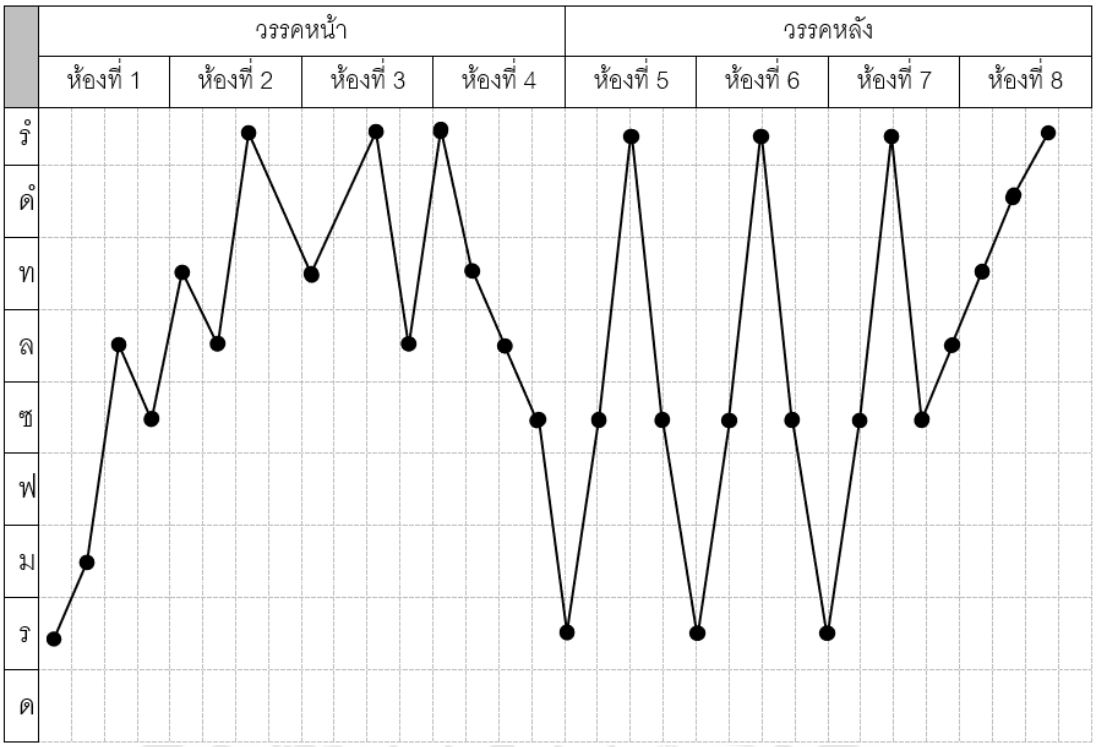
ทำนองหลัก	- - - ซ	- ล - ท	- ร̥ - ท	- ล - ซ	- ท - ล	ล ล - ท	ท ท - ด̥	ด̥ ด̥ - ร̥
ทำนองซออู้	ร ม ล ซ	ท ล ร̥ -	ท̆ - ร̥ ล	ร̥ ท̂ ล ซ	ร ซ ร̥ ซ	ร ซ ร̥ ซ	ร ซ ร̥ ซ	ล ท̀ ด̥ ร̥

ตัวอย่าง ทำนองระนาดทุ้มที่มีลักษณะการตีเตะมือ

มือขวา	ซ ม - -	- ท - ทฺ	- - ลฺ ซฺ	- ซ - -	ร̥ - - ซ	- - ร̥ ซ	- -	ล ท	ด̥ ร̥ - -
มือซ้าย	- - ร ทฺ	- ทฺ -	ลฺ ซฺ - -	- ซฺ - -	- ซ - -	ร ซ - -	ร ซ	- -	- ร - ร

จากตัวอย่างข้างต้นแสดงให้เห็นว่า ทำนองซออู้วรรคหลัง ในแต่ละห้องเพลงเราสามารถแบ่งทำนองได้ 2 ส่วน คือ รซ และ ร̥ซ ในห้องที่ 5-7 มีการบรรเลงรูปแบบทำนองทั้ง 2 ส่วนสลับไปมาตลอดทั้ง 3 ห้องเพลง จนกระทั่งทำนองเคลื่อนที่ไปในทิศทางขึ้นในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นการคลี่คลายของกลอนเพลง การบรรเลงในลักษณะดังกล่าวของซออู้คล้ายคลึงกับการตีเตะมือซ้าย ตีเตะมือขวาของระนาดทุ้ม กล่าวคือการใช้มือซ้ายเริ่มตี 2 เสียงไล่ขึ้นไปหามือขวา จากนั้นใช้มือขวาตีไล่เสียงลง 2 เสียงเข้าหามือซ้ายบรรเลงสลับไปมา (สุรัตน์ชัย สิริรัตนชัยกุล, 2549, น. 71) ทำให้เกิดรูปแบบทำนองเฉพาะของการบรรเลงแบบเตะมือ ตามตัวอย่างดังนี้

ตาราง 10 ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองซออู้ที่มีลักษณะสอดคล้องกับการตีเตะมือ



ที่มา: ธนกร นามวงษ์. (2565). ลักษณะทำนองซออู้ที่มีลักษณะสอดคล้องกับการตีเตะมือ.

ลักษณะทำนองซออู้ที่คล้ายคลึงกับการตีเตะมือของระนาดทุ้ม เป็นการบรรเลงเสียงสูงสลับกับเสียงต่ำ โดยสังเกตได้จากโน้ตตัวที่ 1 ของแต่ละส่วนซึ่งเป็นเสียง ร และเสียง รำ โดยแต่ละส่วนมีพยางค์ที่ 2 เป็นเสียง ซ เหมือนกัน ดังนั้นหากเรานำการเคลื่อนที่ของทำนองไปจัดแสดงในรูปกราฟก็จะแสดงให้เห็นทำนองซออู้ที่มีลักษณะกระโดดขึ้นลงไปมาตลอดวรรคหลังก่อนทำนองซออู้จะเคลื่อนที่ขึ้นไปหาลูกตกเสียง ร (ซ5) ในห้องที่ 8 แสดงให้เห็นว่าซออู้และระนาดทุ้มมีการใช้เสียงที่แตกต่างกันมากมาเรียงร้อยเป็นทำนองของตัวเอง นอกจากนี้ยังพบทำนองซออู้ที่มีลักษณะของการกระโดดขึ้นลงไปมาอยู่ตลอดทั้งสำนวนกลอนอีกด้วย ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- ม ซ ซ	- ม ซ ซ	- ม ซ ซ	- ด ล ล	- ม ซ ซ	- ด ล ล	- ม ซ ซ	- ร ม ม
ทำนองซออู้	ซ ม ซ ซ	ซ ด ซ ซ	ซ ม ซ ซ	ซ ด ล ล	ล ด ซ ซ	ซ ด ล ล	ล ด ร ร	ร ซ ม ม

จากตัวอย่างข้างต้นแสดงให้เห็นว่าทำนองซออู้มีการใช้เสียงซ้ำกันในแต่ละห้อง โดยมีการสีเน้นเสียงพยางค์ที่ 2 ของห้องที่ 2 4 5 6 7 และ 8 ทำให้เสียงที่เกิดขึ้นมีน้ำหนักต่างกัน ซึ่งหากบรรเลงอย่างปกติทำนองซออู้ในช่วงนี้จะเป็นการสีด้วยคันชักหนึ่ง ทำให้ได้น้ำหนักเสียงเท่ากันตลอดทั้งสำนวนกลอน การสีเน้นเสียงในพยางค์ที่ 2 ของห้องใกล้เคียงกับกลวิธีการบรรเลงของระนาดทุ้มที่เรียกว่า การตีโขก หมายถึง การตีให้น้ำหนักเสียงจากมือขวาดังกว่าซ้ายเป็นพิเศษ โดยมักทำให้เกิดเสียงบริเวณช่วงต้นของสำนวนกลอน (บันเทิง สิทธิแพทย์ และ ปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์, 2560,น.226) ตามตัวอย่างดังนี้

ตัวอย่าง ทำนองหลัก

ทำนองหลัก	- มำ มำ มำ	- ซำ - รำ	รำ รำ - ดำ	ดำ ดำ - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	ท ท - ดำ	ดำ ดำ - รำ

ตัวอย่าง ทำนองระนาดทุ้มที่มีการตีโขก

มือขวา	- มำ - -	- <u>มำ</u> - -	- <u>มำ</u> - -	- มำ - -	- มำ - -	- <u>มำ</u> - -	- <u>มำ</u> - -	- รำ - -
มือซ้าย	ม - ม ซ	- - ซ ม	- - ม ซ	- ม - -	ม - ม ซ	- - ซ ม	- - ม ซ	- ร - -

สัญลักษณ์ _ ข้างใต้โน้ตแต่ละเสียงแทนการสีเน้นเสียง

จากทำนองระนาดทุ้มที่มีการตีโขกซึ่งมีลักษณะสำคัญคือ ในห้องที่พบการโขกมักจะมีตัวโน้ตปรากฏ 3 ตัว โดยสามารถแสดงรูปแบบจังหวะได้คือ /– <u>X</u> X X/ ทั้งนี้โน้ตตัวที่ 2 ของห้องเพลงจะมีการตีเน้นเสียงให้มีน้ำหนักมากกว่าเสียงอื่น ๆ ในห้องเดียวกัน ทั้งนี้การตีโขกของระนาดทุ้มมักจะเกิดกับโน้ตในย่านเสียงสูง ดังเห็นได้จากตัวอย่างข้างต้นการเน้นเสียงเกิดกับโน้ตที่อยู่ในพยางค์ที่ 2 และเป็นเสียงมีสูง อย่างไรก็ตามทำนองซออู้มีความสอดคล้องกับกลวิธีการตีโขกในระนาดทุ้ม โดยมีลักษณะสำคัญคือ การสีเน้นเสียงในซออู้สามารถกระทำได้ทั้งเสียงต่ำ (ห้องที่ 2 และ 4) และเสียงสูง (ห้องที่ 5-8) ดังปรากฏในตัวอย่างทำนองซออู้ข้างต้น นอกจากนี้การสีเน้นเสียงมักจะเกิดขึ้นในพยางค์ที่ 2 ของห้อง แต่สำหรับซออู้มีการเพิ่มพยางค์เสียงให้ครบ 4 พยางค์ในแต่ละห้องเพื่อให้สามารถใช้คันชักหนึ่งสีได้ตามปกติ หากซออู้สีเน้นเสียงด้วยโน้ต 3 เสียงอย่างที่ปรากฏในระนาดทุ้มจะทำให้ซออู้ต้องสีคันชักสองในพยางค์ที่เน้นเสียง อาจขัดจุดประสงค์ของการเน้นเสียง เพราะการสีคันชักสองจะทำให้เกิดเสียงนุ่มนวล แต่หากต้องการให้เกิดเสียงที่ชัดเจนควรสีด้วยคันชักหนึ่งจึงจะเหมาะสมกว่า ลักษณะการสีเน้นเสียงที่พยางค์ที่ 2 ของห้องเพลงนี้เป็นการขับเน้นเสียงในจังหวะยก (Upbeat) ซึ่งโดยปกติหากเสียงที่ควรจะเน้นควรจะอยู่ในพยางค์ที่ 4 ซึ่งตรงกับจังหวะตก (Downbeat) มากกว่า การบรรเลงที่เน้นเสียงในจังหวะยกทำให้เกิดการขัดกันระหว่างโน้ตในจังหวะยกซึ่งบรรเลงเน้นเสียงโดยซออู้กับโน้ตในจังหวะตกซึ่งบรรเลงโดยเครื่องดนตรีอื่นในวง จึงทำให้เกิดลักษณะการบรรเลงที่เรียกว่า

การใช้จังหวะขัด (Syncopation) ซึ่งจะช่วยทำให้ทำนองมีความน่าสนใจ และแตกต่างไปจากทำนองได้เป็นอย่างดี (ธีรัช เลาห์วีระพานิช, 2562)

การบรรเลงรวมวงผู้บรรเลงซออู้จะนั่งอยู่ทางซ้ายมือของระนาดทุ้มเสมอ ในการบรรเลงทำนองล้อรับซึ่งซออู้กับระนาดทุ้มจะบรรเลงพร้อมกันจึงสามารถบรรเลงทำนองในลักษณะพิเศษออกมาได้อย่างอิสระ เนื่องจากไม่มีเสียงของเครื่องดนตรีเครื่องนำซึ่งเป็นเครื่องเสียงแหลมสูงมากลบ ดังนั้นให้การสีเน้นเสียงหรือการตีโขกช่วยขับเน้นให้ทำนองซออู้และระนาดทุ้มโดยเฉพาะในช่วงทำนองล้อรับมีความโดดเด่นมากขึ้นกว่าการบรรเลงแบบปกติ นอกจากนี้รูปแบบทำนองลักษณะดังกล่าวยังช่วยเสริมสร้างอารมณ์สนุกสนานให้ทำกับทำนองซออู้ได้เป็นอย่างดี

ซออู้และระนาดทุ้มเป็นเครื่องดนตรีเสียงทุ้มต่ำที่บรรเลงร่วมในวงดนตรีไทยหลากหลายประเภท ทำหน้าที่เป็นเครื่องตามในวงดนตรีและยังเป็นเครื่องดนตรีที่มีตำแหน่งนั่งใกล้กันขณะบรรเลง ดังนั้นการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีทั้งสองชนิดมีความสอดคล้องกันอยู่ตลอด ทั้งลักษณะการดำเนินทำนองที่ใช้เสียงสูงต่ำสลับไปมา การสร้างรูปแบบทำนองแบบพิเศษโดยการหยิบยืมและแลกเปลี่ยนกลอนเพลง หรือกลวิธีการบรรเลงซึ่งกันและกัน ทำให้ทำนองซออู้และระนาดทุ้มเต็มไปด้วยความสนุกสนาน

1.2.7.2 ความสัมพันธ์ของทำนองซออู้กับระนาดเอก

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงอกทะเล สามชั้น

ทำนองหลัก	- ด ำ - ล	- ซ - ฟ	ฟ ฟ - ซ	ซ ซ - ล	- ด ำ - ร ำ	- ด ำ - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ฟ
ระนาดเอก	ด ำ ร ำ ด ล	ด ล ซ ฟ	ม ร ด ร	ม ฟ ซ ล	ด ำ ร ำ ท	ล ซ ฟ ด	ร ม ฟ ซ	ด ล ซ ฟ
ทำนองซออู้	ด ำ ร ำ ซ	ด ล์ ซ ฟ-	ม ร ด ร	ม ฟ-ซ ล	ด ด ด ำ ท-	ล ซ ฟ-ด	ร ม ฟ-ซ	ด ล ซ ฟ-

ทำนองระนาดเอกวรรคหลังในห้องที่ 5-6 มีการเรียงเสียงลงทีละเสียง จนกระทั่งถึงพยางค์ที่ 3 และ 4 ของห้องที่ 6 (ฟ ด) มีโน้ตต่างกันเป็นคู่ 4 ก่อนที่จะเรียงเสียงขึ้นทีละเสียงในห้องที่ 7และเรียงเสียงลงทีละเสียงในห้องที่ 8 ลักษณะกลอนเพลงวรรคหลังเป็นกลอนไต่ลวด ซึ่งมีลักษณะสำคัญคือเป็นกลอนเพลงที่มีโน้ตแต่ละตัวเรียงเสียงขึ้นหรือลงทีละเสียงอย่างเป็นระบบ ซึ่งทำให้รู้สึกราวกับว่าเรากำลังเดินอยู่บนเส้นลวดเส้นหนึ่ง ซึ่งต้องใช้ความระมัดระวังในการเดินแต่ละก้าวเป็นพิเศษ (ประสิทธิ์ ถาวร, 2529, แถบบันทึกเสียง) โดยส่วนตัวผู้เขียนเห็นว่าเป็นการอุปมาการก้าวเดินบนเส้นลวดที่ต้องใช้ความระมัดระวัง วางเท้าซ้ายชิดกับเท้าขวาแบบก้าวต่อก้าวไปจนถึงฝั่ง คล้ายกับตัวโน้ตในกลอนไต่ลวดที่มีการเรียงเสียงขึ้นและลงทีละเสียงอย่างเป็นระเบียบ กลอนไต่ลวดนี้เป็นหนึ่งในกลอนแม่แบบซึ่งครูประสิทธิ์ ถาวรได้รับถ่ายทอดมาจากหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และยังคงมีการใช้กลอนไต่ลวดอยู่จนถึงปัจจุบัน กลอนไต่ลวดเป็นสำนวนกลอนที่เรียบร้อย และมีสัมผัสต่อเนื่องกันตลอดทั้งวรรคเป็นอย่างดี

สำหรับซออู้มีการนำเอากลอนไต่ลวดมาใช้แต่มีการปรับเปลี่ยนโน้ตให้เหมาะสมกับซออู้ โดยเปลี่ยนเสียง ร ซึ่งเป็นโน้ตลำดับที่ 2 ของห้องเพลงแรก เป็นเสียง ด ทำให้เกิดเสียงที่เป็นคู่ 8 ทำให้ทำนองไม่เรียงเสียงต่อเนื่องกัน แต่มีลักษณะใช้เสียงต่างกันมากแทนเพื่อให้มีความเหมาะสมกับบทบาทของซออู้มากขึ้น

1.2.7.3 ความสัมพันธ์ของทำนองซออู้กับฆ้องวงใหญ่

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม เพลงนกขมิ้น สามชั้น

ทำนองหลัก	-ซลท	ลทดร	ดมรด	รดทล	รมรท	มรทล	รทลซ	ทลซม
ทำนองซออู้	ทททล	ทททร	ทททซ	ลลลท	ลลลม	ซซซร	ทลซร	มมรม

ลักษณะทำนองข้างต้นเป็นการซ้ำเสียง 3 พยางค์แรกของแต่ละห้อง หากพิจารณาจากลูกตกของวรรคหน้า พบว่าลูกตกของทำนองซออู้ (ซ3) ไม่สอดคล้องกับทำนองหลัก (ซ2) ในขณะที่ลูกตกของวรรคหลังสอดคล้องกัน ทั้งนี้ไม่อาจจัดว่าเป็นกลอนฝากข้ามวรรคได้ เนื่องจากหากเปลี่ยนตัวโน้ตซึ่งเป็นลูกตกของวรรคหน้าให้ตรงกับทำนองหลักแล้ว ทำนองที่เกิดขึ้นจากการแบ่งประโยคเพลงนั้นไม่ได้ใจความ ในกรณีนี้พบว่าทำนองซออู้เมื่ออ่านทั้งประโยคเพลงแล้วมีความสอดคล้องต่อเนื่องกันอย่างดี โดยมีลักษณะของกลอนฝากในวรรคหลัง บริเวณพยางค์สุดท้ายของห้องที่ 6

ลักษณะสำนวนกลอนที่เรียงร้อยวรรคหน้าและวรรคหลังต่อกันอย่างเป็นระเบียบ มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองในทางลง และมีลักษณะเด่นคือการย้ำเสียง คล้ายกับลักษณะการบรรเลงแบบไขว้มือซึ่งพบได้มากในทำนองเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ จนอาจกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะการบรรเลงที่สำคัญอย่างหนึ่งในทางเดี่ยวสำหรับฆ้องวงใหญ่

ตัวอย่าง มือฆ้องที่มีลักษณะการตีไขว้มือ

มือขวา	มมม-	มมม-	มมม-	มมม-	ซซซ-	มมม-	ซซซ-	มมม-
มือซ้าย	---ร	---ม	---ซ^{X}	---ม	---ร	---ซ^{X}	---ร	---ม

การตีไขว้มือ หมายถึงการใช้มือข้างใดข้างหนึ่งตีย้ำเสียง และใช้มืออีกข้างไขว้ไปตีเสียงที่อยู่สูงกว่ามือที่ตีน้ำเสียง จะทำให้เกิดลักษณะลักษณะของกากบาท (X) จากนั้นสลับมือที่ไขว้มาตีเสียงที่อยู่ต่ำกว่ามือที่ตีย้ำเสียงเป็นการกลับมาตีแบบไม่ไขว้มือ (ณัฐพล เลิศวิริยะปิติ, 2563, น.93) การตีไขว้มือเป็นลักษณะเด่นอย่างหนึ่งในการเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองซออู้ก่อนหน้านี้ก็มีลักษณะที่สอดคล้องกันคือ ในแต่ละห้องเพลงมีการซ้ำเสียงในพยางค์ที่ 1-3 และมีการเปลี่ยนเสียงที่พยางค์ที่ 4 โดยพยางค์เสียงที่ 4 ที่มีลักษณะการไขว้มือจะมีเสียงสูงกว่าพยางค์ที่ 4 ของห้องเพลงที่อยู่ติดกันซึ่งไม่ทำให้เกิดการไขว้มือ สำหรับซออู้มีการปรับเปลี่ยน

ช่วงท้ายของทำนองให้เหมาะสมกับขอบเขตเสียงที่จำกัดของซออู้แต่ยังคงรูปแบบทำนองซึ่งเป็นลักษณะสำคัญไว้ให้เห็นอยู่

ตาราง 11 ความสัมพันธ์ของรูปแบบทำนองฆ้องวงใหญ่และทำนองซออู้

ทำนอง	โน้ต	รูปแบบทำนอง
ฆ้องวงใหญ่	ม ม ม ร ม ม ม มฺ	
ซออู้	ท ท ท ล ท ท ท รำ	

ที่มา: ธนกร นามวงษ์. (2565). ความสัมพันธ์ของรูปแบบทำนองฆ้องวงใหญ่และทำนองซออู้.

การตีไขว้มือเป็นลักษณะการบรรเลงที่สำคัญอย่างหนึ่งในการบรรเลงเดี่ยวฆ้องวงใหญ่ซึ่งเป็นทำนองที่เป็นที่จดจำทั้งให้แง่ของทำนองที่มีการซ้ำเสียงหลายครั้ง ก่อนจะเปลี่ยนเสียงในพยางค์สุดท้ายในแต่ละห้องเพลง รวมถึงท่าทางของผู้บรรเลงในการแสดงกิริยาการบรรเลงที่แตกต่างไปจากปกติ จึงเป็นเหตุให้มีการนำทำนองดังกล่าวมาดัดแปลงเป็นทำนองซออู้เพื่อขยายพรมแดนของการแปรทำนองซออู้ให้มีความหลากหลายมากขึ้น

1.2.7.4 ทำนองซออู้ที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตก

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงอกทะเลสามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	ล ร - ม	- - - -	- - - ม	- ม ม ม	- ม - ม
ทำนองซออู้	ซ ด ม ซ	ด ำ ม ซ ด ำ	ด ซ ม ด ำ	ม ซ ด ำ ม ำ	ซ ด ำ ม ำ ซ ำ	ม ำ ด ซ ม ำ	ด ำ ซ ม ด	ม ด ำ ซ ม

หากพิจารณาทำนองซออู้ข้างต้นจะพบว่ามีการใช้โน้ตเสียงเพียง 3 เสียงคือ ด ม และซ ซึ่งเป็นโน้ตในลำดับที่ 1 3 และ 5 ในบันไดเสียงโดนำมาเรียงร้อยต่อกัน โดยในวรรคหน้าเป็นทำนองที่มีทิศทางขึ้น ส่วนในวรรคหลังมีทิศทางลง จึงมีการเปลี่ยนตำแหน่งมือขยายขอบเขตของเสียงซออู้ขึ้น ทำให้ซออู้สามารถบรรเลงเสียง ด ำ ม ำ และ ซ ำ ได้ นอกจากนี้หากพิจารณา

การบรรเลงกระจายตัวโน้ตในลำดับที่ 1 3 และ 5 จะพบว่าเป็นลักษณะของการบรรเลงแบบกระจายคอร์ด(Broken Chord) ในทางดนตรีตะวันตก

การกระจายคอร์ด (Broken Chord) คือการนำโน้ตแต่ละเสียงที่อยู่ในคอร์ดมาบรรเลงต่อกัน มักใช้บรรเลงประกอบเพื่อทำให้ทำนองหลักมีความโดดเด่นมากขึ้น หรือเป็นการเติมช่องว่างในทำนองหลักให้มีบรรยากาศเพลงที่น่าสนใจมากขึ้น การบรรเลงแบบกระจายคอร์ดจะทำให้เกิดเนื้อดนตรีแบบทำนองและแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) (นัฏฐิกา สุนทรธนผล, การสื่อสารส่วนบุคคล, 20 พฤษภาคม 2565)

ทำนองซออู้ที่ได้รับอิทธิพลจากการบรรเลงแบบกระจายคอร์ด (Broken Chord) ช่วยสร้างสีสันให้ช่องว่างที่เกิดขึ้นในทำนองหลัก โดยจะสังเกตว่าทำนองหลักเป็นทำนองในลักษณะโยน ใช้โน้ตจำนวนไม่มากมาเรียงต่อกันและมีช่องว่างเป็นจำนวนมากทำให้นักดนตรีจะต้องกรอเสียงให้ยาวขึ้นเพื่อให้ครบจังหวะในแต่ละวรรคเพลง ผนวกกับประโยคเพลงข้างต้นเป็นประโยคสุดท้ายของท่อนที่ 1 เพลงอกทะเล สามชั้น ซึ่งหากบรรเลงกรออาจทำให้แนวการบรรเลงช้าลงได้ การบรรเลงซออู้แบบกระจายคอร์ดนอกจากจะช่วยสร้างสีสันให้ทำนองแล้วยังมีวัตถุประสงค์อีกประการคือการรักษาแนวการบรรเลงให้เป็นไปตามขนบอีกด้วย

การบรรเลงซออู้แบบกระจายคอร์ด (Broken Chord) เป็นการนำรูปแบบการบรรเลงของดนตรีตะวันตกมาดัดแปลงให้เหมาะสมกับทำนองซออู้ ทำให้เกิดทำนองรูปแบบใหม่อย่างที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อนในวัฒนธรรมดนตรีไทย ซึ่งเป็นสำนวนกลอนที่ได้รับอิทธิพลมาจากทำนองนอกวัฒนธรรมดนตรีไทย การบรรเลงลักษณะนี้นอกจากจะทำให้เกิดความแปลกใหม่แล้ว ยังพบว่าสำนวนกลอนดังกล่าวยังช่วยรักษาขนบการบรรเลงดนตรีไทยได้เป็นอย่างดี จนอาจกล่าวได้ว่าทำนองซออู้ที่ได้รับอิทธิพลมาจากการกระจายคอร์ดในดนตรีตะวันตกเป็นตัวแทนของกลอนเพลงร่วมสมัยในวัฒนธรรมดนตรีไทยด้วย

1.3 หลักการแปรทำนองซออู้ที่มีผลมาจากกาลเทศะในการบรรเลง

กาลเทศะ เป็นสิ่งที่ผู้เจริญแล้วควรคำนึงถึงในการใช้ชีวิตร่วมกับผู้อื่นในสังคม ซึ่งราชบัณฑิตยสถาน (2546) ได้ให้ความหมายของคำว่า กาลเทศะ ไว้ว่า กาล แปลว่าเวลา และเทศะแปลว่า สถานที่ ประเทศหรือถิ่นที่ เมื่อนำเอาทั้งสองคำมารวมกันแล้วจะให้ความหมายถึงเวลาและสถานที่ หรือความเหมาะสม ความควรไม่ควร การรู้กาละเทศะเป็นความรู้สึกภายในของบุคคลนั้นว่าควรปฏิบัติตนอย่างไรในแต่ละเวลาหรือสถานที่ เช่น การเลือกใช้ระดับภาษาให้เหมาะกับผู้ที่จะสื่อสาร การแต่งกายสุภาพในสถานที่ราชการ การงดใช้เสียงในห้องสมุด เป็นต้น

การศึกษาฉบับนี้เน้นศึกษาหลักการแปรทำนองซออู้ในวงดนตรีไทย ซึ่งถือเป็นการรวมกลุ่มทางสังคมรูปแบบหนึ่ง ดังนั้นกาลเทศะจึงเป็นเรื่องสำคัญที่ส่งผลต่อการแปรทำนองเครื่องดนตรีในวงดนตรีไทย จากการสัมภาษณ์ และรวบรวมข้อมูลจากครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี และตัวแทนลูกศิษย์ทำให้ทราบข้อควรคำนึงในการแปรทำนองเพื่อบรรเลงรวมวงกับคนอื่น โดยจำแนกได้ 3 ประเด็นดังนี้

1.3.1 การคำนึงถึงความสามารถของผู้บรรเลงและผู้ร่วมบรรเลง

การศึกษาฉบับนี้ผู้วิจัยศึกษาจากทำนองซออู้ในเพลงนกขมิ้น สามชั้น และเพลงอกทะเล สามชั้น ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวม โดยทำนองซออู้ที่นำมาศึกษาเป็นทำนองที่ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีเป็นผู้บรรเลงด้วยตนเอง หรือเป็นทำนองซออู้ที่ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีเรียบเรียงทางขึ้นเพื่อให้ผู้อื่นเป็นผู้บรรเลง ดังนั้นการแปรทำนองซออู้ในแต่ละเพลงจึงมีปัจจัยเรื่องความสามารถของผู้บรรเลง และผู้ร่วมบรรเลงเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย โดยสามารถสรุปหลักการแปรทำนองซออู้ได้ ดังนี้

1.3.1.1 การเรียบเรียงทำนองซออู้ให้เหมาะสมกับความสามารถของผู้บรรเลง

การแปรทำนองซออู้ให้ผู้อื่นบรรเลง ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีจะคำนึงถึงระดับความสามารถของผู้บรรเลง โดยต้องคำนึงว่าผู้บรรเลงมีความเข้าใจเรื่องกลอนเพลงในระดับใด และสามารถใช้กลวิธีการบรรเลงของซออู้ได้ในระดับใดประกอบการแปรทำนองเพื่อให้เหมาะสมกับผู้บรรเลงมากที่สุด

"...การต่อเพลงเพื่อเล่นรวมวง ครูจะเขียนเป็นโน้ตให้แต่ละเครื่องมือ บรรยากาศที่ผมคุ้นเคยในชมรมดนตรีที่เตรียมอุดม พอสักประมาณ 4 โมงเย็นเข้ามาในห้องก็จะเห็นครูนั่งเขียนโน้ตให้พวกเราแล้ว พอครูเขียนเสร็จก็จะแจกให้พวกเราใช้ซ้อม บางทีโน้ตซออู้ยากเกินครูก็ปรับให้เหมาะกับลูกศิษย์แต่ละคนด้วย พอเขาเริ่มเก่งขึ้นแล้ว ครูก็จะทำทางให้มันยากขึ้นหรือต่อเพลงที่มันยากขึ้นให้เขา..." (ภีมข์ ศุภชลาศัย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 พฤษภาคม 2565)

จากคำสัมภาษณ์ของนายภีมข์ ศุภชลาศัยซึ่งได้กล่าวถึงแนวทางการต่อเพลงของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีให้กับนักเรียนชมรมดนตรีไทยร่วมสมัย โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา ครูเลอเกียรติจะคำนึงถึงการแปรทำนองซออู้ให้เหมาะสมกับผู้บรรเลง ด้วยการเขียนโน้ตเพลงให้ผู้บรรเลง และปรับกลอนเพลง หรือกลวิธีการบรรเลงบางประการให้เหมาะสมกับระดับฝีมือของผู้บรรเลง จนกระทั่งสามารถบรรเลงได้ชำนาญแล้ว ครูเลอเกียรติอาจปรับกลอนเพลงให้มีความซับซ้อนมากยิ่งขึ้นเพื่อเป็นการพัฒนาศักยภาพของผู้บรรเลงด้วย หลักการแปรทำนอง

ซออู้ให้เหมาะสมกับผู้บรรเลงจะกระทำได้ต่อเมื่อผู้เรียบเรียงทำนองเครื่องดนตรีนั้น รู้จักระดับความสามารถของผู้บรรเลงเป็นอย่างดี

"...ครูเป็นคนละเอียดอ่อน ครูรักลูกศิษย์มาก เพราะฉะนั้นเวลาที่ครูจะคิดทางให้ลูกศิษย์ ครูจะดูฝีมือของลูกศิษย์ด้วย อย่างตอนนั้นพี่เคยถามครูเรื่องเดี่ยวซออู้สุดสงวน ว่าครูคิดให้เฉพาะภิมข์เลยใช่มั้ยครับ ถ้าให้ผมสีแบบนั้นผมทำไม่ได้นะครับ ครูตอบว่า ใช่ ฉันคิดให้ภิมข์ นี่แสดงให้เห็นว่าครูรู้ว่าถ้าทำทางแบบนี้ภิมข์จะสีได้ แล้วเขาสีได้ดีด้วย เพราะเขามีความคล่องตัวสูง แล้วเป็นคนซ้อมเยอะ แต่ถ้าครูทำทางให้พี่ ครูก็อาจจะเลือกใช้กลอนอีกแบบเวลาครูคิดทาง ครูจะยังคงคาแรกเตอร์ (Character) ของครู แล้วก็มีคาแรกเตอร์ของคนสีผสมอยู่ด้วย เพราะฉะนั้นเวลาที่พี่คุยกับครูเรื่องกลอนเพลง พี่จะไม่ได้บอกครูว่าอันนี้เพราะมากวิเศษมาก แต่พี่จะพูดเสมอว่ากลอนนี้เหมาะกับมือเด็กมาก เพราะถ้ายากกว่านี้เด็กก็อาจจะสีไม่ได้แล้ว..." (นวราช อภัยวงศ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 พฤษภาคม 2565)

หลักการแปรทำนองซออู้ที่สำคัญประการหนึ่งของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี คือการทำความรู้จัก และวิเคราะห์ระดับความสามารถของผู้บรรเลง ในกรณีตัวอย่างการแปรทำนองซออู้ เพลงสุดสงวน สามชั้น ทางเดี่ยว ซึ่งครูเลอเกียรติเรียบเรียงขึ้นเพื่อให้นายภิมข์ ศุภชลาศัยเป็นผู้บรรเลง โดนนายภิมข์เป็นผู้ที่มีความคล่องตัวในการบรรเลงซออู้สูง สามารถบรรเลงทางที่มีความซับซ้อน และโลดโผนได้ดี ดังนั้นครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีจึงเลือกแปรทำนองซออู้ให้มีความซับซ้อนมากเพื่อให้เหมาะสมกับฝีมือของผู้บรรเลง ในขณะเดียวกันหากเป็นการแปรทำนองให้กับผู้บรรเลงคนอื่น ครูเลอเกียรติอาจเลือกใช้กลอนเพลง และกลวิธีการบรรเลงในรูปแบบอื่น ๆ ที่เหมาะสมกับผู้บรรเลงได้มากกว่า ทำนองซออู้ที่ครูเลอเกียรติเรียบเรียงให้ผู้อื่นจึงเกิดจากการผนวกรวมกันของแนวทางการบรรเลงของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี และการวิเคราะห์ความสามารถของผู้บรรเลงด้วย นอกจากนี้ยังพบกรณีที่ครูเลอเกียรติ จะต้องเรียบเรียงทำนองซออู้ให้สำหรับวงมหาดุริยางค์ซึ่งมีผู้บรรเลงซออู้จำนวนมาก การวิเคราะห์ระดับความสามารถแล้วนำไปประกอบการเรียบเรียงทำนองอาจทำได้ยากขึ้น จึงมีการเรียบเรียงทำนองซึ่งไม่ซับซ้อนมาก เน้นให้เกิดความเรียบร้อย พร้อมเพรียง และจดจำได้ง่าย โดยการเปรียบเทียบทำนองซออู้ช่วงเหลื่อม เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1 ในวงปี่พาทย์ไม้นวม และวงเครื่องสายดังนี้

ตัวอย่าง ทำนองหลัก เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	--มด	รมรม	--รม	ซลซล	--มำรำ	ดำลดำล	--ดำล	ซมซม
	--มด	รมรม	--ซม	รดรด	--ซล	ทดำทดำ	--ทดำ	รำมำรำมำ

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองซออู้	--มด	รมรม	--รม	ซลซล	--มร	ดฺลดฺล	--ดฺล	ซมซม
	--มด	รมรม	--ซม	รดรด	--ซล	ทดฺทดฺ	--ทดฺ	รมรม

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองซออู้	--ซด	รม̂ร-	ม-รม	ดฺมซ-	ล̆-ซล	ดฺรฺซล	ดฺซลดฺ	มล์ซ-
	ม̆-ซดฺ	ทลซ-	ม-ลซ	ฟมรด	--รม	ซลทดฺ̂	ทดฺรฺดฺ	ทลซ-

จากการเปรียบเทียบตัวอย่างทำนองข้างต้น แสดงให้เห็นว่าทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวมมีความใกล้เคียงกับทำนองหลักมาก คือซออู้บรรเลงตามทำนองหลัก เพียงแต่มีทำนองบางช่วงที่อยู่นอกเหนือขอบเขตเสียงซออู้ จึงอาจทำให้ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองแตกต่างจากทำนองหลักไปบ้าง แต่ยังถือว่าใกล้เคียงกับทำนองหลักอยู่ ในขณะที่ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายมีการแปรทำนอง ร่วมกับการใช้ลีลาทำนองทำให้ทำนองซออู้มีความซับซ้อนมากกว่าทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม ทั้งนี้เนื่องจากการแปรทำนองสำหรับวงมหาดุริยางค์มีผู้บรรเลงจำนวนมาก และผู้บรรเลงแต่ละคนอาจมีระดับความสามารถที่แตกต่างกัน ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีจึงต้องแปรทำนองซออู้ให้มีความเรียบร้อย ไม่ซับซ้อนมาก โดยสังเกตว่าทำนองซออู้จะใกล้เคียงกับทำนองหลักมากกว่าทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย ซึ่งเป็นทำนองซออู้ที่ครูเลอเกียรติบรรเลงด้วยตนเอง การเรียบเรียงทำนองซออู้ให้ใกล้เคียงกับทำนองหลักนี้ยังนักดนตรีสามารถจดจำได้ง่าย แต่ยังคงแสดงลักษณะกลอนซออู้ไว้เป็นอย่างดี อนึ่งการเรียบเรียงทำนองเครื่องดนตรีให้เรียบร้อยใกล้เคียงทำนองหลัก ยังช่วยลดความเสี่ยงการเกิดทำนองที่ไม่สอดคล้องกันได้เป็นอย่างดี กล่าวคือยิ่งมีเครื่องดนตรีจำนวนมากทำนองแต่ละเครื่องต้องเรียบร้อยมาก แต่หากจำนวนเครื่องดนตรีน้อยก็สามารถดำเนินทำนองให้โลดโผนได้มาก (ประชากร ศรีสาคร, การสื่อสารส่วนบุคคล, 24 กันยายน 2564)

หลักการแปรทำนองซออู้ให้ผู้อื่นบรรเลงของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี คือ การคำนึงถึงระดับความสามารถของผู้บรรเลงในด้านความเข้าใจเรื่องกลอนเพลง และความสามารถในการบรรเลงเช่น กลวิธีการบรรเลง หรือลีลาทำนอง เมื่อพิจารณาระดับความสามารถของผู้บรรเลงแล้วจึงแปรทำนองซออู้ให้เหมาะสมกับระดับความสามารถของผู้บรรเลงเพื่อผู้บรรเลงสามารถบรรเลงเพลงได้ตั้งแต่ต้นจนจบอย่างมีคุณภาพ ทั้งนี้หากต้องเรียบเรียงทำนองซออู้ให้ผู้บรรเลงหลายคนบรรเลง อาจเลือกแปรทำนองให้มีความใกล้เคียงกับทำนองหลักมากที่สุดเพื่อให้ผู้บรรเลงที่อาจมีระดับความสามารถต่างกันบรรเลงพร้อมกันได้ เป็นทำนองที่ผู้บรรเลงสามารถจดจำได้ง่าย ทั้งยังเป็นการลดความเสี่ยงที่จะเกิดทำนองที่ไม่เข้ากับเครื่องดนตรีอื่นในวงได้อีกด้วย

