บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎี เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยเรื่องการวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงเถาของ ครูอุทัย แก้วละเอียด ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ปีพุทธศักราช 2552 ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องโดยมีหัวข้อดังนี้

1. ประเภทของเพลงไทย
2. ทฤษฎีเพลงเถา
3. โครงสร้างของเพลงไทย
4. ประเภทของผู้ประพันธ์เพลง
5. แนวทางการประพันธ์เพลงไทย
6. หลักการวิเคราะห์บทเพลงไทย
7. ประวัติครูอุทัย แก้วละเอียด
8. ประวัติเพลงอุศเรน เถา
9. ประวัติเพลงเทพทอง เถา
10. ประวัติเพลงดอกไม้เหนือ เถา
11. ประวัติเพลงเทพนฤมิต เถา
12. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
13. กรอบแนวคิดในการวิจัย

ประเภทของเพลงไทย

มนตรี ตราโมท (2540, หน้า 54) ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยของกรมศิลปากร ได้ให้คำจำกัดความเกี่ยวกับ “เพลง” ไว้ว่า

> *“... เพลง คือ ทำนองที่ผู้ประดิษฐ์เรียบเรียงเข้าไว้โดยถูกต้องไวยากรณ์แห่งดุริยางคศาสตร์ซึ่งประกอบด้วย จังหวะ ประโยค วรรคตอน และสัมผัส เช่นเดียวกันกับบทกวีที่จบความหมายแล้วบทหนึ่งๆ บทสักวาบทหนึ่งจะกล่าวด้วยเรื่องอะไรก็ตาม ตั้งแต่ขึ้นต้นคำว่า “สักวา...จนถึง... เอย” นั้น และใจความทั้งหมดนั้นเท่ากับเพลงเพลงหนึ่ง สำนวนโวหารจะเปรียบด้วยทำนอง เพลงหนึ่งจะมีกี่ท่อนจบก็ได้ไม่บังคับ แล้วแต่ผู้ประดิษฐ์จะประดิษฐ์ขึ้น...”*

การบรรเลงเพลงไทยมีจุดมุ่งหมายแตกต่างกันตามความเหมาะสม และในโอกาสที่แตกต่างกันไป บางครั้งเพื่อประกอบการแสดงหรือกิจกรรมต่างๆ บางครั้งเพื่อความสนุกสนาน บางครั้งเพื่อแสดงความสามารถของนักดนตรี ดังนั้นผู้ประพันธ์เพลงจึงพยายามประพันธ์บทเพลงให้มีลีลาจังหวะ และท่วงทำนองของเพลงให้เป็นไปตามความประสงค์ ปรุงรสของเพลงให้เข้ากับสถานการณ์และอารมณ์ของผู้ฟัง ซึ่งลักษณะของเพลงไทยจำแนกได้ ดังนี้

1. บทเพลงบรรเลงด้วยดนตรี หมายถึง บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นมาโดยไม่มีเนื้อร้อง และมีจุดมุ่งหมายที่จะใช้บรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรีที่มีอยู่ในวงนั้นๆ โดยบรรเลงเพลงสอดสลับกันไปเพื่อทำให้เกิดท่วงทำนองที่ไพเราะตามลักษณะของบทเพลงที่นำมาบรรเลง ซึ่งบทเพลงที่จัดอยู่ในประเภทเพลงบรรเลงมีอยู่หลายชนิด ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ เพลงโหมโรง เพลงเรื่อง เพลงหางเครื่อง เพลงออกภาษา และเพลงเดี่ยว เป็นต้น

1.1 เพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงบรรเลงชนิดหนึ่งซึ่งนำมาใช้สำหรับอัญเชิญเทพยดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายให้มาร่วมในพิธีไหว้ครูและพิธีที่เป็นมงคลต่างๆ หรือใช้บรรเลงเพื่อประกอบกิริยาอาการต่างๆ ของตัวละครในการแสดงโขน ละคร

1.2 เพลงโหมโรง คือ เพลงที่บรรเลงเป็นเพลงแรก เป็นการประโคมดนตรีเบิกโรงก่อนที่จะมีการแสดงหรือก่อนที่จะบรรเลงดนตรี เสภา โขน ละคร หรือพิธีสงฆ์ต่างๆ ก็จะมีการโหมโรงเพื่อให้ชาวบ้านได้รู้ว่าสถานที่นั้นจะมีงานหรือมีกิจกรรมอะไรโดยใช้เสียงดนตรีเป็นสื่อ ถ้าปี่พาทย์บรรเลงเพลงโหมโรงเย็นก็จะทราบได้ทันทีว่าที่นั่นจะมีการนิมนต์พระมาสวดมนต์เย็น ถ้าบรรเลงเพลงโหมโรงเช้าก็จะทราบได้ทันทีว่าจะมีการถวายภัตตาหารเช้า เป็นต้น นอกจากนั้นในบางพิธีกรรมจะใช้เพลงโหมโรงเพื่ออัญเชิญเทพยดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายให้มาร่วมในพิธีเพื่อความเป็นสิริมงคล ในส่วนของนักดนตรีจะใช้เพลงโหมโรงเป็นเพลงสำหรับอุ่นเครื่องเพื่อทำให้เกิดความพร้อมในการบรรเลงเพลงอื่นต่อไป และสามารถที่จะตรวจสอบความบกพร่องของเครื่องดนตรีได้อีกด้วย

1.3 เพลงเรื่อง เป็นเพลงที่นิยมบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์มากกว่าที่จะบรรเลงด้วยวงเครื่องสายและวงมโหรี เพลงเรื่องเป็นการนำเอาเพลงหลายๆ เพลงมาบรรเลงติดต่อกันอย่างมีระเบียบแบบแผน แบ่งออกเป็น 3 ประเภท ดังนี้

1.3.1 ประเภทเพลงช้า จะต้องขึ้นด้วยเพลงสองชั้นแล้วจึงออกเพลงสองไม้ ต่อจากนั้นออกเพลงเร็ว ได้แก่ เพลงเรื่องเต่ากินผักบุ้ง เพลงเรื่องเต่าเห่

1.3.2 ประเภทเพลงสองไม้ ได้แก่ เหมือนกับเพลงเรื่องประเภทเพลงช้า เพียงแต่ตัดเพลงช้าออก

1.3.3 ประเภทเพลงฉิ่ง ได้แก่ เพลงเรื่องเพลงฉิ่งพระฉัน นิยมบรรเลงในเวลาพระฉันภัตตาหาร เพลงนี้สามารถบรรเลงตั้งแต่พระเริ่มฉันภัตตาหารจนกระทั่งฉันภัตตาหารเสร็จ

การเรียกชื่อเพลงเรื่องมีหลายลักษณะ ได้แก่ เรียกตามชื่อของเพลงแรกที่บรรเลง เช่น เพลงเรื่องเต่ากินผักบุ้งมาจากเพลงแรกที่ชื่อเต่ากินผักบุ้ง บางเรื่องเรียกตามพิธีการ เช่น เพลงเรื่องทำขวัญใช้สำหรับพิธีทำขวัญ บางเรื่องเรียกตามหน้าทับที่ใช้ เช่น เพลงเรื่องนางหงส์ใช้หน้าทับประกอบคือหน้าทับนางหงส์ เป็นต้น

1.4 เพลงลูกบทหรือเพลงหางเครื่อง คือ เพลงที่บรรเลงต่อท้ายมาจากเพลงใหญ่หรือเพลงแม่บท (เพลงอัตราจังหวะสามชั้นหรือเพลงเถา) โดยทั่วไปเพลงหางเครื่องมักจัดไว้เป็นชุดตามภาษาสำเนียงของเพลง เช่น หางเครื่องชุดแขก มอญ พม่า เงี้ยว ตะลุง ลาว ญวน ฝรั่ง เป็นต้น ซึ่งเพลงที่นำมาบรรเลงเป็นเพลงลูกบทหรือเพลงหางเครื่อง ต้องคำนึงถึงสำเนียงภาษาและอารมณ์ของเพลงใหญ่ด้วย ถ้าเพลงใหญ่ที่นำมาบรรเลงเป็นเพลงสำเนียงพม่า เพลงหางเครื่องก็ต้องมีสำเนียงออกไปในทางพม่าด้วย และต้องไม่ยาวกว่าเพลงใหญ่ ซึ่งการบรรเลงเพลงหางเครื่องมีจุดประสงค์เพื่อยืดเวลาในการบรรเลง อวดฝีมือของผู้บรรเลง และให้เกิดความสนุกสนาน เมื่อบรรเลงเพลงลูกบทหรือเพลงหางเครื่องจบแล้วจึงออก “ลูกหมด” อีกที่หนึ่งแสดงว่าจบเพลง

1.5 เพลงออกภาษา คือ การนำเอาเพลงที่มีสำเนียงภาษาหลายๆ ภาษามาบรรเลงติดต่อกันและจะบรรเลงหลังจากบรรเลงเพลงใหญ่จบแล้วคล้ายกับเพลงหางเครื่อง แต่แตกต่างกันตรงที่เพลงหางเครื่องจะต้องมีสำเนียงภาษาเดียวกันกับเพลงใหญ่ แต่เพลงออกภาษานั้นไม่ต้องคำนึงถึงความสัมพันธ์กับเพลงใหญ่ และจะบรรเลงให้สั้น พอดี หรือยาวกว่าเพลงใหญ่ก็ได้ไม่กำหนด เพลงออกภาษาแต่เดิมใช้เป็นเพลงบรรเลงด้วยดนตรีล้วนๆ แต่ในปัจจุบันได้มีผู้นำมาเอาคำร้องมาใส่เพื่อให้เข้ากับสำเนียงภาษาต่างๆ ทำให้เกิดความสนุกสนานครึกครื้นเพิ่มมากขึ้น

1.6 เพลงเดี่ยว เป็นเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นสำหรับเครื่องดนตรีเพียงชิ้นเดียวในการบรรเลง เพลงเดี่ยวนั้นไม่ใช่เป็นการเล่นดนตรีคนเดียว แต่เป็นการบรรเลงเพื่อเป็นการอวดฝีมือและความสามารถของนักดนตรี การบรรเลงเพลงเดี่ยวนั้นจะมีการบรรเลงสลับกันระหว่างทางโอดกับทางพัน เพลงที่นิยมนำมาบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยว ได้แก่ เพลงกราวใน เพลงอาหนู เพลงนกขมิ้น เพลงสารถี เพลงพญาโศก เพลงลาวแพน เพลงจีนขิมใหญ่ เป็นต้น

2. บทเพลงที่มีการขับร้อง หมายถึง บทเพลงที่บรรเลงดนตรีประกอบการขับร้อง บทเพลงที่จัดอยู่ในประเภทเพลงขับร้องมีอยู่หลายชนิด ได้แก่ เพลงเถา เพลงตับ เพลงเกร็ด และเพลงลา

2.1 เพลงเถา เป็นเพลงประเภทบรรเลงและขับร้องจัดเป็นเพลงที่สำคัญ การประดิษฐ์เพลงเถาจะต้องใช้หลักวิชาการและความสามารถสูง ลักษณะของเพลงเถาจะเป็นเพลงที่บรรเลงด้วยอัตราจังหวะลดหลั่นกันลงไปตามลำดับ โดยเริ่มบรรเลงตั้งแต่อัตราจังหวะ 3 ชั้นก่อน ต่อด้วยอัตราจังหวะสองชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียวตามลำดับ ซึ่งจะต้องเป็นเพลงเดียวกัน และบรรเลงให้ติดต่อกันไปโดยไม่ขาดระยะ

2.2 เพลงตับ เป็นเพลงที่นำเอาเพลงหลายๆ เพลงนำมาบรรเลงและขับร้องให้ติดต่อกัน เพลงตับแบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ

2.2.1 ตับเรื่อง คือ เพลงตับที่เรียบเรียงขึ้นจากเพลงหลายๆ เพลง โดยไม่ยึดถือทำนองเพลงเป็นหลัก แต่ยึดถือเอาเนื้อร้องหรือเนื้อเรื่องเป็นหลัก สามารถฟังแล้วเข้าใจเรื่องราวได้โดยตลอด ส่วนบทเพลงที่ประกอบเนื้อร้องจะเป็นอย่างไรไม่มีการกำหนดไว้เป็นกฎที่แน่นอน เพียงแต่กำหนดให้เป็นเพลงที่มีลีลาเหมาะสมกับเนื้อร้อง

2.2.2 ตับเพลง คือ เพลงตับที่เรียบเรียงขึ้นจากเพลงหลายเพลงโดยถือเอาทำนองเพลงเป็นหลัก เพลงที่นำมาบรรเลงจะต้องเป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะเดียวกัน ทำนองเพลงมีสำเนียงที่กลมกลืนกันเนื้อร้องจะเป็นเรื่องเดียวกันหรือคนละเรื่องก็ได้

2.3 เพลงเกร็ด เป็นเพลงที่ไม่ได้เรียงกันเป็นชุด ใช้บรรเลงในกรณีที่มีเวลาบรรเลงน้อยๆ ถ้าบรรเลงเพลงเถาก็จะบรรเลงไม่จบเพลง ดังนั้นจึงบรรเลงเพลงเกร็ดเพื่อให้เหมาะสมกับเวลา เช่น เมื่อจะบรรเลงแยกเพลงจระเข้หางยาวออกมาจากตับต้นเพลงฉิ่ง อย่างนี้เราก็เรียกว่า เพลงเกร็ด

2.4 เพลงลา เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงและขับร้องเป็นเพลงสุดท้าย เนื้อร้องจะมีความหมายในเชิงอาลัยลาที่จะต้องจากกันเนื่องจากหมดเวลา หรือเพื่อเป็นการให้ศีลให้พรแก่ผู้ฟัง เพลงลาจะนิยมมีการ “ว่าดอก” ตามอย่างสักวา เมื่อนักร้องร้องบทสร้อยหรือว่าดอกไปจนจบวรรค จากนั้นจะมีเครื่องดนตรีบรรเลงเลียนเสียงร้อง เครื่องดนตรีที่นิยมนำมาเลียนเสียงร้อง ได้แก่ ซออู้ ซอสามสาย ขลุ่ยเพียงออ ปี่ใน เป็นต้น เพลงที่นิยมใช้เป็นเพลงลา ได้แก่ เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง เพลงเต่ากินผักบุ้ง เพลงอกทะเล ซึ่งในปัจจุบันมีผู้นำเอาเพลงลาวดวงเดือนและลาวดำเนินทรายมาใช้เป็นเพลงลาอยู่บ้างเช่นกัน (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2530, หน้า 77-111)

3. บทเพลงที่แบ่งตามลักษณะการบรรเลง ลักษณะของการบรรเลงเพลงไทยอาจแบ่งได้ 3 ลักษณะ ดังนี้

3.1 เพลงทางพื้น ได้แก่ เพลงที่บรรเลงด้วยวิธี “เก็บ” โดยการตีสับฟากไปเรื่อยๆ และยึดลูกฆ้องวงใหญ่เป็นหลักนานๆ จึงจะมีสะบัดขยี้ประกอบ

3.2 เพลงทางกรอ ได้แก่ เพลงที่ดำเนินทำนองช้าๆ แต่มีความไพเราะอ่อนหวาน ลีลาของเพลงทางกรอจะดำเนินไปในลักษณะยืนเสียงอยู่ค่อนข้างนาน โดยเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตีจะต้องใช้มือตีสลับซ้าย - ขวาถี่ๆ ผู้ที่คิดทำเพลงประเภทนี้ คือ ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

3.3 เพลงลูกล้อลูกขัด ได้แก่ เพลงที่มีการแบ่งพวกในการดำเนินทำนองออกเป็น 2 พวก พวกแรกจะเป็นพวกเครื่องดนตรีที่มีเสียงสูงซึ่งจะดำเนินทำนองไปก่อน พวกหลังคือพวกเครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มต่ำจะดำเนินทำนองเดียวกันตามหลัง การบรรเลงลักษณะนี้เรียกว่า “ลูกล้อ” ถ้าพวกแรกดำเนินทำนองอย่างหนึ่งแล้วพวกหลังดำเนินทำนองอีกอย่างหนึ่ง การบรรเลงลักษณะนี้เรียกว่า

“ลูกขัด” เพลงลูกล้อลูกขัดมักจะใช้หน้าทับสองไม้ และจะมีการยืนเสียงเรียกว่า “โยน” เพลงชนิดนี้จะมีทั้งการบรรเลงทางพื้น มีลูกล้อลูกขัดผสมผสานกันไปมีลักษณะสนุกสนาน เช่น เพลงทยอยนอก ทยอยใน เพลงเชิดจีน เป็นต้น

ทฤษฎีเพลงเถา

1. ความหมายและความสำคัญของเพลงเถา

ความหมายของคำว่า “เถา” หมายถึง ภาชนะที่จัดเข้าเป็นชุดเดียวกันอย่างปิ่นโต ภาชนะหรือสิ่งของในจำพวกเดียวกันที่ใหญ่ รอง และเล็กเรียงไปตามลำดับอย่างตะลุ่มมุก หรือหม้อ ลักษณะนามเรียกภาชนะที่จัดเข้าเป็นชุดเดียวกัน เช่น ปิ่นโตเถาหนึ่ง ปิ่นโต 2 เถา หรือเรียก ชุดหรือสำรับของภาชนะที่ใหญ่ รอง และเล็กเรียงไปเป็นลำดับกัน เช่น ตะลุ่มมุกเถาหนึ่ง หม้อ 2 เถา (พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน, 2556, หน้า 535)

ในทางดนตรี เพลงเถา จึงหมายถึงเพลงเดียวกันเท่านั้น จะนำเพลงหลายๆ เพลงมารวมให้เป็นเพลงเถาไม่ได้ เช่นเพลงแขกต่อยหม้อกับเพลงแขกมอญ มาเป็นเพลงแขกต่อยหม้อแขกมอญ เถาไม่ได้ ลักษณะของเพลงเถาก็เปรียบได้กับภาชนะที่เป็นเถา แต่ไม่ได้วัดกันที่ขนาดแต่วัดเป็นอัตรา มีหน่วยเป็นจังหวะ อุปกรณ์ที่เป็นเครื่องมือวัด ได้แก่ เครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนังซึ่งในแต่ละอัตราจังหวะจะลดหลั่นกันไปตามลำดับ ตั้งแต่อัตราจังหวะสามชั้น อัตราจังหวะสองชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียว แต่ละอัตราจังหวะจะมากหรือน้อยกว่ากันอยู่ 2 เท่าของจังหวะ

ในทางดนตรีไทยเพลงเถาเป็นเพลงที่มีความสำคัญอยู่ไม่น้อย ผู้ที่จะศึกษาเรื่องเพลงเถาจะต้องรู้ถึงองค์ประกอบต่างๆ ของบทเพลง คือ จังหวะหรือประโยคของเพลงโดยละเอียดในเรื่องเฉพาะของเพลงเถา ซึ่งบทเพลงต่างๆ นั้นจะยึดถือ “ทางฆ้องวงใหญ่” เป็นทางพื้นซึ่งเป็นหลักเกณฑ์ที่สำคัญ และจดจำให้ได้ เมื่อจดจำได้ก็สามารถแปรเปลี่ยนทำนองไปตามเครื่องดนตรีชนิดอื่นๆ ได้โดยยึดถือ “ทางพื้น” เป็นหลักสำคัญ

ดังนั้นผู้ที่ชำนาญใน “ทางพื้น” แล้ว จะสามารถที่จะประพันธ์ “เพลงเถา” ได้อย่างมีคุณภาพ เนื่องจากหลักของเพลงเถานี้มีขั้นตอนที่ไม่ยุ่งยากสลับซับซ้อน แต่ที่จะยุ่งยากและสลับซับซ้อนก็คือกระสวนของทำนองเพลง ที่ต้องประพันธ์สอดคล้องประสานกันให้กลมกลืนได้นั้น ผู้ประพันธ์จะต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ ความคิด และภูมิปัญญาที่ลึกซึ้งเฉียบแหลม บทเพลงจึงจะมีคุณภาพ ฟังแล้วเกิดความไพเราะ ซึ่งผู้เรียนต้องหมั่นฝึกฝนหาประสบการณ์เองจากการฟังและจากการบรรเลง (อุดม อรุณรัตน์, 2527, หน้า คำนำ)

