780.9593
ส942ก
ร.3

การวิเคราะห์ทางร้องเพลงแขกมอญเถา

ปริญญานิพนธ์
ของ
เสาวนีย์ ซื่อตรง

2 พ.ค. 2540

ท135182

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา
มีนาคม 2540

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

63676

การวิเคราะห์ทางร้องเพลงแซกมอญเถา

บทคัดย่อ

ของ

เสาวนีย์ ซื่อตรง

เสนอต่อมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา

มีนาคม 2540

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นการวิเคราะห์ทางร้องเพลงแชกมอญเถา มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาวิเคราะห์แนวทำนองทางร้องทั้ง 4 ทาง โดยใช้การพรรณาวิเคราะห์จากการนำข้อมูลทำนองทางร้องมาบันทึกเป็นโน้ตสากล

วิธีดำเนินการวิเคราะห์โดยการรวบรวมข้อมูล และนำมาบันทึกโน้ตสากล เพื่อการศึกษาวิเคราะห์ตามลำดับดังนี้

1. ศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างและการดำเนินทำนองเพลงโดยทั่วไป ของทำนองหลักในเรื่องบันไดเสียง ขั้นคู่เสียง ลูกตกจังหวะหน้าทับ กลุ่มเสียงของโน้ตที่ใช้ในการดำเนินทำนอง
2. ศึกษาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องกับทำนองหลักในแต่ละทางร้อง
3. ศึกษาวิเคราะห์เทคนิคต่างที่ใช้ในการร้องแต่ละทางร้อง

ผลการวิเคราะห์ปรากฏว่า

1. เพลงแชกมอญเถามีเทคนิคเฉพาะในแต่ละทางร้อง
2. เพลงแชกมอญเถามีทำนองทางร้องสัมพันธ์กับทำนองหลัก
3. เพลงแชกมอญเถาทางร้องทางที่ 3 มีแนวทางร้องต่างจากแนวอื่น
4. เพลงแชกมอญเถาได้รับการบันทึกทางร้องแต่ละทางเป็นโน้ตสากล เพื่อเป็นการอนุรักษ์ และเผยแพร่ต่อไป

AN ANALYSIS OF THAI VOCAL MELODY ; KHAEK MON

ABSTRACT

BY

SAOVANEE SUETRONG

Presented in partial fulfillment of the requirements for the

Master of Arts degree in Ethnomusicology

at Srinakharinwirot University

March 1997

Abstract

An Analysis of Thai Vocal Melody : Khaek Mon

The purpose of the vocal melody of Khaek Mon Thao is to analyse the 4 vocal styles of the same song , by utilising the descriptive analysis of data of the melody as notated in western notation.

The analysis is conducted as followed:

1. The main or structural melody on the gongs is analysed in the following areas, they are, melodic modes, forms of melodic progressions , main notes of on the accompanying ostinato and grouping of motives employed in the main melody .

2. The relationship between the vocal lines and the main melody of the gongs is analysed as to the difference between the main note above the ostinato of each phrase.

3. the vocal technique is analysed to discover the similarity and difference among the four styles.

The findings are summarized as followed

1. There is evidence of the special technique employed in each of the vocal style,

2. The vocal lines show strong relationship to the main melody,

3. The vocal style number three shows a marked difference from the other three styles.

4. The four vocal styles have been documented into western notation for preservation and propagation.

คณะกรรมการควบคุมและคณะกรรมการสอบได้พิจารณาปริญญานิพนธ์ฉบับนี้แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒได้

คณะกรรมการควบคุม

..... ประธาน

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์)

คณะกรรมการสอบ

.....ประธาน

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์)

..... กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(นายสงัด ภูเขาทอง)

บัณฑิตวิทยาลัยอนุมัติให้รับปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(ดร.ศิริยุภา พูลสุวรรณ)

วันที่ 14 เดือน มีนาคม พ.ศ. 2540

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ได้รับการช่วยเหลือในการตรวจแก้ไขและแนะนำเป็นอย่างดียิ่งจากผู้ช่วยศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์ ประธานควบคุมปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์ อาจารย์สงัด ภูเขาทอง กรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ และอาจารย์วาสิษฐ์ จรัญยานนท์ ผู้ให้คำแนะนำช่วยเหลือเกี่ยวกับบทคัดย่อ ขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง ไว้ ณ ที่นี้

ขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อาจารย์สุดจิตต์ ดุริยะปราณีต อาจารย์กัญญา โรหิตาจล อาจารย์องุ่น บัวเอี่ยม อาจารย์สมชาย ทับพร และอาจารย์นิกร จันทศร ที่กรุณาให้ข้อมูลทางร้อง และทำนองหลัก เพลงแขกมอญเถา เพื่อการวิเคราะห์

ขอขอบพระคุณอาจารย์บรรจง ชลวิโรจน์ อาจารย์สุดารัตน์ ชาญเลขา อาจารย์วันชัย เอื้อจิตรเมศ อาจารย์ธำนุ คงอิ่ม คณาจารย์ภาควิชาดนตรี สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา และนายสรายุทธิ์ อัมโร นักศึกษาวิชาเอกดนตรีศึกษา สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ที่กรุณาให้คำแนะนำช่วยเหลือ เรื่องการบันทึกโน้ต

ขอขอบคุณอาจารย์ชนันท์ โตคมคำ นางสาวพิศมัย นิยมเหตุ และนางสาวอรอุมา เมระยากรณ์ ผู้ช่วยเหลือในการจัดพิมพ์

ประการสุดท้าย ขอกราบขอบพระคุณ คุณพ่อ คุณแม่ ครอบครัว ญาติพี่น้องและเพื่อนที่ได้ให้กำลังใจอันเป็นกำลังสำคัญยิ่งในการศึกษาตลอดมา

เสาวนีย์ ซื่อตรง

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ	1
	ภูมิหลัง	1
	ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า	45
	ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า	46
	ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า	46
	นิยามศัพท์เฉพาะ	47
2	เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้า	56
3	วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า	64
4	การวิเคราะห์ทางร้องเพลงแชกมอญเถา	68
5	สรุปอภิปรายผลการวิเคราะห์	255
บรรณานุกรม		256
ภาคผนวก		260
ประวัติย่อของผู้วิจัย		274

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ดนตรีมีความผูกพันต่อมนุษย์โลกมานานมาก ไม่มีบันทึกเป็นหลักฐานแน่ชัดว่า "ดนตรี" เกิดขึ้นเมื่อใดและเกิดขึ้นอย่างไร เพียงแต่ใช้การสันนิษฐานว่าคงจะเกิดจากเสียงของธรรมชาติต่าง ๆ ในโลก เช่น เสียงจากปรากฏการณ์ต่าง ๆ เสียงพูดหรือเสียงร้องซึ่งเกิดจากอารมณ์ต่าง ๆ ของมนุษย์นั่นเอง แล้วมนุษย์ได้เป็นผู้นำความเปลี่ยนแปลงของเสียงเหล่านั้นมาใช้เพื่อให้เกิดประโยชน์ต่อสังคมหรือพิธีกรรมต่าง ๆ ในการอยู่รวมกันอย่างเป็นสุขซึ่งเราสามารถกล่าวได้ว่า ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของสังคมและวัฒนธรรมคงจะแยกจากกันไม่ได้เพราะในโลกมนุษย์จะมีความผูกพันกับดนตรีอยู่อย่างแน่นแฟ้น แต่เนื่องจากดนตรีเป็นผลงานที่เกิดจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์จึงพบว่าจะมีความหลากหลายของดนตรีปรากฏอยู่ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับวิถีการดำรงชีวิตในแต่ละสังคมและวัฒนธรรมนั้น ๆ จะเป็นตัวกำหนดให้ลักษณะของดนตรีมีเอกลักษณ์ประจำชาติเช่นไร เพราะดนตรีเป็นเครื่องแสดงออกอย่างหนึ่งของชีวิตและจิตใจของชนแต่ละชาติ

"ดนตรีสามารถที่จะดึงดูดคนให้มาอยู่รวมกันได้ ดนตรีนอกจากจะให้ความสุขต่อสังคมแล้วยังเป็นความสุขส่วนตัวอีกด้วย ดังนั้นขอบเขตในแต่ละประเพณีแต่ละวัฒนธรรมจะเป็นเครื่องบ่งบอกให้เห็นถึงรูปแบบของดนตรีความสมดุลย์ และรูปลักษณะของความคิดสร้างสรรค์ของผู้ประพันธ์ในแต่ละวัฒนธรรมนั้น ดนตรีมีบทบาทและหน้าที่ต่อสังคมที่เป็นรูปแบบของพฤติกรรมที่เปลี่ยนแปลงอยู่เสมออิทธิพลของสังคมเป็นสิ่งสำคัญประการหนึ่ง ที่ทำให้เกิดความเปลี่ยนแปลงความคิดด้านดนตรีของสังคมมนุษย์ ซึ่งมนุษย์ไม่สามารถแยกดนตรีออกจากชีวิตประจำวันของเขาได้" (วิภา คงคากุล. 2529 : 35) ในเรื่องดนตรีกับสังคมมนุษย์นี้ ปัญญา รุ่งเรือง. (2533 : 126) กล่าวว่า "มนุษย์ชาติมีความแตกต่างด้านชาติพันธุ์ ซึ่งเป็นไปตามกำเนิดของมนุษย์ที่ปรับตัวให้เข้ากับสิ่งแวดล้อมตามธรรมชาติ และมีความแตกต่างกันในด้านวัฒนธรรมซึ่งมีพื้นฐานมาจากสภาพภูมิศาสตร์ ภูมิอากาศ พืชพรรณธรรมชาติ ที่เป็น

ตัวกำหนดความเป็นอยู่ การทำมาหากิน การแต่งกาย และเป็นพื้นฐานต่อแนวความคิด ความเชื่อและวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ ของมนุษย์ ก่อให้เกิดเอกลักษณ์ประจำถิ่นแต่ละแห่ง แต่ละเผ่าพันธุ์และสะท้อนให้เห็นได้ถึงความเจริญก้าวหน้าในอดีต โดยพิจารณาจากปัจจุบันความแตกต่างกันในด้านชาติพันธุ์มีผลกระทบถึงประสาทสัมผัส ความแตกต่างกันในด้านวัฒนธรรมมีผลถึงด้านพฤติกรรมทั้งทางกาย ความคิดและพฤติกรรมทางด้านสังคม การออกเสียงในภาษาพูดมีผลมาจากระบบการเปล่งเสียงและระบบประสาทการฟัง ซึ่งมนุษย์ในส่วนต่าง ๆ ของโลกแม้จะฟังในสิ่งเดียวกันก็ได้ยินไม่เหมือนกันและแปลความหมายไปคนละอย่างตามสภาพพื้นฐานของตน ตัวอย่างที่พอจะเห็นได้ก็คือ การที่คนตะวันตกออกเสียงไก่ขันต่างจากคนไทย ดังนั้นถึงแม้ระบบการเปล่งเสียงในภาษาที่เริ่มจาก เส้นเสียงในลำคอ ช่องปาก ปุ่มเหงือก ไรฟัน เพดาน ลิ้นและริมฝีปาก จะมีเหมือน ๆ กัน แต่ก็ต่างกันในวิธีการ รายละเอียดที่มีส่วนสัมพันธ์ลึกซึ้งกับโสตประสาททำให้ภาษาที่ใช้ในด้านการสื่อความหมายต่างกันไปหลายตระกูล หลายเผ่า ดนตรีก็เช่นเดียวกันเพราะธรรมชาติการได้ยินเสียงและวัฒนธรรมอันเป็นผลจากธรรมชาติทำให้มนุษย์แต่ละเผ่าคิดสร้างดนตรีตามระบบเสียงธรรมชาติ และแนวความคิดของตน ซึ่งล้วนมีความสำคัญและมีคุณค่าต่อมนุษย์เท่าเทียมกันทั้งสิ้น"

"ดนตรีเป็นมรดกของวัฒนธรรมที่รับใช้สังคมมนุษย์ทุกคติ ทุกภาษาและทุกชนชั้น ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ในความเชื่อทางสังคมศาสตร์ มนุษย์ยังกำหนดให้ดนตรีเป็นสื่อกลางระหว่างประชาชนกับพระเจ้า เช่น ดนตรีในพิธีกรรมศาสนาของตะวันตกและดนตรีในความเชื่อเรื่องพิธีไหว้ครูทางดนตรีของชาวไทย" (กาญจนา อินทรสุนานนท์. 2532 : 63) และนอกจากนี้ "ดนตรียังอยู่เหนือความคิดเห็นที่ขัดแย้งระหว่างชาติผิวหรือลัทธิการเมืองใด ๆ ในโลก เสียงดนตรีสามารถฟังกันได้ทุกชาติทุกภาษา" (สถน โรจนตระกูล. 2530 : 4) อีกทั้ง "ดนตรีก็เป็นส่วนหนึ่งที่แสดงออกถึงลักษณะวัฒนธรรมของมนุษย์แต่ละชาติ แต่ละยุค กล่าวคือ มนุษย์แต่ละชาติมักจะมีเครื่องดนตรีและมีการขับร้องเพลงพื้นเมือง ที่มีลักษณะเฉพาะเป็นของตนเองส่วนใหญ่ เครื่องดนตรีและเพลงพื้นเมืองมักจะเกิดจากแรงบันดาลใจในการดำเนินชีวิตที่เป็นอยู่ในสังคม" (มัลลิกา คณานุรักษ์. 2529 : 1) จึงถือได้ว่าดนตรีเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งในสังคมนั้น ๆ

/ดนตรีเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ชั้นสูง ที่มีความผูกพันเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของมนุษย์เป็นอย่างมาก ดนตรีที่สัมพันธ์กับมนุษย์ในโลกนั้นจะแตกต่างกันไปตามลักษณะของวัฒนธรรม การดำรงชีวิตและความเป็นอยู่ในสังคมนั้น ๆ ดนตรีเป็นงานศิลป์ที่ได้รับการสร้างขึ้นจากมนุษย์และพัฒนาขึ้นทีละน้อยจนในที่สุดก็ถูกนำมารับใช้สังคมมนุษย์ และกลายเป็นวัฒนธรรมประจำชาติที่สำคัญ ซึ่งทำให้เป็นชาติที่สมบูรณ์และสามารถนำเป็นเครื่องบ่งชี้ได้ชัดเจนว่าชาติที่เจริญย่อมมีดนตรีเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ดนตรีเป็นศิลปะที่บ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของชาติ ได้ทั้งลีลาการแสดงและท่วงทำนอง นอกจากนั้นดนตรียังเป็นสื่อในการศึกษาถึงความเป็นอยู่ในอดีต ปัจจุบัน ความเจริญรุ่งเรืองหรือความเสื่อมของสังคมนั้น ๆ ได้เป็นอย่างดี /(มนตรี ภู่งาม. 2530 : 7)กล่าวว่า "ดนตรีเป็นศิลปะอย่างหนึ่งที่ช่วยให้มนุษย์มีความสุขสนุกสนานรื่นเริงใจ ช่วยผ่อนคลายความเครียดได้ในบางขณะ มีลักษณะคล้ายโอสถชนานหนึ่งที่สามารถช่วยให้คนไข้ที่ป่วยทางใจมีอาการดีขึ้น ดนตรีมีความเกี่ยวข้องกับมนุษย์ตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตาย อาจเกี่ยวข้องในรูปแบบของการบันเทิงโดยตรง เกี่ยวข้องโดยขนบธรรมเนียมประเพณีและโดยลักษณะอื่น ๆ ทุกคนยอมรับว่าดนตรีเป็นสิ่งที่มีประโยชน์ เป็นปัจจัยที่สำคัญอันหนึ่งที่ขาดเสียมิได้ ทว่าแต่ละคนใช่สามารถจะตักตวงประโยชน์และความสุขนั้นได้ไม่เท่าเทียมกัน ซึ่งขึ้นอยู่กับฌานของประสบการณ์ของแต่ละคน" นอกจากนี้ "ดนตรีถือได้ว่ามีโอกาสที่จะเป็นศิลปะบริสุทธิ์ (Pure Art) ได้มากกว่าศิลปะประเภทอื่น ๆ สมัยก่อนจิตรกรรม และปฏิมากรรมย่อมทำขึ้นเพื่อประโยชน์รับใช้ในทางศาสนา ประวัติศาสตร์ หรือเหตุการณ์ต่าง ๆ เพราะฉะนั้นนอกจะตบแต่งอาคารให้งามขึ้นแล้วยังรับใช้เพื่อเร้าใจประชาชนให้เกิดความรู้สึกเลื่อมใสในศาสนาปลุกใจให้รักประเทศชาติ หรือทำให้รู้สึกเคารพ ยำเกรงพระมหากษัตริย์ของตนเป็นต้น ศิลปะที่กล่าวมานี่แหละที่เรียกว่า ศิลปะบริสุทธิ์ หรือศิลปะเพื่อศิลปะ ศิลปะอย่างนี้ที่ศิลปินมีเสรีที่จะแสดงออกซึ่งความสามารถทางศิลปะตามอำเภอใจของตนให้ประจักษ์ออกมาได้โดยไม่อยู่ในความผูกมัด และอยู่ในอำนาจของเรื่องที่จะสร้างขึ้น ศิลปะในด้านวิจิตรศิลป์ทั้งหลายนั้นเป็นเรื่องที่ต้องใช้ทักษะและความชำนาญโดยแท้ และจะต้องมีอารมณ์ผูกพันอยู่กับศิลปะนับเป็นอารมณ์ที่เร้นลับแฝงอยู่ภายในที่ตนเองเท่านั้นเป็นผู้เข้าใจและแสดงออกมาได้ด้วย"(สงัด ภูเขาทอง. 2532 : 11 - 12) ในเรื่องเดียวกัน "เนื่องจากดนตรีเป็นสิ่งที่มีคุณค่าทางสุนทรียะทำให้เกิดความรู้สึกในทางที่ดีงาม มันจึงเกี่ยวเนื่องกับปรัชญา

สายสุนทรียศาสตร์ ซึ่งพิจารณาถึงความสวย ความงาม ความดี และความไพเราะอันเป็นคุณค่าของดนตรีด้วย ความสวย ความงาม มิใช่ว่าจะสัมผัสได้ เฉพาะทางตรงเท่านั้น แม้ในดนตรีที่เราสัมผัสในทางหูอย่างเดียวก็มีความสวยงามอยู่ด้วยเช่นกัน ท่วงทำนอง เสียง ลีลา และความไพเราะนั้นเอง เป็นความสวยงามของดนตรี ยิ่งมีลักษณะดังกล่าวนี้ คือ ประณีตละเมียดละไมและสูงส่งเพียงใด ความสวยงามของดนตรีก็ยิ่งมีมากขึ้นเพียงนั้น ส่วนความดีของดนตรีนั้นมองเห็นได้ไม่ยาก ผู้ที่ชอบฟังดนตรีหรือนักดนตรีย่อมสามารถมองเห็นความดีของดนตรีได้ทุกคน" (สงัด ภูเขาทอง 2532. : 15) ดังนั้น "ดนตรีก็เหมือนงานศิลปะสาขาอื่น ๆ ซึ่งเป็นผลิตผลของมนุษย์ในสังคม และย่อมต้องมีโครงสร้าง (Structure) ของตนเองแต่โครงสร้างนั้นไม่ได้อยู่ด้วยตัวของมันเอง และเราสามารถจะทำความเข้าใจได้ก็ต่อเมื่อเราได้ศึกษาทำความเข้าใจถึงพฤติกรรม (Behavior) ของมนุษย์ผู้ซึ่งเป็นผู้ผลิตศิลปะ โดยเฉพาะด้านดนตรี เราจะต้องศึกษาให้ทราบว่าทำไม และโดยวิธีอะไรที่แนวความคิดหรือคติ (Concept) เกี่ยวกับพฤติกรรมนั้น จึงได้ถูกจัดให้อยู่ในรูปแบบที่ทำให้เกิดการผลิตเสียง (Sound) อันเป็นที่ยอมรับกันว่าไพเราะในสังคมนั้น ๆ " (สงัด ภูเขาทอง. 2532 : 18)

จะเห็นได้ว่าดนตรีเป็นผลงานของมนุษย์อันทรงคุณค่าเป็นอย่างยิ่ง ทั้งยังเป็นเครื่องแสดงออกอย่างหนึ่งของชีวิต และจิตใจของชนแต่ละชาติสามารถสืบสานความต่อเนื่องของวัฒนธรรมจากอดีตมาสู่ปัจจุบันและยาวไกลต่อไปถึงอนาคต และยังเป็นผลปรากฏให้เป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติของทุก ๆ ชาติได้เป็นอย่างดียิ่ง ดนตรียังสามารถสะท้อนแนวความคิดความเชื่อ และพฤติกรรมของมนุษย์ได้อีกด้วย (วีรชาติ เปรมานนท์. 2532 : 1) ให้ความเห็นเกี่ยวกับดนตรีไทยว่า "ดนตรีไทย มีวิวัฒนาการมาพร้อมกับคนไทยควบคู่ไปกับศิลปวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี ภาษาพูดและพิธีกรรมทางศาสนามาเป็นเวลาช้านาน ดนตรีนอกจากจะแสดงออกถึงความประณีต วิจิตรพิสดารแล้ว ยังสะท้อนถึงความงามด้านจิตใจและอารมณ์ของมนุษย์ในแต่ละยุคสมัย ทั้งยังเป็นเอกลักษณ์สำคัญที่แสดงให้เห็นถึงความเจริญรุ่งเรืองของชนชาติไทยที่รู้จักสร้างสรรค์ดนตรีไทย" และปัญญา รุ่งเรือง. (2533 : 3) กล่าวว่า "ดนตรีไทยมีลักษณะเฉพาะตัวไม่เหมือนใครเช่นเรื่องระบบเสียง ระบบจังหวะตลอดจนลักษณะวิเศษของเสียงดนตรี สำเนียง สำนวนเพลง"

ดนตรีไทยเป็นดนตรีที่แสดงออกอย่างชัดเจนถึงลักษณะลีลาที่ละเอียดอ่อนประณีต อันแสดงให้เห็นถึงลักษณะนิสัยเด่นชัดของคนไทยและยังเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันล้ำค่า ที่บรรพบุรุษของไทยได้สร้างสรรค์มานาน นับได้ว่าเป็นสิ่งสำคัญสิ่งหนึ่งที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของชนชาติไทยอย่างเด่นชัด ดนตรีไทยเป็นสื่อสำคัญในการถ่ายโยงความรู้สึกนึกคิด และความสามารถในทางศิลปะแขนงหนึ่งของคนไทย โดยสามารถนำดนตรีและภาษามาผสมผสานให้เกิดเป็นบทเพลงดำรงอยู่ในวิถีชีวิตของคนไทยตลอดมา คำร้องส่วนมากจะมาจากคำประพันธ์หรือบทกลอนโบราณ การร้องใส่ทำนองเพลงจะเรียกว่าการขับ ซึ่งจะสัมพันธ์กับถ้อยคำวรรคและความหมายของบทประพันธ์

เพลง คือ ศิลปะที่มนุษย์สร้างขึ้นด้วยความประณีต โดยการถ่ายทอดจากอารมณ์จินตนาการ ประสบการณ์ และความรู้สึกของมนุษย์ ลงในบทเพลงนั้น ซึ่งจะได้รับการสร้างขึ้นอย่างมีระบบแบบแผนตามโครงสร้างพื้นฐานหลัก จึงนับได้ว่าเป็นผลงานที่สำคัญของมนุษย์ชาติในโลก

คำว่า "เพลง" พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตสถานให้ความหมายว่า หมายถึง ลำนำ ทำนอง คำขับร้อง ทำนองดนตรี

"อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้ให้ความหมายคำว่า "เพลง" คือทำนองที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นโดยมีสัดส่วน มีจังหวะ วรรคตอน และสัมผัสถูกต้องตามกฎเกณฑ์ของดุริยางคศิลป์ เช่นเดียวกับบทกวีที่แต่งขึ้น โดยใช้ถ้อยคำ เสียง อักษร สระและวรรณยุกต์ ตามกฎแห่งฉันทลักษณ์" (อรวรรณ บรรจงศิลป์. 2534 : 181)

องค์ประกอบที่สำคัญของเพลงก็คือ ทำนอง และจังหวะ ถ้าไม่มี ก็จะเป็นเพลงที่สมบูรณ์ไม่ได้

ทำนอง หมายถึง การนำเสียงสูงต่ำ (Pitch) ดังเบา (Dynamic) ความสั้น-ยาว ของเสียง (Duration) มาจัดเรียบเรียงลำดับในรูปแบบที่ต้องการโดยมีองค์ประกอบพื้นฐานคือ จังหวะเป็นสำคัญ

อรวรรณ บรรจงศิลป์ (2534 : 150) กล่าวว่า "ทำนองเพลง และภาษาหรือวรรณคดีมีลักษณะคล้ายกันคือสะท้อนถึงพฤติกรรมของมนุษย์และสิ่งต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ทำนองเกิดขึ้นจากการรับรู้ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของระดับเสียงที่เปลี่ยนแปลงไป ทำนองเพลงเป็นสิ่งที่

แสดงออกถึงสิ่งที่อยู่ในจิตใจของมนุษย์ อันเป็นผลจากสิ่งที่เกิดขึ้นรอบตัว ทั้งในด้านวิถีชีวิต ความเป็นอยู่วัฒนธรรมและความต่อเนื่องจากประสบการณ์เก่า ๆ ที่สืบทอดต่อกันมาการวิเคราะห์แนวทำนองเพลง ซึ่งเป็นผลจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์จึงช่วยให้มองเห็นความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับมนุษย์"

จังหวะ หมายถึงการแบ่งกลุ่มของทำนองให้เป็นส่วนย่อย หรือเป็นวรรคอย่างมีระบบ จังหวะเป็นสิ่งสำคัญมากในแต่ละบทเพลง เป็นองค์ประกอบสำคัญในการควบคุมบทเพลงให้เกิดเป็นทำนองเพลงที่ดีได้ จึงถือได้ว่า จังหวะเป็นโครงสร้างหลักของทำนองเพลงอย่างหนึ่ง

เพลงไทย เป็นผลงานอันทรงคุณค่ามากยิ่งของคนไทยที่บรรพบุรุษได้สร้างสรรค์สะสมและพัฒนามาแต่โบราณกาล เพลงไทยถือเป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติที่บ่งบอกเอกลักษณ์ ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของคนไทยได้เป็นอย่างดี เพลงไทยจะมีลักษณะที่ให้ความรู้สึกละเอียดอ่อน ประณีตงดงาม และให้อารมณ์ได้หลากหลาย เช่น อารมณ์รัก โกรธ สนุกสนาน เศร้า ดีใจ สง่างามเป็นต้น และยังมีหน้าที่ บทบาท รูปแบบที่แตกต่างกันไปอีกด้วย เพลงไทยเริ่มมีพัฒนาจากเพลงขับกล่อม เช่น เพลงกล่อมลูก และได้วิวัฒนาการมาเป็นเพลงร้องที่มีแต่จังหวะ เช่นเพลงพื้นบ้านในแต่ละภูมิภาคของประเทศไทย จากนั้นจึงมีการพัฒนาโดยนำเครื่องดนตรีบรรเลงคลอประกอบการร้อง ซึ่งเรียกว่า การขับ จะพบว่าการขับร้องประกอบด้วยเครื่องดนตรีนั้นจะมีมาตั้งแต่ในสมัยสุโขทัยแล้ว เช่น ในวงบรรเลงพิณโดยจะใช้พิณเพี้ยะหรือกระจับปี่บรรเลงคลอร้องหรือในวงขับไม้ซึ่งจะมีผู้ขับลำนำ ผู้สีซอสามสายคลอเสียง และผู้ไกวบัณเฑาะว์ให้จังหวะ

จะพบว่าการขับร้องได้เข้ามามีบทบาทร่วมกับวงดนตรีไทย ตั้งแต่สมัยสุโขทัย เพื่อใช้ในการขับกล่อมและงานพระราชพิธีต่าง ๆ เพลงสมัยนี้ได้แก่ เพลงนางนาค เพลงขับไม้บัณเฑาะว์ และเพลงเทพทอง เป็นต้น ในสมัยกรุงศรีอยุธยา ดนตรีไทยเจริญขึ้นเป็นอย่างมาก เกิดมีการละเล่นเพิ่มขึ้นมากมาย เช่น การเล่นดอกสร้อยสักวา หนังใหญ่ โขน และละคร ซึ่งต้องใช้ดนตรีและการขับร้องเพื่อประกอบการแสดงทั้งสิ้น จึงเกิดมีเพลงร้องเพิ่มมากขึ้น เพลงในสมัยอยุธยามีทั้งเพลงมโหรีและเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้นซึ่งมีอยู่เป็นจำนวนมากและบทเพลงเหล่านี้ได้พัฒนาเป็นเพลงเถาต่อมาในสมัยรัตนโกสินทร์ซึ่งการขับร้อง การ

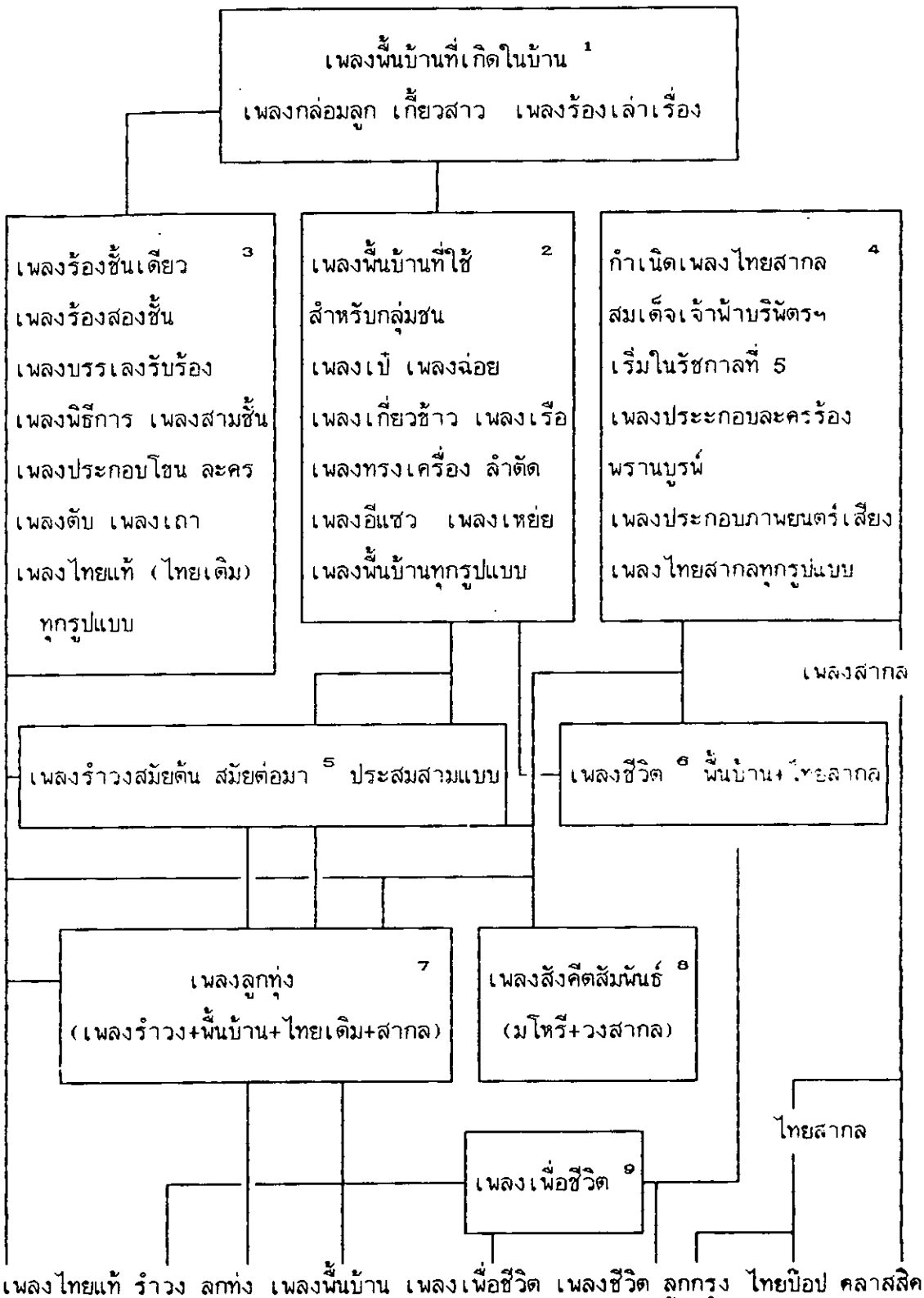
ดนตรี และเพลงดนตรีได้รับการพัฒนาขึ้นอย่างมากมาย ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีวงปี่พาทย์เสภาเกิดขึ้นโดยการนำวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องห้าบรรเลงร่วมกับการขับเสภาและใช้กลองสองหน้าแทนตะโพน ซึ่งได้รับความนิยมอย่างสูงสุด

เพลงดนตรีไทยในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ได้พัฒนาขึ้นมากโดยอาศัยพื้นฐานจากเพลงดนตรีในสมัยกรุงศรีอยุธยาซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นเพลงในอัตราจังหวะ 2 ชั้น ที่มีอยู่มากมาย เมื่อถึงสมัยนี้จึงนำเพลงของเดิมที่มีอยู่นั้นมาขยายให้เป็นอัตราจังหวะ 3 ชั้น และตัดลงให้เป็นอัตราจังหวะชั้นเดียวจึงทำให้เกิดรูปแบบใหม่ของเพลงดนตรีที่เรียกว่า "เพลงเถา" เพลงเถาเพลงแรกคือ เพลงทยอยใน (คณพล จันทน์หอม. 2539 : 19) โดยครูเพ็งเป็นผู้นำทำนองเพลงเรื่องทยอยตอนต้นมาแต่งขยายให้มีอัตราจังหวะ 3 ชั้น และตัดลงให้มีอัตราจังหวะชั้นเดียว จึงเป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะครบบริบูรณ์ในรูปแบบของเพลงเถา

ในช่วงรัชกาลที่ 3 ถึงรัชกาลที่ 5 ครูดนตรีที่สำคัญมีชื่อเสียงมีความสามารถสูง มีผลงานมากมายเป็นที่ยอมรับจนถึงปัจจุบัน ซึ่งนับว่าท่านเป็นอัจฉริยะบุคคลทางดนตรีไทยผู้หนึ่ง คือ ครูมีแขก หรือ พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ท่านมีความสามารถในการดนตรีทุกชนิด โดยเฉพาะด้านเครื่องตี และเครื่องเป่า และด้านการประพันธ์เพลง ท่านได้ประพันธ์เพลงไว้มากเช่น เพลงทยอยนอก เพลงทยอยเขมร เพลงเชิดจีน เพลงแขกมอญ เป็นต้น

เพลงประเภทที่ใช้หน้าทับทยอยท่านได้ประพันธ์ไว้เป็นจำนวนมาก จนได้รับการยกย่องว่าเป็น"เจ้าแห่งเพลงทยอย" โดยเฉพาะเพลงเชิดจีนนับว่าเป็นเลิศในกระบวนเพลงโยนทั้งหลาย และยังเป็นเพลงโยนเพลงเดียวที่ไม่ต้องใช้กลองตีหน้าทับเข้ากำกับจังหวะในการขับร้องและบรรเลง นอกจากนี้ยังเป็นเพลงๆ เดียวที่ฉิ่งตีด้วยเสียงฉับอย่างเดียว

เนื่องจากปัจจุบัน กระแสอิทธิพลทางวิทยาศาสตร์เทคโนโลยีเจริญรุดหน้าอย่างรวดเร็วและก้าวไกลทำให้โลกแคบลงการติดต่อสื่อสารเป็นไปได้ด้วยความรวดเร็วสะดวกสบายจึงทำให้อิทธิพลทางวัฒนธรรมของต่างชาติเข้ามามีบทบาท และได้รับการยอมรับจากสังคมไทยให้มีส่วนร่วมในการกำหนดบทบาททางวัฒนธรรมแต่เดิมให้เปลี่ยนแปลงไป เพลงไทย และดนตรีไทยถูกอิทธิพลวัฒนธรรมต่างชาติในยุคโลกาภิวัฒน์เข้ามามีบทบาท ให้มีการประสมประสานดนตรีในแนวใหม่ทำให้เกิดเพลงไทยหลากหลายรูปแบบ ดังแผนภูมิแสดงการกำเนิดเพลงไทยประเภทต่าง ๆ ดังนี้



หมายเลขที่ปรากฏ หมายถึงลำดับการเกิดเพลงไทย

ภาพประกอบแสดงการกำเนิดเพลงไทยประเภทต่างๆ

จากการที่เพลงไทยได้รับการพัฒนามาโดยตลอดทั้งทำนองบรรเลง และทำนองร้อง โดยครูอาจารย์ในวงการดนตรีไทย จึงทำให้เกิดผลงานเป็นบทเพลงหลากหลายรูปแบบ หลากหลายทำนอง และมีหน้าที่บทบาทความสำคัญแตกต่างกันไปเพื่อให้เหมาะสมกับการนำไปใช้ในสังคมและวิถีการดำรงชีวิตของคนไทย การจัดประเภทเพลงไทยมีการจัดแบ่งในลักษณะกว้าง ๆ ดังนี้

1. การแบ่งประเภทเพลงไทยตามอัตราจังหวะของเพลง ซึ่งแบ่งได้เป็น 3 อัตรา คือ

1.1 เพลงชั้นเดียว ส่วนมากเป็นเพลงที่มีมาแต่ดั้งเดิมเป็นเพลงที่มีวรรคสั้น ๆ เช่นเพลงเร็ว และเพลงฉิ่งต่าง ๆ จะมีทั้งพวกเพลงบรรเลงล้วน ๆ และบรรเลงขับร้อง พวกบรรเลงล้วนซึ่งได้แก่ เพลงเร็วและเพลงฉิ่งนิยมใช้เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบอากัปกริยาของตัวแสดงโขนละคร ส่วนเพลงร้องชั้นเดียวนิยมใช้ประกอบตัวละครที่แสดงอาการรีบเร่ง

1.2 เพลงสองชั้น เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะยืดขยายจากชั้นเดียวอีก เท่าตัว ส่วนมากเป็นเพลงที่มีมาแต่โบราณ อาจใช้บรรเลงล้วน ๆ หรือบรรเลงขับร้องก็ได้ ในการบรรเลงล้วน ๆ ได้แก่ เพลงเรื่องต่าง ๆ เพลงสองชั้นจะมีอัตราจังหวะกระทัดรัดเหมาะสมสำหรับใช้ในการดำเนินเรื่องได้เป็นอย่างดี

1.3 เพลงสามชั้น เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะยืดขยายจากเพลงในอัตรา 2 ชั้น อีกเท่าตัว ส่วนมากจะเป็นเพลงที่แต่งขึ้นในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ของแต่โบราณก็พอมีบ้าง เช่นที่มีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาคือตระโหมโรงบางเพลง เพลงสามชั้นก็มีทั้งใช้บรรเลงล้วนและบรรเลงขับร้อง เพลงที่ใช้บรรเลงล้วน ๆ เช่น โหมโรงเสภาต่าง ๆ เพลงตระสามชั้น ส่วนเพลงขับร้อง 3 ชั้นนั้นนิยมใช้ร้องส่ง

2. การแบ่งประเภทเพลงไทยตามลักษณะของการใช้จะแบ่งได้ 2 ประเภท คือ

2.1 เพลงบรรเลง หมายถึง เพลงประเภทที่ใช้ดนตรีล้วน ๆ เช่น

- เพลงโหมโรง
- เพลงหน้าพาทย์
- เพลงเรื่อง
- เพลงหางเครื่อง เป็นต้น

2.2 เพลงขับร้อง หมายถึง เพลงที่มีการบรรเลงและการขับร้องอยู่ในเพลง ๆ เดียวกัน ซึ่งแบ่งแยกได้ 3 ประเภท ได้แก่

2.2.1 เพลงเถา เพลงประเภทนี้เกิดขึ้นในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์เป็นราชธานี และเป็นที่นิยมมากในสมัยรัชกาลที่ 6 คำว่า เถา นั้น สันนิษฐานว่ามาจากเถาวัลย์ เพราะมีลักษณะเพลงเถา กล่าวคือ เถาวัลย์มีโคนขนาดใหญ่โต แล้วค่อย ๆ เรียวเล็กมาทางปลาย เปรียบกับลักษณะของเพลงเถา ซึ่งมีอัตราลดหลั่นกันไป คล้ายกับขนาดของเถาวัลย์ ลักษณะของเพลงเถาสามารถสรุปได้ดังนี้

1 เป็นเพลงที่มีอัตราลดหลั่นกันตามลำดับ คือ อาจจะเป็น 4 ชั้น 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียว หรือชั้นเดียว 2 ชั้น 3 ชั้น และ 4 ชั้น ก็ได้

2 เพลงที่ขับร้องหรือบรรเลงซึ่งมีอัตราลดหลั่นกันตามลำดับนั้น จะต้องมีไม่น้อยกว่า 3 ลำดับ

3 เพลงที่ขับร้องหรือบรรเลงซึ่งมีอัตราจังหวะลดหลั่นกันตามลำดับไม่น้อยกว่า 3 ลำดับนั้น ทุก ๆ ลำดับจะต้องเป็นเพลง ๆ เดียวกัน

4 เพลงที่ขับร้องหรือบรรเลง ตามนัยที่กล่าวแล้วในข้อ 1,2 และ 3 นั้น จะต้องขับร้องหรือบรรเลงติดต่อกัน จะมีทำนองเพลงหรือสิ่งใดมาแทรกไม่ได้

จากลักษณะทั้ง 4 ประการของเพลงเถา สามารถสรุปความหมายของเพลงเถาได้ว่า เพลงเถา คือ เพลง ๆ เดียวกันที่มีอัตราจังหวะลดหลั่นกันไม่น้อยกว่า 3 ลำดับ และจะต้องขับร้องหรือบรรเลงติดต่อกัน โดยจะมีสิ่งใดมาแทรกระหว่างการขับร้องหรือการบรรเลงไม่ได้

จากลักษณะของเพลงเถาข้อที่ 1 และข้อที่ 2 สามารถสังเกตได้จากจังหวะฉิ่ง ถ้าตีอัตราจังหวะลดหลั่นกันตามลำดับไม่น้อยกว่า 3 ลำดับ ก็ให้สันนิษฐานไว้ก่อนว่าเป็นเพลงเถา ทั้งนี้จะต้องพิจารณาองค์ประกอบของลักษณะข้ออื่น ๆ ด้วย

การพิจารณาในลักษณะข้อที่ 3 คือ การจะสังเกตว่าเพลงที่ขับร้องและบรรเลงติดต่อกันนั้นเป็นเพลง ๆ เดียวกันหรือไม่ จะต้องพิจารณาถึงโครงสร้างของทำนองเพลง ซึ่งสังเกตจากลูกตกของจังหวะ สมมุติให้อัตราจังหวะ 2 ชั้นเป็นหลัก ขยายออกเป็น 2 เท่าของอัตราจังหวะ 2 ชั้น จะได้อัตราจังหวะ 3 ชั้น และต้องตัดทอนลงครึ่งหนึ่งของอัตราจังหวะ 2 ชั้น จะได้อัตราจังหวะชั้นเดียว ซึ่งลูกตกจะเป็นเสียงเดียวกันทุกอัตรา

พิจารณาทำนองเพลงแขกบรเทศจากโน้ตเพลงดังต่อไปนี้

อัตราจังหวะ 3 ชั้น ท่อนที่ 1

1	2	3	4	5	6	7	8
---ซ	-ลลล	---ด	-ลลล	-ดรม	-ซ-ด	-มรด	-ท-ล
-ม-ร	รร-ม	มม-ซ	ซซ-ล	-ด-ร	-ด-ล	ลล-ซ	ซซ-ม
9	10	11	12	13	14	15	16

อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 1

1	2	3	4	5	6	7	8
---ซ	-ลลล	---ด	-ลลล	-ซซซ	-ล-ซ	---ม	-ม-ม

อัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อนที่ 1

1	2	3	4
-ลลล	-ลลล	-ซซซ	-มมม

จากทำนองเพลงแขกบรเทศท่อนที่ 1 จะเห็นได้ว่า เสียงตกจังหวะห้องเพลงที่ 8 ในอัตราจังหวะ 3 ชั้น จะมีเสียงเดียวกับเสียงตกจังหวะห้องเพลงที่ 4 ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และห้องเพลงที่ 2 ในอัตราจังหวะชั้นเดียว ซึ่งเป็นเสียงลา (ตัวอักษร ล ตัวหนา)

เสียงตกจังหวะของห้องเพลงที่ 16 ในอัตราจังหวะ 3 ชั้น จะมีเสียงเดียวกับเสียงตกจังหวะห้องเพลงที่ 8 ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น และห้องเพลงที่ 4 ในอัตราจังหวะชั้นเดียวซึ่งเป็นเสียงมี (ตัวอักษร ม ตัวหนา)

การพิจารณาลักษณะของเพลงเถาในข้อที่ 4 ทำได้ไม่ยากนักใช้หลักพิจารณาในการฟัง ถ้าเพลงใดเพลงหนึ่ง โดยมีลักษณะครบทั้ง 4 ประการแล้ว ก็มั่นใจได้ว่า เพลงที่กำลังฟังอยู่นั้นเป็นเพลงเถา

2.2.2 เพลงตับ หมายถึง การนำเพลงหลาย ๆ เพลงมาขับร้อง และบรรเลงติดต่อกัน คำว่า ตับ นั้นสันนิษฐานได้ว่า นำมาจากคำว่า ตับ ซึ่งเป็นคำนาม แปลว่า เรียกของที่ผูก ตั้งหรือวางเรียงกันเป็นแถว เช่น ตับจาก ซึ่งคำแปลมีความสัมพันธ์กับความหมายของเพลงตับ คือ เรียกเพลงที่นำมาผูกกัน แล้วบรรเลงเรียงลำดับกัน ก็ต้องเป็นเพลงประเภทเดียวกัน

เพลงตับมี 2 ประเภท ได้แก่

1. ตับเรื่อง คือ เพลงตับที่เรียบเรียงขึ้นจากเพลงหลาย ๆ เพลง โดยยึดถือเอาเนื้อร้องที่เรียบเรียงติดต่อกันเป็นเรื่องราวเป็นสำคัญ ส่วนเพลงที่นำมาบรรจุในบทขับร้อง ก็ต้องคำนึงถึงอารมณ์ของบทขับร้องเป็นหลัก ตัวอย่างเช่น ตับเรื่องราชาธิราช ตับเรื่องสามก๊ก ตับเรื่องวิวาห์พระสมุทร เป็นต้น

2. ตับเพลง คือ การนำเพลงหลายๆ เพลง ซึ่งมีอัตราจังหวะเดียวกันและมีทำนองตลอดจนลีลาอารมณ์คล้ายคลึงกัน มาบรรเลงติดต่อกัน ตัวอย่างเช่น ตับเพลงลมพัดชายเขา เป็นต้น

เพลงตับบางเพลงอาจเป็นได้ทั้งตับเรื่องและตับเพลง เนื่องจากมีบทร้องที่ติดต่อกันเป็นเรื่องราว ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของตับเรื่อง และมีอัตราจังหวะเดียวกันทุกเพลง ตลอดจนมีทำนองเพลง และลีลาอารมณ์ที่คล้ายคลึงกัน ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของตับเพลง ตัวอย่างเช่น ตับพระร่วง (ตับขอมดำดิน) ตับต้นเพลงฉิ่ง 3 ชั้น (เฉพาะเพลงต้นเพลงฉิ่ง เพลงจระเข้หางยาว และเพลงตวงพระธาตุ)

ข้อแตกต่างระหว่างตับเรื่องกับตับเพลง

ตับเรื่อง	ตับเพลง
1. ยึดถือเนื้อร้องที่ต่อเนื่องกันเป็นสำคัญ 2. ลีลาอารมณ์ของบทเพลงขึ้นอยู่กับบทร้องเป็นสำคัญ	1. ยึดถืออัตราจังหวะลีลาอารมณ์และทำนองเพลงเป็นสำคัญ 2. อัตราจังหวะและทำนองเพลงไม่ขึ้นกับบทร้อง แต่มีความสัมพันธ์กับเพลงในตับเดียวกัน

2.2.3 เพลงเกร็ด หมายถึง เพลงที่ไม่สามารถจัดให้อยู่ในเพลงประเภทใดได้ คือ ไม่ใช่เพลงเถาหรือเพลงตับ ซึ่งใช้ขับร้องหรือบรรเลงในเวลาสั้น ๆ เพื่อจะฟังเฉพาะเพลงหรือบทร้องเท่านั้น

ถ้าจะนำเพลงใดเพลงหนึ่งของเพลงตับมาแยกร้องเพลงเดียว ก็จัดเพลง ๆ นั้นให้อยู่ในประเภทของเพลงเกร็ด หรือการนำเพลงเถามาแยกร้องในอัตราจังหวะใดจังหวะหนึ่งก็ถือว่าเพลงที่แยกมานั้นจัดอยู่ในประเภทของเพลงเกร็ดเช่นเดียวกัน อาทิ เพลงลาวดวงเดือน 2 ชั้น เพลงเขมรไทรโยค 3 ชั้น เพลงจีนขิมเล็ก 2 ชั้น เพลงตะลุ่มโปงชั้นเดียว เป็นต้น

3. การแบ่งประเภทเพลงไทยตามลักษณะวิธีการบรรเลงซึ่งมี 4 ประเภทคือ

3.1 เพลงทางพื้น

3.2 เพลงทางกรอ

3.3 เพลงลูกล้อลูกขัด

3.4 เพลงเดี่ยว

เพลงขับร้อง เพลงไทยทุกเพลงล้วนมีความไพเราะทั้งสิ้นซึ่งจะไพเราะไปตามแบบฉบับและลีลาของผู้ประพันธ์แต่ละคนโดยจะประกอบไปด้วยความคิดสร้างสรรค์ ความอุตสาหะพยายามและอารมณ์แห่งความรักในการขับร้องอย่างมาก เพลงร้องหมายถึงเพลงที่มีการใช้

ถ้อยคำภาษาเป็นคำร้องและมีทำนองของดนตรีสัมพันธ์สอดคล้องกัน

"ขับ" หมายถึงการร้องเพลง"เพลง" จะต้องมีทำนอง คำประพันธ์ และจังหวะที่ถูกต้องรวมกัน

"ร้อง" คือ การเปล่งเสียงออกมาให้เป็นทำนองเพลง โดยที่มีหรือไม่มีถ้อยคำหรือมีแต่เพียงสระก็ได้

"ขับร้อง" คือ การร้องเพลงที่มีทำนอง อักขระ และจังหวะถูกต้องตามกฎเกณฑ์ของคีตศิลป์

"คีตศิลป์" หมายถึงการร้องเพลงที่มีความไพเราะน่าฟัง เมื่อผู้ฟังได้ยินแล้วเกิดอารมณ์คล้อยตาม

การขับร้อง คือ การแสดงออกอย่างหนึ่งในทางอารมณ์ จิตใจและความรู้สึก พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ.2525 ให้ความหมายไว้ดังนี้

ขับ ก.ร้องเป็นทำนอง เช่น ขับกล่อม ขับสภา

ร้อง ก. เปล่งเสียงดัง,.., (ปาก) ใช้หมายความว่าร้องเพลง, ร้องไห้ก็มี แล้วแต่คำแวดล้อมบ่งให้รู้ เช่น เพลงนี้คุณร้องได้ไหม นึ่งเสียอย่าร้องไป

คู่มือครูขับร้องไทย ศ 025-ศ 026 ได้อธิบายความหมายไว้ดังนี้

"ขับ หมายถึง การเปล่งเสียงออกเป็นทำนอง คือมีทั้งเสียงสูงและเสียงต่ำ แต่ไม่ถึงกับเป็นเพลงเหมือนการร้องเพลง ทำนองที่เปล่งออกมา ซึ่งเรียกว่าขับนี้ มักใช้ในทำนองที่มีความยาวไม่แน่นอน การดำเนินทำนองเป็นแต่เพียงแนวทางเท่านั้น ความสำคัญอยู่ตรงที่ถ้อยคำต้องชัดเจน การใช้ทำนองต้องเชื่อมเข้าหาถ้อยคำ เช่น การขับเสภา เป็นต้น

ร้อง หมายถึง การเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนองคล้าย ๆ ขับ แต่ว่าทำนองที่เปล่งออกมานั้นจะมีถ้อยคำหรือไม่มีหรือมีแต่สระซึ่งมักจะเป็น เออ กับ อือ ก็ได้ การร้องต้องถือทำนองเป็นส่วนสำคัญ ถ้อยคำที่ร้องนั้นจะต้องน้อมเชื่อมเข้าหาทำนองให้กลมกลืน จะต้องมีส่วนของทำนองเป็นประโยควรรคตอนครบถ้วนตามทำนองเพลงที่มีผู้แต่งไว้ และจะต้องอยู่ในกำหนดจังหวะของเพลงตายตัว

ขับ หมายถึง การเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนองโดยขึ้นอยู่กับบทร้องเป็นสำคัญ และมีจังหวะไม่แน่นอน เช่น การขับเสภา การขับซอ เป็นต้น ส่วน ร้อง หมายถึง การเปล่ง

เสียงออกมาเป็นทำนองจะมีเนื้อร้องหรือไม่ก็ได้ ยึดถือทำนองเป็นสำคัญ และมีจังหวะของเพลงกำหนดไว้แน่นอน

ข้อแตกต่างระหว่าง ขับ กับ ร้อง คือ

การขับ ยึดถือบทร้องเป็นสำคัญ แต่ร้อง ยึดถือทำนองเป็นสำคัญ

การขับ มีจังหวะไม่แน่นอน แต่ร้อง มีจังหวะที่กำหนดไว้แน่นอน

ดังนั้นขับร้องจึงหมายถึงการเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนองจะมีเนื้อร้องไม่มีเนื้อร้องก็ได้ ยึดการดำเนินทำนองเป็นสำคัญ และมีการกำหนดจังหวะไว้แน่นอนตลอดจนดนตรีสามารถดำเนินทำนองได้อย่างสมบูรณ์

เพลงไทยเป็นเพลงที่ฟังยาก เมื่อพิจารณาทำนองขับร้องเพลงไทยโดยเฉพาะอย่างยิ่งผู้ที่ไม่ค่อยได้ฟังเพลงไทยหรือผู้ที่ไม่รู้จักเพลงไทย ก็คิดว่าเพลงไทยนั้นมีสำเนียงการขับร้องคล้าย ๆ กันทุกเพลง แต่เมื่อฟังโดยใช้วิจารณญาณก็จะสามารถเห็นความแตกต่างซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละเพลงได้

"เพลงไทยทุก ๆ เพลงนั้นมีความไพเราะด้วยกันทุกเพลง เพราะกวีผู้ที่ประพันธ์ทำนองเพลงก็ดี หรือผู้ประพันธ์บทกวี บทวรรณคดีต่างๆ ก็ดี แต่ละท่านจะสร้างผลงานชิ้นมาสักชิ้นหนึ่งต้องกอร์ปไปด้วยความคิดสร้างสรรค์ ความอุตสาหะ ความพยายาม และอารมณ์แห่งความรักในการดนตรีขับร้อง อย่างสุดซึ้ง พร้อมกันนั้นจะต้องมีความรอบรู้ในเรื่องของศิลปะการดนตรี การขับร้องอย่างแรงกล้า มีจินตนาการอันงดงามลึกซึ้งสูงส่งเปล่งบานประทับอยู่ในความรู้สึกส่วนลึกแห่งจิตใจจนไม่สามารถจะเก็บไว้กับตัวได้อีกต่อไป ก็จะแสดงออกมาในรูปแบบของงานประพันธ์เพลง งานประพันธ์วรรณกรรม บทกวี ฯลฯ ตามความถนัดของแต่ละบุคคล ฉะนั้นเพลงไทยทุกเพลงล้วนมีความไพเราะทั้งสิ้น จะได้ไพเราะไปตามลักษณะแบบฉบับและลีลาของผู้ประพันธ์แต่ละคน ฉะนั้นจึงเปรียบไม่ได้ว่า เพลงไหนไพเราะกว่ากัน เพราะแต่ละเพลงมีความดีเด่นสมลักษณะของตัวเองด้วยกันทั้งนั้น" (ประคอง ชลานุภาพ. 2525 : 107)

"แต่เพลงเหล่านั้นจะทรงความไพเราะอยู่ได้หรือไม่นั้น ขึ้นอยู่กับผู้ขับร้องเป็นสำคัญ ฉะนั้นผู้ขับร้องทุกคนจะมีกลวิธีในการขับร้องเพลงไทยให้ไพเราะได้ ซึ่งจะต้องมีหลักในการปฏิบัติอยู่บ้าง" (ประคอง ชลานุภาพ. 2525 : 107)

"การขับร้องเพลงไทยนั้นเป็นศิลปะที่มีความประณีตมากที่สุดแขนงหนึ่ง มีเทคนิคในการขับร้องที่สูงมาก ผู้ฝึกหัดจะต้องรู้จักการควบคุมกล้ามเนื้อบริเวณคอ ไหล่ ลำตัว ต้องฝึกหัดวิธีการหายใจ อาศัยความอดทน ความมีมานะพยายาม ความมีใจรัก แต่ถ้าจะให้ดีขึ้นอีกควรมีพรสวรรค์ในด้านนี้ด้วย" (พูนพิศ อมาตยกุล. 2529 : 71)

"วิธีเอื้อนของเพลงไทยนั้นละเอียดลออมากอย่างน่าพิศวง นักร้องแต่ละคนมีวิธีเอื้อนเหล่านี้แตกต่างกันไป แต่ละรายไม่เหมือนกัน หากสามารถบังคับคอให้เปล่งเสียงออกมาได้อย่างงดงามน่าฟังก็ได้ชื่อว่ามีความสามารถร้องเพลงเพราะ หากวิธีเอื้อนยังขาดตกบกพร่องเพลงจะไม่ไพเราะทำให้รสชาติในการฟังเพลงลดน้อยลงไป" (พูนพิศ อมาตยกุล. 2529 : 71)

"การเปล่งเสียงขับร้องเพลงนั้น เสียงที่ออกมาอาจจะเปล่งได้เป็นสองอย่าง เป็นเสียงแท้อย่างหนึ่งและเสียงไม่แท้อีกอย่างหนึ่ง เสียงแท้นั้นคือเสียงที่เกิดจากลมผ่านโดยตรงจากปอดผ่านกล่องเสียงออกมาทางปาก จะมีกำลังแรงได้เสียงดังฟังชัด ส่วนเสียงที่ไม่แท้นั้นเป็นเสียงที่เกิดจากลมจำนวนน้อยมีความดันแรงต่ำ และมีเสียงเบา โดยที่กล่องเสียงจะทำงานไม่เต็มที่ เสียงประเภทนี้ขาดความไพเราะ และสังเกตได้ชัดเจนว่าไม่มีกำลัง ซึ่งเรียกเสียงประเภทไม่แท้นี้ว่า "เสียงอาศัย" (พูนพิศ อมาตยกุล. 2529 : 71)

"การร้องเพลงไทยที่ดีจะต้องใช้เสียงแท้เป็นหลัก จะต้องร้องอย่างชัดถ้อยชัดคำถูกต้องทั้งอักขระและวรรคตอน" (พูนพิศ อมาตยกุล. 2529 : 72)

อาจารย์ประเวช กุมุท กล่าวไว้ว่า นักร้องเพลงไทยที่ดีจะต้องมีคุณสมบัติสำคัญหลายประการ เช่น เป็นผู้มีสมาธิ และมารยาทดี มีท่าที่ในการนั่งและกิริยางดงาม ต้องรู้จักใส่อารมณ์ไปในเพลงให้ถูกต้องกับเนื้อร้อง ขับร้องถูกจังหวะและหน้าทับ และที่สำคัญที่สุด จะต้องเป็นผู้มีความขยันหมั่นเพียรฝึกหัดทบทวนอยู่เสมอ

"บุคคลิกภาพการวางสีหน้า ตา และอารมณ์ของผู้ขับร้องเป็นสิ่งสำคัญอีกประการหนึ่ง นอกจากการขับร้องจะต้องใส่อารมณ์และความรู้สึกลงไปในบทเพลงแล้ว บุคคลิกภาพที่สำคัญคือการวางสีหน้าควรจะให้ดูอ่อนโยนนุ่มนวลละมุนละไม ใบหน้าไม่นิ่งเกินไป ไม่ยิ้มมากเกินไป เพียงแต่ยิ้มน้อย ๆ ให้มองดูแล้วอ่อนโยนกลมกลืนไปกับท่วงทำนองเพลงที่ขับร้องนั้น" (ประคอง ชลานุภาพ. 2525 : 117)

"ศิลปะเป็นสิ่งที่มนุษย์ค้นคิดประดิษฐ์กลวิธีต่างๆ ขึ้นด้วยปัญญาโดยมิได้วางมาตราการตายตัว สุดแต่จิตมนุษย์ที่มีปัญญาจะนึกคิดขึ้นตามความสามารถของแต่ละบุคคล เช่น ศิลปะการฟ้อนรำ ศิลปะการขับร้องเป็นต้น ศิลปะไม่มีการหยุดอยู่กับที่จะต้องรุดไปข้างหน้าเสมอ ไม่มีการถอยหลัง แต่จะต้องอยู่ในหลักเกณฑ์โดยเฉพาะศิลปะการขับร้องจะต้องมีหลักเกณฑ์คุ้มครองทุกอิริยาบท เพราะการขับร้องนั้นมีกลเม็ดมาก ต่างคนต่างก็มีครู ครู-อาจารย์แต่ละท่านย่อมมีกลวิธีแตกต่างกัน (ท้วม ประสิทธิกุล. 2535 : 117)

การขับร้องที่ดีผู้ร้องจะต้องมีน้ำเสียงดี เสียงสม่ำเสมอ กำลังเสียงดี มีความรอบรู้กว้างขวาง ฉลาด มีปฏิภาณไหวพริบดี รู้จักใช้ถ้อยคำภาษาในการวางคำร้องได้อย่างเหมาะสมรู้ระยะการหายใจให้ถูกที่ แม่นเสียง แม่นจังหวะ มีความมั่นใจสูง กล้าหาญไม่ประมาท มีกิริยามารยาทงดงามดี สุขภาพกายและสุขภาพจิตดี สดชื่นแจ่มใสและที่สำคัญถ้าเล่นดนตรีได้ด้วยจะดีมาก

ดังนั้นผู้ขับร้องที่ดีควรมีหลักและวิธีการขับร้องเพลงไทยดังนี้

1. เสียง ในการขับร้องเพลงไทยเสียงเป็นสิ่งสำคัญมากที่สุดเพราะต้องใช้ในการเอื้อนทำนองเพลง ดังนั้นผู้ขับร้องจึงควรมีน้ำเสียงที่ดีเป็นพื้นฐานอันดับแรกของการขับร้องซึ่งสามารถจำแนกได้ดังนี้

1.1 คุณภาพเสียง หมายถึงเสียงที่เกิดจากร้องเต็มเสียง ชัดเจน แจ่มใสระดับเสียงดำเนินไปอย่างสม่ำเสมอ ไม่เพี้ยนเสียง คุณภาพของเสียงผู้ร้องแต่ละคนจะต่างกันไปเนื่องจาก ระดับเสียงแต่ละคนแตกต่างกันเพราะบางคนมีระดับเสียงทุ้มต่ำแต่บางคนมีระดับเสียงแหลมสูง

1.2 กำลังเสียง หมายถึง เสียงที่ใช้ในการขับร้องต้องมีกำลังมากพอที่จะให้ร้องได้เต็มเสียง ทั้งในทางขึ้นเสียงสูงและทางลงเสียงต่ำ มีน้ำเสียงแจ่มใส คงทนสม่ำเสมอตามธรรมชาติ อวัยวะเกี่ยวกับระบบการหายใจและการเปล่งเสียงต้องแข็งแรงพอที่จะสามารถเปล่งเสียงร้องให้เป็นไปได้ด้วยดีเต็มกำลังเสียง

1.3 หลักและวิธีการเปล่งเสียง การขับร้องจะต้องเปล่งเสียงโดยใช้กำลังเสียงเต็มที่ สามารถควบคุมให้เกิดเสียงหนักเสียงเบา มีการปั้นเสียงให้กลมกล่อม และต้องทราบว่า การขับร้องในวรรคตอนใดจะใช้เสียงแท้หรือวรรคใดควรใช้เสียงอาศัย ซึ่งมีหลักและวิธีการดังนี้

1.3.1 การบังคับเสียง ผู้ขับร้องจะต้องบังคับเสียงที่ออกมาให้ถูกต้อง ทั้งความหมายและทำนองเพลง โดยใช้ส่วนต่างๆ ของปากและลำคอ ตัวอย่างเช่น

การเปล่งเสียง"เออ" กระแสเสียงจะต้องผ่านลำคอออกมาทางปากโดยตรง

การเปล่งเสียง"อือ" เสียงจะต้องผ่านออกมาในลักษณะครึ่งปากครึ่งจมูก

การเปล่งเสียง"เอ๋ย" เสียงต้องผ่านออกมาทางจมูก

1.3.2 การฝึกกล้ามเนื้อคอ ผู้ขับร้องต้องฝึกกล้ามเนื้อคอเพื่อต้องการที่จะทำให้การออกเสียงกระทบชัดเจนครบทุกพยางค์ของทำนองเอื้อน ซึ่งเสียงกระทบจะต้องใช้มากในการขับร้องเพลงไทย เช่น

การครั่นเสียง คือ การใช้ลูกคอยืนเสียงให้อยู่กับที่ มีสามพยางค์ พยางค์แรกเป็นเสียงเริ่มต้น พยางค์ที่สองจะมีเสียงสูงกว่าพยางค์แรก 1 เสียงและ กลับมายังเสียงเริ่มต้นใหม่อีกครั้งในพยางค์ที่ 3 เป็นการร้องที่ใช้เทคนิค "ครั่น" คือ การร้องที่เปลี่ยนเสียงขึ้นไปยังคู่ 2 และกลับมายังเสียงเดิมอย่างรวดเร็ว การครั่นมีประโยชน์ คือ

1. เชื่อมการเอื้อนที่มีระดับเสียงเดียวกัน ให้กลมกลืนต่อเนื่องกัน
2. เชื่อมการเอื้อนให้ต่อเนื่องกับการร้อง
3. เชื่อมการเอื้อนที่มีการเปลี่ยนระดับเสียง ให้กลมกลืนเข้าด้วยกันอย่างสนิทสนม
4. ประดับเสียงเอื้อนให้มีลีลางดงามขึ้น ช่วยให้เสียงไม่ห้วน ไม่แข็ง ทำให้ฟังนิ่มนวล

วิธีทำเสียงครั่น ทำโดยเปล่งเสียงให้มีน้ำหนักอยู่ที่โคนลิ้นเน้นคอ เปล่งเสียงให้แรงจนเสียงที่คอเกิดความสั่นสะเทือน เมื่อรู้สึกว่าเสียงที่คอเกิดความสั่นสะเทือนแล้ว จึงเน้นเค้นเสียงให้แรง มีลักษณะคล้ายกระแอม ผู้ขับร้องต้องทำเสียงครั่นมากน้อยเพียงไร พิจารณาจากความพอเหมาะพอดีของท่วงทำนองเพลง

1.4 การบังคับกล้ามเนื้อ กรณีที่นักร้องจำเป็นต้องร้องเพลงที่มีเสียงสูง ๆ ผู้ร้องควรเกร็งกล้ามเนื้อหน้าท้องบางส่วน โดยการแขม่วกล้ามเนื้อหน้าท้องแล้ว

ผลักลมขึ้นสูงลำคอจะทำให้เสียงที่ออกมากลมเกลี้ยง นอกจากนักร้องจะไม่ต้องแผดเสียงแล้ว ยังช่วยให้ช่วงในการออกเสียงมีความยาวขึ้นไปจนถึงจุดที่หยุดหายใจ ทำให้ทำนองเพลงไม่ขาดห้วน ๆ ไป อีกทั้งยังช่วยให้เกิดความไพเราะอีกด้วย

2. คำร้อง บทร้องเพลงไทยส่วนมากจะเป็นบทประพันธ์จากวรรณกรรมต่างๆ ซึ่งมีลักษณะเป็น โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ดังนั้นการจัดวางคำร้องให้เหมาะสมกับทำนองเพลง จึงต้องใช้วิจารณญาณ ประสบการณ์ ตลอดจนปฏิภาณไหวพริบซึ่งผู้ขับร้องต้องพิจารณาสิ่งสำคัญดังนี้

2.1 ต้องร้องโดยการทำเสียงให้ได้ความหมายชัดเจน เช่นเพลงแขกมอญที่ว่า ชวัญหาย กายสั่น ถ้าใช้แต่งเสียงมากเกินไปจะเป็นคำว่า กายสั้น หรือ ไหม้มาก ถ้าใช้เสียงร้องสั้นเกินไปจะเป็นคำว่า ไม่มาก เป็นต้น

2.2 แบ่งพยางค์ แบ่งวรรคตอน และวางคำร้อง ในการขับร้องให้ถูกต้อง เช่น ขุนแผน-นึ่งมิใช่ ขุน-แผนนึ่ง หรือ ระรัว-ริก มิใช่ ระ-รัวริก ดังนี้เป็นต้น ผู้ขับร้องควรศึกษาบทร้องให้ทราบถึงความหมาย และการแบ่งวรรคตอนเพื่อวางคำร้องให้ถูกต้องในการขับร้อง เพื่อผู้ฟังจะได้มีความเข้าใจและเกิดความซึ้งในบทประพันธ์ที่นำมาขับร้องและต้องจัดวางคำร้องอย่างประณีตด้วย

2.3 ใส่อารมณ์ลงไปในคำร้อง เพื่อให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์คล้อยตามไปกับบทเพลงบางครั้งก็จำเป็นจะต้องใส่เม็ดพรายลงในคำบ้าง

พยางค์ที่สามารถทำเสียงดังเช่นว่านี้ได้ ต้องมีลักษณะดังนี้ คือ

1. ต้องเป็นคำเป็น หมายถึง คำที่ออกเสียงแล้วมีการสั้นสะเทือนในลำคอ ได้แก่ คำที่ประสมสระเสียงยาวในแม่ ก กา เช่น า โ เ แ หรือคำที่มีตัวสะกดในแม่กง แม่กน แม่กม แม่เกย และแม่เกอว ตัวอย่างเช่น ใคร่ ซ่าน แล่น เล่ห์ ชั่ง ฯลฯ แม้มีคำตายซึ่งมีพยัญชนะในหมวดอักษรต่ำและมีสระเสียงยาว เช่น เรียก ซาก พาด โชติ วาบ ยอก พรอด เป็นต้น ก็สามารถทำได้เช่นเดียวกับคำเป็น

2. ต้องเป็นคำที่ออกเสียงวรรณยุกต์โท ได้แก่ พยัญชนะในหมวดอักษรกลาง รูปวรรณยุกต์โท เช่น ก้าว จ้ำ ตั้ง ต้อง เบ้า ป้อน อ้อย ฯลฯ หรือพยัญชนะที่อยู่ในหมวดอักษรสูง รูปวรรณยุกต์โท เช่น ไข้ เสื้อ ห้าม ฝ้าย ผ้า ถ้ำ ฯลฯ หรือพยัญชนะที่อยู่ในหมวด

อักษรต่ำ รูปวรรณยุกต์เอก เช่น ค่า โง่ เล่น ว่า ร่ม เพ่ง ช่วย ยุ่ง ม่าน ฯลฯ หรือ พยัญชนะในหมวดอักษรต่ำ รูปวรรณยุกต์โทซึ่งมีอักษรนำ เช่น หญ้า หว้า เป็นต้น

การทำเสียงเช่นนั้น มิใช่จะทำทุกที่ในบทร้อง ต้องคำนึงถึงความเหมาะสมในแง่ของทำนองเพลงว่า เอื้อให้หรือไม่ หรือพิจารณาลีลาอารมณ์ของบทร้องด้วยว่า เป็นอย่างไร อ่อนหวาน เข้มแข็ง หรือโกรธและในเพลงบางประเภทเช่น เพลงภาษาคำร้องอาจจะเสียงเพี้ยนไปได้ เพื่อให้ได้สำเนียงภาษาของเพลงนั้น ๆ

3. การเอื้อน คือ การเปล่งเสียงออกมาให้เป็นทำนอง โดยไม่มีเนื้อร้อง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญอย่างมากในการขับร้องเพลงไทยที่จะประดิษฐ์การเอื้อนทำนองทางร้องให้มีความไพเราะประณีตโดยใช้เทคนิคการร้องซึ่งเป็นเอกลักษณ์และความสามารถพิเศษของผู้ขับร้องในแต่ละทางร้อง ดังนั้นผู้ขับร้องควรจะต้องสนใจวิธีการเอื้อน ถ้าเสียงดีร้องชัดเจนแต่ประดิษฐ์ทำนองเอื้อนไม่ไพเราะก็ไม่สามารถกล่าวได้ว่า เป็นผู้ที่ขับร้องเพลงไทยที่ดี

จากการศึกษาค้นคว้าเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทยพบว่า วิธีการทำเสียงเอื้อนแบบต่างๆ สามารถปฏิบัติได้ดังนี้

<u>วิธีการทำเสียงเออ</u> ใช้น้ำหนักเสียงลึกนิ่งอยู่ที่โคนลิ้น บังคับคอให้แข็ง เผยอริมฝีปากเล็กน้อย แล้วเปล่งเสียงออกจากลำคอโดยตรง โดยไม่ขยับคางและไม่หุบปาก

เสียงเออ เป็นเสียงสำคัญมาก เพราะการดำเนินทำนองเอื้อนจะต้องใช้เสียงเออเป็นหลักไม่ควรออกเป็นเสียง โอ หรือ โอย หรือ ออ หรือ อา จะทำให้การเอื้อนนั้นฟังไม่ไพเราะ

<u>วิธีการทำเสียงเอย</u> มีวิธีเช่นเดียวกับเสียง เออ จนเมื่อจะออกเสียง เอย ให้ขยับโคนลิ้น กระดกขึ้นหาเพดานปากเล็กน้อย ให้ขอบลิ้นทั้งสองข้างกระทบเพดานปาก แล้วแยกมุมปากออกเล็กน้อย ให้เกิดเป็นเสียง อี ที่ไม่ชัดเจนนัก เมื่อสุดทางเสียงควบกล้ำตามเสียงเออ ออกมาร่วมด้วย นิยมใช้เมื่อสิ้นสุดการเอื้อนก่อนคำร้อง และใช้ร้องก่อนถึงเท่าในวรรคต่อไป

<u>วิธีการทำเสียงอือ</u> เผยอริมฝีปากอ้าจากกันเล็กน้อย เปล่งเสียงออกจากคอโดยตรง บังคับคางไว้ให้นิ่งแล้วยกโคนลิ้นขึ้นเล็กน้อย เพื่อเปลี่ยนทางลมให้มากระทบเพดานปากและเปล่งเสียงให้ออกมาทั้งทางจมูก (เสียงขึ้นนาสิก) และใช้เมื่อลงท้ายคำที่ไม่สามารถทำให้เสียงของคำสุดท้ายตรงกับทำนองเพลงได้ เช่น ป้องปัด อือ

วิธีการทำเสียงอิ หลักการเหมือนการเปล่งเสียง อือ แต่ทำให้เสียงสะดุดสั้นลง มักใช้ในการกล้ำกับคำเสียงอื่น โดยไม่เปล่งออกมาให้ชัดเจน

วิธีการทำเสียงเอ๋ย เหมือนกับการทำเสียง เอย แต่ผันเสียงให้สูงขึ้นโดยไม่หุบปาก เปลี่ยนน้ำหนักในช่วงหางเสียงให้ไปอยู่ที่จมูก

วิธีการทำเสียงเออะ เปล่งเสียงเหมือน เออ แต่สะดุดให้สั้นลง

วิธีการทำเสียงเฮือ ต้องเปล่งเสียงออกจากลำคอ บังคับให้น้ำหนักเสียงมาอยู่ที่เพดานและขึ้นนาสิก เปล่งเสียงให้กระทบทั้งสองทาง แต่ผ่านทางปากมากกว่าทางจมูก

วิธีการทำเสียงฮือ เหมือนกับการเปล่งเสียง เฮือ แต่ต้องออกเสียงให้มีน้ำหนักเสียงขึ้นนาสิกแรงกว่าปกติ โดยยกโคนลิ้นกระดกขึ้นหาเพดานปากแต่ไม่ชิด เมื่อตามด้วยเสียง เออ มักจะมีเสียง ง ติดตามออกมาด้วย อันเป็นลักษณะการเอื้อนอย่างหนึ่งของไทย แต่ถ้าใช้เสียงเออคู่กับเสียง อือ จะไม่มีเสียง ง ติดมา

วิธีการทำเสียงฮิ หลักเหมือนกับการเปล่งเสียง อือ แต่ทำให้เสียงสะดุดสั้นลง

วิธีการทำเสียงหือ เผยอริมฝีปากเล็กน้อย เปล่งเสียง อือ ผ่านออกมาช้า ๆ พร้อมกับผันเสียงขึ้นสูง ให้ออกเสียงจมูก การเปล่งเสียงจะออกคำไม่ชัดเจน เมื่อจวนจะสุดเสียง ต้องค่อย ๆ ลดกำลังเสียงลงทีละน้อยจนสุดหางเสียง ใช้ปนในบางช่วงของการเอื้อน

วิธีการทำเสียงเงอ เริ่มต้นด้วยการเปล่งเสียง เออ แล้วกระดกโคนลิ้นขึ้นไปสัมผัสชิดเพดานปาก เสียงจะออกทางจมูก และเกิดเสียง เอิง แล้วเปล่งเสียงต่อเหมือน เออ โดยติดเสียง ง มาด้วย

วิธีการทำเสียงเอิงเงย เริ่มต้นด้วยการเปล่งเสียง เออ แล้วกระดกโคนลิ้นขึ้นไปสัมผัสชิดเพดานปาก เสียงจะออกทางจมูก และเกิดเสียง เอิง แล้วเปล่งเสียงต่อเหมือน เอย โดยติดเสียง ง มาด้วย

4. จังหวะ ผู้ที่ขับร้องเพลงไทยได้ดีนั้น จะต้องมีจังหวะดีรักษาแนวระดับของจังหวะได้ดีไม่ช้าหรือเร็วเกินไป ไม่รุกล้ำจังหวะทำให้จังหวะขาดหรือเกิน สามารถตีฉิ่งฉาบ กรับ โหม่ง และที่สำคัญคือ สามารถตีหน้าทับของเครื่องหนังได้ ร้องให้ตรงจังหวะทุกช่วงไป แต่ถ้าเป็นผู้แม่นจังหวะ แล้ว ก็อาจมีวิธี ลักจังหวะ ย้อยจังหวะ เพื่อจะได้ฟังแล้วเกิดรส และเพื่อความเหมาะสม เช่น เพลงจีน ควรจะต้องมีวิธีการลักจังหวะบ้าง เพลงทยอย ควรจะมีวิธีการย้อยจังหวะ เพื่อให้เกิดอารมณ์โศกเศร้าตามบทเพลง

5. การหายใจ มีความสำคัญสำหรับผู้ขับร้องที่ต้องใช้เสียงเป็นหลัก ครูจะกำหนดตำแหน่งการหายใจไว้อย่างแน่ชัด ดังนั้น ผู้ขับร้องจะต้องจำตำแหน่งที่จะใช้สำหรับหายใจในเพลงแต่ละเพลงให้ได้ เพราะจะทำให้ผู้ที่ขับร้องไม่เหนื่อยง่ายและเพลงก็จะไม่ขาดช่วง ทั้งผู้ฟังยังสามารถทราบความหมายของคำที่ร้องได้ถูกต้อง ถ้าร้องฉีกพยางค์ อาจจะทำให้ความหมายเปลี่ยนไป เช่น นิจจาเจ้า (หายใจ) วัน (หายใจ) ทอง

6. แม่นเสียง ผู้ขับร้องต้องจำเสียงลูกฆ้องได้ถูกต้อง ขึ้นลงไม่ผิดเสียง หมายความว่า เมื่อจะร้องเพลงใดก็ต้องยึดถือหลักเสียงมาตรฐาน เช่น เสียงกรวด เสียงเพียงออ และเสียงชวา เป็นต้น ผู้ร้องจะต้องขึ้นเสียงร้องให้ถูกตามหลักเสียงของแต่ละเพลงโดยไม่ผิดเสียง

7. แม่นเพลง ผู้ขับร้องต้องมีความแม่นยำในบทเพลงที่จะขับร้องว่าเพลงใดใช้เสียงอะไร มีลีลาอย่างไร ถ้าร้องเพลงติดต่อกัน เช่นร้องเพลงตับ ต้องใช้เพลงที่มีเสียงลูกฆ้องกลมกลืนกัน

8. อารมณ์ การใส่อารมณ์ลงในบทเพลงนั้น ผู้ขับร้องจะต้องศึกษาอารมณ์ของเพลงและบทร้องให้เข้าใจเสียก่อน แล้วจึงเริ่มขับร้อง อารมณ์โกรธต้องร้องให้เสียงแข็งห้าวหาญ รวดเร็ว อารมณ์รักต้องร้องให้ช้าพอสมควร เสียงอ่อนหวาน อารมณ์เศร้าต้องร้องให้ช้า มีการโหยหวนคร่ำครวญบ้าง เมื่อทำนองเพลงเอื้ออำนวย ดังนี้เป็นต้น

9. รู้ทางเครื่อง ผู้ขับร้องควรมีความรู้ความสามารถในการเล่นเครื่องดนตรีแต่ละเครื่องมือได้บ้าง เพื่อจะทำให้การขับร้องเป็นไปด้วยดี

หลักและวิธีการขับร้องเพลงไทย ดังกล่าวมานี้เป็นองค์ประกอบสำคัญที่จะช่วยให้การขับร้องเพลงไทยมีประสิทธิภาพ แต่ก็ยังต้องรวมถึงผู้ขับร้องจะต้องมีประสบการณ์ในการร้องและต้องเป็นผู้ขับร้องที่มีคุณภาพอีกด้วย

เพลงร้องของไทยนั้นเกิดขึ้นตั้งแต่สมัยสุโขทัย สันนิษฐานว่าคงมาจากเพลงกล่อมเด็ก การเล่นของเด็ก ก่อนที่จะพัฒนามาเป็นเพลงพื้นบ้าน เพลงพื้นเมือง ตามหลักฐานพบว่าในสมัยสุโขทัยก็เริ่มมีการเล่นที่ใช้ การร้อง คือการร้องเทพทองที่ใช้กลอนหัวเดียวร้อง โต้ตอบกันระหว่างผู้หญิงและผู้ชาย ซึ่งในปัจจุบันเพลงเทพทองยังนิยมใช้ขับร้องอยู่กับการแสดง

ในสมัยอยุธยาจะมีการพัฒนาเกิดขึ้นในวงการดนตรีอย่างมาก เช่น มีการเล่นดอกสร้อยสักวา มีการแสดงหนังใหญ่ โขนละคร ในทางดนตรีก็มีวงมโหรี ปี่พาทย์เกิดขึ้น ดังนั้นจึงมีเพลงร้องเกิดขึ้นมากมาย โดยเฉพาะการเล่นดอกสร้อยสักวาจะมีการร้องสำคัญมากกว่าดนตรี

จากหลักฐานการค้นคว้าของอาจารย์มนตรี ตราโมท พบว่าการขับร้องสมัยอยุธยาสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 อย่างคือ เพลงขับ และเพลงร้อง

1. เพลงขับ คือการขับลำนำทำนองในวงขับไม้ซึ่งประกอบด้วย ซอสามสาย บัณเฑาะว์ และคนขับลำนำ และการขับเสภา ดังปรากฏตามกฎมณเฑียรบาลข้อที่ 146 อันว่าด้วยพระราชานุกิจประจำวันของพระมหากษัตริย์ตอนหนึ่งว่า " 5 ทุ่มเบิกโหรราชบัณฑิต สนทนาธรรม 6 ทุ่มเบิกเสภาดนตรี 7 ทุ่มเบิกนิยาย...." วิธีการขับเสภาก็คง เหมือนในปัจจุบัน คือ คนขับเสภาขยับกรับเอง ดังที่ลาลูแบร์ เอกอัครราชทูตของพระเจ้าหลุยที่ 14 แห่งกรุงฝรั่งเศส ซึ่งได้ เข้ามาเจริญพระราชไมตรี ณ กรุงสยาม เมื่อ พ.ศ.2230 สมัยปลายรัชกาล สมเด็จพระนารายณ์มหาราช กล่าวไว้ในจดหมายเหตุตอนหนึ่ง ซึ่งพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมหมื่นนราธิปประพันธ์พงศ์ได้ทรงแปลเป็นภาษาไทยว่า "ดนตรีสยามนั้นบางทีก็มีเสียงไม้สองอันขยับเป็นจังหวะไปด้วย คนร้องเรียก "ช่างขับ" มักจะขยับกรับเอง

2. เพลงร้อง ในสมัยอยุธยามีวงดนตรีที่แพร่หลายมากคือ มโหรีเครื่อง 4 มโหรีเครื่อง 6 และปี่พาทย์เครื่อง 5 เมื่อมีวงดนตรีก็มีเพลงดนตรี และเพลงร้องเกิดขึ้นมากมาย เช่น เพลงอัตราจังหวะ2ชั้น เพลงตับ และเริ่มมีเพลง 3 ชั้นเกิดขึ้นด้วย

เพลงร้อง 2 ชั้น และเพลงดนตรีในสมัยอยุธยาที่เกิดขึ้น ส่วนใหญ่เป็นเพลงในอัตรา 2 ชั้น ใช้ขับกล่อมมีทั้งเป็นเพลงเกร็ด และเพลงตับ ใช้ทั้งการร้องมโหรี และสำหรับเล่นดอกสร้อย เพลงที่ใช้ร้องสำหรับมโหรีเช่น นเรศวรชนช้าง (นเรศร์ชนช้าง) พราหมณ์เข้าโบสถ์ถอยหลังเข้าคลอง พระรามตามกวาง เป็นต้น ส่วนเพลงที่ใช้สำหรับเล่นดอกสร้อย เช่น นางกราย สร้อยผสม ระส่ำระสาย ดอกไม้ไทร เป็นต้น

เพลงร้อง 3 ชั้นก็เกิดในสมัยอยุธยาโดยการเล่นสักวาซึ่งเป็นการเล่นอีกอย่างหนึ่ง การเล่นสักวา นอกจากจะแต่งคำกลอนโต้ตอบกันแล้ว บางทีก็เล่นเป็นเรื่องจึงต้องมีการแต่งบทและประดิษฐ์ทำนองร้องอัตรา3ชั้นขึ้น เพลงสำหรับร้องสักวานั้นจะทำเป็นเรื่องด้วยเพลงพระทอง 3 ชั้น เพลงเดียว นอกนั้นจะเป็นเพลงที่ร้องโต้ตอบอวดกัน

"การร้องเพลงไทยนั้นประกอบด้วย คำร้องหรือเนื้อร้อง และการเอื้อนซึ่งนำมาประกอบกัน บางเพลงไม่มีการเอื้อนเรียกว่าการร้องแบบเนื้อเต็ม ซึ่งกล่าวกันว่ามีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา" (กาญจนา อินทรสุนานนท์. 2536 : 2)

การขับร้องเป็นการแสดงออกอย่างหนึ่งในทางอารมณ์และความรู้สึก โดยการนำคำพูด คำประพันธ์มาร้องเป็นทำนองสูง ๆ ต่ำ ๆ นั่นคือบทเพลง เมื่อมีวิวัฒนาการยิ่งขึ้นก็จะรู้จักปรับปรุงคำประพันธ์ คำร้อง และทำนองให้มีความไพเราะมากขึ้น หรืออาจแต่งทำนองและบรรจุคำร้องให้กลมกลืนกับทำนองนั้น ๆ ได้เป็นอย่างดี เพลงไทยเป็นเพลงที่มีทำนอง จังหวะ คำร้อง เป็นส่วนประกอบสำคัญ

ผู้ที่จะร้องเพลงไทยได้ดีต้องร้องทำนองเพลงถูกต้องไม่เพี้ยนเสียง การออกเสียงและสำเนียงต้องชัดเจน รู้จักใช้ลำคอในการร้องเพลง คือเปล่งเสียงออกจากลำคอผ่านเส้นเสียงแล้วออกริมฝีปาก จะทำให้เสียงไพเราะนุ่มนวลน่าฟังการร้องจบท่อนควรให้มีหางเสียงที่ไพเราะ การใส่อารมณ์ในทำนองเพลงร้องหรือทำนองทางร้องนั้นอยู่ที่ความไพเราะจากการขับร้อง ให้มีน้ำหนัก เสียงหนัก เบา กว่ากัน ผู้ร้องต้องสามารถรักษาระดับเสียงเมื่อขึ้นต้นเพลงไว้ให้คงที่เมื่อดนตรีสวมรับหรือ เมื่อร้องรับและร้องส่งท่อนใหม่ก็ต้องรักษาระดับเสียงเดิมไว้ โดยการทอดเสียงจากคำร้อง และการเอื้อนเสียงด้วยเสียงที่คงที่ไม่เพี้ยนเสียง เสียงที่เกิดจากการเปล่งเสียงจากลำคอต้องชัดเจนการเอื้อนควรใช้คำว่า "เออ" การหลบเสียงต้องระมัดระวังควรทำให้ไพเราะ การใช้คำร้องต้องร้องให้ถูกต้องตามอักขระและชัดถ้อยชัดคำ และพยายามออกเสียงหรือเอื้อนเสียงให้ชัดเจนในตอนท้าย รู้จักแบ่งวรรคตอนประโยคเพลง ตามลักษณะการประพันธ์และการถอนหายใจ รู้จักใช้ระบบลมหายใจที่ละน้อย ถ้าเป็นคำร้องที่บรรจุลงในทำนองเพลงภาษาต่าง ๆ นั้น อนุโลมให้ร้องไปตามทำนองไม่ต้องร้องให้ชัดเหมือนการร้องในทำนองภาษาไทยแท้

การร้องเพลงไทยจะไพเราะได้ก็เนื่องมาจาก ผู้ขับร้องต้องมีวิธีการในการร้องเพลงไทยให้ไพเราะ ผู้ฟังต้องมีหลักในการฟังและฟังเป็น จึงจะทราบว่าเพลงแต่ละเพลงนั้นผู้ขับร้องร้องได้ไพเราะหรือไม่

หลักในการปฏิบัติขับร้องให้ไพเราะ

1. เกิดจากธรรมชาติ คือ ผู้ขับร้องต้องมีเสียงไพเราะเพราะพริ้งตามธรรมชาติ เช่น เสียงแจ่มใส ไม่แหบเครือ นุ่มนวลอ่อนหวาน

2. เกิดจากหลักการขับร้องเพลงไทย คือรู้จักใช้หลักในการขับร้องเช่น การเอื้อน การหลบเสียง การหายใจ การใส่อารมณ์ การบรรจุคำร้อง การวางคำร้อง การแบ่งวรรคตอน

3. เกิดจากวิธีการที่ได้รับจากการมีประสบการณ์มากทำให้มีปฏิภาณ ไหวพริบ รู้จักใช้เม็ดพรายกลวิธี เทคนิค ซึ่งจะมีเฉพาะในแต่ละบุคคลนำมาผสมผสานกับการร้องเพื่อให้เกิดความไพเราะ

อวัยวะของร่างกายที่สัมพันธ์เกี่ยวข้องกับการเกิดเสียงในการร้อง นอกเหนือจากระบบการหายใจซึ่งจัดเป็นฐานเสียงที่ใช้ในการขับร้องมีดังนี้

1. คอ เป็นตำแหน่งที่ใช้ในการขับร้องที่มีเสียงต่ำ และใช้สำหรับพยัญชนะวรรคกะ(กัณฐชะ) ซึ่งประกอบด้วยพยัญชนะ ก ข ค ฆ ง

2. เพดาน เป็นตำแหน่งที่ใช้ประกอบพยัญชนะวรรคจะ (ตาลุชะ) ซึ่งประกอบด้วยพยัญชนะ จ ฉ ช ฌ ญ

3. ปาก ตำแหน่งนี้ใช้ในการขับร้องมากที่สุด ปากเป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้ถ้อยคำที่เปล่งออกมานั้นชัดเจน และทำให้เสียงสระต่างกัน เช่น สระอิ อือ อู ปากจะปิดเกือบสนิท สระอิ อี ปากจะขยายวงกว้างเล็กน้อย สระอะ อา ปากจะกว้างมากขึ้นและริมฝีปากจะเปลี่ยนรูป สระเอ แอ ริมฝีปากเป็นรูปรีแผ่กว้าง เอาะ ออ ริมฝีปากเปิดห่อกลม อุ อู โอะ โอ ริมฝีปากปิดห่อกลม นอกจากนี้ ปากและริมฝีปากยังใช้สำหรับประกอบพยัญชนะในวรรคปะ (โอษฐชะ) ซึ่งประกอบด้วยพยัญชนะ ป ผ พ ภ ม

4. ไรฟัน เป็นตำแหน่งที่ใช้ประกอบพยัญชนะในวรรคตะ (ทันตะชะ) ซึ่งประกอบด้วยพยัญชนะ ต ถ ท ธ น

5. นาสิก คือ เสียงที่ออกมาจากจมูก ในวงการขับร้องเพลงไทยไม่นิยมให้เสียงออกจากจมูกโดยตรงแต่จะใช้เป็นบางครั้งเท่านั้นสำหรับวิธีการเอื้อนเสียง อือ เป็นต้น

อวัยวะของร่างกายดังกล่าวมานี้สามารถสร้างเสียงที่สำคัญ ๆ ในการขับร้องเพลงไทยให้เกิดความไพเราะอย่างพอเหมาะพอดี คือต้องใช้สำหรับการเอื้อนเสียงโดยทั่ว ๆ ไป

ให้ถูกลักษณะของเสียงซึ่งมีอยู่ทั้งหมด 7 เสียง ถือว่าเป็นสัญลักษณ์ในการขับร้องเพลงไทย นอกเหนือจากเนื้อร้อง แล้วสิ่งสำคัญที่สุดก็คือ การทำเสียงต่าง ๆ ที่ผ่านออกจากลำคอก็มีอยู่หลายเสียงและมีที่ใช้ต่าง ๆ กันดังนี้ (ท้วม ประสิทธิกุล. 2535 : 133)

1. เสียง "เออ"

เสียง "เออ" ถือเป็น แม่เสียง หรือ เสียงเอก ในการขับร้องเพลงไทย เป็นเสียงสำคัญในการเอื้อนในทำนองที่ดำเนินไปด้วยเสียงเปล่า ๆ ไม่มีเนื้อร้อง และเป็นเสียงที่ใช้มาก การเปล่งเสียง "เออ" บางครั้งจะเป็นเสียง เออ(ง)เออ, หือ(ง)เออ, ฮือ(ง)เออเป็นเพราะมีเสียง "ง" เข้ามาแทรกเป็นเสียง เอิง-เออ, หือ-เงอ, ฮือ-เงอ แต่เสียง "ง"จะออกไม่ชัดนัก คือเป็นเสียงขึ้นจมูกเล็กน้อยเรียกว่า เสียง "นาสิก"

วิธีทำเสียง "เออ" ก่อนจะเปล่งเสียงต้องตั้งเสียงให้นิ่งคงที่ ตรงคอกล่าว คือใช้น้ำหนักเสียงลึกนิ่งอยู่ที่โคนลิ้น บังคับคอให้แข็ง เผยอปากขึ้นเล็กน้อย ยกโคนลิ้นขึ้นเล็กน้อยพอให้คอโปร่งแล้วเปล่งกระแสเสียงออกโดยตรงจากคอ กระดกปลายลิ้นขึ้นไม่ให้โดนทั้งฟันล่างและบน เสียงเออที่เปล่งจะต้องให้ดังอยู่ในระดับเดียวกัน ไม่ต้องขยับคางระหว่างเปล่งเสียง

2. เสียง "เอย"

เสียง "เอย" ใช้ในตอนสุดประโยคหรือสุดวรรคของการเอื้อนก่อนขึ้นบทร้อง เสียง "เอย" ที่เปล่งออกมาบางครั้งจะมีเสียง "ง" ติดมากับเสียงเออ แต่ไม่ชัดนัก เป็นเสียง เอิง-เงย

วิธีทำเสียง "เอย" มีวิธีทำเช่นเดียวกับเสียง "เออ" คือเมื่อบังคับเสียงให้หนักที่คอ เผยอปากขึ้นเล็กน้อยพร้อมกับยกโคนลิ้นขึ้นแล้ว เน้นแก้มกับคางให้ขยับ แล้วค่อย ๆ ลดปลายลิ้นลงแตะหลังฟันล่าง แบะปากออกเล็กน้อย แล้วค่อยลดคางลงช้า ๆ เปล่งเสียงไปจนสุดเสียง "เอย" กล่าวได้โดยง่ายคือ เมื่อจะออกเสียง "เอย" ให้เน้นที่มุมปากออกเสียงท้ายเป็น "เอย" เสียงนั้นจะออกมาได้ชัดเจน

3. เสียง "อือ"

เสียง "อือ" ที่มีใช้ในระหว่างรอจังหวะ หรือเมื่อสุดวรรคสุดคำของบทร้องแต่ละตอน ทั้งยังช่วยผันเสียงคำร้องบางคำที่เสียงไม่ตรงเสียงลูกตกของดนตรี เช่น จะ

ร้องเพลงสุดสงวน สองชั้น จะมีที่เน้น อือ ดังนี้ ถ้าพี่อือ...ลวงน้องอือ...ให้หมองสัตย์ อือ เป็นต้น

"อือ" ใช้สอดแทรกในระหว่างคำร้องหรือบทร้องบางบทที่มีคำน้อย เพื่อมิให้เกิดเสียงว่าง และก่อให้เกิดความไพเราะขึ้นอีกเช่น เพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้นในคำว่า กาอือ...กี ป้อง อือ...ปัด อือ เป็นต้น

นอกจากจะสอดแทรกดังกล่าวมาแล้ว ยังสามารถใช้เอื้อนเป็น "เท่า" ระหว่างวรรคหรือ "เท่าประโยคสั้นๆ" ระหว่างคำ เพื่อที่จะให้เพลงเกิดความไพเราะน่าฟังขึ้นอีก เช่น เพลงตะนาวแปลง โอ้ว่าอนิจจา อือ อือ ฮือ(ง)อือ... (ง)เ-อ-ย อือ อือ อือ(ง)-อ-ย เป็นต้น

วิธีทำเสียง "อือ" เริ่มทำเสียงและคอให้ตรงคงที่เช่นเดียวกับการทำเสียงเออและเสียงเอย แต่ใช้กำลังน้ำหนักเสียงให้มากหน่อยไม่ต้องอ้าปาก แต่ไม่ถึงกับหุบสนิทที่เดียว เผยอริมฝีปากนิดเดียว เมื่อเปล่งเสียง "อือ" ออกมานั้น ให้บังคับคางไว้ ยกโคนลิ้นขึ้นเพื่อให้คอโปร่ง แล้วเปล่งเสียงออกตรงคอให้เกิดความรู้สึกว่าเสียงหนักอยู่ที่คอ ค่อย ๆ เลื่อนน้ำหนักเสียงให้มาอยู่ที่เพดาน ค่อย ๆ บังคับลมให้อยู่ที่นาสิกเปล่งเสียงออกมาทั้งสองทางคือ ทั้งทางจมูก (เสียงขึ้นนาสิก) และทางปากเปล่งน้อยกว่าทางนาสิก

4. เสียง "เอ๋ย"

เสียง "เอ๋ย" ใช้ในบทร้องที่มีคำว่า เอ๋ย เสียงจะออกเป็นสองเสียงผสมกันคือ เอย กับ หือ เช่น ดอกเอยหือ เจ้าเอยหือ เสียงเอ๋ย ที่ใช้ดังตัวอย่างที่ยกมานี้เสียงจะออกเป็นเสียงเดียวแล้วผันเสียงขึ้นสูงเป็นหางเสียง

เสียง เอ๋ย ที่ใช้ในเสียงเอื้อนนั้น จะมีหลายระดับ และมักจะติดเสียง "ง" อยู่ด้วยเสมอ

วิธีทำเสียง เอ๋ย เปล่งเสียงออกจากลำคอให้มีน้ำหนักที่ในคอ เผยอปากขึ้นเล็กน้อยพอควร ยกโคนลิ้นขึ้นพอให้มีความรู้สึกว่าคอโปร่ง ค่อย ๆ ผันเสียงให้สูงขึ้นเป็นหางเสียงน้ำหนักเสียงไปอยู่ที่จมูก ระหว่างที่ผันเสียงสูงขึ้นนาสิกนั้น ไม่ต้องอ้าปาก เพื่อให้เสียงไปอยู่ที่จมูก

5. เสียง "เฮอ" จะใช้คู่กับเสียง เออ ฮือ จึงเป็นเสียงที่ใช้น้อยมาก เป็น

การสอดแทรกเพื่อให้เสียงเอื้อนมีน้ำหนักเบาแล้วแรงขึ้น เช่น เออ...เฮอเออ...ส่วนวิธีทำเสียง เฮอ ก็ทำเช่นเกี่ยวกับเสียง "ฮือ" แต่อ้าปากให้เหมือนออกเสียง "เออ" เป็นเสียงเบาที่สั้น ๆ เสียง เออ นี้ ถ้าออกเสียงสั้นมาก ๆ จะเป็นเสียงสะดุด หรือ ครั่นได้ หากกล่าวโดยธรรมดาก็จะเป็นดังนี้คือ การเปล่งเสียงนี้จะต้องเปล่งเสียงออกจากลำคอให้แรง แล้วบังคับให้เสียงเลื่อนน้ำหนักเสียงมาอยู่ที่เพดานกับขึ้นนาสิกพร้อมกัน เผยอปากขึ้นเล็กน้อยบังคับคอให้ตึง แล้วเปล่งเสียงให้ดังระดับเดียว ออกแรงมากกว่าปกติ เพราะต้องให้เสียงกระทบทั้ง 2 ทาง แต่ผ่านทางปากมากกว่าทางจมูกเล็กน้อย ยกคางขึ้นอีกนิดหน่อยระหว่างที่เสียงกระทบขึ้นนาสิก

6. เสียง "ฮือ"

เสียง "ฮือ" ใช้คู่กับเสียง อือ แต่ใช้น้อยกว่า เพียงแต่เป็นเสียงสอดแทรก เล็ก ๆ น้อย ๆ เท่านั้น เพื่อช่วยให้เสียงสะดุดสะเทือนได้และใช้เป็นเสียสอดแทรกระหว่างเอื้อนที่เป็นเสียง เออ เช่น เออ ฮือ(ง) เออ-(ง) เออ...

เสียง "ฮือ" และเสียง "อือ" ถ้าใช้คู่กันจะกลายเป็น "เท่า" เช่น อือ ฮือ อือ(ง)เอย

เสียง "ฮือ" และเสียง "อือ" ที่ช่วยผันคำร้องให้ตรงเสียงดนตรีเช่น น้อง อือ ฮือ อือ, สวรรค์หือ อือ ฮือ อือ, กัล-ยา อือ ฮือ อือ

วิธีทำเสียง "ฮือ" เหมือนกับการเปล่งเสียง "เฮอ" แต่ปากจะไม่เผยอมากและไม่ต้องยกคาง ออกเสียงให้น้ำหนักเสียงขึ้นนาสิกแรงกว่าปกติ แต่เบากว่าเสียง "อือ" เสียง "ฮือ" เมื่อใช้กับเสียง "เออ" มักจะมีเสียง "ง" ติดมาด้วย อันเป็นลักษณะการเอื้อนอย่างหนึ่งของไทย แต่ถ้าใช้คู่กับเสียง "อือ" จะไม่มีเสียง "ง" ติดมา เพราะเป็นเสียงที่มีลักษณะการเอื้อนอย่างหนึ่งของไทย แต่ถ้าใช้คู่กับเสียง "อือ" จะไม่มีเสียง "ง" ติดมา เพราะเป็นเสียงที่มีลักษณะการออกเสียงอย่างเดียวกัน

7. เสียง "หือ"

เสียง "หือ" ใช้เฉพาะเสียงท้ายอักษรสูง ใช้เป็นหางเสียงของเอื้อน หรือใช้ในตอนสุดวรรค สุดตอน ของเพลง หรือลงท้าย "เท่า" และใช้ประกอบเสียงอื่นได้บ้าง

วิธีทำเสียง "หือ"เผยอริมฝีปากนิดหน่อย ไม่ต้องขยับคาง เปล่งเสียงผ่านออกช้า ๆ พร้อมกันผันเสียงให้ขึ้นสูง เสียงออกจากทางจมูกมากหน่อย การผันเสียงขึ้นสูงนี้เมื่อจวนสุดเสียงต้องค่อย ๆ ลดกำลังเสียงลงทีละน้อยๆ จนสุดหางเสียง

เสียง "หือ" ที่ใช้กับบทร้องที่คำร้องเป็นอักษรสูง เช่น ถ้าพี่ลวงน้องให้หมอง หือ สัตย์อือ, ยามเมื่อลมพัดอือ ฮือ หวนหือ

เสียง "หือ" ที่ใช้เป็นหางเสียงเอื้อน เช่น เพลงเทพบรรทม สามชั้น สาวหือ สวรรค์หือ อือ ฮือ อือ เออ เฮือ เออ ฮือ (ง)เออ เฮือ เออ-(ง) เออ-เอยหือ

เสียงทั้ง 7 ดังได้กล่าวมาทั้งหมด ล้วนเป็นเสียงที่ใช้สัมพันธ์กันในทุกเสียงต่างกันตรงที่หนัก-เบา แค่ไหนเพียงใด จึงจะเกิดความไพเราะเหมาะสมกับทำนองเพลงนั้น ๆ เช่นเพลงช้าปี่ หากนำมาขับร้องจะสังเกตได้ชัดเจนว่ามีการใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง อย่างไรก็ตามเสียง 7 เสียงนี้ ก็ต้องขึ้นอยู่กับผู้ใช้จะเลือกใช้ตามความเหมาะสม นอกจาก 7 เสียงที่กล่าวมานี้ยังมีเสียงที่สร้างขึ้นโดยใช้เทคนิคเป็นกรณีพิเศษเฉพาะที่จะใช้กับบทเพลงให้เกิดความไพเราะมากยิ่งขึ้นไปอีก การสร้างเสียงเหล่านี้จะต้องใช้กลเม็ด กลวิธีสลับซับซ้อน รวมถึงการนำไปใช้ให้ถูกต้องเหมาะสมกลมกลืนจึงจะเกิดความไพเราะเด่นชัดกว่าการเอื้อนปกติธรรมดาทั่วไป

เสียงพิเศษหรือเสียงที่ต้องใช้เทคนิคในการสร้างลวดลายการขับร้อง เพื่อให้บทเพลงเกิดความไพเราะ มีดังนี้ (ท้วม ประสิทธิกุล. 2535 : 136)

เสียงปริบ ใช้สอดแทรกอยู่ในระหว่างเสียงที่ว่างน้อย ๆ เสียงเบากว่า ครั่น คือใช้เพียงผิวของเสียงเท่านั้น เพื่อช่วยให้เสียงเกิดความไหวพริ้ว บังเกิดความอ่อนหวาน เรียกว่า "ร่อนผิวลม"

วิธีทำเสียงปริบ เปล่งเสียงออกมาจากคอเล็กน้อยสูนาสิกเน้นน้ำหนักของเสียงอยู่ที่จมูก หากผู้ขับร้อง ร้องอยู่เสียงใดแล้วก็ใช้เสียงนั้นเป็นเสียงยืน เสียงยืนนี้ต้องเปล่งกำลังให้มีความแรงมากหน่อยในครั้งแรก ต่อจากนั้นเปล่งเสียงอีกครั้งติดไป แต่เสียงของครั้งที่สองนี้ลดกำลังเสียงให้เบาลง เหลือเพียงผิวของเสียงของครั้งที่หนึ่งแล้วสะบัดปลายเสียงให้แรงครั้งหนึ่ง เบาครั้งหนึ่ง สลับกันไปมาสองหรือสามครั้งแล้วแต่กรณีและความเหมาะสม เสียงของปริบมีลักษณะ เช่น อือ..หือ..อือ..อือ..อื่อ

เสียงโปรย ใช้ในระหว่างการขับร้องและการบรรเลงดนตรี คือรับส่งซึ่งกันและกัน เมื่อร้องจวนจะจบท่อนก็โปรยให้ดนตรีรับ และเมื่อดนตรีรับจบท่อน ก็จะโปรยให้ร้องรับช่วงไป เป็นต้น

เสียงโหย คือลักษณะของการทำเสียงให้อ่อนโยน โหยเศร้า และต้องเน้นน้ำหนักของเสียงผสมถ้อยคำไปในทางเศร้า ผสมกับโยน

เสียงหวน คือลักษณะของการทำเสียงให้หวนอ่อน ทำเช่นเดียวกับโหย แต่เบากว่า

เสียงครั่น ใช้สอดแทรกระหว่างเสียงที่ว่างมาก ๆ ถ้าว่างหรือห่างเพียงเล็กน้อยก็ใช้วิธีสะดุด สุดแท้แต่ความเหมาะสม

วิธีทำเสียงครั่น เปล่งเสียงให้มีน้ำหนักอยู่ที่โคนลิ้น เน้นคอ เปล่งเสียงให้แรงจนเสียงที่คอเกิดความสะเทือน เมื่อรู้สึกว่าคอเกิดความสะเทือนแล้ว จึงเน้นเค้นเสียงให้แรง มีลักษณะเหมือนกระแอม ผู้ขับร้องต้องการทำครั่นมากน้อยอย่างไร พิจารณาดูความพอเหมาะพอดี

เสียงกลอก วิธีทำมีหลายวิธี และทำได้หลายอย่าง แล้วแต่กรณีที่จะทำนั้น ๆ ที่สำคัญ ก็คือ เป็นลักษณะที่เกิดจากการทำเสียงที่คอให้คล่องกลับไปกลับมาเหมือนลักษณะของระลอกคลื่นที่ซัดฝั่ง

วิธีทำเสียงกลอก เปล่งเสียงจากลำคอพอสมควร สลับกับเสียงทางจมูก ตวัดเสียงให้สะบัดวกวนกลับไปกลับมา สองหรือสามครั้ง สุดแท้แต่ผู้ขับร้องจะเลือกใช้ตามความเหมาะสม

เสียงกลืน ใช้ในการลงต่ำ เมื่อต้องการใช้เสียงต่ำก็กลืนลงลำคอ

วิธีทำเสียงกลืน คือเปล่งเสียงให้มีน้ำหนักอยู่ที่คอ ออกแรงพอสมควรแล้ว ขยับคอเล็กน้อย บังคับเสียงให้ลงต่ำ แล้วกลืนเสียงให้ลึกลงไปในคอ คือกลืนลงคอจะทำมากน้อยสุดแท้แต่ผู้ขับร้องจะเห็นสมควร

เสียงเกลือก เป็นการทอดเสียงให้ยาวเลื่อนไหลไป แล้วเน้นเสียงจากต่ำไปสูงขึ้นเรื่อย ๆ โดยไม่ขยับสายคอเลย เสียงเกลือกนี้จะจัดอยู่ในจำพวกเสียงมอญ จะใช้ในเพลงไทยได้บ้าง การทำเสียงเกลือกนี้เมื่อเสียงเลื่อนไหลจากต่ำค่อยๆ สู่เสียงสูงนั้นจะไม่เปลี่ยนคอเลย

วิธีทำเสียงเกลือก เปล่งเสียงจากคอเน้นน้ำหนักที่คอให้แรงพอสมควร แล้วยกคางเชิดขึ้นให้เสียงค่อย ๆ เลื่อนขึ้นเรื่อย ๆ คือจากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงเรื่อยไปจนพอแก่ความต้องการของผู้ขับร้อง และทำนองเพลง จะทำมากหรือน้อยนั้นแล้วแต่จะพิจารณาให้เหมาะสมกับแต่ละทำนองเพลงเป็นเพลง ๆ ไป

เสียงพิเศษที่กล่าวมานี้ เป็นศัพท์แสดงกลเม็ดกลวิธี หรือเทคนิคในการขับร้องเพลงให้ไพเราะขึ้นสูง นักร้องสมัยเก่า นิยมกันมาก และนักร้องทุกคนในสมัยก่อนจะพยายามฝึกเสียงพิสดารเหล่านี้เป็นหลัก แต่บางคนก็ทำไม่ได้ ก็ว่ามิใช่สิ่งจำเป็น อันที่จริงแล้วในเรื่องของเทคนิคในการขับร้องเพลงไทยเป็นสิ่งสำคัญและจำเป็นอยู่มากทีเดียว นักร้องดีร้องเก่ง ๆ นิยมใช้เสียงพิเศษอันเป็นวิธีที่ทำให้ขับร้องเพลงได้ไพเราะ แต่เป็นสิ่งยากมากจึงไม่ใคร่มีผู้ใดค่อยนำมาใช้กัน และหากผู้ขับร้องรู้จักใช้ศัพท์ภาษาทางร้องดังกล่าวมานี้ได้ถูกต้องเหมาะสมดีแล้ว จะทำให้เพลง เพลงนั้นไพเราะขึ้นได้ซึ้งขึ้นอยู่กับลักษณะของผู้ที่จะฝึกหัดขับร้อง

บทขับร้องเพลงไทยและการจัดวางคำร้อง

การขับร้องเพลงไทยให้ถูกต้องและไพเราะนั้น บทร้องก็มีส่วนที่จะช่วยเหลือได้อย่างมาก เมื่อพิจารณาบทร้องแล้วก็สามารถทราบว่าควรจะร้องโดยแบ่งคำอย่างไร และร้องโดยใช้อารมณ์ใดจึงจะเหมาะสม

คำประพันธ์ที่นำมาใช้เป็นบทร้องเพลงไทย ได้แก่

กลอนสุภาพ เป็นคำประพันธ์ที่นิยมนำมาเป็นบทร้องมากที่สุด การร้องและการแบ่งคำต้องถือทำนองเพลงและบทประพันธ์ของกลอนเป็นหลัก ซึ่งนิยมแบ่งเป็นวรรค ๆ ดังนี้ เช่น

- ถ้าวรรคหนึ่งมี 7 พยางค์ จะแบ่งในรูป 2-2-3 เช่น

คราวนั้น	จึงโฉม	เจ้าวันทอง
(2 พยางค์)	(2 พยางค์)	(3 พยางค์)
หลับต้อง	มนต์มิน	ยังมืดหน้า
(2 พยางค์)	(2 พยางค์)	(3 พยางค์)

- ถ้าวรรคหนึ่งมี 8 พยางค์ จะแบ่งในรูป 3-2-3 เช่น

สะดุ้งตื่น ฟื้นตัว ไม่ลืมตา

(3 พยางค์) (2 พยางค์) (3 พยางค์)

- ถ้าวรรคหนึ่งมี 9 พยางค์ จะแบ่งในรูป 3-3-3 เช่น

ผวากอด ขุนแผนนึ่ง ไม่ติงตัว

(3 พยางค์) (3 พยางค์) (3 พยางค์)

แต่มีกลอนบางบทไม่สามารถแบ่งพยางค์ดังที่กล่าวไว้ข้างต้นได้ จะต้องพิจารณาถึงความหมายของบทประพันธ์ที่ถูกแบ่งด้วย เช่น เพราะขาดเครื่องระงับดับรำคาญ ถ้าแบ่งตามหลักเกณฑ์จะได้ เพราะขาดเครื่อง-ระงับ-ดับรำคาญ ซึ่งความหมายไม่ชัดเจน จะต้องแบ่งว่าเพราะขาดเครื่องระงับ-ดับรำคาญ จึงจะถูกต้อง

โคลงสี่สุภาพ การแบ่งคำประพันธ์ประเภทโคลงนั้น จะต้องแบ่ง 1 บาทของโคลงให้เป็น 1 วรรค ของกลอนสุภาพ เช่น บทประพันธ์

เสียงครูสอนศิษย์แล้ว เลือนหาย

เหมือนคลื่นกระทบชาย ฝั่งน้ำ

คำสอนสั่งละลาย เลือนหมด ฉะนั้นฤา

เหนื่อยอ่อนซ่อนส่วนช้ำ ชอกไว้ในทรวงฯ

ในการแบ่งพยางค์ต้องนึกถึงความหมายด้วย 1 บาทของโคลง จะต้องแบ่งให้ได้ 3 ช่วง เหมือนคำประพันธ์ประเภทกลอนสุภาพ จะได้

เสียงครู สอนศิษย์ แล้วเลือนหาย

เหมือนคลื่น กระทบชาย ฝั่งน้ำ

คำสอนสั่ง ละลาย เลือนหมดฉะนั้นฤา

เหนื่อยอ่อน ซ่อนส่วนช้ำ ชอกไว้ในทรวงฯ

ฉันท์ การแบ่งฉันท์ 1 บท จะเปรียบเทียบได้กับคำประพันธ์ประเภทกลอนสุภาพ 2 วรรค ตัวอย่าง

อิลาแลกระแสใส สำราญในมโนสุน-
ทราอรจะผ่อนอุณห์ อุทกอาบพระอินทรีย์ฯ

เมื่อแบ่งเป็น 3 ช่วง จะได้

อิลาแล กระแสใส สำราญในมโนสุน-
ทราอร จะผ่อนอุณห์ อุทกอาบพระอินทรีย์ฯ

กาพย์ฉบัง กาพย์ฉบัง 1 บท จะสามารถแบ่งเป็นบทร้องได้ 2 วรรค ตัวอย่าง เช่น

อ้าองค์พระพนัสบดี อีกองค์พระศรี
พรหมรักษ์ฤทธิรณฯ

จะแบ่งได้ดังนี้

อ้าองค์ พระพนัส บดี
อีกองค์ พระศรี พรหมรักษ์ฤทธิรณฯ

จากตัวอย่างข้างต้น จะเห็นได้ว่า การแบ่งพยางค์ของกาพย์ ฉันท์ โคลง จะต้องนำหลักเกณฑ์การแบ่งพยางค์ของกลอนมาเป็นหลัก แล้วคำนวณระยะเปรียบเทียบกันให้ได้กับลักษณะกลอน ส่วนพยางค์ในช่วงที่ 3 ของวรรค แม้จะมีพยางค์มากกว่าคำประพันธ์ประเภทกลอนก็มีวิธีร้องให้พอดีกับทำนองเพลงได้ โดยตัดทำนองเอื้อนออกไป แล้วบรรจุคำลงแทน ทั้งนี้ต้องอนุโลมตามความเหมาะสม

บทร้องเพลงไทย มีที่มา 2 แหล่ง คือ

1. คัดจากวรรณคดี
2. ประพันธ์ขึ้น เพื่อใช้กับเพลงนั้นๆ โดยเฉพาะ

1. คัดจากวรรณคดี

บทร้องเพลงไทยเป็นจำนวนมาก มักจะคัดมาจากวรรณคดีที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย อาทิ เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน บทละครเรื่องอิเหนา บทละครเรื่องรามเกียรติ์ นิทานคำกลอนเรื่องพระอภัยมณี บทละครเรื่องราชาธิราช ลิลิตพระลอ บทละครรำเรื่องพระร่วง โดยคัดมาจากตอนที่ไพเราะ มีความหมายลึกซึ้งกินใจ มีคติสอนใจ และมีความเหมาะสมกับทำนองเพลง ดังนั้น ถ้าผู้ฟังการขับร้องมีความสนใจในวรรณคดีอยู่แล้ว ก็จะช่วยให้การฟังเพลงไทยง่าย และเกิดความไพเราะยิ่งขึ้น ทั้งยังได้เข้าถึงแก่น ซึ่งเป็นอรรถรสทางวรรณคดีอีกด้วย

เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนนั้น เป็นวรรณคดีที่มีทุกรสทุกอารมณ์ และเป็นเรื่องที่มีความคล้ายคลึงกับชีวิตของชาวบ้านจริง ๆ ด้วยเหตุดังกล่าว คำประพันธ์จากเรื่องนี้จึงได้รับความนิยมและคัดมาเป็นบทร้องเป็นจำนวนมาก เช่น

<u>เพลงแขกมอญ</u> ซึ่งมีเนื้อร้องว่า

"คราน้ันจึงโฉมเจ้าวันทอง หลับต้องมนต์มิ่นยังมืดหน้า
สะดุ้งตื่นฟื้นตัวไม่ลืมตา ผวากอดขุนแผนนิ่งไม่ติ่งตัว

<u>เพลงเชมรโพธิสัตว์</u> ซึ่งมีเนื้อร้องว่า

"โอ้พ่อพลายสายสวาทของพิมเอ๋ย พ่อไม่เคยจะห่างเหเสน่หา
มานอนหออยู่ด้วยน้องสองเวลา พ่อเคยพาพิมพูดพิไรวอน"

<u>เพลงพม่าห้าท่อน</u> ซึ่งมีเนื้อร้องว่า

"โจนลงกลางชานร้านดอกไม้ ของขุนช้างปลูกไว้อยู่ดาษดื่น
รื่นรสเกสรเมื่อค่อนคืน ชื่นชื่นลมชายสบายใจ"

<u>เพลงจระเข้หางยาว</u> ซึ่งมีเนื้อร้องว่า

"เจ้าร่างน้อยนอนนิ่งบนเตียงต่ำ คมช้างงามแฉล้มแจ่มใส
คิ้วคางบางงอนอ่อนละไม รอยไรเรียบรับระดับดี"

<u>เพลงสารถี</u> ซึ่งมีเนื้อร้องว่า

"น้อยหรือวาจาช่างน่ารัก เสนาะนักน้ำคำร่ำเสียดสี
ปิ้มจะกลืนชื่นใจในวาที เสียดายแต่ยังไม่มีคู่ภิรมย์"

