หลักการของทำนองลูกเท่า

THE PRINCIPLES OF LUK THAO MELODIES

วีรศิลป์ ห่วงประเสริฐ*
Weerasil Huangprasert*

บทคัดย่อ

ลูกเท่ามีหลักการ 6 ประการ ได้แก่ 1) ทำนอง จำแนกได้ 2 ลักษณะ คือ ลูกเท่าแท้และลูกเท่าพลิกแพลง 2) บันไดเสียงและเสียงควบคุม นิยมใช้เสียงขั้นที่ 1 2 3 5 และ 6 ของบันไดเสียงเป็นเสียงควบคุม โดยมีวิธีการใช้ 2 วิธี คือ กำหนดให้สัมพันธ์กับทำนองก่อนเริ่มลูกเท่า และกำหนดให้เป็นอิสระ ไม่สัมพันธ์กับทำนองก่อนเริ่มลูกเท่า 3) ขนาดความยาว ต้องมีความยาวอย่างน้อยครึ่งจังหวะหน้าทับหรือเต็มจังหวะหน้าทับของหน้าทับปรบไก่หรือหน้าทับสองไม้ 4) ตำแหน่ง นิยมวางไว้ครึ่งแรกของจังหวะหน้าทับ ในตำแหน่งแรกของท่อน 5) หน้าที่ มี 4 หน้าที่ คือ เติมให้ครบจังหวะหน้าทับ เชื่อมทำนอง สื่อถึงการจะเปลี่ยนแปลงและขึ้นต้นและลงจบ และ 6) การขับร้อง มีการวางตำแหน่งคำร้องต่างจากเพลงที่ไม่มีลูกเท่า และสามารถร้องหรือไม่ร้องลูกเท่าก็ได้ ขึ้นอยู่กับการกำหนดใช้เสียงควบคุม

คำสำคัญ : ลูกเท่า/ หลักการของเพลงไทย/ ดนตรีไทย

Abstract

The six principles of Luk thao melodies are: 1) Melody: This can be divided into two types - true Luk thao and modified Luk thao melodies; 2) Mode and control notes: The first, second, third, fifth and sixth notes are the preferred control notes. There are two performance techniques - one involves the use of fixed notes which are predetermined for correlation with the melody while the other allows the use of free notes that are not correlated with the melody; 3) Melodic length: Luk thao melody must be at least half the length of Nathap rhythm or full length of the Nathap Propkai or Nathap Song Mai rhythms; 4) Position: Luk thao melody is usually played during the first half of Nathap rhythm, being placed at the opening section of a part; 5) Function: The four functions of Luk thao melo-

* อาจารย์ วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, bankweerasil@gmail.com
* Lecturer, Lopburi College of Dramatic Arts, Bunditpatanasilpa Institute of Fine Arts, bankweerasil@gmail.com

Received 29/10/2565, Revised 23/01/2566, Accepted 03/04/2566

dy are completion of a Nathap rhythm, connecting the melodies, signifying an impending change, providing an opening and closing of a song; and 6) Singing: Lyric placement in a Luk thao melody differs from that in a song without a Luk thao melody. Luk thao melody may or may not be accompanied by singing, depending on the types of its control notes.

Keywords: Luk thao/ Principles of Thai Songs/ Thai Music

บทนำ

"เท่า" หรือ "ลูกเท่า" เป็นศัพท์เฉพาะของดนตรีไทย หมายถึง *"ทำนองเพลงพิเศษตอนหนึ่ง ซึ่งไม่มีความหมายในตัวอย่างใด หากแต่มีความประสงค์อยู่อย่างเดียวเพียงให้ทำนองนั้นยืนอยู่ ณ เสียงใดเสียงหนึ่งแต่เพียงเสียงเดียว"*[1] แม้ว่าจะเป็นทำนองที่ไม่มีใจความพิเศษประการใด แต่ปรากฏว่าเพลงไทยจำนวนมากมีทำนองลูกเท่าแทรกร่วมอยู่ในทำนองเพลง บางเพลงแทรกไว้หลายครั้ง หลายเสียง และหลายช่วงตอน ซึ่งอนุมานได้ว่าลูกเท่าเป็นทำนองที่สำคัญประเภทหนึ่งของเพลงไทย และยังอาจกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะพิเศษประการหนึ่งของเพลงไทยอีกด้วย แต่อย่างไรก็ตาม งานวิชาการที่อธิบายเรื่องลูกเท่ากลับมีน้อยมาก ปรากฏเป็นเพียงความสั้น ๆ ตอนหนึ่งในหนังสือ และมีคำอธิบายอย่างกว้าง ๆ ดังเช่นในหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ ของ มนตรี ตราโมท กล่าวถึงความหมาย ขนาดความยาว การใช้ขั้นเสียง[2] หนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ของราชบัณฑิตยสถาน กล่าวถึงความหมายและหน้าที่[3] หรือหนังสือของนักวิชาการอื่น ๆ ก็เช่นกัน ด้วยงานเขียนวิชาการที่เกี่ยวข้องกับลูกเท่ามีจำนวนน้อยและมีคำอธิบายที่ค่อนข้างสั้น จึงอาจเป็นผลให้นักดนตรีในปัจจุบันหลายคนมีความรู้ความเข้าใจเรื่องลูกเท่าที่คลาดเคลื่อนหลายประการ ซึ่งผู้เขียนประสบกับตัวเองหลายครั้ง เช่น เข้าใจว่าลูกเท่าตอนต้นเพลงเป็นทำนองท้ายเพลง ลูกเท่าท้ายจังหวะหน้าทับเป็นต้นจังหวะหน้าทับ สับสนว่าควรจะส่งลูกเท่าให้ร้องหรือไม่ ฯลฯ เป็นผลให้การบรรเลงเกิดข้อผิดพลาด อย่างการบรรเลงขาดหรือเกิน บรรเลงคร่อมกับจังหวะหน้าทับ ซึ่งในทางหลักการถือว่าผิดร้ายแรง หากเป็นการประชันหรือประกวดจะถูกตัดสินว่าแพ้ทันที หรือหากมองในแง่ของภูมิรู้ซึ่งนักดนตรีไทยให้ความสำคัญ ย่อมหมายถึงเป็นผู้มีความรู้น้อย

ด้วยเหตุนี้ ผู้เขียนจึงทำการค้นคว้าเรียบเรียงเป็นบทความวิชาการ เพื่อขยายองค์ความรู้ของลูกเท่าให้กว้างและมีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น โดยมุ่งเน้นในเรื่องของหลักการ เพื่อสามารถนำไปพิจารณาปฏิบัติใช้ได้อย่างถูกต้อง แต่ได้สอดแทรกข้อสังเกตและประเด็นที่น่าสนใจเข้าไว้ด้วย เพื่อประโยชน์ของการศึกษาในอนาคต อนึ่ง บทความนี้เริ่มค้นคว้าเรียบเรียงตั้งแต่ พ.ศ. 2564 ในระยะเวลาเดียวกัน อัศนีย์ เปลี่ยนศรี ได้ตีพิมพ์หนังสือพินิจเพลงไทย เล่ม 1 เป็นหนังสือว่าด้วยเรื่องลูกเท่าโดยเฉพาะ แต่อย่างไรก็ตาม ผู้เขียนมีประเด็น ความเห็น และวิธีในการอธิบายที่ต่างกัน ผลของการศึกษาจึงต่างกัน

---

[1] Montri Tramote, *A Glossary of Musical Terms*, 3rd ed. (Bangkok: Kaan Sasana, 1988), 15. (in Thai)

[2] Boontham Tramote, *Lecture Notes for Thai Musicology Class* (Bangkok: Chuanpim, 2002), 60-63. (in Thai)

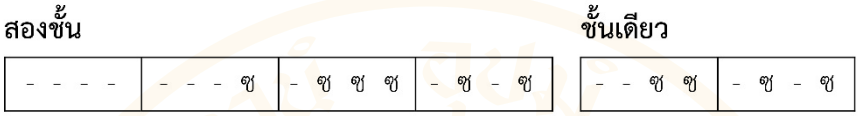
[3] The Royal Society, *Encyclopedia of Thai Musical Terms: Songs and Musical Instruments*, 2nd ed. (Bangkok: Sahamitra Printing, 2002), 86. (in Thai)

1. หลักการว่าด้วยทำนอง

ทำนองสามารถจำแนกได้ 2 ลักษณะสำคัญ ดังนี้

1) ลักษณะลูกเท่าแท้ มีลักษณะทำนองอย่างลูกเท่าชัดเจน ซึ่งตรงกับนิยามความหมายของลูกเท่าที่ว่า “ทำนองตอนหนึ่งซึ่งยืนเสียงใดเสียงหนึ่งยาว ๆ” สามารถจำแนกได้ 2 ลักษณะย่อย ดังนี้

- แบบเสียงเดี่ยว เป็นการดำเนินทำนองด้วยโน้ตเพียงเสียงเดียว มีลักษณะคล้ายกับเสียงเดียว (Monotone) ทำนองเรียบไม่มีสูงต่ำ ลูกเท่าลักษณะนี้เป็นแม่บทก่อนที่จะเกิดทำนองลูกเท่าในลักษณะอื่น ๆ นิยมแทรกไว้ในเพลงอัตราสองชั้นหรือชั้นเดียว มีตัวอย่างดังนี้



Example 1 Monophonic Luk thao
Source: by author

- แบบผสมเสียง เป็นการนำลูกเท่าเสียงเดี่ยวมาตกแต่งด้วยการแทรกโน้ตเสียงอื่น ๆ ทำให้เกิดทำนองสูงต่ำ ไม่ได้ยืนย้ำเสียงเดิมตลอดทำนองอย่างลักษณะแรก แต่มีข้อบังคับว่าต้องรักษาเสียงหลักหรือเสียงควบคุมให้อยู่ในตำแหน่งลูกตกเป็นเสียงเดียวกันโดยตลอด ตั้งแต่ครึ่งจนถึงเต็มจังหวะหน้าทับ (รายละเอียดจะกล่าวในลำดับถัดไป) และหรือมีการย้ำเสียงควบคุมในตำแหน่งอื่น ๆ เช่นในตำแหน่งตกจังหวะฉิ่งหรือพยางค์เสียงย่อยในแต่ละห้องเพลงร่วมด้วย ดังนั้นแม้ว่าจะมีการแทรกเสียงอื่นที่ไม่ใช่เสียงหลักทำให้เกิดทำนองสูงต่ำ แต่ภาพรวมแล้วยังคงลักษณะสำคัญของลูกเท่า คือการยืนย้ำเสียงใดเสียงหนึ่งยาว ๆ ส่วนทำนองจะดำเนินไปเช่นไรขึ้นอยู่กับความประสงค์ของผู้ประพันธ์ เช่น ดำเนินทำนองในลักษณะทางพื้น เก็บกรอ ลูกล้อ-ลูกขัด-ลูกเหลื่อม หรือสอดแทรกสำเนียงภาษาก็ย่อมได้ ซึ่งนักประพันธ์เพลงได้รังสรรค์ไว้มากมาย โดยพยายามประพันธ์ให้แตกต่างไม่ซ้ำกัน เพื่ออวดสติปัญญาในการประพันธ์ จึงปรากฏมีทำนองลูกเท่าที่ไพเราะและมีเอกลักษณ์โดดเด่นจำนวนมาก ขอยกตัวอย่างทำนองลูกเท่าสามชั้นต่าง ๆ ดังนี้

ทำนองที่ 1 (ที่นิยมทั่วไป)

- - - ดำ	- (รำ) (รำ) (รำ)	- - - มำ	- (รำ) (รำ) (รำ)	- ซ - ท	ล ซ - (ร)	- ซ ล ท	ดำ (รำ) - (รำ)

ทำนองที่ 2 (ในเพลงโหมโรงพม่าวัด)

- ม ฟ (ซ)	ฟ ม ฟ (ซ)	ฟ ม ล (ซ)	ฟ ม ฟ (ซ)	ล ร ล (ซ)	ล ดำ ล (ซ)	ล ร ล (ซ)	ล ดำ ล (ซ)

ทำนองที่ 3 (ในเพลงแขกมอญบางขุนพรหม)

- - - (ซ)	- - ฟ (ซ)	- - ล (ซ)	ฟ ร ฟ (ซ)	- - ล (ซ)	ฟ ร ฟ ร	- - ด ร	ฟ (ซ) ฟ (ซ)

ทำนองที่ 4 (ในเพลงขอมเงิน)

- ล ล ล	- ซ - ล	- ดำ - ร	- (ฟ) - -	ร ซ ฟ ร	- (ฟ) - -	ด ร ฟ ซ	ฟ ล ซ (ฟ)