2. ลักษณะของเพลงเถา

ลักษณะของเพลงเถา เป็นเพลงที่ประกอบไปด้วยเพลงที่มีอัตราจังหวะ 3 อัตราจังหวะ ได้แก่ อัตราจังหวะสามชั้น (ช้า) อัตราจังหวะสองชั้น (ปานกลาง) และอัตราจังหวะชั้นเดียว (เร็ว)

สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2506, อ้างถึงใน สงัดภูเขาทอง, 2532, หน้า 134) ทรงมีพระวินิจฉัยเกี่ยวกับการลักษณะของเพลงเถาไว้ว่า

> *"...อันเพลงต่างๆ ในเรื่องนั้น ลางเพลงก็มาทำยืดและทำตัดเรียกว่าสองชั้นและชั้นเดียว เห็นจะเกิดขึ้นจากการที่เอาปี่พาทย์เข้าผสมทำละคอน อันคติการรำละคอนในทางระบำนั้นย่อมรำรัดเข้าไปเสมอ คือตั้งต้นรำช้าแล้วรัดเร็วเข้าไปทุกที ปี่พาทย์ก็ต้องทำผ่อนผันไปตามทางท่ารำระบำ ถ้าปี่พาทย์เลือกเอาเพลงที่มีลีลาศช้ามาทำ เมื่อการรำรัดเร็วเข้าก็ตีไม่ทัน จึงตีตัดจัดให้ยาวลงครึ่งหนึ่ง เรียกทางที่ตัดนั้นว่าชั้นเดียว ทางเดิมก็เป็นสองชั้นไปเอง อีกอย่างหนึ่งก็ตรงกันข้าม คือ ถ้าปี่พาทย์เลือกเอาเพลงที่มีลีลาเร็วมาทำ เมื่อละคอนรำช้าปี่พาทย์ทำแต่ช้าๆ ก็ฟังโตงเตงหนัก จึงทำยืดขึ้นให้ถี่เข้าอีกเท่าตัวเรียกว่า สองชั้น เพลงเดิมก็ตกเป็นชั้นเดียวไปเอง ส่วนเพลงสามชั้นนั้นเกิดขึ้นแต่พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี) ริทำขึ้นก่อนเมื่อรัชกาลที่ 4 เห็นจะเอาอย่างการยืดเพลงชั้นเดียวเป็นสองชั้นนั้นเอง เอามายืดเพลงสองชั้นออกไปอีกเท่าหนึ่งเรียกว่าสามชั้น จะทำสำหรับอะไรไม่ทราบแน่ แต่พระประดิษฐ์คนนั้นถนัดซอทำให้เข้าใจว่าทำสำหรับเล่นรับร้องมโหรี*
>
> *เท่าที่อธิบายในเรื่องเพลงชั้นเดียว สองชั้น สามชั้น มาแล้วนี้ ผู้ที่ไม่ได้เคยเอาใจใส่ในทางปี่พาทย์มาอาจไม่เข้าใจก็ได้ ถ้าจะเปรียบไว้ให้เห็นแจ้งขึ้นอีกชั้นหนึ่งก็เหมือนกับการเขียน แบบเรือนถ้าเขียนด้วยสเกล 1 : 100 จัดว่าเป็นชั้นเดียว แล้วเขียนขยายขึ้นเป็น 1 : 50 ก็เป็นสองชั้น ถ้าเขียนขยายออกอีกเป็นสเกล 1 : 25 ก็เป็นสามชั้น รูปเรือนที่เขียนซึ่งเปรียบเหมือนเพลงนั้นจะไม่แปลกเปลี่ยนอะไรไป นอกจากจะได้รูปเรือนที่โตขึ้น จะมีผลเปลี่ยนแปลงก็ตรงที่เมื่อใช้สเกลเล็กจะทำให้เห็นละเอียดทุกอย่างไม่ได้ถ้าขยายใหญ่ขึ้นอาจจะเห็นละเอียดได้เท่านั้น..."*

สรุปได้ว่า เพลงเถาเป็นลักษณะของเพลงที่มีอัตราจังหวะลดหลั่นกันลงไปตามลำดับนั้น มีมาแล้วตั้งแต่สมัยโบราณ และจากการอุปมาอุปมัย โดยเปรียบการสร้างบ้านกับเพลงเถานี้ โบราณจารย์จึงได้วางหลักของการแต่งเพลงเถา ให้มีอัตราต่างๆ ลดหลั่นกัน ได้แก่ อัตราจังหวะสามชั้น อัตราจังหวะสองชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียว

3. วิธีการประดิษฐ์ทำนองเพลงเถา

การคิดประดิษฐ์ทำนองเพลงเถานั้น สามารถสรุป 4 วิธีได้ ดังนี้

3.1 เพลงเถาที่เกิดขึ้นจากการนำเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้นของเดิมมาแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น และแต่งตัดทอนลงเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว วิธีการนี้เป็นวิธีการแรกที่ผู้ประพันธ์ได้นำมาเริ่มต้นใช้ในการแต่งเพลง เถา บทเพลงที่ประพันธ์โดยวิธีการนี้ ได้แก่ เพลงโสมส่องแสง เถา เพลงราตรีประดับดาว เถา เพลงขอมทรงเครื่อง เถา เป็นต้น

3.2 เพลงเถาที่เกิดจากการนำเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียวมาแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสองชั้น และอัตราจังหวะสามชั้น บทเพลงที่ประพันธ์โดยวิธีการนี้ ได้แก่ เพลงเทพทอง เถา เพลงหงส์ทอง เถา เพลงไส้พระจันทร์ เถา เป็นต้น

3.3 เพลงเถาที่เกิดขึ้นจากการนำเพลงอัตราจังหวะ 3 ชั้นมาแต่งตัดทอนลงเป็นอัตราจังหวะ 2 ชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียว บทเพลงที่ประพันธ์โดยวิธีการนี้ ได้แก่ เพลงสุดสงวน เถา เพลงเทพบรรทม เถา เพลงภิรมย์สุรางค์ เถา เพลงดอกไม้เหนือ เถา เป็นต้น

3.4 เพลงเถาที่เกิดขึ้นใหม่โดยไม่มีต้นเค้ามาจากเพลงใด ส่วนมากจะเกิดขึ้นโดยอารมณ์และจินตนาการของผู้ประพันธ์ ที่คิดจะสร้างทำนองขึ้นมาใหม่ทั้งหมด ตั้งแต่อัตราจังหวะ 3 ชั้น อัตราจังหวะ 2 ชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียว โดยยังคงใช้หลักการสร้างเพลง เถา จาก 3 วิธีที่กล่าวมาข้างต้นมาใช้เป็นโครงสร้าง (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2528, หน้า 85)

จากวิธีการดังกล่าว เพลงเถาจึงเป็นเพลงที่มีคุณค่า ทำให้เห็นถึงความสามารถ ความคิดสร้างสรรค์ และเทคนิคเฉพาะตัวของผู้ประพันธ์ไทย ในการนำเพลงอัตราจังหวะต่างๆ มายืดขยายหรือตัดทอนให้ครบตามลักษณะของเพลงเถา ที่สามารถประพันธ์ให้มีลีลาเดียวกัน ทำให้เพลงมีรสชาติมีชีวิตชีวา เนื่องจากมีหลายจังหวะอยู่ในเพลงเดียวกัน

โครงสร้างของเพลงไทย

โครงสร้างของเพลงไทยประกอบด้วยส่วนต่างๆ ดังนี้

1. บันไดเสียง (Scale) คือ เสียงที่เรียงลำดับขึ้นลง บันไดเสียงของดนตรีไทยประกอบด้วยเสียง 7 เสียง และมีระยะห่างกันของเสียงแต่ละเสียงเท่ากันใน 1 ช่วงคู่แปด เพลงต่างๆ ที่เกิดขึ้นเกิดจากการนำเสียงต่างๆ ในบันไดเสียงมาเรียบเรียงอย่างต่อเนื่องโดยมีจังหวะเป็นตัวควบคุม และบันไดเสียงของแต่ละชาติจะมีความแตกต่างกัน ทำให้ผู้ฟังสามารถแยกแยะได้ว่าเพลงที่ได้ยินเป็นเพลงของชาติใด

อรวรรณ บรรจงศิลป และคณะ (2546, หน้า 115-118) กล่าวว่า จากการวิเคราะห์เพลงไทย พบว่าเพลงไทยส่วนใหญ่ใช้เสียง 5 เสียง เช่น เพลงนาคราช เพลงสร้อยสนตัด มีบางเพลงใช้ 6 เสียง หรือ 7 เสียง แต่เป็นลักษณะของการย้ายกลุ่ม 5 เสียงหนึ่งไปยังกลุ่ม 5 เสียงอื่น ซึ่งอยู่ใน 7 เสียงนี้ เช่น เพลงนางนาค เพลงบังใบ เพลงช้างประสานงา ฯลฯ ส่วนเพลงที่มีสำเนียงชาติต่างๆ จะมีการใช้บันไดเสียงเฉพาะสำเนียงต่างกันไป

จากการที่บันไดเสียงของดนตรีไทยมี 7 เสียง แต่ละเสียงมีระยะห่างเท่ากัน ตามหลักทฤษฎีนั้นเกิดผลดี คือ การบรรเลงในแต่ละครั้งนักดนตรีสามารถที่จะเลื่อนระดับเสียงของการบรรเลงเป็นเสียงของทางต่างๆ รวมทั้งเสียงของนักร้องได้เกือบทุกเสียง โดยเฉพาะเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี เช่น ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก เป็นต้น แต่มีกฎเกณฑ์ที่ทางโบราณาจารย์ทางดนตรีไทยได้วางไว้ คือการเปลี่ยนบันไดเสียงนั้นขึ้นอยู่กับหลายปัจจัย ได้แก่ ลักษณะของวงดนตรี โอกาสของการแสดง และชนิดของขลุ่ยหรือปี่ที่ใช้

มนตรี ตราโมท (2540, หน้า 63-64) ได้กล่าวถึงระดับเสียงของเพลงที่บรรเลง (Key) หรือทางไว้ 7 ทาง ดังนี้

1) ทางเพียงออล่างหรือทางในลด เรียกตามชื่อลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 10 นับจากลูกที่มีเสียงต่ำสุด ตรงกับเสียงของดนตรีสากลคือเสียงฟา (F) ทางนี้ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละคร ดึกดำบรรพ์และละครอื่นๆ ที่บรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวม

2) ทางใน สูงกว่าทางเพียงออล่าง 1 เสียง ตรงกับเสียงสากลคือเสียงซอล (G) ตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 11 ที่เรียกว่าทางในเพราะเรียกชื่อตาม “ปี่ใน” ที่ใช้เป่าในวงปี่พาทย์ประจำกับเสียงนี้ได้สะดวกที่สุด ทางนี้ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครใน เพลงเรื่อง และเพลงพิธีกรรมต่างๆ ปัจจุบันใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครนอก และโขนด้วย

3) ทางกลาง สูงกว่าทางใน 1 เสียง ตรงกับเสียงสากลคือเสียงลา (A) ตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 12 ที่เรียกว่าทางกลางเพราะเรียกชื่อตาม “ปี่กลาง” ที่ใช้เป่าในวงปี่พาทย์ประจำกับเสียงนี้ได้สะดวกที่สุด ทางนี้ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังใหญ่

4) ทางเพียงออบนหรือทางนอกต่ำ สูงกว่าทางกลาง 1 เสียง ตรงกับเสียงสากล คือซีแฟลต (B^b) ตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 13 ที่เรียกว่าทางเพียงออบนเพราะเรียกตามชื่อ “ขลุ่ยเพียงออ” ที่ใช้เป่าประจำกับเสียงนี้ได้สะดวกที่สุด ทางนี้ใช้บรรเลงกับวงมโหรีและวงเครื่องสาย

5) ทางกรวดหรือทางนอก สูงกว่าทางเพียงออบน 1 เสียง ตรงกับเสียงสากลคือเสียงโด (C) ตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 14 ที่เรียกว่า “ทางกรวด” เพราะเป็นทางที่มีเสียงสูงที่สุดของการบรรเลงปี่พาทย์ ที่เรียกว่าทางนอกนั้นเรียกตามชื่อ “ปี่นอก” ที่เป่าเสียงนี้ได้สะดวกที่สุดโดยใช้นิ้วเดียวกันกับปี่ใน ทางนี้ใช้บรรเลงประกอบการขับเสภา หรือบรรเลงปี่พาทย์รับร้องโดยปกติ และใช้บรรเลงในการแสดงละครนอกในสมัยโบราณ

6) ทางกลางแหบ สูงกว่าทางกรวด 1 เสียง เทียบได้กับเสียงสากลคือเสียงเร (D) ตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 15 ที่เรียกว่าทางกลางแหบเรียกตามชื่อ “ปี่กลาง” และเรียกว่า “ทางกลางแหบ” ก็เนื่องด้วยเมื่อบรรเลงทางนี้ปี่กลางจะต้องเป่าแหบโดยมาก ทางนี้ไม่ได้ใช้ประจำกับการแสดงใด มักจะแทรกอยู่ในการบรรเลงเพลงที่เป็นทางในเมื่อย้ายระดับเสียง เช่น เพลงทยอยเขมร เพลงทยอยใน เป็นต้น

7) ทางชวา สูงกว่าทางกลางแหบ 1 เสียง เทียบได้กับเสียงสากลคือเสียงมี (E) ตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 16 ที่เรียกว่าทางชวาเพราะเรียกตามชื่อ “ปี่ชวา” ที่ใช้ประจำกับเสียงนี้ได้สะดวกที่สุด ทางนี้ใช้กับการบรรเลงที่มีปี่ชวา เช่น วงเครื่องสายปี่ชวา ยกเว้นการบรรเลงวงปี่พาทย์นางหงส์ ซึ่งแม้ว่าจะมีปี่ชวาผสมก็ไม่บรรเลงทางชวา แต่บรรเลงทางเพียงออบนหรือทางนอกต่ำ เพื่อให้เครื่องดนตรีอื่นๆ บรรเลงได้อย่างสะดวก

ทางทั้ง 7 เสียงนี้ มิใช่ว่าเมื่อบรรเลงทางที่เป็นระดับเสียงใดแล้วจะต้องคงอยู่ในระดับเสียงนั้นเสมอไป เนื่องจากเพลงบางเพลงผู้ประพันธ์ได้ย้ายระดับเสียงอยู่ในตัว หรือบางเพลงก็มีประเพณีกำหนดให้เปลี่ยนระดับเสียงก็ต้องบรรเลงเปลี่ยนทางไปตามความเหมาะสมของเพลงนั้น

การที่บันไดเสียงของไทยมีระยะห่างของเสียงแต่ละเสียงเท่ากันทั้ง 7 เสียง นอกจากจะทำให้นักดนตรีสามารถเปลี่ยนระดับเสียงของการบรรเลงได้แล้ว นักดนตรียังสามารถใช้บันไดเสียงนี้แต่งเพลงให้มีสำเนียงเพลงของชาติต่างๆ ได้ และยังเป็นการแสดงถึงเอกลักษณ์ของดนตรีไทย (อรวรรณ บรรจงศิลปะ และคณะ, 2546, หน้า119)

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533, หน้า 44-48) ได้กล่าวเกี่ยวกับบันไดเสียงต่างๆ ที่พบในเพลงไทยโดยทั่วไปตามลักษณะบทเพลง และมีบันไดเสียงหลักต่างๆ ดังนี้

1) บันไดเสียง “โด” คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต โด เร มี ซอล ลา (ดรม ซล) เป็นโน้ตหลัก ใช้โน้ต ฟา ที เป็นโน้ตรอง เช่น เพลงสำเนียงลาว เพลงเชิดจีน เพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง เป็นต้น

2) บันไดเสียง “ซอล” คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ซอล ลา ที เร มี (ซลท รม) เป็นโน้ตหลัก ใช้โน้ต โด ฟา เป็นโน้ตรอง ในเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ เช่น เพลงลา เพลงโอด เพลงเสมอ เป็นต้น

3) บันไดเสียง “ฟา” คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ฟา ซอล ลา โด เร (ฟซล ดร) เป็นโน้ตหลัก ใช้โน้ต ที มี เป็นโน้ตรอง เช่น เพลงสำเนียงเขมร เพลงใบ้คลั่ง เป็นต้น

4) บันไดเสียง “ที” คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ที โด เร ฟา ซอล (ทดร ฟซ) เป็นโน้ตหลัก ใช้โน้ต มี ลา เป็นโน้ตรอง พบในเพลงสำเนียงมอญ เช่น เพลงนางครวญ เพลงสุดสงวน เพลงมอญมอบเรือ เป็นต้น และเพลงสำเนียงมอญมักมีการย้ายบันไดเสียงไปมาระหว่างบันไดเสียงทีกับบันไดเสียงฟา โดยที่มีบันไดเสียง ที เป็นบันไดเสียงหลัก

5) บันไดเสียง “เร” คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต เร มี ฟา ลา ที (รมฟ ลท) เป็นโน้ตหลัก ใช้โน้ต ซอล โด เป็นโน้ตรอง เช่น ทยอยใน เพลงทยอยเขมร เป็นต้น

นอกจากนั้นสันทัด ตัณฑนันทน์ (ม.ป.ป., หน้า 8-11) ได้กล่าวว่า ในวิชาดุริยศาสตร์สากลได้จัดบันไดเสียงของดนตรีไทยอยู่ในกลุ่ม Oriental scale และค่อนข้างเป็น Pentatonic scale แต่ในความเป็นจริงแล้วดนตรีไทยมีบันไดเสียงใช้อยู่ 4 รูปแบบ คือ บันไดเสียง 7 เสียง บันไดเสียง 6 เสียง (มี 2 รูปแบบ) และบันไดเสียง 5 เสียง ดังนี้

1) บันไดเสียง 7 เสียง ได้แก่ Diatonic Major คือ C D E F G A B C (do re me fa so la te) ตัวอย่างเพลงที่มีรูปแบบ Diatonic Major ได้แก่ เพลงวิลันดาโอด เพลงแขกสาย เถา

2) บันไดเสียง 6 เสียง มี 2 รูปแบบ คือ

2.1) Hexatonic scale คือ C D E - G A B C (do re me - so la te) ตัวอย่างเพลงที่มีรูปแบบ Hexatonic scale ได้แก่ เพลงพม่ากลองยาว เป็นต้น

2.2) Pentatonic add Fourth-scale คือ C D E F G A - C (do re me fa so la -do) ตัวอย่างเพลงที่มีรูปแบบ Pentatonic add Fourth-scale ได้แก่ เพลงหงส์ทอง เถา เป็นต้น

3) บันไดเสียง 5 เสียง Pentatonic scale คือ C D E - G A - C (do re me - so la -do) ตัวอย่างเพลงที่มีรูปแบบ Pentatonic scale ได้แก่ เพลงลาวจ้อย เป็นต้น

2. จังหวะ (Rhythm) คือ การแบ่งช่วงเวลาออกเป็นส่วนย่อยๆ ของทำนองเพลงที่ดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอ จังหวะถือเป็นส่วนสำคัญของบทเพลงโดยเป็นตัวควบคุมเสียงเพลงที่บรรเลง ซึ่งในแต่ละบทเพลงย่อมจะมีองค์ประกอบของจังหวะที่ทำให้จังหวะนั้นสมบูรณ์และทำให้เกิดอารมณ์ในการฟัง จังหวะจำแนกได้เป็น 3 อย่าง ได้แก่ จังหวะสามัญ จังหวะฉิ่ง และจังหวะหน้าทับ

2.1 จังหวะสามัญ หมายถึง จังหวะที่ไม่มีเครื่องดนตรีหรืออุปกรณ์ใดๆ ในการให้สัญญาณจังหวะ จังหวะนั้นจะมีอยู่ในใจของผู้ขับร้องและบรรเลงทุกคนที่ดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอ

