

การศึกษาวิธีขบร้อง เพลงในต้นนาคบาของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทีน

ปริญญานิพนธ์
ของ
สมพร เหลียวศิลป์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

2547

สมพร เณลียาศิลป์. (๒๕๔๗). การศึกษาวิธีขับร้อง เพลงในต้นาคบาทของอาจารย์เจริญใจ
สุนทรวาทิน ปริญาณิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิต
วิทยาลัยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : รองศาสตราจารย์
กาญจนา อินทรสุนานนท์. ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์

การศึกษาวิธีขับร้อง เพลงในต้นาคบาทของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน โดยมี
จุดมุ่งหมายดังนี้คือ ๑. เพื่อศึกษาวิธีขับร้องเพลงในต้นาคบาท ของอาจารย์เจริญใจ สุนท
รวาทิน ๒. เพื่อบันทึกโน้ตวิธีขับร้องเพลงในต้นาคบาท ของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน โดย
ใช้ข้อมูลจากเทปบันทึกเสียงและใช้ข้อมูลทางด้านเอกสารประกอบการศึกษา ผลของการศึกษา
พบว่า

๑ ประวัติเพลง ในต้นาคบาทมีเพลงจำนวนทั้งสิ้น ๒๙ เพลง พบว่าเป็นเพลงเก่าที่มัก
ใช้ในการแสดงโขน ละคร เป็นเพลงอัตราสองชั้นและชั้นเดียว มีเพลงหน้าทับปรบไก่ เพลงหน้า
ทับสองไม้ เพลงหน้าพาทย์ และเพลงหน้าทับพิเศษ

๒. การแบ่งวรรคคำร้อง พบว่าอาจารย์เจริญใจ แบ่งเป็นกลุ่มคำได้มากที่สุด ๔ คำ น้อย
ที่สุด ๒ คำ โดยคำนึงถึงความสละสลวยและความหมายตามบทประพันธ์

๓ ช่วงการหายใจ พบว่าอาจารย์เจริญใจ จะหายใจบริเวณ ท้ายวรรคเอื้อนก่อนจะถึงคำ
ร้อง และท้ายคำร้องก่อนจะเริ่มเอื้อนในวรรคต่อไป ช่วงสั้นที่สุดของการหายใจนับได้ ๑ ห้อง
เพลง และช่วงยาวที่สุดของการหายใจนับได้ ๓ ห้องเพลง ของจังหวะ ๒/๔

๔ เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง พบว่าอาจารย์เจริญใจ ออกเสียงตรงเมื่อคำร้องและ
ทำนองสอดคล้องกัน ในกรณีที่ทำนองและคำร้องเมื่อเปล่งเสียงตรงแล้วทำไม่ได้ ก็จะใช้วิธีการ
ผันเสียง และทำนองยังใช้วิธีบังคับให้เสียงสั้นและยาว การควบคุมเสียงเบาและดัง ประยุกต์ให้เกิด
ความไพเราะยิ่งขึ้น

๕ เทคนิคในการเอื้อน พบว่าอาจารย์เจริญใจ ใช้คำที่ไม่มี ความหมาย เอื้อน ใน ๒๙
เพลง จำนวน ๑๙ คำ ทำนองเอื้อนจะผันแปรไปตามทำนองเพลงแต่ละเพลง ลักษณะเด่นของ
การเอื้อนอยู่ที่การบังคับเสียงให้เคลื่อนไหวอย่างต่อเนื่องนุ่มนวล กรณีที่ทำนองซ้ำหลายเที่ยว
อาจารย์จะเปลี่ยนทำนองเอื้อนอย่างน่าสนใจยิ่ง

ความพิเศษของการขับร้องเพลงในต้นาคบาท ของอาจารย์เจริญใจ จะอยู่ที่การเปล่ง
เสียงคำร้องและเอื้อนอย่างวิจิตรบรรจงสอดคล้องไปกับเนื้อเพลงและอารมณ์ของเพลง

Somporn Chaleawsilp. (2004). A study of vocal melodies in nakhabas suites of Careoncai Suntharawaathin. Master thesis, M.F.A. (Ethnomusicology). Bangkok : Graduate School, Srinakarinwirot University. Advisor Committee : Assoc. Prof. Kanchana Intarasunanont, Dr. Somsak Ketukaenchan.

This study deals with Acaan Careoncai Suntharawaathin's Thai classical singing techniques in the Nakhabas suite. In this study, there are two main objectives: (1) to examine vocal techniques and methods used in performing the Nakhabas suite by Acaan Careoncai Suntharawaathin and (2) to transcribe vocal melodies and techniques performed in the Nakhabas suite by Acaan Careoncai Suntharawaathin. The analysis is based on data collected from the cassette recordings and document research.

The study reveals the following aspects:

1. Historical information about the Nakhabas suite.

There are twenty-nine songs altogether in the Nakhabas suite. They belong to the great old repertoire used in masked dance and drama. Regarding form, they are in song chan (moderate) and chan deo (fast) tempo. These compositions are accompanied by the probkai rhythmic cycle and the song mai rhythmic cycle.

2. Vocal Phrasing.

Divisions of vocal phrasing are dependent on personal aesthetic preference and the textual meanings. The longest phrase consists of four words and the shortest two words.

3. Breathing.

Breathing often occurs at the end of each wordless section before singing a worded section. Apart from being situated before a worded section, breathing also takes place at the end of a worded phrase before beginning to sing the next wordless ornamentation.

4. Vocal techniques used in singing texts.

Words are sung at the original speech-tone when the tone is similar to the pitch of vocal melodies. Sometimes, when the speech-tone differs from the pitch of vocal melodies, it is sung by using the following techniques: a rise in pitch, a shortened or extended syllable, and manipulation of dynamics (softness and loudness).

5. Techniques of wordless vocalization.

From twenty-nine compositions in the Nakhabas suite, nineteen wordless syllables are used in wordless vocalizations. The variations of wordless vocalizations reflect each song's melody and mood. The primary characteristic of wordless vocalization is to allow the vocal sound to flow continuously and gently. When there are repetitions of a vocal line, its variations are employed properly.

The special aspect of Acaan Careoncai's singing techniques in the Nakhabas suite is reflected by her complete attention to every vocalized word of texts and every sung syllable of wordless ornamentations.

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยความร่วมมือจากบุคคลหลายท่านที่ให้ความช่วยเหลือ และเป็นกำลังใจให้ผู้ศึกษาทำปริญญานิพนธ์สำเร็จตามความมุ่งหมาย

การทำปริญญานิพนธ์เรื่อง การศึกษาวิธีขับร้อง เพลงในต้นาคบาตของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ในครั้งนี้ผู้ศึกษาขอกราบขอบพระคุณอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ผู้ซึ่งให้ความรู้และมีเมตตาต่อผู้ศึกษาในการนำข้อมูลมาทำปริญญานิพนธ์ในครั้งนี้ และขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์ ที่กรุณาตรวจแก้ไขตลอดจนให้คำแนะนำข้อมูลที่เป็นประโยชน์แก่ผู้ศึกษา ขอขอบพระคุณ ดร. สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ ผู้ซึ่งให้คำปรึกษาแนะนำแนวทางในการค้นคว้าวิจัยและตรวจแก้ไขตลอดระยะเวลา จนปริญญานิพนธ์เรื่องนี้ได้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี ขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ผู้ซึ่งมีเมตตาเป็นอย่างสูงที่ได้กรุณาตรวจแก้ไขโน้ตทางฆ้องให้แก่ผู้ศึกษา และขอขอบคุณบุคคลที่สำคัญดังต่อไปนี้ที่มีส่วนสำคัญที่ช่วยให้การทำปริญญานิพนธ์ครั้งนี้สำเร็จลงตามความมุ่งหมาย

อาจารย์วิชาคม พรประสิทธิ์ ช่วยให้คำแนะนำปรึกษาด้านต่างๆ

นายบรรทัด โสพระขรรค์ ได้ให้ความช่วยเหลือเรื่องการบันทึกโน้ต ทางร้อง และทางฆ้องตลอดจนให้คำแนะนำ เกี่ยวกับการใช้โปรแกรมการเขียนโน้ตดนตรี

นางสาวพรประพิตร เผ่าสวัสดิ์ ให้ความช่วยเหลือในด้านการแปลบทคัดย่อเป็นภาษาอังกฤษ

นางสาวภาวิณี ตรีเดชี ผู้ให้การช่วยเหลือในเรื่องการแยกคำร้องที่เป็นเสียงสามัญ เอก โท ตรี จัตวา

นายธนทรัพย์ มีทรัพย์ ให้ความช่วยเหลือเรื่องการบันทึกโน้ตทางฆ้อง

นายอภิชาติ สำเภาแก้ว ให้ความช่วยเหลือเรื่องการติดต่อประสานงาน

และในท้ายที่สุดนี้ขอขอบพระคุณ คุณพ่อเชื่อม ตรีเดชี ผู้ให้การสนับสนุนและเป็นกำลังใจในการศึกษาครั้งนี้ คุณพ่อบุญฤกษ์ คุณแม่อุไร เฉลียวศิลป์ คุณป้าอรอนงค์ คุณลุงศุภกิจ สมใจ ที่ได้ให้ที่พักอาศัยและดูแลเป็นอย่างดีตลอดช่วงระยะเวลาที่ได้ทำการศึกษานี้

นางสมพร เฉลียวศิลป์

สารบัญ

		หน้า
บทที่		
1	บทนำ.....	1
	ภูมิหลัง.....	1
	ความมุ่งหมายของการวิจัย.....	11
	ความสำคัญของการวิจัย.....	11
	ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า.....	11
	ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	12
	นิยามศัพท์เฉพาะ.....	12
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	17
	เอกสารตำราทางวิชาการ.....	17
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	25
3	วิธีการศึกษาค้นคว้า.....	30
4	ผลการศึกษาข้อมูล.....	31
	เพลงที่ 1 เพลงช้าง.....	31
	เพลงที่ 2 เพลงหุ่่ม.....	44
	เพลงที่ 3 เพลงกระบี่ลีลา.....	56
	เพลงที่ 4 เพลงกระบอกทอง.....	71
	เพลงที่ 5 เพลงปฐุม.....	82
	เพลงที่ 6 เพลงโยนดาบ.....	90
	เพลงที่ 7 เพลงกราวนอก.....	98
	เพลงที่ 8 เพลงตุงตึง.....	102
	เพลงที่ 9 เพลงพม่าฉ่อย.....	116
	เพลงที่ 10 เพลงสร้อยสนตัด.....	125
	เพลงที่ 11 เพลงเทพทอง.....	133
	เพลงที่ 12 เพลงสาธิตกาแก้ว.....	143

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
เพลงที่ 13 เพลงชาติ.....	159
เพลงที่ 14 เพลงนาคราช.....	170
เพลงที่ 15 เพลงสุดใจ.....	177
เพลงที่ 16 เพลงเชิดฉิ่ง.....	186
เพลงที่ 17 เพลงกราวรำ.....	198
เพลงที่ 18 เพลงแขกไพรชัณเดียว.....	205
เพลงที่ 19 เพลงดวงพระธาตุ.....	212
เพลงที่ 20 เพลงหนีเสือ.....	223
เพลงที่ 21 เพลงทยอยญวน.....	234
เพลงที่ 22 เพลงเชิดฉิ่งลาลอง.....	252
เพลงที่ 23 เพลงกบเต้น.....	258
เพลงที่ 24 เพลงเหรา.....	282
เพลงที่ 25 เพลงตุ๊กตาแก้วฉลาก.....	290
เพลงที่ 26 เพลงเชิดฉิ่ง.....	303
เพลงที่ 27 เพลงแผละ.....	309
เพลงที่ 28 เพลงลมพัดชายเขา.....	314
เพลงที่ 29 เพลงสารถี.....	328
 5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....	 342
 บรรณานุกรม.....	 350
 ภาคผนวก.....	 353
 ประวัติย่อผู้วิจัย.....	 361

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ	หน้า
1 แผนที่บ้านอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทีน.....	5
2 ภาพถ่ายอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทีน.....	6

บทที่ ๑

บทนำ

ภูมิหลัง

ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งซึ่งอยู่คู่กับวิถีชีวิตของคนมาทุกยุคทุกสมัยตั้งแต่เกิดจนถึงตาย ธรรมชาติของคนส่วนใหญ่พอใจกับการได้ฟังเสียงอันไพเราะที่ร้อยกรองเป็นทำนองต่อเนื่องกันไม่ว่าเสียงนั้นจะเกิดจากเครื่องดนตรีหรือขับร้องก็ตาม “เพลโตนักปราชญ์ชาวกรีก สมัยก่อนคริสตศักราชกล่าวว่า การศึกษาดนตรีเป็นสิ่งจำเป็น เพราะดนตรีเป็นปัจจัยในการดำรงชีวิตให้มีความสุขยิ่งขึ้น เปรียบเสมือนอาหารที่เราเสพเข้าไปทางหู” (วิเชียร วรินทร์เวช. ๒๕๓๕:๓๑๕) มนุษย์โลกไม่ว่าชาติใดก็ตามจะมีดนตรีที่เป็นแบบแผนของตนเองในแต่ละประเทศ แต่ละภูมิภาค หรือกลุ่มชนในที่ห่างไกลความเจริญ ดนตรีจะเป็นส่วนหนึ่งของสังคมและวัฒนธรรมของแต่ละแห่งที่สื่อออกมาในรูปแบบที่อาจคล้ายคลึงกันหรือแตกต่างกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับปัจจัยที่มีอยู่ทางธรรมชาติและสิ่งแวดล้อม ตลอดจนวิถีการดำเนินชีวิตของกลุ่มคนในแต่ละท้องถิ่น “การขับร้อง เป็นผลงานทางดนตรีที่มนุษย์ได้สร้างขึ้นก่อนการดนตรีใดๆ นับตั้งแต่มนุษย์เริ่มรู้จักการเปล่งเสียงของตนออกมาเป็นภาษาใช้ในการสื่อสารกันเองในกลุ่มของตน” (พันธ์ศักดิ์ วรรณดี. ๒๕๔๓:๑)

การขับร้องเพลงไทย เป็นส่วนหนึ่งของดนตรีไทย ซึ่งเป็นศาสตร์สาขาหนึ่งในด้านศิลปะ ลักษณะของการขับร้องส่วนใหญ่ร้องตามบทประพันธ์สานกับการเอื้อน ที่ประกอบไปด้วยลีลาอารมณ์ต่างๆ อาทิ อารมณ์โกรธ อารมณ์รัก อารมณ์เศร้าโศกเสียใจ ซึ่งแต่ละลักษณะใช้เสียงสื่ออารมณ์ให้แตกต่างกันไป

คำว่า “ขับร้องเพลงไทย” เป็นชื่อที่คนทั่วไปรู้จัก แต่ทางวิชาการดุริยางคศิลป์ไทย ได้กำหนดให้ใช้ชื่อเฉพาะว่า “คีตศิลป์ไทย” ซึ่งมีความหมายดังนี้(ศิริวรรณ รัตนทัศนีย. ๒๕๒๘:๑๖)

คำว่า “คีตศิลป์” เป็นคำสองคำผสมกันคือคำว่า “คีต” และคำว่า “ศิลปะ”

“คีต” หมายถึง การใช้เสียงโดยเปล่งเสียงออกมาจากลำคอโดยตรง

“ศิลปะ” หมายถึง สิ่งที่มนุษย์สร้างขึ้นหรือดัดแปลงขึ้นจากธรรมชาติให้เหนือกว่าธรรมชาติ ทั้งนี้ต้องเป็นไปด้วยความรอบรู้และความชำนาญของผู้สร้าง สร้างให้เกิดความประณีตงดงาม ไพเราะ อ่อนหวาน จะเป็นในทางใดก็ตาม (ทางหู, ทางตา) ทำให้เกิดผลแก่ผู้ฟัง ผู้พบเห็นนั้นบังเกิดอารมณ์และความรู้สึก สะเทือนใจ มีอารมณ์คล้อยตามได้

เมื่อนำคำสองคำนี้มาผสมรวมกันเป็นคำเดียวกันว่า “คีตศิลป์” จึงหมายความว่า ศิลปะแห่งการใช้เสียงอย่างมีระเบียบแบบแผนไพเราะประณีตงดงาม

การขับร้องเพลงไทยเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของไทยที่มีการสืบทอดกันมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันโดยประกอบไปด้วย คำประพันธ์ การเอื้อน ที่มีลักษณะ สั้น ยาว เบา ดัง เป็นโครงสร้างในการขับร้องโดยอาศัยวิธีการที่สามารถทำให้การขับร้องนั้นมีความไพเราะนุ่มนวล อยู่ภายใต้แบบแผนของการขับร้อง ซึ่งขึ้นอยู่กับชนิดของการขับร้องเพลงประเภทต่างๆ

ก่อนที่จะมีวิวัฒนาการมาเป็นการขับร้อง อย่างมีแบบแผน ดังเช่นปัจจุบันนี้ อาจสันนิษฐานได้ว่าในสังคมมนุษย์ มีกิจกรรมที่เป็นมูลเหตุที่อาจก่อให้เกิดการขับร้องในหลายทางด้วยกัน อาทิ การสวดมนต์บูชาเทพเจ้า การทำงาน การเล่นิทาน การกล่อมเด็ก

จากข้อสันนิษฐานดังกล่าวข้างต้น จะเห็นได้ว่ากิจกรรมต่างๆ อย่างล้วนต้องใช้เสียงซึ่งมนุษย์มีอยู่แล้วตามธรรมชาติ กระทำสิ่งเหล่านั้น ได้แก่

ร้อง การเปล่งเสียงออกมาเป็นถ้อยคำหรือเป็นอย่างสระ อือ เออ ให้ครบถ้วนถูกต้องตามจังหวะและทำนองที่กำหนดไว้ ด้วยเหตุที่การร้องต้องถือจังหวะและทำนองซึ่งประพันธ์ไว้อย่างซับซ้อนเป็นสำคัญ ดังนั้นถ้อยคำหรือเสียงใดๆ ที่เปล่งออกมาจึงต้องโน้มเข้าหาทำนอง เช่น ร้องเพลงต่างๆ ส่วนการร้องเพลงพื้นเมืองหรือเพลงกล่อมเด็กจะมีลักษณะและวิธีการของการ “ขับ” ระคนอยู่เป็นอันมาก (สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์. ๒๕๔๐ : ๑๓๓)

ขับ การเปล่งเสียงออกมาเพื่อนำเสนอเรื่องราวด้วยทำนองที่ไม่ซับซ้อน ด้วยเหตุที่ผู้ขับมุ่งนำเสนอเรื่องราวเป็นสำคัญ จึงส่งผลให้แบบแผนเกี่ยวกับจังหวะและเสียงไม่แน่นอนตายตัว แต่ผู้ฟังหรือผู้ขับสามารถทราบได้ว่าเป็นการขับทำนองใดจากการปรากฏเสียงสูงต่ำที่สัมพันธ์กับลีลาจังหวะเฉพาะของการขับแต่ละชนิด เช่น ขับเสภา ขับกล่อม (สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์. ๒๕๔๐ : ๒๓)

ประเภทของการร้อง มี ๓ ประเภท คือ (ศิริวรรณ รัตนทัศนีย์. ๒๕๒๘ : ๒๓-๒๕)

๑. ร้องอิสระ คือการร้องเพลงอะไรก็ได้โดยไม่มีดนตรีมาประกอบไม่ว่าจะเป็นดนตรีประเภทใดก็ตามการร้องอิสระนี้ถ้าจะยกมากล่าวก็ได้แก่ การร้องเล่นๆหรือร้องในชั้นเรียน และมีการเคาะจังหวะด้วยไม้บรรทัด หรือเคาะจังหวะด้วยมือของเราเองก็ได้

๒. ร้องประกอบดนตรี คือการร้องส่งเข้าปี่พาทย์ หรือเครื่องสาย การร้องชนิดนี้ผู้ร้องจะต้องยึดเสียงดนตรีเป็นหลัก จะต้องตามเสียงหรือตามจังหวะของตัวเองไม่ได้ ผู้ร้องจะต้องเทียบเสียงร้องให้เข้ากับเสียงของดนตรี วิธีร้องชนิดนี้ผิดกับการร้องทางสากลเพราะเพลงสากลนั้นเขายึดเสียงของนักร้องเป็นเกณฑ์ ผู้ร้องจะร้องเสียงอย่างไรก็ได้ตามถนัดและดนตรีก็ต้องสามารถบรรเลงประกอบให้ตรงกับเสียงนักร้องให้ได้ การร้องประกอบดนตรีนี้แบ่งออกเป็น ๓ อย่างคือ

๒.๑ ร้องรับ หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ร้องส่ง ได้แก่การร้องรับและบรรเลงสลับกัน คือผู้ร้องร้องเพลงจบท่อนหนึ่งแล้ว ผู้บรรเลงจึงบรรเลงดนตรีรับไปจนจบท่อนของเพลงแล้วผู้ร้องจึงจะร้องท่อนต่อไป ร้องจบแล้วดนตรีก็รับ การร้องชนิดนี้ได้แก่ การร้องเพลงสามชั้นหรือ เพลงเถา เป็นต้น

๒.๒ ร้องสอดดนตรี คือร้องที่มีดนตรีเข้ามาบรรเลงสอดแทรกในระหว่างการร้อง

๒.๓ ร้องพร้อมดนตรี การร้องชนิดนี้แบ่งออกได้เป็น ๔ ชนิดคือ

๒.๓.๑ ร้องคลอ การบรรเลงดนตรีไปพร้อมๆกับการขับร้องโดยพยายามดำเนินทำนองให้ใกล้เคียงกับทำนองร้องมากที่สุด เช่น การสืซสามสายคลอไปกับการขับร้อง

๒.๓.๒ ร้องเคล้า การบรรเลงดนตรีไปพร้อมๆกับการขับร้อง ซึ่งเป็นเพลงเดียวกัน แต่วิธีดำเนินทำนองไปตามทางของตน คือ ขับร้องก็ดำเนินไปตามทางร้อง ดนตรีก็ดำเนินไปตามทางดนตรี ยึดถือแต่ทำนองเพลง จังหวะ และเสียงที่ตกตามจังหวะหน้าทับเท่านั้น เช่น การร้องเพลงทะเลแยะ ๒ ชั้นในดับพรหมศาสตร์ ที่มีบทว่า “ช้างเอราวัณสามเศียร เหมือนไม้ผุดช้างมัววาน” แม้ผู้ขับร้องจะดำเนินทำนองไปอย่างหนึ่ง และดนตรีก็ดำเนินทำนองไปอีกอย่างหนึ่ง แต่ก็นับว่าเป็นเพลงทะเลแยะที่ขับร้องและบรรเลงไปพร้อมๆกัน

๒.๓.๓ ร้องล้าลอง การบรรเลงดนตรีและขับร้องไปพร้อมๆกัน คือ ผู้ขับร้องและนักดนตรีบรรเลงควบคู่กันไปโดยดนตรีจะบรรเลงเป็นทางเก็บ บางทีก็เรียกว่า “เคล้า”

แต่ในบางกรณีการบรรเลงที่เรียกว่าล้าลองนี้อาจดำเนินไปโดยอิสระ คือ ไม่จำเป็นต้องเป็นเพลงเดียวกัน และเสียงที่ตกจังหวะก็ไม่จำเป็นต้องเป็นเสียงเดียวกัน บางทีอาจไม่ถือจังหวะของกันและกันได้ แต่เสียงที่บรรเลงและขับร้องจะต้องอยู่ในระดับเดียวกันและมีความสัมพันธ์กลมกลืนกัน เช่น การขับร้องเพลงเห่เชิดฉิ่ง ในดับเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนอินทรชิตแผลงศรพรหมศาสตร์

๒.๓.๔ ร้องประสานเสียง วิธีการบรรเลงดนตรีหรือขับร้องคนละเสียงในเพลงเดียวกันและพร้อมๆกัน อาจเป็นเครื่องดนตรีกับเครื่องดนตรี ขับร้องกับขับร้อง หรือเครื่องดนตรีกับขับร้องก็ได้ เสียงของดนตรีหรือเสียงขับร้องที่แยกกันเป็นคนละทางย่อมมีเสียงที่ตกจังหวะเป็นคนละเสียงบ้าง รวมเป็นเสียงเดียวกันบ้าง เช่นเดียวกับการประสานเสียง แบบหนึ่งของดนตรีสากล เช่น การขับร้องเพลงชำประสมเสียงระฆังในละครดึกดำบรรพ์ เรื่องอิเหนา พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

๓. ร้องประกอบการแสดง คือการร้องประกอบการรำต่างๆ วิธีร้องชนิดนี้ค่อนข้างจะยาก คือ ผู้ร้องต้องให้เหมาะสมกับผู้รำ หมายความว่าผู้ขับร้องจะร้องช้าหรือเร็วก็ต้องอนุโลมตามอารมณ์ของผู้แสดง คือเมื่อตัวแสดงแสดงถึงบทโศกก็ต้องร้องสำเนียงแสดงอารมณ์โศก หรือเมื่อผู้แสดงแสดงถึงบทโกรธก็ต้องร้องให้กระชั้นแสดงความโกรธออกมาทางน้ำเสียง ทั้งนี้ก็เพื่อที่จะให้เกิดความเหมาะสมกับการแสดงอารมณ์ของตัวละคร การร้องประกอบการแสดงนี้แยกเป็น

การร้องประกอบการแสดงละครโนห์ราชาติรี

การร้องประกอบการแสดงละครนอก

การร้องประกอบการแสดงละครในและโขน

การร้องประกอบการแสดงละครพันทาง

ประเภทของเพลงสำหรับขับร้อง

เพลงขับร้องตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน สามารถแยกออกเป็นประเภทต่างๆ ดังนี้

เพลงเถา เพลงประเภทหนึ่งซึ่งเป็นเพลงเดียวกันแต่มีอัตราจังหวะและความยาวของทำนองลดหลั่นกันลงไปตามลำดับไม่น้อยกว่า ๓ ชั้น หรือมากกว่า ๓ ชั้น เรียกว่า “เพลงเถาใหญ่” นำมาขับร้องหรือบรรเลงติดต่อกัน

การที่จะเรียกได้ว่าเป็นเถา มีหลักดังนี้คือ เพลงที่มีอัตราจังหวะและความยาวของทำนองลดหลั่นกันลงไปตามลำดับทุกๆ ชั้นนั้น จะต้องเป็นเพลงที่มาจากทำนองเนื้อร้องเดียวกัน และลดหลั่นกันลงไปไม่ต่ำกว่า ๓ ชั้น ทั้งจะต้องขับร้องหรือบรรเลงติดต่อกันจนจบเถา เช่น บรรเลงเพลงราตรีประดับดาว ๓ ชั้น ๒ ชั้น และชั้นเดียวติดกันเป็นพิດไป ก็เรียกว่า เพลงราตรีประดับดาว เถา

การบรรเลงเรียงลำดับชั้นของเพลงเถานี้ โดยปรกติจะบรรเลงจาก ๓ ชั้น ๒ ชั้น แล้วจึงชั้นเดียว แต่มีบางกรณีที่บรรเลงกลับกัน คือ ชั้นเดียว ๒ ชั้น แล้วจึง ๓ ชั้น เช่น เดี่ยวระนาดเอก เพลงพญาโศก เดี่ยวฆ้องวงใหญ่ เพลงแขกมอญ อย่างไรก็ตาม การบรรเลงที่ถือว่าเป็นเพลงเถานั้น จะต้องบรรเลง ๓ ชั้นเป็นอย่างน้อย อาจจะมีบรรเลง ๔ ชั้น ๓ ชั้น และ ๒ ชั้น ก็นับเป็นเพลงเถาได้ (สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์. ๒๕๔๐ : ๑๑๗)

เพลงระบำ เพลงที่ใช้กับการแสดงระบำรำฟ้อนเป็นชุดๆ โดยมากผู้แต่งทำนองมีความประสงค์จะให้ผู้รำรำให้มีลีลาเข้ากับทำนองและจังหวะของเพลง เช่น เพลงอัสวสีลา ใช้กับการแสดงระบำม้า เพลงมยุราภิรมย์ ใช้กับการแสดงระบำนกยูง เพลงระบำฉิ่ง ใช้กับการแสดงระบำฉิ่ง

