วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล
โดยครูอุษา แสงไพโรจน์

นายปริญญา ทัศนมาศ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University
บทคัดย่อและแฟ้มข้อมูลฉบับเต็มของวิทยานิพนธ์ตั้งแต่ปีการศึกษา 2554 ที่ให้บริการในคลังปัญญาจุฬาฯ (CUIR)
เป็นแฟ้มข้อมูลของนิสิตเจ้าของวิทยานิพนธ์ ที่ส่งผ่านทางบัณฑิตวิทยาลัย
The abstract and full text of theses from the academic year 2011 in Chulalongkorn University Intellectual Repository (CUIR)
are the thesis authors' files submitted through the University Graduate School.

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2560
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A MUSICAL ANALYSIS OF PHLENG LAKHON AND PHLENG NAPHAT VOCAL MELODIES IN NANG LOI SUITE FROM BAN PATTAYAKOSOL BY KRU USA SANGPHAIROGANA

Mr. Parinya Tassanamas

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of Master of Arts Program in Thai Music
Department of Music
Faculty of Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2017

Copyright of Chulalongkorn University

หัวข้อวิทยานิพนธ์	วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล โดยครูอุษา แสงไพโรจน์
โดย	นายปริญญา ทัศนมาศ
สาขาวิชา	ดุริยางค์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก	รองศาสตราจารย์ ดร. ขำคม พรประสิทธิ์

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

.....คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์

(ศาสตราจารย์ ดร. บุษกร บิณฑสันต์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(ศาสตราจารย์ ดร. บุษกร บิณฑสันต์)

.....อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก

(รองศาสตราจารย์ ดร. ขำคม พรประสิทธิ์)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ พิชิต ชัยเสรี)

.....กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร. ภัทรวดี ภูชฎาภิรมย์)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ภัทระ คมขำ)

.....กรรมการภายนอกมหาวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ปริญญา ทัศนมาศ : วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล โดยครูอุษา แสงไพโรจน์ (A MUSICAL ANALYSIS OF PHLENG LAKHON AND PHLENG NAPHAT VOCAL MELODIESIN NANG LOI SUITE FROM BAN PATTAYAKOSOL BY KRU USA SANGPHAIROGANA) อ.ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก: รศ. ดร. ขำคม พรประสิทธิ์, 237 หน้า.

งานวิจัยเรื่อง วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล โดยครูอุษา แสงไพโรจน์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องและวิธีการขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอยบ้านพาทยโกศล โดยครูอุษา แสงไพโรจน์ ผู้วิจัยได้ทำการเลือกศึกษาเพลงจำนวน 8 เพลง ได้แก่ เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลมใน เพลงโอ้ปี่ใน เพลงช้าปี่ใน เพลงโลมนอก เพลงโล้ เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก ซึ่งผลการศึกษาสามารถสรุปได้ดังนี้ ทางขับร้องเพลงบทคอนเสิร์ตตับนางลอยมีต้นกำเนิดมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 โดยนางเจริญ พาทยโกศล เป็นผู้ขับร้องคนแรกและเป็นผู้ถ่ายทอดวิธีการขับร้องให้คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติ-วรรณ และครูอุษา แสงไพโรจน์ ผู้รับช่วงวิธีการขับร้องเป็นรุ่นที่ 3

จากการศึกษาทางขับร้องทั้ง 8 เพลงพบว่าทุกเพลงใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่างเป็นหลัก มีการกำกับจังหวะที่สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 แบบ คือ การกำกับเพลงที่มีจังหวะควบคุมและการกำกับเพลงที่มีจังหวะลอย พบสังคีตลักษณ์ที่สามารถแบ่งได้เป็น 3 แบบ คือ การขับร้องที่มีดนตรีรับ การขับร้องที่มีดนตรีแทรกกลางคำร้อง และการขับร้องพร้อมกับการบรรเลงดนตรี วิธีการขับร้องที่ถือเป็นเอกลักษณ์ คือ การขับร้องแบบไม่ปั้นคำ เป็นการออกเสียงพยางค์เดี่ยวแบบตรงเสียงไม่มีการปรุงแต่งเสียง และพบกลวิธีการขับร้องทั้งหมด 10 กลวิธี คือ การครั่นเสียง การปั้นคำ การกระทบ-เสียง การผันเสียงลง การผันเสียงขึ้น การใช้หางเสียง การตวัดเสียง การกดเสียง การเหินเสียง และการกลึงเสียง กลวิธีที่ใช้มากที่สุดคือ การครั่นเสียง มีทั้งการครั่นเสียงในเอื้อน การครั่นเสียงในคำร้อง และกลวิธีการขับร้องที่มีเฉพาะเพลง คือ การกลึงเสียง พบในเพลงช้าปี่ในเท่านั้น ส่วนวิธีการขับร้องที่มีช่วงการเอื้อนเป็นทำนองโดยใช้ลมหายใจเดียว คือ เพลงเชิดนอก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาควิชา ดุริยางคศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา ดุริยางค์ไทย ลายมือชื่อ อ.ที่ปรึกษาหลัก .....

ปีการศึกษา 2560

5786603735 : MAJOR THAI MUSIC
KEYWORDS: SUITE/ NANG LOI / BAN PATTAYAKOSOL/ USA SANGPHAIROGANA/

PARINYA TASSANAMAS: A MUSICAL ANALYSIS OF PHLENG LAKHON AND PHLENG NAPHAT VOCAL MELODIESIN NANG LOI SUITE FROM BAN PATTAYAKOSOL BY KRU USA SANGPHAIROGANA. ADVISOR: ASSOC. PROF. KUMKOM PORNPRASIT, Ph.D., 237 pp.

The study of A Musical Analysis of Phleng Lakhon and Phleng Naphat Vocal Melodies in Nang Loi Suite from Ban Pattayakosol by Kru Usa Sangphairogana aims to study the related primes and the method of Phleng Lakhon and Phleng Naphat vocal melodies in Nang Loi Suite from Ban Pattayakosol by Kru Usa Sangphairogana. The researcher selects 8 vocal melodies which consist of Phleng Ochatree, Phleng Olomnai, Phleng Opinai, Phleng Chapinai, Phleng Lomnok, Phleng Lo, Phleng Choetching, and Phleng Choetnok. According to the study, it can be concluded that the origin of vocal melodies in Nang Loi Suite was in King Rama V Reign. Mrs. Charoen Pattayakosol was the first singer and transferred the techniques to Mrs. Paitoon Kittiwan and Kru Usa Sangphairogana who is the 3rd generation.

From the study of 8 vocal melodies, every melody uses the sound group of Tang-Piang-or-Lang as the main. The rhythm conducting can be classified into 2 types which consist of the conducting by the rhythm and Loy rhythm. Forms can be classified into 3 types which consist of the singing with the responded music, the signing with the inserted music among lyrics, and the singing with the music. The unique vocal melodies are the singing without the modification (Kan Pan Kham). Moreover, 10 vocal melody techniques are found which consist of using of voice shaking (Kan Khran Siang), word modification (Kan Pan Kham), voice impact (Kan Kra Thop Siang), lower voice diversion (Kan Phan Siang Long), upper voice diversion (Kan Phan Siang Khun), tone of voice (Kan Chai Hang Siang), voice flicking (Kan Ta Wat Siang), voice compressing (Kan Kod Siang), voice raising (Kan Hoen Siang), and voice lathing (Kan Kolung Siang). The most famous technique is voice shaking (Kan Khran Siang) which found in drawing out the note and lyrics. The technique which found particularly is voice lathing (Kan Kolung Siang) in only Phleng Chapinai. For the vocal melody which contains the drawing out the note as the melody with a single breath is Phleng Choetnok.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

Department: Music Student's Signature .....
Field of Study: Thai Music Advisor's Signature .....
Academic Year: 2017

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลงได้ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณผู้ที่ให้ความช่วยเหลือในการทำวิทยานิพนธ์เล่มนี้ให้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.หม่อมราชวงศ์กัลยา (จิตรพงศ์) ติงศภัทิย์ ประธานโครงการยุทธศาสตร์เพื่อพัฒนาความเป็นเลิศด้านศิลปะไทย ที่ได้ให้ทุนสนับสนุนการศึกษาแก่ผู้วิจัยตั้งแต่ระดับปริญญาบัณฑิต ตลอดจนถึงการศึกษาระดับมหาบัณฑิต และเป็นโอกาสที่ทำให้ผู้วิจัยได้ศึกษาความรู้กับผู้เชี่ยวชาญเฉพาะด้านมากกว่านิสิตทั่วไป

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.ขำคม พระประสิทธิ์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก ผู้ที่คอยกระตุ้น แนะนำแนวทาง และช่วยแก้ไขข้อบกพร่องต่างๆ อย่างเต็มความสามารถ จนสำเร็จเป็นเล่มวิทยานิพนธ์สมบูรณ์

ขอกราบขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี รองศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน ศาสตราจารย์ ดร.บุษกร บิณฑสันต์ รองศาสตราจารย์ ดร.ภัทรวดี ภูชฎา-ภิรมย์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ผู้ให้คำแนะนำที่เป็นประโยชน์ในวิทยานิพนธ์เล่มนี้

ขอกราบขอบพระคุณครูอุษา แสงไพโรจน์ และครูสมศักดิ์ ไตรย์วาสน์ ที่ได้ถ่ายทอดองค์ความรู้ของทางขับร้องทางดนตรีของสำนักดนตรีบ้านพาทยโกศล รวมทั้งแนะนำกลวิธีการขับร้องต่างๆ จนวิทยานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลงด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตย-กุล หม่อมราชวงศ์จักรรถ จิตรพงศ์ อาจารย์ปื๊บ คงลายทอง ผู้ที่ให้การสัมภาษณ์ และคำแนะนำเติมเต็มจนสำเร็จเป็นเล่มวิทยานิพนธ์

ขอขอบคุณมิตรสหายทุกท่านที่มีส่วนร่วมในการดำเนินงานวิทยานิพนธ์ชิ้นนี้จนสำเร็จลุประสงค์ เป็นกุศลบุญที่ผู้วิจัยได้รับความช่วยเหลือทุกด้านในครั้งนี้

สุดท้ายนี้ขอกราบขอบพระคุณ นายสมพร และนางโสภา ทัศนมาศ บิดามาดา ผู้เป็นกำลังใจและให้การสนับสนุนผู้วิจัยทุกเรื่องมาโดยตลอด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ
กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ
สารบัญ ..... ช
สารบัญภาพ ..... ฌ
สารบัญตาราง ..... ฎ
บทที่ 1 บทนำ 1
1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1
1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย 3
1.3 วิธีดำเนินการวิจัย 3
1.4 ขอบเขตการวิจัย 4
1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 5
บทที่ 2 มูลบทที่เกี่ยวข้อง 6
2.1 ประเภทและกลวิธีของการขับร้องเพลงไทย 6
2.1.1 ความหมายของทางขับร้อง 6
2.1.2 การแบ่งประเภทของการขับร้องเพลงไทย 17
2.1.3 กลวิธีการขับร้องเพลงไทย 23
2.2 การบรรเลงเพลงละคร เพลงหน้าพาทย์ และเพลงตับ 33
2.2.1 ความหมายของเพลงละคร 33
2.2.2 ความหมายของเพลงหน้าพาทย์ 35
2.2.3 ความหมายของเพลงตับ 40
2.2.4 การบรรเลงเพลงตับที่มีเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์ประกอบ 43

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หน้า

2.2.5 ประวัติเพลงหน้าพาทย์ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย....46
2.3 วรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์ 57
2.3.1 เนื้อเรื่องย่อรามเกียรติ์ 57
2.3.2 เนื้อเรื่องย่อตอนนางลอย 59
2.4 ประวัติบ้านพาทยโกศล 60
บทที่ 3 ประวัติความเป็นมาของการขับร้องบทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล....66
3.1 ประวัติบทคอนเสิร์ตเรื่องรามเกียรติ์ตอนนางลอย....66
3.2 การสืบทอดทางขับร้องบทคอนเสิร์ตตับนางลอยบ้านพาทยโกศล 93
3.3 ประวัติชีวิตครูอุษา แสงไพโรจน์ 106
บทที่ 4 วิเคราะห์ทางขับร้องบทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล 130
4.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต.... 130
4.2 ระเบียบวิธีการขับร้องและบรรเลง.... 138
4.3 รายละเอียดของการวิเคราะห์ทางขับร้อง 157
4.4 สรุปผลการวิเคราะห์ 225
บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ.... 233
รายการอ้างอิง 235
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์ 237

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

สารบัญภาพ

ภาพที่ 1 ภาพแสดงที่ตั้งบ้านพาทยโกศล ระดับมหภาค.....61

ภาพที่ 2 ภาพด้านหน้าเรือนเครื่องเขียนโดย รองศาสตราจารย์สุพัฒน์ บุณยฤทธิกิจ พ.ศ. 2554 62

ภาพที่ 3 แบบรูปด้านหน้าเรืองเครื่องที่ใช้ในการปรับปรุงโดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์พิสิฐ พินิจจันทร์.....64

ภาพที่ 4 พระมหาราชครูพิธีศรีวิสุทธิคุณ (ชวิน รังสิพราหมกุล) ผู้ประกอบพิธีไหว้ครู บ้านพาทยโกศล ประจำปี พ.ศ. 2561.....65

ภาพที่ 5 พระบรมรูปพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงฉายพระรูปกับ พระเจ้าซาร์นิโคลาสที่ 2.....68

ภาพที่ 6 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ กับ เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร).....72

ภาพที่ 7 เอกสารการแสดงกำหนดการเข้ามาของเคานต์ออฟตุริน ลงวันที่ 15 ตุลาคม ร.ศ. 117 73

ภาพที่ 8 เอกสารราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ 15 ร.ศ. 117 หน้า 381 74

ภาพที่ 9 เอกสารราชกิจจานุเบกษาฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษเพื่อส่งไปยังกงศุลอิตาลี.....75

ภาพที่ 10 Vittorio Prince of Savoy Count of Turin in Parade Uniform 1910.....76

ภาพที่ 11 เอกสารราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ 15 ร.ศ. 117 หน้า 396.....77

ภาพที่ 12 หม่อมเจริญ กุญชร ณ อยุธยา (นางเจริญ พาทยโกศล), หม่อมหลวงเล็ก กุญชร และเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร).....78

ภาพที่ 13 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงฝึกซ้อมตับนางลอย ที่ตำหนักปลายเนินวันที่ 15 มีนาคม พ.ศ. 2535 101

ภาพที่ 14 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีทรงเป็นต้นเสียงขับร้อง ตับนางลอยที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยที่ 19 มีนาคม พ.ศ. 2535 103

ภาพที่ 15 แผ่นเสียงตับนางลอยบั้นปลาย วงพิณพาทย์วังบางขุนพรหม 104

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 16 นักดนตรีไทยวังบางขุนพรหม เมื่อครั้งบันทึกแผ่นเสียง ณ ห้างสุธาดิลก พ.ศ. 2471 104
ภาพที่ 17 ครูอุษา แสงไพโรจน์ 106
ภาพที่ 18 ครูอุษา แสงไพโรจน์ และนายวัลลภ แสงไพโรจน์ ยืนอยู่หน้าบ้านที่อาศัยปัจจุบัน 108
ภาพที่ 19 ครูอุษา แสงไพโรจน์ กับสามีและหลานชาย 112
ภาพที่ 20 หม่อมเจ้ากรณิกา จิตรพงศ์ พระราชทานของที่ระลึกให้กับครูอุษาวันที่ 27 ธันวาคม 2552 ณ ตำหนักปลายเนิน 114
ภาพที่ 21 พระเจ้าหลานเธอ พระองค์เจ้าพัชรกิติยาภา กับครูอุษา ในวันไหว้ครูโรงเรียนราชินี 116
ภาพที่ 22 ครูอุษา กำลังสอนนักเรียนโรงเรียนราชินี 116
ภาพที่ 23 ครูอุษามาสอนขับร้องเพลงไทยที่ชมรมดนตรีไทย (สจม.) 117
ภาพที่ 24 ครูอุษาตามเสด็จในงานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี 120
ภาพที่ 25 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี พระราชทานตลับเพลงตับมโหรีทางบ้านพาทยโกศลให้แก่ครูอุษา 121
ภาพที่ 26 ครูอุษา ต่อเพลงให้กับนายสัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์ 123
ภาพที่ 27 ครูอุษากับลูกศิษย์ (นางสาวสิริกานต์ พรหมมัญ) 123
ภาพที่ 28 ครูอุษารับพระราชทานเข็มเชิดชูเกียรติครูอาวุโส จากสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมหาวชิราลงกรณ บดินทรเทพยวรางกูร 124
ภาพที่ 29 ครูอุษา แสงไพโรจน์ ถือเครื่องราชอิสริยาภรณ์อันเป็นที่สรรเสริญยิ่งดิเรกคุณาภรณ์ ได้รับเมื่อปี พ.ศ. 2546 125
ภาพที่ 30 ใบประกาศรางวัลนริศรานุวัดติวงศ์ (รางวัลแมวมอง) ผู้มีความสามารถดีเด่นด้านคีตศิลป์ ปี พ.ศ. 2550 126
ภาพที่ 31 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงขับร้องกับวงดนตรีคณะบ้านปลายเนิน 128
ภาพที่ 32 ครูอุษา แสงไพโรจน์ กับสามี (นายวัลลภ แสงไพโรจน์) 129

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สารบัญตาราง

ตารางที่ 1 ตารางแสดงสัญลักษณ์แทนเสียงเอื้อนเสียงเดี่ยว 133
ตารางที่ 2 ตารางแสดงสัญลักษณ์แทนเสียงเอื้อนเสียงผสม 134
ตารางที่ 3 ตารางแสดงสัญลักษณ์แสดงกลวิธีการขับร้อง..... 134
ตารางที่ 4 ตารางแสดงกลวิธีการขับร้องของเพลงโอ้ชาตรี..... 164
ตารางที่ 5 ตารางแสดงกลวิธีการขับร้องของเพลงโอ้โลมใน 174
ตารางที่ 6 ตารางแสดงกลวิธีการขับร้องของเพลงโอ้ปี่ใน..... 185
ตารางที่ 7 ตารางแสดงกลวิธีการขับร้องของเพลงช้าปี่ใน 198
ตารางที่ 8 แสดงกลวิธีการขับร้องของเพลงโลมนอก 203
ตารางที่ 9 แสดงกลวิธีการขับร้องของเพลงโล้ 208
ตารางที่ 10 แสดงกลวิธีการขับร้องของเพลงเชิดฉิ่ง..... 215
ตารางที่ 11 แสดงกลวิธีการขับร้องของเพลงเชิดนอก..... 223
ตารางที่ 12 ตารางแสดงความถี่ของวิธีการขับร้องทั้ง 8 เพลง 230

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ทางขับร้องบ้านพาทยโกศล เป็นที่รู้จักกันในนาม “ทางฝั่งขะโน้น หรือ ทางฝั่งธนฯ” คือ ทางขับร้องฝั่งธนบุรี มีวิธีการดำเนินทางขับร้องที่ต่างออกไปจากฝั่งพระนคร ด้วยการรักษาแนวทางเพลงและวิธีการขับร้องที่เป็นแบบฉบับเฉพาะของสำนักบ้านพาทยโกศล ตั้งแต่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 มาจนถึงปัจจุบัน

ต้นแบบการขับร้องของบ้านพาทยโกศลสามารถสืบได้ถึงสมัยรัชกาลที่ 2 โดยมีเจ้าจอมมารดาศิลา ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย เป็นต้นสาย ต่อจากนั้นมีหม่อมเปรมและหม่อมศิลาหม่อมในพระองค์เจ้าสิงหนาทดุรงค์ฤทธิ์เป็นผู้สืบทอด และส่งต่อไปยังหม่อมคร้าม หม่อมมาลัย หม่อมจันทร์ หม่อมเนย และหม่อมเจริญ (นางเจริญ พาทยโกศล) ในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) หลังจากที่นางเจริญได้ออกจากวังบ้านหม้อและได้ย้ายมาอยู่กับจางวางทั่ว พาทยโกศล นางเจริญได้ถ่ายทอดทางขับร้องให้ศิษย์หลายคนในบ้านของจางวางทั่ว ได้แก่ นางอุษา สุคันธมาลัย นางเทียม กรานต์เลิศ นางสะอาด (อ๊อกกังวาล) โปร่งน้ำใจ นางสว่าง คงลายทอง นายโป๊ะ เหมรำไพ นางหอม สุนทรวาทิน เจ้าโสภา ณ เชียงใหม่ นายอาจ สุนทร เรือเอกแสวง วิเศษสุด จ่าสิบเอกพังพอน แตงสืบพันธุ์ พันตรีหลวงประสานดุริยางค์ (สุทธิ์ ศรีชญา) เป็นต้น โดยเฉพาะบุตรที่เกิดจากภรรยาของจางวางทั่วกับนางปลั่ง คือนายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ซึ่งท่านทั้งสองได้สืบทอดแนวทางการขับร้องและถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์อีกหลายท่าน อาทิ ศิษย์ที่เรียนกับครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล ได้แก่ ร้อยเอกอุทัย พาทยโกศล บุตรชายคนเดียวของท่าน นางชลอรัตน์ อ่วมหร่าย ส่วนศิษย์ของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ได้แก่ หม่อมราชวงศ์ดวงใจ (จิตรพงศ์) ชุมพล ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.หม่อมราชวงศ์กัลยา (จิตรพงศ์) ติงศภัทิย์ นายสมศักดิ์ ประมวลพัฒน์ เรือตรีหญิงเลี่ยมลักษณ์ (อยู่ดี) สังจุ้ย นางนิตยา พุ่มอยู่ นางช้องมาศ สุนทรวาทิน นายสมชาย ทับพร นางกัญญา โรหิตาจล นายเชวงศักดิ์ สุนทรวาทิน นางอุษา (โปร่งน้ำใจ) แสงไพโรจน์ (สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์, 2546: ก)

ทางขับร้องของบ้านพาทยโกศลนี้มีการบันทึกเสียงลงในแผ่นเสียงครั้งแรกประมาณปี พ.ศ. 2440 ซึ่งมีนางเจริญ พาทยโกศล เป็นผู้ขับร้องบทคอนเสิร์ตตับนางลอยเป็นคนแรก หลังจากนั้นประมาณปี พ.ศ. 2471 จางวางทั่ว พาทยโกศล และนางเจริญ เป็นผู้ควบคุมวงดนตรีและทางขับร้องของวังบางขุนพรหม โดยใช้ชื่อวงว่า “วงพิณพาทย์วังบางขุนพรหม” ขณะนั้นนักดนตรีของบ้านพาทย-โกศลได้อยู่ในพระอุปถัมภ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระ-

นครสวรรค์วรพินิต การบันทึกเสียงครั้งนั้นมีมากมายหลายชุดเพราะวงพิณพาทย์ของวังนี้มีชื่อเสียงมากในด้านการขับร้องเพลงตับ นับเป็นการบันทึกต้นแบบทางขับร้องของวังบ้านหม้อที่ยังคงสืบทอดติดตัวมากับนางเจริญ พาทยโกศล (พูนพิศ อมาตยกุล, สัมภาษณ์, 17 สิงหาคม 2560)

จากหนังสือชุมนุมบทละคอนและบทขับร้อง พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้กล่าวถึงบทคอนเสิร์ตตับนางลอยโดยมีใจความสรุปได้ว่า สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงปรับปรุงบทเพลงตับสำหรับบรรเลงในงานต้อนรับ เคานต์ออฟตุริน พระเจ้าหลานเธอแห่งกรุงอิตาลี ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท เมื่อวันที่ 13 ธันวาคม ร.ศ. 117 (พ.ศ. 2441) ซึ่งบทคอนเสิร์ตตับนางลอยนี้ ท่านได้ทรงพระนิพนธ์ขึ้นก่อนตอนอื่นแล้วจึงทรงพระนิพนธ์ตอนอินทรชิตแผลงศรพรหมาสตร์ ตอนอินทรชิตแผลงศรนาคบาศ และเรื่องอิเหนาตอนบวงสรวงตามลำดับ โดยมีนางเจริญ พาทยโกศล เป็นผู้จดจำและบอกบทที่ได้ใช้อยู่ในระยะหลัง (หม่อมเจ้าดวงจิตร จิตรพงศ์, 2514: 331-332)

ต่อมาในปี พ.ศ. 2498 มีการบันทึกเสียงที่ตำหนักปลายเนิน โดยใช้ชื่อวงดนตรีว่า “วงปี่พาทย์คณะบ้านปลายเนิน” ซึ่งคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ได้รับถ่ายทอดทางขับร้องโดยตรงจากนางเจริญ พาทยโกศล การบันทึกเสียงในครั้งนั้นมีครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล เป็นผู้ควบคุมวงดนตรีและมีคุณหญิงไพฑูรย์ เป็นต้นเสียงขับร้องร่วมกับนางสะอาด (อ๊อกกังวาล) โปร่งน้ำใจ และนางช้องมาศ สุนทรวาทิน ซึ่งการบันทึกเสียงขณะนั้นมีอยู่ด้วยกันหลายเพลง เท่าที่ค้นพบอยู่ที่ตำหนักปลายเนิน คือ เพลงแขกลพบุรี สามชั้น เพลงแขกมอญบางช้าง สามชั้น เพลงบังใบ เถา เพลงบุหลัน สามชั้น เพลงครอบจักรวาล เถา เพลงเขมรเขาเขียว เถา เพลงแขกสาย สองชั้น (แขกโหม่ง) เพลงตับนางลอย บั้นต้นและบั้นปลาย ตับนาคบาศ เพลงเขมรปี่แก้ว สามชั้น เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา เพลงปลาทอง สามชั้น เพลงไอยเรศ สามชั้น เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น และเพลงเขมรใหญ่ เถา (พูนพิศ อมาตยกุล, 2541: 109)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงทั้งหลายที่คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ได้รับถ่ายทอดมาจากนางเจริญ พาทยโกศล ส่วนหนึ่งนั้นได้สร้างเป็นสมบัติของชาติ ด้วยการบันทึกลงแผ่นเสียง ซึ่งเป็นแบบอย่างของทางขับร้องให้กับอนุชนรุ่นหลัง ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญทางร้องของบ้านพาทยโกศลในปัจจุบันที่กำลังจะสูญหายไปกับกาลเวลา ซึ่งผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดทางขับร้องในสายสำนักบ้านพาทยโกศลนี้ มีเหลืออยู่น้อยเต็มที บทเพลงต่างๆ ของบ้านพาทยโกศลนั้นมีความหลากหลาย เช่น เพลงเรื่อง เพลงตับ เพลงมโหรี เพลงเถา เพลงละคร รวมไปถึงเพลงพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ซึ่งยังมีบทเพลงอีกมากมายทั้งทางสำหรับบรรเลงด้วยวงดนตรีไทยและทางสำหรับบรรเลงด้วยวงโยธวาทิต

สำหรับการศึกษาทางขับร้องของบ้านพาทยโกศลในครั้งนี้ ผู้วิจัยเลือกที่จะศึกษาทางขับร้องในบทคอนเสิร์ตเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย โดยศึกษาเฉพาะเพลงหน้าพาทย์ที่มีการขับร้องใน

ตับนางลอย ทั้งบั้นต้นและบั้นปลาย คือ เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลมใน เพลงโอ้ปี่ใน เพลงช้าปี่ใน เพลงโลมนอก เพลงโล้ เพลงเชิดฉิ่งและเพลงเชิดนอก โดยจะศึกษาจากครูอุษา แสงไพโรจน์ เนื่องจากครูอุษานั้นเป็นหนึ่งในลูกศิษย์คนสำคัญของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ที่ได้รับถ่ายทอดทางขับร้องของบ้านพาทยโกศลมาโดยตรง ซึ่งปัจจุบันครูอุษาสอนขับร้องอยู่ที่โรงเรียนราชินี และถวายงานสอนขับร้องแด่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ณ ตำหนักปลายเนิน ประจำทุกวันอาทิตย์ การศึกษาทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตอนนางลอยในครั้งนี้ จะเป็นการรวบรวมมูลบทที่เกี่ยวข้องและวิธีการขับร้องเพลงหน้าพาทย์ของบ้านพาทยโกศล ในเชิงวิชาการให้เป็นลายลักษณ์อักษร เพื่อประโยชน์ต่อระบบการศึกษาทางดนตรีต่อๆ ไปในอนาคต

1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล โดยครูอุษา แสงไพโรจน์

1.2.2 เพื่อศึกษาวิธีการขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล โดยครูอุษา แสงไพโรจน์

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย

ในการวิจัยเรื่อง วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทย-โกศล โดยครูอุษา แสงไพโรจน์ นี้ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยแบ่งวิธีการดำเนินงานเป็น 5 ขั้นตอนดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

1.3.1 รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้อง โดยการค้นคว้าเอกสาร บทความทางวิชาการ วิทยานิพนธ์ และหนังสือต่างๆ ดังนี้

- สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- หอสมุดดนตรีไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ห้องสมุดดนตรีทูลกระหม่อมสิรินธร หอสมุดแห่งชาติ
- หอสมุดดำรงราชานุภาพ
- สำนักหอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ
- วิทยาลัยราชสุดา มหาวิทยาลัยมหิดล

1.3.2 รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์

1.3.2.1 ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทย ดังนี้

- นายปี๊บ คงลายทอง ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย กลุ่มดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
- ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ที่ปรึกษาวิทยาลัยราชสุดา มหาวิทยาลัยมหิดล
- รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ข้าราชการบำนาญ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ประธานสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.3.2.2 นักดนตรีในสายสำนักบ้านพาทยโกศล ดังนี้

- นางอุษา แสงไพโรจน์ ลูกศิษย์คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ครูพิเศษโรงเรียนราชินี
- นายสมศักดิ์ ไตรย์วาสน์ ผู้ดูแลวงดนตรีบ้านพาทยโกศล
- หม่อมราชวงศ์จักรรถ จิตรพงศ์ ทายาทในราชสกุลจิตรพงศ์

1.3.3 ศึกษาการขับร้องเพลงในตับนางลอยจากครูอุษา แสงไพโรจน์

1.3.4 ทำการถอดข้อมูลภาพและเสียง จัดระเบียบข้อมูลวิเคราะห์ข้อมูล

1.3.5 สรุปผลการวิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

1.4 ขอบเขตการวิจัย

การวิจัยในครั้งนี้เป็นการศึกษาทางขับร้องของบ้านพาทยโกศล ในบทคอนเสิร์ต เรื่อง รามเกียรติ์ ตับนางลอย ทั้งบั้นต้นและบั้นปลาย พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ โดยเลือกเฉพาะเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์ที่มีการขับร้องจำนวน 8 เพลง ดังนี้

1. เพลงโอ้ชาตรี
2. เพลงโอ้โลมใน
3. เพลงโอ้ปี่ใน
4. เพลงช้าปี่ใน
5. เพลงโลมนอก
6. เพลงโล้

7. เพลงเชิดฉิ่ง
8. เพลงเชิดนอก

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1.5.1 ทราบมูลบทที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล โดยครูอุษา แสงไพโรจน์

1.5.2 ทราบวิธีการขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล โดยครูอุษา แสงไพโรจน์

1.5.3 ทราบอัตลักษณ์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 2
มูลบทที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล โดยครูอุษา แสงไพโรจน์ สำหรับบทที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้ศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องจากหนังสือ เอกสารตำราวิชาการ งานวิทยานิพนธ์ โดยกำหนดหัวข้อในการอภิปรายดังนี้

2.1 ประเภทและกลวิธีของการขับร้องเพลงไทย

2.2 การบรรเลงเพลงละคร เพลงหน้าพาทย์ และเพลงตับ

2.3 วรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์

2.4 ประวัติบ้านพาทยโกศล

2.1 ประเภทและกลวิธีของการขับร้องเพลงไทย

2.1.1 ความหมายของทางขับร้อง

ในการศึกษาประเภทและกลวิธีการขับร้องเพลงไทยนั้น มีความจำเป็นที่จะต้องทราบความหมายต่างๆ โดยความหมายของคำว่า “ทางขับร้อง” นั้น สามารถแยกคำที่ประสมออกเป็นคำว่า “ทาง”และคำว่า “ขับร้อง”

พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้ให้ความหมายของคำว่า “ทาง” ไว้ดังนี้

> *ทาง1 น. ที่สำหรับเดินไปมา, แนวหรือพื้นที่สำหรับใช้สัญจร, เช่น ทางบก ทางน้ำ ทางอากาศ ทางเดินรถทางเท้า ทางข้าม ทางร่วม ทางแยก ทางลาด ทางโค้ง; ช่อง เช่น ทางประตู ทางหน้าต่าง; โอกาส เช่น ไม่มีทางจะสำเร็จ; แนว เช่น เดินทางใน; วิธี, กลยุทธ์, เช่น แก้ทาง รู้ทาง แพ้ทาง; วิธีการ เช่น ส่งเงินทางธนาณัติ; แถว, แถบ, ถิ่น, เช่น เป็นคนทางไหน; ฝ่าย,ข้าง, ส่วน,(ในลักษณะที่แยกแนวกัน) เช่น ทางโจทก์ ทางจำเลย; วิธีดำเนินทำนองโดยเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละอย่าง เช่น ทางระนาดเอก ทางจะเข้, วิธีดำเนินทำนองของเพลงที่ใช้ประดิษฐ์ขึ้นโดยเฉพาะ เช่น ทางครู ก. ทางครู ข. ทางเดี่ยว ทางหมู่.* (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 563-564)

คำว่า “ทาง” ในหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้กล่าวถึงความหมายของ “ทาง” ในด้านดุริยางคศิลป์ไทย แบ่งออกเป็น 3 นัย “ทาง” ในลำดับแรก คือ การดำเนินทำนองของเครื่องดนตรี เช่น ทางระนาดเอก ทางจะเข้ เป็นต้น ทางในลำดับต่อมา คือ การบรรเลงทำนองเฉพาะที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นมา เช่น ทางครู ก. ทางเดี่ยว ทางหมู่

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เป็นต้น และทางในความหมายสุดท้าย คือ กลุ่มเสียงที่ใช้บรรเลงซึ่งมีชื่อกำกับไว้โดยชัดเจน 7 ทาง คือ ทางเพียงออล่าง ทางใน ทางกลาง ทางเพียงออบน ทางนอก ทางกลางแหบและทางชวา ซึ่งมีรายละเอียดย่อยดังนี้

ทาง 1

วิธีดำเนินทำนองโดยเฉพาะของเครื่องดนตรีแต่ละอย่าง เช่น ทางระนาดเอก ทางระนาดทุ้ม ทางซอด้วง ทางจะเข้ ซึ่งแต่ละอย่างต่างก็มีวิธีดำเนินทำนองของตนแตกต่างกัน, กลอน ก็เรียก

ทาง 2

วิธีดำเนินทำนองของเพลงที่ประดิษฐ์ขึ้นโดยเฉพาะ เช่น ทางของครู ก. ครู ข. หรือทางเดี่ยว ทางหมู่ ทางพื้น ทางกรอ ทางลูกล้อ ลูกขัด ซึ่งแม้จะบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีอย่างเดียวกันก็ดำเนินทำนองไม่เหมือนกัน

ทาง 3

ระดับเสียงของเพลงที่บรรเลงซึ่งกำหนดชื่อเรียกเป็นที่หมายรู้กันทุกๆ เสียง จำแนกเรียงตามลำดับขึ้นไปทีละเสียงดังต่อไปนี้

1. ทางเพียงออล่าง (หรือ ทางในลด) เรียกตามชื่อลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 10 (นับจากลูกที่มีเสียงต่ำที่สุด) ลูกฆ้องลูกนี้เรียกว่า “ลูกเพียงออ” อนุโลมเทียบกับเสียงของดนตรีสากลตรงกับเสียง ฟา (F) เพราะเมื่อบรรเลงทางนี้เสียงฆ้องลูกนี้จะเป็นเสียงหลัก ทางนี้ใช้บรรเลงในการแสดงละครดึกดำบรรพ์หรือละครอื่นๆ ที่บรรเลงด้วยวงปี่-พาทย์ไม้นวม เดิมเรียกการบรรเลงทางนี้ว่า “ทางเพียงออ” แต่เมื่อมีการบรรเลงของวงมโหรีและวงเครื่องสายซึ่งเรียกว่า “ทางเพียงออ”เหมือนกันจึงต้องแยกเป็น “ทางเพียงออล่าง” และ “ทางเพียงออบน” ที่เรียกทางนี้อีกอย่างหนึ่งว่า “ทางในลด” นั้นหมายถึงว่า บรรเลงลดจากเสียงในลงมา 1 เสียง

2. ทางใน เสียงหลักของทางในสูงกว่าทางเพียงออล่าง 1 เสียง เทียบได้กับเสียง ซอล (G) ที่เรียกว่า “ทางใน” นี้ เรียกตามชื่อ “ปี่ใน” ที่ใช้เป่าในวงปี่พาทย์ประจำกับเสียงนี้ ซึ่งเป่าได้ถนัดและสะดวกที่สุด ทางนี้ใช้บรรเลงในการแสดงละครใน เพลงเรื่อง และเพลงพิธีกรรมต่างๆ ปัจจุบันใช้บรรเลงในการแสดงละครนอกและโขนด้วย

3. ทางกลาง เสียงหลักของทางกลางสูงกว่าทางใน 1 เสียง เทียบได้กับเสียง ลา (A) ที่เรียกว่า “ทางกลาง” นี้ เรียกตามชื่อ “ปี่กลาง” ซึ่งใช้เป่าในวงปี่พาทย์ประจำ

กับเสียงนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด ทางนี้ใช้บรรเลงประกอบการแสดงหนังใหญ่และโขนในสมัยโบราณ

4. ทางเพียงออบน (หรือ ทางนอกต่ำ) เสียงหลักของทางเพียงออบนสูงกว่าทางกลาง 1 เสียง เทียบได้กับเสียง ซีแฟลต (B^b) ที่เรียกว่า "ทางเพียงออบน" นี้ เรียกตามชื่อ "ขลุ่ยเพียงออ" ซึ่งใช้เป่าประจำกับเสียงนี้ และเพื่อให้แตกต่างกับทางเพียงออ-ล่างจึงเรียกว่า "ทางเพียงออบน" ทางนี้บางทีก็เรียกว่า "ทางนอกต่ำ" ตามชื่อ "ปี่นอกต่ำ" ซึ่งเป่าประจำกับเสียงนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด ทางนี้ใช้บรรเลงประจำกับวงมโหรีและวงเครื่องสาย

5. ทางกรวด (หรือ ทางนอก หรือ ทางแหบ) เสียงหลักของทางกรวดสูงกว่าทางเพียงออบน 1 เสียง เทียบได้กับเสียง โด (C) ที่เรียกว่า "ทางกรวด" เนื่องจากเป็นทางที่มีเสียงสูงที่สุดของการบรรเลงปี่พาทย์ แต่ที่เรียกว่า "ทางนอก" นั้น เรียกตามชื่อ "ปี่นอก" ซึ่งเป่ากับเสียงนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด โดยใช้นิ้วอย่างเดียวกับปี่ในเป่าทางใน ทางกรวดหรือทางนอกนี้ใช้บรรเลงประกอบการขับเสภา หรือบรรเลงปี่พาทย์รับร้องโดยปรกติ และใช้ในการแสดงละครนอกในสมัยโบราณ

6. ทางกลางแหบ เสียงหลักทางกลางแหบสูงกว่าทางกรวด 1 เสียง เทียบได้กับเสียง เร (D) ที่เรียกว่า "ทางกลางแหบ" ก็ด้วยเมื่อบรรเลงทางนี้ปี่กลางจะต้องเป่าแหบโดยมาก เหมือนอย่างปี่ในเป่าทางนอก ทางนี้มิได้ใช้ประจำกับการแสดงอะไร มักจะแทรกอยู่ในการบรรเลงเพลงที่เป็นทางในเมื่อย้ายระดับเสียง เช่น เพลงทยอยในเพลงทยอยเขมร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

7. ทางชวา (หรือ ทางเครื่องสายปี่ชวา) เสียงหลักของทางชวาสูงกว่าทางกลางแหบ 1 เสียง เทียบได้กับเสียง มี (E) ที่เรียกว่า "ทางชวา" ก็เรียกตามชื่อ "ปี่-ชวา" ซึ่งเป่าประจำกับเสียงนี้ได้ถนัดและสะดวกที่สุด ทางนี้ใช้ประจำกับการบรรเลงที่มีปี่ชวา เช่น วงเครื่องสายปี่ชวา ยกเว้นการบรรเลงปี่พาทย์นางหงส์ ซึ่งแม้จะผสมปี่ชวาก็ไม่บรรเลงทางชวา หากแต่บรรเลงทางเพียงออบนหรือทางนอกต่ำ เพื่อสะดวกแก่การบรรเลงเครื่องดนตรีอื่นๆ ในวงปี่พาทย์

ทางทั้ง 7 เสียงนี้ มิใช้ว่าเมื่อบรรเลงทางซึ่งเป็นระดับเสียงใด จะต้องคงอยู่ในทางนั้นเสมอไป เพราะเพลงบางเพลงท่านผู้แต่งได้ย้ายระดับเสียงอยู่ในตัว หรือบางเพลงก็มีประเพณีกำหนดให้เปลี่ยนระดับเสียง ก็ต้องบรรเลงเปลี่ยนทางไปตามความเหมาะสมของเพลงนั้น ๆ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 81-83)

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังพบว่าศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้อธิบายความหมายคำว่า “ทาง” ในด้านดุริยางคศิลป์ไทยไว้ในหนังสือทฤษฎีและหลักปฏิบัติดนตรีไทย และพจนานุกรมดนตรีไทย ความว่า

ทาง มีความหมายในทางสังคีตอย่างลึกซึ้ง ถ้าจะแยกความหมายในส่วนที่สำคัญออกจากกันแล้วก็จะได้ดังนี้

1) หมายถึงระดับเสียง (Key) ของดนตรีไทยซึ่งมีสูงต่ำลดหลั่นกัน...

2) หมายถึง วิธีดำเนินทำนองของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น เช่น ทางปี่ ทางระนาดเอก ทางฆ้องใหญ่ เป็นต้น ซึ่งในกรณีนี้แต่ละเครื่องดนตรีก็มีทางของตนเป็นพิเศษไม่เหมือนกัน

3) หมายถึง วิธีดำเนินทำนองของเพลงบางเพลง ซึ่งครูบาอาจารย์บางท่านประดิษฐ์ขึ้นให้แตกต่างกันออกไป และเพลงดังกล่าวก็มักเปิดโอกาสให้สามารถประดิษฐ์ทางไพเราะแตกต่างกันออกไปด้วย เช่น เพลงพม่าเห่ทางของกรมศิลปากร ทางของครูหลวงประดิษฐไพเราะ ทางของครูเจือ เสนีย์วงศ์ หรือเพลงทองย่อนทางเก่ากับทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เป็นต้น

4) หมายถึง วิธีดำเนินทำนองอันสลับซับซ้อนเป็นพิเศษที่เหมาะกับเครื่องดนตรีชนิดนั้นจริงๆ เพื่อเอาไปใช้บรรเลงอวดทาง อวดฝีมือ อวดความแม่นยำ และอวดปฏิภาณเฉพาะคนเดียว หนทางเพลงชนิดนี้ท่านเรียกว่า “ทางเดี่ยว” ตรงกันข้ามกับ “ทางเดี่ยว” ก็คือ “ทางหมู่” ซึ่งจะต้องเล่นด้วยกันหลายๆ คนแทนที่จะเล่นคนเดียว

5) หมายถึง วิธีดำเนินทำนองการร้องเพลง ซึ่งเรียกว่า “ทางร้อง” อันแตกต่างไปจากวิธีดำเนินทำนองของดนตรีที่เรียกว่า “ทางรับ” (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2546: 87-88)

นอกจากนี้ผู้วิจัยยังพบว่า ทำนองดนตรีสามารถแบ่งออกเป็นทำนองทางรับและทำนองทางร้องดังที่นายสงัด ภูเขาทอง ได้กล่าวถึงทำนองทางดนตรีทั้งสองอย่างไว้ในหนังสือการดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทยความว่า

ทำนองเพลงในดนตรีไทย จำแนกเป็นพวกใหญ่ๆ ได้เป็น 2 พวก คือทำนองเพลงในทางร้องพวกหนึ่ง และทำนองเพลงในทางบรรเลง หรือทางรับอีกพวกหนึ่ง โดยปรกติในเพลงไทย ทำนองร้องกับทำนองรับมักเกิดจากการเลียนเสียงซึ่งกันและกัน

มีจังหวะและขนาดของเพลงเท่ากัน นอกจากเพลงบางเพลง เช่น เพลงใหญ่หรือเพลงมีโยนที่มีขนาดของเพลงไม่เท่ากัน

ทำนองเพลงทางร้อง ซึ่งประกอบด้วยทำนองเพลงที่แท้จริงกับเนื้อร้อง ที่เป็นภาษาพูด หรือคำพูดโดยหลักการแล้วเนื้อร้องจะต้องผันแปรไปตามทำนองเพลง ชนชาติที่ใช้ภาษาโดยไม่คำนึงถึงเสียงวรรณยุกต์ เช่น ชาติตะวันตกจะไม่เกิดปัญหาเกี่ยวกับการนำคำเข้าประกอบทำนองเพลง คือสามารถให้เสียงของคำนั้นๆ ผันแปรไปตามทำนองเพลงได้โดยตรง แต่ในเพลงไทยหาเป็นเช่นนั้นไม่ เราต้องคำนึงถึงเนื้อร้องที่จะต้องออกเสียงให้ถูกตามหลักไวยากรณ์ ความไพเราะ โดยยึดถือทำนองเพลงเป็นหลัก ด้วยเหตุนี้ในเพลงร้องจึงต้องมีการปรุงแต่งเสียง ทั้งเสียงที่ทำให้เกิดความไพเราะ และเสียงที่ถูกต้องตามไวยากรณ์

ในคำไทย ปัจจัยต่างๆ ที่มีผลต่อการทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงในระดับเสียง ได้แก่ ไตรยางค์ คำเป็น คำตาย สระเสียงสั้น เสียงยาว เป็นต้น ซึ่งผู้ร้องจะต้องรู้จักปรุงแต่งให้เสียงของคำเหล่านั้นกลมกลืนกับทำนองเพลง...