2.2 จังหวะฉิ่ง หมายถึง จังหวะที่เกิดจากการตีฉิ่ง เพื่อให้รู้จังหวะเบาและจังหวะหนัก โดยปกติฉิ่งจะตีสลับกันเป็น “ฉิ่ง” ทีหนึ่ง และ “ฉับ” ทีหนึ่ง “ฉิ่ง” เป็นจังหวะเบา (-) “ฉับ” เป็นจังหวะหนัก (+)

ตัวอย่าง การแบ่งกลุ่มด้วยเสียงฉิ่งและฉับในอัตราจังหวะต่างๆ

อัตราจังหวะสามชั้น

	-		+		-		+

อัตราจังหวะสองชั้น

-	+	-	+	-	+	-	+

อัตราจังหวะชั้นเดียว

- +	- +	- +	- +	- +	- +	- +	- +

2.3 จังหวะหน้าทับ หมายถึง รูปแบบของการตีเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง ใช้เป็นเครื่องบอกสัดส่วน และประโยคของเพลงนั้นๆ โดยมีเกณฑ์ในการนับจังหวะ คือ เมื่อตีจังหวะหน้าทับจบ 1 เที่ยว ถือเป็น 1 จังหวะ ตีจบ 2 เที่ยว ถือเป็น 2 จังหวะ ยกเว้นบางเพลงที่มีหน้าทับเฉพาะเพลงก็ไม่ยึดหน้าทับนั้นเป็นเกณฑ์นับจังหวะ

จังหวะหน้าทับได้มีการพัฒนามากขึ้น ด้วยมีรูปแบบเฉพาะสำหรับใช้ประกอบเพลงต่างๆ มากขึ้น ซึ่งหน้าทับเพลงไทยแบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ๆ ได้แก่ จังหวะหน้าทับหลัก และจังหวะหน้าทับพิเศษ โดยมีรายละเอียด ดังนี้

2.3.1 จังหวะหน้าทับหลัก คือ จังหวะที่นักดนตรีนำมาใช้กำกับจังหวะโดยทั่วๆ ไป ได้แก่ จังหวะหน้าทับปรบไก่ และจังหวะหน้าทับสองไม้

2.3.1.1 จังหวะหน้าทับปรบไก่ เป็นหน้าทับที่ใช้กำกับจังหวะในบทเพลงไทยมาเป็นระยะเวลานาน มีความยาวเป็นสองเท่าของหน้าทับสองไม้ ใช้สำหรับตีประกอบเพลงที่มีทำนองดำเนินประโยควรรคตอนที่เป็นระเบียบมีจังหวะแน่นอนตายตัว เกิดขึ้นจากอัตราจังหวะสองชั้นก่อน โดยดัดแปลงจากเสียงร้องของลูกคู่ในการร้องเพลงปรบไก่และหน้าทับปรบไก่นี้เป็นพื้นฐานในการประดิษฐ์หน้าทับอื่นๆ อีกหลายอย่าง เช่น หน้าทับเขมร หน้าทับสะดายง เป็นต้น

จังหวะหน้าทับปรบไก่อัตราจังหวะ 3 ชั้น

- ติง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- - - -	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ
- ติง - ติง	- ทั่งติงทั่ง	- ติงทั่งติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

จังหวะหน้าทับปรบไก่อัตราจังหวะ 2 ชั้น

- ติง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

จังหวะหน้าทับปรบไก่อัตราจังหวะชั้นเดียว

- ติงทั่ง -	- ติง - -	ติงทั่ง-ติง	- ทั่งติงทั่ง

2.3.1.2 จังหวะหน้าทับสองไม้ เป็นหน้าทับอีกอย่างหนึ่งที่ใช้กำกับควบคู่มากับหน้าทับปรบไก่มาตั้งแต่สมัยโบราณ มีความยาวเพียงครึ่งหนึ่งของหน้าทับปรบไก่ทุกอัตราจังหวะ หน้าทับสองไม้เหมาะสำหรับทำนองเพลงที่มีประโยคสั้นๆ หรือเพลงที่มีความยาวไม่แน่นอน หน้าทับสองไม้นี้เป็นพื้นฐานในการคิดหน้าทับอื่นๆ เช่น หน้าทับลาว หน้าทับเซ่นเหล้า หน้าทับเจ้าเซ็น เป็นต้น

จังหวะหน้าทับสองไม้อัตราจังหวะ 3 ชั้น

- ติง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ติง	- ทั่งติงทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่งติงทั่ง

จังหวะหน้าทับสองไม้อัตราจังหวะ 2 ชั้น

- โจ๊ะ - จ๊ะ	ติงติง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	ติงติง - ทั่ง	- ติง - -

จังหวะหน้าทับสองอัตราจังหวะชั้นเดียว

- - โจ๊ะจ๊ะ	ติงติง - ทั่ง	- ติง - -

2.3.1.3 จังหวะหน้าทับพิเศษ เป็นจังหวะหน้าทับที่ครูดนตรีคิดขึ้นภายหลังจากจังหวะหน้าทับปรบไก่และจังหวะหน้าทับสองไม้ โดยยึดจังหวะหน้าทับปรบไก่และจังหวะหน้าทับสองไม้เป็นแบบอย่างพื้นฐาน จังหวะหน้าทับพิเศษใช้ตีประกอบเพลงเฉพาะเพลง เช่น เพลงสาธุการ หรือเพลงที่ต้องการแสดงอารมณ์ หรือมีวัตถุประสงค์เป็นพิเศษ ซึ่งรูปแบบของจังหวะหน้าทับพิเศษนี้ นักดนตรีได้ประดิษฐ์ให้มีรูปแบบที่เหมาะสมกับเพลงหรือการแสดงหรือการฟ้อนรำ ฟังแล้วจะให้ความรู้สึกสอดคล้องและสัมพันธ์กับอารมณ์เพลง เช่น เพลงหน้าพาทย์สำหรับการไหว้ครู เมื่อบรรเลงเพลงหน้าพาทย์และหน้าทับเข้าด้วยกันแล้วทำให้รู้สึกถึงความศักดิ์สิทธิ์ยิ่งใหญ่ น่าเกรงขาม และสง่าผ่าเผย ถ้าเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการรบ หน้าทับพิเศษนี้ก็ให้ความรู้สึกตื่นเต้น เร้าใจ ส่วนเพลงภาษาที่ใช้หน้าทับให้สอดคล้องกับภาษาต่างๆ ก็จะทำให้สำเนียงของเพลงเด่นชัดขึ้นและทำให้เพิ่มอรรถรสของเพลง จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับนั้นมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่งในดนตรีไทย เพราะจังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับต่างๆ นั้นไม่ได้มีหน้าที่เพียงกำกับจังหวะเพลงแต่ละเพลงให้ถูกต้องเท่านั้น แต่ยังมีผลช่วยให้เพลงมีชีวิตชีวา มีอารมณ์ต่างๆ และเร้าความสนใจของผู้ที่ได้ฟัง ซึ่งสิ่งเหล่านี้แสดงถึงภูมิปัญญาและความสามารถของนักดนตรีไทยในอดีตจนเป็นที่ยอมรับอย่างกว้างขวางและสืบทอดต่อกันมาเป็นเวลาช้านาน

จังหวะหน้าทับพิเศษที่ใช้กับเพลงภาษา ได้แก่ จังหวะหน้าทับเขมร จังหวะหน้าทับลาว จังหวะหน้าทับแขก จังหวะหน้าทับพม่า จังหวะหน้าทับฝรั่ง จังหวะหน้าทับมอญ เป็นต้น

จังหวะหน้าทับเขมรอัตราจังหวะ 3 ชั้น

- - - -	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- - - -	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง
- - - -	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ทั่ง	- โจ๊ะ - จ๊ะ

จังหวะหน้าทับเขมรอัตราจังหวะ 2 ชั้น

- - - -	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ทั่ง	- โจ๊ะ - จ๊ะ

จังหวะหน้าทับเขมรอัตราจังหวะชั้นเดียว

- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ทั่ง	- โจ๊ะ - จ๊ะ

จังหวะหน้าทับแขกอัตราจังหวะ 3 ชั้น (ฝั่งพระนคร)

- - ทั่งติง	ทั่งติงโจ๊ะจ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- - - -	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ
- - ติงติง	- - ทั่งทั่ง	- - ทั่งทั่ง	- - ติงติง	- - ติงติง	- ติง - ทั่ง	- ติง - ทั่ง	- ติงทั่งติง

จังหวะหน้าทับแขกอัตราจังหวะ 2 ชั้น

- - ทั่งติง	ทั่งติงโจ๊ะจ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	-ติง-ทั่ง	- ติงทั่งติง	- ติง - ทั่ง	- ติงทั่งติง

จังหวะหน้าทับแขกอัตราจังหวะชั้นเดียว

- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติงทั่งติง

จังหวะหน้าทับลาว

- ติง - โจ๊ะ	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง

จังหวะหน้าทับญวน

- - - -	- ติง - ทั่ง	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง

จังหวะหน้าทับพม่า

- - - -	- - - เพลิ่ง	- - - เพลิ่ง	- เพลิ่ง-เพลิ่ง

จังหวะหน้าทับฝรั่ง

กลองเล็ก	-แต๊กแต๊ก-แต็ก	- แต๊ก - -	- แต๊ก - -	- แต๊ก - -
กลองใหญ่	- - - -	- - - ตูม	- - - ตูม	- - - ตูม

จังหวะหน้าทับมอญ

เปิงมาง	- - - โป้ง	-โป้ง - โป้ง	- - - -	- - - -
ตะโพนมอญ	- - - -	- - - -	- เท่ง - ถะ	- เท่ง - เท่ง

สงัด ภูเขาทอง (2532, หน้า 44) กล่าวว่า การที่จะพิจารณาว่าเพลงใดจะใช้หน้าทับใดนั้น ก่อนอื่นต้องทราบความแตกต่างระหว่างขนาดของจังหวะหน้าทับทั้งสองว่าจังหวะหน้าทับปรบไก่มีความยาวเป็นสองเท่าของจังหวะหน้าทับสองไม้ และในการประพันธ์เพลงผู้ประพันธ์มักนิยมบรรจุเนื้อเพลงให้เต็มประโยคหรือเต็มวรรค คือครบทั้ง 8 ช่อง หรือเต็มบรรทัด ส่วนที่ไม่เต็มวรรคก็มีบ้างแต่เป็นส่วนน้อย ส่วนมากมักจะมาจากเพลงพื้นเมืองซึ่งผู้แต่งมักยึดตามทฤษฎีของการประพันธ์เพลง เช่น เพลงลาวสวยรวย ในอัตราจังหวะ 3 ชั้น มีความยาว 7 วรรค (บรรทัด) ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น มี 3 วรรค (บรรทัด) กับ 4 ช่อง และชั้นเดียวเหลือ 1 วรรค กับ 6 ช่อง เป็นต้น ดังนั้นจะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าเพลงนี้ไม่สามารถใช้หน้าทับปรบไก่ได้อย่างแน่นอน

เมื่อเป็นเช่นนี้พอจะสรุปลักษณะของเพลงได้ว่าเพลงอะไรควรจะใช้หน้าทับอะไร ดังที่สงัด ภูเขาทอง (2532, หน้า 45-46) กล่าวไว้ ดังนี้

1) ศึกษาขนาดของเพลงก่อนว่าในเพลงนั้นเป็นประโยคคี่หรือประโยคคู่ โดยตรวจสอบตั้งแต่อัตราจังหวะ 3 ชั้น ถ้าเป็นประโยคคี่จะใช้หน้าทับปรบไก่ไม่ได้ต้องใช้หน้าทับสองไม้

2) เพลงที่เกิดข้อสงสัยว่าควรใช้หน้าทับอะไรแนให้ใช้หน้าทับสองไม้ไปก่อน

3) เพลงประเภทหนึ่งที่เรียกว่าเพลงใหญ่หรือเพลงมีโยนที่ประกอบไปด้วยลูกล้อลูกขัดมากมายให้ใช้หน้าทับสองไม้ เช่น เพลงแขกโอด แขกลพบุรี ทยอยนอก ทยอยใน เป็นต้น

4) กำหนดลักษณะเด่นของเพลงเอาไว้เป็นที่สังเกต เพลงไทยบางเพลงแม้จะมีประโยคเท่ากันทุกอัตราจังหวะ แต่มิใช่ว่าจะใช้หน้าทับเหมือนกัน โดยเฉพาะเพลงที่ใช้หน้าทับปรบไก่ได้ด้วย ซึ่งจะมีที่สังเกตการใช้หน้าทับ ดังนี้

4.1) บรรดาเพลงเกร็ดทั้งหลายที่ได้พ้นสภาพจากเพลงพื้นเมือง นิยมใช้หน้าทับปรบไก่

4.2) เพลงที่มีเป็นสำเนียงภาษาต่างๆ เป็นเพลงที่ได้กำหนดโครงร่างของเพลงไว้อย่างแน่นอน และนิยมใช้หน้าทับ ดังนี้

4.2.1) เพลงที่มีสำเนียงมอญหรือแขกมอญ เช่น เพลงสุดสงวน เพลงนางครวญ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เพลงราตรีประดับดาว เป็นต้น

4.2.2) เพลงที่มีสำเนียงเขมร เช่น เพลงเขมรพวง เพลงเขมรไทรโยค เพลงขอมเงิน เป็นต้น

4.2.3) เพลงที่มีสำเนียงพม่า เช่น เพลงพม่าเห่ เป็นต้น

เพลงดังกล่าวข้างต้นนิยมใช้จังหวะหน้าทับปรบไก่ แต่ถ้าเพลงเหล่านี้มีลักษณะเป็นเพลงมีโยนก็ใช้หน้าทับสองไม้ ส่วนเพลงที่มีสำเนียงลาว เช่น เพลงลาวดวงเดือน เพลงลาวเจริญศรี เพลงลาวคำหอม ฯลฯ หรือเพลงที่มีสำเนียงแขก เช่น เพลงแขกต่อยหม้อ เพลงกุลิต เพลงแขกขาว หรือเพลงที่มีสำเนียงเป็นจีน เช่น เพลงจีนขิมเล็ก เพลงจีนลั่นถัน เป็นต้น เพลงเหล่านี้นิยมใช้จังหวะหน้าทับสองไม้ทั้งๆ ที่อาจจะใช้หน้าทับปรบไก่ก็ได้

สรุปได้ว่าหน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ถือเป็นหลักสำคัญของการบรรเลงและการขับร้อง เนื่องจากหน้าทับจะตีซ้ำๆ กันไปจนกว่าจะจบเพลง เมื่อตีจบไป 1 เที่ยว เรียกว่า 1 จังหวะ ที่กล่าวกันว่าเพลงนี้มีกี่จังหวะก็นับกันที่จังหวะหน้าทับนั่นเอง ข้อพิจารณาการใช้จังหวะหน้าทับในการประพันธ์เพลง การกำหนดขนาดหรือความยาวของเพลง จะยึดจากจังหวะหน้าทับเป็นหลัก โดยจะใช้หน้าทับปรบไก่หรือหน้าทับสองไม้และจะรับรู้กันภายในวงการดนตรี ดังนั้นจังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับจึงมีความสำคัญอย่างยิ่งสำหรับดนตรีไทย

3 ทำนองเพลง (Melody) คือ เสียงสูง-ต่ำ สั้น-ยาว นำมาเรียงซ้ำกันบ้าง สลับกันบ้าง จะมีความสั้นยาวอย่างไรขึ้นอยู่กับจุดประสงค์ของผู้แต่ง ซึ่งการดำเนินทำนองจะเป็นอย่างไรนั้นก็ขึ้นอยู่กับกฎเกณฑ์ และวัฒนธรรมของแต่ละสังคม ทำนองเพลงจะสะท้อนถึงพฤติกรรมของมนุษย์เป็นสื่อที่แสดงออกถึงสิ่งที่อยู่ในจิตใจของมนุษย์ อันเป็นผลมาจากสิ่งแวดล้อมรอบตัวทั้งด้านวิถีชีวิตความเป็นอยู่ และจากประสบการณ์ที่สืบทอดต่อๆ กันมา การวิเคราะห์แนวทำนองเพลงเป็นผลมาจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์ ทำให้เรามองเห็นถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับดนตรี

ทำนองเพลงทั้งหลายนั้นย่อมมีองค์ประกอบมากมาย โดยเฉพาะดนตรีของชาติที่เจริญย่อมจะวิจิตรพิสดาร ส่วนดนตรีของชนชาติที่ไม่ค่อยเจริญ ฟังดูก็จะเกือบเหมือนภาษาพูด เสียงต่างๆ ที่เรานำมาจัดกลุ่มเรียงกันสูงบ้างต่ำบ้าง ก็จะเห็นถึงความแตกต่างทำให้เราสามารถทราบได้ว่าเป็นเสียงของชนชาติใด เมื่อนำเสียงของดนตรีไทย อินเดีย และตะวันตก มาเปรียบเทียบกันก็จะสามารถเห็นถึงความแตกต่างได้ เนื่องจากความถี่ห่างจากช่วงเสียงหนึ่งไปสู่อีกเสียงหนึ่งนั้นมีความถี่ห่างของช่วงเสียงไม่เท่ากัน เช่น ดนตรีไทยแต่ละช่วงเสียงมีความถี่ห่างเท่ากันทั้งหมด 7 เสียง จัดเป็นเสียงเต็ม ส่วนดนตรีตะวันตก ช่วงเสียงที่ 3 - 4 และ 7 - 8 เป็นครึ่งเสียง นอกนั้นเป็นเสียงเต็ม และดนตรีอินเดียในช่วงทบเสียงแบ่งออกเป็น 7 เสียงเหมือนกัน แต่ความถี่ห่างแตกต่างกับเสียงของดนตรีไทยและตะวันตก เป็นต้น

องค์ประกอบของทำนองเพลง จะประกอบไปด้วยระดับเสียง การเคลื่อนที่ของเสียงเพื่อทำให้เกิดทำนองเพลง ความยาวของเสียง ความกว้างของเสียง ระบบของเสียงหลักหรือ Tonic ที่กำหนดเสียงเพลงของแต่ละเพลง

การดำเนินทำนองเพลงไทยในลักษณะต่างๆ นั้นล้วนแล้วแต่เป็นการแสดงถึงความคิดและภูมิปัญญาของคนไทยในอดีต ซึ่งสามารถสะท้อนให้เห็นถึงชีวิตความเป็นอยู่ ความคิด ความเชื่อและขนบธรรมเนียมประเพณี เช่น เพลงในสมัยอยุธยาจนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นมักจะใช้เสียงเรียงมากกว่าเสียงกระโดด อาจเนื่องมาจากชีวิตความเป็นอยู่ที่เรียบง่ายมีการดำเนินชีวิตไม่โลดโผน ต่างจากทำนองเพลงในสมัยหลังโดยเฉพาะตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา ไทยได้รับอิทธิพลจากชาวตะวันตกมากขึ้น สังคมวุ่นวายการดำเนินทำนองจึงแสดงออกถึงความซับซ้อนมากขึ้น มีการใช้เสียงกระโดดมากขึ้น มีช่วงเสียงที่กว้างขึ้น (อรวรรณ บรรจงศิลป และคณะ, 2546, หน้า 145-146)

ทำนองเพลงในดนตรีไทยจะจำแนกออกเป็น 2 พวกใหญ่ๆ ได้แก่ ทำนองเพลงในทางร้องและทำนองเพลงในทางบรรเลง โดยทำนองเพลงทางร้องกับทำนองเพลงทางบรรเลงมักเกิดจากการเลียนเสียงซึ่งกันและกัน มีจังหวะและขนาดของเพลงเท่ากัน นอกจากนั้นเพื่อไม่ให้เกิดความเบื่อหน่ายต่อการฟัง จึงได้มีการปรุงแต่งทำนองเสียใหม่โดยยึดทำนองเดิมเป็นหลักทั้งลูกตกและจังหวะของเพลง เราจะเรียกลักษณะเช่นนี้ว่า *“ทางเปลี่ยน”*