เพลงระบำมีทั้งเพลงที่มีเพียงทำนองไม่มีเนื้อร้อง เช่น เพลงมยุราภิรมย์ เพลงอัสวสีลา เพลงระบำมฤคเริง เพลงระบำบันเทิงกาสร เพลงระบำกุญชรเกษม และเพลงระบำโบราณคดี (มี ๕ ชุด คือ ระบำทวารวดี ระบำศรีวิชัย ระบាលพบุรี ระบำเชียงแสน ระบาสุโขทัย) และเพลงที่มีทำนองและเนื้อร้องด้วย เช่น เพลงระบำนกเขา เพลงระบำนพรัตน์ เพลงระบำเรืองอรุณ เพลงระบำเทพบันเทิง เพลงระบำเงือก เพลงระบำไกรลาสสำเร็จ เพลงฟ้อนดวงดอกไม้ เพลงระบำผี เพลงฟ้อนม่านมณฑล เพลงระบำนันทอุทยาน เพลงระบำอุทอง และเพลงระบำซุมมูมเผ่าไทย (ราชบัณฑิตยสถาน. ๒๕๔๐ : ๑๑๒)

เพลงลา เพลงที่นำมาบรรเลงเป็นอันดับสุดท้ายก่อนจะจบการบรรเลงซึ่งเดิมเรียกว่า “ลาลา” นั้น ปัจจุบันนิยมเรียกว่า “เพลงลา” เช่น เพลงเต่ากินผักบุ้ง เพลงอกทะเล เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง (เรื่องเดียวกัน. ๒๕๔๐ : ๑๑๔)

เพลงตับ เพลงประเภทหนึ่งที่น่าเพลงหลายๆ เพลงมาขับร้องและบรรเลงติดต่อกันไป แบ่งออกเป็น ๒ ชนิด คือ

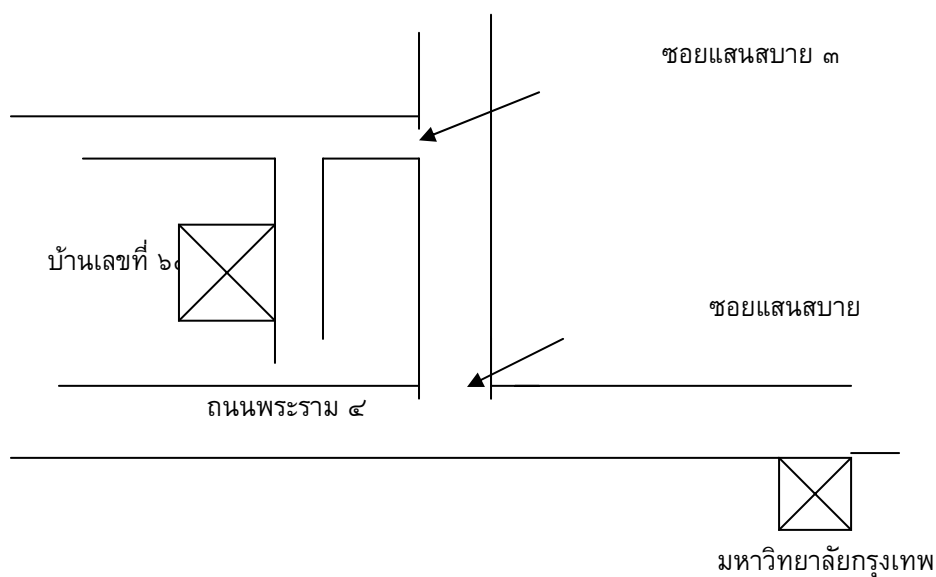
๑ **ตับเรื่อง** เพลงที่นำมารวมขับร้องและบรรเลงติดต่อกันนั้นมีบทร้องที่เป็นเรื่องเดียวกันและดำเนินไปโดยลำดับ ฟังได้ติดต่อกันเป็นเรื่องเป็นราว ส่วนทำนองเพลงอาจเป็นคนละอัตราหรือคนละประเภทก็ได้ ไม่ถือเป็นสำคัญ เช่น ตับนางลอย ตับนาคบาท

๒ **ตับเพลง** เพลงที่นำมารวมขับร้องและบรรเลงติดต่อกันนั้นเป็นทำนองเพลงที่อยู่ในอัตราเดียวกัน (๒ ชั้น หรือ ๓ ชั้น) มีสำนวนทำนองสอดคล้องติดต่อกันสนิทสนม ส่วนบทร้องจะมี

เนื้อเรื่องอย่างไร เป็นเรื่องเดียวกันหรือไม่นั้นไม่ถือเป็นสำคัญ เช่น ตับลมพัดชายเขา ตับเพลงยาว (เรื่องเดียวกัน. ๒๕๔๐ : ๑๐๙-๑๑๐)

ตับเรื่องรามเกียรติ์ (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัญท์. ๒๕๒๔ : ๑๒๗) ตอนอินทรชิต แผลงศรนาศบาตนี้ สมเด็จพระเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ได้ทรงนิพนธ์ขึ้น ใช้ขับร้องและบรรเลงในงานต้อนรับเจ้าเฮนรีแห่งปรัสเซีย ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท เมื่อเดือนธันวาคม พ.ศ. ๒๔๔๒

อาจกล่าวได้ว่าเพลงในตบนาศบาต เป็นตับเรื่องตับหนึ่งที่มีความน่าสนใจ และมีความไพเราะ ในเรื่องของความหลากหลายของเพลงขับร้องมีอยู่ทั้งประเภทเพลงสองชั้น เพลงชั้นเดียว มีเพลงประเภทเพลงหน้าพาทย์ และมีเพลงในจังหวะลอย เช่น เพลงซ้ำปี เพลงเชิดจิ้ง เป็นต้น ปัจจุบันนิยมขับร้องบรรเลงประกอบการแสดงโขนละคร ข้อมูลที่ใช้ในการศึกษาเป็นข้อมูลที่ผู้ศึกษาได้รับโดยตรง ด้วยการบันทึกเทปจากท่านอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๓๓ เมื่อครั้งที่ผู้ศึกษาได้มีโอกาสเรียนกับท่านที่ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในขณะนั้นท่านมีอายุ ๗๕ ปี



ภาพประกอบที่ ๑ แผนที่ บ้านอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน



ภาพประกอบที่ ๒ ภาพถ่าย อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

ประวัติและผลงาน

อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน (พูนพิศ อมาตยกุล. ๒๕๓๒ : ๖๘-๗๐) เป็นบุตรคนสุดท้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) กับคุณหญิงเสนาะดุริยางค์ (เรือน) เกิดเมื่อ วันที่ ๑๖ กันยายน พ.ศ. ๒๔๕๘ ได้เรียนวิชาสามัญที่โรงเรียนศึกษานารี จนจบชั้นมัธยมปีที่ ๑ จึงย้ายไปเรียนต่อที่โรงเรียนราชนี จนกระทั่งจบชั้นมัธยมปีที่ ๔ พระยาเสนาะดุริยางค์ผู้เป็นบิดาได้สังเกตพิจารณาอย่างถ่องแท้จนรู้แน่ชัดว่า บุตรมีความสามารถ มีพรสวรรค์เป็นเลิศในการขับร้อง สามารถที่จะถ่ายทอดวิชาดนตรีได้ดีกว่าคนอื่น ๆ จึงให้ออกจากการศึกษาวិชาสามัญ และทุ่มเทเวลาให้กับ การศึกษาวิชาดนตรีอย่างเต็มที่

การเรียนดนตรีของอาจารย์เจริญใจ เรียกได้ว่าวันละสามเวลา คือตอนเช้าก่อนไปโรงเรียน ตอนเย็นกลับจากโรงเรียน และตอนค่ำก่อนเข้านอน โดยท่านบิดาจะค่อยๆ สอนให้วันละเล็กละน้อย อย่างช้าๆ ช้าแล้วช้าอีก จนได้ความรู้ครบถ้วนทั้งกลวิธีเมื่อดพรายในการขับร้องไปจนถึงความถูกต้องตามอารมณ์ของเพลง นับได้ว่าทุกวรรคทุกตอนนั้นขัดเกลาปลูกฝังกันโดยสมบูรณ์ตามระเบียบวิธีแบบโบราณโดยแท้ ทั้งมิใช่จะเรียนแต่ขับร้องเพียงอย่างเดียว ทางเครื่องก็ต้องเรียนไปพร้อมๆ กันด้วย อาจารย์เจริญใจ สามารถตีระนาดเอกเพลงพญาโศก ได้จบครบ ๔ เที้ยว ตาม

ระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก ทั้งรู้เนื้อร้องและปฏิบัติเครื่องสายได้ถึงเดี่ยวทุกเครื่องมือ โดยเฉพาะอย่างยิ่งขอสามสาย ซึ่งในขณะเขียนบันทึกนี้ (พ.ศ. ๒๕๒๕) ฝีมือการบรรเลงขอสามสายของท่าน นับได้ว่าเป็นเลิศ

หน้าที่การงานของอาจารย์เจริญใจ พอสรุปได้ดังนี้

รัชกาลที่ ๖ เข้าถวายตัวเป็นข้าหลวงเรือนนอก (ข้าหลวงไปกลับมิได้ประจำอยู่ในวัง ทำหน้าที่เป็นนักร้อง ได้รับพระราชทาน เสมาทองคำ ร. ๖

รัชกาลที่ ๗ เข้าถวายตัวเป็นข้าหลวงสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี มีหน้าที่ขับร้องและบรรเลงดนตรีประจำวงดนตรีมโหรีหลวงในพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้รับพระราชทาน เหรียญ รพ.ในสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี

รัชกาลที่ ๘ โอนไปสังกัดสำนักพระราชวังกรมศิลปากร และโรงเรียนการเรือน พระนครตามลำดับ และสอนอยู่ที่โรงเรียนการเรือนพระนครกับโรงเรียนอนุบาลระยอง จนนเกิดสงครามโลกครั้งที่ ๒ จึงออกจากราชการ

รัชกาลปัจจุบัน เริ่มเข้าสอนดนตรีไทยที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. ๒๕๐๘ จนถึงปัจจุบัน โดยมีได้รับค่าสอนเลยในระยะ ๑๒ ปีแรก ครั้นเมื่อสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สด็จเข้าทรงศึกษาระดับปริญญาตรี จึงได้ถวายการสอนดนตรีส่วนพระองค์ต่อมา

ผลงานทางดนตรีเรียงตามลำดับเวลาได้ดังนี้

๑๙ มกราคม พ.ศ. ๒๔๖๖ ประทศปีพาทย์ ณ วังบางขุนพรหม อายุได้ ๘ ปีเป็นนักดนตรีที่อายุน้อยที่สุด ผลการประกวด ขับร้องได้ที่ ๓

พ.ศ. ๒๔๙๒ ประกวดขับร้องเพลงไทยทางวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทยได้ที่ ๑ สำเนียงและทางร้องนั้นไพเราะจนกระทั่งกรรมการต้องขอตัวเป็นพิเศษ

พ.ศ. ๒๕๑๘ ได้รับเชิญจากกรมศิลปากรเพื่อบันทึกเสียงการขับร้องและการเดี่ยวขอสามสายเก็บรักษาไว้เป็นแบบฉบับของดุริยางคศาสตร์ต่อไป

พ.ศ. ๒๕๒๑ ได้รับเชิญจากโครงการพัฒนาดนตรีจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อบันทึกเสียงการขับร้องเพลงเกร็ดโบราณและเพลงละครประเภทต่างๆ ในฐานะผู้เชี่ยวชาญการขับร้องที่มีคุณค่าควรอนุรักษ์

พ.ศ. ๒๕๒๔ ได้รับแต่งตั้งเป็นที่ปรึกษาโครงการดนตรีไทย จากสำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี

ผลงานทางดนตรีไทยของท่านนั้น มีอีกเป็นอันมาก ทั้งการบันทึกแผ่นเสียงตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ ๗ เพลงแรกคือ เพลงอาถรรพ์ จนถึงปัจจุบัน การบรรเลงถวายในโอกาสสำคัญๆ ต่างๆ เช่น คราวรับเสด็จสมเด็จพระราชินี มาการเร็ดเชอเสด็จเยือนประเทศไทย ครั้งยังเป็นมกุฎราชกุมารก็

ได้มีพระบรมราชโองการโปรดเกล้าฯ ให้อาจารย์เจริญใจเข้าเฝ้าฯ ได้สืบทอดสามสายและขับร้องพร้อมกันนับเป็นคนแรกในประวัติการดนตรีของสยามประเทศ การแต่งท่วงร้องเพลง ได้แก่ เพลงพญาสีเสภา จินตะหราวาทิ สาวสุดสวय และฉลองพระนคร การเป็นกรรมการตัดสินการประกวดดนตรีไทย และการขับร้องต่างๆ รวมทั้งงานการสอนดนตรีตามมหาวิทยาลัย และสถาบันอันมีเกียรติอีกหลายแห่งจนได้ชื่อว่า เป็นผู้มีความรู้ลึกซึ้งถูกหาเป็นนักวิชาการและผู้ทรงคุณวุฒิมากที่สุดท่านหนึ่ง แต่ผลงานทางดนตรีซึ่งเป็นความปลื้มปิติของท่านยิ่งนัก คือ การได้รับความไว้วางพระทัยจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ให้เป็นผู้ใส่เพลงขับร้องถวายในบทพระราชนิพนธ์ส่วนพระองค์ต่างๆ การได้ร่วมทำงานละครต่างๆ ตามพระบัญชา การได้รับพระกรุณาพระราชทานพรในวันเกิดเป็นพระราชนิพนธ์ขับร้อง รวมทั้งที่มีพระเมตตาพระราชทานชื่อบ้านของท่านว่า “เรือนมโหรี” ดังลายพระหัตถ์ปรากฏว่า “ให้ชื่อเรือนของอาจารย์เจริญใจว่า “เรือนมโหรี” ของจงเป็นสถานที่ยังความสุขแก่ใจ”ทั้งหลายนี้เป็นกำลังใจและเป็นความประทับใจของท่านอย่างยิ่ง

ด้วยเกียรติคุณทั้งปวงของท่าน รัฐบาลไทยจึงยกย่องให้เป็นสตรีสากลคนแรกที่เป็นศิลปินในปฐพีสากล เมื่อวันที่ ๑๘ ธันวาคม พ.ศ. ๒๕๑๘ แม้บัดนี้ท่านจะมีอายุมากแล้วแต่ก็ยังมิได้ย่อท้อต่อการทำนุบำรุงรักษาดนตรีไทย ศิษย์ของท่านเข้าประกวดร้องเพลงได้รางวัลชนะเลิศทั้งชายและหญิง ในการประกวดชิงรางวัลหม่องทองคำ ซึ่งจัดประกวดโดย นายบุญเสริม ถาวรกุล เมื่อปี พ.ศ. ๒๕๒๓ สมดังปณิธานของท่านที่ตั้งใจว่าจะพยายามสั่งสอนปรับปรุงในด้านคุณภาพให้คนเข้าใจความไพเราะของดนตรีไทย เพื่อให้สมกับราชทินนาม “เสนาะดุริยางค์” ของท่านบิดาผู้วางรากฐานอันมั่นคงให้แก่ท่าน จนกล่าวได้ว่า ปัจจุบันท่านเป็นผู้รอบรู้ในการขับเสภาการละครทั้งละครนอกละครใน และละครดึกดำบรรพ์โดยแตกฉาน ทั้งเป็นคลังแห่งความรู้ซึ่งไม่อาจหาได้ในที่อื่นๆ

ในปี พ.ศ. ๒๕๓๐ ท่านได้รับเกียรติสูงสุดให้รับพระราชทานปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ (สาขาดุริยางค์ไทย) จากจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) นับเป็นผู้ทำประโยชน์แก่ประเทศชาติอย่างยิ่ง สมเป็นผู้สืบตระกูล “เสนาะดุริยางค์” โดยแท้

นอกจากนี้อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ยังได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติจากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร ให้รับพระราชทานปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาดุริยางค์ไทย เมื่อวันที่ ๒๙ ธันวาคม ๒๕๓๐ ดังข้อความเชิดชูเกียรติดังต่อไปนี้

นางเจริญใจ สุนทรวาทิน ได้ศึกษาวิชาการขับร้องและดนตรีไทยจากบิดา ซึ่งเป็นปรมาจารย์ท่านหนึ่งทางดนตรีไทยคือ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เจ้ากรมปีพาทย์หลวงในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และยังได้รับการถ่ายทอดวิชาการดนตรีจากบรรดาบรมครูดนตรีอีกหลายท่าน อาทิ หลวงไพเราะเสียงซอ พระยาภูมิเสวิน และครูท้าวประสิทธิ์ พาทย์โกศล นางเจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นผู้มีความสามารถและพรสวรรค์เป็นเลิศในการขับร้องและการบรรเลงดนตรี ทางด้านการขับร้องไปจนถึงความถูกต้องตามอารมณ์ของเพลงและ

อรรถรสแห่งวรรณคดี เป็นผู้มีความสามารถจนเป็นที่ยอมรับในความเป็นเลิศทางการขับร้องทั้งในแง่ ความงาม ความไพเราะ และแบบฉบับแววจังหวะการขับร้องได้ปรากฏตั้งแต่เยาว์ กล่าวคือ เมื่ออายุ ๘ ปี ได้เข้าประกวดการขับร้องเพลงไทยที่วังบางขุนพรหม และได้รับรางวัลที่ ๓ ทั้งๆที่เป็น ผู้เข้าประกวดอายุน้อยที่สุดในปี พ.ศ. ๒๔๙๒ ได้รับรางวัลชนะเลิศการประกวดร้องเพลงไทยทั่ว ประเทศทางวิทยุกระจายเสียงในประเทศไทย ซึ่งกรมประชาสัมพันธ์เป็นผู้จัด

ทางด้านดนตรีท่านมีความสามารถทั้งเครื่องเป่าพาทย์ และเครื่องสาย ระนาด ข้อง สามารถ ปฏิบัติเครื่องสายได้ถึงเดี่ยวทุกเครื่องมือ โดยเฉพาะอย่างยิ่งบรรเลงซอสามสายได้เป็นเลิศ ทั้งยังเป็นคนแรกในประวัติศาสตร์ไทยที่สามารถสีซอสามสายพร้อมกับขับร้องไปด้วย นอกจากนี้ยังเป็น แหล่งความรู้แห่งเพลงละคร และเพลงโบราณคดีตลอดไปจนถึงการขับเสภา การขับร้องบรรเลงใน วงขับไม้ ซึ่งเป็นดนตรีชั้นสูงในราชสำนัก ทั้งมีความเชี่ยวชาญในการขับร้องเพลงละครดึกดำบรรพ์ นับได้ว่า นางเจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นผู้ทรงไว้ซึ่งความเป็นเอกทัศทางด้านดุริยางคศาสตร์ มาก ที่สุดผู้หนึ่งในปัจจุบัน

นางเจริญใจ สุนทรวาทิน ได้อุทิศตนให้แก่ศิลปะการดนตรีไทย โดยเริ่มต้นบุกเบิก สอนดนตรีไทยให้แก่ชมรมดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ตั้งแต่ปี พ.ศ. ๒๕๐๘ เป็นอาจารย์ที่ ปรึกษาของวงดนตรีไทยแพทยสมาคมแห่งประเทศไทย และเป็นอาจารย์ผู้อำนวยการสอนให้แก่วง ดนตรีไทยของหน่วยงานต่างๆ อีกหลายแห่ง ผลงานทางด้านวิชาการดนตรี ท่านได้แต่งเพลงพญาสี เสภา จินตหราวาทิ สาวสุดสวय ฉลองพระนคร และลาวพวน ซึ่งเป็นแนวทางใหม่ในการประสาธ นคุณค่าเชิงอนุรักษ์และดนตรีร่วมสมัยเข้าด้วยกันอย่างกลมกลืน และได้คิดค้นประดิษฐ์ทางร้องเพลง จิงพระฉันทสองชั้น ของโบราณให้เป็นการร้องหมู่ขึ้นเป็นครั้งแรก ได้สร้างโน้ตไทยของซอสามสายทั้ง วิธีคลอรองและวิธีรับ เพื่อพิมพ์เป็นตำราเผยแพร่ ได้ร่วมเป็นคณะกรรมการ ทำสารานุกรมศัพท์ ดนตรีไทยของราชบัณฑิตยสถาน ทั้งได้เขียนบทความเรื่องหลักและวิธีการขับร้องในสารานุกรม ดังกล่าวด้วย

โดยเหตุที่นางเจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นผู้เชี่ยวชาญทางด้านดุริยางคศาสตร์ไทย ควรแก่ การได้รับการยกย่องเชิดชูเกียรติคุณให้ปรากฏเป็นเกียรติประวัติสืบต่อไป

ด้วยเกียรติคุณของท่านดังกล่าวแล้วจึงเป็นมูลเหตุจูงใจให้ผู้ศึกษาต้องการที่จะนำเสนอทาง ขับร้องของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ท่านเป็นศิลปินแห่งชาติสาขาคีตศิลป์ไทย ประจำปี พุทธศักราช ๒๕๓๐ ท่านเป็นคีตศิลปินที่เป็นเพชรน้ำงามของเมืองไทย ดังมีบทความของบุคคล สำคัญทางการดนตรีหลายท่านที่ได้เขียนกล่าวแสดงความชื่นชมต่ออาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ซึ่งผู้ศึกษาขอนำมากล่าวพอสังเขปดังนี้

“บรรดาอัญมณีทั้งหลายในโลกนี้ บางท่านเห็นว่าเพชร เป็นยอดแห่งอัญมณี แต่บางครั้งเรา จะได้เห็นอัญมณีชนิดที่ไม่ใช่เพชร แต่มงามกว่าเพชร หายากกว่าเพชร สูงค่ากว่าเพชร เรียกได้ว่า อัญมณีเม็ดนั้นเป็นยอดแห่งอัญมณีทั้งปวง เป็นหนึ่งในที่นั้น เช่นเดียวกันกับในวงการดนตรีไทยของ

เรามีอัญมณีหลายเม็ด มีเพชรหลายเม็ด พลอยหลายเม็ดแต่ในทั้งหมดของอัญมณีเหล่านี้ เรามีอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นยอดอัญมณีในกลุ่มนั้นเรามีอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นยอดอัญมณีในกลุ่มนั้น ที่แม้แต่เพชร ยังสู้ไม่ได้ เพราะอาจารย์เป็นสิ่งที่เราหาได้ยากที่สุด ยากที่สุดในโลกนี้” (พูนพิศ อมาตยกุล. บทความในหนังสือ ข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทย. ๒๕๓๐ : ๒๕)

“อาจารย์เป็นคนที่พิถีพิถันและมีระเบียบในงานดนตรีเป็นอย่างยิ่ง เริ่มตั้งแต่การฝึกซ้อมไปจนถึงการบรรเลงจริง และการติดตามประเมินผลการแสดง เมื่อได้รับมอบหมายการบรรเลง อาจารย์จะเลือกเพลงอย่างพิถีพิถัน ระมัดระวังให้มีความกลมกลืนสอดคล้องทั้งอารมณ์ เนื้อหาของเพลงและบันไดเสียง โดยจัดให้เหมาะสมกับกาลเทศะแห่งการบรรเลง หรือเนื้อหาของวรรณกรรมที่จะขับร้องเป็นสำคัญ ครั้นลงตัวแล้วจึงเลือกเฟ้นนักดนตรี บรรจุลงเครื่องเป็นอย่างไรไปจนครบวง... ถ้าจะมองในแง่ของวิชาปรัชญาศิลปะ อาจารย์เจริญใจจะเป็น expressionist ที่ยิ่งใหญ่ได้คนหนึ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่งในแง่ศิลปะการขับร้อง การแสดงความรู้สึกทางดนตรีนั้นไม่ใช่ว่ามีอารมณ์โศกเศร้า ก็จะลงนั่งร้องให้สะอึกสะอื้น ปนกับการเอื้อนเสียงสูงต่ำ ฟังโง้งโหลงพิลึกพิลั่น อย่างที่เข้าใจกันผิดๆโดยพื้นบ้าน แต่ผู้ขับร้องนั้นจะต้องใช้ศิลปะการขับร้องชั้นสูง โหมน้ำผู้ฟังให้อารมณ์ความรู้สึกคล้อยตามจินตนาการ โดยอาศัยองค์ประกอบต่างๆของดนตรีเป็นสื่อ การเช่นนี้อาจารย์เจริญใจทำได้อย่างวิเศษลึกซึ้ง” (พิชิต ชัยเสรี บทความในหนังสือ ข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทย. ๒๕๓๐:๒๒)

“หากพิจารณาด้วยใจเป็นกลางสักนิด จะพบว่า ศิลปินนักดนตรีไทยมีอยู่ ๒ กลุ่มคือ ๑ . กลุ่มศิลปินที่เป็นดนตรี ๒. กลุ่มศิลปินที่มีความเชี่ยวชาญและแตกฉานแห่งการดนตรี กลุ่มศิลปินที่จัดอยู่ในกลุ่ม ผู้เป็นดนตรี นั้นหมายถึง ศิลปินที่เริ่มด้วยได้รับการครอบเพื่อศึกษาเล่าเรียนดนตรีเบื้องต้นไปจนถึงขั้นมีความสามารถบรรเลงได้ทุกแง่มุมของวิชาการดนตรีไทย ไม่ว่าจะเป็นเชิงบรรเลงหมู่ บรรเลงเดี่ยว บรรเลงร่วมกับการแสดง และพิธีกรรมต่างๆ ... สำหรับกลุ่มศิลปินที่ได้รับคำยกย่องว่าเชี่ยวชาญ และมีความแตกฉานในการดนตรีนั้น จะเป็นกลุ่มบุคคลที่มีลักษณะพิเศษแตกต่างแตกต่างไปจากนักดนตรีกลุ่มแรก กล่าวคือ ศิลปินในกลุ่มนี้จะเป็นผู้มีความเชี่ยวชาญในกลุ่ณแห่งทักษะฝึกฝนจนชำนาญ และหลุดพ้นจากความเป็นศิลปินกลุ่มที่ ๑ ผ่านยุทธจักรแห่งการใช้สติปัญญา สามารถแยกแยะผิดชอบชั่วดี ที่สำคัญคือก้าวเข้าสู่กระบวนการแห่งการพัฒนาและสร้างสรรค์งานที่มีคุณภาพชั้นยอด ให้ยิ่งทวีความเป็นยอดให้ก้าวต่อไปได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุดสำหรับในกลุ่มของผู้เลิศด้วยปัญญามักจะกล่าวยกย่องบุคคลลักษณะเช่นนี้ว่าเป็น ผู้สำเร็จ ในวิชาการแขนงนั้นๆ ที่เดียวเพราะท่านเหล่านี้ได้ก้าวเข้าสู่ความงามแห่งสุนทรียศิลป์ในโลกของมโนคติของตนเองอย่างแท้จริง... อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นทรัพยากรมนุษย์ของศิลปินนักดนตรีไทยในกลุ่มที่ ๒ มิใช่มีความสำคัญเพียงเป็นศิลปินของไทยเท่านั้นแต่อาจารย์เป็นทรัพยากรที่มีค่าอย่างยิ่งหนึ่งของโลกในสาขาศิลปะไทยเพราะสิ่งที่วิจิตรเช่นนี้มีที่อาจารย์เจริญใจผู้เดียวเท่านั้น” (บุญช่วย โสวัตร บทความในหนังสือ ข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทย. ๒๕๓๐:๒๔)

“คำร้องทุกคำ อาจารย์ได้จัดวางให้ข้าพเจ้าเปล่งเสียงให้ไพเราะ มีการเน้นเสียง ทอดเสียง แยกพยางค์ย่อยๆ ของคำบางคำ คำต่างๆที่อาจารย์เน้นให้เปล่งเสียงให้ดังดงาม ประดับให้จิตร ได้แก่คำ พระทรงลักษณ์ ผ่องเพิง ดวงบุหลัน สารพัด พร้อมพริ้ง ทุกสิ่งอัน อ่อนแอ้น หน่อกษัตริย์ ชาติ พิศवास ด้วยวิธีการสอนของอาจารย์เจริญใจ ทำให้ข้าพเจ้าได้รับเลือก จำนวน ๑ ใน ๓ คนไป ร้องในรอบชิงชนะเลิศต่อไป เมื่อข้าพเจ้าได้รับคัดเลือกแล้ว อาจารย์เจริญใจได้สำรวจข้อบกพร่อง ของข้าพเจ้าแล้วท่านก็คิดค้นวิธีการปรับปรุงให้ข้าพเจ้า สร้าง ประดิษฐ์วิธีการต่างๆ ต่อไปอีกโดย มิได้เห็นแก่ความเหน็ดเหนื่อย” (ยมโดย เพ็งพงศา บทความในหนังสือ ข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทย.๒๕๓๐ : ๕๔)