Example 2 Polyphonic Luk thao
Source: by author

มีข้อควรพึงระวังว่า บางทำนองที่มีการย้ำเสียงเดิมหลาย ๆ ครั้ง ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับลูกเท่า แต่ไม่จัดว่าเป็นลูกเท่า เช่น ทำนองลูกโยน ทำนองซุ้ม ทำนองรัว ฯลฯ ทั้งนี้จำเป็นต้องพิจารณาบริบทอื่นประกอบด้วย เช่น ขนาดความยาว ตำแหน่ง หน้าที่ ทางร้อง ซึ่งจะได้อธิบายในลำดับถัดไป

ส่วนทางร้องของลูกเท่า มีลักษณะทำนองเรียบ ๆ และไม่ได้ประพันธ์ไว้หลากหลายอย่างดนตรี มักเป็นทำนองที่มีลักษณะคล้าย ๆ กัน[4] มีตัวอย่างดังนี้

ทำนองที่ 1

- - - -	- - - เออ	- - - เฮ่อ	เออ เฮ่อ เอิง - เงอ	- - - เอ่อ	- - - เออ	- เอ่อ - เฮ่อ	เออ เฮ่อ เอิง - เงอ
- - - -	- - - (ซ)	- - - ล	(ซ) ซี (ซ) - (ซ)	- - - ฟ	- - - (ซ)	- ฟ - (ซ)	ฟ ซี (ซ) - (ซ)

ทำนองที่ 2

- - - -	- - - เออ	- - - เฮ่อ	เออ เฮ่อ เอิง - เงอ	- - - เอ่อ	- เฮ่อ เออ เอิง	- - ฮึ เงอ	เออ เฮ่อ เอิง - เงย
- - - -	- - - (ซ)	- - - ล	(ซ) ซี (ซ) - (ซ)	- - - ฟ	- ซ ฟ ซ ท	- - ดำ ทล	(ซ) ซี (ซ) - (ซ)

Example 3 Luk thao in a singing melody
Source: by author

2) ลักษณะลูกเท่าพลิกแพลง คือ การดัดแปลงทำนองลูกเท่าให้อยู่ในรูปของสำนวนอื่น ๆ ที่ไม่ใช่ลักษณะของลูกเท่า ปรากฏ 2 ลักษณะ ดังนี้

[4] Thuam Prasittikul, "Different Sounds in Singing Thai Songs," in *Handout for the 4th Academic Seminar The Development of Thai Music Standard Criteria in Singing Thai Songs*, Photocopies (n.p., 1999), 7. (in Thai)

- พลิกแพลงในรูปของเนื้อเพลง คือ การดัดแปลงทำนองลูกเท่าให้อยู่ในรูปของเนื้อเพลง หากพิจารณาทำนองจะไม่ทราบว่าเป็นลูกเท่า เพราะทำนองไม่เหลือเค้าโครงความเป็นลูกเท่า โดยมากปรากฏในอัตราสามชั้น เช่น ต้นเพลงฉิ่ง ลมพัดชายเขา สร้อยมยุรา พญาโศก แขกมอญ (ท่อน 3) สี่บท (ท่อน 1) บุหลัน (ท่อน 1) ฯลฯ เหตุเพราะว่าเมื่อขยายทำนองจากสองชั้นเป็นสามชั้น ลูกเท่าสองชั้นที่ยืนย้ำอยู่เสียงใดเสียงหนึ่งยาว ๆ ก็มีความยาวเป็นเท่าทวีคูณ เพลงใดมีลูกเท่ามากก็ต้องยืนย้ำเสียงหลาย ๆ ครั้ง ทำให้เพลงขาดความไพเราะ นักประพันธ์เพลงจึงพลิกแพลงลูกเท่าให้อยู่ในรูปของเนื้อเพลงแทน เพราะสามารถตกแต่งทำนองให้เคลื่อนที่ไปทิศทางใดก็ได้ ไม่ต้องย้ำอยู่เสียงเดิมยาว ๆ[5] คงรักษาแต่เพียงเสียงลูกตกเป็นสำคัญ (โดยมากนิยมรักษาเฉพาะลูกตกสุดท้าย) ส่วนในอัตราสองชั้นพบเช่นกันแต่ไม่มากเท่าสามชั้น เช่น นกจาก กระบี่ลีลา หรุ่ม โยนดาบ สิงโตเล่นหาง ฯลฯ มีตัวอย่างดังนี้

ลูกเท่าพลิกแพลง สองชั้น (เพลงนกจาก)

- ซ - ดำ	- - รำ มำ	- ซำ - มำ	- ร - (ดำ)

ลูกเท่าพลิกแพลง สามชั้น (เพลงแปดบท ท่อน 1)

- ล ซ ล	ซ ฟ - ฟ	ล ซ ฟ ซ	ฟ ร - ร	ซ ฟ ร ฟ	ร ด - ด	ฟ ร ด ร	ด ลฺ - (ลฺ)

Example 4 Modified Luk thao in the form of a main melody
Source: by author

การพลิกแพลงทำนองลูกเท่าโดยมากปรากฏควบคู่กันทั้งทำนองดนตรีและร้อง หากดนตรีมีลักษณะทำนองเช่นไร ร้องก็มักมีลักษณะเดียวกันหรือใกล้เคียง (เว้นแต่เป็นลูกเท่าต้นท่อนซึ่งไม่นิยมร้อง) ยกตัวอย่างเพลงต้นเพลงฉิ่ง ซึ่งพลิกแพลงจากลูกเท่าเสียงโดเป็นเนื้อเพลง ดังนี้

ทำนองดนตรี

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

ทำนองร้อง

- - - -	- - - เอิง	- - - ฮึ้เงอ	เฮ่อ เออเอ่อ - เออเออ	- - - -	- - - เอิง	- - - ฮึ้เงอ	เออ เฮ่อเอิง - เออเฮ่อ
- - - -	- - - ด	- - - ชร	ม ิด - ิม	- - - -	- - - ม	- - - ชม	ร มร - ิม

- - - เออเอ่ย
- - - ิด

Example 5 Modified Luk thao in a singing melody
Source: by author

[5] Vorayot Suksaichon, "Principles of Thai Songs," interview by Weerasil Huangprasert, January 28, 2023.

ทั้งนี้อาจมีการตั้งข้อสังเกตว่า เมื่อทำนองได้พลิกแพลงไปแล้ว ก็ควรจัดเป็นเนื้อเพลงไม่ใช่ลูกเท่าอีกต่อไป หากพิจารณาแต่ทำนองดนตรีย่อมเข้าใจเช่นนั้น แต่จำเป็นต้องพิจารณาจากทำนองร้องประกอบด้วย อธิบายดังนี้ ประการแรก ลูกเท่าที่ปรากฏตอนต้นท่อน โดยมากไม่นิยมขับร้อง คงเว้นว่างไว้ มีเฉพาะดนตรีที่ปฏิบัติ (รายละเอียดจะกล่าวในลำดับถัดไป) ซึ่งเมื่อดนตรีได้พลิกแพลงให้อยู่รูปของเนื้อเพลงแล้ว ในทางร้องก็ยังคงเว้นว่างไม่ทำการขับร้องอยู่เช่นเดิม ไม่ได้เพิ่มเติมทำนองที่พลิกแพลงอย่างดนตรี แสดงให้เห็นว่าในส่วนดังกล่าวยังคงเป็นลูกเท่าไม่ใช่เนื้อเพลง ดังปรากฏในตอนต้นของเพลงต้นเพลงฉิ่ง (สามชั้น) สร้อยมยุรา (สามชั้น) สี่บท (สามชั้น) ฯลฯ และประการที่สอง ลูกเท่าที่ปรากฏภายในท่อน โดยพื้นฐานนิยมร้องแต่เอื้อนเปล่าไม่บรรจุคำร้อง ซึ่งเมื่อดนตรีและร้องได้พลิกแพลงอยู่ในรูปของเนื้อเพลงแล้ว ในทางร้องอาจบรรจุคำร้องให้เสมือนว่าเป็นเนื้อเพลงก็ได้ (รายละเอียดจะกล่าวในลำดับถัดไป) แต่ยังคงร้องเป็นเอื้อนเปล่าไม่บรรจุคำร้องตามวิธีการร้องลูกเท่าดังเดิม แสดงให้เห็นเช่นกันว่าในส่วนที่พลิกแพลงนั้นเป็นลูกเท่าไม่ใช่เนื้อเพลง ดังปรากฏในเพลงต้นเพลงฉิ่ง (สามชั้น ท่อน 1) ลมพัดชายเขา (สามชั้น ท่อน 1) เพลงบุหลัน (สามชั้น ท่อน 1) ฯลฯ

มีข้อควรพึงระวังว่า ในบางเพลงเมื่อสืบค้นไปยังทำนองต้นราก ปรากฏว่าในส่วนที่เป็นลูกเท่า ทำนองต้นรากไม่ได้เป็นลูกเท่า แต่เป็นเนื้อเพลง (ทั้งดนตรีและร้อง) ดังเช่นในเพลงตะลุ่มโปง ฯลฯ มีตัวอย่างเปรียบเทียบระหว่างชั้นเดียวกับสองชั้น ดังนี้

ชั้นเดียว (ต้นราก)

ทำนองดนตรี

- - - ล	- ซ - ด	ด ด - ร	ร ร - ม

ทำนองร้อง

- - - ชวน	- - - องค์	- - - อ	- - นุ ชา
- - - ด	- - - ด	- - - มร	- - ม ม

สองชั้น (ขยายขึ้น)

ทำนองดนตรี

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

ทำนองร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - กนก	- - - ราย	- - - ลาย	- - จำหลักอือ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ดล	- - - ด	- - - ม	- - ม รมม

Example 6 A melodic section of Pleng Talum Pong
Source: by author

ซึ่งอาจตั้งข้อสังเกตโดยใช้วิธีการอธิบาย “การพลิกแพลงลูกเท่าให้อยู่ในรูปของเนื้อเพลง” ดังอธิบายมาเป็นบรรทัดฐาน แล้วจัดทำนองลูกเท่าของเพลงตะลุ่มโปง สองชั้น ดังกล่าวเป็น “การพลิกแพลงเนื้อเพลงให้อยู่ในรูปของลูกเท่า” ถือว่าไม่ถูกต้อง เพราะนักประพันธ์เพลงตั้งใจให้ทำนองที่ประพันธ์ใหม่เป็นลูกเท่าโดยเฉพาะ ต่างจากทำนองต้นรากเดิม ไม่ใช่การพลิกแพลงแต่อย่างใด และในทางกลับกัน ทำนองต้นรากที่เป็นลูกเท่า เมื่อประพันธ์ดัดแปลงหรือขยายหรือตัดลง นักประพันธ์เพลงอาจประสงค์ให้เป็นเนื้อเพลงก็ได้ ดังเช่นในเพลงจระเข้หางยาว ทางสักวา (ท่อน 2) เทพสมภพ (สามชั้น ท่อน 1) ฯลฯ เพราะทั้งทำนองร้องและดนตรีไม่ใช่ลักษณะของลูกเท่า หรือพลิกแพลงลูกเท่าให้อยู่ในรูปของเนื้อเพลง

- พลิกแพลงในรูปของลูกโยน คือ การดัดแปลงทำนองลูกเท่าให้อยู่ในรูปของลูกโยน ในเบื้องต้นต้องอธิบายให้ทราบก่อนว่า ลูกเท่าและลูกโยนมีลักษณะคล้ายกันคือยืนย้ำเสียงใดเสียงหนึ่งยาว ๆ ต่างกันที่ลูกโยนปรากฏอยู่เฉพาะในเพลงประเภทหน้าทับสองไม้เท่านั้น และมีความยาวกี่จังหวะหน้าทับก็ได้ โดยจะตกแต่งทำนองด้วยลูกล้อ-ลูกขัด-ลูกเหลื่อม เพื่อเสริมให้เพลงมีชั้นเชิงวิจิตรพิสดาร ส่วนลูกเท่าปรากฏอยู่ได้ทั้งในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ (เป็นส่วนมาก) และสองไม้ (เป็นส่วนน้อย) แต่มีความยาวเพียงครึ่งหรือเต็มจังหวะหน้าทับเท่านั้น (รายละเอียดจะกล่าวในลำดับไป) และเป็นทำนองตอนหนึ่งที่ไม่ได้สื่อใจความสำคัญของเพลงแต่ประการใด ลูกโยนและลูกเท่าจึงต่างกันดังนี้ การที่นักประพันธ์เพลงนำสำนวนลูกโยนไปวางไว้ในทำนองของลูกเท่านั้น เป็นการหยอกล้อกับระเบียบแบบแผน แต่ปฏิบัติเพียงเล็กน้อยและไม่ได้ถือเป็นหลักการสำคัญ เท่าที่สืบค้นปรากฏพบในเพลงเขมรโพธิสัตว์ (สามชั้น ท่อน 3) และอาเฮีย (ท่อน 2)