นอกจากนั้นทำนองเพลงไทยบางเพลง ยังมีสำเนียงที่เป็นสำนวนภาษาของชาติต่างๆ มาสอดแทรก หรือมีการแต่งทำนองเลียนแบบสำเนียงของชาติต่างๆ ซึ่งแสดงให้เห็นว่ามีการแพร่กระจายของวัฒนธรรม มีการติดต่อกับต่างชาติอย่างกว้างขวาง และมีการปรับปรุงให้เหมาะสมสภาพกับสังคมไทย ดังเพลงสำเนียงภาษาต่างๆ เช่น เพลงเขมรไทรโยค เพลงจีนขิมเล็ก เพลงลาวดวงเดือน เป็นต้น

4 การประสานเสียง (Harmony) คือ การผสมผสานของดนตรีหลายๆ แนวเสียงที่เกิดจากแนวทำนองหลายแนวมาบรรเลงพร้อมๆ กัน การเกิดเสียงประสานในดนตรีไทยเกิดขึ้นได้จาก

4.1 การเรียนรู้ เพลงไทยในสมัยโบราณมีการสืบทอดต่อๆ กันมาโดยวิธีปากต่อปากจำต่อๆ กันมา ไม่มีการบันทึกเป็นโน้ตอย่างดนตรีตะวันตก ทำให้การขับร้องและการบรรเลงบิดเบือนไป แต่ “ลูกตก” ซึ่งถือเป็นเสียงสำคัญของเพลงยังคงอยู่ เมื่อมีผู้บรรเลงรวมกันหลายๆ คนก็ทำให้เกิดทำนองหลายแนว จึงอาจเป็นต้นกำเนิดของการแปรทางต่อมา

4.2 วิธีการประพันธ์เพลงไทย เนื่องจากการประพันธ์เพลงไทยที่มีมาแต่โบราณนั้นผู้ประพันธ์จะประพันธ์ทำนองหลักหรือเนื้อเพลงก่อน แล้วผู้ประพันธ์หรือผู้บรรเลง จะนำทำนองหลักนั้นมาแปรเป็นทางของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ให้เหมาะกับหน้าที่ และเทคนิคของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด เมื่อนำแนวต่างๆ บรรเลงพร้อมๆ กัน โดยแต่ละแนวจะยึดเสียงสำคัญหรือลูกตกเป็นหลัก

ทำให้เกิดการประสานเสียงในแนวนอน การประสานเสียงในลักษณะนี้เป็นการแสดงออกถึงความสามารถในด้านความคิดสร้างสรรค์ของนักดนตรีไทยที่สามารถประดิษฐ์ทางต่างๆ ได้โดยยึดเสียงสำคัญหรือลูกตกเดียวกัน

4.3 การเกิดคู่เสียงต่างๆ ในการบรรเลง เกิดขึ้นเนื่องจากเทคนิควิธีการบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด มีการใช้คู่เสียงตั้งแต่คู่สอง คู่สาม คู่สี่ คู่ห้า ไปจนถึงคู่แปด ซึ่งในการบรรเลงของเครื่องดนตรีบางชนิดถึงแม้ว่าจะบรรเลงเพียงชิ้นเดียวก็ตามก็จะปรากฏเสียงประสานขึ้นได้ ได้แก่ ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ซอสามสาย จะเข้ เป็นต้น

การประสานเสียงในลักษณะดังกล่าวแสดงให้เห็นถึงลักษณะของคนไทยในอดีตที่แสดงถึงความเป็นนักคิดสร้างสรรค์ มีระเบียบมีกฎเกณฑ์อยู่ในขอบเขต เมื่อคิดประดิษฐ์สิ่งใดก็ยังคงเคารพกฎเกณฑ์อยู่

5. สังคีตลักษณ์หรือรูปแบบ (Forms) คือ รูปแบบหรือรูปร่างของบทเพลงที่เกิดจากการนำส่วนเล็กๆ ของเพลงมาเรียงต่อเนื่องกันจนเกิดเป็นวรรคเพลง ประโยคของเพลง และท่อนเพลง ที่เราสามารถมองเห็นได้จากภายนอก โดยรูปแบบของเพลงจะแตกต่างกันออกไปตามที่ผู้ประพันธ์กำหนดขึ้น ซึ่งรูปแบบของเพลงไทยสามารถจำแนกได้ ดังนี้

5.1 วรรคเพลง ในทำนองเพลงต่างๆ ต้องประกอบด้วยวรรคเล็กๆ ต่อเนื่องกันไป ซึ่งอาจจะมีความยาว 1 - 4 ห้อง

5.2 ประโยคเพลง คือ การนำวรรคเพลงมาเรียงต่อเนื่องกัน โดยยึดหน้าทับเป็นเกณฑ์ หมายถึง ความยาวของเพลง 1 ประโยค คือการตีจังหวะหน้าทับจบ 1 เที่ยว ถ้าจังหวะหน้าทับตีจบ 2 เที่ยว ถือว่าทำนองเพลงนั้นยาว 2 ประโยค

5.3 รูปแบบที่แบ่งเป็นท่อน การแบ่งรูปแบบของบทเพลงออกเป็นท่อนนั้นเป็นการแยกบทเพลงออกเป็นส่วนย่อย ซึ่งในแต่ละท่อนเพลงจะมีทำนองเพลงที่แสดงความรู้สึกจบภายในตัวเอง ไม่ว่าเพลงนั้นจะมีกี่ท่อน ตั้งแต่เพลงท่อนเดียว 2 ท่อน 3 ท่อน 4 ท่อน 5 ท่อน และมากที่สุด คือ 7 ท่อน เพลงที่มี 2 ท่อนจะพบมากที่สุด การแบ่งท่อนเพลงที่ใช้ในบทเพลงไทยจำแนกเป็นส่วนย่อยได้ ดังที่สงัด ภูเขาทอง (2532, หน้า 93) กล่าวไว้ ดังนี้

5.3.1 เพลงที่มีท่อนเดียว หรือ เอกบท (A) เป็นเพลงที่มีท่อนเดียว โดยถือเอาทำนองร้องเป็นเกณฑ์ เช่น เพลงเงี้ยวรำลึก เพลงราตรีประดับดาว เพลงแสนคำนึง เพลงสร้อยสนตัด เพลงสร้อยเพลง เพลงสุดสงวน เพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า เป็นต้น ส่วนทำนองบรรเลงหรือทำนองรับนั้นหากว่ามีมากกว่าหนึ่งถือว่าเป็น “ทางเปลี่ยน” โดยเพลงหนึ่งอาจมี 2 ทาง เช่น เพลงราตรีประดับดาว เพลงแสนคำนึง เป็นต้น หรืออาจมี 4 ทาง เช่น เพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า เป็นต้น ทั้งนี้เพื่อไม่ให้ผู้ฟังเกิดความเบื่อหน่ายเพราะเพลงไทยนิยมบรรเลงซ้ำกัน จึงสร้างทำนองให้แปลกออกไป ฉะนั้น “ทางเปลี่ยน” ถือว่าเป็นความสามารถของผู้ประพันธ์

5.3.2 เพลงที่มี 2 ท่อน หรือ ทวิบท (AB) จำแนกออกเป็นเพลงที่มีเสียงจบ (Tonic) เหมือนกันและต่างกัน

5.3.2.1 เพลงที่มีเสียงจบ (Tonic) เสียงเดียวกัน เช่น เพลงนางครวญ (ซอล) เพลงแขกต่อยหม้อ (เร) เพลงเขมรไทรโยค (ฟา) เพลงเขมรพวง (ฟา) เป็นต้น

5.3.2.2 เพลงที่จบด้วยเสียงที่ต่างกัน เช่น เพลงการเวก (ซอล-โด) เพลงสี่บท (ลา-ฟา) เพลงลมพัดชายเขา (ซอล-ลา) เป็นต้น

5.3.2.3 เพลงที่มี 3 ท่อน หรือตรีบท (ABC) เช่น เพลงลาวดวงเดือน เพลงลาวคำหอม เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เพลงแขกสาหร่าย เพลงสารถี เป็นต้น

3.5.3.4 เพลงที่มี 4 ท่อน หรือจตุรบท เช่น เพลงใบ้คลั่ง เป็นต้น

3.5.3.5 เพลงที่มี 5 ท่อน หรือปัญจบท เช่น เพลงพม่า 5 ท่อน เป็นต้น

นอกจากนั้นรูปแบบยังหมายถึง การจัดเป็นเพลงประเภทต่างๆ คือ เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงมโหรี เพลงโหมโรง เพลงเถา เพลงตับ เพลงลา เพลงภาษา เพลงละคร เพลงระบำ เป็นต้น

5.4 รูปแบบที่มีลูกนำ โดยลูกนำนี้จะเป็นทำนองส่วนหนึ่ง ซึ่งจะแยกออกจากทำนองเพลงที่แท้จริง มีลักษณะคล้ายกับ Introduction ในดนตรีตะวันตก เราสามารถตัดลูกนำออกไปก็ได้ ลูกนำในดนตรีไทยมักใช้บรรเลงก่อนที่จะเริ่มร้องหรือบรรเลงในตอนแรก มักเป็นอัตราจังหวะ 3 ชั้น ของท่อนแรกเท่านั้น ผู้ประพันธ์จะแต่งทำนองสั้นๆ ประมาณ 2 จังหวะหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้น โดยมีสำเนียงให้เข้ากับตัวทำนองเพลงที่แท้จริง เช่น เพลงแสนคำนึง เถา ผู้ประพันธ์คือ ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เพลงเงี้ยวรำลึก เถา ผู้ประพันธ์คือ ครูบุญยงค์ เกตุคง เพลงอุศเรน เถา ผู้ประพันธ์คือ ครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นต้น

5.5 รูปแบบที่มีลูกหมด คือ เพลงเล็กๆ ที่ต่อท้ายด้วยเพลงใหญ่ เป็นสัญลักษณ์ที่แสดงว่าเพลงที่บรรเลงไปแล้วนั้นได้จบลงแล้ว ซึ่งในการบรรเลงดนตรีไทยนั้นจะพบว่าตอนต้นของบทเพลงจะมีลีลาค่อนข้างช้าและจะเร็วขึ้นเรื่อยๆ ในตอนปลาย เพื่อความพร้อมเพรียงของนักดนตรีจึงได้วางรูปแบบของการจบเพลงเป็น 2 แบบ ได้แก่

5.5.1 จบด้วยตัวเพลงของมันเอง โดยค่อยๆ ทำให้ช้าลงก็สามารถทำให้จบอย่างพร้อมเพรียงได้

5.5.2 จบด้วยเพลงลูกหมด เพลงลูกหมดนี้จะช่วยทำให้วงดนตรีที่บรรเลงมาด้วยความเร็วสามารถหยุดพร้อมกันได้โดยฉับพลัน ในทางทฤษฎี นักดนตรีได้สร้างทำนองเพลงโดยกำหนดเสียงจบและลีลาของเพลงไว้ แสดงถึงความสิ้นสุดของเพลงอย่างเด็ดขาด ไม่ให้ผู้บรรเลงคิดว่าจะมีเสียงอื่นต่อท้ายได้อีก

5.6 รูปแบบที่มีหางหรือท้ายเครื่อง คือ เพลงเล็กๆ กี่เพลงก็ได้ที่นำมาบรรเลงต่อท้ายเพลงใหญ่ โดยบรรเลงต่อท้ายจากลูกหมดอีกทีหนึ่ง เป็นการแสดงออกถึงความสามารถของนักดนตรี มีอารมณ์สนุกสนานบรรเลงค่อนข้างเร็ว ทำนองของเพลงหางเครื่องมักนิยมให้มีทำนองสอดคล้องกับทำนองหลัก จะเป็นทำนองทั่วๆ ไปหรือทำนองที่เป็นสำเนียงภาษาต่างๆ เช่น ถ้าทำนองมีสำเนียงภาษาจีนเพลงหางเครื่องก็มีสำเนียงภาษาจีน เป็นต้น

5.7 รูปแบบที่มีสร้อย คือรูปแบบของเพลงอีกลักษณะหนึ่ง เนื้อร้องนิยมเป็นกลอนสุภาพ โดยมากมักจะมีสร้อยหรือมีดอกและมีดนตรีบรรเลงรับตอนที่ “ว่าดอก” เพื่อเพิ่มความไพเราะและอวดฝีมือนักดนตรีมากกว่าอย่างอื่น

6. ความรู้สึกและอารมณ์ (Expression) เสียงดนตรีเป็นเสียงที่ต่อเนื่องและประกอบกันเข้าเป็นทำนองเพลง สามารถแสดงความหมายและความรู้สึกได้ด้วยตัวเอง สามารถเร้าให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ต่างๆ ได้ เช่น ดีใจ เสียใจ โกรธ สนุกสนานร่าเริง อ่อนหวาน นุ่มนวล เป็นต้น ซึ่งอารมณ์และความรู้สึกในบทเพลงแต่ละเพลงที่เราได้ฟังนั้น เราไม่สามารถบอกได้ว่าเกิดขึ้นตรงส่วนใดของบทเพลง แต่เพลงที่สามารถเร้าอารมณ์และความรู้สึกได้นั้น เกิดขึ้นจากผลรวมที่เหมาะสมของบทเพลงแต่ละเพลง และไม่สามารถอธิบายถึงกฎเกณฑ์ที่ตายตัวได้ แต่มีลักษณะบางประการที่เป็นข้อสังเกตได้ว่า มีผลที่ทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกต่อเพลงนั้นๆ ดังที่ อรวรรณ บรรจงศิลป และคณะ (2546, หน้า 160-163) กล่าวไว้ ดังนี้

6.1 ให้ความรู้สึกศักดิ์สิทธิ์ น่าเกรงขาม เป็นเพลงที่มีจังหวะช้าพอประมาณ แนวทำนองเรียบแต่มีความซับซ้อนอยู่ในตัว จังหวะจะแสดงความหนักแน่นมั่นคง วงดนตรีที่บรรเลงมักเป็นวงปี่พาทย์ซึ่งมีเสียงดังชัดเจน เช่น เพลงสาธุการ เป็นต้น

6.2 ให้ความรู้สึกน่ากลัว เป็นเพลงที่มีจังหวะค่อนข้างช้า ทำนองเรียบๆ จะบรรเลงด้วยวงดนตรีที่มีเสียงค่อนข้างเบาและนุ่มนวล ใช้หน้าทับพิเศษทำให้เกิดบรรยากาศของความวังเวงน่ากลัว เช่น เพลงพรายตานี เป็นต้น

6.3 ให้ความรู้สึกฮึกเหิม การต่อสู้ เป็นเพลงที่มีจังหวะรวดเร็ว แนวทำนองมักอยู่ในรูปแบบของการบรรเลงซ้ำๆ วงดนตรีที่บรรเลงมักเป็นวงปี่พาทย์ เนื่องจากมีเสียงดังหนักแน่น เช่น เพลงเชิด เป็นต้น

6.4 ให้ความรู้สึกสบายใจ สดชื่น เป็นเพลงที่มีจังหวะช้าพอประมาณ แนวทำนองเป็นเสียงเรียบๆ หรือเป็นเสียงกระโดดที่ไม่กว้างนัก จังหวะหน้าทับขึ้นอยู่กับทำนองเพลงเป็นเพลงเกี่ยวกับธรรมชาติ เช่น เพลงเขมรไทรโยค เป็นต้น

6.5 ให้ความรู้สึกรื่นเริง สนุกสนาน เป็นเพลงที่มีจังหวะค่อนข้างเร็ว แนวทำนองอาจมีลักษณะเรียบๆ หรือกระโดดไปกระโดดมาก็ได้ จังหวะหน้าทับขึ้นอยู่กับทำนองเพลงจะบรรเลงด้วย

วงปี่พาทย์ วงเครื่องสาย หรือวงมโหรี ก็ให้ความรู้สึกได้เช่นเดียวกัน เช่น เพลงสิบสองภาษาเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว เป็นต้น

6.6 ให้ความรู้สึกโศกเศร้า เป็นเพลงที่มีจังหวะช้าทำนองเรียบๆ จังหวะหน้าทับขึ้นอยู่กับทำนองเพลง จะเป็นการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีชิ้นเดียวหรือหลายชิ้นก็ได้ เช่น เพลงพญาโศก เพลงลาวครวญ เพลงธรณีกันแสง เป็นต้น

6.7 ให้อารมณ์รักอ่อนหวาน เป็นเพลงที่มีจังหวะช้าพอประมาณ ทำนองเรียบๆ จังหวะหน้าทับขึ้นอยู่กับทำนองเพลง ดนตรีจะบรรเลงอย่างนิ่มนวลอ่อนหวาน เช่น เพลงลาวเจริญศรี เพลงลาวดวงเดือน เพลงลมพัดชายเขา เป็นต้น

6.8 แสดงถึงความยิ่งใหญ่ สง่าผ่าเผย เป็นเพลงที่มีจังหวะช้าพอประมาณ แนวทำนองมักไม่ราบเรียบ ใช้หน้าทับพิเศษ มักบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์และใช้เครื่องประกอบจังหวะที่มีเสียงชัดเจน ก่อให้เกิดความรู้สึกของความยิ่งใหญ่ ไม่เหมาะกับการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีชิ้นเดียว เช่น เพลงกราวนอก เพลงกราวใน เป็นต้น

6.9 แสดงอารมณ์โกรธเกรี้ยว เยาะเย้ย เป็นเพลงที่มีจังหวะค่อนข้างรวดเร็วแนวทำนองไม่เรียบ จังหวะหน้าทับขึ้นอยู่กับทำนองเพลง การบรรเลงหมู่จะให้ความรู้สึกถึงความโกรธได้ชัดเจน เช่น เพลงนาคราช เพลงกราวรำ เป็นต้น

6.10 ให้ความรู้สึกของสำเนียงชาติต่างๆ เป็นเพลงที่มีจังหวะช้าและเร็ว จังหวะหน้าทับขึ้นอยู่กับสำเนียงเพลง เครื่องดนตรีที่บรรเลงก็พยายามเลียนแบบชาตินั้นๆ เพลงที่มีสำเนียงของชาติต่างๆ เช่น เพลงสิบสองภาษา ตับจูล่ง เป็นต้น

สรุปได้ว่า เพลงไทยประเภทต่างๆ ถึงแม้จะสามารถทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกและอารมณ์ที่แตกต่างกันได้ แต่ก็จะไม่รุนแรงอย่างดนตรีตะวันตก เนื่องจากเสียงเพลงไทยที่ออกมามักจะมีระดับเสียงใกล้เคียงกัน การที่ผู้ฟังจะเกิดอารมณ์ร่วมกับเพลงได้นั้นต้องมีองค์ประกอบต่างๆ ร่วมด้วย เช่น จังหวะ ทำนอง ลีลา เครื่องดนตรี วิธีการบรรเลง เป็นต้น ซึ่งเป็นผลมาจากความรู้ ความคิด ความสามารถของโบราณจารย์ทางดนตรีไทยที่ได้สร้างสรรค์บทเพลงได้เหมาะสมกับสภาพของสังคมไทย วัฒนธรรม และบุคลิกภาพของคนไทย

ประเภทของผู้ประพันธ์เพลง

ผู้ประพันธ์ เป็นผู้ที่สร้างสรรค์ท่วงทำนองจากความคิดและจินตนาการ เพื่อให้นักดนตรีเป็นผู้นำบทเพลงนั้นไปบรรเลงอีกทีหนึ่ง ซึ่งในการประพันธ์เพลงนั้น ผู้ประพันธ์ต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ความสามารถ ทั้งด้านทฤษฎีและปฏิบัติ รวมทั้งรู้กฎระเบียบ ขนบธรรมเนียมประเพณี วิธีการและข้อบังคับทั้งหลายไว้เพื่อเป็นแนวทางในการประพันธ์

พิชิต ชัยเสรี (2556, หน้า 1-3) ได้แบ่งประเภทของผู้ประพันธ์ออกเป็น 4 ประเภทด้วยกัน ได้แก่