...ทำนองเพลงทางบรรเลงหรือทางรับ โดยปกติเครื่องดนตรีไม่อาจเลียนเสียงสำเนียงร้องที่มีการเอื้อนเสียงเป็นช่วงยาวได้เฉพาะอย่างยิ่ง ประเภทเครื่องตี เช่น ระนาด ฆ้อง เป็นต้น มักมีเสียงขาดเป็นห้วงๆ จึงต้องมีการปรุงแต่งทำให้เหมาะกับเครื่องดนตรีสำหรับบรรเลง เครื่องดนตรีบางอย่าง เช่น ปี่ หรือซอ หรือขลุ่ยแม้ว่าจะเลียนเสียงคนร้องได้ ก็ไม่นิยมกัน อันการบรรเลงนั้น ในระยะหลังได้กลายมาเป็นการแสดงความสามารถของนักดนตรี เกิดกลเม็ดและเทคนิคในการบรรเลงมากมาย

ทำนองทางบรรเลงก็มีลักษณะเดียวกันกับทางร้อง คือ ประกอบด้วยหลักสำคัญ 2 อย่างได้แก่ทำนองเพลงที่แท้จริงอย่างหนึ่ง กับทำนองปรุงแต่งอีกอย่างหนึ่ง (สงัด ภูเขาทอง, 2532: 65-69)

จากพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน หนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน หนังสือทฤษฎีและหลักปฏิบัติดนตรีไทย พจนานุกรมดนตรี-ไทยของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ และหนังสือการดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทยของอาจารย์สงัด ภูเขาทอง ต่างได้ให้ความหมายของคำว่า “ทาง” ที่มีความหมายสอดคล้องกัน โดยผู้วิจัยสามารถสรุปคำว่า “ทาง” ที่เกี่ยวข้องในด้านดุริยางคศิลป์ไทยได้ดังนี้

คำว่า “ทาง” เป็นคำนาม สามารถแยกออกเป็น 3 รูปแบบ คือ

1. รูปแบบการแยกกลุ่มเสียงของการบรรเลงดนตรีไทย กล่าวคือ มีการจำกัดความของกลุ่มเสียงในดนตรีไทยออกเป็น 7 ระดับ ซึ่งกลุ่มเสียงแรกนั้น นับจากลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 10 คือ นับจากลูกทวนของฆ้องวงใหญ่ (ลูกฆ้องวงใหญ่ที่มีเสียงต่ำที่สุด) ขึ้นมา 10 ลูก เป็นเสียงหลักหรือเสียงปกครอง เรียกทางนี้ว่า ทางเพียงออล่าง และทางถัดไปจะเรียงลำดับขึ้นไปทีละเสียง คือ ทางใน ทางกลาง ทางเพียงออบน ทางนอก ทางกลางแหบและทางชวา ซึ่งแต่ละทางนั้นจะมีวงดนตรีบรรเลงประจำอยู่ อันเนื่องมาจากการดำเนินทำนองของเครื่องเป่าที่สามารถบรรเลงได้สะดวก ไม่เกิดความยากลำบาก เช่น ทางเพียงออล่าง ใช้ขลุ่ยเพียงออบรรเลงประจำอยู่ในวงปี่พาทย์ไม้นวม ทางที่ใช้บรรเลงจึงเรียกว่าทางเพียงออล่าง ส่วนทางใน ใช้ปี่ในบรรเลงได้สะดวกในวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ทางที่ใช้บรรเลงจึงเรียกว่าทางใน เป็นต้น

2. รูปแบบการดำเนินทำนองในทางดนตรีไทย แบ่งออกเป็น “ทางเครื่อง”และ “ทางร้อง” ในการดำเนินทำนองทางเครื่องเป็นการบรรเลงเฉพาะเครื่องดนตรี ดำเนินทำนองเป็นบทเพลง ถ้าหากว่าบรรเลงหลังจากการขับร้อง อาจเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ทางรับ ซึ่งทางเครื่องนี้สามารถแยกออกเป็นการดำเนินทำนองของแต่ละเครื่องดนตรีได้ เช่น ทางระนาดเอก ทางซอด้วง ทางฆ้องวงใหญ่ ทางระนาดทุ้ม เป็นต้น ในแต่ละเครื่องมือจะมีวิธีการบรรเลงแตกต่างกัน ตามแต่ลักษณะทางกายภาพและเสียงของเครื่องดนตรี เช่น ทางระนาดเอก จะดำเนินทำนองเก็บถี่ๆ ซึ่งต่างจากทางของฆ้องวงใหญ่ ที่จะดำเนินทำนองเป็นเสียงที่ห่างกว่า ส่วนในทางร้องนั้น เป็นการดำเนินการขับร้องซึ่งมีทั้งทำนองและเนื้อร้องอันสัมพันธ์กับทำนองหลักของเพลง ยกเว้นเพลงบางจำพวก เช่น เพลงทยอยต่างๆ ที่มีจังหวะทางเครื่องและทางร้องไม่เท่ากัน ทั้งนี้ ทางเครื่องและทางร้องนั้นต่างก็มีความความสัมพันธ์กัน คือ ต้องมีทำนองหลักและทำนองปรุงแต่งในแนวทางของตนเองได้อย่างไพเราะ

3. รูปแบบทำนองเฉพาะของผู้ประพันธ์ กล่าวคือ ทำนองที่มีการประดิษฐ์หรือเรียบเรียงไว้เป็นทำนองเฉพาะของผู้ประพันธ์ท่านนั้นๆ โดยแบ่งออกเป็นทางสำหรับบรรเลงเครื่องดนตรี และทางสำหรับขับร้อง ทางสำหรับเครื่องดนตรี อาทิ เพลงพม่า 5 ท่อน ทางครู ก และครู ข ทางเดี่ยวจะเข้ ครู ค ทางเดี่ยวซอด้วง ครู ง เป็นต้น ส่วนทางขับร้องก็อาจจะแบ่งได้เป็น ทางร้องครู ก ทางร้องครู ข ซึ่งทางสำหรับบรรเลงและทางสำหรับขับร้องนั้นถึงแม้ว่าจะเป็นเพลงเดียวกัน แต่การดำเนินทำนองนั้นย่อมต่างไป ตามแต่ผู้ประพันธ์ประดิษฐ์คิดเรียบเรียง

การขับร้อง มีการแยกคำว่า “ขับ” และ “ร้อง” มีความหมายตามพจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ดังนี้

ขับ 2 ก. ร้องเป็นทำนอง เช่น ขับกล่อม ขับเสภา. ขับขาน ก. ร้องเพลงอย่างไพเราะ. ขับซอ (ถิ่น) ก. ร้องเพลงโดยมีดนตรีประกอบ เช่น ขับซอยอยศอ้าง ๗๗ลูก

กษัตริย์เจ้าช้าง ชื่นแท้ใครเทียมเทียบนา (ลอ). ขับนก น. ชื่อเพลงไทย อัตรา 2 ชั้น หน้าทับสองไม้. ขับไม้ น. ชื่อเรียกวงดนตรีไทย ประกอบด้วย คนขับร้องลำนำคนสี-ซอสามสาย คนไกวบัณเฑาะว์ให้จังหวะ. ขับไม้บัณเฑาะว์ น. ชื่อเพลงไทยอัตรา 2 ชั้น; ชื่อเพลงไทยประเภทเพลงขับร้อง; ชื่อเพลงไทยประเภทเพลงโหมโรงอัตรา 3 ชั้น. ขับร้อง ก.ร้องเพลง. (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 185)

ร้อง ก. เปล่งเสียงดัง, โดยปริยายหมายถึงออกเสียงดังเช่นนั้น เช่น ฟ้าร้อง จักจั่นร้อง, (ปาก) ใช้หมายความว่า ร้องเพลง ร้องไห้ ก็มี แล้วแต่คำแวดล้อมบ่งให้รู้ เช่น เพลงนี้ร้องเป็นไหม อย่าร้องให้เสียน้ำตาเลย. ... ร้องเพลง ก. ขับลำเป็นทำนองต่างๆ บางทีก็ใช้คำว่า ร้อง คำเดียว. (ราชบัณฑิตยสถาน, 2556: 974)

นอกจากนี้ยังพบว่าหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน อธิบายความหมายของคำว่า “ขับ” หมายถึง การเปล่งเสียงเพื่อนำเสนอเรื่องราวด้วยเสียงที่ไม่ได้กำหนดเสียงหรือจังหวะตายตัว มุ่งเน้นการเล่าเรื่องเป็นสำคัญ ส่วนคำว่า “ร้อง” หมายถึง การเปล่งเสียงออกมาเป็นถ้อยคำหรือสระอือ เออ โดยที่จะต้องยึดความสัมพันธ์ของจังหวะและทำนองที่กำหนดไว้อย่างชัดเจน ตามที่ได้ประพันธ์ไว้ โดยอธิบายไว้ดังต่อไปนี้

ขับ

การเปล่งเสียงออกมาเพื่อนำเสนอเรื่องราวด้วยทำนองที่ไม่ซับซ้อน ด้วยเหตุที่ผู้ขับมุ่งนำเสนอเรื่องราวเป็นสำคัญ จึงส่งผลให้แบบแผนเกี่ยวกับจังหวะและเสียงไม่แน่นอนตายตัว แต่ผู้ฟังหรือผู้ขับสามารถทราบได้ว่าเป็นการขับทำนองใดจากการปรากฏเสียงสูงต่ำที่สัมพันธ์กับลีลาจังหวะเฉพาะของการขับแต่ละชนิด เช่น ขับเสภา ขับกล่อม (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 23)

ร้อง

การเปล่งเสียงออกมาเป็นถ้อยคำหรือเป็นอย่างสระ อือ เออ ให้ครบถ้วนถูกต้องตามจังหวะและทำนองที่กำหนดไว้ ด้วยเหตุที่การร้องต้องถือจังหวะและทำนองซึ่งประพันธ์ไว้อย่างซับซ้อนเป็นสำคัญ ดังนั้นถ้อยคำหรือเสียงใดๆ ที่เปล่งออกมาจึงต้องน้อมเข้าหาทำนอง เช่น ร้องเพลงต่างๆ รวมกันร้องเพลงพื้นเมืองหรือเพลงกล่อมเด็กจะมีลักษณะและวิธีการของการ “ขับ” ระคนอยู่เป็นอันมาก (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 133)

จากหนังสือเพลงไทยไพเราะโดยอาจารย์เรณู โกศินานนท์ ได้กล่าวถึงความหมายของคำว่า “ขับร้อง” ในหัวข้อศัพท์สังคีต ซึ่งกล่าวถึงขับร้องเป็นการรวมคำทั้งสองคำคือ “ขับ” และ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

“ร้อง” เป็นการเปล่งเสียงที่มีหลักเกณฑ์อันประกอบไปด้วย จังหวะ ทำนอง และบทประพันธ์ ออกมาเป็นทำนองที่ไพเราะและเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “คีตศิลป์” โดยอธิบายแยกเป็นคำว่า “ขับ” และ “ร้อง” ดังนี้

> *ขับร้อง ปัจจุบันเรียกว่าคีตศิลป์เป็นคำ 2 คำรวมกันอยู่ คือขับคำหนึ่ง ร้องคำหนึ่ง ทั้ง 2 คำนี้มีความหมายไปคนละอย่าง แต่เมื่อนำ 2 คำนี้มารวมกัน เรียกว่าการเปล่งเสียงออกมาเป็นท่วงทำนองที่ไพเราะรื่นหูผู้ฟัง ที่มีหลักเกณฑ์ ทั้งทำนอง จังหวะ และคำประพันธ์ประกอบกันทั้งหมดด้วย*
>
> *ขับ หมายถึง การเปล่งเสียงออกเป็นทำนองคือมีทั้งเสียงสูงและเสียงต่ำ แต่ไม่ถึงกับเป็นเพลงเหมือนการร้องเพลง ทำนองที่เปล่งออกมาที่เรียกว่า “ขับ” มักใช้ทำนองที่มีความยาวไม่แน่นอน การดำเนินทำนองเป็นแต่เพียงแนวทางเท่านั้น ความสำคัญอยู่ตรงที่ “ถ้อยคำ” ต้องชัดเจน การใช้ทำนองต้องน้อมเข้าหาถ้อยคำ เช่น “ขับเสภา” เป็นต้น*
>
> *ร้อง หมายถึง การเปล่งเสียงออกเป็นทำนอง ลำนำ และจังหวะ แต่เสียงที่เปล่งออกนั้นจะมีถ้อยคำหรือไม่มีแม้แต่สระอะไรก็ได้ (มักจะเป็นสระเออกับอือ) การร้องมีนี้ต้องถือทำนองเป็นส่วนสำคัญ ถ้อยคำที่ร้องนั้นจะต้องน้อมเข้าหาทำนอง และมีส่วนคล้องจองเป็นทำนอง ประโยค และวรรคตอน ครบถ้วนตามทำนองเพลงของผู้แต่ง และต้องอยู่ในขอบเขตของเพลงแต่ละเพลงจะผิดพลาดไม่ได้* (เรณู โกศินานนท์, 2542: 42)

จากหนังสือทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย โดย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม ได้กล่าวถึงความหมายของการขับร้องไว้ว่า เป็นการประสมคำระหว่าง “ขับ” และ “ร้อง”เข้าด้วยกัน โดยความหมายว่าเป็นการเปล่งเสียงที่มีความไพเราะยึดทำนองเป็นสำคัญ มีการกำหนดจังหวะไว้แน่นอน ดังได้กล่าวถึงความหมายและความแตกต่างของทั้ง “ขับ” และ “ร้อง” ดังนี้

> *...ขับ หมายถึง การเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนองที่ไม่มีการกำหนดความสั้นยาว จะลงจบตอนใดก็ได้ โดยขึ้นอยู่กับบทร้องเป็นสำคัญและมีจังหวะไม่แน่นอน เช่น การขับลำ การขับเสภา การขับซอ เป็นต้น ส่วนร้อง หมายถึง การเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนอง จะมีเนื้อร้องหรือไม่มีก็ได้ การร้องนี้คิดถึงทำนองเป็นสำคัญ ถ้อยคำที่ร้องนั้นจะต้องน้อมเข้าหาทำนอง ต้องมีส่วนของทำนองสั้นยาวเป็นประโยควรรคตอนครบถ้วนตามทำนองเพลงที่มีผู้แต่งไว้ว่าจะต้องจบท่อนหรือจบเพลง และมีจังหวะซึ่งกำหนดแน่นอน*

ข้อแตกต่างระหว่าง ขับ กับ ร้อง ที่เห็นได้ชัดเจน มีอยู่ 2 ประการ คือ

- การขับ ให้ความสำคัญกับบท แต่ร้อง ให้ความสำคัญกับทำนอง

- การขับ มีจังหวะไม่แน่นอน แต่ร้อง มีจังหวะที่กำหนดไว้แน่นอน

เมื่อนำคำทั้ง 2 คำ มาประสมกันเป็น ขับร้อง ก็จะหมายถึง การเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนองที่มีความไพเราะ มีบทร้องหรือไม่มีบทร้องก็ได้ คิดถึงทำนองเป็นสำคัญ และมีการกำหนดจังหวะไว้เป็นที่แน่นอน... (เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม, 2553: 20-21)

รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู ได้อธิบายความหมายและขอบเขตของการขับร้องไว้ในเอกสารการสอน การขับร้องเพลงไทย สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ภาควิชาทัศนศิลป์และศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ดังนี้

การขับร้อง คือ การเปล่งเสียงมีทำนอง ลำนำ โดยอาศัยถ้อยคำบทกวี เป็นบทขับร้อง โดยมีความประณีตทางศิลปะมาปรับแต่งให้วิจิตรบรรจงขึ้น

คำว่า "ขับร้อง" ประกอบด้วยคำ 2 คำคือ การ "ขับ" และการ "ร้อง" ทั้ง 2 คำมีความหมายแตกต่างกันดังนี้

การขับ หมายถึง การเปล่งเสียงสูงต่ำไปตามบทเพลงหรือบทกวี โดยยึดลำนำเป็นสำคัญมีทำนองตกแต่งบ้างเพียงเล็กน้อยเท่านั้น ส่วนเสียงสูงต่ำนั้นเป็นไปตามเสียงแต่งแห่งถ้อยคำนั้นๆ ไม่มีกำหนดแน่นอนในความสั้นยาวของเสียงและจังหวะ เช่น การแหล่ การขับซอ การแอ่ว การขับเสภา การขับลำนำ

การร้อง หมายถึง การเปล่งเสียงสูงต่ำไปตามบทเพลงหรือบทกวี โดยยึดทำนองลำนำและจังหวะการดำเนินเสียงสูงต่ำ ยึดเนื้อเพลง (คำร้อง) เป็นสำคัญ และคำร้องนั้นเป็นไปตามเสียงแห่งทำนองเพลง ส่วนความสั้นยาวของจังหวะต้องอยู่ในบังคับของเพลง และเสียงที่ร้องนี้ยังทำให้การบรรเลงดนตรีสามารถดำเนินทำนองการการขับร้องได้อย่างสมบูรณ์ ตามหลักคีตศิลป์และดุริยางคศิลป์ (สุพรรณี เหลือบุญชู, 2541: 37-38)

นอกจากนี้ยังพบว่าหนังสือสังคีตศิลป์ในสาส์นสมเด็จเล่ม 2 เรียบเรียงโดยนางฤดีรัตน์ กายราศ ได้กล่าวถึง "ขับลำ และ ร้องเพลง" คือ การขับเป็นการออกเสียงทำให้เกิดเป็น "ลำ" และการร้องเป็นการออกเสียงที่ทำให้เกิดเป็น "เพลง" ซึ่งทั้ง ลำ และเพลง มีส่วนประกอบคือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำนำ ทำนอง และจังหวะ ซึ่ง ลำ นี้ยึดถือแต่เสียงสูงต่ำ แต่จังหวะไม่แน่นอน ส่วน เพลง นั้นยึดถือลำนำ ทำนอง และจังหวะตามผู้ประพันธ์ได้กำหนดไว้อย่างชัดเจน โดยขยายรายละเอียดได้ดังนี้

ขับ เป็นกิริยาที่ทำให้เกิดเสียงออกมาเป็น ลำ ส่วน ร้อง เป็นกิริยาที่ทำให้เกิดเสียงออกมาเป็น เพลง

สิ่งที่ประกอบขึ้นด้วยเสียงให้เกิดความไพเราะตามหลักคีตศิลป์ ได้แก่ ลำนำ ทำนอง และจังหวะ

ลำนำ หมายถึง ความสั้นยาว ความแรงของเสียง คือ Rhythm

ทำนอง หมายถึง เสียงที่สูงๆ ต่ำๆ สลับกันไปมา คือ Melody

จังหวะ หมายถึง ส่วนแบ่งย่อยที่เป็นระยะสม่ำเสมอ คือ Tuning ได้แก่ มาตรา

ทั้ง ลำ และ เพลง ย่อมมีส่วนเหล่านี้ประกอบอยู่ทั้งสิ้น แต่คำว่า ลำ จะยึดลำนำมากกว่า ทำนอง ใช้เสียงสูงต่ำไปตามถ้อยคำ มีจังหวะไม่ค่อยแน่นอน เช่น แอ่วเสภา เป็นต้น ส่วนคำว่า เพลง นั้นยังยึดถือและเคร่งครัดในทำนองแนะลำนำ ผู้แต่งคิดประดิษฐ์เสียงสูงต่ำไว้อย่างไรก็ต้องดำเนินไปอย่างนั้น จังหวะก็ต้องมีสม่ำเสมอแน่นอน เช่น เพลงร้องต่างๆ ที่ร้องส่งเข้ากับดนตรี (ฤดีรัตน์ กายราศ, 2555: 256-257)

นอกจากนี้ ศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ได้กล่าวถึงความหมายของการร้องในดนตรีไทยไว้ในหนังสือ ทฤษฎีและหลักปฏิบัติดนตรีไทยและพจนานุกรมดนตรีไทย ความว่า

หมายถึงการเปล่งเสียงออกเป็นทำนองต่างๆ ที่เรียกว่า “ร้องเพลง” ตามปกติทำนองที่ว่านี้จะต้องมีถ้อยคำที่เป็นเนื้อร้องประกอบไปด้วย แต่ถึงจะไม่มีก็ไม่เป็นไร ขอให้เปล่งเสียงออกมาเป็นทำนองก็เรียกว่าร้องเพลงแล้ว

ถ้ามีถ้อยคำบรรจุเป็นเนื้อร้องอยู่ ท่านให้ถือเอาทำนองเป็นหลักสำคัญ ถ้อยคำจะต้องโอนเข้าหาทำนอง ไม่ใช่ทำนองน้อมเข้าไปหาถ้อยคำเหมือนอย่างการขับ (โปรดดูคำว่า “ขับ”) ทั้งนี้เพราะทำนองในการร้องนั้น มีจังหวะกำกับอยู่ว่าต้องมีอัตราเท่านั้นๆ มีความยาวเท่านั้นๆ จะร้องเลื่อนไหลออกนอกจังหวะไปเหมือนอย่างการขับไม่ได้เป็นอันขาด... (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2546: 95)

จากหนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นางท้วม ประสิทธิกุล ได้อธิบายการขับร้องเพลงไทยว่า การขับร้องเพลงไทยนั้นเป็นศิลปะพิเศษ มีกลวิธีขับร้องมากมาย ครูแต่ละท่านก็มีกลวิธีแตกต่างกันไป การขับร้องเพลงไทยนั้นเป็นสิ่งที่ละเอียดอ่อน ไม่สามารถสัมผัสจับต้องได้ แต่รู้ว่า

เกิดขึ้นที่ใด และต้องรู้จักวิธีการบังคับเสียง ซึ่งมีหลักการครอบคลุมทุกอิริยาบถต่างๆ ไว้อย่างครบถ้วน ตามบทความวิธีขับร้องเพลงไทยให้ไพเราะโดยท้วม ประสิทธิกุลความว่า

> *การขับร้อง เป็นศิลปะพิเศษอย่างหนึ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การขับร้องเพลงไทย ทั้งนี้เพราะการขับร้องเพลงไทยนั้น มีกลวิธีลวดลายมากเหลือเกิน ครูอาจารย์แต่ละท่านย่อมมีกลวิธีแตกต่างกันไป อันกลวิธีนี้เหมือนดาบสองคม มีทั้งคุณและโทษ ถ้าผู้ใช้มีจิตเป็นกุศลรู้กาลเทศะ มีความรู้เป็นหลัก ฉลาด ก็ย่อมจะใช้ให้เกิดประโยชน์ในทางที่ดีได้*
>
> *วิชาคีตศิลป์ หรือขับร้องเพลงไทยที่เรารู้จักกันเป็นอย่างดีแล้วนั้น บางคนเข้าใจว่าไม่ยาก ซึ่งก็เป็นความจริงอยู่บ้าง เพราะถ้าศึกษาแต่เพียงผิวเผินจะรู้สึกว่า เพลงไทยนั้นฟังดูเหมือนๆ กันไปหมด แต่ถ้าพิจารณากันอย่างเอาจริงเอาจังแล้ว จึงจะเห็นลวดลายแห่งศิลปะของการขับร้องแฝงไว้อย่างมากมาย ซึ่งนั่นมิใช่ของง่าย ทั้งนี้เพราะศิลปะแห่งการขับร้องเพลงไทยนั้น ไม่มีอุปกรณ์ช่วยเหลือเหมือนศิลปะประเภทอื่น อุปกรณ์สำคัญที่ใช้ในการขับร้องนั้นล้วนแต่เป็นสิ่งที่ธรรมชาติประทานมาให้ทั้งสิ้น ฉะนั้น ศิลปะการขับร้องเพลงไทยจึงต้องมีหลักคุ้มครองทุกอิริยาบถทีเดียว เราไม่สามารถสัมผัสหรือแก้ไขอุปกรณ์แห่งการขับร้องได้ เพราะเป็นสิ่งที่ละเอียดอ่อนและปราศจากรูปร่างตัวตน แต่นักศิลปะสามารถบังคับอุปกรณ์เหล่านี้ตามใจปรารถนาได้ด้วยอำนาจพิเศษแห่งจิตของเขานั้นเอง อุปกรณ์ที่ว่านี้ ก็คือ “เสียง” นั่นเอง* (ท้วม ประสิทธิกุล, 2535: 131)

รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์ ได้อธิบายความหมายเกี่ยวกับการร้องเพลงไทยในเอกสารประกอบการสอน เทคนิคการขับร้องเพลงไทย ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ความว่า

> *การขับร้องเพลงคือการเปล่งเสียงออกเป็นทำนองมีจังหวะแน่นอนสม่ำเสมอ ในการร้องเพลงนี้จะมีทั้งทำนองและเนื้อร้อง การร้องเพลงนี้จะถือทำนองเป็นส่วนสำคัญ ถ้อยคำที่ร้องนั้นจะน้อมเข้าหาทำนองจะต้องมีส่วนของทำนองเป็นประโยค วรรคตอนครบถ้วนตามทำนองเพลงที่มีผู้แต่งไว้ และจะต้องอยู่ในกำหนดจังหวะของเพลงตามตัวผิดพลาดไม่ได้* (กาญจนา อินทรสุนานนท์, 2540: 17)

จากการรวบรวมข้อมูลของคำว่า “ขับ” และ “ร้อง” ผู้วิจัยสามารถสรุปคำว่า “ขับร้อง” ได้ว่า การขับร้องเป็นคำนาม เกิดจากการประสมคำสองคำ คือ คำว่า “ขับ” และคำว่า “ร้อง”

คำว่า ขับ คือ การออกเสียงเป็นลำนำ มีทำนองอันเกิดจากเสียงสูงต่ำมุ่งเน้นถ้อยคำหรือคำร้องเป็นสำคัญ ทั้งนี้การขับไม่มีการกำหนดจังหวะไว้ตายตัว แต่จะมีทำนองที่ผู้ขับหรือผู้ฟังสามารถรับรู้ได้ว่าเป็นการขับประเภทใด เช่น การขับเสภา การขับซอ เป็นต้น ซึ่งการขับนี้จะมีทำนองที่ต้องโอนเข้าหาถ้อยคำ

คำว่า ร้อง คือ การออกเสียงเป็นเพลง มีทำนองและจังหวะกำกับอยู่ชัดเจน คำร้องหรือเนื้อร้องจะมีหรือไม่มีก็ได้ ถ้ามีการบรรจุคำร้องเข้าไปคำร้องจะต้องโอนเข้าหาทำนอง

ดังนั้น การขับร้อง คือ การเปล่งเสียงออกมาเป็นท่วงทำนองตามแบบแผนของบทประพันธ์ มีเนื้อร้องหรือคำร้องประกอบอยู่ด้วย มีการกำหนดหลักการและกลวิธีการขับร้องไว้มากมาย รวมถึงมีจังหวะและทำนองกำกับไว้อย่างชัดเจน

จากเอกสารต่างๆ ทำให้ผู้วิจัยสามารถสรุปคำว่า “ทางขับร้อง” ได้ว่า ทางขับร้อง คือ แนวทางในการขับร้องเพลง เป็นการเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนอง โดยยึดถือระเบียบแบบแผนของการบรรเลงดนตรี และยึดถือตามทำนองเฉพาะของผู้ประพันธ์ ซึ่งทางขับร้องนี้มีส่วนสัมพันธ์กับทำนองหลักของเพลง ทั้งในด้านทำนองที่ยึดเค้าโครงจากทำนองหลัก โดยยึดตามโครงสร้างทำนองหลักหรือยึดเพียงบางส่วน แม้กระทั่งในทางร้องที่ไม่มีส่วนเกี่ยวข้องกับทำนองหลัก เป็นเอกลักษณ์เฉพาะทางเพลง หรือของผู้ประพันธ์

ในเรื่องทางขับร้องนี้ ผู้วิจัยเห็นว่าผู้ที่ขับร้องที่ดีนั้น จะต้องทราบหลักการและกลวิธีการขับร้อง รูปแบบจังหวะ ทำนอง ฉันทลักษณ์ รวมไปถึงคีตลักษณ์ของการขับร้องในเพลงนั้นๆ เป็นอย่างดี และผ่านการฝึกฝนจากครูผู้สอนจนเกิดความชำนาญ เมื่อออกแสดงแล้วจึงจะสร้างความสมบูรณ์แก่บทเพลง เกิดความงามขึ้นได้ ซึ่งความงามนี้จะเกิดขึ้นในใจของผู้ฟังได้ไม่เท่ากัน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.1.2 การแบ่งประเภทของการขับร้องเพลงไทย

การแบ่งประเภทของการขับร้องเพลงไทยนั้น มีการแบ่งออกเป็น 3 ประเภทคือ การขับร้องอิสระ การขับร้องประกอบดนตรี และการขับร้องประกอบการแสดง ซึ่งการขับร้องประกอบการแสดงนี้สามารถแยกออกเป็นการแสดงประกอบระบำ รำ ฟ้อน ละคร และโขน โดยมีนักวิชาการและผู้มีความรู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้อง อธิบายไว้ในตำราต่างๆ ดังที่ผู้วิจัยได้ศึกษาต่อไปนี้

จากหนังสือดนตรีวิจักษ์ ความรู้เรื่องดนตรีไทยเพื่อความชื่นชมโดยศาสตราจารย์เกียรติ-คุณนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้อธิบายถึงประเภทต่างๆ ของการขับร้องเพลงไทย 3 ประเภท ได้แก่ การร้องธรรมดาเป็นประเภทแรก คือ การร้องคนเดียว ไม่ต้องคำนึงถึงจังหวะและระดับเสียง เพียงแต่ร้องตามที่ผู้ร้องสะดวก ประเภทที่สองการร้องประกอบดนตรี หมายรวมถึงการร้องคลอดนตรี และร้องแล้วรับด้วยวงดนตรี เช่น วงมโหรี ปี่พาทย์ โดยต้องคำนึงถึงระดับเสียงให้ตรง

ตามจังหวะและทำนอง และประเภทสุดท้ายการร้องประกอบการรำ คือการแสดงโขนและละคร ผู้ร้องจะต้องคำนึงถึงจังหวะและทำนอง รวมไปถึงการใส่อารมณ์ให้เข้ากับคำร้องและกระบวนท่ารำ ซึ่งเป็นการร้องที่ยากที่สุด และนักร้องควรจะต้องเข้าใจในกระบวนท่ารำด้วยจึงจะปฏิบัติการร้องในลักษณะนี้ได้ดี ดังคำอธิบายความว่า

การร้องเพลงไทยแบ่งออกเป็น 3 ประเภทคือ

1. ร้องธรรมดาหรือร้องเล่นๆ ไม่ต้องพะวงถึงบันไดเสียงและจังหวะ ร้องคนเดียวสบายๆ ตามความสะดวก

2. ร้องประกอบดนตรี อาจจะเป็นการร้องคลอด้วยดนตรี หรือร้องรับด้วยวงมโหรี ปี่พาทย์ ซึ่งจะต้องร้องให้ถูกบันไดเสียงและถูกต้องตามจังหวะจะโคน

3. ร้องประกอบการรำ เป็นการร้องละครหรือโขน ซึ่งผู้ร้องจะต้องใส่อารมณ์ให้เข้ากับเนื้อร้องและท่ารำ ต้องร้องให้ถูกจังหวะอย่างแม่นยำ ทั้งบันไดเสียงและหน้าทับของการร่ายรำซึ่งเป็นการร้องที่ยากที่สุด และต้องฝึกฝนให้มาก จึงจะปฏิบัติหน้าที่นี้ได้ นักร้องประกอบการรำมีความจำเป็นจะต้องเข้าใจท่ารำด้วยจึงจะดี

(พูนพิศ อมาตยกุล, 2527: 58)

นอกจากนี้ การแบ่งประเภทของการขับร้องเพลงไทยนั้นยังปรากฏในหนังสือการขับร้องเพลงไทย โดยรองศาสตราจารย์ ดร.คณพล จันทน์หอม ได้แบ่งประเภทของการขับร้องเป็น 3 ประเภท คือ การขับร้องอิสระ การขับร้องร่วมกับดนตรี และการขับร้องร่วมกับการแสดง โดยได้อธิบายเกี่ยวกับกับขับร้องของแต่ละประเภทไว้ ดังนี้

1. การขับร้องอิสระ *หรือการขับร้องโดยลำพัง คือ การขับร้องทั่วไปตามลำพังโดยไม่มีดนตรีร่วมบรรเลง อาจจะมีเครื่องกำกับจังหวะ คือ ฉิ่งประกอบ* ***การขับร้องประเภทนี้ไม่บังคับเรื่องเสียง*** *ว่าจะต้องตรงกับเสียงของทำนองเพลงจริงๆ เพราะจะได้ร้อง โดยใช้ระดับเสียงที่ตนร้องสบาย แต่การร้องประเภทนี้มีสิ่งพึงระวัง คือ จังหวะทำนอง ระดับเสียง ความถูกต้อง ชัดเจนในการออกเสียงคำ การแบ่งพยางค์ในประโยคของบทร้องให้ถูกต้อง การขับร้องประเภทนี้ ถือได้ว่าเป็นการขับร้องที่ง่ายที่สุด*

อย่างไรก็ดี การขับร้องอิสระยังหมายรวมถึงการขับร้องคนเดียว ซึ่งเรียกว่าการขับร้องเดี่ยว และการขับร้องร่วมกันหลายคน ซึ่งเรียกว่า การขับร้องหมู่ การขับร้องเดี่ยวถือได้ว่าเป็นการแสดงความสามารถเฉพาะตัว สามารถใส่กลเม็ดลงในการขับร้องให้เกิดความไพเราะมากขึ้น อีกทั้งสามารถตั้งระดับเสียงให้ร้องได้อย่างสบาย แต่การขับ

ร้องหมู่มีข้อควรคำนึงอยู่ประการหนึ่งว่า การตั้งระดับเสียงเพลงที่จะใช้ขับร้องหมู่นั้น จะต้องตั้งในระดับเสียงที่ทุกคนสามารถขับร้องได้อย่างสบาย เช่น การขับร้องหมู่ ซึ่งมีทั้งหญิงและชาย ก็ควรจะตั้งระดับเสียงที่ทุกคนในกลุ่มสามารถขับร้องได้อย่างสบายไม่สูงหรือต่ำจนเกินไป

2. การขับร้องร่วมกับดนตรี *หรือการขับร้องประกอบดนตรี คือ การขับ-ร้องที่มีเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหรือวงดนตรีเข้ามาร่วมบรรเลง การขับร้องประเภทนี้ต้องคำนึงถึงระดับเสียงเป็นสำคัญ เนื่องจากเพลงไทยเป็นเพลงที่บังคับระดับเสียง ผิดกับเพลงสากล ซึ่งจะเปลี่ยนบันไดเสียงไปตามเสียงของนักร้อง ฉะนั้นนักร้องเพลงไทยจะต้องรู้จักการหลบเสียงและหักเสียง เพื่อทำให้เพลงที่ขับร้องออกมาเกิดความกลมกลืนกันอย่างไพเราะ ถ้าใช้เสียงไปตามบันไดเสียงที่แท้จริง เสียงอาจจะสูงหรือต่ำกว่าระดับเสียงที่นักร้องจะสามารถร้องได้ การหลบเสียงหรือการหักเสียงนั้นมีข้อควรระวังคือ จะต้องหลบเสียงหรือหักเสียงเมื่อหมดประโยคของเพลง ไม่ควรหลบเสียงหรือหักเสียงกลางประโยคของเพลง ทำให้ขาดความไพเราะและความกลมกลืนของบทเพลง*

การร้องประเภทนี้ ความสนใจของผู้ฟังมุ่งอยู่ที่การบรรเลงและการขับร้อง ฉะนั้นผู้ขับร้องจะต้องร้องประคบเสียง คือ การทำให้คำทุกคำหรือเสียงทุกเสียงที่เปล่งออกมามีความละเมียดละไมและชัดเจน ใส่อารมณ์เข้าไปกับบทเพลง ต้องรักษาจังหวะให้มั่นคง เพราะการร้องประเภทนี้จะมีจังหวะหน้าทับตรวจสอบความถูกต้องตลอดเวลา

การขับร้องร่วมกับดนตรียังสามารถแยกออกไปได้อีก 5 รูปแบบ คือ

ก. การร้องส่งหรือการรองรับ

ข. การร้องคลอ

ค. การร้องเคล้า

ง. การร้องลำลอง

จ. การร้องประสานเสียง

3. การขับร้องร่วมกับการแสดง *คือ การขับร้องร่วมกับการแสดงดนตรีและการแสดง ความสนใจของผู้ชมอยู่ที่การแสดง นักร้องจะต้องมีความรู้ความชำนาญในการร้อง รวมทั้งแบ่งถ้อยคำของบทร้องที่เกี่ยวเนื่องกับการแสดงได้เป็นอย่างดี และต้องมีความแม่นยำในทำนองเพลงต่างๆ มีปฏิภาณไหวพริบ ทั้งยังต้องใส่อารมณ์เข้าไปใน*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทเพลง เพื่อให้ได้เข้าถึงรสของการแสดงนั้นๆ ด้วย การขับร้องประเภทนี้จึงร้องยากที่สุด (คณพล จันทน์หอม, 2539: 57-61)

การขับร้องเพลงไทยมีหลายประเภท ดังที่ รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุ-นานนท์ ได้กล่าวถึงการแบ่งประเภทของการขับร้องเพลงไทย ในเอกสารประกอบการสอน เทคนิคการขับร้องเพลงไทย โดยได้แบ่งประเภทของการขับร้องไว้ 4 ประเภท คือ การขับร้องเพลงเดี่ยว การขับร้องประกอบดนตรี การขับร้องประกอบระบำ รำ ฟ้อน และการขับร้องประกอบการแสดงโขนละคร ซึ่งการขับร้องในแต่ละประเภทนั้น รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์ ผู้วิจัยสามารสรุปได้ดังนี้ คือ การขับร้องเดี่ยวหรือการขับร้องอิสระ ไม่มีดนตรีประกอบขับร้องตามความสะดวกของผู้ขับร้อง การขับร้องประกอบดนตรี แบ่งเป็นการร้องส่งสลับการบรรเลงด้วยวงดนตรีต่อจากการขับร้อง การร้องคลอกับดนตรี คือ ร้องไปพร้อมกับการบรรเลงดนตรี การร้องเคล้าดนตรี คือ การร้องพร้อมกับการบรรเลงดนตรีโดยที่ทางร้องและทางดนตรีไปกันคนละทางอาจจะมีส่วนที่เป็นลูกตกเดียวกันบ้าง การร้องประกอบการแสดง ระบำ รำ ฟ้อน โขนและละคร เป็นการร้องที่ต้องอาศัยบริบทแวดล้อมให้เข้ากับบทบาทการแสดงเป็นการร้องที่ใช้ไหวพริบเพื่อให้การแสดงราบรื่น เน้นการให้ความหมายของคำร้องตรงกับบทเป็นสำคัญ (กาญจนา อินทรสุนานนท์, 2540: 44-48)

การขับร้องประกอบการแสดงละครและโขนนั้น มีหลักการโดยครูมนตรี ตราโมท อธิบายไว้ในหนังสือโสมส่องแสง : ชีวิตดนตรีไทยของมนตรี ตราโมท ที่จัดพิมพ์เนื่องในพิธีมงคลเพื่อเทิดทูนผลงานและฉลองอายุครบ 84 ปีบริบูรณ์ของครูมนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงการบรรเลงและการขับร้องประกอบการแสดงโขนและละครไว้ดังนี้

การบรรเลงประกอบการแสดงโขน

ถ้าเป็นการแสดงโขน ก็ต้องรู้ว่าเป็นโขนแบบไหน ถ้าเป็นโขนกลางแปลง ซึ่งแสดงในสนามหรือลานกว้างอย่างหนึ่ง กับโขนนั่งราวซึ่งแสดงบนโรง แต่ตัวคนนั้นนั่งบนราวไม้ไผ่

การบรรเลงปี่พาทย์ประกอบโขนกลางแปลงหรือโขนนั่งราวนี้ จะบรรเลงเฉพาะเพลงหน้าพาทย์ประกอบกิริยาต่างๆ ของตัวโขนเท่านั้น เพราะว่าโขนทั้งสองแบบนี้ ดำเนินเรื่องด้วยการพากย์ และเจรจา ไม่มีร้อง ส่วนเพลงหน้าพาทย์ที่บรรเลงประกอบก็ต้องเหมาะสมกับตัวโขน เช่น เวลายกทัพของพระราม พระลักษณ์หรือลิงก็ต้องให้เพลงกราวนอก ถ้าหากว่าเป็นการยกทัพของฝ่ายลงกา ไม่ว่าจะยักษ์ตนใดก็ต้องใช้เพลงกราวใน อย่างนี้เป็นต้น

ถ้าหากว่าเป็นโขนโรงในหรือโขนหน้าจอซึ่งมีร้องแบบละครในเข้ามาผสมด้วย ก็จะต้องมีคนร้อง ร้องตามเนื้อเรื่อง การบรรเลงปี่พาทย์ก็จะต้องมีทั้งบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ และรับร้องตามที่คนร้องได้ร้องส่ง

การบรรเลงประกอบการแสดงละครโขนนี้ นักดนตรีนอกจากจะได้เพลงต่างๆ โดยพร้อมมูลแล้ว ยังจะต้องรู้จักท่าทางการรำของตัวโขนด้วย เพราะว่าการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบกับการแสดงโขนนั้น บางเพลงจะต้องเข้าผสมกันอย่างสนิทสนม เช่น เวลารัวกลองหรือเล่นตะโพนในเพลงกราวนอกและกราวใน เป็นต้น

การบรรเลงประกอบการแสดงละคร

การบรรเลงประกอบละครจะต้องดูว่าบรรเลงประกอบละครอะไร ละครนอก ละครใน คือละครใดๆ วิธีบรรเลงย่อมแตกต่างกัน

ละครนอก มีวัตถุประสงค์อยู่เพียงดำเนินเรื่องรวดเร็วและตลกขบขัน เพราะฉะนั้นการบรรเลงดนตรีปี่พาทย์จังหวะที่บรรเลงจะต้องค่อนข้างเร็ว รวบรัด ไม่ให้ช้า ยืดยาด ให้เหมาะสมกับตัวละครซึ่งร่ายรำอย่างกระฉับกระเฉง

ถ้าเป็นละครใน การบรรเลงปี่พาทย์ก็จะต้องดำเนินแนวจังหวะค่อนข้างช้า เพื่อให้ถูกตามวัตถุประสงค์ของละครแบบนี้ ละครในมีความมุ่งหมายในการรักษาศิลปะในทางนาฏศิลป์เป็นสำคัญ กับรักษาขนบธรรมเนียมประเพณี ถ้อยคำที่ร้องก็สุภาพไม่มีคำตลาด เพราะฉะนั้นการบรรเลงปี่พาทย์จะต้องดำเนินจังหวะให้ช้า เพื่อการร่ายรำจะได้งดงามถูกตามแบบแผน แม้แต่บรรเลงประกอบการร้อง ในเรื่องจังหวะก็ค่อนข้างช้าให้เหมาะสมกับทำนองร้องและหน้าที่ของการร่ายรำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ถ้าเป็นละครดึกดำบรรพ์ วงปี่พาทย์ก็จะต้องผสมเครื่องดนตรีให้ถูกต้องตามที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ได้ทรงปรับปรุงวางแบบแผนไว้ คือ มีแต่เครื่องดนตรีที่มีเสียงนุ่มนวลและทุ้ม ระนาดเอกจะต้องใช้ไม้นวมตี ระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ขลุ่ยเพียงออ ซออู้ ฆ้องหุ่ย หรือ ฆ้องชัย ซึ่งมี 7 ลูก เสียงเรียงลำดับกัน 7 เสียง เครื่องประกอบจังหวะก็มีตะโพน กลองตะโพน กลองตะโพนนี้ ใช้ตะโพนเอาเท้าออกแล้วตั้งหน้าขึ้นตีแทนกลองทัดสองลูก และฉิ่ง นอกจากนี้ยังจะต้องมีกลองแขกสำหรับตีประกอบจังหวะ เวลาบรรเลงหรือขับร้องเพลงให้ถูกต้องตามแบบแผนด้วย แนวของการบรรเลงก็มีทั้งจังหวะช้าและจังหวะเร็วตามลักษณะของเพลงและเนื้อเรื่องที่จะดำเนินในตอนนั้นๆ (มนตรี ตราโมท, 2527: 100-101)