<u>เพลงแสนคำนิง</u> ซึ่งมีเนื้อร้องว่า

"อนิจจาครานี้นะตัวกู มาอ้างว้างค้างอยู่ในป่าใหญ่
จะเป็นเหยื่อเสือสางในกลางไพร เอาป่าไม้เป็นเรือนเหมือนป่าช้า"

บทพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เรื่องอิเหนา ก็ได้รับคัดเลือกมาเป็นบทร้องจำนวนมากเช่นเดียวกัน โดยเฉพาะเพลงเถา ส่วนใหญ่จะคัดมาในบทซึ่งแสดงถึงความรักหรือความเสียใจ เมื่อจากบุคคลอันเป็นที่รัก ตัวอย่างเพลงที่คัดบทร้องมาจากบทละครเรื่องอิเหนา เช่น

เพลงกล่อมนารี ซึ่งมีเนื้อร้องว่า

"สายสมรนอนเถิดพี่จะกล่อม เจ้างามจริงพริ้งพร้อมดังเลขา
นวลละอองผ่องพักตร์โสภา ดังจันทราทรงกลดหมดมลทิน"

เพลงบุหลัน ซึ่งมีเนื้อร้องว่า

"ครั้นค่ำสนธยาราตรีกาล จึงเผยม่านออกชมแสงบุหลัน
ทรงกลดหมดเมฆพรายพรรณ แสงจันทร์จับแสงรถทรง"

เพลงถอนสมอ ซึ่งมีเนื้อร้องว่า

"ลมดีพระก็ใช้ใบไป ภูวไนยอุ้มองค์ชนิษฐา
ขึ้นนั่งยังท้ายเภตรา ชมหมู่มัจฉาในสายชล"

บทละครรำเรื่องพระร่วง ซึ่งเป็นพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 นั้น ก็ได้รับการคัดเลือกมาเป็นบทร้องเช่นกัน ส่วนใหญ่จะเป็นเพลงสำเนียงเขมร เช่น

เพลงเขมรปากท่อ ซึ่งมีเนื้อร้องว่า

"บัดนั้น นักคุ้มบังคมก้มเกศา
ความเกรงพระราชอาชญา เจรจาเสียงสั่นด้วยพรั่นใจ"

เพลงเขมรลอองค์ ซึ่งมีเนื้อร้องว่า

"เมื่อนั้น ท้าวพันธุมทรงฟังแล้วนั่งนึ่ง
ไทยคนนี้มีปัญญากล้าจริงจริง จะละทิ้งช้าไว้ไม่เป็นการ"

เพลงเขมรเหลือง ซึ่งมีเนื้อร้องว่า

"บัดนั้น เดโชได้ฟังก็ใจหาย
ครั้งนี้แสนเจ็บแสนอาย อยากจะตายไม่ขออยู่ดูหน้าคน"

นิทานคำกลอนเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่นั้น ก็ได้คัดมาเป็นบทร้องเช่นเดียวกัน ส่วนมากจะเป็นเพลงสำเนียงฝรั่ง เช่น

เพลงโยสลัม ซึ่งมีเนื้อร้องว่า

"ฝ่ายลูกสาวเจ้าลังกาพญาหญิง ไม่มีสิ่งสุขจิตคิดถวิล
ถึงเวลาว่าชานการแผ่นดิน ก็ได้ยินเรื่องเขาฆ่าบิดาตาย"

<u>เพลงฝรั่งกลาย</u> ซึ่งมีเนื้อร้องว่า

"ฝายองค์ท้าวเจ้าละมานให้ลานจิต เฝ้าเพิ่งพิศฝูงอนงค์ให้หลงใหล
เพียงตระหนักทักทายให้อายใจ ชำเลืองไปดูนางตามหว่างโคม"

นอกจากที่กล่าวมาแล้ว ยังมีบทร้องอีกหลายเพลงที่คัดมาจากวรรณคดีเรื่องอื่น ๆ อีกเช่น บทร้องเพลงโอ้ลาว จากเรื่องมณีพิชัย หรือบทร้องเพลงหงส์ทอง จากเรื่องเงาะป่า เป็นต้น

2. ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้กับเพลงนั้น ๆ โดยเฉพาะ

เป็นบทร้องที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้กับเพลงใดเพลงหนึ่งโดยเฉพาะ ซึ่งมักจะเกี่ยวกับ

- ความงามของธรรมชาติ เช่น บทร้องเพลงเชมรไทรโยค
- ความงามของนางอันเป็นที่รัก เช่น บทร้องเพลงลาวคำหอม
- การคร่ำครวญเมื่อต้องจากนางอันเป็นที่รัก เช่น บทร้องเพลงลาวดวงเดือน
- กิริยาอาการของสัตว์ เช่น บทร้องเพลงการเวก เพลงจระเข้หางยาวทางสักวา
- บทร้องซึ่งเป็นภาษาต่างๆ เช่น บทร้องเพลงตับมอญกละ (ตับมอญคละ) ฯลฯ

การขับร้อง เป็นศิลปะที่ละเอียดอ่อนงดงามสามารถสร้างจินตนาการให้แก่ผู้ฟังได้เป็นอย่างดี ผู้ร้องที่ดีต้องเรียนรู้องค์ประกอบที่สำคัญของการขับร้อง ผู้ร้องต้องมีความรู้กว้างฉลาด รู้กาลเทศะ เสียงสม่ำเสมอใช้กลวิธีเน้นถ้อยคำให้พอดีคล่องแคล่วว่องไว หายใจถูกที่กำลังเสียงดี ไหวพริบปฏิภาณดี แม่นจังหวะ แม่นเสียง บทเอื้อนต้องได้อารมณ์ความรู้สึก ร้องได้ทั้งแนวสูงและต่ำ ซึ่งจะทำให้ฟังบทร้องได้ชัดเจน จำบทร้องได้แม่นยำ ต้องมีหลักเกณฑ์การร้องที่แน่นอน มีวิธีการครบขั้นตอนที่ทำให้ไพเราะออกเสียงร้องได้แม่นเสียงถูกต้อง รู้จักผ่อนลมหายใจเวลาร้องเพลง รู้จักใช้ริมฝีปากเอื้อนทำนอง ฟังจังหวะหน้าทับประกอบการร้องเพลง ร้องได้ถูกทำนอง ต้องมีคุณภาพ เพื่อให้เข้าถึงความไพเราะงดงาม ต้อง

นุ่มนวลไพเราะลึกซึ้ง ต้องฝึกเสียงให้คงระดับไว้ มีวิธีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง การลงน้ำหนักเสียง การแบ่งคำร้อง ให้ลงจังหวะ การใส่อารมณ์เพลง ผู้ร้องแต่ละคนจะมีทางร้อง วิธีการร้อง ตลอดจนเทคนิคลีลาการใช้น้ำเสียงการเอื้อน การแบ่งวรรค การบรรจุ คำร้อง การวางคำร้อง ต่างกันไปตามแต่ที่จะได้รับการสอนสืบทอดต่อกันมาในต่ละทางร้อง ซึ่งมีความสำคัญทั้งภาคปฏิบัติและภาคทฤษฎี จึงเห็นควรค่าแก่การที่จะนำมาศึกษาค้นคว้า วิจัยและรวบรวมไว้ เพื่อการอนุรักษ์และเผยแพร่ต่อไป

เพลงแขกมอญ 2 ชั้นเป็นของเก่า พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) แต่งขึ้นเป็น 3 ชั้น และ นายมนตรี ตราโมท ได้ดัดแต่งลงเป็นชั้นเดียวให้ครบเถา เมื่อราว พ.ศ.2476 บทร้องที่นิยมใช้มีดังนี้

บทร้องแขกมอญเถา

3 ชั้น	ครานั้นจึงโฉมเจ้าวันทอง	หลับต้องมนต์มิ่นยังมืดหน้า
	สะดุ้งตื่นพื้นตัวไม่ลืมตา	ผวากอดชุนแผนนิ่งไม่ติงตัว
	อวัญหายกายสั่นระรัวริก	ปลุกหยิกคิดว่าชุนช้างผัว
2 ชั้น	เล่าความฝันมาประหม่ากลัว	ว่าทูนหัวสุมไฟไว้ในมุ้ง
	เปลวปลาบวาบพลุ่งขึ้นปลายจาก	ไหม้มากหลายตับยับยุ่ง
	ต้องตัวผัวไหม้ทั้งไส้พุง	น้องสะดุ้งโดดกลิ้งอยู่กลางแปลง
ชั้นเดียว	เวียงเวิงเพลิงผลาญม่านหมอนฟูก	ถูกน้องพุพองเป็นหลายแห่ง
	ไม่มีใครช่วยดับวับวาบแรง	น้องนี้นักแสยงสยดใจ
	ขอเชิญช่วยทำนายให้น้องที	เช่นนี้น้องหาเคยจะฝันไม่

(จากเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนที่ 17 ขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้างได้นางแก้วกิริยาและเข้าห้องนางวันทอง)

บทร้องแขกมอญ 3 ชั้น

เนื้อที่ 1	เมื่อนั้น	ระเด่น มนตรี เรืองศรี
	ไสยาสน์ ในราช ราตรี	แสนทวี เทวษ ในวิญญา
	ม่อยหลับ แล้วกลับ ผวาตื่น	คิดแต่ จะคืน ไปหมันหยา
	(ปานฉะนี้ โฉมงาม สามสุดา	จะละห้อย คอยท่า ทุกคืนวันฯ)

(จากบทละครเรื่องอิเหนา บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนอิเหนามีชัยในการศึกกะหมังกุหนิงและวิหยาสะกำราชบุตรแล้ว ก็ยกทัพเข้ากรุงดาหาเพื่อสรงสนานชำระพระองค์เป็นสวัสดิ์มงคลตามโบราณราชประเพณี อิเหนาตั้งใจจะพักอยู่ในกรุงดาหา เพียงหนึ่งราตรีเท่านั้นก็จะทูลลากลับเพราะมีความกระวนกระวายใจคิดถึงชายาทั้งสามในเมืองหมันหยาอย่างยิ่ง ดังบทร้องข้างต้นซึ่งแสดงให้เห็นถึงความทุกข์กังวลใจของอิเหนา)

บทร้องแขกมอญ 3 ชั้น

เนื้อที่ 2

พระทรงลักษณ์ งามพักตร์ ผ่องเพียง ดวงบุหลัน
สารพัด พร้อมพริ้ง ทุกสิ่งอัน วิไลวรรณ อ้อนแอ้น เอวกลม
อันนารี ที่เป็นหน่อ กษัตริย์ชาติ จะสนิท พิศวาท ไม่งามสม
(ควรแต่ นางสวรรค์ ชั้นอุดม จะร่วมรส ภิรมย์ ฤดีเอยฯ)

(จากบทละครเรื่องอิเหนา บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ตอนกิดาหยันชับเพลงมโหรีถวายอุณากรรณ)

บทร้องเพลงแขกมอญ 3 ชั้น

เนื้อที่ 3

แลดู อรุณ ไขแสง แสงแดง เรื่อเรือง เวหา
ดูแฉล้ม เหมือนแก้ม กัญญา โสภา แรกรุ่น ดรุณราม
ดาวเดือน เลื่อนลับ เวหน สุริยน ผ่องพื้น ภูมิสาม
(แสงจับ ยอดไม้ ใบงาม วาบวาม น้ำค้าง เคลือบใบฯ)

(จากบทละครเรื่องศกุนตลา บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว)

เพลงแขกมอญเถาเป็นเพลงเถาขนาดใหญ่มี 3 ท่อน ใช้อัตราจังหวะหน้าทับปรบไก่ แต่ละท่อนมี 6 อัตราจังหวะหน้าทับมีทางร้องและทางรับหลากหลายทาง ทางร้องของเก่าในท่อนที่ 2 วรรคหลัง อัตราจังหวะ 3 ชั้น ไม่มีคำร้องภาษามอญต่อมาพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้ใส่คำร้องเป็นภาษามอญแยกเป็นพิเศษแทนการเอื้อนที่ซ้ำกันในวรรค

หลังทั้ง 3 ท่อน คำร้องมีใจความเป็นภาษามอญซึ่งอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ได้แปลความหมายไว้ดังนี้

"เตะเอย อาเวา เยี่ยะโกย อามเรา อาเวา หุชานเอย" หมายความว่า "น้องเอ๋ย ใครพูดเล่า ว่าพี่ไม่รักน้อง"

"เพลงแขกมอญเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมอย่างมากทั้งทางร้อง ทางรับและทางเดี่ยว ซึ่งในกระบวนเพลงเดี่ยวที่เป็นเลิศ มีดังนี้

1. เพลงแขกมอญ เป็นเลิศของเพลงเดี่ยว 3 ท่อน
2. เพลงพญาโศก เป็นเลิศของเพลงเดี่ยว 1 ท่อน
3. เพลงกราวใน เป็นเลิศของเพลงเดี่ยว หน้าพาทย์
4. เพลงเชิดนอก เป็นเลิศของเพลงเดี่ยว ในโขนละคร

เพลงที่จะนำมาทำทางเดี่ยวจะพิจารณาจากคุณสมบัติของเพลงดังนี้

1. ยืดจากสำนวนเพลงที่เอื้อต่อการแต่งเพลง โดยยืดจากทำนองทางร้อง
2. มีบันไดเสียงที่สามารถเปลี่ยนหรือเคลื่อนเสียงได้ทุกลูก, ทุกข้อ, ทุกนิ้ว
3. ความสูงต่ำของเพลงซึ่งถ้าเป็นเพลงพื้น ๆ จะไม่นิยมนำมาทำทางเดี่ยว เช่นแขกบรเทศ

เพลงเดี่ยวเพลงแรกคือ เพลงทยอยเดี่ยวซึ่งเกิดในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ความพิเศษของเพลงแขกมอญคือสามารถนำมาประดิษฐ์ทางเพลงเดี่ยวได้อย่างไพเราะในทุก ๆ เครื่องมือเนื่องจากพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ตุริยางกูร) ท่านมีความรู้ความสามารถในการประพันธ์เพลง และความสามารถในทางดนตรีทุกเครื่องมือ" (อ.พิชิต ชัยเสรี สัมภาษณ์) ความเป็นพิเศษของเพลงแขกมอญอีกอย่างหนึ่งก็คือ ความไพเราะงดงามของบทเพลง โดยที่ผู้ประพันธ์สามารถสอดไส้เนื้อเพลงมอญและทำนองสำเนียงมอญที่แสดงถึงความไพเราะ คือการไล่เรียงเสียงที่ฟังแล้วนุ่มนวลกลมกลืนอีกทั้งมีลักษณะของการเอื้อนที่ละเอียด ที่ผู้ร้องต้องประดับตกแต่ง ด้วยเทคนิคลีลาการร้องที่ฟังแล้วแสดงภูมิปัญญาและความสามารถของผู้ร้องได้เป็นอย่างดี

ด้วยความไพเราะงดงามของเพลงแขกมอญไม่ว่าจะทางบรรเลง ทางเดี่ยว และทางร้องต้องมีความสามารถที่ดีเป็นพื้นฐาน ผู้ร้องจะต้องมีพื้นฐานของเสียงร้องที่ดี มีกำลัง

เสียงดี มีเทคนิคการร้องซึ่งสามารถนำมาใส่ประดับตกแต่งให้เกิดความไพเราะวิจิตรงดงาม เช่นการครั่นเสียง การโยนเสียงซึ่งต้องใช้ระบบการหายใจเพื่อให้เสียงการร้องยาวต่อเนื่อง นุ่มนวลเป็นอย่างดี และจะต้องประกอบไปด้วย การจัดวางคำร้อง การเน้นเสียง การทอดเสียงการแยกพยางค์ย่อย ๆ

จากองค์ประกอบของทางร้องดังกล่าวนี้เอง จึงทำให้เพลงแขกมอญได้รับการคัดเลือกให้เป็นเพลงสำหรับประกวดร้องเพลงไทย ฆ้องทองคำพระราชทานปี พ.ศ.2523

จากความไพเราะของเพลงแขกมอญทั้งทำนองทางร้องที่ต้องใช้เทคนิคลีลา ในการร้องเช่น การโยนเสียง การครั่นเสียงและทำนองทางรับที่สามารถนำมาประดิษฐ์ทางเดี่ยวได้หลากหลายเครื่องมือนี่เองจึงมีอิทธิพลต่อการประพันธ์เพลงในระยะต่อมา ตัวอย่างเช่น เพลงแขกมอญบางช้าง เพลงแขกมอญบางขุนพรหม ก็จะยึดหลักการประพันธ์เพลงจากเพลงแขกมอญและยังใช้คำนำหน้าชื่อเพลงว่า "แขกมอญ" หรือเพลงที่ประพันธ์ขึ้นในระยะหลังที่มีลำเนียงเพลงใกล้เคียงกับเพลงแขกมอญ เช่น สุดสงวน ราตรีประดับดาว เป็นต้น

"ในสมัยโบราณนักดนตรีปี่พาทย์ได้เรียกเพลงจำพวกสองไม้และเพลงเร็วที่บรรเลงต่อจากเพลงช้าว่า "แขก" ทั้งนี้เพราะหน้าทับที่ตะโพนตี ทั้งที่เป็นสองไม้และเพลงเร็วคล้ายการตีกลองของแขกจริง ๆ เพลงแขกเหล่านี้ถ้าไม่รู้จักชื่อก็จะใช้เรียกว่าแขก เช่น เพลงที่ต่อท้ายเพลงพระรามเดินดง ก็จะเรียกแขกพระรามเดินดงออกต่อท้ายเพลงมอญแปลงก็เรียกว่าแขกมอญแปลง" (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์ . 2523)

สามารถกล่าวโดยสรุปได้ว่า "แขก" เป็นชื่อเฉพาะของเพลงไทยจำพวกเพลงสองไม้และเพลงเร็วที่บรรเลงต่อท้ายเพลงช้าหรือเป็นชื่อสำหรับใช้เรียกเพลงที่ไม่รู้จักชื่อและในกรณีที่ใช้เป็นคำเรียกชื่อเพลงที่มีลักษณะเฉพาะของเพลงไทย ดังเช่น แขกมอญ

"มอญ" บุญช่วย โสวัตร ได้กล่าวถึงลักษณะของบทเพลงลำเนียงมอญว่า เป็นเพลงที่มีลำเนียงเพลงเป็นลักษณะเฉพาะมีความกลมกล่อมของทำนองเพลง ซึ่งเกิดจากเทคนิคการประพันธ์เพลง และจะมีลักษณะเฉพาะของเพลงไทย ลักษณะหนึ่งเช่น ทำนองเพลงลงท้ายซ้ำกันทุกท่อนและมีรูปแบบของเพลงจำแนกไว้เป็นเพลง 3 ท่อน

"หลักการให้ชื่อเพลงของกรมศิลปากรได้ให้ข้อสรุปไว้เป็นประเด็นสำคัญ 9 ประการด้วยกัน (มนตรี ตราโมท. 2481 : 53) ได้แก่

1. ให้ชื่อตามสำเนียง
2. ให้ชื่อตามทำนอง
3. ให้ชื่อตามเหตุ
4. ให้ชื่อตามผล
5. ให้ชื่อตามสิ่งซึ่งเป็นที่ระลึก
6. ให้ชื่อตามกิริยาที่จะประกอบ
7. ให้ชื่อตามตัวประกอบกับเพลงนั้น
8. ให้ชื่อเพื่อให้เป็นชุด
9. ให้ชื่อเลียนตามชื่อเพลงของชาติอื่น

จากข้อมูลเบื้องต้นจะพบว่าการให้ชื่อเพลง "แขกมอญ" เกิดมีได้ด้วย 2 ประการหลักคือ ประการที่หนึ่งการให้ชื่อตามสำเนียงเพลงและประการที่สองให้ชื่อตามทำนองเพลง

กรณีที่การตั้งชื่อเพลงให้เป็นไปตามสำเนียงเพลงนั้นจากการวิเคราะห์แนวทำนองเพลงในแต่ละท่อนจะพบว่าทำนองเพลงในประโยคสุดท้าย (ครึ่งอัตราจังหวะหน้าทับที่ 6 หรือ 4 ห้องสุดท้ายของแต่ละท่อนใน 3 ชั้น) จะมีสำเนียงมอญปรากฏอยู่โดยเฉพาะท่อนที่ 2 ของ 3 ชั้น จะมีคำร้องเป็นภาษามอญ ซึ่งเป็นผลงานอันวิจิตรของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) โดยใส่คำร้องเป็นภาษามอญเยกเป็นพิเศษแทนการเอื้อนที่ซ้ำกันในวรรคหลังทั้ง 3 ท่อน คำร้องมีใจความเป็นภาษามอญคือ "เตะ เอย อาเวา เยียะโกย อ้ามเรา อาเวา หุชานเอย" ซึ่งแปลความหมายว่า "น้องเอ๋ย ใครพูดเล่า ว่าพี่ไม่รักน้อง"

กรณีที่การตั้งชื่อเพลงให้เป็นไปตามทำนองเพลงนั้น จากการวิเคราะห์แนวทำนองเพลงมอญจะได้ข้อสรุปว่า เพลงมอญจะใช้ลักษณะการยักเยื้องของทำนอง โดยการใช้ระดับเสียงให้ต่ำลงกว่าระดับเสียงปกติเช่น เพลงแขกมอญ กำหนดให้บรรเลงทางในลด เพลงแขกมอญบางช้าง มีการลดระดับเสียงในท่อนที่ 3 และเพลงแขกมอญบางขุนพรหม มีการลดระดับเสียงในตัวในท่อนแรกลดระดับเสียงในท่อนที่ 2 และ 3 เป็นต้น (บุญช่วย โสวัตร. 2538 : 35)

ชื่อของเพลงไทย

หากสังเกตชื่อเพลงไทย จะพบว่าบางเพลงก็มีชื่อแปลง บางชื่อก็ไพเราะน่าฟัง

นักร้องควรจะรู้ที่มาของชื่อเพลงไว้บ้าง จะได้ทราบวิธีในการขับร้องและตรงกับวัตถุประสงค์ของผู้แต่งเพลงเมื่อพิจารณาแล้ว จะสามารถบอกแหล่งที่มาของชื่อเพลงได้ดังต่อไปนี้

1. ชื่อเพลงที่คล้องจองกันเป็นคู่ๆ เป็นการบอกให้ทราบว่าเพลงใดมีสำเนียงหรืออารมณ์คล้ายกับเพลงใด และยังบอกให้ทราบว่า คนไทยเป็นคนเจ้าบทเจ้ากลอน แม้แต่ชื่อเพลงยังตั้งให้คล้องจองกัน ตัวอย่างเช่น

เทพบรรทม	ภิรมย์สุรางค์
น้ำลอดใต้ทราย	เดือนหงายกลางป่า
แหวนประดับก้อย	สร้อยประทับถัน
ไอยเรศชูงา	ไอยราชูงวง
ตะลุ่มโปง	หงส์ทอง

ฯลฯ

เมื่อครูสอนขับร้องเพลงใดเพลงหนึ่งแล้ว ท่านก็จะต่อเพลงที่เป็นคู่กันให้ได้พร้อม ๆ กันเสมอเพื่อให้ผู้ขับร้องพิจารณาถึงความเหมือนหรือความต่างระหว่างเพลงทั้งสองให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

2. ชื่อเพลงที่ตั้งชื่อมาจากส่วนของบทร้อง เช่น

<u>เพลงนกขมิ้น</u> ซึ่งมีเนื้อร้องว่า

"เจ้านกขมิ้นเหลืองอ่อน ค่ำลงแล้วเจ้าจะนอนที่รังไหน
นอนไหนก็นอนได้ สุมทุมพุ่มไม้ที่เคยนอน"

<u>เพลงการเวกเล็ก</u> ซึ่งมีเนื้อร้องว่า

"การเวกโผผินแล้วบินร่อน อยู่ในกลางอัมพรเวหน
ลอยละลิบอยู่บนทิพย์โพยมบน เหลือจะยลนลไปสุดสายตา"

<u>เพลงต่อยรูป</u> ซึ่งมีเนื้อร้องว่า

"แววแววอยู่ข้างในจะใคร่รู้ ต่อยรูปออกดูจึงรู้จัก
พบนางผมงอนฉะอ้อนพักตร์ ต่อยรูปจึงประจักษ์ว่าน้องยา"

<u>เพลงอะแซหวุ่นกี้</u> ซึ่งมีเนื้อร้องว่า

"ครั้นแสงทองส่องสว่างกระจ่างหล้า เจ้าพระยาจักรีมิช้าได้
ชี่ม้ากั้นสัปทนยกพลไป ยืนม้าให้อะแซหวุ่นกี้พิจารณา"

3. ชื่อเพลงที่มีความหมายตามกิริยาที่ปรากฏในบทร้อง เช่น

เพลงประพาสเภตรา ซึ่งมีเนื้อร้องว่า

"ลมดีพระก็ใช้ใบไป ภูวไนยอุ้มองค์ขนิษฐา

นั่งลงตรงท้ายเภตรา ชมเหล่ามัจฉาในสายชล"

เพลงนางครวญ ซึ่งมีเนื้อร้องว่า

"โอ้ว่าปานฉะนี้พระพี่เจ้า จะโศกเศร้ารัญจวนครวญหา

ตั้งแต่พระไปแก้สงสัยมา มิได้พบขนิษฐาในถ้ำทอง"

4. ชื่อเพลงที่มีชื่อตามสถานที่ซึ่งเพลงนั้นเกิดขึ้น เช่น แขกมอญบางช้าง เขมรปากท่อ แขกไทรบุรี แขกมอญบางขุนพรหม เป็นต้น

5. ชื่อเพลงที่มีชื่อเกี่ยวกับกิริยาต่าง ๆ ของเทพ เช่น เทพรัญจวน เทพบรรทม เทพไสยาสน์ เทพนิมิต เทพหาวเหิน เทวาประสิทธิ์ ประชุมเทวราช ชมสวนสวรรค์ เป็นต้น

6. ชื่อเพลงที่มีชื่อเกี่ยวกับบรรดาศักดิ์ เช่น พญาโศก พญาตรึก พญารำพึง พญาครวญ พระทอง ฯลฯ

7. ชื่อเพลงที่มีชื่อเกี่ยวกับสัตว์และกิริยาอาการของสัตว์ เช่น ไอยเรศชูงา ไอยราชูงวง ช้างประสานงา ม้าย่อง ม้ารำ ม้าสะบัดกีบ จระเข้หางยาว จระเข้ขวางคลอง กระต่ายชมเดือน มังกรทอง วิหคเหิน นาคราชแผลงฤทธิ์ กบเต้น ลิงโลด ปลาทอง หงส์ทอง หิ่งห้อยชมสวน เป็นต้น

8. ชื่อเพลงที่มีชื่อเกี่ยวกับเหตุวิปริตต่าง ๆ เช่น บ้าบ่น ใบ้คลั่ง หงสาคลั่ง ทะเลบ้า ฟ้าคะนอง ขยะแขยง ระหกระเหิน ระส่ำระสาย ฯลฯ

9. ชื่อเพลงที่มีชื่อเกี่ยวกับเหตุการณ์ที่ไม่อาจเป็นไปได้บ่อยนัก เช่น คุดทะราด เหยียบกรวด แขกมัดตีนหมู แร้งกระพือปีก เป็นต้น

10. ชื่อเพลงที่มีชื่อเกี่ยวกับสี เช่น เขมรเหลือง แขกแดง แขกขาว ลาวพุงดำ ดอกไม้ทอง เป็นต้น

11. ชื่อเพลงที่มีชื่อเกี่ยวกับขนาด เช่น ขอมใหญ่ จระเข้หางยาว จีนขิมเล็ก สามไม้กลาง เป็นต้น

อย่างไรก็ดี ยังมีเพลงที่ไม่สามารถจะบอกที่มาและความหมายของชื่อเพลงได้ เช่น เพลงสุรินทราหู เป็นต้น

ในบางครั้งอาจจะสังเกตว่า ชื่อเพลงบางเพลงก็มีชื่อชาติอื่น ๆ นำหน้า ซึ่งมีเป็นจำนวนไม่น้อย เช่น ฝรั่งรำเท้า จีนขวัญอ่อน เขมรเชาเชียว ญี่ปุ่นฉะอ้อน ญวนรำกระถาง ลาวดวงเดือน พม่าเชว มอญรำดาบ เป็นต้น จึงอาจทำให้เข้าใจว่าไทยเรานำเพลงของชาติอื่นมาบรรเลง แท้จริงแล้ว เป็นเพลงที่สังคีตกวีไทยเป็นผู้ประพันธ์ขึ้นทั้งสิ้น เพียงแต่ประดิษฐ์ทำนองให้มีสำเนียงเป็นภาษาอื่นเท่านั้น

ชาติไทยมีการติดต่อกับชาวต่างประเทศมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย ชนชาติเหล่านั้นก็ได้นำเครื่องดนตรีมากับตน เพื่อใช้บรรเลงในยามพักผ่อน นักดนตรีไทยสังเกต จดจำ และศึกษาว่าเพลงของชาติใดมีท่วงทำนองอย่างไร แล้วจึงคิดประดิษฐ์เพลงขึ้น ให้เลียนสำเนียงชาตินั้น ๆ

คีตกวีไทยได้ประพันธ์เพลงภาษาขึ้น โดยมีหลักการประพันธ์ดังนี้

1. เพื่อให้ผู้ฟังแปลกในรส
2. เพื่อใช้ประกอบการแสดงหรือมหรสพ
3. เพื่อให้เกิดความกลมกลืนกับบทร้อง
4. เพื่อแสดงอัจฉริยภาพของคีตกวีไทย

จากที่กล่าวข้างต้น นักร้องจะต้องมีความรู้ในเรื่องนี้ เพื่อจะได้ทราบวิธีใส่อารมณ์สำเนียงให้ตรงกับภาษานั้น ๆ ถ้านำสำเนียงแขกมาร้องเพลงลาวคงจะไม่กลมกลืน และไพเราะเท่าการนำสำเนียงลาวมาร้องกับเพลงลาวแน่นอน

การขับร้องเพลงไทยจะให้ได้ดีสมบูรณ์แบบผู้ร้องควรต้องศึกษาอารมณ์ของเพลงไทยในแต่ละเพลงที่จะร้องนั้นอย่างละเอียดเพราะจะทำให้การขับร้องเพลงนั้น ๆ ดำเนินไปอย่างวิจิตร ปราณีต งดงาม ไพเราะ มีความนุ่มนวล องอาจสง่าผ่าเผย มีความเศร้า หรือมีความสนุกสนานอยู่ในบทเพลงที่ขับร้องอยู่ขณะนั้น ซึ่งผู้ร้องต้องใช้ประสบการณ์ในการขับร้องและการฟังที่สั่งสมมาเป็นระยะเวลานานพอสมควร จึงจะเข้าถึงอารมณ์เพลงนั้น ๆ ได้ นักดนตรีและนักร้องที่รู้จักอารมณ์ของเพลงได้ดีจะสามารถแสดงออกถึงการใช้อารมณ์ในขณะร้องเพลงได้อารมณ์สมจริง เพลงที่บ่งบอกอารมณ์ได้ดังเช่น

เพลงสำหรับอารมณ์เศร้า เช่น เพลงมอญร้องไห้ พญาโศก พญาครวญ
แขกปัตตานี สร้อยเพลง ช้าโหย โศกพม่า
ลาวครวญ ธรณีกันแสง ฯลฯ

เพลงสำหรับอารมณ์โกรธ เช่น นาคราช เทพทอง เขมรกำปอ

เพลงสำหรับอารมณ์รัก เช่น โอ้โลม่ โลมพม่า ลีลากระทุ่ม

เพลงอารมณ์ครึกครื้น เช่น กราวนอก กราวใน กราวตะลุง กราวกลาง

เพลงแสดงอารมณ์เศร้าในขณะจะต้องลาจากสิ่งใดสิ่งหนึ่งอันเป็นของรัก
เช่น ขณะจากบ้านจากคู่รัก ได้แก่ เพลงทยอย
เช่น ทยอยนอก ทยอยญวน ทยอยลาว ทยอยใน
ทยอยเขมร เป็นต้น

งานวิจัยนี้จึงวางเค้าโครงการวิจัยที่จะวิเคราะห์ทางร้องเพลงแขกมอญเถา ซึ่งเป็นเพลงเถาที่มีเทคนิคลีลาการร้อง สำเนียงภาษาการเอื้อนที่โยนเสียงและครั่นเสียง ทำให้เป็นเพลงที่มีความไพเราะจนเป็นที่ยอมรับและนิยมกันอย่างแพร่หลายทั้งในหมู่นักร้อง นักดนตรี และบรรดาท่านผู้ฟังทั่วไป จะพบว่ามีการนำทำนองเพลงแขกมอญทางร้องและทางบรรเลงมาทำเป็นทางเดี่ยวในหลาย ๆ ทางและหลายเครื่องมือด้วยกัน เพลงแขกมอญจัดได้ว่าเป็นเลิศที่สุดในเพลงเดี่ยว 3 ท่อน เนื่องจากความไพเราะและความนิยมเพลงสำเนียงมอญจากเพลงแขกมอญนี้เองจึงทำให้เพลงแขกมอญมีอิทธิพลเป็นต้นแบบในการแต่งเพลงสำเนียงมอญอีกหลาย ๆ เพลงในระยะเวลาต่อมาเช่น แขกมอญบางช้าง แขกมอญบางขุนพรหม สารถี สุรินทราหู สุดสงวน ราตรีประดับดาว เป็นต้น ดังนั้น ผู้วิจัยจึงนำทางร้องของคุณครูผู้อาวุโสทั้ง 4 ท่านซึ่งได้พิจารณาแล้วว่าเหมาะสมที่จะใช้เป็นเพลงต้นแบบ สำหรับการวิเคราะห์ โดยกำหนดเพลงแขกมอญเถาเฉพาะทางร้องเป็นหัวข้อเรื่องสำหรับการวิจัยในครั้งนี้

ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า

1. เพื่อศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างทั่วไปของเพลงแขกมอญเถา
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องกับทำนองหลัก (ทางฆ้อง)
3. เพื่อศึกษาวิเคราะห์ความเป็นเอกลักษณ์ทางร้องเพลงแขกมอญในแต่ละทางร้อง

4. เพื่อวิเคราะห์เทคนิคการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง ความสัมพันธ์ของเสียงลูกตก การบรรจุคำร้องในแต่ละทางร้อง

5. เพื่อรวบรวมทางร้องเพลงแขกมอญแต่ละทางไว้เป็นการอนุรักษ์และเผยแพร่ต่อไป

ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า

1. เพลงแขกมอญเถาเป็นเพลงเถาระดับใหญ่ที่มีความไพเราะ ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย ทั้งในหมู่นักร้อง นักดนตรี และท่านผู้ฟังทั่วไป

2. ทางร้องเพลงแขกมอญเถามีการใช้เทคนิควิธีการร้อง การโยนเสียง การครั่นเสียง และการเอื้อนหลากหลายรูปแบบเพื่อให้ได้คำร้องที่มีลีลา มีอารมณ์เพลงโดยไม่เสียความชัดเจนและความสมบูรณ์ของเนื้อร้อง ตามเทคนิควิธีการของแต่ละทางร้อง

3. เนื่องจากเป็นเพลงที่มีความไพเราะด้านการร้อง สำเนียงเพลงภาษาที่แปลกกว่าเพลงอื่น ๆ จึงมีผู้นำไปทำทางเดี่ยวหลากหลายทาง และหลายเครื่องมือด้วยกัน และเป็นต้นแบบของเพลงสำเนียงมอญ เช่น แขกมอญบางช้าง แขกมอญบางขุนพรหม สารถีสุรินทราหู สุดสงวน ราตรีประดับดาว เป็นต้น

4. ทางร้องเพลงแขกมอญบางทางกำลังจะสูญหายไปอีกทั้งไม่มีการเก็บรวบรวมข้อมูล หรือบันทึกโน้ต จึงเห็นควรที่จะเก็บรวบรวมข้อมูลเพื่อศึกษาวิเคราะห์และเพื่อการอนุรักษ์เผยแพร่ต่อไป

5. เป็นแนวทางศึกษาค้นคว้าและฝึกปฏิบัติสำหรับผู้ที่สนใจทางร้องเพลงแขกมอญเถา

ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า

1. จะวิเคราะห์เฉพาะทางร้องเพลงแขกมอญเถาที่ใช้เนื้อร้องจากเสภา เรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนที่ 17 (ขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้างได้นางแก้วกิริยาและเข้าห้องนางวันทอง) ซึ่งเป็นบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย

2. จะวิเคราะห์เพลงแขกมอญเถาในเรื่องโครงสร้างและการดำเนินทำนองเพลงโดยทั่วไปของทำนองหลัก โดยจะวิเคราะห์แต่ละอัตราจังหวะหน้าทับทุกท่อนตามลำดับ

3. จะวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องกับทำนองหลักของเพลงแขกมอญเถา แต่ละวรรคเพลงในแต่ละอัตราจังหวะหน้าทับทุกท่อนตามลำดับ

4. จะวิเคราะห์เทคนิคต่าง ๆ ที่ใช้ในทางร้องเพลงแขกมอญเถาแต่ละอัตราจังหวะหน้าทับทุกท่อนตามลำดับ ดังนี้

4.1 การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องในแต่ละทางร้อง

4.2 การบรรจุคำร้อง

4.3 การเอื้อน มีความเหมือนและความแตกต่างกันในแต่ละทางร้อง

4.4 เม็ดพรายต่าง ๆ เช่นการใช้เสียงนาสิก การครั่นเสียง การโยน ซึ่งเป็นเสียงที่ประดับตกแต่งอยู่ในทำนองทางร้อง เพลงแขกมอญเถา

5. จะศึกษาและวิเคราะห์เฉพาะทางร้องของบุคคลต่อไปนี้

5.1 อาจารย์สุดจิตต์ ตุริยะปราณีต

5.2 อาจารย์กัญญา โรหิตาจล

5.3 อาจารย์องุ่น บัวเอี่ยม

5.4 อาจารย์สมชาย ทับพร

<u>นิยามศัพท์เฉพาะ</u>

ส่ง หมายถึง การบรรเลงหรือขับร้องระหว่างผู้ที่จะหมดหน้าที่กับผู้มีหน้าที่ต่อไป และผู้ที่จะหมดหน้าที่นั้นหาวิธีให้สะดวกแก่ผู้มีหน้าที่รับช่วง บางครั้งผู้หมดหน้าที่ก็ล่วงล้ำไปในเขตของผู้มีหน้าที่ หรือหมายถึง การร้องให้ตนตรีรับ แต่โดยมากเรียกว่า **ร้องส่ง**

รับ หมายถึง การบรรเลงที่รับช่วงมาจากอีกฝ่ายหนึ่ง ถ้าเป็นการบรรเลงรับช่วงจากร้องเรียกว่า **รับร้อง**

ดอก หมายถึงเพลงท่อนหนึ่งที่มักมีประจำอยู่กับเพลงจำพวกรักใคร่อาลัยลา โดยเฉพาะ **เพลงลา** ซึ่งใช้ขับร้องและบรรเลงเมื่อจะจบการบรรเลง เนื้อร้องขึ้นต้นว่า **ดอก** (บางคนเรียกว่า ว่าดอก) สุดแท้แต่นักร้องจะเลือกร้องว่าดอกอะไร เพื่อให้เกิดความลึกซึ้งกินใจ ถ้าเป็นเพลงที่มีดอกบังคับอยู่ ก็ต้องร้องไปตามเนื้อร้องนั้น เช่น "ดอกเอ๋ย เจ้าดอกสวาท หัวใจแทบจะขาดขาดเสียแล้วนี่เอยฯ"

ทาง หมายถึงวิธีการบรรเลงหรือการขับร้องที่ทำให้เกิดเป็นลีลาทำนองของบทเพลง

ทางบรรเลง หมายถึงทำนองเพลงที่บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีหรือวงดนตรีโดยไม่มีการขับร้อง ซึ่งจะมีแนวการบรรเลงเป็นไปตามลักษณะของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด และตามแต่ลักษณะของบทเพลงนั้น ๆ

ทำนองหลัก (ทางข้อง) หมายถึงทำนองเพลงที่บรรเลงโดยข้องวงใหญ่ ซึ่งมีวิธีการบรรเลงโดยยึดเนื้อเพลงเป็นหลักในการบรรเลง จากนั้นผู้แต่งเพลงหรือผู้บรรเลงก็จะแปรทางข้องหรือทำนองหลักให้เป็นทางร้องหรือทางบรรเลง

ทางเดี่ยว หมายถึงทำนองเพลงที่บรรเลง โดยวิธีการสร้างทำนองด้วยเทคนิคพิเศษเพื่อให้เกิดความปราณีต งดงาม ไพเราะ ยิ่งขึ้น ซึ่งต้องใช้ความสามารถและประสบการณ์อันสูงยิ่ง ของผู้ประดิษฐ์เพลงทางเดี่ยว

ทางร้อง หมายถึงวิธีดำเนินทำนองเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้ในการขับร้องโดยเฉพาะ ซึ่งแต่ละคนก็จะมีเทคนิควิธีดำเนินทำนองทางร้องแตกต่างกันไปตามความสามารถและประสบการณ์

หน้าทับ หมายถึงแบบแผนจังหวะของเครื่องดนตรีประเภทเครื่องหนัง หน้าทับเพลงไทยมี 3 ประเภท คือ หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ และหน้าทับพิเศษ

ท่อน หมายถึงสัดส่วนของเพลงที่กำหนดแบ่งไว้ชัดเจน บางเพลงอาจมีท่อนเดี่ยวหรือหลายท่อนก็ได้

เท่า หมายถึงทำนองเพลงตอนหนึ่งที่ไม่มีความสำคัญมากนักแต่ในบางกรณีจำเป็นต้องใช้เพื่อให้ทำนองครบบริบูรณ์ โดยจะใช้การยืนเสียงอยู่ที่เสียงใดเสียงหนึ่งเท่านั้น แต่ต้องอยู่ในจังหวะหน้าทับซึ่งเป็นหนึ่งหรือครึ่งจังหวะหน้าทับ เพื่อให้เดินจังหวะเพียงจังหวะเดียว ช่วยทำให้ทำนองเพลงครบตามจังหวะหน้าทับ หรือเพื่อเชื่อมให้ประโยคหรือวรรคตอนของเพลงดำเนินติดต่อได้กลมกลืนกันเป็นอย่างดี

ทอด มีความหมาย 2 นัย กล่าวคือ

1) เป็นการลดกำลังจังหวะให้ช้าลงในการ จบตอนหรือจบเพลง

2) การร้องโดยการแทรกเอื้อนเข้ามาใน เมื่อจะหยุดระหว่างกลางเพลงเพื่อให้เจรจา เช่น การร้องร่าย การทอด ในการร้องร่ายมี 2 แบบ แบบที่ 1 เรียกว่า

ทอดครึ่งคือ ร้องเพียงครึ่งคำกลอน (หรือวรรคเดียว) และแบบที่ 2 เรียกว่า ทอดเต็ม คือ การขับร้องเต็มคำกลอน (หรือ 2 วรรค)

สวม หมายถึง การขับร้องกับการบรรเลงดนตรี หรือการขับร้องต่อร้อง หรือบรรเลงดนตรีต่อดนตรี ที่เริ่มต้นล้ำเข้ามาในทำนองของอีกฝ่ายหนึ่ง ก่อนที่ฝ่ายนั้นจะจบลง เสมือนวัสดุอย่างใดอย่างหนึ่ง สวมเข้ากับวัสดุอีกอย่างหนึ่ง เพื่อให้ติดต่อกัน

สอด หมายถึง การขับร้องหรือการบรรเลงที่สอดแทรกเข้ามา ในทำนองของอีกฝ่ายหนึ่ง

ขับร้อง หมายถึงการบรรเลงทำนองด้วยเครื่องดนตรีต่อจากการสวมร้อง

เอื้อน หมายถึง การออกเสียงเป็นทำนอง โดยใช้เสียงสระบางเสียง หรือพยางค์บางตัว เช่น อือ เออ เงย ฯลฯ เอื้อนใช้ร้องตอนเริ่มต้นเพลง หรืออยู่ระหว่างคำร้อง เพื่อให้ทำนองเพลงถูกต้องครบถ้วน เป็นการร้องแทนคำร้อง ซึ่งมีน้อยกว่าทำนองเพลง

เพราะการร้องแต่เดิมมาจากการขับและลำของพื้นบ้าน ซึ่งมีลักษณะเป็นแบบกลอนด้นสด มีทำนองสั้น ๆ ง่าย ๆ ช้า ๆ แต่เน้นที่ถ้อยคำเป็นสำคัญ การเอื้อนจึงมีเพียงเล็กน้อย เป็นการช่วยประวิงเวลา รอให้ผู้ร้องคิดกลอนได้ทัน ต่อมาเมื่อราชสำนักในสมัยอยุธยามีการร้องประกอบวงมโหรีขึ้น การร้องจึงได้พัฒนาโดยมีการเอื้อนที่เป็นแบบแผนมากขึ้น อย่างไรก็ตาม ในระยะแรกการเอื้อนยังมีลักษณะไม่ยาวมาก เนื่องจากเพลงร้องและบรรเลงเป็นพวกเพลงตับมโหรีและเพลงที่ใช้ประกอบละคร ซึ่งอยู่ในอัตราสองชั้น จนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ เกิดเพลงประเภทสามชั้นและเพลงเถาขึ้นได้มีการยืดขยายทำนองจากอัตราสองชั้นเป็นอัตราสามชั้น การเอื้อนจึงขยายตามไปด้วย ทำให้ผู้ร้องต้องเอื้อนยาวขึ้น เพื่อให้ครบตามจังหวะหน้าทับของเพลง

การเอื้อนเป็นลักษณะของการร้องเพลงไทยสืบทอดต่อกันมาเป็นเวลานานตั้งแต่สมัยโบราณ แต่ได้พัฒนาเพิ่มเติมจนเป็นรูปแบบชัดเจนในสมัยรัตนโกสินทร์ รูปแบบของการเอื้อนในลักษณะนี้ นับเป็นเอกลักษณ์เฉพาะไทยเท่านั้น

วรรคเพลง หมายถึงการแบ่งทำนองเพลงออกเป็นช่วง ๆ โดยที่ทำนองเพลงในแต่ละช่วงนั้นคงจังหวะไว้อย่างสมบูรณ์

เถา หมายถึงเพลงที่มีอัตราจังหวะลดหลั่นกันไปตามลำดับคือ 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียว โดยจะต้องเป็นเพลงเดียวกัน ร้องหรือบรรเลงติดต่อกันโดยไม่เว้นระยะหรือมีเพลงอื่นมาแทรก

ลูกตก หมายถึงเสียงสุดท้ายของแต่ละวรรคเพลงหรือแต่ละประโยคเพลงหรือเสียงที่ลงพร้อมกับจังหวะ "ฉับ" ของทำนองหลักซึ่งถือเป็นเสียงหลักของทำนองเพลง การแปรทำนองหลักเป็นทางร้อง ผู้ร้องต้องยึดเสียงลูกตกเหล่านี้ไว้เป็นเสียงสำคัญ

วางคำร้อง หมายถึง การจัดคำร้องลงในทำนองเพลง คำร้องที่ใช้ส่วนใหญ่มาจากวรรณคดีที่เป็นที่รู้จักแพร่หลาย เช่น อิเหนา รามเกียรติ์ ขุนช้างขุนแผน ฯลฯ ทั้งนี้เพราะเนื้อเรื่องและบทกลอนมีความไพเราะกินใจมาก อีกประการหนึ่งลักษณะคำประพันธ์เป็นกลอนหก หรือกลอนแปด จึงสะดวกต่อการแบ่งกลุ่มคำร้อง คือ สามารถนำมาบรรจุพอดีกับวรรคเพลงและประโยคเพลงสำหรับคำร้องที่เป็นโคลง ฉันท์ หรือกาพย์ มีบ้างแต่ไม่มากนัก คำร้องส่วนใหญ่ นอกจากนำมาจากวรรณคดีแล้ว อาจนำมาจากผู้แต่งเพลง ซึ่งประพันธ์คำร้องขึ้นเองบ้าง หรือบ้างครั้งก็มีผู้ประพันธ์คำร้องขึ้นใหม่ภายหลังเพื่อใช้ในโอกาสต่าง ๆ บ้าง ซึ่งส่วนมากก็จะใช้กลอนหกหรือกลอนแปดเช่นกัน

การวางคำร้องลงในทำนองเพลง (โดยเฉพาะเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่) ก่อนอื่นต้องคำนึงถึงวรรคเพลง ประโยคเพลง และจำนวนหน้าทับ คำร้องที่มาจากกลอนแปดแต่ละบทประกอบด้วย 4 วรรค หรือ 2 คำกลอน ผู้ขับร้องจะต้องวางคำร้องในแต่ละวรรคหรือแต่ละบาทให้พอดีกับวรรคเพลง ประโยคเพลง และหน้าทับ ซึ่งจะต้องอาศัยการเอื้อนเข้ามาแทรกหรือมาเชื่อมในที่ต่าง ๆ

การวางคำร้องที่เป็นกลอนหกหรือกลอนแปดในทำนองเพลง จะมีการแบ่งกลอนแต่ละวรรคออกเป็น 3 กลุ่ม แต่ละกลุ่มประกอบด้วย 2 หรือ 3 คำ โดยทั่วไปคำร้องตัวสุดท้ายของแต่ละกลุ่มมักจะถูกเน้น คือ อยู่ตรงกับเสียง "ฉับ" หรือจังหวะหนักของเพลง (ยกเว้นเพลงแป๊ะตอน "สร้อย" คำร้องแบ่งเป็น 4 กลุ่ม และแต่ละกลุ่มได้จัดวางลงพอดีในแต่ละวรรคเพลง)

การวางคำร้องโดยทั่วไปในอัตราสามชั้น พบว่าส่วนใหญ่คำร้องมักจะอยู่ตอนเริ่มต้นวรรคที่ 1 วรรคที่ 2 และวรรคท้ายของประโยคเพลงเสมอ ส่วนวรรคที่ 3 มักเป็นการ

เอื้อนทางร้องซึ่งมาจากการแปรทางจากทำนองหลัก

ถ้าเพลงใดมีทำนองยาวออกไป และคำร้องมีไม่เพียงพอ ผู้ประดิษฐ์ทางร้องจะเพิ่มเอื้อนให้มากขึ้น เพื่อให้ทางร้องมีความยาวเท่ากันกับทำนองเพลง

การวางคำร้อง นอกจากจะต้องคำนึงถึงการแบ่งกลุ่มคำร้องตามโครงสร้างใหญ่ ๆ ของเพลงดังกล่าวแล้ว ยังต้องพิจารณาการแบ่งคำร้องในแต่ละกลุ่มย่อยอีกด้วย ซึ่งจะต้องจัดให้เหมาะสมว่า คำใดควรอยู่ชิดกัน หรือคำใดควรอยู่ห่างกัน เช่น คำว่า "อาลัย" เป็นคำเดียวกันถ้าร้องคำว่า "อา" ให้จังหวะยาวออกไป จะทำให้เสียความหมายของภาษา ดังนั้นควรร้องคำว่า "อาลัย" ให้ติดกันจะดีกว่า

นุ่มนวล หมายถึง การร้องที่มีการประคบเสียง ปั้นเสียง รู้จักผ่อนเสียง มีเสียงหนักเบาเป็นการบรรจงร้องทุกส่วนของเพลงอย่างประณีต สามารถร้องได้เหมาะสมกับอารมณ์เพลงและความหมายของคำร้อง ผู้ร้องต้องพิจารณาว่า การร้องนั้นควรร้องให้อ่อนหวานคร่ำครวญ หรือควรมีลักษณะใด การใช้เสียงร้องต้องพอเหมาะพอดีมิใช่ใช้เสียงดังเต็มที่

ปั้นเสียง หมายถึง เทคนิคการร้องเสียงสูง ให้เสียงที่ออกมามีความนุ่มนวล กลวิธีนี้ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้สอนอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ไว้ดังนี้

"เมื่อต้องการร้องเสียงที่สูงมาก ๆ ไม่ควรแผดเสียงร้องให้ดังเต็มที่ แต่ให้แขม่วท้องในขณะที่ปล่อยเสียงออกมา การปฏิบัติในลักษณะนี้จะทำให้เสียงออกมากลม นุ่มนวล นอกจากนี้การเปล่งคำร้องก็ต้องบรรจงให้เสียงที่ออมมามีความประณีตด้วย"

ผ่านเสียง หมายถึง การร้องเอื้อนหรือร้องคำจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง ซึ่งมีลักษณะเป็นแบบเคลื่อนขึ้นหรือเคลื่อนลงทีละน้อย การผ่านเสียงมักควบคู่ไปกับการผ่อนหนักเบา ซึ่งจะช่วยให้เสียงที่ออกมามีความนุ่มนวลและไพเราะยิ่งขึ้น

ผันเสียง หมายถึง การปรับเสียงคำร้องให้ถูกต้องตามเสียงวรรณยุกต์ ตามสระคำเป็น คำตาย และเสียงพยัญชนะ เนื่องจากเสียงภาษาไทยประกอบด้วยเสียงวรรณยุกต์ 5 เสียง สระเสียงสั้น เสียงยาว คำเป็น คำตาย พยัญชนะที่เป็นอักษรสูง กลาง และต่ำ การเปล่งเสียงคำร้องจึงต้องระมัดระวังให้ออกเสียงถูกต้องตามภาษา

สำเนียงเพลง หมายถึงทำนองเพลงร้องหรือเพลงบรรเลงที่มีจังหวะลีลาให้ความรู้สึกถึงการผสมผสานกับทำนองเพลงชาติอื่น ๆ การร้องเพลงที่มีสำเนียงภาษานั้นจะ

ใช้เทคนิควิธีการร้องต่างกัน เช่น เพลงสำเนียงจีนจะใช้การรวบเสียง เพลงสำเนียงลาวจะใช้เสียงกระทบ และเพลงมอญจะใช้การโยนเสียง เป็นต้น

เพี้ยนเสียง หมายถึงทำนองการร้องที่ใช้เสียงผิดไปจากระดับเสียงที่ถูกต้องไม่ว่าจะเพี้ยนสูงหรือเพี้ยนต่ำก็ตาม

เสียงอาศัย หมายถึง การร้องที่ไม่ใช้เสียงจริง เสียงนี้เกิดขึ้นจากการเปล่งเสียงผ่านปากกึ่งจมูก ซึ่งทำให้เสียงที่ออกมาเบาบางกว่าเสียงที่เปล่งออกจากลำคอ เสียงอาศัยใช้ร้องเมื่อผู้ร้องจำเป็นต้องร้องเสียงที่สูงเกินกว่าช่วงเสียงของตน หรือใช้เมื่อต้องการตกแต่งการเอื้อนหรือคำร้องที่ต้องการความอ่อนหวาน นุ่มนวล อย่างไรก็ตามการใช้เสียงอาศัยในกรณีแรกนั้นไม่นิยมใช้มากนัก นอกจากจำเป็น เนื่องจากเสียงที่ออกมาไม่ไพเราะเท่ากับเสียงแท้ ส่วนการใช้ในกรณีที่สองขึ้นกับลีลาของการร้อง ซึ่งถือว่าเป็นเม็ดพรายอย่างหนึ่ง

หางเสียง หมายถึง กระแสเสียงที่ต่อท้ายของคำร้องหรือการเอื้อน ซึ่งมักอยู่ปลายวรรคเพลงโดยปกติแล้ว การร้องแต่ละวรรคเพลงมักจบด้วยเสียงหลัก หรือที่เรียกว่า เสียงลูกตก แต่บางครั้งเพื่อให้การร้องมีลีลาที่ไพเราะเพราะพริ้ง ผู้ร้องจะเพิ่มหางเสียงที่ปลายวรรค โดยทั่วไปหางเสียงมักเป็นเสียงคู่ 3 หรือคู่ 4 ที่หวนขึ้นจากเสียงหลัก และเสียงที่ออกมาจะเป็นเสียงสั้นๆ ซึ่งมักได้ยินว่า "หือ" (เสียงนาสิก)

หลบเสียง หมายถึงการที่ผู้ร้องใช้เทคนิคการร้องจากเสียงต่ำไปเสียงสูง หรือเสียงสูงไปเสียงต่ำ เพื่อให้เหมาะสมกับช่วงเสียงการร้องของตน หรือเพื่อให้ได้อารมณ์เพลง ซึ่งเป็นการทำให้เพลงร้องนั้นไพเราะน่าฟังยิ่งขึ้น

โยนเสียง หมายถึง "การร้องที่มีการเน้นเสียงหรือกระแทกเสียงน้อยๆเสียงห้วนนิด ๆ ทำให้ฟังกระด้างหูบ้าง แต่มีความไพเราะในอีกลีลาหนึ่ง เทคนิคนี้มักพบในเพลงที่มีสำเนียงมอญ" (อรวรรณ บรรจงศิลป์. 2534 : 267)

โหนเสียง หมายถึงการร้องที่ใช้ลีลาการเอื้อนอย่างต่อเนื่องในระหว่างเสียงสูงไปเสียงต่ำหรือเสียงต่ำไปเสียงสูง ซึ่งเป็นการเชื่อมรอยต่อระหว่างเสียงต่อเสียงช่วยทำให้การร้องนั้นนุ่มนวลไพเราะแสดงถึงความสามารถ ความปราณีตของผู้ร้อง

เม็ดพราย หมายถึง เทคนิคหรือวิธีการต่างๆที่ใช้ในการร้องเพื่อให้การร้องนั้นไพเราะน่าฟัง เช่น การเอื้อน การใช้หางเสียง ครั่น ยืดจังหวะ การผันเสียง หวนเสียง

ผ่อนเสียง การใช้เสียงกระทบ โยนเสียง รวบเสียง โหนเสียง ฯลฯ เทคนิคเหล่านี้ ผู้ใช้ต้องมีทักษะ มีความรู้และสามารถนำมาใช้กับเพลงแต่ละเพลงอย่างเหมาะสม ผู้ร้องที่สามารถใช้เทคนิคเหล่านี้ได้ถูกต้องและเหมาะสมกับลีลาของเพลง ก็จะทำให้เพลงนั้นมีความไพเราะ ให้ความรู้สึกถึงความงามของเพลง และชวนให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ร่วมไปกับเพลงนั้น แต่ถ้าผู้ร้องไม่รู้จักใช้เม็ดพรายให้เหมาะสมกับโอกาส หรือใช้มากเกินไปก็จะทำให้เสียอรรถรสของเพลง และทำให้ไม่น่าฟัง

ยืดจังหวะ หมายถึง การที่ผู้ร้องขับร้องไม่ลงพอดีกับจังหวะที่ควรลง แต่จะยืดจังหวะของการร้องออกไปอีกเล็กน้อย ซึ่งโดยปกติผู้เล่นเครื่องกำกับจังหวะมักจะบรรเลงคล้อยตามผู้ร้อง การใช้เทคนิคการยืดจังหวะนี้ มักใช้ก่อนหรือหลังการถอนหายใจ หรือตอนที่มีเสียงซ้ำ

โยกเสียง หมายถึง เทคนิคการเปลี่ยนเสียงร้องไปยังคู่ 2 อย่างช้า ๆ แล้วค่อย ๆ กลับมายังที่เดิม เทคนิคของการโยกเสียงนี้จะเริ่มด้วยเสียงหลักโดยการร้องเบาก่อนแล้วค่อย ๆ เปลี่ยนเสียง (Slide) ไปยังคู่ 2 อย่างช้า ๆ ทีละน้อย พร้อมกับร้องดังขึ้น จากนั้นจึงค่อย ๆ ลากเสียงกลับลงมาที่เดิมด้วยเสียงที่ค่อย ๆ เบาลง มักใช้เทคนิคการโยกเสียงกับเพลงที่ต้องการแสดงออกถึงความเศร้าโศก ครำ่ครวญ เช่น เพลงทยอยต่าง ๆ

รวบเสียง หมายถึง การร้องที่มีการรวบเสียง 2 เสียงเข้าไว้ด้วยกันเป็นกลุ่ม ๆ มักใช้ในเพลงที่มีสำเนียงจีน เช่น จีนรำพัด จีนไจ้ยอ ฯลฯ

ย้อยจังหวะ หมายถึงการดำเนินทางร้องหรือทางบรรเลงให้เสียงที่ควรจะตกลงตรงจังหวะไปตกหลังจังหวะ โดยปกติแล้ว เสียงหลักของแนวร้องลงพอดีกับจังหวะ "ฉิ่ง" หรือจังหวะ "ฉับ" เพื่อจะได้พอดีกับเสียงลูกตกของทำนองหลัก แต่จากการแปรทางร้องจากทำนองหลักนั้น บางครั้งจำเป็นต้องใช้เทคนิคการลักจังหวะหรือย้อยจังหวะช่วยเพื่อความไพเราะ

ลักจังหวะ หมายถึงการดำเนินทำนองทางร้องหรือทางบรรเลงให้เสียงสำคัญที่ควรจะตกลงตรงจังหวะให้เสียงไปตกลงที่อื่น ซึ่งไม่ตรงจังหวะทั้งนี้เกิดขึ้นโดยเจตนาเพื่อให้ทำนองนั้นไพเราะขึ้น

ครวญ หมายถึง การร้องที่มีผู้ร้องมีอิสระในการปล่อยจังหวะให้ลอยไป โดยไม่จำเป็นต้องอยู่ภายใต้การควบคุมของจังหวะหน้าทับ ช่วยให้ผู้ขับร้องสามารถแสดงความรู้สึกและ

อารมณ์ของการคร่ำครวญได้อย่างเต็มที่ ไม่ต้องห่วงที่จะรีบร้องให้ลงตามจังหวะหน้าทับที่กำหนดจึงใช้กับเพลงประเภทหน้าทับที่ไม่กำหนดจังหวะแน่นอน ผู้ร้องสามารถยืดหยุ่นการร้องให้สั้นยาวได้ตามต้องการ อย่างไรก็ตาม แม้ว่าผู้ร้องจะมีอิสระในการยืดจังหวะให้ยาวออกไปได้อย่างอิสระ แต่ก็จะต้องระมัดระวังช่วงที่จะร้องเข้าสวมหน้าทับ ให้ร้องเข้าพอดีกับจังหวะหน้าทับ คือ ไม่คร่อมจังหวะหน้าทับ ตัวอย่างเพลงที่ใช้เทคนิคครวญ ได้แก่ พวกเพลงทยอยต่าง ๆ เช่น ทยอยนอก ทยอยใน หรือเพลงโอ้ลาว ฯลฯ

ครั่น หมายถึงวิธีการที่ทำให้เสียงสะดุด สะเทือน เพื่อให้เกิดความไพเราะเหมาะสมกับทำนองบางตอน

เทคนิค "ครั่น" คือ การร้องที่เปลี่ยนเสียงขึ้นไปยังคู่ 2 และกลับมายังเสียงเดิมอย่างรวดเร็ว การครั่นมีประโยชน์คือ

1) เชื่อมการเอื้อนที่มีระดับเสียงเดียวกัน ให้กลมกลืนต่อเนื่องกัน
2) เชื่อมการเอื้อนให้ต่อเนื่องกับการร้อง
3) เชื่อมการเอื้อนที่มีการเปลี่ยนระดับเสียง ให้กลมกลืนเข้าด้วยกัน
4) ประดับเสียงเอื้อนให้มีลีลางดงามขึ้น ช่วยให้เสียงไม่ห้วน ไม่แข็ง ทำให้ฟังนุ่มนวลขึ้น

คร่อม หมายถึงการบรรเลงทำนองเพลงหรือบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะหรือการร้องที่ดำเนินไปไม่ตรงจังหวะที่ถูกต้องคือ เสียงที่ควรจะตกลงตรงจังหวะแต่กลับไปตกลงในระหว่างจังหวะ ซึ่งถือว่าผิดจังหวะ เรียกว่าคร่อมจังหวะ

เสียงกระทบ หมายถึง การร้องที่มีการใช้เสียงคู่ 3 นำมาก่อนเสียงจริงของคำร้องในช่วงจังหวะนั้น มักใช้กับการร้องเพลงที่มีสำเนียงลาว เช่น ลาวดวงเดือน ลาวคำหอม ลาวดำเนินทราย ฯลฯ

สัดส่วน หมายถึง ความสั้น-ยาวของจังหวะที่ใช้ในการแบ่งระยะของการเอื้อนและการร้องคำร้อง ถ้าสามารถร้องได้ถูกสัดส่วน จะทำให้การร้องมีความไพเราะน่าฟัง ทั้งนี้ขึ้นกับลีลา (Style) การร้องของนักร้องแต่ละท่าน

โน้ตหลัก คือ โน้ตที่ใช้ในการดำเนินทำนองเพลงเป็นส่วนมาก ทั้งที่เป็นส่วนสำคัญของบันไดเสียง เป็นส่วนประกอบที่สำคัญของทำนองเพลง เป็นตัวบอกลำดับขั้นของโน้ตในบันไดเสียง เป็นต้น

โน้ตรอง หมายถึงโน้ตที่ใช้เชื่อมทำนองเพลงหรือวรรคเพลงเพื่อช่วยในการดำเนินทำนองเพลง

โน้ตจร หมายถึงโน้ตนอกเหนือจากโน้ตในบันไดเสียงที่นำมาใช้ในการเชื่อมทำนองเพลง มักจะเป็นเสียงที่ 4,7 ของบันไดเสียง

เสียงนาสิก หมายถึง เสียงที่ใช้เป็นเทคนิคในการร้องเพื่อช่วยให้การร้องมีลีลาที่ไพเราะขึ้นโดยจะออกเสียงเพียงครึ่งเสียงหรือ 1/4 ของเสียง และจะใช้การออกเสียงทางจมูก กรณีที่ใช้สัญลักษณ์เป็นโน้ตสากล โน้ตเสียงนาสิกจะเขียนเป็นรูปโน็ตตัวเล็ก ๆ อยู่หน้าตัวโน้ตปกติ

บันไดเสียง คือ กลุ่มเสียงของโน้ตที่ใช้เป็นหลักในการดำเนินทำนองเพลงซึ่งมีใช้บทเพลงไทยทั่ว ๆ ไปดังนี้

1. บันไดเสียง โด คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ดรม ซล เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ฟ,ท เป็นโน้ตรอง เช่น เพลงสำเนียงลาว เพลงโหมโรงคลื่นกระทบฝั่ง เพลงเชิดจีน ฯลฯ

2. บันไดเสียง ซอล คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ซลท รม เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ด,ฟ เป็นโน้ตรอง เช่น เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ เช่น เพลงลา, เสมอ, โอด ฯลฯ

3. บันไดเสียง ฟา คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ฟซล ดร เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ท,ม เป็นโน้ตรอง เช่น เพลงสำเนียงเขมร, เพลงใบคลั่ง, เพลงไส้พระจันทร์ ฯลฯ

4. บันไดเสียง ที คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต ทดร ฟซ เป็นโน้ตหลัก และใช้โน้ต ม,ล เป็นโน้ตรอง เช่น เพลงสำเนียงมอญ ได้แก่ เพลงแขกมอญ, เพลงสุดสงวน, เพลงนางครวญ ฯลฯ

5. บันไดเสียง เร คือ บทเพลงที่ใช้โน้ต รมฟ ลท เป็นโน้ตหลัก และโน้ต ซ,ด เป็นโน้ตรอง เช่น เพลงทยอยเขมร ทยอยใบ

การกำหนดบันไดเสียงตามกลุ่มเสียงของโน้ตเป็นไปตามหลักการวิเคราะห์ดนตรีไทย ของ รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาค้นคว้า

การวิเคราะห์ทางร้องเพลงแขกมอญเถาในครั้งนี้ ได้รวบรวมข้อมูลต่าง ๆ ที่มีอยู่ในปัจจุบัน ทั้งที่เป็นตำราวิชาการ เอกสารการวิเคราะห์วิจัย วารสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ เอกสารจากการเก็บรวบรวมข้อมูล รวมทั้งคำบรรยาย และจากการสัมภาษณ์ ดังจะกล่าวโดยสังเขป ดังนี้

เอกสารการวิจัยที่เกี่ยวข้อง

วีรชาติ เปรมานนท์ (2532 : 1) รายงานผลการวิจัยเรื่องดนตรีไทยแนวใหม่ ช่วงปี 2520-2530 ได้ศึกษาถึงพัฒนาการทางด้านดนตรีไทย โดยกล่าวว่า "ดนตรีไทยมีวิวัฒนาการมาพร้อมกับคนไทยควบคู่ไปกับศิลปวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี ภาษาพูด และพิธีกรรมทางศาสนา มาเป็นเวลาช้านาน ดนตรีนอกจะแสดงออกถึงความประณีต วิจิตรพิสดารแล้ว ยังสะท้อนถึงความงามด้านจิตใจ และอารมณ์ของมนุษย์ในแต่ละยุคสมัย ทั้งยังเป็นเอกลักษณ์สำคัญที่แสดงให้เห็นถึง ความเจริญรุ่งเรืองของชนชาติไทยที่รู้จักสร้างสรรค์ดนตรีไทย "นอกจากนี้ยังศึกษาถึงทฤษฎีดนตรีไทยในเรื่องของการประสานเสียง การลอดทำนอง การเรียบเรียง การประพันธ์เพลง และศึกษาถึงแนวความคิดในการนำปรัชญาความเชื่อของคนตะวันออก และของพระพุทธศาสนาเป็นเค้าโครงและแนวทางในการประพันธ์เพลงได้อย่างสมบทบาท

ในเรื่องเดียวกัน อรวรรณ บรรจงศิลป์ และคณะ (2534 : 181) ได้พบรายงานการวิจัย เรื่องความคิดและภูมิปัญญาไทย ชุด ดุริยางคศิลป์ โดยรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวกับการสร้างสรรค์ทางดนตรีไทยและนำมาวิเคราะห์ถึงความสัมพันธ์ระหว่างคนไทยกับดนตรีไทย เพื่อให้เกิดความรู้ ความเข้าใจ และตระหนักในคุณค่าของความคิดและภูมิปัญญาของครูดนตรี

ไทยในอดีต อันจะนำไปสู่การอนุรักษ์ และการสืบทอดทางดนตรีไทย ซึ่งถือเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่สำคัญ งานวิจัยได้กล่าวถึง ความหมายของเพลงว่า "อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้ให้ความหมายคำว่า "เพลง" คือ ทำนองที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นโดยมีสัดส่วน มีจังหวะ วรรคตอน และสัมผัสถูกต้องตามกฎเกณฑ์ของดุริยางคศิลป์ เช่นเดียวกับบทกวีที่แต่งขึ้น โดยใช้ถ้อยคำ เสียง อักษร สระและวรรณยุกต์ ตามกฎแห่งฉันทลักษณ์" และให้ความหมายคำว่า "ทำนองเพลง และภาษา หรือวรรณคดี มีลักษณะคล้ายคลึงกัน คือ สะท้อนถึงพฤติกรรมของมนุษย์และสิ่งต่างๆที่เกิดขึ้น ทำนองเกิดขึ้นจากการรับรู้ความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของระดับเสียงที่เปลี่ยนแปลงไป ทำนองเพลงเป็นสิ่งที่แสดงออกถึงสิ่งที่อยู่ในจิตใจของมนุษย์ อันเป็นผลจากสิ่งที่เกิดขึ้นรอบตัว ทั้งในวิถีชีวิตความเป็นอยู่ วัฒนธรรมและความต่อเนื่องจากประสบการณ์เก่า ๆ ที่สืบทอดกันมา การวิเคราะห์แนวทำนองเพลงซึ่งเป็นผลจากการสร้างสรรค์ของมนุษย์จึงช่วยให้มองเห็นความสัมพันธ์ระหว่างดนตรีกับมนุษย์" และอรวรรณ บรรจงศิลป์ (1988) ได้จัดทำวิทยานิพนธ์เรื่อง VARIATIONS IN THE SINGING OF Phleen Pe A THAI CLASSICAL FORM ซึ่งได้รวบรวมข้อมูลสำคัญ ๆ ในการวิเคราะห์ทางร้องเพลงแป๊ะอย่างละเอียดเช่น ข้อมูลด้านประวัติ ทฤษฎี โครงสร้าง องค์ประกอบ รูปแบบของดนตรีไทย การร้องเพลงไทย โดยเฉพาะเพลงแป๊ะ และยังรวบรวมข้อมูลด้านการเรียนการสอนร้องเพลงไทย วิวัฒนาการการร้องเพลงไทย ตลอดจนศัพท์ทางคีตศิลป์ พร้อมทั้งแสดงแนวคิดวิธีการวิเคราะห์ทางร้องเพลงแป๊ะ อันเป็นแนวทางไปสู่การอนุรักษ์เพื่อการเผยแพร่ ข้อมูลดังกล่าวเป็นประโยชน์อย่างยิ่ง สามารถนำเป็นข้อมูลพื้นฐานเพื่อให้เกิดแนวคิดที่มีหลักเกณฑ์เด่นชัดขึ้น จึงนับเป็นข้อมูลสำคัญในการวิเคราะห์ครั้งนี้ ในเรื่องการวิเคราะห์เพลงไทย มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533) จัดทำหนังสือ ดนตรีไทยวิเคราะห์ โดยศึกษาวิเคราะห์ดนตรีไทยในเรื่อง โครงสร้างทั่ว ๆ ไปของดนตรีไทยระบบเสียงและบันไดเสียง การกำหนดโน้ตบนเครื่องดนตรีไทย ทางของดนตรีไทยทำนองหลัก (ทางข้อง) แนวทำนองและแนวประสานวรรคเพลง ลูกตก ข้อมูลจากหนังสือดนตรีไทยวิเคราะห์นี้ยังได้แสดงหลักในการวิเคราะห์บทเพลงไทยอย่างละเอียด ซึ่งสามารถนำแนวทางการวิจารณ์ไปใช้ได้ เป็นประโยชน์ต่อการวิเคราะห์ทางร้องเพลงแขกมอญเถาเป็นอย่างมาก

ในกรณีเรื่องรูปแบบของเพลงไทย โครงการดนตรีไทยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (2530) ได้จัดทำเอกสารรายงานรวบรวมข้อมูลหลักการบรรเลง การขับร้อง และโน้ตเพลงไทย โดยได้ศึกษาประวัติดนตรีไทย และให้ความหมายของเพลงไทยว่า หมายถึงเพลงไทยเดิม (Thai Classical Music) เป็นเพลงที่มีระเบียบแบบแผน ทั้งทางบรรเลง และการขับร้อง ซึ่งมีรูปแบบประโยคเป็นเพลงที่มี รูปแบบ (Form) มีทำนอง (Melody) และได้อ้างถึงศัพท์สังคีตที่ใช้ในวงการดนตรีไทย และการขับร้องเพลงไทยในด้านการถ่ายทอดเพลงไทย สงบศึก ธรรมวิหาร (2534) ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง แนวความคิดและวิธีการของมนตรี ตราโมท ในการอนุรักษ์และถ่ายทอดดนตรีไทยและเพลงไทย ซึ่งศึกษาถึงวิวัฒนาการวิธีการถ่ายทอด และวิธีอนุรักษ์ดนตรีไทยอันประกอบด้วยหลักฐานอ้างอิง และบทสัมภาษณ์บุคคลในวงการดนตรีไทยประกอบการจัดทำ ซึ่งสามารถนำข้อมูลต่างๆนี้มาใช้ประโยชน์ ในการวิเคราะห์ครั้งนี้ด้วย นอกจากนี้ อรวรรณ บรรจงศิลป์ และโกวิทย์ ขันธศิริ (2526) รายงานผลการวิจัยเรื่อง วิวัฒนาการของเพลงไทย สมัยรัตนโกสินทร์ ซึ่งได้ศึกษาถึงโครงสร้างของเพลงไทยสมัยรัตนโกสินทร์ โดยแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม กลุ่มแรกเป็นเพลงไทยสมัยรัชกาลที่ 1-3 กลุ่มที่สอง เป็นเพลงไทยสมัยรัชกาลที่ 4 - 7กลุ่มที่สามเป็นเพลงไทยสมัยหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองจนถึงปัจจุบัน ซึ่งเป็นการวิเคราะห์ในด้านโครงสร้างของเพลงไทยในเรื่องของบันไดเสียง จังหวะทำนอง การประสานเสียง รูปแบบ และอารมณ์เพลง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง บุญช่วย โสวัตร (2538) ซึ่งเขียนวิทยานิพนธ์เรื่อง "การวิเคราะห์เนื้อทำนองหลักของเพลงแขกมอญบางขุนพรหม" โดยศึกษาถึงประวัติที่มาลักษณะการประพันธ์เพลง อิทธิพลของสังคมที่มีต่อการประพันธ์ ลักษณะทฤษฎีการประพันธ์เพลงเถา และวิเคราะห์ถึงลักษณะของสำนวนการเคลื่อนที่ของเสียงในทำนองเพลงในเชิงต่าง ๆ เช่นเชิงการจำแนกกลุ่ม เชิงการใช้ลักษณะสำนวน เชิงลักษณะสัมผัส เชิงเชื่อมสำนวนเชิงศิลปะการใช้สำนวน อีกทั้งวิเคราะห์ลักษณะของประโยค วรรคตอนและลักษณะของสำเนียงภาษา การตกแต่งสำนวนคำประพันธ์ ซึ่งผู้วิจัยเห็นว่าสามารถนำข้อมูลและผลจากการวิจัยมาใช้ให้เกิดประโยชน์ต่อการวิจัยเพลงแขกมอญทางร้องได้เป็นอย่างมาก

เอกสารตำราทางวิชาการ

วิภา คงคากุล (2537 : 8) กล่าวถึงความคิดสร้างสรรค์กับดนตรีว่า "ดนตรีคือ ศิลปะอย่างหนึ่งและเป็นผลที่เกิดจากความต้องของมนุษย์ที่จะถ่ายทอดประสบการณ์ของเขาออกมาเป็นสัญลักษณ์ ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของความรู้สึกประสบการณ์ในชีวิตของมนุษย์ ส่วนใหญ่จะเกี่ยวข้องกับความรู้สึกต่าง ๆ เหล่านี้อาจเกิดขึ้นเมื่อใดก็ได้ บางครั้งอาจจะเป็นความรู้สึกสนุกสนาน ตึงเครียด เศร้า กลัว ความพอใจ ความรู้สึกต่อต้านหรือเงียบสงบ สิ่งเหล่านี้เป็นสิ่งที่คิดตัวมากับมนุษย์ไม่ว่าจะอยู่ในยุคใดก็ตาม และเมื่อมีความรู้สึกเหล่านี้มนุษย์ก็พยายามที่จะแสดงออก ดนตรีเกิดจากการแสดงออกด้วยความรู้สึกต่างๆเหล่านั้น" เรื่องเกี่ยวกับดนตรี กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2535:63) กล่าวว่า "ดนตรีเป็นมรดกของวัฒนธรรมที่รับใช้สังคมมนุษย์ทุกชาติ ทุกภาษา และทุกชนชั้น ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน ในความเชื่อทางสังคมศาสตร์ มนุษย์ยังกำหนดให้ดนตรีเป็นสื่อกลางระหว่างประชาชนกับพระเจ้า เช่น ดนตรีในพิธีกรรมทางศาสนาของตะวันตก และดนตรีในความเชื่อเรื่องพิธีไหว้ครูของชาวไทย" และ มนตรี ภู่งาม (2530 : 7) ยังได้กล่าวในหนังสือสังคีตวิทยาว่า "ดนตรีเป็นศิลปะอย่างหนึ่งที่ช่วยให้มนุษย์มีความสุขสนุกสนานรื่นเริงใจ ช่วยผ่อนคลายความเครียดได้บ้างขณะมีลักษณะคล้ายโอสถขนานหนึ่งที่สามารถช่วยให้คนไข้ที่ป่วยทางใจมีอาการดีขึ้น ดนตรีมีความเกี่ยวข้องกับมนุษย์ตั้งแต่เกิดจนกระทั่งตาย อาจเกี่ยวข้องในรูปแบบของการบันเทิงโดยตรง เกี่ยวข้องโดยขนบธรรมเนียมประเพณี และโดยลักษณะอื่น ๆ ทุกคนยอมรับว่าดนตรีเป็นสิ่งที่มีประโยชน์ เป็นปัจจัยที่สำคัญอันหนึ่งที่ขาดเสียมิได้"

ในเรื่องดนตรีนี้ ปัญญา รุ่งเรือง (2533) จัดทำหนังสืออ่านและฟังดนตรีไทยชุดดนตรีประกอบเสียง เนื้อหากล่าวถึง เรื่องของดนตรีไทยต่างๆ เช่น ประวัติดนตรีไทยระบบเสียงและมาตราเสียง หลักการดนตรีไทย การขับร้องเพลงไทย ในเรื่องทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทยและ อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2530) ได้เขียนหนังสือทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย ภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย เป็นหนังสือที่มีเนื้อหาสาระทางดนตรีไทยครอบคลุมในหลาย ๆ เรื่อง เช่น มาตราเสียงดนตรีไทย ระดับเสียงดนตรีไทย ลูกฆ้อง เทคนิคการบรรเลง

เพลงไทย อัตราจังหวะของเพลงไทย หน้าทับ การขับร้อง การบรรจุเนื้อร้อง การแบ่งวรรคตอนของเพลงไทย ฯลฯ ซึ่งได้เขียนอย่างละเอียดในทุกหัวข้อเรื่อง ถือได้ว่าเป็นข้อมูลพื้นฐานในการนำมาประกอบการวิเคราะห์ครั้งนี้ได้เป็นอย่างดียิ่ง ในเรื่องโน้ตสากล พระเจนดุริยางค์ (2516) ได้เรียบเรียงหนังสือแบบเรียนดุริยางคศาสตร์สากล ซึ่งมีสาระสำคัญเกี่ยวกับการบันทึกโน้ต การใช้ตัวโน้ตเม็ดพรายต่าง ๆ ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาเป็นแนวทางในการบันทึกโน้ตเพื่อการวิเคราะห์ทางร้องเพลงแขกมอญเถา ในเรื่องของศัพท์สังคีตมนตรี ตราโมท (2507) ได้ให้ความหมายของศัพท์สังคีตที่ใช้อ้างอิงในการวิเคราะห์ครั้งนี้ เช่น คำว่า เอื้อน ท่อน ส่งร้อง ลูกตก เป็นต้น และยังมีแบบเรียน สังคีตนิยม 1 (2524) ซึ่งเป็นแบบเรียนที่รวบรวมสาระทางทฤษฎีดนตรีไทย ตั้งแต่ประวัติความเป็นมาของดนตรีไทย โครงสร้าง การประสมวง ประเภทของเพลงไทย ดนตรีไทยกับการแสดงความสัมพันธ์ด้านดนตรีระหว่างชาติไทย กับชาติอื่น ๆ พร้อมทั้งประวัตินักดนตรีไทย และ อรวรรณ ขมวัฒนา (2524) เขียนหนังสือประกอบการเรียนการสอนสังคีตนิยม 1 ซึ่งกล่าวถึงเนื้อหาทางดนตรีไทยทั่ว ๆ ไป ในเรื่องการประสมวง การร้องเพลงไทย ศัพท์สังคีตและประวัตินักดนตรีเช่นกัน นอกจากนี้ยังมี หนังสือศิลปากร (2503) ซึ่งเป็นหนังสือบทขับเสภาเรื่อง "ขุนช้างขุนแผน" ตอนที่ 17 เป็นบทวรรณกรรมประเภทกลอนสุภาพ ซึ่งสามารถนำมาตรวจสอบและคัดเลือกเนื้อร้องเพื่อการศึกษาวิเคราะห์ ในการวิเคราะห์ทางร้องเพลงแขกมอญครั้งนี้ผู้วิเคราะห์ได้นำบทร้องจากสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติและบทร้องเพลงเถา ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2536) ซึ่งเป็นหนังสือที่รวบรวมประวัติที่มาพร้อมทั้งเนื้อร้องของบทเพลงต่าง ๆ รวมทั้งสิ้น 272 เพลง อีกทั้งยังอธิบายศัพท์ดนตรีไทย คือเพลงเถาไว้อย่างละเอียด ในการวิเคราะห์ครั้งนี้ใช้บทร้องเพลงแขกมอญเถา ดังนี้

3 ชั้น

ครานั้นจิงโฉมเจ้าวันทอง หลับต้องมนต์มืนยังมืดหน้า
สะดุ้งตื่นฟื้นตัวไม่ลืมตา ผวากอดขุนแผนนิ่งไม่ติงตัว
ขวัญหายกายสั่นระริวริก ปลุกหยิกคิดว่าขุนช้างผัว

2 ชั้น

เล่าความฝันมาประหม่ากลัว ว่าทูนหัวสุมไฟไว้ในมุ้ง
เปลวปลาบวาบพลุ่งขึ้นปลายจาก ไหม้มากหลายตับยับยุ่ง
ต้องตัวผัวไหม้ทั้งไส้พุง น้องสะดุ้งโดดกลิ้งอยู่กลางแปลง

ชั้นเดียว เรืองเริงเพลิงผลาญม่านหมอนฟูก ถูกน้องพุพองเป็นหลายแห่ง
ไม่มีใครช่วยดับวับวาบแรง น้องนี้นิกแสยงสยดใจ
ขอเชิญช่วยทำนายให้น้องที เช่นนี้น้องหาเคยจะฝันไม่

<u>เอกสารสิ่งพิมพ์ต่างๆ</u>

ปัญญา รุ่งเรือง (2533 : 126) กล่าวถึง "มนุษย์ชาติมีความแตกต่างกันในด้านชาติพันธุ์ซึ่งเป็นไปตามกำเนิดของมนุษย์ที่ปรับตัวให้เข้ากับสิ่งแวดล้อมตามธรรมชาติและความแตกต่างกันในด้านวัฒนธรรม ซึ่งมีพื้นฐานมาจากสภาพภูมิศาสตร์ ภูมิอากาศ พืชพันธุ์ธรรมชาติที่เป็นตัวกำหนดความเป็นอยู่การทำมาหากิน การแต่งกาย และเป็นพื้นฐานต่อแนวความคิดความเชื่อ และวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ ของมนุษย์ก่อให้เกิดเอกลักษณ์ประจำถิ่นของมนุษย์แต่ละแห่ง" และกล่าวถึงเรื่องระบบเสียงดนตรีไทย โดยใช้หลักการแบ่งช่วงเสียงเปรียบเทียบระหว่างระบบเสียงไทยกับระบบสากล ในเรื่องของการดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทยซึ่งสงัด ภูเขาทอง (2532) เขียนหนังสือการดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย โดยมุ่งเน้นถึงแนวทางการศึกษาวิชาดนตรีไทยทางด้านวิชาการ คือ ศาสตร์ที่เคียงคู่กันไปกับศิลปะและยังให้แนวคิด ในด้านประวัติศาสตร์ ศิลปะ คติชนวิทยา สังคมวิทยา และมานุษยวิทยาเป็นต้น ในด้านศิลปะกล่าวว่า ดนตรีเป็นศิลปะบริสุทธิ์ (Pure Art) มีคุณค่าทางสุนทรียะทำให้เกิดความรู้สึกที่ดีงาม ไพเราะ และดนตรียังสามารถชี้ให้เห็นถึงพฤติกรรมของมนุษย์สังคมนั้น ๆ ด้วย ในเรื่องความสำคัญของดนตรี ประทีป เล้ารัตนอารีย์ (2538) ได้เขียนบทความเรื่อง "ดนตรีมีคุณทุกอย่างไป" ซึ่งกล่าวถึงคุณประโยชน์อันเอนกอนันต์ของดนตรีตามสภาพจากอดีตถึงปัจจุบันว่า ดนตรีเพื่อการขับกล่อม เพื่อการทำงาน เพื่อปลุกใจ เพื่อศาสนา เพื่อความพร้อมเพรียงทางทหาร เพื่อการพรรณนา เพื่อประกอบการแสดง และที่เป็นปัจจุบันที่สุดคือดนตรี เพื่อการบำบัด ในเรื่องของดนตรีไทย พูนพิศ อมาตยกุล (2529) เขียนหนังสือดนตรีวิจักษ์ เป็นหนังสือความรู้เกี่ยวกับดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม โดยกล่าวถึงสำเนียงหรือทางของเพลงไทยพร้อมทั้งยกตัวอย่างเพลงสำเนียงต่าง ๆ เช่น เพลงสำเนียงแขก

สำเนียงเขมร สำเนียงพม่า สำเนียงมอญ สำเนียงลาว เป็นต้น และอธิบายว่าทุก ๆ เพลงเป็นเพลงของไทยแท้ ๆ แต่เราประดิษฐ์ขึ้นให้มีสำเนียงแตกต่างกันออกไป อุปมาได้เหมือนเสียงพูด หรือภาษาพูดที่มีหลายสำเนียง หลายภาษา มิได้หมายความว่าเราเอาเพลงของชาตินั้นมา และยังเขียนศัพท์สังคีต พร้อมทั้งประวัติศิลปินดนตรีไทย อีกด้วย

ในเรื่องการขับร้อง กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2536) จัดทำเอกสารประกอบการสอนการขับร้องเพลงไทย ได้ให้ความหมายของการขับร้องเพลงไทยว่า "เป็นลักษณะของการเปล่งเสียงอย่างหนึ่ง ใช้ในบทขับต่าง ๆ เช่น ขับเสภา ขับกล่อม ขับเพลงเชิดหุ่น ผู้ขับจะเปล่งเสียงตามลีลาของการขับแต่ละอย่าง ๆ ซึ่งแตกต่างกัน การขับนั้นเน้นความหมายถึงคำร้อง บทร้อง ใช้ในการดำเนินเรื่องในละครต่างๆให้รวดเร็วแต่อัตราจังหวะในการขับของแต่ละคนนั้นไม่แน่นอน" นอกจากนี้ยังกล่าวถึงการร้องเพลงไทยว่า "ลีลาการร้องเพลงไทยนั้นประกอบไปด้วยคำร้องหรือเนื้อร้องและการเอื้อนซึ่งนำมาประกอบกัน บางเพลงไม่มีเอื้อน เรียกว่าการร้องแบบเนื้อเต็ม" และยังกล่าวถึงประเภทของการร้อง ลักษณะและวิธีการร้องที่ดีซึ่งนับว่าเป็นประโยชน์ต่อการวิเคราะห์ทางร้องในครั้งนี้ ท้วม ประสิทธิกุล (2535) เขียนบทความเรื่อง หลักการขับร้องเพลงไทยเบื้องต้น หลักการสอนขับร้องเพลงไทย วิธีขับร้องเพลงไทยให้ไพเราะ เสียงต่าง ๆ ในการร้องเพลงไทย 7 เสียง เสียงที่สร้างลวดลายให้ไพเราะ คำศัพท์ที่เกี่ยวกับการขับร้อง และเรื่องการขับเสภา ซึ่งเป็นบทความที่มีข้อมูลเกี่ยวการร้องอย่างละเอียด ในเนื้อหาเดียวกัน เจริญใจ สุนทรวาทิน (2530) เขียนบทความเรื่อง หลักและวิธีการขับร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้เขียนรายละเอียดในการฝึกหัดการร้อง การเรียนขับร้อง วิธีการขับร้องคุณสมบัติที่ดีในการร้อง และการสอนดนตรีและขับร้องซึ่งนับได้ว่าบทความนี้มีประโยชน์มากต่อการวิเคราะห์ทางร้องครั้งนี้ ในเรื่องการร้องเพลงไทยนี้ สุรางค์ ดุริยพันธุ์ (2538) เขียนบทความเรื่องร้องเพลงไทยอย่างไรจึงไพเราะ ซึ่งจะให้ข้อมูลในเรื่องของวิธีการร้องเพลงไทยให้ไพเราะว่า ขั้นตอนแรกต้องรู้ซึ้งถึงรสกวีนิพนธ์ที่นำมาขับร้องโดยแบ่งวรรค แบ่งตอนให้ถูกต้อง แบ่งความหมายอย่างเหมาะสม คงความหมายเดิมของผู้ประพันธ์ที่ได้ประพันธ์ไว้ และต้องเว้นระยะการหายใจพร้อมทั้งต้องระวังเรื่องจังหวะ และยึดเสียงดนตรีเป็นหลัก

ในการร้อง ในรายละเอียดเกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทย คณพล จันทน์หอม(2539) ได้จัดพิมพ์หนังสือการขับร้องเพลงไทย ซึ่งเป็นหนังสือที่รวบรวมประวัติ หลักการ วิธีการ เกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทยที่มีรายละเอียดเกี่ยวกับเรื่องต่าง ๆ ไว้อย่างชัดเจน ซึ่งสามารถนำเป็นข้อมูลเกี่ยวกับการจัดทำวิทยานิพนธ์ได้เป็นอย่างมาก

ในเรื่องของบทร้อง มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์ (2523) จัดพิมพ์หนังสือเรื่องฟังและเข้าใจเพลงไทย ซึ่งเป็นหนังสือที่รวบรวมเนื้อร้องพร้อมทั้งประวัติของเพลงร้องอย่างละเอียด ซึ่งสามารถนำมาเป็นข้อมูลในการวิเคราะห์และตรวจสอบ ด้านประวัติศิลปินเพลงไทยได้ข้อมูลอ้างอิง ในเรื่องของประวัตินักร้องเพลงไทยจากหนังสือนามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (2532)ซึ่งเป็นหนังสือที่รวบรวมประวัติและผลงานของศิลปินเพลงไทยจำนวน 231 คน

บทที่ 3

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้เป็นการวิเคราะห์เชิงคุณภาพ โดยแบ่งหัวข้อในการศึกษาวิเคราะห์เป็น ขั้นตอนดังนี้

ขั้นรวบรวมข้อมูล

1 ข้อมูลทางการศึกษาจากสถาบัน องค์กรต่าง ๆ ทั้งภาครัฐและเอกชน ได้แก่

1.1 เอกสารการวิเคราะห์

1.2 ตำราวิชาการ

1.3 วารสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ

2 ข้อมูลที่รวบรวมจากการบันทึกเทปได้แก่

2.1 ทางร้องเพลงแขกมอญที่นักร้องเพลงไทยทั่วไปร้องไว้แล้ว

2.2 ทางร้องเพลงแขกมอญที่นักร้องเพลงไทยแต่ละท่านร้องบันทึกเทปเพื่อการวิเคราะห์ครั้งนี้โดยเฉพาะ

2.3 ข้อมูลที่รวบรวมได้จากการบรรยาย การสัมภาษณ์จากผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้อง

3 ข้อมูลจากการสังเกตแบบมีส่วนร่วม คือการได้เข้าร่วมฟังคำบรรยายซึ่งได้มีโอกาสซักถาม และจากการสัมภาษณ์แบบเป็นทางการและไม่เป็นทางการ

ขั้นศึกษาข้อมูล

1 นำข้อมูลทางการศึกษาจากข้อ 1 มาจัดเรียงเป็นหมวดหมู่ตามลำดับความสำคัญของเนื้อหา

2 นำข้อมูลที่รวบรวมได้จากการบันทึกเทปในข้อ 2 มาแบ่งหัวข้อศึกษาตามลำดับดังนี้

2.1 ข้อมูลที่เป็นเทปเพลง นำมาคัดเลือกตามจุดประสงค์และขอบเขตของการวิจัยที่ได้กำหนดไว้

2.2 คัดลอกทางร้องจากเทป และทำการบันทึกเป็นโน้ตสากล

2.3 โน้ตทางร้องที่คัดลอกจากเทป จัดทำขึ้นเฉพาะทางร้องของนักร้องทั้ง 4 ท่าน ดังต่อไปนี้

2.3.1 อาจารย์สุดจิตต์ ดุริยะปราณีต

2.3.2 อาจารย์กัญญา โรหิตาจล

2.3.3 อาจารย์องุ่น บัวเอี่ยม

2.3.4 อาจารย์สมชาย ทับพร

2.4 ข้อมูลที่เป็นเทปการสัมภาษณ์หรือคำบรรยาย นำมาคัดลอกและบันทึกเป็นบทความเพื่อใช้อ้างอิงประกอบในการวิเคราะห์

3 ข้อมูลที่ได้จากการสังเกตนำเป็นข้อมูลในการศึกษาค้นคว้า เพื่อใช้เป็นการตรวจสอบการเปรียบเทียบ การหาข้อเท็จจริง และการหาผลสรุปในการวิเคราะห์

4 การบันทึกโน้ตทางร้อง จัดทำขึ้นเป็นรูปแบบต่าง ๆ เพื่อสะดวกในการวิเคราะห์ดังนี้

4.1 นำโน้ตทางร้องเพลงแขกมอญเถา ที่บันทึกไว้แล้วนั้นมาวิเคราะห์ตามลำดับของอัตราจังหวะหน้าทับ โดยเปรียบเทียบกับทำนองหลัก (ทางฆ้อง) ในแต่ละอัตราจังหวะแต่ละท่อน

4.1.1 วิเคราะห์ในแต่ละอัตราจังหวะหน้าทับของอัตราจังหวะ 3 ชั้น ทุก ๆ ท่อน

4.1.2 วิเคราะห์ในแต่ละอัตราจังหวะหน้าทับของอัตราจังหวะ 2 ชั้น ทุก ๆ ท่อน

4.1.3 วิเคราะห์ในแต่ละอัตราจังหวะหน้าทับของอัตราจังหวะ 1 ชั้น ทุก ๆ ท่อน ขั้นตอนในการวิเคราะห์จะเป็นไปทีละอัตราจังหวะ

หน้าทับในแต่ละท่อนของทุกทางร้องตั้งแต่ อัตราจังหวะ 3 ชั้น อัตราจังหวะ 2 ชั้น และอัตราจังหวะชั้นเดียวจนครบตลอดเพลง ทั้งเถา ทางละ 9 ท่อนรวม 4 ทาง

4.1.4 นำทำนองหลัก อัตรจังหวะหน้าทับและอัตราจังหวะฉิ่งมาประกอบในการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลทางร้องทั้งหมด

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

จะศึกษาในหัวข้อเรื่องต่อไปนี้

1. จะวิเคราะห์ทางร้องเพลงแขกมอญเถาในเรื่องโครงสร้างและการดำเนินทำนองเพลงโดยทั่วไปของทำนองหลักโดยจะวิเคราะห์แต่ละอัตราจังหวะหน้าทับทีละท่อน
   1.1 บันไดเสียง
   1.2 ลูกตกจังหวะหน้าทับ
2. จะวิเคระห์ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องกับทำนองหลักในแต่ละทางร้อง
   2.1 ความสัมพันธ์สอดคล้องระหว่างทางร้องกับทำนองหลัก
   2.2 ความสัมพันธ์ลอดคล้องและความแตกต่างระหว่างทางร้อง
   2.3 การดำเนินทำนอง โดยการประดิษฐ์เชื่อมทำนองทางร้อง
   2.4 การบรรจุคำร้อง
3. จะวิเคราะห์เทคนิคต่างๆ ที่ใช้ในการร้อง เพื่อให้ได้เทคนิคลีลาตามวิถีทางของทางร้องแต่ละทาง
   3.1 การประดิษฐ์คำร้องเป็นทำนองทางร้องในแต่ละทางร้อง
   3.2 การใช้เทคนิค ครั่นเสียง โยนเสียง เสียงนาสิก

ขั้นสรุป

สรุปผลการวิเคราะห์และข้อเสนอแนะแบบพรรณนาวิเคราะห์ ซึ่งคาดว่าจะได้ประโยชน์ในด้านต่าง ๆ ดังนี้

1 ในด้านความรู้

1.1 มีความเข้าใจในเรื่องเสียงของทำนองทางร้องซึ่งมีความสัมพันธ์กับเสียงทำนองหลัก

1.2 สามารถนำลีลาเทคนิคต่าง ๆ ในทางร้องไปประยุกต์ใช้ได้อย่างเหมาะสม

1.3 เพิ่มความเข้าใจในเรื่องการประดิษฐ์ทางร้องเพลงแขกมอญเถา

1.4 เพิ่มความเข้าใจในเรื่องการประดิษฐ์ทางร้องเพลงไทย

2 ในด้านการอนุรักษ์

2.1 จะปรากฏงานวิเคราะห์ทางร้องเพลงแขกมอญเถาอันเป็นผลงานการศึกษาค้นคว้าในด้านดนตรีไทยเพิ่มขึ้น

3 ในด้านการเผยแพร่

3.1 เป็นผลงานการวิเคราะห์ฉบับหนึ่ง ซึ่งใช้เป็นแนวความคิดและเป็นพื้นฐานของการศึกษาผลงานอื่น ๆ ต่อไป

ปัญหา

จากการขอข้อมูลไม่มีปัญหา

- การวิเคราะห์ในเรื่องการใช้สัญญลักษณ์ ของเทคนิคการร้อง น้ำหนักคำ
- การพิมพ์งาน
- การทำ NOTE
- การแกะ NOTE - ไทย - สากล
- การวิเคราะห์โครงสร้างที่ละหน้าทับ
- การวิเคราะห์ความสัมพันธ์

บทที่ 4

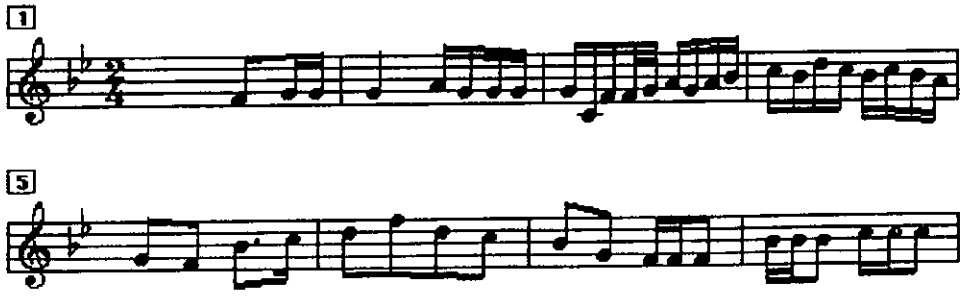
การวิเคราะห์ทางร้องเพลงแขกมอญเถา

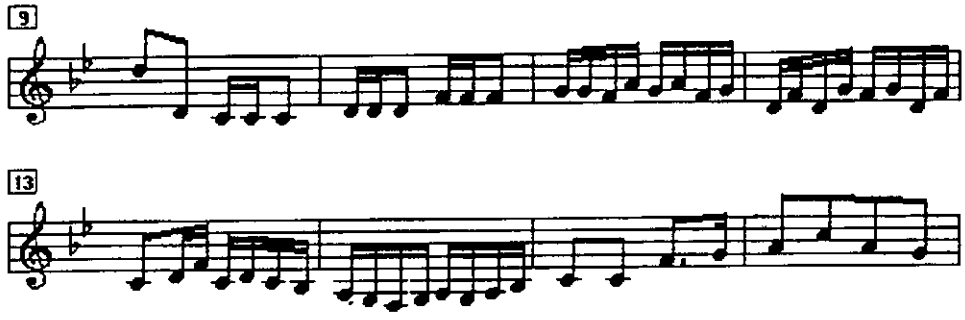
การศึกษาวิเคราะห์ทางร้องเพลงแขกมอญเถา ครั้งนี้ผู้วิจัยมีจุดประสงค์ที่จะศึกษาวิเคราะห์หัวข้อต่อไปนี้

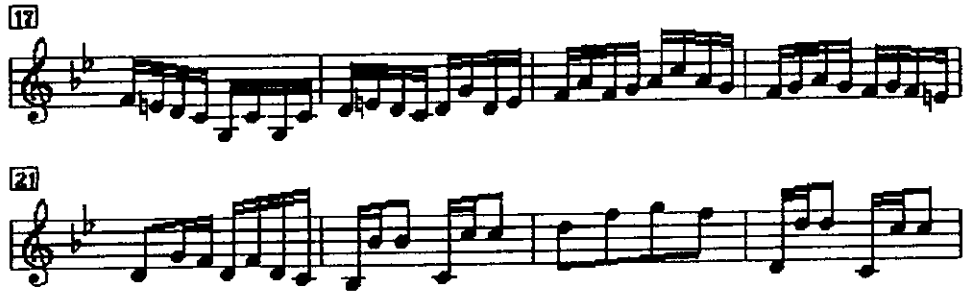
การศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างและการดำเนินทำนองเพลงโดยทั่วไปของทำนองหลัก

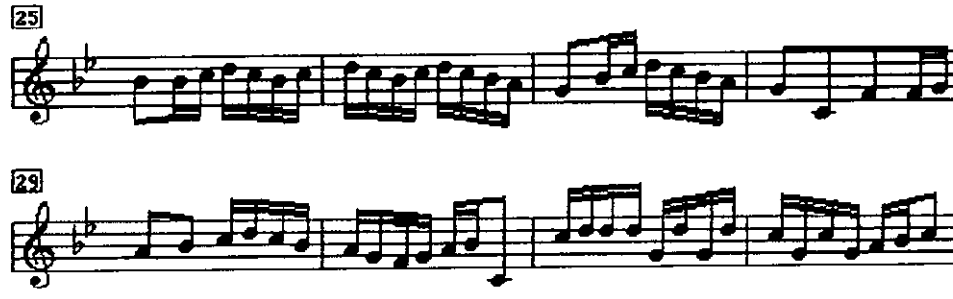
โครงสร้างทั่วไปของเพลงแขกมอญเถาเป็นเพลง 3 ท่อน ใช้อัตราจังหวะหน้าทับปรบไก่แต่ละท่อนมี 6 หน้าทับ หน้าทับที่ 4,5,6 ของทุกท่อนจะมีโครงสร้างและวิถีทางการดำเนินทำนองหลัก (ทางฆ้อง) เหมือนกันหมด เพลงแขกมอญเถาใช้บันไดเสียง "ที" มีโน้ตกลุ่มเสียงทดร ฟซ เป็นเสียงหลักและมีการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็นบันไดเสียง "ฟา" ใช้โน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก ในแต่ละท่อนจะจบด้วยเสียง "เร" เหมือนกันทุกท่อน การวิเคราะห์เพลงแขกมอญเถาในเรื่องโครงสร้างและการดำเนินทำนองเพลงโดยทั่วไปของทำนองหลัก จะวิเคราะห์ตามลำดับอัตราจังหวะ 3 ชั้น, 2 ชั้น, ชั้นเดียว ในแต่ละหน้าทับดังนี้

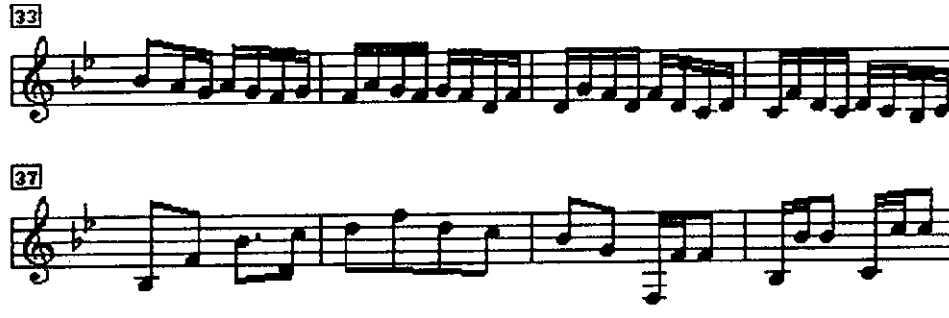
วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้น ท่อนที่ 1

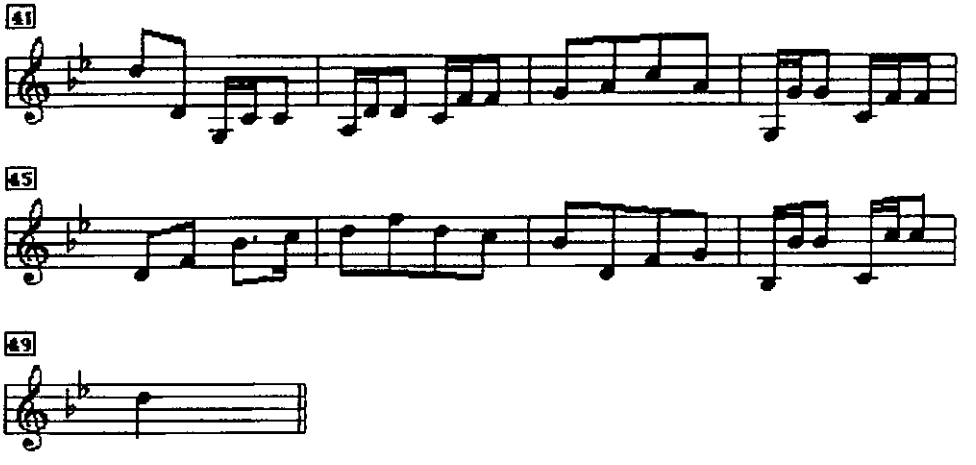
หน้าทับที่ 1 ห้อง 1-9 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 1 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 9

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 9)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"
มีโน้ต "จร" คือเสียง "ลา" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ที"

หน้าทับที่ 2 ห้อง 9-17 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 9 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 17

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ห้องที่ 15 เริ่มเปลี่ยนบันไดเสียงจากบันไดเสียง "ที" เป็นบันไดเสียง "ฟา"
ซึ่งจะพบชัดเจนห้องที่ 17
ลูกตกจังหวัดหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "ฟา" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 17)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง "ฟา"

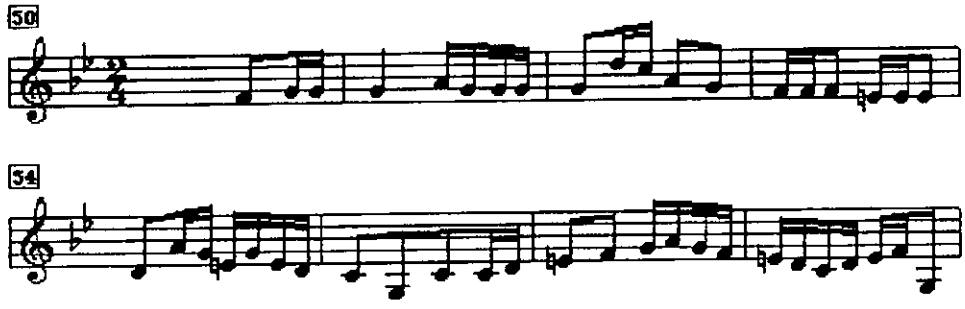
หน้าทับที่ 3 ห้อง 17-25 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 17 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 25

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "ที" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 25)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 4 ของบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ต "จร" คือ "ที" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 4 ของบันไดเสียง "ที" ใช้ในการดำเนินทำนองเพลงด้วย

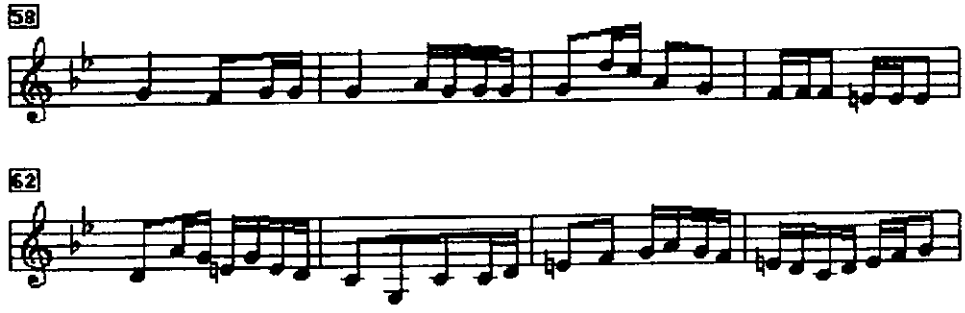
หน้าทับที่ 4 ห้อง 25-33 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 25 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 33

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "ที" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 33)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง "ที"
มีโน้ต "จร" คือเสียง "ลา" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ที"

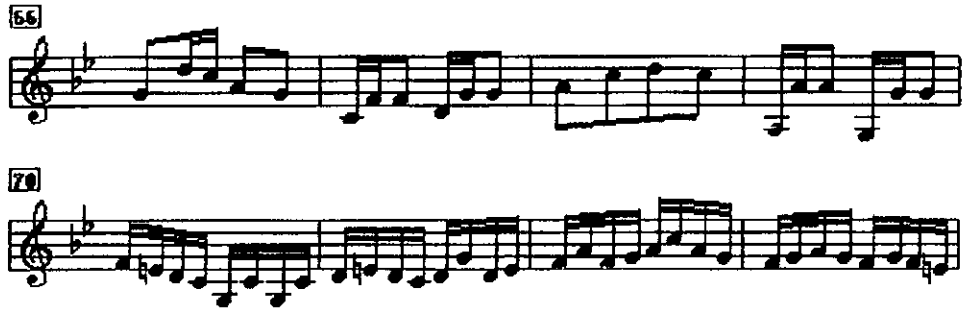
หน้าทับที่ 5 ห้อง 33-41 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 33 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 41

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลักและมีการเปลี่ยนเป็นบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ (โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 37)
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 41)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"
มีโน้ต "จร" คือเสียง "ลา" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ที"

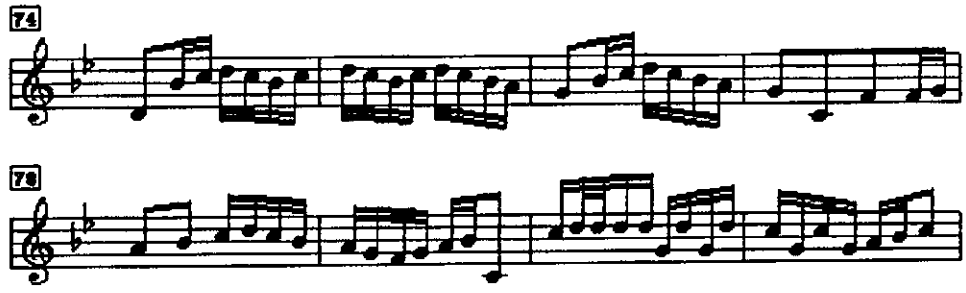
หน้าทับที่ 6 ห้อง 41-49 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 41 ถึงห้องที่ 49

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (ห้องที่ 49)
ซึ่งเป็นเสียงชั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"

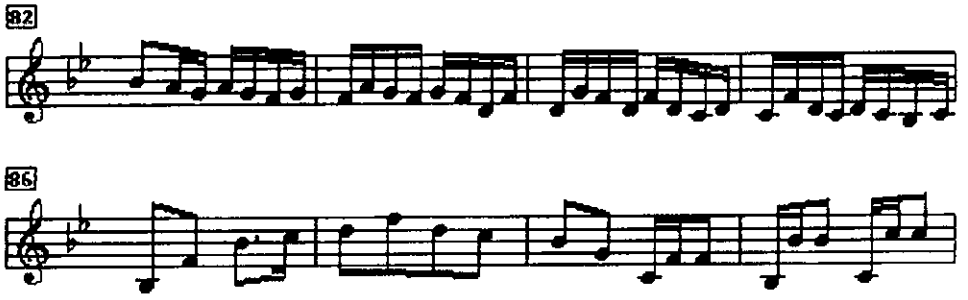
วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้น ท่อนที่ 2

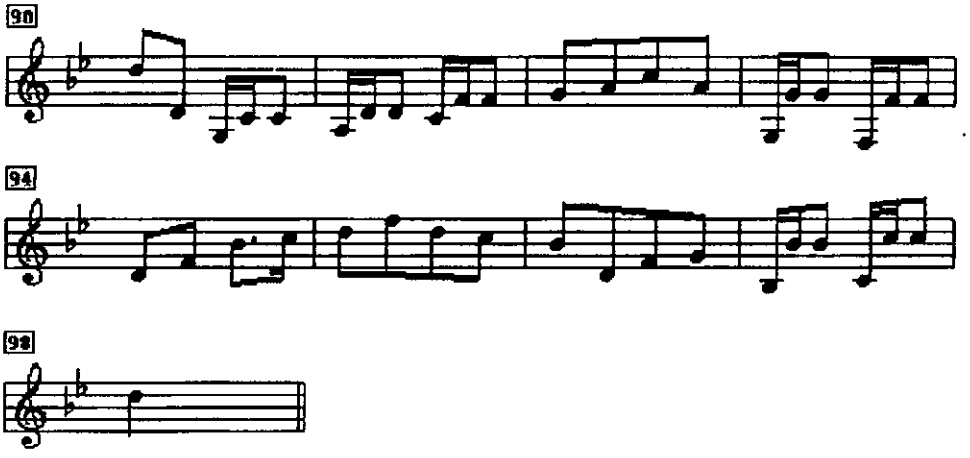
หน้าทับที่ 1 ห้อง 50-58 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 50 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 58

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "ซอล" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 58)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 2 ของบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ต "จร" คือเสียง "มี" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ฟา"

หน้าทับที่ 2 ห้อง 58-66 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 58 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 66

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "ซอล" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 66)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 2 ของบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ต "จร" คือเสียง "มี" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ฟา"

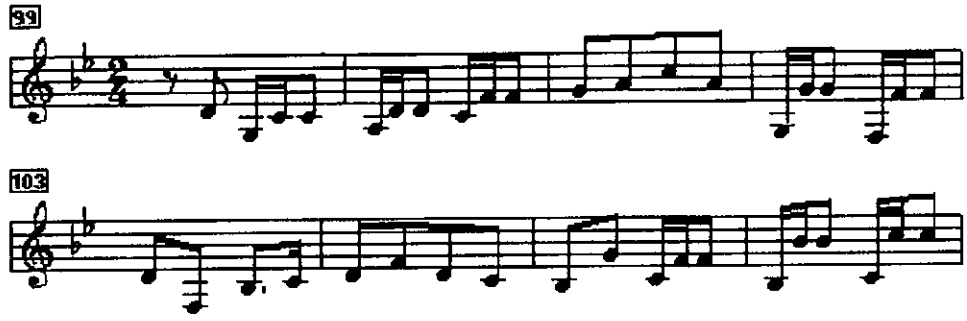
หน้าทับที่ 3 ห้อง 66-74 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 66 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 74

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 74)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 6 ของบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ต "จร" คือเสียง "มี" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ฟา"

หน้าทับที่ 4 ห้อง 74-82 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 74 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 82

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "ที" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 82)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง "ที"
มีโน้ต "จร" คือเสียง "ลา" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ที"

หน้าทับที่ 5 ห้อง 82-90 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 82 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 90

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก
มีการเปลี่ยนเป็นบันไดเสียง "ที" มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ (โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 86)
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 90)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"

หน้าทับที่ 6 ห้อง 90-98 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 90 ถึงห้องที่ 98

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก และมีการเปลี่ยนเป็นบันไดเสียง "ที" มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ (โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 94)
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 98)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้น ท่อนที่ 3

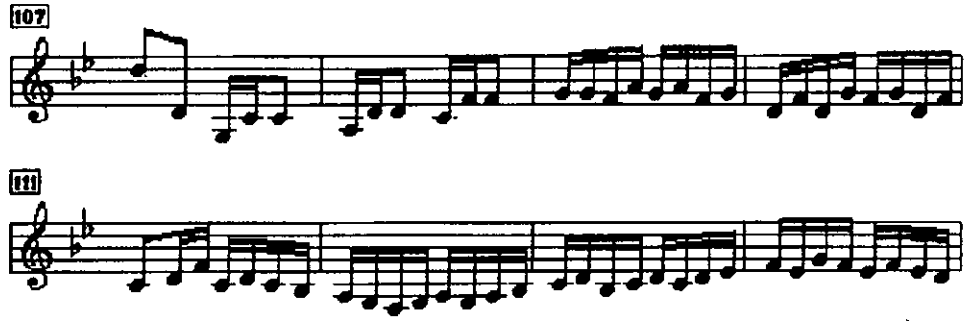
หน้าทับที่ 1 ห้อง 99-107 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 99 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 107

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"

มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก

มีการเปลี่ยนเป็นบันไดเสียง "ที" มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ (โน้ตตัวที่ 2 ห้อง 103)

ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 107)

ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"

หน้าทับที่ 2 ห้อง 107-115 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 107 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 115

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"

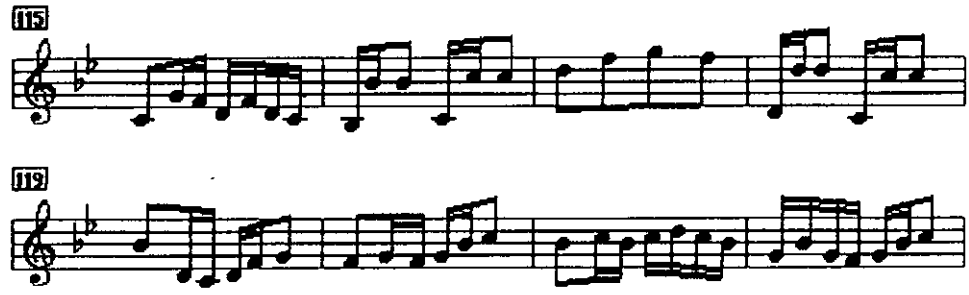
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก

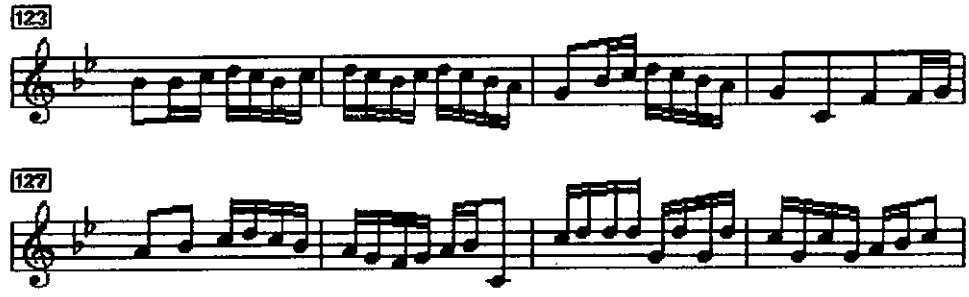
มีการเปลี่ยนเป็นบันไดเสียง "ที" มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ (โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 111)