1) บันดาลรังสฤษฎ์ หมายถึง ผู้ประพันธ์ที่สร้างท่วงทำนองขึ้นมาจากความบันดาลใจ ซึ่งในยุคแรกๆ นั้นยังไม่มีหลักการหรือกฎระเบียบบังคับต้องเริ่มจากแรงบันดาลใจทั้งสิ้น โดยมีเหตุปัจจัยภายนอกจากสิ่งแวดล้อมหรือปรากฏการณ์ต่างๆ หรือเหตุปัจจัยภายในคือความสะเทือนใจของผู้ประพันธ์เอง เช่น ความงามของธรรมชาติ ความสุข ความโศกเศร้า และความรัก เป็นต้น แรงบันดาลใจเหล่านี้ไม่มีสิ่งใดตีกรอบนักประพันธ์ได้เลย นักประพันธ์กลุ่มนี้มักจะเป็นรุ่นแรกๆ เป็นรุ่นก่อกำเนิดศิลปะ ซึ่งปัจจุบันก็ยังมีนักประพันธ์ประเภทนี้อยู่บ้าง เนื่องจากมนุษย์ไม่เคยหยุดการเกิดแรงบันดาลใจ แต่จะไปสู่รุ่นเก่าสมัยนั้นคงไม่ได้เพราะปัจจุบันถึงแม้จะมีแรงบันดาลใจมากเพียงใดก็ต้องอยู่ในกรอบของขนบธรรมเนียมพอสมควร

2) ศึกษิตอนุรักษ์ หมายถึง ผู้ประพันธ์ตามหลักการทางทฤษฎีและรักษาแบบแผนอย่างเคร่งครัดจนสำเร็จอย่างลงตัวด้วยลักษณะ 4 ประการ คือ ความกลมกลืน ดุลยภาวะ ถวิล และเคารพอดีต และมโนทัศน์แห่งความสมบูรณ์ คีตกวีท่านใดที่สามารถสำแดงแรงบันดาลใจของตนออกมาเป็นบทประพันธ์ได้ทั้ง 4 ประการนี้จึงนับได้ว่าเป็นสมบัติล้ำค่าของชาติหรือสังคมโดยแท้ ในดนตรีไทยอาจนับได้ตั้งแต่พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) จนมาถึงพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์)

3) ขนบภักดิ์สบสมัย หมายถึง พวกที่เจริญรอยตามพวกศึกษิตอนุรักษ์จึงใช้คำว่าขนบภักดิ์ ซึ่งหมายถึงการภักดีต่อขนบ แต่ต่อสร้อยว่าสบสมัยเพราะผู้ประพันธ์กลุ่มนี้คล้อยตามสมัยนิยม ซึ่งเกิดขึ้นเป็นระยะ ในช่วงเวลาที่กำลังประพันธ์เพลงแต่ก็ยังรักษาหลักการสำคัญของศึกษิตเอาไว้ เช่น นิยมแต่งเป็นสำเนียงภาษา นิยมแต่งเป็นดอกเป็นสร้อย นิยมแต่งพรรณนาธรรมชาติ นิยมแต่งปกปิดรากทำนองเดิม เป็นต้น

4) บุกไพรเบิกทาง หมายถึง พวกที่สร้างบทเพลงขึ้นใหม่อันไม่เคยมีมาก่อน ไม่เป็นไปตามขนบหรือกฎระเบียบที่เคร่งครัด ในดนตรีไทยคีตกวีที่ได้รับการสรรแสริญอย่างสูงยิ่งและมีผลงานมากมายเหลือคณานับ ได้แก่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และอาจารย์มนตรี ตราโมท เป็นต้น

แนวทางการประพันธ์เพลงไทย

ศิลปะการประพันธ์ทั้งหลายล้วนเป็นกระบวนการสร้างสรรค์จากความคิดและจินตนาการของมนุษย์ เช่น การประพันธ์โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน นวนิยาย และการประพันธ์เพลง เป็นต้น ซึ่งศิลปะแต่ละชนิดล้วนผ่านกระบวนการพัฒนามาเป็นเวลานานตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน และได้มีการกำหนดกฎระเบียบ วิธีการข้อบังคับต่างๆ ไว้ เพื่อเป็นแนวทางในการประพันธ์สืบต่อกันมา

1. วิธีการประพันธ์เพลงไทย

การประพันธ์เพลงไทยนั้นเปรียบได้เสมือนการแต่งเรื่องราว ซึ่งผู้ประพันธ์ต้องคำนึงถึงการลำดับเรื่องและการเชื่อมข้อความให้กลมกลืนกัน การประพันธ์เพลงไทยจากอดีตจนถึงปัจจุบันได้มีพัฒนาการต่างๆ เกิดขึ้นมากมาย โดยเริ่มจากเพลงที่เรียบง่ายไม่ซับซ้อน ก็ได้รับการพัฒนาโดยผ่านกระบวนการต่างๆ จนเกิดเป็นผลงานอันยิ่งใหญ่ มีระบบ มีแบบแผนสืบต่อมา เกิดเป็นเพลงประเภทต่างๆ เช่น เพลงหน้าพาทย์ เพลงโหมโรง เพลงเรื่อง เพลงเถา เพลงตับ เพลงเกร็ด เป็นต้น

การประพันธ์เพลงใหม่นับได้ว่าเป็นการรังสรรค์งานดนตรีไทยที่มีความสำคัญ แสดงให้เห็นถึงอัจฉริยะภาพของบรรดาครูบาอาจารย์ทางดนตรี ในการปรุงแต่ง ปรับปรุง เปลี่ยนแปลง เพิ่มเติมอย่างมีหลักการ และยึดถือเป็นแนวปฏิบัติสืบต่อมาในหมู่นักดนตรีไทย ซึ่งการประพันธ์เพลงไทยมีวิธีการ ดังนี้

1.1 ยืดหรือขยายจากเพลงเดิม วิธีนี้ผู้ประพันธ์จะยึดจากทำนองเดิมเป็นหลัก มักจะเป็นเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียวและอัตราจังหวะ 2 ชั้น แล้วนำมาแต่งทำนองขยายขึ้นอีกเท่าหนึ่ง โดยยังคงยึดเสียงหลักหรือเสียงลูกตกเช่นเดิม

1.2 ตัดทอนจากเพลงเดิม วิธีนี้ผู้ประพันธ์จะยึดจากทำนองเดิมเป็นหลัก มักจะเป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้นและอัตราจังหวะ 3 ชั้น แล้วทำนองมาตัดทอนลงครึ่งหนึ่ง โดยยังคงยึดเสียงหลักหรือเสียงลูกตกเช่นเดิม

1.3 ประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่โดยอาศัยเพลงเดิม วิธีนี้ผู้ประพันธ์นำทำนองเพลง 2 ชั้นมาเป็นแนวทางในการประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่หรือดัดแปลงทำนองให้เปลี่ยนไป เราเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “ทางเปลี่ยน”

1.4 ประพันธ์โดยใช้ความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์เอง วิธีนี้ผู้ประพันธ์จะเกิดแรงบันดาลใจและความคิดสร้างสรรค์จากสิ่งแวดล้อมรอบๆ ตัว โดยอาจได้แนวคิดจากลีลาท่าทางของคนและสัตว์บางชนิด หรือคิดจากสิ่งแวดล้อมของประวัติศาสตร์และเหตุการณ์สำคัญต่างๆ ในแต่ละยุคสมัย

1.5 การกำหนดหน้าทับกำกับเพลง พิจารณาจากสำเนียงเพลง

1.6 เนื้อร้องหรือบทร้อง ส่วนใหญ่พิจารณาเลือกมาจากบทวรรณคดี มีน้อยมากที่จะประพันธ์เนื้อร้องขึ้นมาใหม่

การประพันธ์เพลงนั้น โดยส่วนใหญ่มักจะนำทำนองเก่ามาแต่งขึ้นใหม่ และอาจจะเปลี่ยนคำร้องใหม่ หรืออาจจะประพันธ์ขึ้นใหม่ทั้งหมดจากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในปัจจุบัน หรือแล้วแต่โอกาส ทั้งนี้การประพันธ์เพลงล้วนขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์ทั้งสิ้นว่าจะกำหนดให้เป็นไปในรูปแบบและทิศทางใด

2. การแบ่งวรรคเพลง หมายถึง การแบ่งบทเพลงออกเป็นส่วนย่อยๆ โดยใช้จังหวะหน้าทับเป็นสิ่งกำหนดในการวัด การวัดวรรคเพลงโดยการยึดจังหวะหน้าทับนี้

3. โครงสร้างของทำนองเพลง หมายถึง ทิศทางการเคลื่อนที่ของเสียงลักษณะต่างๆ ที่ดำเนินไปของบทเพลง ทำนองเพลงแต่ละทำนองจะประกอบด้วยส่วนสำคัญ ได้แก่

3.1 ระดับเสียง หมายถึง การเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงหรือการเคลื่อนที่จากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำสลับกันไป

3.2 ความยาวของเสียง คือ การใช้เวลาเป็นเครื่องกำหนดความยาวของเสียงแต่ละเสียง ความยาวของเสียงแต่ละเสียงจะนำเข้ามาอยู่ภายในห้องเพลงเพื่อกำหนดจังหวะของฉิ่งและจังหวะหน้าทับ

3.3 ความกว้างของเสียง คือ ช่วงต่ำสุดของเสียงและช่วงสูงสุดของเสียง

3.4 การกำหนดบันไดเสียง เป็นการนำเสียงหลักและเสียงรองที่ใช้ในบันไดเสียงมาสร้างแนวทำนองเพลง

4. อุปกรณ์ในการประพันธ์

พิชิต ชัยเสรี (2556, หน้า 6) ได้กล่าวว่า *“ศิลปินมีฝีมือปานไหนหรือมีแรงดลใจปานใด ถ้าปราศจากอุปกรณ์เสียแล้วศิลปกรรมก็ไม่อาจเกิดขึ้นได้ แม้มีอุปกรณ์แต่ดีไม่ถึงขนาดงานก็กระนั้นๆ ยิ่งในดนตรีไทยด้วยแล้วการจะประพันธ์เพลงตาม “วิธีแห่งชาติของตน” จำเป็นต้องใช้อุปกรณ์ซึ่งจะกล่าวต่อไปข้างหน้าโดยยิ่ง หาไม่แล้วเพลงที่ได้ก็จะเป็นแต่ท่วงทำนองใดๆ ที่ไม่ใช่เพลงไทย เพราะไม่ได้ใช้วิธีแห่งชาติไทย”*

ซึ่งอุปกรณ์ตามวิธีแห่งชาติไทยที่ใช้ในการประพันธ์เพลงไทย 10 ประการ ได้แก่ (พิชิต ชัยเสรี, 2556, หน้า 6-54)

1) การยืดยุบ เป็นอุปกรณ์แรกที่ใช้กันเป็นปกติในการแต่งเพลงไทยโดยทั่วไป ผู้ที่จะแต่งเพลงต้องใช้ให้คล่องแคล่ว การยืดยุบเป็นการกระทำท่วงทำนองมูลบทให้เพิ่มหรือลดขนาดไปจากเดิม โดยปกติจะยืดขึ้นเท่าตัวหรือยุบลงเท่าตัว

ตัวอย่าง วิธีการยืดยุบ

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

2) การล้อ - ขัด - เหลื่อม เป็นอุปกรณ์มีความสำคัญรองมาจากการยืดยุบ เพราะเป็นตัวเพิ่มสีสันและรสชาติให้แก่บทเพลง ดังนี้

2.1) การล้อ คือ วิธีการบรรเลงที่แบ่งเครื่องดนตรีออกเป็นสองพวก พวกหนึ่งมีเสียงสูงเป็นพวกนำ ได้แก่ ระนาดเอก ซอด้วง จะเข้ เป็นต้น อีกพวกหนึ่งมีเสียงต่ำเป็นพวกตาม ได้แก่ ระนาดทุ้ม ซออู้ ขลุ่ยเพียงออ เป็นต้น ทั้งสองพวกนี้ผลัดกันดำเนินทำนองคนละครั้งในจังหวะที่เท่ากัน เมื่อพวกหน้านำหมดวรรคแล้วพวกหลังจึงทำตามในสำนวนเดียวกันกับที่พวกหน้าได้ปฏิบัติไปแล้ว

2.2) การขัด มี 3 ชนิด ได้แก่ ลูกขัดแท้ ลูกขัดต่อ และลูกขัดตาม ดังนี้

- *ลูกขัดแท้* คือ สำนวนไม่เหมือนกันและวิธีดำเนินทำนองของ 2 พวกต่างกัน

- ด ร ม	ซ ร ม ซ	(- ม ซ ล	ด ซ ล ด)	- ล ด ร	ม ด ร ม	(- ม ซ ล	ซ ล ด ล)

- *ลูกขัดต่อ* คือ สำนวนกลอนจะต่อกันอย่างสนิทเป็นทำนองเดียวกันไปจนจบประโยค ถ้าบรรเลงรวมจะพบว่าเป็นสำนวนเดียวกัน ถ้าแบ่งพวกบรรเลงจะเป็นลูกขัดตามทันที

ด ม ร ด	ม ร ด ล	(ร ด ล ซ	ด ล ซ ม)	ร ม ซ ล	ด ซ ล ด	(ซ ล ด ร	ม ด ร ม)

- ลูกขัดตาม คือ สำนวนขัดของพวกนำเหมือนสำนวนของพวกตามที่เพิ่งสิ้นสุดไปก่อนหน้านี้

- ด ร ม	ร ม ซ ม	(- ด ร ม	ซ ร ม ซ)	- ด ร ม	ซ ร ม ซ	(- ม ซ ล	ด ซ ล ด)

2.3) การเหลื่อม คือ การบรรเลงที่พวกหน้าและพวกหลังบรรเลงทำนองเหมือนกันแต่เริ่มต้นและลงจบไม่พร้อมกัน

ตัวอย่าง การเหลื่อม

นำ

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

ตาม

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

3) การกรอ คือ การเปลี่ยนทำนองทั่วไปให้เป็นทำนอง “จาว” การแต่งเพลงเป็นทางกรอนั้นเท่ากับการแต่งบังคับทางที่ผู้ประพันธ์คิดให้พร้อมสรรพ ไม่เหมือนกับเพลงทางพื้นซึ่งผู้บรรเลงสามารถคิดทางปฏิบัติของตนได้อย่างเสรี โดยทั่วไปอาจประพันธ์ได้เป็น 2 แบบ คือ การกรอขึ้นโดยตรงจากทางพื้นของเดิมและการกรอแบบพลิกแพลง

การแต่งขึ้นโดยตรง การประพันธ์ในลักษณะนี้ผู้ประพันธ์คิดทางกรอขึ้นจากสำนวนเดิมโดยคงลูกตกและความสั้นยาวของเพลงไว้ดังเดิม

ตัวอย่าง เพลงครอบจักรวาลท่อน 1 สำนวนเดิม

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

ตัวอย่าง การกรอเพลงครอบจักรวาลท่อน 1

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

4) การโยน คือ ทำนองพิเศษตอนหนึ่งซึ่งไม่มีความหมายในตัวแต่อย่างไรแต่มีความประสงค์อยู่อย่างเดียวเพียงทำให้ทำนองตอนนั้นยืนอยู่ ณ เสียงใดเสียงหนึ่งแต่เสียงเดียวและไม่บังคับจำนวนจังหวะ และการโยนนี้จะมีแทรกอยู่แต่ในเพลงประเภทหน้าทับสองไม้เท่านั้น

วิธีการประพันธ์ลูกโยนนั้นก่อนจะมีการโยนจะต้องมีท้าโยนแต่พบได้ในบางเพลงที่มีการโยนแต่ไม่พบการท้าโยน ซึ่งครูโบราณประพันธ์ไว้แต่มีไม่มากนัก โดยผลงานประเภทนี้ประพันธ์ไว้ได้อย่างแนบเนียน วิธีการประพันธ์เพลงลูกโยนต่อไปหลังจากที่มีท้าโยน จากนั้นจะต้องประพันธ์ตัวโยน กล่าวคือ เสียงสุดท้ายจากการท้าโยนที่กำลังจะโยนเป็นเรื่องราวต่อเนื่อง เหมือนหมดตัวโยนก็จบด้วยปิดโยน

ตัวอย่าง วิธีการโยน

ทำนองปกติ

- ร - ซ	- ซ ล ท	- ร - ท	- ท ล ซ

เสียง ๕ คือ เสียงตกสุดท้ายที่ต้องการท้าโยน จากนั้นส่งทำนองท้าโยนนี้ไปให้ได้ดังจะได้ท้าโยน ดังนี้

- - - -	- - - ด	- - ร ด	ร ฟ – ซ	- - - -	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- ซ – ซ

ถ้าจะท้าโยนโดยออกนอกเสียงเดิม ต้องพยายามกลับเข้ามาเสียงเดิมให้ได้ เช่น

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

ฉะนั้นการแต่งโยนให้สำเร็จไม่ใช่เรื่องง่าย เพราะต้องคิดค้นการท้าโยนก่อนตามด้วยตัวโยนแล้วปิดโยนให้สมบูรณ์ สำหรับการปิดโยน ตัวอย่างเช่น

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

5) เที่ยวกลับ - ทางเปลี่ยน คือ การเปลี่ยนแปลงทำนองตั้งหรือเที่ยวแรกโดยเฉพาะในเพลงท่อนเดียว แต่ถ้าเป็นทางเปลี่ยนจะสามารถเกิดขึ้นกับเพลงท่อนเดียวเปลี่ยนไปได้หลายแบบ

ตัวอย่าง เที่ยวกลับซ่อนเงื่อนเพลงบุหลัน

ท่อน ๑ ประโยคแรก

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

ท่อน ๓ (เที่ยวกลับ) ประโยคแรก

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

6) การเปลี่ยนบันไดเสียง การเปลี่ยนทางในดนตรีไทยถือว่า ถ้าต้องการเปลี่ยนเสียงจะนิยมเปลี่ยนเป็นคู่ ๔ ขึ้น หรือคู่ ๕ ลงได้ทั้งสองอย่าง แต่ปกติมักจะเป็นคู่ ๔ ขึ้น ซึ่งในการกระทำเช่นนี้อาจจะมีกลอนเชื่อมหรือเรียกว่าสะพานเชื่อมเสียง

ตัวอย่าง การเปลี่ยนทาง

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

7) การใช้กระสวนจังหวะ ประกอบไปด้วย 2 ชนิด คือ กระสวนจังหวะฉิ่งและกระสวนจังหวะหน้าทับ ดังนี้

7.1) กระสวนจังหวะฉิ่ง โดยปกติฉิ่งจะตี “ฉิ่ง” และ “ฉับ” สลับกันไปมีทั้งที่เป็นจังหวะช้า ปานกลาง และเร็ว ลดหลั่นกันไปตามลำดับ เมื่อสิ้นจังหวะให้หมดด้วย “ฉับ” แต่ในการประพันธ์ ผู้ประพันธ์จะยักเยื้องกระสวนจังหวะ อย่างไรก็แล้วแต่ความเหมาะสมของทำนองนั้นๆ

7.2) กระสวนจังหวะหน้าทับ หมายถึง วิธีการตีของเครื่องดนตรีประเภทกลองต่างๆ ซึ่งเป็นเกณฑ์ในการนับจังหวะมี 2 ชนิด คือ หน้าทับปรบไก่และหน้าทับสองไม้ ที่เรียกว่าปรบไก่เพราะเกิดจากการร้องเพลงพื้นเมืองปรบไก่ ส่วนจังหวะหน้าทับสองไม้มีความยาวเท่ากับกลองทัดตี 2 ครั้ง จากกระสวนจังหวะทั้งสองนี้ผู้ประพันธ์ต้องเลือกให้เหมาะสมกับท่วงทีลีลาของทำนองของบทเพลงของตน ถ้าเลือกจังหวะหน้าทับไม่เหมาะสมแล้วก็จะทำให้เพลงเสียอรรถรสได้

