

ทางขั้วร้องบ้านพาทย์โกศล กรณีศึกษา อูษา แสงไฟโรจน์

ปริญญานิพนธ์
ของ
สัจชัย เอื้อศิลป์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
มีนาคม 2546
ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

780.9593

๙๕๕๓๗

ร.3

ทางขั้วร้องบ้านพาทย์โกศล กรณีศึกษา อูษา แสงไฟโรจน์

บทคัดย่อ

ของ

สัญญา ธีรศิลป์

24 เม.ย. 2546

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยวิทยามหาวิทยาลัย
มีนาคม 2546

๒ ๑๗๒๐๑

สัญญาชัย เอื้อศิลป์. (2546). ทางขับริ้งบ้านพาทย์โกศล กรณีศึกษา อุษะ แสงไฟโรจน์.

ปริญญาานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยวิทยารัตนวิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เณลิมพล งามสุทธิ.

รองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุนานนท์.

การศึกษาวิจัยทางขับริ้งบ้านพาทย์โกศล กรณีศึกษา อุษะ แสงไฟโรจน์ โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาทางขับริ้งบ้านพาทย์โกศล และศึกษาทางขับริ้งบ้านพาทย์โกศล โดยใช้ข้อมูลภาคสนามและใช้ข้อมูลทางด้านเอกสารประกอบการศึกษา ผลของการวิจัยพบว่า

1. ทางขับริ้งบ้านพาทย์โกศลเป็นทางขับริ้งที่มีมาแต่โบราณโดยสืบไปถึงเจ้าจอมมารดาศิลา ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 จากนั้นสืบทอดมายัง หม่อมศิลา และหม่อมเปรมหม่อมในพระองค์เจ้าสิงหนาทดุรงค์ฤทธิ์ และถ่ายทอดสู่หม่อมในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) หลายท่าน คือ หม่อมศรีราม, หม่อมเคลือบ, หม่อมมาลัย, หม่อมจันทร์, หม่อมเนย และหม่อมเจริญ (เจริญ พาทย์โกศล) หลังจากที่หม่อมเจริญได้ออกจากวังบ้านหม้อมาอาศัยอยู่กับจางวางทั่วพาทย์โกศลก็ได้ถ่ายทอดให้ศิษย์หลายท่านด้วยกัน เช่น อุษะ สุกันธมาลัย, เทียม กรานต์เลิศ, สะอาด (อ็อกกังวาล) โปร่งน้ำใจ,สว่าง คงลายทอง, โปะ เหมราไฟ, หอม สุนทรวาทีน, เจ้าโสภา ณ เชียงใหม่ ,อาจสุนทร, เรือเอกแสง วิเศษสุด, พังพอน แดงสืบพันธ์, พันตรีหลวงประสานดุริยางค์ (สุทธิ ศรีชญา), นวม บุญเกียรติ ฯลฯ และโดยเฉพาะบุตรธิดาของครูจางวางทั่วที่เกิดกับแม่ปลั่งภรรยาอีกท่านหนึ่ง คือ ครูเทวาประสิทธิ์ พาทย์โกศล และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ซึ่งได้รับถ่ายทอดทางขับริ้งโบราณนี้มาจากหม่อมเจริญ พาทย์โกศล โดยทำหน้าที่เป็นครูสอนดนตรีและขับริ้งในวังคลองเตย วังสวนจิตรลดา สถาบันการศึกษาต่าง ๆ และได้ถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ที่มาเรียนขับริ้งเป็นรายบุคคลอีกหลาย ๆ ท่าน ศิษย์ที่เรียนกับครูเทวาประสิทธิ์ คือ ชลอรรัตน์ อ่วมหรั่ง และบุตรชายเพียงคนเดียวของท่านคือ ครูอุทัย พาทย์โกศล ทั้งนี้ยังมีชัยพร ทับพาวรินทร์ศึกษาทางขับริ้งบ้านพาทย์โกศลจากชลอรรัตน์ อ่วมหรั่งด้วย ส่วนศิษย์ของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เช่นหม่อมราชวงศ์ดวงใจ (จิตรพงศ์) ชุมพล, หม่อมราชวงศ์กัลยา จิตรพงศ์, สมศักดิ์ ประมวลพัฒน์, พ.จ.อ.หญิงเลียมลักษณ์ อยู่ดี, นิตยา พุ่มอยู่, ช้องมาศ สุนทรวาทีน, สมชาย ทับพร, กัญญา โรหิตาจล, เชวงศักดิ์ สุนทรวาทีน, อุษะ (โปร่งน้ำใจ) แสงไฟโรจน์ ฯลฯ ซึ่งลูกศิษย์ของครูเทวาประสิทธิ์ และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ก็ได้ถ่ายทอดทางขับริ้งของบ้านพาทย์โกศลแก่ลูกศิษย์รุ่นต่อ ๆ มาจนถึงปัจจุบัน

นอกจากนี้ทางขับริ้งของบ้านพาทย์โกศลยังถูกถ่ายทอดไปสู่วงศ์ดนตรีบ้านใหม่จังหวัดพระนครศรีอยุธยา (ปัจจุบันได้รับพระราชทานนามจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ว่า "พาทย์รัตน์" โดยผู้ที่นำทางขับริ้งไปเผยแพร่ได้แก่ครูอาจ สุนทร ภายหลังที่จางวางทั่ว พาทย์โกศลเสียชีวิตจึงออกจากบ้านพาทย์โกศลไปสอนดนตรีอยู่ที่นั่นถือว่าครูอาจ สุนทรเป็นผู้ถ่ายทอดทางขับริ้งให้กับลูกศิษย์บ้านใหม่โดยตรง เช่น แสง เกิดผล, ลอ เกิดผล, ผอบ เกิดผล, ระเบียบ กุหลาบแย้ม, อุไร เกิดผล, เบญจา เกิดผล, ทองใบ เกิดผล, ประจวบ พงษ์ประดับ, มาลี เกิดผล จนกระทั่งถึงศิษย์รุ่นปัจจุบันถ่ายทอดโดยครูมาลี เกิดผล เป็นหลานสาวของท่านเองคือ วิภาพร เกิดผล

นับได้ว่าหม่อมเจริญ พาทย์โกสุมเป็นนักร้องคนสำคัญที่มีบทบาทกับการขับร้องของบ้านพาทย์โกสุม ทั้งระเบียบแบบแผนของการขับร้อง เนื้อร้อง การประพันธ์ทางขับร้อง เทคนิคและวิธีการขับร้อง นับตั้งแต่ หม่อมเจริญ พาทย์โกสุมเข้ามาอยู่ในบ้านพาทย์โกสุมก็เป็นผู้สั่งสอนวิชาดนตรีและขับร้องให้กับพาทย์โกสุม อย่างเต็มที่

2. ทางขับร้องบ้านพาทย์โกสุมมีเอกลักษณ์ในรูปแบบทำนองร้อง ความหมายของคำมีความ สำคัญเป็นอย่างมากเมื่อร้องเพลงแล้วความหมายของคำร้องไม่เปลี่ยนไป เสียงคำร้องและเสียงเอื้อนมี ความชัดเจน ไม่ซับซ้อน เสียงเอื้อนและทำนองเอื้อนดำเนินทำนองอย่างตรงไปตรงมา ทางขับร้องบ้าน พาทย์โกสุมมีเนื้อหาและอารมณ์ของเพลงครบถ้วน ทั้งนี้การให้ความสำคัญกับคำร้อง ภาษา และความชัดเจนในการถ่ายทอดทำนองร้องเป็นสิ่งสำคัญที่ทำให้ทำนองทางขับร้องบ้านพาทย์โกสุมมีเอกลักษณ์เฉพาะ พิเศษ จากการศึกษาทางขับร้องบ้านพาทย์โกสุมพบว่า ชื่อเพลง คำร้อง ทำนองเอื้อนมีความสัมพันธ์กัน เพียงขับร้องโดยออกเสียงคำร้องให้ชัดเจนถูกต้องตามอักขระ สื่อความหมายออกมาอย่างตรงตัว เอื้อนให้ ถูกต้องตามระเบียบแบบแผนของบ้านพาทย์โกสุมเพียงเท่านี้ก็ครบถ้วนในสุนทริยรสแห่งการขับร้องเพลงไทย

THE PATAYAGOSON' S THAI CLASSICAL SINGING STYLE :
A CASE STUDY OF U-SA SAENGPAIROJ

AN ABSTRACT
BY
SANCHAI UAE-SIN

Presented in partial fulfillment of the requirements
for the Master of Fine Arts degree in Ethnomusicology
at Srinakharinwirot University

March 2003

Sanchai uae - sin. (2003). *The patayagoson Thai Classical Style* :

A case Study of U - sa Saengpairoj. Master thesis, M.F.A. (Ethnomusicology). Bangkok :
Graduate School, Srinakarinwirot University. Advisor Committee :
Assist. Prof. Dr.Chalernpol Ngamsuti, Assoc. Prof. Kanchana Intarasunanon.

The objectives of this research are : to study the historical detailed of the Patayagoson's thai classical singing style and study the Patayagoson's singing style. Field work and documentation are the subjects of the analysis in this research. The research has found that :

1. The Patayagoson's thai classical singing has descended from the time immemorial since Jaojommanda Sila in King Putalertlanapalai (Rama II). This singing style has passed to M.Sila and M.Prem which is Mom in courtesy of Prince Singhanatdurongrit and then passed to Moms in Chaopraya Tewaetwongwiwat (Prince Lan Kunchon) such as M.Kram, M.Klub, M.Malai, M.Chan, M.Neuy, and M.Charoen (Charoen Patayagoson). After M.Charoen had moved out of Banmor Palace to live with Changwhang Toor Patayagoson. The Patayagoson has descended the thai classical singing style to many disciples such as U-sa Sukantamalai, Team Kranlert, Sa-ard (Ock-kangwan) Prongnamjai, Sawang Konglaitong, Poa Haemrampai, Horm Suntornwatin, Chao Sopa Na Chiangmai, Ard Sunthorn, Senior Lieutenant Sawang Wisetsud, Pangpon Taengsubphan, Major Luang Prasam Duriyang (Suit Srichaya), Nuam Boonyakiet etc. Master Devaprasit Patayagoson and Khunying Paitoon Kittiwat who are son and daughter of master Changwhang Toor. They practiced as musical and singing teachers in Klongtoey Palace, Chitrada Palace and others institutions. They also teach individual for many students. Master Devaprasit had taught Chalorrat Uamrai and his only son, Master U-tai Patayagoson, Chaiyaporn Tupprawatin is taught by Chalorrat Uamrai. Khunying Paitoon Kittiwat had taught Princess Duangjai (Jittapong) Chumpon, Princess Kanlaya Jittapong, Somsak Pramuanpat, Chief Petty Officer First Class Leamluk Yoodee, Nittaya Poomyoo, Chongmat Sunthornwatin, Somchay Tupporn, Kanya Rohitajon, Chawengsak Sunthornwatin, U-sa (Prongnamjai) Saengpairoj etc. All the students of Master Devaprasit and Khunying Paitoon Kittiwat also taught Patayagoson thai classical singing style to next generations.

Moreover, Patayagoson thai classical singing style had also descended to Banmai ensemble at Ayudhdhaya Province (Her Royal Highness Princess Sirindhorn has granted the name Patayarat). After Changwhang Toor had passed away, Master Ard Sunthorn left the house to teach at Banmai ensemble. He taught the students of Banmai such as Sawaeng Kerdpon, La-or Kerdpon, Pa-op Kerdpon, Rabeab Kularbyaem, U-rai Kerdpon, Benja Kerdpon, Tongbai Kerdpon, Prachuab Pongpradab, Malee Kerdpon. Up until now, the knowledge is transferred by master Malee Kerdpon to her niece, Wipaporn Kerdpon.

As a result, M.Charoen Patayagoson played the significant role in Patayagoson House. She had influence on singing pattern, lyric, composition on singing style, technique and singing methodology. She taught music and singing for Patayagoson since she had moved into the house.

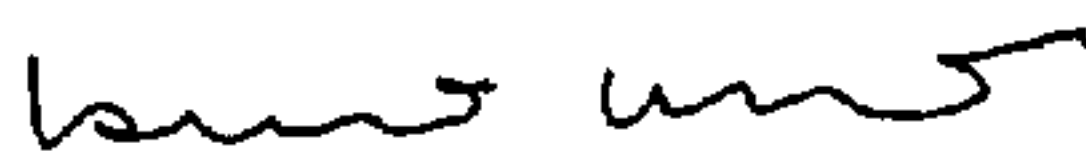
2. The Patayagoson' s thai classical singing style was very unique in both pattern and melody. The lyric was very important because the meaning was not distorted when it was sung to music. Vocal technique were not too complicated. They were very clear and easy to understand. Melody and lyric were complete because of the significant factor that made the singing methodology very unique. This study has found that the name of the song, lyric and vocal technique are related when they were sung to music properly. All of which could be interpreted in such a simple way. With the good practice the vocal technique of Patayagoson, this is an exquisiteness of thai classical singing.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

ทางขับร้องบ้านพาทย์โกศล กรณีศึกษา อูษา แสงไฟโรจน์

ของ
นายสัญญาชัย เอื้อศิลป์

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

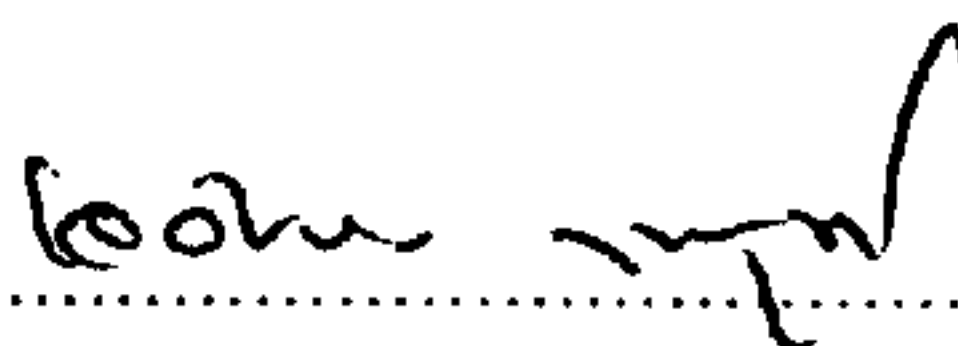


.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร. นภาพร หะวานนท์)

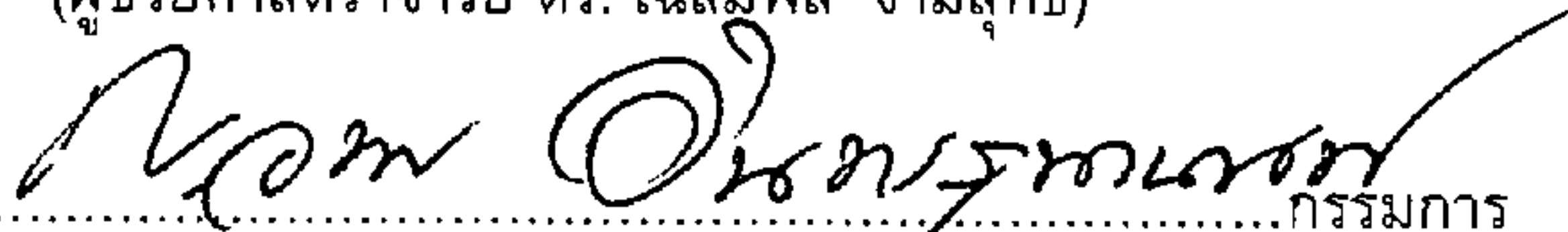
วันที่ 8 เดือน มีนาคม พ.ศ. 2546

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์



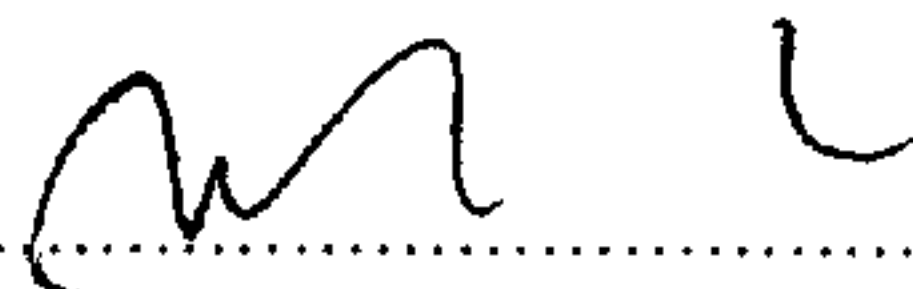
.....ประธาน

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. เฉลิมพล งามสุทธิ)



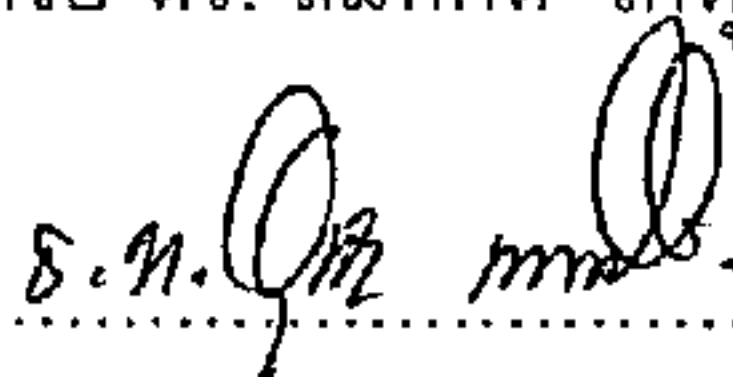
.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุนานนท์)



.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(อาจารย์ ดร. สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์)



.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม

(ร้อยโท อุทัย พาทย์โกศล)

ประกาศคุณูปการ

คุณค่าของปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ด้วยความร่วมมือจากบุคคลหลายฝ่ายที่ให้ความช่วยเหลือและเป็นกำลังใจทำให้ ผู้วิจัยมีความมุ่งมั่นในการทำปริญญานิพนธ์จนสำเร็จตามความมุ่งหมาย

ขอกราบขอบพระคุณ ผศ.ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ ประธานที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ ในข้อแนะนำและความเมตตาต่อศิษย์ซึ่งในบางครั้งประสบปัญหาในการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ ตลอดจนให้โอกาสกับศิษย์เสมอ รศ.กาญจนา อินทรสุวานนท์ กรรมการที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ ซึ่งคอยชี้แนะและติดตามให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จได้ทันตามกำหนดเวลา ครูที่คอยฟูมฟักศิษย์ตั้งแต่เริ่มเข้าศึกษา นอกจากนั้นผู้วิจัยต้องขอกราบขอบพระคุณร้อยโทอุทัย พาทย์โกศล และดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์ ที่ได้ให้คำปรึกษา คำแนะนำช่วยแก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ และให้ความเมตตาแก่ผู้วิจัยเสมอมาจนปริญญานิพนธ์มีความสมบูรณ์ รศ.มานพ วิสุทธิแพทย์ อาจารย์ซึ่งจุดประกายความคิดและพลังทางการศึกษา วิชาการดนตรี ตลอดจนอาจารย์ในภาควิชาดุริยางคศาสตรศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒทุกท่านที่ได้ประสาทวิชาความรู้แก่ผู้วิจัย

ขอกราบขอบพระคุณครูอุษา แสงไฟโรจน์, ครูเดือน พาทย์กุล, คุณยายยุพา พาทย์โกศล, ท่านน้าสำราญ เกิดผล, ครูมาลี เกิดผล, ครูแสง เกิดผล, นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล, ครูสมศักดิ์ ไตรवास, คุณสุตารัตน์ ไตรवास, ครูบำรุง พาทย์กุล, ครูวิเชียร เกิดผล, พ.จ.อ.หญิงเลียมลักษณ์ อยู่ดี, นายณรงค์ แสงฉาย, ครูชัยพร ทับพวาธินท์, ครูสมศักดิ์ ประมวลพัฒน์ ผู้ให้คำสัมภาษณ์ คอยช่วยเหลือผู้วิจัยในด้านต่าง ๆ อีกทั้งยังให้ความเมตตาแก่ผู้วิจัยเหมือนผู้วิจัยเป็นสมาชิกและลูกหลานคนหนึ่ง

ขอขอบพระคุณอาจารย์สุรินทร์ ทับรอด และอาจารย์กฤษณา สุขศิริสวัสดิกุล ครูคนแรกของศิษย์ที่ประสาทความรู้ให้ศิษย์รู้จักคุณค่าของดนตรีและใช้ดนตรีในการประกอบสัมมาชีพเลี้ยงตนเองจนกระทั่งเป็นส่วนหนึ่งในชีวิต

ขอขอบคุณความช่วยเหลืออันสำคัญสำหรับปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ซึ่งบุคคลเหล่านี้มีส่วนสำคัญอย่างมากทำให้ปริญญานิพนธ์สำเร็จลงได้ อาจารย์สุศักดิ์ จำนงค์สาร อาจารย์นพพล จำเริญทอง ช่วยผู้วิจัยออกเก็บข้อมูลภาคสนาม นางสาวสุพัตรา วิไลลักษณ์ ในการพิมพ์ปริญญานิพนธ์พร้อมด้วยนายทรงพล ศรีคุ้มและนางสาวธันตกร ไชยมงคล นายชัยยะ หินอ่อน นายธรรมภณ จงรัมย์ นายสุภาดิโนย กลัดแพ นางสาวจันทนา คชประเสริฐและนายชนะรัชต์ อนุกุล ที่ช่วยผู้วิจัยเสมอมา

ขอขอบคุณ นายจามร เหล่าอิมจันทร์ ที่ติดตามผู้วิจัยในการเก็บข้อมูลภาคสนาม อาจารย์ณภัทร ศรีละมัย ในความช่วยเหลือการแก้ปัญหาและสถานที่ในการรวบรวมปริญญานิพนธ์ และนายเรวัต ไขแก้ว ที่ให้ความอนุเคราะห์ผู้วิจัย ใช้คอมพิวเตอร์ในการพิมพ์ปริญญานิพนธ์

ที่สำคัญผู้วิจัยขอขอบคุณสำหรับกำลังใจและกำลังใจผลักดันให้ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ คุณภัทรสงค์ ภัทรพงศ์ไพศาล ผู้เป็นกำลังใจสำคัญและเป็นที่ปรึกษาปัญหาต่าง ๆ ที่เกิดขึ้น ดร.พิชัย สนแจ้งผู้ให้กำลังใจเหมือนหนึ่งบิดาของผู้วิจัย อาจารย์บัลลังก์ เนืองแสง อาจารย์อารยา สุนทรวิภาต นายมาโนช โกมลวานิช นายอดิสรณ์ มนต์วิเศษ นางสาวรติมา ธรรมวรรณเจริญ นายสุราษฎร์ สิริวงษ์ และนายสหรัฐ วีระคัมพร

ขอขอบคุณ ดร.ผาสุก กุลละวณิชย์ สำหรับโอกาสในการทำงาน และขอขอบคุณมหาวิทยาลัยบูรพา สำหรับพลังสนับสนุนในการศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา โดยให้ทุนผู้วิจัยในโครงการผลิตและพัฒนาอาจารย์

ขอขอบคุณอุปสรรค ที่ให้ผู้วิจัยได้เผชิญและได้รับประสบการณ์ในการแก้ปัญหาเพื่อนำไปใช้เป็นพลังในการสร้างสรรค์งานวิชาการต่อไป

ที่สำคัญผู้วิจัยขอกราบดวงวิญญาณของบิดาและมารดา ซึ่งตลอดเวลาที่ท่านมีชีวิตอยู่ ท่านเฝ้าดูแลและให้กำลังใจในการศึกษาต่อในระดับบัณฑิตศึกษาของผู้วิจัย ซึ่งผู้วิจัยถือเป็นสิ่งสุดท้ายที่สามารถตอบแทนบุญคุณบุพการีต่อการสร้างชีวิตของผู้วิจัย

ดังนั้นคุณประโยชน์แห่งปริญญาบัตรฉบับนี้ ผู้วิจัยขอส่งผ่านกลับไปยังผู้มีความเมตตาแก่ผู้วิจัยทุกท่านทั้งที่ผู้วิจัยเอ่ยนามและอาจมิได้เอ่ยนามถึง

นายสัญญาชัย เอื้อศิลป์

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ.....	1
ภูมิหลัง	1
จุดมุ่งหมายในการศึกษาค้นคว้า	4
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	4
ขอบเขตการศึกษาค้นคว้า	4
ข้อตกลงเบื้องต้น	4
นิยามศัพท์เฉพาะ.....	5
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	6
แนวทฤษฎีจิตวิทยา	6
เอกสารเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีไทย	8
แนวคิดและทฤษฎีในการขับร้องเพลงไทย.....	14
ประวัติเพลงที่ใช้ในศึกษาวิเคราะห์.....	20
ทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์	22
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	24
3 วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า	28
แหล่งข้อมูลที่ศึกษา บุคคลข้อมูล.....	28
เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า	29
การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า อุปกรณ์ที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า	29
วิธีการที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า	29
วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล	29
วิธีการจัดกระทำกับข้อมูล	30
การตรวจสอบข้อมูล	30
การวิเคราะห์ข้อมูล	30
วิธีการนำเสนอข้อมูล	31
4 ศึกษาประวัติทางขับร้องบ้านพาทย์โกสธ.....	31
ประวัติบ้านพาทย์โกสธ.....	31
การสืบทอดทางขับร้องพาทย์โกสธ.....	44
5 ศึกษาทางขับร้องบ้านพาทย์โกสธ.....	58
เพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้น.....	58
เพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้น.....	99
เพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น.....	152

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
5 (ต่อ) เพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น.....	190
เพลงแขกสาย 3 ชั้น.....	224
6 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	254
บรรณานุกรม	271
ภาคผนวก	276
ภาคผนวก ก ประวัตินักร้องบ้านพาทย์โกสล.....	277
ภาคผนวก ข แบบสัมภาษณ์.....	292
ภาคผนวก ค ตารางสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล.....	297
ภาคผนวก ง โฉดทางขับร้องบ้านพาทย์โกสล.....	302
ประวัติย่อผู้วิจัย.....	342

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ	หน้า
1 สายการขึ้นร้องของเจ้าจอมมารดาศิลา.....	9
2 แผนผังเครือญาติสกุลพาทย์โกสัล.....	12
3 แผนผังบ้านพาทย์โกสัล (สมัยจางวางทั่ว พาทย์โกสัล).....	33
4 แผนผังสายสกุลพาทย์โกสัล.....	39
5 แผนที่เข้าบ้านพาทย์โกสัล (สมัยปัจจุบัน).....	40
6 แผนผังบริเวณบ้านพาทย์โกสัล (สมัยปัจจุบัน).....	41
7 แผนผังการสืบทอดทางขึ้นร้องบ้านพาทย์โกสัล.....	57

บัญชีตาราง

[illegible]

บัญชีตาราง (ต่อ)

ตาราง	หน้า
23 คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น ท่อน 3.....	205
24 การใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น ท่อน 1.....	216
25 การใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น ท่อน 2.....	217
26 การใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น ท่อน 3.....	217
27 คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงแขกสาย 3 ชั้น ท่อน 1.....	232
28 คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงแขกสาย 3 ชั้น ท่อน 2.....	235
29 การใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพลงแขกสาย 3 ชั้น ท่อน 1.....	247
30 การใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพลงแขกสาย 3 ชั้น ท่อน 2.....	248
31 สรุปการใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง.....	262
32 สรุปเทคนิคในการออกเสียงเอื้อนเพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้น.....	264
33 สรุปเทคนิคในการออกเสียงเอื้อนเพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้น.....	264
34 สรุปเทคนิคในการออกเสียงเอื้อนเพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น.....	264
35 สรุปเทคนิคในการออกเสียงเอื้อนเพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น.....	265
36 สรุปเทคนิคในการออกเสียงเอื้อนเพลงแขกสาย 3 ชั้น.....	265
37 สรุปการใช้เทคนิคในการออกเสียงเอื้อน.....	266

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ศิลปะซึ่งแสดงความรู้สึก เป็นอารมณ์สะท้อนใจเฉพาะตัวของศิลปินจะเป็นที่นิยมเลยก็เดียวไม่ได้ กล่าวคือคนโดยทั่วไปจะรู้สึกนิยมยินดีกับศิลปะนั้นไม่ได้จนกว่าคนเหล่านั้นจะได้รับการศึกษาอบรมเรื่องเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์มาดีแล้ว บุคคลที่สามารถรับความรู้สึกสะท้อนใจเหมือนกับที่มีอยู่ในศิลปะนั้นเท่านั้นจะมีความยินดีในศิลปะบริสุทธิ์ได้ ดนตรีที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับสังคมนั้นนักมานุษยวิทยาและสังคมวิทยาเริ่มให้ความสำคัญในการศึกษาถึงศิลปะต่าง ๆ ในฐานะที่เป็นการแสดงออกด้านหนึ่งของการทางพฤติกรรมของมนุษย์ เนื่องจากการศึกษาศิลปะในแง่ความสัมพันธ์ของศิลปะที่มีต่อสังคม อาจเป็นแนวทางที่เป็นประโยชน์ต่อวิชา มานุษยวิทยา โดยสามารถอธิบายพฤติกรรมมนุษย์ (Human's Behavior) และท้ายสุดก็เพื่อความเข้าใจอย่างลึกซึ้งต่อมนุษย์ซึ่งเป็นเจ้าของศิลปวัฒนธรรมเอง (สงัด ภูเขาทอง. 2532 : 11-17)

มนุษย์ได้นำศิลปะมาตอบสนองอารมณ์ความรู้สึกตามความนึกคิดและเรื่องราวของตน จึงเป็นเหตุให้เกิดสังคมและวัฒนธรรมของมนุษย์ที่แตกต่างกัน และเป็นที่เกิดรูปแบบทางวัฒนธรรมที่แตกต่างกัน จนกระทั่งนำไปสู่การเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมที่เราสามารถเห็นได้ชัด ในสังคมที่มีการนำมาสนองตอบอารมณ์ของมนุษย์และมีการพัฒนารูปแบบและวัฒนธรรมอยู่อย่างสม่ำเสมอ นั่นก็คือรูปแบบศิลปะด้าน “ดนตรี”

ดนตรีไทยก็เป็นศิลปะแขนงหนึ่งที่เกิดจากปัญญาของมนุษย์เช่นกัน ซึ่งมีการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง มาตั้งแต่อดีต การดนตรีไทยมีวิวัฒนาการเป็นระยะเท่า ๆ กับอาณาจักรไทยหรือมากกว่า การคิดค้นต่าง ๆ ได้รับการกลั่นกรองเพ้นจนเหลือแต่แก่นแห่งทฤษฎีของการฝึกฝน ดังนั้นการศึกษาเกี่ยวกับเรื่องดนตรีไทย และเพลงไทยนั้น จำเป็นต้องทราบถึงความเป็นมาของการกำเนิดและการพัฒนา เพื่อนำเป็นพื้นฐานข้อมูล และเสริมสร้างกระบวนการเรียนรู้จนสามารถคิดได้และทำเป็น ดนตรีไทยจึงมีแบบแผนที่ประเพณีปฏิบัติสืบกันมา ไม่ว่าจะเป็นสังคมใหญ่หรือในกลุ่มชนที่อาศัยอยู่ในละแวกเดียวกัน ซึ่งต่างก็มีแบบอย่างที่แตกต่างกันไป ทำให้ดนตรีไทยมีบทบาทและหน้าที่ทางวัฒนธรรมดนตรีไทย ในการสร้างสรรค์ดนตรีไทยโดยแต่ละสังคมและวัฒนธรรมทางดนตรีซึ่งมีจุดประสงค์ที่ต้องการสร้างสรรค์และใช้ประโยชน์แตกต่างกัน

เพลงไทยจึงเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอีกอย่างหนึ่งซึ่งมีระบบ มีประเพณีและวัฒนธรรมในสังคม วัฒนธรรมทางดนตรีของไทยที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ มีการสร้างสรรค์และพัฒนาโดยผู้ที่มีความรู้และมีความสามารถในวิชาการดนตรีไทย ศิลปินจึงเป็นผู้ที่มีความสำคัญมากในฐานะเป็นผู้อนุรักษ์ที่มีคุณค่า และถ่ายทอดวิชาการทางดนตรีไทยให้แก่ลูกศิษย์ โดยมีระบบการเรียนการสอนที่เรียกกันว่า “มุขปาฐะ” (Oral Traditional)

สมาลี นิมมานภาพ (2527 : 172) ได้กล่าวถึงประเภทของเพลงไทย โดยแบ่งประเภทของเพลงไทย เป็น 2 ประเภทดังนี้

1. เพลงประเภทขับร้อง เพลงขับร้องที่ใช้ดนตรีบรรเลงประกอบการขับร้องได้แก่ เพลงสามชั้น สองชั้น ชั้นเดียว เพลงเถา เพลงดับ และเพลงเกร็ด
2. เพลงประเภทที่ใช้ดนตรีล้วน (เพลงบรรเลง) คือบทเพลงที่ใช้สำหรับการบรรเลงที่เป็นเอกเทศ โดยไม่ต้องคำนึงถึงระดับเสียงของคนร้อง การสวมร้อง และการส่งร้อง เพลงเหล่านี้ได้แก่ เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงหางเครื่อง เพลงลูกบท เพลงภาษา เพลงโหมโรง เป็นต้น

เพลงขับร้องเป็นเพลงชนิดที่เกิดมาก่อนเพลงบรรเลงเพราะมนุษย์สามารถใช้เสียงของตน เปล่งเสียงร้องออกมา ก่อนที่จะมีความคิดประดิษฐ์เครื่องดนตรีต่าง ๆ ในวิถีชีวิตของมนุษย์ต้องมีการแสดงออกทางอารมณ์และความรู้สึก ซึ่งเป็นเหตุของการเกิดลำนำ คำร้องต่าง ๆ ขึ้นจนพัฒนามาเป็นบทเพลงซึ่งเรียกว่าการขับร้อง

การขับร้องเพลงไทยก็เป็นศิลปะแขนงหนึ่งในวัฒนธรรมดนตรีไทย มีระบบการพัฒนา การฝึกปฏิบัติ การเรียนการสอน ตลอดจนเทคนิคและวิธีการในการขับร้องซึ่งมีความเป็นเอกลักษณ์อันชัดเจนได้รับการสั่งสมจนเกิดเป็นระบบที่พัฒนามายาวนานและต่อเนื่อง ศ.ดร. อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2513 : 157) ได้กล่าวถึงการขับร้องเพลงไทยไว้ว่า อันการร้องนั้นเห็นได้ชัดว่าเกิดขึ้นในหมู่มนุษย์เราก่อนที่จะเกิดมีการรำและทำเพลง จนมาเรียกติดต่อกันว่า “ร้องรำทำเพลง” การเกิดการร้องขึ้นแรกนั้นคงเป็นด้วยมีการเปล่งเสียงอุทานที่เกิดจากการได้รับกระทบกระเทือนทางอารมณ์ เช่น ดีใจ เสียใจ ฉะนั้นเสียงร้องครั้งแรกจึงไม่เป็นภาษาเท่าใดนัก เช่น ตาลาล้า ไห้อิ้ว เอาละวา เป็นต้น ต่อมาเมื่อการร้องเจริญจึงค่อย ๆ แทรกคำที่มีความหมายประกอบเข้าไป คราวแรกก็ยังมีคำอุทานปนอยู่มาก เช่น โอ้ร่มพระโพธิ์ทอง พระพุทธเจ้าข้าเอ๋ย เป็นต้น ต่อมาค่อย ๆ ตัดคำอุทานออกจนเหลือเนื้อเพลงที่ฟังได้เรื่องได้ราวมากขึ้น จนคิดค้นหลักและวิธีการร้องที่ไพเราะขึ้น กลายเป็นเพลงขับร้องชนิดต่าง ๆ ในทุกวันนี้

เพลงที่ต้องใช้ขับร้องเพลงไทยนั้นต้องใช้ขับร้องและนักร้องมาทำหน้าที่ร่วมกันกับการบรรเลงดนตรีไทยซึ่งเพลงไทยแท้ส่วนมากมีการขับร้องนำมาก่อนแล้วดนตรีจึงมีบรรเลงต่อท้ายเราเรียกว่า “ร้องส่ง” หรือ “ร้องรับ” และในบางครั้งก็มีการบรรเลงไปพร้อม ๆ กันซึ่งเรียกว่า “ร้องแบบลำลองและเพลงร้องคลอดนตรี” คุณหญิงชื่น ศิลปบรรเลง (2521 : 196-197) ได้อธิบายการขับร้องเพลงไทยว่ามี 3 ชนิดเช่นกันคือ

1. ร้องลำลอง คือการขับร้องที่คนร้องร้องไปตามทำนองตน และดนตรีก็บรรเลงไปโดยใช้ทำนองของตนต่างหาก

2. ร้องคลอ ร้องคลอก็เช่นเดียวกันกับร้องลำลอง คือ คนร้องร้องพร้อมไปกับดนตรี ผิดกันที่ว่าแทนที่ดนตรีจะบรรเลงไปตามทำนองตัวก็ดัดแปลงให้เข้ากับทำนองร้อง

3. ร้องส่งหรือร้องรับ คือคนร้องร้องขึ้นก่อน เมื่อจบแล้วดนตรีจึงรับ

การขับร้องเพลงไทยเริ่มจากเพลงพื้นบ้าน กล่าวคือมีลักษณะการร้องเหมือนการร้องทำนองเสนาะ แล้วร้องเป็นทำนองเพลงเช่นเพลงกล่อมลูก เพลงพื้นบ้าน โดยจะยังไม่มีเอื้อนในการขับร้องและร้องคลอไปพร้อมกับดนตรี ซึ่งในระยะต่อมาจึงได้พัฒนาให้เกิดเอื้อนขึ้นซึ่งการเกิดเอื้อนอาจเกิดจากอัตราเพลงที่ยาวขึ้น การสอดใส่อารมณ์เพลง จึงแสดงถึงพัฒนาการปรับแต่งเอื้อนให้ไพเราะเป็นพิเศษ การเกิดเอื้อนทำให้เพลงขยายขึ้นเป็นเพลงเถา และเกิดองค์ความรู้ใหม่

พูนพิศ อมาตยกุล (2539 : 22) กล่าวว่า การขับร้องนำไปใช้ในลักษณะที่ต่างกันคือ ใช้ในการเล่นพื้นบ้าน การร้องประกอบการแสดง และการร้องเพื่อการฟัง

ศรีเวียง ไตชิลลสุนทร (2538 : 23) กล่าวถึงระบบการศึกษาทางดนตรีไทยไว้ว่าพัฒนาการของเพลงขับร้องไทยที่มีการปรับเปลี่ยนจากสถาบันบ้าน วัด และวังนั้น สามารถแสดงให้เห็นถึงบทเพลงต่าง ๆ ที่ใช้ขับร้องกันมาตั้งแต่สมัยโบราณ โดยมีการถ่ายโยงและสืบทอดซึ่งกันและกัน กล่าวคือจะเริ่มจากระดับล่างคือบ้านไปสู่วัด จากวัดไปสู่วัง และเริ่มต้นเกิดขึ้นจากสถาบันชั้นสูงคือเกิดขึ้นที่วังก่อนและจึงย้อนกลับมาที่บ้านหรือวัดก็มีอยู่ด้วยซึ่งจะเห็นได้ว่าการพัฒนาของบทเพลงสำหรับการขับร้องนั้นได้ปรับเปลี่ยนลักษณะของคำประพันธ์ที่ใช้เป็นบทร้องที่มีการพัฒนาขึ้นเป็นขั้นตอนตามสถาบันที่บทเพลงนั้น ๆ เกิดขึ้นหรือคิดขึ้นขับร้องกัน ซึ่งบทร้องเพลงมีลักษณะของภาษา สำนวนและถ้อยคำตลอดจนลีลา จังหวะและทำนองเพลง

ศิลปินเป็นวัตถุดิบทางดนตรีอีกประการหนึ่งซึ่งมีอิทธิพลทางดนตรีเป็นอย่างมาก การดนตรีไทย และการขับร้องเพลงไทยมีความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ด้วยอิทธิพลจากตัวศิลปินเป็นผู้สร้างวัฒนธรรมของตนขึ้นมา ทั้งวัฒนธรรมทางดนตรีโดยตรง หรือวัฒนธรรมอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องกับดนตรี เพราะกลุ่มทางดนตรีมีลักษณะเฉพาะการขับร้องและการบรรเลง รวมจนถึงระเบียบ ประเพณี วัฒนธรรมการบรรเลง ชีวิตความเป็นอยู่ การประกอบสัมมาอาชีพทางดนตรีก็มีความแตกต่างกันจนเป็นเอกลักษณ์เฉพาะอย่างหนึ่งที่ไม่สามารถพบได้ในดนตรีอื่นใดในโลก

ดังนั้นในระยะแห่งการพัฒนาการดนตรีในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนปลายราชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมา เป็นเหตุให้เกิดผลดีแก่วงการดนตรีไทยในเวลาต่อไปเพราะเกิดค่ายดนตรีขึ้นสองค่าย ซึ่งทั้งสองค่ายนี้ต่างก็มีนักดนตรีฝีมือดี มีครูดนตรีที่ดีมีความสามารถ ซึ่งต่างก็ได้สร้างผลงานเพลงเอาไว้เป็นมรดกของชาติอย่างมากมาย วงดนตรีที่มีชื่อเสียงทั้งสองวงนี้คือวงดนตรีในความอุปถัมภ์ของกรมพระยาภาณุพันธุวงศ์วรเดช วงดนตรีวงนี้มีหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นครูดนตรีและนักดนตรีสำคัญของวง ซึ่งต่อมาภายหลังในหมู่นักดนตรีไทยให้ฉายาวงดนตรีวงนี้ว่า “วงดนตรีฝั่งพระนคร” และวงดนตรีอีกวงหนึ่งที่อยู่ในความอุปถัมภ์ของกรมพระนครสวรรค์วรพินิจ วงดนตรีวงนี้มีจางวางทั่ว พาทยโกศล เป็นนักดนตรีและครูดนตรีที่สำคัญ ภายหลังในหมู่นักดนตรีไทยให้ฉายาวงดนตรีนี้ว่า “วงดนตรีฝั่งธนบุรี” (โดม สว่างอารมณ์. 2540 : 4)

วงดนตรีไทยฝั่งธนบุรีหมายถึงดนตรีไทยที่ใช้ทางบรรเลงขับร้องตามแบบฉบับของนักดนตรีชาวฝั่งธนบุรีซึ่งมีนิเวศน์สถานและแหล่งการฝึกอบรมอยู่ที่บ้านดนตรีไทยของตระกูลพาทยโกศลซึ่งอยู่ที่หลังวัดกัลยาณมิตร ฝั่งธนบุรีและทางเพลงที่ใช้กันอยู่ที่กองดุริยางค์กองทัพเรือซึ่งตั้งอยู่ริมคลองมอญ ฝั่งธนบุรีเช่นเดียวกัน ตั้งแต่ประมาณปี พ.ศ.2440 ราชปลายรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นต้นมานับว่าเป็นระยะที่บ้านดนตรีพาทยโกศลมีลูกศิษย์ลูกหามากมายที่สำคัญคือ ศิษย์ในสำนักนี้จะถือปฏิบัติในการบรรเลงและขับร้องตามที่ครูสอนอย่างเคร่งครัดและไม่ยอมที่จะเปลี่ยนแปลงทางบรรเลงไปเป็นอย่างอื่น ความชัดเจนในทางเพลงอันเป็นแบบฉบับของนักดนตรีที่เรียนมาจากบ้านฝั่งธนบุรีนี้เอง (พูนพิศ อมาตยกุล. 2542 : 3-15)

คำว่าฝั่งธนบุรี และฝั่งพระนคร เริ่มใช้ในสมัยปลายรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนี้เอง สืบเนื่องจากความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมดนตรีของทั้ง 2 สำนัก ในสังคมและวัฒนธรรมของนักดนตรีไทยทราบกันดีอยู่แล้วว่าระเบียบวิธีการบรรเลงของทางฝั่งธนบุรีมีเอกลักษณ์ และเทคนิคการบรรเลงที่เฉพาะทาง ทางขับร้องหรือทางเพลงก็เป็นโอกาสที่ศิลปินจะประดิษฐ์ออกมาเป็นทางเพลงซึ่งจะทำให้เกิดความแตกต่างกัน ในเพลงเดียวกัน หากครูต่างกัน แต่ละครู แต่ละสำนัก ก็มีลีลาในการขับร้องต่างกัน ทางเพลงของใครดีก็เป็นที่ยอมรับและมีศิษย์ปฏิบัติตามและยกย่อง ในช่วงระยะเวลาแห่งการพัฒนานั้นถือได้ว่าทางฝั่งธนบุรีได้รับการกล่าวขาน ประการสำคัญทั้งนักร้องและนักดนตรีในสำนักนี้มีฝีมือไม่เป็นรองใคร

ช่วงระยะปัจจุบันนี้ทางฝั่งธนบุรีเริ่มหาศึกษาและฟังกันยากมากยิ่งขึ้นแม้กระทั่งที่บ้านพาทยโกศลก็มิได้มีการศึกษาด้านดนตรีเหมือนดังแต่ก่อน แต่ที่ยังคงสืบทอดวัฒนธรรมกันอย่างแน่นแฟ้นคือที่บ้านของกำนันสำราญ เกิดผล ซึ่งได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารีจัดตั้งศูนย์ส่งเสริมและเผยแพร่ดนตรีไทยที่ตำบลบางชะนี อำเภอบางบาล จังหวัดพระนครศรีอยุธยาเพื่อเป็นแหล่งเรียนรู้ เพิ่มพูนทักษะและทำหน้าที่อนุรักษ์ดนตรีไทย สายฝั่งธนบุรีที่ใกล้จะสูญให้คงอยู่ต่อไป

ประการสำคัญอีกประการหนึ่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารีทรงมีพระมหากรุณาธิคุณแก่การดนตรีของชาติไทยด้วยพระองค์ทรงเล็งเห็นว่าทางฝั่งธนบุรีควรค่าแก่การอนุรักษ์ไว้จึงให้มี

การฝึกซ้อมเพลงทางฝั่งธนบุรี ณ วังปาลายเนินเป็นประจำ และยังโปรดในการฝึกซ้อมขับร้องเพลงทางฝั่งธนบุรีตลอดจนเปิดการแสดงเพื่อเป็นการเผยแพร่อีกด้วย (อุษา แสงไฟโรจน์ . สัมภาษณ์ : 2 สิงหาคม 2545)

ผู้วิจัยจึงเกิดความสนใจศึกษาทางขับร้องบ้านพาทย์โกสัลของสำนักดนตรีฝั่งธนบุรีเพื่อศึกษาประวัติความเป็นมา ตลอดจนศึกษาสภาพที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน เพราะในปัจจุบันทางขับร้องบ้านพาทย์โกสัลหาฟังและศึกษาได้ยากยิ่ง จะได้ยินได้ฟังก็ต่อเมื่อมีงานสำคัญหรือการแสดงเท่านั้น การศึกษาวิจัยครั้งนี้จึงนำเป็นการกระตุ้นเตือนให้ศิลปิน ตลอดจนบุคคลทางการทางดนตรีทุกกลุ่มได้ตระหนักถึงปัญหาที่กำลังจะเกิดขึ้นเพื่อหันกลับมาองมรดกทางวัฒนธรรมดนตรีอันสูงค่ายิ่งของชาติ และนำกลับไปพัฒนาการดนตรีไทยต่อไป

จุดมุ่งหมายในการศึกษาค้นคว้า

1. ศึกษาประวัติความเป็นมาทางขับร้องบ้านพาทย์โกสัล
2. ศึกษาทางขับร้องบ้านพาทย์โกสัล

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทำให้ทราบประวัติความเป็นมาทางขับร้องบ้านพาทย์โกสัล
2. ทำให้ทราบปัญหาที่เกิดขึ้นกับช่วงการพัฒนาของทางขับร้องไทยในการสืบทอดทางดนตรี
3. เป็นการเก็บรวบรวมประวัตินักร้องของบ้านพาทย์โกสัล
4. ทำให้ทราบระบบสังคม ค่านิยม วัฒนธรรมของนักร้องในบ้านพาทย์โกสัลตลอดช่วงการเริ่มพัฒนาจนถึงปัจจุบัน
5. เป็นการเริ่มศึกษาและเก็บข้อมูลด้านเทคนิคและวิธีการขับร้องบ้านพาทย์โกสัล
6. ทำให้ทราบวัฒนธรรมของทางขับร้องบ้านพาทย์โกสัล
7. สะท้อนสภาพปัญหาที่เกิดขึ้นกับวัฒนธรรมดนตรีไทยที่เปลี่ยนแปลงไปโดยหาสาเหตุและนำไปสู่การหาแนวทางในการปรับปรุงแก้ไขเพื่อพัฒนาการดนตรีไทยต่อไป

ขอบเขตการศึกษาค้นคว้า

1. การศึกษาค้นคว้าและวิจัย ผู้วิจัยศึกษาประวัติและพัฒนาการของบุคคลที่เป็นนักร้องและเกี่ยวกับการขับร้อง ดังนั้นไม่เน้นศึกษาข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับนักดนตรี
2. การศึกษาทางขับร้องบ้านพาทย์โกสัล ผู้วิจัยศึกษาจากบุคคลข้อมูลคือ อุษา แสงไฟโรจน์

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. การศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้ผู้วิจัยมิได้มุ่งให้ผลการวิจัยมาเปรียบเทียบถึงความดีหรือไม่ดีกับวัฒนธรรมดนตรีของสำนักใด แต่ต้องการศึกษามูลเหตุประวัติความเป็นมาและวัฒนธรรมดนตรีของทางขับร้องบ้านพาทย์โกสัลและสถานการณ์ที่เกิดการเปลี่ยนแปลงขึ้นในปัจจุบัน
2. ในการเก็บข้อมูลด้านประวัติของนักร้องบ้านพาทย์โกสัลซึ่งจะแนบในภาคผนวกนั้น ผู้วิจัยเก็บข้อมูลด้านประวัตินักร้องที่ยังคงมีชีวิตอยู่ในปัจจุบันและยังคงใช้ทางขับร้องบ้านพาทย์โกสัลขับร้องอยู่ในปัจจุบันนี้เท่านั้น

3. เพลงที่ใช้ในการศึกษาทางขับร้องบ้านพาทย์โกสธ โดยใช้วิธีการวิเคราะห์ ผู้วิจัยเลือกใช้เพลงของบ้านพาทย์โกสธที่นิยมใช้ในการขับร้อง โดยใช้เพลงประเภท 3 ชั้นจำนวน 5 เพลง ได้แก่ เพลงแขกมอญ บางขุนพรหม 3 ชั้น เพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้น เพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น เพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น และเพลงแขกสาย 3 ชั้น พร้อมนำโน้ตสากลที่บันทึกทางขับร้องบ้านพาทย์โกสธทั้ง 5 เพลงบันทึกครบเพลงเอาไว้ในภาคผนวก

4. ผู้วิจัยบันทึกโน้ตที่ใช้ในการวิเคราะห์เป็นโน้ตสากลไม่ใช่เครื่องหมายแปลงเสียง และเขียนตัวอักษรที่เป็นคำร้องหรือเขียนเพื่ออธิบายเทคนิคในการขับร้องอยู่บรรทัดล่างของโน้ตสากล

5. โน้ตสากลที่ผู้วิจัยบันทึกสำหรับใช้ในการวิเคราะห์และแนบไว้ในภาคผนวก การอ่านโน้ตสากลเป็นโน้ตในระบบ Full - tone Diatonic Scale

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. ทางขับร้องบ้านพาทย์โกสธ หมายถึง ทางขับร้องที่ใช้ขับร้องและสืบทอดกันมาจากร้านพาทย์โกสธ
2. ทาง หมายถึง ลักษณะเฉพาะในการขับร้องเพลงไทยโดยศึกษาและสืบทอดกันต่อมาจนมีระเบียบ เทคนิคและวิธีการในการขับร้องเป็นแบบฉบับของตน
3. ผังพระนคร หมายถึง ดนตรีหรือหมูนักร้องไทยในความอุปถัมภ์ของสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระภาณุพันธุวงศ์วรเดช โดยมีหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นนักร้องคนสำคัญ
4. ผังธนบุรี หมายถึง ดนตรีหรือหมูนักร้องไทยในความอุปถัมภ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ โดยมีจางวางทั่ว พาทย์โกสธเป็นนักร้องคนสำคัญ
5. สาย หมายถึง การสืบทอดกันต่อมาจากรรพบุรุษ ในทางดนตรีหมายถึงการสืบทอดมาจากร้านหรือสำนักทางดนตรี
6. บ้าน / สำนัก หมายถึง กลุ่มศิลปินทางดนตรีไทยที่รวมกันอยู่หรือศึกษาอยู่โดยมีระบบและมีวัฒนธรรมที่เป็นเอกลักษณ์ของกลุ่มของตนเอง
7. ทำนองร้อง หมายถึง ทิศทางของทำนองที่เคลื่อนที่ในการขับร้อง
8. เอื้อน หมายถึง การออกเสียงทำนองร้องโดยใช้เสียงประกอบต่าง ๆ เช่นเออ เอย อือ อี เอ้ย เออะ เออ อือ อี หือ เอิงเงอ (เงย) มาตกแต่งเป็นทำนอง
9. เอื้อนที่เป็นทำนองร้อง หมายถึง เอื้อนที่เป็นทำนองตามทำนองเพลงนั้น ๆ โดยปราศจากคำร้อง
10. เอื้อนที่เป็นคำร้อง หมายถึง เอื้อนที่เป็นทำนองอยู่หลังคำร้อง
11. คำร้อง หมายถึง บทร้องซึ่งปรากฏอยู่ในเพลงนั้น ๆ

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้เป็นงานศึกษาค้นคว้าด้านมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology Research) ซึ่งมุ่งเน้นศึกษาและวิเคราะห์ดนตรีกลุ่มชาติพันธุ์ และโดยใช้ทฤษฎีทางคติชนวิทยาในการศึกษาด้านประวัติความเป็นมาของทางขับร้องบ้านพาทย์โกสลและวิเคราะห์ทางขับร้องบ้านพาทย์โกสล โดยศึกษาจากบุคคลข้อมูลคือ อูษา แสงไฟโรจน์ เพื่อศึกษาเอกลักษณ์ของทางขับร้องบ้านพาทย์โกสล ผู้วิจัยแบ่งหัวข้อที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาดังนี้

1. แนวทฤษฎีคติชนวิทยา
2. เอกสารเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีไทย
3. แนวคิดและทฤษฎีในการขับร้องเพลงไทย
4. ประวัติเพลงที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์
5. ทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์
6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. แนวทฤษฎีคติชนวิทยา

ธนรัชต์ อนุกุล (2543 : 6-8) ได้รวบรวมและเสนอแนวคิดด้านคติชนวิทยาไว้ว่า คติชนวิทยา ขอบข่ายและความหมายของคติชนวิทยา สามารถสรุปเป็นประเด็นได้ดังนี้คือ

1. เป็นเรื่องที่ตามปกติไม่รู้ถึงแหล่งที่มาคือผู้ที่เป็นคนกำหนด
2. เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่รับช่วงต่อกันมาจากคนรุ่นก่อนสู่คนรุ่นหลังหลาย ๆ ชั่วคน ถือเป็นแบบแผนให้คนรุ่นหลังปฏิบัติต่อ ๆ มาหรือเชื่อกันอย่างนั้นสืบมา
3. แต่เดิมเน้นหนักอยู่ที่การถ่ายทอดด้วยคำพูด การบอกเล่าในชั้นหลังจึงมีการจดบันทึกและวิธีการศึกษาเก็บข้อมูลได้ขยายขอบเขตไปถึงข้อมูลที่บันทึกไว้ และการแสดงท่าทางประกอบดังนั้นคติชนวิทยาเมื่อพิจารณาตามระบบการถ่ายทอดแบ่งออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ ๆ ดังนี้

3.1 ข้อมูลมุขปาฐะ ประกอบด้วย

- 3.1.1 ภาษาพูด
- 3.1.2 ภาษาถิ่น
- 3.1.3 การตั้งชื่อและภูมินามวิทยา
- 3.1.4 ภาษิต
- 3.1.5 ปริศนาคำทาย
- 3.1.6 บทกลอน
- 3.1.7 นิทานชาวบ้าน
- 3.1.8 เพลงชาวบ้าน
- 3.1.9 เพลงเด็ก เช่น เพลงกล่อมเด็ก เพลงประกอบการเล่นของเด็ก

3.2 ข้อมูลมุขปะระ

- 3.2.1 สถาปัตยกรรมชาวบ้าน

3.2.2 ศิลปะชาวบ้าน

3.2.3 หัตถกรรมชาวบ้าน

3.2.4 การแต่งกายพื้นเมือง

3.2.5 ดนตรีพื้นเมือง

3.2.6 อาหารพื้นเมือง

3.3 ข้อมูลประสม ประกอบด้วย

3.3.1 ความเชื่อถือ

3.3.2 การละเล่นพื้นเมือง

3.3.3 การละคร

3.3.4 การระบำรำฟ้อน

3.3.5 งานมหกรรม

3.3.6 พิธีกรรม

กระบวนการในการถ่ายทอดแต่เดิมคติชนวิทยามักถ่ายทอดด้วยปาก (มุขปาฐะ) หรือการแสดงออก เพื่อให้เลียนแบบได้ อันเป็นวิธีดั้งเดิมตามธรรมชาติในชีวิตมนุษย์ การขาดตอนทางคติชนและทางวัฒนธรรม นั้นก็เนื่องมาจากการขาดตอนการถ่ายทอด แม้ในเวลาปัจจุบันนี้เมื่อการสื่อสารด้วยการใช้วัสดุอุปกรณ์ต่าง ๆ เจริญมากขึ้นแต่การถ่ายทอดด้วยปากและวิธีการปฏิบัติก็ยังมีความสำคัญอยู่เป็นอันมากในวงการคติชนวิทยา

วินัย ภูะหงษ์ (2543 : 5-11) ได้นำเสนอบทความเกี่ยวกับการศึกษาตามแนวทฤษฎีคติชนวิทยา ว่าคติชนวิทยาเป็นวิชาที่ศึกษาเรื่องราวของวัฒนธรรม แต่วิชาที่ศึกษาเรื่องราวของวัฒนธรรมมีหลายสาขา นอกจากวิชาคติชนวิทยาแล้วยังมีวิชามานุษยวิทยาและวรรณคดี ด้วยเหตุนี้จึงเป็นการยากที่จะกำหนดแยก ให้เห็นแน่ชัดว่าข้อมูลอะไรเป็นข้อมูลทางคติชนวิทยา ข้อมูลอะไรเป็นข้อมูลทางมานุษยวิทยา ข้อมูลอะไรที่เป็นข้อมูลทางสังคมวิทยาหรือข้อมูลอะไรที่เป็นข้อมูลทางวรรณคดี แต่สำหรับนักคติชนวิทยาทั่วไปมีความ เห็นว่าข้อมูลสำคัญทางคติชนวิทยาจะขาดมิได้คือ ความเชื่อ พิธีกรรม และขนบประเพณี

ลักษณะข้อมูลทางคติชนวิทยานั้นคือเรื่องราวหรือสิ่งต่าง ๆ ที่ชาวบ้านหรือกลุ่มชนใด ๆ ยึดถือและ ปฏิบัติสืบทอดกันมาเป็นวัฒนธรรม เป็นวิถีชีวิตของประชาชน ที่จะจัดเป็นข้อมูลทางคติชนวิทยานั้นมี ลักษณะดังนี้

1. เป็นมรดกที่ตกทอดจากบรรพบุรุษและมรดกนี้เป็นมรดกทางวัฒนธรรมมิใช่ทรัพย์สิน
2. เป็นสิ่งที่ถ่ายทอดด้วยวิธีมุขปาฐะ หรือประเพณีปฏิบัติมิได้บันทึกไว้เป็นลายลักษณ์อักษร
3. เป็นสิ่งที่คงอยู่ได้ด้วยการจดจำและปฏิบัติสืบต่อกันมา
4. เป็นสิ่งที่ไม่ปรากฏผู้เป็นต้นคิดประดิษฐ์หรือกระทำปฏิบัติ

วิชาคติชนวิทยาก็ศึกษาขนบธรรมเนียมประเพณีของกลุ่มชนโดยทั่วไปโดยในดังกล่าวนี้จึงอาจกล่าว ถึงความสัมพันธ์ระหว่างวิชาคติชนวิทยากับวิชามานุษยวิทยาในลักษณะต่าง ๆ ดังนี้

1. ด้านเนื้อหา โดยลักษณะของเนื้อหาคติหรือเรื่องราวของชาวบ้านก็คือ

วัฒนธรรมของมนุษย์ ในด้านวิชามานุษยวิทยา วัฒนธรรมส่วนหนึ่งที่นักมานุษยวิทยาศึกษานั้นก็คือเรื่องราว ของชาวบ้าน ฉะนั้นข้อมูลทางคติชนวิทยาจึงเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาข้อมูลทางวิชามานุษยวิทยา

2. ด้านพัฒนาการ ทั้งคติชนวิทยาและมานุษยวิทยามีกระบวนการต่าง ๆ ที่เหมือนกันกล่าวคือ

- การประดิษฐ์
- การแพร่กระจาย
- การยอมรับ
- การปฏิเสธ
- การปรับปรุงเปลี่ยนแปลงรูปแบบและเนื้อหา

3. ด้านทฤษฎีและแนวคิด ความคาบเกี่ยวของวิชาทั้งสองนี้กล่าวได้ว่าแนวคิดและทฤษฎีต่าง ๆ ทางวัฒนธรรมสามารถนำไปใช้ในการศึกษาข้อมูลทางคติชนวิทยาได้และข้อมูลทางคติชนวิทยานั้นก็สามารถนำไปทดสอบความถูกต้องของทฤษฎีทางมานุษยวิทยาในเรื่องการแพร่กระจายที่ถือว่าสิ่งที่แพร่กระจายออกไปได้ไกลที่สุด ย่อมเป็นสิ่งที่เก่าแก่มากที่สุด

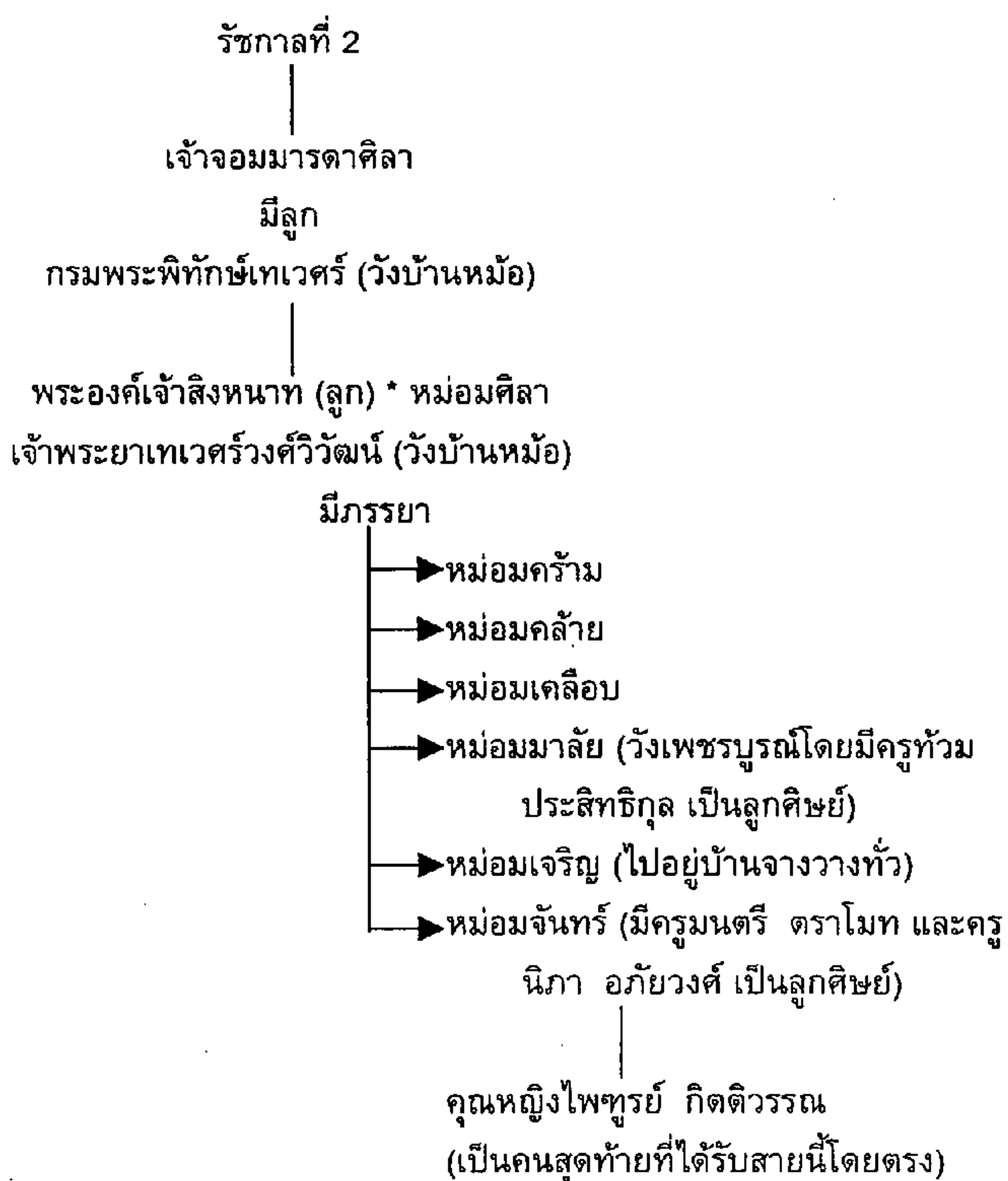
4 เอกสารเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีไทย

พิชิต ชัยเสรี (2542 : 2405) แบ่งยุคของดนตรีไทยในยุครัตนโกสินทร์แบ่งออกเป็น 3 ระยะ ได้แก่

1. ยุคฟื้นฟู หมายถึง ช่วงสืบต่อจากกรุงศรีอยุธยาและกรุงธนบุรี การดนตรียังเป็นแค่รวบรวมแสวงหาและตั้งหลักให้มันเป็นสำคัญ
2. ยุครุ่งเรือง หมายถึง จักรวรรดิได้ตั้งมั่นได้แล้ว มีการพัฒนาด้วยภูมิปัญญาไทยจนจำเริญวิจิตรสูงสุดทุกด้านเทียบได้กับยุคคีตกวี (Classic) ของฝรั่ง
3. ยุคคลี่คลาย เริ่มจากความพยายามหารูปแบบคีตกวีด้วยการปรับปรุงตามวิถีไทยเองและรับการสังสรรค์วัฒนธรรมจากตะวันตกจนถึงปัจจุบัน

เชาว์ การวิชา (2542 : 2 – 3) กล่าวว่า ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ดนตรีไทยมีความเจริญรุ่งเรืองและมีความชัดเจนมากโดยเฉพาะอย่างยิ่งในช่วงรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจนถึงสมัยปัจจุบัน นักดนตรีไทยที่มีความสามารถจะได้รับการอุปการะจากเจ้านายชั้นสูง โดยการเข้าไปเป็นนักดนตรีประจำวงของวังต่าง ๆ แต่ละวังก็จะหาครูฝึกสอนที่มีความชำนาญทางด้านดนตรีไทยมาถ่ายทอดความรู้แก่นักดนตรีและจะนำวงดนตรีมาประชันกันระหว่างวังของเจ้านายอยู่เสมอ นับว่าเป็นการพัฒนาดนตรีไทยให้มีคุณภาพและบทบาทสำคัญยิ่งขึ้น เมื่อนักดนตรีมีความดีความชอบก็จะได้รับพระราชทานรางวัลหรือได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์ตามความสามารถของตน ทำให้เกิดสายสกุลทางดนตรีไทยต่อมาอีกหลายสาย

พูนพิศ อมาตยกุล (2539 : 36-45) ได้กล่าวเกี่ยวกับวัฒนธรรมดนตรีในสมัยรัตนโกสินทร์ในสายวัดและสายวังว่าในสมัยรัชกาลที่ 2 เป็นวังที่พร้อมด้วยการละครและดนตรี แต่ดนตรีไม่สู้จะกระจ่างชัด จะเป็นดนตรีเกี่ยวกับดนตรีประกอบละครและประเภทขับร้อง มีวงปี่พาทย์ มีนักร้อง นักแสดงที่เป็นเจ้าจอมหลายคนเป็นข้าราชการฝ่ายใน (หญิง) ฉะนั้นวังหลวงในรัชกาลที่ 2 จึงเป็นราชสำนักที่ครบวงจรเริ่มต้นด้วยกวีนิพนธ์ 2 ทานคือ กรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ และสุนทรภู่ ส่วนด้านละครได้แก่เจ้าจอมมารดาอัมพา ส่วนด้านขับร้องได้แก่เจ้าจอมมารดาศิลา โดยในสมัยรัชกาลที่ 2 ถึงรัชกาลที่ 5 ขบวนการร้องเพลงเน้นหนักไปอยู่ที่สายของเจ้าจอมมารดาศิลาดังนี้



ภาพประกอบ 1 สายการสืบรื่องของเจ้าจอมมารดาศิลา

วิมาลา ศิริพงษ์ (2534 : 28-39) ได้ทำการศึกษาค้นคว้าเรื่อง “การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีในสังคมไทยปัจจุบัน ศึกษากรณีสกุลพาทยโกศลและสกุลศิลปบรรเลง โดยได้เรียบเรียงเกี่ยวกับวัฒนธรรมในดนตรีไว้ว่า การปรับปรุงเปลี่ยนแปลง หรือเพิ่มเติมเครื่องดนตรีบางชนิดในแต่ละรัชกาล ไม่เพียงแต่เป็นการขยายขอบเขตของการบรรเลงดนตรีไทยให้กว้างขวางขึ้น แต่ยังส่งผลต่อรูปแบบการประสมวงดนตรีให้เปลี่ยนแปลงตามไปด้วย เช่น การประดิษฐ์ฆ้องวงเล็ก และระนาดทุ้ม ขึ้นในรัชกาลที่ 3 ทำให้เกิดการประสมวงปี่พาทย์ ในรูปแบบที่เรียกว่า เครื่องคู่ (หมายถึง ฆ้องวงเล็กบรรเลงคู่กับฆ้องวงใหญ่ และระนาดทุ้มคู่กับระนาดเอก) และการประดิษฐ์ระนาดทอง หรือระนาดเหล็กกับระนาดทุ้มเหล็ก ในสมัยรัชกาลที่ 4 ก็ส่งผลให้เกิดการประสมวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ขึ้น เป็นต้น

กล่าวโดยกว้าง ๆ ดนตรีไทยสมัยรัตนโกสินทร์มีหลักฐานที่บ่งถึงความสืบเนื่อง และพัฒนาการติดต่อกันมาโดยตลอด ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 1 เป็นต้นมา ไม่ว่าจะเป็นหลักฐานเกี่ยวกับการประดิษฐ์เพลงประเภทใหม่ รวมไปถึงหลักฐานเรื่องราวเกี่ยวกับนักดนตรีบางคน

ระหว่างศิลปะนี้กับคนกลุ่มต่าง ๆ ในสังคมและความเกี่ยวข้องสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มคนที่มาเกี่ยวข้องกับศิลปะนั้นด้วยมาเริ่มต้นอย่างจริงจังในราวสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา ข้อมูลหลักฐานที่ปรากฏมากขึ้นและชัดเจนในช่วงรัชกาลนี้ เกิดจากการที่ดนตรีไทยได้กลายเป็นศิลปะที่ได้รับความนิยมและได้แพร่หลายไปในหมู่เจ้านายและชนชั้นสูงอย่างกว้างขวาง และเป็นสภาพการณ์ที่ดำเนินไปจนตลอดรัชกาลที่ 6 และรัชกาลที่ 7 เมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครองขึ้นใน พ.ศ. 2575 จึงค่อยซาลง

การดนตรีไทยช่วงก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 โดยเฉพาะจากรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมานั้นมีความผูกพันกับราชสำนักและชนชั้นสูงในสังคมไทยแนบแน่น จะเห็นได้จากวงในราชสำนักของเจ้านายฝ่ายในเป็นวงเครื่องสายหรือวงมโหรี อาทิ วงของพระวิมาดาเธอฯ และวงของพระราชชายาเจ้าดารารัศมี ส่วนของเจ้านายฝ่ายหน้ามักนิยมวงปี่พาทย์ อาทิ วงปี่พาทย์วังบูรพาของสมเด็จพระปิตุลาฯ วงของสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ วงของกรมหมื่นทิวากรวงศ์ประวัติ วงของสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต และวงของกรมหมื่นพิชัยมหิทรโรดม ส่วนข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ที่มีวงปี่พาทย์ เช่น เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว. หลาน กุญชร) เจ้าพระยาธรรมมาธิกรณบดี (ม.ร.ว. ปุ้ม มาลากุล)

ปรากฏการณ์ที่สำคัญอีกประการหนึ่งในช่วงนี้คือระบบการอุปถัมภ์ในวงการดนตรีไทย ระบบนี้เกิดจากการที่ชนชั้นสูงที่ใฝ่ใจในดนตรีไทยมีความสนใจที่จะพัฒนาการบรรเลงให้ดียิ่งขึ้น มีการอุปถัมภ์นักดนตรีฝีมือเอกให้เข้าร่วมและฝึกสอนในวงของตน ให้ความสนับสนุนในการผลิตผลงานหรือในการพัฒนาฝีมือการบรรเลง ซึ่งเป็นการแข่งขันกันทั้งทางตรงและทางอ้อม และมีเวทีที่จะแสดงผลงานอย่างเต็มที่ ดนตรีไทยช่วงนี้จึงมีพัฒนาการทางวิชาการดนตรีอย่างสูง เกิดนักดนตรีอาชีพซึ่งเป็นกลุ่มคนได้ระบบอุปถัมภ์ที่มีส่วนสำคัญในการสร้างความเจริญให้แก่การดนตรีไทยอย่างมากมาย นักดนตรีเหล่านี้ส่วนใหญ่มาจากสามัญชนที่มีความรู้และมีฝีมือในทางดนตรี จากที่เคยทำงานดนตรีเพื่อหารายได้ กลับกลายมาเป็นการทำงานเพื่อศิลปะการดนตรีอย่างจริงจัง นักดนตรีที่เข้าสู่ระบบอุปถัมภ์จะแบ่งเป็น 2 กลุ่มคือนักดนตรีที่เข้าอยู่ในอุปถัมภ์กษัตริย์กับนักดนตรีในอุปถัมภ์ของเจ้าต่างกรม นักดนตรีในอุปถัมภ์ของพระกษัตริย์จะมีสถานภาพเป็นข้าราชการ ขึ้นกับหน่วยงานที่ควบคุมงานด้านนี้เช่น กรมมหรสพ ได้รับบรรดาศักดิ์และราชทินนาม ส่วนนักดนตรีที่อยู่ในอุปถัมภ์ของเจ้าต่างกรมอาจได้รับตำแหน่งในฐานะมหาดเล็ก เช่น ตำแหน่งจางวาง ในช่วงรัชกาลที่ 6 ระบบอุปถัมภ์ในการดนตรีขยายตัวขึ้นอย่างใหญ่หลวง ในกรมพิณพาทย์หลวง กรมมหรสพ มีการบัญญัติราชทินนามสำหรับพระราชทานแก่นักดนตรีของกรมฯ เพิ่มขึ้นจากที่เคยมีมาแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ถึงกว่า 50 ชื่อ และในส่วนของวงปี่พาทย์เจ้าต่างกรมที่มีชื่อเสียงก็มีการอุปถัมภ์นักดนตรีฝีมือเอกไว้เป็นมหาดเล็ก หรือข้าราชการบริพารในพระองค์ อาทิ จางวางศร แห่งวงปี่พาทย์วังบูรพา หรือจางวางทั่ว แห่งวงปี่พาทย์วังบางขุนพรหม

มนตรี ตราโมท (2538 : 26-27) กล่าวถึงเหตุการณ์ทางวัฒนธรรมดนตรีไทยในสมัยรัชกาลที่ 6 ว่า พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดศิลปะมาก เริ่มจากเสด็จจากการศึกษาจากต่างประเทศแล้ว ท่านได้ตั้งทวีปญญาสโมสรขึ้นที่สวนสราญรมย์ ที่สราญรมย์นั้นแบ่งเป็น 2 ส่วน ส่วนที่เป็นกระทรวงต่างประเทศเรียกว่า วังสราญรมย์ ส่วนที่แยกมาอีกส่วนหนึ่งใกล้กรมรักษาดินแดนเรียกว่าสวนสราญรมย์ ในรัชกาลที่ 6 ทรงพระราชทานบรรดาศักดิ์ไว้มากมาย แต่บรรดาศักดิ์เฉพาะดนตรีไทยนี้สัมผัสกับกองเครื่องสายฝรั่งหลวงด้วย เพราะถือว่าสัมพันธ์กันบางที่ชื่อนี้ไปอยู่ที่กองนั้นเป็นต้น และรัชกาลที่ 6 ได้ทรงนำบรรดาศักดิ์ของเก่าและสมัยรัชกาลที่ 5 มาผสมพระราชทานโปรดเกล้าฯ ขึ้นใหม่ ราว 60 ชื่อ เริ่มต้นด้วยประสาธน์ดุริยศัพท์ สมัยรัชกาลที่ 5 ทรงแต่งตั้งเพื่อจะเชื่อมกับของรัชกาลที่ 4 และต่อ ๆ ไปดังนี้

ประสานดุริยศัพท์ (ร.5) ประดับดุริยกิจ (ร.6) ประดิษฐ์ไพเราะ (ร.4) เสนาะดุริยางค์ (เก่า) สำอวด
ดนตรี (เก่า) และต่อไปในรัชกาลที่ 6 ทั้งหมด

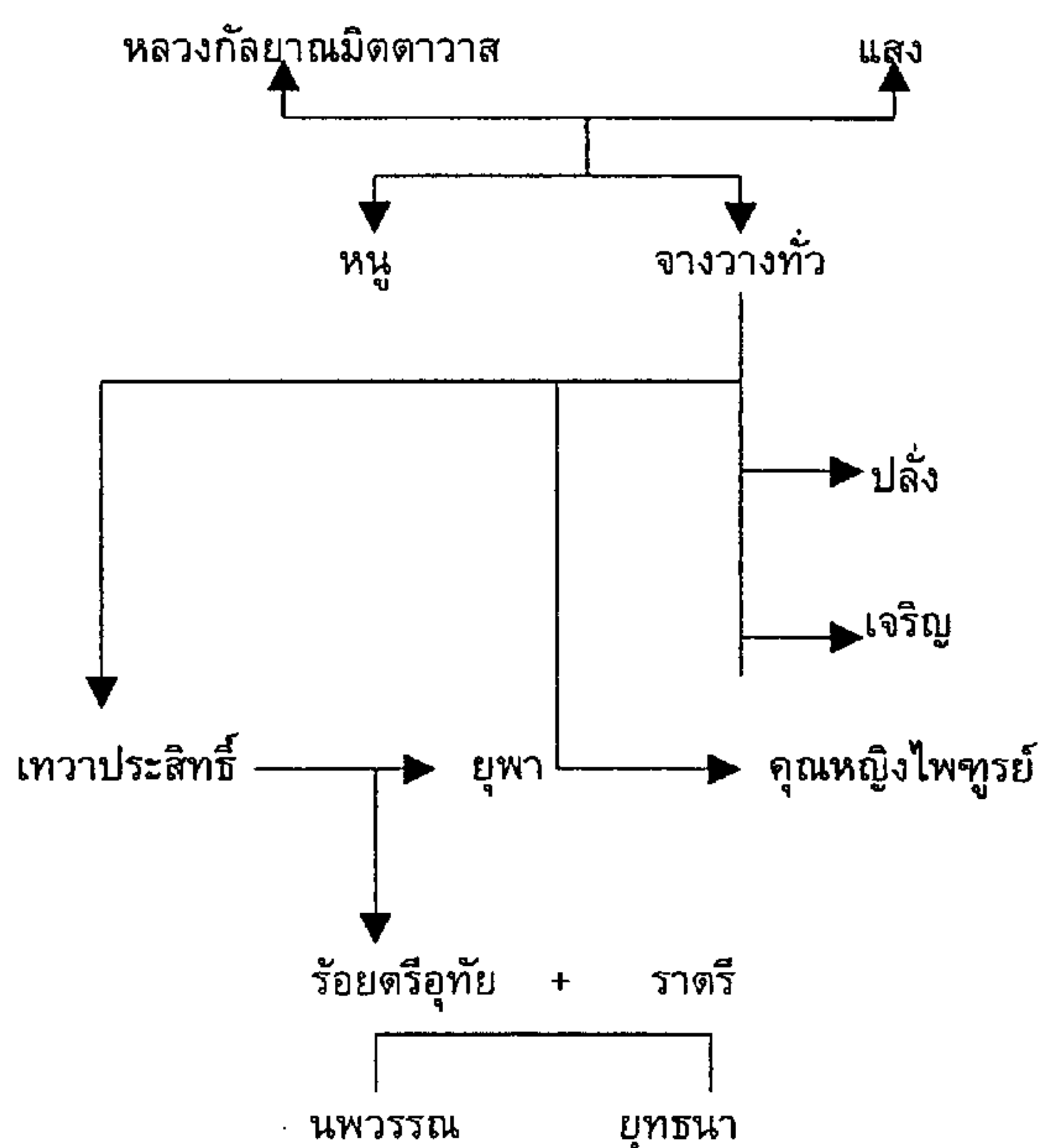
ศรีวาทีต	สิทธิ์วาทีน	พัฒนบรรเลงราช
พาทยบรรเลงรมย์	ผสมสังคีต	ประณีตวรศัพท์
ดนตรีบรรเลง	ดนตรีบรรเลง	เพลงไพเราะ
เพราะสำเนียง	เสียงเสนากรรม	สรรเพลงสรวง
พวงสำเนียงร้อย	สร้อยสำเนียงสนธิ์	วิมลวังเวง
บรรเลงเลิศเลอ	บำเรอจิตรจรง	บำรุงจิตรเจริญ
เพลินเพลงประเสริฐ	เพลิตเพลงประชัน	สนั่นบรรเลงกิจ
สนิทบรรเลงการ	สมานเสียงประจักษ์	สมัครเสียงประจิต
วาทีตสุรศิลป์	วาทีนสุรเสียง	สำเนียงชั้นเชิง
สำเร็จชวนชม	ภิรมย์เร้าใจ	พิโรธมยา
วิณาประจันต์	วิณินประณีต	สังคีตศัพท์เสนาะ
สังเคราะห์ศัพท์สอวาง	ดุริยางค์เจนจังหวะ	ดุริยะเจนใจ
ประไพเพลงประสม	ประคมเพลงประสาน	ชาญเชิงระนาด
ฉลาดฉ้องวง	บรรจงทุ้มเลิศ	บรรเจิดปีเสนาะ
ไพเราะเสียงซอ	กลอขลุ่ยคล่อง	ว่องจะเข้รับ
ขับคำหวาน	ดนตรีการเจนจิต	ดนตรีกิจปรีชา
นารทประสาทศัพท์	ดนตรีพรประสิทธิ์สาร	

อีกชุดหนึ่งเป็นกระพุทือ เจนจัดถนอม มีสร้อยอย่างเดียวกันคือ เจนดุริยางค์ จัดดุริยางค์ ถนัด
ดุริยางค์ ถนอมดุริยางค์

สมบัติ จำปาเงิน (2526 : 117) ได้อธิบายเหตุการณ์ในสมัยรัชกาลที่ 6 ว่านอกจากในราชสำนักซึ่ง
ถนัดเป็นพิเศษแล้ว เจ้านายและขุนนางผู้ใหญ่ต่างสนพระทัยและสนับสนุนศิลปะดนตรีเพลงไทยและการ
ละครกันทั่วไป ถึงกับเกิดวงดนตรีสำคัญตามวังและตามบ้านขุนนาง ข้าราชการและผู้มีอันจะกินมากมาย
อาทิเช่น วงสมเด็จพระบรม ๔ (วงของรัชกาลที่ 6 ทรงตั้งขึ้นขณะทรงดำรงพระยศเป็นพระบรมโอรสาธิราช
สยามมกุฎราชกุมาร เมื่อเสด็จขึ้นครองราชย์บรรดาศักดิ์ลุลละอองธุลีพระบาท ซึ่งส่วนใหญ่เข้าประจำในราช
สำนักได้พยายามรักษาวงนี้ต่อมาอีกหลายปี) วงวังบูรพา (วงของสมเด็จพระ ๔ เจ้าฟ้ากรมพระยาภาณุพันธุวงศ์
วรเดช ต่อมาในรัชกาลที่ 6 ได้ทางสถาปนาขึ้นเป็นสมเด็จพระราชปิตุลา บรมพงศาภิมุข) วงวังบางขุน
พรหม (วงของสมเด็จพระ ๔ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต) ฯลฯ แต่ละวงได้พยายามแสวง
หานักดนตรี นักร้อง ครูฝึกผู้มีฝีมือดีมารวบรวมไว้ เมื่อถึงเวลาประกวดประชันต่างได้โอกาสแสดงฝีมือเต็มที่

วิมาลา ศิริพงษ์ (2534 : 40-45) ได้ทำการศึกษาซึ่งมีส่วนสำคัญอย่างยิ่งในการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้
ของผู้วิจัยซึ่งศึกษาในหัวข้อ การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยในสังคมไทยปัจจุบัน ศึกษากรณีสกุลพาทย
โกศลและสกุลศิลปบรรเลง โดยได้ศึกษาว่าพาทยโกศลนี้กล่าวกันว่าเป็นตระกูลนักดนตรีที่เก่าแก่ที่สืบเนื่อง
กันโดยตั้งบ้านเรือนอยู่ในบริเวณที่อยู่กันในปัจจุบันคือหลังวัดกัลยาณมิตร ฝั่งธนบุรี ปัจจุบันยังปรากฏเครื่อง
ดนตรีที่เล่าสืบต่อกันมาว่าสร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2 ภูมิหลังของสกุลที่เกี่ยวกับบรรพบุรุษของตระกูลพาทย
โกศลนั้นเท่าที่ทราบชื่อและเรื่องราวคือหลวงกัลยาณมิตตาวาส (ทับหรือทัพ) ซึ่งสันนิษฐานว่าเกิดราวปลาย

โกศนั้นเท่าที่ทราบชื่อและเรื่องราวคือหลวงกลยานมิตตาวาส (ทับหรือทัพ) ซึ่งสันนิษฐานว่าเกิดราวปลายรัชกาลที่ 3 ต่อต้นรัชกาลที่ 4 และมีชีวิตอยู่มาจนถึงกลางรัชกาลที่ 6 เป็นอย่างน้อย หลวงกลยานมิตตาวาสจัดเป็นบรรพบุรุษลำดับที่ 4 ของสกุล และเป็นชั้นสูงสุดเท่าที่สามารถสืบย้อนขึ้นไปได้



ภาพประกอบ 2 แผนผังเครือญาติสกุลพาทย์โกศ

ด้านการตั้งหลักแหล่งของตระกูล หากคำบอกเล่าของตระกูลที่ว่าบรรพบุรุษได้ตั้งบ้านเรือนในบริเวณที่อยู่ปัจจุบันมาตั้งแต่รัชกาลที่ 1 ถูกต้องตามความเป็นจริงก็แสดงว่าคนในตระกูลนี้ตั้งหลักแหล่งอยู่ในบริเวณดังกล่าวมาก่อนหน้าที่จะมีการสร้างวัดกลยานมิตรในต้นรัชกาลที่ 3 อย่างไรก็ตามเท่าที่มีหลักฐานที่กล่าวได้แน่นอนคือตระกูลพาทย์โกศกับวัดกลยานมิตรมีความผูกพันกันอย่างแน่นแฟ้น

ด้านภูมิหลังที่เกี่ยวข้องกับศิลปะการดนตรี หลวงกลยานมิตตาวาส (ทับ) ผู้เป็นบรรพบุรุษลำดับที่ 4 ของสกุลได้เป็นครูปี่พาทย์ประจำวงของพระยาประภากรวงศ์ (วร บุนนาค) และมีความสามารถในทางสีซอสามสายขึ้นชื่อในสมัยรัชกาลที่ 5 ภรรยาของหลวงกลยานมิตตาวาสที่มีชื่อแสง ก็มีฝีมือในทางจะเข้และได้เป็นครูสอนดนตรีฝ่ายโนในสมัยรัชกาลที่ 5 ครั้นมาถึงบรรพบุรุษลำดับที่ 5 คือจางวางทั่ว พาทย์โกศ ตามประวัติกล่าวไว้ว่าได้รับการถ่ายทอดวิชาจากบิดามารดา และครูปี่พาทย์ที่มีชื่อเสียงในสมัยรัชกาลที่ 5 คือครูรอด จนมีความเชี่ยวชาญทางฆ้องวง และระนาดเอก มีการระบุว่าจางวางทั่วเคยเล่นดนตรีไทยในวังของเจ้านายบางพระองค์ อาทิ กรมหมื่นทิวากรวงศ์ประวัติ กรมหลวงชุมพรเขตอุดมศักดิ์ ในที่สุดได้มารับหน้าที่ควบคุมวงปี่พาทย์ในวังบางขุนพรหมของกรมพระนครสวรรค์วรพินิจโดยได้นำเอาวงปี่พาทย์ของที่บ้านหลังวัดกลยานมิตตาวาสเข้าไปเป็นวงปี่พาทย์ประจำวังด้วยและได้รับตำแหน่งจางวางจากวังของกรมหลวงศรีรัตนโกสินทร์พระพี่นางในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต

กรมพระนครสวรรค์วรพินิตทรงเป็นพระบรมวงศ์ที่มีความรู้ความเฝะพระทัยในการดนตรีไทยอย่างยิ่ง นับตั้งแต่ทรงเสด็จกลับจากยุโรปใหม่ ๆ ในราวปลายรัชกาลที่ 5 จนกระทั่งเสด็จจากประเทศไทยในปี พ.ศ. 2475 เป็นเวลาเกือบ 30 ปี ทรงมีภารกิจทางการดนตรีทั้งอย่างเป็นทางการ คือ การฝึกหัดตรวจทั้ง ทหารเรือ และทหารมหาดเล็ก และภารกิจทางดนตรีที่เป็นงานอดิเรก ไม่ว่าจะเป็นทรงดนตรี ทรงแต่งเพลง หรือทรงจัดให้มีการบรรเลงหรือการประชันวงปี่พาทย์ขึ้นที่วังบางขุนพรหมในโอกาสต่าง ๆ จางวางทั่ว และ นักร้องนักดนตรีจากบ้านหลังวัดกัลยาฯ จึงได้ปฏิบัติหน้าที่ด้านดนตรีสนองฯ อย่างเต็มที่ ทั้งในงานราชการ และงานส่วนพระองค์ จางวางทั่วได้เรียนโน้ตดนตรีสากลจากกรมพระนครสวรรค์วรพินิตและได้ไปสอนตรวจ ทหาร ตลอดจนรับใช้เบื้องพระบาททางด้านเพลงและการบรรเลง ส่วนนางเจริญผู้เป็นภรรยาซึ่งเป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงและมีวิชากล้ำแก้งจากวังบ้านหม้อ ได้ร่วมแนวทางและฝึกการขับร้องให้แก่วงปี่พาทย์ที่ไปบรรเลง ในวังบางขุนพรหม และทั้งแก่ตรวจทหารจนกระทั่งบุตรชายและหญิงของจางวางทั่วทั้งสองคือ นายเทวาประสิทธิ์ และคุณหญิงไพฑูรย์ซึ่งก็ได้เข้าร่วมบรรเลงและขับร้องในวังบางขุนพรหมมาตั้งแต่เด็ก ๆ

สิ้นสมัยรัชกาลที่ 6 ขึ้นรัชกาลที่ 7 ศิลปะการดนตรีไทยทำท่าว่าจะเจริญรุดหน้าต่อไปเพราะพระบาท สมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสนพระทัยเป็นพิเศษ แต่แล้วเหตุการณ์ความผันผวนทางการเมือง และ เศรษฐกิจที่เสื่อมโทรมเป็นเหตุให้ศิลปะดนตรีไทยต้องตกต่ำอย่างน่าใจหาย ความเสื่อมที่คุกคามศิลปะดนตรี ไทยอย่างจริงจังเริ่มตั้งแต่เริ่มรับวัฒนธรรมตะวันตกอย่างไม่พิจารณา ในยุคเชื่อนำชาติพันธุ์ตั้งแต่สมัย สงครามโลกมหาเอเชียบูรพาเป็นต้นมา การส่งเสริมศิลปะดนตรีไทยเริ่มขาดช่วงรับสืบทอดกันทั่วทั้ง ศิลปะ การดนตรีไทยมีแต่ทรง ๆ ทรุด ๆ อยู่จนถึงปัจจุบัน

รัฐหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองได้รับหน้าที่เป็นผู้อุปถัมภ์การดนตรีไทยสืบแทนจากพระมหา กษัตริย์ โดยการรับโอนกิจการกรมมหรสพเข้ารวมกับศิลปากร ในการนี้ดนตรีไทยจากระบบอุปถัมภ์ส่วน หนึ่ง คือนักดนตรีในอุปถัมภ์ของกษัตริย์ จึงถูกถ่ายเทเข้าอยู่ในระบบราชการ ในขณะที่นักดนตรีไทย ที่เคย อยู่ในความอุปถัมภ์ของชนชั้นสูงอื่น ๆ ต้องเปลี่ยนแปลงการทำงานของตน นักดนตรีไทยที่เข้าระบบราชการ ประสบปัญหาจากทัศนะของรัฐบาลซึ่งเป็นผู้อุปถัมภ์ใหม่ ที่ไม่มีความเข้าใจในศิลปะการดนตรีและการละคร และความสามารถของศิลปินหลวง ในการโอนกรมมหรสพจากกระทรวงวังมาขึ้นกับกรมศิลปากรในปี พ.ศ. 2478 นั้นปรากฏว่ามีการจัดให้ศิลปินจากกรมมหรสพได้เรียนวิชาสามัญด้วยเหตุผลว่า "...แต่เดิมนักศิลปะ ของเราไม่ได้รับการศึกษาทางวิชาสามัญจึงเป็นเหตุให้ฐานะของศิลปะต่ำต้อย ไม่ได้รับการยกย่องเชิดชู เหมือนในนานาประเทศ และ เมื่อขาดความรู้ในวิชาสามัญแล้วความรู้ในทางศิลปะนั้นเองก็บกพร่องไปด้วย..." (วิมาลา ศิริพงษ์. 2534 : 42 ; หลวงวิจิตรวาทการ. 2478 : 13) ส่วนนักดนตรีอีกส่วนหนึ่งที่มีได้เข้าสู่ระบบ ราชการก็จำต้องออกประกอบอาชีพเพื่อหารายได้เลี้ยงตัวในฐานะนักดนตรีเอกชน เช่น ออกรับบรรเลงตาม งานพิธีกรรมหรือบรรเลงประกอบมหรสพต่าง ๆ

สงบศึก ธรรมวิหาร (2540 : 40) กล่าวเกี่ยวกับดนตรีไทยและเพลงไทยสมัยหลังการเปลี่ยนแปลง การปกครองจนถึงปัจจุบันว่าเมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 7 ทรงสละราชสมบัติแล้วการเปลี่ยน แปลงการปกครองของประเทศก็เปลี่ยนรูปแบบไปจากระบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นระบอบ ประชาธิปไตย ก็เข้าสู่สมัยของพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดล รัชกาลที่ 8 ในสมัยนี้เป็นระยะ ที่ดนตรีไทยเข้าสู่ภาวะมีดมนเพราะรัฐบาล รัฐไม่ส่งเสริมดนตรีไทยแถมยังพยายามจะให้คนไทยหันไปเล่น ดนตรีแบบตะวันตก ต่อมาก็ได้มีรัฐนิยมเกิดขึ้น การที่มีรัฐนิยมเกิดขึ้นกล่าวคือ ห้ามการบรรเลงดนตรีไทย เพราะเห็นว่าไม่เหมาะสมกับชาติไทยที่กำลังพัฒนาให้ทัดเทียมกับอารยประเทศถึงจะมีได้ห้ามโดยเคร่งครัด

คือยังอนุญาตให้บรรเลงในงานพิธีหรือในประเพณีบางอย่างได้ แต่ต้องไปขออนุญาตที่กรมศิลปากร หรือ อำเภอก่อนและต้องมีบัตรนักดนตรีที่ทางราชการออกให้

คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช (2544 : 309-310) ได้เรียบเรียงสถานการณ์ใน สมัยนี้ว่านับตั้งแต่สิ้นรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมาแทบจะไม่มีการสร้างสรรผลงานทางดนตรีไทยเพิ่มขึ้น ชีวิตไทย ต้องเผชิญกับการหลั่งไหลเข้ามาของศิลปวัฒนธรรมตะวันตก ดนตรีตะวันตกเข้ามาแทนที่ดนตรีไทย ประกอบกับใน พ.ศ.2480 -2487 ผู้ปกครองประเทศได้ประกาศห้ามเล่นดนตรีไทยเด็ดขาด โดยใช้เหตุผลว่า ลำสมัยไม่เหมาะสมกับที่กำลังรับวัฒนธรรมตะวันตก จะเล่นได้ก็แต่ดนตรีสากลเท่านั้น ส่วนดนตรีไทยนั้นจะ แอบเล่นเองภายในบ้านก็ไม่ได้ เมื่อเป็นดังนี้นักดนตรีไทยก็รู้สึกเศร้าใจ ท้อใจ หหมดกำลังใจ รู้สึกหมดอิสระ ภาพ ผู้ที่รักการดนตรีไทยทั้งหลายหมดความสุขในชีวิต ดนตรีไทยจึงเริ่มเสื่อมอย่างแท้จริงตั้งแต่นั้นมา กรมสรรพาก็ถูกยุบ นักดนตรีไทยไม่มีผู้อุปการะ พวกกันออกไปทำอาชีพอื่นกันบ้าง ทั้งดนตรีไทยไปบ้าง ครั้นถึงช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 ดนตรีไทยเป็นวัฒนธรรมที่คนรุ่นหนึ่งในสมัยที่ผ่านมาได้สร้างเอาไว้ ดนตรี ไทยก็ต้องสะท้อนลักษณะของผู้สร้างวัฒนธรรมนั้น ดนตรีไทยที่ตกมาถึงปัจจุบันจึงแฝงลักษณะนิสัยคนไทย ในสมัยหนึ่งเอาไว้

3. แนวคิด และทฤษฎีในการขับร้องเพลงไทย

โดยธรรมชาติแล้วการกระทำให้เกิดเสียงขึ้นจากลำคอตั้งกว่าปกติ ถือว่าเป็นการ “ร้อง” อย่างหนึ่ง แต่ถ้าเป็นการร้องหรือเปล่งเสียงออกมาโดยรู้ตัวและตั้งใจจะดัดแปลงเสียงที่เปล่งออกมาให้มีเสียงต่ำและเสียง สูง ตลอดจนทำให้เสียงสั้นบ้าง ยาวบ้าง พร้อมกับดกแต่งถ้อยคำให้มีเสียงไพเราะที่เปล่งออกมานั้นจะเกิดเป็น “ทำนอง” เพื่อนำทำนองไปใส่องค์ประกอบด้านเสียงจังหวะและถ้อยคำภาพสัมผัส จะกลายเป็น”เพลง” การสื่อ ความหมายจากบทเพลง แสดงออกมาโดยการเปล่งเสียงนั้น จะเรียกว่า “การขับร้อง” หรือ “ร้องเพลง” ผู้ที่เป็น สื่อนำบทเพลงไปสู่ผู้ฟังนั้นเรียกว่า “นักร้อง” ดังนั้น การขับร้องเพลงไทย จึงเป็นการนำเสียงธรรมชาติ ในการ เปล่งเสียงมาประดิษฐ์ตกแต่งให้เป็นสำน่านำทำนองเพลงอย่างมีศิลปะ พร้อมทั้งมีเนื้อร้องประกอบ อาจเป็นถ้อย คำ (คำร้อง) เป็นบทกวีที่มีความไพเราะจึงเกิดการขับร้องเพลงขึ้น

มนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยได้ให้ความหมายของการร้องเพลงไว้ว่า “การร้องเพลง คือ การเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนองมีจังหวะแน่นอน สม่่าเสมอ ในการร้องเพลงนี้จะมีทั้งทำนองและเนื้อร้อง” ดังนั้นการร้องจึงถือทำนองเป็นส่วนสำคัญถ้อยคำที่จะร้องจะปรับเข้าหาทำนอง ซึ่งลักษณะทำนองเป็นประโยค วรรคตอนครบถ้วนตามลักษณะของบทเพลงจึงถือเป็นศิลปะขั้นสูงซึ่งเรียกว่า “คีตศิลป์”

คีต (คี – ตะ) หมายถึง การเปล่งเสียงออกมาเป็นสำน่านำทำนอง สำน่านำ คือ ความสั้น ยาว เบา ดัง ของ เสียง เช่น เสียง เออ เอย อือ ฮี เป็นเสียงที่เปล่งออกมาโดยธรรมชาติ ส่วนทำนอง คือ ความสูง ต่ำของเสียง

ศิลปะ หมายถึง สิ่งที่มนุษย์สร้างสรรค์ขึ้นจากธรรมชาติด้วยความประณีตละเอียดอ่อน จนสามารถ บันดาลให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกสัมผัสทางอารมณ์ได้

คีตศิลป์ จึงหมายถึง เสียงที่เปล่งออกมาเป็นสำน่านำทำนองอันเป็นเสียงขับธรรมชาติ นำมาประดิษฐ์ ตกแต่งอย่างมีศิลปะ เมื่อผู้ฟังได้ฟังแล้วยังรวมไปถึงการพากษ์โขน การเสภา ตลอดจนการอ่านทำนองเสนาะ ด้วย ดังนั้นการศึกษาคีตศิลป์ไทย จึงควรศึกษาให้ครบถ้วนทั้งการขับร้องเพลงไทย การพากษ์ การขับสำน่านำ และการขับเสภา

ท้วม ประสิทธิ์กุล (2529 : 191-192) การขับร้องเพลงไทยนั้นจัดเป็นศิลปะพิเศษอย่างหนึ่งที่มีกล

วิธีลวดลายที่สลับซับซ้อน ไม่มีอุปกรณ์ที่เป็นชิ้นส่วนเหมือนศิลปะประเภทอื่น ๆ อุปกรณ์สำคัญที่ใช้ไม่มีตัว
ตน ไม่สามารถที่จะสัมผัสหรือแก้ไขอุปกรณ์ในการขับร้องเพลงไทยได้เพราะเป็นสิ่งที่ธรรมชาติสร้างมาให้
อย่างละเอียดอ่อน แต่เราสามารถบังคับอุปกรณ์เหล่านี้ได้ด้วยอำนาจพิเศษแห่งจิตของผู้ขับร้องเอง อุปกรณ์ที่
กล่าวถึงได้แก่ ปาก แก้ม คาง ลิ้น จมูก คอ เสียง รวมทั้งจิตและสมองด้วย

สังัด ภูเขาทอง (2532 : 64-66) กล่าวถึงสาระของทำนองเพลงทางร้องนั้นประกอบด้วยทำนองเพลง
ที่แท้จริงกับเนื้อร้องที่เป็นภาษาพูด หรือคำพูดที่ต้องผันแปรไปตามทำนองเพลง ชนิดที่ใช้ภาษาโดยไม่
คำนึงถึงวรรณยุกต์ในเพลงตะวันตกจะไม่เกิดปัญหาเกี่ยวกับการนำคำเข้าประกอบทำนองเพลงเพราะเสียงคำ
นั้น ๆ ผันแปรไปตามทำนองเพลงได้โดยตรง แต่ในเพลงไทยต้องคำนึงถึงเนื้อร้องที่ต้องออกเสียงให้ถูกต้องตาม
หลักไวยากรณ์ ความไพเราะ โดยยึดทำนองเพลงเป็นหลักด้วยเหตุนี้ในเพลงร้องจึงต้องมีการปรุงเสียงให้
เหมาะสมเพราะในการขับร้องเพลงไทยต้องมีการเอื้อนเป็นช่วงสั้น ๆ ยาว ๆ ด้วย

สมพงษ์ กาญจนผลิน (2539 : 14-15) กล่าวว่าหลักการขับร้องเพลงไทยนั้น ผู้ขับร้องต้องศึกษาใน
เรื่องมารยาทในการขับร้อง ขณะขับร้องต้องร้องออกเสียงให้ชัดเจนตามบทประพันธ์ที่นำมาเป็นบทร้อง
สามารถเปล่งเสียงออกจากลำคอ ทรวงอก ท้องและนาสิกได้ถูกต้อง หายใจได้ถูกตำแหน่งและวรรคตอน
ของบทเพลง

คณพล จันทน์หอม (2539 : 30-37) กล่าวถึงหลักในการขับร้องเพลงไทยมีดังนี้

1. ผู้ขับร้องต้องมีเสียงดัง ฟังชัดเจน มีกำลังดี
2. คำร้องต้องร้องให้ได้ความหมายคำชัดเจน แบ่งพยางค์ในการขับร้องได้ถูกต้อง
3. ผู้ขับร้องต้องศึกษาเรื่องการเอื้อน จังหวะ การหายใจ การใส่อารมณ์เพลง และการปฏิบัติตน
ในการขับร้องเพลงไทยซึ่งถือเป็นสิ่งสำคัญที่ต้องเรียนรู้และฝึกปฏิบัติ

อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2522 : 145-150) ได้กล่าวถึงวิธีการฝึกหัดขับร้องเพลงไทยไว้ดังนี้

1. เริ่มฝึกหัดจากเพลงง่าย ๆ หรือเพลงที่มีเอื้อนน้อยๆ
2. ร้องให้ถูกต้องตามจังหวะและร้องให้ตรงตามระดับเสียง
3. เวลาเอื้อนให้ใช้เสียงตรงออกจากลำคอ
4. ต้องไม่ร้องขึ้นสูงแล้วหลบลงต่ำทันทีหรือลงต่ำแล้วหักขึ้นสูงทันที
5. ต้องหัดให้รู้วิธีผ่อนและถอนลมหายใจ
6. หัดใช้เสียงหนักและเบาตามอารมณ์เพลง
7. ควรรักษาระดับเสียงให้คงที่อย่าให้เลื่อนไหลไปมา
8. พยายามร้องให้ชัดถ้อยชัดคำ

เจริญใจ สุนทรวาทิน (2530 : 60-66) ได้กล่าวถึงหลักสำคัญในการขับร้องเพลงไทยไว้ดังนี้

1. เสียง ผู้ขับร้องต้องรู้จักใช้เสียงให้พอดีกับคุณภาพเสียงของตน ใช้กำลังเสียงเต็มที่ เรียนรู้ถึง
หลักและวิธีการเปล่งเสียง ต้องมีการบังคับเสียงให้ผ่านออกมาอย่างถูกต้องทาง
2. คำร้อง ต้องร้องให้ได้ความหมายชัดเจนและถูกต้องความหมายของบทร้อง
3. การเอื้อน ผู้ขับร้องต้องสนใจเป็นพิเศษคือเสียงที่ใช้ในการเอื้อนมีหลายอย่างเช่น เออ เฮอ อือ
อีอ เงอ เงย เออะ เอิง การครั้นเสียงหรือการกระทบเสียงและการแบ่งสัดส่วน ความสั้นยาว และหนักเบาของ
การเอื้อนแต่ละคำ และต้องศึกษาเกี่ยวกับหลักและวิธีการเอื้อน
4. จังหวะ ผู้ขับร้องต้องมีจังหวะดี
5. การหายใจถูกตำแหน่ง จะทำให้การขับร้องนุ่มนวลไม่ขาดเป็นห่วง ๆ ควรกำหนดที่ตายตัว

ต้องมีที่หายใจ ช้อนรอยต่ำให้สนิท การหายใจที่ถูกต้องนั้นมิใช่ผลทำให้การขับร้องนุ่มนวล

6. การสร้างอารมณ์เช่นการเน้นคำ การเน้นเอื้อน การเว้น การลักจังหวะ การเปล่งเสียงแท้ เสียงอาศัย การประทับประคองเสียง ผ่อนเสียง

ทฤษฎีในการขับร้องเพลงไทยที่ใช้ในการวิเคราะห์ของกาญจนา อินทรสุนานนท์ มีดังนี้คือ เสียงที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทย ประกอบด้วยเสียงต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

1. เสียงเออ ใช้น้ำหนักเสียงเล็กน้อยอยู่ที่โคนลิ้น บังคับคอให้แข็ง เพยอร์ริมฝีปากเล็กน้อย แล้วเปล่งเสียงออกจากคอโดยตรงไม่ขยับคางและไม่หุบปาก

2. เสียงเออ มีวิธีเช่นเดียวกับเสียง “เออ” จนเมื่อออกเสียง “เออ” ให้ขยับโคนลิ้นกระดกขึ้นหาเพดานปากเล็กน้อย ให้ขอบลิ้นทั้งสองข้างกระทบเพดานปากแล้วแยกมุมปากออกเล็กน้อยให้เกิดเป็นเสียง “อี” ที่ไม่ชัดเจนนัก เมื่อสุดหางเสียงควบก้ำตามเสียง “เออ” ออกมาร่วมด้วยนิยมใช้เมื่อสิ้นสุดการเอื้อนก่อนถึงคำร้อง

3. เสียงอีอ เพยอร์ริมฝีปากอำจากกันเล็กน้อย เปล่งเสียงออกจากคอโดยตรง บังคับคางไว้ให้แข็งแล้วยกโคนลิ้นขึ้นเล็กน้อย เพื่อเปลี่ยนทางลมให้มากระทบเพดานปากและเปล่งเสียงให้ออกมาทั้งทางจมูก (เสียงขึ้นนาสิก) และทางปาก

4. เสียงอี หลักการเหมือนเปล่งเสียง “อีอ” แต่สั้นลง

5. เสียงเออเหมือนการทำเสียง “เออ” แต่ผันเสียงให้สูงขึ้นโคนไม่หุบปาก เปลี่ยนน้ำหนักเสียงในช่วงหางให้ไปอยู่ที่จมูก

6. เสียงเออะ เปล่งเสียงเหมือน “เออ” แต่สะกดเสียงให้สั้นลง

7. เสียงเฮอ ต้องเปล่งเสียงออกจากคอ บังคับให้น้ำหนักเสียงมาอยู่ที่เพดานและขึ้นนาสิก เปล่งเสียงให้กระทบทั้งสองทาง แต่ผ่านทางปากมากกว่าทางจมูก

8. เสียงฮือ เหมือนกับการเปล่งเสียง “เฮอ” แต่ต้องออกเสียงให้มีน้ำหนักขึ้นนาสิกแรงกว่าปกติ โดยยกโคนลิ้นกระดกขึ้นหาเพดานปาก แต่ไม่ชิด เมื่อตามด้วยเสียง “เออ” มักจะมีเสียง “ง” ติดออกมาด้วย อันเป็นลักษณะการเอื้อนอย่างหนึ่งของไทย แต่ถ้าใช้ “เออ” คู่กับเสียง “อีอ” จะไม่มีเสียง “ง” ติดมา

9. เสียงฮือ หลักการเหมือนการเปล่งเสียง “ฮือ” แต่ทำให้เสียงสะกดสั้นลง

10. เสียงหือ เพยอร์ริมฝีปากเล็กน้อย เปล่งเสียง “ฮือ” ผ่านออกมาช้า ๆ พร้อมกับผันเสียงขึ้นสูงให้เสียงออกมาจากทางจมูก การเปล่งเสียงจะออกคำไม่ชัดเจนนัย เมื่อจวนสุดเสียงต้องค่อย ๆ ลดกำลังลงทีละน้อยจนสุดหางเสียง

11. เสียงเอ็งเออ (เงย) เริ่มต้นด้วยการเปล่งเสียง “เออ” แล้วกระดกโคนลิ้นขึ้นไปสัมผัสชิดเพดานปาก เสียงจะออกทางจมูกและเกิดเสียง “เอ็ง” แล้วเปล่งเสียงต่อเหมือน “เออ” โดยติดเสียง “ง” มาด้วย

ทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์เพื่อหาคุณลักษณะพิเศษของทางขับร้องในการแบ่งระยะหายใจของท้าว ประสิทธิกุล (2534 : 133) คือ การแทรกการหายใจในขณะที่ร้องเป็นสิ่งสำคัญ ต้องรู้ขั้นตอนและฝึกไม่ให้เกิดเสียงหายใจดังและให้เป็นธรรมชาติ ตัวอย่างเช่น

เพลงตับตันเพลงฉิ่ง 3 ชั้น

กา ก็ (หายใจ) ป้อง.....ปัด.....(หายใจ).....(หายใจ).....กา.....ก็ (หายใจ)

- ป้อง.....ปัด.....(หายใจ).....(หายใจ).....(หายใจ).....(หายใจ) สลักกร

ท้วม ประสิทธิกุลยังกล่าวอีกด้วยว่าเสียงที่สำคัญ ๆ ในการขับร้องเพลงไทยให้เกิดความไพเราะคือ ต้องใช้สำหรับการเอื้อนเสียงโดยทั่ว ๆ ไปให้ถูกลักษณะซึ่งมีอยู่ 7 เสียงดังนี้