ความมุ่งหมายของการวิจัย

๑. เพื่อศึกษาวิธีขับร้องเพลงในระดับนาคบาท ของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน
๒. เพื่อบันทึกโน้ตวิธีขับร้องเพลงในระดับนาคบาท ของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

ความสำคัญของการวิจัย

๑. ดับนาคบาท เป็นดับเรื่องที่มีความสำคัญในการศึกษาการร้องเพลงดับ ซึ่งรู้จักกันโดยทั่วไป ทั้งยังมีความสำคัญในเรื่องความหลากหลายของเพลงที่มีความไพเราะ
๒. ทางขับร้องของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน มีรูปแบบที่น่าศึกษาและวิเคราะห์หา เอกลักษณ์เพื่อเป็นข้อมูลทางวิชาการ
๓. เป็นแนวทางการศึกษาค้นคว้าสำหรับผู้สนใจ ในทางร้องเพลงดับ

ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า

๑. จะศึกษาวิธีขับร้องเพลงในระดับนาคบาทซึ่งประกอบไปด้วยเพลงมีจำนวน ๒๙ เพลง คือ ๑ เพลงซ้ำปี ๒ เพลงหุ้ม ๓ เพลงกระบี่ลีลา ๔ เพลงกระบอกทอง ๕ เพลงปฐม ๖ เพลงโยนดาบ ๗ เพลงกราวนอก ๘ เพลงตุงตึง ๙ เพลงพม่าฉ่อย ๑๐ เพลงสร้อยสนตัด ๑๑ เพลงเทพทอง ๑๒ เพลง สารีกาแก้ว ๑๓ เพลงชาติรี ๑๔ เพลงนาคราช ๑๕ เพลงสุดใจ ๑๖ เพลงเชิดจิ้ง ๑๗ เพลงกราวรำ ๑๘ เพลงแขกไพรขึ้นเดียว ๑๙ เพลงดวงพระธาตุ ๒๐ เพลงหนีเสือ ๒๑ เพลงทยอยญวน ๒๒ เพลง จิ้งล้าลอง ๒๓ เพลงกบเต็น ๒๔ เพลงเหรา ๒๕ เพลงตุ๊กตาแก้วฉลาก ๒๖ เพลงเชิดจิ้ง ๒๗ เพลง แผละ ๒๘ เพลงลมพัดชายเขา ๒๙ เพลงสารถิ โดยนำทำนองการขับร้องของแต่ละเพลงมาบันทึก เป็นโน้ตสากล

๒. ศึกษาเพลงในระดับนาคบาท เฉพาะทางของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

๑. ทำให้ทราบถึงวิธีการขับร้องเพลงในระดับนาคบาท ทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทีน
๒. สามารถนำผลการศึกษาที่เป็นประโยชน์ไปเป็นแนวทางการพัฒนาวิชาการคีตศิลป์ไทยต่อไป
๓. เป็นการบันทึกหลักฐานทางการศึกษา เพื่อประโยชน์ทางการศึกษาวิชาการคีตศิลป์ไทย

นิยามศัพท์เฉพาะ

กระทบ เป็นวิธีการทำให้เสียงสะดุดสะเทือนภายในลำคอ วิธีนี้พบมากในระหว่างการดำเนินทำนองเอื้อน เสียงกระทบบมักจะประกอบไปด้วยเสียง ๓ เสียง (ออกเสียงว่า เออ เออะเออ หรือ เออ เออะเออ) โดยออกเสียงที่เสียงที่ ๑ แล้วเลื่อนขึ้นไปเสียงที่ ๒ ห่างกัน ๑ เสียง ก่อนที่จะเลื่อนลงมาเสียงที่ ๓ ในระดับเสียงเดียวกับเสียงที่ ๑ ในเสียงที่ ๒ และ ๓ จะต้องออกเสียงให้กระชับติดกัน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ครั้น เป็นวิธีการทำให้เสียงให้สั้นสะเทือนภายในลำคอ ด้วยวิธีการเปล่งเสียงเรียงกันลงมา ๓ ระดับเสียง (ออกเสียงว่า เฮอ เออะเออ หรือ เฮอ เออะเออ) โดยเปล่งเสียงที่ ๑ แล้วเลื่อนลงมาเสียงที่ ๒ ห่างกัน ๑ เสียง จากเสียงที่ ๒ เลื่อนลงไปเสียงที่ ๓ ห่างกัน ๑ เสียง หรือห่างกัน ๒ เสียง ก็ได้ ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับท่วงทำนองของเพลง โดยเสียงที่ ๒ กับเสียงที่ ๓ ต้องออกเสียงด้วยความรวดเร็ว กระชับติดกัน โดยไม่ให้เสียงใดเสียงหนึ่งขาดหายไป การครั้นเสียงเป็นเทคนิคที่ทำให้การขับร้องมีความไพเราะมากขึ้น จะพบมากในระหว่างการดำเนินทำนองเอื้อนเช่นเดียวกับเทคนิคการ กระทบ

จังหวะ การใช้อัตราส่วนของเวลาเป็นเครื่องแบ่งทำนองเพลงให้เป็นส่วนย่อย ทุกๆ ส่วนย่อยหรือจังหวะนี้จะต้องมีระยะเท่ากันและดำเนินไปด้วยเวลาอันสม่ำเสมอ จังหวะที่ใช้ในการบรรเลงดนตรีไทยแบ่งออกได้เป็น ๓ อย่างคือ

๑. จังหวะพื้นฐาน คือ จังหวะที่อยู่ในใจของผู้บรรเลงและผู้ขับร้อง
 ๒. จังหวะฉิ่ง คือ การใช้ฉิ่งเป็นเครื่องกำกับจังหวะ เสียง “ฉิ่ง” เป็นจังหวะ เบา เสียง “ฉับ” เป็นจังหวะหนัก
 ๓. จังหวะหน้าทับ คือ การใช้ทำนองเครื่องหนังเป็นเครื่องกำหนดจังหวะโดยมานิยมใช้หน้าทับปรบไ้เป็นเกณฑ์นับจังหวะ เช่น ตีหน้าทับปรบไ้ครบ ๑ เที้ยว นับเป็น ๑ จังหวะ
- จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับแต่โบราณมีความสัมพันธ์กัน โดยจังหวะฉิ่งสามารถเทียบเป็นจำนวนจังหวะหน้าทับได้ เช่น ๒ ฉิ่ง ๒ ฉับ เท่ากับ ๑ จังหวะหน้าทับ

เพลงบางเพลงอาจมีหน้าทับพิเศษซึ่งมีความยาวแตกต่างไปจากจังหวะหน้าทับในข้อ ๓. เช่น เพลงหน้าพาทย์ต่างๆ (ราชบัณฑิตยสถาน. ๒๕๔๐:๕๒)

ท่อน ส่วนหนึ่งของเพลง จะเป็นทำนองหรือบทร้องก็ได้ จะเป็นท่อนสั้นหรือท่อนยาวก็ได้ เพลงหนึ่งอาจมีท่อนเดียวหรือหลายท่อนก็ได้ เมื่อบรรเลงจบท่อนแล้วมักจะกลับต้นบรรเลงท่อนนั้นอีกครั้งหนึ่ง (เรื่องเดียวกัน หน้า ๘๐-๘๑)

เท่า ทำนองพิเศษที่ยืนอยู่เสียงใดเสียงหนึ่ง มีหน้าที่ ๓ ประการ คือ

๑. เติมเพื่อให้ครบจังหวะหน้าทับหรือตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์
๒. เติมเพื่อเชื่อมระหว่างวรรค ประโยค และท่อน
๓. เติมเพื่อแสดงถึงทำนองที่จะมีการเปลี่ยนแปลงต่อไป

ทำนอง “เท่า” นี้ ผู้บรรเลงสามารถตกแต่งหรือแปรเป็นทางต่างๆ ได้โดยยึดลูกตกเสียงเดิมไว้, ลูกเท่า ก็เรียก (เรื่องเดียวกัน หน้า ๘๖)

เที่ยวแรก การบรรเลงทำนองเพลงจนจบท่อนครั้งแรก (เรื่องเดียวกัน หน้า ๘๗)

เที่ยวกลับ หรือเที่ยวหลัง การบรรเลงทำนองเพลงซ้ำทำนองเที่ยวแรกอีกครั้งหนึ่ง, เที่ยวกลับ หรือ กลับต้น ก็เรียก (เรื่องเดียวกัน หน้า ๘๗)

เที่ยวเปลี่ยน การบรรเลงทำนองเพลงให้มีทำนองแตกต่างออกไปจากทางเดิมโดยยึดเสียงลูกตกจังหวะหน้าทับของทำนองเดิมไว้, ทางเปลี่ยน ก็เรียก (เรื่องเดียวกัน หน้า ๘๗)

ทาง ความหมายที่ ๑ คือ วิธีดำเนินทำนองของเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยเฉพาะ เช่น ทางระนาดเอก ทางระนาดทุ้ม ทางซอด้วง ทางจะเข้ (รวมถึงทางขับร้องด้วย) ซึ่งแต่ละอย่างต่างก็มีวิธีดำเนินทำนองของตนแตกต่างกัน ทางความหมายที่ ๒ คือ วิธีดำเนินทำนองของเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยเฉพาะ เช่น ทางครู ก. ครู ข. หรือทางเดี่ยว ทางหมู่ทางพื้น ทางกรอ และทางลูกล่อ ลูกขัด ซึ่งแม้จะบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีอย่างเดียวกันก็ดำเนินทำนองไม่เหมือนกัน (เรื่องเดียวกัน หน้า ๘๑)

ทางเก็บ วิธีดำเนินทำนองเพลงอย่างหนึ่ง โดยการแปรเนื้อฆ้องเป็นทำนองเต็ม หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ทางพัน (เรื่องเดียวกัน หน้า ๘๔)

เนื้อร้อง บทประพันธ์ซึ่งเป็นถ้อยคำที่ใช้ขับร้อง, บทร้อง ก็เรียก (เรื่องเดียวกัน หน้า ๘๙)

หน้าทับ เสียงตีเครื่องดนตรีที่ชิงด้วยหนัง จำพวกที่เลียนเสียงมาจากทับ (โทน) เช่น ตะโพน กลองแขก ซึ่งมีบัญญัติเป็นแบบแผนสำหรับตีประจำทำนองเพลงต่างๆ ใช้ออกสัดส่วนและประโยคของเพลงนั้นๆ ผู้บรรเลงหน้าทับนอกจากต้องตีกำกับจังหวะให้ถูกต้องกับประโยคเพลงแล้วยังต้องตีให้กลมกลืนกับทำนองเพลงร้องหรือดนตรีด้วย ส่วนเสียงตีเครื่องหนังซึ่งไม่ได้เลียนเสียงจากทับ เช่น กลองทัด กลองมโหรีกัน ไม่เรียกว่า “หน้าทับ” แต่เรียกว่า “ไม้กลอง”

การขับร้องและบรรเลงดนตรี ผู้ขับร้องและผู้บรรเลงต้องยึดหน้าทับเป็นสำคัญ ถ้าขับร้องหรือบรรเลงไม่ตรงกับหน้าทับถือว่าเพลงนั้นผิด เพราะขาดหรือเกินหน้าทับจึงเป็นเสมือนผู้กำกับสำคัญของการขับร้องและบรรเลงดนตรี

หน้าทับแบ่งออกเป็น

๑.หน้าทับสามัญ เป็นหน้าทับที่ใช้กับเพลงต่างๆ มี ๒ อย่างคือ

๑.๑ หน้าทับสองไม้มีทำนองจังหวะค่อนข้างสั้น เพื่อสะดวกและเหมาะสมกับทำนองเพลงที่มีประโยคสั้นๆ เพลงที่มีทำนองพลิกแพลง หรือเพลงที่กำหนดความยาวไม่แน่นอน

หน้าทับสองไม้นี้ ครูดนตรีไทยในสมัยโบราณได้คิดขยายขึ้นจากทำนองการตีเครื่องหนึ่งของหน้าทับเพลงเร็วอีกเท่าตัว (เป็น ๒ ชั้น) สำหรับตีประกอบกับการร้องต้นสองไม้ การร้องต้นสองไม้นี้ ผู้ร้องจะร้องพลิกแพลงไปต่างๆ และมีความยาวไม่แน่นอน จึงเรียกว่า หน้าทับสองไม้ แม้ในสมัยที่เกิดทำนองอัตรา ๓ ชั้นขึ้น หน้าทับนี้ก็ขยายขึ้นไปด้วยตามส่วน แต่ยังคงเรียกหน้าทับสองไม้เช่นเดิม ไม่ว่าจะเป็นอัตรา ๓ ชั้น ๒ ชั้น หรือชั้นเดียว หน้าทับสองไม้ ๒ ชั้นเป็นมูลเหตุให้มีการประดิษฐ์หน้าทับอื่นๆ ขึ้นอีก เช่น หน้าทับเช่นเหล้า หน้าทับเจ้าเช่น หน้าทับลาว

๑.๒ หน้าทับปรบไ้ มีทำนองจังหวะหน้าทับค่อนข้างยาว คือ ทุกๆอัตรามีความยาวเป็น ๒ เท่าของหน้าทับสองไม้ ใช้กับเพลงที่มีทำนองดำเนินประโยควรรคตอนเป็นระเบียบ

หน้าทับปรบไ้ นี้ ครูดนตรีไทยในสมัยโบราณได้คิดอัตรา ๒ ชั้นขึ้นก่อน โดยแปลงจากเสียงร้องของลูกคู่ในการร้องเพลงปรบไ้ซึ่งเป็นเพลงพื้นเมืองอย่างหนึ่งมาเป็นวิธีตีตะโพนคำรับและทำนองร้องของลูกคู่เพลงปรบไ้ นั้นร้องว่า “ฉ่า ฉ่า ฉ่า ช้า ชะฉ่า ไฮ้” เปลี่ยนมาเป็นเสียงตะโพนคือ “พริ้ง ป๊ะ ตู๊ป พริ้ง พริ้ง ตู๊ป พริ้ง”

หน้าทับปรบไ้เมื่อขยายขึ้นเป็นอัตรา ๓ ชั้น หรือตัดลงเป็นชั้นเดียว ก็ยังคงเรียกว่า หน้าทับปรบไ้เช่นเดิม หน้าทับปรบไ้เป็นมูลเหตุให้มีการประดิษฐ์หน้าทับอื่นๆขึ้นอีก เช่น หน้าทับเขมร หน้าทับสดาบ

๑. หน้าทับภาษา เป็นหน้าทับที่ใช้กับเพลงภาษาต่างๆ เช่น หน้าทับเขมร หน้าทับแขก หน้าทับจีน หน้าทับพม่า หน้าทับลาว หน้าทับสดาบ
๒. หน้าทับเฉพาะประเภท เป็นหน้าทับที่กำหนดว่าจะต้องบรรเลงเฉพาะประเภทเพลงนั้นๆ เช่น หน้าทับตระ หน้าทับสมิงทอง หน้าทับลงสร
๓. หน้าทับเฉพาะเพลง เป็นหน้าทับที่ต้องบรรเลงเฉพาะกับเพลงนั้นๆ เท่านั้น เช่น หน้าทับสาธุการ หน้าทับบาทสกุณี (เรื่องเดียวกัน หน้า ๑๖๗-๑๖๘)

วรรคเพลง ทำนองเพลงที่แบ่งแยกออกจากประโยคเพลง เมื่อนับตามวิธีบันทึกโน้ตไทย จะได้เท่ากับ ๔ ห้อง

ลูกตก เสียงสำคัญของทำนองเพลงที่แสดงการจบของแต่ละวรรคเพลง ซึ่งจะอยู่ที่เสียงสุดท้ายของวรรคเพลง

โดยปกติ เสียงลูกตกมักจะอยู่ที่จังหวะหนัก หรือตรงกับเสียง “ฉับ” ถ้าเขียนด้วยโน้ตไทยจะพบว่า เสียงลูกตกมักจะเป็นตัวสุดท้ายของห้องสุดท้ายในวรรคเพลงเสมอ ยกเว้นบางเพลงที่ผู้ประพันธ์ต้องการให้เสียงลูกตกอยู่ที่จังหวะยก หรือมีลักษณะเป็นแบบขึ้นจังหวะ เช่น เพลงต้นวรเชษฐ ๒ ชั้น

เสียงลูกตกเป็นเสียงที่นักดนตรีไทยถือว่าเป็นเสียงสำคัญเพราะเป็นเสมือนโครงร่างของการดำเนินทำนองเพลง ในการแต่งเพลงนั้นผู้แต่งมักจะวางโครงร่างขอเพลงหรือเสียงหลักก่อน แล้วจึงแต่งแนวเนื้อร้องหรือเพิ่มเติมรายละเอียดภายหลัง ดังนั้นในการบรรเลงดนตรี ไม่ว่าจะเป็นเครื่องดนตรีชนิดใดก็ตามต้องมีการแปรทางจากเนื้อร้องให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีนั้นๆ นักดนตรีจะแปรทางโดยยึดโครงร่างหรือเสียงลูกตก รวมทั้งเนื้อร้องเป็นแกน เพื่อมิให้แนวทำนองที่แปรไปนั้น ผิดเพี้ยนไปจากเดิม อย่างไรก็ตาม แนวเนื้อร้องอาจมีการดัดแปลงไปได้ตามสมควร แต่ลูกตกจำเป็นต้องยึดไว้อย่างเคร่งครัด

ส่วนในทางร้องก็ยึดถือลูกตกในจังหวะย่อยและจังหวะใหญ่เช่นเดียวกับทางดนตรี
(ราชบัณฑิตยสถาน. ๒๕๔๐:๑๔๘)

ลักจังหวะ วิธีการขับร้องที่ให้เสียงลงก่อนจังหวะ ทั้งนี้อาจอยู่ในช่วงของการเอื้อน และหรือการเปล่งคำร้อง ในการลักจังหวะมักจะให้เสียงลงก่อนจังหวะนับ การลักจังหวะเพื่อเน้นให้การขับร้องมีรสชาติสนุกสนาน และเน้นคำให้มีความกระชับมากขึ้น

สองชั้น (๒ ชั้น) อัตราประเภทหนึ่ง นิยมแต่งขยายขึ้นจากอัตราชั้นเดียวให้มีความยาวเพิ่มขึ้นอีก ๑ เท่าตัว ประโยคเพลงและความยาวของจังหวะหน้าทับหนึ่งๆ หากเป็นประเภทสองไม่มีความยาวเท่ากับ ๒ ห้อง ของจังหวะ ๒/๔ ถ้าเป็นประเภทปรบไกวจะมีความยาวเท่ากับ ๔ ห้อง ของจังหวะ ๒/๔ เพลงที่ใช้ขับร้องในการแสดงโขนละครส่วนใหญ่เป็นเพลงอัตรา ๒ ชั้น เพลงอัตรา ๒ ชั้นนี้อาจขยายขึ้นมาจากเพลงอัตราชั้นเดียว แล้วขยายออกไปเป็นอัตรา ๓ ชั้นก็ได้ เช่น เพลง เทพชาติรี เพลงนาคราช (เรื่องเดียวกัน หน้า ๑๔๘)

หน้าพาทย์ เพลงประเภทหนึ่งที่ใช้บรรเลงในการแสดงกิริยาของมนุษย์ สัตว์ วัตถุ หรือธรรมชาติ ทั้งกิริยาที่มีตัวตน กิริยาสมมุติ กิริยาที่เป็นปัจจุบัน และกิริยาที่เป็นอดีต เช่น บรรเลงในการแสดงกิริยา ยืน เดิน กิน นอน ของมนุษย์และสัตว์ การเปลี่ยนแปลง เกิดขึ้นหรือสูญไปของวัตถุ และธรรมชาติ

การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ในการแสดงกิริยาที่เป็นปัจจุบัน มีทั้งกิริยาที่มีตัวตนและกิริยาสมมุติ การบรรเลงในการแสดงกิริยาที่เป็นปัจจุบัน มีทั้งกิริยาที่มีตัวตนและกิริยาสมมุติ การบรรเลงในการแสดงกิริยาที่มีตัวตน เช่น บรรเลงเพลงคูกพาทย์ เมื่อโขนตัวหนุมานรำทำท่าทางแผลงฤทธิ์ หาวเป็นดาวเป็นเดือน (เรื่องเดียวกัน หน้า ๑๑๔)

ผันเสียง เทคนิคการผันเสียงคือ การออกเสียงคำร้องให้ได้ตามวรรณยุกต์ ในเพลงทุกเพลงมีคำร้อง การร้องคำร้องนั้นถ้าออกเสียงไม่ได้ตรงตามวรรณยุกต์ความหมายก็จะเปลี่ยนไป บางครั้งโน้ตบังคับเสียงจะออกเสียงในตรงกับเสียงของทำนองเพลงได้ยากก็ต้องมีการผันเสียงคำร้องให้ได้ตรงตามวรรณยุกต์ การผันเสียงนั้นต้องค่อยๆ เปล่งเสียงช้าๆ ให้คำค่อยๆ ชัด โดยผันจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง คล้ายกับการผันวรรณยุกต์ กา ก่า ก้า ก๊า ก๋า แต่มิใช่ผันทั้ง ๕ เสียง อาจผันแค่ ๒-๓ เสียง (กาญจนา อินทรสุนานนท์. ๒๕๔๐: ๗๘)

เอื้อน วิธีการขับร้องโดยเปล่งเสียงเป็นทำนองดนตรีระหว่างคำร้อง เป็นเสียงออกมาจากลำคอ เช่น เออ อือ เอย ในลักษณะที่เลื่อนไหลติดต่อกันอย่างกลมกลืน สัมพันธ์กับจังหวะและวรรณยุกต์ของคำร้อง (ราชบัณฑิตยสถาน. ๒๕๔๐:๑๗๘)

บทที่ ๒

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารตำราทางวิชาการ

ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะ ดุริยางค์ (๒๕๔๐:๑๓๓) ได้กล่าวถึงเพลง คือ สำเนียงขับร้องหรือทางดนตรีที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยมีส่วนสัด จังหวะ วรรคตอน ตามจินตนาการของผู้ประพันธ์ เช่นเดียวกับบทกวีที่แต่งขึ้นโดยใช้ถ้อยคำ เสียง อักษร สระ และวรรณยุกต์ตามกฎแห่งฉันทลักษณ์ เพลงหนึ่งจะมีกี่จังหวะ กี่ท่อน ไม่บังคับ แต่แบบแผนของเพลงไทยที่มีมาแต่โบราณ ท่อนหนึ่งๆ จะมีไม่น้อยกว่า ๒ จังหวะหน้าทับ สมัยโบราณบางทีก็เรียกเพลงว่า “ลำ” ในทำนองเดียวกัน บุญธรรม ตราโมท (๒๕๔๑ : ๑๓-๑๔) ได้กล่าวว่า การร้องเพลงถึงแม้จะไม่ใช้ดุริยางค์หรือดนตรีโดยตรงก็จริง แต่ก็มีความเกี่ยวข้องกันอยู่กับดุริยางค์และดนตรีอย่างแยกไม่ออก ถ้าจะเอาตำราแพทย์เข้าประกอบแล้วการร้องก็จะเป็นดนตรีโดยตรง เพราะดนตรีคือเครื่องที่มีเสียงเกิดขึ้นจากสาย และเสียงของคนเราก็ก่อขึ้นจาก “สายเสียง” ซึ่งอยู่ในลำคอเหมือนกัน การร้องเพลงนี้เกิดขึ้นก่อนเครื่องดนตรีเสียอีก ยิ่งชาติไทยด้วยแล้ว คำพูดธรรมดาซึ่งผันได้รวม ๕ เสียง ก็จะเป็นเสียงเพลงเสียแล้ว การที่ร้องอะไรๆ ขึ้นในเวลารื่นเรใจนั้น เป็นต้นแห่งการร้องเพลง แต่เพลงร้องที่จะเป็นระเบียบเรียบร้อยน่าจะเริ่มขึ้นด้วยการทำทำนองเมื่อว่า กาพย์ กลอน โคลง ฉันท์ และโดยมากเป็นการสรรเสริญพระเป็นเจ้าหรือยอพระเกียรติพระเจ้าแผ่นดิน หรือกล่าวถึงเกียรติของวีรชนต่างๆ เป็นต้น

เพลงร้องของไทยเราก็ได้เปลี่ยนแปลงมาเป็นลำดับ คือ

ขั้นที่ ๑ ใช้เนื้อร้องเป็นทำนองไปในตัว โดยไม่มีเอื้อนเลย เช่น เพลงแม่ศรี และ ฉุยฉาย

ขั้นที่ ๒ ร้องไปกับดนตรี ใช้ดนตรี ใช้ดนตรีสอดบ้าง มีเสียงเอื้อนเล็กน้อย บางเพลงก็ไม่มีบ้าง เช่น เพลงเทพทอง และสาธิตา

ขั้นที่ ๓ มีเสียงเอื้อนมากๆ เช่น เพลง ๒ ชั้น ๓ ชั้น ซึ่งเกิดขึ้นมากมายในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นี้

เวลานี้ก็ดูจะวนเวียนไปหาขั้นต้นๆ กันอีกบ้างแล้ว โดยการร้องเพลงที่ทำขึ้นใหม่ๆ ไม่ค่อยจะให้มีเอื้อนมากนัก บางทีก็ใช้เนื้อร้องเป็นทำนองทีเดียวก็มี

ในสมัยโบราณการร้องเพลงมิได้มีสิ่งใดประกอบเลย แล้วจึงใช้เครื่องดนตรีเข้าคลอ ต่อมาเมื่อมีโหม่หรือสอดบ้าง รับเมื่อร้องจบแล้วบ้างเล็กน้อย ในสมัยอยุธยาถึงสมัยรัตนโกสินทร์นี้ การร้องส่งแล้วจึงรับ ค่อยๆ มากขึ้นทุกที ยิ่งตอนที่เกิดเพลง ๓ ชั้นด้วยแล้ว การร้องแล้วรับก็เป็นธรรมเนียมเสียทีเดียว

ส่วนปีพาทย์นั้น แต่เดิมมาไม่เคยประกอบกับการร้องส่งธรรมดาเลย นอกจากเวลาประกอบกับการเล่นโขนละครเท่านั้น มาเริ่มติดต่อกับการรับร้องเอาเมื่อรัชกาลที่ ๒ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์นี้เอง เมื่อทรงเล่นเสภาให้มีปีพาทย์รับร้องขึ้น แล้วจึงค่อยๆกลายมาทุกที่ จนเสภาหายไป เหลือแต่การร้องส่งให้ปีพาทย์รับ ดังเห็นอยู่บัดนี้ ในทำนองเดียวกัน สุจิตต์ วงษ์เทศ (๒๕๔๒ : ๔๗) ยังกล่าวถึงเรื่อง ร้อง- หมายถึงการขับหรือลำคำโคลงกลอน การขับลำของมนุษย์ยุคแรกๆ เป็นอย่างไร ไม่อาจอธิบายได้ด้วย “เสียง” ที่เปล่งออกมาจากริมฝีปาก เพราะไม่มีหลักฐาน แต่ก็อาจรู้เรื่องราวของการร้องสมัยโบราณได้ โดยสังเกตพัฒนาการของคำขับและลำที่เรียกรวมๆว่า “กลอน” เพราะการร้องหรือขับลำทั้งมวลต้องต้นเป็นคำกลอนและคำกลอนยุคแรกๆมีขึ้นมาเพื่อร้องหรือขับลำ ดังวรรณคดีโบราณ เช่น โองการแข่งน้ำ มหาชาติคำหลวงใช้สวด สมุทรโฆษใช้พากย์หนัง (ใหญ่) เป็นต้น

เจริญใจ สุนทรวาทิน(๒๕๓๐ : ๕๙) ได้กล่าวถึงหลักและวิธีการขับร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ว่า การสอนของท่านเน้นในด้านหลักรายละเอียดของการปฏิบัติอย่างเคร่งครัด โดยเริ่มต้นจากการให้ร้องที่ละวรรคหรือประโยคสั้นๆ จนทำทุกอย่างได้ครบทุกขั้นตอนตามที่ท่านต้องการแล้ว จึงจะสอนให้ร้องวรรคใหม่ต่อไป การสอนที่สมบูรณ์ด้วยหลักและวิธีการขับร้องโดยเน้นคุณภาพดังกล่าว เมื่อข้าพเจ้าได้ปฏิบัติอย่างจริงจังจนชำนาญมั่นคงแล้ว จึงมองเห็นว่าเป็นหลักและวิธีการที่ทำให้การขับร้องเกิดความไพเราะ งดงามและลึกซึ้งจนถึงขั้นให้ความรู้สึกและให้อารมณ์ได้