นอกจากนี้ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้แบ่งประเภทของการขับร้องออกเป็น 2 ประเภท คือ การขับร้องเพื่อประกอบการแสดง และการขับร้องเพื่อการฟัง ท่านได้ให้คำสัมภาษณ์ไว้ดังนี้

> *การแบ่งประเภทการขับร้องตามลักษณะการปฏิบัติ อย่างแรก คือ การขับร้องในบทคีตนิพนธ์ที่เป็นเรื่องของสุนทรียรส เรียกว่า Artistic Song ได้แก่ เพลงเสภา มโหรี และอย่างที่ 2 คือ ขับร้องเพื่อประกอบการแสดงโขนละครต่างๆ ซึ่งสังเกตได้ว่าทั้งสองอย่างนี้จะร้องไม่เหมือนกัน อย่างของกรมศิลปากรเขาร้องเพลงประกอบการแสดงร้องละครได้ถึงอกถึงใจดีพิลึกเชียว* (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 29 มิถุนายน 2561)

จากหนังสือดนตรีวิจักษ์ ความรู้เรื่องดนตรีไทยเพื่อความชื่นชมโดยศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล หนังสือการขับร้องเพลงไทยโดยรองศาสตราจารย์ ดร.คณพล จันทน์หอม อีกทั้งเอกสารประกอบการสอน เทคนิคการขับร้องเพลงไทย โดยรองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์ ต่างมีการแบ่งการขับร้องออกเป็น 3 ประเภท คือ การขับร้องอิสระ การขับร้องประกอบดนตรี และการขับร้องประกอบการแสดง ซึ่งการขับร้องประกอบการแสดงนี้สามารถแยกออกเป็นการแสดงประกอบระบำ รำ ฟ้อน ละคร และโขน และจากการสัมภาษณ์รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ที่แบ่งการขับร้องเป็น 2 ประเภท คือ การขับร้องเพื่อแสดงและการขับร้องเพื่อการฟัง ผู้วิจัยสามารถสรุปการแบ่งประเภทของการขับร้องเพลงได้ดังนี้

ประเภทแรก คือ การขับร้องธรรมดา เป็นการร้องคนเดียวโดยลำพังอาจจะมีเครื่องกำกับจังหวะ คือ ฉิ่งประกอบ การขับร้องประเภทนี้ไม่บังคับเรื่องเสียง ไม่ต้องคำนึงถึงจังหวะและระดับเสียง เพียงแต่ร้องตามที่ผู้ร้องสะดวก ใช้ร้องเวลาฝึกหัด หรือการประกวดแบบขับร้องเพียงคนเดียวโดยไม่ต้องมีเครื่องดนตรีมาบรรเลงร่วม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประเภทที่สอง คือ การขับร้องประกอบดนตรี เป็นการขับร้องที่มีเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหรือวงดนตรีเข้ามาร่วมบรรเลง การขับร้องประเภทนี้ต้องคำนึงถึงระดับเสียง และยึดเสียงดนตรีเป็นหลัก เสียงร้องต้องเข้ากับเสียงดนตรี มีความกลมกลืนไม่ผิดเพี้ยน เช่น วงมโหรี ปี่พาทย์ โดยต้องคำนึงถึงระดับเสียงให้ตรงตามจังหวะและทำนอง การขับร้องร่วมกับดนตรียังสามารถแยกออกไปได้อีก 5 รูปแบบ คือ การร้องส่งหรือการร้องรับ การร้องคลอ การร้องเคล้า การร้องลำลอง และการร้องประสานเสียง

ประเภทที่สาม คือ การขับร้องประกอบการแสดง ได้แก่ การแสดงโขน ระบำ รำ ฟ้อน และละคร ผู้ร้องจะต้องคำนึงถึงจังหวะและทำนอง ออกเสียงดังชัดถ้อยชัดคำ กระชับเหมาะสม ต้องใช้ภาษาให้ถูกต้อง รวมไปถึงการใส่อารมณ์ให้เข้ากับคำร้องและกระบวนท่ารำที่ตรงกัน ซึ่งเป็น

การร้องที่ยากที่สุด และนักร้องควรจะต้องเข้าใจในกระบวนท่ารำ อาศัยประสบการณ์ รวมไปถึงการสังเกตสิ่งแวดล้อมต่างๆ

การขับร้องประกอบการแสดงนี้ ผู้วิจัยมีความเห็นว่า เป็นการขับร้องที่ต้องอาศัยประสบการณ์การฝึกฝน ไหวพริบ ของผู้แสดงและผู้ขับร้อง รวมไปถึงนักดนตรีที่บรรเลงประกอบการแสดงเป็นอย่างมาก เนื่องด้วยการแสดงต้องมีความพร้อมเพรียง มีการฝึกซ้อมจนผู้แสดงและนักดนตรีตระหนักรู้ถึงหน้าที่แห่งตน ผลของการแสดงทั้งการบรรเลงดนตรีและการขับร้องสอดรับกับผู้แสดง ทำให้ผู้ชมการแสดงได้เห็นถึงความเคลื่อนไหวของนักแสดงผสานกับเสียงที่ได้ยิน จึงเป็นส่วนในการเพิ่มอรรถรสในการชมแสดงให้มีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

2.1.3 กลวิธีการขับร้องเพลงไทย

การขับร้องเพลงไทยนั้นถือได้ว่าเป็นศิลปะชั้นสูงอันละเอียดอ่อน มีกลวิธีการเปล่งเสียงมากมาย ซึ่งครูหรืออาจารย์ทางด้านคีตศิลป์ไทย ได้ประดิษฐ์คิดค้นและปรับปรุงจนเป็นรูปแบบของการขับร้องที่สมบูรณ์ อันเป็นเอกลักษณ์ของชาติไทย ด้วยเวลาที่ผ่านมาเนิ่นนานทำให้การขับร้องได้สั่งสมกลวิธีต่างๆ ซึ่งส่งผลทำให้เกิดกลวิธีการขับร้องเพลงไทยแบบต่างๆ จากเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน โดย สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย ได้รวบรวมกลวิธีต่างที่เป็นมาตรฐานของการขับร้องเพลงไทยไว้จำนวนมาก แยกเป็นกลุ่มคำศัพท์ที่มีความคล้ายคลึงกัน 9 กลุ่ม 40 กลวิธี และยังมีกลุ่มคำศัพท์ที่เป็นกลวิธีขับร้องเฉพาะอีก 6 กลวิธี รวมทั้งสิ้น 46 กลวิธี ดังนี้

ศัพท์สังคีตการขับร้องเพลงไทย

ศัพท์ที่ใช้ในการขับร้องแบบต่างๆ มี 2 ประเภท คือ ศัพท์ที่เป็นกลุ่มกลวิธีการขับร้องที่คล้ายคลึงกัน และศัพท์ที่มีกลวิธีขับร้องเฉพาะแบบ

1) ศัพท์ที่เป็นกลุ่มกลวิธีการขับร้องที่คล้ายคลึงกัน มีดังต่อไปนี้

กลุ่มที่ 1 ได้แก่ รวบเสียง สะบัดเสียง

กลุ่มที่ 2 ได้แก่ ลักจังหวะ ย้อยจังหวะ คร่อมจังหวะ ล่วงหน้า

กลุ่มที่ 3 ได้แก่ ม้วนเสียง-ม้วนคำ หางเสียง

กลุ่มที่ 4 ได้แก่ ครั่น กระทบ สะดุด ปริบ โปรย

กลุ่มที่ 5 ได้แก่ เน้นเสียง เน้นคำ ปั้นเสียง ประคบเสียง ปั้นคำ ประคบคำ ประดิษฐ์คำ

กลุ่มที่ 6 ได้แก่ กล่อมเสียง กลิ้งเสียง กลึงเสียง กลืนเสียง อมเสียง และซ้อนเสียง

กลุ่มที่ 7 ได้แก่ ครวญ โหน พริ้ว กนกคอ โยกเสียง โยนเสียง ขยัก ขย่อน

กลุ่มที่ 8 ได้แก่ ผ่อนเสียง ผ่านเสียง เหินเสียง เลื่อนไหล

กลุ่มที่ 9 ได้แก่ ควงเสียง ผันเสียง ร่อนใบไม้ร่วง

2) ศัพท์ที่มีกลวิธีขับร้องเฉพาะแบบ ได้แก่

1. เสียงลอย

2. เสียงอาศัย (เสียงผี)

3. เสียงลมทรวง

4. ทิ้งเสียง

5. บีบเสียง

6. ร่อนผิวลม

(สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2544: 345)

การขับร้องเพลงไทยนั้น จะมีการเปล่งเสียงต่างๆ ที่ใช้ประกอบกับการขับร้อง ดังที่รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์ ได้กล่าวถึงเสียงต่างๆ และวิธีการออกเสียงเหล่านั้น ซึ่งใช้ในการขับร้องเพลงไทย มี 12 เสียง ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การขับร้องเพลงไทยนั้นมีเทคนิคอีกหลายอย่าง ต้องมีการจดจำและฝึกฝนวิธีการต่างๆ ให้เกิดทักษะการขับร้องเพลงไทยนั้นในปัจจุบันมีผู้ฝึกหัดน้อยกว่าฝึกหัดบรรเลงดนตรีเพราะคิดว่ายาก แต่ถ้ารู้วิธีการก็สามารถก็จะสามารถฝึกหัดได้ไม่ยากกว่าการฝึกหัดบรรเลงเครื่องดนตรีเลย สำหรับวิธีการฝึกหัดขับร้องเพลงไทยนั้นจะได้กล่าวถึงในบทต่อไป ก่อนอื่นควรจะทราบเกี่ยวกับเสียงที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทยก่อน เสียงที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทย

1. เสียง เออ

2. เสียง เอย

3. เสียง อือ

4. เสียง อึ

5. เสียง เอ๋ย

6. เสียง เออะ

7. เสียง เฮอ

8. เสียง ฮือ

9. เสียง ฮึ

10. เสียงหือ

11. เสียง เอิงเงอ

12. เสียง เอิงเงย

สำหรับเสียงที่ได้กล่าวถึงแล้วนั้นมีวิธีการเปล่งเสียงดังนี้

วิธีการทำเสียง เออ

ใช้น้ำหนักเสียงลึกนิ่งอยู่ที่โคนลิ้น บังคับคอให้แข็ง เผยอริมฝีปากเล็กน้อยแล้วเปล่งเสียงออกจากคอโดยตรงโดยไม่ขยับคางและไม่หุบปาก

วิธีการทำเสียง เอย

มีวิธีเช่นเดียวกับเสียง “เออ” จนเมื่อจะออกเสียง “เอย” ให้ขยับโคนลิ้นกระดกขึ้นมาขึ้นหาเพดานปากเล็กน้อย ให้ขอบลิ้นของข้างกระทบเพดานปากแล้วแยกมุมปากออกเล็กน้อยให้เกิดเป็นเสียง “อี” ไม่ชัดเจนนักเมื่อสุดหางเสียงควบกล้ำตามเสียง เออ ออกมาร่วมด้วยนิยมใช้เมื่อสิ้นสุดการเอื้อนก่อนถึงคำร้อง

วิธีการทำเสียง อือ

เผยอริมฝีปากอ้าจากกันเล็กน้อย เปล่งเสียงออกจากคอโดยตรง บังคับข้างให้นิ่งแล้วยกโคนลิ้นขึ้นเล็กน้อย เพื่อเปลี่ยนทางลมให้มากระทบเพดานปากและเปลี่ยนเสียงให้ออกมาทั้งทางจมูก (เสียงขึ้นนาสิก) และทางปาก

วิธีการทำเสียง เอ๋ย

เหมือนการทำเสียง “เอย” แต่ผันเสียงให้สูงขึ้นโดยไม่หุบปาก เปลี่ยนน้ำหนักเสียงในช่วงหางเสียงให้ไปอยู่ที่จมูก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

วิธีการทำเสียง เออะ

เปล่งเหมือนเสียง “เออ” แต่สะดุดเสียงให้สั้นลง

วิธีการทำเสียง เฮอ

ต้องเปล่งเสียงออกจากคอ บังคับให้น้ำหนักเสียงมาอยู่ที่เพดานและขึ้นนาสิก เปล่งเสียงให้กระทบทั้งสองทาง แต่ผ่านทางปากมากกว่าทางจมูก

วิธีการทำเสียง ฮือ

เหมือนกับการเปล่งเสียง “เฮอ” แต่ต้องออกเสียงให้มีน้ำหนักขึ้นนาสิกแรงกว่าปกติ โดยยกโคนลิ้นกระดกขึ้นหาเพดานปาก แต่ไม่ชิด เมื่อสั่งด้วยเสียง “เออ” มักจะมีเสียง “ง” ติดออกมาด้วย อันเป็นลักษณะของการเอื้อนอย่างหนึ่งของไทย ถ้าใช้เสียง “เออ” คู่กับเสียง “อือ” จะไม่มีเสียง “ง” ติดออกมา

วิธีการทำเสียง ฮึ

หลักการเหมือนการเปล่งเสียง “ฮือ” แต่ทำให้เสียงสะดุดสั้นลง

วิธีการทำเสียง “หือ”

เผยอริมฝีปากเล็กน้อย เปล่งเสียง “ฮือ” ผ่านออกมาช้าๆ พร้อมกับผันเสียงขึ้นสูงให้เสียงออกมาทางจมูก การเปล่งเสียงจะออกคำไม่ชัดเจน เมื่อจวนสุดเสียงต้องค่อยๆ ลดกำลังลงทีละน้อยจนสุดหางเสียง

วิธีการทำเสียง เอิงเงอ

เริ่มต้นด้วยการเปล่งเสียง “เออ” แล้วกระดกโคนลิ้นขึ้นไปสัมผัสเพดานปาก เสียงจะออกมาทางจมูกและเกิดเสียง “เอิง” แล้วเปล่งเสียงต่อเหมือน “เออ” โดยติดเสียง “ง” มาด้วย (กาญจนา อินทรสุนานนท์, 2540: 63-65)

นอกจากนี้อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ได้เขียนบทความ หลักและวิธีการขับร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ ไว้ในหนังสือข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทย กล่าวถึงกลวิธีต่างๆ ซึ่งอยู่ในหลักการขับร้อง 7 หลักที่ควรรู้ หลักแรก คือ เสียง กล่าวถึงคุณภาพของเสียงที่แตกต่างของแต่ละคนจะต้องรู้จักใช้เสียงให้ถูกต้อง ใช้กำลังเสียงอย่างเต็มที่ โดยฝึกการบังคับเสียง และฝึกบังคับกล้ามเนื้อ หลักที่สองการใช้คำร้อง กล่าวคำร้องให้น่าฟัง ให้ชัดเจนและถูกต้องตามความหมาย หลักที่สามการเอื้อน และการแบ่งสัดส่วนความสั้น-ยาว หนัก-เบา หลักที่สี่การรักษาจังหวะ หลักที่ห้าการ

กำหนดที่หายใจ หลักที่หกการใส่อารมณ์ให้เหมาะสม และหลักสุดท้ายการใส่ความประณีตในการขับร้อง ซึ่งอธิบายโดยละเอียดได้ดังต่อไปนี้

บรรดาวิชาการในแขนงต่างๆ ย่อมจะต้องมีหลักและวิธีการปฏิบัติการดนตรีและขับร้องก็เช่นเดียวกันโดยเฉพาะการขับร้องเป็นศิลปะที่ละเอียดอ่อน ถ้าเพียงแต่ทำได้แต่ขาดหลักเกณฑ์ที่แน่นอน การปฏิบัติก็จะไม่นุ่มนวลไพเราะ เพียงแต่ร้องไปโดยอาศัยเสียงดีเท่านั้น ฉะนั้น ผู้เรียนจึงควรต้องรู้หลักเกณฑ์ที่แน่นอน และต้องปฏิบัติตามหลักได้อย่างมั่นคง จึงจะทำให้เกิดความไพเราะ งดงามและลึกซึ้งได้ หลักใหญ่ๆ ที่สำคัญในการขับร้องที่ควรต้องรู้มีดังต่อไปนี้

1. เสียง

1.1 คุณภาพเสียง *คนเราเกิดมามีเสียงไม่เหมือนกัน บางคนมีเสียงเล็ก บางคนก็มีเสียงสูง บางคนก็มีเสียงใหญ่ เป็นต้น แต่คุณภาพเสียงเป็นส่วนหนึ่งที่จะช่วยให้ร้องได้เพราะหรือไม่ บางคนเสียงเพราะแต่ขาดหลักข้ออื่นที่ข้าพเจ้าจะกล่าวในข้อต่อไป ก็ร้องได้ไม่เพราะ เช่น ไม่รู้จักใช้เสียงให้พอดีกับคุณภาพเสียงของตนเอง คนเสียงสูงก็ร้องสูงเสียจนลิบ ฟังดูไม่ลึกซึ้ง ไม่หวาน คนเสียงกลางก็บีบเสียงขึ้นไปสูงจนฟังเนื้อร้องไม่รู้เรื่อง ควรรู้จักหลบใช้เสียงต่ำลงมาในที่ที่เหมาะควร คำว่า “เหมาะควร” นี้ต้องเรียนกันด้วยวิธีปฏิบัติ คนที่มีเสียงสูงนั้นเป็นคนที่มีคุณสมบัติ หากเสียงดีแต่ถ้าไม่รู้จักใช้เสียง ก็จะสู้คนที่มีเสียงดีกลางๆ แต่รู้จักคิดรู้จักใช้เสียงไม่ได้*

1.2 กำลังเสียง *การเปล่งเสียงขับร้องเพลงไทย จะต้องใช้กำลังเต็มที่มิใช่ใช้กำลังในการแต่งเสียงแบบเบาๆ หวิวๆ เสียงขับร้องต้องมีกำลังมากพอ ลมหายใจของผู้ขับร้องต้องยาว กล้ามเนื้อที่เกี่ยวข้องกับการหายใจและการเปล่งเสียงต้องแข็งแรง รวมถึงตัวผู้ขับร้องเองต้องได้รับการฝึกที่ดีพอที่จะใช้วิธีการต่างๆ (ที่ข้าพเจ้าจะกล่าวถึงในข้อต่อไป) ได้อย่างแคล่วคล่องอีกด้วย*

1.3 หลักและวิธีการเปล่งเสียง *การขับร้องเพลงไทยต้องมีการเปล่งเสียงที่ใช้กำลังเต็มที่ มีการควบคุมเสียงให้ให้เกิดเป็นเสียงหนัก เสียงเบา มีการปั้นเสียงให้กลมกล่อมบ้าง ค่อยๆ ผ่อนเสียงบ้าง และต้องมีการพิจารณาว่า การขับร้องตอนใดควรใช้เสียงแท้ ที่ใดควรใช้เสียงอาศัย ในที่นี้ข้าพเจ้าขอกล่าวเฉพาะวิธีการที่สำคัญเพียง 2 ข้อ คือ*

(1) การบังคับเสียง *ผู้ร้องต้องบังคับเสียงให้ผ่านออกมาอย่างถูกทิศทาง โดยใช้ส่วนต่างๆ ในปากและลำคอ ตัวอย่าง เช่น*

การเปล่งเสียงเออ กระแสเสียงจะต้องผ่านลำคอออกมาทางปากโดยตรง

การเปล่งเสียงอือ เสียงจะต้องผ่านออกมาในลักษณะครึ่งปาก ครึ่งจมูก

การเปล่งเสียงเอ๋ย เสียงต้องผ่านออกมาทางจมูก

(2) การฝึกกล้ามเนื้อคอ *การฝึกกล้ามเนื้อคอนั้น มุ่งหมายเพื่อให้เกิดเสียงที่ต้องใช้มาก อาทิ*

ก. การครั่นเสียง (คล้ายๆ พรมนิ้วซอ) ถ้ากล้ามเนื้อไม่เต้น การร้องจะกระด้างและแข็ง

ข. การเปล่งเสียงเอื้อนตรงตำแหน่งเสียงที่ต้องใช้เสียงถึง 3 ระดับเสียง หรือข้ามระดับเสียง

การเปล่งเสียงเอื้อน 2 ลักษณะดังกล่าวข้างต้นนี้ ผู้ร้องต้องบังคับกล้ามเนื้อคอให้พลิก และเปล่งเสียงที่ได้ยินทั้ง 3 ระดับเสียง ระดับเสียงใดระดับเสียงหนึ่งจะขาดหายไปไม่ได้ และถ้าเป็นระดับเสียงตัวกลางหายไปจะทำให้เสียงร้องฟังดูเป็นเสียงหักกลางเสียง ไม่กลม ผู้ร้องจะต้องฝึกให้ได้ เพราะการเปล่งเสียงเอื้อนในลักษณะที่เป็น 3 ระดับเสียงนี้ เป็นหลักสำคัญที่ใช้อยู่ทั่วไปในการขับร้องเพลงไทย

1.4 การบังคับกล้ามเนื้อ *นอกจากจะเปล่งเสียงร้องไปตามทำนองเพลงแล้ว ยังมีบางที่ที่ใช้เสียงสูง ผู้ร้องจะต้องเกร็งกล้ามเนื้อบางส่วนโดยวิธีแขม่วกล้ามเนื้อหน้า-ท้อง แล้วผลักขึ้นบน การฝึกบังคับกล้ามเนื้อวิธีนี้ จะทำให้เสียงที่ผู้ร้องเปล่งออกมาฟังดูกลม (ไม่แผดเสียงด้วยกำลัง) เป็นวิธีปั้นเสียงที่เกิดประโยชน์ต่อผู้ร้อง กล่าวคือ นอกจากจะไม่ต้องแผดเสียงแล้ว ยังช่วยยืดเสียงให้ยาวต่อไปจนถึงจุดที่หยุดได้อย่างไพเราะ*

2. คำร้อง *เรื่องเกี่ยวกับคำร้อง มีหลักสำคัญอยู่ 3 ข้อ คือ*

2.1 วิธีร้องที่ทำเสียงให้ได้ความหมายชัดเจน *ขอยกตัวอย่าง เช่น เพลง “เชิดจีน” ตรงที่ว่า อย่าปรารมภ์ไปเลยนะเจ้า คำว่า อย่า นี้ ไม่ควรแต่งเสียงให้ได้ยินว่า ย่า หรือ หญ้า เสียงที่ผ่านมาทางสูงจะฟังเป็นย่า ถ้าเสียงที่ผ่านขึ้นไปจากต่ำจึงจะฟังออกมาเป็น อย่างปรารมภ์ หรือ เพลง “ลาวคำหอม” ที่ว่าหอมดอกไม้คำหอมอยากดอม ถ้าใช้เสียงมาจากทางสูงจะฟังว่า ยากดอม แต่ถ้าทำเสียงจากต่ำผ่านขึ้นไปจะฟังได้ความว่า อยากดอม เป็นต้น*

วิธีร้องที่ทำเสียงให้ได้ความหมายชัดเจนนี้ มีข้อยกเว้นอยู่บ้างในเพลงประเภทเพลงภาษา เช่น ลาวมอญ คำร้องในเพลงประเภทนี้อาจทำเสียงให้เพี้ยนได้ เพื่อให้ได้สำเนียงตามภาษานั้นๆ ด้วย ถ้าจัดคำร้องชัดเจนมากก็จะไม่ได้ "สำเนียงอันบอกภาษา"

2.2 ให้ถูกความหมายของบทร้อง *ขอยกตัวอย่าง เช่น "โอ้-พ่อพลาย" มิใช่ "โอ้พ่อ-พลาย" และ "ได้มา-แล้ว" มิใช่ "ได้-มาแล้ว" หรือเพลงแขก-สาหร่าย ท่อน 3 ที่ว่า "โอ้-ผีเสื้อ" ไม่ควรเป็น "โอ้ผี-เสื้อ" เช่นนี้ ตัวไหนที่จะออกเสียงน่าเกลียด ควรร้องให้สั้นหน่อย แล้วรีบใส่คำร้องคำต่อไป ก็จะเห็นคำที่น่ารัก*

อนึ่ง การอ่านบทร้องให้เข้าใจ ให้รู้เรื่องก่อน มีความสำคัญมาก นอกจากจะทำให้แบ่งวรรคตอนได้ถูกต้องแล้ว ยังทำให้เข้าใจเรื่อง และวางคำร้องลงด้วยความ-ประณีต

2.3 ต้องบรรจงกล่าวคำให้ไพเราะน่าฟัง ได้อารมณ์ *ในการที่จะร้องคำร้องให้ถูกไวยากรณ์ ถูกความหมายและน่าฟังนั้น นอกจากจะต้องแบ่งวรรคตอนให้ถูกต้องดังกล่าวไว้แล้วในข้างต้น ขอให้สังเกตดูว่า การเปล่งคำออกมาแต่ละพยางค์ เช่น คำว่า พี่ พ่อ รัก โง่ อยาก ร้าง ฯลฯ นั้น ในแต่ละพยางค์ เราสามารถแบ่งออกเป็นส่วนๆ ได้ 2 ส่วนบ้าง 3 ส่วนบ้างแต่ละส่วนของพยางค์นั้นๆ จะต้องมีระดับเสียงที่ถูกต้อง มีความสั้นยาวพอเหมาะ และมีความหนักเบาแตกต่างกัน คำคำนั้นจึงจะได้ความหมาย ได้ความไพเราะและได้อารมณ์ ถ้าแบ่งแต่ละส่วนไม่ถูกต้อง หรือใช้เสียงผิดระดับ หรือร้องแต่ละส่วนไม่ได้ความสั้นยาวที่พอดีก็อาจฟังดูน่าเกลียด หรือผิดความหมายไปเลย เช่น เพลงใบ้คลั่ง ตอนที่ว่า "โอ้อกเยือกเย็น" คำว่า "เยือก" นั้นแบ่งออกได้เป็น 3 ส่วน 3 ระดับเสียง คือเสียง โด ซอล มี ส่วนแรกกับส่วนที่ 2 คือ โด กับ ซอล ควรมีความยาวพอๆ กัน แต่ความหนักเบานั้น ซอล หนักกว่า โด ส่วนสุดท้าย คือ มี ต้องร้องให้มีน้ำหนักมากกว่าและมีความยาวกว่า โด กับ ซอล พอถึงคำว่า "เย็น" ซึ่งตรงกับเสียง ซอล นั้นควรผ่อนน้ำหนักเสียงให้เบาลงเล็กน้อย เมื่อฟังรวมกันแล้วจะรู้สึกว่า "เยือกเย็น" จริงๆ ดังตัวอย่าง เยือก เย็น*

3. การเอื้อน *การเอื้อน เป็นลักษณะสำคัญที่สุดของการขับร้องเพลงไทย ผู้ขับร้องพึงสนใจพิเศษ อาจจะแบ่งกล่าวถึงเรื่องหลักและวิธีการเอื้อนได้เป็นข้อๆ ดังต่อไปนี้*

3.1 เสียงที่ใช้ในการเอื้อน *มีหลายอย่าง เช่น เออ เฮอ อือ ฮือ เงอ เงย เออะ เอิง การครั่นเสียง หรือ การกระทบเสียง เป็นต้น จะต้องวางให้เหมาะว่าส่วน*

ไหนควรใช้อะไร หนัก เบา สั้น ยาว แค่ไหน เมื่อทำได้แล้วจึงจะฟังดูไม่ขัดหูและไพเราะด้วย ขอยกตัวอย่างบางคำ เช่น เฮอ ต้องเปล่งเสียงเบา เพื่อให้ฟังดูอ่อนและอาจเป็นที่พักซ่อนการหายใจก่อนก็ได้ เพราะบางทีตอนต่อไปอาจต้องร้องยาวออกไปก่อนจะถึงที่หยุดหายใจ ถ้าไม่หยุดแอบหายใจตรงที่ว่านี้ คนร้องอาจจะเหนื่อยแล้วไปหายใจตอนท้ายๆ ทำให้ไม่จบประโยคเอื้อน แล้วจะเสียอารมณ์ของเพลง และทุกครั้งเมื่อจะจบวรรคเอื้อน ก่อนจะกล่าวคำร้อง ถ้าเป็น ตัว “อ” ก็ควรร้องคำ เอย ลงไป ถ้าเป็น ตัว “ง” ก็ควรร้องทำ เงย ลงไป แล้วจึงค่อยกล่าวคำร้องจึงจะเป็นการจบประโยคการเอื้อนแล้วฟังดูเรียบร้อย เกลี้ยงเกลา

3.2 การแบ่งส่วนสัด ความสั้น ยาว และหนัก เบา ของการเอื้อนแต่ละคำ *ก็ทำนองเดียวกันกับจะเปล่งพยางค์คำร้อง เมื่อประกอบกับการเลือกคำเอื้อนที่เหมาะสม จะสร้างความไพเราะได้หลายอย่าง เช่น ทำให้เกิดความรู้สึกเศร้าไปตามอารมณ์เพลงได้ หรือช่วยเน้นคำร้องให้ชัดเจน ไพเราะยิ่งขึ้นได้ก็ได้ เช่น คำว่า “หอม” ในบทร้องเพลงสุดสงวนที่ว่า “แม่เนื้อหอม” พยางค์ที่ว่า “หอม” เน้นให้หนักขึ้นเล็กน้อย ส่วนที่สำคัญอยู่ที่การเอื้อนต่อจากคำว่า “หอม” ถ้าใช้ให้ถูกต้อง จะเน้นคำว่า “หอม” ให้เด่นออกมาจนรู้สึกว่า “หอม”จริงๆ*

4. จังหวะ

ผู้ที่ขับร้องเพลงไทยได้ดี จะต้องมีจังหวะดี ร้องให้ตกลงตรงจังหวะทุกช่วงไป ข้อนี้คงไม่มีปัญหาอะไรมากนัก ขอให้สังเกตว่า ควรมีการลักจังหวะ ย้อยจังหวะได้ เพื่อฟังแล้วไม่จืด ชืด ทื่อ หรือช่วยรวบคำทำให้ภาษาไม่วิบัติ คือเอาคำมารวมกัน หรือทำให้ฟังดู “คม” ขึ้น นอกจากนี้ ยังมีการทิ้งจังหวะไปสักช่วงหนึ่ง แล้วจึงมาเข้าจังหวะทีหลัง เช่น การเอื้อนในเพลง “ทยอย” ต่างๆ ต้องปล่อยจังหวะให้ “ลอย” ไปสักระยะ การปล่อยจังหวะ “ลอย” เพื่อ “ครั่นครวญ” ดีกว่าที่จะเอื้อนลงตรงจังหวะไปตลอดไม่สมจะเป็นเพลงทยอย ซึ่งควรต้อง “ครั่นครวญ” บ้าง ทั้งเป็นการแสดงความรู้ ความมั่นคงของคนร้องด้วยว่า สามารถฟังหน้าทับออก เล่นกับจังหวะได้

5. การหายใจ

การหายใจควร “กำหนดที่ตายตัว” ต้องมีที่หายใจ ซ่อนรอยต่อให้สนิท โดยคนฟังแทบไม่รู้สึก และคนร้องก็ไม่เหนื่อยมาก การหายใจถูกที่นั้น มีผลทำให้การขับร้องนุ่มนวล ไม่รู้สึกขาด เว้นเป็นห้วงๆ คนฟังก็รู้สึกสบาย ไม่เหนื่อยตามไปด้วย ฉะนั้น จึงต้องกำหนดลงไปให้แน่ชัด แบ่งที่ไว้หายใจในระยะการเอื้อนให้เหมาะ

6. การสร้างอารมณ์

เพลงไทยของเรานั้น จัดได้ว่าอยู่ในระดับ "คลาสสิก" ผู้ฟังจะต้องมีความรู้ความเข้าใจถึงจุดสำคัญเกี่ยวกับเพลงไทยพอสมควร จึงจะพอความรู้ว่าดีตรงไหน ดีอย่างไร ไม่ดีเพราะอะไร จุดสูงสุดของเพลงไทยคือเพลงคลาสสิก ชาติอื่นๆ ก็อยู่ที่ความไพเราะ ความงาม ความเข้าถึงอารมณ์ การสร้างอารมณ์จึงเป็นข้อที่สำคัญมาก การร้องเพลงไทย มิใช้จะเพียงแต่ร้องๆ ให้จบ แล้วเครื่องรับได้ หรือร้องให้ถูกต้อง ให้ครบจังหวะให้ลูกตกลงถูกในแต่ละจังหวะก็แล้วกัน เพราะถ้าเช่นนั้น ก็ไม่ควรจัดไว้ในระดับคลาสสิก จึงควรต้องใส่อารมณ์ลงไปด้วย ปัญหาสำคัญก็มีว่า จะใส่อย่างไร

การใส่อารมณ์ต่างๆ ให้ความรู้สึกว่า ตรงนี้เศร้า ตรงนี้หวาน ตรงนี้รัก-โศก อารมณ์ตัดพ้อ ต่อว่า น้อยใจ ดีใจ เสียใจ ฯลฯ มิใช่จะใส่แบบง่ายๆ เช่น ทำหน้าตาท่าทาง สุ้มเสียง ให้เศร้าๆ เครือๆ เบาๆ ก็กลายเป็นว่าใส่อารมณ์แล้ว เพลงไทยจะใส่อารมณ์ได้ดี ต้องอาศัยวิธีการต่างๆ ที่กล่าวมาแต่ต้น เช่น การเน้นคำการเน้นเอื้อน การเว้น การลักจังหวะ การเปล่งเสียงแท้ เสียงอาศัย การประคับประคองควบคุมเสียง ผ่อน-เสียง ฯลฯ ให้เหมาะให้ควร การที่จะทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ตามที่เราต้องการได้นั้น จะต้องพิจารณาหัดฝึก จำให้ได้ว่าในแต่ละที่ แต่ละแห่ง จะใช้วิธีการอะไรบ้าง ดังนั้น จึงมิใช่ที่จะมาทำหน้าตา สุ่มเสียง ประกอบอารมณ์ได้ง่ายๆ ดังกล่าวมาแล้ว จะต้องใช้ความรู้ การพิจารณา และปฏิบัติให้ได้ตามที่วางไว้จริงๆ จึงจะสร้างอารมณ์ขึ้นมาได้

7. ความประณีต

ความประณีต บรรจง สำหรับเพลงไทยของเรานั้น จำเป็นที่สุดอีกประการหนึ่ง ซึ่งจะขอกล่าวไว้เป็นข้อสุดท้าย ข้าพเจ้าจะขอเปรียบเทียบกับการเขียนหนังสือที่มีทั้งตัว "หวัด" ตัว "บรรจง" นั้น ในการขับร้องก็เช่นเดียวกัน ในการเอื้อนแต่ละวรรคแต่ละคำร้อง จะต้องเป็นไปด้วยความประณีตบรรจง คำร้องของเราส่วนใหญ่มักจะคัดลอกมาจากวรรณคดี ตอนที่เพราะๆ ดีๆ ทั้งนั้น ถ้าเราไม่บรรจงกล่าว คำคำนั้นก็คงออกมาเฉยๆ ไม่รู้สึกร้อน ไม่รู้สึกหนาว ไม่รู้สึกเกลียด ไม่หวาน และจะไม่มีชีวิต คงเป็นแต่เพียงร้อง "เล่าเรื่อง" เท่านั้น มิได้ให้ภาพ ให้อารมณ์แก่ผู้ฟังเลย... (เจริญใจ สุนทรวาทิน, 2530: 59-65)

นอกจากนี้ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้อธิบายเกี่ยวกับวิธีการขับร้องเพลงไทย ในหนังสือดนตรีวิจักษ์ ความรู้เรื่องดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม ดังนี้

การขับร้องเพลงไทยกับอารมณ์และลำเนียงของเพลงไทย

การขับร้องเพลงไทย การขับร้องเพลงไทยนั้นเป็นศิลปะที่มีความประณีตมากที่สุดแขนงหนึ่ง มีเทคนิคในการขับร้องที่สูงมาก ผู้ฝึกหัดจะต้องรู้จักการควบคุมกล้ามเนื้อบริเวณคอ ไหล่ ลำตัว ต้องฝึกหัดวิธีการหายใจอาศัยความอดทนความมีมานะพยายาม ความมีใจรัก แต่ถ้าจะให้ดีขึ้นอีกควรมีพรสวรรค์ในด้านนี้ด้วย

ผู้ที่ฟังเพลงไทยแต่เพียงผิวเผินอาจจะนึกว่าเพลงไทยมีแต่น้ำไม่มีเนื้อ ทำให้รู้สึกว่าเยิ่นเย้อน่ารำคาญ มีแต่เสียงเออ เอ๋ย เงอ เงอ แต่แท้จริงแล้วมีด้วยกันมากมายหลายเสียงสุดจะพรรณนาได้ วิธีเอื้อนของเพลงไทยนั้นละเอียดลออมากอย่างน่าพิศวง นักร้องแต่ละคนมีวิธีใช้เอื้อนเหล่านี้แตกต่างกันไป แต่ละรายไม่เหมือนกัน หากสามารถบังคับคอให้เปล่งเสียงออกมาได้อย่างงดงามน่าฟัง ก็ได้ชื่อว่ามีความสามารถร้องเพลงเพราะ หากวิธีเอื้อนยังขาดตกบกพร่อง เพลงจะไม่ไพเราะ ทำให้รสชาติในการฟังเพลงลดน้อยลงไป โปรดสังเกตตัวอย่างที่จะแสดงให้เห็นในขณะที่บรรยายถึงตอนนี้

การเปล่งเสียงขับร้องเพลงนั้น เสียงที่ออกมาอาจจะเปล่งได้เป็นสองอย่าง เป็น เสียงแท้ อย่างหนึ่ง และ เสียงไม่แท้ อีกอย่างหนึ่ง เสียงแท้นั้น คือเสียงที่เกิดจากลมผ่านโดยตรงจากปอดผ่านกล่องเสียงออกมาทางปาก จะมีกำลังแรงได้เสียงดังฟังชัด ส่วนเสียงที่ไม่แท้นั้น เป็นสิ่งที่เกิดจากลมจำนวนน้อยมีความดันแรงต่ำ และมีเสียงเบา โดยที่กล่องเสียงจะทำงานไม่เต็มที่ เสียงประเภทนี้ขาดความไพเราะ และสังเกตได้ชัดเจนว่าไม่มีกำลังเราเรียกเสียงประเภทไม่แท้นี้ว่า “เสียงผี”

การร้องเพลงไทยที่ดีจะต้องใช้เสียงแท้เป็นหลัก จะต้องร้องอย่างชัดถ้อยชัดคำถูกต้องทั้งอักขระ และวรรคตอน สมัยก่อนที่จะมีเครื่องขยายเสียงนั้น นักร้องเพลงจึงจะเรียกว่าใช้การได้ คนเสียงเบากำลังน้อยจะไม่ได้รับการยกย่องว่าเป็นนักร้องที่ดีเลย ปัจจุบันนี้เรามีเครื่องขยายเสียง ทำให้นักร้องไม่พยายามร้องให้เต็มเสียง เพราะมีเครื่องช่วยเสียแล้ว และยังใช้เสียงไม่แท้บ่อยขึ้นอีกด้วย ทำให้ลักษณะสำคัญของเพลงไทยเปลี่ยนแปลงไป

อาจารย์ประเวช กุมุท กล่าวไว้ว่านักร้องเพลงไทยที่ดีจะต้องมีคุณสมบัติสำคัญหลายประการ เช่น เป็นผู้มีสมาธิดี และมารยาทดี มีท่าทีในการนั่งและกริยางดงามต้องรู้จักใส่อารมณ์ไปในเพลงให้ถูกต้องกับเนื้อร้อง ขับร้องถูกจังหวะและหน้าทับ และที่สำคัญที่สุดจะต้องเป็นผู้มีความขยันหมั่นเพียรฝึกหัดทบทวนอยู่เสมอ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2527: 57-58)

จากหนังสือเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน โดยสำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์ อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ผู้วิจัยสามารถสรุปกลวิธีการขับร้องเพลงไทยได้ว่า การขับร้องเพลงไทยถือได้ว่าเป็นศิลปะชั้นสูงอันละเอียดอ่อน มีกลวิธีการเปล่งเสียงมากมาย ผู้ทรงคุณวุฒิทางคีตศิลป์ไทยได้ประดิษฐ์คิดค้นและปรับปรุงจนเป็นรูปแบบของการขับร้องที่สมบูรณ์ เป็นเอกลักษณ์ประจำชาติ ส่งผลทำให้การขับร้องเพลงไทยได้มีกลวิธีการขับร้องเพลงไทยไว้มากมาย ซึ่งใช้ทั้ง เสียง คำร้อง การเอื้อน จังหวะการหายใจ การสร้างอารมณ์ รวมถึงความประณีตบรรจง ที่ผู้ขับร้องจะต้องทำความเข้าใจกับเนื้อเพลง หมั่นเพียรฝึกฝนทบทวนตามหลักเกณฑ์ให้มีความถูกต้อง สามารถถ่ายทอดอารมณ์ร่วมให้กับผู้ฟังได้ นอกจากนี้ผู้ขับร้องเพลงไทยจะต้องมีคุณสมบัติสำคัญ คือ มีสมาธิ มีมารยาทที่ดี และมีกิริยาที่งดงามร่วมกับการขับร้องด้วย

2.2 การบรรเลงเพลงละคร เพลงหน้าพาทย์ และเพลงตับ

2.2.1 ความหมายของเพลงละคร

ความหมายของเพลงละคร จากหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน ได้กล่าวถึงเพลงละคร คือ เพลงที่ใช้ในการแสดงละครนอกและละครใน อาจจะมีบทร้องหรือไม่มีก็ได้ เช่น เพลงชมตลาด เพลงโอ้ปี่ เพลงช้าปี่ เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลม เป็นต้น ซึ่งในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว หมายความรวมไปถึงเพลงที่บรรเลงในละครพันทาง ละครร้อง และละครดึกดำบรรพ์ (ราชบัณฑิตยสถาน, 2545: 113)

จากหนังสือ เพลงไทย โดยอาจารย์สมพงษ์ กาญจนผลิน ได้ให้ความหมายของเพลงละคร คือ เพลงที่ใช้ขับร้องในการแสดงโขน ละคร และมหรสพต่าง ซึ่งเป็นเพลงในอัตราจังหวะสองชั้นหรือชั้นเดียว และยังมีกลุ่มเพลงที่ใช้เฉพาะ โดยการใช้เพลงละครนี้ต้องใช้ให้ถูกกับอารมณ์ของตัวละคร ซึ่งมีรายละเอียดดังนี้

> *เพลงละคร หมายถึงเพลงที่ใช้ขับร้องและบรรเลงในการแสดงโขน ละคร และมหรสพต่างๆ มีทั้งร้องแล้วดนตรีรับ ทั้งร้องคลอดนตรี เคล้า และลำลอง ขึ้นอยู่กับลักษณะการแสดงนั้นๆ เพลงแบบนี้ได้แก่เพลงอัตราสองชั้น เช่น เพลงสร้อยเพลง เพลงเวสสุกรรม เพลงพญาโศก หรือเพลงในอัตราชั้นเดียว เช่น เพลงนาคราช เพลงหนีเสือ เพลงลิงโลด เป็นต้น กับเพลงจำพวกพิเศษที่ใช้เฉพาะละครแท้ๆ เช่น เพลงช้าปี่ เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลม เพลงโอ้ร่าย เพลงยานี เพลงชมตลาด เป็นต้น*

เพลงที่ใช้ประกอบละครหรือมหรสพอื่นๆ จะต้องใช้ให้ถูกต้องตามอารมณ์ของตัวละคร เช่น เพลงพญาโศก เพลงสร้อยเพลง ใช้กับอารมณ์โศก เพลงนาคราช เพลงลิงโลด ใช้สำหรับอารมณ์โกรธ เพลงโอ้โลม เพลงโอ้ชาตรี ใช้สำหรับอารมณ์รักหรือเวลาเกี้ยวพาราสี เป็นต้น (สมพงษ์ กาญจนผลิน, 2548: 29)

นอกจากนี้ ดร.สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ ได้กล่าวถึงเพลงละครไว้ในหนังสือ ดุริยางคศิลป์ไทย คือ *“เพลงที่ใช้กับการแสดงโขน ละครต่างๆ เป็นเพลงที่มีลักษณะเฉพาะต่างจากเพลงประเภทอื่น เช่น เพลงช้าปี่ โอ้ปี่ โอ้โลม เย้ย ร่าย ชมตลาด ชื่อเพลงจะบ่งบอกความหมายในตัว เช่น โอ้โลมใช้สำหรับเกี้ยวพาราสี เย้ยใช้สำหรับการเยาะเย้ย”*(อรวรรณ บรรจงศิลป์, โกวิทย์ ขันธศิริ, สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ, และปกรณ์ รอดช้างเผื่อน, 2546: 192)

จากการสัมภาษณ์ รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ท่านอธิบายความหมายของเพลงละครไว้ คือ กลุ่มเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนและละคร ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีการขับร้องเพียงอย่างเดียว แต่ภายหลังได้มีการประดิษฐ์ทำนองทางเครื่องเพื่อรับกับทางร้อง โดยท่านได้อธิบายไว้ว่า