1. เสียงเออ ถือเป็นแม่เสียง หรือเสียงเอก ในการขับร้องเพลงไทย บางครั้งจะเป็นเสียง เออ (ง) เออ, หือ(ง) เออ, อือ(ง) เออเป็นเพราะมีเสียง “ง” เข้ามาแทรกเป็นเสียง เอ็ง – เออ, หือ – เงอ, อือ – เงอ แต่เสียง “ง” จะออกไม่ชัดเจน

2. เสียงเออ ใช้ตอนสุดประโยคหรือสุวรรค เสียง “เออ” ที่เปล่งออกมาบางครั้งจะมีเสียง “ง” ติดมากับเสียงเออแต่ไม่ชัดเจนเป็นเสียง เอ็ง – เงอ

3. เสียงอือ ที่มีใช้ในระหว่างร้องจังหวะ หรือเมื่อสุวรรคสุดคำของบทร้องแต่ละตอน ทั้งยังช่วยผันเสียงคำร้องบางคำที่เสียงไม่ตรงเสียงลูกตกของดนตรี หรือใช้สอดแทรกในระหว่างคำร้องหรือบทร้อง บางบทที่มีคำน้อย

4. เสียงเอ๋อ เสียงจะออกเป็นสองเสียงผสมกันคือ เออ กับ หือ

5. เสียงเออ จะใช้คู่กับเสียง เออ อือ จึงเป็นเสียงที่ใช้บ่อยมากเป็นการสอดแทรกเพื่อให้เสียงเอื้อนมีน้ำหนักเบาแล้วแรงขึ้น

6. เสียงอือ เสียง “อือ” ใช้คู่กับเสียง “อือ” แต่ใช้น้อยกว่า เพียงแต่เป็นเสียงสอดแทรกเล็ก ๆ น้อย ๆ เพื่อช่วยให้เสียงสะดุดสะเทือนได้และใช้เป็นเสียงสอดแทรกกระหว่างเอื้อนที่เป็นเสียง เออ เช่น เออ อือ (ง) เออ – (ง)

7. เสียงหือ ใช้เฉพาะเสียงท้ายอักษรสูงใช้เป็นหางเสียงของเอื้อนหรือใช้ในตอนสุวรรคสุดตอน ของเพลงหรือลงท้าย “เท่า” และใช้ประกอบเสียงอื่นได้บ้าง

เทคนิคที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทยของกาญจนา อินทรสุณานนท์ ซึ่งนำมาใช้ในการวิเคราะห์มีดังนี้

1. เสียงครั้น หมายถึงการทำเสียงร้องให้สะดุด สะเทือน เพื่อให้เกิดความไพเราะ

2. เสียงกระทบ หมายถึงการออกเสียงคำร้องเมื่อเวลาร้องเพลง โดยออกเสียงคำร้องคำเดียวหรือพยางค์เดียวร้องออกเป็นหลายพยางค์ถ้าร้องเป็น 2 พยางค์เรียกว่า กระทบคู่ 2 ถ้าเป็น 3 พยางค์เรียกว่ากระทบคู่ 3 เช่นคำว่า “เจ้า” เมื่อร้องว่า “จา – เอ้า” เรียกว่ากระทบคู่ 2 หรือคำว่า “แนบ” ร้องเป็น “แน – แอ – แอ – แนบ” เรียกว่ากระทบคู่ 4

3. เน้นเสียง นั้นมีในการร้องเพลงไทยทุกเพลง ถ้าต้องการให้เกิดความชัดเจนข้อความคำร้องใดก็จะเน้นเสียงให้ชัดเจน

4. ประคบเสียง ประคบคำ หมายถึงการทำให้เสียงและคำหนักแน่น ไม่โพล่งดังมากจนเกินไป เช่นในเพลงสารถี 3 ชั้นในช่วง “ช่างนารัก”

5. กล่อมเสียง การกล่อมเสียงนั้นเป็นเทคนิคอย่างหนึ่ง ทำเสียงให้นวล ราบรื่นหรือทำเสียงให้เนียน

6. กลิ้งเสียง การกลิ้งเสียงนั้นเป็นเทคนิคอย่างหนึ่งในการร้องเพลงคล้าย ๆ การกล่อมเสียงแต่การกลิ้งเสียงนั้นจะทำเร็วกว่า

7. กลิ้งเสียง เทคนิคการกลิ้งเสียงนั้นใช้ในคำร้องในเพลงใดก็ตาม ถ้าต้องการกลิ้งเสียงคำต่าง ๆ ต้องร้องคำนั้น ๆ ให้ชัดเจนในรูปของการร้องมิใช่การอ่านออกเสียง การร้องชัดเจนนี้ต้องค่อย ๆ ผันเสียงร้องจากไม่ชัดไปให้ชัดในแต่ละคำคล้าย ๆ กับการปั้นคำปั้นเสียง แต่คำที่ต้องการกลิ้งเสียงจะไม่ทำให้เสียงเคลื่อนไหวต้องกลิ้งเสียงให้คงที่ตรงกับทำนองของแต่ละเพลง

8. เกล็อกเสียง เทคนิคการเกล็อกเสียงคล้ายกับกลิ้งเสียงแต่จะออกเสียงมีสะดุดบ้างนิดหน่อย ในการออกเสียงคำร้องแต่ละคำที่ต้องการใส่เทคนิคการเกล็อกเสียง

9. กลืนเสียง เทคนิคการกลืนเสียงเวลาร้องเพลงในบางตอนต้องหุบปาก แล้วกลืนเสียงที่ร้องเพลงนั้นลงไปใคอจึงจะเกิดความไพเราะ เทคนิคการกลืนเสียงนี้ต้องมีการฝึก

10. ขยับขย่อน การทำเสียงขึ้นและลงเสียงจากนาสิกต่อกับเสียงแท้ได้กลมกลืนเรียกว่า ขยับขย่อนจริง ๆ แล้วเทคนิคที่เรียกว่าขยับขย่อนนี้เหมาะกับบางเพลง

11. เสียงครวญ เทคนิคการร้องเสียงครวญนี้ใช้กับเพลงที่มีลีลาทำนองโศกเศร้า สามารถร้องยืดยังหวัะได้เพื่อทำเสียงครวญให้เข้ากับอารมณ์เพลง

12. ควงเสียง ควงเสียงแบ่งเป็น 2 ชนิดคือ ควงขึ้น (ควงสูง) เทคนิคการร้องควงเสียงที่เรียกว่าควงขึ้นนั้นต้องใช้เสียงสูงโดยไล่เสียงจากต่ำไปหาสูง เน้นให้เกิดความไพเราะ ควงลง (ควงต่ำ) เทคนิคการควงเสียงที่เรียกว่าควงลงนั้นใช้วิธีการร้องจากเสียงสูงลงไปหาเสียงต่ำ กลับกับวิธีที่เรียกว่า ควงขึ้น

13. ช้อนเสียง เทคนิคการช้อนเสียงนั้นทำได้ยากมากต้องค่อย ๆ เปล่งเสียงให้ได้อารมณ์ในบทเพลงโดยออกเสียงมีความดังและเบาให้ได้พอเหมาะพอดีและผสมกับต้องเน้นคำร้องด้วย

14. บั่นเสียง บั่นคำ เทคนิคการบั่นเสียงบั่นคำนั้น ได้แก่ การออกเสียงหรือเปล่งเสียงในเนื้อร้อง หรือการเอื้อนให้ค่อย ๆ ชัดเจนขึ้นจากไม่ชัดมาชัด

15. เสียงปริบ เทคนิคการทำเสียงปริบนี้ได้แก่การเปล่งเสียงเอื้อนในบทเพลงต่าง ๆ ค่อย ๆ เปล่งและสะดุดเพียงเบา ๆ เฉพาะในบางตอนที่ต้องการให้เกิดความไพเราะ

16. เสียงโปรย เทคนิคการทำเสียงโปรยนั้นต้องเน้นเรื่องการออกเสียงที่ค่อย ๆ ผ่อนน้ำเสียงออกมาช้า ๆ ในการเอื้อนและการออกเสียงคำร้อง

17. เสียงผ่าน เทคนิคการผ่านเสียงได้แก่การเอื้อนทำนองหรือคำร้อง จากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่งโดยมีลักษณะผ่านเสียงค่อยเปล่งเสียงขึ้นและลงช้า ๆ

18. ผั่นเสียง เทคนิคการผั่นเสียงคือการออกเสียงคำร้องให้ได้ตามวรรณยุกต์ ในเพลงทุกเพลงมีคำร้อง การร้องคำร้องนั้นถ้าออกเสียงไม่ได้ตรงตามวรรณยุกต์ความหมายก็จะเปลี่ยนไป การผั่นเสียงนั้นต้องค่อย ๆ เปล่งเสียงช้า ๆ ให้คำค่อย ๆ ชัดโดยผั่นจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง คล้ายกับการผั่นวรรณยุกต์ กา ก่า ก้า ก๊า ก๋า แต่มีใช้ผั่นทั้ง 5 เสียงอาจผั่นแค่ 2-3 เสียง

19. ผ่อนเสียง เทคนิคการผ่อนเสียงนั้นต้องออกเสียงตั้งแต่ตั้งแล้วค่อย ๆ ผ่อนให้เบาลงแต่เสียงไม่เพี้ยนไปจากเดิม

20. ม้วนเสียง ม้วนคำ เทคนิคการม้วนเสียง ม้วนคำนั้น ต้องรวมคำร้องและการเอื้อนขมวดให้กระชับในบางตอน

21. โยกเสียง เทคนิคการโยกเสียงนั้นเป็นลีลาของการร้องที่มีการเปลี่ยนเสียงการร้องที่มีอยู่ในทำนองเพลงนั้น ๆ จากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่งแล้วกลับมาร้องเสียงเดิมอีกโดยต้องค่อย ๆ ปล่อยเสียงอย่างช้า ๆ มีการผ่อนเสียงบ้างให้เกิดความไพเราะนุ่มนวลน่าฟัง

22. โยนเสียง เทคนิคการโยนเสียงนั้นหมายถึงการร้องเพลงในช่วงคำร้องและเอื้อนที่ต้องออกเสียงเน้นให้มีน้ำเสียงหนัก และกระแทกเสียงในบางตอน แต่ต้องสังเกตลีลาทำนองเพลง ความหนักเบาช่วงจังหวะให้พอเหมาะพอดีไม่ใช่โยนเสียงจนเกินจังหวะ

23. รวบเสียง เทคนิคการรวบเสียงหมายถึงการร้องรวบ 2 เสียงเข้าด้วยกันให้ฟังดูแล้วไม่สะดุดหู การรวบเสียงนี้มีอยู่เสมอในเพลงไทย แต่มีมากในเพลงที่มีสำเนียงจีน

24. ลักจังหวะ ย้อยจังหวะ การลักจังหวะเป็นการร้องที่ไม่ให้ลงเสียงตามจังหวะ แต่ลงเสียงก่อนจังหวะ ตามปกติการร้องเพลงนั้นจะลงเสียงตามจังหวะตกของหน้าทับ การย้อยจังหวะนั้นการลงเสียงให้หลังจังหวะตกนิดหน่อยเรียกว่าย้อยจังหวะ

25. เลื่อนไหหล เสียงเลื่อนไหหลนั้นบางที่เรียกว่าเสียงเพี้ยน บางครั้งเพี้ยนสูง คือเสียงเลื่อนไหหลขึ้นสูงกว่าทำนองจริง บางครั้งเลื่อนไหหลลงคือเพี้ยนต่ำกว่าทำนองจริง อย่างนี้ทำให้ไม่น่าฟังรวม ๆ เรียกว่า ร้องเพี้ยนเสียง

26. เสียงสะดุด เทคนิคการทำเสียงสะดุดนั้นเป็นวิธีเดียวกันกับการทำเสียงปรับ

27. เสียงหนัก เสียงเบา เทคนิคการทำเสียงหนักเบานั้นจะมีอยู่ในเพลงไทยทุกเพลงทำได้ง่ายมากคือเสียงหนักก็ต้องออกเสียงให้ดังบางครั้งต้องกระแทกเสียง ส่วนเวลาทำเสียงเบาก็ต้องออกเสียงให้เบา

28. หางเสียง คือการออกเสียงคำร้องในบทเพลงไทย ตอนท้ายคำต้องลากเสียงให้ยาวกว่าปกติแต่อยู่ในลีลาทำนองของเพลงไม่ให้เพี้ยนเสียง

29. เหนเสียง เทคนิคการเหนเสียงคล้าย ๆ กับเสียงเลื่อนไหหล แต่เลื่อนไหหลไปในทางสูงคือเลื่อนเสียงจากเสียงต่ำไปเสียงสูงในเสียงเดียวกันหรือคนละเสียงก็ได้

30. โหนเสียง เทคนิคการโหนเสียงนั้นต้องเปล่งเสียงไปในทางเสียงสูงคล้าย ๆ กับเหนเสียงแต่การโหนเสียงนี้ต้องพยายามดันเสียงเหมือนกับจะเสียงไม่ถึงแต่ดันไปให้ถึงหรือโหนไปให้ถึง

31. เสียงลอย เทคนิคการทำเสียงลอยนั้นเวลาร้องทำเสียงจำไม่ลง ครูปบางท่านเรียกว่าทำเสียงตึง ซึ่งต้องทำเสียงสูงแล้วให้ลอยไว้ไม่ลงเสียงมาเป็นเสียงอื่นหรือลงเสียงให้ต่ำลงมา

32. เสียงอาศัย การทำเสียงอาศัยต้องใช้เสียงสูงกว่าเสียงจริงของเสียง โดยเปล่งเสียงออกทางปากและจมูก ทำเสียงที่ออกมาสั้นเบาว่าปกติ

33. อมเสียง เทคนิคการอมเสียงหมายถึงการร้องเพลงที่มีช่วงต่อเนื่องต้องหุบปากแต่ยังมีเสียงอยู่เรียกว่าอมเสียงในคำร้องบางตอนต้องหุบปาก แต่ถ้าหุบปากมากแล้วเสียงขาดตอนเพลงไม่ต่อเนื่อง

34. เสียงลงทรวง เทคนิคการทำเสียงลงทรวงนั้นค่อนข้างยาก ส่วนมากนักร้องชายจะนิยมทำเทคนิคนี้ เพราะต้องใช้แรงกระแทกเสียงลงไปในลำคอและเลยลงไปถึงอกให้เกิดความสั่นสะเทือนเสียงจะสั้นน้อย ๆ ฟังแล้วเกิดอารมณ์สะเทือนใจ

35. เสียงพริ้ว เทคนิคการทำเสียงพริ้วนั้นคล้าย ๆ กับการสะบัดเสียงให้พริ้วไปมาซึ่งการทำเสียงพริ้วนี้อยู่ในตอนหางเสียงซึ่งจะต้องสะบัดเสียง 2 – 3 ครั้ง จึงจะเรียกว่าเสียงพริ้ว ถ้าสะบัดครั้งเดียวเรียกว่าสะบัดเสียง

36. เสียงเครือ ตามปกติคนที่มีเสียงเครือโดยธรรมชาตินั้นไม่เหมาะที่จะร้องเพลง แต่เทคนิคการทำเสียงเครือนั้นจำเป็นต้องทำในเพลงที่มีอารมณ์เศร้าเพียงบางตอน โดยผู้ร้องต้องใส่อารมณ์ในการร้อง เสียงที่ออกมาจะเครือเล็กน้อย ฟังแล้วกินใจ

37. ร่อนใบไม้ร่วง เทคนิคการร้องร่อนใบไม้ร่วง มีไม่มากนักในการร้องเพลงไทย จะคล้าย ๆ กับเทคนิคการร้องควงลง แต่ร่อนใบไม้ร่วงนี้จะร้องสะดุดทีละช่วงจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ

38. สะบัดเสียง เทคนิคการสะบัดเสียงจะอยู่ในตอนท้ายการเอื้อน จะมีการสะบัดเสียงในบางตอนเพื่อให้เกิดความไพเราะ ในช่วงการเอื้อนท้ายการเอื้อนให้ลากเสียงยาวและสะบัดเสียง การสะบัดเสียงจะคล้ายกับการทำเสียงพริ้ว แต่การทำเสียงพริ้วจะต้องสะบัด 2 – 3 ครั้ง

39. ทิ้งเสียง เทคนิคการร้องทิ้งเสียงมีอยู่ในเพลงฉุยฉาย ซึ่งจะได้ชัด นิยมร้องเน้นคำ เทคนิคการร้องชนิดนี้จะคล้าย ๆ กับการเน้นเสียงแต่การทิ้งเสียงนั้นร้องจนจบแต่ละคำจะหยุดไม่มีเอื้อนท้ายคำต่อเหมือนกับทิ้งเสียงให้ขาดไป

40. เสียงลอยจังหวะ เทคนิคการทำเสียงลอยจังหวะคล้ายกับการทำเสียงลอย แต่การทำเสียงลอยจังหวะนั้น คนร้องจะให้จังหวะตกตามหน้าทับก่อนจึงจะขึ้นร้องตอนต่อไป

41. บีบเสียง หมายถึงการทำให้เสียงแหลมเล็กลง บางทีคนร้องเสียงใหญ่ไม่เหมาะสมกับลีลาของเพลงที่ร้อง ก็ต้องใช้เทคนิคการบีบเสียงเป็นบางตอน

42. กนกคอ คำว่า กนกคือนี้คุณหญิงจีน ศิลปินร่ำเรียนเป็นผู้กล่าวถึง ให้เปรียบเทียบลายกนกของไทยในความงดงามกับการขับร้องเพลงไทยเพราะลายกนกของไทยมีสัดส่วนเปรียบเทียบกับเพลงเกามีสวดลายที่ตัวกนกและปลายสะบัดงดงามคล้ายกับการเอื้อนของเพลงไทยที่ต้องตกแต่งให้งดงามเช่นเดียวกัน ประมาจารย์บางท่านเรียกการตกแต่งการร้องให้ไพเราะว่า “เม็ดพราย”

4. ประวัติเพลงที่ใช้ในการศึกษาวิเคราะห์

4.1 เพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้น

“เพลงแขกมอญบางขุนพรหม” เพลงนี้เป็นเพลงแรกเริ่มที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงพระนิพนธ์เพลงไทยขึ้นโดยทำนองเพลงมอญ 2 ชั้นของเก่ามาดัดแปลงให้เป็นเพลง 3 ชั้นและชั้นเดียว พร้อมด้วยทางขับร้องทั้งหมด ทรงตั้งพระทัยให้เป็นเพลงในพระนามโดยเฉพาะ ต่อมาได้มีผู้ได้ยินได้ฟังเกิดความนิยมในพระปรีชาสามารถ จึงได้นำมาเล่นเครื่องสายและดนตรีกันจนแพร่หลายทั่วไปจนทุกวันนี้ ครั้งต่อมาได้ทรงปรับปรุงเป็นทางพิณพาทย์สำหรับวังบางขุนพรหม บรรเลงถวายในเวลาว่างพระธุระ เพลงนี้ทรงพระนิพนธ์ขึ้นเมื่อคราวเสด็จประพาสจังหวัดเพชรบุรีเมื่อ ร.ศ. 129 อันมีพันตรีหลวงประสานดุริยางค์ (สุทธิ ศรีชญา) ได้โดยเสด็จด้วย และให้เป็นคนเป่าแตรคอร์เน็ตในเวลาทรงพระนิพนธ์ เพื่อตรวจสอบเพลงให้ถูกต้อง

ครานั้น
จึงตอบว่าเราผู้เรืองฤทธิ์ฤทธิ์
ถิ่นฐานบ้านเมืองเรานี้
แมงตะยะและเมี่ยมังตะยา
อาจารย์เราหรือชื่อสุเมธ
ตัวท่านที่ยกมาสู่เรา

พลายชุมพลได้ฟังก็ยิ่งหยุด
นามสมมุติชื่อสมิงมัตรา
อยู่ยังธานีหงสา
เป็นบิตรมารดาของเรา
เรื่องพระเวทไม่มีใครตีเท่า
คือเป็นลูกเต้าเหล่าใคร

4.2 เพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้น

เพลงนี้อาจารย์มนตรี ตราโมท อธิบายไว้ว่าเป็นเพลงที่เหมาะสมสำหรับการบรรเลงประกอบการแสดงละครนอก ในการแสดงโขนหรือละครใน ไม่ใคร่นิยมใช้ เดิมทีเดี่ยวครุฑัต นักร้องและนักดนตรีประจำบ้าน “สมเด็จพระเจ้าพระยาบรมมหาศรีสุริยวงศ์ (ช่วง บุนนาค) แต่งขึ้นเป็นเพลงสามชั้นก่อน สมเด็จพระเจ้า

บรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตโปรดเพลงนี้มาก จึงมุงพระทัยเปลี่ยนเสียงให้เหมาะสมกับแตงวงบรรเลง ทรงแก้ไขท่วงทำนองไว้อย่างไพเราะ ตั้งแต่ครั้งทรงดำรงตำแหน่งเสนาบดีกระทรวงทหารเรือ (พ.ศ.2453 – 2463) บทร้องเพลงนี้มาจากเรื่องอะบู่หะซัน หรือลิลิตนิทราชาคริต พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5 ทูลกระหม่อม ฯ ทรงวินิจฉัยว่า ผู้ที่นำบทประพันธ์ประเภทโคลงอย่างบทเพลงบุหลันชนก มวยนี้มาร้องเป็นเพลงน่าจะเป็น “พระเสนาะดุริยางค์ (ทองดี ทองฟรุพ)”

เพลงสรรเสริญพระยศ

ฟังเสนาะเพราะพ้อง
เสทือนทั่วทั้งมณฑลเชียร
ช่อนชัยสลับส้าง
อาบูนันพักตร์ตาม
งามพักตร์ผ่องผัดแต้ม
เครื่องทรงสรรพวิเชียร
แลประสบแสงแก้ว

ปรากฏเสียงกึกก้อง

ยิ่งล้ำดนตรี

นางรำเวียนรอบข้าง

ไล่เลี้ยวพัวพัน

ดูยิ่งงามยั่วแย้ม

แต่งแบ่งผดุงพรรณ

รำวงเวียนพริ้งพราว

ปลาบต้องตาพราย

4.3 เพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น

เพลงแขกสาหร่ายสองชั้นของเดิมนั้น จำโคม (จำแผ่นผยองยิ่ง) เป็นผู้แต่งขึ้นก่อนสำหรับร้องเล่นสักวา ครูทเวาประสิทธิ์ พาทยโกศลได้อธิบายไว้ว่ามีผู้ทำเป็นสามชั้นมาแต่เดิม แต่มิได้เอ่ยนามสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตทรงดัดแปลงเฉพาะท่อนสามของเพลงนี้มีทางแปลกหูขึ้น ทรงนิพนธ์เมื่อคราวเสด็จตรวจราชการเมืองกาญจนบุรี ผ่านไทรโยค จนเสด็จถึงท่าขนุนเป็นจบเพลงพอดี ทรงไว้เป็นทางฉ้องวงใหญ่สำหรับบรรเลงพิณพาทย์ ทางของทูลกระหม่อม ฯ นี้ไม่ค่อยเป็นที่แพร่หลายนักซึ่งใช้ขับร้องจากเรื่องอิเหนาดังนี้

ลำดวนดอกออกดอกทุกกิ่งก้าน
โคมยงค์ทรงเก็บดอกมา
แล้วเก็บจำปามหาหงษ์
ประสันตาทักพวงพุ่มเรียง
สารภีพิกุลดอกดก
มะลิช่อนช่อนกลิ่นรสสุคนธ์

บ้างตูมบานแย้มกลีบกลั่นกล้า
ประทานสองกัลยาพี่เลี้ยง
นางแย้มยี่สุน่สงกลิ่นเกลี้ยง
หมอบเมียงมาถวายนฤมล
บานตกล้อมไปที่ได้ต้น
หอมปนกับบุหงารำไป

4.4 เพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น

เพลงอาถรรพ์นั้นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตทรงนิพนธ์ขึ้นจากเพลงอาถรรพ์สองชั้นของเก่า ซึ่งใช้ขับร้องบรรเลงประกอบการแสดงละครกันมาแต่โบราณ ตั้งพระทัยให้มีท่วงทำนองอ่อนหวานและมีลักษณะเป็นเพลงทางกรอ บางท่อนมีขัดมีหยุด ทรงนิพนธ์เป็นทางพิพาทย์โดยเฉพาะแล้วต่อประทานร้อยเอกนพ ศรีเพชรดีกับนายสาลี มาลัยมาลัย เพื่อนำไปต่อให้วงพิพาทย์วังบางขุนพรหมบรรเลงทั้งวงเมื่อ พ.ศ. 2471 ทางร้องนั้นโปรดให้ครูเจริญ พาทยโกศลเป็นผู้ประดิษฐ์ขึ้นตามรับสั่ง และใช้ขับร้องจากเรื่องพระอภัยมณีของสุนทรภู่

ฝ่ายปาโมกข์โลกเชษฐ์พระเวทขลัง
ริมรอบวังฝั่งอาถรรพ์กันพารา
แล้วลงยันต์กันปีนธนูแผลง

จึงให้ตั้งศาลสถิตยทุกทิศา

เพลิงไหม้มามิให้ไหม้ถึงในวัง

ข้ามกำแพงมิให้พันด้วยมนต์ขลัง

4.5 เพลงแขกสาย 3 ชั้น

เพลงแขกสายนั้นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงนำเพลงแขกโหม่งม้ายืดขึ้นเป็นสามชั้น และตัดลงเป็นชั้นเดียวจนครบเป็นเพลงเถา ทรงเดิมสร้อยใน ท่อนที่ 2 เข้าไปอีก เดิมเมื่อทรงนิพนธ์เสร็จใหม่ ๆ ได้ทรงแยกเป็นทางประสานเสียงสำหรับแด่รวงเมื่อ พ.ศ. 2471 แล้วโปรดต่อทำนองข้องวงใหญ่กับระนาดเอกประทานร้อยเอกนพ ศรีเพชรดีกับนายสาลี มัลลย์มาลย์ ณ วังบางขุนพรหมในปีเดียวกัน สำหรับทางขับร้องนั้นหม่อมเจริญ พาทยโกศลได้นำมาร้องรวมกับเพลง แขกไทร 2 ชั้นและเพลงแขกต้อยหม้อ นิยมร้องเล่นเป็นเพลงดับสิ้น ๆ เรียกว่าดับแขกไทร นับว่าเป็นเพลง กล่อมนอนของ

พระยาไทรบุรี

สาธิตาแขกเต้าดูเหว่าแว่ว
เบญจวรรณโนรีสีชมพู
ฝูงกินนรร้อนพากันมาสรอง
ชมพลางทางชวนวนิดา
(ดวงเอยดวงโกมุท

สกุณแก้วจับเรียงเคียงคู่
พระชี้ให้โฉมตรูทัศนาศา
รูปร่างเอยองค์ดังเรขา
ลงสรคงคาชลาลัย
หอมไม่สิ้นสุดเจียวนะน้องเอย)

5. ทฤษฎีที่ใช้ในการวิเคราะห์

ในการวิเคราะห์ทางขับร้องนั้นผู้วิจัยอาศัยแนววิธีการวิเคราะห์จากผู้มีความรู้ทางด้านการวิเคราะห์ เพลงไทยโดยรวบรวมแนววิธีในการวิเคราะห์แล้วปรับตามความเหมาะสมของเพลงที่นำมาวิเคราะห์ดังนี้

สังัด ภูเขาทอง (2532 : 258-259) ได้เสนอแนวคิดในการวิเคราะห์เพลงไทยที่จะต้องกล่าวถึงสิ่งที่ ควรจะนำมาวิเคราะห์ในบทเพลงไทยดังนี้

1. ส่วนที่เป็นทำนองหลักหรือเนื้อของเพลง ทั้งทำนองร้องและทำนองการบรรเลงจะมีทำนองหลัก ของเพลงหรือตัวเพลงที่แท้จริง
2. ส่วนที่ปรุงแต่งทั้งทำนองร้องและทำนองบรรเลงจะมีส่วนปรุงแต่งตามจุดประสงค์ที่นักดนตรี ต้องการ ว่าต้องการให้เกิดอารมณ์อะไร แม้ว่าทำนองร้องกับทำนองบรรเลงจะประกอบขึ้นด้วยส่วนปรุงแต่ง ด้วยกัน แต่หลักการไม่เหมือนกันคือ
 - 2.1 ทำนองร้องประกอบด้วยทำนองเพลงและคำร้อง สำหรับทำนองเพลงจะต้องปรุงแต่งให้ เกิดความไพเราะ
 - 2.2 ทำนองบรรเลง คือส่วนปรุงแต่งให้เกิดความไพเราะหรืออาจแปรทำนองให้เป็นอย่างอื่น ตามความเหมาะสมของเครื่องดนตรี
3. ทำนองพิเศษ ที่เกิดจากเทคนิคของการบรรเลงอาจสอดแทรกอยู่ทั่วไปในระหว่างเพลง
4. ส่วนวนเพลงได้แก่ทำนองที่ประดิษฐ์ขึ้นไว้โดยเฉพาะที่เห็นว่าไพเราะงดงามแล้วนำเข้าไป ประกอบเป็นส่วนหนึ่งของบทเพลง
5. ประเภทของเพลง
6. การประสานเสียงตามแบบไทย
7. คีตลักษณ์หรือรูปแบบ
8. สำเนียงของทำนองเพลง

9. บันไดเสียงหรือ Mode เพลง
10. อัตราจังหวะเพลง
11. ลักษณะของจังหวะหน้าทับและลีลา (Rhythm) ของจังหวะ
12. การเปลี่ยนบันไดเสียงภายในตัวเพลง
13. เทคนิคการบรรเลง
14. ประโยคเพลง อันเป็นส่วนทำให้เกิดบทเพลง
15. อารมณ์เพลง
16. รากฐานและความเป็นมาที่ทำให้เกิดบทเพลงนั้น ๆ

พิชิต ชัยเสรี (ม.ป.ป. : 1-5) ได้กล่าวถึงแนวทางการวิเคราะห์เพลงไทยไว้ดังนี้

1. ความรู้เบื้องต้นในการวิเคราะห์คือการใช้ทางฆ้องเป็นหลักในการวิเคราะห์
 2. องค์ประกอบของดนตรีแบ่งออกเป็น
 - 2.1 ท่วงทำนองประกอบด้วย
 - 2.1.1 ระดับเสียง
 - 2.1.2 ความดัง ค่อย
 - 2.1.3 คุณภาพเสียง
 - 2.2 การประสานเสียงมี 2 นัยคือ
 - 2.2.1 การประสานเสียงในแนวดิ่ง หมายถึงดนตรีไทยโดยชนบนั้นไม่มีระบบการประสานเสียงในแนวดิ่งอย่างตะวันตก นอกจากที่ปรากฏอยู่ในคู่ประสานของแต่ละชนิดของเครื่องดนตรี
 - 2.2.2 การประสานเสียงแนวนอน แม้ว่าดนตรีไทยจะไม่มีระบบการประสานเสียงดังลักษณะข้างต้น แต่ในระหว่างการบรรเลงบทเพลงหนึ่ง ๆ นั้นแต่ละเครื่องมือก็จะมีวิธีดำเนินทางปฏิบัติของตนซึ่งต้องสอดคล้องประสานกลมกลืนกับเครื่องมืออื่น ๆ
 - 2.3 จังหวะได้แก่จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ
 3. สังคีตลักษณ์โดยแบ่งเป็น
 - 3.1 แบบแผนการบรรเลง เป็นไปตามชนบประเพณีในการบรรเลงเช่นการบรรเลงเพลงเสภา
 - 3.2 แบบแผนท่วงทำนอง โดยแยกตามเนื้อหาสาระของทำนองเพลง
 4. ทำนองตกแต่งและทำนองสารถะ
 - 4.1 ทำนองสารถะคือทำนองที่เป็นแก่นของเพลงในโครงสร้างของเพลงต่าง ๆ หรือที่เรียกว่า ลูกตก
 - 4.2 ทำนองตกแต่งคือการประดับตกแต่งรายละเอียดทำนองเพลงจากแก่นของเพลงทำให้เกิดทำนองเพลงที่ซับซ้อนขึ้น
- ทรงวิทย์ แก้วศรี (2533 : 9-11) กล่าวถึงลักษณะเพลงไทยว่าเป็นเพลงที่มีลักษณะเด่นเฉพาะตัวมีรูปแบบการบรรเลงที่ยึดถือและสืบทอดต่อกันมา รูปแบบของเพลงไทยจำแนกออกได้เป็น 2 ประเภทใหญ่คือ เพลงที่มีแต่เครื่องดนตรีบรรเลงล้วน ๆ และเพลงที่มีการขับร้องประกอบซึ่งมีรายละเอียดดังนี้คือ
1. เพลงบรรเลง เป็นบทเพลงที่ใช้เครื่องดนตรีล้วน ๆ ไม่มีการขับร้องประกอบแต่อย่างใดซึ่งแบ่งแยกได้ดังนี้คือ
 - 1.1 เพลงโหมโรง เป็นบทเพลงที่ใช้ประกาศให้ทราบว่ามึงงานอะไร
 - 1.2 เพลงหน้าพาทย์ใช้บรรเลงประกอบอาภักปฏิกิริยาของตัวแสดงโขนละคร

1.3 เพลงเรื่องคือเพลงชุดซึ่งประกอบด้วยเพลงหลายๆ เพลงที่มีทำนองคล้ายคลึงกัน นำมาร้อยกรองกันเข้าใช้บรรเลงเมื่อต้องการระยะเวลายาวนาน

1.4 เพลงทางเครื่อง เป็นเพลงชุดเช่นเดียวกันนำมาร้อยกรองไว้สำหรับให้บรรเลงได้รวดเร็วและกระฉับกระเฉง

2. เพลงขับร้อง ใช้ประกอบกับการขับร้องแบ่งออกเป็น 3 ชนิดคือเพลงตับ เพลงเถาและเพลงเกร็ด

2.1 เพลงตับเป็นเพลงชุดหลาย ๆ เพลงนำมาต่อกันเข้าเป็นตับมีบทร้องคู่กันไปด้วย ต่างกับเพลงเรื่องซึ่งไม่มีบทร้อง เพลงตับมี 2 ชนิดคือตับเรื่องและตับเพลง ตับเพลงนั้นเรียบเรียงขึ้นโดยถือเอาเพลงที่จะบรรเลงติดต่อกันให้ถูกแบบแผนเป็นสำคัญส่วนเนื้อร้องจะเป็นเรื่องราวติดต่อกันหรือไม่ก็ไม่สำคัญ ถือเอาเพลงเป็นหลัก ส่วนตับเรื่องนั้นเรียบเรียงโดยนำเพลงหลายๆ เพลงมาร้อยกรองเข้าด้วยกันแต่ถือบทร้องนั้นต้องติดต่อกันเป็นเรื่องราว โดยถือบทร้องเป็นหลัก

2.2 เพลงเถาประกอบด้วยเพลงสามชั้น สองชั้นและชั้นเดียว ขับร้องบรรเลงติดต่อกันไปรวดเดียวจนจบ

2.3 เพลงเกร็ดคือเพลงสามชั้นหรือสองชั้นหรือชั้นเดียวก็ได้ในบางกรณีที่ต้องการบรรเลงในระยะเวลาสั้น ๆ เป็นเพลงที่แยกจากเพลงเอมาร้องหรือบรรเลงเป็นเอกเทศ

6. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

วิมาลา ศิริพงษ์ (2534) ได้ทำการศึกษาการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยในสังคมไทยปัจจุบัน ศึกษากรณีสกุลพาทย์โกสัลและสกุลศิลปบรรเลงว่าการสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยของสกุลพาทย์โกสัลและสกุลศิลปบรรเลงเป็นไปในทางที่แตกต่างกัน พาทย์โกสัลนั้นสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีโดยพยายามไว้ให้คงรูปแบบเดิมอย่างที่สุด ไม่ว่าจะรูปแบบขององค์กร การทำงาน เพลงที่ใช้ในการถ่ายทอดวิชา หรือประกอบพิธีกรรมโดยไม่พยายามที่จะปรับเปลี่ยนตัวเองไปตามเงื่อนไขของบริบททางสังคมในขณะที่ศิลปบรรเลงนั้นตระหนักถึงความเปลี่ยนแปลงของบริบททางสังคมและพยายามปรับเปลี่ยนตัวเองเพื่อตอบรับเงื่อนไขทางสังคมอย่างเห็นได้ชัดเจน

ผู้วิจัยได้ศึกษางานวิจัยเกี่ยวกับพัฒนาการของเพลงขับร้องจากงานวิจัยเรื่องเพลงเถา : ศึกษาวิเคราะห์บทร้องของศรีเวียง ไตชิลลสุนทร (2534) โดยได้กล่าวไว้ดังนี้คือเพลงขับร้องของไทยนั้นสันนิษฐานว่าเกิดมาตั้งแต่สมัยสุโขทัยแล้วดังที่มีผู้ศึกษาเรื่องเพลงไทย ได้กล่าวถึงความเป็นมาและลักษณะของเพลงไทยไว้ดังนี้เพลงไทยเรานี้พัฒนาจากเพลงร้องในบ้านคือเพลงกล่อมลูกก่อนแล้วจึงกลายมาเป็นเพลงร้องโต้ตอบกันหรือร้องแก่กัน อย่างเพลงพื้นบ้านที่ไม่มีดนตรีประกอบนอกจากเครื่องประกอบจังหวะ ต่อมาก็ได้พัฒนาขึ้นมาเป็นเพลงร้องคลอดนตรี หรืออย่างที่เรารู้จักว่าร้องแบบลำลองก็มี จนถึงเพลงร้องที่ดนตรีรับและเพลงร้องประกอบการแสดง เช่น ประกอบโขนละคร อย่างที่หลายท่านเรียกว่า “เพลงไทยเดิม”

บุญสืบ บุญเกิด (2538) พบว่าลักษณะโครงสร้างในการประพันธ์เพลงประเภทโหมโรงเสภาจากการศึกษาชีวประวัติและการวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์ของครูสำราญ เกิดผลพบว่าโครงสร้างในการประพันธ์เพลงประเภทโหมโรง ครูสำราญ เกิดผลนำโครงสร้างมาจากเพลงในอัตราจังหวะสองชั้นโดยนำลูกตก ณ ตำแหน่งครึ่งจังหวะหน้าทับและ ณ ตำแหน่งจบจังหวะหน้าทับของทุกจังหวะหน้าทับเป็นโครงสร้างของเพลงโหมโรงเสภาที่จะประพันธ์ขึ้นใหม่ ส่วนประเภทเพลงเถานั้นทุกอัตราจังหวะ ณ ตำแหน่งครึ่งจังหวะหน้าทับของจังหวะหน้าทับเดียวกันจะต้องมีลูกตกเป็นเสียงเดียวกันแต่บางครั้งอาจจะไม่ตกเสียงเดียวกันก็ได้

และ เช่นเดียวกันทุกอัตราจังหวัด ณ ตำแหน่งจังหวัดหน้าทับของจังหวัดหน้าทับเดียวกันจะต้องมีลูกตก เป็นเสียงเดียวกันเสมอ

โดม สว่างอารมณ์ (2540) ได้ทำการศึกษาวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของจางวางทั่ว พาทยโกศลโดยได้คัดเลือกเพลงสำเนียงเขมรจำนวน 5 เพลงได้แก่เขมรพวง เขมรปากท่อ เขมรเหลือง เขมรเอวบางและเขมรใหญ่ โดยนำมาศึกษาวิเคราะห์เรื่องสัดส่วนและโครงสร้างทำนองเพลง บันไดเสียง ความสัมพันธ์ของทำนองเพลงในแต่ละอัตราจังหวัด และรูปแบบเพลงกรณีมีทางเปลี่ยน ผลการวิเคราะห์พบว่า การประพันธ์เพลงสำเนียงเขมรด้วยบันไดเสียงโดในเพลงเขมรพวง เขมรปากท่อ เขมรเหลือง และเขมรเอวบางและใช้ทั้งบันไดเสียงฟาและบันไดเสียงโดในเพลงเขมรใหญ่

ณรงค์ เขียนทองกุล (2539) ได้ศึกษาเรื่องมานุษยวิทยาการดนตรี : กรณีศึกษาบ้านบางลำภูโดยสรุปไว้ว่าบ้านบางลำภูเป็นแหล่งชุมชนที่เกิดขึ้นตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 3 และได้เจริญรุ่งเรืองเป็นแหล่งชุมชน แหล่งการค้า และแหล่งธุรกิจการบันเทิงที่สำคัญของกรุงเทพมหานคร ในอดีตบางลำภูเป็นศูนย์กลางของ แหล่งการบันเทิง มีโรงละครร้อง วิกลิเก ร้านขายแผ่นเสียงอันเลื่องชื่อและบ้านนักดนตรีไทยจำนวนมาก ปัจจุบันบ้านบางลำภูมีการเปลี่ยนแปลงสภาพจากเดิมเป็นศูนย์การค้าขนาดใหญ่หลายแห่งด้วยกัน และมีนักท่องเที่ยวชาวต่างประเทศมาพักอาศัยในบริเวณนี้เพิ่มมากขึ้น ในขณะเดียวกันแหล่งความรู้และความบันเทิงทางด้านดนตรีและศิลปะการแสดงกลับลดลง คงเหลือเพียงบ้านนักดนตรีไทยเพียงไม่กี่แห่ง

สนอง คลังพระศรี (2540) ได้ทำการศึกษาเรื่องหมอลำซึ่ง : กระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรี โดยกระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรีพบว่าเกิดจากปัจจัยหลายด้านดังนี้คือ ภูมิศาสตร์ ระบบความเชื่อ ประวัติศาสตร์สังคม เศรษฐกิจ วัฒนธรรม การเปลี่ยนแปลงทางด้านค่านิยม การแข่งขัน ทางด้านการตลาด ด้านการศึกษา การใช้เทคโนโลยี ด้านดนตรีและการแสดงโดยปัจจัยทั้งหมดนี้มีผลต่อการปรับเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมดนตรีของหมอลำ

สุขสันต์ พ่วงกลัด (2539) ทำการวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์เกี่ยวกับภูมิปัญญาไทยเกี่ยวกับ ขอสามสายว่าผลจากการวิเคราะห์กระบวนการสั่งสอนความรู้ทางภูมิปัญญาไทยในฐานะผู้รับการถ่ายทอดพบว่าเอตทัคคะทางบรรเลงขอสามสาย 2 ท่านได้รับการถ่ายทอดทักษะดนตรีหลายประเภทโดยตรงแบบตัวต่อตัว แบบลองผิดลองถูก แบบครูพักลักจำ และประสบการณ์ดนตรีโดยเฉพาะขอสามสายถือได้ว่าเป็นเลิศทางการบรรเลงเพราะได้รับการถ่ายทอดมาจากครูดนตรีไทยชั้นเยี่ยมได้แก่หลวงไพเราะเสียงซอ (อุน่ ดุริยะชีวิน) พระยาภูมิเสวิน (จิตร จิตตเสวี) และนายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล และด้วยมีคุณลักษณะพิเศษคือพรสวรรค์ จึงสามารถซึมซับและหลอมรวมความรู้ต่าง ๆ เข้าแล้วเกิดเป็นองค์ความรู้ใหม่ที่ไม่มียึดติดกับดนตรีไทยคนใดเสมอเหมือน

เหมราช เหมวงษา (2541) ได้ศึกษาวิวัฒนาการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้ : การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยทางประวัติศาสตร์บอกเล่า ความรู้ในเชิงปฏิบัติของกระบวนการถ่ายทอดการบรรเลงจะเข้ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 ถึงปัจจุบันพบว่าในสมัยรัชกาลที่ 6 ได้ก่อกำเนิดดุริยางคศิลป์ทางการบรรเลงจะเข้ด้วยกันทั้งหมด 6 ท่านได้แก่พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) หลวงว่องจะเข้รับ (โต กมลวาทีน) นายชุ่ม กมลวาทีน นายสังวาลย์ กุลวัลกี นายจ่าง แสงดาวเด่น และนายแสวง อภัยวงศ์ ดุริยางคศิลป์ทั้ง 6 ท่านได้ถ่ายทอดลักษณะการบรรเลงจะเข้โดยตรงแบบการสอนไทยอย่างโบราณคือ สอนแบบตัวต่อตัว วิธีการสอนแบบฝึกจำ วิธีการสอบแบบให้เลียนแบบครู โดยเกิดเป็นสายทางการถ่ายทอด 2 สาย คือ สายครูระดี วิเศษสุรการ และสายครูทองดี สุจริตกุล

อุมาภรณ์ กล้าหาญ (2540) ได้ศึกษาเรื่องเพลงไอ้ : เพลงประกอบการแสดงโขนละครไทย ซึ่งผลการศึกษาพบว่าเพลงไอ้เป็นเพลงขับร้องที่มีมาแต่โบราณใช้เฉพาะการแสดงโขนละครไม่นำมาใช้ทั่วไป ไม่ปรากฏหลักฐานว่ากำเนิดขึ้นเมื่อไร ต่อมามีการประดิษฐ์เพลงไอ้ขึ้นใหม่เพื่อใช้ประกอบการแสดงละครที่ปรับปรุงใหม่ แต่เดิมเพลงไอ้ไม่มีดนตรีรับ ต่อมาจึงมีผู้คิดทางบรรเลงเข้าทำรับร้อง ซึ่งคิดขึ้นโดยอิสระ ทำให้เพลงไอ้มีทางร้องและทางบรรเลงแตกต่างกันถือเป็นลักษณะเด่นของเพลงไอ้

ถนอมศรี แสงทอง (2540) ศึกษาเรื่องการศึกษาทางร้องเพลงไทยสำเนียงมอญ ผลการวิเคราะห์พบว่าบทเพลงที่มีเอื้อนสามารถแบ่งคำร้องออกเป็นกลุ่ม ๆ โดยมีเอื้อนท้ายคำต่อจากกลุ่มคำร้องและมีเอื้อนอิสระระหว่างกลุ่มคำร้อง บทเพลงที่ไม่มีเอื้อนอิสระไม่สามารถแบ่งกลุ่มคำร้องออกเป็นกลุ่ม ๆ ได้ คำร้องที่เป็นพยางค์ตามเสียงวรรณยุกต์นั้นเมื่อร้องเป็นทำนองร้องแล้วส่วนใหญ่ออกเสียงร้องให้มีความหมายโดยออกเสียงตามเสียงวรรณยุกต์นั้น ๆ เอื้อนท้ายคำเป็นเอื้อนที่เอื้อนเพื่อให้เสียงลงลงเสียงของลูกตกเมื่อคำร้องที่ตรงกับเสียงลูกตกนั้น ๆ ร้องและไม่ตรงกับเสียงลูกตก และเอื้อนอิสระเป็นเอื้อนที่ประดิษฐ์ขึ้นระหว่างกลุ่มคำร้องอาจจะเป็นการเอื้อนตามทำนองเพลงหรือเอื้อนแตกต่างจากทำนองเพลง

เสาวนีย์ ชือตรง (2540) ได้ทำการวิเคราะห์เรื่องการวิเคราะห์ทางร้องเพลงแขกมอญเถา ซึ่งผลจากการวิเคราะห์โครงสร้างทั่วไปของทำนองหลักพบว่าเพลงแขกมอญเถาเป็นเพลงที่แต่งขยายมาจากเพลงแขกมอญในอัตราจังหวะ 2 ชั้น ซึ่งเป็นเพลง 3 ท่อนใช้อัตราจังหวะหน้าทับปรบไก่ ในแต่ละอัตราจังหวะซ้ำกันทุก ๆ ท่อนและจบท่อนด้วยเสียงเร บันไดเสียงที่พบในทำนองเพลงคือฟา ที่ ความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องกับทำนองฆ้องพบว่ามีความสัมพันธ์สอดคล้องกันเป็นส่วนมากลูกตกที่พบมีบทบาทในทำนองที่สำคัญ คือ ทำหน้าที่เชื่อมประโยค และทำหน้าที่จบเพลง ด้านเทคนิคการร้องมีเอกลักษณ์เฉพาะในแต่ละทางร้องซึ่งแสดงให้เห็นความสามารถของแต่ละบุคคล

นพพร ปัญญาพิสิทธิ์ (2540) ทำการวิเคราะห์ทางร้องเพลงจระเข้หางยาว เถา ผลการวิเคราะห์พบว่าจากการวิเคราะห์ทางร้องและวิเคราะห์โครงสร้างโดยทั่วไปในเรื่องจังหวะและคำร้อง ความสัมพันธ์ของลูกตกในแต่ละคำร้อง สรุปได้ว่าเพลงนี้มีเทียวกลับทุกท่อนทั้ง 3 อัตราจังหวะ ในท่อนที่ 1 วิธีทางการดำเนินทำนองเพลงประกอบด้วย 5 เสียงคือ โด เร มี ซอล ลา ท่อนนี้ใช้การเอื้อนด้วยเสียงของทำนองเปล่า ๆ โดยไม่มีคำร้อง และออกเสียงของคำร้อง ซึ่งจะเหมือนกันกับเทียวกลับแม้ว่าคำร้องจะแตกต่างกันก็ตาม ในท่อนที่ 2 และ 3 ของทั้ง 3 อัตราจังหวะจะเปลี่ยนระดับเสียงจากเดิมคือใช้ ฟา ซอล ลา โด เร การเอื้อนบางตอนจำเป็นต้องอาศัยเสียงมี เข้ามาเป็นส่วนหนึ่งของกลุ่มเสียงเอื้อน ส่วนเรื่องการศึกษาวิเคราะห์โครงสร้างโดยทั่วไปในเรื่องจังหวะและคำร้อง การแบ่งบทวรรณกรรม แบ่งเป็นเนื้อร้องทั้งหมด 18 ท่อนและพบว่าคำร้องมักจะอยู่ในจังหวะตกของเพลง ด้านความสัมพันธ์ของลูกตกและคำร้องพบว่าความแตกต่างของเสียงวรรณยุกต์ในคำร้องและเสียงของลูกตกในทำนองเพลงโดยการแก้ไขด้วยวิธีการเอื้อนเสียงท้ายคำให้เสียงสูงขึ้นไปหาลูกตก หรือเอื้อนเสียงท้ายคำให้ต่ำลงมาหาเสียงของลูกตก

รุจี ศรีสมบัติ (2543) ได้ทำการวิเคราะห์ทางร้องเพลงชุดเสภาของครูศิริ วิชเวชผลการศึกษานั้นจากการวิเคราะห์กลุ่มบันไดเสียงพบว่าโครงสร้างของบันไดเสียงจะอยู่ในกลุ่มบันไดเสียงโดและฟา และทำนองร้องในชุดเสภาส่วนใหญ่มีความสัมพันธ์กับเสียงวรรณยุกต์ในกลุ่มคำร้องและพบว่าการเอื้อนมี 3 แบบคือ เอื้อนท้ายคำเป็นเสียงเอื้อนที่ต่อท้ายคำร้องเพื่อให้เสียงคำร้องตรงกับเสียงสำคัญของลูกตกในห้องเดียวกัน และเสียงของเสียงเอื้อนท้ายคำเกิดขึ้นหลังเสียงสำคัญของลูกตกในห้องเดียวกัน เอื้อนระหว่างคำเป็นการเอื้อนที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อเชื่อมระหว่างคำร้องให้ได้ใจความเป็นลักษณะของกลุ่มโน้ตหรือโน้ตพยางค์สั้น ๆ ที่อยู่ระหว่างคำร้องโดยที่เสียงเอื้อนระหว่างคำจะแตกต่างกับเสียงของทำนองเพลงซึ่งมีเทคนิคที่แตกต่างกัน

ไป เอื้อนอิสระเป็นเสียงเอื้อนที่ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อเอื้อนตามทำนองเพลงแต่ลีลาของทำนองเอื้อนอาจแตกต่างกันบ้างแต่ยึดเสียงของลูกตกเป็นหลัก เทคนิคในการออกเสียงคำร้องได้แก่การใช้การผันเสียง การกระทบคำ ส่วนเทคนิคการเอื้อนมีการใช้การกระทบเสียง 3 พยางค์ และ 4 พยางค์ โดยเป็นเสียงกระทบที่พบอยู่หลังคำร้องและอยู่ในทำนองเอื้อน การปรับมีวิธีใช้ 2 แบบคือเป็นเสียงเอื้อนสั้น ๆ ตามหลังคำร้องและเป็นเสียงเอื้อนสั้น ๆ อยู่ระหว่างทำนองร้อง และมีการใช้เสียงครั้น

พันธ์ศักดิ์ วรรณดี (2543) จากการศึกษาทางร้องเพลงตับตันเพลงฉิ่ง 3 ชั้น โดยการเปรียบเทียบวิเคราะห์นั้นผลการศึกษาพบว่าทางร้องมีการตกแต่งทำนองเป็นรูปแบบที่แตกต่างกันโดยเกิดจากการเคลื่อนที่ของทำนองหลัก ที่เป็นแนวทำนองของทางฆ้องวงใหญ่ซึ่งมีการเคลื่อนที่ 5 ลักษณะคือการเคลื่อนที่ของเสียงจากต่ำไปสูง จากสูงลงต่ำ ซ้ำกัน จากสูงลงต่ำแล้วกลับไปสูง และจากต่ำไปสูงแล้วกลับลงต่ำ และเสียงวรรณยุกต์ในคำร้องซึ่งทำให้เกิดระดับเสียงของคำร้องที่แตกต่างกันเป็นผลทำให้เกิดวิธีการตกแต่งรูปแบบทำนองทางร้อง 4 ลักษณะคือการตกแต่งโดยใช้เสียงโครงสร้างครบทั้ง 4 เสียง การตกแต่งทำนองจากเสียงโครงสร้างบางเสียง การตกแต่งจากเสียงโครงสร้างเดิมจากทางฆ้องที่เป็นทำนองหลักและการตกแต่งด้วยการเปลี่ยนระดับเสียงโครงสร้างบางเสียงจากเสียงโครงสร้างทางฆ้อง ซึ่งเป็นวิธีการในการตกแต่งรูปแบบทางร้องที่มีคำร้องและไม่มีคำร้อง ที่ได้จากการศึกษาทางร้องจากเพลงทั้ง 4 เพลงและพบว่ามัลักษณะเฉพาะที่ชี้ชัดว่าเพลงตับตันเพลงฉิ่ง 3 ชั้นเหมาะสำหรับฝึกทักษะด้านขับร้องเพลงไทยเพราะรูปแบบทำนองทางร้องที่มีคำร้องและไม่มีคำร้องหลายรูปแบบที่ตกแต่งจากทางฆ้องชนิดที่เป็นรูปแบบเดียวกัน รูปแบบทำนองทางร้องลักษณะเดียวกันที่ตกแต่งด้วยระดับเสียงต่างบันไดเสียงกัน

บทที่ 3

วิธีการดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้า เรื่อง “ทางขับร้องบ้านพาทย์โกสธ กรณศึกษา อูษา แสงไฟโรจน์” ในครั้งนี้ผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) โดยการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลซึ่งเป็นศิลปิน ศิลปิน นักวิชาการ ตลอดจนผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยและด้านขับร้องเพลงไทย โดยผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำราวิชาการต่าง ๆ เพื่อนำมาประมวลผลภายหลังจากการเก็บข้อมูลและเรียบเรียงข้อมูลด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) โดยผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนในการดำเนินงานเป็นขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. แหล่งข้อมูลที่ศึกษา บุคคลข้อมูล

1.1 แหล่งข้อมูลที่ศึกษา

- 1.1.1 หอสมุดแห่งชาติ ท่าวาสุกรี
- 1.1.2 หอสมุดกลาง จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- 1.1.3 หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยมหิดล
- 1.1.4 หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- 1.1.5 หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
- 1.1.6 หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยบูรพา
- 1.1.7 ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน มหาวิทยาลัยมหิดล
- 1.1.8 ห้องสมุดมูลกระหม่อมสิรินธร หอสมุดแห่งชาติ

1.2 บุคคลข้อมูล ซึ่งได้แก่ศิลปินอาชีพ นักวิชาการและนักดนตรีไทย

1.2.1 บุคคลข้อมูลที่ใช้ในการวิเคราะห์ทางขับร้อง

- 1.2.1.1 อูษา แสงไฟโรจน์ อาจารย์สอนดนตรีไทย (ขับร้อง) โรงเรียนราชินี

1.2.2 บุคคลข้อมูลซึ่งเป็นศิลปินอาชีพและมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับบ้านพาทย์โกสธ

- 1.2.2.1 ร้อยโทอุทัย พาทย์โกสธ บ้านเลขที่ 78 ถนนอรุณอมรินทร์ตัดใหม่ แขวงวัดกัลยาณ์

เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร

- 1.2.2.2 นายเดือน พาทย์กุล ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)

- 1.2.2.3 สมศักดิ์ ประมวลพัฒน์ สาขาวิชาการพิมพ์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล

วิทยาเขตเทคนิคกรุงเทพ

- 1.2.2.4 นายสมศักดิ์ ไตรवास บ้านเลขที่ 78 ถนนอรุณอมรินทร์ตัดใหม่ เขตธนบุรี

กรุงเทพมหานคร

- 1.2.2.5 นายชัยพร ทับพวอินท์ สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย

กรมประชาสัมพันธ์

- 1.2.2.6 นายสำราญ เกิดผล บ้านเลขที่ 23 หมู่ 5 ตำบลบางชะนี อำเภอบางบาล

จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

- 1.2.2.7 นายวิเชียร เกิดผล 57 หมู่ 4 ตำบลบ้านใหม่ อำเภอพระนครศรีอยุธยา

จังหวัดพระนครศรีอยุธยา

1.2.3 บุคคลข้อมูลซึ่งเป็นนักวิชาการดนตรีไทยและนักดนตรีไทย

1.2.3.1 ศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล วิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหิดล

1.2.3.2 พันจ่าเอกหญิงเลียมลักษณ์ สังข์ย กองดุริยางค์ทหารเรือ

1.2.3.3 นายณรงค์ แสงหาญ สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร

2. เครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า

2.1 แบบสัมภาษณ์ศิลปินอาชีพ นักวิชาการและนักดนตรีไทย

3. การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า อุปกรณ์ที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า

3.1 การสร้างเครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ผู้วิจัยได้สร้างเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูลการวิจัยเรื่อง ประวัติทางขับร้องบ้านพาทย์โกสธ โดยศึกษาการทำเครื่องมือในการวิจัยจากแบบบันทึกข้อมูลนักดนตรีของ สำนักงานส่งเสริมพัฒนาวิชาการดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดลและจากเอกสารประกอบการ สอนของอาจารย์อานันท์ นาคคง และจากตัวอย่างในเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

3.2 อุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัย

3.2.1 เครื่องบันทึกเสียงขนาดเล็ก สำหรับใช้ในการสัมภาษณ์และบันทึกเสียงการขับร้อง

3.2.2 กล้องถ่ายรูประบบดิจิทัล เพื่อถ่ายภาพคิตศิลปิน

4. วิธีการที่ใช้ในการศึกษาค้นคว้า

4.1 เก็บรวบรวมข้อมูลด้านเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

4.2 สัมภาษณ์

4.3 บันทึกเสียงการขับร้องเพลงจากบุคคลข้อมูลในข้อ 1.2.1.1

4.4 ฝึกหัดขับร้องเพลงที่ได้บันทึกเสียงจากบุคคลข้อมูลเพื่อประโยชน์ในการศึกษาและวิเคราะห์

5. วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

5.1 ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลด้านเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยแบ่งออกเป็นเอกสารทั่วไป เอกสารด้านประวัติดนตรีและการขับร้องไทย และเอกสารชีวประวัติของบุคคลที่เกี่ยวข้องกับหัวข้อที่ผู้วิจัย ศึกษา

5.2 ผู้วิจัยบันทึกเสียงจากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล ด้วยเครื่องบันทึกเสียงขนาดเล็กเพื่อนำข้อมูลที่ได้ มาศึกษาต่อไป

5.3 ผู้วิจัยบันทึกเสียงการขับร้องของบุคคลข้อมูลด้วยเครื่องบันทึกเสียงขนาดเล็กเพื่อนำข้อมูลที่ได้ นำ มาฝึกการขับร้องและนำไปใช้ในการศึกษาและการวิเคราะห์

๓๕

6. วิธีการจัดกระทำกับข้อมูล

6.1 ผู้วิจัยนำเทปบันทึกเสียงที่ได้จากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลมาถอดเป็นข้อความและนำข้อมูลที่ได้มาจัดเรียบเรียงให้เป็นระเบียบ

6.2 ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการศึกษารวบรวมทั้งเอกสาร วิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และจากการสัมภาษณ์มาลำดับเนื้อหาสาระ จัดเป็นหมวดหมู่ตามความสำคัญพร้อมเรียบเรียงอย่างเป็นระเบียบต่อเนื่องโดยจำแนกข้อมูลออกเป็นหัวข้อตามหัวเรื่องที่ผู้วิจัยศึกษา

6.3 ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการบันทึกเสียงร้องของบุคคลข้อมูลมาถอดเป็นโน้ตสากล และผู้วิจัยฝึกหัดขับร้องเพลงบ้านพาทย์โกสัลที่ได้จากการบันทึกเสียงทั้งหมดทุกเพลงเพื่อความชัดเจนในการวิเคราะห์

7. การตรวจสอบข้อมูล

7.1 ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์และรวบรวมเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้องพร้อมทั้งลำดับเนื้อหาสาระและจัดหมวดหมู่ตามความสำคัญ และเรียบเรียงอย่างเป็นระเบียบต่อเนื่องแล้วนำไปให้ศิลปินนักวิชาการดนตรี ศิลปินอาชีพทางดนตรีและขับร้องตรวจสอบข้อมูลเบื้องต้น

7.2 ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้มาตรวจสอบข้อมูลกับเอกสารอ้างอิง และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

7.3 เมื่อผู้วิจัยฝึกขับร้องเพลงบ้านพาทย์โกสัลแล้ว ผู้วิจัยกลับไปร้องให้บุคคลผู้ฟังเพื่อตรวจสอบความถูกต้องในเทคนิคและวิธีการขับร้อง

7.4 โน้ตสากลที่ผู้วิจัยได้จากการถอดเทปจากการบันทึกเสียงการขับร้องของบุคคลข้อมูล ผู้วิจัยนำให้นักวิชาการดนตรีและขับร้องตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูล

8. การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูลทางขับร้องบ้านพาทย์โกสัลโดยการบันทึกเสียงจากบุคคลข้อมูลคือ อูษา แสงไพโรจน์ เพื่อหาลักษณะของการขับร้องและเทคนิคทางขับร้องบ้านพาทย์โกสัลดังนี้

8.1 การแบ่งระยะการหายใจ

8.2 การแบ่งวรรคตอน

8.3 วิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์

8.4 วิเคราะห์การเอื้อน โดยแบ่งการวิเคราะห์ ดังนี้

8.4.1 วิเคราะห์การเอื้อนที่ใช้เป็นทำนองร้อง

8.4.2 วิเคราะห์การเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้อง

8.5 วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการขับร้อง ดังนี้

8.5.1 เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง

8.5.2 เทคนิคในการเอื้อน

9. วิธีการนำเสนอข้อมูล

9.1 ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 1 นำเสนอในบทที่ 4 ประวัติความเป็นมาทางขับร้องบ้านพาทย์โกสัล

9.2 ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลตามวัตถุประสงค์ข้อที่ 2 นำเสนอในบทที่ 5 ศึกษาทางขับร้องบ้านพาทย์โกสัล

9.3 ผู้วิจัยนำเสนอผลการศึกษาและวิเคราะห์ นำเสนอในบทที่ 6 สรุปผลการวิจัย อภิปราย และข้อเสนอแนะ

9.4 ผู้วิจัยนำเสนอรูปภาพของนักร้องและประวัตินักร้องที่ขับร้องบ้านพาทย์โกสโลไว้ในภาคผนวก

บทที่ 4

ประวัติทางขับร้องบ้านพาทย์โกศล

1. ประวัติบ้านพาทย์โกศล

1.1 ต้นตระกูลพาทย์โกศล (ไม่ปรากฏหลักฐานแน่ชัด – 2462)

ต้นตระกูลดั้งเดิมครอบครัวมาจากกรุงศรีอยุธยา ตั้งแต่ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ยังมีได้มีบ้านอยู่ที่หลังวัดกัลยาณมิตร อยู่กันที่แฟริมแม่น้ำเจ้าพระยาตอนเหนือขึ้นไป แต่ไม่ทราบเวลาที่ใด โดยบิดาของครูทับ พาทย์โกศล (หลวงกัลยาณมิตตาวาส) มีบ้านและกลุ่มเครือญาติทำอาชีพดนตรีและเป็นเจ้าภาษีปูนคือผูกภาษีปูน (ปูนแดงที่กินกับหมาก) ส่งเงินภาษีปูนให้เป็นของหลวงประจำมาตั้งแต่ไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัด ต่อมาในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เจ้าพระยาบดินทร์ (เจ้าสัวโต สกุลกัลยาณมิตร) เมื่อครั้งยังเป็นพระยาราชสุภาวดี เจ้ากรมพระสุรัสวดีกลาง ได้ซื้อที่ดินในบริเวณใกล้กับตำบลกุฎีจีน ผังธนบุรี แล้วสร้างวัดขึ้นในปี พ.ศ. 2368 ปีแรกในสมัยรัชกาลที่ 3 เนื่องจากพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อก่อนครองราชย์สมัยที่ทรงกรมเป็นกรมหมื่นเจษฎาบดินทร์ ท่านทำมาค้าขายสำเภากับประเทศจีน ท่านเคยร่วมคิดค้าขายสำเภากับบิดาของเจ้าพระยาบดินทร์ (เจ้าสัวโต) คือหลวงพิชัยวาริ (เจ้าสัวมั่ง สกุลเดิม แซ่เอ็ง) จนมีกำไรดีมาก ชอบพอและรักนับถือกับครอบครัวของเจ้าสัวโต ว่าเป็นมิตรที่ดีต่อกันมาช้านาน จึงได้ทรงร่วมทำบุญสร้างวัดด้วย โดยพระราชทานเงินสร้างพระอุโบสถปี พ.ศ. 2380 ตั้งพระทัยให้มีลักษณะสูงใหญ่ริมแม่น้ำเจ้าพระยา ตรงข้ามฝั่งพระนครหลวงให้เหมือนกับกรุงศรีอยุธยา ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้สร้างพระพุทธรูปขนาดใหญ่เป็นพระประธานในพระอุโบสถด้วย ต่อมาชาวบ้านเรียกว่า “พระโต” (พระพุทธรูปรัตนนายก) เป็นที่นับถือมากของชาวจีน เรียกขานนามพระประธานองค์นี้ว่า “ซาปอฮุกกง” หรือ “ซาปอกง”¹

เมื่อสร้างพระอุโบสถเสร็จไม่นานนัก ท่านเจ้าอาวาส (ไม่ปรากฏนาม) ได้มีความสนทนากับครอบครัวครูทับ (หลวงกัลยาณมิตตาวาส) ได้ชักชวนให้มาสร้างบ้านอยู่ในเขตที่ดินหลังวัดกัลยาณมิตร ย้ายมาด้วยกันครั้งนั้นเป็นครอบครัวใหญ่ มีญาติพี่น้องในสายสกุล “ชูสัตย์” ย้ายมาอยู่พร้อมกันด้วย ซึ่งครูทับในสมัยนั้นยังอยู่ในวัยหนุ่มและยังดูแลเรื่องภาษีปูน โดยมอบให้ครอบครัวของท่านมาเป็นผู้ช่วยดูแลวัด ต่อมาเจ้าพระยาบดินทร์เดชา (สิงห์ สิงหเสนี) เห็นว่าครูทับเป็นคนดีแต่ไม่มีทรัพย์ จึงชักจูงให้ทำงานผูกภาษีซุงไม้สัก เพื่อจะได้พอมีพอกินมากขึ้น ทำอยู่ได้ 2-3 ปีก็ต้องเลิกเพราะเป็นคนใจดี มีนิสัยซื่อตรงใจคน ไม่สันทัดในการเป็นพ่อค้า จึงหันมาทำแต่เครื่องดนตรีและดูแลวัดกัลยาณมิตรต่อมา จนได้เป็นหลวงกัลยาณมิตตาวาส ในสมัยรัชกาลที่ 5 ครอบครัวของท่านจึงเป็นที่เคารพนับถือ และคงทำหน้าที่ช่วยดูแลวัดเรื่อยมาจนถึงสมัยของครูจางวางทั่ว พาทย์โกศล ก็ได้ดูแลวัดเช่นเดียวกัน²

บิดาของครูทับจะมีนามใดไม่ปรากฏแน่ชัดแต่บุตรของท่านนั้นนอกจากครูทับแล้วยังมีบุตรอีก 3 คน เป็นผู้ชายสองคนชื่อ วัน กับ จอน และผู้หญิงอีกคนหนึ่งชื่อ คอน บิดาครูทับมีภรรยา (ไม่ทราบนาม) เป็นน้องสาวของครูทองดี ชูสัตย์³

¹ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี. (2541). *อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ*. หน้า 32.

² แหล่งเดิม. หน้า 32 - 33.

³ กรมศิลปากร. (2524). *สุจิตร์ จางวางทั่ว พาทย์โกศล ที่ระลึกเนื่องในงานโอกาสวันเกิดครบ 100 ปี*. ไม่ปรากฏเลขหน้า.

ครูทับสามารถเล่นเครื่องดนตรีได้ทุกชนิด และชำนาญที่สุด คือ ซอสามสาย จัดว่าฝีมือเยี่ยมคนหนึ่ง มีภรรยา 3 คน ภรรยาคนแรกชื่อแสง มีบุตรคนโต ชื่อหนู เป็นภรรยาของ ชื่น สุนทรวาทิน (เป็นน้องชายแท้ ๆ ร่วมมารดาเดียวกันของพระยาเสนาะดุริยางค์ หรือ แซ่ม สุนทรวาทิน) มีบุตรสามคน คือ ชื่น ฉัตร และช่อ สุนทรวาทิน และมีลูกชายคนรองคือ ครูจางวางทั่ว พาทยโกศล คุณแสงเป็นนักดนตรีฝีมือดีจนได้เข้าไปเป็นครูสอนจะเข้ในวังหลวง มีฝีมือในการสร้างเครื่องดนตรี เป็นช่างกลึง มีความสามารถในการเหลาอุปกรณ์จนถึงขั้นทำขายได้มีชื่อว่า “ระนาดแดง” ยังมีหลักฐานฝีมือการผลิตเครื่องดนตรีอยู่ที่บ้านพาทยโกศล เป็นผืนระนาดและกลองทัดอีกคู่หนึ่ง ภรรยาคนที่สองชื่อนวล มีบุตรชายคนเดียว ชื่อ แมว (ละม้าย พาทยโกศล) เป็นคนเครื่องหนังมือดีที่สุดคนหนึ่งของบ้านดนตรีพาทยโกศล ครูแมวมีภรรยาชื่อจิว มีลูกสองคนคือ รำจวนและธนิศ พาทยโกศล เป็นลูกชั้นเดียวกับครูท้าวประสิทธิ์และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ภรรยาคนที่สาม ชื่อสุข อยู่ด้วยกันกับครูทับจนสิ้นเมื่อปี พ.ศ. 2462 ในสมัยรัชกาลที่ 6 แต่ไม่มีบุตรธิดาด้วยกัน¹

ยังมีต้นตระกูลอีกตระกูลหนึ่งที่ตั้งถิ่นฐานอยู่ที่บ้านหลังวัดกัลยาณมิตรอีกหนึ่งตระกูล คือ ตระกูล “ชูสตัย” คือครูทองดี ชูสตัย ซึ่งถือเป็นน้ำ ของครูทับ พาทยโกศล เพราะมารดาของครูทับเป็นน้องสาวของครูทองดี ครูทองดี ชูสตัยอยู่บ้านถัดไปอีกหลังหนึ่ง ภรรยาชื่อพวง มีบุตรชาย 1 คนชื่อย้อย ชูสตัย² ครูทองดีเป็นที่เคารพนับถือในฐานะครูเก่าแก่ที่สุดของบ้านเป็นครูผู้ใหญ่ มีหน้าที่จับมือต่อเพลงเมื่อจะเริ่มหัดดนตรีเรียนฆ้องวงใหญ่ หรือเรียนหน้าพาทย เรียนเพลงทางพิธีกรรม ครูทองดี ชูสตัยเป็นคนที่ครูจางวางทั่ว พาทยโกศลให้ความเคารพนับถือมาก ในสมัยรัชกาลที่ 6 เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดพิธีไหว้ครูของหลวงเป็นพิธีใหญ่ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เจ้ากรมพิณพาทย์หลวงต้องมาเชิญท่านไปบอกเพลงหน้าพาทยหลายเพลงรวมทั้งเพลงองค์พระพิราพด้วย³ ครูทองดี ชูสตัยเป็นครูดนตรีของวงพาทยโกศลมาโดยตลอด ศิษย์ที่มีชื่อเสียงเช่นจางวางทั่ว พาทยโกศล ละม้าย พาทยโกศล พันตรีหลวงประสานดุริยางค์ (สุทธิ ศรีชญา) นายช่อ สุนทรวาทิน จำโทฉัตร สุนทรวาทิน นายแดง พาทยกุล นายเดือน พาทยกุล สิบเอกเปล่ง แจ่มจรัส เป็นต้นครูทองดี ชูสตัยมีชีวิตต่อมาจนถึงต้นรัชกาลที่ 7 ถึงแก่กรรมด้วยโรคชรา⁴

หลวงกัลยาณมิตตาวาสและจางวางทั่ว พาทยโกศลเข้าถวายตัวอยู่ในวังบางขุนพรหม เนื่องจากสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตนั้นโปรดปรานดนตรีไทยมาก เคยทรงขอและเพลงไทยร่วมวงกับพระประยูรญาติมาตั้งแต่ยังทรงพระเยาว์เมื่อเสด็จไปทรงศึกษาอยู่ที่ประเทศอังกฤษและเยอรมนีระหว่างปี พ.ศ. 2437 – 2446 ก็ได้ทรงใช้เวลาว่างไปศึกษาดนตรีฝรั่งจนทรงสามารถอ่าน เขียนโน้ตเพลง ทรงพระนิพนธ์บทเพลงได้ และทรงเรียนรู้วิชาการแยกเสียงประสานจากพระอาจารย์ในประเทศเยอรมนี จนมีพระปรีชาสามารถมากเสด็จกลับจากยุโรปเมื่อเดือนพฤษภาคม 2446 เมื่อทรงเสกสมรสด้วยหม่อมเจ้าหญิงประสงค์สมไชยันต์ ก็ได้มาสร้างตำหนักไม้เป็น “เรือนหอ” ที่วังบางขุนพรหมอยู่ริมแม่น้ำเจ้าพระยา ขณะเดียวกันก็เริ่มการสร้างพระตำหนักใหญ่ ในระยะนี้ทรงมีนักดนตรี

¹ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี. (2541). *อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ*. หน้า 36.

² แหล่งเดิม. หน้า 39.

³ แหล่งเดิม. หน้า 40.

⁴ แหล่งเดิม. หน้า 39.

ตระกูล “นิลวงศ์” จากอำเภอมัฒปวาโดยมีนายปาน นิลวงศ์ เป็นหัวหน้าเข้ามาบรรเลงถวายดนตรีเป็นประจำ ที่พระตำหนักเรือนไม้ด้วยทรงใช้งานนักดนตรีชุดนี้อยู่สองสามปี จนนักดนตรีทุกคนเติบโตขึ้น มีภาระทางครอบครัวมากขึ้นและต้องเดินทางมาไกลจากอัมพวา นายปาน นิลวงศ์ซึ่งสนิทสนมกับเจ้ากรมทับ (หลวงกลยาณมิตตาวาส) และนายท้าว (จางวางท้าว พาทย์โกศล) จึงได้กราบทูลทูลกระหม่อมว่าครอบครัวของ เจ้ากรมทับเคยเข้าไปถวายดนตรีที่วังของพระเจ้าลูกเธอพระองค์เจ้าอาภากรเกียรติวงศ์ กรมหมื่นชุมพรเขตอุดมศักดิ์ (พระยศในขณะนั้น) ซึ่งน่าจะชวนเข้ามาถวายดนตรีที่วังบางขุนพรหม ซึ่งในขณะนั้นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตได้เสด็จไปทรงงานที่กระทรวงทหารเรือ และได้เสด็จลงไปจัดการปรับปรุงกองตำรวจของกองทัพเรือแล้ว เมื่อหลวงกลยาณมิตตาวาสเข้ามารับใช้ในวังบางขุนพรหมได้ไม่นาน ทูลกระหม่อมฯ ก็ทรงพระกรุณาประทานตำแหน่งให้เป็นจางวางมหาดเล็กเรือนนอก หมายความว่าให้อยู่นอกวังแต่จะเข้ามาปฏิบัติหน้าที่ตามเวลาที่จะโปรดให้เข้ามา¹

นามสกุล “พาทย์โกศล” นั้น จอมพลเรือสมเด็จเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ได้ประทานนามสกุล “พาทย์โกศล” ให้แก่หลวงกลยาณมิตตาวาส

1.2 จางวางท้าว พาทย์โกศล (2424 - 2481)

จางวางท้าว เกิดเมื่อวันพุธ แรม 13 ค่ำ เดือน 10 ปีมะเส็ง พ.ศ. 2524 ตรงกับวันที่ 21 กันยายน เวลาเช้า 7.00 ณ บ้านของตระกูลพาทย์โกศล หลังวัดกลยาณมิตร อำเภอนบรี กรุงเทพมหานคร เป็นบุตรคนที่ 12 ของหลวงกลยาณมิตตาวาส (ครูทับ พาทย์โกศล) เกิดแต่คุณแม่แสง มีพี่สาว 1 คน ชื่อหนู (สามีของนายชื่น สุนทรวาทิน น้องพระยาเสนาะฯ) และมีน้องชายต่างมารดา 1 คน ชื่อแมว (ละม้าย พาทย์โกศล) เป็นนักดนตรีที่มีฝีมือทางเครื่องหนัง²

จางวางท้าว พาทย์โกศลเริ่มเรียนดนตรีจากบิดา และมารดาได้ต่อเพลงจากปุ่น้อย คือ ครูทองดี ชูสัตย์ ด้วยเมื่อเจริญวัยขึ้น ท่านบิดาได้ส่งไปเรียนดนตรีเพิ่มเติมจากครุรอด (ศิษย์คนหนึ่งของพระประดิษฐ์ไพเราะ คุรุมีแขก) อันเป็นสำนักดนตรีสมัยต้น ๆ ที่หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เคยเรียนมาด้วยกัน ครูจางวางเรียนดนตรีไทยได้เร็ว มีฝีมือในการบรรเลงปี่พาทย์อย่างหาตัวจับยาก แม้จะไม่ได้ชื่อว่า เป็นนักระนาดฝีมือจัด แต่ก็ได้รับการยกย่องว่า เชี่ยวชาญในเรื่องฆ้องวงเป็นพิเศษยอดเยี่ยมที่สุดในกลุ่มศิษย์ของครุรอดรุ่นเดียวกัน³

ครูอีกท่านหนึ่งซึ่งจางวางท้าว พาทย์โกศลให้ความเคารพนับถือมาก คือ เจ้าคุณประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เป็นศิษย์เอกรุ่นแรก ๆ ของครูช้อย สุนทรวาทิน เรียนดนตรีคู่กันมากกับเจ้าคุณเสนาะดุริยางค์ อายุแก่ที่สุดในรุ่น ครูจางวางท้าว พาทย์โกศลนั้นอายุน้อยกว่าท่านเจ้าคุณพระยาประสาน ถึง 21 ปี ได้ศึกษาเพลงต่าง ๆ จากเจ้าคุณไว้เป็นอันมาก ต่อมาเจ้าคุณพระยาประสานได้สอนนายเทวาประสิทธิ์ (บุตรชายครูจางวางท้าว) อีกด้วย ท่านเจ้าคุณพระยาประสานนี้ เป็นครูของ

¹ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี. (2541). อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ. หน้า 53.

² ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง. หน้า 67.

³ กรมศิลปากร. (2524). สุนจิบัตร จางวางท้าว พาทย์โกศล ที่ระลึกเนื่องในงานโอกาสวันเกิดครบ 100 ปี. ไม่ปรากฏเลขหน้า.

หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ด้วย จึงนับว่าทั้งท่านจางวางทั่ว และหลวงประดิษฐไพเราะ ต่างก็เป็นศิษย์ครูเดียวกันเพราะเคยเรียนร่วมสำนักของครูรอดมาด้วยกันดังที่ได้เล่ามาแล้วข้างต้น

ครูท่านสุดท้ายของจางวางทั่ว คือสมเด็จพระเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ซึ่งเป็นทั้งเจ้านายโดยตรงที่ทรงประทานพระเมตตาอุปถัมภ์คำาชูจางวางทั่วและครอบครัวมาเป็นเวลาติดต่อกันราว 30 ปี และได้ประทานความรู้ในเรื่อง วิธีการประสานเสียงดนตรีแบบตะวันตกให้แก่จางวางทั่วด้วย เข้าใจว่าท่านจางวางทั่วเรียนโน้ตสากลในครั้งที่อยู่ในพระอุปถัมภ์ของทูลกระหม่อมบริพัตร แต่ไม่แน่ใจนักว่าจางวางทั่ว พาทย์โกศลจะเชี่ยวชาญจนถึงเขียนโน้ตสากลได้ด้วยตนเอง เพราะปรากฏว่า เวลาท่านบอกเพลงประสานเสียงสำหรับแตงวงนั้น ท่านเรียกศิษย์ของท่าน คือ พันตรีหลวงประสานดุริยางค์ (สุทธิ ศรีชญา) มาเขียน โดยท่านนั่งบอกให้แยกเสียงสำหรับเครื่องดนตรีต่าง ๆ ด้วยปากเปล่า

ภรรยาคนแรกของจางวางทั่ว พาทย์โกศลชื่อ ปลั่ง (สกุลเดิม คงศรีวิไล) มีบุตรธิดา 8 คน เป็นชาย 5 คน หญิง 3 คน ได้ถึงแก่กรรมเสียแต่ยังเยาว์ 6 คน คงเหลือ ชายหนึ่ง หญิงหนึ่ง คือ ครูเทวาประสิทธิ์ พาทย์โกศล และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ คุณแม่ปลั่งเคยตีระนาดทุ้ม และเคยต่อเพลงให้ครูเอื้อน กรเกษมด้วยตนเอง

ภรรยาคนที่สอง ชื่อ เจริญ (สกุลเดิม รุ่งเจริญ) เป็นครูผู้สอนขับร้องและนักร้องเอกแห่งวังบ้านหม้อ และเคยเป็นหม่อมในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) มีบุตรกับจางวางทั่ว พาทย์โกศล 4 คน เป็นชาย 2 คน หญิง 2 คน แต่ได้ถึงแก่กรรมเสียหมดแต่ยังเยาว์ ท่านจึงรักและเลี้ยงดูครูเทวาประสิทธิ์และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณด้วยความเอาใจใส่ รักใคร่

จางวางทั่ว พาทย์โกศลเป็นผู้บรรเลงฆ้องเล็กประจำวงปีพาทย์ฤๅษีซึ่งเป็นวงปีพาทย์พิเศษในพระองค์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวที่โปรดให้บรรเลงหน้าพระที่นั่งอยู่เสมอ ทรงคัดเลือกเฉพาะผู้มีฝีมือมาประจำวงได้แก่ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) (ปี) หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) (ระนาดเอก) นายโถ (ฆ้องวงใหญ่) จางวางทั่ว พาทย์โกศล (ฆ้องวงเล็ก) นายเหลือ วัฒนวาทีน (ระนาดทุ้ม) และนายเตร (กลองสองหน้า) นอกจากนั้นยังเป็นผู้ควบคุมวงปีพาทย์ของพลเรือเอก พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงชุมพรเขตอุดมศักดิ์และวงวังบางขุนพรหม เป็นครูดนตรีประจำกองแตงวงทหารเรือและทหารมหาดเล็กรักษาพระองค์ และท่านได้สืบทอดวงพาทย์โกศลต่อกับบิดา ศิษย์ที่มีชื่อเสียง เช่น นายช่อ สุนทรวาทีน จำเริญตร สุนทรวาทีน นายละม้าย พาทย์โกศล นายเทวาประสิทธิ์ พาทย์โกศล นายทรัพย์ เซ็นพานิช จำเริญเอกยรรยงค์ โปร่งน้ำใจ พันตรีหลวงประสานดุริยางค์ (สุทธิ ศรีชญา) ร้อยเอกนพ ศรีเพชรดี นายเฉลิม บัวทั้ง

จางวางทั่ว พาทย์โกศล เป็นผู้ที่มีฝีมือในการบรรเลงเครื่องดนตรีได้ทุกชนิดทั้งปีพาทย์เครื่องสาย และยังขับร้องได้อีกด้วย ได้แต่งเพลงไว้เป็นจำนวนมาก ประเภทเพลงตับ เช่น ชุดแขกไท่ระดับนกสีชมพู ประเภทเพลงเถา เช่น เพลงเขมรปากท่อ เถา เพลงสืบท เถา เพลงกัลยาเยี่ยมห้อง เถา เพลงเขมรพวง เถา ฯลฯ และทำทางบรรเลงสำหรับวงโยธวาทิตอีกมาก นอกจากนั้นยังได้นำวงปีพาทย์บรรเลงบันทึกแผ่นเสียงไว้เป็นจำนวนมาก ครูจางวางทั่วถึงแก่กรรมเมื่อปี พ.ศ. 2481

จางวางทั่ว พาทย์โกศลได้เรียนโน้ตสากลจากสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตเป็นครั้งแรก แล้วค่อย ๆ เรียนรู้การประสานเสียงต่อมาแต่ไม่สู้ชำนาญจนถึงแยกเสียงประสานอย่างฝรั่งได้ ท่านเข้าไปถวายทั้งที่วังบางขุนพรหมและที่กองแตงวงทหารเรือเป็นอย่างดีจนได้มีการปรับวงแยกเสียงประสานแตงวงแบบยุโรปขึ้น (สมัยนั้นยังไม่มีชื่อว่าโยธวาทิต) เกิดการบรรเลงที่ไพเราะเกินกว่าที่แตงวงทหารของกรมกองอื่น ๆ จะสู้ฝีมือได้ ลูกศิษย์ของจางวางทั่ว พาทย์โกศล

คนหนึ่งชื่อนายสุด (ต่อมาคือหลวงประสานดุริยางค์ สุทธิ ศรีชญา) เป่าแตรคอร์เน็ตเก่งมาก ทูลกระหม่อม ฯ ทรงเรียกใช้ใกล้ชิดพระองค์มาก จนถึงตามเสด็จไปเพชรบุรีในปี พ.ศ. 2451 เพื่อทรงตรวจการงานก่อสร้างพระราชวังบ้านปืนเวลาว่างได้ทรงพระนิพนธ์เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา โดยขยายขึ้นจากเพลงมอญ ตัดแต่ง สองชั้นที่ได้มาจากเมืองอัมพวาแล้วเสร็จที่นั่น โดยทรงเป็นโน้ตสากลแล้วให้นายสุดเป็นคนเป่าสอบเสียงถวาย จากนั้นจึงส่งมาทดลองบรรเลงด้วยแตรวงเป็นครั้งแรกจนถึงปี พ.ศ. 2452 จึงประทานให้ จางวางทั่ว พาทยโกศลนำไปปรับให้วงปี่พาทย์ไม้แข็งบรรเลง ครั้งแรกยังไม่มียंत्र ต่อมาในปีพ.ศ. 2452 หม่อมเจริญ พาทยโกศลได้ย้ายมาอยู่กับจางวางทั่ว พาทยโกศลแล้วจึงได้หาบธำรงและทำทางร้องขับร้องถวายเป็นเพลงแรกรวมทั้งเป็นคนร้องเพลงนี้ถวายเป็นคนแรกด้วย หม่อมเจริญ พาทยโกศลได้ขับร้องบันทึกเสียงกับวงมโหรีวังบางขุนพรหมแผ่นเสียงตรา Parlophone เป็นคนแรกในปีพ.ศ. 2471 ด้วย

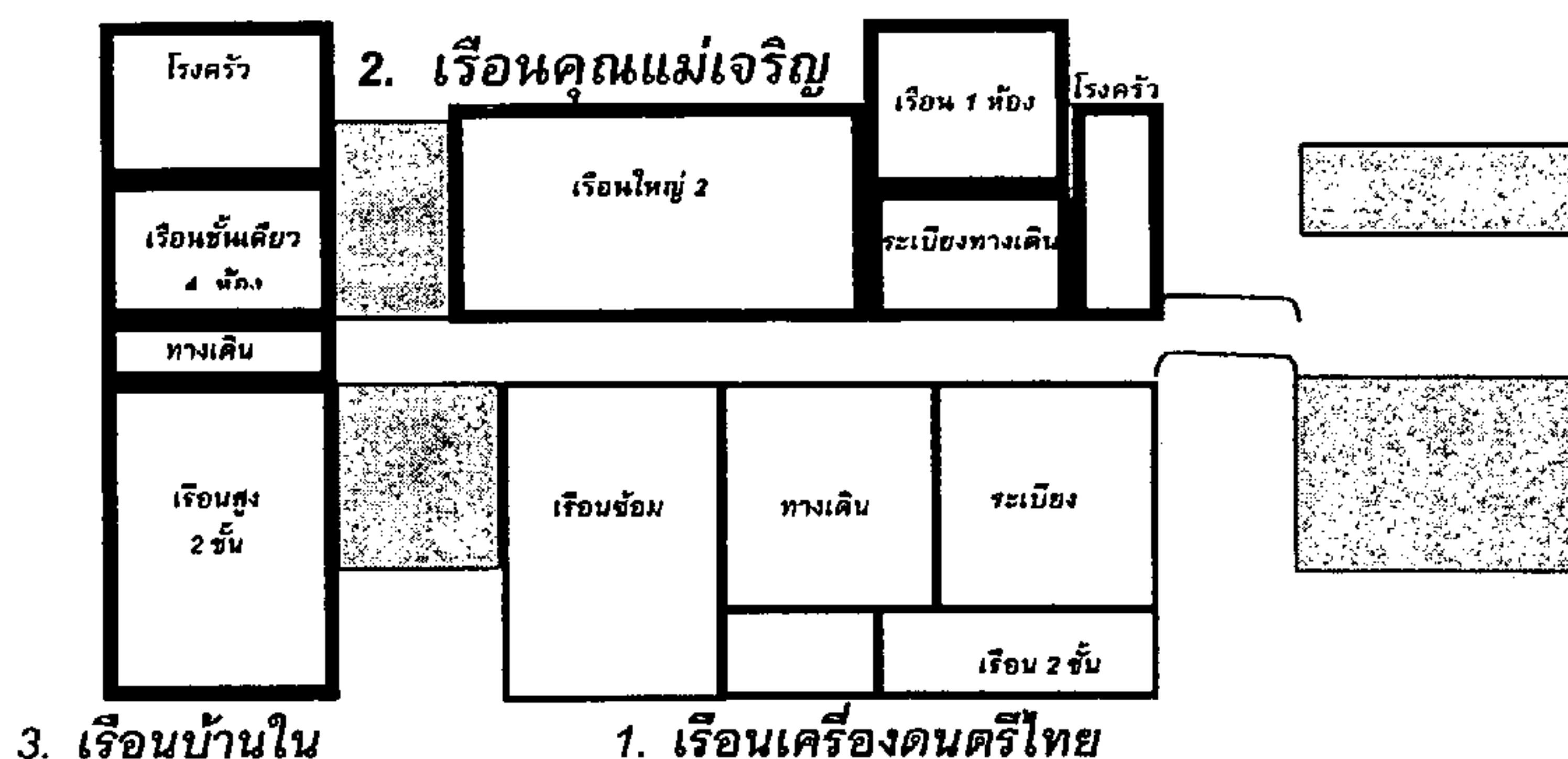
เรือนที่อยู่อาศัยของตระกูลพาทยโกศลในอดีตประกอบด้วยบ้าน 3 หมู่¹

หมู่ที่ 1 เป็นบ้าน 2 ชั้น สร้างด้วยไม้สักทั้งหลัง ชั้นบนเป็นที่เก็บอัฐิของบรรพบุรุษ ตระกูลพาทยโกศล ส่วนมากจะปิดตายนาน ๆ จึงจะมีการเปิดเพื่อทำบุญเลี้ยงพระสักครั้งหนึ่ง ชั้นล่างมีห้อง 2 ห้อง เป็นที่อยู่อาศัยของครูทวดประสิทธิ์ กับภรรยาคือครูยุพา ซึ่งเรียกกันว่า เรือนสูง หลังนี้มีทางเดินคั่นกลางและอีกฟากหนึ่งเป็นเรือนชั้นเดียวมี 4 ห้อง และท้ายสุดเป็นครัวขนาดใหญ่ มีเตาก่อแบบโบราณสำหรับทำกับข้าวเลี้ยงคน หรือเลี้ยงพระเวลาในงานไหว้ครูประจำปี เรียกเรือนหลังนี้ว่า “บ้านโน” ถัดออกมามีบ้านคนอื่นคั่นทั้ง 2 ฟากทางเดินแล้วจึงมาถึง

หมู่ที่ 2 อยู่ฝั่งเดียวกับบ้านชั้นเดียวของบ้านโน เป็นบ้านชั้นเดียวใต้ถุนสูงพอคนเดินลอดได้อยู่ติดกับคลองวัดกัลยาณมิตร เรือนชั้นเดียวนี้ฟากหนึ่งเป็นห้องโถงใหญ่ สำหรับเก็บเครื่องดนตรีทั้งหมดของตระกูลพาทยโกศล และมีชานเรือนคั่นกลาง อีกฟากหนึ่งเป็นระเบียงกว้างอยู่ริมคลองสำหรับให้คนนั่งบูชาครูเวลามีการไหว้ครู ถ้าปรกติก็ให้ลูกศิษย์ที่มาอาศัยอยู่ด้วยกางมุ้งนอนกันตอนกลางคืน ถัดจากระเบียงนี้ลงไปในคลองจะมีหลังคาต่อยื่นออกไปสำหรับเป็นอุ้งเรือ “ทวนคร” เป็นเรือนยนต์ทาสีขาวทั้งลำ มีป้ายสีทองสลักชื่อ “ทวนคร” ติดอยู่ทั้งสองข้างเรือ ใช้บรรทุกเครื่องดนตรีและคนไปที่วังบางขุนพรหม สุดชานเรือนที่เชื่อมระหว่างตัวบ้านที่ไว้เครื่องกับระเบียงคนอยู่อาศัยนี้เป็นบ้านไม้สัก 2 ชั้นเล็ก ๆ เป็นเรือนหอของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณกับสามีคือคุณปลั่ง หมู่เรือนนี้เรียกกันว่า “บ้านเครื่อง หรือ เรือนเครื่อง”

หมู่ที่ 3 เรียกว่า บ้านใหม่ อยู่เคียงกับ บ้านเครื่อง มีทางคนเดินคั่นกลาง เป็นบ้านที่ครูจางวางทั่วสร้างให้หม่อมเจริญ เป็นเรือนไม้สักทองหลังใหญ่มี 2 ห้อง 1 หลัง และเป็นเรือนเล็กมี 1 ห้อง 1 หลัง ทั้งหมดนี้เป็นบ้านชั้นเดียวใต้ถุนสูงคนเดินลอดได้เชื่อมติดต่อกันด้วยชานกว้าง ท้ายสุดของหมู่เรือนที่ 3 นี้ เป็นเรือนครัวซึ่งเล็กกว่าครัวที่บ้านโน บ้านใหม่โดยเฉพาะเรือนใหญ่ 2 ห้องและระเบียง 1 ระเบียงสร้างแบบพิสดาร คือ ตัวเรือนทั้งหมดจะวางอยู่บนคานไม้สักซึ่งกว้างและหนาмаากยาวตลอดตัวบ้าน 4 อัน คานนี้วางอยู่บนเสาปูนขนาดใหญ่สูงประมาณเมตรครึ่งอีกต่อหนึ่ง วางอยู่โดยไม่ได้มีการเชื่อมให้ติดกันด้วยตะปูหรือสลักใด ๆ ทั้งสิ้น ใต้ถุนบ้านเคยเป็นที่เก็บฟิล์มภาพยนตร์เก่า ซึ่งถูกไฟไหม้หมดแล้ว

¹ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี. (2541). *อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ*. หน้า 34.



ภาพประกอบ 3 แผนผังบ้านพาทยโกศล (สมัยจางวางทั่ว พาทยโกศล)

ทายาทของจางวางทั่ว 2 คน คือ นายเทวประสิทธิ์ พาทยโกศล และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เป็นผู้สืบทอดดนตรีบ้านพาทยโกศลต่อมา นักดนตรีเอกของบ้านนี้ นอกจากสามท่านที่กล่าวมาแล้วข้างต้น ยังมีพันธุ์หลวงประสานดุริยางค์ (สุทธิ ศรีขญา) นายทรัพย์ นุตสถิตย์ นายแมว พาทยโกศล นายบรรยงค์ โปร่งน้ำใจ ร้อยเอกนพ ศรีเพชรดี นายเดือน พาทยกุล นายเอื้อน กรเกษม ต่างก็กระจายออกจากบ้านพาทยโกศลไปคนละทิศละทาง แต่ละคนก็นำเอาความรู้ความซาบซึ้งตัวไปด้วยยกเว้นแต่นาย พังพอน แดงสืบพันธุ์ เพียงคนเดียวที่ยังคงอยู่ที่บ้านพาทยโกศลนักดนตรี ต่อมาได้เป็นกำลังสำคัญของบ้านพาทยโกศลที่ได้อ่านโน้ตเพลงจึกจากทอง เถา และเพลงสุดถวิล เถา พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิตทั้งทางร้องและทางบรรเลงโดยได้บันทึกไว้ที่หอสมุดแห่งชาติ ที่กล่าวนามมานี้ทุกคนเป็นนักดนตรีไทยที่ทันสมัยมาก ในยุคนั้น คืออ่านและเขียนโน้ตสากลคล่องแคล่ว ในขณะที่นักดนตรีไทยรุ่นเดียวกัน อ่านและเขียนโน้ตสากลไม่ได้เป็นส่วนมาก นักดนตรีเอกที่เป็นมือขวาของท่านครูจางวางทั่ว 3 คน คือ ครูฉัตร ครูช่อ และครูอาจ ได้ออกจากบ้านพาทยโกศลพร้อมกับโน้ตเพลงไทยเป็นจำนวนมาก ระยะแรกแยกย้ายกันไปอยู่ภาคเหนือบ้าง อยู่ที่ยะนบุรีบ้าง¹

1.3 ครูเทวประสิทธิ์ พาทยโกศล (2450 - 2516)

ครูเทวประสิทธิ์นามเดิมว่า นก เกิดเมื่อวันที่ 24 กันยายน พ.ศ. 2450 เป็นบุตรของครูจางวางทั่วกับนางปลั่ง ช่างกรุงเทพมหานคร (ฝั่งธนบุรี) บิดาเป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียงมาก ภรรยาชื่อ ยุกา (สกุลเดิม โอชกะ) มีบุตร 1 คน คือ ร้อยโทอุทัย พาทยโกศล เป็นนักดนตรี มีน้องสาวชื่อ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เป็นนักร้องที่มีชื่อเสียง จอมพลเรือสมเด็จเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ได้ประทานนามให้ว่า เทวประสิทธิ์ ตามชื่อเพลงเพลงหนึ่ง²

ครูเทวประสิทธิ์ พาทยโกศล เริ่มเรียนดนตรีกับบิดาและหลวงกัลยาณมิตตาวาส (ทับ พาทยโกศล) ซึ่งเป็นปู่และเจ้าของวงพาทยโกศล จนมีฝีมือในการบรรเลงปี่พาทย์ เรียนขับร้องกับครูเจริญ

¹ พูนพิศ อมาตยกุล. (2542). ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 30. หน้า 8.

² ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง. หน้า 71.

พาทย์โกศล ซึ่งเป็นมารดาเลี้ยง เรียนปี่กับพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เรียนซออสามสาย กับหลวงกัลยาณมิตตาวาส จอมพลเรือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต และพระยาอมตยพวงศ์ธรรมพิศาล (ประสงค์ อมาตยกุล) เรียน โน้ตสากลกับ พันตรีหลวงประสานดุริยางค์ (สุทธิ ศรีชญา) เป็นนักดนตรีและครูสอนประจำวงวังบางขุนพรหมและวงพาทย์โกศลมาโดยตลอด เป็นอาจารย์สอนซออสามสายถวายสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าอุบลรัตน์ราชกัญญา สิริวัฒนาพรรณวดี นอกจากนั้นสอนดนตรีแก่สถาบันต่าง ๆ เช่น โรงเรียนศึกษานารี โรงเรียนสตรีมหาพฤฒาราม วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ คณะแพทยศาสตร์ศิริราชพยาบาล กรุงเทพมหานคร

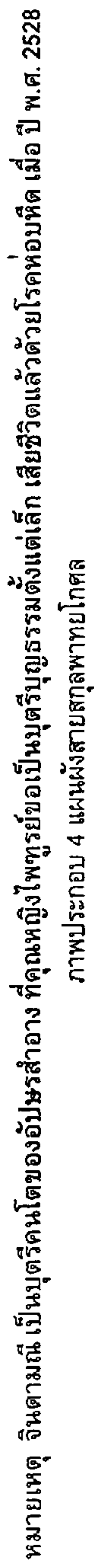
ครูเทวาประสิทธิ์ พาทย์โกศล มีความเชี่ยวชาญในการบรรเลงปี่พาทย์ ได้รับการยกย่องเป็นผู้บรรเลงปี่ในและซออสามสายได้ดีเยี่ยม ขณะเลิกการเป่าปี่ใน ในคราวประชันวงปี่พาทย์ที่วังบางขุนพรหม เมื่อ พ.ศ. 2466 ได้แต่งเพลงไว้ เช่น เพลงจุฬาลงกรณ์ (ทางโหมโรงและทางธรรมดา) เพลงนี้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชพระราชทานพระราชนิพนธ์โน้ตสากลให้นายเทวาประสิทธิ์ทำเป็นทางไทย นอกจากนี้ยังมีโหมโรงอาทิตย์อุทัย (เดิมชื่อ โหมโรงเต้าทอง) เพลงเต้าเห่ 3 ชั้น เพลงนาคบริพัตร เถา เพลงช้างประสานงา เถา เพลงขึ้นพลับพลา ครูเทวาประสิทธิ์ถึงแก่กรรมเมื่อ พ.ศ. 2516

หลังจากรบธรรมของจางวางทั่วในปี พ.ศ. 2480 ครูเทวาประสิทธิ์ก็อยู่ในฐานะผู้ปกครองบ้านพาทย์โกศล ในระยะนี้วงพาทย์โกศลนอกจากจะรับงานบรรเลงทั่วๆ ไปแล้ว ก็ยังมีงานที่เป็นรายได้ อีกบ้างเช่น งานอัดแผ่นเสียงกับห้าง ด.เจ็กชวน และงานบรรเลงส่งกระจายเสียงตามสถานีวิทยุต่าง ๆ การนี้วงพาทย์โกศลได้รับพระอุปถัมภ์จากกรมพระนครสวรรค์วรพินิตอีกครั้งหนึ่ง โดยทรงแต่งเพลงประทานมาให้สำหรับนำไปบรรเลงและประทานคำแนะนำช่วยเหลือเพลงแก่นายเทวาประสิทธิ์ปรากฏว่าเพลงที่ทรงแต่งในช่วงนี้คือราว พ.ศ. 2480 – 2484 มีถึง 20 เพลง

บ้านพาทย์โกศลในปกครองของครูเทวาประสิทธิ์ยังคงมีสภาพคล้ายคลึงกับในสมัยของจางวางทั่ว กล่าวคือมีผู้คนมาฝากตัวเป็นลูกศิษย์อาศัยอยู่ในบ้านเพื่อรับวิชาจำนวนหลายสิบคน ครูเทวาประสิทธิ์คอยดูแลควบคุมการฝึกซ้อมด้วยตัวเองอย่างเข้มงวด ในระยะนี้นักดนตรีและศิษย์ของบ้านเริ่มมีการออกประกอบอาชีพประจำอื่น ๆ นอกเหนือจากการเล่นดนตรี อาทิการเข้ารับราชการหรือเข้าสอนดนตรีไทยตามโรงเรียนต่าง ๆ นายเทวาประสิทธิ์ถึงแก่กรรมในปี พ.ศ. 2516 ครูอุทัย พาทย์โกศลทายาทคนเดียวได้รับภาระดูแลบ้านพาทย์โกศลต่อมา¹

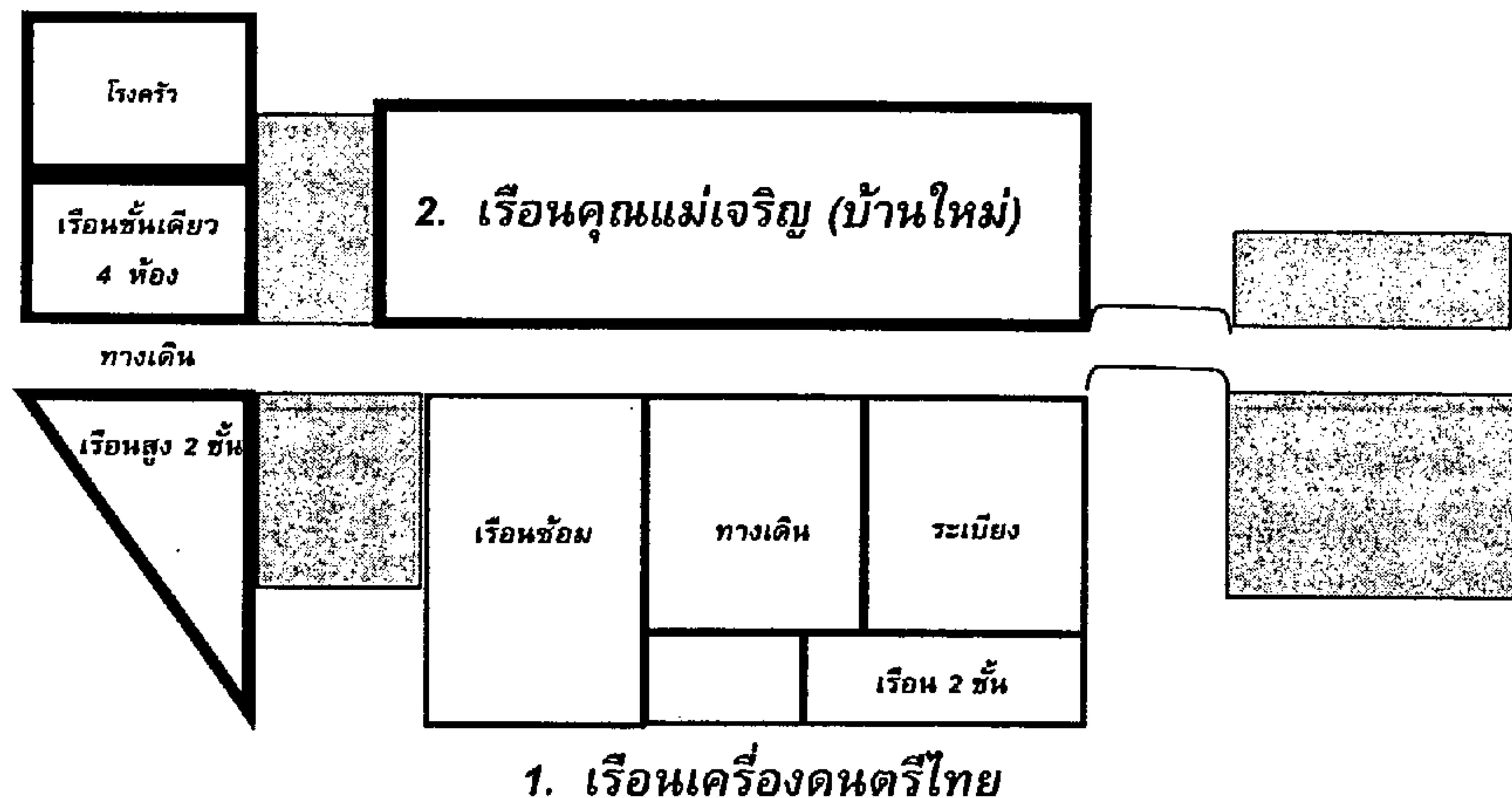
¹ สมศักดิ์ ไตรवास. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่บ้านพาทย์โกศล เลขที่ 78 ถนนอรุณอมรินทร์ แขวงวัดกัลยาณ์ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร 10600. เมื่อวันที่ 26 ธันวาคม 2545.

ครอบครัวนักดนตรีเก่า จากอยุธยา



ที่ดินบางส่วนของบ้านพาทย์โกสณุกเวรคืนเพื่อทำถนนอรุณอมรินทร์ตัดใหม่ ทำให้บ้านครูเทียบ คงลายทองซึ่งเคยอยู่ติดกัน ในปัจจุบันไม่มีแล้วอีกทั้งกลางที่ดินถูกทำเป็นทางเดินเพื่อไว้ใช้เป็นทางเดินเข้าชุมชนหลังวัดกัลยาณมิตรลักษณะบ้านพาทย์โกสณุกในปัจจุบันซึ่งร้อยโทอุทัย พาทย์โกสณุก เป็นผู้ดูแลจึงเป็นดังนี้

3. เรือนบ้านใน



ภาพประกอบ 6 แผนผังบริเวณบ้านพาทย์โกสณุก (สมัยปัจจุบัน)

1.5 ความสัมพันธ์ของ “พาทย์รัตนกับพาทย์โกสณุก”

มีนักดนตรีจากต่างจังหวัดมากมาย ได้มาเป็นศิษย์เรียนดนตรีที่บ้านพาทย์โกสณุก ทั้งก่อนและหลังที่ท่านครูจางวางท้วยังมีชีวิตอยู่ นายสังเวียน เกิดผล จากจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เข้ามาฝากเนื้อฝากตัวจนคุ้นเคย ต่อมาในปีพ.ศ. 2481 นายสังเวียนได้ส่งนายสำราญ เกิดผล ซึ่งเป็นหลาน ให้ไปเรียนดนตรีที่บ้านพาทย์โกสณุกด้วย โดยเรียนกับครูช่อ ครูฉัตร สุนทรวาทิน ศิษย์เอกของท่านครูจางวางท้ว พาทย์โกสณุก¹ ครูสำราญ เกิดผล² เล่าว่า “ในตอนที่มาเรียนกับคุณครูจางวางท้วนั้นมาอาศัยพักอยู่ที่บ้านครูเทียบ คงลายทอง พอถึงเวลาเรียนก็ไปเรียนบนบ้านเครื่อง (บ้านพาทย์โกสณุก)” โดยอาศัยอยู่ที่นั่นเป็นเวลา 2 ปี จึงมีความผูกพันใกล้ชิดกับบ้านวัดกัลยาณมิตร เพราะได้ไปอยู่ที่นั่นตั้งแต่อายุเพียง 11 ปี

¹ พูนพิศ อมาตยกุล. (2542). ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 30. หน้า 7.

² สำราญ เกิดผล. (2546). เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์. ที่ศูนย์ส่งเสริมและเผยแพร่ดนตรีไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์ ในสมเด็จพระเทพฯ บ้านเลขที่ 23 หมู่ 5-ตำบลบางชะนี อำเภอบางบาล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา. เมื่อวันที่ 9 มกราคม 2546.