1.3.1.2 การคำนึงถึงผู้ร่วมบรรเลงในวง

การแปรทำนองในวัฒนธรรมดนตรีไทย เป็นการเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงสามารถสร้างสรรค์ทำนองแต่ละเครื่องดนตรีแต่ละชนิดได้อย่างอิสระบนกรอบของทำนองหลักและความสอดคล้องกลมกลืนกับเครื่องดนตรีอื่นในวง อย่างไรก็ตามการมีอิสระในการแปรทำนองไม่ได้หมายความว่าผู้บรรเลงจะสามารถแปรทำนองได้จนเกินขนบ โดยเฉพาะในวัฒนธรรมดนตรีการเข้าใจและคำนึงถึงผู้อื่นเป็นเรื่องสำคัญประการหนึ่ง ซึ่งการคำนึงถึงผู้อื่นนี้เป็นความสามารถในการเข้าใจจิตใจ และอารมณ์ของคนอื่น คล้ายกับว่าตัวเองตกอยู่ในสถานการณ์เดียวกันกับบุคคลนั้น ทำให้เราเข้าใจมุมมองและความรู้สึกของบุคคลนั้นได้เป็นอย่างดี (Ioannidou and Konstantikaki, 2008, อ้างถึงในธีรพัฒน์ วงศ์คุ้มสิน, 2564) จากการศึกษาการแปรทำนองโดยคิดคำนึงถึงผู้อื่นเป็นหลักการสำคัญประการหนึ่งซึ่งครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรียึดถือมาโดยตลอด

"...การแปรทำนองของดนตรีไทยมันอิสระกว่าของดนตรีตะวันตกที่ผู้ประพันธ์เขาเขียนเป็นโน้ตสกอร์ (Score) มาแล้ว เราก็ต้องเล่นตามนั้น เพราะผู้ประพันธ์เขาวางเสียงประสานไว้หมดแล้ว ถ้าไม่เล่นตามเขาเพลงก็จะเสีย แต่ส่วนดนตรีของเรา ผมว่ามันเป็นเรื่องของการแคร์ (Care) ซึ่งกันและกันเวลาที่เราเล่นดนตรีด้วยกัน อันนี้มันเป็นลักษณะหนึ่งของดนตรีในแถบเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ ซึ่งมันมีเรื่องกาลเทศะเข้ามาเกี่ยวข้องด้วย ส่วนตัวผมถ้าเวลาเล่นดนตรีกับคนที่ไม่คุ้นเคย เราก็ไม่จำเป็นต้องไปโชว์ (Show) อะไรให้มากมาย เราต้องรักษามารยาท จะไม่มีการคิดว่าต้องเล่นโชว์เพื่อแสดงว่าเราเก่งไหม ฉันมาแล้วนะ แต่ทั้งนี้ก็ไม่ได้หมายความว่าห้ามปล่อยของเลยนะ เรายังทำได้ตราบเท่าที่คนอื่นเขาเป็นหลักที่มั่นคงให้วงแล้วเสาหลักที่อยู่กลางสวนก็ควรมีไม้เลื้อยเป็นของประดับมันถึงจะงาม..." (เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 กันยายน 2564)

การคำนึงถึงผู้อื่นในระหว่างการแปรทำนองซออู้เพื่อบรรเลงรวมวงเป็นหลักการสำคัญอย่างหนึ่งของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี การคำนึงถึงผู้อื่นในขณะบรรเลงนี้เป็นการบรรเลงเพื่อให้ทำนองสอดคล้องกลมกลืนกัน และไม่มีการแปรทำนองเพื่ออวดฝีมือกัน โดยเฉพาะกับนักดนตรีที่ไม่คุ้นเคยกันหรือเป็นบุคคลที่ได้ร่วมบรรเลงด้วยกันเป็นครั้งแรก ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีจะเป็นผู้ให้เกียรติผู้อื่นในวง โดยการแปรทำนองให้ใกล้เคียงกับทำนองหลัก ไม่ใช้กลอนเพลงที่โลดโผนมากเพื่อโอบอุ้มวงให้ดำเนินไปจนจบได้อย่างมีคุณภาพ แม้ว่าการแปรทำนองในวัฒนธรรมดนตรีไทยจะให้อิสระผู้บรรเลงได้คิดสร้างสรรค์ทำนองให้มีความวิจิตร พิสดารเพียงใด แต่หากผู้บรรเลงแต่ละท่านไม่ประคับประคองให้บรรเลงร่วมกันจนจบได้ก็ไม่ถือว่าเป็นการบรรเลงที่มีคุณภาพ ซึ่งมารยาทในการบรรเลงดนตรีร่วมกับผู้อื่น

เป็นหลักการหนึ่งที่ครูเลอเกียรติให้ความสำคัญเป็นอย่างมาก ในขณะเดียวกันหากได้ร่วมบรรเลงกับนักดนตรีที่มีความสามารถในระดับเดียวกันก็สามารถแปรทำนองซออู้ให้ซับซ้อนได้ หรืออาจแปรทำนองให้หยอกล้อกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ ได้ด้วย

"...ถ้าผมสีซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา ผมจะคำนึงถึงความสอดคล้องกับทำนองของปี่ชวา ถ้าเรารู้ว่าประโยคนี้ปี่ชวาเขาจะชอบเป่าแบบนี้ เรารู้ใจกันแล้ว เรารู้กลอนเพลงปี่ชวาแล้ว เราก็จะเล่นดักกลอนของปี่ชวากลอนนี้ไว้ก่อน บางทีเราก็เล่นหยอกกับปี่ชวา เล่นให้ไปในทิศทางเดียวกันกับเขา กลอนเพลงของซออู้บางครั้งก็จะคล้ายกับปี่ชวาบ้าง นี่คือความสุขหรือสุนทรียะที่ได้จากการแปรทำนอง..." (เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 กันยายน 2564)

การแปรทำนองซออู้สามารถสร้างสรรค์ทำนองให้สอดคล้องกับทำนองเครื่องดนตรีอื่นได้ เช่น ในวงเครื่องสายปี่ชวา ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีมักจะแปรทำนองซออู้ให้สอดคล้องกับปี่ชวา โดยการนำทำนองที่ปี่ชวามักจะบรรเลงบ่อยครั้งในทำนองหลักช่วงหนึ่ง ๆ มาบรรเลงด้วยซออู้เพื่อเป็นการหยอกล้อกับปี่ชวา หรือในบางครั้งเครื่องดนตรีอื่นอาจนำทำนองซออู้ไปแปรเปลี่ยนเป็นทำนองของเครื่องดนตรีตนเองเพื่อเป็นการหยอกล้อกลับด้วย การแปรทำนองในลักษณะนี้จะเกิดขึ้นได้ต่อเมื่อผู้บรรเลงมีความสนิทสนมกับผู้บรรเลงท่านอื่นในวง อันจะเป็นการสร้างความสุขจากการบรรเลงรวมวงได้เป็นอย่างดี

การแปรทำนองซออู้ผู้บรรเลงควรรักษามารยาทในการบรรเลงร่วมกับผู้อื่น โดยการไม่อวดฝีมือจนเกินพอดีโดยเฉพาะกับบุคคลที่ไม่สนิทสนม ในสถานการณ์นี้ผู้บรรเลงควรยับยั้งชั่งใจในการแปรทำนองให้ไม่ซับซ้อน หรือโลดโผนเกินความพอดี เพราะอาจทำให้ผู้ร่วมบรรเลงท่านอื่นไขว้เขว จนกระทั่งไม่สามารถบรรเลงจนจบเพลงได้หรือในทางดนตรีไทยเรียกว่าบรรเลงล่ม ซึ่งเป็นสิ่งที่ไม่พึงปรารถนาในการบรรเลง ดังนั้นในการบรรเลงกับบุคคลที่ร่วมบรรเลงกันเป็นครั้งแรกควรจะแปรทำนองให้มีความเรียบร้อย และใกล้เคียงกับทำนองหลักไว้ โดยอาจเพิ่มกลวิธีการบรรเลง ลีลาทำนองหรือเลือกใช้กลอนเพลงพิเศษได้บ้างตามความเหมาะสมและยังคงทำให้เกิดความปลั่งในสำนวนกลอนซออู้ได้อยู่ สำหรับการบรรเลงร่วมกับนักดนตรีที่คุ้นเคยกันแล้วสามารถแปรทำนองหยอกล้อไปกับทำนองเครื่องดนตรีนั้นได้ โดยการนำทำนองเครื่องดนตรีอื่นมาแปรเปลี่ยนให้เหมาะสมกับซออู้ซึ่งถือว่าเป็นสุนทรียภาพอย่างหนึ่งในการแปรทำนอง

1.3.2 การคำนึงถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของวง

การทำงานร่วมกับผู้อื่นให้สัมฤทธิ์ผลได้นั้นสมาชิกในกลุ่มหรือสังคมนั้นต้องมีความสามัคคี และเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เช่นเดียวกับการบรรเลงรวมวงดนตรีไทย

ซึ่งนักดนตรีจะต้องร่วมมือกันสร้างสรรค์บทเพลงให้เกิดความไพเราะสูงสุด ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันจึงถือเป็นหลักการสำคัญอย่างหนึ่งในการบรรเลงวงดนตรี

"...เวลาบรรเลงในวงไม่ว่าจะเป็นคนที่สนิทหรือไม่สนิทก็แล้วแต่ ผมจะคำนึงถึงเรื่องของความเป็นอองซอมเบิล (Ensemble) คือคำนึงถึงภาพรวมของวงว่าเล่นอย่างไรให้วงมันไปด้วยกันได้ ไม่มีทางที่จะเล่นแบบซออู้คอนแชร์โต (Concerto) ไม่มีทางเลยและผมไม่สนับสนุนให้เกิดแนวคิดแบบนี้เลย เพราะคุณเล่นอย่างไรมันก็ไม่เข้ากัน เพราะคุณตั้งใจจะมาเด่นอย่างเดียว บางครั้งเด่นแล้วดีหรือไม่ บางครั้งเล่นได้ดีแต่ฉีกแนวจากคนอื่นไป แทนที่มันจะเพราะก็กลายเป็นไม่เพราะไปง่าย ๆ ..." (เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 กันยายน 2564)

หลักการแปรทำนองซออู้ที่สำคัญอีกประการของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีคือการคำนึงถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในการบรรเลงรวมวง (Ensemble) การแปรทำนองเพื่อรวมวงทุกครั้งผู้บรรเลงควรคำนึงว่าทำนองแปรจะสอดคล้องและกลมกลืนเข้ากับทำนองแปรของเครื่องดนตรีอื่น ๆ ในวง ผู้บรรเลงควรหลีกเลี่ยงการแปรทำนองที่แตกต่างจากแนวทางการดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีอื่น ๆ จนเกินไป ซึ่งจะทำให้ทำนองของซออู้ใกล้เคียงกับทำนองเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ จนกระทั่งทำนองซออู้โดดเด่นเกินทำนองเครื่องดนตรีอื่นในวง หรือ Concerto จนคล้ายกับว่าการบรรเลงในครั้งนั้นขาดเอกภาพซึ่งถือว่าเป็นการบรรเลงที่ไม่มีคุณภาพเท่าที่ควร

การคำนึงถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของวงดนตรีเป็นคุณสมบัติสำคัญอย่างหนึ่งของการบรรเลงรวมวง วงดนตรีที่มีท่วงทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดสอดคล้องกันและบรรเลงได้พร้อมเพรียงกันสามารถรับส่งร้องได้อย่างต่อเนื่องตามแนวการบรรเลงก็สามารถเป็นเครื่องบ่งชี้ถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของวงดนตรีได้ ตามตัวอย่างการบรรเลงดังนี้

ตัวอย่าง การส่งร้องในวงเครื่องสาย เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	ล ร - ม	- - - -	- - - ม̣	- ม̣ ม̣ ม̣	- ม̣ - ม̣
ซอด้วง	- - - -	- - - ซ̣	- - ล̣ ซ̣	ล̣ ร - ม	- - ซ ล	ท ด ร ม	- ม ม ม	- ม - ม
จะเข้	- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	ล ร̣ - ม̣	- - ซ ล	ท ด̣ ร̣ ม̣	- ม̣ ม̣ ม̣	- <u>ม̣</u> - ม̣
ซออู้	- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	ล ร - ม	- - - -	- - - ม	- ม ม ม	- ม - ม
ขลุ่ยเพียงออ	- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	ล ร - ม	- - - -	- - - ม̣	- ม̣ ม̣ ม̣	- ม̣ - ม̣

จากตัวอย่างข้างต้นเป็นประโยคเพลงสุดท้ายของท่อนที่ 1 เที่ยวแรก เพลงอกทะเล สามชั้น เป็นประโยคที่จะต้องลดแนวการบรรเลงเพื่อส่งร้องไปยังท่อนที่ 2 ซึ่งประโยคเพลงดังกล่าวอยู่ในลักษณะของทำนองโยน เป็นลูกฆ้องแบบบังคับทาง และใช้โน้ตที่ค่อนข้างห่างสังเกต

ได้จากขีดที่ปรากฏในโน้ต การส่งร้องในทำนองโยนนี้ผู้บรรเลงจะต้องฟังจังหวะในภาพรวมของวง เพื่อให้สามารถลดแนวการบรรเลงลงได้อย่างพร้อมเพรียง ทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีจึงเป็นทำนองเดียวกับทำนองหลัก โดยในช่วงวรรคหลังซอด้วงและจะเข้มีการแปรทำนองไล่เสียงขึ้นทีละเสียงไปยังเสียงลูกตก เพื่อช่วยลดแนวการบรรเลงลงก่อนส่งร้องก่อนที่เครื่องดนตรีเครื่องอื่นในวงจะบรรเลงวรรคหลังพร้อมกัน การแปรทำนองในลักษณะดังกล่าวแสดงออกถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของวงโดยเฉพาะในกรณีที่เป็นการบรรเลงซึ่งไม่ได้นัดหมาย หรือปรับวงกันมาก่อน ในอีกทางหนึ่งหากผู้บรรเลงจะแปรทำนองเก็บตลอดทั้งทำนองโยนนี้โดยไม่ได้นัดหมายกันมาก่อน ก็อาจทำให้การส่งร้องสะดุดจนกระทั่งบรรเลงล่มได้ในที่สุด

1.3.3 การคำนึงถึงโอกาสในการบรรเลง

การศึกษาฉบับนี้เป็นการแปรทำนองซออู้สำหรับการบรรเลงรวมวงดนตรีไทย ในการบรรเลงรวมวงแต่ละครั้งอาจมีวัตถุประสงค์ในการบรรเลงที่แตกต่างกันออกไป โดยในที่นี้ขอนำเสนอวัตถุประสงค์การของแปรทำนองรวมวงไว้ 2 ประการ คือ การแปรทำนองเพื่อบรรเลงประกวด และการแปรทำนองเพื่ออวดฝีมือ ซึ่งวัตถุประสงค์การบรรเลงแต่ละประการส่งผลต่อแนวทางการแปรทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีทั้งสิ้น ดังนี้

1.3.3.1 การแปรทำนองเพื่อบรรเลงประกวด จากการศึกษาพบการแปรทำนองซออู้สำหรับการประกวดจำนวน 1 เพลง คือ ทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม เพลงนกขมิ้น สามชั้น สำหรับครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี มีแนวคิดการแปรทำนองซออู้สำหรับการประกวดโดยเน้นคัดสรรกลอนเพลงที่สอดคล้องกับเครื่องดนตรีอื่นในวงดนตรีเป็นพิเศษ

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อน 2

ทำนองหลัก	- - ซ ด	ท ล ท ด	ท ล ร ด	ท ล ท ด	- ด - ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร
ระนาดเอก	ซ ล ท ด	ท ล ท ด	ท ล ร ด	ท ล ท ด	ล ท ด ร	ม ร ด ท	ล ซ ล ท	ล ท ด ร
ระนาดทุ้ม	- - ซ ด	ท ล ท ด	ท ล ร ด	ท ล ท ด	ม ซ ด ร	ม ร ด -	ซ - ร ซ	ล ท ด ร
ฆ้องวงเล็ก	ซ ล ท ด	ท ล ท ด	ท ล ร ด	ท ล ท ด	ร ด ท ด ร	ม ร ด ซ	ท ล ด ท	ร ด ม ร
ซออู้	- - ซ ด	ท̀ ล ท̀ ด	ท̀ ล ซ ล	ร ล ท̀ ด	ล ท̀ ด ร	ด ซ ล ท̀ ^	ล ซ ร ซ	ล ท̀ ด ร
ขลุ่ยเพียงออ	ซ ร ซ ด	ท ล ท ด	ท ล ร ด	ท ล ท ด	ล ท ด ร	ด ซ ล ท	ซ ท ล ท	ด ฟ ม ร

ทำนองแปรเครื่องดนตรีแต่ละชนิดในวงปี่พาทย์ไม้นวมมีทิศทางการเคลื่อนที่สอดคล้องกันคือวรรคหน้ามีทิศทางคงที่ และวรรคหลังมีทิศทางขึ้นโดยทุกทำนองเคลื่อนไปที่หาลูกตกเสียงเดียวกันคือ ด1 และ ด2 ตามลำดับ อีกทั้งทำนองแปรทุกทำนองยังอยู่ในบันไดเสียงเดียวกันอีกด้วย ซึ่งแสดงให้เห็นว่าการแปรทำนองสำหรับการประกวดควรคำนึงถึงความสอดคล้องของทำนองให้มากกว่าปกติ เนื่องจากผู้เรียบเรียงมีเวลาเตรียมการ หรือแก้ไข ปรับปรุงทำนองให้

สอดคล้องกับทำนองเครื่องอื่นได้มาก ทั้งนี้ยังพบว่าเครื่องดนตรีแต่ละชนิดยังสามารถใช้กลวิธีการบรรเลงเพื่อสร้างสีสันให้กับทำนองเครื่องตนเองได้ เช่นการตีดูดของระนาดทุ้ม การพรมของซออู้ การสะบัดของฆ้องวงเล็ก เป็นต้น อย่างไรก็ตามการแปรทำนองซออู้สำหรับบรรเลงประกวด ผู้เรียบเรียงทำนองยังสามารถเลือกใช้กลอนที่สร้างความปลั่งให้ทำนองเครื่องดนตรีได้ แต่ต้องมีการวางแผนและเลือกบรรเลงในจังหวะที่เหมาะสม จนกล่าวได้ว่าทำนองซออู้เพื่อการประกวดผู้เรียบเรียงจะต้องเลือกใช้สำนวนกลอนอย่างพิถีพิถันมากกว่าการบรรเลงโดยทั่วไปเนื่องจากการแปรทำนองลักษณะนี้ ผู้เรียบเรียงมีเวลาในการคิดวางแผนการบรรเลงนานพอที่จะปรับเปลี่ยน แก้ไขทำนองเพื่อให้เกิดความไพเราะสูงสุด

1.3.3.2 การแปรทำนองเพื่ออวดฝีมือ จากการศึกษาพบว่าครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีเลือกใช้กลวิธีการบรรเลงเพื่อสร้างสีสันให้ทำนองซออู้โดยเฉพาะการแปรทำนองเพื่ออวดฝีมือ ดังตัวอย่าง

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงนกขมิ้น สามชั้นท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	ด ซ ล ซ	ด ท ล ซ	ฟ ซ ล ซ	ด ท ล ซ	ล ฟ ซ ล	ซ ล ท ด	ท ร ด ท	ด ท ล ซ
ทำนองซออู้	ซ - ด ซ	ด ท ล ท	ล ซ ฟ ซ	ด ท ล ซ	ด ฟ ซ ล	ท ด ท ล ท ด ท	ล ซ ฟ ซ	ด ท ล ซ

จากตัวอย่างมีการใช้กลวิธีการขยี้นิ้วในห้องที่ 6 วรรคหลัง การขยี้เป็นการทำให้มีจำนวนโน้ตต่อห้องมากขึ้นจากปกติ 2 เท่า ในจังหวะเท่าเดิม ดังนั้นจึงเหมาะกับผู้บรรเลงที่มีความคล่องตัวสูง และต้องอาศัยความแม่นยำเรื่องจังหวะเพื่อสามารถบรรเลงโน้ตที่มีจำนวนเพิ่มขึ้นนั้นได้ทันในสัดส่วนจังหวะปกติ จึงถือว่าการขยี้เป็นการบรรเลงเพื่ออวดฝีมืออย่างหนึ่ง จากการศึกษาไม่พบกลวิธีการขยี้ในการแปรทำนองเพื่อบรรเลงประกวด แต่พบในการแปรทำนองเพื่ออวดฝีมือเพียงอย่างเดียวเท่านั้น อย่างไรก็ตามการเลือกใช้กลวิธีใดในการบรรเลงไม่ได้มีข้อกำหนดที่ชัดเจนว่ากลวิธีใดต้องบรรเลงในโอกาสใด

"...จริง ๆ ผมไม่อยากกำหนดว่าเทคนิคไหนต้องเล่นกับวงนี้เท่านั้น มันจะเป็นการปิดกั้นเสรีภาพในการแปรทำนองจนเกินไป เพียงแต่เราควรคำนึงถึงคำว่ากาลเทศะในการเล่นมากกว่า ผมว่าการรู้กาลเทศะมันจะแสดงให้เห็นว่าเพลงมันเพราะหรือไม่เพราะด้วย เช่น การเล่นลอย (กลวิธีการบรรเลงลอยจังหวะ) ผมมักจะเล่นในวงปี่พาทย์ไม้นวมโดยเฉพาะบรรเลงประกอบการแสดง ในช่วงที่ตัวละครแสดงบทเศร้า แล้วเราต้องเล่นเพลงทยอยต่าง ๆ ประกอบบางทีเราก็เล่นลอยเหมือนปี่เลย เพื่อส่งอารมณ์โศกเศร้าให้ตัวละครกับคนดูเขาได้รู้สึกจริง ๆ แต่ผมก็ไม่ได้เล่น (ลอยจังหวะ) บ่อยนะ ก็ต้องดูที่เหมาะที่ควรด้วย คำนึงถึงเป้าหมายด้วยว่าเล่นแบบนี้ทำไม..." (เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 กันยายน 2564)

การเลือกใช้กลวิธีการบรรเลงของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี จะคำนึงถึงจุดประสงค์ในการบรรเลงและความเหมาะสมเป็นสำคัญ เช่น การบรรเลงลอยจังหวะเพื่อส่งเสริมอารมณ์โศกเศร้าสำหรับการบรรเลงซออู้วงปี่พาทย์ไม้นวมประกอบการแสดง และการใช้กลวิธีการขยี้สำหรับการบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวาเพื่ออวดฝีมือ เป็นต้น การเลือกใช้กลวิธีการบรรเลงไม่ได้มีข้อกำหนดชัดเจนว่ากลวิธีใดต้องบรรเลงในวงดนตรีประเภทใด แต่เป็นเรื่องของความเหมาะสมในการเลือกใช้กลวิธีให้สอดคล้องกับเป้าหมายในการบรรเลง ซึ่งการพิจารณาเลือกกลวิธีการบรรเลงให้เหมาะสมกับวัตถุประสงค์การบรรเลงนี้ถือว่าเป็นคุณสมบัติของผู้รู้กาลเทศะด้วย

"...สำหรับผมระดับความสามารถของนักดนตรีมี 3 ระดับ คือ 1. เล่นเป็น คือเล่นได้จบเพลง ไม่ขาดไม่เกิน 2. เล่นเก่ง คือมีทักษะ ฝีมือที่ยอดเยี่ยม 3. เล่นดี คือรู้ว่าอยู่กับใครต้องเล่นแบบไหน ควรเล่นมากน้อยขนาดไหน ซึ่งผมว่าระดับของการเล่นดีเป็นเรื่องสำคัญที่สุด บางครั้งคุณอาจไม่ใช่นักดนตรีที่เล่นเก่ง ขอแค่คุณเล่นดีส่วนตัวผมก็คิดว่าดีมากแล้ว แต่ถ้าจะให้ดีที่สุดก็คือการมีครบทั้ง 3 อย่างจะถือว่าเป็นนักดนตรีที่ยอดเยี่ยมทีเดียว" (เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 มิถุนายน 2565)

กาลเทศะเป็นความสามารถในการปฏิบัติตนให้เหมาะสมกับเวลา และสถานที่ที่แตกต่างกัน ในทางดนตรีหมายถึงความสามารถในการยับยั้งชั่งใจให้บรรเลง หรือแสดงฝีมือในขอบเขตของความเหมาะสมกับเวลา สถานที่รวมถึงสถานการณ์ที่แตกต่างกันออกไป สำหรับครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี การแปรทำนองซออู้ต้องพิจารณาบุคคลที่จะบรรเลง หากต้องเรียบเรียงทำนองซออู้ให้ผู้อื่นบรรเลงครูเลอเกียรติจะพิจารณาระดับความสามารถ และตัวตนในทางดนตรีของผู้บรรเลง แล้วจึงเรียบเรียงทำนองซออู้ให้เหมาะสมกับผู้บรรเลง หากพบว่าทำนองช่วงใดที่ยากหรือง่ายเกินไปก็สามารถปรับเปลี่ยนสำนวนกลอนให้สามารถแสดงตัวตนทางดนตรีของผู้บรรเลงออกมาได้ นอกจากนี้การรักษามารยาทในการบรรเลงร่วมในวงก็ถือเป็นสิ่งสำคัญที่ผู้บรรเลงจะต้องยับยั้งชั่งใจในการบรรเลง ไม่ให้เกิดทำนองซออู้ในลักษณะเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือตลอดทั้งเพลง จนกระทั่งทำนองซออู้โดดเด่นเกินทำนองเครื่องดนตรีอื่นตลอดการบรรเลง ซึ่งจะถือว่าการบรรเลงครั้งนั้นไม่มีคุณภาพเท่าที่ควรได้ การยับยั้งชั่งใจนี้ไม่ได้หมายถึงการแปรทำนองให้เรียบร้อยตลอดเวลา ผู้บรรเลงสามารถแปรทำนองเพื่อให้สร้างความปลั่งในทำนองซออู้ได้อย่างอิสระ เพียงแต่ต้องพิจารณาถึงบริบท และวัตถุประสงค์ในการแปรทำนองซออู้ด้วยจึงจะถือว่าเป็นผู้บรรเลงที่รู้กาลเทศะอย่างแท้จริง

1.4 หลักการเรื่องอารมณ์เพลง

"...ผมมีหลักการว่าเวลาเราเล่นดนตรีเราเป็นเหมือนนักแสดงคนหนึ่งที่ต้องเล่นตามบท คนที่เขาแต่งบทมาให้เราเล่น เขาต้องการให้เราเล่นอย่างไร เราก็ควรทำให้เป็นอย่างนั้น ผมถือว่าเป็นการให้เกียรติผู้ประพันธ์อย่างหนึ่ง เราเอาตัวเราเข้ามาอยู่ในบทเพลง ไม่ใช่เอาเพลงเข้ามาอยู่ในตัวเรา แล้วความสุขที่จะได้จากการดื่มด่ำในความไพเราะของบทเพลงมันก็จะบริสุทธิ์กว่า..." (เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 กันยายน 2564)

หลักการสำคัญในการบรรเลงซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี คือ การสื่อสารอารมณ์ของบทเพลงให้ตรงกับความประสงค์ของผู้ประพันธ์เพลงให้มากที่สุด แม้ผู้บรรเลงจะมีอิสระในการแปรทำนองแต่ก็ควรอยู่ในขอบเขตที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้ในบทเพลง ซึ่งถือเป็นการให้เกียรติแก่ผู้ประพันธ์อย่างหนึ่ง เมื่อผู้บรรเลงแปรทำนองภายใต้แนวทางที่ผู้ประพันธ์ได้วางไว้แล้วก็จะรับรู้ถึงสุนทรียรสอันเป็นสารสำคัญที่ผู้ประพันธ์ต้องการสื่อถึง ดังปรากฏในการว่าดอกเพลงนกขมิ้น สามชั้น ซึ่งครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ได้แปรทำนองและเลือกใช้กลวิธีการบรรเลงจนสามารถสื่อสารอารมณ์โศกของบทเพลงได้อย่างชัดเจน

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ช่วงว่าดอก เพลงนกขมิ้น สามชั้น

- - ซลท	รำมำรำ(ท)ล	ท^ล รำ - (ท)ล	ท-ล(ท)ซ - (ด)ำ	ซ(ล-ซ)ม ซำ – (พ-ม)ำ	ซ(ม-ม)ำ-รำ ท - รำ(ม)ำ	- (ซ)ำ - ซ	- ซ̣ - ล˘
- - - รำ	- - - (ด)ำ	-(ท)̣ -(ด)ำ	รำ(ด)ำ ท-ล ซ ท(ล)ซ	ท^ล - - -	- - ท^ล รำ ซ	- - - ซ̣	- ล - ล
- - - ล	ท(ล)ซท^ล รำ -(ล)	- - - ท	- ล - ล	- ซ - ม˘	- - - ล	- ท รำ ล	- - - ท
- - - -	- ซ̣ ม ล	- - - ท	- - ซ ล˘	- - - -	- - - ล	ท^ล รำ ล	ท(ล)-ซ ม ล(ซ)ม(ล)ซ

สัญลักษณ์ ◡ แทนการเอื้อนนิ้ว

สัญลักษณ์ ------ แทนการสีคันชักสะอึก

สัญลักษณ์ > แทนการสีจากเสียงปกติแล้วค่อยๆแผ่วลงจะเสียงหายไป

จากตัวอย่างทำนองซออู้ช่วงว่าดอก ของเพลงนกขมิ้น สามชั้น แสดงให้เห็นกลวิธีการบรรเลงที่แตกต่างไปจากการแปรทำนองแบบปกติ โดยทำนองที่เกิดขึ้นเป็นทำนองจาว ๆ ที่มีการตกแต่งด้วยกลวิธีพิเศษคล้ายกับทำนองเดี่ยว การว่าดอกนี้เป็นการบรรเลงเครื่องดนตรีเพื่อเลียนเสียงขับร้องให้ได้ใกล้เคียงที่สุด ซึ่งหากพิจารณาบทร้องช่วงว่าดอกของเพลงนกขมิ้น สามชั้น แล้วจะพบว่าเป็นเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความโดดเดี่ยว เศร้าสร้อย ซึ่งในทำนองซออู้ที่ปรากฏข้างต้นมีการดำเนินทำนองทั้งเสียงสั้น และเสียงยาว รวมถึงการวางตำแหน่งนิ้ว และกลวิธีการบรรเลงที่สร้างความลื่นไหลของเสียงแต่ละเสียงซึ่งคล้ายคลึงกับการขับร้อง ประกอบกับการสีด้วย

เสียงปกติแล้วลดเสียงให้เบาลงจนกระทั่งเสียงหายไปในช่วงท้ายของการว่าดอกทำให้สามารถสื่อสารอารมณ์ในช่วงว่าดอกได้เป็นอย่างดี

ตาราง 12 แสดงการเปรียบเทียบหลักการแปรทำนองซออู้ในวงดนตรีเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวาและวงปี่พาทย์ไม้นวม

ประเภทวงดนตรี	หลักการ	รายละเอียด
วงเครื่องสาย	หลักการแปรทำนองซออู้ที่มีผลมาจากประเภทวงดนตรี	1. **แปรทำนองโลดโผน ซับซ้อน** -ใช้โน้ตเสียงสูงต่ำที่แตกต่างกันมากมาเรียงร้อยเป็นทำนอง -ใช้ลีลาทำนองเพื่อจัดเรียงรูปแบบจังหวะให้แตกต่างไปจากทำนองหลัก
วงเครื่องสายปี่ชวา		2. -เปลี่ยนตำแหน่งนิ้วให้สอดคล้องกับบันไดเสียงเดิมก่อนการเปลี่ยนระดับเสียง (Transpose) -ช่วยจะเข้ดำเนินทำนองในทางเสียงต่ำเพื่อรักษาสมดุลเสียงของวง -คำนึงถึงความสอดคล้องกับทำนองปี่ชวาหรือแปรทำนองหยอกล้อกับปี่ชวาได้
วงปี่พาทย์ไม้นวม		3. **แปรทำนองให้เรียบร้อย เป็นระเบียบ** -ลูกตกสัมพันธ์กับทำนองหลัก -แปรทำนองให้มีทิศทางของทำนองใกล้เคียงทำนองหลัก -นิยมใช้บันไดเสียงสอดคล้องกับทำนองหลัก

ตาราง 12 แสดงการเปรียบเทียบหลักการแปรทำนองซออู้ในวงดนตรีเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวาและวงปี่พาทย์ไม้นวม (ต่อ)

ประเภทวงดนตรี	หลักการ	รายละเอียด
วงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา วงปี่พาทย์ไม้นวม	หลักการแปรทำนองซออู้ที่มีผลมาจากประเภทเพลง	4. การคำนึงถึงความสัมพันธ์ของลูกตกทำนองหลักกับทำนองซออู้ -คำนึงถึงลูกตกที่สัมพันธ์กับทำนองหลัก -กรณีลูกตกไม่สัมพันธ์กับทำนองหลักจะเกิดในลักษณะการเชื่อมวรรคเพลงให้ต่อเนื่อง เช่น กลอนฝาก เป็นต้น
		5. การคำนึงถึงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักกับทำนองซออู้ -การแปรทำนองซออู้ที่ต้องการความเรียบร้อยนิยมแปรทำนองให้มีทิศทางสอดคล้องกับทำนองหลัก แต่เนื่องจากขอบเขตของเสียงซออู้จำกัด หากแปรทำนองตามทิศทางทำนองหลักตลอดอาจทำให้เกิดกลอนฟาดซึ่งเป็นกลอนที่ไม่พึงประสงค์ จึงปรากฏกลอนเพลงหลายช่วงที่มีทิศทางสวนทางกับทำนองหลัก ซึ่งการแปรทำนองซออู้ที่มีทิศทางสวนกับทิศทางของทำนองหลักยังสามารถสร้างความโดดเด่นให้ทำนองซออู้ในการบรรเลงรวมวงได้เป็นอย่างดี
		6. การคำนึงถึงความสัมพันธ์ของบันไดเสียงของทำนองหลักกับทำนองซออู้ -ทำนองซออู้ส่วนใหญ่ที่ปรากฏในการศึกษาเป็นทำนองที่มีบันไดเสียงสอดคล้องกับทำนองหลัก

ตาราง 12 แสดงการเปรียบเทียบหลักการแปรทำนองซออู้ในวงดนตรีเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวาและวงปี่พาทย์ไม้นวม (ต่อ)

ประเภทวงดนตรี	หลักการ	รายละเอียด
		-กรณีทำนองซออู้อยู่ต่างบันไดเสียงกับทำนองหลักจะเกิดขึ้นจากการพยายามหลีกเลี่ยงกลอนฟาด และ/หรือการแปรทำนองเพื่ออวดฝีมือ
		7. การเลือกใช้สำนวนกลอนซออู้ -กลอนเพลงเป็นรูปแบบการจัดเรียงโน้ตที่มีระบบระเบียบ หรือปรากฏสัมผัสนอก-ในแบบวรรณศิลป์ ในการแปรทำนองผู้บรรเลงสามารถเลือกใช้สำนวนกลอนซออู้เพื่อให้ทำนองซออู้มีความสละสลวยมากยิ่งขึ้น เช่น กลอนฝาก กลอนพัน กลอนไล่เสียงขึ้น-ลง กลอนที่มีสัมผัสใน-นอก เป็นต้น -รูปแบบกลอนเพลงที่ผู้บรรเลงซออู้ควรหลีกเลี่ยงคือกลอนฟาด เนื่องจากกลอนเพลงดังกล่าวมีเสียงที่อยู่นอกเหนือขอบเขตเสียงของซออู้มาใช้ในการบรรเลง การใช้กลอนฟาดจึงแสดงให้เห็นว่าผู้บรรเลงไม่ได้มีการวางแผนการบรรเลงที่ดีในขณะบรรเลง การหลีกเลี่ยงกลอนฟาดอาจทำได้โดย การใช้ลีลาทำนอง การเรียบเรียงกลอนใหม่ การเปลี่ยนบันไดเสียงทำนองซออู้ หรือการใช้กลอนฝาก เป็นต้น ทั้งนี้ไม่ได้หมายความว่าควรหลีกเลี่ยงกลอนฟาดเสมอไป หากพิจารณาแล้วว่าหากหลีกเลี่ยงกลอนฟาดจะทำให้ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองซออู้แตกต่างจากเครื่องดนตรีอื่นในวง

ตาราง 12 แสดงการเปรียบเทียบหลักการแปรทำนองซออู้ในวงดนตรีเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวาและวงปี่พาทย์ไม้นวม (ต่อ)

ประเภทวงดนตรี	หลักการ	รายละเอียด
		จนไม่เกิดความกลมกลืน ก็ยังสามารถใช้กลอนฟาดได้โดยอนุโลม
		8. การเลือกใช้ลีลาทำนอง -ลีลาทำนองซออู้มี 3 ประเภทได้แก่ ลีลาทำนองล่วงหน้าคือการบรรเลงให้เสียงลูกตกของทำนองแปรจบก่อนทำนองหลัก ลีลาทำนองล้าหลังคือการบรรเลงให้เสียงลูกตกของทำนองแปรจบหลังทำนองหลัก และลีลาทำนองอิหลักอิเหลื่อคือการจัดวางรูปแบบจังหวะให้เหลื่อมจากรูปแบบจังหวะของทำนองหลัก โดยรูปแบบจังหวะที่เกิดขึ้นใหม่นี้มักจะเกิดขึ้นในตำแหน่งที่ 1 และ 3 ของห้องเพลง ซึ่งลีลาทำนองอิหลักอิเหลื่อจะทำให้ผู้ฟังจับจังหวะได้ยาก การเลือกใช้ลีลาทำนองเป็นรูปแบบดัดแปลงทำนองอย่างหนึ่งซึ่งช่วยส่งเสริมให้ทำนองซออู้มีความน่าสนใจเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นการดัดแปลงทำนองที่มีความสอดคล้องกับการตัด เพิ่ม หรือเหลื่อมกันของรูปแบบจังหวะ ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องมีพื้นฐานทางจังหวะที่ดีก่อนเริ่มแปรทำนองโดยการใช้ลีลาทำนองในการบรรเลง

ตาราง 12 แสดงการเปรียบเทียบหลักการแปรทำนองซออู้ในวงดนตรีเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวาและวงปี่พาทย์ไม้นวม (ต่อ)

ประเภทวงดนตรี	หลักการ	รายละเอียด
		9. การเลือกใช้กลวิธีการบรรเลงซออู้ -เป้าหมายของการใช้กลวิธีการบรรเลงในขณะแปรทำนองคือการช่วยเพิ่มความน่าสนใจ และความโดดเด่นให้กับทำนองซออู้ และไม่มีหลักเกณฑ์ใดในการเลือกใช้กลวิธีการบรรเลงแบบเฉพาะเจาะจง ผู้บรรเลงต้องเลือกสรรกลวิธีที่ช่วยเพิ่มความน่าสนใจให้ทำนองมาใส่ในบางช่วงของกลอนเพลง แต่ต้องไม่ควรมากถึงขนาดใช้กลวิธีการบรรเลงกับทุกตัวโน้ตที่บรรเลง กลวิธีการบรรเลงที่พบในการศึกษาครั้งนี้ได้แก่ การพรม การประ การใช้คันชัก การขยี้ และการกระทบเสียง
		10. ความสัมพันธ์ของทำนองซออู้กับทำนองเครื่องดนตรีอื่น -การบรรเลงรวมวงเกิดจากการนำเครื่องดนตรีหลากหลายประเภทมาบรรเลงรวมกัน จึงมีการหยิบยืมสำนวนกลอนระหว่างเครื่องดนตรีอยู่ตลอดเวลา ดังนั้นการเลือกรับสำนวนกลอนของเครื่องดนตรีอื่น มาปรับใช้ให้เป็นทำนองซออู้จึงเป็นอีกหนึ่งแนวทางในการสร้างสรรค์กลอนเพลงรูปแบบใหม่ให้ปรากฏซึ่งจะทำให้กลอนเพลงซออู้มีความแปลกใหม่ และน่าสนใจมากขึ้น

ตาราง 12 แสดงการเปรียบเทียบหลักการแปรทำนองซออู้ในวงดนตรีเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวาและวงปี่พาทย์ไม้นวม (ต่อ)

ประเภทวงดนตรี	หลักการ	รายละเอียด
	หลักการแปรทำนองซออู้ที่มีผลมาจากกาลเทศะในการบรรเลง	11. การคำนึงถึงความสามารถของผู้บรรเลงและผู้ร่วมบรรเลง -คำนึงถึงระดับความสามารถของผู้บรรเลงในกรณีเรียบเรียงทางให้ผู้อื่นบรรเลง หากผู้บรรเลงมีทักษะ ฝีมือที่ยอดเยี่ยมสามารถเรียบเรียงทำนองซออู้ให้ซับซ้อนได้ แต่หากมีทักษะในระดับปานกลางอาจเรียบเรียงทำนองให้มีความเรียบร้อยมากขึ้น ซึ่งแนวทางนี้ยังใช้ได้กับกรณีที่บรรเลงด้วยตนเองที่ผู้บรรเลงต้องคำนึงถึงความสามารถของผู้ร่วมบรรเลงด้วย
		12. การคำนึงถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของวง -หลักการสำคัญในการแปรทำนองรวมวง คือ ความกลมกลืน คือการแปรทำนองให้สอดคล้องกับเครื่องดนตรีอื่น ไม่ควรโดดเด่นอยู่เพียงเครื่องใดเครื่องหนึ่ง หรือไม่เรียบร้อยจนกระทั่งไม่สามารถความปลั่งจำเพาะของเสียงเครื่องดนตรีได้ ผู้บรรเลงควรรู้ว่าช่วงเวลาใดควรเลือกใช้กลอนที่เรียบร้อย หรือช่วงเวลาใดที่สามารถใช้กลอนเพลงได้อย่างอิสระ ทั้งนี้ต้องคำนึงถึงความสอดคล้อง กลมกลืนไปกับเครื่องดนตรีอื่นในวงเป็นสำคัญ

ตาราง 12 แสดงการเปรียบเทียบหลักการแปรทำนองซออู้ในวงดนตรีเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวาและวงปี่พาทย์ไม้นวม (ต่อ)

ประเภทวงดนตรี	หลักการ	รายละเอียด
		13. การคำนึงถึงโอกาสในการบรรเลง -การแปรทำนองเพื่อประกวด ผู้เรียบเรียงทำนองมักจะมีเวลาวางแผนการบรรเลงมาก จึงสามารถเลือกสรรกลอนเพลงให้สอดคล้องกับทำนองเครื่องดนตรีอื่นอย่างพิถีพิถัน ให้ทำนองซออู้สอดคล้องกลมกลืนกับเครื่องดนตรีอื่นมากที่สุด -การแปรทำนองเพื่ออวดฝีมือ ผู้บรรเลงสามารถแสดงภูมิรู้ และประสบการณ์ในการแปรทำนองออกมาได้อย่างเต็มที่ ใช้กลอนเพลงได้อย่างอิสระ และใช้กลวิธีการบรรเลงได้อย่างโลดโผน เช่น แปรทำนองต่างบันไดเสียงกับทำนองหลัก การใช้กลอนฝาก การใช้ลีลาทำนอง การขยี้ เป็นต้น
	หลักการเรื่องอารมณ์เพลง	14. หลักการเรื่องอารมณ์เพลง -ตีความอารมณ์ของบทร้อง แล้วใช้เสียงสั้น-ยาว ดัง-เบา เพื่อสื่ออารมณ์ของบทร้องออกมาให้ใกล้เคียงที่สุดโดยอาจใช้คันชักสอง หรือสี่ซึ่งเป็นคันชักพิเศษมาใช้ในการบรรเลงเพิ่มเติม

ที่มา: ธนกร นามวงษ์. (2565). ตารางแสดงหลักการแปรทำนองซออู้.