เพลงละคร คือ เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงทั้งละครและโขน เพื่อแสดงลักษณะการดำเนินเรื่อง ดำเนินอารมณ์ของตัวละคร ได้แก่ ช้าปี่ ยานี โอ้ปี่ โอ้ชาตรี โอ้บูชากูณฑ์ โอ้บางช้าง โอ้ร่าย เพลงเชื้อ โลมนอก เป็นต้น ดั้งเดิมทีเดียวบางเพลงหรือหลายเพลงไม่มีเครื่อง มาภายหลังนักดนตรีได้เอื้อมแต่งทางดนตรีเข้าไปประกอบ เพลงละครไม่ได้ปะปนกับเพลงอื่น ๆ ทั่วไป ใช้แต่ในละคร อย่างเช่น เพลงเบิกตัวพระหรือนาง ใช้เพลงช้าปี่ การพร่ำพรรณนา เสียใจ ใช้เพลง โอ้ปี่ การพรรณนาบท Romantic ใช้เพลงโอ้ชาตรี โอ้โลม หรือว่าอ่านสาส์น ใช้เพลงเอกบท เพลงพวกนี้มันมีที่ใช้เฉพาะ (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 29 มิถุนายน 2561)

จากหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน หนังสือ เพลงไทย โดยอาจารย์สมพงษ์ กาญจนผลิน หนังสือดุริยางคศิลป์ไทย และจากการสัมภาษณ์รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ผู้วิจัยสามารถสรุปความหายของเพลงละครได้ดังนี้ คือ กลุ่มเพลงที่มีการใช้ประกอบการแสดงละครและโขน ซึ่งจะใช้ในการบ่งบอกถึงสถานะอารมณ์ของตัวละครหรือเนื้อเรื่องตามแต่ตัวละครจะดำเนินเรื่องไปอย่างไร ซึ่งแต่เดิมนั้นเพลงละครบางเพลงอาจจะไม่มีทางเครื่องดำเนินแต่เพียงทางขับร้องเท่านั้น แล้วนักดนตรีจึงได้ประดิษฐ์ทำนองให้สอดรับกับทางร้องขึ้นภายหลัง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.2.2 ความหมายของเพลงหน้าพาทย์

เพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงที่บรรเลงประกอบอากัปกิริยาเคลื่อนไหวต่างๆ ใช้วงปี่พาทย์ในการบรรเลงประกอบ แบ่งออกเป็น เพลงหน้าพาทย์สำหรับไหว้ครู เพลงหน้าพาทย์สำหรับประกอบการแสดงโขนละคร

เพลงหน้าพาทย์ คำว่าหน้าพาทย์สำหรับครูแล้ว ครูว่ามีความสำคัญหมดทุกเพลง เพียงแต่ว่าจะจัดให้เหมาะควรกับกิจกรรมไหน คำว่า หน้าพาทย์ หมายถึงเพลงประกอบกิริยาอาการ อย่างเช่น เพลงเสมอ จะไปจะมา เพลง เชิด การเดินอย่างเร็วๆ เชิด สองชั้น การเดินอย่างช้า การสู้รบของกองทัพ เพลงกราวนอก กราวใน หมายถึงลักษณะการเดินทัพ กราวนอกฝ่ายทัพพระราม กราวใน หมายถึง การยกทัพฝ่ายยักษ์ ด้วยลักษณะเพลงและด้วยลักษณะอาการที่แสดงออก ดังนั้นเมื่อมาประกอบการแสดงแล้วมักใช้เพลงหน้าพาทย์ต่างๆ เป็นส่วนมาก อย่างในตับนางลอยก็มีเพลงหน้าพาทย์อยู่หลายเพลง (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2560)

จากหนังสือเพลงหน้าพาทย์โดยอาจารย์จตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2552 สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ได้อธิบายเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ไว้ดังนี้

เพลงหน้าพาทย์ หมายถึงเพลงที่ใช้บรรเลงในลีลาของเครื่องดนตรี โดยเฉพาะทำนองและจังหวะจำกัดอยู่ในแบบแผนที่กำหนดไว้ หรือเพลงที่ใช้บรรเลงสำหรับประกอบกิริยาเคลื่อนไหวต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนไหวของมนุษย์ สัตว์ หรือวัตถุธรรมชาติใดๆ ก็ตาม เพลงที่ใช้ประกอบกิริยาอาการเหล่านี้ เราให้คำจำกัดความว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้น

คำว่า “หน้าพาทย์” นี้ เข้าใจว่าแต่เกิดจากการเรียกของผู้แสดงโขนหรือละครเองมากกว่าอย่างอื่นเพราะการแสดงโขนละครนั้น ตัวแสดงที่จะร่ายรำตามเพลงประกอบกิริยาเช่นนี้ จะต้องยึดถือจังหวะทำนองของเพลงเป็นใหญ่ โดยจำเป็นจะต้องรำให้พอดีกับจังหวะและทำนองจะให้ขาดเกินหรือสั้นยาวขัดขวางกับทำนองไม่ได้ เพลงเหล่านี้จึงจะเรียกได้ว่าเป็นสิ่งที่มีความสำคัญต้องยึดถือให้มั่นเป็นหลักเป็นหัวหน้า จึงถูกเรียกว่า หน้าพาทย์ (จตุพร รัตนวราหะ, 2538: 6)

จากหนังสือโสมส่องแสง : ชีวิตดนตรีไทย ของมนตรี ตราโมท ที่จัดพิมพ์เนื่องในพิธีมงคลเพื่อเทิดทูนผลงานและฉลองอายุครบ 84 ปีบริบูรณ์ของครูมนตรี ตราโมท พบว่าเพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงที่บรรเลงประกอบอากัปกิริยาการเคลื่อนไหว ทั้งของมนุษย์ สัตว์ สิ่งของ ธรรมชาติ ไม่ว่าจะ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เห็นเป็นตัวตนหรือเป็นการสมมติก็ตาม เช่น ในการแสดงโขน ละคร การอัญเชิญเทวดา ซึ่งมีเพลงหน้าพาทย์สามัญประกอบการเคลื่อนไหว ดังนี้

เพลงหน้าพาทย์นี้ก็ได้แก่ เพลงที่บรรเลงประกอบกับกิริยาเคลื่อนไหว หรือเปลี่ยนแปลงต่างๆ ทั้งของมนุษย์ของสัตว์ ของวัตถุต่างๆ ของธรรมชาติ และอื่นๆ เช่น เดิน นอน วิ่ง กลายร่าง เกิดขึ้น สูญไป ลมพัด ฝนตกอะไรเหล่านี้เป็นต้น ไม่ว่ากิริยานั้นๆ จะแลเห็นเป็นตัวตน เช่น ในการแสดงโขนละคร หรือเป็นกิริยาสมมติไม่แลเห็นตัวตน เช่นการประกอบพิธีอัญเชิญเทวดาให้เสด็จมา แล้วก็บรรเลงเพลงประกอบถ้าเป็นการบรรเลงประกอบกิริยานั้นๆ แล้ว ก็เรียกว่า เพลงหน้าพาทย์ ทั้งสิ้น ดังจะได้ยกตัวอย่างเพลงหน้าพาทย์สามัญ ที่ควรรู้ไว้ ดังนี้

- บรรเลงเพลงเชิด ประกอบกิริยาไปมาไกลๆ หรือ รีบเร่ง หรือว่าต่อสู้กัน

- บรรเลงเพลงเสมอ ประกอบกิริยาไปมาใกล้ๆ จากห้องหนึ่งไปอีกห้องหนึ่ง เช่น ออกจากห้องนอนเป็นห้องรับแขก ออกจากห้องรับแขกไปเฉลียง เป็นต้น

- บรรเลงเพลงโอด ประกอบกิริยาร้องไห้ หรือสลบ หรือตายได้ทั้งนั้น

- บรรเลงเพลงเหาะ ประกอบกิริยาไปมาในอากาศของเทวดา

- บรรเลงเพลงโล้ ประกอบกิริยาไปมาหรือเคลื่อนไหวในน้ำ ทั้งของมนุษย์ สัตว์ หรือ วัตถุใดๆ ก็ได้

- บรรเลงเพลงตระนอน ประกอบกับกิริยานอน

- บรรเลงเพลงตระนิมิต ประกอบการได้อาคมคาถา ที่จะให้เปลี่ยนแปลงเกิดขึ้น หรือสูญไป หรือประสงค์อย่างอื่นด้วยความศักดิ์สิทธิ์ของอาคมคาถานั้น (มนตรี ตราโมท, 2527: 97)

นอกจากนี้ ในหนังสือการประพันธ์เพลงไทย โดยรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวถึงการแต่งเพลงหน้าพาทย์ว่า เป็นเพลงที่เกิดจากเทพสังคีตาจารย์ มีความศักดิ์สิทธิ์ ซึ่งเพลงหน้าพาทย์ที่มีอยู่ทุกวันนี้ ยังคงสืบทอดและใช้ประจำประกอบอยู่ในการแสดงโขนและละคร ดังนี้

เพลงหน้าพาทย์ถือเป็นของศักดิ์สิทธิ์ ในดนตรีไทยการจะร่ำเรียนหรือบรรเลงนั้นก็ออกจะมีระเบียบวิธีพิเศษอยู่ ยิ่งถ้าจะประพันธ์ก็ยิ่งเป็นเรื่องมากขึ้นไปอีก ข้าพเจ้ามีทัศนะว่า เพลงหน้าพาทย์เป็นทิพยดล (Divine inspiration) จากเทพสังคีตาจารย์ ยิ่งเป็นหน้าพาทย์ชั้นสูงเท่าใดก็ยิ่งมีทิพยดลเข้มข้นเท่านั้น อนึ่ง เพลงหน้าพาทย์ที่สืบทอดมาแต่ขนบโบราณก็ครบถ้วนเพียงพออยู่แล้ว หามีความจำเป็นต้องแต่งเพิ่มเติมไม่...

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

.... ข้าพเจ้ามีความเห็นว่าไม่ควรแต่งเพลงหน้าพาทย์ให้มากไปกว่าที่สืบทอดมาแต่ขนบโบราณอีกต่อไป ด้วยโอกาสจะได้ทิพยดลก็ไม่ปรากฏ จำนวนหน้าพาทย์ที่มีอยู่ก็ครบถ้วนเพียงพออยู่แล้ว เช่น ตัวนางจะเดินก็มีเพลงช้า เพลงฉิ่ง เพลงเร็วใช้อยู่ สารพัดหามีความจำเป็นต้องแต่งตระนางเดินขึ้นมาให้เฝือไม่ ยิ่งไปกว่านั้นมีความจริงทางศิลปะหรือว่างานใดบรรลุความงดงามวิจิตรบรรจงถึงที่สุดแล้ว การกระทำใดเพื่อปรับเปลี่ยนแปลงเพิ่มให้ยิ่งไปกว่าก็มีแต่จะรกเรื้อร้าวรานดาดดายไปเสียเท่านั้น (พิชิต ชัยเสรี, 2556: 64-65)

นอกจากนี้ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้อธิบายเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ไว้ ในหนังสือดนตรีวิจักษ์ ความรู้เรื่องดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม ดังนี้

เพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงพิเศษที่โบราณาจารย์ท่านแต่งขึ้นและยกย่องไว้เป็นกลุ่มพิเศษสำหรับบรรเลงประกอบพิธีกรรมต่างๆ เช่น พิธีการไหว้ครู การอัญเชิญเทวดา ครูบาอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้วมาชุมนุมในพิธีการ เช่น เพลงตระสันนิบาต นอกจากนี้ยังได้แก่เพลงที่ใช้ในการแสดงโขน ละคร ยกตัวอย่าง เช่น เพลงเหาะ เพลงเสมอ เพลงเชิด เพลงแสดงกิริยาอาการไป เช่น เพลงแผละสำหรับครุฑบิน เพลงบาทสกุณีสำหรับพระ-ลักษณ์เดินทาง ฯลฯ เพลงหน้าพาทย์ บางเพลงมีข้อกำหนดมากมาย อาทิ เพลงสำหรับอัญเชิญองค์พระพิราพ ผู้บรรเลง จะต้องได้รับอนุญาตโดยมีท่านครูประสิทธิ์ประสาทให้เสียก่อน จึงจะมีสิทธิ์บรรเลงได้ บางเพลงต้องบวชเรียนเสียก่อน จึงจะบรรเลงได้ก็มี

ผู้ที่จะบรรเลงปี่ ระนาดเอก ฆ้องใหญ่ ตะโพน สำหรับการแสดงโขนละครนั้น จำเป็นจะต้องเรียนหน้าพาทย์มาก วิชาการบรรเลงเพลงโขนละคร จัดว่าเป็นวิชาดนตรีระดับสูงสาขาหนึ่ง คล้ายกับเรียนปริญญาโท ปริญญาเอก นั่นทีเดียว (พูนพิศ อมาตยกุล , 2527: 52)

นอกจากนี้ผู้วิจัยพบว่า ในหนังสือสังคีตศิลป์ในสาส์นสมเด็จ เล่ม 2 เรียบเรียงโดย นางฤดีรัตน์ กายราศ ได้กล่าวถึง รำหน้าพาทย์ ซึ่งจำต้องรำตามท่วงทำนองของดนตรีและเป็นการแสดงประกอบโขน และการแสดงประกอบละคร ความว่า

รำหน้าพาทย์ คือการรำตามท่วงทำนองเป็นดนตรี ปี่พาทย์ ที่บรรเลงประกอบการแสดงโขน และละครรำ

การรำหน้าพาทย์เกิดจากการแสดงศิลปกรรมด้านนาฏศิลป์ซึ่งจำเป็นต้องอาศัยดุริยางคศิลป์บรรเลงประกอบ แต่ต้องเป็นวงดนตรีปี่พาทย์และการรำในการแสดงอุปรากรชั้นสูง เช่น โขน ละครใน การรำประกอบการไหว้ครู เนื่องจากการแสดง

ดังกล่าวเกิดจากการแสดงเพื่อเป็นราชบรรณาการถวายเป็นสันทนาการ การผ่อนคลายพระราชอิริยาบถของพระเจ้าแผ่นดิน ตลอดจนพระบรมวงศานุวงศ์

ผู้ฝึกหัดนาฏศิลป์จึงต้องเริ่มต้นด้วยการหัด เพลงช้า และ เพลงเร็ว ซึ่งก็คือหัดรำหน้าพาทย์นั่นเอง ด้วยสาระสำคัญอยู่ที่การแสดงกิริยา ท่วงท่า และอารมณ์ให้สอดคล้องกับเพลงหน้าพาทย์ต่างๆ ได้แก่ เพลงเชิด เสมอ รัว ลา คุกพาทย์ กราวนอก กราวใน แผละ โอด ซึ่งทั้งรสนิยมและจังหวะทำนองของเพลงหน้าพาทย์ทางดนตรีที่อยู่หลากหลายนี้ครูอาจารย์ทางนาฏศิลป์ไทยแต่โบราณได้คิดประดิษฐ์และเลือกคัดจัดสรรไว้อย่างประสานสอดคล้องกับท่วงทำนองเพลง นับเป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมของชาติแขนงหนึ่งที่มีการถ่ายทอดกันจากรุ่นสู่รุ่น และศิษย์ผู้รับถ่ายทอดต้องฝึกฝนจนเชี่ยวชาญก่อนที่จะออกแสดง ซึ่งในการรำหน้าพาทย์นี้ ผู้นำต้องถือกฎเกณฑ์ อารมณ์การแสดงออกทาง สีหน้า แววตา ท่าทาง อากัปกิริยาทั้งปวงให้สอดคล้องกับบทเพลงและเนื้อเรื่องที่จะมีผู้ขับร้องประกอบ (ฤดีรัตน์ กายราศ, 2555: 41)

นอกจากนี้ยังพบว่าอาจารย์สงัด ภูเขาทอง ได้อธิบายเกี่ยวกับเพลงประกอบกิริยาซึ่งมีส่วนเกี่ยวข้องกับเพลงหน้าพาทย์ ไว้ในหนังสือ การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทยความว่า

2. เพลงประกอบกิริยาที่ใช้กับการแสดงโขนละคร *หรือที่เรียกว่าเพลง “หน้าพาทย์” นี้แปลว่าทำให้เกิดเสียงคือคำพูด เรานำมาใช้เป็นชื่อของวงดนตรีประเภทหนึ่ง ดังที่เรียกในปัจจุบันว่า วงปี่พาทย์ วงดนตรีของมอญ เรียกว่า “วงปาตะ” วงพม่าของพม่าเรียกว่า “ปัตยา” ก็มีความหมายในทำนองเดียวกัน ฉะนั้นเพลงหน้าพาทย์ก็หมายถึงเพลงที่เกิดจากวงดนตรีประเภทนี้เป็นผู้กระทำ แต่เรานำมาใช้เป็นชื่อลักษณะของเพลงประเภทหนึ่ง ที่เรียกว่า “เพลงหน้าพาทย์” หมายถึงเพลงที่ใช้บรรเลงในลีลาของเครื่องดนตรีโดยเฉพาะทำนองและจังหวะจำกัดอยู่ในแบบแผนที่กำหนดไว้ หรือเพลงที่ใช้บรรเลงสำหรับประกอบกิริยาเคลื่อนไหวต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นการเคลื่อนไหวของมนุษย์ สัตว์ หรือวัตถุธรรมชาติใดๆ ก็ตาม เพลงที่ใช้ประกอบกิริยาเหล่านี้ ถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้น*

เพลงหน้าพาทย์จึงกลายเป็นเพลงประกอบกิริยาภายนอก หรืออารมณ์ต่างๆ ของผู้แสดงละครหรือโขนไป

ปัญหาที่ว่าทำไมการแสดงโขนละครไทยจึงต้องมีเพลงประกอบกิริยา หรือหน้าพาทย์ เรื่องนี้ อาจเป็นเพราะลักษณะการแสดงของละครไทย เดิมทีเดียวตัวละครไม่พูด มีผู้ช่วยพูดให้แทนคือคนพากย์ ทั้งนี้อาจเป็นเพราะได้แบบอย่างหรือวิวัฒนาการ

มาจากการเล่นหนังที่เป็นตัวแบนตามแบบชวา ซื้อหุ่นตัวกลมตามแบบจีนก็เป็นได้ เพราะทั้งสองอย่างนี้ผู้แสดงพูดไม่ได้ ต้องมีผู้พูดแทน หรือไม่ก็อาจติดมากับการแสดงโขน เพราะโขนพูดไม่ได้เหมือนกัน เนื่องจากถูกหัวโขนครอบอยู่ต้องอาศัยคนพากย์ เป็นต้น นอกจากนี้การแสดงออกซึ่งอารมณ์ต่างๆ จะแสดงออกโดยธรรมชาติที่แท้จริงไม่ได้ ต้องแสดงออกในท่าของศิลปะ จึงจำเป็นต้องอาศัยทำนองเพลงเป็นส่วนประกอบ ด้วยเหตุนี้นักดนตรีจึงได้คิดทำนองเพลงเพื่อนำมาเป็นส่วนประกอบของท่ารำ ทำนองเพลงแต่ละแบบจึงกลายเป็นเครื่องหมายหรือสัญลักษณ์ของกิริยาและอารมณ์ต่างๆ ซึ่งทั้งผู้รำและนักดนตรีจะต้องรับรู้ด้วยกัน

ละครไทยที่ได้กำหนดให้ตัวละครพูดได้ที่แท้จริงนั้นก็ต่อเมื่อได้เกิดละครดึกดำบรรพ์แล้ว ละครดึกดำบรรพ์ เป็นละครที่เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลานกุญชร) เป็นผู้สร้างขึ้น และได้เปิดแสดงครั้งแรกเมื่อวันที่ 27 ธันวาคม 2442 ณ โรงละครดึกดำบรรพ์ในบ้านเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ นั่นเอง ลักษณะละครแบบนี้ ผู้แสดงนอกจากจะต้องรำตามแบบละครในแล้วยังต้องเจรจาและร้องเพลงเองได้ด้วย ซึ่งได้รับความนิยมอย่างสูงส่งมาแล้วในอดีต

เพลงหน้าพาทย์ต่างๆ นั้น เชื่อว่าส่วนใหญ่มีมาแต่ในสมัยกรุงศรีอยุธยา บางหน้าพาทย์ก็ได้นำไปใช้กับโขน เช่น หน้าพาทย์เพลงตระ เพลงเสมอ เพลงลา ดังที่กล่าวไว้ในหนังสือเรื่องปุณโณวาทคำฉันท์ ของมหานาค วัดท่ากราย สมัยกรุงศรีอยุธยา...

(สงัด ภูเขาทอง, 2532: 211-213)

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ได้ให้สัมภาษณ์เรื่องเพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงที่ประกอบอากัปกิริยาของตัวละคร ซึ่งเป็นการแบ่งชนชั้นตัวละครด้วยบทเพลง ดังนี้

ถ้าเดินตามหลักของครูผู้ใหญ่สมัยก่อนอย่างท่านครูมนตรี ตราโมท ท่านได้อธิบายไว้แล้ว เพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงที่ประกอบอากัปกิริยาของตัวละครนั้น แล้วจึงมาแยกฝ่าย พระ นาง ยักษ์ ลิง หรือเทวดาผู้สูงศักดิ์ ยกตัวอย่างอากัปกิริยาการเหาะ เราก็ต้องใช้เพลงเหาะ การไปมาของนักพรต ก็จะเป็นพวกเพลงเสมอ แม้กระทั่งตระกูลเพลงพราหมณ์ พวกนี้ล้วนแล้วอยู่ในตระกูลเสมอทั้งสิ้น แต่เขาเรียกเป็นพราหมณ์เข้าออก อากัปกิริยาใช้กับนักบวช ผู้ทรงศีล พวกยักษ์ก็จะใช้เพลงกราวใน หรือ เสมอมาร เป็นการไปมาของยักษ์ชั้นสูง เป็นนัยของการแบ่งชนชั้นของตัวละคร สูงขึ้นไปจนกระทั่งองค์พระพิราพ

โบราณก็จะมีการแบ่งเพลงหน้าพาทย์สำหรับการไหว้ครู มีแต่ 9 ตระ 6 เสมอ 3 พราหมณ์ เท่านั้น ก็แล้วแต่ว่าจะเรียกเพลงหมดหรือไม่ แล้วแต่ผู้ประกอบพิธีกรรม สายการสืบทอด เช่น ครูมนตรี ตราโมท ครูประสิทธิ์ ถาวร ครูหลวงประดิษฐไพเราะ แต่ส่วนใหญ่แล้วโองการไหว้ครูถ้าเป็นสายหลวงก็ใช้ในกรมศิลปากร ส่วนใหญ่ก็จะใช้ของพระยาประสานดุริยศัพท์ ก็มีการต่อเนื่องกันมา แม้กระทั่งในสายของพระยาเสนาะดุริยางค์ เหมือนว่าจะสูญไปแล้ว แต่ผู้ที่มีชีวิตอยู่ก็ยังยืนยันได้ว่ามีเพลงอะไร ต่างกันนิดหน่อย แม้กระทั่งสายบ้านครูจางวางทั่ว คุณหญิงไพฑูรย์ ไม่ปรากฏพบการเรียกเพลงหน้าพาทย์เลย คนที่ยืนยันได้ก็คือท่านอาจารย์พิชิต ชัยเสรี ท่านเคยเรียนกับครูเทวาบอกว่าไม่เคยเรียกเพลงหน้าพาทย์เลย อ่านอย่างเดียว ก็อนุมานได้ว่าเพลงหน้าพาทย์ประกอบการอ่านโองการก็มาเกิดสมัยหลังนี่แหละ (ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 18 กันยายน 2560)

จากการสืบค้นข้อมูลหนังสือและการสัมภาษณ์ ผู้วิจัยสามารถสรุปความเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ ได้ดังนี้

เพลงหน้าพาทย์ คือ เพลงบรรเลงที่ใช้ประกอบกิริยาอาการเคลื่อนไหวของมนุษย์อมนุษย์ โดยยึดถือจังหวะและทำนองของเพลงเป็นหลัก เพลงหน้าพาทย์ต่างๆ นั้น ล้วนเป็นเพลงที่เกิดจากเทพสังคีตาจารย์ มีความศักดิ์สิทธิ์ มีการสืบทอดและใช้ประกอบการแสดงโขน ละครมาจนถึงปัจจุบัน เรียกว่ารำหน้าพาทย์

นอกจากนี้เพลงหน้าพาทย์ เป็นเพลงที่โบราณาจารย์ได้แต่งขึ้น เพื่อใช้บรรเลงในการประกอบพิธีกรรม เช่น พิธีไหว้ครู การอัญเชิญเทวดา มาชุมนุมในพิธีการ มีแบบแผนจังหวะและทำนองกำหนดไว้ชัดเจน บางเพลงมีข้อกำหนดเฉพาะซึ่งผู้เล่นจะต้องผ่านการบวชเรียนก่อน ผ่านการฝึกฝนจนเชี่ยวชาญก่อนที่จะออกแสดงหรือบรรเลงได้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.3 ความหมายของเพลงตับ

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้อธิบายเกี่ยวกับวิธีการบรรเลงประกอบการขับร้องเพลงไทย ในหนังสือดนตรีวิจักษ์ ความรู้เรื่องดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม ความว่า

เพลงประกอบการขับร้องนี้ ส่วนมากใช้บรรเลงต่อท้ายการขับร้อง เรียกว่า “ร้องส่ง-รับ” ซึ่งอาจจะเป็นเพลงในจังหวะ 3 ชั้น 2 ชั้น หรือชั้นเดียวก็ได้ บางครั้งอาจจะบรรเลงไปพร้อมกับการขับร้อง เรียกว่า การบรรเลงและขับร้องอย่าง “ลำลอง” เพลงขับร้องนั้นแบ่งออกได้ 3 ประเภท คือ

1. เพลงตับ คือเป็นเพลงหลายๆ เพลงที่มีจังหวะเหมือนกัน (จังหวะ 3 ชั้นทุกเพลง หรือ 2 ชั้นทุกเพลง) โดยนำเพลงเหล่านี้มาบรรเลงขับร้องต่อกันจนเป็นเรื่องราวขึ้น หรือกลายเป็นเพลงชุดตัวอย่าง เช่น เพลงชุดพระลอลงสวนก็เรียกว่าตับพระลอลง-สวน ซึ่งเป็นเพลง 2 ชั้นล้วนๆ เพลงตับในอัตรา 2 ชั้นนี้มีทั้งขนาดสั้นและยาว บางตับใช้เวลาบรรเลงหมายชั่วโมงก็มี เพลงตับ 2 ชั้นยาวๆ ได้แก่ ตับพรหมมาศ ตับนางลอยในเรื่องรามเกียรติ์ ตับเรื่องกากีเป็นต้น เพลงตับ 2 ชั้นสั้นๆ ได้แก่ ตับสมิงทอง ตับวิวาห์-พระสมุทร ซึ่งมีเพลงเพียง 3 เพลงนำมาต่อกัน

ถ้านำเพลงในอัตรา 3 ชั้นหลายๆ เพลงมาต่อกันก็เรียกว่า ตับเพลง 3 ชั้น เช่น ตับลมพัดชายเขา 3 ชั้น ตับต้นเพลงฉิ่ง 3 ชั้น เป็นต้น ซึ่งไม่ค่อยนิยมบรรเลงเพราะยืดยาวมาก (พูนพิศ อมาตยกุล, 2527: 54)

ในหนังสือการดนตรีไทย และทางเข้าสู่ดนตรีไทย โดยอาจารย์สงัด ภูเขาทอง ได้อธิบายถึงเพลงตับ และประเภทของเพลงตับ ซึ่งมีอยู่ 4 ประเภทคือ ตับมโหรี ตับเพลง ตับเรื่อง และตับประสม ซึ่งแต่ละประเภทมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ในหนังสือการดนตรีไทย และทางเข้าสู่ดนตรีไทย โดยอาจารย์สงัด ภูเขาทอง ได้อธิบายถึงเพลงตับ และประเภทของเพลงตับ ซึ่งมีอยู่ 4 ประเภทคือ ตับมโหรี ตับเพลง ตับเรื่อง และตับประสม ซึ่งแต่ละประเภทมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ตับมโหรีจัดเป็นเพลงที่เก่าแก่ที่สุด เป็นการนำเพลงเกร็ดมาเรียงเพื่อบรรเลงและขับร้องด้วยวงมโหรีโดยเฉพาะ บทมโหรีนั้นได้แต่งไว้ตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา จนมาถึงกรุงรัตนโกสินทร์ ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 5 พระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าพระกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และพระราชนิพนธ์สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาบำราศปรปักษ์ มีชื่อเรียกเป็นเรื่อง เช่น ตับเพลงเรื่องพระนครหรือเพลงเรื่องนางไห้ประกอบด้วยเพลงต่างๆ 5 เพลง คือ เพลงนางไห้ ชมทะเล ลมพัดชายเขา คำหวาน และเพลงเบ้าหลุด เป็นต้น

ตับเรื่อง เป็นการบรรเลงเพลงติดต่อกันโดยยึดเนื้อเรื่องเป็นหลัก ส่วนเพลงที่ประกอบการร้องนั้นจะเป็นเพลงที่ช่วยส่งเสริมเนื้อร้องหรือเนื้อเรื่อง ฉะนั้นเพลงตับเรื่องจึงมีเพลงหลากหลายประเภทในเรื่องเดียว หรือแม้กระทั่งเพลงหน้าพาทย์ที่ถูกนำมาประกอบให้เข้ากับพฤติกรรมตัวละครในเรื่อง ถือเป็นพัฒนาการที่กลายรูปมาจากการแสดงโขนละคร ซึ่งเมื่อใส่ตัวละครเข้าในตับเรื่องก็อาจจะแสดงโขนละครได้เช่นกัน ตัวอย่างเพลงตับเรื่องที่แท้จริงคือ ตับนางลอย ซึ่งพฤติกรรมของตัวละครได้จัดเพลงให้เข้ากับบทบาท มีบางเพลงที่ใช้ในการแสดงโขนละคร เช่น ช้าปี่ โอ้ปี่ ร่าย เป็นต้น

ตับเพลง มีลักษณะตรงกันข้ามกับตับเรื่อง คือ ยึดถือเอาลักษณะเพลงที่มีลักษณะทำนองจังวะ หรือสำเนียงแบบเดียวกัน ส่วนเนื้อร้องไม่ได้มีความต่อเนื่องติดต่อกัน ตับเพลงที่สำคัญได้แก่ ตับลมพัดชายเขา สามชั้น ตับสมิงทอง ตับเพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น เป็นต้น

ตับประสม เกิดจากการนำหลักการของตับเรื่องและตับเพลงมาประสมกัน คือ มีลักษณะเป็นทั้งตับเรื่องและตับเพลง จะฟังเข้าใจเป็นเรื่องเดียวกันก็ได้หรือจะฟังทำนองเพลงที่กลมกลืนกันไปก็ได้ ยกตัวอย่างเช่น เพลงตับที่มีลักษณะเป็นตับประสม มีทำนองเป็นเพลงสำเนียงภาษาต่างๆ คือ ตับสามก๊กเป็นสำเนียงจีน ตับนิทราชาคริต เป็นสำเนียงแขก ตับนางซินเดอริลล่า เป็นสำเนียงฝรั่ง เป็นต้น (สงัด ภูเขาทอง, 2532: 146-156)

สรุปผลการสืนค้นจากหนังสือดนตรีวิจักษ์ ความรู้เรื่องดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม ในหนังสือการดนตรีไทย และทางเข้าสู่ดนตรีไทย โดยอาจารย์สงัด ภูเขาทอง ต่างได้มีการอธิบายเกี่ยวกับความหมายของเพลงตับ กล่าวคือ เพลงตับ คือ เพลงหลายๆ เพลงที่มีจังหวะเหมือนกัน (จังหวะ 3 ชั้นทุกเพลง หรือ 2 ชั้นทุกเพลง) หรือ อาจมีเพลงอัตราพิเศษแทรกอยู่บ้างในบางกรณี โดยนำเพลงเหล่านี้มาบรรเลงขับร้องต่อกันจนเป็นเรื่องราวขึ้น หรือกลายเป็นเพลงชุด สำหรับผู้วิจัยได้แบ่งเพลงตับ ไว้เป็น 2 ประเภท คือ ตับเรื่อง และตับเพลง แต่สามารถจะจำแนกเพลงตับไปตามความแตกต่างออก 4 ประเภทคือ

ประเภทแรก คือ ตับมโหรี จัดเป็นเพลงตับที่เก่าแก่ที่สุดในบรรดาเพลงตับทั้งหลายที่เรียกว่าตับมโหรีก็เพราะได้นำเอาเพลงเกล็ดต่างๆ มาบรรเลงติดต่อกันไปเป็นชุด เพื่อใช้บรรเลงและขับร้องสำหรับวงมโหรีโดยเฉพาะ นักดนตรีไทยได้ประดิษฐ์ทำนองขึ้นไว้โดยเฉพาะสำหรับบรรเลงและขับร้องในวงมโหรีมาแต่โบราณ และยังได้กำหนดทั้งที่เป็นเพลงเดี่ยวและเพลงชุด ส่วนบทมโหรีนั้นได้แต่งไว้แต่ครั้งกรุงเก่าบ้าง กรุงรัตนโกสินทร์บ้าง เจ้าพระยาพระคลัง (หน) แต่งบ้าง พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 บ้าง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์บ้าง เป็นพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวบ้าง และพระราชนิพนธ์สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาบำราศปรปักษ์

ประเภทที่สอง คือ ตับเรื่องเป็นเพลงตับที่ยึดถือเอาเนื้อร้องเป็นหลัก โดยมีเนื้อร้องฟังเป็นเรื่องราวติดต่อกันไป ส่วนเพลงที่ใช้ประกอบเนื้อร้องจะเป็นอย่างไรไม่กำหนดแน่นอน ฉะนั้นเพลงที่ใช้ในตับเรื่อง มักประกอบด้วยเพลงหลายประเภทรวมกัน อาจเป็นเพลงที่อยู่ในอัตราเดียวกันหรือคนละอัตราได้ทั้งสิ้น หรืออาจจะมีเพลงประเภทหน้าพาทย์เข้าไปผสมอยู่ด้วย นอกจากนี้ยังกำหนดให้เพลงมีลีลาทำนองให้เข้ากับพฤติกรรมของเนื้อเรื่องอีกด้วย การเกิดเพลงตับเรื่องนั้น นับเป็นการพัฒนาการเพลงไทยขึ้นอีกก้าวหนึ่ง อาจจะเกิดภายหลังตับมโหรี และกลายรูปมาจากการแสดงโขนละคร

ประเภทที่สาม คือ ตับเพลง มีลักษณะตรงข้ามกับตับเรื่อง ซึ่งตับเรื่องจุดประสงค์เพื่อฟังให้เข้าใจเรื่องเป็นสำคัญ บทเพลงเป็นเพียงแค่ส่วนประกอบของเรื่อง แต่ตับเพลงถือเอาเพลงเป็นสำคัญ เพลงที่นำมาบรรเลงติดต่อกัน จะต้องเป็นเพลงที่มีทำนองและสำเนียงแบบเดียวกัน หรือไม่ก็มีทำนองสัมพันธ์กลมกลืนกันไป ส่วนเนื้อร้อง เป็นเพียงประกอบทำนองเพลง หาได้มีความหมายติดต่อกันเป็นเรื่องราวเดียวกันไม่

ประเภทที่สี่ คือ ตับประสม เกิดจากการนำเอาจุดหมายหลักทั้งในตับเรื่องและตับเพลงมารวมกัน ซึ่งตับเรื่องยึดเอาเรื่องเป็นสำคัญ เพลงที่ประกอบจะเป็นอย่างไรไม่คำนึงถึง ส่วนตับเพลง ยึดเอาทำนองเพลงเป็นสำคัญเนื้อเรื่องจะเป็นอย่างไรไม่คำนึงถึงเช่นกัน แต่ลักษณะของตับประสมนี้มีทั้งลักษณะที่เป็นทั้งตับเรื่องและตับเพลง โดยหมายความว่าจะฟังให้เข้าใจในเนื้อเรื่องก็ได้ หรือจะฟังเพลงก็มีเสียงกลมกลืนกันไป

อย่างไรก็ตาม ในตับประสมยังมีส่วนแตกต่างไปจากตับเรื่อง และตับเพลงในส่วนปลีกย่อยอยู่บ้าง คือ หากพิจารณาในตัวเนื้อเรื่อง ตับเรื่องมุ่งกิจกรรมที่แท้จริงของตัวละคร มีการแสดงออกของตัวละครที่เด่นชัดคล้ายกับตัวละครเป็นผู้แสดงกิริยาทุกอย่าง ถึงกับใช้เพลงหน้าพาทย์ประกอบได้ราวกับได้แสดงโขนหรือละครที่แท้จริง แต่ตับประสมและหนักไปในทางเรื่องเล่าคล้ายกับจะเล่านิทานที่มุ่งเอาแต่ใจความของพฤติกรรม แต่ไม่ได้แสดงพฤติกรรมเอง

2.2.4 การบรรเลงเพลงตับที่มีเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์ประกอบ

การบรรเลงเพลงตับเมื่อมีเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์ประกอบนั้น เพลงหน้าพาทย์มีหลักการบรรเลงที่คงรูปแบบตามการใช้ประกอบการแสดงโขนละคร ดังที่อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง ได้แยกลักษณะการใช้งาน 2 ลักษณะ คือ *“ลักษณะการใช้งาน แบ่งเป็น 2 ลักษณะคือ เพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีกรรม และหน้าพาทย์ประกอบการแสดง ใช้อยู่ประจำก็เป็นการแสดงโขน หรือเป็นการแสดงละครในโรงละครต่างๆ”* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2560)

จากหนังสือการดนตรีไทย และทางเข้าสู่ดนตรีไทย โดยอาจารย์สงัด ภูเขาทอง ได้อธิบายถึงเพลงตับที่มีเพลงหน้าพาทย์ประกอบพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ดังต่อไปนี้

> *ที่จริงตับประสม หากเราบรรจุเพลงหน้าพาทย์ลงไปก็จะกลายเป็นตับเรื่องได้บ้าง แต่ที่ได้แยกออกมาเป็นตับประสมเช่นนี้ก็เพื่อเน้นให้เห็นตรงที่เพลงที่บรรจุเข้าไปคือทำนองเพลงจะสัมพันธ์ต่อเนื่องไปตลอดผิดกับตับเรื่อง แต่เนื้อร้องเข้าลักษณะของตับเรื่องได้ เป็นอันว่า ในตับประสมจะฟังเรื่องก็ได้หรือจะฟังเพลงก็เหมาะ บางท่านได้*

นำเอาตับประสมนี้ไปไว้ในตับเรื่องก็ไม่ผิดนัก แต่ไม่เหมาะ เนื่องจากมีคุณสมบัติไม่ตรงกับตับเรื่องที่แท้จริง

อันเพลงตับต่างๆ ที่เป็นพระนิพนธ์ของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์นั้น มีหลายตับที่ทรงนิพนธ์ขึ้นเพื่อทำเป็นบทคอนเสิร์ต เพื่อใช้บรรเลงต้องรับเจ้านายต่างประเทศ เช่น ทรงนำเรื่องรามเกียรติ์และอิเหนามาปรับปรุงกลายเป็นตับนางลอย ตับนาคบาศ ตับพรหมาสตร์ และอิเหนา ตอนบวงสรวง เพื่อใช้ต้อนรับ เคาน์ออฟตุริน แห่งอิตาลี ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท เป็นครั้งแรกเมื่อ 13 ธันวาคม ร.ศ. 117 (พ.ศ. 2441) และต่อมาได้นำตับที่กล่าวมาแล้วนี้ ใช้บรรเลงต้อนรับเจ้าชายเฮนรี่ แห่งปรัสเซีย เมื่อ พ.ศ. 2442

เฉพาะเพลงตับเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกพรหมาสตร์ใช้บรรเลงเป็นครั้งแรก ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท เมื่อวันที่ 17 เมษายน 2442 เนื่องในงานต้อนรับ ม. ดูแมร์ ผู้สำเร็จราชการอินโดจีน (สงัด ภูเขาทอง, 2532: 155-156)

จากหนังสือรำหน้าพาทย์ชั้นสูงตัวพระ โดย ศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจขันธ์ ได้บอกถึงความสัมพันธ์ของเพลงหน้าพาทย์และบทบาทของตัวละครที่ต้องมีความสอดคล้องกันโดยพิจารญาความถูกต้องตามขนบของเพลง ดังนี้

ความสัมพันธ์ของเพลงหน้าพาทย์กับบทบาทและอารมณ์ของตัวละคร เพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงที่มีความศักดิ์สิทธิ์อยู่ในตัว การนำเพลงหน้าพาทย์ไปใช้ในการแสดงต้องพิจารณาความถูกต้องกับขนบของเพลง สอดคล้องกับบุคลิกลักษณะ อารมณ์และคุณลักษณะของตัวละครที่แสดงท่ารำตามกิริยาและอารมณ์ในบทเป็นสำคัญ (ชมนาด กิจขันธ์, 2555: 22)

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ได้ให้สัมภาษณ์เรื่องการใช้เพลงหน้าพาทย์ในการแสดงเพลงโขนละคร ที่มีเพลงกำกับฐานันดรของตัวละครไว้ ดังนี้

แน่นอนอย่างที่บอกไว้ว่า อากัปกิริยา เพลงหน้าพาทย์จึงเหมาะกับการนำไปใช้ในละครต่างๆ ที่ประกอบกิริยานั้นๆ ในวิถี นั้นๆ เช่น การมาของผู้ทรงศักดิ์ ใช้เพลงเรื่องเพลงช้า หรือพระยาเดิน ก็ต้องเป็นชั้นพระยาอย่างตระนิมิต เป็นการแปลงกายของฝ่ายพระ กระบองกัน ของฝ่ายยักษ์ ให้อารมณ์ที่ต่างกัน ต่างกันที่บทเพลงสำเนียงนั้นๆ จะต่างกัน และสรุปท้ายที่หลังของการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ต้องลงที่รัว นั่นหมายความว่าการทำความเคารพในเพลงนั้น การลงด้วยรัวลาเดียว หมายถึงการ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กราบหนึ่งครั้ง รัวสามลาก็หมายถึงการกราบสามครั้ง เรียกว่า รัวโอม คือรัวสามลา
(ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 18 กันยายน 2560)

จากหนังสือหลักคีตศิลป์ โดยครูท้วม ประสิทธิกุล ได้อธิบายเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ที่แต่เดิมเป็นการบรรเลงอย่างเดียว แต่ภายหลังได้มีการขับร้องประกอบในเรื่องให้สอดคล้องกับบทในภายหลัง ดังนี้

หน้าพาทย์ เป็นเพลงชนิดหนึ่งที่ต้องใช้ตะโพนเป็นหลักสำคัญ และประกอบด้วยกลองทัด นอกจากตะโพนและกลองทัดเป็นหลักแล้ว ยังต้องใช้ปี่พาทย์ประกอบเข้าด้วย เป็นการดำเนินทำนองแต่ละเพลงของเพลงที่เรียกว่าเพลงหน้าพาทย์

เพลงหน้าพาทย์นี้ ซึ่งแต่เดิมหาได้เอามาเป็นเพลงร้องไม่ ใช้แต่ปี่พาทย์บรรเลงแต่อย่างเดียว ใช้บรรเลงในงานมงคล และประกอบการแสดงต่างๆ ภายหลังได้ปรับปรุง คือ เอาเพลงหน้าพาทย์บางเพลงมาใช้เป็นเพลงร้อง ประกอบในเรื่องให้สอดคล้อง และเหมาะสมกับบทโดยเอาบทของเรื่องมาบรรจุลงในเพลง เช่น เพลงตระต่างๆ เพลงเหาะ และเพลงกราวนอก กราวใน เป็นต้น ก็ได้รับความนิยมและใช้กันตลอดมา (ท้วม ประสิทธิกุล, 2535: 235)

นอกจากนี้อาจารย์ปืบ คงลายทอง ยังได้ให้คำสัมภาษณ์เกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์และเพลงละคร ที่มีการขับร้องประกอบการแสดง ไว้ดังนี้

เพลงหน้าพาทย์มีร้อง ปัจจุบันนี้ก็นำมาร้องกัน แต่ก็ต้องมีความเหมาะสม อย่างบางเพลงแล้วไม่น่าจะเอามาร้องได้ อย่างเช่น ชำนาญ เพลงเหาะ แต่ ดำเนินพราหมณ์ บาทสกุณี เพลงวาก็เห็นร้องเหมือนกัน เพลงหน้าพาทย์ที่นิยมร้องก็จะมี ตระนิมิต โล้ ถ้าบรรเลงเฉยๆ กับถ้ามีร้องเท่ากับว่าเน้นอารมณ์

โอ้โลม โอ้ปี่ ตอนพระรามเห็นนางสีดาลอยตามน้ำมา จะบรรเลงเฉยๆ ก็ได้ แต่พอมีร้องเข้ามาทำให้เห็นอารมณ์ของตัวละครชัดเจนขึ้น หรือแม้กระทั่งโกรธ อย่างโลมนอก ลักษณะเพลงค่อนข้างเร็วแล้วก็มีอารมณ์โกรธอยู่ด้วย

(ปืบ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2560)