การพลิกแพลงลูกเท่าให้อยู่ในรูปของลูกโยนนี้ จะต้องมีความยาวเพียงเท่ากับลูกเท่าของเพลงนั้น ๆ ไม่สามารถเติมให้ยาวกี่จังหวะอย่างลูกโยนได้ ทั้งนี้ทำนองลูกโยนแบ่งได้ 3 ส่วน ได้แก่ ท้าโยน เนื้อโยน และปิดโยน[6] โดยส่วนเนื้อโยนมีความยาวไม่จำกัดและมีทำนองที่พลิกแพลงไปได้มากมาย แต่ส่วนท้าโยนและปิดโยนมักมีความยาวที่ชัดเจนคือเต็มจังหวะหน้าทับสองไม้ จึงนิยมนำส่วนดังกล่าวไปวางไว้ในส่วนของลูกเท่าซึ่งโดยมากมีความยาวครึ่งจังหวะหน้าทับปรบไก่ (เต็มจังหวะหน้าทับสองไม้และครึ่งจังหวะหน้าทับปรบไก่มีความยาวเท่ากัน) ดังปรากฏในเพลงเขมรโพธิสัตว์ (สามชั้น ท่อน 3) ใช้ท้าโยน และเพลงอาเฮีย (ท่อน 2) ใช้ปิดโยน มีตัวอย่างดังนี้

ส่วนท้าโยน

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

ส่วนปิดโยน

- - ร ด	ร ด ร ด	ร ด ร ด	- ร - ด	- - ร ด	ร ด - -	ร ด ร ด	- ร - ด

Example 7 Modified Luk thao in the form of Luk yon
Source: by author

[6] Pichit Chaiseri, *Composing Thai Songs* (Bangkok: Chulalongkorn University Publishing House, 2013), 34-37. (in Thai)

ส่วนทำนองร้องไม่ได้พลิกแพลงอย่างทำนองดนตรี เพราะการโยนในทำนองร้องเป็นในลักษณะการร้องครั่ำครวญ แทรกกลวิธีพิเศษต่าง ๆ เพื่อแสดงอวดทักษะขั้นสูงของการร้อง

2. หลักการว่าด้วยบันไดเสียงและเสียงควบคุม

การใช้บันไดเสียงในทำนองลูกเท่า นิยมใช้ 6 บันไดเสียง ได้แก่ เพียงออล่าง (ซลทXรมX) ใน (ลทดXมฟX) กลาง (ทดรXฟซX) เพียงออบน (ดรมXซลX) นอก (รมฟXลทX) และชวา (ฟซลXดรX) ส่วนกลางแหบ (มฟซXทดX) เท่าที่สืบค้นยังไม่พบการใช้ เพราะเป็นบันไดเสียงที่ไม่ได้ใช้กับเพลงใดเป็นหลัก อาจตั้งข้อสังเกตว่ามีใช้ในเพลงหุ่นกระบอกและเดี่ยวลาวแพนของจะเข้ แต่ในเพลงหุ่นกระบอก ซออู้ต้องเทียบเสียงสายเปล่าให้ได้เสียงเรและลาของระดับเสียงปี่พาทย์ ดังนั้นเพลงจึงอยู่ในบันไดเสียงชวา (ฟซลXดรX)[7] ส่วนการเดี่ยวลาวแพนของจะเข้ เป็นการเลื่อนตำแหน่งนิ้วเพื่อให้เครื่องดนตรีแสดงความปลั่งจำเพาะได้ชัดเจน ซึ่งเป็นกรณีเฉพาะไม่ได้ปรากฏโดยทั่วไป

มีตัวอย่างทำนองลูกเท่าในบันไดเสียงต่าง ๆ ดังนี้

เพียงออล่าง

รำ ล รำ ท	รำ มำ รำ ท	รำ ล รำ ท	รำ มำ รำ ท

ใน

- - - ล	- ท ท ท	- - - ดำ	- ท ท ท

กลาง

- ฟ - ล	ซ ฟ - ด	- ฟ ซ ล	ท ดำ - ดำ

เพียงออบน

- - - -	- ซ - ร	- ด - ม	- ร ร ร

นอก

- - - -	- - - ม	- - - ฟ	- ม ม ม

ชวา

- - ดำ ล	ซ ฟ ซ ฟ	- - ดำ ล	ซ ฟ ซ ฟ

Example 8 Luk thao in each mode
Source: by author

เมื่อพิจารณาลำดับขั้นเสียงในแต่ละบันไดเสียง (Scale Degrees) ปรากฏว่านิยมใช้ 5 ขั้นเสียงหลักเป็นเสียงควบคุมหรือเสียงหลักในการดำเนินทำนอง ได้แก่ ขั้นที่ 1 (Tonic) ขั้นที่ 2 (Supertonic) ขั้นที่ 3 (Mediant) ขั้นที่ 5 (Dominant) และขั้นที่ 6 (Submediant) โดยพยายามหลีกเลี่ยงการใช้ขั้นที่ 4 (Subdominant) และขั้นที่ 7 (Leading Tone) ซึ่งเป็นลักษณะสำคัญของดนตรีไทย ที่นิยมประพันธ์เพลงให้อยู่ใน 5 เสียงหลัก ยกตัวอย่างการใช้เสียงลูกเท่าในบันไดเสียงเพียงออบน (ดรมXซลX) ดังนี้

[7] Vorayot Suksaichon, “Principles of Thai Songs,” interview by Weerasil Huangprasert, January 28, 2023.

ขั้นที่ 1 เสียงโด

ซ ล ท ด̣	ท ล ท ด̣	ท ล ร̣ ด̣	ท ล ท ด̣

ขั้นที่ 2 เสียงเร

- ซ̣ - ท̣	ล̣ ซ̣ - ร̣	- ซ̣ ล̣ ท̣	ด ร - ร

ขั้นที่ 3 เสียงมี

ซ ร ซ ม	ซ ล ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ล ซ ม

ขั้นที่ 5 เสียงซอล

- - - ด	ร ม ฟ ซ	- - - ล	ซ ซ ซ ซ

ขั้นที่ 6 เสียงลา

- - - ซ	- ล ล ล	- - - ด̣	- ล ล ล

Example 9 Luk thao in each scale degree
Source: by author

หากใช้เสียงขั้นที่ 4 และ 7 ทำนองมักเปลี่ยนไปอยู่ในบันไดเสียงอื่นทันที[8] ซึ่งจะเป็นในบันไดเสียงใดก็ตาม ยังคงใช้ 5 ขั้นเสียงหลักของบันไดเสียงนั้นเป็นเสียงควบคุมเช่นเดียวกัน ยกตัวอย่างจากทำนองตอนหนึ่งของเพลงถอนสมอ สองชั้น ท่อน 2 ดังนี้

(← บันไดเสียงเพียงออล่าง (ซลทXรมX) →)

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

(← บันไดเสียงกลาง (ทดรXฟซX) →)

- - ซ (ด̣)	ท ล ท (ด̣)	- - ร̣ (ด̣)	ท ล ท (ด̣)	- ฟ - ท	- - ด̣ ร̣	- ฟ̣ - ร̣	- ด̣ - ท

Example 10 Luk thao in Movement 2 of Pleng Thon Samor (Song Chan)
Source: by author

มีข้อควรพึงระวัง การพิจารณาลูกเท่าว่าอยู่ในบันไดเสียงใด บางกรณีควรพิจารณาทำนองก่อนหรือหลังลูกเท่าประกอบด้วย เพราะลูกเท่ามักประกอบด้วยโน้ตเพียง 3-4 เสียง อาจมีความคลุมเครือว่าจัดอยู่ในบันไดเสียงใด ซึ่งนักดนตรีบางคนถือเอาเสียงควบคุมเป็นตัวตั้งต้น แล้วเทียบเป็นเสียงขั้นที่ 1 (Tonic) ของบันไดเสียงนั้น ๆ เช่น ลูกเท่าเสียงโด จัดเป็นบันไดเสียงเพียงออบน (ดรมXซลX) ถือว่าไม่ถูกต้อง เพราะลูกเท่าเสียงโดอาจเป็นบันไดเสียงใดก็ย่อมได้ ดังมีตัวอย่างการใช้เสียงควบคุมตามขั้นเสียงในบันไดเสียงเพียงออบนข้างต้น หรือพิจารณาการใช้ลูกเท่าทำนองเดียวกัน แต่ต่างบันไดเสียง ดังนี้

[8] Boontham Tramote, *Lecture Notes for Thai Musicology Class* (Bangkok: Chuanpim, 2002), 63. (in Thai)

บันไดเสียงชวา (เพลงเบ้าหลุด สองชั้น)

- - - ซ	- ล ล ล	- - - ด๋	- ล ล ล	- ซ ซ ซ	- ฟ - ซ	- - - ล	- ล - ล

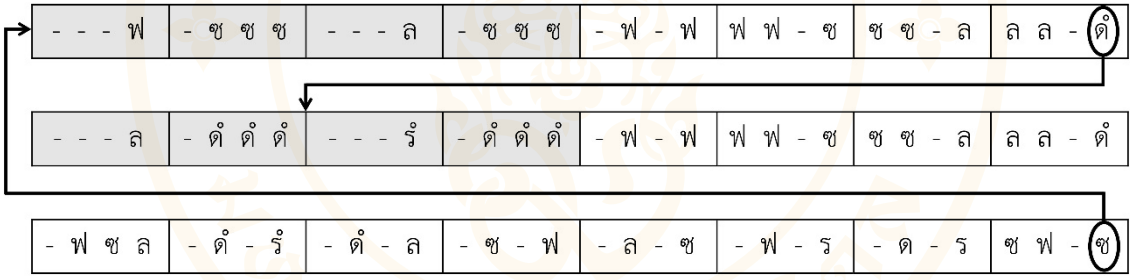
บันไดเสียงเพียงออบน (เพลงแขกบรเทศ สองชั้น ท่อน 1)

- - - ซ	- ล ล ล	- - - ด๋	- ล ล ล	- ซ ซ ซ	- ล - ซ	- - - ม	- ม - ม

Example 11 Luk thao in the same melody but different modes
Source: by author

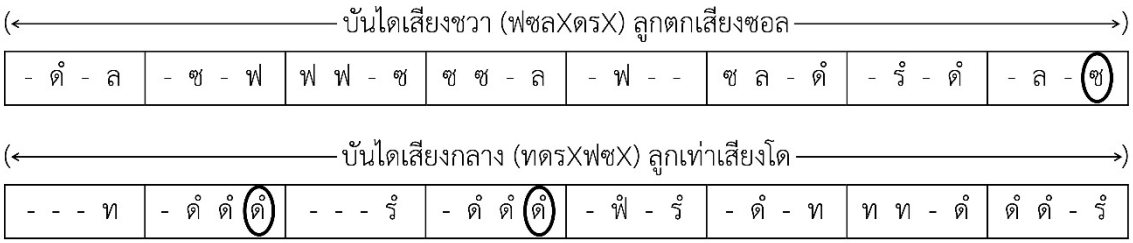
โดยการกำหนดใช้เสียงใดเป็นเสียงควบคุมลูกเท่านั้น ผู้เขียนพิจารณาเห็นว่ามี 2 วิธี ดังนี้

1) กำหนดให้สัมพันธ์กับทำนองก่อนเริ่มลูกเท่า กล่าวคือ ทำนองก่อนเริ่มต้นลูกเท่าจบด้วยเสียงใด ลูกเท่าก็ใช้เสียงนั้นเป็นเสียงควบคุม เช่น ทำนองก่อนเริ่มต้นลูกเท่าจบด้วยเสียงซอล ก็กำหนดให้ลูกเท่าใช้เสียงซอลเป็นเสียงควบคุม และโดยมากหากทำนองก่อนเริ่มลูกเท่าอยู่ในบันไดเสียงใด ก็นิยมกำหนดให้ลูกเท่าใช้บันไดเสียงนั้นเช่นกัน การใช้เสียงควบคุมลูกเท่าวิธีนี้เป็นที่นิยมมาก มักใช้ในตอนที่ต้องการความต่อเนื่องของทำนอง ยกตัวอย่างจากเพลงต้นเพลงฉิ่ง สองชั้น ท่อน 1 ดังนี้



Example 12 Luk thao in Movement 2 of Pleng Ton Pleng Ching (Song Chan)
Source: by author

2) กำหนดให้เป็นอิสระ กล่าวคือ ลูกเท่ามีเสียงควบคุมเป็นอิสระของตนเอง ไม่ได้ใช้สัมพันธ์หรือสืบเนื่องกับทำนองก่อนเริ่มต้นลูกเท่าอย่างวิธีแรก เช่น ทำนองก่อนเริ่มต้นลูกเท่าจบด้วยเสียงลา แต่ลูกเท่าอาจใช้เสียงโดเป็นเสียงควบคุมก็ได้ นอกจากนี้ตัวบันไดเสียงของลูกเท่าก็นิยมกำหนดให้เป็นอิสระแตกต่างจากทำนองก่อนเริ่มลูกเท่าเช่นกัน การใช้เสียงควบคุมลูกเท่าวิธีนี้ มักอยู่ในตอนที่ต้องการจะสื่อถึงการเปลี่ยนแปลงหรือเริ่มต้นกลุ่มทำนองใหม่ที่สำคัญ ยกตัวอย่างทำนองตอนหนึ่งจากเพลงสารถี สองชั้น ท่อน 1 ดังนี้