ครูสำราญ เกิดผลกลับไปบ้านอยุธยา ประมาณ ปี พ.ศ. 2483 อายุได้ 13 ปี หลังจากนั้นเกิดน้ำท่วมใหญ่ ในปี 2485 ตามมาด้วยสงครามโลกครั้งที่ 2 ในปีพ.ศ. 2486 ระหว่างนี้นักดนตรีที่เป็นศิษย์เอก 3 คน คือครูช่อ ครูฉัตร สุนทรวาทิน และครูอาจ สุนทร ก็ออกไปจากบ้านพาทย์โกสโลในเวลาใกล้เคียงกัน ทำให้ทั้งสามท่านพร้อมใจกันไปสอนดนตรีไทยให้ที่บ้านของนายสังเวียน เกิดผล ตำบลบ้านใหม่ อำเภอเมือง จังหวัดพระนครศรีอยุธยาในปีพ.ศ. 2485 – 2486 ทางเพลงบ้านพาทย์โกสโลจึงไปก่อตัวเจียบ ๆ อยู่ที่นี่เล่นดนตรีทางเก่าแก่ที่สุดของสมัยรัตนโกสินทร์ทุกคนอนุรักษ์ทางบรรเลง มือฆ้อง ทางขับร้องไว้เป็นอย่างดี ที่สำคัญคือที่บ้านใหม่นี้ได้ก่อกำเนิดโรงเรียนการสอนดนตรีและฟ้อนรำเล็ก ๆ ขึ้นในจังหวัดพระนครศรีอยุธยามีครูอาจ สุนทร เป็นหัวหน้าฝ่ายดนตรี ครูลมุล ยมะคุปต์ เป็นหัวหน้าฝ่ายฟ้อนรำ แต่เปิดได้ไม่นานก็เลิกไป ปัจจุบันบ้านครูสำราญ เกิดผลเป็นผู้สืบทอดทางดนตรีมาตั้งแต่บรรพบุรุษโดยใช้ดนตรีประกอบสัมมาชีพ ไม่ใช่มีแต่ดนตรีหรือปี่พาทย์ ยังมีหนังใหญ่ หุ่น ลิเก แอ่ว แตรวง ด้วย¹

เมื่อครูทั้งสามท่านถึงแก่กรรมจึงฝากโน้ตเพลงทั้งหลาย รวมทั้งหลักการบรรเลงต้นแบบไว้ที่บ้านนายสังเวียน เกิดผล ครูสำราญ เกิดผลนั้นถือได้ว่าเป็นเนื้อแท้ของดนตรีบ้านพาทย์โกสโลอย่างแท้จริง ท่านรับไว้ทุกอย่างทั้งแบบฉบับการบรรเลง เทคนิคการบรรเลง โน้ตเพลงจำนวนมากรวมทั้งทักษะการอ่านเขียนโน้ตสากล ทุกครั้งที่มียานราชการทางจังหวัดก็จะตามให้วงดนตรีของตระกูลเกิดผลไปบรรเลงเสมอมิได้ขาด แต่ก็ไม่มีใครทราบว่า ทางที่บรรเลงนั้นเป็นของใครมาจากไหน

จนกระทั่งถึงเดือนธันวาคม พ.ศ. 2522 มิ่งมานุชยานสโมสร์ ในการเฉลิมพระชนมพรรษาพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลปัจจุบัน ชาวจากครูบุญยงค์ เกตุคง บอกมาที่บ้านคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ว่าวงดนตรีบ้านใหม่ของนายสังเวียน เกิดผลไปบรรเลงถวายที่พระราชวังบางปะอิน บรรเลงเพลงทางบ้านพาทย์โกสโลเมื่อคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณไปชมในตอนบ่ายวันที่ 5 ธันวาคม เวลาประมาณ 17.00 น. วงดนตรีเล่นที่ศาลาวงกลมใกล้พระที่นั่งเวหาศจำรูญ มีเพลงดับถวายพระพรยาวถึง 24 คำกลอน ร้องโดยนางมาลี เกิดผล โดยใช้เพลงดอกไม้ไทร ดอกไม้ไพร ดอกไม้ร่วง ไทรหวล และต้นเพลงยาว และยังมีเพลงเถาเป็นเวลาราว 2 ชั่วโมงคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณยอมรับว่าวงนี้ได้ทางเพลงบ้านพาทย์โกสโลมาทั้งหมด²

คุณหญิงไพฑูรย์ ได้นำความขึ้นกราบบังคมทูลสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา ฯ สยามบรมราชกุมารี โดยตลอดในปี พ.ศ. 2523 ขณะเตรียมการฉลองครบรอบ 100 ปี วันประสูติสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต จะต้องบันทึกเพลงพระนิพนธ์ของท่านออกเผยแพร่ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณจึงกราบบังคมทูลขอพระราชทานให้วงดนตรีบ้านใหม่เข้ามาช่วยบรรเลงเพลงที่หายากไว้ด้วย ก็ทรงพระราชทานพระราชนุญาต นายสังเวียน เกิดผลได้ซ้อมอย่างหนัก และนำวงดนตรีบ้านใหม่เข้ามาบรรเลงบันทึกเสียงที่ศาลาดุสิตาลัยหลายเพลงด้วยกัน คือ ครวญหา เถา กำสรวล สุรางค์ เถา อัปสรสำอางค์ เถา สุรางค์จำเรียง เถา จีนลั่นถัน 3 ชั้น (เพลงสามท่อน) เสภานอก เถา พวงร้อย เถา มังกรเล่นคลื่น เถา จีนเข้าห้อง เถา สมิงทองเทศ เถา เป็นต้น³

หลังจากนั้น เนื้อเพลง ไอยราซุงวง เถา พระราชนิพนธ์เสร็จที่วังไกลกังวลหัวหิน (6 เมษายน 2528) ทรงพระกรุณาพระราชทานบอกเนื้อเพลงมาทางโทรศัพท์ทางไกล แล้วเนื้อเพลงนั้นก็ถูกส่งไปยังบ้านนายสังเวียน เกิดผล ติดตามมาด้วยเพลงพระราชนิพนธ์ต่าง ๆ อีกหลายเพลง เช่น ดับชมสวนขวัญ

¹ พูนพิศ อมาตยกุล. (2542), *ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 30*. หน้า 7 – 8.

² แหล่งเดิม. หน้า 9.

³ ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์. (2545). *วารสารดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์*. หน้า 17 – 18.

(2528) เพลงวิหคเหิร เกา (6 มกราคม 2530) เพลงอนงค์สุชาดา เกา (8 มกราคม 2530) และเพลงที่ทรงแก้ไขเนื้ออีก เพลงหนึ่งชื่อลอยประทีป เกา (ครูสำราญแต่งขึ้นจากเพลงร้างลอยกระทง 2525)¹

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีเสด็จพระราชดำเนินทรงเยี่ยมบ้านนายสังเวียน เมื่อวันที่ 10 มกราคม 2530 ครั้งนั้นนายสังเวียนอายุได้ 80 ปีในวันที่เสด็จเยี่ยมบ้านดนตรีที่บ้านใหม่นี้เอง ทรงมีลายพระหัตถ์อันงดงามประทับตราพระนามาภิไธยย่อ “สธ” พระราชทานชื่อว่า “วงดนตรีพาทยรัตน์” สำหรับครูที่มาสอนดนตรีที่บ้านนี้ ก็มีเทียมเทพ บุญจำเริญ คนปี่กรมประชาสัมพันธ์ และถึงแก่กรรม พ.ศ. 2540 ครูวิเชียร เกิดผล คุณมาลี เกิดผล ซึ่งช่วยในทางขับร้อง²

หลังจากนั้นไม่นาน นายสังเวียนก็ป่วยหนัก ทรงรับไว้เป็นคนป่วยในพระราชูปถัมภ์ที่โรงพยาบาลภูมิพล ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 2 มกราคม 2532 ได้พระราชทานพวงมาลาหน้าศพ และเสด็จพระราชดำเนินพระราชทานเพลิงศพ ณ วัดบำรุงธรรม ตำบลบ้านใหม่ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อวันที่ 22 เมษายน 2532

ครูสำราญ เกิดผล³ เล่าว่า “ทางบ้านพาทยโกศลเฉพาะทางเพลงมาอยู่ที่บ้านใหม่มาก เดิมทีเดียวครูฉัตร ครูช่อ สุนทรวาทิน ซึ่งเป็นหลานของครูจางวางทั่ว ได้อ้อนวอนครูให้มาสอนที่นี่ ซึ่งในสมัยก่อนครูได้ไปอยู่ที่บ้านครูเทียบ แต่ไปเรียนที่บ้านเครื่องเรียนอยู่ 2-3 ปี จึงให้ครูมาช่วยสอนที่บ้านใหม่ 3-4 ปี เจ้าเครือแก้ว ณ เชียงใหม่ จึงเรียกตัวกลับ ครูฉัตร ครูช่อ จึงกลับไปเชียงใหม่ ดังนั้นได้อ้อนวอนให้ครูอาจซึ่งขณะนั้นสอนอยู่ที่วัดหญ้าไทร คลองอ้อมมาช่วยสอน...ครูอาจเป็นผู้ที่ทำหน้าที่บันทึกโน้ตเพลงให้กับครูจางวางทั่ว ท่านบอกว่าถ้าท่านบันทึกให้ท่านครูจางวางทั่ว 1 เพลง ท่านก็จะคิดเอาไว้อีก 1 เพลงและสมบัตินั้นก็จะเป็นของครูทั้งหมด ซึ่งในขณะนี้นับอายุได้ 23 ปี หลังจากพิธีรับมอบการอ่านโองการและมอบตำราให้ทั้งหมด นี่คือนิสัยที่ทำให้เพลงของบ้านพาทยโกศลมาอยู่ที่นี่มาก และครูสำราญ ก็มีโอกาสดำเนินเข้าไปเรียนที่บ้านพาทยโกศล (ประมาณพ.ศ.2470) ก็เกือบจะเรียกว่าเพลงที่ได้มาเกือบจะหมดบ้านเลยทีเดียว เพลงที่ได้มามีทุกประเภทเพลง เช่น เพลงประเภทเสภา เพลงตับ เพลงเรื่อง เพลงหน้าพาทย์ เพลงตีกดาบรพร หรือแม้แต่เพลงมโหรี”

¹ พูนพิศ อมาตยกุล. (2542). ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 30. หน้า 10.

² ณรงค์ชัย ปิฎกัธ. (2545). วารสารดนตรีวิทยาลัยดุริยางคศิลป์. หน้า 19.

³ สำราญ เกิดผล. (2546). เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สันติชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ศูนย์ส่งเสริมและเผยแพร่ดนตรีไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์ ในสมเด็จพระเทพฯ บ้านเลขที่ 23 หมู่ 5 ตำบลบางชะนี อำเภอบางบาล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา. เมื่อวันที่ 9 มกราคม 2546.

2. การสืบทอดทางขับร้องพาทย์โกศล

2.1 ช่วงที่ 1 เจ้าจอมมารดาศิลา ณ บางช้าง¹

ธิดาท่านขรัวยายฟักทอง เป็นเจ้าจอมมารดาในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย มีพระราชโอรสพระราชธิดา 5 พระองค์ ที่มีชื่อเสียงในทางดนตรี คือ พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระพิทักษ์เทเวศร์

เจ้าจอมมารดาศิลา ณ บางช้าง มีความสามารถในการขับร้องอย่างยิ่ง โดยเรียนรู้เพลงมาจากบรรพชนชาวอัมพวา ได้รับพระราชทานบทพระราชนิพนธ์จากพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยให้บรรจुเพลงขับร้องถวายอยู่เสมอ ศิษย์ที่มีชื่อเสียง เช่น หม่อมศิลา กุญชร ณ อยุธยา และหม่อมเปรม กุญชร ณ อยุธยา ในพระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสิงหนาทราชดรุณฤทธิ

2.2 ช่วงที่ 2 หม่อมศิลา กุญชร ณ อยุธยา² และหม่อมเปรม กุญชร ณ อยุธยา³

หม่อมศิลา เป็นหม่อมในพระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสิงหนาทราชดรุณฤทธิ ซึ่งทรงเป็นเจ้าของวังบ้านหม้อสืบต่อจากพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระพิทักษ์เทเวศร์ เป็นมารดาของพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) หม่อมศิลา กุญชร ณ อยุธยา ต่อเพลงขับร้องกับเจ้าจอมมารดาศิลา ณ บางช้าง ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นนักร้องและครูละครของวังบ้านหม้อได้สอนทางขับร้องแก่หม่อมของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ได้แก่ หม่อมเนย หม่อมจันทร์ หม่อมเปรม หม่อมเจริญ (ต่อมาคือ นางเจริญ พาทย์โกศล) และหม่อมมาลัย ตามประวัติเป็นผู้ที่ร้องเพลงเก่งมากจดจำบทร้องได้แม่นยำตั้งแต่ยังอ่านหนังสือไม่คล่อง เสียงไพเราะแต่ไม่สู้ถนัดในการฟ้อนรำนัก

หม่อมเปรม หม่อมในพระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าสิงหนาทราชดรุณฤทธิ ซึ่งเป็นเจ้าของวังบ้านหม้อ เรียนขับร้องกับเจ้าจอมมารดาศิลา ณ บางช้าง ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และหม่อมศิลา กุญชร ณ อยุธยา เป็นผู้มีความเชี่ยวชาญในด้านขับร้องและนาฏศิลป์ประจำวังบ้านหม้อ

2.3 ช่วงที่ 3 หม่อมเจริญ (ครูเจริญ พาทย์โกศล)

หม่อมครามเป็นหม่อมรุ่นใหญ่ รุ่นเดียวกับหม่อมเข็ม ครูขับร้องและฟ้อนรำคนสำคัญของวังบ้านหม้อ ท่านต่อเพลงมาจากหม่อมศิลา ในพระองค์เจ้าสิงหนาทราชดรุณฤทธิ (บิดาของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์) หม่อมครามเสียงเพราะมาก ด้วยลูกคอกที่เรียบร้อยหมดจดงดงามมาก เฉพาะเพลง ซ้ำปี และเพลงเอกบท 2 เพลง ก็เหลือจะบรรยาย ยิ่งเพลงใบ้คลั่ง อีกเพลงหนึ่งฟังแล้วชื่นใจ เป็นต้นเสียงคนสำคัญเข้าใจว่าคงจะร้องมาก่อนหม่อมเจริญ ท่านมีบุตรชายกับเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์คนเดียวคือ หม่อมหลวงคอย กุญชร

¹ ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง. หน้า 173.

² แหล่งเดิม.

³ แหล่งเดิม. หน้า 111.

หม่อมเคลือบ เป็นมารดาของ หม่อมหลวงแถมกุญชร เพลงจากแผ่นเสียงเก่าที่ หม่อมเคลือบขับร้องนั้น ค้นพบเพียงแผ่นเดียว คือ “วิลันดาโอต” เป็นบทร้องของท้าวยศวิมลในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง สังข์ทอง ลีลาการขับร้องไม่เสนาะหู รู้สึกว่าจะร้องห้วน ๆ ติดตลก คล้ายแหล่งเทศน์ของผู้ชาย อย่างไรก็ตาม หากมีแผ่นอื่น เพลงอื่นมาเทียบ บางทีหม่อมเคลือบอาจจะร้องเพลงบางเพลงเพราะกว่าเพลงวิลันดาโอตก็ได้¹

หม่อมมาลัย บุตรีของขุนชำนาญ (ไม่ทราบราชทินนามเต็ม) กับนางสุข เป็นหม่อมใน เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาย กุญชร) มีบุตร 1 คน ชื่อ หม่อมหลวงบุปผา กุญชร ซึ่งต่อมาเป็นนักเขียนสตรีที่มีชื่อเสียง ใช้นามปากกาว่า ดอกไม้สด ต่อมาสามีใหม่ชื่อนายเจริญ ทรัพย์โสภณ หัวหน้าวงเพชรบูรณ์ หม่อมมาลัย เรียนขับร้องและฝึกหัดละครอยู่กับคณะละครวังบ้านหม้อของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ได้เรียนขับร้องและต่อเพลงกับหม่อมศิลา ในเจ้าพระยาสิงหนาทราชดรุณคดีฤทธิ์ หม่อมเปรม หม่อมเนย ครูสิน สินธุนาคร และครูเจริญ พาทยโกศล ฝึกละครกับหม่อมเข็ม จึงเชี่ยวชาญทั้งการดนตรี ขับร้อง และละครเป็นอย่างดี เป็นตัวละครของวังบ้านหม้อที่มีชื่อเสียงมาก ต่อมาได้เป็นครูสอนขับร้องและละครที่วังเพชรบูรณ์ ศิษย์ที่มีชื่อเสียง เช่น นางท้วม ประสิทธิ์กุล นางลมุล ยมคุปต์ นางเฉลย สุขะวณิช หม่อมมาลัยมีผลงานบันทึกเสียงไว้มากมาย เช่น เพลงแขกโอต 3 ชั้น เพลงแขกสาหร่าย 2 ชั้น เพลงเทพนิมิต 3 ชั้น เพลงลาดสมเด็จ 2 ชั้น ดับเรื่องอิเหนา ดับพระลอ ที่ขับร้องคู่กับหม่อมจันทร์ กุญชร ณ อยุธยา เช่น เพลงคลื่นกระทบฝั่ง และที่ขับร้องคู่กับครูทรัพย์ เช่น เพลงลาดสมเด็จ เพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่องอิเหนา ถึงแก่กรรมด้วยโรคหัวใจ เมื่อ พ.ศ. 2465 หม่อมมาลัยมีเสียงที่ไพเราะ มีความนุ่มนวล และประกอบด้วยลีลาที่ละเอียดอ่อนยิ่งนัก มีความรู้ในเพลงการมากมายเป็นที่สุดคนหนึ่ง แต่ท่านเก็บตัวเงียบไม่ค่อยจะแสดงออกให้ใครรู้²

หม่อมเนยและหม่อมจันทร์ เป็นบุตรนายไก่อและนางหน้อย ชาวจังหวัดสมุทรปราการ เป็นหม่อมในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร ณ อยุธยา) เรียนขับร้องและนาฏศิลป์กับหม่อมศิลา กุญชร ณ อยุธยา ในพระวรราชเธอ พระองค์เจ้าสิงหนาทราชดรุณคดีฤทธิ์ หม่อมวัน และหม่อมเข็ม กุญชร ณ อยุธยา ในเจ้าพระยาเทเวศร์วิวัฒน์ หม่อมเนย มีบุตรด้วยท่านเจ้าคุณ 3 คน ซึ่งท่านไม่เป็นหนังสืออ่านไม่ออกแต่มีความจำดีเลิศ สามารถจำบทร้องละครได้แม่นยำนัก เสียงดี แต่พอมีลูกแล้วท่านเจ้าคุณก็ให้เลี้ยงลูก มอบได้ลงโรงเล่นละครบ่อยนัก ในที่สุดก็เลิกไป หม่อมจันทร์สามารถขับร้องและแสดงละครดึกดำบรรพ์ได้ดีเยี่ยม เป็นนักร้องและตัวละครประจำคณะละครวังบ้านหม้อ มีบุตรเกิดด้วยท่านเจ้าคุณ คือ หม่อมหลวงขาบ กุญชร ณ อยุธยา ต่อมาได้มาเป็นนักร้องกรมมหรสพและเป็นครูสอนขับร้อง ต่อเพลงให้กับนักร้องสาว ๆ สมัยนั้นหลายคน เช่น นางรณการพินิจ (ทองอยู่ ปุณณภูมิ) นางผไทราชสถาปิต (สารี สถาปิตานนท์) คุณจิมลิ้ม กุลดิษฐ์ และคุณลิ้นจี่ (ปัจจุบันนามสกุล จารุจรณ์) นอกจากจะสอนในกรมมหรสพแล้วพระสุจริตสุดา (เปื้อง สุจริตกุล) พระสนมเอกในรัชกาลที่ 6 ยังได้เชิญหม่อมจันทร์เข้าไปช่วยสอนร้องให้แก่บรรดาหลาน ๆ และนักร้องในวงดนตรีเครื่องดนตรีศรีสุมิตรอีกด้วย ศิษย์หม่อมจันทร์รุ่นดังกล่าวนี้ได้แก่ นางสาวประคอง พุ่มทองสุข (ปัจจุบันนี้คือ ครูนิภา อภัยวงศ์) คุณประเทือง ณ หนองหาร และคุณแนบ เนตรานนท์

¹ โครงการดนตรีไทย – ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2530). รายงานการรวบรวมข้อมูลทางประวัติศาสตร์ หลักการบรรเลง การขับร้อง และโน้ตเพลง. หน้า 86 – 87.

² แหล่งเดิม. หน้า 88- 90.

ทั้ง 3 คนนี้ต่อมาได้เป็นนักร้องประจำวงเครื่องสายผสมเปียโน หม่อมจันทร์มีผลงานบันทึกแผ่นเสียงไว้ เช่น บันทึกเสียงร่วมกับวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เรื่อง สังข์ศิลป์ชัยและมณีพิชัย แผ่นเสียงเพลงเกร็ดต่าง ๆ ประมาณ 24 แผ่น แผ่นเสียงร้องคู่กับหม่อมมาลัย ในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ เช่น เพลงคลื่นกระทบฝั่ง¹

หม่อมเจริญ หรือ จำเจริญ เป็นบุตรคนที่ 6 ของนายชื่น และนางแห รุ่งเจริญ เกิดที่บ้านสวนเชิงเลน ตำบลเชือกหนัง กรุงเทพมหานคร เมื่อวันจันทร์ เดือน 8 ปีชวด พ.ศ. 2419 (ตรงกับเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2419) ในแผ่นดินของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่ออายุได้ 10 ปี หม่อมตลับ กุญชร ณ อยุธยา ได้นำตัวเข้ามาฝึกหัดขับร้องและฟ้อนรำในวังของพระวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าสิงหนาทราชดรุณีฤทธิ (วังบ้านหม้อ) โดยหัดร้องเพลงกับ หม่อมเปรม (ในพระองค์เจ้าสิงหนาทฯ) ทางขับร้องที่หม่อมเปรมต่อให้ท่านนั้น เป็นทางเก่าแก่โบราณที่ต่อมาจากเจ้าจอมมารดาศิลา ในรัชกาลที่ 2 ซึ่งเป็นครูขับร้องสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ ปรากฏว่าหม่อมเจริญต่อเพลงได้เร็วมาก จำเพลงได้แม่นยำทั้งบทร้องและทำนองทั้ง ๆ ที่ตัวเองยังอ่านบทละครไม่คล่อง กล่าวกันว่ากระแสนเสียงของท่านสมัยเมื่อยังสาวนั้นไพเราะจับใจคนฟังในยุค นั้นเป็นอันมาก จนได้รับการยกย่องให้เป็นนักร้องคนสำคัญของวังบ้านหม้อ หม่อมเจริญมีความชำนาญในเรื่องเพลงประกอบละครทุกประเภท เพราะได้ศึกษาเพิ่มเติมจากหลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) ซึ่งเป็นนายวงปี่พาทย์ ณ วังบ้านหม้อ²

สมัยที่หม่อมเจริญอยู่ในบ้านหม้อนั้น ท่านเจ้าของวังคือ เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร ณ อยุธยา) มีหน้าที่ควบคุมกรมหรสพของหลวงด้วย ดังนั้นนักร้องทุกคนในวังของท่านจึงต้องทำหน้าที่ขับร้องในงานของหลวงด้วยเสมอ ๆ ไม่ว่าจะเป็นงานประจำปี เช่น งานเฉลิมพระชนมพรรษา รัชกาลที่ 5 ไปจนกระทั่งถึงงานต้อนรับอาคันตุกะจากต่างประเทศซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าจอมอยู่หัว มักจะโปรดฯ ให้สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (พระอนุชา) และเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์เป็นผู้รับผิดชอบจัดการบันเทิงถวายทุกครั้ง³

หม่อมเจริญ มีบุตรเกิดด้วยเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ 2 คน คือ หม่อมหลวงเล็ก และหม่อมหลวงแฉล้ม กุญชร ณ อยุธยา แม้จะมีลูกก็ทำหน้าที่ในการขับร้องเพลงตลอดมา เมื่อบริษัทฝรั่งจากประเทศเบลเยียมเข้ามาบันทึกเสียงในเมืองไทย (2437- 2441) ท่านก็ได้รับเลือกให้ขับร้องบันทึกเสียงเพลงจากละครดึกดำบรรพ์ต่าง ๆ โดยเป็นคนต้นเสียง อาทิ เพลงจากเรื่องดาวิ โดยมีแม่เทศ (คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์) เป็นลูกคู่ นับเป็นนักร้องรุ่นแรก ๆ รุ่นใกล้เคียงกับหม่อมสัจจัน ที่ได้บันทึกเสียงลงจานเสียง แผ่นเสียงของท่านชุดนั้นเขียนชื่อว่า “หม่อมเจริญ” หรือ “หม่อมจำเจริญ”⁴

ครั้นถึงปลายรัชกาลที่ 5 ในปี พ.ศ. 2452 ท่านอายุได้ 33 ปี จึงออกจากวังบ้านหม้อมาร่วมชีวิตกับท่านครูจางวางทั่ว พาทย์โกศล ณ บ้านดนตรีหลังวัดกัลยาณมิตร ท่านจางวางทั่วมีบุตรซึ่งเกิดจากภรรยาชื่อบปลั่ง 2 คน ต่อมาคือ ครูเทวาประสิทธิ์ พาทย์โกศล และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ หม่อมเจริญได้เลี้ยงดูบุตรทั้งสองของครูจางวางทั่ว ประหนึ่งเป็นบุตรของตนเองและได้ส่งสอนวิชาดนตรีและขับร้องให้กับบุตรทั้งสองอย่างเต็มที่

คุณแม่ปลั่ง ภรรยาของท่านจางวางทั่วให้ความยกย่องนับถือหม่อมเจริญ พาทย์โกศลมาก

¹ โครงการดนตรีไทย – ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2530). รายงานการรวบรวมข้อมูลทางประวัติศาสตร์ หลักการบรรเลง การขับร้อง และโน้ตเพลง. หน้า 91 – 92.

² ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง. หน้า 24 – 25.

³ โครงการดนตรีไทย – ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2530). รายงานการรวบรวมข้อมูลทางประวัติศาสตร์ หลักการบรรเลง การขับร้อง และโน้ตเพลง. หน้า 69.

⁴ แหล่งเดิม. หน้า 70.

เพราะมีคุณวุฒิและวัยวุฒิสูงกว่า ข้ายังเลียงบุตรทั้งสองให้เป็นอย่างดีท่านจึงอยู่ด้วยกันอย่างราบรื่นมาจนถึงวาระที่คุณแม่ปลั่งถึงแก่กรรมไปก่อนในปี พ.ศ. 2473 หม่อมเจริญจึงเป็นภรรยาคนเดียวของท่านจางวางทั่วต่อมา จนท่านครุจางวางทั่วจากไปอีก ในปี พ.ศ. 2481 โดยมีบุตรกับท่านครุจางวางทั่วอีกสี่คน เป็นชายสองคน และหญิงสองคน แต่ถึงแก่กรรมหมดตั้งแต่ยังเล็ก¹

เมื่อมาอยู่บ้านจางวางทั่วแล้ว หม่อมเจริญก็ได้ทำหน้าที่เป็นนักร้องประจำวงปี่พาทย์วังบางขุนพรหมของสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต และยังได้ประดิษฐ์ทางขับร้อง บรรจุบทร้องลงในทำนองเพลงหลายเพลงที่สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิตทรงพระนิพนธ์ขึ้น จนถึง พ.ศ. 2475 วังบางขุนพรหมแตกเพราะการเปลี่ยนแปลงการปกครองท่านจึงหมดหน้าที่ ถึงกระนั้นสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต ก็ยังพระทรงกรุณาส่งบทเพลงใหม่จากขวามาประทานครูเทวาประสิทธิ์และทรงหาหรือเรื่องการขับร้องเพลงกับหม่อมเจริญผ่านทางครูเทวาประสิทธิ์ อยู่เป็นครั้งคราว

ในปี พ.ศ. 2471 ท่านได้เป็นแม่กองในการอัดแผ่นเสียงครั้งใหญ่ให้กับบริษัทพาลิโอฟอน ณ ห้างสุชาติลงผ่านฟ้า โดยใช้ชื่อวงดนตรีว่า “วงพิณพาทย์วังบางขุนพรหม” ซึ่งมีอยู่เป็นจำนวนมากรวม ๆ ร้อยแผ่น คงเหลือมาจนถึงทุกวันนี้และมีบทเพลงที่ท่านขับร้อง เช่น เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เป็นต้น

ศิษย์ของหม่อมเจริญ นอกจากจะมีคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณแล้ว ยังมีอีกหลายท่าน คนแรกคือหม่อมหลวงเล็ก บุตรีของท่านเอง ซึ่งได้มาต่อเพลงอยู่เสมอ จนเรียนรู้และร้องเพลงได้ดี เมื่อโตแล้วได้มาช่วยคุณแม่เจริญร้องเพลงเป็นต้นเสียงบ้าง เป็นลูกคู่บ้างเวลามีงานดนตรีที่วังต่าง ๆ มีที่วังบ้านหม้อ วังบางขุนพรหม วังท่าพระ วังปลายเนิน เป็นต้น จนหม่อมเล็กออกเรือนไป ได้เป็นคุณหญิงราชมนูแล้ว ก็ยังกลับมาช่วยร้องเพลงที่วังบางขุนพรหม จนถึงได้อัดแผ่นเสียงเพลง “ตับพระนาละ” ให้กับวังบางขุนพรหม เมื่อต้นสมัยรัชกาลที่ 7 และเพลงอื่น ๆ ของวังบางขุนพรหมอีกหลายเพลง ครูทับ หรืออุษา สุกันธมาลัย เป็นนักร้องและครูสอนขับร้องของวิทยานาฏศิลป์ กรมศิลปากร นางสาวเทียม กรานต์เลิศ (ภรรยาครูทรัพย์ เช้นพานิช) นางสาวสว่าง อ็อกกังวาล (ต่อมาแต่งงานกับครูรณรงค์ โปร่งน้ำใจ ซึ่งเป็นคนเครื่องหนึ่งประจำบ้านพาทย์โกศล นางสาวอาด โปร่งน้ำใจเป็นมารดาของอุษา โปร่งน้ำใจ หรืออุษา แสงไฟโรจน์ในปัจจุบัน) นางสาวสว่าง (ต่อมาเป็นภรรยาครูเทียบ คงลายทอง) นายโปิ๊ะ เหมราไฟ ซึ่งมีเสียงเพราะมากและหม่อมเจริญชอบมากเป็นพิเศษ เรือเอกแสง วิเศษสุด เป็นผู้รู้เพลงและทางขับร้องฝั่งธนบุรีมาก ในตอนท้ายของชีวิตได้มาเป็นนักดนตรีประจำที่คณะเสริมมิตรบรรเลง ส่วนทหารจากกองดุริยางค์ทหารบกที่มาต่อเพลงร้องนั้นคือ หลวงประสานดุริยางค์ (สุทธิ ศรีขญา) เข้าใจว่าครูอาจ สุนทรเป็นผู้นำเข้ามา และ ครูอาจ สุนทรซึ่งนอกจากจะเป็นนักดนตรีแล้วยังต่อเพลงร้องด้วย น่วม บุญเกียรติ ต่อมาได้เป็นที่จำสับตรีขุนสำเนียงวิเวกวร นางสาวทับ น้องสาวครูท้วม ประสิทธิ์กุล ก็มานอนค้างต่อเพลงหลาย ๆ วัน นอกจากนี้พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ส่งตัวพระญาติและข้าหลวง จากตำหนักในวังหลวงมาต่อเพลงขับร้องหลายคน จนถึงสมัยรัชกาลที่ 6 เช่น เจ้าโสภณ ณ เชียงใหม่ (เพ็งพุ่ม)²

ครูเดือน พาทย์กุล³ เล่าว่า ในสมัยครุจางวางทั่วและหม่อมเจริญนั้น มีแม่หอม (ภรรยาครูช่อ สุนทรวาทิน) แม่เทียม (เทียม กรานต์เลิศ ภรรยาครูทรัพย์ เช้นพานิช) และ แม่สว่าง อ็อกกังวาน (ภรรยาครูเทียบ คงลายทอง) เป็นนักร้องประจำบ้าน “แม่หอม กับแม่เทียมเป็นคนร้องอยู่ที่บ้านก่อนเลย

¹ กรมศิลปากร. (2524). สุนจิบัตร จางวางทั่ว พาทย์โกศล ที่ระลึกเนื่องในงานโอกาสวันเกิดครบ 100 ปี. ไม่ปรากฏเลขหน้า.

² โครงการดนตรีไทย – ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2530). รายงานการรวบรวมข้อมูลทางประวัติศาสตร์ หลักการบรรเลง การขับร้อง และโน้ตเพลง. หน้า 69.

³ เดือน พาทย์กุล. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์. สันุชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์. ที่โรงเรียนพาทย์กุลการดนตรี 170 / 5 – 6 ถนนสามเสน แขวงบ้านพรานอม เขตพระนคร กรุงเทพฯ. เมื่อวันที่ 4 มกราคม 2546.

แม่หอมอยู่วัดมอญ แม่เทียมอยู่สี่พระยาเป็นลูกทุ่งเฟื่อง กรานต์เลิศ ส่วนแม่สว่างเข้ามาเรียนที่หลังวังบางขุนพรหมส่งมาหัดร้องกับนาย (หม่อมเจริญ) ที่บ้าน"

ในปี พ.ศ. 2471 หม่อมเจริญ พาทยโกศล ได้เป็นแม่กองอัดแผ่นเสียงครั้งใหญ่งานของหม่อมเจริญในตอนนั้น ก็มีการบันทึกดรัมโหรี่ต่าง ๆ เช่น ดับนางนาค ดับมหาฤกษ์ ดับแขกมอญ ดับนาคบาท มีเพลงแขกมอญบางขุนพรหม เกา เพลงสักรายอพระเกียรติ ฯลฯ นักร้องที่ร้องอัดแผ่นเสียงในครั้งนี้อีก นายโป๊ะ เหมราไฟ ร้องเพลงพม่าห้าท่อน เครื่องสายปี่ชวา คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ร้องดรัมโหรี่หลายดรัม มีครูเจ็ด อักษรทับเป็นลูกคู่ ตัวท่านเอง ร้องเพลงแขกมอญบางขุนพรหม เกา เพลงสักรายอพระทองของเก่า ซึ่งยังมีแผ่นเสียงเหลืออยู่จนทุกวันนี้ ส่วนนายอาจ สุนทร นักร้องชาย ร้องเพลงแขกยี่งก เพลงดับนาคบาท นับเป็นผลงานที่คงเหลืออยู่จนทุกวันนี้

หม่อมเจริญ อยู่เป็นมิ่งขวัญของบ้านพาทยโกศล เป็นที่รักเคารพสูงสุดของบ้านตลอดจนอายุได้ 79 ปี จึงป่วยด้วยโรคชรา ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 27 พฤษภาคม 2498 ศพของท่านได้มาปนกิจ ณ วัดโสมนัสวิหาร ในปีเดียวกัน

ทางขับร้องเพลงของหม่อมเจริญ พาทยโกศลเป็นทางโบราณที่สืบทอดมาจากเจ้าจอมมารดาศิลาในรัชกาลที่ 2 สืบทอดต่ออย่างมั่นคงหนักแน่น จนถึงคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ครูอุษา สุกันธมัลย์ และศิษย์ของท่าน เป็นที่น่าสังเกตว่า นักร้องแต่ก่อนมักต้องการคนเสียงเล็กแหลมตามที่เราได้พบในสายของคุณแม่เจริญนี้ อันเป็นแบบฉบับที่นิยมกันมาแต่โบราณ สมควรที่จะได้มีการสืบทอดรักษาไว้

ประวัติ นักร้องบางท่านที่ได้ศึกษากับหม่อมเจริญ พาทยโกศลมีดังนี้

2.3.1 นางเทียม เช้นพานิช¹ (กรานต์เลิศ) (พ.ศ.2449 – ไม่ทราบปีที่ถึงแก่กรรม)

เป็นบุตรนายเปลื้องกับนางทับทิม กรานต์เลิศ ชาวกรุงเทพมหานคร บิดาเป็นนักดนตรีและเจ้าของวงปี่พาทย์ สามีชื่อนายทรัพย์ เช้นพานิช เป็นนักระนาดเอกประจำวงวังบางขุนพรหม นางเทียม เช้นพานิชเรียนขับร้องกับครูเจริญ พาทยโกศล เป็นนักร้องประจำวงพาทยโกศล และต่อมาได้ประจำวงวังบางขุนพรหม เป็นนักร้องที่มีเสียงดีขับร้องได้ไพเราะชนะเลิศการขับร้องในคราวประชันวงปี่พาทย์ที่วังบางขุนพรหมเมื่อพ.ศ. 2466

2.3.2 ครูเจ็ด อักษรทับ² (พ.ศ. 2445 – ปัจจุบัน)

เป็นบุตรนายรอดกับนางชั้น (สกุลเดิมสุนทรวาทีน) ชาวกรุงเทพ ฯ บิดาเป็นนักดนตรี ส่วนมารดาเป็นนักดนตรีและนักร้อง มีน้องสาวชื่ออัญชัญ ปิ่นทองเป็นนักดนตรีและนักร้องที่มีชื่อเสียง ขับร้องร่วมกับวงวังบางขุนพรหม และมีความชำนาญในการบรรเลงเครื่องสายโดยเฉพาะอย่างยิ่งซออู้ สอนดนตรีแก่สถาบันต่าง ๆ เช่นโรงเรียนราชนิ โรงเรียนสตรีวิทยา โรงเรียนจิตรลดา และโรงเรียนพระตำหนักสวนกุหลาบ ปัจจุบันพำนักอยู่จังหวัดเชียงใหม่

2.3.3 พันตรีหลวงประสานดุริยางค์³ (สุทธิ ศรีชญา) (ไม่ทราบปีที่เกิดและปีที่ถึงแก่กรรม)

นามเดิมว่า สุต หรือ สุทธิ ชาวจังหวัดนครปฐม เป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียงในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นศิษย์ของจางวางทั่ว พาทยโกศล และพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เรียนโน้ตสากลจากจอมพลเรือสมเด็จเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า

¹ ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง. หน้า 74.

² แหล่งเดิม. หน้า 36.

³ แหล่งเดิม. หน้า 106

บริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต จนอ่านเขียนโน้ตสากลและแยกเสียงประสานได้ นอกจากนั้นยังสามารถเป่าแคลริเน็ตได้ รับราชการเป็นผู้ควบคุมวงดนตรีของกองดุริยางค์ทหารเรือ ต่อมาย้ายไปสังกัดกองดุริยางค์ทหารบก เป็นครูสอนดนตรีวงพาทยโกศลและเป็นผู้อ่านโองการในพิธีไหว้ครูของวงพาทยโกศลต่อจากจางวางทั่ว พาทยโกศล ศิษย์ที่มีชื่อเสียงเช่นร้อยเอกนพ ศรีเพชรดี นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล

2.3.4 รองอำมาตย์ตรีโป๊ะ เหมรำไพ¹ (พ.ศ. 2445 – 2485)

เป็นนักร้องเสียงดี ขับร้องได้ไพเราะและลีลาขับร้องดี รับราชการเป็นนักร้องประจำกองดุริยางค์ทหารเรือ ทำหน้าที่เป็นต้นเสียงเห่เรือต่อจากหลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอห์น สุนทรเทศ) และเป็นนักร้องวงพาทยโกศล

2.3.5 นางสาว คงลายทอง² (พ.ศ. 2453 – 2541)

เกิดเมื่อวันที่ 11 มีนาคม 2453 เป็นบุตรีนายปัวกับนางอรุณ วิเชียรปัญญา ชาวกรุงเทพมหานคร สามีชื่อนายเทียบ คงลายทอง เป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียงในการเป่าปี่มโหรีและธิดา 12 คน เป็นนักร้องประจำวงวังบางขุนพรหม

2.3.6 นางสาว โปร่งน้ำใจ³ (พ.ศ. 2451 - 2508)

บุตรจำอิน อ็อกกังวาล เป็นชาวกรุงเทพมหานคร (ฝั่งธนบุรี) บิดาเป็นนักร้องที่มีชื่อเสียง สามีชื่อจำสับเอกยรรยงค์ โปร่งน้ำใจ มีบุตรธิดา 4 คนที่เป็นนักร้องคือนางอุษา แสงไพโรจน์ เริ่มเรียนขับร้องกับบิดา ต่อมาเรียนกับครูเจริญ พาทยโกศล เป็นนักร้องประจำวงบางขุนพรหม

2.3.7 เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่⁴ (พ.ศ. 2461 – 2529)

บุตรเจ้าสิงห์หน้กับแม่เจ้าบุญนำ ชาวจังหวัดเชียงใหม่ ภรรยาชื่อสมศรี มีบุตรธิดา 3 คน เรียนดนตรีกับครูรอด อักษรทับ ครูช่อสุนทรวาทิน ครูฉัตร สุนทรวาทิน จนสามารถบรรเลงเครื่องสายและขับร้องได้ดี มีฝีมือในการบรรเลงดนตรีพื้นเมืองล้านนา โดยเฉพาะซอเมือง เป็นผู้ร่วมก่อตั้ง วงลานนามหาดุริยางค์ ซึ่งมีผู้บรรเลง 250 คน ทั้งได้แต่งเพลงพื้นเมืองสำหรับให้วงนี้บรรเลงด้วยหลายเพลง สอนดนตรีที่วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ นอกจากนั้นยังมีฝีมือสร้างเครื่องดนตรีที่มีคุณภาพทั้งเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีพื้นเมือง

2.3.8 เรือเอกแสวง วิเศษสุด⁵ (พ.ศ. 2452 – ไม่ทราบปีที่ถึงแก่กรรม)

บุตรขุนบรรณาการวิจิตรกับนางวร ชาวกรุงเทพมหานคร (ฝั่งธนบุรี) ภรรยาชื่อทับทิม มีบุตรธิดา 3 คน เริ่มเรียนดนตรีกับครูคล้าย ต่อมาเรียนฆ้องวงกับครูชื่น วัชชวิพัฒน์ เรียนระนาดทุ้มกับครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ เรียนกลองแขกกับครูเหมือน เรียนตะโพนกับครูมั่ว วัชชวิพัฒน์ เข้าเป็นนักเรียนดุริยางค์ทหารเรือ ได้เรียนเครื่องสายกับครูเจิม ต่อหน้าทับกลองแขกกับหลวงสิทธิวาทิน (สาย อังศุวาทิน) ต่อทางร้องกับจางวางทั่ว พาทยโกศล และหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) รับราชการที่กองดุริยางค์ทหารเรือจนเกษียณอายุ สอนดนตรีแก่สถาบันต่าง ๆ เช่นโรงเรียนนายเรือ สมุทรปราการ โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา โรงเรียนบดินทรเดชา มีความสามารถในการบรรเลงเครื่องสายหลายชนิดได้แต่งเพลงไว้เช่น ลีลากระทุ่ม เกา (พ.ศ. 2506) เพลงกล่อมพญา เกา (พ.ศ. 2515) และเพลงโหมโรงมหาฤกษ์

¹ ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). *สาขานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง*. หน้า 114.

² แหล่งเดิม. หน้า 186.

³ แหล่งเดิม. หน้า 188.

⁴ แหล่งเดิม. หน้า 201.

⁵ แหล่งเดิม. หน้า 207.

2.3.9 นายอาจ สุนทร¹ (ไม่ทราบปีที่เกิด – 2495)

เกิดในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นบุตรนาย รอกกับนางผิว ชาวกรุงเทพมหานคร บิดาเป็นนักดนตรีและเจ้าของวงดนตรี ภรรยาชื่อ ชื่น มีบุตรธิดา 2 คน เริ่มเรียนดนตรีที่บ้านกับวงดนตรีของบิดา แล้วเรียนกับพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เรียนขับร้องกับหม่อมสัมจิน บุณนาคและครูเจริญ พาทยโกศล และยังได้เป็นศิษย์พันธ์์หลวงประสานดุริยางค์ (สุทธิ ศรีชญา) และจางวางทั่ว พาทยโกศล มีความสามารถในการบรรเลงปี่พาทย์ได้รอบวง ทั้งยังเป่าแคลริเน็ตและขับร้องได้ดี เป็นผู้รวบรวมโน้ตเพลงไทยบันทึกเป็นโน้ตสากลของวงพาทยโกศล ไปเก็บรักษาไว้ที่บ้านนายสังเวียน เกิดผลจังหวัดพระนครศรีอยุธยา เป็นครูสอนปี่พาทย์บ้านใหม่ของนายสังเวียน เกิดผล สอนและปรับวงปี่พาทย์บ้านวัดหญ้าไทร จังหวัดนนทบุรี ศิษย์ที่มีชื่อเสียงเช่น นายสำราญ เกิดผล

2.3.10 จำเอกอิน ออังกังวาล² (ไม่ทราบปีที่เกิดและปีที่ถึงแก่กรรม)

ชาวกรุงเทพมหานคร (ฝั่งธนบุรี) มีบุตรที่เป็นนักร้องคือนางสอาด ไปรงน้ำใจ เป็นศิษย์หลวงกลัยานมิตตาวาส (ทับ พาทยโกศล) รับราชการเป็นนักดนตรีและนักร้องสังกัด กองดุริยางค์ทหารเรือ และประจำวงพาทยโกศล เป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงมากในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้รับยกย่องว่าเป็นนักร้องเสียงดี ขับร้องได้ไพเราะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงมอญ เป็นคนแรกที่น่าเพลงมอญร้องให้ทางมอญมาใช้ขับร้องในงานศพจนแพร่หลาย

2.3.11 นางอุษา สุตันธมาลัย³ (พ.ศ. 2446 – 2528)

นามเดิมว่า ทับ เกิดเมื่อวันที่ 5 สิงหาคม พ.ศ. 2446 เป็นบุตรนาย สุดกับนางเทียบ ชาวจังหวัดนนทบุรี บิดาเป็นนักร้องและเจ้าของวงดนตรี สามีชื่อหลวงประมาณมธุธรรม (สกุลบุญรัตพันธ์) เมื่อสามีถึงแก่กรรมแล้วได้ตั้งนามสกุล สุตันธมาลัย ขึ้นใช้เป็นการส่วนตัว พี่สาวชื่อ นาง ท่วม ประสิทธิ์กุล เป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงมาก เริ่มเรียนขับร้องกับบิดา ต่อมาได้เป็นศิษย์หลวงเสียงเสนาะ กรรม (พัน มุกตวากัย) พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ซึ่งได้แต่งเพลงทยอยเดี่ยวต่อให้ร้องโดยเฉพาะ นอกจากนั้นยังได้เรียนกับครูเจริญ พาทยโกศล และหม่อมสัมจิน บุณนาค

นางอุษา สุตันธมาลัย มีความสามารถในการขับร้องได้อย่างยอดเยี่ยม เป็นครูสอนขับร้องประจำวงมโหรีของพระวิมาดาเธอ พระองค์เจ้าสายสวลีภิรมย์ กรมพระสุทธาสินีนาฏ ปิยมหาราชปดิวรัดดา และวงดนตรีหลวงในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ต่อมารับราชการเป็นนักร้องที่กรมศิลปากร

2.4 ช่วงครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศลและคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ

สำหรับลูกศิษย์ที่เข้ามาศึกษาทางขับร้องกับครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศลนั้นมีไม่มากนักมากจะเป็นลูกศิษย์ที่เข้ามาศึกษาด้านดนตรีเสียมากกว่าลูกศิษย์ที่มีชื่อเสียงมากที่ศึกษาทางร้องบ้านพาทยโกศลกับครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศลคือ ครูชลอรัตน์ อ่วมหรัย ซึ่งในภายหลังนั้นครูอุทัย พาทยโกศล บุตรชายครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล ยังได้ศึกษาทั้งจากบิดาและครูชลอรัตน์ อ่วมหรัยด้วย

¹ ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง. หน้า 219.

² แหล่งเดิม. หน้า 220.

³ แหล่งเดิม. หน้า 223.

ลูกศิษย์ที่เข้ามาศึกษาต่อจากครูชลอรัตน์ อ่วมห่วยในสมัยนั้นคือชัยพร ทับพวาอินท์ ซึ่งเข้ามารับราชการเป็นทหารเกณฑ์อยู่กองทัพบกจึงได้เข้ามาศึกษาทางขับร้องบ้านพาทย์โกศลเพิ่มเติมโดยในปัจจุบัน ชัยพร ทับพวาอินท์ เป็นนักร้องประจำอยู่ที่กรมประชาสัมพันธ์¹

คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เกิดเมื่อวันที่ 15 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2454 เป็นบุตรธิดาของนางพาทย์โกศล กับนางปลั่ง (สกุลเดิม คงศรีวิไล) บิดาเป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียงมาก สามีน้องพี่เอกปลั่ง กิตติวรรณ มีบุตรธิดา 2 คน ชื่ออัษฎรสำอาง กิตติวรรณ และขวัญเมือง กิตติวรรณ และมีบุตรบุญธรรมอีก 1 คน ชื่อ จินดามณี กิตติวรรณ²

คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เริ่มเรียนดนตรีกับบิดา เรียนซอด้วงและซออู้กับครูช่อสุนทรวาทีน เรียนขับร้องกับครูเจริญ พาทย์โกศล (มารดาเลี้ยง) จอมพลเรือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ประธานต่อทางร้องเพลงพระนิพนธ์ให้ด้วยพระองค์เอง เป็นนักร้องประจำวงบางขุนพรหมและวงพาทย์โกศล ซึ่งเป็นวงของตระกูล และยังไม่ร่วมงานกับวงวังบ้านหม้อและวังคลองเตย เป็นพระอาจารย์สอนซอด้วงและซอด้วงถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์อัครราชกุมารี นอกจากนั้นยังสอนดนตรีและขับร้องแก่วงดนตรีและสถาบันต่าง ๆ เช่น คณะอักษรศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โรงเรียนบางบัวทอง โรงเรียนสตรีวิทยา และโรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า มีผลงานบันทึกเสียงไว้เป็นจำนวนมาก และเป็นผู้ประพันธ์ทางร้องเพลงว่าเป็นคนแรกเมื่อ พ.ศ. 2524

คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ได้รับพระราชทานโล่เกียรติยศจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ในฐานะนักดนตรีไทยตัวอย่างเมื่อ พ.ศ. 2524 และได้รับยกย่องเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) ประจำปี พ.ศ. 2530 ถึงแก่กรรมเมื่อปี พ.ศ. 2538

วังบ้านหม้อเป็นวังของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้ากุญชร กรมพระพิทักษ์เทเวศร์ พระราชโอรสในรัชกาลที่ 2 และเจ้าจอมมารดาศิลา วังบ้านหม้อนั้นเป็นเสมือนหนึ่งวิทยาลัยดนตรีและละครฟิอโนรา มาตลอดสมัยรัชกาลที่ 5 และที่สำคัญคือได้สืบทอดเรื่องการดนตรีและการละครมาจากราชสำนักรัชกาลที่ 2 โดยตรง ทั้งนี้เพราะเจ้าจอมมารดาศิลา เป็นนักร้องที่เรียนรู้ทางร้องเพลงมาจากบรรพชนชาวอัมพวา เมื่อคุณหญิงไพฑูรย์ยังเล็กอยู่นั้น บิดามารดาได้นำคุณหญิงไพฑูรย์ไปฝากไว้กับหม่อมดลัษ ผู้เป็นป้า และได้ฝากตัวเป็นศิษย์กับหม่อมเปรมในพระองค์เจ้าสิงหนาทฯ

เนื่องจากหม่อมเจริญ (เจริญ พาทย์โกศล) มารดาเลี้ยงของคุณหญิงเคยเป็นหม่อมของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ทำให้คุณหญิง ได้คุ้นเคยกับบรรดาเครือญาติในราชสกุลกุญชรมากมายหลายคน นอกจากหม่อมหลวงเล็ก หม่อมหลวงแฉล้ม (บุตรของหม่อมเจริญ กับเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์) แล้ว ยังมีหม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ หม่อมหลวงขาบ กุญชร และหม่อมหลวงบุปผา นิมนานเหมินทร์ด้วย โดยเฉพาะหม่อมหลวงบุปผานั้น มีลูกเลี้ยงคนหนึ่งคือนายสมภพ จันทรประภา ซึ่งเติบโตมาในวังบ้านหม้อ ได้คุ้นเคยกันทั้งได้รู้ในเรื่องของละครตีกดาบร่ำพล เพลงละครตีกดาบร่ำพลมาจากวังนี้ จนสามารถนำแนวความคิดดั้งเดิมมาดัดแปลง จัดทำละครตีกดาบร่ำพลสมัยใหม่เป็นผลสำเร็จหลายเรื่องในรัชกาลปัจจุบัน³

ในปีพ.ศ. 2466 ได้มีการทำบุญร้อยวันพระศพลสมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมหลวงศรีรัตนโกสินทร์

¹ ชัยพร ทับพวาอินท์. (2545). เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัมภาษณ์ เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ประวัติส่วนตัวและประวัติทางขับร้องบ้านพาทย์โกศล สถาบันวิทยุกระจายแห่งประเทศไทย กรมประชาสัมพันธ์. เมื่อวันที่ 11 ธันวาคม 2545.

² ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง. หน้า 137.

³ โครงการดนตรีไทย – ปี่พาทย์ตีกดาบร่ำพล จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2530). รายงานการรวบรวมข้อมูลทางประวัติศาสตร์ หลักการบรรเลง การขับร้อง และโน้ตเพลง. หน้า 50 – 51.

ได้มีการประชันปีพาทย์สามวงที่วังบางขุนพรหม นับเป็นงานประชันปีพาทย์หน้าพระที่นั่งครั้งใหญ่ที่สุด ซึ่งคุณหญิงไพฑูรย์ขณะนั้นอายุได้ 12 ปี ได้นั่งชมการประชันนั้นจนตลอดคืน คุณตาของคุณหญิง คือ ครู แฉ่ง คงศรีวิไล ได้เข้ามาทำหน้าที่กรรมการตัดสินการประชันวงพร้อมกับครูปุย บาปุยะวาท ช่วงที่เข้าวังบางขุนพรหมนี้ คุณหญิงเริ่มต่อเพลงร้องจากหม่อมเจริญ พาทย์โกศล มากขึ้น มีเพลงเถา เพลงตับต่าง ๆ ด้วยมีโอกาสดังกล่าวจะต้องใช้งานบ่อยขึ้น

ระยะที่คุณหญิงไพฑูรย์เป็นผู้ใหญ่แล้ว เข้าออกวังบางขุนพรหมบ่อยมากกว่าสมัยเมื่อเป็นเด็ก มีการบรรเลงเพลงในวันขึ้นพระตำหนักเปี่ยมสุข พระราชวังไกลกังวล หัวหิน เมื่อปี พ.ศ. 2472 ครั้งนั้นได้เตรียมเพลงไว้ เป็นพิเศษ 3 เพลง คือ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา เพลงปลาทอง เถา และเพลงอกทะเล สามชั้น ซ้อมกันที่วังบางขุนพรหมแล้ว ยังไปซ้อมต่อที่หัวหินอีก ทั้งนี้พระธิดาทั้ง 5 พระองค์ของทูลกระหม่อมบริพัตร ทรงดนตรีไทย โดยมีครูสังวาลย์ กุลวัลย์ก็เข้ามาสอน และคุณหญิงเป็นผู้ขับร้อง

หลังจากทูลกระหม่อมเสด็จจากไปประทับที่เมืองบันดุงประเทศอินโดนีเซีย ในเดือนมิถุนายน 2484 ทูลกระหม่อมบริพัตรมีพระชนมายุครบ 5 รอบ บรรดาพระธิดา 5 พระองค์ ร่วมพระทัยกันถวายของขวัญ ทรงจัดให้คณะนักดนตรีจากบ้านพาทย์โกศล 5 คน มีนายเทวาประสิทธิ์ พาทย์โกศล คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ จำอินทร์ อ็อกกังวาล นายฉัตร สุนทรวาทิน และนายบุญช่วย ชิตท้วม เดินทางโดยทางเรือจากกรุงเทพฯ ไปเฝ้าทูลกระหม่อมที่เมืองบันดุง พร้อมด้วยเครื่องดนตรีจำนวนหนึ่ง ทั้งห้าคนนี้ รวมกับทูลกระหม่อมด้วย เป็นหก จัดกลุ่มเป็นวงดนตรีไทยได้หลายหลากมากแบบ ไม่นับ ไม่นวม มโหรี เครื่องสาย คุณหญิงไพฑูรย์เป็นผู้ขับร้อง และมีจำอินทร์ สามารถร้องได้เป็นอย่างดี บางครั้งเล่นเพลงดับนางลอยตั้งแต่ต้นจนจบปลาย บางครั้งเล่นดับอุณรุท ดับนาคบาท ดับพรหมศาสตร์ ดับมโหรีของเก่าทุกเพลง ทรงพระนิพนธ์เพลงใหม่ขึ้นหลายเพลง ปรีक्षाหารือ แก้วไขทั้งทางร้องและทางบรรเลง ทรงเลือกบทร้องด้วยพระองค์เองแล้วทรงต่อทางร้องประทานให้คุณหญิงไพฑูรย์ด้วยซอสามสายหรือซออู้ เป็นครั้งสุดท้ายที่คุณหญิงไพฑูรย์ได้เฝ้าและถวายดนตรีทูลกระหม่อมบริพัตร หลังจากนั้นก็เกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 การติดต่อทางจดหมายก็ขาดกันไป จากนั้นทูลกระหม่อมก็ประสูติสิ้นพระชนม์เมื่อวันที่ 18 มกราคม 2486 แม้จะสิ้นทูลกระหม่อมไปแล้ว คุณครูเทวาประสิทธิ์ และคุณหญิงไพฑูรย์ จะถือว่าเป็นหน้าที่ที่จะต้องไปช่วยงานพระโอรสพระธิดาของทูลกระหม่อมแทบทุกโอกาสที่สามารถจะทำได้

ในต้นปี พ.ศ. 2523 ประมาณหนึ่งปีก่อนจะมีงานฉลองวันประสูติทูลกระหม่อมบริพัตร พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าศิริรัตนบุษบง (พระองค์หญิงใหญ่) ทรงคิดที่จะสร้างห้องสมุดดนตรีขึ้นที่หอสมุดแห่งชาติ ถวายเป็นสาธารณกุศลเพื่อรำลึกถึงบิดา และทรงทูลขอพระราชทานกรุณาสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ให้มีการบันทึกเพลงพระนิพนธ์ของทูลกระหม่อมบริพัตร ให้มีครบทั้งที่บรรเลงด้วยวงโยธวาทิต ปีพาทย์ไม้นวม ไม่นวม และเพลงเดี่ยวต่าง ๆ คุณหญิงไพฑูรย์ได้ทูลอาสาที่จะจัดการรวบรวมเพลงต่าง ๆ และเป็นแม่กองในการฝึกซ้อมทั้งทางดนตรีและทางขับร้อง จนถึงควบคุมในการบันทึกเสียงที่ศาลาดุสิตาลัย พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน ส่วนมากเป็นเพลงเก่าที่เก็บไว้นานมาแล้วไม่เคยได้บันทึกเสียงเพื่อการเผยแพร่มาก่อน เพลงที่คุณหญิงเป็นแม่กองในการบันทึกเสียงคราวนี้ จึงมีมากถึง 66 เพลงด้วยกัน หลังจากนั้นอีกเพียงเดือนเศษ คุณหญิงไพฑูรย์ก็ต้องไปเป็นแม่กองจัดงานครอบรอบ 100 ปี บิดาของท่าน ที่กรมศิลปากรอีกครั้งหนึ่ง ในเดือน กรกฎาคม 2524

วังสวนผักกาด เป็นที่ประทับของกรมหมื่นนครสวรรค์ศักดีพินิต และหม่อมราชวงศ์พันธุ์ทิพย์ บริพัตร พระชายา โดยที่กรมหมื่นนครสวรรค์ฯ ทรงเป็นพระโอรสองค์ใหญ่ของทูลกระหม่อมบริพัตร ดัง

¹ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี. (2541). อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ. หน้า 61 - 63.

นั้นวังสวนผักกาดจึงเป็นวังที่ต่อเนื่องเป็นสายเดียวกันกับวังบางขุนพรหม โดยวังนี้มาสร้างใหม่ เมื่อเสด็จในกรมฯ เสด็จกลับจากต่างประเทศมาประทับเป็นการถาวรในประเทศไทย ตั้งแต่ พ.ศ. 2487

คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณนั้นรู้จักคุ้นเคยและเคารพในองค์เสด็จในกรมฯ กรมหมื่นนครสวรรค์ศักดีพินิต และหม่อมราชวงศ์พันธุ์ทิพย์ มาตั้งแต่ครั้งวังบางขุนพรหม เมื่อเสด็จไปต่างประเทศก็ขาดการติดต่อไประยะหนึ่งจนเสด็จในกรมฯ เสด็จมาสร้างวังสวนผักกาดที่ถนนศรีอยุธยาเป็นการถาวรจึงได้กลับมาติดต่อและรับใช้เสด็จในกรมฯ อีกจนสิ้นพระชนม์ วังสวนผักกาดนี้เป็นที่เลื่องลือว่าวังนี้พร้อมสรรพด้วยอาหารเลิศรส และดนตรีเลิศ นอกจากนี้ยังมีเครื่องดนตรีของเก่าแก่จากวังบางขุนพรหมจำนวนมากเก็บไว้ให้ชมด้วย เสด็จในกรมฯนั้นโปรดเปียโนไม่แพ้ที่สุด จะไม่ทรงฟังพิณพาทย์ไม้นวม หรือมโหรีเลย รับสั่งว่าไม่สนุกไม่มีรสชาติเหมือนเปียโนพาทย์ไม่แข็ง และทรงไม่โปรดที่จะให้ใครอื่นร้องนอกจากคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ กับนางสะอาด ไปร้งน้ำใจ ภรรยา นายยรรยงค์ ไปร้งน้ำใจ เท่านั้น

วังคลองเตย หรือบางที่เรียกกันว่าวังปลายเนินนั้น เป็นวังของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตั้งอยู่ที่ถนนพระรามที่ 1 ตำบลคลองเตย กรุงเทพมหานคร เดิมท่านเจ้าของวังประทับอยู่ที่วังท่าพระ (ปัจจุบันคือมหาวิทยาลัยศิลปากร) ถนนหน้าพระลาน และได้ย้ายมาประทับที่วังคลองเตยนี้เป็นการถาวรตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 ด้วยปู่ของคุณหญิง (หลวงกลยาณมิตตาวาส) เคยนำครูจางวางทั่วซึ่งเป็นบิดาของคุณหญิงไพฑูรย์ไปกราบขอสมัครเป็น “คนหลวง” ต่อเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ แทนการเป็นทหาร ซึ่งสมัยรัชกาลที่ 5 เวลาในวังหลวงจะมีงาน เช่น มหรสพต้องจัดคอนเสิร์ตหรือการแสดงต้อนรับแขกเมือง สมเด็จฯ มักจะเสด็จมาทรงควบคุมการฝึกซ้อมที่วังบ้านหม้อด้วยพระองค์เอง ครูจางวางทั่วได้เป็นนักดนตรีประจำวังบ้านหม้อตั้งแต่ยังเป็นหนุ่มจนคุ้นเคยได้เข้าเฝ้า “สมเด็จฯ” ซึ่งมักจะเสด็จไปทรงเยี่ยมเยียนเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ เจ้าของวังบ้านหม้อ ทรงช่วยคิดการดนตรีบ้าง การแสดงละครบ้าง ทอดพระเนตรละครบ้าง และที่วังบ้านหม้อนี้เองที่ “สมเด็จฯ” ทรงเริ่มการประสมวงดนตรีใหม่ขึ้นเป็นวงเปียโนพาทย์ดึกดำบรรพ์ (ประมาณปี พ.ศ. 2473) ทรงปรึกษาหารือเรื่องการดนตรีและละครของหลวงที่วังบ้านหม้อเสมอ

คุณหญิงไพฑูรย์เคยเข้าไปสอนดนตรีและขับร้องที่วังคลองเตยเป็นเวลาติดต่อกันหลายปี หม่อมราชวงศ์ดวงใจ (จิตรพงศ์) ชุมพล ได้เรียนขับร้องกับคุณหญิงไพฑูรย์ จนร้องเพลงได้เก่งมาก เป็นที่ร่ำลือว่าร้องเพลงซ้ำปีตามแบบฉบับของบ้านพาทย์โกสธได้ยอดเยี่ยม การเข้าไปทำหน้าที่ครูสอนขับร้องเพลงหรือจัดวงดนตรีเข้าไปช่วยงานที่วังคลองเตย หลังจากที่ครูเทวาประสิทธิ์พี่ชายถึงแก่กรรมไปแล้วก็ดี มีผลสำคัญทำให้เกิดนักร้องที่เป็นศิษย์ของคุณหญิงเพิ่มขึ้นหลายคน เช่น นางอุษา (ไปร้งน้ำใจ) แสงไฟโรจน์ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล อาจารย์สมศักดิ์ ประมวลพัฒน์ เป็นต้น นับว่าคุณหญิงได้สร้างคนเพิ่มขึ้นเพื่องานดนตรีโดยรวมงานกับวังคลองเตย

คุณหญิงไพฑูรย์ มีความรู้เรื่องเพลงสำหรับขับร้องบรรเลงเปียโนพาทย์และละครดึกดำบรรพ์ซึ่งถือว่าวังคลองเตยของ “สมเด็จฯ” เป็นต้นแบบฉบับมาจนถึงปัจจุบัน หม่อมเจริญ ก็เคยเป็นคนร้องเพลงดึกดำบรรพ์มาตั้งแต่ต้นในสมัยวังบ้านหม้อ ต่อทางร้องเพลงดึกดำบรรพ์ไว้ให้คุณหญิงไม่น้อย ทั้งคุณหญิงเองก็ถวายงานดนตรีละครดึกดำบรรพ์ในงานวันนริศฯ มาหลายครั้ง เมื่อจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย คิดจะสร้างวงเปียโนพาทย์ดึกดำบรรพ์ขึ้นในปี พ.ศ. 2528 ประมาณ 2 ปี ก่อนฉลองครบรอบ 70 ปี วันพระราชทานกำเนิดมหาวิทยาลัยท่านเป็นหนึ่งใน 7 คน ของบุคลากรผู้ทรงคุณวุฒิที่ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับประวัติและความเป็นมาในเรื่องระบบระเบียบการขับร้องและบรรเลงเพลงละครดึกดำบรรพ์ พร้อมทั้งส่งครูอุทัย พาทย์โกสธ และครูสละ จอนแจ้งจันทร์ ไปบอกทางเพลงดัมมโหรีสำหรับวงเปียโนพาทย์ดึกดำบรรพ์ให้กับจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยด้วย

พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน เป็นที่ประทับของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระบรมราชินีนาถในรัชกาลปัจจุบันนี้ ตั้งอยู่ในเขตพระราชฐานคือพระราชวังดุสิต อันเป็นพระราชวังที่สร้างขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 แต่องค์พระตำหนักนั้นสร้างในสมัยรัชกาลที่ 6 แล้วต่อเติมขึ้นอีกในรัชกาลปัจจุบัน มีทั้งองค์พระที่นั่งที่ประทับและอาคารต่าง ๆ อีกมาก คนทั่วไปเรียกขานกันสั้น ๆ ว่า “วังสวนจิตรลด” หรือ “วังสวนจิตร” ชีวิตของ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ได้เข้ามาเกี่ยวข้องกับวังสวนจิตรลดนี้ในราวปี 2510

คุณหญิงไพฑูรย์ มีสมัครพรรคพวกที่เก่งดนตรีมากมายทั้งคนเก่าแก่ของบ้านพาทยโกศล ทหารบก ทหารเรือ และตำรวจ รวมทั้งมีนักร้องชายหญิงที่เป็นลูกศิษย์มากมาย นักร้องที่ไปต่อเพลงที่บ้านพาทยโกศลนั้น มีทุกรุ่นทุกหน่วยงาน จากกองการสังคีตกรมศิลปากรเช่น กัญญา โรหิตา จล สมชาย ทับพร จากกองทัพเรือก็มี พ.จ.อ.หญิงเลี่ยมลักษณ์ อยู่ดี ทางกองทัพบกก็มี จ.ส.อ.หญิงสุดสงวน คงสิน และอุบล คงสิน ที่มาต่อที่บ้านประจำก็คืออุทัย พาทยโกศล (หลานชาย) อุษา แสงไฟโรจน์ เป็นต้น

ระหว่าง พ.ศ. 2523-2524 มีงานใหญ่ คืองานบันทึกเพลงพระนิพนธ์ฉลอง 100 ปี ทูลกระหม่อมบริพัตร เริ่มต้นด้วยการที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ทรงเป็นองค์ประธานโปรดเกล้าฯ ให้พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าศิริรัตนบุษบง พระธิดาพระองค์ใหญ่ในสมเด็จพระเจ้าฟ้าฯ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เข้าเฝ้าที่ศาลาดุสิตาลัย เพื่อทรงหารือเรื่องเพลงที่จะบันทึกเสียง ก่อนเข้าเฝ้า 5 - 6 วัน คุณหญิงก็โทรศัพท์ติดต่อกับกองทัพบก กองทัพเรือ กองทักอากาศ กรมตำรวจ กองการสังคีต กรมศิลปากรตลอดจนหัวหน้านักดนตรีตระกูลเกิดผล จากจังหวัดพระนครศรีอยุธยา และผู้อำนวยการหอสมุดแห่งชาติ ซึ่งจะสร้างห้องสมุดดนตรีทูลกระหม่อมบริพัตร ให้ไปเฝ้าฯ พร้อมกันด้วย วันนั้นนายทหารชั้นผู้ใหญ่ทุกเหล่าทัพได้เข้าเฝ้าฯ โดยพร้อมหน้ารับพระราชบัญชาแล้วท่านก็ทำงานนั้นสำเร็จสมตามพระราชประสงค์ ซึ่งทำการฝึกซ้อมและบันทึกเสียงที่ศาลาดุสิตาลัยตลอดระยะเวลาหลายเดือน เป็นงานที่ไม่เคยทำมาก่อนเลย เมื่อเผยแพร่ออกเป็นแถบบันทึกเสียงแล้ว ทำให้คนไทยได้รู้จักได้ฟังเพลงพระนิพนธ์เก่าแก่บรรดามีจำนวนมากมาย

ในปี พ.ศ. 2529 มีงานใหญ่อีกชุดหนึ่ง ซึ่งคุณหญิงทำถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ที่สวนจิตรลดฯ คืองานรวบรวมเพลงดรัมโหรีของเก่า อันเป็นของโบราณที่คุณหญิงเรียนรู้อาจจากหม่อมเจริญ พาทยโกศล ซึ่งสืบทางเพลงมาจากวังบ้านหม้อสามารถสืบขึ้นไปได้จนถึงรัชกาลที่ 2 คุณหญิงไพฑูรย์ได้จัดพิมพ์หนังสือขนาดเล็กเล่มหนึ่งขึ้นมาแจกในงานวันอายุครบ 72 ปี ของท่าน เป็นหนังสือปกสีแสด เขียนหน้าปกสีขาวว่า “พาทยวรรณ” ได้มาจากนามสกุลของท่าน คือพาทยโกศลผนวกเข้ากับกิตติวรรณ หนังสือเล่มนี้ เขียนบทร้องเพลงดรัมโหรีเก่าไว้รวม 7 ดับ คือ มโหรีนางนาค ดับทะเลแยะ ดับแขกมอญ ดับเขนง ดับต้นเพลงฉิ่ง ดับนกกระจอก และดรัมมหาฤกษ์ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ทรงสนพระทัยในเรื่องเพลงดรัมโหรีของเก่านี้มานานแล้ว จึงได้ทรงกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้คุณหญิงไพฑูรย์ จัดการฝึกซ้อมอยู่เกือบ 3 ปี และบันทึกเสียงที่ศาลาดุสิตาลัย นำขึ้นทูลเกล้าฯ ถวาย เมื่อกล่าวถึงพาทยวรรณนั้น คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณเป็นผู้ดูแลคณะพาทยวรรณโดยมีนักร้องชายของคณะพาทยวรรณอันได้แก่ นายแพทย์ พูนพิศ อมาตยกุล นายสมศักดิ์ ประมวลพัฒน์ และนายเชวงศักดิ์ สุนทรวาทีน

เรื่องสำคัญอีกเรื่องหนึ่งที่เกิดขึ้นและผูกพันกับพระตำหนักจิตรลดารโหฐาน คือการที่คุณหญิงได้เข้ามารับงานสนองพระราชประสงค์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในการจัดการเรื่องวงดนตรีไทย และวงโยธวาทิต ตลอดจนการฝึกซ้อมดนตรีไทยและขับร้องให้แก่นักเรียนนายร้อย พระจุลจอมเกล้า ประมาณปี พ.ศ. 2524 หรือก่อนย้ายโรงเรียนจากถนนราชดำเนินไปอยู่ที่เขาชะโงกประมาณ 5 ปี ทุกวันที่ระลึกปิยมหาราชานุสรณ์ วันที่ 23 ตุลาคม จะทรงดนตรีไทยร่วมกับนักเรียนนายร้อย บันทึกเป็นเทปโทรทัศน์ออกทางทีวีช่อง 5 ของกองทัพบกเป็นประจำทุกปี คุณหญิงจะรับพระราชทานบทร้องพระราชนิพนธ์มาจัดการบรรจุเพลงซึ่งท่านจะเลือกเพลงแปลก ๆ ที่เหมาะสมกับความบันเทิงทหาร เช่น เพลงฟ้าคะนอง

อันเป็นเพลงหายาก (ตลอดเวลาว่า 10 ปี ที่บรรจุเพลงถวาย เคยใช้เพลงซ้ำเพียงครั้งเดียวเท่านั้น คือ เพลงครอบจักรวาล นอกจากนี้แล้ว ไม่เคยมีปีใดที่บรรจุเพลงซ้ำอีก)

นอกจากนี้ในฐานะที่คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณได้ทำหน้าที่ครูด้านการสอนดนตรีไทย และขับร้องตามสถาบันการศึกษาต่าง ๆ เช่นโรงเรียนสตรีวิทยา โรงเรียนบางบัวทอง วิทยาลัยเทคนิค กรุงเทพฯ วิทยาลัยพยาบาล สภาอากาศไทย โรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า อีกทั้งยังมีเป็นรายบุคคลมา ศึกษาที่บ้านพาทายโกศล จนทำให้เกิดผู้สืบทอดทางขับร้องบ้านพาทายโกศลอีกมากมายหลายคนเช่นนายสมศักดิ์ ประมวลพัฒน์ ซึ่งศึกษาการขับร้องมาตั้งแต่คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณสอนดนตรีและขับร้องอยู่ที่ วิทยาลัยเทคนิคกรุงเทพฯ ซึ่งปัจจุบันนายสมศักดิ์ ประมวลพัฒน์ ดำรงตำแหน่งหัวหน้าคณะวิชาการพิมพ์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเทคนิคกรุงเทพฯ¹

แนวดนตรีไทยหรือขับร้องของคุณหญิงนั้นจะเป็นแนวที่กระชับ ถูกต้องตามจังหวะ และอักขระในแต่ละวรรคละคำต้องถูกต้องที่สุด นอกจากเสียงไม่ได้จริง ๆ หรือโบราณร้องมาอย่างนั้น เป็นการรักษากฎระเบียบวรรคตอน ให้ถูกต้องโดยคิดทำนองร้องเสียใหม่ให้กลมกลืนแต่จะค้ำกับทำนองร้องที่ติดปากกันมา ซึ่งลักษณะเพลงเก่า ๆ นี้ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณไม่ตะต้องมากนักเพราะรู้ว่าทุกคนจะร้องติดปากตาม ๆ กันมาแก๊ยาก แต่ถ้าเป็นเนื้อเพลงที่ไม่ใคร่แพร่หลายนัก หรือ มีผู้แต่งคำร้องมาให้คุณหญิงบรรจุเพลงและสอนร้อง ลูกศิษย์ขับร้องของคุณหญิงทุกคนที่ได้รับการต่อเพลงจากปากของคุณหญิง จะต้องร้องให้ถูกอักขระ เป็นคำ ๆ ไม่มีการแยกคำเด็ดขาด คุณหญิงจะค้นคว้าหาวิธีร้อง วิธีเอื้อนทำนองเพลงในแบบต่าง ๆ จนลงตัวกับอักขระแต่ละคำนั้นจนได้อันเป็นการสอนที่ละเอียดและเน้นอักขระไม่เหมือนคนอื่น ๆ อีกอย่างหนึ่งคือ การร้องที่เอื้อนยาวหรือที่เรียกว่ายืดจังหวะ เพื่อเติมความไพเราะของเพลงให้ติดหูฟังอย่างที่นักร้องส่วนมากนิยมร้องนั้น คุณหญิงจะไม่นิยมโดยเด็ดขาด ลูกศิษย์คุณหญิงไพฑูรย์แท้จริงทุกคนจะร้องเพราะสัปดาห์ไหนก็ต้องเพราะด้วยเสียง ด้วยลูกคอ และด้วยลีลาการร้องที่กระชับไม่ยืดจังหวะ เพราะฉะนั้นพวกเราจึงรันทันที่ว่าใครที่อ้างเป็นลูกศิษย์คุณหญิงไพฑูรย์นั้น เป็นจริงหรือเปล่า เมื่อเขาร้องเพลงให้ฟัง เพราะเราถูกเคียวเขี่ยจนฝังในสายเลือดว่า เราต้องร้องเพลงไทยให้ไพเราะด้วยวิธีไหน อย่างไร มาตั้งแต่เด็กแล้ว และก็ได้ยินคุณหญิงเคียวเขี่ยลูกศิษย์ทุกคนอย่างนี้จนวาระสุดท้ายของชีวิต

¹ สมศักดิ์ ประมวลพัฒน์. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สันุชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สาขาการพิมพ์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเทคนิคกรุงเทพฯ. เมื่อวันที่ 3 มกราคม 2546.

2.5 ทางขับร้องบ้านพาทย์โกสลกั๊ววงดนตรีพาทย์รัตน

ครูสำราญ เกิดผล¹ เล่าว่า ทางขับร้องบ้านพาทย์โกสลกั๊วแพร่ขยายมาโดยครูช่อ และครูอาจ ครูกล่าว ว่า “ไม่ใช่ครูช่อ ครูฉัตรร้องเพลงไม่เป็นนะ ยังเป็นต้นเสียงด้วยส่วนครูอาจเป็นต้นเสียงคุ่มนักร้องของ ครูจางวางทั่วเลยทีเดียว ถือได้ว่า ครูอาจเป็นผู้ฝึกสอน นักดนตรีที่บ้านใหม่เริ่มมีฝีมือขึ้นมาก การเรียนดนตรี ก็ดีขึ้นมาอีกระดับหนึ่ง ในสมัยครูช่อ ครูฉัตรมานั้นก็เพิ่งเริ่มต่อโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น เพลงเรื่องต่าง ๆ รับ ร้องก็ยังไม่แข็งแรง...”

ครูสำราญ เกิดผล (ปัจจุบัน ชาวบ้านเรียกกันว่า กำนันสำราญ) ได้มีโอกาสศึกษาทางขับร้องบ้าน พาทย์โกสลกั๊ว ในขณะที่ศึกษาดนตรีอยู่ที่บ้านพาทย์โกสลกั๊ว โดยได้ฟังหม่อมเจริญ แม่สะอาด และคุณหญิง ไพฑูรย์ กิตติวรรณ ขับร้อง แต่เมื่อต่อมาครูอาจ สุนทร ได้มาสอนอยู่ที่บ้านใหม่ (พ.ศ.2490) จึงมีความ สามารถในการจำได้มากขึ้น มากกว่าในขณะที่อยู่ที่บ้านพาทย์โกสลกั๊ว “ฉันได้จำมาตั้งแต่เล็ก ๆ อายุ 12 – 13 ขวบ หม่อมเจริญท่านสอนนักร้องอยู่บนบ้าน ท่านต่อลูกศิษย์ เราก็ขึ้นไปนั่งฟังกัน ครูสำราญยังเล่าอีกว่า “ถ้าจะ ถามว่าครูช่อ ครูฉัตร และครูอาจได้เรียนกับหม่อมเจริญหรือไม่ ไม่ต้องถาม เพราะฉันเห็นอยู่...” ซึ่งครูสำราญ ได้เล่าตรงกันกับครูเดือน พาทย์กุล² ว่า “นายช่อ นายฉัตร เป็นผู้นำทางขับร้องและดนตรีให้แพร่หลายไปที่ บ้านใหม่ อยุธยา” จากคำบอกเล่าของครูเดือน พาทย์กุล เกี่ยวกับการขับร้องของครูช่อ ครูฉัตร นั้น ครูเคย ร้องเพลงตามงานหรือโอกาสพิเศษบ้างหรือไม่ ครูกล่าวว่า “...ร้องเรื่อยแหละ...ส่วนใหญ่จะเป็นเพลงตับ ร้อง เป็นลูกคู่บ้าง เป็นต้นเสียงบ้าง”

ครูสำราญ เล่าว่านักร้องที่เข้ามาเรียนร้องกับครูอาจ สุนทรที่บ้านใหม่ มีหลายท่าน ผอบ เกิดผล, แสง เกิดผล, มาลี เกิดผล ซึ่งสามคนแรกนี้เป็นพี่ของครูสำราญ ลอ เกิดผล เป็นน้องของครูสำราญ ระเบียน กุหลาบแย้ม, อุไร เกิดผล, เบญจา เกิดผล, ทองใบ เกิดผล, ประจวบ พงษ์ประดับ ส่วนใหญ่เป็น บุคคลในเครือญาติทั้งหมด โดยนักร้องที่มีอยู่สามารถขับร้องทั้งเดี่ยวและหมู่ได้อย่างน่าฟัง ในปัจจุบันเหลือนัก ร้องที่อยู่เพียง 2 คน คือ นายแสง เกิดผล และนางมาลี เกิดผล และยังมีบุตรของนายวิเชียร เกิดผล คือ นางวิภาพร เกิดผล เป็นผู้ขับร้องประจำอยู่

¹ สำราญ เกิดผล. (2546). เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ศูนย์ส่งเสริมและเผยแพร่ ดนตรีไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์ ในสมเด็จพระเทพฯ บ้านเลขที่ 23 หมู่ 5 ตำบลบางชะนี อำเภอบางบาล จังหวัด พระนครศรีอยุธยา. เมื่อวันที่ 9 มกราคม 2546.

² เดือน พาทย์กุล. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่โรงเรียนพาทย์กุลการดนตรี 170 / 5 – 6 ถนนสามเสน แขวงบ้านพรานอม เขตพระนคร กรุงเทพฯ. เมื่อวันที่ 4 มกราคม 2546.

เจ้าจอมมารดาศิลา (ในรัชกาลที่ 2)

หม่อมศิลา ,หม่อมเปรม (ในพระองค์เจ้าสิงหนาท)

หม่อมฯ ในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร)

หม่อมค่อม ,หม่อมเคลือบ, หม่อมมัลลย์, หม่อมจันทร์, หม่อมเนย, หม่อมเจริญ (เจริญ พาทย์โกสัล)

ศิษย์รุ่นแรกของหม่อมเจริญ

อินทร์ อ็อกกังวาล, อุษา สุนันธมัลลย์, เทียม กรานต์เลิศ, สว่าง คงลายทอง, สะอาด (อ็อกกังวาล) ไปรงน้ำใจ, โป๊ะ เหมร่ำไฟ, เวื่อเอกแสง วิเศษสุด, หอม สุนทรวาทิน, พังพอน แดงสีพันธุ์, น่วม บุญเกียรติ, ทับ (ประสิทธิ์กุล) บุญรัตน์, เจ้าสุนทร ณ เชียงใหม่, ส่วน ปิ่นทอง, หลวงประสาธน์ดุริยางค์ (สุทธิ ศรีชญา), พจ.หญิง จวีวรรณ เปลี่ยนทันผล, บุปผา พาทย์โกสัล, ช้องมาศ ศรีทินกร

นาง สุนทร

บ้านพาทย์รัตน์
ผอบ เกิดผล, แสง เกิดผล,

ศิษย์รุ่นที่สองของหม่อมเจริญ

แกง แจ้งจรัส, หม่อมหลวงเล็ก (คุณหญิงราชมธุ), เจ็ด อักษรทับ,

ครูเทพาประสิทธิ์ พาทย์โกสัล

คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวารณ

ชลอรัตน์ อ่วมหรั่ง, กาวาส บุญนาค

นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล,
อุทัย พาทย์โกสัล (บุตรชาย)

หม่อมราชวงศ์ดวงใจ (จิตรพงศ์) ชุมพล, หม่อมราชวงศ์กัลยา จิตรพงศ์, สมศักดิ์ ประมวลพัฒน์,

พจ.หญิงเลียมลักษณ์ อยู่ดี, เจ้าโสภกา เพ็ญพุ่ม, นิดยา พุ่มอยู่, ช้องมาศ สุนทรวาทิน,

จสอ.หญิงสุดสงวน กองศิลป์, อุทัย พาทย์โกสัล, พล.ต.ประภาศ ศกุลดนาค, รศ.อรรณ จงศิลป์ (ขันธศิริ),

จุไรวรรณ ดิษฐปัญญา, กัญญา โรหิตาจร, นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล, สมชาย ทับพร,

อรรณ บรรจงศิลป์ (ขันธศิริ), จุไรวรรณ ดิษฐปัญญา, เขวศักดิ์ สุนทรวาทิน, อุษา (ไปรงน้ำใจ) แสงไพโรจน์

วัยพร ทับพาวินท์

มาลี เกิดผล,

วิภาพร เกิดผล

ทองใบ เกิดผล,

ประจวบ พงษ์ประดับ,

ลออ เกิดผล,

ระเบียบ กุหลาบแย้ม,

อุไร เกิดผล, เบญจา เกิดผล,

บทที่ 5

ศึกษาทางขับร้องบ้านพาทย์โกศล

การศึกษาทางขับร้องบ้านพาทย์โกศล เพื่อศึกษาองค์ประกอบในการขับร้อง โดยนำเพลงที่นิยมใช้ในการบรรเลงและขับร้องของทางขับร้องบ้านพาทย์โกศลในอัตราจังหวะ 3 ชั้น จำนวน 5 เพลง ได้แก่ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้น เพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้น เพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น เพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น และเพลงแขกสาย 3 ชั้น ซึ่งแบ่งเป็นเพลงไทยประเภททางพื้นและบังคับทาง

ในการศึกษาทางขับร้องพาทย์โกศลนั้น ใช้วิธีการวิเคราะห์เพลง โดยวิเคราะห์ในหัวข้อต่าง ๆ ดังนี้

1. การแบ่งระยะการหายใจ
2. การแบ่งวรรคตอน
3. วิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์
4. วิเคราะห์การเอื้อน โดยแบ่งการวิเคราะห์ ดังนี้
 - 4.1 วิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่เป็นทำนองร้อง
 - 4.2 วิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้อง
5. วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการขับร้อง ดังนี้
 - 5.1 เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง
 - 5.2 เทคนิคในการเอื้อน

1. เพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้น

ครานั้น	พलयชุมพลได้ฟังก็ยังหยุด
จึงตอบว่าเราผู้เรืองฤทธิ์ฤทธิ์	นามสมมุติชื่อสมิงมัตรา
ถิ่นฐานบ้านเมืองเรานี้	อยู่ยังธานีหงสา
แมงตะยะและเมี้ยมังตะยา	เป็นบิตรมารดาของเรา
อาจารย์เราหรือชื่อสุเมธ	เรื่องพระเวทไม่มีใครดีเท่า
ตัวท่านที่ยกมาสู่เรา	คือเป็นลูกเต้าเหล่าใคร
อนึ่งพระเจ้าอยุธยา	ตั้งตำแหน่งยศฐานให้เพียงไหน
ชื่อเดิมของท่านนั้นชื่อไร	ท่านผู้ใดเป็นครูอาจารย์
	(เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน)

ขับลำบรรเลงเป็นเพลงเถา	เพลงมอญเก่าแสนเสนาะเพราะหนักหนา
แขกมอญบางขุนพรหมมีสมญา	ฉันได้มาแต่วังบางขุนพรหม
	(พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ
	เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ)

1.1 การแบ่งระยะการหายใจ

เพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้น ท่อน 1 ประกอบด้วยจังหวะในการหายใจทั้งสิ้น 15 ช่วง โดยสามารถแบ่งช่วงระยะการหายใจ เพื่อใช้ในการขับร้องได้ดังนี้ (ตัวอย่างที่ 1)

The musical score is written in 2/4 time and consists of 30 measures. Breathing intervals are indicated by numbers 1 through 15 above the staff, with brackets showing the duration of each interval. The lyrics are written below the staff, with dotted lines indicating where the breathers should be placed.

Measures 1-4: Interval 1 (measures 1-2), Interval 2 (measures 3-4).
 Measures 5-8: Interval 3 (measures 5-7), Interval 4 (measures 8-10).
 Measures 9-12: Interval 5 (measures 9-11), Interval 6 (measures 12-14).
 Measures 13-16: Interval 7 (measures 13-15), Interval 8 (measures 16-18).
 Measures 17-20: Interval 9 (measures 17-19), Interval 10 (measures 20-22).
 Measures 21-24: Interval 11 (measures 21-23), Interval 12 (measures 24-26).
 Measures 25-28: Interval 13 (measures 25-27), Interval 14 (measures 28-30).
 Measures 29-30: Interval 15 (measures 29-30).

Lyrics: จววิ นีน พสว ชุบ พส ไล่ ฟัง ก็ ยิง พยุส จิง ลอย 11 เรา ผู้ เรือง 13 26 27 14 28 29 30 15 ฤพธ ธิ ฐธ

ระยะการหายใจช่วงที่ 1

การหายใจที่พบเป็นการหายใจก่อนขึ้นคำร้อง เพื่อให้ได้จังหวะในการขับร้องนำไปสู่ทำนองเอื้อนในช่วงต่อไป

ระยะการหายใจช่วงที่ 2

พบว่าการใช้ลมหายใจในการเอื้อนเป็นช่วงที่ยาวขึ้นในช่วงท้ายของทำนองเอื้อน จึงเป็นจังหวะที่ลมหายใจหมดพอดีกับช่วงทำนองเอื้อน

ระยะการหายใจช่วงที่ 3

หากพิจารณาจากระยะการหายใจที่ใช้ในช่วงที่ 1 และ 2 พบว่า ช่วงระยะการหายใจที่ 3 เป็นช่วงคำร้อง ซึ่งในเบื้องต้นของการวิเคราะห์พบว่า ระยะของการหายใจจะแยกคำร้องและทำนองเอื้อนออกจากกันอย่างชัดเจน ในช่วงระยะการหายใจนี้ ก็เป็นช่วงที่จะเข้าสู่ทำนองเอื้อนต่อไป

ระยะการหายใจช่วงที่ 4

ในช่วงระยะการหายใจนี้พบว่า อัตราส่วนของทำนองเพลงมีความยาวมาก นับว่า เป็นการแบ่งช่วงการหายใจที่ยาว แต่ในช่วงท้ายของการเอื้อนมีการปิดท้ายระยะการหายใจด้วยการสะบัดเสียงขึ้น

ระยะการหายใจช่วงที่ 5

อัตราส่วนของทำนองเอื้อนมีความกระชั้นชิดมาก ดังนั้นการบังคับลมหายใจในช่วงนี้ต้องสัมพันธ์กับรูปแบบของทำนองที่เอื้อนด้วย เพราะการใช้ลม และการบังคับลมหายใจในช่วงโน้ตหรือช่วงเอื้อนที่มีค่าเอื้อนติดต่อกันหลายคำสัมพันธ์กับการใช้เทคนิคของการเอื้อนในช่วงท้ายของห้องที่ 10

ระยะการหายใจช่วงที่ 6

เป็นการแบ่งระยะการหายใจของทำนองเอื้อน ซึ่งในห้องที่ 11 สัดส่วนของทำนอง ทำให้ต้องใช้การบังคับและผ่อนลมหายใจยาวให้สัมพันธ์กับทำนองการขับร้องในช่วงนี้ และต้องสะบัดเสียงขึ้นในช่วงท้ายของลมหายใจ

ระยะการหายใจช่วงที่ 7

ระยะต่อของช่วงหายใจที่ 6 และ 7 นับว่าสำคัญมาก ผู้ขับร้องต้องหายใจเข้าด้วยความเร็ว เพื่อเข้าสู่คำร้อง

ระยะการหายใจช่วงที่ 8

ระยะการหายใจที่ 8 มีช่วงของการบังคับและผ่อนลมหายใจที่ยาวพอสมควร เพราะมีสัดส่วนของทำนองเอื้อนยาว เพื่อส่งต่อไปยังกลุ่มคำร้องต่อไป

ระยะการหายใจช่วงที่ 9

การหายใจ เพื่อบังคับและการผ่อนลมหายใจจะมีลักษณะเดียวกันกับในระยะที่ 7 คือ เมื่อจบการขับร้องท่อนเอื้อน จะเป็นช่วงที่ต้องขับร้องส่วนของกลุ่มคำร้องทันที

ระยะการหายใจช่วงที่ 10

ในช่วงระยะการหายใจนี้พบว่า ผู้ขับร้องต้องบังคับลมหายใจให้ยาวมากกว่าปกติ เพราะในแต่ละช่วงของการเอื้อนและคำร้องสัดส่วนของทำนองไม่มีช่วงจังหวะให้พักหายใจ

ระยะการหายใจช่วงที่ 11

ระยะการหายใจในระยะนี้เป็นช่วงต่อระหว่างทำนองเอื้อนกับกลุ่มคำร้อง การบังคับลมหายใจจึงยากมากขึ้น

ระยะการหายใจช่วงที่ 12

ในระยะการหายใจช่วงที่ 12 นับได้ว่า เป็นช่วงของการใช้ลมหายใจในช่วงสั้น ทำให้สามารถพักและหายใจเข้าได้ช่วงหนึ่ง

ระยะการหายใจช่วงที่ 13

ในการแบ่งช่วงระยะการหายใจช่วงนี้ เมื่อพิจารณาจากรูปแบบของทำนอง พบว่า การบังคับและผ่อนลมหายใจเป็นไปอย่างสบาย ๆ เพราะช่วงของทำนองมีระดับเสียงใกล้เคียงกัน และเป็นผลจากระยะการหายใจที่ 12 ซึ่งผู้ขับร้องได้หายใจเข้า เพื่อกีบลมหายใจมาช่วงหนึ่งแล้ว

ระยะการหายใจช่วงที่ 14

หากพิจารณารูปแบบของทำนองเอื้อนในระยะการหายใจที่ 14 นั้น เป็นช่วงจบของเพลง ดังนั้นถึงแม้ว่าสัดส่วนของทำนองจะยาว แต่ก็ไม่มีผลกับการบังคับลมหายใจ

ระยะการหายใจช่วงที่ 15

เนื่องจากผู้ขับร้องต้องบังคับลมหายใจในช่วงที่ 14 ซึ่งมีสัดส่วนที่ยาว ช่วงของการหายใจเข้าเพื่อจะเข้าสู่ระยะการหายใจที่ 15 ก็จะเป็นระยะการหายใจเข้าที่รวดเร็ว แต่ด้วยในช่วงการหายใจนี้เป็นช่วงสุดท้ายของเพลงแล้ว จึงสามารถลัดจังหวะในการหายใจเข้าได้นานขึ้น

เพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้น ท่อน 2 ผู้วิจัยได้พิจารณาจากการแบ่งระยะการหายใจแล้วพบว่า มีช่วงระยะการหายใจทั้งสิ้น 18 ช่วงการหายใจ ซึ่งสามารถอธิบายได้ดังนี้ (ตัวอย่างที่ 2)



3 4 5

ขอ... ส - พมิ่ง

6 7

8 9

มด ดรา...

10 11

ถิ่น ฐาน... ป่าน... เมือง...

12 13

เภา น

14 15 16

อยู่... ยัง... ภา น

17 18

ทง ส่า

ระยการหายใจช่วงที่ 1

เริ่มระยการหายใจด้วยทำนองเอื้อน ซึ่งนับว่าเป็นการใช้ลมหายใจปกติ

ระยการหายใจช่วงที่ 2

ก่อนเข้าสู่ระยการหายใจที่ 2 ต้องหายใจเข้า 1 จังหวะ เพื่อเก็บลมไว้บังคับเสียงในการขับร้อง

ระยการหายใจช่วงที่ 3

ลักษณะการหายใจในช่วงเริ่มต้องหายใจเข้าด้วยจังหวะเดียวกันกับช่วงที่ 2 แต่สัดส่วนของทำนองของรายการหายใจที่ 3 ในช่วงท้าย จึงต้องบังคับลมหายใจเป็นอย่างดี เพราะในช่วงท้ายต้องสะบัดเสียงขึ้น อาจจะหมดลมหายใจก่อน และถ้าหากบังคับลมไม่ดีพอ ทำให้ระยการหายใจสมบูรณ์

ระยะการหายใจช่วงที่ 4

ใช้จังหวะในการหายใจเข้า เพื่อไปสู่ช่วงระยะการหายใจ ซึ่งเป็นจังหวะเดียวกันกับข้างต้น แต่มีสัดส่วนของทำนองร้องสั้น

ระยะการหายใจช่วงที่ 5

เนื่องจากการใช้ลมหายใจระยะที่ 5 สามารถบังคับลมหายใจได้ง่าย เมื่อเข้าสู่ช่วงการหายใจที่ 6 จึงมีจังหวะการหายใจเข้ามากขึ้น สามารถผ่อนลมหายใจ และหายใจเข้า เพื่อบังคับลมหายใจในการเอื้อนของช่วงนี้ได้อย่างดี

ระยะการหายใจช่วงที่ 6

หากพิจารณาจังหวะในการหายใจในระยะนี้นับว่าสำคัญมาก เพราะเป็นการลักจังหวะเพื่อหายใจ หากไม่สังเกตก็จะไม่พบการลักจังหวะในขณะขับร้อง ช่วงที่ 6 และมีการหายใจในช่วงต้นของการหายใจในระยะที่ 6

ระยะการหายใจช่วงที่ 7

มีลักษณะการหายใจเช่นเดียวกันกับในระยะที่ 6 หากไม่พิจารณาอย่างละเอียด จะไม่พบว่าการหายใจ นับว่าเป็นช่วงการหายใจที่แนบเนียนมาก เพราะช่วงต่อของแนวทำนองร้องและเอื้อนแนบสนิทเป็นส่วนเดียวกัน

ระยะการหายใจช่วงที่ 8

ในช่วงระยะการหายใจที่ 8 พบว่า หลังจากหมดช่วงระยะการหายใจที่ 7 มีการหายใจเข้า เพื่อเก็บลมหายใจ เพื่อบังคับใช้ในระยะเวลาการหายใจนี้ เพราะสัดส่วนของรูปแบบทำนองเอื้อนมีความยาว และจะต้องใช้ลมหายใจให้สัมพันธ์และพอดีกันกับทำนอง

ระยะการหายใจช่วงที่ 9

เป็นช่วงที่สามารถใช้ลมหายใจได้อย่างสบาย เพราะช่วงทำนองสั้น

ระยะการหายใจช่วงที่ 10

ในช่วงระยะการหายใจนี้ การหายใจเข้าเพื่อเก็บลมหายใจไว้ใช้ผ่อนลมในการออกเสียงขณะขับร้อง เป็นจังหวะเดียวกันกับในระยะที่ 9 และช่วงทำนองที่สัดส่วนพอดี ไม่สั้นและยาวเกินไป

ระยะการหายใจช่วงที่ 11

การใช้ลมหายใจเข้าเป็นไปในช่วงจังหวะการหายใจปกติ และเป็นจังหวะเดียวกันกับระยะการหายใจอื่นๆ ช่วงทำนองสั้น การแบ่งระยะการหายใจจึงมีลักษณะเช่นเดียวกันกับระยะอื่น ๆ

ระยะการหายใจช่วงที่ 12

การแบ่งระยะการหายใจในช่วงนี้ เป็นช่วงต่อระหว่างระยะการหายใจที่ 11 ซึ่งเป็นกลุ่มคำร้อง ผู้ขับร้องต้องใช้จังหวะในการหายใจเข้าก่อน เพื่อเก็บลมหายใจมาใช้ในระยะการหายใจที่ 12 โดยจะต้องแบ่งระยะการหายใจให้สัมพันธ์กับสัดส่วนของทำนองเนื่องกับการผ่อนลมหายใจ

ระยะการหายใจช่วงที่ 13

หากพิจารณาจากรูปแบบของกลุ่มคำร้องจะพบว่า ในช่วงระยะการหายใจที่ 13 นี้ เป็นช่วงของคำร้องและมีทำนองเอื้อนอยู่ตอนท้าย ซึ่งเป็นช่วงทำนองที่สั้น การบังคับลมหายใจจึงง่าย

ระยะการหายใจช่วงที่ 14

การเก็บลมหายใจเข้าก่อนเข้าสู่ระยะการหายใจที่ 14 เป็นจังหวะการหายใจเข้าที่สบาย เพราะเมื่อหายใจเก็บลมไว้ เพื่อผ่อนและบังคับลมหายใจในการขับร้องปรากฏว่า กลุ่มคำร้องในระยะการหายใจที่ 14 นั้น สั้นมาก และไม่มีเทคนิคใดๆ ในการขับร้องที่ต้องบังคับลมหายใจมากนัก

ระยะการหายใจช่วงที่ 15

การเก็บลมหายใจเข้าสู่ระยะการหายใจที่ 15 มีลักษณะเช่นเดียวกันกับระยะการหายใจที่ 14 กลุ่มของทำนองเอื้อนสั้น สามารถบังคับลมที่ใช้ในการขับร้องได้อย่างง่าย

ระยะการหายใจช่วงที่ 16

การเก็บลมหายใจเข้าในช่วงระยะการหายใจที่ 16 นี้ นับว่า มีความสำคัญเป็นอย่างมาก เพราะเมื่อพิจารณาการขับร้อง ระหว่างรอยต่อของการหายใจในแต่ละระยะจะกลมกลืนกันมาก

ระยะการหายใจช่วงที่ 17

ระยะการหายใจที่ 17 นั้น เป็นช่วงส่งการขับร้อง เพื่อเข้าช่วงรับร้องของดนตรีเมื่อใกล้จบเพลง ดังนั้นการใช้ลมหายใจจึงสามารถบังคับและผ่อนลมหายใจได้อย่างสบาย เพราะเป็นช่วงการทิ้งจังหวะเมื่อใกล้จบเพลง

ระยะการหายใจช่วงที่ 18

สำหรับในระยะการหายใจที่ 18 การผ่อนลมหายใจเป็นการบังคับลมหายใจอย่างธรรมดา โดยเก็บลมจากการหายใจเข้าในช่วงก่อนเข้าสู่ระยะการหายใจที่ 18

เพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้น ท่อน 3 ผู้วิจัยพิจารณาจากการแบ่งระยะการหายใจภายในเพลง พบการแบ่งระยะการหายใจทั้งสิ้น 24 ช่วง จากการวิเคราะห์เพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้น ท่อน 3 มีสัดส่วนของคำร้องมากขึ้น ทำให้มีระยะการหายใจมากขึ้นด้วย ซึ่งจะต้องแบ่งระยะการหายใจให้สัมพันธ์กับกลุ่มคำร้องที่มากขึ้นด้วย



ระยะการหายใจช่วงที่ 1

เมื่อพิจารณาสัดส่วนของทำนองในระยะการหายใจที่ 1 พบว่า เป็นสัดส่วนของทำนองเอื้อนในช่วงแรกของเพลง แม้ว่าสัดส่วนของทำนองจะมีความยาว แต่ด้วยเป็นช่วงเริ่มของเพลง ดังนั้นสามารถหายใจเข้า เพื่อเก็บลมหายใจ และนำมาใช้ได้ในช่วงก่อนการขับร้อง

ระยะการหายใจช่วงที่ 2

เป็นส่วนของทำนองเอื้อนเช่นเดียวกับการหายใจในระยะที่ 1 ซึ่งเป็นส่วนเชื่อมต่อกันของแนวทำนอง ดังนั้นการหายใจเข้าก่อนการเข้าสู่ช่วงระยะการหายใจที่ 2 ถือว่าสำคัญมาก

ระยะการหายใจช่วงที่ 3

ระยะการหายใจที่ 3 นี้ เป็นการเก็บลมหายใจ เพื่อนำมาใช้กับกลุ่มคำร้องและทำนองเอื้อน แต่ในช่วงท้ายของการหายใจ จะมีความสัมพันธ์กับการหายใจเข้า เพื่อเก็บลมไว้ใช้ในการขับร้องก่อนการหายใจในระยะต่อไป

ระยะการหายใจช่วงที่ 4

หากพิจารณาพบว่า ช่วงทำนองที่เชื่อมต่อกันรวดเร็วมาก ดังนั้นต้องใช้จังหวะการหายใจสั้นๆ และบังคับลมหายใจให้พอดีกับช่วงทำนอง

ระยะการหายใจช่วงที่ 5

ระยะการหายใจที่ 5 เป็นช่วงการบังคับลมสั้น มีผลทำให้สามารถนำลมหายใจไปใช้ใน ช่วงระยะการหายใจต่อไปได้ดี

ระยะการหายใจช่วงที่ 6

การหายใจในระยะที่ 6 มีสัดส่วนสัมพันธ์กับการหายใจในระยะที่ 5 เพราะในระยะที่ 6 สัดส่วนของทำนองยาว ดังนั้นการบังคับลมหายใจจึงยากและยาวกว่า เนื่องจากในระยะการหายใจที่ 5 สามารถผ่อนแรง ในการหายใจได้ จึงสามารถนำใช้กับระยะการหายใจที่ 6 ได้ดี

ระยะการหายใจช่วงที่ 7

ช่วงระยะการหายใจในช่วงนี้ เป็นไปในลักษณะเดียวกันกับช่วงระยะการหายใจที่ 5 ซึ่งสัมพันธ์กับระยะการหายใจที่เกิดขึ้นในระยะที่ 6

ระยะการหายใจช่วงที่ 8

การหายใจในระยะที่ 8 มีสัดส่วนความสัมพันธ์ลักษณะเดียวกันกับการใช้ช่วงจังหวะในการหายใจของช่วงระยะการหายใจที่ 5 และ 6

ระยะการหายใจช่วงที่ 9

สามารถวิเคราะห์การแบ่งระยะลมหายใจในการขับร้องว่า ช่วงระยะการหายใจที่ 9 เป็นช่วงคำร้องสั้น และสัมพันธ์กับระยะการหายใจที่พบในข้างต้น

ระยะการหายใจช่วงที่ 10

ในระยะการหายใจที่ 10 สัดส่วนทำนองยาว อาจจะทำให้การบังคับใช้ลมหายใจไม่พอดี แต่ในช่วงระยะการหายใจที่ 9 เป็นช่วงสั้น จึงมีจังหวะให้หายใจเข้า เพื่อเก็บลมนำมาใช้ในการขับร้อง ซึ่งมีความสัมพันธ์กับช่วงการหายใจดังระยะอื่นๆ ข้างต้น

ระยะการหายใจช่วงที่ 11

การใช้เสียงสูงในการขับร้องคำว่า “มาร-ดา” การบังคับลมหายใจยากขึ้น เพราะจากระยะการหายใจในช่วงที่ 10 สัดส่วนของทำนองมีความยาวอยู่แล้ว ดังนั้นในระยะการหายใจที่ 11 ถึงแม้ว่า จะมีกลุ่มคำร้องที่สั้น แต่ระดับเสียงที่สูงขึ้น จะต้องใช้ปริมาณลมหายใจมากขึ้น ดังนั้นต้องหายใจเข้า เพื่เก็บลมหายใจให้ลึกและบังคับใช้ลมให้ยาวมากที่สุด

ระยะการหายใจช่วงที่ 12 - 15

สัดส่วนของทำนองในระยะการหายใจที่ 12 ถึง 15 นับเป็นทำนองเอื้อนยาวตลอด ดังนั้นการแบ่งระยะการหายใจต้องมีความสำคัญอย่างมาก เพราะหากแบ่งสัดส่วนของระยะการหายใจไม่ได้ จะส่งผลให้การหายใจไม่สัมพันธ์กันกับความยาวของทำนอง เช่น ช่วงการหายใจในแต่ละระยะการหายใจต้องใช้จังหวะในการหายใจเข้า เพื่อสูดลมหายใจไว้ใช้บังคับลมในขณะที่ขับร้อง ในช่วงต่อของแต่ละระยะการหายใจต้องใช้วิธีการลักการหายใจ คือ ทำให้สัดส่วนของทำนองควรจะเป็นลมเดียวกันเหมือนกับว่าไม่ได้หายใจเลย แต่เมื่อพิจารณาดูในช่วงระยะการหายใจที่ 15 มีการพักจังหวะให้หายใจเข้าเป็นเวลานานมากขึ้น

ระยะการหายใจช่วงที่ 16

เนื่องจากในระยะการหายใจที่ 15 มีการพักจังหวะและผ่อนลมหายใจ ดังนั้นการหายใจในระยะนี้จึงสบายขึ้น การหายใจเข้าสบายขึ้น สามารถเก็บลมหายใจไว้ใช้ในระบะต่อไปได้ดี

ระยะการหายใจช่วงที่ 17

จากการวิเคราะห์พบว่า สัตส่วนของทำนองที่เป็นคำร้อง สามารถเก็บลมหายใจและบังคับลมหายใจได้ง่ายและสบายกว่าที่เป็นทำนองเอื้อน

ระยะการหายใจช่วงที่ 18

ลักษณะการหายใจในช่วงที่ 18 มีลักษณะเช่นเดียวกับระยะที่ 17

ระยะการหายใจช่วงที่ 19

ระยะการหายใจช่วงที่ 19 มีความยาก เพราะเมื่อจะกลุ่มคำร้องในระยะการหายใจที่ 18 แล้ว และจะเชื่อมต่อด้วยทำนอง ทำให้ช่วงจังหวะในการหายใจเข้ากระชั้นชิดมาก

ระยะการหายใจช่วงที่ 20 - 22

ลักษณะของสัตส่วนทำนองในระยะการหายใจที่ 20 - 22 มีความคล้ายคลึงกับระยะการหายใจที่ 12 - 15 แต่ที่น่าสังเกตประการหนึ่ง คือ ในช่วงระยะการหายใจที่ 20 - 22 จะมีสัตส่วนของกลุ่มคำร้องเรียงติดกัน แต่ในระยะการหายใจที่ 12 - 15 เป็นสัตส่วนของทำนองเอื้อน รูปแบบของทำนองในระยะการหายใจที่ 20 - 22 นั้นจะประกอบด้วย คำร้องและต่อท้ายด้วยทำนองเอื้อน ซึ่งพบว่า ระยะในการหายใจเข้าเป็นไปในอัตราปกติ

ระยะการหายใจช่วงที่ 23

ระยะการหายใจกับความสัมพันธ์ของสัตส่วนของทำนองในระยะการหายใจช่วงที่ 23 คล้ายคลึงกับทำนองจบของแต่ละท่อนเพลง รูปแบบจังหวะในลักษณะนี้ มีผลทำให้การหายใจในช่วงต้นง่ายขึ้น

ระยะการหายใจช่วงที่ 24

สัตส่วนของทำนองเพลงในระยะการหายใจที่ 24 มีผลต่อเนื่องมาจากระยะการหายใจที่ 23 ซึ่งใช้ลักษณะการหายใจยาวได้ตามปกติ

1.2 การแบ่งวรรคตอน

ท่อน 1

ครานั้น
จึงตอบว่า / เราผู้เรือง / ฤทธิฤทธิ์

พलयชุมพล / ได้ฟัง / ก็ยังหยุด

ท่อน 2

ถิ่นฐาน / บ้านเมือง / เรานี้

นามสมมติ / ชื่อสมิง / มัตรา
อยู่ยัง / ธานี / หงสา

ท่อน 3

แมงตะยะ / แผละเม้ย / มังตะยา
อาจารย์ / เราหรือ / ชื่อสุเมธ

เป็นบิดร / มารดา / ของเรา
เรื่องพระเวท / ไม่มี / ใครดีเท่า

ท่อนที่ 1 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

วรรคที่ 1 2
 วรรคที่ 2 3 – 2 – 3
 วรรคที่ 3 3 – 3 – 3

ท่อนที่ 2 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

วรรคที่ 1 3 – 3 – 2
 วรรคที่ 2 2 – 2 – 2
 วรรคที่ 3 2 – 2 – 2

ท่อนที่ 3 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

วรรคที่ 1 3 – 2 – 3
 วรรคที่ 2 3 – 2 – 2
 วรรคที่ 3 2 – 2 – 3
 วรรคที่ 4 3 – 2 – 3

ท่อนที่ 1

รูปแบบของคำประพันธ์ในบทร้อง คือ กลอนสุภาพ ซึ่งในเพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้นนี้ ประกอบด้วยคำประพันธ์ทั้งสิ้น 2 บท / 2 บาทจากบทที่ 3 ประกอบด้วย ในท่อนที่ 1 นั้นใช้คำประพันธ์เพียง 3 วรรค คือ วรรคสดับ วรรครับ และวรรครอง ซึ่งไม่ครบ 1 บท โดยวรรคที่ 1 (วรรคสดับ) มีเพียง 2 คำ คือคำว่า “ตรา-นั้น” ส่วนวรรคที่ 2 (วรรครับ) ประกอบด้วยคำกลอน 8 คำ และแบ่งคำได้พอดี คือ 3 – 2 – 3 และวรรคที่ 3 (วรรครอง) ประกอบด้วย 9 คำกลอน จึงแบ่งแบบ 3 – 3 – 3 เพื่อความหมายของคำที่ชัดเจน