2. บทบาทและหน้าที่ของซออู้

2.1 บทบาทและหน้าที่ของซออู้ในวงดนตรี

2.1.1 บทบาทสร้างทำนองสนุกสนานให้วงดนตรี

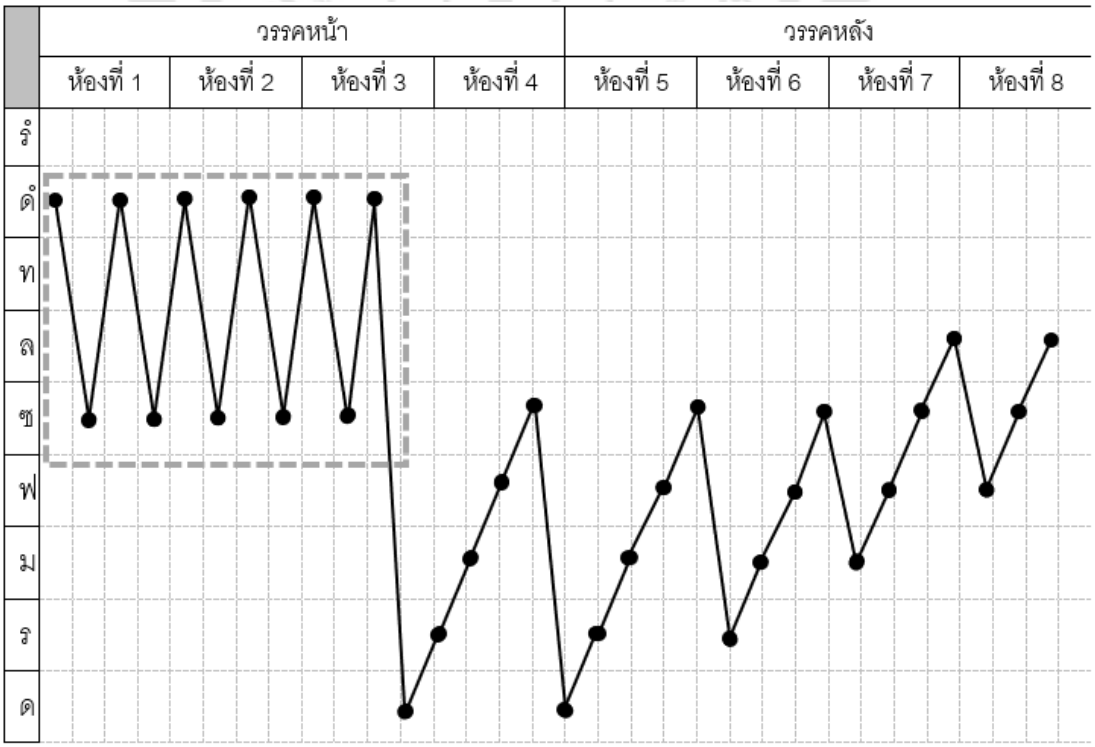
การสามารถสร้างความสนุกสนานให้กับวงดนตรีของซออู้ สามารถจำแนกได้ 2 ลักษณะคือ การสร้างความสนุกสนานด้วยทำนอง และการสร้างความสนุกสนานด้วยจังหวะ

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ที่สร้างความสนุกสนานด้วยทำนอง

ทำนองหลัก	ดำ ซ ล ซ	ดำ ท ล ซ	ฟ ซ ล ซ	ดำ ท ล ซ	- ร̣ ดำ ล	ดำ ล ซ ฟ	- ด - ฟ	- ฟ ซ ล
ทำนองซออู้	ดำ ซ ดำ ซ	ดำ ซ ดำ ซ	ดำ ซ ดำ ด	ร ม ฟ- ซ	ด ร ม ฟ-	ซ ร ม ฟ-	ซ ม ฟ- ซ	ล ฟ- ซ ล

จากตัวอย่างข้างต้นพบว่า ทำนองซออู้ในวรรคหน้ามีลักษณะเด่นคือ ในห้องที่ 1-3 พบการใช้เสียง ดำ และ ซ บรรเลงสลับกันไปมาจนกระทั่งเคลื่อนที่ขึ้นไปหาลูกตกเสียง ซ (ฟ2) ในห้องที่ 4 ส่วนวรรคหลังเป็นลักษณะของกลอนไล่เสียงขึ้นไปหาลูกตกในเสียง ล (ฟ3) ซึ่งหากนำทำนองซออู้ประโยคข้างต้นมาแสดงในรูปแบบกราฟจะพบลักษณะดังนี้

ตาราง 13 ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองซออู้ที่แสดงความสนุกสนาน



ที่มา: ธนกร นามวงษ์. (2565). ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองซออู้ที่แสดงความสนุกสนาน.

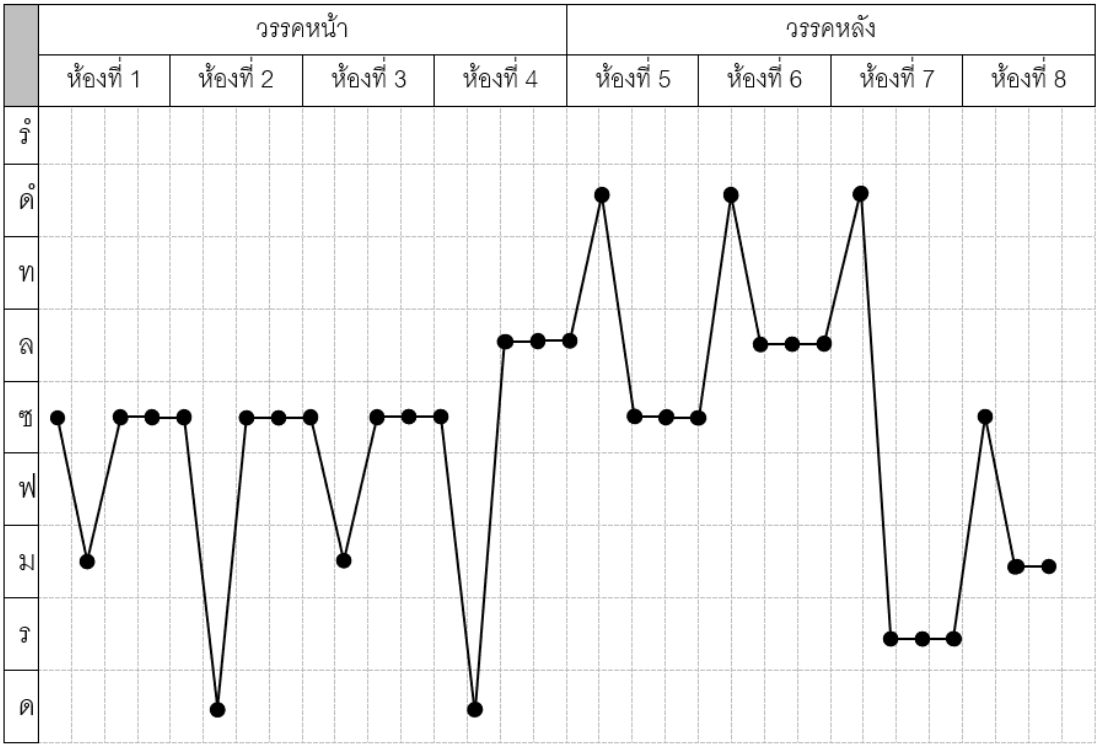
จากกราฟทำนองซออู้ในวรรคหน้ามีการเคลื่อนที่ในระหว่าง ด๋ และ ซ สลับไปมาตลอดห้องที่ 1-3 โดยหากพิจารณาเส้นแทนระดับเสียงแต่ละเส้นจะพบว่าทำนองดังกล่าวมีลักษณะคล้ายกับการกระโดดขึ้นและลงอยู่ตลอดเวลา ทั้งนี้จากตัวอย่างการวิเคราะห์ทำนองซออู้ที่สอดคล้องกับวิธีการตีโขกในระนาดทุ้มยังชี้ให้เห็นการกระโดดขึ้นและลงคล้ายกับตัวอย่างข้างต้นด้วย ดังนี้

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- ม ซ ซ	- ม ซ ซ	- ม ซ ซ	- ด๋ ล ล	- ม ซ ซ	- ด๋ ล ล	- ม ซ ซ	- ร ม ม
ทำนองซออู้	ซ ม ซ ซ	ซ ด ซ ซ	ซ ม ซ ซ	ซ ด ล ล	ล ด๋ ซ ซ	ซ ด๋ ล ล	ล ด๋ ร ร	ร ซ ม ม

สัญลักษณ์ _ ข้างใต้โน้ตแต่ละเสียงแทนการสีเน้นเสียง

ตาราง 14 ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองซออู้ที่สอดคล้องกับการตีโขกของระนาดทุ้ม



ที่มา: ธนกร นามวงษ์. (2565). ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองซออู้ที่สอดคล้องกับการตีโขกของระนาดทุ้ม.

ทำนองซออู้ข้างต้นเป็นทำนองที่สอดคล้องกับวิธีการตีโขกในระนาดทุ้ม โดยพบการสีเน้นเสียงในพยางค์ที่ 2 ของห้องที่ 2 4 5 6 7 8 ผนวกกับในพยางค์ที่มีการสีเน้นเสียงนั้นเป็นช่วงที่พบลักษณะของการกระโดดขึ้นหรือลงอยู่เสมอ (จากกราฟ) พยางค์ที่ 1 3 และ4 ของห้องมักจะเป็นการบรรเลงแบบซ้ำโน้ตทำให้ผู้บรรเลงมักจะบรรเลงโน้ตในพยางค์ดังกล่าวด้วยเสียงที่เบา แต่จะสีเน้นเสียงในพยางค์ที่ 2 ทดแทน การสีเน้นเสียงจึงช่วยขับเน้นให้ทำนองกระโดดขึ้นหรือลงมีความชัดเจนมากขึ้น

จากการวิเคราะห์ทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี พบว่านอกจากซออู้จะสามารถสร้างความสนุกสนานในทำนองได้แล้ว ยังสามารถใช้รูปแบบจังหวะที่แตกต่างจากทำนองหลักในการบรรเลงเพื่อสร้างความสนุกสนานได้เช่นเดียวกัน ดังนี้

ตัวอย่าง การใช้ลีลาทำนองล่วงหน้า และล้าหลังในการแปรทำนองซออู้

ทำนองหลัก	- - ซ ด	ร ม ร ม	- - ร ม	ซ ล ซ ล	- - ม ์ ร ์	ด ์ ล ด ์ ล	- - ด ์ ล	ซ ม ซ ม
ทำนองซออู้	ม ˇ - ซ ด	ร ม ̂ ร ม	ซ ฺ ม ̂ ร ม	ซ ล ˇ - -	ซ ท ̂ ล ท	ร ์ ม ซ ด ์	ท ร ์ ซ ด ์	ท ล ซ ด ์

ทำนองหลัก	- - ม ด	ร ม ร ม	- - ซ ม	ร ด ร ด	- - ซ ฺ ล ฺ	ท ฺ ด ท ฺ ด	- - ท ฺ ด	ร ม ร ม
ทำนองซออู้	ล ด ์ ซ ล	ม ซ ร ซ	ม ร ด ร	ซ ม ̂ ร ด	ม - ซ -	ด ์ ด ม ซ	ด ์ ม ซ ด ์	ม ซ ด ์ -

ทำนองหลัก	- - ซ ฺ ล ฺ	ท ฺ ด ท ฺ ด	- - ท ฺ ด	ร ม ร ม	- - ซ ฺ ล ฺ	ท ฺ ด ท ฺ ด	- - ท ฺ ด	ร ม ร ม
ทำนองซออู้	ม - ซ ม	ซ ล ท -	ด ์ - ร ์ ด ์	ท ล ซ -	ม - ท ̂ ล	ซ ล ท ̂ ด ์	ท ̂ ล ซ ด ์	ร ์ - ม ์ -

ทำนองข้างต้นเป็นทำนองเหลื่อมหลังทำนองล้อ-ขัดในเพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1 ซึ่งโดยปกติแล้วเครื่องนำและเครื่องตามจะบรรเลงทำนองเดียวกันแต่เริ่มบรรเลงไม่พร้อมกัน จากตัวอย่างพบว่าครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีแปรทำนองซออู้ในช่วงเหลื่อมด้วยการใช้ลีลาทำนองทำให้ทำนองซออู้มีรูปแบบจังหวะที่แตกต่างไปจากทำนองหลักโดยสิ้นเชิง ดังนี้

ตาราง 15 แสดงการเปรียบเทียบรูปแบบจังหวะทำนองหลักและทำนองซออู้

ที่	**ทำนองหลัก**				**ทำนองซออู้**			
	ตัวอย่างทำนอง		**รูปแบบจังหวะ**		**ตัวอย่างทำนอง**		**รูปแบบจังหวะ**	
1	- - ซ ด	ร ม ร ม	- - X X	X X X X	- - ซ ด	ร ม ̂ ร ม	- - X X	X X X X
2	- - ร ม	ซ ล ซ ล	- - X X	X X X X	ซ ฺ ม ̂ ร ม	ซ ล ˇ - -	X X X X	X X - -

ตาราง 15 แสดงการเปรียบเทียบรูปแบบจังหวะทำนองหลักและทำนองซออู้ (ต่อ)

ที่	ทำนองหลัก				ทำนองซออู้			
	ตัวอย่างทำนอง		รูปแบบจังหวะ		ตัวอย่างทำนอง		รูปแบบจังหวะ	
3	- - มำ รำ	ดำ ล ดำ ล	- - X X	X X X X	ซ ท ̂ ล ท	ร ำ ม ซ ดำ	X X X X	X X X X
4	- - ดำ ล	ซ ม ซ ม	- - X X	X X X X	ท ร ำ ซ ดำ	ท ล ซ ดำ	X X X X	X X X X
5	- - ม ด	ร ม ร ม	- - X X	X X X X	ล ดำ ซ ล	ม ซ ร ซ	X X X X	X X X X
6	- - ซ ม	ร ด ร ด	- - X X	X X X X	ม ร ด ร	ซ ม ̂ ร ด	X X X X	X X X X
7	- - ซ̣ ล̣	ท̣ ด ท̣ ด	- - X X	X X X X	ม - ซ -	ดำ ด ม ซ	X – X -	X X X X
8	- - ท̣ ด	ร ม ร ม	- - X X	X X X X	ดำ ม ซ ดำ	ม ซ ดำ -	X X X X	X X X -
9	- - ซ̣ ล̣	ท̣ ด ท̣ ด	- - X X	X X X X	ม - ซ ม	ซ ล ท -	X – X X	X X X -
10	- - ท̣ ด	ร ม ร ม	- - X X	X X X X	ดำ - รำ ดำ	ท ล ซ -	X – X X	X X X -
11	- - ซ̣ ล̣	ท̣ ด ท̣ ด	- - X X	X X X X	ม - ท̂ ล	ซ ล ท̂ ดำ	X – X X	X X X X
12	- - ท̣ ด	ร ม ร ม	- - X X	X X X X	ท̂ ล ซ ดำ	รำ - มำ -	X – X X	X - X -

ที่มา: ธนกร นามวงษ์. (2565). การเปรียบเทียบรูปแบบจังหวะทำนองหลักและทำนองซออู้.

จากตารางข้างต้นแสดงให้เห็นว่า ทำนองหลักมีรูปแบบจังหวะเหมือนกันคือ /- - x x / x x x x/ ในขณะที่ทำนองซออู้มีความแตกต่างและหลากหลายหว่าทำนองหลักมาก ความหลากหลายของรูปแบบจังหวะที่ปรากฏขึ้นเป็นลักษณะของลีลาทำนองซออู้ ซึ่งประกอบด้วย ลีลาทำนองล่วงหน้า ลีลาทำนองล้าหลัง และลีลาทำนองอิหลักอิเหลื่อ โดยลีลาทำนองนี้มักปรากฏกับเครื่องดนตรีในย่านเสียงทุ้มต่ำ ได้แก่ ระนาดทุ้มและซออู้ การใช้ลีลาทำนองทำให้ทำนองซออู้มีลักษณะยักเยื้อง ไม่ตรงจังหวะ บางครั้งอาจพบทำนองซออู้ซึ่งเกิดเสียงลูกตกก่อนจังหวะหรือหลังจังหวะได้เช่นเดียวกัน นอกจากนี้ยังพบตัวอย่างการใช้ลีลาทำนองอิหลักอิเหลื่อซึ่งมีวิธีการจัดวางรูปแบบจังหวะที่แตกต่างไปจากทำนองหลักด้วย ดังนี้

ตัวอย่าง ลีลาทำนองอิหลักอิเหลื่อ

ทำนองหลัก	- ดำ - ล	- ซ - ฟ	ฟ ฟ - ซ	ซ ซ - ล	- ดำ - รำ	- ดำ - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ฟ
ทำนองซออู้	- ดำ - ล ̆	- - ซ ฟ ̂	ม ร̣ ด -	ฟ ̆ - ซ -	ล ̆ - ดำ รำ	ดำ ท ̄ ล ̆ ซ	ฟ ̄ ด ร ม	ฟ ̄ ล ̆ ซ ฟ ̄

ตาราง 16 แสดงการเปรียบเทียบรูปแบบจังหวะทำนองหลักและทำนองซออู้

ที่	ทำนองหลัก				ทำนองซออู้			
	ตัวอย่างทำนอง		รูปแบบจังหวะ		ตัวอย่างทำนอง		รูปแบบจังหวะ	
1	-ดำ-ล	-ซ-ฟ	-X-X	-X-X	-ดำ-ลั	--ซฟั	-X-X	--XX
2	ฟฟ-ซ	ซซ-ล	XX-X	XX-X	มรด-	ฟั-ซ-	XXX-	X–X-
3	-ดำ-รำ	-ดำ-ล	-X-X	-X-X	ลั-ดำรำ	ดำทิ-ลั ซ	X–XX	XXXX
4	ลล-ซ	ซซ-ฟ	XX-X	XX-X	ฟดรม	ฟล์ซฟ	XXXX	XXXX

ที่มา: ธนกร นามวงษ์. (2565). การเปรียบเทียบรูปแบบจังหวะทำนองหลักและทำนองซออู้.

จากตัวอย่างพบการใช้ลีลาทำนองอิหลักอิเหลื่อซึ่งมีวิธีการจัดวางรูปแบบจังหวะแตกต่างไปจากทำนองหลัก โดยทำนองหลักมักจะพบการใช้โน้ตในพยางค์ที่ 2 และ 4 เป็นสำคัญ เนื่องจากเป็นตำแหน่งที่มีความสัมพันธ์กับจังหวะสามัญ ซึ่งช่วยให้ผู้ที่ต้องการแปรทำนองสามารถจับจังหวะได้ง่ายเหมาะสมกับการนำไปแปรทำนองต่อไป ในขณะที่การจัดวางรูปแบบทำนองซออู้โดยเฉพาะในลีลาทำนองอิหลักอิเหลื่อซึ่งมีการจัดวางโน้ตในพยางค์ 1 และ 3 (ตัวอย่างลำดับที่ 2-3 ในตาราง) ซึ่งเป็นการจัดวางรูปแบบจังหวะดังกล่าวไม่ได้อยู่ในตำแหน่งของจังหวะสามัญ ทำให้ทำนองซออู้โดยเฉพาะช่วงที่ปรากฏลีลาทำนองอิหลักอิเหลื่อมีลักษณะของความไม่มั่นคงในจังหวะซึ่งแตกต่างกับทำนองหลักซึ่งเป็นทำนองที่สามารถจับจังหวะได้ง่ายกว่า

การแปรทำนองซออู้โดยอาศัยโน้ตที่มีระดับเสียงแตกต่างการมาบรรเลงสลับไปมาในวรรคเพลง หรือการสีเน้นเสียงเพื่อขับให้เสียงในพยางค์ที่ 2 ของห้องเพลงเกิดน้ำหนักที่แตกต่างกับพยางค์ที่ 1,3 และ 4 จึงทำให้เกิดลักษณะของทำนองที่กระโดดขึ้นและลงสลับไปมาอยู่ตลอดสำนวนกลอน ผนวกกับการใช้ลีลาทำนองล่วงหน้า ล้าหลัง และอิหลักอิเหลื่อซึ่งมีวิธีการจัดวางรูปแบบจังหวะที่แตกต่างไปจากทำนองหลัก โดยอาจพบเสียงของลูกตกก่อน หรือหลังจังหวะ หรือพบการจัดวางรูปแบบจังหวะที่ไม่สอดคล้องกับจังหวะสามัญ ทำให้ผู้ฟังจับจังหวะในช่วงลีลาทำนองอิเหลื่ออิเหลื่อได้ยากนี้ ชี้ให้เห็นชัดเจนว่าซออู้ทำหน้าที่เรียงร้อยระดับเสียงที่แตกต่างกันเพื่อแปรทำนองให้เกิดลักษณะของการกระโดดขึ้นลงอยู่เสมอ ผนวกกับการจัดวางรูปแบบจังหวะให้เกิดความแตกต่างจากทำนองหลักโดยการใช้ลีลาทำนองร่วมในการแปรทำนอง ทำให้ซออู้สามารถแสดงบทบาทการสร้างความสนุกสนานให้กับวงดนตรีได้

2.1.2 บทบาทช่วยเพิ่มความกลมกล่อมให้วงดนตรี

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	ด ซ ล ซ	ด ท ล ซ	ฟ ซ ล ซ	ด ท ล ซ	ล ฟ ซ ล	ซ ล ท ด	ท ร ด ท	ด ท ล ซ
ทำนองซออู้	- - ด ซ	ด ท ล ซ ฟ ซ	ด ท ล ซ	ด ฟ ซ ล	ท ด ท ล ท ด ฟ	ล ซ ฟ ซ	ด ท ล ซ

การพรมปิดเป็นกลวิธีการที่สามารถเชื่อมพยางค์เสียง 2 พยางค์ให้เป็น 1 พยางค์ โดยการพรมจะใช้นิ้วสองนิ้วและเสียงหลักจะเป็นเสียงในพยางค์ 2 ของการพรมปิดเท่านั้น เช่น จากตัวอย่าง การพรมปิดห้องที่ 4 ซึ่งมีโน้ตคือ /ด ท ล ซ/ เมื่อพรมปิดแล้ว จะทำให้เกิดทำนองที่เชื่อมเสียง ท- และเสียง ล จนเกิดทำนองในลักษณะ /ด ล - ซ/ แทนที่จะบรรเลงเก็บแบบปกติ ประกอบกับการพรมปิดจะต้องใช้คันชักสองเพื่อให้การเชื่อมพยางค์เสียงมีความต่อเนื่องกันมากขึ้น

การแปรทำนองเครื่องดนตรีทุกชนิดในวงมักจะบรรเลงแบบเก็บเต็มห้องเพลง ซึ่งจะทำให้เสียงที่เกิดขึ้นแต่ละเสียงขาดออกจากกันจนเกิดช่องว่างระหว่างพยางค์ การพรมปิดจึงเป็นกลวิธีการบรรเลงที่ทำหน้าที่เชื่อมช่องว่างที่เกิดจากการบรรเลงเก็บของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดนั้นให้มีเสียงที่ยาวต่อเนื่องกันมากขึ้น จนสามารถช่วยเพิ่มความกลมกล่อมในการบรรเลงแบบเก็บของเครื่องดนตรีอื่นในวงได้เป็นอย่างดี

2.1.3 บทบาทช่วยรักษาสมดุลเสียงในวงเครื่องสายปี่ชวา

วงดนตรีไทยแต่ละประเภทมีเครื่องดนตรีประสมหลายประเภท ซึ่งเครื่องดนตรีแต่ละประเภทมีลักษณะเสียงที่แตกต่างกันออกไป ในการประสมวงจึงต้องมีการคัดเลือกเครื่องดนตรีที่มีเสียงแหลมและเสียงทุ้มมาบรรเลงในปริมาณที่ใกล้เคียงกันเพื่อให้เกิดความสมดุลของเสียง นอกจากนี้ยังพบว่าวงดนตรีบางประเภทมีจำนวนเครื่องดนตรีในย่านหนึ่งมากกว่าเครื่องดนตรีในย่านเสียงตรงกันข้าม ส่งผลให้ผู้บรรเลงจะต้องวางแผนการบรรเลงแบบพิเศษโดยคำนึงถึงความสมดุลของเสียงประกอบการแปรทำนอง

"... ในวงเครื่องสายปี่ชวาเครื่องที่มีอิทธิพลมากที่สุดก็คือเครื่องดนตรีย่านเสียงแหลมชัดเจนที่สุดก็คือปี่ชวา แล้วซออู้ก็ดูเหมือนจะเป็นเครื่องดนตรีเสียงทุ้มแค่เครื่องเดียวในวง แต่จริง ๆ แล้วมีเครื่องดนตรีที่สามารถทำเสียงต่ำได้มากกว่าซออู้อีกก็คือจะเข้เพราะฉะนั้นจะเข้ต้องคำนึงถึงการแปรทำนองที่รักษาสมดุลเสียงให้วงมากที่สุด เพราะทำเสียงได้เยอะกว่าซออู้ เสียงก็ดังกว่าซออู้ เวลาผมทำทางให้วงเครื่องสายปี่ชวา ผมจะชอบต่อจะเข้ให้ลงมาทางเสียงต่ำ ก็เป็นเรื่องบาลานซ์เสียง (Balance) นี่แหละ ที่นี้ของซออู้ก็ช่วยเดินทางเสียงต่ำได้แต่เป็นแค่ตัวช่วย ไม่ได้ทำหน้าที่หลัก เพราะเรามีเสียงอยู่จำกัดคงจะไม่เหมาะที่จะเล่นเสียงต่ำอย่างเดียว แต่เราก็เลี่ยงเทคนิครูดสายหรือเปลี่ยนโพซิชั่น (Position) แทน เพราะทำไปก็โดนกลบ

บาลานซ์เสียงของวงก็ไม่ได้...” (เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 29 กันยายน 2564)

วงเครื่องสายปี่ชวาเป็นวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีเสียงแหลมสูงเป็นส่วนใหญ่ เช่น ปี่ชวา ซอด้วง และขลุ่ยหลิบ เป็นต้น โดยอาจกล่าวได้ว่าซออู้เป็นเครื่องดนตรีเสียงทุ้มต่ำเพียงชิ้นเดียวในวงดนตรีประเภทนี้ แต่หากพิจารณาขอบเขตเสียงของจะเข้เทียบกับซออู้แล้วจะพบว่า จะเข้มีขอบเขตเสียงที่กว้างกว่าซออู้สามารถผลิตเสียงได้มากกว่า 2 ช่วงเสียง อีกทั้งยังเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงดังกังวานใกล้เคียงกับปี่ชวาด้วย

ตาราง 17 เปรียบเทียบขอบเขตของเสียงจะเข้และซออู้

เครื่องดนตรี	ช่วงเสียง																		
จะเข้	ดฺ	รฺ	มฺ	ฟฺ	ซฺ	ลฺ	ทฺ	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ดำ	รำ	มำ	ฟำ	ซำ
ซออู้								ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ดำ	รำ			

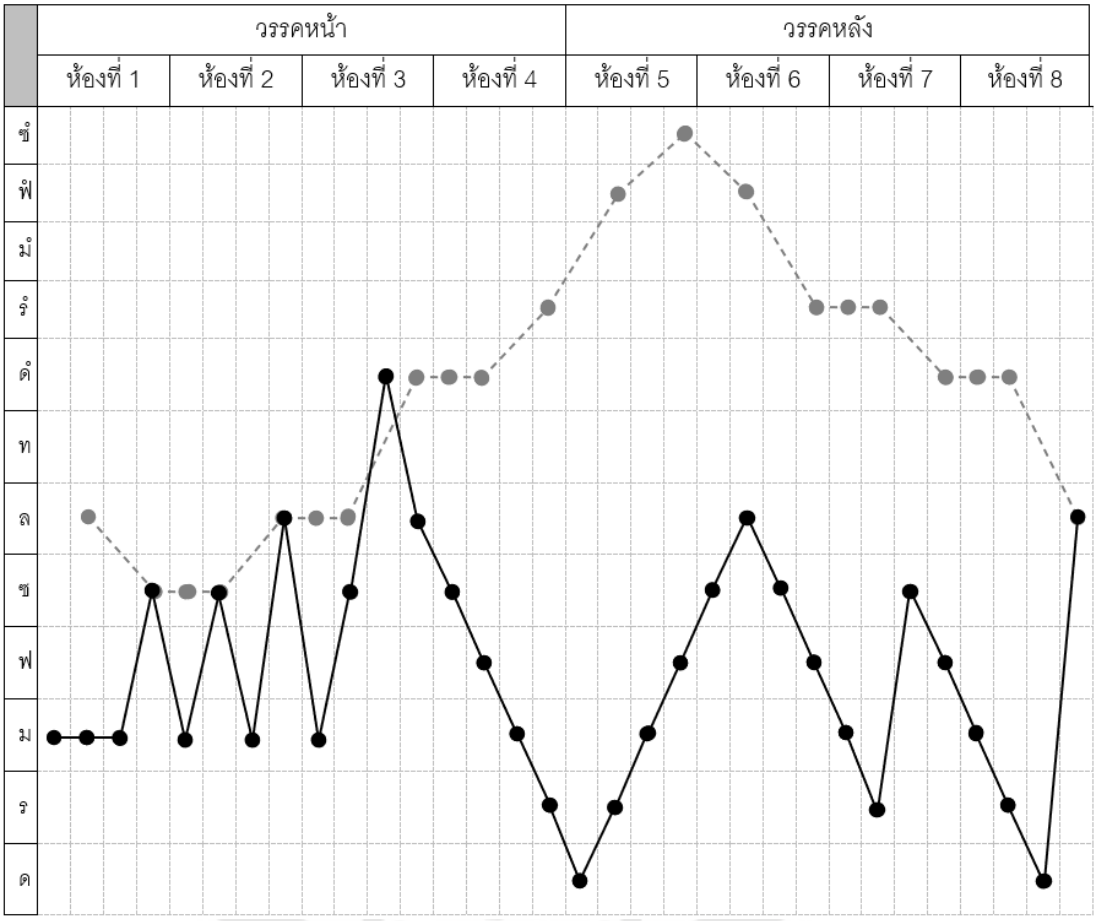
ที่มา: ธนกร นามวงษ์. (2565). การเปรียบเทียบขอบเขตของเสียงจะเข้และซออู้.

ขอบเขตของเสียงที่กว้างของจะเข้ทำให้จะเข้สามารถแปรทำนองได้อย่างหลากหลายตามช่วงเสียงของจะเข้ ในวงเครื่องสายปี่ชวาซึ่งเครื่องดนตรีส่วนใหญ่มีเสียงแหลมสูง หากจะเข้แปรทำนองด้วยช่วงเสียงแหลมอาจทำให้ขาดเสียงทุ้มต่ำ และไม่เกิดสมดุลเสียง ดังนั้นแนวทางการแปรทำนองจะเข้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีจะคำนึงถึงการเลือกใช้กลอนเพลงในช่วงเสียงต่ำ โดยแปรทำนองจะเข้ให้อยู่ในช่วงสายทุ้มเป็นหลักทั้งนี้บางทำนองก็ยังสามารถบรรเลงด้วยสายเอกตามปกติได้แต่อาจลดจำนวนกลอนบนสายเอกลงเพื่อใช้กลอนเพลงในสายทุ้มให้เกิดความสมดุลเสียงระหว่างเสียงทุ้มของจะเข้ กับเสียงแหลมจากเครื่องดนตรีชนิดอื่น ๆ ในวง ในขณะเดียวกันทำนองซออู้ยังมีส่วนช่วยในการรักษาสมดุลเสียงของวงเครื่องสายปี่ชวาได้เป็นอย่างดี ดังนี้

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 2

ทำนองหลัก	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ดำ	ดำ ดำ - รำ	- ฟำ - ซำ	- ฟำ - รำ	รำ รำ - ดำ	ดำ ดำ - ล
ทำนองซออู้	ม ม ม ซ	ม ซ ม ล	ม ซ ดำ ล์	ซ ฟ ม ร	ด ร ม ฟ	ซ ล ซ ฟ	ม ร ซ ฟ	ม ร ด ล

ตาราง 18 แสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองซออู้และทำนองหลัก



ที่มา: ธนกร นามวงษ์. (2565). ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองซออู้และทำนองหลัก.

จากตารางแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองซออู้ข้างต้นสามารถสะท้อนบทบาทช่วยรักษาสมดุลเสียงของวงเครื่องสายปี่ชวาได้อย่างชัดเจน ตารางแสดงให้เห็นว่าทำนองซออู้เคลื่อนที่อยู่ในย่านเสียงต่ำ โดยสามารถสังเกตได้จากตารางแสดงทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองซออู้ซึ่งในวรรคหน้าแม้จะมีลูกตกซึ่งสอดคล้องกับทำนองหลักแต่อยู่ต่างระดับเสียงกัน ในช่วงวรรคหลังทำนองซออู้ยังคงเคลื่อนที่อยู่ในแนวเสียงต่ำและเคลื่อนที่ไปยังลูกตกในระดับเสียงเดียวกับทำนองหลักในห้องที่ 8 ในขณะที่ทำนองหลักเป็นทำนองที่เคลื่อนที่ในย่านเสียงสูง โดยสังเกตจากเส้นที่มีทิศทางขึ้นในวรรคหน้าจนกระทั่งเคลื่อนที่ไปยังเสียงสูงที่สุดในห้องที่ 5 ก่อนจะเคลื่อนที่ลงมายังลูกตกในระดับเสียงเดียวกับทำนองซออู้

ซออู้มีบทบาทช่วยรักษาสมดุลเสียงในวงเครื่องสายปี่ชวา โดยทำหน้าที่แปรทำนองในทางเสียงต่ำเพื่อสนับสนุนทำนองจะเข้ในการรักษาสมดุลเสียง ทั้งนี้เนื่องจากขอบเขตเสียงที่จำกัดของซออู้ ทำให้ซออู้ไม่สามารถดำเนินทำนองเฉพาะสายทุ้มเพียงสายเดียวได้ จึงต้องมีการแปรทำนองทั้งในสายเอกและสายทุ้มสลับไปมาอยู่เสมอ โดยผู้บรรเลงต้องวางแผนการแปรทำนองให้อยู่ในช่วงเสียงต่ำมากกว่าปกติและยังสามารถใช้เสียงจากสายเอกได้ตามปกติ นอกจากนี้ผู้บรรเลงควรหลีกเลี่ยงการใช้เสียงสูง เช่น กลวิธีการเปลี่ยนตำแหน่งมือเพื่อขยายขอบเขตเสียงซออู้ เนื่องจากกลวิธีดังกล่าวอาจถูกเสียงของเครื่องดนตรีอื่นกลบได้ง่าย และไม่ทำให้เกิดความสมดุลระหว่างเสียงสูงและต่ำในวงเครื่องสายปี่ชวา

2.2 บทบาทและหน้าที่ของซออู้ในเพลงอกทะเล สามชั้น และเพลงนกขมิ้น สามชั้น

การศึกษาทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีฉบับนี้ ผู้วิจัยเลือกศึกษาเพลงอกทะเล สามชั้น และเพลงนกขมิ้น สามชั้น โดยสามารถจำแนกบทบาทและหน้าที่ของซออู้ที่พบได้ 3 ลักษณะคือ บทบาทเครื่องตามในเพลงอกทะเล สามชั้น บทบาทว่าดอกในเพลงนกขมิ้น สามชั้น และบทบาทสนับสนุนแนวการบรรเลง โดยมีรายละเอียดดังนี้

2.2.1 บทบาทเป็นเครื่องตามในเพลงอกทะเล สามชั้น

เครื่องตาม คือ วิธีการบรรเลงอย่างหนึ่งของเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มต่ำ ซึ่งจะบรรเลงทำนองหนึ่งหลังจากเครื่องนำ หรือเครื่องดนตรีที่มีเสียงแหลมสูงบรรเลงไปก่อนแล้ว (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545) เพลงอกทะเล สามชั้นเป็นเพลงที่มีการล้อ-ขัด และเหลื่อมอยู่ในบทเพลง ทำให้เครื่องดนตรีไทยถูกแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือเครื่องนำซึ่งเป็นบรรเลงเป็นลำดับแรก และเครื่องตามบรรเลงเป็นลำดับที่สองหลังจากเครื่องนำบรรเลง ซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มต่ำ ทำหน้าที่บรรเลงเป็นเครื่องตามในวง โดยลักษณะการแปรทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีมีรายละเอียดดังนี้

2.2.1.1 การบรรเลงซออู้ในทำนองล้อ-ขัด เป็นทำนองที่มี 2 ส่วน คือทำนองสำหรับเครื่องนำซึ่งจะบรรเลงเป็นลำดับแรก และทำนองสำหรับเครื่องตามซึ่งจะบรรเลงเป็นลำดับที่สองหลังจากเครื่องนำบรรเลง ทำนองล้อเป็นทำนองที่เครื่องนำและเครื่องตามบรรเลงเหมือนกัน ส่วนทำนองขัดเป็นทำนองที่เครื่องนำกับเครื่องตามบรรเลงไม่เหมือนกัน สำหรับทำนองซออู้ที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้ปรากฏการแปรทำนองในทำนองล้อ-ขัด 2 ลักษณะคือ บรรเลงซออู้ตามทำนองหลัก และบรรเลงซออู้แบบแปรทำนอง

2.2.1.1.1 การบรรเลงทำนองล้อ-ขัดตามทำนองหลัก

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- ด ร ม	ร ซ ร ม	ร ด ร ม	ร ม ซ ล	ซ ล ท ด	ร ด ท ล	ร ท ล ซ	ท ล ซ ม
ทำนองซออู้	- ด ร ม	ร ซ ร ม	ร ด ร ม	ร ม ซ ล	ซ ล ท ด	ร ด ท ล	ร ท ล ซ	ท ล ซ ม

จากตัวอย่าง ทำนองซออู้บรรเลงทำนองเดียวกันกับทำนองหลัก โดยใช้กลวิธีการบรรเลงประกอบให้มีความน่าสนใจ ทั้งนี้พบว่าการบรรเลงล้อ-ข้อบางช่วงมีการบรรเลงที่ต่างไปจากทำนองหลักอยู่บ้าง แต่ทำนองส่วนใหญ่ยังแสดงลักษณะของทำนองหลักปรากฏชัดเจน

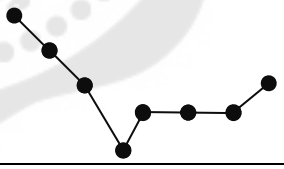
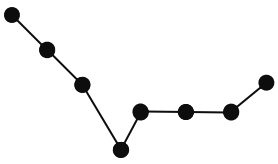
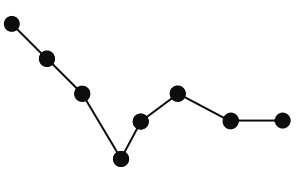
2.2.1.1.2 การบรรเลงทำนองล้อ-ขัดแบบแปรทำนอง

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- ล ด ด	ด ล ด ด	ด ล ด ด	ร ฟ ร ร	ด ล ด ด	ร ฟ ร ร	ด ล ด ด	ล ซ ล ล
ทำนองซออู้	ล ล ล ร	ฟ ฟ ฟ ด	ล ซ ฟ ด	ร ร ร ซ	ฟ ร ด ล	ด ด ด ฟ	ม ร ด ซ	ล ด ล ล

จากตัวอย่างข้างต้นแสดงให้เห็นว่า ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี แปรทำนองซออู้ในการล้อ-ขัด มีการซ้ำเสียงหลายจุด ลูกตกวรรคหน้าไม่สอดคล้องกับทำนองหลัก โดยมีรูปแบบทำนองที่สำคัญ ดังนี้

ตาราง 19 ความสัมพันธ์ของรูปแบบทำนองซออู้ในสำนวนกลอน

ห้องที่	โน้ต	รูปแบบทำนอง
3-4	ล ซ ฟ ด ร ร ร ซ	
5-6	ฟ ร ด ล ด ด ด ฟ	
7-8	ม ร ด ซ ล ด ล ล	

ที่มา: ธนกร นามวงษ์. (2565). ความสัมพันธ์ของรูปแบบทำนองซออู้ในสำนวนกลอน.

จากตารางแสดงรูปแบบทำนองที่สำคัญของสำนวนกลอนข้างต้นพบว่า รูปแบบทำนองของห้องที่ 3-4 และ 5-6 เหมือนกัน โดยรูปแบบทำนองดังกล่าวทำหน้าที่เชื่อมทำนองแต่ละส่วนให้ต่อเนื่องกัน แต่ห้องที่ 7-8 มีรูปแบบทำนองที่แตกต่างออกไป เนื่องจากเป็นทำนองส่วนจบของสำนวนกลอน หรือทำนองปิดสำนวนกลอนที่จะทำให้ใจความของสำนวนกลอนให้ความรู้สึกจบในตัว ทั้งนี้หากห้องที่ 7-8 มีรูปแบบทำนองเหมือนกับห้องที่ 3-4 หรือ 5-6 จะทำให้สำนวนต่อดำเนินต่อและไม่จบสมบูรณ์ในตัวเอง

นอกจากจะพบการแปรทำนองซออู้ในช่วงทำนองล้อ-ขัดแล้ว ยังพบการเติมเต็มทำนองให้เกิดความราบรื่นสมบูรณ์ด้วยการเพิ่มหรือตัดทอนบางทำนองในการบรรเลงซออู้ ซึ่งเป็นส่วนสำคัญในการสร้างสุนทรียรสของบทเพลงเป็นอย่างดี จากการศึกษาทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี พบการใช้กะไหล่ซึ่งเป็นการเติมเต็มทำนองรูปแบบหนึ่งในช่วงทำนองล้อ-ขัด ดังนี้

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

เครื่องนำ	ด ล ด ด	ล ซ ล ล	- - - -	- - - -	ด ล ด ด	ล ซ ล ล	- - - -	- - - -
ทำนองซออู้	- - - -	- - - -	ด ล ด ด	ล ซ ล ล	- - - -	ด ล ด ด	ด ล ด ด	ล ซ ล ล

จากทำนองข้างต้นพบการเพิ่มทำนองในทำนองซออู้ห้องที่ 6 วรรคหลัง /ด ล ด ด/ โดยสังเกตว่าทำนองที่เพิ่มขึ้นเป็นทำนองที่เหมือนกับทำนองห้องที่ 7 มีลักษณะสำคัญคือการย้ำเสียง ทำให้ต้องบรรเลงทำนองก่อนช่วงที่ซออู้จะต้องบรรเลงกล่าวคือ ซออู้บรรเลงล้วงจังหวะเข้าไปในขอบเขตของเครื่องนำ ซึ่งเป็นลักษณะของกะไหล่แบบล่วงสัดส่วน คือ ทำนองที่เพิ่มขึ้นมาอยู่ในตำแหน่งที่ล่วงไปในขอบเขตของทำนองที่ตนรับผิดชอบ การบรรเลงกะไหล่ช่วยลดช่องว่างในทำนองที่ซออู้ไม่ได้บรรเลงเพื่อช่วยให้จังหวะไม่ช้าหรือเร็วไปเกินกว่าที่แนวบรรเลงอยู่ ซึ่งส่วนใหญ่จะพบการใช้กะไหล่ในทำนองระนาดเอก (ประชา สามเสน, 2564, น.133)

การบรรเลงทำนองล้อขัดสามารถบรรเลงได้ 2 ลักษณะคือ บรรเลงล้อ-ขัดตามทำนองหลัก และบรรเลงทำนองล้อ-ขัดแบบแปรทำนองซึ่งอาจทำให้ลูกตก หรือสำนวนกลอนของทำนองแปรแตกต่างไปจากทำนองหลัก ทั้งนี้ผู้บรรเลงยังคงต้องคำนึงถึงความกลมกลืนกับทำนองหลักเรื่องบันไดเสียงด้วย การบรรเลงทำนองล้อ-ขัด เป็นทำนองที่แบ่งเครื่องดนตรีเป็น 2 ประเภทตามคุณลักษณะเสียง ทำให้ขณะที่เครื่องตามบรรเลงทำนองช่วงล้อ-ขัดอยู่ ผู้ฟังจะได้ยินเสียงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดชัดเจนขึ้น เนื่องจากไม่มีเครื่องดนตรีเสียงแหลมสูงมาบรรเลงกลบเสียง จึงเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงซออู้สามารถแปรทำนองเพื่อแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงได้อย่างอิสระมากขึ้น ทั้งนี้ผู้บรรเลงยังคงต้องคำนึงถึงความกลมกลืนกับทำนองหลักและทำนองเครื่องดนตรีอื่นด้วย

2.2.1.2 การบรรเลงซออู้ในทำนองเหลื่อม จากการศึกษาพบการบรรเลงซออู้ในทำนองเหลื่อม 2 ลักษณะคือ บรรเลงเหลื่อมตามทำนองหลัก และบรรเลงเหลื่อมแบบแปรทำนอง

2.2.1.2.1 บรรเลงเหลื่อมตามทำนองหลัก

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	--มด	รมรม	--รม	ซลซล	--มำ	ดำลดำล	--ดำล	ซมซม
ทำนองซออู้	--มด	รมรม	--รม	ซลซล	--มร	ดฺลดำล	--ดำล	ซมซม

จากตัวอย่างแสดงให้เห็นว่า ทำนองซออู้บรรเลงเหมือนทำนองหลัก แต่เนื่องจากขอบเขตเสียงของซออู้มีอยู่จำกัด ทำให้เกิดลักษณะของกลอนฟาดในห้องที่ 6 การเกิดกลอนฟาดในลักษณะนี้ต้องพิจารณาว่า หากต้องเรียงกลอนเพลงเพื่อแก้ไขปัญหากลอนฟาดแล้วจะทำให้ทำนองซออู้โดดเด่นกว่าทำนองเครื่องดนตรีอื่นในวงหรือไม่ ซึ่งหากพิจารณาแล้วว่าการบรรเลงตามทำนองหลักทำให้เกิดความกลมกลืนกับวงได้ดีกว่าก็ไม่ควรหลีกเลี่ยงกลอนฟาด (เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 10 เมษายน 2565)

2.2.1.2.2 บรรเลงเหลื่อมแบบแปรทำนอง

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	--มด	รมรม	--ซม	รดรด	--ซล	ทดำทดำ	--ทดำ	รำมำรำมำ
ทำนองซออู้	---ซดำ	ท๋ลซ-	ม-ลซ	ฟ๋มรด	--รม	ซลท๋ดำ๎	ท๋ดำรำดำ	ท๋ลซม

จากตัวอย่าง ทำนองซออู้แตกต่างจากทำนองหลักอย่างเห็นได้ชัด โดยปรากฏการแปรทำนองซออู้โดยเติมพยางค์ให้เต็มห้องเป็นลักษณะการบรรเลงเก็บในวรรคหลัง ร่วมกับการใช้ลีลาทำนองล้าหลังในห้องที่ 2-3 วรรคหน้า กลวิธีการพรมเปิดห้องที่ 6 วรรคหลัง บันไดเสียงสอดคล้องกันทั้งสองทำนอง แต่ทำนองซออู้บางทำนองมีทิศทางสวนกับทำนองหลัก เช่น ห้องที่ 1-2 วรรคหน้า ทำนองซออู้มีทิศทางลงขณะที่ทำนองหลักมีทิศทางขึ้น ห้องที่ 7-8 วรรคหลัง ทำนองซออู้มีทิศทางลงแต่ทำนองหลักมีทิศทางขึ้น เป็นต้น ซึ่งลักษณะดังกล่าวเป็นการแก้ไขปัญหากลอนฟาด เนื่องจากพบโน้ตบางตัวของทำนองหลักอยู่นอกเหนือขอบเขตเสียงซออู้

การบรรเลงซออู้ในทำนองเหลื่อมปรากฏ 2 ลักษณะคือการบรรเลงเหลื่อมตามทำนองหลัก และการบรรเลงเหลื่อมแบบแปรทำนอง ซึ่งการบรรเลงตามทำนองหลักนอกจากจะช่วยให้ทำนองซออู้กลมกลืนกับเครื่องดนตรีอื่นในวงแล้ว ยังพบว่ามีความสำคัญด้านจังหวะ เนื่องจากทำนองเหลื่อมเป็นการบรรเลงทำนองเดียวกันแต่มีกลุ่มที่บรรเลงก่อน และกลุ่มที่บรรเลงหลังซึ่งเป็นกลุ่มที่ถือว่าบรรเลงทำนองหลัก และบรรเลงเสียงลูกตกซึ่งสัมพันธ์กับจังหวะ การบรรเลงเหลื่อมตามทำนองหลักทำให้จังหวะในการเหลื่อมมั่นคง และชัดเจน ช่วยให้เครื่องนำ

สามารถบรรเลงได้ทำนองเหลื่อมได้แม่นยำมากขึ้น ในขณะที่การบรรเลงแบบแปรทำนองอาจทำให้เครื่องนำเหลื่อมจังหวะได้ยากขึ้น และอาจจะต้องจับจังหวะด้วยตนเอง เนื่องจากทำนองหลักถูกแปรเปลี่ยนอาจทำให้จับพยางค์ของเสียงลูกตกได้ยากขึ้น หากเครื่องนำไม่แม่นจังหวะแล้วการบรรเลงซออู้ทำนองเหลื่อมแบบแปรทำนองอาจทำให้การบรรเลงครั้งนั้นไม่มีคุณภาพเท่าที่ควร ทั้งนี้การบรรเลงเหลื่อมแบบแปรทำนองเป็นการอวดฝีมือ และภูมิรู้ของผู้แปรทำนอง รวมถึงความสามารถในการจับจังหวะของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องนำได้เป็นอย่างดี

2.2.2 บทบาทว่าดอกในเพลงนกขมิ้น สามชั้น

หลักการสำคัญของการบรรเลงว่าดอกคือการเลียนเสียงให้ใกล้เคียงกับทำนองร้องมากที่สุด (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545,น.157) ซึ่งการบรรเลงว่าดอกซออู้มักจะบรรเลงหลังจากการขับร้องเสร็จสิ้นลงแล้ว ในระหว่างขับร้องผู้บรรเลงซออู้จะต้องฟังและจดจำทำนองร้องให้ได้มากที่สุดเพื่อให้สามารถบรรเลงว่าดอกได้ใกล้เคียงกับเสียงร้องมากที่สุด

ทำนองว่าดอกเพลงนกขมิ้น สามชั้น เที่ยวที่ 1

คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ดอก	- - - เอ๋ย
ทำนอง	- - - -	- - - ล	ทล ร๎ - ล	ท-ลซ - ล	ซม ซ – ม	ม-ร ที - ร๎ม	- - - ซ	- ซ๋ - ล

คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ดอก	- - - -	- - -ขจร
ทำนอง	- - - -	- - ร๎ ด๎	- - - ร๎ด๎	ท๋ล ท๋ล ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - ล ล

คำร้อง	- - - -	- - - นก	- - - -	- - - -	- - ขมิ้น	- - - เหลือง	- - - อ่อน	- - - -
ทำนอง	- - - -	- - - ล	ท- ล - ล	ซ ฟ - ซ ล	- - ล ร๎ล	-ซม- - ล	- ท- ร๎ ล	- - ท- -

คำร้อง	- - - ค่ำ	- - - แล้ว	- - - -	- - จะ นอน	- - - -	- - ที่ไหน	- - - -	- - - เอย
ทำนอง	- - - ซ	- ม - ล	- ท- - ซ	- - ล ล	- - - -	- ล ซ ล	- - ร๎ ล	-ซ ม - ซ

แนวทางการบรรเลงว่าดอกของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี จะใช้กลวิธีการบรรเลงพิเศษที่ปรากฏในการเดี่ยวมาบรรเลงว่าดอก เช่น การเอื้อนนิ้ว การสีแผ่ว การใช้คันชักสี่เป็นต้น โดยครูเลอเกียรติได้กำหนดแนวทางการบรรเลงว่าดอกเป็น 2 เที่ยว ในเที่ยวที่ 1 จะบรรเลงซออู้ให้ใกล้เคียงกับทำนองร้องมากที่สุด ส่วนเที่ยวที่ 2 จะบรรเลงโดยเพิ่มกลวิธีการบรรเลงให้คล้ายทำนองเดี่ยวมากขึ้น

ตัวอย่าง ทำนองว่าดอกเพลงนกขมิ้น สามชั้น เที่ยวที่ 1

- - - ล	ท^ล ร ̊ - ท ̑ ล	ทล ร ̊ ท-ล ̑ ซ	ซ ล-ซ ม	- ซ ̊ – ฟ-ม ̊	ซ ̊ ม-ร ̊ ท - ร ̊ ม ̊	- ซ ̊ - ซ	- ซ ̊ - ล ̌
- - - ร ̊	- - - ด ̊	- ท ̊ - ด ̊	ร ̊ ด ̊ ท-ล ซ ท ̊ ล ร	ท ̊ ล - - -	- - ท^ล ร ̊ ซ	- - - ซ ̊	- ล - ล
- - - ล	- - - ล	- - - ท	- ล - ล	ร ̊ - ล-ซ ม ̌	- - - ล	- ท ร ̊ ล	- - - ท
- - - -	- ซ ̣ ม ล	- - - ท	- - ล ล ̌	- - - -	- ล ซ ล	ท^ล ร ̊ ล	ทล-ซ ม ลซมล ซ

สัญลักษณ์ ◡ แทนการเอื้อนนิ้ว

สัญลักษณ์ ------ แทนการสีคันชักสะอึก

สัญลักษณ์ > แทนการสีจากเสียงปกติแล้วค่อยๆแผ่วลงจะเสียงหายไป

หากพิจารณาทำนองห้องที่ 5-6 ประโยคที่ 1 จะพบว่าซออู้เปลี่ยนตำแหน่งมือเพื่อขยายขอบเขตเสียง ทั้งนี้เนื่องจากหากบรรเลงด้วยตำแหน่งมือปกติจะทำให้เกิดกลอนฟาดเนื่องจากในวรรคดังกล่าวมีโน้ตเสียง ที การแก้ไขปัญหากลอนฟาดในทำนองว่าดอกของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีจึงต้องเปลี่ยนตำแหน่งมือเพื่อไปเล่นระดับเสียงที่สูงขึ้น ทำให้ซออู้ยังสามารถบรรเลงเสียง ที ได้และไม่เกิดกลอนฟาด

ด้านคำร้องครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีจะคำนึงถึงคำเป็นและคำตาย เนื่องจากส่งผลต่อการทำเสียงสั้นและยาว ซึ่งผู้บรรเลงซออู้จะต้องเลียนเสียงให้ตรงตามลักษณะคำเป็นและคำตายทั้งสิ้น เช่น คำร้อง “นกขมิ้น” คำว่านกเป็นคำตาย เนื่องจากสะกดด้วยสระเสียงสั้นและอยู่ในมาตราแม่กก คำว่าขะสะกดด้วยสระเสียงสั้นเป็นคำตาย และคำว่าหมิ้นสะกดด้วยสระเสียงสั้นและอยู่ในมาตราแม่กนจึงเป็นคำเป็น ดังนั้นการสีทำนองแทนคำว่า นก ขะ จะต้องสีคันชักสั้น และเงียบเสียงทันทีเมื่อหมดจังหวะ แต่สำหรับคำว่า หมิ้น เป็นคำเป็นมีเอื้อนอยู่ท้ายคำผู้บรรเลงจะต้องกะการใช้คันชักให้ได้เสียงที่ยาวตามทำนองร้อง

ตัวอย่าง ทำนองว่าดอกเพลงนกขมิ้น สามชั้น เที่ยวที่ 2

- - ซลท	ร ̊ ม ̊ ร ̊ ท ̑ ล	ท^ล ร ̊ - ท ̑ ล	ท-ล ̑ ซ - ด ̊	ซ ̊ ล-ซ ̊ ม ซ ̊ – ฟ-ม ̊	ซ ̊ ม-ร ̊ ท - ร ̊ ม ̊	- ซ ̊ - ซ	- ซ ̊ - ล ̌
- - - ร ̊	- - - ด ̊	- ท ̊ - ด ̊	ร ̊ ด ̊ ท-ล ซ ท ̊ ล ร	ท ̊ ล - - -	- - ท^ล ร ̊ ซ	- - - ซ ̊	- ล - ล
- - - ล	ทลซท^ล ร ̊ - ล ̑	- - - ท	- ล - ล	- ซ ̊ - ม ̌	- - - ล ̑	- ท ร ̊ ล	- - - ท
- - - ซ	- ม - ล	- - - ท	- ซ ล ล ̌	- - - -	- - - ล	ท^ล ร ̊ ล	ทล-ซ ม ลซมล ซ

ทำนองว่าดอกซออู้ในเที่ยวที่ 2 ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีแปรทำนองในช่วงว่าดอกให้มีความซับซ้อนมากขึ้น สังเกตได้จากห้องที่ 1 วรรคหน้า บรรทัดที่ 1 ซึ่งบรรเลงแบบเก็บ และใช้โน้ตประดับมากกว่าทำนองร้อง เช่นในห้องที่ 2 วรรคหน้า บรรทัดที่ 3 ซึ่งเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองร้องในช่วงเดียวกันไม่พบโน้ตประดับในลักษณะเดียวกัน

การว่าดอกเที่ยวที่ 2 สำหรับทำนองที่มีคำร้องกำกับพบว่า มีการเปลี่ยนทำนองและเพิ่มกลวิธีการบรรเลงให้คล้ายกับทำนองสำหรับเดี่ยวอวดฝีมือมากขึ้น โดยอาจจะไม่ใช่ทำนองเดียวกันกับทำนองที่นักร้องขับร้องไปก่อนหน้าแล้ว เช่น ทำนองของคำว่า “นกขมิ้น” ที่ปรากฏในทำนองร้องมีการร้องเพียง 2 เสียงคือ /- - -ล/- - - ท̄/ แต่ในทำนองซออู้มีการเพิ่มตัวโน้ตให้ทำนองซับซ้อนมากขึ้น ดังนี้ /- รำ - ล/- - - ท̄/ เป็นต้น

การบรรเลงว่าดอกของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี แบ่งเป็น 2 เที่ยว แต่ละเที่ยวมีการอ้างอิงถึงทำนองที่แตกต่างกัน กล่าวคือเที่ยวที่ 1 ซออู้จะบรรเลงให้ใกล้เคียงกับทำนองร้องมากที่สุด คำนึงถึงเสียงสั้น-ยาว ทำนองเอื้อน และทำนองที่มีคำร้องกำกับ ส่วนเที่ยวที่ 2 ซออู้จะเพิ่มกลวิธีการบรรเลงพิเศษ ตกแต่งทำนองใหม่ให้ใกล้เคียงกับทำนองเดี่ยวซออู้มากขึ้น โดยอาจทำให้ทำนองเอื้อน หรือทำนองที่มีคำร้องกำกับผิดแตกต่างไปต่างทำนองร้อง ซึ่งมีเหตุผลในการแสดงอวดฝีมือ เนื่องจากการว่าดอกถือเป็นช่วงสำคัญที่เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงได้แสดงศักยภาพในการบรรเลงเดี่ยวได้อย่างอิสระ ดังนั้นครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีจึงใช้แนวทางการบรรเลงเดี่ยวมาเป็นทำนองอ้างอิงในการว่าดอกเที่ยวที่ 2

2.2.3 บทบาทสนับสนุนแนวการบรรเลง

แนวการบรรเลง คือความช้าเร็วในการดำเนินจังหวะในการบรรเลงและขับร้อง การบรรเลงแนวให้ดีจะต้องคำนึงถึงความเรียบร้อย เหมาะสมกับประเภทเพลง สำหรับเพลงอกทะเลสามชั้นเป็นเพลงสองไม้ ซึ่งมีทำนองล้อเหลื่อมปรากฏอยู่หลายแห่ง และจะต้องบรรเลงในลักษณะเที่ยวกลับจนคล้ายกับต้องบรรเลงเพลงสามชั้นแบบ 4 ท่อน ซึ่งแต่ละท่อนมีแนวการบรรเลงที่เร็วขึ้นอย่างต่อเนื่องจนจบเพลง ซออู้จึงมีส่วนสำคัญในการบรรเลงให้สอดคล้องกับเป้าหมายดังกล่าว ดังนี้

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ เพลงอกทะเล สามชั้น ลูกหมด

ทำนองหลัก	- - - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร - ด	- ทฺ ลฺ ซฺ	- ลฺ - ด	- ล - -	ทฺ ดร - ฟ
ทำนองซออู้	ซฺ มˆ ร ม	ซ ด ร ม	ล ซ ดำ ล์	ซ ม ร ด	ซ ล ดำ รำ	ซ ฟ ร ด	ล ซ ฟ ร	ดำ ล์ ซ ฟ

ทำนองหลัก	- ลฺ ด ร	ด ร ฟ ซ	ล ซ ฟ ร	ฟ ด - ร	- - ด ด	- - ร ร	- - ฟ ฟ	- - ซ ซ
ทำนองซออู้	ซ ล ท̄ รำ	ดำ ท̄ ลˇ ดำ	ท̄ ล ซ ท̄	ลˇ ซ ฟ ร	ฟ ซ ล ด	ร ซ ฟ̄ ม	ฟ̄ ม ล ม	ฟ̄ ท̄ ลˇ ซ

ทำนองหลัก	ด ร ฟ ซ	ฟ ร ฟ ซ	ฟ ร ฟ ซ	ฟ ซ - -	ล ซ ฟ ร	ซ ฟ ร ด	ฟ ร ด ลฺ	ร ด ลฺ ซฺ
ทำนองซออู้	ด ร ฟ ด	ร ฟ ด ร	ฟ ด ร ฟ	ด ร ฟ ซ	ร ด ฟ ร	ฟ ล รำ ดำ	รำ ซ ดำ ล	ดำ ฟ ล ซ

ทำนองหลัก	- - ด ซฺ	ลฺ ด ลฺ ด	- - ซฺ ลฺ	ด ร ด ร	- - ฟ ด	ร ฟ ร ฟ	- - ด ร	ฟ ซ ฟ ซ
ทำนองซออู้	ล ฟ ล ซ	ด ล ร ด	ร ร ร ด	ล ซ ฟ ร	ด ล ด ร	ฟ ซ ด ร	ฟ ซ ล ท	ด ท ล ซ

ลูกหมดเป็นทำนองสั้น ๆ ที่มีจังหวะเร็วเท่ากับอัตราจังหวะชั้นเดียว ใช้บรรเลงต่อท้ายเพลงต่างเพื่อแสดงการจบเพลง หากพิจารณาทำนองหลัก จะพบว่าทำนองหลักบรรทัดที่ 1 เป็นทำนองจาว ๆ มีการจัดเรียงโน้ตห่างกัน ส่วนบรรทัดที่ 2 และ 3 มือฆ้องมีลักษณะการบรรเลงแบบเก็บเป็นส่วนใหญ่ และบรรทัดที่ 4 เป็นทำนองเหลื่อมจนกระทั่งจบทำนอง

ทำนองซออู้ที่ปรากฏข้างต้นมีลักษณะการบรรเลงแบบเก็บตลอดทั้งทำนองลูกหมด เนื่องจากหากบรรเลงซออู้ตามทำนองหลักจะทำให้ซออู้ต้องลากคันชักยาวเพื่อบรรเลงให้ได้เสียงครบตามจังหวะ ซึ่งการบรรเลงแบบลากคันชักอาจไม่ส่งเสริมแนวการบรรเลงให้ได้ความเร็วตามต้องการได้ ดังนั้นครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีจึงแปรทำนองซออู้ช่วงลูกหมดเป็นลักษณะบรรเลงเก็บทั้งหมด ซึ่งนอกจากจะเป็นการแสดงความสามารถในการร้อยเรียงกลอนให้มีสัมผัสต่อเนื่อง และกลมกลืนกับเครื่องดนตรีอื่นแล้ว ยังช่วยส่งเสริมแนวการบรรเลงให้ได้ความเร็วตามรูปแบบลักษณะของทำนองลูกหมด เนื่องจากการบรรเลงเก็บจะทำให้พยางค์เสียงในแต่ละห้องถี่ขึ้นทำให้จังหวะเร็วขึ้นอย่างต่อเนื่องจนกระทั่งจบทำนอง นอกจากนี้ยังพบลักษณะการแปรทำนองซออู้ที่ช่วยสนับสนุนแนวการบรรเลงให้เร็วขึ้นแบบไม่ทอดจังหวะลงเพื่อส่งร้อง หรือบรรเลงแบบจบขาด

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงอกทะเลสามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ท - ร	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
ทำนองซออู้	ซ ท ล ท	ร ซ ล ท	ล ท ร ท	ร ม ซ ล	ร ล ท ด	ร ด ท ล	ด ท ร ด	ท ล ซ ม

ทำนองหลัก	- ซฺ - ด	- ด ร ม	- ซ - ม	- ม ร ด	- - ทฺลฺซฺ	- ลฺ - ด	- - รมซ	- ร - ม
ทำนองซออู้	ล ด ซ ล	ม ซ ร ม	ด ร ม ร	ซ ม ร ด	- ม - ซ	- ล - ด	ซ ร ม ซ	- ร - ม

ทำนองหลัก	- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	ล ร - ม	- - - -	- - - ม	- ม ม ม	- ม - ม
ทำนองซออู้	ซ ด ม ซ	ด ม ซ ด	ด ซ ม ด	ม ซ ด ม	ซ ด ม ซ	ม ด ซ ม	ด ซ ม ด	ม ด ซ ม

ทำนองข้างต้นเป็นทำนองท้ายท่อนที่ 1 เพลงอกทะเล สามชั้น เที่ยวที่ 2 เป็นทำนอง 3 ประโยคสุดท้ายก่อนส่งร้อง ซึ่งมีการปรับวงให้บรรเลงแนวเร็วขึ้นอย่างต่อเนื่องจนกระทั่งจบท่อนโดยไม่มีการทอดลงเพื่อส่งร้อง หรือที่เรียกกันโดยทั่วไปในวัฒนธรรมดนตรีไทยว่าจบขาด เนื่องจากทำนองซออู้บรรเลงในลักษณะเก็บตลอดนับตั้งแต่หลังรูปแบบ X (สังคีตลักษณ์ของเพลงอกทะเล ท่อนที่ 1 คือ(AXA) จนกระทั่งประโยคสุดท้ายที่มีการบรรเลงแบบจบขาด

การบรรเลงแบบเก็บทำให้แนวการบรรเลงดำเนินได้อย่างต่อเนื่องและยังสอดคล้องกับความประสงค์ของผู้ปรับวงที่ต้องการให้มีการส่งร้องแบบจบขาด

ซออู้มีบทบาทสนับสนุนแนวการบรรเลงขณะบรรเลงรวมวง โดยทำหน้าที่บรรเลงเก็บในช่วงทำนองที่ต้องการความเร็วอย่างต่อเนื่อง เช่น ในทำนองลูกหมด หรือการบรรเลงแบบจบขาด เป็นต้น ในขณะที่นักดนตรีบรรเลงทำนองด้วยจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว การบรรเลงเก็บจะทำให้พยางค์เสียงแต่ละห้องถี่ขึ้นกว่าทำนองหลักซึ่งโดยธรรมชาติการบรรเลงเก็บจะทำให้ทำนองเร็วขึ้นจากเดิม บทบาทสนับสนุนแนวการบรรเลงนี้นอกจากจะทำให้แนวการบรรเลงเร็วขึ้นตามแนวการบรรเลงที่ต้องการแล้ว ยังสามารถสะท้อนความสามารถในการคิดกลอนเพลงด้วยความรวดเร็ว รวมถึงความคล่องตัวในการบรรเลงด้วยเนื่องจากทำนองในช่วงดังกล่าวมักจะบรรเลงด้วยความเร็วสูง

2.3 บทบาทและหน้าที่ทั่วไปของซออู้

2.3.1 บทบาทในการแสดงชั้นเชิงของผู้บรรเลง

ชั้นเชิง หมายถึง เล่ห์เหลี่ยม กลอุบาย ท่วงที เล่ห์กลที่ซับซ้อน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556) ในการศึกษาฉบับนี้ได้กำหนดความหมายของชั้นเชิงในการบรรเลงซออู้ไว้ว่า การแปรทำนองซออู้ด้วยแนวคิดที่ซับซ้อน ซึ่งทำนองซออู้ที่ใช้ในการศึกษาครั้งนี้สามารถแสดงบทบาทดังกล่าวได้อย่างชัดเจน ดังนี้

ตัวอย่าง การแก้ไขปัญหากลอนฟาดด้วยการใช้กลอนฝาก

ทำนองหลัก	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ด̣	ด̣ ด̣ - ร̣	- ฟ̣ - ซ̣	- ฟ̣ - ร̣	ร̣ ร̣ - ด̣	ด̣ ด̣ - ล
ทำนองซออู้	ด ร ม ซ	ร ม ซ ล	ม ซ ล ด̣	ซ ล ด̣ ร̣	ด̣ ล ด̣ ม	ล ซ ล ร	ซ ม ซ̣ ด	ม ร ด ฟ̣

ทำนองหลัก	- ด - ฟ	- ฟ ซ ล	- ด̣ - ล	- ล ซ ฟ	- - มรด	- ร - ฟ	- - ซลด̣	- ซ - ล
ทำนองซออู้	ซ ล ร̣ ด̣	ล ซ ฟ̣ ด	ร ม ฟ̣ ซ	ด̣ ล ซ ฟ̣	ม ด ร ม	ฟ̣ ร ม ฟ̣	ด̣ ซ ล ด̣	- ซ - ล

จากตัวอย่างข้างต้นพบกลอนฝากแบบข้ามประโยค สังเกตได้จากลูกตกของทำนองซออู้วรรคหลัง (ฟ1) แตกต่างจากทำนองหลัก (ฟ3) หากพิจารณาเปลี่ยนลูกตกในวรรคหลังให้ตรงกับทำนองหลักจะทำให้ได้กลอนเพลง 2 วรรคที่มีใจความสมบูรณ์ในตัวเอง ดังนี้

ตัวอย่าง การเปลี่ยนลูกตกทำนองซออู้ให้สอดคล้องกับทำนองหลัก

ทำนองหลัก	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ด̣	ด̣ ด̣ - ร̣	- ฟ̣ - ซ̣	- ฟ̣ - ร̣	ร̣ ร̣ - ด̣	ด̣ ด̣ - ล
ทำนองซออู้	ด ร ม ซ	ร ม ซ ล	ม ซ ล ด̣	ซ ล ด̣ ร̣	ด̣ ล ด̣ ม	ล ซ ล ร	ซ ม ซ̣ ด	ม ร ด̣ ล

ทำนองหลัก	- ด - ฟ	- ฟ ซ ล	- ด์ - ล	- ล ซ ฟ	- - มรด	- ร - ฟ	- - ซลด์	- ซ - ล
ทำนองซออู้	ซ ล ร์ ด์	ล ซ ฟ- ด	ร ม ฟ-ซ	ด์ ล ซ ฟ-	ม ด ร ม	ฟ-ร ม ฟ-	ด์ ซ ล ด์	- ซ - ล

จากตัวอย่างข้างต้นเมื่อเปลี่ยนลูกตกทำนองซออู้ในวรรคหลังให้ตรงกับทำนองหลักแล้วทำให้สามารถแยกกลอนเพลงทั้งสองวรรคออกจากกันได้อย่างชัดเจน แต่เมื่อพิจารณาทำนองซออู้หลังจากที่มีการเปลี่ยนลูกตกให้สอดคล้องกับทำนองหลักแล้วพบว่าทำนองดังกล่าวทำให้เกิดกลอนฟาด / ม ร ด ฺ ล/ เนื่องจากหากต้องบรรเลงซออู้ตามทิศทางการเคลื่อนที่ของม้องซึ่งจะเคลื่อนที่ไปหาลูกตกที่เสียง ล แต่เนื่องจากเสียงดังกล่าวอยู่นอกขอบเขตเสียงของซออู้ทำให้ผู้บรรเลงต้องเลือกใช้เสียงล ซึ่งเป็นเสียงบนสายเอกทำให้เกิดลักษณะกลอนฟาด ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีจึงเปลี่ยนลูกตกจากเดิมเสียง ล (ฟ3) ให้กลายเป็นเสียง ฟ (ฟ1) ทำให้นอกจากจะแก้ไขปัญหากลอนฟาดได้แล้ว การเปลี่ยนลูกตกยังทำให้ทำนองของ 2 ประโยคเพลงมีความต่อเนื่องเป็นเนื้อความเป็นกันมากขึ้น ซึ่งนับว่าเป็นการแสดงวิธีการคิดแก้ไขปัญหาด้วยวิธีการที่ซับซ้อนมากประการหนึ่ง ทั้งนี้จากการศึกษายังพบว่า ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรียังแก้ไขปัญหากลอนฟาดด้วยการเปลี่ยนบันไดเสียงของทำนองซออู้ด้วย ดังนี้

ตัวอย่าง การแก้ไขปัญหากลอนฟาดด้วยการเปลี่ยนบันไดเสียง

ทำนองหลัก	- - ซ ด์	ท ล ท ด์	ท ล ร์ ด์	ท ล ท ด์	- ด์ - ร์	ม์ ร์ ด์ ท	ล ซ ล ท	ด์ ร์ - ร์
ทำนองซออู้	ร์ ล ร์ ด์	ท์ ล ซ ม	ฟ ซ ล์ ซ	ฟ ม ร ด	ร ม ฟ ซ	ด์ ล์ ซ ฟ-	ม ฟ-ซ ล์	ซ ฟ-ิ ม ร

จากตัวอย่างทำนองข้างต้นพบว่า บันไดเสียงทำนองหลักและทำนองซออู้วรรคหน้าสอดคล้องกันคือทำนองทั้ง 2 อยู่ในบันไดเสียงโด ในขณะที่วรรคหลังทำนองหลักอยู่ในบันไดเสียงโดแต่ทำนองซออู้อยู่ในบันไดเสียงฟา การแปรทำนองที่ทำนองแปรมีบันไดเสียงไม่สอดคล้องกับทำนองหลักนี้เกิดขึ้นเพื่อการแก้ไขปัญหากลอนฟาด เนื่องจากทำนองหลักมีทิศทางการเคลื่อนขึ้นไปหาลูกตก โดยเสียงที่ปรากฏในทำนองหลักมีเสียง ม์ ซึ่งเป็นเสียงที่อยู่นอกเหนือขอบเขตเสียงของซออู้ การแปรทำนองตามทิศทางการเคลื่อนของทำนองหลักจะทำให้เกิดกลอนฟาดในทำนองซออู้ได้ ดังนั้นครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีจึงแปรทำนองซออู้ใหมีทิศทางที่สวนกับทำนองหลักและเปลี่ยนบันไดเสียงทำนองแปรให้อยู่ในบันไดเสียงฟาซึ่งมีเสียงหลักในขอบเขตเสียงปกติของซออู้ การแก้ไขปัญหากลอนฟาดด้วยการแปรทำนองต่างบันไดเสียงกับทำนองหลัก ผู้บรรเลงต้องมีความเข้าใจเรื่องบันไดเสียงที่มีเสียงหลักสอดคล้องกันมากจึงจะสามารถแปรทำนองได้อย่างกลมกลืน

การแก้ไขปัญหากลอนฟาดโดยวิธีการใช้กลอนฝากเพื่อเชื่อทำนอง 2 ทำนองให้มีความต่อเนื่องกัน และการแก้ไขปัญหากลอนฟาดด้วยการเปลี่ยนบันไดเสียง เป็นแนวคิดในการแก้ไขปัญหาที่ซับซ้อนและต้องอาศัยความเข้าใจ และประสบการณ์ในการบรรเลงซอ อู้

อย่างเชี่ยวชาญซึ่งนอกจากจะช่วยให้สามารถแก้ไขปัญหากลอนฟาดได้แล้ว ยังสามารถแสดงความงดงาม ความสละสลวยในการผูกสำนวนกลอนอีกด้วย จึงนับว่าซออู้มีบทบาทสำคัญในการแสดงชั้นเชิงของผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี

2.3.2 บทบาทการสะท้อนสายสำนักของผู้บรรเลง

กลอนเพลงที่ดีควรตั้งอยู่บนระเบียบแบบแผน มีความถูกต้องบนทฤษฎี สามารถสร้างความปลั่งจำเพาะให้เครื่องดนตรีชนิดนั้น หรือเป็นผลจากการสืบทอดต่อมาของสายสำนัก (ขำคม พรประสิทธิ์, 2560, น.151) จากการศึกษาทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี พบว่าการศึกษาการแปรทำนองสามารถสะท้อนสายสำนักของผู้บรรเลงได้

"...แนวทางการสีซอของผมตั้งอยู่บนทฤษฎี 17 เสียงของคุณครูวรยศ ศุขสายชล ซึ่งเป็นสายสำนักที่ผมเรียนมา ก็จะแตกต่างจากสายสำนักอื่น ๆ โดยเฉพาะเรื่องการวางนิ้วให้สัมพันธ์กับเสียงธรรมชาติมากที่สุด..." (เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 4 พฤศจิกายน 2564)

ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีศึกษาการบรรเลงซอไทยในสายสำนักของคุณครูวรยศ ศุขสายชล ซึ่งสายสำนักนี้มีจุดเด่นที่การใช้ทฤษฎีวรยศ ซึ่งกล่าวถึงเสียงธรรมชาติทั้ง 17 เสียง ส่งผลให้การวางนิ้วบนสายซอมีความชิดและห่างที่แตกต่างจากสายสำนักอื่น ๆ จากการศึกษากับครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ผู้วิจัยเล็งเห็นว่าครูเลอเกียรติให้ความสำคัญกับการวางนิ้วให้ตรงกับเสียงธรรมชาติเป็นอย่างมาก โดยหากวางนิ้วไม่ตรงตามระดับเสียงที่ต้องการ ก็จะต้องเริ่มสีใหม่จนกว่าจะวางนิ้วได้ถูกต้องตามทฤษฎีวรยศ ซึ่งสอดคล้องกับลูกศิษย์ท่านอื่นของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีด้วย ดังนี้

"...ครูจะเข้มงวดเรื่องเสียงเป็นส่วนใหญ่ เรื่องเสียงเพี้ยนคือต้องไม่มีเลย เวลาสีต้องให้ตรงกับกลุ่มเสียงของวรรคนั้น ๆ เช่นทำนอง /---ร/ฟฟฟฟ/ ตรงนี้มันควรจะเป็นฟากลาง แต่ถ้าเราสีชิดนิ้วมันจะต่ำลงไปเสี้ยวเสียงหนึ่งครูก็จะเน้นเรื่องแบบนี้มาก ..." (ภิมข์ ศุภชลาศัย, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 พฤษภาคม 2565)

จากทัศนะของนายภิมข์ ศุภชลาศัยได้แสดงให้เห็นปัจจัยที่ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีให้ความสำคัญมากคือการวางนิ้วให้ตรงตามบันไดเสียง หรือกลุ่มเสียงในวรรคเพลงนั้น ๆ เพื่อไม่ให้เกิดเสียงเพี้ยน หรือไม่ตรงตามกลุ่มเสียงอันจะทำให้สุนทรียรสที่ผู้ฟังได้รับน้อยลงกว่าที่ควรจะเป็น

การให้ความสำคัญกับเรื่องเสียงธรรมชาติเป็นสิ่งสำคัญในสายสำนักของครูวรยศ ศุขสายชล จนกระทั่งเกิดทฤษฎีวรยศซึ่งแบ่งเสียงออกเป็น 17 เสียง ถือว่ามีเสียงจำนวนมาก

และผู้บรรเลงจะต้องแม่นยำในการกดนิ้วให้ได้ระดับเสียงตามต้องการ การจำแนกเสียงออกเป็นหลายเสียงมากกว่าปกติทำให้ผู้บรรเลงและผู้ถ่ายทอดต้องใช้ความละเอียดในการฟังเป็นพิเศษ เพราะการเคลื่อนนิ้วเพียงเล็กน้อยก็อาจทำให้เสียงคลาดเคลื่อนจากกลุ่มเสียงในทฤษฎีวรยศได้ โดยสังเกตได้จากทำนองซออู้ที่มีการเขียนเครื่องหมาย -,+ กำกับ

ภาพประกอบ 8 โน้ตเพลงลายมือครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

ที่มา: เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี. (2565). โน้ตเพลงโหมโรงเทิดสธ.