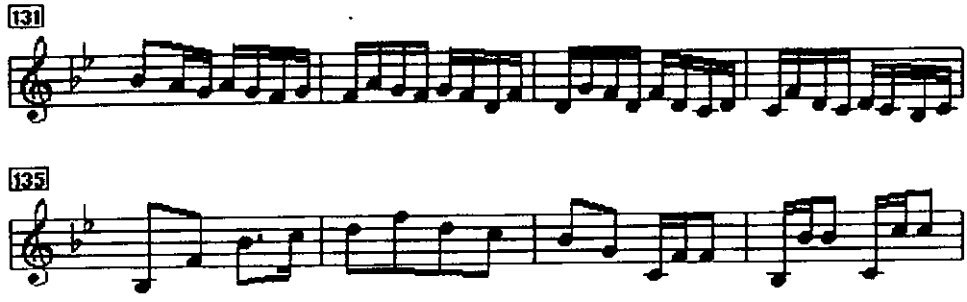
มีโน้ตเสียงรองคือ มี และ ลา ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 4 และขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ที" ใช้ในการดำเนินทำนองเพลง

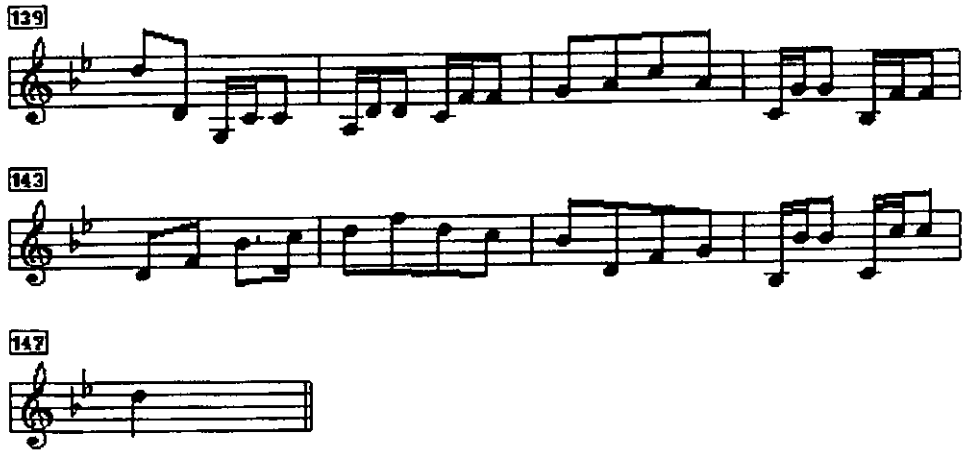
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "โด" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 115)

ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"

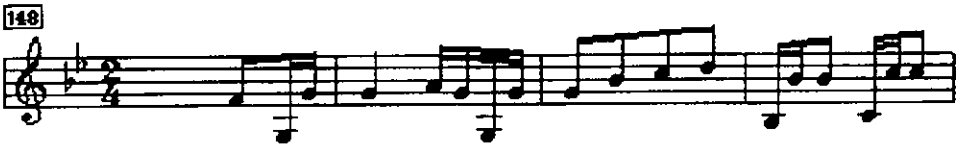
หน้าทับที่ 3 ห้อง 115-123 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 115 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 123

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
มีการเปลี่ยนเป็นบันไดเสียง "ฟา" มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร (โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 121)
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "ที" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 123)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 4 ของบันไดเสียง "ที"

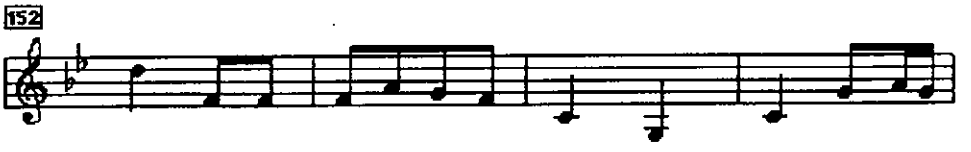
หน้าทับที่ 4 ห้อง 123-131 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 123 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 131

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก และมีการเปลี่ยนเป็นบันไดเสียง "ฟา" มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก ในห้องที่ 126 โน้ตตัวที่ 2 จากนั้นมีการเปลี่ยนเป็นบันไดเสียง "ที" มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ ในห้อง 129 โน้ตตัวที่ 2
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "ที" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 131)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง "ที"
มีโน้ต "จร" คือเสียง "ลา" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 6 ของบันไดเสียง "ที"

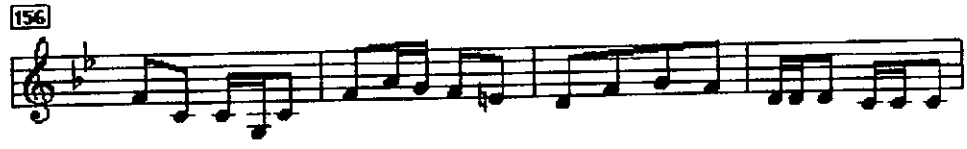
หน้าทับที่ 5 ห้อง 131-139 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 131 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 139

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก
มีการเปลี่ยนเป็นบันไดเสียง "ที" มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ (โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 135)
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 139)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"

หน้าทับที่ 6 ห้อง 139-147 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 139 ถึงโน้ตห้องที่ 147

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (ห้องที่ 147)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 1

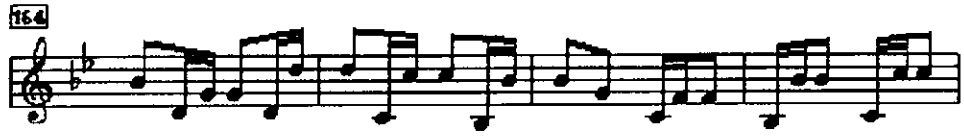
หน้าทับที่ 1 ห้อง 148–152 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 148 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 152

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 152)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 6 ของบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ต "จร" คือเสียง "ที" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 4 ของบันไดเสียง "ฟา"

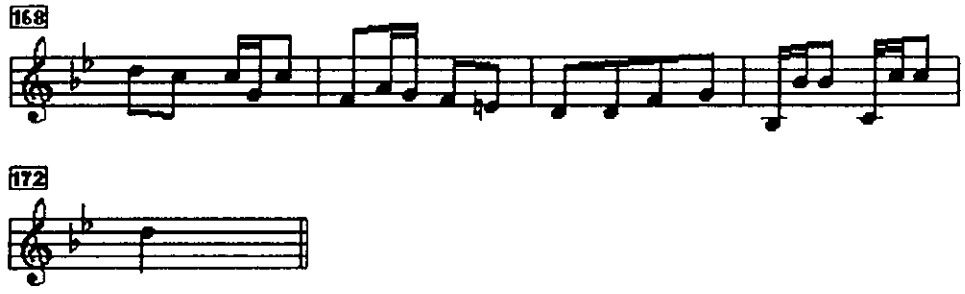
หน้าทับที่ 2 ห้อง 152–156 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 152 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 156

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "ฟา" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 156)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง "ฟา"

หน้าทับที่ 3 ห้อง 156-160 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 156 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 160

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก
มีโน้ต "จร" คือเสียง "มี" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ฟา"
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "ที" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 160)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 4 ของบันไดเสียง "ฟา"

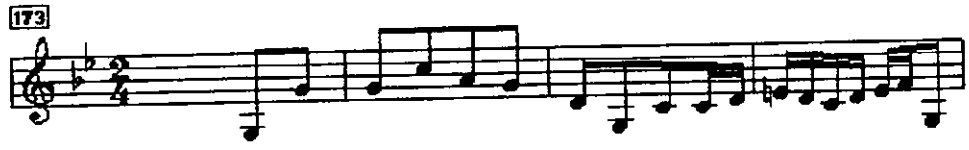
หน้าทับที่ 4 ห้อง 160-164 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 160 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 164

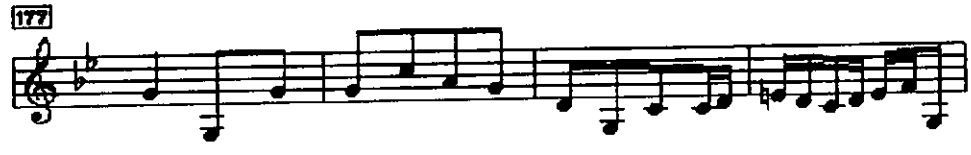
ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "ที" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 164)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง "ที"
มีโน้ต "จร" คือเสียง "ลา" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ที"

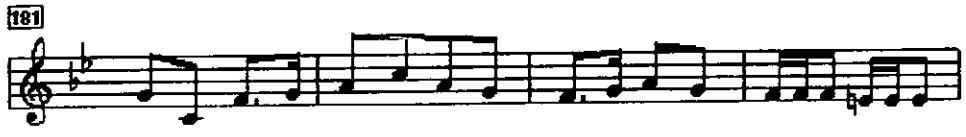
หน้าทับที่ 5 ห้อง 164-168 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 164 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 168

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 168)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"

หน้าทับที่ 6 ห้อง 168-172 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 168 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 172

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก
มีโน้ต "จร" คือ "มี" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ฟา"
มีการเปลี่ยนเป็นบันไดเสียง "ที" มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ (โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 170)
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 172)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 2

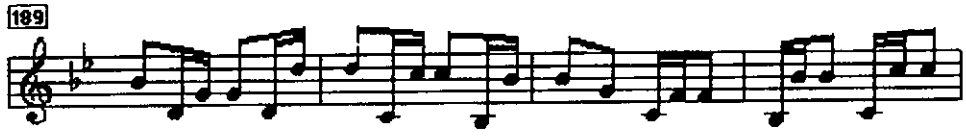
หน้าทับที่ 1 ห้อง 173-177 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 173 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 177

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "ซอล" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 177)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 2 ของบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ต "จร" คือเสียง "มี" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ฟา"

หน้าทับที่ 2 ห้อง 177-181 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 177 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 181

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "ซอล" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 181)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 2 ของบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ต "จร" คือเสียง "มี" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ฟา"

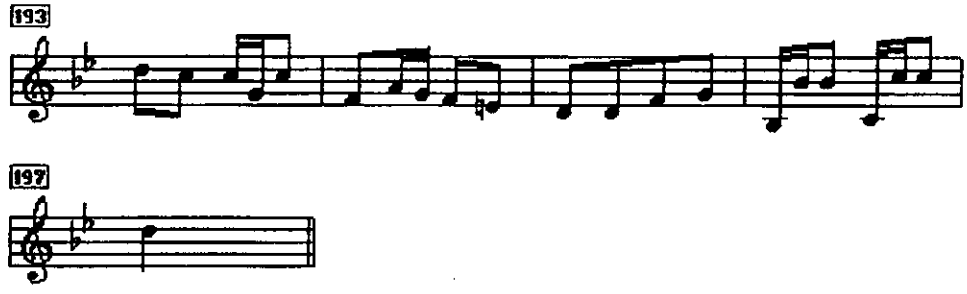
หน้าทับที่ 3 ห้อง 181-185 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 181 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 185

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 185)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 6 ของบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ต "จร" คือเสียง "มี" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ฟา"

หน้าทับที่ 4 ห้อง 185-189 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 185 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 189

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "ที" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 189)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง "ที"
มีโน้ต "จร" คือเสียง "ลา" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ที"

หน้าทับที่ 5 ห้อง 189-193 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 189 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้อง 193

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 193)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"

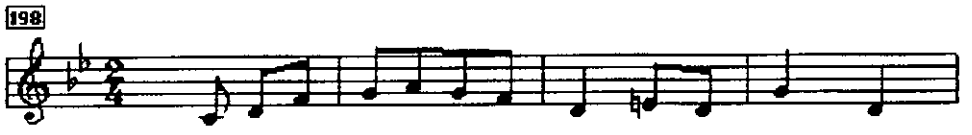
หน้าทับที่ 6 ห้อง 193-197 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 193 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้อง 197



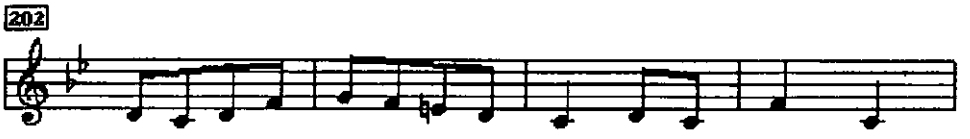
ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก
มีโน้ต "จร" คือเสียง "มี" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ฟา"
มีการเปลี่ยนเป็นบันไดเสียง "ที" มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ (โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 195)
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 197)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 3

หน้าทับที่ 1 ห้อง 198-202 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 198 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 202



ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 202)
ซึ่งเป็นเสียงชั้นที่ 6 ของบันไดเสียง "ฟา"

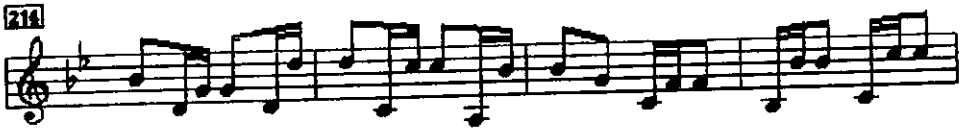
หน้าทับที่ 2 ห้อง 202-206 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 202 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 206

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "โด" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 206)
ซึ่งเป็นเสียงชั้นที่ 5 ของบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ต "จร" คือเสียง "มี" ซึ่งเป็นเสียงชั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ฟา"

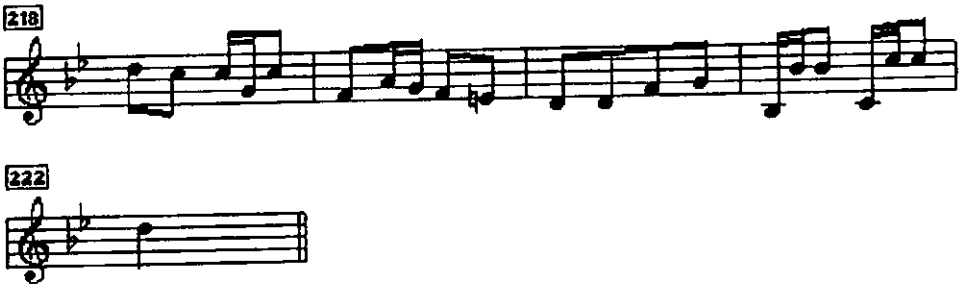
หน้าทับที่ 3 ห้อง 206-210 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 206 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 210

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "ที" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 210)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง "ที"

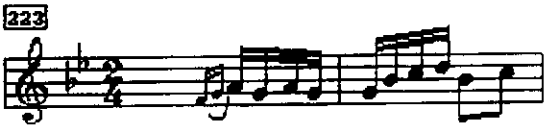
หน้าทับที่ 4 ห้อง 210-214 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 210 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 214

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "ที" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 214)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง "ที"
มีโน้ต "จร" คือเสียง "ลา" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ที"

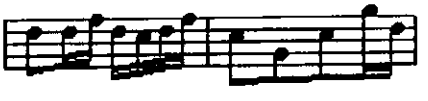
หน้าทับที่ 5 ห้อง 214-218 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 214 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 218

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร"(โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 218)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"

หน้าทับที่ 6 ห้อง 218-222 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 218 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 222

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก
มีการเปลี่ยนเป็นบันไดเสียง "ที" มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ (โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 200)
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 222)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"
มีโน้ต "จร" คือ "มี" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ที"

วิเคราะห์อัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อนที่ 1

หน้าทับที่ 1 ห้อง 223-225 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 223 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 225

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 225)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"

หน้าทับที่ 2 ห้อง 225-227 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 225 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 227



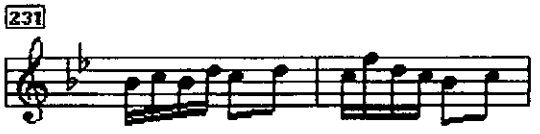
ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที" มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
มีการเปลี่ยนเป็นบันไดเสียง "ฟา" มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร (โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 225)
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "มี" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 227)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ต "จร" คือเสียง "มี" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ฟา"

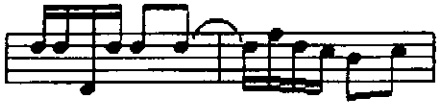
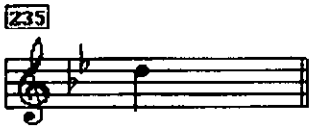
หน้าทับที่ 3 ห้อง 227-229 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 227 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 229

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก
มีการเปลี่ยนเป็นบันไดเสียง "ที" มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ (โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 228)
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "ที" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 229)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ที"

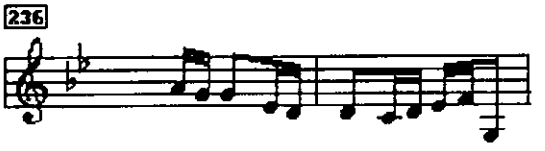
หน้าทับที่ 4 ห้อง 229-231 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 229 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 231

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "ที" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 231)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง "ที"
มีโน้ต "จร" คือเสียง "ลา" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ที"

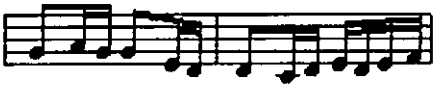
หน้าทับที่ 5 ห้อง 231-233 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 231 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 233

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง " ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 233)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"

หน้าทับที่ 6 ห้อง 233-235 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 233 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 235

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 235)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"

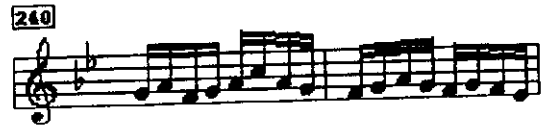
วิเคราะห์อัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อนที่ 2

หน้าทับที่ 1 ห้อง 236-238 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 236 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 238

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "ซอล" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 238)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 2 ของบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ต "จร" คือเสียง "มี" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ฟา"

หน้าทับที่ 2 ห้อง 238-240 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 238 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 240



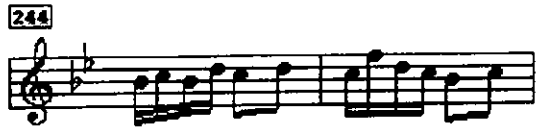
ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "ซอล" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 240)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 2 ของบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ต "จร" คือเสียง "มี" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ฟา"

หน้าทับที่ 3 ห้อง 240-242 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 240 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 242

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 242)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 6 ของบันไดเสียง "ฟา"

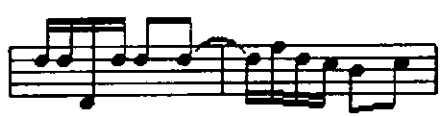
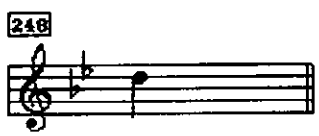
หน้าทับที่ 4 ห้อง 242-244 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 242 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 244

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ฟา"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ฟซล ดร เป็นเสียงหลัก
มีการเปลี่ยนเป็นบันไดเสียง "ที" มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ (โน้ตตัวที่ 5 ห้องที่ 424)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง "ที"
มีโน้ต "จร" คือเสียง "ลา" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ที"

หน้าทับที่ 5 ห้อง 244-246 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 244 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 246

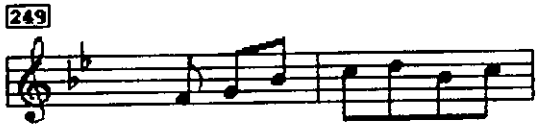


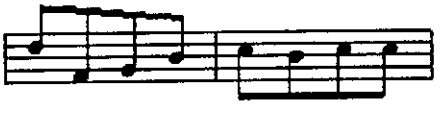
ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 246)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"

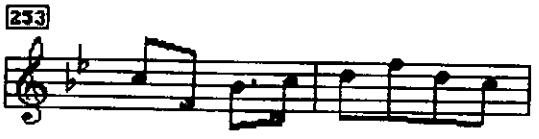
หน้าทับที่ 6 ห้อง 246-248 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 246 ถึงโน้ตห้องที่ 248



ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก ใช้ในการดำเนินทำนองเพลงด้วย
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 248)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"

วิเคราะห์อัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อนที่ 3

หน้าทับที่ 1 ห้อง 249-251 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 249 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 251

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 251)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"

หน้าทับที่ 2 ห้อง 251-253 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 251 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 253

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "โด" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 253)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 2 ของบันไดเสียง "ที"

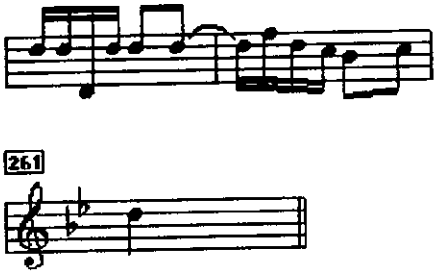
หน้าทับที่ 3 ห้อง 253-255 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 253 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 255

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "ที" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 255)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง "ที"

หน้าทับที่ 4 ห้อง 255-257 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 255 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 257

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "ที" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 257)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 1 ของบันไดเสียง "ที"
มีโน้ต "จร" คือเสียง "ลา" ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 7 ของบันไดเสียง "ที"

หน้าทับที่ 5 ห้อง 257-259 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 257 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 259

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 259)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"

หน้าทับที่ 6 ห้อง 259-261 ตั้งแต่โน้ตตัวที่ 2 ห้องที่ 259 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 261

ทำนองเพลงอยู่ในบันไดเสียง "ที"
มีโน้ตกลุ่มเสียง ทดร ฟซ เป็นเสียงหลัก
ลูกตกจังหวะหน้าทับตรงกับโน้ตเสียง "เร" (โน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 261)
ซึ่งเป็นเสียงขั้นที่ 3 ของบันไดเสียง "ที"

การศึกษาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องกับทำนองหลักในแต่ละทางร้อง

เป็นที่ยอมรับว่าการร้องเพลงไทยทุกทางร้องมีเอกลักษณ์เฉพาะตนในแต่ละทางร้อง ซึ่งจะมีวิธีการประดิษฐ์ทำนองทางร้อง และใช้เทคนิคต่างๆ ประกอบการร้องเพื่อให้ทางร้องนั้นๆ มีความไพเราะยิ่งขึ้น แต่ทุกทางร้องจะมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักเสมอโดยที่วิธีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องหรือการบรรจุคำร้องจะต้องสัมพันธ์สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลัก การศึกษาวิเคราะห์ทางร้องเพลงแขกมอญเถา เรื่องความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องกับทำนองหลักจะใช้สัญญลักษณ์ซึ่งแสดงถึงเทคนิคประกอบการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องดังนี้

เสียงนาสิก ใช้สัญลักษณ์

ครั่นเสียง ใช้สัญลักษณ์

การวิเคราะห์จะเป็นไปตามลำดับอัตราจังหวะ 3 ชั้น, 2 ชั้น และชั้นเดียวในแต่ละหน้าทับจะแบ่งออกเป็น 4 วรรคเพลง ดังนี้

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้นท่อนที่ 1 หน้าทับที่ 1 ห้องที่ 1-8

วรรคเพลงที่ 1 ห้องที่ 1-2

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก คือลูกตกของวรรคเพลงทั้ง 4 ทางร้องตรงกับโน้ตเสียงซอลเหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง ซอล และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง ซอล เหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องละเอียดกว่าทางอื่น
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางร้องอื่นคือ ทางร้องที่ 1,2 และ 4 ใช้โน้ต ซอล-ลา-ซอล-ลา-ซอล-ซอล ทางร้องที่ 3 ใช้โน้ต ซอล-ฟา-ลา-ซอล-ลา-ซอล-ซอล

วรรคเพลงที่ 2 ห้องที่ 3-4

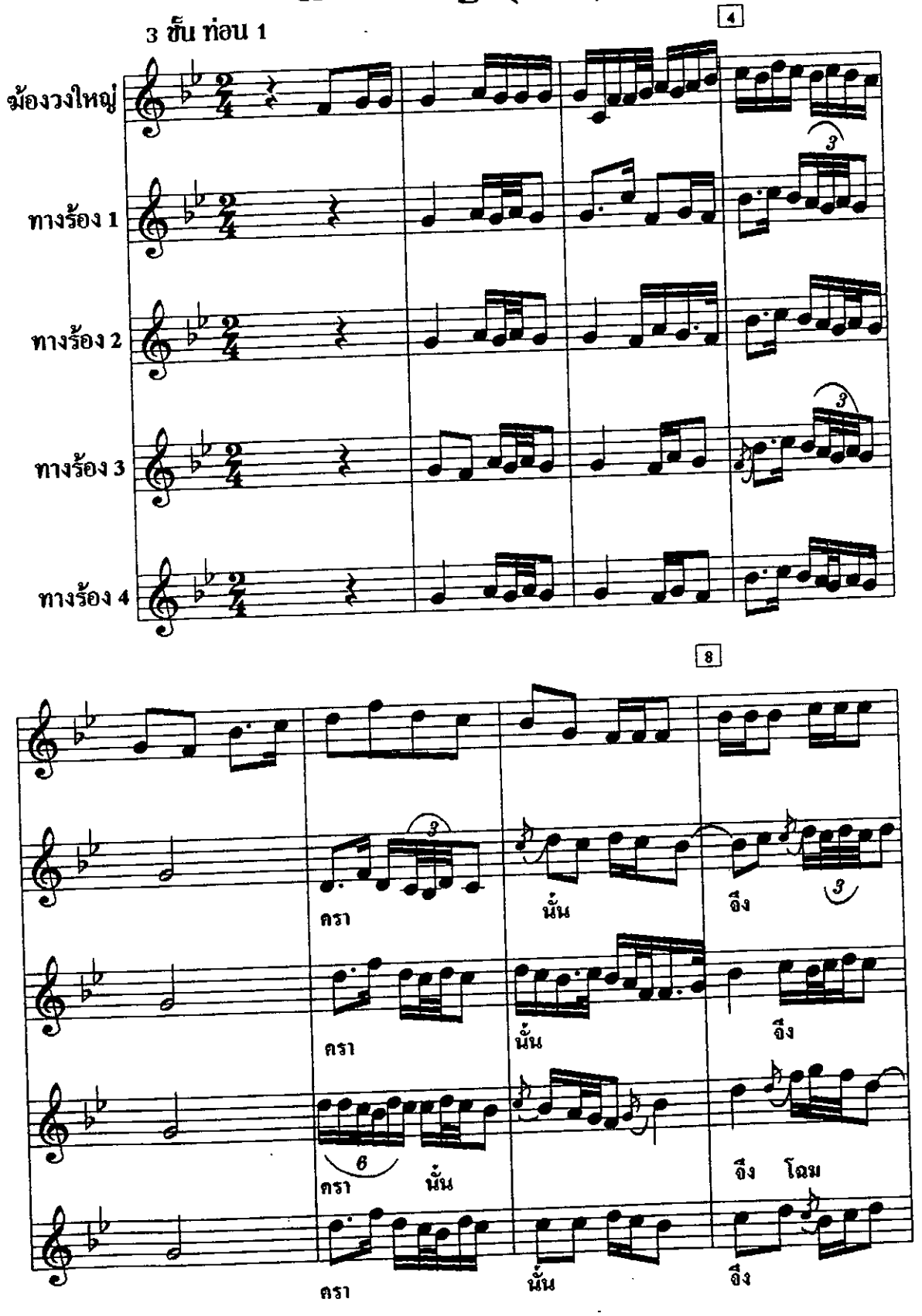
ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงทั้ง 4 ทางร้องตรงกับโน้ตเสียงซอลเหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1 เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโดเหมือนกับทำนองหลักแต่ต่างระดับเสียงกัน ทางร้องที่ 2,3 และ 4 เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล แต่ทุกทางร้องมีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน ทางร้องที่ 1 และ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยใช้เทคนิคการร้อง ครั่นเสียงและเสียงนาสิก
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1 เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโด ต่างจากทางร้องอื่น

วรรคเพลงที่ 3 ห้องที่ 5-6

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักถึงแม้ว่าทางที่ 1 จะใช้โน้ตที่มีระดับเสียงต่างไปจากทางร้องอื่นและทำนองหลัก แต่ก็ยังคงเป็นโน้ตในกลุ่มเสียงเหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางบรรจุคำร้องด้วยโน้ตเสียงเร และทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีการฝากเสียงไปตกในวรรคที่ 4
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 2 และ 4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน ทางร้องที่ 1 และ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องละเอียดมากขึ้น ทางร้องที่ 1 และ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยใช้เทคนิคครั่นเสียง
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้อง "ครา" ที่โน้ตเสียงเร ซึ่งสอดคล้องกับทำนองหลักในวรรเพลงนี้ และทางร้องที่ 3 บรรจุคำร้อง "นั้น" ที่โน้ตเสียงเร ในวรรคเพลงนี้
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทำนองหลักและ ทางร้องที่ 1,2 และ 4 อีกทั้งยังบรรจุคำร้องแตกต่างจากทางอื่นด้วย

วรรคเพลงที่ 4 ห้องที่ 7-8

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงทั้ง 4 ทางร้องตรงกับโน้ตเสียงเร เหมือนกับทำนองหลัก และทางร้องที่ 2 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักมากที่สุด
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1 และ 4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องคล้ายกัน ทางร้องที่ 2 และ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องละเอียดมากขึ้น ทางร้องที่ 1,3 และ 4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยใช้เทคนิคการร้องเสียงนาสิก
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 บรรจุคำร้อง "นั้น" และ "จึง" ทางร้องที่ 3 บรรจุคำร้อง "จึงโฉม"
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง แตกต่างจากทำนองหลักมากที่สุด คือ ทำนองหลักมีทำนองไล่จากเสียงต่ำไปเสียงสูง แต่ทางร้องที่ 3 มีทำนองไล่จากเสียงสูงไปเสียงต่ำ และการบรรจุคำร้องก็แตกต่างจากทางร้องอื่น และในทางร้องที่ 2 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องไล่เรียงเสียงละเอียดกว่าทางอื่น

แขกมอญ (เถา)

3 ชั้น ท่อน 1
4
8
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
ตรา
นั้น
จึง
โฉม

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้น ท่อนที่ 1 หน้าทับที่ 2 ห้องที่ 9-16

วรรคเพลงที่ 5 ห้องที่ 9-10

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องไม่สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของทำนองหลักจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล แต่เอื้อนทำนองทางร้องทั้ง 4 ทางจบด้วยโน้ตเสียงฟา
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทางร้องเหมือนกันคือ การดำเนินแนวทำนองการเอื้อนไปในทางเดียวกันโดยเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปยังเสียงสูงและลูกตกของทางร้องทั้ง 4 ทางจบด้วยโน้ตเสียงฟา
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างกันในแต่ละรูปแบบของทางร้อง ทางร้องที่ 1 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยใช้เทคนิคการร้องครั่นเสียงและเสียงนาสิก ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยใช้เทคนิคการร้องเสียงนาสิก
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 บรรจุคำร้อง "โฉม" ที่เสียงเร
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างกันทั้ง 4 ทางร้องและทางร้องที่ 3 ไม่มีการบรรจุคำร้องในวรรคเพลงนี้

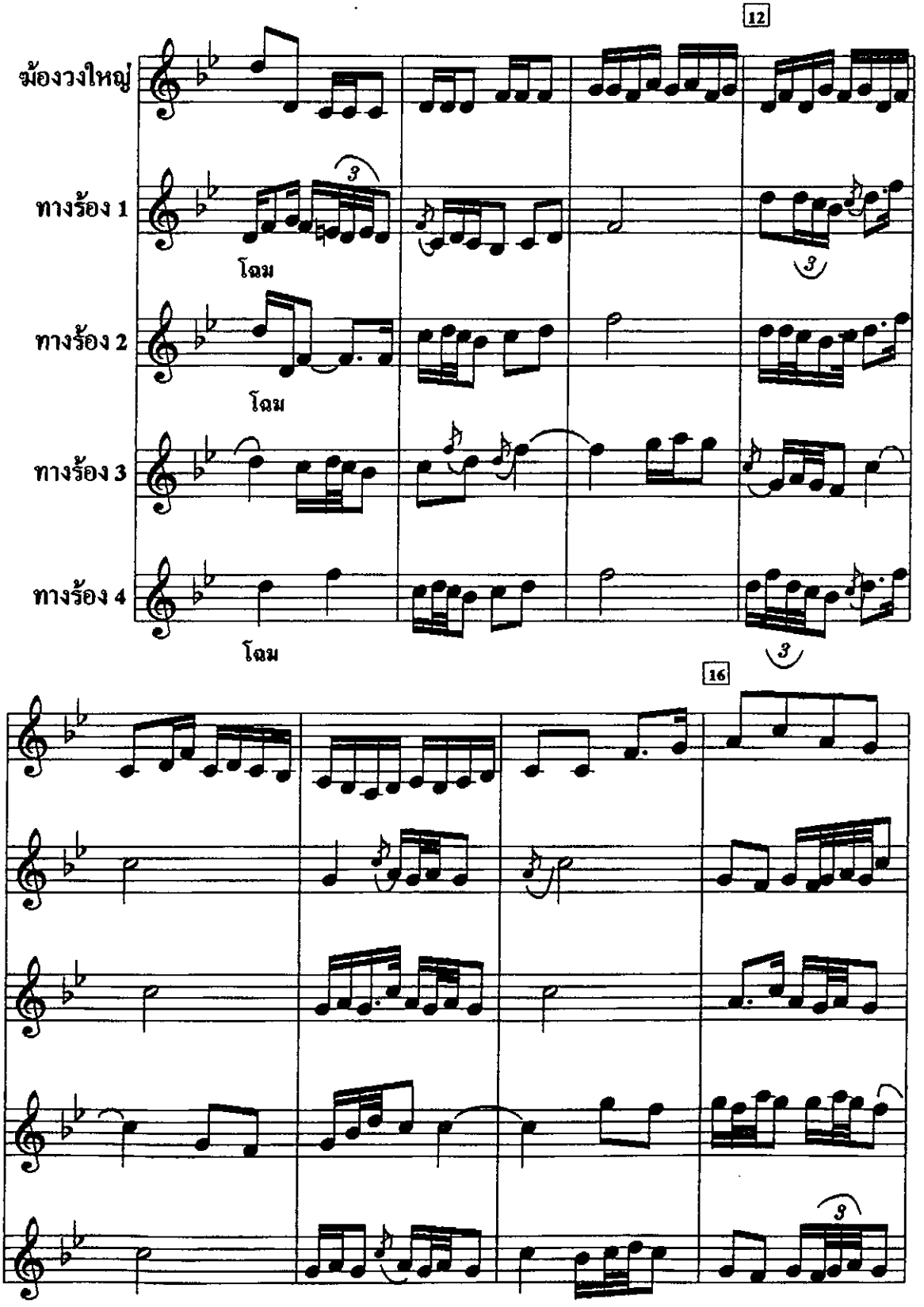
วรรคเพลงที่ 6 ห้องที่ 11-12

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ เริ่มทำนองของวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา และลูกตกของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงโดเหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโด และทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์ด้านการดำเนินทำนองที่สัมพันธ์สอดคล้องกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องสัมพันธ์สอดคล้องกันมาก ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องที่ละเอียดกว่าทางอื่นๆ ทางร้องที่ 1 และ 4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยใช้เทคนิคการร้องครั่นเสียงและเสียงนาสิก ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยใช้เทคนิคการร้องเสียงนาสิก
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องที่ต่างจากทางร้อง 1,2 และ 4 แต่สัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักและมีการลักจังหวะด้วย

วรรคเพลงที่ 7 ห้องที่ 13-14

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ เริ่มทำนองของวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโด และลูกตกของวรรคเพลงทั้ง 4 ทางร้องจบด้วยโน้ตเสียงโดเหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโดเหมือนกัน ทางร้องที่ 1,2 และ 4 ดำเนินแนวทำนองทางร้องคล้ายกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องคล้ายกับทางร้องที่ 2 และ 4 และมีการดำเนินทำนองแบบข้ามเสียง ทางร้องที่ 2 และ 4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์ทำนองทางร้องต่างจากทางอื่นคือ มีการไล่เรียงเสียงและการลักจังหวะ ทางร้องที่ 1 และ 4 ประดิษฐ์ทำนองทางร้องโดยใช้เทคนิคการร้องเสียงนาสิก
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 แตกต่างจากทางร้องอื่นคือ ประดิษฐ์ทำนองทางร้องละเอียดและมีแนวการดำเนินทำนองแบบไล่เรียงเสียงและมีการลักจังหวะ

วรรคที่เพลงที่ 8 ห้องที่ 15-16

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ เริ่มทำนองของวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโด และลูกตกของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงฟาเหมือนกับทำนองหลัก และทางร้องที่ 2 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักมากที่สุด
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ เริ่มทำนองของวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโด และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องคล้ายกันคือ มีการเอื้อนเพื่อเยื้องทำนองเพลงและฝากเสียงตกลงในวรรคที่ 9 ทางร้องที่ 1 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยใช้เทคนิคการร้องเสียงนาสิก ทางร้องที่ 4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยใช้เทคนิคการร้องครั่นเสียง
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างระดับเสียงจากทางอื่นและทางร้องที่ 3 และ 4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องละเอียดกว่าทางร้องที่ 1 และ 2

12
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
โฉม
ทางร้อง 2
โฉม
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
โฉม
16

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้นท่อนที่ 1 หน้าทับที่ 3 ห้องที่ 17-24

วรรคเพลงที่ 9 ห้องที่ 17-18

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง เริ่มวรรคเพลงด้วยเสียงที่ต่างกันคือ ทำนองหลัก เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง มี ทางร้องที่ 1 เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง ลา ทางร้องที่ 2 เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง ซอล ทางร้องที่ 3 เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง ฟา ทางร้องที่ 4 เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง ซอล แต่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงทั้ง 4 ทางร้องจบวรรคเพลงตรงกับโน้ตเสียงฟา เหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันแม้จะเริ่มวรรคเพลงต่างเสียงกันและมีแนวการดำเนินทำนองที่ตรงข้ามกับทำนองหลักแต่ก็มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันคือ ประดิษฐ์ทำนองไล่เรียงเสียงถึงฟา
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องคล้ายกันแม้จะเป็นการดำเนินทำนองที่มีลักษณะตรงกันข้ามกับทำนองหลัก ทางร้องที่ 1 และ 2 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนทำนองหลักมากที่สุด ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยใช้เทคนิคการร้องเสียงนาสิก

ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 และ 4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองต่างไปจากทางร้องที่ 1 และ 2 คือ ทางร้องที่ 3 ใช้ระดับเสียงสูง 1 ช่วงเสียงและในห้องที่ 17 ใช้วิธีการยืนเสียงด้วยเร ทางร้องที่ 4 ห้องที่ 17 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องคล้ายทางร้องที่ 1 และ 2 แต่ในห้องที่ 18 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนทางร้องที่ 3

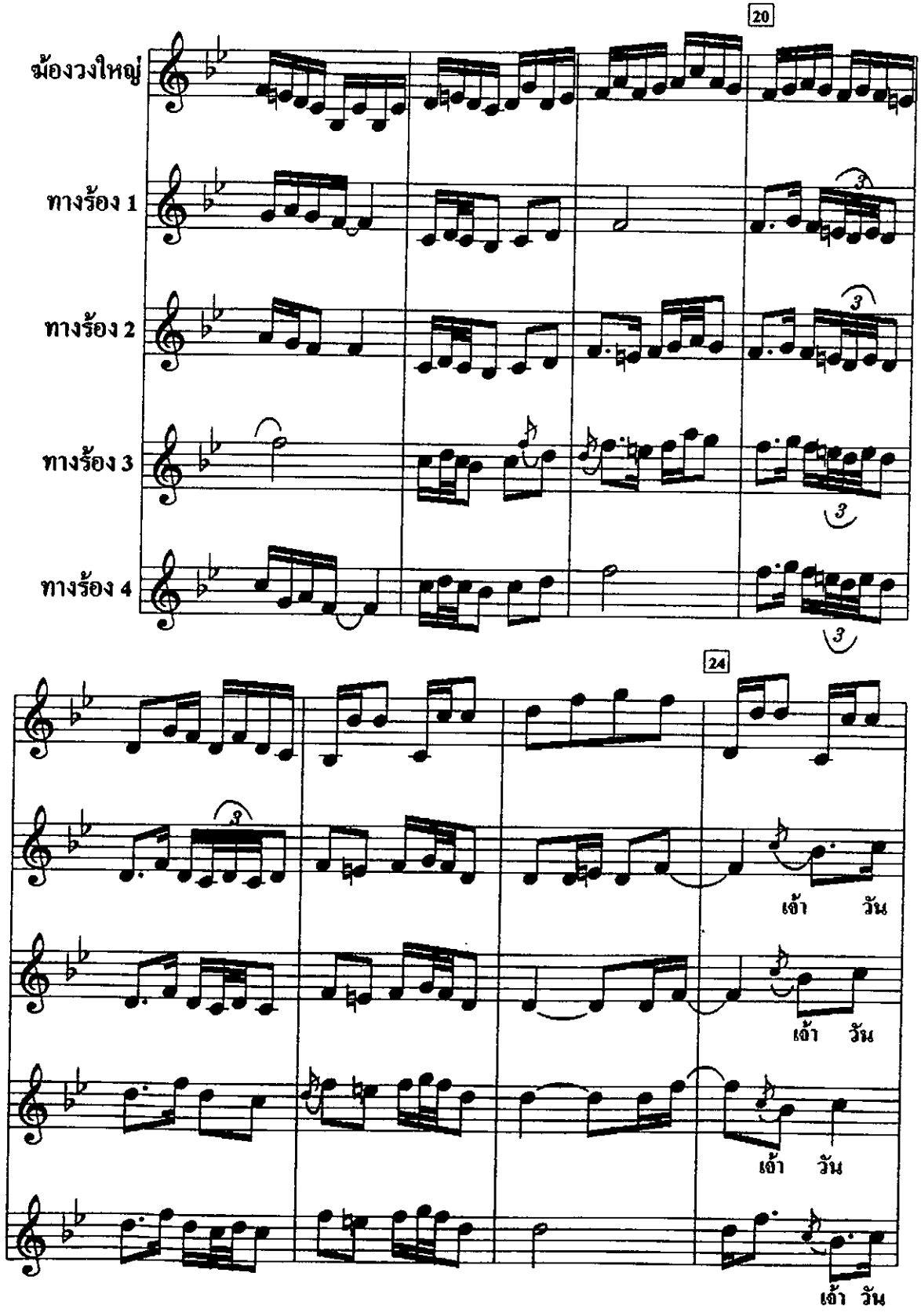
วรรคเพลงที่ 10 ห้องที่ 19-20

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา และลูกตกของวรรคเพลงจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1 และ 4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกันแม้ว่าจะต่างระดับเสียงกัน ทางร้องที่ 2 และ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องละเอียดกว่าทางร้องที่ 1 และ 4 ทางร้องทั้ง 4 ทางประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยใช้เทคนิคการร้องครั่นเสียงและทางร้องที่ 1 ใช้เทคนิคเสียงนาสิกเพิ่มอีกด้วย
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 และ 4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างระดับเสียงจากทางร้องที่ 1,2 และทำนองหลัก

วรรคเพลงที่ 11 ห้องที่ 21-22

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ เริ่มทำนองของวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง เร และลูกตกของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียง เรเหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง เร และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง เร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทำนองหลักคือ ทางร้องที่ 1 และ 2 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องระดับเสียงต่ำ ทางร้องที่ 3 และ 4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องระดับเสียงสูง ทำนองหลักประดิษฐ์ทำนองทั้งเสียงต่ำและเสียงสูง ทางร้องที่ 1 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยใช้เทคนิคการร้องครั่นเสียง ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยใช้เทคนิคการร้องเสียงนาสิก
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 และ 4 ประดิษฐ์ทำนองระดับเสียงตรงข้ามกับทางร้องที่ 1,2 และทำนองหลัก

วรรคเพลงที่ 12 ห้องที่ 23-24

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ เริ่มทำนองของวรรคเพลงโดยโน้ตเสียง เร แต่ลูกตกของวรรคเพลงทางร้องจบด้วยโน้ตเสียง โด ซึ่งต่างกับทำนองหลักที่จบด้วยโน้ตเสียงที ในกรณีเช่นนี้อาจพิจารณาได้ว่าเป็นการฝากเสียงเพื่อเป็นเสียงหลักที่จะเอื้อนในวรรคต่อไป
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง เร และลูกตกของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียง โด เหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกันคือ ห้องที่ 23 จะประดิษฐ์แนวทำนองการเอื้อนและห้องที่ 24 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยใช้เทคนิคการร้องเสียงนาสิกที่รับมาจากห้องที่ 23 และบรรจุคำร้องในห้องนี้
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 บรรจุคำร้องคำว่า"เจ้าวันทอง"ซึ่งใช้โน้ตเสียง ที-โด-โด ในการบรรจุคำร้องและโน้ตเสียง โดซึ่งบรรจุคำว่า"ทอง"เป็นเสียงสุดท้ายตกอยู่ในห้องที่ 25
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทำนองหลักจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที แต่ทางร้องทั้ง 4 ทางจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง โด ซึ่งเป็นเสียงคู่ 2

20
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
24
เข้า วัน
เข้า วัน
เข้า วัน
เข้า วัน

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้น ท่อนที่ 1 หน้าทับที่ 4 ห้องที่ 25-32

วรรคเพลงที่ 13 ห้องที่ 25-26

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	. ทางร้องทั้ง 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก คือลูกตกของวรรคเพลงทั้ง 4 ทางร้องต่างกับโน้ตเสียงซอล เหมือนกับทำนองหลัง
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน และมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโด และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอลเหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกันคือ ไล่เรียงเสียงจากเสียงสูงมาเสียงต่ำ มีการใช้เทคนิคการร้องเสียงนาสิก ในทางร้องที่ 1, 2,3 และใช้เทคนิคทางร้องครั่นเสียงในห้องที่ 26 ของทุกทางร้อง
การบรรจุคำร้อง	ห้องที่ 25 ของทางร้องทั้ง 4 บรรจุคำร้องคำว่า "ทอง"ด้วยโน้ตเสียงโด
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องไล่เรียงเสียงจากเสียงสูงมาต่ำ ซึ่งต่างจากทำนองหลักที่ซ้ำเสียง อยู่ที่เดียวถึง 3 ครั้ง จึงกลับมาที่ลูกตกเสียงเดียวกับทางร้อง ซึ่งแสดงให้เห็นถึงการแปรทำนองทางร้องจากทำนองหลัก

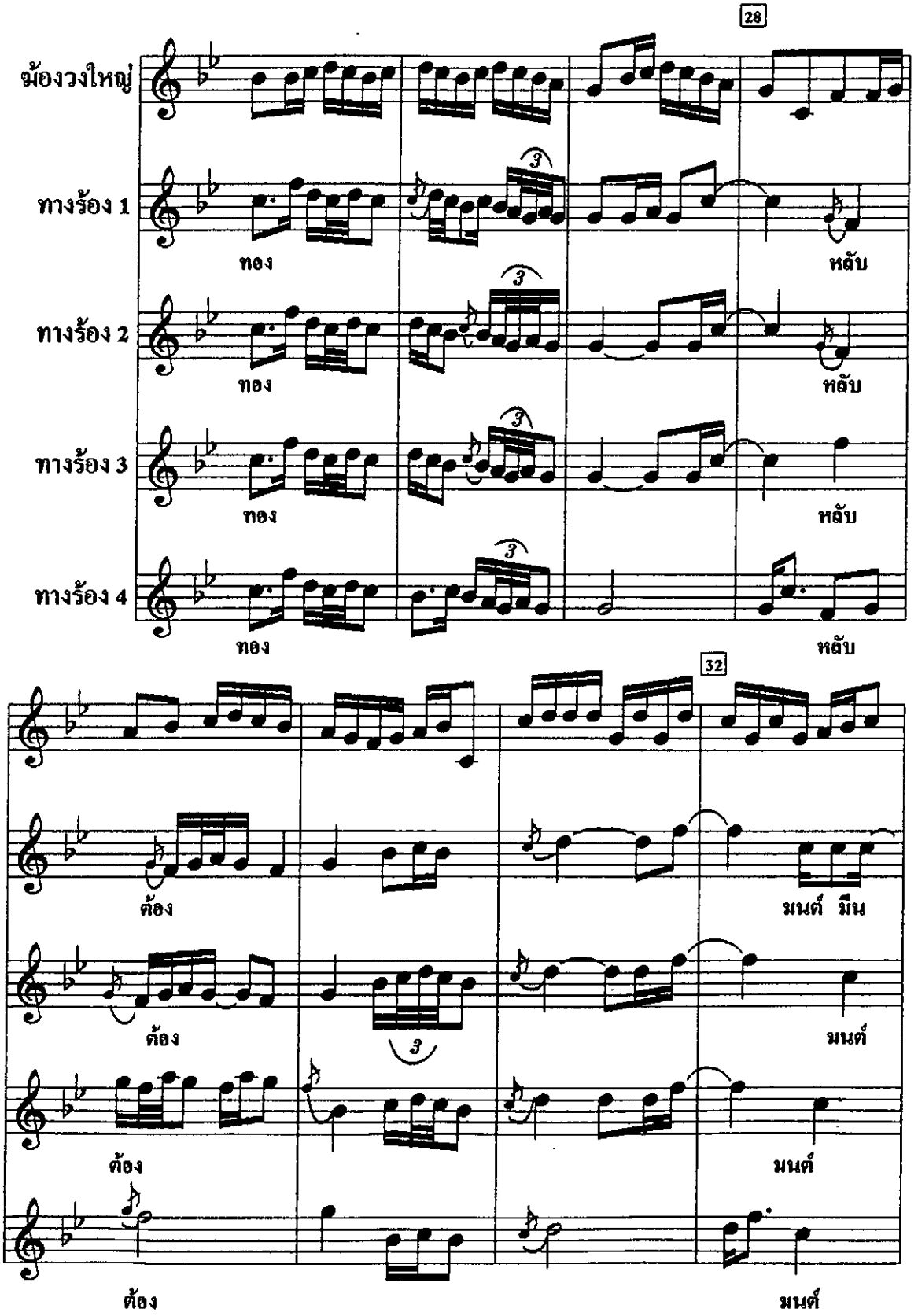
วรรคเพลงที่ 14 ห้องที่ 27-28

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง ดำเนินทำนองสอดคล้องกับทำนองหลัก แม้ว่าทางร้องทั้ง 4 ทางจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล แต่ทำนองหลักจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงลา
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกันคือ เอื้อนทำนองทางร้องต่อเนื่องจากวรรคที่ 13 และบรรจุคำร้องว่า"หลิน"ในห้องที่ 28 ทางร้องที่ 1 และ 2 ให้เทคนิคการร้องเสียงนาสิกในการบรรจุคำร้อง
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องที่ 1 และ 2 บรรจุคำร้องคำว่า"หลิน"ด้วยโน้ตเสียงซอล-ฟา (โดยใช้เสียงนาสิก) ทางร้องที่ 3 บรรจุคำร้องคำว่า"หลิน"ด้วยโน้ตเสียงฟา ทางร้องที่ 4 บรรจุคำร้องคำว่า"หลิน"ด้วยโน้ตเสียงฟา-ซอล
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 4 ห้องที่ 27 ไม่ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องใช้วิธีการยืนเสียงด้วยโน้ตเสียงซอล ซึ่งต่างจากทางร้องอื่น

วรรคเพลงที่ 15 ห้องที่ 29-30

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางดำเนินทำนองต่างจากทำนองหลัก คือลูกตกของวรรคเพลงทั้ง 4 ทางร้องจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง เร แต่ลูกตกของวรรคเพลงทำนองหลักจบด้วยโน้ตเสียงโดและจะพบว่าการดำเนินทำนองหลักเป็นการซ้ำเสียงในวรรคเพลงที่ 13 และวรรคเพลงที่ 14 อีกครั้งเพื่อจะเคลื่อนทำนองไปวรรคเพลงที่ 16
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน และไปจบวรรคเพลงที่ เร เหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1 และทางร้องที่ 2 ประดิษฐ์ทำนองทางร้องเหมือนกันคือใช้โน้ตระดับเสียงเดียวกัน จำนวนตัวโน้ตที่ใช้ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องไม่ต่างกันมาก และทางร้องที่ 3 และทางร้องที่ 4 ก็ใช้วิธีทางเดียวกัน และทุกทางร้องใช้เทคนิคการร้องเสียงนาสิก และทางร้องที่ 2 ห้องที่ 30 ใช้เทคนิคการร้องครั่นเสียง
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"ต้อง"ด้วยโน้ตเสียงซอล-ฟา ในห้องที่ 29
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 4 ห้องที่ 29 ไม่ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนทางอื่น แต่ใช้การยืนโน้ตเสียงฟาให้หมดจังหวะจึงประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องในห้องที่ 30

วรรคเพลงที่ 16 ห้องที่ 31-32

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางดำเนินทำนองต่างจากทำนองหลัก คือลูกตกของวรรคเพลงทั้ง 4 ทางร้องจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร และโน้ตเสียงโด แต่ลูกตกของวรรคเพลงทำนองหลักจบด้วยโน้ตเสียงที
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน และมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ ทางร้องทั้ง 4 เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโด-เร เหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 เริ่มประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยใช้เทคนิคพร้อมโน้ตเสียงนาสิกในห้องที่ 31
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องที่ 1 บรรจุคำร้อง คำว่า"มนต์มืน"ในห้องที่ 32 ด้วยโน้ตเสียงโด ทางร้องที่ 2-4 บรรจุคำร้อง คำว่า"มนต์"ในห้องที่ 32 ด้วยโน้ตเสียงโด
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ลูกตกวรรคเพลงของทำนองทางร้องไม่ตรงกับลูกตกวรรคเพลงทำนองหลัก และการบรรจุคำร้องของทางร้องที่ 1 ซึ่งต่างจากทางร้องอื่น

28
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทอง
หลับ
ทางร้อง 2
ทอง
หลับ
ทางร้อง 3
ทอง
หลับ
ทางร้อง 4
ทอง
หลับ
32
ต้อง
มนต์ มืน
ต้อง
มนต์
ต้อง
มนต์
ต้อง
มนต์

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้น ท่อนที่ 1 หน้าทับที่ 5 ห้องที่ 33-40

วรรคเพลงที่ 17 ห้องที่ 33-34

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงทั้ง 4 ทางร้องตรงกับโน้ตเสียง เร เหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองคล้ายกัน และจนวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง เร เหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1 ห้องที่ 33 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องแทนการบรรจุคำร้อง ทางร้องที่ 2-4 ห้องที่ 33 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน และมีการใช้เทคนิคการร้องครั่นเสียงในทางที่ 2
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องที่ 1 ไม่มีการบรรจุคำร้องในวรรคเพลงนี้ แต่ใช้การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องแทนทางร้องที่ 2,3,4 บรรจุคำร้อง คำว่า"มัน"ในห้องที่ 33
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องทที่ 4 ห้องที่ 34 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางที่ 1,2 และ 3

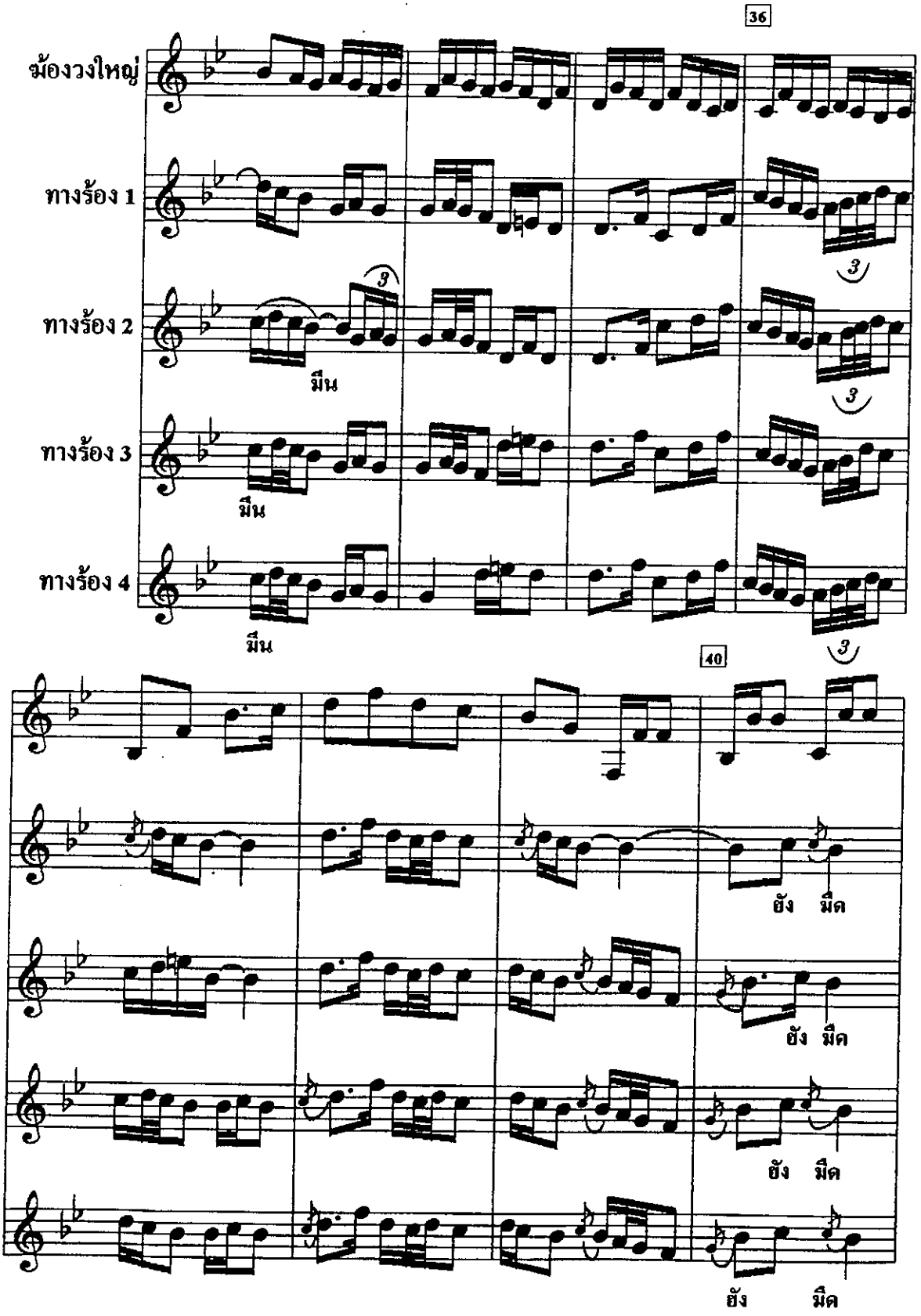
วรรคเพลงที่ 18 ห้องที่ 35-36

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก คือเริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง เร ถึงแม่ว่าลูกตกของวรรคเพลงไม่ใช้เสียงเดี่ยวกันทั้งหมดคือ ทำนองหลักลูกตกของวรรคเพลงตรงกับโน้ตเสียงที
	ทางร้องที่ 1 ลูกตกของวรรคเพลงตรงกับโน้ตเสียง เร
	ทางร้องที่ 2 ลูกตกของวรรคเพลงตรงกับโน้ตเสียง โด
	ทางร้องที่ 3 ลูกตกของวรรคเพลงตรงกับโน้ตเสียง โด
	ทางร้องที่ 3 ลูกตกของวรรคเพลงตรงกับโน้ตเสียง เร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน และมีการดำเนินทำนอง เหมือนกันคือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง เร เช่นเดี่ยวกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกันและใช้เทคนิคการร้องครั่นเสียงในห้องที่ 36
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ไม่ใช้เทคนิคการร้องในห้องที่ 36

วรรคเพลงที่ 19 ห้องที่ 37-38

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักถึงแม้ว่าลูกตกทำนองหลักจะตรงกับโน้ตเสียงที แต่ลูกตกของวรรคเพลงตรงกับโน้ตเสียง เร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรเพลงทั้ง 4 ทางร้องตรงกับโน้ตเสียง เรเหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,3 และ 4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยใช้เสียงนาสิก
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 2 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยไม่ใช้เสียงนาสิก

วรรคเพลงที่ 20 ห้องที่ 39-40

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก แม้ว่าลูกตกทำนองหลักจะตรงกับโน้ตเสียงเร แต่ลูกตกของวรรคเพลงตรงกับโน้ตเสียงที
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองคล้ายกัย และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร เหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ประดิษฐ์ทำนองทางร้องโดยใช้เสียงนาสิก ทางร้องที่ 2-4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยการไล่เรียงเสียงจากเสียงสูงมาเสียงต่ำเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางบรรจุคำร้อง คำว่า"ยังมืด" ในห้องที่ 40
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางอื่นคือ ให้ห้องที่ 39 จะเอื้อนให้เสียงยาวต่อเนื่องมาถึงห้องที่ 40

36
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
มืน
ทางร้อง 3
มืน
ทางร้อง 4
มืน
40
ยัง มืด
ยัง มืด
ยัง มืด
ยัง มืด

วิเคราะอัตราจังหวะ 3 ชั้น ท่อนที่ 1 หน้าทับที่ 6 ห้องที่ 41-49

วรรคเพลงที่ 21 ห้องที่ 41-42

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องไม่สัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของทำนองหลักจนวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล แต่ลูกตกวรรคเพลงของทางร้องทั้ง 4 จน วรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ ลูกตกของทางร้องทั้ง 4 ทาง จนวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกันและใช้เสียงนาสิกประดิษฐ์ทำนองทางร้อง
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 4 บรรจุคำร้องคำว่า"หน้า"ในห้องที่ 41

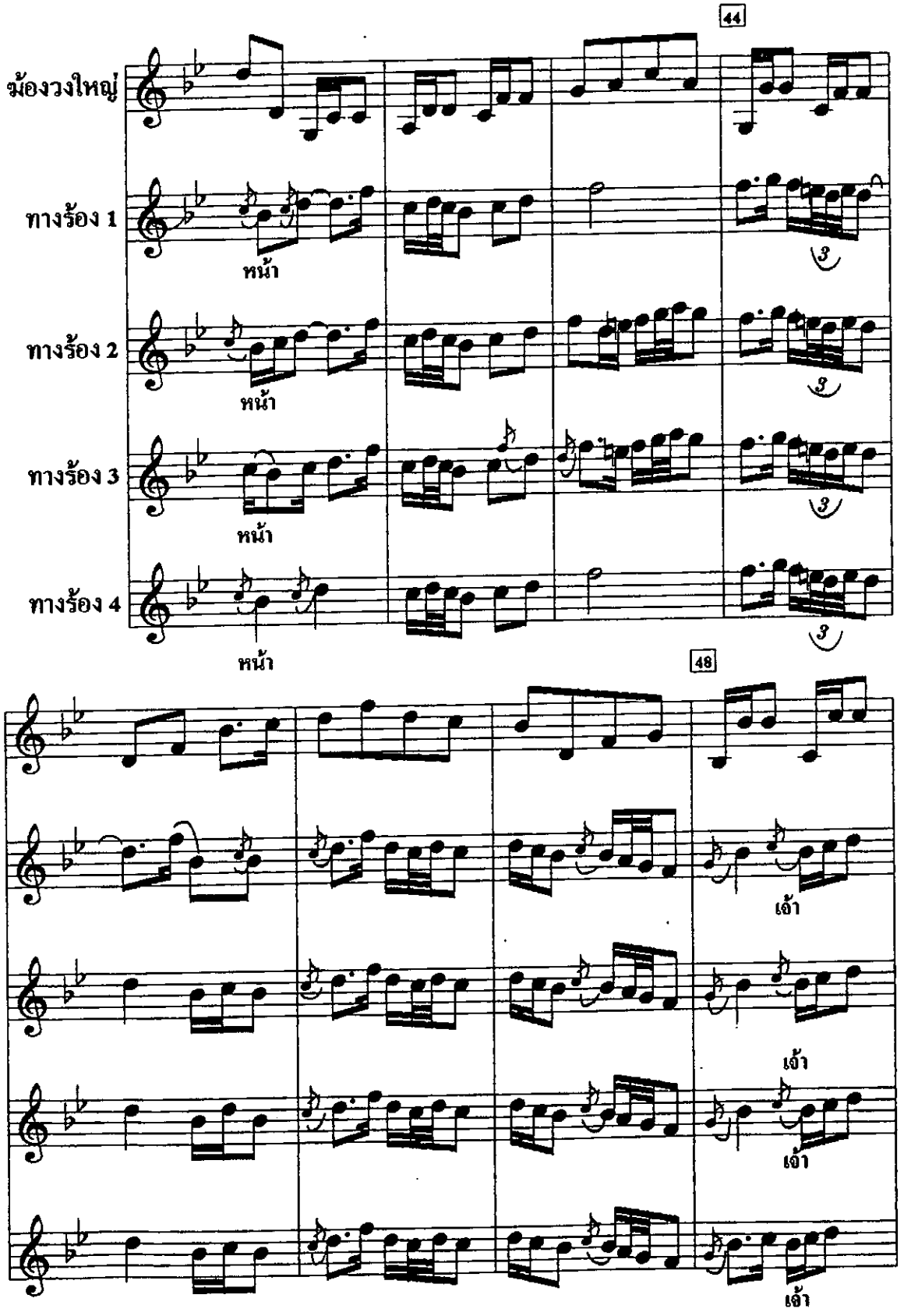
วรรคเพลงที่ 22 ห้องที่ 43-44

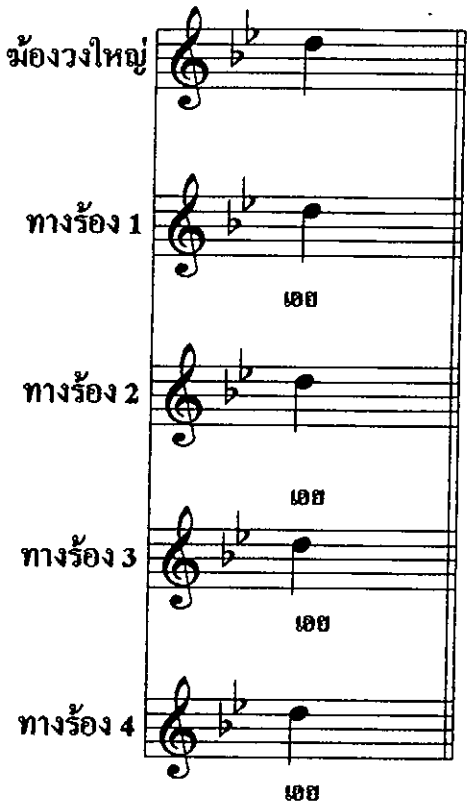
ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงทั้ง 4 ทางร้องตรงกับโน้ตเสียง เร เหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง เร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1 และ 4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองเหมือนกันคือ ห้องที่ 43 เอื้อนเสียงฟายาวต่อเนื่องไปถึงหน้าที่ 44 ทางร้องที่ 2 และ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองเหมือนกันคือ ห้องที่ 43 เอื้อนเสียงฟายาวต่อเนื่องไปถึงหน้าที่ 44
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ใช้เสียงนาสิกในห้องที่ 43 ทางร้องที่ 1,2 และ 4 ใช้ครั่นเสียงในห้องที่ 44

วรรคเพลงที่ 23 ห้องที 45-46

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง เร เหมือนกัน
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง เร และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง เร เหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกันคือ การดำเนินแนวทำนองไล่เรียงเสียงเช่นกัน และใช้เสียงนาสิกในทุกทางร้อง
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1 ห้องที่ 45 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางร้องที่ 2-4

วรรคเพลงที่ 24 ห้องที่ 47-49

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร เหมือนกัน
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเรเหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกันคือ การดำเนินแนวทำนองไล่เรียงเสียงเช่นกัน และใช้เสียงนาสิกในทุกทางร้อง
การบรรจุคำร้อง	บรรจุคำว่า"เจ้า"ห้องที่ 48 และ"เอย"ห้องที่ 49

44
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
หน้า
ทางร้อง 2
หน้า
ทางร้อง 3
หน้า
ทางร้อง 4
หน้า
3
48
เอ้า
เอ้า
เอ้า
เอ้า


ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เอย
ทางร้อง 2
เอย
ทางร้อง 3
เอย
ทางร้อง 4
เอย

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้นท่อนที่ 2 หน้าทับที่ 1 ห้องที่ 50-57

วรรคเพลงที่ 1 ห้องที่ 50-51

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงทั้ง 4 ทางร้องตรงกับโน้ตเสียงซอลเหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางร้องมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอลเหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 4 ห้องที่ 51 ต่างจากทางร้องที่ 1-3

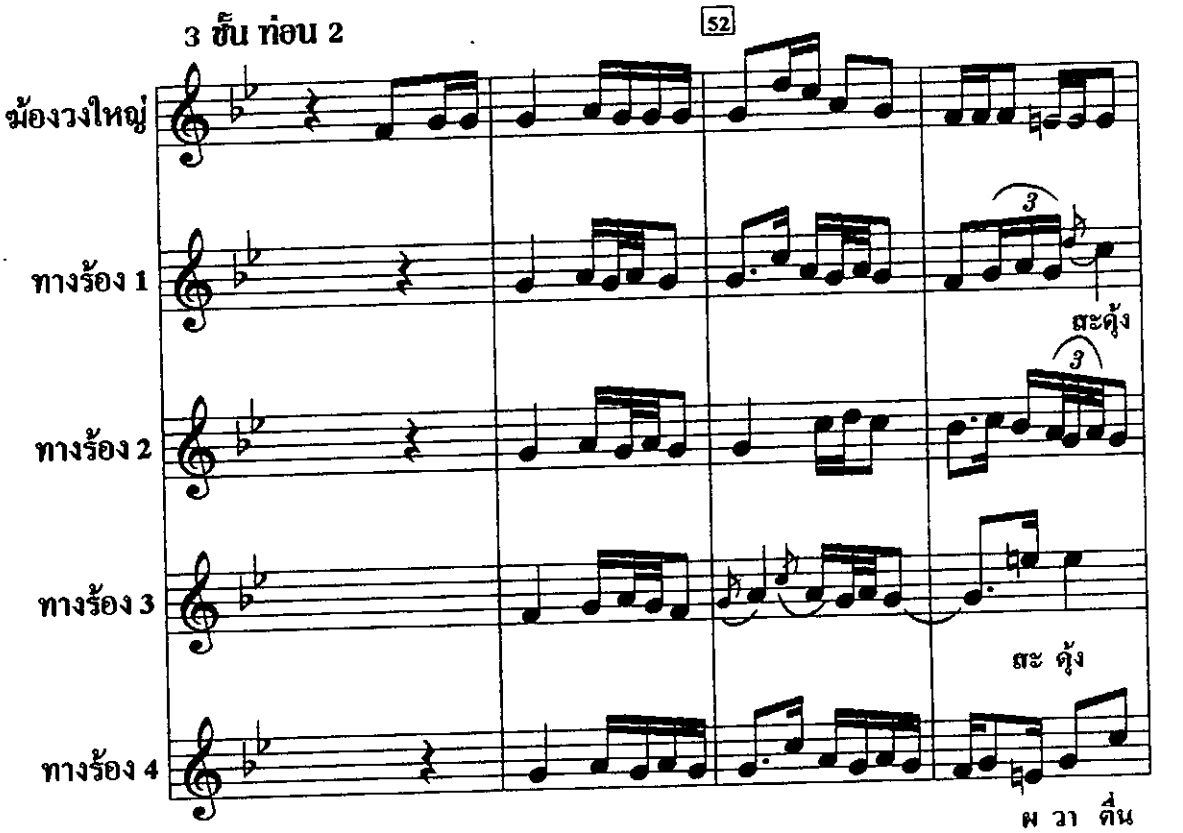
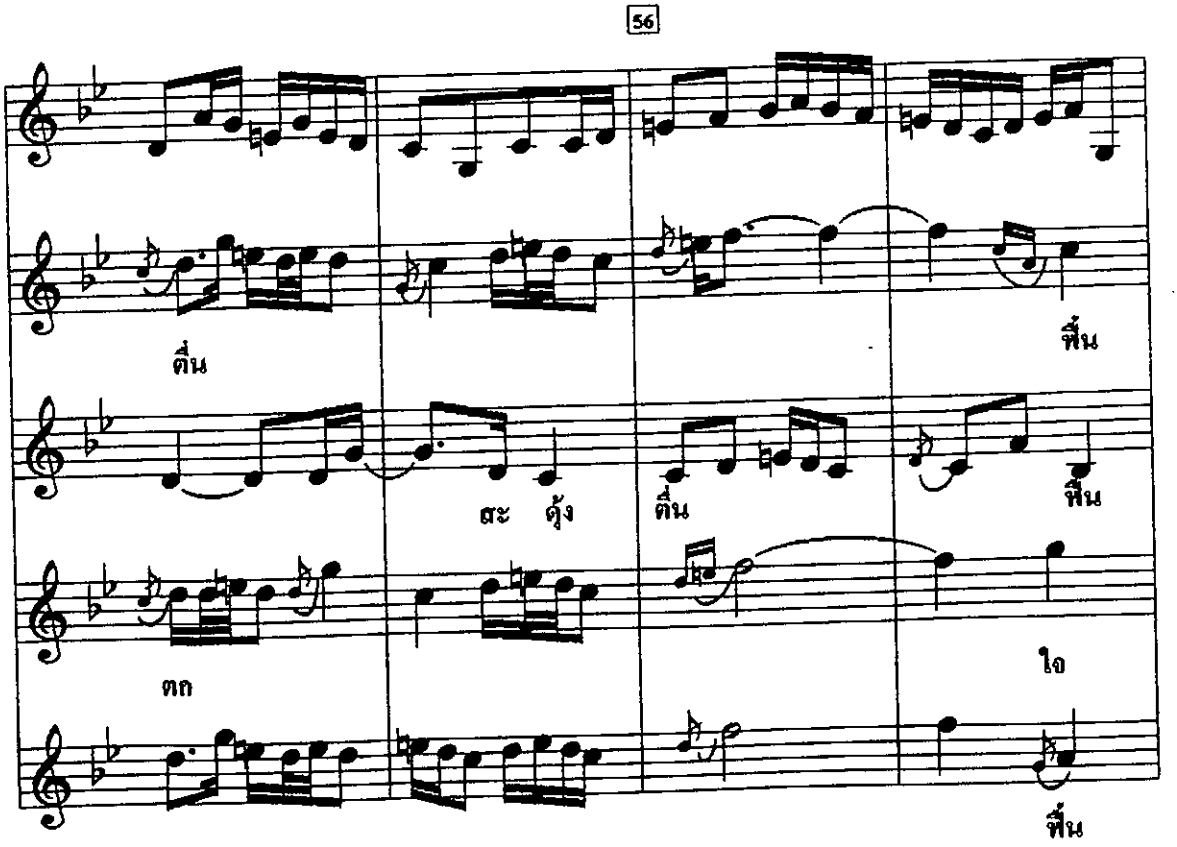
วรรคเพลงที่ 2 ห้องที่ 52-53

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงทั้ง 4 ทางร้องตรงกับโน้ตเสียงเรเหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางร้องมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเรเหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน ทางร้องที่ 1-2 ใช้ครั่นเสียง ทางร้องที่ 1-3 ใช้เสียงนาสิก
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องที่ 1,3 และ 4 บรรจุคำร้องคำว่า"สะดุ้ง" ในห้องที่ 53
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 2 ไม่มีการบรรจุคำร้องแต่ประดิษฐ์ทำนองเอื้อนโดยการเรียงเสียงจากเสียงสูงเรียงลงมาหาเสียงต่ำและกลับขึ้นไปจบที่เสียงสูง

วรรคเพลงที่ 3 ห้องที่ 54-55

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงทั้ง 4 ทางร้องตรงกับโน้ตเสียงมีเหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางร้องมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง เร และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง เร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 ทางประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง เหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องที่ 1 บรรจุคำร้องคำว่า"ตื่น"ในห้องที่ 54 ทางร้องที่ 2 บรรจุคำร้องคำว่า"สะดุ้ง"ในห้องที่ 55 ทางร้องที่ 3 บรรจุคำร้องคำว่า"ตก"ในห้องที่ 54
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 2 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางร้องอื่น ทางร้องที่ 4 ไม่มีการบรรจุคำร้อง

วรรคเพลงที่ 3 ห้องที่ 56-57

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงทั้ง 4 ทางร้องตรงกับโน้ตเสียงซอลเหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,3 และ 4 ใช้การเอื้อนเสียงยาวต่อเนื่อง
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องที่ 1 บรรจุคำร้องคำว่า"ฟื้น-ตัว"และจบเสียงลูกตกในห้องที่ 57-58 ด้วยเสียงลา ทางร้องที่ 2 บรรจุคำร้องคำว่า"ตื่น-ฟื้น"และจบเสียงลูกตกในห้องที่ 56-58 ด้วยเสียงที ทางร้องที่ 3 บรรจุคำร้องคำว่า"ใจ"และจบเสียงลูกตกในห้องที่ 57-58 ด้วยเสียงฟา ทางร้องที่ 4 บรรจุคำร้องคำว่า"ตื่น"และจบเสียงลูกตกในห้องที่ 57-58 ด้วยเสียงซอล
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 2 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางร้องอื่น ทางร้องที่ 4 ไม่มีการบรรจุคำร้อง

3 ชั้น ท่อน 2
52
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
3
3
สะดุ้ง
สะ ดุ้ง
ผ วา ตื่น

56
ตื่น
สะ ดุ้ง
ตื่น
ตก
ฟื้น
ฟื้น
ใจ
ฟื้น

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้นท่อนที่ 2 หน้าทับที่ 2 ห้องที่ 58-65

วรรคเพลงที่ 5 ห้องที่ 58-59

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงทั้ง 4 ทางร้องตรงกับโน้ตเสียงซอลเหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกันคือเอื้อนทำนองทางร้องยาวต่อเนื่องจากห้องที่ 58-59
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 บรรจุคำร้องคำว่า"ตัว"ในห้องที่ 58
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางร้องอื่น

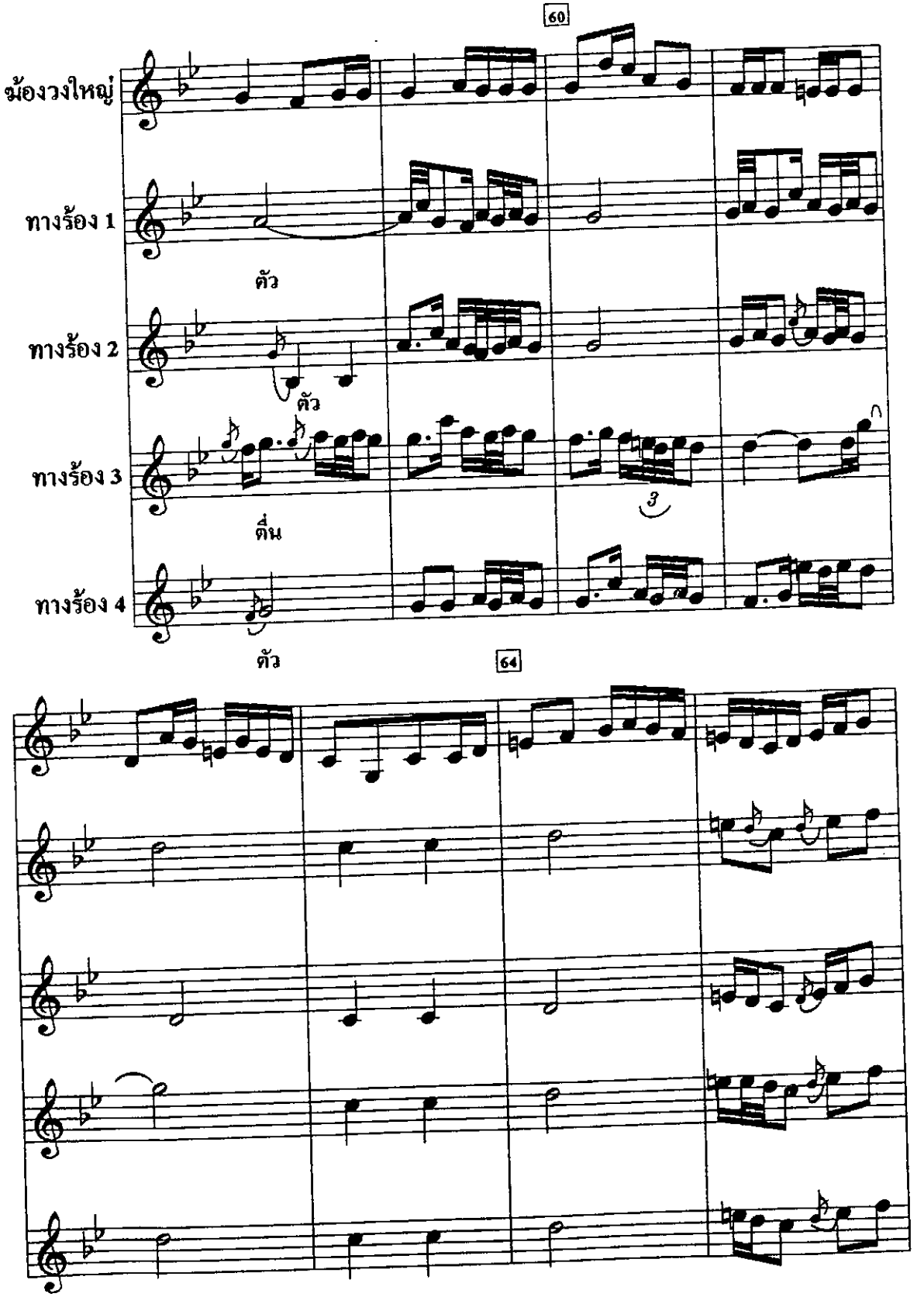
วรรคเพลงที่ 6 ห้องที่ 60-61

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงทั้ง 3 ทางร้องตรงกับโน้ตเสียงเรเหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1 และ 2 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องในห้องที่ 60 ยาวต่อเนื่องเหมือนกัน ทางร้องที่ 3 และ 4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องละเอียดกว่าทางร้องที่ 1 และ 2
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ลูกตกวรรคเพลงจบด้วยเสียงซอล

วรรคเพลงที่ 7 ห้องที่ 62-63

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของเพลงจบด้วยโน้ตเสียงเร เหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,3 และ 4 มีความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง คือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน

วรรคเพลงที่ 8 ห้องที่ 64-65

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร และจบด้วยโน้ตเสียงซอลเหมือนทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 มีความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง คือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน

60
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ตัว
ทางร้อง 2
ตัว
ทางร้อง 3
3
ตื่น
ทางร้อง 4
ตัว
64

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้นท่อนที่ 2 หน้าทับที่ 3 ห้องที่ 66-73

วรรคเพลงที่ 9 ห้องที่ 66-67

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล และจบด้วยโน้ตเสียงลาเหมือนทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 มีความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง คือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1-2 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน ทางร้องที่ 3-4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 2 จะใช้โน้ตระดับเสียงต่ำซึ่งต่างจากทางร้องอื่น

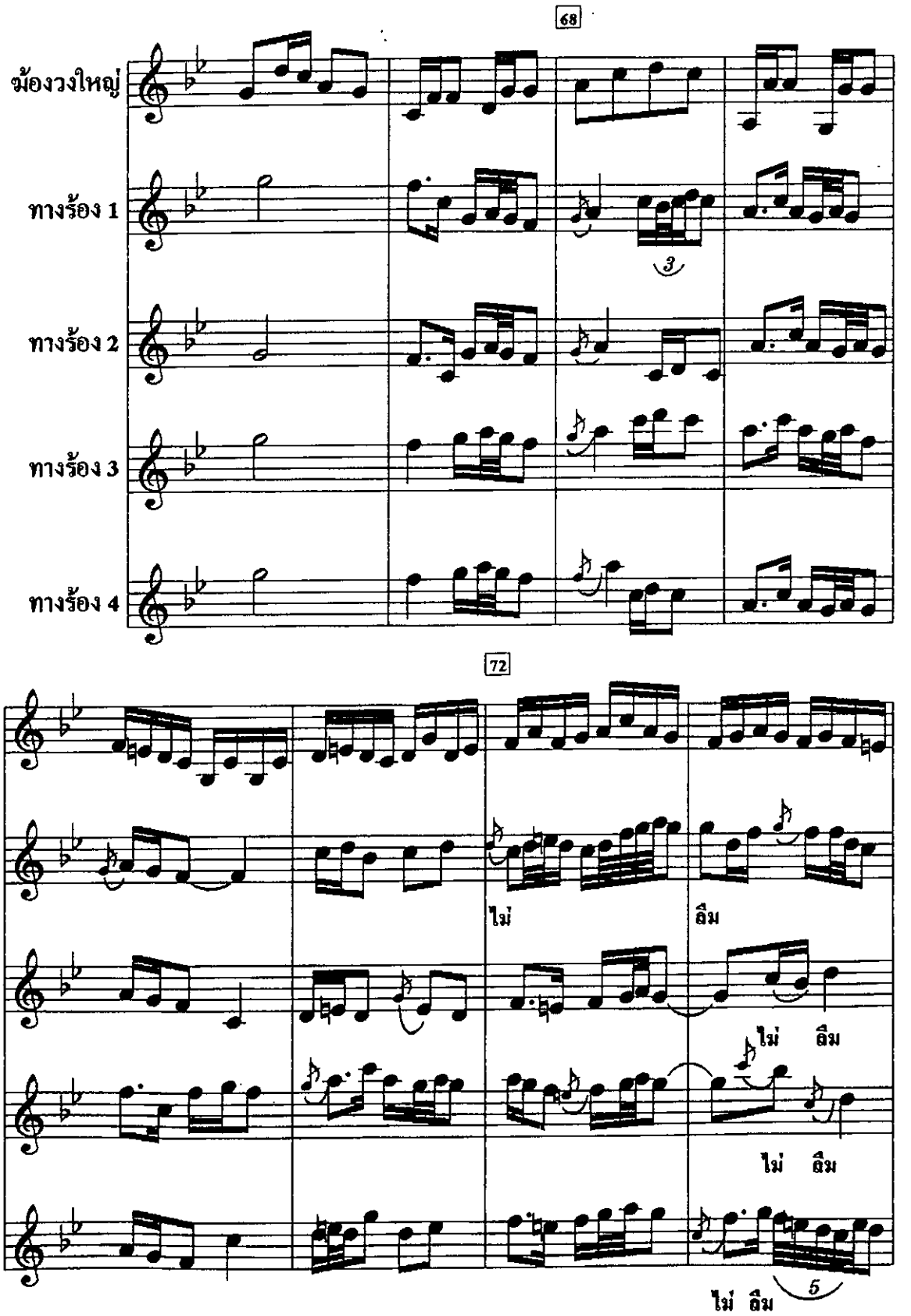
วรรคเพลงที่ 10 ห้องที่ 68-69

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องที่ 3 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก คือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงลาและจบด้วยโน้ตเสียงฟาเหมือนทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 ไม่มีความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง คือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงลา และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงลา
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน มีการใช้เสียงนาสิก
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ใช้ระดับเสียงสูงต่างจากทางร้องอื่น

วรรคเพลงที่ 11 ห้องที่ 70-71

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องที่ 2 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก คือ ลูกตกของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงฟาเหมือนทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องสอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน

วรรคเพลงที่ 12 ห้องที่ 72-73

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องที่ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก คือ เริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเรเหมือนทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องสอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องที่ 1 บรรจุคำร้องคำว่า"ไม่ลืม"ในห้องที่ 72-73 ทางร้องที่ 2,3 และ 4 บรรจุคำร้องคำว่า"ไม่ลืม"ในห้องที่ 73
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 2 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางร้องอื่นและไม่ใช้เสียงนาสิก

68
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
3
72
ไม่
ลืม
ไม่ ลืม
ไม่ ลืม
ไม่ ลืม
5

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้น ท่อนที่ 2 หน้าทับที่ 4 ห้องที่ 74-81

วรรคเพลงที่ 13 ห้องที่ 74-75

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องที่ 3 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก คือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอลเหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 ทางมีความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องสอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางบรรจุคำร้องคำว่า"ตา"ในห้องที่ 74
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยใช้ครั่นเสียงหน้าที่ 75 และลูกตกจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล ทางร้องอื่นและไม่ใช้เสียงนาสิก

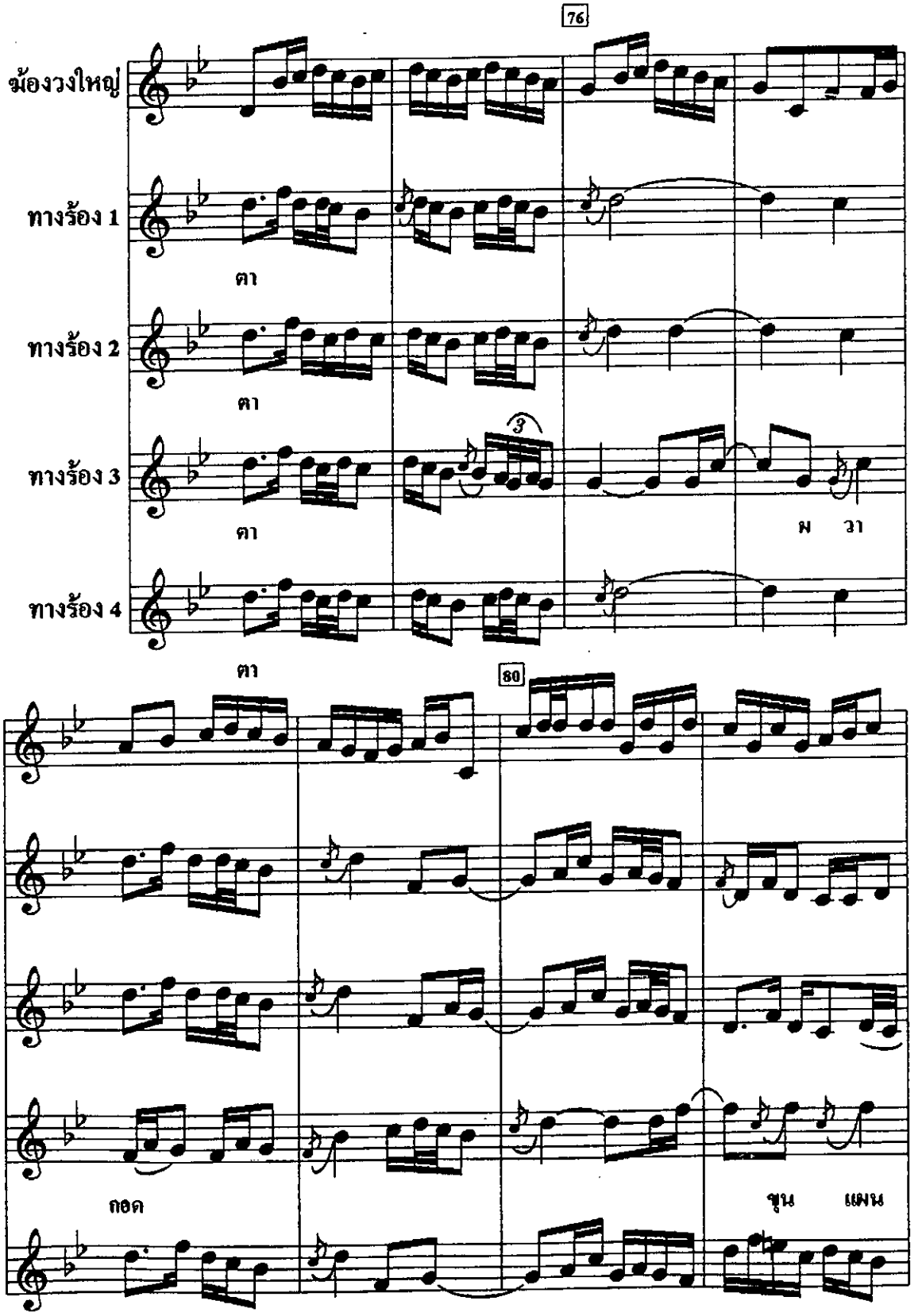
วรรคเพลงที่ 14 ห้องที่ 76-77

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องสอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันและจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกับทำนองหลักมากที่สุด
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องที่ 3 บรรจุคำร้องคำว่า"ผวากอด"ในห้องที่ 77-78
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 ไม่มีการบรรจุคำร้อง

วรรคเพลงที่ 15 ห้องที่ 78-79

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องสอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันและจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 จะต่างกับทางร้องที่ 1,2 และ 4 และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร

วรรคเพลงที่ 16 ห้องที่ 80-81

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องสอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันและจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุทางร้อง	ทางร้องที่ 3 บรรจุคำร้องคำว่า"ชุนแผน"ในห้องที่ 81
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 จะต่างกับทางร้องที่ 1,2 และ 4

76
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ตา
ทางร้อง 2
ตา
ทางร้อง 3
3
ตา
ผ วา
ทางร้อง 4
ตา
80
กอด
ชุน แผน

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้น ท่อนที่ 2 หน้าทับที่ 5 ห้องที่ 82-89

วรรคเพลงที่ 17 ห้องที่ 82-83

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องที่ 3 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก คือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องสอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกัน และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 บรรจุคำร้องคำว่า"ผวา" ในห้องที่ 83 ทางร้องที่ 3 บรรจุคำร้องคำว่า"นึง"ในห้องที่ 82
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 จะต่างกับทางร้องที่ 1,2 และ 4

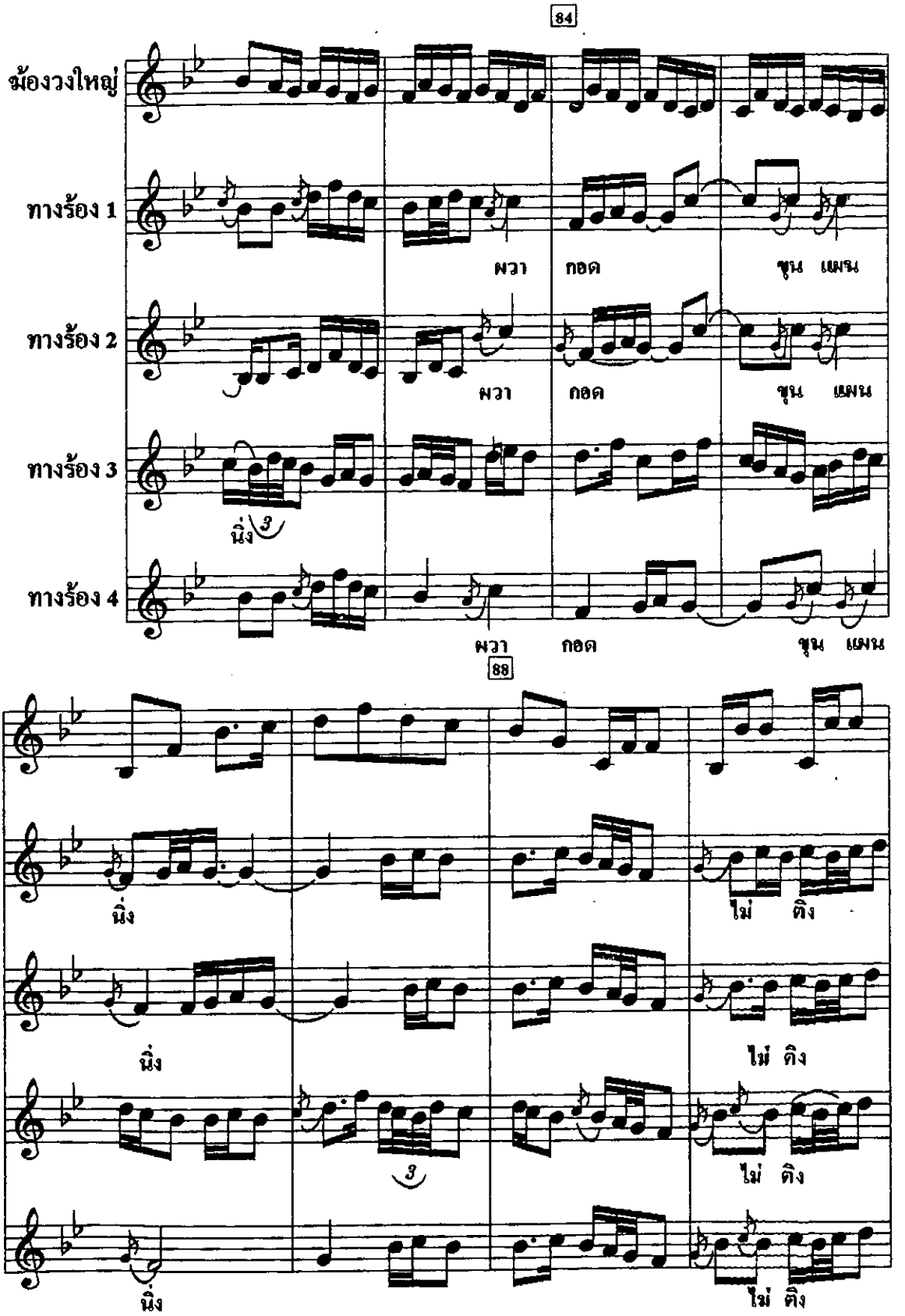
วรรคเพลงที่ 18 ห้องที่ 84-85

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องที่ 3 ไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องสอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกัน และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 บรรจุคำร้องคำว่า"กอด" ในห้องที่ 84 และคำว่า"ขุนแผน"ในห้องที่ 85
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 จะต่างกับทางร้องที่ 1,2 และ 4 คือ ไม่มีการบรรจุคำร้อง

วรรคเพลงที่ 19 ห้องที่ 86-87

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องที่ 1, 2 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกวรรคเพลงทั้ง 3 ทางร้องตรงกับโน้ตเสียงทีเหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1, 2 และ 4 มีความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องสอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกัน คือเริ่มวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา และจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางร้องอื่น และมีการใช้ครั่นเสียง
การบรรจุทางร้อง	ทางร้องที่ 1, 2 และ 4 บรรจุคำร้องคำว่า"นิ่ง"ในห้องที่ 86
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 จะต่างกับทางร้องที่ 1, 2 และ 4 คือไม่มีการบรรจุคำร้อง

วรรคเพลงที่ 20 ห้องที่ 88-89

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกวรรคเพลงทั้ง 4 ทางร้องตรงกับ โน้ตเสียง เร เหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 มีความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องสอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางบรรจุคำร้องคำว่า"ไม่ติง"ในห้องที่ 89

84
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
ผวา กอด ชุน แผน
นิ่ง
88
นิ่ง
ไม่ ติง

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้น ท่อนที่ 2 หน้าทับที่ 6 ห้องที่ 90-97

วรรคเพลงที่ 21 ห้องที่ 90-91

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง ไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องสอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันและจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางร้องอื่น
การบรรจุทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางบรรจุคำร้องคำว่า"ตัว"ในห้องที่ 90 ทางร้องที่ 1,2 และ 4 บรรจุคำร้องคำว่า"เตะ"ในห้องที่ 91
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ไม่มีการบรรจุคำร้องในห้องที่ 91

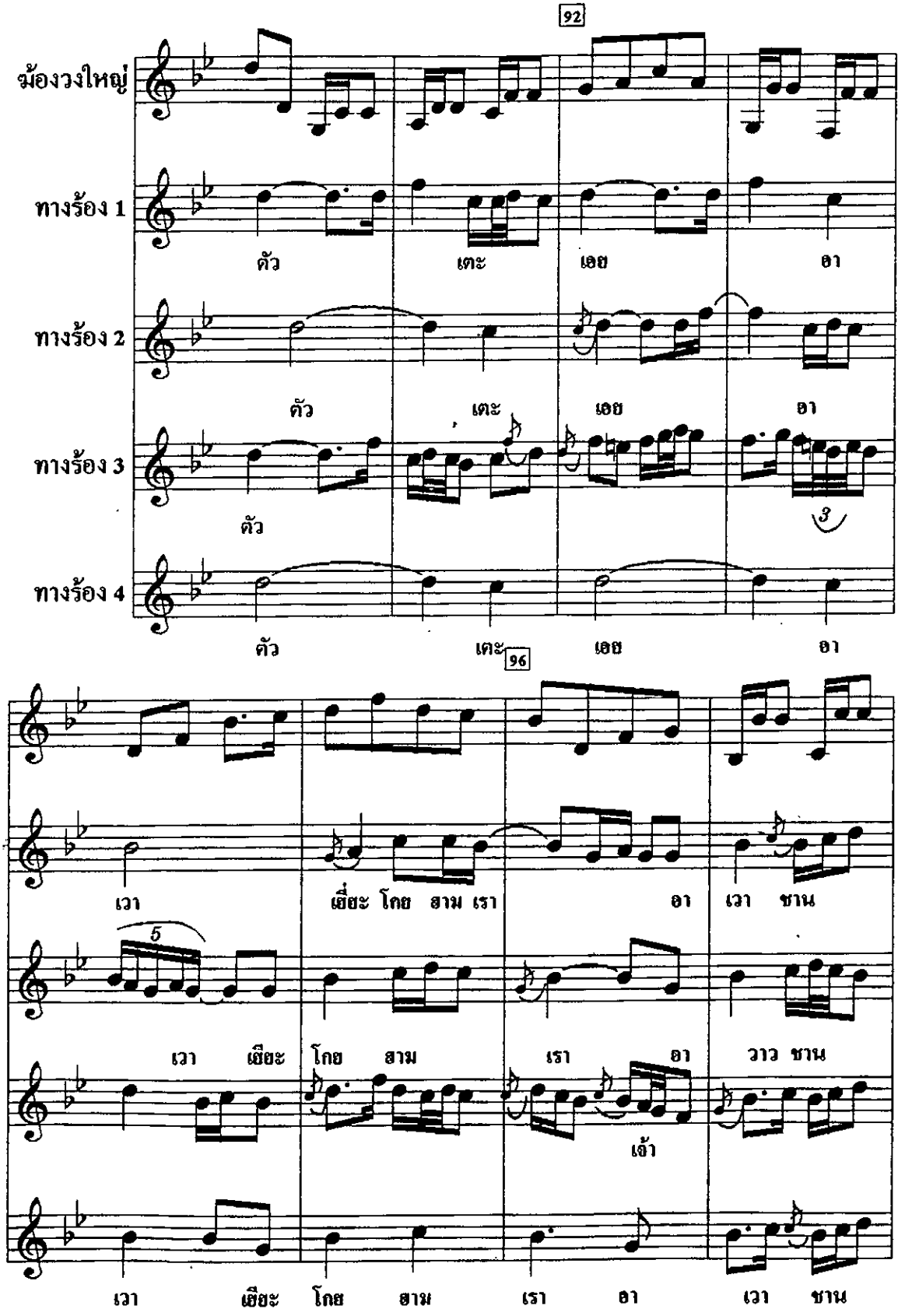
วรรคเพลงที่ 22 ห้องที่ 92-93

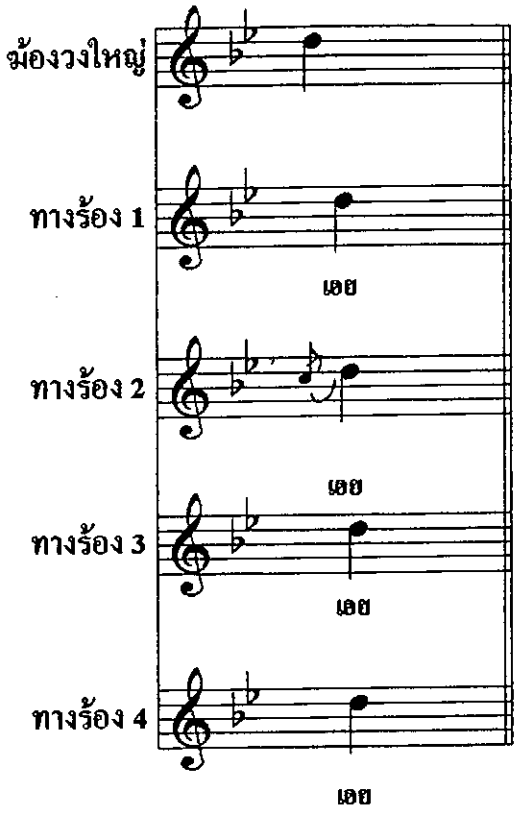
ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องที่ 3 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงตรงกับโน้ตเสียงเรเหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องสอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนและจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องละเอียดกว่าทางร้องอื่น
การบรรจุทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 บรรจุคำร้องคำว่า "เอย"ในห้องที่ 92 และคำว่า"อา"ในห้องที่ 93
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ไม่มีการบรรจุคำร้อง

วรรคเพลงที่ 23 ห้องที่ 94-95

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงตรงกับโน้ตเสียงที่เหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องสอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนและจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 2 และ3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 บรรจุคำร้องคำว่า "เวาเยียะ"ในห้องที่ 94 และคำว่า"โกยฮาม"ในห้องที่ 94
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ไม่มีการบรรจุคำร้อง

วรรคเพลงที่ 24 ห้องที่ 96-97

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงตรงกับโน้ตเสียงเรเหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องสอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนและจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางร้องอื่น
การบรรจุทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 บรรจุคำร้องคำว่า"เรา-อา" ในห้องที่ 96 และคำว่า"เวา-ชาน"ในห้องที่ 97 ทางร้องที่ 3 บรรจุคำร้องคำว่า"เจ้า"ในห้องที่ 97
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ไม่มีการบรรจุคำร้องในห้องที่ 96

92
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
ตัว เตะ เอย อา
ตัว เตะ เอย อา
ตัว
3
ตัว เตะ
96
เวา เยี่ยะ โกย สาม เรา อา เวา ชาน
5
เวา เยียะ โกย สาม เรา อา วาว ชาน
เจ้า
เวา เยียะ โกย สาม เรา อา เวา ชาน


ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เอย
ทางร้อง 2
เอย
ทางร้อง 3
เอย
ทางร้อง 4
เอย

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้น ท่อนที่ 3 หน้าทับที่ 1 ห้องที่ 99-106

วรรคเพลงที่ 1 ห้องที่ 99-100

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงตรงกับโน้ตเสียงซอลเหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องสอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนและจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างกับทางร้องที่ 2 และ 4

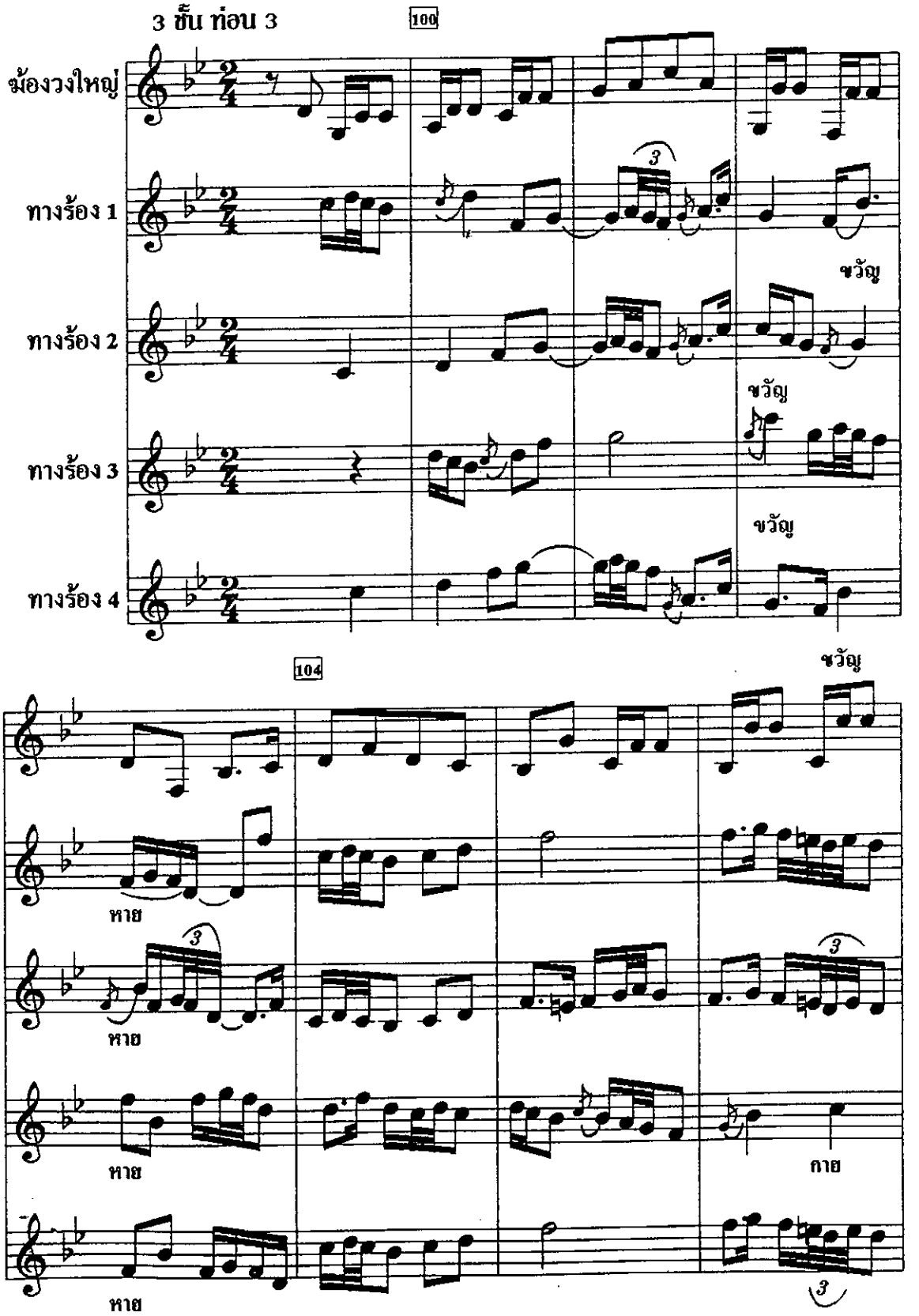
วรรคเพลงที่ 2 ห้องที่ 101-102

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงตรงกับโน้ตเสียงฟาเหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องสอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนและจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกันคือ ห้องที่ 101 ทางร้องที่ 1 ใช้ครั่นเสียง
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางบรรจุคำร้องคำว่า"ขวัญ"ในห้องที่ 102
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ห้องที่ 101 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางร้องอื่นคือ เอื้อนเสียงยาวต่อเนื่องถึงห้อง 102

วรรคเพลงที่ 3 ห้องที่ 103-104

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง ไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน คือ ลูกตกของวรรคเพลงของทำนองหลักตรงกับโน้ตเสียงที แต่ลูกตกของทางร้องจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงต่างกันคือ ทางร้องที่ 1 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา ทางร้องที่ 2 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา ทางร้องที่ 3 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง เร ทางร้องที่ 4 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องสอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนและจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน ทางร้องที่ 2 ใช้ครั่นเสียง
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางบรรจุคำร้องคำว่า"หาย"ในห้องที่ 103

วรรคเพลงที่ 4 ห้องที่ 105-106

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียง เรเหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องสอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนและจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง เร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1 และ 4 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน ทางร้องที่ 2 และ 4 ใช้ครั่นเสียง
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องที่ 3 บรรจุคำร้องคำว่า"กาย"ในห้องที่ 106
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 มีการบรรจุคำร้องในห้องที่ 106

3 ชั้น ท่อน 3
100
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
ขวัญ
ขวัญ
ขวัญ
104
ขวัญ
หาย
หาย
หาย
หาย
กาย
3
3
3

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้น ท่อนที่ 3 หน้าทับที่ 2 ห้องที่ 107-114

วรรคเพลงที่ 5 ห้องที่ 107-108

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงทั้ง 4 ทาง ตรงกับโน้ตเสียงซอลเหมือนทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน และมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องที่ 3 บรรจุคำร้องคำว่า"สั่น"ในห้องที่ 107
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางร้องอื่น

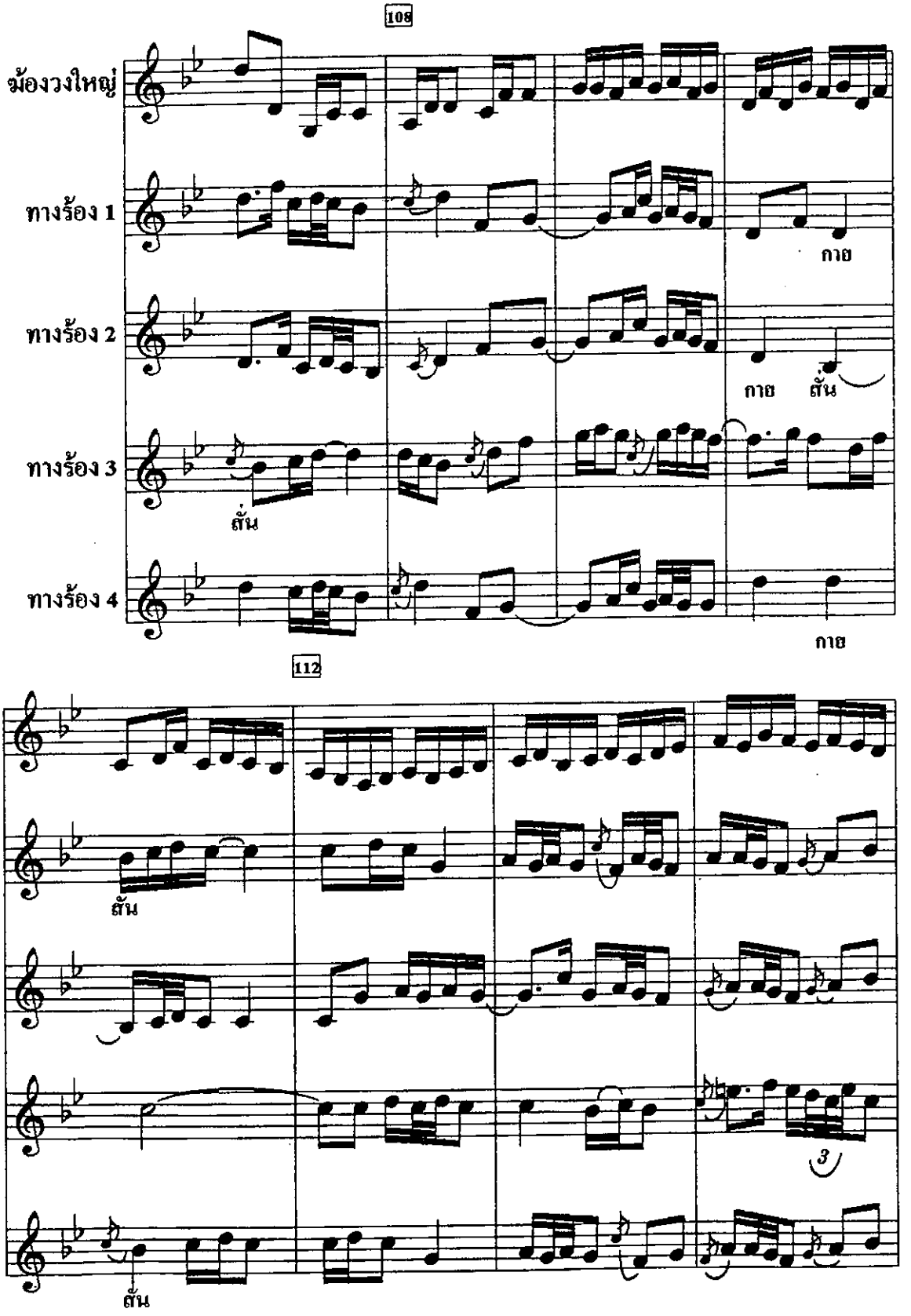
วรรคเพลงที่ 6 ห้องที่ 109-110

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องที่ 3 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงโดเหมือนทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องที่ 1 บรรจุคำร้องคำว่า"กาย"ในห้องที่ 110 ทางร้องที่ 2 บรรจุคำร้องคำว่า"กายสั่น" ในห้องที่ 110 ทางร้องที่ 4 บรรจุคำร้องคำว่า"กาย" ในห้องที่ 110
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางร้องอื่นๆ และไม่มีการบรรจุคำร้อง

วรรคเพลงที่ 7 ห้องที่ 111-112

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1 และ 4 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องที่ 1 และ 4 บรรจุคำร้องคำว่า"สั่น"ในห้องที่ 111
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางร้องอื่นๆ

วรรคเพลงที่ 8 ห้องที่ 113-114

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงทั้ง 4 ทางร้องจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโด
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโด
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยใช้ระดับเสียงสูงกว่าทางร้องอื่น

108
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
กาย
กาย
สัน
กาย
112
สัน
3
สัน

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้น ท่อนที่ 3 หน้าทับที่ 3 ห้องที่ 115-122

วรรคเพลงที่ 9 ห้องที่ 115-116

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงทั้ง 4 ทางร้องจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,3 และ 4 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 2 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างกันคือ ห้องที่ 115 ใช้เอื้อนเสียงยาวตลอดถึงห้องที่ 116

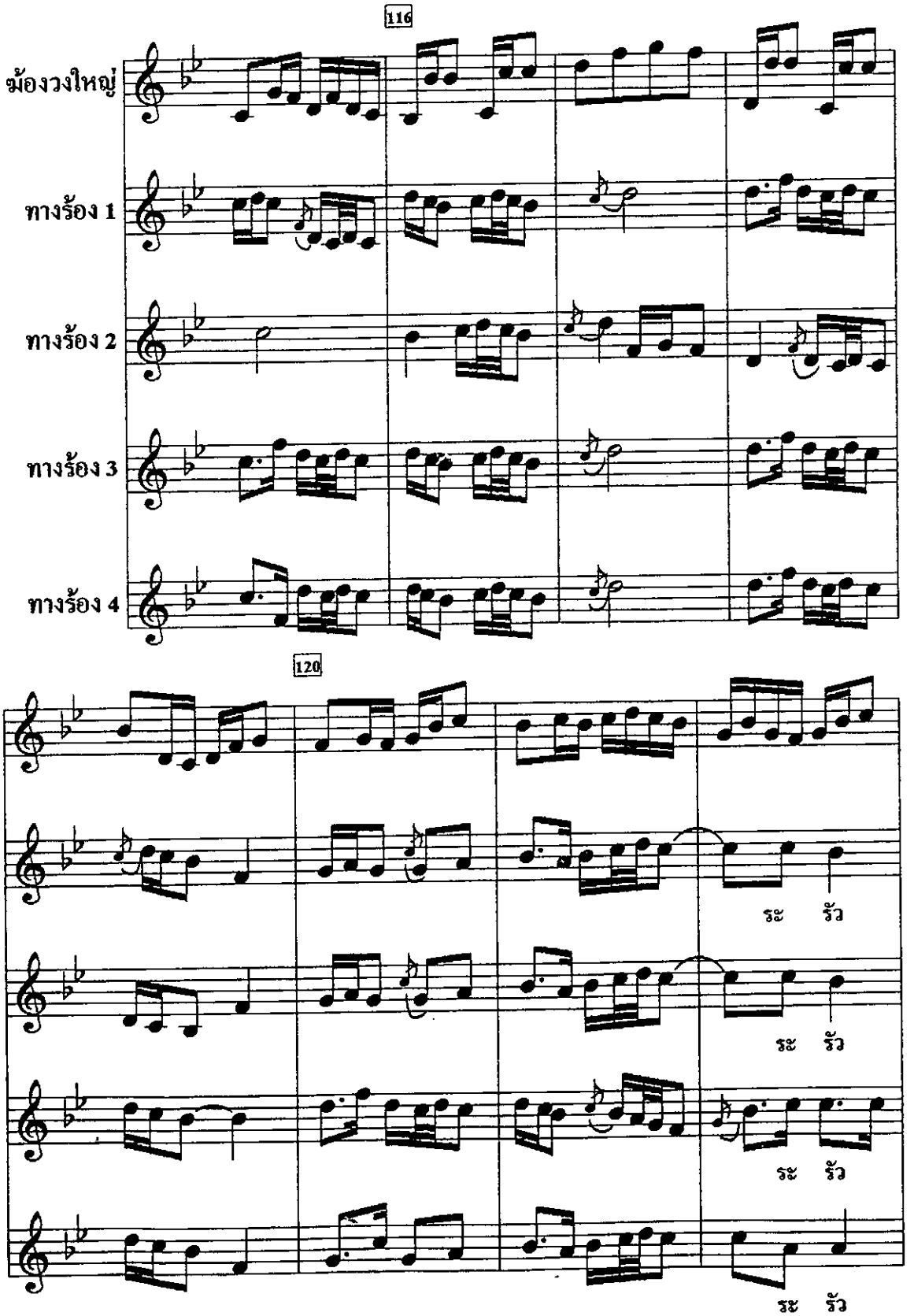
วรรคเพลงที่ 10 ห้องที่ 117-118

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงทั้ง 4 ทางร้องจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที แต่ทำนองหลักจบด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,3 และ 4 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 2 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางร้องอื่น

วรรคเพลงที่ 11 ห้องที่ 119-120

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงทั้ง 4 ทางร้องจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน

วรรคเพลงที่ 12 ห้องที่ 121-122

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันคือ ทำนองหลักจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที ทางร้องที่ 1 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล ทางร้องที่ 2 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล ทางร้องที่ 3 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร ทางร้องที่ 4 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโด
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1 และ 2 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางบรรจุคำร้องคำว่า"ระรัว"ในห้องที่ 122

116
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
120
ระ รัว
ระ รัว
ระ รัว
ระ รัว

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้น ท่อนที่ 3 หน้าทับที่ 4 ห้องที่ 123-130

วรรคเพลงที่ 13 ห้องที่ 123-124

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือลูกตกของวรรคเพลงทั้ง 4 ทางร้องจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอลเหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน ทางร้องที่ 3 ใช้ครั่นเสียง
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางบรรจุคำร้องคำว่า"ริก"ในห้องที่ 123