ท่อนที่ 2

พบว่า มีการใช้รูปแบบคำกลอนในคำประพันธ์ต่อเนื่องกัน ที่นำมาจากวรรณคดี คือ มีการใช้คำกลอน ในวรรคที่ 4 (วรรคส่ง) ในบทที่ 1 วรรคที่ 1 (วรรคสดับ) และวรรคที่ 2 (วรรครับ) ในบทที่ 2 ของคำประพันธ์ การแบ่งวรรคตอนคำประพันธ์ เพื่อนำไปบรรจุคำร้องนั้นพบว่า มีรูปแบบ 3 – 3 – 2 และ 2 – 2 – 2 สำหรับวรรคที่ 1 จำนวนคำ 8 คำ แต่มิได้แบ่งรูปแบบในการแบ่งคำประพันธ์ตามแบบ 3 – 2 – 3 เพราะว่า ถ้าแบ่งตามแบบ 3 – 2 – 3 ความหมายของคำจะผิดไป กล่าวคือ นามสมมติ – ชื่อสะ – หมิงมัตรา ดังนั้นจึงแบ่งเป็น 3 – 3 – 2 คือ นามสมมติ – ชื่อสมิง – มัตรา ส่วนในวรรคที่ 2 และ 3 แบ่งคำประพันธ์แบบ 2 – 2 – 2 เพราะคำประพันธ์ในบทนี้ประกอบด้วย 6 คำกลอน

ท่อนที่ 3

การใช้คำประพันธ์จากวรรณคดี เพื่อใช้เป็นบทร้องนั้น ในเพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้น ท่อนที่ 3 ใช้คำกลอนในวรรคที่ 3 (วรรครอง) วรรคที่ 4 (วรรคส่ง) ในบทที่ 2 และวรรคที่ 1 (วรรคสดับ) ประกอบกับวรรคที่ 2 (วรรครับ) ซึ่งเป็นคำกลอนที่อยู่ในบทที่ 3 ของคำประพันธ์ การแบ่งวรรคตอนคำประพันธ์พบว่า ในวรรคที่ 1 มีการแบ่งแบบ 3 – 2 – 3 ซึ่งคำประพันธ์มี 8 คำกลอน วรรคที่ 2 มีการแบ่งแบบ 3 – 2 – 2 มี 7 คำกลอน วรรคที่ 3 มีการแบ่งแบบ 2 – 2 – 3 มี 7 คำกลอน และวรรคที่ 4 มีการแบ่งแบบ 3 – 2 – 3 มี 8 คำกลอน ในการแบ่งวรรคตอนคำประพันธ์ดังกล่าว เป็นการแบ่งวรรคตอน ซึ่งแบ่งตาม

จำนวนคำกลอนในแต่ละวรรค เพื่อความลงตัว และนำไปใช้ในการบรรจุคำร้องเพื่อขับร้อง อีกทั้งยังพบว่าในบางวรรคมีการแบ่งเพื่อความชัดเจนของภาษา และความหมายของคำ

1.3 วิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์

ในการศึกษาคำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์นั้น ผู้วิจัยได้สร้างตาราง เพื่อแสดงให้เห็นเสียงวรรณยุกต์และรูปแบบของทำนองในแต่ละคำร้อง เพื่อศึกษากลุ่มเสียงวรรณยุกต์ในภาษาพูด ซึ่งสามารถแบ่งระดับเสียงจากต่ำไปสูง คือ เสียงเอก เสียงโท เสียงสามัญ เสียงตรี และเสียงจัตวา เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ของระดับเสียงวรรณยุกต์ของคำร้อง เมื่อนำคำร้องบรรจุในทำนองร้องว่า ระดับเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีการเปลี่ยนแปลง เพื่อให้สัมพันธ์กับทำนองร้องของเพลงหรือไม่

1.3.1 การวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้น ท่อน 1

ตาราง 1 คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้น ท่อน 1

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
1. ครา – นั้น	 ครา นั้น	สามัญ – ตรี
2. พลาย – ชุม – พล	 พลาย ชุม พล	สามัญ –สามัญ –สามัญ
3. ได้ – ฟัง	 ได้ ฟัง	โท –สามัญ
4. ก็ – ยั้ง – หยุด	 ก็ ยั้ง หยุด	โท – ตรี – เอก
5. จึ่ง – ตอบ – ว่า	 จึ่ง ตอบ ว่า	สามัญ – เอก – โท
6. เรา – ผู้ – เรือง	 เรา ผู้ เรือง	สามัญ – โท –สามัญ
7. ฤทธิ – ธิ(ติ) – รุช	 ฤทธิ ธิ(ติ) รุช	ตรี – เอก – ตรี

หมายเหตุ กำหนดให้โน้ตที่บันทึกในตารางใช้กฎแจประจำหลักซอล

กลุ่ม 1 ครา – นั้น

ครา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

นั้น เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงลา ซอล เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมา

หาดำ

กลุ่ม 2 พลาย – ชุม – พล

พลาย เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ชุม เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

พล เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 3 ได้ – ฟัง

ได้ เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงโด ที เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมา

ต่ำ

ฟัง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 4 ก็ – ยั้ง – หยุด

ก็ เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงโด ที เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมา

ต่ำ

ยั้ง เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงเร โด ที เป็นคำร้องที่มี 3 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมา

หาดำ

หยุด เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงที เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 5 จึ่ง – ตอบ – ว่า

จึ่ง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ตอบ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงที เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ว่า เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงโด ที เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมา

ต่ำ

กลุ่ม 6 เรา – ผู้ – เรื่อง

เรา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ผู้ เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงที เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

เรื่อง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 7 ฤทธิ – ธิ – รุฐ

ฤทธิ (ริด) เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

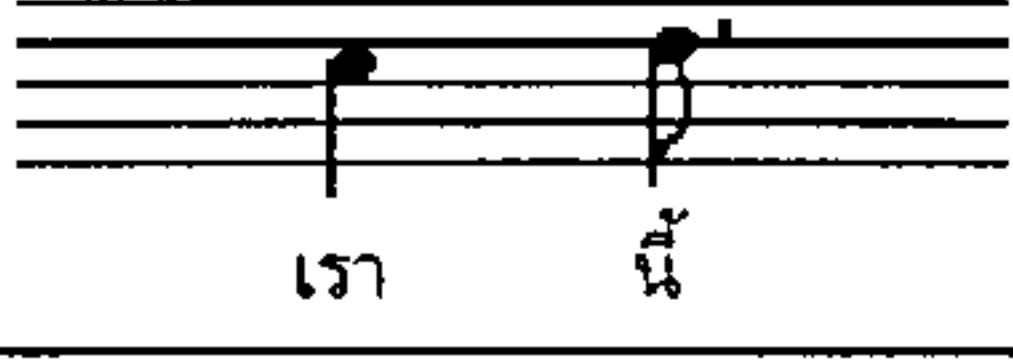
ธิ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว และยังพบอีกว่าคำว่า ธิ ซึ่งในระดับเสียงวรรณยุกต์ปกติจะเป็นเสียงตรี แต่เมื่อพิจารณาในทำนองร้องใช้เสียงฟา ทำให้ระดับเสียงของวรรณยุกต์เปลี่ยนเป็นระดับเสียงเอก

รูป เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
จากการวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์นั้น สามารถสรุปได้ดังนี้

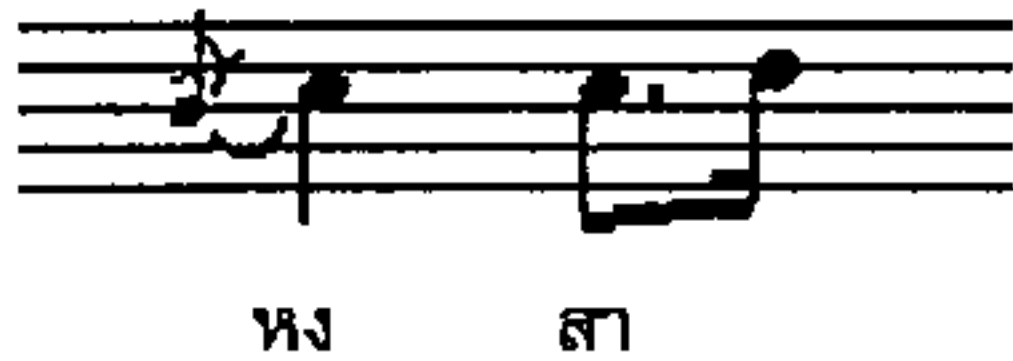
- 1. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน คือ เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว แสดงว่ามีการบังคับเสียงคำร้องให้ตรงตามเสียงวรรณยุกต์ และทำนองร้อง
- 2. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน แต่เป็นคำร้องที่มี 2 - 3 เสียง แสดงว่า มีการบังคับเสียงคำร้องให้เคลื่อนที่ผันไปตามเสียงวรรณยุกต์ เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของวรรณยุกต์และทำนองร้อง
- 3. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ไม่ตรงกัน แสดงว่า มีการตกแต่งเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องเพื่อให้เข้ากับทำนองร้อง

1.3.2 การวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้น ท่อน 2

ตาราง 2 คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้น ท่อน 2

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
1. นาม – สม – มุติ	 นาม สม มุติ	สามัญ – จัตวา – ตรี
2. ชื่อ – สะ – หมิง	 ชื่อ สะ หมิง	โท – เอก – จัตวา
3. มัต – ตรา	 มัต ตรา	ตรี –สามัญ
4. ถิ่น – ฐาน	 ถิ่น ฐาน	เอก – จัตวา
5. บ้าน – เมือง	 บ้าน เมือง	โท –สามัญ
6. เรา – นี่	 เรา นี่	สามัญ – ตรี

ตาราง 2 (ต่อ)

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
7. อยู่ – ยั้ง		เอก – สามัญ
8. ธา – นี		สามัญ – สามัญ
9. หง – สา		จัตวา – จัตวา

หมายเหตุ กำหนดให้โน้ตที่บันทึกในตารางใช้ัญญแจประจำหลักซอล

- กลุ่ม 1

นาม – สม – มุติ

นาม เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

สม เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

มุติ เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 2

ชื้อ – สะ – หมิง

ชื้อ เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงซอล ฟา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาต่ำ

สะ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

หมิง เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงโด เร เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากต่ำไปหาสูง
- กลุ่ม 3

มัด – ตรา

มัด เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ตรา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 4

ถิ่น – ฐาน

ถิ่น เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ฐาน เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงฟา โด เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากต่ำไปหาสูง

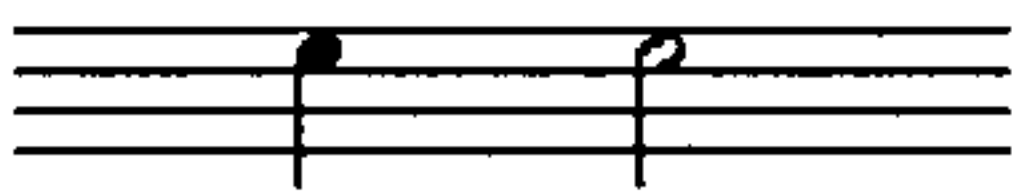
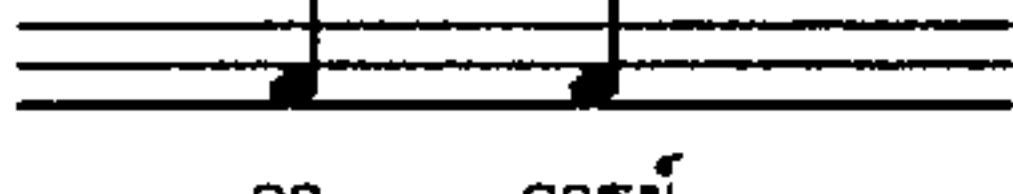
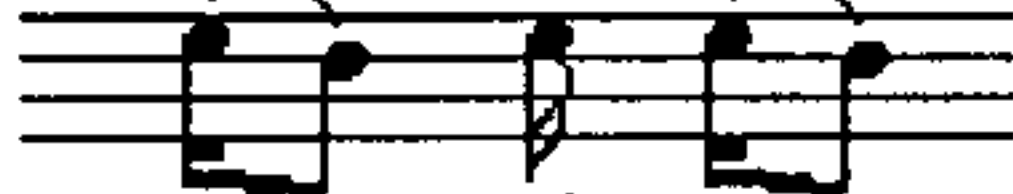
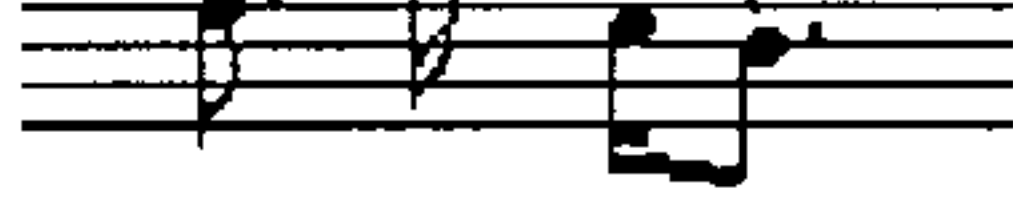
- กลุ่ม 5 บ้าน – เมือง
บ้าน เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงโด ที่ เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมา
หาต่ำ
เมือง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 6 เรา – นี่
เรา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
นี่ เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 7 อยู่ – ยัง
อยู่ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
ยัง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 8 ธา – นี
ธา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
นี เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 9 หง – สา
หง เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงที่ โด เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากต่ำไปหา
สูง
สา เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงโด เร เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากต่ำไปหา
สูง

จากการวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์นั้น สามารถสรุปได้ดังนี้

1. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน คือ เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว แสดงว่า มีการบังคับเสียงคำร้องให้ตรงตามเสียงวรรณยุกต์ และทำนองร้อง
2. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน แต่เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง แสดงว่า มีการบังคับเสียงคำร้องให้เคลื่อนที่ผันไปตามเสียงวรรณยุกต์ เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของวรรณยุกต์และทำนองร้อง

1.3.3 การวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์
เพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้น ท่อน 3

ตาราง 3 คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงแขกมอญบางขุนพรหม
3 ชั้น ท่อน 3

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
1. แมง – ตะ – ยะ	 แมง ตะ ยะ	สามัญ – เอก – ตรี
2. แหละ – เม้ย	 แหละ เม้ย	เอก – ตรี
3. มั่ง – ตะ – ยา	 มั่ง ตะ ยา	สามัญ – เอก – สามัญ
4. เป็น – บี – ตร	 เป็น บี ตร	สามัญ – เอก – สามัญ
5. มาร – ดา	 มาร ดา	สามัญ – สามัญ
6. ผอง – เรา	 ผอง เรา	สามัญ – สามัญ
7. อา – จารย์	 อา จารย์	สามัญ – สามัญ
8. เรา – หรือ	 เรา หรือ	สามัญ – จัตวา
9. ชื้อ – สู้ – เมฆ	 ชื้อ สู้ เมฆ	โท – เอก – โท
10. เรื่อง – พระ – เวท	 เรื่อง พระ เวท	สามัญ – ตรี – โท

ตาราง 3 (ต่อ)

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
11.ไม่ – มี		โท – สามัญ
12.ใคร – ดี – กว่า		สามัญ – สามัญ – โท

หมายเหตุ กำหนดให้โน้ตที่บันทึกในตารางใช้กฎแจพระจำหลักซอล

- กลุ่ม 1 แมง – ตะ – ยะ

แมง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ตะ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ยะ เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 2 แหละ – เม้ย

แหละ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

เม้ย เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงลา ซอล เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมา

หาต่ำ
- กลุ่ม 3 มัง – ตะ – ยา

มัง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ตะ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ยา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 4 เป็น – บี – ดร

เป็น เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

บี เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ดร เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 5 มาร – ดา

มาร เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ดา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

- กลุ่ม 6 ผอง – เรา
 ผอง เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงโด เร เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากต่ำไป
 หาสูง
 เรา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 7 อา – จารย์
 อา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 จารย์ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 8 เรา – หรือ
 เรา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 หรือ เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงเร ฟา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนจากต่ำไปหา
 สูง
- กลุ่ม 9 ชื่อ – สุ – เมธ
 ชื่อ เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงโด ที เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาต่ำ
 สุ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 เมธ เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงโด ที เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาต่ำ
- กลุ่ม 10 เรื่อง – พระ – เวท
 เรื่อง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 พระ เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 เวท เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงโด ที เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาต่ำ
- กลุ่ม 11 ไม่ – มี
 ไม่ เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงโด ที เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาต่ำ
 มี เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 12 ไคร – ดี – เท่า
 ไคร เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ดี เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 เท่า เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงฟา ลา ซอล เป็นคำร้องที่มี 3 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากต่ำ
 ไปหาสูงและกลับลงมาหาเสียงต่ำอีกครั้ง

จากการวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์นั้น สามารถ
 สรุปได้ดังนี้

1. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน คือ เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว แสดงว่ามีการบังคับเสียงคำร้องให้ตรงตามเสียงวรรณยุกต์ และทำนองร้อง

2. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน แต่เป็นคำร้องที่มี 2 - 3 เสียง แสดงว่า มีการบังคับเสียงคำร้องให้เคลื่อนที่ผ่านไปตามเสียงวรรณยุกต์ เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของวรรณยุกต์และทำนองร้อง

1.4 วิเคราะห์การเอื้อน

1.4.1 วิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่เป็นทำนองร้อง

ท่อน 1

1. ห้องที่ 2 - 4



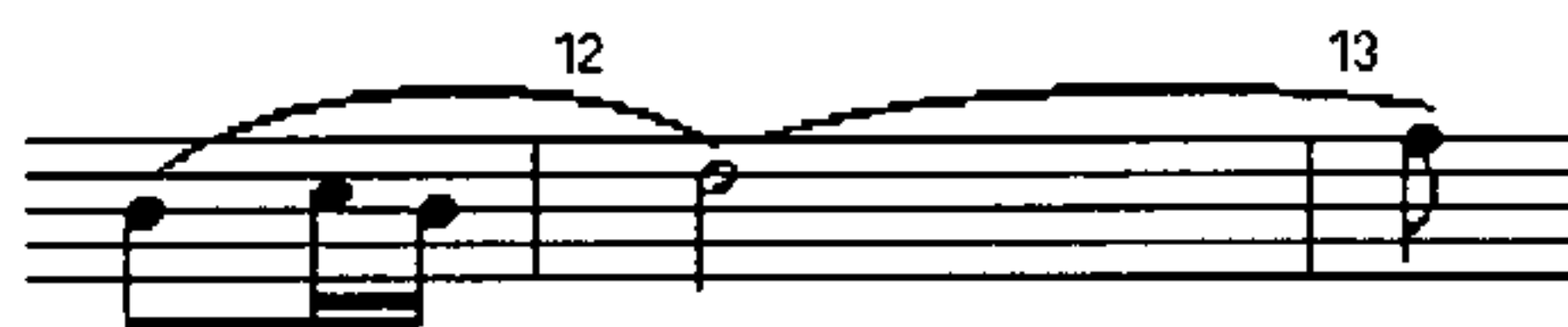
ทำนองเริ่มต้น จากลูกตกเสียง "ฟา" ในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 2) ไปยังลูกตกเสียง "ซอล" ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 3) โดยใช้เสียง "ลา ซอล โด" เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง "ซอล" ในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 3) และใช้เสียง "ลา" ผ่านไปยังลูกตกเสียง "โด" ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 4)

2. ห้องที่ 6 - 9



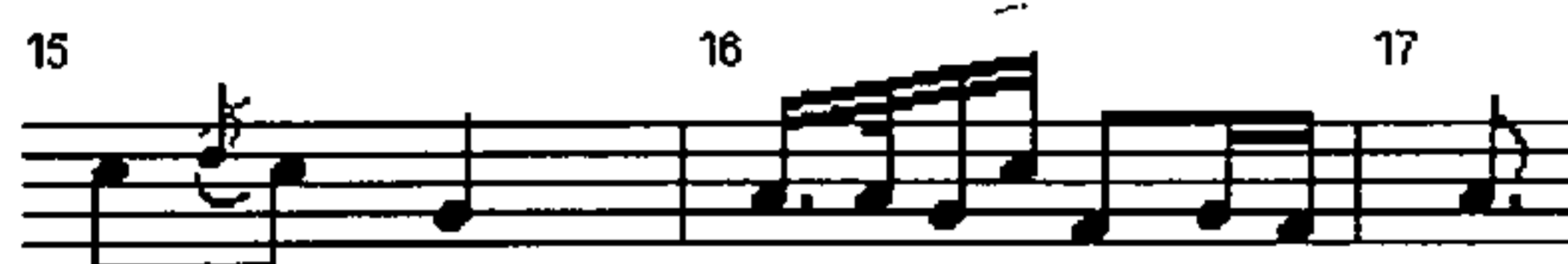
ทำนองเริ่มต้นจากเสียง "ฟา" ในห้องที่ 6 ไปยังลูกตกเสียง "เร" ในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 6) โดยใช้เสียง "ฟา" เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง "เร" ในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 6) และใช้เสียง "โด เร โด" ผ่านไปยังลูกตกเสียง "ฟา" ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 7) แล้วใช้เสียง "มี" ผ่านไปยังลูกตกเสียง "ฟา" ในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 7) โดยใช้เสียง "ซอล ฟา เร" เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง "เร" ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 8) และเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง "เร" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 9 และผ่านไปยังเสียง "ฟา" (ห้องที่ 9)

3. ห้องที่ 11 - 13



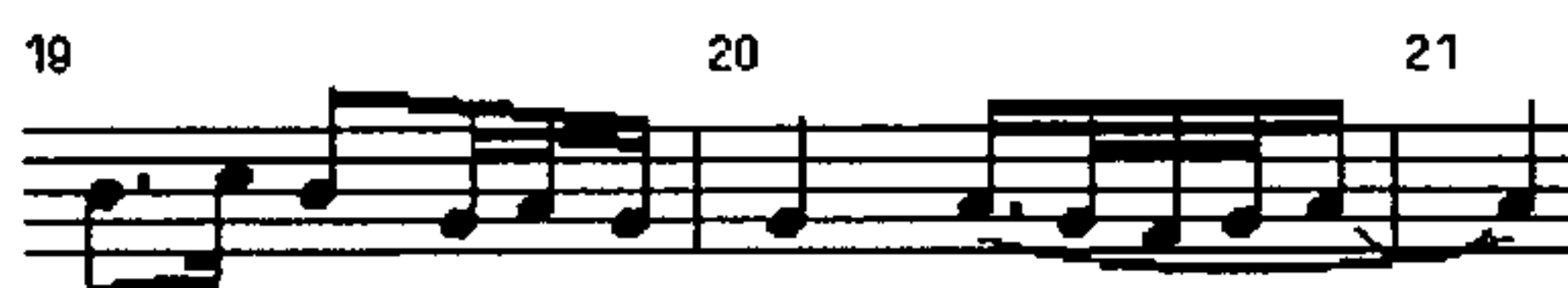
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง "ที" ในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 11) ไปยังลูกตกเสียง "เร" ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 12) โดยใช้เสียง "โด ที" เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง "เร" ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 12) และใช้เสียง "เร" ผ่านไปยังลูกตกเสียง "ฟา" ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 13)

4. ห้องที่ 15 - 17



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 15) ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 15) โดยใช้เสียง “โด” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 15) และเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 16) แล้วใช้เสียง “ลา ซอล โด” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 16) และเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 17) โดยใช้เสียง “ซอล ฟา” ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 17)

5. ห้องที่ 19 – 21



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 19) ไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 19 โดยใช้เสียง “โด” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 19 และใช้เสียง “ซอล ลา ซอล” เคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 20 และเคลื่อนผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 20 และใช้เสียง “ซอล ฟา ซอล ลา” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 21

6. ห้องที่ 23 – 24



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 23 ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 23 และใช้เสียง “ที” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 24

7. ห้องที่ 24 – 26



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 24 ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 25 โดยใช้เสียง “ฟา” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 25 และใช้เสียง “ฟา” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 25 แล้วใช้เสียง “โด” ผ่านไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 26 โดยเคลื่อนที่ต่อไปยังเสียง “ที” ในห้องที่ 26

8. ห้องที่ 27 – 29

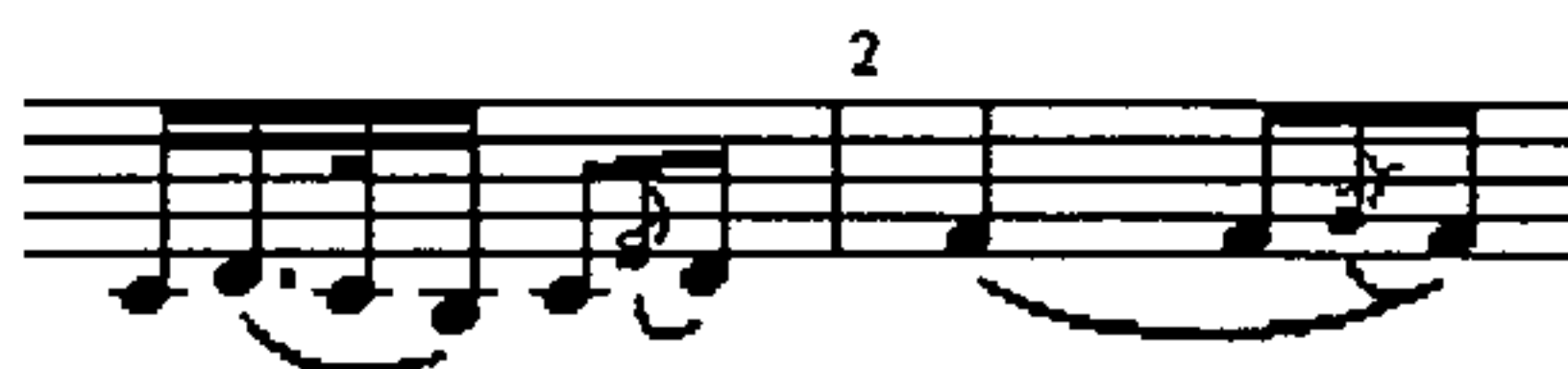


ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 26 ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 27 และใช้เสียง “ลา ซอล โด” เคลื่อนที่ผ่านไปยังเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 27 โดยมีเสียง “ลา” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 28 แล้วใช้เสียง “โด” ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ที”

ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 28 และมีเสียง “ซอล ลา ซอล” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 29 และผ่านไปยังเสียง “โด” ในห้องที่ 29

ท่อน 2

1. ห้องที่ 1 – 2



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 1 ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 1 โดยใช้เสียง “เร โด ที” เคลื่อนที่ผ่านไปยังเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 1 และใช้เสียง “เร” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 2 แล้วเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 2 และเคลื่อนที่ผ่านไปยังเสียง “ฟา” ในห้องที่ 2

2. ห้องที่ 4 – 7



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 4 ไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 5 โดยใช้เสียง “โด” เคลื่อนที่ผ่านไปยังเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 5 แล้วใช้เสียง “ลา” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียงซอลในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 5 และใช้เสียง “โด ซอล” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 6 โดยเคลื่อนที่ผ่านต่อไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 7

3. ห้องที่ 8 - 11



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “โด” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 8 และเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 9 โดยใช้เสียง “ซอล ลา ซอล โด” และเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 9 แล้วเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 10 โดยมีเสียง “ซอล ลา ซอล โด” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 10 และใช้เสียง “ซอล” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 11 และเคลื่อนที่ไปยังเสียง “ฟา” ห้องที่ 11

4. ห้องที่ 11 - 15



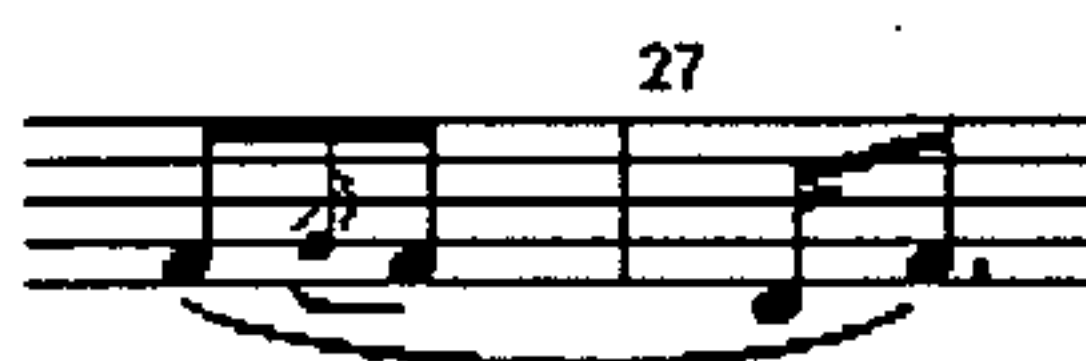
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 11 ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 12 และเคลื่อนที่ผ่านเสียง “ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 12 และใช้เสียง “โด ฟา” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 13 โดยเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 13 แล้วใช้เสียง “ที” เคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 14 และเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 15 และผ่านไปยังเสียงฟา ในห้องที่ 15

5. ห้องที่ 21 - 23



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 21 ผ่านไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 21 แล้วเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 22 โดยผ่านเสียง “ฟา” แล้วเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 22 โดยผ่านเสียง “เร” แล้วเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 23 โดยผ่านเสียง “ซอล ลา”

6. ห้องที่ 26 - 27



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 26 ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 27 โดยผ่านเสียง “ฟา” เคลื่อนที่ไปยังเสียง “ฟา” ในห้องที่ 27

7. ห้องที่ 28 - 31



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 28 ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 29 แล้วใช้เสียง “ลา ซอล โด” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 29 แล้วเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 30 โดยเคลื่อนที่ผ่านเสียง “ลา” แล้วเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 30 โดยเคลื่อนที่ผ่านเสียง “โด” และใช้เสียง “ซอล ลา ซอล” เคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 31 และเคลื่อนที่ไปยังเสียง “โด” ในห้องที่ 31

ท่อน 3

1. ห้องที่ 1 - 4



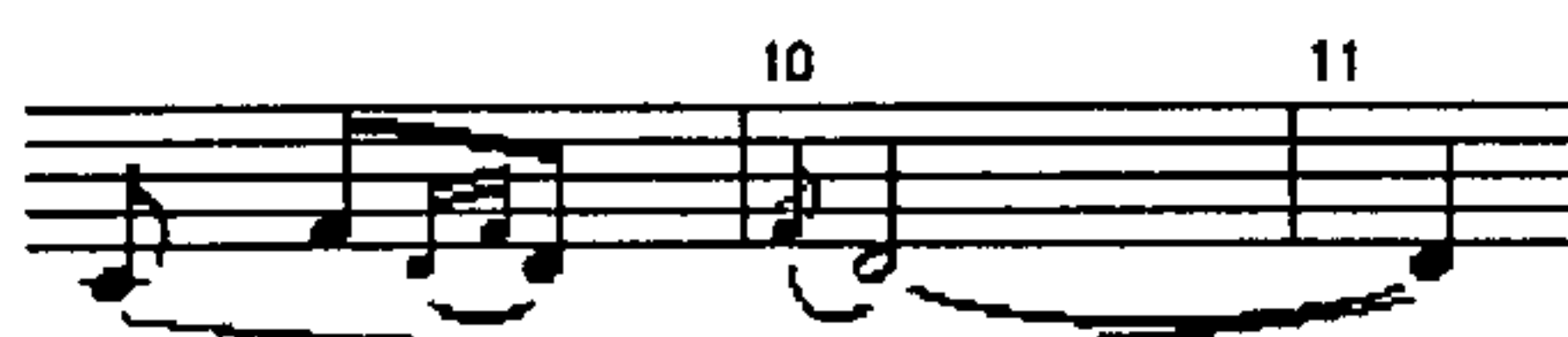
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 1 ไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 1 แล้วใช้เสียง “ซอล” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตก “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 2 แล้วเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 2 โดยใช้เสียง “ซอล” เคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 3 และใช้เสียง “โด” เคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 3 และใช้เสียง “ซอล” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 4

2. ห้องที่ 5 - 7



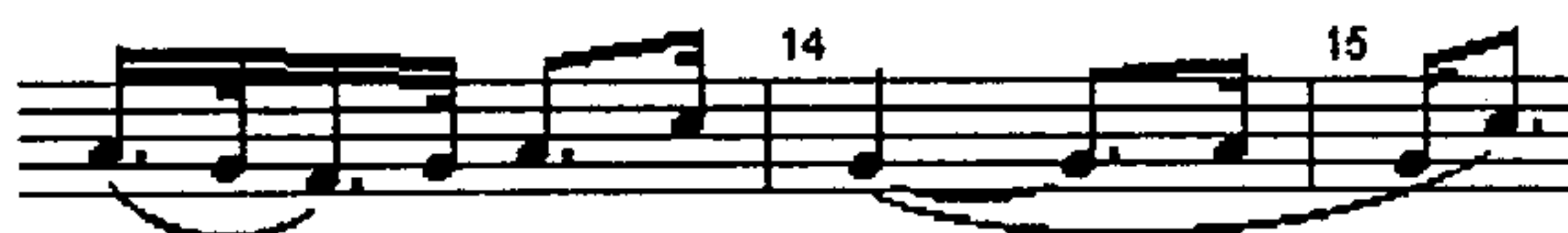
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 1 ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 1 โดยใช้เสียง “ซอล ฟา ซอล” และเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 6 โดยใช้เสียง “โด” แล้วเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 6 โดยใช้เสียง “ซอล” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 7 แล้วเคลื่อนที่ผ่านไปยังเสียง “เร” ในห้องที่ 7

3. ห้องที่ 9 – 11



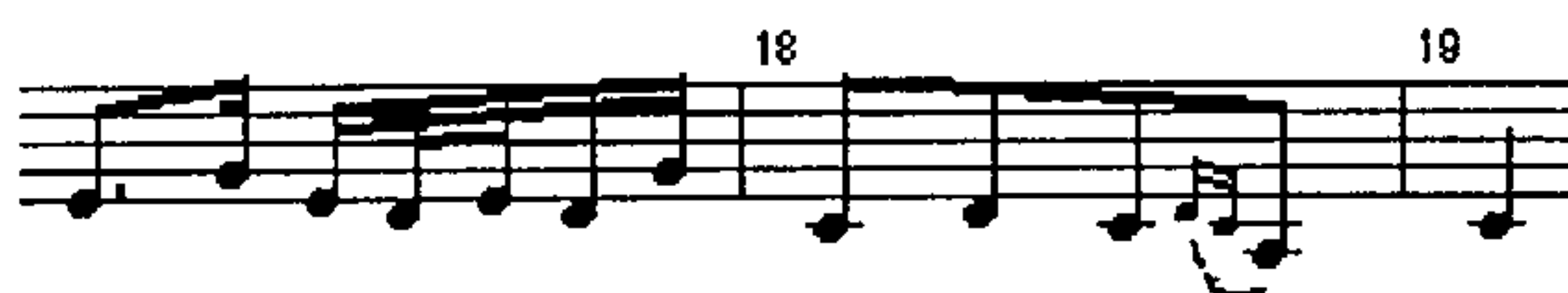
ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “โด” ไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 ห้อง 9 และเคลื่อนที่ผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 10 แล้วเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 11

4. ห้องที่ 13 – 15



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้อง 13 ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 13 โดยใช้เสียง “ซอล ฟา ซอล” และเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 14 โดยใช้เสียง “โด” แล้วผ่านไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 14 และเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 15 โดยใช้เสียง “ลา” แล้วเคลื่อนที่ผ่านเสียง “โด” ในห้องที่ 15

5. ห้องที่ 17 – 19



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 17 ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 17 โดยใช้เสียง “ซอล” และเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 18 โดยใช้เสียง “เร มี เร” แล้วเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 18 โดยใช้เสียง “เร” และเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 19 โดยใช้เสียง “ลา”

6. ห้องที่ 21 – 23



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 21 ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 21 โดยใช้เสียง “โด” แล้วเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 22 โดยใช้เสียง “ซอล” และเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 22 โดยใช้เสียง “ฟา” แล้วเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 23

7. ห้องที่ 25 – 26



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 25 เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 25 โดยใช้เสียง “โด” แล้วเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 26 โดยใช้เสียง “ซอล”

8. ห้องที่ 26 – 27



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “โด” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 26 แล้วเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 27 โดยใช้เสียง “ซอล ลา ซอล โด” และเคลื่อนผ่านไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 27

9. ห้องที่ 28 – 29



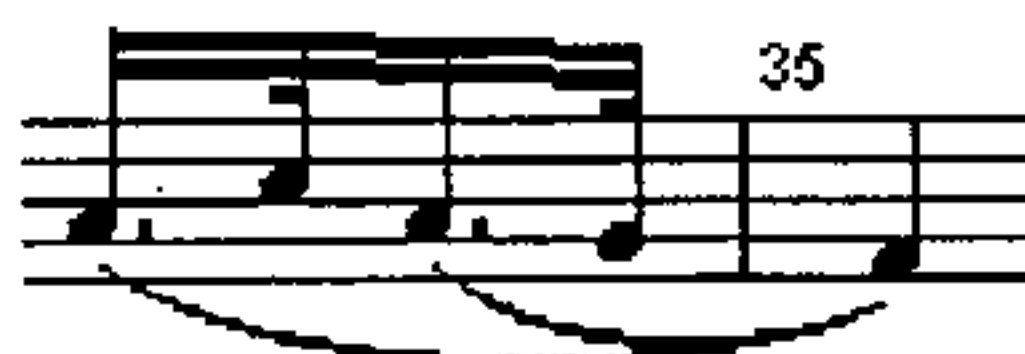
ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “ซอล” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 28 โดยใช้เสียง “ลา ซอล โด” และใช้เสียง “ซอล” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 29 แล้วผ่านไปยังเสียง “ฟา” ห้องที่ 29

10. ห้องที่ 29 – 31



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 29 เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 30 โดยใช้เสียง “โด ที” แล้วเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 31 และเคลื่อนที่ไปยังเสียง “ฟา” ในห้องที่ 31

11. ห้องที่ 34 – 35



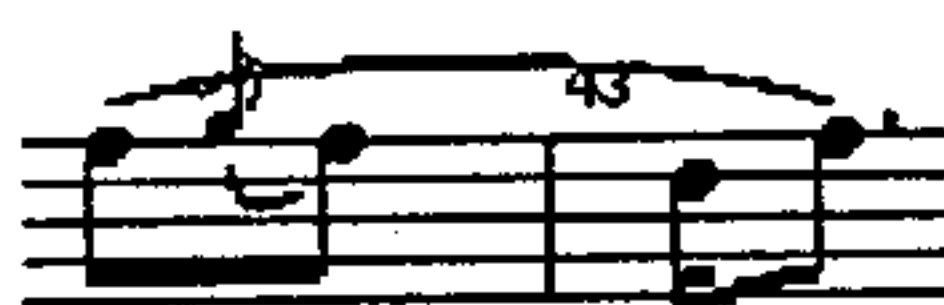
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 34 เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 35 โดยใช้เสียง “โด ลา ซอล”

12. ห้องที่ 37 – 39



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 37 เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 37 แล้วเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 38 โดยใช้เสียง “ฟา” แล้วใช้เสียง “เร” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 38 และใช้เสียง “ซอล ลา” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 39

13. ห้องที่ 42 – 43



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 42 โดยใช้เสียง “ฟา” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 43 และผ่านไปยังเสียง “ฟา” ในห้องที่ 43

14. ห้องที่ 44 – 47



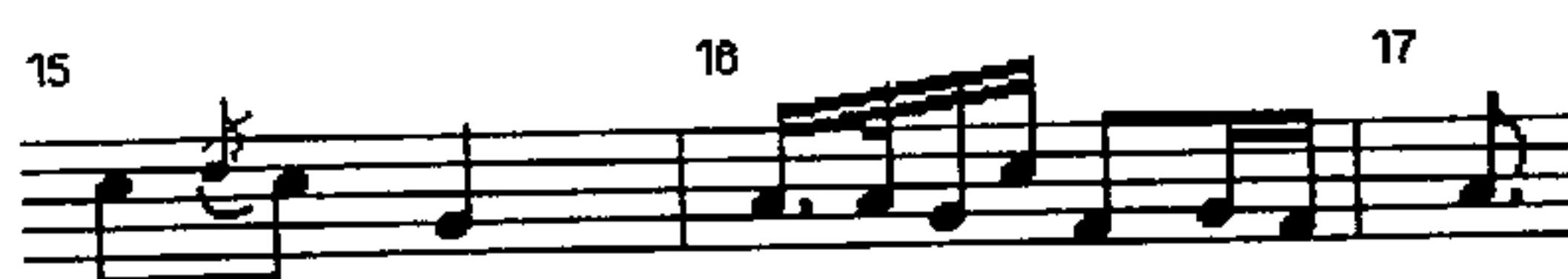
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 44 เคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 45 และใช้เสียง “ลา ซอล โด” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 45 แล้วเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 46 โดยใช้เสียง “ลา” และเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 46 โดยใช้เสียง “โด” แล้วใช้เสียง “ซอล ลา ซอล โด” เคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 47

จากการวิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่เป็นทำนองร้องภายในเพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้น เมื่อพิจารณาผลการวิเคราะห์จากการเคลื่อนที่ของทำนองร้องที่เคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียงต่าง ๆ ภายในทำนองร้องนั้นพบทำนองร้อง ซึ่งมีลักษณะการเคลื่อนที่ของแนวทำนองร้องซึ่งมีลักษณะพิเศษ คือ ทำนองร้องที่เคลื่อนที่ผ่านไปยังเสียงของลูกตกต่าง ๆ นั้นทำนองเอื้อนที่ขึ้น – ลง ไม่มีความสลับซับซ้อน อีกทั้งมีรูปแบบการใช้ทำนองเอื้อนที่ทำนองมีความชัดเจน เสียงที่ผ่านไปยังลูกตกเสียงต่าง ๆ ภายในทำนองเอื้อน ผู้วิจัยพบลักษณะของการใช้ทำนองเอื้อนที่มีลักษณะพิเศษ ซึ่งมีทำนองเมื่อฟังหรือขับร้องจะพบว่า ทิศทางของทำนองร้องไพเราะน่าฟัง ซึ่งพบว่าทำนองต่าง ๆ เหล่านี้จะแทรกอยู่ในส่วนต่าง ๆ ของทำนองร้องในเพลง

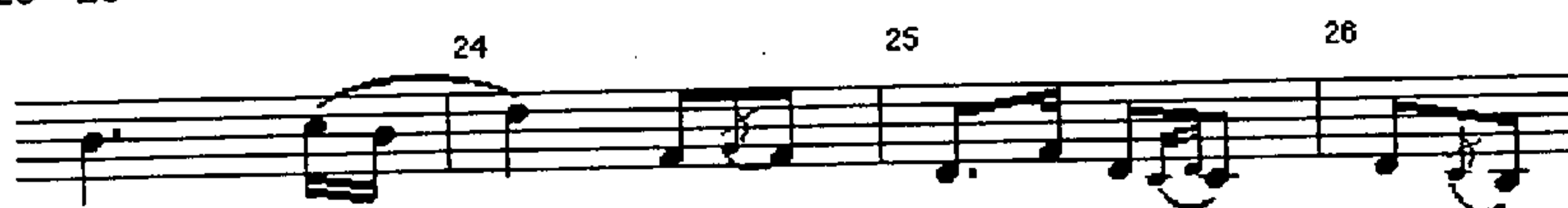
ทำนองเอื้อนที่พบ ทำให้ทำนองเอื้อนมีเอกลักษณ์เฉพาะ ดำเนินทำนองอย่างตรงไปตรงมา และแตกต่างจากทางขับร้องที่นิยมใช้กันอยู่ในปัจจุบัน ซึ่งพบทำนองเอื้อนที่เป็นทำนองร้องภายในเพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้น ดังต่อไปนี้

ท่อน 1

ห้องที่ 15 - 17



ห้องที่ 23 - 26

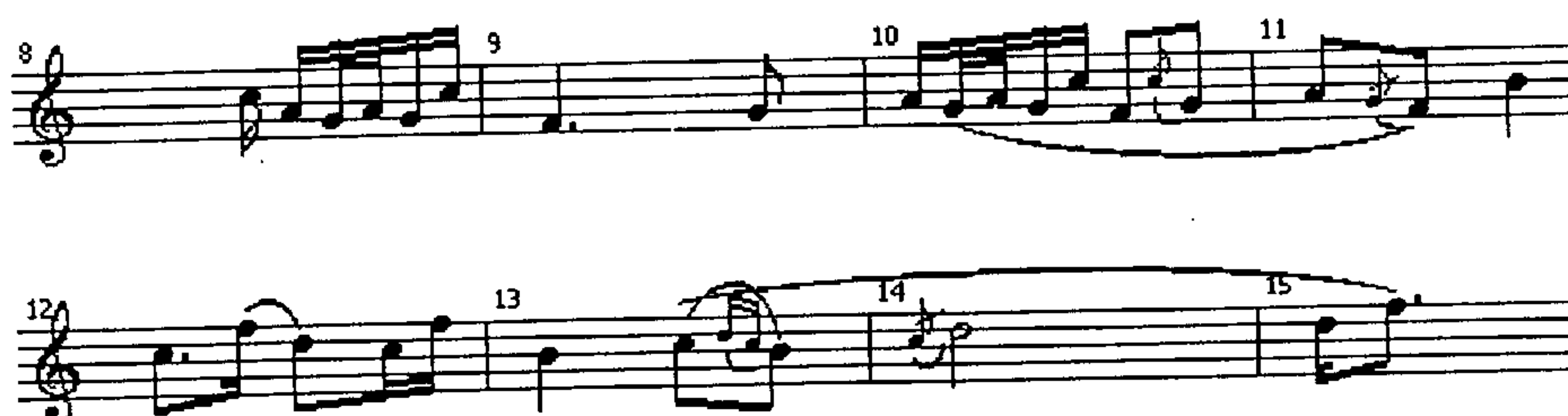


ท่อน 2

ห้องที่ 4 - 7



ห้องที่ 8 - 15



ห้องที่ 21 - 23



ท่อน 3

ห้องที่ 1 - 4



ห้องที่ 17 - 19



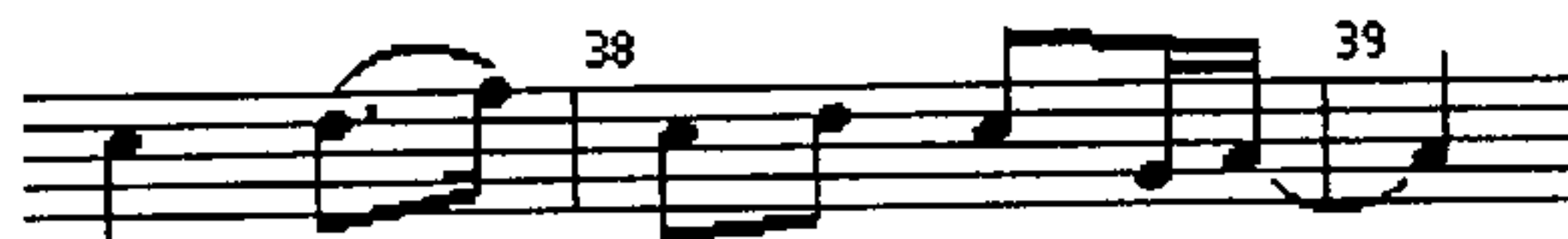
ห้องที่ 20 - 23



ห้องที่ 25 - 31



ห้องที่ 37 - 39



จากการศึกษาทำนองเอื้อนที่ใช้เป็นทำนองร้อง ซึ่งการเคลื่อนที่ของทำนองเมื่อศึกษาแล้วพบว่า เป็นทำนองร้องซึ่งดำเนินทำนองอย่างตรงไปตรงมา และแตกต่างจากทางขับร้องที่นิยมใช้กันอยู่ในปัจจุบัน คือ

ท่อน 1

ห้องที่ 15 - 17



ท่อน 2

ห้องที่ 8 - 15



ห้องที่ 21 - 23



ท่อน 3

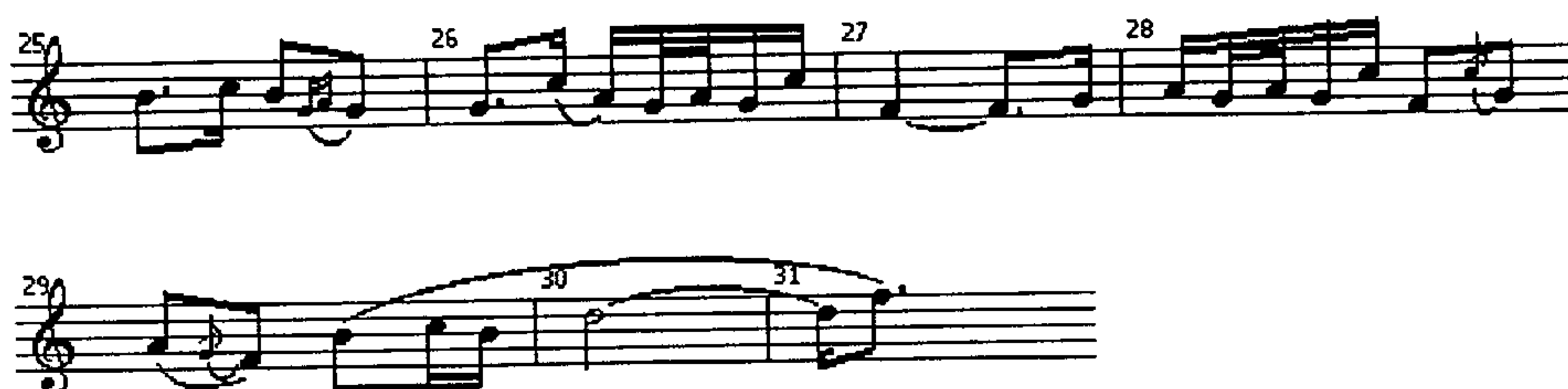
ห้องที่ 17 - 19



ห้องที่ 20 - 23



ห้องที่ 25 - 31



ห้องที่ 37 - 39



1.4.2 วิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้อง

จากการศึกษาการเอื้อนและทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องภายในเพลงมีรายละเอียดดังนี้

ท่อนที่ 1 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 1)

1. ห้องที่ 1

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “นั้น” ตรงกับเสียง “ลา” โดยใช้เสียง “ซอล ลา ซอล” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 2) เสียง “ซอล”

2. ห้องที่ 5

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “พลาย” ตรงกับเสียง “โต” โดยใช้เสียง “เร โต ที โต” ดำเนินทำนองไปยังเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 6) เสียง “มี”

3. ห้องที่ 10

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “ฟัง” ตรงกับเสียง “โต” โดยใช้เสียง “โต ที ลา ซอล ลา” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 11)

4. ห้องที่ 14

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “หยุด” ตรงกับเสียง “ที” โดยใช้เสียง “โด เร โด” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 14)

5. ห้องที่ 22

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “เรื่อง” ตรงกับเสียง “โด” โดยใช้เสียง “เร โด ที” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 23)

6. ห้องที่ 30

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “รู้” ตรงกับเสียง “ลา” โดยใช้เสียง “ซอล ลา” ดำเนินทำนองสั้น ๆ หลังคำร้อง

ท่อนที่ 2 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 2)

1. ห้องที่ 16

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “ตรา” ตรงกับเสียง “โด” โดยใช้เสียง “เร โด ที” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 17)

2. ห้องที่ 18

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “ฐาน” ตรงกับเสียง “ฟา โด” โดยใช้เสียง “ฟา ซอล” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 18)

3. ห้องที่ 19

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “บ้าน” ตรงกับเสียง “โด” โดยใช้เสียง “ที โด” ดำเนินทำนองสั้น ๆ หลังคำร้อง

4. ห้องที่ 24

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “นี้” ตรงกับเสียง “เร โด” โดยใช้เสียง “เร โด ที” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 25)

5. ห้องที่ 32

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “สา” ตรงกับเสียง “เร มี” โดยใช้เสียง “ที ซอล”) ดำเนินทำนองสั้น ๆ หลังคำร้อง

ท่อนที่ 3 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 3)

1. ห้องที่ 8

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “ยะ” ตรงกับเสียง “ซอล” โดยใช้เสียง “ฟา ซอล ลา” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 9)

2. ห้องที่ 12

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “เม้ย” ตรงกับเสียง “ลา” โดยใช้เสียง “ซอล ลา” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 12)

3. ห้องที่ 16

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “แย” ตรงกับเสียง “ฟา” โดยใช้เสียง “ซอล ฟา เร” ในการดำเนินทำนอง

4. ห้องที่ 40

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “เมธ” ตรงกับเสียง “โต” โดยใช้เสียง “ที โต เร โต ที” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 41)

5. ห้องที่ 48

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “เท่า” ตรงกับเสียง “ฟา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” ดำเนินทำนองสั้น ๆ

จากการวิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องผู้วิจัยพบว่า การใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องนั้น ทำนองเอื้อนจะอยู่หลังคำร้องทุก ๆ คำ จากการพิจารณาพบว่า ทิศทางของทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องเคลื่อนที่จากเสียงสุดท้ายของคำร้อง จากนั้นใช้เสียงเคลื่อนที่ผ่านจากเสียงสุดท้ายของคำร้องนั้น ๆ ซึ่งมีทิศทางขึ้นหรือลงไปตามเสียงของลูกตกเสียงต่อไปแล้วแต่ทำนองนั้น ๆ ลักษณะพิเศษที่พบของการใช้เอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องมี 2 ลักษณะคือ

1. ทำนองที่ใช้หลังคำร้องส่วนใหญ่เป็นทำนองสั้น ๆ โดยใช้เสียงที่เคลื่อนที่จากเสียงสุดท้ายของคำร้องนั้น ๆ แล้วเคลื่อนที่ผ่านไปยังเสียงของลูกตกในจังหวะต่อไปโดยใช้เสียงเคลื่อนที่ผ่าน 2 – 3 เสียง เช่น



2. ทำนองที่ใช้หลังคำร้องเป็นทำนองสั้น ๆ แต่มีรูปแบบของทำนองเฉพาะ เช่น



1.5 วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการขับร้อง

1.5.1 วิเคราะห์เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง

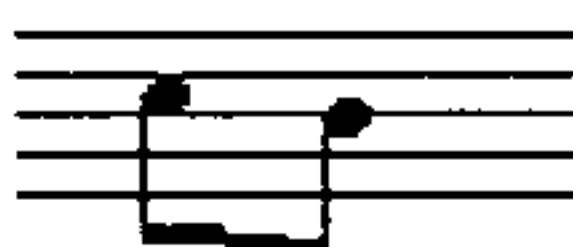
จากการศึกษาพบว่า ในการออกเสียงคำร้องมีการใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ดังนี้

คำร้อง ท่อน 1

ครานั้น
จึงตอบว่าเราผู้เรืองฤทธิ์ฤทธิ์

พलयชุมพลได้ฟังก็ยิ่งหยุด

ตาราง 4. การใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้น ท่อน 1

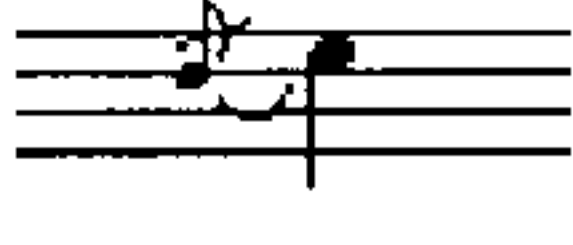
คำร้อง	เสียงวรรณยุกต์	เทคนิคที่ใช้ขับร้อง	รูปแบบทำนอง
ได้	โท	กระทบคำคู่ 2	
ก็	โท	กระทบคำคู่ 2	
ยัง	ตรี	กระทบคำคู่ 3	
ว่า	โท	กระทบคำคู่ 2	

คำร้อง ท่อน 2

ถิ่นฐานบ้านเมืองเรานี้

นามสมมุติว่าสมิงมัตรา
อยู่ยังธานีหงสา

ตาราง 5. การใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้น ท่อน 2

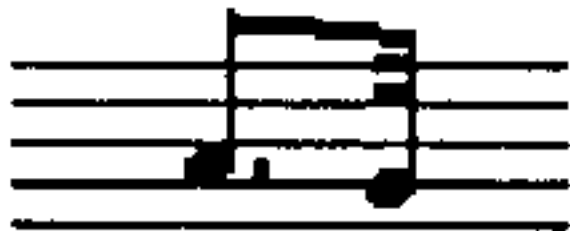
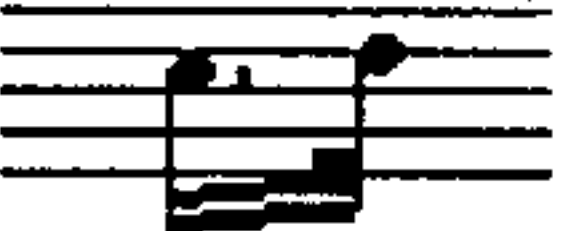
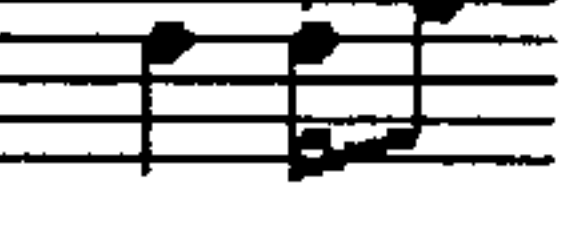
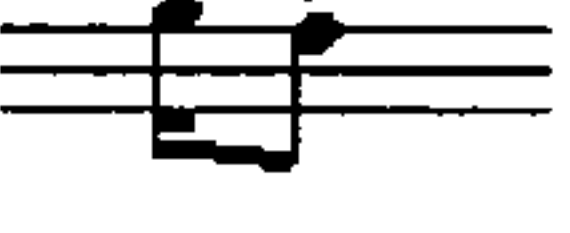
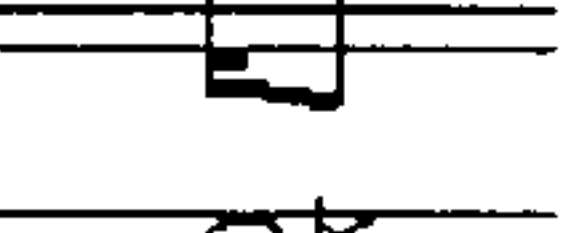
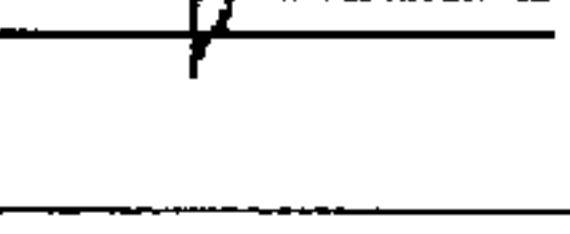
คำร้อง	เสียงวรรณยุกต์	เทคนิคที่ใช้ขับร้อง	รูปแบบทำนอง
ส - มิง	เอก – จัตวา	ผันเสียง	
บ้าน	โท	กระทบคำคู่ 2	
หง	จัตวา	ผันเสียง	

คำร้อง ท่อน 3

แมงตะยะแหละแม้มั่งตะยา
อาจารย์เราหรือชื่อสุเมธ

-เป็นบิตรมารดาของเรา
เรื่องพระเวทไม่มีใครดีเท่า

ตาราง 6 การใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้น ท่อน 3

คำร้อง	เสียงวรรณยุกต์	เทคนิคที่ใช้ขับร้อง	รูปแบบทำนอง
แม้ม	ตรี	กระทบคำคู่ 2	
ผอง	จัตวา	ครั้นเสียง	
หรือ	จัตวา	ผันเสียง	
ชื่อ	โท	กระทบคำคู่ 2	
เมธ	โท	กระทบคำคู่ 2	
เวท	โท	กระทบคำคู่ 2	
ไม่	โท	กระทบคำคู่ 2	

จากการศึกษาเทคนิคในการออกเสียงคำร้องนั้น ผู้วิจัยพบว่า มีการใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ดังนี้

1. กระทบคำคู่ 2 เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ซึ่งในขณะออกเสียงคำร้องต้องให้เสียงคำร้องออกมา 2 เสียงต่อเนื่องกัน
2. กระทบคำคู่ 3 เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ซึ่งในขณะออกเสียงคำร้องต้องให้เสียงคำร้องออกมา 3 เสียงต่อเนื่องกัน
3. ผันเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของวรรณยุกต์ โดยการออกเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง
4. ครั้นเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง โดยออกเสียงคำร้องนั้นด้วยวิธีการเปล่งเสียงติดต่อกันด้วยความเร็ว

1.5.2 วิเคราะห์เทคนิคในการเอื้อน

จากการศึกษาเทคนิคในการเอื้อน ผู้วิจัยพบว่ามีการใช้เทคนิคในการเอื้อนตามรายละเอียด ดังต่อไปนี้

ท่อนที่ 1 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 1)

1. ห้องที่ 1 เสียงครั้นที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นหลังคำว่า “นั้น” เป็นเสียงวรรณยุกต์ “ตรี” ตรงกับเสียง “ลา” โดยใช้วิธีการเอื้อนไปหาลูกตกเสียง “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา” เป็นเสียงครั้นอยู่ระหว่างลูกตก

2. ห้องที่ 3 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นซึ่งเชื่อมระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 คือเสียง “ซอล” กับลูกตกในจังหวะที่ 2 คือเสียง “ซอล” ของห้องที่ 3 โดยใช้เสียง “ลา” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงของลูกตก

3. ห้องที่ 5 การควงเสียงที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงเอื้อนระหว่างคำร้อง “พลาย” และ “ชุมพล” โดยเอื้อนไล่เสียงขึ้นสูงจากเสียงของลูกตกในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 5 เพื่อผ่านไปยังเสียงของลูกตกในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 6

4. ห้องที่ 7 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 7) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 8) ระหว่างเสียง “ฟา” มาเสียง “เร” โดยใช้เสียง “ซอล ฟา เร” เป็นเสียงกระทบมาหาลูกตกเสียง “เร”

5. ห้องที่ 10 การกลืนเสียงที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้การกลืนเสียงทำนองร้องลงไปในคอระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 10) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 11)

6. ห้องที่ 14 เสียงกระทบที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์หลังคำว่า “หยุด” ซึ่งมีวรรณยุกต์เสียง “เอก” ตรงกับเสียง “ที” โดยใช้เสียง “เร โด ที” เป็นเสียงกระทบอยู่หลังคำร้อง

7. ห้องที่ 15 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 15 ระหว่างเสียง “โด” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “เร โด” เป็นเสียงครั้นระหว่างลูกตก

8. ห้องที่ 16 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 16 ระหว่างเสียง “ลา” และ “ฟา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล โด” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงของลูกตก

9. ห้องที่ 19 เสียงปรึบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรึบระหว่างลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 19) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 20) ระหว่างเสียง “ที” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ซอล ลา ซอล” เสียงปรึบระหว่างลูกตก

10. ห้องที่ 20 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 5 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 20) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 21) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา ซอล ลา” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “ลา”

11. ห้องที่ 22 เสียงกระทบที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 22) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 23) โดยอยู่หลังคำว่า “เรื่อง” ซึ่งมีเสียงวรรณยุกต์ “สามัญ” ตรงกับเสียง “โด” โดยใช้เสียง “เร โด ที” เป็นเสียงกระทบอยู่หลังคำร้อง

12. ห้องที่ 24 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 4) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 25) ระหว่างเสียง “ฟา” และ “ฟา” โดยใช้เสียง “ฟา ซอล ฟา” เป็นเสียงครั่นระหว่างเสียงของลูกตก

13. ห้องที่ 25 เสียงปรึบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรึบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 25) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 26) ระหว่างเสียง “เร” และ “เร” โดยใช้เสียง “โด เร โด” เป็นเสียงปรึบระหว่างเสียงของลูกตก

14. ห้องที่ 26 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์เชื่อมต่อกับเสียงปรึบในห้องที่ 25 โดยใช้เสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 25) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 26) เป็นเสียงผ่าน จากเสียง “เร” มายัง “เร” โดยใช้เสียง “เร โด ที” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “เร”

15. ห้องที่ 27 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 27) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 27) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล โด” เป็นเสียงครั่นระหว่างเสียงของลูกตก

16. ห้องที่ 28 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 28) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 29) ระหว่างเสียง “ที” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ซอล ลา ซอล” เป็นเสียงครั่นระหว่างเสียงของลูกตก

ท่อนที่ 2 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 2)

จากการศึกษาเทคนิคในการเอื้อน ผู้วิจัยพบว่ามีการใช้เทคนิคในการเอื้อนตามรายละเอียด ดังต่อไปนี้

1. ห้องที่ 1 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 1 ระหว่างเสียง “โด” และ “โด” โดยใช้เสียง “เร โด ที” เป็นเสียงกระทบมาหาลูกตกเสียง “โด”

2. ห้องที่ 1 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 1) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 2) ระหว่างเสียง “โด” และ “ฟา” โดยใช้เสียง “มี เร” เป็นการครั้นเสียงระหว่างเสียงลูกตก

3. ห้องที่ 2 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 2) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 3) ระหว่างเสียง “ฟา” และ “เร” โดยใช้เสียง “ซอล ฟา” เป็นการครั้นเสียงระหว่างเสียงของลูกตก

4. ห้องที่ 3 เสียงปรีบที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงปรีบซึ่งอยู่หลังคำร้องคำว่า “สมมุติ” จากเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 3) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 4) ระหว่างเสียง “ฟา” และ “โด” โดยใช้เสียง “ฟา ซอล” เป็นการออกเสียงครั้นระหว่างเสียงของลูกตก

5. ห้องที่ 4 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 4) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 5) ระหว่างเสียง “ที” และ “ที” โดยใช้เสียง “เร โด” เป็นการออกเสียงครั้นระหว่างเสียงของลูกตก

6. ห้องที่ 8 เสียงปรีบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรีบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 8) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 9) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ฟา” โดยใช้เสียง “ซอล ลา ซอล” ผ่านมายังเสียงลูกตกเสียง “ฟา”

7. ห้องที่ 10 เสียงปรีบที่อยู่ในทำนองร้อง

พบว่ามีการใช้เสียงปรีบภายในห้องที่ 10 ติดต่อกัน 2 ครั้งคือมีการใช้เสียงปรีบระหว่างลูกตกในจังหวะที่ 1 ไปยังเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 10) กับลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 11) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ฟา” โดยใช้เสียง “ซอล ลา ซอล” เป็นเสียงปรีบครั้งที่ 1 และ ระหว่างเสียง “ฟา” และ “ลา” โดยใช้เสียง “โด ซอล” เป็นเสียงปรีบครั้งที่ 2

8. ห้องที่ 11 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 10) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 11) ซึ่งเคลื่อนที่ผ่านจากเสียงปรีบ ระหว่างเสียง “ฟา” และ “ที” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบไปหาเสียงลูกตกเสียง “ที”

9. ห้องที่ 13 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 13) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 14) ระหว่างเสียง “โด” มาเสียง “เร” โดยใช้เสียง “เร โด ที” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “เร”

10. ห้องที่ 16 เสียงกระทบที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์หลังคำว่า “มัตตรา” ซึ่งอยู่ระหว่างลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 16) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 17) ระหว่างเสียง “โด” และ “ที” โดยใช้เสียง “เร โด ที” เป็นเสียงกระทบลงมาหาลูกตก

11. ห้องที่ 17 เสียงครั้นที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นหลังคำร้อง “ถิ่น” เป็นเสียงวรรณยุกต์ “เอก” ตรงกับเสียง “เร” โดยใช้เสียง “ซอล ฟา” ออกเสียงครั้นระหว่างลูกตกเสียง “เร” และ “มี”

12. ห้องที่ 18 เสียงครั้นที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นเสียงครั้นหลังคำร้องคำว่า “ฐาน” เป็นเสียงวรรณยุกต์ “จัตวา” ตรงกับเสียง “ฟา โด” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงของลูกตก 2 เสียงคือ “ฟา” และ “ฟา”

13. ห้องที่ 24 เสียงกระทบที่มีอยู่หลังคำร้อง

เป็นเสียงกระทบ 3 พยางค์หลังคำว่า “นี้” ซึ่งเป็นวรรณยุกต์เสียง “ตรี” ตรงกับเสียง “เร” โดยกระทบเสียงระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 24) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 25) ระหว่างเสียง “เร” และ “ที” โดยใช้เสียง “เร โด ที” เป็นเสียงกระทบลงมายังลูกตกเสียง “ที”

14. ห้องที่ 26 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 26) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 27) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ฟา” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตก

15. ห้องที่ 29 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 29) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้อง 29) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตก

16. ห้องที่ 30 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 30) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 31) โดยใช้เสียง “ซอล ลา” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตก “ที” และ “ซอล”

17. ห้องที่ 32 เสียงครั้นที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นเสียงครั้นอยู่หลังคำว่า “สา” เป็นเสียงวรรณยุกต์ “จัตวา” ตรงกับเสียง “โด เร” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงครั้น เพื่อไปยังลูกตกเสียง “ซอล”

ท่อนที่ 3 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 3)

จากการศึกษาเทคนิคในการเอื้อน ผู้วิจัยพบว่ามีการใช้เทคนิคในการเอื้อนตามรายละเอียด ดังต่อไปนี้

1. ห้องที่ 1 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นโดยใช้เสียง “ลา ซอล” ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 1) และลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 2) โดยครั้นผ่านเสียง “ฟา” และ “ซอล”

2. ห้องที่ 2 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 2) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 3) โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงครั้นระหว่างลูกตกเสียง “ฟา” และ “ที”

3. ห้องที่ 3 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 3) และเสียงลูกตกในห้องที่ 4 โดยใช้เสียง “ซอล ลา” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียง “ที” และ “ซอล”

4. ห้องที่ 5 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 4 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 5) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 5) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ซอล ฟา ซอล” เป็นเสียงกระทบลงมาหาลูกตก

5. ห้องที่ 6 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 6) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 7) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตก

6. ห้องที่ 8 เสียงกระทบที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 8) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 9) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “เร” โดยใช้เสียง “ซอล ฟา เร” เป็นเสียงกระทบลงมาหาลูกตก

7. ห้องที่ 9 เสียงปรีบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรีบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 9) และเสียงลูกตกในห้องที่ 10 ระหว่างเสียง “ฟา” และ “เร” โดยใช้เสียง “ฟา ลา ซอล” เป็นเสียงปรีบ

8. ห้องที่ 10 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 9) และเสียงลูกตกในห้องที่ 10 โดยใช้เสียง “ฟา” เป็นเสียงครั้นหน้าเสียงลูกตก “เร”

9. ห้องที่ 12 เสียงปรึบที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงปรึบที่อยู่หลังคำร้องว่า “เม้ย” เป็นเสียงวรรณยุกต์ “ตรี” ตรงกับเสียง “ลา” โดยใช้เสียง “ซอล ลา” เป็นเสียงปรึบระหว่างเสียงของลูกตกคือ ลาและซอล

10. ห้องที่ 13 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 5 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้อง 13) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 13) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา ซอล ลา” เป็นเสียงกระทบ

11. ห้องที่ 14 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นซึ่งอยู่ท้ายพยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 14) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 15) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงครั่น

12. ห้องที่ 16 เสียงกระทบที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์หลังคำร้อง “ยา” เป็นเสียงวรรณยุกต์ “สามัญ” ตรงกับเสียง “ฟา” โดยใช้เสียง “ซอล ฟา เร” ลงไปหาลูกตก

13. ห้องที่ 18 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 18) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 19) ระหว่างเสียง “โด” และ “โด” โดยใช้เสียง “เร โด ที” เป็นเสียงกระทบ

14. ห้องที่ 21 เสียงปรึบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรึบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 21) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 22) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ซอล ลา” เป็นเสียงปรึบระหว่างเสียงลูกตก

15. ห้องที่ 22 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 22) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 22) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ฟา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบ

16. ห้องที่ 25 เสียงปรึบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรึบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 25) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 26) ระหว่างเสียง “ที” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ซอล ลา” เป็นเสียงปรึบระหว่างเสียงของลูกตก

17. ห้องที่ 26 เสียงปรึบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรึบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 26) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 27) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ฟา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงปรึบ

18. ห้องที่ 28 เสียงปรึบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรึบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 28) เสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 28) ระหว่างเสียง “ลา” และ “เร” โดยใช้เสียง “ซอล ลา” เป็นเสียงปรึบ

19. ห้องที่ 29 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 28) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 29) ระหว่างเสียง “ฟา” และ “ลา” โดยใช้เสียง “โด ซอล” เป็นเสียงครั้น

20. ห้องที่ 31 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 31) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 31) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ฟา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “ฟา”

21. ห้องที่ 31 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 31) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 32) ระหว่างเสียง “โด” มา “โด” โดยใช้เสียง “เร โด” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตก

22. ห้องที่ 40 เสียงกระทบที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 4 พยางค์หลังคำว่า “เมธ” เสียงวรรณยุกต์เสียง “โท” ตรงกับเสียง “โด ที” โดยใช้เสียง “โด เร โด ที” เป็นเสียงกระทบหลังคำร้อง

23. ห้องที่ 42 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 42) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 43) ระหว่างเสียง “ฟา” และ “เร” โดยใช้เสียง “ซอล ฟา” เป็นเสียงครั้น

24. ห้องที่ 45 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 45) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 45) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงครั้น

25. ห้องที่ 46 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 46) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 47) ระหว่างเสียง “ที” และ “โด” โดยใช้เสียง “ซอล ลา ซอล” เป็นเสียงครั้นระหว่างลูกตก

จากการศึกษาเทคนิคที่ใช้ในการเอื้อนนั้นพบว่า มีการใช้เทคนิคในการเอื้อนที่ใช้เทคนิคอยู่ในทำนองร้องและใช้เทคนิคอยู่หลังคำร้องภายในทำนองร้องของเพลงดังนี้

1. การใช้เทคนิคในการเอื้อนที่อยู่ในทำนองร้อง

1.1 เสียงครั้น เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยออกเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดต่อกัน ด้วยความรวดเร็ว

1.2 เสียงกระทบ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อนเรียงติดต่อกัน 3 เสียงในระยะหายใจ เดียวกัน และออกเสียงเอื้อนนั้นให้กลมกลืนกัน

1.3 กลืนเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยขณะออกเสียงเอื้อนต้องหุบปาก และกลืนเสียงนั้นลงไปใ้คอให้เสียงเอื้อนนั้นยังคงดังต่อเนื่องอยู่

1.4 เสียงปริบ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยออกเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดต่อกัน เหมือนกับเทคนิคการออกเสียงครั้น แต่ออกเสียงช้าและนุ่มนวลกว่า

2. การใช้เทคนิคในการเอื้อนที่อยู่หลังคำร้อง

2.1 เสียงครั้น เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยออกเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดต่อกัน ด้วยความรวดเร็ว

2.2 เสียงปริบ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยออกเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดต่อกัน เหมือนกับเทคนิคการออกเสียงครั้น แต่ออกเสียงช้าและนุ่มนวลกว่า

2.3 เสียงกระทบ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อนเรียงติดต่อกัน 3 เสียงในระยะหายใจ เดียวกัน และออกเสียงเอื้อนนั้นให้กลมกลืนกัน

2.4 ควงเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยขณะออกเสียงเอื้อน บังคับเสียงให้เสียงที่เปล่งออกมาเคลื่อนที่ติดต่อกัน โดยใช้การร้องจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ หรือเสียงต่ำไปหาเสียงสูง แล้วแต่ทำนองเอื้อน

2. เพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้น

เพลงสรรเสริญพระยศ

ฟังเสนาะเพราะพร้อง

เสที่อนทั่วทั้งมณเฑียร

ช่อนขับสลับส้าง

อาบุญันพัคตร์ตาม

งามพัคตร์ผ่องผัดแต้ม

เครื่องทรงสรรพวิเชียร

แลประสมแสงแก้ว

ปรากฏเสียงกึกก้อง

ยิ่งล้ำดนตรี

นางรำเวียนรอบข้าง

ไล่เลี้ยวพัวพัน

ดูยิ่งงามยั่วแย้ม

แต่งแบ่งผดุงพรรณ

รำวงเวียนพรางแพรว

ปลาบต้องตาพรายฯ

(นิทราชาคริต พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5)

งามเครื่องประดับเกศวิเศษสวย

ต่างหูเพชรเม็ดระยับประดับกรรณ

สวยสร้อยสะอ้งเพชรพริ้งแพรว

ทองกรแก้วแวววามงามล้ำรวย

สวมประวัชติดเพชรเจ็ดกรัด

แต่ล้วนเม็ดเพชรนิลดวงจินดา

พร้อมจริดกิริยามารยาท

ดูพุ่มพวยเพชรพรายเจิดฉายฉฉฉ

กฤษณาสันเสียบปักสลักมวย

ประกอบแก้วแกมสุวรรณคมสันสวย

ดูนาฏนวยนารักลักขณา

ทุกนิ้วหัตถ์กริดกรายทั้งซ้ายขวา

ท้วกายาแลระยับจับแสงไฟ

สำเนียงนาฏเพราะพร้องสนองไซ

สมเป็นศรีสาวสร้างค์แห่งนางโน

บำเรอไทธิบดินทร์ยิ่งยินดีฯ

(เสภาอาบู่หะชัน)

2.1 การแบ่งระยะการหายใจ

จากการศึกษาการแบ่งระยะการหายใจในเพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้น ท่อน 1 พบว่า มีการแบ่งระยะการหายใจทั้งสิ้น 24 ระยะการหายใจ (ตัวอย่างที่ 4)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24

เฟื่อง ดาร์ เสริญ พระ ยศ ปรา กฐ เสียง ทัก ก้อง เสียง ทัก ก้อง เสียง ทัก

16 นิ่ง สะ เพาะ

17 เพาะ นิ่ง

18 นิ่ง .. ถ้า .. ดน .. ครี ..

ระยการหายใจที่ 1

ระยการหายใจก่อนเริ่มเข้าสู่ทรวงในระยการหายใจที่ 1 สามารถสุดลมหายใจเพื่อเก็บลมไว้ใช้ในการแบ่งระยการหายใจภายในเพลง

ระยการหายใจที่ 2

ระยการหายใจที่ 2 มีช่วงการหายใจเข้าก่อน และสัดส่วนของคำร้องทำให้การแบ่งระยการหายใจเป็นปกติ

ระยการหายใจที่ 3 – 5

การหายใจในช่วงระยะที่ 3 – 5 นี้ เป็นช่วงระยการหายใจที่พบอยู่บ่อยครั้ง เพราะทำนองเชื่อมต่อกันยาว การแบ่งระยการหายใจจึงมีความสำคัญเป็นอย่างมาก

ระยการหายใจที่ 6

ระยการหายใจที่ 6 การหายใจเข้าก่อนเข้าสู่ระยการหายใจช่วงที่ 6 เป็นจังหวะพอดี ทำให้สามารถเก็บลมหายใจเข้าได้มาก

ระยการหายใจที่ 7

ระยการหายใจที่ 7 พบการหายใจในจังหวะเดียวกันกับระยการหายใจอื่นๆ คือ เป็นช่วงการหายใจเข้า เพื่อเก็บลมในจังหวะเดียวกัน และการแบ่งระยการหายใจภายในระยการหายใจเป็นปกติ ซึ่งมีสัดส่วนสัมพันธ์กันกับทำนอง

ระยการหายใจที่ 8

ระยการหายใจที่ 8 มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกับระยการหายใจที่ 7 ซึ่งช่วงจังหวะในรอยเชื่อมต่อของระยการหายใจเื้อต่อการแบ่งระยการหายใจภายใน

ระยการหายใจที่ 9

ระยการหายใจที่ 9 เป็นช่วงของระยการหายใจที่สั้น ไม่ได้ใช้ระยการหายใจยาว จึงไม่เป็นปัญหากับการแบ่งระยการหายใจ

ระยการหายใจที่ 10

ระยการหายใจที่ 9 พบว่า ช่วงการเริ่มเข้าสู่ระยการหายใจพบจังหวะในการหายใจเข้า เพื่อเก็บลมหายใจมาใช้แบ่งระยการหายใจภายในช่วงระยการหายใจที่ 10

ระยการหายใจที่ 11

ระยการหายใจที่ 10 พบว่า ภายในระยการหายใจมีการผ่อนระยลมหายใจ 2 ครั้ง คือ คำว่า “กึก” และคำว่า “ก้อง” ส่วนการหายใจก่อนเข้าสู่ช่วงระยการหายใจเป็นไปในจังหวะการหายใจปกติ

ระยการหายใจที่ 12 – 13

ระยการหายใจในช่วง 12 และ 13 นั้นพบว่า เป็นส่วนของทำนองเื้อน ซึ่งมีการลักจังหวะการหายใจเข้าในช่วงรอยต่อเชื่อมของระยการหายใจที่ 12 และ 13

ระยการหายใจที่ 14

ระยการหายใจที่ 14 ในวรรคที่ 25 และวรรคที่ 26 ของเพลง มีการแบ่งระยการหายใจ ซึ่งใช้ลมหายใจเดียวกัน

ระยการหายใจที่ 15

ในระยการหายใจที่ 15 นั้น เมื่อจบจากระยการหายใจที่ 14 ทำให้เกิดจังหวะเพื่อหายใจเข้าก่อนเข้าสู่ระยการหายใจที่ 15

ระยการหายใจที่ 16

การแบ่งระยการหายใจของระยการหายใจที่ 16 นั้น มีจังหวะในการสูดลมหายใจเข้า ซึ่งเป็นช่วงเชื่อมต่อจากระยการหายใจที่ 15 ในช่วงท้าย และสามารถสังเกตได้ว่า ภายในระยการหายใจที่ 16

สามารถแบ่งระยะการหายใจได้อีกเป็น 2 ระยะการหายใจ จากการศึกษาทำนองเอื้อนในช่วงระยะการหายใจนี้ ใช้ลมหายใจภายในลมหายใจเดียวกัน ซึ่งทำให้เกิดเป็นทำนองที่ไพเราะและสมบูรณ์

ระยะการหายใจที่ 17

จากการศึกษาพบว่า ระยะการหายใจที่ 16 – 17 มีส่วนสัมพันธ์ในการเชื่อมต่องานระยะการหายใจ แต่ว่า ในช่วงท้ายระยะการหายใจที่ 16 อยู่ในจังหวะตกพอดี ทำให้เกิดช่วงต่อของจังหวะสามารถสูดลมหายใจเข้า เพื่อเก็บลมไว้ใช้ในการแบ่งระยะการหายใจภายในระยะการหายใจที่ 17

ระยะการหายใจที่ 18 – 22

ระยะการแบ่งการหายใจในช่วงระยะการหายใจที่ 18 – 22 พบว่า จะแบ่งเป็นช่วงๆ แยกออกจากกัน ทำให้มีช่วงจังหวะที่สามารถสูดลมหายใจเข้าได้ดี

ระยะการหายใจที่ 23 – 24

ระยะการแบ่งการหายใจของระยะการหายใจที่ 23 – 24 มีลักษณะเช่นเดียวกันกับในระยะที่ 18 – 22 สัดส่วนของจังหวะมีผลต่อการแบ่งระยะการหายใจ เนื่องจากการหายใจแบ่งเป็นช่วงๆ ทำให้มีโอกาสในการหายใจเข้ามากขึ้น

จากการศึกษาการแบ่งระยะการหายใจภายในเพลงบุหลันชนกมวญ 3 ชั้น ท่อน 2 พบว่า มีการแบ่งระยะการหายใจทั้งสิ้น 16 ระยะการหายใจ สามารถอธิบายรายละเอียดได้ ดังนี้ (ตัวอย่างที่ 5)

1 2 3 4

ละ - เือน ทั่ว ทั่ว

3 4

5 6 7 8

มณ เทียร

5 6

9 10 11 12

นาง ำ เวียน

7 8

13 14 15 16

รอบ ้าง

9 10

17 18 19 20

ก่อน วัน

11 12

21 22 23 24

ส... ลืม ล - เลือน

13 14

25 26 27 28

ไป เลือน

15 16

29 30 31 32

ผ่าน

ระยะการหายใจที่ 1 – 2

ระยะการหายใจที่ 1 และ 2 ช่วงการหายใจมีความสัมพันธ์กัน เพราะทำนองเชื่อมต่อกัน เมื่อพิจารณาพบว่า จังหวะในการหายใจเข้าของรอยเชื่อมต่อระหว่างระยะการหายใจที่ 1 และ 2 มีจังหวะในการหายใจที่รวดเร็ว

ระยะการหายใจที่ 3

ระบะการหายใจที่ 3 มีจังหวะในการหายใจเข้าก่อนเข้าสู่ช่วงระบะการหายใจที่ 3 ซึ่งสามารถเก็บ
ลมหายใจได้ เพื่อนำมาแบ่งระบะการหายใจ

ระยะการหายใจที่ 4 – 5

ระบะการหายใจที่ 4 และ 5 มีการเชื่อมต่อกันของจังหวะในการหายใจระหว่างระบะการหายใจทั้ง 4 และ 5

ระบะการหายใจที่ 6

ก่อนเข้าสู่ระยะการหายใจที่ 6 พบว่า มีจังหวะในการหายใจเข้าเป็นจังหวะพอดีที่จะสูดลมหายใจเข้า และสัดส่วนของจังหวะทำให้การแบ่งระยะการหายใจพอดี

ระบะการหายใจที่ 7

ระยการหายใจที่ 7 พบจ้งหะในการหายใจเข้าก่อนที่จะเข้าสู่ช่วงระยการหายใจ และสัฒส่วนของจ้งหะทำให้การแบ่งระยการหายใจพอดี

ระยะการหายใจที่ 8 – 9

ระยะการหายใจที่ 8 และ 9 เป็นอีกช่วงหนึ่ง ซึ่งมีระยะการหายใจที่เชื่อมโยงกัน ทำให้ทำนองร้องสมบูรณ์ขึ้น

ระยะการหายใจที่ 10

ระยะการหายใจที่ 10 มีช่วงการหายใจเข้า และการแบ่งลมหายใจในจังหวะปกติ เมื่อพิจารณาภายในระยะการหายใจที่ 10 แล้วนั้น จะมีการแบ่งระยะลมหายใจที่นำมาใช้เป็น 2 ระยะ คือ คำว่า “ซ้อ” และคำว่า “ซั”

ระยะการหายใจที่ 11

ระยะการหายใจที่ 11 ช่วงการหายใจเข้าเป็นไปในจังหวะหายใจเข้าปกติ สัดส่วนของระยะการหายใจภายในระยะการหายใจที่ 11 กับสัดส่วนของทำนองมีความสัมพันธ์กันพอดี

ระยะการหายใจที่ 12

ระยะการหายใจที่ 12 มีลักษณะคล้ายกับระยะการหายใจที่ 10 คือ มีการแบ่งลมหายใจเป็นระยะ คือ คำว่า “สลั” และ “สล้าง” ซึ่งจังหวะของการหายใจเข้า เมื่อพิจารณาแล้วเป็นไปตามจังหวะปกติ

ระยะการหายใจที่ 13 – 14

ระยะการหายใจที่ 13 และ 14 มีการเชื่อมโยงกันของรอยต่อระหว่างระยะการหายใจที่ 13 และ 14 ยังพบอีกว่าในระยะการหายใจที่ 14 การแบ่งระยะการหายใจของลมหายใจแบ่งเป็น 2 ระยะ คือ คำว่า “ไล่” และคำว่า “เลี้ยว” ซึ่งมีลักษณะเดียวกันกับระยะการหายใจที่ 10 และ 12

ระยะการหายใจที่ 15

ระยะการหายใจที่ 15 ระยะการหายใจเข้าเป็นไปตามจังหวะการหายใจ เป็นช่วงต่อจากระยะการหายใจที่ 14

ระยะการหายใจที่ 16

ระยะการหายใจที่ 16 พบว่า จังหวะในการหายใจง่ายขึ้น เพราะอยู่ในช่วงจบของเพลง จึงไม่เน้นจังหวะมากเท่าใด เมื่อไม่เน้นจังหวะ การบังคับลมหายใจนั้น นักร้องสามารถบังคับได้เอง

จากการศึกษาการแบ่งระยะการหายใจภายในเพลงบุหลันชนมว 3 ชั้น ท่อน 3 พบว่า มีการแบ่งระยะการหายใจทั้งสิ้น 23 ระยะการหายใจ (ตัวอย่างที่ 6)

1 ดา บัว พัน

2 นกคฟ ดาข

3 ลู อึ่ง งาข

4 ยัว แขน

5 งาข นกคฟ

6 งาข นกคฟ

7 ฟอง ผีต แค้น

8 ฟอง ผีต แค้น

9 ฟอง ผีต แค้น

10 ฟอง ผีต แค้น

11 ฟอง ผีต แค้น

12 ฟอง ผีต แค้น

13 ฟอง ผีต แค้น

14 ฟอง ผีต แค้น

15 ฟอง ผีต แค้น

16 ฟอง ผีต แค้น

17 ฟอง ผีต แค้น

18 ฟอง ผีต แค้น

19 ฟอง ผีต แค้น

20 ฟอง ผีต แค้น

21 ฟอง ผีต แค้น

22 ฟอง ผีต แค้น



ระยะการหายใจที่ 1 – 2

ระยะการหายใจที่ 1 และ 2 มีความสัมพันธ์เชื่อมโยงกัน คือ ระหว่างระยะการหายใจที่ 1 และ 2 ใช้การหายใจในจังหวะที่สั้น และทำให้ทำนองเชื่อมโยงกัน

ระยะการหายใจที่ 3

ระยะการหายใจที่ 3 จังหวะในการหายใจเข้า พบการเก็บลมหายใจ เพื่อนำมาใช้ขณะขับร้อง โดยใช้จังหวะรวดเร็ว เพราะระดับเสียงภายในทำนองร้องมีระดับเสียงสูง จึงต้องใช้ปริมาณลมหายใจมาก

ระยะการหายใจที่ 4 – 5

ระยะการหายใจที่ 4 และ 5 เป็นไปในลักษณะเดียวกันกับระยะการหายใจที่ 1 และ 2 ช่วงรอยต่อของระยะการหายใจถือว่าสำคัญมาก เพราะใช้การหายใจในช่วงสั้น

ระยะการหายใจที่ 6

ระยะการหายใจที่ 6 เป็นระยะการหายใจที่มีการหายใจเข้าในจังหวะปกติ และสัดส่วนของจังหวะไม่ซับซ้อน ระยะในการหายใจจึงเป็นปกติ

ระยะการหายใจที่ 7 – 8

ระยะการหายใจที่ 7 - 8 พบว่ามีลักษณะการเชื่อมโยงของรอยต่อระยะของการหายใจ คือ มีการลักจังหวะการหายใจตรงคำว่า “ดู” ทำให้ทำนองมีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น

ระยะการหายใจที่ 9

ระยะการหายใจที่ 9 มีความชัดเจนมาก เนื่องจากเป็นกลุ่มของการเอื้อน และพบว่ามีช่วงจังหวะในการหายใจเข้าในช่วงยาว

ระยะการหายใจที่ 10

ระยะการหายใจที่ 10 มีจังหวะในการหายใจเข้าก่อนเข้าสู่ระบบการหายใจ และคำว่า “ยั่ว” และคำว่า “แยม” มีผลกับการแบ่งระยะการหายใจภายใน หากแบ่งผิด ทำนองจะแปลกออกไป

ระยะการหายใจที่ 11 – 12

ระยะการหายใจในช่วงนี้ มีความเชื่อมโยงกันพบว่า มีการเว้นระยะการแบ่งการหายใจ เพื่อให้สัดส่วนของทำนองพอดีกัน

ระยการหายใจที่ 13

ระยการหายใจที่ 13 มีการหายใจเข้าในช่วงแรกตามจังหวะของการขับร้อง ทำนองเื่อนมีการเลื่อนไหล ทำให้การแบ่งระยการหายใจเฉลี่ยไปตลอดระยการหายใจที่ 13

ระยการหายใจที่ 14

ระยการหายใจเข้าเป็นไปตามจังหวะการหายใจ ส่วนภายในระยการหายใจที่ 14 สัดส่วนของระยการหายใจสัมพันธ์กับสัดส่วนของทำนอง

ระยการหายใจที่ 15 – 16

ระยการหายใจที่ 15 และ 16 มีลักษณะเช่นเดียวกับระยการหายใจที่ 11 และ 12 ทุกประการ เพราะเป็นสัดส่วนของทำนองเดียวกัน

ระยการหายใจที่ 17 – 19

ระยการหายใจที่ 17 – 19 นั้น พบว่า ในช่วงระยการหายใจที่ 17 และ 18 มีการลักจังหวะ จึงมีผลทำให้เกิดการเฉลี่ยจังหวะในการหายใจ และในระยการหายใจที่ 19 ก็ทำให้การบังคับลม และการแบ่งระยการหายใจง่ายขึ้น

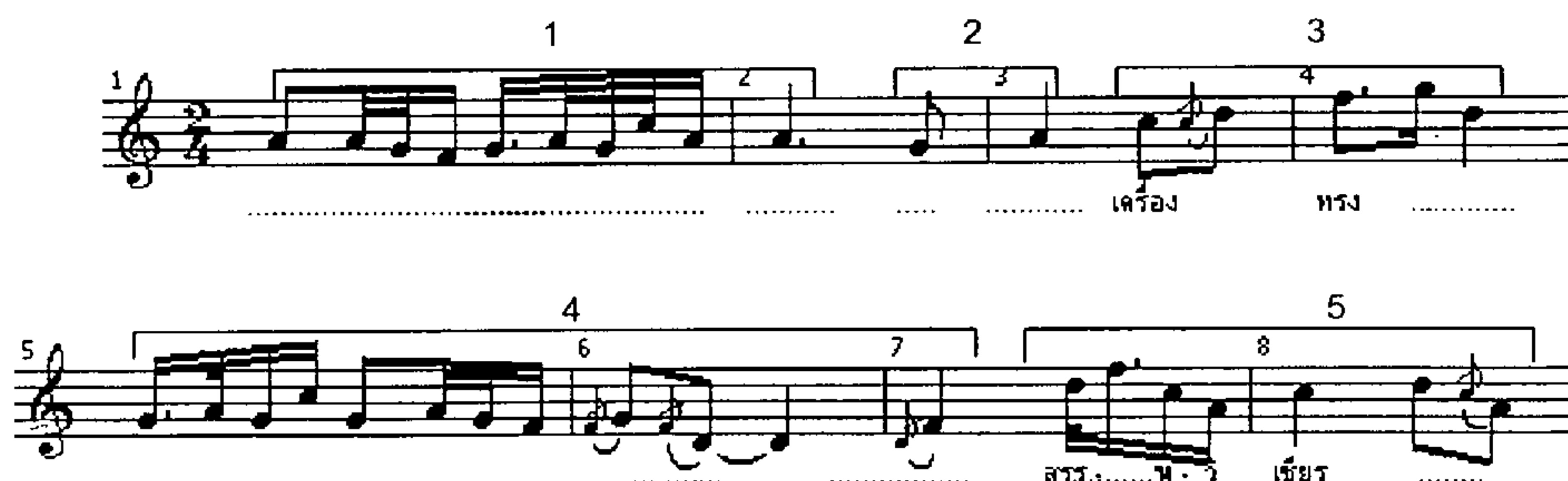
ระยการหายใจที่ 20 – 22

ระยการหายใจทั้ง 3 ช่วงนั้น มีการสอดรับกับแนวทำนองดนตรี ดังนั้นจึงมีจังหวะเหลือมากพอที่จะสุดลมหายใจ และเก็บลมไว้ใช้ในการแบ่งระยการหายใจ

ระยการหายใจที่ 23

ระยการหายใจที่ 23 นั้น หากสังเกตสัดส่วนของจังหวะนั้นแบ่งเป็นช่วง ลักษณะเช่นนี้ การใช้ลมหายใจและการแบ่งระยการหายใจจะง่าย ไม่ซับซ้อน และจะมีจังหวะที่สามารถหายใจเข้า เพื่อเก็บลมไว้ได้มาก

จากการศึกษาการแบ่งระยการหายใจภายในเพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้น ตอนที่ 4 พบว่า มีการแบ่งระยการหายใจภายในเพลงทั้งสิ้น 19 ส่วนระยการหายใจ สามารถอธิบายรายละเอียดได้ดังนี้ (ตัวอย่างที่ 7)



6 7

9 ไร่ 7. รวง 8. เวียน

8 9

13 น่าง 10. แหว.....

17 10. ประ 11. สบ

21 12. แสง 13. หัว

25 15. ปราบ 16. ต้อง.....

29 18. ดา 19. นราย

ระยะการหายใจที่ 1

ระยะการหายใจเข้าสามารถหายใจ เพื่อเก็บลมหายใจได้ เพราะเป็นช่วงเริ่มบทร้อง ส่วนในระยะการหายใจที่ 1 พบว่า สัดส่วนของทำนองสัมพันธ์กับการแบ่งระยะการหายใจ

ระยะการหายใจที่ 2

ระยะการหายใจที่ 2 เป็นช่วงคั่นของการหายใจ ซึ่งมีหน้าที่เป็นสะพานเชื่อม เพื่อพักการหายใจ นำไปสู่ระยะการหายใจในช่วงต่อไป

ระยะการหายใจที่ 3

เป็นช่วงเกี่ยวเนื่องมาจากระยะการหายใจที่ 2 ระยะการหายใจภายในช่วงที่ 3 มีการแบ่งเป็น 2 ระยะ คือ ช่วงคำว่า “เครื่อง” และ “ทรง”

ระยะการหายใจที่ 4 – 6

ระยะการหายใจทั้ง 3 ช่วงพบว่า มีการเชื่อมต่อสัมพันธ์กับการแบ่งระยะการหายใจของแต่ละช่วง

ระยะการหายใจที่ 7

ระยะการหายใจที่ 7 สัดส่วนของทำนองร้อง ทำให้จังหวะในการหายใจเป็นไปตามจังหวะการหายใจปกติในบทเพลง

ระยะการหายใจที่ 8

ระยะการหายใจเข้ามีจังหวะปกติสามารถหายใจเข้าได้ และสัดส่วนของทำนองเป็นไปตามการแบ่งระยะการหายใจ

ระยะการหายใจที่ 9 – 10

ระยะการหายใจที่ 9 ระยะการแบ่งการหายใจมี 2 ระยะ คือ คำว่า “พราง” และ “แพรว” ระยะของลมหายใจทำให้สัดส่วนของลมหายใจและสัดส่วนของทำนองร้องมีความสัมพันธ์กัน อีกทั้งยังพบว่า ช่วงรอยต่อของระยะการหายใจที่ 10 นั้น มีจังหวะยาวในการหายใจ เพื่อเก็บลมหายใจ

ระยะการหายใจที่ 11

ระยะการหายใจที่ 11 นั้น สัดส่วนของทำนองร้อง มีลักษณะเป็นสะพานเชื่อมระยะการหายใจ

ระยะการหายใจที่ 12 - 14

เนื่องจากการพักช่วงระยะการหายใจ เนื่องจากในช่วงระยะการหายใจที่ 11 เป็นการหายใจด้วยจังหวะยาว ดังนั้นในช่วงระยะการหายใจที่ 12 จึงมีการแบ่งระยะการหายใจได้พอดี และยังพบว่าในระยะการหายใจที่ 13 และ 14 การหายใจเข้าทำได้โดยอาศัยจังหวะการหายใจ และสัดส่วนของทำนองร้อง

ระยะการหายใจที่ 15 - 17

เป็นช่วงทำนองร้องอีกช่วงหนึ่ง ซึ่งระยะในการหายใจมีความสำคัญมาก เพราะช่วงทำนองร้องยาว และการแบ่งระยะการหายใจมีผลต่อการหายใจในช่วงต่อของแต่ละทำนองด้วย

ระยะการหายใจที่ 18

ระยะการหายใจที่ 18 เป็นระยะการหายใจในช่วงยาว ทำให้การแบ่งระยะการหายใจชัดเจน และมีจังหวะในการเก็บลมหายใจเข้าได้มาก

ระยะการหายใจที่ 19

ระยะการหายใจที่ 19 ช่วงก่อนเข้าสู่ระยะการหายใจมีจังหวะในการหายใจเข้าตามปกติ และส่วนของคำร้องทั้งสองคำ คือ คำว่า “ดา” และ “พราย” ทำให้สัดส่วนของการแบ่งระยะการหายใจยาวขึ้น

2.2 การแบ่งวรรคตอน

เพลงสรรเสริญ / พระยศ	ปรากฏ / เสียง / กึกก้อง
ฟังเสนาะ / เพราะพร้อง	ยิ่งล้ำ / ดนตรี
เสทือน / ทัวทั้ง / มณเฑียร	นางรำเวียน / รอบข้าง
ซ้อนซับ / สลับ / สล้า	ไล่เลี้ยว / พัวพัน
อาบูน / พักตร์ตาม	ดูยิ่งงาม / ยั่วแย้ม
งามพักตร์ / ผ่องผัดแต้ม	แต่งแบ่ง / ผดุงพรรณ
เครื่องทรง / สรรพวิเชียร	ราวเวียน / พริ้งแพรว
แลประสบ / แสงแก้ว	ปราบดอง / ตาพรายฯ

รูปแบบคำประพันธ์จากบทร้องเพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้นพบว่า เป็นรูปแบบคำประพันธ์ประเภทโคลงสี่สุภาพประกอบด้วย โคลงสี่สุภาพทั้งสิ้น 2 บท เพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้นนั้นประกอบด้วย 4 ท่อน คือ ท่อน 1 ท่อน 2 เทียบกลับของท่อน 1 และเทียบกลับของท่อน 2 การใช้คำประพันธ์เพื่อนำมาขับร้องสามารถแบ่งคำประพันธ์ตามรูปแบบคำประพันธ์ของโคลงสี่สุภาพ ดังนี้

1. ท่อน 1 ประกอบด้วย บาทที่ 1 และบาทที่ 2 ของบทที่ 1
2. ท่อน 2 ประกอบด้วย บาทที่ 3 และบาทที่ 4 ของบทที่ 1
3. ท่อน 3 ประกอบด้วย บาทที่ 1 และบาทที่ 2 ของบทที่ 2
4. ท่อน 4 ประกอบด้วย บาทที่ 3 และบาทที่ 4 ของบทที่ 2

รูปแบบการแบ่งวรรคตอน

บทที่ 1 ท่อนที่ 1 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

บาทที่ 1 วรรคที่ 1	3 – 2
วรรคที่ 2	2 – 1 – 2
บาทที่ 2 วรรคที่ 1	3 – 2
วรรคที่ 2	2 – 2

บทที่ 1 ท่อนที่ 2 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

บาทที่ 3 วรรคที่ 1	2 – 2 – 2
วรรคที่ 2	3 – 2
บาทที่ 4 วรรคที่ 1	2 – 2 – 2
วรรคที่ 2	2 – 2

บทที่ 2 ท่อนที่ 3 (ท่อน 1 เทียบกลับ) มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

บาทที่ 1 วรรคที่ 1	3 – 2
วรรคที่ 2	3 – 2
บาทที่ 2 วรรคที่ 1	2 – 3
วรรคที่ 2	2 – 3

บทที่ 2 ท่อนที่ 4 (ท่อน 2 เที้ยวกลับ) มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

บาทที่ 3 วรรคที่ 1	2 – 4
วรรคที่ 2	3 – 2
บาทที่ 4 วรรคที่ 1	3 – 2
วรรคที่ 2	2 – 2

ท่อนที่ 1 ประกอบด้วยบาทที่ 1 และบาทที่ 2 ของบทที่ 1

บาทที่ 1 ประกอบด้วย 2 วรรค วรรคที่ 1 มี 5 คำกลอน แบ่งคำร้องเป็น 3 – 2 และวรรคที่ 2 มี 2 คำกลอน มีสร้อย 3 คำ แบ่งคำร้องเป็น 2 – 1 – 2

บาทที่ 2 ประกอบด้วย 2 วรรค วรรคที่ 1 มี 5 คำกลอน แบ่งคำร้องเป็น 3 – 2 และวรรคที่ 2 มี 2 คำกลอน มีสร้อย 2 คำ แบ่งคำร้องเป็น 2 – 2

ท่อนที่ 2 ประกอบด้วยบาทที่ 3 และบาทที่ 4 ของบทที่ 1

บาทที่ 3 ประกอบด้วย 2 วรรค วรรคที่ 1 มี 6 คำกลอน แบ่งคำร้องเป็น 2 – 2 – 2 และวรรคที่ 2 มี 2 คำกลอน มีสร้อย 3 คำ แบ่งคำร้องเป็น 3 – 2

บาทที่ 4 ประกอบด้วย 2 วรรค วรรคที่ 1 มี 6 คำกลอน แบ่งคำร้องเป็น 2 – 2 – 2 และวรรคที่ 2 มี 4 คำกลอน แบ่งคำร้องเป็น 2 – 2

ท่อน 1 (เที้ยวกลับ) ประกอบด้วยบาทที่ 1 และบาทที่ 2 ของบทที่ 2

บาทที่ 1 ประกอบด้วย 2 วรรค วรรคที่ 1 มี 5 คำกลอน แบ่งคำร้องเป็น 3 – 2 และวรรคที่ 2 มี 2 คำกลอน มีสร้อยคำ 2 คำ แบ่งคำร้องเป็น 3 – 2

บาทที่ 2 ประกอบด้วย 2 วรรค วรรคที่ 1 มี 5 คำกลอน แบ่งคำร้องเป็น 2 – 3 และวรรคที่ 2 มี 2 คำกลอน มีสร้อยคำ 3 คำ แบ่งคำร้องเป็น 2 – 3

ท่อน 2 (เที้ยวกลับ) ประกอบด้วยบาทที่ 3 และบาทที่ 4 ของบทที่ 2

บาทที่ 3 ประกอบด้วย 2 วรรค วรรคที่ 1 มี 6 คำกลอน แบ่งคำร้องเป็น 2 – 4 และวรรคที่ 2 มี 2 คำกลอน มีสร้อยคำ 3 คำ แบ่งคำร้องเป็น 3 – 2

บาทที่ 4 ประกอบด้วย 2 วรรค วรรคที่ 1 มี 5 คำกลอน แบ่งคำร้องเป็น 3 – 2 และวรรคที่ 2 มี 4 คำกลอน แบ่งคำร้องเป็น 2 – 2

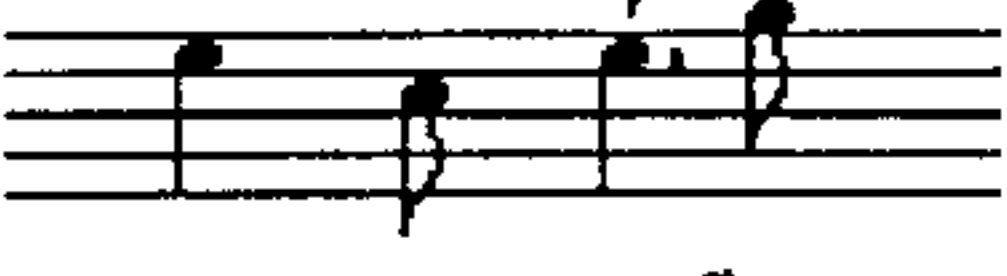
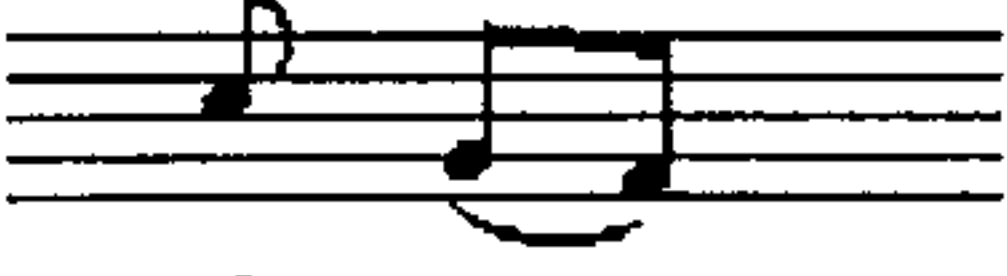
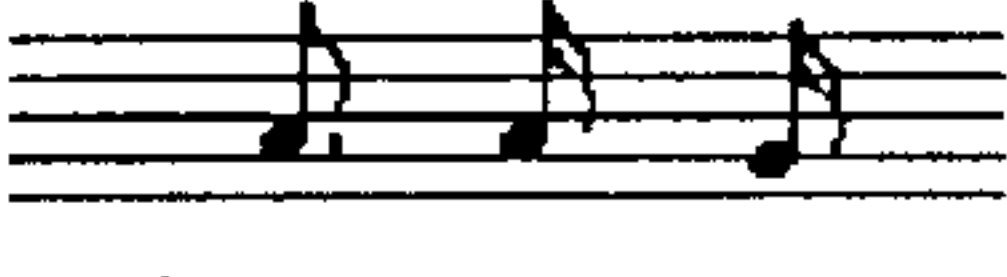
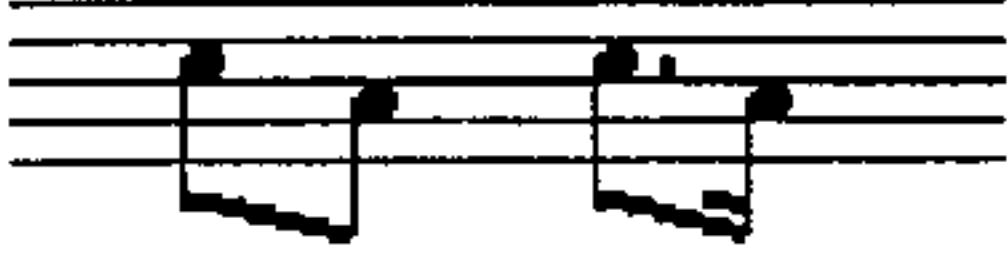
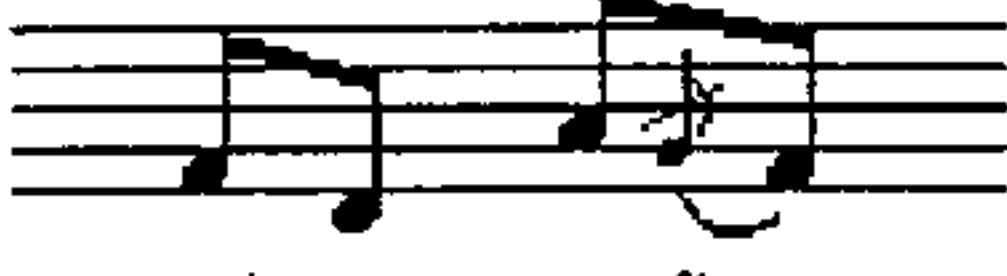
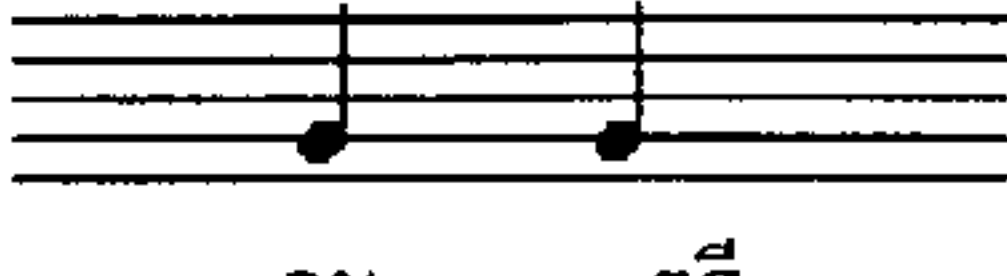
2.3 วิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์

ในการศึกษาคำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์นั้น ผู้วิจัยได้สร้างตาราง เพื่อแสดงให้เห็นเสียงวรรณยุกต์และรูปแบบของทำนองในแต่ละคำร้อง เพื่อศึกษากลุ่มเสียงวรรณยุกต์ในภาษาพูด ซึ่งสามารถแบ่งระดับเสียงจากต่ำไปสูง คือ เสียงเอก เสียงโท เสียงสามัญ เสียงตรี

และเสียงจัตวา เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ของระดับเสียงวรรณยุกต์ของคำร้อง เมื่อนำคำร้องบรรจุในทำนองร้องว่า ระดับเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีการเปลี่ยนแปลง เพื่อให้สัมพันธ์กับทำนองร้องของเพลงหรือไม่

2.3.1 การวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้น ท่อน 1

ตาราง 7 คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้น ท่อน 1

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
1. เพลง – สรร – เสริญ	 เพลง สรร เสริญ	สามัญ – จัตวา – จัตวา
2. พระ – ยศ	 พระ ยศ	ตรี – ตรี
3. ปรา – กฏ – เสียง	 ปรา กฏ เสียง	สามัญ – เอก – จัตวา
4. กีก – ก้อง	 กีก ก้อง	เอก – โท
5. ฟัง – สะ – เหนาะ	 ฟัง สะ เหนาะ	สามัญ – เอก – เอก
6. เพราะ – พร้อง	 เพราะ พร้อง	ตรี – ตรี
7. ยิ่ง – ล้ำ	 ยิ่ง ล้ำ	โท – ตรี
8. ดน – ตรี	 ดน ตรี	สามัญ – สามัญ

หมายเหตุ กำหนดให้โน้ตที่บันทึกในตารางใช้กฎแฉประจำหลักซอล

กลุ่ม 1 เพลง – สรร – เสริญ

เพลง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

สรร เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงเร ฟา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่ต่ำไปหาสูง

เสริญ เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงเร ฟา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่ต่ำไปหาสูง

กลุ่ม 2 พระ – ยศ

พระ เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ยศ เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 3 ปรา – กฏ – เสียง

ปรา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กฏ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

เสียง เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงมี ซอล เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่ต่ำไปหาสูง