การให้ความสำคัญกับการวางนิ้วในสายสำนักของครูวรยศ ศุขสายชลปรากฏในการเขียนโน้ตซึ่งมักจะมีเครื่องหมาย -,+ กำกับตัวโน้ตไว้เพื่อไม่ให้ผู้บรรเลงเกิดความสับสนและบรรเลงผิดกลุ่มเสียงจากทฤษฎีวรยศ นอกจากนี้ยังพบสัญลักษณ์แทนการพรม สัญลักษณ์การใช้คันชักกำกับในโน้ตเพลงเพื่อให้ผู้บรรเลงเข้าถึงสุนทรียรสจากการบรรเลงในแนวทางของสายสำนักครูวรยศอีกด้วย

ทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีจึงสามารถสะท้อนความละเอียดและพิถีพิถันในการบรรเลงซอได้เป็นอย่างดี โดยถือว่าลักษณะดังกล่าวเป็นลักษณะสำคัญประการหนึ่งในสายสำนักของครูวรยศ ศุขสายชลด้วย

2.3.3 บทบาทการสะท้อนตัวตนของผู้บรรเลง

จากการศึกษาทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีซึ่งพบลักษณะสำนวนกลอน และวิธีการแปรทำนองซออู้ที่มีความหลากหลาย ทั้งนี้การแปรทำนองล้วนแล้วแต่เกิดขึ้น

จากการศึกษาในสายสำนักจนกระทั่งแตกฉาน ผนวกกับประสบการณ์ทางดนตรีที่ผู้บรรเลงได้ประสบกับตนเองจนกระทั่งถ่ายทอดออกมาผ่านทำนองซออู้ จากการวิเคราะห์ทำนองซออู้และสัมภาษณ์กับลูกศิษย์ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ทำให้สามารถบ่งบอกลักษณะนิสัยส่วนตัวของครูเลอเกียรติที่ส่งผลต่องานดนตรีได้อย่างชัดเจน

"... ครูเป็นคนพัฒนาตัวเองอยู่เสมอ ครูไม่เคยหยุดนิ่งอยู่กับที่เลย ถ้ามีอะไรใหม่ ๆ มาครูก็จะพยายามทำความเข้าใจ อย่างเรื่องอุปกรณ์เทคโนโลยีทั้งหลายที่เอามาปรับใช้กับงานดนตรี พวกไมค์ ระบบบันทึกเสียง โปรแกรม หรือแอพลิเคชั่นต่าง ๆ ครูรู้เยอะมาก ตัวพี่เองพี่ก็รู้ไม่เท่าครูเลย ในทางดนตรีบางทีครูก็ชอบฟังเพลงสำเนียงภาษาอื่น ๆ บางครั้งเล่นเพลงไทยเดิมเรานี่แหละ แต่ออกหางเครื่องเพลงแขกเปอร์เซียก็มีซึ่งเพลงเหล่านี้มันมีสำเนียง มีกลุ่มเสียงที่แปลก แตกต่างจากที่เราคุ้นเคยมาก พี่ก็ไม่เคยเห็นดนตรีไทยเล่นแบบนี้มาก่อนนะ..." (ฐิติพงศ์ ทองศรี, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 พฤษภาคม 2565)

ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีเป็นผู้รักการเรียนรู้ และพัฒนาตนเองอยู่เสมอ เช่น การเรียนรู้เรื่องเทคโนโลยีที่ใช้ในงานดนตรี และการนำเพลงจากชาติอื่น ๆ มาบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีไทย เช่นการนำเพลงสำเนียงแขก (เปอร์เซีย) ซึ่งมีการใช้กลุ่มเสียงที่แตกต่างไปจากดนตรีไทยมาบรรเลงเป็นเพลงหางเครื่อง นิสัยรักการเรียนรู้ของครูเลอเกียรติ จึงแสดงออกผ่านงานดนตรีของครูอยู่เสมอ อย่างไรก็ตามยังมีความคิดเห็นที่ช่วยอธิบายตัวตนในงานดนตรีของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีไว้อย่างชัดเจนอีกทัศนะหนึ่ง ดังนี้

"... ลักษณะนิสัยอย่างหนึ่งของครูก็คือ ครูชอบเรียนรู้สิ่งใหม่ ๆ ครูชอบฟังพวกดนตรีโลก ดนตรีชาติอื่น ๆ จะเห็นได้ว่าครูมีเพื่อน ๆ เป็นนักดนตรีต่างชาติเยอะมากจากหลากหลายประเทศเลย ครูก็เลยพยายามจะหาเสียงใหม่ ๆ เทคนิคการบรรเลงใหม่ ๆ มาเล่นกับซอไทย แล้วมันก็เป็นเรื่องใหม่ขึ้นมา ทั้งที่จริงเรื่องพวกนี้มันมีอยู่แล้วแต่อาจจะมาจากดนตรีชาติอื่น มันเลยทำให้ทำนองซอของครูมีความแปลกใหม่แต่ยังคงมีรากฐานของความเป็นดนตรีไทยอยู่เหมือนเดิม ..." (นวราช อภัยวงศ์, การสื่อสารส่วนบุคคล, 11 พฤษภาคม 2565)

ความรักในการเรียนรู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ทำให้เกิดเทคนิคการบรรเลงรูปแบบใหม่ และโน้ตกลุ่มเสียงใหม่เกิดขึ้นในการบรรเลงซออู้ ซึ่งแม้ว่าวิธีการบรรเลงดังกล่าวอาจเป็นเรื่องปกติสำหรับเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมอื่นแต่สำหรับวัฒนธรรมดนตรีไทยถือเป็นเรื่องแปลกใหม่ แต่การปรับใช้วิธีการอย่างดนตรีในวัฒนธรรมอื่นนั้นยังคงอยู่พื้นฐานของวัฒนธรรมดนตรีไทยอยู่ ดังที่ปรากฏในทำนองซออู้ที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตกดังนี้

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงอกทะเลสามชั้น

ทำนองหลัก	- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	ล ร - ม	- - - -	- - - ม	- ม ม ม	- ม - ม
ทำนองซออู้	ซ ด ม ซ	ด ̣ ม ซ ด ̣	ด ซ ม ด ̣	ม ซ ด ̣ ม ̣	ซ ด ̣ ม ̣ ซ ̣	ม ̣ ด ̣ ซ ม ̣	ด ̣ ซ ม ด	ม ด ̣ ซ ม

ทำนองซออู้ข้างต้นสอดคล้องกับวิธีการบรรเลงแบบกระจายคอร์ด (Broken Chord) ซึ่งเป็นการบรรเลงในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกซึ่งทำหน้าที่เป็นทำนองประกอบเพื่อสร้างความโดดเด่น และความน่าสนใจให้กับทำนองหลัก ในขณะที่มีการนำวิธีการบรรเลงแบบกระจายคอร์ดนี้มาบรรเลงด้วยซออู้ในช่วงลูกโยน ซึ่งทำนองส่วนใหญ่มีการจัดเรียงโน้ตแบบห่างกัน แต่เป้าหมายของผู้ปรับวงต้องการให้ทำนองในช่วงดังกล่าวมีความเร็วขึ้นอย่างต่อเนื่องจนกระทั่งจบขาด การบรรเลงแบบเก็บจึงสอดคล้องกับเป้าหมายของผู้ปรับวงมากกว่า

วิธีการบรรเลงแบบกระจายคอร์ดนี้ถือเป็นวิธีการบรรเลงที่พบเห็นได้บ่อยครั้งในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก แต่เมื่อนำมาบรรเลงกับวัฒนธรรมดนตรีอื่นแล้ว กลับทำให้วิธีการบรรเลงนั้นพิเศษขึ้นมาได้ เช่น การบรรเลงกรอในวัฒนธรรมดนตรีไทยถือเป็นเรียงปกติ แต่เมื่อเราบรรเลงเปียโนโดยใช้วิธีการกรอให้เกิดเสียงยาวคล้ายกับระนาดเอกในวัฒนธรรมดนตรีไทย วิธีการบรรเลงนั้นกลับช่วยสร้างความโดดเด่นและความน่าสนใจให้กับเปียโนได้เป็นอย่างดี (นัฏฐิกา สุนทรธนผล, การสื่อสารส่วนบุคคล, 20 พฤษภาคม 2565) ดังนั้นครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีจึงนำวิธีการบรรเลงแบบกระจายคอร์ดมาบรรเลงในทำนองลูกโยน ซึ่งถือเป็นทำนองรูปแบบใหม่ในวัฒนธรรมดนตรีไทยที่นอกจากจะช่วยสร้างความน่าสนใจให้ทำนองซออู้แล้ว ยังช่วยส่งเสริมแนวการบรรเลงให้สอดคล้องกับความประสงค์ของผู้ปรับวงได้เป็นอย่างดี สำนวนกลอนดังกล่าวจึงสามารถสะท้อนลักษณะนิสัยของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีในการเป็นผู้รักการเรียนรู้ เปิดใจรับสิ่งใหม่และพัฒนาตนเองอยู่เสมอ จนกระทั่งสามารถปรับวิธีการบรรเลงจากดนตรีในวัฒนธรรมอื่น ให้สามารถบรรเลงร่วมกับดนตรีในวัฒนธรรมไทยได้อย่างกลมกลืน

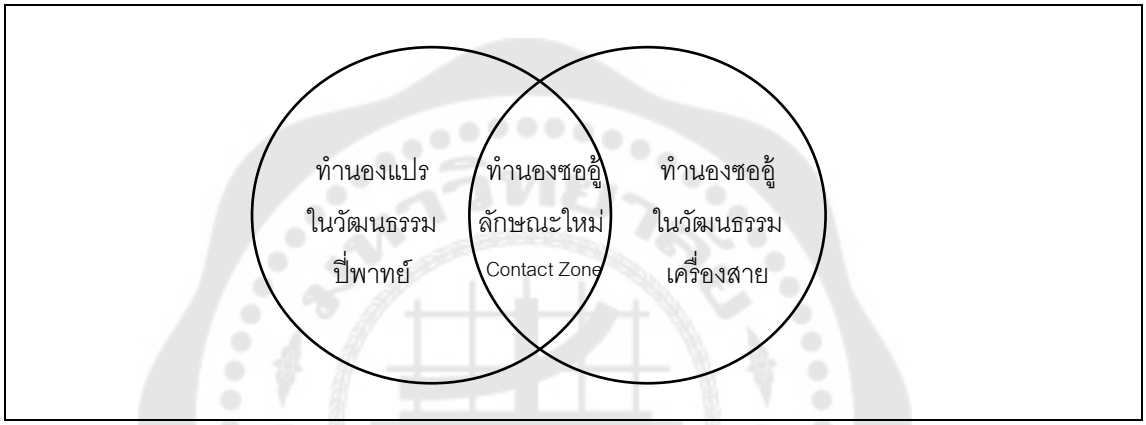
2.3.4 บทบาทการขยายขอบเขตในการแปรทำนอง

ทำนองแปรในกลุ่มวัฒนธรรมเครื่องสาย และกลุ่มวัฒนธรรมปี่พาทย์ล้วนแล้วแต่มีแนวทางการบรรเลง และรูปแบบกลอนเพลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ทั้งนี้เมื่อเกิดการประสมวงรูปแบบใหม่โดยมีการนำเครื่องดนตรีจากวงเครื่องสาย และวงปี่พาทย์มาบรรเลงรวมกันเกิดเป็นวงปี่พาทย์ไม้นวม วงเครื่องสายประสมปี่พาทย์ไม้นวม วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ และวงมโหรี ซึ่งถือว่าเป็นวงดนตรีไทยมาตรฐานที่นิยมบรรเลงเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

การนำเครื่องดนตรีจากต่างกลุ่มวัฒนธรรมมาบรรเลงร่วมกันนี้ทำให้เครื่องดนตรีแต่ละชนิดจะต้องปรับเปลี่ยนแนวทางการบรรเลง และรูปแบบกลอนเพลงจากกลุ่มวัฒนธรรมเดิมของตนเอง เพื่อให้สามารถบรรเลงร่วมกับทำนองแปรจากกลุ่มวัฒนธรรมอื่นได้อย่างกลมกลืน

โดยการแลกเปลี่ยนแนวทางการแปรทำนอง และรูปแบบกลอนเพลง ตลอดจนการสละแนวทางการแปรทำนองจากกลุ่มวัฒนธรรมเดิมเพื่อให้สามารถบรรเลงร่วมในวงได้อย่างมีคุณภาพ

ทำนองซออู้เป็นทำนองแปรในกลุ่มวัฒนธรรมเครื่องสาย เมื่อนำมาบรรเลงร่วมกับระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ และฆ้องวงเล็กซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่สร้างสรรค์ทำนองแปรในกรอบวัฒนธรรมปี่พาทย์ ซออู้จึงเกิดการแลกเปลี่ยน และปรับเปลี่ยนแนวทางการบรรเลงรูปแบบใหม่ซึ่งสอดคล้องกับทำนองแปรในกลุ่มวัฒนธรรมปี่พาทย์มากขึ้น ดังแผนภาพ



ภาพประกอบ 9 การผนวกรวมทางวัฒนธรรม (Transculturation)

ที่มา : ธนกร นามวงษ์. (2565). แผนภาพแสดงการผนวกรวมทางวัฒนธรรม (Transculturation).

จากแผนภาพแสดงให้เห็นการผนวกรวมทางวัฒนธรรม (Transculturation) ของทำนองซออู้ในกลุ่มวัฒนธรรมเครื่องสาย และทำนองแปรในกลุ่มวัฒนธรรมปี่พาทย์ ขณะร่วมบรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้นวม ซออู้เลือกรับแนวคิดการแปรทำนองในกลุ่มวัฒนธรรมปี่พาทย์มาปรับใช้กับให้เหมาะสมกับแนวทางการแปรทำนอง และข้อจำกัดของตนเอง จนกระทั่งจึงเกิดทำนองซออู้รูปแบบใหม่ที่มีลักษณะคล้ายคลึงกับทำนองแปรในกลุ่มวัฒนธรรมปี่พาทย์มากขึ้น (Contact Zone) โดยสามารถยกตัวอย่างทำนองซออู้ซึ่งเป็นผลจากการผนวกรวมทางวัฒนธรรมได้ดังนี้

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ที่สอดคล้องกับทำนองระนาดเอก

ทำนองหลัก	- ด ำ - ล	- ซ - ฟ	ฟ ฟ - ซ	ซ ซ - ล	- ด ำ - ร ำ	- ด ำ - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ฟ
ทำนองซออู้	ด ำ ร ำ ด ำ ซ	ด ำ ล์ ซ ฟ-	ม ร ด ร	ม ฟ- ซ ล	ด ำ ด ำ ท-	ล ั ซ ฟ- ด	ร ม ฟ- ซ	ด ำ ล ซ ฟ

ทำนองซออู้ข้างต้นเป็นกลอนไต่ลวด ซึ่งเป็นกลอนเพลงที่มีการเรียงเสียงขึ้นและลงอย่างเป็นระบบ กลอนเพลงดังกล่าวเป็นกลอนเพลงมาตรฐานสำหรับระนาดเอกที่นิยมใช้จนกระทั่งถึงปัจจุบัน สำหรับซออู้ได้มีการนำเอากลอนไต่ลวดมาใช้เป็นทำนองซออู้โดยปรับเปลี่ยนโน้ตพยางค์ที่ 2 ของห้องที่ 5 จากเสียง รำ เป็น ด เพื่อให้เกิดลักษณะทำนองที่มีการกระโดดขึ้นและลงซึ่งถือเป็นบทบาทหนึ่งของซออู้ การปรับเปลี่ยนกลอนเพลงระนาดเอกที่มีเสียงเรียงต่อกันอย่างเป็นระบบให้เกิดรูปแบบใหม่ที่สอดคล้องกับบทบาทของซออู้นี้ถือเป็นกลอนเพลงรูปแบบใหม่ที่เกิดขึ้นภายในพื้นที่ประชิด (Contact Zone) นอกจากนี้ยังพบทำนองซออู้ที่สอดคล้องกับทำนองระนาดทุ้มด้วย

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ที่สอดคล้องกับทำนองระนาดทุ้ม

ทำนองหลัก	- - - ซ	- ล - ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- ท - ล	ล ล - ท	ท ท - ด̣	ด̣ ด̣ - ร̣
ทำนองซออู้	ร ม ล ซ	ท ล ร̣ -	ท̆ - ร̣ ล	ร̣ ท̂ ล ซ	ร ซ ร̣ ซ	ร ซ ร̣ ซ	ร ซ ร̣ ซ	ล ท̈ ด̣ ร̣

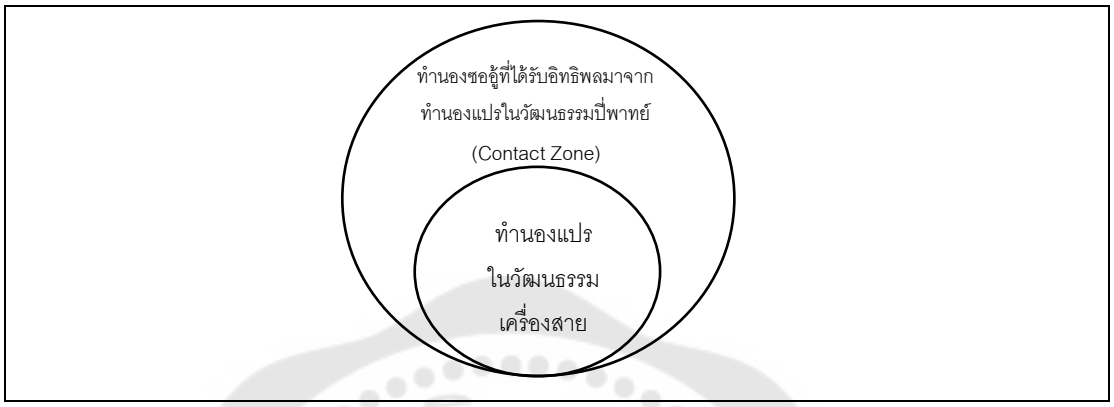
ทำนองซออู้ในวรรคหลังมีลักษณะของพยางค์ที่มีเสียงสูงต่ำสลับกันอยู่ตลอด โดยหากพิจารณาแบ่งทำนองแต่ละห้องออกเป็น 2 ส่วน จะพบว่ามีโน้ต รซ และ ร̣ซ ซึ่งพยางค์แรกของแต่ละส่วนเป็นเสียงเดียวกันแต่อยู่ต่างระดับเสียงกัน (Octave) ลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับวิธีการบรรเลงแบบตีเตะมือของระนาดทุ้มทำให้กลอนเพลงมีลักษณะทำนองแบบกระโดดขึ้นลงอยู่ตลอดเวลาซึ่งยังคงสอดคล้องกับบทบาทการสร้างความสนุกสนานของซออู้ด้วย นอกจากนี้ยังพบทำนองที่ซออู้เลือกรับจากทำนองแปรในวัฒนธรรมปี่พาทย์และมีการปรับใช้กลอนเพลงให้มีลักษณะคล้ายคลึงกับทำนองในวัฒนธรรมเครื่องสายด้วย เช่น

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ที่สอดคล้องกับทำนองฆ้องวงใหญ่

ทำนองหลัก	- ซ ล ท	ล ท ด̣ ร̣	ด̣ ม̣ ร̣ ด̣	ร̣ ด̣ ท ล	ร̣ ม̣ ร̣ ท	ม̣ ร̣ ท ล	ร̣ ท ล ซ	ท ล ซ ม
ทำนองซออู้	ท ท ท ล	ท ท ท ร̣	ท ท ท ซ	ล ล ล ท	ล ล ล ม	ซ ซ ซ ร̣	ท ล ซ ร	ม ม ร ม

ทำนองซออู้ข้างต้นมีลักษณะเด่นคือการบรรเลงย้ำเสียงโดยเฉพาะ 3 พยางค์แรกของแต่ละห้องเพลง ส่วนในพยางค์ที่ 4 มีการเปลี่ยนเสียงเป็นโน้ตตัวอื่น ๆ ที่แตกต่างออกไป ลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับกลวิธีการตีไขว้มือของฆ้องวงใหญ่ซึ่งเป็นกลอนเพลงในวัฒนธรรมปี่พาทย์ อย่างไรก็ตามทำนองซออู้ไม่ได้มีลักษณะย้ำเสียงตลอดทั้งสำนวนกลอน โดยสังเกตจาก 2 ห้องสุดท้ายของสำนวนกลอนที่ไม่ปรากฏการย้ำเสียง เป็นลักษณะของกลอนฝากในพยางค์ที่ 4 ของห้องที่ 6 /ซ ซ ซ ร̣/ท ล ซ ร/ม ม ร ม/ แล้วจึงไล่เสียงลงกระถึงลูกตกในห้องที่ 8 ซึ่งถือเป็นแนวทางการแปรทำนองรูปแบบหนึ่งในวัฒนธรรมเครื่องสาย แทนที่การบรรเลงย้ำเสียงตลอดสำนวนกลอนซึ่งอาจทำให้รู้สึกว่าทำนองดังกล่าวเป็นทำนองฆ้องวงใหญ่ที่ถูกบรรเลงโดยซออู้มากกว่าที่ทำให้รู้สึกว่าเป็นทำนองสำหรับซออู้โดยเฉพาะ การปรับใช้กลอนเพลงจากทำนองในวัฒนธรรม

ปี่พาทย์ร่วมกับทำนองแปรในวัฒนธรรมเครื่องสายนี้ทำให้เกิดกลอนเพลงรูปแบบใหม่ซึ่งเกิดขึ้นจากการผนวกรวมทางวัฒนธรรมหลังจากการนำซออู้เข้ามาร่วมบรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้นวม



ภาพประกอบ 10 บทบาทการขยายขอบเขตการแปรทำนองในวัฒนธรรมเครื่องสาย

ที่มา : ธนกร นามวงษ์. (2565). แผนภาพแสดงบทบาทการขยายขอบเขตการแปรทำนอง.

การผนวกรวมทางวัฒนธรรม (Transcuturation) ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนกลอนเพลงในวัฒนธรรมเครื่องสายและวัฒนธรรมปี่พาทย์ดังตัวอย่างที่ได้กล่าวมาแล้ว อย่างไรก็ตามกลอนเพลงที่เกิดขึ้นในพื้นที่ประชิด (Contace Zone) นั้นเป็นกลอนเพลงรูปแบบใหม่ซึ่งเกิดจากการเลือกรับ และปรับใช้กับซออู้ ซึ่งนอกจากจะทำให้ซออู้สามารถบรรเลงร่วมกับวงปี่พาทย์ไม้นวมได้อย่างกลมกลืนแล้ว ยังพบว่าผลจากการผนวกรวมทางวัฒนธรรมยังช่วยขยายขอบเขตการแปรทำนองซออู้ซึ่งเดิมมีขอบเขตจำกัดเฉพาะแนวทางการแปรทำนองในวัฒนธรรมของเครื่องสาย จนกระทั่งทำนองที่เกิดขึ้นภายใต้พื้นที่ประชิดนี้ปรากฏในวงเครื่องสายและวงเครื่องสายปี่ชวาซึ่งไม่พบเครื่องดนตรีในกลุ่มวัฒนธรรมปี่พาทย์ร่วมบรรเลงอยู่ด้วย เช่น

ตัวอย่าง ทำนองระนาดทุ้ม

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

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย เพลงนกขมิ้น สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด
ทำนองซออู้	- ม˘ - ซ	- ล^ - -	ร์ด์ล ซ ด์	ม ล์ ซ ม	ด ด์ ม ซ	ด์ ล์ ซ ม	ล ซ ด ร	ซ ม^ ร ด

จากทำนองดังกล่าวพบว่าทำนองซออู้สอดคล้องกับทำนองระนาดทุ้มในห้องที่ 5-6 โดยมีการปรับเปลี่ยนกลอนเพลงในห้องที่ 7-8 ให้เหมาะสมกับซออู้มากขึ้น ทั้งนี้ทำนอง

ซออู้ซึ่งได้รับอิทธิพลมาจากทำนองระนาดทุ้มตามตัวอย่าง ปรากฏในวงเครื่องสายซึ่งเป็นวงที่ไม่ปรากฏระนาดทุ้มร่วมบรรเลงในวงด้วย นอกจากนี้ยังพบทำนองซออู้ที่สัมพันธ์กับเครื่องดนตรีอื่น แม้จะไม่มีเครื่องดนตรีชนิดนั้นร่วมบรรเลงในวงด้วย ดังนี้

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา เพลงอกทะเล สามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- ฟ ร ด	ฟ ร ด ล	ร ด ล ซ	ด ล ซ ฟ	ม ด ร ม	ฟ ร ม ฟ	ซ ม ฟ ซ	ล ฟ ซ ล
ทำนองซออู้	ด ด ด ท-	ล ซ ฟ ด	ร ม ฟ ซ	ด ล์ ซ ฟ	ซ ด ม ร	ฟ ม ซ ร	ฟ ม ซ ฟ-	ล ซ ด ล

จากตัวอย่างข้างต้นพบการใช้กลอนไต่ลวดซึ่งเป็นกลอนเพลงของระนาดเอกโดยปรากฏทำนองดังกล่าวในวงเครื่องสายปี่ชวาซึ่งไม่มีระนาดเอกร่วมบรรเลงอยู่ ทั้งนี้จากการศึกษาพบว่าครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีใช้กลอนไต่ลวดจำนวน 9 ครั้ง สำหรับแปรทำนองเพลงอกทะเล สามชั้นในวงเครื่องสายปี่ชวา ซึ่งถือว่าเป็นจำนวนความถี่สูงในการใช้กลอนรูปแบบเดิมในการบรรเลงครั้งหนึ่ง

วงปี่พาทย์ไม้นวมเป็นวงดนตรีที่มีเครื่องดนตรีจากทั้งกลุ่มวัฒนธรรมเครื่องสายและวัฒนธรรมปี่พาทย์ การแปรทำนองซออู้เดิมจะอยู่ภายใต้กรอบวัฒนธรรมเครื่องสาย เมื่อต้องบรรเลงร่วมในวงปี่พาทย์ไม้นวมจึงทำให้ซออู้จะต้องเลือกรับ และปรับใช้ทำนองในการบรรเลงให้สอดคล้องกับทำนองในวัฒนธรรมปี่พาทย์มากขึ้น ซึ่งเป็นกระบวนการผนวกรวมทางวัฒนธรรม (Transculturation) ระหว่างทำนองซออู้ในวัฒนธรรมเครื่องสายและทำนองแปรในวัฒนธรรมปี่พาทย์ ผลจากกระบวนการดังกล่าวทำให้เกิดทำนองซออู้รูปแบบใหม่ในพื้นที่ประชิด (Contact Zone) ซึ่งมีความสอดคล้องกับทำนองแปรในวัฒนธรรมปี่พาทย์มากกว่าทำนองซออู้เดิมในวัฒนธรรมเครื่องสาย อย่างไรก็ตามกระบวนการผนวกรวมทางวัฒนธรรมนี้ยังส่งผลให้ซออู้เกิดแนวทางการแปรทำนองรูปแบบใหม่ซึ่งไม่ได้ใช้เฉพาะในวงปี่พาทย์ไม้นวม แต่ยังปรากฏทำนองที่มีได้รับอิทธิพลจากการผนวกรวมทางวัฒนธรรมนั้นในวงดนตรีประเภทอื่น ซึ่งไม่ปรากฏเครื่องดนตรีจากวัฒนธรรมปี่พาทย์ร่วมบรรเลงอยู่ด้วย เช่น วงเครื่องสาย และวงเครื่องสายปี่ชวา การแปรทำนองซออู้โดยการเลือกรับทำนองเครื่องดนตรีอื่นแล้วนำมาปรับใช้ให้เป็นทำนองเฉพาะของซออู้นี้ จึงถือว่าซออู้มีบทบาทการขยายขอบเขตการแปรทำนองในวัฒนธรรมเครื่องสายให้มีความกว้างขวางมากขึ้น

2.3.5 บทบาทการสะท้อนมารยาทไทย

มารยาทเป็นหลักการที่บ่งบอกว่าสิ่งใดควรหรือไม่ควรปฏิบัติในสถานการณ์ที่แตกต่างกัน เป็นข้อตกลงร่วมกันในกรอบพฤติกรรมที่แสดงออกในการรวมกลุ่มทางสังคม ซึ่งแต่ละสังคมอาจมีความคาดหวังต่อมารยาทที่แตกต่างกันไป ในสังคมไทยซึ่งเป็นสังคมที่นับถือความ

อาวุโส ดังนั้นเด็กควรจะมีความอ้อนน้อมถ่อมตนต่อผู้ใหญ่ เป็นต้น ในการศึกษาทำนองซออู้ครั้งนี้ยังพบว่า ซออู้มีบทบาทในการสะท้อนมารยาทไทยได้ ดังนี้

2.3.5.1 การคำนึงถึงกาลเทศะ คือการรู้จักแปรทำนองให้เหมาะสมกับสถานการณ์ในการบรรเลง จากการศึกษาทำนองซออู้พบว่า ก่อนการแปรทำนองซออู้ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีจะคำนึงถึงวัตถุประสงค์ในการบรรเลงเพื่อจะเรียบเรียง หรือแปรทำนองซออู้ให้สอดคล้องกับสถานการณ์นั้น ๆ สำหรับการเรียบเรียงทำนองซออู้เพื่อการประกวด ต้องคำนึงถึงความสอดคล้องกับทำนองเครื่องดนตรีอื่นในวงโดยทำนองอาจมีความซับซ้อนไม่มาก แต่เน้นให้เกิดทำนองแปรที่สอดคล้องและเป็นเอกภาพกับวงมากที่สุด ขณะเดียวกันหากเป็นการแปรทำนองซออู้เพื่ออวดฝีมือ ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีก็มักจะเลือกใช้กลอนเพลงที่มีความซับซ้อนได้มากกว่าการแปรทำนองเพื่อประกวด ดังจะเห็นได้จากตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่าง ทำนองซออู้สำหรับบรรเลงประกวด เพลงนกขมิ้นสามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- ร ม ร	ซ ฟ ม ร	ด ร ม ร	ซ ฟ ม ร	ม ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร
ทำนองซออู้	ซ ท̂ ล ซ	ร ซ ล ท̀	ด̀ ร̀ ด̀ ท̂	ล ท̀ ด̀ ร̀	ด̀ ท̀-ล̆ ซ	ฟ̀ ม ฟ̀-ล	ซ ด̀ ฟ̀-ล์	ซ ฟ̀-ม ร

ทำนองหลัก	- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด
ทำนองซออู้	ด ม ล ซ	ด̀ ล ร̀ ด̀	ท̀ ล ซ ม̂	ร ด ร ม	ด ด̀ ม ซ	ม ร ม ล	ซ ด̀ ม ล์	ซ ม ร ด

ตัวอย่าง ทำนองซออู้สำหรับบรรเลงอวดฝีมือ เพลงนกขมิ้นสามชั้น ท่อนที่ 1

ทำนองหลัก	- ร ม ร	ซ ฟ ม ร	ด ร ม ร	ซ ฟ ม ร	ม ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร
ทำนองซออู้	ซ ท̂ ล ซ	ร ร̂ ล ท̀	ด̀ ร̀ ร ซ	ล ท̀ ด̀ ร̀	ด̀ ท̀-ล̆ ซ	ฟ̀ ม ฟ̀-ล์	ซ ด̀ ฟ̀-ล์	ซ ฟ̀-̂ ม ร

ทำนองหลัก	- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด
ทำนองซออู้	ด ร ม ซ	ล ม ซ ล	ด̀ ซ ล ด̀	ม ล์ ซ ม	ด ล ด̀ ซ	ล ซ ม ร	ด ร ม ร	ซ̣ ม̂ ร ด

ทำนองซออู้ข้างต้นเป็นทำนองที่มีวัตถุประสงค์ในการบรรเลงที่แตกต่างกัน โดยทำนองซออู้สำหรับการบรรเลงประกวดโน้ตแต่ละเสียงจะเรียงขึ้นลงอย่างเป็นระเบียบ สำหรับทำนองซออู้สำหรับบรรเลงอวดฝีมือ จะพบลักษณะการใช้โน้ตที่เสียงแตกต่างกันมากมาเรียงร้อยเป็นทำนองซออู้โดยสังเกตได้จากวรรคหน้าในประโยคแรก ซึ่งใช้โน้ตต่างระดับเสียงกันมาบรรเลงต่อเนื่องกัน ซึ่งลักษณะดังกล่าวจะต้องอาศัยความคล่องแคล่ว และแม่นยำในการกดนิ้วที่ไม่เรียงต่อกันจึงเหมาะสมกับการบรรเลงเพื่ออวดฝีมือมากกว่า

การแปรทำนองให้เหมาะสมกับสถานการณ์ในการบรรเลงซออู้เป็นการคำนึงถึงสิ่งที่ควรหรือไม่ควรปฏิบัติในสถานการณ์ที่แตกต่างกัน ในการเรียบเรียงทำนองซออู้เพื่อประกวดผู้

เรียบเรียงต้องมีความยับยั้งชั่งใจไม่ให้แปรทำนองให้โลดโผนจนกระทั่งเสียเอกภาพของวง ในขณะที่การแปรทำนองอวดฝีมือก็สามารถแสดงปฏิภาณในการแปรทำนองได้อย่างอิสระ ซึ่งถือว่าหลักการดังกล่าวสะท้อนถึงกาลเทศะในการบรรเลงรวมวงได้เป็นอย่างดี

2.3.5.2 คำนึงถึงผู้อื่น/ความเห็นอกเห็นใจผู้อื่น การศึกษาฉบับนี้ผู้วิจัยเลือกศึกษาทำนองซออู้ที่ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีเป็นผู้บรรเลงเองและเป็นผู้เรียบเรียงทำนองให้ผู้อื่นบรรเลง จากการศึกษาพบว่าครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีมีการคำนึงถึงผู้บรรเลง คือ การเข้าใจความรู้สึกของผู้บรรเลงในสถานการณ์ที่ผู้บรรเลงกำลังเผชิญอยู่ ดังในการเรียบเรียงทำนองซออู้เพลงอกทะเล สามชั้น ในวงปี่พาทย์ไม้นวมซึ่งบรรเลงด้วยวงมหาดุริยางค์ นักดนตรีแต่ละคนมีระดับความสามารถที่แตกต่างกัน จึงมีการแปรทำนองที่เรียบร้อย ไม่โลดโผนเพื่อให้นักดนตรีทุกคนสามารถจดจำได้ง่ายและบรรเลงได้อย่างพร้อมเพรียง ดังนี้

ตัวอย่าง ทำนองซออู้ที่คำนึงถึงผู้บรรเลง

ทำนองหลัก	ซ ม ซ ซ	ซ ม ซ ซ	ซ ม ซ ซ	ล ด ำ ล ล	ซ ม ซ ซ	ล ด ำ ล ล	ซ ม ซ ซ	ม ร ม ม
ทำนองซออู้	ซ ม ซ ซ	ซ ม ซ ซ	ซ ม ซ ซ	ล ด ำ ล ล	ซ ม ซ ซ	ล ด ำ ล ล	ซ ม ซ ซ	ม ร ม ม