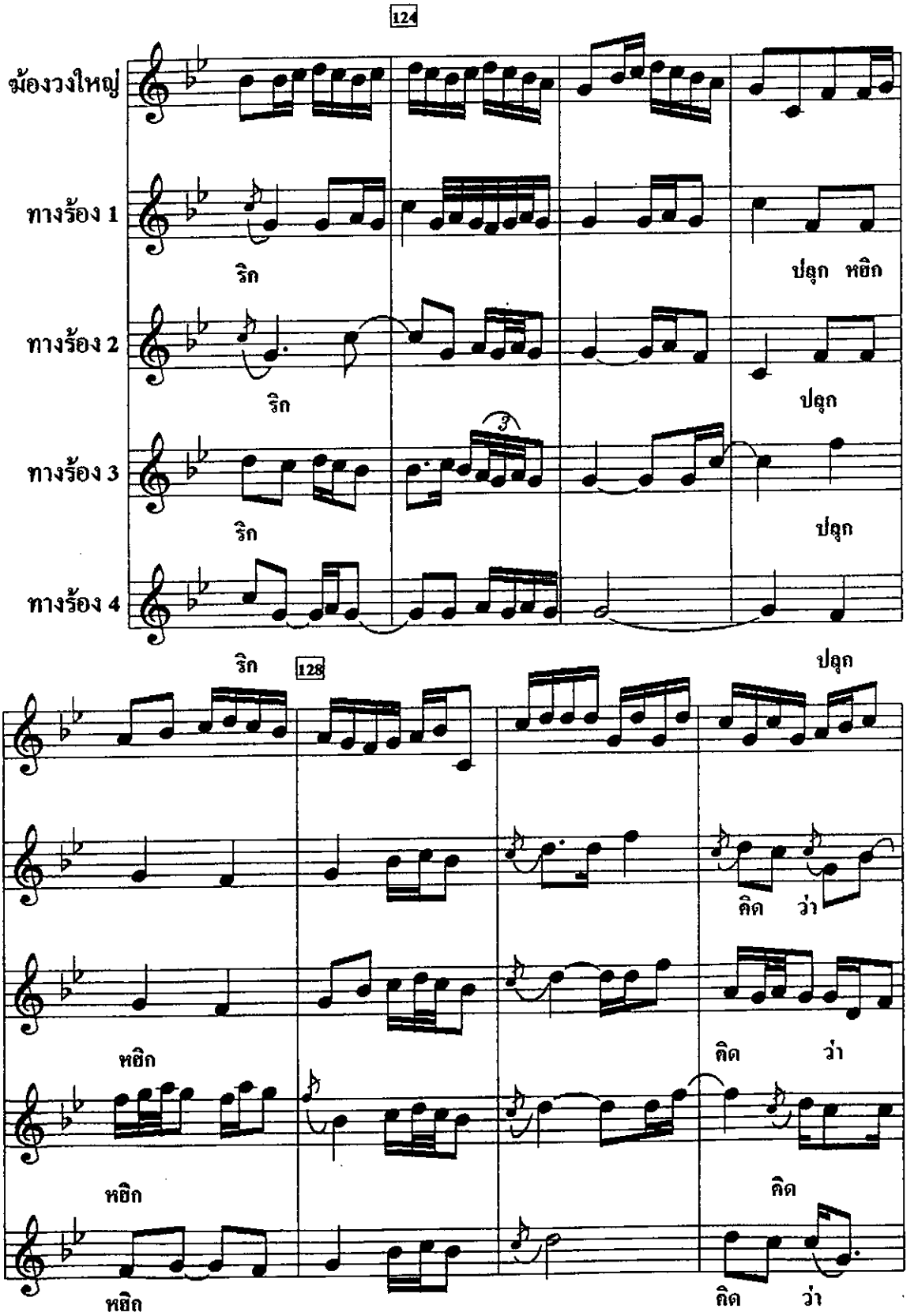
วรรคเพลงที่ 14 ห้องที่ 125-126

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องที่ 1 บรรจุคำร้องคำว่า"ปลุกหยิก"ในห้องที่ 126 ทางร้องที่ 2-4 บรรจุคำร้องคำว่า"ปลุก"ในห้องที่ 126
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1 บรรจุคำร้องต่างจากทางร้องอื่น

วรรคเพลงที่ 15 ห้องที่ 127-128

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน คือ ทำนองหลักจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโด ทางร้องทั้ง 4 ทางจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร เหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 3 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องละเอียดกว่าทางร้องอื่น
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องที่ 2,3 และ 4 บรรจุคำร้องคำว่า "หยิก"ในห้องที่ 127
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1 ไม่มีการบรรจุคำร้อง

วรรคเพลงที่ 16 ห้องที่ 129-130

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องที่ 1 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงตรงกับโน้ตเสียงทีเหมือนทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน คือ ทำนองหลักจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที ทางร้องที่ 1 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที ทางร้องที่ 2 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา ทางร้องที่ 3 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล ทางร้องที่ 4 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางบรรจุคำร้องคำว่า"คิดว่า" ในห้องที่ 130

124
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ริก
ปลุก หยิก
ทางร้อง 2
ริก
ปลุก
ทางร้อง 3
3
ริก
ปลุก
ทางร้อง 4
ริก
ปลุก
128
คิด ว่า
หยิก
คิด ว่า
หยิก
คิด
หยิก
คิด ว่า

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้น ท่อนที่ 3 หน้าทับที่ 5 ห้องที่ 131-138

วรรคเพลงที่ 17 ห้องที่ 131-132

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงตรงกับโน้ตเสียงเรเหมือนทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเรเหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องที่ 3 บรรจุคำร้องคำว่า"ว่า" ในห้องที่ 131

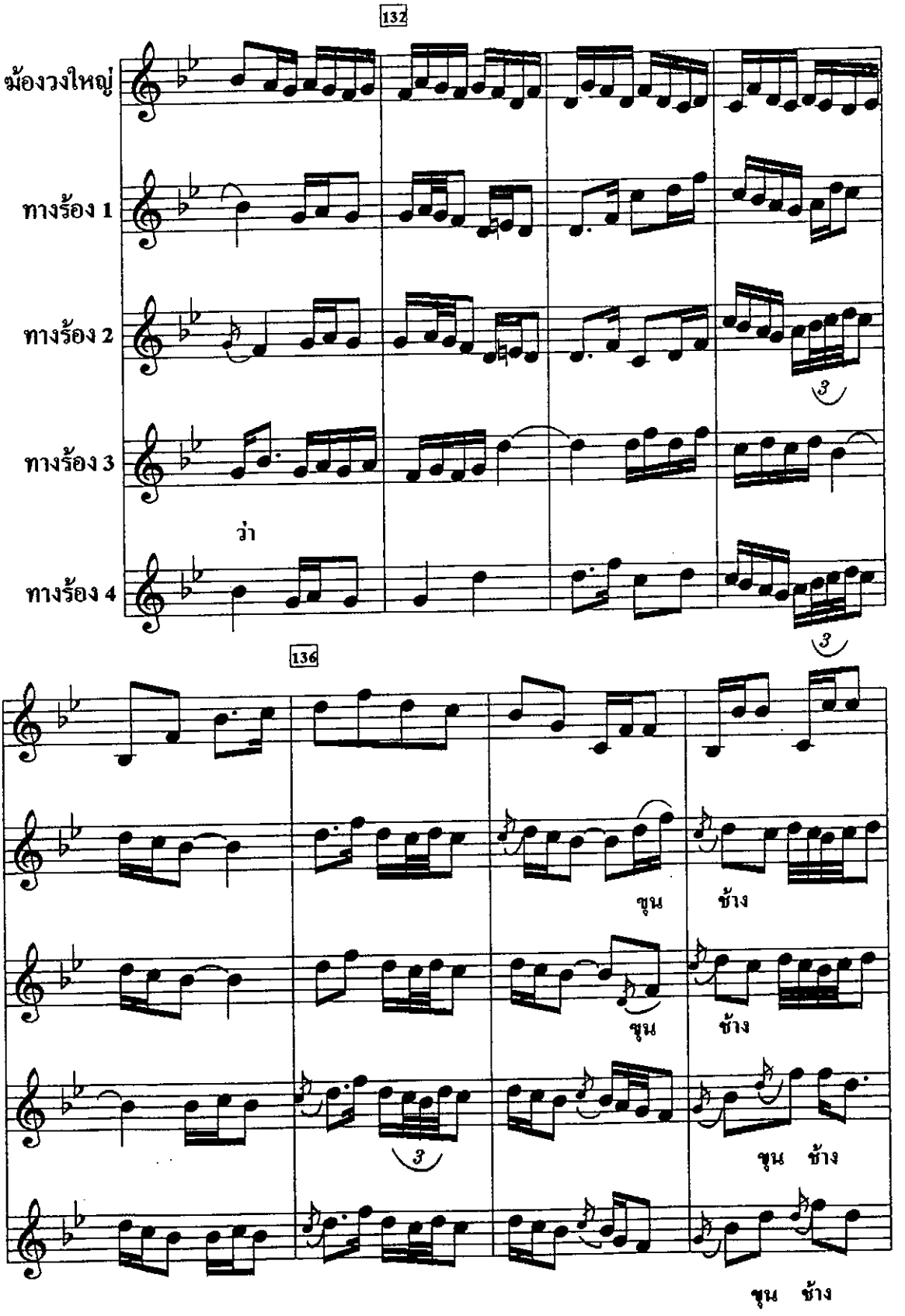
วรรคเพลงที่ 18 ห้องที่ 133-134

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง ไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน คือ ทำนองหลักของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงที ทางร้องทั้ง 4 ทาง วรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเรเหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน ทางร้องที่ 2,4 ใช้ครั่นเสียง

วรรคเพลงที่ 19 ห้องที่ 135-136

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง ไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน คือ ทำนองหลักของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงที ทางร้องทั้ง 4 ทาง วรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร เหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน

วรรคเพลงที่ 20 ห้องที่ 137-138

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องที่ 1 และ 2 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก ลูกตกของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก ทางร้องที่ 3,4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องที่ 1,2 มีการบรรจุคำร้องคำว่า"ขน" ในห้องที่ 137 ทางร้องที่ 1,2 มีการบรรจุคำร้องคำว่า"ช้าง"ในห้องที่ 138 ทางร้องที่ 3,4 มีการบรรจุคำร้องคำว่"ขุนช้าง" ในห้องที่ 138

132
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ว่า
ทางร้อง 4
136
ขุน
ช้าง
ขุน
ช้าง
ขุน ช้าง
ขุน ช้าง

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้น ท่อนที่ 3 หน้าทับที่ 6 ห้องที่ 139-146

วรรคเพลงที่ 21 ห้องที่ 139-140

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง ไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน
	คือ ทำนองหลักของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงซอล
	ทางร้องที่ 4 ของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงฟา
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับ
	ทำนองหลักของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงฟา
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีการประดิษฐ์เอื้อนทำนอง
	ทางร้องละเอียดกว่าทางร้องอื่น
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 บรรจุคำร้องคำว่า"ผัว" ใน
	ห้องที่ 139
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 3 ห้องที่ 139 ประดิษฐ์เอื้อนทำนอง
	ทางร้องเสียงยาวถึง ห้องที่ 140

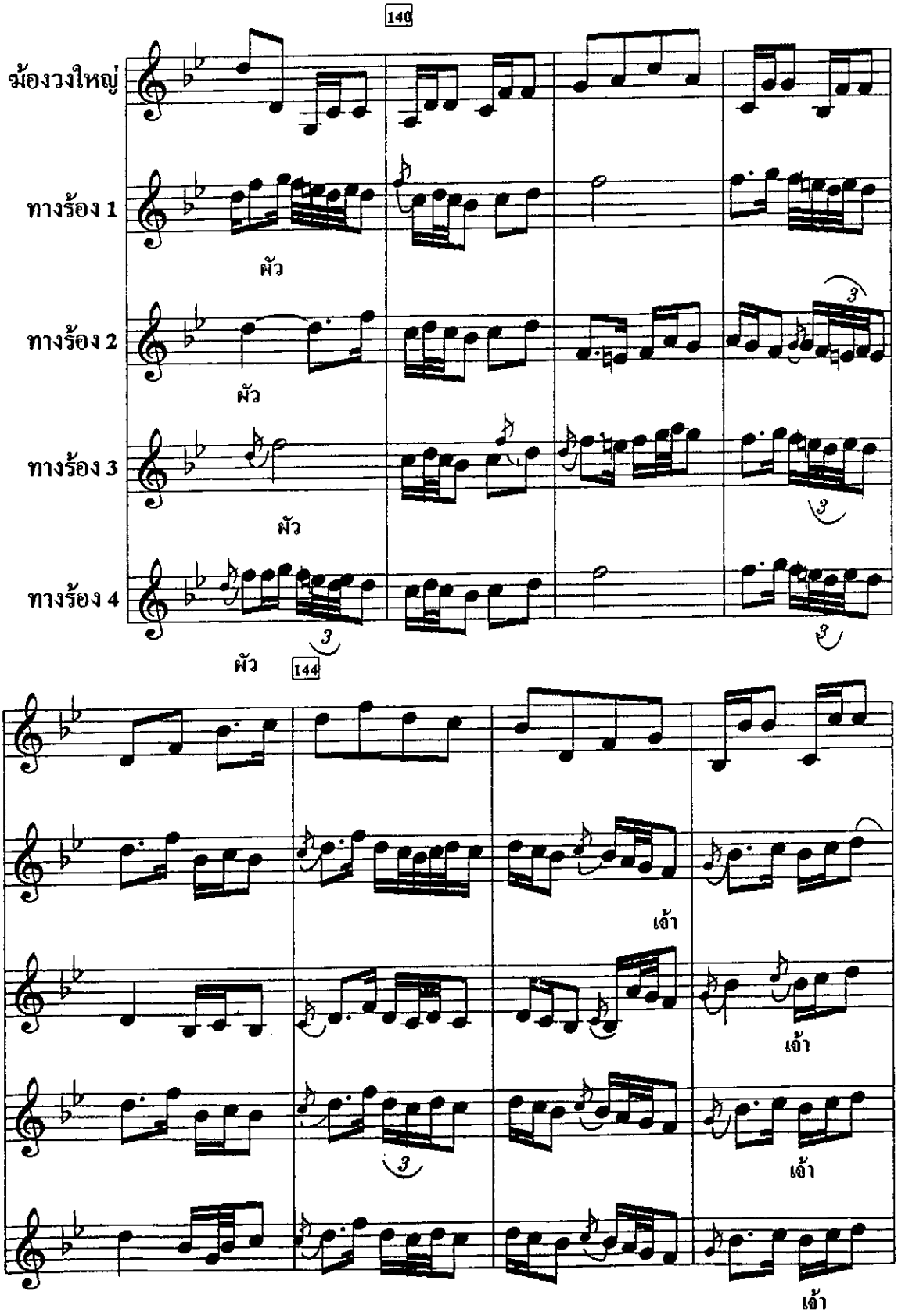
วรรคเพลงที่ 22 ห้องที่ 141-142

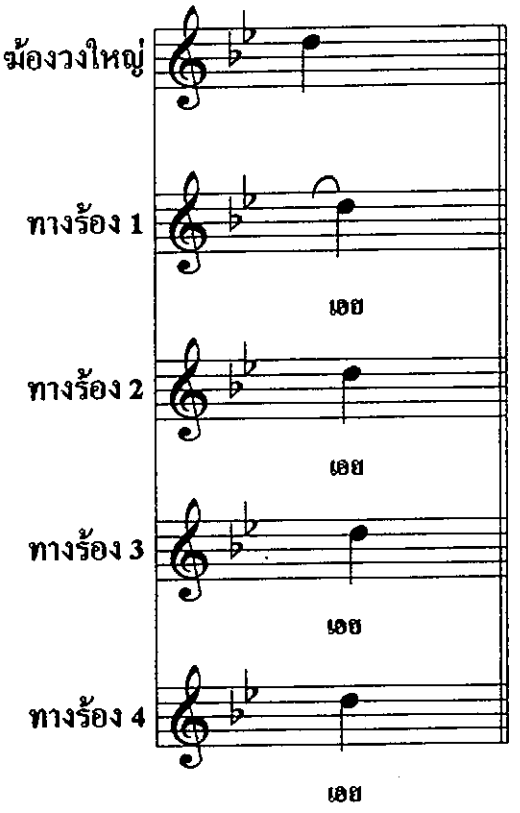
ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับ
	ทำนองหลักของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับ
	ทำนองหลักของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,4 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง
	เหมือนกัน
	ทางร้องที่ 2,3 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง
	เหมือนกัน

วรรคเพลงที่ 23 ห้องที่ 143-144

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง ไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน คือทำนองหลักของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียง เร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียง เร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน

วรรคเพลงที่ 24 ห้องที่ 145-146

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียง เร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียง เร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"เจ้า" ในห้องที่ 146

140
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ผัว
ทางร้อง 2
ผัว
ทางร้อง 3
ผัว
ทางร้อง 4
ผัว
144
เอ้า
เอ้า
เอ้า
เอ้า


ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เอย
ทางร้อง 2
เอย
ทางร้อง 3
เอย
ทางร้อง 4
เอย

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 1 หน้าทับที่ 1 ห้องที่ 148-151

วรรคเพลงที่ 1 ห้องที่ 148-149

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงซอล
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงซอล
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องละเอียดกว่าทางร้องอื่น
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 2 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางร้องอื่น

วรรคเพลงที่ 2 ห้องที่ 150-151

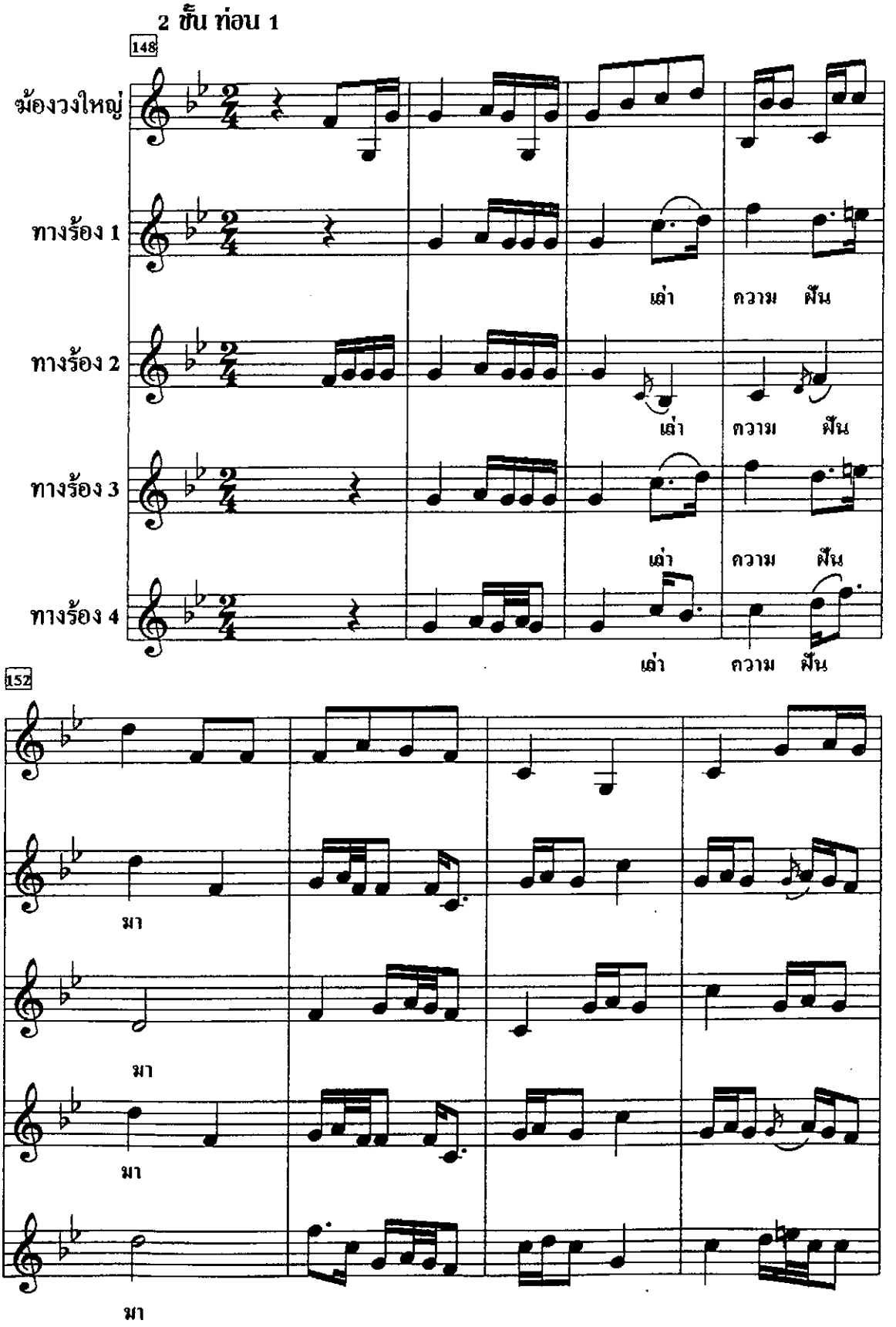
ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"เล่า" ในห้องที่ 150 ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"ความฝัน" ในห้องที่ 151

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 1 หน้าทับที่ 2 ห้องที่ 152-155

วรรคเพลงที่ 3 ห้องที่ 152-153

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องที่ 2,4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงโด
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,3 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงซอล ทางร้องที่ 2,4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงโด

วรรคเพลงที่ 4 ห้องที่ 154-155

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงฟา
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,3 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์การเอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน

2 ชั้น ท่อน 1
148
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
เล่า ความ ฝัน
152
มา

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 1 หน้าทับที่ 3 ห้องที่ 156-159

วรรคเพลงที่ 5 ห้องที่ 156-157

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก คือ ลูกตกของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงเร เหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องไปในแนวทางเดียวกัน
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองต่างจากทางร้องอื่นคือ ดำเนินทำนองในระดับเสียงสูง

วรรคเพลงที่ 6 ห้องที่ 158-159

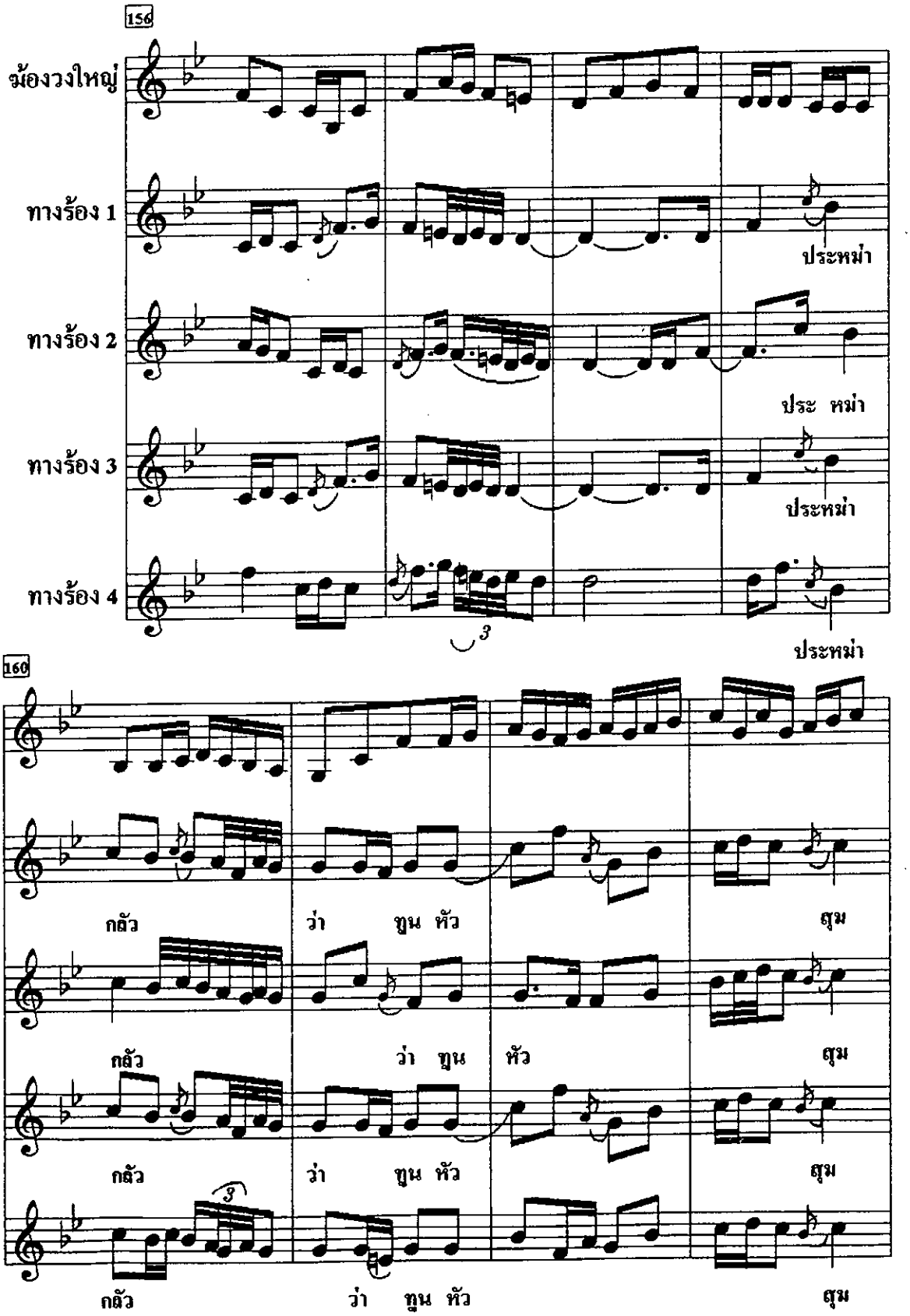
ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง ไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน คือ ทำนองหลักของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงเร ทางร้องทั้ง 4 ทางของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงโด
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก คือ วรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงโด
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง มีความคล้ายกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางบรรจุคำร้องคำว่า"ประหม่า" ในห้องที่ 159
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 2 ไม่ใช้เสียงนาสิก

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 1 หน้าทับที่ 4 ห้องที่ 160-163

วรรคเพลงที่ 7 ห้องที่ 160-161

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง ไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน
	คือ ทำนองหลักของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงลา
	ทางร้องที่ 1 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโด
	ทางร้องที่ 2 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล
	ทางร้องที่ 3 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโด
	ทางร้องที่ 4 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1-3 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับ
	ทำนองหลักคือ วรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงโด
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีการประดิษฐ์เอื้อนทำนอง
	ทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางบรรจุคำร้องคำว่า"กลัว"
	ในห้องที่ 160
	ทางร้องทั้ง 4 ทางบรรจุคำร้องคำว่า"ว่าทูนหัว"
	ในห้องที่ 161

วรรคเพลงที่ 8 ห้องที่ 162-163

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับ
	ทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงจบด้วยโน้ต
	เสียงที เหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับ
	ทำนองหลักคือ วรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงที
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีการประดิษฐ์เอื้อนทำนอง
	ทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางบรรจุคำร้องคำว่า"สม"
	ในห้องที่ 163

156
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ประหม่า
ทางร้อง 2
ประ หม่า
ทางร้อง 3
ประหม่า
ทางร้อง 4
3
ประหม่า
160
กลัว
ว่า ทูน หัว
สุม
กลัว
ว่า ทูน
หัว
สุม
กลัว
ว่า ทูน หัว
สุม
3
กลัว
ว่า ทูน หัว
สุม

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 1 หน้าทับที่ 5 ห้องที่ 164-167

วรรคเพลงที่ 9 ห้องที่ 164-165

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงเริ่มด้วยโน้ตเสียงทีและจบด้วยโน้เสียงทีเหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,3 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ วรรคเพลงเริ่มด้วยโน้ตเสียงทีเหมือนกับทำนองหลัก
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,3 และ 4 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางบรรจุคำร้องคำว่า"ไฟ" ในห้องที่ 164
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 2 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางร้องอื่น

วรรคเพลงที่ 10 ห้องที่ 166-167

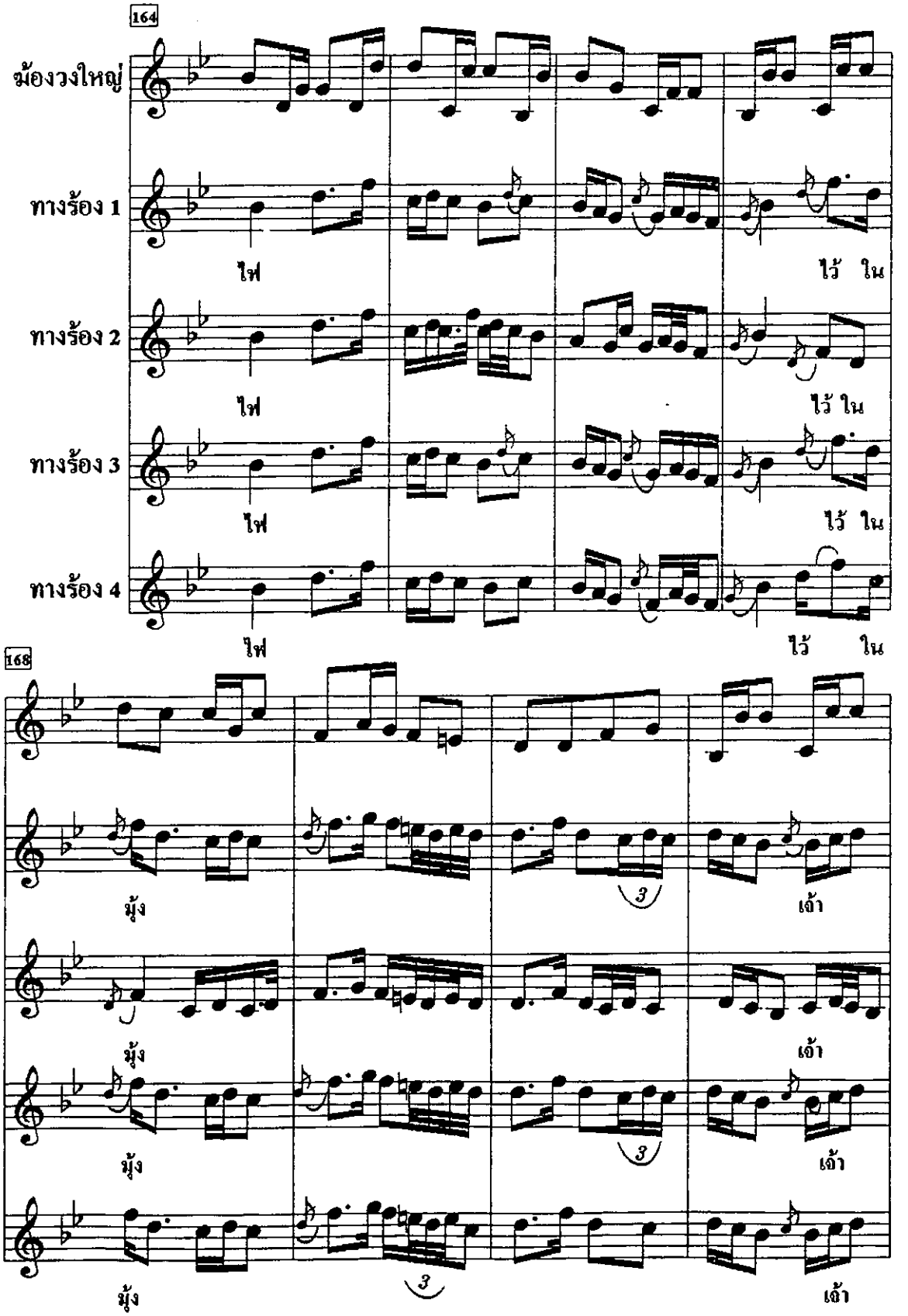
ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง ไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน คือ ทำนองหลักลูกตกของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงเร ทางร้องที่ 4 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ วรรคเพลงเริ่มด้วยโน้ตเสียงฟา
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางบรรจุคำร้องคำว่า"ไว้ใน" ในห้องที่ 167
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่าง จากทางร้องอื่น

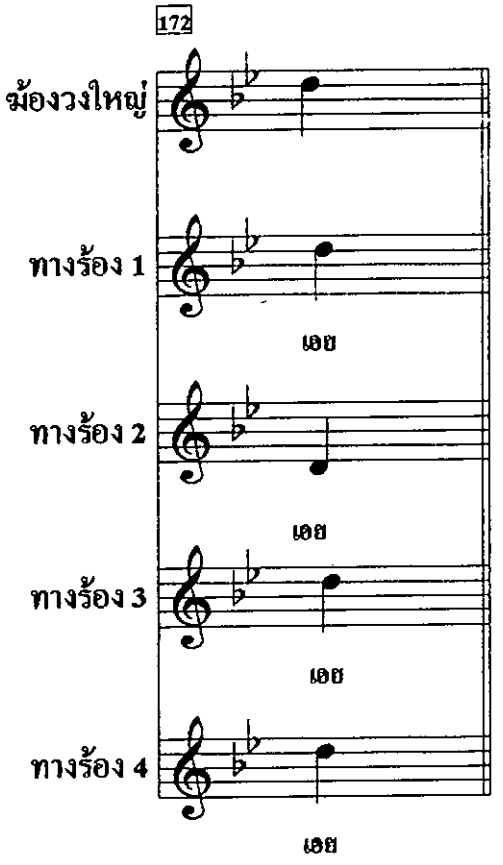
วิเคราะห์อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 1 หน้าทับที่ 6 ห้องที่ 168-172

วรรคเพลงที่ 11 ห้องที่ 168-169

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำงานหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียง เร เหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ วรรคเพลงเริ่มด้วยโน้ตเสียง เร เหมือนกับทำนองหลัก
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,3 และ 4 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางบรรจุคำร้องคำว่า"มุ้ง" ในห้องที่ 168
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 2 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางร้องอื่น

วรรคเพลงที่ 12 ห้องที่ 170-171

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียง เร เหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ วรรคเพลงเริ่มด้วยโน้ตเสียง เร เหมือนกับทำนองหลัก
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,3 และ 4 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"เจ้าหน้าที่" ในห้องที่ 171
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 2 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางร้องอื่น

164
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ไฟ
ไว้ ใน
ทางร้อง 2
ไฟ
ไว้ ใน
ทางร้อง 3
ไฟ
ไว้ ใน
ทางร้อง 4
ไฟ
ไว้ ใน
168
มุ้ง
3
เข้า
มุ้ง
เข้า
มุ้ง
3
เข้า
มุ้ง
3
เข้า


172
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เอย
ทางร้อง 2
เอย
ทางร้อง 3
เอย
ทางร้อง 4
เอย

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 2 หน้าทับที่ 1 ห้องที่ 173-176

วรรคเพลงที่ 1 ห้องที่ 173-174

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงเร เหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ วรรคเพลงเริ่มด้วยโน้ตเสียงเร เหมือนกับทำนองหลัก
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,3 และ 4 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ใช้เสียงนาสิก

วรรคเพลงที่ 2 ห้องที่ 175-176

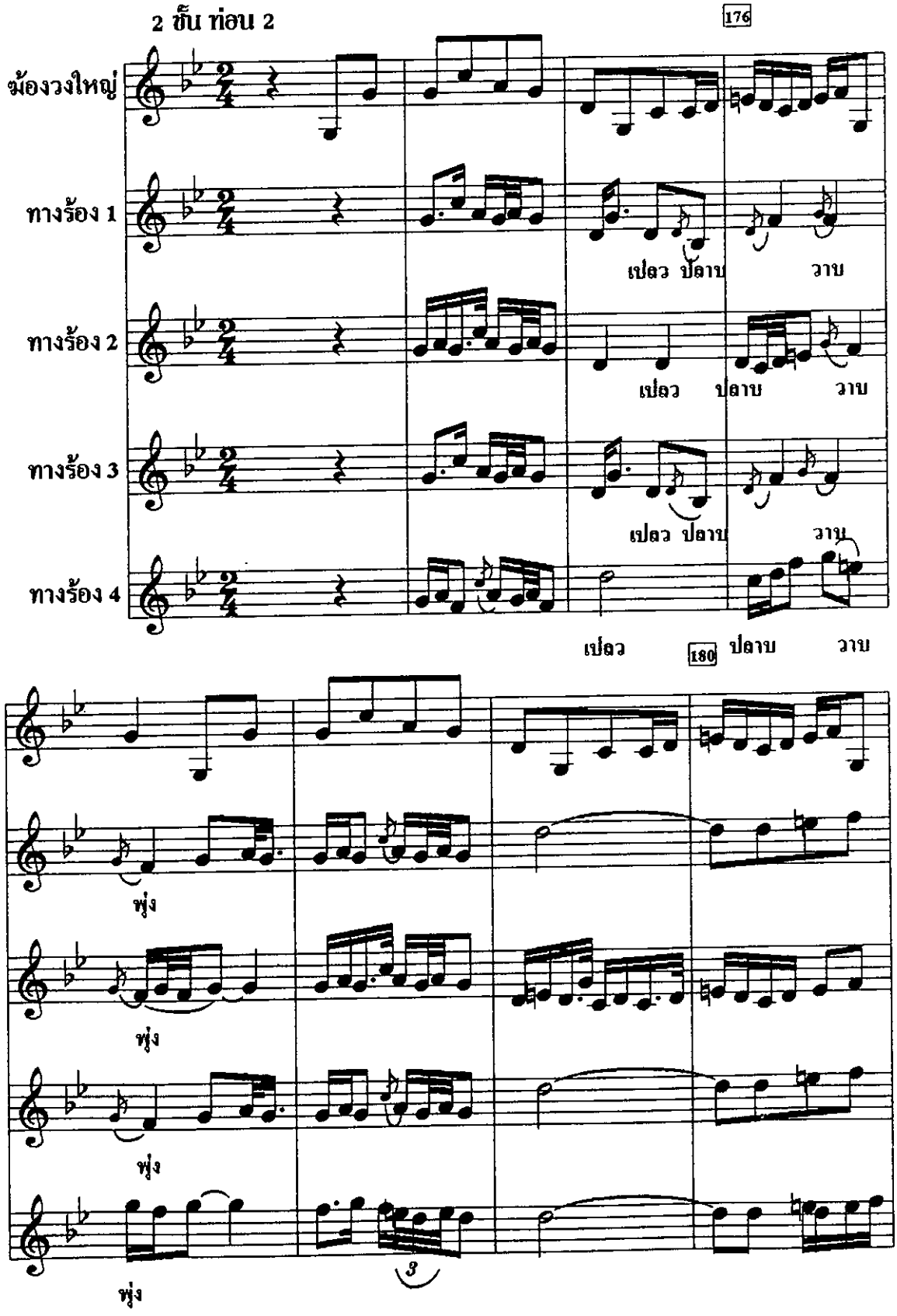
ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงซอล เหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ วรรคเพลงเริ่มด้วยโน้ตเสียงฟา เหมือนกับทำนองหลัก
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 2 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางร้องอื่น
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 บรรจุคำร้องคำว่า "เปลง-ปลาม-วาบ" ในห้องที่ 175-176

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 2 หน้าทับที่ 2 ห้องที่ 177-180

วรรคเพลงที่ 3 ห้องที่ 177-178

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงเร เหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ วรรคเพลงเริ่มด้วยโน้ตเสียงเร เหมือนกับทำนองหลัก
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 2 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 บรรจุคำร้องคำว่า"พุ่ง" ในห้องที่ 177

วรรคเพลงที่ 4 ห้องที่ 179-180

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ ลูกตกของวรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงซอลเหมือนกับทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ วรรคเพลงจบด้วยโน้ตเสียงซอล เหมือนกับทำนองหลัก
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 2 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกับทำนองหลักมากที่สุด

2 ชั้น ท่อน 2
176
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เปลว ปลาบ วาบ
ทางร้อง 2
เปลว ปลาบ วาบ
ทางร้อง 3
เปลว ปลาบ วาบ
ทางร้อง 4
เปลว
180
ปลาบ วาบ
พุ่ง
พุ่ง
พุ่ง
พุ่ง
3

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 2 หน้าทับที่ 3 ห้องที่ 181-184

วรรคเพลงที่ 5 ห้องที่ 181-182

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทางไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน คือทำนองหลักจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา ทางร้องทั้ง 4 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงลา
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน และมีการดำเนินทำนองเหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
ความแตกต่างระหว่าทางร้อง	ทางร้องที่ 2 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องละเอียดกว่าทางร้องอื่น

วรรคเพลงที่ 6 ห้องที่ 183-184

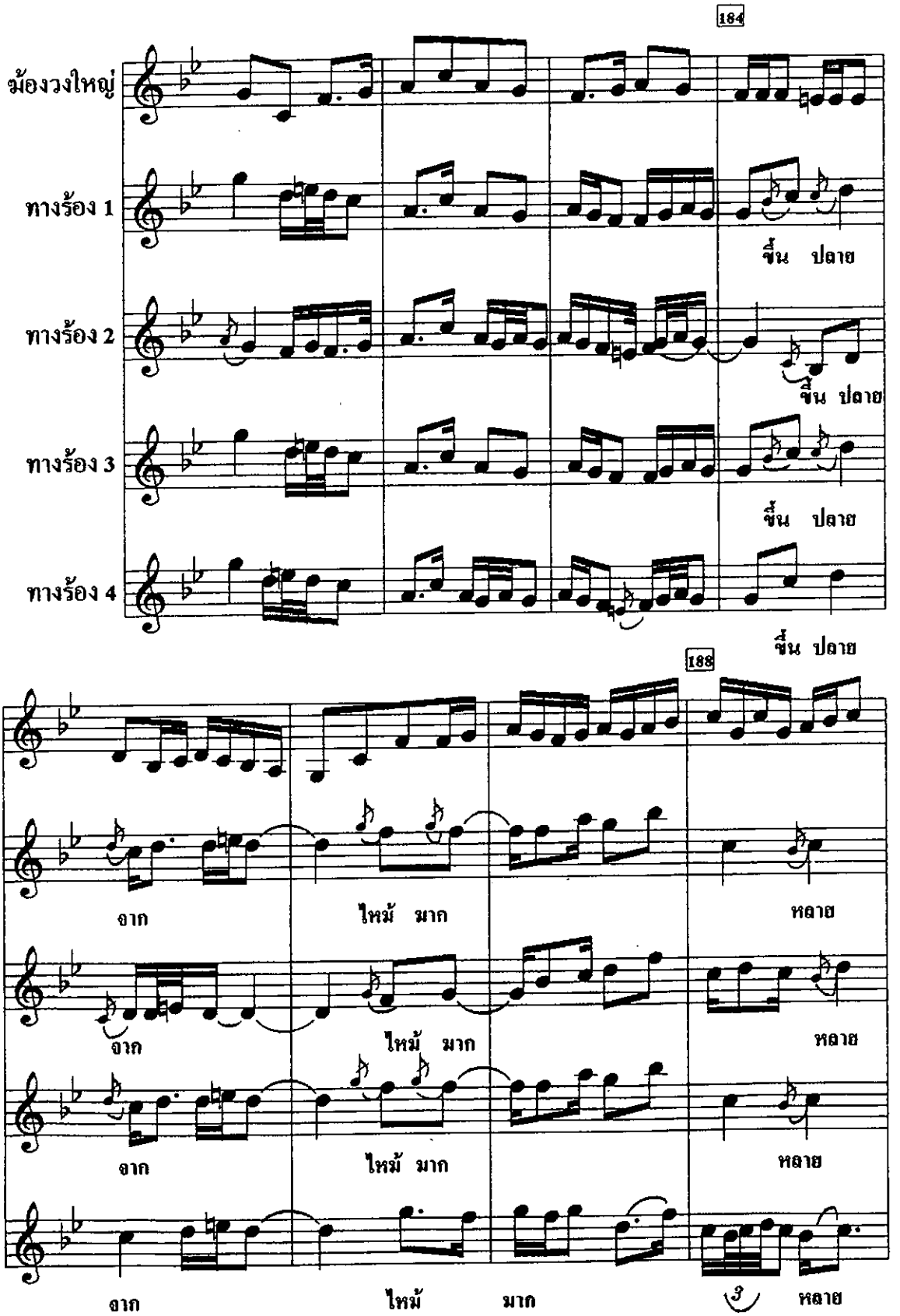
ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องที่ 2 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักมากที่สุดคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร เหมือนทำนองหลัก
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,3 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน และมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโดเหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,3 และ 4 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"ขึ้นปลาย" ในห้องที่ 184

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 2 หน้าทับที่ 4 ห้องที่ 185-188

วรรคเพลงที่ 7 ห้องที่ 185-186

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก.	ทางร้องทั้ง 4 ทาง ไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน คือ ทำนองหลักจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงลา แต่ทั้ง 4 ทางร้องจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟาและโน้ตเสียงซอล
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1 และ 3 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน และมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา ทางร้องที่ 2 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน และมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"ไหม้มาก" ในห้องที่ 185

วรรคเพลงที่ 8 ห้องที่ 187-188

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน และมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องละเอียดกว่าทางร้องอื่น และใช้ครั่นเสียง
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"หลาย" ในห้องที่ 188

184
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ขึ้น ปลาย
ทางร้อง 2
ขึ้น ปลาย
ทางร้อง 3
ขึ้น ปลาย
ทางร้อง 4
ขึ้น ปลาย
188
จาก
ไหม้ มาก
หลาย
จาก
ไหม้ มาก
หลาย
จาก
ไหม้ มาก
หลาย
จาก
ไหม้
มาก
3
หลาย

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 2 หน้าทับที่ 5 ห้องที่ 189-192

วรรคเพลงที่ 9 ห้องที่ 189-190

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องที่ 1 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที ทางร้องที่ 2 และ 3 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงลา
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 2 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องละเอียดกว่าทางร้องอื่น
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"ตับ" ในห้องที่ 189

วรรคเพลงที่ 10 ห้อง 191-192

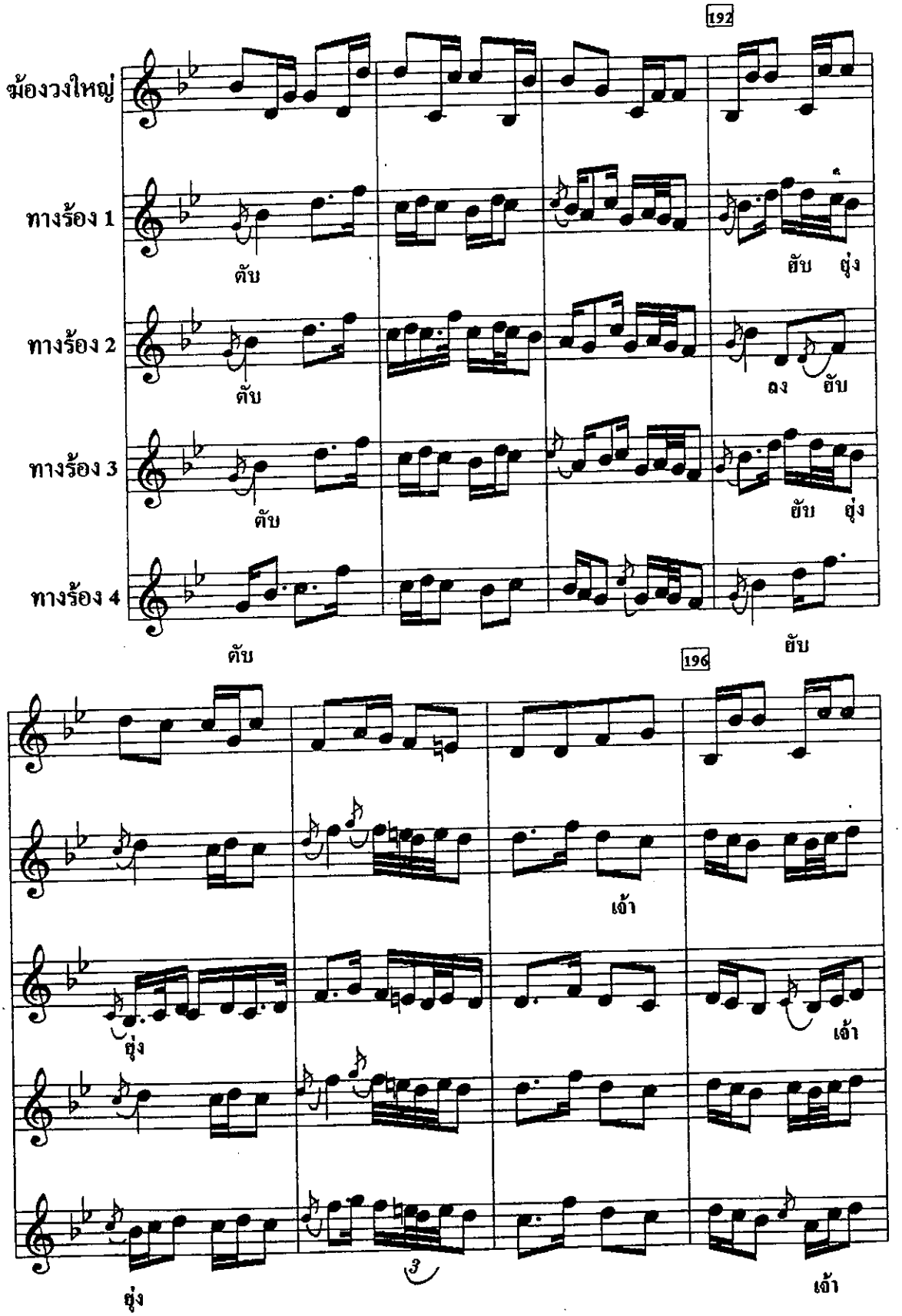
ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"ยับยุ่ง" ในห้องที่ 192

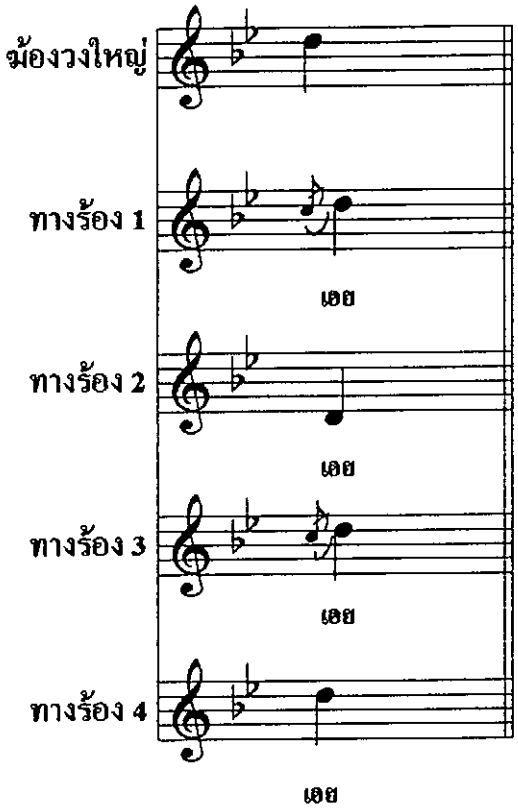
วิเคราะห์อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 2 หน้าทับที่ 6 ห้องที่ 193-197

วรรคเพลงที่ 11 ห้อง 193-194

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน

วรรคเพลงที่ 12 ห้อง 195-196

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"เจ้า" ในห้องที่ 196

192
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
ตับ
ตับ
ตับ
ตับ
ตับ
ยับ ยุ่ง
ฉง ยับ
ยับ ยุ่ง
ยับ
196
เจ้า
ยุ่ง
เจ้า
ยุ่ง
3
เจ้า


ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เอย
ทางร้อง 2
เอย
ทางร้อง 3
เอย
ทางร้อง 4
เอย

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 3 หน้าทับที่ 1 ห้องที่ 198-201

วรรคเพลงที่ 1 ห้อง 198-199

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง ไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน คือ ทำนองหลักจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร แต่ทางร้องทั้ง 4 ทางจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน และมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1,3 และ 4 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
ควาแตกต่างระหว่าทางร้อง	ทางร้องที่ 2 ต่างจากทางร้องอื่น

วรรคเพลงที่ 2 ห้อง 200-201

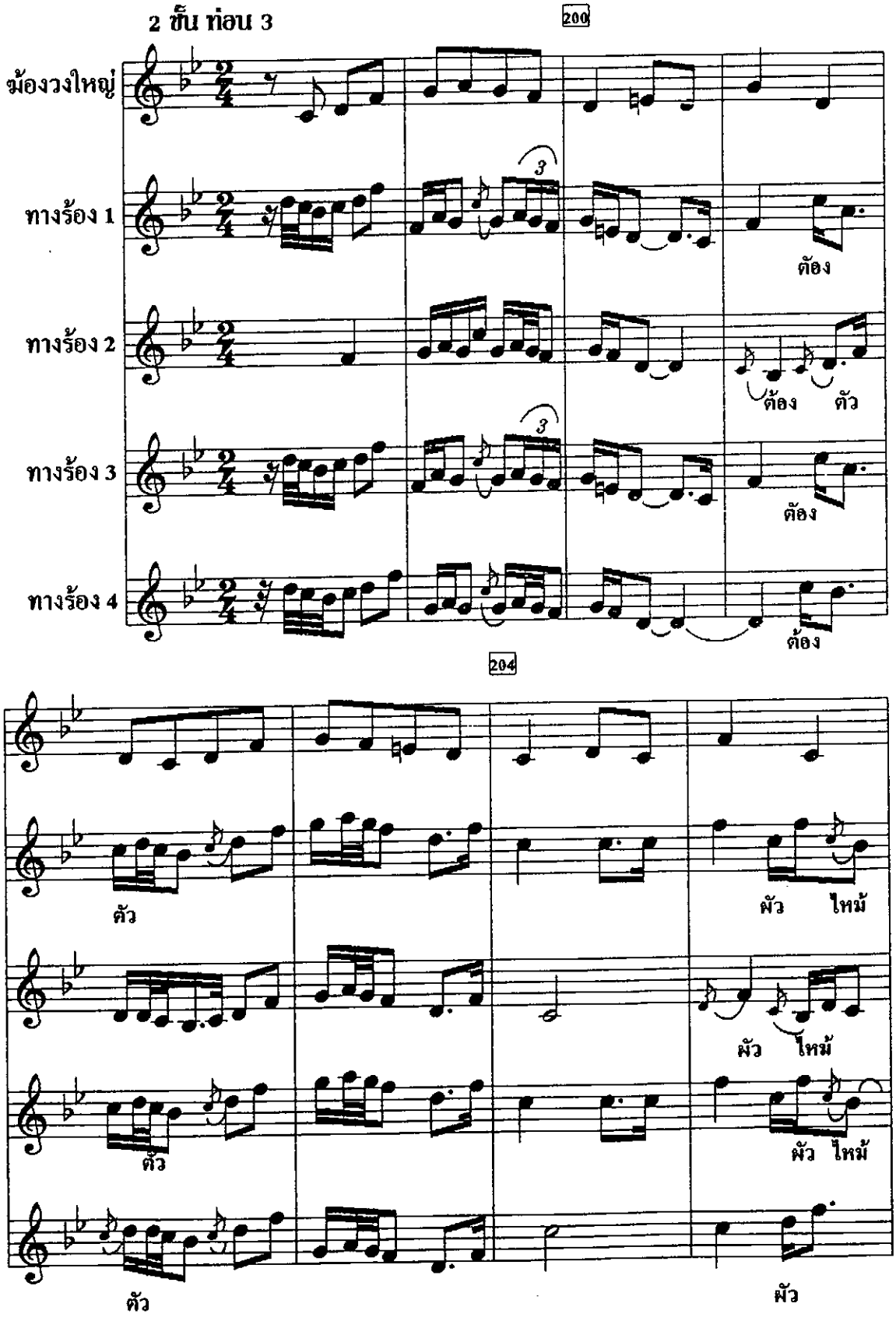
ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องที่ 2 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1 และ 3 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน และมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโด ทางร้องที่ 2 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน และมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องที่ 1,3 และ 4 บรรจุคำร้องคำว่า"ต้อง" ในห้องที่ 201 ทางร้องที่ 2 บรรจุคำร้องคำว่า"ต้องตัว" ในห้องที่ 201

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อน 3 หน้าทับที่ 2 ห้องที่ 202-205

วรรคเพลงที่ 3 ห้อง 202-203

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโด
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโด
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องที่ 1,3 และ 4 บรรจุคำร้องคำว่า"ตัว"ในห้องที่ 202

วรรคเพลงที่ 4 ห้อง 204-205

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องที่ 2 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโด
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,3 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 1 และ 2 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน ทางร้องที่ 3 และ 4 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"ผัวไหม้"ในห้องที่ 205

2 ชั้น ท่อน 3
200
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
ต้อง
ต้อง ตัว
ต้อง
ต้อง
204
ตัว
ผัว ไหม้
ผัว ไหม้
ตัว
ผัว ไหม้
ตัว
ผัว

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 2 หน้าทับที่ 3 ห้องที่ 206-209

วรรคเพลงที่ 5 ห้อง 206-207

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง ไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน คือ ทำนองหลักจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที แต่ทางร้องทั้ง 4 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน และมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน

วรรคเพลงที่ 6 ห้อง 208-209

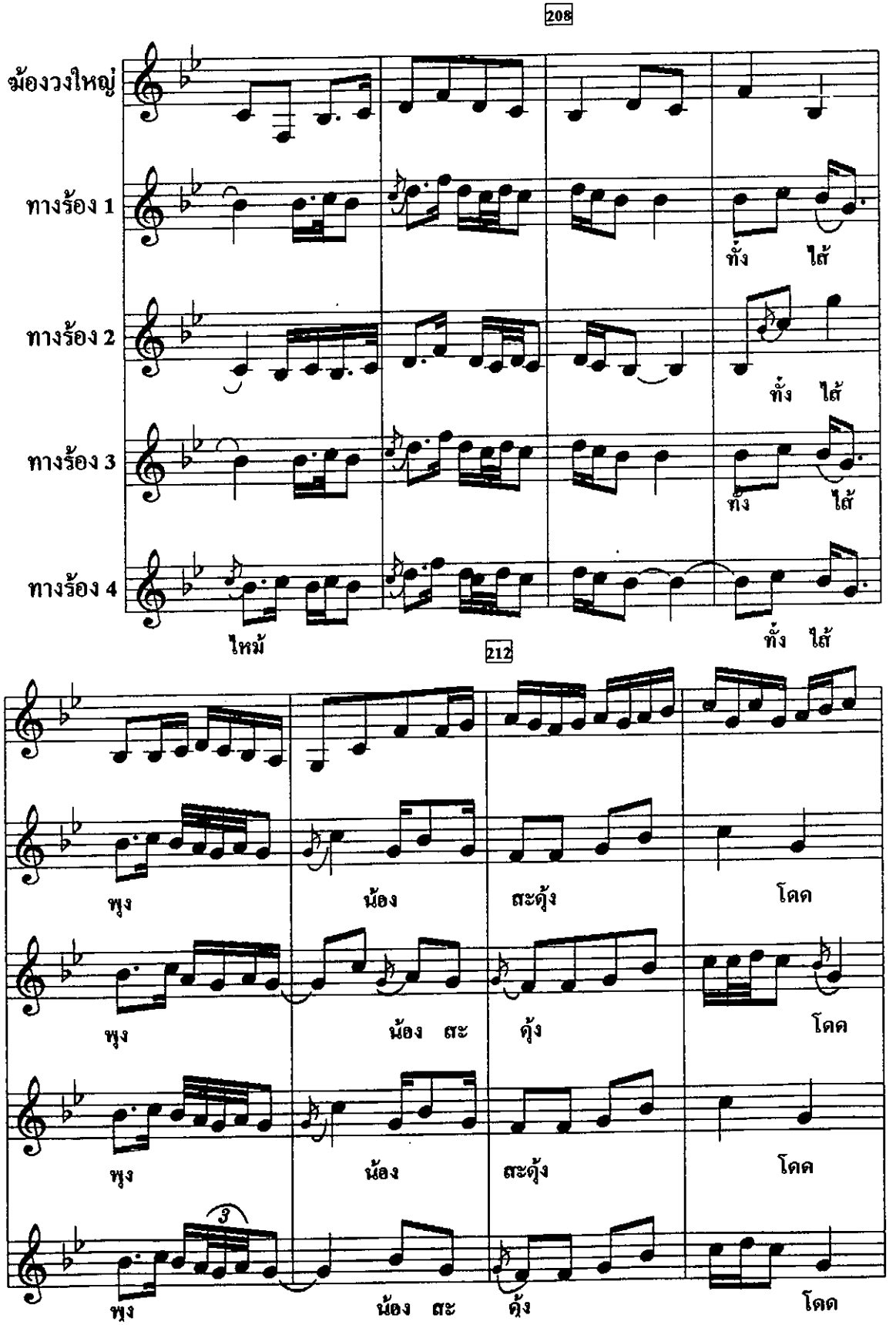
ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน และมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน

วิเคราะห์อัตรา 2 ชั้น ท่อนที่ 3 หน้าทับที่ 4 ห้องที่ 210-213

วรรคเพลงที่ 7 ห้อง 210-211

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง ไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน คือ ทำนองหลักจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงลา แต่ทางร้องทั้ง 4 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน และมีการดำเนินทำนองเหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"พุง" ในห้องที่ 210 และ บรรจุคำร้องคำว่า"น้อง" ในห้องที่ 211

วรรคเพลงที่ 8 ห้อง 212-213

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน และมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"สะดุ้ง" ในห้องที่ 212 และ บรรจุคำร้องคำว่า"โดด" ในห้องที่ 213

208
ม้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
ทั้ง ไส้
ทั้ง ไส้
ทั้ง ไส้
ทั้ง ไส้
ไหม้
212
พุง
น้อง
สะดุ้ง
โดด
พุง
น้อง สะ
ดุ้ง
โดด
พุง
น้อง
สะดุ้ง
โดด
3
พุง
น้อง สะ
ดุ้ง
โดด

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 3 หน้าทับที่ 5 ห้องที่ 214-217

วรรคเพลงที่ 9 ห้อง 214-215

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกัน
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 2 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางอื่น
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"กลิ้ง" ในห้องที่ 214

วรรคเพลงที่ 10 ห้อง 216-217

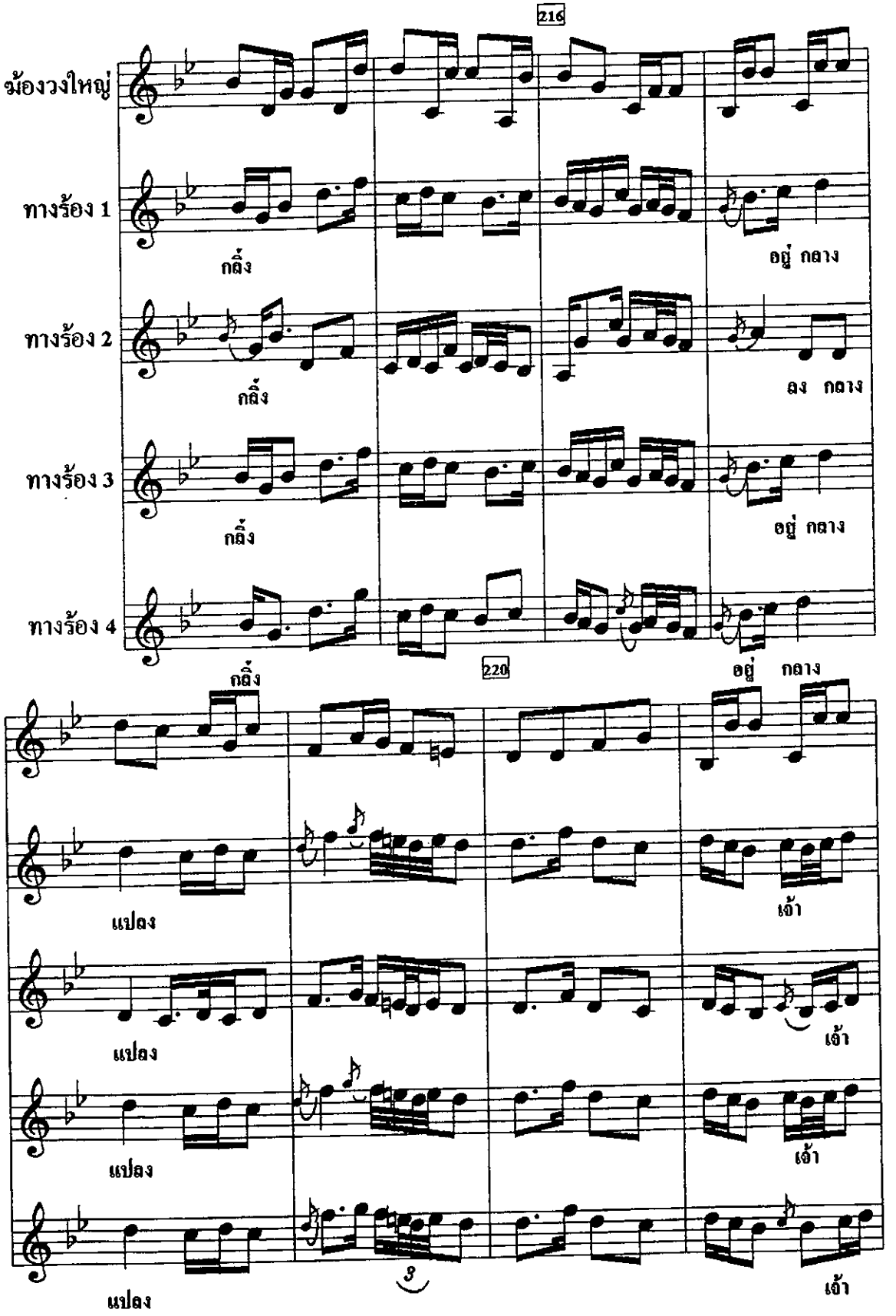
ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 2 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยการโยกเสียงในห้องที่ 216 โน้ตตัวที่ 1 และโน้ตตัวที่ 2
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"อยู่กลาง" ในห้องที่ 217
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 2 ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องต่างจากทางร้องอื่น

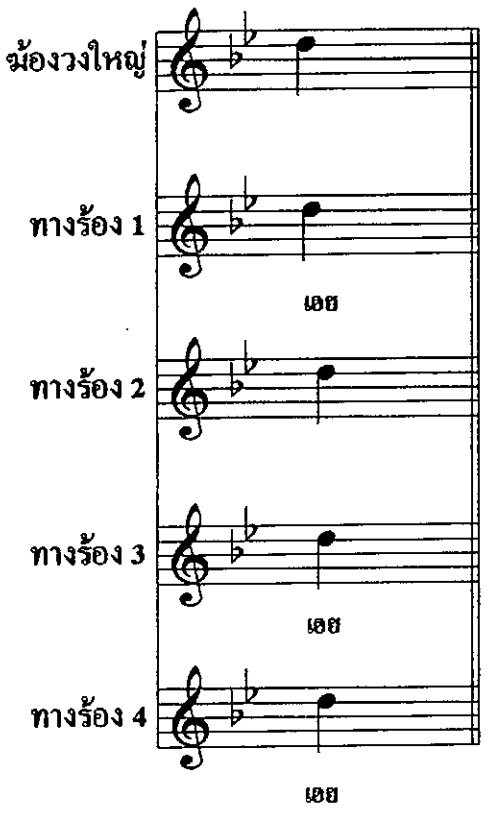
วิเคราะอัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 3 หน้าทับที่ 6 ห้องที่ 218-221

วรรคเพลงที่ 11 ห้อง 218-219

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 2 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยใช้เสียงต่ำ
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"แปลง" ในห้องที่ 218

วรรคเพลงที่ 12 ห้อง 220-221

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องที่ 2 มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องโดยใช้เสียงต่ำ
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"เจ้า" ในห้องที่ 221

216
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
กลิ้ง
อยู่ กลาง
ทางร้อง 2
กลิ้ง
ลง กลาง
ทางร้อง 3
กลิ้ง
อยู่ กลาง
ทางร้อง 4
กลิ้ง
220
อยู่ กลาง
แปลง
เข้า
แปลง
เข้า
แปลง
เข้า
3
แปลง
เข้า


ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เอย
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
เอย
ทางร้อง 4
เอย

วิเคราะห์อัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อนที่ 1 หน้าทับที่ 1-3 ห้องที่ 223-228

วรรคเพลงที่ 1 ห้อง 223-224

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องตรงกับคำร้อง
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า "เรืองเริงเพลิง" ด้วยโน้ตเสียงเร ห้องที่ 224
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง ประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องด้วยโน้ตเสียง ซอล-โด-โด-เร

วรรคเพลงที่ 2 ห้อง 225-226

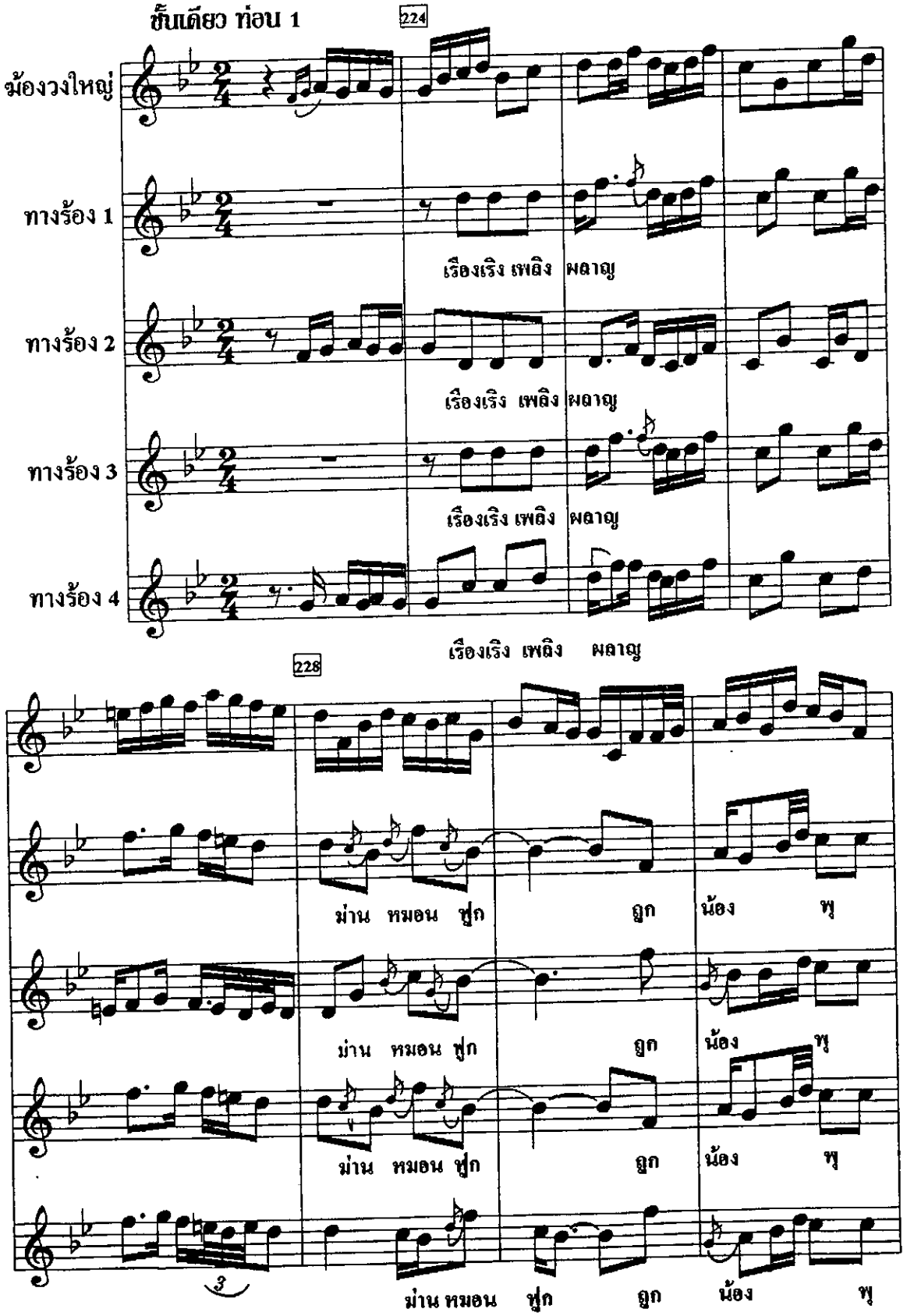
ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องที่ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงมี
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า "ผลาญ" ในห้องที่ 225

วรรคเพลงที่ 3 ห้อง 227-228

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน ใช้เสียงนาสิก
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า "ม่านหมอนฟูก" ในห้องที่ 228

วิเคราะห์อัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อนที่ 1 หน้าทับที่ 4-6 ห้องที่ 229-234

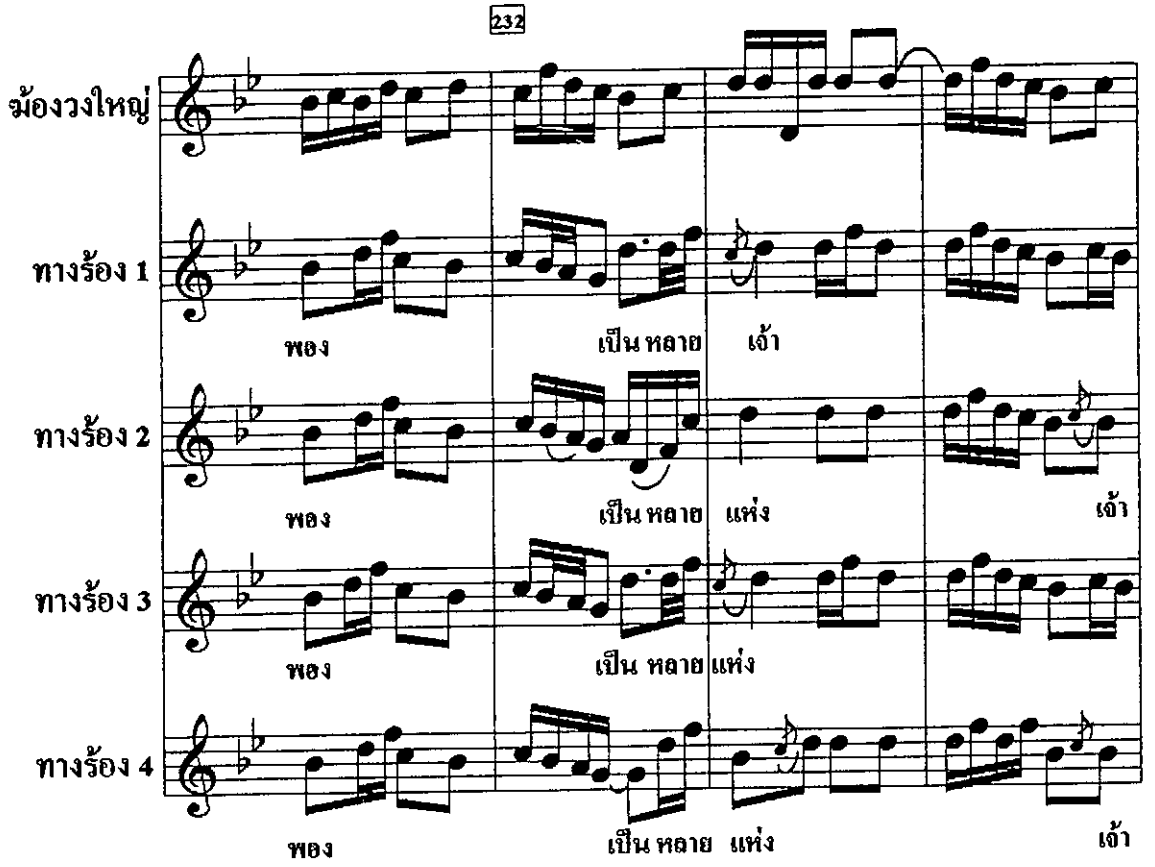
วรรคเพลงที่ 4 ห้อง 229-230

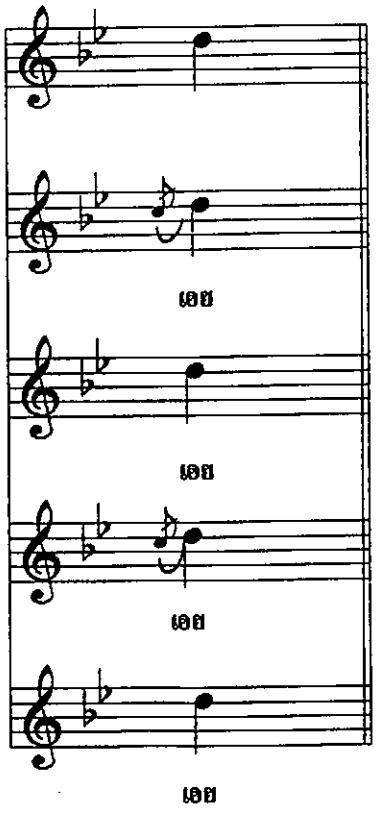
ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"ถูก" ในห้องที่ 229 ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"น้อง-พุ" ในห้องที่ 230

ซันเดียว ท่อน 1
224
ม้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เรืองเริง เพลิง ผลาญ
ทางร้อง 2
เรืองเริง เพลิง ผลาญ
ทางร้อง 3
เรืองเริง เพลิง ผลาญ
ทางร้อง 4
เรืองเริง เพลิง ผลาญ
228
ม่าน หมอน ฟูก
ลูก
น้อง
พู
ม่าน หมอน ฟูก
ลูก
น้อง
พู
ม่าน หมอน ฟูก
ลูก
น้อง
พู
3
ม่าน หมอน
ฟูก
ลูก
น้อง
พู

วรรคเพลงที่ 5 ห้อง 231-232

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,2 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"พอง" ในห้องที่ 231 ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"เป็นหลาย" ในห้องที่ 232

วรรคเพลงที่ 6 ห้อง 233-234

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"แห่ง" ในห้องที่ 233 ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"เจ้า" ในห้องที่ 234

232
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
พอง
เป็น หลาย
เจ้า
ทางร้อง 2
พอง
เป็น หลาย
แห่ง
เจ้า
ทางร้อง 3
พอง
เป็น หลาย
แห่ง
ทางร้อง 4
พอง
เป็น หลาย
แห่ง
เจ้า


เอย
เอย
เอย
เอย

วิเคราะห์อัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อนที่ 2 หน้าทับที่ 1-3 ห้อง 263-241

วรรคเพลงที่ 1 ห้อง 236-237

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง ไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน คือ ทำนองหลักจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล ทางร้องที่ 1 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา ทางร้องที่ 2 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล ทางร้องที่ 3 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา ทางร้องที่ 4 จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 1,3 และ 4 มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน และมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงฟา ทางร้องที่ 2 ไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน และมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทางมีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"ไม่มีใครช่วย" ในห้องที่ 237

วรรคเพลงที่ 2 ห้อง 238-239

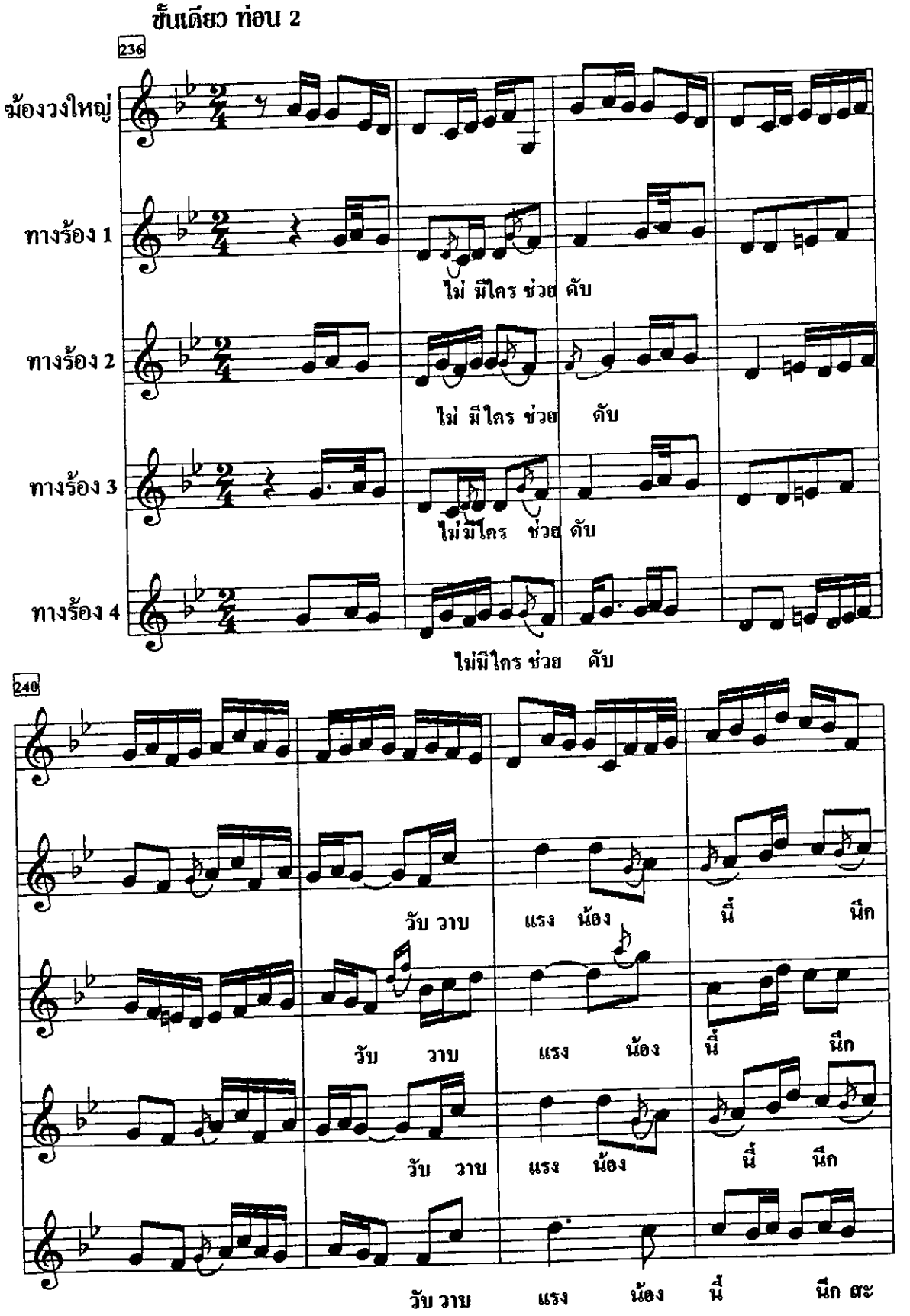
ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน และมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงซอล
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"ดับ" ในห้องที่ 238

วรรคเพลงที่ 3 ห้อง 240-241

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"วับวาบ" ในห้องที่ 241

วิเคราะห์อัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อนที่ 2 หน้าทับที่ 4-6 ห้องที่ 242-248

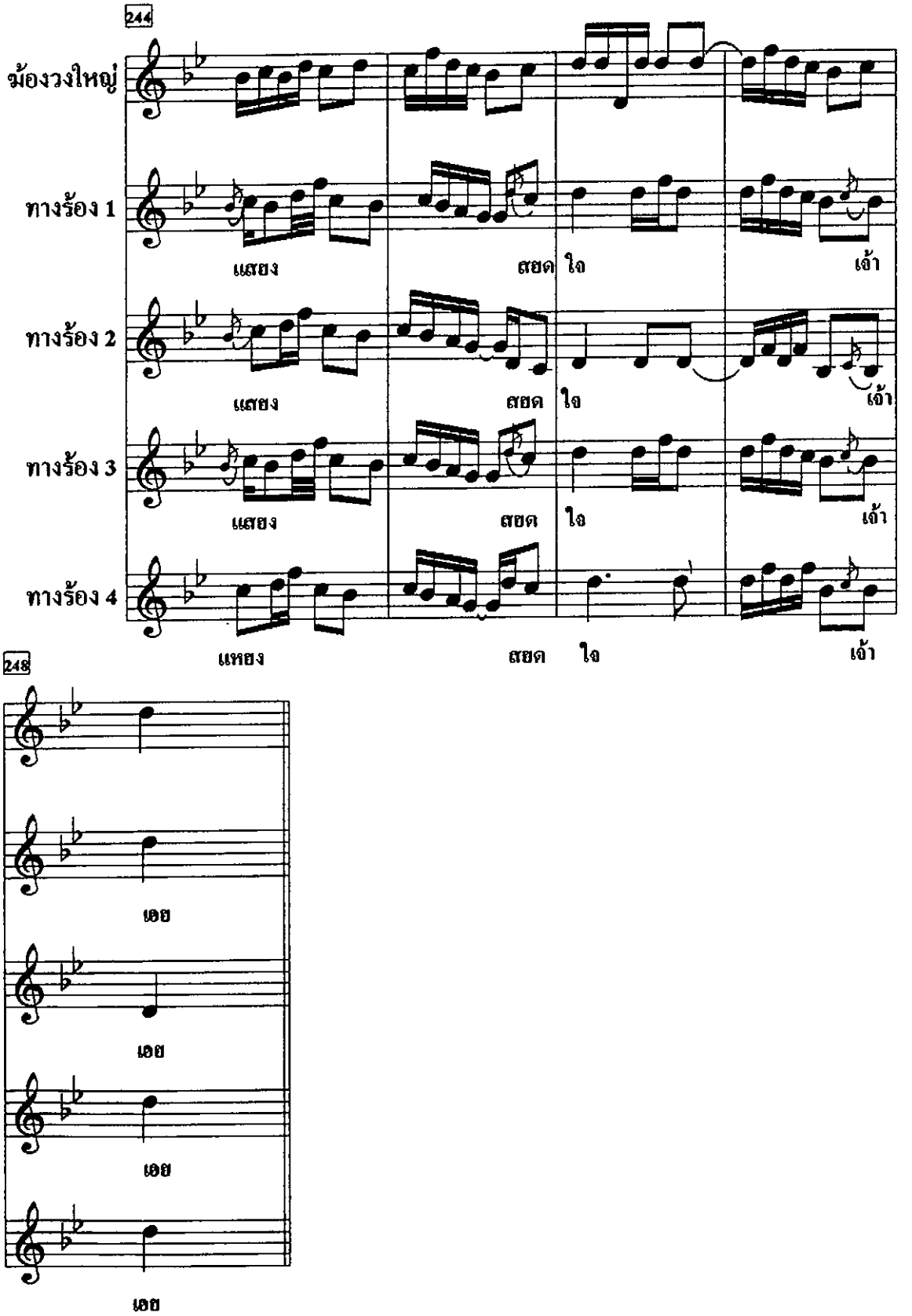
วรรคเพลงที่ 4 ห้อง 242-243

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง ไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันคือทำนองหลักจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที แต่ทางร้องทั้ง 4 ทาง จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโด
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโด
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"แรง-น้อง" ในห้องที่ 242 ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"นี้-นิก" ในห้องที่ 243

ขั้นเดียว ท่อน 2
236
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ไม่ มีใคร ช่วย ดับ
ทางร้อง 2
ไม่ มีใคร ช่วย ดับ
ทางร้อง 3
ไม่มีใคร ช่วย ดับ
ทางร้อง 4
ไม่มีใคร ช่วย ดับ
240
วับ วาบ แรง น้อง นี้ นึก
วับ วาบ แรง น้อง นี้ นึก
วับ วาบ แรง น้อง นี้ นึก
วับ วาบ แรง น้อง นี้ นึก สะ

วรรคเพลงที่ 5 ห้อง 244-245

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง เร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง เร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"แสยง" ในห้องที่ 244
	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"สยดใจ"

วรรคเพลงที่ 6 ห้อง 246-247

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง เร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียง เร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"เจ้า" ในห้องที่ 247

244
น้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
แสยง
สยด
ใจ
เจ้า
ทางร้อง 2
แสยง
สยด
ใจ
เจ้า
ทางร้อง 3
แสยง
สยด
ใจ
เจ้า
ทางร้อง 4
แหยง
สยด
ใจ
เจ้า
248
เอย
เอย
เอย
เอย

วิเคราะห์อัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อนที่ 3 หน้าทับที่ 1-3 ห้อง 249-257

วรรคเพลงที่ 1 ห้อง 249-250

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง ห้องที่ 249 โดยใช้โน้ตเสียงซอล-ลา-ซอล-ลา-ฟา ซึ่งต่างจากทางร้องอื่น
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"ขอเชิญ" ในห้องที่ 250

วรรคเพลงที่ 2 ห้อง 251-252

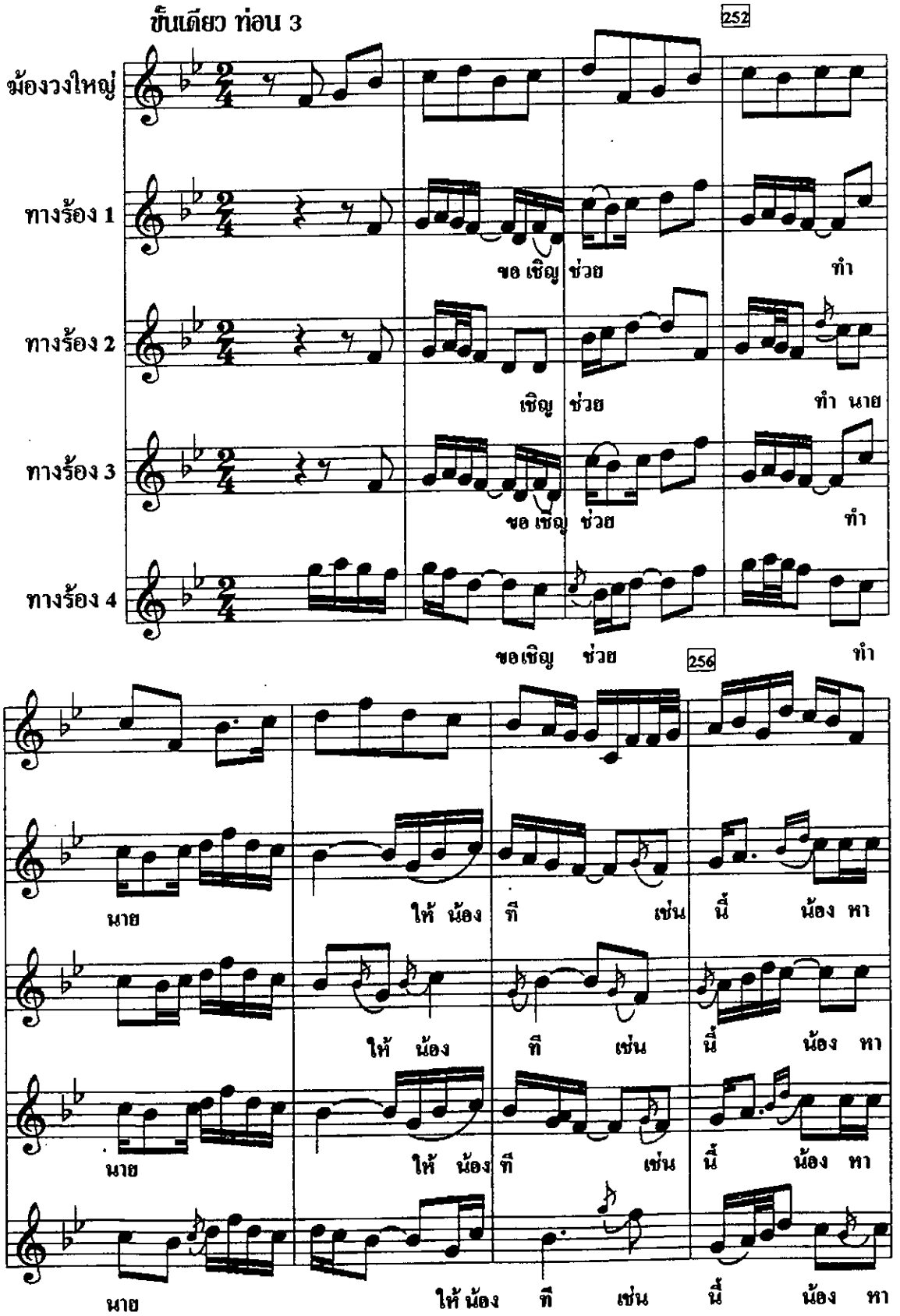
ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโด
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงโด
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"ช่วย" ในห้องที่ 251 ทางร้องที่ 1,3 และ 4 บรรจุคำร้องคำว่า"ทำ" ในห้องที่ 252
ความแตกต่างระหว่างทางร้อง	ทางร้องที่ 2 บรรจุคำร้องคำว่า"ทำนาย" ในห้องที่ 252 ต่างจากทางร้องอื่น

วรรคเพลงที่ 3 ห้อง 253-254

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องที่ 1,3 และ 4 บรรจุคำร้องคำว่า"นาย" ในห้องที่ 253 ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"ให้น้อง" ในห้องที่ 254

วิเคราะห์อัตราจังหวะอัตราชั้รเดียว ท่อนที่ 3 หน้าทับที่ 4-6 ห้องที่ 255-261

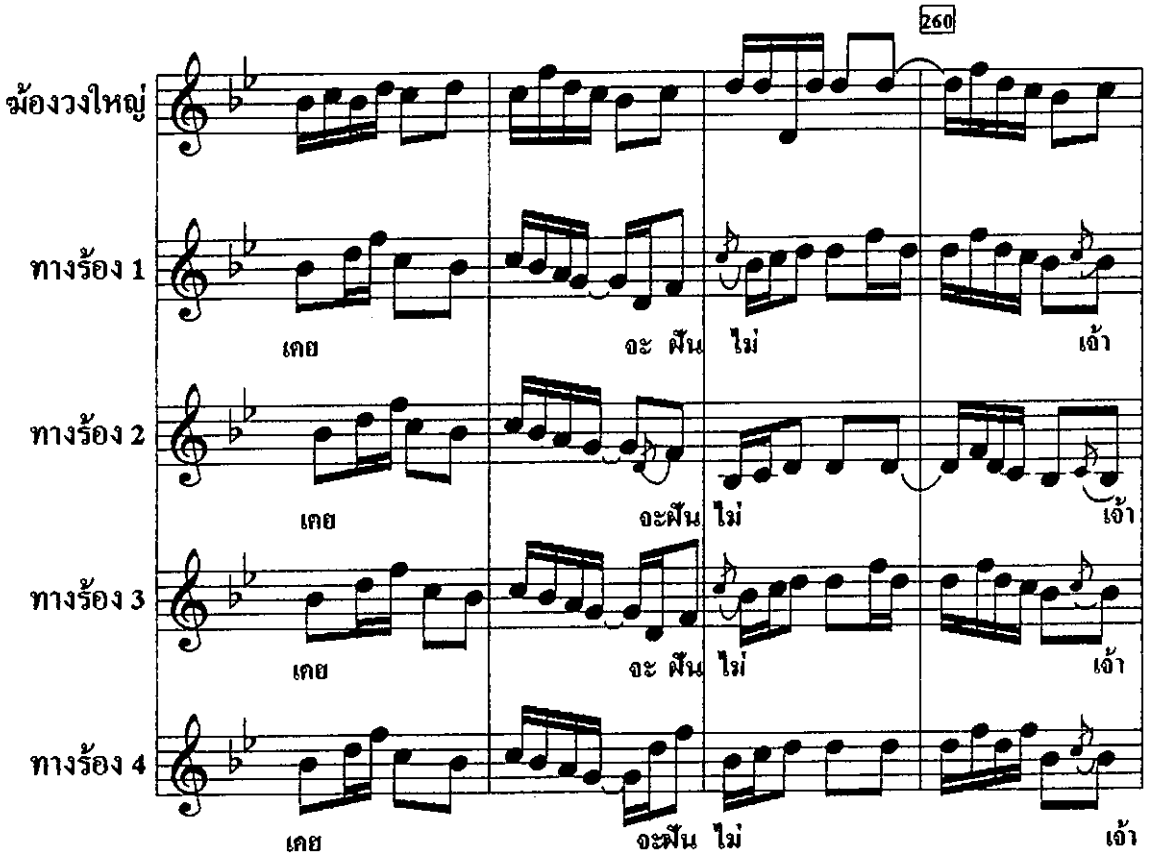
วรรคเพลงที่ 4 ห้อง 255-256

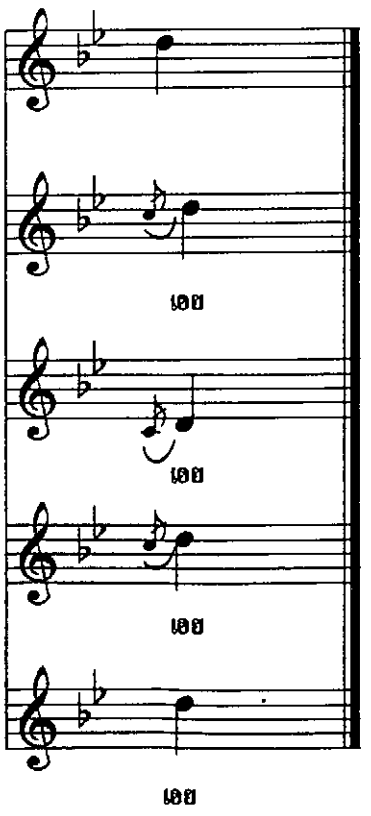
ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกันและมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"ที่-เช่น" ในห้องที่ 255 ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"นี้-น้องหา" ในห้องที่ 256

ซ้นเดียว ท่อน 3
252
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ขอ เชิญ ช่วย ทำ
ทางร้อง 2
เชิญ ช่วย ทำ นาย
ทางร้อง 3
ขอ เชิญ ช่วย ทำ
ทางร้อง 4
ขอเชิญ ช่วย ทำ
256
นาย ให้ น้อง ที เช่น นี้ น้อง หา
ให้ น้อง ที เช่น นี้ น้อง หา
นาย ให้ น้อง ที เช่น นี้ น้อง หา
นาย ให้ น้อง ที เช่น นี้ น้อง หา

วรรคเพลงที่ 5 ห้อง 257-258

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง ไม่มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน คือ ทำนองหลักจบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร แต่ทางร้องทั้ง 4 ทาง จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน และมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงที
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"เคย" ในห้องที่ 257 ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"จะฝัน" ในห้องที่ 258

วรรคเพลงที่ 6 ห้อง 259-260

ความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลัก	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกับทำนองหลักคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีความสัมพันธ์สอดคล้องกัน และมีการดำเนินทำนองเหมือนกันคือ จบวรรคเพลงด้วยโน้ตเสียงเร
การประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง มีการประดิษฐ์เอื้อนทำนองทางร้องเหมือนกัน
การบรรจุคำร้อง	ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"ไม่" ในห้องที่ 259 ทางร้องทั้ง 4 ทาง บรรจุคำร้องคำว่า"เจ้า" ในห้องที่ 260

260
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เคย
จะ ฝัน
ไม่
เจ้า
ทางร้อง 2
เคย
จะฝัน
ไม่
เจ้า
ทางร้อง 3
เคย
จะ ฝัน
ไม่
เจ้า
ทางร้อง 4
เคย
จะฝัน
ไม่
เจ้า

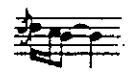
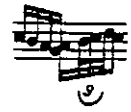

เอย
เอย
เอย
เอย

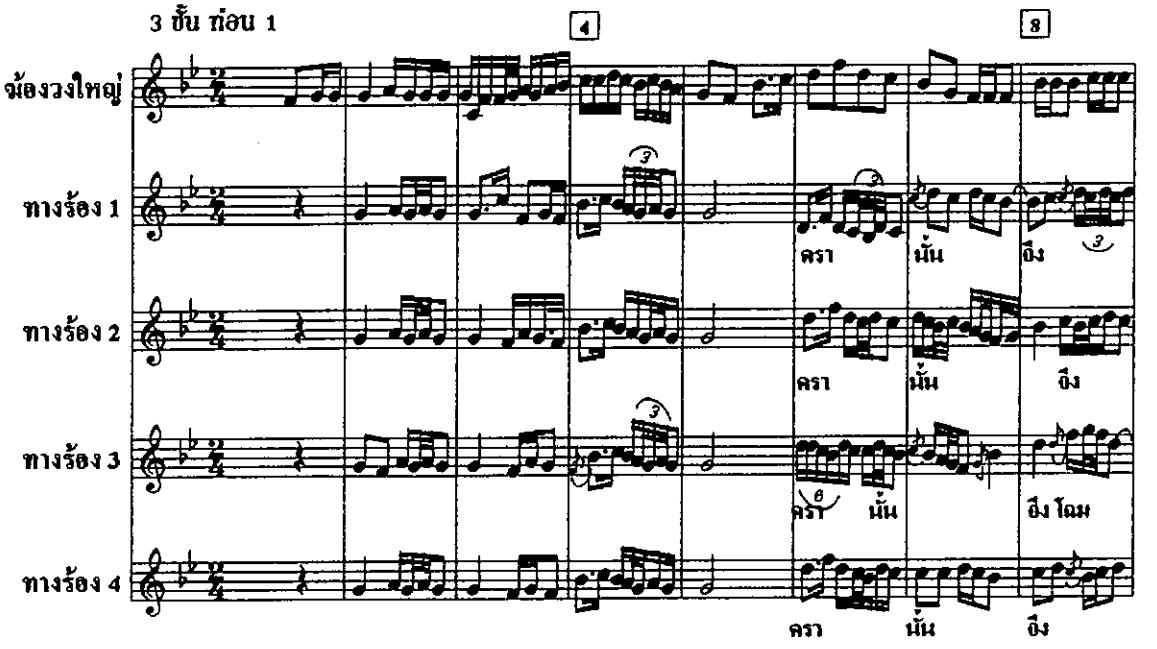
วิเคราะห์เทคนิคทางร้องแต่ละทาง

ทางร้องแต่ละทางจะมีรูปแบบการดำเนินทำนองที่มีความเหมือนและแตกต่างกันอยู่บ้าง ซึ่งขึ้นอยู่กับวิธีการประดิษฐ์สร้างสรรค์ทำนองของครูเพลง หรือประสบการณ์ของผู้ร้องซึ่งสั่งสมไว้ กอร์ปกับประสิทธิภาพเสียงของผู้ร้องเพลง แขกมอญเถาก็เช่นกัน มีทางร้องหลากหลายทาง การวิเคราะห์ครั้งนี้ จะใช้ร้องเพลงแขกมอญเถา 4 ทาง ด้วยกัน คือ

1. อาจารย์สุดจิตต์ ดุริยะปราณีต
2. อาจารย์กัญญา โรหิตาจล
3. อาจารย์องุ่น บัวเอี่ยม
4. อาจารย์สมชาย ทับพร

โดยจะกำหนดสัญลักษณ์เทคนิคการร้องเพื่อการวิเคราะห์ดังนี้

เสียงนาสิก ใช้สัญลักษณ์

ครั่นเสียง ใช้สัญลักษณ์

แขกมอญ(เถา)



วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้น ท่อนที่ 1

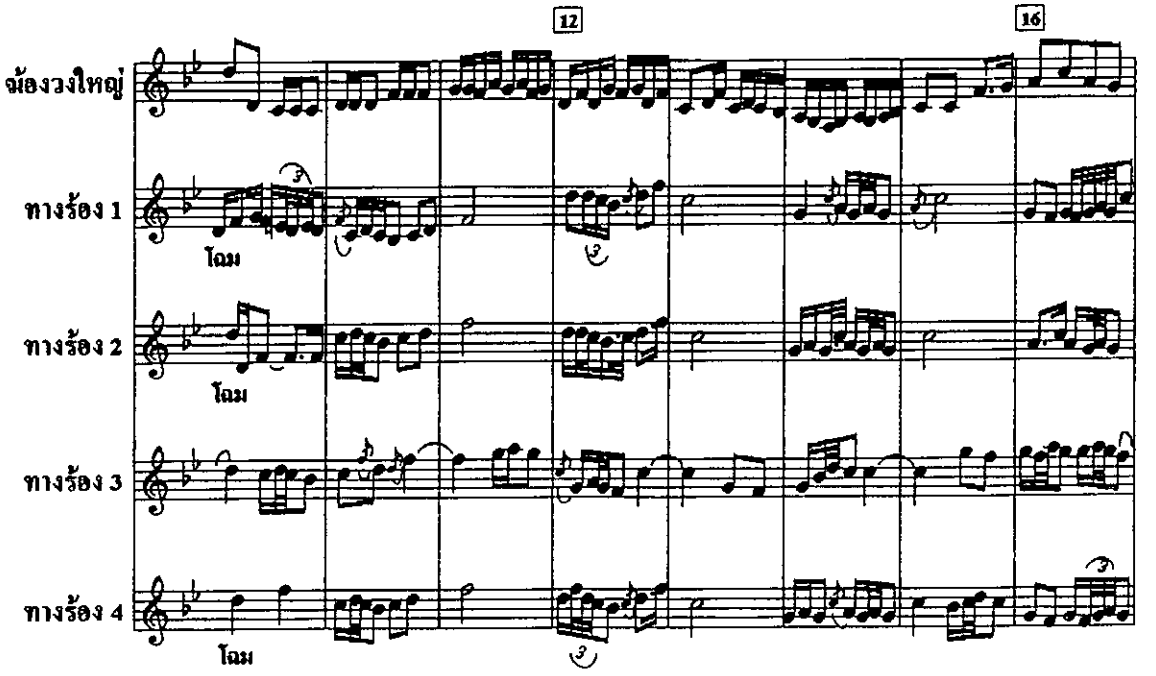
หน้าทับที่ 1 ห้องที่ 1-8

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 1-5

ทางร้องต่างกัน คือ ห้องที่ 6-8

เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 7, 8

ครั่นเสียง 1 คือ ห้องที่ 4, 6, 8

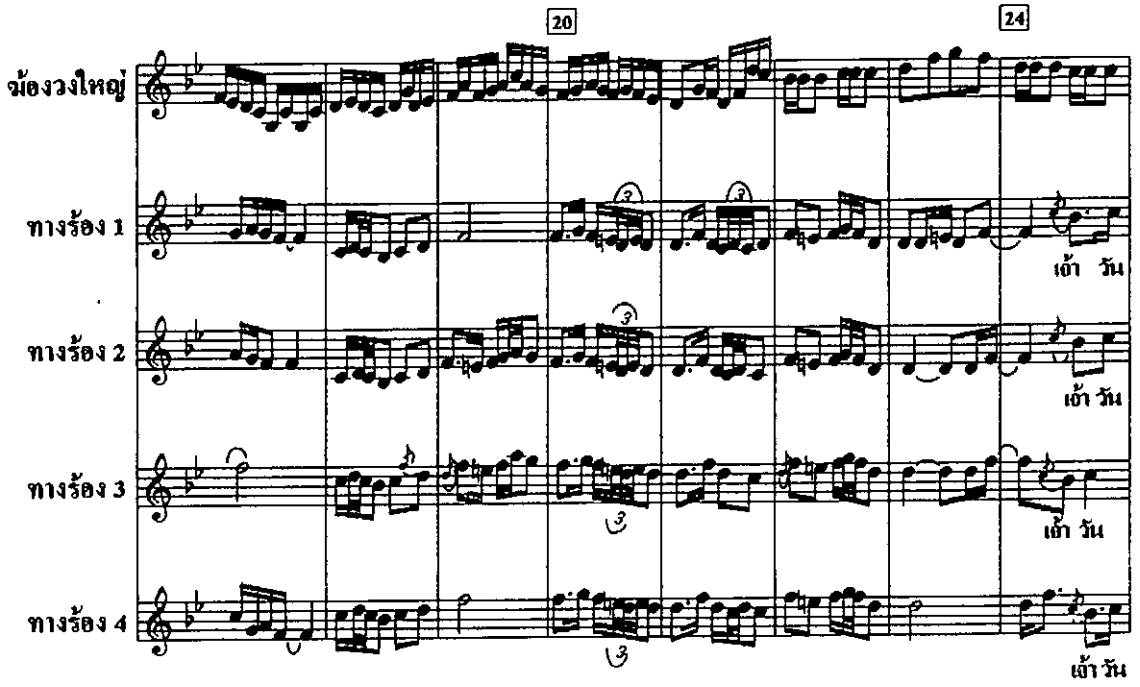


หน้าทับที่ 2 ห้องที่ 9–16

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 10, 12

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 10

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 10, 12, 14

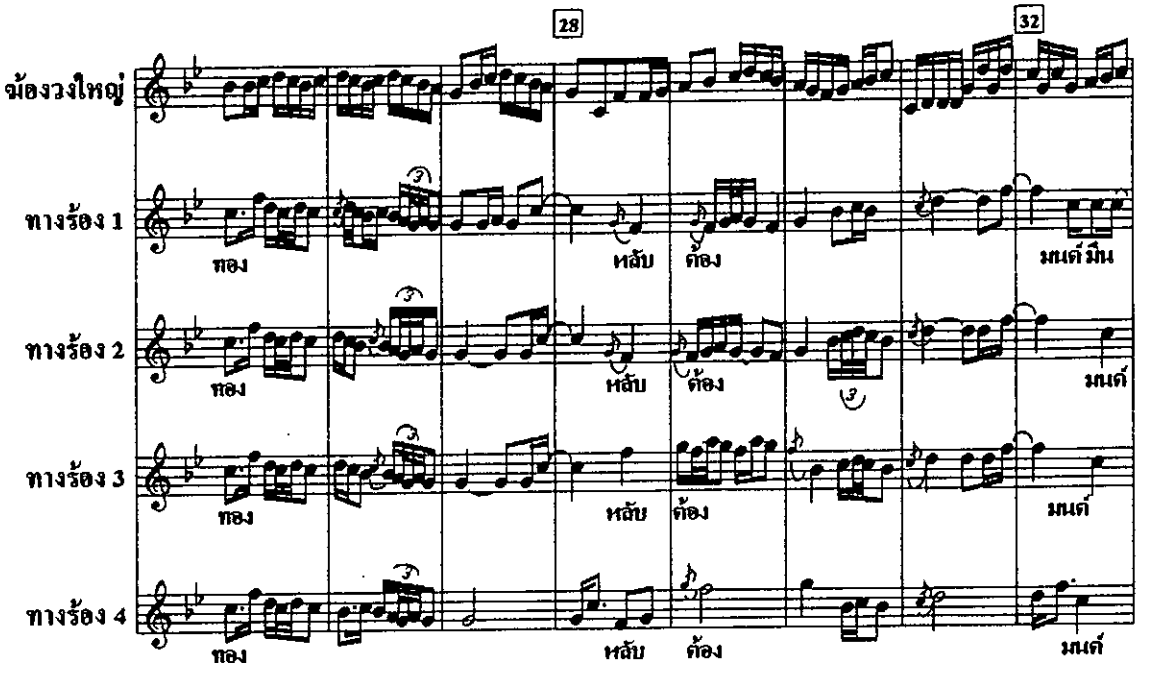
การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 9, 12, 16

หน้าทับที่ 3 ห้องที่ 17-24

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 17, 18, 20, 21, 22

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 19, 23, 24

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 18, 19, 22, 24

การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 20, 21

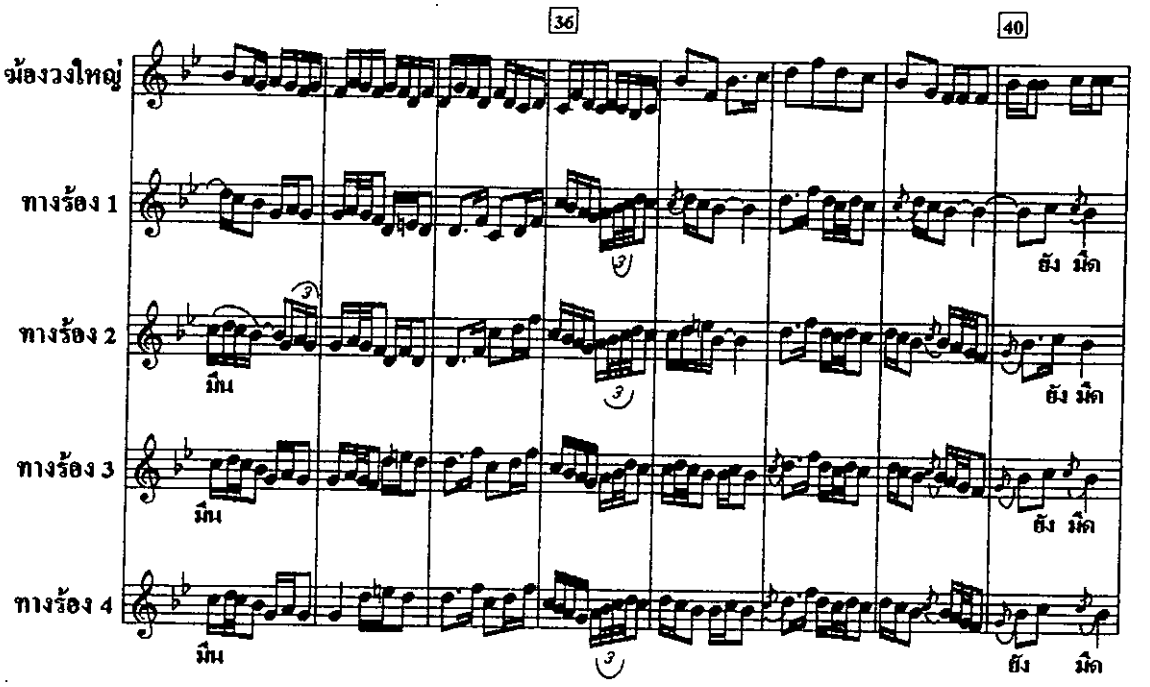


หน้าทับที่ 4 ห้องที่ 25-32

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 25, 26, 30, 31

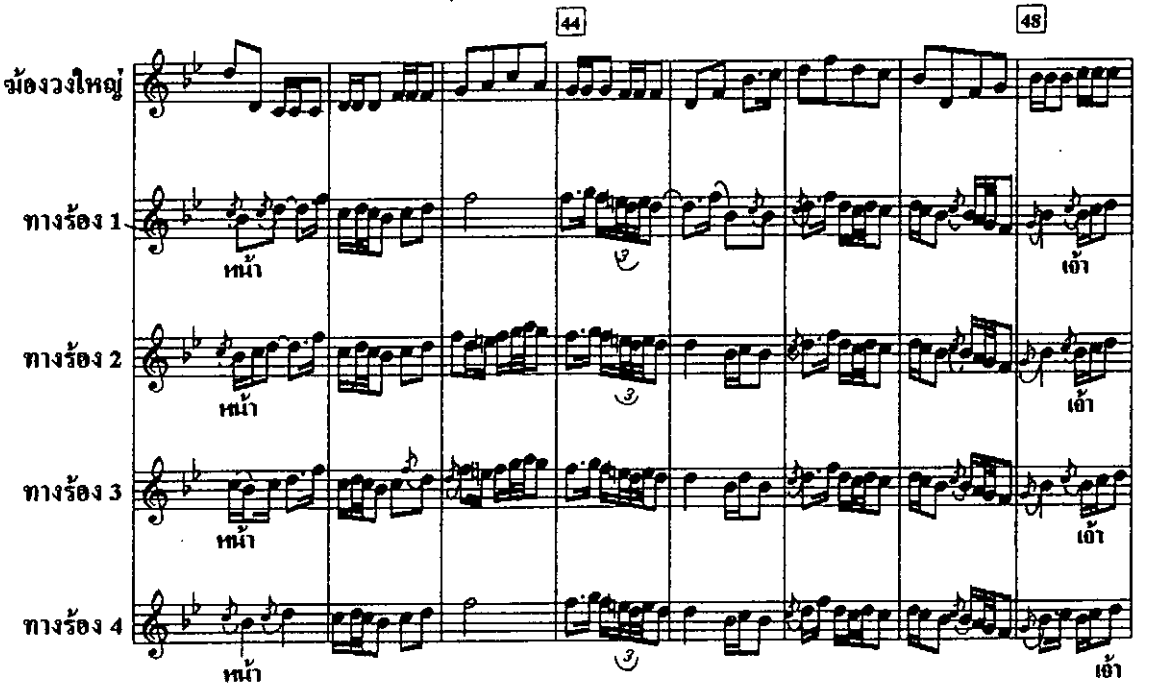
ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 27, 28, 29, 32

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 26, 28, 29, 31

การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 26, 30

หน้าทับที่ 5 ห้องที่ 33-40

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 33-40

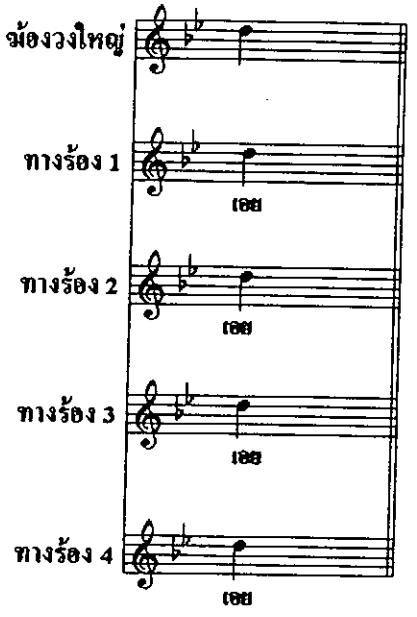
การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 37-40

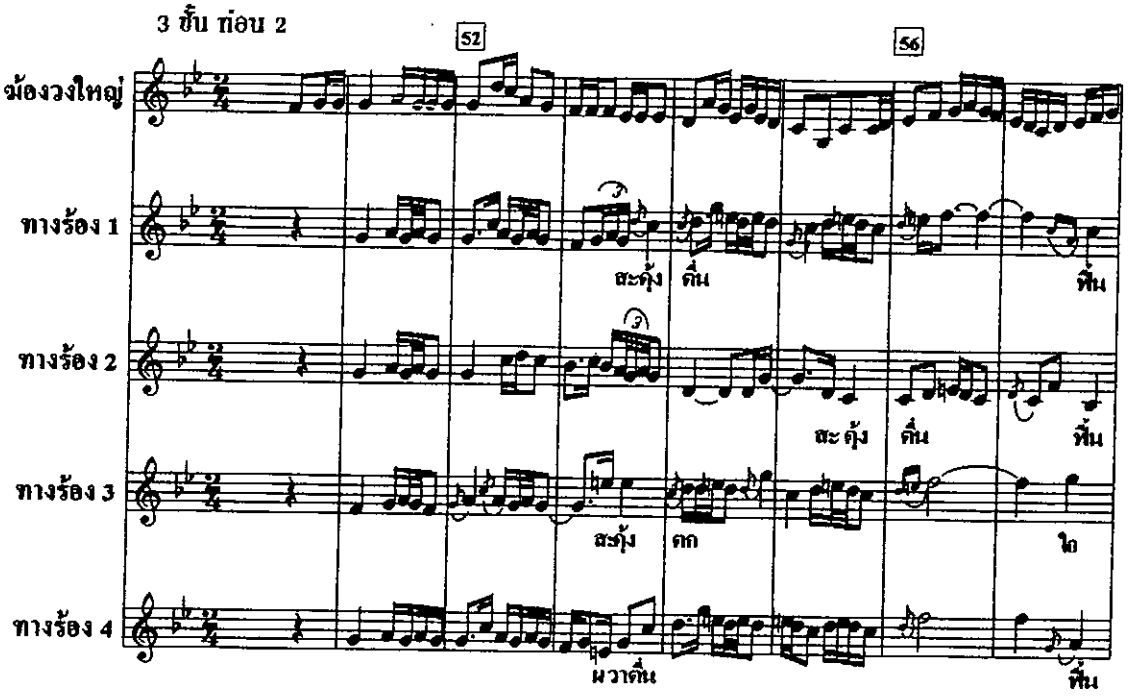
การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 33, 36

หน้าทับที่ 6 ห้องที่ 41-48

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 41-48

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 41, 46, 47, 48

การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 44


ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4



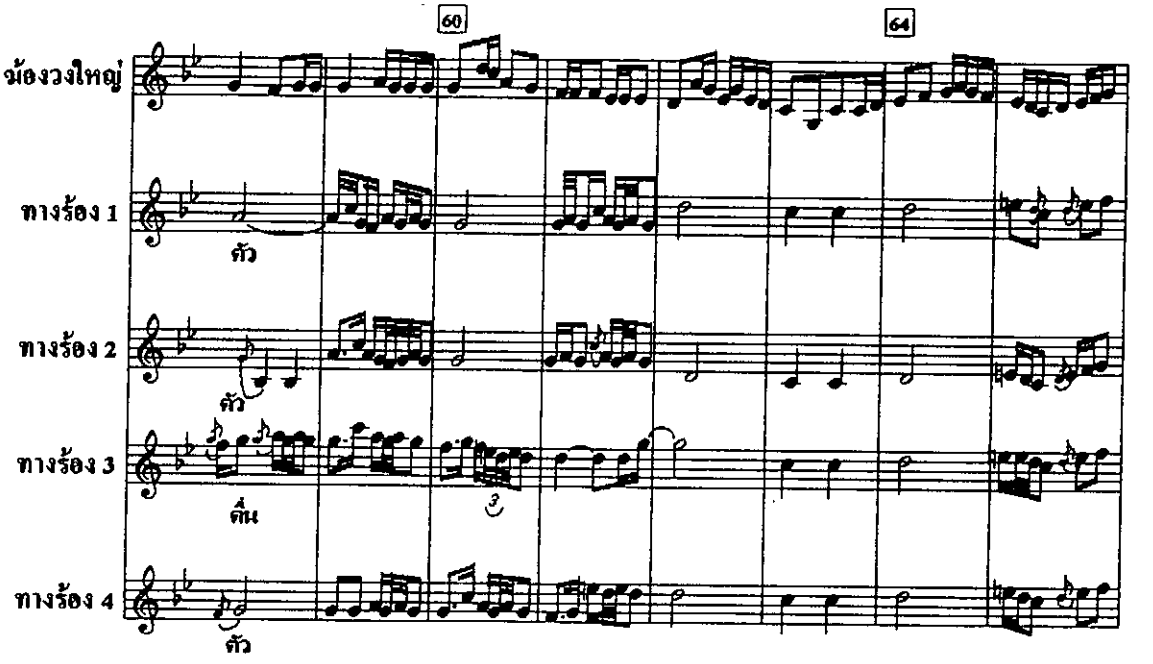
วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้น ท่อนที่ 2