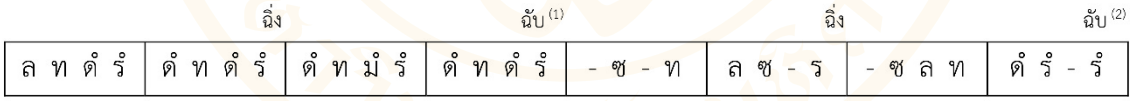
Example 13 Luk thao in Movement 1 of Pleng Sarathee (Song Chan)
Source: by author

การกำหนดใช้เสียงควบคุมลูกเท่าที่อธิบายข้างต้น มีนัยที่สัมพันธ์ถึงหน้าที่ของลูกเท่าและมีผลต่อวิธีการร้องทำนองลูกเท่า ซึ่งจะกล่าวในลำดับถัดไป

3. หลักการว่าด้วยขนาดความยาว

บุญธรรม ตราโมท อธิบายว่า *"ต้องอยู่ในบังคับของจังหวะ (หน้าทับ) คือมีความยาวบรรจุได้ครึ่งจังหวะบ้าง เต็มจังหวะบ้าง"*[9] ทั้งนี้ความยาวของหน้าทับแต่ละประเภทมีขนาดที่ต่างกัน แต่นิยมใช้เป็นเกณฑ์พิจารณามี 2 ประเภท ได้แก่ 1) ปรบไก่ มีขนาดความยาวโดยนับจากการตีฉิ่ง-ฉับจบ 4 ครั้ง และ 2) สองไม้ มีขนาดความยาวโดยนับจากการตีฉิ่ง-ฉับจบ 2 ครั้ง[10] ดังนั้นเมื่อใช้หลักการพิจารณาขนาดความยาวลูกเท่าด้วยจังหวะหน้าทับ ลูกเท่าที่ปรากฏในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่และสองไม้ จึงมีข้อบังคับขนาดความยาวที่ต่างกัน ขอยกตัวอย่างลูกเท่าในอัตราสามชั้นดังต่อไปนี้

ทำนองที่ 1



ทำนองที่ 2

Example 14 Luk thao in Sam Chan rhythm
Source: by author

ทำนองที่ 1 เมื่อปรากฏในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ จะเป็นลูกเท่าครึ่งจังหวะ แต่หากปรากฏในเพลงประเภทหน้าทับสองไม้ จะเป็นลูกเท่าเต็มจังหวะ ส่วนทำนองที่ 2 เมื่อปรากฏในเพลงประเภทหน้าทับ

[9] Boontham Tramote, *Lecture Notes for Thai Musicology Class* (Bangkok: Chuanpim, 2002), 60. (in Thai)

[10] Montri Tramote, *A Glossary of Musical Terms*, 3rd ed. (Bangkok: Kaan Sasana, 1988), 7. (in Thai)

สองไม้ จะเป็นลูกเท่าครึ่งจังหวะ แต่หากปรากฏอยู่ในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ จะไม่เข้าหลักการของลูกเท่า เพราะขนาดความยาวไม่ถึงครึ่งของจังหวะหน้าทับ

ทั้งนี้มีข้อควรทราบเพิ่มเติม เพื่อไม่ให้เกิดความเข้าใจที่คลาดเคลื่อนว่า ข้อความข้างต้นที่ยกอ้างได้กล่าวถึงลูกเท่าว่า *"ต้องอยู่ในบังคับของจังหวะ (หน้าทับ) คือมีความยาวบรรจุได้ครึ่งจังหวะบ้าง เต็มจังหวะบ้าง"*[11] เป็นข้อความจากหัวข้อศัพท์สังคีตในหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ ตีพิมพ์เมื่อ พ.ศ. 2481 ต่อมาเมื่อนำหัวข้อศัพท์สังคีตมาตีพิมพ์เป็นหนังสือโดยเฉพาะ ผู้เขียนได้ปรับปรุงแก้ไขเพิ่มเติม โดยในส่วนของเนื้อหาลูกเท่า กล่าวในลักษณะเดียวกันกับหนังสือคำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ แต่เพิ่มเติมว่า *"โดยปกติมีแทรกอยู่ในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่"*[12] เพื่อต้องการกล่าวให้ชัดเจนว่าลูกเท่าโดยมากอยู่ในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ แต่อย่างไรก็ตามไม่ได้หมายความว่าลูกเท่าไม่มีปรากฏในเพลงประเภทหน้าทับสองไม้ ฉะนั้นในการพิจารณาขนาดความยาวของลูกเท่าด้วยจังหวะหน้าทับ ลูกเท่าในเพลงประเภทหน้าทับสองไม้ย่อมใช้หลักการเดียวกันในการเทียบเคียงได้

ส่วนลูกเท่าที่ปรากฏในเพลงที่ใช้หน้าทับลักษณะอื่น ๆ เช่น หน้าทับพิเศษ หน้าทับเฉพาะ หรือหน้าทับในกลุ่มเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งแต่ละประเภทมีขนาดความยาวที่แตกต่างกัน หากจะตรวจสอบขนาดความยาวของลูกเท่า ต้องอนุโลมเทียบสำนวนเพลงว่ามีลักษณะกระสวนทำนองแบบปรบไก่หรือสองไม้ ซึ่งวิธีการนี้ได้ตัวอย่างจากคำอธิบายเรื่องหน้าทับของ มนตรี ตราโมท ความตอนหนึ่งว่า *"เพลงตระนิมิต (2 ชั้น) ซึ่งมีหน้าทับตะโพนประจำเพลงอยู่ เวลาบรรเลง ตะโพนก็จะตีหน้าทับตระ ซึ่งมีความยาวเท่ากันกับทำนองเพลง แล้วจะถือว่าเพลงตระนิมิตมีจังหวะเดียวหาได้ไม่ หากจะตรวจให้ทราบว่าเพลงตระนิมิตมีกี่จังหวะ ก็ต้องใช้หน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น เป็นเกณฑ์ตรวจสอบ เพราะเพลงตระนิมิตเป็นเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ เมื่อนำหน้าทับปรบไก่มาตีเข้ากับทำนองเพลงตระนิมิต ก็จะตีหน้าทับได้ 8 เที่ยว จึงเป็นอันรู้ได้ว่าเพลงตระนิมิตมี 8 จังหวะ"*[13] ดังนั้นหากปรากฏลูกเท่าในเพลงตระนิมิตซึ่งเป็นเพลงหน้าพาทย์ และต้องการตรวจสอบขนาดความยาว ก็ต้องใช้หน้าทับปรบไก่ในการพิจารณา

โดยภาพรวมแล้ว ลูกเท่าที่ปรากฏในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ มักมีขนาดความยาวครึ่งหนึ่งของจังหวะหน้าทับ และลูกเท่าที่ปรากฏในเพลงประเภทหน้าทับสองไม้ มักมีขนาดความยาวเต็มจังหวะหน้าทับ (ทั้งสองประเภทเทียบได้กับการตีฉิ่ง-ฉับ จำนวน 2 ครั้ง) เพราะว่ามีขนาดที่สมดุลมากที่สุด ได้ใจความที่กระชับ นอกจากนี้เมื่อตัดทอนหรือขยายเป็นอัตราสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว สามารถแสดงลักษณะเฉพาะของลูกเท่าในแต่ละอัตราจังหวะได้ชัดเจน ส่วนลูกเท่าที่ปรากฏในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ที่มีขนาดความยาวเต็มจังหวะ (เทียบได้กับการตีฉิ่ง-ฉับ จำนวน 4 ครั้ง) ปรากฏพบค่อนข้างน้อย เช่นในเพลงหกบท ครอบจักรวาล (ท่อน 2) เขมรโพธิสัตว์ (ท่อน 3) ฯลฯ หรือปรากฏในเพลงเรื่องบางเพลง[14] เพราะทำนองลูกเท่าที่ย้ำอยู่เสียงเดิมเต็มจังหวะ ทำให้เพลงมีลักษณะเรียบนิ่งไม่เคลื่อนไหว หากจัดวางไม่เหมาะสมอาจทำให้เพลงขาดความไพเราะ ส่วนลูกเท่าที่ปรากฏในเพลงประเภทหน้าทับสองไม้ที่มีขนาดความยาวครึ่งจังหวะ (เทียบได้กับการตีฉิ่ง-ฉับ จำนวน 1 ครั้ง) ปรากฏพบค่อนข้างน้อย เช่นในเพลงจีนขิมใหญ่ จีนขิมเล็ก ฯลฯ เพราะ

---

[11] Boontham Tramote, *Lecture Notes for Thai Musicology Class* (Bangkok: Chuanpim, 2002), 60. (in Thai)

[12] Montri Tramote, *A Glossary of Musical Terms*, 3rd ed. (Bangkok: Kaan Sasana, 1988), 15. (in Thai)

[13] Montri Tramote, *A Glossary of Musical Terms*, 3rd ed. (Bangkok: Kaan Sasana, 1988), 7. (in Thai)

[14] Montri Tramote, *Knowledge about Musical Instruments* (Bangkok: Kasikorn Bank, 1995), 46. (in Thai)

ทำนองสั้นมาก ยังไม่ได้ใจความของลูกเท่าที่ชัดเจน อาจกล่าวสรุปได้ว่าขนาดความยาวหรืออัตราส่วนของลูกเท่าที่มีความสมดุลมีความยาวเทียบตามการตีฉิ่ง-ฉับ ได้จำนวน 2 ครั้ง

ทั้งนี้อาจมีการตั้งข้อสังเกตว่า ทำนองลูกเท่าที่มีขนาดความยาวไม่ถึงตามหลักเกณฑ์ข้างต้น หากไม่จัดว่าเป็นลูกเท่า จะจัดเป็นทำนองประเภทใด สามารถอธิบายได้ดังนี้ ทำนองดังกล่าวคือ “เนื้อเพลง” แต่เป็น “เนื้อเพลงที่อยู่ในรูปของสำนวนลูกเท่า” ลักษณะเช่นนี้มักปรากฏในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ เช่น สุดสงวน (สามชั้น) นางครวญ (สามชั้น) ไอยเรศ ฯลฯ และหากทำนองดังกล่าวปรากฏในตอนต้นท่อน ในทางร้องต้องขับร้องในส่วนที่เป็นสำนวนลูกเท่านั้นเสมือนว่าเป็นเนื้อเพลงปกติ ไม่สามารถเว้นว่างไว้อย่างลูกเท่าที่ปรากฏในต้นเพลงอย่างเพลงทั่วไปได้ (รายละเอียดจะกล่าวในลำดับถัดไป) ซึ่งแสดงให้เห็นว่าทำนองดังกล่าวไม่ใช่ลูกเท่าแต่เป็นเนื้อเพลง ยกตัวอย่างทำนองตอนต้นของเพลงไอยเรศ สามชั้น ท่อน 2 ดังนี้

ทำนองเครื่องดนตรี

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

ทำนองร้อง

- - - -	- - - -	- - - ชม	- - - สัตว์	- อือ - -	- - - จ	- - ตุ บาท	- - - อือ
- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ม	- ซ - -	- - - ล	- - ท ล	- - - ท

Example 15 Opening melody in Movement 2 of Pleng Iyares (Sam Chan)
Source: by author

4. หลักการว่าด้วยตำแหน่ง

ตำแหน่งของลูกเท่ามีปรากฏได้ตลอดท่อนหรือเพลง สามารถแบ่งได้ 3 ตำแหน่งสำคัญ คือ 1) ตอนต้นท่อนหรือทำนองแรกของเพลง เป็นตำแหน่งที่ปรากฏพบมากที่สุด เช่นในเพลงพญาโศก กล่อมนารี ตวงพระธาตุ พัดชา เขมรเป่าใบไม้ ฯลฯ 2) ตอนท้ายท่อนหรือทำนองสุดท้ายของเพลง ปรากฏพบน้อยมาก เท่าที่สืบค้นได้แก่ บลิ่ม สมิงทอง ทองย่อน (สองชั้น ท่อน 1) โหมโรงขวัญเมือง (ท่อน 1) และ 3) ภายในระหว่างท่อน เป็นตำแหน่งใดก็ตามที่ไม่ใช่ตอนต้นหรือท้ายท่อน มีปรากฏพบมากเช่นกันแต่ไม่เท่าตอนต้นท่อน เช่นในเพลงนกขมิ้น (ท่อน 1) นาคเกี้ยว (ท่อน 1) สุดสงวน (สามชั้น) ฯลฯ อย่างไรก็ตามในเพลงหนึ่งอาจมีลูกเท่าได้หลายตำแหน่ง เช่นในเพลงการเวกเล็ก แขกไทร ต้นเพลงฉิ่ง (ท่อน 1) ลมพัดชายเขา (ท่อน 1) ครอบจักรวาล (ท่อน 2) ปรากฏตอนต้นท่อนและภายในระหว่างท่อน หรือในเพลงสมิงทอง ทองย่อน (สองชั้น ท่อน 1) ปรากฏตอนต้นท่อนและท้ายท่อน หรือในเพลงบลิ่ม ปรากฏภายในระหว่างท่อนและท้ายท่อน ฯลฯ มีตัวอย่างของตำแหน่งลูกเท่าดังนี้