8) สำเนียง คือ การลำดับเสียงสูงต่ำของทำนองเพลงที่ทำความรู้สึกของผู้ฟังให้ทราบได้ว่าเป็นเพลงจำพวกใด ชนิดใด ภาษาใด และมีอารมณ์ใด ซึ่งผู้ประพันธ์ต้องเลือกแต่งสำเนียงแสดงถึงอารมณ์ให้เหมาะสมกับบทเพลงของตน และถ้าผนวกเข้ากับจังหวะหน้าทับ แนวการบรรเลง

อัตราจังหวะ ความดังเบา ประเภทของวงดนตรีที่บรรเลงเข้ามาประกอบด้วยผลของการประพันธ์ก็จะสัมฤทธิ์ผล

9) อัตลักษณ์เข้าแบบ เป็นศัพท์ที่มาจากวรรณคดี หมายถึง รูปแบบการประพันธ์ที่เป็นไปตามขนบมาแต่โบราณ อาจเป็นเรื่องเกี่ยวกับหนึ่งหญิงสองชาย เจ้าชายตกยาก อสูรร้ายกับเจ้าหญิงผู้เลอโฉม เป็นต้น ทั้งหมดนี้เป็นอัตลักษณ์เข้าแบบ คือ มีสิ่งเหล่านี้มาเป็นแบบมาช้านานแล้วดนตรีไทยก็มีลักษณะเช่นนี้ในการดำเนินทำนอง ซึ่งประกอบไปด้วยสำนวนท้า และสำนวนรับ การที่จะกำหนดสำนวนท้า และสำนวนรับ เป็นเสียงใดๆ ก็สุดแต่บทประพันธ์ของผู้ประพันธ์

ตัวอย่าง

สำนวนท้า

- ด – ฟ	- - ซ ล	- ด – ล	- ซ – ฟ

สำนวนรับ

- - - ร	- ล ซ ฟ	- ร – ฟ	- ฟ – ฟ

10) ลักษณะเดี่ยว ผู้ที่จะประพันธ์ทางเดี่ยวในเพลงต่างๆ ได้นั้นต้องเป็นผู้ที่สามารถปฏิบัติเพลงเดี่ยวได้ในเครื่องมือที่ตนเองถนัด และควรปฏิบัติเพลงเดี่ยวที่สำคัญทั้ง 3 กลุ่มนี้ได้ คือ เพลงเดี่ยวประเภททางพื้น ได้แก่ เพลงพญาโศก เพลงแขกมอญ เพลงเดี่ยวที่ใช้ในการแสดง ได้แก่ เพลงเชิดนอก และเพลงเดี่ยวชั้นสูง ได้แก่ เพลงทยอยเดี่ยว เพลงกราวใน

หลักการวิเคราะห์บทเพลงไทย

ในปัจจุบันยังมิได้มีรูปแบบ กฎเกณฑ์ ทฤษฎี ที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ที่เป็นแบบฉบับที่แน่นอน เมื่อจะทำการวิเคราะห์เรื่องราวทางดนตรี จึงจำเป็นที่จะต้องศึกษาแนวคิดในการวิเคราะห์รูปแบบต่างๆ แล้วเลือกประเด็นที่เกี่ยวข้องและมีความสำคัญ และผู้วิเคราะห์จะต้องมีความรู้เรื่อง “ดนตรี” เสียก่อน ทั้งนี้เนื่องจากดนตรีเป็นผลงานของมนุษย์ที่มีลักษณะเฉพาะ และมีความเป็นเอกภาพ

การวิเคราะห์บทเพลงไทย คือ การนำเอาบทเพลงอาจจะเป็นบทบรรเลงหรือบทขับร้องมาจำแนกส่วนต่างๆ ที่อยู่ในบทเพลงแสดงออกมาให้เห็นถึงรายละเอียดต่างๆ ที่เป็นคุณสมบัติที่มีอยู่ในบทเพลงหรือส่วนประกอบในบทเพลงที่เป็นที่นิยมและปฏิบัติสืบเนื่องมาจนเป็นประเพณี บทเพลงที่นำมาวิเคราะห์จะเป็นบทเพลงที่เกิดจากตัวโน้ตหรือบทเพลงที่เป็นเสียงที่เกิดจากการบรรเลงก็ได้ (สงัด ภูเขาทอง, 2532, หน้า 258)

สงัด ภูเขาทอง (2532, หน้า 258-259) ได้สรุปเกี่ยวกับหลักการวิเคราะห์บทเพลงไทยไว้ว่า การวิเคราะห์บทเพลงไทย คือ การนำเอาบทเพลงซึ่งจะเป็นบทบรรเลงหรือบทขับร้องมาจำแนกส่วนต่างๆ ที่อยู่ในบทเพลงออกมาแสดงให้เห็นรายละเอียดต่างๆ ที่เป็นคุณสมบัติที่มีอยู่ในบทเพลง หรือส่วนประกอบในบทเพลงที่เป็นที่นิยมและปฏิบัติสืบเนื่องมาจนเป็นประเพณี บทเพลงที่นำมาวิเคราะห์เป็นบทเพลงที่เกิดจากตัวโน้ตหรือบทเพลงที่เป็นเสียงที่เกิดจากการบรรเลงก็ได้ ซึ่งบทเพลงต่างๆ นั้นจะประกอบด้วยส่วนสำคัญที่เป็นจัดว่าเป็นหลัก คือส่วนที่ทำให้เกิดเป็นเสียงที่ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงได้กับส่วนที่เป็นหลักการหรือไวยากรณ์ของเพลง ดังนั้นสิ่งที่ควรนำมาวิเคราะห์ในบทเพลงไทย ได้แก่

1) ส่วนที่เป็นทำนองหลักหรือเนื้อเพลง ทั้งทำนองบรรเลงและทำนองร้อง จะมีทำนองหลักหรือเนื้อเพลงที่แท้จริงที่เรียกว่า “ลูกฆ้อง” คำว่า “ลูกฆ้อง” นั้น ไม่ได้หมายความว่าต้องบรรเลงหรือขับร้องตามทางของฆ้องวงใหญ่ แต่เป็นทำนองที่เหมาะกับฆ้องวงใหญ่บรรเลงคือบรรเลงด้วยเสียงห่างๆ เหมาะสมตามสภาพของเครื่องดนตรี

การวิเคราะห์แนวทำนองเพลง สามารถวิเคราะห์ได้จากช่วงความกว้างของเสียงเพลง การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงจากระดับเสียงสูง-ต่ำ ความต่อเนื่องของวรรคเพลงและประโยคเพลง ความเหมือนและความแตกต่างของแต่ละวรรคเพลงแต่ละประโยคเพลง ลูกตก การยืดขยาย การตัดทอน และสำนวนเพลงในลักษณะต่างๆ การที่ทำนองเพลงจะอยู่ได้นานเพียงใดนั้นขึ้นอยู่กับการยอมรับของบุคคลแต่ละสมัยแต่ละกลุ่ม

2) ส่วนปรุงแต่ง ทั้งทำนองทางบรรเลงและทำนองทางร้องจะมีส่วนที่ปรุงแต่งซึ่งจะขึ้นอยู่กับจุดประสงค์ที่นักดนตรีต้องการให้เกิดอารมณ์อย่างไร แม้ว่าทำนองบรรเลงกับทำนองร้องจะประกอบด้วยส่วนปรุงแต่งด้วยกันแต่หลักการก็ไม่เหมือนกัน ได้แก่

2.1) ทำนองบรรเลง เป็นการปรุงแต่งเพื่อให้เกิดความไพเราะเพิ่มขึ้นโดยการปรุงแต่งให้เป็นสำนวนเก็บเพื่อให้มีเสียงเต็ม สำนวนกรอ หรือแปรทำนองเป็นอย่างอื่นตามความเหมาะสมของเครื่องดนตรีแต่ละประเภท หรืออาจจะปรุงแต่งทำนองให้เป็นทางเดี่ยวก็ได้

2.2) ทำนองร้อง ประกอบด้วยคำร้องและทำนองเพลง โดยทำนองเพลงต้องปรุงแต่งให้มีเสียงที่ไพเราะไม่กระด้างและปรุงแต่งให้เกิดอารมณ์ต่างๆ คำร้องต้องปรุงแต่งให้ผันแปรไปตามทำนองเพลงและถูกต้องตามหลักไวยากรณ์ของภาษา แต่ต้องไม่กระด้าง หรือถ้ายังมีกระด้างก็ต้องปรับปรุงให้มีความไพเราะยิ่งขึ้น

3) ทำนองพิเศษ เป็นทำนองที่เกิดจากเทคนิคของการบรรเลง ซึ่งทำนองพิเศษนี้อาจจะสอดแทรกในระหว่างเพลง เช่น สะบัด ลูกล้อ ลูกขัด ลูกเหลื่อม ลูกขยี้ เป็นต้น

4) สำนวนของเพลง ได้แก่ ทำนองที่ไพเราะและงดงามอันได้ประดิษฐ์ขึ้นไว้โดยเฉพาะแล้วนำไปเป็นส่วนหนึ่งของบทเพลงที่เรียกว่า “กลอน” ของเพลง รวมไปถึง “ลูกโยน” และ “ลูกเท่า” ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะแตกต่างจากทำนองเพลงโดยทั่วไป

5) ประเภทของเพลง เช่น เพลงโหมโรง เพลงเถา เพลงตับ เป็นต้น

6) การประสานเสียงแบบไทย ระบบการประสานเสียงในดนตรีไทยจะมีทั้งที่มีลักษณะคล้ายกันและแตกต่างกันกับดนตรีตะวันตก

7) สังคีตลักษณ์หรือรูปแบบของบทเพลง คือ ลักษณะที่สำคัญหรือลักษณะเด่นของบทเพลงนั้นๆ ซึ่งลักษณะของบทเพลงแต่ละเพลงจะมีคุณลักษณะเฉพาะ เช่น ท่วงทำนองของเพลงที่ร้อยกรองอย่างเหมาะสม การเชื่อมต่อของเสียงที่กลมกลืน การแบ่งท่อนเพลง รูปแบบที่มีท่อนนำ เป็นต้น

8) สำเนียงของทำนองเพลง การลำดับเสียงสูงต่ำของท่วงทำนอง จังหวะ ลีลาที่ทำความรู้สึกของผู้ฟังให้ทราบได้ว่าเป็นเพลงชนิดใดและภาษาใด

9) บันไดเสียงของบทเพลง คือ ลำดับขั้นของเสียงที่ใช้ในบทเพลงแต่ละเพลง ในเพลงไทยมีสิ่งที่ควรศึกษา 2 สิ่ง คือ ระบบเสียง 7 เสียงที่แบ่งเท่าๆ กัน เพลงที่ใช้เสียงในระบบนี้ โดยทั่วไปจะใช้เสียงหลักขั้นที่ 1 2 3 4 5 ในการดำเนินทำนองเพลง แต่จะมีบ้างบางช่วงบางตอนของบทเพลงที่ใช้เสียงรองขั้นที่ 4 และ 7 ของบันไดเสียงช่วยในการดำเนินทำนองเพลงทำให้ทำนองเพลงมีความน่าสนใจเปลี่ยนแปลงอารมณ์

10) *อัตราจังหวะของเพลง* อัตราจังหวะเป็นส่วนที่มีความสำคัญต่อบทเพลงเป็นอย่างมาก เนื่องจากเป็นตัวควบคุมให้เกิดความพร้อมเพรียงในการบรรเลง จังหวะต่างๆ ที่กำกับบทเพลงทั้งหลายนั้นโดยทั่วไปมักจะกำหนดอัตราจังหวะแน่นอน แต่มีบางบทเพลงที่มีการดำเนินทำนองโดยใช้อัตราจังหวะที่ไม่ปกติเพื่อทำให้เกิดความน่าสนใจ

11) ลักษณะของจังหวะหน้าทับและจังหวะฉิ่ง รวมทั้งลีลาของจังหวะ

12) การเปลี่ยนบันไดเสียง คือ การที่ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียงหนึ่งแล้วย้ายไปอีกบันไดเสียงหนึ่ง สามารถพบเห็นได้ 2 กรณี คือ การเปลี่ยนบันไดเสียงทั้งเพลงและการเปลี่ยนบันไดเสียงในเพลง

12.1) การเปลี่ยนบันไดเสียงทั้งเพลง การเปลี่ยนบันไดเสียงในลักษณะเช่นนี้จะพบได้ในเพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงเหาะ เพลงกลม เป็นต้น

12.2) การเปลี่ยนบันไดเสียงในเพลง การเปลี่ยนบันไดเสียงในลักษณะเช่นนี้จะพบอย่างน้อย 2 บันไดเสียงภายในท่อนใดท่อนหนึ่งหรือส่วนใดส่วนหนึ่งของบทเพลง ดังนี้

12.2.1) เปลี่ยนบันไดเสียงทันทีโดยไม่มีโน้ตตัวอื่นหรือวรรคอื่นมาคั่น เช่น เพลงนกขมิ้น มีการเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียง “โด” เป็นบันไดเสียง “ซอล” เมื่อหมดส่วนที่เป็นบันไดเสียง “โด” ก็จะเริ่มบันไดเสียง “ซอล” ทันที เป็นต้น

12.2.2) เปลี่ยนบันไดเสียงโดยมีโน้ตนอกบันไดเสียง ซึ่งจะเป็นโน้ตของอีกบันไดเสียงปรากฏอยู่ในวรรคนั้นๆ เรียกลักษณะเช่นนี้ว่า “โน้ตจร”

12.2.3) เปลี่ยนบันไดเสียงโดยมีวรรคเพลงวรรคหนึ่งเป็นตัวเชื่อม ซึ่งวรรคเพลงที่เป็นตัวเชื่อมจะมีคุณสมบัติเป็นวรรคที่สามารถอยู่ได้ใน 2 บันไดเสียง

13) เทคนิคการบรรเลง ผู้ประพันธ์มักจะกำหนดไว้ว่าเพลงใดควรจะใช้วิธีบรรเลงอย่างไรจึงจะเหมาะกับทำนองของเพลงนั้นๆ เช่น เพลงที่มีทำนองหวานๆ จะกำหนดให้เป็นไปอย่างเรียบๆ ถ้าเพลงที่มีทำนองเข้มแข็งก็จะกำหนดวิธีบรรเลงค่อนข้างพลิกแพลง เช่น มีลูกล้อ ลูกขัด ลูกเหลื่อม ลูกล้วง เป็นต้น

14) ประโยคของเพลง ทั้งที่ใช้วัดกันภายนอกและวัดในรูปของไวยากรณ์ ลักษณะของเสียงที่เป็นเครื่องเชื่อมต่อประโยคของเพลงอันเป็นส่วนที่ทำให้เกิดบทเพลง

15) ลูกตก คือ โน้ตตัวสุดท้ายของวรรคเพลง หรือแต่ละประโยคเพลง หรือเสียงที่ลงพร้อมกับจังหวะ “ฉับ” ของทำนองหลัก ในบทเพลงหนึ่งๆ จะมีวรรคเพลงหลายวรรคเพลงและลูกตกก็จะมีเท่ากับจำนวนวรรคเพลง ลูกตกมีความสำคัญต่อบทเพลงเถาเนื่องจากลูกตกในวรรคเพลงจะใช้เป็นส่วนในการขยายหรือตัดทอนทำนองเพลงในอัตราจังหวะต่างๆ การใช้ลูกตกจะทำให้ผู้ประพันธ์เพลงมองเห็นโครงสร้างของบทเพลงในแต่ละอัตราจังหวะ จากนั้นผู้ประพันธ์จะใช้โครงสร้างของลูกตกนั้นมาสร้างทำนองเพลงตามจินตนาการของตน แต่ต้องพยายามให้เสียงลูกตกที่นำมาขยายหรือตัดทอนลงจังหวะให้ถูกต้องตามวิธีการประพันธ์เพลงเถา ซึ่งบทเพลงที่มีลักษณะของการขยายและตัดทอนของทำนองเพลงตามหลักการทางทฤษฎีดนตรี สัดส่วนของเพลงจะขยายขึ้นและลดลงไปตามกฎระเบียบ แต่ไม่ได้ลดทำนองหลักหรือเนื้อเพลงแต่อย่างใด ดังตัวอย่าง

ตัวอย่าง การขยายและการตัดทอนลูกตกในบทเพลงแขกมอญบางขุนพรหม

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

ตัดทอนเป็นอัตราจังหวะ 2 ชั้น

- - - ซ	- - ฟ ซ	- - ลซ	ฟ ร ฟ ซ	- - - ซ	- - ฟ ซ	- - ลซ	ฟ ร ฟ ร

ตัดทอนเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว

- - - ซ	- - ฟ ซ	- - ลซ	ฟ ร ฟ ร

16) อารมณ์ของเพลง อารมณ์ของเพลงเป็นอย่างไร เช่น เพลงบางเพลงเข้มแข็ง เพลงบางเพลงอ่อนหวาน เพลงบางเพลงเศร้าสลด เพลงบางเพลงสนุกสนาน เป็นต้น

17) รากฐานและความเป็นมา ที่ทำให้เกิดบทเพลงนั้นๆ (ถ้ามี)

ประวัติ ครูอุทัย แก้วละเอียด

ที่มา : พิมพ์กาญจน์ ชัยจิตร์สกุล และคณะ

ครูอุทัย แก้วละเอียด เกิดเมื่อวันที่ 23 กรกฎาคม ปีพุทธศักราช 2475 ที่ตำบลอัมพวา อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม บิดาชื่อนายถึก แก้วละเอียด และมารดาชื่อนางละออ แก้วละเอียด

ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้เริ่มเรียนหนังสือในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่โรงเรียนเทศบาลตำบลอัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม ซึ่งเป็นชั้นสูงสุดของโรงเรียนในขณะนั้น และครูอุทัย แก้วละเอียด ได้คลุกคลีผูกพันกับวงดนตรีไทยและสืบทอดมาทางสายเลือดโดยมีคุณปู่เป็นนักดนตรี คุณย่าเป็นแม่เพลงฉ่อย บิดาเป็นมือฆ้องผู้มีชื่อเสียงในยุคนั้น จึงทำให้ครูอุทัย แก้วละเอียด มีความรักในเสียงดนตรีไทยอย่างเต็มเปี่ยม แต่ด้วยบิดาไม่ต้องการให้มีอาชีพเป็นนักดนตรีไทยจึงไม่ยอมให้ฝึกหัดดนตรี เมื่ออายุได้ 6 ขวบ จึงได้ไปขอฝึกเรียนดนตรีไทยกับครูปาน นิลวงศ์ โดยเรียนตีฆ้องวงใหญ่จนจบเพลงโหมโรง ต่อมาได้เรียนระนาดเอกโดยมีคุณปู่เป็นผู้สอนให้ จนอายุ 8 ขวบ ก็สามารถบรรเลงระนาดเอก และออกแสดงในงานต่างๆ ร่วมกับครูปาน นิลวงศ์ ได้

ต่อมาครูอุทัย แก้วละเอียด ได้ฝากตัวเป็นศิษย์ฝึกเรียนปี่พาทย์มอญกับครูพริ้ม นักปี่ ซึ่งเป็นเจ้าของวงปี่พาทย์มอญ เมื่ออายุได้ 11 ปี ครูพริ้ม ได้จัดพิธีอุปสมบทบุตรชายและได้เชิญครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไปร่วมงาน ซึ่งครูพริ้ม จัดการแสดงละครแล้วให้ครูอุทัย แก้วละเอียด ตีระนาดประกอบการแสดงละครนั้น ทำให้ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้เห็นความสามารถและเกิดความพึงพอใจ จึงไปขอครูอุทัย แก้วละเอียดกับบิดามารดา เนื่องจากในยุคนั้นเป็นยุคที่ดนตรีไทยกำลังเฟื่องฟูและเป็นที่นิยม หัวหน้าวงต่างๆ จะค้นหานักดนตรีฝีมือดีๆ ไปเป็นนักดนตรีประจำวงนั่นเอง