หน้าทับที่ 1 ห้องที่ 50-57

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 50, 51

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 52-57

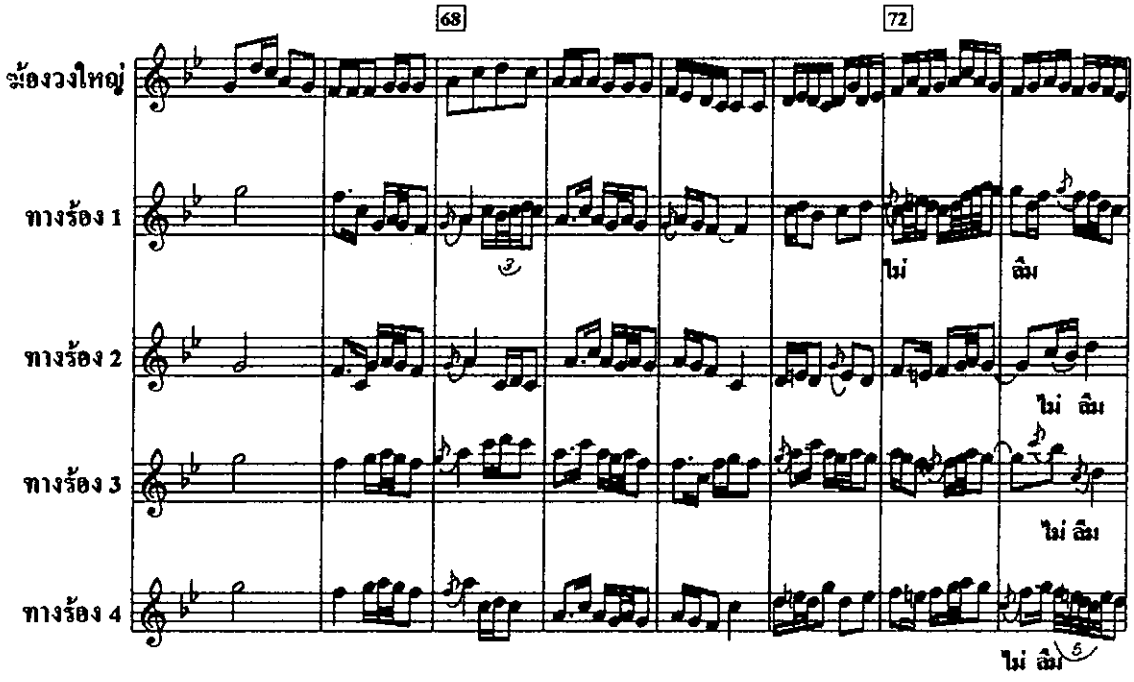
การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 52, 54-56

การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 53

หน้าทับที่ 2 ห้องที่ 58-65

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 62, 63, 64

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 58, 59, 60, 65

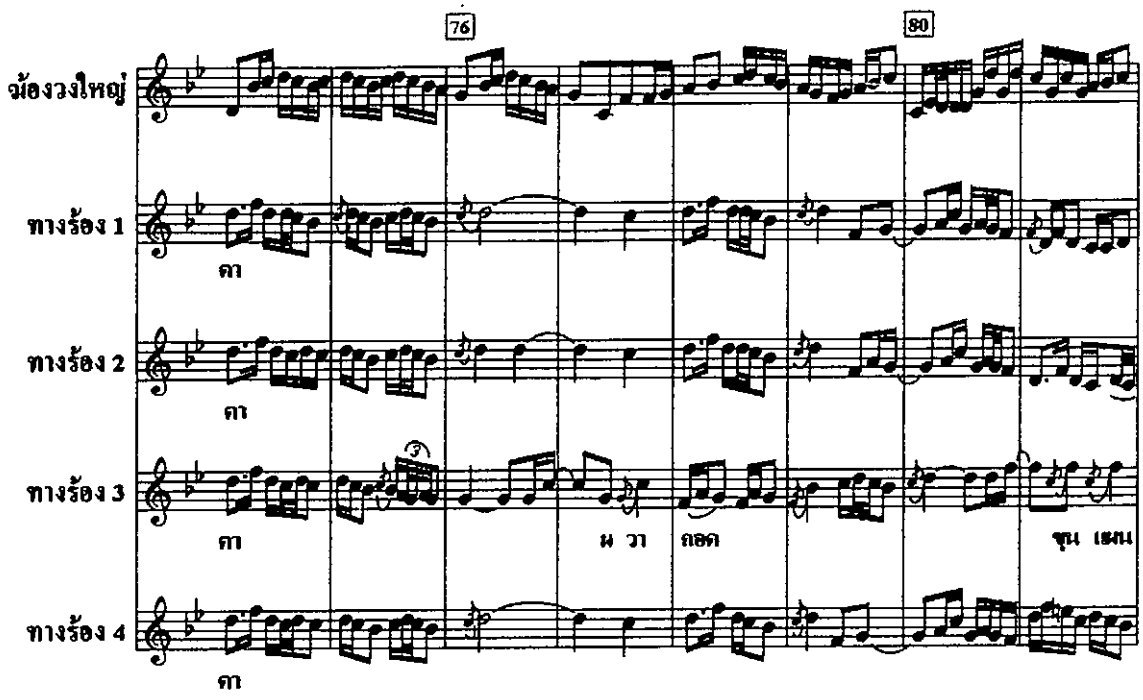
การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 58, 61, 65

การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 60

หน้าทับที่ 3 ห้องที่ 66-73

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 66, 69, 70

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 67, 68, 72, 73

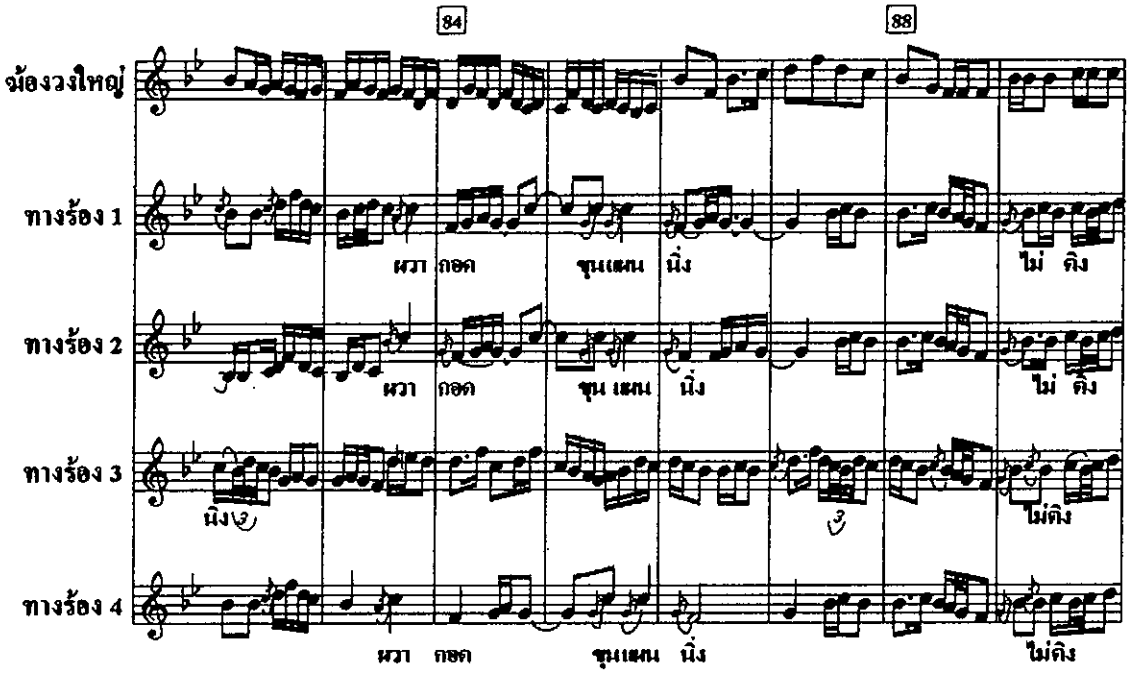
การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 68, 71, 72, 73

การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 68, 73

หน้าทับที่ 4 ห้องที่ 74-81

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 74, 75, 80

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 76-78

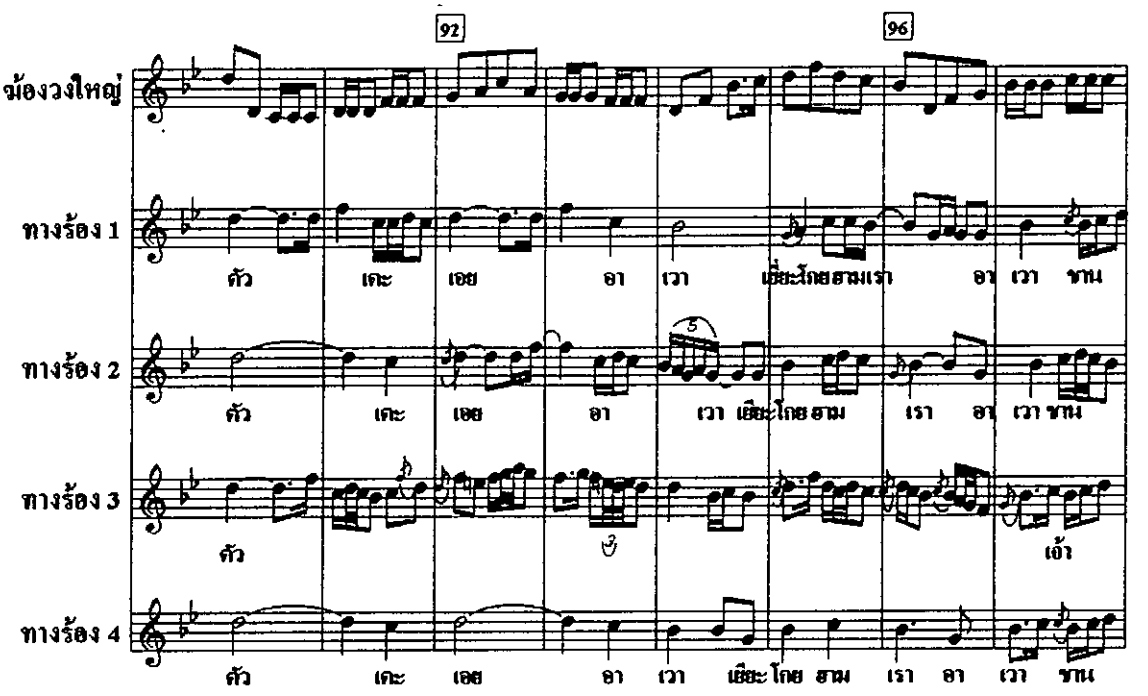
การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 75, 76, 79, 81

การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 75

หน้าทับที่ 5 ห้องที่ 82-89

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 87-89

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 82-86

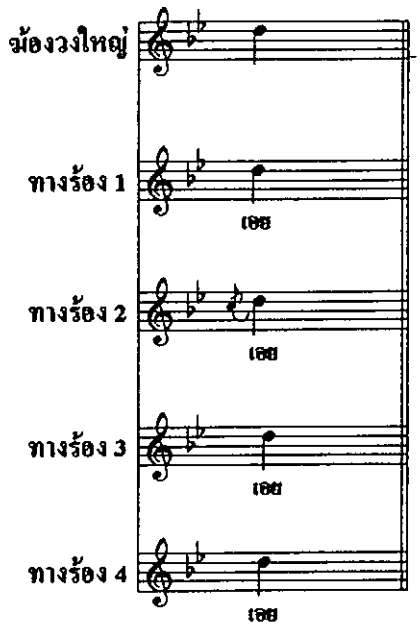
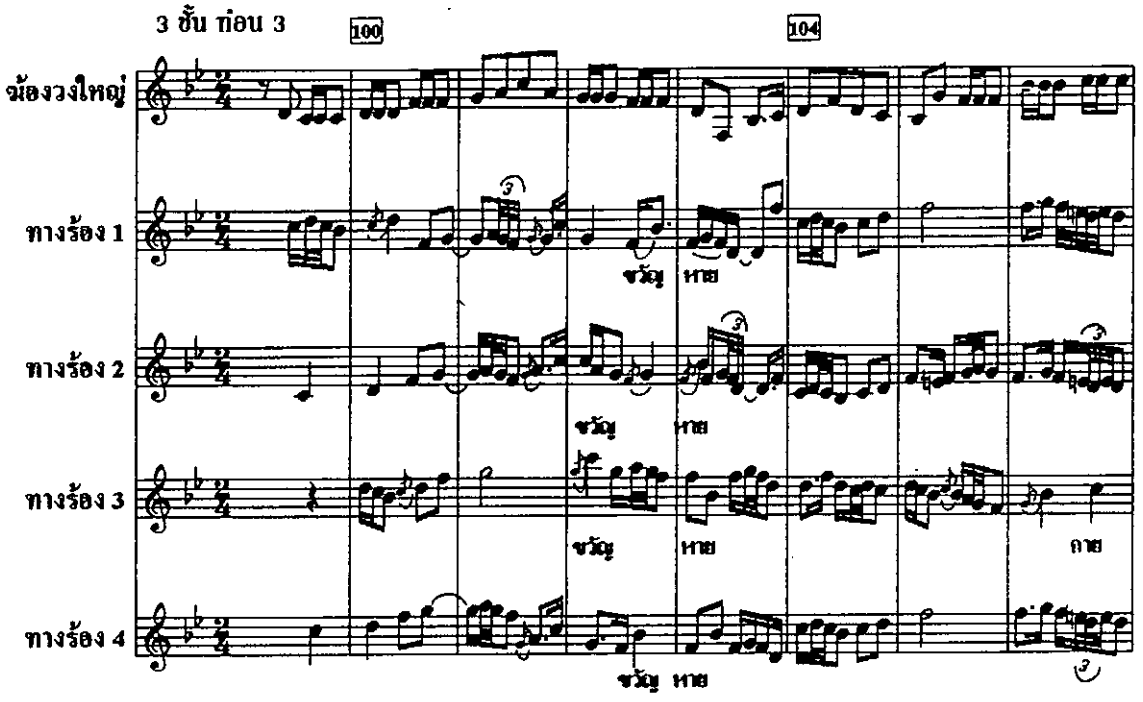
การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 82-86, 89

การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 82

หน้าทับที่ 6 ห้องที่ 90-97

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 90-97

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 91, 92, 95-97

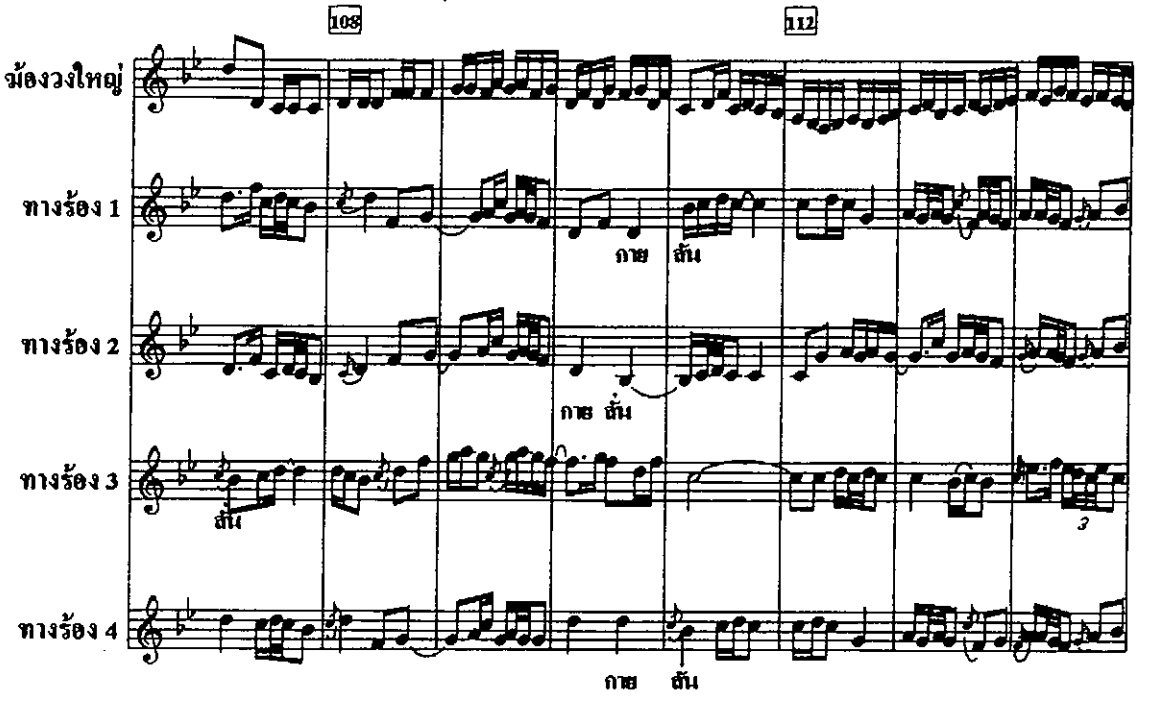
การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 93, 94


ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 3 ชั้น ท่อนที่ 3

หน้าทับที่ 1 ห้องที่ 99-106

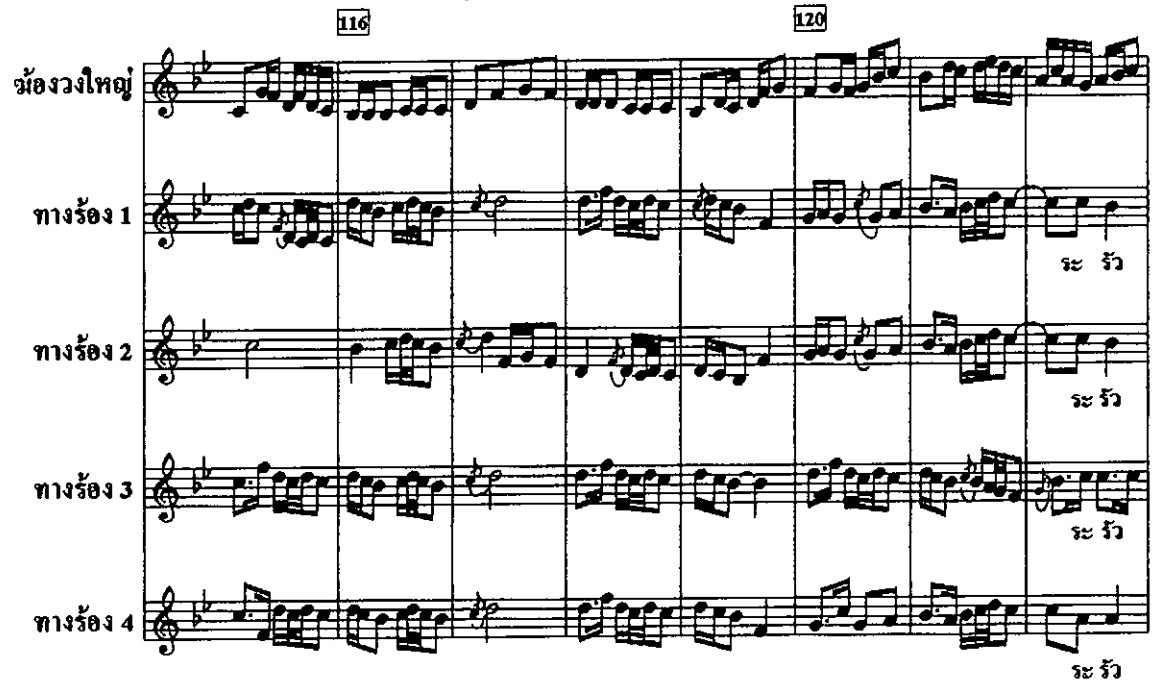
ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 99-106

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 100-103, 105-106

การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 101, 103, 106

หน้าทับที่ 2 ห้องที่ 107–114

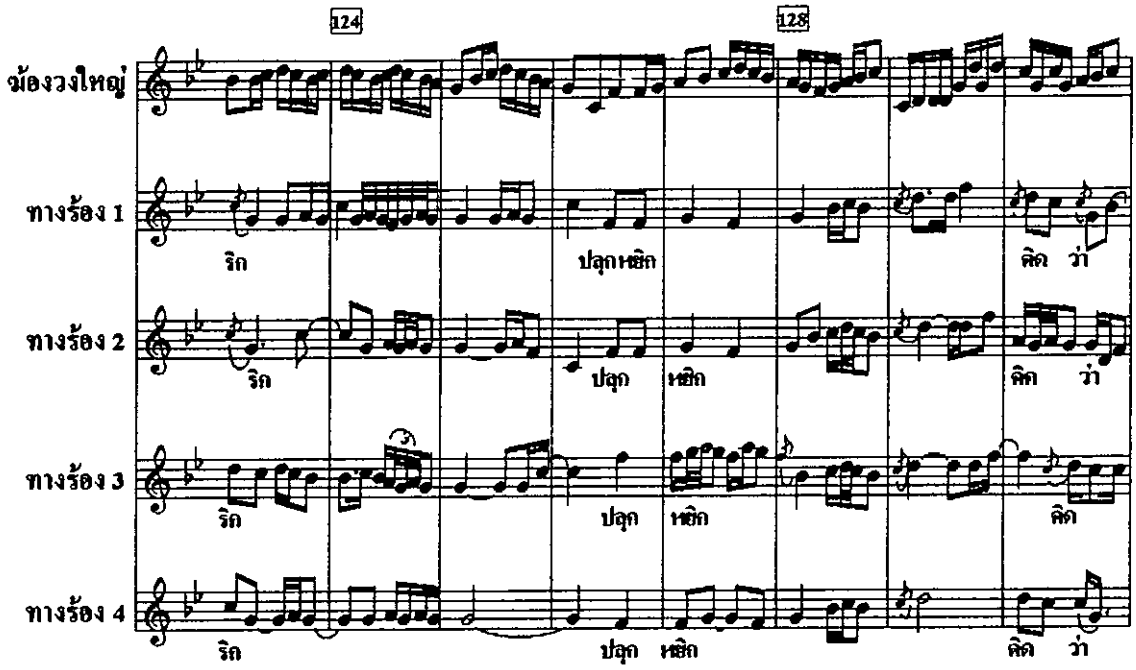
ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 107–114

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 107–109, 111, 113–114

การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 114

หน้าทับที่ 3 ห้องที่ 115-122

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 115-122

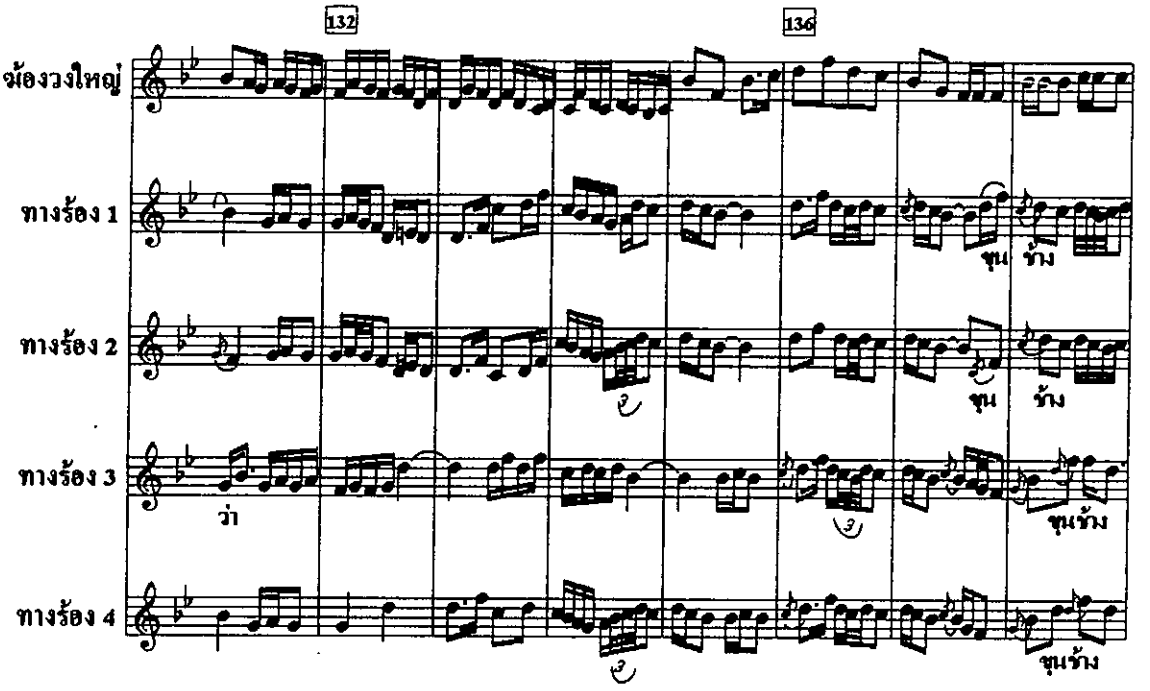
การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 115, 117-122



หน้าทับที่ 4 ห้องที่ 123-130

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 123-130

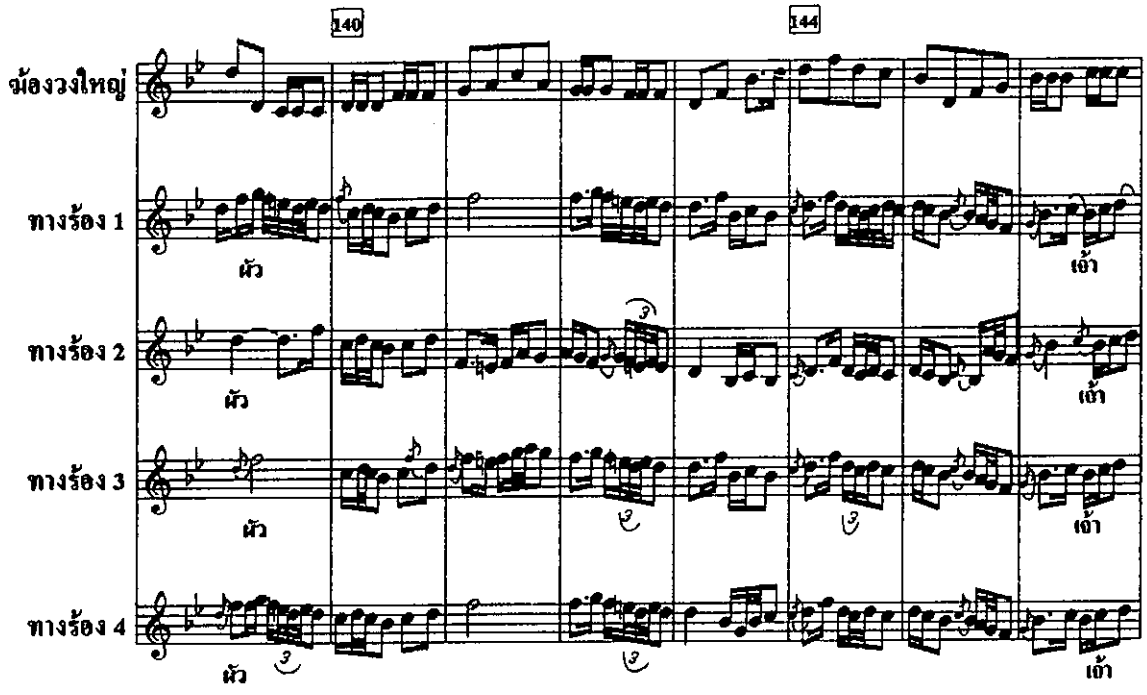
การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 123

การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 124, 128-130

หน้าทับที่ 5 ห้องที่ 131-138

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 136-137

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 131-135, 138

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 131, 136-138

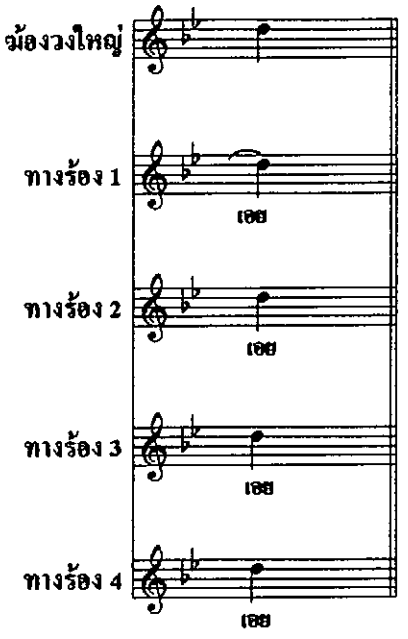
การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 134, 136

หน้าทับที่ 6 ห้องที่ 139-147

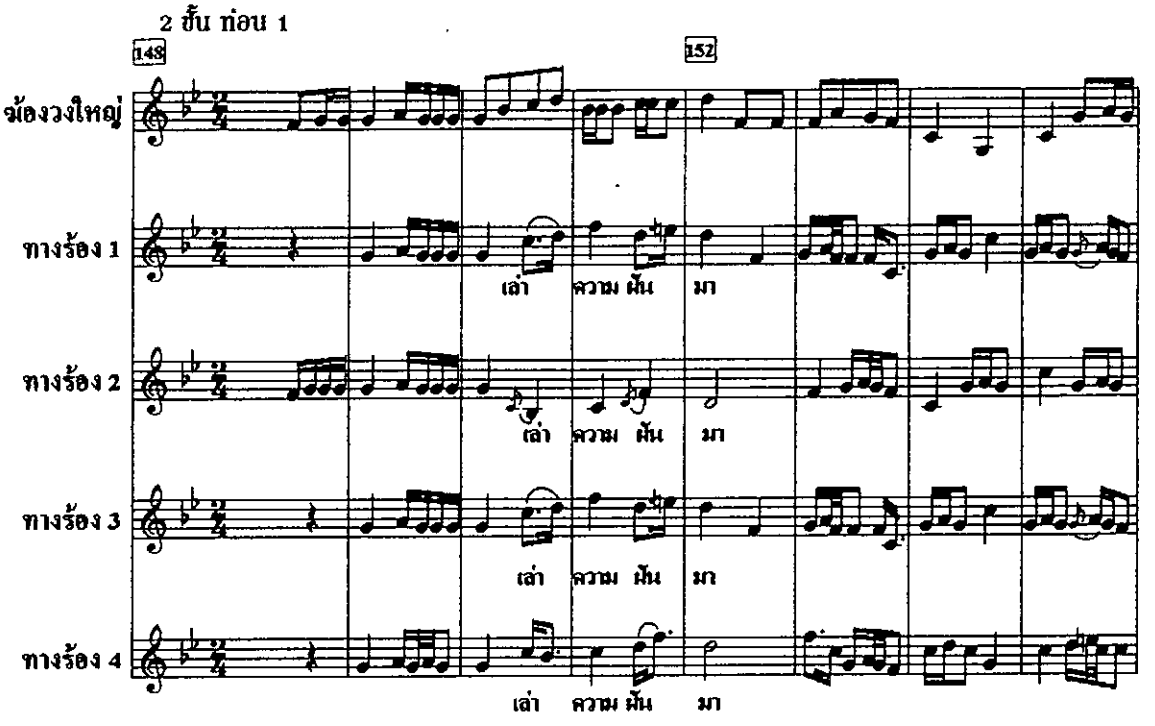
ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 140, 142, 144-146

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 139, 141, 143

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 139, 140, 141, 144-146

การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 139, 142


ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เอย
ทางร้อง 2
เอย
ทางร้อง 3
เอย
ทางร้อง 4
เอย



วิเคราะห์อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 1

หน้าทับที่ 1 ห้องที่ 148-151

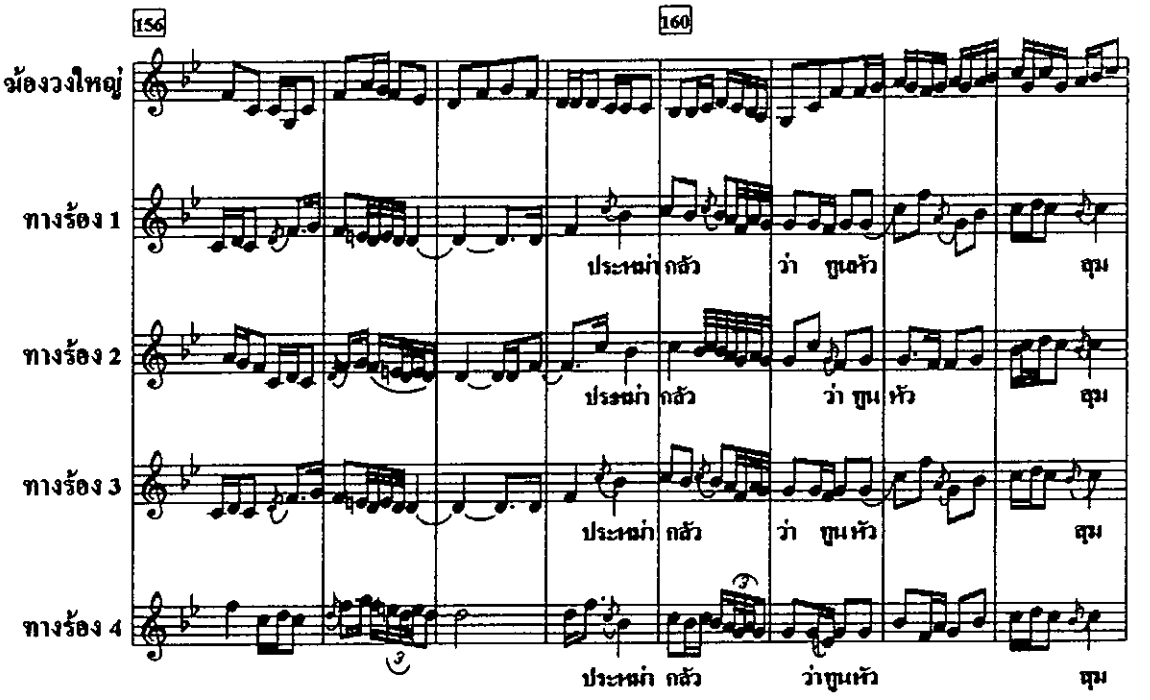
ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 149, 151

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 148

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 150

หน้าทับที่ 2 ห้องที่ 152-155

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 152-155

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 155

หน้าทับที่ 3 ห้องที่ 156-159

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 156, 157, 158

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 159

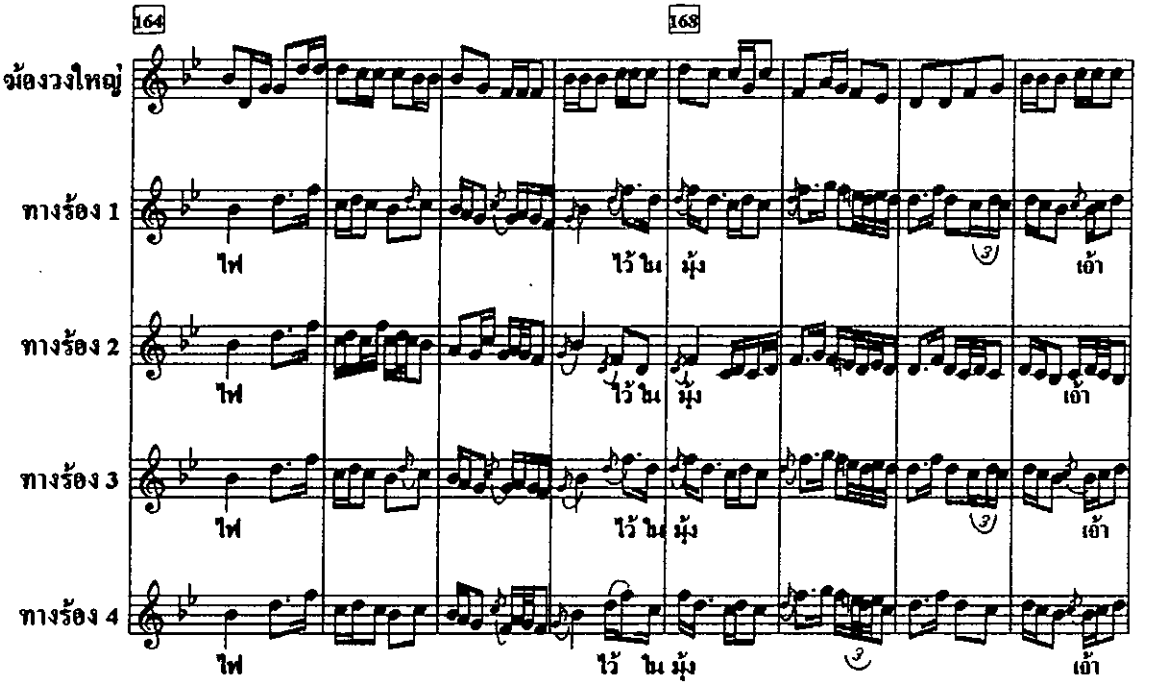
การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 156, 157, 159

หน้าทับที่ 4 ห้องที่ 160-163

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 160, 162, 163

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 161

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 160-163



หน้าทับที่ 5 ห้องที่ 164-167

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 164-167

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 165-167

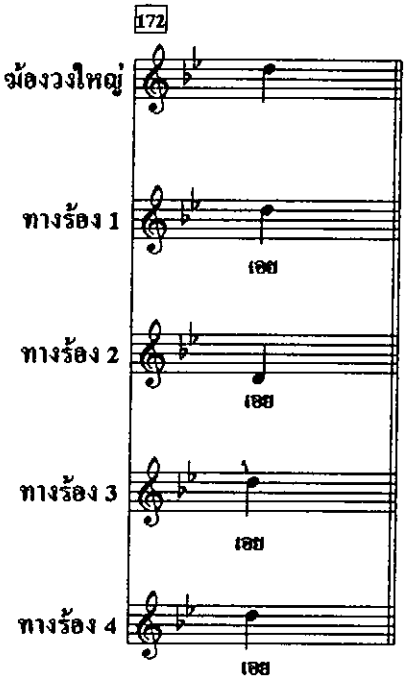
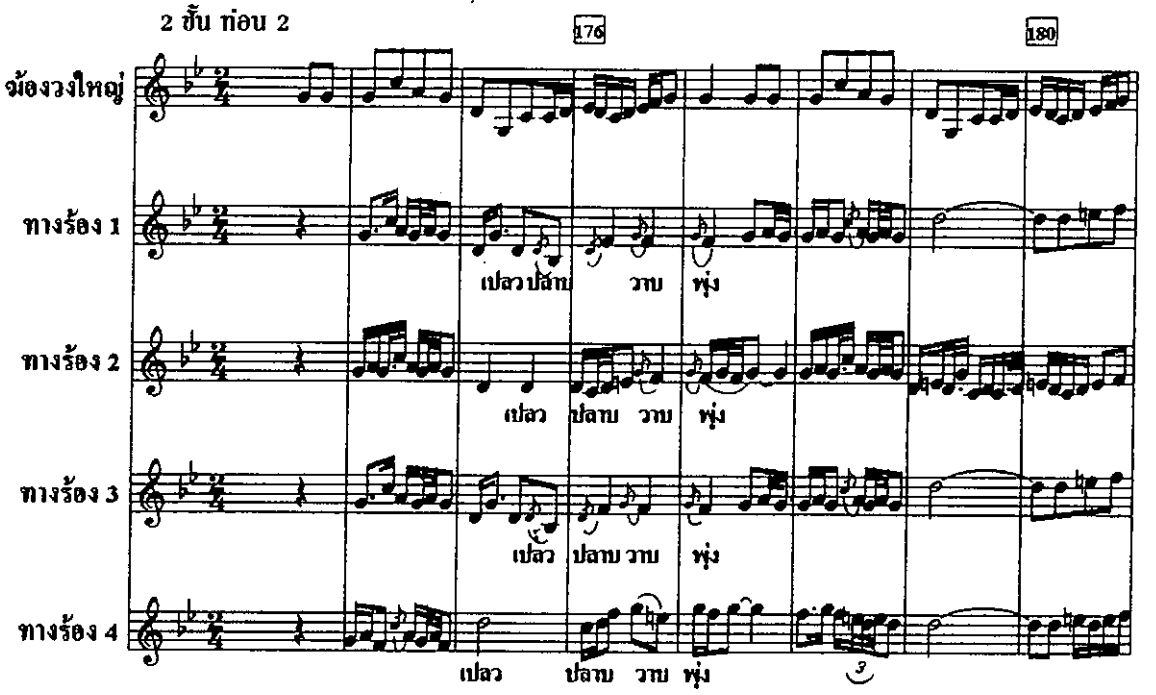
หน้าทับที่ 6 ห้องที่ 168-171

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 169, 171

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 168, 170

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 168, 169, 171

การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 169, 170


172
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4

วิเคราะห์อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 2

หน้าทับที่ 1 ห้องที่ 173-176

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 173

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 174-176

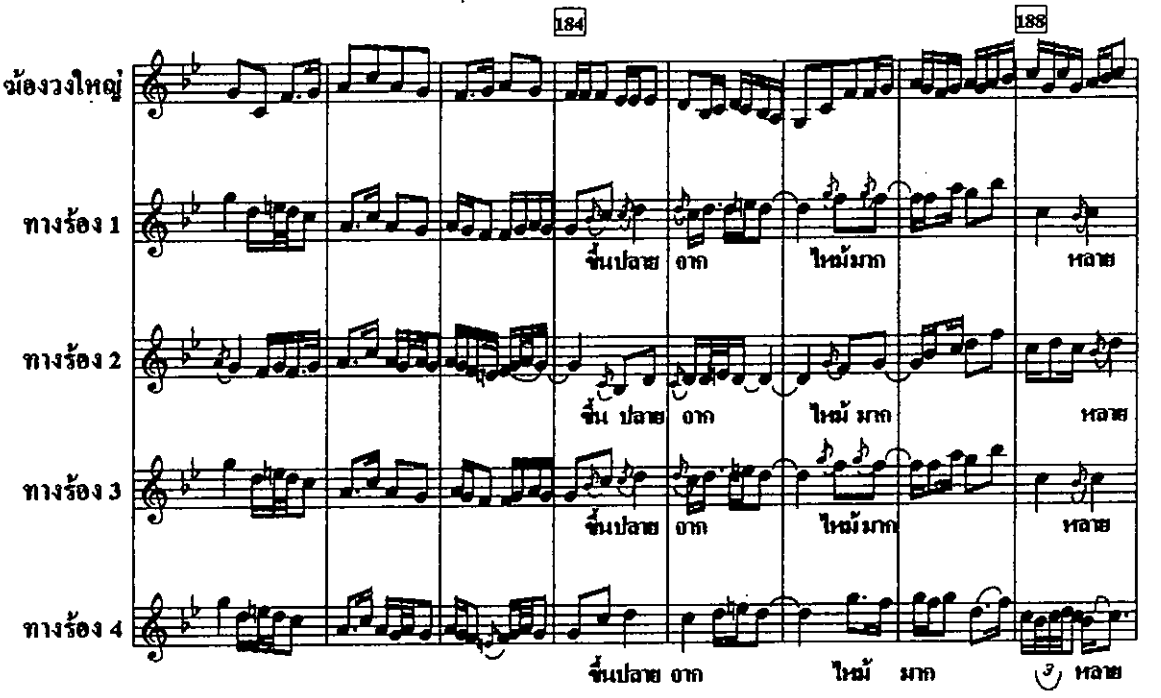
การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 174-176

หน้าทับที่ 2 ห้องที่ 177-180

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 177-180

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 177-178

การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 178



หน้าทับที่ 3 ห้องที่ 181-184

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 182, 183, 184

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 181

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 181, 183, 184

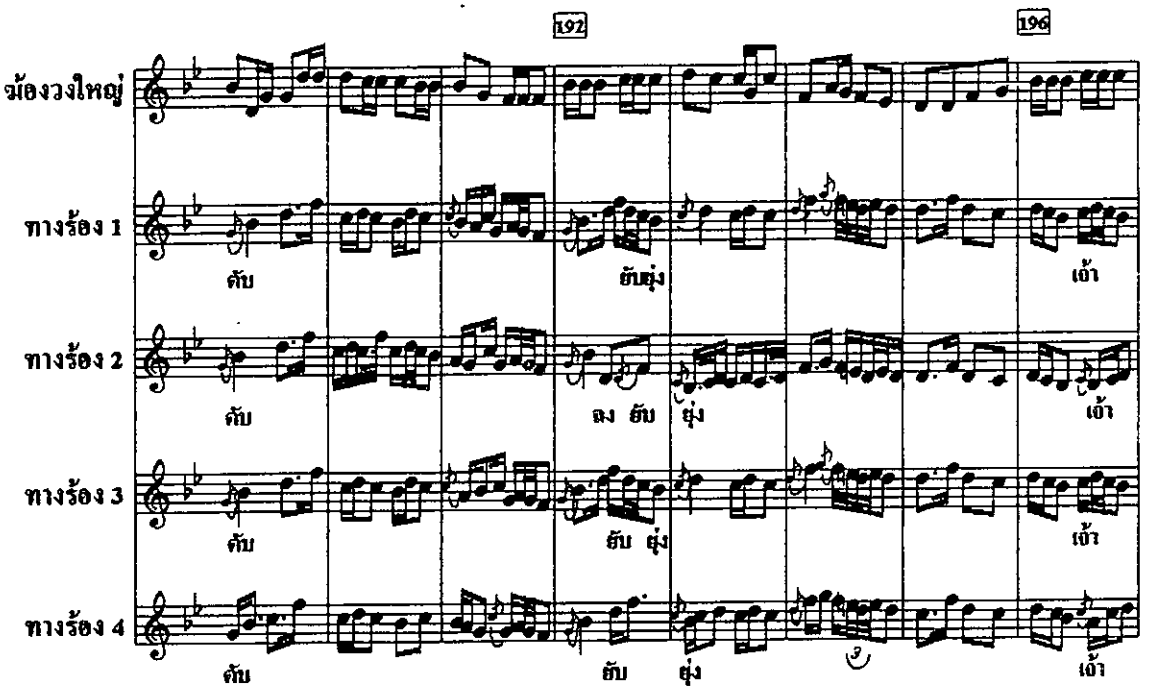
หน้าทับที่ 4 ห้องที่ 185-188

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 186

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 185, 187, 188

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 185, 186, 188

การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 188



หน้าทับที่ 5 ห้องที่ 189-192

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 189, 190-191

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 192

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 189, 191-192

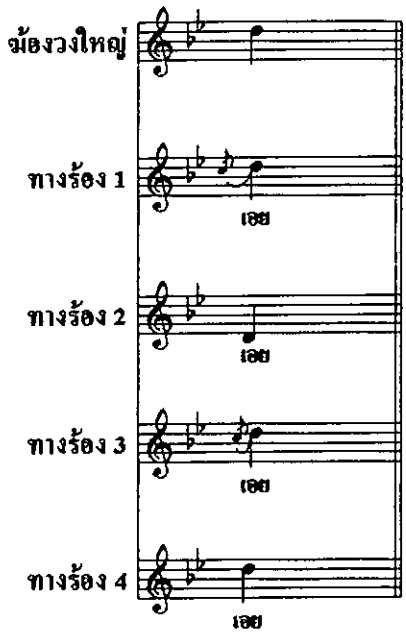
หน้าทับที่ 6 ห้องที่ 193-196

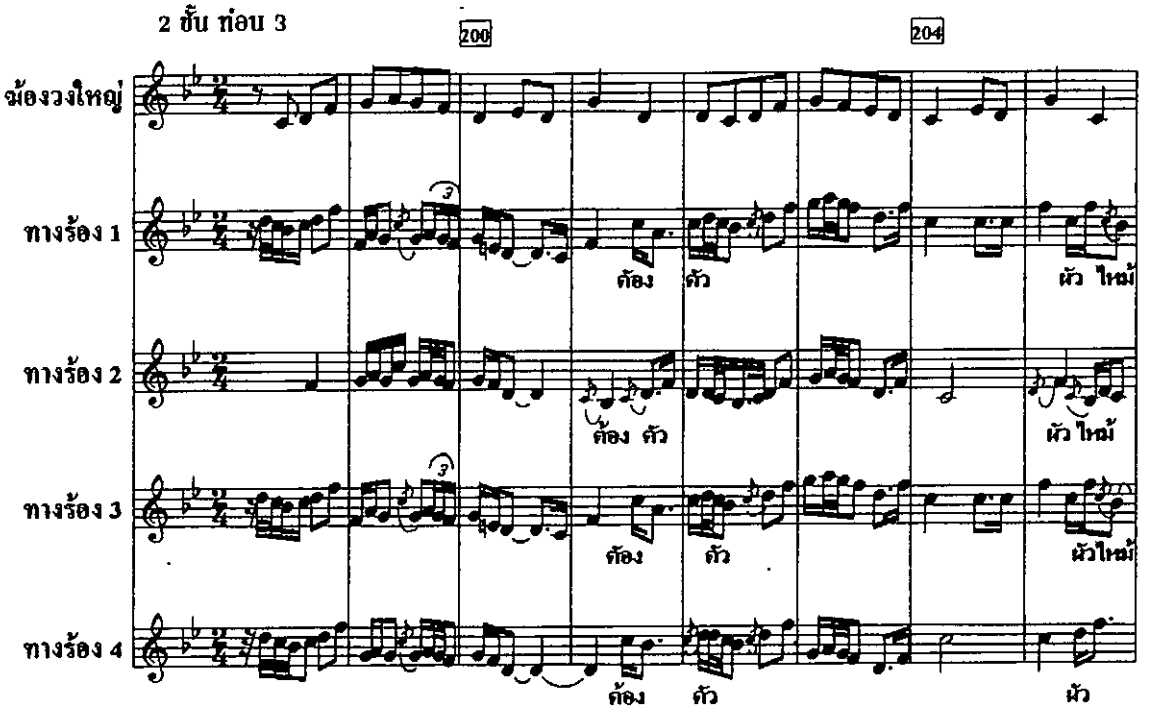
ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 195-196

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 193

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 193-194, 196

การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 194


ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เอย
ทางร้อง 2
เอย
ทางร้อง 3
เอย
ทางร้อง 4
เอย



วิเคราะห์อัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 3

หน้าทับที่ 1 ห้องที่ 198-201

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 199-200

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 198, 201-202, 204

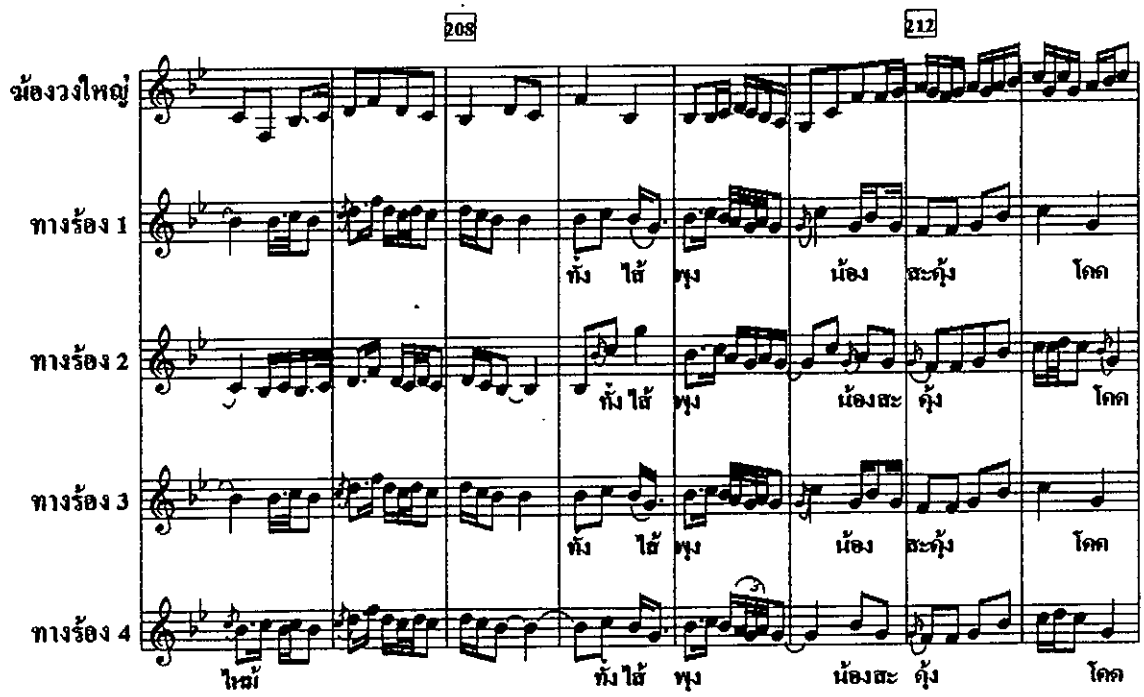
การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 199, 202

การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 199

หน้าทับที่ 2 ห้องที่ 202-205

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 203, 205

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 202, 204

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 202

หน้าทับที่ 3 ห้องที่ 206-209

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 207-208

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 206, 209

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 206, 207

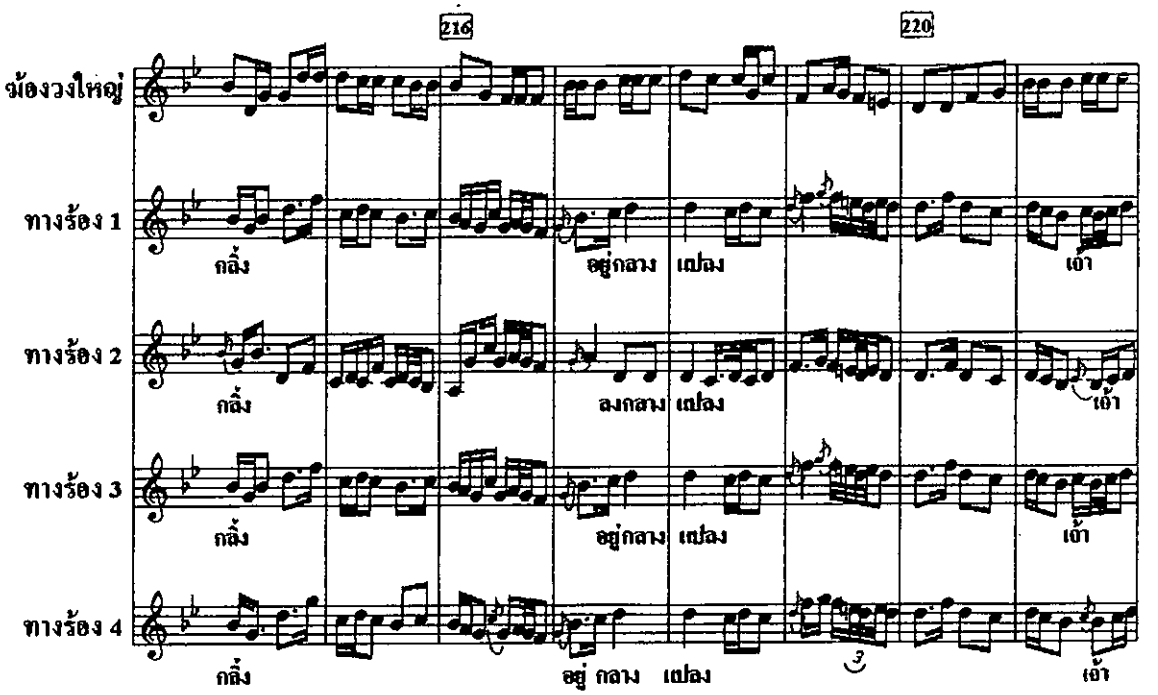
หน้าทับที่ 4 ห้องที่ 210-213

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 210, 212, 213

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 211

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 211, 212, 213

การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 210



หน้าทับที่ 5 ห้องที่ 214-217

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 214

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 215, 216, 217

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 214, 216, 217

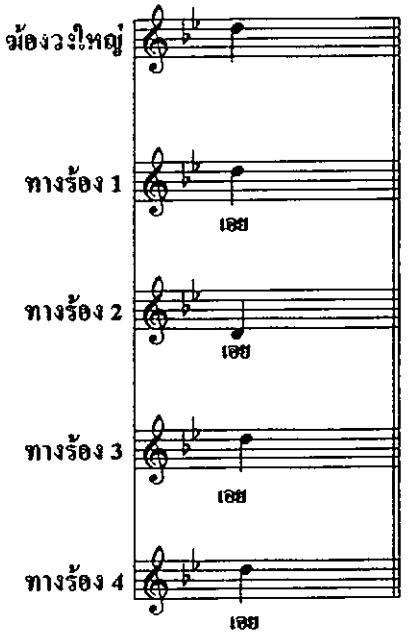
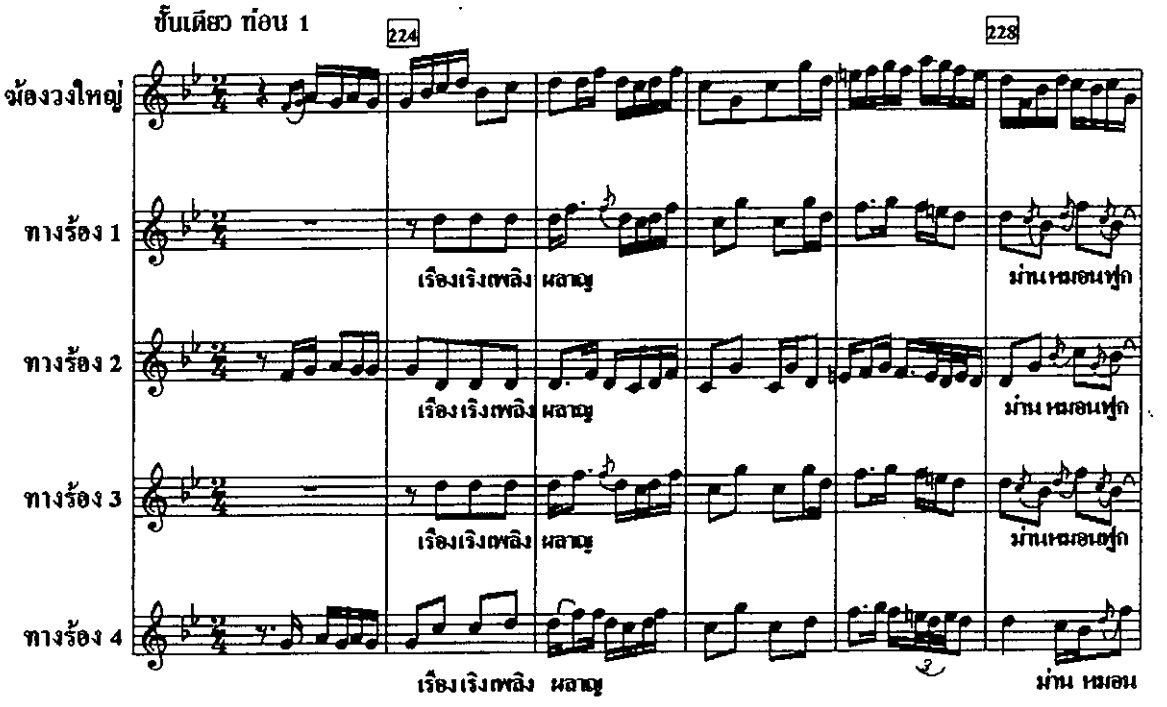
หน้าทับที่ 6 ห้องที่ 218-221

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 218 - 221

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 218, 220, 221

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 219, 221

การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 219


ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เอย
ทางร้อง 2
เอย
ทางร้อง 3
เอย
ทางร้อง 4
เอย

วิเคราะห์อัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อนที่ 1

หน้าทับที่ 1 ห้องที่ 223-224

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 223-224

หน้าทับที่ 2 ห้องที่ 225-226

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 226

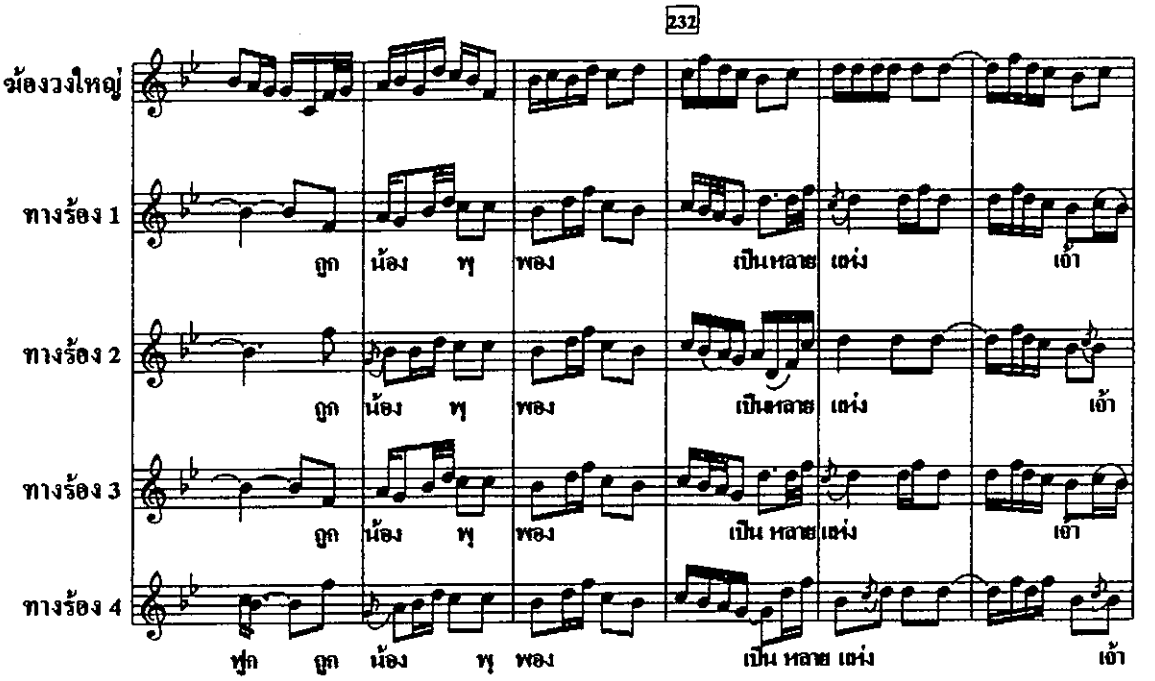
ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 225

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 225

หน้าทับที่ 3 ห้องที่ 227-228

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 227-228

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 228

การครั่นเสียง คือ ห้องที่ 227

หน้าทับที่ 4 ห้องที่ 229-230

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 229-230

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 230

หน้าทับที่ 5 ห้องที่ 231-232

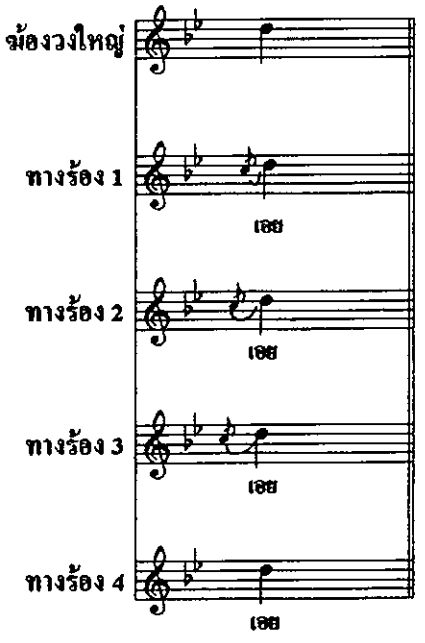
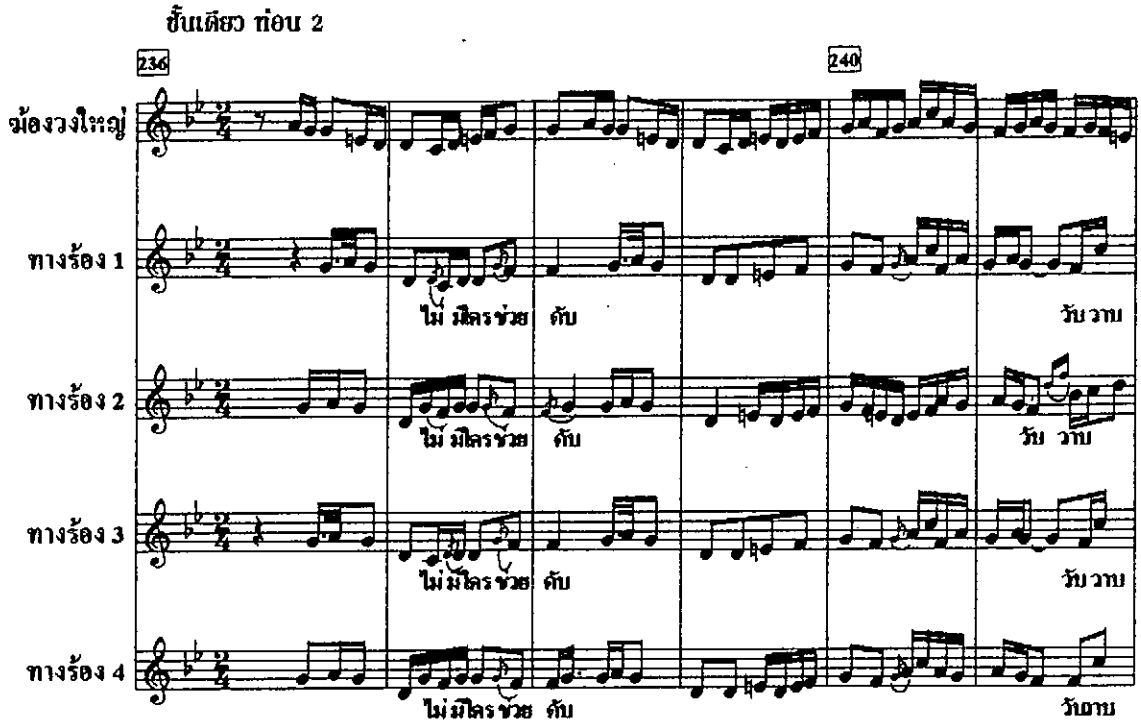
ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 231

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 232

หน้าทับที่ 6 ห้องที่ 233-234

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 233, 234

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 233-234


ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เอย
ทางร้อง 2
เอย
ทางร้อง 3
เอย
ทางร้อง 4
เอย

วิเคราะอัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อนที่ 2

หน้าทับที่ 1 ห้องที่ 236-237

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 236

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 237

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 237

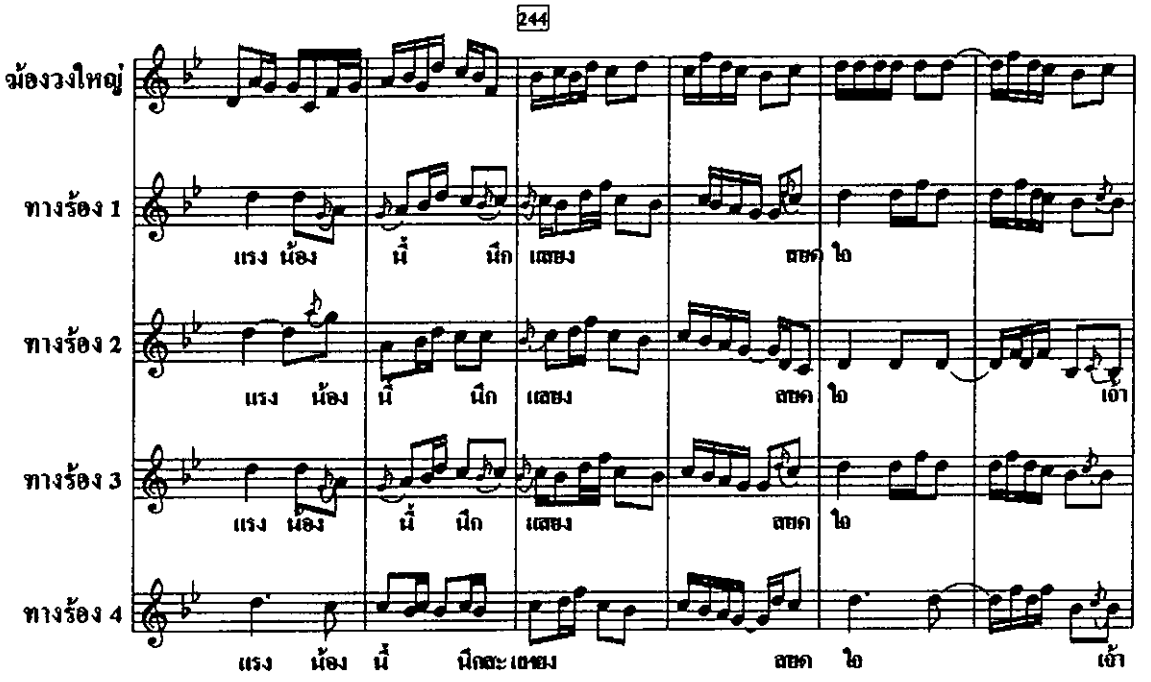
หน้าทับที่ 2 ห้องที่ 238-239

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 238-239

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 238

หน้าทับที่ 3 ห้องที่ 240-241

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 240, 241

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 240

หน้าทับที่ 4 ห้องที่ 242-243

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 242-243

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 242-243

หน้าทับที่ 5 ห้องที่ 244-245

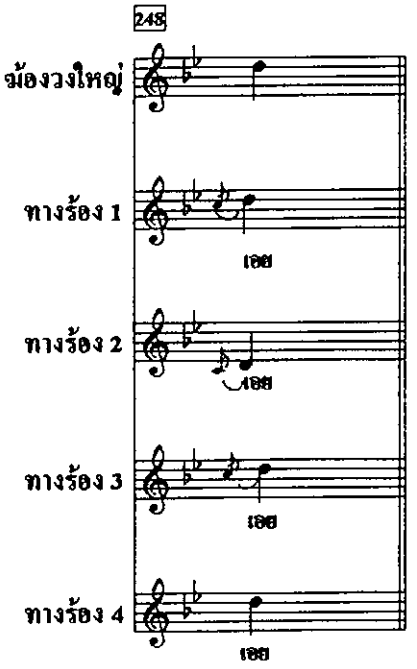
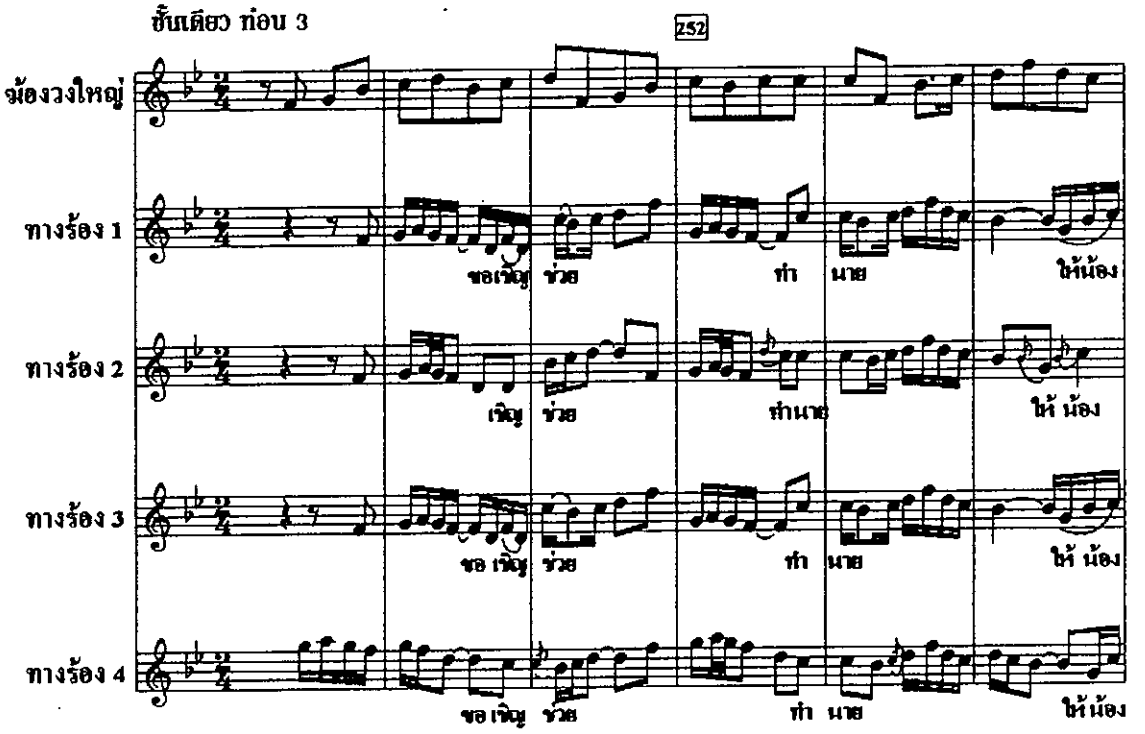
ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 244-245

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 244-245

หน้าทับที่ 6 ห้องที่ 246-247

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 246-247

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 247


248
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เอย
ทางร้อง 2
เอย
ทางร้อง 3
เอย
ทางร้อง 4
เอย

วิเคราะห์อัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อนที่ 3

หน้าทับที่ 1 ห้องที่ 249-250

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 249-250

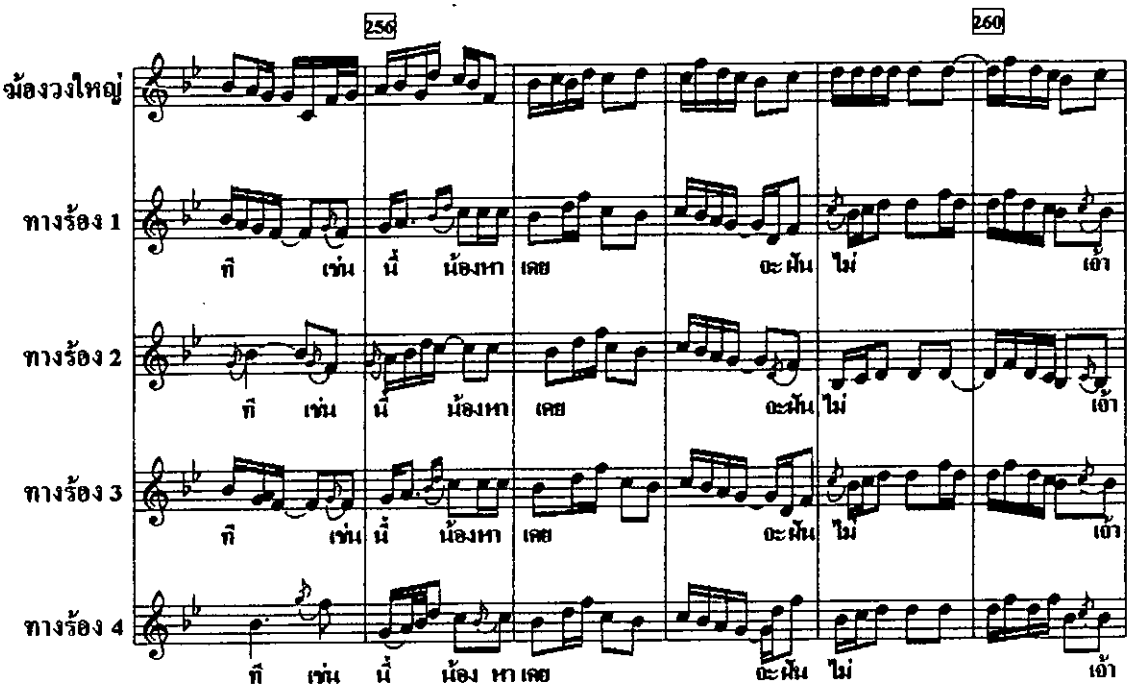
หน้าทับที่ 2 ห้องที่ 251-252

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 251-252

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 251-252

หน้าทับที่ 3 ห้องที่ 253-254

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 253-254

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 253-254

หน้าทับที่ 4 ห้องที่ 255-256

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 255-256

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 255-256

หน้าทับที่ 5 ห้องที่ 257-258

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 257

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 258

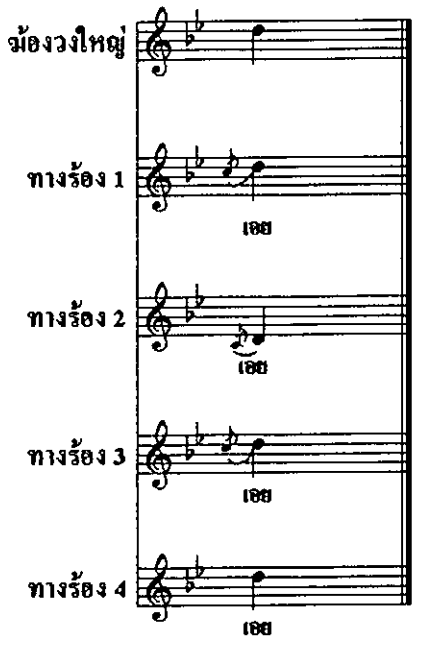
การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 258

หน้าทับที่ 6 ห้องที่ 259-260

ทางร้องเหมือนกัน คือ ห้องที่ 260

ทางร้องที่ต่างกัน คือ ห้องที่ 259

การใช้เสียงนาสิก คือ ห้องที่ 259-260


ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เธอ
ทางร้อง 2
เธอ
ทางร้อง 3
เธอ
ทางร้อง 4
เธอ

บทที่ 5

สรุปอภิปรายผลการวิเคราะห์

ผลจากการวิเคราะห์ โครงสร้างทั่วไป ของทำนองหลัก พบว่าเพลงแชกมอญเถา เป็นเพลงที่แต่งขยายมาจากเพลงแชกมอญในอัตราจังหวะ 2 ชั้น ซึ่งเป็นเพลง 3 ท่อน ใช้อัตราจังหวะหน้าทับปรบไก่ แต่ละท่อนมีอัตราจังหวะ 6 หน้าทับ หน้าทับที่ 4,5,6 ในแต่ละอัตราจังหวะซ้ำกัน ทุกๆ ท่าน และจบท่อนด้วยเสียง "เร" บันไดเสียงที่มักพบในทำนองเพลง คือ บันไดเสียง "ฟา" และ "ที" ทำนองบางวรรคเพลงจะมีโน้ตจรเข้ามาเชื่อมทำนอง เพื่อให้สัมพันธ์สอดคล้องต่อเนื่องกัน จะมีการใช้โน้ตไล่เรียงเสียง ยักเยื้องทำนองเพลง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ ของเพลงสำเนียงมอญในทุกท่อน

ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องกับทำนองหลัก จะพบว่ามีความสัมพันธ์สอดคล้องกันเป็นส่วนมาก ลูกตกที่พบจะมีบทบาทในทำนองเพลงที่สำคัญ คือ

1. ทำหน้าที่เชื่อมประโยคของเพลง ได้การดำเนินทำนองมีความสัมพันธ์กัน
2. ทำหน้าที่จบเพลง คือ ลูกตกตัวสุดท้ายของวรรคเพลงวรรคสุดท้าย จะมีทำนองเพลง ที่สอดคล้องกับลูกตกที่แสดงการจบเพลง

ด้านเทคนิคการร้องจะมีเอกลักษณ์เฉพาะในแต่ละทางร้องซึ่งแสดงให้เห็นความสามารถของแต่ละบุคคลที่ใช้ประสบการณ์ อันเชี่ยวชาญประดิษฐ์ทำนองการเอื้อน ให้วิจิตรพิสดารแปลกไปจากทำนองหลัก และกลับมาจบที่ทำนองหลักเหมือนกันในทุกทางร้อง ทางร้องทั้ง 4 ทางนั้น โดยทั่วๆไป แล้วจะเหมือนกันในเรื่องของการจบวรรคเพลงด้วยลูกตกจังหวะหรือลูกตกวรรคเพลง แม้การบรรจุคำร้องก็ไม่ต่างกันมากนัก แต่ในทางร้อง ทางที่ 3 พบว่าทำนองทางร้องในแต่ละท่อน จะต่างจากทางร้องที่ 1,3,4 อยู่บ้าง โดยเฉพาะท่อน 2 จะพบความแตกต่างอย่างชัดเจน ทั้งในเรื่องของการร้องทำนอง และการบรรจุคำร้อง

ข้อเสนอแนะ

1. ควรสนับสนุนให้นักศึกษาวิเคราะห์ทางร้องเพลงอื่นๆเพิ่มขึ้นอีก เพราะทางร้องแต่ละเพลงจะมีหลายทาง และหลายรูปแบบการร้อง
2. ควรรวบรวมข้อมูลทางการร้อง และบันทึกเป็นโน้ตสากลเพื่อการศึกษาค้นคว้าต่อไป

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กาญจนา อินทรสุนานนท์. การขับร้องเพลงไทย. ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2536. อัดสำเนา.

_____ . "การวิเคราะห์รูปแบบเพลงพื้นบ้าน," มนุษย์ศาสตร์ปริทัศน์. 2532:

กองบรรณาธิการ. "เคารพนบไหว้ 80 ปี ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน ศิลปินแห่งชาติ ผู้เป็นเอตทัคคะทางขับร้องและซอสามสาย," เพลงดนตรี. 2(3) : 29 ; กันยายน 2538.

_____ . เกณฑ์มาตราฐานสาขาวิชา และวิชาชีพดนตรีไทย. สำนักมาตราฐานอุดมศึกษา ทบวงมหาวิทยาลัยของรัฐ, 2537.

คณพล จันทน์หอม. การขับร้องเพลงไทย. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์, 2539.

เจริญใจ สุนทรวาทิน. "หลักและวิธีการขับร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์," ข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทย. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้ว, 2530.

ชั้น ศิลปบรรเลง. ดนตรีไทยศึกษา. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์อักษรเจริญทัศน์, 2521.

ชิ้น ศิลปบรรเลง การดนตรีไทย. กรุงเทพ ฯ : พิฆเณศการพิมพ์, 2534.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. สารานุกรมเพลงไทย. กรุงเทพ ฯ : เรือนแก้วการพิมพ์, มปป.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. สังคีตนิยม. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์การศาสนา, มปป.

ทรงวิทย์ แก้วศรี. ดนตรีไทย โครงสร้าง อภิธานศัพท์และสาระสังเขป. หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร, 2522.

ท้วม ประสิทธิกุล. หลักการขับร้องเพลงไทยเบื้องต้น. 2535.

ธนิต อยู่โพธิ์. เครื่องดนตรีไทย. กรมศิลปากร, 2510.

บุญช่วย โสวัตร. การวิเคราะห์เนื้อทำนองหลักของเพลงแขกมอญบางขุนพรหม. บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2538.

ประคอง ชลานุภาพ. "วิธีขับร้องเพลงไทยให้ไพเราะ," ดนตรีมัธยมศึกษา ครั้งที่ 8. กรุงเทพ ฯ : โรงพิมพ์วีรธรรม, 2525.

ประทีป เล้ารัตนอารีย์. "ดนตรีมีคุณทุกอย่างไป," กาญจนาภิเษกสมโภชเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. ชลบุรี : ชลบุรีการพิมพ์, 2538.

ปัญญา รุ่งเรือง. "ระบบเสียงดนตรีสยาม," ดนตรีไทย. ศูนย์ศิลปวัฒนธรรม สหวิทยาลัย รัตนโกสินทร์วิทยาลัยครูสวนสุนันทา กรุงเทพ ฯ : อรุณการพิมพ์, มปป.

_____ . อ่านและฟังดนตรีไทย. กรุงเทพ ฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2533.

ปัญญา รุ่งเรือง. ประวัติการดนตรีไทย. พิมพ์ครั้งที่ 3 กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช, 2525.

พูนพิศ อมาตยกุล. ดนตรีวิจักษ์. กรุงเทพ ฯ : โรงพิมพ์สยามสมัยจำกัด, 2529.

พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ. มานานุกรมศิลปินเพลงไทย. กรุงเทพ ฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้ว, 2532.

มนตรี ตราโมท. ศัพท์สังคีต. กรุงเทพ ฯ : กรมศิลปากร, 2507.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. ฟังและเข้าใจเพลงไทย. กรุงเทพ ฯ : ไทยเขษม, 2523.

มนตรี ภู่งาม. สังคีตวิทยา. ภาควิชาดนตรี คณะวิชามนุษย์ศาสตร์และสังคมศาสตร์ วิทยาลัยครูนครราชสีมา, 2530. อัดสำเนา.

มานพ วิสุทธิแพทย์. ดนตรีไทยวิเคราะห์. กรุงเทพ ฯ : โรงพิมพ์ชวนพิมพ์, 2533.

วิภา คงคากุล. "ความสำคัญของดนตรีต่อสังคม," ถนนดนตรี. 1(1) : 35 ; ตุลาคม 2529.

_____ . "ความคิดสร้างสรรค์กับดนตรี," เพลงดนตรี. 1(1) : 8 ; มีนาคม 2537.

วีรชาติ เปรมานนท์. ดนตรีไทยแนวใหม่ช่วงปี 2520-2530. กรุงเทพ ฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2532.

ศิลปากร กรม. ประวัติและบทร้องเพลงไทยบางบท เล่ม1. หน้า 139. พระนคร กรมศิลปากร, ๔2516.

สงบศึก ธรรมวิหาร. แนวคิดและวิธีการของมนตรี ตราโมท ในการอนุรักษ์ถ่ายทอดดนตรีไทยและเพลงไทย. วิทยานิพนธ์, 2534. อัดสำเนา.

สงัด ภูเขาทอง. การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย. กรุงเทพ ฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้ว, 2532.

สังคีตนิยม กระทรวงศึกษาธิการ. กรุงเทพ ฯ : โรงพิมพ์คุรุสภา, 2531.

สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย. ภาคประวัติและบทร้องเพลงเถา. กรุงเทพ ฯ : บริษัทสหธรรมมิก จำกัด, 2536.

สุรางค์ ดุริยพันธุ์. "ร้องเพลงไทยอย่างไรจึงไพเราะ," กาญจนาภิเษกสมโภชเฉลิมพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. ชลบุรี : ชลบุรีการพิมพ์, 2538.

อรวรรณ ขมวัฒนา. หนังสือประกอบการเรียนการสอนสังคีต 1. คณะครุศาสตร์ กรุงเทพ ฯ : บพิธการพิมพ์ จำกัด, 2524.

อรวรรณ บรรจงศิลป์ และโกวิทย์ ขันธศิริ. วิวัฒนาการของเพลงไทยสมัยรัตนโกสินทร์. กรุงเทพ ฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2526.

อรวรรณ บรรจงศิลป์ และคณะ. ความคิดและภูมิปัญญาไทย. กรุงเทพ ฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2534.

อุดม อรุณรัตน์. ทฤษฎีเพลงเถา. มหาวิทยาศิลปากร นครปฐม, 2527

อุทิศ นาคสวัสดิ์. ทฤษฎีและการปฏิบัติดนตรีไทยภาค 1. กรุงเทพ ฯ : เจริญการพิมพ์, 2512.

_____ . ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทยภาค 1 ว่าด้วยหลักและทฤษฎีดนตรีไทย. ศิริวิทย์จำกัด, พิมพ์ครั้งที่ 5, 2530.

Elizabeth May. Music of Many Cultures P.78 University of California Press, Ltd , 1983.

Orawan Banchongsilpa. Variations in the singing of Phleen Pe' U.P. College of music Diliman Quezon City, nd.

Mendenhall, Stantley T. Interaction of Linguistic and Musical Tone In Thai Song Selected Reports In Ethnomusicology. 2 (2) : 1975.

ภาคผนวก

ประวัติ

ประวัติพระประดิษฐ์ไพเราะ

พระประดิษฐ์ไพเราะ ชื่อเดิมคือ มี ดุริยางกูร คนทั่วไปเรียกว่า ครูมีแขก ที่เรียกว่า ครูมีแขกนั้น มีผู้เล่าสืบกันมาว่า เมื่อท่านคลอดออกมานั้นมีสิ่งขาวๆ คล้ายกระเนาะครอบศีรษะเหมือนหมวกแขก นอกจากนี้บ้านของท่านยังตั้งอยู่ในบริเวณสุเหร่าแขก ท่านจึงมีสมญาว่า "แขก" มาตั้งแต่เล็กๆ

ครูมีแขกเป็นครูดนตรีมาตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 3 จนถึงรัชกาลที่ 5 เป็นครูของครูฉิน คิลบ่บรรเลง บิดาของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (เศร คิลบ่บรรเลง) ครูมีแขกได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นพระประดิษฐ์ไพเราะ เมื่อวันที่ 21 ธันวาคม 2396 ท่านเป็นเบรมครูผู้ยิ่งใหญ่ในทางดนตรีแทบทุกชนิด เป็นต้นตำรับของการเดี่ยวเครื่องดนตรีต่างๆ ดังจะเห็นได้ว่า เพลงที่นิยมนำมาบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยวนั้นเป็นเพลงของท่านทั้งสิ้น เช่น เพลงพญาโศก สารภี จีนขิมใหญ่ ภิรมย์สุรางค์ ทยอยเดี่ยว แขกมอญ เป็นต้น

ท่านเป็นผู้ที่มีความสามารถในการแต่งเพลงประเภทลูกล้อลูกขัด มีลูกเล่นในกระบวนเพลงที่ต้องใช้ความสามารถสูง นักดนตรีที่จะบรรเลงต้องเป็นผู้ที่มีฝีมือ ดังจะเห็นได้ว่าจากอดีตจนถึงปัจจุบันนักดนตรีนิยมที่จะนำเพลงของท่านมาเป็นเพลงที่ใช้ประชันแข่งขันกัน เช่น เพลงทยอยนอก ทยอยเขมร แขกมอญ เชิดจีน เป็นต้น

นอกจากนี้ท่านยังเป็นผู้ริเริ่มนำเอาเพลงอัตรา 2 ชั้นมาขยายเป็นอัตรา 3 ชั้น นับได้ว่า พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) เป็นอัจฉริยะทางดนตรีไทยที่หาใครเทียบได้ยาก เพลงของท่านแทบทุกเพลงจะเป็นเพลงที่นิยมกันมากตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันนี้ก็ยังคงนิยมนำมาบรรเลงกันอยู่ตลอดไป

ประวัติครูสุดจิตต์ อนันตกุล (ดุริยประณีต)

ครูสุดจิตต์ อนันตกุล (ดุริยประณีต) เกิดเมื่อวันจันทร์ที่ 16 กรกฎาคม พุทธศักราช 2471 ณ บ้านเลขที่ 83 หลังวัดสังเวช บางลำภูบน อำเภอพระนคร กรุงเทพมหานคร เป็นบุตรคนที่ 5 ของนายศุข นางแถม ดุริยประณีต มีพี่น้องรวม 10 คน บิดารับราชการในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ในตำแหน่งมหาดเล็กกรมพิณพาทย์หลวง จึงได้รับพระราชทานนามสกุลว่า "ดุริยประณีต" ต่อมาบิดาลาออกจากราชการมาสร้างโรงงานผลิตเครื่องดนตรีไทย จนมีชื่อเสียงโด่งดัง เป็นที่รู้จักกันจนทุกวันนี้ว่า "เครื่องดนตรีของครูศุข บางลำภู"

ครูสุดจิตต์ เริ่มการศึกษาที่โรงเรียนแนบวิทยา และจบการศึกษาในระดับมัธยม 5 ที่โรงเรียนวัดใหม่อมตรส จากนั้นได้เข้าศึกษาต่อที่โรงเรียนนาฏศิลป์ แผนกดนตรีสากล โดยเลือกเรียนไวโอลิน และเบสโน แต่เรียนยังไม่ทันจบเนื่องจากสงครามมหาเอเชียบูรพา จึงต้องอพยพไปพักอยู่กับญาติที่กบเวา อำเภอบางบาล จังหวัดอยุธยา และได้เข้าเรียนต่อที่โรงเรียนบ้านแพ จังหวัดอยุธยา จนจบ

ครูสุดจิตต์เริ่มเรียนดนตรีไทยตั้งแต่อายุ 8 ปี เริ่มจากซอสามสายกับบิดา และเรียนขับร้องเพลงไทยกับมารดา และพี่ๆ ได้แก่ ครูโอษ ดุริยประณีต ครูสุดา เชี่ยววิจิตร ครูแช่มช้อย ดุริยพันธุ์ และครูเหนี่ยว ดุริยพันธ์

เมื่ออายุ 10 ปี สมัครขับร้องประชันวงทางสถานีวิทยุกระจายเสียงศาลาแดง สมัยจอมพล ป. พิบูลย์สงคราม นอกจากนี้ท่านยังมีความสามารถพิเศษที่นอกเหนือจากการเล่นดนตรีไทยและขับร้องไทยเนื่องจากครูได้ฝึกขับร้องเพลงในละครร้องกับครูเยื้อน ใหญ่ ฝึกร้องหุ่นกระบอกกับครูล่อน อิศรางกูร ณ อยุธยา และฝึกรำไทยกับครูเฉลย ศุขะวณิช ครูละมูล ยะมะคุปต์ ทั้งยังได้เรียนมอญรำ 12 ท่า และทะแยมอญโดยจ้างครูมอญจากปากเกร็ดมาสอน

ครูสุดจิตต์ ดุริยประณีต ได้สมรสกับคุณพันธ์ อนันตกุล มีบุตรสาว 1 คน ต่อมาสามีเสียชีวิตในปี พ.ศ.2526 ครูจึงทำหน้าที่เป็นทั้งบิดาและมารดาของลูก

ชีวิตการทำงานของท่าน เริ่มเป็นครูสอนขับร้องเพลงไทยที่คุรุสภา ในขณะที่สอนอยู่นั้น ได้มีโอกาสเรียนขับร้องจากพระยาภูมีเสวิน ราวปี พ.ศ.2492

ปี พ.ศ.2493 ได้รับการบรรจุเป็นข้าราชการครูโรงเรียนทวีธาภิเศก สังกัดกระทรวงศึกษาธิการ รับตำแหน่งครูสอนวิชาขับร้องเพลงไทย

ปี พ.ศ.2500 เปลี่ยนอาชีพจากครูมาเป็นนักร้องประจำวงดนตรีไทยของกรมประชาสัมพันธ์ จนครบเกษียณอายุในตำแหน่งคีตศิลปิน 3 จากนั้นได้รับเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญและที่ปรึกษาทางด้านดนตรีไทย จนถึงปัจจุบันนี้

ผลงานของครูสุดจิตต์ อนันตกุล (ดุริยประณีต) มีมากมายซึ่งพอสรุปได้ดังนี้

1. เป็นอาจารย์พิเศษตามสถาบันการศึกษาที่มีชื่อหลายแห่ง อาทิเช่น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศิลปากร สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า ลาดกระบัง วิทยาลัยเกษมบัณฑิต และโรงเรียนต่างๆ อีกมากมาย

2. รับตำแหน่งหัวหน้างานบันเทิงดนตรีไทย กรมประชาสัมพันธ์ จนเกษียณอายุราชการ

3. จัดรายการวิทยุและโทรทัศน์เกี่ยวกับดนตรีไทยหลายรายการ

4. รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์สูงสุด คือ "ตริตาภรณ์มงกุฎไทย" เมื่อปี พ.ศ.2528

5. ในปี พ.ศ.2530 ได้เป็นข้าราชการดีเด่นของกรมประชาสัมพันธ์

6. ครูสุดจิตต์ ได้แต่งทางร้องเพลงไทย 2 เพลง คือ เพลงเทพลีลาเถาและเพลงพญากุญชรเถา

7. ได้รับการคัดเลือกให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดง (คีตศิลป์ไทย) ในปี พ.ศ.2536

ครูสุดจิตต์ อนันตกุล (ดุริยประณีต) ยังคงทำหน้าที่ศิลปินแห่งชาติในการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมด้านดนตรีไทยอยู่จนทุกวันนี้

ประวัติครูกัญญา โรหิตาจล

ครูกัญญา โรหิตาจล บ้านอยู่ที่อำเภอบางใหญ่ จังหวัดนนทบุรี บิดาสิ้นชีวิตตั้งแต่ครูอายุ 12 ปี ครูจบการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่โรงเรียนวัดอินทร์ อำเภอบางใหญ่ จังหวัดนนทบุรี เมื่อสิ้นบิดาเหลือเพียงมารดาซึ่งอยู่ในวัยชรา ครูต้องดูแลครอบครัวแทนบิดา โดยยึดอาชีพขับร้องเป็นหลัก

ครูเริ่มฝึกขับร้องเพลงไทยตั้งแต่อายุ 8 ปีกับบิดา โดยใช้เวลาหลังเลิกเรียนทำการบ้านให้เสร็จและฝึกขับร้องในเวลากลางคืน ต่อมาได้ศึกษาเรื่องวิธีการขับร้องกับครูจงกล (สกล แก้วเพ็ญกาศ) โดยเริ่มออกแสดงเป็นนักร้องประจำวงดนตรีไทยของครูจงกลที่รับงานทั่วไปในละแวกบ้านเกิดนั้นเอง

เพลงแรกที่ครูฝึกขับร้องคือ เพลงหงส์ทองเถา จากนั้นครูจะต่อเพลงเถาอีกหลายเพลง และมาฝึกเพลงตับในระยะหลัง เริ่มฝึกเพลงตับพรหมมาศเป็นชุดแรก

ครูยึดอาชีพนักร้องมาโดยตลอดจนอายุได้ 20 ปี จึงเข้ารับราชการที่กรุงเทพมหานคร ทำหน้าที่เป็นนักร้องประจำวงกรุงเทพมหานคร ในปี พ.ศ.2506 เมื่อเริ่มปฏิบัติงานอยู่ที่กรุงเทพมหานคร ครูเป็นนักร้องที่มีความสามารถมากคนหนึ่ง ชื่อเสียงของครูเริ่มเป็นที่รู้จักในวงการดนตรีไทย

ต่อมาครูได้ย้ายไปประจำอยู่ที่กองการสังคีต กรมศิลปากร ในหน้าที่คีตศิลป์ไทยประจำแผนกดุริยางค์ไทย หลังจากที่ครูย้ายไปประจำอยู่ที่กองการสังคีต ครูมีผลงานมากขึ้นเนื่องจากเป็นนักร้องที่มีความสามารถสูง สุขภาพแข็งแรงจึงสามารถขับร้องได้ตลอดไม่เหน็ดเหนื่อยหรือเจ็บป่วยใดๆ ด้วยเหตุนี้ชื่อเสียงของครูจึงเริ่มโด่งดังขึ้นเป็นลำดับ

ผลงานของครูในด้านการขับร้องเพลงไทยนั้นมีมากมาย ได้แก่

1. ได้รับความไว้วางใจจากศาสตราจารย์ ดร.มนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีไทย ให้ไปถวายการสอนขับร้องเพลงไทยแด่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี และได้ร่วมขับร้องในวงที่พระองค์ท่านทรงระนาดเอกในวาระครบรอบ 60 พระชันษาของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลปัจจุบัน

ประวัติครูอุ่น บัวเอี่ยม

ครูอุ่น บัวเอี่ยม เกิดวันที่ 27 กรกฎาคม พุทธศักราช 2464 ที่อำเภอกำแพงแสน จังหวัดนครปฐม บิดาชื่อ รองอำมาตย์โทชุนแสนประสาท (เชียน อินทาปัจ) มารดาชื่อ พิศ อินทาปัจ การศึกษาจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 6

ครูอุ่น เริ่มเรียนดนตรีกับบิดา เมื่ออายุ 13 ปี โดยเริ่มฝึกหัดสีซออู้ จนอายุครบ 18 ปี เริ่มเรียนแคนวง และฝึกขับร้องพร้อมไปด้วย ต่อมาได้สมรสกับ ครูฟุ้ง บัวเอี่ยม ซึ่งเป็นหัวหน้าแผนกดุริยางค์ไทย กองดุริยางค์กองตำรวจ จากนั้นชีวิตของครูก็จะวนเวียนอยู่ในแวดวงของดนตรีไทยโดยตลอด

เมื่อครูอายุได้ 20 ปี ครูได้ฝึกขับร้องกับครูสกล แก้วเพ็ญกาศ จนถึงปี พ.ศ.2493 ครูสากลได้พาครูอุ่นไปพบครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะเพื่อทดลองให้ครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะได้ฟัง จากนั้นครูอุ่นก็ได้เข้าเป็นนักร้องประจำวงของครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ นับเป็นนักร้องรุ่นเดียวกับครูจันทนา พิจิตรคุรุการ และครูจิ๋มลิ้ม กุลตัณฑ์

ผลงานของครูอุ่น บัวเอี่ยม มีมากมายอาทิเช่น

1. เป็นอาจารย์พิเศษสอนดนตรีและขับร้องเพลงไทยตามสถาบันการศึกษาต่างๆ เช่น โรงเรียนศิริศาสตร์, มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

2. เปิดโรงเรียนสอนดนตรีไทยทุกชนิดที่บ้าน

3. ทำอังกะลุงจำหน่าย

ทัศนคติต่อเพลงแขกมอญเป็นเพลงที่ไพเราะแต่ร้องยากมีหลายทางแต่ละทางก็ไพเราะทั้งสิ้น

ประวัตินายสมชาย ทับพร

นายสมชาย ทับพร เป็นบุตรคนที่สองของนายชิต และนางทองเจือ ทับพร เกิดเมื่อวันที่ 26 มิถุนายน พุทธศักราช 2491 ที่อยู่เดิมคือ บ้านเลขที่ 29 หมู่ 6 ต.บางกร่าง อ.เมือง จ.นนทบุรี

มีพี่น้อง 10 คนคือ

1. นางชูจิต ตุ้มฉาย
2. นายสมชาย ทับพร
3. นายวินัย ทับพร
4. นางจินตนา พอนรอด
5. น.ส.ทรัพย์สิน ทับพร
6. น.ส.เบญจวรรณ ทับพร
7. นายเชาวลิต ทับพร (นักร้องรางวัลฆ้องทองคำ)
8. น.ส.หทัยรัตน์ ทับพร
9. น.ส.สุกัญญา ทับพร (นักร้องรางวัลฆ้องทองคำ)
10. น.ส.กนกวรรณ ทับพร

เริ่มการศึกษาพื้นฐานที่โรงเรียนวัดไทยเจริญ อ.บางกรวย จ.นนทบุรี เมื่อจบระดับประถมศึกษาก็เข้าเรียนต่อระดับมัธยมศึกษาที่โรงเรียนวัดน้อยในตลิ่งชัน ธนบุรี จนจบชั้นระดับมัธยมศึกษาปีที่ 3 (ม.ศ.3) จึงเข้าศึกษาต่อที่วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา (ปัจจุบันคือสถาบันราชภัฏ บ้านสมเด็จเจ้าพระยา) เมื่อเรียนจบระดับประกาศนียบัตรวิชาการศึกษาชั้นต้น (ป.กศ.ต้น) ก็เข้าทำงานเป็นครูโรงเรียนสงวนวิทยา อ.บางกรวย จ.นนทบุรี 1 ปี จึงลาออกมาทำงานที่บริษัทเสริมสุข จำกัด อีก 1 ปี แล้วลาออกเพื่อบวชที่วัดบางไทรนอก ประมาณเดือน 1 ปี จึงลาบวชเพื่อรอเกณฑ์ทหารและจะไปอยู่กองดุริยางค์ตำรวจ ในขณะที่รอเรียกตัวอยู่นั้นก็ร้องเพลงในงานที่วังของพระองค์ชายกลาง (พระองค์เจ้าเฉลิมพล ทิฆัมพร) อาจารย์เสรีหวังในธรรมพบเข้าจึงได้ชักนำให้เข้ามาทำงานอยู่ในกองการสังคีต กรมศิลปากร โดยเริ่มเป็นลูกจ้างชั่วคราวตั้งแต่ปี พ.ศ.2512 และได้รับการบรรจุเป็นข้าราชการในปี

พ.ศ.2517 ในตำแหน่ง คีตศิลปิน ปฏิบัติหน้าที่เน้นนักร้องของสถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ จนถึงปัจจุบัน

ลือเนื่องจากคุณตาเป็นหมอทำขวัญ และการมีพรสวรรค์ทางด้านดนตรีอยู่บ้างประกอบกับเป็นผู้ที่มีใจรักทางด้านการร้องเพลงอยู่แล้ว โดยเฉพาะเพลงลูกทุ่งซึ่งทำให้เกิดความสนใจในกิจกรรมด้านดนตรีของโรงเรียนจึงพยายามที่จะสมัครเข้าร่วมกิจกรรมทางด้านดนตรีอยู่บ่อยๆ ในขณะที่เพื่อนๆ หัดอังกะลุงไป่ 1 ปีแล้ว ปีต่อมาทางโรงเรียนจึงได้เปิดรับสมัครนักดนตรีประเภทเครื่องสายซึ่ง นายสมชาย ทับพร ก็ได้เข้าไปสมัครเล่นไวโอลิน โดยที่ยังเล่นไวโอลินไม่เป็นเลยจึงทำให้ไม่ผ่านการทดสอบแต่ก็ไม่ละทิ้งความพยายามยังคงวนเวียนอยู่กับวงดนตรีของโรงเรียนเนื่องจากมีเพื่อนๆ อยู่ในวงดนตรี ครูจึงให้หัดเป่าขลุ่ยแต่ก็ยังไม่ทันได้ฝึกหัดเลย วงดนตรีขาดคนตีกลองจึงได้รับหน้าที่ตีกลองในวงตั้งแต่นั้นมา ปี พ.ศ.2504 ตีกลองในงประกวดงานศิลปหัตถกรรม ปี พ.ศ.2505 นักร้องรุ่นพี่คือ คุณบุหงา นาคพลั้ง (ปัจจุบันเป็นนักร้องของวงดนตรีไทยกรุงเทพมหานคร) เรียนจบทางโรงเรียนจึงขาดนักร้อง ครูบำรุง สอนสังข์ จึงให้ร้องเพลงลาวเสี่ยงเทียนเถา ประกวดในงานศิลปหัตถกรรม ณ โรงเรียนเตรียมอุดมได้รับรางวัลอันดับที่ 3 นับว่าเป็นการร้องเพลงออกงานแสดงเป็นครั้งแรก การเรียนร้องกับครูบำรุง สอนสังข์ ในชั่วโมงเรียนขับร้องได้ก่อให้เกิดการค้นพบความสามารถพิเศษของตนเองและพัฒนามากขึ้นตามลำดับ

การร้องเพลงของนายสมชาย ทับพร ได้พยายามพัฒนาโดยยึดแนวการร้องของศิลปินที่ประทับใจซึ่งถือว่าเป็นครูทางการร้อง 3 ท่านคือ ครูเหนี่ยว ดุริยพันธุ์ ครูประเวช กุมุท ครูแจ้ง คล้ายสีทอง ซึ่งได้นำแนวการร้องของครูทั้ง 3 ท่านมาปรับใช้ให้ตรงกับคุณภาพของเสียงและแนวการร้องของตนเองคือ เน้นการร้องที่ชัดเจน หนักแน่น สง่างาม เข้มแข็งแบบผู้ชายร้อง ลูกเล่นไม่มากเกินไป ลักษณะบทเพลงที่ขับร้องคือ เพลงที่มีแนวทำนองสนุกสนานเช่น เพลงภาษา หรือการร้องเพลงประกอบการแสดงของตัวตลก

ผลงานที่ประทับใจคือ ได้ร้องเพลงกล่อมช้างหน้าพระที่นั่งถึง 2 ครั้ง คือ ปี พ.ศ. 2521 และ พ.ศ.2522 และได้รับพระราชทานเหรียญที่ระลึกของงานจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช นอกจากนี้ยังได้เก็บรวบรวมบันทึกเทปเพลงร้องต่างๆ เช่น เพลงเถา เพลงตับ เพลงละคร ไว้อีก 60 กว่าชุดโดยประมาณ

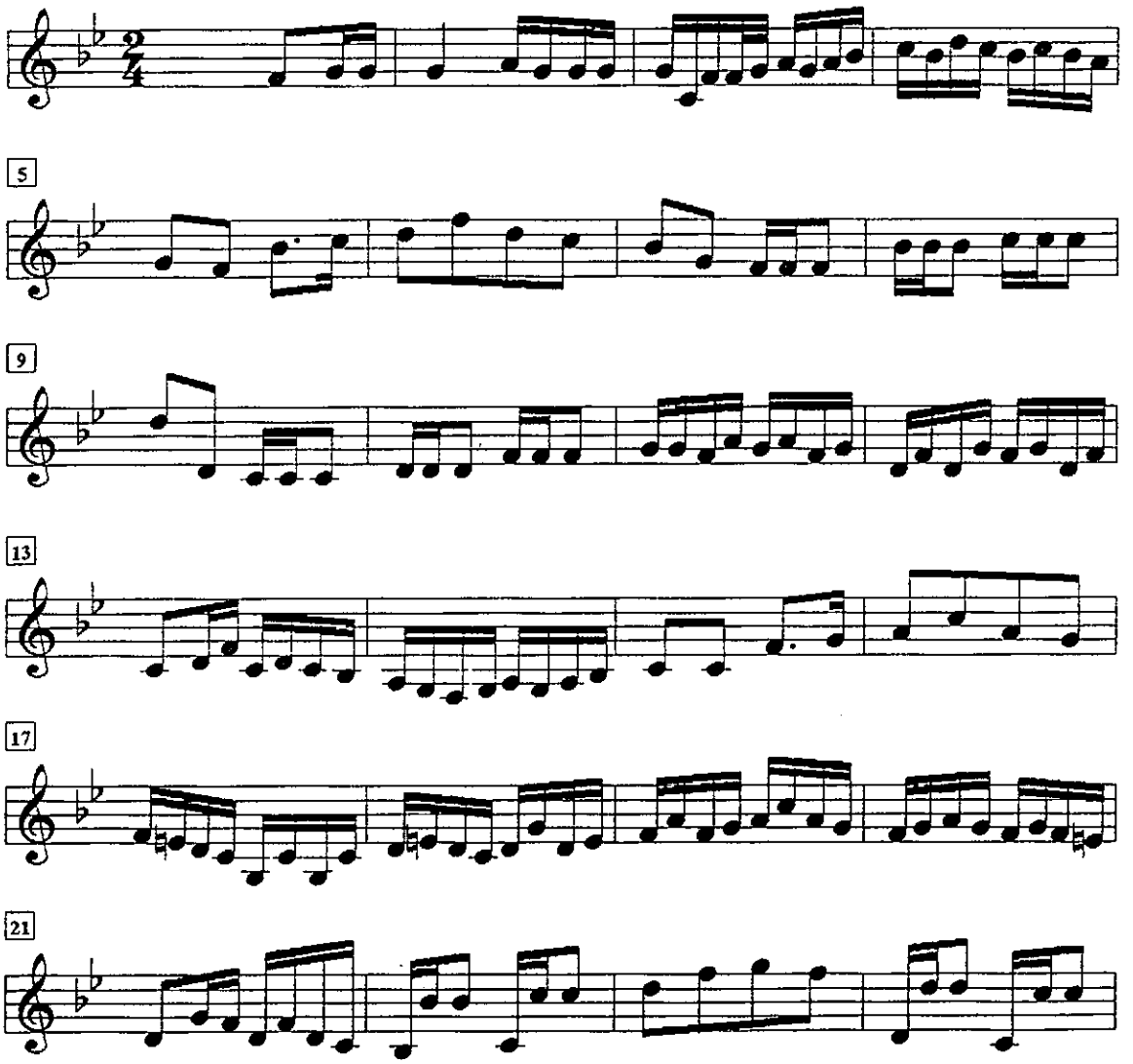
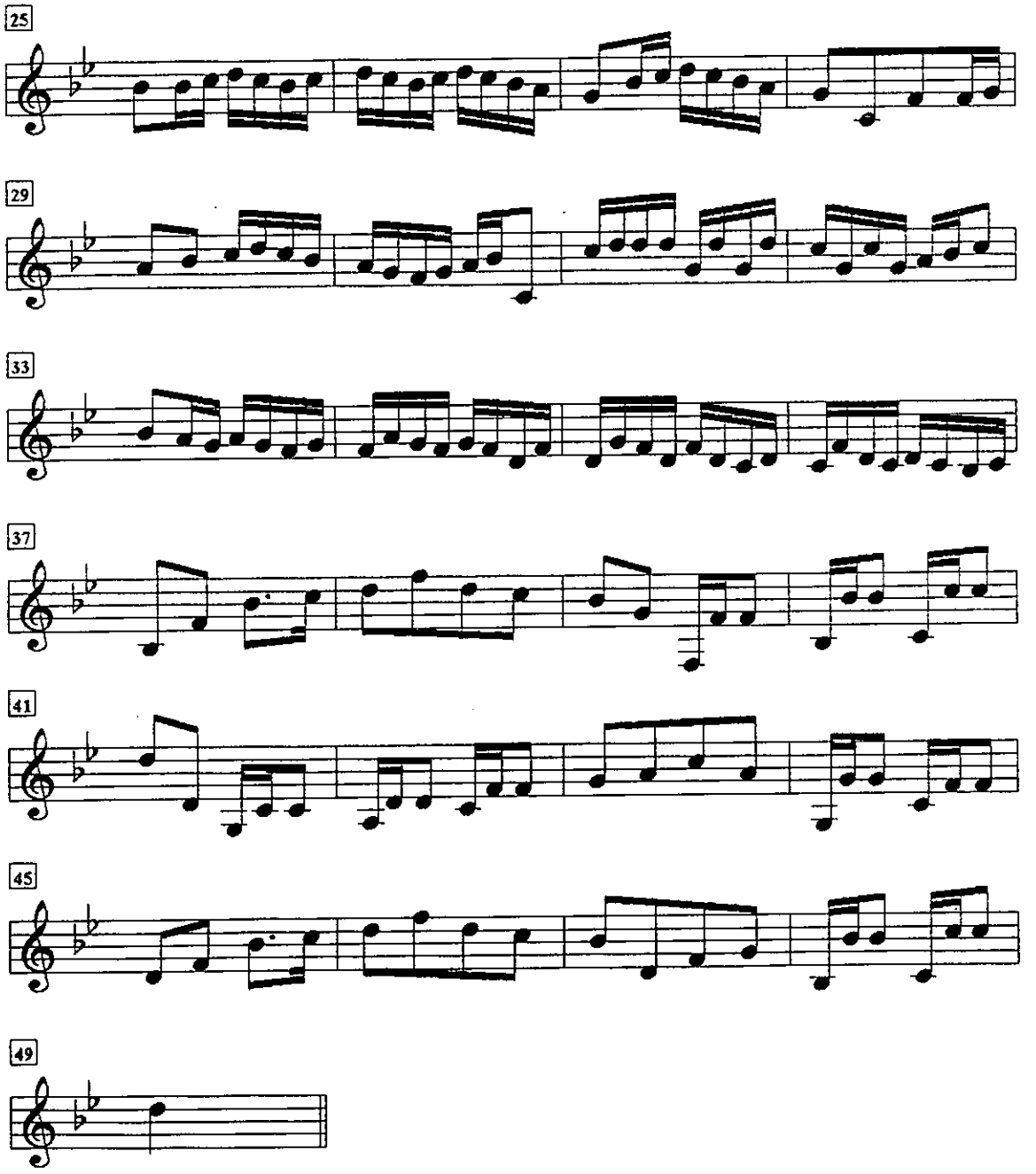
ปัจจุบันตั้งบ้านเรือนอยู่ที่ 36 ต.วัดสามพระยา ป้อมปราบ กรุงเทพฯ ภรรยาชื่อ นางอรทัย ทับพร มีบุตรสาว 2 คน คือ

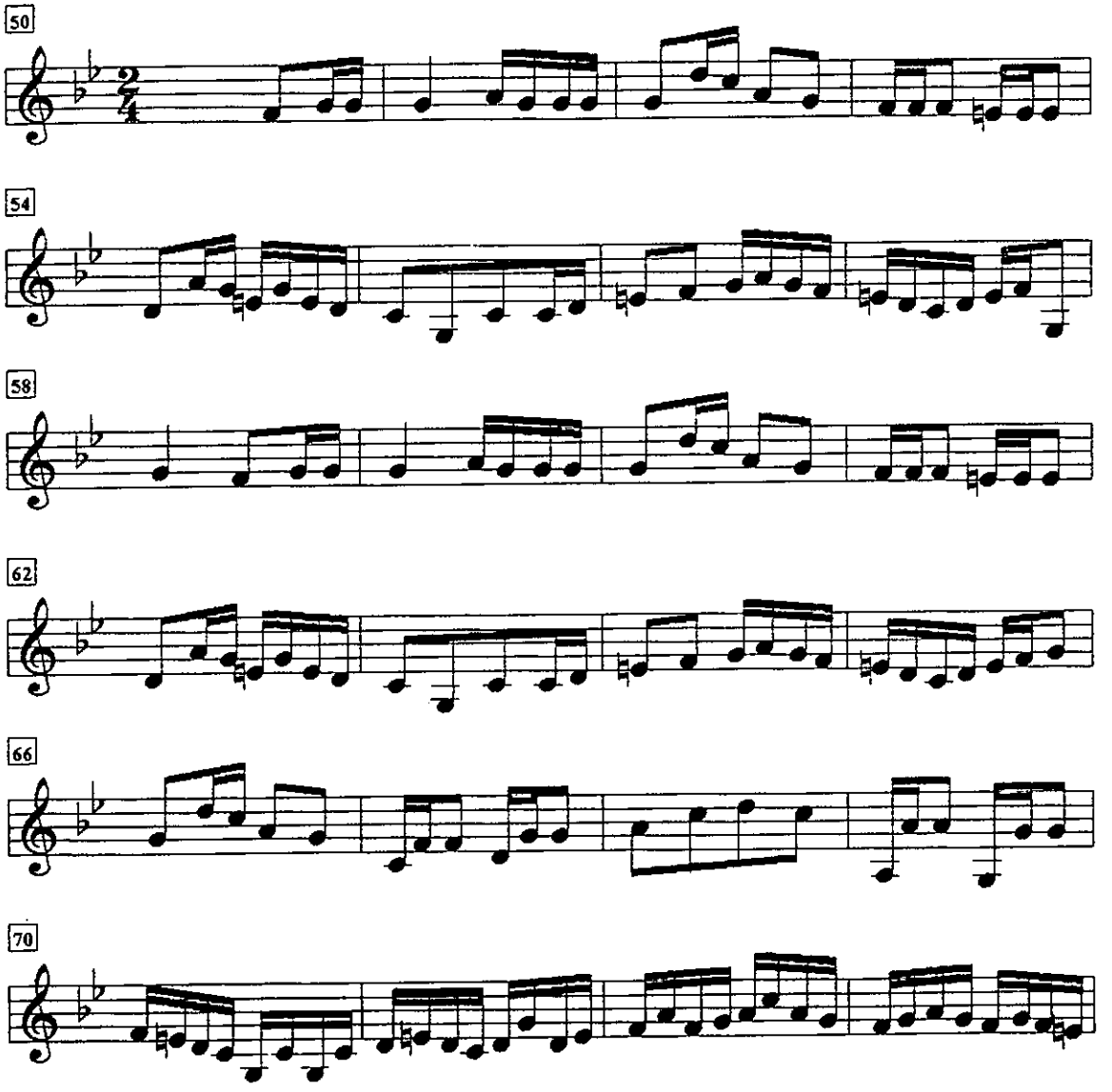
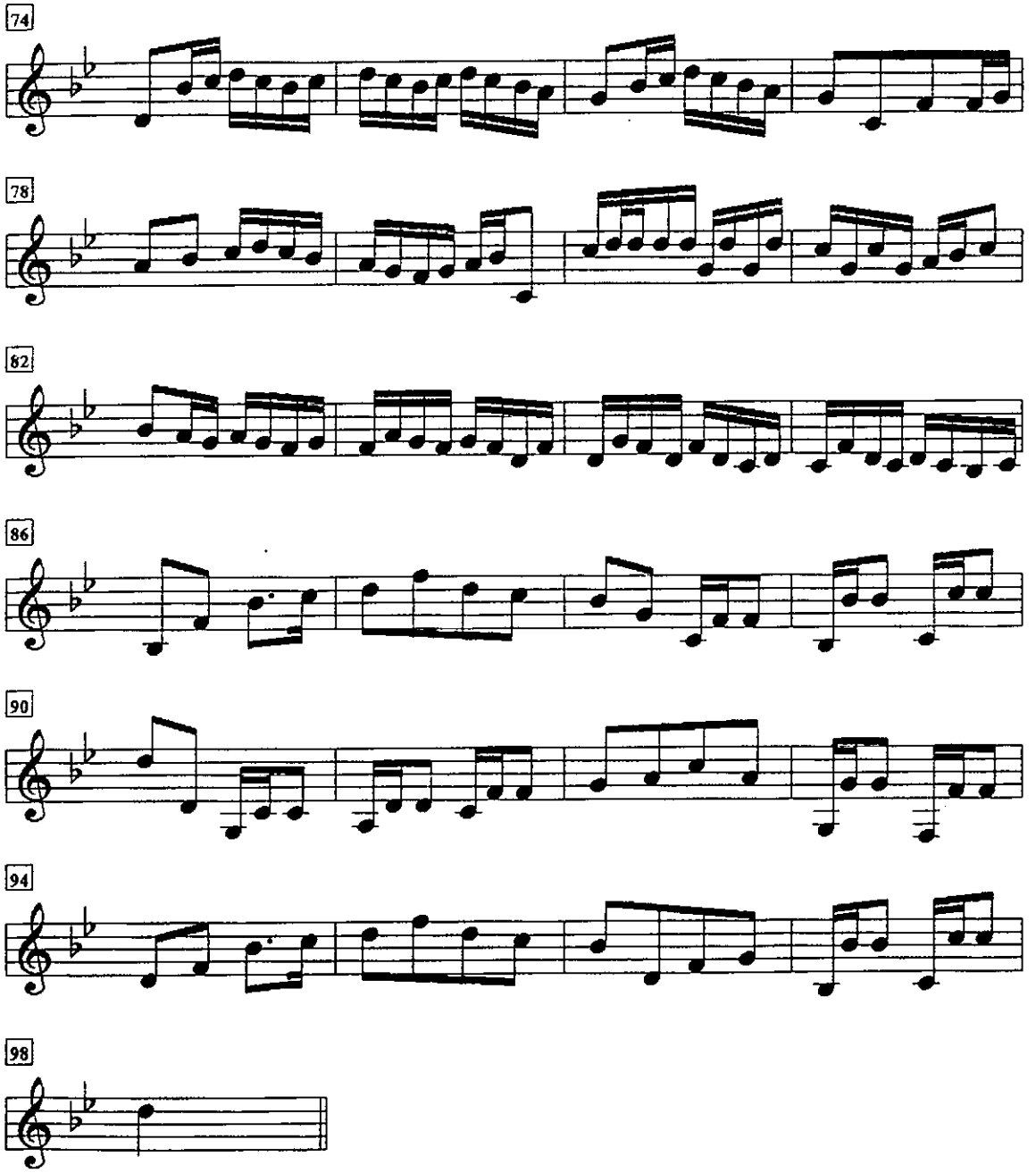
1. น.ส.สมฤทัย ทับพร
2. น.ส.ชนาทร ทับพร