ทำนองหลัก	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ซ ม ซ ซ	ล ด ำ ล ล	ซ ม ซ ซ	ม ร ม ม
ทำนองซออู้	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ซ ม ซ ซ	ล ด ำ ล ล	ซ ม ซ ซ	ม ร ม ม

จากตัวอย่างข้างต้นแสดงให้เห็นว่าทำนองหลักและทำนองซออู้บรรเลงเหมือนกัน ในทำนองล้อเพลงอกทะเลสามชั้นท่อนที่ 1 การเรียบเรียงทำนองซออู้สำหรับวงมหาดุริยางค์ซึ่งต้องบรรเลงด้วยนักดนตรีจำนวนมาก หากครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีเลือกแปรทำนองในช่วงล้ออาจทำให้ผู้บรรเลงจดจำได้ยาก อาจทำให้ไม่เกิดความพร้อมเพรียงในการบรรเลง และอาจทำให้ทำนองซออู้ไม่กลมกลืนเข้ากับเครื่องดนตรีอื่นในวงได้ ลักษณะการแปรทำนองซออู้ดังกล่าวจึงสามารถชี้ให้เห็นถึงความเห็นอกเห็นใจผู้อื่น หรือการคำนึงถึงผู้อื่นได้

จากการศึกษาทำนองซออู้ดังกล่าวแสดงให้เห็นการรู้กาลเทศะและการเห็นอกเห็นใจผู้อื่นซึ่งเป็นมารยาทอย่างหนึ่งของคนไทย ที่เป็นผู้เอื้อเฟื้อเผื่อแผ่ แม้แต่กับคนแปลกหน้าที่ไม่รู้จักหากไปมาหาสู่กันก็จะมีข้าวปลาต้อนรับเสมอ (พระครูปริยัติกิตติธำรง, 2557, น.10) การเอื้อเฟื้อเผื่อแผ่นี้เป็นลักษณะหนึ่งของการห่วงใย และเห็นอกเห็นใจผู้ที่เดินทางไปมาหาสู่ซึ่งอาจมีอาการเหนื่อยจากการเดินทางได้ อันเป็นการแสดงออกถึงความเห็นอกเห็นใจได้เป็นอย่างดี

ตาราง 20 บทบาทและหน้าของซออู้

<table>
<tr><th>ที่</th><th>บทบาท</th><th>หน้าที่</th><th>ตัวอย่าง</th></tr>
<tr><td>1</td><td>บทบาทการสร้างทำนองสนุกสนาน</td><td>ใช้โน้ตที่มีระดับเสียงแตกต่างกันมากมาร้อยเรียงเป็นทำนองซออู้ ผนวกกับการใช้ลีลาทำนองที่มีรูปแบบการจัดวางโน้ตที่ต่างไปจากทำนองหลัก</td><td>
<table>
<tr><td>ทำนองหลัก</td><td>- - ม ด</td><td>ร ม ร ม</td><td>- - ซ ม</td><td>ร ด ร ด</td><td>- - ซฺ ลฺ</td><td>ทฺ ด ทฺ ด</td><td>- - ทฺ ด</td><td>ร ม ร ม</td></tr>
<tr><td>ทำนองซออู้</td><td>ล ดํ ซ ล</td><td>ม ซ ร ซ</td><td>ม ร ด ร</td><td>ซ ม ̂ ร ด</td><td>ม - ซ -</td><td>ดํ ด ม ซ</td><td>ดํ ม ซ ดํ</td><td>ม ซ ดํ -</td></tr>
</table>
</td></tr>
<tr><td>2</td><td>บทบาทช่วยเพิ่มความกลมกล่อม</td><td>ใช้กลวิธีการบรรเลงพรมปิดช่วยเชื่อมพยางค์เสียงให้ต่อเนื่องกันมากขึ้นจนเกิดความกลมกล่อม</td><td>
<table>
<tr><td>ทำนองหลัก</td><td>ดํ ซ ล ซ</td><td>ดํ ท ล ซ</td><td>ฟ ซ ล ซ</td><td>ดํ ท ล ซ</td><td>ล ฟ ซ ล</td><td>ซ ล ท ดํ</td><td>ท รํ ดํ ท</td><td>ดํ ท ล ซ</td></tr>
<tr><td>ทำนองซออู้</td><td>- - ดํ ซ</td><td>ดํ ท ล ท</td><td>ล ซ ฟ ซ</td><td>ดํ ท ล ซ</td><td>ด ฟ ซ ล</td><td>ท ดํ ท ล ท ดํ - ท</td><td>ล ซ ฟ ซ</td><td>ดํ ท ล ซ</td></tr>
</table>
</td></tr>
<tr><td>3</td><td>บทบาทช่วยรักษาสมดุลเสียงให้วงเครื่องสายปี่ชวา</td><td>ช่วยจะเข้ดำเนินทำนองในทางเสียงต่ำเพื่อรักษาสมดุลเสียงในวงเครื่องสายปี่ชวา</td><td>
<table>
<tr><td>ทำนองหลัก</td><td>- ล - ซ</td><td>ซ ซ - ล</td><td>ล ล - ดํ</td><td>ดํ ดํ - รํ</td><td>- ฟํ - ซํ</td><td>- ฟํ - รํ</td><td>รํ รํ - ดํ</td><td>ดํ ดํ - ล</td></tr>
<tr><td>ทำนองซออู้</td><td>ม ม ม ซ</td><td>ม ซ ม ล</td><td>ม ซ ดํ ลํ</td><td>ซ ฟ ม ร</td><td>ด ร ม ฟ</td><td>ซ ล ซ ฟ</td><td>ม ร ซ ฟ</td><td>ม ร ด ล</td></tr>
</table>
</td></tr>
<tr><td>4</td><td>บทบาทเป็นเครื่องตาม</td><td>เป็นเครื่องตามในทำนองล้อ ขัดและเหลื่อม</td><td>เครื่องตามในทำนองล้อ
<table>
<tr><td>เครื่องนำ</td><td>ดํ ล ดํ ดํ</td><td>ล ซ ล ล</td><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>ดํ ล ดํ ดํ</td><td>ล ซ ล ล</td><td>- - - -</td><td>- - - -</td></tr>
<tr><td>ทำนองซออู้</td><td>- - - -</td><td>- - - -</td><td>ดํ ล ดํ ดํ</td><td>ล ซ ล ล</td><td>- - - -</td><td>ดํ ล ดํ ดํ</td><td>ดํ ล ดํ ดํ</td><td>ล ซ ล ล</td></tr>
</table>
</td></tr>
</table>

ที่	หน้าที่	งานย่อยต้อ
5	บอยบ่นพนกน	งอนธุรกิจหมู่บ้านอยู่ทนกน
7	งอนธุรกิจหมู่บ้านอยู่ทนกน	หนังสือสอนเขียนโปรแกรมภาษาซีเพื่อการวิเคราะห์ข้อมูลทางสถิติ
9	ตรากฎหมายกฎหมายกน	อยู่ เกษมชีวิตกนบ่นกุญแจเขาธรก

ที่	หน้าที่	ตัวอย่าง
8	ยศชาญ ศรีสมบัติ	ตายแล้วยังมีคนจำได้ ศิลปินที่ดีย่อมสร้างผลงานที่ทรงคุณค่าไว้ให้คนรุ่นหลังได้ศึกษา
	นักเขียน	ตำรับตำราอันเป็นเอกลักษณ์ของแต่ละสำนัก
	ทนายความ	ทนายความมีหน้าที่ว่าความให้กับลูกความ
	ปลัดอำเภอ	ปลัดอำเภอมีหน้าที่ช่วยเหลือนายอำเภอในการบริหารงานของอำเภอ
9	ศาสตราจารย์	ศาสตราจารย์ทางด้านการแพทย์แผนไทย
	แพทย์แผนไทย	แพทย์แผนไทยมีหน้าที่ในการรักษาคนไข้
	ผู้ช่วยศาสตราจารย์	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ทางด้านการแพทย์แผนไทย
10	เภสัชกรชำนาญการ	เภสัชกรชำนาญการมีหน้าที่ในการจ่ายยาให้กับคนไข้
	นายแพทย์	นายแพทย์มีหน้าที่ในการรักษาคนไข้

ตารางที่ 20 ผลการวิเคราะห์ข้อมูลแบบสอบถามปลายเปิด (อ.ต)

ที่	หน่วยงาน	ข้อเสนอแนะ	ข้อคิดเห็นอื่นๆ
	ศูนย์วิทยบริการ	ควรมีการจัดอบรมการใช้ห้องสมุดเสมือนให้กับนักศึกษาใหม่	ไม่มีข้อคิดเห็นอื่นๆ
11	ไทย	ควรมีการจัดอบรมการใช้ห้องสมุดเสมือนให้กับนักศึกษาใหม่	ไม่มีข้อคิดเห็นอื่นๆ

ตารางแสดงความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามปลายเปิดเกี่ยวกับการใช้ห้องสมุดเสมือน

ตารางแสดงความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามปลายเปิดเกี่ยวกับการใช้ห้องสมุดเสมือน

ข้อเสนอแนะ	ความถี่	ร้อยละ
ควรมีการจัดอบรมการใช้ห้องสมุดเสมือนให้กับนักศึกษาใหม่	1	50.00
ไม่มีข้อคิดเห็นอื่นๆ	1	50.00
รวม	2	100.00

ตารางแสดงความคิดเห็นของผู้ตอบแบบสอบถามปลายเปิดเกี่ยวกับการใช้ห้องสมุดเสมือน

ข้อเสนอแนะ	ความถี่	ร้อยละ
ควรมีการจัดอบรมการใช้ห้องสมุดเสมือนให้กับนักศึกษาใหม่	1	50.00
ไม่มีข้อคิดเห็นอื่นๆ	1	50.00
รวม	2	100.00

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

สรุปผลการวิจัย

การศึกษาหลักการแปรทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ผู้วิจัยดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลตามจุดมุ่งหมายการศึกษา โดยเลือกศึกษาทำนองซออู้เพลงอกทะเล สามชั้น และเพลงนกขมิ้น สามชั้นสำหรับใช้บรรเลงในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวม ซึ่งเป็นทำนองที่ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีเป็นผู้บรรเลงด้วยตนเอง และเป็นผู้เรียบเรียงให้ผู้อื่นบรรเลง อีกทั้งรวบรวม และเรียบเรียงข้อมูลจากการสัมภาษณ์ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีซึ่งเป็นผู้ให้ข้อมูลหลัก นักวิชาการดนตรีไทย ได้แก่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เมธี พันธุ์วราทร รองศาสตราจารย์ธรณัส หินอ่อน อาจารย์ประชากร ศรีสาคร รวมถึงตัวแทนลูกศิษย์ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ได้แก่ นายนวราช อภัยวงศ์ นายฐิติพงศ์ ทองศรี และนายภีมข์ ศุภชลาศัย เพื่อนำมาประกอบการวิเคราะห์หลักการแปรทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี รวมทั้งบทบาทและหน้าที่ของซออู้ ผู้วิจัยสามารถสรุปผลการศึกษาได้ 2 ประเด็นตามจุดมุ่งหมายในการศึกษาดังนี้

1.หลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวมของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

1.1 หลักการแปรทำนองซออู้ที่มีผลมาจากประเภทวง

การแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย ผู้บรรเลงสามารถแปรทำนองได้อย่างอิสระ และโลดโผน โดยใช้ลักษณะทำนองที่มีเสียงต่างกันมากมาร้อยเรียงเป็นทำนองซออู้ ร่วมกับการใช้กลอนเพลง ลีลาทำนอง และกลวิธีการบรรเลงต่าง ๆ ได้อย่างอิสระภายใต้กรอบของทำนองและกาลเทศะในการบรรเลง

การแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวา ผู้บรรเลงสามารถแปรทำนองได้อย่างอิสระคล้ายกับการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย แต่มีข้อควรคำนึงในเรื่องรูปแบบการวางนิ้วที่แตกต่างไปจากวงดนตรีประเภทอื่น เนื่องจากการบรรเลงซออู้ในวงเครื่องสายปี่ชวาจำเป็นต้องเปลี่ยนระดับเสียง (Transpose) ให้เสียงสูงขึ้นไปจากเดิม 4 เสียง ซึ่งนอกจากผู้บรรเลงจะต้องเปลี่ยนนิ้วในการบรรเลงแบบใหม่แล้ว ยังต้องคำนึงถึงระยะห่างที่สอดคล้องกับทำนองดั้งเดิมก่อนการเปลี่ยนระดับเสียง เพื่อยังคงสำเนียงเพลงแบบดั้งเดิมแม้จะมีการเปลี่ยนระดับเสียงในการบรรเลงแล้ว นอกจากนี้ยังพบว่าครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีมักจะแปรทำนองซออู้

ให้สอดคล้องกับทำนองปี่ชวาโดยการหยิบยืมทำนอง หรือทำนองที่เกิดจากกลวิธีการบรรเลงเฉพาะของปี่ชวามาสร้างสรรค์เป็นทำนองซออู้ การบรรเลงลักษณะนี้ผู้บรรเลงต้องทราบแนวทางการบรรเลงปี่ชวาและเลือกใช้กลอนเพลงดังกล่าวบรรเลงก่อนที่ปี่ชวาจะบรรเลง ซึ่งเป็นลักษณะของการหยอกล้อกันในทางดนตรีอันจะก่อให้เกิดสุนทรียภาพระหว่างผู้บรรเลง นอกจากนี้ผู้บรรเลงควรคำนึงถึงการแปรทำนองในทางเสียงต่ำเพื่อช่วยรักษาสมดุลเสียงของวงเครื่องสายปี่ชวาไว้ด้วย

การแปรทำนองซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวม ควรแปรทำนองให้เรียบร้อย ไม่โลดโผน เนื่องจากเครื่องดนตรีส่วนใหญ่เป็นเครื่องดนตรีจากวงปี่พาทย์ซึ่งมักจะบรรเลงด้วยกลอนเพลงที่ไม่ซับซ้อนมาก ทำให้ซออู้ต้องบรรเลงภายใต้กรอบความเรียบร้อยโดยแปรทำนองให้อยู่ในบันไดเสียงเดียวกับทำนองหลัก มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองที่ใกล้เคียงกับทำนองหลัก และรักษาลูกตกให้สัมพันธ์กับทำนองหลัก หรือในช่วงล้อเหลื่อมก็ควรจะบรรเลงตามทำนองหลัก ไม่ควรแปรทำนองให้มากอย่างในวงเครื่องสาย หรือวงเครื่องสายปี่ชวา

1.2 หลักการแปรทำนองซออู้ที่มีผลมาจากลักษณะเพลง

ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีคำนึงถึงลูกตกในแต่ละวรรคเป็นสำคัญ ทำนองซออู้ส่วนใหญ่จึงมีลูกตกในวรรคหน้าและวรรคหลังที่สอดคล้องกับลูกตกทำนองหลัก แต่หากต้องการแปรทำนองให้มีกลอนฝาก หรือการเพิ่มสัมผัสในสำนวนกลอนอาจแปรทำนองให้มีลูกตกแตกต่างจากไปจากทำนองหลักได้

ซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่มีขอบเขตเสียงจำกัดเมื่อเปรียบเทียบกับฆ้องวงใหญ่ ซึ่งมีขอบเขตเสียงที่กว้างกว่าซออู้ประมาณ 1 ทบเสียง (Octave) ดังนั้นการแปรทำนองซออู้จึงอาจมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองที่สอดคล้องและสวนทางกับทำนองหลักได้ แต่หากผู้บรรเลงต้องการสร้างความโดดเด่นให้ทำนองซออู้ ยังสามารถแปรทำนองให้มีทิศทางแตกต่างจากทำนองหลักและทำนองเครื่องดนตรีอื่นได้อีกด้วย

การแปรทำนองซออู้ควรคำนึงถึงความสอดคล้องของบันไดเสียงสอดคล้องกับทำนองหลักซึ่งจะช่วยทำให้เกิดความกลมกลืนในการบรรเลง แต่ผู้บรรเลงอาจแปรทำนองซออู้ให้อยู่ต่างบันไดเสียงกับทำนองหลักได้ ทั้งนี้เกิดขึ้นจากการแก้ไขปัญหาเรื่องกลอนฟาด ซึ่งการแปรทำนองในลักษณะดังกล่าวผู้บรรเลงต้องมีความชำนาญในการเลือกใช้ทำนองแปรในบันไดเสียงที่มีเสียงหลักร่วมกับบันไดเสียงทำนองหลักให้มากที่สุด เพื่อลดความเสี่ยงที่ทำนองซออู้ไม่กลมกลืนเข้ากับทำนองเครื่องดนตรีอื่นในวงได้

กลอนเพลงแต่ละชนิดมีรูปแบบการจัดร้อยเรียงเสียงอย่างสละสลวย ผู้บรรเลงอาจแปรทำนองโดยเลือกรูปแบบของกลอนเพลงมาตรฐานมาใช้ขณะแปรทำนอง โดยรูปแบบกลอน

เพลงที่ปรากฏในทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีมีหลายรูปแบบ เช่น กลอนพัน กลอนฝาก กลอนที่มีสัมผัสใน-สัมผัสนอก กลอนไล่เสียงขึ้น-ลง ข้อควรระวังในการเลือกใช้สำนวนกลอนคือ ควรหลีกเลี่ยงการใช้กลอนฟาดซึ่งเป็นกลอนที่ไม่พึงประสงค์ในการแปรทำนอง (ขำคม พรประสิทธิ์, 2560, น. 157) โดยผู้บรรเลงสามารถแก้ไขปัญหากลอนฟาดได้หลายวิธี เช่น การใช้ลีลาทำนอง การแปรทำนองแบบเปลี่ยนบันไดเสียง การใช้กลอนฝาก และการเรียงกลอนใหม่ ทั้งนี้หากผู้บรรเลงพิจารณาแล้วว่ากลอนเพลงที่เกิดขึ้นจากการแก้ไขกลอนฟาดไม่กลมกลืน หรือโดดเด่นเกินกว่าทำนองเครื่องดนตรีอื่นก็สามารถใช้กลอนฟาดได้

การใช้ลีลาทำนองเป็นการจัดวางโน้ตในรูปแบบจังหวะที่แตกต่างไปจากปกติ คือมีการจัดวางลูกตกในพยางค์ที่ไม่สอดคล้องกับลูกตกทำนองหลัก หรือไม่สอดคล้องกับจังหวะสามัญ จากการศึกษาพบว่าครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีใช้ลีลาทำนอง 3 ลักษณะคือ ลีลาทำนองล่วงหน้า ลีลาทำนองล้าหลัง และลีลาทำนองอิหลักอิเหลื่อ ด้วยการวัดวางรูปแบบจังหวะที่ไม่สอดคล้องกับจังหวะสามัญนี้ทำให้ลีลาทำนองแสดงลักษณะของความหยอกเย้า และไม่มั่นคง

การเลือกใช้กลวิธีการบรรเลงช่วยสร้างความน่าสนใจให้กับทำนองซออู้ จากการศึกษาพบว่ากลวิธีการบรรเลง ดังนี้ การพรมเปิด การพรมปิด การพรมจาก การพรมสายเปล่า การประ การใช้คันชักหนึ่ง การใช้คันชักสอง การรูดนิ้ว การเปลี่ยนตำแหน่งมือเพื่อขยายขอบเขตเสียงซออู้ การกระทบเสียง การเอื้อน และการขยี้นิ้ว แต่ผู้บรรเลงควรทำความเข้าใจว่ากลวิธีใดควรใช้ในบริบทใดด้วย เช่น การเปลี่ยนตำแหน่งมือเพื่อขยายขอบเขตเสียงซออู้อาจเหมาะสมกับการบรรเลงเดี่ยวอวดฝีมือ แต่อาจไม่เหมาะกับการบรรเลงในวงเครื่องสายปี่ชวา เนื่องจากกลวิธีการบรรเลงดังกล่าวไม่สามารถสร้างความโดดเด่นในทำนองซออู้ได้และอาจทำให้เสียงเครื่องดนตรีอื่นกลบเสียงซออู้ด้วย โดยสิ่งสำคัญที่สุดของการเลือกใช้กลวิธีการบรรเลงคือการสร้างทำนองโดดเด่นให้เครื่องดนตรีที่บรรเลง แต่ยังคงความกลมกลืนกับวงดนตรีได้เป็นอย่างดี

ซออู้เป็นเครื่องดนตรีที่นำไปประสมในวงดนตรีไทยหลายประเภท ซึ่งทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนกลอนเพลงระหว่างวัฒนธรรมปี่พาทย์และวัฒนธรรมเครื่องสาย จากการศึกษาพบลักษณะสอดคล้องกับทำนองระนาดทุ้มมากที่สุด โดยพบกลอนเพลงที่มีรูปแบบมาจากการตีโขกการตีเตะมือ และการใช้โน้ตที่มีเสียงต่างกันมาเรียงร้อยเป็นกลอนเพลง นอกจากนี้ยังพบการใช้กลอนไต่ลวดซึ่งเป็นกลอนเพลงของระนาดเอก และกลอนเพลงที่มีรูปแบการตีไขว้มือของฆ้องวงใหญ่ รวมถึงกลอนเพลงที่มีรูปแบบของการกระจายคอร์ด (Broken Chord) ซึ่งเป็นลักษณะการบรรเลงในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกอีกด้วย

1.3 หลักการแปรทำนองซออู้ที่มีผลมาจากกาลเทศะในการบรรเลง

การแปรทำนองซออู้ของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีจะคำนึงถึงกาลเทศะในการบรรเลง หากครูเลอเกียรติเรียบเรียงทำนองซออู้ให้ผู้อื่นบรรเลง ครูเลอเกียรติจะสังเกตระดับความสามารถของผู้บรรเลงแล้วจึงเรียบเรียงทำนองซออู้ให้เหมาะสมกับความสามารถของผู้บรรเลงมากที่สุด นอกจากนี้การแปรทำนองซออู้เพื่อรวมวงในกรณีที่ร่วมบรรเลงกันครั้งแรก ผู้บรรเลงควรยับยั้งชั่งใจไม่แปรทำนองให้ซับซ้อน และโลดโผนซึ่งอาจทำให้ผู้อื่นไขว้เขวได้ง่าย แต่หากจะต้องบรรเลงซออู้ร่วมกับบุคคลที่สนิทสนมกันแล้วก็สามารถแปรทำนองได้อิสระมากขึ้น โดยสามารถใช้ทำนองที่มีการหยอกล้อระหว่างซออู้กับเครื่องดนตรีอื่นในวงได้เช่นกัน

การบรรเลงซออู้ไม่ว่าจะบรรเลงร่วมกับบุคคลที่สนิทสนมหรือไม่ก็ตาม ผู้บรรเลงควรคำนึงถึงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันในวง โดยสามารถแปรทำนองเพื่อสร้างความโดดเด่นให้ทำนองซออู้ได้บางช่วง และบางช่วงควรมีช่องว่างเพื่อให้เครื่องดนตรีชนิดอื่นได้แสดงศักยภาพด้วย และไม่ควรเกิดทำนองซออู้ที่โดดเด่นตลอดการบรรเลงซึ่งอาจทำให้คล้ายกับการบรรเลงทำนองเดี่ยวในขณะรวมวงหรือคอนแชร์โต (Concerto) อย่างดนตรีตะวันตกซึ่งจะทำให้การบรรเลงรวมวงครั้งนั้นขาดเอกภาพได้

นอกจากนี้ยังพบว่าสถานการณ์ในการบรรเลงเป็นหนึ่งในปัจจัยสำคัญที่มีผลต่อความซับซ้อนของทำนองซออู้ด้วย เช่น การแปรทำนองเพื่อใช้บรรเลงประกวด ผู้เรียบเรียงทำนองซออู้จะต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์กับเครื่องดนตรีชนิดอื่นในวง และโดยส่วนมากทำนองซออู้เพื่อการประกวดจะมีความสละสลวยมากเนื่องจากผู้เรียบเรียงมีเวลาในการปรับปรุงกลอนเพลงให้สอดคล้องและเกิดเอกภาพในวงดนตรี ในขณะที่การบรรเลงเพื่ออวดฝีมือกลอนเพลงอาจมีความซับซ้อนได้มากกว่าทำนองแปรเพื่อการประกวด โดยอาจพบกลวิธีการขยี้หรือการเปลี่ยนตำแหน่งมือเพื่อขยายขอบเขตเสียงซออู้ในการแปรทำนองประเภทนี้เพื่อแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงได้อย่างเต็มที่

1.4 หลักการเรื่องอารมณ์

การบรรเลงดนตรีผู้บรรเลงควรมีความเข้าใจในบทเพลงที่บรรเลงอย่างลึกซึ้ง และทราบว่าวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์ที่แฝงในบทเพลงนั้นเป็นอย่างไร และมีอารมณ์ในบทเพลงอย่างไร ซึ่งผู้บรรเลงจะต้องตีความและบรรเลงให้ปรากฏในทำนองซออู้ เช่น การว่าดอกในเพลงนกขมิ้น สามชั้น ซึ่งมีอารมณ์โศก อาจใช้กลวิธีการเอื้อนนิ้ว การสีแผ่ว และการสีให้ได้เสียงที่เบาลงจนหมดจังหวะ เป็นต้น เพื่อเป็นสื่อกลางในการนำเสนออารมณ์และความรู้สึกของผู้ประพันธ์ส่งต่อถึงผู้ฟังได้อย่างบริสุทธิ์

2.บทบาทและหน้าที่ของซออู้

2.1 บทบาทและหน้าที่ของซออู้ในการบรรเลงรวมวง

2.1.1 บทบาทการสร้างทำนองสนุกสนานในวงดนตรี ซออู้ทำหน้าที่เรียงร้อยระดับเสียงที่แตกต่างกันเพื่อแปรทำนองให้เกิดลักษณะของการกระโดดขึ้นลงอยู่ตลอดสำนวนกลอน ผนวกกับการจัดวางรูปแบบจังหวะให้เกิดความแตกต่างจากทำนองหลักโดยการใช้ลีลาทำนองล่วงหน้า ล้าหลัง และอิหลักอิเหลื่อร่วมในการแปรทำนองด้วย ทำให้ซออู้สามารถแสดงบทบาทการสร้างความสนุกสนานให้กับวงดนตรีได้

2.1.2 บทบาทการช่วยเพิ่มความกลมกล่อมให้วงดนตรี กลวิธีการพรมปิดเป็นกลวิธีที่พบเห็นได้มากจากการศึกษาทำนองซออู้ ในขณะที่เครื่องดนตรีส่วนใหญ่ในวงดนตรีมักจะบรรเลงแบบเก็บเต็มห้องเพลง ซึ่งจะทำให้เสียงที่เกิดขึ้นแต่ละเสียงขาดออกจากกันจนเกิดช่องว่างระหว่างพยางค์ การพรมปิดของซออู้จึงทำหน้าที่เชื่อมช่องว่างที่เกิดจากการบรรเลงเก็บของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดนั้นให้มีเสียงที่ยาวต่อเนื่องกันมากขึ้น และยังช่วยเพิ่มความกลมกล่อมในการบรรเลงแบบเก็บของเครื่องดนตรีอื่นในวงได้เป็นอย่างดี

2.1.3 บทบาทการช่วยรักษาสมดุลเสียงในวงเครื่องสายปี่ชวา ซออู้มีบทบาทช่วยรักษาสมดุลเสียงในวงเครื่องสายปี่ชวา โดยทำหน้าที่แปรทำนองในทางเสียงต่ำเพื่อสนับสนุนทำนองจะเข้ในการรักษาสมดุลเสียง ทั้งนี้ผู้บรรเลงยังสามารถแปรทำนองในขอบเขตเสียงของซออู้ได้ตามปกติ เพียงแต่หากพบช่วงทำนองหลักที่เอื้อให้แปรทำนองในทางเสียงต่ำได้ก็ควรบรรเลงและควรหลีกเลี่ยงการใช้เสียงสูง เช่น กลวิธีการเปลี่ยนตำแหน่งมือเพื่อขยายขอบเขตเสียง เนื่องจากกลวิธีดังกล่าวจะทำให้เสียงซออู้ถูกเครื่องดนตรีอื่นกลบได้ง่าย

2.2 บทบาทและหน้าที่ของซออู้ที่มีอิทธิพลมาจากเพลงอกทะเล สามชั้น และเพลงนกขมิ้น สามชั้น

2.2.1 บทบาทการเป็นเครื่องตามในเพลงอกทะเล สามชั้น การบรรเลงทำนองล้อขัดสามารถบรรเลงได้ 2 ลักษณะคือ บรรเลงล้อ-เหลื่อมแบบตามทำนองหลัก และบรรเลงทำนองล้อ-เหลื่อมแบบแปรทำนองซึ่งอาจทำให้ลูกตก หรือสำนวนกลอนของทำนองแปรแตกต่างไปจากทำนองหลัก ซึ่งในขณะบรรเลงทำนองล้อ-ขัดผู้ฟังจะได้ยินเสียงเครื่องดนตรีแต่ละชนิดชัดเจนขึ้น เนื่องจากไม่มีเครื่องดนตรีเสียงแหลมสูงมาบรรเลงกลบเสียง จึงเปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงซออู้สามารถแปรทำนองเพื่อแสดงศักยภาพของผู้บรรเลงได้อย่างอิสระ ทั้งนี้ผู้บรรเลงยังคงต้องคำนึงถึงความกลมกลืนกับทำนองเครื่องดนตรีอื่นในวง รวมถึงกาลเทศะในการบรรเลงด้วย

2.2.2 บทบาทการว่าดอกในเพลงนกขมิ้น สามชั้น การบรรเลงว่าดอกของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี แบ่งเป็น 2 เที่ยว แต่ละเที่ยวมีการอ้างอิงถึงทำนองที่แตกต่างกัน กล่าวคือเที่ยวที่ 1 ซออู้จะบรรเลงให้ใกล้เคียงกับทำนองร้องมากที่สุด คำนึงถึงเสียงสั้น-ยาว ทำนองเอื้อน และทำนองที่มีคำร้องกำกับ ส่วนเที่ยวที่ 2 ซออู้จะเพิ่มกลวิธีการบรรเลงพิเศษ ตกแต่งทำนองใหม่ให้ใกล้เคียงกับทำนองเดี่ยวซออู้มากขึ้น โดยอาจทำให้ทำนองเอื้อน หรือทำนองที่มีคำร้องกำกับผิดแตกต่างไปต่างทำนองร้อง ซึ่งมีเหตุผลในการแสดงอวดฝีมือ เนื่องจากการว่าดอกถือเป็นช่วงสำคัญที่เปิดโอกาสให้ผู้บรรเลงได้แสดงศักยภาพในการบรรเลงเดี่ยวได้อย่างอิสระ

2.2.3 บทบาทการสนับสนุนแนวการบรรเลง โดยทำหน้าที่บรรเลงเก็บในช่วงทำนองที่ต้องการความเร็วอย่างต่อเนื่อง เช่น ในทำนองลูกหมด หรือการบรรเลงแบบจบขาด เป็นต้น ในขณะที่นักดนตรีบรรเลงทำนองด้วยจังหวะที่ค่อนข้างเร็ว การบรรเลงเก็บจะทำให้พยางค์เสียงแต่ละห้องถี่ขึ้นกว่าทำนองหลักซึ่งโดยธรรมชาติการบรรเลงเก็บจะทำให้ทำนองเร็วขึ้นจากเดิม บทบาทสนับสนุนแนวการบรรเลงนี้นอกจากจะทำให้แนวการบรรเลงเร็วขึ้นตามแนวการบรรเลงที่ต้องการแล้ว ยังสามารถสะท้อนความสามารถในการคิดกลอนเพลงด้วยความรวดเร็ว รวมถึงความคล่องตัวในการบรรเลงด้วยเนื่องจากทำนองในช่วงดังกล่าวมักจะบรรเลงด้วยความเร็วสูง

2.3 บทบาทและหน้าที่ทั่วไปของซออู้

2.3.1 บทบาทในการแสดงชั้นเชิงของผู้บรรเลง กลอนฟาดเป็นกลอนที่ไม่พึงประสงค์ในการแปรทำนอง (ขำคม พรประสิทธิ์, 2560) โดยเฉพาะกับเครื่องดนตรีที่มีขอบเขตเสียงจำกัดอย่างซออู้ การแก้ไขปัญหากลอนฟาดโดยวิธีการเรียบเรียงกลอนใหม่ หรือใช้กลอนฝากเพื่อเชื่อมทำนอง 2 ทำนองให้มีความต่อเนื่องกัน หรือการแก้ไขปัญหากลอนฟาดด้วยการเปลี่ยนบันไดเสียง เป็นแนวคิดในการแก้ไขปัญหากลอนฟาดที่ซับซ้อนซึ่งนอกจากจะช่วยให้สามารถแก้ไขปัญหากลอนฟาดได้แล้ว ยังสามารถแสดงความงดงาม และความสละสลวยในการผูกสำนวนกลอนอีกด้วยจึงนับว่าซออู้มีบทบาทสำคัญในการแสดงชั้นเชิงของผู้บรรเลงได้เป็นอย่างดี

2.3.2 บทบาทการสะท้อนสายสำนักของผู้บรรเลง จากการศึกษา ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีใช้ทฤษฎีวรยศ ของครูวรยศ ศุขสายชลเป็นหลักอ้างอิงในการแปรทำนอง ซึ่งสามารถสะท้อนความละเอียด และพิถีพิถันในการบรรเลงซอได้เป็นอย่างดี เนื่องจากมีการแบ่งระดับเสียงออกเป็น 17 เสียงซึ่งมากกว่าการแบ่งเสียงแบบปกติ โดยทฤษฎีดังกล่าวถือเป็นทฤษฎีสำคัญในการบรรเลงของสายสำนักครูวรยศ ศุขสายชล

2.3.3 บทบาทการสะท้อนตัวตนของผู้บรรเลง ครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีเป็นผู้มีนิสัยรักการเรียนรู้ และพัฒนาตนเองอยู่เสมอ นิสัยดังกล่าวสะท้อนในทำนองซออู้

ของครูเลอเกียรติได้อย่างชัดเจน เช่น การบรรเลงแบบกระจายคอร์ดมาบรรเลงในทำนองลูกโยน ซึ่งถือเป็นทำนองรูปแบบใหม่ในวัฒนธรรมดนตรีไทยที่นอกจากจะช่วยสร้างความน่าสนใจให้ทำนองซออู้แล้ว ยังช่วยส่งเสริมแนวการบรรเลงให้สอดคล้องกับความประสงค์ของผู้ปรับวงได้เป็นอย่างดี สำนวนกลอนดังกล่าวยังชี้ให้เห็นความสามารถปรับเปลี่ยนวิธีการบรรเลงจากดนตรีในวัฒนธรรมอื่นให้สามารถบรรเลงร่วมกับดนตรีในวัฒนธรรมไทยได้อย่างกลมกลืน

2.3.4 บทบาทการขยายขอบเขตในการแปรทำนอง การบรรเลงซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวมทำให้เกิดกระบวนการผนวกรวมทางวัฒนธรรม ระหว่างกลอนเพลงในวัฒนธรรมปี่พาทย์และกลอนเพลงในวัฒนธรรมเครื่องสาย จนกระทั่งเกิดกลอนเพลงรูปแบบใหม่ในพื้นที่ประชิด ทั้งนี้ยังพบว่ามีการนำทำนองซออู้รูปแบบใหม่ไปบรรเลงในวงดนตรีอื่น ซึ่งไม่มีเครื่องดนตรีในวัฒนธรรมปี่พาทย์ร่วมบรรเลงด้วยนี้ เช่น วงเครื่องสาย และวงเครื่องสายปี่ชวา การแปรทำนองซออู้โดยการเลือกรับทำนองเครื่องดนตรีอื่นแล้วนำมาปรับใช้ให้เป็นทำนองเฉพาะของซออู้นี้ จึงถือว่าซออู้สามารถแสดงบทบาทการขยายขอบเขตการแปรทำนองในวัฒนธรรมเครื่องสายให้มีความกว้างขวางมากขึ้น

2.3.5 บทบาทการสะท้อนมารยาทไทย จากหลักการแปรทำนองซออู้ที่มีผลมาจากกาลเทศะในการบรรเลง สามารถแสดงให้เห็นนิสัยและมารยาทของคนไทย ซึ่งมีลักษณะของความเกรงใจ เคารพบุคคลและสถานที่ ซึ่งส่งผลในทางดนตรีโดยเฉพาะการแปรทำนองซออู้ที่ต้องคำนึงถึงความเหมาะสมในการแปรทำนองร่วมกับผู้อื่น และความเหมาะสมกับสถานการณ์ที่บรรเลงด้วย

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาหลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวมของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี ผู้วิจัยสามารถอภิปรายประเด็นที่พบจากการศึกษาครั้งนี้ได้ดังนี้

หลักการแปรทำนองซออู้ที่สำคัญที่สุดคือ หลักการแปรทำนองซออู้ที่มีอิทธิพลมาจากประเภทเพลง เพลงเป็นผลผลิตจากการเรียบเรียงทำนองของผู้ประพันธ์ที่สามารถแสดงอารมณ์ และความประสงค์ของผู้ประพันธ์ ทำนองหลักหรือเนื้อแท้ของเพลงจะเป็นตัวกำหนดบันไดเสียง ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง ลูกตก ซึ่งมีผลต่ออารมณ์ การใช้ลีลาทำนอง การใช้กลวิธีการบรรเลง ตลอดจนลักษณะสำนวนกลอนของซออู้ก็ล้วนแล้วแต่เกิดจากเพลงทั้งสิ้น ดังนั้นการแปรทำนองซออู้ในเพลงแต่ละเพลงจึงมีความแตกต่างกันอย่างเห็นได้ชัด

เช่น ทำนองซออู้ในเพลงอกทะเล สามชั้น ซึ่งเป็นเพลงที่มีลูกล้อ-เหลื่อม เปิดโอกาสให้ซออู้สามารถแสดงความสนุกสนานได้อย่างอิสระ ในขณะที่เพลงนกขมิ้น สามชั้น ซึ่งเป็นเพลงทางพื้น ผู้บรรเลงจึงสามารถแสดงศักยภาพในการผูกสำนวนกลอนให้มีความสละสลวยได้เป็นอย่างดี ผนวกกับทำนองว่าดอกในเพลงนกขมิ้น สามชั้น ยังเอื้ออำนวยให้ผู้บรรเลงซออู้ได้อวดฝีมือในลักษณะของทำนองเดี่ยวในช่วงดังกล่าวได้อีกด้วย อย่างไรก็ตามในทัศนะของผู้วิจัยเห็นว่า การแปรทำนองซออู้ไม่ควรคำนึงถึงหลักการเรื่องเพลงเพียงอย่างเดียว แต่หลักการเรื่องกาลเทศะ และประเภทวงดนตรีก็เป็นหลักการที่ผู้บรรเลงต้องให้ความสำคัญด้วย ผู้บรรเลงซออู้ที่มีความเชี่ยวชาญไม่ได้หมายถึงผู้ที่สามารถแสดงกลวิธีการบรรเลง หรือสร้างสรรค์สำนวนกลอนให้วิจิตรพิสดารได้อย่างเดียว แต่ยังหมายถึงผู้ที่รู้จักยับยั้งชั่งใจว่า ทำนองหรือกลวิธีใดควรใช้กับสถานการณ์ใด หรือใช้บรรเลงร่วมกับผู้ใด ที่จะสามารถสร้างสรรค์ทำนองให้เกิดความกลมกลืนและเป็นเอกภาพกับวงดนตรีและได้แสดงศักยภาพของตนเองออกมาได้อย่างเต็มทีที่สุด จึงอาจกล่าวได้ว่าผู้บรรเลงไม่ควรละเลยที่จะคำนึงถึงหลักการแปรทำนองซออู้ทั้ง 4 ข้อดังที่ได้กล่าวมาข้างต้น โดยในการแปรทำนองแต่ละครั้งผู้บรรเลงอาจให้สัดส่วนความสำคัญของหลักการแต่ละข้อในปริมาณมากหรือน้อยไม่เท่ากัน ทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับจุดมุ่งหมายในการแปรทำนองครั้งนั้นด้วย