ตอนต้นท่อน (เพลงตวงพระธาตุ สองชั้น ท่อน 1)

- - - ดำ	- รำ รำ รำ	- - - มำ	- รำ รำ รำ	- มำ - รำ	- ดำ - ล	- ซ ซ ซ	- ล - ดำ
- - ฟ ฟ	ฟ ฟ - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ดำ	- รำ ดำ ล	- ซ - ฟ	ฟ ฟ - ซ	ซ ซ - ล

ภายในระหว่างท่อน (เพลงนกขมิ้น สองชั้น ท่อน 1)

- ซ - ดำ	- - รำ มำ	- ซำ - มำ	- รำ - ดำ	- ดำ - -	รำ มำ - ซำ	- ลำ - ซำ	- มำ - รำ
- - - ดำ	- รำ รำ รำ	- - - มำ	- รำ รำ รำ	- ดำ ดำ ดำ	- ท - ดำ	- มำ มำ มำ	- รำ - ดำ
- ท - ล	- ซ - ม	- ทฺ ร ม	- ซ - ล	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ

ตอนท้ายท่อน (ทำนองตอนท้ายเพลงบลิ่ม สองชั้น)

- รำ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ม - ทฺ	ม ร - ม	- ล - ซ	ซ ซ - ล
- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- ซ - ล	- ซ - ล	- ล - ล

Example 16 Luk thao positions
Source: by author

แต่หากพิจารณาลูกเท่าโดยใช้จังหวะหน้าทับเป็นเกณฑ์ ตำแหน่งของลูกเท่าปรากฏมี 2 ตำแหน่ง ได้แก่ ครึ่งแรกของจังหวะหน้าทับ และครึ่งหลังของจังหวะหน้าทับ โดยมากปรากฏในครึ่งแรกของจังหวะหน้าทับ เช่นในเพลงการเวกเล็ก ล่องล่ม แขกไทร ลมพัดชายเขา สุรินทราหู ตะลุ่มโปง ฯลฯ ส่วนครึ่งหลังของจังหวะหน้าทับปรากฏพบน้อยมาก เช่นในเพลงบุหลันลอยเลื่อน สุดสงวน (สามชั้น) แขกมอญ (ท่อน 3) ทองย่อน (ท่อน 1) ฯลฯ สอดคล้องกับ มนตรี ตราโมท ที่อธิบายว่า *“ถ้าหากเพลงนั้นมี ‘เท่า’ ปนอยู่ พึงเข้าใจไว้ก่อนว่าทำนองที่เป็น ‘เท่า’ นั้นคือต้นจังหวะ เพราะเพลงที่เป็นสามัญย่อมเป็นเช่นนี้ทั้งสิ้น แต่อาจมีเพลงที่เป็นพิเศษ โดย ‘เท่า’ กลับไปอยู่ท้ายจังหวะได้บ้าง แต่ก็เป็นส่วนน้อย”*[15] ทั้งนี้เพราะว่าพื้นฐานของเพลงไทย ทำนองครึ่งแรกของจังหวะหน้าทับ มีลักษณะเปิดหรือท้าให้เกิดทำนองในวรรคถัดไป ส่วนทำนองครึ่งหลังของจังหวะหน้าทับมีลักษณะปิด เพื่อปิดประโยคในจังหวะหน้าทับนั้น ๆ ทำนองลูกเท่าซึ่งมีลักษณะยืนย้ำเสียงไม่เคลื่อนที่ เหมาะกับเป็นทำนองเปิดเพื่อให้เกิดทำนองในวรรคถัดไป มากกว่าจะเป็นทำนองที่ต้องปิดประโยค จึงนิยมวางไว้ในครึ่งแรกของจังหวะหน้าทับ หากบรรจุลูกเท่าไว้ในครึ่งหลังจังหวะหน้าทับจะเสมือนว่าทำนองครึ่งหลังจังหวะหน้าทับนั้นกำลังทำหน้าที่เปิดทำนองให้เกิดทำนองในวรรคถัดไป ซึ่งความจริงควรทำหน้าที่ปิดประโยค จึงไม่นิยมวางลูกเท่าไว้ในครึ่งหลังจังหวะหน้าทับ นอกจากนี้การวางลูกเท่าในครึ่งหลังของจังหวะหน้าทับยังส่งผลต่อการบรรจุคำร้อง เพราะคำร้องโดยมากบรรจุอยู่ในครึ่งหลังจังหวะ

[15] Montri Tramote, *Knowledge about Musical Instruments* (Bangkok: Kasikorn Bank, 1995), 44. (in Thai)

หน้าทับ เมื่อทำนองลูกเท่าอยู่ในครึ่งหลังจังหวะหน้าทับ จำเป็นต้องแปลงทำนองลูกเท่าเป็นเนื้อเพลงและบรรจุคำร้องแทน จึงเป็นอีกเหตุผลที่ไม่นิยมวางลูกเท่าไว้ในตำแหน่งดังกล่าว (รายละเอียดจะกล่าวในลำดับถัดไป) ดังนั้นกล่าวสรุปได้ว่า ตำแหน่งลูกเท่านิยมวางไว้ครึ่งแรกของจังหวะหน้าทับ และมักเป็นตำแหน่งตอนต้นท่อนเสมอ

อย่างไรก็ตาม จากการสังเกต นักประพันธ์เพลงมีวิธีการออกแบบให้ลูกเท่าในตำแหน่งครึ่งหลังจังหวะหน้าทับเสมือนว่าเป็นทำนองปิดประโยคได้ โดยการกำหนดให้เสียงควบคุมและบันไดเสียงของลูกเท่าสัมพันธ์กับทำนองก่อนลูกเท่า เสมือนว่าลูกเท่าเป็นตัวย้ำเสียงลูกตกและบันไดเสียงของทำนองก่อนลูกเท่า และเป็นผลให้ลูกเท่าเป็นตัวปิดประโยคได้สมบูรณ์ นอกจากนี้หากกำหนดให้ประโยคถัดไปมีสำนวนเปิดปิดตามลักษณะประโยคเพลงไทย ยิ่งทำให้ลูกเท่าที่อยู่ในตำแหน่งครึ่งหลังจังหวะหน้าทับของประโยคหน้ามีลักษณะเป็นทำนองปิดที่ชัดเจน ยกตัวอย่างเป็นทำนองตอนหนึ่งในเพลงแขกมอญ สองชั้น ท่อน 3 ดังนี้

- ทฺ ด ร	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ร	- - - ดำ	- รำ รำ รำ	- - - ฟ	- รำ รำ รำ
- ทฺ ด ร	- ฟ - ซ	- ฟ - ม	- ร - ด	- - - ท	- ดำ ดำ ดำ	- - - รำ	- ดำ ดำ ดำ
- ฟ - ท	- - ดำ รำ	- ฟ - รำ	- ดำ - ท	- - - ซ	- ท ท ท	- - - ดำ	- ท ท ท
- ท - รำ	ดำ ท ล ซ	- ด - ฟ	- ฟ ซ ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ดำ	ซ ดำ ซ ล	ท ดำ - ท

Example 17 Luk thao in Movement 3 of Pleng Khaek Mon (Song Chan)
Source: by author

การวางตำแหน่งของลูกเท่าดังกล่าวข้างต้น มีนัยสื่อถึงหน้าที่และจุดประสงค์ที่ต่างกัน รายละเอียดจะได้กล่าวในลำดับถัดไป

5. หลักการว่าด้วยหน้าที่

ราชบัณฑิตยสถาน อธิบายว่ามี 3 หน้าที่ ได้แก่ *“1. เติมเพื่อให้ครบจังหวะหน้าทับหรือตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์ 2. เติมเพื่อเชื่อมระหว่างวรรค ประโยค และ 3. เติมเพื่อแสดงถึงทำนองที่จะมีการเปลี่ยนแปลงต่อไป”*[16] แต่ไม่ได้ลงรายละเอียดและแสดงตัวอย่างประกอบ ดังนั้นผู้เขียนจึงทำการศึกษาค้นคว้าเพื่ออธิบายขยายความตามที่ราชบัณฑิตบัญญัติไว้ มีรายละเอียดดังนี้

หน้าที่ที่ 1 เติมเพื่อให้ครบจังหวะหน้าทับหรือตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์ การประพันธ์เพลงไทยนิยมกำหนดให้ทำนองเปิดเริ่มต้นที่ครึ่งหลังจังหวะหน้าทับ ส่วนครึ่งแรกเว้นว่างไว้ไม่มีทำนอง ซึ่งมีลักษณะคล้ายกับฉันทลักษณ์ของนิราศ ที่เริ่มต้นที่วรรคที่สองหรือวรรครับ ไม่ได้เริ่มต้นที่วรรคแรกหรือวรรคสดับ ดังปรากฏในการขับร้องหลายเพลง เช่น ลมพัดชายเขา จระเข้หางยาว ต่อยรูป แขกไทร ฯลฯ และถือเป็นหลักปฏิบัติสำคัญในทางคีตศิลป์ แต่ทว่าดนตรีจะปฏิบัติอย่างการร้องไม่ได้ เพราะต้องบรรเลงรับต่อเนื่องมา

[16] The Royal Society, *Encyclopedia of Thai Musical Terms: Songs and Musical Instruments*, 2nd ed. (Bangkok: Sahamitra Printing, 2002), 86. (in Thai)

จากการขับร้องและบรรเลง 2 เที่ยว แต่ในตอนต้นของเพลงหรือท่อน ครึ่งแรกของจังหวะหน้าทับเว้นว่างไว้ไม่มีทำนอง หากบรรเลงไปตามวิธีการร้องจะทำให้ทำนองเพลงคร่อมกับจังหวะหน้าทับ ดังนั้นจึงต้องเติมทำนองเพลงให้ครบจังหวะหน้าทับ แต่การจะเลือกบรรจุทำนองในส่วนที่ว่างเช่นไรให้เหมาะสมไม่รบกวนการสื่อความของทำนองที่ทำการเริ่มต้นเดิมอยู่แล้ว ซึ่งทำนองลูกเท่าสามารถปฏิบัติได้ตามความประสงค์ เพราะว่าทำนองยืนอยู่เสียงใดเสียงหนึ่ง ไม่มีลักษณะของการเคลื่อนที่ไปในทิศทางสูงหรือต่ำ อันไม่เป็นการรบกวนทำนองที่ทำการเริ่มต้น ยกตัวอย่างเป็นเพลงสามเส้า สองชั้น ท่อน 1 ดังนี้

ทำนองร้อง

(←เว้นว่าง ไม่มีร้อง→) (←เริ่มทำนองร้อง→)

- - - ฟื้น	- - - กาย	- - - ชาย	- เนตร - -
- - - ร์ม์	- - - ร์	- - - ร์	- ร์ด์ - ร์

- เฮ่อ เฮ่อเออ เออเอิง	- - ฮึ เงอ	- เฮ่อเอิง ฮึ เงอ	เฮ่อ เออเอ่อ - เออเฮ่อ	- เออเอย - -	- - - น	- เฮ่อ เออ เอย	- - ฤ มล
- ม์ ร์ด์ ร์ม์	- - ซ์ ร์	- ม์ร์ ซ์ ร์	ม์ ร์ด์ - ด์ร์	- ด์ล - -	- - - ร์ม์	- ร์ ด์ ร์ม์	- - ร์ ร์

- - เฮ่อ เออเอ่อย
- - ม์ ร์ด์

ทำนองดนตรี

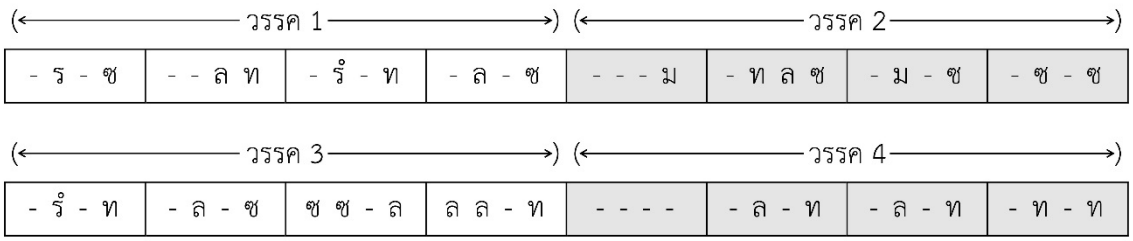
(←ลูกเท่าเติมเพื่อให้ครบจังหวะ→)