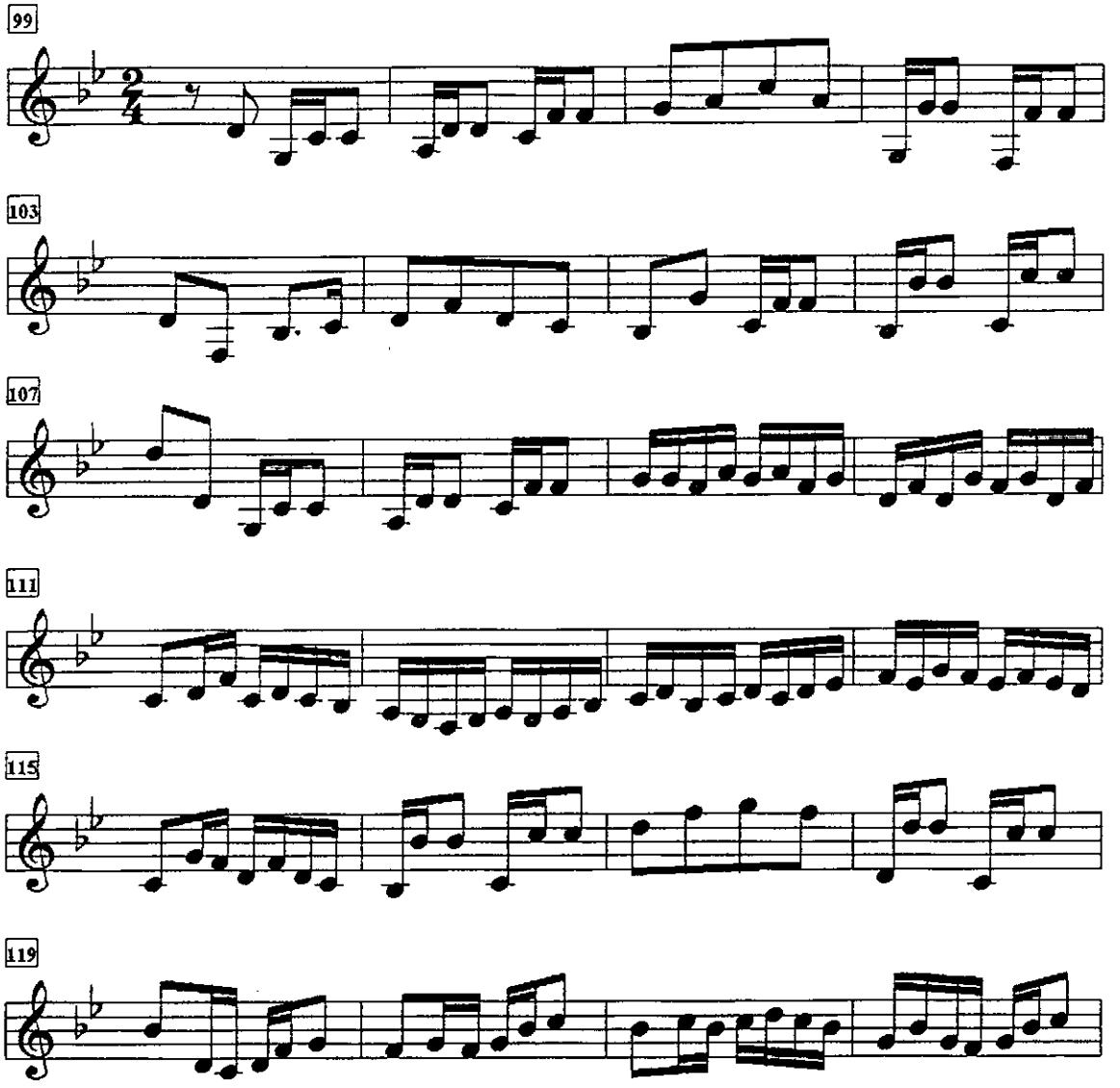
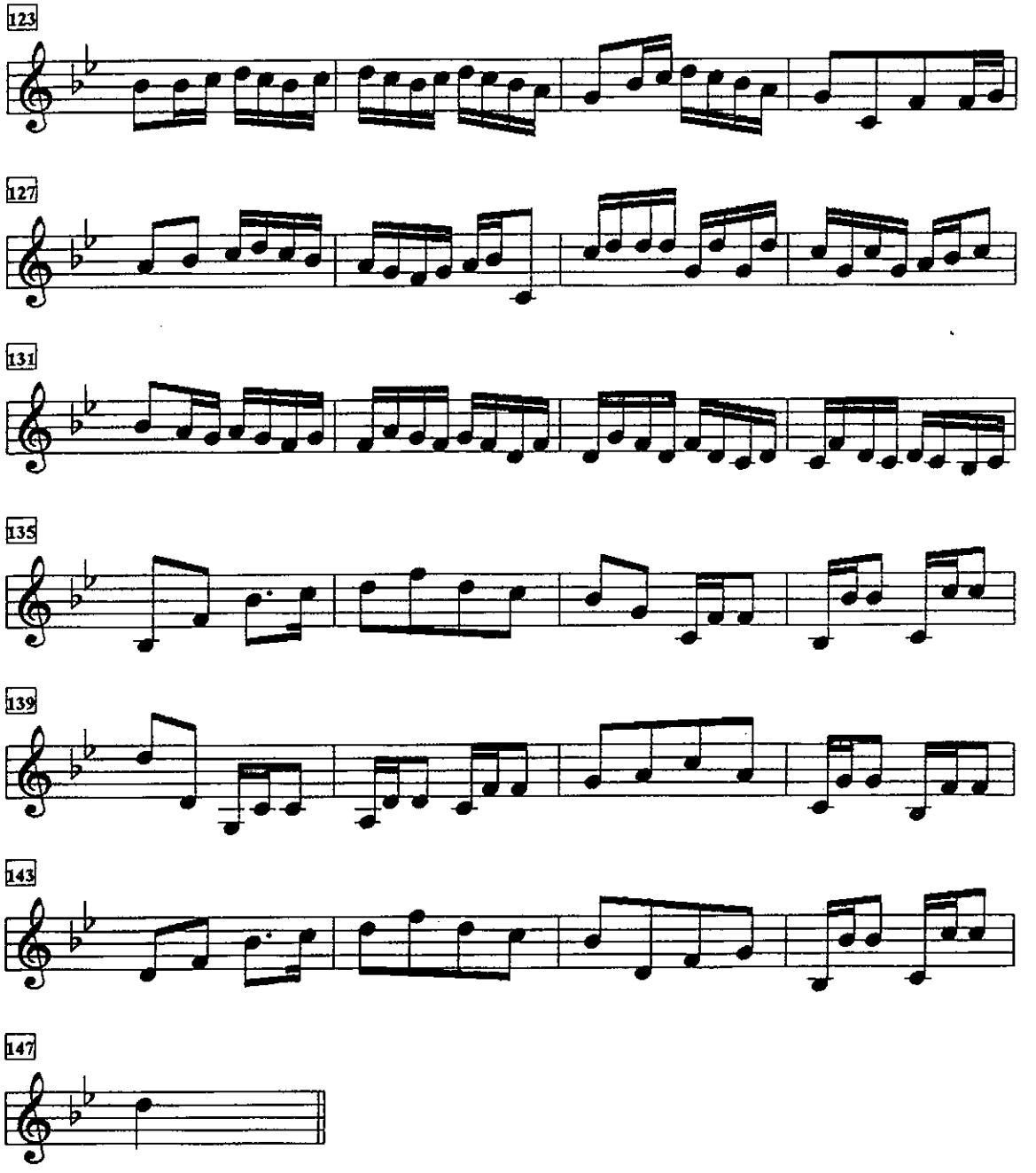
โน้ตทางร้องเพลงแขกมอญ

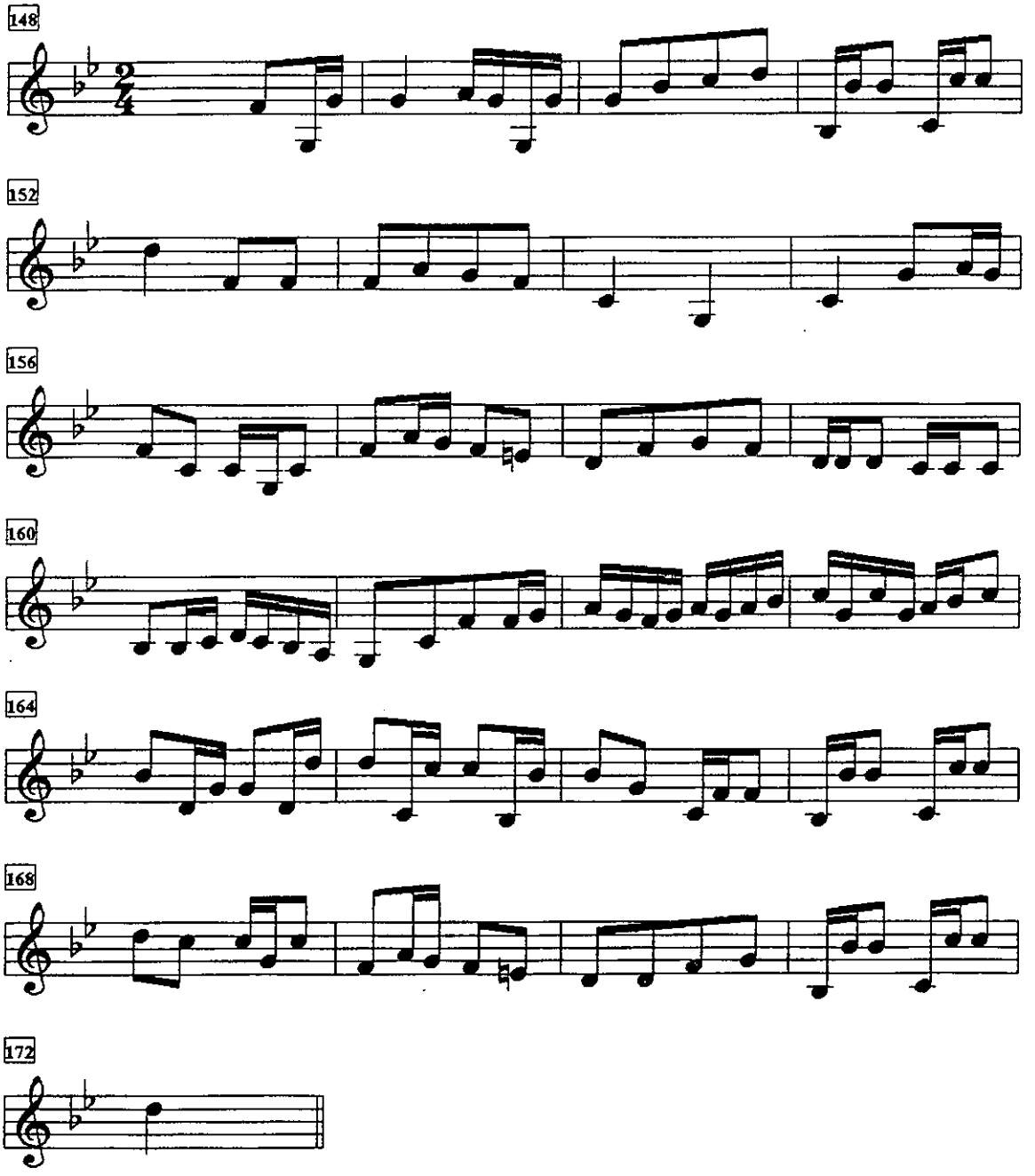
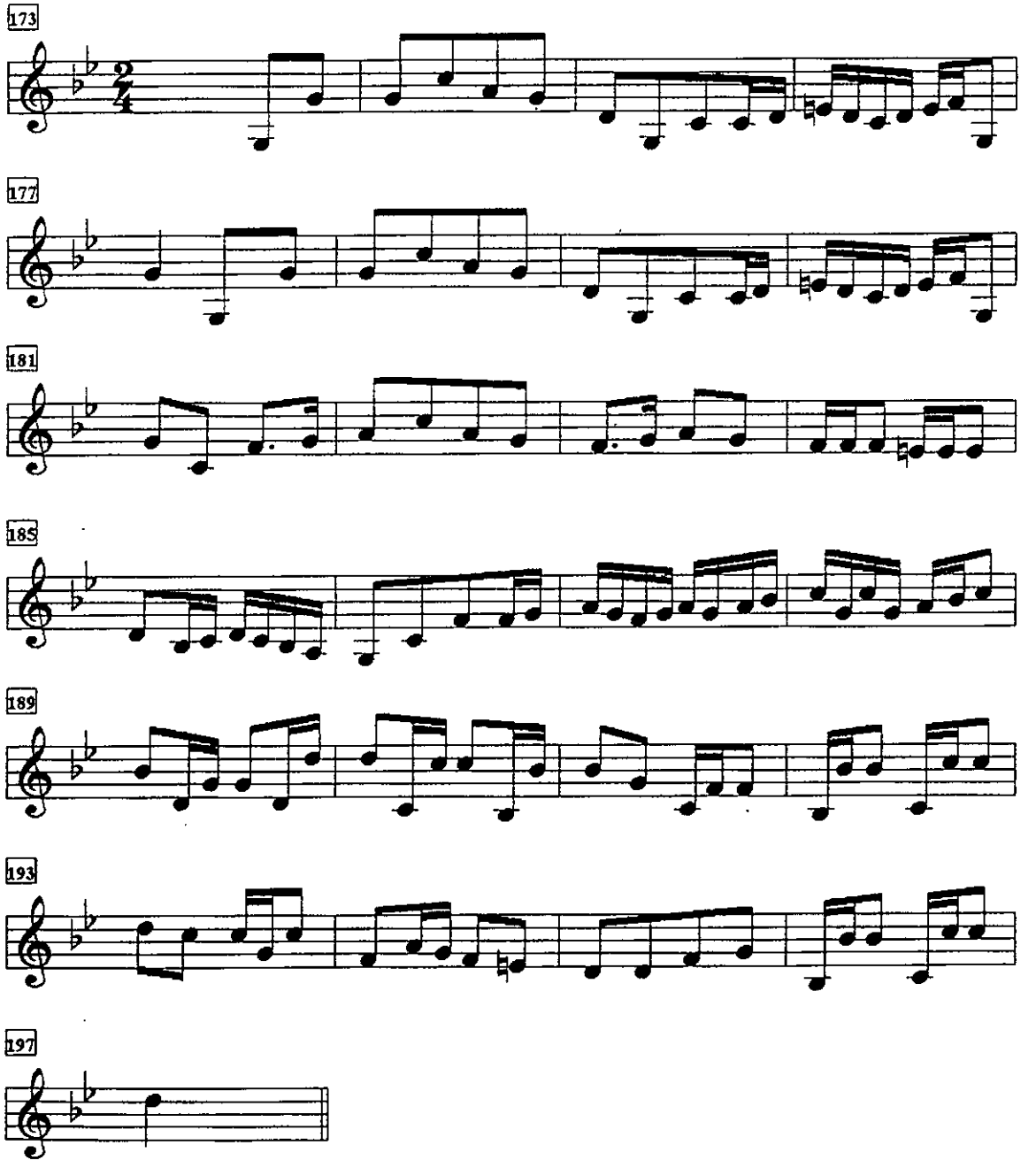
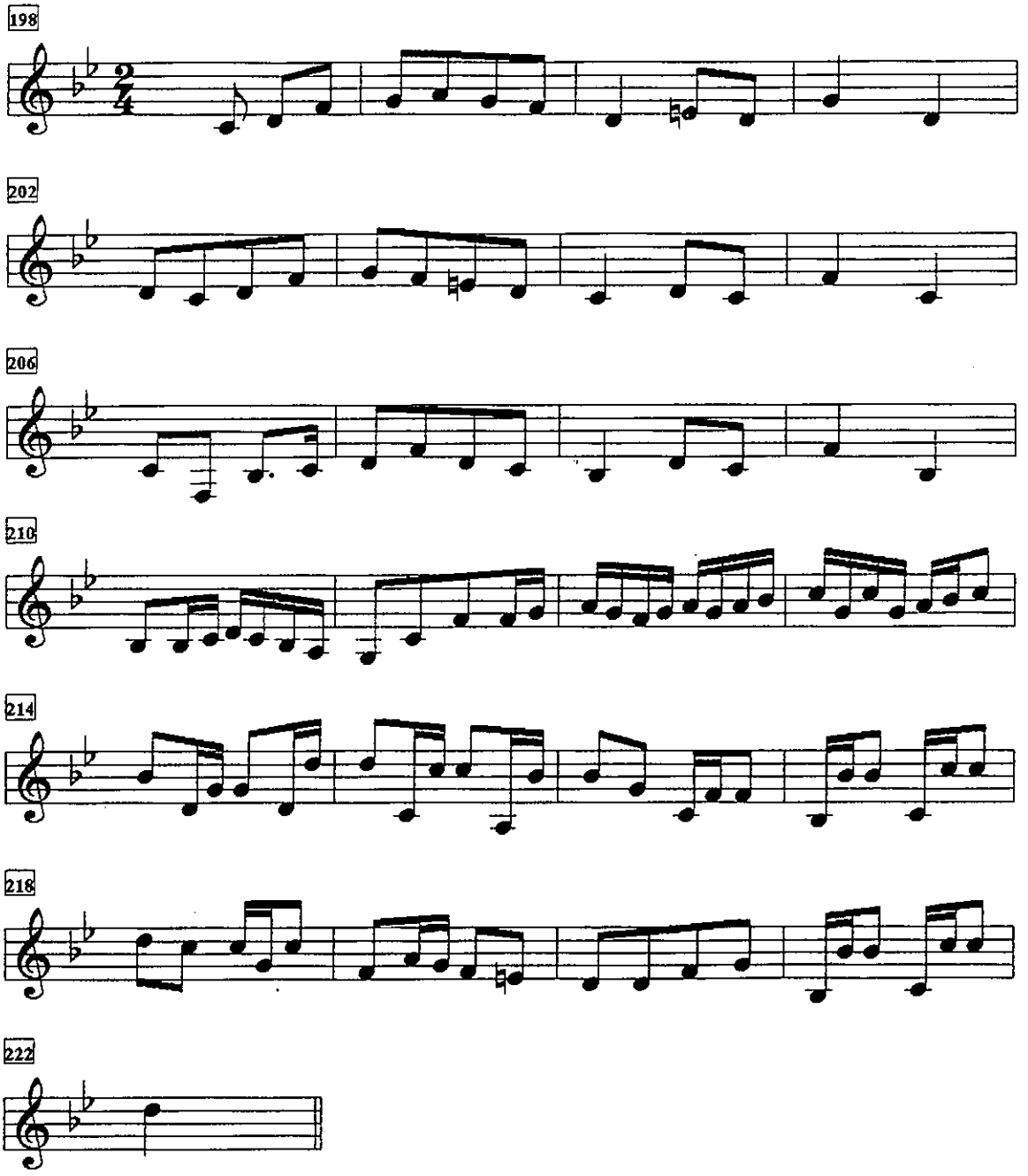
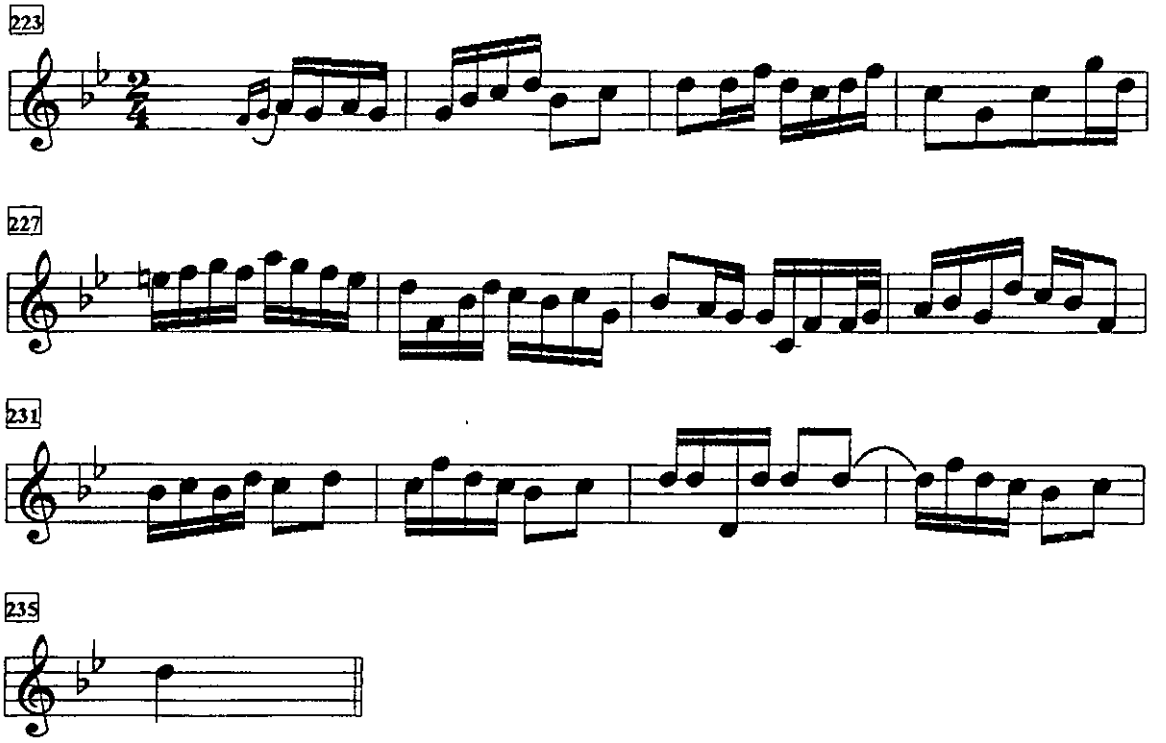
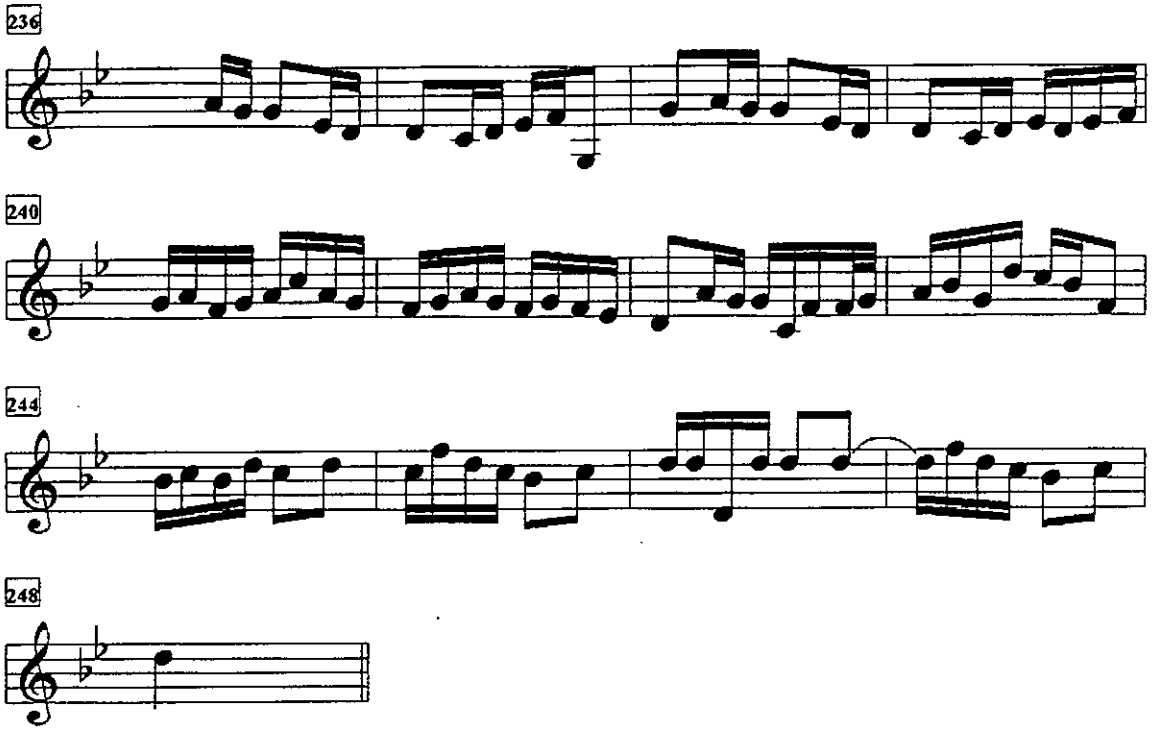
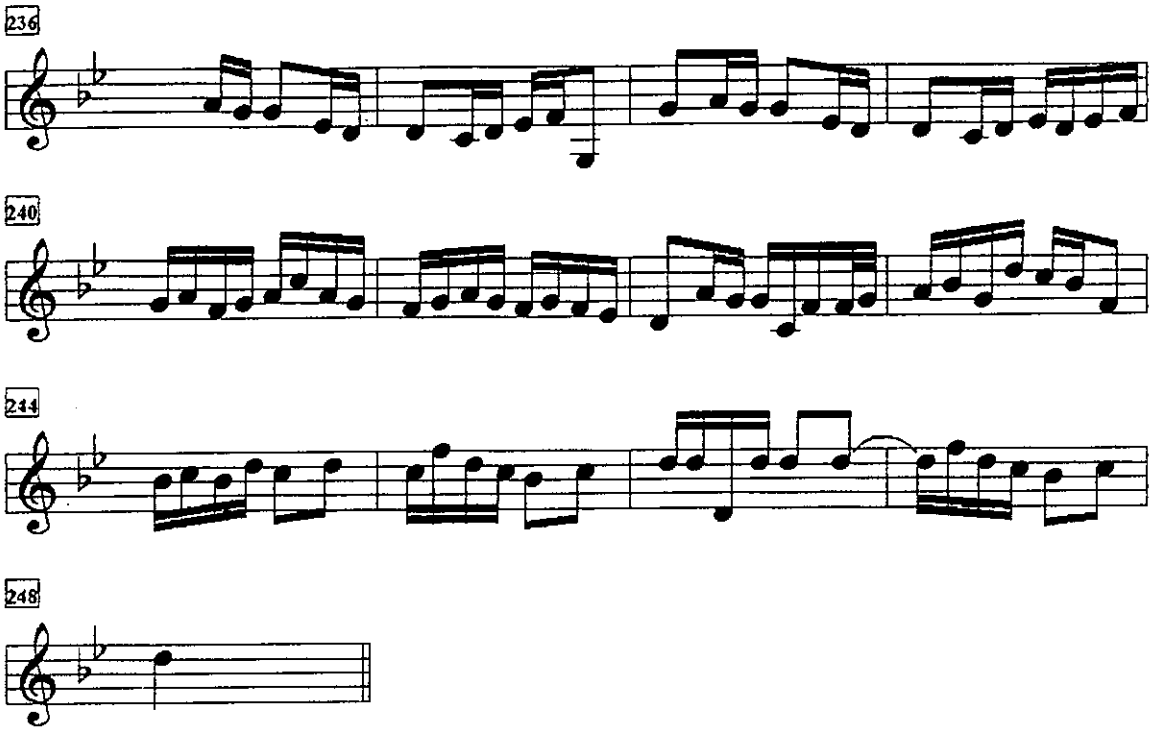
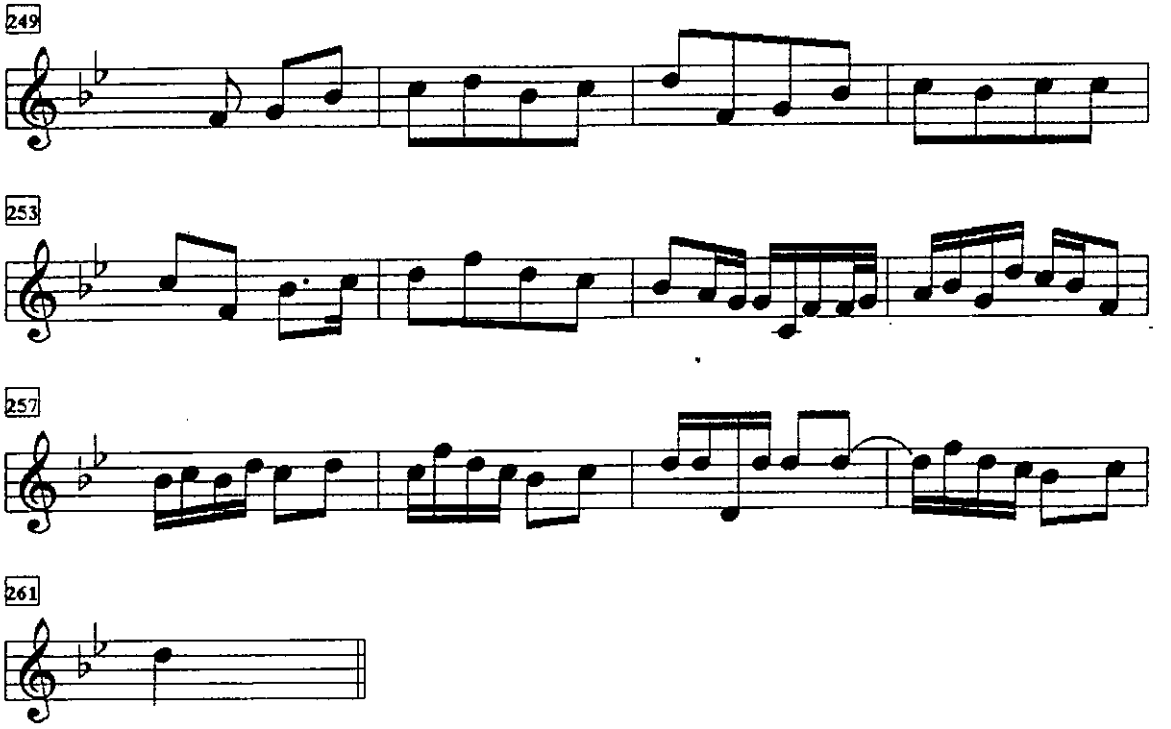
แขกมอญ(ทางฆ้อง)

นิกร จันทศร

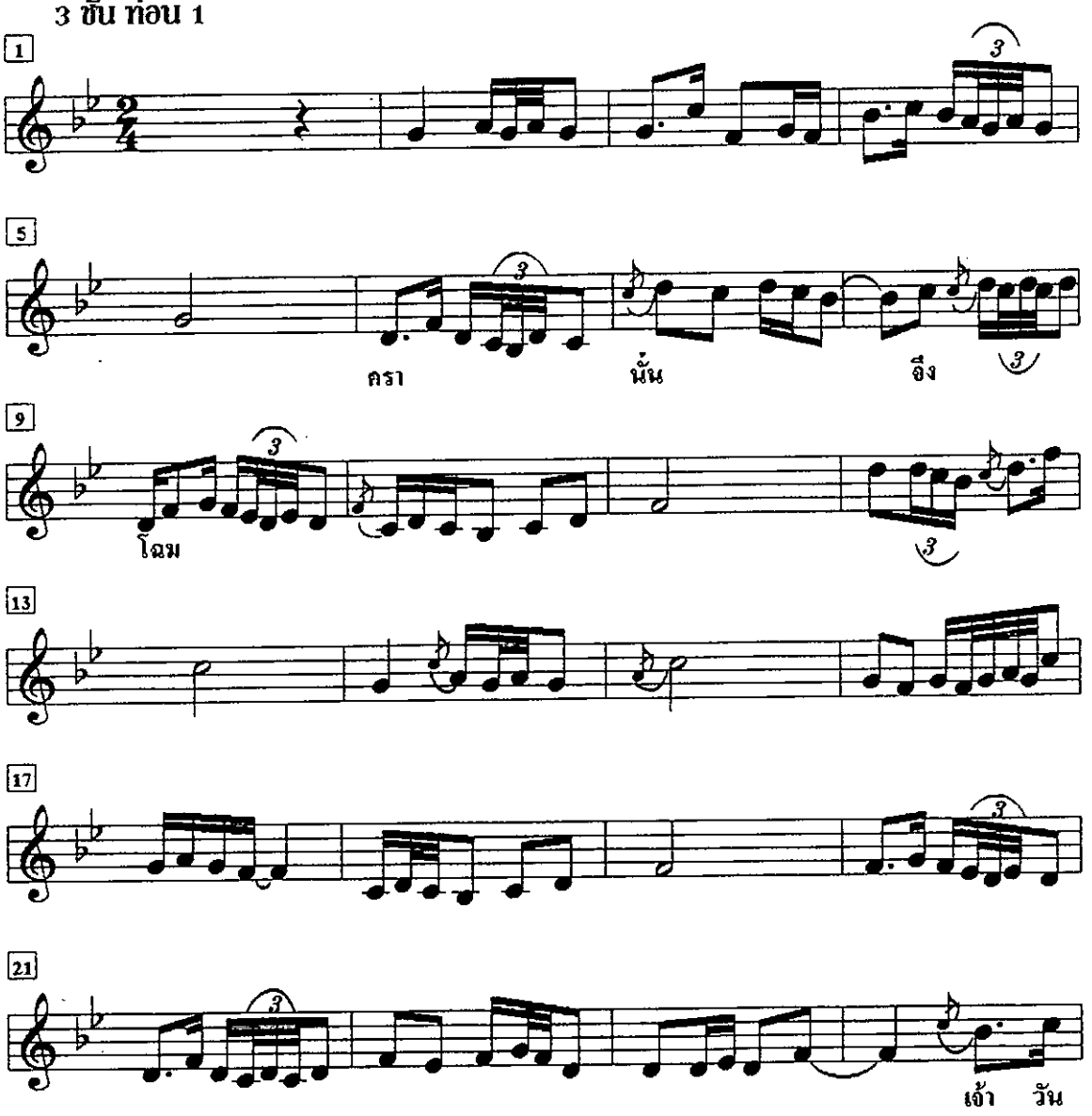
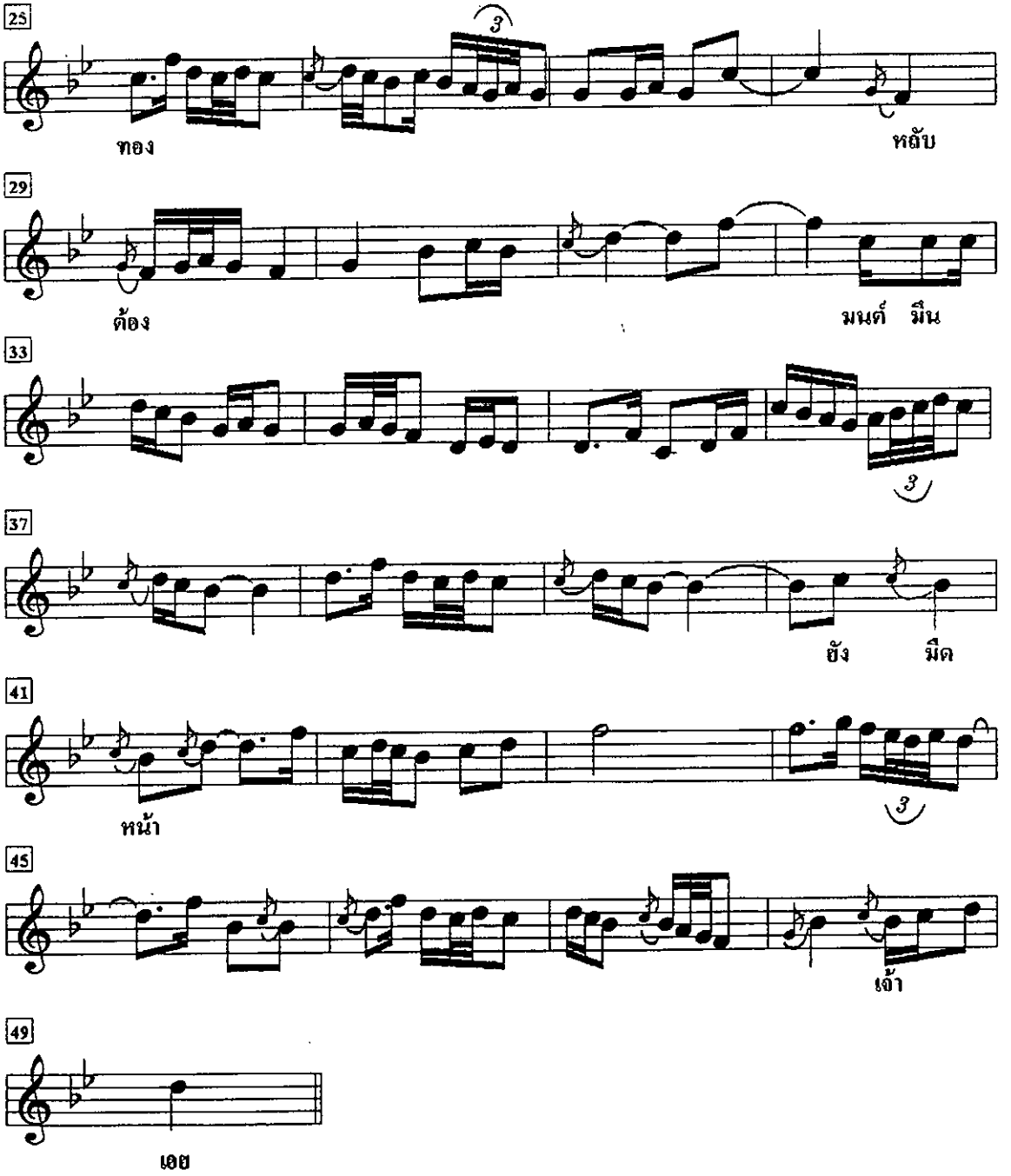
3 ชั้น ท่อน 1

25
29
33
37
41
45
49

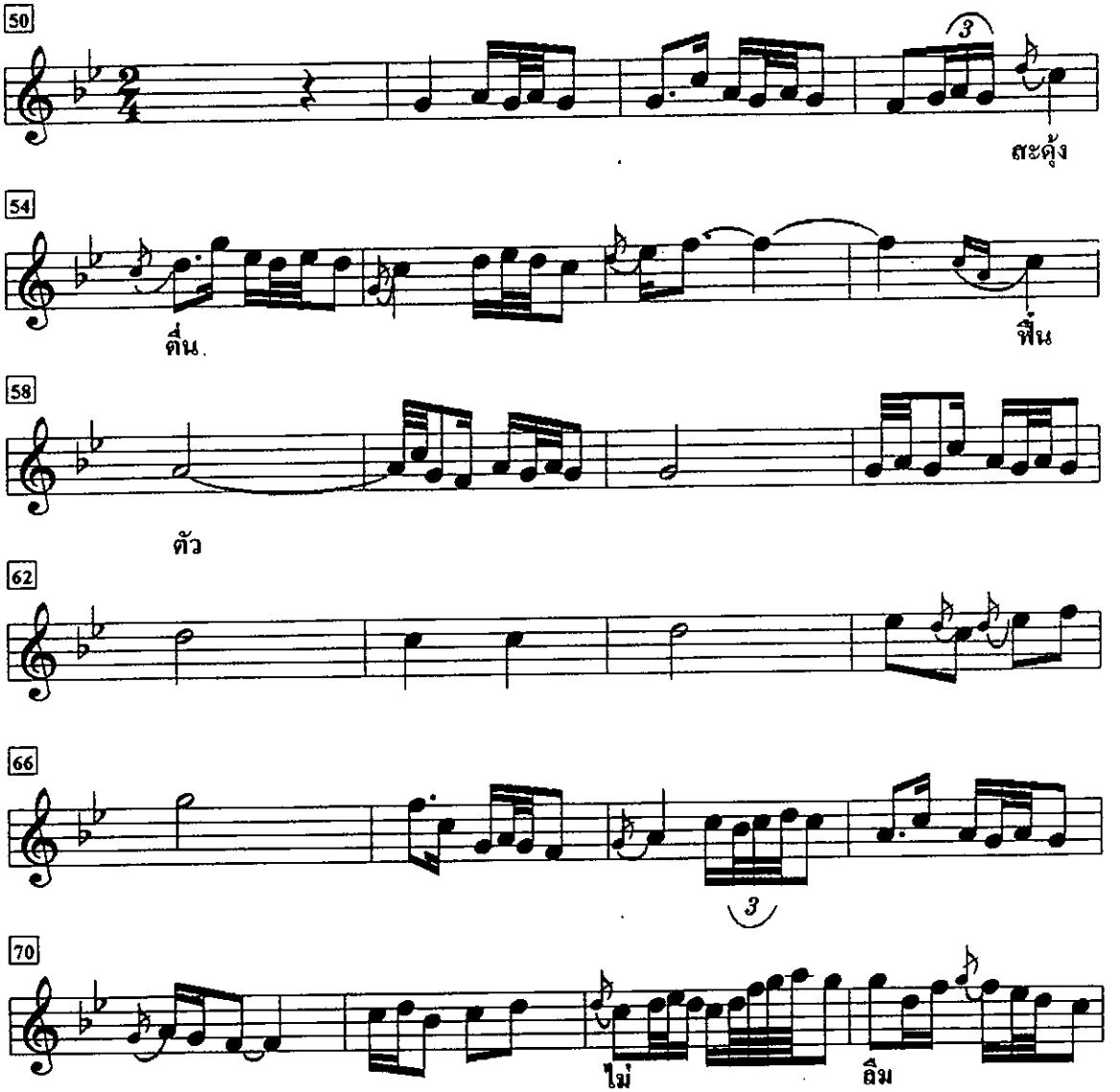
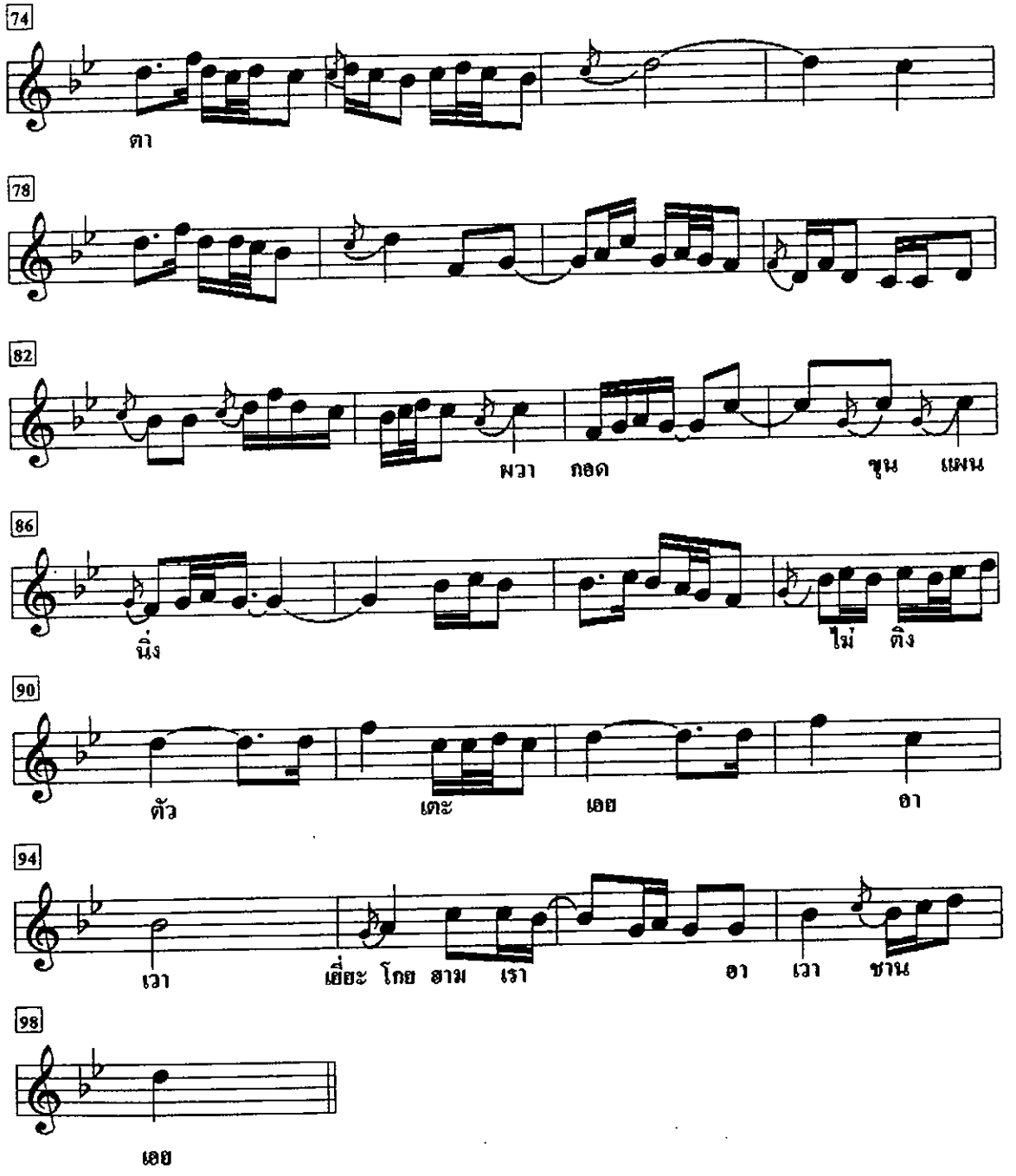
3 ชั้น ท่อน 2

74
78
82
86
90
94
98

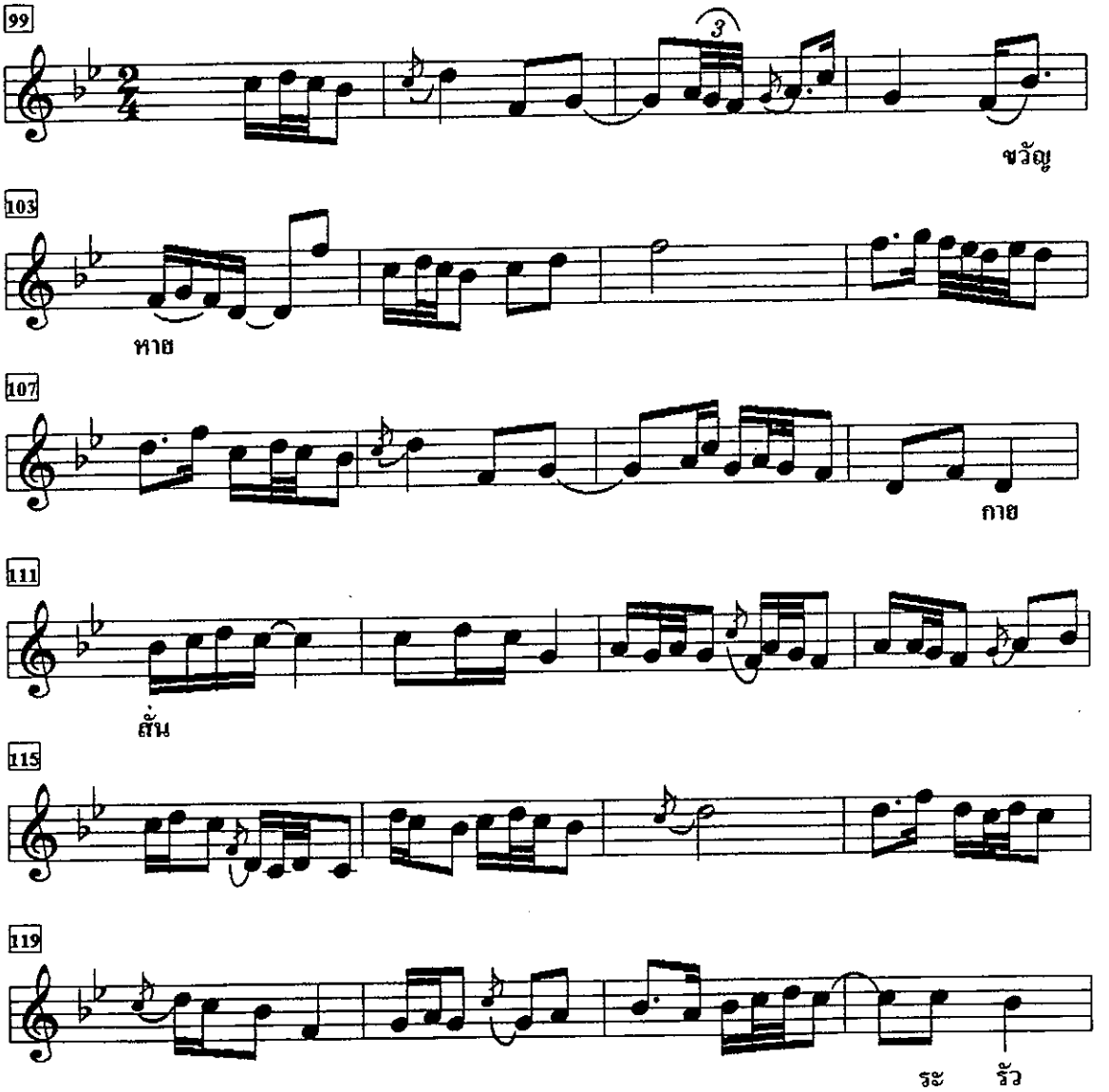
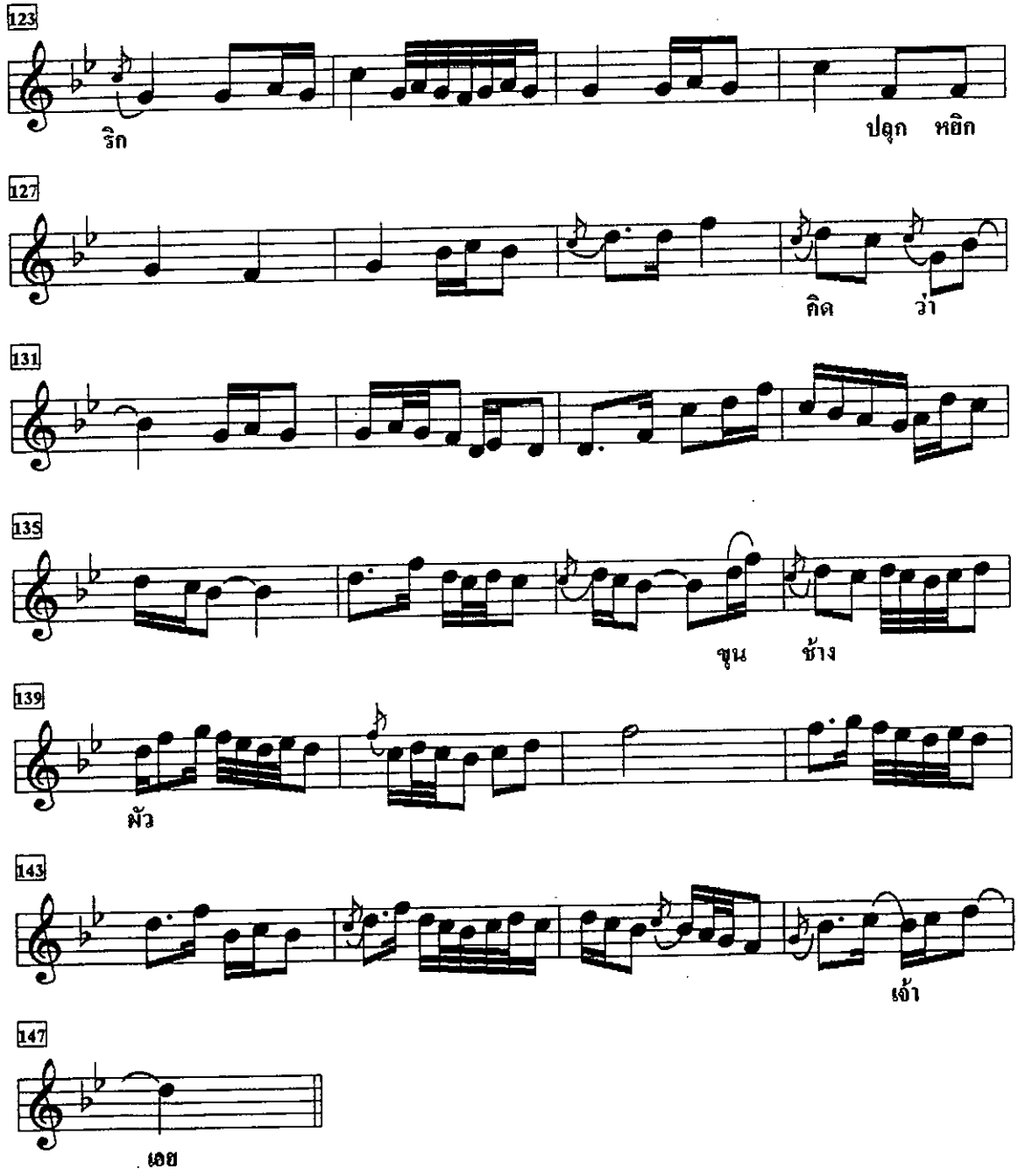
3 ชั้น ท่อน 3

123
127
131
135
139
143
147

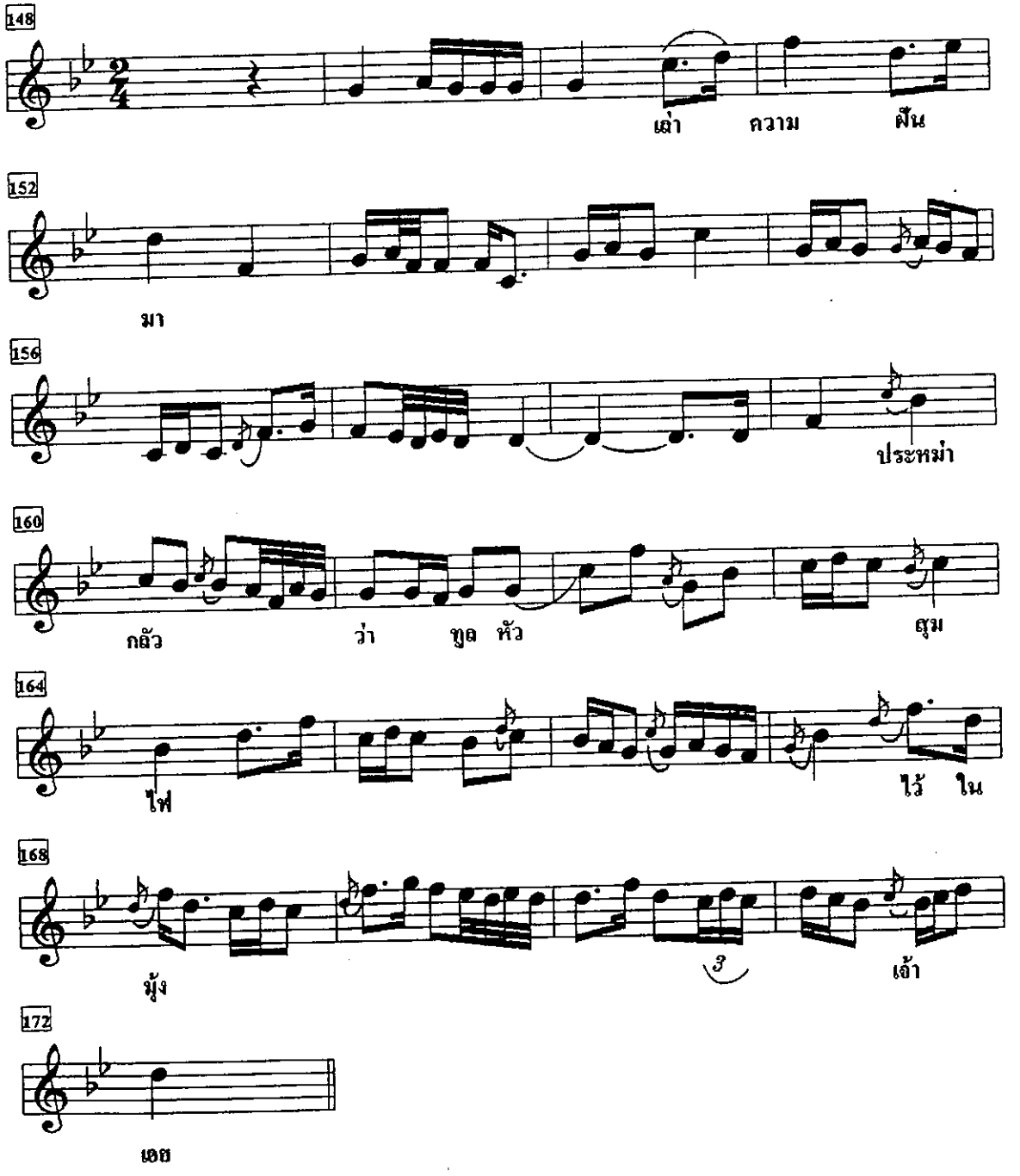
2 ชั้น ท่อน 1

2 ชั้น ท่อน 2

2 ชั้น ท่อน 3

ขั้นเดียว ท่อน 1

ชั้นเดียว ท่อน 2

ชั้นเดียว ท่อน 2

ซั้นเดียว ท่อน 3

แขกมอญ(เถา)

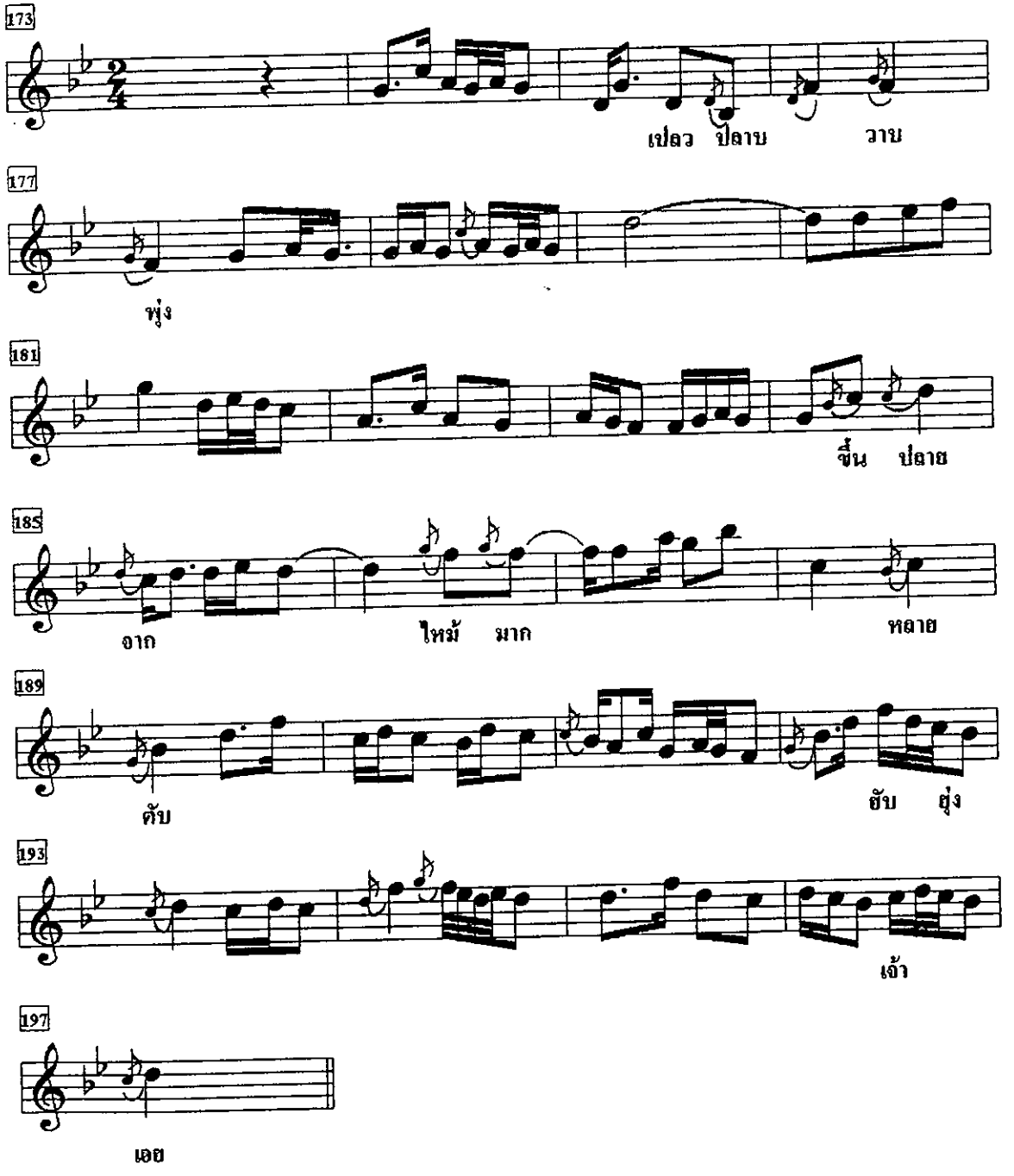
สุดจิตต์ ดุริยะประณีต

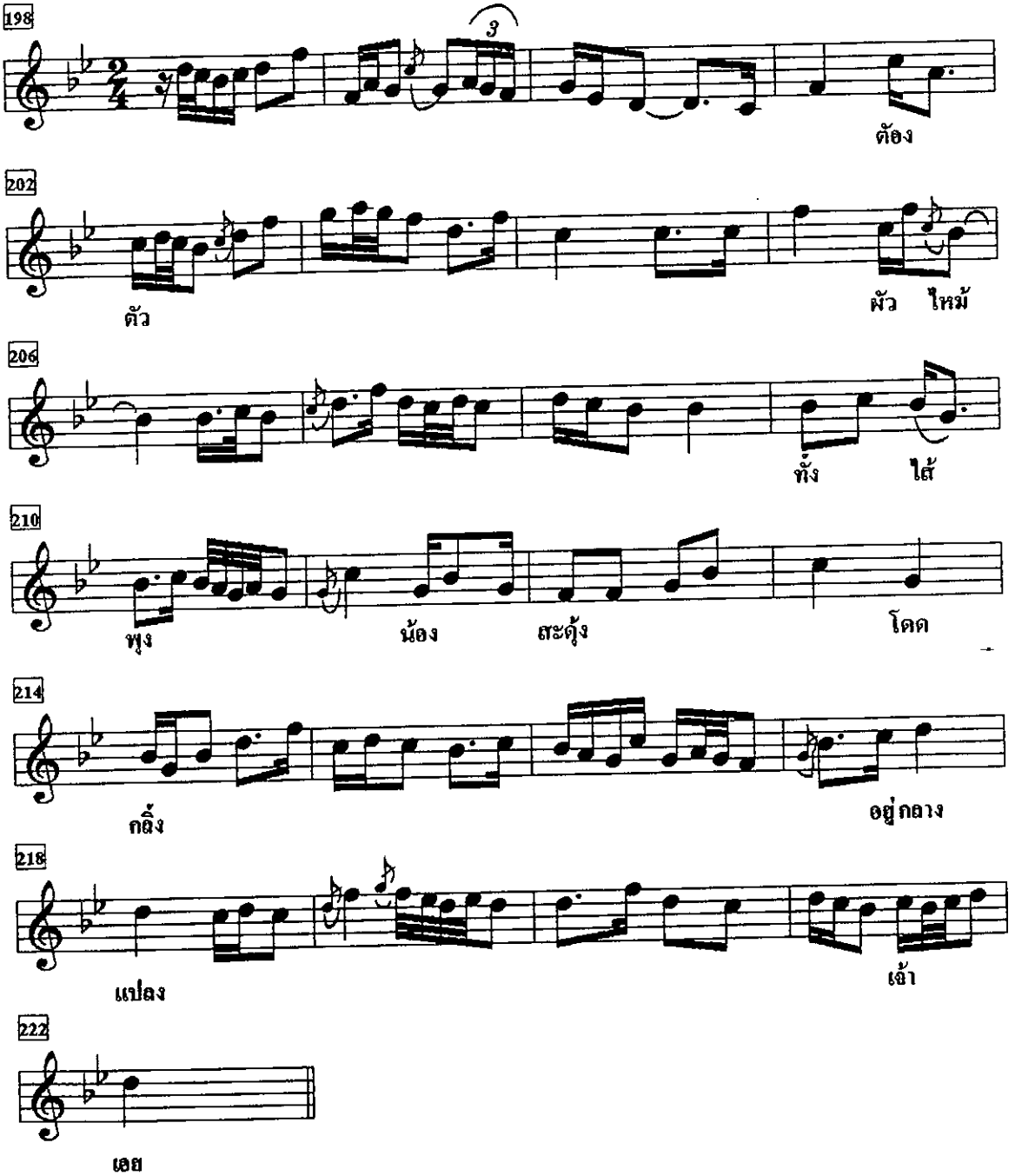
3 ชั้น ท่อน 1

25
ทอง
หลับ
29
ต้อง
มนต์ มืน
33
37
ยัง มืด
41
หน้า
45
เข้า
49
เอย

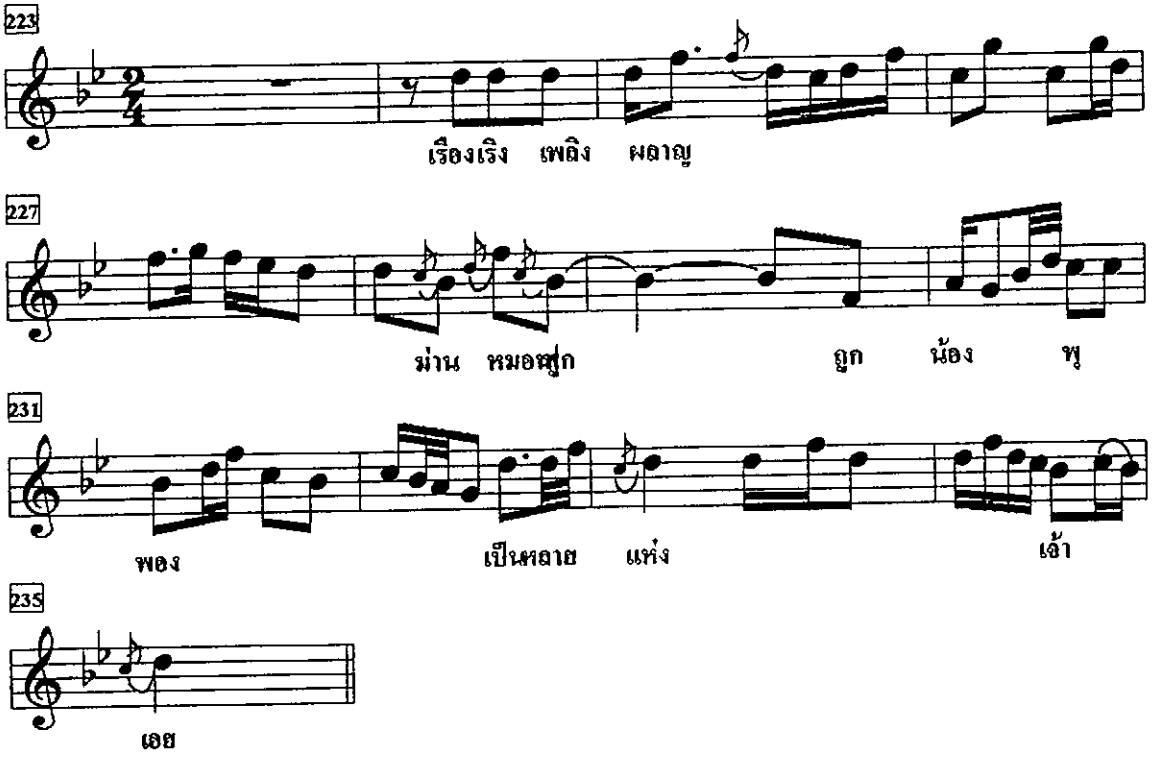
3 ชั้น ท่อน 2

74
ตา
78
82
ผวา กอด ชุน แผน
86
นิ่ง ไม่ ติง
90
ตัว เตะ เอย อา
94
เวา เยี่ยะ โกย อาม เรา อา เวา ชาน
98
เอย

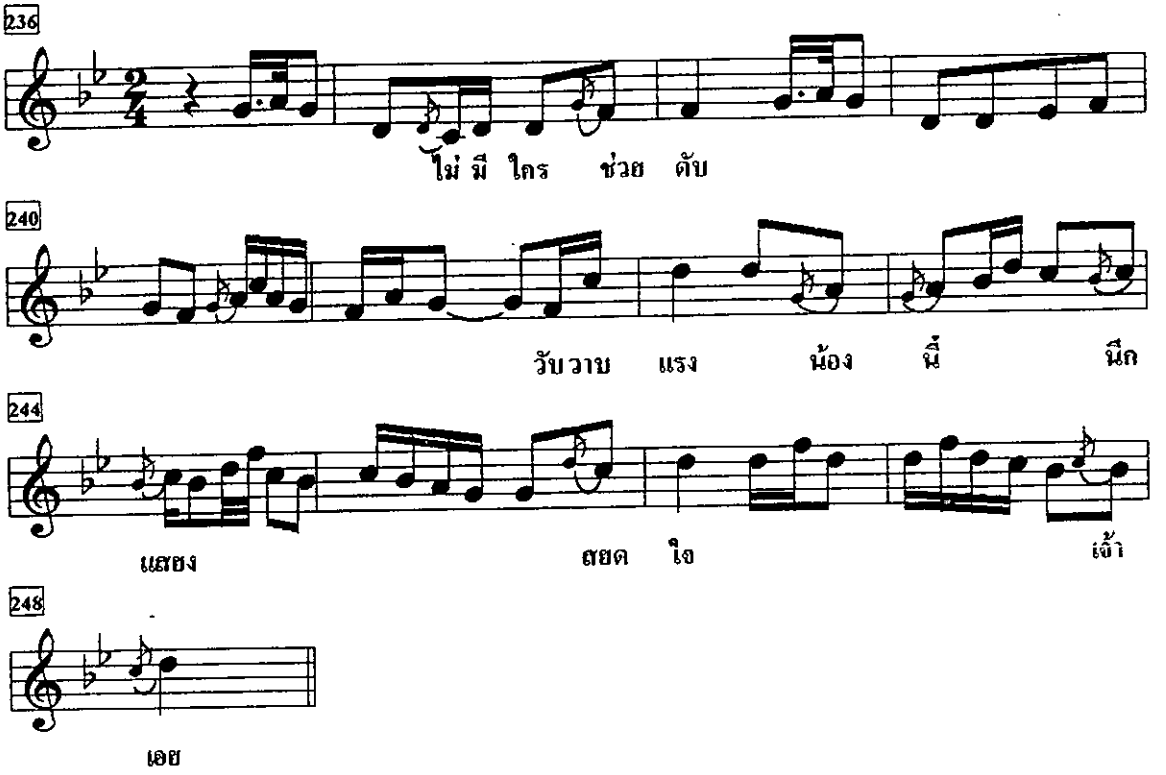
3 ชั้น ท่อน 3

123
ริก
ปลุก หยิก
127
คิด ว่า
131
135
ชุน ช้าง
139
ผัว
143
เจ้า
147
เอย

2 ชั้น ท่อน 1

148
เฝ้า ความ ฝัน
152
มา
156
ประหม่า
160
กลัว ว่า ทูล หัว สุม
164
ไฟ ไว้ ใน
168
มุ้ง เจ้า
172
เอย

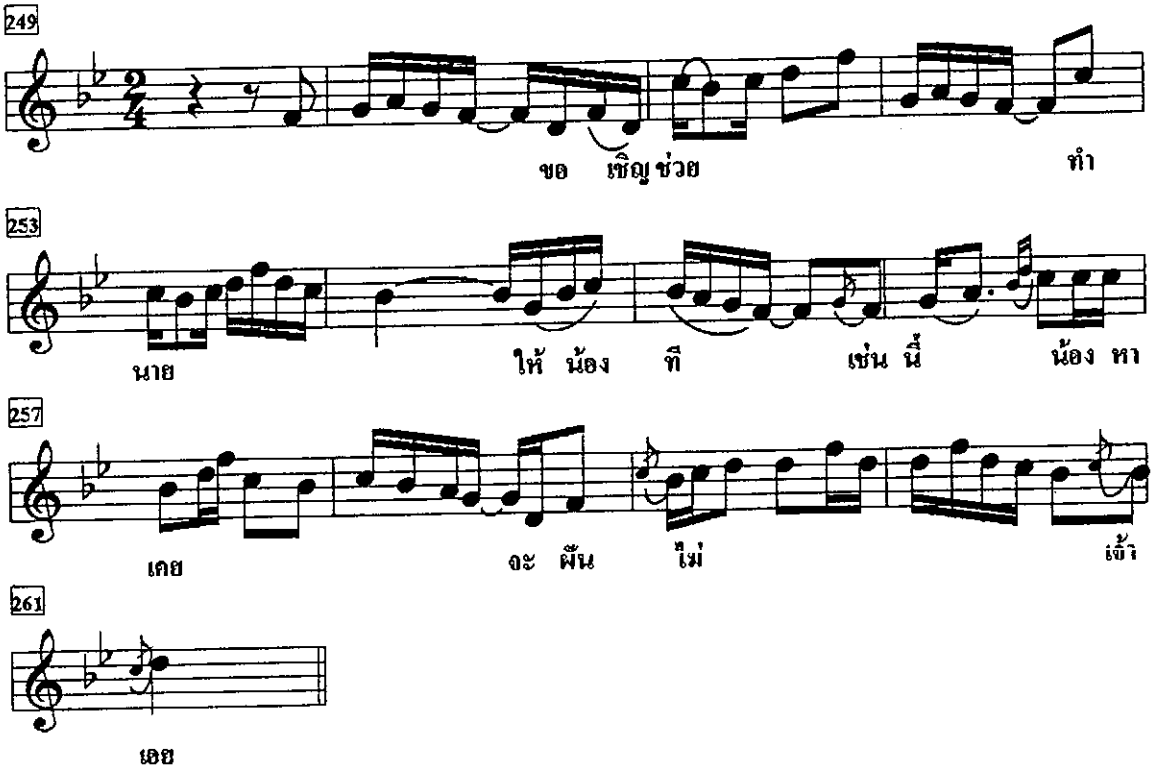
2 ชั้น ท่อน 2

173
เปลว ปลาบ วาบ
177
พุ่ง
181
ขึ้น ปลาย
185
จาก
ไหม้ มาก
หลาย
189
ดับ
ยับ ยุ่ง
193
เจ้า
197
เอย

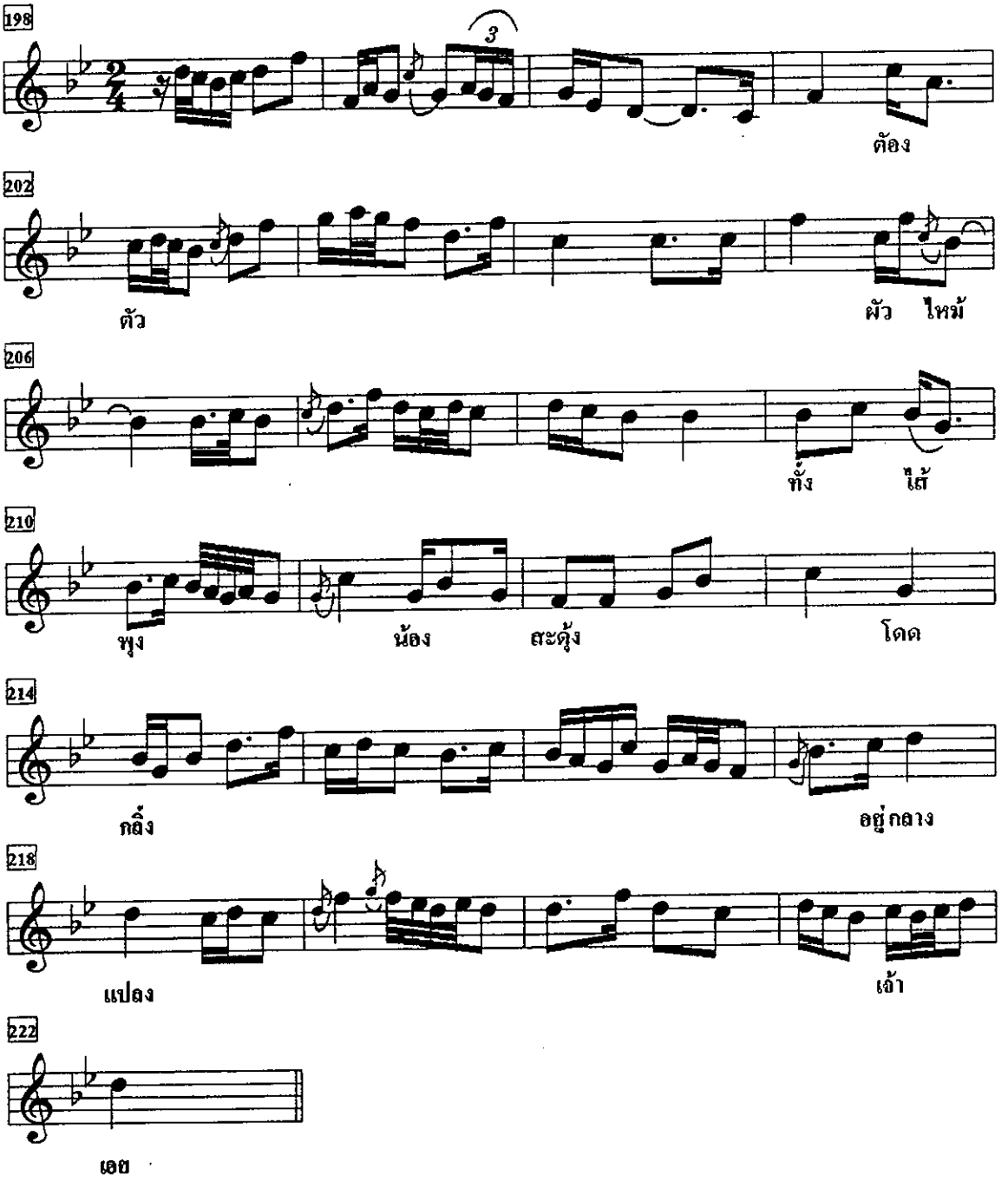
2 ชั้น ท่อน 3

198
3
ต้อง
202
ตัว
ผัว ไหม้
206
ทั้ง ไส้
210
พุง
น้อง
สะดุ้ง
โดด
214
กลิ้ง
อยู่กลาง
218
แปลง
เจ้า
222
เอย

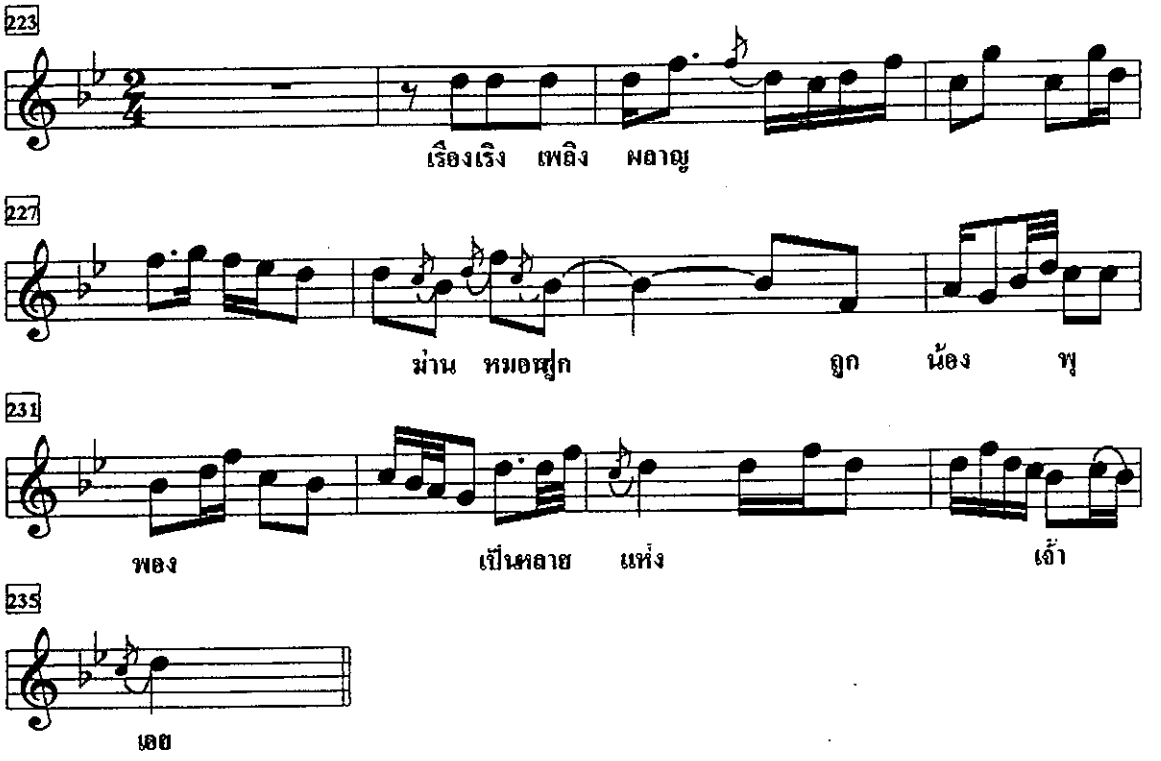
ชั้นเดียว ท่อน 1

223
เรืองเริง เพลิง ผลาญ
227
ม่าน หมอหลุก ถูก น้อง พุ
231
พอง เป็นหลาย แห่ง เช้า
235
เอย

ขั้นเดียว ท่อน 2

236
ไม่ มี ใคร ช่วย ดับ
240
วับ วาบ แรง น้อง นี่ นึก
244
แสง สยด ใจ เจ้า
248
เอย

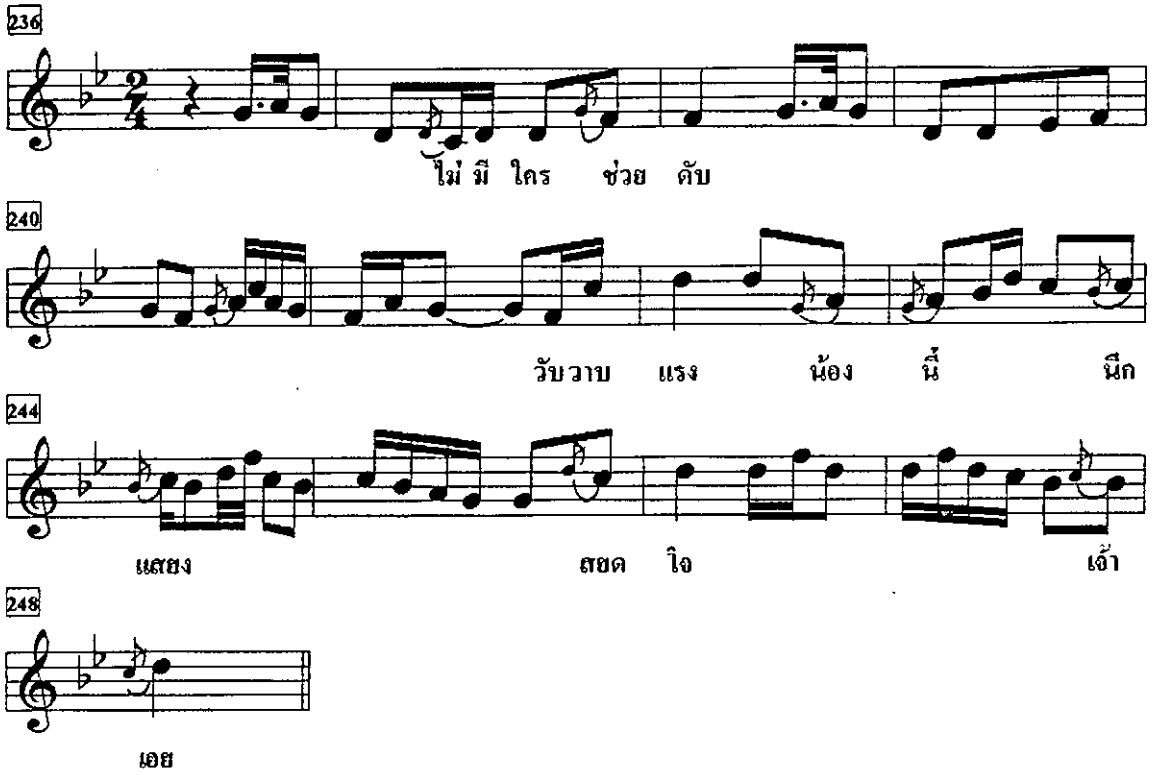
ชั้นเดียว ท่อน 3

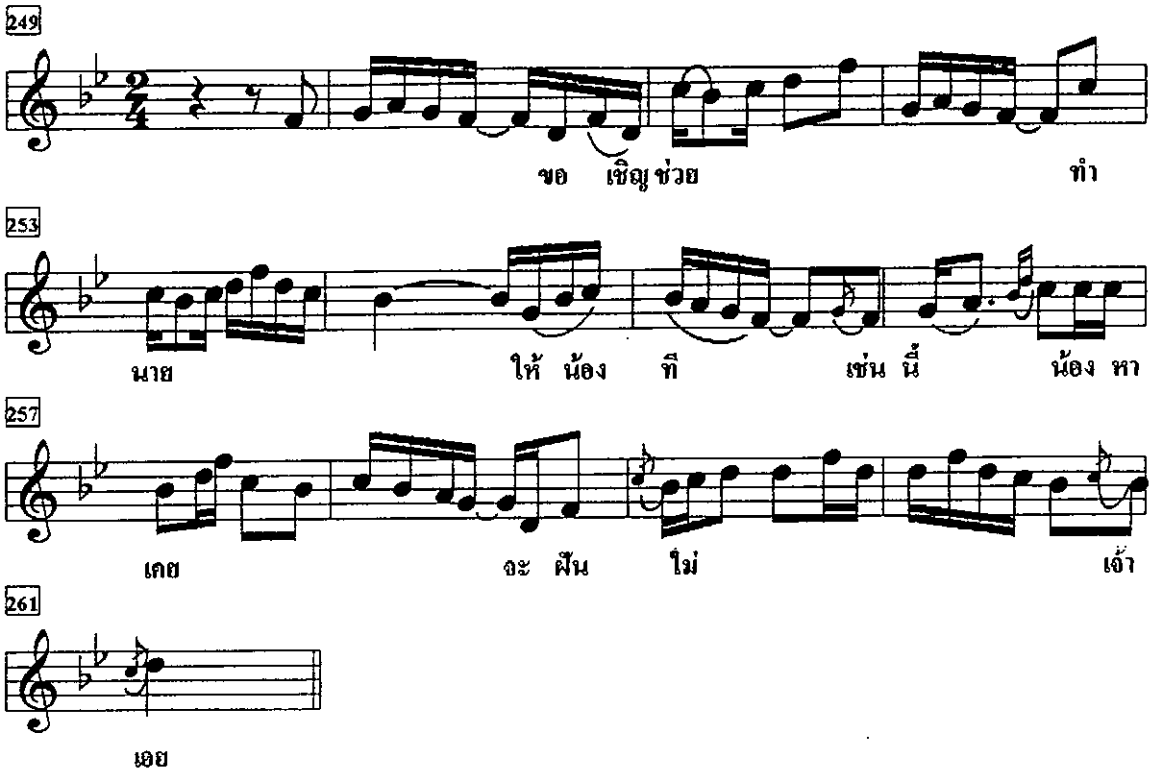

249
ขอ เชิญ ช่วย ทำ
253
นาย ให้ น้อง ที เช่น นี้ น้อง หา
257
เคย จะ ผัน ไม่ เข้า
261
เอย

2 ชั้น ท่อน 3

198
3
ต้อง
202
ตัว
ผัว ไหม้
206
ทั้ง ไส้
210
พุง
น้อง
สะดุ้ง
โดด
214
กลิ้ง
อยู่กลาง
218
แปลง
เจ้า
222
เอย

ชั้นเดียว ท่อน 1

223
เรืองเริง เพลิง ผลาญ
227
ม่าน หมอผูก ถูก น้อง พุ
231
พอง เป็นหลาย แห่ง เจ้า
235
เอย

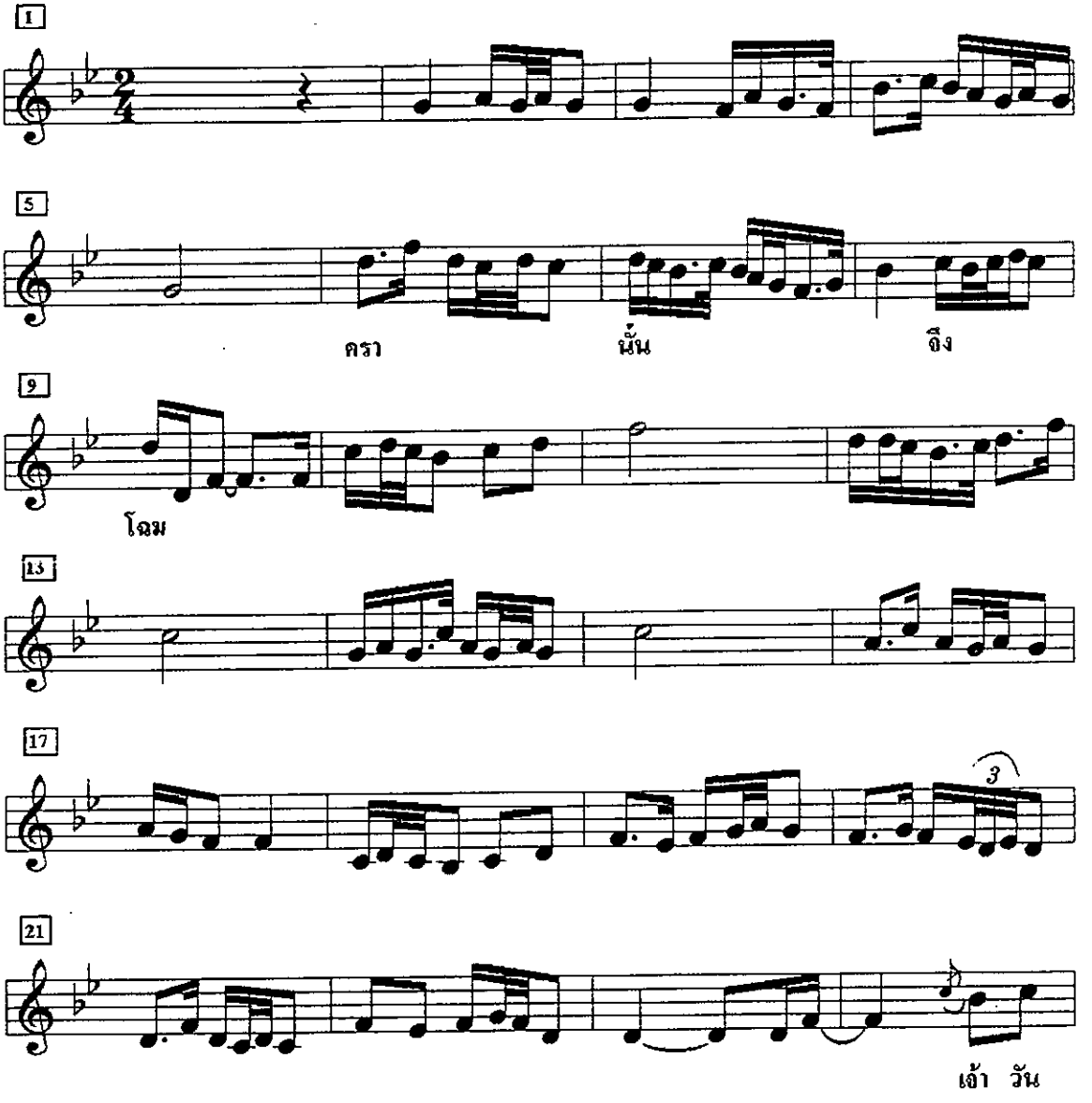
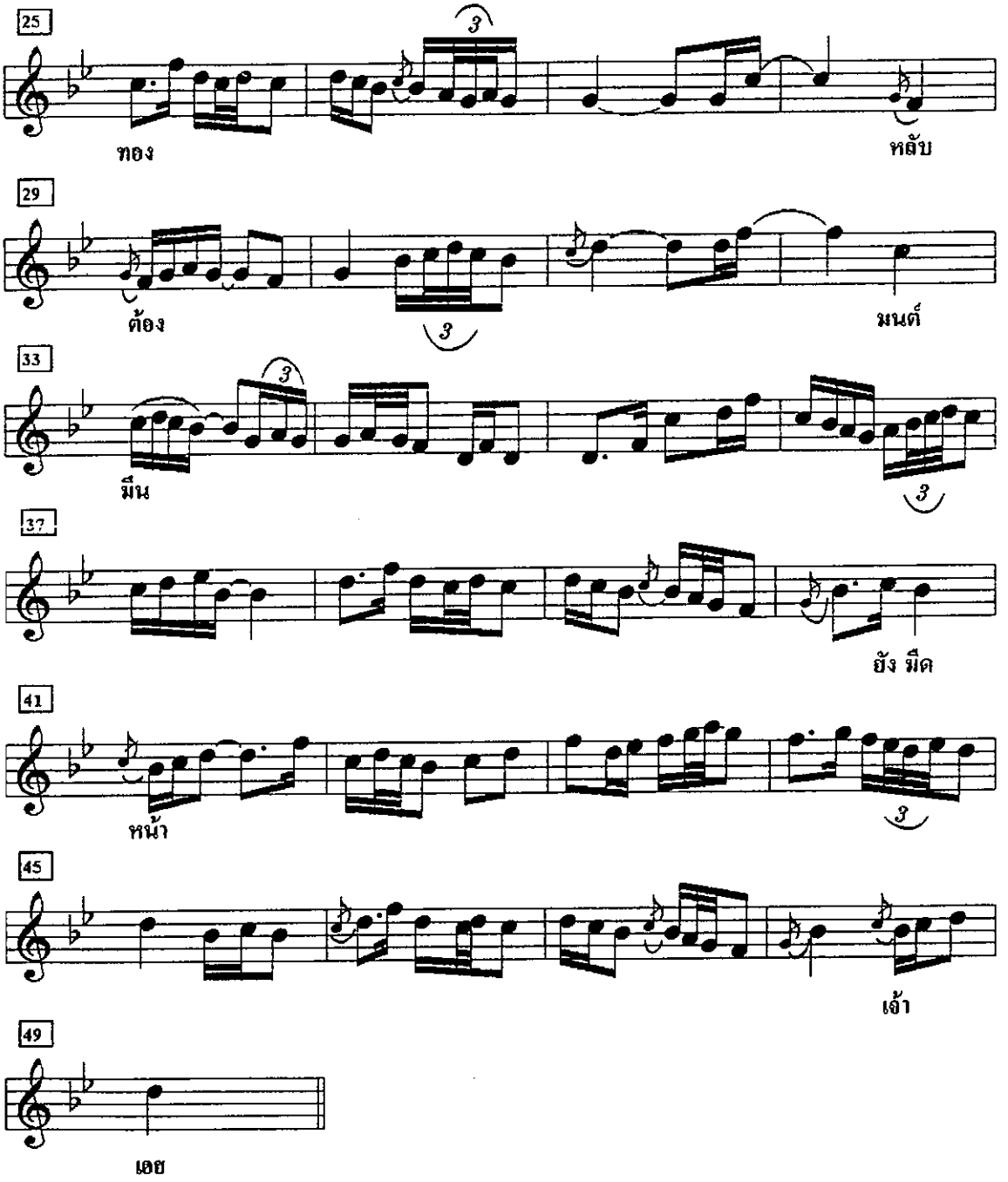
ชั้นเดียว ท่อน 2

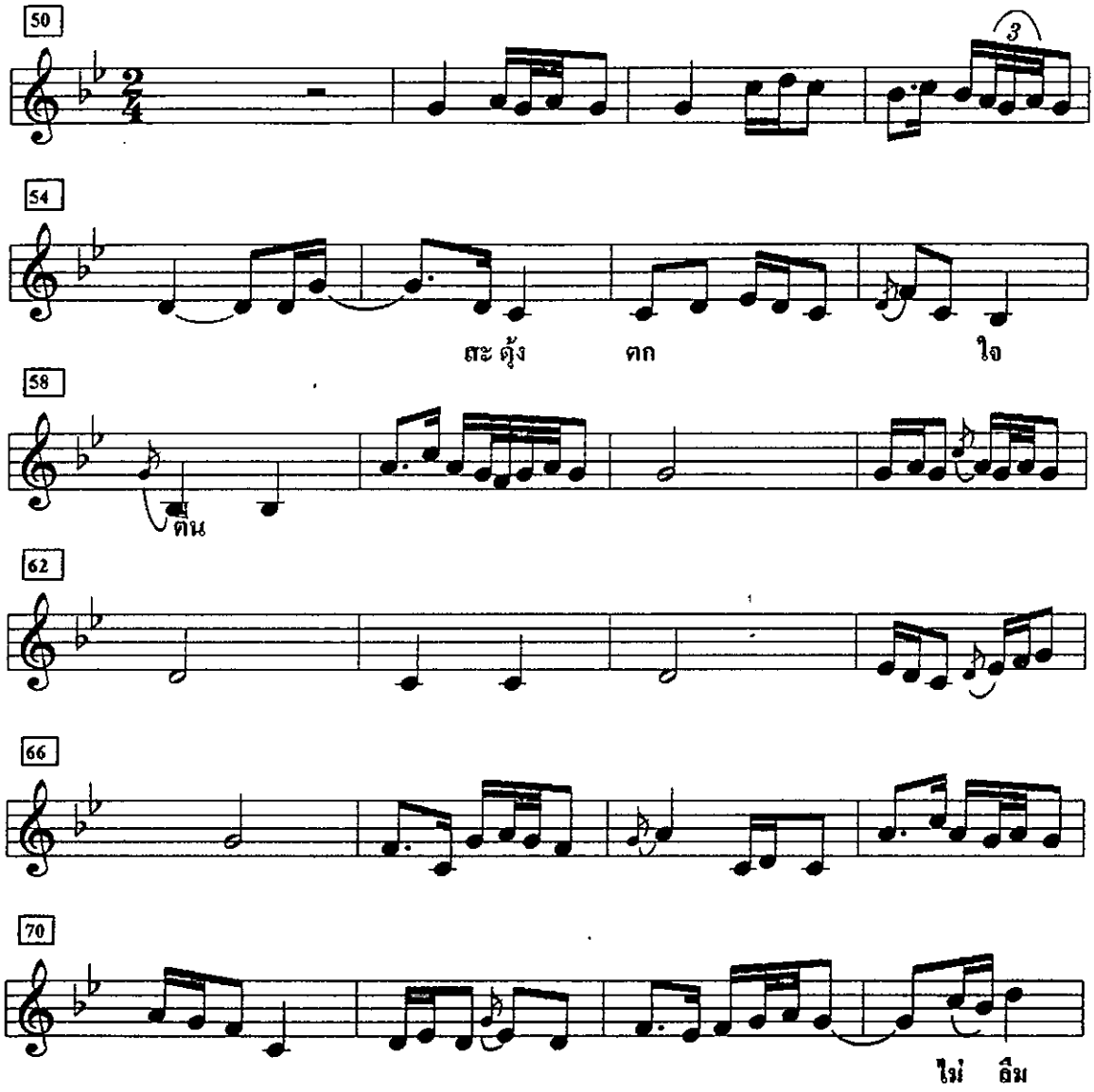
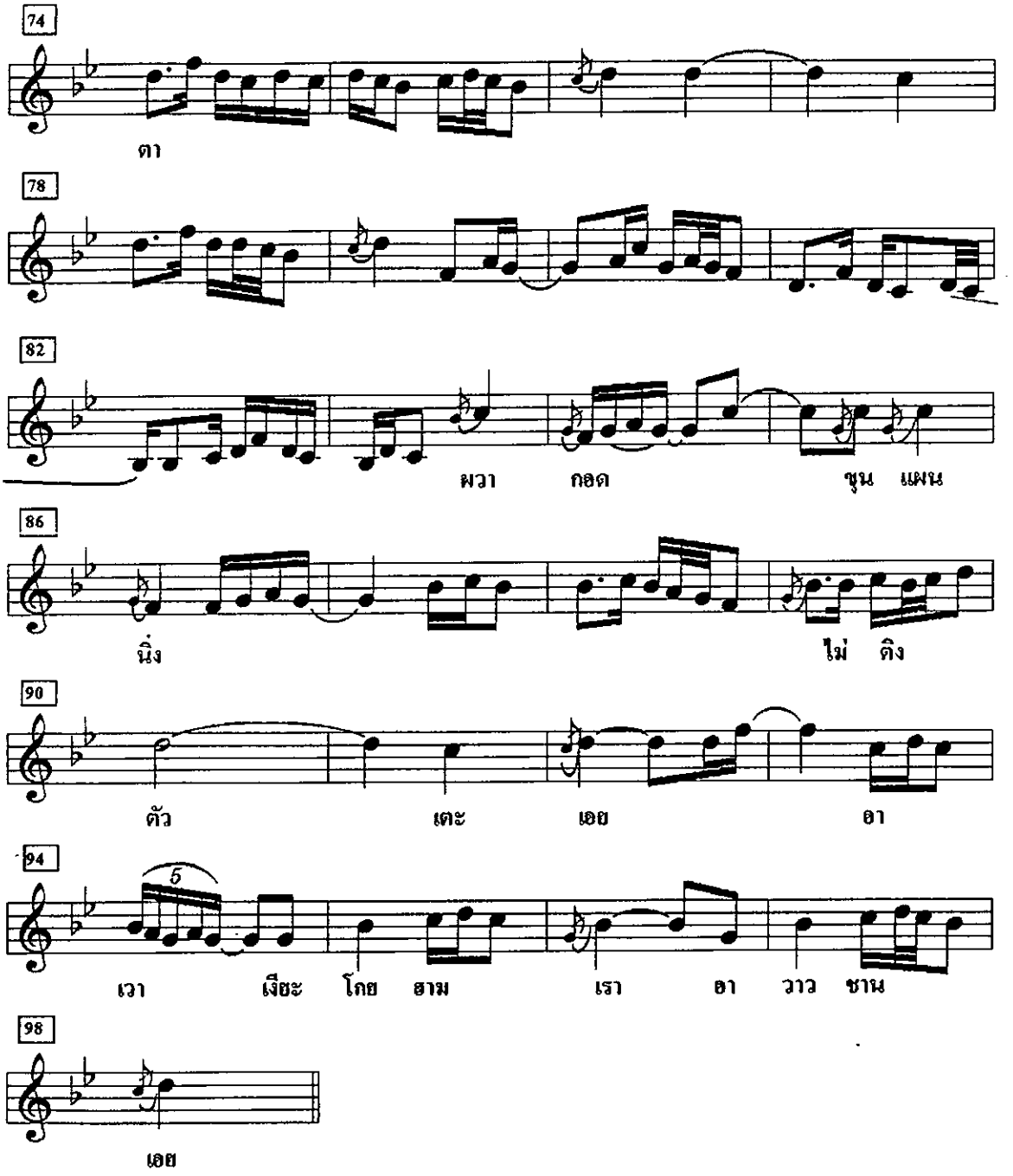

236
ไม่ มี ใคร ช่วย ดับ
240
วับวาบ แรง น้อง นี้ นึก
244
แสยง สยด ใจ เจ้า
248
เอย

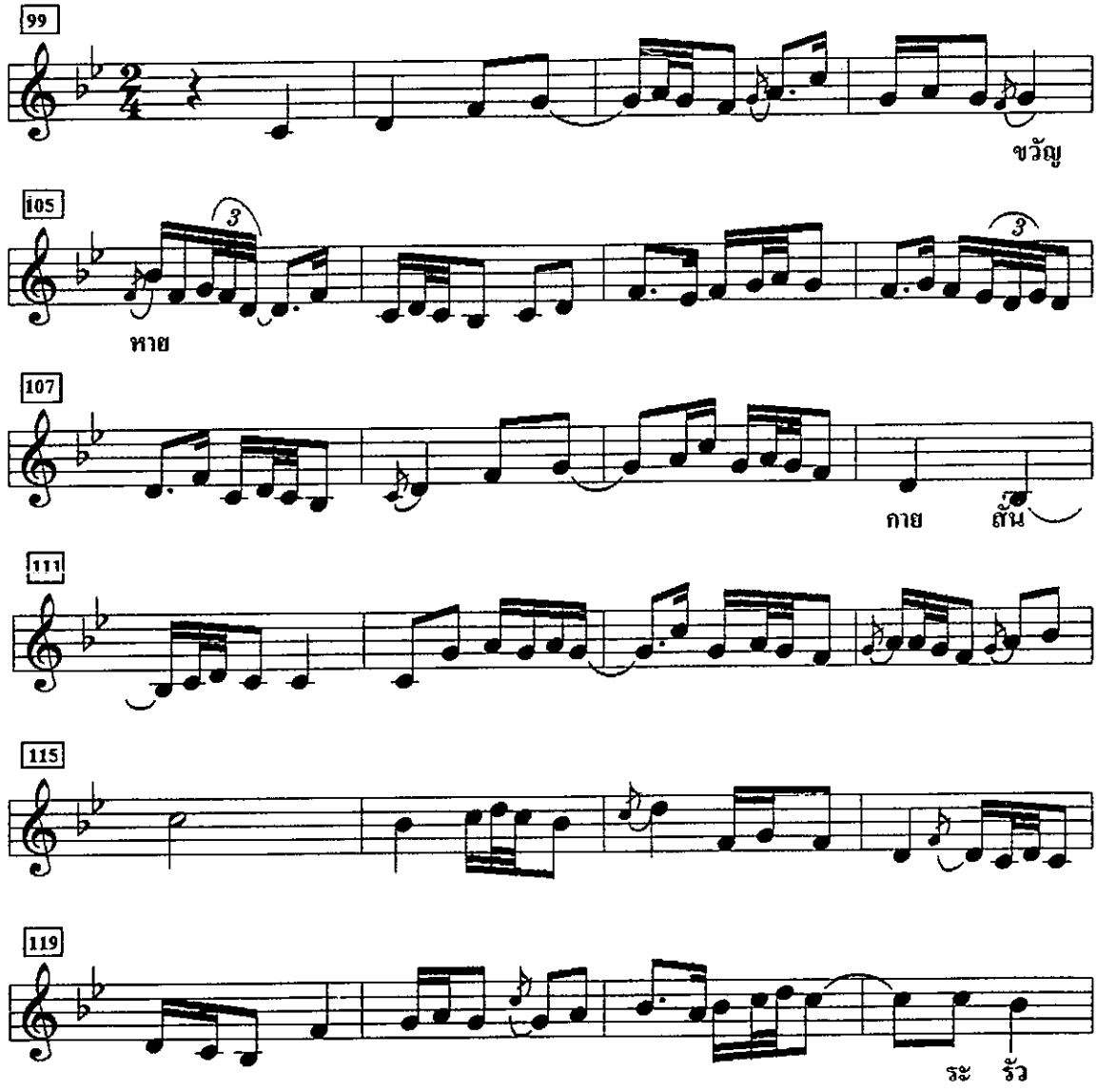
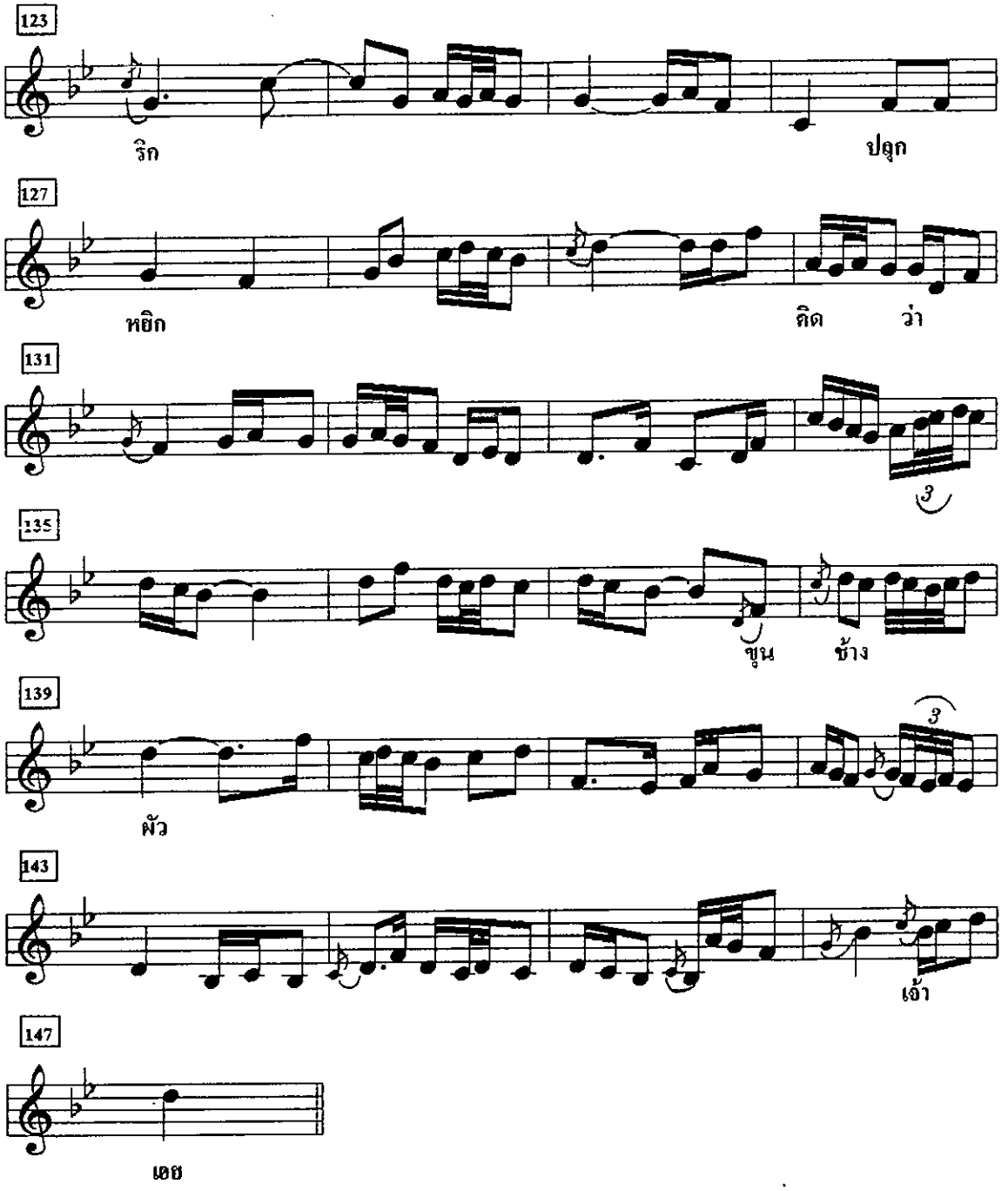
ขั้นเดียว ท่อน 3

249
ขอ เชิญ ช่วย ทำ
253
นาย ให้ น้อง ที เช่น นี้ น้อง หา
257
เคย จะ ฝัน ไม่ เจ้า
261
เอย

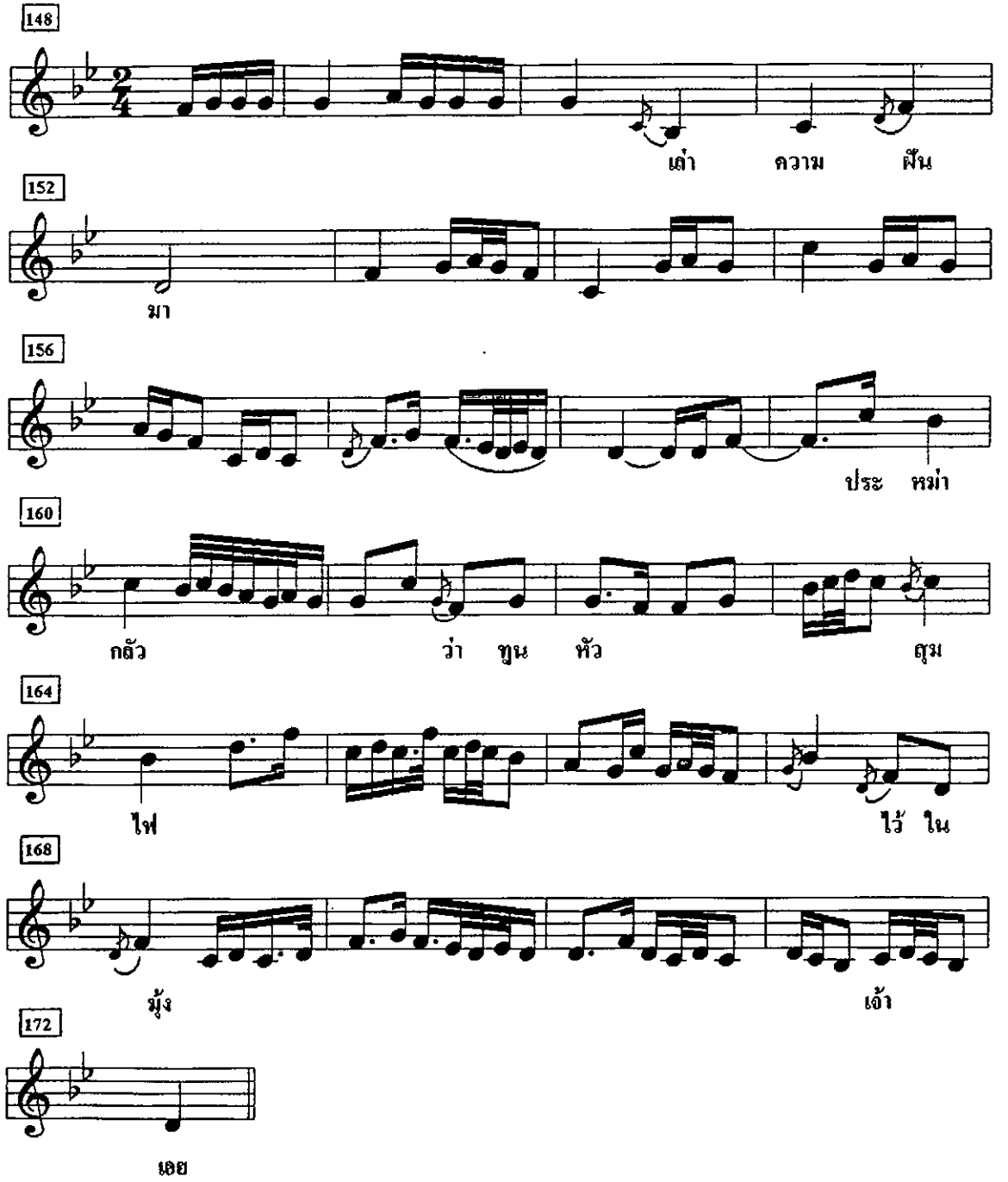
แขกมอญ(เถา)

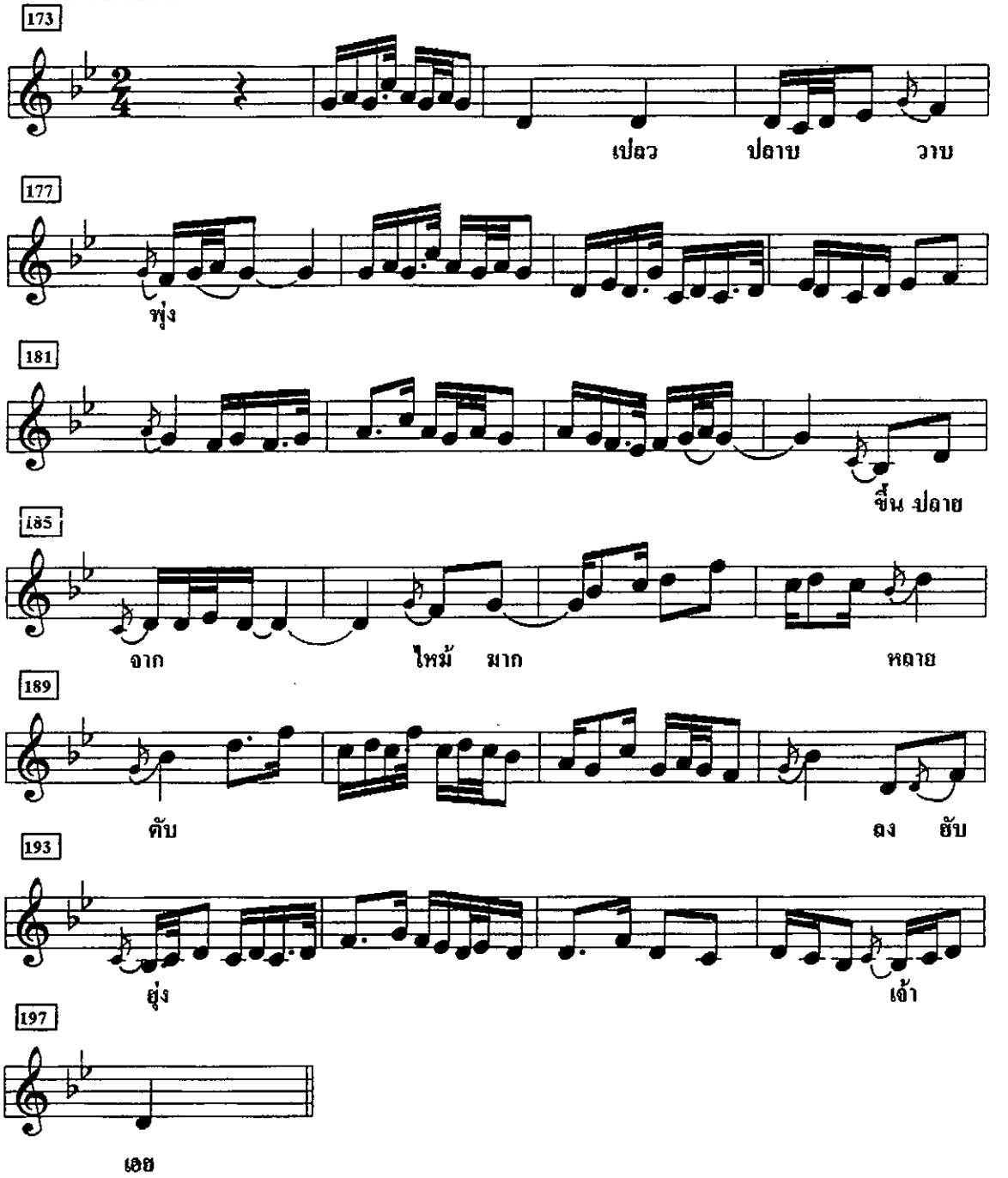
กัญญา โรหิตาจล

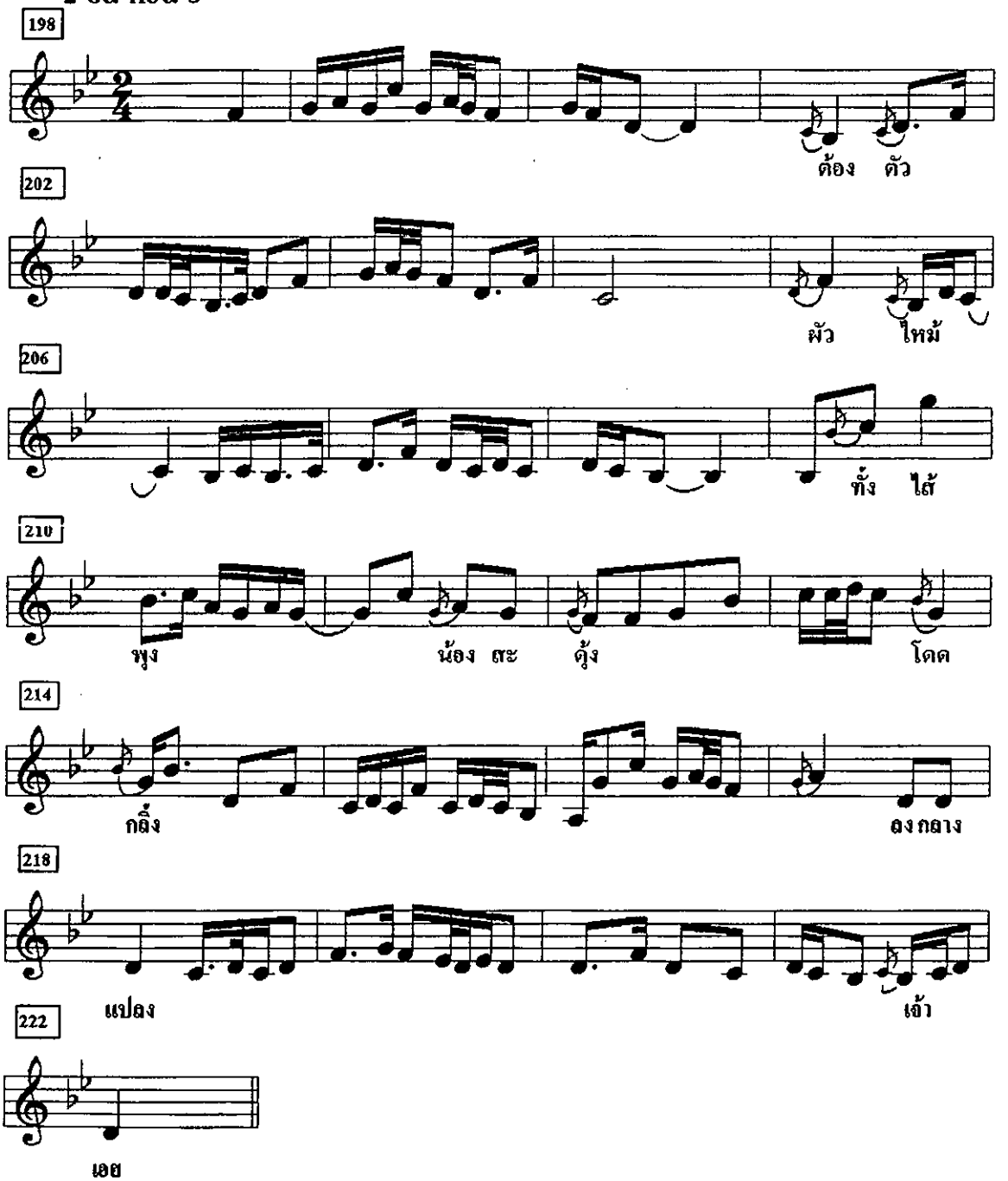
3 ชั้น ท่อน 1

25
ทอง
หลับ
29
ต้อง
มนต์
33
มืน
37
ยัง มืด
41
หน้า
45
เข้า
49
เอย

3 ชั้น ท่อน 2

74
ตา
78
82
ผวา กอด ชุน แผน
86
นิ่ง ไม่ ดิง
90
ตัว เตะ เอย อา
94
5
เวา เงียะ โกย อาม เรา อา วาว ชาน
98
เอย