กลุ่ม 4 กีก – ก้อง

กีก เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ก้อง เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงซอล ฟา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลง

มาหาดำ

กลุ่ม 5 ฟัง – สะ – เหนาะ

ฟัง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

สะ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

เหนาะ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 6 เพราะ – พร้อง

เพราะ เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงโด ลา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมา

หาดำ

พร้อง เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงโด ลา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมา

หาดำ

กลุ่ม 7 ยิง – ล้ำ

ยิง เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงฟา เร เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาหาดำ

ล้ำ เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงลา ซอล ฟา เป็นคำร้องที่มี 3 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลง

มาหาดำ

กลุ่ม 8 ดน – ตรี

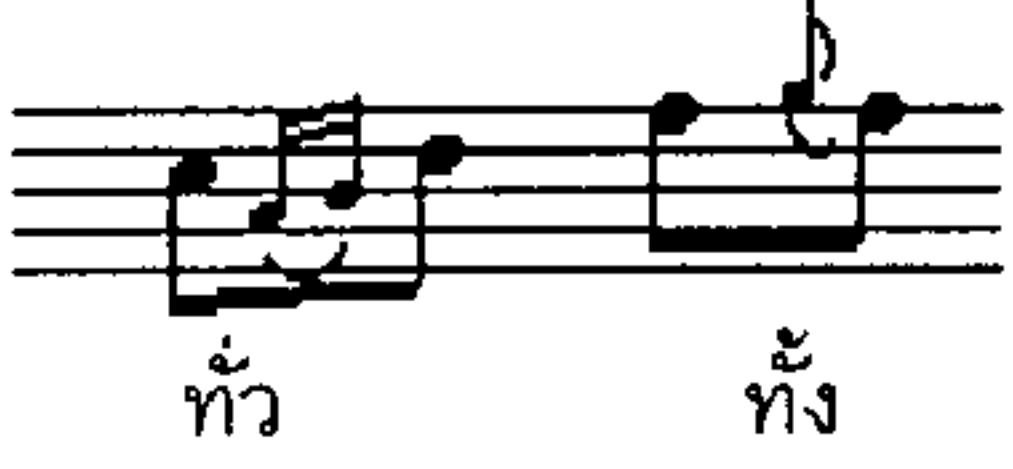
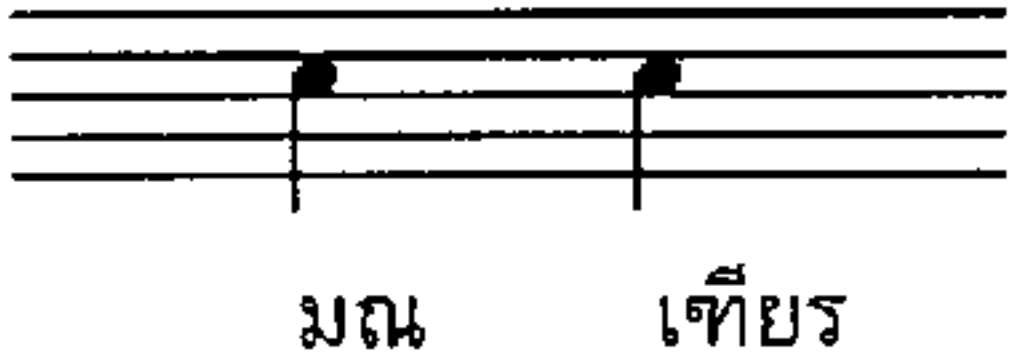
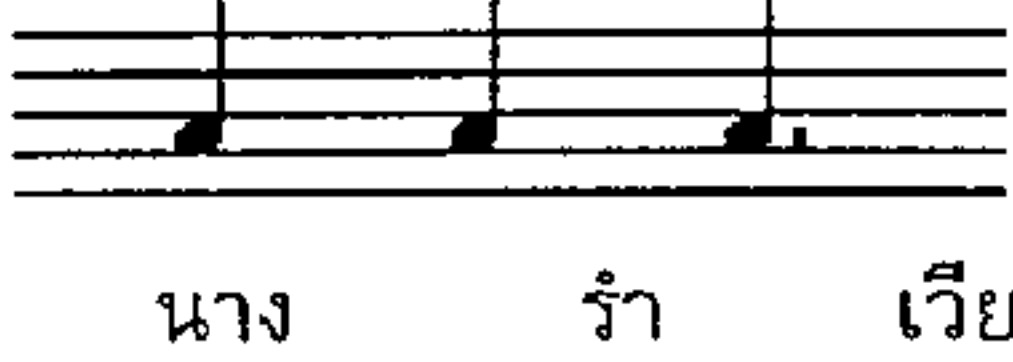
ดน เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
ตรี เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

จากการวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์นั้น สามารถสรุปได้ดังนี้

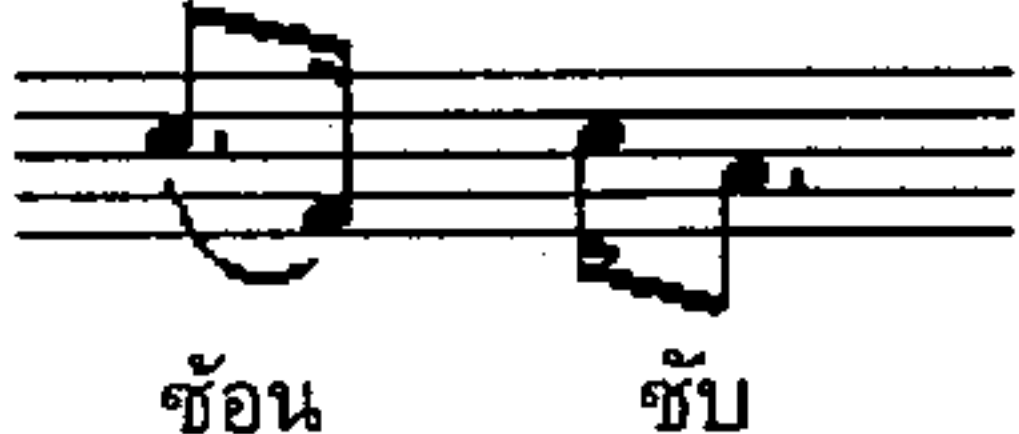
- 1. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน คือ เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว แสดงว่ามีการบังคับเสียงคำร้องให้ตรงตามเสียงวรรณยุกต์ และทำนองร้อง
- 2. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน แต่เป็นคำร้องที่มี 2 - 3 เสียง แสดงว่า มีการบังคับเสียงคำร้องให้เคลื่อนที่ผันไปตามเสียงวรรณยุกต์ เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของวรรณยุกต์และทำนองร้อง

2.3.2 การวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้น ท่อน 2

ตาราง 8 คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้น ท่อน 2

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
1. สะ – เทื่อน		เอก – สามัญ
2. ทัว – ทัง		โท – ตรี
3. มณ – เทียร		สามัญ – สามัญ
4. นาง – ไร่ – เวียน		สามัญ – สามัญ – สามัญ

ตาราง 8 (ต่อ)

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
5. รอบ – ข้าง	 รอบ ข้าง	โท – โท
6. ช้อน – ชับ	 ช้อน ชับ	ตรี – ตรี
7. สะ – หลับ – สะ – หล้าง	 สะ หลับ สะ หล้าง	เอก – เอก – เอก – โท
8. ไล่ – เลี้ยว	 ไล่ เลี้ยว	โท – ตรี
9. พัว – พัน	 พัว พัน	สามัญ – สามัญ

หมายเหตุ กำหนดให้โน้ตที่บันทึกในตารางใช้กฎแจพระจำหลักซอล

กลุ่ม 1 สะ – เทื่อน

สะ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

เทื่อน เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 2 ทัว – ทัง

ทัว เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงโด ลา โด เร เป็นคำร้องที่มี 4 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากเสียงสูงแล้วลงมาต่ำและเคลื่อนที่จากต่ำไปสูงอีกครั้ง

ทัง เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงฟา ซอล ฟา เป็นคำร้องที่มี 3 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากต่ำไปหาสูงแล้วกลับลงมาต่ำที่เสียงเดิม

กลุ่ม 3 มณ – เทียร

มณ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

เทียร เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

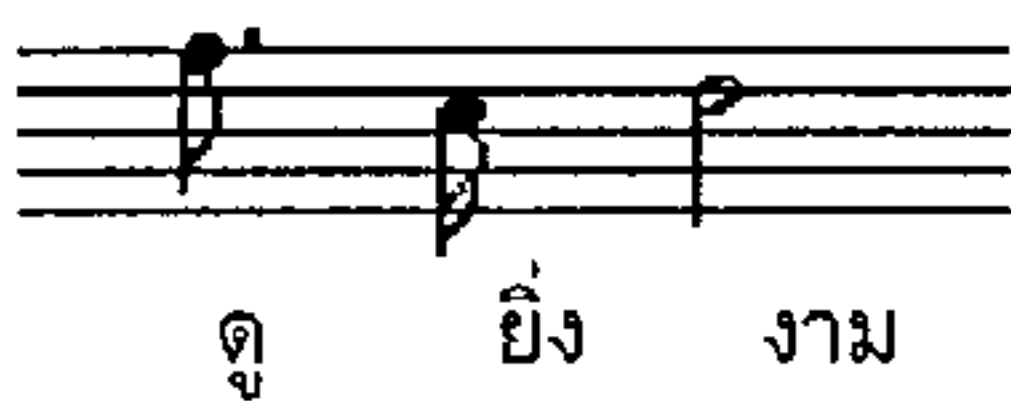
- กลุ่ม 4 นาง – รำ – เวียน
 นาง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 รำ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 เวียน เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 5 รอบ – ข้าง
 รอบ เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงซอล ฟา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลง
 มาหาต่ำ
 ข้าง เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงซอล ฟา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมา
 หาต่ำ
- กลุ่ม 6 ช้อน – ชับ
 ช้อน เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงโด ฟา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมา
 หาต่ำ
 ชับ เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงโด ลา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาหา
 ต่ำ
- กลุ่ม 7 สะ – หลับ – สะ – หล้าง
 สะ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 หลับ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 สะ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 หล้าง เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงลา ซอล ฟา เป็นคำร้องที่มี 3 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูง
 ลงมาหาต่ำ
- กลุ่ม 8 ไล้ – เลี้ยว
 ไล้ เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงซอล ฟา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมา
 หาต่ำ
 เลี้ยว เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงลา ซอล เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลง
 มาหาต่ำ
- กลุ่ม 9 พัว – พัน
 พัว เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 พัน เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

จากการวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์นั้น สามารถสรุปได้ดังนี้

- 1. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน คือ เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว แสดงว่ามีการบังคับเสียงคำร้องให้ตรงตามเสียงวรรณยุกต์ และทำนองร้อง
- 2. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน แต่เป็นคำร้องที่มี 2 – 4 เสียง แสดงว่า มีการบังคับเสียงคำร้องให้เคลื่อนที่ผันไปตามเสียงวรรณยุกต์ เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของวรรณยุกต์และทำนองร้อง

2.3.3 การวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้น ท่อน 3

ตาราง 9 คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้น ท่อน 3

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
1. อา – บู – ผัน	 อา บู ผัน	สามัญ –สามัญ – จัตวา
2. พักตร์ – ตาม	 พักตร์ ตาม	ตรี –สามัญ
3. ดู – ยิ่ง – งาม	 ดู ยิ่ง งาม	สามัญ – โท –สามัญ
4. ยั่ว – แย้ม	 ยั่ว แย้ม	โท – ตรี
5. งาม – พักตร์	 งาม พักตร์	สามัญ – ตรี

ตาราง 9 (ต่อ)

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
6. ผ่อง – ผัด – แด้ม	 ผ่อง ผัด แด้ม	เอก – เอก – โท
7. แต่ง – แป้ง	 แต่ง แป้ง	เอก – โท
8. ผะ – ดุง – พรรณ	 ผะ ดุง พรรณ	เอก – สามัญ – สามัญ

หมายเหตุ กำหนดให้โน้ตที่บันทึกในตารางใช้กฎแจกประจำหลักซอล

- กลุ่ม 1

อา – บู – ผั้น

อา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

บู เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ผั้น เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงเร ฟา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่ต่ำไปหาสูง
- กลุ่ม 2

พักตร์ – ตาม

พักตร์ เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ตาม เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 3

ดู – ยิง – งาม

ดู เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ยิง เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

งาม เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

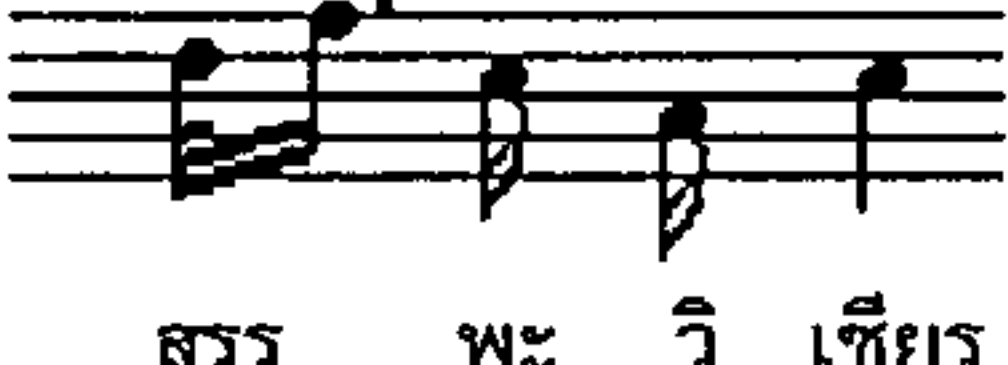
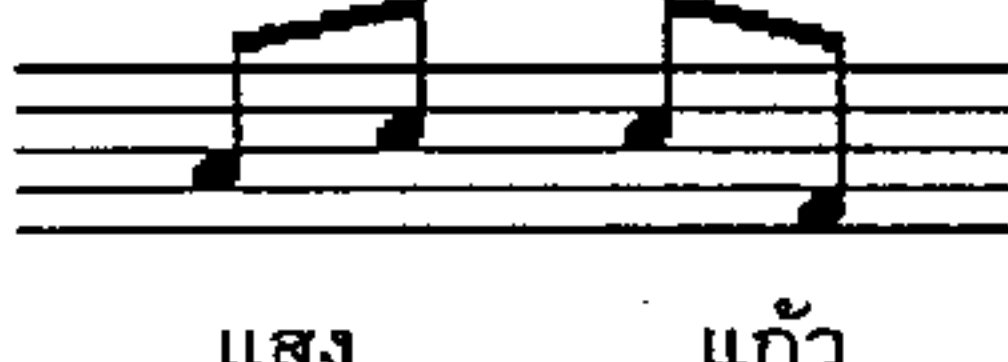
- กลุ่ม 4 ยั่ว – แยม
 ยั่ว เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงเร โด เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาหาต่ำ
 แยม เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงเร โด เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาหาต่ำ
- กลุ่ม 5 งาม – พักตร์
 งาม เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 พักตร์ เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงโด ลา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาหาต่ำ
- กลุ่ม 6 ผ่อง – ผัด – แด้ม
 ผ่อง เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ผัด เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 แด้ม เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงซอล ฟา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาหาต่ำ
- กลุ่ม 7 แต่ง – แป้ง
 แต่ง เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 แป้ง เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงซอล ฟา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาหาต่ำ
- กลุ่ม 8 ผะ – ดุง – พรรณ
 ผะ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ดุง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 พรรณ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

จากการวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์นั้น สามารถสรุปได้ดังนี้

1. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน คือ เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว แสดงว่ามีการบังคับเสียงคำร้องให้ตรงตามเสียงวรรณยุกต์ และทำนองร้อง
2. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน แต่เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง แสดงว่ามีการบังคับเสียงคำร้องให้เคลื่อนที่ผันไปตามเสียงวรรณยุกต์ เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของวรรณยุกต์และทำนองร้อง

2.3.4 การวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงบุหลันชนกมวญ 3 ชั้น ท่อน 4

ตาราง 10 คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงบุหลันชนกมวญ 3 ชั้น
ท่อน 4

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
1. เครื่อง – ทรง	 เครื่อง ทรง	โท – สามัญ
2. สรร – พะ – วิ – เขียร	 สรร พะ วิ เขียร	จัตวา – ตรี – สามัญ – สามัญ
3. รำ – วง – เวียน	 รำ วง เวียน	สามัญ – สามัญ – สามัญ
4. พร่าง – แพรว	 พร่าง แพรว	โท – ตรี
5. แล – ประ – สบ	 แล ประ สบ	สามัญ – เอก – เอก
6. แสง – แก้ว	 แสง แก้ว	จัตวา – โท
7. ปลาบ – ต้อง	 ปลาบ ต้อง	เอก – โท
8. ตา – พราย	 ตา พราย	สามัญ – สามัญ

หมายเหตุ กำหนดให้โน้ตที่บันทึกในตารางใช้กฎแจประจำหลักซอล

กลุ่ม 1 เครื่อง – ทรง
เครื่อง เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
ทรง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 2 สรร – พะ – วิ – เขียร

สรร เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงเร ฟา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่ต่ำไปหาสูง

พะ เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

วิ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว และพบว่าระดับเสียงวรรณยุกต์เปลี่ยนจากระดับเสียงวรรณยุกต์ในภาษาพูด ซึ่งเดิมเป็นเสียงตรี เมื่ออยู่ในทำนองเสียงลา ระดับเสียงวรรณยุกต์จึงเป็นเสียงสามัญ

เขียร เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 3 รำ – วง – เวียน

รำ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

วง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

เวียน เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 4 พร่วง – แพรว

พร่วง เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงซอล ฟา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาหาค่ำ

แพรว เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงซอล ลา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่ต่ำไปหาสูง

กลุ่ม 5 แล – ประ – สบ

แล เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ประ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

สบ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงซอล ลา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่ต่ำไปหาสูง

กลุ่ม 6 แสง – แก้ว

แสง เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงลา โด เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่ต่ำไปหาสูง

แก้ว เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงโด ฟา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาหาค่ำ

กลุ่ม 7 ปลาบ – ต้อง

ปลาบ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ต้อง เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงฟา เร เป็นคำร้องที่มีการผันเสียง 2 เสียง . เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาหาค่ำ

กลุ่ม 8 ตา – พราย

ตา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

พราย เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

จากการวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์นั้น สามารถสรุปได้ดังนี้

- 1. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน คือ เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว แสดงว่ามีการบังคับเสียงคำร้องให้ตรงตามเสียงวรรณยุกต์ และทำนองร้อง
- 2. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน แต่เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง แสดงว่ามีการบังคับเสียงคำร้องให้เคลื่อนที่ผันไปตามเสียงวรรณยุกต์ เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของวรรณยุกต์และทำนองร้อง
- 3. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ไม่ตรงกัน แสดงว่า มีการตกแต่งเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องเพื่อให้เข้ากับทำนองร้อง

2.4 วิเคราะห์การเอื้อนที่ใช้ในการขับร้อง

2.4.1 วิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่เป็นทำนองร้อง

ท่อนที่ 1

1. ห้องที่ 1



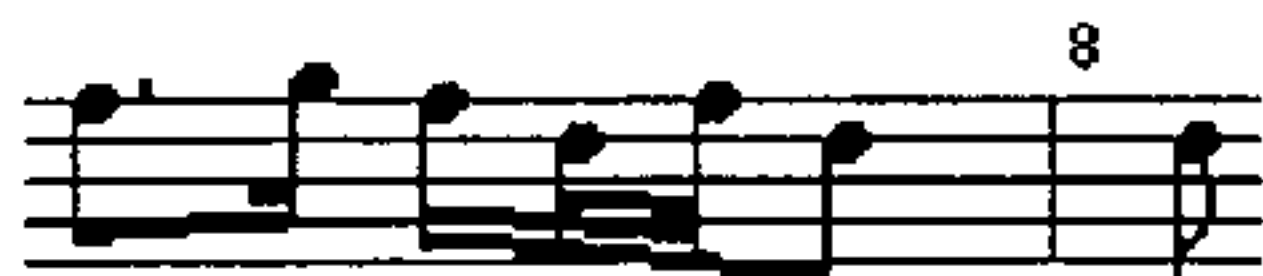
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 1 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 1 แล้วดำเนินทำนองผ่านไปยังเสียง “โด” ในห้องที่ 1

2. ห้องที่ 5 – 6



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 5 ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 5 โดยใช้เสียง “ที” และดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 6 โดยใช้เสียง “เร”

3. ห้องที่ 7 – 8



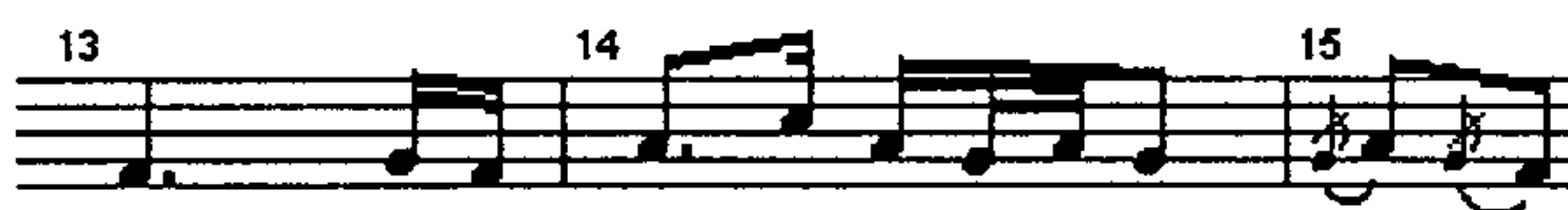
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 7 ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 7 โดยใช้เสียง “ซอล” แล้วดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 8 โดยใช้เสียง “เร ฟา เร”

4. ห้องที่ 8 – 11



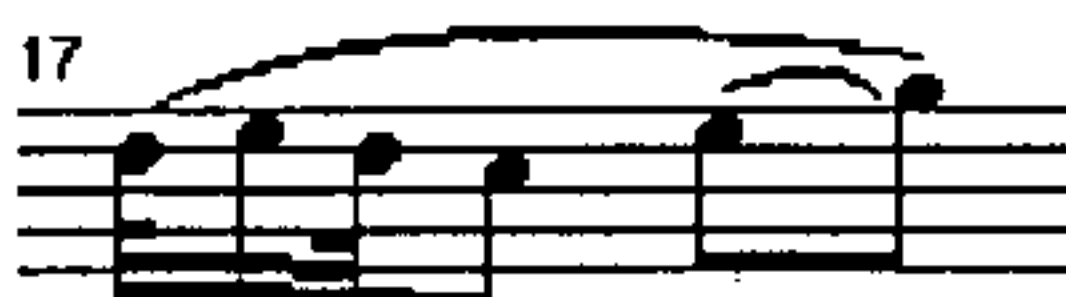
ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “โด” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 8 แล้วใช้เสียง “ซอล” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 9 โดยใช้เสียง “เร” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 9 และดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 10 โดยใช้เสียง “โด” แล้วใช้เสียง “ลา” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 10 และลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 11

5. ห้องที่ 13 – 15



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 13 ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 13 แล้วใช้เสียง “ฟา” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 14 แล้วใช้เสียง “โด” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 14 และใช้เสียง “ซอล ลา ซอล” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 15 และผ่านไปยังเสียง “ฟา”

6. ห้องที่ 17



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 17 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “มี เร โด” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 17 และไปยังเสียง “ซอล”

7. ห้องที่ 21 – 22



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 21 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 21 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 22

8. ห้องที่ 22 – 24



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “ที” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 22 แล้วดำเนินทำนองผ่านไปยังเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 23 และไปยังลูกตกเสียง

“โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 23 แล้วใช้เสียง “ลา โด ลา” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 24

9. ห้องที่ 25 – 27



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 25 ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 25 โดยใช้เสียง “โด” แล้วใช้เสียง “ซอล” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 26 และใช้เสียง “ฟา ซอล” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 26 และดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 27 โดยใช้เสียง “เร”

10. ห้องที่ 29 – 30



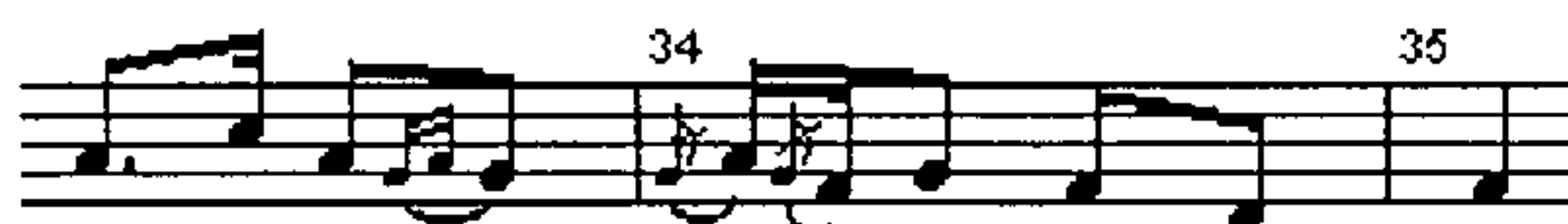
ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “ฟา” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 29 และใช้เสียง “ลา” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 30

11. ห้องที่ 30 – 32



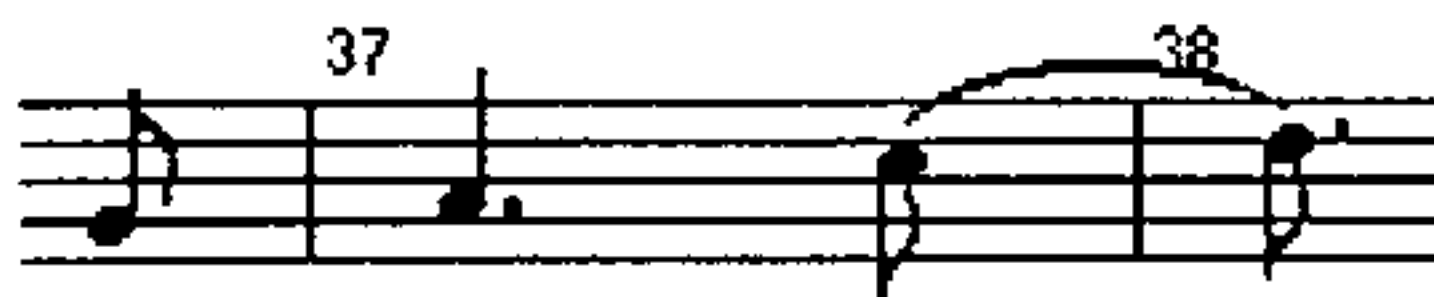
ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “ที” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 30 และใช้เสียง “เร” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 31 แล้วดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้อง 31 และใช้เสียง “ลา” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 32

12. ห้องที่ 33 – 35



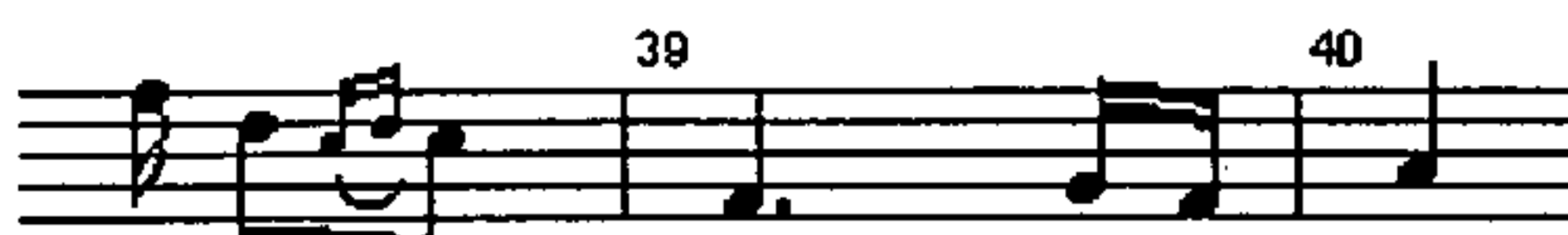
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 33 ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 33 โดยใช้เสียง “โด” และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 34 แล้วใช้เสียง “ฟา ซอล” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 34 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 35

13. ห้องที่ 36 – 38



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “ซอล” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 37 และดำเนินทำนองผ่านลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 37 และดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 38

14. ห้องที่ 38 – 40



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “ฟา” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 38 แล้วใช้เสียง “โด” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 39 และดำเนินทำนองต่อไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 39 แล้วใช้เสียง “ฟา” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 40

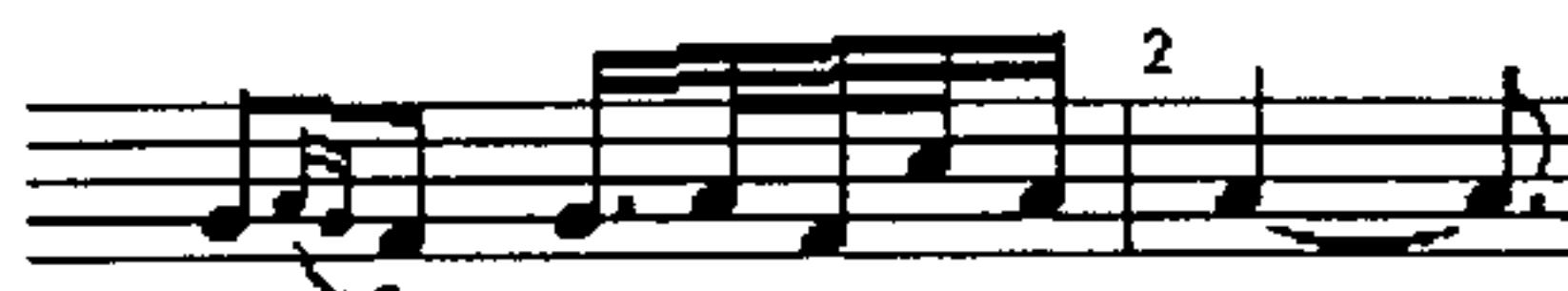
15. ห้องที่ 40 – 42



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 40 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 41 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 41 และใช้เสียง “เร ลา โด” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 42 และผ่านไปยังเสียง “ซอล” ในห้องที่ 42

ท่อน 2

1. ห้องที่ 1 – 2



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 1 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ฟา” ไปยังเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 1 และใช้เสียง “ลา ฟา โด ลา” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 2 และดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 2

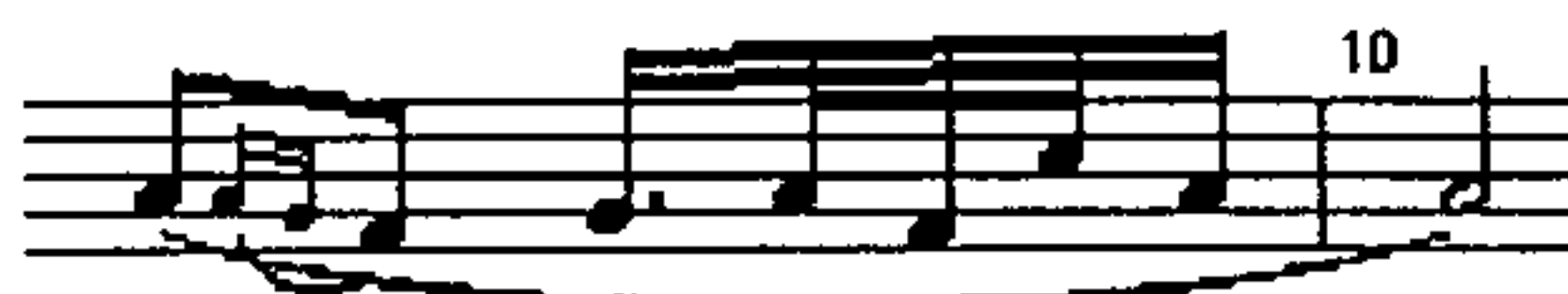
2. ห้องที่ 5 – 7



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 5 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา ซอล โด” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 5 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล”

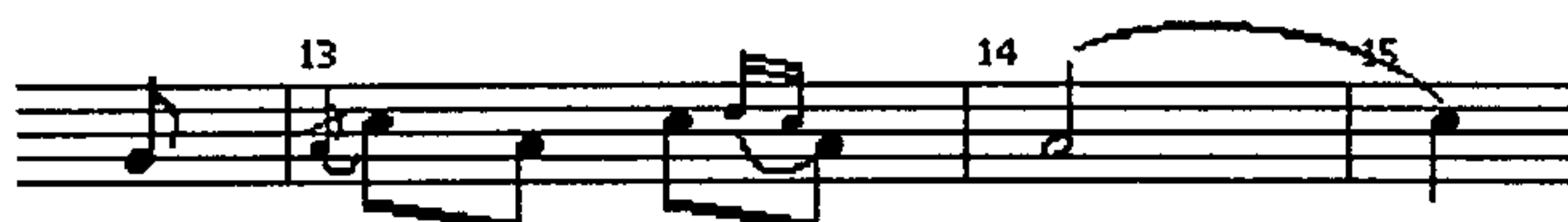
ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 6 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 6 และลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 7

3. ห้องที่ 9 – 10



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 9 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 9 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา ฟา โด ลา” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 10

4. ห้องที่ 12 – 15



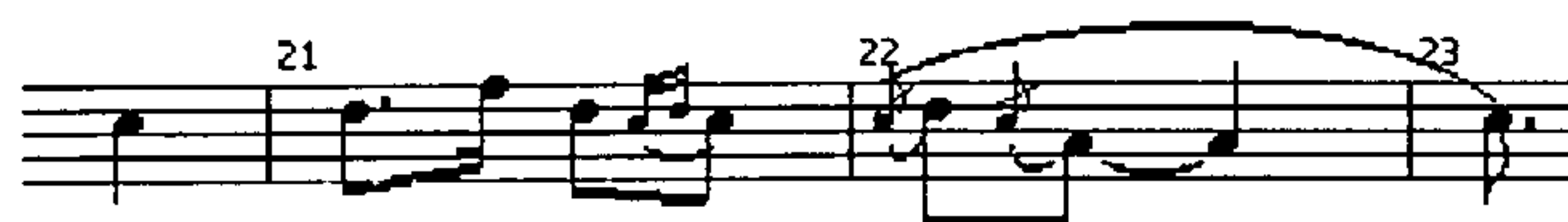
ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “ซอล” ดำเนินทำนองผ่านไปยังเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 13 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 13 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 14 และดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 15

5. ห้องที่ 17 – 18



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “ฟา” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 17 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 18

6. ห้องที่ 20 – 23



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 20 ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 21 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 21 แล้วใช้เสียง “โด” ดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 22 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 22 และดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 23

7. ห้องที่ 25 – 26



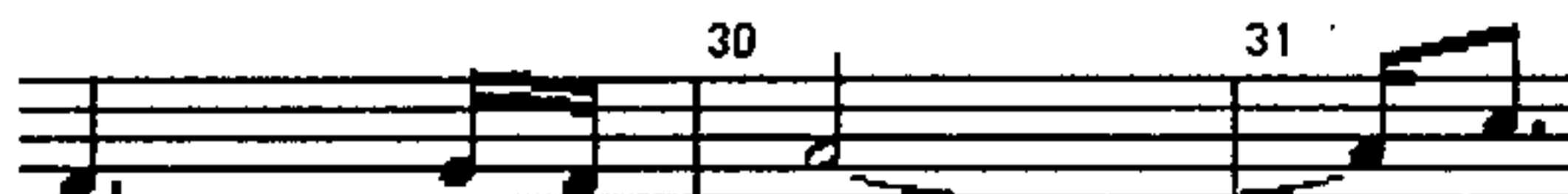
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 25 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 25 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “โด” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 26

8. ห้องที่ 26



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “ลา” ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 26 และผ่านไปยังเสียง “โด”

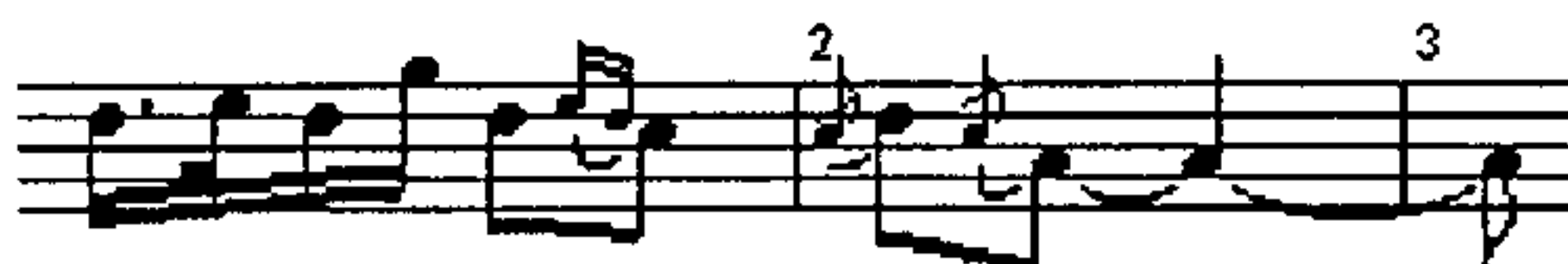
9. ห้องที่ 29 – 31



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 29 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 30 แล้วดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 31 และผ่านไปยังเสียง “โด” ในห้องที่ 31

ท่อน 3

1. ห้องที่ 1 – 3



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้อง 1 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “มี เร ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 1 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “โด” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 2 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้อง 2 และดำเนินทำนองผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 3

2. ห้องที่ 5 – 6



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 5 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ที” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 5 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 6

3. ห้องที่ 7 – 8



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 7 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 7 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 8

4. ห้องที่ 8 – 11



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “มี” ดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร โด” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 8 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 9 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 9 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “โด” ไปยังเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 10 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 10 และลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 11

5. ห้องที่ 13 – 14



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 13 ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 13 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 14 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “โด” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 14 และผ่านไปยังเสียง “ซอล” ห้องที่ 14

6. ห้องที่ 17 – 18



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้อง 17 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “โด” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 17 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้อง 18

7. ห้องที่ 21 – 22



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 21 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา ซอล ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้อง 21 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 22

8. ห้องที่ 22 – 24



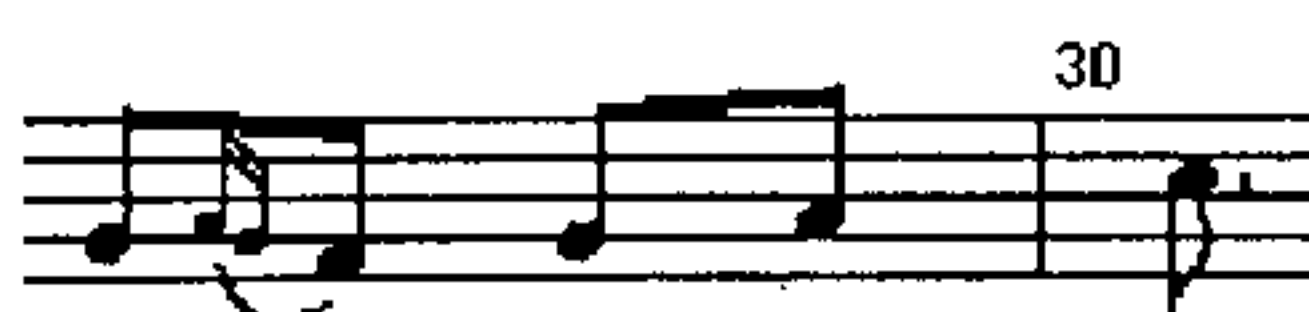
ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “ที” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 22 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 23 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 23 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 24

9. ห้องที่ 25 – 27



ทำนองเริ่มจากลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 25 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “โด” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 25 และดำเนินผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 26 แล้วใช้เสียง “ฟา ซอล” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 26 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 27

10. ห้องที่ 29 – 30



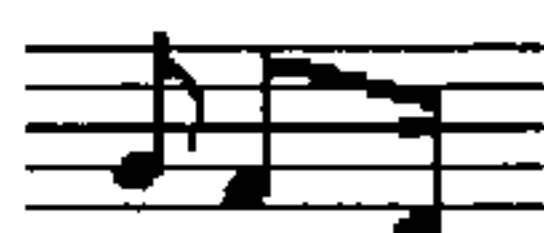
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 29 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 29 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 30

11. ห้องที่ 30 – 34



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “ที” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 30 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 31 และลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 31 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 32 และลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 33 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “โด” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 33 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล ลา ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 34 และผ่านไปยังเสียง “ฟา” ห้องที่ 34

12. ห้องที่ 34



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 34 และผ่านไปยังเสียง “เร” ห้องที่ 34

13. ห้องที่ 37 – 38



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 37 ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 37 และผ่านไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 38

14. ห้องที่ 38 – 40



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 38 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “โด เร โด” ไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 39 ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 39 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 40

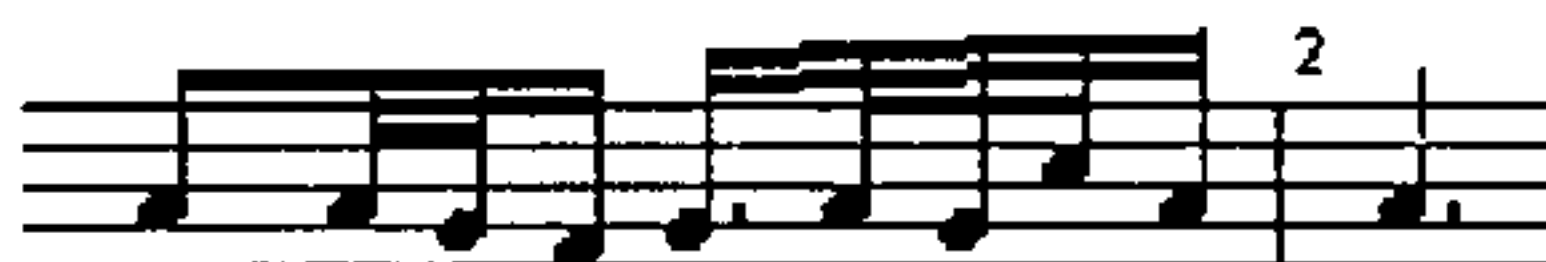
15. ห้องที่ 40 – 42



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “โด” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 40 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล ลา ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 40 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 41 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา โด” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 42

ท่อนที่ 4

1. ห้องที่ 1 – 2



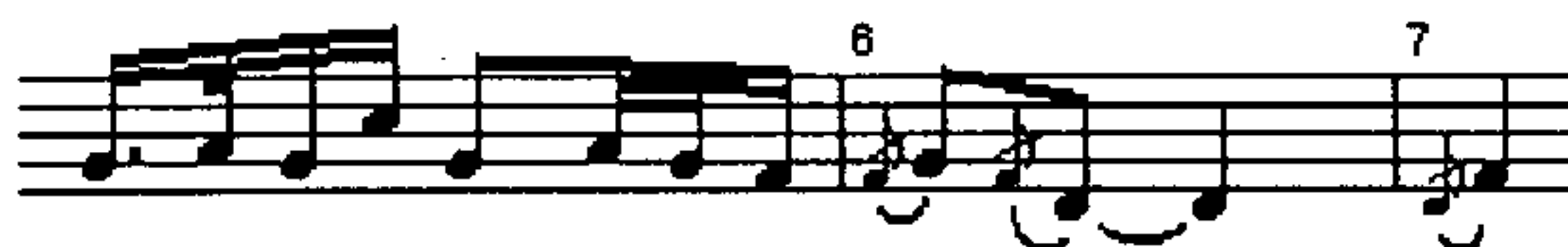
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 1 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา ซอล ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 1 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา ซอล โด ลา” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 2

2. ห้องที่ 2 – 3



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 2 ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 3

3. ห้องที่ 5 – 7



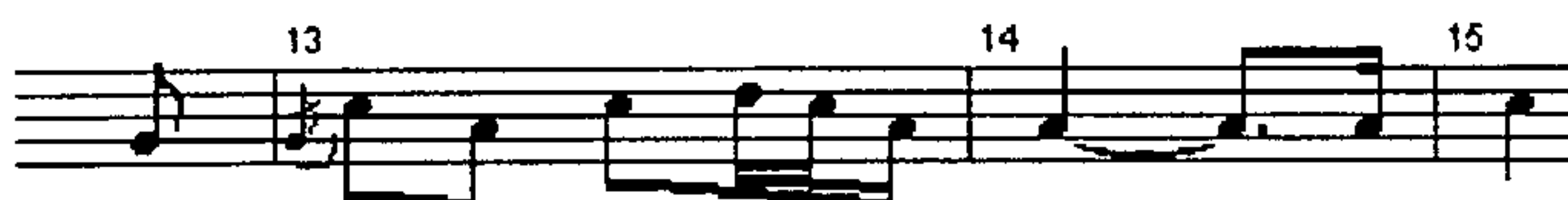
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 5 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา ซอล โด” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 5 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา ซอล ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 6 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 6 และผ่านไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 7

4. ห้องที่ 9 – 10



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 9 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา ซอล ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 9 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา ซอล โด ลา” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 10

5. ห้องที่ 12 – 15



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 12 ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 13 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 13 แล้วดำเนินทำนองผ่านไปยังเสียง “เร โด ลา” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 14 และผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 14 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 15

6. ห้องที่ 17 – 18



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 17 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 18

7. ห้องที่ 20 – 22



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 20 ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 21 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 21 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “โด เร โด” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 22 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 22

8. ห้องที่ 25 – 26



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 25 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 25 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “โด” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 26 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา ซอล ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 26 และผ่านไปยังเสียง “โด” ห้องที่ 26

9. ห้องที่ 29 – 31



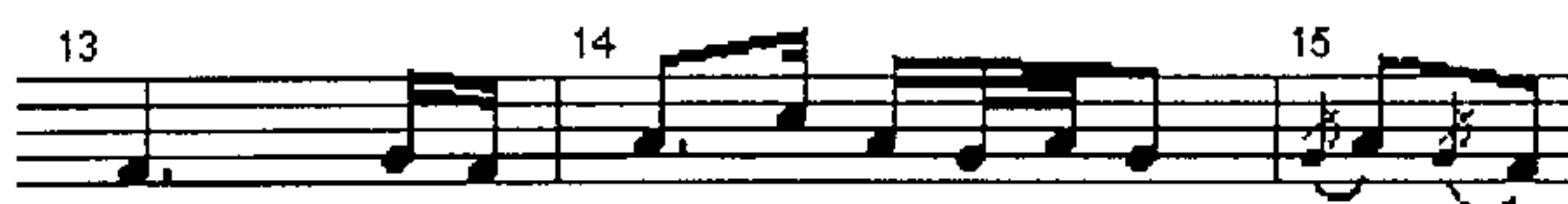
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 29 ผ่านไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 29 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 30 แล้วผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 31 และผ่านไปยังเสียง “โด” ห้องที่ 31

จากการวิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่เป็นทำนองร้องภายในเพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้น เมื่อพิจารณาผลการวิเคราะห์จากการเคลื่อนที่ของทำนองร้องที่เคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียงต่าง ๆ ภายในทำนองร้องนั้นพบทำนองร้องซึ่งมีลักษณะการเคลื่อนที่ของแนวทำนองร้องซึ่งมีลักษณะพิเศษคือ ทำนองร้องที่เคลื่อนที่ผ่านไปยังเสียงของลูกตกต่าง ๆ นั้นทำนองเคลื่อนที่ขึ้น – ลง ไม่มีความสลับซับซ้อน อีกทั้งมีรูปแบบการใช้ทำนองเอื้อนที่ทำนองมีความชัดเจน เสียงที่ผ่านไปยังลูกตกเสียงต่าง ๆ ภายในทำนองเอื้อนผู้วิจัยพบลักษณะของการใช้ทำนองเอื้อนที่มีลักษณะพิเศษ ซึ่งพบอยู่ระหว่างทำนองร้องจึงทำให้เพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้นมีลักษณะเฉพาะทางในการขับร้อง

ซึ่งเพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้นประกอบด้วย 4 ท่อนได้แก่ ท่อน 1 ท่อน 2 และท่อนกลับท่อน 1 และท่อน 2 นั้นในแต่ละท่อนจะมีทำนองร้องที่มีลักษณะเฉพาะทางของบ้านพาทย์โกสธ จึงทำให้ทำนองเอื้อนมีเอกลักษณ์เฉพาะ ดำเนินทำนองอย่างตรงไปตรงมา และแตกต่างจากทางขับร้องที่นิยมใช้กันอยู่ในปัจจุบัน ซึ่งพบทำนองเอื้อนที่เป็นทำนองร้องภายในเพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้น ดังต่อไปนี้

ท่อน 1

ห้องที่ 13 - 15



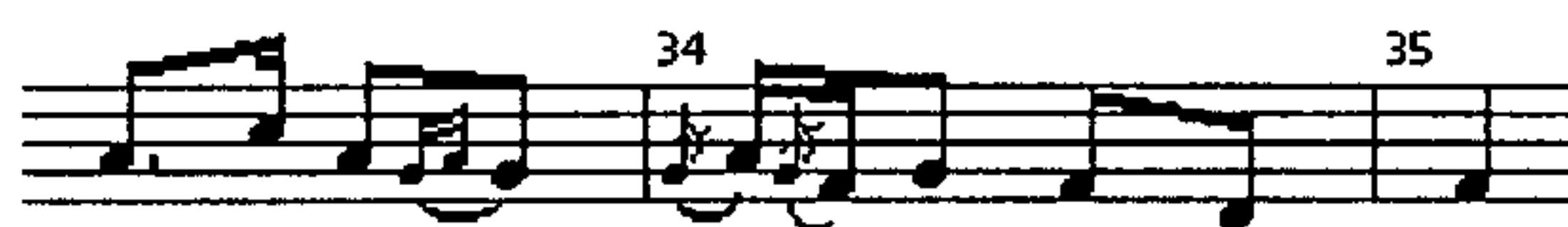
ห้องที่ 21 - 24



ห้องที่ 25 - 27



ห้องที่ 33 - 35



ท่อน 2

ห้องที่ 12 - 15



ท่อน 1 (เที่ยวกลับ)

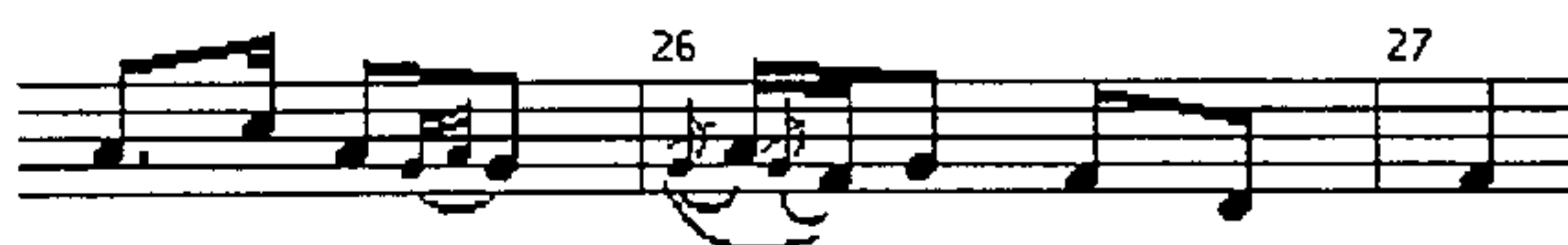
ห้องที่ 13 - 14



ห้องที่ 21 - 24



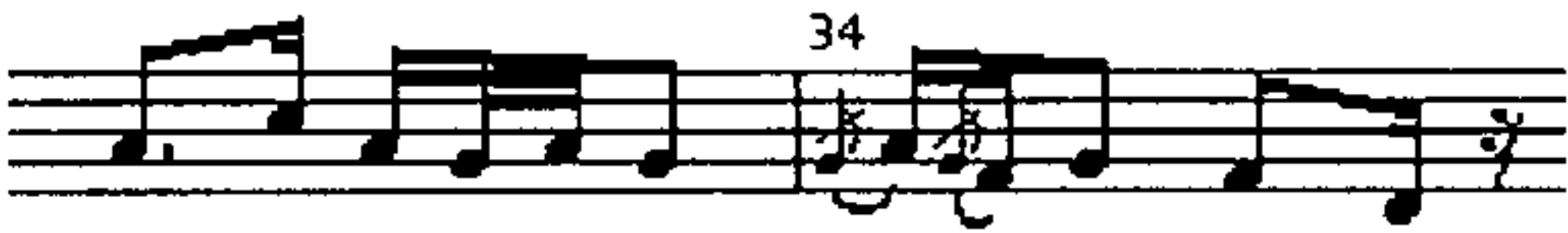
ห้องที่ 25 - 27



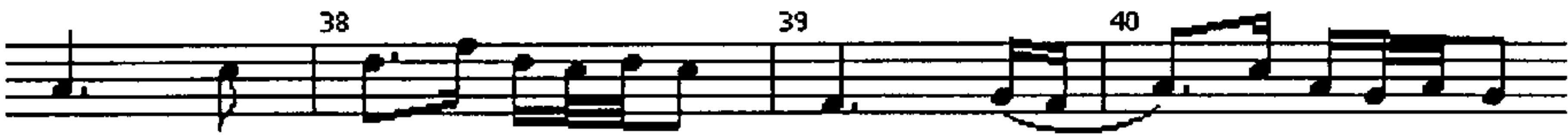
ห้องที่ 29 - 32



ห้องที่ 33 - 34



ห้องที่ 37 - 40



ท่อน 2 (เที่ยวกลับ)

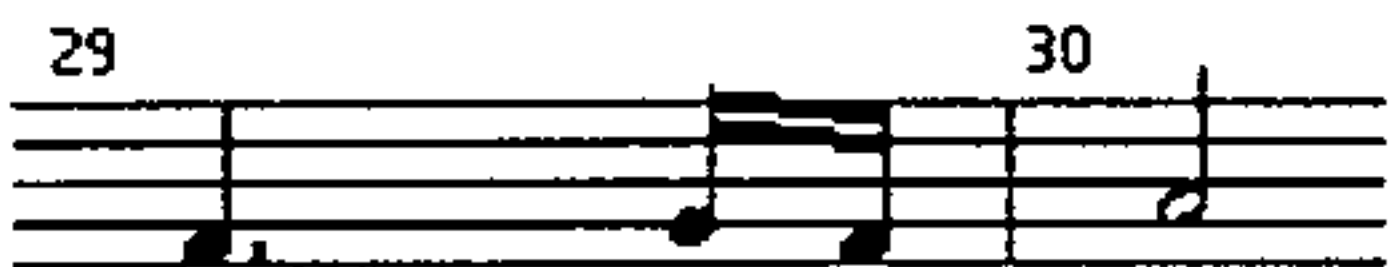
ห้องที่ 1 - 3



ห้องที่ 12 - 15



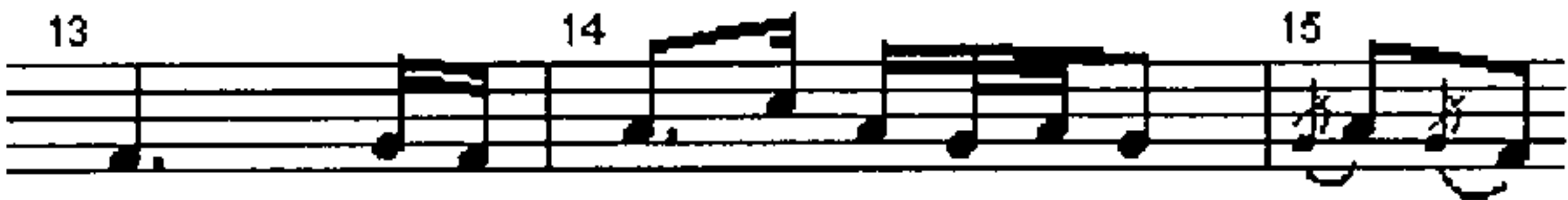
ห้องที่ 29 - 30



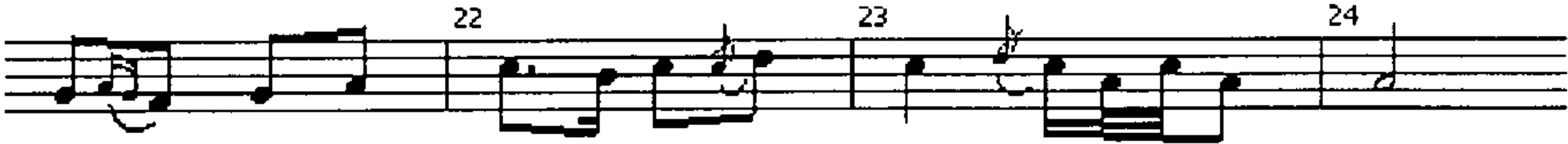
จากการศึกษาทำนองเอื้อนที่ใช้เป็นทำนองร้อง ซึ่งการเคลื่อนที่ของทำนองเมื่อศึกษาแล้วพบว่า เป็นทำนองร้องซึ่งมีดำเนินทำนองอย่างตรงไปตรงมา และแตกต่างจากทางขับร้องที่นิยมใช้กันอยู่ในปัจจุบัน ในเพลงบุหลันชนกมวญ 3 ชั้น คือ

ท่อน 1

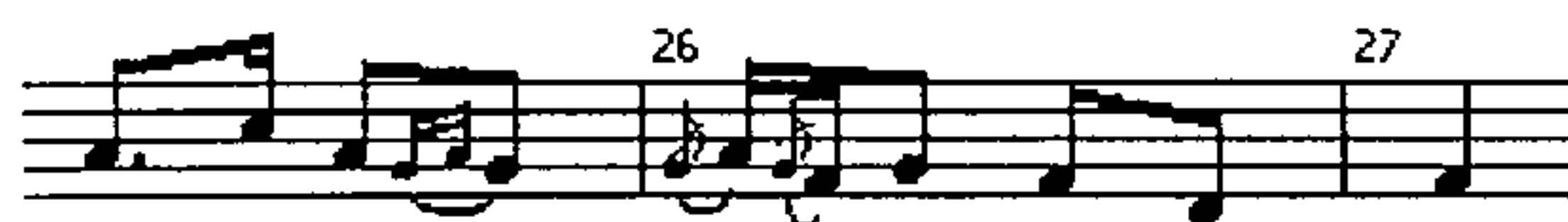
ห้องที่ 13 - 15



ห้องที่ 21 - 24



ห้องที่ 25 – 27



ห้องที่ 33 - 35



2.4.2 วิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้อง

จากการศึกษาการเอื้อนและทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องภายในเพลงมีรายละเอียดดังนี้

ท่อนที่ 1 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 4)

1. ห้องที่ 2

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “เพลง” ตรงกับเสียง “โด” โดยใช้เสียง “เร โด ลา” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 3)

2. ห้องที่ 4

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “เสริญ” ตรงกับเสียง “มี ฟา” โดยใช้เสียง “ซอล ฟา” ดำเนินทำนองสั้น ๆ

3. ห้องที่ 11

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “พระ” ตรงกับเสียง “ฟา” โดยใช้เสียง “เร ฟา เร” ดำเนินทำนองสั้น ๆ

4. ห้องที่ 12

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “ยศ” ตรงกับเสียง “ฟา” โดยใช้เสียง “เร ฟา เร” ดำเนินทำนองสั้น ๆ

5. ห้องที่ 16

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “กฎ” ตรงกับเสียง “โด” โดยใช้เสียง “เร ฟา เร” ดำเนินทำนองสั้น ๆ

6. ห้องที่ 20

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “ก้อง” ตรงกับเสียง “ซอล ฟา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” ดำเนินทำนองสั้น ๆ ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 20)

7. ห้องที่ 28

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “เหินาะ (เสนาะ)” ตรงกับเสียง “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา โด ลา” ดำเนินทำนองสั้น ๆ

8. ห้องที่ 44

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “ตรี” ตรงกับเสียง “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในห้องที่ 45

ท่อนที่ 2 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 5)

1. ห้องที่ 4

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “ทั้ง” ตรงกับเสียง “ฟา” โดยใช้เสียง “ฟา ซอล” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 4)

2. ห้องที่ 8

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “เชียร” ตรงกับเสียง “โด” โดยใช้เสียง “เร โด ลา” ดำเนินทำนองหลังคำร้อง

3. ห้องที่ 16

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “ข้าง” ตรงกับเสียง “ซอล ฟา” โดยใช้เสียง “ซอล ลา ซอล” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 17)

4. ห้องที่ 19

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “ซ้น” ตรงกับเสียง “โด ฟา” โดยใช้เสียง “ซอล ลา ซอล โด ฟา” ดำเนินทำนองหลังคำร้อง

5. ห้องที่ 24

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “ส้าง” ตรงกับเสียง “ลา ซอล ฟา” โดยใช้เสียง “ซอล ลา” ดำเนินทำนองสั้น ๆ หลังคำร้อง

6. ห้องที่ 27

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “ไล่” ตรงกับเสียง “ซอล ฟา” โดยใช้เสียง “ซอล ลา ซอล ฟา” ดำเนินทำนองหลังคำร้อง

7. ห้องที่ 28

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “เลี้ยว” ตรงกับเสียง “ลา” โดยใช้เสียง “ซอล ลา ซอล ฟา” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 29)

8. ห้องที่ 32

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “พัน” ตรงกับเสียง “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” ดำเนินทำนองอยู่หลังคำร้อง

ท่อนที่ 3 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 6)

1. ห้องที่ 11

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “พัคตร์” ตรงกับเสียง “ฟา” โดยใช้เสียง “เร ฟา เร” ดำเนินทำนองสั้น ๆ หลังคำร้อง

2. ห้องที่ 15

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “ดู” ตรงกับเสียง “ฟา” โดยใช้เสียง “ซอล ฟา เร ฟา เร” ดำเนินทำนองหลังคำร้อง

3. ห้องที่ 19

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “ยั้ว” ตรงกับเสียง “เร โด” โดยใช้เสียง “เร มี เร โด” ดำเนินทำนองอยู่หลังคำร้อง

4. ห้องที่ 20

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “แย้ม” ตรงกับเสียง “เร โด” โดยใช้เสียง “เร โด ลา” ดำเนินทำนองอยู่หลังคำร้อง

5. ห้องที่ 28

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “พัคตร์” ตรงกับเสียง “โด ลา” โดยใช้เสียง “โด ลา” ดำเนินทำนองสั้น ๆ อยู่หลังคำร้อง

ท่อนที่ 4 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 7)

1. ห้องที่ 8

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “เขียร” ตรงกับเสียง “โด” โดยใช้เสียง “มี เร ลา” ดำเนินทำนองอยู่หลังคำร้อง

2. ห้องที่ 16

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “แพรว” ตรงกับเสียง “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ลา” ดำเนินทำนองอยู่หลังคำร้อง

3. ห้องที่ 23

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “แสง” ตรงกับเสียง “ลา” โดยใช้เสียง “โด เร โด” ดำเนินทำนองสั้น ๆ อยู่หลังคำร้อง

4. ห้องที่ 27

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “ปลาบ” ตรงกับเสียง “ฟา” โดยใช้เสียง “ซอล ลา ซอล ฟา” ดำเนินทำนองสั้น ๆ อยู่หลังคำร้อง

5. ห้องที่ 28

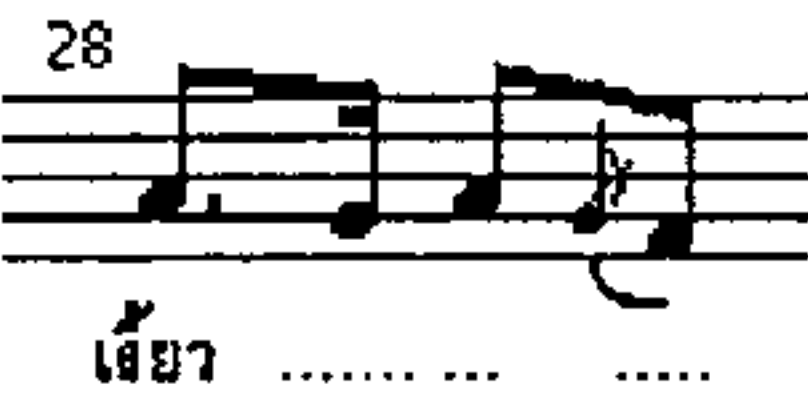
พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องว่า “ต้อง” ตรงกับเสียง “ฟา” โดยใช้เสียง “เร ฟา ซอล ฟา เร” ดำเนินทำนองอยู่หลังคำร้อง

6. ห้องที่ 32

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องว่า “พราย” ตรงกับเสียง “ฟา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” ดำเนินทำนองอยู่หลังคำร้อง

จากการวิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องผู้วิจัยพบว่า การใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องนั้น ทำนองเอื้อนจะอยู่หลังคำร้องทุก ๆ คำ จากการพิจารณาพบว่าทิศทางของทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องเคลื่อนที่จากเสียงสุดท้ายของคำร้อง จากนั้นใช้เสียงเคลื่อนที่ผ่านจากเสียงสุดท้ายของคำร้องนั้น ๆ ซึ่งมีทิศทางขึ้นหรือลงไปตามเสียงของลูกตกเสียงต่อไปแล้วแต่ทำนองนั้น ๆ ลักษณะพิเศษที่พบอย่างหนึ่งของการใช้เอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้อง คือ ทำนองที่ใช้หลังคำร้องส่วนใหญ่เป็นทำนองสั้น ๆ โดยใช้เสียงที่เคลื่อนที่จากเสียงสุดท้ายของคำร้องนั้น ๆ เพียงไม่กี่เสียง โดยแบ่งทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องเป็น 2 ลักษณะดังนี้

1. ทำนองที่ใช้หลังคำร้องเป็นทำนองสั้น ๆ โดยใช้เสียงที่เคลื่อนที่จากเสียงสุดท้ายของคำร้องนั้น ๆ แล้วเคลื่อนที่ผ่านไปยังเสียงของลูกตกในจังหวะต่อไปโดยใช้เสียงเคลื่อนที่ผ่าน 2 - 3 เสียง เช่น



2. ทำนองที่ใช้หลังคำร้องเป็นทำนองสั้น ๆ แต่มีรูปแบบของทำนองเฉพาะ เช่น



2.5 วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการขับร้อง

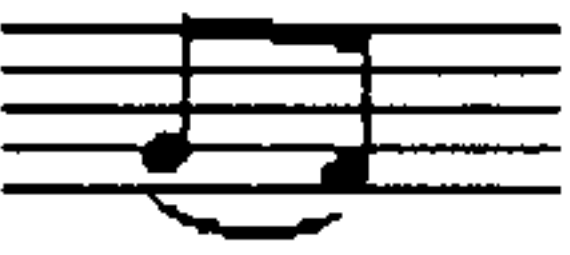
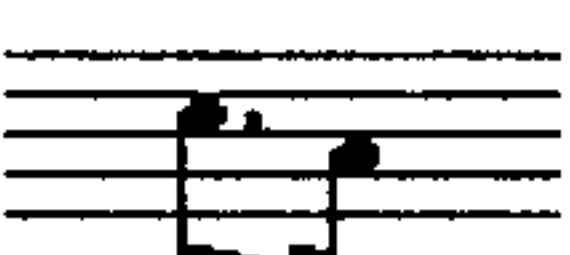
2.5.1 เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง

จากการศึกษาพบว่า ในการออกเสียงคำร้องมีการใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ดังนี้

คำร้อง ท่อน 1

เพลงสรรเสริญพระบารมี	ปรากฏเสียงกึกก้อง
ฟังเสนาะเพราะพร้อง	ยิ่งล้ำดนตรี

ตาราง 11 การใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพลงบุหลันชนกมวญ 3 ชั้น ท่อน 1

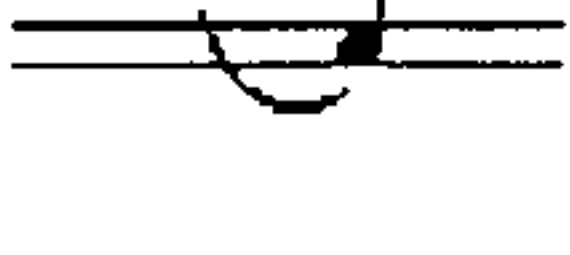
คำร้อง	เสียงวรรณยุกต์	เทคนิคที่ใช้ขับร้อง	รูปแบบทำนอง
สรร	จัตวา	ผันเสียง	
เสรีญ	จัตวา	ผันเสียง	
ก้อง	โท	กระทบคำคู่ 2	
เพราะ	ตรี	ผันเสียง	
พร้อง	ตรี	ผันเสียง	
ยิ่ง	โท	กระทบคำคู่ 2	
ล้ำ	ตรี	กระทบคำคู่ 3	

คำร้อง ท่อน 2

เสทือนทัวทั้งมณเฑียร
ช้อนขับสลับส้าง

นางรำเวียนรอบช้าง
ไล่เลี้ยวพัวพัน

ตาราง 12 การใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพลงบุหลันชนกมวญ 3 ชั้น ท่อน 2

คำร้อง	เสียงวรรณยุกต์	เทคนิคที่ใช้ขับร้อง	รูปแบบทำนอง
ทั้ง	ตรี	ควงเสียงขึ้น	
ช้อน	ตรี	กระทบคำคู่ 2	
ส้าง	เอก - โท	กระทบคำคู่ 2	

คำร้อง ท่อน 3

อาบูผืนพักตร์ตาม
งามพักตร์ผ่องผัดแต้ม

ดูยั้งงามยั่วแย้ม
แต่งแป้งผดุงพรรณ

ตาราง 13 การใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพลงบุหลันชนกมวญ 3 ชั้น ท่อน 3

คำร้อง	เสียงวรรณยุกต์	เทคนิคที่ใช้ขับร้อง	รูปแบบทำนอง
ผืน	จัตวา	ผืนเสียง	
ยั่ว	โท	กระทบคำคู่ 2	
แต้ม	โท	กระทบคำคู่ 2	

คำร้อง ท่อน 4

เครื่องทรงสรรพวิเชียร
แลประสมแสงแก้ว

ราววงเวียนพรังแพรว
ปราบต้องดาพราย

ตาราง 14 การใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพลงบุหลันชนกมวญ 3 ชั้น ท่อน 4

คำร้อง	เสียงวรรณยุกต์	เทคนิคที่ใช้ขับร้อง	รูปแบบทำนอง
ทรง	สามัญ	ควงเสียงขึ้น	

ตาราง 14 (ต่อ)

คำร้อง	เสียงวรรณยุกต์	เทคนิคที่ใช้ขับร้อง	รูปแบบทำนอง
พร่วง	โท	กระทบคำคู่ 2	
แพรว	ตรี	กระทบคำคู่ 2	
แสง	จัตวา	เสียงพริ้ว	
แก้ว	โท	กระทบคำคู่ 2	

จากการศึกษาเทคนิคในการออกเสียงคำร้องนั้น ผู้วิจัยพบว่า มีการใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ดังนี้

1. ผันเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของวรรณยุกต์ โดยการออกเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง
2. กระทบคำคู่ 2 เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ซึ่งในขณะออกเสียงคำร้องต้องให้เสียงคำร้องออกมา 2 เสียงต่อเนื่องกัน
3. กระทบคำคู่ 3 เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ซึ่งในขณะออกเสียงคำร้องต้องให้เสียงคำร้องออกมา 3 เสียงต่อเนื่องกัน
4. ควงเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง โดยการออกเสียงคำร้องนั้นใช้เสียงไล่จากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงต่อเนื่องกัน และบังคับลมหายใจให้อยู่ในลมหายใจเดียวกัน
5. เสียงพริ้ว เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง โดยการออกเสียงในช่วงหางเสียงด้วยความรวดเร็ว 2 – 3 ครั้ง ให้เสียงพริ้วไหวในระยะหายใจเดียวกัน

2.5.2 เทคนิคในการเอื้อน

จากการศึกษาเทคนิคในการเอื้อนผู้วิจัยพบว่ามีเทคนิคในการเอื้อนตามรายละเอียดดังต่อไปนี้
ท่อนที่ 1 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 4)

1. ห้องที่ 1 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 1) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 2) ระหว่างเสียง “เร” และ “โด” โดยใช้เสียง “โด เร” เป็นเสียงครั้น

2. ห้องที่ 2 เสียงกระทบที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ซึ่งอยู่หลังคำว่า “เพลง” มีเสียงวรรณยุกต์ “สามัญ” ตรงกับเสียง “โด” โดยใช้เสียง “เร โด ลา” เป็นเสียงกระทบหลังคำร้อง

3. ห้องที่ 4 เสียงครั้นที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 4) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 4) ระหว่างเสียง “เร” และ “ฟา” โดยใช้เสียง “ซอล ฟา” เป็นเสียงครั้นไปหาเสียงลูกตก

4. ห้องที่ 5 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 5) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 6) ระหว่างเสียง “โด” และ “โด” โดยใช้เสียง “เร โด ที” เป็นเสียงกระทบไปยังเสียงของลูกตก

5. ห้องที่ 7 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 7) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 8) ระหว่างเสียง “ฟา” และ “เร” โดยใช้เสียง “เร ฟา เร” เป็นเสียงครั้นโดยใช้เสียงครั้น 3 เสียง

6. ห้องที่ 8 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 8) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 8) ระหว่างเสียง “เร” และ “มี” โดยใช้เสียง “มี เร โด” เป็นเสียงกระทบไปหาเสียงลูกตก

7. ห้องที่ 9 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 9) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 9) ระหว่างเสียง “เร” และ “เร” โดยใช้เสียง “ฟา เร” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตก

8. ห้องที่ 9 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 9) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 9) ระหว่างเสียง “เร” และ “มี” โดยใช้เสียง “มี เร โด” เป็นเสียงกระทบไปหาเสียงลูกตก

9. ห้องที่ 11 เสียงครั้นที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นหลังคำว่า “พระ” ซึ่งมีเสียงวรรณยุกต์ “ตรี” ตรงกับเสียง “มี” โดยใช้เสียง “เร มี เร” เป็นเสียงครั้นหลังคำร้อง

10. ห้องที่ 12 เสียงครั่นที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นหลังคำว่า “ยศ” ซึ่งมีเสียงวรรณยุกต์ “ตรี” ตรงกับเสียง “มี” โดยใช้เสียง “โด เร โด” เป็นเสียงครั่นหลังคำร้อง

11. ห้องที่ 17 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 17) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 17) ระหว่างเสียง “เร” และ “มี” โดยใช้เสียง “มี เร โด” เป็นเสียงกระทบไปหาเสียงลูกตก

12. ห้องที่ 19 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 19) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 20) ระหว่างเสียง “มี” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “มี เร โด” เป็นเสียงกระทบผ่านไปยังเสียงลูกตก

13. ห้องที่ 20 เสียงปรีบที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงปรีบหลังคำว่า “ก้อง” มีเสียงวรรณยุกต์ “โท” ตรงกับเสียง “ฟา” โดยใช้เสียง “ซอล ลา” เป็นเสียงครั่น

14. ห้องที่ 21 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 21) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 21) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบไปหาเสียงลูกตก

15. ห้องที่ 23 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 23) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 24) ระหว่างเสียง “โด” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ลา โด ลา” เป็นเสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตก

16. ห้องที่ 25 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 25) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 26) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ซอล ลา ซอล” เป็นเสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตก

17. ห้องที่ 26 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 26) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 26) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ฟา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบผ่านลงมาหาเสียงลูกตก

18. ห้องที่ 28 เสียงครั่นที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นหลังคำว่า “เสนาะ” ซึ่งมีเสียงวรรณยุกต์ “เอก” ตรงกับเสียง “ซอล” โดยใช้เสียง “โด ลา” เป็นเสียงครั่นหลังคำร้อง

19. ห้องที่ 29 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 29) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 29) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบไปหาลูกตก

20. ห้องที่ 30 เสียงปรีบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรีบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 30) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 31) ระหว่างเสียง “โด” และ “โด” โดยใช้เสียง “เร มี เร” เป็นเสียงปรีบระหว่างลูกตก

21. ห้องที่ 31 เสียงปรีบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรีบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 31) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 32) ระหว่างเสียง “โด” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ลา โด ลา” เป็นเสียงปรีบระหว่างลูกตก

22. ห้องที่ 33 เสียงปรีบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรีบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 33) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 34) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ซอล ลา ซอล” เป็นเสียงปรีบระหว่างเสียงลูกตก

23. ห้องที่ 38 เสียงปรีบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรีบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 38) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 39) ระหว่างเสียง “เร” และ “ฟา” โดยใช้เสียง “โด เร โด” เป็นเสียงปรีบระหว่างเสียงลูกตก

ท่อนที่ 2 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 5)

1. ห้องที่ 1 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 1) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 1) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบไปยังเสียงลูกตก

2. ห้องที่ 4 เสียงครั้นที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นหลังคำว่า “ทั้ง” ซึ่งมีเสียงวรรณยุกต์ “ตรี” ตรงกับเสียง “ฟา” โดยใช้เสียง “ซอล ฟา” เป็นเสียงครั้นหลังคำร้อง

3. ห้องที่ 5 เสียงปรีบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรีบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 5) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 5) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงปรีบ

4. ห้องที่ 5 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 5) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 6) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบไปยังเสียงของลูกตก

5. ห้องที่ 6 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 6) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 6) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “เร” โดยใช้เสียง “ซอล ฟา เร” เป็นเสียงกระทบไปยังเสียงของลูกตก

6. ห้องที่ 8 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์หลังคำว่า “เตียร” ซึ่งมีเสียงวรรณยุกต์ “โศ” โดยใช้เสียง “เร โศ ลา” เป็นเสียงกระทบไปยังเสียงของลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 9)

7. ห้องที่ 9 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 9) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 9) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบไปยังเสียงของลูกตก

8. ห้องที่ 9 เสียงปรบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 9) และจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 10) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล โศ ซอล” เป็นเสียงปรบ

9. ห้องที่ 13 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 13) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 14) ระหว่างเสียง “โศ” และ “ลา” โดยใช้เสียง “เร โศ ลา” เป็นเสียงกระทบไปยังเสียงของลูกตก

10. ห้องที่ 16 เสียงปรบอยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงปรบหลังคำว่า “ข้าง” ซึ่งมีวรรณยุกต์ “โท” ตรงกับเสียง “ฟา ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงปรบอยู่หลังคำร้อง

11. ห้องที่ 17 เสียงปรบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 17) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 18) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ซอล ลา” เป็นเสียงปรบอยู่ระหว่างลูกตก

12. ห้องที่ 19 เสียงปรึบที่อยู่หลังคำร้องและใช้วิธีการอมเสียงด้วย

เป็นการใช้เสียงปรึบพร้อม ๆ กับการอมเสียงระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 19) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 20) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “โด” โดยอยู่หลังคำว่า “ซอล” ซึ่งมีวรรณยุกต์เสียง “ตรี” ตรงกับเสียง “โด” โดยใช้เสียง “ซอล ลา ซอล โด ลา” เป็นเสียงปรึบและอมเสียงในระหว่างเสียงของลูกตก

13. ห้องที่ 21 เสียงปรึบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรึบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้อง 21) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 22) ระหว่างเสียง “เร” และ “เร” โดยใช้เสียง “โด เร” เป็นเสียงปรึบระหว่างเสียงของลูกตก

14. ห้องที่ 22 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 22) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 22) ระหว่างเสียง “เร” และ “ลา” โดยใช้เสียง “เร โด ลา” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “ลา”

15. ห้องที่ 25 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 25) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 25) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบลงมายังลูกตกเสียง “ลา”

16. ห้องที่ 26 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 26) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 26) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบขึ้นไปยังลูกตกเสียง “ลา”

ท่อนที่ 3 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 6)

1. ห้องที่ 1 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 1) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 1) ระหว่างเสียง “เร” และ “เร” โดยใช้เสียง “ฟา เร” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตก

2. ห้องที่ 1 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะ 2 (ห้องที่ 1) และเสียงลูกตกจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 2) ระหว่างเสียง “เร” และ “เร” โดยใช้เสียง “มี เร โด” เป็นเสียงกระทบลงมาหาเสียงลูกตก

3. ห้องที่ 2 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 2) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 2) ระหว่างเสียง “เร” และ “ลา” โดยใช้เสียง “เร โด ลา” เป็นเสียงกระทบลงมาหาเสียงลูกตก

4. ห้องที่ 4 เสียงครันที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงครันหลังคำว่า "ผัน" ซึ่งมีเสียงวรรณยุกต์ "จัตวา" ตรงกับเสียง "เร ฟา" โดยใช้เสียง "ซอล ฟา" เป็นเสียงครันหลังคำร้อง

5. ห้องที่ 5 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 5) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 5) ระหว่างเสียง "โด" และ "โด" โดยใช้เสียง "เร โด ที" เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตก

6. ห้องที่ 5 เสียงครันที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครันระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 5) และเสียงลูกตกจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 6) ระหว่างเสียง "โด" และ "ฟา" โดยใช้เสียง "มี เร" เป็นเสียงครันระหว่างเสียงของลูกตก

7. ห้องที่ 7 เสียงครันที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครันระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 7) และเสียงลูกตกจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 8) ระหว่างเสียง "ฟา" และ "เร" โดยใช้เสียง "เร ฟา เร" เป็นเสียงครันระหว่างเสียงของลูกตก

8. ห้องที่ 8 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 8) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 8) ระหว่างเสียง "เร" และ "มี" โดยใช้เสียง "มี เร โด" เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตก

9. ห้องที่ 9 เสียงครันที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครันระหว่างลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 9) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 9) ระหว่างเสียง "เร" และ "เร" โดยใช้เสียง "มี เร" เป็นเสียงครันระหว่างเสียงของลูกตก

10. ห้องที่ 9 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 9) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 10) ระหว่างเสียง "เร" และ "เร" โดยใช้เสียง "มี เร โด" เป็นเสียงกระทบลงมาหาเสียงลูกตก

11. ห้องที่ 10 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 10) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 11) ระหว่างเสียง "เร" และ "ลา" โดยใช้เสียง "เร โด ลา" เป็นเสียงกระทบลงมาหาเสียงลูกตก

12. ห้องที่ 11 เสียงครั้นที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นหลังคำว่า “พัคตร์” ซึ่งมีเสียงวรรณยุกต์ “ตรี” ตรงกับเสียง “ฟา” โดยใช้เสียง “เร ฟา” เป็นเสียงครั้นหลังคำร้อง

13. ห้องที่ 14 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 14) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 15) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ฟา” โดยใช้เสียง “ซอล ลา” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงของลูกตก

14. ห้องที่ 15 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

ในห้องที่ 15 พบว่ามีการใช้เสียงครั้นติดต่อกันทีเดียว 2 ครั้งระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 15) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 15) โดยครั้งที่ 1 ใช้เสียง “ฟา ซอล ฟา” เป็นเสียงครั้น และครั้งที่ 2 ใช้เสียง “เร ฟา เร” ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 15) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้อง 16) เป็นเสียงครั้น

15. ห้องที่ 17 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 17) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 17) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบลงมาหา ลูกตก

16. ห้องที่ 23 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 23) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 24) ระหว่างเสียง “โด” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ซอล ลา” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงของลูกตก

17. ห้องที่ 25 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 25) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 26) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ซอล ลา ซอล” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงของลูกตก

18. ห้องที่ 28 เสียงครั้นที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นหลังคำว่า “พัคตร์” ซึ่งมีเสียงวรรณยุกต์ “ตรี” ตรงกับเสียง “โด” โดยใช้เสียง “โด ลา” เป็นเสียงครั้นอยู่หลังคำร้อง

19. ห้องที่ 29 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 29) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 29) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบลงมาหา ลูกตกเสียง “ซอล”

20. ห้องที่ 31 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 31) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 32) ระหว่างเสียง “โด” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ลา โด” เป็นเสียงครั้นระหว่างลูกตก

21. ห้องที่ 33 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 33) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 34) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ซอล ลา ซอล” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงของลูกตก

22. ห้องที่ 36 เสียงปรียบที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงปรียบหลังคำว่า “แต้ม” ซึ่งมีวรรณยุกต์ “โท” ตรงกับเสียง “ซอล ฟา” โดยมีเสียง “ซอล ลา ซอล” เป็นเสียงปรียบอยู่หลังคำร้อง

23. ห้องที่ 38 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 38) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 39) ระหว่างเสียง “เร” และ “ฟา” โดยใช้เสียง “โด เร โด” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตก

ท่อนที่ 4 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 7)

1. ห้องที่ 1 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 1) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 1) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบไปลูกตกเสียง “ลา”

2. ห้องที่ 1 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 1) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 2) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล โด” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตก

3. ห้องที่ 3 เสียงครั้นที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นหลังคำว่า “เครื่อง” ซึ่งมีวรรณยุกต์เสียง “เอก” ตรงกับเสียง “โด” โดยใช้เสียง “โด เร” เป็นเสียงครั้นหลังคำร้อง

4. ห้องที่ 5 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 5) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 5) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล โด” เป็นเสียงครั้นระหว่างลูกตก

5. ห้องที่ 5 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 5) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 6) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “ซอล”

6. ห้องที่ 9 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 9) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 9) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “ลา”

7. ห้องที่ 9 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

พบว่ามีการใช้เทคนิคครั้นติดต่อกันในห้องเดียวกัน 2 ครั้ง เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 9) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 10) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ลา” โดยครั้นครั้งที่ 1 ใช้เสียง “ลา ซอล” และครั้งที่ 2 ใช้เสียง “โด ลา” ติดต่อกันไปยังเสียงลูกตกในห้องที่ 10 เสียง “ลา”

8. ห้องที่ 16 เสียงครั้นที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นหลังคำว่า “แพรว” ซึ่งมีเสียงวรรณยุกต์ “ตรี” ตรงกับเสียง “ซอล ลา” โดยใช้เสียง “ซอล ลา” เป็นเสียงครั้นหลังคำร้องไปยังลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 16)

9. ห้องที่ 17 เสียงปรีบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรีบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้อง 17) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 18) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ซอล ลา” เป็นเสียงปรีบระหว่างเสียงลูกตก

10. ห้องที่ 21 เสียงปรีบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรีบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 21) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 22) ระหว่างเสียง “เร” และ “เร” โดยใช้เสียง “โด เร โด” เป็นเสียงปรีบระหว่างเสียงของลูกตก

11. ห้องที่ 22 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 22) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 22) ระหว่างเสียง “เร” และ “ลา” โดยใช้เสียง “เร โด ลา” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “ลา”

12. ห้องที่ 25 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 25) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 25) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “ลา”

13. ห้องที่ 26 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 26) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 26) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “ลา”

14. ห้องที่ 27 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 27) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 28) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ฟา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “ฟา”

15. ห้องที่ 28 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 28) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 29) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ฟา” โดยใช้เสียง “ซอล ฟา เร” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “ฟา”

จากการศึกษาเทคนิคที่ใช้ในการเอื้อนนั้นพบว่ามีการใช้เทคนิคในการเอื้อนที่ใช้เทคนิคอยู่ในทำนองร้องและใช้เทคนิคอยู่หลังคำร้องภายในทำนองร้องของเพลงดังนี้

1. การใช้เทคนิคในการเอื้อนที่อยู่ในทำนองร้อง

1.1 เสียงครั้น เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยออกเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดต่อกันด้วยความรวดเร็ว

1.2 เสียงกระทบ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อนเรียงติดต่อกัน 3 เสียงในระยะหายใจเดียวกัน และออกเสียงเอื้อนนั้นให้กลมกลืนกัน

1.3 เสียงปรีบ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยออกเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดต่อกันเหมือนกับเทคนิคการออกเสียงครั้น แต่ออกเสียงช้าและนุ่มนวลกว่า

2. การใช้เทคนิคในการเอื้อนที่อยู่หลังคำร้อง

2.1 เสียงครั้น เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยออกเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดต่อกันด้วยความรวดเร็ว

2.2 เสียงปรีบ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยออกเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดต่อกันเหมือนกับเทคนิคการออกเสียงครั้น แต่ออกเสียงช้าและนุ่มนวลกว่า

2.3 อมเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยขณะออกเสียงเอื้อนต้องหุบปาก และให้เสียงเอื้อนนั้นยังคงดังต่อเนื่องอยู่

3. เพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น

ลำดวนดอกออกดอกทุกกิ่งก้าน
โฉมยงค์ทรงเก็บดอกมา

บ้างตูมบานแย้มกลีบกลิ้งกล้า
ประทานสองกัลยาพีเลียง

แล้วเก็บจำปามหาหงส์
(เจ้าพวงพยอมเอ๋ย
ประสนตราหักพวงพุ่มเรียง
สารภีพิกุลดอกดก
มลิซ้อนซ้อนกลิ่นรสสุคนธ์
บาหยันหยดรอยดอกสร้อยฟ้า
ประเสหรันเลือกปลิดที่ติดใบ
รื่นกลิ่นบุปผาสารพัน
ชงโคโยทะกาสารถี
เลือกเก็บผกาบรรดามี
จะได้ทำบุหงารำไป

นางแย้มยี่สุน่สงกลิ่นเกลี้ยง
จะหายกลิ่นหอมเสียแล้วนี้เอ๋ย)
หมอบเมียงมาถวายนฤมล
บานตกเต็มไปที่ได้ต้น
หอมปนกับบุหงารำไป
ประสนตราเกี่ยวกิ่งโน้มให้
มาถวายอรรถยเทวี
มลิวัลย์เกดกระถินลิ้นจี่
بيبจำปีหอมพุ่มจรงใจ
ถวายพระบุตรศรีไส
วางไว้ข้างที่ไสยาฯ

(อิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2)

3.1 การแบ่งระยะการหายใจ

เพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น ท่อนที่ 1 ผู้วิจัยศึกษาการแบ่งระยะการหายใจพบว่า มีการแบ่งระยะการหายใจทั้งสิ้น 16 ระยะการหายใจ สามารถอธิบายรายละเอียดในแต่ละช่วงได้ดังนี้ (ตัวอย่างที่ 8)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

สาหร่าย ดอก ออก ถึง กัน

ระยการหายใจที่ 7

ระยการหายใจที่ 7 พบว่า ทำนองเอื้อนมีความยาว แต่สัสดส่วนของทำนองต้องใช้ลมหายใจให้ถูกที่ มิฉะนั้นจะไม่สามารถบังคับลมหายใจได้ตลอดทั้งระยการหายใจ

ระยการหายใจที่ 8 – 10

ช่วงรอยต่อของระยการหายใจที่ 7 และ 8 พบว่า การหายใจเข้าเพื่อเก็บลมหายใจเป็นไปในจังหวะปกติ คือ เมื่อหมดจังหวะสามารถสูญหายใจเข้าได้ลึก 1 ครั้ง ในระยการหายใจที่ 8 เป็นช่วงคำร้องซึ่งมีความสัมพันธ์อย่างมากกับระยการหายใจที่ 9 จากการวิเคราะห์พบว่า สัสดส่วนทำนองในช่วงระยการหายใจนี้มีความสัมพันธ์กันอย่างมาก ในช่วงต่อของแต่ละระยการหายใจราวกับไม่ได้หยุดเพื่อเก็บลมหายใจ แต่ก็พบว่า มีการเก็บลมหายใจเข้า ก่อนเข้าระยการหายใจที่ 9 และเกี่ยวเนื่องถึงระยการหายใจที่ 10 ซึ่งมีลักษณะความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกันไปทุกช่วงระยการหายใจ

ระยการหายใจที่ 11

ระยการหายใจที่ 11 กลุ่มของคำร้อง มีสัสดส่วนของจังหวะที่พอเหมาะ สามารถบังคับลมหายใจได้ง่าย

ระยการหายใจที่ 12

ระยการหายใจที่ 12 มีลักษณะที่พบคล้ายคลึงกับระยการหายใจที่ 11

ระยการหายใจที่ 13 – 15

ลักษณะของระยการหายใจที่ 13 – 16 มีลักษณะของความสัมพันธ์ที่คล้ายคลึงกับผลการศึกษาข้างต้น คือ สัสดส่วนของทำนองเอื้อนมีความยาว การแบ่งระยการหายใจ จึงมีความสำคัญเป็นอย่างมาก อาจทำให้ทำนองจะขาดหาย ขาดความไพเราะ ไม่เกิดความสัมพันธ์กัน จากการศึกษาพบว่า มีการแบ่งระยการหายใจเป็น 3 ช่วง โดยในแต่ละช่วง สามารถใช้จังหวะในการหายใจเข้าได้อย่างถูกต้อง ทำให้รูปแบบของทำนองเอื้อนตลอดระยการหายใจสัมพันธ์กันเป็นอย่างดี

ระยการหายใจที่ 16

การหายใจในระยการหายใจที่ 16 ง่ายมากขึ้น เพราะสัสดส่วนของจังหวะในช่วงท้ายเปิดโอกาสให้หายใจได้ลึกขึ้น และทำนองของกลุ่มคำร้องง่ายขึ้น ไม่ต้องใช้การบังคับลมหายใจมาก

จากการศึกษาการแบ่งระยการหายใจเพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น ท่อนที่ 2 ผู้วิจัยพบว่า การแบ่งระยการหายใจของเพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น ท่อนที่ 2 มีการแบ่งระยการหายใจทั้งสิ้น 15 ระยการหายใจ โดยสามารถอธิบายรายละเอียดแต่ละช่วงได้ดังนี้
(ตัวอย่างที่ 9)



..... โฉม ... ยงส์

..... หรง เก็บ

..... ดอก ขา

..... ประ หาน สอง

..... กัศ - สะ ขา

..... ฟ้า เสง

ระยะการหายใจที่ 1 – 2

การแบ่งระยะการหายใจในช่วงที่ 1 และ 2 เมื่อศึกษาดูพบว่า มีความสัมพันธ์กัน คือ การแบ่งระยะการหายใจมีผลต่อสัดส่วนของทำนอง ทำให้ทำนองเอื้อนสมบูรณ์มาก ไม่เกิดการติดขัดของทำนอง

ระยะการหายใจที่ 3

ระยะการหายใจที่ 3 พบว่า เมื่อสิ้นสุดระยะการหายใจที่ 2 มีจังหวะในการหายใจเข้าได้นาน สามารถเก็บลมหายใจไว้ใช้ในการขับร้องได้ดี

ระยะการหายใจที่ 4

ในช่วงระยะการหายใจที่ 4 สัดส่วนของทำนองกระชั้นชิดกันมาก แต่ช่วงรอยต่อระหว่างระยะการหายใจที่ 3 – 4 พบว่า ยังมีจังหวะที่เก็บลมหายใจเข้าได้

ระยะการหายใจที่ 5

ช่วงระยะการหายใจที่ 5 นั้น เป็นช่วงระยะการหายใจปกติ สามารถบังคับลมได้อย่างสบาย การหายใจในช่วงต่อไปเป็นไปได้โดยมีระบบ

ระยะการหายใจที่ 6

ช่วงระยะการหายใจที่ 6 พบว่า สัดส่วนของทำนองมีความกระชั้นชิดกันอย่างมาก แต่การใช้ลมหายใจจากระยะที่ 5 เป็นการใช้ลมหายใจในอัตราปกติสบายๆ ดังนั้น เมื่อเก็บลมหายใจ จึงสามารถบังคับลมหายใจมาใช้ในระยะการหายใจที่ 6 ได้ดี

ระยะการหายใจที่ 7 – 10

ลักษณะความสัมพันธ์ที่เกิดขึ้นในช่วงระยะการหายใจที่ 7 – 10 พบว่า มีความเหมือนกันเป็นอย่างมาก คือ ต้องสูดลมหายใจเข้าก่อนเข้าสู่ช่วงร้องแต่ละระยะการหายใจ และพบว่ามีสัดส่วนของของคำร้อง ตามด้วยทำนองที่เป็นเอื้อน ลักษณะความสัมพันธ์แบบนี้ ทำให้การแบ่งการหายใจเป็นไปด้วยความง่าย เพราะคำร้องมีสัดส่วนของจังหวะที่ห่างกัน ไม่กระชั้นชิดเหมือนกับทำนองเอื้อน ดังนั้นในช่วงที่เป็นคำร้องถือว่า เป็นช่วงหนึ่งที่ผ่อนคลายการหายใจ และสามารถควบคุมและแบ่งระยะการหายใจได้เป็นอย่างดี

ระยะการหายใจที่ 11 – 14

ช่วงระยะการหายใจที่ 11 – 14 มีความสัมพันธ์ของสัดส่วนทำนองร้องกับระยะการหายใจ ทำให้เกิดความไพเราะขณะขับร้อง การหายใจมีความสำคัญเป็นอย่างมาก ในระยะการหายใจที่ 11 ยังพบว่า มีจังหวะให้หายใจและเก็บลมไว้ใช้ในระยะที่ 12 ได้ แต่ในช่วงท้ายของระยะการหายใจที่ 12 เป็นอีกช่วงหนึ่งซึ่งหากแบ่งการหายใจไม่ดี จะทำให้ทำนองเอื้อนติดขัด ขาดความไพเราะ ในช่วงท้ายระยะการหายใจที่ 12 มีการลักจังหวะการหายใจ เพื่อให้แนวทำนองเอื้อนเชื่อมกันจนสนิท และยังพบอีกว่า ในช่วงต่อระยะที่ 13 และ 14 เป็นช่วงที่มีจังหวะให้สามารถได้หยุดหายใจเข้า เพื่อเก็บลมด้วย

ระยะการหายใจที่ 15

ระยะการหายใจที่ 15 สัดส่วนของคำร้อง มีความยาวห่างกัน ดังนั้นการหายใจจึงเป็นไปอย่างปกติ

จากการศึกษาการแบ่งระยะการหายใจเพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น ตอนที่ 3 พบว่า มีการแบ่งระยะการหายใจภายในเพลงทั้งสิ้น 25 ระยะการหายใจ



ระยการหายใจที่ 1 – 2

ระยการหายใจที่ 1 – 2 พบว่า เป็นช่วงขึ้นต้นของบทร้อง ซึ่งขึ้นต้นด้วยคำร้อง การแบ่งระยการหายใจจะมีผลต่อการแบ่งคำร้อง หากแบ่งระยการหายใจไม่ดี ความหมายของคำจะแยกออก เช่น แล้วเก็บจำปา ถ้าหายใจผิดหรือแบ่งระยการหายใจได้ไม่ดี คำจะแยกจากกันเป็น 2 กลุ่ม คือ แล้วเก็บ – จำปา ทำให้ขาดการเชื่อมต่อของอารมณ์เพลง

ระยการหายใจที่ 3

ในช่วงระยการหายใจที่ 3 นี้ มีสัดส่วนของทำนองเอื้อนกระชั้นชิดมาก แต่พบว่า เมื่อจบช่วงระยการหายใจที่ 3 ก็มีจังหวะในการหายใจเข้า เพื่อนำไปบังคับลมหายใจในระยการหายใจต่อไป

ระยการหายใจที่ 4 – 5

ระยการหายใจที่ 4 – 5 เป็นอีกระยการหายใจช่วงหนึ่ง ซึ่งมีความสัมพันธ์กันอย่างมาก เพราะในระยการหายใจที่ 4 สังกต่อไปยังระยการหายใจที่ 5 เพื่อให้สัดส่วนของทำนองร้องสัมพันธ์กัน

ระยการหายใจที่ 6

ระยการหายใจที่ 6 เป็นช่วงคำร้องสั้นๆ และสามารถหายใจเข้าเพื่อเก็บลมได้ตามปกติ

ระยการหายใจที่ 7

ระยการหายใจที่ 7 มีจังหวะในการหายใจเป็นไปตามปกติ ผู้ร้องสามารถควบคุมการหายใจในการขับร้องได้

ระยการหายใจที่ 8 – 17

การแบ่งระยการหายใจมีความสำคัญอย่างมากในเพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น ตอนที่ 3 พบว่า ความสัมพันธ์ของทำนองร้องและทำนองเอื้อนมีความกระชั้นชิดและมีความต่อเนื่อง การหายใจเข้ามีผลอย่างมากที่ทำให้เกิดความต่อเนื่องของการขับร้อง โดยขับร้องไปตามจังหวะการหายใจ ตามระยการหายใจของ

แต่ละช่วง การขับร้องและการเอื้อนเกิดความสมบูรณ์อย่างมาก หากไม่พิจารณาในรายละเอียด การขับร้องในช่วงระยะการหายใจที่ 8 – 17 การขับร้องก็เหมือนกับว่า ไม่มีการหายใจ คือ ใช้ลมเดียวในการขับร้องและยาวต่อเนื่องตลอด ซึ่งเกิดความไพเราะเป็นอย่างมาก

ระยะการหายใจที่ 18 – 19

ในระยะการหายใจที่ 18 และ 19 ช่วงรอยเชื่อมต่อของการหายใจนั้นมีความสมบูรณ์เป็นอย่างมาก มีการแบ่งระยะการหายใจที่พอดี คือ พอให้มีจังหวะในการหายใจเข้า เพื่อเก็บลมหายใจไว้ใช้ในการบังคับลมขณะขับร้อง

ระยะการหายใจที่ 20

ระยะการหายใจในช่วงนี้ มีสัดส่วนสัมพันธ์กับสัดส่วนของคำร้องและทำนอง จึงสามารถใช้การหายใจได้ในอัตราปกติ

ระยะการหายใจที่ 21

ระยะการหายใจที่ 21 มีสัดส่วนสัมพันธ์ที่เหมือนกับระยะการหายใจที่ 20

ระยะการหายใจที่ 22 – 23

หากพิจารณาระยะการหายใจที่ 22 และ 23 มีการแบ่งระยะการหายใจที่สมบูรณ์อย่างมาก ทำนองของทั้ง 2 ระยะการหายใจเชื่อมต่อกัน เพียงแค่หายใจสั้นๆ

ระยะการหายใจที่ 24

ระยะการหายใจที่ 24 สัดส่วนของทำนองมีความห่างกันอย่างมาก ดังนั้นการหายใจจึงเป็นไปในอัตราปกติ และยังส่งผลทำให้การหายใจในระยะการหายใจต่อไปสบายขึ้น

ระยะการหายใจที่ 25

การหายใจในระยะที่ 25 เป็นผลจากสัดส่วนของทำนองของเพลง ดังนั้นเมื่อขึ้นคำร้องในระยะการหายใจที่ 25 เมื่อหายใจเข้าเพื่อเก็บลมหายใจ สัดส่วนความสัมพันธ์ของการหายใจกับสัดส่วนทำนองจึงเป็นไปอย่างสบาย

3.2 การแบ่งวรรคตอน

การแบ่งวรรคตอนในบทวรรณกรรมที่นำมาใช้เป็นบทร้องเพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น แบ่งได้ดังนี้

ท่อน 1

ลำดวนดอก / ออกดก / ทุกกิ่งก้าน

บ้างตูมบาน / แยมกลีบ / กลิ่นกล้า

ท่อน 2

โคมยงค์ / ทรงเก็บ / ดอกมา
ประทานสอง / กัลยา / พี่เลี้ยง

ท่อน 3

แล้วเก็บ / จำปา / มหาหงส์
นางแย้ม / ยี่สุนสง / กลิ่นเลี้ยง

(สร้อย)

เจ้าพวง / พยอมเอย / จะหายกลิ่นหอม / เสียแล้วนี้เอย
ประสันตรา / หักพวง / พุ่มเรียง
หมอบเมียง / มาถวาย / นฤมล

รูปแบบของบทประพันธ์ที่นำมาใช้เป็นบทขับร้องในเพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้นนั้น เป็นลักษณะกลอนสุภาพ โดยคำประพันธ์ที่ใช้ในบทขับร้อง 3 ชั้นนี้ประกอบด้วย 2 บท ซึ่งมีสร้อยนำมาแทรกในคำประพันธ์ ซึ่งนำมาใช้เป็นบทร้องในท่อนที่ 3 สามารถแบ่งคำประพันธ์ตามรูปแบบของกลอนสุภาพ และนำมาบรรจุคำร้องในบทร้อง โดยแบ่งเป็นท่อนตามบทร้องของเพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้นได้ดังนี้

1. ท่อนที่ 1 ประกอบด้วย	วรรคดับ และวรรครีบของบทที่ 1
2. ท่อนที่ 2 ประกอบด้วย	วรรครอง และวรรคส่งของบทที่ 1
3. ท่อนที่ 3 ประกอบด้วย	วรรคดับ และวรรครีบ และคั่นด้วยสร้อยแล้วนำวรรครอง และวรรคส่งมาใช้จนครบกลอนสุภาพ 1 บทในบทที่ 2

รูปแบบการแบ่งวรรคตอน

ท่อนที่ 1 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้
วรรคที่ 1 3 – 2 – 3
วรรคที่ 2 3 – 2 – 2

ท่อนที่ 2 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้
วรรคที่ 1 2 – 2 – 2
วรรคที่ 2 3 – 2 – 2

ท่อนที่ 3 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้
วรรคที่ 1 2 – 2 – 3
วรรคที่ 2 2 – 3 – 2
(สร้อย) 2 – 3 – 4 – 4
วรรคที่ 1 3 – 2 – 2
วรรคที่ 2 2 – 3 – 3

การแบ่งวรรคตอน ท่อนที่ 1

การแบ่งวรรคตอนในท่อนที่ 1 ซึ่งนำบทพระราชนิพนธ์จากบทละครเรื่อง อิเหนา มาบรรจุเป็นบทร้องนั้น พบว่า ในท่อนที่ 1 นำคำประพันธ์ในวรรคระดับ และวรรครับ ซึ่งวรรครับประกอบด้วยคำประพันธ์ 8 คำกลอน และสามารถแบ่งคำประพันธ์ตามรูปแบบ 3 – 2 – 3 ส่วนวรรครับประกอบด้วยคำประพันธ์ 7 คำกลอน เมื่อพิจารณาจากการแบ่งวรรคตอน มีการแบ่ง แบบ 3 – 2 – 2 เพราะความหมายของคำไม่ผิดเพี้ยนๆไป

การแบ่งวรรคตอน ท่อนที่ 2

การแบ่งวรรคตอนในท่อนที่ 2 พบว่านำคำจากวรรครองและวรรคส่งมาบรรจุเป็นบทร้อง ซึ่งในวรรครองนั้นประกอบด้วยคำประพันธ์ 6 คำ เมื่อพิจารณาจากคำกลอน มีการแบ่งวรรคตอนแบบ 2 – 2 – 2 ได้พอดี และในวรรคส่งประกอบไปด้วยคำประพันธ์ 8 คำกลอน โดยแบ่งคำประพันธ์แบบ 3 – 2 – 2 เมื่อพิจารณาภายในคำประพันธ์ คือ ประทานสองกัลยาพีเลียง ซึ่งประกอบด้วย 8 คำกลอน แต่หากแบ่งวรรคตอนแบบ 3 – 2 – 3 จะทำให้เกิดการแยกคำ คือ ประทาน – สอง – กัลยาพีเลียง ซึ่งความหมายจะผิดเพี้ยนไปทันที ดังนั้นจึงแบ่งตามแบบ 3 – 2 – 2 ทำให้คำประพันธ์มีความหมายสมบูรณ์ คือ ประทานสอง – กัลยา – พีเลียง

การแบ่งวรรคตอน ท่อนที่ 3

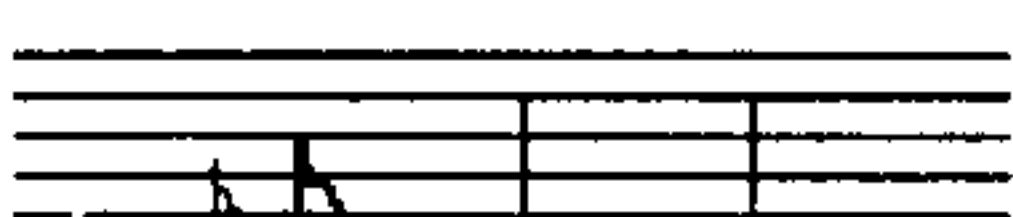
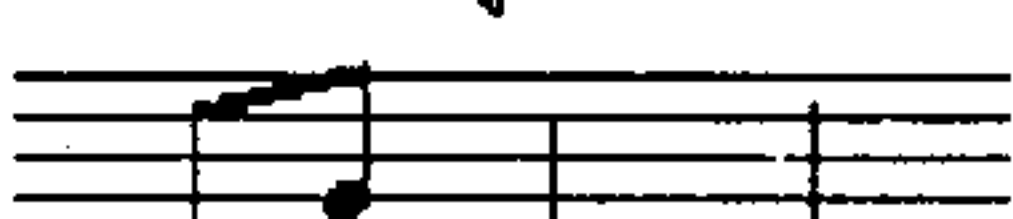
การแบ่งวรรคตอนในท่อนที่ 3 พบว่าใช้คำประพันธ์จากพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา 1 บท และระหว่างบทยังมีการบรรจุสร้อยเข้าไปแทรก ซึ่งประกอบด้วยคำประพันธ์ วรรคระดับ – วรรครับ - (สร้อย) – วรรครอง – วรรคส่ง โดยในวรรคระดับประกอบด้วย 7 คำกลอน มีการแบ่งวรรคตอนแบบ 2 – 2 – 3 วรรครับประกอบด้วย 7 คำกลอน แต่แบ่งวรรคตอนแบบ 2 – 3 – 2 วรรคสร้อยประกอบด้วย 13 คำกลอน แบ่งตามแบบ 2 – 3 – 4 – 4 วรรครองประกอบด้วยคำกลอน 7 คำกลอน แบ่งวรรคตอนแบบ 3 – 2 – 2 และวรรคส่งประกอบด้วย 8 คำกลอน มีการแบ่งวรรคตอนแบบ 2 – 3 – 3 ซึ่งพบความหลากหลายของการแบ่งวรรคตอน เช่น กรณีที่มีคำกลอน 7 คำกลอน มีการแบ่งทั้งแบบ 2 – 2- 3 , 2 – 3 – 2 หรือ 3 – 2 – 2

3.3 วิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์

ในการศึกษาคำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับวรรณยุกต์นั้น ผู้วิจัยได้สร้าง ตาราง เพื่อแสดงให้เห็นเสียงวรรณยุกต์และรูปแบบของทำนองในแต่ละคำร้อง เพื่อศึกษากลุ่มเสียงวรรณยุกต์ในภาษาพูด ซึ่งสามารถแบ่งระดับเสียงจากต่ำไปสูง คือ เสียงเอก เสียงโท เสียงสามัญ เสียงตรี และเสียงจัตวา เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ของระดับเสียงวรรณยุกต์ของคำร้อง เมื่อนำคำร้องบรรจุในทำนองร้องว่า ระดับเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีการเปลี่ยนแปลง เพื่อให้สัมพันธ์กับทำนองร้องของเพลงหรือไม่

3.3.1 การวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น ท่อน 1

ตาราง 15 คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงแขกสาหร่าย
3 ชั้น ท่อน 1

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
1. ล้า – ดวน – ดอก	 ล้า ดวน ดอก	สามัญ – สามัญ – เอก
2. ออก – ดก	 ออก ดก	เอก – เอก
3. ทุก – กิ่ง – ก้าน	 ทุก กิ่ง ก้าน	ตรี – เอก – โท
4. บ้าง – ตุม – บาน	 บ้าง ตุม บาน	โท – สามัญ – สามัญ
5. แยม – กลีบ	 แยม กลีบ	ตรี – เอก
6. กลิ่น – กล้า	 กลิ่น กล้า	เอก – โท

หมายเหตุ กำหนดให้โน้ตที่บันทึกในตารางใช้ัญแจประจำหลักซอล

กลุ่มที่ 1 ล้า – ดวน – ดอก

ล้า เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ดวน เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ดอก เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 2 ออก – ดก

ออก เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ดก เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงซอล ลา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนจากต่ำขึ้นไป
 สูง

กลุ่มที่ 3 ทุก – กิ่ง – ก้าน

ทุก เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กึ่ง เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงเร มี เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนจากต่ำขึ้นไปสูง
ก้าน เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงเร ที เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนจากสูงลงมาต่ำ

- กลุ่มที่ 4 บ้าง – ตุม – บาน
 บ้าง เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงที เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ตุม เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 บาน เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

- กลุ่มที่ 5 แยม – กลีบ
 แยม เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงมี ซอล เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนจากต่ำขึ้นไปสูง
 กลีบ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงเร มี เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนจากต่ำขึ้นไปสูง

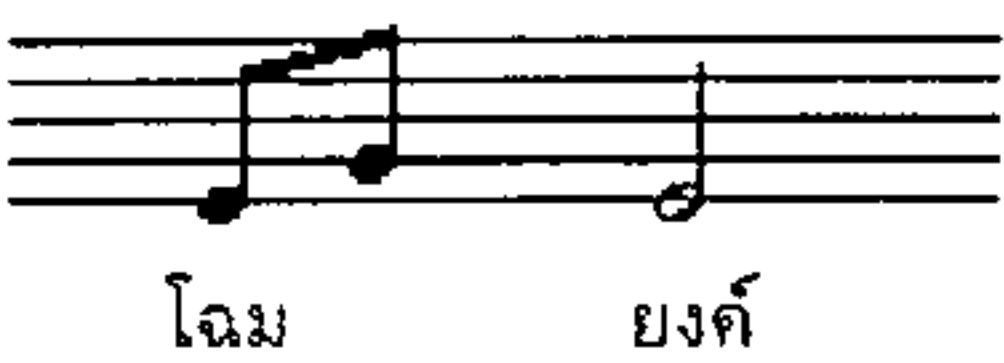
- กลุ่มที่ 6 กลิ่น – กล้า
 กลิ่น เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงที เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 กล้า เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงเร ที เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนจากสูงลงมาต่ำ

จากการวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์นั้น สามารถสรุปได้ดังนี้

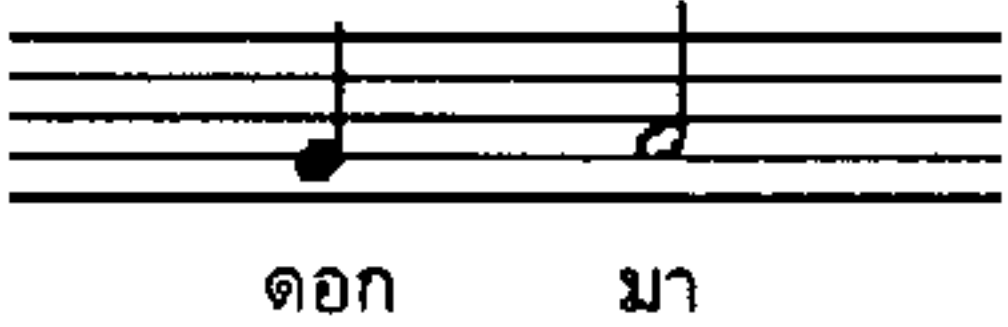
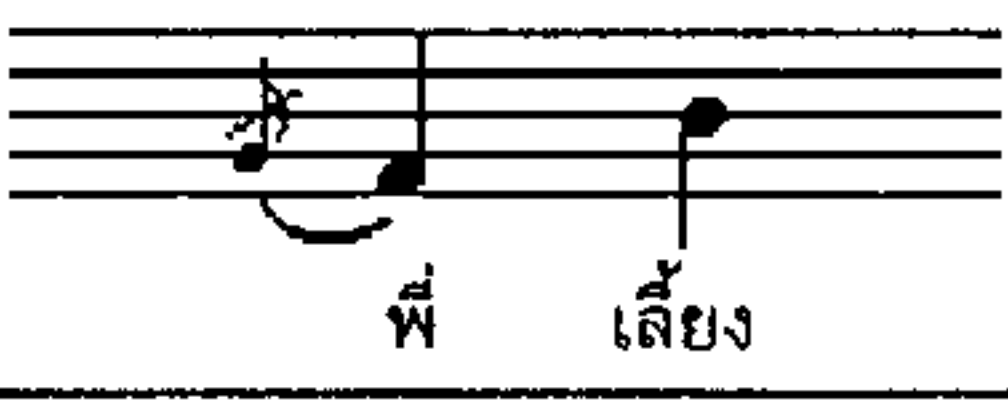
- 1. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน คือ เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว แสดงว่ามีการบังคับเสียงคำร้องให้ตรงตามเสียงวรรณยุกต์ และทำนองร้อง
- 2. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน แต่เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง แสดงว่ามีการบังคับเสียงคำร้องให้เคลื่อนที่ผันไปตามเสียงวรรณยุกต์ เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของวรรณยุกต์และทำนองร้อง

3.3.2 การวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น ท่อน 2

ตาราง 16 คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น ท่อน 2

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
1. โฉม – ยงค์		จัตวา – สามัญ

ตาราง 16 (ต่อ)

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
2. ทรง – เก็บ	 ทรง เก็บ	สามัญ – เอก
3. ดอก – มา	 ดอก มา	เอก –สามัญ
4. ประ – ทาน – สอง	 ประ ทาน สอง	สามัญ –สามัญ – จัตวา
5. กัน – ละ – ยา	 กัน ละ ยา	สามัญ –สามัญ –สามัญ
6. พี่ – เลี้ยง	 พี่ เลี้ยง	สามัญ – ตรี

หมายเหตุ กำหนดให้โน้ตที่บันทึกในตารางใช้ัญแจประจำหลักซอล

- กลุ่ม 1 โฉม – ยงค์

โฉม เป็นเสียงจัตวา ทำนองใช้เสียงมี ซอล เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนจากต่ำขึ้นไปหาสูง

ยงค์ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 2 ทรง – เก็บ

ทรง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

เก็บ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงซอล ลา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนจากต่ำขึ้นไปหาสูง
- กลุ่ม 3 ดอก – มา

ดอก เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

มา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 4 ประ – ทาน – สอง

ประ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ทาน เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
สอง เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 5 กัน – ละ – ยา
กัน เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
ละ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
ยา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 6 พี – เลียง
พี เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงซอล ฟา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนจากสูงลงมาต่ำ และพบว่า ระดับเสียงวรรณยุกต์เปลี่ยนไป คือ พี ในเสียงพูดระดับปกติจะมีระดับวรรณยุกต์เป็นเสียงโท เมื่อมีการผันเสียงในทำนองร้อง จึงทำให้ พี เป็นเสียงสามัญ
เลียง เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงที เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

จากการวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์นั้น สามารถสรุปได้ดังนี้

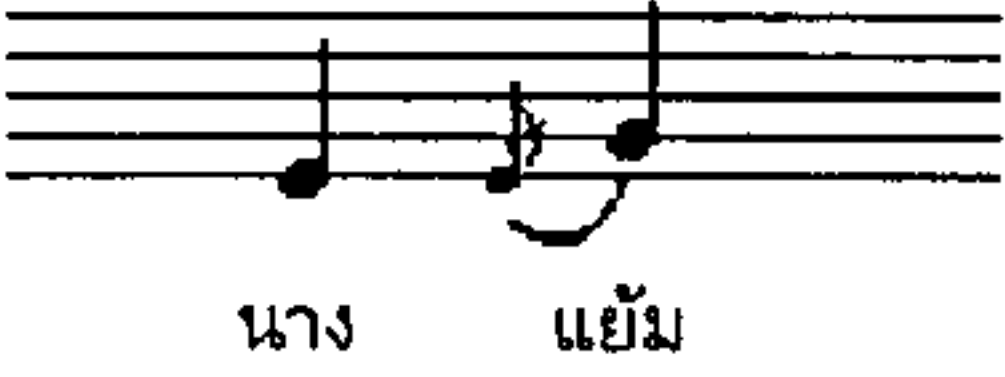
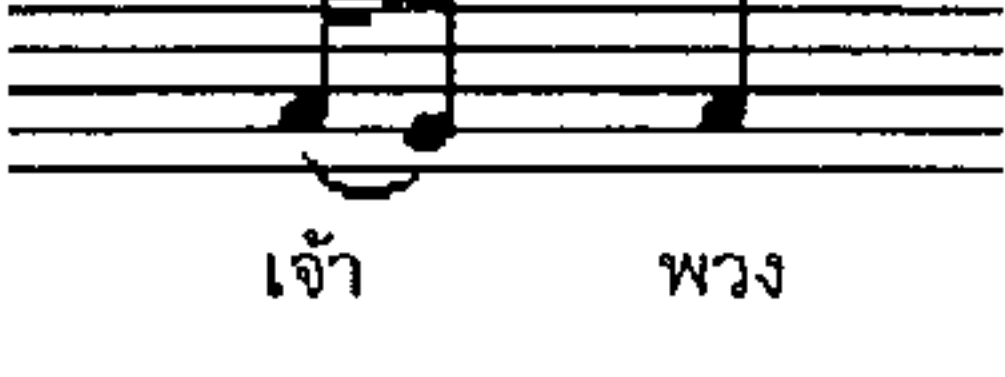
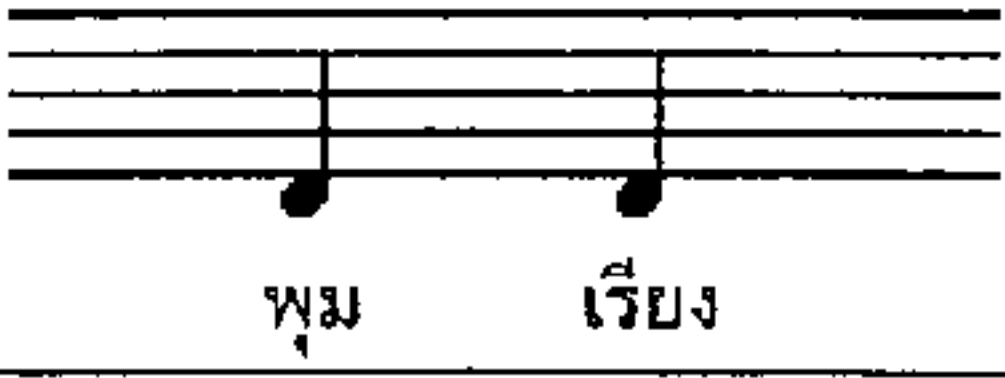
- 1. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน คือ เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว แสดงว่า มีการบังคับเสียงคำร้องให้ตรงตามเสียงวรรณยุกต์ และทำนองร้อง
- 2. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน แต่เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง แสดงว่า มีการบังคับเสียงคำร้องให้เคลื่อนที่ผันไปตามเสียงวรรณยุกต์ เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของวรรณยุกต์และทำนองร้อง
- 3. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ไม่ตรงกัน แสดงว่า มีการตกแต่งเสียงวรรณยุกต์ของคำร้อง เพื่อให้เข้ากับทำนองร้อง

3.3.3 การวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น ท่อน 3

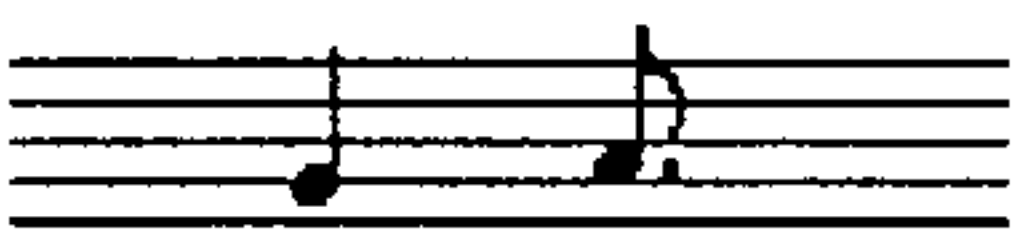
ตาราง 17 คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น ท่อน 3

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
1. แล้ว – เก็บ		ตรี – เอก
2. จำ – ปา		สามัญ – เอก

ตาราง 17 (ต่อ)

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
3. มะ – หา – หงส์	 มะ หา หงส์	สามัญ – จัตวา – จัตวา
4. นาง – แยม	 นาง แยม	สามัญ – ตรี
5. ยี่ – สุ่น – ส่อง	 ยี่ สุ่น ส่อง	โท – เอก – เอก
6. กลิ่น – เกลี้ยง	 กลิ่น เกลี้ยง	เอก – โท
7. เจ้า – พวง	 เจ้า พวง	โท – สามัญ
8. พระ – ยอม – เอย	 พระ ยอม เอย	สามัญ – สามัญ – จัตวา
9. จะ – หาย – กลิ่น – หอม	 จะ หาย กลิ่น หอม	เอก – จัตวา – เอก – จัตวา
10. เสีย – แล้ว – นี่ – เอย	 เสีย แล้ว นี่ เอย	จัตวา – ตรี – โท – จัตวา
11. ประ – สัน – ตรา	 ประ สัน ตรา	เอก – จัตวา – สามัญ
12. หัก – พวง	 หัก พวง	เอก – สามัญ
13. พุม – เรียง	 พุม เรียง	สามัญ – สามัญ

ตาราง 17 (ต่อ)

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
14. หมอบ – เมียง	 หมอบ เมียง	เอก – สามัญ
15. มา – ตะ – หว้าย	 มา ตะ หว้าย	สามัญ – สามัญ – จัตวา
16. นะ – รี – มล	 นะ รี มล	ตรี – สามัญ – สามัญ

หมายเหตุ กำหนดให้โน้ตที่บันทึกในตารางใช้ัญญแจประจำหลักซอล

- กลุ่ม 1

แล้ว – เก็บ

แล้ว เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

เก็บ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงที เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 2

จำ – ปา

จำ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ปา เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 3

มะ – หา – หงส์

มะ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

หา เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงลา เร เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนจากต่ำขึ้นไปหาสูง

หงส์ เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงลา ที เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนจากต่ำขึ้นไปหาสูง
- กลุ่ม 4

นาง – แยม

นาง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

แยม เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงมี ซอล เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนจากต่ำขึ้นไปหาสูง
- กลุ่ม 5

ยี่ – สุ่น – ส่ง

ยี่ เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

สูง เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงที่ เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ลง เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงที่ เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 6 กลิ่น – กลิ่น

กลิ่น เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงลา ที่ เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนจากต่ำขึ้นไปหา
 สูง

กลิ่น เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงที่ ลา ซอล เป็นคำร้องที่มี 3 เสียง เสียงเคลื่อนจากสูง
 ลงมาต่ำ

กลุ่ม 7 เจ้า – พวง

เจ้า เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงลา ซอล เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนจากสูงลงมา
 ต่ำ

พวง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 8 พระ – ยอม – เอย

พระ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว ซึ่งยังพบว่าระดับเสียง
 วรรณยุกต์ของคำว่า “พระ” มีระดับวรรณยุกต์เปลี่ยนไป ในระดับเสียงปกติ “พระ” มีวรรณยุกต์เสียงตรี แต่เมื่อ
 อยู่ในทำนองเสียงมี เสียงระดับวรรณยุกต์อยู่ในระดับเสียงสามัญ

ยอม เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

เอย เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงมี ซอล เร เป็นคำร้องที่มี 3 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากต่ำ
 ไปสูงและลงมาหาต่ำ

กลุ่ม 9 จะ – หาย – กลิ่น – หอม

จะ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

หาย เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงที่ เร เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนจากต่ำขึ้นไปหา
 สูง

กลิ่น เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

หอม เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงลา ที่ เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนจากต่ำขึ้นไปหา
 สูง

กลุ่ม 10 เสีย – แล้ว – นี่ – เอย

เสีย เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

แล้ว เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

นี่ เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

เอย เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงเร มี เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนจากต่ำขึ้นไปหา
 สูง

กลุ่ม 11 ประ – สัน – ตรา

ประ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

สัน เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงมี ลา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนจากต่ำขึ้นไปหาสูง

ตรา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 12 หัก – พวง

หัก เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงที เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

พวง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 13 พุม – เรียง

พุม เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

เรียง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 14 หมอบ – เมียง

หมอบ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

เมียง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 15 มา – ณะ – หวาย

มา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ณะ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

หวาย เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงซอล ลา ซอล เป็นคำร้องที่มี 3 เสียง เสียงเคลื่อนจากต่ำขึ้นไปหาสูง แล้วกลับสู่เสียงต่ำอีกครั้ง

กลุ่ม 16 นะ – รี – มล

นะ เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงที เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

รี เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว และยังพบอีกว่าระดับเสียงวรรณยุกต์ของ “รี” เปลี่ยนไปจากระดับเสียงวรรณยุกต์ปกติในภาษาพูด คือ รี ในระดับเสียงปกติมีระดับวรรณยุกต์เป็นเสียงตรี แต่ทำนองร้องเสียงลา ทำให้ระดับวรรณยุกต์เปลี่ยนเป็นระดับเสียงสามัญ

มล เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

จากการวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์นั้น สามารถสรุปได้ดังนี้

1. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน คือ เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว แสดงว่ามีการบังคับเสียงคำร้องให้ตรงตามเสียงวรรณยุกต์ และทำนองร้อง

2. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน แต่เป็นคำร้องที่มี 2 - 3 เสียง แสดงว่า มีการบังคับเสียงคำร้องให้เคลื่อนที่ผันไปตามเสียงวรรณยุกต์ เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของวรรณยุกต์และทำนองร้อง

3. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ไม่ตรงกัน แสดงว่า มีการตกแต่งเสียงวรรณยุกต์ของคำร้อง เพื่อให้เข้ากับทำนองร้อง

3.4 วิเคราะห์การเอื้อนที่ใช้ในการขับร้อง

3.4.1 วิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่เป็นทำนองร้อง

ท่อนที่ 1

1. ห้องที่ 1 - 2



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง "โด" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 1 ไปยังลูกตกเสียง "เร" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 2 และดำเนินทำนองผ่านเสียง "โด มี" ไปยังลูกตกเสียง "มี" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 2

2. ห้องที่ 3 - 4



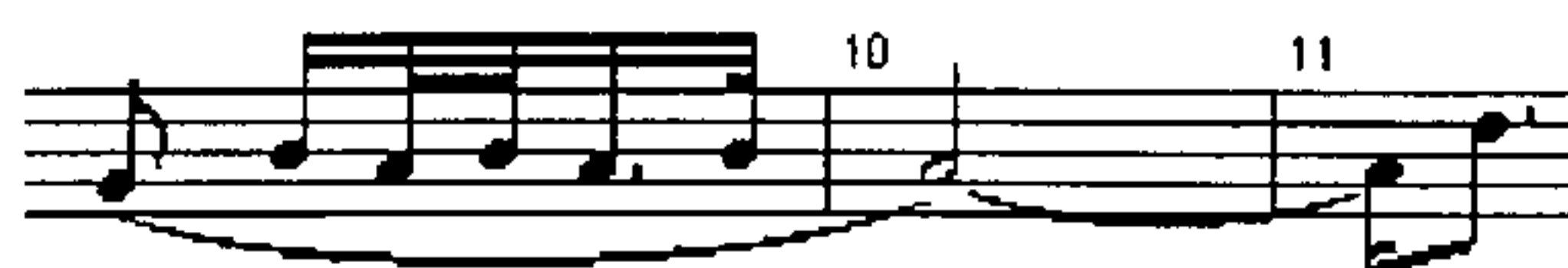
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง "เร" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 3 ดำเนินทำนองผ่านเสียง "มี เร ฟา" ไปยังลูกตกเสียง "เร" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 3 และดำเนินทำนองผ่านเสียง "โด" ไปยังลูกตกเสียง "ที" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 4

3. ห้องที่ 4 - 7



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง "ที" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 4 ดำเนินทำนองผ่านเสียง "ลา" ไปยังลูกตกเสียง "เร" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 5 และดำเนินทำนองผ่านเสียง "ที" ไปยังลูกตกเสียง "เร" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 5 แล้วดำเนินทำนองผ่านไปยังเสียง "ที" ไปยังลูกตกเสียง "ที" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 6 และไปยังลูกตกเสียง "เร" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 7

4. ห้องที่ 9 - 11



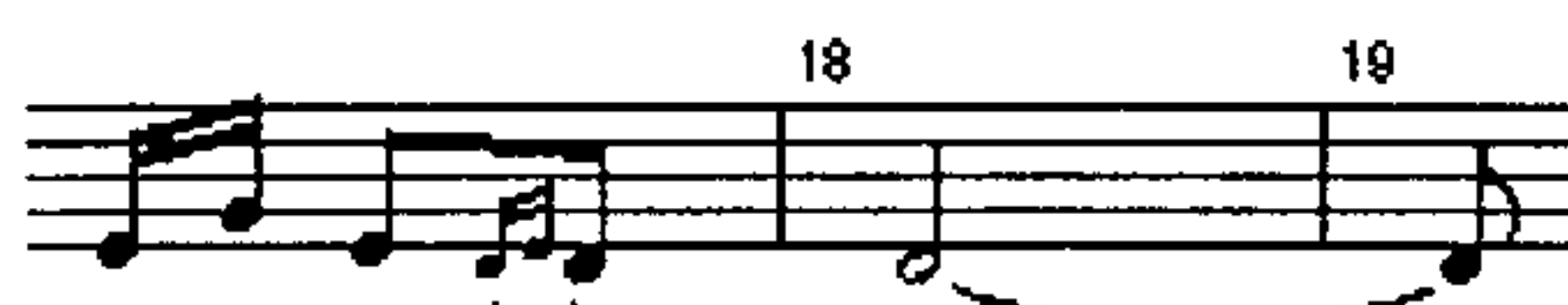
ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 9 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา ที ลา ที” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 10 และผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 11 และผ่านไปยังเสียง “เร” ห้องที่ 11

5. ห้องที่ 12 – 15



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 12 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 13 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ที ลา เร” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 13 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 14 และไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 14 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา ซอล ที” ไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 15

6. ห้องที่ 17 – 19



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “มี” ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 17 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 18 และไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 19

7. ห้องที่ 19 – 21



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “ที” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 19 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 20 และไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 21

8. ห้องที่ 25 – 27



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 25 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 25 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 26 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร ที เร” ไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 26 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา ซอล ลา” ไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 27

9. ห้องที่ 27 – 31



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 27 ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 28 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 28 แล้วดำเนินทำนองเคลื่อนที่ผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 29 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “มี” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 29 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “มี” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 30 และผ่านไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 31

ท่อนที่ 2

1. ห้องที่ 1 – 2



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 1 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 1 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 2 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ที” ไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 2

2. ห้องที่ 3 – 5



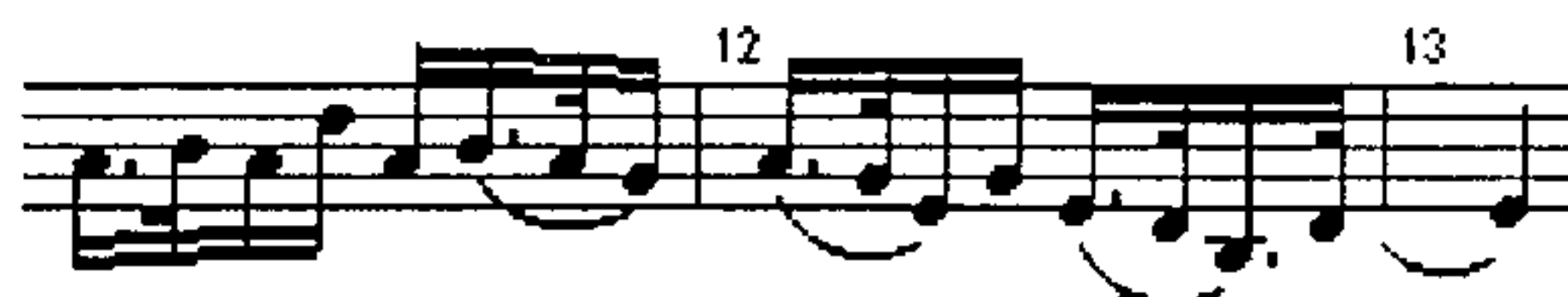
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 3 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ที ลา เร” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 3 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ที ลา ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 4 และไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 5

3. ห้องที่ 7 – 8



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 7 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “มี” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 8

4. ห้องที่ 11 – 13



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 11 ดำเนินทางผ่านเสียง “ที ลา เร” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 11 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ที ลา ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ลา”

ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 12 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล มี ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 12 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร ที่ เร” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 13

5. ห้องที่ 15 – 17



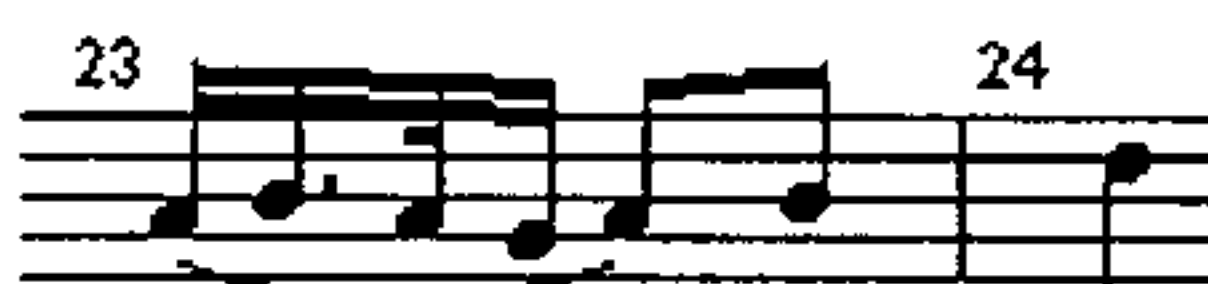
ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ที่” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 15 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 16 และผ่านไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 17

6. ห้องที่ 18 – 21



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 18 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 19 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “มี” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 19 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา ซอล มี” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 20 และไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 21 และผ่านไปยังเสียง “ซอล” ห้องที่ 21

7. ห้องที่ 23 – 24



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 23 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ที่ ลา ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 23 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ที่” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 24

8. ห้องที่ 24 – 25



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 24 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 25 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “ที่” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 25 และผ่านไปยังเสียง “เร” ห้องที่ 25

ท่อนที่ 3

1. ห้องที่ 4 – 7



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 4 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 5 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ที” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 5 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ที” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 6 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “มี ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 6 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “มี เร ที” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 7

2. ห้องที่ 9 – 11



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “มี” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 9 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 10 และผ่านไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 11

3. ห้องที่ 16 – 18



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 16 และผ่านไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 17 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ที ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 17 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ที” ไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 18

4. ห้องที่ 20 – 22



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 20 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 21 และไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 21 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 22 และไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 22

5. ห้องที่ 25 – 26



ทำนองเริ่มจากเสียง “ที” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 25 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 26

6. ห้องที่ 29 – 30



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 29 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 30

7. ห้องที่ 33 – 35



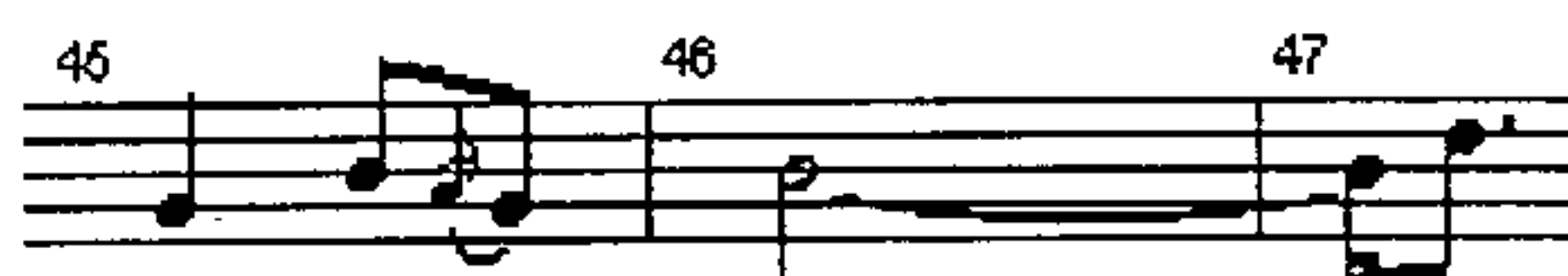
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 33 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ที ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 33 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ที” ไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 34 และผ่านไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 35

8. ห้องที่ 36 – 37



ทำนองเริ่มจากลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 36 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ที ลา ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 37 และผ่านไปยังเสียง “ซอล” ห้องที่ 37

9. ห้องที่ 45 – 47



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 45 แล้วผ่านไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 45 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 46 และผ่านไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 47 และผ่านไปยังเสียง “เร” ห้องที่ 47

จากการวิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่เป็นทำนองร้องภายในเพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น เมื่อพิจารณาผลการวิเคราะห์จากการเคลื่อนที่ของทำนองร้องที่เคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียงต่าง ๆ ภายในทำนองร้องนั้นพบทำนองร้องซึ่งมีลักษณะการเคลื่อนที่ของแนวทำนองร้องซึ่งมีลักษณะพิเศษ คือ ทำนองร้องที่เคลื่อนที่ผ่านไปยังเสียงของลูกตกต่าง ๆ นั้นทำนองเคลื่อนที่ขึ้น – ลง ไม่มีความสลับซับซ้อน อีกทั้งมีรูปแบบการใช้ทำนองเอื้อนที่ทำนองมีความชัดเจน เสียงที่ผ่านไปยังลูกตกเสียงต่าง ๆ ภายในทำนองเอื้อนผู้วิจัยพบลักษณะของการใช้ทำนองเอื้อนที่มีลักษณะพิเศษ

จากการศึกษาลักษณะประการหนึ่งของทำนองเอื้อนที่เป็นทำนองร้องที่ผู้วิจัยพบนั้นคือ “เท่า” ที่ใช้ภายในเพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น ผู้วิจัยพบว่ามีการใช้ทำนองเอื้อนที่เป็นทำนองร้องตามลักษณะดังนี้

ท่อน 3

ห้องที่ 9 -10



ห้องที่ 25 – 26



ทำนองเอื้อนที่พบมีเอกลักษณ์เฉพาะ ดำเนินทำนองอย่างตรงไปตรงมา และแตกต่างจากทางขับร้องที่นิยมใช้กันอยู่ในปัจจุบัน ซึ่งพบทำนองเอื้อนที่เป็นทำนองร้องภายในเพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น ดังต่อไปนี้

ท่อน 1

ห้องที่ 25 - 27



ท่อน 3

ห้องที่ 4 - 7



ห้องที่ 36 - 37



ห้องที่ 42 - 43



3.4.2 วิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้อง

ท่อนที่ 1 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 8)

1. ห้องที่ 8

พบทำนองเอื้อนตกแต่งคำร้องคำว่า “ดอก” ตรงกับเสียง “ซอล” โดยใช้เสียง “ซอล ลา ซอล” ดำเนินทำนองสั้น ๆ หลังคำร้อง

2. ห้องที่ 32

พบทำนองเอื้อนตกแต่งคำร้องว่า “กล้า” ตรงกับเสียง “เร ทิ” โดยใช้เสียง “เร มี” ดำเนินทำนองสั้น ๆ ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในห้องที่ 33

ท่อนที่ 2 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 9)

1. ห้องที่ 9

พบทำนองเอื้อนตกแต่งคำร้องคำว่า “ทรง” ตรงกับเสียง “เร” โดยใช้เสียง “มี เร ที” ดำเนินทำนองหลังคำร้อง

2. ห้องที่ 10

พบทำนองเอื้อนตกแต่งคำร้องคำว่า “เก็บ” ตรงกับเสียง “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” ดำเนินทำนองสั้น ๆ หลังคำร้อง

3. ห้องที่ 30

พบทำนองเอื้อนตกแต่งคำร้องคำว่า “เลี้ยง” ตรงกับเสียง “ที” โดยใช้เสียง “ที ลา” ดำเนินทำนองสั้น ๆ หลังคำร้อง

ท่อนที่ 3 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 10)

1. ห้องที่ 2

พบทำนองเอื้อนตกแต่งคำร้องคำว่า “เก็บ” ตรงกับเสียง “ที” โดยใช้เสียง “เร มี” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 2)

2. ห้องที่ 8

พบทำนอง เอื้อนตกแต่งคำร้องคำว่า “หงส์” ตรงกับเสียง “ซอล ลา” โดยใช้เสียง “ลา ที ลา” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 9)

3. ห้องที่ 14

พบทำนองเอื้อนตกแต่งคำร้องคำว่า “ส่ง” ตรงกับเสียง “ที” โดยใช้เสียง “เร มี เร” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 15)

4. ห้องที่ 19

พบทำนองเอื้อนตกแต่งคำร้องคำว่า “เจ้า” ตรงกับเสียง “ลา ซอล” โดยใช้เสียง “ที เร ที ลา ซอล ลา” ดำเนินทำนองอยู่หลังคำร้อง

5. ห้องที่ 23

พบทำนองเอื้อนตกแต่งคำร้องคำว่า “ยอม (พะยอม)” ตรงกับเสียง “ซอล” โดยใช้เสียง “มี เร ที เร มี” ดำเนินทำนองอยู่หลังคำร้อง

6. ห้องที่ 24

พบทำนองเอื้อนตกแต่งคำร้องว่า “เอย” ตรงกับเสียง “มี ซอล” โดยใช้เสียง “เร มี เร” ดำเนินทำนองอยู่หลังคำร้อง

7. ห้องที่ 28

พบทำนองเอื่อนตกแต่งคำร้องว่า “หอม” ตรงกับเสียง “ลา ที” โดยใช้เสียง “ลา ที ลา ซอล” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 29)

8. ห้องที่ 32

พบทำนองเอื่อนตกแต่งคำร้องว่า “เอย” ตรงกับเสียง “โด เร” โดยใช้เสียง “เร มี เร ที” ดำเนินทำนองอยู่หลังคำร้อง

จากการวิเคราะห์การใช้ทำนองเอื่อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องผู้วิจัยพบว่า การใช้ทำนองเอื่อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องนั้น ทำนองเอื่อนจะอยู่หลังคำร้องทุก ๆ คำ จากการพิจารณาพบว่าทิศทางของทำนองเอื่อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องเคลื่อนที่จากเสียงสุดท้ายของคำร้อง จากนั้นใช้เสียงเคลื่อนที่ผ่านจากเสียงสุดท้ายของคำร้องนั้น ๆ ซึ่งมีทิศทางขึ้นหรือลงไปตามเสียงของลูกตกเสียงต่อไปแล้วแต่ทำนองนั้น ๆ ลักษณะพิเศษที่พบอย่างหนึ่งของการใช้เอื่อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องคือ ทำนองที่ใช้หลังคำร้องส่วนใหญ่เป็นทำนองสั้น ๆ โดยใช้เสียงที่เคลื่อนที่จากเสียงสุดท้ายของคำร้องนั้น ๆ เพียงไม่กี่เสียง เช่น



ลอก



เก็บ



สอง

การใช้ทำนองเอื่อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องภายในทำนองร้องเพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น จากการศึกษพบว่า ในเพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้นมีจำนวนคำร้องมาก และคำร้องภายในเพลงมีความสำคัญในการสื่อความหมายและอารมณ์ภายในเพลง ดังนั้นผู้วิจัยพบว่า ทำนองเอื่อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องที่พบในเพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้นมีอีกลักษณะทำนองหนึ่ง คือ พบว่าหลังคำร้องมีลักษณะทำนองสั้น ๆ เฉพาะซึ่งตกแต่งให้คำร้องไพเราะน่าฟังมากยิ่งขึ้น เช่น



ยอ



ทอ



ดังนั้นสามารถสรุปการใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องภายในทำนองร้องเพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น โดยแบ่งทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องเป็น 2 ลักษณะ ดังนี้

- 1. ทำนองที่ใช้หลังคำร้องเป็นทำนองสั้น ๆ โดยใช้เสียงที่เคลื่อนที่จากเสียงสุดท้ายของคำร้องนั้นๆ แล้วเคลื่อนที่ผ่านไปยังเสียงของลูกตกในจังหวะต่อไปโดยใช้เสียงเคลื่อนที่ผ่าน 2 – 3 เสียง
- 2. ทำนองที่ใช้หลังคำร้องเป็นทำนองสั้น ๆ แต่มีรูปแบบของทำนองเฉพาะ

3.5 วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการขับร้อง

3.5.1 เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง

จากการศึกษาพบว่า ในการออกเสียงคำร้องมีการใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ดังนี้

คำร้อง ท่อน 1

ลำดวนดอกออกดอกทุกกิ่งก้าน บ้างตูมบานแย้มกลีบกลืนกล้า

ตาราง 18 การใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น ท่อน 1

คำร้อง	เสียงวรรณยุกต์	เทคนิคที่ใช้ขับร้อง	รูปแบบทำนอง
ก้าน	โท	กระทบคำคู่ 2	
บ้าง	โท	กระทบคำคู่ 2	
แย้ม	ตรี	กระทบคำคู่ 2	
กลีบ	เอก	อมเสียง	
กล้า	โท	กระทบคำคู่ 2	

คำร้อง ท่อน 2

โคมยงค์ทรงเก็บดอกมา ประทานสองกลียาพื้เลี้ยง

ตาราง 19 การใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น ท่อน 2

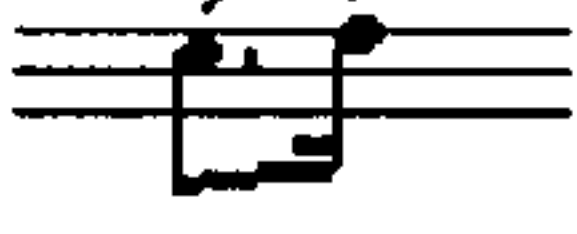
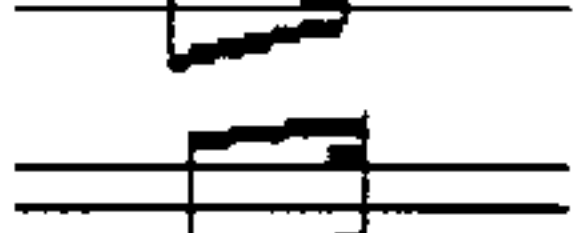
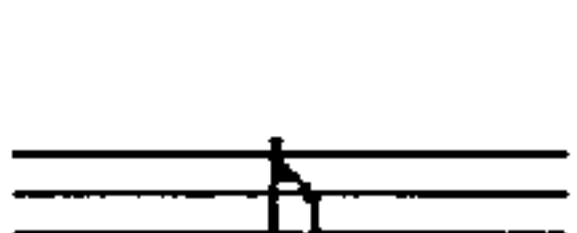
คำร้อง	เสียงวรรณยุกต์	เทคนิคที่ใช้ขับร้อง	รูปแบบทำนอง
โฉม	จัตวา	กระทบคำคู่ 2	
พี่	สามัญ	กระทบคำคู่ 2	

คำร้อง ท่อน 3

แล้วเก็บจำปามหาหงส์
(เจ้าพวงพยอมเอ๋ย
ประสันตราหักพวงพุมเรียง

นางแย้มยี่สุนส่งกลิ้งเกลี้ยง
จะหายกลิ้งหอมเสียแล้วนี่เอ๋ย)
หมอบเมียงมาถวายนฤมล

ตาราง 20 การใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น ท่อน 3

คำร้อง	เสียงวรรณยุกต์	เทคนิคที่ใช้ขับร้อง	รูปแบบทำนอง
แล้ว	ตรี	กระทบคำคู่ 2	
หา	จัตวา	ผันเสียง	
หงส์	จัตวา	ผันเสียง	
แย้ม	ตรี	อมเสียง	
เกลี้ยง	โท	กระทบคำคู่ 3	
เจ้า	โท	กระทบคำคู่ 2	
หาย	จัตวา	ผันเสียง	
หอม	จัตวา	ผันเสียง	
นี่	โท	ประคบน้ำ	

ตาราง 20 (ต่อ)

คำร้อง	เสียงวรรณยุกต์	เทคนิคที่ใช้ขับร้อง	รูปแบบทำนอง
นี่	โท	ประคบคำ	
เอ๋ย	จัตวา	เหินเสียง	
สั่น	จัตวา	ผันเสียง	
ถวาย	สามัญ – จัตวา	ผันเสียง	

จากการศึกษาเทคนิคในการออกเสียงคำร้องนั้น ผู้วิจัยพบว่า มีการใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ดังนี้

1. กระทบคำคู่ 2 เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ซึ่งในขณะออกเสียงคำร้องต้องให้เสียงคำร้องออกมา 2 เสียงต่อเนื่องกัน
2. อมเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง โดยออกเสียงคำร้องนั้น แล้วปิดปากให้เสียงดังอยู่ในช่องปาก
3. ผันเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของวรรณยุกต์ โดยการออกเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง
4. ประคบคำ เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง โดยควบคุมการออกเสียงคำร้องในขณะขับร้อง ให้เสียงคำร้องนั้นชัดเจนขึ้น มีน้ำหนักในการออกเสียงมากขึ้น แต่ในขณะขับร้องก็ไม่ออกเสียงดังจนเกินไป
5. เหินเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง โดยออกเสียงให้เสียงเลื่อนไหลสูงขึ้น โดยออกเสียงจากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงในระยยะหายใจเดียวกัน

3.5.2 เทคนิคในการเอื้อน

จากการศึกษาเทคนิคในการเอื้อนผู้วิจัยพบว่าภายในเพลงมีการใช้เทคนิคในการเอื้อนตามรายละเอียดดังต่อไปนี้

ท่อน 1 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 8)

1. ห้องที่ 3 เสียงครื้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 3) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 3) ระหว่างเสียง “เร” และ “เร” โดยใช้เสียง “มี เร ซอล” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงของลูกตก

2. ห้องที่ 3 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 3) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 4) ระหว่างเสียง “เร” และ “ที” โดยใช้เสียง “มี เร โด” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “ที”

3. ห้องที่ 3 เสียงครื้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 3) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 4) ระหว่างเสียง “ที” และ “เร” โดยใช้เสียง “ลา ที ลา” เป็นเสียงครั้นระหว่างลูกตก

4. ห้องที่ 5 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 5) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 6) ระหว่างเสียง “เร” และ “ที” โดยใช้เสียง “มี เร ที” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “ที”

5. ห้องที่ 8 เสียงครื้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครันระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 8) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 9) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ลา ที” เป็นเสียงครันระหว่างเสียงลูกตก

6. ห้องที่ 9 เสียงครื้นที่อยู่ในท่านองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 9) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 10) ระหว่างเสียง “ที” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ลา ที ลา” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงของลูกตก

7. ห้องที่ 10 เสียงครื้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครันระหว่างเสียงผ่านจากจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 9) โดยใช้เสียง "ที" เป็นเสียงครันไป
ยังลูกตกเสียง "ลา" ในห้องที่ 10

8. ห้องที่ 13 เสียงปรึบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงประหว่งเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 13) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 13) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ที ลา เร” เป็นเสียงประหว่งเสียงของลูกตก

9. ห้องที่ 14 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 14) และเสียงของลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 15) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ที ลา ซอล” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “ลา”

10. ห้องที่ 17 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 17) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 18) ระหว่างเสียง “มี” และ “เร” โดยใช้เสียง “เร มี” เป็นเสียงครั่นระหว่างเสียงของลูกตก

11. ห้องที่ 19 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 19) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 20) ระหว่างเสียง “เร” และ “เร” โดยใช้เสียง “มี” เป็นเสียงครั่นระหว่างเสียงของลูกตก

12. ห้องที่ 20 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นของลูกตกในห้องที่ 20 โดยใช้เสียง “มี” เป็นเสียงครั่น ไปหาลูกตกเสียง “เร”

13. ห้องที่ 25 เสียงปรีบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรีบระหว่างลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 25) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 26) ระหว่างเสียง “มี” และ “มี” โดยใช้เสียง “เร มี” เป็นเสียงปรีบระหว่างเสียงของลูกตก

14. ห้องที่ 26 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ติดต่อกัน 2 ครั้งระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 26) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 27) ระหว่างเสียง “มี” และ “ที” โดยใช้เสียง “มี เร ที” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “ที” และกระทบเสียง 4 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 26) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 27) ระหว่างเสียง “ที” และ “ที” โดยใช้เสียง “ที ลา ซอล ลา” ไปยังลูกตกเสียง “ที” โดยออกเสียงกระทบติดต่อกัน 2 ครั้ง

15. ห้องที่ 28 เสียงปรีบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรีบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 28) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 29) ระหว่างเสียง “มี” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “เร มี” เป็นเสียงปรีบระหว่างเสียงของลูกตก

16. ห้องที่ 29 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 29) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 30) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “มี” โดยใช้เสียง “ลา ซอล มี” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “มี”

ท่อน 2 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 9)

จากการศึกษาเทคนิคในการเอื้อนผู้วิจัยพบว่ามีการใช้เทคนิคในการเอื้อนในบทเพลงตามรายละเอียดดังต่อไปนี้

1. ห้องที่ 1 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 1) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 2) ระหว่างเสียง “มี” และ “มี” โดยใช้เสียง “เร มี” เป็นเสียงครั่นระหว่างเสียงของลูกตก

2. ห้องที่ 2 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้อง 2) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 2) ระหว่างเสียง "มี" และ "ที" โดยใช้เสียง "มี เร ที" เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง "ที"

3. ห้องที่ 3 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 3) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 3) ระหว่างเสียง "ลา" และ "ซอล" โดยใช้เสียง "ที ลา เร" เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตก

4. ห้องที่ 3 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 3) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 4) ระหว่างเสียง "ซอล" และ "ที" โดยใช้เสียง "ที ลา ซอล" เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง "ที"

5. ห้องที่ 7 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 7) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 8) ระหว่างเสียง "ฟา" และ "มี" โดยใช้เสียง "มี ซอล" เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงของลูกตก

6. ห้องที่ 9 เสียงกระทบที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์หลังคำว่า "ทรง" มีเสียงวรรณยุกต์ "สามัญ" ตรงกับเสียง "เร" โดยใช้เสียง "มี เร ที" เป็นเสียงกระทบหลังคำร้อง

7. ห้องที่ 10 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 10) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 11) ระหว่างเสียง "ซอล" และ "ลา" โดยใช้เสียง "ที ลา" เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตก

8. ห้องที่ 11 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 11) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้อง 11) ระหว่างเสียง "ซอล" และ "ลา" โดยใช้เสียง "ที ลา" เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงของลูกตก

9. ห้องที่ 11 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 11) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 12) ระหว่างเสียง "ลา" และ "ลา" โดยใช้เสียง "ที ลา ซอล" เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง "ลา"

10. ห้องที่ 12 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 12) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 12) ระหว่างเสียง "ลา" และ "มี" โดยใช้เสียง "ลา ซอล มี" เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง

“มี” และยังพบว่ามีการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์อีกครั้งหนึ่งระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 12) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 13) ระหว่างเสียง “มี” และ “มี” โดยใช้เสียง “มี เร ทิ” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “มี”

11. ห้องที่ 15 เสียงปรึบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรึบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 15) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 16) ระหว่างเสียง “ที” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ลา ทิ” เป็นเสียงปรึบระหว่างเสียงของลูกตก

12. ห้องที่ 16 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 15) และเสียงลูกตกในห้องที่ 16 ซึ่งเป็นเสียง “ลา” โดยใช้เสียง “ที” เป็นเสียงครั้น

13. ห้องที่ 22 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 22) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 23) ระหว่างเสียง “มี” และ “ลา” โดยใช้เสียง “มี เร ทิ” เป็นเสียงกระทบไปหาลูกตกเสียง “ลา”

14. ห้องที่ 23 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 23) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 24) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ที ลา ซอล” เป็นเสียงกระทบไปหาลูกตกเสียง “ลา”

15. ห้องที่ 25 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 25) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 25) ระหว่างเสียง “เร” และ “ที” โดยใช้เสียง “มี เร” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงของลูกตก

16. ห้องที่ 26 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 26) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 26) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ที” โดยใช้เสียง “ที ลา ซอล” เป็นเสียงกระทบไปหาลูกตกเสียง “ที”

17. ห้องที่ 27 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 27) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 27) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ที ลา เร” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงของลูกตก

18. ห้องที่ 27 เสียงกระทบที่อยู่ในคำร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 27) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 28) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ที ลา ซอล” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “ลา”

ท่อนที่ 3 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 10)

1. ห้องที่ 2 เสียงปรบและอมเสียงที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 2) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 2) ระหว่างเสียง “ที” และ “เร” โดยใช้เสียง “เร มี เร” เป็นเสียงปรบระหว่างเสียงของลูกตกและยังใช้เทคนิคการอมเสียงอยู่ในคอด้วย

2. ห้องที่ 6 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 6) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 7) ระหว่างเสียง “เร” และ “เร” โดยใช้เสียง “มี เร ที” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “เร”

3. ห้องที่ 9 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 9) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 10) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “มี” เป็นเสียงครั่นระหว่างเสียงของลูกตก

4. ห้องที่ 10 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตกเสียง “ซอล” ในห้องที่ 10 โดยใช้เสียง “ลา” เป็นเสียงครั่นระหว่างเสียงของลูกตก

5. ห้องที่ 12 อมเสียงอยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เทคนิคการอมเสียง หลังคำว่า “แยม” ซึ่งมีวรรณยุกต์เสียง “ตรี” ตรงกับเสียง “มี ซอล” โดยใช้เสียง “มี เร” อมเสียงต่อจากคำร้อง

6. ห้องที่ 14 อมเสียงอยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เทคนิคการอมเสียงหลังคำว่า “ส่ง” ซึ่งมีวรรณยุกต์เสียง “เอก” ตรงกับเสียง “ที” โดยใช้เสียง “เร มี เร” เป็นการอมเสียงต่อจากคำร้อง

7. ห้องที่ 17 เสียงปรบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เทคนิคการปรบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 17) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 18) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ที” โดยใช้เสียง “เร ที” เป็นเสียงปรบระหว่างเสียงของลูกตก

8. ห้องที่ 20 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เทคนิคการกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 20) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 21) ระหว่างเสียง “ที” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ที ลา ซอล” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “ที”

9. ห้องที่ 21 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เทคนิคการกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 21) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 22) ระหว่างเสียง “ที” และ “ที” โดยใช้เสียง “ที ลา ซอล” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “ที”

10. ห้องที่ 23 เสียงกระทบที่อยู่หลังคำร้องและอมเสียง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 5 พยางค์หลังคำว่า “พะยอม” ซึ่งมีเสียงวรรณยุกต์ “สามัญ” ตรงกับเสียง “มี” โดยใช้เสียงระหว่างลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 23) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 24) ระหว่างเสียง “มี” และ “มี” โดยใช้เสียง “มี เร ที เร มี” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “มี” และใช้เทคนิคการอมเสียงด้วย

11. ห้องที่ 24 เสียงกระทบที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์หลังคำว่า “เอย” ซึ่งมีวรรณยุกต์เสียง “จัตวา” ตรงกับเสียง “มี ซอล” โดยใช้เสียง “มี เร ที” เป็นเสียงกระทบอยู่หลังคำร้อง

12. ห้องที่ 25 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 25) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 26) ระหว่างเสียง “เร” และ “เร” โดยใช้เสียง “มี” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตก

13. ห้องที่ 26 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 26) เสียง “เร” โดยใช้เสียง “มี” เป็นเสียงครั้นระหว่างลูกตก

14. ห้องที่ 28 เสียงกระทบที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 4 พยางค์หลังคำว่า “หอม” ซึ่งมีเสียงวรรณยุกต์ “จัตวา” ตรงกับเสียง “มี ซอล” โดยใช้เสียง “ซอล ลา ซอล มี” เป็นเสียงกระทบอยู่หลังคำร้อง

15. ห้องที่ 29 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 29) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 30) ระหว่างเสียง “มี” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “เร มี เร” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงของลูกตก

16. ห้องที่ 32 เสียงกระทบที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 4 พยางค์หลังคำว่า “เอย” ซึ่งมีเสียงวรรณยุกต์ “จัตวา” ตรงกับเสียง “เร มี” โดยใช้เสียง “เร มี เร ที” เป็นเสียงกระทบอยู่หลังคำร้อง

17. ห้องที่ 33 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 33) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 33) ระหว่างเสียง “ที” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ที ลา ซอล” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “ลา”

18. ห้องที่ 36 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 36) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 37) ระหว่างเสียง “ลา” และ “มี” โดยใช้เสียง “ที ลา ซอล” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “มี”

19. ห้องที่ 38 เสียงปรียบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรียบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 38) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 38) ระหว่างเสียง “เร” และ “เร” โดยใช้เสียง “มี” เป็นเสียงปรียบระหว่างเสียงของลูกตก

20. ห้องที่ 40 เสียงปรียบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรียบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 40) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 41) ระหว่างเสียง “เร” และ “เร” โดยใช้เสียง “มี” เป็นเสียงปรียบระหว่างเสียงของลูกตก

21. ห้องที่ 43 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 43) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 44) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ที ลา” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงของลูกตก

22. ห้องที่ 44 เสียงกระทบที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์หลังคำว่า “ถวาย” ซึ่งมีเสียงวรรณยุกต์ “จัตวา” ตรงกับเสียง “ซอล ลา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล มี” เป็นเสียงกระทบหลังคำร้อง

23. ห้องที่ 45 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 45) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 46) ระหว่างเสียง “ที” และ “ที” โดยใช้เสียง “ที ลา ซอล” ไปยังลูกตกเสียงที

24. ห้องที่ 49 เสียงกระทบที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์หลังคำว่า “มล” ซึ่งมีเสียงวรรณยุกต์ “สามัญ” ตรงกับเสียง “ลา” โดยใช้เสียง “ที ลา ซอล” เป็นเสียงกระทบอยู่หลังคำร้อง

จากการศึกษาเทคนิคที่ใช้ในการเอื้อนนั้นพบว่ามีการใช้เทคนิคในการเอื้อนที่ใช้เทคนิคอยู่ในทำนองร้องและใช้เทคนิคอยู่หลังคำร้องภายในทำนองร้องของเพลงดังนี้

- 1. การใช้เทคนิคในการเอื้อนที่อยู่ในทำนองร้อง
 - 1.1 เสียงครั้น เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยออกเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดต่อกันด้วยความรวดเร็ว
 - 1.2 เสียงกระทบ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อนเรียงติดต่อกัน 3 เสียงในระยะหายใจเดียวกัน และออกเสียงเอื้อนนั้นให้กลมกลืนกัน
 - 1.3 เสียงปรีบ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยออกเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดต่อกันเหมือนกับเทคนิคการออกเสียงครั้น แต่ออกเสียงช้าและนุ่มนวลกว่า
- 2. การใช้เทคนิคในการเอื้อนที่อยู่หลังคำร้อง
 - 2.1 เสียงครั้น เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยออกเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดต่อกันด้วยความรวดเร็ว
 - 2.2 เสียงกระทบ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อนเรียงติดต่อกัน 3 เสียงในระยะหายใจเดียวกัน และออกเสียงเอื้อนนั้นให้กลมกลืนกัน
 - 2.3 อมเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยขณะออกเสียงเอื้อนต้องหุบปาก และให้เสียงเอื้อนนั้นยังคงดังต่อเนื่องอยู่

4. เพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น

ฝ่ายปาโมกข์โลกดเชษฐพระเวทขลัง	จึงให้ตั้งศาลสถิตย์แปดทิศา
ริมรอบวังฝั่งอาถรรพ์กันพารา	เพลิงไหม้ลามให้ไหม้ถึงในวัง
แล้วลงยันต์กันปิ่นธนูแผลง	ข้ามกำแพงมิได้พ้นด้วยมนต์ขลัง
เสกเสดาะห์เคราะห์เมืองเครื่องสุปั้ง	บายศรีตั้งสังเวียนนมเนยครบ
แล้วปักธงข้างประตูศัตรุเข้า	ให้มัวเมามือคลุ้มคลุ้มดล
จุดธูปเทียนเวียนรอบแล้วนอบนบ	กว่าจะครบเจ็ดวันป้องกันภัย
ฝ่ายท่านครูอยู่กับองค์พระทรงยศ	เสกน้ำรดกับสุคนธ์ด้วยมนต์ไสย
ทรงเสดาะห์เคราะห์ทั่วจ้าวกรุงไกร	ตั้งอยู่ในศีลสัตย์สวัสดี
ส่วนเสนาข้าเฝ้าเหล่าทหาร	ต่างเตรียมการรบศึกไม่นึกหนี
กรมวังนั่งยามตามอัคคี	ทุกหน้าที่ตามตำแหน่งจัดแจงการ
	(พระอภัยมณี)

4.1 การแบ่งระยะการหายใจ

จากการศึกษาการแบ่งระยะการหายใจของเพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น ท่อน 1 พบว่า มีการแบ่งระยะการหายใจภายในเพลง 16 ระยะการหายใจ สามารถอธิบายรายละเอียดได้ดังนี้

(ตัวอย่างที่ 11)



1 ฝ่าย ปา ไกลๆ โลก 2 ค - เชนส์ 3 4 5 พระ เวท ขลัง 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

ระยการหายใจที่ 1

ระยการหายใจที่ 1 นั้น สามารถเก็บลมหายใจได้ก่อน ดังนั้นระยการหายใจที่ 1 จึงสามารถแบ่งระยการหายใจได้ตามสัดส่วนของท่านอง

ระยะการหายใจที่ 2

ระยะการหายใจที่ 2 นั้นมีลักษณะเช่นเดียวกับระยะการหายใจที่ 1 เนื่องจากช่วงรอยต่อของระยะการหายใจที่ 1 และ 2 มีจังหวะให้หายใจได้ตามปกติ

ระยะการหายใจที่ 3 – 4

ในระยะการหายใจที่ 3 และ 4 เมื่อศึกษาจากการขับร้องนั้นจะพบว่า ช่วงระยะของการหายใจทั้งระยะการหายใจที่ 3 และระยะการหายใจที่ 4 ช่วงเชื่อมต่อนั้นมีจังหวะการหายใจเข้าที่พอดี ทำให้เกิดการเชื่อมต่อของทำนองร้องที่สมบูรณ์อีกช่วงหนึ่ง

ระยะการหายใจที่ 5 – 6

ในระยะการหายใจที่ 5 และ 6 มีคำร้อง “จึงให้ตั้งศาลสถิตย์” ซึ่งพบว่า มีการแบ่งระยะการหายใจของช่วงเชื่อมต่อที่แนบเนียนและสมบูรณ์มาก การแบ่งระยะการหายใจทำให้ทำนองร้องสมบูรณ์ และได้ความหมายครบถ้วน

ระยะการหายใจที่ 7 – 8

ในระยะการหายใจที่ 7 และ 8 เป็นช่วงการหายใจอีกช่วงหนึ่ง ซึ่งมีความสมบูรณ์ของการเชื่อมต่อทำนอง เพราะการแบ่งระยะการหายใจ ทำให้เกิดจังหวะในการหายใจเข้า เพื่อเก็บลมนำมาบังคับลมหายใจในขณะขับร้อง

ระยะการหายใจที่ 9

ระยะการหายใจที่ 9 มีการเว้นจังหวะ เพื่อให้หายใจเข้าก่อนเข้าสู่ระยะการหายใจที่ 9

ระยะการหายใจที่ 10

ระยะการหายใจที่ 10 ต่อเนื่องจากจังหวะของระยะการหายใจที่ 9 ซึ่งพบว่าจังหวะหมดพอดี ทำให้มีช่วงในการเก็บลมหายใจเข้า เนื่องจากช่วงท้ายของระยะการหายใจที่ 10 จังหวะยืดพอสมควร ดังนั้น รอยเชื่อมต่อสู่ระยะการหายใจที่ 11 จึงสำคัญมาก

ระยะการหายใจที่ 11

ระยะการหายใจที่ 11 พบว่า มีการเก็บลมหายใจก่อนเข้าสู่ระยะการหายใจที่ 11 และในช่วงการใช้เทคนิคในการเอื้อนของช่วงท้ายของระยะการหายใจที่ 11 หากเก็บลมหายใจหรือแบ่งระยะสัดส่วนลมหายใจไม่ดี การเอื้อนจะไม่สมบูรณ์

ระยะการหายใจที่ 12

ระยะการหายใจที่ 12 นับได้ว่า เป็นช่วงการหายใจปกติ เพราะสัดส่วนของทำนองดำเนินไปอย่างพอดี

ระยการหายใจที่ 13 – 14

ระยการหายใจที่ 13 และ 14 เป็นระยการหายใจอีกช่วงหนึ่ง ซึ่งพบว่า มีการแบ่งระยการหายใจแล้ว ทำให้ทำนองร้องเชื่อมต่อกันสนิท หลังจากจบช่วงระยการหายใจที่ 13 เพียงแค่หายใจสั้นๆ เข้าไปเพื่อเก็บลม ก็สามารถเก็บลมหายใจไว้ใช้ในการขับร้องได้

ระยการหายใจที่ 15

ระยการหายใจที่ 15 เป็นระยการหายใจช่วงทำนองร้องเพื่อจบท่อนมีความยาวพอสมควร หากพิจารณาทำนองจากระยการหายใจที่ 15 สามารถหยุดเพื่อแบ่งระยการหายใจได้ในวรรคที่ 29 ดังนั้น ในระยการหายใจที่ 15 นี้ ต้องเก็บลมหายใจไว้ให้ได้มากพอที่จะใช้ลมหายใจในการขับร้องตลอดระยการหายใจในช่วงนี้

ระยการหายใจที่ 16

ระยการหายใจที่ 16 เป็นคำร้องในช่วงสุดท้ายของเพลง ซึ่งในทุกๆ เพลงที่ศึกษาไม่พบปัญหาของการหายใจในระยการหายใจนี้

จากการศึกษาเพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น ท่อน 2 พบว่า การแบ่งระยการหายใจภายในเพลง มีช่วงการแบ่งระยการหายใจทั้งสิ้น 17 ระยการหายใจ สามารถอธิบายรายละเอียดได้ดังนี้ (ตัวอย่างที่ 12)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

แอ้ว อัง ยันต์ กัน ปิ่น

17 18 19 20 ข้าง กำแพง

21 22 23 24 มิ ไล่ ฟัน

25 26 27 28

29 30 31 32 33 ด้วย มนต์ ขลัง

ระยะการหายใจที่ 1

ระยะการหายใจที่ 1 เริ่มหายใจเพื่อเก็บลมหายใจ ก่อนที่จะเริ่มเข้าสู่ทำนองในช่วงการหายใจใน ระยะที่ 1

ระยะการหายใจที่ 2

ระยะการหายใจที่ 2 เป็นส่วนของคำร้อง ทิศทางของทำนองร้องไม่มีความห่างกันมาก ดังนั้นไม่ จำเป็นต้องใช้ลมหายใจในการขับร้องมาก

ระยะการหายใจที่ 3 – 5

ระยะการหายใจที่ 3 – 5 มีส่วนของความสัมพันธ์ในการเว้นระยะการหายใจอย่างมาก ในช่วง ระยะการหายใจที่ 3 และ 4 มีช่วงรอยต่อของระยะการหายใจที่มีจังหวะในการหายใจในช่วงสั้นมาก และยังพบ อีกว่าระยะการหายใจที่ 5 มีช่วงสัดส่วนของทำนองที่ยาว และต้องใช้ลมหายใจค่อนข้างมาก จังหวะในการ หายใจในระยะนี้จึงมีความพิเศษมาก เพราะช่วงรอยต่อเชื่อมของระยะการหายใจระหว่าง 4 และ 5 ก็มีความ สมบูรณ์มาก หากไม่รู้จักผ่อนลมหรือแบ่งระยะการหายใจไม่ดี ก็จะมีผลทำให้ทำนองร้องในระยะการหายใจที่ 5 ไม่สมบูรณ์

ระยะการหายใจที่ 6 – 8

ระยะการหายใจที่ 6 – 8 เป็นความสัมพันธ์ของระยะการหายใจอีกลักษณะหนึ่ง จากการพิจารณา แล้วพบว่า การแบ่งระยะในการหายใจมีเพียงจังหวะหายใจเข้าในช่วงรอยต่อเชื่อมของระยะการหายใจ

ระยะการหายใจที่ 9 – 10

ลักษณะการหายใจเช่นนี้ มีการแบ่งระยะการหายใจที่พอดี หากพิจารณาจากระยะการหายใจที่ 8 สัดส่วนของทำนองจะหยุด และเกิดจังหวะในการหายใจเข้า เพื่อเก็บลมหายใจมาใช้ในระยะการหายใจที่ 9 และ 10 จึงเกิดความสมบูรณ์มากขึ้น

ระยะการหายใจที่ 11

หากพิจารณารายละเอียดพบว่า ทำนองเป็นสัดส่วนที่พอเหมาะ ไม่มีปัญหาเกี่ยวกับการหายใจ

ระยะการหายใจที่ 12

ระยะการหายใจที่ 12 มีสัดส่วนของทำนองร้องที่ง่ายต่อการหายใจ แต่ในช่วงสุดท้ายของระยะการหายใจ ต้องแบ่งระยะการหายใจให้ถูกต้อง ถ้าไม่ถูกต้องอาจมีปัญหาในการขับร้องได้

ระยะการหายใจที่ 13

ระยะการหายใจที่ 13 เป็นการเชื่อมและพักการหายใจ เพื่อนำไปสู่การขับร้องในช่วงระยะการหายใจต่อไป

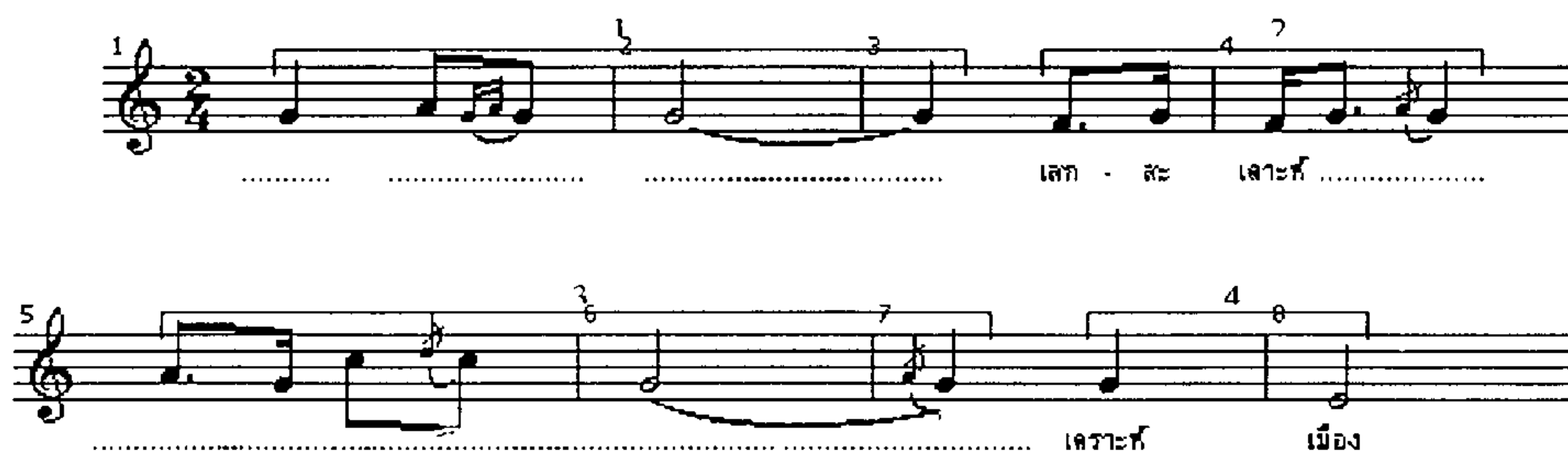
ระยะการหายใจที่ 14 – 16

เมื่อพิจารณาทำนองร้องในช่วงระยะการหายใจที่ 14 – 16 นั้นจะพบว่า เป็นทำนองที่มีความยาว ซึ่งถ้าหากทำนองขาดเป็นช่วงๆ จะไม่เกิดความสมบูรณ์ของบทเพลง ดังนั้นการแบ่งระยะในการหายใจของระยะการหายใจที่ 14 – 16 นับว่ามีความสำคัญ

ระยะการหายใจที่ 17

ระยะการหายใจที่ 17 เป็นช่วงสุดท้ายของบทเพลงในท่อนนี้ ดังนั้นคำร้องและทำนองเอื้อนจึงสัมพันธ์กับระยะการหายใจ เพราะในช่วงระยะการหายใจนี้จะหายใจได้ปกติ และเป็นช่วงหายใจยาว

จากการศึกษาการแบ่งระยะการหายใจในเพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น ท่อน 3 พบว่า มีการแบ่งระยะการหายใจเป็นช่วงๆ ทั้งสิ้น 17 ช่วง สามารถอธิบายรายละเอียดได้ดังนี้ (ตัวอย่างที่ 13)



9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

เครื่อง ลู ปิง

มาย ศรี

สัง เวย

หน เนย คบ

ระยการหายใจที่ 1

ระยการหายใจที่ 1 เป็นระยที่เริ่มขับร้อง ดังนั้นต้องสุดลมหายใจเข้าก่อนที่จะเริ่มเข้าสู่การขับร้อง ระยการหายใจจึงจะสมบูรณ์

ระยการหายใจที่ 2

ระยการหายใจที่ 2 มีจังหวะทิ้งไว้ เมื่อสิ้นสุดระยการหายใจที่ 1 ดังนั้นจึงสามารถหายใจเข้าเพื่อเก็บลมหายใจได้เต็มที่

ระยการหายใจที่ 3

ระยการหายใจที่ 3 มีจังหวะสิ้นสุดระยการหายใจเดียวกับระยการหายใจที่ 2

ระยะการหายใจที่ 4

ระยะการหายใจที่ 4 ยังคงมีจังหวะการหายใจที่สม่ำเสมอ คือ เมื่อจบในแต่ละช่วงระยะการหายใจ มีจังหวะเพื่อให้หยุดหายใจและเก็บลมหายใจเข้า

ระยะการหายใจที่ 5 – 7

ระยะการหายใจที่ 5 – 7 พบว่า มีความสัมพันธ์ของระยะการหายใจที่ต้องเชื่อมต่อซึ่งกันและกัน ในระยะการหายใจที่ 5 และ 6 สัดส่วนของทำนองร้องยังสามารถแบ่งระยะการหายใจภายในช่วงได้ แต่ในช่วงระยะการหายใจที่ 7 ต้องแบ่งระยะการหายใจในช่วงนี้ให้ได้เหมาะสม มิฉะนั้นจะหายใจไม่ทัน เพราะทำนองมีความยาวและความถี่

ระยะการหายใจที่ 8 – 9

ระยะการหายใจที่ 8 และ 9 มีความสัมพันธ์กันในการแบ่งระยะของลมหายใจ เนื่องจากช่วงระยะการหายใจที่ 8 มีการทิ้งจังหวะสั้นๆ เพื่อเก็บลมหายใจเข้า และทำให้ทำนองมีความสมบูรณ์

ระยะการหายใจที่ 10

ระยะการหายใจที่ 10 มีการทิ้งจังหวะจากระยะการหายใจที่ 9 เพื่อหายใจเป็นจังหวะเข้า ซึ่งเป็นจังหวะเดียวกันกับจังหวะในการหายใจของระยะการหายใจอื่นๆ

ระยะการหายใจที่ 11

ระยะการหายใจเข้าในระยะการหายใจที่ 11 เป็นจังหวะเดียวกันกับระยะการหายใจอื่นๆ และในช่วงท้ายระยะการหายใจที่ 11 มีการหยุดของจังหวะ ส่งผลไปถึงการหายใจเข้าในระยะการหายใจที่ 12

ระยะการหายใจที่ 12

ระยะการหายใจที่ 12 เป็นช่วงทำนองที่สั้น และเป็นช่วงพักเพื่อเก็บลมหายใจไว้ใช้ในระยะการหายใจต่อไป

ระยะการหายใจที่ 13 – 15

ระยะการหายใจที่ 13 ถึง 15 จากการศึกษพบว่า เป็นช่วงของทำนองที่ยาวตลอดทั้งระยะการหายใจทุกๆ ช่วง และยังพบอีกว่า การแบ่งระยะการหายใจทั้ง 3 ช่วงนั้น เป็นช่วงจังหวะที่พอดี ประการสำคัญยังพบอีกว่า สัดส่วนของทำนองในแต่ละช่วงการหายใจมีผลต่อการแบ่งระยะการหายใจ

ระยะการหายใจที่ 16

ระยะการหายใจที่ 16 พบว่า มีลักษณะของการหายใจที่เป็นจังหวะยาวกว่าช่วงอื่นๆ จึงสามารถเก็บลมหายใจได้มากในจังหวะการหายใจแบบนี้

ระยะการหายใจที่ 17

ระยะการหายใจที่ 17 เป็นผลจากการเก็บลมหายใจในระยะที่ 16 และช่วยทำให้สัดส่วนการแบ่งระยะการหายใจเป็นไปได้อย่างปกติ

4.2 การแบ่งวรรคตอน

ฝ่ายปาโมกข์ / โลกคเชษฐ / พระเวทขลัง	จึงให้ตั้ง / ศาลสถิตย / แปรทิตา
ริมรอบวัง / ผิงอาถรรพ์ / กันพารา	เพลิงไหม้มา / มิให้ไหม้ / ถึงในวัง
แล้วลงยันต์ / กันป็น / ธนูแผลง	ข้ามกำแพง / มิได้พัน / ด้วยมนต์ขลัง
เสกเสดาคะห์ / เเคราะห์เมือง / เครื่องสุปั้ง	บายศรีตั้ง / สังเว / นมเนยครบ

รูปแบบคำประพันธ์ที่นำมาใช้ในบทร้องเพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น เป็นรูปแบบคำประพันธ์ประเภท กลอนสุภาพ บทร้องเพลงอาถรรพ์ 3 ชั้นประกอบด้วย กลอนสุภาพทั้งสิ้น 2 บท สามารถแบ่งคำประพันธ์ตามลักษณะฉันทลักษณ์ของกลอนสุภาพตามบทร้องได้ดังนี้

1. ท่อนที่ 1	ประกอบด้วย	วรรคดับ วรรครับ วรรครอง และวรรคส่งของกลอนสุภาพบทที่ 1
2. ท่อนที่ 2	ประกอบด้วย	วรรคดับ และวรรครับของกลอนสุภาพบทที่ 2
3. ท่อนที่ 3	ประกอบด้วย	วรรครอง และวรรคส่งของกลอนสุภาพบทที่ 2

รูปแบบการแบ่งวรรคตอน

ท่อนที่ 1 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

วรรคที่ 1	3 – 3 – 3
วรรคที่ 2	3 – 3 – 3
วรรคที่ 3	3 – 3 – 3
วรรคที่ 4	3 – 3 – 3

ท่อนที่ 2 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

วรรคที่ 1	3 – 2 – 3
วรรคที่ 2	3 – 3 – 3

ท่อนที่ 3 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

วรรคที่ 1	3 – 2 – 3
วรรคที่ 2	3 – 2 – 3

จากการศึกษาการแบ่งวรรคตอน สามารถอธิบายรายละเอียดได้ดังนี้

ท่อนที่ 1

การแบ่งวรรคตอนของบทประพันธ์ที่นำมาเป็นบทร้องของเพลงอาถรรพ์ 3 ชั้นในท่อนที่ 1 จากการศึกษาพบว่า ในท่อนที่ 1 คำประพันธ์ทุกวรรคประกอบด้วยคะ 9 คำ และเมื่อพิจารณาดูการแบ่งวรรคจะพบว่า การแบ่งวรรคมิได้แยกคำให้คำมีความหมายหรือมีความหมายใหม่ในทุกวรรค ซึ่งในท่อนที่ 1 นี้ใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนสุภาพบรรจุเป็นคำร้อง 1 บท

ท่อนที่ 2

จากการศึกษาการแบ่งวรรคตอนของบทประพันธ์ในท่อนที่ 2 จะพบว่า คำประพันธ์ที่นำมาเป็นวรรคระดับ และวรรครับ ซึ่งวรรคระดับประกอบด้วยคำประพันธ์ 8 คำกลอน และแบ่งวรรคตอนแบบ 3 – 2 – 3 ส่วนในวรรครับของบทประพันธ์ประกอบด้วยคำประพันธ์ 9 คำกลอน และแบ่งวรรคตอนแบบ 3 – 3 – 3

ท่อนที่ 3

การแบ่งวรรคตอนของบทประพันธ์ที่นำมาใช้เป็นบทร้องในท่อนที่ 3 พบว่า คำประพันธ์ที่นำมาเป็นวรรครอง และวรรคส่ง ภายในวรรคประกอบด้วยคำประพันธ์ 8 คำกลอน โดยแบ่งวรรคตอนแบบ 3 – 2 – 3 และในวรรคส่งประกอบด้วยคำประพันธ์ 8 คำกลอน ใช้วิธีการแบ่งวรรคตอนแบบ 3 – 2 – 3 เช่นกัน

4.3 วิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์

ในการศึกษาคำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์นั้น ผู้วิจัยได้สร้างตาราง เพื่อแสดงให้เห็นเสียงวรรณยุกต์และรูปแบบของทำนองในแต่ละคำร้อง เพื่อศึกษากลุ่มเสียงวรรณยุกต์ในภาษาพูด ซึ่งสามารถแบ่งระดับเสียงจากต่ำไปสูง คือ เสียงเอก เสียงโท เสียงสามัญ เสียงตรี และเสียงจัตวา เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ของระดับเสียงวรรณยุกต์ของคำร้อง เมื่อนำคำร้องบรรจุในทำนองร้องว่า ระดับเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีการเปลี่ยนแปลง เพื่อให้สัมพันธ์กับทำนองร้องของเพลงหรือไม่

4.3.1 การวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น ท่อน 1

ตาราง 21 คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น ท่อน 1

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
1. ฝ่าย – ปา – โมกข์	 ฝ่าย ปา โมกข์	เอก – สามัญ – โท
2. โลก – คะ – เซษฐี	 โลก คะ เซษฐี	โท – สามัญ – โท
3. พระ – เวท – ขลัง	 พระ เวท ขลัง	ตรี – โท – จัตวา
4. จิง – ให้ – ตั้ง	 จิง ให้ ตั้ง	สามัญ – โท – โท

ตาราง 21 (ต่อ)

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
5. ศาล - สะ - ถิตยั	 ศาล สะ ถิตยั	จัตวา - เอก - เอก
6. แปร - ทิศ - ศา	 แปร ทิศ ศา	เอก - ตรี - จัตวา
7. รีม - รอบ - วัง	 ริม รอบ วัง	สามัญ - โท - สามัญ
8. ผัง - อา - ถรรพ์	 ผัง อา ถรรพ์	จัตวา - สามัญ - จัตวา
9. กัน - พา - รา	 กัน พา รา	สามัญ - สามัญ - สามัญ
10. เพลิง - ไหม้ - มา	 เพลิง ไหม้ มา	สามัญ - โท - สามัญ
11. มิ - ให้ - ไหม้	 มิ ให้ ไหม้	ตรี - โท - เอก
12. ถึง - ใน - วัง	 ถึง ใน วัง	จัตวา - สามัญ - สามัญ

หมายเหตุ กำหนดให้โน้ตที่บันทึกในตารางใช้กฎแจประจำหลักซอล

กลุ่ม 1 ฝ่าย - ปา - โมกข์
ฝ่าย เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
ปา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
โมกข์ เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงซอล ฟา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลง
มาหาต่ำ

- กลุ่ม 2 โลก – คะ – เซษฐ์
 โลก เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงซอล ฟา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมา
 หาด้า
 คะ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 เซษฐ์ เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงลา ซอล เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลง
 มาหาด้า
- กลุ่ม 3 พระ – เวท – ขลัง
 พระ เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 เวท เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงซอล ฟา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมา
 หาด้า
 ขลัง เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 4 จิง – ให้ – ตั้ง
 จิง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ให้ เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ตั้ง เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงเร โด เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาหา
 ด้า
- กลุ่ม 5 ศาล – สะ – ถิตย์
 ศาล เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 สะ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ถิตย์ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 6 แแปด – ทิศ – ศา
 แแปด เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ทิศ เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงเร โด เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาหา
 ด้า
 ศา เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงเร ที เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมา
 หาด้า
- กลุ่ม 7 รีม – รอบ – วัง
 รีม เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 รอบ เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงลา ซอล เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมา
 หาด้า
 วัง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 8 ผัง – อา – ถรรพ์
 ผัง เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงที่ เร เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากต่ำไปหา
 สูง
 อา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ถรรพ์ เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงเร ลา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลง
 มาหาต่ำ

กลุ่ม 9 กัน – พา – รา
 กัน เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 พา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 รา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 10 เพลิง – ไหม้ – มา
 เพลิง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ไหม้ เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงเร โด เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมา
 หาต่ำ
 มา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 11 มิ – ให้ – ไหม้
 มิ เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ให้ เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ไหม้ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงมิ เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว ซึ่งปกติในภาษาพูดคำว่า
 “ไหม้” จะมีเสียงเป็นวรรณยุกต์เสียงโท แต่เมื่ออยู่ในทำนองร้องเสียงมีพบว่า ระดับวรรณยุกต์ผันลงมาใน
 ระดับเสียงเอก

กลุ่ม 12 ถึง – ไน – วัง
 ถึง เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ไน เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 วัง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

จากการวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์นั้น สามารถ
 สรุปได้ดังนี้

1. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน คือ เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว แสดงว่า
 มีการบังคับเสียงคำร้องให้ตรงตามเสียงวรรณยุกต์ และทำนองร้อง

2. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน แต่เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง แสดงว่า
 มีการบังคับเสียงคำร้องให้เคลื่อนที่ผันไปตามเสียงวรรณยุกต์ เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของ
 วรรณยุกต์และทำนองร้อง

3. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ไม่ตรงกัน แสดงว่า มีการตกแต่งเสียงวรรณยุกต์ของคำร้อง เพื่อให้เข้ากับทำนองร้อง

4.3.2 การวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น ท่อน 2

ตาราง 22 คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น ท่อน 2

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
1. แล้ว – ลง – ยันต์		ตรี – สามัญ – สามัญ
2. กัน – ปีน		สามัญ – สามัญ
3. ะ – ฐู – แผลง		สามัญ – สามัญ – จัตวา
4. ข้าม – กำ – แพง		โท – สามัญ – สามัญ
5. มิ – ได้ – พัน		ตรี – โท – ตรี
6. ด้วย – มนต์ – ขลัง		โท – สามัญ – จัตวา

หมายเหตุ กำหนดให้โน้ตที่บันทึกในตารางใช้กฎแจแประจำหลักซอล

กลุ่ม 1 แล้ว – ลง – ยันต์

แล้ว เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงเร มี เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่ต่ำไปสูง

ลง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ยันต์ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

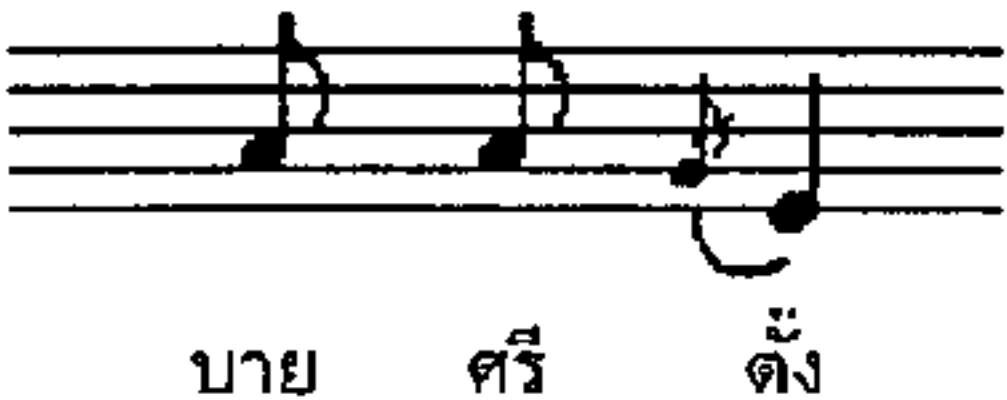
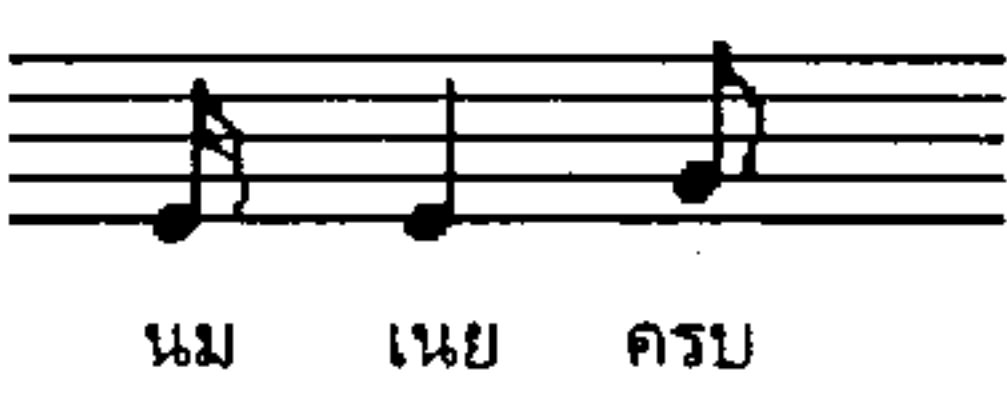
- กลุ่ม 2 กั้น – ปีน
 กั้น เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ปีน เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 3 ตะ – นู – แผลง
 ตะ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 นู เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 แผลง เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 4 ข้าม – กำ – แพง
 ข้าม เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงลา ซอล เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาต่ำ
 กำ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 แพง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 5 มิ – ได้ – พัน
 มิ เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงมิ เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ได้ เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 พัน เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงมิ เร เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาต่ำ
- กลุ่ม 6 ด้วย – มนต์ – ขลัง
 ด้วย เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงซอล ฟา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาต่ำ
 มนต์ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ขลัง เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงซอล โด ซอล เป็นคำร้องที่มี 3 เสียง เสียงเคลื่อนจากต่ำไปหาสูง และเคลื่อนลงมาต่ำอีกครั้ง

จากการวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์นั้น สามารถสรุปได้ดังนี้

1. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน คือ เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว แสดงว่ามีการบังคับเสียงคำร้องให้ตรงตามเสียงวรรณยุกต์ และทำนองร้อง
2. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน แต่เป็นคำร้องที่มี 2 - 3 เสียง แสดงว่า มีการบังคับเสียงคำร้องให้เคลื่อนที่ผันไปตามเสียงวรรณยุกต์ เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของวรรณยุกต์และทำนองร้อง

4.3.3 การวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น ท่อน 3

ตาราง 23 คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น ท่อน 3

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
1. เสก – สะ – เตาะห์	 เสก สะ เตาะห์	เอก – เอก – เอก
2. เเคราะห์ – เมือง	 เคราะห์ เมือง	ตรี – สามัญ
3. เครื่อง – สุ – ปัง	 เครื่อง สุ ปัง	โท – เอก – สามัญ
4. บาย – ศรี – ตั้ง	 บาย ศรี ตั้ง	สามัญ – จัตวา – โท
5. สั่ง – เวย	 สั่ง เวย	จัตวา – สามัญ
6. นม – เนย – ครบ	 นม เนย ครบ	สามัญ – สามัญ – ตรี

หมายเหตุ กำหนดให้โน้ตที่บันทึกในตารางใช้ัญญแจประจำหลักซอล

กลุ่ม 1 เสก – สะ – เตาะห์
เสก เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
สะ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
เตาะห์ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงฟา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 2 เเคราะห์ – เมือง
เคราะห์ เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
เมือง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง "ลา" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 3 ดำเนินทำนองผ่านเสียง "โด" ไปยังลูกตกเสียง "ลา" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 4 และดำเนินทำนองผ่านเสียง "ซอล" ไปยังลูกตกเสียง "ลา" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 5 และผ่านไปยังลูกตกเสียง "ฟา" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 5 และลูกตกเสียง "ฟา" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 6

2. ห้องที่ 11 – 14



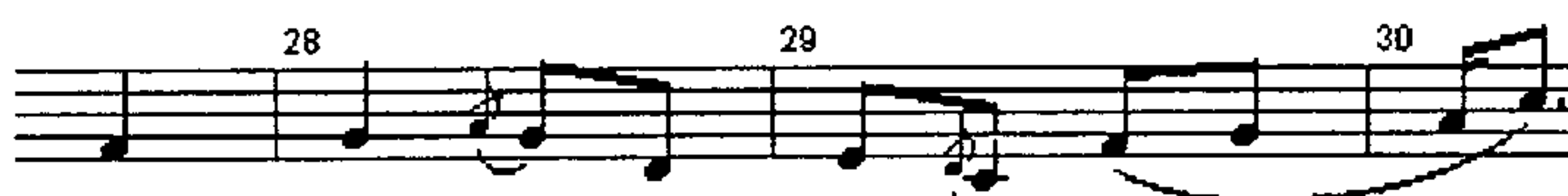
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง "โด" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 11 ไปยังลูกตกเสียง "เร" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 12 และดำเนินทำนองผ่านเสียง "มี เร ซอล" ไปยังลูกตกเสียง "มี" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 12 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง "เร" ไปยังลูกตกเสียง "มี" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 13 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง "โด" ไปยังลูกตกเสียง "โด" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 13 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง "ลา" ไปยังลูกตกเสียง "เร" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 14

3. ห้องที่ 20 – 22



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง "ฟา" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 20 ไปยังลูกตกเสียง "ฟา" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 20 แล้วไปยังลูกตกเสียง "ลา" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 21 และไปยังลูกตกเสียง "ที" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 21 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง "ลา ซอล ลา" ไปยังลูกตกเสียง "ที" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 22

4. ห้องที่ 27 – 30



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง "ฟา" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 27 ไปยังลูกตกเสียง "ซอล" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 28 และไปยังลูกตกเสียง "ซอล" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 28 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง "เร" ไปยังลูกตกเสียง "มี" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 29 และดำเนินทำนองผ่านเสียง "โด" ไปยังลูกตกเสียง "ฟา" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 29 และดำเนินทำนองผ่านเสียง "ซอล" ไปยังลูกตกเสียง "ลา" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 30 และผ่านไปยังเสียง "โด" ห้องที่ 30

ท่อนที่ 2

1. ห้องที่ 1 – 2



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง "เร" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 1 ไปยังลูกตกเสียง "มี" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 1 และดำเนินทำนองผ่านเสียง "เร" ไปยังลูกตกเสียง "เร" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 2

2. ห้องที่ 5 – 6



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 5 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 5 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 6 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร โด” ห้องที่ 6

3. ห้องที่ 6 – 7



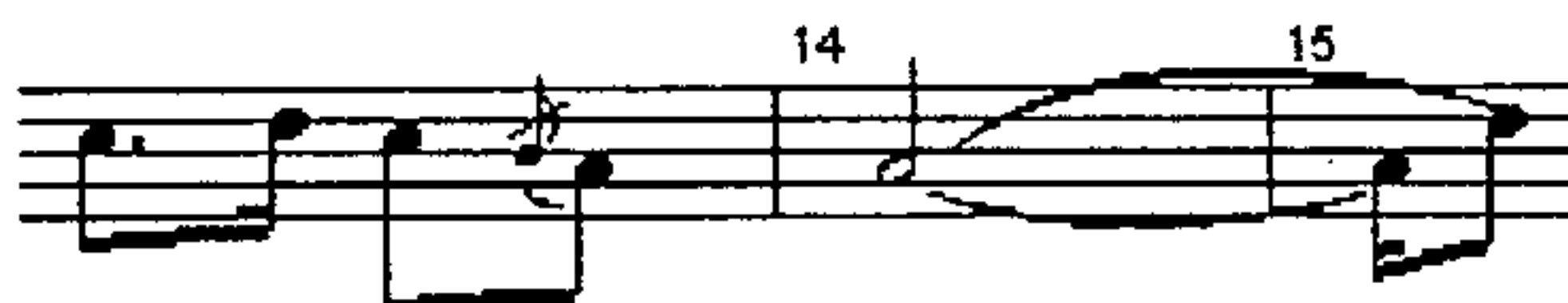
ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 6 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา ที” ไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 7 และผ่านไปยังเสียง “เร” ห้องที่ 7

4. ห้องที่ 10 – 12



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 10 ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 11 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “มี เร ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 11 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 12 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “โด” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 12

5. ห้องที่ 13 – 15



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 13 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 13 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 14 และไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 15 ผ่านไปยังเสียง “เร” ห้องที่ 15

6. ห้องที่ 17 – 19



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ที” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 17 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 18 แล้วไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 19 และผ่านไปยังเสียง “เร” ห้องที่ 19

7. ห้องที่ 21 – 23



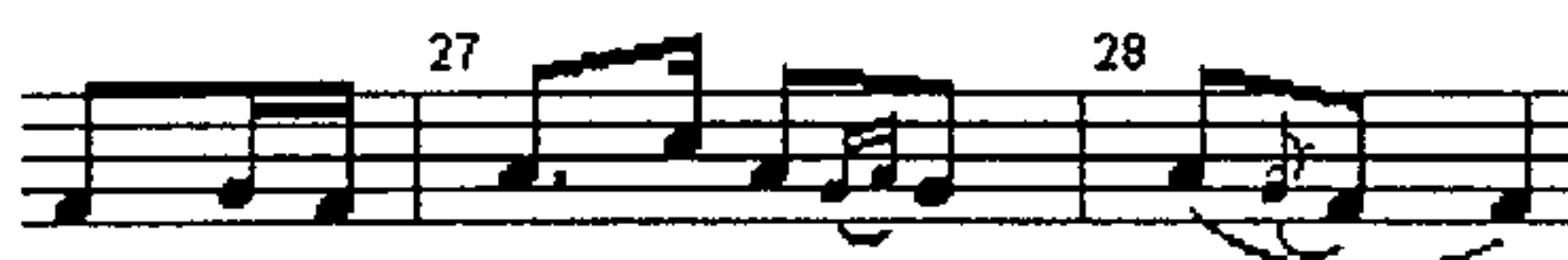
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง "ลา" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 21 ไปยังลูกตกเสียง "ฟา" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 21 และไปยังลูกตกเสียง "ลา" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 22 แล้วไปยังลูกตกเสียง "ที" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 22 และดำเนินทำนองผ่านเสียง "ลา ซอล ลา" ไปยังลูกตกเสียง "ที" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 23

8. ห้องที่ 25 – 26



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง "เร" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 25 ดำเนินทำนองผ่านเสียง "มี เร ซอล" ไปยังลูกตกเสียง "มี" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 25 และดำเนินทำนองผ่านเสียง "โด" ไปยังลูกตกเสียง "เร" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 26 ผ่านไปยังเสียง "ลา" ห้องที่ 26

9. ห้องที่ 26 – 28



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง "ฟา" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 26 ดำเนินทำนองผ่านเสียง "ซอล ฟา ลา" ไปยังลูกตกเสียง "ลา" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 27 และดำเนินทำนองผ่านเสียง "โด" ไปยังลูกตกเสียง "ลา" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 27 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง "ซอล" ไปยังลูกตกเสียง "ลา" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 28 และดำเนินทำนองผ่านเสียง "ฟา" ไปยังลูกตกเสียง "ฟา" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 28

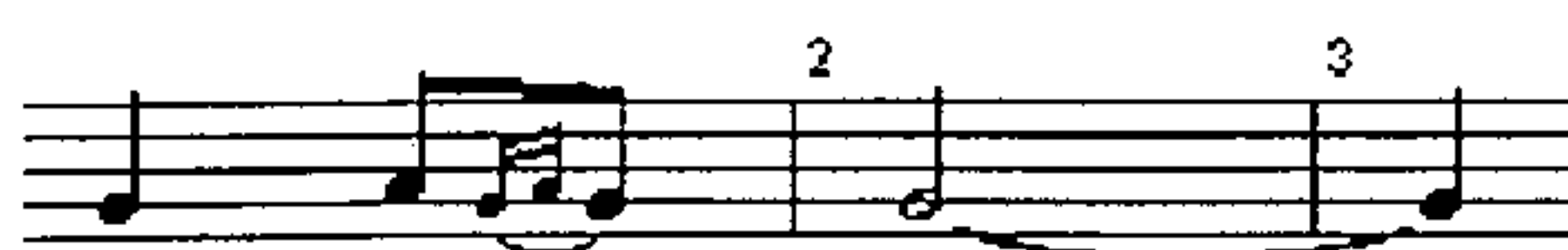
10. ห้องที่ 29 – 31



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง "ซอล" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 29 ดำเนินทำนองผ่านเสียง "ลา" ไปยังเสียง "ซอล" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 29 และดำเนินทำนองผ่านเสียง "เร" ไปยังลูกตกเสียง "มี" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 30 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง "โด" ไปยังลูกตกเสียง "ฟา" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 30 และดำเนินทำนองผ่านเสียง "ซอล" ไปยังลูกตกเสียง "ลา" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 31 ผ่านไปยังเสียง "โด" ห้องที่ 31

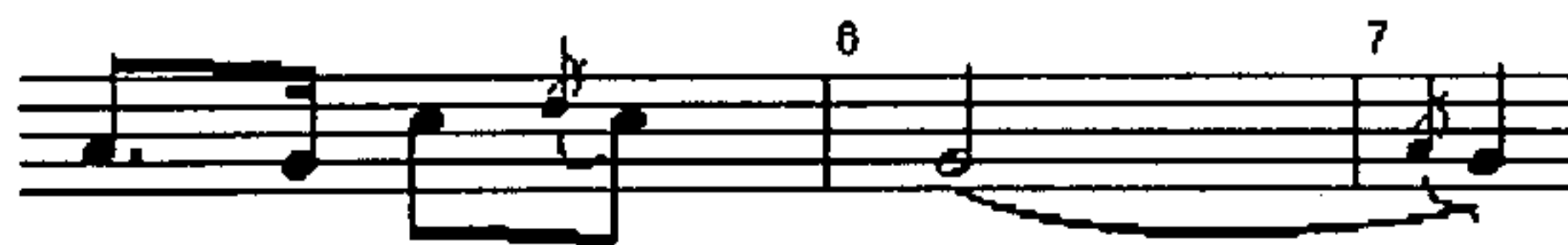
ท่อนที่ 3

1. ห้องที่ 1 – 3



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้อง 1 ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 1 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 2 ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 3

2. ห้องที่ 5 – 7



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 5 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 5 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “โด” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 6 แล้วไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 7

3. ห้องที่ 9 – 10



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 9 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 9 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 10

4. ห้องที่ 10 – 11



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 10 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 11

5. ห้องที่ 11 – 12



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 11 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “โด” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 12

6. ห้องที่ 12 – 15



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ฟา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 12 ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 13 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา ซอล โด” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 13 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 14 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร

ซอล" ไปยังลูกตกเสียง "โด" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 14 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง "มี เร โด" ไปยังลูกตกเสียง "มี" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 15

7. ห้องที่ 17 – 19



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง "มี" ไปยังลูกตกเสียง "ซอล" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 17 ดำเนินทำนองผ่านเสียง "ซอล" ไปยังลูกตกเสียง "ซอล" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 18 และไปยังลูกตกเสียง "ซอล" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 19

8. ห้องที่ 21 – 23



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง "ลา" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 21 ดำเนินทำนองผ่านเสียง "ซอล" ไปยังลูกตกเสียง "โด" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 21 และดำเนินทำนองผ่านเสียง "โด" ไปยังลูกตกเสียง "ซอล" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 22 และลูกตกเสียง "ซอล" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 23 และลูกตกเสียง "ซอล" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 23

9. ห้องที่ 25 – 26



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง "มี" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 25 ดำเนินทำนองผ่านเสียง "ซอล" ไปยังลูกตกเสียง "มี" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 25 และดำเนินทำนองผ่านเสียง "เร มี เร ซอล" ไปยังลูกตกเสียง "โด" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 26

10. ห้องที่ 26 – 27



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง "เร" ไปยังลูกตกเสียง "โด" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 26 ดำเนินทำนองผ่านเสียง "ลา" ไปยังลูกตกเสียง "โด" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 27

11. ห้องที่ 27 – 28



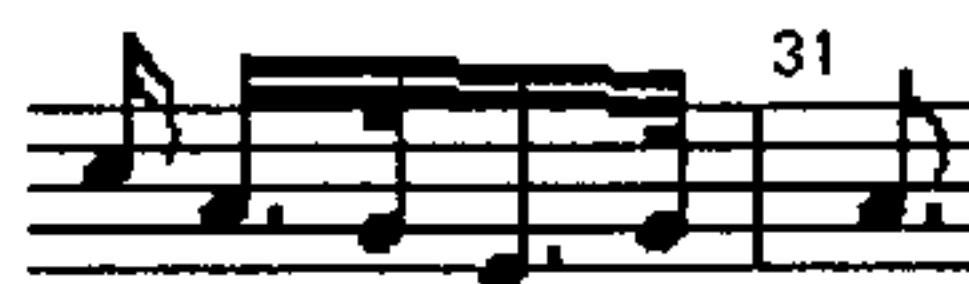
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง "เร" ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 27 ดำเนินทำนองผ่านเสียง "มี เร โด" ไปยังลูกตกเสียง "มี" ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 28

12. ห้องที่ 28 – 30



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 28 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 29 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “มี เร ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 29 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “มี เร โด” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 30

13. ห้องที่ 30 – 31



ทำนองเริ่มจากเสียง “โด” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 30 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล มี ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 31

จากการวิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่เป็นทำนองร้องภายในเพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น เมื่อพิจารณาผลการวิเคราะห์จากการเคลื่อนที่ของทำนองร้องที่เคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียงต่าง ๆ ภายในทำนองร้องนั้นพบทำนองร้องซึ่งมีลักษณะการเคลื่อนที่ของแนวทำนองร้องซึ่งมีลักษณะพิเศษ คือ ทำนองร้องที่เคลื่อนที่ผ่านไปยังเสียงของลูกตกต่าง ๆ นั้นทำนองเคลื่อนที่ขึ้น – ลง ไม่มีความสลับซับซ้อน อีกทั้งมีรูปแบบการใช้ทำนองเอื้อนที่ทำนองมีความชัดเจน เสียงที่ผ่านไปยังลูกตกเสียงต่าง ๆ ภายในทำนองเอื้อนผู้วิจัยพบลักษณะของการใช้ทำนองเอื้อนที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ ดำเนินทำนองอย่างตรงไปตรงมา และแตกต่างจากทางขับร้องที่นิยมใช้กันอยู่ในปัจจุบัน เพลงอาถรรพ์ 3 ชั้นจากการศึกษาพบว่าเป็นอีกเพลงหนึ่ง ซึ่งคำร้องมีอิทธิพลกับเนื้อหาและความหมายของเพลงเป็นอย่างมาก ดังนั้นการใช้ทำนองเอื้อนที่เป็นทำนองร้องภายในเพลงจึงแทรกอยู่ภายในเพลงซึ่งพบทำนองดังนี้

ท่อน 1

ห้องที่ 20 -22



ห้องที่ 27 - 30



ท่อน 2

ห้องที่ 10 - 12



ห้องที่ 21 - 23

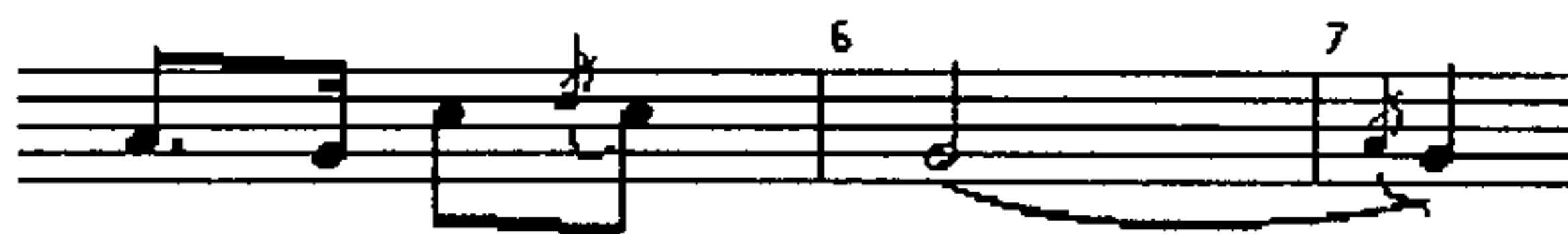


ห้องที่ 29 - 31



ท่อน 3

ห้องที่ 5 - 7



ห้องที่ 9 - 12



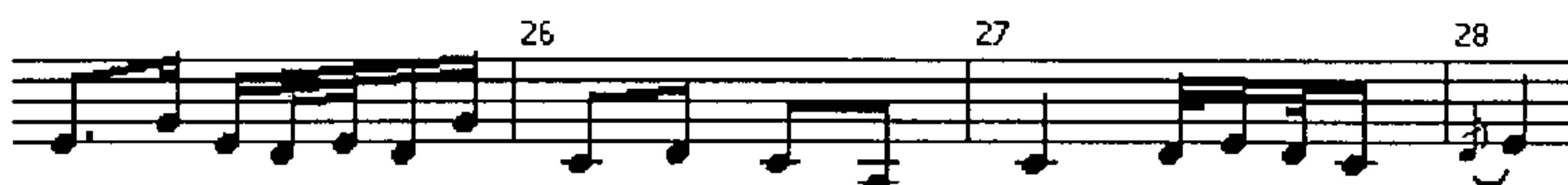
ห้องที่ 17 - 18



ห้องที่ 21 - 22



ห้องที่ 25 - 28



ทำนองเอื้อนที่พบ ทำให้ทำนองเอื้อนมีเอกลักษณ์เฉพาะ ดำเนินทำนองอย่างตรงไปตรงมา และแตกต่างจากทางขับร้องที่นิยมใช้กันอยู่ในปัจจุบัน ซึ่งพบทำนองเอื้อนที่เป็นทำนองร้องภายในเพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น ดังต่อไปนี้

ท่อน 3

ห้องที่ 9 - 12



4.4.2 วิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้อง

ท่อนที่ 1 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 11)

1. ห้องที่ 7

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “ขลัง” ตรงกับเสียง “โด” โดยใช้เสียง “เร โด ที ลา” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 8)

2. ห้องที่ 15

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “ศา” ตรงกับเสียง “มี” โดยใช้เสียง “ที ลา ซอล ลา” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 16)

3. ห้องที่ 25

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “มา” ตรงกับเสียง “เร” โดยใช้เสียง “มี เร โด” ดำเนินทำนองหลังคำร้อง

4. ห้องที่ 30

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “วัง” ตรงกับเสียง “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” ดำเนินทำนองหลังคำร้อง

ท่อนที่ 2 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 12)

1. ห้องที่ 4

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “ยันต์” ตรงกับเสียง “เร” โดยใช้เสียง “มี เร” ดำเนินทำนองสั้นๆ หลังคำร้อง

2. ห้องที่ 32

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “ขลัง” ตรงกับเสียง “ซอล โด” โดยใช้เสียง “ซอล ลา ซอล ฟา” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “ฟา” ในห้องที่ 33

ท่อนที่ 3 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 13)

1. ห้องที่ 4

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “เดาะห์” ตรงกับเสียง “ฟา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” ดำเนินทำนองสั้น ๆ หลังคำร้อง

2. ห้องที่ 16

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “ปัง” ตรงกับเสียง “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” ดำเนินทำนองสั้น ๆ หลังคำร้อง

3. ห้องที่ 19

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “ศรี” ตรงกับเสียง “ลา” โดยใช้เสียง “เร โด” ดำเนินทำนองสั้น ๆ หลังคำร้อง

4. ห้องที่ 20

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “ตั้ง” ตรงกับเสียง “มี” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” ดำเนินทำนองสั้น ๆ หลังคำร้อง

5. ห้องที่ 32

พบทำนองเอื้อนที่ตกแต่งคำร้องคำว่า “ครบ” ตรงกับเสียง “ซอล” โดยใช้เสียง “เร มี เร” ดำเนินทำนองหลังคำร้อง

จากการวิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องผู้วิจัยพบว่า การใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องนั้น ทำนองเอื้อนจะอยู่หลังคำร้องทุก ๆ คำ จากการพิจารณาพบว่าทิศทางของทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องเคลื่อนที่จากเสียงสุดท้ายของคำร้อง จากนั้นใช้เสียงเคลื่อนที่ผ่านจากเสียงสุดท้ายของคำร้องนั้น ๆ ซึ่งมีทิศทางขึ้นหรือลงไปตามเสียงของลูกตกเสียงต่อไปแล้วแต่ทำนองนั้น ๆ ลักษณะพิเศษที่พบอย่างหนึ่งของการใช้เอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องคือ ทำนองที่ใช้หลังคำร้องส่วนใหญ่เป็นทำนองสั้น ๆ โดยใช้เสียงที่เคลื่อนที่จากเสียงสุดท้ายของคำร้องนั้น ๆ เพียงไม่กี่เสียง เช่น



การใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องภายในทำนองร้องเพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น ผู้วิจัยพบว่าทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องที่พบในเพลงอาถรรพ์ 3 ชั้นมีอีกลักษณะทำนองหนึ่ง คือพบว่า หลังคำร้องมีลักษณะทำนองสั้น ๆ เฉพาะซึ่งตกแต่งให้คำร้องไพเราะน่าฟังมากยิ่งขึ้น เช่น



ดังนั้นสามารถสรุปการใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องภายในทำนองร้องเพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น โดยแบ่งทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องเป็น 2 ลักษณะดังนี้

1. ทำนองที่ใช้หลังคำร้องเป็นทำนองสั้น ๆ โดยใช้เสียงที่เคลื่อนที่จากเสียงสุดท้ายของคำร้องนั้น ๆ แล้วเคลื่อนที่ผ่านไปยังเสียงของลูกตกในจังหวะต่อไปโดยใช้เสียงเคลื่อนที่ผ่าน 2 – 3 เสียง

2. ทำนองที่ใช้หลังคำร้องเป็นทำนองสั้น ๆ แต่มีรูปแบบของทำนองเฉพาะ

4.5 วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการขับร้อง

4.5.1 เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง

จากการศึกษาพบว่า ในการออกเสียงคำร้องมีการใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ดังนี้

คำร้อง ท่อน 1

ฝ่ายปาโมกข์โลกคเชษฐพระเวทขลัง จึงให้ตั้งศาลสถิตย์แปดทิศา
ริมรอบวังฝั่งอาถรรพ์กันพารา เพลงไหม้มามีให้ไหม้ถึงในวัง

ตาราง 24 การใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น ท่อน 1

คำร้อง	เสียงวรรณยุกต์	เทคนิคที่ใช้ขับร้อง	รูปแบบทำนอง
ปา	สามัญ	เสียงปรีบ	
โมกข์	โท	กระหน่ำคำคู่ 2	
โลก	โท	กระหน่ำคำคู่ 2	
เวท	โท	กระหน่ำคำคู่ 2	
ตั้ง	โท	กระหน่ำคำคู่ 2	
ศาล	จัตวา	ผันเสียง	
ศา	จัตวา	เหินเสียง	
รอบ	โท	ประคบบคำ	
ฝั่ง	จัตวา	ผันเสียง	
ถรรพ์	จัตวา	ผันเสียง	
ไหม้	โท	กระหน่ำคำคู่ 2	

จากการศึกษาเทคนิคในการออกเสียงคำร้องนั้น ผู้วิจัยพบว่า มีการใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ดังนี้

1. เสียงปรีบ เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง โดยออกเสียงคำร้องนั้นด้วยวิธีการเปล่งเสียงเบาๆ ติดต่อกัน เหมือนกับเทคนิคการครั่นเสียง แต่เสียงปรีบมีวิธีการเปล่งเสียงที่ช้าและนุ่มนวลกว่า
2. กระทบคำคู่ 2 เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ซึ่งในขณะที่ออกเสียงคำร้องต้องให้เสียงคำร้องออกมา 2 เสียงต่อเนื่องกัน
3. ผั่นเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของวรรณยุกต์ โดยการออกเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง
4. เหนเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง โดยออกเสียงให้เสียงเลื่อนไหลสูงขึ้น โดยออกเสียงจากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงในระยะหายใจเดียวกัน
5. ประคบน้ำคำ เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง โดยควบคุมการออกเสียงคำร้องในขณะที่ขับร้อง ให้เสียงคำร้องนั้นชัดเจนขึ้น มีน้ำหนักในการออกเสียงมากขึ้น แต่ในขณะที่ขับร้องก็ไม่ออกเสียงดังจนเกินไป

4.5.2 เทคนิคในการเอื้อน

จากการศึกษาเทคนิคในการเอื้อนพบว่ามีการใช้เทคนิคในการเอื้อนตามรายละเอียดที่ศึกษา ดังต่อไปนี้

ท่อนที่ 1 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 11)

1. ห้องที่ 4 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 4) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 5) จากเสียง “ลา” มาเสียง “ลา” ด้วยกัน โดยใช้เสียง “ซอล – ลา” เป็นเสียงครั่นระหว่างเสียงของลูกตก

2. ห้องที่ 5 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 5) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 5) จากเสียง “ลา” มา “ฟา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบลงมาหาเสียงของลูกตก

3. ห้องที่ 12 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 12) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 12) ระหว่างเสียงลูกตก “เร” และ “มี” โดยใช้เสียง “มี เร” เป็นเสียงครั่น

4. ห้องที่ 15 เสียงครั้นที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นหลังคำว่า “ขลัง” มีเสียงวรรณยุกต์คือ “ตา” ตรงกับเสียง “เร ทิ” โดยใช้เสียง “ฟา ซอล ฟา” เป็นเสียงครั้นอยู่หลังคำร้อง

5. ห้องที่ 25 เสียงกระทบที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ซึ่งอยู่หลังคำร้องว่า “มา” มีเสียงวรรณยุกต์ “สามัญ” ตรงกับเสียง “เร” โดยใช้เสียง “มิ เร โด” เป็นเสียงกระทบอยู่หลังคำร้อง

6. ห้องที่ 28 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 28) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 28) จากเสียง “ซอล” มา “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตก

ท่อนที่ 2 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 12)

1. ห้องที่ 1 เสียงปรีบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรีบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 1) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 2) ระหว่างเสียง “มิ” และ “เร” โดยใช้เสียง “เร มิ” เป็นเสียงปรีบระหว่างเสียงลูกตก

2. ห้องที่ 4 เสียงครั้นที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นหลังคำว่า “ยันต์” เสียงวรรณยุกต์คือ “สามัญ” ตรงกับเสียง “เร” ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 4) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 4) ระหว่างเสียง “เร” และ “เร” โดยใช้เสียง “มิ เร” เป็นเสียงครั้นหลังคำร้อง

3. ห้องที่ 5 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 5) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 6) ระหว่างเสียงลูกตก “มิ” และ “เร” โดยใช้เสียง “เร มิ” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตก

4. ห้องที่ 4 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 6) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 6) ระหว่างเสียง “มิ” และ “โด” โดยใช้เสียง “มิ เร โด” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตก

5. ห้องที่ 6 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 6) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 7) ระหว่างเสียง “โด” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ที ลา” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตก

6. ห้องที่ 8 เสียงปรีบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรีบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 8) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 9) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ที ลา” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตก

7. ห้องที่ 12 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 12) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 12) โดยใช้เสียง “มี เร โด” เป็นเสียงกระทบจากเสียงลูกตก “มี” มา “โด”

8. ห้องที่ 13 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 13) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 14) จากเสียง “ลา” มา “ลา” โดยใช้เสียง “ที ลา” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตก

9. ห้องที่ 16 เสียงปรีบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรีบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 16) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 17) ระหว่างเสียง “ที” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ที ลา” เป็นเสียงปรีบระหว่างเสียงลูกตก

10. ห้องที่ 17 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 17) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 18) ระหว่างเสียง “ที ลา” โดยใช้เสียง “ลา ที” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงของลูกตก

11. ห้องที่ 22 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 5 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้อง 22) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 23) ระหว่างเสียง “ที” และ “ที” โดยใช้เสียง “ลา ที ลา ซอล ลา ที” เป็นเสียงกระทบระหว่างลูกตก

12. ห้องที่ 25 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 25) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 25) จากเสียง “เร” และ “เร” โดยใช้เสียง “มี เร” ในการครั้นเสียงระหว่างลูกตก

13. ห้องที่ 25 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 25) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 26) ระหว่างเสียง “เร” และ “เร” โดยใช้เสียง “มี เร โด” เป็นเสียงกระทบระหว่างเสียงลูกตก

14. ห้องที่ 26 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 26) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 26) ระหว่างเสียง “เร” และ “ฟา” โดยใช้เสียง “เร โด ที” เป็นเสียงกระทบ

15. ห้องที่ 27 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 27) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 28) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ซอล ลา” เป็นเสียงครั้น

16. ห้องที่ 28 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 28) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 28) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ฟา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบ

17. ห้องที่ 29 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 29) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 29) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงครั่น

18. ห้องที่ 30 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 30) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 30) ระหว่างเสียง “มี” และ “ฟา” โดยใช้เสียง “มี เร โด” เป็นเสียงกระทบระหว่างลูกตก

19. ห้องที่ 32 เสียงกระทบที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 4 พยางค์หลังคำว่า “ซลัง” ซึ่งเป็นคำสุดท้ายของบทร้องมีเสียงวรรณยุกต์ “จัตวา” ตรงกับเสียง “ซอล โด” โดยใช้เสียง “ซอล ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบ

ท่อนที่ 3 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 13)

1. ห้องที่ 1 เสียงปรีบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรีบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 1) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 2) ระหว่างลูกตกเสียง “ลา” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ซอล ลา” เป็นเสียงปรีบ

2. ห้องที่ 4 เสียงครั่นที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นหลังคำว่า “เสดาะห์” เสียงวรรณยุกต์คือ “เอก” ตรงกับเสียง “ฟา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงครั่นหลังคำร้องกับเสียงลูกตก “ซอล” ของเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 4)

3. ห้องที่ 5 เสียงปรีบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรีบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 4) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 5) ระหว่างเสียงลูกตก “โด” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “เร โด” เป็นเสียงปรีบระหว่างเสียงลูกตก

4. ห้องที่ 7 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตกในห้องที่ 6 และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 7) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงครั่นระหว่างลูกตก

5. ห้องที่ 9 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 9) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 10) ระหว่างเสียง “มี” และ “โด” โดยใช้เสียง “เร มี” เป็นเสียงครั่น

6. ห้องที่ 11 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 11) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 12) ระหว่างเสียง “เร” และ “มี” โดยใช้เสียง “มี เร โด” เป็นเสียงกระทบ

7. ห้องที่ 13 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 13) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 14) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “มี” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “มี”

8. ห้องที่ 14 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นเสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 14) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 15) ระหว่างเสียง “โด” และ “มี” โดยใช้เสียง “มี เร โด” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “มี”

9. ห้องที่ 16 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 16) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 16) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงครั้นระหว่างลูกตก

10. ห้องที่ 17 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 17) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 18) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงครั้นระหว่างลูกตก

11. ห้องที่ 18 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 17) และเสียงลูกตกในห้องที่ 18 ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงครั้นระหว่างลูกตก

12. ห้องที่ 19 เสียงครั้นที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นหลังคำว่า “ศรี” มีเสียงวรรณยุกต์คือ “จัตวา” ตรงกับเสียง “ลา” โดยใช้เสียง “เร โด” เป็นเสียงครั้น

13. ห้องที่ 20 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 20) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 20) จากเสียง “มี” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ซอล มี” เป็นเสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตก

14. ห้องที่ 21 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 21) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 22) จากเสียง “โด” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “เร โด” เป็นเสียงครั้น

15. ห้องที่ 23 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 22 และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 23) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงครั่น

16. ห้องที่ 25 เสียงปรีบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรีบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 25) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 26) ระหว่างเสียง “มี” และ “โด” โดยใช้เสียง “เร มี เร” เป็นเสียงปรีบเพื่อให้เสียงเคลื่อนที่ผ่านไปยังเสียงของลูกตก

17. ห้องที่ 27 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 25) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 26) ระหว่างเสียง “เร” และ “มี” โดยใช้เสียง “มี เร โด” เป็นเสียงกระทบไปยังเสียงของลูกตก

18. ห้องที่ 28 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 28) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 29) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “เร” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงครั่น

19. ห้องที่ 29 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 29) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 29) ระหว่างเสียง “เร” กับ “เร” โดยใช้เสียง “มี เร ซอล” เป็นเสียงครั่น โดยใช้เสียง 3 เสียง

20. ห้องที่ 30 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

ในห้องที่ 30 พบว่ามีการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์อยู่ในทำนองร้อง 2 ที่คือระหว่างท้ายจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 29) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 30) โดยใช้เสียง “เร โด ที” เป็นเสียงกระทบ และเสียงกระทบ 5 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 30) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 ระหว่างเสียง “ลา” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล ฟา ซอล ลา” เป็นเสียงกระทบ

จากการศึกษาเทคนิคที่ใช้ในการเอื้อนนั้นพบว่าการใช้เทคนิคในการเอื้อนที่ใช้เทคนิคอยู่ในทำนองร้องและใช้เทคนิคอยู่หลังคำร้องภายในทำนองร้องของเพลงดังนี้

1. การใช้เทคนิคในการเอื้อนที่อยู่ในทำนองร้อง

1.1 เสียงครั่น เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยออกเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดต่อกันด้วยความรวดเร็ว

1.2 เสียงกระทบ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อนเรียงติดต่อกัน 3 เสียงในระยะหายใจเดียวกัน และออกเสียงเอื้อนนั้นให้กลมกลืนกัน

1.3 เสียงปรีบ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยออกเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดต่อกันเหมือนกับเทคนิคการออกเสียงครั่น แต่ออกเสียงช้าและนุ่มนวลกว่า

2. การใช้เทคนิคในการเอื้อนที่อยู่หลังคำร้อง

2.1 เสียงครั้น เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยออกเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดต่อกัน ด้วยความรวดเร็ว

2.2 เสียงกระทบ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อนโดยทำให้ในขณะที่ออกเสียงเอื้อนมีทิศทางการเคลื่อนที่ของเสียงจากเสียงสุดท้ายของคำร้องนั้น ๆ เคลื่อนที่ขึ้นไปหาลูกตกหรือลงมาหาลูกตกตามเสียงต่างๆ 3 เสียง

2.3 อมเสียง เป็นเทคนิคการออกเสียงเอื้อนโดยใช้วิธีการหุบปากและยังมีเสียงเอื้อนอยู่

5. เพลงแขกสาย 3 ชั้น

สามชั้น

สาริกาแขกเจ้าดูเหว่าแว่ว	สกุณแก้วจับเรียงเคียงคู่
เบญจวรรณโนรีสีชมพู	พระชี้ให้โฉมตรูทัศนาศนา
ฝูงกนกนร่อนพากันมาสรอง	รูปร่างเอยองค์ดังเรา
ชมพลงทางชวนวนินดา	ลงสรองคองคาลาลัย
(ดวงเอยดวงโกมุท	หอมไม่สิ้นสุดเจียวหนาน้องเอย)

สองชั้น

แหวกว่ายในสายกระแสนินธุ์	วารินบริสุทธิ์เย็นใส
ทรายทองกรวดแก้วแว่วไว	บุษบงบังใบแบ่งบาน

ชั้นเดียว

บ้างร่วงเรณุนวลละอองโอต	พระพายพาสาโรชหอมหวาน
ผุดแย้มแซมสร้อยผกากาญจน์	ตุมแนมแกมก้านบังใบ
	(จากบทละครเรื่องอุณรุท ในรัชกาลที่1)

5.1 การแบ่งระยะการหายใจ

จากการศึกษาระยะการหายใจภายในเพลงแขกสาย 3 ชั้น ท่อนที่ 1 พบว่า มีการแบ่งระยะการหายใจทั้งสิ้น 24 ระยะการหายใจ โดยสามารถแบ่งช่วงระยะการหายใจที่นำมาใช้ในการขับร้อง ได้ดังนี้ (ตัวอย่างที่ 14)

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14

..... สาริกา แขก เจ้า ดู เหว่า แว่ว สกุณ แก้ว จับ เรียง เคียง คู่ เบญจ วรรณ โนรี สี ชมพู พระ ชี้ ให้ โฉม ตรู ทัศนาศนา ฝูง กนก นร่อน พากัน มา สรอง รูปร่าง เอย องค์ ดัง เรา ชม พลง ทาง ชวนวนินดา ลง สรอง คอง คาลาลัย (ดวง เอย ดวง โกมุท หอม ไม่ สิ้น สุด เจียว หนาน้อง เอย)

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

29 30 31 32

33 34 35 36

37 38 39 40

41 42 43 44

สละ กุล แก้ว... จันท เรือง... เลียง... ชู... งาม... จ... วรณ... ไน... ไร่... พระ... ช... ไผ... โฉม... งาม...