- - - ล	- ด์ ด์ ด์	- - - ร์	- ด์ ด์ ด์	- ร์ ร์ ร์	- ม์ - ร์	- ด์ - ล	- ด์ - ร์

- ม์ - ซ์	- ม์ - ร์	ร์ ร์ - ด์	ด์ ด์ - ล	- ซ - ด์	- - ร์ ม์	- ซ์ - ม์	- ร์ - ด์

Example 18 Movement 1 of Pleng Sam Sao (Song Chan)
Source: by author

นอกจากเติมลูกเท่าตอนต้นเพลง ในระหว่างเพลงก็สามารถเติมลูกเท่าให้ครบจังหวะหรือตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์ได้เช่นกัน ยกตัวอย่างเป็นทำนองตอนหนึ่งในเพลงบุหลันลอยเลื่อน สองชั้น ท่อน 1 ดังนี้



Example 19 Luk thao in Movement 1 of Pleng Bulan Loy Luean (Song chan)
Source: by author

จากตัวอย่างข้างต้น หากตัดลูกเท่าในวรรคที่ 2 และ 4 ทำนองในวรรคที่ 1 และ 3 ก็สามารถบรรเลงติดต่อกันได้ และถูกต้องตามหลักจังหวะหน้าทับ (1 จังหวะ) แต่เมื่อเติมลูกเท่าไว้หลังวรรคที่ 1 (รวมเป็น 1 จังหวะ) ดังนั้นวรรคที่ 3 ก็ต้องเติมลูกเท่าเช่นกันเพื่อให้ครบจังหวะหน้าทับ

หน้าที่ที่ 2 เพื่อเชื่อมระหว่างวรรค ประโยค และท่อน เป็นการเชื่อมทำนองส่วนต่าง ๆ ด้วยลูกเท่าให้เรียงร้อยติดต่อเป็นความเดียวกัน มีความไพเราะสละสลวย และถูกต้องตามหลักเกณฑ์ของจังหวะหน้าทับ มีลักษณะเดียวกับคำสันธานในทางภาษาศาสตร์ ยกตัวอย่างเป็นเพลงฉิ่งแมลงภู่ทอง สองชั้น ท่อน 2 ดังนี้

Example 20 Luk thao in Movement 2 of Pleng Ching Malaeng Poo Thong (Song Chan)
Source: by author

จากตัวอย่างข้างต้น หากไม่มีทำนองในวรรคที่ 3 ทำนองในวรรคที่ 2 และ 4 ก็สามารถบรรเลงติดต่อกันได้ แต่เมื่อพิจารณาโดยตลอดท่อนแล้วทำนองไม่มีความสละสลวยและขาดความสมดุล จึงนำลูกเท่ามาเชื่อมระหว่างวรรคที่ 2 และ 4

การใช้ลูกเท่าเป็นตัวเชื่อมทำนอง หากพิจารณาจากโครงสร้างเพลงไทย สามารถจำแนกลักษณะการเชื่อมได้ 2 ประเภท 1) เชื่อมวรรคหรือประโยค มีจุดประสงค์เพื่อเชื่อมทำนองให้มีความบริบูรณ์ ณ ช่วงตอนหนึ่ง โดยตำแหน่งของลูกเท่าจะปรากฏภายในท่อน 2) เชื่อมท่อน มีจุดประสงค์เพื่อเชื่อมทำนองที่มีความสมบูรณ์ในตัวเองแล้ว ให้สามารถบรรเลงติดต่อกันได้ โดยตำแหน่งของลูกเท่าจะปรากฏเฉพาะตอนต้นท่อนเท่านั้น ดังนั้นแม้ว่าการเชื่อมทำนองของทั้ง 2 ประเภทจะทำหน้าที่เดียวกัน แต่จุดประสงค์ในการเชื่อมทำนองและตำแหน่งการวางลูกเท่ามีความต่างกัน มีตัวอย่างดังนี้

เชื่อมวรรคหรือประโยค (เพลงนกขมิ้น สองชั้น ท่อน 1)

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

เชื่อมท่อน (เพลงสามเส้า สองชั้น เฉพาะท่อน 1 และท่อน 2)

ท่อน 1

- - - ล	- ด̣ ด̣ ด̣	- - - ร̣	- ด̣ ด̣ ด̣	- ร̣ ร̣ ร̣	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ล	- ด̣ - ร̣
- ม̣ - ซ̣	- ม̣ - ร̣	ร̣ ร̣ - ด̣	ด̣ ด̣ - ล	- ซ - ด̣	- - ร̣ ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣

ท่อน 2

รอบแรก - - - ล	- ด̣ ด̣ ด̣	- - - ร̣	- ด̣ ด̣ ด̣	- - - ล	- ล - ล	- ฟ ฟ ฟ	- ซ - ล
รอบกลับต้น - - - ฟ	- ซ ซ ซ	- - - ล	- ซ ซ ซ				
- ด̣ - ร̣	- ด̣ - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ฟ	- ด - ฟ	- - ซ ล	- ซ - ล	ล ล - ซ

Example 21 Connecting musical phrases or sentences, and movements with Luk thao melody
Source: by author

การใช้ลูกเท่าเป็นตัวเชื่อมท่อนเป็นที่นิยมอย่างมากในเพลงไทย ปรากฏในหลายเพลง เช่น เพลงยาวเขมรใหญ่ ต่อยรูป ลมพัดชายเขา ครอบจักรวาล ฯลฯ นอกจากนี้ในการร้อยเรียงเพลงประกอบเป็นชุด อย่างเพลงตับ เพลงเรื่อง เพลงประกอบการแสดง หรือเพลงโหมโรงเสภา นิยมใช้เพลงที่ขึ้นต้นด้วยทำนองลูกเท่ามาร้อยเรียงเช่นกัน เพราะสามารถเชื่อมเพลงแต่ละเพลงให้สอดรับได้อย่างสนิทสนมกลมกลืน เช่น 1) เพลงตับลมพัดชายเขา ประกอบด้วยเพลงลมพัดชายเขา แขกมอญบางช้าง ลมหวน และเหราเล่นน้ำ 2) เพลงเรื่องทำขวัญ ประกอบด้วยเพลงนางนาค มหาฤกษ์ มหากาล สังข์น้อย มหาชัย ดอกไม้ไทร ดอกไม้ไพร ดอกไม้ร่วง พัดชา ลีลากระทุ่ม บ้าบ่น คู่บ้าบ่น เคียงบ้าบ่น ต้นกราวรำ กราวรำ และประพาสเภตรา 3) เพลงประกอบการแสดงภาพนิ่ง (Tableaux Vivants) เรื่องขอมดำดิน ประกอบด้วยเพลงเขมรพวง เขมรเขาเขียว เขมรเป่าใบไม้ และเขมรเอวบาง 4) เพลงโหมโรงครอบจักรวาล ประกอบด้วยเพลงครอบจักรวาล ม้าย่อง ฯลฯ นอกจากนี้ในเพลงโหมโรงเสภายังนิยมใช้ลูกเท่าเป็นตัวเชื่อมระหว่างตัวโหมโรงกับท้ายเพลงวาเพื่อให้สามารถทอดลงจบได้สะดวกอีกด้วย ปรากฏในเพลงโหมโรง เช่น ขวัญเมือง มะลิเลื้อย เจริญศรีอยุธยา มหาฤกษ์ ฯลฯ ยกตัวอย่างเป็นทำนองตอนท้ายของเพลงโหมโรงขวัญเมือง ดังนี้

ทำนองท้ายท่อน 5

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

ลูกเท่าเชื่อมทำนอง

- - ร ด	ทฺ ลฺ ซฺ รฺ	- - รฺ ซฺ	ลฺ ทฺ ด ร	- - ม ด	ร ม ฟ ซ	- - ร ซ	ล ท ดำ รำ

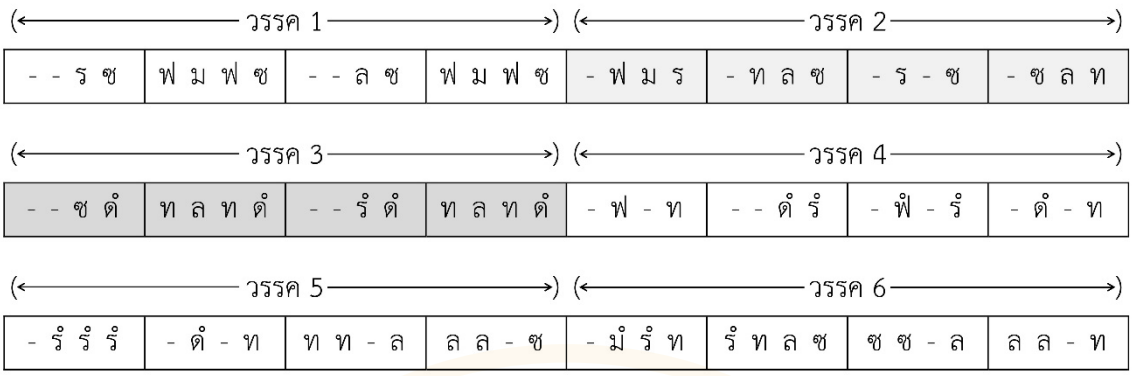
ทำนองท้ายเพลงวา

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

Example 22 Connecting melodies with Luk thao in Kwan Mueang Overture
Source: by author

มีข้อสังเกต ประการแรก ลูกเท่าที่ทำหน้าที่เติมให้ครบจังหวะและเชื่อมทำนอง นิยมกำหนดให้เสียงควบคุมมีความสัมพันธ์กับลูกตกสุดท้ายของทำนองก่อนเริ่มลูกเท่า รวมถึงนิยมให้บันไดเสียงของลูกเท่าและทำนองก่อนเริ่มลูกเท่าอยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน เพราะหน้าที่ของลูกเท่าดังกล่าวมีความประสงค์เพื่อเติมให้ครบจังหวะและเชื่อมทำนอง ไม่ใช่ส่วนที่แยกเป็นอิสระ ดังนั้นทำนองจึงต้องมีความสัมพันธ์เสมือนเป็นกลุ่มทำนองเดียวกัน ประการที่สอง ลูกเท่าที่อยู่ภายในท่อน โดยมากทำหน้าที่ทั้งเติมให้ครบจังหวะและเชื่อมทำนอง เพราะทั้งสองหน้าที่สัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกัน กล่าวคือ การเชื่อมทำนองต้องถูกต้องตามหลักเกณฑ์ของจังหวะหน้าทับ และการเติมให้ครบจังหวะหน้าทับก็ต้องทำหน้าที่เชื่อมทำนองด้วย

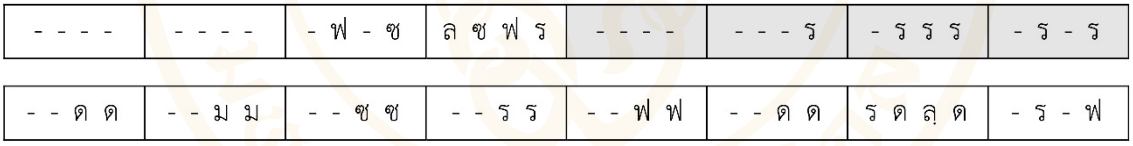
หน้าที่ที่ 3 เพื่อแสดงถึงทำนองที่จะมีการเปลี่ยนแปลงต่อไป เมื่อทำนองเพลงดำเนินไปถึงตอนที่ต้องการจะเปลี่ยนแปลง สามารถใช้ลูกเท่าเพื่อสื่อถึงการจะเปลี่ยนแปลงได้ แต่ต้องออกแบบและจัดวางให้เหมาะสมเพื่อสื่อสารได้ชัดเจน เพราะพื้นฐานของทำนองลูกเท่ามีลักษณะย้ำเสียง ไม่ได้สื่อใจความใดเป็นสำคัญ โดยมากใช้วิธีการกำหนดให้เสียงควบคุมลูกเท่าเป็นเสียงเฉพาะของทำนองตอนนั้น ๆ ไม่ได้สัมพันธ์หรือสืบเนื่องกับลูกตกของทำนองก่อนลูกเท่า อีกทั้งนิยมให้ลูกเท่าอยู่ต่างบันไดเสียงกับทำนองก่อนลูกเท่า ไม่ได้สัมพันธ์สืบเนื่องเช่นเดียวกัน ซึ่งส่งผลให้ทำนองลูกเท่ามีความเป็นอิสระสามารถสื่อถึงการจะเปลี่ยนแปลงได้ชัดเจน ยกตัวอย่างทำนองตอนหนึ่งในเพลงถอนสมอ สองชั้น ท่อน 2 ดังนี้



Example 23 Luk thao in Movement 2 of Pleng Thon Samor (Song Chan)
Source: by author

จากตัวอย่างข้างต้น ทำนองในวรรคที่ 2 จบด้วยเสียงทีและอยู่ในบันไดเสียงเพียงออล่าง (ซลทXรมX) แต่ทำนองในวรรคที่ 3 ซึ่งเป็นลูกเท่า กำหนดให้เสียงโดเป็นเสียงควบคุมและอยู่ในบันไดเสียงกลาง (ทดรXฟซX) แสดงให้เห็นว่าทำนองในวรรคที่ 3 มีความประสงค์จะให้มีการเปลี่ยนแปลงในลำดับถัดไป