ระหว่างที่ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้อยู่กับครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ท่านได้ถ่ายทอดเทคนิควิธีการตีระนาด การขับร้องเพลงไทย การประพันธ์เพลงไทยให้อย่างครบเครื่อง ครูอุทัย แก้วละเอียด มีความตั้งใจมุ่งมั่นและทุ่มเทกับการฝึกซ้อมจนสามารถบรรเลงเครื่องดนตรีไทยได้ทุกชนิด จนได้รับความไว้วางใจให้ไปร่วมบรรเลงวงของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นประจำ จากความรู้ความสามารถ ปฏิภาณไหวพริบ ความขยันหมั่นเพียร และความอดทนมุ่งมั่นในการพัฒนาฝีมือของตนเองอย่างต่อเนื่อง ครูอุทัย แก้วละเอียด จึงได้รับความรักความเมตตาจากครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นอย่างมาก และต่อมาครูอุทัย แก้วละเอียด ได้เรียนการสีซอประเภทต่างๆ กับศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ และการขับร้องเพลงไทยกับครูกาญจนา พิจิตรคุรุการ เพิ่มเติม อีกทั้งยังได้รับมอบให้เป็นผู้อ่านโองการประกอบพิธีไหว้ครูดนตรีไทยจากคุณหญิงชิ้น ศิลปะบรรเลง อีกด้วย

ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้ติดตามครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไปทุกหนทุกแห่งในฐานะนักดนตรีไทยประจำวง เมื่อมีงานแสดงที่สำคัญๆ ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จะให้นักดนตรีที่มีฝีมือดีไปร่วมบรรเลงในวงดนตรีไทยของท่าน โดยมีครูบุญยงค์ เกตุคง บรรเลงระนาดเอก ครูบุญยัง เกตุคง บรรเลงระนาดทุ้ม ครูอุทัย แก้วละเอียด บรรเลงฆ้องวงใหญ่ และในบางครั้งครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ก็จะให้บรรเลงระนาดเอกสลับกับครูบุญยงค์ เกตุคง และครูประสิทธิ์ ถาวร ด้วย (ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ, 2557, หน้า 14-16)

ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ตั้งคณะละครในบ้านชื่อ *“ผกาวลี”* โดยให้ครูลัดดา สถาปนนท์ เป็นผู้ควบคุมการแสดง ครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นผู้ควบคุมวงดนตรีไทย และการบรรเลงเพลงไทยผสมผสานกับเครื่องดนตรีสากล โดยอยู่ในความควบคุมของครูประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง บุตรชายของครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จนกระทั่งครูอุทัย แก้วละเอียด มีอายุครบที่จะอุปสมบท ครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ก็ได้มีเมตตาจัดการอุปสมบทให้

หลังจากลาสิกขาบทแล้วครูอุทัย แก้วละเอียด ได้กลับไปสอนและตั้งวงปี่พาทย์ที่บ้าน ณ อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม โดยใช้ชื่อว่า *“คณะไทยบรรเลง”* ซึ่งครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นผู้ตั้งชื่อให้ และในปัจจุบันวงปี่พาทย์นี้มีนายสมาน แก้วละเอียด ผู้เป็นน้องของครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นหัวหน้าควบคุมวงและเป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายในจังหวัดสมุทรสงคราม

ปีพุทธศักราช 2503 ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้รับราชการครูที่โรงเรียนวัดมกุฎกษัตริยาราม โดยอาจารย์บรรเลง สาคริก เป็นผู้ชักนำเข้ามา โดยเป็นข้าราชการประจำจนถึงปีพุทธศักราช 2513 จึงได้ลาออกเพื่อไปเผยแพร่ดนตรีไทย ณ ต่างประเทศ

ครูอุทัย แก้วละเอียด เป็นผู้ที่มีความสามารถในการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยได้หลากหลายประเภท ทั้งในทางปี่พาทย์และทางเครื่องสาย โดยเฉพาะระนาดเอก แต่คนส่วนใหญ่จะเข้าใจว่าครูอุทัย แก้วละเอียด มีความสามารถในการตีระนาดทุ้มเป็นเลิศ เนื่องจากว่าจะพบเห็นครูอุทัย แก้วละเอียด ตีระนาดทุ้มอยู่เสมอ

ในด้านการสอนดนตรีไทยนั้น ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้รับเชิญให้เป็นอาจารย์พิเศษตามสถาบันการศึกษาต่างๆ เช่น คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วิทยาลัยครูจันทรเกษม (มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม) คณะแพทย์ศาสตร์ คณะพยาบาลศาสตร์ ศิริราชพยาบาล มหาวิทยาลัยมหิดล โรงเรียนเทพศิรินทร์ โรงเรียนศรีสังวาลย์ ราชตฤณมัยสมาคม เป็นต้น

ทางด้านการประพันธ์เพลง ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้ประพันธ์บทเพลงไว้หลายเพลงด้วยกัน เช่น เพลงโหมโรงมัธยมศึกษา เพลงโหมโรงอักษรศาสตร์ เพลงโหมโรงจันทรเกษม โหมโรงเทพนารี โหมโรงอัสสัมชัญ โหมโรงเทพศิรินทร์ โหมโรงฉลองชัยบรรเลง โหมโรงศตวรรษ เพลงอุศเรน เถา เพลงเทพทอง เถา เพลงดอกไม้เหนือ เถา เพลงเทพนฤมิต เถา เพลงจีนอัมพวา เพลงแสนอาลัย เพลงมอญจำจาก เป็นต้น และยังได้แต่งหางเครื่องในท้ายเพลงต่างๆ อีกด้วย (อุทัย แก้วละเอียด, สัมภาษณ์, วันที่ 16 กรกฎาคม 2558)

ประวัติเพลงอุศเรน เถา

เพลงอุศเรน เถา เป็นเพลงที่ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้นำเอาทำนองเพลงมาร์ชที่อยู่ในเพลงชุดสิบสองภาษา ปรับปรุงให้อยู่ในรูปแบบของทำนองเพลงอัตราจังหวะสองชั้น จากนั้นจึงขยายทำนองเพลงขึ้นเป็นอัตราจังหวะสามชั้นและตัดทอนทำนองลงเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว ตามหลักการรูปแบบของเพลงเถา เมื่อปี พ.ศ. 2511 โดยมีแนวคิดจากการได้พบเห็นคนกำลังทะเลาะกัน เป็นเพลงสำเนียงฝรั่งเพลงหนึ่งที่ได้รับความนิยมในการประชันวงปี่พาทย์ ใช้หน้าทับสองไม้ มีลีลาเข้มแข็ง และครูได้นำเอาชื่อตัวละครในเรื่องพระอภัยมณีมาเป็นชื่อเพลง

เนื้อร้องเพลงอุศเรน

สามชั้น

อุศเรน เอนเอก เขนกสนอง ตามทำนอง องอาจ ไม่ปรารถนา
เราก็รู้ ว่าท่าน เจ้ามารยา ที่เรามา หมายเชือด เอาเลือดเนื้อ

สองชั้น

ไม่สมนึก ศึกพลั้ง ลงครั้งนี้ จะกลับดี ด้วยศัตรู อดสูเหลือ
เราก็ชาย หมายมาด ว่าชาติเชื้อ ไม่เอื้อเฟื้อ ฝากตัว ด้วยกลัวตาย

ชั้นเดียว

จงห้ำหั่น บั่นเกล้า เราเสียเถิด จะไปเกิด มาใหม่ เหมือนใจหมาย
แล้วจ้วงจาบ หยาบช้า พูดท้าทาย จะใคร่ตาย เสียให้ลับ อับประมาณ

(จากบทละครเรื่องพระอภัยมณี)

เนื้อร้องเพลงอุศเรน

สามชั้น

ประเทศไทย แผ่นดินทอง ของเรานี้ ชีวิตพลี ถมทับ แล้วนับหลาย
สละชีพ สร้างชาติ อาจมลาย อีกมุ่งหมาย ศาสน์กษัตริย์ วัฒนา

สองชั้น

ถึงคราวใด ใครกล้า มารอนริด หวังทอนสิทธิ์ เสรี ที่สรรหา
พลังรวม ใหญ่หลวง ปวงประชา ออกเคียงบ่า ร่วมเร้า เร่งเอาชัย

ชั้นเดียว

ได้อยู่เย็น เป็นสุข ไร้ทุกข์โศก ที่ลับโลก แล้วจะลืม หรือไฉน
ท่านมุ่งหวัง ทั้งปลูก เพื่อลูกไทย เราพร้อมใจ ใฝ่สมัคร รักษาเมือง

(ไม่ทราบนามผู้แต่ง)

(พิมพ์กาญจน์ ชัยจิตร์สกุล และคณะ, 2559, หน้า 59)

ประวัติเพลงเทพทอง เถา

เพลงเทพทอง เถา เป็นบทเพลงที่ครูอุทัย แก้วละเอียด นำมาจากเพลงเทพทองชั้นเดียว ซึ่งเป็นเพลงพื้นบ้านเก่าแก่ ที่ใช้ร้องโต้ตอบกันแทรกลูกคู่ “ฮ้าไฮ้” และมีลีลาจังหวะสนุกสนาน แล้วมาแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะ 2 ชั้น และอัตราจังหวะ 3 ชั้น เมื่อต้นปี พ.ศ. 2515 ซึ่งใช้จังหวะหน้าทับสองไม้และได้นำออกมาบรรเลงครั้งแรกในงานไหว้ครูดนตรีไทย ณ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ในปีเดียวกันนั้นเอง (พิมพ์กาญจน์ ชัยจิตร์สกุล และคณะ, 2559, หน้า 37)

เนื้อร้องเพลงเทพทอง

สามชั้น

ยอกร กึ่งเกล้า บงกชเกศ ไหว้ไท เทเวศ ผู้เป็นใหญ่
อันเรื่องรู้ ครูครอบ พิณชัย สถิตใน สวรรค์ ชั้นกามา
พระปัญจ ศีขร ผู้ทรงฤทธิ์ สั่งสอนศิษย์ ทั่วไท้ ในแหล่งหล้า
เป็นตำรับ รับร้อง สืบต่อมา ปรากฏเกียรติ ในใต้ฟ้า แผ่นดินดอน

สองชั้น

ข้าขอ ชลีกรรม คำนับ พระคนธรรพ ด้วยใจ สโมสร
จะดีดสี ขับร้อง ทำนองกลอน จงสุขศรี สถาพร ทุกประการ
พระเดช เดชา เทวราช ผู้ประสาท สรรพสิ่ง ทุกสถาน
ทั้งครูผู้ สืบสาว มายาวนาน ขอประทาน ความสุข สวัสดี

ชั้นเดียว

มโหรี ปี่พาทย์ ระนาด ฆ้อง เพลงประลอง กล่อมขับ ให้เป็นที่
เจริญศรี สวัสดิ์สุข ทุกราตรี ให้เชี่ยวชาญ เปรมปรีดิ์ ในเชิงเพลง

(ปรับปรุงจากบทมโหรีของเก่า)

(พิมพ์กาญจน์ ชัยจิตร์สกุล และคณะ, 2559, หน้า 37)

ประวัติเพลงดอกไม้เหนือ เถา

เพลงดอกไม้เหนือ เถา เป็นเพลงที่ครูอุทัย แก้วละเอียด นำมาจากเพลงดอกไม้เหนือสองชั้นที่เป็นเพลงรวมอยู่ในชุดตับลาวเจริญศรีทำนองเพลงมีสำเนียงลาวอ่อนหวานไพเราะมีผู้ที่แต่งขยายและตัดลงเป็นเพลงเถาสองทางด้วยกัน คือ ครูเฉลิม บัวทั่ง และครูอุทัย แก้วละเอียด ครูอุทัย ประพันธ์เพลงดอกไม้เหนือ เถา เมื่อเดือนมีนาคม พ.ศ. 2517 ขณะที่นั่งรถไฟจากกรุงเทพฯ ไปแสดงดนตรีไทยที่จังหวัดอ่างทอง โดยได้รับแรงบันดาลใจจากการได้เห็นชายหนุ่มกับหญิงสาวกำลังยืนพลอดรักกัน เนื้อร้องประพันธ์โดยอาจารย์ชวน อยู่สุวรรณ เพลงนี้ใช้จังหวะหน้าทับสองไม้ และได้นำออกมาบรรเลงเป็นครั้งแรก ณ โรงละครแห่งชาติ เมื่อเดือนพฤษภาคมในปีเดียวกัน

เนื้อร้องเพลงดอกไม้เหนือ เถา

สามชั้น

จุมพิตนุช ประคองนวล ไว้แนบเนื้อ ดอกไม้เหนือ งามนัก เสน่ห์สม
สวาทเจ้า เร้าจิต เฝ้าชิดชม เหลือที่บ่ม ยั้งขัด สลัดใจ

สองชั้น

เพลินพิศพักตร์ พริ้งยิ่ง เพ็ญแข กระจ่างแล หลงจันทร์ นั้นดวงไหน
ขนงเนตร กัลยา หานางใด ทัดเทียมได้ ภพนี้ ไม่มีเลย

ชั้นเดียว

บรรจงจูบ ลูบไล้ สองปรางค์สวย ระรื่นรวย ร่วมเรียง เคียงเขนย
วิเวกหวิว วาบหวาม ด้วยทรามเชย อิดเอื้อนเอ่ย ยาหญิง อยู่อิงทรวง

(พิมพ์กาญจน์ ชัยจิตร์สกุล และคณะ, 2559, หน้า 42)

ประวัติเพลงเทพนฤมิต เถา

เพลงเทพนฤมิต เถา เป็นเพลงประจำวงดนตรีไทยของโรงเรียนเทพศิรินทร์ที่ครูอุทัย แก้วละเอียด ประพันธ์ทำนองขึ้นให้แก่โรงเรียนเทพศิรินทร์ เพื่อเป็นอนุสรณ์ในวาระแห่งการสถาปนาโรงเรียนเทพศิรินทร์ครบ 123 ปี เมื่อวันที่ 15 มีนาคม 2551 โดยถือกำเนิดจากการดำริร่วมกันกับครูอาทร ธนวัฒน์ และครูสุชาติ ธาราวาสน์ ประสงค์ให้มีเพลงไทยประเภทเพลงเถาสำหรับใช้ขับร้องและบรรเลงกับวงดนตรีไทยโรงเรียนเทพศิรินทร์ โดยครูสุชาติ เป็นผู้ประพันธ์คำร้องโดยมีเนื้อหาแสดงถึงประวัติความเป็นมาของโรงเรียนเทพศิรินทร์ ความภาคภูมิใจความรักและความหวงแหนที่ชาวเทพศิรินทร์มีต่อโรงเรียน

เพลงเทพนฤมิต เถา ครูอุทัย แก้วละเอียด นำมาจากบทเพลงเก่าสมัยสุโขทัยชื่อเทพทอง เนื่องจากเห็นว่ามีคำว่า “เทพ” พ้องกับชื่อโรงเรียน และเพลงเทพทองเป็นบทเพลงสมัยสุโขทัยที่ใช้ร้องโต้ตอบกัน ต่อมาได้พัฒนาเป็นเพลงละครมีปี่พาทย์รับ เรียกอีกอย่างหนึ่งว่าเพลงสุโขทัย

ครูอุทัย แก้วละเอียด ได้ประดิษฐ์เพลงเทพทองของเก่ามายืดขยายและตัดทอนเป็นอัตราจังหวะ 3 ชั้น อัตราจังหวะ 2 ชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียวจนครบเป็นเพลงเถา กำหนดให้ใช้หน้าทับสองไม้ โดยครูสุรางค์ ดุริยพันธ์ เป็นผู้ประดิษฐ์ทางขับร้อง ตั้งชื่อเพลงนี้ว่า *“เพลงเทพศิรินทร์รำลึก”* และต่อมาครูอาทร ธนวัฒน์ และครูสุชาติ ธาราวาสน์ ร่วมกันคิดชื่อใหม่และได้เปลี่ยนเป็นชื่อ *“เพลงเทพนฤมิต เถา”* โดยความหมายของทำนองเพลงมี 2 ประการ คือ

1) ได้ความหมายทางเสียงร้องกับเสียงท้ายของอาคารเรียนหลังแรกของโรงเรียน คือ แม้นนฤมิตร เป็นเทพนฤมิต

2) หมายถึงโรงเรียนเทพศิรินทร์ เป็นโรงเรียนที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สร้างขึ้น ด้วยพระองค์ทรงเป็นสมมุติเทวราชหรือเทพ ดังนั้นโรงเรียนเทพศิรินทร์จึงมีสถานะเป็นเทพนฤมิต แปลว่า *“เทพผู้สร้าง”* นั่นเอง

เพลงเทพนฤมิต เถา ได้ทำการบันทึกเสียงการบรรเลงและขับร้องโดยสมาคมนักเรียนเก่าเทพศิรินทร์ในพระบรมราชูปถัมภ์ ด้วยวงมโหรีเครื่องใหญ่ เมื่อวันที่ 11 มีนาคม 2551 ซึ่งมีครูอุทัย แก้วละเอียด บรรเลงระนาดทุ้มร่วมกับคณะครู ศิษย์เก่าและนักเรียนปัจจุบัน

เนื้อร้องเพลงเทพนฤมิต เถา

สามชั้น

เทพศิรินทร์ถิ่นสง่าราชาสร้าง เป็นแนวทางวุฒิธรรมนำศึกษา
พระทรงนำนามพระราชมารดา ตั้งอารามเลอค่าคู่แผ่นดิน
ศักราชสองพันสี่ร้อยเศษ ยี่สิบแปดปรับประเทศยังถาวิล
ตั้งโรงเรียนในอารามเทพศิรินทร์ แม้นนฤมิตคู่ถิ่นศึกษาไทย

สองชั้น

องค์อานันทฯราชามหายศ พระบารมีแผ่ปรากฏเกริกสมัย
ทรงศึกษา ณ สถานอันเกรียงไกร เทพศิรินทร์จารึกไว้มาเนิ่นนาน

ชั้นเดียว

ลูกเจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดินยินดีสมัคร ลูกเจ้านายต่างพร้อมพรักยินดีสมาน
ลูกผู้ดีร่วมยินดีดลบันดาล ลูกไพร่ฟ้าร่วมสืบสานเทพศิรินทร์
(พิมพ์กาญจน์ ชัยจิตร์สกุล และคณะ, 2559, หน้า 48-49)

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ธนิน กระแสร์ (2540) ได้ทำการศึกษาเรื่อง ***"การวิเคราะห์เพลงแขกสี่เกลอ เถา"*** ผลการศึกษาพบว่า รูปลักษณ์ของเพลงแขกสี่เกลอ เถา เป็นบทเพลงที่มีลูกโยน มีการสอดสลับกันระหว่างเนื้อเพลงและลูกโยนในทุกอัตราจังหวะและทุกท่อน ตลอดทั้งเพลงใช้จังหวะหน้าทับสองไม้ ทำนองส่วนที่เป็นเนื้อเพลงปรับมาจากเพลงสี่เกลอเดิม นำมาแต่งใหม่โดยยึดเสียงลูกตกเป็นหลัก และทำนองในส่วนลูกโยนจะยึดเสียงโยนเป็นหลัก การสอดประสานใช้วิธีการสอดประสานแบบไทยที่เรียกว่าลูกล้อลูกขัดใช้การประสานเสียงแบบขั้นคู่

ส่วนสำเนียงของเพลงแขกสี่เกลอ เถา ใช้เครื่องดนตรีตะวันตกโดยใช้เครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ กลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง และกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะของไทย เป็นการแสดงถึงซึ่งพระปรีชาของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจที่ได้นำความรู้ด้านดนตรีตะวันตก และดนตรีไทยมาปรับใช้ได้อย่างไพเราะกลมกลืน จนทำให้เพลงแขกสี่เกลอ เถา เป็นเพลงไทยที่แปลกใหม่ มีความวิจิตรพิศดารอย่างยิ่ง