ในเรื่องเดียวกันนี้(๒๕๓๐:๖๑-๖๕) ยังกล่าวถึงหลักใหญ่ๆที่สำคัญในการขับร้องที่ต้องรู้มีดังต่อไปนี้

๑. เสียง

๑.๑ คุณภาพเสียง คนเราเกิดมามีเสียงไม่เหมือนกัน บางคนมีเสียงเล็ก บางคนมีก็เสียงสูง บางคนก็มีเสียงใหญ่ เป็นต้น แต่คุณภาพเสียงเป็นส่วนหนึ่งที่จะช่วยให้ร้องได้เพราะหรือไม่ บางคนเสียงเพราะแต่ขาดหลักข้ออื่นที่ข้าพเจ้าจะกล่าวในข้อต่อไป ก็ร้องได้ไม่เพราะ เช่น ไม่รู้จักใช้เสียงให้พอดีกับคุณภาพเสียงของตนเอง คนเสียงสูงก็ร้องสูงเสียงจนลืบ ฟังดูไม่ลึกซึ้ง ไม่หวาน คนเสียงกลางก็บีบเสียงขึ้นไปสูงจนฟังเนื้อร้องไม่รู้เรื่อง ควรรู้จักหลบใช้เสียงต่ำลงมาในที่ที่เหมาะสม คำว่า “เหมาะสม” นี้ ต้องเรียนกันด้วยวิธีปฏิบัติ คนที่มีเสียงสูงนั้นเป็นคนที่มีคุณสมบัติ หากเสียงดีแต่ถ้าไม่รู้จักใช้เสียง ก็จะเป็นคนที่มีเสียงดีกลางๆแต่รู้จักคิดใช้เสียงไม่ได้

๑.๒ กำลังเสียง การเปล่งเสียงขับร้องเพลงไทย จะต้องใช้กำลังเต็มที่มีใช้กำลังในการเปล่งเสียงแบบเบาๆ หวิวๆ เสียงขับร้องต้องมีกำลังมากพอ ลมหายใจของผู้ขับร้องต้องยาว

กล้ำเนื้อที่เกี่ยวกับการหายใจและการเปล่งเสียงต้องแข็งแรงรวมถึงตัวผู้ขับร้องเองต้องได้รับการฝึกดีพอที่จะใช้วิธีการต่างๆ ได้อย่างแคล่วคล่องอีกด้วย

๑.๓ หลักและวิธีการเปล่งเสียง การขับร้องเพลงไทยต้องมีการเปล่งเสียงที่ใช้กำลังเต็มที่ มีการควบคุมเสียงให้เกิดเป็นเสียงหนัก เสียงเบา มีการปั้นเสียงให้กลมกล่อมบ้าง ค่อยๆ ฝ่อเสียงบ้าง และต้องมีการพิจารณาว่า การขับร้องตอนใดควรใช้เสียงแท้ ที่ใดควรใช้เสียงอาศัย ในที่นี้ข้าพเจ้าขอกล่าวเฉพาะวิธีการที่สำคัญเพียง ๒ ข้อ คือ

(๑)การบังคับเสียง ผู้ร้องต้องบังคับเสียงให้ผ่านออกมาอย่างถูกต้องทาง โดยใช้ส่วนต่างๆ ในปากและลำคอ ตัวอย่างเช่น

การเปล่งเสียงเออ กระแสเสียงจะต้องผ่านลำคอออกมาทางปากโดยตรง

การเปล่งเสียงอือ เสียงจะต้องผ่านออกมาในลักษณะครึ่งปาก ครึ่งจมูก

การเปล่งเสียงเอ๋ย เสียงต้องผ่านออกมาทางจมูก

(๒)การฝึกกล้ำเนื้อคอ การฝึกกล้ำเนื้อค่อนั้น มุ่งหมายเพื่อให้เกิดเสียงที่ต้องใช้มาก อาทิ

ก. การครั่นเสียง (คล้ายๆพรหมนิวส์) ถ้ากล้ำเนื้อไม่เต็ม การร้องจะกระด้าง และแข็ง

ข. การเปล่งเสียงเอื่อนตรงตำแหน่งเสียงที่ต้องใช้เสียงถึง ๓ ระดับเสียง

ตัวอย่าง



หรือข้ามระดับเสียง

ตัวอย่าง



การเปล่งเสียงเอื่อน ๒ ลักษณะดังกล่าวข้างต้นนี้ ผู้ร้องต้องบังคับกล้ำเนื้อคอให้พริก และเปล่งเสียงให้ไต่ขึ้นทั้ง ๓ ระดับเสียง ระดับเสียงใดระดับเสียงหนึ่งจะขาดหายไปไม่ได้ และถ้าเป็นระดับเสียงตัวกลางหายไปจะทำให้เสียงร้องฟังดูเป็นเสียงหักกลางเสียง ไม่กลมผู้ร้องจะต้องฝึกให้ได้ เพราะการเปล่งเสียงเอื่อนในลักษณะที่เป็น ๓ ระดับเสียงนี้ เป็นหลักสำคัญที่ใช้อยู่ทั่วไปในการขับร้องเพลงไทย

๑.๔ การบังคับกล้ำเนื้อ นอกจากจะเปล่งเสียงร้องไปตามทำนองเพลงแล้ว ยังมีบางที่ที่ใช้เสียงสูง ผู้ร้องจะต้องเกร็งกล้ำเนื้อบางส่วนโดยวิธีแขมวกล้ำเนื้อหน้าท้อง แล้วผลึกขึ้นบน การฝึกบังคับกล้ำเนื้อวิธีนี้ จะทำให้เสียงที่ผู้ร้องเปล่งออกมาฟังดูกลม (ไม่แผดเสียงด้วยกำลัง) เป็นวิธีปั้นเสียงที่เกิดประโยชน์ต่อผู้ร้อง กล่าวคือ นอกจากจะไม่ต้องแผดเสียงแล้ว ยังช่วยยืดเสียงให้ยาวต่อไปจนถึงจุดที่หยุดได้อย่างไพบเราะ

๒. คำร้อง

เรื่องที่เกี่ยวข้องกับคำร้อง มีหลักสำคัญอยู่ ๓ ข้อ คือ

๒.๑ วิธีร้องที่ทำให้เสียงให้ได้ความหมายชัดเจน ขอยกตัวอย่าง เช่น เพลง “เชิดจีน” ตรงที่ว่าอย่าปรารมภ์ไปเลยนะเจ้า คำว่า อย่า นี้ ไม่ควรแต่งเสียงให้ ได้ยินว่า ยา หรือหญ้า เสียงที่ผ่านมาทางสูงจะฟังเป็น ยา ถ้าเสียงที่ผ่านขึ้นไปจากต่ำจึงจะฟังออกมาเป็น อย่าปรารมภ์ หรือ เพลง “ลาวคำหอม” ที่ว่า หอมดอกไม้คำหอมอย่างดอม ถ้าใช้เสียงมาจากทางสูงจะฟังว่า ยากดอม แต่ถ้าทำเสียงจากต่ำผ่านขึ้นไป จะฟังได้ความว่า อยากดอม เป็นต้นวิธีร้องที่ทำให้เสียงให้ได้ความหมายชัดเจนนี้ มีข้อยกเว้นอยู่บ้างในเพลงประเภทเพลงภาษา เช่น ลาว มอญ คำร้องในเพลงประเภทนี้อาจทำเสียงให้เพี้ยนได้ เพื่อให้ได้สำเนียงตามภาษานั้นๆ ด้วย ถ้าจัดคำร้องชัดเจนมากก็ไม่ได้ “สำเนียงอันนอกภาษา”

๒.๒ ให้ถูกความหมายของบทร้อง ขอยกตัวอย่าง เช่น “ไอ้-พ่อพลาย” มิใช่ “ไอ้พ่อ-พลาย” และ “ได้มา-แล้ว” มิใช่ “ได้-มาแล้ว”หรือ เพลงแขกสาหร่าย ท่อน ๓ ที่ว่า “ไอ้-ผีเสื้อ”ไม่ควรเป็น “ไอ้ผี-เสื้อ” เช่นนี้ ตัวไหนที่จะออกเสียงน่าเกลียด ควรร้องให้สั้นหน่อย แล้วรีบใส่คำร้องคำต่อไป ก็จะได้เห็นคำที่น่ารัก

อนึ่งการอ่านบทร้องให้เข้าใจ ให้รู้เรื่องก่อน มีความสำคัญมาก นอกจากจะทำให้แบ่งวรรคตอนได้ถูกต้องแล้ว ยังทำให้เข้าใจเรื่อง และวางคำร้องลงด้วยความประณีต

๒.๓ ต้องบรรจงกล่าวคำให้ไพเราะน่าฟัง ได้อารมณ์ ในการที่จะร้องคำร้องให้ถูกไวยากรณ์ ถูกความหมายและน่าฟังนั้น นอกจากจะต้องแบ่งวรรคตอนให้ถูกต้องดังกล่าวไว้แล้วในข้างต้น ขอให้สังเกตดูว่า การเปล่งคำออกมาแต่ละพยางค์ เช่น คำว่า พี่ พ่อ รัก โง่ อยาก ร้าง ฯลฯ นั้น ในแต่ละพยางค์ เราสามารถแบ่งออกเป็นส่วนๆ ได้ ๒ ส่วนบ้าง ๓ ส่วนบ้าง แต่ละส่วนของพยางค์นั้นจะต้องมีระดับเสียงที่ถูกต้องมีความสั้นยาวพอเหมาะ และมีความหนักเบาแตกต่างกัน คำคำนั้นจึงจะได้ความหมายไพเราะและได้อารมณ์ ถ้าแบ่งแต่ละส่วนไม่ถูกต้อง หรือใช้เสียงผิดระดับหรือร้องแต่ละส่วนไม่ได้ความสั้นยาวที่พอดีก็อาจฟังดูน่าเกลียด หรือผิดความหมายไปเลย

๓. การเอื้อน

การเอื้อน เป็นลักษณะสำคัญที่สุดของการขับร้องเพลงไทย ผู้ขับร้องพึงสนใจเป็นพิเศษ อาจจะแบ่งกล่าวถึงเรื่องหลักและวิธีการเอื้อนได้เป็นข้อๆ ดังต่อไปนี้

๓.๑ เสียงที่ใช้ในการเอื้อน มีหลายอย่าง เช่น เออ เฮอ อือ อือ เอง เงย เออะ เอิง การครั่น เสียง หรือ การกระทบเสียง เป็นต้น จะต้องวางให้เหมาะสมว่าส่วนไหนควรใช้อะไร หนัก เบา สั้นยาว แคไหน เมื่อทำได้แล้วจึงจะฟังดูไม่ขัดหูและไพเราะด้วย ขอยกตัวอย่างบางคำ เช่น เฮอ ต้องเปล่งเสียงเบา เพื่อให้ฟังดูอ่อนและอาจเป็นที่พักซ่อนการหายใจก่อนก็ได้ เพราะบางทีตอนต่อไปอาจต้องร้องยาวออกไปก่อนจะถึงที่หยุดหายใจ ถ้าไม่หยุดแอบหายใจตรงที่ว่ามานี้ คนร้องอาจจะเหนื่อยแล้วไปหายใจตอนท้ายๆ ทำให้ไม่จบประโยคเอื้อน แล้วจะเสียอารมณ์ของเพลง และทุกครั้งเมื่อจะจบวรรคเอื้อนก่อนจะกล่าวคำร้อง ถ้าเป็น ตัว “อ” ก็ควรร้องคำ เอย ลงไป ถ้าเป็นตัว “ง” ก็ควรร้องคำ เงย ลงไป แล้วจึงค่อยกล่าวคำร้อง จึงจะเป็นการจบประโยคการเอื้อน แล้วฟังดูเรียบร้อย เกลี้ยง เกลา

๓.๒ การแบ่งส่วนสัด ความสั้น ยาว และหนัก เบา ของการเอื้อนแต่ละคำ ก็ทำนองเดียวกันกับจะเปล่งพยางค์คำร้อง เมื่อประกอบกับการเลือกคำเอื้อนที่เหมาะสม จะสร้างความไพเราะได้หลายอย่าง เช่น ทำให้เกิดความรู้สึกเศร้าไปตามอารมณ์เพลงได้ หรือช่วยเน้นคำร้องให้ชัดเจน ไพเราะยิ่งขึ้น เช่นคำว่า “หอม” ในบทร้องเพลงสุดสงวน ที่ว่า “แม่เนื้อหอม” พยางค์ที่ว่า “หอม” เน้นให้หนักขึ้นเล็กน้อย ส่วนที่สำคัญอยู่ที่การเอื้อนต่อจากคำว่า “หอม” ถ้าใช้ให้ถูกต้อง จะเน้นคำว่า “หอม” ให้เด่นออกมาจนรู้สึกได้ว่า “หอม” จริงๆ

๔ จังหวะ

ผู้ที่ขับร้องเพลงไทยได้ดี จะต้องมีจังหวะดี ร้องให้ตกลงจังหวะทุกช่วงไป ข้อนี้คงไม่มีปัญหาอะไรมากนัก ขอให้สังเกตว่า ควรมีการลักจังหวะ ย่อยจังหวะ ได้ เพื่อฟังแล้วไม่จืด ชืด ทื่อ หรือช่วยรวบคำ ทำให้ภาษาไม่วิบัติ คือเอาคำมารวมกันหรือทำให้ฟังดู “คม” ขึ้น นอกจากนี้ ยังมีการทิ้งจังหวะไปสักช่วงหนึ่ง แล้วจึงมาเข้าจังหวะที่หลัง เช่น การเอื้อนในเพลง “ทยอย” ต่างๆ ต้องปล่อยจังหวะให้ “ลอย” ไปสักระยะ การปล่อยจังหวะ “ลอย” เพื่อ “คร่ำครวญ” ดีกว่าที่จะเอื้อนลงตรงจังหวะไปตลอดไม่สมจะเป็นเพลงทยอย ซึ่งควรต้อง “คร่ำครวญ” บ้าง ทั้งเป็นการแสดงความรู้ความมั่นคงของคนร้องด้วยว่า สามารถฟังหน้าทับออก เล่นกับจังหวะได้

๕. การหายใจ

การหายใจควร “กำหนดที่ตายตัว” ต้องมีที่หายใจ ช้อนรอยต่อให้สนิท โดยคนฟังแทบไม่รู้สึก และคนร้องก็ไม่เหนื่อยมาก การหายใจที่นั่น มีผลทำให้การขับร้องนุ่มนวล ไม่รู้สึกขาด เว้นเป็นห้วงๆ คนฟังก็รู้สึกสบาย ไม่เหนื่อยตามไปด้วย ฉะนั้นจึงต้องกำหนดลงไปให้แน่ชัด แบ่งที่ไว้หายใจในระหว่างการเอื้อนให้เหมาะ

๖. การสร้างอารมณ์

เพลงไทยของเรานั้นจัดได้ว่าอยู่ในระดับ “คลาสสิก” ผู้ฟังจะต้องมีความรู้ความเข้าใจถึงจุดสำคัญเกี่ยวกับเพลงไทยพอสมควร จึงจะพอฟังรู้ว่าดีตรงไหนคืออะไร ไม่ดีเพราะอะไร จุดสูงสุดของเพลงไทย หรือเพลงคลาสสิกชาติอื่นๆ ก็อยู่ที่ความไพเราะ ความงาม ความเข้าถึงอารมณ์ การสร้างอารมณ์จึงเป็นข้อที่สำคัญมาก การร้องเพลงไทย มิใช่จะเพียงแต่ร้องๆ ให้จบ แล้วเครื่องรับได้ หรือร้องให้ถูกต้องให้ครบจังหวะ ให้ลูกตกลงถูกในแต่ละจังหวะก็แล้วกัน เพราะถ้าเช่นนั้น ก็ไม่ควรจัดไว้ในระดับคลาสสิก จึงควรต้องใส่อารมณ์ลงไปด้วย ปัญหาสำคัญก็มีว่า จะใส่อย่างไร

การใส่อารมณ์ต่างๆ ให้รู้สึก ว่า ตรงนี้เศร้า ตรงนี้หวาน ตรงนี้รัก-โศก อารมณ์ตัดพ้อ ต่อว่า น้อยใจ ดีใจ เสียใจ ฯลฯ มิใช่จะใส่แบบง่ายๆ เช่น ทำหน้าตา ท่าทาง สัมผัสเสียง ให้เศร้า ๆ เครือ ๆ เบา ๆ ฯลฯ ก็กลายเป็นว่าใส่อารมณ์แล้ว เพลงไทยจะใส่อารมณ์ได้ดี จะต้องอาศัยวิธีการต่างๆ ที่กล่าวมาแต่ต้น เช่น การเน้นคำ การเน้นเอื้อน การเว้น การลักจังหวะ การเปล่งเสียงแท้ เสียงอาศัย การประคับประคองควบคุมเสียง ผ่อนเสียง ฯลฯ ให้เหมาะให้ควร การที่จะทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ตามที่เรต้องการได้นั้นจะต้องพิจารณาจัดฝึก จำให้ได้ว่าในแต่ละที่ แต่ละแห่ง จะใช้วิธีการอะไรบ้าง ดังนั้น จึงมิใช่ที่จะมาทำหน้าตา สัมผัสเสียง ประกอบอารมณ์ได้ง่ายๆ ดังกล่าวมาแล้ว จะต้องใช้ความรู้ การพิจารณา และปฏิบัติให้ได้ตามที่วางไว้จริงๆ จึงจะสร้างอารมณ์ขึ้นมาได้

๗. ความประณีต

ความประณีต บรรจง สำหรับเพลงไทยของเรานั้น จำเป็นที่สุดอีกประการหนึ่งซึ่งจะขอกกล่าวไว้เป็นข้อสุดท้าย จะขอเปรียบเทียบกับกาเขียนหนังสือที่มีทั้งตัว “หวัด” ตัว “บรรจง” นั้น ในการขับร้องก็เช่นเดียวกัน ในการเอื้อนแต่ละวรรค แต่ละคำร้อง จะต้องเป็นไปด้วยความประณีตบรรจง คำร้องของเราส่วนใหญ่มักจะคัดลอกมาจากวรรณคดี ตอนที่เพราะๆ ดีๆ ทั้งหมด ถ้าไม่บรรจงกล่าว คำคำนั้นก็คงออกมาเฉยๆ ไม่รู้สึกร้อน ไม่รู้สึกหนาว ไม่รู้สึกเกลียด ไม่หวาน และจะไม่มีชีวิต คงเป็นแต่เพียงร้อง “เล่าเรื่อง” เท่านั้น มิได้ให้ภาพ ให้อารมณ์แก่ผู้ฟังเลย

ในทำนองเดียวกัน ท้วม ประสิทธิ์กุล ได้เขียนเรื่อง วิธีขับร้องเพลงไทยให้ไพเราะ (๒๕๓๕: ๑๓๐) เมื่อทราบแล้วว่าเพลงทุกเพลงมีความไพเราะด้วยกันทั้งสิ้น แต่เพลงเหล่านั้นจะปรากฏความไพเราะได้หรือไม่ ขึ้นอยู่กับผู้ขับร้องเป็นสำคัญ ฉะนั้นผู้ขับร้องทุกคนจะใช้กลวิธีในการขับร้อง

เพลงไทยให้ไพเราะได้ซึ่งจะต้องมีหลักในการปฏิบัติอยู่บ้าง ในเรื่องของวิธีการขับร้องเพลงไทยจะเกิดความไพเราะได้ นอกจากผู้ขับร้องต้องมีหลักรู้จักเลือกวิธีมาขับร้องให้เพลงไพเราะแล้ว การฟังขับร้องเพลงไทย ก็ต้องฟังเป็น ถ้าผู้ฟังไม่รู้จักในเชิงร้องเสียเลย ก็จะทำให้เกิดความเบื่อหน่ายอย่างร้ายแรง

ในอีกด้านหนึ่ง กาญจนา อินทรสุณานนท์ (๒๕๔๐:๑) ได้กล่าวถึงเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องนั้นเป็นการแสดงออกซึ่งพื้นฐานอย่างหนึ่งของมนุษย์เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์เสียงของมนุษย์สามารถแสดงอารมณ์ได้ดีชัดเจนกว่าเครื่องดนตรีใดๆ ทั้งในเรื่องของภาษาซึ่งสามารถบอกเรื่องราวต่างๆได้เริ่มตั้งแต่มีการใช้ภาษาพูด บทเพลงต่างๆนั้นจึงเป็นจุดหนึ่งในประวัติศาสตร์โดยเฉพาะอย่างยิ่งการขับร้องเพลงไทยที่มีมาพร้อมกับมีชาติไทย ในเรื่องเดียวกันนี้ (๒๕๔๐ : ๑๐๑) การร้องเพลงไทยให้ไพเราะนั้นต้องมีการฝึกหัดร้องเพลงไทยให้ถูกวิธี โดยเฉพาะการร้องเพลงไทยต้องอาศัยทักษะควบคู่กับเรื่องของเสียง ถ้ามีน้ำเสียงดีก็จะเป็นทุน เรียกว่ามีทุนดีเมื่อจะฝึกร้อง ก็จะต้องเพิ่มความไพเราะ และการเปล่งเสียงต่างๆ นั้น(๒๕๔๐:๖๖-๖๗) เรียกชื่อแตกต่างกันไปตามครูผู้สอน บางทีวิธีทำให้เกิดเสียงในลักษณะเดียวกันมีชื่อเรียกแตกต่างกันไปแล้วแต่ความคิดเห็นของแต่ละคน ในบางกรณีมีศิษย์ของครูทางร้องได้จดจำชื่อเรียกการเปล่งเสียงในลักษณะต่างๆ ของครูที่ตนได้ศึกษาเล่าเรียนด้วยมาบอกเล่า แต่ยังไม่สามารถอธิบายวิธีการทำให้เกิดเสียงนั้นๆได้ จึงยากอย่างยิ่งในกรณีนี้

คุณพล จันทรหอม (๒๕๓๙ : ๓๙) กล่าวถึงจังหวะกับการขับร้องว่า จังหวะคือ การแบ่งส่วนย่อยของทำนองเพลงออกเป็นระยะๆ และต้องดำเนินไปด้วยเวลาอันสม่ำเสมอ ไม่ว่าจะเป็นนักร้องหรือนักดนตรีต้องมีความแม่นยำในเรื่องจังหวะ เพราะหัวใจของการบรรเลงหรือการขับร้องอยู่ที่จังหวะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการร้องส่งนั้น ผู้ขับร้องจะต้องแสดงความสามารถแต่เพียงผู้เดียวถ้าร้องจังหวะไม่ดีแล้ว อาจจะทำให้เพลงล่มได้

พระยาอุปกิตติปลสาร ได้กล่าวถึงเสียงในภาษาไทยมีที่ใช้พูดจากันมีอยู่ ๓ อย่างคือ (๒๕๔๕ :๑-๒)

- (๑) เสียงแท้ คือเสียงที่ออกมาจากลำคอตรงๆซึ่งไม่ต้องใช้ลิ้นหรือริมฝีปากดัดแปลงให้ปรวนแปรไป เช่น เสียงเด็กอ่อนๆ หรือสัตว์ร้องออกมาปรากฏเป็น ออ, อา, อือ, เออ เป็นต้น
- (๒) เสียงแปร คือเสียงแท้ที่เปล่งออกมาแล้วกระดิกลิ้นให้กระทบคอ เพดาน ฟัน หรือริมฝีปากทำให้เสียงปรวนแปรเป็นเสียงต่างๆไป ปรากฏเป็น กอ, จอ, ดอ, บอ เป็นต้น
- (๓) เสียงดนตรี คือเสียงแท้หรือเสียงแปร ซึ่งผู้เปล่งทำให้เป็นเสียงสูงๆ ต่ำๆ อย่างเสียงเครื่องดนตรี ปรากฏเป็น กอ, ก่อ, ก้อ, ก๊อ, กั๊อ เป็นต้น

ในเรื่องเดียวกัน(หน้า ๑๔-๑๕)

คำเป็นคำตาย

คำเป็น คือ เสียงที่ประสมที่สระ (สระยาว) ในแม่ ก กา เช่น กา ก็ กือ ภู ฯลฯ พวกหนึ่ง
กับเสียงแม่ กง กน กม เกย เกอว ทั้งหมดอีกพวกหนึ่ง

คำตาย คือเสียงที่ประสมสระ (สระสั้น) ในแม่ ก กา (เว้นแต่ สระ อำ ไอ โอ เอา ๔ ตัวนี้
ถึงเป็นสระสั้นก็มีเสียงเป็นตัวละครในแม่ กม เกย เกอว จึงนับว่าเป็น คำเป็น) เช่น กะ กิ ภู ฯลฯ
พวกหนึ่ง กับเสียงในแม่ กก กต กบ ทั้งหมดอีกพวกหนึ่ง

ไตรยางค์

ไตรยางค์ แปลว่า ๓ ส่วน คือการแบ่งพยัญชนะออกเป็น ๓ พวก ตามวิวัตรณยุกต์ เพราะ
วรรณยุกต์นั้นเกี่ยวข้องกับพยัญชนะ ท่านจึงเขียนรูปวรรณยุกต์ไว้บนพยัญชนะ ดังอธิบายแล้ว
ถึงสระจะเป็นต้นเสียงก็ดี เสียงสระก็ต้องสูงต่ำไปตามรูปวรรณยุกต์ที่อยู่บนพยัญชนะ ไตรยางค์
คืออักษร ๓ หมู่ นั้น ดังนี้

(๑) อักษรสูงมี ๑๑ ตัว คือ ข ข จ ฐ ถ ผ ฝ ศ ษ ส ห

คำเป็น พื้นเสียงเป็นเสียงจัตวา ผันด้วยไม้ ก่ กั เป็นเสียง เอก โท ตามลำดับดังนี้ ขา ข่า
ข้า, ข่ง ข้ง ขั้ง

คำตาย พื้นเสียงเป็นเสียงเอก ผันด้วยไม้ กั กั เป็นเสียงโท ดังนี้ ฆะ ษะ, ขาก ข้าก

(๒) อักษรกลางมี ๙ ตัว คือ ก จ ฎ ฏ ด ต บ ป อ ผันได้ครบทั้ง ๕ เสียงคือ :-

คำเป็น พื้นเสียงเป็นเสียงสามัญ ผันด้วยไม้ ก่ กั กั กั เป็นเสียง เอก โท ตรี จัตวา
ตามลำดับดังนี้ กา ก่า ก้า ก๋า, กัง กั๋ กั๊ กั๋ กั๋

คำตาย พื้นเสียงเป็นเสียงเอก ผันด้วยไม้ กั กั กั เป็นเสียง โท ตรี จัตวา ตามลำดับดังนี้ กะ
กะ กะ, กัก กัก กัก กัก

(๓) อักษรต่ำ มี ๒๔ ตัว คือ ค ค ฃ ฅ ฌ ญ ฑ ฒ ท ฐ น พ ฟ ภ ม ย ร ล ว พ ห ผันได้
๓ เสียง คือ :-

คำเป็น พื้นเสียงเป็นเสียงสามัญ ผันด้วยไม้ ก่ กั เป็นเสียงโท ตรี ตามลำดับดังนี้ คา คำ คำ,
คัง คั๋ คั๊

คำตาย รัสสระ พื้นเสียงเป็นเสียงตรี ผันด้วยไม้ ก่ กั เป็นเสียงโทและจัตวาตามลำดับดังนี้
คะ คะ, คัก คัก คัก

คำตาย ที่มสระ พื้นเสียงเป็นเสียงโท ผันด้วยไม้ กั กั เป็นเสียง ตรี และ จัตวา ตามลำดับ
ดังนี้ คาก คัก ค้าก

สำหรับเพลงในต้นาคบาศนั้นเป็นชนิดของการร้องประกอบการแสดงละครในและโขนซึ่งมีความต่อเนื่องกันเป็นเรื่องราวอยู่ในประเภทของตับเรื่อง มีบทร้องที่บรรยายเล่าเรื่องติดต่อกันจนจบซึ่งในเพลงตับบทนี้ มีเนื้อความ เริ่มตั้งแต่ (มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลดันทน์ ๒๕๒๔ : ๑๒๗) หลังจากที่ถูกมภรรณตายแล้ว อินทรชิต โอรสทศกัณฐ์ได้อาสายกกองทัพออกไปโดยทางอากาศเพื่อไปรบกับพระลักษมณ์ และได้แผลงศรนาคบาศเป็นนาศไปมัดพระลักษมณ์กับพลรบสลบไปหมดพิเภกจึงกลับมาทูลให้พระรามทรงทราบ พระรามจึงเสด็จมายังสนามรบแล้วพระองค์ก็แผลงศรเป็นครุฑไปสังหารนาศเสีย พระลักษมณ์กับบรรดานายทัพนายกองก็พากันฟื้นขึ้น