จากหนังสือการดนตรีไทย และทางเข้าสู่ดนตรีไทย ของอาจารย์สงัด ภูเขาทอง หนังสือรำหน้าพาทย์ชั้นสูงของตัวพระ โดย ศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจขันธ์ หนังสือหลักคีตศิลป์ของครูท้วม ประสิทธิกุล จากบทสัมภาษณ์ของอาจารย์ปืบ คงลายทอง และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การบรรเลงเพลงตับที่มีเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์ประกอบนั้น จะใช้ในประเภทเพลงตับเรื่อง บรรเลงตามแบบแผนเพลงหน้าพาทย์ทั่วไป นอกจากนี้ยังมีการประพันธ์เพลงตับเรื่องโดยบรรจุคำร้องในเพลงหน้าพาทย์อีกด้วย ซึ่งการใส่เนื้อร้องโดยนำบทละครของเรื่องนั้นๆ มาบรรจุในเพลงหน้าพาทย์ เพื่อเป็นการเน้นอารมณ์ของการแสดง ทำให้มีความสมบูรณ์ทั้งการฟัง และการชม ซึ่งจะช่วยเสริมสร้างจินตนาการของผู้ฟัง เนื่องจากการบรรเลงประเภทนี้เหมือนกับการแสดงโขน แต่ไม่มีการออกตัวผู้แสดง ยกตัวอย่างเช่น บทคอนเสิร์ตเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย ตอนอินทรชิตแผลงศรพรหมาสตร์ ตอนอินทรชิตแผลงศรนาคบาศ พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศ-รานุวัดติวงศ์ ที่นำเพลงหน้าพาทย์มาร้อยเรียงให้เข้ากับบทประพันธ์ และการบรรจุการขับร้องในเพลงหน้าพาทย์เพื่อประกอบอากัปกิริยาของตัวละครที่อยู่ในเรื่อง เช่น การร้องเพลงโล้ประกอบการบรรเลงปี่พาทย์ แสดงถึงตัวละครที่ทำกิจกรรมเกี่ยวกับน้ำ เป็นต้น

2.2.5 ประวัติเพลงหน้าพาทย์ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย

ประวัติเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยนี้มีทั้งหมด 8 เพลง คือ เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลมใน เพลงโอ้ปี่ใน เพลงช้าปี่ใน เพลงโลมนอก เพลงโล้ เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก ซึ่งผู้วิจัยได้ค้นคว้าประวัติความเป็นมา และข้อมูลที่มีความเกี่ยวข้องกับกลุ่มเพลงดังกล่าวจาก หนังสือและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย คือเพลงหน้าพาทย์ที่บรรเลงประกอบการแสดงของโขนละคร *“หน้าพาทย์เกี่ยวกับวิจัยนี้ แปดเพลง เป็นหน้าพาทย์ที่ใช้กับละครทั้งนั้นเลย ซึ่งไม่พบในงานไหว้ครู แต่เชิดฉิ่งจะมีพบในการไหว้ครูของละคร”* (ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 18 กันยายน 2560) โดยสามารถแยกเป็นรายเพลงได้ดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.2.5.1 เพลงโอ้ชาตรี

เพลงประเภทเพลงโอ้ ใช้เป็นเพลงที่ประกอบการแสดงกับตัวละครในบทเข้าพระเข้านาง มีวิธีการบรรเลงด้วยจังหวะพิเศษ คือ กำกับจังหวะด้วยฉิ่งแบบฉิ่งตัด ดังที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ได้อธิบายไว้ว่า*“เพลงโอ้แตกต่างกัน แต่โอ้ คือ การปติโลมเข้าพระเข้านาง ชาตรีก็ใช้กับละครชาตรี ส่วนใหญ่ตระกูลพวกนี้จะตัดฉิ่ง โบราณเรียกว่าฉิ่งใหญ่ หรือบางคนเรียกว่าฉิ่งตัด เพลงที่ใช้จังหวะฉิ่งแบบนี้จะมีชื่อโอ้หรือตัด เช่น สิงโตตัด”* (ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 18 กันยายน 2560)

จากสารานุกรมเพลงไทยโดย รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้กล่าวถึง เพลงโอ้ชาตรีว่า เป็นเพลงที่อยู่ในกลุ่มเพลงโอ้ เป็นเพลงขับร้องประกอบการแสดงโขน ละครของไทยมาตั้งแต่สมัยโบราณ ซึ่งแยกการใช้ประกอบการแสดงเป็น 2 ลักษณะตามสภาพอารมณ์ของ

ตัวละคร คือ อารมณ์รัก หรือเกี้ยวพาราสี และอารมณ์เศร้าโศก คร่ำครวญ เพลงโอ้ใช้กับตัวละครเอก หรือตัวละครสำคัญของเรื่อง โดยมีรายละเอียดดังนี้

เพลงโอ้ เป็นเพลงขับร้องประเภทหนึ่ง ที่ใช้ประกอบการแสดงโขน ละครของไทยมาแต่ครั้งโบราณ ทำนองเพลงโอ้บางทำนองมีความเก่าและมีมาตั้งแต่ครั้งสมัยกรุง-ศรีอยุธยา เนื่องจากในยุคสมัยนี้ ศิลปะการแสดงโขน หนังใหญ่ ละครนอก ละครใน มีความเจริญรุ่งเรืองและมีพัฒนาการอย่างต่อเนื่องตลอดเวลา ทั้งรูปแบบการแสดง เครื่องแต่งกาย บทละคร เพลงร้อง และทำนองดนตรี

สถานการณ์ของการแสดงที่ใช้เพลงโอ้ ขึ้นอยู่กับสภาพทางอารมณ์ของตัวละครที่ปรากฏตามท้องเรื่อง เพลงโอ้จำแนกได้ 2 ลักษณะ คือ เพลงโอ้ที่ใช้กับอารมณ์รัก หรือการเกี้ยวพาราสี และที่ใช้กับอารมณ์โศกเศร้า คร่ำครวญ มีรายละเอียด คือ เพลงโอ้ที่ใช้กับอารมณ์รัก หรือเกี้ยวพาราสี นิยมใช้เพลงโอ้โลม เพลงนี้แยกย่อยออกไปอีกเป็น เพลงโอ้โลมนอก โอ้โลมใน โอ้โลมสิงโต โอ้โลมเพลงฉิ่ง โอ้โลมพม่า โอ้โลมมอญ เพลงโอ้โลมที่ใช้กับอารมณ์โศกเศร้า คร่ำครวญ เช่น เพลงโอ้ปี่ โอ้ร่าย โอ้บูชากูณฑ์ โอ้ช้า โอ้ชาตรี โอ้บางช้าง เป็นต้น

การนำเพลงโอ้มาใช้กับการแสดงนั้น นิยมใช้กับตัวละครสำคัญหรือตัวเอกของเรื่อง เช่น พระราม ทศกัณฐ์ อิเหนา นางบุษบา นางเมรี พระสุธน นางมโนราห์ เป็นต้น ส่วนการเลือกใช้ต้องพิจารณาประเภทของการแสดงประกอบ เช่น เพลงโอ้โลม เพลงโอ้ปี่ หากเป็นละครนอกต้องใช้เพลงโอ้โลมนอกหรือโอ้ปี่นอก ถ้าเป็นละครใน เพลงโอ้ที่ต้องใช้ก็คือเพลงโอ้โลมใน หรือเพลงโอ้ปี่ใน บทละครบางเรื่องมีการระบุชื่อเฉพาะกำกับไว้ เช่น บทละครเรื่องสังข์ทอง แม้ว่าเป็นบทละครนอก แต่ระบุให้ใช้เพลงโอ้ปี่ใน ก็ต้องใช้เพลงโอ้ปี่ในการที่ระบุนั้น

ในส่วนของแนวทำนองเพลงโอ้ปี่ที่จัดว่ามีความเก่าที่สุด คือ เพลงโอ้ปี่ โอ้โลม โอ้ชาตรี และโอ้ร่าย สำหรับเพลงโอ้ที่แต่งหรือปรับปรุงแนวทำนองใหม่ เกิดขึ้นภายหลัง เช่น เพลงโอ้ลาวครวญ เป็นเพลงที่ นายมนตรี ตราโมท แต่งขึ้น โดยยึดทำนองเพลงลาวครวญมาแต่งขยาย และปรับแนวให้เป็นจังหวะฉิ่งตัด บรรจุเข้าเป็นบทร้องในละครเรื่องพญาผานอง เพลงโอ้ที่แต่งแนวสำเนียงให้เป็นภาษาก็มี เพลงโอ้โลมมอญ โอ้โลมพม่า โดยผู้แต่งมีความประสงค์สำหรับใช้กับบทร้องของละครพันทาง

เพลงโอ้ชาตรีนอก เป็นเพลงทำนองเก่า ใช้ประกอบการแสดงละครในบทบาทที่ตัวละครพลอดรักหรือเกี้ยวพาราสีกัน ใช้ประกอบการแสดงละครนอก

เพลงโอ้ชาตรีใน เป็นเพลงทำนองเก่า ที่ไม่ใช้หน้าทับกำกับ ใช้จังหวะฉิ่งตัด ใช้ประกอบการแสดงละครในบทบาทที่ตัวละครพลอดรักหรือเกี้ยวพาราสีกัน ให้อารมณ์รื่นเริง มีทางเปลี่ยน 5 เที่ยวใช้ประกอบการแสดงละครใน (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557: 778-779)

2.2.5.2 เพลงโอ้โลมใน

เพลงโอ้โลมใน เป็นเพลงประเภทเพลงโอ้ บรรเลงด้วยจังหวะพิเศษแบบฉิ่งตัด ไม่มีจังหวะหน้าทับประกอบ ใช้ประกอบการแสดงโขนละคร ในบทบาทที่ตัวละครนั้นกำลังแสดงออกถึงความรัก การเกี้ยวพาราสี ถ้าเป็นการแสดงละครในก็ใช้เพลงโอ้โลมใน ถ้าเป็นละครนอกก็ใช้เพลงโอ้โลมนอก ดังที่รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้กล่าวถึงเพลงโอ้โลมในสารานุกรมเพลงไทยโดย ดังนี้ *“เพลงโอ้โลม เป็นเพลงไม่มีหน้าทับกำกับ ใช้จังหวะฉิ่งตัด ใช้ประกอบการแสดงโขนละคร ในบทบาทที่แสดงความรัก ความพึงพอใจ สุขใจของตัวละคร ละครนอกให้เพลงโอ้โลมนอก ละครในใช้เพลงโอ้โลมใน”* (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557: 782)

2.2.5.3 เพลงโอ้ปี่ใน

เพลงโอ้ปี่ใน เป็นเพลงประเภทเพลงโอ้ บรรเลงด้วยจังหวะพิเศษแบบฉิ่งตัด ไม่มีจังหวะหน้าทับประกอบ ใช้ประกอบการแสดงโขนละคร ใช้ในโอกาสที่ตัวละครกำลังแสดงบทเศร้าโศก จากสารานุกรมเพลงไทย โดย รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้กล่าวถึงเพลงโอ้ปี่ใน ดังนี้

เพลงโอ้ปี่ เป็นเพลงอารมณ์โศกเศร้า ใช้ประกอบการแสดงละคร ละครนอกใช้โอ้ปี่นอก ละครในใช้โอ้ปี่ใน ในการพากย์โอ้ วงปี่พาทย์บรรเลงรับพร้อมด้วยเพลงโอ้ปี่

เพลงโอ้ปี่ใน เป็นเพลงไม่มีหน้าทับกำกับ ใช้จังหวะฉิ่งตัด ประกอบการแสดงโขนละครในบทที่มีอารมณ์เศร้า (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557: 781)

นอกจากนี้อาจารย์ปืบ คงลายทอง ยังได้กล่าวถึงการใช้เพลงโอ้ปี่ใน ในตับนาง-ลอย เมื่อมีการขับร้องแล้วทำให้แสดงเห็นถึงอารมณ์ของตัวละครที่ชัดเจนขึ้น *“โอ้ปี่ ตอนพระรามเห็นนางสีดาลอยตามน้ำมา จะบรรเลงเฉยๆ ก็ได้ แต่พอมีร้องเข้ามาทำให้เห็นอารมณ์ของตัวละครชัดเจนขึ้น”* (ปืบ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2560)

2.2.5.4 เพลงช้าปี่ใน

จากหนังสือบันทึกเรื่องความรู้ต่างๆ เล่ม 1 พระยาอนุมานราชธนได้กราบทูลสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ถามเรื่อง เพลงช้าปี่ ลงวันที่ 29 ตุลาคม พ.ศ. 2480 ว่า *“ขอประทานทราบเกล้าฯ ว่า เพลงช้าปี่ ทำไมจึงใช้คำว่า นั่นแหละ ถ้าจะ*

เปลี่ยนใช้ว่า น้องเอย เจ้าเอย บ้าง จะผิดแบบแผนที่มีกำหนดไว้อย่างไรบ้าง” (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2552: 234) และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรม-พระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงประทานตอบแก่พระยาอนุมานราชธนลงวันที่ 12 มกราคม พ.ศ. 2480 ความว่า

> *นั่นแหละ ในคำร้องช้าปี่ จัดว่าเป็นสร้อย กระบวนเล่นของเรานั้น คำร้องกวีแต่ง กวีไม่รู้จักการร้องว่าเปนอย่างไร แต่งไปสำหรับแต่อ่าน ครั้นถึงคนร้อง เมื่อคำกวีไม่พอก็ต้องเอาคำอื่นต่อสร้อย จริงอยู่ คำว่า เจ้าเอย น้องเอย เปนสร้อยเหมือนกันแต่เหมาะสำหรับใช้จำเพาะคำเกี้ยวกัน เปนคำชายพูดกับหญิง และหญิงพูดกับชาย เมื่อเอาไปใช้อื่นๆ ก็ขวาง นั่นแหละ เปนคำกลางใช้ได้ไม่ว่าความใดๆ ร้องละคอนเรื่องต่างๆ จึ่งใช้คำ นั่นแหละ เปนยืน ขอให้เข้าใจว่านี่เปนการแก้คำถามโดยอัตโนมัตย์ ได้เคยนึกเหมือนกันว่า ถ้าการร้องนั้นมาถึงตัวเข้า จะจัดให้ร้องเปลี่ยนไปทุกๆ ครั้ง ให้คำกินกับบท*
> (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2552: 276-277)

จากหนังสือ สาส์นสมเด็จ เล่มที่ 1 พ.ศ. 2457-2461 ฉบับราชบัณฑิตยสภา ลงวันที่ 3 สิงหาคม พ.ศ. 2460 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงประทานตอบสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งกล่าวถึงเพลงช้าปี่ความว่า *“แต่เพลงที่รับร้องเก่าๆ เนื้อร้องกับเนื้อปี่พาทย์ก็ผิดกันไกล เช่น ช้าปี่ โอ้ร่าย เปนต้น คงทรงลภุกเลาทางได้ว่ามันไกลกันเพียงไร แลไม่ได้รับเมื่อร้องหมดท่อนด้วย ปี่พาทย์เข้าไปขวางอยู่กลางต้นบท ร้องแล้วปี่พาทย์รับ แล้วลูกคู่ต่อ จึงสิ้นคำ”* (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา ดำรงราชานุภาพ, 2558: 138)

การบรรเลงเพลงช้าปี่นั้นจะประกอบการแสดงในฉากที่มีการเปิดตัวของตัวหลัก หรือตัวละครเอก มีหลักการใช้เพลงช้าปี่กับการแสดง คือ ผู้ร้องจะร้องเพลงช้าปี่ในลำดับแรก และจะต้องมีเพลงหนึ่งมาบรรเลงต่อ และตามด้วยการร้องรื้อร่ายเป็นอันดับสุดท้าย จึงหมดบทของตัวเอก ดังที่ครูท้วม ประสิทธิกุล ได้กล่าวถึงเพลงช้าปี่ในหนังสือหลักคีตศิลป์ไทย ดังนี้

> *เพลงช้าปี่ เป็นเพลงสำคัญเพลงหนึ่งของโขน ละคร เมื่อพระเอก หรือตัวเอกออกนั่งเตียง ผู้ร้องมักจะร้องเพลงช้าปี่เป็นการเบิกโรงครั้งแรก*
>
> *เมื่อร้องเพลงช้าปี่แล้ว จะต้องร้องอีกเพลงหนึ่ง เพลงที่จะร้องช่วงที่สองจะเป็นเพลงอะไรก็ได้ แต่ผู้ที่เป็นต้นบทจะต้องเข้าใจด้วยว่า ตอนที่แสดงอยู่นั้นเหตุผลมีอย่างไร ดีใจหรือเสียใจ รักหรือโศก โกรธแค้นเป็นประการใด ผู้เป็นต้นบทควรเลือกเพลงที่จะร้องให้เหมาะสมของตอนนั้นๆ ในขณะนั้น ต่อจากร้องเพลงแล้วก็ต้องร้องเพลง*

รื้อร่ายเสียอีกเพลงหนึ่งเป็นอันว่า หมดบทของพระเอกคนนี้ไปหนึ่งบท นี่เป็นหลักที่เคยปฏิบัติกันตลอดมา... (ท้วม ประสิทธิกุล, 2529: 239)

จากหนังสือ สารานุกรมเพลงไทย โดย รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้กล่าวถึงเพลงช้าปี่ไว้ว่า เป็นเพลงร้องประกอบการแสดงโขนละคร ไม่มีการกำกับจังหวะด้วยหน้าทับ เดิมเรียกว่าช้าลูกคู่ ต่อมาได้มีการร้องแล้วรับด้วยปี่ จึงเรียกว่าช้าปี่ ถึงแม้ว่าในปัจจุบันมีการรับร้องด้วยวงดนตรีทั้งวงแล้ว ยังคงเรียกว่าเพลงช้าปี่ โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

เพลงช้าปี่ 2 ชั้น เป็นเพลงร้องของโขน ละคร และบทมโหรี ปกติใช้ในบทขึ้นต้นเนื้อเรื่องของการแสดง ไม่มีจังหวะหน้าทับกำกับ เพลงช้านี้เดิมเมื่อต้นเสียงร้องแล้วจะรับด้วยลูกคู่ เรียกว่า “ช้าลูกคู่” ต่อมาได้มีการแต่งทำนองร้องให้มีดนตรีรับ แรกเริ่มก็ใช้ปี่รับเมื่อต้นเสียงร้องมีลีลาช้าและบรรเลงรับด้วยปี่ จึงเรียกว่า “เพลงช้าปี่” แม้ว่าต่อมาการแสดงละครมีปี่พาทย์บรรเลงรับทั้งวง ก็ยังคงเรียกเพลงช้าปี่เหมือนเดิม เพลงช้าปี่นี้มี 2 ทำนองคล้ายกัน มีความแตกต่างที่ระดับเสียง เมื่อบรรเลงรับสำหรับการแสดงละครในหรือโขน เรียกว่า ช้าปี่ใน ถ้าบรรเลงรับสำหรับการแสดงละครนอกเรียกว่า ช้าปี่นอก เพลงช้าปี่ยังเปิดทางให้มีการแต่งทำนองอื่นอีก คือ เพลงช้าครวญสำหรับร้องขึ้นต้นเมื่อแสดงอารมณ์โศกเศร้าของตัวละคร เพลงช้าหวนสำหรับร้องขึ้นต้นตอนตัวละครครุ่นคิด คำนึงถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่ง ต่อมาเมื่อสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงปรับปรุงการร้องเพลงตับที่เรียกว่า “คอนเสิร์ต” และละครดึกดำบรรพ์เรื่องอิเหนาตอนบวงสรวง ก็ทรงประดิษฐ์เพลงช้าขึ้นอีกแบบหนึ่ง โดยใช้ลูกคู่ร้องรับ มีทั้งชายและหญิง ชายร้องเสียงต่ำ หญิงร้องเสียงสูงประสานกัน มีระนังตีประสม เรียกชื่อว่า เพลงช้าประสม (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557: 206)

เพลงช้าปี่ส่วนใหญ่แล้วจะใช้ประกอบในการแสดง ซึ่งเป็นบทของตัวละครหลัก หรือตัวละครสำคัญของเรื่อง โดยเพลงนั้นจะมีทางขับร้องที่ยาวกว่าทางเครื่อง เป็นการบรรเลงที่เน้นแสดงศักยภาพของผู้ขับร้องและผู้แสดงเป็นหลัก ดังเช่นอาจารย์ปืบ คงลายทอง ได้ให้คำสัมภาษณ์ดังนี้

ช้าปี่ ใช้กับตัวเอกของเรื่องส่วนใหญ่ เป็นเหมือนการสร้างจินตนาการ เพลงที่บ่งบอกถึงการเริ่มต้นของการแสดง จากวาและช้าปี่ การตั้งเพลง ไม่มีกลอง

ช้าปี่มาจากไหน ชื่อเพลงบางทีจะไม่ได้บอกอะไรชัดเจนแต่จะเป็นการบ่งบอกลักษณะการใช้เสียงก็ได้ เสียงใน เสียงปี่ หรือใช้ขลุ่ยก็ได้ ชื่อเพลงกับตัวเพลงบางทีมันคนละเรื่องเลยก็มี ชื่อเพลงบางทีมันจะไม่ได้เกี่ยวข้องกับเนื้อเรื่องเลย บางทีอาจจะไป

เกี่ยวกับท่วงทำนองมากกว่า อย่างช้าปี่ทางร้องจะยาวทางเครื่องสั้นเขาโชว์ทางร้อง หรือการแสดงมากกว่า บางทีคนรำเขาจะฟังร้องพอหมดคำเข้าก็จะได้ยักเยื้องท่าทางของเขาได้ แล้วก็จะมีเล่นท่าด้วย (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2560)

เพลงช้าปี่ในเป็นเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงโขนละคร ไม่มีหน้าทับ ใช้ฉิ่งกำกับจังหวะแบบผสม เพลงนี้ใช้ในการเปิดฉากของเรื่องหรือตอน เป็นการเปิดตัวของตัวละคร ส่วนในทางด้านการบรรเลงดนตรีจะมีการบรรเลงทำนองที่แตกต่างกันไปของแต่ละสำนัก ดังที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ให้คำสัมภาษณ์ไว้ว่า *"ช้าปี่ เป็นเพลงที่ใช้เริ่มต้น ที่นี้ก็มีการสำแดงอารมณ์ในทางจังหวะของแต่ละสำนัก เป็นการเจอกันครั้งแรกแล้วประทับใจ first impression จะมีความอลังการ มีคำว่านั่นแหละ จะเป็นการให้สัญญาณของตัวละครในการแสดงว่าจะต้องทำอะไรต่อไป"* (ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 18 กันยายน 2560)

2.2.5.5 เพลงโลมนอก

จากหนังสือ สาส์นสมเด็จ เล่มที่ 1 พ.ศ. 2457-2461 ฉบับราชบัณฑิตยสภา ลงวันที่ 3 สิงหาคม พ.ศ. 2460 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงประทานตอบสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ซึ่งกล่าวถึงเพลงโลมนอกว่าเป็นเพลงที่เกิดทางขับร้องอิสระขึ้นก่อน ยังไม่มีทางบรรเลง ความว่า

เปนว่าแต่ก่อนนั้น พวกร้อง พวกปี่พาทย์และพวกเครื่องสาย ต่างคนต่างเล่นไม่ได้เล่นปนกัน คือปี่พาทย์ไม่ได้ทำขับร้อง เครื่องสายไม่ได้ผสมกับปี่พาทย์อย่างทุกวันนี้ เพลงร้องของพวกคณะร้องมีต่างหาก เปนของเขาคิดขึ้นโดยอิศระ เพลงเก่าๆ ยังมีปรากฏอยู่จนทุกวันนี้ ที่ปี่พาทย์ยังไม่มีใครทำรับ เช่น ชมตลาด ช้าครวญ โลมนอก เปนต้น ยังมีอื่นๆ อีกมาก ส่วนเพลงปี่พาทย์นั้น พวกคณะปี่พาทย์เขาก็คิดของเขาโดยอิศระเหมือนกัน เพลงที่ยังไม่มีใครร้องก็ยังมีอยู่มากเหมือนกัน เช่น สาธุการ ตระ รัว เปนต้นและอื่นๆ อีกเอนก (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2558: 137)

เพลงโลมนอกเป็นเพลงประเภทเพลงโลม ประกอบกิริยาการเกี้ยวพาราสี ถ้าใช้ในละครนอกใช้เพลงโลมนอก ถ้าใช้ในละครในใช้เพลงโลมใน จากหนังสือสารานุกรมเพลงไทย กล่าวไว้ว่า *"เพลงโลม เป็นเพลงสำหรับประกอบกิริยาเกี้ยวพาราสีของตัวละครในบทเข้าพระเข้านาง ในบางโอกาสใช้ควบคู่กับเพลงอื่นโดยเฉพาะเพลงตระนอน หรือจะติดต่อกันว่า โลม-ตระนอน เมื่อประกอบละครในใช้โลมใน ถ้าละครนอกใช้เพลงโลมนอก"* (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557: 644) นอกจากนี้อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง ยังให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับเพลงโลมนอก ว่าเป็นเพลงอารมณ์โกรธของ

ตัวละครดังนี้ *“อย่างโลมนอก ลักษณะเพลงค่อนข้างเร็วแล้วก็มีอารมณ์โกรธอยู่ด้วยโลมนอก โลมอันนี้ไม่ได้รักแล้วเป็นกิริยาค่อนข้างโกรธ”* (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2560)

จากหนังสือหลักคีตศิลป์ โครครูท้วม ประสิทธิกุล ได้กล่าวถึงเพลงโลมนอก ว่า *“เพลงอีกประเภทหนึ่ง เวลาขับร้องดนตรีไม่ต้องรับ หน้าทับไม่ต้องตี ใช้แต่ฉิ่ง และกรับตีประกอบพอเป็นจังหวะ และควบคุมแนวให้อยู่ในระดับสม่ำเสมอได้แก่ เพลงโลมนอก และเพลงเย้ย”* (ท้วม ประสิทธิกุล, 2529: 239) จากหนังสือรำหน้าพาทย์ชั้นสูงตัวพระได้กล่าวถึงเพลงโลมนอก ในความสัมพันธ์ของเพลงหน้าพาทย์กับบทบาทของตัวละคร *“โลม ใช้สำหรับบทเกี้ยวพาราสี เล้าโลมด้วยความรักทั้ง พระนาง ยักษ์ และลิง เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนพาลีสอนน้อง พาลีเปิดผอบใส่นางเทพดาราซึ่งพระอิศวรฝากมาให้สุครีพ และได้เกี้ยวพาราสีนางจนได้นางเป็นเมีย”*
(ชมนาด กิจขันธ์, 2555: 25)

2.2.5.6 เพลงโล้

เพลงโล้ เป็นเพลงประกอบอากัปกิริยาการเดินทางที่เกี่ยวกับน้ำ จากหนังสือจากหนังสือสารานุกรมเพลงไทย ได้อธิบายเกี่ยวกับเพลงโล้ ว่า เพลงโล้เป็นเพลงทำนองเก่ามีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นเพลงเกร็ดสำหรับการขับร้องมโหรีโบราณ ถูกเรียบเรียงไว้ในตับเรื่องพระทอง บทมโหรีเรื่องกากี และบทมโหรีตับนางนาค โดยรองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้กล่าวไว้ดังนี้

> *เพลงโล้ เป็นเพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา มี 2 ท่อน ตามหลักฐานเก่าสุด ซึ่งมีอยู่ในหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร เป็นบทเกร็ดสำหรับร้องมโหรีโบราณ บทมโหรีนี้แต่งเมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยาบ้าง แต่งที่เมืองนครศรีธรรมราชบ้างปะปนกัน ต้นฉบับตั้งมาในสมัยกรุงธนบุรีเป็นราชธานี บทมโหรีของเพลงนี้มีว่า “เจ้าเอยนาวา ยาตราเมื่อลมชวย แม้นแก้วตาพี่มาด้วย จะช่วยกันชมสนุกเอย...”*
>
> *เพลงโล้นี้ โบราณาจารย์ทางดนตรีเรียบเรียงไว้ในเพลงตับเรื่องพระทอง เป็นอันดับที่ 8 ปรากฏในตำราเพลงมโหรี ซึ่งต้นฉบับเป็นลายมือเขียนครั้งรัชกาลที่ 3 และใช้เป็นเพลงร้องในบทมโหรี เช่น บทมโหรีเรื่องกากี บทประพันธ์ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) เป็นต้น*
>
> *นอกจากนี้เพลงโล้ยังบรรเลงเป็นเพลงหน้าพาทย์สำหรับประกอบกิริยาไปมาทางน้ำของตัวละคร เช่น ตัวละครพายเรือ ว่ายน้ำ ลอยน้ำ เป็นต้น เพลงโล้อัตรา 2 ชั้น เป็นเพลงที่รวมอยู่ในเพลงมโหรี ตับนางนาค ซึ่งประกอบด้วยเพลงนางนาค พัดชา ลีลากระทุ่ม กลางรำมอญ และโล้*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระยาประสานดุริย-ศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) ได้นำเพลงโล้มา แต่งขยายเป็นอัตรา 3 ชั้น

(ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557: 644)

จากหนังสือรำหน้าพาทย์ชั้นสูงตัวพระ ได้กล่าวถึงเพลงโล้ในความสัมพันธ์ของเพลงหน้าพาทย์กับบทบาทของตัวละคร ดังนี้

โล้ ใช้สำหรับการเดินทางทางน้ำของตัวละครทั่วไป เช่น โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกวิรุณจำบังถูกทศกัณฐ์ใช้ให้มารบกับพระราม แต่สู้ไม่ได้จึงหลบหนีไปอยู่ในถ้ำที่นางวานรินทร์อยู่ เมื่อถึงนทีสีทันดร เหลือบเห็นฟองน้ำลอยเลื่อน ก็ร่ายคาถาให้กายเล็กเท่าปรามญูแล้วซุ่มซ่อนอยู่ในฟองน้ำนั้น และตอนนางลอย ซึ่งนางเบญกายแปลงเป็นนางสีดา ทำเป็นตายลอยน้ำมาใกล้ที่พระทับของพระราม (ชมนาด กิจขันธ์, 2555: 25)

2.2.5.7 เพลงเชิดฉิ่ง

จากสารานุกรมเพลงไทย ได้ให้ความหมายของเพลงเชิดฉิ่ง ว่าเป็นเพลงประกอบกิริยาการไล่จับของตัวละคร ใช้ฉิ่งบรรเลงกำกับ นอกจากนี้ยังใช้ในการแผลงศร การเข้าออกสถานที่ใดสถานที่หนึ่ง การลอยไปในอากาศ การขว้างจักร และการใช้เพลงเชิดฉิ่งในพิธีไหว้ครู ดังนี้

เพลงเชิดฉิ่ง เป็นเพลงหน้าพาทย์ทำนองหนึ่ง ใช้สำหรับประกอบกิริยาไล่จับกันของตัวละคร ทำนองเพลงเหมือนเพลงเชิดกลอง แต่ใช้ฉิ่งตีประกอบจังหวะโดยไม่ตีกลองทัดจึงเรียกว่า “เชิดฉิ่ง” นอกจากการไล่จับกันของตัวละคร ยังใช้ในโอกาสอื่นอีก เช่น การแผลงศร การค้นหาสิ่งใดสิ่งหนึ่ง หรือในโอกาสที่ต้องการสร้างความใจจดใจจ่อแก่ผู้ชมการแสดง เช่น ตอนพระรามแผลงศร อินทรชิตแผลงศรในเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางศุภลักษณ์วาดรูปในเรื่องอุณรุท ตอนนางรจนาเสี่ยงพวงมาลัยในเรื่องสังข์ทอง ฯลฯ ใช้บรรเลงและประกอบรำหลายกิริยา เช่น การลอบเข้าหรือออกจากสถานที่ใดสถานที่หนึ่ง การไล่ การหนี การลอยไปในอากาศ แผลงศร ขว้างจักร เป็นต้น ในพิธีไหว้ครูใช้เพลงเชิดฉิ่งบรรเลง เพื่อเชิญครูละครมาสู่มณฑลพิธีไหว้ครู (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557: 213)

นอกจากนี้ เพลงเชิดฉิ่งสามารถเป็นเพลงประกอบอากัปกิริยาการไปมาอย่างช้าๆ ของตัวละคร 1-2 ตัวละคร ดังที่ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ได้ให้สัมภาษณ์ถึงเพลงเชิดฉิ่งว่า *“เชิดฉิ่งหมายถึง การแสดงอากัปกิริยาการไปมาอย่างช้าๆ เคลื่อนที่ช้าๆ ด้วยอาการสงบ ส่วนใหญ่ใช้กับตัวนาง ตัวละครจำนวนน้อย 1-2 ถ้ายกทัพใหญ่จะเป็นเชิดกลอง เป็นขบวนใหญ่ เพราะจะเข้าตี ปะทะกับถึงจะใช้เชิดกลองชั้นเดียว”* (ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 18 กันยายน 2560)

และจากหนังสือรำหน้าพาทย์ชั้นสูงตัวพระ ศาสตราจารย์ ดร.ชมนาด กิจขันธ์ กล่าวถึงเพลงเชิดฉิ่งไว้ดังนี้

เพลงเชิดฉิ่งโดยทั่วไปจะใช้ประกอบกิริยาการไล่จับกันของตัวละคร การเหาะลอยไปในอากาศและการใช้อาวุธแผลงศร ขว้างจักร การค้นหาสิ่งใดสิ่งหนึ่งหรือคนใดคนหนึ่ง การใช้ในโอกาสสร้างความจดจ่อแก่ผู้ชมการแสดง เช่น ตอนนางศุภลักษณ์วาดรูปในเรื่องอุณรุท และตอนนางรจนาเสี่ยงพวงมาลัยในเรื่องสังข์ทองเป็นต้น

...ลักษณะของเพลงเชิดฉิ่ง เพลงเชิดฉิ่งมี 2 ลักษณะ คือ เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงอากัปกิริยาของตัวละคร อีกประการหนึ่งคือ เป็นเพลงขับร้องชนิดหนึ่ง

ท่วงทำนองของเพลงเชิดฉิ่ง จะแบ่งออกเป็น "ตัว" การแบ่งเป็นตัวเช่นนี้เหมือนกับการแบ่งเป็นท่อน แต่การใช้คำว่า "ตัว" จะใช้สำหรับลักษณะของเพลงบางประเภท เช่น เพลงเชิดทุกชนิดจะแบ่งเป็นตัว (ยกเว้นเพลงเชิดนอก) ลักษณะของเพลงที่มีการแบ่งเป็นตัวนั้น มักจะมีทำนองลงท้ายของแต่ละตัวแบบเดียวกันแทบทั้งสิ้น ไม่เหมือนเพลงที่แบ่งเป็นท่อน ซึ่งแต่ละท่อนไม่จำเป็นต้องเหมือนกันก็ได้ นอกจากนี้แล้วทำนองเพลงในแต่ละตัวจะไม่เหมือนกัน อีกทั้งความยาวของทำนองเพลงในแต่ละตัวก็ไม่เท่ากันอีกด้วย หากแต่จะมีทำนองที่ซ้ำกันทุกตัวตอนท้ายของท่อน นักดนตรีบางสำนักสามารถบรรเลงเพลงเชิดฉิ่งได้หลายสิบตัว แต่โดยทั่วไปแล้วจะบรรเลงวนเวียนกลับซ้ำตัวที่บรรเลงไปแล้วเพียงไม่กี่ตัวเท่านั้น (ชมนาด กิจขันธ์, 2555: 196-198)

จากหนังสือหลักคีตศิลป์ โดยครูท้วม ประสิทธิกุล ได้กล่าวถึงเพลงเชิดฉิ่งถึงการขับร้องเพลงเชิดฉิ่งในการแสดงมักจะใช้ทำนองเพลงเชิดจีนตัวที่ 3 มาเป็นตัวสุดท้าย ดังนี้

เพลงเชิดฉิ่ง ถ้าร้องประกอบการแสดงจะไม่ร้องตามลำดับตัวก็ได้ จะเลือกเอาตัวใดตัวหนึ่งที่เห็นว่าเหมาะสมแก่การแสดงเมื่อมีร้องเพลงเชิดฉิ่งมักจะต้องมีตัวเชิดจีนเข้ามาสอดแทรกอยู่ด้วยเสมอ เพราะเป็นตัวที่มีลวดลายสนุกสนาน แต่มักใช้ตัวที่สาม ที่เรียกว่าตัวเชิดจีนนั้นก็คือตัว 3 ของเพลงที่จีนนั่นเอง เอามาแทรกลงหมายความว่า จะร้องมาแล้วกี่ตัวก็ตาม ต้องเอาตัวเชิดจีนตัวที่ 3 เป็นตัวสุดท้ายเสมอไป... (ท้วม ประสิทธิกุล, 2529: 239)

2.2.5.8 เพลงเชิดนอก

จากหนังสือบันทึกเรื่องความรู้ต่างๆ เล่ม 1 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงอธิบายเกี่ยวกับเพลงเชิดนอก ลงวันที่ 12 มกราคม พ.ศ.

2480 ดังนี้ *“เพลงที่มีชื่อเกิดแต่ปี่นอกมีแต่เพลง เชิดนอก เพลงเดียว เพราะเป่าด้วยปี่นอก แม้กระนั้น เพลงเชิด ที่ทำละคอน ก็หาได้เรียกว่าเชิดในไม่ เรียกแต่ว่าเชิด เฉยๆ เพลงเชิด กับ เชิดนอก เปนคนละเพลง ผิดกันไกล”* (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2552: 279)

จากสารานุกรมเพลงไทย ได้กล่าวถึงเพลงเชิดนอก คือ เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงที่มีอากัปกิริยาการต่อสู้ไล่จับของอมนุษย์ เดิมเป็นเพลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือด้วยปี่ใน ภายหลังมีการนำมาใช้ประกอบการแสดง ยกตัวอย่างเช่น การไล่จับของหนุมานกับนางเบญกาย ในการแสดงโขนมีการใช้เพลงเชิดนอกประกอบ โดย รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ได้กล่าวไว้ดังนี้

> *เชิดนอก เพลงหน้าพาทย์ ใช้ประกอบกิริยาต่อสู้การไล่จับกันของตัวละคร หรือสิ่งที่เกิดด้วยอภินิหารสำหรับการแสดงโขน โดยเฉพาะตัวละครประเภทอมนุษย์ สำเนียงของเพลงแสดงให้เห็นว่าเป็นการหลบลี้หนีซ่อนและโลดไล่ติดตามอย่างเร่งเร้ารุกรน ในสมัยโบราณนิยมนำเพลงเชิดนอกมาบรรเลงเป็นเพลงเดี่ยวอวดฝีมือการบรรเลงของนักดนตรี ไม่มีท่ารำประกอบ ภายหลังจึงนำมาบรรเลงประกอบท่ารำ เดิมเครื่องดนตรีที่ใช้เดี่ยวคือ “ปี่ใน” ราวสมัยรัชกาลที่ 4 จึงนำเอาเครื่องดนตรีประเภทอื่นมาเดี่ยวบ้าง เช่น ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ จะเข้ ซอด้วง นอกจากนี้พระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ได้ประดิษฐ์ทำนองเป็นทางเดี่ยวสำหรับซอสามสาย นายสมาน ทองสุโชติ ประดิษฐ์เป็นทางเดี่ยวระนาดทุ้ม ส่วนนายพินิจ ฉายสุวรรณ แต่งทำนองเดี่ยวทางฆ้องวงเล็ก*
>
> *ในการเดี่ยวปี่ประกอบการแสดง แต่เดิมใช้ประกอบการแสดงหนังใหญ่ตอนเบิกโรงชุดจับลิงหัวค่ำคือตอนลิงขาวลิงดำรบกัน เมื่อหนังเดี่ยวแสดงท่ารบแล้ว จะมีภาพหนังจับออกมาเต้นแทรก ช่วงนี้ปี่จะเลียนเสียงพูดว่า “จับให้ติดตีให้ตาย” หรือ “ฉวยให้ติดตีให้แทบตาย” ตามแบบแผนของการแสดงแทรกหนังจับแล้วเป่าปี่จับถึง 3 ครั้งจึงหมด เรียกว่า 3 จับ ต่อจากนั้นจึงออกเพลงเตียว หมายถึงว่า สามารถมัดได้แล้ว แม้เมื่อนำปี่ไปเป่า เพลงนี้โดยเอกเทศก็ยังคงเรียกว่า “จับ” คือ 1,2,3 ไม่เรียก “ตัว” เหมือนเพลงเชิดฉิ่ง เชิดจีน การแสดงโขนในปัจจุบันใช้เพลงนี้ประกอบกิริยาการจับเรียกว่า “จับนาง” เช่น หนุมานจับนางสุพรรณมัจฉา หนุมานจับนางเบญกาย ฯลฯ* (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557: 213-214)

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ภัทระ คมขำ ได้ให้สัมภาษณ์เกี่ยวกับเพลงเชิดนอกว่าเป็นหนึ่งในเพลงเดี่ยวที่เกิดจากเพลงหน้าพาทย์ ประกอบอากัปกิริยาการไล่จับระหว่างสัตว์กับสัตว์ คือ อมนุษย์ ดังนี้

เชิดนอก อากัปกิริบยาของการไล่จับกันระหว่างสัตว์กับสัตว์ จับลิงหัวค่ำ จับนางสุพรรณมัจฉา มาตั้งแต่สมัยอยุธยา มาจากการเล่นหนัง เมื่อก่อนให้ปี่นอก ก็เลยเป็นเชิดนอก ขณะนี้ใช้ปี่ใน

เป็นเรื่องของเพลงเดี่ยวที่เกิดจากเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งมีไม่กี่เพลง เดี่ยวแรกก็คือกราวใน เดี่ยวสอง คือเชิดชัย คือเชิดเสียงใน เดี่ยวที่สาม คือเชิดนอก เล่นมาตั้งแต่โบราณ เล่นคนเดียวเขาก็เลยเรียกว่าเดี่ยว ใช้ปี่นอกเป่า เพราะว่าปี่นอกเล็ก เสียงดังไปไกล สมัยใหม่มีการเรียนการสอนปี่ในเยอะเลยก็ใช้ปี่ใน แต่ก็คือเพลงเชิดนอก แน่นอน เชิดนอกสำหรับคนปี่นั้นจะมีสามจับ และคำว่าเชิดจะต้องมีสร้อย คือ มีการซ้ำท้ายทุกท่อน ถ้ามีสามจับก็ต้องซ้ำท้ายไปทั้งสามจับ ในกรณีที่เล่นจบ แต่ประกอบการแสดงส่วนใหญ่แล้วจะเล่นไม่จบ เพราะจะใช้ลมยาวๆ คือ เทคนิคของการเล่นเพลงเชิดนอกเหมาะกับเครื่องที่ทำเสียงได้ยาว มันจึงไม่เหมาะกับเครื่องเสียงสั้น ระนาดหรือฆ้อง เพราะเสียงสั้น จะต้องกรอเยอะ แต่ถ้าเป็นปี่หรือซอมันเสียงยาว เพราะฉะนั้นจึงเหมาะกับปี่ที่สุดมีสามจับและก็ซ้ำท้าย ก็เลยเกิดเป็นการบรรเลงเดี่ยวขึ้นมา พอเป็นร้องเข้าก็ไม่ร้องทั้งสามจับ เขาก็เลือกทำนองเดี่ยวมาร้อง คือทำนองสร้อยนั่นเอง เป็นการแปลทำนองให้โชว์สมกับการเป็นเดี่ยว แม่นลูก แม่นในทาง (ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 18 กันยายน 2560)

จากการค้นคว้าประวัติความเป็นมาของข้อมูลและมูลบทที่เกี่ยวข้องกับกลุ่มเพลงหน้าพาทย์ จากหนังสือและการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย พบว่าเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์ที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยในครั้งนี้มีทั้งหมด 8 เพลง คือ คือ เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลมใน เพลงโอ้ปี่ใน เพลงช้าปี่ใน เพลงโลมนอก เพลงโล้ เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก สามารถอธิบายเป็นรายเพลงดังต่อไปนี้

เพลงโอ้ชาตรี เป็นเพลงละครที่อยู่ในกลุ่มเพลงโอ้ ใช้ขับร้องประกอบการแสดงโขนและละคร ไม่มีหน้าทับกำกับ และใช้จังหวะฉิ่งตัด ใช้กับอารมณ์ของตัวละครที่แสดงอารมณ์รัก หรือการเกี้ยวพาราสี และอารมณ์เศร้า และใช้กับตัวละครเอกหรือตัวละครสำคัญของเรื่อง

เพลงโอ้โลม เป็นเพลงละครที่ใช้ประกอบการแสดงโขนละคร ในบทบาทที่แสดงความรัก ความพึงพอใจ สุขใจของตัวละคร ซึ่งเป็นเพลงไม่มีหน้าทับกำกับ และใช้จังหวะฉิ่งตัด ละครนอกใช้เพลงโอ้โลมนอก ละครในใช้เพลงโอ้โลมใน

เพลงโอ้ปี่ใน เป็นเพลงละครที่ใช้ประกอบการแสดงโขนละคร ในบทบาทที่แสดงอารมณ์โศกเศร้า ใช้ประกอบการแสดงละคร ละครนอกใช้โอ้ปี่นอก ละครในใช้โอ้ปี่ใน เพลงโอ้ปี่ใน เป็นเพลงไม่มีหน้าทับกำกับ ใช้จังหวะฉิ่งตัด ประกอบการแสดงโขนละครในบทที่มีอารมณ์เศร้า

เพลงช้าปี่ใน เป็นเพลงละครที่มีความสำคัญ ใช้บรรเลงประกอบในการเบิกโรงขึ้นต้นเรื่องของการแสดง เบิกตัวละครเอกเป็นครั้งแรก เพลงช้าปี่ใช้เป็นเพลงประกอบการแสดงโขนละครใน ละครนอก หุ่นหลวง หุ่นกระบอก โดยใช้ปี่เป็นเครื่องดนตรีเป่าสอดรับกับทำนอง ภายหลังมีการสอดรับทางร้องทั้งวงดนตรี ก็ยังเรียกว่าเพลงช้าปี่ ภายใช้ประกอบการแสดงละครในใช้เพลงช้าปี่ใน ละครนอกใช้เพลงช้าปี่นอก