ถาวร ศรีผ่อง (2540) ได้ทำการศึกษา ***"เรื่องการวิเคราะห์ทางฆ้องวงใหญ่เพลงช้าเรื่องเพลงยาว"*** ผลการศึกษาพบว่า รูปแบบของเพลงช้าเรื่องเพลงยาวนั้นมี 3 ส่วนด้วยกัน คือ ตัวเพลงช้าเพลงสองไม้ เพลงออกเพลงเร็ว และลงท้ายด้วยเพลงลา เป็นลักษณะของเพลง 3 อัตรา ซึ่งต่อมาได้วิวัฒนาการเป็นรูปแบบของเพลงเถาในปัจจุบัน

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลง เป็นลักษณะถาม – ตอบ ใช้หน้าทับปรบไก่ 2 ชั้นควบคุมเพลงที่มีสำนวนราบเรียบ และหน้าทับสองไม้ ใช้ควบคุมเพลงที่มีสำนวนไม่ราบเรียบ การสัมผัสของทำนองมีทั้งสัมผัสระหว่างวรรคภายใน 1 ประโยค และสัมผัสระหว่างประโยคต่อประโยค

โดม สว่างอารมย์ (2540) ได้ทำการศึกษาเรื่อง ***"ชีวประวัติและวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล"*** โดยการรวบรวมผลงาน และวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงเถา สำเนียงเขมร 5 เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศล ได้แก่ เพลงเขมรพวง

เพลงเขมรปากท่อ เพลงเขมรเหลือง เพลงเขมรเอวบาง และเพลงเขมรใหญ่ ผลการศึกษาพบว่า สัดส่วนและโครงสร้างของทำนองเพลง จะมีการแบ่งท่อนเพลงเป็น เพลงท่อนเดียว สองท่อน และสี่ท่อน และในแต่ละท่อนเพลงก็กำหนดความยาวของบทเพลงด้วยจังหวะหน้าทับ ส่วนรูปแบบของจังหวะและรูปแบบของทำนองจะใช้เป็นส่วนสร้างความสมบูรณ์ให้เกิดขึ้นในวรรคเพลง ซึ่งวรรคเพลงของทำนองเพลงที่เป็นทางพื้น ใน 1 วรรคเพลงจะมี 4 ห้องเพลง ในการดำเนินทำนองเพลงจะใช้ลักษณะ 5 เสียง เป็นส่วนใหญ่ แต่มีบางช่วงบางตอนจะใช้เสียงในบันไดเสียงครบทั้ง 7 เสียง

ลักษณะของทำนองเพลงที่ปรากฏในบทประพันธ์ของครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ส่วนของทำนองเพลงในแต่ละอัตราจังหวะมักมีความถูกต้องตามลักษณะทฤษฎีการสร้างเพลงเถา และลักษณะเด่นที่ใช้ในการสร้างแนวทำนองอีกประการหนึ่งคือการสร้างการบรรเลงทางเปลี่ยน มีการใช้รูปแบบทางเปลี่ยนในหลายลักษณะ

สุทธภพ ศรีอักขรกุล (2553) ได้ทำการศึกษาเรื่อง ***"วิเคราะห์การประพันธ์เพลงพวงร้อย เถา ของครูจางวางทั่ว พาทยโกศล"*** เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับครูจางวางทั่ว พาทยโกศ ศึกษารูปแบบทำนองหลักและวิธีการประพันธ์เพลงพวงร้อย เถา ผลการศึกษาพบว่า เพลงพวงร้อย เถา เป็นเพลง 2 ท่อน มีเที่ยวกลับ ของเดิมเป็นทำนอง 2 ชั้นของเก่าอยู่ในกลุ่มเพลงช้ามี 4 ท่อน สองท่อนแรกเรียกว่าสร้อยสน สองท่อนหลังเรียกว่าพวงร้อย ใช้หลักการประพันธ์โดยผู้สร้างสรรค์งานตามหลักทฤษฎี ซึ่งครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ได้ทำทางเที่ยวกลับไว้ครบทั้งเถา โดยเที่ยวแรกและเที่ยวกลับของทุกชั้นกระสวนทำนองตอนขึ้นต้นจะเป็นลักษณะของลูกเท่าที่เสียงลาในเที่ยวแรก ลักษณะของกระสวนทำนองเป็นลักษณะการดำเนินทำนองปกติ และเที่ยวกลับจะเป็นกระสวนทำนองลักษณะลูกล้อลูกขัด ซึ่งมีทั้งลูกขัดแท้ มีลูกล้อ และมีลูกเหลื่อม โดยเอกลักษณ์ของเพลงพวงร้อย เถา ไม่ว่าจะเป็นการดำเนินทำนองหรือว่าด้วยเรื่องของเที่ยวกลับที่ครบด้วยกระบวนการลูกล้อ ลูกขัด ลูกเหลื่อมแล้วยังมีเอกลักษณ์อีกอย่าง คือ ในแต่ละท่อนจะมีโครงสร้างของเสียงเหมือนกัน แต่มีกระสวนทำนองที่แตกต่างกัน ซึ่งหลักการประพันธ์เพลงเถาที่มีเที่ยวกลับของครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ว่าด้วยเรื่องของการใช้กระสวนทำนองมือฆ้องทำนองหลักหรือลักษณะเพลงเถาที่มีเที่ยวกลับ ถือเป็นการบ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของบ้านพาทยโกศลมาจนถึงปัจจุบัน

กฤษฎิ์ โพชนุกูล (2554) ได้ทำการศึกษาเรื่อง ***"วิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงประเภทโหมโรงครูมนตรี ตราโมท"*** เพื่อศึกษาประวัติและบริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงโหมโรง วิเคราะห์สังคีตลักษณ์และลักษณะเฉพาะของการประพันธ์ และวิเคราะห์กลวิธีการประพันธ์เพลงประเภทโหมโรงของครูมนตรี ตราโมท ผลการศึกษาพบว่า เพลงประเภทโหมโรงเป็นเพลงไทยประเภทหนึ่ง เมื่อบรรเลงแล้วจะทำให้ทราบว่าจะเริ่มมีการบรรเลงหรือการแสดงอย่างใดอย่างหนึ่งหรือบอกให้ทราบว่างานนั้นได้เริ่มขึ้นแล้ว ซึ่งการประพันธ์เพลงประเภทโหมโรงของครูมนตรี ตราโมท จะมีหลักการตั้งชื่อเพลงอยู่ 3 ประการ คือ ตั้งชื่อตามทำนอง ตั้งชื่อตามผล และตั้งชื่อ

ตามสิ่งที่ระลึก ส่วนทำนองเพลงโหมโรงมีวิธีการดำเนินทำนองอย่างหลากหลาย มีทั้งทางพื้น ทางลูกล้อ ลูกขัด และทางกรอ ซึ่งทุกโหมโรงจะมีวิธีการดำเนินทำนองทั้ง 3 ลักษณะนี้ประสมอยู่ในบทเพลง แต่มีวิธีดำเนินทำนองแบบทางกรอมากที่สุด ลักษณะของทำนองทางพื้นมีทั้งที่บังคับทำนองและไม่บังคับทำนอง เพื่อเป็นการเปิดโอกาสให้นักดนตรีสามารถแสดงศักยภาพได้อย่างเต็มที่ และการประพันธ์ทำนองทางกรอที่เกิดขึ้นเป็นหัวใจสำคัญ คือ การดำเนินทำนองที่มีเสียงห่างๆ มีการสร้างทำนองให้ 1 ห้องเพลง มีเพียง 1 เสียง เพลงโหมโรงที่มีการขยายขึ้นจากเพลงต้นราก ซึ่งเป็นทางกรอเหมือนกันก็จะมีการประพันธ์โดยการวางโครงสร้างของกระสวนทำนองในลักษณะที่เป็นโครงสร้างใหญ่ๆ ทั้งนี้เพื่อความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของเพลง เพลงโหมโรงมักมีการประพันธ์การกรอแบบลักจังหวะ และมีวิธีการประพันธ์ทางกรอให้มีความสัมพันธ์กับทำนองสารัตถะ ส่วนการประพันธ์ทางลูกล้อลูกขัดพบว่ามีการแทรกวิธีการดำเนินทำนองแบบนี้อยู่เกือบทุกเพลง โดยมีการสร้างให้ทำนองมีความยาวได้อิสระตามความหมายของลูกล้อ ลูกขัด และการเหลื่อม ซึ่งการประพันธ์มีการสร้างให้เกิดความเฉพาะตัวในแต่ละเพลงโหมโรง ทั้งนี้ได้มีการเพิ่มกลวิธีพิเศษเข้าไปผสมอยู่ในทำนองเพลงอีกด้วย และยังมีการประพันธ์เที่ยวกลับในเพลงโหมโรงของครูมนตรี ตราโมท อีกด้วย

เกียรติรัตน์ หุ่นสุวรรณ (2554) ได้ทำการศึกษาเรื่อง ***"วิเคราะห์เดี่ยวจะเข้เพลงกราวในสามชั้น ทางอาจารย์ศิวศิษฎ์ นิลสุวรรณ"*** เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องศึกษาโครงสร้างเพลง และศึกษารูปแบบการดำเนินทำนอง อีกทั้งกลวิธีพิเศษของเดี่ยวจะเข้ ผลการศึกษาพบว่า เพลงกราวในถือเป็นเพลงเดี่ยวชั้นสูงที่มีความสำคัญ ผู้ที่จะทำการถ่ายทอดหรือสืบทอดได้ต้องเป็นผู้ที่มีความสามารถสูงและต้องได้รับอนุญาตจากครูผู้สอนก่อนจึงจะสามารถสืบทอดได้ นอกจากนี้ยังเป็นบทเพลงที่ใช้ในการบรรเลงรับส่งพระได้ และเป็นเพลงที่รวมอยู่ในชุดโหมโรงเย็นและใช้บรรเลงประกอบการแสดงสำหรับตัวละครฝ่ายยักษ์ ซึ่งเพลงกราวในเป็นเพลงที่มีทำนองประกอบในลักษณะ "โยน" โดยการยืดเสียงใดเสียงหนึ่งที่ไม่กำหนดว่าจะกี่จังหวะหน้าทับ การเดี่ยวประเภทปี่พาทย์จะประดิษฐ์เป็นอัตราสามชั้น ส่วนเครื่องสายจะประดิษฐ์เป็นอัตราสองชั้น แต่เคยมีการประดิษฐ์เป็นอัตราสามชั้นด้วยได้แก่ทางครูแสวง อภัยวงศ์ ทั้งนี้โครงสร้างของเพลงกราวในที่เป็นต้นแบบในการประพันธ์ทางเดี่ยวเป็นทางฝั่งธนบุรีซึ่งได้รับการถ่ายทอดจากครูวิเชียร เกิดผล ประกอบด้วย 9 กลุ่มเสียงโยน

กลุ่มทำนองโยนเสียงที่ 1 พบว่า การดำเนินทำนองมี 2 รูปแบบ คือ ทำนองบังคับทางและทำนองโยน ทำนองบังคับทางมีจำนวนน้อยกว่าทางทั่วไป ส่วนทำนองโยนมีการเพิ่มชุดทำนองที่เป็นทำนองทอนอีกหนึ่งเท่าตัว เสียงที่นำมาร้อยเรียงไม่มีเสียงนอกบันไดเสียง ลักษณะการดำเนินทำนองมีเส้นแนวเสียงที่เป็นวิถีขึ้นและวิถีลงอย่างเป็นระเบียบ

กลุ่มทำนองโยนเสียงที่ 2 สรุปเป็นทำนองเพลงได้ 4 ลักษณะ คือ การกำหนดทำนองขึ้นต้นเพลงที่แสดงกลุ่มเสียง “เสียงเร” การกำหนดพยางค์เสียงซ้ำกันและมีการทอนเสียงที่นำมาเรียงร้อย ทำนองเพลงที่แสดงเสียงโยนและการเคลื่อนที่ทำนอง “ลูกโยน” เป็นการดำเนินทำนองเพื่อปิดท้ายกลุ่มทำนอง ส่วนกลุ่มเนื้อทำนองเพลง ผลการวิเคราะห์พบว่า เนื้อทำนองของเพลงกราวใน 2 ชั้นฝั่งทางธนบุรี และทางทั่วไปมีความใกล้เคียงกัน แตกต่างกันเพียงแต่สำนวนการใช้มือเท่านั้น

กลุ่มทำนองโยนเสียงที่ 3 พบว่ามีการใช้สำนวนเพลงรูปแบบกับทำนองบังคับมาประกอบเป็นทำนอง “โยน” ทั้งหมด กลุ่มทำนองโยนที่ 3 กับทำนองที่บรรเลงทั่วไปมีความแตกต่างกันเพียงเรื่องของการซ้ำทำนองของสำนวนที่ 2 ซึ่งทำนองหลักไม่มีการซ้ำทำนอง

กลุ่มทำนองโยนเสียงที่ 4 พบว่าเป็นการใช้เสียง “ที” การดำเนินทำนองหลักเป็นการดำเนินทำนองที่แสดงความเป็นระบบด้วยการซ้ำทำนองในอัตราที่เท่ากัน เมื่อมีการทอนทำนองก็มีการทอนในอัตราส่วนที่ลดรูปลงเท่าๆ กัน

กลุ่มทำนองโยนเสียงที่ 5 พบว่ามีลักษณะการดำเนินทำนองแบบบังคับทางจำนวน 8 ห้อง และตามด้วยทำนอง “โยน” จำนวน 8 ห้อง ลักษณะการดำเนินทำนองหลักของทางทั่วไปมีการทอนทำนองละเอียดกว่าทางฝั่งธนบุรี

กลุ่มทำนองโยนเสียงที่ 6 พบว่า ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองกลุ่มเสียงนี้มีการวางสัดส่วนและรูปแบบของทำนองแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง

กลุ่มทำนองโยนเสียงที่ 7 พบว่า อัตราส่วนสำนวนปิดท้ายทำนองโยนมีจำนวนมากกว่าทางทั่วไป 1 เท่าตัว

กลุ่มทำนองโยนเสียงที่ 8 พบว่า ทำนองหลักมีเพียงการซ้ำทำนองเพลงในบรรทัดที่ 1 เท่านั้น

กลุ่มทำนองโยนเสียงที่ 9 พบว่า การดำเนินทำนองช่วงเริ่มต้นมีความยักเยื้องกันกับทางทั่วไป

ส่วนการดำเนินทำนองและกลวิธีวิเศษทางเดี่ยวจะเข้ พบว่า การเดี่ยวจะเข้มีลักษณะพิเศษ 6 ประการที่ถือว่าเป็นกลวิธีการเดี่ยวจะเข้ใหม่ ได้แก่ ประการที่ 1 การดำเนินทำนองโดยการใช้ไม้ดีดจะเข้ ประการที่2 การดำเนินทำนองโดยการรัวไม้ดีดอย่างละเอียดประกอบกับเสียงในสายลวด ลักษณะ 2 พยางค์เสียงต่อ 1 ห้องโน้ตเพลงสลับกับการใช้ไม้ดีดเข้าที่สายเอกและสายลวดเป็นชุดทำนอง ประการที่ 3 คือลักษณะการตบสายแบบขยี้ ประการที่ 4 การดีดตบสาย 2 ระบบพร้อมกัน คือระบบทำนองห่างประกอบกับการทอนทำนองเพลง ถือเป็นทำนอง 1 ชุด แล้วดีดหลายๆ ชุดติดต่อกัน ประการที่ 5 คือดำเนินทำนองแบบการดีดเก็บแบบฝาก ในลักษณะที่เสียงลูกตกเป็นเสียงเดียวกันแบบคู่ 8 ได้แก่ เสียงสูงและเสียงต่ำ และประการที่ 6 คือ การดีดรัวรูดประกอบการดีดแบบ “ทิงนอย” ซึ่งลักษณะการดำเนินทำนองเช่นนี้ไม่ปรากฏในการเดี่ยวจะเข้ทั่วไป

บรรเลง พระยาชัย (2554) ได้ทำการศึกษาเรื่อง ***"วิเคราะห์อัตลักษณ์การเดี่ยวซอด้วงประเภทเพลงหน้าทับปรบไก่ ของครูประเวช กุมุท"*** เพื่อศึกษาอัตลักษณ์การเดี่ยวซอด้วงเพลงประเภทปรบไก่ของครูประเวช กุมุท ผลการศึกษาพบว่า ท่านมีความเชี่ยวชาญทางด้านการขับร้องเพลงและการบรรเลงดนตรีประเภทเครื่องสาย การประดิษฐ์ทำนองทางเดี่ยวโดยการใช้กลวิธีการขับร้องมาผสมผสานกัน มีการใช้หางเสียงของการเอื้อนเช่นเดียวกับทางร้องทำให้ทางเพลงเดี่ยวนั้นๆ มีความอ่อนหวานนุ่มนวล คมคาย มีความวิจิตรไหวพลิ้วกลมกลืนไปกับโครงสร้างทำนองหลักได้อย่างลงตัว และยึดถือขนบธรรมเนียมการบรรเลงไม่นำกลวิธีของต่างชาติมาใช้กับการบรรเลงเดี่ยวซอด้วง การใช้กลวิธีพิเศษในการบรรเลงทางโอดมีความคมชัด สง่างาม และเรียบร้อยสอดคล้องกับบุคลิกของครูประเวช กุมุท อันเป็นอัตลักษณ์ของตนเองอย่างชัดเจน

ณัฐิวุฒิ วรรณรัตน์ (2556) ได้ทำการศึกษาเรื่อง ***"การวิเคราะห์เพลงทางเปลี่ยนในตับเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย"*** เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของเพลงทางเปลี่ยนแต่ละเพลง วิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีของเพลงทางพื้นและเพลงทางเปลี่ยนแต่ละทางในเพลงเดียวกัน และเปรียบเทียบองค์ประกอบทางดนตรีแต่ละหัวข้อว่ามีการเปลี่ยนแปลงไปอย่างไร ผลการศึกษาพบว่า เพลงทางเปลี่ยนแต่ละเพลงส่วนใหญ่มีท่อนเดียว เป็นเพลงเก่ามีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด ใช้บรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงโขนละคร บางเพลงปรากฏอยู่ในตับมโหรีและเพลงเรื่องต่างๆ ในสมัยรัตนโกสินทร์ ได้มีผู้นำมาแต่งขยายเป็นสามชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียวครบเป็นเป็นเพลงเถา รูปแบบของเพลงเป็นเพลงท่อนเดียว เป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น มีความยาว 4 - 6 หน้าทับ มีการแต่งทางเปลี่ยนไว้ 1 - 6 ทาง การทำทำนองทางเปลี่ยนสอดคล้องกับบทร้อง ใช้จังหวะฉิ่งแบบฉิ่งตัด บันไดเสียงใช้บันไดเสียงเดียวกันกับทำนองทางพื้น แต่มีการสอดแทรกเสียงจรเข้าไป เพื่ออรรถรสในการแสดงสำเนียงภาษาต่างๆ การเคลื่อนที่ของลูกตกทำนองทางเปลี่ยนส่วนใหญ่ ยังคงยึดลูกตกเสียงเดียวกันกับทำนองทางพื้น โดยวรรคทำนองที่ลูกตกไม่ตรงกับเสียงทางพื้น เป็นการดัดแปลงทำนองให้ได้สำเนียงภาษา สำนวนกลอนและสำเนียงทางพื้นเป็นลักษณะมือฆ้องอิสระ เมื่อเปลี่ยนทำนองทางเปลี่ยนใช้มือฆ้องบังคับ โดยเป็นทำนองกรอหรือทำนองบังคับที่ทุกเครื่องต้องเล่นไปตามเสียงเหมือนกัน พบสำเนียงภาษาไทย ลาว แขก มอญ ฝรั่ง เขมร ในทางเปลี่ยนต่างๆ การขึ้นต้นเพลงและจบเพลง จะขึ้นต้นเพลงทางเปลี่ยนเหมือนเพลงทางพื้น แต่ในทางเปลี่ยนที่ออกสำเนียงภาษาจะมีการเปลี่ยนทำนองขึ้นต้นให้เป็นสำเนียงภาษานั้นโดยยึดลูกตกเป็นสำคัญ ส่วนการจบเพลงในทางเปลี่ยนจะจบเช่นเดียวกับเพลงทางพื้น

กรอบแนวคิดในการวิจัย