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงษ์. (๒๕๓๐:๒๕) ได้ทำวิจัยเรื่อง การขับร้องเพลงทยอยของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน กล่าวว่า ผู้ขับร้องจะต้องรู้จักผ่อนเสียง หนัก เบา ให้ถูกที่ จึงจะเกิดความงดงามขึ้นได้ เพราะการร้องด้วยน้ำหนักเสียงซึ่งสม่ำเสมอโดยตลอดนั้น จะทำให้น่าเบื่อ ไม่มีชีวิตชีวา โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเพลงทยอยซึ่งเป็นลักษณะของคนซึ่งเดินไป ร้องให้ไป ตามธรรมชาติของคนที่กำลังอยู่ในอารมณ์เศร้าโศกก็จะพูดด้วยเสียงสูงๆ ต่ำๆ ไม่สม่ำเสมอ เมื่อมาเป็นการขับร้องธรรมชาติในข้อนี้จึงมีความสำคัญ.....เสียงที่เราจะผ่อนให้เบาได้ เราควรจะใช้เอ็นคำว่า เธอ อือ ในเสียงต่างๆกัน คำว่า เธอ อาจจะกลายเป็น เธอ อือจะกลายเป็นอือ หรืออี เพราะว่าโดยมากแล้วเสียงที่เราจะผ่อนให้เบาลงมักจะเป็นเสียงที่ผ่านมาจากสูงลงมาต่ำ เสียงของเธอและอือจึงมักจะเปลี่ยนไปเป็นเสียงจัตวา

การผ่อนเสียงที่ดีนั้นเสียงจะต้องเป็นเสียงซึ่งเปล่งออกมาอย่างเต็มกำลัง แต่บังคับให้เบาลงด้วยกำลังที่สมบูรณ์ มิใช่การร้องด้วยเสียงแผ่วๆ เพราะการร้องด้วยกำลังเสียงซึ่งไม่เต็มที่แล้วผ่อนเสียงลงมาอีก จะทำให้เสียงออกมาไม่มีพลัง ไม่น่าฟัง ผู้ที่สามารถเปล่งเสียงที่สมบูรณ์ได้จะต้องผ่านการฝึกฝน ติดต่อกันจนกระทั่งกล้ามเนื้อคอสามารถควบคุมเสียงต่างๆดังกล่าวมาแล้วได้ ในทำนองเดียวกัน อัจฉรา เจริญภักดี. (๒๕๓๓:๓๖) ในหลักและวิธีการร้องของ อาจารย์เจริญใจ ท่านจะมุ่งทางด้านความงามและอารมณ์ซึ่งเป็นหลักสำคัญของการร้องเพื่อประกอบการแสดงละคร การร้องเข้าถึงบทร้องเนื้อเรื่องนั้นผู้ขับร้องต้องทำความเข้าใจกับบทร้องให้ดีก่อน ถ้าหากผู้ขับร้องไม่เข้าใจในการขับร้องนั้นก็เพียงแต่ ร้องได้เพลง ร้องได้ถูกต้องหรือร้องได้ถูกเพลงเท่านั้นซึ่งการที่จะสร้างความงามทางอารมณ์ให้เกิดขึ้นได้นั้น ขึ้นอยู่กับความเข้าใจในหลักและวิธีการร้องเป็น

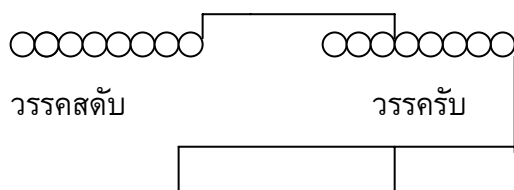
เบื้องต้น ประกอบกับความสามารถของผู้ขับร้องที่ได้สั่งสมประสบการณ์มา เช่นในการขับร้องเพลงที่มีอารมณ์เศร้าโศกก็ต้องร้องช้าๆ มีคร่ำครวญบ้าง มีการใช้น้ำเสียงหนักเสียงเบาได้อย่างเหมาะสม การร้องเพลงที่อยู่ในอารมณ์โกรธ ก็ต้องร้องให้กระซิบหนักแน่น

อภิญญา ชีวะกานนท์ (๒๕๓๒:๑๔-๑๕) ได้ทำวิจัยเรื่อง การทำทางร้องจากทำนองหลักในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ ได้กล่าวถึง ความงามทางด้านอารมณ์ของวรรณคดีไทยมีหลายรส เรียกว่า อรรถรส หรือรสแห่งวรรณคดี อันเป็นการแยกแยะและกำหนดตามพื้นฐานของจิตใจที่ก่อให้เกิดความรู้สึกทางอารมณ์ ๙ ประการดังนี้คือ

๑. สิงคารส คือ รติ หมายถึง รสแห่งความรัก
๒. หัสสรส คือ হাসะ หมายถึง รสแห่งความขบขันหรือร่าเริง
๓. กรุณรส คือ โกละ หมายถึง รสแห่งความโศกเศร้าสลด
๔. รุทธรส คือ โกรธะ หมายถึง รสแห่งความโกรธแค้น
๕. วีรรส คือ อุตสาหะ หมายถึง รสแห่งความกล้าหาญ
๖. ภยานกรส คือ ภยะ หมายถึง รสแห่งความกลัวภัยหรือสยดสยอง
๗. ภาจกรส คือ ชีคุจณา หมายถึง รสแห่งความเกลียดหรือขยะแขยง
๘. อัปภูตรส คือ วิมุหยา หมายถึง รสแห่งความพิศวงหรือประหลาดใจ
๙. ตันตรส คือ สมะ หมายถึง รสแห่งความสงบแห่งจิตใจและศานติสุข

วรรณคดีไทยที่นิยมนำมาทำเป็นบทร้องเพลงไทยมีหลายเรื่อง เช่น อิเหนา ขุนช้างขุนแผน กากี รามเกียรติ์ ฯลฯ ซึ่งเป็นเรื่องที่ผู้ฟังรู้จักดี มีความสมบูรณ์ทางด้านอารมณ์และภาษาซึ่งมีฉันทลักษณ์เป็นกลอนแปด เหมาะในการวางคำและร้องตามทำนองเพลงได้สะดวก

ฉันทลักษณ์กลอนสุภาพ หรือ กลอนแปด หรือกลอนตลาด





วรรณครอง



วรรณสง

คำในภาษาไทยแบ่งได้เป็น ๒ ชนิด คือ

๑ คำเป็น คือ คำที่มีเสียงอ่อน ผันตามเสียงวรรณยุกต์ได้ง่ายโดยมีลักษณะอย่างใดอย่างหนึ่งดังนี้

- พยัญชนะผสมกับสระเสียงยาวในแม่ ก กา เช่น ที่ ไ้ ว่า
- คำที่มีตัวสะกดในแม่ กง กน กม เกอย เกอว เช่น พงศ์ นรินทร์ แว
- คำที่ประสมกับสระเกิน อำ ไอ โอ เอา เช่น ทำ ไป ไย เจ้า

๒ คำตาย คือ คำที่มีเสียงแข็ง ผันตามเสียงวรรณยุกต์ได้ยากโดยมีลักษณะอย่างใดอย่างหนึ่งดังนี้

- คำที่ผสมกับพยัญชนะเสียงสั้นในแม่ ก กา ยกเว้น สระเกิน อำ ไอ โอ เอา เช่น จะ พระ พิ
- คำที่มีตัวสะกดในแม่ กก กต กบ เช่น ออก สลด พบ

บทร้องที่มีคำเป็นมากๆ มักไม่มีใครมีปัญหา เพราะคำเป็นสามารถผันตามเสียงวรรณยุกต์และทำนองเพลงได้ง่าย แต่คำตายซึ่งเป็นคำที่มีเสียงแข็ง ในบางครั้งอาจเกิดปัญหาต่างๆ เช่น ทำให้ทางร้องฟังดูไม่นุ่มนวล วิธีแก้ปัญหายังง่ายก็คือ ให้กล่าวคำร้องเสียก่อนแล้วจึงทำทางเอื้อนต่อท้ายให้เสียงเอื้อนไปลงลูกตกของทำนองหลัก

การกล่าวคำตายจะต้องกล่าวคำคำนั้นให้จบเสียก่อนแล้วจึงใช้หางเสียงเอื้อนตกแต่งในตอนท้ายให้มีความนุ่มนวล เข้ากับจังหวะและทำนอง หากไม่คำนึงถึงข้อนี้ เมื่อทำทางร้องในเพลงที่มีคำตายมากๆ อาจมีผลให้ทางร้องนั้นกระด้างหู หรือทำให้คำร้องผิดความหมาย เช่น “สนิท” ร้องเป็น “สนิท” หรือ “รัก” ร้องเป็น “รัก” เป็นต้น เมื่อการกล่าวคำร้องไม่ชัดเจนบทร้องไม่มีคุณสมบัติในการสื่อความหมาย สื่ออารมณ์เพลงแล้ว ทางร้องนั้นก็จะเป็นไปไม่ได้เช่นกัน

เนื่องจากคำตายเป็นคำที่ผสมกับพยัญชนะเสียงสั้นซึ่งร้องเสียงเดียว ดังนั้นในการกล่าวคำพบว่าส่วนใหญ่จะปิดท้ายด้วย อือ เพื่อให้คำร้องนั้นไม่เก้อหรือกระด้างและเพื่อเชื่อมเสียงที่จะดำเนินการร้องต่อไปได้อย่างสนิทสนม จึงบันทึกโน้ต ๒ ระดับเสียง เช่น จัก อือ กฤษณ์ อือ เสด็จ อือ

การกล่าวคำร้องที่ดีควรคำนึงถึงเสียงวรรณยุกต์ด้วย เพราะคำบางคำหากเพี้ยนเสียงไปจากเดิมอาจทำให้ความหมายของคำนั้นเปลี่ยนไป

เสียงสามัญมักร้องยืนอยู่ในระดับเสียงเดียว เช่น กา ก็ ลม ดี

เสียงเอก มักร้องอยู่ใน ๑-๒ ระดับเสียง เช่น ก้อง ไม่

เสียงโท มักใช้เสียงห่างกันเป็นคู่ ๒-๓ เช่น อุ่ม จ้อย ค่อย

เสียงตรี มักใช้เสียงอยู่ในโน้ต ๒-๓ ระดับเสียง เช่น เนื้อ น่อง

เสียงจัตวา ส่วนใหญ่มักใช้เสียงอยู่ประมาณ ๒ ระดับเสียง ห่างกันเป็นคู่ ๔ เช่น เสียง ศรี

นอกจากนี้ (เรื่องเดียวกันหน้า ๗๙) ยังกล่าวว่า ผู้ที่มีพื้นความรู้ทางศิลปะและผู้ที่ปราศจากอคติทั้งปวงจึงจะสามารถวัดคุณค่าทางศิลปะได้อย่างยุติธรรม ปัจจุบัน ปัญหาในการวัดคุณค่าทางศิลปะเกิดจากการมีพื้นความรู้และทัศนคติที่แตกต่างกัน กลุ่มที่มีรสนิยมในระดับเดียวกันจะสามารถมองเห็นคุณค่าของศิลปะได้คล้ายคลึงกัน ดังนั้นปัญหาดังกล่าวจึงดำเนินเรื่อยมา ปัจจุบันหากพิจารณาการขับร้องและหลักปรัชญาสุนทรียศาสตร์แล้วจะพบว่า ทางร้องที่ได้รับการพัฒนาจากพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) นับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ ๕ เป็นต้นมา เป็นการพลิกประวัติศาสตร์การขับร้อง โดยที่ท่านได้เสนอแนวความคิดที่พอจะสรุปได้ว่า การขับร้องเพลงไทยเป็นการขับร้องด้วยทักษะอันยอดเยี่ยมโดยมีจุดประสงค์ในการถ่ายทอดอารมณ์เพลงแก่ผู้ฟังด้วยวิธีการขับร้องที่วิจิตรแบบยลจึงจะถือว่าเป็นความงามทางศิลปะที่แท้จริง (มิใช่การขับร้องในปัจจุบันที่คล้ายกับการเล่าเรื่องไปเรื่อย ๆ โดยมีได้มีจุดประสงค์จะเสนอความงามทางอารมณ์ หรือสักแต่ว่าร้องให้ถูกเพลงหรือร้องโดยอาศัยเสียงดีให้จบ ๆ เพลงไป) แนวความคิดนี้จัดอยู่ในหลักปรัชญาแนว expressionism ที่มุ่งเน้นการแสดงออกทางอารมณ์ แนวความคิดและวิธีปรับปรุงและปฏิบัติแนวทางการขับร้องของท่านได้ถูกถ่ายทอดให้แก่ อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน บุตรสาวของท่านเอง อันเป็นที่ยอมรับในวงการศิลปะและสถาบันการศึกษาต่าง ๆ ว่าเป็นความรู้ทางศิลปะการขับร้องที่เพียบพร้อมไปด้วยหลักวิชาการและหลักปรัชญาสุนทรียศาสตร์

นอกจากนี้ รุจี ศรีสมบัติ (๒๕๔๓: บทคัดย่อ) ได้ทำปริญาานิพนธ์เรื่อง การศึกษาทางร้องเพลงเสภาของครูศิริ วิชเวช กล่าวถึงคำร้องว่า เมื่อออกเสียงคำร้องเป็นทำนอง จะมีความสัมพันธ์กับเสียงวรรณยุกต์ในภาษาพูดในลักษณะของการดำเนินทำนองที่เคลื่อนที่ไปในแนวเดียวกันเป็นส่วนใหญ่ ยกเว้นบางคำที่ต้องการร้องให้ตรงกับเสียงลูกตก ในส่วนของการเอื้อน มีเอื้อนท้ายคำ เป็นการเอื้อนที่ให้ตรงกับเสียงลูกตก เอื้อนระหว่างคำ เป็นการเอื้อนสั้น ๆ ที่อยู่ระหว่างคำร้อง เอื้อนอิสระ เป็นการเอื้อนที่ใช้ทักษะแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง การเอื้อนนี้ลูกตกของทำนองเอื้อนจะตรงกับลูกตกของทำนองเพลงแต่ทิศทางของคำอาจแตกต่างกัน เทคนิคการขับร้องที่เป็นคำร้อง และที่เป็นเอื้อนใช้เทคนิคดังนี้

- ผันเสียง คือ การทำเสียงให้สูงขึ้น
- กระทบคำ คือ การขับร้อง ๑ พยางค์ เป็นหลายโน้ต
- อมเสียง คือ การขับร้องที่มีตัวสะกดอยู่ในมาตรา แม่กม และคำที่ใช้สระอำ
- กระทบเสียง คือ การเอื้อนที่ใช้หลายเสียงหลายตัวโน้ต
- เสียงปริป คือ การสะกดเสียงสั้น ๆ ในตอนท้าย
- เสียงครั้น คือ การทำเสียงให้สั้นสะเทือน

ในทำนองเดียวกัน นพทร ปัญญาพิสิทธิ์ (๒๕๔๐: บทคัดย่อ) การเอื้อนเสียงในทำนองเพลงไทยนั้นครูผู้อาวุโสหลายท่านจะมีวิธีการใช้เสียงด้วยวิธีการแตกต่างกัน เช่นการเอื้อนเสียงที่ใช้เชื่อมระหว่างคำร้อง การเอื้อนเสียงคำร้อง และการเอื้อนเสียงท้ายคำร้องเพื่อให้คำร้องมีเสียงตรงกับเสียงของลูกตกในทำนองทางรับ เช่นเดียวกันกับ ถนอมศรี แสงทอง (๒๕๔๐:บทคัดย่อ) ได้ทำปริญญานิพนธ์เรื่องการศึกษาทางร้องเพลงไทยสำเนียงมอญ มีผลการวิเคราะห์ พบว่า

๑. บทเพลงที่มีเอื้อนจะสามารถแบ่งคำร้องออกเป็นกลุ่มๆ โดยมีเอื้อนท้ายคำต่อจากกลุ่มคำร้องและมีเอื้อนอิสระระหว่างกลุ่มคำร้อง
๒. บทเพลงที่ไม่มีเอื้อนอิสระไม่สามารถแบ่งกลุ่มคำร้องออกเป็นกลุ่มๆได้
๓. คำร้องที่แบ่งเป็นพยางค์ตามเสียงวรรณยุกต์นั้นเมื่อร้องเป็นทำนองแล้วส่วนใหญ่ออกเสียงร้องให้ความหมายโดยออกเสียงตามเสียงวรรณยุกต์นั้นๆ
๔. เอื้อนท้ายคำเป็นเอื้อนที่เอื้อนเพื่อให้ลงเสียงลูกตกเมื่อคำร้องที่ตรงกับเสียงลูกตกนั้นๆร้องแล้วไม่ตรงกับเสียงลูกตก
๕. เอื้อนอิสระเป็นเอื้อนที่ประติษฐ์ขึ้นระหว่างกลุ่มคำร้องอาจเป็นการเอื้อนตามทำนองเพลงหรือเอื้อนแตกต่างจากทำนองเพลง

ในอีกทางหนึ่ง พันธุ์ศักดิ์ วรรณดี (๒๕๔๓:บทคัดย่อ) ได้ทำปริญญานิพนธ์เรื่องการศึกษาทางร้องเพลงตับตันเพลงฉิ่ง ๓ ชั้น พบว่าเพลงตับตันเพลงฉิ่ง ๓ ชั้นเหมาะสำหรับการฝึกทักษะด้านการขับร้องเพลงไทย ลักษณะดังกล่าวคือ พบรูปแบบทำนองทางร้องที่มีคำร้องและไม่มีคำร้องหลายรูปแบบ ที่แตกต่างจากทางฆ้องที่เป็นทำนองหลักรูปแบบเดียวกัน รูปแบบทำนองทางร้องลักษณะเดียวกันที่ตกแต่งด้วยระดับเสียงต่างบันไดเสียงกัน

บทที่ ๓

วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การค้นคว้าและการวิจัยเรื่อง การศึกษาวิธีขับร้อง เพลงในต้นาคบาท ของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินได้แบ่งขั้นตอนออกเป็นดังนี้

๑. ขั้นรวบรวมข้อมูล

๑.๑ ข้อมูลจากตำราวิชาการ

๑.๒ ข้อมูลจากงานวิจัย

๑.๔ ข้อมูลจากการบันทึกเทปการขับร้องของ อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

๒. ขั้นเรียบเรียงข้อมูล

๒.๑ นำข้อมูลจากตำรา งานวิจัยและเอกสารที่เกี่ยวข้องมาศึกษาและจัดหมวดหมู่ ลำดับความสำคัญของเนื้อหา เรียบเรียงขั้นตอนโดยต่อเนื่อง

๒.๒ บันทึกโน้ตทางร้องจากเทปที่ขับร้องโดย อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นโน้ตสากล

๒.๓ บันทึกโน้ตทางฆ้องซึ่งเป็นมือฆ้องของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี

๓. ขั้นศึกษาข้อมูล

๓.๑ ศึกษาวิธีขับร้องเพลงในต้นาคบาท ของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน โดยจำแนกหัวข้อออกเป็น

๓.๑.๑ ศึกษาประวัติที่มา และโครงสร้างของเพลง

๓.๑.๒ การแบ่งวรรคตอน

๓.๑.๓ ช่วงการหายใจ

๓.๑.๔ เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง

๓.๑.๕ เทคนิคในการเอื้อน

๓.๒ ในการศึกษาจะศึกษาเพลงในต้นาคบาททั้ง ๒๙ เพลงโดยศึกษาตามลำดับเพลงทีละเพลง ตั้งแต่เพลงแรกจนถึงเพลงสุดท้าย

บทที่ ๔

ผลการศึกษาข้อมูล

เพลงที่ ๑ เพลงช้าง

๑. ประวัติ

เพลงช้าง (ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์. ๒๕๓๗ : ๗๖-๗๗) เพลงร้องของโขน ละคร ปกติใช้ในบทขึ้นต้นเนื้อเรื่องของการแสดง เพลงช้างนี้เดิมเมื่อต้นเสียงร้องแล้วจะรับด้วยลูกคู่ เรียกว่า “ช้างลูกคู่” ต่อมาได้มีการแต่งทำนองร้อง ให้มีดนตรีรับ แรกเริ่มก็ใช้รับเมื่อทำนองร้องมีลีลาช้าและบรรเลงรับด้วยปี่จึงเรียกว่า “เพลงช้าง” แม้ว่าต่อมาการแสดงละครจะมีปี่พาทย์บรรเลงรับทั้งวง ก็ยังคงเรียกเพลงช้างเหมือนเดิม เพลงช้างนี้มีสองทำนองคล้ายกันโดยแตกต่างที่ระดับเสียง เมื่อบรรเลงรับละครในหรือโขน เรียกช้างใน ถ้าบรรเลงรับละครนอกเรียก ช้างนอก เพลงช้างยังเป็นต้นทางให้มีการแต่งทำนองอื่นอีกคือ เพลงช้างครวญ สำหรับร้องขึ้นต้นเมื่อแสดงอารมณ์โศกเศร้าของตัวละคร เพลงช้างวนสำหรับร้องขึ้นต้นตอนตัวละครครุ่นคิด คำนึงถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ต่อมาเมื่อสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงประดิษฐ์เพลงช้างขึ้นอีกแบบหนึ่ง โดยใช้ลูกคู่ร้องรับ มีทั้งชายและหญิง ชายร้องเสียงต่ำหญิงร้องเสียงสูงประสานกัน มีระฆังตีสอดประสม เรียกชื่อว่า เพลงช้างประสมเสียงระฆัง หรือเพลงช้างประสม

หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้แต่งทำนองทางดนตรี โดยนำทำนองรับเพลงช้างของเดิมมาแต่งเป็นทำนองทางเปลี่ยนไว้อย่างหลายทาง เพื่อใช้สำหรับบรรเลงประกอบละครให้กับคณะละครของเจ้าคุณพระประยูรวงศ์ ในรัชกาลที่ ๖

เพลงช้างเป็นเพลงที่ขับร้องลำดับที่ ๑ ของดับ หลังจากทีปี่พาทย์เริ่มบรรเลงเพลงวามาจนจบแล้ว เพลงนี้ใช้เริ่มการแสดงโดยที่ตัวเอกของเรื่องคือพระราม เสด็จออกมาประทับยังท้องพระโรงเพื่อว่าราชการ ซึ่งการดำเนินเรื่องอยู่ในลีลาอารมณ์ปกติธรรมดา การขับร้องอยู่ในแนวค่อนข้างช้า ดังบทร้องในเพลงดังต่อไปนี้

บทร้องเพลงช้าง

เมื่อนั้น
เสด็จออกพลับพลาหน้าคี่รี

พระจักรกฤษณ์ฤทธิรงค์เรืองศรี
พระจักรีตรัสประพาสาวิชาการ

โครงสร้างของเพลง

เพลงซ้ำเป็นเพลงอัตราจังหวะพิเศษ ทางร้องและทางฆ้องที่ปรากฏต่อไปนี้ ไม่สามารถนำมาแสดงให้อยู่ในระนาบเดียวกันดังเช่นเพลงอื่นๆ ได้ เนื่องจากมีความยุ่งยากในเรื่องการบันทึกโน้ต จึงนำมาบันทึกไว้เป็นข้อมูล แยกออกจากกันดังนี้

เพลงซ้ำ

เพลงซ้ำ

เทียวกแรก

ร้อง

เมื่อ

เออ

(*)

(*)

(*)

(*)

เมื่อ

(*)

นั่น

(*)

(*)

พระ

จัก

(*)

25

26

27

โน้ตทางฆ้อง

เพลงซ้ำ

เที่ยวแรก

เที่ยวเปลี่ยน หรือ ทางเปลี่ยน

๒. การแบ่งวรรคคำร้อง

การแบ่งวรรคคำร้อง ออกเป็นกลุ่มคำ ดังนี้

เมื่อนั้น
เสด็จออก / พลับพลา / หน้าคิริ

พระจักรกฤษณ์ / ฤทธิรงค์ / เรืองศรี
พระจักรี / ตรัสประพาस / ราชการ

๓. ช่วงการหายใจ

ตำแหน่งการหายใจปรากฏสัญลักษณ์ * ดังโน้ตข้างต้น พบว่า ช่วงการหายใจในเพลงซ้ำปี ส่วนใหญ่อยู่ในตำแหน่งท้ายวรรคของทำนองเพลง ในช่วงจบเอื้อนก่อนเปล่งเสียงคำร้องและในช่วงหลังจาก เปล่งเสียงคำร้องแล้ว ก่อนที่จะเอื้อนทำนองต่อไป

๔. เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง

เพลงนี้มีคำร้องรวมทั้งหมด ๒๗ พยางค์ แต่เนื่องจากการร้องซ้ำ แต่ออกเสียงต่างกัน และมีคำที่เป็นลักษณะเฉพาะของเพลงนี้ คือ คำว่า นั้นแหละ และคำว่า เมื่อนั้น ซ้ำอีก จึงรวมกันทั้งหมด นับได้เป็น ๓๑ พยางค์

๔.๑ ลักษณะของคำร้องแบ่งตามระดับเสียงในหลักภาษาไทย

คำที่มีลักษณะเป็นเสียงสามัญ มีจำนวน ๗ พยางค์ ได้แก่ รงค์ เรือง พลา คี รี กรี การ
วิธีการเปล่งเสียงคำที่เป็นเสียงสามัญ พบว่ามี ๑ ลักษณะ คือ
๑.เปล่งเสียงออกตรง ๆ ตามเสียงหลักเสียงเดียว ในคำว่า รงค์ เรือง พลา คี รี กรี

คำที่มีลักษณะเป็นเสียงเอก มีจำนวน ๘ พยางค์ ได้แก่ จักร กฤษณ์ แหละ เสด็จ ออก จัก
ตรัส ประ

วิธีการเปล่งเสียงคำที่เป็นเสียงเอก พบว่ามี ๔ ลักษณะ คือ

- ๑.เปล่งเสียงออกตรง ๆ ตามเสียงหลักเสียงเดียว ในคำว่า กฤษณ์(โน้ตห้องที่ ๓๑) ส(เสด็จ)
จัก(โน้ตห้องที่ ๗๔ และห้องที่ ๘๐) ตรัส ประ แหละ (โน้ตห้องที่ ๔๑ และห้องที่ ๘๒)
- ๒.เปล่งเสียง ๒ เสียง จากเสียงสูงเลื่อนลงต่ำ เสียงห่างกันเป็นคู่ ๒ และปิดท้ายคำด้วยเอื้อน
ว่า อือ ในคำว่า จักร (โน้ตห้องที่ ๒๓ และห้องที่ ๒๔)
- ๓.เปล่งเสียงออกตรง ๆ ตามเสียงหลักเสียงเดียวและปิดท้ายคำด้วยเอื้อนว่าอือ หรือ อือ-
เฮอะ-อือ ในคำว่า กฤษณ์(โน้ตห้องที่ ๒๗) เสด็จ(เสด็จ)

๔. เพลงเสียง ๓ เสียง จากเสียงสูงเลื่อนลงต่ำ จากเสียงที่ ๑ มาเสียงที่ ๒ เสียงห่างกันเป็นคู่ ๓ จากเสียงที่ ๒ เลื่อนขึ้นไปเสียงที่ ๓ ห่างกัน ๑ เสียง และปิดท้ายคำด้วยเอื้อนว่า อือ ในคำว่า ออก

คำที่มีลักษณะเป็นเสียงโท มีจำนวน ๔ พยางค์ ได้แก่ เมื่อ หน้า พาส ราช นั้น

วิธีการแปลงเสียงคำที่เป็นเสียงโท พบว่ามี ๓ ลักษณะ คือ

๑. เพลงเสียง ๒ เสียง จากเสียงสูงเลื่อนลงต่ำ ห่างกันเป็นคู่ ๓ ในคำว่า เมื่อ(โน้ตห้องที่ ๑) พาส
๒. เพลงเสียง ๒ เสียง จากเสียงสูงเลื่อนลงต่ำ ห่างกันเป็นคู่ ๕ ในคำว่า เมื่อ(โน้ตห้องที่ ๑๕) หน้า
๓. เพลงเสียง ๓ เสียง จากเสียงสูงเสียงที่ ๑ เลื่อนลงต่ำมาเสียงที่ ๒ เสียงห่างกันเป็นคู่ ๓ จากเสียงที่ ๒ เลื่อนขึ้นไปเสียงที่ ๓ ห่างกัน ๑ เสียง ในคำว่า นั้น(โน้ตห้องที่ ๔๐ และ ห้องที่ ๔๑) ราช