หลักการแปรทำนองซออู้ดังที่ได้กล่าวมาข้างต้นนอกจากจะช่วยให้เกิดแนวทางการแปรทำนองซออู้ให้ไพเราะและสมบูรณ์แล้ว จากการศึกษายังพบว่าหลักการแปรทำนองซออู้ยังมีส่วนสำคัญในการกำหนดบทบาทและหน้าที่ของซออู้อีกด้วย การบรรเลงครั้งหนึ่งซออู้อาจแสดงบทบาทได้หลายบทบาท ขึ้นอยู่กับว่าผู้บรรเลงคำนึงถึงหลักการแปรทำนองข้อใดในขณะบรรเลงทำนองนั้น เช่น เพลงนกขมิ้น สามชั้น เป็นเพลงที่แสดงความโดดเดี่ยว เศร้าสร้อย ในช่วงทำนองว่าดอกผู้บรรเลงจะใช้วิธีการบรรเลงแบบลากคันชักให้ได้เสียงยาวเพื่อเลียนแบบทำนองร้องให้ใกล้เคียงที่สุด โดยผู้บรรเลงจะคำนึงถึงหลักการเรื่องอารมณ์โศกของบทเพลงเป็นหลัก ทว่าในช่วงทำนองเพลงนกขมิ้น (เฉพาะเนื้อทำนองท่อน 1-3) ซออู้อาจแสดงความโศกได้ไม่เด่นชัดเนื่องจากทำนองช่วงดังกล่าวมีลักษณะการบรรเลงแบบเก็บทำให้เกิดเสียงสั้น ดังนั้นซออู้จึงเลือกแสดงบทบาทการสร้างความสนุกสนานของตนเองเพื่อแสดงชั้นเชิง และปฏิภาณในการผูกสำนวนกลอนของผู้บรรเลงแทนที่การแสดงอารมณ์โศกของบทเพลง จึงจะเห็นได้ว่าการให้ความสำคัญกับหลักการแปรทำนองซออู้ในขณะบรรเลงมีผลต่อการแสดงบทบาทของซออู้ และเป็นเหตุผลสำคัญที่ทำให้ในการแปรทำนองแต่ละครั้ง ซออู้จึงสามารถแสดงบทบาทได้อย่างหลากหลาย ดังนั้นคำกล่าวที่ว่า “ซออู้เปรียบเสมือนตัวตลกในวงเครื่องสาย” นั้น จึงไม่สามารถเป็นภาพแทนทั้งหมด

ของตัวตนซออู้ได้ สอดคล้องกับทัศนะของ ประชากร ศรีสาคร (2560) ที่ว่า "...*ลูกเต๋ามี 6 ด้านเราจะใช้ด้านเดียวของมันอธิบายตัวตนทั้งหมดของมันไม่ได้*..." และอย่างน้อยที่สุดการศึกษาฉบับคลี่คลายให้เห็นว่าซออู้ไม่ได้มีบทบาทของการเป็นตัวตลกเพียงอย่างเดียว ความเชื่อเดิมในวัฒนธรรมดนตรีไทยเปรียบเทียบทำนองซออู้ว่า ซออู้เป็นตัวตลกในวงเครื่องสาย" เพื่อเป็นคำอธิบายให้คนนอกวัฒนธรรมดนตรีไทยเข้าใจลักษณะทำนองซออู้ได้ง่ายโดยเปรียบเทียบกับตัวละครที่พบเห็นได้ในชีวิตประจำวัน ซึ่งมักเปรียบเทียบระนาดเอก และซอด้วงเป็นพระเอก เนื่องจากมีลักษณะทำนองเรียงเสียง มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง บันไดเสียง ลูกตก ใกล้เคียงกับทำนองหลัก รวมถึงการจัดวางโน้ตที่มีรูปแบบจังหวะสอดคล้องกับจังหวะสามัญซึ่งผู้ฟังจะสามารถจับจังหวะได้ง่ายกว่าทำนองระนาดทุ้มและซออู้ ดังนั้นจึงมีการเทียบเคียงลักษณะทำนองที่แตกต่างไปจากระนาดเอกและซอด้วงให้เป็นตัวตลก จริงอยู่ที่โดยธรรมชาติของมนุษย์มักได้ยินเสียงเครื่องดนตรีเสียงแหลมสูงได้ชัดเจนกว่าเครื่องดนตรีเสียงทุ้มต่ำ ซออู้ซึ่งมีเสียงทุ้มต่ำจึงต้องนำเสียงที่แตกต่างกันมากมาเรียงร้อยเป็นทำนองซออู้ ผนวกกับการใช้ลีลาทำนองในการจัดวางตำแหน่งโน้ตให้แตกต่างไปจากทำนองเครื่องดนตรีในย่านเสียงแหลม เช่น ทำนองระนาดเอก ทำนองซอด้วง และทำนองจะเข้ เพื่อให้เสียงซออู้สามารถดังลอดออกมาจากวงได้ ในทางกลับกันหากซออู้แปรทำนองเรียงเสียง ด้วยทำนองที่มีทิศทางขึ้น-ลงอย่างเป็นระบบคล้ายกับระนาดเอก ซอด้วง และจะเข้ จะทำให้เสียงซออู้ถูกกลบและไม่โดดเด่นเท่าที่ควร ดังนั้นทำนองที่มีเสียงสูงต่ำสลับกันไปมา ผนวกกับลีลาทำนองที่จัดวางโน้ตให้แตกต่างจากเครื่องดนตรีในย่านเสียงแหลมนี้จึงทำให้ทำนองซออู้เป็นทำนองที่สามารถสร้างความสนุกสนานให้วงดนตรีได้เป็นอย่างดี ในทัศนะของผู้วิจัยเห็นว่า คำว่าตัวตลกจะต้องเป็นผู้ที่ทำให้เกิดเสียงหัวเราะ ซึ่งซออู้ไม่ได้มีคุณลักษณะดังกล่าว แต่เป็นทำนองที่สร้างความสนุกสนานแก่วงดนตรีมากกว่า การเปรียบเปรยซออู้เป็นตัวตลกหรือบทบาทของความสนุกสนานนั้นเป็นเพียงบทบาทหนึ่งของซออู้ แต่ไม่ได้หมายความว่า ผู้บรรเลงจะต้องแปรทำนองซออู้ให้มีลักษณะทำนองที่สร้างความสนุกสนานตลอดเวลา ผู้บรรเลงสามารถเลือกแสดงบทบาทของซออู้ได้อย่างหลากหลายตามแต่หลักการแปรทำนองซออู้ที่ผู้บรรเลงยึดถือเป็นสำคัญในขณะแปรทำนอง

จากการศึกษาพบว่าทำนองซออู้เป็นทำนองที่มีรูปแบบของทำนองและจังหวะที่แตกต่างจากทำนองหลักมาก ทั้งการใช้โน้ตที่มีระดับเสียงต่างกันคล้ายกับการกระโดดขึ้นและลงการจัดวางโน้ตที่ไม่อยู่ในตำแหน่งที่ตรงกับจังหวะสามัญ คือปรากฏโน้ตในตำแหน่งที่ 1 และ/หรือ 3 ของแต่ละห้องเพลง ซึ่งเป็นรูปแบบหนึ่งของลีลาทำนองล่วงหน้า ล้าหลัง และอิหลักอิเหลื่อ รวมถึงการสีเน้นเสียงในพยางค์ที่ 2 ของห้องซึ่งเป็นลักษณะของการใช้จังหวะขัด (Syncopation)

ในการแปรทำนอง จะเห็นได้ว่าทำนองซออู้มักมีลักษณะของการคิดที่ไม่ได้ถูกจำกัดด้วยกรอบของทำนองหลักอยู่ตลอดซึ่งแตกต่างจากทำนองส่วนใหญ่ของซอด้วง ระนาดเอก และจะเข้ที่มักจะแปรทำนองที่มีแนวโน้มใกล้เคียงกับทำนองหลักมากกว่าซออู้ และไม่มีลีลาทำนองที่โลดโผนจนมีการเปรียบเทียบว่าเป็นผู้นำ หรือเป็นพระเอกของวงดนตรีไทยแล้ว ซออู้จึงเปรียบเหมือนพระรอง หรือตัวตลก หรือคนที่คิดนอกกรอบโครงสร้างอยู่ตลอดเวลา ซออู้จึงเป็นผู้ทำหน้าที่สร้างสรรค์ความแปลกใหม่ให้วงดนตรีเสมอ เป็นทำนองที่สามารถเชิญชวนให้ผู้ฟังมีส่วนร่วมกับการบรรเลงในครั้งนั้นทั้งการเคาะนิ้วตาม การใช้เท้าปรบจังหวะลงบนพื้น หรือแม้แต่ความรู้สึกขับเคลื่อนจากด้านในที่ไม่ได้แสดงออกผ่านร่างกายของผู้ฟัง ซออู้ใช้เสียงที่สูงต่ำที่สลับไปมาผนวกกับการขับเน้นเสียงในจังหวะยก หรือแม้แต่การจัดวางโน้ตที่แสดงการดึงรั้งไปมาไม่สอดคล้องกับจังหวะของทำนองหลัก ซึ่งลักษณะดังกล่าวสอดคล้องกับทฤษฎี Participatory Discrepancy ของ Keil (1987) ที่กล่าวถึงการเกิดกรูฟในทางดนตรี จนอาจกล่าวได้ว่าซออู้เป็นผู้ที่ทำให้เกิดกรูฟ (Groove) ในวงดนตรีไทยและเป็นเครื่องดนตรีที่มีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการเชื้อเชิญให้ผู้ฟังเกิดสุนทรียภาพในขณะฟังการบรรเลงดนตรี จึงเป็นเหตุผลสำคัญที่ชี้ให้เห็นความสำคัญอันยิ่งยวดของซออู้ต่อวัฒนธรรมดนตรีไทย

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาหลักการแปรทำนองซออู้ในวงเครื่องสาย วงเครื่องสายปี่ชวา และวงปี่พาทย์ไม้นวมของครูเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรีฉบับนี้ ผู้วิจัยเล็งเห็นข้อเสนอในการทำวิจัยครั้งต่อไปดังนี้

1.ควรเพิ่มการศึกษาการแปรทำนองซออู้ในวงมโหรี และวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เพื่อให้เห็นการแปรทำนองซออู้ในบริบทเรื่องประเภทวงอย่างครอบคลุมที่สุด

2.ควรศึกษาการแปรทำนองซออู้จากประเภทเพลงอื่น ๆ ประกอบ เช่น เพลงหน้าพาทย์ เพลงฉิ่ง เป็นต้น เพื่อให้เห็นบทบาทและหน้าที่ของซออู้ในมุมมองที่แตกต่างออกไป

3.ควรศึกษาการแปรทำนองซออู้ในบริบทของโอกาสการแสดงที่หลากหลายและครอบคลุมมากขึ้น เช่น การแปรทำนองซออู้เพื่อบรรเลงประกอบการแสดง การแปรทำนองซออู้ในเพลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือ หรือการแปรทำนองซออู้เพื่อบรรเลงประกวด เป็นต้น

บรรณานุกรม

Appadurai, A. (1996). *Modernity at large : cultural dimensions of globalization*: Minneapolis, MN : University of Minnesota Press, [1996].

Keil, C. (1987). Participatory Discrepancy and The Power of Music. *Cultural Anthropology, 2*(3). https://www.jstor.org/stable/656427

Keil, C., และ Feld, S. (1994). *Music Grooves: Essays and Dialogues*: Fenestra Books.

Ortiz, F. (1947). *Cuban counterpoint : tobacco and sugar / by Fernando Ortiz ; tr. from the Spanish by Harriet de Onis. Introd. by Bronislaw Malinowski. Prologue by Herminio Portell Vila*. New York: A.A. Knopf.

Pratt, M. L. (2004). The Arts of the Contact Zone. David Bartholomae และ A. Petrosky. *Ways of Reading*. (326-348). Boston: Bedford/St. Martin's.

Waadeland, C. H. (2001). “It Don’t Mean a Thing If It Ain’t Got That Swing” – Simulating Expressive Timing by Modulated Movements. *Journal of New Music Research, 30*(1), 23-37.

เกียรติศักดิ์ ทองจันทร์, จรินทร์ เทพสงเคราะห์, และ ศรัทธา จันทมณีโชติ. (2551). การแปรทำนองของเพลงประเภทดำเนินทำนองในรายวิชาทักษะดนตรีเฉพาะทางกลุ่มเครื่องสาย. สืบค้นจาก https://dric.nrct.go.th/index.php?/Search/SearchDetail/200140

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2542). สังคีตนิยมว่าด้วยดนตรีไทย (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2548). อักษราดุริยางค์ทางระนาดเอก. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2550). อักษราดุริยางค์ทางฆ้องวงใหญ่ ฉบับเพลงไม้นวม. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, และ สุรพล เนสุสินธุ์. (2556). อัตลักษณ์ทางสุนทรียภาพของดนตรีลุ่มน้ำโขง. สืบค้นจาก https://dric.nrct.go.th/index.php?/Search/SearchDetail/276349

เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี. (2558). เพลงนกขมิ้น เถา รางวัลชนะเลิศประเภทวงปี่พาทย์ไม้นวม โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา. วิดีโอ. กรุงเทพฯ.

เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี. (2562). เพลงอกทะเล สามชั้น ทำนองซออู้สำหรับวงเครื่องสายปี่ชวา สุรพงษ์ บ้านไกรทอง และ ฐิติพงษ์ ทองศรี ลายสือซอ. ม.ป.พ: ม.ป.พ.

เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี. (2563). เพลงอกทะเล สามชั้น ทำนองซออู้สำหรับวงปี่พาทย์ไม้นวม.

สืบค้นจาก https://www.facebook.com/photo/?fbid=1599796083527325&set=pcb.1599568163550117

กวินภัค สลักเพชร. (2561). การประเมินบทบาทที่เป็นจริง และบทบาทที่ถูกคาดหวังเกี่ยวกับการท่องเที่ยวโดยชุมชนในเขตองค์การบริหารส่วนตำบลเกาะช้างใต้ อำเภอเกาะช้าง จังหวัดตราด. (ภาคนิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยราชภัฏรำไพพรรณี, จันทบุรี). สืบค้นจาก http://www.etheses.rbru.ac.th/showthesis.php?theid=276&group=21

กันต์ อัศวเสนา. (2563). ทฤษฎีวรยศ: ระบบเสียงดนตรีไทย. สืบค้นจาก https://kanasva.com/vorayot-thai-music-modes/

ขำคม พรประสิทธิ์. (2556). องุ่น บัวเอี่ยม นักร้องเสียงระฆังทอง. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

ขำคม พรประสิทธิ์. (2560). การดีดจะเข้ขั้นพัฒนา. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

คณะผู้ดำเนินงานโครงการดุริยางศิลป์. (2533). เครื่องสายไทยสมัยรัตนโกสินทร์. กรุงเทพฯ: โครงการการเรียนการสอนเพื่อเสริมประสบการณ์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย:

จรัญ กาญจนประดิษฐ์. (2554). ขลุ่ยเพียงออ. ขอนแก่น: คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

จุฑามาศ ศรีสิริพรพันธ์. (2548). การมีส่วนร่วมของประชาชนในการดำเนินการองค์การบริหารส่วนตำบล กรณีศึกษาองค์การบริหารส่วนตำบลคลองขุด อำเภอบ้านโพธิ์ จังหวัดฉะเชิงเทรา. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยบูรพา, ชลบุรี). สืบค้นจาก https://dric.nrct.go.th/index.php?/Search/SearchDetail/168806

ณรงค์ เขียนทองกุล. (2561, มกราคม-มิถุนายน). กลวิธีการบรรเลงจะเข้เพลงเดี่ยวทะแย สามชั้น. วารสารมนุษศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์, *25*(1).

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2557). ใน อวรัช ชลวาสิน (บ.ก.), ขาดสายก็ขาดเสียง อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นายเฉลิม ม่วงแพรศรี. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2551). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ (พิมพ์ครั้งที่ 4). กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.

ณัฐพล เลิศวิริยะปิติ. (2563). การสร้างแบบฝึกทักษะการตีฆ้องวงใหญ่ : กรณีศึกษาภูมิปัญญาท้องถิ่น สำนักดนตรีไทยบ้านอรรถกฤษณ์. (ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.). สืบค้นจาก http://ir-

ithesis.swu.ac.th/dspace/bitstream/123456789/1057/1/gs611130170.pdf

ธรณัส หินอ่อน. (2557). การประสมวงดนตรีไทย. ขอนแก่น: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

ธรณัส หินอ่อน. (2561). เดี่ยวซอด้วง. ขอนแก่น: คลังนานาวิทยา.

ธรรมภณ จงรัมย์. (2546). การศึกษาทางซออู้เพลงสารถี *3* ชั้น. (ปริญญานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต , มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ). สืบค้นจาก http://thesis.swu.ac.th/swuthesis/Ethno/Thammaphon_J.pdf

ธีรพัฒน์ วงศ์คุ้มสิน. (2564, มกราคม-มิถุนายน). การพัฒนาความเห็นอกเห็นใจผู้อื่นของนิสิตจิตวิทยามหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์โดยโปรแกรมการให้คำปรึกษาแบบกลุ่ม. วารสารสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์, *47*, 75-98. สืบค้นจาก https://so04.tci-thaijo.org/index.php/socku/article/view/248909/171489

ธีรัช เลาห์วีระพานิช. (2562). องค์ประกอบของดนตรีแจ๊ส. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, *6*(1), 111-120. สืบค้นจาก https://so02.tci-thaijo.org/index.php/faa/article/view/133495/125947

นริศรา พันธุ์ธาดาพร. (2559). หลักการแปรทำนองจะเข้และซออู้ เพลงทยอยเขมร สามชั้น ของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ). สืบค้นจาก http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/55179

นฤพนธ์ ด้วงวิเศษ. (2565). การผนวกรวมวัฒนธรรม (Transculturation). สืบค้นจาก https://www.sac.or.th/databases/anthropology-concepts/glossary/151

นัทธพงศ์ สุกุมาลย์. (2549). ความสัมพันธ์ของกระสวนทำนองของเครื่องดนตรีในวงเครื่องสายปี่ชวา : กรณีศึกษาเพลงเรื่องชมสมุทร. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ). สืบค้นจาก http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/41581

บันเทิง สิทธิแพทย์, และ ปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์. (2560, ธันวาคม). กระบวนการสร้างสรรค์ทางเดี่ยวระนาดทุ้มเพลงโบว์รักสีดำสามชั้น. วารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏอุบลราชธานี, *8*(ฉบับพิเศษ), 218-235. สืบค้นจาก https://so01.tci-thaijo.org/index.php/humanjubru/article/view/130055/97674.

บุษกร สำโรงทอง. (2539). การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองประเภทเครื่องตี. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ปกป้อง ขำประเสริฐ. (2564). ทำนองหลักเพลงไทย เล่มที่ 2 เพลงสำหรับขับกล่อม. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เดือนตุลา.

ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. (2559). เครื่องสายปี่ชวา. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประเวช กุมุท. (มปป.). วงเครื่องสายไทย. คลิปเสียงสัมภาษณ์. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

ประเสริฐ ปอนถิ่น. (2551). พุทธธรรมกับงานสังคมสงเคราะห์. เชียงใหม่: ดาวคอมกราฟิก.

ประเสริฐศรี ชื่นพลี. (2560). หลักการแปลทำนองจะเข้เพลงจีนแสเรื่องเล็กของรองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ). สืบค้นจาก http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/58294

ประชา สามเสน. (2564). ปี่พาทย์เสภา : หลักการและกระบวนการปรับวง: ขอนแก่น : คลังนานาวิทยา.

ประชากร ศรีสาคร. (2560). การร้อยเรียงสอดทำนองซออู้. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, *4*(1), 15-34. สืบค้นจาก https://so02.tci-thaijo.org/index.php/faa/article/view/83885/76105

พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2565). สังคีตวิเคราะห์. นครปฐม: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยศิลปากร.

พระครูปริยัติกิตติธำรง. (2557, กันยายน - ธันวาคม). ค่านิยมที่เปลี่ยนแปลงในสังคมปัจจุบัน. มจร. สังคมศาสตรปริทรรศน์, *3*(3), 1-13. https://so03.tci-thaijo.org/index.php/jssr/article/view/245375/165996

พิชชาณัฐ ตู้จินดา. (2558). 'ตกผลึก' จากประสบการณ์สู่ทัศนะวิจารณ์ดนตรีของเลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี. สืบค้นจาก http://kotavaree.com/?p=425

ภาสกร สารรัตน์. (2558). วิเคราะห์เดี่ยวซอด้วงเพลงแขกมอญ สามชั้น ทางคุณครูหลวงไพเราะเสียง ซอ (อุ่น ดูรยชีวิน) และคุณครูแสวง อภัยวงศ์. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ). สืบค้นจาก http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/49966

มนตรี ตราโมท. (2481). คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย. กรุงเทพฯ: ศิลป์สนองการพิมพ์.

มนตรี ตราโมท, และ วิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). ฟังและเข้าใจเพลงไทย: ม.ป.ท. : ม.ป.พ.

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

ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์. (2559). ซออู้พิจักษณ์. กรุงเทพฯ: อักษรโสภณ.

ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์. (2561a). กลวิธีการเตรียมความพร้อมก่อนเรียนทักษะเพลงเดี่ยวซออู้ขั้นสูง. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ยุทธนา ฉัพพรรณรัตน์. (2561b). ดนตรีไทยศึกษา: ว่าด้วยการปรับวงดนตรีไทย (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2545). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพฯ: ราชบัณฑิตยสถาน.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2546). พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. *2542*: กรุงเทพฯ : นานมีบุ๊คส์พับลิเคชั่นส์.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2549). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคประวัติและบทร้องเพลงเถา ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (พิมพ์ครั้งที่ 4.): กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2556). พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.*2554*: กรุงเทพฯ : ราชบัณฑิตยสถาน.

วรยศ ศุขสายชล. (2541). ทฤษฎีเสียงดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: ห้างหุ้นส่วนจำกัดห้องภาพสุวรรณ.

วันชัย เอื้อจิตรเมศ. (2555). โน้ตซอด้วง. กรุงเทพฯ: ภมรรุ่งโรจน์.

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา. (2544). เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน พุทธศักราช *2544*. นนทบุรี: สหมิตรพริ้นติ้ง.

สุเมธ สุขสวัสดิ์. (2560, มีนาคม-สิงหาคม). วิธีการบรรเลงซออู้ในวงปี่พาทย์ไม้นวมประกอบการแสดงของครูนิรมล ตระการผล. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, *4*(1), 35-44. สืบค้นจาก https://so02.tci-thaijo.org/index.php/faa/article/view/91886/76106

สุทธภพ ศรีอักขรกุล, และ บุษกร บิณฑสันต์. (2558,). กลวิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ ตามแนวทาง ครูบรรพต แจ้งจรัส. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพฯ). สืบค้นจาก http://cuir.car.chula.ac.th/handle/123456789/50109

สุพจน์ จิตสุทธิญาณ. (2556, กรกฎาคม-ธันวาคม). ความเข้าใจในทฤษฎีสุนทรียะ. วารสารศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยอุบลราชธานี, *9*(2), 161-179. สืบค้นจาก https://so03.tci-thaijo.org/index.php/jla_ubu/article/view/94488/73879

สุภางค์ จันทวานิช. (2561). วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ (พิมพ์ครั้งที่ 24). กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุรัตน์ชัย สิริรัตนชัยกุล. (2549). วิเคราะห์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงสารถี *3* ชั้น ทางครูสมภพ ขำ

ประเสริฐ. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

อมรา พงศาพิชญ์. (2537). วัฒนธรรม ศาสนาและชาติพันธ์ : วิเคราะห์สังคมไทยแนวมานุษยวิทยา (พิมพ์ครั้งที่ 3.): กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2546). ทฤษฎีและหลักปฏิบัติดนตรีไทยและพจนานุกรมดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: พัฒนศิลป์การดนตรีและละคร.

ภาคผนวก

ทำนองหลัก เพลงอกทะเล สามชั้น

ปกป้อง ขำประเสริฐ

สามชั้น ท่อน 1 เที่ยวแรก

- ซ - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ	ล ซ ด̣ ล	ซ ม - ซ	- ม - -	ฟ ซ ล - ด̣
- - - ล	- ซ - ด̣	ด̣ ด̣ - ร̣	ร̣ ร̣ - ม	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ ร̣ ร̣	- ม̣ - ร̣	- ด̣ ด̣ ด̣
- ซ - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- ท - ล	ล ล - ท	ท ท - ด̣	ด̣ ด̣ - ร̣
- ท ด̣ ร̣	ด̣ ท ด̣ ร̣	ด̣ ท ด̣ ร̣	ด̣ ท ล ซ	- ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ซ̣ - ด	- ด ร ม
- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ท - ร̣	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
- ซ̣ - ด	- - ดรม	- ซ - ม	- - มรด	- - ทฺ ลฺ ซฺ	- ลฺ - ด	- - รมซ	- ร - ม
- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	ล ร - ม	- - - -	- - - ม̣	- ม̣ ม̣ ม̣	- ม̣ - ม̣
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ด ร ม	ร ซ ร ม	ร ด ร ม	ร ม ซ ล	ซ ล ท ด̣	ร̣ ด̣ ท ล	ร̣ ท ล ซ	ท ล ซ ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ร̣ ด̣ ล ซ	ด̣ ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ทฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ด ลฺ ทฺ ด	ร ทฺ ด ร	ม ด ร ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ด ร ม	ร ซ ร ม	ร ด ร ม	ร ม ซ ล	ซ ล ท ด̣	ร̣ ด̣ ท ล	ร̣ ท ล ซ	ท ล ซ ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ร̣ ด̣ ล ซ	ด̣ ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ทฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ด ลฺ ทฺ ด	ร ทฺ ด ร	ม ด ร ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ซ ล ท ด̣	ร̣ ด̣ ท ล	ร̣ ท ล ซ	ท ล ซ ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ทฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ด ลฺ ทฺ ด	ร ทฺ ด ร	ม ด ร ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ซ ล ท ด̣	ร̣ ด̣ ท ล	ร̣ ท ล ซ	ท ล ซ ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ทฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ด ลฺ ทฺ ด	ร ทฺ ด ร	ม ด ร ม
- - - -	- - - -	ร ด ร ม	ร ม ซ ล	- - - -	- - - -	ร̣ ท ล ซ	ท ล ซ ม
- - - -	- - - -	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	- - - -	- - - -	ร ทฺ ด ร	ม ด ร ม
- - - -	- - - -	ร ด ร ม	ร ม ซ ล	- - - -	- - - -	ร̣ ท ล ซ	ท ล ซ ม
- - - -	- - - -	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	- - - -	- - - -	ร ทฺ ด ร	ม ด ร ม
- - ม ด	ร ม ร ม	- - ร ม	ซ ล ซ ล	- - ม̣ ร̣	ด̣ ล ด̣ ล	- - ด̣ ล	ซ ม ซ ม
- - ม ด	ร ม ร ม	- - ซ ม	ร ด ร ด	- - ซฺ ลฺ	ทฺ ด ทฺ ด	- - ทฺ ด	ร ม ร ม

สามชั้น ท่อน 1 เที่ยวแรก (ต่อ)

- - ม ด	ร ม ร ม	- - ร ม	ซ ล ซ ล	- - มำ รำ	ดำ ล ดำ ล	- - ดำ ล	ซ ม ซ ม
- - ม ด	ร ม ร ม	- - ซ ม	ร ด ร ด	- - ซุ ลุ	ทุ ด ทุ ด	- - ทุ ด	ร ม ร ม
- - ซุ ลุ	ทุ ด ทุ ด	- - ทุ ด	ร ม ร ม	- - ซุ ลุ	ทุ ด ทุ ด	- - ทุ ด	ร ม ร ม
- - ม ด	ร ม ร ม	- - ซ ล	ซ ม ซ ม	- - ม ด	ร ม ร ม	- - ซ ล	ซ ม ซ ม
- - ซ ล	ซ ร ซ ร	- - ซ ล	ซ ม ซ ม	- - ซ ล	ซ ร ซ ร	- - ซ ล	ซ ม ซ ม
ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม
- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด
- ซ - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ	ล ซ ดำ ล	ซ ม - ซ	- ม - -	ฟ ซ ล - ดำ
- - - ล	- ซ - ดำ	ดำ ดำ - รำ	รำ รำ - ม	- ซำ - มำ	- รำ รำ รำ	- มำ - รำ	- ดำ ดำ ดำ
- ซ - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ	- ท - ล	ล ล - ท	ท ท - ดำ	ดำ ดำ - รำ
- ท ดำ รำ	ดำ ท ดำ รำ	ดำ ท ดำ รำ	ดำ ท ล ซ	- ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ซุ - ด	- ด ร ม
- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ท - รำ	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
- ซุ - ด	- - ดรม	- ซ - ม	- - มรด	- - ทุ ลุ ซุ	- ลุ - ด	- - รม ซ	- ร - ม
- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	ล ร - ม	- - - -	- - - มำ	- มำ มำ มำ	- มำ - มำ

สามชั้น ท่อน 2

(:- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ฟ	- ล - ซ	- ฟ - ม
- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	ซ ล - ซ	- - - ฟ	- - - ม
- - - มำ	- มำ - มำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	- ซ - ดำ	- รำ - มำ	- รำ - มำ	มำ มำ - รำ
- - - ดำ	- รำ รำ รำ	- - - มำ	- รำ รำ รำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	ดำ ดำ - รำ	รำ รำ - มำ
- - ลลล	ซ ล ซ ล	- - ซซซ	ฟ ซ ฟ ซ	- - ฟฟฟ	ม ฟ ม ฟ	- - มมม	ร ม ร ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ ซ ล	- ม ฟ ซ	- ร ม ฟ	- ด ร ม
- - - มำ	- มำ - มำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	- ซ - ดำ	- รำ - มำ	- รำ - มำ	มำ มำ - รำ
- - - ดำ	- รำ รำ รำ	- - - มำ	- รำ รำ รำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	ดำ ดำ - รำ	รำ รำ – มำ:)
- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ท - รำ	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด

สามชั้น ท่อน 1 เที่ยวหลัง

- ซ - ซ	- - ล ท	- ร̊ - ท	- ล - ซ	ล ซ ด̊ ล	ซ ม - ซ	- ม - -	ฟ ซ ล - ด̊
- - - ล	- ซ - ด̊	ด̊ ด̊ - ร̊	ร̊ ร̊ - ม	- ซ̊ - ม̊	- ร̊ ร̊ ร̊	- ม̊ - ร̊	- ด̊ ด̊ ด̊
- ซ - ซ	- - ล ท	- ร̊ - ท	- ล - ซ	- ท - ล	ล ล - ท	ท ท - ด̊	ด̊ ด̊ - ร̊
- ท ด̊ ร̊	ด̊ ท ด̊ ร̊	ด̊ ท ด̊ ร̊	ด̊ ท ล ซ	- ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ซ̣ - ด	- ด ร ม
- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ท - ร̊	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
- ซ̣ - ด	- - ดรม	- ซ - ม	- - มรด	- - ทฺลฺซฺ	- ลฺ - ด	- - รมซ	- ร - ม
- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	ล ร - ม	- - - -	- - - ม̊	- ม̊ ม̊ ม̊	- ม̊ - ม̊
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ม ซ ซ	- ม ซ ซ	- ม ซ ซ	- ด̊ ล ล	- ม ซ ซ	- ด̊ ล ล	- ม ซ ซ	- ร ม ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ม ซ ซ	- ม ซ ซ	- ม ซ ซ	- ด̊ ล ล	- ม ซ ซ	- ด̊ ล ล	- ม ซ ซ	- ร ม ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ม ซ ซ	- ด̊ ล ล	- ม ซ ซ	- ร ม ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ม ซ ซ	- ด̊ ล ล	- ม ซ ซ	- ร ม ม
- - - -	- - - -	- ม ซ ซ	- ร ม ม	- - - -	- - - -	- ม ซ ซ	- ร ม ม
- - - -	ม ด ร ม	- - - -	ซ ล ซ ม	- - - -	ม ด ร ม	- - - -	ซ ล ซ ม
- - ซ ล	ซ ร ซ ร	- - ซ ล	ซ ม ซ ม	- - ซ ล	ซ ร ซ ร	- - ซ ล	ซ ม ซ ม
ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม
- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร - ด
- ซ - ซ	- - ล ท	- ร̊ - ท	- ล - ซ	ล ซ ด̊ ล	ซ ม - ซ	- ม - -	ฟ ซ ล - ด̊
- - - ล	- ซ - ด̊	ด̊ ด̊ - ร̊	ร̊ ร̊ - ม	- ซ̊ - ม̊	- ร̊ ร̊ ร̊	- ม̊ - ร̊	- ด̊ ด̊ ด̊
- ซ - ซ	- - ล ท	- ร̊ - ท	- ล - ซ	- ท - ล	ล ล - ท	ท ท - ด̊	ด̊ ด̊ - ร̊
- ท ด̊ ร̊	ด̊ ท ด̊ ร̊	ด̊ ท ด̊ ร̊	ด̊ ท ล ซ	- ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ซ̣ - ด	- ด ร ม
- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ท - ร̊	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
- ซ̣ - ด	- - ดรม	- ซ - ม	- - มรด	- - ทฺลฺซฺ	- ลฺ - ด	- - รมซ	- ร - ม
- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	ล ร - ม	- - - -	- - - ม̊	- ม̊ ม̊ ม̊	- ม̊ - ม̊

สามชั้น ท่อน 2

(:- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ฟ	- ล - ซ	- ฟ - ม
- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ฟ	ซ ล - ซ	- - - ฟ	- - - ม
- - - ม๋	- ม๋ - ม๋	- ซ๋ - ม๋	- ร๋ - ด๋	- ซ - ด๋	- ร๋ - ม๋	- ร๋ - ม๋	ม๋ ม๋ - ร๋
- - - ด๋	- ร๋ ร๋ ร๋	- - - ม๋	- ร๋ ร๋ ร๋	- ซ๋ - ม๋	- ร๋ - ด๋	ด๋ ด๋ - ร๋	ร๋ ร๋ - ม๋
- - ลลล	ซ ล ซ ล	- - ซซซ	ฟ ซ ฟ ซ	- - ฟฟฟ	ม ฟ ม ฟ	- - มมม	ร ม ร ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ ซ ล	- ม ฟ ซ	- ร ม ฟ	- ด ร ม
- - - ม๋	- ม๋ - ม๋	- ซ๋ - ม๋	- ร๋ - ด๋	- ซ - ด๋	- ร๋ - ม๋	- ร๋ - ม๋	ม๋ ม๋ - ร๋
- - - ด๋	- ร๋ ร๋ ร๋	- - - ม๋	- ร๋ ร๋ ร๋	- ซ๋ - ม๋	- ร๋ - ด๋	ด๋ ด๋ - ร๋	ร๋ ร๋ - ม๋
- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- ท - ร๋	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด - ร	ร ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร – ด:)

ลูกหมด

- ซ - ซ	- - ล ท	- ร๋ - ท	- ล - ซ	ล ซ ด๋ ล	ซ ม - ซ	- ม - -	ฟซล - ด๋
- - ฟซล	- ด๋ - ร๋	- ม๋ - ร๋	- ด๋ - ล	- - ซ ซ	- - ล ล	- - ด๋ ด๋	- - ร๋ ร๋
- ล ด๋ ร๋	ด๋ ล ด๋ ร๋	ด๋ ล ด๋ ร๋	ด๋ ร๋ - -	ม๋ ร๋ ด๋ ล	ร๋ ด๋ ล ซ	ด๋ ล ซ ม	ล ซ ม ร
- - ซ ร	ม ซ ม ซ	- - ร ม	ซ ล ซ ล	- - ด๋ ซ	ล ด๋ ล ด๋	- - ซ ล	ด๋ ร๋ ด๋ ร๋

ทำนองหลัก เพลงนกขมิ้น สามชั้น

ปกป้อง ขำประเสริฐ

สามชั้น ท่อน 1

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

สามชั้น ท่อน 2

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

สามชั้น ท่อน 3

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

ทำนองซออู้ เพลงอกทะเลสามชั้น สำหรับวงเครื่องสาย

เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

สามชั้น ท่อน 1 เที่ยวแรก

- ร - ม	รุ ฆ - ท	- รุ - ล	รุ ท ล - ซี	- - - ม	- - - ซ	- ด - ซ	- ล - ด
ซ ล ซ ร	ซู ม ร ด	ร ซ ม ร	ม ล ซ ม	ร ด ล ซ	ด ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซู ม ร ด
ซ ท ล ซ	ร ซ ร -	ท - ร ม	ซ ท ล ซ	รู ซ ร ซ	ล ท ล ท	ด ร ร ซ	ล ท ด ร
ด ท + ด ร	ด ท ล ด	ท ล ซ ท	ล ซ ฟ ซ	ด ล ซ ร	ซู ม ร ด	ด ล ด ซ	ล ด ร ม
ร ม ซ ร	ม ล ซ ม	ซ ล ด ซ	ล ซ ด ล	ร ล ท ด	ซ ล ท ด	ท ร ซ ด	ท ล ซ ท
ล ซ ม ล	ซ ม ร ซ	ม ร ด ม	ร ด ร ด	- ม - ซ	- ล - -	ด - ท ล ซ	- ร - ม
- - - -	- - - ซ	- - ซ ล ด	- ร - ม	- - - -	- - - ซ	ม ม ม ด	ม ด ซ -
ม - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ม ร ด ร ม	ร ซ ร ม	ร ด ร ม	ร ม ซ ล	ซ ล ท ด	ร ด ท ล	ด ท ร ด	ท ล ซ ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ร ด ล ซ	ด ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ซ ม ล ซ	ด ล ร ด	ล ซ ม ร	ม ล ซ ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ซ ด ร ม	ร ซ ร ม	ร ด ร ม	ร ม ซ -	ล - ท ร	ร ม ซ ด	ท ร ซ ด	ท ล ซ ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ด ด ม ซ	ด ร ม ล	ซ ด ม ซ	ด ม ร ด	ร ม ล ซ	ม ซ ล -	ร ด ล ซ ด	ม ล ซ ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ร ล ท ด	ร ด ท ล	ด ท ร ด	ท ล ซ ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ด ม ล ซ	ด ล ร ด	ล ซ ม ซ	ด ล ซ ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ซ ด ร ม	ซ ล ซ ม	ล ซ ท ล	ซ ล - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ซ ล ด ซ	ล ซ ม ร	ม ร ด ร	ซ ม ร ด
- - ซ ด	ร ม ร -	ม - ร ม	ด ม ซ -	ล - ซ ล	ด ร ซ ล	ด ซ ล ด	ม ล ซ -
ม - ซ ด	ท ล ซ -	ม - ล ซ	ฟ ม ร ด	- - ร ม	ซ ล ท ด	ท ด ร ด	ท ล ซ -
ม - ซ ด	ร ม ร ม	ซ ม ร ม	ซ ล - -	ซ ท ล ท	ร ม ซ ด	ท ร ซ ด	ท ล ซ ด
ล ด ซ ล	ม ซ ร ซ	ม ร ด ร	ซ ม ร ด	ม - ซ -	ด ด ม ซ	ด ม ซ ด	ม ซ ด -
ม - ซ ม	ซ ล ท -	ด - ร ด	ท ล ซ -	ม - ท ล	ซ ล ท ด	ท ล ซ ด	ร - ม -
- - ซ ด	ร ม ร -	ม - ซ ด	ท ล ซ -	ม - ท ล	ซ ล ท ด	ท ด ร ด	ท ล ซ ม
ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ซ ซ ด	ซ ซ ซ ม	ซ ร ซ ม	ล ซ ท ล	ด ท ร ด	ท ล ซ ม