ระยะการหายใจช่วงที่ 1

เนื่องจากเป็นระยะเริ่มในการหายใจเพื่อเก็บลมไว้ใช้ในขณะขับร้อง มีการใช้จังหวะหายใจสัมพันธ์พอดีกับทำนอง

ระยะการหายใจช่วงที่ 2

เริ่มหายใจเข้าเพื่อเก็บลมหายใจ พบว่าในช่วงท้ายของการหายใจต้องมีการควบคุมการผ่อนลมหายใจ เพราะทำนองร้องในช่วงท้ายมีจังหวะกระชั้นชิด

ระยะการหายใจช่วงที่ 3

ใช้จังหวะที่รวดเร็วเพื่อหายใจเข้าเพื่อเก็บลมหายใจ พบว่าท้ายทำนองควบคุมปริมาณลมหายใจจนหมดลมหายใจ

ระยะการหายใจช่วงที่ 4 ถึง ระยะการหายใจช่วงที่ 8

ระยะการหายใจช่วงที่ 4 – 8 สัดส่วนของทำนองร้องมีความยาว การแบ่งสัดส่วนทำนองจึงมีความสัมพันธ์กับจังหวะในการหายใจ เพื่อหายใจเข้าและผ่อนลมหายใจในขณะขับร้องได้พอดีกับปริมาณลมหายใจและทำนองร้อง

ระยะการหายใจช่วงที่ 9

จังหวะในการหายใจเข้าเพื่อเก็บลมหายใจเป็นจังหวะต่อเนื่องจากทำนองสุดท้ายในระยะหายใจช่วงที่ 9 สัดส่วนของทำนองร้องมีสัดส่วนที่พอเหมาะ กับปริมาณลมหายใจ

ระยะการหายใจช่วงที่ 10

จังหวะในการหายใจเข้าเพื่อเก็บลมหายใจเป็นจังหวะเดียวกันกับจังหวะการหายใจเข้าในระยะที่ 10 พบว่า สัดส่วนของทำนองในช่วงจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 10 มีผลทำให้การใช้ปริมาณลมหายใจมาก

ระยะการหายใจช่วงที่ 11

จังหวะการหายใจเข้าเป็นระยะต่อเนื่องจากระยะการหายใจช่วงที่ 10 สัดส่วนของทำนองสามารถควบคุมปริมาณการผ่อนลมหายใจได้สบาย

ระยะการหายใจช่วงที่ 12

การควบคุมจังหวะในการหายใจเข้าใช้ความเร็วเป็นอย่างมากเพราะสัดส่วนทำนองในช่วงจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 11) มีความกระชั้นชิดและลมหายใจหมดพอดี ดังนั้นในระยะการหายใจช่วงที่ 12 จึงต้องควบคุมปริมาณลมหายใจให้ได้พอดี

ระยะการหายใจช่วงที่ 13

การควบคุมจังหวะหายใจเข้าใช้จังหวะเร็วเนื่องจากในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 13) ซึ่งอยู่ท้ายระยะการหายใจช่วงที่ 13 มีคำร้อง ดังนั้นเมื่อหายใจเข้าเพื่อเก็บลมหายใจแล้วในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 13) มีการใช้คำร้องและการใช้ทำนองอื่นซึ่งอยู่หลังคำร้อง ทำให้ต้องควบคุมจังหวะในการใช้ลมหายใจ

ระยะการหายใจช่วงที่ 14

การใช้จังหวะในการหายใจในระยะการหายใจช่วงที่ 14 การควบคุมลมหายใจอยู่ในระดับพอดี เพราะทำนองร้องมีผลให้การใช้ปริมาณลมหายใจพอดี

ระยะการหายใจช่วงที่ 15

ระยะการหายใจช่วงที่ 15 ทำนองร้องสั้นดังนั้นการควบคุมจังหวะลมหายใจจึงเป็นไปอย่างสบาย

ระยะการหายใจช่วงที่ 16

เนื่องจากระยะการหายใจช่วงที่ 15 มีทำนองร้องสั้นดังนั้นจึงเป็นการพักจังหวะในการควบคุมลมหายใจ เมื่อหายใจเข้าเพื่อเก็บลมและเข้าระยะการหายใจช่วงที่ 16 ซึ่งทำนองร้องมีความยาว การใช้ลมหายใจจึงต้องควบคุมปริมาณการผ่อนลมหายใจเพื่อให้ลมหายใจพอดีกับทำนองร้อง

ระยะการหายใจช่วงที่ 17

ระยะในการหายใจเข้าใช้ความเร็วและเก็บลมหายใจในปริมาณที่พอเหมาะเพราะสัดส่วนของทำนองร้องในระยะการหายใจช่วงที่ 16 และ 17 มีความยาวจึงมีผลต่อการควบคุมจังหวะและปริมาณของลมหายใจ

ระยะการหายใจช่วงที่ 18

ระยะในการหายใจเข้าระหว่างระยะที่ 17 และ 18 มีการใช้การลักจังหวะในการหายใจเนื่องจากสัดส่วนของทำนองร้องติดต่อกัน การหายใจมีความสำคัญมากต่อทำนองร้อง

ระยะการหายใจช่วงที่ 19 ถึง ระยะการหายใจช่วงที่ 20

การหายใจระหว่างระยะนี้มีความสัมพันธ์กันอย่างมากเพราะในช่วงเชื่อมต่อของระยะการหายใจมีการแบ่งระยะการหายใจเข้าเพื่อให้สัดส่วนของทำนองร้องสมบูรณ์

ระยะการหายใจช่วงที่ 21

การหายใจเข้ามีความสำคัญมากเพราะต้องเก็บลมหายใจไว้ใช้ในการควบคุมระดับเสียงของของทำนองร้อง

ระยะการหายใจช่วงที่ 22

การหายใจเข้าเป็นจังหวะปกติ สัดส่วนของทำนองมีความยาวและกระชั้นชิด การควบคุมการผ่อนจังหวะลมหายใจจึงมีความสำคัญ

ระยการหายใจช่วงที่ 23

การหายใจเข้าเป็นจังหวะปกติ สัดส่วนของทำนองร้องในช่วงแรกและช่วงท้ายของระยการหายใจมีผลต่อการผ่อนลมหายใจ เพราะต้องใช้ปริมาณลมหายใจในปริมาณที่พอเหมาะ

ระยการหายใจ ที่ 24

การหายใจเข้าสบายมากขึ้นเพราะอยู่ในช่วงท้ายของทำนองเพลง การผ่อนปริมาณลมหายใจเพื่อใช้ในการขับร้องจึงอยู่ในปริมาณที่พอเหมาะ

จากการศึกษาระยการหายใจภายในเพลงแขกสาย 3 ชั้น ท่อนที่ 2 พบว่า มีการแบ่งระยการหายใจทั้งสิ้น 21 ระยการหายใจ (ตัวอย่างที่ 15)



1 ผุง ก็น นร ร่อน... นร...

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

13

14

15

16

17

18

19

20

21

22

23

24

25

ระยะการหายใจช่วงที่ 7

การควบคุมการหายใจเข้าเก็บลมหายใจได้ในปริมาณพอเหมาะเพื่อนำไปใช้ในการควบคุมการผ่อนลมหายใจเพราะทำนองร้องมีระดับเสียงที่แตกต่างกันและมีความกระชั้นชิด

ระยะการหายใจช่วงที่ 8 ถึงระยะการหายใจช่วงที่ 10

ในช่วงระยะการหายใจนี้เป็นทำนองร้องที่มีคำร้อง สัดส่วนของทำนองมีระยะห่างกัน ระดับเสียงอยู่ในระดับใกล้เคียงกัน การแบ่งสัดส่วนของทำนองร้องสัมพันธ์กับการแบ่งระยะในการหายใจ

ระยะการหายใจช่วงที่ 11

เป็นช่วงเชื่อมต่อของระยะการหายใจต่อไป การหายใจเข้าใช้จังหวะเร็วและเก็บลมให้ได้ในปริมาณมาก ระดับเสียงห่างกัน สัดส่วนของทำนองในช่วงท้ายระยะการหายใจกระชั้นชิดใช้ลมหายใจในปริมาณมาก

ระยะการหายใจช่วงที่ 12 ถึงระยะการหายใจช่วงที่ 14

ระยะการหายใจในแต่ละระยะการหายใจประกอบด้วยคำร้องซึ่งมีระดับเสียงที่แตกต่างกัน ปริมาณการใช้ลมหายใจจึงมีมาก การแบ่งสัดส่วนของลมหายใจมีความสัมพันธ์กับทำนองร้อง

ระยะการหายใจช่วงที่ 15

ระยะการหายใจช่วงที่ 15 สัดส่วนของทำนองมีความยาว ระดับเสียงขึ้นสูงและต่ำสลับกัน การควบคุมจังหวะและการผ่อนลมหายใจมีความสำคัญต่อการควบคุมการหายใจเข้า

ระยะการหายใจช่วงที่ 16 ถึงระยะการหายใจช่วงที่ 21

ในช่วงระยะการหายใจช่วงที่ 16 ถึง 21 สัดส่วนของทำนองร้องมีการเชื่อมต่อกันโดยการแบ่งระยะการหายใจตามสัดส่วนของทำนองและจังหวะในการผ่อนปริมาณลมหายใจ ระดับเสียงทำนองร้องสูงต่ำต่างกัน ดังนั้นจังหวะในการหายใจเข้าใช้ความรวดเร็วและต้องเก็บลมหายใจได้ให้ในปริมาณมากเพื่อนำมาหายใจตามระยะการหายใจในเพลง

5.2 การแบ่งวรรคตอน

สาธิตา / แยกเต้า / ดูเหว่าแว่ว
เบญจวรรณ / โนรี / สีชมพู
ฝูงกิ้งก่า / ร่อนพา / กันลงสร
ชมพวง / ทางชวน / วนิดา
ดวงเอย / ดวงโกมุท

สกุณแก้ว / จับเรียง / เคียงคู่
พระชี้ให้ / โฉมตรู / ทัดนา
รูปร่าง / เหวอวงค์ / ดังเรขา
ลงสร / ดงคา / ซลาลัย
หอมไม่สิ้นสุด / เจียวหนาน้องเอย

รูปแบบคำประพันธ์ในเพลงแขกสาย 3 ชั้นเป็นรูปแบบ “กลอนสุภาพ” ซึ่งประกอบด้วยคำประพันธ์ทั้งสิ้น 2 บท และมีการนำสร้อยมาต่อในช่วงท้าย กลอนสุภาพ 1 บทประกอบด้วยคำประพันธ์ 4 คำกลอน ใน 1 บทมีทั้งสิ้น 4 วรรคได้แก่วรรคต้น วรรครับ วรรครองและวรรคส่ง แต่ละวรรคประกอบด้วยคำทั้งสิ้น 7 – 9 คำ

ท่อนที่ 1 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

วรรคที่ 1 3 – 2 – 3

วรรคที่ 2 3 - 2 – 3

วรรคที่ 3 3 – 2 – 3

วรรคที่ 4 3 – 2 – 3

ในท่อนที่ 1 ประกอบด้วยคำประพันธ์ 1 บทจำนวน 4 วรรคได้แก่วรรคต้น วรรครับ วรรครองและวรรคส่ง ในวรรคที่ 1 (วรรคต้น) มีจำนวนคำทั้งสิ้น 8 คำ มีการแบ่งวรรคตอนแบบ 3 – 2 – 3 วรรคที่ 2 (วรรครับ) มีจำนวนคำทั้งสิ้น 8 คำมีการแบ่งวรรคตอนแบบ 3 – 2 – 3 วรรคที่ 3 (วรรครอง) มีจำนวนคำทั้งสิ้น 8 คำ มีการแบ่งวรรคตอนแบบ 3 – 2 – 3 วรรคที่ 4 (วรรคส่ง) มีจำนวนคำทั้งสิ้น 8 คำ มีการแบ่งวรรคตอนแบบ 3 – 2 – 3

ท่อนที่ 2 มีการแบ่งวรรคตอนดังนี้

วรรคที่ 1 3 – 2 – 3

วรรคที่ 2 3 - 2 – 3

วรรคที่ 3 2 – 2 – 3

วรรคที่ 4 2 – 2 – 3

สร้อย

วรรคที่ 1 2 – 3

วรรคที่ 2 4 – 4

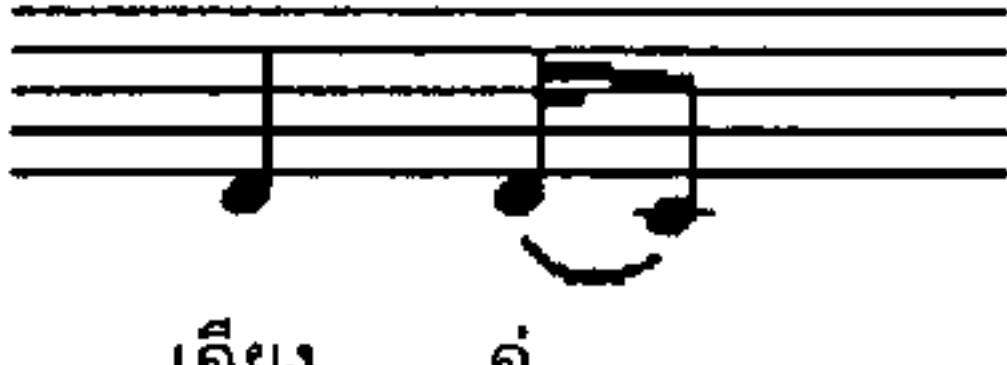
ในท่อนที่ 2 ประกอบด้วยคำประพันธ์ 1 บทและสร้อย 2 วรรคได้แก่วรรคต้น วรรครับ วรรครองและวรรคส่ง ในวรรคที่ 1 (วรรคต้น) มีจำนวนคำทั้งสิ้น 8 คำมีการแบ่งวรรคตอนแบบ 3 – 2 – 3 วรรคที่ 2 (วรรครับ) มีจำนวนคำทั้งสิ้น 8 คำกลอนมีการแบ่งวรรคตอนแบบ 3 – 2 – 3 วรรคที่ 3 (วรรครอง) มีจำนวนคำทั้งสิ้น 7 คำมีการแบ่งวรรคตอนแบบ 2 – 2 – 3 วรรคที่ 4 (วรรคส่ง) มีจำนวนคำทั้งสิ้น 7 คำมีการแบ่งวรรคตอนแบบ 2 – 2 – 3 ส่วนในสร้อยประกอบด้วยคำประพันธ์ 2 วรรค วรรคที่ 1 ประกอบด้วยจำนวนคำ 5 คำมีการแบ่งวรรคตอนแบบ 2 – 3 และวรรคที่ 2 ประกอบด้วยจำนวนคำ 8 คำมีการแบ่งวรรคตอนแบบ 4 – 4

5.3 วิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์

ในการศึกษาคำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์นั้น ผู้วิจัยได้สร้างตาราง เพื่อแสดงให้เห็นเสียงวรรณยุกต์และรูปแบบของทำนองในแต่ละคำร้อง เพื่อศึกษากลุ่มเสียงวรรณยุกต์ในภาษาพูด ซึ่งสามารถแบ่งระดับเสียงจากต่ำไปสูง คือ เสียงเอก เสียงโท เสียงสามัญ เสียงตรี และเสียงจัตวา เพื่อศึกษาความสัมพันธ์ของระดับเสียงวรรณยุกต์ของคำร้อง เมื่อนำคำร้องบรรจุในทำนองร้องว่า ระดับเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีการเปลี่ยนแปลง เพื่อให้สัมพันธ์กับทำนองร้องของเพลงหรือไม่

5.3.1 การวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์
เพลงแขกสาย 3 ชั้น ท่อน 1

ตาราง 27 คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงแขกสาย 3 ชั้น ท่อน 1

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
1. สา – ริ – กา		ตรี – สามัญ – สามัญ
2. แขก – เต้า		เอก – โท
3. ดู – เหว่า – แว่ว		สามัญ – สามัญ – โท
4. สะ – กุณ – แก้ว		สามัญ – สามัญ – โท
5. จับ – เรียง		เอก – สามัญ
6. เคียง – คู่		สามัญ – ตรี
7. เบญ – จะ – วรรณ		สามัญ – สามัญ – สามัญ
8. โน – รี		สามัญ – สามัญ
9. ลี – ชม – พู		จัตวา – สามัญ – สามัญ
10. พระ – ชี – ให้		ตรี – ตรี – โท

ตาราง 27 (ต่อ)

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
11. โฉม – ตรู	 โฉม ตรู	จัตวา – สามัญ
12. ทัก – สะ – นา	 ทัก สะ นา	จัตวา – สามัญ – สามัญ

หมายเหตุ กำหนดให้โน้ตที่บันทึกในตารางใช้กฎญแจประจำหลักซอล

กลุ่ม 1 สา – ริ – กา

สา เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว และมีการผันเสียงวรรณยุกต์จากเสียงจัตวา เป็นเสียงตรี เมื่อทำนองร้องเป็นเสียงซอล

ริ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว และพบว่าการผันเสียงวรรณยุกต์จากเสียงตรี เป็นเสียงสามัญ เมื่อทำนองร้องเป็นเสียงมี

กา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 2 แหก - เต้า

แหก เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงเร มี เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปเสียงสูง

เต้า เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงมี เร โค เป็นคำร้องที่มี 3 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาต่ำ

กลุ่ม 3 ดุ – เหว่า – แว่ว

ดุ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว และพบว่าการผันเสียงวรรณยุกต์จากเสียงตรี ลงมาเป็นเสียงสามัญ เมื่อทำนองร้องเป็นเสียงซอล

เหว่า เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

แว่ว เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงซอล และมี เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาต่ำ

กลุ่ม 4 สะ – กุณ – แก้ว

สะ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กุณ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

แก้ว เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงซอล มี เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาเสียงต่ำ

- กลุ่ม 5 จับ – เรียง
จับ เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
เรียง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 6 เคียง – คู่
เคียง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
คู่ เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงเร โด เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ
- กลุ่ม 7 เบญ – จ – วรณ
เบญ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
จะ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
วรณ เป็นเสียง สามัญ ทำนองร้องใช้เสียง มี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 8 โน – รี
โน เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
รี เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 9 สี – ชม – พู
สี เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงเร ซอล เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากเสียงต่ำขึ้นไปเสียงสูง และพบว่ามีเสียงจากเสียงวรรณยุกต์เดิมจากเสียงจัตวา เป็นเสียงตรี เมื่อทำนองใช้เสียงเร ซอล
ชม เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
พู เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 10 พระ – ชี – ให้
พระ เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
ชี เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงโด ซอล เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมามีเสียงต่ำ
ให้ เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 11 โฉม – ตรู
โฉม เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงลา เร เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปเสียงสูง
ตรู เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 12 ทัด – ตะ – นา
ทัด เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

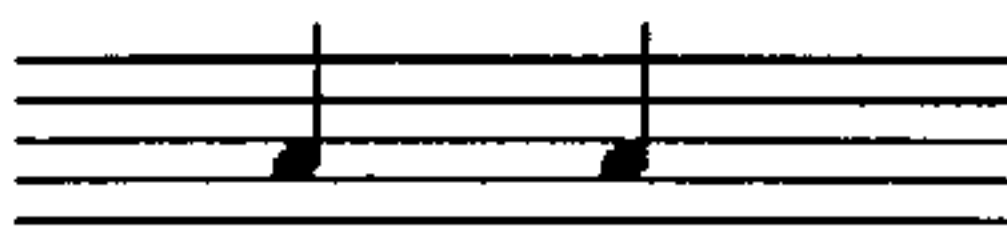
ตะ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
นา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

จากการวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์นั้น สามารถสรุปได้ดังนี้

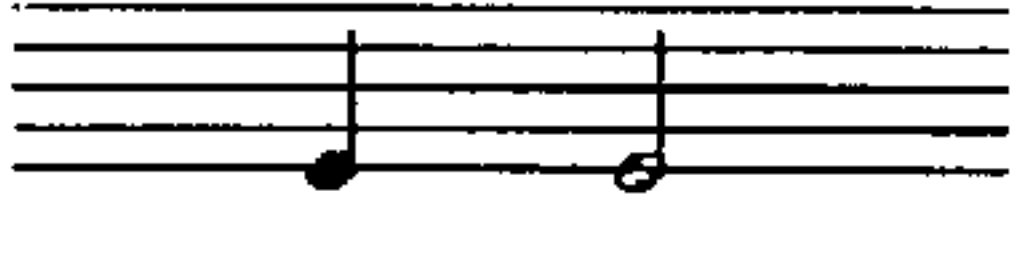
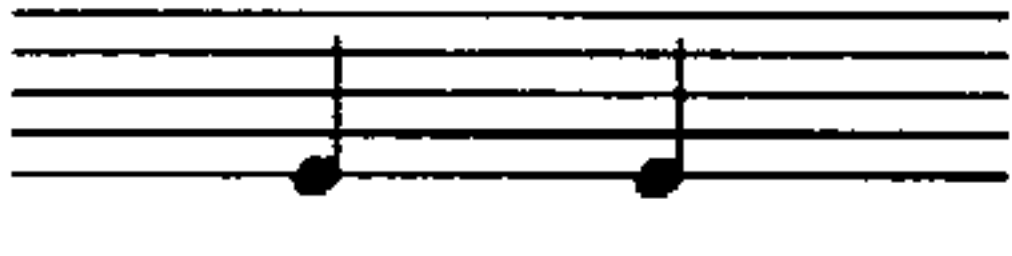
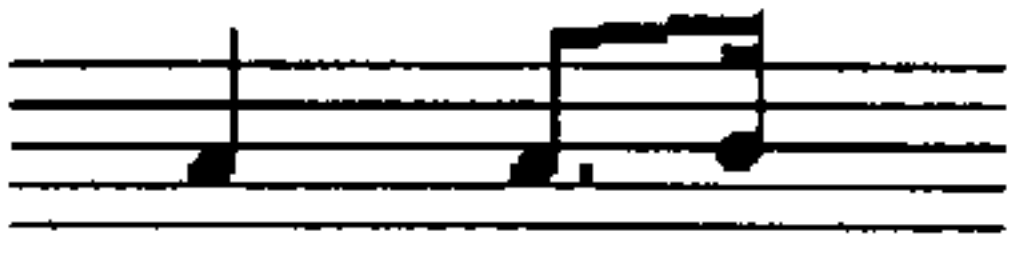
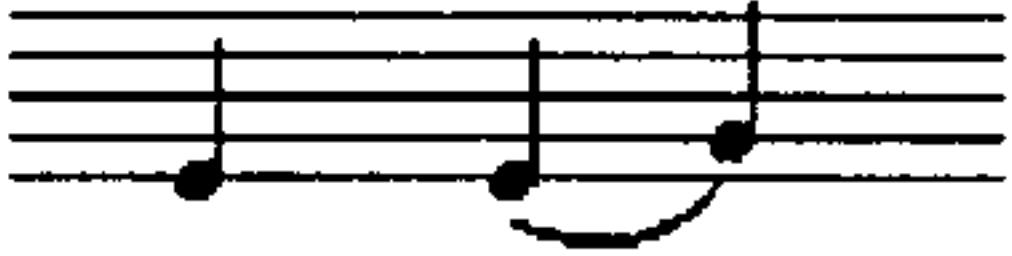
- 1. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน คือ เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว แสดงว่า มีการบังคับเสียงคำร้องให้ตรงตามเสียงวรรณยุกต์ และทำนองร้อง
- 2. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน แต่เป็นคำร้องที่มี 2 - 3 เสียง แสดงว่า มีการบังคับเสียงคำร้องให้เคลื่อนที่ผันไปตามเสียงวรรณยุกต์ เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของวรรณยุกต์และทำนองร้อง
- 3. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ไม่ตรงกัน แสดงว่า มีการตกแต่งเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องเพื่อให้เข้ากับทำนองร้อง

5.3.2 การวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงแขกสาย 3 ชั้น ท่อน 2

ตาราง 28 คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ เพลงแขกสาย 3 ชั้น ท่อน 2

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
1. ผุ่ง – กิน – นร	 ผุ่ง กิน นร	ตรี – สามัญ – สามัญ
2. ร่อน – พา	 ร่อน พา	โท – สามัญ
3. กัน – มา – สรง	 กัน มา สรง	สามัญ – สามัญ – จัตวา
4. รูป – ร่าง	 รูป ร่าง	โท – โท
5. เอว – องค์	 เอว องค์	สามัญ – สามัญ

ตาราง 28 (ต่อ)

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
6. ดั่ง – เร – ษา	 ดั่ง เร ษา	สามัญ –สามัญ – ตรี
7. ชม – พลาญ	 ชม พลาญ	สามัญ –สามัญ
8. ทาง – ชวน	 ทาง ชวน	สามัญ –สามัญ
9. ะ – นิ – ดา	 ะ นิ ดา	สามัญ – ตรี –สามัญ
10. ลง – สรง	 ลง สรง	สามัญ – จัตวา
11. กง – กา	 กง กา	สามัญ –สามัญ
12. ะ – ลา – ลัย	 ะ ลา ลัย	สามัญ –สามัญ –สามัญ
13. ดวง – เอ๋ย	 ดวง เอ๋ย	สามัญ – ตรี
14. ดวง – โก – มุท	 ดวง โก มุท	สามัญ –สามัญ – ตรี
15. หอม – ไม่ – สิ้น – สุด	 หอม ไม่ สิ้น สุด	จัตวา – โท – โท – เอก

ตาราง 28 (ต่อ)

คำร้อง	รูปแบบทำนอง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
16. เจียว – หนา – น้อง – เอย	 เจียว หนา น้อง เอย	สามัญ – จัตวา – ตรี – เอก

หมายเหตุ กำหนดให้โน้ตที่บันทึกในตารางใช้กุญแจประจำหลักซอล

- กลุ่ม 1 ผุ่ง – กิน – นร

ผุ่ง เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว และพบว่ามี การผันเสียงจากเสียงวรรณยุกต์เดิมคือเสียงจัตวา เป็นเสียงตรี เมื่อทำนองร้องใช้เสียงซอล

กิน เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

นร เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 2 ร่อน – พา

ร่อน เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงมี เร โด เป็นคำร้องที่มี 3 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาเสียงต่ำ

พา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 3 กัน – มา – สรง

กัน เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

มา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

สรง เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 4 รูป – ร่าง

รูป เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงซอล มี เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาเสียงต่ำ

ร่าง เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงซอล มี เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมาเสียงต่ำ
- กลุ่ม 5 เหว – องค์

เหว เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

องค์ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

- กลุ่ม 6 ดั่ง – เร – ขา
 ดัง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 เร เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ขา เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงมี ซอล เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไป
 เสียงสูง และพบว่าการผันเสียงวรรณยุกต์จากเดิมเสียงจัตวา เป็นเสียงตรี เมื่อทำนองร้องใช้เสียงตรี
- กลุ่ม 7 ชม – พลาญ
 ชม เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 พลาญ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 8 ทาง – ชวน
 ทาง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ชวน เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 9 วะ – นิ – ดา
 วะ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 นิ เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ดา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 10 ลง – สรง
 ลง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 สรง เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงลา ที เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากต่ำไปสูง
- กลุ่ม 11 คง – คา
 คง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงโค ลา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากสูงลงมา
 ต่ำ
 คา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงลา เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 12 ชะ – ลา – ลัย
 ชะ เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ลา เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 ลัย เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
- กลุ่ม 13 ดวง – เอ๋ย
 ดวง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว
 เอ๋ย เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงมี ซอล เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากเสียงต่ำ
 ไปเสียงสูง

กลุ่ม 14 ดวง – โโก – มุท

ดวง เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

โก เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงมี เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

มุท เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงซอล เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 15 หอม – ไม่ – สั้น – สด

หอม เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงมี ซอล เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปเสียงสูง

ไม่ เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงเร โด เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ

สั้น เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียง เร โด เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ

สด เป็นเสียงเอก ทำนองร้องใช้เสียงโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

กลุ่ม 16 เจี้ยว – หนา – น่อง – เอย

เจี้ยว เป็นเสียงสามัญ ทำนองร้องใช้เสียงเร เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

หนา เป็นเสียงจัตวา ทำนองร้องใช้เสียงมี ซอล เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง

น่อง เป็นเสียงตรี ทำนองร้องใช้เสียงเร มี เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนที่จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง

เอย เป็นเสียงเอก ทำนองร้องโด เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว

จากการวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์นั้น สามารถสรุปได้ดังนี้

1. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน คือ เป็นคำร้องที่มีเสียงเดียว แสดงว่า มีการบังคับเสียงคำร้องให้ตรงตามเสียงวรรณยุกต์ และทำนองร้อง

2. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องมีเสียงตรงกัน แต่เป็นคำร้องที่มี 2 - 3 เสียง แสดงว่า มีการบังคับเสียงคำร้องให้เคลื่อนที่ผันไปตามเสียงวรรณยุกต์ เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของวรรณยุกต์และทำนองร้อง

3. ทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ไม่ตรงกัน แสดงว่า มีการตกแต่งเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องเพื่อให้เข้ากับทำนองร้อง

5.4 วิเคราะห์การเอื้อน

5.4.1 วิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนเป็นทำนองร้อง

ท่อนที่ 1

1. ห้องที่ 5 – 7



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 5 ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 6 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “มี ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 6 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “มี เร โด” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 7

2. ห้องที่ 9 – 11



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “มี” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 9 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 10 และไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 10 และลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 11

3. ห้องที่ 11 – 12



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “มี” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 11 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ลา” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 12

4. ห้องที่ 12 – 15



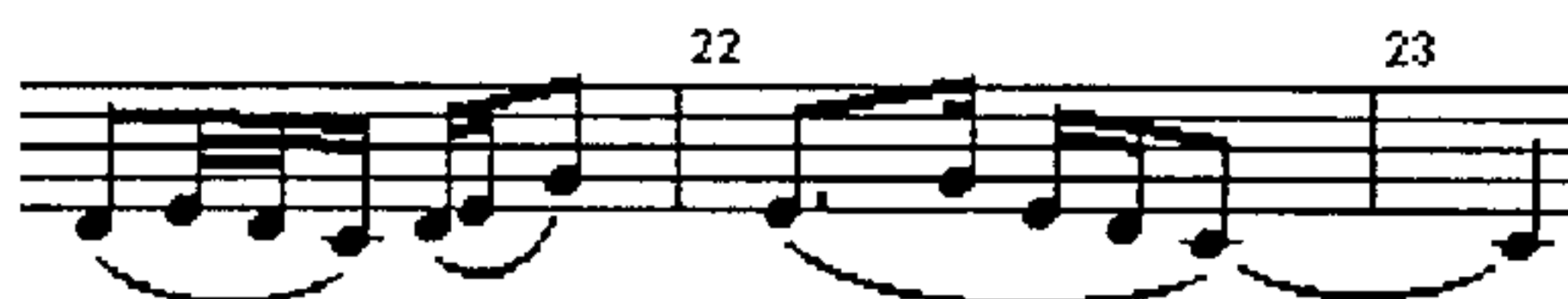
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 12 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 13 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “มี เร ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 13 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “มี เร โด” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 14 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “โด ลา” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 14 และไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 15

5. ห้องที่ 17 – 19



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 17 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 18 และไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 18 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “โด” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 19 และผ่านไปยังเสียง “โด” ห้องที่ 19

6. ห้องที่ 21 – 23



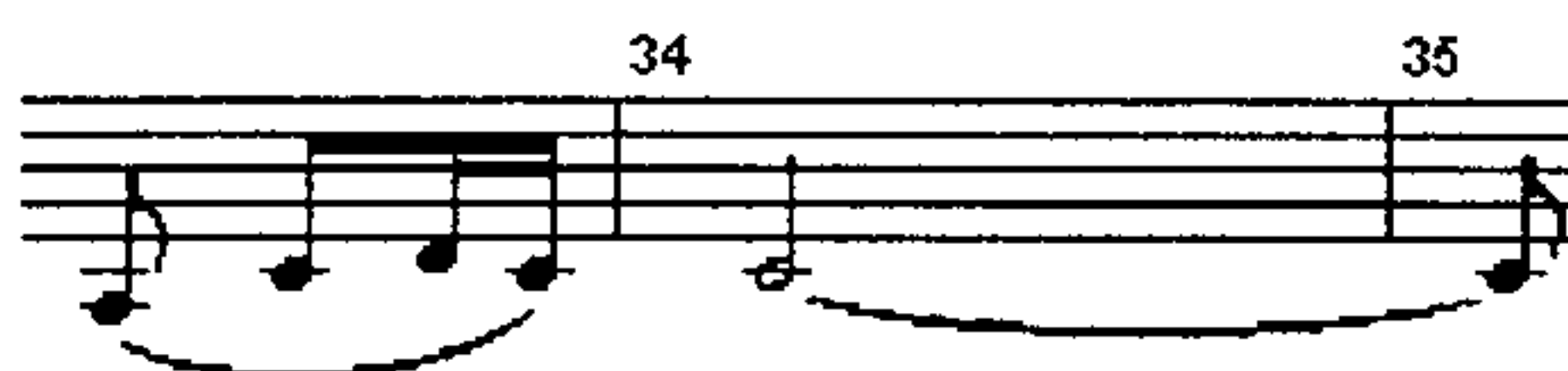
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 21 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “มี เร โด” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 21 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “มี ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 22 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 22 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร โด” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 23

7. ห้องที่ 29 – 31



ทำนองเริ่มจากลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 29 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ฟา ลา” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 29 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 30 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “มี” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 30 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 31

8. ห้องที่ 33 – 35



ทำนองเริ่มจากเสียง “ลา” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 33 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร โด” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 34 และผ่านไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 35

9. ห้องที่ 37 - 39



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “มี” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 37 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “มี” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 38 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตก

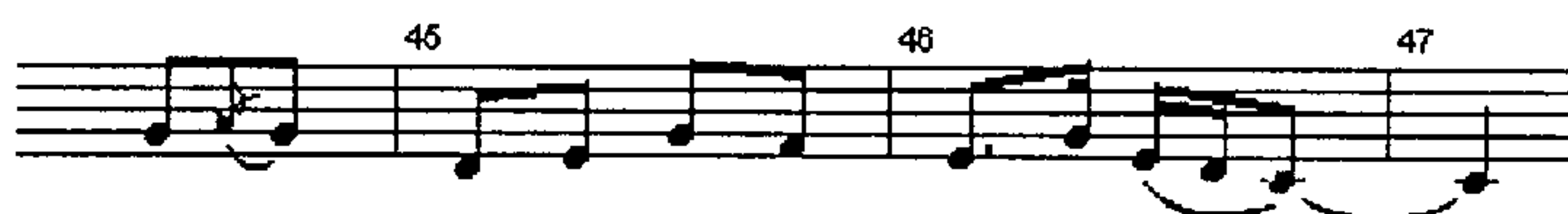
เสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 38 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 39

10. ห้องที่ 41 – 44



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 41 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 42 และผ่านไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 42 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล มี เร” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 43 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร โด ลา” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 43 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 44

11. ห้องที่ 44 – 47



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 44 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “เร” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 45 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “มี” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 45 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ฟา” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 46 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 46 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร โด” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 47

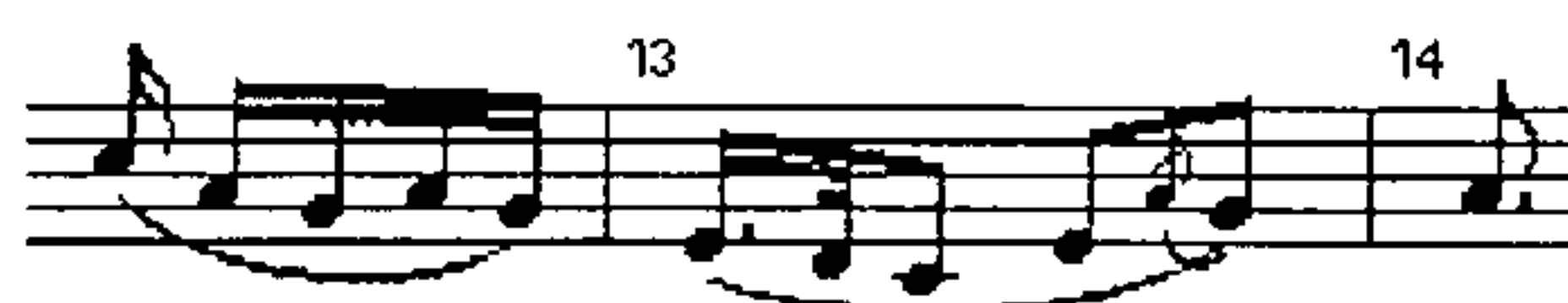
ท่อนที่ 2

1. ห้องที่ 5 – 7



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 5 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 5 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร มี เร” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 6 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร โด” ไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 6 และไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 7

2. ห้องที่ 12 – 14



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “โด” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 12 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล ลา ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 13 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร โด”

ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 13 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 14

3. ห้องที่ 14 – 15



ทำนองเริ่มต้นจากเสียง “โด” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 14 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล ลา ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 15

4. ห้องที่ 21 – 23



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 21 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร โด” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 22 แล้วดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 22 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “โด ลา ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 23 และผ่านไปยังเสียง “ซอล” ห้องที่ 23

5. ห้องที่ 28 – 29



ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 28 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 29 และดำเนินทำนองผ่านเสียง “เร โด เร” ไปยังเสียงลูกตก “มี” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 29 แล้วผ่านไปยังเสียง “ซอล” ห้องที่ 29

6. ห้องที่ 30 – 31



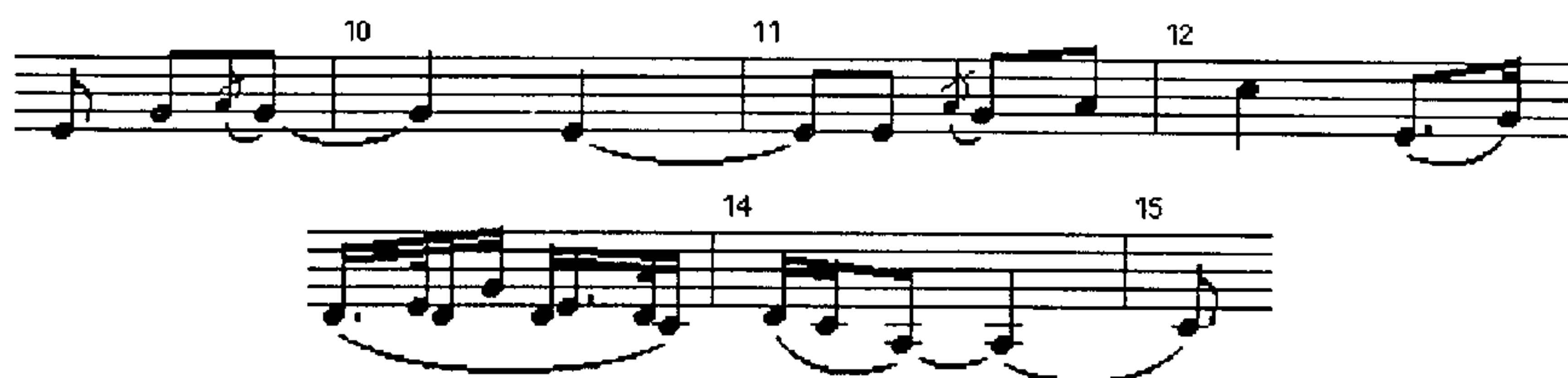
ทำนองเริ่มต้นจากลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 30 ดำเนินทำนองผ่านเสียง “โด” ไปยังลูกตกเสียง “ลา” ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 30 และดำเนินทำนองเคลื่อนที่ผ่านเสียง “ซอล ลา ซอล” ไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 31

จากการวิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่เป็นทำนองร้องภายในเพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น เมื่อพิจารณาผลการวิเคราะห์จากการเคลื่อนที่ของทำนองร้องที่เคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียงต่างๆ ภายในทำนองร้องนั้นพบทำนองร้องซึ่งมีลักษณะการเคลื่อนที่ของแนวทำนองร้องซึ่งมีลักษณะพิเศษ คือ ทำนองร้องที่เคลื่อนที่ผ่านไปยังเสียงของลูกตกต่างๆ นั้นทำนองเคลื่อนที่ขึ้น – ลง ไม่มีความสลับซับซ้อน อีกทั้งมีรูปแบบการใช้ทำนองเอื้อนที่ทำนองมีความชัดเจน เสียงที่ผ่านไปยังลูกตกเสียงต่าง ๆ ภายในทำนองเอื้อนผู้วิจัยพบลักษณะของ

การใช้ทำนองเอื้อนที่มีเอกลักษณ์เฉพาะ ดำเนินทำนองอย่างตรงไปตรงมา และแตกต่างจากทางขับร้องที่นิยมใช้กันอยู่ในปัจจุบัน เพลงอาถรรพ์ 3 ชั้นจากการศึกษาพบว่า เป็นอีกเพลงหนึ่งซึ่งคำร้องมีอิทธิพลกับเนื้อหาและความหมายของเพลงเป็นอย่างมาก ดังนั้นการใช้ทำนองเอื้อนที่เป็นทำนองร้องภายในเพลงจึงแทรกอยู่ภายในเพลง ซึ่งพบทำนองดังนี้

ท่อน 1

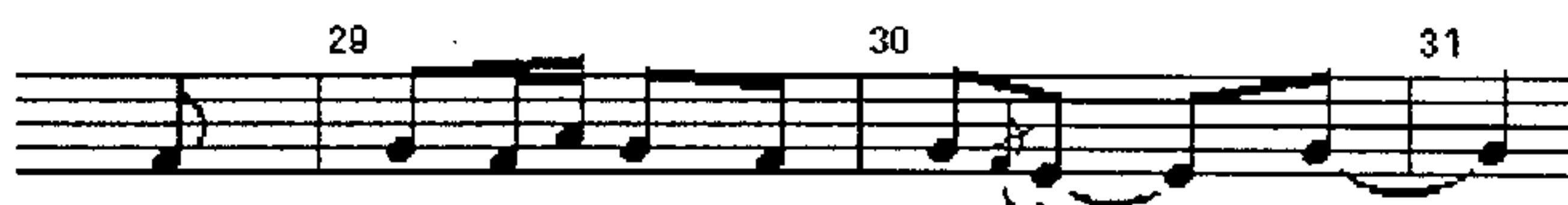
ห้องที่ 9 - 15



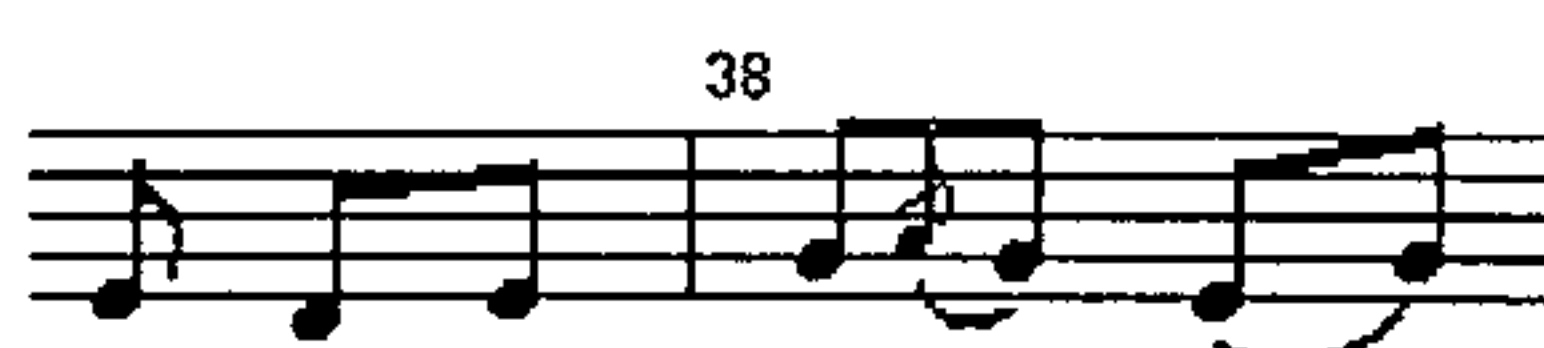
ห้องที่ 21 - 23



ห้องที่ 28 - 31



ห้องที่ 37 - 38



ห้องที่ 41 - 44



ห้องที่ 44 - 47



ท่อน 2

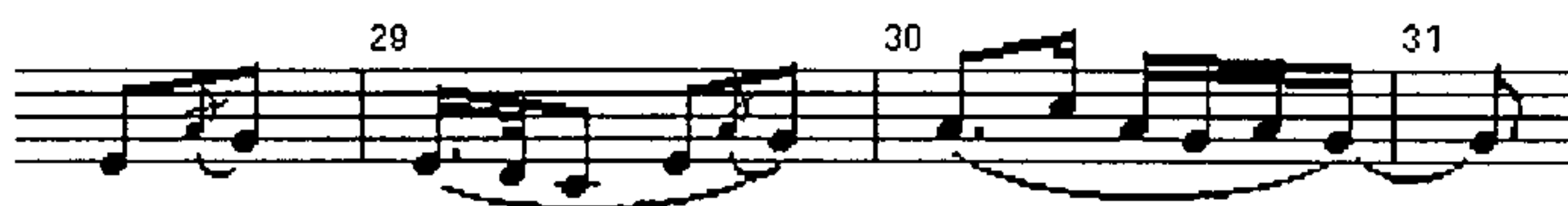
ห้องที่ 28 - 31



ทำนองเอื้อนที่พบ ทำให้ทำนองเอื้อนภายในเพลงมีเอกลักษณ์เฉพาะ ดำเนินทำนองอย่างตรงไปตรงมา และแตกต่างจากทางขับร้องที่นิยมใช้กันอยู่ในปัจจุบัน ซึ่งพบทำนองเอื้อนที่เป็นทำนองร้องภายในเพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น ดังต่อไปนี้

ท่อน 2

ห้องที่ 28 - 31



5.4.2 วิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้อง

ท่อน 1 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 14)

1. ห้องที่ 4

พบทำนองเอื้อนตกแต่งคำร้องคำว่า “เต้า” ตรงกับเสียง “มี” โดยใช้เสียง “เร โด เร เร” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 5)

2. ห้องที่ 8

พบทำนองเอื้อนตกแต่งคำร้องคำว่า “แว่ว” ตรงกับเสียง “ซอล” โดยใช้เสียง “ซอล ลา” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “ซอล” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 8)

3. ห้องที่ 16

พบทำนองเอื้อนตกแต่งคำร้องคำว่า “เรียง” ตรงกับ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล มี” ดำเนินทำนองหลังคำร้อง

4. ห้องที่ 24

พบทำนองเอื้อนตกแต่งคำร้องคำว่า “คู่” ตรงกับเสียง “เร โด” โดยใช้เสียง “เร มี เร โด” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 25)

5. ห้องที่ 48

พบทำนองเอื้อนตกแต่งคำร้องคำว่า “นา” ตรงกับเสียง “เร” โดยใช้เสียง “มี เร โด” ดำเนินทำนองหลังคำร้อง

ท่อนที่ 2 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 15)

1. ห้องที่ 3

พบทำนองเอื้อนตกแต่งคำร้องคำว่า “ร้อน” ตรงกับเสียง “มี เร โด” โดยใช้เสียง “ลา ซอล มี” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “มี” ในห้องที่ 4

2. ห้องที่ 8

พบทำนองเอื้อนตกแต่งคำร้องคำว่า “สรง” ตรงกับเสียง “ซอล” โดยใช้เสียง “โด ซอล ลา ซอล มี” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “มี” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 9)

3. ห้องที่ 3

พบทำนองเอื้อนตกแต่งคำร้องคำว่า “เออ” ตรงกับเสียง “โด” โดยใช้เสียง “เร มี เร” ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง “โด” ในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 40)

จากการวิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องผู้วิจัยพบว่า การใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องนั้น ทำนองเอื้อนจะอยู่หลังคำร้องทุกๆ คำ จากการพิจารณาพบว่าทิศทางของทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องเคลื่อนที่จากเสียงสุดท้ายของคำร้อง จากนั้นใช้เสียงเคลื่อนที่ผ่านจากเสียงสุดท้ายของคำร้องนั้น ๆ ซึ่งมีทิศทางขึ้นหรือลงไปตามเสียงของลูกตกเสียงต่อไปแล้วแต่ทำนองนั้น ๆ ลักษณะพิเศษที่พบอย่างหนึ่งของการใช้เอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องคือ ทำนองที่ใช้หลังคำร้องส่วนใหญ่เป็นทำนองสั้น ๆ โดยใช้เสียงที่เคลื่อนที่จากเสียงสุดท้ายของคำร้องนั้น ๆ เพียงไม่กี่เสียง เช่น



การใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องภายในทำนองร้องเพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น ผู้วิจัยพบว่า ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องที่พบในเพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้นมีอีกลักษณะทำนองหนึ่ง คือ พบว่าหลังคำร้องมีลักษณะทำนองสั้น ๆ เฉพาะซึ่งตกแต่งให้คำร้องไพเราะน่าฟังมากยิ่งขึ้น เช่น



ดังนั้นสามารถสรุปการใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องภายในทำนองร้องเพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น โดยแบ่งทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องเป็น 2 ลักษณะดังนี้

- 1. ทำนองที่ใช้หลังคำร้องเป็นทำนองสั้น ๆ โดยใช้เสียงที่เคลื่อนที่จากเสียงสุดท้ายของคำร้องนั้นๆ แล้วเคลื่อนที่ผ่านไปยังเสียงของลูกตกในจังหวะต่อไปโดยใช้เสียงเคลื่อนที่ผ่าน 2 – 3 เสียง
- 2. ทำนองที่ใช้หลังคำร้องเป็นทำนองสั้น ๆ แต่มีรูปแบบของทำนองเฉพาะ

5.5 วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการขับร้อง

5.5.1 เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง

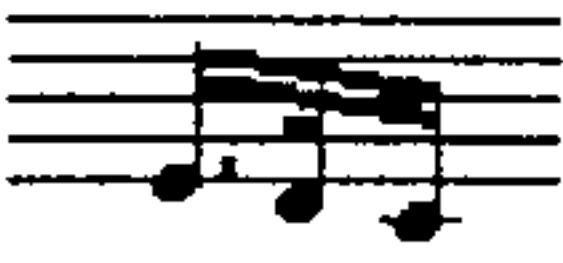
จากการศึกษาพบว่า ในการออกเสียงคำร้องมีการใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ดังนี้

คำร้อง ท่อน 1

สาริกาแขกเต้าดูเหว่าแว่ว
เบญจวรรณโนรีสีชมพู

สกุณแก้วจับเรียงเคียงคู่
พระชี้ให้โฉมตรูทัศนาศนา

ตาราง 29 การใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพลงแขกสาย 3 ชั้น ท่อน 1

คำร้อง	เสียงวรรณยุกต์	เทคนิคที่ใช้ขับร้อง	รูปแบบทำนอง
แขก	เอก	กระทบคำคู่ 2	
เต้า	โท	กระทบคำคู่ 3	
แว่ว	โท	กระทบคำคู่ 2	
แก้ว	โท	กระทบคำคู่ 2	
สี	จัตวา	กระทบคำคู่ 2	

คำร้อง ท่อน 2

ฝูงกิ้งกนร่อนพากันมาสรอง
ชมพลงทางชวนวนินดา
(ดวงเอ๋ยดวงโกมุท

รูปร่างเอยองค์ดังเรขา
ลงสรลงคางชาลาลัย
หอมไม่สิ้นสุดเจียวหนาน้องเอย)

ตาราง 30 การใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพลงแขกสาย 3 ชั้น ท่อน 2

คำร้อง	เสียงวรรณยุกต์	เทคนิคที่ใช้ขับร้อง	รูปแบบทำนอง
ร้อน	โท	เกลือกเสียง	
รูป	โท	กระทบคำคู่ 2	
คง	สามัญ	กระทบคำคู่ 2	
หอม	จัตวา	ครั้นเสียง	

จากการศึกษาเทคนิคในการออกเสียงคำร้องนั้น ผู้วิจัยพบว่า มีการใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ดังนี้

1. เกลือกเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง โดยการออกเสียงคำร้องแต่ละคำ การออกเสียงตั้งแต่คำแรกต้องค่อยๆ ออกเสียงเอื้อน มีการออกเสียงเอื้อนเพื่อแทรกระหว่างคำร้องแรกกับคำร้องหลัง ซึ่งเสียงเอื้อนนั่นจะเปล่งเสียงออกมาเบาๆ จากลำคอ แล้วเอื้อนแทรกตรงระหว่างคำนั้นๆ

2. กระทบคำคู่ 2 เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ซึ่งในขณะที่ออกเสียงคำร้องต้องให้เสียงคำร้องออกมา 2 เสียงต่อเนื่องกัน

3. ครั้นเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง โดยออกเสียงคำร้องนั้นด้วยวิธีการเปล่งเสียงติดต่อกันด้วยความเร็ว

5.5.2 เทคนิคในการเอื้อน

จากการศึกษาเทคนิคในการเอื้อนผู้วิจัยพบว่าภายในเพลงมีการใช้เทคนิคในการเอื้อนตามรายละเอียดดังต่อไปนี้

ท่อน 1 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 14)

1. ห้องที่ 6 เสียงกระทบที่อยู่ในการทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 6) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 7) ระหว่างเสียง “เร” และ “เร” โดยใช้เสียง “มี เร โด” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “เร”

2. ห้องที่ 9 เสียงครันที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครันระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 9) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 10) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงครันระหว่างเสียงของลูกตก

3. ห้องที่ 11 เสียงครันที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครันระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 11) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 11) ระหว่างเสียง “มี” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา” เป็นเสียงครันระหว่างเสียงลูกตก

4. ห้องที่ 13 เสียงครันที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครันระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 13) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 13) ระหว่างเสียง “เร” และ “เร” โดยใช้เสียง “เร มี ซอล” เป็นเสียงครันระหว่างเสียงของลูกตก

5. ห้องที่ 13 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 13) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 14) ระหว่างเสียง “เร” และ “เร” โดยใช้เสียง “มี เร โด” เป็นเสียงกระทบไปยังลูกตกเสียง “เร”

6. ห้องที่ 14 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 14) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 14) ระหว่างเสียง “เร” และ “ลา” โดยใช้เสียง “เร โด ลา” เป็นเสียงกระทบลงมาหาลูกตกเสียง “ลา”

7. ห้องที่ 16 เสียงครันที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครันระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 16) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 16) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ลา” เป็นเสียงครันระหว่างเสียงของลูกตก

8. ห้องที่ 18 เสียงครันที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครันระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 18) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 19) ระหว่างเสียง “โด” และ “ลา” โดยใช้เสียง “เร โด” เป็นเสียงครันระหว่างเสียงของลูกตก

9. ห้องที่ 20 เสียงกระทบที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์หลังคำว่า “เรียง” มีเสียงวรรณยุกต์ “สามัญ” ตรงกับเสียง “ลา” ซึ่งเป็นลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 20) และเป็นการใช้เสียงกระทบระหว่างลูกตกเสียง “ลา” และ “เร” โดยใช้เสียง “ลา ซอล มี” เป็นเสียงกระทบลงมาหาลูกตกเสียง “เร”

18. ห้องที่ 38 เสียงครั่นที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 38) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 38) ระหว่างเสียง “มี” และ “เร” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงครั่นระหว่างเสียงของลูกตก

19. ห้องที่ 43 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

ในห้องที่ 43 พบว่ามีการใช้เสียงครั่น 2 ครั้งติดกัน โดยครั้งที่ 1 เป็นการใช้เสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 43) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 44) ระหว่างเสียง “โด” และ “โด” เป็นเสียงครั่น การใช้เสียงครั่นครั้งที่ 3 พบว่าอยู่ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 43) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 44) ระหว่างเสียง “โด” และ “มี” โดยใช้เสียง “มี เร” เป็นเสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตก

20. ห้องที่ 44 เสียงครั่นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั่นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 44) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 45) ระหว่างเสียง “ซอล” และ “มี” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงครั่นระหว่างเสียงของลูกตก

21. ห้องที่ 46 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 46) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 47) ระหว่างเสียง “มี” และ “โด” โดยใช้เสียง “มี เร โด” เป็นเสียงกระทบลงมาลูกตกเสียง “โด”

22. ห้องที่ 48 เสียงกระทบที่อยู่หลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างหลังคำว่า “นา” (ทัศน) มีเสียงวรรณยุกต์ “สามัญ” ตรงกับเสียง “เร” โดยใช้เสียง “มี เร โด” เป็นเสียงกระทบหลังคำร้อง

จากการศึกษาเทคนิคในการเอื้อนผู้วิจัยพบว่าภายในเพลงมีการใช้เทคนิคในการเอื้อนตามรายละเอียดดังต่อไปนี้

ท่อน 2 (ดูโน้ตจากตัวอย่างที่ 15)

1. ห้องที่ 6 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 6) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 6) ระหว่างเสียง “มี” และ “โด” โดยใช้เสียง “มี เร โด” เป็นเสียงกระทบลงมาลูกตกเสียง “โด”

2. ห้องที่ 13 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 13) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 13) ระหว่างเสียง “มี” และ “มี” โดยใช้เสียง “มี เร โด” เป็นเสียงกระทบไปหาลูกตกเสียง “มี”

3. ห้องที่ 13 เสียงปรึบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรึบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 13) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 14) ระหว่างเสียง “มี” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงปรึบระหว่างลูกตก

4. ห้องที่ 14 เสียงปรึบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงปรึบระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 14) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 15) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ซอล” โดยใช้เสียง “ซอล ลา” เป็นเสียงปรึบระหว่างลูกตก

5. ห้องที่ 22 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 22) และเสียงจังหวะยกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 22) ระหว่างเสียง “ลา” และ “ลา” โดยใช้เสียง “โด” เป็นเสียงครั้น

6. ห้องที่ 24 เสียงกระทบหลังคำร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 3 พยางค์หลังคำว่า “ดา” (วนิดา) มีเสียงวรรณยุกต์ “สามัญ” ตรงกับเสียง “เร” โดยใช้เสียง “มี เร โด” หลังคำร้อง

7. ห้องที่ 26 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 26) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 27) ระหว่างเสียง “โด” และ “ลา” โดยใช้เสียง “เร โด” เป็นเสียงครั้นระหว่างลูกตก

8. ห้องที่ 28 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 28) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 29) ระหว่างเสียง “มี” และ “มี” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงครั้นระหว่างลูกตก

9. ห้องที่ 29 เสียงกระทบที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงกระทบ 5 พยางค์ ระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 29) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 29) ระหว่างเสียง “มี” และ “มี” โดยใช้เสียง “มี เร โด เร มี” เป็นเสียงกระทบระหว่างลูกตก

10. ห้องที่ 29 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 29) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 30) ระหว่างเสียง “มี” และ “ลา” โดยใช้เสียง “ลา ซอล” เป็นเสียงครั้นระหว่างลูกตก

11. ห้องที่ 32 เสียงครั้นที่อยู่ในทำนองร้อง

เป็นการใช้เสียงครั้นระหว่างเสียงลูกตกในจังหวะที่ 2 (ห้องที่ 32) และเสียงลูกตกในจังหวะที่ 1 (ห้องที่ 33) ระหว่างเสียง “เร” และ “เร” โดยใช้เสียง “มี” เป็นเสียงครั้นระหว่างลูกตก

จากการศึกษาเทคนิคที่ใช้ในการเอื้อนนั้นพบว่า มีการใช้เทคนิคในการเอื้อนที่ใช้เทคนิคอยู่ในทำนองร้องและใช้เทคนิคอยู่หลังคำร้องภายในทำนองร้องของเพลงดังนี้

1. การใช้เทคนิคในการเอื้อนที่อยู่ในทำนองร้อง

1.1 เสียงครั้น เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยออกเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดต่อกันด้วยความรวดเร็ว

1.2 เสียงกระทบ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อนเรียงติดต่อกัน 3 เสียงในระยะหายใจเดียวกัน และออกเสียงเอื้อนนั้นให้กลมกลืนกัน

1.3 เสียงปรีบ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยออกเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดต่อกันเหมือนกับเทคนิคการออกเสียงครั้น แต่ออกเสียงช้าและนุ่มนวลกว่า

2. การใช้เทคนิคในการเอื้อนที่อยู่หลังคำร้อง

2.1 เสียงครั้น เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยออกเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดต่อกันด้วยความรวดเร็ว

2.2 เสียงกระทบ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อนเรียงติดต่อกัน 3 เสียงในระยะหายใจเดียวกัน และออกเสียงเอื้อนนั้นให้กลมกลืนกัน

บทที่ 6

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยเรื่องทางขับร้องบ้านพาทย์โกศล กรณีศึกษา อูษา แสงไฟโรจน์ ซึ่งได้ดำเนินมาเป็นลำดับ สามารถสรุปผลได้ดังนี้

ความมุ่งหมาย

- ศึกษาประวัติความเป็นมาทางขับร้องบ้านพาทย์โกศล
- ศึกษาทางขับร้องบ้านพาทย์โกศล

วิธีดำเนินการวิจัย

ในการศึกษาวิจัยทางขับร้องบ้านพาทย์โกศล กรณีศึกษา อูษา แสงไฟโรจน์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยเริ่มต้นด้วยการศึกษาจากข้อมูลต่าง ๆ จากตำรา เอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นฐานความรู้ จากนั้นผู้วิจัยจึงได้เก็บข้อมูลภาคสนาม และนำข้อมูลต่าง ๆ มารวบรวม เรียบเรียงเพื่อทำการวิเคราะห์ และสรุปผลการวิจัยออกมาในรูปของการพรรณาโวหาร

ข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ผู้วิจัยนำมาเรียบเรียงใหม่ในรูปแบบของการพรรณาวิเคราะห์และผู้วิจัยได้กำหนดวิธีการดำเนินการวิจัยไว้ดังต่อไปนี้

การศึกษาค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้า ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาทางมานุษยวิทยา โดยใช้วิธีการวิจัยภาคสนาม (Field Research) เป็นหลักและการศึกษาทางเอกสาร (Documentary Research) เป็นส่วนประกอบเพื่อนำข้อมูลมาประมวลให้ได้ข้อมูลภาพรวม (Holistic) และเชื่อถือได้ (Reliability) โดยผู้วิจัยได้แบ่งข้อมูลออกเป็น 2 รูปแบบ

1. ข้อมูลปฐมภูมิ เป็นข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการสืบประวัติข้อมูลบ้านพาทย์โกศล การสืบประวัติข้อมูลและประวัติทางขับร้องบ้านพาทย์โกศล เก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลผู้เกี่ยวข้อง และบุคคลกรณีศึกษา อูษา แสงไฟโรจน์

2. ข้อมูลทุติยภูมิ เป็นข้อมูลที่ได้จากการศึกษาเอกสารต่าง ๆ ได้แก่ บทความทางวิชาการ ตำรา หนังสือ งานวิจัยและวิทยานิพนธ์ต่าง ๆ

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้ทางเอกสารและข้อมูลภาคสนาม มารวบรวมแล้วทำการวิเคราะห์ข้อมูลตามวัตถุประสงค์ที่กำหนดไว้ตามทฤษฎีที่อ้างอิงตามหัวข้อต่อไปนี้

- การแบ่งระยะการหายใจ
- การแบ่งวรรคตอน
- วิเคราะห์ความคำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์
- วิเคราะห์การเอื้อน โดยแบ่งการวิเคราะห์ ดังนี้
 - วิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่เป็นทำนองร้อง
 - วิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้อง
- วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการขับร้อง ดังนี้

5.1 เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง

5.2 เทคนิคในการเอื้อน

ข้อมูลทั้งหมดที่ได้จากการวิเคราะห์ ผู้วิจัยได้นำมาเรียบเรียงในรูปแบบของการพรรณนาวิเคราะห์บรรยายโวหารเป็นความเรียง และสรุปเป็นรายงานการวิจัยดังนี้

สรุปผลการวิจัย

ผลการศึกษาสรุปได้เป็น ๒ หัวข้อดังนี้

1. ประวัติทางขับร้องบ้านพาทย์โกศล

โดยศึกษาจากการสืบทอดทางขับร้องบ้านพาทย์โกศลผลของการศึกษาสรุปได้ดังนี้

1.1 ช่วงที่ 1 เจ้าจอมมารดาศิลา ณ บางช้าง

ช่วงเจ้าจอมมารดาศิลา ณ บางช้าง มีความสามารถในการขับร้องอย่างยิ่ง โดยเรียนรู้เพลงมาจากบรรพชนชาวอัมพวา ได้รับพระราชทานบทพระราชนิพนธ์จากพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยให้บรรจุเพลงขับร้องถวายอยู่เสมอ ศิษย์ที่มีชื่อเสียง เช่น หม่อมศิลา กุญชร ณ อยุธยา และหม่อมเปรม กุญชร ณ อยุธยา ในพระวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าสิหนาทราชดรุณวงศ์

1.2 ช่วงที่ 2 หม่อมศิลา กุญชร ณ อยุธยา และหม่อมเปรม กุญชร ณ อยุธยา

ช่วงหม่อมศิลา กุญชร ณ อยุธยา และหม่อมเปรม กุญชร ณ อยุธยา ในพระองค์เจ้าสิงหนาทดรุณวงศ์ เรียนขับร้องกับเจ้าจอมมารดาศิลา หม่อมศิลา ตามประวัติเป็นผู้ที่ร้องเพลงเก่งมากจดจำบทร้องได้แม่นยำตั้งแต่ยังอ่านหนังสือไม่คล่อง เสียงไพเราะแต่ไม่สู้ถนัดในการพ้องรำนัก ส่วนหม่อมเปรม เป็นผู้มีความเชี่ยวชาญในด้านขับร้องและนาฏศิลป์ประจำวังบ้านหม้อ

1.3 ช่วงที่ 3 หม่อมเจริญ พาทย์โกศล

ในช่วงนี้มีนักร้องผู้สืบทอดจากหม่อมศิลา และหม่อมเปรมหลายท่าน คือ หม่อมคราม หม่อมเคลือบ หม่อมมาลัย หม่อมจันทร์ หม่อมเนย และหม่อมเจริญ ซึ่งหลังจากหม่อมเจริญออกจากวังบ้านหม้อมาอยู่บ้านพาทย์โกศล ก็ได้ถ่ายทอดทางขับร้องให้แก่นักร้องบ้านพาทย์โกศลและศิษย์อีกหลายท่าน

ศิษย์รุ่นแรกของหม่อมเจริญ มีหลายท่าน ครูทับ หรืออุษา สุกันธมาลัย เป็นนักร้องและครูสอนขับร้องของวิทยานาฏศิลป์ กรมศิลปากร นางเทียม กรานต์เลิศ (ภรรยาครูทรัพย์ เชื้อพานิช) นางสอาด อ็อกกังวาน (ต่อมาแต่งงานกับครูยรรยงค์ โปร่งน้ำใจ ซึ่งเป็นคนเครื่องหนึ่งประจำบ้านพาทย์โกศล นางสอาด โปร่งน้ำใจเป็นมารดาของอุษา โปร่งน้ำใจ หรืออุษา แสงไพโรจน์ในปัจจุบัน) นางสาว (ต่อมาเป็นภรรยาครูเทียบ คงลายทอง) นายโป๊ะ เหมราไฟ ซึ่งมีเสียงเพราะมากและหม่อมเจริญชอบมากเป็นพิเศษ เรือเอกแสง วิเศษสุด เป็นผู้รู้เพลงและทางขับร้องฝั่งธนบุรีมาก ในตอนท้ายของชีวิตได้มาเป็นนักดนตรีประจำที่คณะเสริมมิตรบรรเลง หลวงประสานดุริยางค์ (สุทธิ ศรีชญา) ครูพังพอน แดงสืบพันธ์ ครูอาจสุนทรซึ่งนอกจากจะเป็นนักดนตรีแล้วยังต่อเพลงร้องด้วย น่วม บุญยเกียรติ ต่อมาได้เป็นที่จำสับตรีชุนสำเนียงวิเวกวร นอกจากนี้พระราชชายาเจ้าดารารัศมี ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ส่งตัวพระญาติและข้าหลวง จากตำหนักในวังหลวงมาต่อเพลงขับร้องหลายคน จนถึงสมัยรัชกาลที่ 6 เช่น เจ้าโสภณ เชียงใหม่ (เพ็งพุ่ม)

ศิษย์รุ่นที่สองของหม่อมเจริญ คนแรกคือหม่อมหลวงเล็ก บุตรีของท่านเอง ซึ่งได้มาต่อเพลงอยู่เสมอ จนเรียนรู้และร้องเพลงได้ดี เมื่อโตแล้วได้มาช่วยหม่อมเจริญ พาทย์โกศลร้องเพลงเป็นต้นเสียงบ้าง เป็นลูกคู่บ้างเวลามีงานดนตรีที่วังต่าง ๆ มีที่วังบ้านหม้อ วังบางขุนพรหม วังท่าพระ วังปลายเนิน

เป็นต้น จนหม่อมเล็กออกเรือนไป ได้เป็นคุณหญิงราชมนูแล้ว ก็ยังกลับมาช่วยร้องเพลงที่วังบางขุนพรหม จนถึงได้อัดแผ่นเสียงเพลง “ตับพระนาละ” ให้กับวังบางขุนพรหม เมื่อต้นสมัยรัชกาลที่ 7 และเพลงอื่น ๆ ของวังบางขุนพรหมอีกหลายเพลง ยังมีนายแก่ง แจ่มจรัส เฉิด อักษรทับ และบุตรธิดาของท่านคือ ครูทေးประสิทธิ์ พาทยโกศลและคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ

1.4 ช่วงที่ 4 ครูทေးประสิทธิ์ พาทยโกศล และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ

ศิษย์ที่เรียนกับครูทေးประสิทธิ์ พาทยโกศลส่วนใหญ่จะมาศึกษาเล่าเรียนด้านดนตรี ลูกศิษย์ที่ศึกษาด้านขับร้องกับครูทေးประสิทธิ์ พาทยโกศลได้แก่ ครูชลอรัตน์ อ่วมหรัย อุทัย พาทยโกศล (บุตรชาย) นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ยังมีศิษย์ซึ่งศึกษาต่อจากครูชลอรัตน์ เอี่ยมหรัยคือ ชัยพร ทับพวาทีน และสุดสงวน คงศิลป์ นอกจากนั้นครูปา พาทยโกศล (ภรรยาครูทေးประสิทธิ์ พาทยโกศล) และครูพังพอน แดงสืบพันธ์ยังมีส่วนในการสืบทอดทางขับร้องบ้านพาทยโกศลคือได้สอนวิชาขับร้องให้กับครู อุทัย พาทยโกศลอีกด้วย

ส่วนศิษย์ที่เรียนกับคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ นอกจากคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ มีหน้าที่ในวงดนตรีของบ้านพาทยโกศลแล้วยังมีนักร้องประจำวงพาทยวรรณของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ อันได้แก่ตลอดจนนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล เซวงศักดิ์ สุนทรวาทิน สมศักดิ์ ประมวลพัฒน์ และทำหน้าที่ครูด้านการสอนดนตรีไทยและขับร้องตามสถาบันการศึกษาต่าง ๆ เช่นโรงเรียนสตรีวิทยา โรงเรียนบางบัวทอง วิทยาลัยเทคนิคกรุงเทพ วิทยาลัยพยาบาล สภาภาษาชาวไทย โรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า ตลอดจนได้สอนดนตรีและขับร้องในวังคลองเตย วังสวนจิตรลดา อีกทั้งยังมีเป็นรายบุคคลมาศึกษาที่บ้านพาทยโกศล จนทำให้เกิดผู้สืบทอดทางขับร้องบ้านพาทยโกศลอีกมากมายหลายคนเช่น อูษา คันธมัลย์, หม่อมราชวงศ์ดวงใจ (จิตรพงศ์) ชุมพล, หม่อมราชวงศ์กัลยา จิตรพงศ์, สมศักดิ์ ประมวลพัฒน์, พันจ่าเอกหญิงเลียมลักษณ์ อยู่ดี, นิตยา พุ่มอยู่, ช้องมาศ สุนทรวาทิน, อูษา (ไปรงน้ำใจ) แสงไฟโรจน์, พล.ต.ประพาศ สกุลตนาถ, รศ.อรรณพ จงศิลป์ (ชั้นศิริ), จุไรวรรณ ดิษฐปัญญา, กัญญา โรหิตาจล, สมชาย ทับพร

1.5 ช่วงระยะเวลาการเผยแพร่ไปสู่วงดนตรีพาทยรัตน์ (ก้านนสำราญ เกิดผล)

นักดนตรีเอกที่เป็นมือขวาของท่านครูจางวางทั่ว 3 คน คือ ครูฉัตร ครูช่อ สุนทรวาทินและครูอาจ สุนทรได้ออกจากบ้านพาทยโกศลพร้อมกับโน้ตเพลงไทยเป็นจำนวนมาก ทั้งสามท่านพร้อมใจกันไปสอนดนตรีไทยให้ที่บ้านของนายสังเวียน เกิดผล ตำบลบ้านใหม่ อำเภอเมือง จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ในปี 2485 – 2486 ทางเพลงบ้านพาทยโกศลจึงไปก่อตัวเวียน ๆ อยู่ที่นี่ ทางขับร้องบ้านพาทยโกศล แพร่ขยายมาโดยครูช่อ และครูอาจ สุนทร

ครูอาจ สุนทรเป็นต้นเสียงคุ่มนักร้องของครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ครูอาจเป็นผู้ฝึกสอน ดังนั้นนักดนตรีที่บ้านใหม่เริ่มมีฝีมือขึ้นมาก เมื่อครูอาจ สุนทรเข้ามาอยู่ที่บ้านใหม่ ซึ่งในสมัยครูช่อ ครูฉัตร นั้นก็เพิ่งเริ่มต่อโหมโรงเช้า โหมโรงเย็น เพลงเรื่องต่าง ๆ นักร้องที่เข้ามาเรียนร้องกับครูอาจ สุนทรที่บ้านใหม่ มีหลายท่าน ผอบ เกิดผล, แสงว เกิดผล, มาลี เกิดผล ซึ่งสามคนแรกนี้เป็นพี่ของครูสำราญ เกิดผล ลออ เกิดผล เป็นน้องของครูสำราญ เกิดผล ระเบียบ กุหลาบแย้ม, อุไร เกิดผล ซึ่งศึกษาทางขับร้องบ้านพาทยโกศล

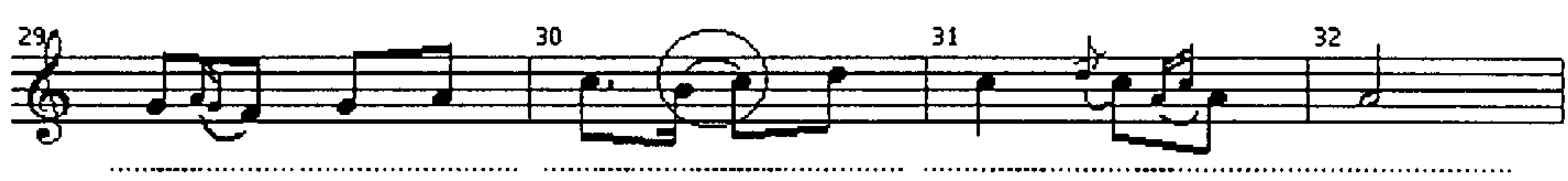
นับได้ว่าในช่วงประวัติทางขับร้องบ้านพาทยโกศลนั้น “หม่อมเจริญ พาทยโกศล” เป็นนักร้องคนสำคัญที่มีบทบาทกับวิชาการขับร้องของบ้านพาทยโกศลทั้งระเบียบแบบแผนเกี่ยวกับการขับร้อง เนื้อ

ร้อง การบรรจุเพลง เทคนิคและวิธีการขับร้องเมื่อหม่อมเจริญเข้ามาอยู่ในบ้านพาทย์โกสลกก็เป็นผู้สั่งสอนวิชาดนตรีและขับร้องให้กับบ้านพาทย์โกสลกอย่างเต็มที่

2. ศึกษาทางขับร้องบ้านพาทย์โกสลก

2.1 การแบ่งระยะการหายใจ

การแบ่งระยะการหายใจพบว่าลมหายใจและทำนองร้องมีความสัมพันธ์เกี่ยวเนื่องกัน การแบ่งระยะการหายใจเป็นไปตามสัดส่วนความยาวของทำนองร้อง หากทำนองร้องยาวจึงหะในการหายใจจะมีการแบ่งมากขึ้น พบว่ามีการใช้การหายใจทั้งในระดับปกติ (หายใจเข้ายาว) การผ่อนจังหวะลมหายใจ และการลักหายใจ (หายใจด้วยความรวดเร็ว) จากการศึกษาพบว่าลักษณะทำนองร้องที่มีผลต่อการใช้ลมหายใจและแบ่งระยะลมหายใจได้แก่ ทำนองร้องที่มีระดับเสียงต่างกันภายในทำนองร้องมาก ระยะระหว่างจังหวะในทำนองร้องมีความกระชั้นชิด การใช้เทคนิคในการขับร้อง มีผลต่อการแบ่งระยะการหายใจ ตัวอย่างการใช้การผ่อนจังหวะลมหายใจเช่น เพลงบุหลันชนกมวญ 3 ชั้น ดังนี้



จากการศึกษายังพบอีกว่าการใช้ลมหายใจมีผลต่อการแบ่งสัดส่วนต่าง ๆ ของทำนองเพื่อความพอดีในการเอื้อนในแต่ละทำนองเอื้อน หรือปรุงแต่งทำนอง ซึ่งมีความสัมพันธ์กับคำร้องและทำนองเอื้อนเช่น การใช้เทคนิคในการขับร้องบางประเภทต้องใช้ลมหายใจในระยะการหายใจเดียวเทคนิคที่ใช้จึงจะสมบูรณ์และมีความไพเราะ หากหายใจผิดที่หรือแบ่งระยะการหายใจไม่ดีจะส่งผลทำให้ทำนองร้องขาดช่วง ขาดตอนไม่สมบูรณ์ ซึ่งทางร้องของบ้านพาทย์โกสลกมีการแบ่งสัดส่วนระยะการหายใจของคำร้องและทำนองเอื้อนได้สัดส่วนส่งผลทำให้มีลมหายใจที่ใช้การออกเสียงคำร้องได้ชัด และควบคุมการเอื้อนในทำนองร้องได้ดี

2.2 การแบ่งวรรคตอน

บทประพันธ์ที่นำมาใช้เป็นบทร้องมีทั้งบทพระราชนิพนธ์ บทพระนิพนธ์ หรือแม้แต่บทประพันธ์จากวรรณกรรมไทยเรื่องต่าง ๆ พบว่ารูปแบบบทประพันธ์เป็น “กลอนสุภาพ” และ “โคลงสี่สุภาพ” มีเพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้นและเพลงแขกสาย 3 ชั้น นำ “สร้อย” เข้ามาแทรกระหว่างบทร้อง จากการศึกษาพบว่า การแบ่งวรรคตอนในเพลงมีส่วนสำคัญอย่างมากต่อทางขับร้องบ้านพาทย์โกสลก หากคำกลอนในบทประพันธ์มี ๘ คำ การแบ่งวรรคตอนเป็นรูปแบบ 3 – 2 – 3 หรือคำกลอนในบทประพันธ์มี ๗ คำกลอนการแบ่งวรรคตอนในบทร้องโดยที่มิให้ความหมายของคำเปลี่ยนไป ดังนั้นการแบ่งวรรคตอนในบทประพันธ์เพื่อนำมาใช้เป็นบทร้องของบ้านพาทย์โกสลกจึงแบ่งคำโดยยึดหลักความหมายของคำต้องไม่เปลี่ยนไป ตัวอย่างการแบ่งวรรคตอนคำประพันธ์ซึ่งมีผลกับคำร้องในเพลงจากเพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้นเช่น

การแบ่งวรรคตอนคำประพันธ์ เพื่อนำไปบรรจุคำร้องนั้นพบว่า มีรูปแบบ 3 – 3 – 2 และ 2 – 2 – 2 สำหรับวรรคที่ 1 จำนวนคำ 8 คำ แต่มิได้แบ่งรูปแบบในการแบ่งคำประพันธ์ตามแบบ 3 – 2 – 3 เพราะว่าถ้าแบ่งตามแบบ 3 – 2 – 3 ความหมายของคำจะผิดไป กล่าวคือ นามสมมติ – ชื่อสะ – หมิงมัตรา ดังนั้นจึงแบ่งเป็น 3 – 3 – 2 คือ นามสมมติ – ชื่อสมิง – มัตรา

2.3 วิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์

ระดับเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องและทิศทางในทำนองร้องทางขับร้องบ้านพาทย์โกสณั้นพบว่า ระดับเสียงวรรณยุกต์ในคำร้องเมื่อทำการวิเคราะห์ส่วนใหญ่เป็นระดับเสียงวรรณยุกต์เดียวกันกับระดับเสียงวรรณยุกต์ของคำปกติ จะพบเพียงบางคำร้องเท่านั้นที่มีการผันเสียงขึ้นไป เช่น ในกรณีเป็นระดับเสียง “สามัญ” สามารถผันเสียงไปตามทำนองได้ หรือระดับเสียง “จัตวา” มีการลดระดับเสียงเป็นระดับเสียงวรรณยุกต์ “ตรี” เมื่ออยู่ในระดับเสียงของทำนองร้อง ตัวอย่างกรณีที่คำร้องมีการเปลี่ยนระดับเสียงวรรณยุกต์ภายในเพลงเช่นเพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้นดังตัวอย่างต่อไปนี้

“พี่ เป็นเสียงโท ทำนองร้องใช้เสียงซอล ฟา เป็นคำร้องที่มี 2 เสียง เสียงเคลื่อนจากสูงลงมาต่ำ และพบว่า -ระดับเสียงวรรณยุกต์เปลี่ยนไป คือ พี่ ในเสียงพูดระดับปกติจะมีระดับวรรณยุกต์เป็นเสียงโท เมื่อมีการผันเสียงในทำนองร้อง จึงทำให้ พี่ เป็นเสียงสามัญ”

คำร้องเมื่อสัมพันธ์กับทำนองร้องในเพลงมี 2 ประเภทคือ คำร้องที่มีเสียงเดียว และคำร้องที่มี 2 เสียงซึ่งเคลื่อนที่ใน 2 ทิศทางคือ เคลื่อนที่จากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ และเคลื่อนที่จากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงไม่มีการผันเสียงคำร้องมากกว่า ๒ เสียง จากการศึกษาเพลงของบ้านพาทย์โกสณั้นสามารถสรุปคำร้องเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ได้ดังนี้

1. ถ้าเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงโท ตรี และจัตวา เมื่อมีการออกเสียงคำร้อง มีการใช้เสียงในการออกเสียงคำร้อง 2 เสียงซึ่งเสียงเคลื่อนที่ลง – ขึ้นไปหาลูกตกแล้วแต่ทำนองร้องในเพลงนั้น ๆ
2. ถ้าเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงสามัญ และเอก เมื่อมีการออกเสียงคำร้อง มีการใช้เสียงในการออกเสียงคำร้องเพียงเสียงเดียวตามทำนองร้องในเพลงนั้น ๆ

2.4 วิเคราะห์การเอื้อน

2.4.1 ทำนองเอื้อนที่ใช้เป็นทำนองร้อง

ทิศทางการเอื้อนที่เป็นทำนองร้องพบเป็นส่วนใหญ่ในบทเพลง ทำนองเคลื่อนที่ผ่านเสียงของลูกตกไปยังเสียงต่าง ๆ ตามทิศทางของทำนองร้อง การใช้ทำนองเอื้อนที่เป็นทำนองร้องภายในเพลงเมื่อพิจารณาผลการวิเคราะห์จากการเคลื่อนที่ของทำนองร้องที่เคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียงต่าง ๆ ภายในทำนองร้องนั้นพบทำนองร้องซึ่งมีลักษณะการเคลื่อนที่ของแนวทำนองร้องซึ่งมีลักษณะพิเศษคือ ทำนองร้องที่เคลื่อนที่ผ่านไปยังเสียงของลูกตกต่าง ๆ นั้นทำนองเคลื่อนที่ขึ้น – ลง ไม่มีความสลับซับซ้อน อีกทั้งมีรูปแบบการใช้ทำนองเอื้อนที่ทำนองมีความชัดเจน เสียงที่ผ่านไปยังลูกตกเสียงต่าง ๆ ภายในทำนองเอื้อนผู้วิจัยพบลักษณะของการใช้ทำนองเอื้อนที่มีลักษณะพิเศษ กล่าวคือการดำเนินทำนองภายในทำนองร้องมีการเคลื่อนที่ของเสียงไปยังลูกตกเสียงต่าง ๆ ภายในทำนองเพลงตรง ๆ ไม่มีการใช้ทำนองที่สลับซับซ้อน

จากการศึกษาลักษณะประการหนึ่งของทำนองเอื้อนที่เป็นทำนองร้องที่ผู้วิจัยพบนั้นคือ “เท่า” ที่ใช้ภายในเพลงผู้วิจัยพบว่ามีการใช้ทำนองเอื้อนที่เป็นทำนองร้องตามลักษณะดังนี้

ท่อน 3

ห้องที่ 9 -10



ห้องที่ 25 – 26



ลักษณะสำคัญอีกประการหนึ่งคือทำนองร้องกับทำนองเพลงจะเหมือนกันเช่นในเพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้นจะเห็นได้ชัดมาก

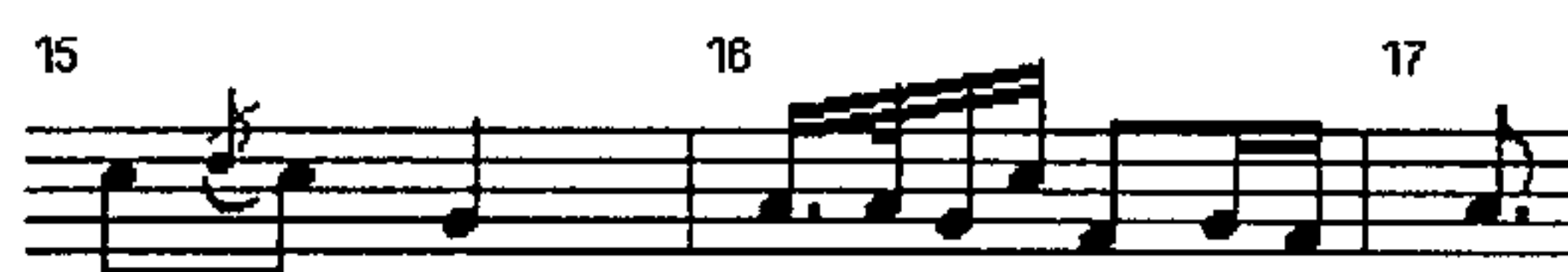


ทำนองเอื้อนที่ใช้เป็นทำนองร้องของทางขับร้องบ้านพาทย์โกศลมีความชัดเจนมากโดยเฉพาะการเคลื่อนที่ของทำนองเสียงไปยังลูกตกต่างๆ ไม่มีการปรุงแต่งใดๆ จนทำให้ความเรียบง่ายกลายเป็นความไพเราะ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

1. เพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้น

ท่อน 1

ห้องที่ 15 - 17

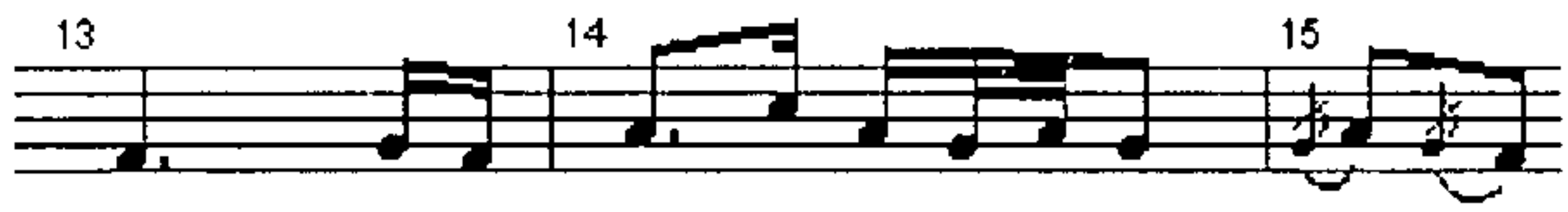


ห้องที่ 23 - 26



2. เพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้น

ท่อน 1
ห้องที่ 13 - 15

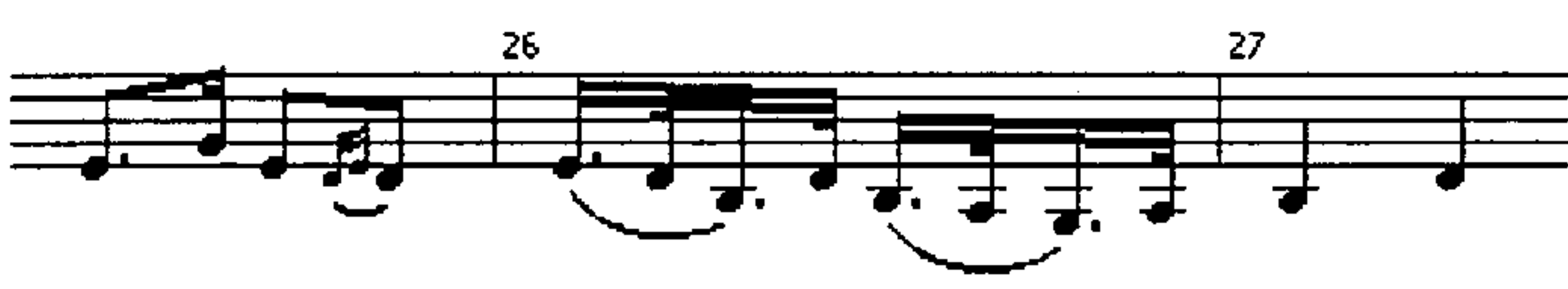


ห้องที่ 21 - 24



3. เพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น

ท่อน 1
ห้องที่ 25 - 27



ท่อน 3
ห้องที่ 4 - 7

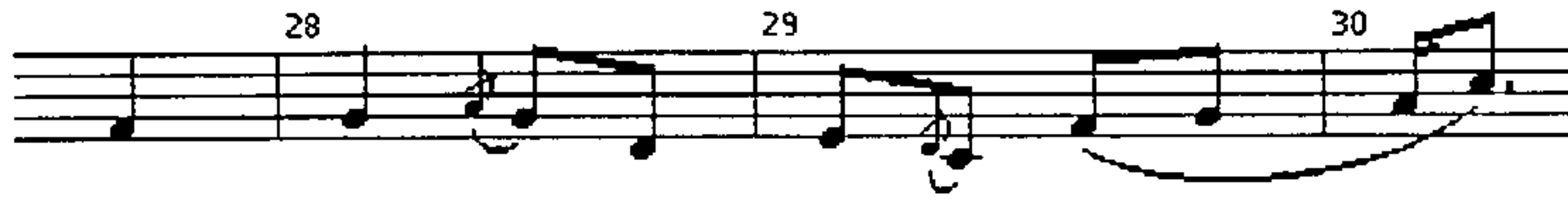


4. เพลงอากรรพ์ 3 ชั้น

ท่อน 1
ห้องที่ 20 - 22

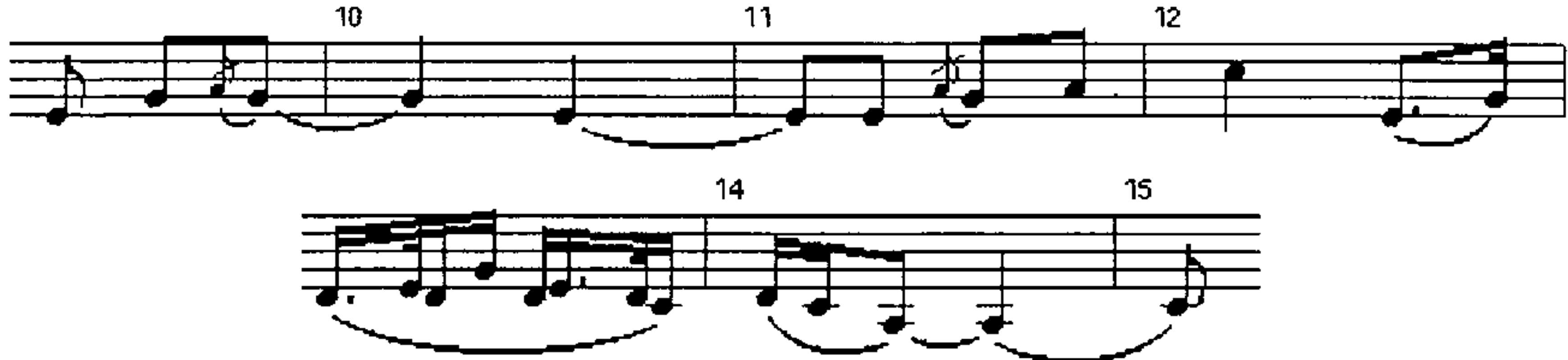


ห้องที่ 27 - 30

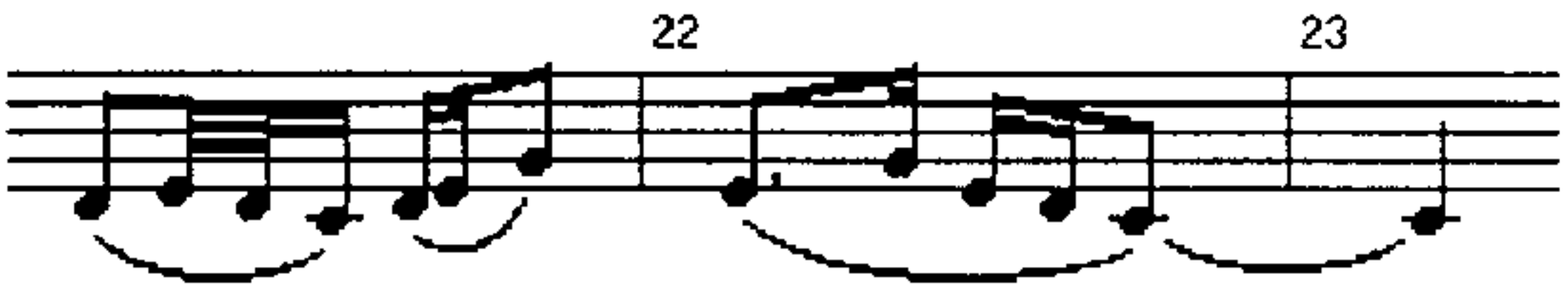


5. เพลงแขกสาย 3 ชั้น

ท่อน 1
ห้องที่ 9 - 15



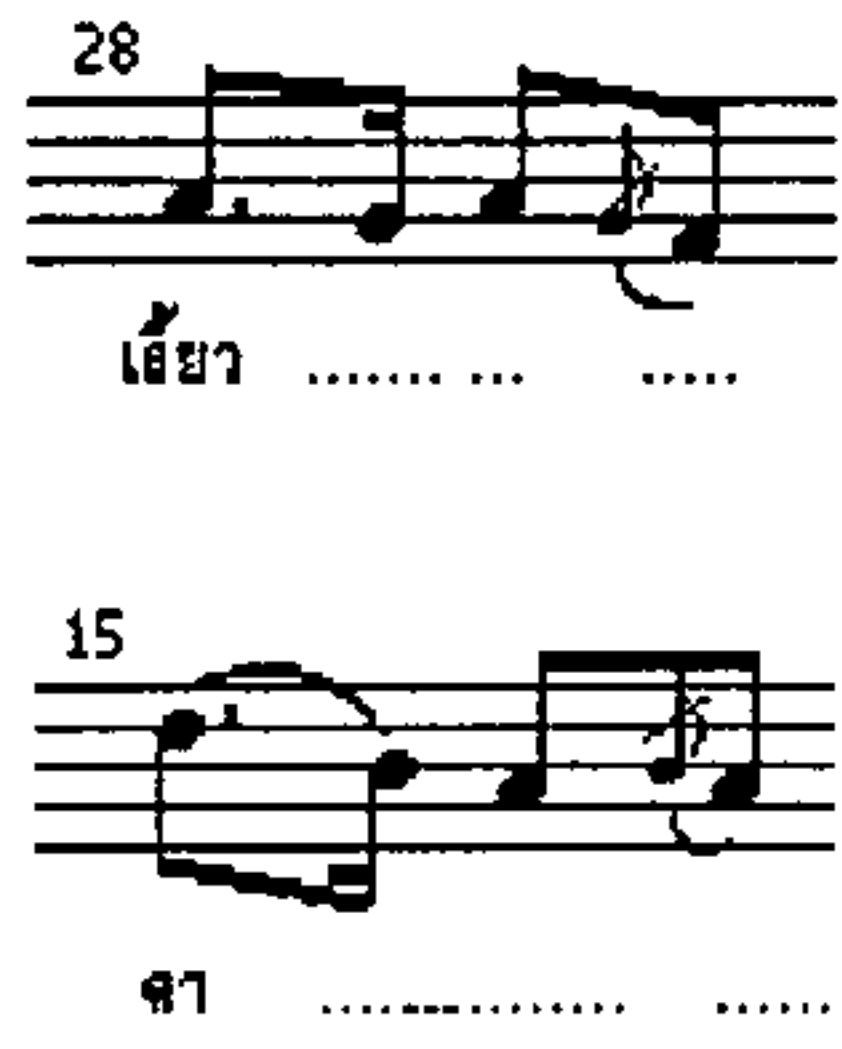
ห้องที่ 21 - 23



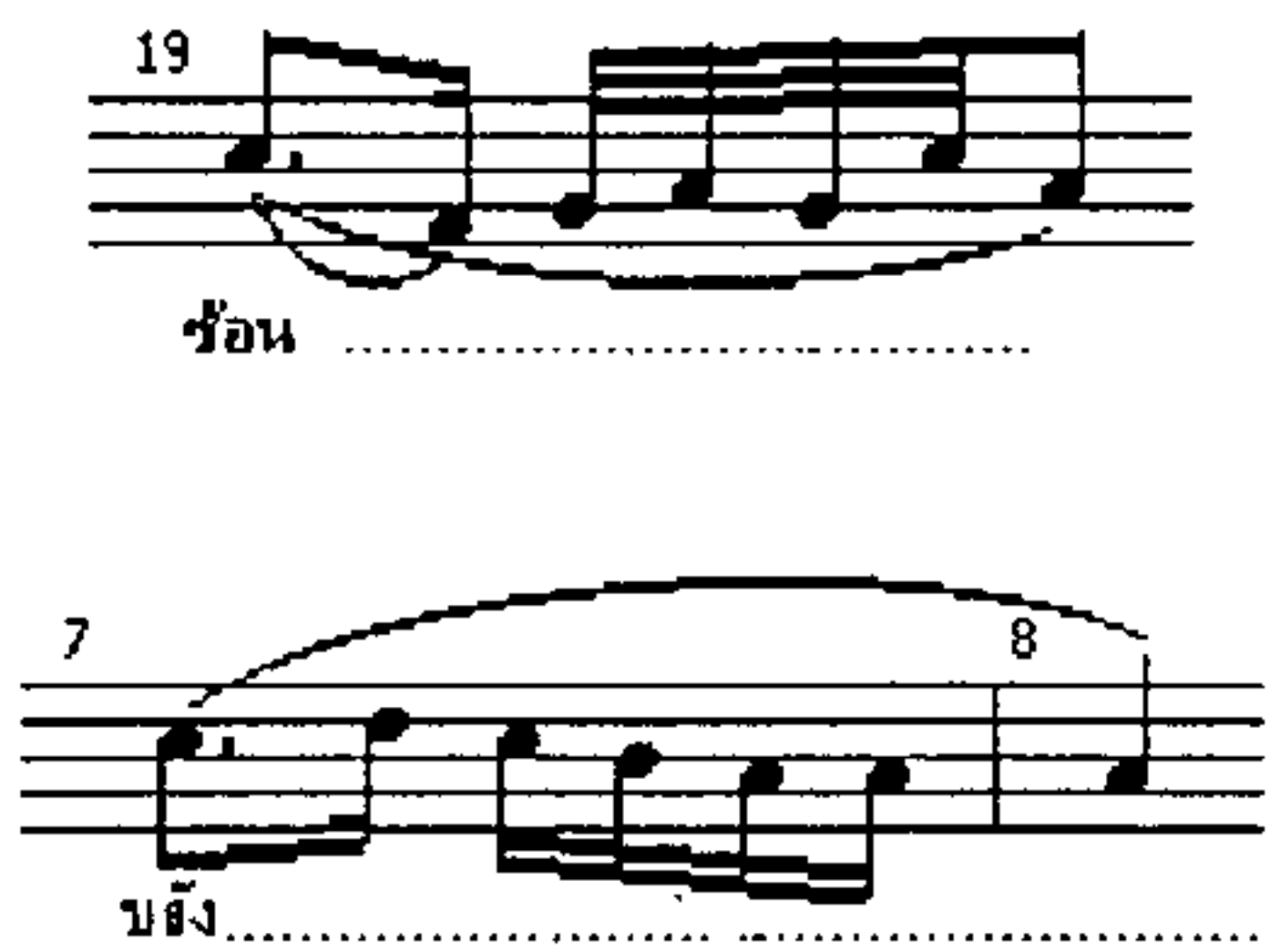
2.4.2 วิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้อง

สรุปผลการวิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้อง

จากการวิเคราะห์การใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องผู้วิจัยพบว่า การใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องนั้น ทำนองเอื้อนจะอยู่หลังคำร้องทุก ๆ คำ จากการพิจารณาพบว่าทิศทางของทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องเคลื่อนที่จากเสียงสุดท้ายของคำร้อง จากนั้นใช้เสียงเคลื่อนที่ผ่านจากเสียงสุดท้ายของคำร้องนั้น ๆ ซึ่งมีทิศทางขึ้นหรือลงไปหาเสียงของลูกตกเสียงต่อไปแล้วแต่ทำนองนั้น ๆ ลักษณะพิเศษที่พบอย่างหนึ่งของการใช้เอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องคือ ทำนองที่ใช้หลังคำร้องส่วนใหญ่เป็นทำนองสั้น ๆ โดยใช้เสียงที่เคลื่อนที่จากเสียงสุดท้ายของคำร้องนั้น ๆ เพียงไม่กี่เสียง เช่น



การใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องภายในทำนองร้อง จากการศึกษาคำร้องภายในเพลงมีความสำคัญในการสื่อความหมายและอารมณ์ภายในเพลงดังนั้นผู้วิจัยพบว่าทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องที่พบอยู่หลังคำร้องมีลักษณะทำนองสั้น ๆ เฉพาะซึ่งตกแต่งให้คำร้องไพเราะน่าฟังมากยิ่งขึ้น เช่น