นอกจากวิธีดังกล่าว อาจออกแบบด้วยวิธีการอื่น ๆ เช่นในเพลงเขมรพวง สองชั้น ท่อน 2 ที่กำหนดใช้เสียงเรเพียงเสียงเดียวในการดำเนินทำนอง และวางไว้ในตำแหน่งครึ่งหลังจังหวะหน้าทับ ส่งผลให้ทำนองมีลักษณะเปิดหรือท้า ส่อเค้าว่าจะมีการเปลี่ยนแปลงหรือเริ่มกลุ่มทำนองใหม่ที่สำคัญ มีตัวอย่างดังนี้



Example 24 Luk thao in Movement 2 of Pleng Khamen Puang (Song Chan)
Source: by author

นอกจากหน้าที่ 3 ข้อตามที่ราชบัณฑิตยสถานบัญญัติไว้ข้างต้นแล้ว ผู้เขียนพิจารณาเห็นว่ายังมีหน้าที่สำคัญอีกประการคือ ทำหน้าที่ขึ้นต้นและลงจบ ซึ่งสอดคล้องกับ ท้วม ประสิทธิกุล ที่กล่าวถึงลูกเท่าไว้ตอนหนึ่งว่า *“ใช้เป็นเสียงนำเวลาขึ้นและลงท้ายท่อนของเพลงบางประเภท”*[17] มีรายละเอียดดังนี้

ทำหน้าที่ขึ้นต้น เป็นลูกเท่าที่อยู่ในตำแหน่งแรกของท่อนหรือเพลง เพื่อทำหน้าที่ขึ้นต้นโดยเฉพาะ ซึ่งต่างจากลูกเท่าตอนต้นท่อนที่ทำหน้าที่เติมให้ครบจังหวะ กล่าวคือ ลูกเท่าที่ทำหน้าที่ขึ้นต้น ในทางร้องจะร้องขึ้นต้นด้วยทำนองลูกเท่าอย่างชัดเจน ต่างจากลูกเท่าที่ทำหน้าที่เติมให้ครบจังหวะที่เว้นไม่ทำการร้อง ในทางดนตรีก็มีลักษณะคล้ายกัน ทั้งนี้มีคำอธิบายเรื่องความหมายลูกเท่าตอนหนึ่งของ อุทิศ นาคสวัสดิ์ ซึ่ง

[17] Thuam Prasittikul, “Different Sounds in Singing Thai Songs,” in *Handout for the 4th Academic Seminar The Development of Thai Music Standard Criteria in Singing Thai Songs*, Photocopies (n.p., 1999), 7. (in Thai)

สามารถนำมาเชื่อมโยงกับลูกเท่าที่ทำหน้าที่ขึ้นต้นเพลงได้ ความว่า *"คำนี้อาจแผลงมาจากคำว่า 'ลูกเท้า' ซึ่งหมายความว่าเป็นการเท้าความก่อนดำเนินเพลงก็ได้"*[18] ฉะนั้นอาจกล่าวได้ว่าลูกเท่าที่ทำหน้าที่ขึ้นต้นเพลงเป็นลักษณะของการอารัมภบทก่อนที่จะเข้าสู่ตัวเรื่องหลัก เพลงที่ลูกเท่าทำหน้าที่ขึ้นต้น เช่น แขกมอญ (ท่อน 1) ตวงพระธาตุ เขมรลอออองค์ ฯลฯ ขอยกตัวอย่างจากเพลงตวงพระธาตุ สามชั้น ท่อน 1 ดังนี้

- - - -	- - - เออ	- - - เฮ่อ	เออ เฮ่อ เอิง - เงอ	- - - เอ่อ	- - - เออ	- เอ่อ - เฮ่อ	เออ เฮ่อ เอิง - เงย
- - - -	- - - ร	- - - ม	ร ม ร - ร	- - - ด	- - - ร	- ด - ร	ด ม ร - ร

Example 25 Luk thao in Movement 1 of Pleng Tuang Phra That (Sam Chan)
Source: by author

ทำหน้าที่ลงจบ เป็นลูกเท่าที่อยู่ในตำแหน่งสิ้นสุดของท่อนหรือเพลง แสดงให้เห็นชัดว่ามีจุดประสงค์เพื่อทำหน้าที่สิ้นสุดหรือลงจบ ปรากฏพบน้อยมาก เช่นในเพลงบลิ่ม สมิงทอง ฯลฯ ทั้งนี้มีข้อสังเกตว่า เสียงควบคุมลูกเท่าต้องใช้ให้สัมพันธ์สืบเนื่องกับทำนองก่อนเริ่มลูกเท่า เพื่อให้การลงจบเป็นไปด้วยความสะดวกและมีความสมบูรณ์ ยกตัวอย่างการลงจบด้วยลูกเท่าของเพลงบลิ่ม สองชั้น ดังนี้

- - - -	- - - -	- - - เอ่อ	- - - เออ	- - - -	- เอ่อ - เออ	- เอ่อ - เฮ่อ	เออ เฮ่อ เอิง - เงย
- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- ซ - ล	- ซ - ท	ล ท ล - ล

Example 26 Luk thao in Pleng Balim (Song Chan)
Source: by author

มีข้อควรพึงระวังว่า ลูกเท่าที่ได้พลิกแพลงทำนองจนไม่เหลือเค้าโครงของลูกเท่า ย่อมไม่ถูกจัดว่าทำหน้าที่ทั้ง 4 ประการตามที่ได้อธิบาย เพราะทำนองได้พลิกแพลงไปอยู่ในรูปของสำนวนอื่นแล้ว แต่อย่างไรก็ตามยังถือว่าเป็นทำนองลักษณะหนึ่งของลูกเท่า (ดังอธิบายแล้วในหัวข้อหลักการว่าด้วยทำนอง) ฉะนั้นการพิจารณาหน้าที่ของลูกเท่าต้องพิจารณาจากตัวทำนองที่มีลักษณะอย่างลูกเท่าเท่านั้น

ทั้งนี้ พิชิต ชัยเสรี ให้ความเห็นที่สำคัญประการหนึ่งเกี่ยวกับหน้าที่ของลูกเท่าว่ามีลักษณะคล้ายกับดิสคอร์ด (Discord) ในวิชาสุนทรียศาสตร์ ดังความว่า

"ลูกเท่า เป็นเหมือนลักษณะดิสคอร์ด (Discord) ในวิชาสุนทรียศาสตร์ ซึ่งมีในศิลปะทั่วไป คือเป็นตัวคั่นระหว่างสองเหตุการณ์ที่ค่อนข้างจะเข้มข้นรุนแรง ยกตัวอย่างเช่น ในโขนละคร ตัวตลกตามพระตามนาง พวกนี้แหละจะมาคอยเบรค (Brake) เวลาที่อารมณ์จะไปถึงจุดไคลแมกซ์ (Climax) ถ้าปล่อยไคลแมกซ์ก็จะจบทันที ต้องมีตรงนี้คั่น หรือดูในธงชาติไทย สีน้ำเงินกับแดงอยู่ติดกันไม่ได้ เข้มทั้งคู่ ต้องมีสีขาวมาคั่น หรือในดนตรีไทย เพลงเดี่ยวที่จังหวะลอย นอนมีเตอร์ (non-meter) อย่างเชิดนอก กราวใน ทยอยเดี่ยวพอเก็บ ๆ ไปสักพัก ก็ต้องคั่นสักทีด้วยการลอยหรือครวญ ลูกเท่าก็มีลักษณะอย่างนี้ เพลงดำเนินไปถึงจุด

[18] Uthit Naksawat, *Theories and Thai Musical Practices* (Phra Nakhon: Khurusapha, 1968), 80. (in Thai)

หนึ่งต้องมีเท่าแทรกเพื่อผ่อนคลาย ถ้าไม่มีเท่าเลยก็จะตึงเครียด ฉันเห็นว่านี้แหละคือบทบาทที่ยิ่งใหญ่ ส่วนหน้าที่นำเพลง จบเพลง คั่นเพลง เป็นเรื่องปลีกย่อยจากนี้ทั้งหมด"[19]

กล่าวสรุปได้ว่า ลูกเท่าแม้จะทำหน้าที่ใดก็ตามดังที่ผู้เขียนได้นำเสนอ แต่บทบาทที่สำคัญประการหนึ่งที่ปรากฏร่วมอยู่ในทุกหน้าที่คือ เป็นตัวคั่นกลางระหว่างทำนองสองทำนองที่มีความเข้มข้น เพื่อผ่อนปรนให้เพลงดำเนินต่อไปได้อย่างสมดุล

6. หลักการว่าด้วยการขับร้อง

การบรรจุคำร้อง เพลงทั่วไปนิยมบรรจุให้กลอน 1 บาท (2 วรรค) จบภายใน 1 ท่อน (ศัพท์ของการขับร้องเรียกว่า คำ) ซึ่งเพลงร้องโดยมากมีความยาวเป็นจังหวะคู่ เช่น 2 4 หรือ 8 ฯลฯ จึงกำหนดให้กลอนวรรคที่ 1 อยู่ในครึ่งแรกของท่อน และกลอนวรรคที่ 2 อยู่ในครึ่งหลังของท่อน ยกตัวอย่างการวางตำแหน่งคำร้อง เพลงอัตราสองชั้น ความยาว 4 จังหวะ ดังนี้

- - - -	- - - -	- จึง - ตรัส	- - - สั่ง	- - - -	- - - -	- - - รุทธ	- - - การ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ชาญ	- - กำแหง
- - - -	- - - -	- จะ - เปลี่ยน	- - - แปลง	- - - -	- - - -	- - - กาย	- - - กู
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - เป็น โก	- - - สีห์

Example 27 Lyric placement in a Song Chan tune with a melodic length of four Nathap rhythms
Source: by author

หากเพลงใดมีลูกเท่าอยู่ในครึ่งแรกจังหวะหน้าทับ โดยเฉพาะในตำแหน่งที่ปกติมีการวางคำร้อง แต่ในทางร้องไม่นิยมร้องหรือใช้การเอื้อนเปล่าไม่บรรจุคำร้อง ดังนั้นต้องเปลี่ยนตำแหน่งการวางคำร้องใหม่[20] (เว้นแต่ตำแหน่งดังกล่าวโดยปกติไม่มีการวางคำร้อง ไม่ต้องเปลี่ยนตำแหน่ง) มีตัวอย่างดังนี้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- จึง - ตรัส	- - - สั่ง	- - - รุทธ	- - - การ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ชาญ	- - กำแหง

Example 28 Lyric placement in a Song Chan tune with Luk thao
Source: by author

[19] Pichit Chaiseri, "Luk thao Rhythms," interview by Weerasil Huangprasert, January 28, 2023.

[20] Tassani Khunthong, "Singing Songs with Luk thao," interview by Weerasil Huangprasert, January 29, 2023.

แต่หากเพลงใดมีลูกเท่าอยู่ครึ่งหลังจังหวะหน้าทับ ซึ่งคำร้องโดยมากวางไว้ครึ่งหลังจังหวะหน้าทับ จะทำการร้องหรือเอื้อนเปล่าอย่างลูกเท่าทั่วไปไม่ได้ จำเป็นต้องบรรจุคำร้อง และในบางกรณีอาจต้องแปลงทำนองลูกเท่าไปในลักษณะเนื้อเพลงก็มี ยกตัวอย่างการวางคำร้องเพลงแขกมอญ สองชั้น ท่อน 3 ดังนี้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ต้อง	- - - ตัว
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ผัว	- - - ไหม้
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ทั้ง - ไส้	- - - พุง

Example 29 Lyric placement in Movement 3 of Pleng Khaek Mon (Song Chan)
Source: by author

อย่างไรก็ตาม หากเพลงใดมีลูกเท่าอยู่ครึ่งแรกจังหวะหน้าทับ แต่กำหนดให้บรรจุคำร้องลงในตอนที่เป็นลูกเท่า การวางคำร้องก็ต้องปฏิบัติอย่างเพลงทั่วไป ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับวิธีการร้องทำนองลูกเท่า ซึ่งจะกล่าวรายละเอียดในลำดับถัดไป

หลักการบรรจุคำร้องข้างต้นเป็นหลักปฏิบัติที่นิยมโดยทั่วไป อย่างไรก็ตามจำเป็นต้องพิจารณาบริบทอื่นประกอบด้วย เช่น ความยาวของเพลง ตำแหน่งของลูกเท่า ประเภทฉันทลักษณ์ ฯลฯ ซึ่งส่งผลต่อการวางตำแหน่งคำร้องและการร้องลูกเท่าที่ต่างกัน

การร้องทำนองลูกเท่า สามารถร้องหรือไม่ร้องลูกเท่าก็ได้ ขึ้นอยู่กับหลักการดังต่อไปนี้