สามชั้น ท่อน 1 เที่ยวแรก (ต่อ)

ล ซ ด์ ล์	ซ ม ร ด	ด์ ล ด์ ซ	ล ด ร ม	ล ด์ ซ ล	ม ซ ร ซ	ม ร ด ม์	ร ด ร ด
ร์ ท์ ล ท	ร์ ซ ล -	ท์ - ร ม	ซ ท์ ล ซ	ด์ ล ซ ม	ซ ม ล ซ	ด์ ล์ ซ ล	ด์ ล ร์ ด์
ซ ม ล ซ	ม ซ ล ร์	ด์ ล์ ซ ด์	ล ซ ม ล์	ซ ม ร ม	ซ ด ร ม	ล ซ ม ซ	ด ม์ ร ด
ซ ท์ ล ท	ร์ - ม -	ร์ ม ซ ล	ร์ ท์ ล ซ	ร - ซ -	ร์ - ซ -	ร ซ ล ท	ล ท ด์ ร์
ด์ ท์ ด์ ร์	ด์ ท์ ล์ ซ	ล ซ ฟ ซ	ฟ ม ร ด	ร ม ล ซ	ด์ ล ร์ ด์	ล ซ ม ร	ม ล์ ซ ม
ซ ท์ ล ท	ร์ ซ ล -	ท์ - ล ท	ร์ ม ซ -	ล์ - ร์ ท	ร์ ท ร์ ล	ท ล ท ซ	ล ซ ล ด
ร ม ล ซ	ม ซ ล ด์	ล ซ ม ซ	ด ม์ ร ด	- - ม ซ	ม ซ ล์ -	ด์ - ท์ ล ซ	ม ซ ร -
ม์ - - -	- - - ซ	ซ ซ ม ซ	ม ซ ร -	ม - ร ม	ซ ล ท์ ด์	ท์ ด์ ร์ ด์	ท์ ล ซ ม

สามชั้น ท่อน 2 เที่ยวแรก

(:- - - ฟ	ซ ล - ล์	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ฟ	- ล - ซ	- ฟ - ม์
- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- ด์ - ฟ	ซ ล์ - ซี	- - - ฟ	- - - ม
- - ซ ด์	ท์ ล ซ -	ม์ - ล ซ	ฟ ม ร ด	ร ม ฟ ซ	ฟ ม ฟ ล์	ซ ด์ ฟ ล์	ซ ฟ ม ร
ซ ท์ ล ซ	ร ร์ ล ท์	ด์ ร์ ร ซ	ล ท์ ด์ ร์	ด์ ล์ ซ ร	ซ ม์ ร ด	ร ซ ม ร	ม ล์ ซ -
ม - ล ล	ซ ล ซ ล์	- - ซ ซ	ฟ ซ ฟ ซ	- - ฟ ฟ	ม ฟ ม ฟ	- - ม ม	ร ม ร ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ ซ ล	- ม ฟ ซ	- ร ม ฟ	- ด ร ม
ซ ล ด์ ซ	ม ซ ด ร	ม ร ด ม์	ร ด ร ด	ร ม ฟ ซ	ฟ ม ซ ฟ	ม ฟ ซ ล์	ซ ฟ ม ร
ซ ร ม ร	ซ ฟ ม ฟ	ซ ร ม ฟ	ซ ฟ ม ร	ด์ ล ซ ร	ซ ม์ ร ด	ม ร ด ร	ม ซ – ม:)
ร ม ซ ร	ม ร ซ ม	ซ ล ด์ ซ	ล์ ซ ด์ ล	ร์ ล ท์ ด์	ร์ ด์ ท์ ล	ด์ ท์ ร์ ด์	ท์ ล ซ ม
ซ ล ซ ร	ซ ม ร ด	ม ร ด ร	ม ซ - ม	- ด์ - ล	- ซ - ม	- - ร์ ด์ ล	ซ ล - ด์

สามชั้น ท่อน 1 เที่ยวหลัง

- ร - ม	ร์ ซ - ท	- ร์ - ล	ร์ ท ล - ซี	- - - ม	- - - ซ	- ด์ - ซ	- ล - ด์
ซ ล์ ซ ร	ซ ม ร ด	ร ซ ม ร	ม ล์ ซ ม	ร์ ด์ ล ซ	ด์ ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด
ซ ท ล ซ	ร์ ซ ร์ -	ท - ร ม	ซ ท์ ล ซ	ร ซ ร์ ซ	ล ท์ ล ท์	ด์ ร์ ร ซ	ล ท์ ด์ ร์
ด์ ท์ ด์ ร์	ด์ ท์ ล ด์	ท์ ล ซ ท์	ล ซ ฟ ซ	ด์ ล ซ ร	ซ ม ร ด	ด์ ล ด์ ซ	ล ด ร ม
ร ม ซ ร	ม ล์ ซ ม	ซ ล ด์ ซ	ล์ ซ ด์ ล	ร์ ล ท ด์	ซ ล ท ด์	ท ร์ ซ ด์	ท ล ซ ท
ล ซ ม ล์	ซ ม ร ซ	ม ร ด ม	ร ด ร ด	- ม - ซ	- ล - -	ด์ - ท์ ล ซ	- ร - ม
- - - -	- - - ซ	- - ซ ล ด์	- ร - ม	- - - -	- - - ซ	ม ม ม ด์	ม ด์ ซ -
ม - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

สามชั้น ท่อน 1 เที่ยวหลัง (ต่อ)

ซ ม ซ ซ	ซ ล ซ ซ	ซ ม ซ ซ	ล ด ล ล	ล ม ซ ซ	ล ด ล ล	ล ม ซ ซ	ซ ร ม ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ซ ม ซ ซ	ซ ด ซ ซ	ซ ม ซ ซ	ซ ด ล ล	ล ด̊ ซ ซ	ซ ด̊ ล ล	ล ด̊ ร ร	ร ซ̲ ม ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ซ ม ซ ซ	ล ด̊ ล ล	ซ ม ซ ซ	ม ร ม ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ซ ม ร ม	ซ ด̊ ล ซ	ล์ ซ ม ด̊	ม ล์ ซ ม
- - - -	- - - -	ซ ม ซ ซ	ม ร ม ม	- - - -	- - - -	ซ ม ซ ซ	ม ร ม ม
- - ซ ด	ร ม ร -	ม˘ - ซ ล์	ซ ม ซ -	ม - ซ ล	ท̥ ด̊ ท̥ ด̊	ท̥ ด̊ ร̊ ด̊	ท̥ ล ซ ม
ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ร ซ ม	ล ซ ท ล	ด̊ ท̥ ร̊ ด̊	ท̥ ล ซ ท̄
ล˘ ซ ม ล	ซ ม̂ ร ด	ด̊ ล ด̊ ซ	ล ด ร ม	ซ ล ด̊ ซ	ล์ ซ ม ร	ม ร ด ม	ร ด ร ด
ร̊ ท̂ ล ท	ร̊ ซ ล ท	ร̊ ม ซ ล	ร̊ ท̂ ล ซ	ด̊ ล ซ ม	ซ ด̊ ล ซ	ล ร̊ ด̊ ล์	ซ ม̂ ร ด
ร ม ล ซ	ด̊ ล ร̊ ด̊	ล ซ ม ร	ม ล ซ ม	ล ด̊ ซ ล	ม ซ ร ซ	ม ร ด ม̂	ร ด ร ด
ร ม ล ซ	ท ล ร̊ -	ท˘ - ร̊ ล	ร̊ ท̂ ล ซ	ร ซ ร̊ ซ	ร ซ ร̊ ซ	ร ซ ร̊ ซ	ล ท̥ ด̊ ร̊
ด̊ ท̥ ด̊ ร̊	ด̊ ท̥ ล ซ	ล ซ ฟ ซ	ฟ ม ร ด	ซ ม ล ซ	ด̊ ล ร̊ ด̊	ล ซ ม ร	ม ล ซ ม
ซ ท̂ ล ท	ร̊ ซ ล ท̂	ล ท ร̊ ท	ร̊ ม ซ ล	ร̊ ล ท̥ ด̊	ร̊ ด̊ ท̥ ล	ด̊ ท̥ ร̊ ด̊	ท̥ ล ซ ม
ล ด̊ ซ ล	ม ซ ร ม	ด ร ม ร	ซ ม̂ ร ด	- ม - ซ	- ล - ด̊	ซ ร ม ซ	- ร - ม
ซ ด ม ซ	ด̊ ม ซ ด̊	ด ซ ม ด̊	ม ซ ด̊ ม̊	ซ ด̊ ม̊ ซ̊	ม̊ ด̊ ซ ม̊	ด̊ ซ ม ด	ม ด̊ ซ ม

สามชั้น ท่อน 2 เที่ยวหลัง

- - - ฟ	ซ ล - ล˘	- - - -	- - - ซ̄	- - - -	- - - ฟ̄	- ล ด̊ ซ	ล์ ซ ฟ̄ ม
ด ด ด ด	- ฟ̄ - -	ม ร ด ร	ม ฟ̄ ซ -	ล˘ - ด̊ ร̊	ด̊ ท̄ ล˘ ซ	ฟ̄ ม ฟ̄ ซ	ล ซ ฟ̄ ม
ด ด̊ ม ซ	ด̊ ล์ ซ ม	ล ซ ด ร	ซ ม̂ ร ด	ร ม ฟ ซ	ฟ ซ ล ท̄	ล˘ ร̊ ล ท̄	ด̊ ซ ด̊ ร̊
ด̊ ท̄ ล˘ ซ	ฟ̄ ล์ ซ ฟ̄	ด ร ม ฟ̄	ซ ฟ̄ ม ร	ด̊ ล์ ซ ร	ซ ล ท̥ ด̊	ท̥ ด̊ ร̊ ด̊	ท̥ ล ซ ม
- ล ซ ล	ซ ล ซ ล	- ซ ฟ ซ	ฟ ซ ฟ ซ	- ฟ̄ ม ฟ̄	ม ฟ̄ ม ฟ̄	- ม ร ม	ร ม ร ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ล ฟ̄ ซ ล	ด̊ ม ฟ̄ ซ	ล ร ม ฟ̄	ซ ด ร ม
ล ด̊ ซ ล	ม ซ ร ซ	ม ร ด ม̂	ร ด ร ด	ร ม ฟ̄ ซ	ฟ̄ ซ ล ท̄	ด̊ ร̊ ด̊ ท̄	ล̂ ท̄ ด̊ ร̊
ด̊ ท̄ ล ซ	ฟ̄ ล์ ซ ฟ̄	ด ร ม ฟ̄	ซ ฟ̄ ม ร	ด̊ ล ซ ร	ซ ม̂ ร ด	ม ร ซ ร	ม ด ร ม
ร ม ซ ร	ม ร ซ ม	ซ ล ด̊ ซ	ล์ ซ ด̊ ล	ร̊ ล ท̥ ด̊	ร̊ ด̊ ท̥ ล	ด̊ ท̥ ร̊ ด̊	ท̥ ล ซ ม
ซ ล ซ ร	ซ ม ร ด	ม ร ด ร	ม ล์ ซ ม	ด ด̊ ม ซ	ด̊ ล์ ซ ม	ล ซ ด ร	ซ ม̂ ร ด

ลูกหมด

ร ำ ้ ล ท	ร ำ ซ ล ท	ร ำ ม ซ ล	ร ำ ท ้ ล ซ	ด ำ ล ซ ม	ซ ด ำ ล ซ	ล ร ำ ด ์	ซ ม ้ ร ด
ร ม ฟ ิ ล	ซ ฟ ิ ม ซ	ฟ ิ ม ร ฟ ิ	ม ร ด ล	ด ร ม ซ	ล ม ซ ล	ด ำ ซ ล ด ำ	ซ ล ด ำ ร ำ
ซ ล ด ำ ซ	ล ด ำ ซ ล	ด ำ ซ ล ด ำ	ซ ล ด ำ ร ำ	ล ซ ด ำ ล	ด ำ ม ล ซ	ล ร ซ ม	ซ ด ม ร
ด ร ม ล	ม ซ ซ ซ	ล ซ ม ด ำ	ล ล ซ ล	ด ร ม ซ	ล ม ซ ล	ท ่ ล ร ำ ซ	ล ท ่ ด ำ ร ำ

ทำนองซออู้ เพลงนกขมิ้น สามชั้น สำหรับวงเครื่องสาย

เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

สามชั้น ท่อน 1

-มˇ-ซ	-ลˇ--	รٌดลซดٌ	มล์ซม	ดดٌมซ	ดٌล์ซม	ลซดร	ซมˆรด
ซมลซ	มซลˇ-	รٌดลซดٌ	มล์ซดٌ	ลดٌซล	ฟ-ซมฟ-	มซฺมฟ-	รมดร
ซท̂ลซ	ร รٌ ล ท̀	ดٌรٌรซ	ลท̀ดٌรٌ	ดٌท-ลˇซ	ฟ-มฟ-ล์	ซดٌฟ-ล์	ซฟ-มร
ดรมซ	ลมซล	ดٌซลดٌ	มล์ซม	ดลดٌซ	ล์ซมร	ดรมร	ซฺมˆรด
รซลท̂	ลท̀รٌล	รมซดٌ̂	ท̀ลซมˆ	รมซฺร	มลซม	ลซทล	ซ-ลˇ-
ซฺมˆรม	ซทˆลซ	ลทรٌล	รٌ-ทˇ-	มซรม	ซลทรٌ	ทล์ซม	ซทˆลซ

สามชั้น ท่อน 2

รٌลรٌดٌ	ท̀ลซม	ฟ-ซล์ซ	ฟ-มรด	รมฟ-ซ	ดٌล์ซฟ-	มฟ-ซล์	ซฟ-มร
ดมลซ	มซลดٌ	ลซมร	มล์ซม	ดดٌมซ	ดٌล์ซม	ลซดร	ซมˆรด
รٌลท̀ดٌ	รٌดٌท̀ล	ดٌท̀รٌดٌ	ท̀ล์ซม	ฟ-ซลซ	ฟ-มรด	ซรซดٌ	รٌดٌท̀ล
รมซล	มซซซซ	ลทรٌล	รٌทท ท	มซรม	ซลทรٌ	ทล์ซม	ซทˆลซ

สามชั้น ท่อน 3

รٌทˆลท	ซลทล	มซลซ	รมซฺม	ลซมร	ซมˆรด	ซรซดٌ	รٌดٌทล
ทซลทˆ	ลรٌลท	รมซล์	ซทซล	ซรมซ	มลมซ	ล์ซมซ	ลซรม
ซล์ซมˆ	รมซร	มรทรٌ	มลซ-	มˇ-รม	ซฺรมซ	ล์ซมซ	ลมซ-
ลˇ-รٌล	รٌทˆลท	ลซฟ̀ม	รซลท	-รٌ-มٌ	-รٌ-ท	--ลซม	-ร-ซ̃

ทำนองซออู้ เพลงอกทะเล สามชั้น สำหรับวงเครื่องสายปี่ชวา

เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

สามชั้น ท่อน 1 เที่ยวแรก

- - - ด	- ร - ม	ซ ล ซ ม	- ร - ด	- - - ล	- - - ด̣	- ฟ - ด	- ร - ฟ
- ด̣ - ล	- ซ - ฟ	- - - ซ	ลซฟ - ซ ล	- ด̣ - ล	- ซ ซ ซ	- ล - ซ	- ฟ ฟ ฟ
ด ม ร ด	ซ ด ร ม	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ร ด	ร ม̇ ร ร	ม̇ ฟ̄ - ม̇ ม̇	ฟ̄ ซ ฟ̄ - ฟ̄	ซ ล ซ ซ
ร ม̇ ฟ̄ - ซ	ฟ̄ - ม̇ ฟ̄ ซ	ล ซ ฟ̄ ซ	ฟ̄ - ม̇ ร ด	ฟ̄ ซ ล ซ	ด̣ ล ซ ฟ̄ -	ม̇ ร ด ฟ̄ -	ม̇ ฟ̄ - ซ ล
ม ซ ม ด̣	ล ด̣ ซ ล	ม ซ ม ล์	ซ ล ด̣ ร̣	ด̣ ล ซ ม̇	ล ซ ด ร	ม̇ ซ ด ฟ̄ -	ม̇ ร ด ฟ̄ -
ซ ล ด̣ ท̄ -	ล ซ ฟ̄ - ด	ร ม̇ ฟ̄ - ซ	ด̣ ล ซ ฟ̄ -	- - มรด	- - ลซฟ	ฟซล ด ด̣	ร̣ ซ - ล
- - - -	ฟ ซ ล ด̣	ล ด̣ ร̣ ด̣	ล ด̣ ซ ล	- - - -	- - - ด̣	ล ล ล ด̣	ล ล ด̣ ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ด ฟ ซ ล	ซ ด̣ ซ ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ด̣ ร̣	ด ร ม̇ ฟ̄ -	ซ ฟ̄ - ม̇ ร	ฟ̄ - ม̇ ซ ฟ̄ -	ล ซ ด̣ ล˘
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ด ร ม̇ ฟ̄ -	ล ซ ด̣ ล	ฟ̄ - ซ ล ซ	ด̣ ล ซ ฟ̄ -	ซ ด ร ม̇	ฟ̄ - ล ซ ฟ̄ -	ม̇ ร ด ฟ̄ -	ล ซ ด̣ ล˘
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ด̣ ฟ ซ ล	ด̣ ร̣ ด̣ ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ด̣ ร̣	ด̣ ล ซ ฟ̄ -	ด ร ม̇ ฟ̄ -	ซ ล̇ ซ ฟ̄ -	ม̇ ร ด ล˘
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ด̣ ด ด̣ ท̄ -	ล˘ ซ ฟ̄ - ด	ร ม̇ ฟ̄ - ซ	ด̣ ล ซ ฟ̄ -	ซ̣ ด ม̇ ร	ฟ̄ - ม̇ ซ̣ ร	ฟ̄ - ม̇ ซ ฟ̄ -	ล ซ ด̣ ล˘
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ด ร ม̇ ฟ̄ -	ซ ฟ̄ - ม̇ ร	ฟ̄ - ม̇ ซ ฟ̄ -	ม̇ ร ด ล˘
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ม̇ ด ร ม̇	ฟ̄ - ล̇ ซ ฟ̄ -	ม ร ด ฟ̄ -	ม̇ ฟ̄ - ซ ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ด ร ม̇ ฟ̄ -	ซ ฟ̄ - ม̇ ร	ฟ̄ - ม̇ ซ ฟ̄ -	ม̇ ร ด ล˘
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ม̇ ด ร ม̇	ฟ̄ - ล̇ ซ ฟ̄ -	ม ร ด ฟ̄ -	ม̇ ฟ̄ - ซ ล
(:- - ล ฟ	ซ ล ซ ล	- - ซ ล	ด̣ ร̣ ด̣ ร̣	- - ล ซ	ฟ ร ฟ ร	- - ฟ ร	ด ล ด̣ ล
- - ด̣ ฟ	ซ ล ซ ล	- - ด̣ ล	ซ ฟ ซ ฟ	- - ด ร	ม̇ ฟ̄ - ม̇ ฟ̄ -	- - ม̇ ฟ̄ -	ซ ล ซ ล:)
- - ด ร	ม̇ ฟ̄ - ม̇ ฟ̄ -	- - ม̇ ฟ̄ -	ซ ล ซ ล	- - ด ร	ม̇ ฟ̄ - ม̇ ฟ̄ -	- - ม̇ ฟ̄ -	ซ ล ซ ล
- - ล ฟ	ซ ล ซ ล	- - ด̣ ร̣	ด̣ ล ด̣ ล	- - ล ฟ	ซ ล ซ ล	- - ด̣ ร̣	ด̣ ล ด̣ ล
ด̣ ด̣ ด̣ ซ	ด̣ ด̣ ด̣ ล	ด̣ ด̣ ด̣ ซ	ด̣ ด̣ ด̣ ล	ด̣ ซ ด̣ ล	ด̣ ซ ด̣ ล	ด̣ ซ ด̣ ล	ด̣ ซ ด̣ ล
ด̣ ร̣ ด̣ ซ	ด̣ ล ซ ฟ̄ -	ม̇ ร ด ฟ̄ -	ล ซ ด̣ ล	ด̣ ด ร̣ ด̣	ล ด̣ ล ซ	ฟ̄ - ด ร ม̇	ฟ̄ - ล ซ ฟ̄ -

สามชั้น ท่อน 1 เที่ยวแรก (ต่อ)

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

สามชั้น ท่อน 2 เที่ยวแรก

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

สามชั้น ท่อน 1 เที่ยวหลัง

- ม ร ด	ซ ด ร ม	ล ซ ด ล์	ซ ม ร ด	ซ ล ด ร	ซ ฟ ร ด	ล ซ ฟ ร	ด ล ซ ฟ
ร ฟ ด ร	ฟ ล์ ซ ฟ	ซ ด ล ซ	ล ร ด ล	ด ด ด ท-	ล ้ ซ ฟ-ด	ร ม่ ฟ-ซ	ด ล ซ ฟ-
ซ ม่ ร ม่	ซ ด ร ม่	ฟ-ซ ล ซ	ฟ-ม่ ร ด	ร ม่ ร ร	ม่ ฟ-ม่ ม่	ฟ-ซ ฟ-ฟ-	ซ ล ซ ซ
ร ม่ ฟ-ซ	ฟ-ม่ ฟ-ซ	ล์ ซ ฟ-ซ	ฟ-ม่ ร ด	ร ด ท่ ด	ท่ ล์ ซ ฟ	ซ ล ด ซ	ด ล ล ล
ด ร ม ซ	ล ซ ม ล	ด ล ซ ด	ร ด ล ร	ด ล ซ ฟ-	ด ร ม่ ฟ-	ซ ล์ ซ ฟ-	ม่ ร ด ฟ-
ซ ล ด ท-	ล ้ ซ ฟ-ด	ร ม่ ฟ-ซ	ด ล์ ซ ฟ-	- ล - ด	- ร - ฟ	ด ซ ล ด	- ซ - ล
- - - -	ฟ ซ ล ด	ล ด ร ด	ล ด ซ ล	- - ด ร	ม่ ฟ-ม่ ฟ-	ม่ ร ด ร	ม่ ฟ-ซ ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

สามชั้น ท่อน 1 เที่ยวหลัง (ต่อ)

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

สามชั้น ท่อน 2 เที่ยวหลัง

(:- - ฟ ซ	ล ท ่ ◌ ร	- - - -	- - - ◌	- - - -	- - - ท ่	- ร - ◌	- ท ่ - ล
- ฟ - -	ด ฟ - ท	◌ ท ฟ ท	- ◌ - ร	- ท ่ ท ่ ท ่	◌ ร - ◌	ซ ล ท ่ ◌	ร ◌ ท ่ ล
◌ ซ ◌ ท ่	ล ้ ซ ฟ ด	ร ม ่ ฟ ่ ซ	◌ ล ซ ฟ ่	ร ◌ ซ ล	ท ้ ◌ ท ่ ล	ท ่ ฟ ท ่ ร	◌ ท ่ ล ้ ซ
ฟ ่ ม ่ ร ด	ร ซ ร ม	ฟ ่ ม ่ ล ม ่	ฟ ่ ท ่ ล ้ ซ	◌ ด ร ม ่	ฟ ่ ล ซ ฟ ่	ม ่ ร ด ร	ม ่ ฟ ซ ล
- - ฟ ซ	ล ท ่ ◌ ร	- - ด ฟ	ซ ล ท ่ ◌	- - ร ม ่	ฟ ่ ซ ล ท ่	- - ด ร	ม ่ ฟ ่ ซ ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ร ท ่ ◌ ร	◌ ล ท ่ ◌	ท ่ ซ ล ท ่	ล ฟ ซ ล
◌ ซ ◌ ท ่	ล ้ ซ ฟ ด	ร ม ่ ฟ ่ ซ	◌ ล ซ ฟ ่	ซ ฟ ร ด	ฟ ร ด ท ่	ร ◌ ท ่ ล	◌ ท ่ ล ้ ซ
◌ ซ ◌ ซ	◌ ซ ◌ ซ	◌ ซ ◌ ด	ร ม ่ ฟ ่ ซ	ด ร ม ่ ฟ ่	ซ ร ม ่ ฟ ่	ซ ม ่ ฟ ่ ซ	ล ฟ ่ ซ ล :)
ม ม ม ซ	ม ซ ม ล	ม ซ ◌ ล	ซ ฟ ม ร	ด ร ม ่ ฟ ่	ซ ล ซ ฟ ่	ม ่ ร ซ ฟ ่	ม ่ ร ด ล
ร ◌ ล ซ	◌ ล ซ ฟ	ซ ◌ ล ซ	ล ร ◌ ล	◌ ◌ ร ◌	ล ซ ฟ ด	ร ม ่ ฟ ่ ซ	◌ ล ซ ฟ ่

ลูกหมด

ซ ม ̂ ร ม	ซ ด ร ม	ล ซ ด ์	ซ ม ̂ ร ด	ซ ล ด ำ	ซ ฟ ร ด	ล ซ ฟ ร	ด ์ ซ ฟ
ซ ล ท ̄ ำ	ด ำ ท ̄ ล ด ำ	ท ̄ ล ซ ท ̄	ล ̆ ซ ฟ ร	ฟ ซ ล ด	ร ซ ฟ ̄ ม ̇	ฟ ̄ ม ̇ ล ม ̇	ฟ ̄ ท ̄ ล ̆ ซ
ด ร ฟ ด	ร ฟ ด ร	ฟ ด ร ฟ	ด ร ฟ ซ	ร ด ฟ ร	ฟ ล ำ ด ำ	ำ ซ ด ำ ล	ด ำ ฟ ล ซ
ล ฟ ล ซ	ด ำ ล ำ ด ำ	ำ ร ำ ด ำ	ล ซ ฟ ร	ด ำ ล ด ำ ร	ฟ ซ ด ร	ฟ ซ ล ท ̄	ด ำ ท ̄ ล ̆ ซ

ทำนองซออู้ เพลงนกขมิ้น สามชั้น สำหรับวงเครื่องสายปี่ชวา

เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

สามชั้น ท่อน 1

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

สามชั้น ท่อน 2

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

สามชั้น ท่อน 3

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

ทำนองซออู้ เพลงอกทะเล สามชั้น สำหรับวงปี่พาทย์ไม้นวม

เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

สามชั้น ท่อน 1 เที่ยวแรก

- ร - ซ	ท ฺ ซ ฺ ท	- รำ - ท	- ล - ซ	- ล ด ำ ล์	ซ ม - ซ	ร ม ซ ล	ด ำ ซ ล ด ำ
- ม - ซ	- ล - ด ำ	- - - ร	ม ิ ด ิ ม	- ซ - ม	- ร ร ร	- ม - ร	- ด ด ด
ร ม ล ซ	ท ล ร ำ ท	ซ ล ท ^ ล	ร ำ ท ^ ล ซ	ล ท ่ ล ล	ท ่ ด ำ ท ่ ท ่	ด ำ ร ำ ด ำ	ร ม ร ร
ล ท ่ ด ำ ร ำ	ด ำ ท ่ ด ำ ร ำ	ด ำ ท ่ ด ำ ร ำ	ด ำ ท ่ ล ซ	ด ำ ล ซ ร	ซ ฺ ม ^ ร ด	ร ซ ม ร	ม ล ์ ซ ม
ร ม ซ ร	ม ล ์ ซ ม	ซ ล ด ำ ซ	ล ร ำ ด ล	ม ซ ล ด ำ	ร ำ ม ซ ล	ท ่ ร ม ซ	ล ด ร ม
ด ด ำ ม ซ	ด ำ ล ์ ซ ม	ล ซ ด ร	ซ ม ร ด	- - ท ่ ล ซ	- ล - ด ำ	- - ร ม ซ ฺ	- ร - ม
- - - -	- - - ซ	- - ซ ล ด ำ	- ร - ม	- - - -	- - - ม	- ม ม ม	- ม - ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ด ร ม	ร ซ ร ม	ร ด ร ม	ร ม ซ ล	ซ ล ท ่ ด ำ	ร ำ ด ำ ท ่ ล	ร ำ ท ่ ล ซ	ท ่ ล ซ ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ร ำ ด ำ ล ซ	ด ำ ล ์ ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ^ ร ด	ท ่ ซ ล ท ่	ด ำ ล ท ่ ด ำ	ร ำ ท ่ ด ำ ร ำ	ม ด ร ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ด ร ม	ร ซ ร ม	ร ด ร ม	ร ม ซ ล	ซ ล ท ่ ด ำ	ร ำ ด ำ ท ่ ล	ร ำ ท ่ ล ซ	ท ่ ล ซ ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ร ำ ด ำ ล ซ	ด ำ ล ์ ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ^ ร ด	ท ่ ซ ล ท ่	ด ำ ล ท ่ ด ำ	ร ำ ท ่ ด ำ ร ำ	ม ด ร ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ซ ล ท ่ ด ำ	ร ำ ด ำ ท ่ ล	ร ำ ท ่ ล ซ	ท ่ ล ซ ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ท ่ ซ ล ท ่	ด ำ ล ท ่ ด ำ	ร ำ ท ่ ด ำ ร ำ	ม ด ร ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ซ ล ท ่ ด ำ	ร ำ ด ำ ท ่ ล	ร ำ ท ่ ล ซ	ท ่ ล ซ ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ท ่ ซ ล ท ่	ด ำ ล ท ่ ด ำ	ร ำ ท ่ ด ำ ร ำ	ม ด ร ม
(:- - ม ด	ร ม ร ม	- - ร ม	ซ ล ซ ล	- - ม ร	ด ฺ ล ด ำ ล	- - ด ำ ล	ซ ม ซ ม
- - ม ด	ร ม ร ม	- - ซ ม	ร ด ร ด	- - ซ ล	ท ่ ด ำ ท ่ ด ำ	- - ท ่ ด ำ	ร ม ร ม:)
- - ซ ล	ท ด ท ด	- - ท ด	ร ม ร ม	- - ซ ล	ท ่ ด ำ ท ่ ด ำ	- - ท ่ ด ำ	ร ม ร ม
- - ม ด	ร ม ร ม	- - ซ ล	ซ ม ซ ม	- - ม ด	ร ม ร ม	- - ซ ล	ซ ม ซ ม
ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม
ด ำ ล ซ ร	ซ ม ^ ร ด	ด ำ ล ด ำ ซ	ล ด ร ม	ด ด ำ ม ซ	ด ำ ล ซ ม	ล ซ ด ร	ซ ฺ ม ร ด

สามชั้น ท่อน 1 เที่ยวแรก (ต่อ)

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

สามชั้น ท่อน 2 เที่ยวแรก

(:- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ฟ	- ล - ซ	- ฟ - ม
- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- ด - ฟ	ซ ล - ซ	- - - ฟ	- - - ม
- - - ม	- ม ม ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด	ซ ด ร ม	ฟ ด ฟ ล	ซ ด ฟ ล์	ซ ฟ ม ร
ซ ท ล ซ	ร ซ ล ท	ด ร ร ซ	ล ท ด ร	ด ล ซ ร	ซ ม ร ด	ร ซ ม ร	ม ล์ ซ ม
- - ล ล	ซ ล ซ ล	- - ซ ซ	ฟ ซ ฟ ซ	- - ฟ ฟ	ม ฟ ม ฟ	- - ม ม	ร ม ร ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ ซ ล	- ม ฟ ซ	- ร ม ฟ	- ด ร ม
ร ด ล ซ	ด ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ซ ฟ	ม ร ฟ ม	ร ด ม ร
ซ ล ท ซ	ล ท ด ล	ท ด ร ซ	ล ท ด ร	ด ล ซ ร	ซ ล ซ ด	ท ร ซ ด	ท ล ซ ม:)
ซ ร ม ด	ร ม ซ ร	ม ซ ล ซ	ร ม ซ ล	ซ ม ร ด	ล ด ซ ด	ล ซ ม ซ	ด ล ซ ม
ร ม ล ซ	ด ล ร ด	ล ซ ม ร	ม ล ซ ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ด

สามชั้น ท่อน 1 เที่ยวหลัง

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

สามชั้น ท่อน 1 เที่ยวหลัง (ต่อ)

ซ ม ซ ซ	ซ ม ซ ซ	ซ ม ซ ซ	ล ด์ ล ล	ซ ม ซ ซ	ล ด์ ล ล	ซ ม ซ ซ	ม ร ม ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ซ ม ซ ซ	ซ ม ซ ซ	ซ ม ซ ซ	ล ด์ ล ล	ซ ม ซ ซ	ล ด์ ล ล	ซ ม ซ ซ	ม ร ม ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ซ ม ซ ซ	ล ด์ ล ล	ซ ม ซ ซ	ม ร ม ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	ซ ม ซ ซ	ล ด์ ล ล	ซ ม ซ ซ	ม ร ม ม
- - - -	- - - -	ซ ม ซ ซ	ม ร ม ม	- - - -	- - - -	ซ ม ซ ซ	ม ร ม ม
- - - -	ม ด ร ม	- - - -	ซ ล ซ ม	- - - -	ม ด ร ม	- - - -	ซ ล ซ ม
- - ซ ล	ซ ร ซ ร	- - ซ ล	ซ ม ซ ม	- - ซ ล	ซ ร ซ ร	- - ซ ล	ซ ม ซ ม
ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม
ด์ ล ซ ร	ซ ม ร ด	ด์ ล ด์ ซ	ล ด ร ม	ด ด์ ม ซ	ด์ ล ซ ม	ล ซ ด ร	ซ ฺ ม ร ด
ซ ท ล ซ	ร์ ซ ล ท	ร์ ล ท ร์	ซ ท ล ซ	ม ล์ ซ ม	ซ ด์ ล ซ	ล ร์ ด์ ล์	ซ ม ร ด
ซ ม ล ซ	ด์ ล ร์ ด์	ล ซ ม ร	ม ล์ ซ ม	ล ด์ ซ ล	ม ซ ร ซ	ม ร ด ร	ซ ฺ ม ร ด
ร ม ล ซ	ท ล ร์ ท	ซ ล ท ล	ร์ ท ล ซ	ล ท่ ล ล	ท่ ด์ ท่ ท่	ด์ ร์ ด์ ด์	ร ม ร ร
ล ท่ ด์ ร์	ด์ ท่ ด์ ร์	ด์ ท่ ด์ ร์	ด์ ท่ ล ซ	ด์ ล ซ ร	ซ ฺ ม ร ด	ร ซ ม ร	ม ล ซ ม
ร ม ซ ร	ม ล์ ซ ม	ซ ล ด์ ซ	ล ร์ ด์ ล	ม ซ ล ด์	ร์ ม ซ ล	ท่ ร ม ซ	ล ด ร ม
ด ด์ ม ซ	ด์ ล ซ ม	ล ซ ด ร	ซ ม ร ด	- - ท่ ล ซ	- ล - ด์	- - ร ม ซ	- ร - ม
- - - -	- - - ซ	- - ซ ล ด์	- ร - ม	- - - -	- - - ม	- ม ม ม	- ม - ม

สามชั้น ท่อน 2 เที่ยวหลัง

(:- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ฟ	- ล - ซ	- ฟ - ม
- - - ด	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ล	- ด์ - ฟ	ซ ล - ซ	- - - ฟ	- - - ม
- - - ม	- ม ม ม	ซ ล ซ ม	ซ ฺ ม ร ด	ซ ฺ ด ร ม	ฟ ด ฟ ล	ซ ด์ ฟ ล	ซ ฟ ม ร
ซ ท่ ล ซ	ร ซ ล ท่	ด์ ร์ ร ซ	ล ท่ ด์ ร์	ด์ ล ซ ร	ซ ฺ ม ร ด	ร ซ ฺ ม ร	ม ล ซ ม
- - ล ล	ซ ล ซ ล	- - ซ ซ	ฟ ซ ฟ ซ	- - ฟ ฟ	ม ฟ ม ฟ	- - ม ม	ร ม ร ม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ฟ ซ ล	- ม ฟ ซ	- ร ม ฟ	- ด ร ม
ร์ ด์ ล ซ	ด์ ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ฺ ม ร ด	ฟ ซ ล ซ	ฟ ม ซ ฟ	ม ร ฟ ม	ร ด ม ร
ซ ล ท่ ซ	ล ท่ ด์ ล	ท่ ด์ ร์ ซ	ล ท่ ด์ ร์	ด์ ล ซ ร	ซ ล ซ ด์	ท่ ร์ ซ ด์	ท่ ล ซ ม:)
ซ ร ม ด	ร ม ซ ฺ ร	ม ซ ล ซ	ร ม ซ ล	ซ ม ร ด	ล ด์ ซ ด์	ล ซ ม ซ	ด์ ล ซ ม
ร ม ล ซ	ด์ ล ร์ ด์	ล ซ ม ร	ม ล ซ ม	ด ด์ ม ซ	ด์ ล ซ ม	ล ซ ด ร	ซ ม ร ด

ลูกหมด

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

ทำนองซออู้ เพลงนกขมิ้น สามชั้น สำหรับวงปี่พาทย์ไม้นวม

เลอเกียรติ มหาวินิจฉัยมนตรี

สามชั้น ท่อน 1

- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ล ด ซ	ล ด ร ม	ด ด ม ซ	ด ล์ ซ ม	ล ซ ด ร	ซ ม ร ด
- ม ˇ - ซ	- ล ˇ - -	ด - ร ด	ท ล ซ ม	ฟ ซ ล ร	ด ล์ ซ -	ฟ - ซ ล์	ซ ฟ ม ร
ซ ท ล ซ	ร ซ ล ท	ด ร ด ท	ล ท ด ร	ด ท ล ˇ ซ	ฟ ม ฟ ล	ซ ด ฟ ล์	ซ ฟ ม ร
ด ม ล ซ	ด ล ร ด	ท ล์ ซ ม	ร ด ร ม	ด ด ม ซ	ม ร ม ล	ซ ด ม ล์	ซ ม ร ด
ซ ท ล ท	ร ม ซ -	ล ˇ - ร ด	ท ล ซ -	ม – ซ ร	ม ซ ร ม	ซ ล ม ซ	ล ท ซ ล
ร ม ซ ล	ร ท ล ซ	ร ม ล ซ	ท ล ร ท	ม ซ ร ม	ซ ล ท ร	ท ล ซ ม	ซ ท ล ˇ ซ

สามชั้น ท่อน 2

- ร ซ ด	ท ล ท ด	ท ล ซ ล	ร ล ท ด	ล ท ด ร	ด ซ ล ท	ซ ท ล ท	ด ซ ด ร
ซ ล์ ซ ม	ซ ล์ ซ ด	ท ล ซ ม	ร ด ร ม	ด ด ม ซ	ม ร ม ล์	ซ ม ร ซ	ด ม ร ด
ร ท ล ท	ร ม ซ -	ล ˇ - ร ด	ท ล ซ -	ม – ซ ร	ม ซ ร ม	ซ ล ม ซ	ล ท ซ ล
ร ม ซ ล	ร ท ล ซ	ร ม ล ซ	ท ล ร ท	ล ซ ร ม	ซ ล ท ร	ท ล ซ ม	ซ ท ล ˇ ซ

สามชั้น ท่อน 3

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

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	ธนกร นามวงษ์
วัน เดือน ปี เกิด	8 กันยายน 2538
สถานที่เกิด	จังหวัดเลย
วุฒิการศึกษา	2561 กศ.บ.ดนตรีศึกษา (เกียรตินิยมอันดับ1) คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ที่อยู่ปัจจุบัน	121 หมู่11 ตำบลวังสะพุง อำเภอวังสะพุง จังหวัดเลย 42130
รางวัลที่ได้รับ	2564 โครงการทุนวิจัยมหาบัณฑิต วช. ด้านมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ ในหัวข้อของเก่าต้องเล่าใหม่: การท้าทายทางพรมแดนของศาสตร์ ศิลป์ และทฤษฎี