คำที่มีลักษณะเป็นเสียงตรี มีจำนวน ๗ พยางค์ ได้แก่ นั้น พระ ฤทธิ พลับ พระ ช(ราชการ)

วิธีการแปลงเสียงคำที่เป็นเสียงตรี พบว่ามี ๔ ลักษณะ คือ

๑. เพลงเสียงออกตรง ๆ เสียงเดียวซึ่งเป็นเสียงหลัก ในคำว่า พระ ช(ราชการ)
๒. เพลงเสียง ๒ เสียง จากเสียงสูงเลื่อนลงต่ำ ในเสียงแรกที่สูงออกเสียงเพียงเบา ๆ และสั้น เมื่อเลื่อนเสียงลงต่ำซึ่งเป็นเสียงหลักจะออกเสียงด้วยความดังระดับปกติ ในคำว่า พระ(เสียงห่างกันเป็นคู่ ๓)
๓. เพลงเสียงออกตรง ๆ เสียงเดียวซึ่งเป็นเสียงหลัก และปิดท้ายคำด้วยเอื้อนว่า อือ ในคำว่า นั้น
๔. เพลงเสียง ๒ เสียง จากเสียงต่ำเลื่อนขึ้นสูง ห่างกันเป็นคู่ ๒ ในคำว่า ฤทธิ พลับ

คำที่มีลักษณะเป็นเสียงจัตวา มีจำนวน ๑ พยางค์ ได้แก่ ศรี

วิธีการแปลงเสียงคำที่เป็นเสียงจัตวา พบว่ามี ๑ ลักษณะ คือ

๑. เพลงเสียง ๒ เสียง จากเสียงต่ำเลื่อนขึ้นสูง ห่างกันเป็นคู่ ๔ ในคำว่า ศรี

๔.๒ ลักษณะของคำร้องบางคำที่มีความเด่นชัดเรื่องของการใช้ ลีลาในการประดิษฐ์คำ

คำว่า นั้น ออกเสียงว่า นั้น - อัน เสียงนั้น ออกเสียงดังและยาว เสียงอัน น้ำหนักเสียง ใกล้เคียงกับเสียงนั้น แต่มีลักษณะการกดเสียงให้ดูหนักแน่นมากขึ้น

คำว่า ออก เปล่งเสียงว่า ออ - อ่อ - ออก - เอื้อ เสียงออ เปล่งเสียงด้วยเสียงสั้น และเบา เสียง อ่อ เพิ่มความดังและเปล่งเสียงยาวขึ้น เสียง ออก จะเปล่งเสียงในลักษณะเน้นคำให้มีความ ชัดเจน

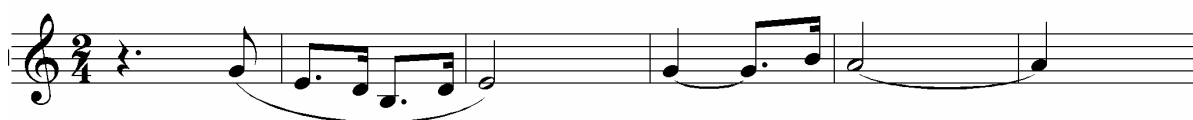
๕. เทคนิคในการเอื้อน

เพลงช้างปี่ เป็นเพลงท่อนเดียว ร้อง ๒ เที้ยว ทำนองเอื้อนเหมือนกัน สามารถแบ่งทำนอง เอื้อนออกเป็น กลุ่มใหญ่ และ กลุ่มย่อย ดังต่อไปนี้

๕.๑ ทำนองเอื้อนกลุ่มใหญ่ มีดังนี้

กลุ่มที่ ๑

เที้ยวแรก



ออกเสียงว่า หึ เอื้อ เอื้อเอื้อเอื้อ เอื้อเอื้อ เอื้อ (ส่วนที่ ๑) เอื้อ เอื้อเอื้อ เอื้อ (ส่วนที่ ๒)
๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๙

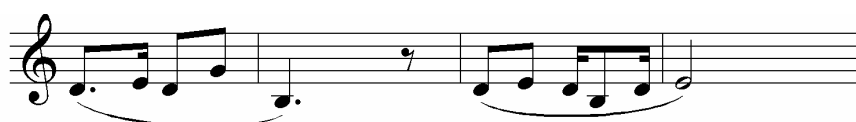
ในทำนองเอื้อนกลุ่มนี้ มี ๒ ส่วน ดังกล่าวแล้ว ส่วนที่ ๑ และ ส่วนที่ ๒ เป็นทำนองเอื้อน ที่บรรจุไว้แทนคำร้อง เนื่องจากในเที้ยวที่ ๑ มีคำร้องเพียง ๒ พยางค์ คือ คำว่า เมื่อนั้น ปรากฏอยู่ เฉพาะในเที้ยวที่ ๑ บริเวณทำนองตามโน้ตห้องที่ ๒ กลุ่มหลัง ถึงโน้ตห้องที่ ๗ กลุ่มหน้า

ทำนองเอื้อนภายใน ๙ เสียงมีการใช้เทคนิคการร้อง คือ

เทคนิคการ กระทบ เสียงพบ ๑ แห่งคือ บริเวณโน้ตเสียงที่ ๗ ๘ ๙

เทคนิคการ ครั้น เสียง พบ ๑ แห่งคือ บริเวณโน้ตเสียงที่ ๒ ๓ ๔

เที้ยวกลับ



ออกเสียงว่า เอื้อ เอื้อเอื้อ เอื้อ หึ เอื้อ เอื้อ เอื้อเอื้อ เอื้อเอื้อเอื้อ
๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๙ ๑๐ ๑๑

ทำนองเอื้อนข้างต้นปรากฏดังโน้ตห้องที่ ๕๓ ถึง ๕๖

เทคนิคการ ครั้น เสียง พบ ๑ แห่งคือ บริเวณโน้ตเสียงที่ ๑ ๒ ๓

กลุ่มที่ ๔



ออกเสียงว่า อือ หือ อือ อือ อือ อือ อือ เออ เฮอะ เออ หือ เออ เฮอ เออะเอะ

๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๙ ๑๐ ๑๑ ๑๒ ๑๓ ๑๔ ๑๕ ๑๖

ทำนองเอื้อนดังกล่าวปรากฏเหมือนกันทั้ง ๒ เที้ยว บริเวณโน้ตห้องที่ ๒๓ กลุ่มหลัง ถึงโน้ตห้องที่ ๒๖ กลุ่มหลัง ในเที้ยวแรก และโน้ตห้องที่ ๗๕ กลุ่มหลัง ถึงโน้ตห้องที่ ๗๘ กลุ่มหลัง ในเที้ยวกลับ

ทำนองเอื้อนภายใน ๑๖ เสียงนี้มีการใช้เทคนิคการร้อง คือ

เทคนิคการ กระทบ เสียงพบ ๑ แห่งคือ

๑. บริเวณโน้ตเสียงที่ ๖ ๗ ๘

๒. บริเวณโน้ตเสียงที่ ๙ ๑๐ ๑๑

เทคนิคการ ครั้น เสียง พบ ๑ แห่งคือ

๑. บริเวณโน้ตเสียงที่ ๓ ๔ ๕

๒. บริเวณโน้ตเสียงที่ ๑๔ ๑๕ ๑๖

กลุ่มที่ ๕



ออกเสียงว่า

เอ้อ เฮอะ เออ เอ้อ เออ เออ เฮอเออเฮอะเอะ

๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๙ ๑๐

ทำนองเอื้อนดังกล่าวปรากฏเหมือนกันทั้ง ๒ เที้ยว บริเวณโน้ตห้องที่ ๓๒ ถึงโน้ตห้องที่ ๓๗ ในเที้ยวแรก และโน้ตห้องที่ ๘๔ ถึงโน้ตห้องที่ ๘๙ ในเที้ยวกลับ

ทำนองเอื้อนภายใน ๑๐ เสียงมีการใช้เทคนิคการร้อง คือ

เทคนิคการ กระทบ เสียงพบ ๑ แห่งคือ

๑. บริเวณโน้ตเสียงที่ ๑ ๒ ๓

๒. บริเวณโน้ตเสียงที่ ๘ ๙ ๑๐

๕.๒ ทำนองเอื้อนกลุ่มย่อย ในทำนองเอื้อนกลุ่มย่อยนี้ สามารถแยกออกเป็น

๕.๒.๑. เอื้อนระหว่างคำร้อง พบในระหว่างคำว่า

เมื่อ กับ นั้น โน้ตห้องที่ ๑๕ ถึง ๑๗ ออกเสียงว่า เมื่อ อื้อ อื้อ อื้อ หึ อื้อ นั้น
 จัก กับ กฤษณ์ โน้ตห้องที่ ๒๙ ถึง ๓๑ ออกเสียงว่า จัก อื้อ จี อื้อ อื้อ ฮี อื้อ กฤษณ์
 เสด็จ กับ ออก โน้ตห้องที่ ๔๗ ถึง ๕๐ ออกเสียงว่า เสด็จ อื้อ อื้อ อื้อ ฮี อื้อ หึ อื้อ ฮี อื้อ อื้อ
 ฮี อื้อ ออก

หน้า กับ คีรี โน้ตห้องที่ ๖๖ ถึง ๖๘ ออกเสียงว่า หน้า อื้อ อื้อ อื้อ หึ อื้อ คีรี
 จัก กับ กรี โน้ตห้องที่ ๘๐ ถึง ๘๒ ออกเสียงว่า จัก อื้อ อื้อ อื้อ ฮี อื้อ กรี
 ตรัส กับ ประพาส โน้ตห้องที่ ๘๙ ออกเสียงว่า ตรัส อื้อ ประพาส

๕.๒.๒ เอื้อนท้ายคำร้อง พบว่า พบในท้ายคำว่า

เมื่อ โน้ตห้องที่ ๑ ออกเสียงว่า เมื่อ เออ
 นั้น โน้ตห้องที่ ๑๗ ออกเสียงว่า นั้น อื้อ
 กฤษณ์ โน้ตห้องที่ ๒๗ ออกเสียงว่า กฤษณ์ อื้อ
 ออก โน้ตห้องที่ ๕๐ ออกเสียงว่า ออก อื้อ – อื้อ – อื้อ

เพลงที่ ๒ เพลงหุ้ม

๑. ประวัติ

เพลงหุ้มอัตรา ๒ ชั้น (ราชบัณฑิตยสถาน. ๒๕๔๔ : ๓๖๘) ของเก่า ประเภทหน้าทับปรบไก่อ มีท่อนเดียว ๖ จังหวะ โบราณเขียนว่า “อรัม” แปลว่า มีดคลุ้ม ใช้เป็นเพลงขับร้องในการแสดงโขนและละครใน ส่วนมากใช้กับตัวละครที่สูงศักดิ์หรือตัวสำคัญของเรื่อง

ต้นรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ได้แต่งขยายขึ้นเป็นอัตรา ๓ ชั้น บรรเลงกันอยู่เฉพาะในวงปี่พาทย์ของกรมมหรสพ จึงไม่แพร่หลาย

พ.ศ. ๒๔๙๙ นายอุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้นำเพลงหุ้ม อัตรา ๒ ชั้น ของเก่ามาแต่งขยายขึ้นเป็นอัตรา ๓ ชั้น และตัดลงเป็นชั้นเดียว ครอบเป็นเพลงเถา พยายามยึดหลักของสำเนียงและความหมายเดิมไว้ให้มากที่สุด และได้ทำเทียวกลับไว้ครบทุกชั้น

เพลงหุ้มนี้นี้เป็นเพลงลำดับที่ ๒ ของดับ ซึ่งกล่าวถึง พระราม เมื่อได้ยินเสียงโห่ร้อง ซึ่งที่เคยมีมาก่อนมักจะเป็นเสียงกองทัพบกมา จึงถามโหราก็คือ พิเภก ว่าใครยกกองทัพบก จากคำร้องตามบทประพันธ์ จะมีคำร้องว่า “โห่โกลาดังฟ้าลั่น” “เสียงสะท้อน” ซึ่งเป็นคำที่ฟังดูแล้วมีความอึกทึกครึกโครมแต่ในทางการร้องจริงๆ แล้วก็ไป อย่างธรรมดาตามแนวทำนองของเพลงหุ้มดับบทร้องดังต่อไปนี้

บทร้องเพลงหุ้ม

พอเสียงโห่โกลาดังฟ้าลั่น เคยสำคัญข้าศึกอีกหาญ
จึงตรัสถามโหรปรีชาชาญ เสียงสะท้อนทัพใหญ่ใครยกมา

โครงสร้างของเพลง

เพลงหุ้มเป็นเพลงอัตรา ๒ ชั้น ประเภทหน้าทับปรบไก่อ มี ท่อนเดียว ๖ จังหวะ ร้อง ๒ เที้ยว เหมือนกัน ดังโน้ตทำนองทางร้องและโน้ตทางฆ้อง ต่อไปนี้

เพลงหุ่่ม

ร้อง เที้ยวแรก 2 3 4

ทางน้อง 1 2 3 4

5 6 7 8

(*) พอ เสียง

9 10 11 12

โห่ (*) (*) (*) ก ลา

13 14 15 16

(*) (*) (*) ตั้ง ฟา อือ

17 18 19 20

ถิ่น อื้อ (*) - - - - - (*) เคย ท่า คัญ (*) ข้า

17 18 19 20

21 22 23 24

สึก อื้อ - - (*) เอื้อ - - - - - สึก อื้อ

21 22 23 24

25 26 27

หาญ (*) เอื้อ - - - - -

25 26 27

28 เที้ยวกลับ 29 30 31 32

เออ (*) จิ้ง ตรีศ ถาม

28 29 30 31 32

33 34 35 36

(*) ฮี (*) (*) ห ร

33 34 35 36

37 38 39 40

(*) เออ (*) (*) ปรี ขา ขาญ

37 38 39 40

41 42 43 44

(*) ฮี (*) เสียง สะ ท้าน ทัพ

41 42 43 44

45 46 47 48

ใหญ่ (*), (*)ใคร ยก

49 50 51 52 53

มว (*)

ช่วงเริ่มต้นทำนองเที่ยวแรกทางฆ้องจะเริ่มก่อนในวรรคแรกของเพลง ทางร้องเริ่มที่วรรค ๒ ดังโน้ตห้องที่ ๔ ดำเนินทำนองไปในแนวเสียงเดียวกันจนจบจังหวะที่ ๖ ในเที่ยวแรก แล้วย้อนกลับมาเยือนทำนองในวรรคแรกของจังหวะที่ ๑ ร้องเหมือนกันทั้ง ๒ เที่ยว ทำนองทางร้องจะจบก่อนในลูกตกจังหวะโน้ตต้นห้องส่วนทางฆ้องจะดำเนินต่อเนื่องไปในเที่ยวที่ ๒ ทางร้องจะเริ่มพร้อมกับทางฆ้องและดำเนินทำนองไปจนจบโดยทางร้องจะจบก่อนดังโน้ตห้องที่ ๕๑ ที่วรรคแรกของจังหวะที่ ๑ ส่วนทางฆ้องจะดำเนินต่อไปอีก ๑ วรรค มาจบท้ายที่จังหวะที่ ๑ ของเพลง ดังโน้ตห้องที่ ๕๓ เมื่อแยกส่วนออกสามารถแสดงได้ดังนี้

จังหวะที่ ๑ วรรค ๑ A วรรค ๒ B จังหวะที่ ๒ - ๖ C

ท่อน ๑ ทางร้อง B C A

ทางฆ้อง A B C A

ท่อน ๒ ทางร้อง B C A

ทางฆ้อง B C A B

ทำนองทางฆ้องและทางร้องส่วนใหญ่เสียงที่ตกจังหวะเป็นเสียงเดียวกัน ดังนี้

จังหวะที่ ๑ เสียงที่ตกจังหวะทั้งทางฆ้องและทางร้องเป็นเสียงเดียวกัน คือ เสียง ลา (โน้ตห้องที่ ๕ ในเที่ยวแรก และห้องที่ ๒๙ ในเที่ยวกลับ)

จังหวะที่ ๒ เสียงที่ตกจังหวะทั้งทางฆ้องและทางร้องเป็นเสียงเดียวกัน คือ เสียง ลา (โน้ตห้องที่ ๙ ในเที่ยวแรก และห้องที่ ๓๓ ในเที่ยวกลับ) เมื่อดูจากทำนองทางร้องจะพบว่าในเที่ยวแรกเสียงที่ตกจังหวะตรงกับคำร้องว่า โห้ เมื่อปิดท้ายคำด้วยเอื่อนว่า อือ จะตรงกับเสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงหลักพอดี

จังหวะที่ ๓ เสียงที่ตกจังหวะทั้งทางฆ้องและทางร้องเป็นเสียงเดียวกัน คือ เสียง มี (โน้ตห้องที่ ๑๓ ในเที่ยวแรก และห้องที่ ๓๗ ในเที่ยวกลับ)

จังหวะที่ ๔ เสียงที่ตกจังหวะทางร้องตรงกับเสียง เร ส่วนทางฆ้องตรงกับคู่ ๔ เสียง โด และซอล (โน้ตห้องที่ ๑๗ ในเที่ยวแรก และห้องที่ ๔๑ ในเที่ยวกลับ)

จังหวะที่ ๕ เสียงที่ตกจังหวะทั้งทางฆ้องและทางร้องเป็นเสียงเดียวกัน คือ เสียง เร (โน้ตห้องที่ ๒๑ ในเที่ยวแรก และห้องที่ ๔๕ ในเที่ยวกลับ)

จังหวะที่ ๖ เสียงที่ตกจังหวะทั้งทางฆ้องและทางร้องเป็นเสียงเดียวกัน คือ เสียง มี (โน้ตห้องที่ ๒๕ ในเที่ยวแรก และห้องที่ ๔๙ ในเที่ยวกลับ)

๒. การแบ่งวรรคคำร้อง

การแบ่งวรรคคำร้อง แบ่งออกเป็นกลุ่มคำ ดังนี้

พอเสียงโห้ / โกลา / ดังฟาลัน

เคยสำคัญ / ข้าศึก / อึกหาญ

จึงตรัสถาม / โหรา / ปรีชาชาญ

เสียงสะท้อน / ทัพใหญ่ / ไครยกมา ฯ

๓. ช่วงการหายใจ

ตำแหน่งการหายใจปรากฏสัญลักษณ์ * ดังโน้ตข้างต้น พบว่า ช่วงการหายใจในเพลงหุ่่มส่วนใหญ่อยู่ในตำแหน่งท้ายวรรคของทำนองเพลง ในช่วงจบเอื่อนก่อนเปล่งเสียงคำร้องและในช่วงหลังจาก เปล่งเสียงคำร้องเสร็จแล้ว ก่อนที่จะเอื่อนทำนองต่อไป

๔. เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง

เนื่องจากเพลงนี้อยู่ในลีลาอารมณธรรมดาที่กล่าวถึงเรื่องราวช่วงเริ่มต้นของต้นนาคบาท วิธีการเปล่งเสียงคำร้องส่วนใหญ่สอดคล้องไปกับอารมณ์ของเพลง ซึ่งคำร้องของเพลงนี้มีจำนวนคำทั้งสิ้น ๓๑ พยางค์ แบ่งตามลักษณะของคำได้ดังนี้

๔.๑ ลักษณะของคำร้องแบ่งตามระดับเสียงในหลักภาษาไทย

คำที่มีลักษณะเป็นเสียงสามัญมีจำนวน ๑๓ คำ คือคำว่า พอ โก ลา ดัง เคย คัญ จึง รา ปรี
ชา ชาญ ใคร มา

วิธีการแปลงเสียงคำที่เป็นเสียงสามัญ พบว่ามี ๒ ลักษณะคือ

๑.แปลงเสียงออกตรง ๆ ตามเสียงหลักเสียงเดียว ในคำว่า พอ โก ลา ดัง เคย คัญ จึง รา
ปรี ชา ชาญ มา

๒.แปลงเสียง ๒ เสียง จากเสียงสูงเลื่อนลงต่ำ ในเสียงแรกที่สูงออกเสียงเพียงเบา ๆ และ
สั้น เมื่อเสียงสูงลงมาต่ำซึ่งเป็นเสียงหลักจะออกเสียงด้วยความดังระดับปกติ ในคำว่า
ใคร(เสียงห่างเป็นคู่ ๓)

คำที่มีลักษณะเป็นเสียงเอก มีจำนวน ๕ คำ คือคำว่า โห่ คี๊ก ตรัส สะ ใหญ่

วิธีการแปลงเสียงคำที่เป็นเสียงเอก พบว่ามี ๒ ลักษณะ คือ

๑.แปลงเสียงออกตรง ๆ ตามเสียงหลักเสียงเดียว ในคำว่า ตรัส สะ

๒.แปลงเสียงออกตรง ๆ ตามเสียงหลักเสียงเดียวและปิดท้ายคำด้วยเอื่อนว่าอือ หรือ อือ-
เฮอะ-อือ ในคำว่า โห่ คี๊ก ใหญ่

คำที่มีลักษณะเป็นเสียงโท มีจำนวน ๒ คำ ได้แก่ ลั่น ข้ำ

วิธีการแปลงเสียงคำที่เป็นเสียงโท พบว่ามี ๒ ลักษณะ คือ

๑. แปลงเสียง ๒ เสียง จากเสียงสูงเลื่อนลงต่ำ ห่างกันเป็นคู่ ๒ ในคำว่า ข้ำ

๒. แปลงเสียง ๒ เสียง จากเสียงสูงเลื่อนลงต่ำ ห่างกันเป็นคู่ ๒ และปิดท้ายคำด้วยเอื่อนว่า
อือ ในคำว่า ลั่น

คำที่มีลักษณะเป็นเสียงตรี มีจำนวน ๕ คำ ได้แก่ ฟา อี๊ก ท้าน ทัพ ยก

วิธีการแปลงเสียงคำที่เป็นเสียงตรี พบว่ามี ๓ ลักษณะ คือ

๑. แปลงเสียง ๒ เสียง จากเสียงต่ำเลื่อนขึ้นสูง ห่างกันเป็นคู่ ๒ ในคำว่า ทัพ

๒. แปลงเสียง ๒ เสียง จากเสียงต่ำเลื่อนขึ้นสูง ห่างกันเป็นคู่ ๒ และปิดท้ายคำด้วยเอื่อนว่า
อือ ในคำว่า ฟา ท้าน

๓. แปลงเสียง ๒ เสียง จากเสียงต่ำเลื่อนขึ้นสูง ห่างกันเป็นคู่ ๓ และปิดท้ายคำด้วยเอื่อน
ว่า อือ ในคำว่า อี๊ก ยก

คำที่มีลักษณะเป็นเสียงจัตวา มีจำนวน ๖ คำ ได้แก่ เสียง สำ หาญ ถาม โห เสียง

วิธีการแปลงเสียงคำที่เป็นเสียงจัตวา พบว่ามี ๒ ลักษณะ คือ

๑. เพลงเสียง ๒ เสียง จากเสียงต่ำเลื่อนขึ้นสูง ห่างกันเป็นคู่ ๓ ในคำว่า หาญ โห
 ๒. เพลงเสียง ๒ เสียง จากเสียงต่ำเลื่อนขึ้นสูง ห่างกันเป็นคู่ ๔ ในคำว่า เสียง(ในเที่ยวแรก)
 สำ ทาม เสียง(ในเที่ยวกลับ)

๔.๒ ลักษณะของคำร้องบางคำที่มีความเด่นชัดเรื่องของการใช้ สีสานในการประดิษฐ์คำ

จากการศึกษาพบว่าคำร้องที่มีความพิเศษในการประดิษฐ์คำ ที่เด่นชัดมี ๓ คำ ดังนี้คือ
 คำว่า “ฟ้า” คำนี้ อยู่ในโน้ตห้องที่ ๑๖ เพลงเสียงได้อย่างสมบูรณ์และงดงามด้วยเสียง ๓
 เสียง ว่า ฟ้า – ฮ้า – อ้อ กล่าวคือ อาจารย์จะออกเสียง “ฟ้า” เสียงแรก ตรงกับโน้ตตัว เร ด้วยเสียง
 ที่เบาและสั้น แล้วเปลี่ยนระดับเสียงขึ้นไปเสียงที่ ๒ ออกเสียงคล้ายกับคำอ่านว่า “ฮ้า” ตรงกับโน้ต
 ตัว มี เสียงนี้จะเพิ่มความดังขึ้นและออกเสียงยาว แล้วลดระดับเสียงมาที่เสียงที่ ๓ ออกเสียง “อ้อ”
 ตรงกับโน้ตตัว โด ด้วยน้ำหนักเสียงที่เบากว่าเสียงที่ ๒ เล็กน้อย คำที่ออกเสียงในลักษณะเดียวกัน
 นี้ อีกคำหนึ่งก็คือ คำว่า “ท้าน” อยู่ในโน้ตห้องที่ ๔๔

คำว่า “เคย” คำนี้ อยู่ในโน้ตห้องที่ ๑๙ ออกเสียงว่า เคย ใช้เสียงตรงกับโน้ตตัว เร เพียง
 เสียงเดียว ที่นำมากล่าวมีความพิเศษคือ อาจารย์จะเริ่มออกเสียงด้วยความเบาก่อน แล้วเพิ่มความ
 ดังของเสียงในเวลาต่อมา คำที่ออกเสียงในลักษณะเดียวกันนี้ อีกคำหนึ่งก็คือ คำว่า “รา” อยู่ในโน้ต
 ห้องที่ ๓๖ และคำว่า “ชาญ” อยู่ในโน้ตห้องที่ ๔๐

คำว่า “ยก” คำนี้อยู่ในโน้ตห้องที่ ๔๘ เพลงเสียงคำนี้ด้วยระดับเสียง ๓ เสียงโดยออกเสียง
 ว่า โย – ฮก - อ้อ กล่าวคือ อาจารย์จะออกเสียงแรก ตรงกับโน้ตตัว มี เสียงนี้จะร้องสั้นแต่ไม่เบา
 มาก ออกเสียงคล้ายคำอ่านว่า “โย” และออกเสียงที่ ๒ ตรงกับโน้ตตัว ซอล เสียงนี้จะร้องยาวและดัง
 กว่าเสียงแรก ออกเสียงคล้ายคำอ่านว่า “ฮก” แล้วเปลี่ยนระดับเสียงมาที่เสียงที่ ๓ ตรงกับโน้ตตัว
 มี ออกเสียง อ้อ เป็นการปิดคำ

๕. เทคนิคในการเอื้อน

เพลงหุ่่มเป็นเพลงท่อนเดียว ร้อง ๒ เที่ยว ทำนองเอื้อนเหมือนกัน สามารถแบ่ง
 ทำนองเอื้อนออกเป็นกลุ่มใหญ่ และ กลุ่มย่อย ดังต่อไปนี้

๕.๑. ทำนองเอื้อนกลุ่มใหญ่ มีดังนี้

กลุ่มที่ ๑



ออกเสียงว่า เอ่อ เอ่อ เออเฮอะเอ่อหึ เอ่อเฮอเอ่อเออะเอ่อหึเอ่อเออเฮอะเอ่อเออเฮอ เออะเอ่ย
 ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๙ ๑๐ ๑๑ ๑๒ ๑๓ ๑๔ ๑๕ ๑๖ ๑๗ ๑๘ ๑๙ ๒๐

ในทำนองเอื้อนกลุ่มนี้ปรากฏเหมือนกันทั้ง ๒ เที้ยว อยู่บริเวณ โน้ตห้องที่ ๑ ถึงห้องที่ ๕ เสียงที่ ๑ กลุ่มหน้า ในเที้ยวแรก และบริเวณ โน้ตห้องที่ ๒๕ ถึงห้องที่ ๒๙ เสียงที่ ๑ กลุ่มหน้า ในเที้ยวกลับ

ทำนองเอื้อนภายใน ๒๐ เสียง นี้มีการใช้เทคนิคการร้อง คือ

เทคนิคการ กระทบ เสียงพบ ๒ แห่งคือ

๑. บริเวณโน้ตเสียงที่ ๓ ๔ ๕

๒. บริเวณโน้ตเสียงที่ ๑๔ ๑๕ ๑๖

เทคนิคการ ครั้น เสียง พบแห่งเดียว คือ บริเวณโน้ตเสียงที่ ๑๘ ๑๙ ๒๐

กลุ่มที่ ๒



ออกเสียงว่า หึ เออ เออเฮอะเอิงเงอ เฮอ เออะเอ่อ หึ เออ เออเออเฮอะเอิง เงอ หึ เออ เออ เฮอะเอิง เงอ เฮอเออะเอ่ย
 ๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๙ ๑๐ ๑๑ ๑๒ ๑๓ ๑๔ ๑๕ ๑๖ ๑๗ ๑๘ ๑๙ ๒๐ ๒๑ ๒๒ ๒๓ ๒๔ ๒๕