เพลงโลมนอก บางสำนักเรียกว่า เพลงพ้อ เป็นเพลงละคร ใช้ประกอบการแสดงอารมณ์เกี้ยวพาราสี มาจากที่เป็นกิริยาสร้างความสัมพันธ์ระหว่างบุคคลในทางชู้สาว การแสดงละครในนั้นใช้เพลงโลมในส่วนในบทละครนอก ใช้เพลงโลมนอก ซึ่งนอกจากนี้ยังแสดงถึงอารมณ์โกรธของตัวละครอีกด้วย

เพลงโล้ เป็นเพลงหน้าพาทย์ เพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา ใช้บรรเลงประกอบกิริยาไปมาของตัวละคร หรือสิ่งของ ที่เกี่ยวกับกิจกรรมทางน้ำ คือ ว่ายน้ำ พายเรือ ลอยน้ำ

เพลงเชิดฉิ่ง เป็นเพลงหน้าพาทย์ บรรเลงประกอบกิริยาการไล่จับของตัวละคร การเหาะลอยไปในอากาศ การใช้อาวุธแผลงศร ขว้างจักร การค้นหาของสิ่งใดสิ่งหนึ่ง คนใดคนหนึ่ง หรือใช้ในโอกาสสร้างความสนใจจดจ่อของผู้ชมการแสดง ส่วนในพิธีไหว้ครู ใช้เพลงเชิดฉิ่งบรรเลง เพื่อเชิญครูละครมาสู่มณฑลพิธี

เพลงเชิดนอก เป็นเพลงหน้าพาทย์ ใช้บรรเลงประกอบกิริยาต่อสู้การไล่จับกันของตัวละครที่เป็น อมนุษย์ ใช้ประกอบการแสดงที่มีการหลบลี้หนีซ่อนและโลดไล่ติดตามอย่างเร่งเร้า รุกรน โดยมากจะเป็นการเดี่ยวปี่รับร้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

2.3 วรรณคดีเรื่องรามเกียรติ์

2.3.1 เนื้อเรื่องย่อรามเกียรติ์

เนื้อเรื่องย่อรามเกียรติ์นี้ผู้วิจัยได้เรียบเรียงจากหนังสือโขนพระราชทานเฉลิมพระเกียรติ โดยกระทรวงวัฒนธรรม ซึ่งเป็นบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช เนื้อหาโดยย่อดังนี้ ยักษ์ตนหนึ่งชื่อ หิรันตยักษ์ บำเพ็ญตบะขอพรพระอิศวรอยู่บนยอดเขาจักรวาล เมื่อหิรันตยักษ์ ได้รับพรแล้วก็กำเริบม้วนแผ่นดิน พระนารายณ์จึงอวตารเป็นวราหะลงมาปราบ ต่อมาพระอิศวรมีพระบัญชาให้พระอินทร์สร้างกรุงศรีอยุธยาสืบวงศ์นารายณ์ และเท้าสหบดีพรหมสร้างกรุงลงกาเพื่อสืบวงศ์พรหม

ยักษ์ตนหนึ่งมีหน้าที่ล้างเท้าเทวดาที่จะเมาเฝ้าพระอิศวรบนสวรรค์ คือ นนทุก ยักษ์ตนนี้ถูกเทวดากลั่นแกล้ง เมื่อทนไม่ไหวจึงไปทูลขอนิ้วเพชรจากพระอิศวร เมื่อนนทุกได้รับพรเป็นนิ้วเพชรซึ่งมีอำนาจชี้เป็นชี้ตายได้ก็คิดแก้แค้นเหล่าเทวดาที่มากลั่นแกล้ง จึงใช้นิ้วเพชรนี้ชี้เทวดาล้มตาย

เป็นจำนวนมาก พระนารายณ์จึงแปลงเป็นนางเทพอัปสรหลอกล่อให้นนทุกชี้นิ้วเพชรเข้าตัวเอง ก่อนนนทุกตาย พระนารายณ์สาปให้ไปเกิดเป็นยักษ์สิบหน้ายี่สิบมือ นนทุกจึงมาเกิดเป็นทศกัณฐ์ ส่วนพระนารายณ์อวตารมาเกิดเป็นพระราม เป็นพระโอรสของท้าวทศรถแห่งกรุงศรีอยุธยา

ส่วนพระลักษมีแบ่งภาคลงมาเกิดเป็นนางสีดา ซึ่งเป็นลูกของทศกัณฐ์กับนางมณโฑ โหรทำนายว่านางสีดาเป็นกาลกิณี ทศกัณฐ์จึงนำนางสีดาใส่ผอบลอยน้ำ ท้าวชนกพบเข้าจึงนำไปเลี้ยงเป็นลูก นางสีดาเจริญเติบโตจนสมควรที่จะมีคู่ครอง พระชนกจึงจัดพิธีเลือกคู่ จนพระรามเป็นผู้ยกศรมหาธนูโมลีในพิธีเลือกคู่สำเร็จ พระรามจึงได้อภิเษกกับนางสีดา

ต่อมาท้าวทศรถจะมอบราชสมบัติให้พระราม แต่นางไกยเกษีทวงสัญญากับท้าวทศรถว่าจะต้องให้พระพรตโอรสที่เกิดจากนางได้ราชสมบัติ พระรามจึงต้องออกจากเมืองเดินป่าเป็นเวลา 14 ปี โดยมีนางสีดาและพระลักษมณ์ติดตามไป ระหว่างการเดินในป่า นางสำมนักขาผู้เป็นน้องสาวของทศกัณฐ์ ได้ไปพบเห็นรูปลักษณ์ของพระรามจึงเกิดความเสน่หา นางยุยงให้ทศกัณฐ์ไปลักพาตัวนางสีดามาเป็นบาทบริจาริกา ทศกัณฐ์ให้มารีศแปลงเป็นกวางทองไปลวงนางสีดา นางสีดาเห็นกวางทองก็ประสงค์อยากได้จึงขอให้พระรามไปจับกวางมาให้ เมื่อพระรามออกตามกวาง นางสีดาเกรงว่าพระรามจะมีภัย จึงให้พระลักษมณ์ตามไปช่วยพระราม ทศกัณฐ์สบโอกาสจึงลักพาตัวนางสีดาไปไว้ในสวนขวัญที่กรุงลงกา

เมื่อพระราม และพระลักษมณ์สังหารกวางแปลงแล้ว จึงกลับมาแต่ไม่พบนางสีดาจึงออกตามหา ระหว่างนั้นได้พบนกสดายุจึงรู้แจ้งว่าทศกัณฐ์ลักนางไปไว้ที่กรุงลงกา ฝ่ายพระราม และพระลักษมณ์ได้พบหนุมาน สุครีพและพลวานรมาเป็นกำลังเตรียมเคลื่อนทัพไปทำสงครามกับกรุงลงกา ครั้งนั้นทศกัณฐ์ฝันร้าย พิเภกทำนายฝันให้คืนนางสีดาแก่พระราม แต่ทศกัณฐ์โกรธเคืองจึงขับพิเภกออกจากเมือง พิเภกหนีไปสวามิภักดิ์เป็นโหรประจำทัพของพระราม

ฝ่ายทศกัณฐ์ใช้อุบายให้นางเบญกายแปลงเป็นสีดาตายแล้วลอยตามน้ำเพื่อลวงพระราม แต่หนุมานพิสูจน์ได้โดยการเผาร่างนางสีดา นางเบญกายแปลงทนความร้อนไม่ได้จึงเหาะหนีหนุมานตามไปจับมาได้ พระรามจึงให้หนุมานนำนางเบญกายกลับกรุงลงกา จากนั้นพระรามจึงให้ไพร่พลลิงจองถนนข้ามมหาสมุทรไปช่วยนางสีดาที่กรุงลงกา ทศกัณฐ์ให้ไมยราพขึ้นมาสะกดทัพจับพระรามไปยังเมืองบาดาล หนุมานตามไปฆ่าไมยราพและพาพระรามกลับคืนสู่พลับพลา ทศกัณฐ์ให้กุมภกรรณออกรบครั้งที่ 1 กับสุครีพ ครั้งที่ 2 รบกับพระลักษมณ์ ศึกครั้งที่ 3 กุมภกรรณตั้งพิธีทดน้ำหวังจะให้ไพร่พลวานรต้องอดน้ำ พระรามให้หนุมานไปทำลายพิธีจนสำเร็จ ครั้งนี้กุมภกรรณต้องศรพรหมาสตร์ของพระรามถึงแก่ความตาย ทำให้ทศกัณฐ์เสียใจและโกรธแค้นมาก

อินทรชิตผู้เป็นโอรสของทศกัณฐ์อาสาออกรบศึก อินทรชิตรบอยู่หลายครั้ง เช่น ครั้งศึกพรหมาสตร์ ศึกนาคบาศ จนกระทั่งพระลักษมณ์แผลงศรพรหมาสตร์ต้องอินทรชิตจนสิ้นชีพ

พระราม พระลักษมณ์ออกรบกับทศกัณฐ์และญาติพี่น้องเผ่าพงศ์ของทศกัณฐ์อีกหลายครั้ง จนที่สุดทศกัณฐ์สิ้นชีวิตด้วยศรพระราม พระรามให้พิเภกครองกรุงลงกา ปูมบำเหน็จศึกและยกพลคืนนครกรุงศรีอยุธยา (กระทรวงวัฒนธรรม, 2558: 9-13)

2.3.2 เนื้อเรื่องย่อตอนนางลอย

เนื้อเรื่องตอนนางลอยนี้ผู้วิจัยได้ถอดบทร้อยกรองมาเป็นบทร้อยแก้วจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย โดยสำนักพิมพ์ศิลปาบรรณาคาร โดยมีใจความว่า ทศกัณฐ์ร้อนใจเมื่อรู้ว่าพระรามจะยกทัพมาทำศึก แล้วชิงนางสีดาที่ทศกัณฐ์ลักพาตัวมา จึงคิดทำกลตัดศึกเพื่อให้พระรามยกทัพกลับไป โดยออกอุบายให้นางเบญกายลูกสาวพิเภก แปลงร่างกลายเป็นนางสีดาทำตายลอยน้ำไปที่ท่าน้ำของพระราม

ฝ่ายนางเบญกายเมื่อได้ฟังคำบัญชาของพระบิตุลาก็ไม่เต็มใจด้วยตัวเป็นหญิงหากถูกจับตัวได้อาจจะไม่เหลือชีวิตรอดกลับมาได้เหมือนครั้งสุกระสารเสนา ทศกัณฐ์ก็หว่านล้อมนางเบญกายด้วยครั้งนี้พิเภกผู้เป็นบิดานางเบญกายเมื่อเห็นลูกแล้วคงจะไม่บอกฝ่ายพระรามเพื่อให้ลูกเป็นอันตรายได้ นางเบญกายจนใจต้องรับอาสาตัดศึกครั้งนี้แต่กังวลด้วยเหตุที่ไม่เคยเห็นรูปโฉมนางสีดาฝ่ายทศกัณฐ์ดีใจจึงได้สั่งให้จัดวอสุวรรณพานางเบญกายไปอุทยานสวนขวัญ

เมื่อนางเบญกายมาถึงอุทยานสวนขวัญก็เข้าไปพบมารดา คือ นางตรีชฎา นางเบญกายเล่าความให้ฟังทุกอย่าง แล้วนางเบญกายจึงเข้าไปหานางสีดา โดยทำทีไปเฝ้านางสีดาแนะนำตนว่าเป็นลูกของนางตรีชฎากับพิเภกที่ไปสวามิภักดิ์กับพระรามนางเบญกายพูดพลางร้องไห้ แล้วแอบชำเลืองมองรูปร่างของนางสีดา เมื่อจำรูปลักษณ์ของนางสีดาได้มั่นคงแล้วก็ลานางสีดาออกมาขึ้นวอกลับกรุงลงกา เมื่อลงจากวอสุวรรณแล้วนางเบญกายจึงเนรมิตแปลงกายให้เหมือนนางสีดา

ครั้งเมื่อนางเบญกายแปลงกายเป็นนางสีดาแล้วจึงไปเฝ้าทศกัณฐ์ เมื่อทศกัณฐ์เห็นนางสีดาแปลงก็นึกว่านางสีดาตัวจริงเข้ามาหา ฝ่ายนางเบญกายก็ปฏิเสธว่าเป็นหลานแต่ทศกัณฐ์ก็หน้ามืดไม่ฟังคำ นางเบญกายทนการเกี้ยวพาราสีของลุงไม่ไหวจึงแปลงกายกลับเป็นนางเบญกายตามเดิม ฝ่ายทศกัณฐ์เมื่อรู้ความจริงก็เขินอาย จึงบอกให้เบญกายรีบไปตัดศึกให้ทันการ

ฝ่ายนางเบญกายได้เหาะมาจนถึงเขาเหมติรัน ลงหยุดยืนแล้วร่ายมนต์แปลงกายเป็นนางสีดาแล้วทำตายลอยไปในน้ำใกล้ที่พระรามสรง

ฝ่ายพระรามตื่นจากบรรทมแล้วชวนพระลักษมณ์ พร้อมด้วยหมู่บริวารวานรไปยังฝั่งแน่น้ำ พระรามเห็นร่างนางสีดาแปลงก็ตกใจรีบเข้าไปอุ้มมาวางบนตัก แล้วเรียกพระลักษมณ์เข้ามาดูทั้งสองต่างมองดูร่างนางสีดาแปลงแล้วก็พากันโศกเศร้าร้องไห้โดยเชื่อสนิทใจ ด้วยภูษาผ้าสไบและแหวนก็ต่างเป็นของที่เคยให้นางสีดา พระรามโกรธหนุมานและตัดพ้อหนุมานด้วยเคยฝืนคำบัญชาไป

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เผากรุงลงกา พวกยักษ์จึงฆ่านางสีดามาแก้แค้น ฝ่ายหนุมานเหมือนจะมีสติอยู่ผู้เดียวจึงทูลพระรามเกรงว่าร่างนี้จะเป็นร่างแปลง เป็นกลของพวกศัตรู พิจารณาดูแล้วด้วยนางสีดาถูกฆ่ามาแต่เหตุใดจึงไม่มีแม้แต่รอยแผล อีกทั้งยังลอยทวนน้ำขึ้นมาอีก หนุมานจึงจะขอชันสูตรด้วยการเอาร่างศพนี้เผาไฟ ถ้าเป็นศัตรูเมื่อโดนความร้อนก็จะทนไม่ได้ ถ้าเป็นศพนางสีดาจริงก็จะนอนนิ่งอยู่ ถ้าเป็นศพนางสีดาจริงหนุมานก็จับรับราชอาญาลงโทษประหารไปพร้อมกันด้วย

เมื่อพระรามได้ฟังคำหนุมานแล้วจึงสั่งให้จัดการชันสูตร โดยสั่งให้สุครีพตัดไม้มาสุมเอาฟืนมาใส่ ทำเชิงตะกอนไฟแล้วยกศพนางสีดาขึ้นไป เหล่าวานรและหนุมานได้ล้อมรอบกองไฟเอาไว้

หลังจากที่จุดไฟไปไม่นาน นางสีดาแปลงร้อนจนทนไม่ไหวจึงกลับคืนร่างเป็นนางเบญกายแล้วเหาะหนีไปในเกลียวควัน เมื่อหนุมานเห็นนางเบญกายจึงเหาะไล่ตามจับนางเบญกายในอากาศ แล้วนำตัวมาให้พระราม

พระรามเห็นนางยักษ์ซึ่งไม่ใช่นางสีดาจึงสั่งให้คุมไปซักถามว่าใครใช้ให้มาทำกลอุบายเช่นนี้ ฝ่ายนางเบญกายเมื่อทนการทรมานไม่ไหวจึงตอบความจริงว่าเป็นลูกของพิเภก ทศกัณฐ์ใช้ให้แปลงกายเป็นนางสีดาลอยตายตามน้ำมาที่ท่าน้ำเพื่อให้พระรามตายใจและยกทัพกลับไปเพื่อกรุงลงกาจะได้หมดศึก เมื่อพระรามรู้ความจริงจึงให้พิเภกตัดสินว่าควรทำอย่างไร ฝ่ายพิเภกเป็นผู้ที่มีความซื่อตรงจึงสั่งให้ประหารตัดหัวเสียบประจารแม้ว่าจะเป็นลูกของตน พระรามเป็นว่าพิเภกมีความจงรักภักดีจึงยกโทษการประหารนางเบญกาย

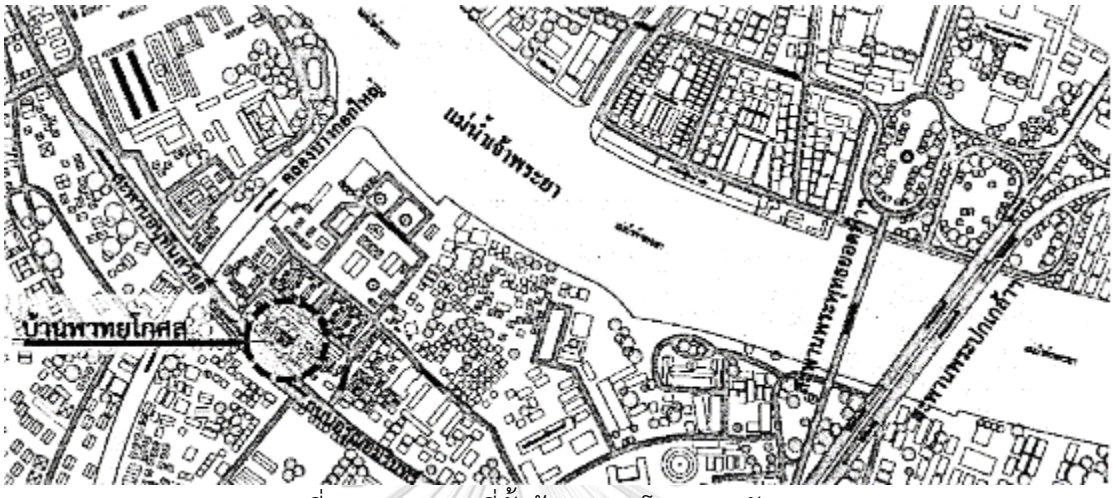
พระรามได้สั่งให้หนุมานพานางเบญกายไปส่งที่กรุงลงกา หนุมานได้อุ้มนางเบญกายไปส่งถึงกรุงลงกาและยังได้นางเบญกายเป็นภรรยาของตนอีกด้วย (พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย และพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, 2544: 79-94)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

2.4 ประวัติบ้านพาทยโกศล

ตระกูลพาทยโกศล เป็นตระกูลนักดนตรีไทยเก่าแก่ตระกูลหนึ่ง มีประวัติความเป็นมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 2 นับทายาทผู้สืบสกุลจากอดีตถึงปัจจุบันได้ 8 รุ่น ปรากฏนามบุคคลตระกูลพาทยโกศลซึ่งเป็นทั้งนักดนตรีไทยและครูดนตรีไทยที่มีชื่อเสียงมากเรียงลำดับตั้งแต่รุ่นที่มีการสืบค้นชื่อได้ คือ หลวงกัลยาณมิตตาวาส (ทับ พาทยโกศล) จางวางทั่ว พาทยโกศล นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันบ้านของตระกูลพาทยโกศลหรือสำนักดนตรีพาทยโกศล เป็นแหล่งเรียนรู้ทางวิชาการดนตรีไทย โดยเฉพาะปี่พาทย์ อีกทั้งยังมีชื่อเสียงในด้านสืบทอดวิชาความรู้ ตลอดจนวิธีการบรรเลงทางเพลงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวเรียกว่า ทางฝั่งธน ทำหน้าที่บรรเลงดนตรีรับใช้สังคมวัฒนธรรมไทยและราชสำนักมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน จึงทำ

ให้เป็นสำนักดนตรีไทยที่มีความสำคัญในระดับต้นๆ ของประวัติศาสตร์การดนตรีไทย (มานิดา จั่นสุวรรณ, 2552: 64)

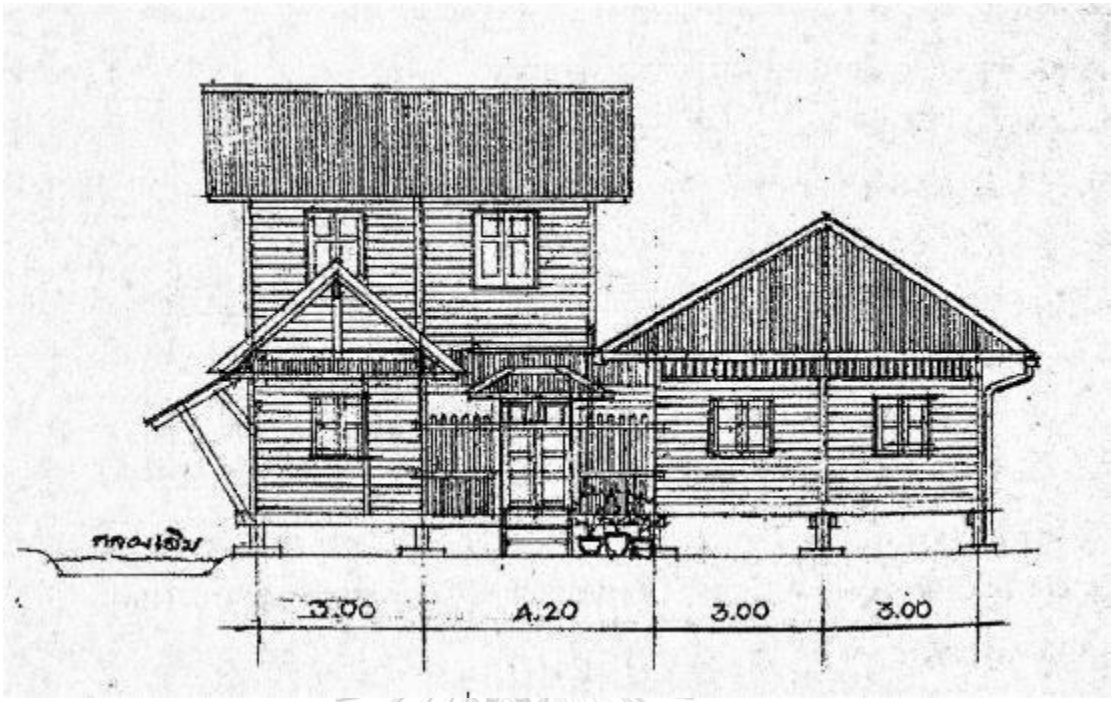


ภาพที่ 1 ภาพแสดงที่ตั้งบ้านพาทยโกศล ระดับมหภาค

(ที่มาภาพ: หนังสือ มรดกทางวัฒนธรรม : สำนักดนตรีไทยบ้านพาทยโกศล หน้า 53)

บ้านพาทยโกศล ตั้งอยู่บ้านเลขที่ 78 ถนนอรุณอมรินทร์ตัดใหม่ แขวงวัดกัลยาณ์ เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ที่ตั้งบ้านพาทยโกศลตั้งอยู่บริเวณหลังวัดกัลยาณมิตร ซึ่งติดกับแม่น้ำเจ้าพระยาและคลองบางกอกน้อย ประกอบด้วยบ้าน 3 หมู่ คือ หมู่ที่ 1 เป็นบ้าน 2 ชั้นสร้างด้วยไม้สักทั้งหลัง ชั้นบนเป็นที่เก็บอัฐิบรรพบุรุษของตระกูล ชั้นล่างเป็นที่อยู่อาศัย ของนายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศลกับภรรยา เรือนหมู่นี้จะมีทางเดินคั่นกลางอีกฟากหนึ่งเป็นเรือนชั้นเดียว 4 ห้อง และมีห้องครัวขนาดใหญ่อยู่ท้ายสุด เรียกว่าบ้านใน หมู่ที่ 2 เป็นเรือนชั้นเดียวใต้ถุนสูง ฟากหนึ่งเป็นห้องโถงใหญ่สำหรับเก็บเครื่องดนตรีทั้งหมด และมีชานเรือนคั่นกลาง อีกฟากหนึ่งเป็นระเบียงกว้างอยู่ริมคลอง และสุดระเบียงจะเป็นเรือนไม้สักสูง 2 ชั้น หมู่เรือนนี้เรียกว่าบ้านเครื่อง หรือ เรือนเครื่อง และสุดท้าย หมู่ที่ 3 เป็นเรือนไม้สักหลังใหญ่ 2 ห้องและเรื่องเล็ก 1 ห้อง ทั้งหมดเป็นบ้านชั้นเดียว อยู่ตรงข้างกับเรือนเครื่องเรียกว่า บ้านใหม่ มีทางเดินคั่นกลาง เป็นบ้านที่ จางวางทั่ว พาทยโกศล สร้างให้นางเจริญ พาทยโกศล อยู่โดยเฉพาะ (ไพทูรย์ กิตติวรรณ, 2541: 34-35)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY



ภาพที่ 2 ภาพด้านหน้าเรือนเครื่องเขียนโดย รองศาสตราจารย์สุพัฒน์ บุณยฤทธิกิจ พ.ศ. 2554
(ที่มาภาพ: หนังสือ มรดกทางวัฒนธรรม : สำนักดนตรีไทยบ้านพาทยโกศล หน้า 58)

จากหนังสืออนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพร้อยเอกอุทัย พาทยโกศล ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติตระกูลของสำนักดนตรีบ้านพาทยโกศล ดังที่ร้อยเอกอุทัย พาทยโกศลได้เขียนไว้และถอดความเป็นความเรียงได้ดังต่อไปนี้

สำนักดนตรีบ้านพาทยโกศล เป็นสำนักดนตรีไทยที่เก่าแก่มากที่สุดวงหนึ่งของไทย เป็นวงดนตรีที่ดำเนินวิชาชีพทางดนตรีมาตลอดจนถึงปัจจุบัน ย้อนขึ้นไปตั้งแต่ครั้งสมัยต้นกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อปี พ.ศ. 2482 พระยาอรรถศาสตร์โสภณ ได้บันทึกไว้ว่า บุคคลในตระกูลพาทยโกศลสามารถสืบย้อนไปได้ถึง หลวงกัลยาณมิตราวาส (ทับ พาทยโกศล) เจ้ากรมวัดกัลยาณมิตร พื้นฐานตระกูลมีอาชีพเป็นนักดนตรีตั้งแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย มาจนถึงครั้งรัชกาลที่ 1 หลวงกัลยาณมิตราวาส มีญาติชื่อ ครูทองดี ชูสัตย์ เป็นครูผู้เชี่ยวชาญเก่าแก่ทางด้านเพลงหน้าพาทย์ มีความรู้ ความสามารถ เล่นเครื่องดนตรีได้ทุกชนิดโดยเฉพาะ ซอสามสาย เป็นผู้ที่มีฝีมือมากที่สุดในสมัยรัชกาลที่ 5 และเคยเป็นหัวหน้าวงดนตรีไทยของบ้านพระยาประภาสกรวงศ์ ท่านมีภรรยา มีความสามารถทางเครื่องสาย ที่ชำนาญมากที่สุดคือจะเข้ จนได้รับหน้าที่สอนเจ้านายฝ่ายใน ในราชสำนักรัชกาลที่ 5 ท่านมีบุตรชายคือจางวางทั่ว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ต่อมาในยุคสมัยของจางวางทั่วนั้น ท่านได้สืบทอดอาชีพทางดนตรีจากบรรพบุรุษต่อ พร้อมทั้งได้เรียนรู้จากครูผู้มีชื่อเสียงอีกหลายท่าน เคยร่วมแสดงดนตรี และร่วมกันปรึกษาเรื่องดนตรีไทย พัฒนาดนตรีไทยให้เป็นที่นิยมกับหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เป็นที่น่ายกย่องสรรเสริญยิ่ง นอกจากนี้ ท่านได้นำวงพาทยโกศล เข้าสู่สังกัดวังบางขุนพรหม อยู่ในพระอุปถัมป์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ และ ได้รับตำแหน่งจางวางในองค์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าสุทธาทิพยรัตน์ สุขุมขัตติยกัลยาวดี กรมหลวงศรีรัตนโกสินทร์ จางวางทั่วและลูกหลานได้รับพระเมตตาจากสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิจ มากกว่า 30 ปี ทรงออกค่าใช้จ่าย ออกทุนการศึกษาให้ลูกหลานและนักดนตรีบ้านพาทยโกศลได้เล่าเรียน หาคู่ครองที่มีความรู้ มีวิทยฐานะดีให้กับลูกศิษย์ครูจางวางทั่ว ไม่ทรงโปรดให้ออกรับงานแสดงทั่วไป ได้บรรเลงต่อหน้าพระพักตร์เจ้านายหลายหนเป็นประจำสม่ำเสมอ ณ วังบางขุนพรหมที่ประทับ ได้เป็นสถานที่สร้างบทเพลงไทยไว้มากมาย เป็นข้าราชบริพารในทูลกระหม่อมบริพัตรมาถึง 3 รัชกาล คือ รัชกาลที่ 5-7 จนกระทั่งเกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครอง สภาพบ้านเมืองและสภาพปัญหาทางเศรษฐกิจที่ซบเซา จึงต้องกลับมารับงานดนตรีทั่วไปอีกครั้ง

เมื่อเข้าสู่ยุคสมัยของครูเทวาประสิทธิ์ รับงานแสดงดนตรีสืบต่อและสานต่องานที่ค้างอยู่ของบิดา คือ เครื่องดนตรีประดับมุก จนเสร็จสมบูรณ์ครบทุกชิ้น ท่านเป็นครูที่มีชื่อเสียง เรียนดนตรีจากบิดา เรียนซอสามสายจากทูลกระหม่อมบริพัตร พระยาอมาตยพงศ์ธรรมพิศาล และพระยาประสานดุริยศัพท์ ท่านตีระนาดได้ตั้งแต่อายุ 8 ขวบ และได้รับรางวัลจากการเป่าปี่เมื่อมีอายุ 15 ปี มีความสามารถทางซอสามสาย ท่านได้เป็นครูสอนในโรงเรียนและมหาวิทยาลัยต่างๆ จนมีลูกศิษย์มากมาย ได้นำวงพาทยโกศลซึ่งเป็นรุ่นเด็กเข้าอยู่ในวังของพระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าจุมภฏพงษ์-บริพัตร กรมหมื่นนครสวรรค์ศักดิ์พินิต พระโอรสของทูลกระหม่อมบริพัตร ไปบรรเลงในวังสวนผักกาดเมื่อมีงานเป็นประจำ

เมื่อสิ้นครูเทวาประสิทธิ์ วงพาทยโกศล ก็อยู่ในความดูแลของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติ-วรรณ ผู้เป็นน้องสาว ตลอดจนลูกศิษย์ของครูเทวาประสิทธิ์ช่วยกันรักษาสืบทอดต่อ คุณหญิงไพฑูรย์ได้นำวงพาทยโกศล และข้าราชการ ทหาร ตำรวจ และพลเรือนบันทึกเทปเพลงตับมโหรีของเก่าจำนวน 7 ตับ มีเพลงทั้งหมดประมาณ 37 เพลง ได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากสมเด็จพระเทพ-รัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีทรงพระราชานุญาตให้ใช้ให้สถานที่ฝึกซ้อมและบันทึกเสียงที่สถานีวิทยุ อส. ในพระราชวัง สวนจิตรลดา ทรงมีพระราชดำริให้เป็นตัวอย่างเพลงตับของเก่า

วงพาทยโกศลยังคงได้รับใช้สังคมตามบริบทที่เปลี่ยนไปโดยมี ร.ต. อุทัย พาทยโกศล เป็นหัวหน้าวง ได้รับงานบรรเลงดนตรีไทยเป็นอาชีพเลี้ยงตนเอง ตลอดจนครอบครัวพร้อมทั้งช่วยราชการในด้านการบรรเลงดนตรีไทยทั้งทางภาครัฐบาล และเอกชน รวมถึงพระราชพิธีถวายพระเพลิง

สมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี ซึ่งเป็นวงดนตรีไทยเอกชนเพียงวงเดียวที่ไปร่วมงานในครั้งนั้น นอกจากนี้ บ้านพาทยโกศลได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากสถาบันพระมหากษัตริย์มาโดยตลอด ตั้งแต่บรรพบุรุษจนถึงปัจจุบัน ทั้งทางตรงและทางอ้อม รวมไปถึงการได้เป็นอาจารย์ถวายการสอนดนตรีแก่เจ้านายหลายพระองค์ในราชวงศ์จักรี ปัจจุบันบ้านพาทยโกศลยังคงรับงานบรรเลงดนตรีเลี้ยงชีพ โดยรับงานบรรเลงทั้งงานมงคลและงานอวมงคล โดยทำหน้าที่รับผิดชอบสืบสานดนตรีไทยวัฒนธรรมที่ตกทอดมาจากบรรพบุรุษ

ภาพที่ 3 แบบรูปด้านหน้าเรือนเครื่องที่ใช้ในการปรับปรุงโดย
ผู้ช่วยศาสตราจารย์พิสิฐ พินิจจันทร์
(ที่มาภาพ: หนังสือ มรดกทางวัฒนธรรม : สำนักดนตรีไทยบ้านพาทยโกศล หน้า 87)

ในปี พ.ศ. 2559 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีฯ มีพระราชดำริฟื้นฟูอาคารบ้านพาทยโกศล พร้อมทั้งทรงพระราชทานทุนในการซ่อมแซมหมู่อาคารเรือนเครื่องของบ้านพาทยโกศล โดยมีรองศาสตราจารย์ สุรพล สุวรรณ เป็นประธานคณะทำงานปรับปรุงซ่อมแซมเรือนเครื่องในครั้งนี้ ซึ่งยังคงรักษารูปแบบสถาปัตยกรรมของอาคารไว้ให้คงเดิมมากที่สุด โดยใช้วิทยาการและวัสดุในปัจจุบันประยุกต์ใช้ในการปรับปรุงในครั้งนี้ ซึ่งปรากฏชื่อรายผู้เกี่ยวข้องกับการปรับปรุงอาคารบ้านพาทยโกศลดังนี้

ในการนี้ได้รับพระมหากรุณาธิคุณจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ได้ทรงพระราชดำริฟื้นฟูอาคารบ้านพาทยโกศล พร้อมทั้งทรงพระราชทานเงินในการซ่อมแซมอาคาร โดยมอบให้สำนักราชเลขาธิการฯ กองราชเลขานุการในพระองค์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกมารี และ รศ. สุรพล สุวรรณ อาจารย์ประจำคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง เป็นประธานคณะทำงานปรับปรุงซ่อมแซมเรือนเครื่องบ้านพาทยโกศล ในการดูแลเรื่องการดำเนินการเรื่องการซ่อมแซมอาคารหลังนี้ โดยได้ทำการสำรวจอาคารอย่างละเอียดอีกครั้งในปี พ.ศ. 2559 ร่วมกับคณาจารย์ประจำคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหารลาดกระบัง ได้แก่ รศ.ดร.อมร กฤษณพันธุ์ ผศ.ดร.ทรงเกียรติ เทียธิทรัพย์ ผศ.พิสิฐ พินิจจันทร์ ดร.ณรงค์ฤทธิ์ จินต์จันทรวงศ์ อ.วัชรพงษ์ ประสานเกลียว นายอานนท์ ระฆังสมบูรณ์ นายอธิเมศร์ พงศ์วราเศรษฐ และนายวิชาญ สืบวงษ์ชัย หัวหน้าคณะช่างที่จะดำเนินการปรับปรุงซ่อมแซมอาคารโดยพิจารณาสภาพความชำรุดทรุดโทรมโดยรวมของอาคารแล้ว สามารถสรุปแนวทางการซ่อมแซมได้โดยใช้วิธีการรื้อถอนอาคารเดิมออก และก่อสร้างอาคารใหม่ในที่ตั้งอาคารเดิม ยังคงไว้ซึ่งวัสดุจากอาคารเดิมและรูปแบบอาคารเดิมให้มากที่สุด มีการใช้เทคนิคและวัสดุที่มีในปัจจุบันนำมาประยุกต์ใช้ร่วมด้วย (สุรพล สุวรรณ, 2561: 82)

ภาพที่ 4 พระมหาราชครูพิธีศรีวิสุทธิคุณ (ชวิน รังสิพราหมกุล)
ผู้ประกอบพิธีไหว้ครู บ้านพาทยโกศล ประจำปี พ.ศ. 2561
(ที่มาภาพ: ปริญญา ทัศนมาศ บันทึกภาพวันที่ 26 เมษายน พ.ศ. 2561)

บทที่ 3
ประวัติความเป็นมาของการขับร้องบทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล

การวิจัยเรื่อง วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล โดยครูอุษา แสงไพโรจน์ ในส่วนบทที่ 3 นี้ คือ ส่วนของเนื้อหาที่เกี่ยวกับ ประวัติบทคอนเสิร์ตเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ การสืบทอดทางขับร้องบทคอนเสิร์ต และประวัติชีวิตครูอุษา แสงไพโรจน์ โดยกำหนดหัวข้อในการอภิปรายดังนี้

3.1 ประวัติบทคอนเสิร์ตเรื่องรามเกียรติ์ตอนนางลอย

3.2 การสืบทอดทางขับร้องบทคอนเสิร์ตตับนางลอยบ้านพาทยโกศล

3.3 ประวัติชีวิตครูอุษา แสงไพโรจน์

3.1 ประวัติบทคอนเสิร์ตเรื่องรามเกียรติ์ตอนนางลอย

3.1.1 ความหมายของคอนเสิร์ต

ธรรมเนียมปฏิบัติของคนไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 นั้นต่างได้ถูกปรับเปลี่ยนไปตามสภาพแวดล้อมที่ชาวตะวันตกมีบทบาทในประเทศไทย เช่น การใช้สิ่งของที่มาจากต่างแดน การใช้ภาษา การรับวัฒนธรรมของชาวตะวันตกมาปรับใช้กับวิธีชีวิต ซึ่งนับว่าเป็นเรื่องที่ทันสมัยอย่างเช่น การใช้คำทับศัพท์ concert มาเรียกวิธีการแสดงแบบมีการจัดให้ทราบรายละเอียดว่าใครแสดงรายการดนตรีมีอะไร ดังที่หม่อมราชวงศ์จักรรถ จิตรพงศ์ ได้ให้ความหมายของคำว่า คอนเสิร์ต คือ *“ผมขอนิยามคำว่า คอนเสิร์ต ว่า มันไม่ใช่เป็นการบรรเลงดนตรีเพื่อฟังเพียงอย่างเดียว แต่เป็นการแสดงดนตรีที่มีโครงสร้าง มีรายการ มีสูจิบัตรว่าคุณจะได้ฟังอะไรในการแสดงดนตรีนั้นๆ และมีรายการเล่นดนตรี มีชื่อนักดนตรี”* (หม่อมราชวงศ์จักรรถ จิตรพงศ์, สัมภาษณ์ 12 ธันวาคม 2560)

ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้ให้ความเห็นเกี่ยวกับคำว่า คอนเสิร์ต คือ *“คิดตามแบบแผนของฝรั่ง concert คือ การแสดงดนตรี อาจจะมีการแสดงนาฏกรรมประกอบดนตรีด้วยก็ได้ อาจจะเป็นคอนเสิร์ตเรื่องเดียวตั้งแต่ต้นจนจบ หรืออาจจะเป็นคอนเสิร์ตที่แบ่งมาเป็นตอน ๆ เป็นดนตรีล้วน ๆ ไม่ออกตัวเลยก็ได้”* (พูนพิศ อมาตยกุล, สัมภาษณ์, 17 สิงหาคม 2560)

จากบทสัมภาษณ์ของหม่อมราชวงศ์จักรรถ จิตรพงศ์ และศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ผู้วิจัยสรุปได้ว่า คอนเสิร์ต (concert) เป็นแบบแผนการแสดงดนตรีที่มีรายละเอียดต่าง ๆ ของการแสดง มีการจัดลำดับ ประกอบกับบอกรายชื่อนักดนตรี นอกเหนือจากการ

แสดงดนตรีบรรเลงเพื่อการฟังอย่างเดียวแล้ว อาจจะมีนาฏกรรมแสดงประกอบการบรรเลงดนตรีได้อีกด้วย

3.1.2 การปรับตัวของราชสำนักที่มีผลต่อการแสดงของไทย

รองศาสตราจารย์จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา ได้กล่าวถึงความเปลี่ยนแปลงของการละครไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 จากหนังสือวรรคดีการแสดง ความว่า

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้ฝึกหัดละครหลวงประจำรัชกาลขึ้น เมื่อ พ.ศ. 2424 แต่ในที่สุดละครหลวงก็ยุติไป เมื่อราชสำนักจะต้องมีมหรสพ ก็จะใช้คณะละครของกรมมหรสพบ้าง คณะละครของพระบรมวงศ์ ซึ่งมีหลายคณะในรัชกาลบ้าง

สภาพสังคมและวัฒนธรรมในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นระยะที่มีการเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม เพราะในช่วงเวลานั้น ประเทศไทยอยู่ในระยะที่ได้รับอิทธิพลจากประเทศทางตะวันตกอย่างมาก กระแสวัฒนธรรมที่แพร่สะพัดเข้ามา เป็นปัจจัยสำคัญที่บีบบังคับให้สังคมไทยเริ่มมีการปรับตัวแบบ “การทำตนให้ทันสมัย” ซึ่งหมายความถึง “การกระทำตนให้เป็นตะวันตก” ความเปลี่ยนแปลงดังกล่าวเกิดขึ้นในทุกๆ ด้าน อาทิ ด้านการศึกษา ที่นอกจากจะมีการจัดระบบการศึกษาภายในประเทศใหม่แล้ว ยังมีการส่งนักเรียนออกไปศึกษาต่อยังประเทศยุโรปโดยทุนเล่าเรียนหลวงอีกด้วย และด้านชีวิตความเป็นอยู่ของคนไทย ก็มีความเปลี่ยนแปลงไปอย่างเห็นได้ชัด ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับปัจจัย 4 เป็นต้น

กล่าวเฉพาะด้านประวัติศาสตร์สภาพการณ์ของละครไทยในสมัยรัชกาลที่ 5 นั้นมีการพัฒนาและเปลี่ยนแปลงไปจากรูปแบบเดิมมาก เช่น เริ่มมีการประกวดแฟนซีและมีการแสดงละครพูดแบบตะวันตกขึ้นในราชสำนัก เป็นต้น...