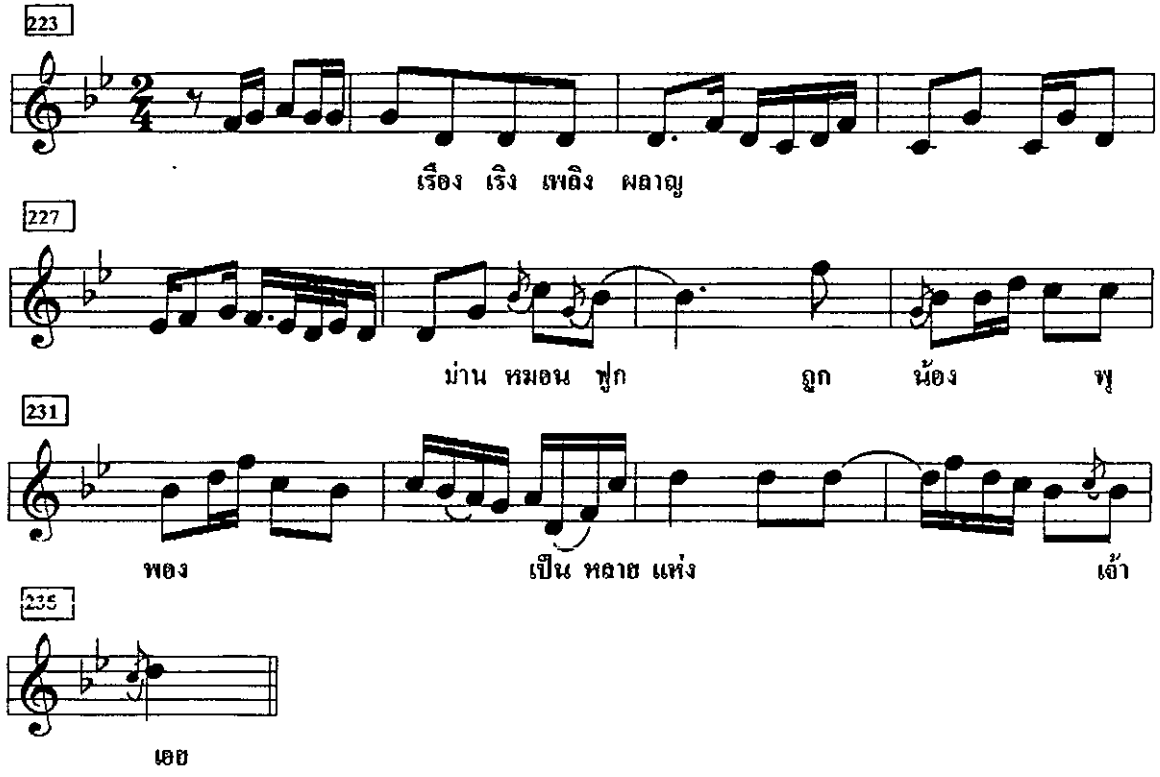
3 ชั้น ท่อน 3

123
ริก
ปลุก
127
หยิก
คิด
ว่า
131
3
135
ขุน
ช้าง
139
3
ผัว
143
เจ้า
147
เฮย

2 ชั้น ท่อน 1

148
เล่า ความ ฝัน
152
มา
156
ประ หม่า
160
กลัว ว่า ทูน หัว ลุม
164
ไฟ ไว้ ใน
168
มุ้ง เอ้า
172
เอย

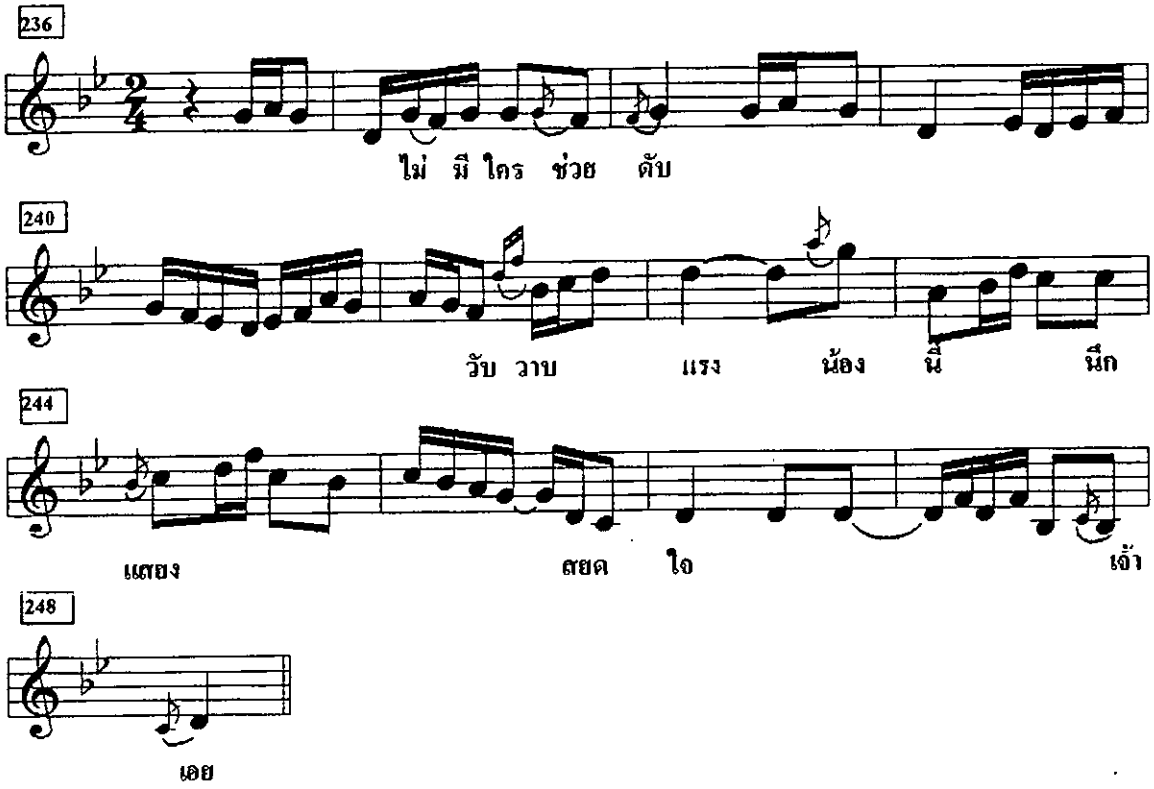
2 ชั้น ท่อน 2

173
เปลว
ปลาบ
วาบ
177
พุ่ง
181
ขึ้น ปลาย
185
จาก
ไหม้
มาก
หลาย
189
ดับ
ลง
ยับ
193
ยุ่ง
เข้า
197
เอย

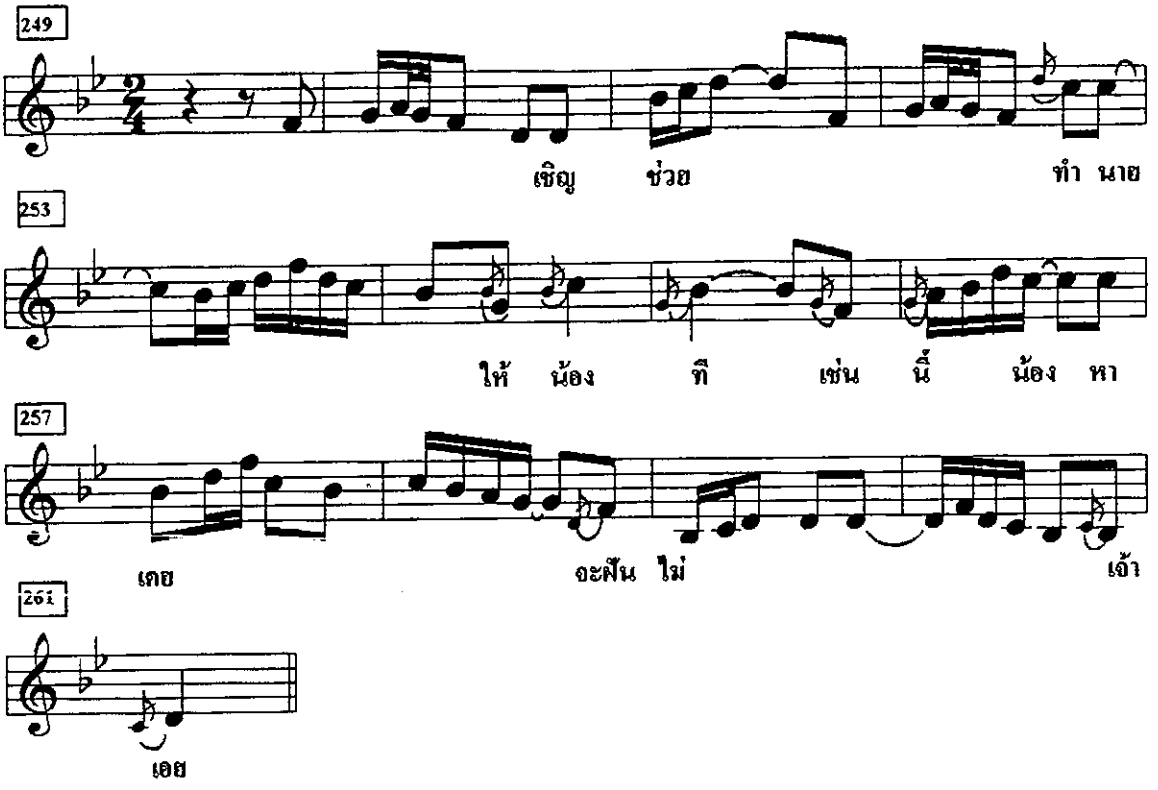
2 ชั้น ท่อน 3

198
ต้อง ตัว
202
ผัว ไหม้
206
ทั้ง ไส้
210
พุง น้อง ละ ดุ้ง โดด
214
กลิ้ง ลงกลาง
218
แปลง เจ้า
222
เอย

ชั้นเดียว ท่อน 1


223
เรือง เริง เพลิง ผลาญ
227
ม่าน หมอน ฟูก ลูก น้อง พู
231
พอง เป็น หลาย แห่ง เจ้า
235
เฮย

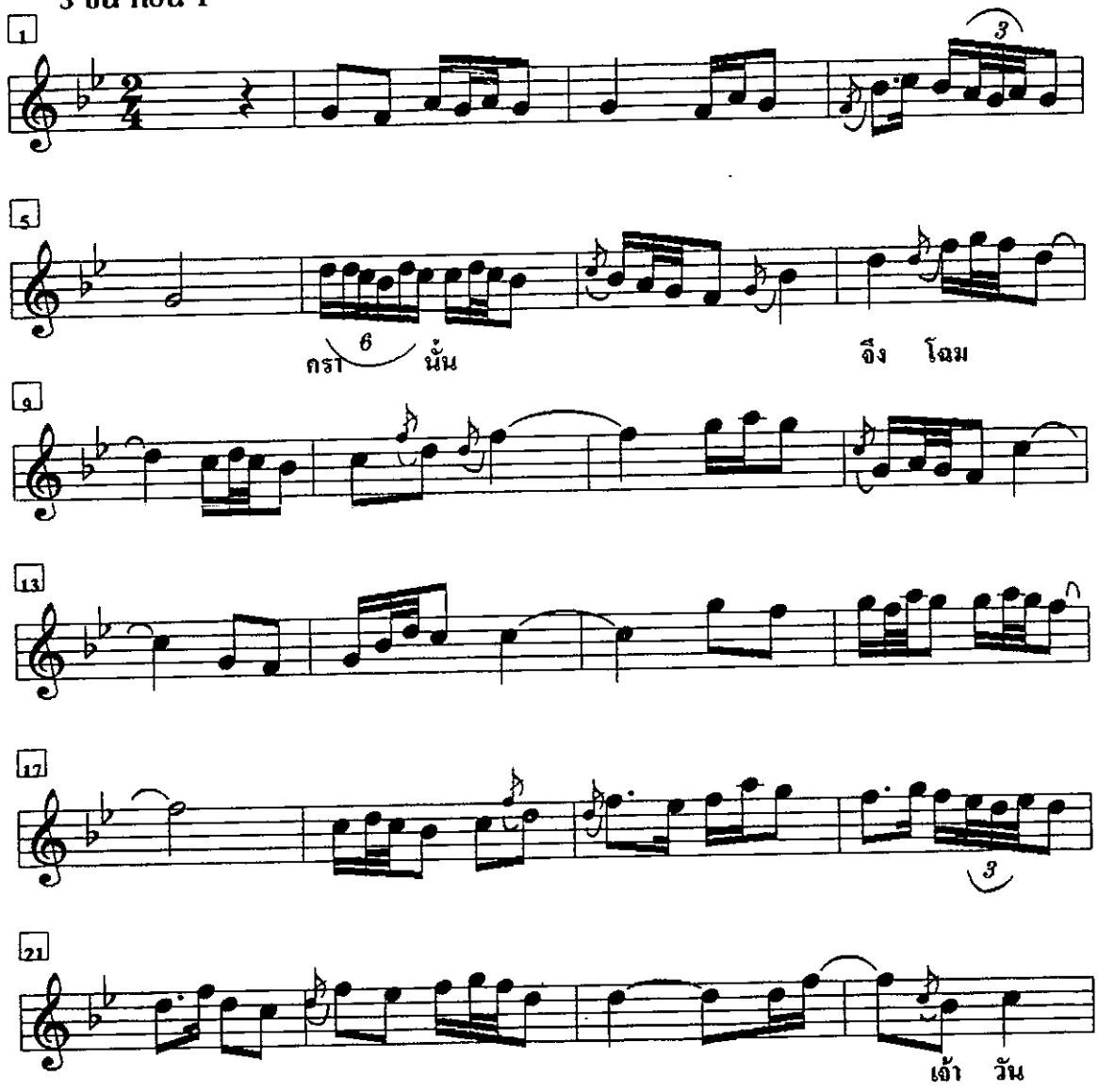
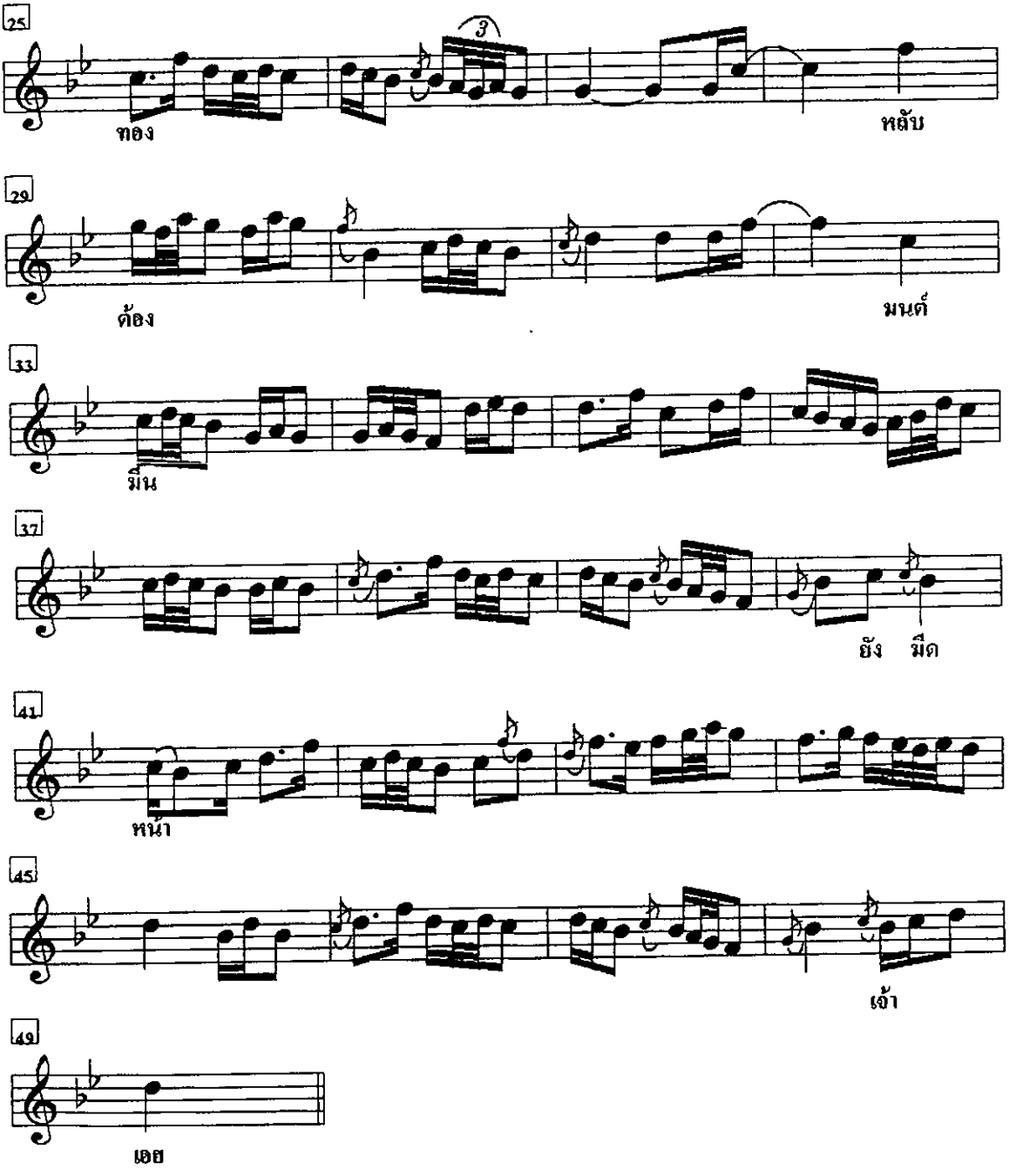
ชั้นเดียว ท่อน 2

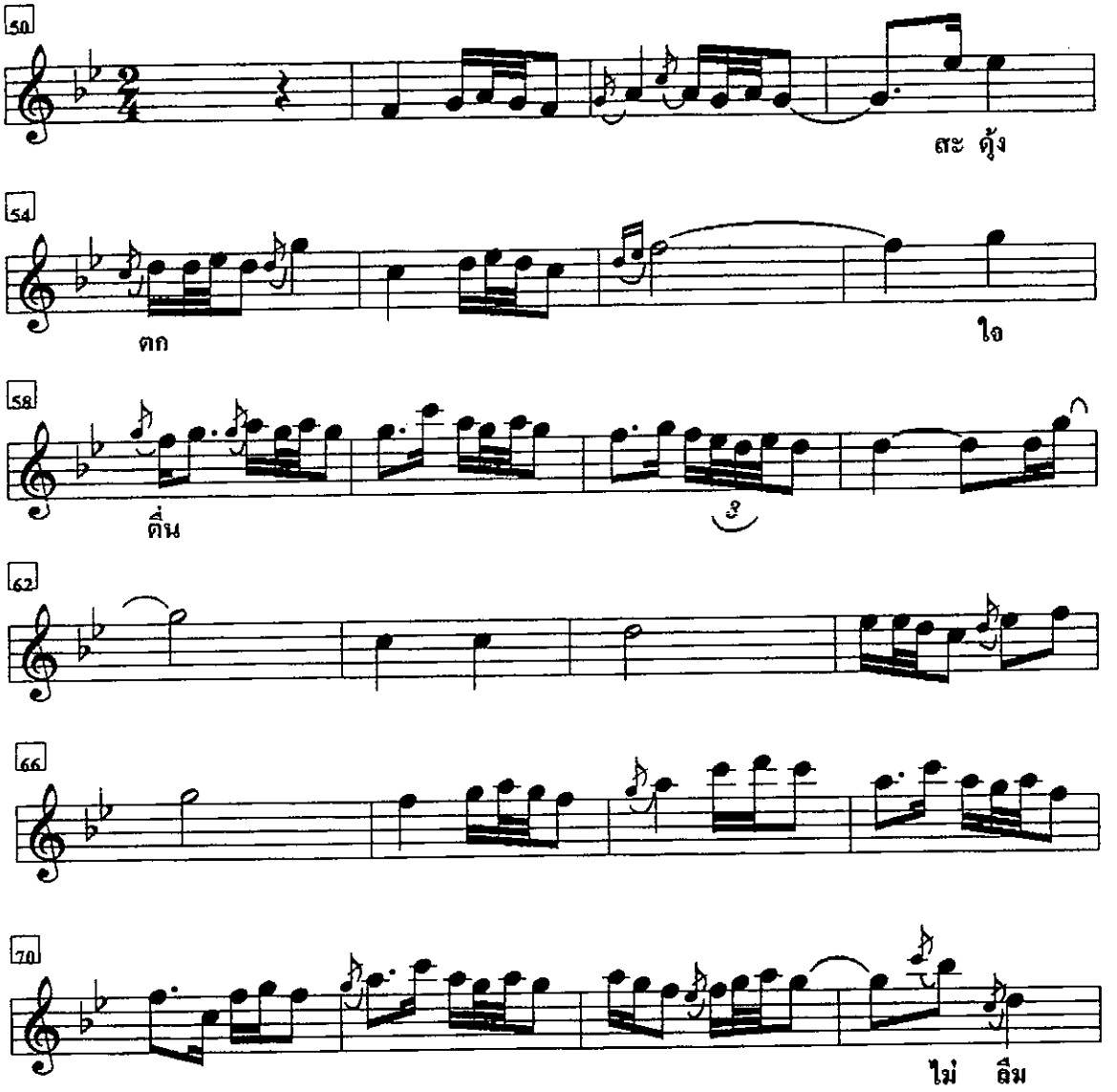
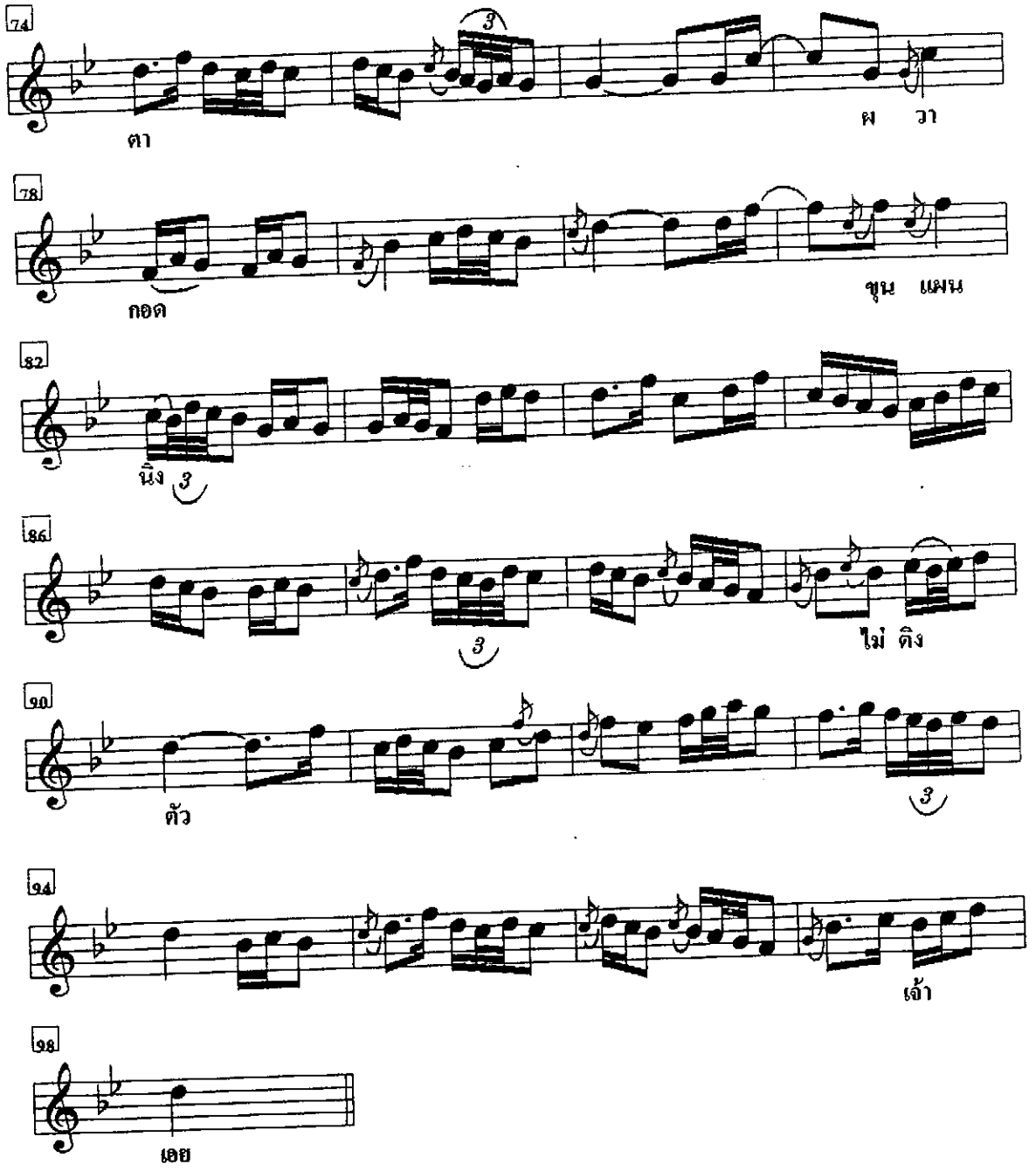
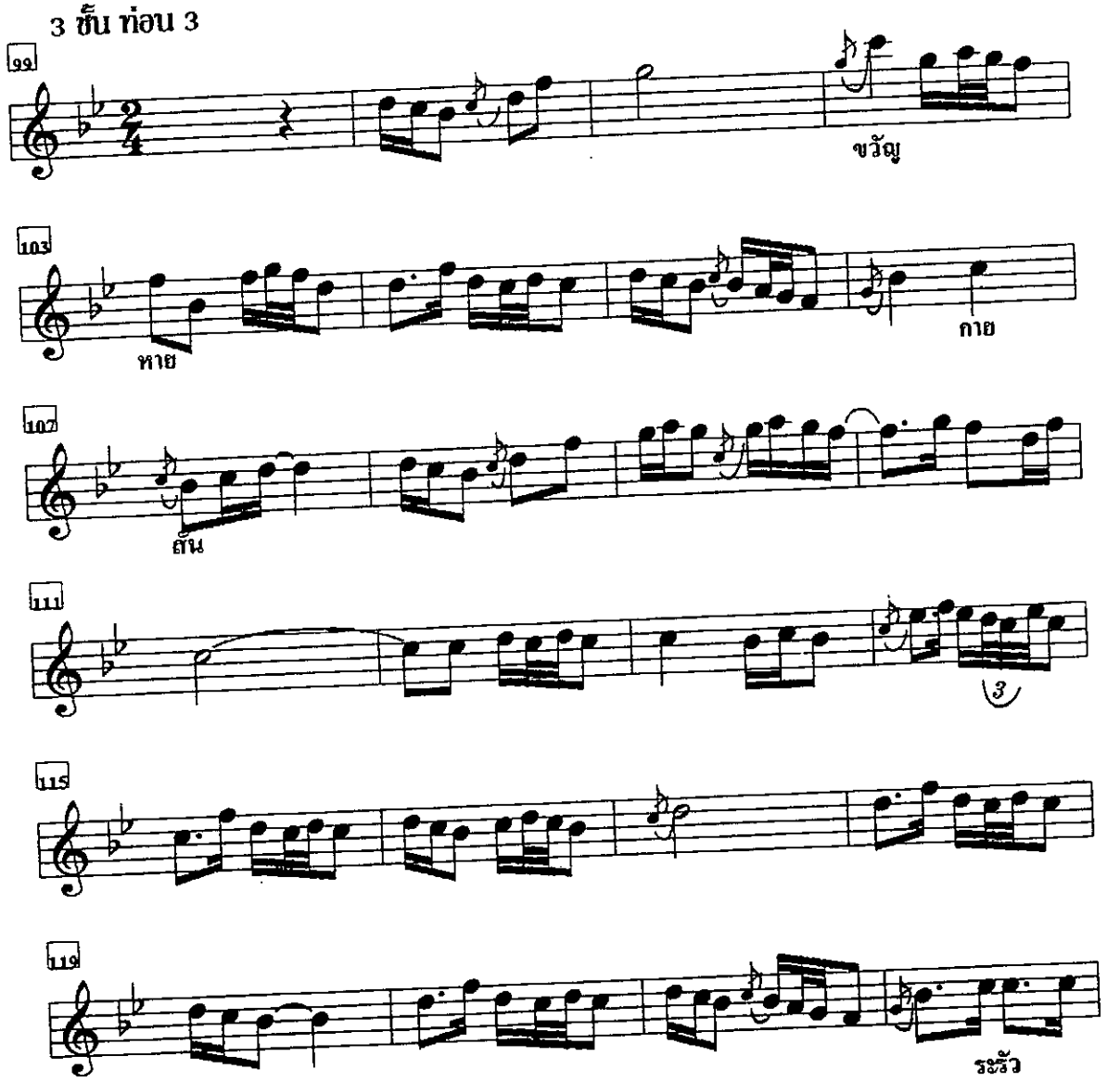
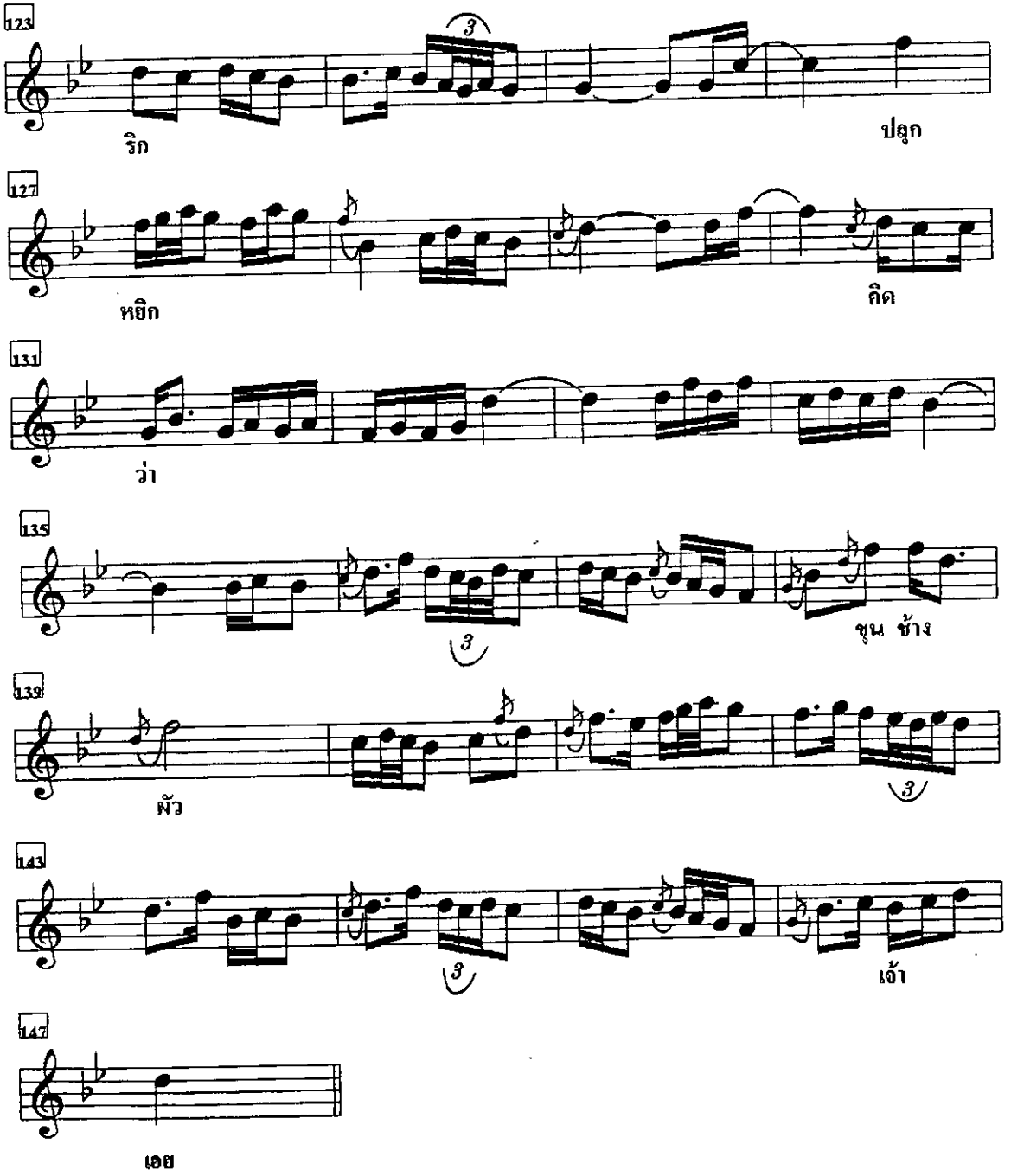

236
ไม่ มี ใคร ช่วย ดับ
240
วับ วาบ แรง น้อง นี่ นึก
244
แสยง สยด ใจ เจ้า
248
เอย

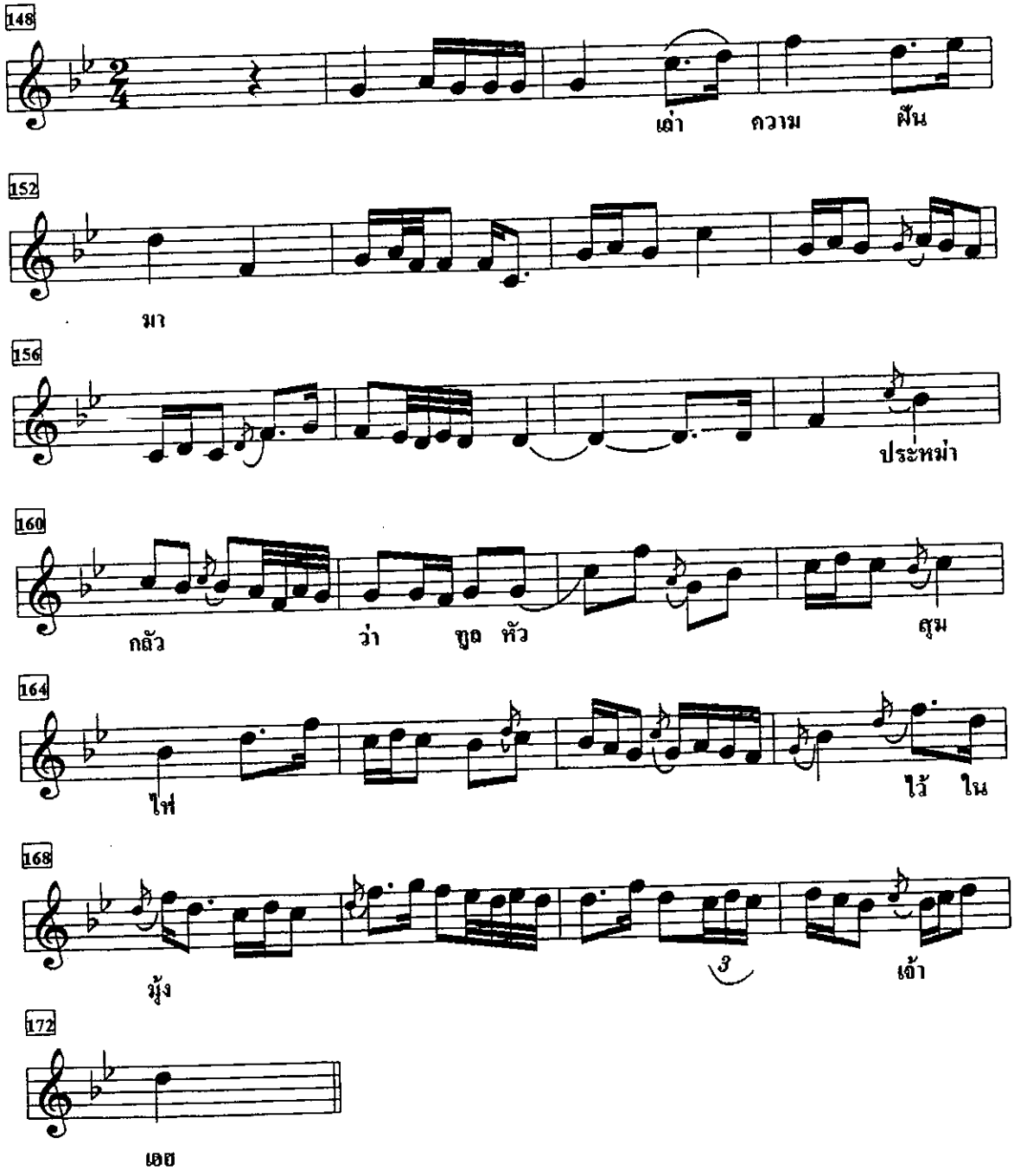
ขั้นเดียว ท่อน 3

249
เชิญ ช่วย ทำ นาย
253
ให้ น้อง ที เช่น นี้ น้อง หา
257
เคย ฉะฝัน ไม่ เจ้า
261
เอย

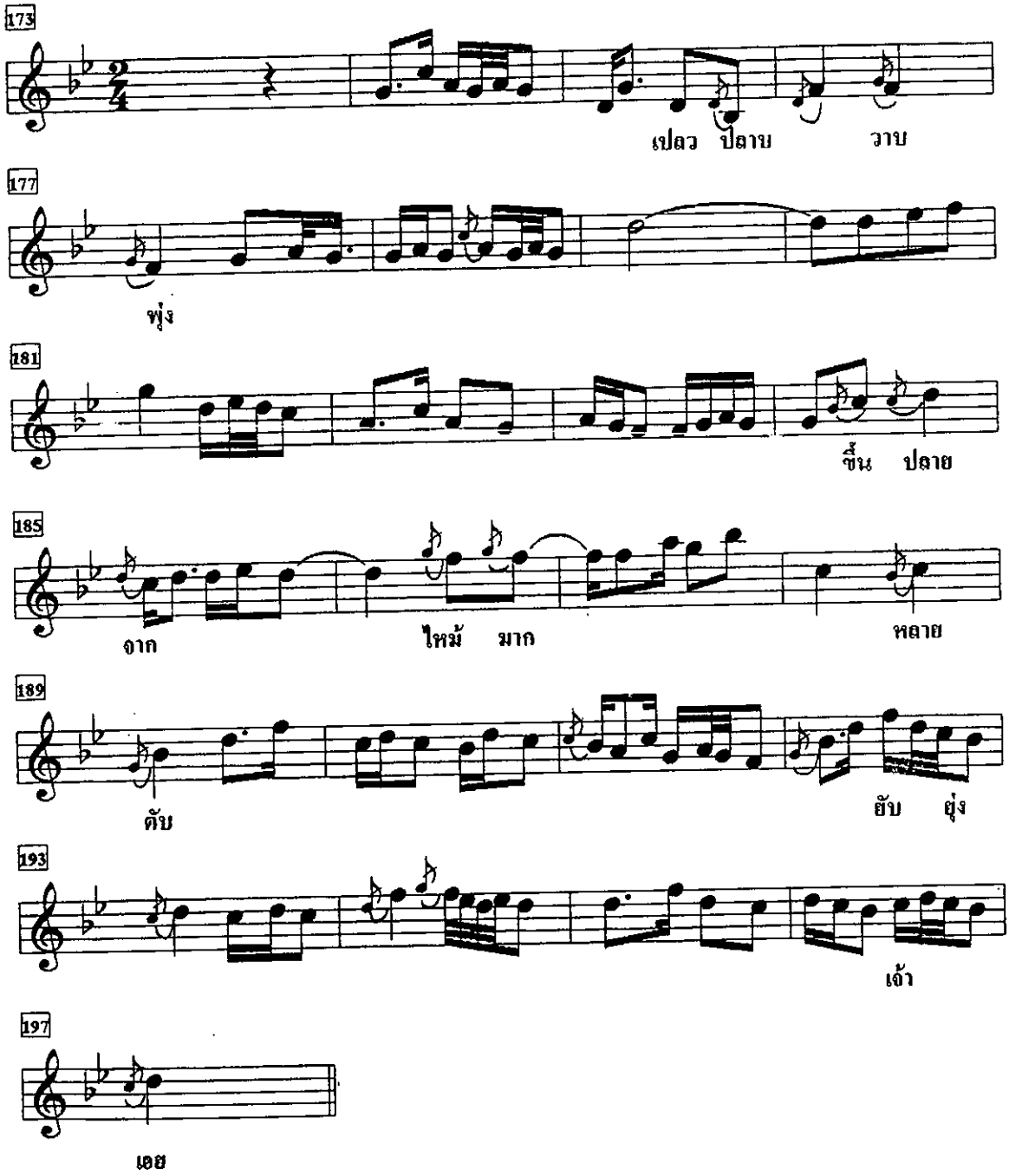
แขกมอญ(เถา)

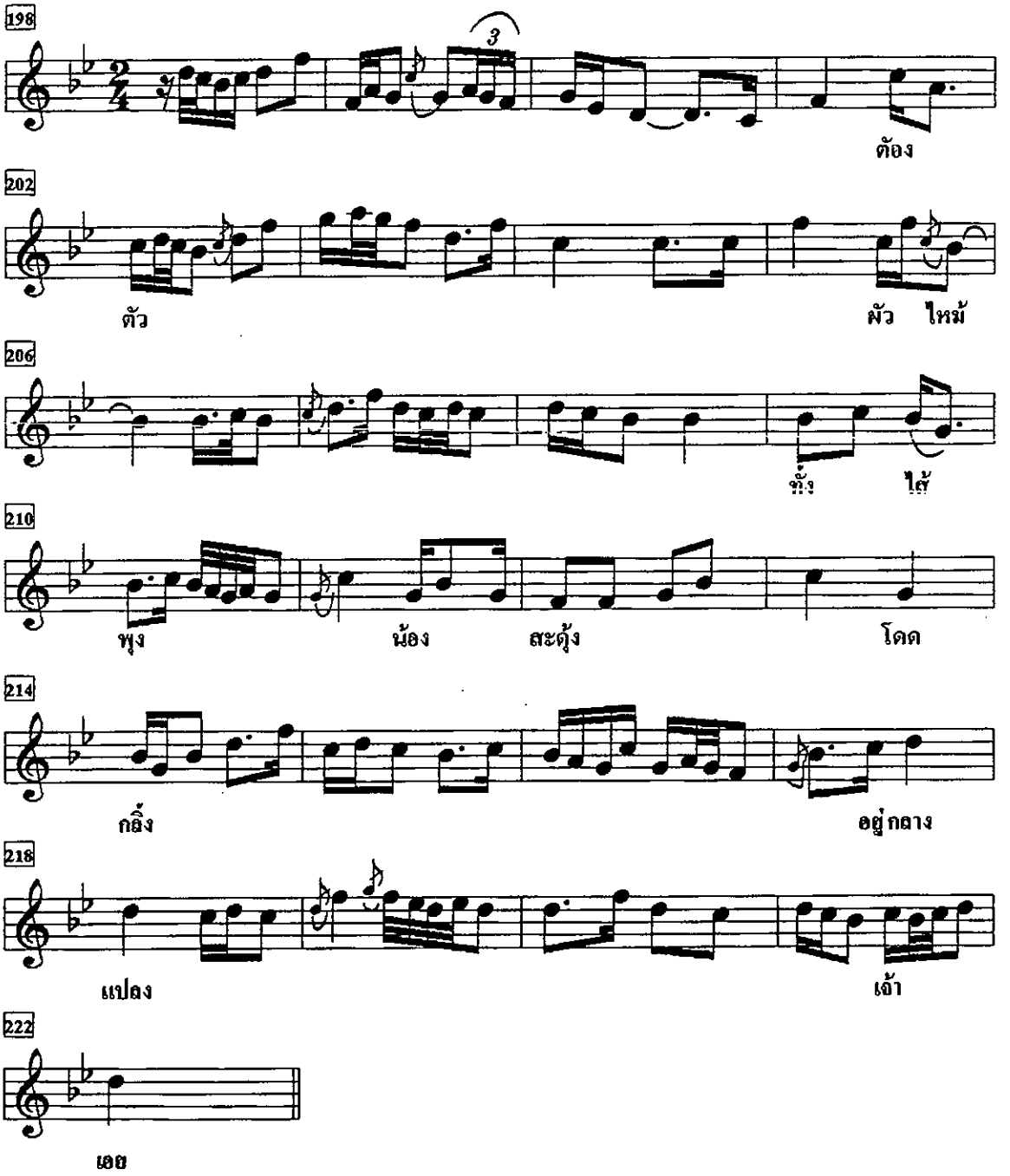
อุ่น บัวเอี่ยม

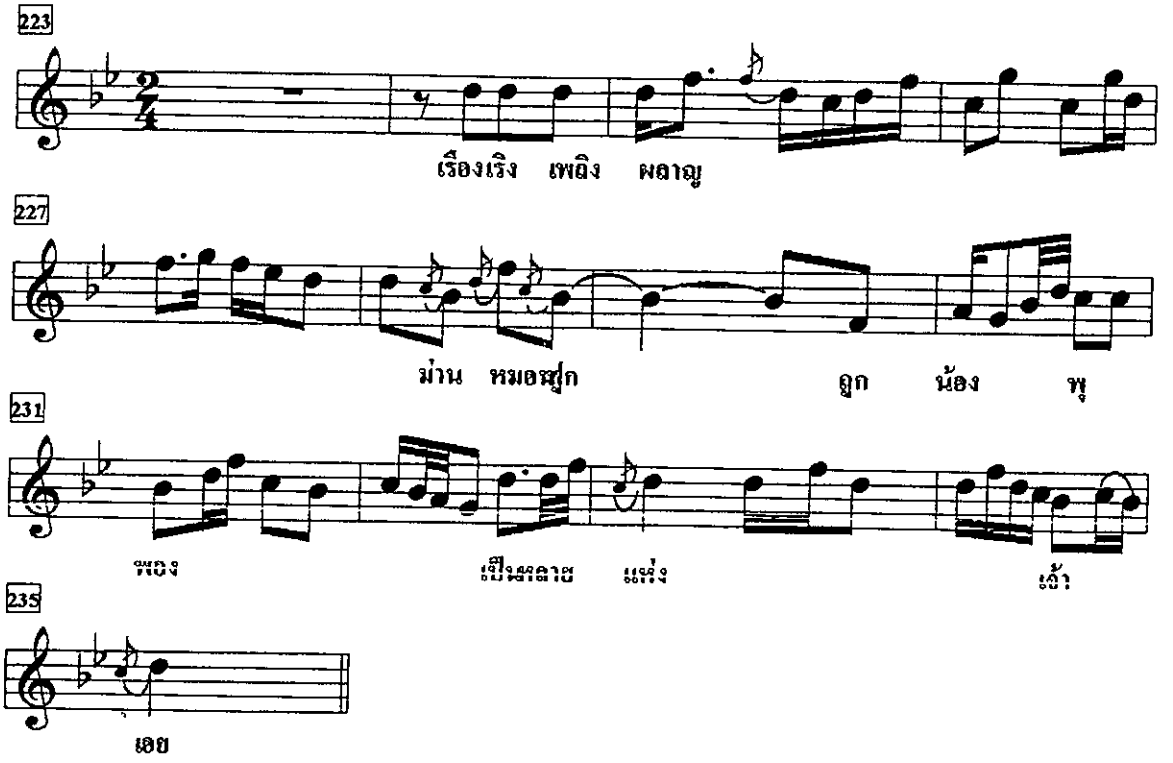
3 ชั้น ท่อน 1

25
ทอง
หลับ
29
ค้อง
มนต์
33
มืน
37
ยัง มืด
41
หน้า
45
เจ้า
49
เอย

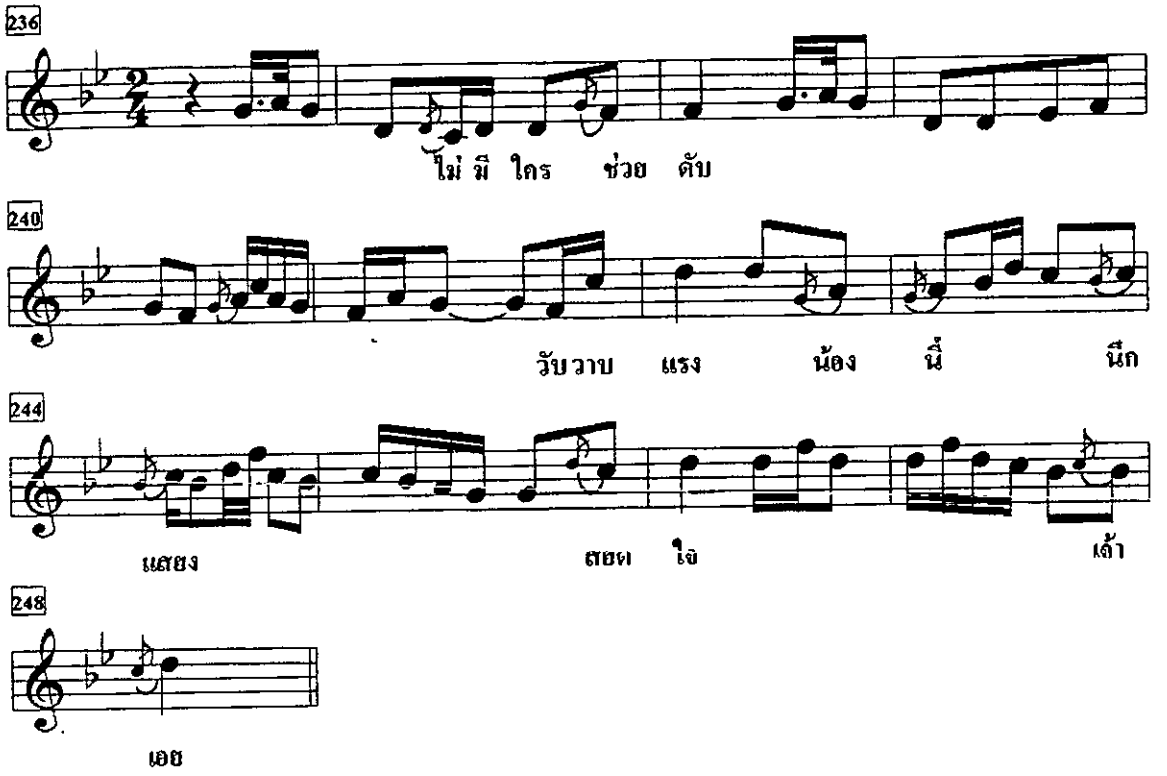
3 ชั้น ท่อน 2

74
ตา
ผ วา
78
กอด
ชุน แผน
82
นิ่ง
86
ไม่ ติ่ง
90
ตัว
94
เจ้า
98
เอย

3 ชั้น ท่อน 3
๑๑
ขวัญ
๑๐๓
หาย
กาย
๑๐๗
สั่น
๑๑๑
3
๑๑๕
๑๑๙
ระรัว

123
3
ริก
ปลูก
127
หยิก
คิด
131
ว่า
135
3
ชุน ช้าง
139
ผัว
3
143
3
เจ้า
147
เอย

2 ชั้น ท่อน 1

148
เล่า ความ ฝัน
152
มา
156
ประหม่า
160
กลัว ว่า ชูช หัว สุม
164
ไห่ ไว้ ใน
168
มุ้ง 3 เข้า
172
เอย

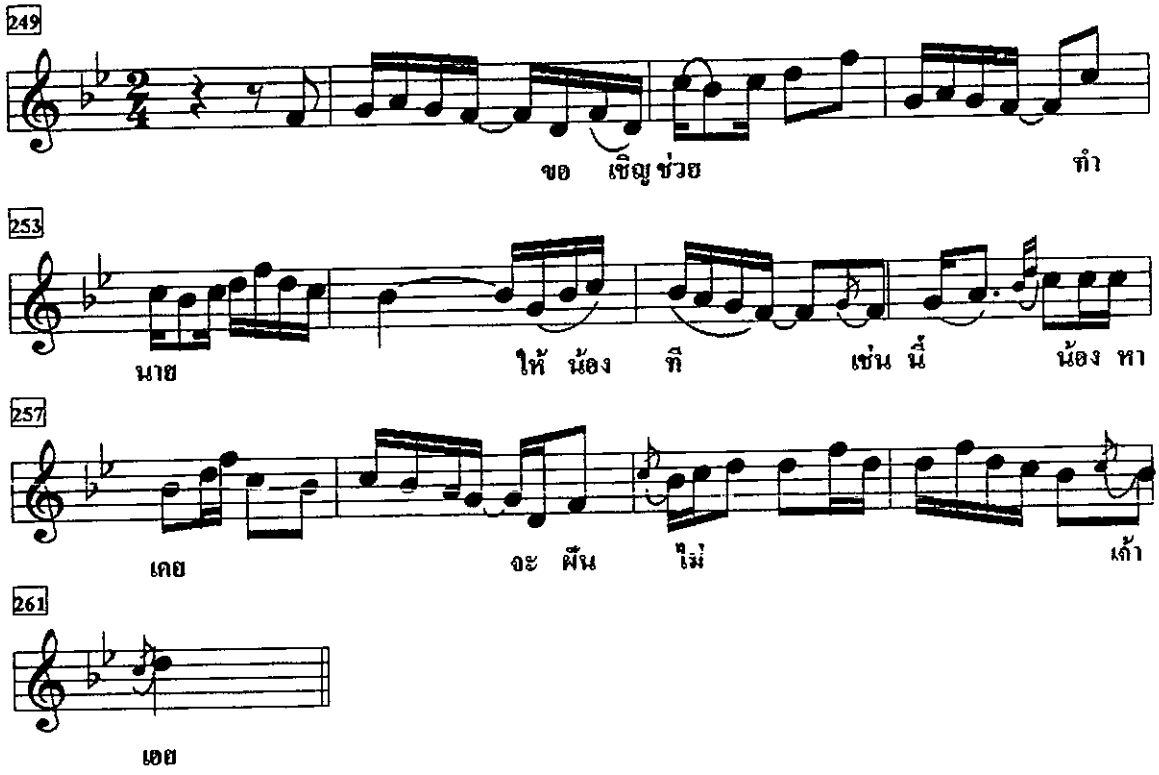
2 ชั้น ท่อน 2

173
เปลว ปลาย วาบ
177
พุ่ง
181
ขึ้น ปลาย
185
จาก ไหม้ มาก หลาย
189
ดับ ยับ ยุ่ง
193
เจ้า
197
เอย

2 ชั้น ท่อน 3

198
3
ต้อง
202
ตัว
ผัว ไหม้
206
ทั้ง ไส้
210
พุง
น้อง
สะดุ้ง
โดด
214
กลิ้ง
อยู่กลาง
218
แปลง
เจ้า
222
เอย

ชั้นเดียว ท่อน 1

223
เรืองเริง เพลิง ผลาญ
227
ม่าน หมอหุ่ก ลูก น้อง พุ
231
พอง เป็นผลาย แห่ง เช้า
235
เฮย

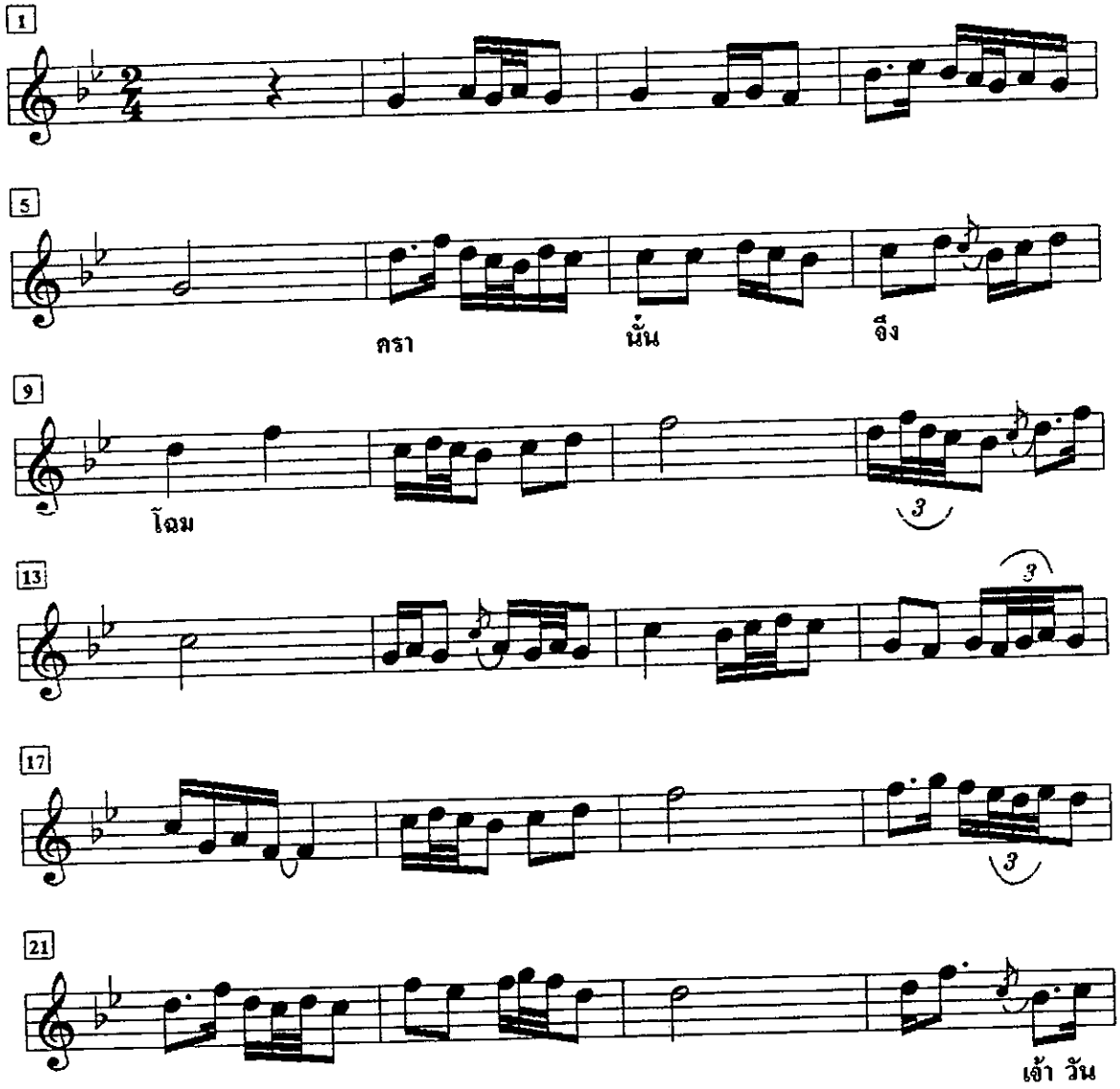
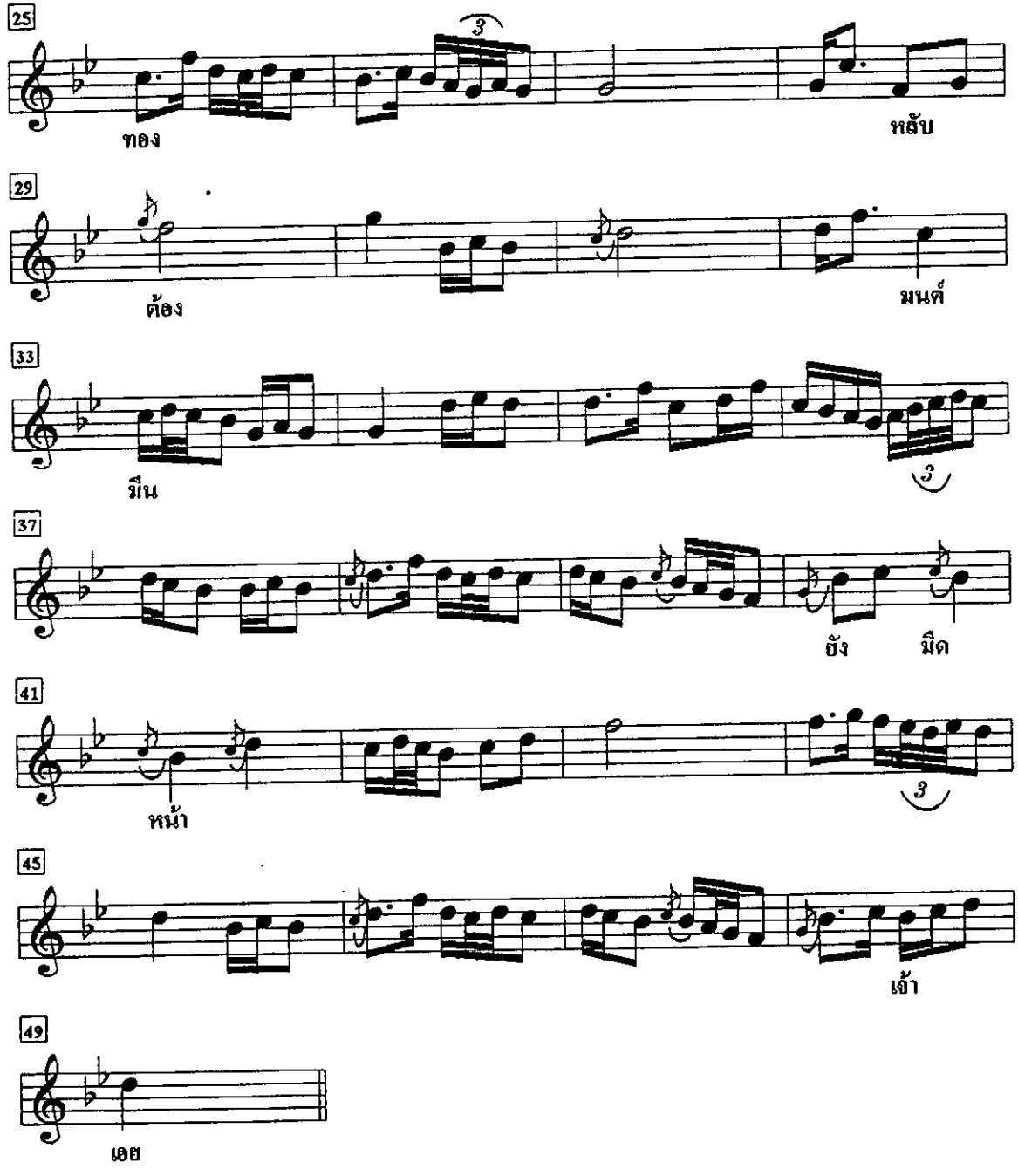
ขั้นเดียว ท่อน 2

236
ไม่ มี ใคร ช่วย ดับ
240
วับ วาบ แรง น้อง นี้ นึก
244
แสยง สยบ ใจ เค้า
248
เอย

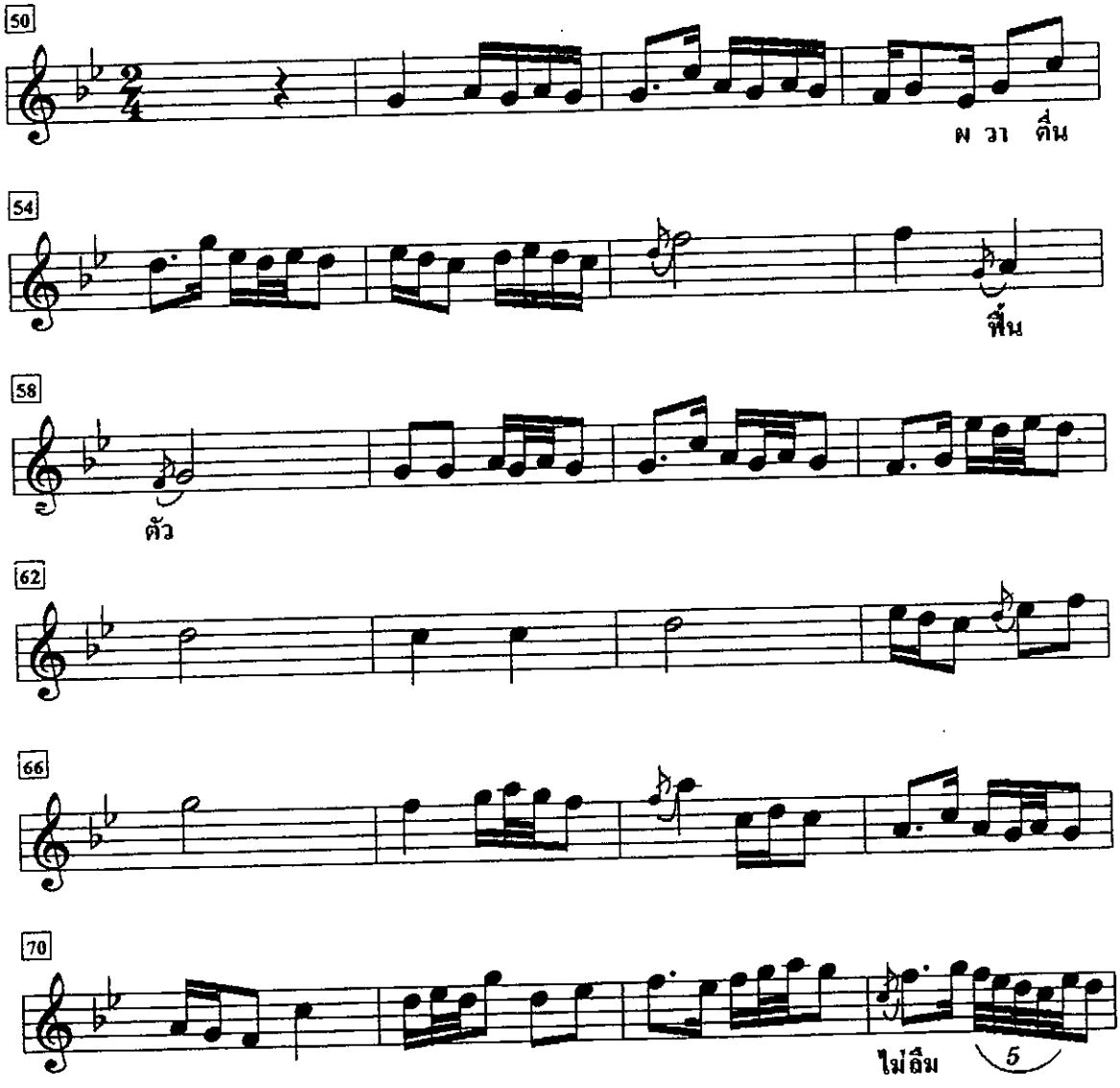
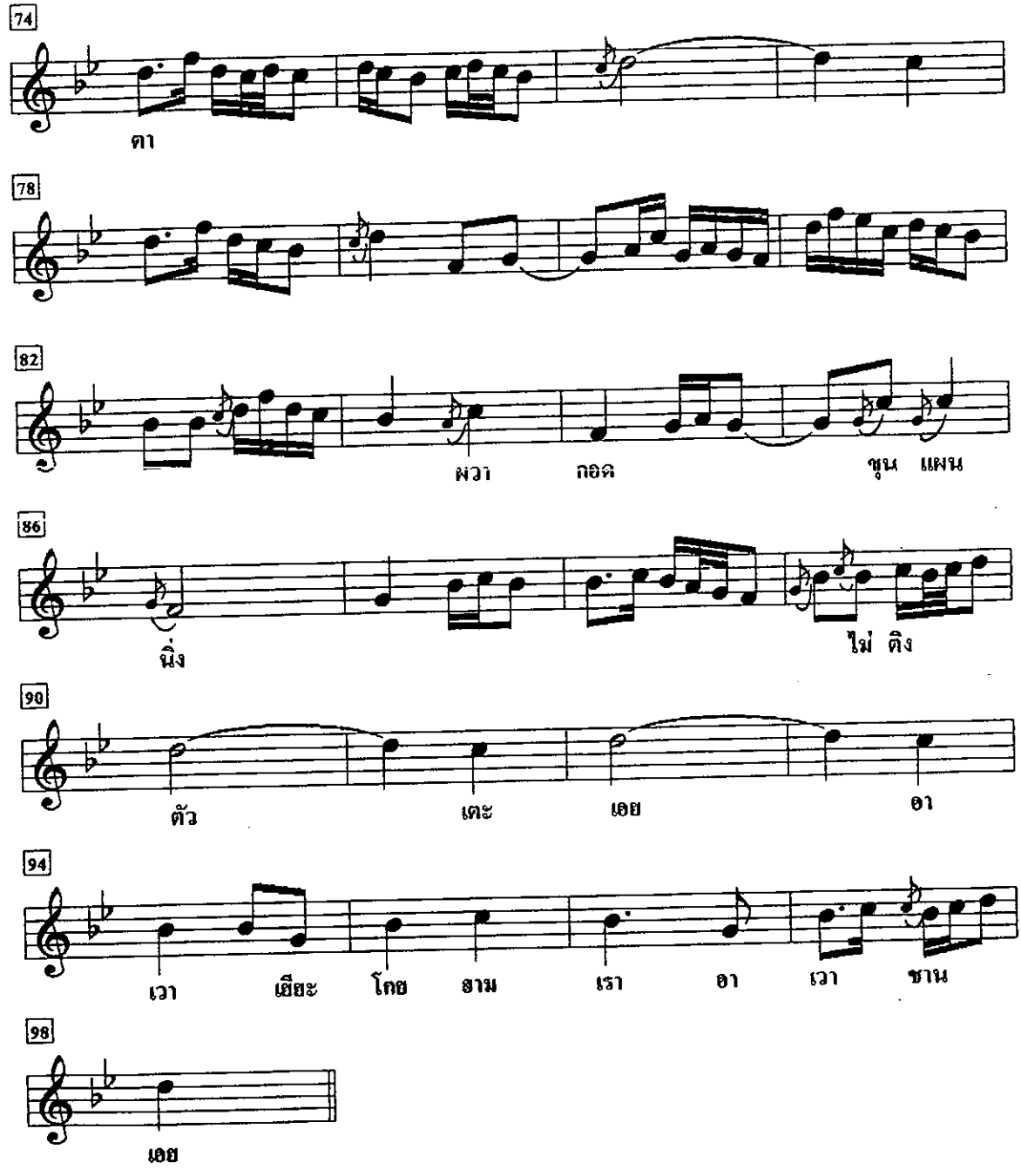
ขั้นเดียว ท่อน 3

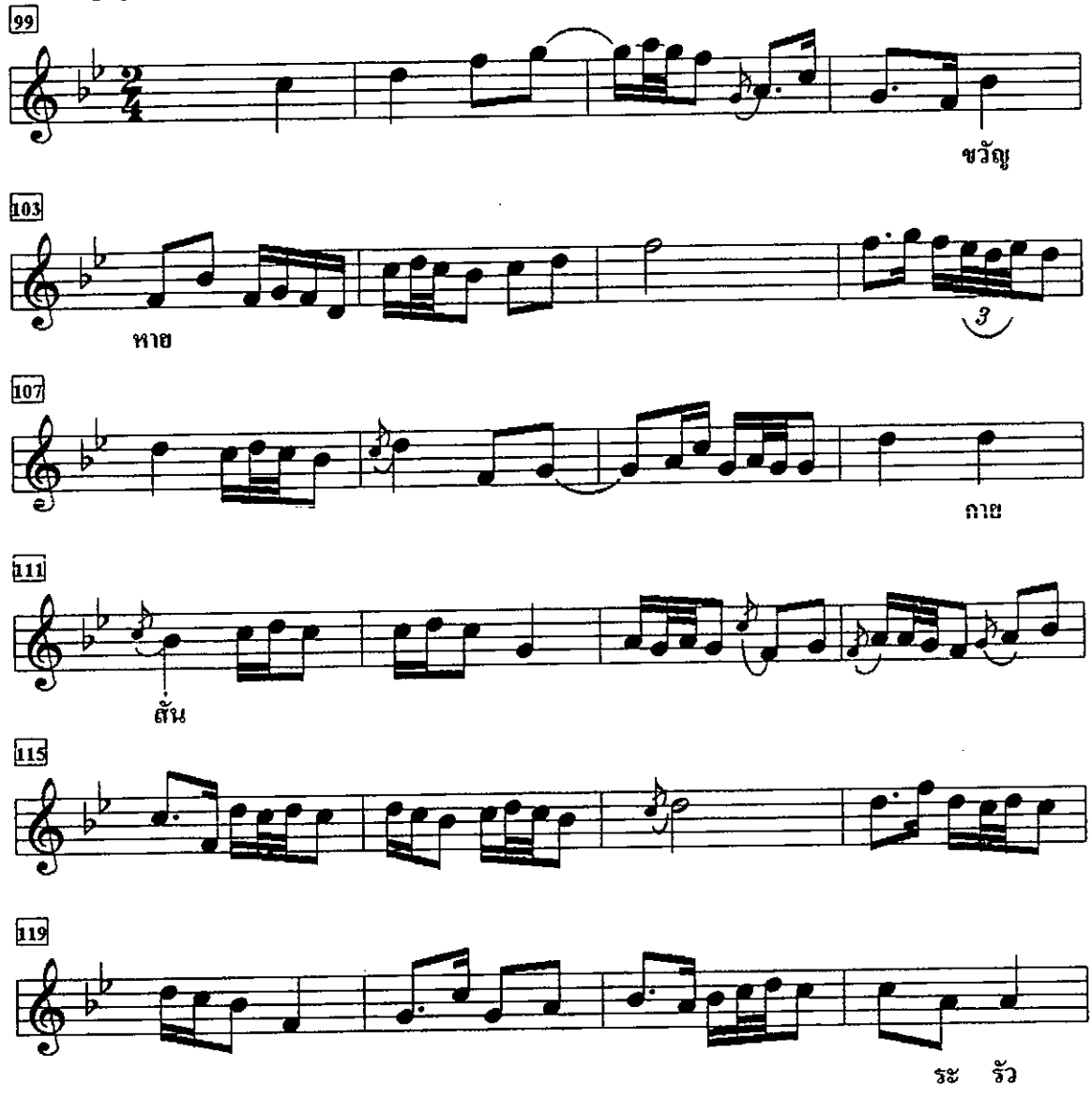
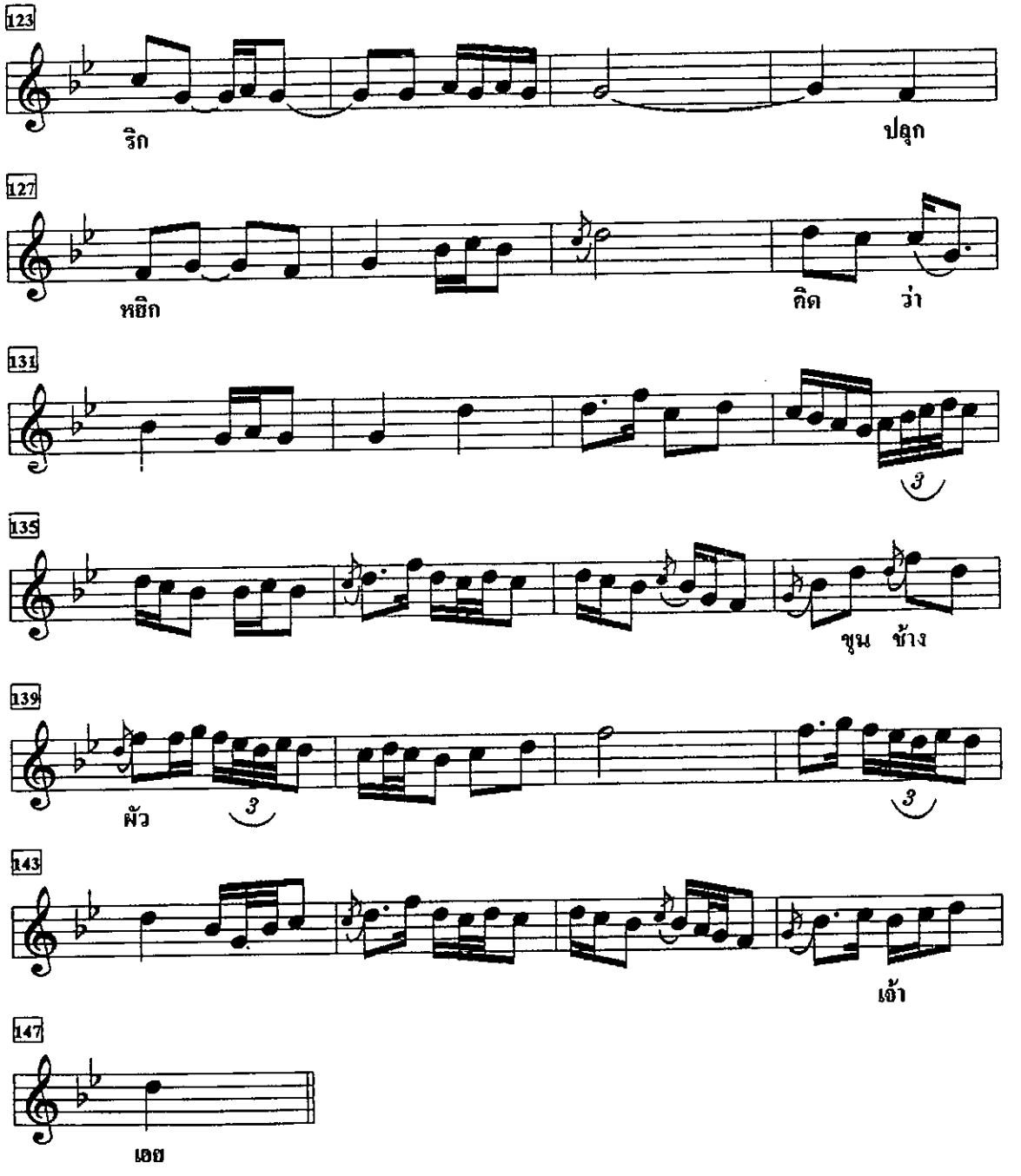

249
ขอ เชิญ ช่วย ทำ
253
นาย ให้ น้อง ที เช่น นี้ น้อง หา
257
เคย จะ ผืน ไม่ เก้า
261
เอย

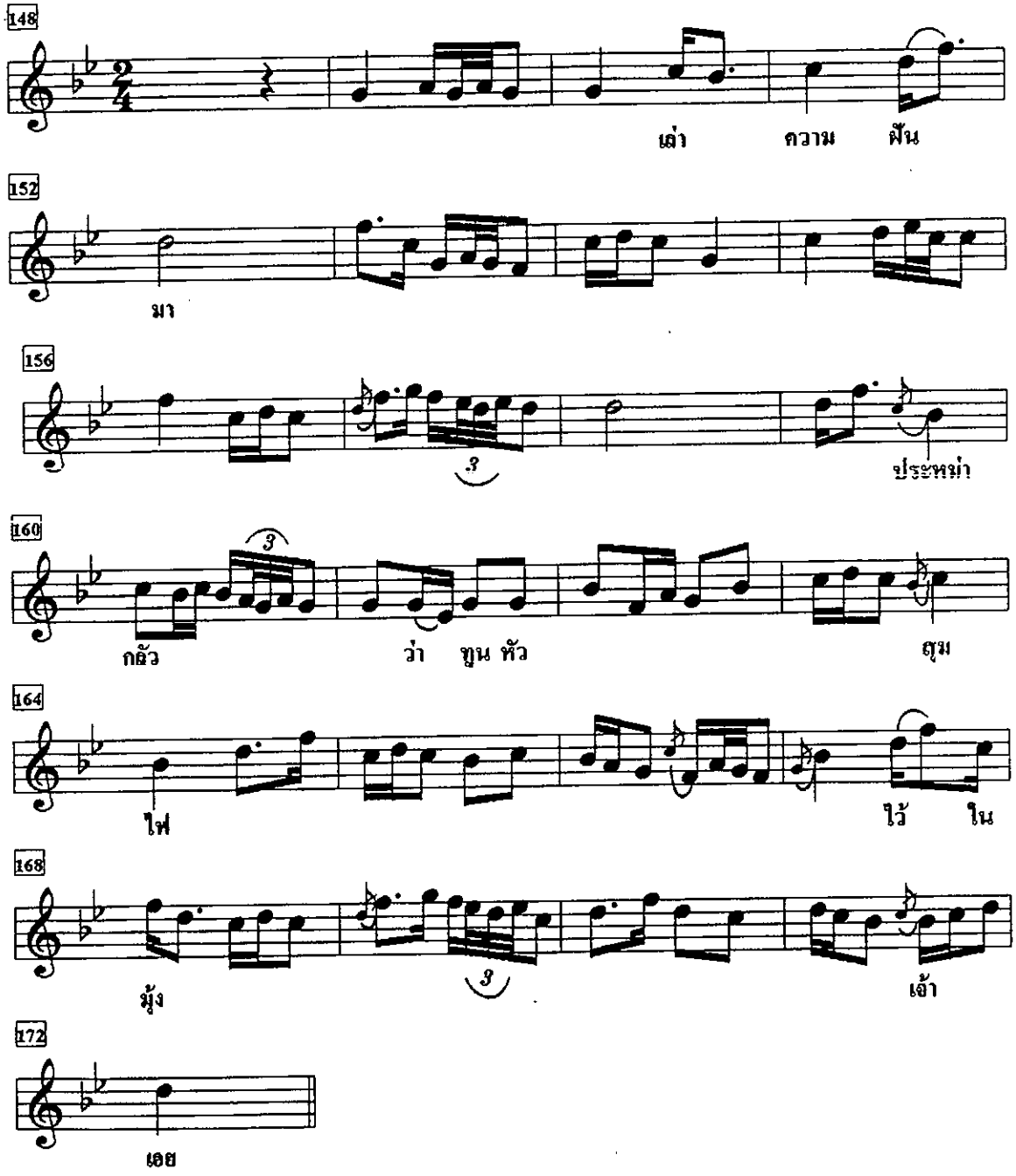
แขกมอญ(เถา)

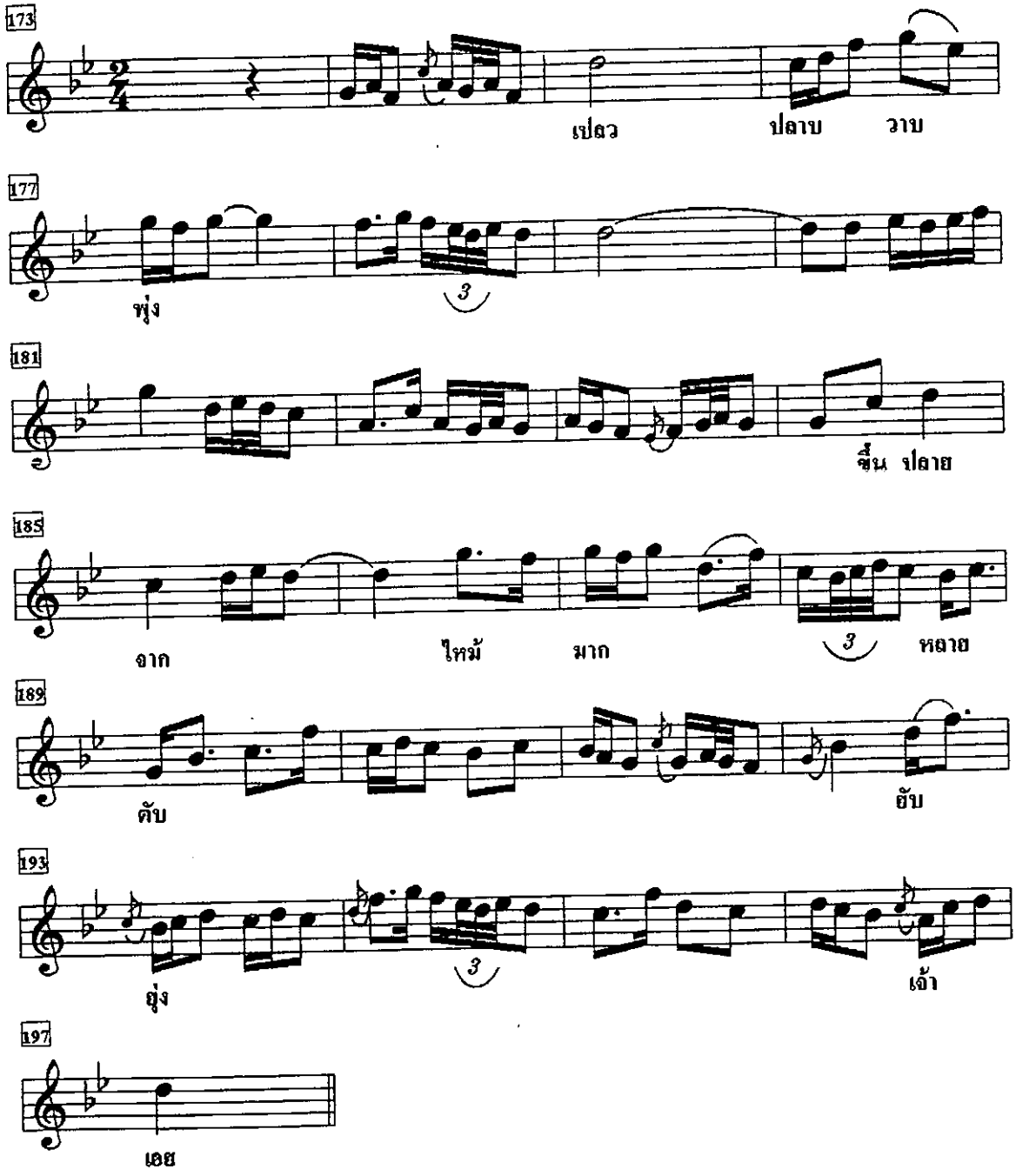
สมชาย ทับพร

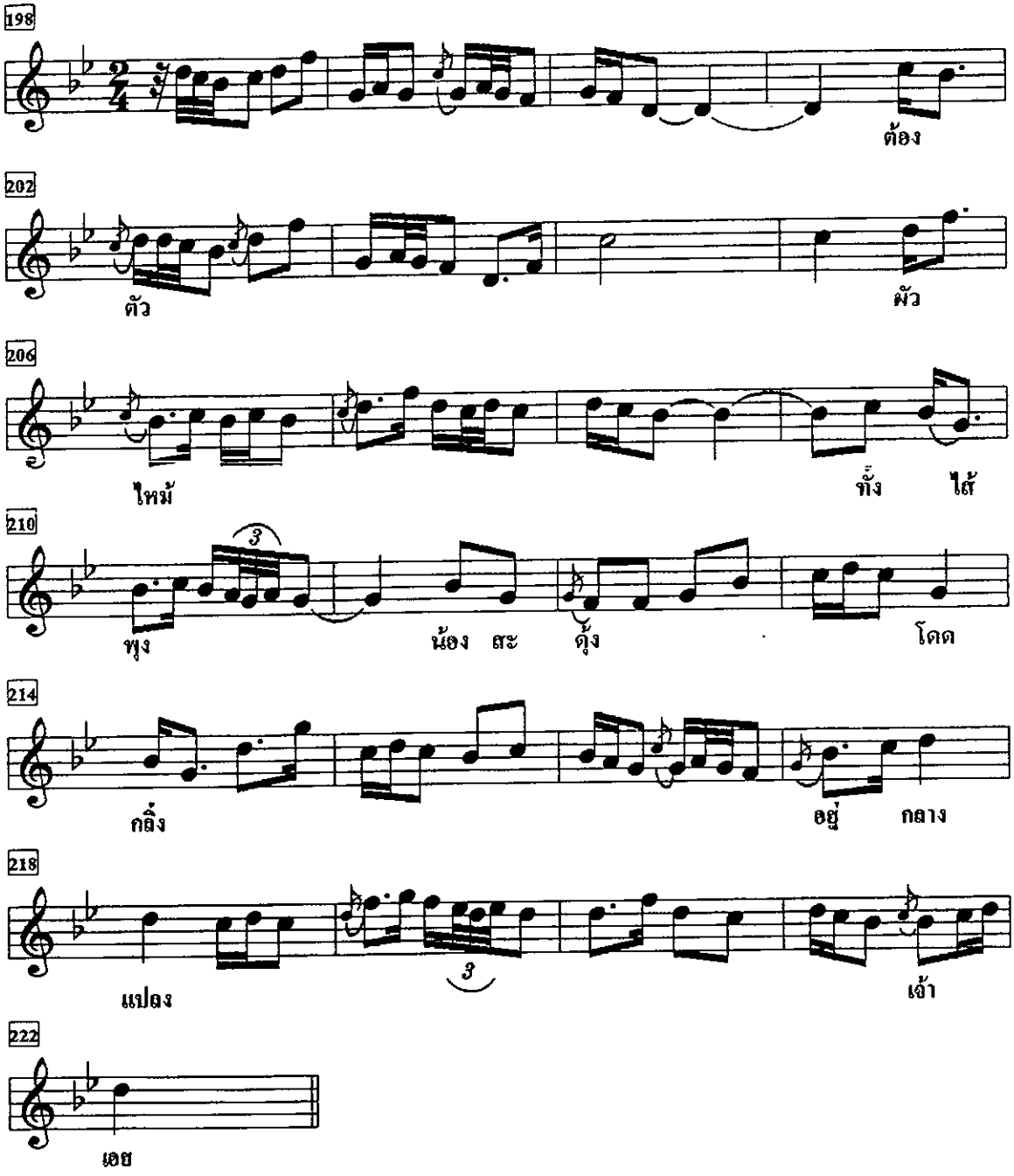
3 ชั้น ท่อน 1

25
ทอง
หลับ
29
ต้อง
มนต์
33
มืน
37
ยัง
มืด
41
หน้า
45
เข้า
49
เอย

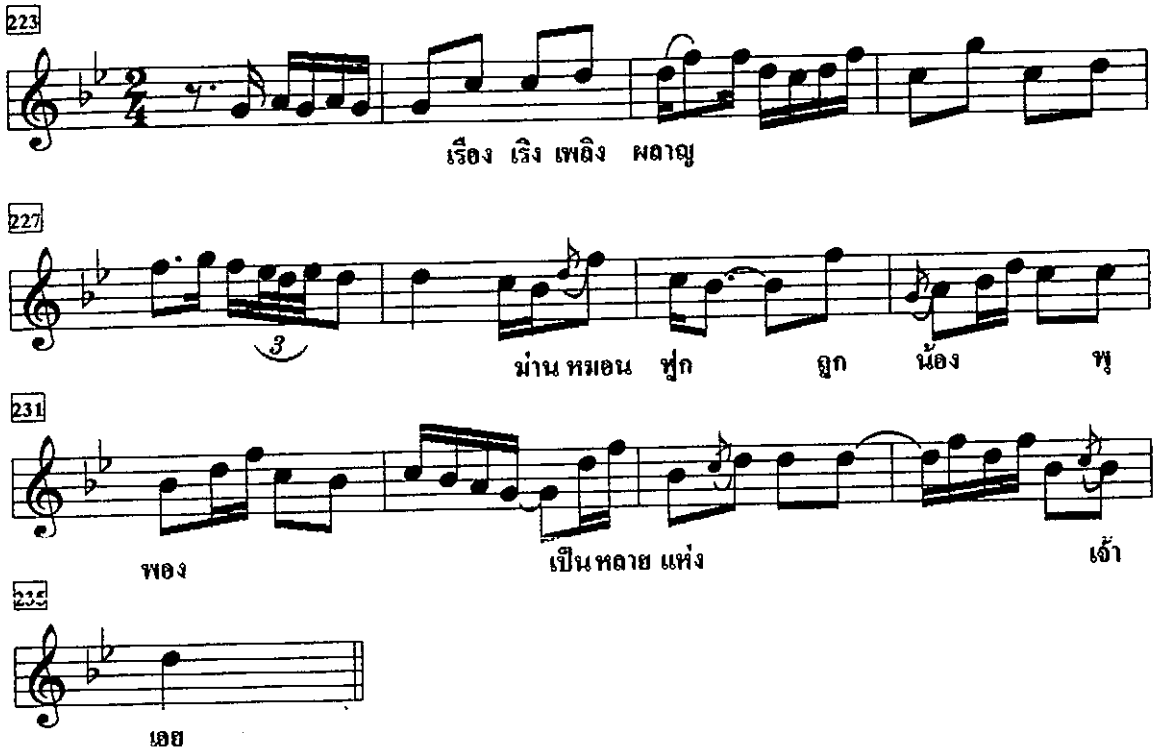
3 ชั้น ท่อน 2

74
ตา
78
82
ผวา
กอด
ชุน แผน
86
นิ่ง
ไม่ ติง
90
ตัว
เตะ
เอย
อา
94
เวา
เฮียะ
โกย
ฮาม
เรา
อา
เวา
ชาน
98
เอย

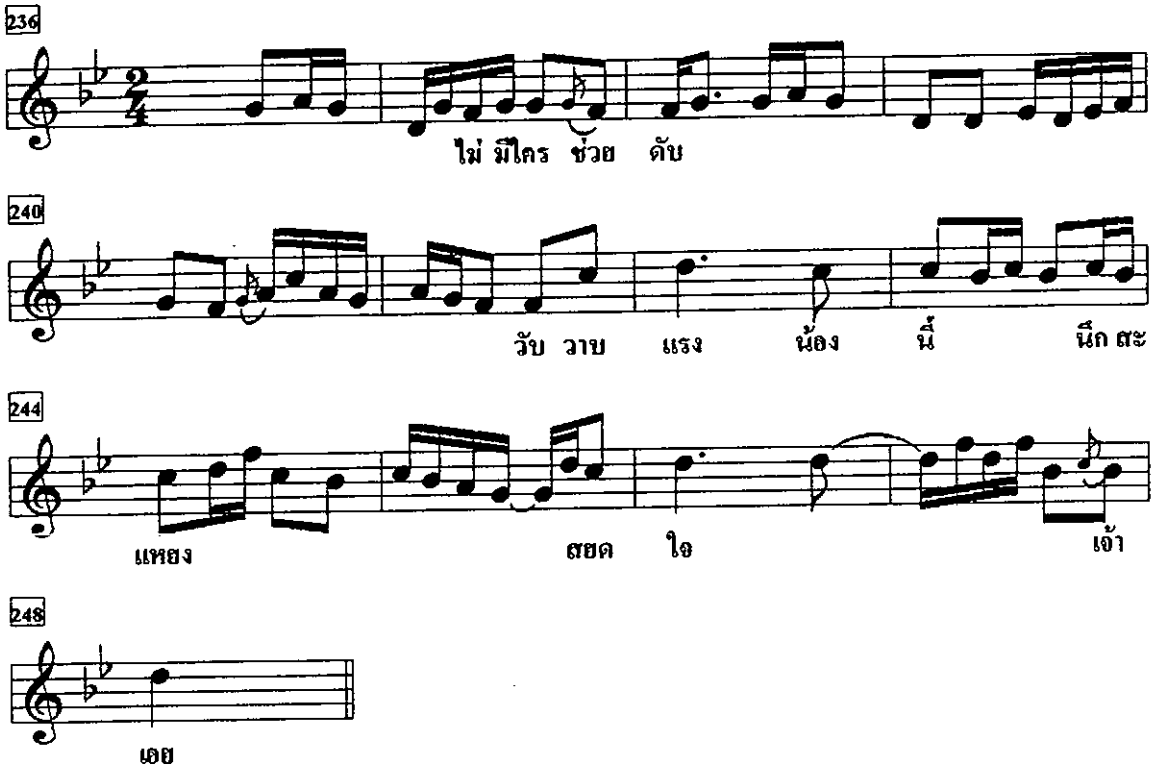
3 ชั้น ท่อน 3

123
ริก
ปลุก
127
หยิก
คิด
ว่า
131
3
135
ชุน
ข้าง
139
ผัว
3
3
143
เข้า
147
เฮย

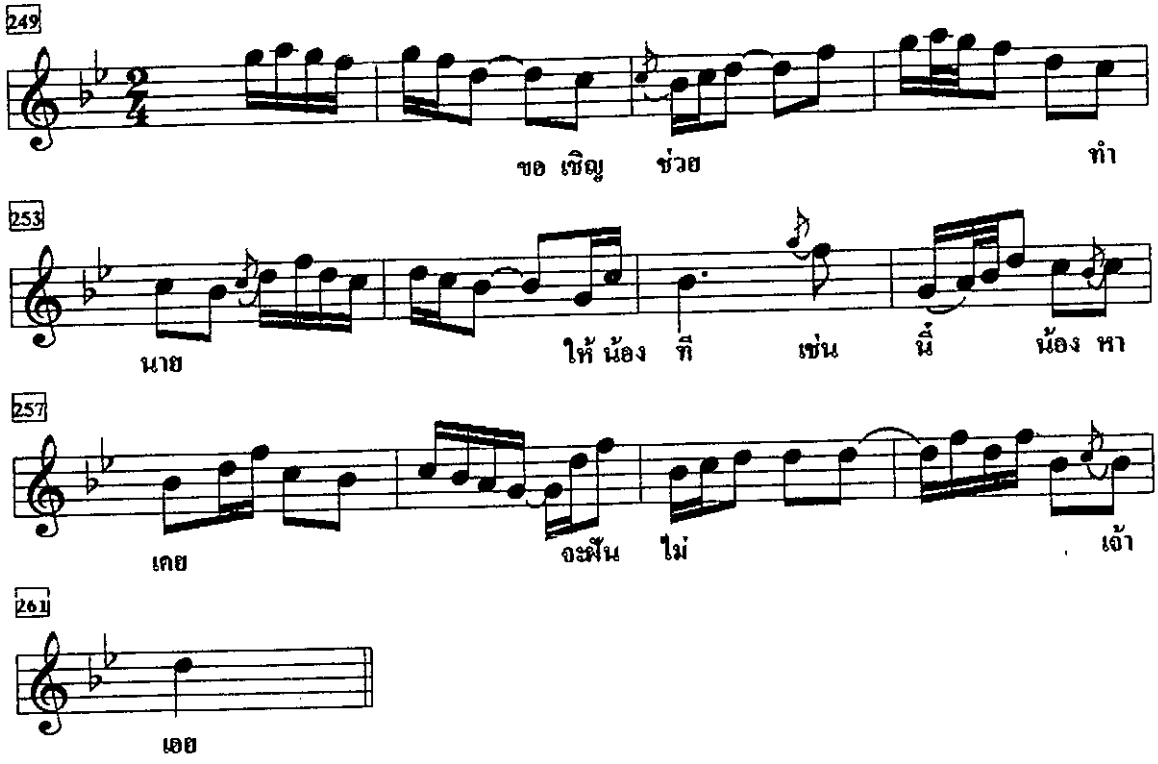
2 ชั้น ท่อน 1

148
เล่า ความ ฝัน
152
มา
156
3
ประหนึ่ง
160
3
กลัว
ว่า ทูน หัว
ตุม
164
ไฟ
ไว้ ใน
168
3
มุ้ง
เช้า
172
เอย

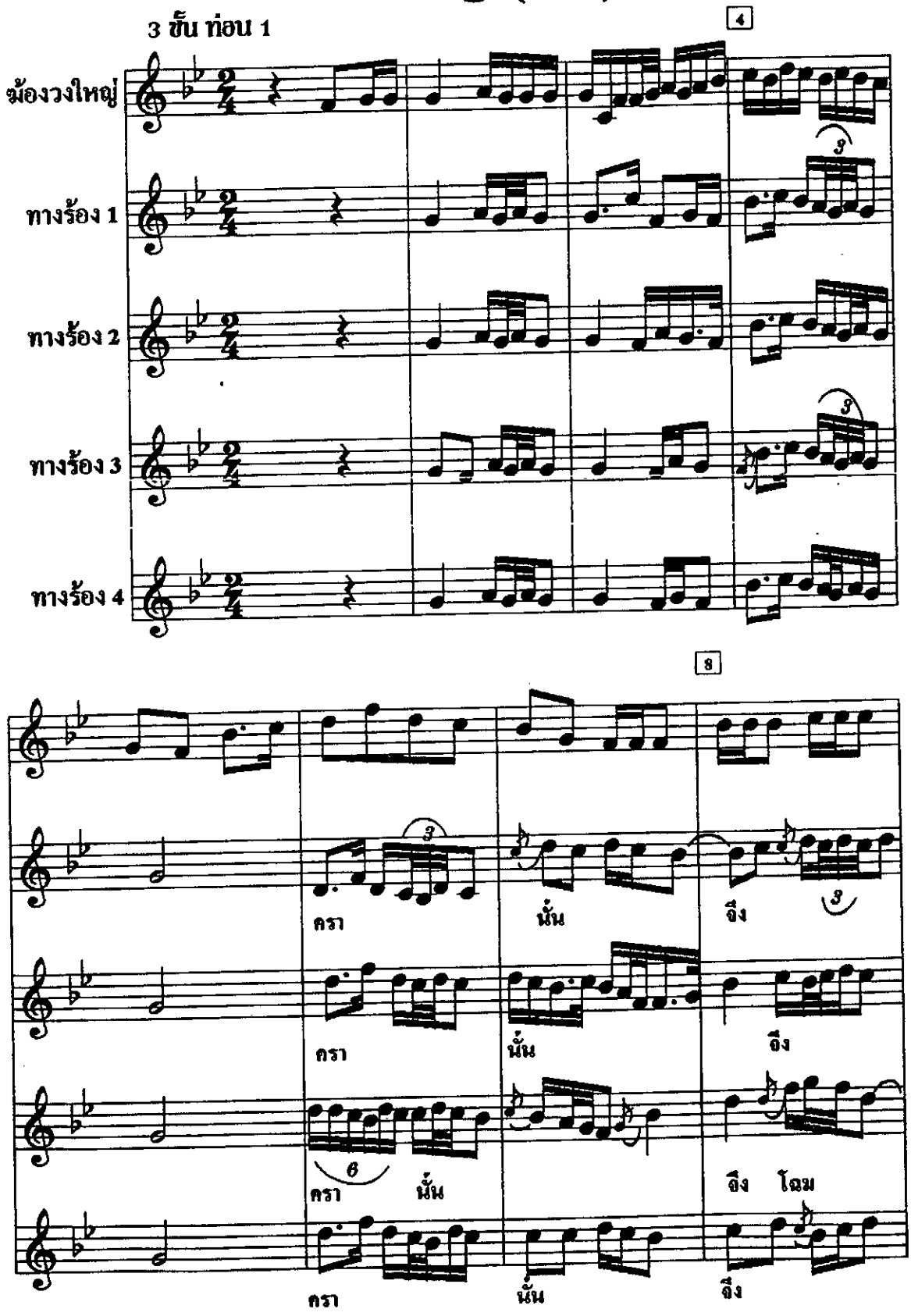
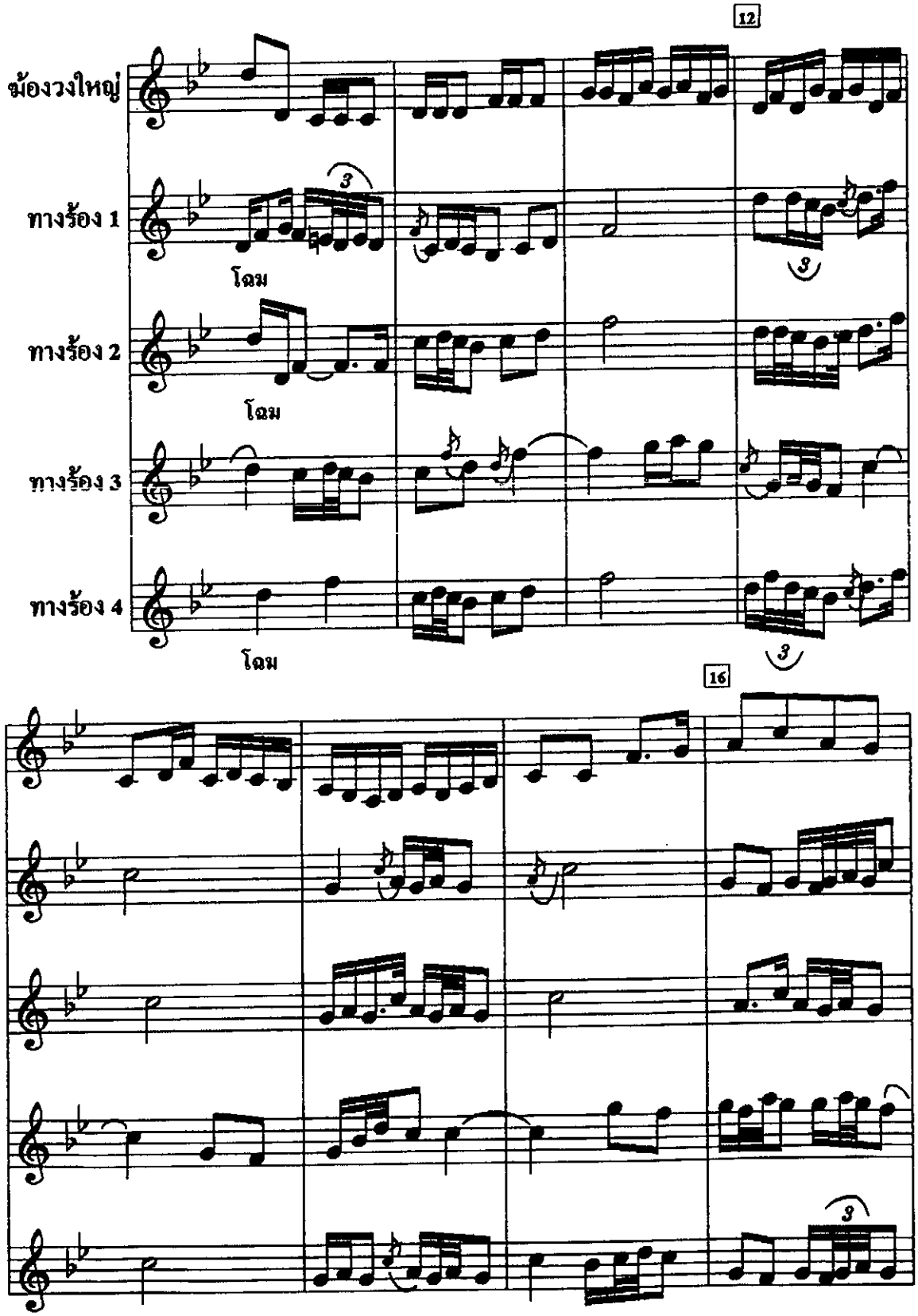
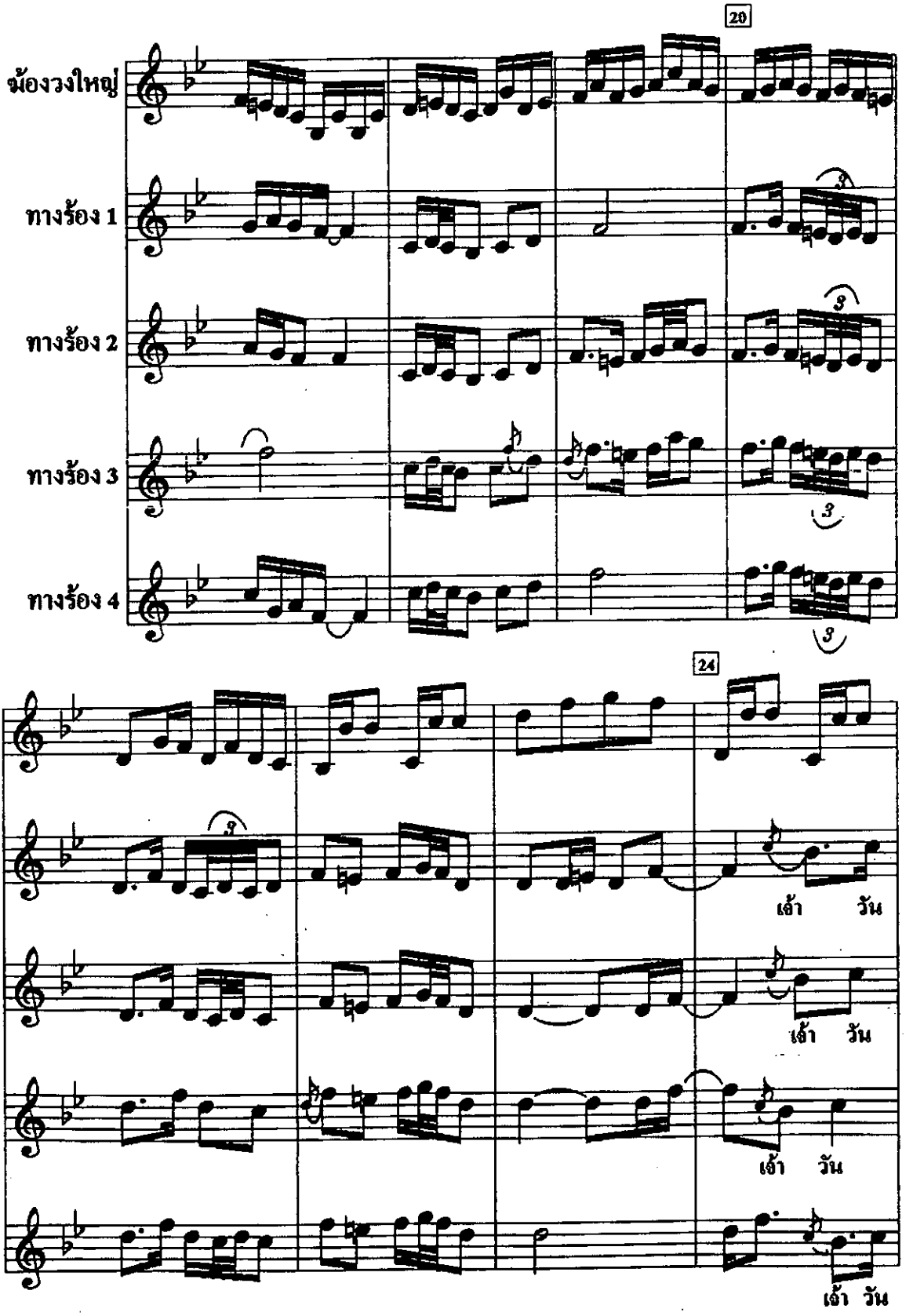
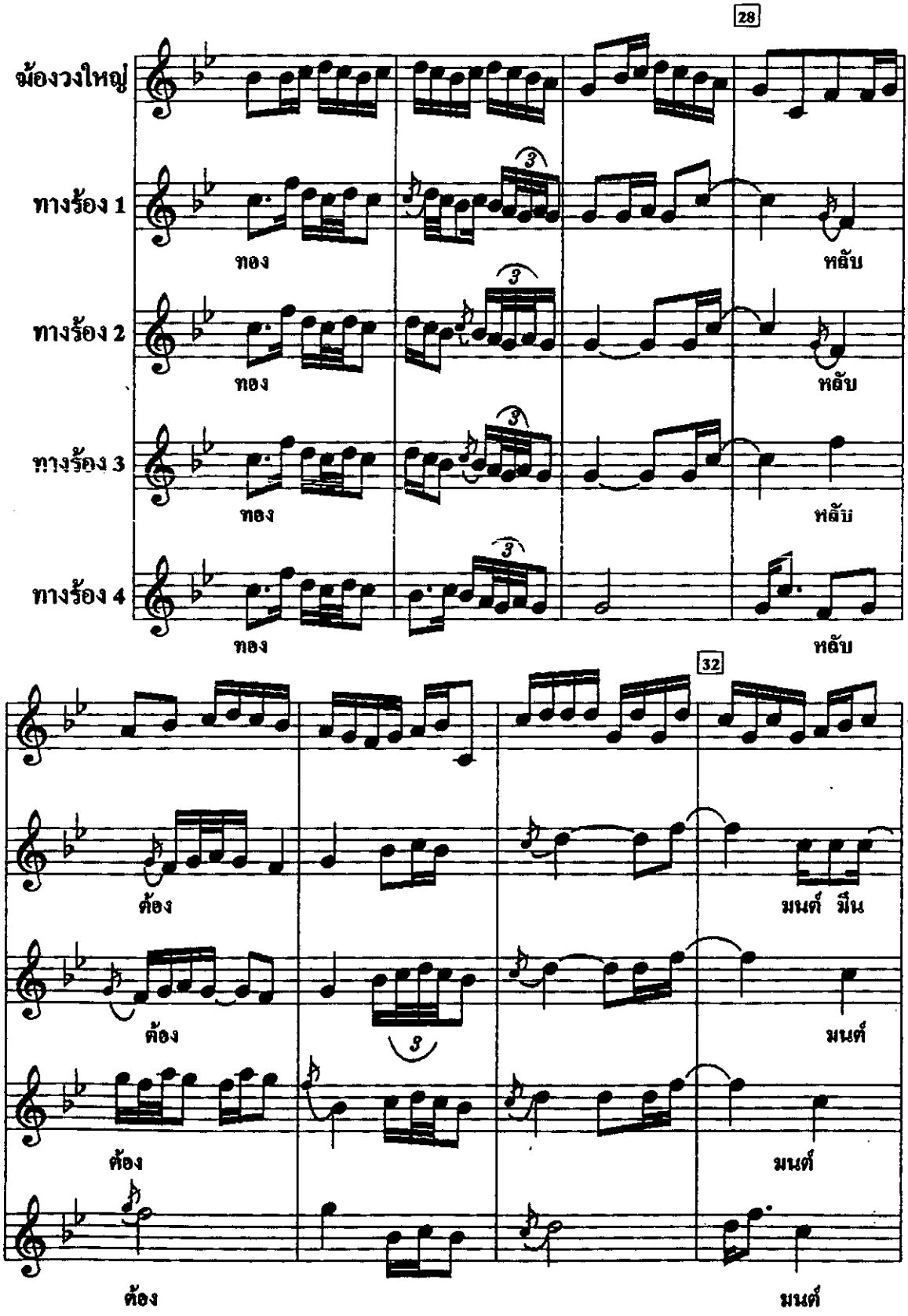
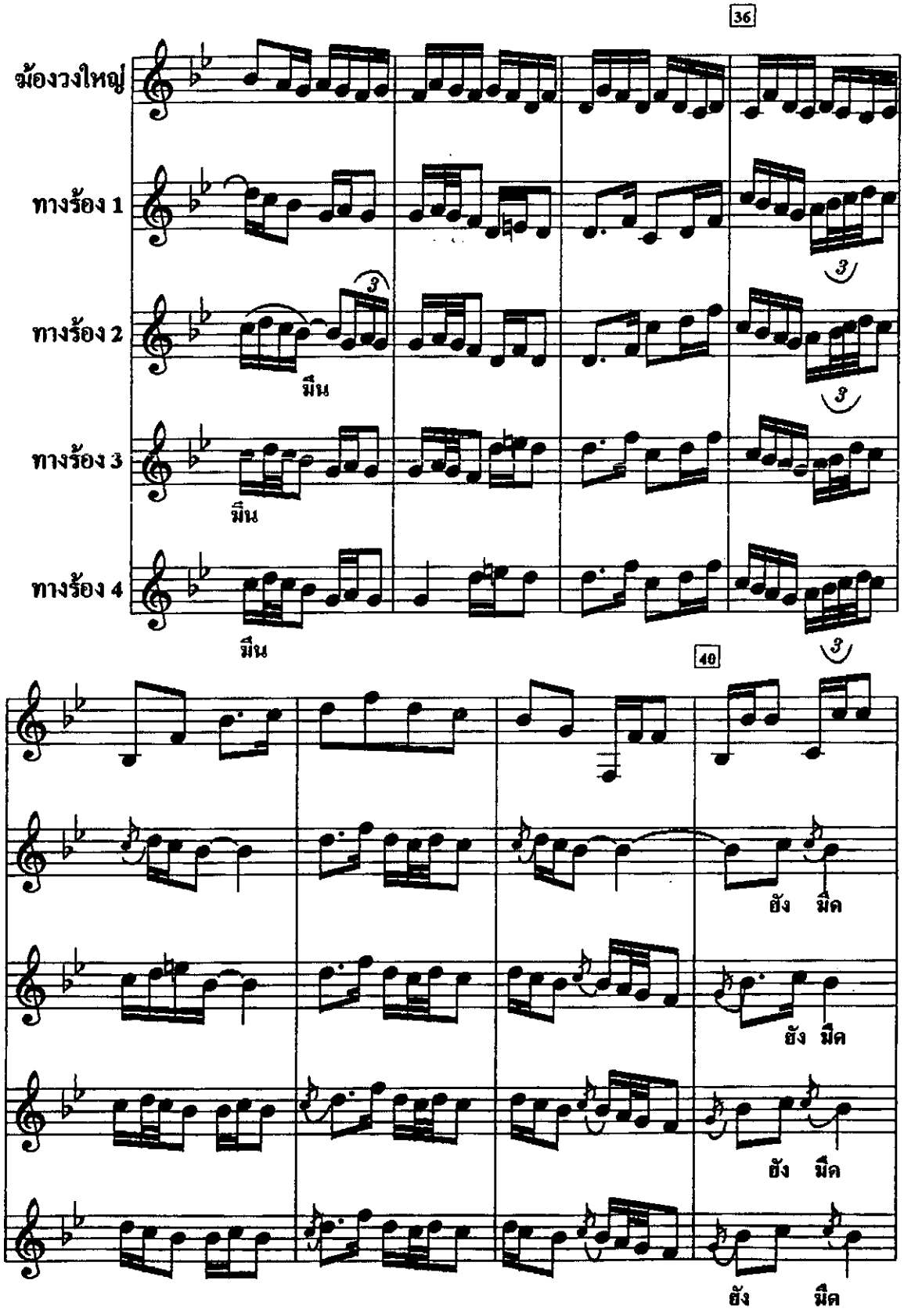
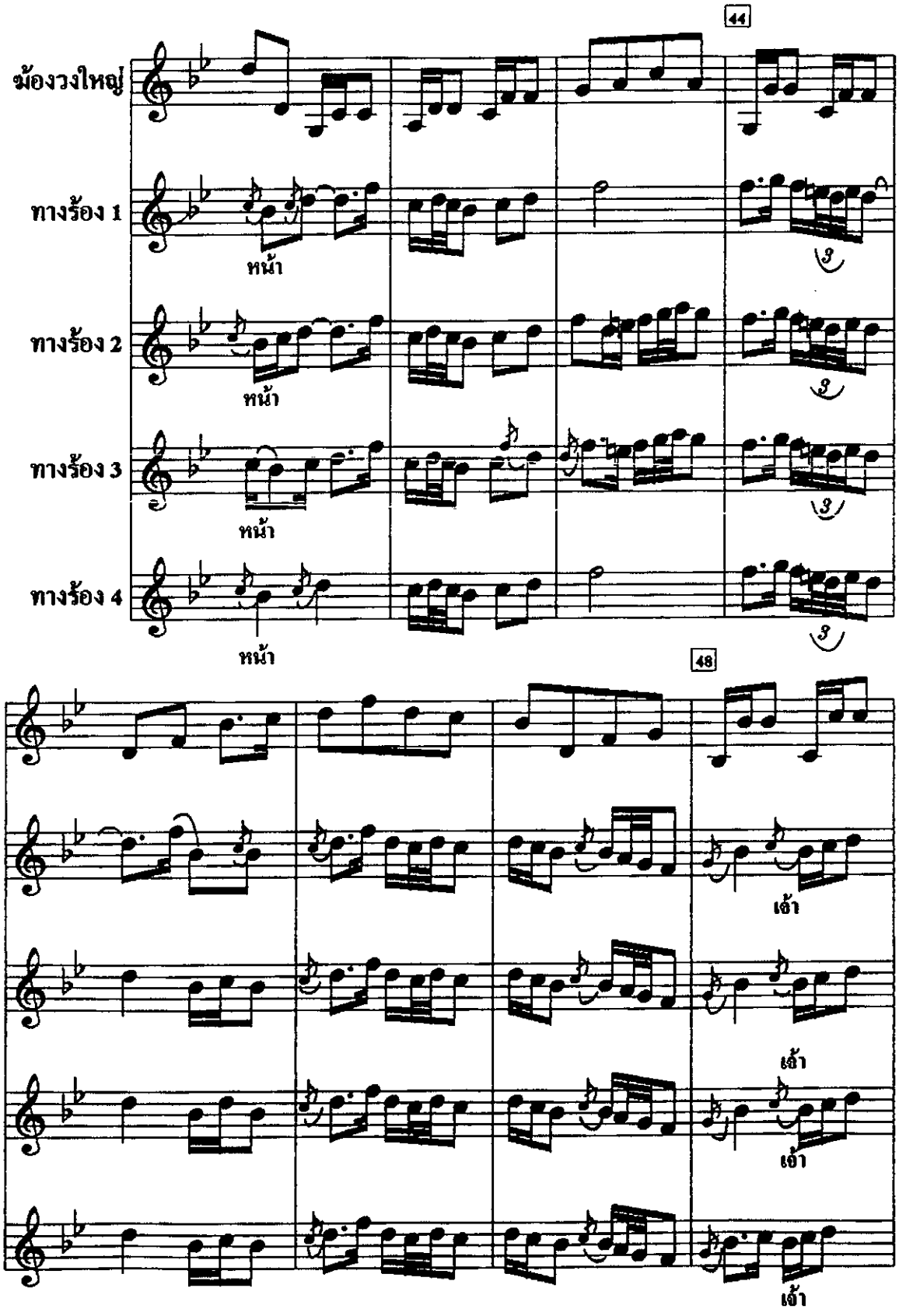
2 ชั้น ท่อน 2