ในทำนองเอื้อนกลุ่มนี้ปรากฏเหมือนกันทั้ง ๒ เที้ยว ในบริเวณ โน้ตห้องที่ ๖ เสียงที่ ๓ กลุ่มหน้า ถึงห้องที่ ๙ กลุ่มหลัง ในเที้ยวแรก และโน้ตห้องที่ ๓๐ เสียงที่ ๓ กลุ่มหน้า ถึงห้องที่ ๓๓ กลุ่มหลัง ในเที้ยวกลับ

ทำนองเอื้อนภายใน ๒๕ เสียง นี้มีการใช้เทคนิคการร้อง คือ

เทคนิคการ กระทบ เสียงพบ ๒ แห่งคือ

๑. บริเวณโน้ตเสียงที่ ๓ ๔ ๕

๒. บริเวณโน้ตเสียงที่ ๑๓ ๑๔ ๑๕

๓. บริเวณโน้ตเสียงที่ ๒๐ ๒๑ ๒๒

เทคนิคการ ครั้น เสียง พบ ๒ แห่ง คือ

๑. บริเวณโน้ตเสียงที่ ๗ ๘ ๙

๒. บริเวณโน้ตเสียงที่ ๒๓ ๒๔ ๒๕

กลุ่มที่ ๓



ออกเสียงว่า เอ่อ เฮอ เอ่อ เออะเออ หึ เออ เออเออเฮอะเอิงเออ เอ่อ เออะเออ เฮอะเอิง เงอ เอย ฮึ
๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๙ ๑๐ ๑๑ ๑๒ ๑๓ ๑๔ ๑๕ ๑๖ ๑๗ ๑๘ ๑๙ ๒๐

ในการทำนองเอื่อนกลุ่มนี้ปรากฏเหมือนกันทั้ง ๒ เที้ยว อยู่บริเวณ โน้ตห้องที่ ๑๐ กลุ่มหลัง ถึงห้องที่ ๑๓ โน้ตตัวที่ ๒ กลุ่มแรก ในเที้ยวแรก และโน้ตห้องที่ ๓๔ กลุ่มหลัง ถึง ๓๗ โน้ตตัวที่ ๒ กลุ่มแรก ในเที้ยวกลับ

ทำนองเอื่อนภายใน ๒๐ เสียง นี้มีการใช้เทคนิคการร้อง คือ

เทคนิคการ กระทบ เสียงพบ ๒ แห่งคือ

๑.บริเวณโน้ตเสียงที่ ๙ ๑๐ ๑๑

๒.บริเวณโน้ตเสียงที่ ๑๕ ๑๖ ๑๗

กลุ่มที่ ๔



ออกเสียงว่า หึ เออ เออเฮอะเอิง เงอ เฮอ เออะ เอ่อ หึ เออ เออ เออ เฮอะเอิง เงย
๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๙ ๑๐ ๑๑ ๑๒ ๑๓ ๑๔ ๑๕ ๑๖

กลุ่มที่ ๔ อยู่บริเวณ โน้ตห้องที่ ๑๓ กลุ่มหลัง ถึงห้องที่ ๑๖ กลุ่มแรกในเที้ยวแรก และโน้ตห้องที่ ๓๗ กลุ่มหลัง ถึงห้องที่ ๔๐ กลุ่มแรกในเที้ยวกลับ

ทำนองเอื่อนภายใน ๑๖ เสียง นี้มีการใช้เทคนิคการร้อง คือ

เทคนิคการ กระทบ เสียงพบ ๒ แห่งคือ

๑.บริเวณโน้ตเสียงที่ ๓ ๔ ๕

๒.บริเวณโน้ตเสียงที่ ๑๓ ๑๔ ๑๕

เทคนิคการ ครั้น เสียง พบแห่งเดียว คือ บริเวณโน้ตเสียงที่ ๗ ๘ ๙

กลุ่มที่ ๕



๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๙ ๑๐ ๑๑ ๑๒ ๑๓ ๑๔
 เอ้อ เออ เออ เออ เออ หึ เออ เฮอ เออะเอ้อ เออ เฮอะเออ ฮึ

ทำนองเอื้อนกลุ่มนี้ปรากฏเหมือนกันทั้ง ๒ เที้ยว อยู่บริเวณ โน้ตห้องที่ ๑๗ กลุ่มหลัง ถึงห้องที่ ๑๙ กลุ่มแรก ในเที้ยวแรก และโน้ตห้องที่ ๔๖ ถึงห้องที่ ๔๘ ในเที้ยวกลับ
 ทำนองเอื้อนภายใน ๑๔ เสียง นี้มีการใช้เทคนิคการร้อง คือ
 เทคนิคการ กระทบ เสียงพบ แห่งเดียว คือ บริเวณโน้ตเสียงที่ ๑๑ ๑๒ ๑๓
 เทคนิคการ ครั้น เสียง พบแห่งเดียว คือ บริเวณโน้ตเสียงที่ ๘ ๙

กลุ่มที่ ๖



๑ ๒ ๓ ๔ ๕ ๖ ๗ ๘ ๙ ๑๐ ๑๑ ๑๒
 ออกเสียงว่า เอ้อ เฮอ เอ้อ เออะ เออ หึ เออ เออ เออเฮอะเอ็ง เออ

ทำนองเอื้อนกลุ่มนี้ปรากฏเหมือนกันทั้ง ๒ เที้ยว อยู่บริเวณ โน้ตห้องที่ ๒๒ กลุ่มหลัง ถึงห้องที่ ๒๔ ในเที้ยวแรก และโน้ตห้องที่ ๔๙ กลุ่มหลัง ถึงห้องที่ ๕๑ ในเที้ยวกลับ
 ทำนองเอื้อนภายใน ๑๒ เสียง นี้มีการใช้เทคนิคการร้อง คือ
 เทคนิคการ กระทบ เสียงพบ แห่งเดียว คือ บริเวณโน้ตเสียงที่ ๙ ๑๐ ๑๑

๕.๒ ทำนองเอื้อนกลุ่มย่อย ในทำนองเอื้อนกลุ่มย่อยนี้ สามารถแยกออกเป็น

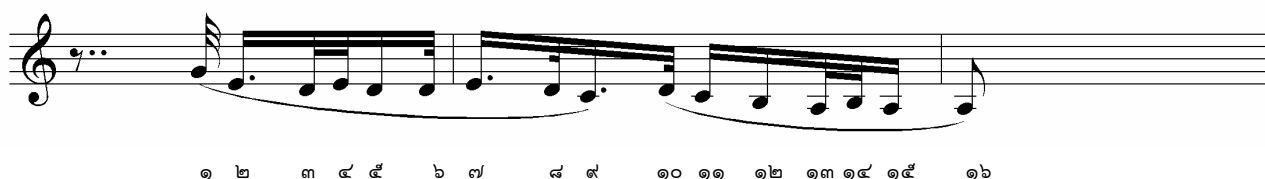
๕.๒.๑ เอื้อนระหว่างคำร้อง พบในระหว่างคำว่า

ฟ้า กับ ลั่น โน้ตห้องที่ ๑๖ ออกเสียงว่า ฟ้า อื้อ ลั่น
 อึก กับ หาญ โน้ตห้องที่ ๒๑ ออกเสียงว่า อึก อื้อ หาญ
 ยก กับ มา โน้ตห้องที่ ๔๘ ออกเสียงว่า ยก อื้อ มา

๕.๒.๒ เอื้อนท้ายคำร้อง พบว่า พบในท้ายคำว่า

ศึก โน้ตห้องที่ ๒๑ ออกเสียงว่า ศึก อือ – อี - อือ

วิธีการเอื้อนที่น่าสนใจอีกประการหนึ่งในเพลงนี้คือ บริเวณเอื้อน ที่ออกเสียง (เออ เออ) พบในทำนองเอื้อนกลุ่มที่ ๒ ๓ และ ๔ อาจารย์จะทำเสียง ๒ เสียงที่ห่างกันนี้ค่อยๆ ผ่านเสียงเลื่อนไหลจากระดับเสียงหนึ่งมายังอีกเสียงหนึ่งอย่างอ่อนหวานและบรรจบด้วยเวลาเพียงสั้นๆ ซึ่งเป็นจุดที่น่าสังเกตและน่าสนใจที่อาจารย์เจริญใจประดิษฐ์ทำนองเอื้อนได้อย่างไพเราะนุ่มนวลและอาจนับได้เป็นเอกลักษณ์ที่แสดงถึงวิธีการขับร้องของท่านคือ ทำนองเอื้อน ดังต่อไปนี้



การเอื้อนที่ประดับตกแต่งในลักษณะข้างต้น (เสียงที่ ๑๐ ๑๑ ๑๒ ๑๓) ท่านจะใช้วิธีการผ่านเสียงเรียงกันลงมา ทำให้ดูอ่อนหวานและนุ่มนวล

บทที่ ๕

บทสรุป อภิปรายผล และเสนอแนะ

สรุปผลการศึกษา

๑. ประวัติ

จากการศึกษาพบว่าประวัติเพลงที่เก่าแก่ที่สุดคือเพลงเทพทอง มีมาตั้งแต่สมัยสุโขทัย เพลงที่มีความเก่าแก่รองลงมาซึ่งตามประวัติกล่าวอย่างชัดเจนว่ามีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา คือ เพลงตุงตุง เพลงกราวรำ เพลงนาคราช เพลงดวงพระธาตุ เพลงเหรา เพลงกราวนอก เพลงเชิดฉิ่ง แผละ

ส่วนเพลงอื่นๆ เป็นเพลงเก่า ใช้บรรเลงประกอบละคร ไม่ปรากฏแน่ชัดว่าเกิดขึ้นในสมัยใด ได้แก่ เพลงหรีม เพลงกระบี่ลีลา เพลงกระบอกทอง เพลงโยนดาบ เพลงสร้อยสนตัด เพลงสาธิตาแก้ว เพลงชาติรี เพลงสุดใจ เพลงแขกไท่ရှ်เดี่ยว เพลงหนีเสือ เพลงทยอยญวน เพลงตุ๊กตาแก้วฉลาก เพลงลมพัดชายเขา เพลงสารถิ

เพลงหลายเพลงดังกล่าวข้างต้น ที่สืบทอดกันมาจนปัจจุบัน ปรมาจารย์ทางดนตรีไทย ในช่วงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ได้นำมาแต่งขยายขึ้นเป็นเพลงอัตราสามชั้น และชั้นเดียว ครูผู้มีบทบาทสำคัญ ได้แก่ พระประดิษฐไพเราะ หรือครูมีแขก (มี ดุริยางกูร) พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ครูช้อย สุนทรวาทิน นายอุทิศ นาคสวัสดิ์ นายมนตรี ตราโมท ฯลฯ

ในเรื่องของโครงสร้างของเพลง พบว่าเพลงในดับนาคบาท เป็นเพลงประเภทอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว และเป็นเพลงดับที่มีความหลากหลาย กล่าวได้ดังนี้

๑.มีเพลงประเภทหน้าทับปรบไ้ ได้แก่ เพลงหรีม เพลงกระบี่ลีลา เพลงกระบอกทอง เพลงสร้อยสนตัด เพลงเทพทอง เพลงนาคราช เพลงสุดใจ เพลงแขกไท่ရှ်เดี่ยว เพลงดวงพระธาตุ เพลงหนีเสือ เพลงเหรา เพลงลมพัดชายเขา เพลงสารถิ

๒.หน้าทับสองไม้ ได้แก่ เพลงโยนดาบ เพลงพม่าฉ่อย เพลงสาธิตาแก้ว เพลงทยอยญวน เพลงกบเต็น เพลงตุ๊กตาแก้วฉลาก

๓.เพลงหน้าพาทย์ได้แก่ เพลงปฐม เพลงกราวนอก เพลงกราวรำ เพลงแผละ

๔.เพลงหน้าทับพิเศษ ได้แก่ เพลงชาติรี (ใช้หน้าทับชาติรี) เพลงตุงตุง เพลงซ้ำปี เพลงเชิดฉิ่ง เพลงฉิ่งลำลอง

ในเพลงประเภทจังหวะหน้าทับปรบไ้และหน้าทับสองไม้ หน้าทับพิเศษ ทำนองทางฆ้องกับทางร้องส่วนใหญ่เริ่มต้นพร้อมกันและจบพร้อมกันการดำเนินทำนองเป็นไปในแนวเดียวกัน จะเห็นได้จากเสียงลูกตกท้ายจังหวะส่วนใหญ่เป็นเสียงเดียวกัน จะมีความยากเยื้องกัน

บ้างเล็กน้อยในทางร้องที่เสียงลูกตกท้ายจังหวะอยู่บริเวณเสียงสุดท้ายของเอื้อนท้ายคำร้อง ซึ่งจะอยู่บริเวณหลังจังหวะตก

ส่วนเพลงหน้าพาทย์ ทำนองทางฆ้องจะเริ่มก่อนทางร้องเล็กน้อย ในตอนจบส่วนใหญ่ทางร้องจะจบลงก่อนทางฆ้อง เสียงลูกตกท้ายจังหวะส่วนใหญ่เป็นเสียงเดียวกัน

๒. การแบ่งวรรคคำร้อง

การแบ่งวรรคคำร้องที่ปรากฏตามวิธีการแบ่งวรรคคำร้อง ของอาจารย์เจริญใจ เมื่อแบ่งคำร้องแล้ว คำร้องตามเนื้อร้องมีความสละสลวยได้ใจความตามบทประพันธ์ เนื้อร้องที่พบในต้นนาคบาท เป็นกลอนสุภาพ และกลอนบทละคร

คำร้องภายใน ๑ เพลงจะประกอบไปด้วยเนื้อร้องไม่ต่ำกว่า ๑ บท (ภายใน ๑ บทจะประกอบไปด้วย ๔ วรรค คือ วรรคระดับ วรรครับ วรรครอง วรรคส่ง)

กลอนบทละคร คือ กลอนสุภาพแบบหนึ่ง แต่เริ่มวรรคระดับด้วยคำว่า “เมื่อนั้น” หรือ “บัดนั้น” ที่พบในต้นนาคบาทมีจำนวน ๑๓ เพลง

คำกลอนในเพลงต้นนาคบาท ประกอบไปด้วยคำภายใน ๑ วรรค มีคำจำนวนน้อยที่สุดไม่ต่ำกว่า ๖ คำ และมากที่สุดไม่เกิน ๙ คำ

การแบ่งวรรคที่พบประเภทที่มีคำ จำนวน ๖ คำ มีรูปแบบดังนี้ ○ ○ ○ ○ ○ ○
เช่น คำในวรรครองของเพลงกราวรา ที่ว่า หมู่ย์กั๋ โยรี ดีใจ

การแบ่งวรรคที่พบประเภทที่มีคำ จำนวน ๗ คำ มีรูปแบบดังนี้

รูปแบบที่ ๑ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

เช่น คำในวรรคส่งของเพลงแขกไพรซันเดียว ที่ว่า แกวงคัน ศรชัย เข้าไล่ตี

รูปแบบที่ ๒ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

เช่น คำในวรรครองของเพลงสุดใจ ที่ว่า ไม่ขยั้น ย่อท้อ ต่อตี

รูปแบบที่ ๓ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

เช่น คำในวรรครับของเพลงเชิดจิ้งล้าลอง ที่ว่า จับจัน ทวาทิตย์ เรื่องศรี

การแบ่งวรรคที่พบประเภทที่มีคำ จำนวน ๘ คำ มีรูปแบบดังนี้

รูปแบบที่ ๑ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

เช่น คำในวรรคส่งของเพลงกบเต้น ที่ว่า ยิงอาวุธ ร้อนฤทัย ไคลคลา

รูปแบบที่ ๒ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

เช่น คำในวรรคส่งของเพลงตุงตุง ที่ว่า แท่นท้าย บุษบก กนกเกริน

รูปแบบที่ ๓ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

เช่น คำในวรรครับของเพลงตุงตุง ที่ว่า ดังจะล่อง ลอยฟ้า เวหาเหิน

รูปแบบที่ ๔ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○ ○

เช่น คำในวรรครับของเพลงสร้อยสนตัด ที่ว่า อินทรชิต คิดหัก ทัพใหญ่

การแบ่งวรรคที่พบประเภทที่มีคำ จำนวน ๙ คำ มีรูปแบบคือ ○○○ ○○○ ○○○
เช่น คำในวรรคแรกของเพลงลมพัดชายเขา ที่ว่า ไม่ม้วยมอด รอดชีวิต เพราะศรศรี

ในต้นนาคบาท เนื้อร้องที่มีคำกลอน มากที่สุด คือ เพลงสาธิตกาแก้ว มีคำกลอนจำนวน ๔ บท รองลงมาคือ เพลงสุตใจ มีคำกลอนจำนวน ๓ บท ส่วนในเพลงอื่น ๆ ส่วนใหญ่ จะมี ๑ บท และ ๒ บท

๓. ช่วงการหายใจ

วิธีการหายใจในระหว่างการขับร้อง ของอาจารย์เจริญใจ จากการศึกษา(ตั้งทำนองตาม โน้ต เครื่องหมาย *) พบว่า ช่วงการหายใจของเพลงในต้นนาคบาท จะปรากฏอยู่บริเวณ ท้ายประโยคเอื่อนก่อนจะถึงคำร้อง และ ท้ายคำร้องก่อนจะเริ่มเอื่อนในวรรคต่อไป หรือในกรณีที่มีเอื่อนหลายวรรคต่อเนื่องกัน ช่วงของการหายใจมักจะอยู่บริเวณท้ายวรรคเพลง หรือท้ายจังหวะฉับ

๔. เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง

๔.๑ ลักษณะคำร้องแบ่งตามระดับเสียงในหลักภาษาไทย

คำที่มีลักษณะเป็นเสียงสามัญ ในจำนวน ๒๙ เพลง พบคำร้องเสียงสามัญมากที่สุด จำนวน ๔๗๔ คำ พบว่า มีวิธีการออกเสียง กล่าวโดยสรุปได้ ดังนี้คือ

๑.เปล่งเสียงตรงๆ เสียงเดียว ลักษณะการเปล่งเสียงเดียวนี้นับพบมากที่สุดในคำร้องที่เป็นเสียงสามัญ

๒.เปล่งเสียง ๒ เสียง จากเสียงสูงเลื่อนลงต่ำ ในเสียงแรกที่สูงออกเสียงเพียงเบา ๆ และสั้น เมื่อเลื่อนเสียงลงมาต่ำซึ่งเป็นเสียงหลักจะออกเสียงด้วยความดังระดับปกติ ลักษณะนี้พบมากเป็นอันดับที่ ๒

๓.เปล่งเสียงออกตรง ๆ ตามเสียงหลักเสียงเดียว และปิดท้ายคำด้วยเอื่อนว่า อือ ในลักษณะนี้พบไม่มากนัก การที่มีเอื่อนปิดท้ายคำร้องนี้ จากการศึกษาสังเกตพบว่า มีเหตุผล ๒ ประการคือ

ประการที่ ๑ เพื่อให้ไม่ให้คำกั๊ว และเป็นการเพิ่มความไพเราะ เช่น คำว่า เดิน ในเพลงกบตัน (โน้ตห้องที่ ๗๐) เมื่อร้องคำว่า “เดิน” แล้วตามด้วยเอื่อนกระทบเสียง ทำนองต่อจากนี้เป็นคำร้องว่า “เข้าซิด” หากไม่ใช้เอื่อนปิดท้ายคำก่อนจะร้องคำว่า เข้าซิด จะทำให้คำร้องเรียบเกินไป

ประการที่ ๒ เพื่อเชื่อมเสียงทางร้องให้ตรงกับเสียงลูกตกจังหวะทางฆ้อง เช่น คำว่า “ปลา” ในเพลงสารถิ (โน้ตห้องที่ ๖๔) เสียงลูกตกจังหวะทางฆ้องตรงกับเสียง โด ซึ่งตรงกับเสียงสุดท้ายของการเอื้อนท้ายคำว่า ปลา ในเสียง โด เช่นเดียวกัน

คำที่มีลักษณะเป็นเสียงเอก ในจำนวน ๒๙ เพลง พบคำร้องจำนวนรวม ๒๖๒ คำ มีวิธีการออกเสียงดังนี้คือ

๑.เปล่งเสียงตรงๆ เสียงเดียว ลักษณะนี้พบมากที่สุด

๒.เปล่งเสียงออกตรง ๆ ตามเสียงหลักเสียงเดียว และปิดท้ายคำด้วยเอื้อนว่า อือ ลักษณะนี้พบมากเป็นอันดับ ๒ รองลงมา การที่มีเอื้อนปิดท้ายคำร้องนี้ จากการศึกษาสังเกตพบว่า มีเหตุผล ๒ ประการเช่นเดียวกับคำที่มีลักษณะเป็นเสียงสามัญ และอีกประการหนึ่งคือ เป็นการปิดท้ายคำเพื่อเชื่อมการเอื้อน ในทำนองต่อไปให้มีความสนิทสนมกลมกลืนกัน เช่น คำว่า โห้ ในเพลงหุ้ม (โน้ตห้องที่ ๙) ทำนองต่อจากเสียงร้องว่าโห้ จะเป็นการเอื้อน และยังเป็น การเชื่อมคำร้องต่อไปที่มีระดับเสียงต่างกันให้มีความกลมกลืนกัน เช่น คำว่า สุ ในเพลงปฐม (โน้ตห้องที่ ๙) คำร้องต่อไปคือ ครีฟ (เสียงโท)

๓.เปล่งเสียง ๒ เสียง ถึง ๓ เสียง จากเสียงสูงเลื่อนลงต่ำ

คำที่มีลักษณะเป็นเสียงโท ในจำนวน ๒๙ เพลง พบคำร้องจำนวนรวม ๑๘๙ คำ มีวิธีการออกเสียงดังนี้คือ

๑.เปล่งเสียง ๒ เสียง จากเสียงสูงเลื่อนลงต่ำ ห่างกันเป็นคู่ ๒ พบในลักษณะนี้มากที่สุด ในการเปล่งเสียง ๒ เสียงนี้มีระยะเสียงห่างกันเป็นคู่ ๒ ๓ ๔ และ ๕ ระยะห่างของเสียงที่ต่างกันนี้ขึ้นอยู่กับความสอดคล้องกลมกลืนกันของการดำเนินทำนอง

๒.เปล่งเสียง ๓ เสียง จากเสียงสูงเลื่อนลงต่ำ ลักษณะนี้พบไม่มากนัก สามารถแยกออกเป็น ๒ ลักษณะคือ

- การทำลักษณะคล้ายเทคนิคการครั้นเสียง (แต่ในที่นี้เป็นการครั้นคำ) เช่น คำว่า ล่อง ในเพลงตุงตุง และคำว่า โธ ในเพลงชาติรี
- การทำเสียงเพื่อแต่งเติมคำให้มีความไพเราะมากขึ้น เช่น คำว่า ซึ่ง ในเพลงกระบี่ลีลา

๓. เปล่งเสียงตรงๆ เสียงเดียว ลักษณะนี้พบน้อยกว่า ข้อ ๒

๓. เปล่งเสียง ๔ เสียง จากเสียงสูงเลื่อนลงต่ำ จากเสียงที่ ๑ มาเสียงที่ ๒ ด้วยความดังปกติ ห่างกันเป็นคู่ ๔ แล้วเลื่อนลงมาเสียงที่ ๓ ห่างกัน ๑ เสียง ก่อนที่จะเลื่อนขึ้นไปเสียงที่ ในระดับเสียงเดียวกันกับเสียงที่ ๒ ลักษณะนี้พบคำเดียว คำว่า วาบ ในเพลงกบเต้น เป็นการประดิษฐ์คำร้องให้มีความพิเศษยิ่งขึ้น

คำที่มีลักษณะเป็นเสียงตรี ในจำนวน ๒๙ เพลงพบคำร้องจำนวนรวม ๒๕๗ คำว่า มีวิธีการออกเสียงหลากหลาย ดังนี้คือ

๑.เปล่งเสียงตรงๆ เสียงเดียว ลักษณะนี้พบมากที่สุดในคำร้องเสียง ตรี

๒.เพลงเสียง ๒ เสียง จากเสียงต่ำเลื่อนขึ้นเสียงสูง พบมากเป็นอันดับ ๒ ทั้งนี้ระยะของเสียงห่างกันเป็นคู่ ๒ และคู่ ๓ ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมและทำนองของเพลง

๓.เพลงเสียง ๔ จากเสียงสูงเลื่อนลงต่ำจากเสียงที่ ๑ ออกเสียงเพียงเบาๆและสั้น มาเสียงที่ ๒ และ ๓ ด้วยความดังปกติห่างกันช่วงละ ๑ เสียง แล้วเลื่อนจากเสียงที่ ๓ ลงมาเสียงที่ ๔ ห่างกันเป็นคู่ ๓ พบเพียงคำเดียว คำว่า รั ในเพลงกบเต้น

คำที่มีลักษณะเป็นเสียงจัตวา ในจำนวน ๒๙ เพลงพบคำร้องจำนวนรวม ๑๔๔ คำ มีวิธีการออกเสียงหลากหลาย ดังนี้คือ

๑.เพลงเสียง ๒ เสียง จากเสียงต่ำเลื่อนขึ้นสูง ห่างกันเป็นคู่ ๓ พบมากที่สุดในเสียงจัตวา และมีประเภทขึ้นคู่เสียงห่างกันเป็นคู่ ๒ คู่ ๔ และคู่ ๕ พบมากเป็นอันดับรองลงมา

๒.เพลงเสียง ๓ เสียง จากเสียงเรียงจากเสียงต่ำเสียงที่ ๑ ขึ้นไปเสียงที่ ๒ ห่างกัน ๑ เสียง จากเสียงที่ ๒ ขึ้นไปเสียงที่ ๓ ห่างกันเป็นคู่ ๓ และปิดท้ายคำด้วยเอื้อนว่า อื้อ

๓.เพลงเสียง ๓ เสียง เรียงจากเสียงต่ำเลื่อนขึ้นสูง เสียงที่ ๑ ถึง ๒ ห่างกัน ๑ เสียง เสียงที่ ๒ ถึง ๓ ห่างกันเป็นคู่ ๓

๓.เพลงเสียง ๓ เสียง จากเสียงสูงมาลงต่ำ ในเสียงที่ ๑ กับ ๒ ห่างกัน ๑ เสียง จากเสียงที่ ๒ เลื่อนขึ้นสูงไปเสียงที่ ๓ ห่างกันเป็นคู่ ๔

๔.เพลงเสียง ๔ เสียง เรียงจากเสียงต่ำเลื่อนขึ้นสูง เสียงที่ ๑ ถึง ๓ เรียงขึ้นไปทีละ ๑ เสียง เสียงที่ ๓ ถึง ๔ ห่างกันเป็นคู่ ๓ พบแห่งเดียว คือคำว่า ถึง ในเพลงพม่าฉ่อย

๕. เพลงเสียง ๕ เสียง จากเสียงสูงเลื่อนลง ๑ เสียงแล้วเลื่อนขึ้นไปเสียงเดิม ก่อนจะเลื่อนสูงขึ้นไปอีกห่างกันเป็นคู่ ๓ พบแห่งเดียว คือ คำว่า สรงในเพลง โยนดาบ

๖. เพลงเสียงเสียงเดียว ส่วนใหญ่พบในเพลงที่มีจังหวะเร็ว เช่น เพลงกราวนอก
ลักษณะที่ ๒ ถึง ๖ พบไม่มากนัก

๔.๒ ลักษณะคำร้องบางคำที่มีความเด่นชัดเรื่องของการใช้ลีลาการประดิษฐ์คำ

ลักษณะของคำร้องที่ใช้ลีลาการประดิษฐ์คำส่วนใหญ่จะเน้นเรื่องการใช้ความเบา ดังตกต่างคำร้อง คำร้องในเสียงเดียวกันบางคำเปล่งเสียงให้เบาและดังอย่างไพเราะนุ่มนวล และเห็นความงามของคำ ตามบทร้อง คำที่มีลักษณะเด่นปรากฏอยู่ในหลายเพลงแต่ละเพลงปรากฏอยู่ในบทที่ ๔