...โดยทางอ้อมลักษณะจูงใจด้านแนวความคิดจากวิธีการแสดงละครของตะวันตก ได้มีส่วนที่ทำให้ละครรำของไทยกลายรูปไปด้วยเช่นกัน ละครรำแบบใหม่อันเกิดขึ้นจากความร่วมมือของเจ้าพระยาเทเวศวงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) กับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์นั้น เป็นละครที่ต้องมีการแต่งบทขึ้นโดยเฉพาะสำหรับการแสดง ที่เรียกว่าละครดึกดำบรรพ์ (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2546: 12-14)

ภาพที่ 5 พระบรมรูปพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว
ทรงฉายพระรูปกับพระเจ้าซาร์นิโคลาสที่ 2
(ที่มาภาพ: หนังสือพระราชหัตถเลขา ส่วนพระองค์ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว
หน้า 135)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื่องมาจากจากการส่งราชทูตของชาวยุโรปเข้ามาในดินแดนสุวรรณภูมินั้นถือได้ว่าเป็นยุคของการล่าอาณานิคม ทำให้ผู้นำประเทศจำเป็นที่จะต้องหาวิธีการที่จะทำให้ประเทศรอดพ้นจากการตกอยู่ภายใต้อำนาจของประเทศมหาอำนาจ ดังที่ หม่อมราชวงศ์จักรรถ จิตรพงศ์ ได้เล่าถึงเหตุการณ์ในช่วงสมัยรัชกาลที่ 5 ที่มีผลต่อวงการดนตรีและเกิดการพัฒนาขึ้นดังนี้

หลังจากเหตุการณ์ ร.ศ. 112 รัชกาลที่ 5 ท่านประกาศเลยว่าท่านจะเสด็จประพาสยุโรป เป็นครั้งแรกที่กษัตริย์ไทยได้ออกเดินทางท่องโลก เป็นครั้งแรกที่มีการแต่งตั้งสมเด็จพระราชินีเป็นผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ แล้วท่านก็ออกเดินเรือไปตามที่ต่างๆ ท่านไปถึงประเทศไหน ท่านก็เสด็จไปเข้าเฝ้ากษัตริย์ของประเทศนั้นๆ ไม่ว่าจะเป็นฝรั่งเศส อังกฤษ สเปน ท่านไปเข้าเฝ้าด้วยพระองค์เอง เพื่อผูกมิตร จนในที่สุดแล้วท่านมาถึงเมืองรัสเซีย ได้พบกับพระสหายของท่านคือ พระเจ้าซาร์นิโคลาสที่ 2

แล้วท่านก็ได้ฉายพระรูปด้วยกัน แต่องค์ทรงเครื่องในฐานะกษัตริย์ แล้วรูปถ่ายนี้ถูกส่งไปตีพิมพ์เผยแพร่ในหนังสือพิมพ์ทุกฉบับในยุโรป ขณะนั้นเป็นรูปที่สำคัญเหลือเกินในประวัติศาสตร์ชาติไทย รูปนี้ทำให้อังกฤษและฝรั่งเศสกลัวไทย เพราะอำนาจการปกครองของกษัตริย์รัสเซียสูงมาก เราสรุปได้ว่า รูปถ่ายรูปเดียวนี้เป็นสิ่งที่ทำให้คนไทยวางมือ สบายใจได้ ว่าคนยุโรปเลิกล้มความคิดที่จะมารุกรานเอาไทยเราเป็นเมืองขึ้น เพราะว่าอำนาจของรัสเซียช่วยปกป้องเราอยู่ (หม่อมราชวงศ์จักรรถ จิตรพงศ์, สัมภาษณ์ 12 ธันวาคม 2560)

หลังจากที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จกลับจากการประพาสยุโรปครั้งที่ 1 ในช่วงปี พ.ศ. 2440 การจัดการต้อนรับพระราชอาคันตุกะสำหรับประเทศไทยนั้นถือเป็นเรื่องจำเป็นเพื่อเหตุผลต่างๆ ทางด้านความสัมพันธ์ ไม่ว่าจะเป็นการค้า การทูต ราชสำนักไทยจึงได้จัดการต้อนรับทั้งพาชมพระบรมมหาราชวังและชมเมืองต่างๆ รอบพระนคร เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์-วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) ผู้ซึ่งดำรงตำแหน่งเป็นเจ้ากรมมหรสพหลวง ควบคุมจัดการเรื่องการแสดงมหรสพต่างๆ ท่านก็ได้ชื่นชอบและเคยร่วมงานกับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์อยู่แล้ว ท่านทั้งสองได้ช่วยกันคิดปรับเสียงวงดนตรีที่จะต้องนำเข้าไปบรรเลงในพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท ซึ่งเป็นพื้นที่ปิด ถ้าใช้เครื่องปี่พาทย์บรรเลงด้วยไม้แข็งก็จะเสียงดังเกินไป จึงปรับให้มีการใช้ไม้นวมและให้เสียงของนักร้องชายหญิงเหมาะสมกลมกลืนกันเป็นวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ที่นักดนตรีล้วนอยู่ในการควบคุมของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ หม่อมราชวงศ์จักรรถ จิตรพงศ์ อธิบายว่า

จากนั้นเป็นต้นมา คนในยุโรปก็พยายามส่งตัวแทนด้านการทูตก็ตาม หรือการค้ามากันมาก ราชสำนักไทยต้องต้อนรับอาคันตุกะไม่มีวันจบสิ้น ในสมัยรัชกาลที่ 5 ท่านก็เลยมีกุศโลบายที่จะต้อนรับ เลี้ยงดูฝรั่งเหล่านี้ ด้วยการบันเทิงที่เขานิยมกัน ยกตัวอย่างเช่นการจัดการแต่งแฟนซี แล้วก็มีการประกวดประชันกันว่าใครแต่งได้เก๋ที่สุดมีรางวัลให้ ท่านจัดให้มีคอนเสิร์ต (หม่อมราชวงศ์จักรรถ จิตรพงศ์, สัมภาษณ์ 12 ธันวาคม 2560)

จากหนังสือวรรณคดีการแสดง ของรองศาสตราจารย์จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา และบทสัมภาษณ์ของหม่อมราชวงศ์จักรรถ จิตรพงศ์ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นยุคล่าอาณานิคมของประเทศมหาอำนาจ ส่งผลให้สยามได้รับกระแสวัฒนธรรม อิทธิพลจากประเทศทางตะวันตก สภาพสังคมในขณะนั้นจึงต้องมีการปรับตัวไปในทุกๆด้านให้ทันยุคสมัย แม้กระทั่งในด้านของกิจกรรมการบันเทิงที่ส่งผลต่อการดนตรี มีการประกวดแฟนซี

มีการแสดงละครพูดในราชสำนัก มีการปรับรูปแบบการแสดงดนตรีไทยเป็นแบบคอนเสิร์ต ไว้ใช้แสดงเพื่อต้อนรับพระราชอาคันตุกะ คณะทูตานุทูตที่มาจากต่างประเทศ

ผู้วิจัยมีความเห็นที่สอดคล้องกันว่ากิจกรรมการบันเทิงซึ่งก็คือ การบรรเลงบทคอนเสิร์ตนี้เป็นส่วนหนึ่งที่ราชสำนักสยามกำลังแสดงให้ชาวชาติตะวักตกเห็นเป็นนัยว่า ราชสำนักสยามมีความเจริญทางด้านวัฒนธรรม และสามารถสร้างรูปแบบการบรรเลงดนตรีที่มีลักษณะเป็นเพลงชุด บรรเลงเพื่อการฟังเหมือนกับดนตรีของชาติตะวันตก คือ การบรรเลงคอนเสิร์ต ซึ่งในขณะนั้นถือได้ว่าเป็นยุคของการล่าอาณานิคม การมีประมุขผู้มีวิสัยทัศน์กว้างไกลจึงเป็นส่วนที่นำพาให้สยามประเทศรอดพ้นจากการรุกรานของประเทศมหาอำนาจ

3.1.3 การจัดคอนเสิร์ตในระยะแรก

ระยะแรกเริ่มของการเล่นคอนเสิร์ตเกิดขึ้นในงานเปิดศาลายุทธนาธิการ โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงนิพนธ์เพลงเขมรไทรโยคสามชั้นขึ้น และทรงคัดเลือกนักร้อง คือ นางเจริญ พาทยโกศล เป็นต้นเสียงของการขับร้อง *“คุณแม่เจริญ พาทยโกศลนี้เป็นนักร้องต้นเสียงที่สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงคัดเลือกให้เป็นผู้ขับร้องครั้งแรกเมื่อครั้งที่มีการแสดงคอนเสิร์ตหน้าพระที่นั่ง”* (พูนพิศ อมาตยกุล, 2531: 13) เป็นที่ชื่นชอบของผู้ฟัง และ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้เล่าไว้ว่า

> *ที่เกี่ยวกับการแสดงถวายหน้าพระที่นั่งของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวครั้งสำคัญ คือ การจัดคอนเสิร์ตเมื่อวันที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเสด็จเปิดศาลายุทธนาธิการ ซึ่งต่อมาเปลี่ยนชื่อใหม่ว่า กระทรวงกลาโหม ในวันพระราชสมภพพระชนมพรรษาของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ตรงกับวันที่ 20 กันยายน 2431 ในครั้งนั้นสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศราเป็นแม่กองใหญ่ เพราะท่านเป็นผู้ดูแลกรมยุทธนาธิการอยู่ในขณะนั้น ท่านก็ปลูกปะรำพิธีใหญ่ขึ้นตรงบริเวณหน้ากระทรวงยุทธนาธิการซึ่งตรงกับประตูวัดพระศรีรัตนศาสดาราม แล้วจัดคอนเสิร์ตขึ้นเป็นคอนเสิร์ตดนตรีล้วนๆ มีนักร้องนักดนตรีผสมกันระหว่าง วังบ้านหม้อกับนักดนตรีที่เป็นทหาร ในการแสดงครั้งนั้นพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนิน โปรแกรมเริ่มต้นด้วยเพลงสรรเสริญพระบารมีซึ่งเป็นการขับร้องชายหญิงครั้งแรกร่วมกับ ใช้เนื้อร้องโบราณที่สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ได้ทรงนิพนธ์ไว้*
>
> *ครั้งนี้ก็เป็นการขับร้องครั้งแรก เป็น premier ของเพลงสรรเสริญพระบารมีทำนองปัจจุบัน และก็มี premier เพลงสำคัญก็คือเพลงเขมรไทรโยค ครั้งนั้นเป็นงานที่*

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงนิพนธ์ขึ้นใหม่ๆ ในระหว่างที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเตรียมการที่จะเสด็จพระราชดำเนินประพาสน้ำตกไทรโยคครั้งที่ 2 ครั้งแรก คือ ปี 2420 ครั้งนั้นสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศนุวัดติวงศ์ท่านตามเสด็จตามไปด้วย ท่านก็เอาผืนระนาดไปด้วย ท่านขึงผืนระนาดระหว่างสองแคมเรือแล้วก็ตีระนาดเล่น ท่านก็เห็นน้ำตกไทรโยคเป็นที่สำราญพระราชหฤทัยอย่างยิ่ง ครั้งนี้พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่จะเสด็จพระราชดำเนินน้ำตกไทรโยคครั้งที่ 2 ในปี 2431 สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศนุวัดติวงศ์ท่านก็แต่งเพลงขึ้นโดยใช้เพลงเขมรกล่อมลูก สองชั้น เนื้อร้องขั้นต้นก็คือ บรรยายความตามแห่เสด็จยาตร ยังไทรโยคประพาสพนาสณฑ์ มันก็เป็นเพลงอัตราสามชั้นที่ท่านยืดขึ้นมาจากเพลงขอมกล่อมลูก ในการบรรเลงครั้งนั้นยังใช้เนื้อร้องเก่าอยู่ คนก็เรียกว่าเพลงเขมรกล่อมลูก สามชั้น พอเพลงนี้ได้ยินไปทั่ว เป็นที่รู้จักกันใครๆ ก็มาขอต่อเพลงกัน พวกชาววังได้ฟังเพลงนี้แล้วก็คึกคักอยากจะตามเสด็จด้วยก็ไปขอพระราชทานตามเสด็จแล้ว กระบวนเรือตามกำหนดเดิมไว้คือ 8 ลำ 10 ลำ ก็กลายมาเป็นเกือบ 20 ลำ (พูนพิศ อมาตยกุล, สัมภาษณ์, 17 สิงหาคม 2560)

จากหนังสือบทละครดึกดำบรรพ์ฉบับเพิ่มเติม โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ได้อธิบายถึงการบรรเลงคอนเสิร์ตในระยะแรกๆ จนเพลงเป็นคอนเสิร์ตเรื่องไว้ดังนี้

คอนเสิตที่เล่นชั้นแรกนั้น มีคนร้องชายพวกหนึ่ง หญิงพวกหนึ่งนั่งบนเวทีในห้องรับแขกบรรเลงเพลงต่างๆ ที่ไพเราะ เลือกมาขับร้องประสานเสียงชายหญิงเข้ากับเครื่องปี่พาทย์ เล่นเมื่อภายหลังเลี้ยงอาหารเวลาค่ำ ใครได้ฟังก็ชอบทั้งไทยและชาวต่างประเทศด้วยได้ฟังดนตรีไทยบรรเลงอย่างไพเราะ ผิดกับเล่นมโหรีปี่พาทย์อย่างแต่ก่อนจึงมีคอนเสิตในงานรับแขกเมือง หรือแม้งานอื่นที่เป็นงานใหญ่สืบมาเนืองๆ ต่อมาสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ทรงพระดำริแก้ไขกระบวนคอนเสิต ให้ร้องบทเป็นเรื่องเดียวกันตั้งแต่ต้นจนปลาย เช่นคัดเอาบทละครเรื่องรามเกียรติ์และเรื่องอิเหนา มาปรุงเป็นบทร้องลำนำต่างๆ ให้เข้ากับเรื่อง ก็เกิดเป็น “คอนเสิตเรื่อง” เล่นทั้งในงานต่างๆ ซึ่งเคยเล่นคอนเสิต แล้วมีผู้เอาไปกรอกลงแผ่นเสียง ได้ฟังกันแพร่หลาย ก็ชอบใจไปในทั่วเมือง (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2528: 1-2)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

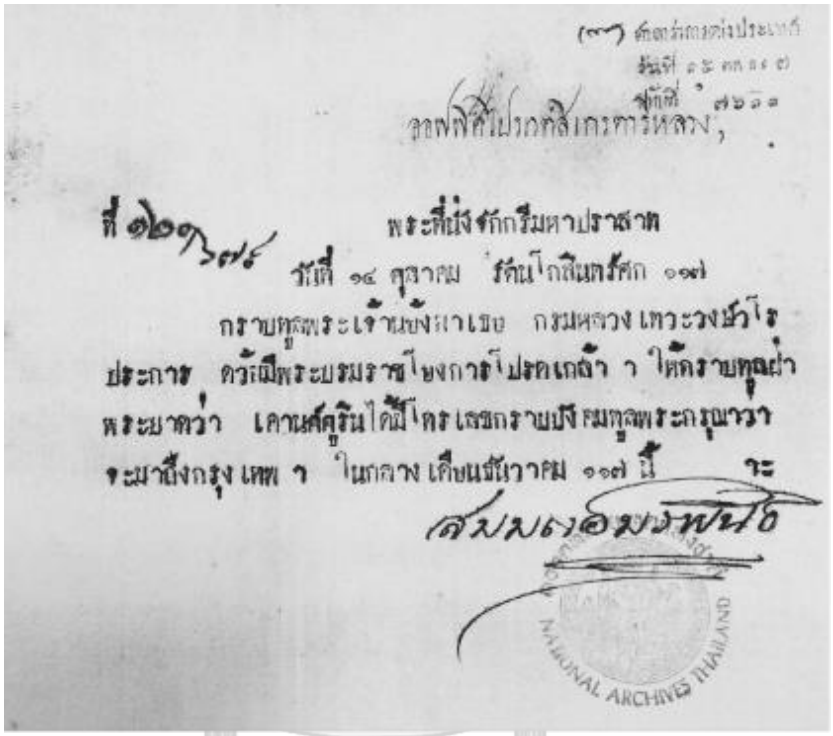
ภาพที่ 6 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ กับเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร)

(ที่มาภาพ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล, 17 สิงหาคม 2560

จากการศึกษาค้นคว้าผู้วิจัยสามารถสรุปได้ว่า สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า-กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้จัดชุดการแสดงถวายพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวในคราวเสด็จพระราชดำเนินทรงเปิดศาลายุทธนาธิการ หรือกระทรวงกลาโหมในปัจจุบัน เมื่อวันที่ 20 กันยายน พ.ศ. 2431 ตรงกับวันพระราชสมภพของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีการบรรเลงและขับร้องเพลงสรรเสริญพระบารมี ทำนองปัจจุบัน และเพลงเขมรไทรโยค ซึ่งมีนักร้องชายหญิงจากวังบ้านหม้อ ร่วมแสดงกับนักดนตรีทหาร ในครั้งนั้นถือเป็นการออกแสดงคอนเสิร์ตครั้งแรกโดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงคัดเลือกนางเจริญ พาทย

โกศลเป็นต้นเสียงในการออกแสดงในครั้งนั้นด้วย จนกระทั่งภายหลังได้มีการปรับปรุงบทให้การบรรเลงมีเนื้อเรื่องเป็นเรื่องเดียวกันตั้งแต่ต้นจนจบ และใช้เล่นในงานรับแขกเมืองภายหลังจากการเลี้ยงอาหารค่ำในพระบรมมหาราชวัง

3.1.4 การร้องตับนางลอยครั้งแรก

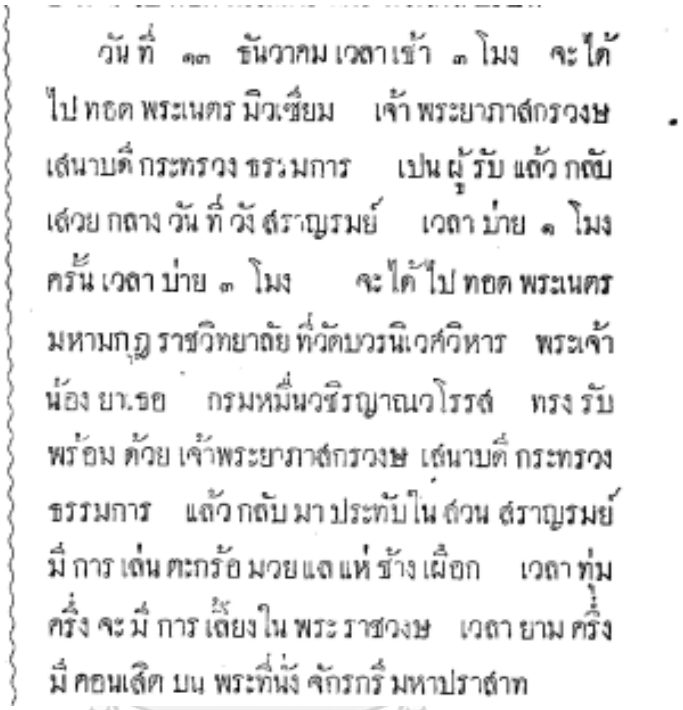


ภาพที่ 7 เอกสารการแสดงกำหนดการเข้ามาของเคานต์ออฟตุริน ลงวันที่ 15 ตุลาคม ร.ศ. 117
(ที่มาภาพ: สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

การร้องตับนางลอยครั้งแรก บทคอนเสิร์ตบทแรกถูกปรุงแต่งขึ้นมาจากวรรณกรรมเรื่องรามเกียรติ์โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เริ่มตั้งแต่ตอนนางเบญกายแปลงเป็นนางสีดาทำตายลอยทวนน้ำมาลวงพระราม สิ้นสุดที่หนุมานจับตัวนางเบญกายได้ การบรรเลงครั้งนั้นจัดแสดงพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท ในวันที่ 13 ธันวาคม พ.ศ. 2441 เพื่อต้อนรับ ฮิสรอแยลไฮเนสปรินซ์วิกโตโร อิเมนนวล เดอซาโวยา เคานต์ออฟตุริน พระเจ้าหลานเธอแห่งกรุงอิตาลี (His Royal Highness Prince Victor Emanuel of Savoy, Count of Turin, the nephew of Italy) (MadMonarchist, 2556) ซึ่งราชสำนักสยามมีการติดต่อส่งข่าวการมาเยือนของเคานต์ค์ออฟตุริน ที่จะเข้ามาให้ช่วงประมาณกลางเดือน ธันวาคม พ.ศ. 2441 ดังเอกสารจากศาลาว่าการต่างประเทศลงวันที่ 15 ตุลาคม ร.ศ. 117 (พ.ศ. 2441)

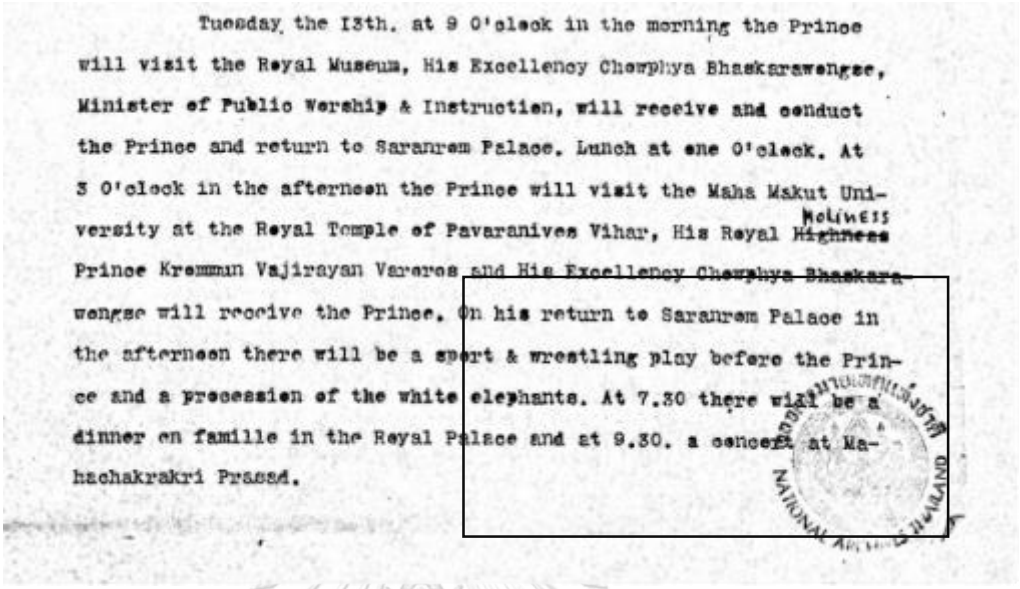
จากราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ 15 เพิ่มแผ่นที่ 36 วันที่ 9 ธันวาคม ร.ศ. 117 ได้มีการประกาศรายละเอียดการรับเสด็จฮิสรอแยลไฮเนสปรินซ์วิกโตโร อิเมนนวล เดอซาโวยา เคานต์ออฟตุริน พระเจ้าหลานเธอแห่งกรุงอิตาลี หน้า 381 ซึ่งได้แจ้งกำหนดการของวันที่ 13 ธันวาคมเวลาทุ่มครึ่งจะมีการเลี้ยงในพระบรมวงศ์ เวลายามครึ่งจะมีคอนเสิร์ต บนพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท (ราชกิจจานุเบกษา, ร.ศ. 117, 9 ธันวาคม : 381)



วันที่ ๑๓ ธันวาคม เวลาเช้า ๓ โมง จะได้
ไปทอด พระเนตร มิวเซียม เจ้าพระยาภาสกรวงษ
เสนาบดี กระทรวง ธรรมการ เปน ผู้รับ แล้ว กลับ
เสวย กลาง วันที่ วังสราญรมย์ เวลา บ่าย ๑ โมง
ครึ่ง เวลา บ่าย ๓ โมง จะได้ไปทอด พระเนตร
มหามกุฎ ราชวิทยาลัย ที่วัดบวรนิเวศวิหาร พระเจ้า
น้อง ยา.เธอ กรมหมื่นวชิรญาณวโรรส ทรง รับ
พร้อม ด้วย เจ้าพระยาภาสกรวงษ เสนาบดี กระทรวง
ธรรมการ แล้ว กลับ มา ประทับ ใน สวน สราญรมย์
มี การ เล่น ตะกร้อ มวย แล แห่ ช้าง เผือก เวลา ทุ่ม
ครึ่ง จะ มี การ เลี้ยง ใน พระ ราชวงษ เวลา ยาม ครึ่ง
มี คอนเสิต บน พระที่นั่ง จักรกรี มหาปราสาท

ภาพที่ 8 เอกสารราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ 15 ร.ศ. 117 หน้า 381
(ที่มาภาพ: สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University



Tuesday the 13th. at 9 O'clock in the morning the Prince will visit the Royal Museum, His Excellency Chowphya Bhaskarawongse, Minister of Public Worship & Instruction, will receive and conduct the Prince and return to Saranrom Palace. Lunch at one O'clock. At 3 O'clock in the afternoon the Prince will visit the Maha Makut University at the Royal Temple of Pavaranives Vihar, His Royal Highness Prince Krommun Vajirayan Vareres and His Excellency Chowphya Bhaskarawongse will receive the Prince. On his return to Saranrom Palace in the afternoon there will be a sport & wrestling play before the Prince and a procession of the white elephants. At 7.30 there will be a dinner en famille in the Royal Palace and at 9.30. a concert at Mahachakrakri Prasad.

ภาพที่ 9 เอกสารราชกิจจานุเบกษาฉบับแปลเป็นภาษาอังกฤษเพื่อส่งไปยังกงศุลอิตาลี
(ที่มาภาพ: สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

จากราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ 15 แผ่นที่ 38 วันที่ 18 ธันวาคม ร.ศ. 117 หน้า 396 ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว จากหอจดหมายเหตุแห่งชาติ (ราชกิจจานุเบกษา, ร.ศ. 117, 18 ธันวาคม : 396) มีการระบุตามเอกสารดังกล่าวว่าทางราชสำนักสยามได้มีการจัดลำดับการต้อนเคานต์ออฟตุริน และมีการจัดคอนเสิร์ตจริงในวันที่ 13 ธันวาคม พ.ศ. 2441 มีการบรรเลงดนตรีรับเสด็จ ณ ห้องออกขุนนาง ภายในพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท โดยอยู่ในการควบคุมของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ทั้งนี้พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่ทรงหัวเคยพบกับเคานต์ออฟตุริน พระเจ้าหลานเธอแห่งกรุงอิตาลี เมื่อครั้งที่เสด็จประพาสยุโรปครั้งที่ 1 ที่ประเทศอิตาลี เมืองตุริน วังดู๊กออฟเยนัว เมื่อวันที่ 1 มิถุนายน ร.ศ. 116 (พ.ศ. 2440) (มูลนิธิสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และหม่อมเจ้า จงจิตรถนอม ดิศกุล, 2535: 93)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 10 Vittorio Prince of Savoy Count of Turin in Parade Uniform 1910 (ที่มาภาพ: http://italianmonarchist.blogspot.com/2013/09/prince-vittorio-emanuele-count-of-turin.html เข้าถึงข้อมูลเมื่อวันที่ 22 ตุลาคม 2560)

เสด็จ นั้น บรมบรรพต แล ทอด พระเนตร ใน บริเวณ บรมบรรพต โดย ทั่ว แล้ว เสด็จประพาส ตาม ถนน บำรุง เมือง เลี้ยว ถนน ริม คลอง ผดุง กรุง เกษม มา ขึ้น ถนน เจริญ กรุง แล้ว เลี้ยว มาทอด พระเนตร วัดสุทัศน เทพวราราม พระยาวุฒิการ บดี รับ เสด็จ อยู่ ที่ ประตู วัด นำ เสด็จ ไป พบ สมเด็จ พระวันรัต แล้ว ทอด พระเนตร พระ อุโบสถ แล พระ วิหาร แล ตาม พระ ระเบียง ทั่ว แล้ว เสด็จ กลับ เสวย กลางวัน ที่ พระราชวัง สราญรมย์

เวลา บ่าย ๓ โมง ๔๕ นาที เสด็จ ไป เฝ้า พระ บาท สมเด็จ พระเจ้าอยู่ หัว ใน การ พระราชทาน รางวัล นัก เรียน นาย ร้อย ที่ โรง เรียน ทหาร บก เมื่อ เสด็จถึง โรงเรียนทหารบก นักเรียน นาย ร้อย นายสิบ ซึ่ง ยืน แถว อยู่ ที่ นั้น ได้ ทำ วัน ทิยาวุธ ถวาย คำนับ แตร เป่า เพลง สรเสริญ พระบารมี อิตาลี แล ได้ เสด็จ ทอด พระเนตร การ ต่าง ๆ ใน โรงเรียน นายร้อย นายสิบ พร้อม กับ พระบาท สมเด็จ พระเจ้า อยู่ หัว ดัง ได้ กล่าว ใน ข่าว เสด็จ พระ ราชดำเนิน พระราชทาน รางวัล นั้น แล้ว เวลา ย่ำ ค่ำ เสด็จ กลับ

เวลา ยาม เสด็จ ไป ทอด พระเนตร ตลาด ที่ มงคล บริษัท เวลา ๕ ทุ่ม เศษ เสด็จ กลับ

วัน ที่ ๑๓ ธันวาคม เวลา เช้า ๓ โมง เคานต์ ออฟ ตุรีน เสด็จ ไป ทอด พระเนตร พิพิธภัณฑ์ เจ้า พระยาภาสกรวงษ์ เสนา บดี กระทรวงธรรมการ กับ เจ้า หมื่น ศรี สรรักษ์ เจ้า กรม พิพิธภัณฑ์ คอย รับ เสด็จ แล นำ เสด็จ ทอด พระเนตร ใน พิพิธภัณฑ์ โดย ทั่ว แล้ว เสด็จ กลับ

เวลา บ่าย ๓ โมง เสด็จ ไป ทอด พระเนตร มหาวิทยาลัย เจ้าพระยาภาสกรวงษ์ รับ เสด็จ อยู่ ที่ ประตู วัด บวรนิเวศวิหาร แล้ว นำ เสด็จ เข้า ไป ใน วัด พระ เจ้า น้อง ยาเธอ กรมหมื่น วชิรญาณวโรรส ทรง รับ อยู่ ที่ น่า พระ อุโบสถ แล้ว ทรง นำ ทอด พระเนตร พระอุโบสถ แล มหา มกุฏ ราชวิทยาลัย แล ใน วัด บวรนิเวศ ทั่ว แล้ว เสด็จ กลับ

เมื่อ เสด็จ กลับ จาก วัดบวรนิเวศ แล้ว เสด็จ ทอด พระเนตร กระบวน แห่ ช้าง ที่ เฉลียง ด้าน ช้าง สวน สราญรมย์ แล้ว เสด็จ เข้า ไป ใน สวน ทอด พระเนตร ตะกร้อ กระบี่ กระบอง แล มวย แล เสวย น้ำชา ที่ ใน สวน

แล เวลา ค่ำ วันนั้น โปรด เกล้า ฯ ให้ เชิญ เคานต์ ออฟ ตุรีน เข้า มา เสวย พร้อม ด้วย พระบรมวงษานุวงษ์ รวม ๑๔ พระองค์ เป็น การ ใน พระบรม ราชวงษ ส่วน ข้า ราชการ ใน พระราชฐาน กับ เคานต์ ออฟ ตุรีน นั้น โปรด เกล้า ฯ ให้ จัด เลี้ยง ที่ เลี้ยง เสนาบดี ได้ หอประชุม ครั้น เสวย แล้ว เสด็จ พระราช ดำเนิน ออก ประทับ พระที่นั่ง จักรกรี มหา ปราสาท ห้อง ออก ขุนนาง พร้อม ด้วย ข้า ราชการ แล ราชทูต อุปทูต ผู้ แทน รัฐบาล ต่าง ประเทศ กับ ภรรยา อัน โปรด เกล้า ฯ ให้ เชิญมา พัง ตนตรี นั้น พวก ตนตรี ของ พระยาเทเวศรวงษ วิวัฒน์ ทำเพลง ตนตรี ร้อง แล ดีดสี ตี เป่า ต่าง ๆ ถวาย จน หมด ชุด แล้ว เสด็จ พระราชดำเนิน พร้อม ด้วย เคานต์ ออฟตุรีน แล ผู้ ที่ เชิญ มา ทั้ง ปวง ประทับ โต๊ะ เสวย เครื่อง ว่าง ที่ พระ ที่นั่ง มุขสถาน บรมอาศน์ เสวย แล้ว ประทับ ห้อง พระโรง กลาง มี พระราช ดำรัส ปฏิสันถาร ผู้ ที่ เชิญ มา ทั้ง ปวง พอ สมควร แล้ว เสด็จ ขึ้น พร้อม ด้วย เคานต์ ออฟตุรีน แล พระบรมวงษานุวงษ์ ประทับ ที่ พระที่นั่ง สมมติเทวราช อุปบัติ จน เวลา ๕ ทุ่ม เศษ เคานต์ ออฟตุรีน กราบ ถวาย บังคม ลา กลับ ไป วัง สราญรมย์ พระบาท สมเด็จพระ เจ้า อยู่ หัว ทั้ง ๒ พระองค์เสด็จ ขึ้น

วัน ที่ ๑๔ ธันวาคม เวลา บ่าย ๓ โมง เสด็จ

ภาพที่ 11 เอกสารราชกิจจานุเบกษา เล่มที่ 15 ร.ศ. 117 หน้า 396

(ที่มาภาพ: สำนักหอจดหมายเหตุแห่งชาติ)

นักดนตรีและนักร้องที่บรรเลงตับนางลอยในครั้งแรกนี้ เป็นนักดนตรีที่อยู่ในการดูแลของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ทั้งสิ้น โดยเฉพาะนักร้องเสียงหลัก คือ นางเจริญ พาทยโศล ซึ่งขณะนั้นเป็นหนึ่งในภรรยาของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ เป็นคนที่มีกระแสเสียงไพเราะ เมื่อร้องจบแล้วได้มีโอกาสจับมือทักทายแบบฝรั่งกับเคานต์ออฟตุริน นอกจากนี้ยังได้มีโอกาสบันทึกแผ่นเสียงร้องในตับนางลอยบั้นปลายเป็นคนแรกอีกด้วย

ภาพที่ 12 หม่อมเจริญ กุญชร ณ อยุธยา (นางเจริญ พาทยโกศล), หม่อมหลวงเล็ก กุญชร และเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร)
(ที่มา: ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล, 17 สิงหาคม 2560)

จากหนังสือ ลำนำแห่งสยาม ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้เขียนถึงการขับร้องบทคอนเสิร์ตครั้งแรกของนางเจริญ พาทยโกศล ซึ่งเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม รวมไปถึง เคานต์ ออฟตุริน ดังนี้

> *เหตุการณ์สำคัญเกิดขึ้นเมื่อ ท่านเคานท์ ออฟตุริน ราชอาคันตุกะจากประเทศอิตาลี เสด็จมาเยี่ยมเมืองไทยในปี พ.ศ. 2441 ครั้งนั้น หม่อมเจริญ 22 ปี สมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ทรงจัดให้หม่อมเจริญแสดงละคร ณ พระที่นั่งจักรี-มหาปราสาท ในคืนวันที่ 13 ธันวาคม พ.ศ. 2441 ปรากฏว่าท่านขับร้องเพลง ไพเราะจับใจ ผู้ชมทั่วทุกคน เมื่อละครจบแล้ว พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้*

เสด็จพระราชดำเนินนำท่านเคานท์ ออฟตุริน มายังวงดนตรีและเพื่อเป็นการแสดงความชื่นชมแบบที่นิยมกันในประเทศตะวันตก พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าฯ จึงได้พระราชทานพระหัตถ์ให้หม่อมเจริญจับ (เชคแฮนด์) สมัยนั้นการถูกต้องพระวรกายพระเจ้าแผ่นดินเป็นของต้องห้ามและเป็นที่เกรงกลัวว่า เป็นสิ่งที่สูงไม่ควรกระทำ หม่อมเจริญจึงรู้สึกตกใจจนตัวสั่น แต่เมื่อเป็นพระราชประสงค์ในการออกแขกเมือง อย่างหรูในครั้งนั้นท่านจึงยื่นมืออันสั่นเทาขึ้นสัมผัสพระหัตถ์ด้วยความเกรงกลัวเป็นที่สุด และจับมือกับท่านเคานท์ ออฟตุริน ด้วย เป็นที่ทึ่งกันมากในครั้งนั้น ซึ่งนับได้ว่าเป็น สุภาพสตรีสามัญคนแรกที่ได้ "เชคแฮนด์" กับพระเจ้าอยู่หัว (พูนพิศ อมาตยกุล, 2540: 130)

จากรายงานการสัมมนานาฏศิลป์และดนตรีไทย ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ ได้กล่าวถึงบทคอนเสิร์ตสมัยรัชกาลที่ 5 ไว้ในทรรศนลิขิตที่ 5 เรื่องข้อสังเกตเกี่ยวกับความเป็นมาของการละครไทยและการปรับปรุง ความว่า

การร้องและเล่นดนตรีที่คิดขึ้นนี้เรียกกันด้วยภาษาฝรั่งว่า คอนเสิร์ต ต่อมาแทนที่จะคิดร้องเพลงเพื่อฟังไพเราะ ก็คิดหาบทร้องตัดตอนจากวรรณคดีไพเราะมาร้องต่อเนื่องกันเป็นเรื่องราว เช่น รามเกียรติ์ ตอนนางลอย นาคบาศก์ และพรหมมาศ เป็นต้น เพลงที่ทรงคิดเลือกมาให้ร้องและเล่นดนตรีนั้น เป็นเพลงที่จับหูผู้ฟัง โดยที่เป็นเพลงเข้ากับบทที่ร้องเป็นเครื่องบันดาลความรู้สึกให้เกิดขึ้นยิ่งกว่าบทร้องในละครที่ได้แสดงมาแต่เดิม เดิมมานั้นละครใช้เพลงน้อยเพลง และการับปี่พาทย์ก็ไม่จำเป็นต้องให้เข้ากับเพลง จึงมีผู้ต้องการละครที่ใช้เพลงชนิดต่างๆ ให้เข้ากับบทของตัวละคร (หม่อมหลวงบุญเหลือ เทพยสุวรรณ, 2522: 151-152)

จากหนังสือเพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จาก สาส์นสมเด็จ รวบรวมโดยเสถียร ดวงจันทร์ทิพย์ ได้ยกข้อความจากสาส์นของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ถึงสมเด็จพระเข้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพลงวันที่ 8 เมษายน พ.ศ. 2486 ความว่า

...เกล้ากระหม่อมไม่ใช่เจ้าของละครดึกดำบรรพ์ เป็นแต่เจ้า พระยาเทเวศร์ท่านมอบให้ทำหน้าที่บางอย่างก็ทำไป แท้จริงเป็นคนรับใช้คนหนึ่งเท่านั้น ฝ่าพระบาทจะทรงเห็นความจริงข้อนี้ได้ ตั้งแต่ครั้งเล่น "คอนเสิร์ต" ในกรมยุทธนาธิการ ครั้งนั้นเกล้า กระหม่อมก็เป็นผู้จัด แล้วก็เลยติดต่อไปถึงจัดเล่น "คอนเสิร์ต" รับเจ้าฝรั่ง ตลอดถึงเล่นละครรับแขกเมือง เห็นเล่นได้ดีจึงนึกถึง ละคร "ดึกดำบรรพ์" ก็แนะนำให้ท่านเล่น ท่านเห็นคิดอะไรได้ เกินกว่าที่ท่านจะคิดเอง ท่านจึงมอบอะไรให้ทำ การแต่งบท

ละคร “ดึกดำบรรพ์” เกล้ากระหม่อมก็เป็นคนแต่งให้ท่านคนหนึ่ง ถ้าบท นั้นนึกแต่งไปด้วยเพลงอะไรก็บอกแก่ครูเขา ถ้าไม่บอกเขาก็ไป กรอกเอาเอง (พูนพิศ อมาตยกุล, 2552: 372)

จากการสัมภาษณ์หม่อมราชวงส์จักรรถ จิตรพงศ์ ได้ให้ความเห็นของวงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงบทคอนเสิร์ต ความว่า

คอนเสิร์ตตั้งแต่เริ่มแรก สมเด็จกรมพระยานริศฯ กับเจ้าพระยาเทเวศร์ ท่านจับมือกันทำช่วยเหลือซึ่งกันและกันสิ่งแรกเลยตั้งแต่ต้น สมเด็จกรมพระยานริศ ท่านปรับปี่พาทย์ใหม่หมดเลย ท่านไม่โปรดปี่พาทย์ไม้แข็ง โดยรับสั่งว่าปี่พาทย์เครื่องใหญ่นี้เล่นด้วยไม้แข็งเสียงกร้าวฟังไม่เพราะ เพราะฉะนั้นท่านจึงปรับมาเป็นปี่พาทย์ไม้นวม แล้วท่านก็ให้เครื่องดนตรีที่ส่งเสียงสูงออกจากวงปี่พาทย์ออกจากวง ปี่พาทย์หมดระนาดเอกเหล็กท่านไม่ใช้ เหลือแต่ทุ้มเหล็ก ท่านปรับเสียงให้เป็นเสียงที่ฟังแล้วไพเราะวงดนตรี ถ้าจะสันนิษฐาน ก็น่าจะเป็นวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ เพราะตอนนั้นท่านปรับเสียงวงปี่พาทย์ลงแล้วแต่ว่าไม่แน่ในว่าจะมีฆ้องหุ่ยหรือยัง... (หม่อมราชวงศ์จักรรถ จิตรพงศ์, สัมภาษณ์ 12 ธันวาคม 2560)

3.1.5 บทคอนเสิร์ตตับนางลอย

บทคอนเสิร์ตนี้เป็นพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา-นริศรานุวัดติวงศ์ ที่ทรงปรับปรุงขึ้นมาเพื่อใช้ในการบรรเลงเป็นคอนเสิร์ตต้นรับแขกเมือง ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท บรรเลงครั้งแรกเมื่อวันที่ 13 ธันวาคม พ.ศ. 2441 ในสูจิบัตรการแสดงดนตรีสังคีตสายใจไทยครั้งที่ 2 ในการนี้สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงดนตรีและทรงขับร้องเป็นต้นเสียงในตับนางลอย ซึ่งหม่อมเจ้าดวงจิตร จิตรพงศ์ ได้บรรยายถึงบทคอนเสิร์ตตับนางลอยไว้ดังนี้

คำอธิบาย เพลง ตับนางลอยเมื่อ พ.ศ. 2441 เคาวน์ออฟตุลิน แห่งประเทศอิตาลี กำหนดจะเสด็จมาเฝ้าและเยี่ยมเยียนประเทศไทย พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้าฯให้เตรียมจัดการรับรองอย่างสมพระเกียรติ โดยที่ทรงทราบว่า เจ้าชายสนพระทัยในการดนตรีต่างๆ จึงมีพระราชดำรัสสั่ง ให้เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ อธิบดีกรมมหรสพในสมัยนั้น จัดเตรียมแสดงดนตรีไทยที่แปลกใหม่และไพเราะไว้รับรองแขกเมือง ทั้งพระราชทานพระราชดำริให้จัดการแสดงดนตรีไทยในลักษณะเดียวกับการแสดงคอนเสิร์ต (CONCERT) ของวงออเคสตรา (ORCHESTRA)

ฝรั่ง เจ้าพระยาเทเวศร์ฯ ชอบการแสดงดนตรีของทหาร ที่สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ เคยทรงจัดให้แสดงใน งานฉลองกรมยุทธนาธิการ เมื่อ พ.ศ. 2431 ...

...จึงขอพระราชทานให้มาทรงร่วมจัด ด้วยนับถือพระปรีชาสามารถ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ทรงแต่งบทใหม่โดยนำพระราชนิพนธ์เรื่องรามเกียรติ์ ในรัชกาลที่ 2 ตอนนางลอย ... มาดำเนินตัดย่อลงให้สั้น จัดบรรจุเพลงในลีลาต่างๆ ให้เหมาะสมกับบทแบบดนตรีไทย แต่จัดตั้งเครื่องดนตรีให้ลดหลั่นกันบนเวที พร้อมทั้งนักร้องนักดนตรีก็แต่งกายงดงามนั่งบรรเลงพร้อมเพรียงกันเป็นระเบียบอย่างการเล่นคอนเสิร์ตของฝรั่ง เริ่มต้นบรรเลงด้วยเพลงโหมโรง ซึ่งตรงกับเพลง OVERTURE ก่อนแล้วต่อด้วยเพลงตับ ซึ่งตรงกับเพลง SELECTION การบรรเลงนั้นเป็นที่พอพระราช-หฤทัยและนิยมชมชอบของผู้ชมในสมัยนั้นเป็นอันมาก ...