ดังนั้นสามารถสรุปการใช้ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องภายในทำนองร้องโดยแบ่งทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องเป็น 2 ลักษณะดังนี้

- 1. ทำนองที่ใช้หลังคำร้องเป็นทำนองสั้น ๆ โดยใช้เสียงที่เคลื่อนที่จากเสียงสุดท้ายของคำร้องนั้น ๆ แล้วเคลื่อนที่ผ่านไปยังเสียงของลูกตกในจังหวะต่อไปโดยใช้เสียงเคลื่อนที่ผ่าน 2 – 3 เสียง
- 2. ทำนองที่ใช้หลังคำร้องเป็นทำนองสั้น ๆ แต่มีรูปแบบของทำนองเฉพาะ

2.5 วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการขับร้อง

2.5.1 เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง

เทคนิคที่ใช้ในการออกเสียงคำร้องที่พบในเพลงประกอบด้วยเทคนิคที่สำคัญ คือ กระทบคำ ซึ่งเป็นการเลื่อนไหลของเสียงให้น่าฟัง เทคนิคอื่น ๆ เช่นควงเสียง เกลือกเสียง พบเมื่อใช้ในคำร้องบางคำเท่านั้น โดยสามารถสรุปการใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้องที่ใช้ในเพลงที่ผู้วิจัยนำมาศึกษาดังนี้

ตาราง 31 สรุปการใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง

เทคนิค	จำนวนครั้งที่ใช้
กระทบคำคู่ 2	43
กระทบคำคู่ 3	4
ผันเสียง	19
ครั้นเสียง / ครั้นคำ	2
ควงเสียงขึ้น	2
เสียงพริ้ว	1
อมเสียง	2
ประคบบคำ	2
เหินเสียง	3
เสียงปรีบ	1
เกลือกเสียง	1

เทคนิคที่ใช้ในการออกเสียงคำร้องภายในเพลงที่ใช้ศึกษาพบว่ามีการใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้องใน 2 ลักษณะ คือ กลุ่มที่ใช้เทคนิคมาก ได้แก่ การกระทบคำ การผันเสียง ซึ่งพบว่ามีใช้ในการออกเสียงคำร้องมากที่สุด และอีกกลุ่มหนึ่งคือกลุ่มที่ใช้้น้อยคือเป็นการใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้องเฉพาะคำร้องที่ต้องใช้ออกเสียงพิเศษ ซึ่งทำให้ทางขับร้องบ้านพาทย์โกสุมมีลักษณะพิเศษที่แตกต่างออกจากทางขับร้องอื่น ๆ คือไม่ใช้เทคนิคมากเกินไปในบทเพลง เทคนิคที่นำมาใช้ได้แก่ การครั้นเสียงหรือครั้นคำ ควงเสียงขึ้น เสียงพริ้ว อมเสียง ประคบคำ เหนเสียง เสียงปรีบ เกลือกเสียง เป็นต้น

การใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้องมีลักษณะดังนี้

1. กระทบคำคู่ 2 เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ซึ่งในขณะที่ออกเสียงคำร้องต้องให้เสียงคำร้องออกมา 2 เสียงต่อเนื่องกัน
2. กระทบคำคู่ 3 เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ซึ่งในขณะที่ออกเสียงคำร้องต้องให้เสียงคำร้องออกมา 3 เสียงต่อเนื่องกัน
3. ผันเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของวรรณยุกต์ โดยการออกเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง
4. ครั้นเสียงหรือครั้นคำ เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง โดยออกเสียงคำร้องนั้นด้วยวิธีการเปล่งเสียงติดต่อกันด้วยความเร็ว
5. ควงเสียงขึ้น เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง โดยการออกเสียงคำร้องนั้นใช้เสียงไล่จากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงต่อเนื่องกัน และบังคับลมหายใจให้อยู่ในลมหายใจเดียวกัน
6. เสียงพริ้ว เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง โดยการออกเสียงในช่วงหางเสียงด้วยความรวดเร็ว 2 – 3 ครั้ง ให้เสียงพริ้วไหวในระยะหายใจเดียวกัน
7. อมเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง โดยออกเสียงคำร้องนั้น แล้วปิดปากให้เสียงดังอยู่ในช่องปาก
8. ประคบคำ เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง โดยควบคุมการออกเสียงคำร้องในขณะที่ขับร้อง ให้เสียงคำร้องนั้นชัดเจนขึ้น มีน้ำหนักในการออกเสียงมากขึ้น แต่ในขณะที่ขับร้องก็ไม่ออกเสียงดังจนเกินไป
9. เหนเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง โดยออกเสียงให้เสียงเลื่อนไหลสูงขึ้น โดยออกเสียงจากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงในระยะหายใจเดียวกัน
10. เสียงปรีบ เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง โดยออกเสียงคำร้องนั้นด้วยวิธีการเปล่งเสียงเบาๆ ติดต่อกัน เหมือนกับเทคนิคการครั้นเสียง แต่เสียงปรีบมีวิธีการเปล่งเสียงที่ช้าและนุ่มนวลกว่า
11. เกลือกเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง โดยการออกเสียงคำร้องแต่ละคำ การออกเสียงตั้งแต่คำแรกต้องค่อยๆ ออกเสียงเอื้อน มีการออกเสียงเอื้อนเพื่อแทรกระหว่างคำร้องแรกกับคำร้องหลัง ซึ่งเสียงเอื้อนนั่นจะเปล่งเสียงออกมาเบาๆ จากลำคอ แล้วเอื้อนแทรกตรงระหว่างคำนั้นๆ

2.5.2 เทคนิคในการเอื้อน

1. เพลงแขกมอญบางขุนพรหม

ตาราง 32 สรุปการใช้เทคนิคในการออกเสียงเอื้อนเพลงแขกมอญบางขุนพรหม 3 ชั้น

เทคนิค	ทิศทางการเอื้อน	
	ในคำร้อง	หลังคำร้อง
ครั้น	24	4
กระทบ	11	7
กลืนเสียง	1	-
ควงเสียง	-	1
ปริบ	9	2

2. เพลงบุหลันชกมวย

ตาราง 33 สรุปการใช้เทคนิคในการออกเสียงเอื้อนเพลงบุหลันชกมวย 3 ชั้น

เทคนิค	ทิศทางการเอื้อน	
	ในคำร้อง	หลังคำร้อง
ครั้น	20	9
กระทบ	32	2
ปริบ	9	3
ปริบหลัง + อมเสียง	-	1

3. เพลงแขกสาหร่าย

ตาราง 34 สรุปการใช้เทคนิคในการออกเสียงเอื้อนเพลงแขกสาหร่าย 3 ชั้น

เทคนิค	ทิศทางการเอื้อน	
	ในคำร้อง	หลังคำร้อง
ครั้น	22	-
กระทบ	19	6

ตาราง 34 (ต่อ)

เทคนิค	ทิศทางการนอน	
	ในค้ำรอง	หลังค้ำรอง
ปรับ	7	-
ปรับใน + อมเสียง	1	-
อมเสียง	-	2

4. เพลงอาถรรพ์

ตาราง 35 สรุปการใช้เทคนิคในการออกเสียงเอื้อนเพลงอาถรรพ์ 3 ชั้น

เทคนิค	ทิศทางการนอน	
	ในค้ำรอง	หลังค้ำรอง
ครั้น	20	4
กระทบ	13	2
ปรับ	6	-

5. เพลงแขกสาย

ตาราง 36 สรุปการใช้เทคนิคในการออกเสียงเอื้อนเพลงแขกสาย 3 ชั้น

เทคนิค	ทิศทางการนอน	
	ในค้ำรอง	หลังค้ำรอง
ครั้น	11	4
กระทบ	12	2
ปรับ	4	-

เทคนิคที่ใช้ในการเอื้อนของทางขับร้องบ้านพาทย์โกสลดพบว่ามีการใช้เสียงครั้น เสียงกระทบ เสียงปรับ ซึ่งเป็นเทคนิคที่ใช้มากในทางขับร้องบ้านพาทย์โกสลด สามารถสรุปการใช้เทคนิคการเอื้อนทั้งในทำนองร้องและอยู่หลังค้ำรองได้ดังนี้

ตาราง 37 สรุปการใช้เทคนิคในการออกเสียงเอื้อน

เทคนิค	ทิศทางการออกเสียงเอื้อน	
	ในคำร้อง	หลังคำร้อง
ครั้น	97	21
กระทบ	87	19
ปริบ	35	5
กลืนเสียง	1	-
ควงเสียง	-	1
อมเสียง	-	3

จากตารางสรุปการใช้เทคนิคในการออกเสียงเอื้อนของเพลงที่ศึกษาพบว่า ทางขับร้องบ้านพาทย์โกศลมมีการใช้เทคนิคในการออกเสียงเอื้อนทั้งในทำนองร้องและหลังคำร้องเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเทคนิคที่ใช้บ่อยคือเสียงครั้น เสียงกระทบและเสียงปริบ ซึ่งใช้มากในทำนองร้องของเพลง และหลังคำร้องซึ่งใช้วิธีการครั้นและกระทบ อีกกลุ่มหนึ่งคือกลุ่มเทคนิคที่ใช้เพื่อสร้างอารมณ์และลักษณะพิเศษในบทเพลงคือการกลืนเสียง ควงเสียงและอมเสียง ซึ่งมีรายละเอียดการใช้เทคนิคดังต่อไปนี้

1. การครั้น เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยออกเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดต่อกันด้วยความรวดเร็ว
2. การกระทบ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อนเรียงติดต่อกัน 3 เสียงในระยะหายใจเดียวกันและออกเสียงเอื้อนนั้นให้กลมกลืนกัน
3. การกลืนเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยขณะออกเสียงเอื้อนต้องหุบปาก และกลืนเสียงนั้นลงไปใคอให้เสียงเอื้อนนั้นยังคงดังต่อเนื่องอยู่
4. การควงเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยขณะออกเสียงเอื้อน บังคับเสียงให้เสียงที่เปล่งออกมาเคลื่อนที่ติดต่อกัน โดยใช้การร้องจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ หรือเสียงต่ำไปหาเสียงสูงแล้วแต่ทำนองเอื้อน
5. การปริบ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยออกเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดต่อกันเหมือนกับเทคนิคการออกเสียงครั้น แต่ออกเสียงช้าและนุ่มนวลกว่า
6. การอมเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยขณะออกเสียงเอื้อนต้องหุบปาก และให้เสียงเอื้อนนั้นยังคงดังต่อเนื่องอยู่

จากการศึกษาสามารถสรุปได้ว่าการใช้เทคนิคในการขับร้องที่ใช้ในทางขับร้องบ้านพาทย์โกศลมมี 2 ลักษณะคือ

1. เทคนิคที่ใช้โดยตรง คือใช้เทคนิคนั้น ๆ กับคำร้องหรือกับทำนองเอื้อนในเพลง
2. การซ้อนเทคนิค คือการใช้เทคนิคกับคำร้องหรือทำนองเอื้อนแล้วยังใช้เทคนิคซ้ำเข้าไปอีก เช่น การปริบและอมเสียงด้วย เป็นต้น ซึ่งพบไม่บ่อยนัก

อภิปรายผล

การศึกษาวิจัยเรื่อง ทางขับร้องบ้านพาทย์โกสธ กรณศึกษา อูษา แสงไฟโรจน์ ได้ทำการศึกษาวิจัยเชิงคุณภาพ ซึ่งได้ทำการเก็บรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกันนำมาวิเคราะห์ตามลำดับ เนื่องจากการเก็บข้อมูลนั้นเป็นการเก็บข้อมูลเชิงประวัติศาสตร์การสืบค้นข้อมูลทางประวัติศาสตร์จึงยากและต้องทำความเข้าใจเพื่อศึกษาจากบุคคลข้อมูลที่มีชีวิตอยู่ ซึ่งมีอายุมากแล้ว เพื่อเป็นการทำให้เกิดความเข้าใจและความถูกต้องตามความมุ่งหมายในการศึกษาค้นคว้าที่ได้ตั้งไว้ในบทที่ 1 ส่วนของการอภิปรายผลผู้วิจัยอภิปรายเพิ่มเติมดังนี้

ในกระบวนการเพลงขับร้องต่าง ๆ ที่ใช้ร้องกันมานั้นเราพบว่าการสืบทอดทางดนตรีมีอยู่เพียงไม่กี่สำนักแต่ละคณะหนึ่งซึ่งปรากฏหลักฐานว่าเป็นมรดกตกทอดมาจากบูรพาจารย์นั้นคือ “สำนักพาทย์โกสธ” ซึ่งมีนักร้องคนสำคัญในอดีตเช่น หม่อมศิลา หม่อมสุด หม่อมสัจจัน ทางขับร้องที่ใช้ร้องกันมาตั้งแต่รัชกาลที่ ๕ นั้นคือ “สำนักพาทย์โกสธ” ซึ่งสามารถสืบไปได้ถึงเจ้าจอมมารดาศิลา ในรัชกาลที่ 2 โดยมีต้นฉบับทางด้านการขับร้องที่สำคัญตั้งแต่หลวงกลยามิตตาวาส (เจ้ากรมทับ) บิดาของท่านนางจางวางทั่ว พาทย์โกสธ ยังมีชีวิตอยู่ มีเพลงเถาเพลงแรกของวงการดนตรีไทยคือเพลงหกบทเถานั้นก็มีกำเนิดมาจากสำนักดนตรีแห่งนี้

หลังจากพ.ศ. ๒๔๔๖ เป็นต้นมา หม่อมเจริญในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว. หลานบุญชู) ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของหม่อมสุดและหม่อมศิลา ได้ย้ายมาอยู่ ณ สำนักดนตรีของท่านนางจางวางทั่ว ก่อนหลวงกลยามิตตาวาสถึงแก่กรรมหลายปี สำนักดนตรีพาทย์โกสธจึงได้รับการปลูกฝังแนวการขับร้องจากหม่อมเจริญ พาทย์โกสธจากหลักฐานนั้นก็พบว่าเพลงตับพระลออ่อนเก่า เนื้อร้องจากบทพระราชนิพนธ์ของกรมพระราชวังบวรมหาดัศกิดิพลเสพย์ (สมัยรัชกาลที่ ๔) เริ่มต้นที่บ้านนี้เช่นกัน นับได้ว่าสำนักพาทย์โกสธมีภูมิหลังทางดนตรีที่มั่นคง อีกทั้งยังเป็นวงดนตรีในพระอุปถัมภ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต แห่งวังบางขุนพรหม ซึ่งเป็นศูนย์รวมของศาสตร์และศิลป์ทางดนตรีในสมัยนั้น

แต่หลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง 2475 นักดนตรีของสำนักพาทย์โกสธก็แตกกันออกไปไม่เหนียวแน่น บรรดาศิษย์คนสำคัญต่างกระจายอยู่ตามที่ต่าง ๆ และได้นำโน้ตเพลงพร้อมวิชาความรู้ของบ้านพาทย์โกสธติดไปสอนศิษย์ดังเช่นวงดนตรีบ้านใหม่ของนายสังเวียน เกิดผล ซึ่งครูช่อ สุนทรวาทิน ครูฉัตร สุนทรวาทินและครูอาจ สุนทร ได้ไปอบรมวิชาการดนตรีของสำนักพาทย์โกสธที่นั่นจนทางของบ้านพาทย์โกสธไปก่อตัวอยู่ที่นั่นจนกระทั่งปัจจุบันโดยมีนายสำราญ เกิดผลเป็นกำลังสำคัญของวงดนตรีนี้ และที่สำคัญ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีทรงพระราชทานนามให้ว่า “พาทย์รัตน์” ซึ่งเป็นเลือดเนื้อเชื้อไขของพาทย์โกสธเช่นกัน

หลังจากหม่อมเจริญ พาทย์โกสธเป็นคนสำคัญในสรรพวิชาการขับร้องของบ้านพาทย์โกสธ กำลังสำคัญต่อมาอีกท่านหนึ่งคือคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณซึ่งถือว่าเป็นกำลังสำคัญในการพลิกฟื้นทางบ้านพาทย์โกสธ โดยการออกอบรมสั่งสอนตามสถานที่ต่าง ๆ เช่นวังบ้านหม้อ วังปลายเนิน อีกทั้งยังได้ถวายการสอนในวังสวนจิตรลดาด้วย นับได้ว่าคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณเป็นผู้รวบรวมกำลังของบ้านพาทย์โกสธอีกครั้งเมื่อมีการบันทึกเสียงเพลงของบ้านพาทย์โกสธ ณ ศาลาดุสิดาลัย นับว่าเป็นการรวบรวมลูกศิษย์และนักดนตรีของบ้านพาทย์โกสธครั้งสำคัญ ซึ่งในปัจจุบันนี้มีเทปบันทึกเสียงการบรรเลงเก็บไว้ที่ห้องสมุดดนตรีสมเด็จพระเทพรัตน์ ณ หอสมุดแห่งชาติ

บทบาททางด้านการขับร้องของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ไม่แตกต่างกับที่หม่อมเจริญ พาทย์โกสัล เคยถวายการรับใช้ด้านการดนตรีและขับร้องแก่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ในระยะหลังคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณถวายการรับใช้ด้านดนตรีและขับร้องแก่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในการดนตรีในโอกาสต่าง ๆ จนในปัจจุบันสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีทรงโปรดการบรรเลงดนตรีและขับร้องของบ้านพาทย์โกสัลเป็นอย่างมากเห็นได้จากโอกาสในการแสดงและบรรเลงโดยทรงร่วมบรรเลงกับวงดนตรีบ้านปลายเนินของสมเด็จพระเจ้าฟ้ามหาวชิราวุธราชานุวงศ์

นับกระทั่งถึงในระยะปัจจุบันนี้ทายาททางดนตรีของบ้านพาทย์โกสัลก็ยังคงปฏิบัติภารกิจทางดนตรีเช่นนี้เรื่อยมา ร้อยโทอุทัย พาทย์โกสัลจึงเสมือนเป็นทายาทของพาทย์โกสัลในรุ่นสุดท้ายซึ่งรับใช้เบื้องพระยุคลบาทถวายการดนตรีและขับร้องของบ้านพาทย์โกสัลเช่นกันโดยมีครูอุษา แสงไฟโรจน์ลูกศิษย์อันเป็นเนื้อแท้ของบ้านพาทย์โกสัลร่วมอยู่ด้วย ซึ่งเราจะพบเห็นครูอุษา แสงไฟโรจน์ในงานสำคัญ ๆ ของบ้านพาทย์โกสัล

ในขณะนี้ทางดนตรีและขับร้องของบ้านพาทย์โกสัลมีวงดนตรีคณะบ้านปลายเนินรักษาแนวการบรรเลงตามแบบฉบับพาทย์โกสัลโดยมีโอรสและธิดาในสมเด็จพระเจ้าฟ้ามหาวชิราวุธราชานุวงศ์ร่วมบรรเลงและอนุรักษ์ทางบ้านพาทย์โกสัล ซึ่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีโปรดให้มีการเปิดการแสดงดนตรีและขับร้องตามแบบฉบับพาทย์โกสัลอยู่เป็นนิจ

แต่เมื่อพิจารณาจากการสืบทอดทายาททางดนตรีของบ้านพาทย์โกสัลจะเห็นว่าร้อยโทอุทัย พาทย์โกสัลนับว่าเป็นทายาทในรุ่นสุดท้ายที่สืบทอดทางดนตรีและขับร้องของบ้านพาทย์โกสัลอย่างจริงจังจึงเป็นที่น่าสนใจในการเปลี่ยนแปลงที่จะเกิดขึ้นหากทางดนตรีและขับร้องของบ้านพาทย์โกสัลซึ่งเมื่อย้อนกลับไปในขณะที่การดนตรีไทยยังรุ่งเรืองนั้นเกิดความแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง จากเดิมซึ่งเคยเป็นสำนักทางดนตรีที่แข็งแกร่ง ผลิตนักดนตรีไทยอาชีพที่มีคุณภาพของประเทศชาติ กำลังจะกลายเป็นสิ่งที่ต้องอนุรักษ์หวงแหนเพื่อไม่ให้สูญหาย ดังนั้นจึงเป็นเรื่องที่ต้องกลับมาพิจารณากันอีกครั้งต่อสิ่งที่กำลังจะเกิดกับวัฒนธรรมทางดนตรีของบ้านพาทย์โกสัล

การศึกษาทางดนตรีในปัจจุบันแตกต่างจากที่เคยเป็นมาอย่างสิ้นเชิง บุรพาจารย์ทางดนตรีนั้นมีการศึกษาจากการอยู่กับครูที่บ้าน ตื่นเข้ามาต้องฝึกซ้อม เย็นต้องไปงานต่าง ๆ เพื่อใช้ดนตรีในการประกอบสัมมาอาชีพอยู่บนถนนของศิลปินอย่างจริงจัง แต่การศึกษาทางดนตรีในปัจจุบันเป็นการศึกษาในระบบโรงเรียน วิทยาลัย หรือมหาวิทยาลัยซึ่งมีสถาบันการศึกษาเป็นสถานที่รองรับ มีหลักสูตรซึ่งถูกกำหนดกฎเกณฑ์ให้ผู้เรียนที่จะศึกษาเพื่อออกไปเป็นศิลปินเช่นเดียวกับเส้นทางการใช้ดนตรีประกอบสัมมาอาชีพอย่างบุรพาจารย์ แต่องค์ประกอบต่าง ๆ ย่อมแตกต่างกัน ประการสำคัญเมื่อเกิดโรงเรียนนาฏศิลป์หรือวิทยาลัยนาฏศิลป์ในปัจจุบัน การเรียนการสอนด้านดนตรีดังที่เคยเป็นอยู่ก่อนในอดีตที่ต้องเรียนอยู่กับบ้าน หากินอยู่กับวัด และเข้ารับใช้เจ้านายในวังเริ่มเปลี่ยนไป การเรียนการสอนในระบบโรงเรียนมีบทบาทเป็นอย่างมากต่อการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมทางดนตรีไทย การดนตรีและขับร้องของบ้านพาทย์โกสัลก็เกิดปัญหาเช่นเดียวกันนี้ การดนตรีและขับร้องของบ้านพาทย์โกสัลไม่สามารถเข้ามาสู่การศึกษาดนตรีในระบบโรงเรียนหรือในสถาบันการศึกษาได้เลย จึงเป็นเหตุสำคัญประการหนึ่งซึ่งเป็นผลจากการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้เพื่อให้ผู้ที่ตระหนักในดนตรีไทยทุกคนหันกลับมาพิจารณาสิ่งที่เกิดขึ้น ในขณะที่ทางดนตรีและขับร้องซึ่งส่วนใหญ่เป็นที่ยอมรับและใช้กันในการศึกษาดนตรีระบบโรงเรียนและสถาบันการศึกษาได้รับการถ่ายทอดจากลูกศิษย์รุ่นหนึ่งไปสู่อีกรุ่นหนึ่ง รุ่นแล้วรุ่นเล่าการขยายทางการศึกษาก็เสมือนหนึ่งการสืบทอดทางดนตรี

ของแต่ละบ้านแต่ละสำนักก็มีมากขึ้น การได้รับความยอมรับความนิยมในหมู่นักดนตรีและศิลปินก็มีมากขึ้นด้วย ดังนั้นในการศึกษาเรื่องราวเกี่ยวกับการดนตรีและทางขับร้องบ้านพาทย์โกสโลในครั้งนี้ทำให้ผู้วิจัยมองเห็นปัญหาที่เกิดขึ้นกับวัฒนธรรมของดนตรีไทย แต่ทางออกของปัญหาซึ่งอาจไม่จำเป็นต้องมีการแก้ไข อาจปล่อยไปให้เกิดขึ้นตามธรรมชาติของการเปลี่ยนแปลงซึ่งอาจจะเกิดขึ้น ในทางกลับกันจากหันกลับมาสนใจกับสำนักดนตรีที่เคยเป็นสำนักดนตรีหนึ่งที่รับใช้ชาติทางด้านศิลปะด้านดนตรี สามารถฟื้นฟูให้กลับมาเข้มแข็งได้อีก ผู้วิจัยเห็นว่าการศึกษาดนตรีในระบบโรงเรียนหรือสถาบันการศึกษามีศักยภาพอย่างมากในการสืบทอดมรดกทางบ้านพาทย์โกสโลอันมีคุณค่ายิ่งต่อประเทศชาติ

เพราะเมื่อพิจารณาถึงศิลปินที่ขับร้องทางบ้านพาทย์โกสโลนั้นจากการศึกษาค้นคว้าในรุ่นสุดท้ายล้วนแต่เป็นครู อาจารย์ ซึ่งมีอายุไม่ต่ำกว่า 40 ปี ด้วยเหตุนี้จึงเป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้ทางขับร้องบ้านพาทย์โกสโลได้รับความสนใจลดน้อยลง

ทางขับร้องบ้านพาทย์โกสโลเมื่อศึกษาแล้วจะพบว่ามีความเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน ไม่มีเทคนิคลีลามากมายที่เราใช้คำว่า “มากจนเกินเพราะ” เสียงเอื้อนและทำนองเอื้อนดำเนินทำนองอย่างตรงไปตรงไปตรงมา ด้วยความเรียบง่ายของทางขับร้องที่สืบทอดกันมาแต่โบราณจึงทำให้ปัจจุบันใครที่ได้ยินทางขับร้องบ้านพาทย์โกสโลก็จะได้ฟังความแปลกใหม่ มีทำนองที่แปลกกว่าที่เคยได้ยิน ได้ฟังจึงส่งผลทำให้กลายเป็นเอกลักษณ์พิเศษอันเฉพาะ และเป็นที่น่าสนใจมากยิ่งขึ้นเมื่อพิจารณาจากผลการศึกษาวิเคราะห์เพลงในเรื่องเทคนิคที่ใช้ในการขับร้อง เทคนิคพิเศษต่าง ๆ ของทางร้องบ้านพาทย์โกสโลพบได้น้อยมาก แต่ทำไมเมื่อฟังการขับร้องของบ้านพาทย์โกสโล เนื้อหาและอารมณ์ของเพลงจึงครบถ้วนโดยไม่ต้องใส่เทคนิคในการร้องเพลงมากมาย ประการหนึ่งซึ่งผู้วิจัยพบซึ่งไม่สามารถอธิบายออกมาด้วยวิธีการทางการวิเคราะห์ได้คือ “วิญญาณ” ของการเป็นนักร้อง การให้ความสำคัญกับคำร้อง ภาษา และความชัดเจนในการถ่ายทอดทำนองของเพลงเป็นสิ่งสำคัญซึ่งผู้วิจัยพบการศึกษาทางขับร้องบ้านพาทย์โกสโลในครั้งนี้ ความพอดีไม่มากเกินไปไม่น้อยเกินไปจึงเป็นสิ่งที่ผู้วิจัยพบแต่ไม่สามารถอธิบายวิธีการทางการวิเคราะห์ในเชิงวิทยาศาสตร์ได้ จากการสัมภาษณ์นักบุคคลซึ่งสามารถขับร้องทางบ้านพาทย์โกสโลได้นั้นผู้วิจัยพบหลักประการหนึ่งของทางขับร้องบ้านพาทย์โกสโลว่า ชื่อเพลง เนื้อเพลง ทำนองเพลง ทำนองเอื้อน ต่างมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันจนทำให้เพลงเกิดอารมณ์แม้ว่ามีได้ใช้เทคนิคในการขับร้องใด ๆ เข้ามาใช้ในการขับร้อง เพียงแค่ขับร้องโดยออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน ถูกต้องตามอักขระ ให้ความหมายสื่อออกมาอย่างตรงตัว เอื้อนให้ถูกต้องตามระเบียบแบบแผนเพียงเท่านี้การขับร้องก็ครบถ้วนในสุนทรียรสแห่งเพลงไทย ซึ่งเป็นรายละเอียดอันลึกซึ้งและยากที่จะเข้าไปถึงเป็นอย่างมาก

อีกประการหนึ่งทางขับร้องบ้านพาทย์โกสโลนั้นกล่าวได้ว่าเป็นทางขับร้องในแบบ Classic คือเป็นทางขับร้องที่มีต้นกำเนิดมาตั้งแต่สมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โดยปราศจากการปรุงแต่งหรือการปรับเปลี่ยน ส่วนทางขับร้องที่นิยมใช้ขับร้องกันอยู่ในปัจจุบันนั้นเป็นการขับร้องในแบบ Romantic คือเป็นทางขับร้องที่มีการปรับปรุงเทคนิคและวิธีการขับร้องซึ่งมีเทคนิคและวิธีการขับร้องตามแบบฉบับของแต่ละสำนักซึ่งใช้ขับร้องและศึกษากันอยู่ในปัจจุบัน ด้วยเหตุนี้เองจึงเป็นปัจจัยให้ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาเรื่องราวของทางขับร้องบ้านพาทย์โกสโลต่อไป

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยต่อไป

จากการศึกษาเรื่อง ทางขับร้องบ้านพาทย์โกสธ กรณีศึกษา อูษา แสงไฟโรจน์ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะดังนี้

1. เนื่องจากขอบเขตในการศึกษาและข้อตกลงเบื้องต้นในการวิจัยทำให้ผู้วิจัยกำหนดกรอบของการศึกษาไว้เพียง 5 เพลงแต่เมื่อทำการศึกษาแล้วพบว่ามรดกทางดนตรีของสำนักพาทย์โกสธมีสิ่งที่น่าสนใจอยู่อีกมาก ยังปรากฏเพลงอีกหลายเพลงที่มีความพิเศษเฉพาะตามแบบพาทย์โกสธ
2. ประเภทเพลงที่น่าสนใจของสำนักพาทย์โกสธจากการศึกษา คือ เพลงดับและเพลงเรื่อง
3. การเก็บข้อมูลต้องใช้เวลามากเพราะขาดหลักฐานที่แน่ชัดจำเป็นต้องใช้วิธีการสัมภาษณ์จากบุคคลข้อมูลคนหนึ่งไปยังบุคคลข้อมูลอีกคนหนึ่ง
4. สามารถทำการวิจัยเปรียบเทียบพัฒนาการของทางขับร้องบ้านพาทย์โกสธระหว่างรุ่นหม่อมเจริญ พาทย์โกสธ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ถึงรุ่นลูกศิษย์ในปัจจุบันเพื่อศึกษาความแตกต่างของการใช้เทคนิคการร้องในช่วงแรกกับช่วงปัจจุบันว่ามีการเปลี่ยนแปลงหรือไม่
5. สามารถทำการเปรียบเทียบทางขับร้องระหว่างบ้านพาทย์โกสธกับสำนักดนตรีอื่น ๆ เพื่อศึกษารูปแบบการร้องและเทคนิควิธีการ เพื่อความชัดเจนในการศึกษาการเทคนิคและวิธีการขับร้องเพลงไทย

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2524). *สุจิตร์ จางวางทั่ว พาทยโกศล ที่ระลึกเนื่องในงานโอกาสวันเกิดครบ 100 ปี*.

กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (ม.ป.ป.). "เทคนิคการขับร้องเพลงไทย," *เอกสารประกอบการสอน*.

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (ม.ป.ป.). *เอกสารประกอบการสอนรายวิชา มานุษยวิทยาภาควัฒนธรรม*.

คณะศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช. (2544). *เอกสารการสอนชุดวิชา ไทยศึกษา*.

พิมพ์ครั้งที่ 13. มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

โครงการดนตรีไทย – ปี่พาทย์ดีดคำบรรพ์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2530). *รายงานการรวบรวมข้อมูลทาง*

ประวัติศาสตร์ หลักการบรรเลง การขับร้อง และโน้ตเพลง. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ชัยพร ทับพวาธินท์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สถานีวิทยุกระจายแห่ง

ประเทศไทย กรมประชาสัมพันธ์ เมื่อวันที่ 11 ธันวาคม 2545.

ชิน ศิลปบรรเลง และลิขิต จินดาวัฒน์. (2521). *ดนตรีไทยศึกษา*. กรุงเทพฯ : อักษรเจริญทัศน์.

ณรงค์ เขียนทองกุล. (2539). *มานุษยวิทยาการดนตรี : กรณีศึกษากันบางลำภู*.

วิทยานิพนธ์ ศป.ม. (วัฒนธรรมศึกษา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ถ่ายเอกสาร.

ณรงค์ แสงหาญ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่สถาบันนาฏดุริยางค์ศิลป์

กรมศิลปากร เมื่อวันที่ 7 สิงหาคม 2545.

ณรงค์ชัย ปิฎกัรัชต์. (2545). "บทความเรื่อง ครูสำราญ เกิดผล คนดีศรีอยุธยา คลังวิชาปี่พาทย์ฝั่งธนฯ,"

วารสารดนตรี วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล.

โตม สว่างอารมณ์. (2540). *ศึกษาชีวประวัติ และวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์ของจางวางทั่ว พาทยโกศล*.

ปริญญาานิพนธ์ ศป.ม. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

ถ่ายเอกสาร.

ถนอมศรี แสงทอง. (2540). *การศึกษาทางร้องเพลงไทยสำเนียงมอญ*. ปริญญาานิพนธ์

ศป.ม. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. ถ่ายเอกสาร

เดือน พาทยกุล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่โรงเรียนพาทยกุลการดนตรี

170 / 5 – 6 ถนนสามเสน แขวงบ้านพรานอม เขตพระนคร กรุงเทพฯ

เมื่อวันที่ 4 มกราคม 2546.

ทรงวิทย์ แก้วศรี. (2533). *โครงสร้างอภิธานศัพท์ และสารสังเขป*. หอสมุดแห่งชาติ, กรมศิลปากร.

ท้วม ประสิทธิ์กุล. (2535) *วิธีขับร้องเพลงไทยให้ไพเราะ*. หนังสือที่ระลึกงานศพ นางท้วม ประสิทธิ์กุล

กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์อมรินทร์พรินท์ติ้งกรุ๊ป จำกัด.

ชนะรัชต์ อนุกุล. (2543). *กลองสะบัดชัยในสังคมและวัฒนธรรม ชาวเชียงใหม่*.

วิทยานิพนธ์ ศป.ม. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. ถ่ายเอกสาร.

- นพธร ปัญญาพิสิทธิ์. (2540). *การวิเคราะห์ทางร้องเพลงจระเข้หางยาว เถา ทางธรรมดา มีเหี่ยวกลับ*.
 ปรินญาณินพนธ์ คป.ม. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.
 ถ่ายเอกสาร.
- บุญสืบ บุญเกิด. (2538). *การศึกษาชีวประวัติและวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของครูสำราญ เกิดผล*.
 ปรินญาณินพนธ์ คป.ม. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.
 ถ่ายเอกสาร.
- พรรณศักดิ์ วรรณดี. (2543). *การศึกษาทางร้องเพลงดับต้นเพลงนึ่ง 3 ชั้น*. ปรินญาณินพนธ์ คป.ม.
 กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. ถ่ายเอกสาร.
- พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าศิริรัตนบุษบง และนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล. (2524). *ทุนกระหม่อมบริพัตร
 กับการดนตรี*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จันทนาฉิม
- พิชิต ชัยเสรี. (2542). "ดนตรีไทยและเพลงไทยสมัยกรุงรัตนโกสินทร์," *สารานุกรมวัฒนธรรมไทย
 ภาคกลาง เล่ม 5* กรุงเทพฯ : สยามเพรสแมเนจเม้น.
- พิชิต ชัยเสรี. (ม.ม.ป.) "สังคีตลักษณะวิเคราะห์ดุริยางค์ไทย," *เอกสารประกอบการสอน*.
- พูนพิศ อมาตยกุล. (2542) "บทความ เรื่อง สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
 พระมหากรุณาธิคุณ ในงานอนุรักษ์ทางดนตรีไทยสายฝั่งธนบุรี," *ดนตรีไทยอุดมศึกษา ครั้งที่ 30*.
 มหาวิทยาลัยหัวเฉียวเฉลิมพระเกียรติ.
- พูนพิศ อมาตยกุล. (2539). "ประวัติและพัฒนาการดนตรีไทย," *เอกสารสรุปการบรรยาย*.
- พูนพิศ อมาตยกุล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่มูลนิธิราชสุดาฯ
 เมื่อวันที่ 8 มกราคม 2546.
- มนตรี ตราโมท. (2538). "วิวัฒนาการดนตรีไทยในยุครัตนโกสินทร์," *ม.ด.ปกิณกะนิพนธ์*. กรุงเทพฯ :
 จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- มาลี เกิดผล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ศูนย์ส่งเสริมและเผยแพร่
 ดนตรีไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์ ในสมเด็จพระเทพฯ บ้านเลขที่ 57 หมู่ 4 ตำบลบ้านใหม่
 อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อวันที่ 9 มกราคม 2546.
- มูลนิธิจุฬาภรณ์ – พันธุ์ทิพย์. (2545). *รำลึกถึงทูลกระหม่อมบริพัตรฯ*. กรุงเทพฯ : วังสวนผักกาด
- ราชบัณฑิตยสถาน. (2542). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง*. กรุงเทพฯ :
 ราชบัณฑิตยสถาน.
- รุจิ ศรีสมบัติ. (2543). *การวิเคราะห์ทางร้องเพลงชุดเสภาของครูศิริ วิชเวช*. ปรินญาณินพนธ์
 คป.ม. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.
 ถ่ายเอกสาร.
- เลี่ยมลักษณ์ อยู่ดี พันจำเอกหญิง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์
 กองดุริยางค์ทหารเรือ เมื่อวันที่ 7 มกราคม 2546.
- วิเชียร เกิดผล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์, ที่ศูนย์ส่งเสริมและเผยแพร่
 ดนตรีไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์ ในสมเด็จพระเทพฯ บ้านเลขที่ 57 หมู่ 4 ตำบลบ้านใหม่
 อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อวันที่ 9 มกราคม 2546.

- วินัย ภูระหงษ์. (2543, กรกฎาคม - ธันวาคม). "คติชนวิทยา," วารสารสถาบันวิจัยศิลปวัฒนธรรม.
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร. ปีที่ 2 ฉบับที่ 1 กรกฎาคม - ธันวาคม 2543.
กรุงเทพฯ : สันติศิริการพิมพ์.
- วิมาลา ศิริพงษ์. (2534). การสืบทอดวัฒนธรรมดนตรีไทยในสังคมไทยปัจจุบัน ศึกษากรณีสกุลพาทย์โกสัล
และสกุลศิลปบรรเลง. วิทยานิพนธ์ ศป.ม. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
ถ่ายเอกสาร.
- สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี. (2541). "อนุสรณ์ในงานพระราชทานเพลิงศพ คุณหญิง
ไพฑูรย์ กิตติวรรณ ต.ม.,ต.จ. (ศิลปินแห่งชาติ)," กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง
จำกัด (มหาชน).
- สมศักดิ์ ไตรवास เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่บ้านพาทย์โกสัล เลขที่ 78
ถนนอรุณอมรินทร์ แขวงวัดกัลยาณ์ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร 10600
เมื่อวันที่ 26 ธันวาคม 2545.
- สมศักดิ์ ไตรवास เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่บ้านพาทย์โกสัล เลขที่ 78
ถนนอรุณอมรินทร์ แขวงวัดกัลยาณ์ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร 10600
เมื่อวันที่ 28 ธันวาคม 2545.
- สมศักดิ์ ไตรवास เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่บ้านพาทย์โกสัล เลขที่ 78
ถนนอรุณอมรินทร์ แขวงวัดกัลยาณ์ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร 10600
เมื่อวันที่ 2 มกราคม 2545.
- สมศักดิ์ ประมวลพัฒน์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่สาขาวิชาการพิมพ์
สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเทคนิคกรุงเทพ เมื่อวันที่ 3 มกราคม 2546.
- สงบศึก ธรรมวิหาร. (2540). *ดุริยางค์ไทย*. โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย พิมพ์ครั้งที่ 4.
- สังัด ภูเขาทอง. (2532). *การดนตรีและทางเข้าสู่ดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ : ดอกเตอร์ แซก.
- สังัด ภูเขาทอง. (2532). *การดนตรีและทางเข้าสู่ดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.
- สนอง คลังพระศรี. (2540). *หมอลำซึ่ง กระบวนการปรับเปลี่ยนทางวัฒนธรรมดนตรี*.
วิทยานิพนธ์ ศป.ม. (ดนตรีศึกษา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- สำราญ เกิดผล. (2546) เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่ศูนย์ส่งเสริมและเผยแพร่
ดนตรีไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์ ในสมเด็จพระเทพฯ บ้านเลขที่ 23 หมู่ 5 ตำบลบางชะนี
อำเภอบางบาล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อวันที่ 9 มกราคม 2546.
- สำราญ เกิดผล (2546). เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์
มหาวิทยาลัยมหิดล เมื่อวันที่ 13 มกราคม 2546.
- สุพรรณิ เหลือบุญชู. เอกสารคำสอนการร้องเพลงไทย. สาขาวิชาดุริยางค์ ภาควิชาทัศนศิลป์และ
ศิลปการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.
- สุขสันต์ พ่วงกลัด. (2539). *การวิเคราะห์เชิงประวัติศาสตร์เกี่ยวกับภูมิปัญญาไทย ในการบรรเลง
ซอสามสาย*. คุรุศาสตรมหาบัณฑิต (พื้นฐานการศึกษา) บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- แสง เกิดผล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์ บ้านเลขที่ 58 หมู่ 4
ตำบลบ้านใหม่ อำเภอพระนครศรีอยุธยา จังหวัดพระนครศรีอยุธยา เมื่อวันที่ 9 มกราคม 2546.

เสาวนีย์ ชื่อดรง. (2540). การวิเคราะห์ทางร้องเพลงชุดเสภาของครูศิริ วิชเวช. ปรินิพนธ์
ศป.ม. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

ศรีเวียง ไตชิละสุนทร. (2538). เพลงเถา : ศึกษาวิเคราะห์บทร้อง. ปรินิพนธ์
ศป.ม. กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

อุทัย พาทย์โกศล เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์ บ้านเลขที่ 78
ถนนอรุณอมรินทร์ตัดใหม่ แขวงวัดกัลยาณ์ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร
เมื่อวันที่ 5 มกราคม 2546.

อุมาภรณ์ หาญกล้า. (2542). เพลงไอ้ : เพลงประกอบการแสดงโขนละครไทย. ปรินิพนธ์
ศป.ม. (ดนตรี) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

อุษา แสงไฟโรจน์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่โรงเรียนราชินี
เมื่อวันที่ 2 สิงหาคม 2545.

อุษา แสงไฟโรจน์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่โรงเรียนราชินี
เมื่อวันที่ 14 สิงหาคม 2545.

อุษา แสงไฟโรจน์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่โรงเรียนราชินี
เมื่อวันที่ 30 สิงหาคม 2545.

อุษา แสงไฟโรจน์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่โรงเรียนราชินี
เมื่อวันที่ 10 ตุลาคม 2545.

อุษา แสงไฟโรจน์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่โรงเรียนราชินี
เมื่อวันที่ 25 ตุลาคม 2545.

อุษา แสงไฟโรจน์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่โรงเรียนราชินี
เมื่อวันที่ 8 พฤศจิกายน 2545.

อุษา แสงไฟโรจน์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่โรงเรียนราชินี
เมื่อวันที่ 20 พฤศจิกายน 2545.

อุษา แสงไฟโรจน์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่โรงเรียนราชินี
เมื่อวันที่ 2 ธันวาคม 2545.

อุษา แสงไฟโรจน์ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์, สัญชัย เอื้อศิลป์ เป็นผู้สัมภาษณ์ ที่โรงเรียนราชินี
เมื่อวันที่ 20 ธันวาคม 2545.

เหมราช เหมหงษา. (2540). วิวัฒนาการการถ่ายทอด การบรรเลงจะเข้ : การศึกษาเชิงประวัติศาสตร์
วิทยานิพนธ์ ค.ม. (พื้นฐานการศึกษา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
ประวัตินักเรียนบ้านพาทย์โกศล



นางอุษา แสงไฟโรจน์

ชื่อ นางอุษา แสงไฟโรจน์
สัญชาติ ไทย เชื้อชาติไทย เกิดวันที่ ๑๕ มีนาคม ๒๕๔๖
ที่อยู่ปัจจุบัน บ้านเลขที่ ๒๑/๒ หมู่ที่ ๓ ถนนเพชรเกษม ซอยสุขาภิบาล ๑ แขวงบางแค เขตบางแค
กรุงเทพมหานคร ๑๐๑๖๐
ชื่อบิดา จ.ส.อ.บรรยง โปร่งน้ำใจ
ชื่อมารดา นางสาวอาด โปร่งน้ำใจ
ชื่อคู่สมรส นายวัลลภ แสงไฟโรจน์
จำนวนบุตร ๓ คน

- . นางวัลลภา รามัญวงศ์
- . นางสาววราภรณ์ แสงไฟโรจน์
- . นายวีรพันธ์ แสงไฟโรจน์

ประวัติการศึกษาในระบบโรงเรียน

ระดับประถมศึกษา	โรงเรียนศิริชาติวิทยา
ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น	โรงเรียนสตรีวิทยา

ประวัติการศึกษาด้านดนตรี

นางอุษา แสงไฟโรจน์ เริ่มเรียนดนตรีจากบิดาและมารดาที่บ้านโดยบิดาและมารดาเป็นนักดนตรี
อยู่ที่บ้านพาทยโกศล บิดามีความสามารถในการบรรเลงเครื่องหนัง และมารดาเป็นนักร้องประจำอยู่ที่บ้าน
พาทยโกศล เริ่มศึกษาวิชาการขับร้องจากมารดา ในขณะที่ศึกษาอยู่โรงเรียนสตรีวิทยาศึกษาวิชาเครื่องหนัง
(ตะโพน) กับคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ซึ่งถือได้ว่านางอุษา แสงไฟโรจน์เป็นนักดนตรีไทยหญิงคนแรก
ที่สามารถตีตะโพนได้ในยุคนั้น หลังจากนั้นนางอุษา แสงไฟโรจน์มีโอกาช่วยคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ
บรรเลงดนตรีดนตรีที่โรงเรียนราชินี และเมื่อจบชั้นมัธยมศึกษาจากโรงเรียนสตรีวิทยา ในระยะนั้นโรงเรียน
ราชินีขาดครูสอนขับร้องเพลงไทย คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ จึงได้ชวนนางอุษา แสงไฟโรจน์มาสอน
ดนตรีที่โรงเรียนราชินีและเริ่มฝึกหัดขับร้องเพลงไทยจากคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณตั้งแต่นั้นมา

ประวัติการทำงาน

- เริ่มบรรจุเข้าทำงานครั้งแรกในตำแหน่ง ครูพิเศษขับร้อง (พ.ศ. ๒๕๐๕)
- ปัจจุบันครูพิเศษด้านขับร้อง โรงเรียนราชินี สังกัดการศึกษาเอกชน

ผลงานพิเศษ

- นักร้องประจำบ้านปลายเนิน
- ร่วมเดินทางแสดงดนตรีไทยต่างประเทศกับคณะนักดนตรีไทยบ้านปลายเนิน



พ.จ.อ.หญิงเลียมลักษณ์ สังจุ้ย (อยุ่ดี)

ชื่อ พ.จ.อ.หญิง เลียมลักษณ์ สังข์ชัย (อยู่ดี)

สัญชาติ ไทย เชื้อชาติไทย เกิดวันที่ ๑๗ สิงหาคม ๒๕๔๑

ที่อยู่ปัจจุบัน ๑๕๕ / ๑๕ บางกอกใหญ่ กรุงเทพฯ ๑๐๖๐๐

ชื่อบิดา นายรอต อยู่ดี

ชื่อมารดา นางมาลี อยู่ดี

ชื่อคู่สมรส นายสิงห์ สังข์ชัย

จำนวนบุตร ๑ คน

นายวรศิลป์ สังข์ชัย อายุ ๒๘ ปี อาชีพรับราชการ กรมศิลปากร
ประวัติการศึกษาในระบบโรงเรียน

ระดับประถมศึกษา โรงเรียนวัดโพธิ์ราชวรวิหาร ต.สามเรือน อ.เมือง จ.ราชบุรี
ประวัติการศึกษาด้านดนตรี

เริ่มศึกษาดนตรีตั้งแต่อายุ ๑๒ ปี โดยศึกษากับบิดาซึ่งบิดาเป็นนักดนตรี (เป่าพาทย์) มารดามีความสามารถในการเล่นลิเก เริ่มฝึกหัดดนตรีกับบิดาและหลังจากนั้นจึงเริ่มเรียนขับร้องเพลงไทย โดยบิดาเริ่มต่อเพลงทางฆ้องก่อนคือเพลงโหมโรงเช้าและโหมโรงเย็น และเริ่มต่อเพลงที่ใช้ในการขับร้องคือ เพลงแขกกลิต แสนคำนึง ตับนเรศ จากนั้นจึงเริ่มเรียนกับลุงนวล อยู่ดี(พี่ชายบิดา) และเรียนกับครูหยด เพื่อกห่อม ซึ่งมีความสามารถในการสีซอ และเป่าแตร จนกระทั่งปี ๒๕๑๕ กองดุริยางค์ทหารเรือเปิดรับสมัครนักเรียนจึงได้มีโอกาสได้ศึกษากับครูฉวี เปลี่ยนทันผล ซึ่งศึกษาการขับร้องเพลงไทยกับหม่อมเจริญ พาทย์โกสธ จึงเริ่มศึกษาทางขับร้องบ้านพาทย์โกสธตั้งแต่บัดนั้นและหลังจากเข้ารับราชการที่กองดุริยางค์ทหารเรือมีคำสั่งจากสำนักพระราชวังให้ พ.จ.อ.หญิง เลียมลักษณ์ อยู่ดี ขับร้องเพลงเพลงทางฝั่งธนบุรีเพื่ออัดเสียง ณ ศาลาดุสิดาลัยจึงได้มีโอกาสเข้าศึกษาการร้องเพลงกับคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ

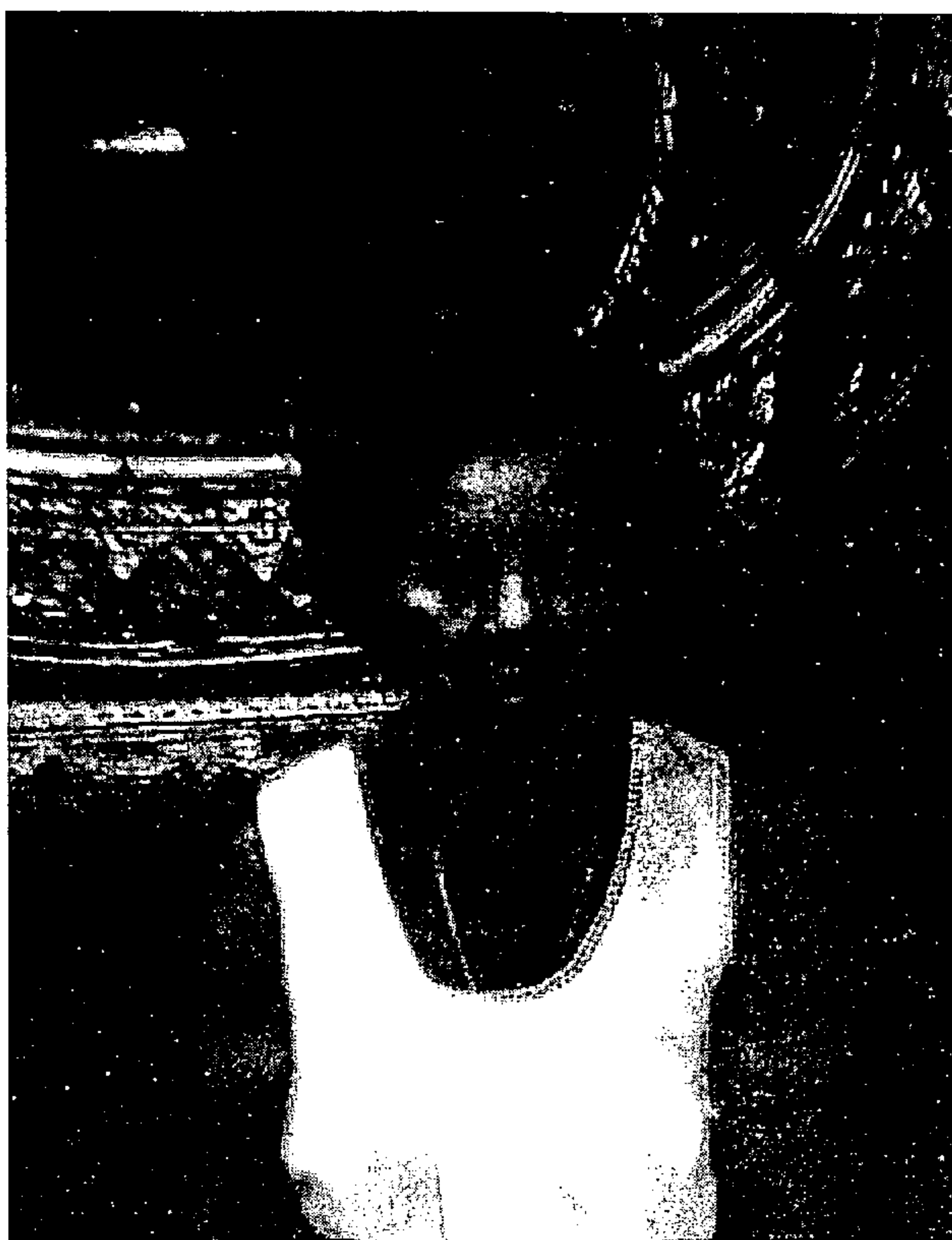
ประวัติการทำงาน

- ๒๕๑๕ กองดุริยางค์ทหารเรือ (พลเรือน)
- ๒๕๑๖ จ่าตรี จ่าโท และจ่าเอกตามลำดับ
- ตำแหน่งปัจจุบัน พันจ่าเอกหญิง

ประวัติผลงาน

- ๒๕๒๓ - ๒๕๒๔ อัดเสียงเพลงทางฝั่งธนบุรี ณ ศาลาดุสิดาลัย
- ๒๕๒๕ อาจารย์พิเศษ (ขับร้อง) คณะมนุษยศาสตร์ ภาควิชาศิลปนิเทศ มหาวิทยาลัย

เกษตรศาสตร์



นางแสง เกิดผล

ชื่อ นางสาว เกิดผล

สัญชาติ ไทย เชื้อชาติไทย เดือนกรกฎาคม ปีฉลู

ที่อยู่ปัจจุบัน บ้านเลขที่ ๕๘ หมู่ ๔ ต.บ้านใหม่ อ.พระนครศรีอยุธยา จ.พระนครศรีอยุธยา

ชื่อบิดา นายสังเวียน เกิดผล

ชื่อมารดา นางชั้น เกิดผล

ชื่อคู่สมรส นายประสิทธิ์ ตันทะตะนัย

จำนวนบุตร ๔ คน

- . นายเกรียงศักดิ์ ตันทะตะนัย
- . นางลักขณา ตันทะตะนัย
- . นายสถาพร ตันทะตะนัย
- . นายจิระศักดิ์ ตันทะตะนัย

ประวัติการศึกษาในระบบโรงเรียน

ระดับประถมศึกษา

โรงเรียนวัดจันทร์ประเทศ (ปัจจุบันชื่อประถมวิทยาคาร)

ประวัติการศึกษาด้านดนตรี

เริ่มฝึกหัดขับร้องเพลงบ้านพาทย์โกศลจากครูอาจ สุนทร



นางมาลี เกิดผล

ชื่อ นางมาลี เกิดผล
สัญชาติ ไทย เชื้อชาติไทย เกิดวันที่ ปีมะแม เดือนเมษายน
ที่อยู่ปัจจุบัน บ้านเลขที่ ๕๗ หมู่ ๔ ต.บ้านใหม่ อ.พระนครศรีอยุธยา จ.พระนครศรีอยุธยา
ชื่อบิดา นายสังเวียน เกิดผล
ชื่อมารดา นางชั้น เกิดผล
ชื่อคู่สมรส นายบุญผูก สุขเสียงศรี
จำนวนพี่น้อง ๓ คน

- . นางมาลี เกิดผล
- . นายวิเชียร เกิดผล
- . นายสีทอง เกิดผล

ประวัติการศึกษาในระบบโรงเรียน
ระดับประถมศึกษา โรงเรียนวัดจันทร์ประเทศ (ปัจจุบันชื่อประถมวิทยาคาร)
ประวัติการศึกษาด้านดนตรี
เริ่มศึกษาทางขับร้องบ้านพาทย์โกศลกับครูอาจ สุนทร
ประวัติผลงาน

- การบันทึกเสียงทางขับร้องบ้านพาทย์โกศล ณ ศาลาดุสิดาลัย
- บรรเลงดนตรีและขับร้องทางบ้านพาทย์โกศลในโอกาสสำคัญของชาติ



ร้อยโทอุทัย พาทย์โกศล

ชื่อ อุทัย พาทย์โกศล ตำแหน่ง ร้อยโท
 สัญชาติ ไทย เชื้อชาติไทย วันเกิด 6 เมษายน 2490
 ที่อยู่ปัจจุบัน บ้านเลขที่ 78 ถนนอรุณอมรินทร์ตัดใหม่ แขวงวัดกัลยาณ์ เขตธนบุรี กรุงเทพฯ ฯ

ชื่อบิดา นายเทวาประสิทธิ์ พาทย์โกศล
 ชื่อมารดา นางยุพา พาทย์โกศล
 ชื่อคู่สมรส รัตรี พาทย์โกศล ตำแหน่ง ร้อยเอกหญิง
 จำนวนบุตร 2 คน

1. นางสาวนพวรรณ พาทย์โกศล จบการศึกษาศาสตรบัณฑิต (ดนตรีไทย)
 จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2. นายยุทธนา พาทย์โกศล กำลังศึกษาอยู่สาขาวิชาเคมี คณะวิศวกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรังสิต
 ที่ทำงานปัจจุบัน

กองวิชาประวัติศาสตร์ ส่วนการศึกษา โรงเรียนนายร้อยพระจุลจอมเกล้า
 ประวัติการศึกษาในระบบโรงเรียน

ระดับประถมศึกษา 1 – 4	โรงเรียนไกรวิทยอนุสรณ์
ระดับมัธยมศึกษา 1 – 6	โรงเรียนสาธิตวิทยาลัยวิชาการศึกษา ประสานมิตร
ระดับมัธยมศึกษา 7 – 8	โรงเรียนอำนวยการศิลป์ ธนบุรี
ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ	โรงเรียนอนุสรณ์พาณิชย์การ

ประวัติการทำงาน

พ.ศ. 2514	รับราชการตำแหน่งลูกจ้างชั่วคราว กองระเบียบการ กรมเสมียนตรา กระทรวงกลาโหม
พ.ศ. 2532	ย้ายไปสังกัดกองประวัติศาสตร์ ส่วนการศึกษา โรงเรียนนาย ร้อยพระจุลจอมเกล้า (ยศจำสิบเอก)
พ.ศ. 2540	เลื่อนยศเป็นร้อยตรี
พ.ศ. 2544 ถึง ปัจจุบัน	เลื่อนยศเป็นร้อยโท

ประวัติการศึกษาด้านดนตรี

ศึกษาดนตรีจากครูเทวาประสิทธิ์ พาทย์โกศล เริ่มศึกษาตั้งแต่เพลงสาธุการ โหมโรงเย็น ตั้งแต่
 อายุ 9 ขวบ เมื่อจบเรียนครบ 1 พรรษาจึงเริ่มต่อเพลงหน้าพาทย์องค์พระพิราพจากครูเอื้อน กรเกษม, ครู
 พังพอน แต่งสิบพันท์, ครูทองใบ คล่องฝีมือ ศึกษาซอสามสายกับครูเต๋อ พาทย์กุล ศึกษาหน้าทับเครื่อง
 หนึ่งจากครูเอื้อน กรเกษม, ครูพังพอน แต่งสิบพันท์, ครูบุญรอด ท่องวิวัฒน์และครูมาสก อนันตศัพท์
 ศึกษาการขับร้องจากครูยุพา พาทย์โกศล (มารดา) โดยเริ่มเรียนเพลงจะเข้หางยาว เขมมอญบางขุนพรหม
 ดับแขกไท่ ฯลฯ และนอกจากนั้นยังศึกษาการขับร้องจากครูเทวาประสิทธิ์ พาทย์โกศล, คุณหญิงไพฑูรย์
 กิตติวรรณ, ครูชลอรัตน์ อ่วมหรรษา และครูพังพอน แต่งสิบพันท์



นายชัยพร ทับพวาธินท์

ชื่อ ชัยพร ทับพวาธินท์
สัญชาติ ไทย เชื้อชาติไทย วันเกิด 17 ตุลาคม 2501
ที่อยู่ปัจจุบัน 79/13 หมู่ 1 แขวงท่าแร้ง เขตบางเขน กรุงเทพฯ ๑ 10220
ชื่อบิดา นายชุนกิม แซ่เฮีย
ชื่อมารดา นางสาวต๋ ทับพวาธินท์
ชื่อคู่สมรส นางรุ่งรัตน์ ทับพวาธินท์
ที่ทำงานปัจจุบัน

ฝ่ายดนตรีไทย ส่วนบริหารการดนตรี สถาบันวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย กรมประชาสัมพันธ์
สำนักนายกรัฐมนตรี

ประวัติการศึกษาในระบบโรงเรียน

ระดับประถมศึกษา	โรงเรียนศุภมาศวิทยาคม
ระดับมัธยมศึกษา	โรงเรียนวัดสระเกศ
ระดับปริญญาตรี	คณะมนุษยศาสตร์ (ภาษาไทย) มหาวิทยาลัยรามคำแหง

ประวัติการทำงาน

3 พฤษภาคม 2514	เริ่มรับราชการฝ่ายดนตรีไทยส่วนบริหารการดนตรี สถาบันวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย กรมประชาสัมพันธ์

ประวัติการศึกษาด้านดนตรี

ก่อนเข้ารับราชการในกรมประชาสัมพันธ์ เคยทำงานที่ตลาดน้ำราชบุรี แผนกไม้สักและได้พบกับ
นายสุวัฒน์ สุวรรณรัตน์ เป็นพนักงานขายอยู่แผนกจักสานซึ่งเป็นนักระนาดอยู่วงครูย้อย สุวรรณวัฒน์ ครู
ย้อยเคยเป็นคนแจวเรือจ้างให้กับครูจางวางทั่ว พาทยโกศล ครูชัยพร ทับพวาธินท์มีโอกาสได้ร้องเพลงดาว
ลูกไก่ในงานเลี้ยงปีใหม่ตั้งนั้นนายสุวัฒน์ สุวรรณวัฒน์จึงเริ่มชักชวนให้เป็นนักร้องประจำวงครูย้อย สุวรรณ
วัฒน์ หลังจากนั้นนายประสิทธิ์ สุวรรณวัฒน์พาครูชัยพร ไปฝากเรียนขับร้องกับครูละเมียด ทับสุขซึ่งเป็น
ลูกศิษย์ครูต่วน ครูต่วนเป็นลูกศิษย์ที่เรียนวิชาขับร้องกับหม่อมเจริญ พาทยโกศล นับว่าครูละเมียด ทับสุข
เป็นครูสอนขับร้องคนแรกในปี พ.ศ. 2521 จากนั้นได้เรียนพิเศษดนตรีไทยที่วัดหนัง จึงได้พบกับครูสุบิน
แสงสี ลูกของครูทองคำ แสงสี ได้นำไปศึกษาวิชาขับร้องกับครูสะอาด กาญจนผลินซึ่งเป็นลูกศิษย์
ครูละม่อม อิศรางกูร ณ อยุธยา

ครูละม่อม อิศรางกูร ณ อยุธยาศึกษาด้านการขับร้องจากหลวงประดิษฐ์ไพเราะ พระยาเสนาะ
ดุริยางค์ ครูจางวางทั่ว พาทยโกศล และเป็นนักร้องเพลงหุ่นกระบอกระบอประจำของครูเทวาประสิทธิ์ พาทย
โกศล ครูสะอาด กาญจนผลินจึงเป็นครูผู้มีบทบาทต่อการศึกษาด้านขับร้องของครูชัยพร ทับพวาธินท์เป็น
อย่างมาก ซึ่งทราบภายหลังว่าเพลงที่ศึกษาจากครูสะอาด กาญจนผลินนับเป็นเพลงจากบ้านพาทยโกศลทั้ง
สิ้น

ต่อมาในปี พ.ศ. 2518 ได้เข้ารับราชการทหารกองหนุนจึงได้พบกับครูชลอรัตน์ อ่วมหรราย และเริ่ม
ศึกษาเพลงจากครูชลอรัตน์ อ่วมหรราย ซึ่งเป็นลูกศิษย์ของครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล



นายสมศักดิ์ ประมวลพัฒน์

ชื่อ นายสมศักดิ์ ประมวลพัฒน์

สัญชาติ ไทย เชื้อชาติไทย วันเกิด 29 มกราคม 2496

ที่อยู่ปัจจุบัน 516 / 16 หมู่ 4 ตำบลสำโรงเหนือ อำเภอเมือง จังหวัดสมุทรปราการ 10270

ชื่อบิดา นายทองม้วน ประมวลพัฒน์

ชื่อมารดา นางละมุล ประมวลพัฒน์

ชื่อคู่สมรส นางยุวดี ประมวลพัฒน์

จำนวนบุตร 1 คน

1. นางสาวสิตา ประมวลพัฒน์

ที่ทำงานปัจจุบัน

สาขาวิชาการพิมพ์ สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเทคนิคกรุงเทพ

ประวัติการศึกษาในระบบโรงเรียน

ระดับประถมศึกษา	โรงเรียนศรีประชาสรรค์ จังหวัดฉะเชิงเทรา
ระดับมัธยมศึกษา	โรงเรียนเซนต์เทเรซา
ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ	แผนกการพิมพ์ วิทยาลัยเทคนิคกรุงเทพ ถึงระดับปริญญาตรี

ประวัติการทำงาน

- รับราชการตำแหน่งอาจารย์
- หัวหน้าแผนกวิชาการพิมพ์
- ปัจจุบันดำรงตำแหน่งหัวหน้าคณะวิชาการพิมพ์

ประวัติการศึกษาด้านดนตรี

เริ่มศึกษาดนตรีตั้งแต่เข้าศึกษาระดับปวช.ในวิทยาลัยเทคนิคกรุงเทพ โดยเริ่มจากการเล่นระนาดทุ้ม ซึ่งในสมัยนั้นคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณสอนประจำอยู่ในวงดนตรีไทยของวิทยาลัยเทคนิคกรุงเทพ ในระยะนั้นเองวงดนตรีไทยขาดนักร้อง คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณจึงเริ่มฝึกหัดขับร้องให้เพลงที่เริ่มศึกษาคือ เพลงไอ้เรต 3 ชั้นและเพลงอาถรรพ์ นับตั้งแต่นั้นมาจึงศึกษาวิชาขับร้องจากคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เป็นต้นมา

ผลงานด้านดนตรีที่ภูมิใจ

1. ขับร้องร่วมกับวงบ้านปลายเนิน รายการสังคีตศาลา เพลงไอ้เรต 3 ชั้น
2. บันทึกเสียงขับร้องเพลงบุหลันชกมวย เภา ร่วมกับวงโยธวาทิตของกองดุริยางค์ทหารเรือ ครั้ง

ที่มีการรวบรวมประวัติและผลงานเพลงของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์

กรมพระนครสวรรค์วรพินิต

ภาคผนวก ข
แบบสัมภาษณ์

แบบสัมภาษณ์

1.1 เรื่องประวัติทางขั้บร้องบ้านพาทย์โกศล

- 1. ผู้สัมภาษณ์.....
- 2. บุคคลผู้ให้สัมภาษณ์.....
- 3. วันที่ให้สัมภาษณ์.....
- 4. เวลาที่ให้สัมภาษณ์.....
- 5. สถานที่ให้สัมภาษณ์.....
- 6. ประวัติผู้ให้สัมภาษณ์
 - 6.1 วันเดือนปีเกิด.....
 - 6.2 ภูมิลำเนา.....
 - 6.3 ที่อยู่ปัจจุบันการปรากฏการย้ายถิ่นฐานที่อยู่.....
.....
.....
 - 6.4 เบอร์โทรศัพท์หรือเครื่องมือสื่อสารที่สามารถติดต่อบุคคลข้อมูลได้.....
..
 - 6.5 ชื่อบรรพบุรุษ(บิดามารดา).....
.....
 - 6.6 อาชีพเดิมของครอบครัว/ตนเอง.....
.....
.....
 - 6.7 พื้นฐานการศึกษาระบบโรงเรียน.....
.....
.....
 - 6.8 พื้นฐานการศึกษาด้านดนตรีและการขับร้อง/ผู้ถ่ายทอดความรู้.....
.....
.....
.....
 - 6.9 ประวัติการทำงาน.....
.....
.....

- 7. สถานภาพของบุคคลข้อมูลที่เกี่ยวข้องหรือมีความสัมพันธ์ของสำนักพาทยโกศล.....
.....
.....
- 8. ประสบการณ์ของบุคคลข้อมูลในระยะการพัฒนของดนตรีและทางขับร้องบ้านพาทยโกศล
.....
.....
.....
- 9. เหตุการณ์ทางประวัติศาสตร์การศึกษา การดำรงอยู่ทางดนตรีของสำนักพาทยโกศล
.....
.....
.....
- 10. ความเกี่ยวข้องของบุคคลข้อมูลกับนักดนตรีไทยคนอื่น ๆ ที่ศึกษาทางขับร้องบ้านพาทยโกศล
.....
.....
.....
.....
.....
.....
- 11. อื่น ๆ เพิ่มเติม
.....
.....
.....

แบบสัมภาษณ์

1.2 ประวัติศาสตร์เส้นทางขั้วร้องบ้านพาทย์โกศ

(ภาพถ่าย)

- 1. ผู้สัมภาษณ์.....
- 2. บุคคลผู้ให้สัมภาษณ์.....
- 3. วันที่ให้สัมภาษณ์.....
- 4. เวลาที่ให้สัมภาษณ์.....
- 5. สถานที่ให้สัมภาษณ์.....
- 6. ประวัติผู้ให้สัมภาษณ์
 - 6.1 วันเดือนปีเกิด.....
 - 6.2 ภูมิลำเนา.....
 - 6.3 ที่อยู่ปัจจุบันการปรากฏการย้ายถิ่นฐานที่อยู่.....
.....
.....
 - 6.4 เบอร์โทรศัพท์หรือเครื่องมือสื่อสารที่สามารถติดต่อบุคคลข้อมูลได้.....
 - 6.5 ชื่อบรรพบุรุษ(บิดามารดา).....
.....
 - 6.6 อาชีพเดิมของครอบครัว/ตนเอง.....
.....
 - 6.7 พื้นฐานการศึกษาระบบโรงเรียน.....
.....
 - 6.8 พื้นฐานการศึกษาด้านดนตรีและการขับร้อง/ผู้ถ่ายทอดความรู้.....
.....
.....

6.9 ประวัติการทำงาน

.....

.....

.....

6.9 สถานภาพการสมรส

คู่สมรสชื่อ.....อายุ.....

อาชีพ.....

6.10 จำนวนบุตร

.....

.....

.....

6.11 รายละเอียดเกี่ยวกับบุตรเช่นการศึกษา / การทำงาน

.....

.....

.....

6.12 ผลงานที่สำคัญด้านการขับร้องเพลงหรือเกียรติคุณอื่น ๆ ที่เคยได้รับ

.....

.....

.....

7. กระบวนการเรียนรู้หรือการถ่ายทอดทางขับร้องบ้านพาทย์โกศล

.....

.....

.....

8. ความเกี่ยวข้องของบุคคลข้อมูลกับศิลปินท่านอื่น ๆ ในสายการขับร้องบ้านพาทย์โกศล

.....

.....

.....

9. เหตุการณ์ในประวัติศาสตร์ที่บุคคลข้อมูลพอจะย้อนหลังกลับไปได้

.....

.....

.....

10. ความคิดเห็นหรือข้อเสนอแนะอื่น ๆ.....

ภาคผนวก ค
ตารางสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล

ตารางการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล

ครั้งที่ / สถานที่	วันที่ / เวลา	หัวข้อในการสัมภาษณ์	ชื่อผู้สัมภาษณ์	ชื่อผู้สัมภาษณ์
1. โรงเรียนราชินี	2 สิงหาคม 2545 เวลา 11.00 น.	ประวัติบุคคลในการขับร้องทางขับร้อง บ้านพาทย์โกศล	นางอุษา แสงไฟโรจน์	นายสัญญาชัย เอื้อศิลป์
2. สถาบันนาฏดุริยางค ศิลป์ กรมศิลปากร	7 สิงหาคม 2545	บุคคลที่เกี่ยวข้องกับทางขับร้องบ้านพาทย์โกศล	นายณรงค์ แสงไฟโรจน์	นายสัญญาชัย เอื้อศิลป์
3. โรงเรียนราชินี	14 สิงหาคม 2545 เวลา 10.00 น.	บุคคลที่เกี่ยวข้องกับบ้านพาทย์โกศลและทางขับ ร้องบ้านพาทย์โกศล	นางอุษา แสงไฟโรจน์	นายสัญญาชัย เอื้อศิลป์
4. โรงเรียนราชินี	30 สิงหาคม 2545 เวลา 10.00 น.	ทางขับร้องบ้านพาทย์โกศล	นางอุษา แสงไฟโรจน์	นายสัญญาชัย เอื้อศิลป์
5. โรงเรียนราชินี	10 ตุลาคม 2545 เวลา 10.00 น.	บันทึกเสียงเพลงแขกมอญบางขุนพรหมและเพลง แขกสาหร่าย	นางอุษา แสงไฟโรจน์	นายสัญญาชัย เอื้อศิลป์
6. โรงเรียนราชินี	25 ตุลาคม 2545 เวลา 09.00 น.	บันทึกเสียงเพลงบุหลันชกมวยและเพลงอาถรรพ์	นางอุษา แสงไฟโรจน์	นายสัญญาชัย เอื้อศิลป์

ครั้งที่ / สถานที่	วันที่ / เวลา	หัวข้อในการสัมภาษณ์	ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์	ชื่อผู้สัมภาษณ์
7. โรงเรียนราชินี	8 พฤศจิกายน 2545 เวลา 10.00 น.	ทางขั้วร้องบ้านพาทยโกศลและบุคคลผู้เกี่ยวข้อง	นางอุษา แสงไฟโรจน์	นายสัญญาชัย เอื้อคิลป์
8. โรงเรียนราชินี	20 พฤศจิกายน 2545 เวลา 10.00 น.	บันทึกเสียงเพลงแขกสาย	นางอุษา แสงไฟโรจน์	นายสัญญาชัย เอื้อคิลป์
9. โรงเรียนราชินี	2 ธันวาคม 2545 เวลา 11.00 น.	นำทางขั้วร้องให้บุคคลข้อมูลตรวจสอบ	นางอุษา แสงไฟโรจน์	นายสัญญาชัย เอื้อคิลป์
10. ส่วนดนตรีไทย สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย กรมประชาสัมพันธ์	11 ธันวาคม 2545 เวลา 10.00 น.	ประวัติทางขั้วร้องบ้านพาทยโกศลและประวัติบุคคลข้อมูล	นายชัยพร ทับพวรินทร์	นายสัญญาชัย เอื้อคิลป์
11. โรงเรียนราชินี	20 ธันวาคม 2545 เวลา 10.00 น.	ตรวจสอบข้อมูลครั้งสุดท้าย	นางอุษา แสงไฟโรจน์	นายสัญญาชัย เอื้อคิลป์
12. บ้านพาทยโกศล	26 ธันวาคม 2545 13.00 น.	ประวัติบ้านพาทยโกศล และนักร้องบ้านพาทยโกศล	นายสมศักดิ์ ไตรवास	นายสัญญาชัย เอื้อคิลป์

ครั้งที่ / สถานที่	วันที่ / เวลา	หัวข้อในการสัมมนา	ชื่อผู้ให้สัมมนา	ชื่อผู้สัมมนา
13. บ้านพาทย์โกส	28 ธันวาคม 2545 เวลา 10.00 น.	ลักษณะและบริเวณบ้านพาทย์โกส	นายสมศักดิ์ ไตรวาส	นายสัญญา เอื้อศิลป์
14. บ้านพาทย์โกส	2 มกราคม 2546 เวลา 13.00 น.	แผนที่ทางเข้าบ้านพาทย์โกส	นายสมศักดิ์ ไตรวาส	นายสัญญา เอื้อศิลป์
15. สาขาวิชาการพิมพ์ วิทยาลัยเทคนิคกรุงเทพ	3 มกราคม 2545	ประวัติบุคคลข้อมูลและประวัติการสอนขับร้อง คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ	นายสมศักดิ์ ประมวลพันธ์	นายสัญญา เอื้อศิลป์
16. โรงเรียนพาทย์กุลการ ดนตรี	4 มกราคม 2546 เวลา 16.00 น.	ประวัติบ้านพาทย์โกส นักร้องในบ้านพาทย์โกส และสถานการณ์ของนักดนตรีและบ้านพาทย์โกส ในสมัยนั้น	นายเดียน พาทย์กุล นายบำรุง พาทย์กุล	นายสัญญา เอื้อศิลป์
17. บ้านครุฑ 78 ถนนอรุณอมรินทร์ตัดใหม่ แขวงวัดกัลยาณ์ เขตธนบุรี กรุงเทพ	5 มกราคม 2545 เวลา 17.00 น.	ประวัติบุคคลข้อมูล ประวัติและเหตุการณ์ของบ้าน พาทย์โกส	ร้อยโทอุทัย พาทย์โกส	นายสัญญา เอื้อศิลป์
18. กองดุริยางค์ทหารเรือ	7 มกราคม 2545 เวลา 10.00 น.	ประวัติบุคคลข้อมูล	พ.จ.อ.หญิงเลียมลักษณ์ อยู่ดี	นายสัญญา เอื้อศิลป์

ครั้งที่ / สถานที่	วันที่ / เวลา	หัวข้อในการสัมภาษณ์	ชื่อผู้ให้สัมภาษณ์	ชื่อผู้สัมภาษณ์
19. วิทยาลัยราชสุดา ฯ	8 มกราคม 2546	ประวัติทางขั้บร้งบ้านพาทย์โกศล	นายแพทย์พูนพิศ อมตยกุล	นายสัญชัย เอื้อศิลป์
20. บ้านก้านันสำราญ บ้านเลขที่ 23 หมู่ 5 ตำบล บางชะนี อำเภอบางบาล จังหวัดพระนครศรีอยุธยา	9 มกราคม 2546 เวลา 13.00 น.	ประวัติบุคคลข้อมูลและประวัติทางขั้บร้งบ้าน พาทย์โกศลที่มาสู่วงศ์นตรีบ้านใหม่	นายสำราญ เกิดผล	นายสัญชัย เอื้อศิลป์
21. บ้านใหม่ บ้านเลขที่ 57 หมู่ 4 ตำบล บ้านใหม่ อำเภอ พระนครศรีอยุธยา จังหวัด พระนครศรีอยุธยา	9 มกราคม 2546 เวลา 18.00 น.	ประวัติบุคคลข้อมูลและประวัติทางขั้บร้งบ้าน พาทย์โกศลมาสู่วงศ์นตรีบ้านใหม่	นายวีเชียร เกิดผล นางมาลี เกิดผล นางแสงว เกิดผล	นายสัญชัย เอื้อศิลป์
22. วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล	13 มกราคม 2545 เวลา 10.00 น.	นำข้อมูลให้บุคคลข้อมูลตรวจสอบ และรับ โน้ตเพลงทางม้งวงใหญ่	นายสำราญ เกิดผล	นายสัญชัย เอื้อศิลป์

ภาคผนวก ง
โน้ตทางข้อร้องเรียนบ้านพาทย์โกศล

เพลงแขกมอญบางขุนพรหม สามชั้น

ท่อน 1

1 2 3 4

๑๖๖ ๖๖๖.....

5 6 7 8

พธาย..... ๖๖๖..... ๖๖๖.....

9 10 11 12

..... ๖๖๖..... ๖๖๖.....

13 14 15 16

..... ๖๖๖..... ๖๖๖.....

17 18 19 20

..... ๖๖๖..... ๖๖๖.....

21 22 23 24

..... ๖๖๖..... ๖๖๖.....

25 26 27 28

..... ๖๖๖..... ๖๖๖.....

29 30

..... ๖๖๖..... ๖๖๖.....

ท่อน 2

1 2 3 4

..... นาม สม มติ.....

5 6 7 8

..... ช่อ.. ส - พมิง

9 10 11 12

.....

13 14 15 16

..... มัด สภา.....

17 18 19 20

..... ถิ่น อาน..... บ้าน..... เมือง.....

21 22 23 24

..... เสา นั.....

25 26 27 28

..... อยู่..... ยิง..... ตา นั.....

29 30 31 32

..... พง สภา.....

ท่อน 3

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

29 30 31 32

เพลง ระ เริง

แพะ เฝย

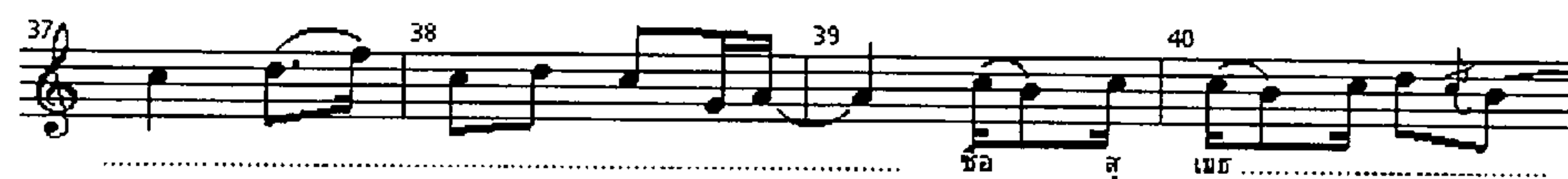
มั่ง ละ ยี่

พิน ี่ - ฤ

พจ... ฤ

พจ... ฤ

พจ... ฤ



เพลงแขกมอญบางขุนพรหม 2 ชั้น ท่อน 1

1 2 3 4 5

----- ตัว ท่าน ที่ ยก -----

6 7 8 9 10

----- มา คู่ เรา คือ เป็น -----

11 12 13 14 15 16

----- ลูก เจ้า เหล่า ไตร -----

เพลงแขกมอญบางขุนพรหม 2 ชั้น ท่อน 2

1 2 3 4 5

----- อะ หวัง พระ เจ้า -----

6 7 8 9 10 11

----- อ-ยุ - ะ - บา ตั้ง คำ แหน่ง -----

12 13 14 15 16 17

----- ยศ ฐาน ให้ เติง ไหน -----

เพลงแขกมอญบางขุนพรหม 2 ชั้น ท่อน 3

1 2 3 4 5 6

ช่อ เถม

7 8 9 10 11 12

ของ ท่าน

13 14 15 16 17 18

นั้น ช่อ ไร ท่าน ผู้ ไค

19 20 21 22 23 24

เป็น ทรู จา จารีย์

เพลงแขกมอญบางขุนพรหมชั้นเดียว ท่อน 1

..... จีบ ล้า บรรเลง

..... บรรเลง เป็น เพลง เถา

เพลงแขกมอญบางขุนพรหมชั้นเดียว ท่อน 2

..... เพลง มอญ เถา เล่น สะ -

เพราะ เล่น สะ - เพราะ หนักหนา

เพลงแขกมอญบางขุนพรหมชั้นเดียว ท่อน 3

1

2

3

4

แขก มอญ บาง ขุน พรหม มี สม ญา

5

6

7

8

9

..... ล้น ใต้ มา แต่ วัง

10

11

12

13

..... แต่ วัง บาง ขุน พรหม

เพลงบุหลันชกมวย สามชั้น

ท่อน 1

1 2 3 4

เมฆ ลาว เสียว

5 6 7 8

9 10 11 12

นะ ยด

13 14 15 16

ปฏา - กฏ

17 18 19 20

เสียง กัก ก้อง

21 22 23 24

25 26 27 28

นิ่ง สะ เทพาะ

29 30 31 32

33 34 35 36

..... เพราะ นื่อง

37 38 39 40

.....

41 42 43 44 45

..... ยิง .. ข้า .. คน ... ตรี ..

ท่อน 2

1 2 3 4

..... ละ - ท่อน ห่วง ห่วง

5 6 7 8

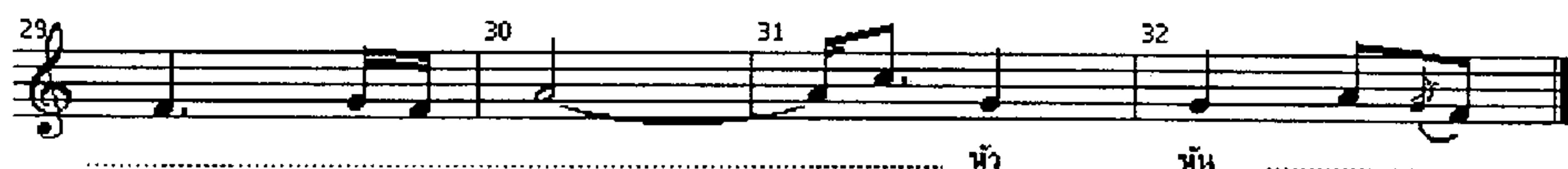
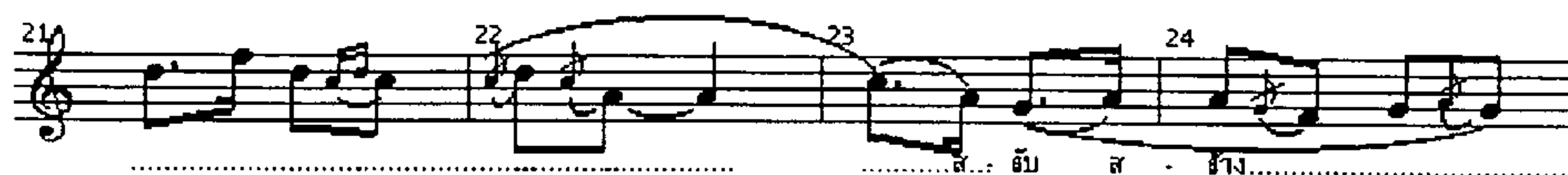
..... ขณ ... เทียด

9 10 11 12

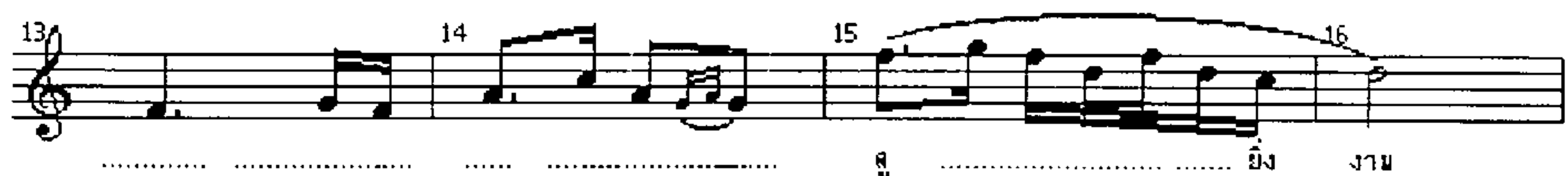
..... พวง ... ฟ้า ... เวียน

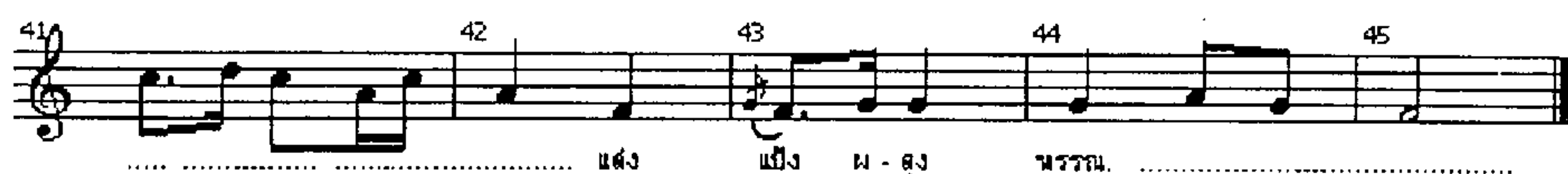
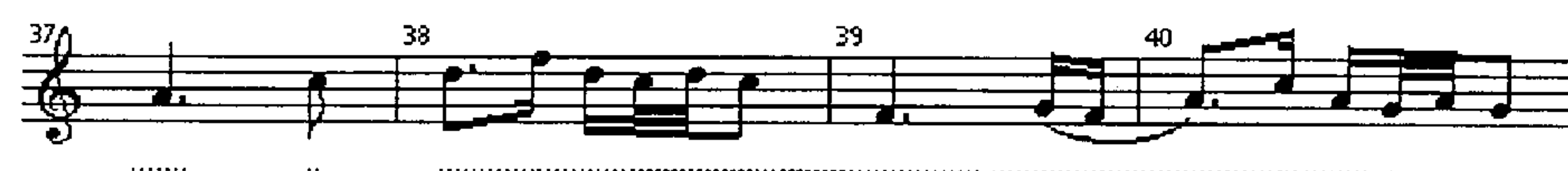
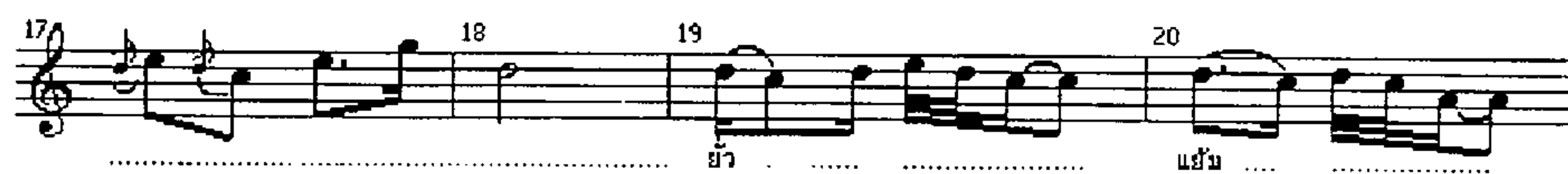
13 14 15 16

..... ครอบ ฟ้า



ท่อน 1 (เที่ยวกลับ)





ท่อน 2 (เที่ยวกลับ)

1 2 3 4

..... เสร็จ ทั่ว

5 6 7 8

..... สรรพ..... น - ะ เขียว

9 10 11 12

..... ไร่ งาม เขียว

13 14 15 16

..... น้าง น้าง.....

17 18 19 20

..... แด ประ สบ

21 22 23 24

..... แด แก้ว

25 26 27 28

..... ปราง ส่อง.....

29 30 31 32

..... ๑ น้าง

เพลงบุหลันชกมวย 2 ชั้น ท่อน 1

1 2 3 4 5 6

งามเครื่อง ประดับ เคศ

7 8 9 10 11 12

วิเศษ สาย

13 14 15 16 17 18

งามพุ่ม พวยเพชร พราย

19 20 21 22 23

เจ็ด ลาย ฉับ

เพลงบุหลันชกมวย 2 ชั้น ท่อน 2

1

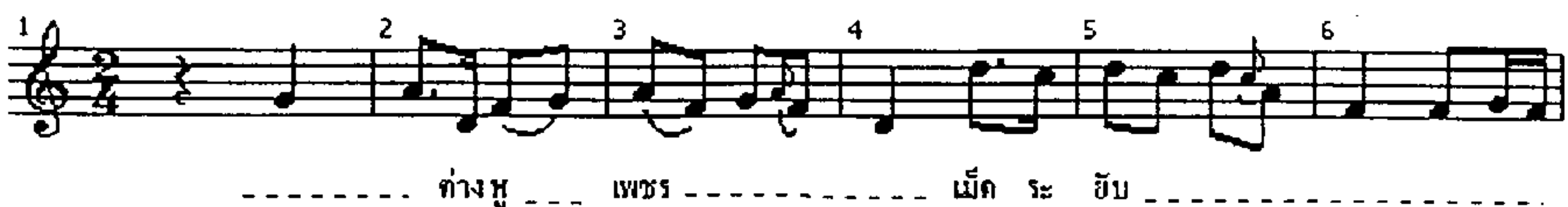
2

3

4

5

6



ท่าง หู เพชร เม็ก ระ ยิบ

7

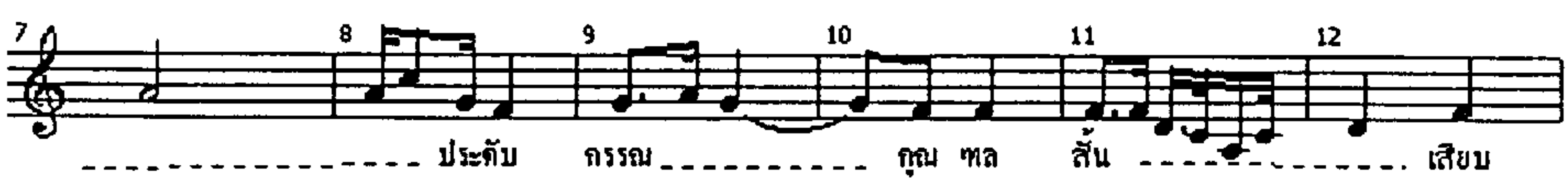
8

9

10

11

12



ประทับ กรรณ กุณ พล สัน เสียบ

13

14

15

16

17



ส - ลัก มวย

เพลงบุหลันชกมวย 2 ชั้น ท่อน 1 (เที่ยวกลับ)

1 2 3 4 5 6

สาม ร้อย ส อึ่ง

7 8 9 10 11 12

พริศ พริ้ง แพรว

13 14 15 16 17 18

ประกอบ แก้ว แคม สุ วรรณ

19 20 21 22 23 24

คม สัน สาย

เพลงบุหลันชกมวย 2 ชั้น ท่อน 2 (เที่ยวกลับ)

1 2 3 4 5 6

ทองกร แก้ว แว วาม

7 8 9 10 11 12

งาม ลำ วย อุ นาญ นาย น้า

13 14 15 16 17

รัก ลัก ม ณา

เพลงบุหลันชกมวยชั้นเดียว ท่อน 1

1 2 3 4 5

สาม ประ วิช ทิด เพชร

6 7 8 9

เจ็ด กระ รัต ทุก น้า หักดี

10 11 12 13

กรีก กราย ช้าย ขาว

เพลงบุหลันชกมวยชั้นเดียว ท่อน 2

1 2 3 4 5

แต่ ล้วน เม็ก เพชร นิล ทาง จิน กา - - - - หั่ว กา

6 7 8 9

ยา แด ระ - ยิบ จิบ แสง ไฟ

เพลงบุหลันชกมวยชั้นเดียว ท่อน 1 (เที่ยวกลับ)

1 2 3 4 5

พร้อม จ - ริง กิ ริ ย่า

6 7 8 9 10

มา - ร ขาท ลำเนา นาง เพราะ พร้อง

11 12 13 14

ส นอง ไ้

เพลงบุหลันชกมวยชั้นเดียว ท่อน 2 (เที่ยวกลับ)

1 2 3 4 5

สม เป็น ศรี สาว สุ งามค้แห่ง นาง ใน บ่า เรอ

6 7 8 9

ไ้ ธิ บ คินห์ ยัว ยิน ติ

ท่อน 2

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

29 30 31

โฉม... ยงศ์... ทรง... เกษ... สอภ... ขา... ประทาน... สอภ... กัศ... ณะ... ยว... ภา... ติ... ติ... ยง

ท่อน 3

1 2 3 4

เข้า เลี้ยว 41 ปา

5 6 7 8

..... ๒ - ๓๗ ๓๗๕

9 10 11 12

..... พวง แหวน

13 14 15 16

ยี่ สุน สี่ง ก้อน เกือบ

17 18 19 20

..... เจ้า พวง

21 22 23 24

..... ๗ - ยอง เอย

25 26 27 28

..... ๑๖ ๓๗๕ ก้อน ๓๗๕

29 30 31 32

..... เสย แหวน เอย

33 34 35 36
..... ปะ ลัน ๓๖

37 38 39 40
..... ทัก พวง นุช เรียง

41 42 43 44
..... ขอบ เมียง มา ถ - วย

45 46 47 48 49
..... น - ฤ มธ

เพลงแขกสาหร่าย 2 ชั้น ท่อน 1

1 2 3 4 5
..... สา - ร - สี พิ - ฤ

6 7 8 9 10
..... คอก คก บาน

11 12 13 14 15 16
..... ตก ทัม ไป หัง ใต้ ต้น

เพลงแขกสาหร่าย 2 ชั้น ท่อน 2

1 2 3 4 5

มะ ลี ช้อน ช้อน

6 7 8 9 10

กลืน รส สุข คณห์ หอม ปน

11 12 13 14 15 16

กิม บุ หงา รำ ไบ

เพลงแขกสาหร่าย 2 ชั้น ท่อน 3

มา หยิน หยุต ลอย ดอก สร้อย ฟ้า ประลัน

ทรา เสีย กิ่ง โน้ม ไข่

ประ เสา หริน เสือก ปรีด ที่ ทัก ไบ

มา ถ - วาย อ - ร หัย เท ธิ

เพลงแขกสาหร่ายชั้นเดียว ท่อน 1

1 2 3 4 5

----- รื่น ----- กลิ่น ----- บุป ----- ผา ----- ม ลิ

6 7 8 9

วัลย์ ----- ตก ----- กระ ----- ถิ่น ----- ลิ่น ----- ชี่ -----

Detailed description: This block contains the musical notation for the first part of the song. It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff has five measures, numbered 1 to 5. The second staff has four measures, numbered 6 to 9. Below each staff is a line of Thai lyrics with dashed lines indicating the syllable placement. The lyrics for the first staff are 'รื่น', 'กลิ่น', 'บุป', 'ผา', and 'ม ลิ'. The lyrics for the second staff are 'วัลย์', 'ตก', 'กระ', 'ถิ่น', 'ลิ่น', and 'ชี่'.

เพลงแขกสาหร่ายชั้นเดียว ท่อน 2

1 2 3 4 5

----- ทรง ----- โด ----- โย ----- ฐ ----- กา ----- ลา- ร- ธิ ----- ไปป จ่า

6 7 8 9

ปี่ ----- หอม ----- ฟุ้ง ----- จ - รุง ----- ใจ

Detailed description: This block contains the musical notation for the second part of the song. It consists of two staves of music in 2/4 time. The first staff has five measures, numbered 1 to 5. The second staff has four measures, numbered 6 to 9. Below each staff is a line of Thai lyrics with dashed lines indicating the syllable placement. The lyrics for the first staff are 'ทรง', 'โด', 'โย', 'ฐ', 'กา', 'ลา- ร- ธิ', and 'ไปป จ่า'. The lyrics for the second staff are 'ปี่', 'หอม', 'ฟุ้ง', 'จ - รุง', and 'ใจ'.

เพลงแขกสาหร่ายชั้นเดียว ท่อน 3

1 2 3 4 5

เลือก เก็บ พ... กา - บรรดา มี ... ถวาย พระ บุค... ธิ... ศรี ไส ...

6 7 8 9 10

... จะ ได้ ทำ - บ... หงา... ภา ... ไป

11 12 13 14

... าง ... ไร่ ... ข้าง ... ที่ ... ไส ... ยา ...

เพลงอาถรรพ์ สามชั้น

ท่อน 1

1 ผาย 2 ปา ไหม ไหม 3 ค - เขม 4

5 พระ เวท ขลัง 8

9 10 คอ ส กิ 12

13 14 แผล ทิด 15 ศา 16 วิม รอม

17 18 จัง ผิง อา 19 อรร 20

21 22 ก็น นา 23 รา 24 เณ โง

25 26 โง โง โง 27 28

29 30 โง โง 31 32

ท่อน 2

1 2 3 4

..... แอ้ว ๓ง ยันต์

5 6 7 8

..... กัน ปัน

9 10 11 12

.....

13 14 15 16

..... ๓ - ๒ พง

17 18 19 20

..... ว่าง ก่า พง

21 22 23 24

..... ๓ ไล่ ฟัน

25 26 27 28

.....

29 30 31 32 33

..... ว่าย...มมส์ ข้าง

ท่อน 3

1 2 3 4

เสก - สะ เสาะห์

5 6 7 8

เสาะห์ เบื่อง

9 10 11 12

13 14 15 16

เผลอ ง สุ ้ง

17 18 19 20

นวย ศรี ้ง

21 22 23 24

้ง เวย

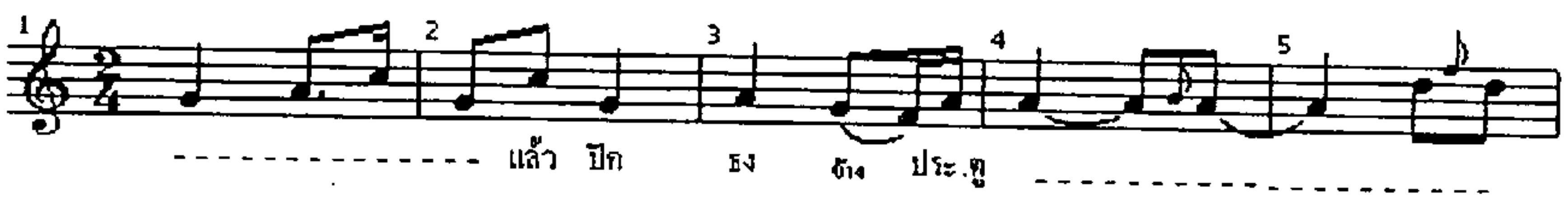
25 26 27 28

29 30 31 32

นวย เวย ้ง

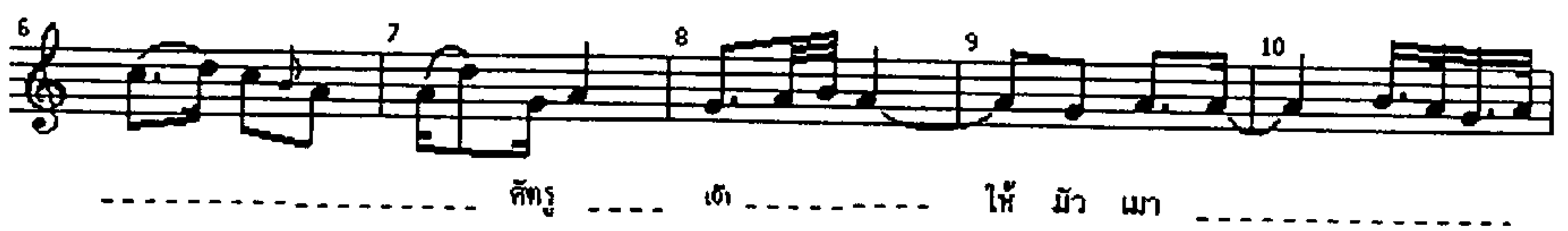
เพลงอาถรรพ์ 2 ชั้น ท่อน 1

1 2 3 4 5



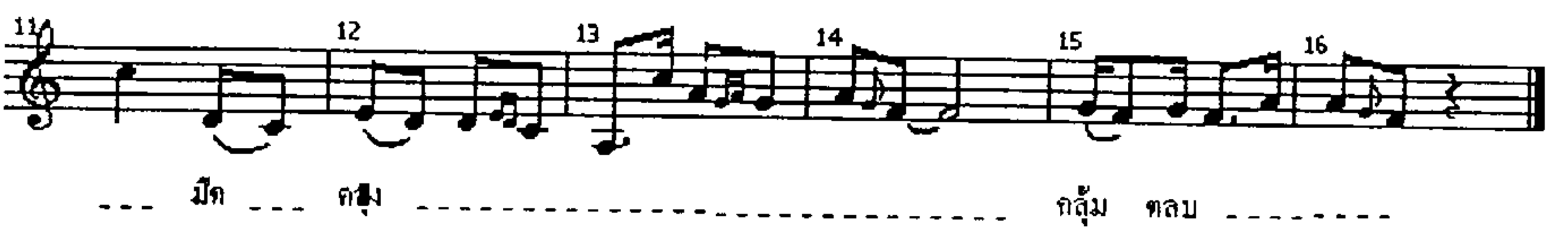
----- แล้ว ปีก ฝัง ตี ประช -----

6 7 8 9 10



----- คีกรู เต ให้ มัว มา -----

11 12 13 14 15 16



----- มีด ตุง กลุ่ม ทลบ -----

เพลงอาถรรพ์ 2 ชั้น ท่อน 2

1

2

3

4

5



จุฑ ฐป เตียน เวียน รอบ

6

7

8

9

10



แล้ว นอบ นบ กว่า จะ กรบ

11

12

13

14

15

16



เจ็ด วัน ป้อง ก็น ก้อย

เพลงอาถรรพ์ชั้นเดียว ท่อน 3

1 2 3 4 5

ฝ่าย ท่าน ครู อยู่ กับ องค์

6 7 8 9 10

..... พระ พระ ยศ เล็ก น้ำ รต

11 12 13 14 15 16

..... กับ สุ ณฑิ์ ค่าย มนต์ ไชย

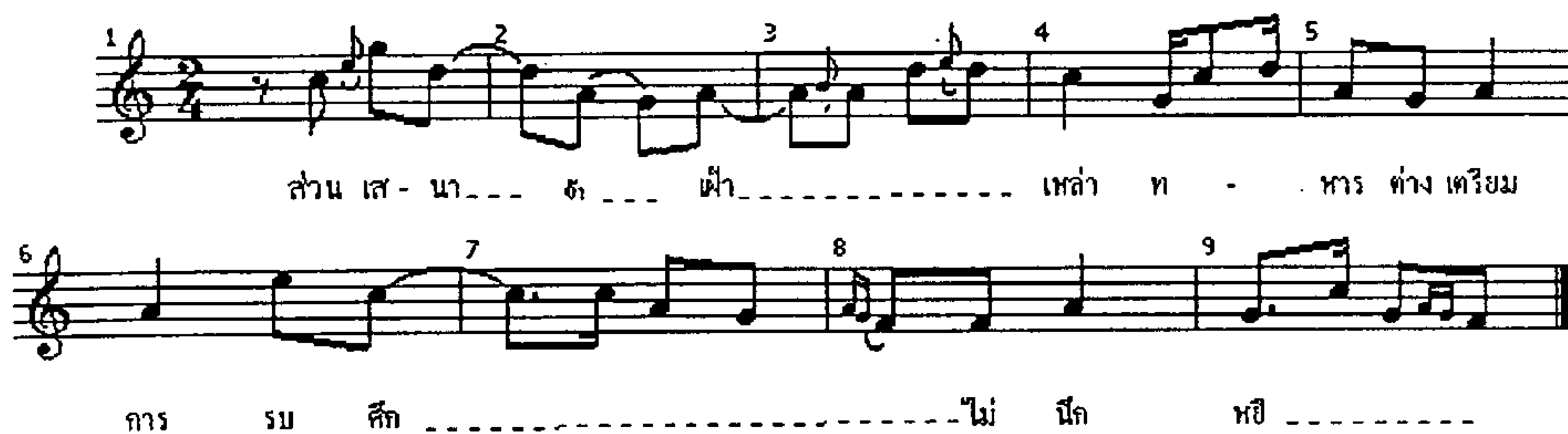
เพลงอาถรรพ์ชั้นเดียว ท่อน 1



ทรวง สะ เตะ เตะ หัก ... ท้าว ... เจ้า กรุง ไกร หัก อยู่

ใน สีล ลัก ... สวิส - สี

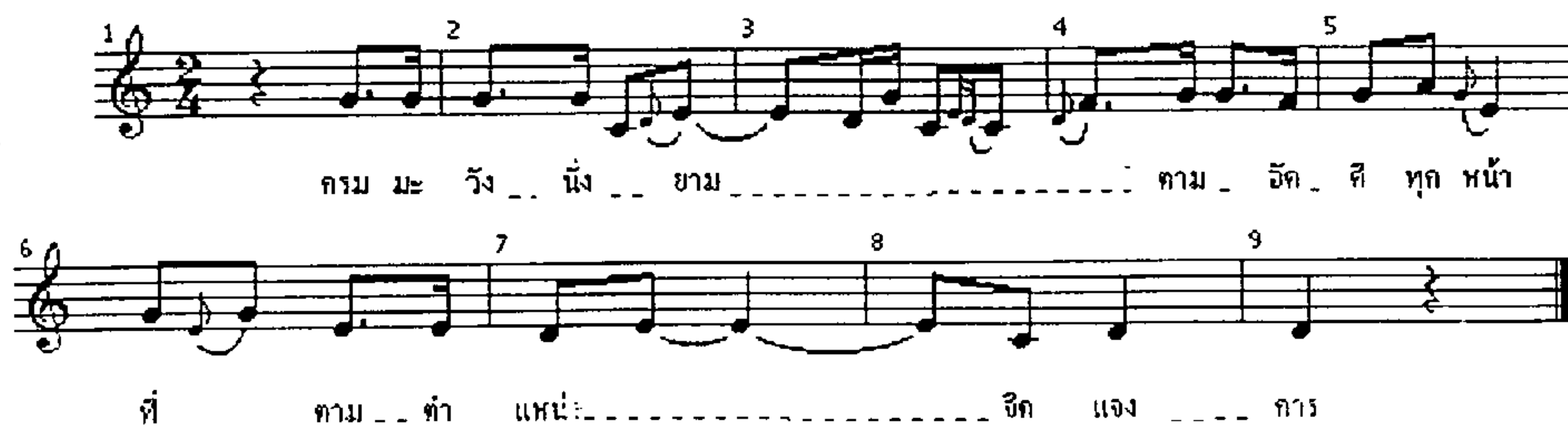
เพลงอาถรรพ์ชั้นเดียว ท่อน 2



ส่วน เสา - นา ... ต ... ผ้า ... เหล่า ท ... หาร ต่าง เติ้ม

การ รบ สี ... ไม่ นึก หย ...

เพลงอาถรรพ์ 2 ชั้น ท่อน 3



กรม มะ วัง ... นัง ... ยาม ... ตาม ... อัก ... สี ... ทุก หน้า

ที่ ... ตาม ... ท่า ... แหน ... อัก ... แง ... การ

เพลงแขกสาย สามชั้น

ท่อน 1

1 2 3 4

ลา ริ กา แยก ได้.....

5 6 7 8

ดู เทา แว.....

9 10 11 12

ละ กุล แ้ว.....

13 14 15 16

จีบ เรียง เลียง ชู.....

17 18 19 20

เปญ 9 วรณ..... ไท 7

21 22 23 24

ลี ขบ ฟู.....

33 34 35 36

37 38 39 40

41 42 43 44

45 46 47 48

..... นว ๕..... ๖.....

..... โฉน..... ๕.....

.....

..... ๖ ๕ นว.....

ท่อน 2

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

..... ฟอง กิ่ง นว ร่อน..... นว.....

..... กิ่ง นว ๕.....

..... ๖..... ๕..... โฉน.....

..... ๕..... ๖..... นว.....

17 18 19 20

..... ๒๓ ๒๔๑๓ ๒๔๑ ๒๔๑.....

21 22 23 24

..... ๑ ๒ ๓.....

25 26 27 28

..... ๓๑ ๓๒..... ๓๓ ๓๔.....

29 30 31 32

..... ๓๕ - ๓๖ ๓๗.....

33 34 35 36

..... ๓๘ ๓๙..... ๔๐ ๔๑..... ๔๒.....

37 38 39 40

..... ๔๓ ๔๔..... ๔๕ ๔๖ ๔๗..... ๔๘

เพลงแขกสาย 2 ชั้น ท่อน 1

1 2 3 4 5

เจอ แหวก ว่าย

6 7 8 9 10

ใน สาย

11 12 13 14 15

กระแส

16 17 18 19 20

สิ้น ภา ริน น จิ ลุทธิ์

21 22 23 24 25

เจ็น ไส

เพลงแขกสาย 2 ชั้น ท่อน 2

1 2 3 4 5

ทราบ ท้อง กรวด แก้ว

6 7 8 9 10

แว ไ้

11 12 13 14 15

บั ย บง บัง

16 17 18 19 20 21

ไ้ แม่ บาน

เพลงแขกสายชั้นเดียว ท่อน 1

1 2 3 4 5

เออ บ้าง ร้าง เร ญ นวล

6 7 8 9 10

..... ละ ออง โอก พระพวย พา สา ไร

11 12 13

..... หอม หวาน

เพลงแขกสายชั้นเดียว ท่อน 2

1 2 3 4 5

บ้างพูด แหม แหม สร้อย พ กา กาญจน์

6 7 8 9 10 11

..... ทูม แหม แกมก้าน บัง ไบ

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ-สกุล	นายสัญญาชัย เอื้อศิลป์
วันเดือนปีเกิด	ศุกร์ที่ 20 มิถุนายน 2518
ภูมิลำเนา	อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ
ที่อยู่ปัจจุบัน	166 ม.2 ตำบลสำโรงใต้ อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ
ตำแหน่งหน้าที่	อาจารย์
สถานที่ทำงาน	คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา จังหวัดชลบุรี
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2536	มัธยมศึกษาปีที่ 6
	จาก โรงเรียนวัดทรงธรรม อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ
พ.ศ. 2540	หลักสูตรการศึกษามัธยมศึกษา วิชาเอก ดุริยางคศาสตร์ (ไทย)
	จาก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร
พ.ศ. 2546	หลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
	จาก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