๕. เทคนิคในการเอื้อน

๕.๑ ทำนองเอื้อนกลุ่มใหญ่

ทำนองเอื้อนกลุ่มใหญ่ เป็นทำนองที่ใกล้เคียงกับทำนองหลักสังเกตได้จากเสียงลูกตกท้ายจังหวะเป็นเสียงเดียวกับทางซ้อง ทำนองเอื้อนกลุ่มใหญ่ การออกเสียงได้ฟังทุกคำเอื้อนจากเทป และได้บันทึกคำเอื้อนไว้ในแต่ละเสียงออกเสียงว่าอย่างไร เพื่อเป็นหลักฐานทางการศึกษาโดยละเอียด จากการศึกษาที่พบทั้งหมดทั้ง ๒๙ เพลง สามารถนำมาสรุปได้ว่า ออกเสียง เออ เอ่อ เอย เ่อย เออะ อือ อื่อ อึง เอิง อึง เฮอ เฮ้อ ฮือเฮอะ เอิง ฮี เงอ เงอะ หี

เสียง เออ เสียงนี้พบมากที่สุด ส่วนใหญ่จะร้องในช่วงเริ่มทำนองเอื้อน และในระหว่างการเอื้อน ทั้งยังพบในเสียงที่ ๑ และเสียงที่ ๓ ของการทำเทคนิคการกระทบเสียง

เสียง เอ่อ เสียงนี้พบในช่วงเริ่มทำนองเอื้อนเช่นเดียวกัน แต่น้อยกว่าเสียง เออ และยังพบในเสียงที่ ๓ ของการทำเทคนิคการครั้นเสียง

เสียง เอย และ เงย เสียงนี้มักพบในช่วงจบประโยคเอื้อน ก่อนที่จะถึงคำร้อง

เสียง เ่อย เสียงนี้มักพบในช่วงจบประโยคเอื้อน ก่อนที่จะถึงคำร้องเช่นเดียวกันกับเสียง เอย และยังพบในเสียงที่ ๓ ของการทำเทคนิคการครั้นเสียง ในบางทำนอง

เสียง เออะ เสียงนี้พบในเสียงที่ ๒ ของการทำเทคนิคการครั้นเสียง

เสียง อือ เสียงนี้พบในเสียงแรกของประโยคเอื้อน และในเสียงสุดท้ายของประโยคเอื้อน

เสียง อื่อ พบในเสียงที่ ๓ ของการทำเทคนิคการครั้นเสียง ในบางทำนอง

เสียง อึง เสียงนี้ส่วนใหญ่พบ เป็นเสียงที่เอื้อนก่อนถึงเสียง เอย ในช่วงจบประโยคเอื้อน

เสียง เอิง เสียงนี้พบในเสียงที่ ๓ ของการทำเทคนิคการกระทบเสียง และยังเป็นเสียงแรกที่เอื้อนเริ่มวรรคของทำนองเพลงบางแห่ง

เสียง ฮี เสียงนี้พบในเสียงที่ ๒ ของการทำเทคนิคการครั้นเสียง

เสียง เฮอ เสียงนี้ส่วนใหญ่พบอยู่ในช่วงเป็นเสียงเชื่อมต่อระหว่างประโยคเอื้อน

เสียง เฮ้อ พบในเสียงที่ ๑ ของการทำเทคนิคการครั้นเสียง

เสียง ฮือ พบในเสียงที่ ๑ ของการทำเทคนิคการครั้นเสียง

เสียง เฮอะ พบในเสียงที่ ๒ ของการทำเทคนิคการกระทบเสียง

เสียง ฮี หรือ หี เสียงนี้มักพบในช่วงแรกของทำนองเอื้อนและพบในช่วงจบประโยคเอื้อนหลังคำเอื้อนว่า เอย หรือ เงย ก่อนที่จะถึงคำร้องเช่นเดียวกันกับเสียง เอย และยังพบว่าใช้เสียงนี้เชื่อมต่อทำนองเอื้อนขณะที่ต้องการดำเนินเสียงต่อไปด้วยเสียงที่สูงขึ้น ห่างจากเสียงก่อนหน้าประมาณไม่ต่ำกว่า ๓ เสียง

เสียง เงอ เสียงนี้ส่วนใหญ่พบ เป็นเสียงที่เอื้อนก่อนถึงเสียง เอย ในช่วงจบประโยคเอื้อน

เสียง เงอะ เสียงนี้ ส่วนใหญ่พบเป็นเสียงเอื้อนระหว่างกันเชื่อมจากเสียงต่ำขึ้นไปเสียงสูงด้วยเวลาอันรวดเร็ว

๕.๒ ทำนองเอื้อนกลุ่มย่อย

๕.๒.๑ เอื้อนระหว่างคำร้อง

ทำนองเอื้อนระหว่างคำร้อง ที่พบใช้เสียงเอื้อนเช่นเดียวกันกับเอื้อนกลุ่มใหญ่ แต่พบว่าเป็นเอื้อนทำนองสั้นๆ ออกเสียง ๑-๔ เสียง บางแห่งใช้เทคนิคการกระทบ และการครั่นเป็นตัวเชื่อมระหว่างคำร้อง ยกเว้นเพลงในจังหวะลอย จะออกเสียงเอื้อนมากกว่า การเอื้อนระหว่างคำร้องคำที่ ๑ กับ ๒ (เช่น ทัน กับ ที) เพื่อยืดเวลาให้คำร้องที่ ๒ ลงพอดีจังหวะ

ตัวอย่าง ทัน ฮือ อี ฮือ ที
 นึ่ง นับ

๕.๒.๒ เอื้อนท้ายคำร้อง

ทำนองเอื้อนท้ายคำร้อง ที่พบใช้เสียงเอื้อนเช่นเดียวกันกับเอื้อนกลุ่มใหญ่ แต่พบว่าเป็นเอื้อนทำนองสั้นๆ ออกเสียง ๑-๔ เสียง เช่นเดียวกับการเอื้อนระหว่างคำ ในการเอื้อนเพื่อเชื่อมเสียงสุดท้ายของการเอื้อนให้เสียงลูกตกท้ายจังหวะตรงกับเสียงทางฆ้อง และเพื่อปิดท้ายไม่ให้คำร้องเก้อ ยกเว้นเพลงจังหวะลอยจะออกเสียงเอื้อนมากกว่าเช่นเดียวกัน

อภิปรายผลการศึกษา

เพลงในดับนาคบาท เป็นดับเรื่องดังกล่าวแล้วข้างต้น เมื่อศึกษาแล้วพบว่า การดำเนินเรื่องในดับพบว่า มีลีลาอารมณ์ของเรื่อง อยู่ใน ๓ อารมณ์ คือ

๑. อารมณ์โกรธ หรืออารมณ์ที่อยู่ในช่วงการต่อสู้กันระหว่างยักษ์กับลิง มีจำนวน ๘ เพลงต่อเนื่องกัน คือ เพลงที่ ๑๑ ถึง เพลงที่ ๑๘ (เทพทอง สาลิกาแก้ว ชาตรี นาคราช สุดใจ เชิดฉิ่ง กราวรำ แยกไพรชั้นเดียว)
๒. อารมณ์เศร้าโศก มี ๓ เพลงต่อเนื่องกัน คือ เพลงที่ ๒๑ ถึงเพลงที่ ๒๓ (ทยอยญวน เชิดฉิ่งลาลอง กบเต้น)
๓. อารมณ์ปกติ มีจำนวน ๑๘ เพลง คือ เพลงที่ ๑ ถึงเพลงที่ ๑๐ (ข้าปี หม่อม กระบี่ลีลา กระบอกทอง ปฐม โยนดาบ กราวนอก ตุงตุง พม่าน้อย สร้อยสนตัด) และเพลงที่ ๑๙ ถึงเพลงที่ ๒๐ (ดวงพระธาตุ หนีเสือ) เพลงที่ ๒๔ ถึงเพลงที่ ๒๕ (เหรา ตุกตาแกว่งฉลาก เชิดฉิ่ง แผลและลมพัดชายเขา สารถี)

วิธีการขับร้องของอาจารย์เจริญใจ ทั้ง ๓ อารมณ์ดังกล่าว การใช้เสียงโดยทั่วไปส่วนใหญ่แล้วจะเปล่งเสียงออกมาอย่างปกติ ด้วยความดัง เบา ที่ใกล้เคียงกัน การเอื้อน การทำ

เทคนิคการครั้น กระทบ มีความคมชัดและลุ่มลึก จุดเด่นประการสำคัญคือ คำร้องและคำเอื้อน ทุกคำอาจารย์จะประดิษฐ์ออกมาด้วยความพิถีพิถัน

ในลีลาอารมณ์โกรธ การเปล่งเสียงที่เด่นชัดคือ จะมีความหนักแน่น ตรงไปตรงมา คำบางคำจะออกเสียงดังกว่าคำอื่น และมีการลักจังหวะ เพื่อให้คำกระชับ เพื่มนำเสนอให้มีความ น่าตื่นเต้นมากขึ้น

ในเพลงที่มีลีลาอารมณ์เศร้าโศก การเปล่งเสียงที่เด่นชัดคือ จะใช้ความดัง เบา ของ น้ำเสียง ประดิษฐ์คำบางคำให้มีความนุ่มนวล ลึกซึ่งทั้งยังใช้ลีลาการลักจังหวะ ย่อยจังหวะ

ส่วนในลีลาอารมณ์แบบปกติธรรมดา วิธีการขับร้องก็จะร้องไปตามทำนองของ เพลงแต่ในระหว่างการดำเนินทำนองการร้องอาจารย์ก็มักจะประดิษฐ์คำบางคำให้ไพเราะด้วย การใช้ความเบา ดัง ของเสียง โดยไม่ให้ความหมายของคำผิดเพี้ยนไป และยังเป็นการเน้นคำให้ มีความหมายที่ลึกซึ้งตามบทร้อง ทำให้มีสีสัน และมีความงดงามยิ่งขึ้น

เมื่อกล่าวโดยสรุปแล้ววิธีการขับร้องของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทีน เป็นศิลปะที่ เปรียบได้กับการวาดเส้นลายกนก ที่มีความหนัก เบา สั้น ยาว ของเส้น แต่ละเส้นบรรจงวาด และตกแต่งรายละเอียดอย่างพิถีพิถันและประณีต

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิธีการขับร้องเพลงในระดับนาคบาท ของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทีน ครั้งนี้ เป็นการขับร้องที่อาจารย์สอนเพื่อให้ศิษย์ร้องได้อย่างแม่นยำและจดจำรายละเอียดวิธีขับร้องใน ขั้นแรกเท่านั้น หลังจากที่ได้ขับร้องได้แม่นยำดีแล้วอาจารย์จะปรับแต่งอีกครั้ง เพื่อให้ร้องได้อย่าง สมบูรณ์ เรียบร้อย และงดงามมากขึ้น ในการศึกษาครั้งนี้เป็นเพียงการนำข้อมูลขั้นต้นมาศึกษา และบันทึกไว้เป็นหลักฐานเท่านั้น หากมีผู้สนใจเพลงในระดับนาคบาททางขับร้องของอาจารย์ เจริญใจ สุนทรวาทีน น่าจะนำข้อมูลนี้เป็นพื้นฐานในการศึกษาขั้นต้น ก่อนที่จะศึกษาถึงวิธีการ ปรับแต่งการขับร้องให้มีความวิจิตรบรรจงในขั้นสูงต่อไป

เพลงในระดับนาคบาทส่วนใหญ่เป็นเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น และชั้นเดียว ยังมีเพลง ประเภทสามชั้นอีกเป็นจำนวนมากที่น่าสนใจ ผู้ศึกษาเห็นว่าทางการขับร้องของอาจารย์เจริญ ใจ สุนทรวาทีน เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีคุณค่าอย่างยิ่งของดนตรีไทย และของชาติไทย น่าจะมีผู้ที่ทำการศึกษาถึงวิธีการขับร้องของอาจารย์เจริญใจ ในประเภทเพลงอื่นๆ อีกเพื่อเป็น การบันทึกข้อมูลในมรดกอันล้ำค่านี้ไว้มิให้สูญหาย

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- กาญจนา อินทรสุนานนท์. (๒๕๓๖). *การขับร้องเพลงไทย*. ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, อัดเสนา.
- คณพล จันทรหอม. (๒๕๓๙). *การขับร้องเพลงไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดียนสโตร์.
- เจริญใจ สุนทรวาทิน. (๒๕๓๐). *ข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.
- ณรงค์ชัย ปิฎกัธต์. (๒๕๓๗). *สารานุกรมเพลงไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.
- ดุขฎิ สว่างวิบูลย์พงษ์. (๒๕๓๐). *การขับร้องเพลงทยอยของอาจารย์เจริญใจ*. งานวิจัย ศป.บ. (ดุริยางคศิลป์). คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.
- ถนอมศรี แสงทอง. (๒๕๔๐). *การศึกษาทางร้องเพลงไทยสำเนียงมอญ*. ปรินิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- ท้วม ประสิทธิ์กุล. (๒๕๓๕). *หนังสือที่ระลึกงานศพนางท้วม ประสิทธิ์กุล*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์อัมรินทร์พรินต์ติ้งกรุ๊ป จำกัด
- ที่ระลึกไหว้ครูดนตรีไทยประสานมิตร. (๒๕๓๘), เอกสารอัดสำเนา.
- นพพร ปัญญาพิสิทธิ์. (๒๕๔๐). *การวิเคราะห์ทางร้องเพลงจระเข้หางยาวเถา ทางธรรมดามี เทียบกลับ*. ปรินิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- บุญธรรม ตราโมท. (๒๕๔๐). *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย*. กรุงเทพฯ : พิมพ์ที่ ศิลปะสนองการพิมพ์.
- พันธ์ศักดิ์ วรรณดี. (๒๕๔๐). *การศึกษาทางร้องเพลงดับต้นเพลงฉิ่ง ๓ ชั้น*. ปรินิพนธ์ ปรินิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- พูนพิศ อมาตยกุล, และคนอื่นๆ. (๒๕๒๖). *นามานุกรมศิลปเพลงไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.
- มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัญญ์. (๒๕๒๓). *ฟังและเข้าใจเพลงไทย*. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยเกษม.
- ราชบัณฑิตยสถาน. (๒๕๔๐). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ – ดุริยางค์*. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย.

ราชบัณฑิตยสถาน. (๒๕๔๔). **สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติและบทร้องเพลง**

เภา. กรุงเทพฯ: พิมพ์ที่ห้างหุ้นส่วนจำกัด อรุณการพิมพ์.

รุจี ศรีสมบัติ. (๒๕๔๓). **การศึกษาทางร้องเพลงชุดเสภาของครูศิริ วิชเวช**. ปริญญา

นิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย

ศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ศิริวรรณ รัตนทัศนีย์. (๒๕๒๘). **การขับร้องประกอบการแสดง**. วิทยานิพนธ์ ศศ.บ. (ดุริยางค์

ไทย). กรุงเทพฯ : ภาควิชานาฏศิลป์และดุริยางค์ วิทยาลัยนาฏศิลป์ สมทบคณะนาฏศิลป์

และดุริยางค์ วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา. ถ่ายเอกสาร.

สุจิตต์ วงษ์เทศ. (๒๕๔๒). **ร้องรำทำเพลง**. กรุงเทพฯ: พิมพ์ที่ บริษัทพิมเนส พรินต์ติ้ง เซ็น

เตอร์ จำกัด.

อุปกิตศิลปสาร, พระยา. (๒๕๔๕). **หลักภาษาไทย**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

อัจฉรา เจริญภักดี. (๒๕๓๓). **ศึกษาทางร้องของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทีน ในบท**

ละครดีกดำบรรพเรื่องควาวิตอนเฒ่าพระขรรค์. งานวิจัย ศป.บ. (ดุริยางคศิลป์).

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.

อภิญญา ชีวะกานนท์. (๒๕๓๒). **การทำทางร้องจากทำนองหลักในเพลงประเภทหน้าทับ**

ปรบไ้. งานวิจัย ศป.บ. (ดุริยางคศิลป์). คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์

มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

ดับเรื่องรามเกียรติ์ ตอนอินทรชิตแผลงศรนาคบาท

หลังจากกุ่มภกรรณตายแล้ว (คัดมาจากหนังสือฟังและเข้าใจเพลงไทย หน้า 127-133)
อินทรชิต โอโรสทกัณฐ์ได้อาสายกกองทัพออกไปรบกับพระลักษมณ์ ได้แผลงศรนาคบาทเป็นนาศ
ไปมัดพระลักษมณ์กับพลรบสลบไปหมด พิเภกจึงกลับมาทูลให้พระรามทรงทราบ แล้วพาพระราม
เสด็จมายังสนามรบ แล้วพระองค์ก็แผลงศรเป็นครุฑไปสังหารนาศเสีย พระลักษมณ์กับบรรดานาย
ทัพนายกองก็พากันฟื้นขึ้น

ดับเรื่องรามเกียรติ์ ตอนอินทรชิตแผลงศรนาคบาทนี้ สมเด็จพระเจ้าฟ้าฯ กรมพระยานริศรานุวัติ
วงศ์ได้ทรงนิพนธ์ขึ้น ใช้ขับร้องและบรรเลงในงานต้อนรับเจ้าเฮนรีแห่งปรัสเซีย ณ พระที่นั่งจักรีมหา
ปราสาท เมื่อเดือนธันวาคม พ.ศ.๒๔๔๒

บทคอนเสิตเรื่องรามเกียรติ์

ตอนอินทรชิตแผลงศรนาคบาท

โหมโรง กราวใน

เพลงซ้ำปี

เมื่อนั้น

พระจักรกฤษณ์ฤทธิรงค์เรืองศรี

เสด็จออกพลับพลาหน้าคีรี

พระจักรีตรัสประพาสาวิชาการ

เพลงห่อหมก

พอเสียงโห่โกลาดังฟ้าลั่น
จึงตรัสถามโหรปรีชาชาญ

เคยสำคัญข้าศึกอีกหาญ
เสียงสะท้อนทัพใหญ่ไครยกมา ฯ

เพลงกระบี่ลีลา

เมื่อนั้น

จึงนับจับยามสามตา
ซึ่งเป็นจอมจตุรงค์มาสงคราม
เป็นเอกองค์โอโรสทกัณฐ์

พิเภกบังคมก้มเกศา
แล้ววันทาทูลพระหรรษ
ทรงนามอินทรชิตสิทธิศักดิ์
อาสาพญายักษ์ยกมา

เพลงกระบอกทอง

เมื่อนั้น	พระตรีภพลบลอกนาถา
ฟังพิเภกทูลแถลงแจ้งกิจจา	จึงสั่งพระอนุชาयाใจ
เจ้าจงยกพลพลนิกร	ไปราญรอนผลาญยักษ์ให้ตักชัย
แล้วตรัสสั่งสุครีพจงรีบไป	เกณฑ์พลสกลไกรในบัดนี้

เพลงปฐม

บัดนั้น	สุครีพรับสั่งไล่เกศี
คลานคล้อยถอยออกมาทันที	อึงมีเกณฑ์พลรณณรงค์ฯ

เพลงมอญโยนดาบ

เมื่อนั้น	พระลักษมณ์ขึ้นชมสมประสงค์
ขอพรลาพระหริวงศ์	ลีลามาสรงคงคาฯ

เพลงกราวนอก

ขึ้นทรงรถแก้วสุรกายจัน	ทวยหาญกราบงามสามท่า
ทหารลึงยิงปืนสัญญา	ไคลคลาเคลื่อนพลพลนิกร ฯ

เพลงตุงตุง

รถเอย ราชรถทรง	งามระหงระเหิดเจดเจดฉาย
พระที่นั่งบัลลังก์แก้วแพรพราย	แท่นท้ายบุษบกนกเกริน
เทียมด้วยอัครราชผาดผยอง	ดังจะล่องลอยฟ้าเวหาเหิน
ธงหน้านำพลพลเดิน	ข้ามเนินมุ่งหน้ามาตรง

เพลงพม่าฉ่อย

ครั้นถึงเห็นทัพหน้าหมื่น	ตั้งตื่นดาษในไพรระหง
จึงให้หยุดพลนิกรอยู่ชายดง	ให้โบกธงสำคัญทันใดฯ

เพลงสร้อยสนตัด

เมื่อนั้น
จิงตรัสสั่งมหาเสนาใน

อินทรีคิดคิดหักทัพใหญ่
ให้เร่งไพร่ประดาเข้ารวีฯ

เพลงเทพทอง

บัดนั้น
ต่างสำแดงแผลงอิทธิฤทธิ์
บัดนั้น
ชิงอาวุธยุตต์แย่งแทงฟัน

พวกพลสุรศักดิ์ยักษ์
เข้าต่อตีรบจับประจัน
พวกกระบี่เรียวแรงแข็งขัน
พลกุมภัณฑ์แตกตายกระจายไป

เพลงสาธิตกาแก้ว

บัดนั้น
เห็นพลแตกยับทั้งทัพชัย
เข้ารุกไล่พวกพหลพลกระบี่
ฟาดด้วยศาสตราคทาธร
บัดนั้น
ต่างสำแดงแผลงอิทธิฤทธิ์
ว่องไวได้ทำเข้าถาโถม
ขึ้นเหยียบยันฟันฟอนรอนราญ

สองเสนามารทหารใหญ่
ยิงพิโรธโกรธใจดังไฟฟอน
อสุรตีรุดไม่หยุดหย่อน
วานรย่นย่อไม่ต่อตีฯ
สุรเสนสุรการกระบี่ศรี
เข้ารบสองอสุรตีต้านทาน
โจนกระโจมจับยักษ์หักหาญ
สองมารม้วยมิตด้วยฤทธิ์

เพลงชาติรี

เมื่อนั้น
เห็นอสูรสองนายวายชีวี
กวัดแกว่งศรสิทธิ์ฤทธิ์รังค์
ไล่ตีวานรสะท้อนมา

โอโรสศพักตร์ยักษ์
อสุรพิโรธโกรธโกรธา
โจนลงจากราชรถ
จนถึงหน้ารถทรงองค์พระลักษมณ์

เพลงนาคราช

เมื่อนั้น	น้องพระหริวงศ์ทรงศักดิ์
แลเห็นโอรสทศพัทตร์	หาญหักตีพลร่นมา
จึงจับศรสิทธิ์ฤทธิรงค์	เสด็จลงจากราชรถ
รบบกับองค์อสุรา	หันเหียนเปลี่ยนท่าเข้าราวี

เพลงสุดใจ

เมื่อนั้น	อินทรีชิตฤทธิไกรชัยศรี
ไม่ขยับย่อท้อต่อตี	ถ้อยที่หักโหมโรมราญฯ
เมื่อนั้น	พระลักษมณ์ศักดิ์ดากล้าหาญ
รับรองป้องกันประจันบาน	ถ้อยที่ทะยานต้านต่อยุทธ์
ขึ้นเหยียบเข้าขุนมารราญรอน	พระกรขยับจับมงกุฏ
ตีต้องอินทรีชิตฤทธิ	หันเหเซทรุดชนไปฯ

เพลงเชิดนึ่ง

เมื่อนั้น	อินทรีชิตค่อยดำรงทรงตัวได้
ยิงโกราตาดแดงดังแสงไฟ	หมายใจจะล้างให้ว่างวาย
จึงหยุดยืนขึ้นศรนาศ	แผ่นผางดั่งเงืองาต้ามุ่งหมาย
คะเนแน่แลช้าเลื่องเยื้องกราย	พาดสายศรลั่นไปทันใดฯ

เพลงกราวรำ

เป็นนาครัตมัตพระลักษมณ์กับพลลิง	ล้มกลิ้งเกลื่อนกลาดไม่หวาดไหว
หมู่ยักษ์โยธิตีใจ	ร้องเย้ยไผ่ไฟทั้งไพร่นาย ฯ

เพลงแขกไพรชัณเดียว

พลแลเห็นพิภกโหราจารย์	ขุนมารดาลเดือดหุนหัน
กระที่บาทกราดเกรี้ยวเคี้ยวฟัน	แกว่งคันศรชัยเข้าไล่ตี

เพลงดวงพระธาตุ

พอพิเภกหนีชุกบุกเข้าป่า	ได้เฟลาตะวันรอนอ่อนแสงศรี
จึงตรัสกับพหลพลโยธี	จะกลับหลังยังบุรีคู่มั่น
พระลักษมณ์กับพวกกระบี่ที่ต้องศร	พิษคงซาบม้วยมรณเป็นแม่นมั่น
สังเสร็จเสด็จขึ้นรถสุวรรณ	เลิกพหลพลขันธ์เข้าลงกา

เพลงหนีเสือ

เมื่อนั้น	น้องท้าวทศพัทธยักษา
เลี้ยวลัดดัดต้นอรุณา	ตรงไปพลับพลาพานวัน
ครั้นถึงจึงประณตบทบงส์	องค์พระหริวงศ์รังสรรค์
แล้วเล่าความตามซึ่งได้รับกัน	รำพันทูลพลาทางโศกา

เพลงทยอยญวน

เมื่อนั้น	พระรามฟังดังจะเดินสิ้นสังขาร
จับพระแสงศรศรีลีลา	นิลนันทนำหน้าคลาไคล
เดินวกเวียนวงหลงที่รบ	เลี้ยวตระหลบมาข้างทางทิศใต้
ให้มีตมิตมัวมนเป็นพันไป	จะสำคัญอันใดก็ไม่มี

เพลงเซตฉิ่งล่าลง

พระพิโรธแล้วดอดกลั่น	จับจันทวาทิตย์เรื่องศรี
ขึ้นศรกร่งด้วยฤทธิ์	พระจักรีเสียงพลาทางแผลงไป

เพลงกบเต้น

เป็นดาวดวงเดือนหงายฉายแสง	แจ่มแจ้งแนวทางสว่างไสว
เห็นนาคร์ดีรพลสกลไกร	ยิ่งอวรณ์ร้อนฤทัยโคลคลา
หาพระน้องซึ่งต้องนาคบาศ	พอเหลือบเห็นองค์พระนาฏขนิษฐา
เสด็จเดินเข้าชิดพิศพักตรา	วาววิญญาทรุดองค้งโคก

เพลงเหรา

ครั้นค่อยสร้างโศกศัลย์จึงบัญชา	ถามพระยาพิเภกยักษ์
ซึ่งพระน้องกับพหลพลกระปี	เป็นฉะนี้แล้วจะแก้ประการใด

เพลงตูกตาแกว่งฉลาก

บัดนั้น	พิเภกทูลแจ้งแถลงไข
พระอนุชาวานรพลไกร	สลบไปด้วยฤทธิ์พิษนาถิ
จงทรงแผลงแสงศรเป็นครุฑราช	ให้สังหารนาคบาตย์กษิ
พระอนุชาก็จะฟื้นคืนชีวิ	กับกระบี่รพีพลสกลไกร

เพลงเชิดฉิ่ง

เมื่อนั้น	พระอวตารผ่านภพสมสมัย
ฟังทูลถูกต้องทำนองใน	เสียดพระแสงแผลงไปด้วยฤทธิ์

เพลงแผละ

เป็นสุบรรณบินมาบนอากาศ	เข้าโฉบฉวยนาคบาตคลาดจากที่
จุดกระชากลากจิกขยิกขยี้	จนนาถีสัญสิ้นแล้วบินไป

เพลงลมพัดชายเขา

เมื่อนั้น	พระลักษมณ์รัศมีศรีใส
ทั้งกระบี่รพีพลสกลไกร	ก็ฟื้นคืนได้สมประดี
ลุกขึ้นบังคมชมพระฤทธิ์	ไม่ม้วยมอดรอดชีวิตเพราะศรศรี
จะขอรอบบาทาฝ่าธุลี	กว่าชีวิจะม้วยไปด้วยกัน

เพลงสารถิ

เมื่อนั้น	พระจักรีปรีดีเปรมเกษมสันต์
จึงชวนพระอนุชาจรจรล	มาขึ้นทรงรถสุวรรณทันใด

สั่งให้เลิกโยธาพลากร
คลายคัสรีพลสกลไกร

วานรโหล่นหัวนไหว
กลับไปพลับพลาพนาลี

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล นางสมพร เกลียวศิลป์ (ตรีเดช)
 วันเดือนปีเกิด ๓ พฤศจิกายน ๒๕๑๒
 สถานที่เกิด ๓๖ หมู่ ๗ ตำบลสามัคคีต อำเภอกุสุมาลย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
 สถานที่อยู่ปัจจุบัน ๙/๒ หมู่ ๑๑ ตำบลทรงคนอง อำเภอพระประแดง จังหวัดสมุทรปราการ

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. ๒๕๒๕ สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษา ที่โรงเรียนบ้านคูคด ตำบลหนองน้ำส้ม
 อำเภอกุสุมาลย์ จังหวัดพระนครศรีอยุธยา
 พ.ศ. ๒๕๓๑ สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษา ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรุงเทพฯ
 พ.ศ. ๒๕๓๕ ศป.บ. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
 พ.ศ. ๒๕๔๗ ศป.ม. (มานุษยวิทยามหาวิทยาลัย) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