- ลูกเท่าที่ไม่ทำการร้อง เป็นลูกเท่าที่กำหนดให้เสียงควบคุมต้องสัมพันธ์กับทำนองก่อนเริ่มลูกเท่า ซึ่งมีคุณสมบัติเปลี่ยนเสียงได้ ตามแต่พยางค์เสียงสุดท้ายก่อนเริ่มต้นลูกเท่า ลูกเท่าดังกล่าวหากปรากฏตอนต้นท่อน จะเว้นว่างไม่ทำการขับร้อง แต่หากปรากฏภายในท่อน จะใช้วิธีการเอื้อนเปล่าไม่บรรจุคำร้อง ดังปรากฏในเพลงเขมรใหญ่ สร้อยเพลง ลีลากระทุ่ม นกกระจอกทอง ขอมใหญ่ ล่องลม สุริโยทัย เขมรปากท่อ เขมรเหลือง สาลิกาเขมร นาคบริพัตร สิงโตเล่นหาง ฯลฯ

มีข้อสังเกต ประการแรก หากลูกเท่าตอนต้นท่อนมีทำนองอีกครึ่งจังหวะหน้าทับ ซึ่งลงจบด้วยเสียง เร บรรเลงต่อเนื่องกับลูกเท่า โดยเฉพาะในอัตราสามชั้น มีตัวอย่างดังนี้

(← ลูกเท่า →)

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

(← ทำนองลงจบเสียงเร →)

- มฺ มฺ มฺ	- ซฺ - รฺ	รฺ รฺ - ดฺ	ดฺ ดฺ - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	ท ท - ดฺ	ดฺ ดฺ - รฺ

Example 30 Luk thao in the opening section of a movement
Source: by author

ในการบรรเลงเดี่ยวจะไม่ขึ้นต้นเพลงด้วยลูกเท่า แต่จะขึ้นด้วยทำนองที่ลงจบเสียงเร เช่นเดียวกับทางร้อง ทั้งยังนิยมนำลูกเท่าและทำนองลงจบเสียงเร (รวม 1 จังหวะหน้าทับ) มาเป็นทำนองสำหรับลงจบเพลง ดังปรากฏในทางเดี่ยวเพลงม้าย่อง ต่อยรูป ลมพัดชายเขา เขมรปี่แก้ว ทางสักวา กล่อมนารี ฯลฯ[21] หรือในการบรรเลงรวมวงก็สามารถนำวิธีการขึ้นต้น (ในกรณีไม่มีการขับร้อง) และลงจบอย่างการบรรเลงเดี่ยวมาใช้ได้เช่นกัน (เข้าใจว่าวิธีการลักษณะนี้ได้ตัวอย่างมาจากเพลงพญาโศก ที่กำหนดให้นำจังหวะแรกมาเป็นทำนองลงจบ) โดยทำนองที่ลงจบด้วยเสียงเรนั้น สามารถทำหน้าที่ได้ทั้งขึ้นต้นและลงจบอย่างสมบูรณ์ ทั้งยังเป็นการให้เสียงนักร้องเพื่อร้องเพลงถัดไปในตัวอีกด้วย อันเป็นวิธีการเดียวกับการลงจบของเพลงโหมโรงเสภาและลูกหมด และถือเป็นหลักปฏิบัติที่นิยมสืบมา

มีข้อควรทราบเพิ่มเติม ทำนองที่ลงจบเสียงเรข้างต้นนั้น นักดนตรีบางคนเรียกว่าสำนวนพญา เพราะปรากฏในเพลงเรื่องพญาโศก ต่อมามีการนำสำนวนดังกล่าวมาดัดแปลงใช้ในหลายเพลง ดังปรากฏในเพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์ จระเข้หางยาว ต่อยรูป เขมรปี่แก้ว ฯลฯ ยกตัวอย่างดังนี้

ทำนองที่ 1 (เพลงพราหมณ์เข้าโบสถ์)

- ท ท ท	- ด̣ - ร̣	- ม̣ - ร̣	- ด̣ - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	ท ท - ด̣	ด̣ ด̣ - ร̣

ทำนองที่ 2 (เพลงเขมรปี่แก้ว)

- ฟ ซ ล	- ด̣ - ร̣	- ฟ̣ - ร̣	- ด̣ - ล	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ด̣	ด̣ ด̣ - ร̣

Example 31 Melodies adapted from Phayasoke song
Source: by author

ประการที่ 2 ในบางเพลงอาจมีการร้องลูกเท่าแถมต่อท้ายท่อน (ร้องเกินเข้าไปในส่วนลูกเท่าของดนตรี) ดังปรากฏในเพลงวิเวกเวหา (สามชั้น) ดอกไม้ไทร (สามชั้น) พัดชา (สามชั้น) แปดบท (สามชั้น ท่อน 1) พญาฝัน (สองชั้น) ฯลฯ ทั้งนี้เพราะว่าตอนท้ายของทำนองร้องยังไม่สามารถลงจบได้อย่างสมบูรณ์ ทำนองเพลงยังไม่สละสลวย จำเป็นต้องมีทำนองมาเสริมต่อเพื่อปิดความ นักประพันธ์เพลงจึงประพันธ์ทางร้องเพิ่มเติมเข้ามาในส่วนลูกเท่าของดนตรี ซึ่งนิยมเป็นทำนองเอื้อนเปล่าไม่บรรจุคำร้อง เพราะคำร้องได้บรรจุลงในตัวเพลงครบถ้วนแล้ว[22] ยกตัวอย่างจากเพลงแปดบท สามชั้น ท่อน 1 ดังนี้

[21] Vorayot Suksaichon, “Principles of Thai Songs,” interview by Weerasil Huangprasert, January 28, 2023.

[22] Tassani Khunthong, “Singing Songs with Luk thao,” interview by Weerasil Huangprasert, January 29, 2023.

ทำนองท้ายท่อน

- - - -	- - - เอิง	- - - ฮืเงอ	เออ เฮ่อเอิง - เออเฮ่อ	- - - เออเอย	- - - -	- - - หน้า	- ฮืออื - ฉาน
- - - -	- - - ล	- - - ดำล	ซ ิซ - ชล	- - - ชฟ	- - - -	- - - ซฟ	- ดำล - ลดำ

ทำนองลูกเท่า ต้นท่อน

- - - ฮืออื	ฮื่อ ฮืออื ฮืเออ	เฮ่อ เออเอ่อ - เออ	เฮ่อเออ - เออ	- เออ - -	- - - เอิง	- - - ฮืเงอ	เออ เฮ่อเอิง - เอย
- - - ฟ้ดำ	รำ ดำล - ดำซ	ล ชฟ - ซ	- ทล - ล	- ดำ - -	- - - ดำ	- - - ร้ดำ	ท ล ทล ล

Example 32 Luk thao in Movement 1 of Pleng Paed Bot (Sam Chan)
Source: by author

- ลูกเท่าที่ทำการขับร้อง เป็นลูกเท่าที่กำหนดใช้เสียงควบคุมเป็นของตนเอง ไม่ได้สัมพันธ์หรือสืบเนื่องกับทำนองก่อนเริ่มลูกเท่าอย่างวิธีแรก ต้องบรรเลงด้วยเสียงที่กำหนดมาเท่านั้น ดังปรากฏในเพลงการเวกเล็ก อาถรรพ์ เขมรโพธิสัตว์ (สองชั้น) แขกมอญ (ท่อน 1) สารถี (ท่อน 1 และ 3) แขกบรเทศ (ท่อน 1) แป๊ะ (ท่อน 2) ฯลฯ ส่วนวิธีการร้อง นิยมบรรจุคำร้องลงในลูกเท่า (โดยคงลักษณะของทำนองลูกเท่า) แต่ในบางเพลงอาจใช้วิธีการเอื้อนเปล่า (นิยมเฉพาะลูกเท่าต้นท่อน) ยกตัวอย่างจากเพลงอาถรรพ์ สองชั้น ท่อน 2 (บรรจุคำร้อง) และเพลงเขมรโพธิสัตว์ สองชั้น ท่อน 1 (เอื้อนเปล่า) ดังนี้

บรรจุคำร้อง

- - - -	- - - -	- จุด - ธูป	- - - เทียน
- - - -	- - - -	- ดำ - ร้ดำ	- - - ร้ำ

Example 33 Luk thao in Movement 2 of Pleng Arthan (Song Chan)
Source: by author

เอื้อนเปล่า

- - - -	- - - เออ	- - - เฮ่อ	เออ เฮ่อเอิง - เงอ
- - - -	- - - ร้ำ	- - - ม้ำ	ร้ำ ม้ำร้ำ - ร้ำ

Example 34 Luk thao in Movement 1 of Pleng Khamen Bodhisat (Song Chan)
Source: by author

ทั้งนี้หากนำเพลงที่ร้องลูกเท่าตอนต้นท่อนมาประพันธ์เป็นทางเดี่ยว ต้องขึ้นต้นด้วยลูกเท่าเช่นเดียวกับร้อง ไม่สามารถเว้นลูกเท่าอย่างวิธีแรก ดังปรากฏในเดี่ยวแขกมอญ การเวกเล็ก ปลาทอง ม้ารำ

หลักการในการร้องทำนองลูกเท่าที่อธิบายข้างต้นนี้ เป็นหลักปฏิบัติที่นิยมทั่วไป แต่ในบางเพลงอาจไม่ได้ปฏิบัติตามหลักการดังกล่าว เพราะขึ้นอยู่กับความประสงค์ของผู้ประพันธ์หรือความเหมาะสมของการร้อง ต้องพิจารณาเป็นกรณีเฉพาะ

สรุป

หลักการของทำนองลูกเท่า ผู้เขียนได้นำเสนอไว้มี 6 ประการ ได้แก่ 1) หลักการว่าด้วยทำนอง เป็นหลักการพิจารณาลักษณะทำนองของลูกเท่า 2) หลักการว่าด้วยบันไดเสียงและเสียงควบคุม เป็นหลักการใช้บันไดเสียงและเสียงควบคุม 3) หลักการว่าด้วยขนาดความยาว เป็นข้อบังคับเรื่องขนาดความยาว 4) หลักการว่าด้วยตำแหน่ง เป็นหลักการพิจารณาตำแหน่ง 5) หลักการว่าด้วยหน้าที่ เป็นหลักการพิจารณาหน้าที่ และ 6) หลักการว่าด้วยการขับร้อง เป็นหลักการบรรจุคำร้องและการร้องทำนองลูกเท่า จึงกล่าวสรุปได้ว่า ลูกเท่าแม้จะเป็นทำนองยืนเสียงยาว ๆ ณ ช่วงตอนหนึ่งของเพลง ที่ไม่มีใจความหรือความหมายพิเศษประการใด แต่ก็มีหลักการที่เป็นเฉพาะของตนที่มีความซับซ้อนและมีความสำคัญต่อระเบียบแบบแผนโครงสร้างเพลงไทยอย่างมาก อันกล่าวได้ว่าเป็นลักษณะพิเศษประการหนึ่งที่สำคัญของเพลงไทย ฉะนั้นการจะทำความเข้าใจเพลงไทย ย่อมต้องทำความเข้าใจทำนองลูกเท่าซึ่งเป็นส่วนประกอบหนึ่งของเพลงไทยด้วย ซึ่งหลักการทั้ง 6 ประการที่ได้นำเสนอในบทความนี้ ผู้เขียนหวังว่าจะเป็นเครื่องมือหนึ่งในการช่วยทำความเข้าใจภาพรวมของเพลงไทย

บรรณานุกรม

Chaiseri, Pichit. *Composing Thai Songs*. Bangkok: Chulalongkorn University Publishing House, 2013. (in Thai)

Chaiseri, Pichit. “Luk thao Rhythms.” Interview by Weerasil Huangprasert. January 28, 2023.

Khunthong, Tassani. “Singing Songs with Luk thao.” Interview by Weerasil Huangprasert. January 29, 2023.

Naksawat, Uthit. *Theories and Thai Musical Practices*. Phra Nakhon: Khurusapha, 1968. (in Thai)

Prasittikul, Thuam. “Different Sounds in Singing Thai Songs.” in *Handout for the 4th Academic Seminar The Development of Thai Music Standard Criteria in Singing Thai Songs*, Photocopies. n.p., 1999. (in Thai)

Suksaichon, Vorayot. “Principles of Thai Songs.” Interview by Weerasil Huangprasert. January 28, 2023.

The Royal Society. *Encyclopedia of Thai Musical Terms: Songs and Musical Instruments*. 2nd ed. Bangkok: Sahamitra Printing, 2002. (in Thai)

Tramote, Boontham. *Lecture Notes for Thai Musicology Class*. Bangkok: Chuanpim, 2002. (in Thai)

Tramote, Montri. *A Glossary of Musical Terms*. 3rd ed. Bangkok: Kaan Sasana, 1988. (in Thai)

Tramote, Montri. *Knowledge about Musical Instruments*. Bangkok: Kasikorn Bank, 1995. (in Thai)