173
เปลว
ปลาบ
วาบ
177
พุ่ง
3
181
ขึ้น ปลาย
185
จาก
ไหม้
มาก
3
หลาย
189
ดับ
ยับ
193
ยุ่ง
3
เจ้า
197
เอย

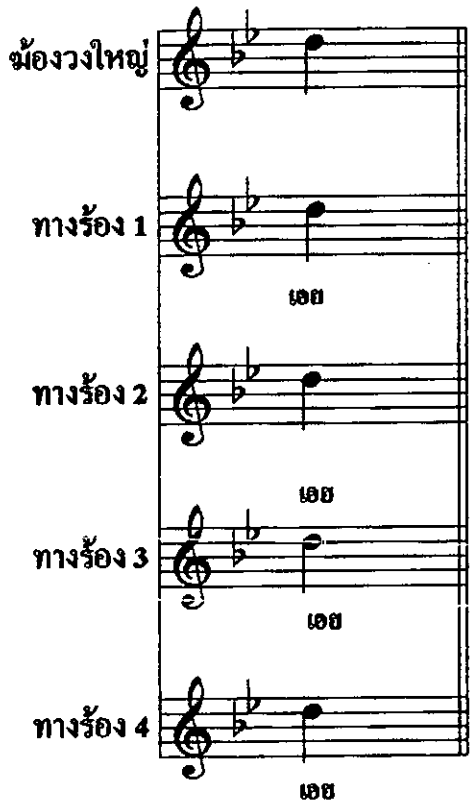
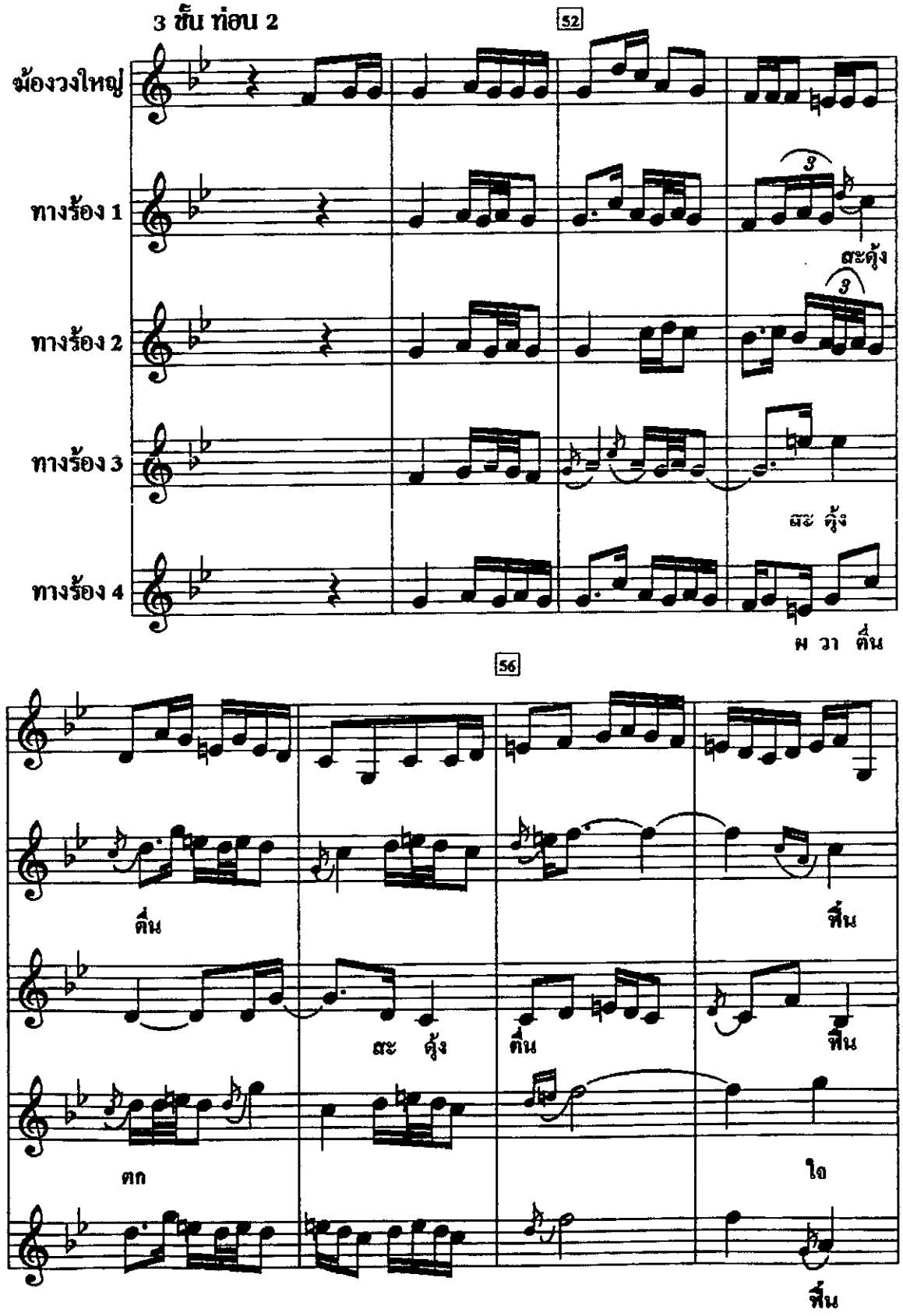
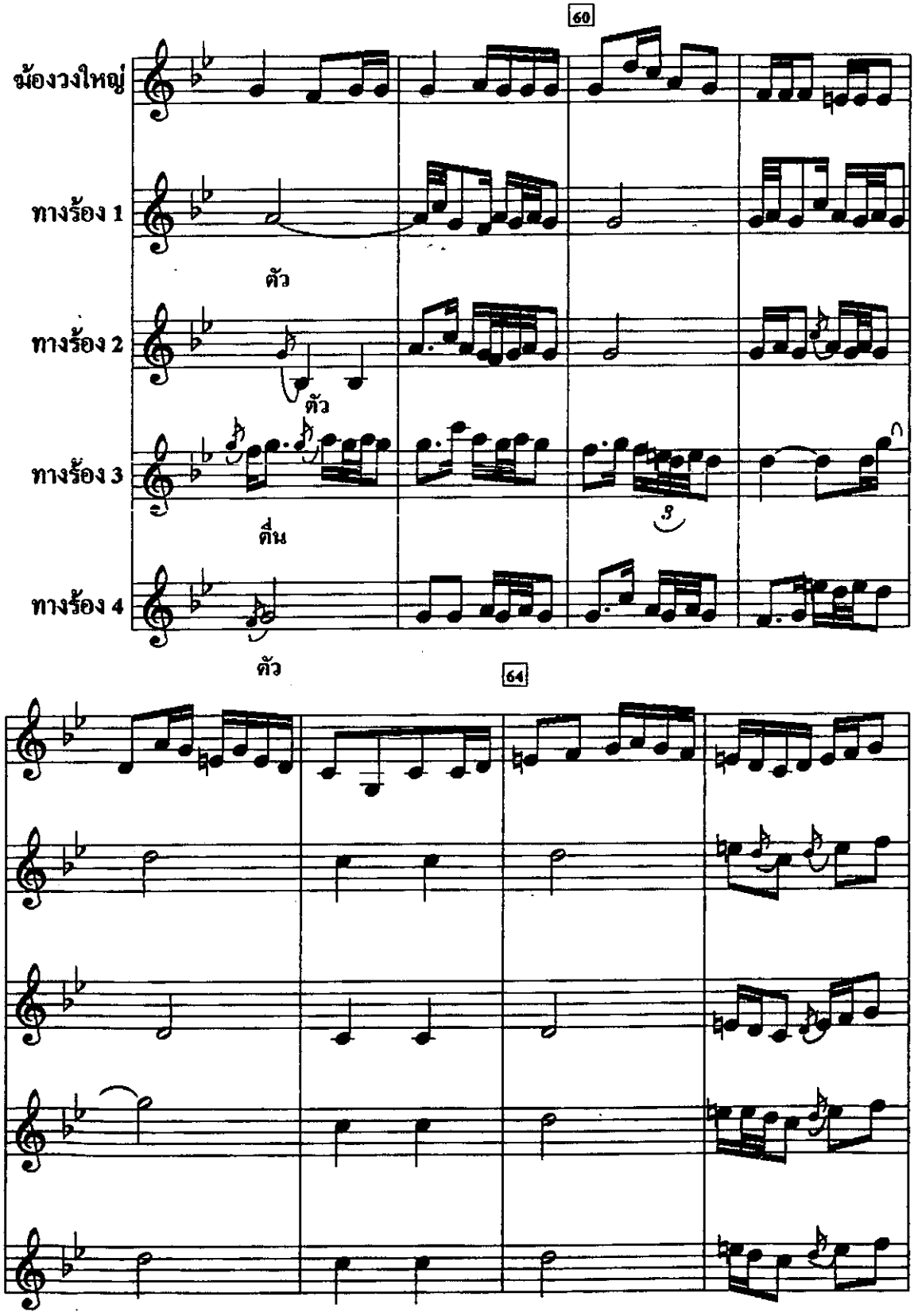
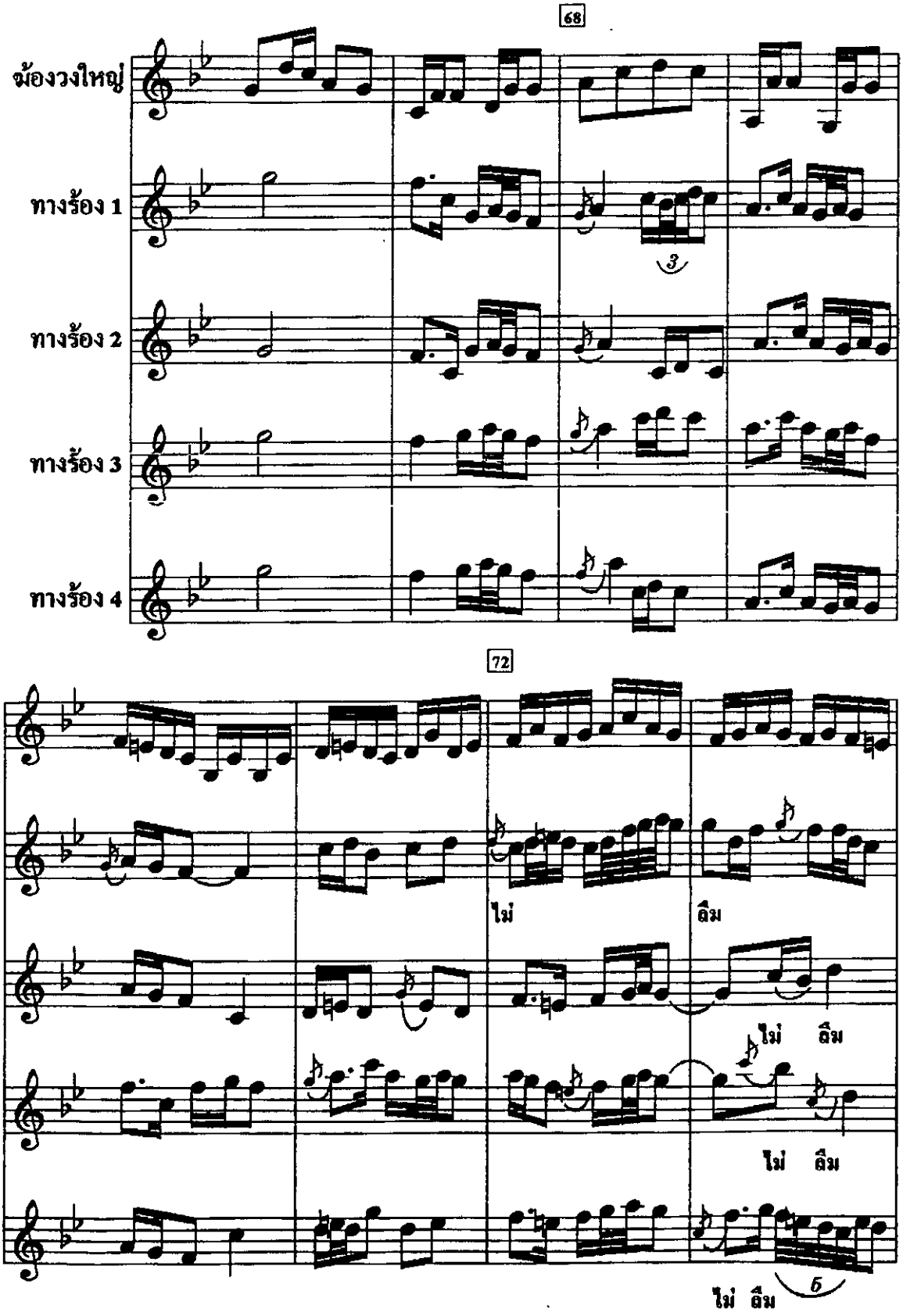
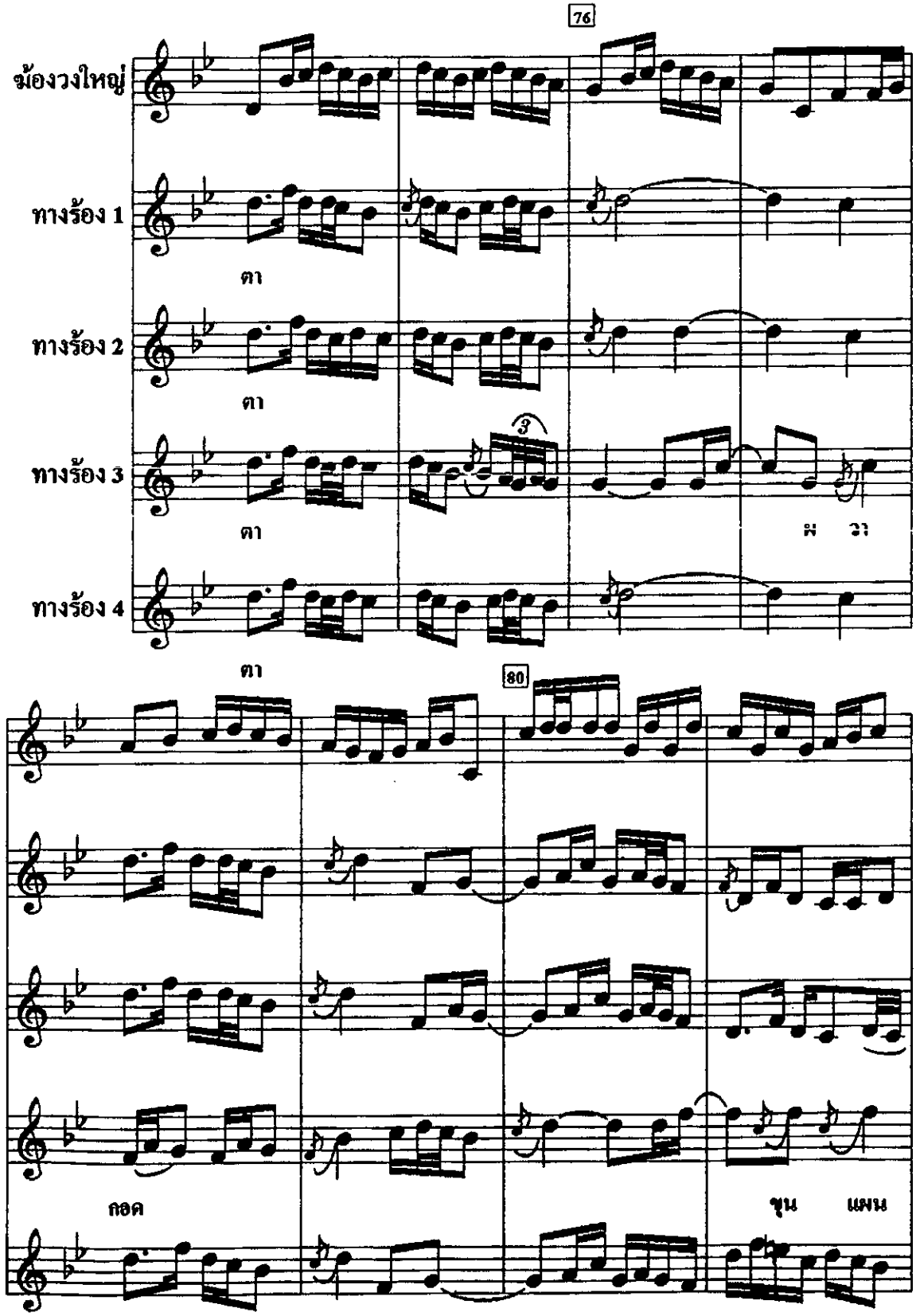
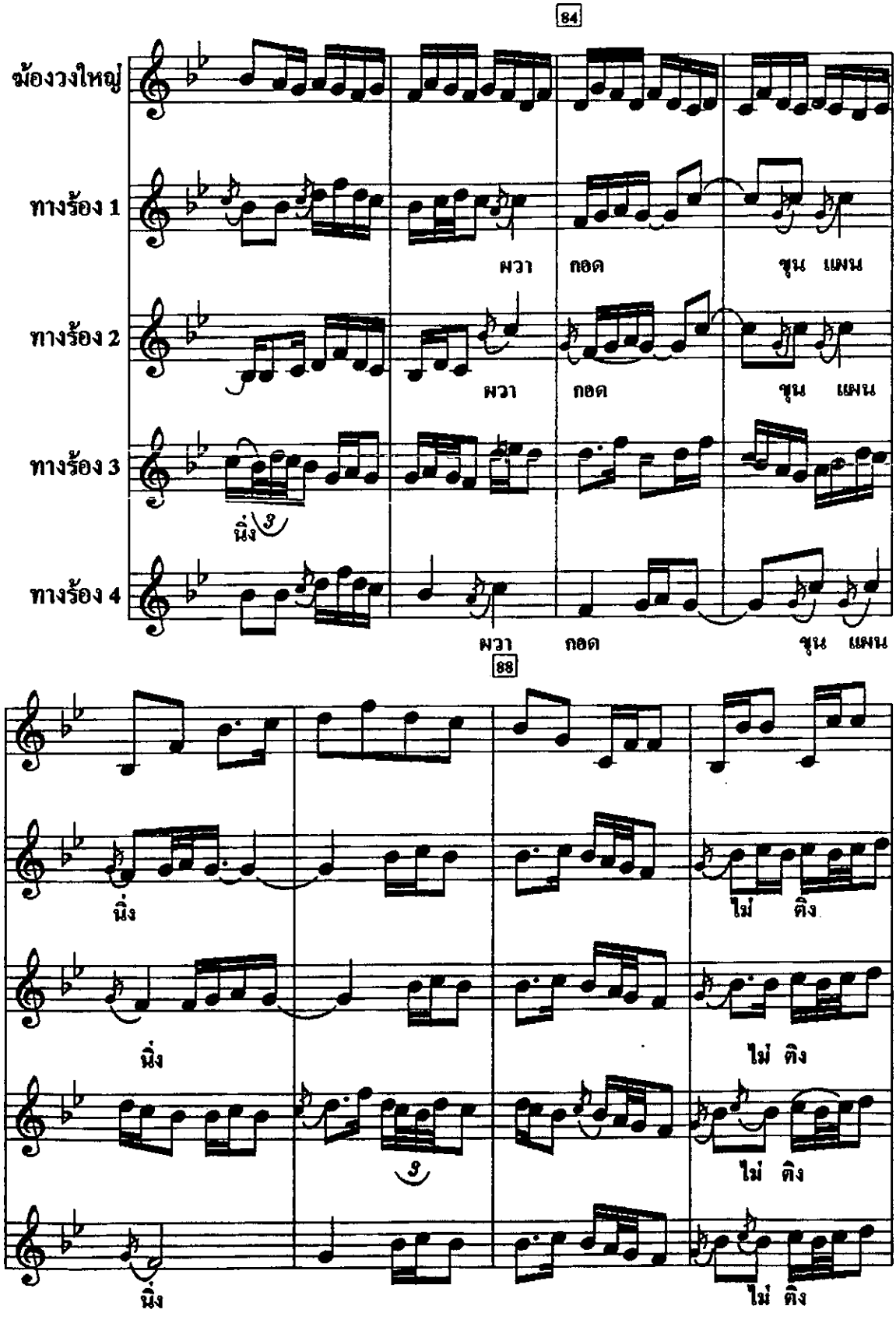
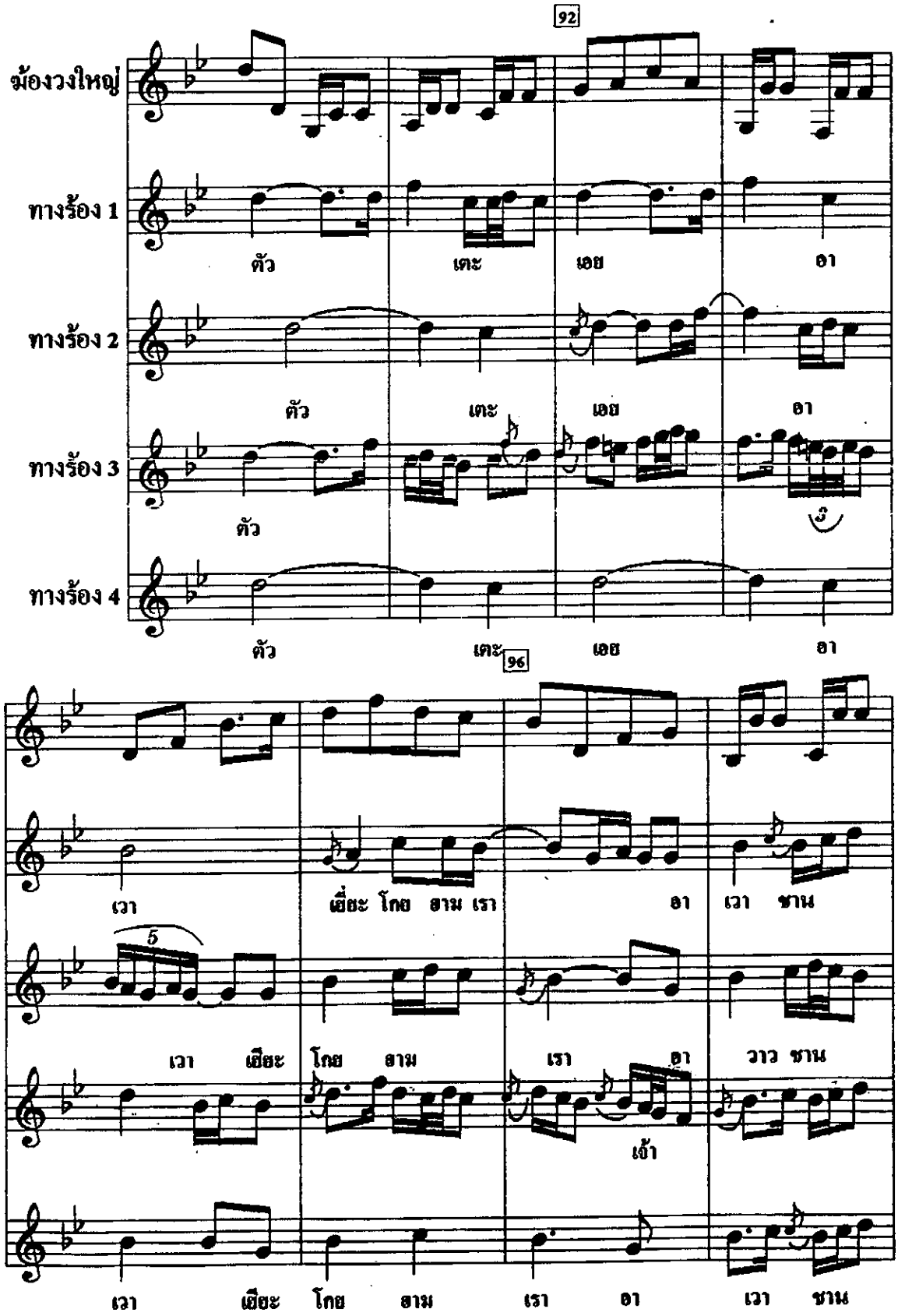
2 ชั้น ท่อน 3

198
ต้อง
202
ตัว
ผัว
206
ไหม้
ทั้ง
ไส้
210
ทุง
น้อง สะ
ดุ้ง
โดด
214
กลิ้ง
อยู่ กลาง
218
แปลง
เจ้า
222
เอย

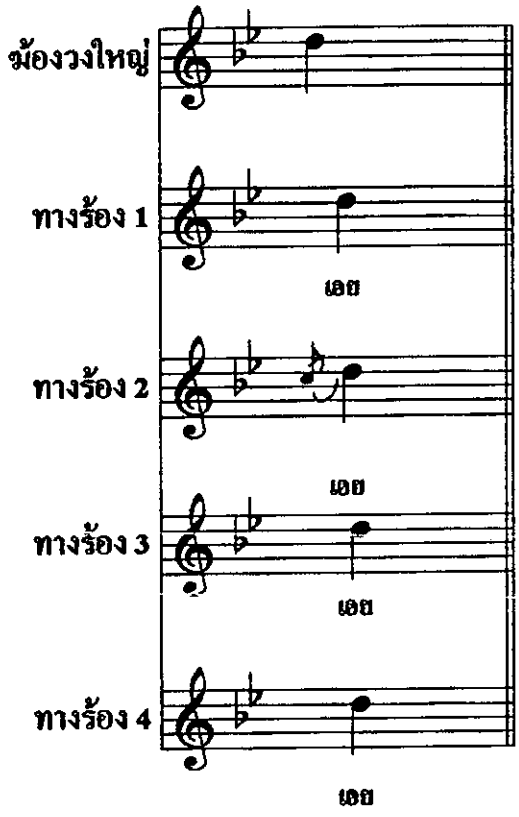
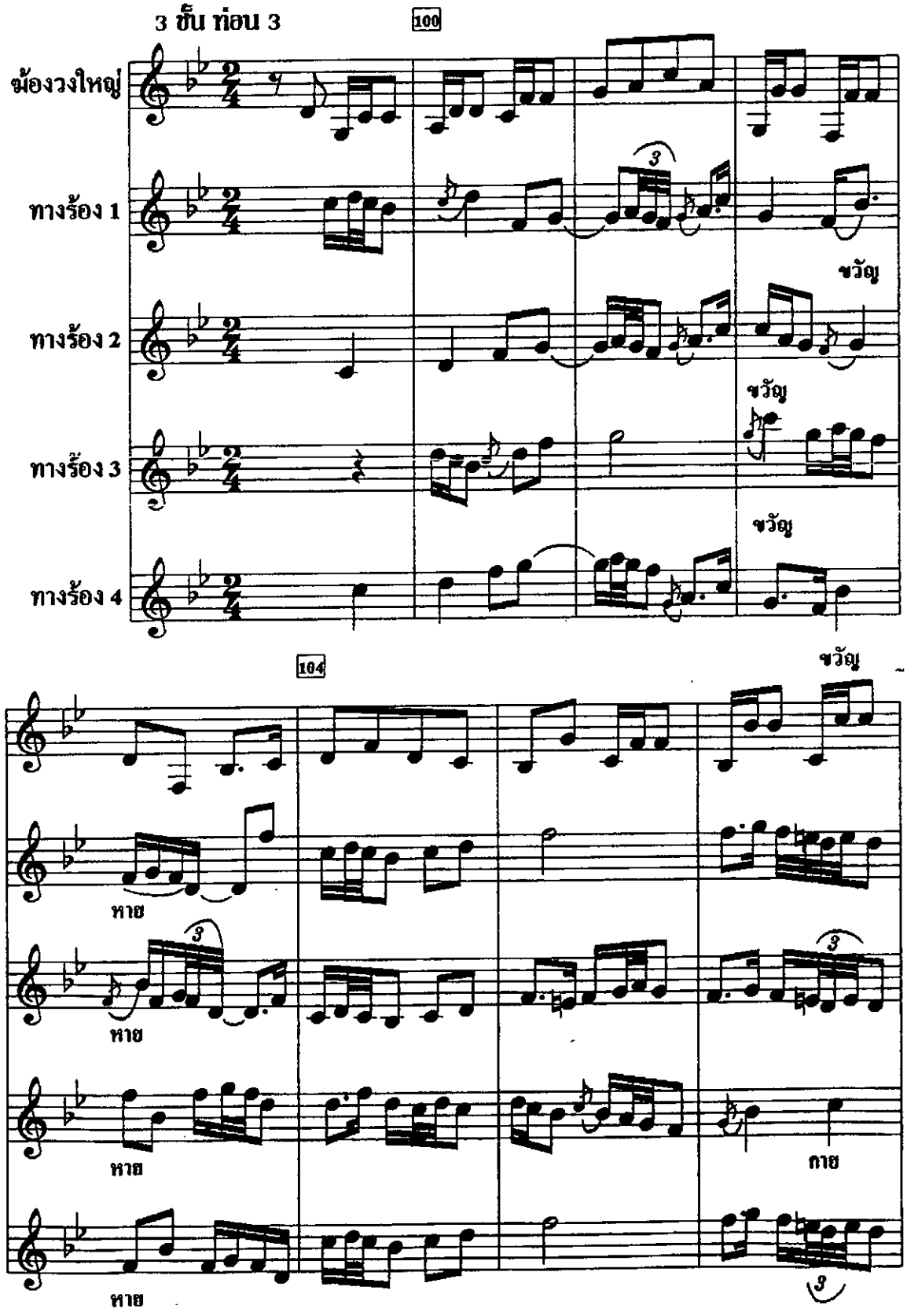
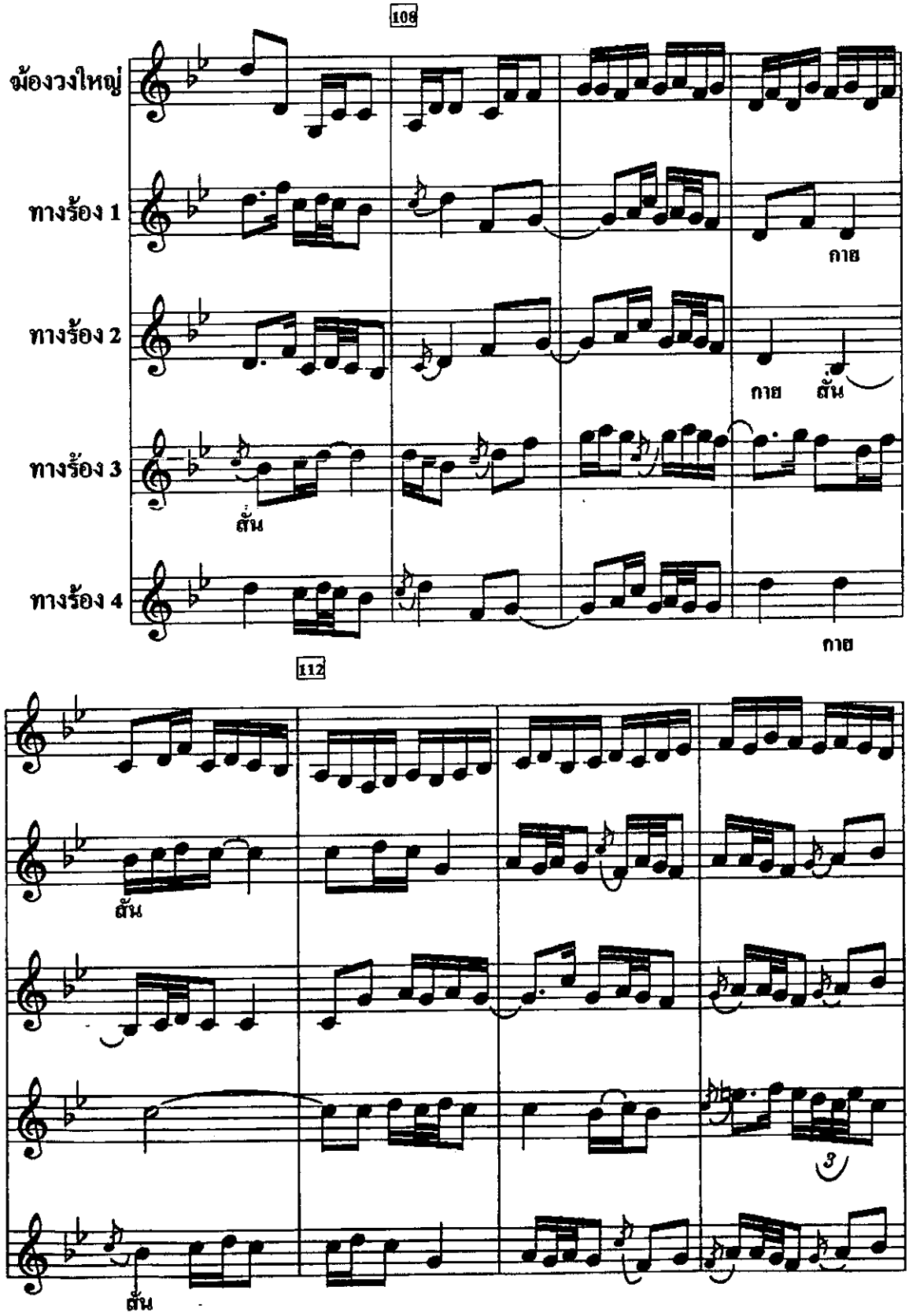
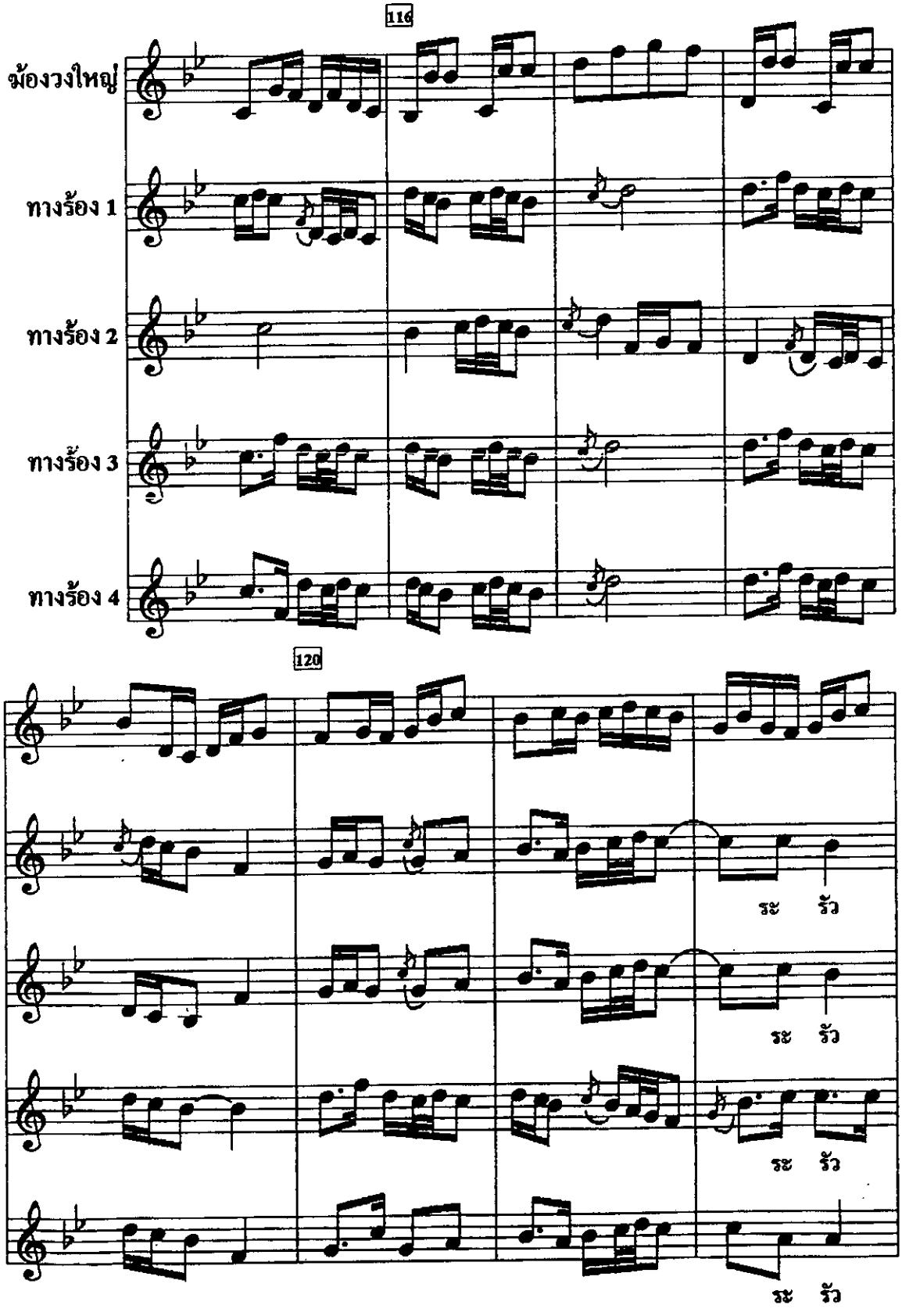
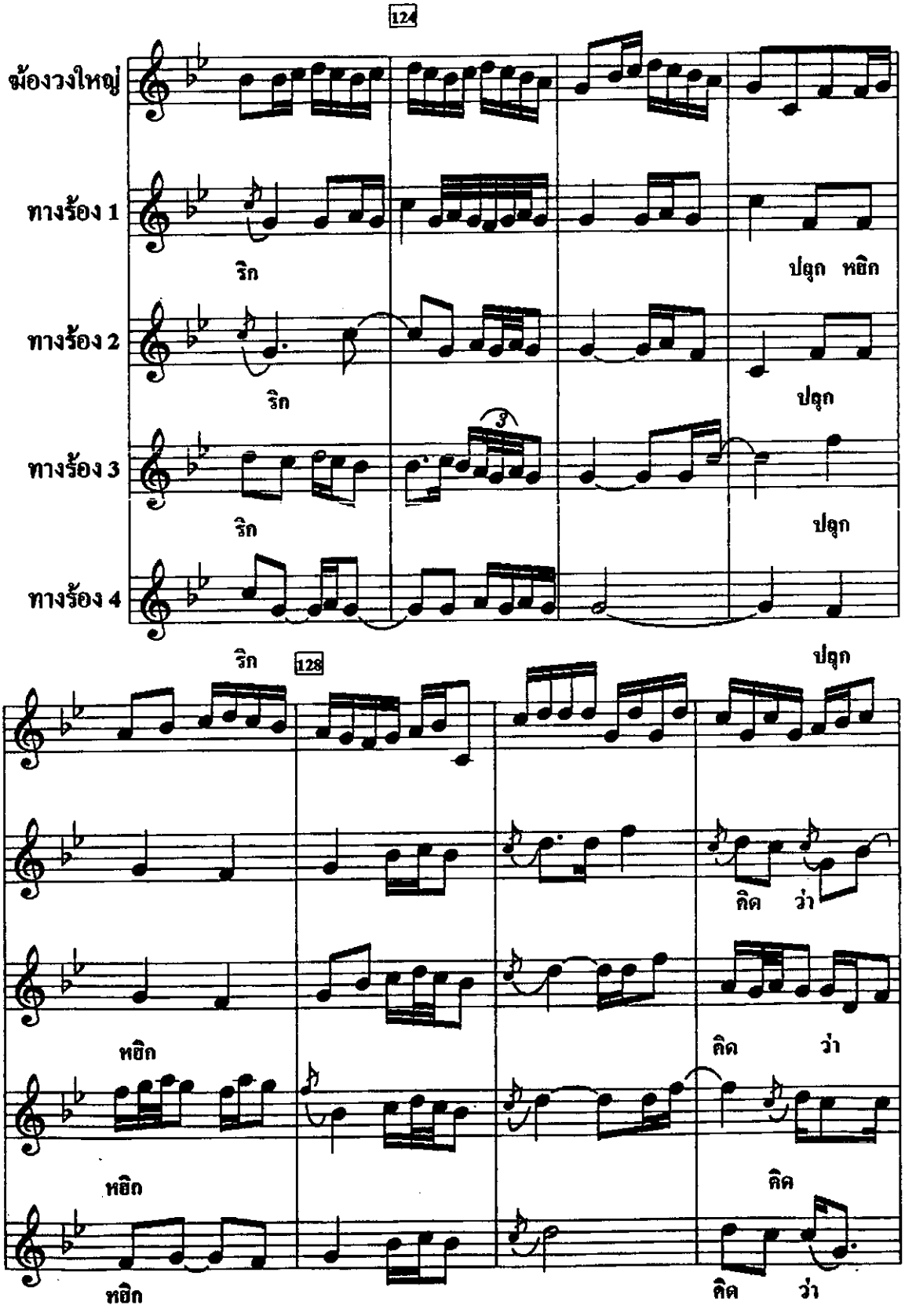
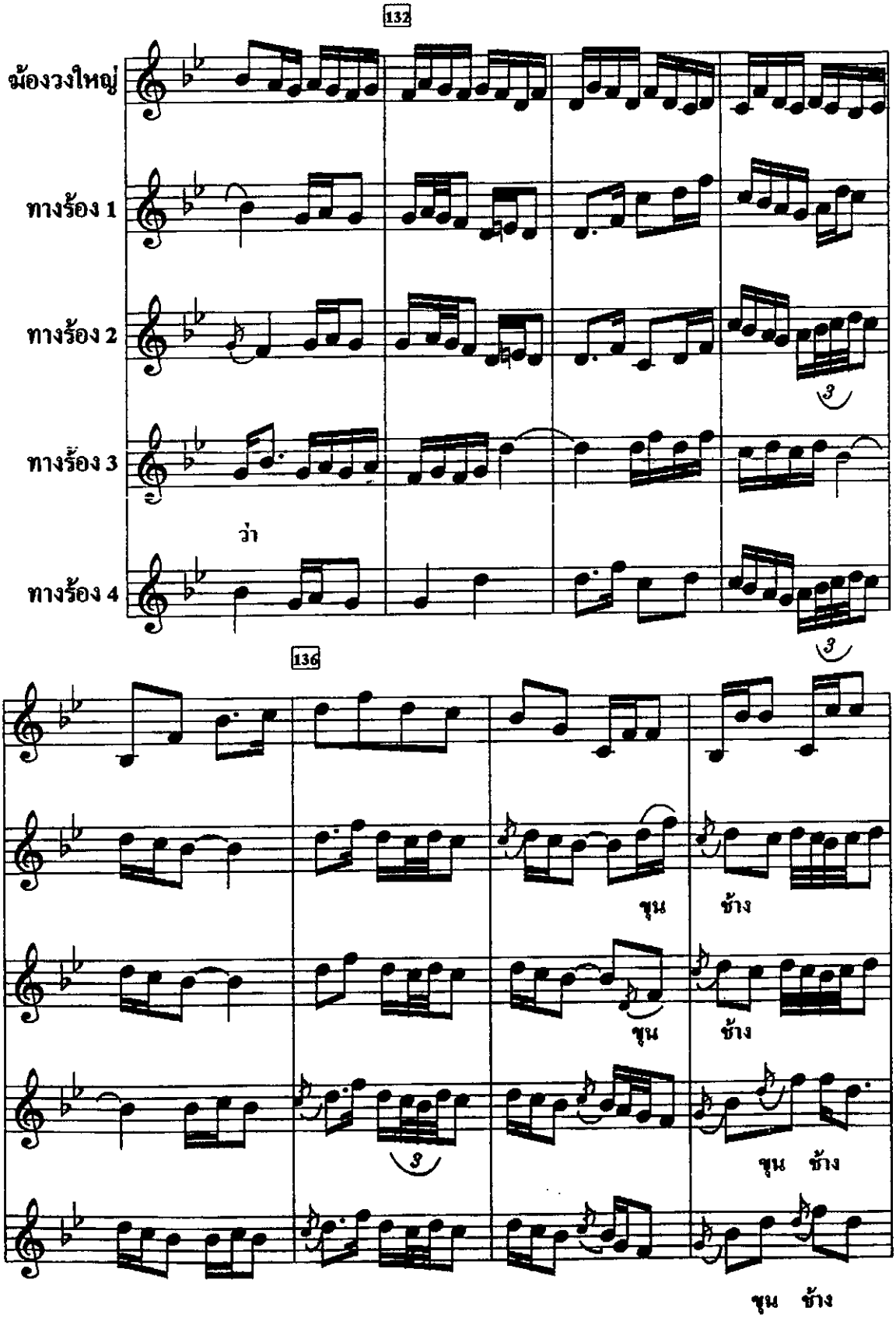
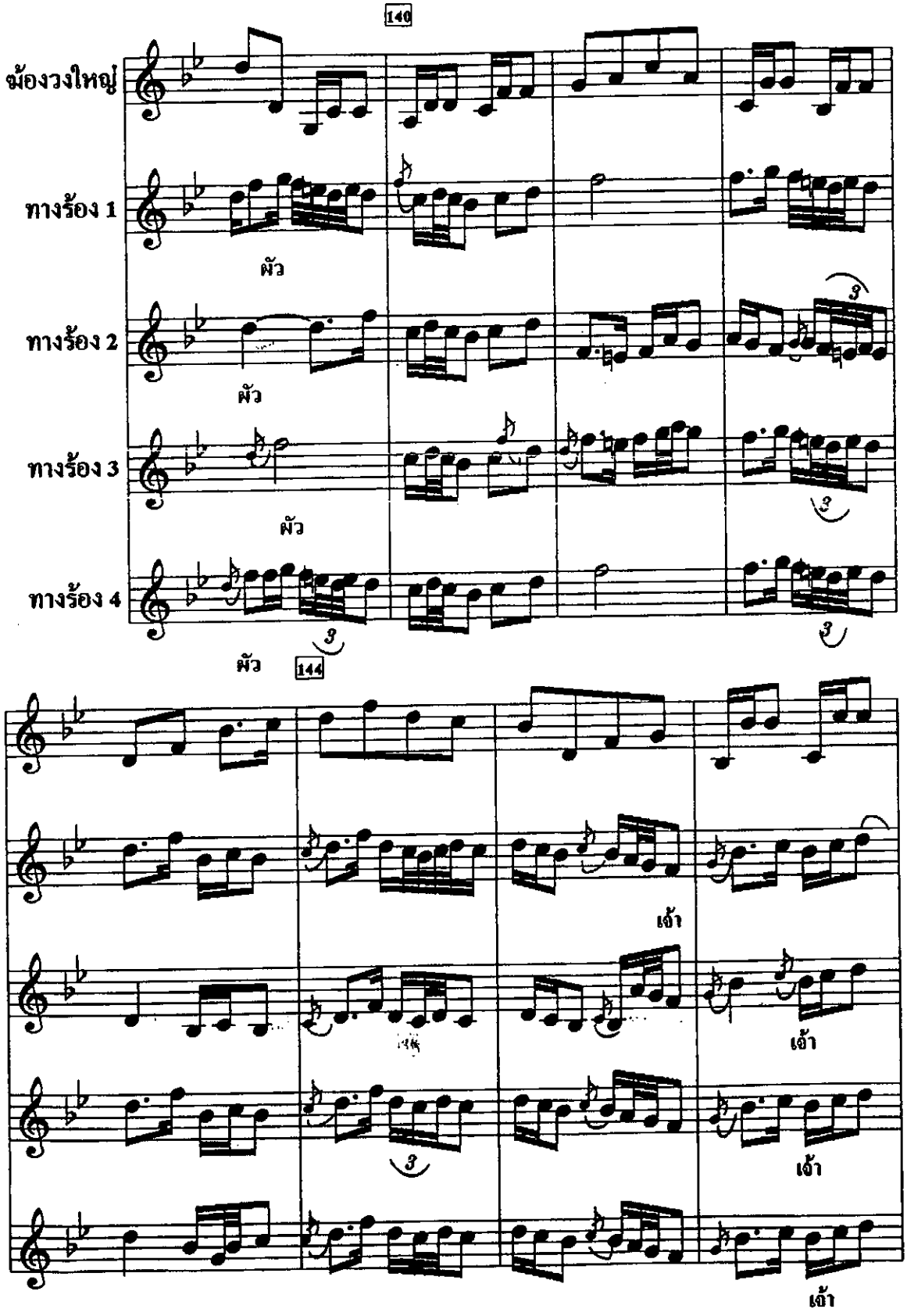
ขั้นเดียว ท่อน 1

223
เรือง เริง เพลิง ผลาญ
227
3
ม่าน หมอน ฟูก ลูก น้อง พุ
231
พอง
เป็น หลาย แห่ง
เจ้า
235
เอย

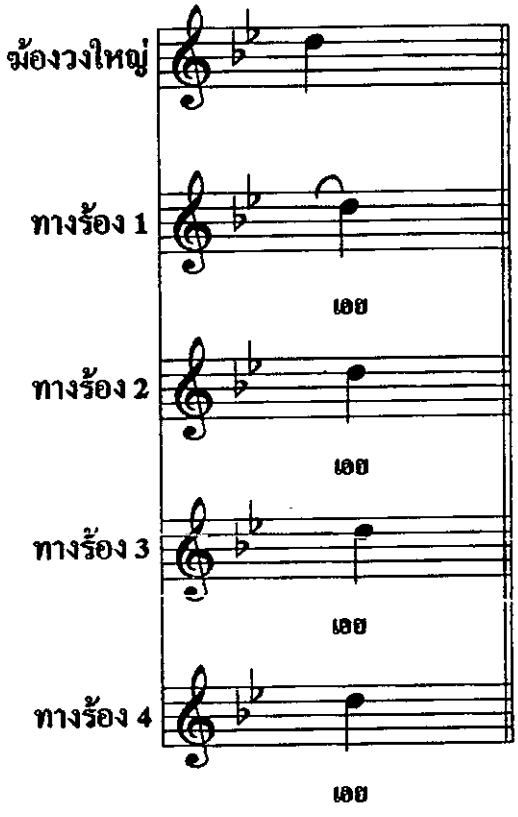
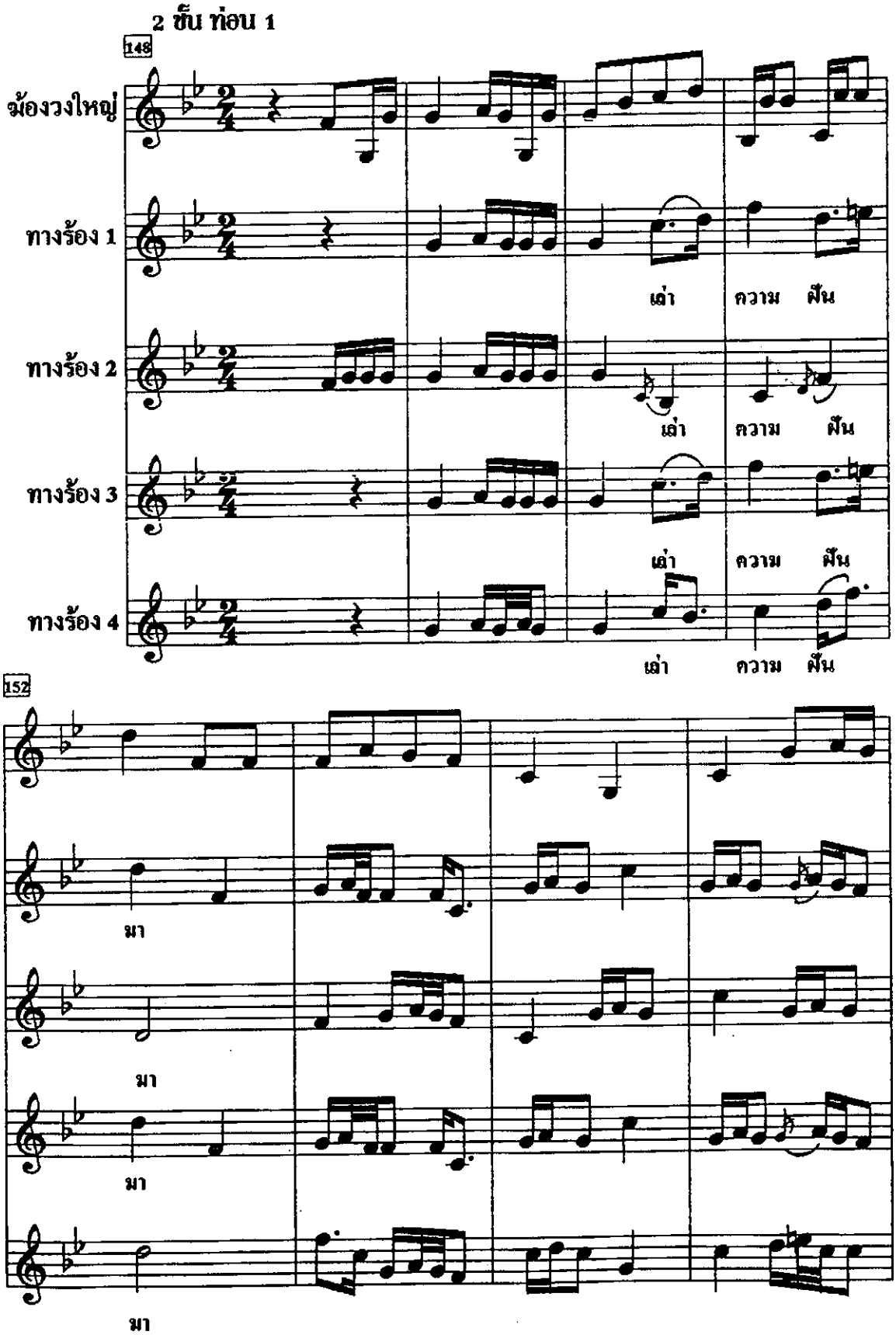
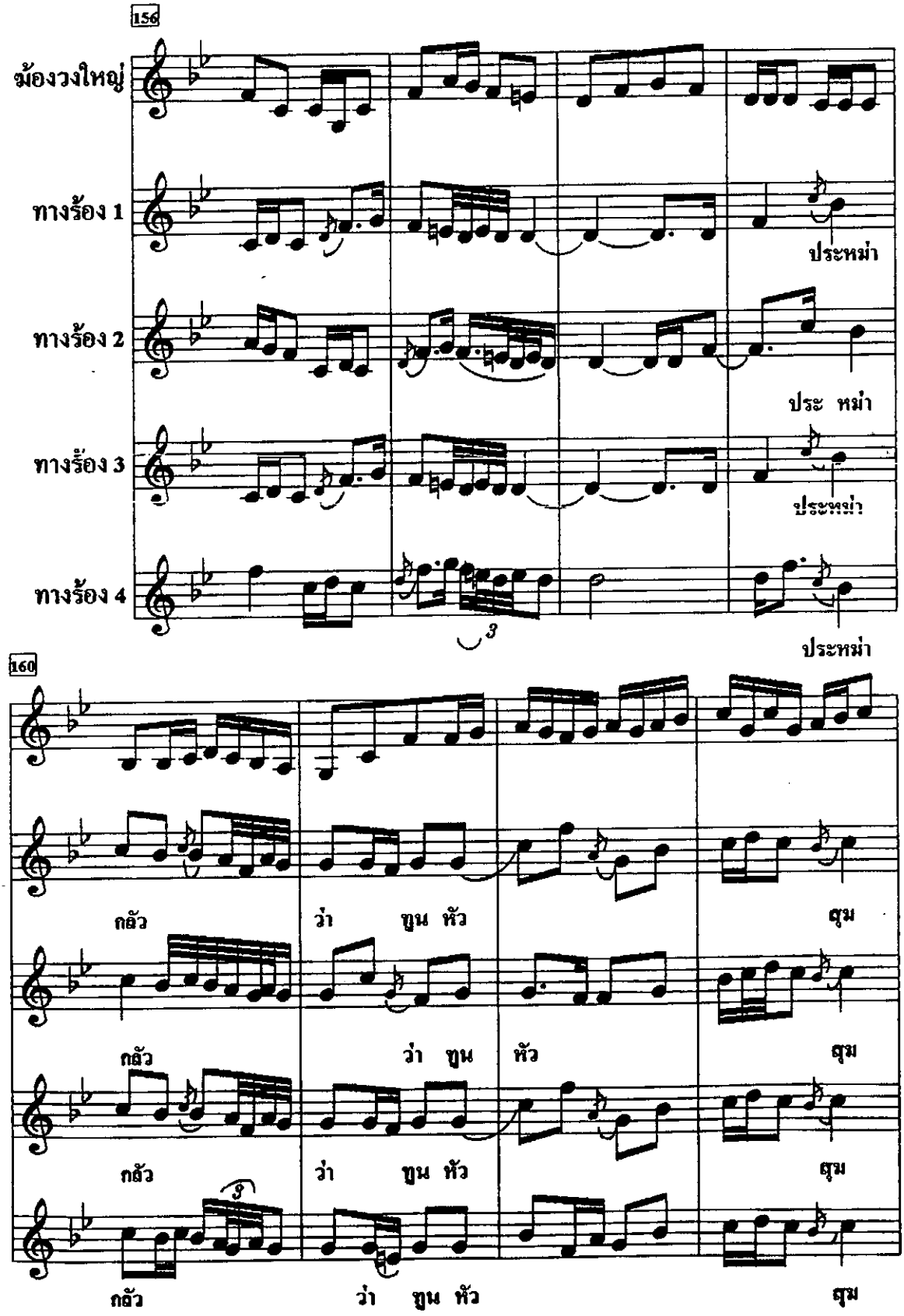
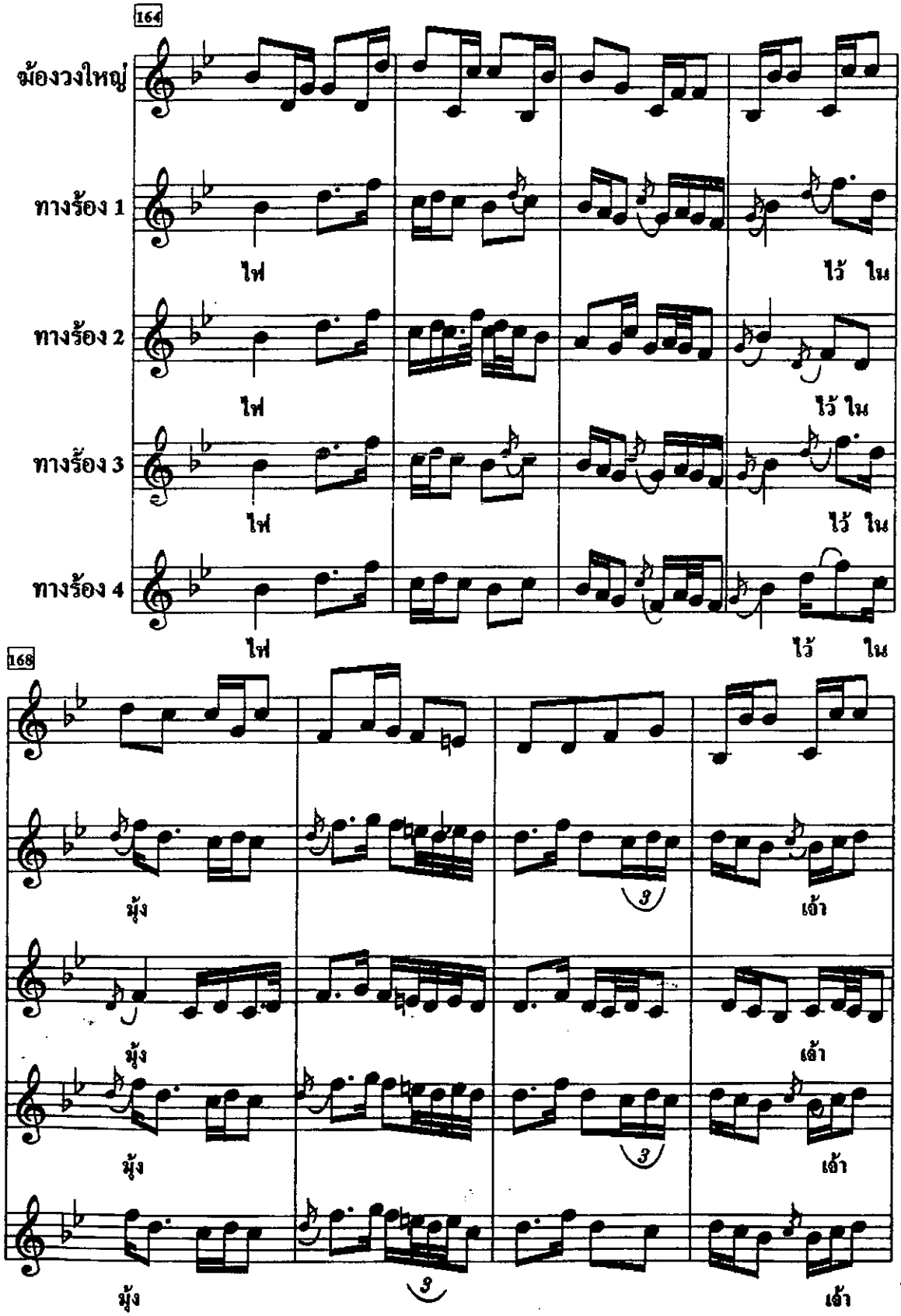
ซ้ันเดียว ท่อน 2

236
ไม่ มีใคร ช่วย ดับ
240
วับ วาบ แรง น้อง นี้ นึก ตะ
244
แหยง สยด ใจ เจ้า
248
เอย

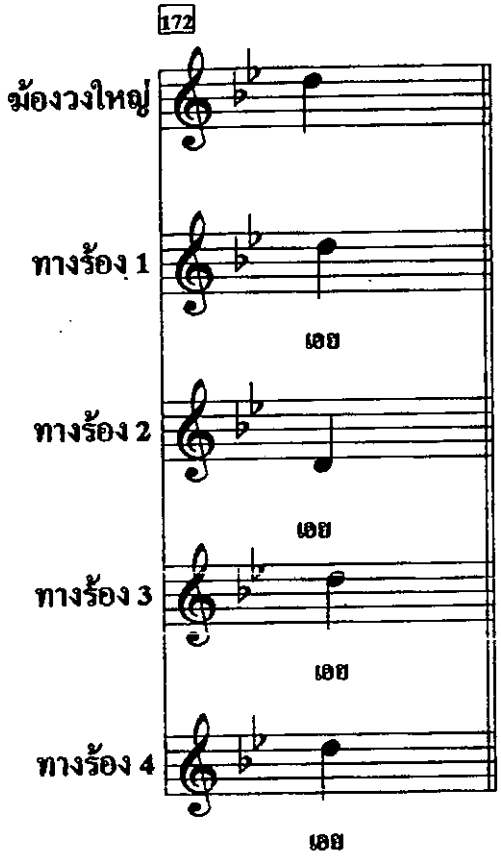
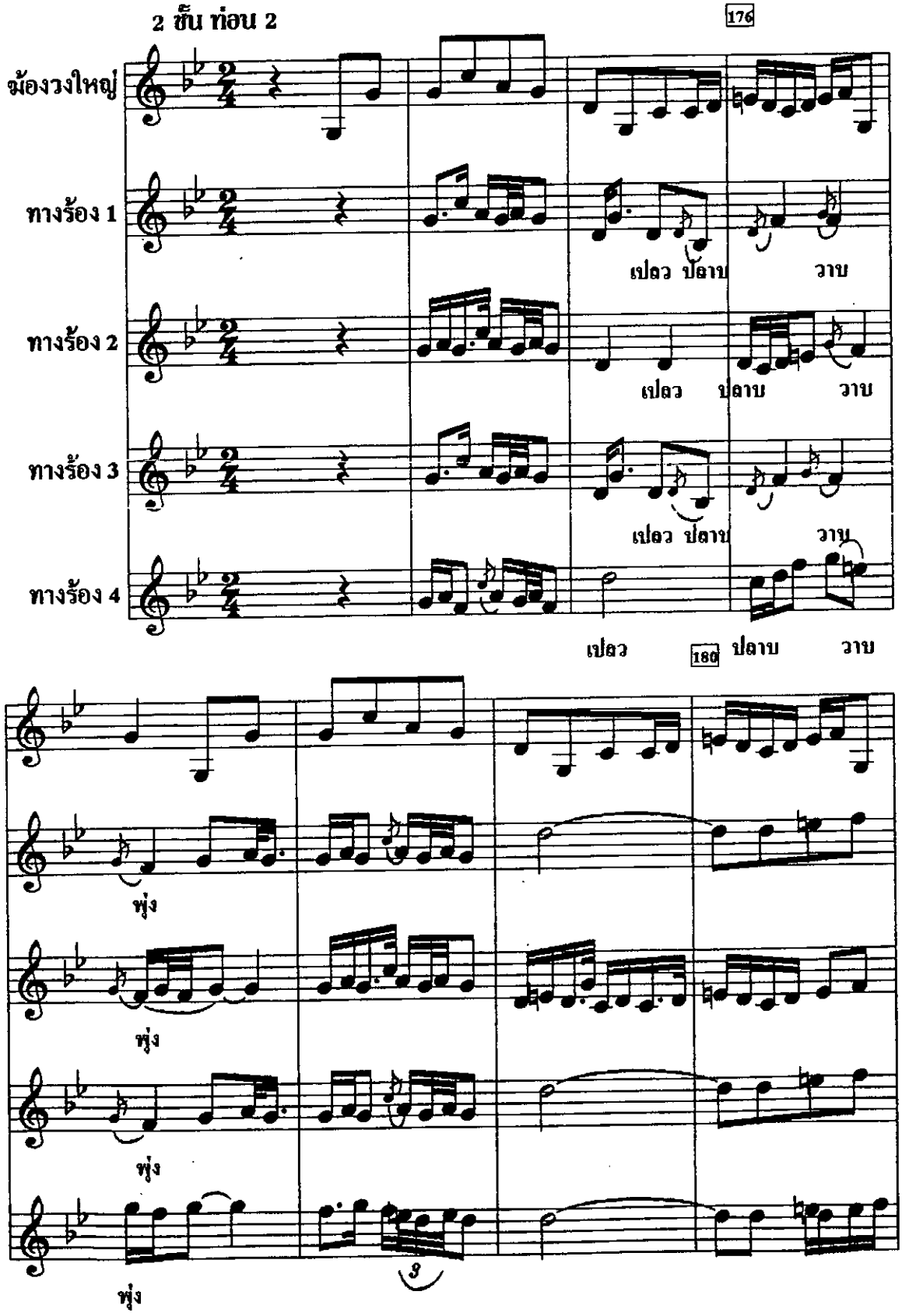
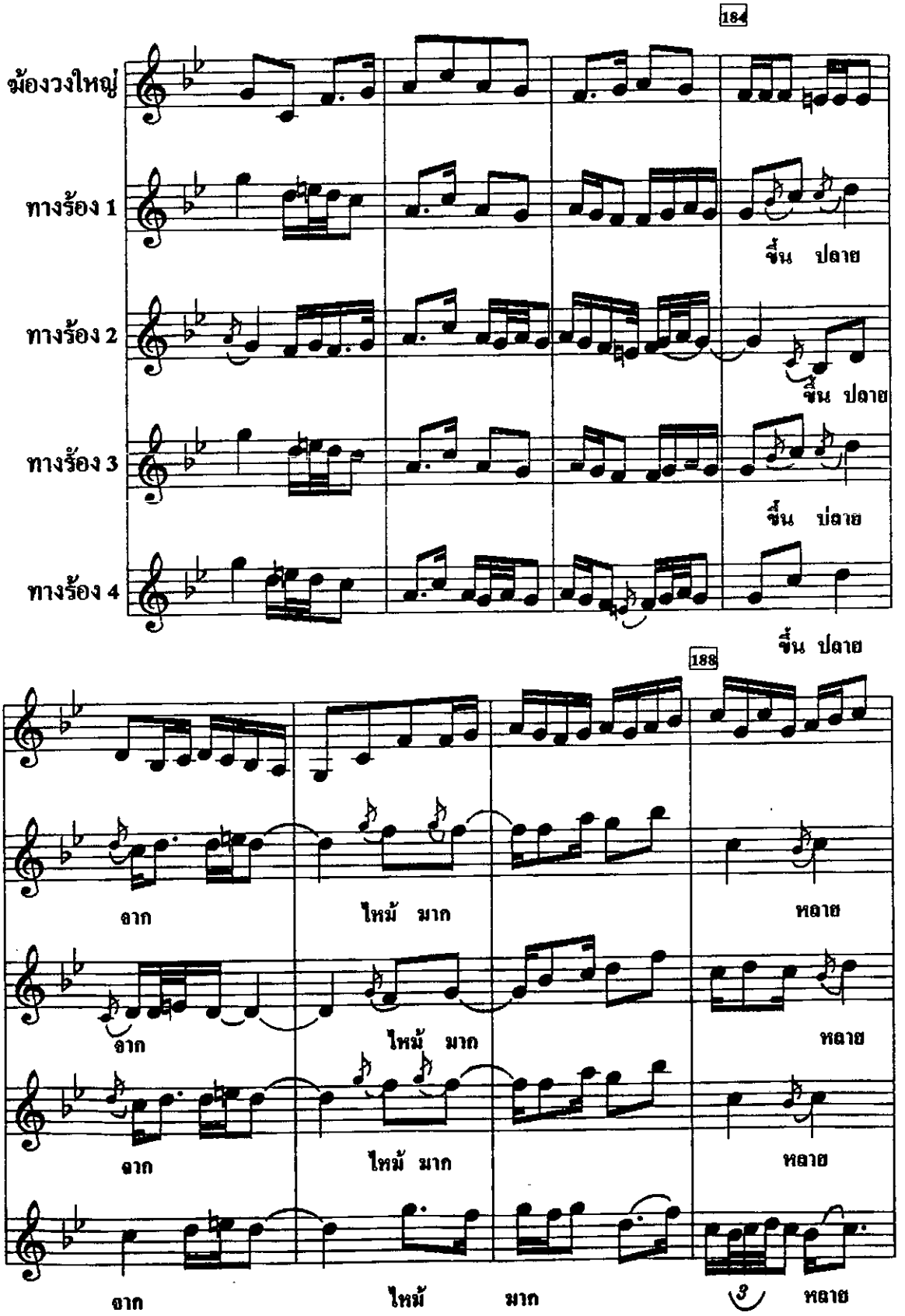
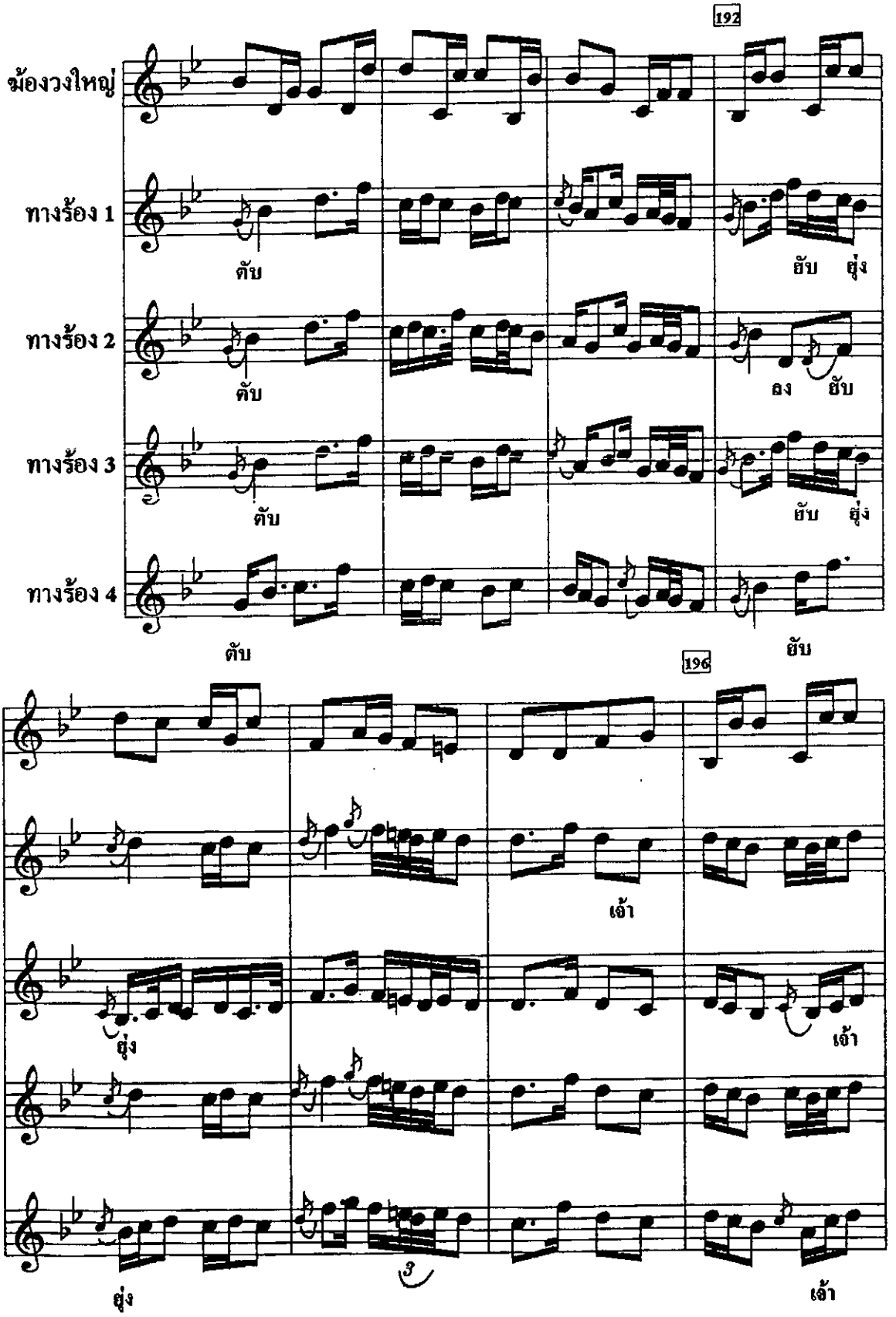
ขั้นเดียว ท่อน 3

249
ขอ เชิญ ช่วย ทำ
253
นาย ให้ น้อง ที เช่น นี้ น้อง หา
257
เคย จะฟัน ไม่ เจ้า
261
เอย

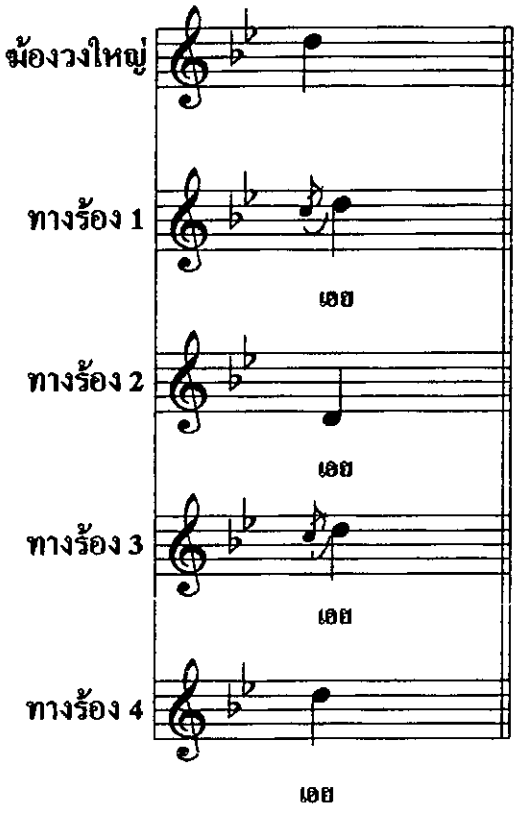
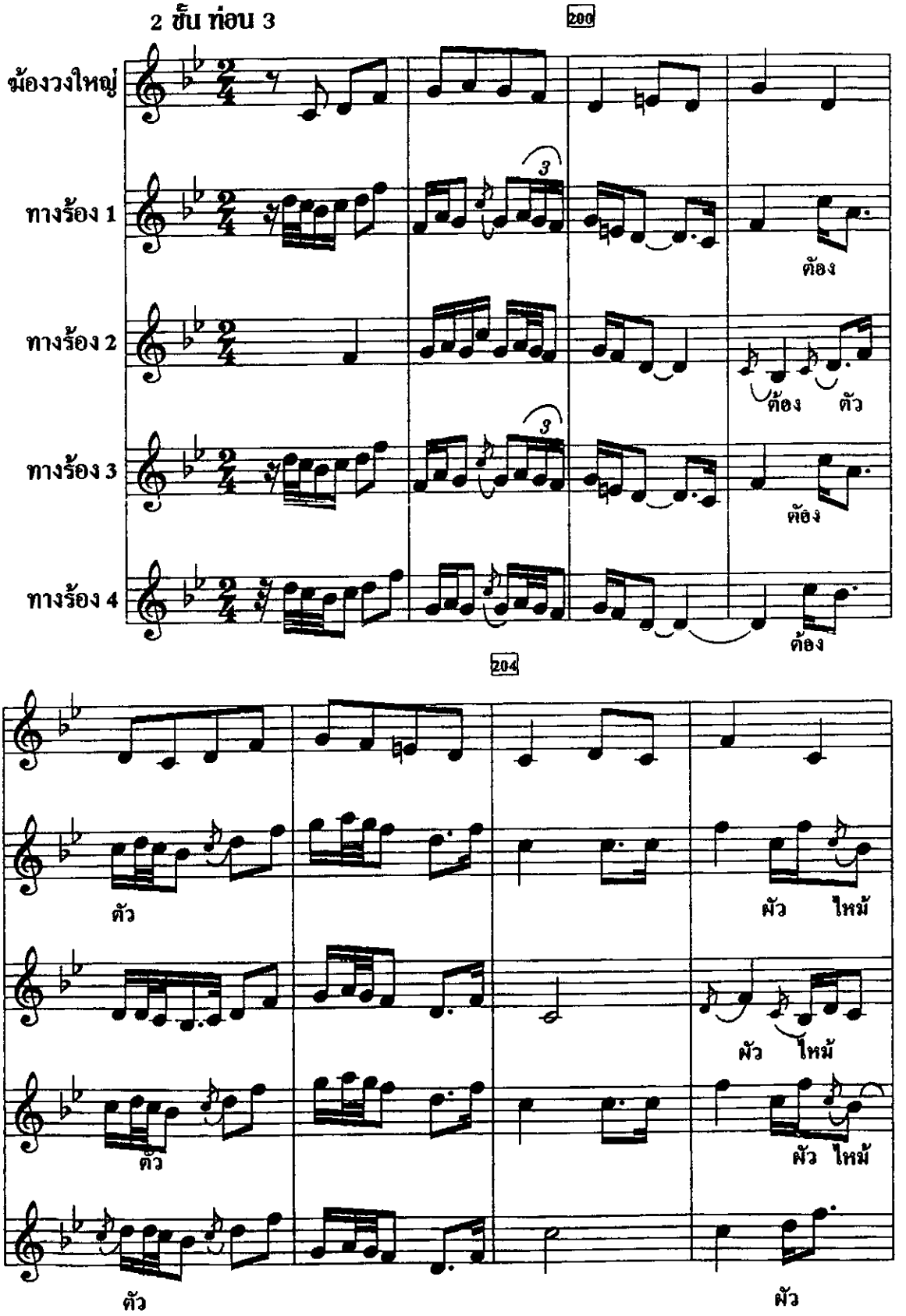
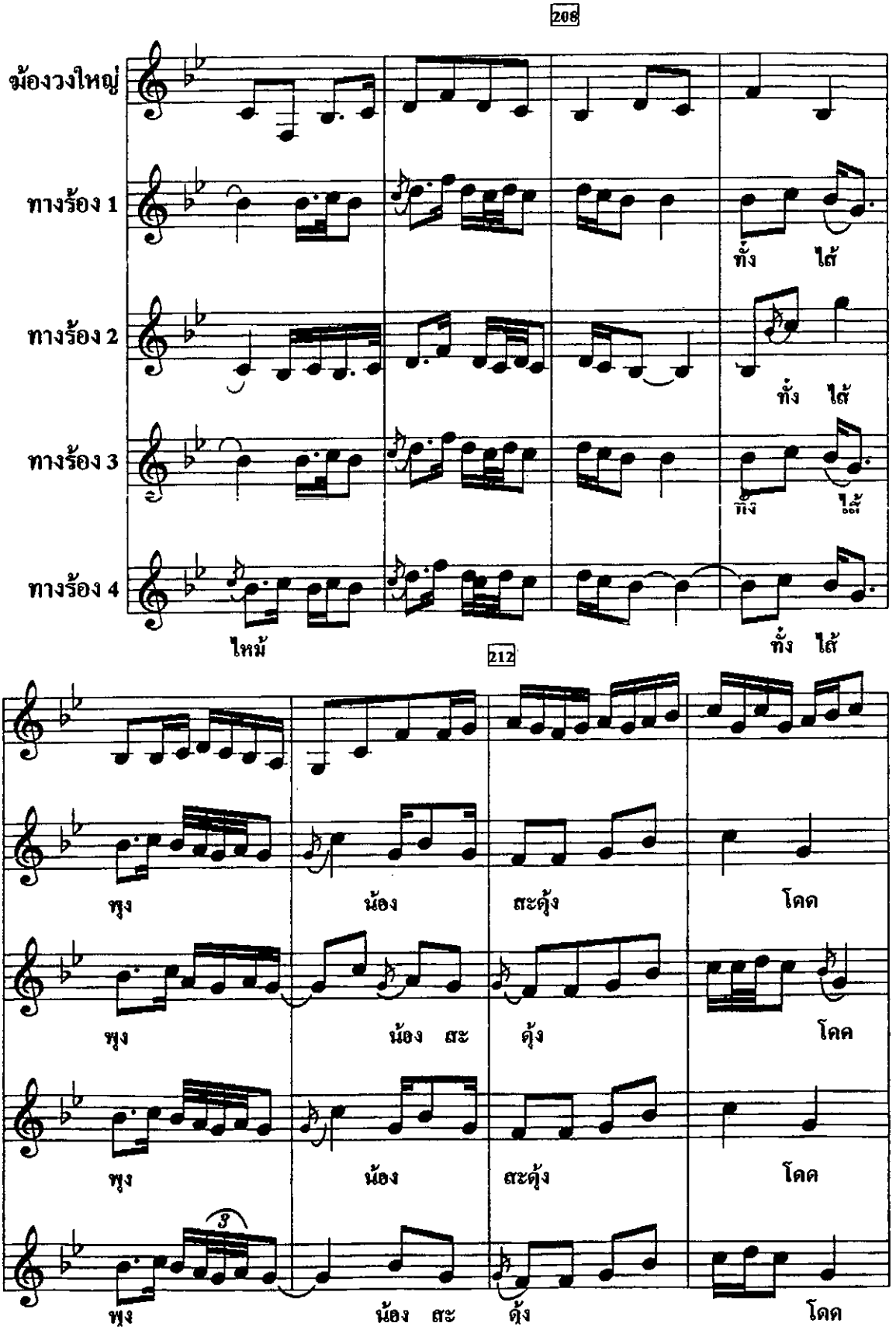
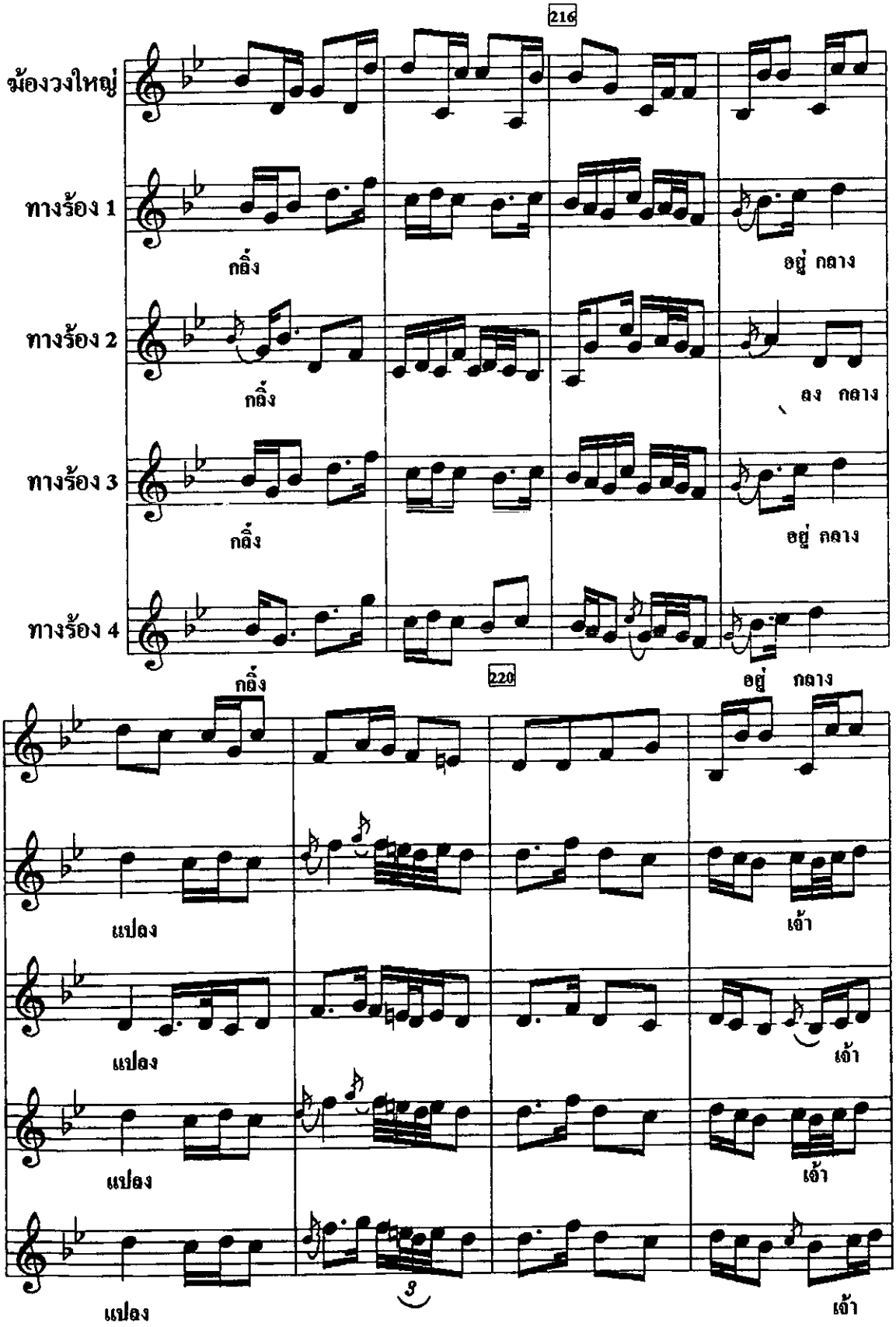
แขกมอญ (เถา)

3 ชั้น ท่อน 1
4
8
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
3
6
ครา
นั่น
จึง
โฉม

12
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
โฉม
ทางร้อง 2
โฉม
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
โฉม
16

20
น้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
24
เช้า วัน
เช้า วัน
เช้า วัน
เช้า วัน

28
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทอง
หลับ
ทางร้อง 2
ทอง
หลับ
ทางร้อง 3
ทอง
หลับ
ทางร้อง 4
ทอง
หลับ
32
ต้อง
มนต์ มืน
ต้อง
มนต์
ต้อง
มนต์
ต้อง
มนต์

36
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
มีน
ทางร้อง 3
มีน
ทางร้อง 4
มีน
40
ยัง มีด
ยัง มีด
ยัง มีด
ยัง มีด

44
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
หน้า
ทางร้อง 2
หน้า
ทางร้อง 3
หน้า
ทางร้อง 4
หน้า
3
48
เอ้า
เอ้า
เอ้า
เอ้า

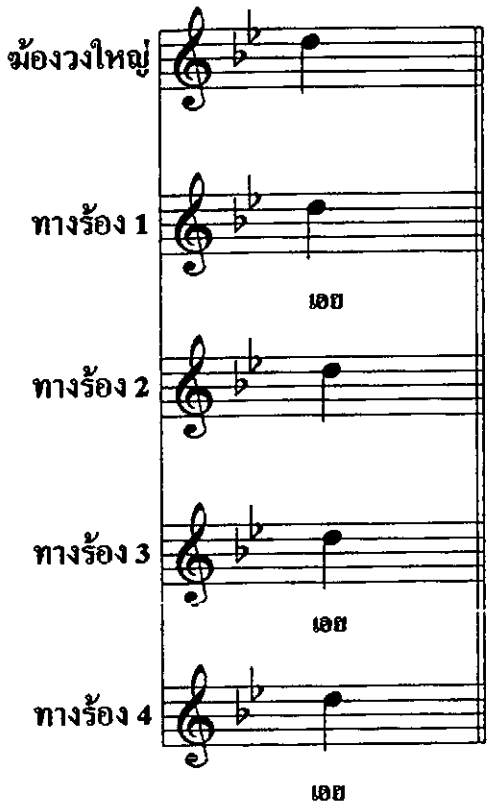
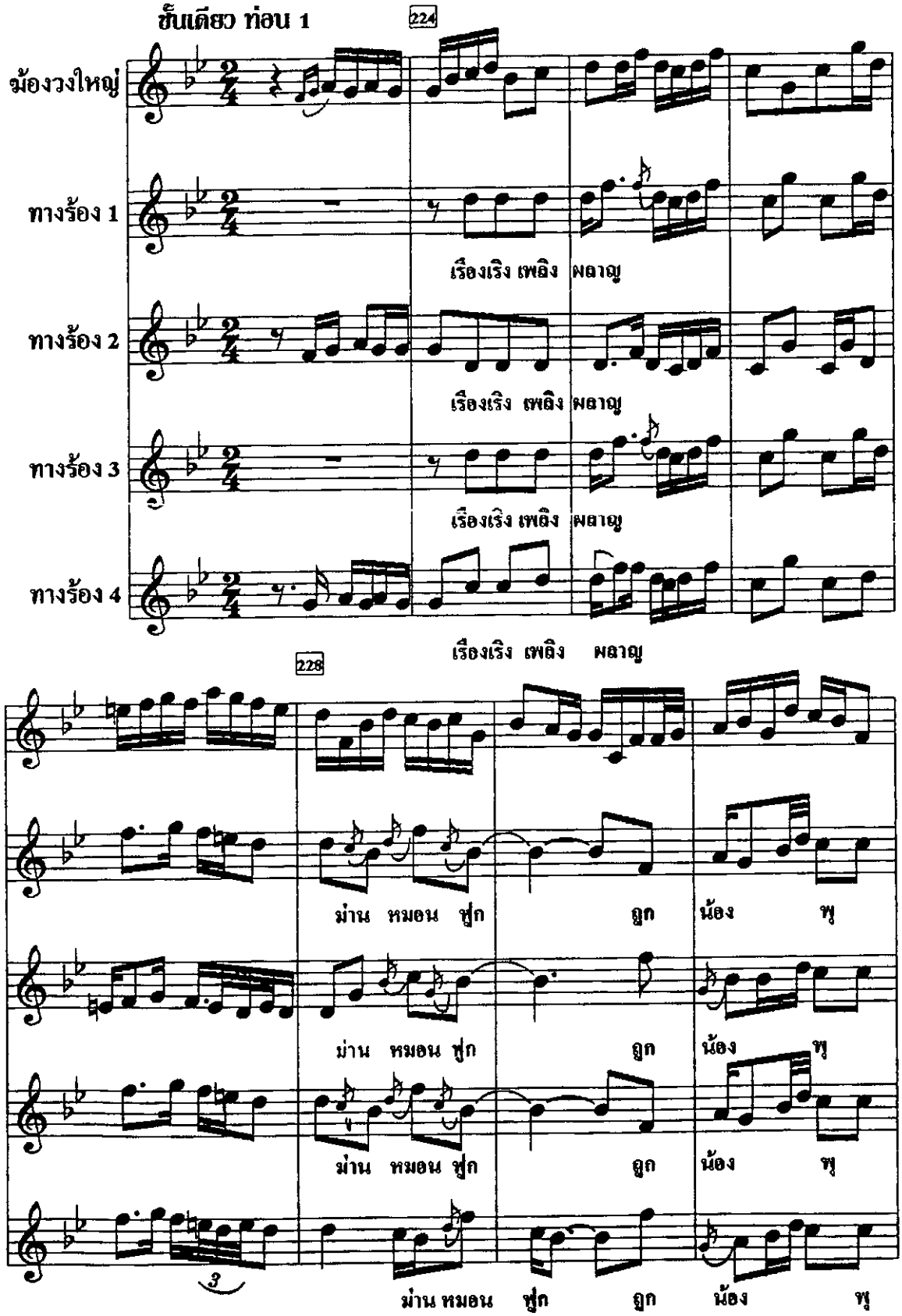

ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เอย
ทางร้อง 2
เอย
ทางร้อง 3
เอย
ทางร้อง 4
เอย

3 ชั้น ท่อน 2
52
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
3
3
ละคุ้ง
ละ คุ้ง
ผ วา ตื่น
56
ตื่น
ตื่น
ละ คุ้ง
ตื่น
ตื่น
ตก
ใจ
ตื่น

60
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ตัว
ทางร้อง 2
ตัว
ทางร้อง 3
ตื้น
3
ทางร้อง 4
ตัว
64

68
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
3
72
ไม่
ลืม
ไม่ ลืม
ไม่ ลืม
ไม่ ลืม
6

76
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ตา
ทางร้อง 2
ตา
3
ทางร้อง 3
ตา
ผ วา
ทางร้อง 4
ตา
80
กอด
ชุน แผน

84
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ผวา กอด ชุน แผน
ทางร้อง 2
ผวา กอด ชุน แผน
ทางร้อง 3
นิ่ง
ทางร้อง 4
ผวา กอด ชุน แผน
88
นิ่ง
ไม่ ติง
นิ่ง
ไม่ ติง
ไม่ ติง
นิ่ง
ไม่ ติง

92
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ตัว เตะ เอย อา
ทางร้อง 2
ตัว เตะ เอย อา
ทางร้อง 3
ตัว
ทางร้อง 4
ตัว เตะ เอย อา
96
เวา เตียะ โกย อาม เรา อา เวา ชาน
5
เวา เตียะ โกย อาม เรา อา วาว ชาน
เข้า
เวา เตียะ โกย อาม เรา อา เวา ชาน

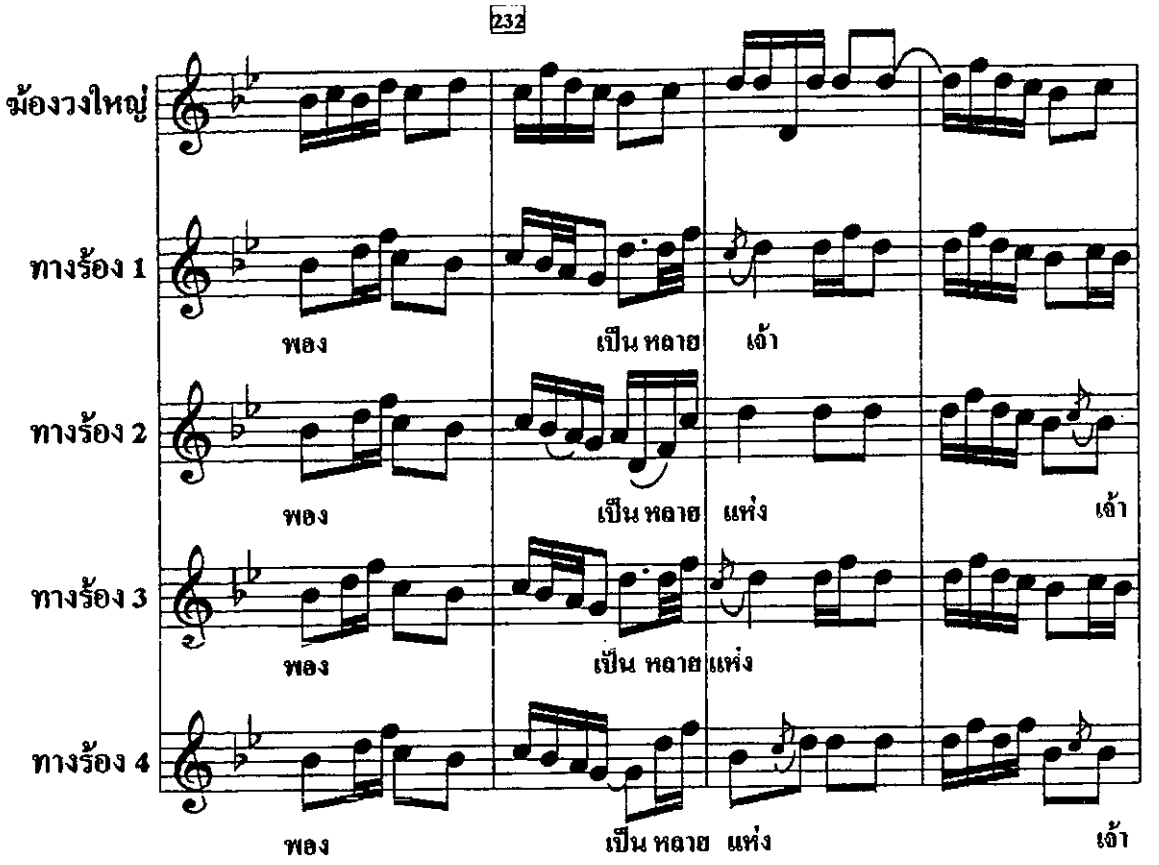

ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เอย
ทางร้อง 2
เอย
ทางร้อง 3
เอย
ทางร้อง 4
เอย

3 ชั้น ท่อน 3
100
น้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
ขวัญ
ขวัญ
ขวัญ
104
ขวัญ
หาย
หาย
หาย
หาย
กาย
3
3
3

108
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
กาย
กาย
สั้น
สั้น
กาย
112
สั้น
3
สั้น

116
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
120
ระ รัว
ระ รัว
ระ รัว
ระ รัว

124
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ริก
ปลุก หยิก
ทางร้อง 2
ริก
ปลุก
ทางร้อง 3
3
ริก
ปลุก
ทางร้อง 4
ริก
128
ปลุก
คิด ว่า
หยิก
คิด ว่า
หยิก
คิด
หยิก
คิด ว่า

132
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ว่า
ทางร้อง 4
136
ขุน
ช้าง
ขุน
ช้าง
ขุน ช้าง
ขุน ช้าง

140
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ผัว
ทางร้อง 2
ผัว
ทางร้อง 3
ผัว
ทางร้อง 4
ผัว
144
เข้า
เข้า
เข้า
เข้า

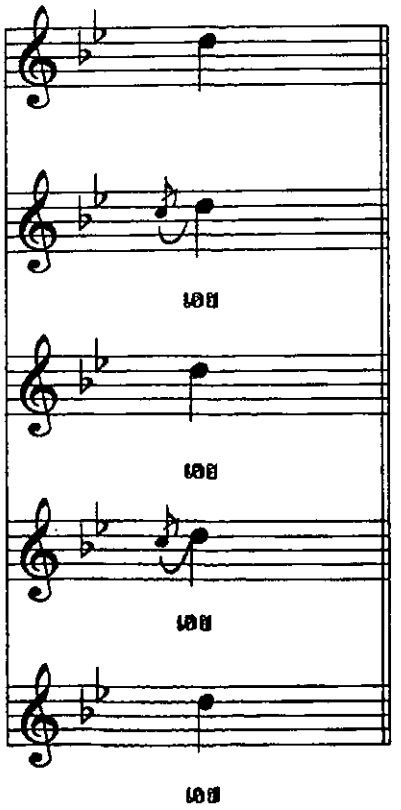
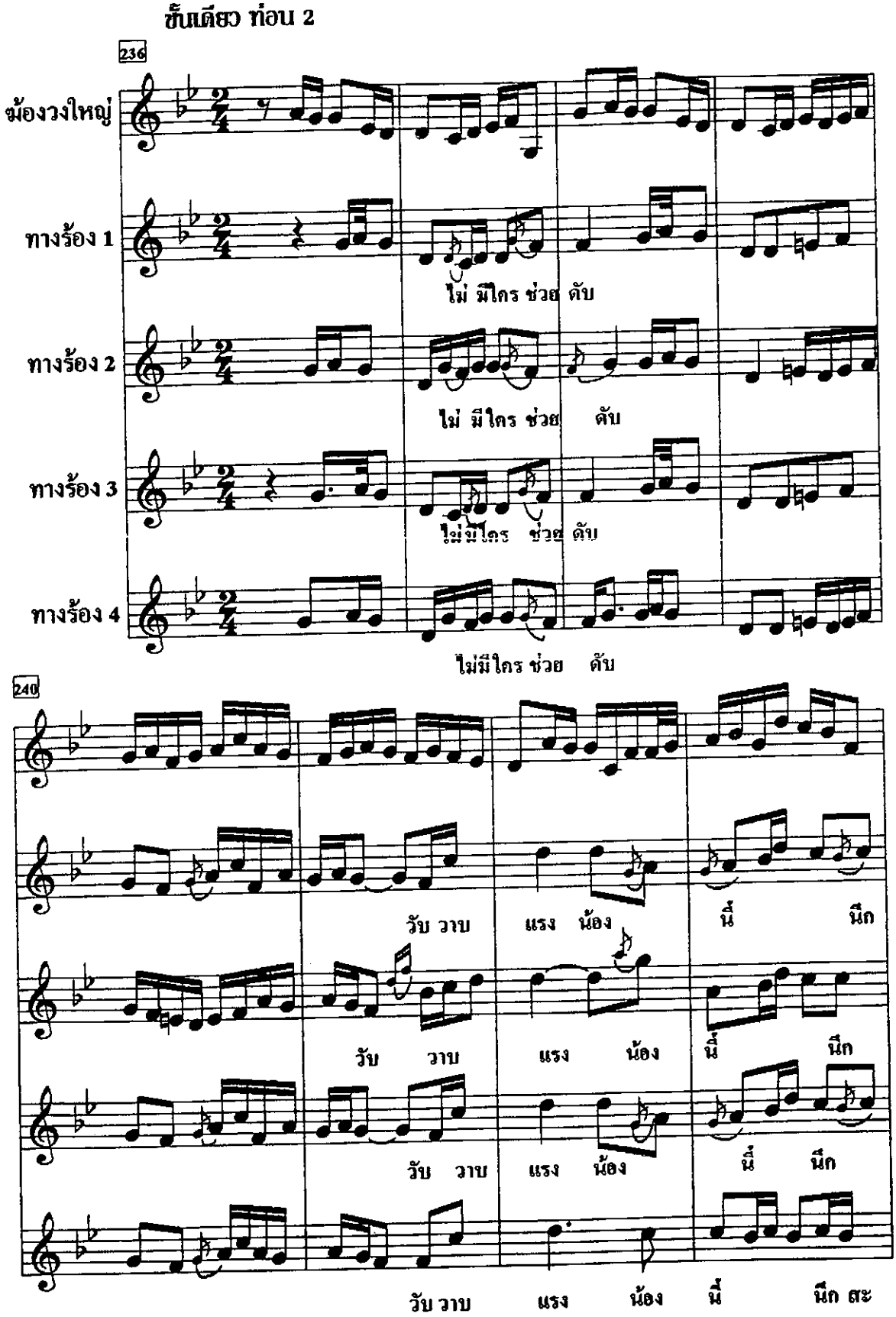
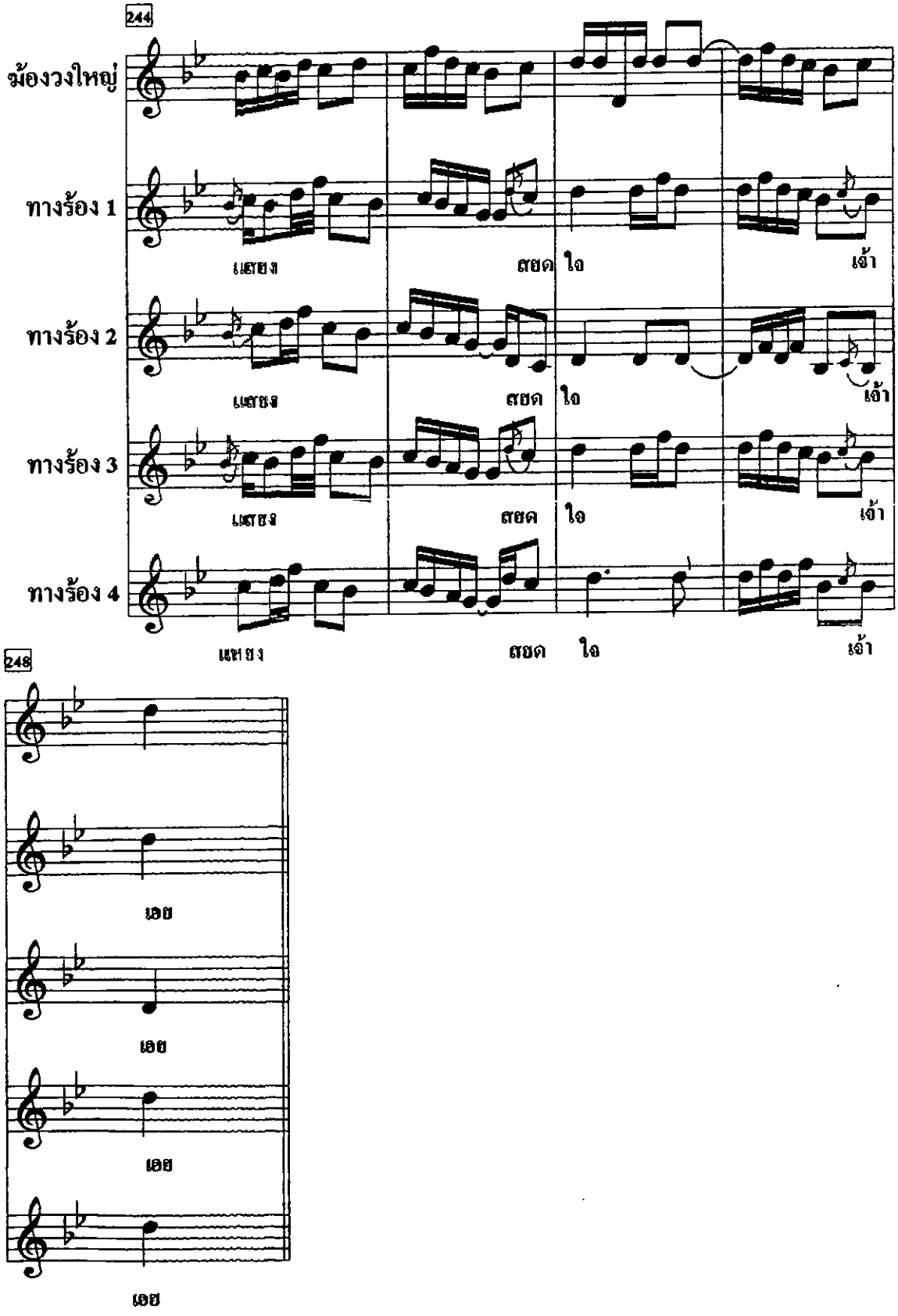
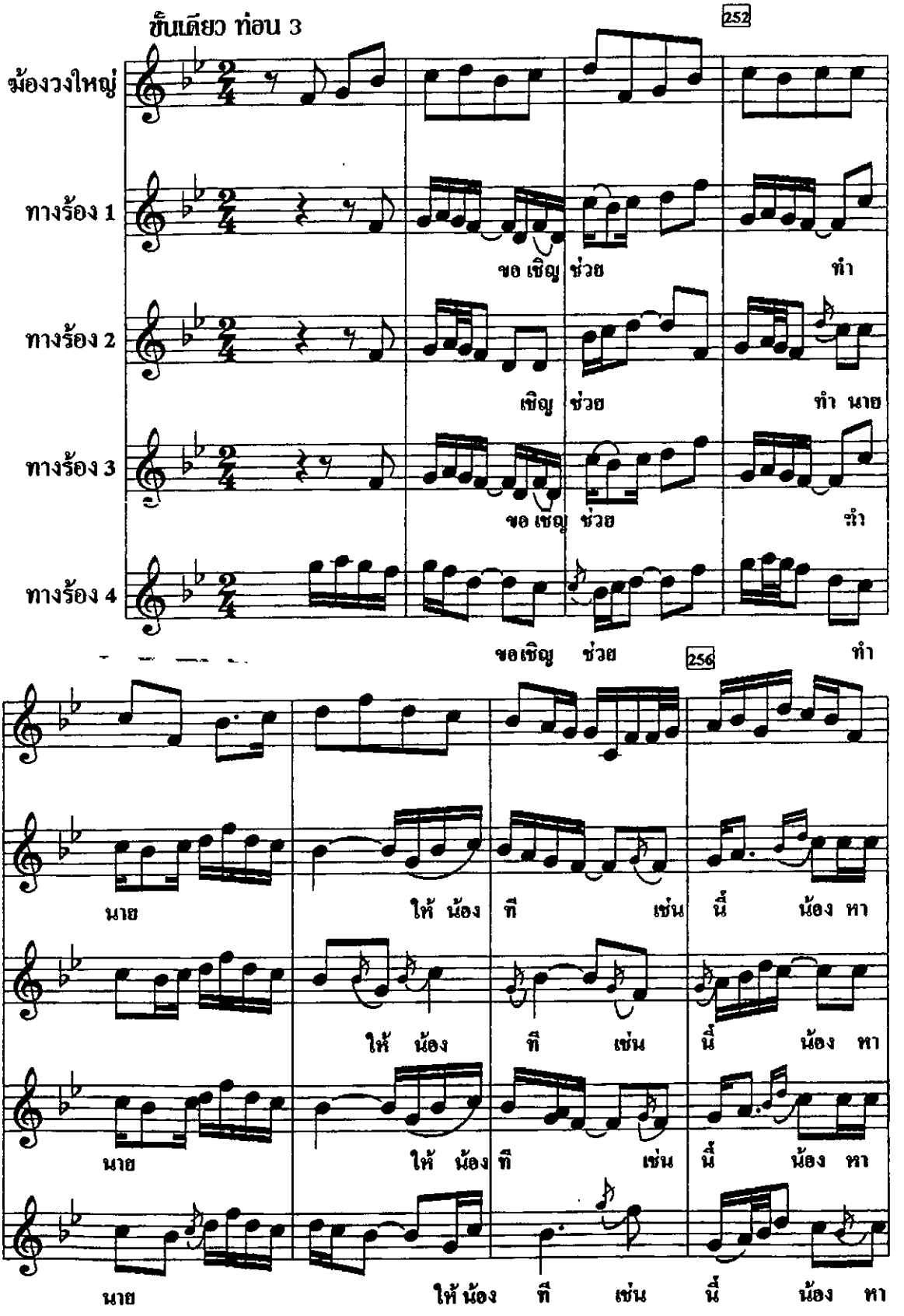
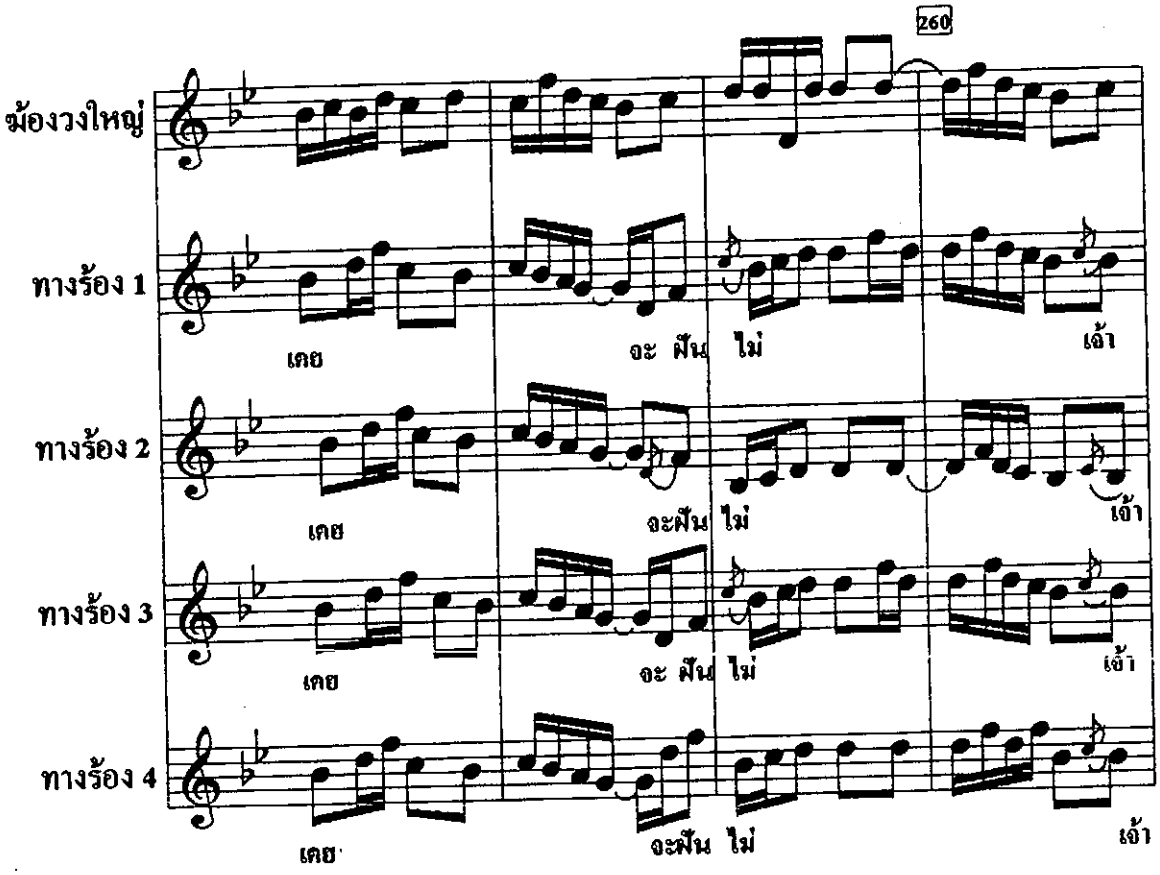
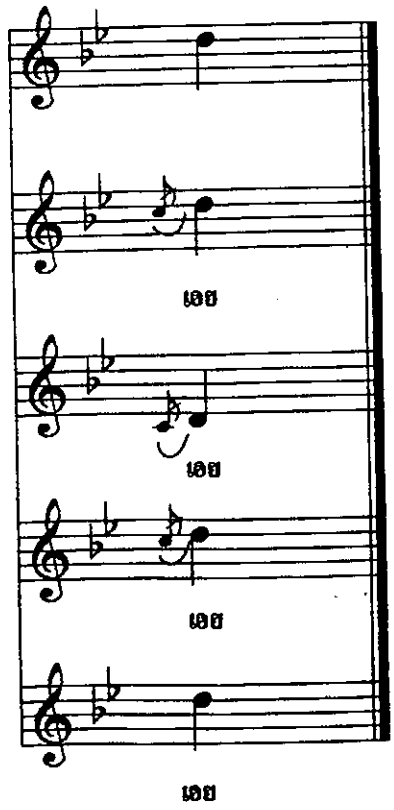

ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เอย
ทางร้อง 2
เอย
ทางร้อง 3
เอย
ทางร้อง 4
เอย

2 ชั้น ท่อน 1
148
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
เล่า
ความ
ฝัน
152
มา

156
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ประหม่า
ทางร้อง 2
ประ หม่า
ทางร้อง 3
ประหม่า
ทางร้อง 4
3
ประหม่า
160
กลัว
ว่า ขุน หัว
สุม
กลัว
ว่า ขุน
หัว
สุม
กลัว
ว่า ขุน หัว
สุม
3
กลัว
ว่า ขุน หัว
สุม

164
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ไฟ
ไว้ ใน
ทางร้อง 2
ไฟ
ไว้ ใน
ทางร้อง 3
ไฟ
ไว้ ใน
ทางร้อง 4
ไฟ
ไว้ ใน
168
มุ้ง
3
เจ้า
มุ้ง
เจ้า
มุ้ง
3
เจ้า
มุ้ง
3
เจ้า


172
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เอย
ทางร้อง 2
เอย
ทางร้อง 3
เอย
ทางร้อง 4
เอย

2 ชั้น ท่อน 2
176
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เปลว ปลาบ วาบ
ทางร้อง 2
เปลว ปลาบ วาบ
ทางร้อง 3
เปลว ปลาบ วาบ
ทางร้อง 4
เปลว
180
ปลาบ วาบ
พุ่ง
พุ่ง
พุ่ง
พุ่ง
3

184
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ขึ้น ปลาย
ทางร้อง 2
ขึ้น ปลาย
ทางร้อง 3
ขึ้น ปลาย
ทางร้อง 4
ขึ้น ปลาย
188
อาก
ไหม้ มาก
หลาย
อาก
ไหม้ มาก
หลาย
อาก
ไหม้ มาก
หลาย
อาก
ไหม้ มาก
3
หลาย

192
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
ตับ
ยับ ยุ่ง
ลง ยับ
194
เจ้า
ยุ่ง
3


ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เอย
ทางร้อง 2
เอย
ทางร้อง 3
เอย
ทางร้อง 4
เอย

2 ชั้น ท่อน 3
200
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
ต้อง
ต้อง ตัว
ต้อง
ต้อง
204
ตัว
ผัว ไหม้
ผัว ไหม้
ตัว
ผัว ไหม้
ตัว
ผัว

208
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
ทั้ง ไส้
ทั้ง ไส้
ทั้ง ไส้
ทั้ง ไส้
ไหม้
212
พุง น้อง สะดุ้ง โดด
พุง น้อง สะ ดุ้ง โดด
พุง น้อง สะดุ้ง โดด
พุง น้อง สะ ดุ้ง โดด
3

216
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
กลิ้ง
อยู่ กลาง
ทางร้อง 2
กลิ้ง
ลง กลาง
ทางร้อง 3
กลิ้ง
อยู่ กลาง
ทางร้อง 4
กลิ้ง
220
อยู่ กลาง
แปลง
เข้า
แปลง
เข้า
แปลง
เข้า
แปลง
3
เข้า


ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เอย
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
เอย
ทางร้อง 4
เอย

ซ้ันเดียว ท่อน 1
224
ม้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เรืองเริง เพลิง ผลาญ
ทางร้อง 2
เรืองเริง เพลิง ผลาญ
ทางร้อง 3
เรืองเริง เพลิง ผลาญ
ทางร้อง 4
เรืองเริง เพลิง ผลาญ
228
ม่าน หมอน ฟูก ถูก น้อง ฟู
ม่าน หมอน ฟูก ถูก น้อง ฟู
ม่าน หมอน ฟูก ถูก น้อง ฟู
3
ม่าน หมอน ฟูก ถูก น้อง ฟู


232
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
พอง
เป็น หลาย
เจ้า
ทางร้อง 2
พอง
เป็น หลาย
แห่ง
เจ้า
ทางร้อง 3
พอง
เป็น หลาย
แห่ง
ทางร้อง 4
พอง
เป็น หลาย
แห่ง
เจ้า


เอย
เอย
เอย
เอย

ขั้นเดียว ท่อน 2
236
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ไม่ มีใคร ช่วย ดับ
ทางร้อง 2
ไม่ มีใคร ช่วย ดับ
ทางร้อง 3
ไม่มีใคร ช่วย ดับ
ทางร้อง 4
ไม่มีใคร ช่วย ดับ
240
วับ วาบ แรง น้อง นี้ นึก
วับ วาบ แรง น้อง นี้ นึก
วับ วาบ แรง น้อง นี้ นึก
วับ วาบ แรง น้อง นี้ นึก สะ

244
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ทางร้อง 2
ทางร้อง 3
ทางร้อง 4
แสยง
สยด
ใจ
เจ้า
248
เอย

ขั้นเดียว ท่อน 3
252
ม้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
ขอ เชิญ ช่วย ทำ
ทางร้อง 2
เชิญ ช่วย ทำ นาย
ทางร้อง 3
ขอ เชิญ ช่วย ทำ
ทางร้อง 4
ขอเชิญ ช่วย ทำ
256
นาย ให้ น้อง ที เช่น นี้ น้อง หา
ให้ น้อง ที เช่น นี้ น้อง หา
นาย ให้ น้อง ที เช่น นี้ น้อง หา
นาย ให้ น้อง ที เช่น นี้ น้อง หา

260
ฆ้องวงใหญ่
ทางร้อง 1
เคย
จะ ฝัน ไม่ เจ้า
ทางร้อง 2
เคย
จะฝัน ไม่ เจ้า
ทางร้อง 3
เคย
จะ ฝัน ไม่ เจ้า
ทางร้อง 4
เคย
จะฝัน ไม่ เจ้า

เอย
เอย
เอย
เอย

ประวัติย่อของผู้วิจัย

ชื่อ เสาวนีย์ ชื่อตรง

วัน เดือน ปี เกิด 1 มกราคม พุทธศักราช 2496

สถานที่เกิด 63 หมู่ที่ 7 ตำบลบางพึ่ง อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ

สถานที่อยู่ 2/340 หมู่บ้านรัตนาธิเบศร์ ตำบลบางรักพัฒนา อำเภอบางบัวทอง จังหวัดนนทบุรี

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2511 สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษา(ม.ศ.3)ที่โรงเรียนวิสุทธิกษัตรีย์

พ.ศ. 2515 สำเร็จการศึกษาระดับอนุปริญญาที่วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

พ.ศ. 2523 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒปทุมวัน

พ.ศ. 2525 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีวิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

พ.ศ. 2540 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโทที่มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

ประวัติการทำงาน

พ.ศ. 2516-ปัจจุบัน ปฏิบัติงานที่โรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ปทุมวัน