บทขับร้องนี้มีอายุถึง 94 ปีแล้ว ใช้บรรเลงกันมาหลายสมัยตัดตอนไปขับร้องบรรเลงต่างๆ หลายวิธี จึงมีผิดแผกกันไปบ้างทั้งเนื้อร้องและทำนองเพลง บทและทำนองเพลงที่บรรเลง ครั้งนี้เป็นทางของบ้านจางวางทั่ว พาทยโกศล นางเจริญ พาทย-โกศล ซึ่งเคยเป็นผู้ขับร้องในสมันนั้นจดจำไว้ ผู้ชมแต่ก่อนตั้งชื่อเรียกการบรรเลงดนตรีแบบนี้ว่าละครมืด ด้วยมีทั้งบทร้องและดนตรี ซึ่งฟังแล้วราวกับมีการแสดงละครแต่ไม่มีตัวแสดงให้เห็นต้องใช้มโนภาพขึ้นเอง เพราะฉะนั้นในครั้งนี้กรมศิลปากรจึงจัดให้มีการแสดงที่ช่วยให้มโนภาพของท่านเป็นจริงขึ้น (กระทรวงศึกษาธิการ, 2535)

นอกจากนี้อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง ยังให้ความเห็นเกี่ยวกับบทคอนเสิร์ตพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ว่าเกิดขึ้นในกรมมหรสพ และมีการรักษาจารีตการปฏิบัติของราชสำนักผสานเข้ากับกระบวนการบรรเลงเป็นเพลงตับดังนี้

ของต่างๆพวกนี้เกิดขึ้นที่กรมมหรสพ เกิดขึ้นในวังทั้งนั้น ฉะนั้นการไล่เรียงหรือการแสดงก็ต้องสอดคล้องกับการบรรเลงเพราะเขาทำเพื่อถวายเจ้านาย ทะแยกลองโยน จะมีเสียงกรับ คือจะเป็นการเอาสภาพความเป็นจริงของในวัง กระบวนของในวังจะทำอะไรก่อน หลัง กรับพวงนี้ตีก่อนขบวนเรือออก กระบวนจารีตของวังมา
(ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2560)

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้คัดลอกบทคอนเสิร์ต ตับนางลอย มาจากหนังสือชุมนุมบทละคอนและบทขับร้อง (หม่อมเจ้าดวงจิตร จิตรพงศ์, 2514: 339-348) บทพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งพระองค์ทรงนิพนธ์ขึ้นปรับปรุงจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ดังนี้

บทคอนเสิต

ตับเรื่อง รามเกียรติ์

ตอน นางลอย (บั้นต้น)

โหมโรง ฯ วาลงโรง ฯ

ร้องเพลงสร้อยเพลงละเลิง ร้องรับเครื่อง

เมื่อนั้น องค์ท้าวทศพักตร์ยักษา
ทุกข์ร้อนถอนฤทัยไปมา ตรึกตราถึงสงครามรามลักษมณ์
ครั้งนี้ที่ศึกเห็นใหญ่หลวง จะลุล่วงลงกาอาณาจักร
จำจะคิดตัดศึกที่ฮึกฮัก ให้เลิกไปไม่พักต้องต่อตี ๆ

ร้องเพลงทองย่อน ร้องรับเครื่อง

จึงตรัสสั่งเบญกายกัญญา จงแปลงเป็นสีดามารศรี
ทำตายลอยไปในวารี อยู่ที่ฉนวนท่าพลับพลาไชย
เมื่อพระรามลงสรงคงคา จะคิดว่าเมียรักตักษัย
เห็นจะล่าเลิกทัพกลับไป เราจะได้สิ้นทุกข์สุขสำราญฯ

ร้องเพลงเขมรปากท่อ ร้องรับเครื่อง

เมื่อนั้น เบญกายร้อนใจดังไฟผลาญ
จำเป็นทูลตอบให้ชอบการ ตัวหลานไม่ขัดพระบัญชา
แต่ซึ่งจะจำแลงแปลงอินทรีย์ ข้านี้นึกภวังค์กังขา
ด้วยองค์ภควดีสีดา ไม่เห็นว่ารูปร่างเป็นอย่างไรฯ

ร้องเพลงสมิงทองมอญ ร้องรับเครื่อง

เมื่อนั้น พระยายักษ์ยินดีจะมีไหน
จึงรียกวอช่อฟ้ามาทันใด ให้ทรงไปสวนขวัญมิทันช้า ฯ

ร้องเพลงกินนรรำ ร้องรับเครื่อง

เมื่อนั้น นวลนางเบญกายยักษา
นบนิ้วประนมบังคมลา ออกมาจากที่มณเฑียรทอง
ขึ้นทรงวอสุวรรณพรรณราย วิสูตรสายมานมิดปิดป้อง
โขลนจ่าเถ้าแก่แซ่ซ้อง ออกจากท้องฉนวนในไคลคลา

ฯ กลองโยน เชิด ฯ

ร้องเพลงแขกลพบุรี เข้าหน้ารับเครื่อง

ครันถึงสวนศรีที่หยุดยั้ง จึงไปยังชนนีเสน่หา
บังคมก้มกราบกับบาทา ฟูมฟายชลนาโศกาลัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฯ โอด ฯ

เมื่อนั้น ตรีชฎาหลากจิตคิดสงสัย
เฝ้าปลอบถามลูกน้อยกลอยใจ ทุกข์ร้อนสิ่งไรจึงโศกี

ฯ เนื้อ ฯ

เมื่อนั้น นวลนางเบญกายโฉมศรี
แถลงเล่าเหตุผลชนนี ตามที่บิตุลาบัญชาใช้
จะให้ลูกนิมิตรเหมือนสีดา ไปลวงพระรามาว่าตักษัย
จะบิดพริ้วหลบลี้หนีไป เกรงจะให้ลงอาญาฆ่าฟัน
ถึงลูกจะบัลลัยก็ไม่ว่า กลัวจะพามารดาอาสัญ
จึงมาเฝ้านางสีดาวิลาวัณย์ จำสำคัญไปจำแลงแปลงกาย

ฯ เนื้อ ๆ

เมื่อนั้น ตรีชฎาหวาดหวั่นขวัญหาย
ได้ฟังดังชีวิตจะวางวาย จึงว่ากับเบญกายลูกรัก
อันองค์สมเด็จพระราเมศร์ พระทรงเดชเรืองฤทธิ์สิทธิศักดิ์
ทั้งพ่อเจ้าก็ได้ไปสำนัก เป็นที่พึ่งพักของบิดา
ฉวยกระไรไม่พ้นโทษทัณฑ์ จะพากันสิ้นชีวังสังขาร์
ยากเย็นเป็นมิรู้ที่พูดจา กัลยาร่ำพลางทางโศกีฯ

ฯ โอด ฯ

เมื่อนั้น เบญกายตรึกตรองหมองศรี
นบนิ้วทูลพระชนนี ทั้งนี้ก็ตามแต่เวรา
สารพัดขัดข้องทั้งสองข้าง ไปสู้ตายวายวางเอาข้างหน้า
ว่าพลางทางถวายบังคมลา ไปเฝ้านางสีดานารี ฯ

ฯ เสมอ ฯ

ร้องเพลงต้นตะนาว ร้องรับเครื่อง

ครั้นจำสำคัญได้มั่นคง จึงลาองค์อัคเรศร์โฉมศรี
ออกจากสวนขวัญทันที ทรงวอจรลีเข้าลงกา ฯ

ฯ เชิด ฯ

ร้องเพลงจำปาทองเทศ ร้องรับเครื่อง

ครั้นถึงที่ประทับฉับพลัน ลงจากวอสุวรรณอันเลขา
จึงร่ายเวทย์จำแลงแปลงกายา เหมือนรูปทรงองค์สีดาน้ำรัก

ฯ กะบองกัน ฯ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ร้องเพลงฉุยฉาย ร้องเข้าหน้าทับรับเครื่อง

ฉุยฉาย จะเข้าไปเฝ้า เจ้าก็กรีดกราย
เยื้องย่าง เจ้าช่างแปลงกาย ให้ละเมียดลม้าย
สีดานงลักษณ์ ถึงพระราม เห็นทรามวัย
จะฉงนพระทัย ให้อะเหลื่ออะหลัก ฯ
งามนัก ใครเห็นพิมพ์พักตร์ ก็จะรักจะใคร่
หลับก็จะฝัน ครั้นตื่นก็จะคิด อยากเห็นอีกสักนิด
หนึ่งให้ชื่นใจ งามคม ดุจคมศรไชย
ถูกนอกทะลุใน ให้เจ็บอุรา ฯ

ร้องเพลงแม่ศรี ร้องเข้าหน้าทับรับเครื่อง

แม่ศรีเอย แม่ศรีรากษสี
แม่แปลงอินทรีย์ เป็นแม่ศรีสีดา
ทศพักตร์มลักเห็น จะตื่นจะเต้นวิญญา
เหมือนล้อเล่นให้เป็นบ้า ระอาเจ้าแม่ศรีเอย ๆ
อรชรเอย อรชรอ้อนแอ้น
เอวขาแขนแมน แม้นเหมือนกินรี
ระทวยนวยนาด วิลาสจรลี
ขึ้นปราสาทมณี เฝ้าพระบิตุลาเอย ฯ

ฯ เพลงเร็ว ฯ

ร้องเพลงคลื่นกระทบฝั่ง ร้องรับเครื่อง

เมื่อนั้น องค์ท้าวทศพักตร์ยักษา
แลเห็นเบญกายจำแลงมา สำคัญคิดว่าสีดานารี
แย้มยิ้มพยักหน้าง่าพระหัตถ์ พลางดำรัสตรัสเชิญนางโฉมศรี
เห็นหยุดยั้งรั้งรอไม่จรลี อสุรีรีบมารับฉับพลัน ฯ

ฯ เพลงฉิ่ง (ฝังน้ำ) ฯ

ร้องเพลงโอ้ชาตรี ร้องรับเครื่อง

ยอดมิ่ง เป็นความในใจจริงทุกสิ่งสรรพ์
หวังสวาสดิ์มาดหมายไม่วายวัน จึงรับขวัญนวลอนงค์มาลงกา
ควรหรือทำสะเทิ้นเมินเฉย ไม่เห็นเลยว่ารักเจ้าหนักหนา
มาหยุดอยู่นี่ไยจงไคลคลา ไปนั่งแท่นแว่นฟ้าเถิดเทวี ฯ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ร้องเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า ร้องเข้าหน้าทับรับเครื่อง

เมื่อนั้น นวลนางเบญกายโฉมศรี
ทูลสนองบัญชาว่าข้านี้ มิใช่ภควดีสีดา
ยังขืนเฝ้าลดเลี้ยวเกี้ยวพาน วิบากกรรมรำคาญหนักหนา
ดูเอาเถิดทรงฤทธิบิตุลา อะไรมาหลงใหลได้เช่นนี้ฯ

ร้องเพลงโอ้โลม ร้องรับลูกคู่

โฉมเฉลา ยุพเยาว์ยอดฟ้ามารศรี
เจ้าอายเหนียมเรียมไยนะเทวี เสียแรงพี่จงรักไปลักมา
หวังจะเสกสาวสวรรค์ขวัญเนตร เป็นเอกองค์อัคเรศร์เสน่หาครอง
สมบัติพัสถานในลงกา พี่มิให้แก้วตาอนาทร
อันพระรามฤษีสามีน้อง ไม่ควรครองคู่เคียงเรียงหมอน
าพลางทางขยับจับกร บังอรอย่าสลัดตัดเยื่อใย ฯ

ร้องเพลงร่าย

เมื่อนั้น เบญกายกัลยาอัชฌาสัย
อัปยศอดสูหมู่นางใน ก็กลายรูปแปลงไปเป็นเบญกาย
ฯ รัว ฯ

ร้องเพลงขิมเล็ก ร้องรับเครื่อง

เมื่อนั้น ทศกัณฐ์ครั้นเห็นก็ใจหาย
จึงเมินพักตร์ตรัสว่าตาลุงลาย ให้คลับคล้ายเคลิ้มจิตไม่คิดทัน
ผิดจริงๆ เจียวนัดดาเจ้าอย่าโกรธ อย่าถือโทษลุงเลยนะหลานขวัญ
ตรัสพลางทางดูหมู่กำนัล เห็นสรวลสันต์ก็สะเทิ้นเขินอาย ฯ

ร้องเพลงยานี ร้องรับเครื่อง

แข็งขืนยืนเก้อเพ้อตรัส แม้นหลานตัดศึกสมอารมณ์หมาย
เมืองมารจะเป็นสุขสนุกสบาย เจ้าเร่งผันผายไปให้ทันการ

ร้องเพลงเชิดฉิ่ง ร้องรับเครื่อง

เมื่อนั้น เบญกายรับราชบรรหาร
ออกจากปราสาทรัตน์ชัชวาล เหาะข้ามชลธารผ่านมา ฯ

(แล้วเล่นบั้นปลายต่อแต่นี้ไปจนจบ ถ้าเล่นเฉพาะบั้นต้นจบเพียงนี้)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

บทคอนเสิต

ตับเรื่อง รามเกียรติ์

ตอน นางลอย (บั้นปลาย)

โหมโรง

วาลงโรง

ร้องเพลงยานี ร้องรับเครื่อง

เมื่อนั้น องค์ท้าวทศพักตร์ยักษา
แลเห็นเบญกายแปลงกายา ได้อย่างนางสีดาไม่คลาดคลาย
แย้มยิ้มพริ้มพักตร์พยักตรัส แม้นหลานตัดศึกสมอารมณ์หมาย
เมืองมารจะเป็นสุขสนุกสบาย เจ้าเร่งผันผายไปให้ทันการฯ

ร้องเพลงเชิดฉิ่ง ร้องรับเครื่อง

เมื่อนั้น เบญกายรับราชบรรหาร
ออกจากปราสาทรัตน์ชัชวาลย์ เหาะข้ามชลธารผ่านมา ฯ

ร้องเพลงแขกต่อยหม้อ ร้องรับเครื่อง

ครั้นถึงเหมติรันบรรพต เลื่อนลดลงจากเวหา
หยุดยืนอยู่ยังฝั่งคงคา กัลยาจำแลงแปลงอินทรีย์
ฯ รัว ฯ

ร้องเพลงโล้ ร้องรับเครื่อง

เหมือนรูปทรงองค์สีดาลาวัณย์ ผิวพรรณนวลละอองผ่องศรี
ทำตายลอยไปในวารี จนใกล้ที่พระรามสรงคงคา ฯ
ฯ รัว หาย ฯ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ร้องเพลงช้าปี่ ร้องรับเครื่อง

เมื่อนั้น พระตรีภพลบโลกนาถา
บรรทมตื่นจากที่ศรีไสยา พอเพลาล่วงสามยามปลาย
เสนาะเสียงสำเนียงนกการะเวก ออกจากเมฆแซ่ซ้องร้องถวาย
ไก่ขันแจ้วเจื้อยเฉื่อยชาย มยุเรศร้องร่ายบนปลายไม้ฯ

ร้องเพลงหรุ่ม ร้องรับเครื่อง

เผยพระแกลแลดูดาวเดือน เห็นคล้อยเคลื่อนเลื่อนลับเหลี่ยมไศล
แสงทองส่องฟ้านภาลัย จวนจะใกล้ไขสีรวีวรรณ ฯ

ร้องเพลงร่าย

จึงดำรัสตรัสชวนอนุชา ลงจากพลับพลาผายผัน
พร้อมพวกกระบี่นี่นัน จรจรัลไปยังฝั่งนที ฯ

ร้องเพลงกาเรียนร่อน* เข้ารับเครื่อง (ใช้ทำนองเพลงเต่าเห่)

งามเอยงามสรรพ งามกระบวนคั่งคับแถววิถี
สองกษัตริย์เสด็จจรลี ไปสรงวารีเล่นเย็นเย็น
ลิงหลามตามเสด็จเห็น เป็นหมวดเป็นหมู่ดูน่าชม
บ้างหาเหาบ้างเกาหู บ้างจับเลนดูแล้วเด็ดดม
บ้างแล่นไล่ขึ้นไม้ห่ม บ้างโลดล้มละเลิงใจ
นายหมวดคนหนึ่งจึงร้องห้าม ว่าอย่าซุ่มซ่ามซุกซนไป
ว่าแล้วพากันไคล ตามเสด็จไปยังฝั่งนที ฯ

ฯ ออกเพลงแขกเร็วแล้วลา ฯ

ร้องเพลงตะลุ่มโปง ร้องรับเครื่อง

ครั้นถึงพระจึงเห็นรูปแปลง ที่กลายแกล้งเป็นสีดามารศรี
ตกพระทัยไม่เป็นสมปฤดี เข้าอุ้มองค์เทวีร่ำโศกา ฯ

ฯ โอดชั่นเดียว ฯ

ร้องเพลงโอ้ปี่ ร้องรับเครื่อง

โอ้โอ้อนิจจาสีดาเอ๋ย ไฉนเลยมาม้วยสังขาร์
เสียแรงพี่พยายามตามมา จนถึงฝั่งมหาสาคร
หมายจะฆ่าโคตรวงศ์พงศ์ยักษ์ เพราะความรักความเสียดายสายสมร
ยังมิทันทำการราญรอน มาม้วยมรณ์มรณาน่าปรานี
เจ้าพี่เอ๋ยอุตส่าห์พาซากศพ มาให้พบผัวรักเมื่อเป็นผี
รำพลางทางทรงโศกี ดังชีวีพระนารายณ์จะวายปราณๆ

ฯ โอดสองชั่น ฯ

ร้องเพลงพ้อ ร้องรับเครื่อง (คือเพลงโลมนอก)

เหวยเหวยลูกพระพายไปเผาเมือง ทศพักตร์แค้นเคืองจึงหักหาญ
ฆ่านางทิ้งน้ำทำประจาน โทษเจ้าจะประมาณสักเพียงไร

ร้องเพลงขวัญอ่อน ร้องรับเครื่อง

บัดนั้น วายุบุตรพิศแล้วเฉลยไข
ถ้านางม้วยด้วยฆ่าตีไชร้ บาดแผลน้อยใหญ่คงมีมา
หนึ่งลงกาอยู่ใต้ที่ประทับ ศพฤาจะทวนกลับขึ้นมาหา

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รูปนี้ดีร้ายจะแปลงมา ข้าขอชัณสูตรเผาไฟลองฯ

ร้องเพลงกล่อมพญา ร้องรับเครื่อง

เมื่อนั้น พระหริวงศ์ทรงฟังเห็นถูกต้อง

จึงตรัสให้ตัดไม้มาก่ายกอง เชิงตะกอนทำสำรองเสร็จทันใดฯ

ร้องเพลงพราหมณ์เก็บหัวแหวน ร้องรับเครื่อง

ยกศพขึ้นบนเชิงตะกอน เอาฟืนตองกองซ้อนสุมใส่

ปุยน้ำมันยางคลุกซุกเข้าไป จุดไฟแล้วก็ล้อมอยู่พร้อมกันฯ

ร้องเพลงแขกบรเทศ ร้องรับเครื่อง

เมื่อนั้น เบญกายปี้มว่าจะอาสัญ

ร้อนแรงด้วยแสงเพลิงนั้น ก็เหาะตามเกลียวควันทันที ฯ

ร้องเพลงเชิดนอก

บัดนั้น ลูกลมแลเขม้นเห็นยักษี

กริ้วโกรธโดดตามข้ามอัคคี ขุนกระบี่เหาะไล่ไขว่คว้า

สกัดกั้นทันนางกลางโพยม ก็จู่โจมจับเป็นไม่เข่นฆ่า

แล้วเหาะตรงลงยังพสุธา จูงมาเฝ้าพระหริรักษ์ฯ

ฯ เชิดนอก แล้วออกเตียว ฯ

3.1.6 บทคอนเสิร์ตครั้งต่อมา

จากหนังสือชุมนุมบทละคอนและบทขับร้อง พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ หม่อมเจ้าดวงจิตร จิตรพงศ์ ได้กล่าวถึงบทคอนเสิร์ตเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนนองลอย เกิดเป็นตับนางลอยบั้นปลายขึ้นก่อน หลังจากนั้นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์-เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์จึงได้ทรงนิพนธ์เพิ่มเติมตับนางลอยบั้นต้นขึ้นภายหลัง เช่นเดียวกับตับพรหมมาสตร์ตอนต้นที่ทรงนิพนธ์เพิ่มขึ้นในภายหลัง เพื่อเพิ่มระยะเวลาให้การบรรเลงยาวนานขึ้นประมาณ 2-3 ชั่วโมง

...ต่อมาทรงพระราชดำริว่า ตอน “นางลอย” และตอน “พรหมาศ” นั้น ถ้าบรรเลงในงานพิธีอย่างไทยก็สั้นไป จึงโปรดเกล้าฯ ให้ทรงพระนิพนธ์ “นางลอย บั้นต้น” และ “พรหมาศ ตอนต้น” เพิ่มเติมขึ้น เพื่อใช้บรรเลงในเวลา 2-3 ชั่วโมง

“นางลอยบั้นต้น” ที่พิมพ์ในหนังสือนี้แยกเป็น 2 บทแตกต่างกัน บทเก่า ทรงพระนิพนธ์ไว้แต่เดิมคัดมาตามที่มีปรากฏอยู่ในโปรแกรมต่างๆ บทใหม่นางเจริญ พาทย-โกศล จดจำไว้ได้ บอกให้ว่าทรงปรับปรุงใหม่ใช้อยู่ในระยะหลัง แต่ส่วนบั้นปลายนั้น

พิมพ์ตามต้นฉบับลายพระหัตถ์ด้วยมีผิดแผกกันอยู่เฉพาะแต่การบรรเลงเพลงดนตรีเพียงเล็กน้อย

โดยเหตุที่บทคอนเสิร์ตนี้ใช้บรรเลงบ่อยหลายครั้งหลายงาน จึงมักทรงเปลี่ยนแก้ไขบทที่ยังไม่ถูกพระทัยบ้าง ตัดตอนให้สั้นยาวตามเวลาที่จะใช้บรรเลงบ้าง และเปลี่ยนเพลงร้องหรือดนตรีใหม่ตามที่ทรงเห็นว่าเหมาะกว่าบ้าง จึงทำให้ผู้ที่จดจำมาใช้ในภายหลังโต้เถียงกันในเรื่องความผิดถูกอยู่เสมอ (หม่อมเจ้าดวงจิตร จิตรพงศ์, 2514: 332)

จากหนังสือนาฏยศิลป์รัชกาลที่ 5 โดย ศาสตราจารย์ ดร.สุรพล วิรุฬห์รักษ์ ได้อธิบายถึงบทคอนเสิร์ตในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ว่าทรงนิพนธ์ ทั้งหมด 4 ชุด คือ เรื่องรามเกียรติ์ ตับนางลอยบั้นต้นและบั้นปลาย ตับพรหมาสตร์ ตับนาคบาศ และเรื่องอิเหนา ตอนบวงสรวงวิลิศมาหรา ดังนี้

บทคอนเสิร์ตเรื่องพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มีทั้งสิ้น 4 ชุด สามชุดแรกเป็นบทขับร้องที่ตัดตอนมาจากบทพระราชนิพนธ์ เรื่อง รามเกียรติ์ ส่วนอีกชุดหนึ่งเป็นบทขับร้องที่ตัดตอนมาจากบทพระราชนิพนธ์ เรื่อง อิเหนา ดังนี้

ชุด นางลอย บรรเลงครั้งแรก เมื่อ 13 ธันวาคม พ.ศ. 2441 ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท ในโอกาสต้อนรับเคานต์ออฟตุริน แห่งอิตาลี บทคอนเสิร์ตเรื่องชุดนี้ภายหลัง ได้ทรงพระนิพนธ์เพิ่มเติมในช่วงต้น ให้พอเหมาะกับการแสดงสำหรับผู้ชมไทย

ชุด พรหมาสตร์ บรรเลงครั้งแรก เมื่อ 1 เมษายน พ.ศ. 2442 ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท ในโอกาสต้อนรับ มองสิเออร์คูแมร์ ผู้สำเร็จราชการอินโดจีน

ชุด นาคบาศ ปรับปรุงแก้ไขขึ้น เพื่อเตรียมบรรเลงในงานต้อนรับเจ้าชายเฮนรี่แห่งปรัสเซีย แต่มิได้แสดง ขณะนี้ยังไม่สามารถสืบค้นปี และโอกาสที่บรรเลงครั้งแรกได้ชุด บวงสรวงวิลิศมาหรา บรรเลงครั้งแรก เมื่อ เดือนธันวาคม พ.ศ. 2442 ในการรับเสด็จเจ้าชายเฮนรี่ แห่งปรัสเซีย (สุรพล วิรุฬห์รักษ์, 2554: 84-85)

จากคำสัมภาษณ์ของอาจารย์ปี๊บ คงลายทอง ได้กล่าวถึงบทคอนเสิร์ต กับละครมืดคือสิ่งเดียวกัน

บทมโหรีของกรมบางทีท่านก็จัดให้เข้ากับบรรยากาศ ถ้าไปใช้ปี่พาทย์ไม้แข็งตรงๆ เลยก็จะไม่เพราะ ฝรั่งเขาฟังไม่ออกหรอก คำว่ามโหรีนี้ อย่าตีความเป็นวงมโหรี

อย่างในตับนี้มีเล่นฉุยฉายด้วย ก็จะใช้ปี่ ลักษณะเด่นของเรื่องนี้คือ ปี่ คนร้อง และคนรำ ถือว่าเป็นเรื่องเด่นเลย พอเป็นช่วงปี่อาจจะใช้ปี่ก็ได้แล้วก็กลับมาเป็นมโหรีก็ได้ ไม่รู้ว่าบรรเลงด้วยเครื่องมโหรีด้วยหรือเปล่า แต่ท่างร้องของเขานี้สุดยอดเลย แต่เหมาะสำหรับการฟัง กับการแสดงดูจะไม่ค่อยเหมาะเท่าไหร่เพราะถ้าเป็นการแสดงต้องให้การแสดงเป็นอันดับหนึ่ง การบรรเลงการขับร้องจะสนับสนุนให้ท่ารำของเขามีความสมจริงสมจังขึ้น ถ้าอย่างตับนางลอยนี้จะดูร้องและการบรรเลงเป็นหลัก ละครมืด ท่านก็เจตนาให้เพลงเด่นขึ้นออกจะมีแต่เสียงร้องและการบรรเลงเท่านั้นไม่เห็นตัวรำ

แสดงถึงวัฒนธรรมที่ถูกเรียบเรียง วัฒธรรมอันวิจิตรพิสดารมาแล้ว เหมือนเราไปฟังคอนเสิร์ตถ้าเราไม่มีพื้นฐานมาแล้วก็หลับ อันนี้ก็เป็นวัฒนธรรมของเราอย่างหนึ่งที่ทำให้ชาวต่างประเทศเห็นว่า เพลงต่างๆพวกนี้ที่เราร้อยเรียงไว้สำหรับเป็นการแสดงเพื่อการฟังก็ได้ (ปิ๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2560)

จากหนังสือวรรคดีการแสดง โดยรองศาสตราจารย์จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา ได้กล่าวถึงบทคอนเสิร์ตที่ได้บรรจุเพลงหน้าพาทย์ การขับร้อง จากบทละครรำของเก่า ดังนี้

...จึงกล่าวได้ว่า ความสำคัญของบทและการแสดงคอนเสิตเรื่องไม่ได้อยู่ที่การขับร้องติดต่อกันเป็นเรื่อง หากมีความสำคัญอยู่ที่การนำบทละครรำแต่เดิมมาตัดต่อเป็นบทขับร้อง และการบรรจุเพลงหน้าพาทย์โขน ละคร สลับการขับร้องประสานเสียงหมู่ชายหญิง (จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา, 2546: 14)

นอกจากนี้หม่อมราชวงศ์จักรรถ จิตรพงศ์ ยังได้ให้คำสัมภาษณ์เกี่ยวกับบทคอนเสิร์ตและละครมืดดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อเกิดเรื่องคอนเสิร์ตออกมาแล้วคนไทยชอบมาก คือ ออกมาโจษขานกันว่าเหมือนดูละครมืด มันเริ่มมีศัพท์ใหม่ขึ้นมา คือ การที่ได้ฟังเสียงเพลงเสียงร้อง บทที่ร้องสร้างจินตนาการในหัวของคนฟัง สามารถจะจิตนาการเห็นเป็นละครเล่นอยู่ในหัวจากความทรงจำ ไม่มีตัวละครจริง ซึ่งเขาเรียกกันว่าละครมืด ดังนั้น ผู้จัดทั้งสองคนได้ยินว่าคนเขาชอบแบบนี้จึงปรึกษากันให้พัฒนาออกตัวต่อไป ท่านให้ออกละครออกมายืนนิ่งเป็นละครนิ่ง tableau vivant คือ ละครนิ่ง ออกตัวแต่งกายสมจริง แต่ว่าจัดท่าให้เข้ากับเรื่องที่กำลังเล่นดนตรีอยู่ เมื่อถึงเวลาก็เปิดม่านให้เห็นละครนิ่งๆ อยู่บนเวที ดนตรีแสดงต่อไป แต่ว่าตัวละครไม่ได้ร่ายรำเพียงแต่ตั้งท่าเข้าฉากท่านก็มีการจัดฉาก ว่าถึงฉากนี้ ถึงตรงนี้ ตัวละครทำแบบนี้เปิดฉากให้เห็น เรื่องนี้ ตอนนี้ มันก็ไม่ใช่ละครมืดอีกต่อไป เอาคนจริงมาแต่งตัว เป็นผลงานของท่านทั้งสองที่ตามมาจากละครมืด สักระยะ

หนึ่งเจ้าพระยาเทเวศร์ได้ไปยุโรปได้ไปชมโอเปร่า พัฒนาเป็นละครดึกดำบรรพ์สมเด็จท่านออกแบบฉาก (หม่อมราชวงศ์ จักรรถจิตรพงศ์, สัมภาษณ์ 12 ธันวาคม 2560)

3.1.7 ผู้ที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับเพลงตับนางลอย

จากหนังสือเพลงดนตรี : จากสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ถึง พระยาอนุมานราชธน ได้กล่าวถึงผู้ที่มีส่วนร่วมในการปรับปรุงบทคอนเสิร์ตจนพัฒนากลายเป็นละครดึกดำบรรพ์ด้วยบุคคล 5 ท่าน คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ผู้ปรับปรุงบท หม่อมเข็ม กุญชร มีส่วนในการช่วยฝึกซ้อมและคิดท่ารำ หลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี ทองพิรุฬห์) ผู้ช่วยคิดและบรรจุเพลงขับร้อง พระประดิษฐ์ไพเราะ (ตาด ตาตะวาทิต) ผู้คิดบรรจุเพลงทางดนตรี *“เป็นครูของสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และเป็นหัวหน้าวงดนตรีของวังบ้านหม้อในสมัยที่มีการบรรเลงคอนเสิร์ตระหว่างปี พ.ศ. 2437 - 2453 มีความรู้ด้านเพลงการต่างๆ ดีมาก”* (กันต์ อัศวเสนา, 2559: 84) และเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) เป็นผู้จัดการนักดนตรี ดูแลการฝึกซ้อม ดังที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มีสาส์นถึงสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ ลงวันที่ 17 มีนาคม พ.ศ. 2480 ความว่า

เจ้าพระยาเทเวศร์ท่านมีความสามารถในทางเป็นเถ้าแก่ คือ รู้จักควบคุมและจัดคนใช้ในการจัดเล่นมหรสพทั้งนั้น ท่านจึงเลือกจัด ชวนคนที่ท่านเห็นว่ามีความรู้ดีเข้าช่วยท่าน การกระทำจึงเป็นไปในทางว่าเป็นบริษัท มีหัวหน้าช่วยท่านดั่งนี้

1. ฉัน มีหน้าที่ในการปรุงการเล่นและจัดบท

2. หม่อมเข็ม กุญชร มีหน้าที่คิดการรำและหัด

3. หลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) มีหน้าที่คิดและคัดเพลงร้องทั้งหัดด้วย

4. พระประดิษฐ์ไพเราะ (ตาด) มีหน้าที่คิดและคัดเพลงปี่พาทย์ทั้งหัดซ้อมด้วย

5. ตัวท่านเอง รับหน้าที่เป็นผู้จัดคนเข้าเล่น ดูแลการฝึกซ้อมและเล่นงาน

หัวหน้าทั้ง 5 แผนกนี้ใครมีความเห็นอย่างไร ก็แสดงความเห็นให้แก่กันเสมอ เมื่อเห็นดีด้วยกันก็ทำไป ตามที่คนทั้งหลายเอาผลความดีมายกให้ฉันคนเดียวนั้น

เกินไป ฉันคนเดียวจัดเอาดีเท่าที่เป็นมาแล้วนั้นไม่ได้ดอก รู้ไม่พอ... (พูนพิศ อมาตยกุล, 2552: 82-83)

จากการค้นคว้าหนังสือต่างๆ ผู้วิจัยสรุปได้ว่า เจ้าพระยาเทเวศวงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) ได้มีโอกาสไปยุโรป จึงได้ชมการแสดงโอเปร่าและมีความประทับใจเป็นอย่างมาก เมื่อกลับมาแล้ว จึงกราบทูลเชิญชวนสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ร่วมกันปรับปรุงคอนเสิร์ตแบบโอเปร่าให้เป็นอย่างไทย โดยทรงคัดเลือกและปรับทำนองเพลงที่เหมาะสม คัดเลือกนักดนตรีเพื่อใช้บรรเลงในบทคอนเสิร์ตด้วยพระองค์เอง ทรงโปรดวงปี่พาทย์ไม้นวม ไม่โปรดวงปี่พาทย์ไม้แข็ง อันเนื่องจากการบรรเลงในพระที่นั่งจักรีมหาปราสาทนั้น การใช้วงปี่พาทย์บรรเลงด้วยไม้แข็งเสียงจะดังจนเกินไป จึงโปรดให้ใช้วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ โดยมีหลวงประดิษฐไพเราะ (ตาด ตาตะวาทิต) เป็นกำลังสำคัญในการพระนิพนธ์เพลงไทยของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

เนื่องจากการเสด็จพระราชดำเนินเยือนสยามของ เคานต์ออฟตุริน พระเจ้าหลานเธอแห่งกรุงอิตาลี วงดนตรีกรมมหรสพซึ่งก็คือวงดนตรีวังบ้านหม้อได้รับหน้าที่แสดงและบรรเลงคอนเสิร์ตเรื่อง รามเกียรติ์ ตอนนางลอย เมื่อวันที่ 13 ธันวาคม พ.ศ. 2441 ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท โดยมีนางเจริญ พาทยโกศล เป็นผู้ขับร้องเป็นครั้งแรก และนับเป็นครั้งแรกอีกเช่นกันที่มีการบรรเลงเพลงไทยเป็นเรื่องเดียวติดต่อกันโดยตลอด เหตุการณ์ครั้งนั้นได้สร้างความประทับใจแก่นางเจริญ พาทยโกศล เป็นอย่างมาก คือ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเสด็จนำเคานต์ออฟตุริน จับมือทักทายนางเจริญแบบอย่างชาวตะวันตก นับเป็นเกียรติประวัติ และความภาคภูมิใจแก่นางเจริญเป็นอย่างมาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

การบรรเลงคอนเสิร์ตเรื่องรามเกียรติ์ตอนนางลอยนั้นปลายถือเป็นปฐมบทของการบรรเลงคอนเสิร์ทที่มีเนื้อเรื่องติดต่อกัน นอกจากนี้ยังมีบทคอนเสิร์ตชุดอื่นๆ ที่เป็นเรื่องรามเกียรติ์ อีก 2 ตอน คือ ตอนพรหมาสตร์ และตอนนาคบาศ ส่วนบทคอนเสิร์ตเรื่องอิเหนามีพระนิพนธ์เพียงตอนเดียวคือ ตอนบวงสรวงวิลิศมาหรา บทคอนเสิร์ตถูกใช้บรรเลงในโอกาสต่อมาอีกหลายครั้ง ภายหลังสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงนิพนธ์บทคอนเสิร์ตเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอยนั้นต้น และตอนพรหมาสตร์ ตอนต้นขึ้นอีก เพื่อขยายระยะเวลาการบรรเลงให้นานออกยิ่งขึ้น

การชมคอนเสิร์ตนี้ ผู้ฟังจะต้องจินตนาการถึงเรื่องราวต่างๆ ตามบทเพลงและทำนอง จึงมีการเรียกการแสดงคอนเสิร์ตนี้อีกอย่างว่า ละครมืด ภายหลังได้มีการพัฒนารูปแบบการแสดงให้มีการออกตัวนักแสดงเป็นละครนิ่งและละครดึกดำบรรพ์ต่อไปในภายหลัง

3.2 การสืบทอดทางขับร้องบทคอนเสิร์ตตับนางลอยบ้านพาทยโกศล

การสืบทอดทางขับร้องบทคอนเสิร์ตตับนางลอยของบ้านพาทยโกศล มีที่มาจากการจัดดนตรีแสดงในงานเลี้ยงรับรอง เคานต์ออฟตุริน พระเจ้าหลานเธอแห่งกรุงอิตาลี เมื่อวันที่ 13 ธันวาคม พ.ศ. 2441 ซึ่งเป็นการร่วมมือของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ โดยมีนักร้องต้นเสียงคือนางเจริญ พาทย-โกศล

3.2.1 การสืบทอดผ่านทางการเรียนการสอน

การสืบทอดทางขับร้องเพลงตับนางลอยนั้นมีนางเจริญ พาทยโกศล ผู้เป็นอดีตหม่อมในเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) ได้รับการฝึกหัดการขับร้องมาจากครูที่อยู่ในวังบ้านหม้อ คือ หม่อมเปรม กุญชร ณ อยุธยา ผู้ซึ่งเป็นหม่อมในพระองค์เจ้าสิงหนาทดุรงค์-ฤทธิ์ เป็นคนฝึกหัดทางขับร้อง ซึ่งหม่อมเปรมนี้ก็ได้รับการสืบทอดมาจากเจ้าจอมมารดาศิลา ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ถือได้ว่าเป็นทางขับร้องเก่าแก่สามารถสืบได้จนถึงรัชกาลที่ 2 (พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ, 2551: 17) และศึกษาเพิ่มเติมจาก หลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี ทองพิรุฬห์) ซึ่งเป็นหัวหน้าวงปี่พาทย์ของวังบ้านหม้อ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้กล่าวถึงนางเจริญ พาทยโกศล ไว้ในหนังสือนักร้องสตรีไทยในอดีต โดยสามารถสรุปความได้ดังนี้

เมื่อเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ป่วยและถึงแก่กรรมแล้ว ประมาณปี พ.ศ. 2452 นางเจริญ พาทยโกศล ได้ออกจากวังบ้านหม้อมาใช้ชีวิตอยู่กับจางวางทั่ว พาทยโกศล ซึ่งนางเจริญยังคงได้ใช้ความสามารถที่มีติดตัวจากวังบ้านหม้อของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ มาถ่ายทอดให้คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ และนักร้องคนอื่นๆ เช่น นางอุษา สุคันธมาลัย (ทัพ บุณยรัตพันธุ์) นางเทียม กรานต์เลิศ นางสะอาด (อ๊อกกังวาล) โปร่งน้ำใจ นางสว่าง คงลายทอง นายโป๊ะ เหมรำไพ นายอาจ สุนทร เรือเอกแสวง วิเศษสุด จ่าสิบเอกพังพอน แตงสีบพันธุ์ พันตรีหลวงประสานดุริยางค์ (สุทธิ์ ศรีชญา) เป็นต้น ขณะนั้น ดนตรีบ้านพาทยโกศลอยู่ในการอุปถัมภ์ของ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทำให้ชีวิตการเป็นอยู่รวมไปถึงชื่อเสียงนักดนตรีสำนักพาทยโกศลเป็นที่รู้จักในนาม วงพิณพาทย์วังบางขุนพรหม (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529: 37-41)

จากหนังสือ ชีวิตในวังบางขุนพรหม ได้กล่าวถึงเหตุกาณ์สำคัญที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง อันส่งผลกระทบไปถึงนักดนตรีของวังบางขุนพรหม ความว่า

> *ในเช้าตรู่ของวันที่ 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 โดยมีบุคคลกลุ่มหนึ่งเรียกตัวเองว่า คณะราษฎร ได้ทำการพลิกผันเปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบบสมบูรณาญาสิทธิ-ราชย์มาเป็นระบอบ ประชาธิปไตย ทั้งที่ราษฎรไทยส่วนใหญ่ยังไม่รู้จักคำว่า*

ประชาธิปไตย เหตุการณ์ในครั้งนั้นได้สร้างความระส่ำระส่ายในหมู่พระราชวงศ์จักรีเป็นอย่างมาก หรือที่เรียกกันในยุคนั้นว่า ยุคพิฆาตเจ้า และสิ่งที่คำคัญก็คือ มีผลทำให้ครอบครัวในราชสกุลบริพัตรถึงกับบ้านแตกสาแหรกขาด ต้องระหกระเหินเสด็จนิราศยังต่างแดน ซึ่งเหตุการณ์ในครั้งนั้นได้สร้างความเจ็บปวดรวดร้าวอย่างแสนสาหัสมาสู่ชาววังบางขุนพรหมเป็นที่ยิ่ง (กิตติพงษ์ วิโรจน์ธรรมากูร, 2548: 138-139)

ภายหลังจากเปลี่ยนแปลงการปกครอง 24 มิถุนายน พ.ศ. 2475 โดยคณะราษฎร คือ กลุ่มบุคคลที่ดำเนินการการปฏิวัติสยาม ยึดอำนาจจากพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว และเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครองของประเทศสยาม จากสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นระบอบประชาธิปไตยภายใต้รัฐธรรมนูญ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ผู้ซึ่งเป็นพระบรมวงศานุวงศ์ชั้นผู้ใหญ่ ด้วยทรงเป็นผู้รักษาพระนคร ดำรงตำแหน่งเสนาบดีกระทรวงมหาดไทย อีกทั้งยังทรงควบคุมหน่วยงานความมั่นคงต่างๆ ไว้เป็นจำนวนมาก ทั้งทหาร และตำรวจ ได้ถูกกลุ่มคณะราษฎร ควบคุมพระองค์ไว้เป็นองค์ประกันสำคัญสูงสุด พระองค์ทรงยินยอมให้ทางคณะราษฎรควบคุมองค์ และเสด็จไปประทับยังพระที่นั่งอนันตสมาคม พร้อมกับเจ้านายพระองค์อื่นๆ (กรมศิลปากร, 2539: 71)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ต้องเสด็จออกจากประเทศไทยโดยการทูลเชิญจากคณะราษฎร โดยเสด็จด้วยรถไฟขบวนพิเศษ วิ่งตลอดไม่มีหยุดพักออกจากสถานีรถไฟจิตรลดา เมื่อวันที่ 4 กรกฎาคม พ.ศ. 2475 ผ่านด่านปะดังเบ-ซาร์ในวันรุ่งขึ้น แล้วตรงไปยังเมืองปีนัง จากนั้นเสด็จทางเรือไปยังเมืองเมดาน เกาะสุมาตรา ผ่านเมืองปัตตาเวียแล้วทรงต่อรถไฟไปเมืองบันดุง เกาะชวา ประเทศอินโดนีเซีย พระองค์สร้างตำหนักที่ทับประทานชื่อว่า ตำหนักประเสบัน และประทับอยู่ประเทศอินโดนีเซียตลอดพระชนม์ชีพ จนกระทั่งสิ้นพระชนม์ (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า บริพัตรสุขุมพันธุ์กรมพระนครสวรรค์วรพินิต, 2554: 45)

นักดนตรีคนสำคัญของสำนักพาทยโกศลได้ตามเสด็จไปเฝ้าสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ที่เมืองบันดุง คือ นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศลและ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ มาเฝ้าครั้งละนานหลายเดือน ครั้งแรกในปี พ.ศ. 2481 ครั้งที่ 2 พ.ศ. 2484 เมื่อฉลองพระชันษาครบ 5 รอบ ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงดนตรีอย่างสบายพระทัยอย่างมาก ทำให้เกิดเพลงใหม่ๆ ขึ้นที่เมืองบันดุงนี้มากถึง 12 เพลง (สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า บริพัตรสุขุมพันธุ์กรมพระนครสวรรค์วรพินิต, 2554: 86)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ศิลปะการดนตรีของวังบางขุนพรหมหลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครองนั้น เปลี่ยนแปลงในทางซบเซาลงด้วยขาดเสาหลักผู้อุปถัมภ์เลี้ยงดู ทำให้นักดนตรีสำนักพาทยโกศลต้องออกมาหาเลี้ยงชีพด้วยชื่อของวงพาทยโกศล โดยมีจางวางทั่ว พาทยโกศล เป็นผู้ดูแลนักดนตรี ส่วนทางขับร้องนั้น นางเจริญ พาทยโกศล เป็นผู้ฝึกสอนและถ่ายทอดทางขับร้องของตนที่ได้เรียนรู้มาจากวังบ้านหม้อจนทำให้คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณได้รับการถ่ายทอดทางขับร้องเพลงต่างๆ จากนางเจริญ พาทยโกศล อย่างเต็มที่ จากหนังสือประวัติผู้ทรงคุณวุฒิทางศิลปะ เล่มที่ 4 ได้กล่าวถึงการเรียนขับร้องของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ไว้ว่า

> *นางเจริญ พาทยโกศล ได้ “เคี่ยวเข็ญ” การร้องเพลงจนกระทั่งคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ได้ทั้งเพลงตับ เพลงเถา เพลงละคร หุ่นกระบอก จนกระทั่งเห่เรือ ส่วนทางดนตรีนั้นครูช่อ สุนทรวาทิน เป็นผู้จับมือต่อจะเข้ให้ นอกจากนี้ยังได้ต่อทางเดี่ยวจากบิดาไว้มากพอสมควร เมื่อเติบโตขึ้นมีโอกาสติดตามจางวางทั่ว พาทยโกศล และนางเจริญ พาทยโกศล ไปบรรเลงดนตรี ณ ที่ต่างๆ โดยเฉพาะที่วังบางขุนพรหม..* (กรมศิลปากร, 2537: 92)

นางเจริญ พาทยโกศล รับบุตรของจางวางทั่ว ที่เกิดจากภรรยาชื่อปลั่ง พาทยโกศล มาเป็นบุตรบุญธรรม คือ นายเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ นางเจริญได้ถ่ายทอดทางขับร้องอันเก่าแก่ผ่านทางการศึกษาเรียนรู้ในครอบครัว จนกระทั่งทางขับร้องนี้ตกมาถึงครูอุษา แสงไพโรจน์ ผู้ซึ่งเป็นศิษย์สำนักดนตรีบ้านพาทยโกศลรุ่นปัจจุบัน ได้รับการถ่ายทอดทางขับร้องต่างๆ รวมไปถึงบทคอนเสิร์ตตับนางลอย พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

นักดนตรีในสายสกุลพาทยโกศลยังคงสืบทอดรูปแบบทางการขับร้องและบรรเลงไว้ ถึงแม้ว่าจะไม่ได้เป็นนักดนตรีในอุปถัมภ์ของ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ก็กลับมาใช้ชื่อ วงพาทยโกศล ในการหาเลี้ยงชีพอยู่ที่บ้านหลังวัดกัลยาณมิตวรมหาวิหาร *“ลูกหลานจางวางทั่วหลายท่านได้สืบตระกูลนักดนตรี ตั้งแต่ครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล บุตรชายของจางวางทั่วเรื่อยมาจนแม้แต่บุตรสาวคือ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ก็ได้ชื่อว่าเป็นเชื้อไม่ทิ้งแถว”* (ธงทอง จันทรางศุ, 2558: 177)

คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เคยเข้าไปสอนดนตรีและขับร้องที่ตำหนักปลายเนินเป็นเวลาติดต่อกันนานหลายปี ศิษย์คนสำคัญ คือ หม่อมราชวงศ์ดวงใจ (จิตพงศ์) ชุมพล ท่านเรียนขับร้องกับคุณหญิงไพฑูรย์จนถึงขั้นร่ำลือว่าสามารถร้องเพลงช้าปี่ตามแบบฉบับของบ้านพาทยโกศลได้ยอดเยี่ยม การเข้าไปทำหน้าที่ครูสอนขับร้องเพลงหรือจัดวงดนตรีไปช่วยงานที่ตำหนักปลายเนิน หลังจากที่ครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล ถึงแก่กรรมไปแล้วก็ดี มีผลสำคัญทำให้เกิดนักร้องที่เป็นศิษย์ของ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เพิ่มขึ้นหลายคน เช่น ครูอุษา (โปร่งน้ำใจ) แสงไพโรจน์ ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล นายสมศักดิ์ ประมวลพัฒน์ เป็นต้น (สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์, 2546: 53)

ครูอุษา แสงไพโรนจ์ เป็นหนึ่งในลูกศิษย์ของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ โดยที่ครูอุษามีความสัมพันธ์กับสำนักดนตรีบ้านพาทยโกศลมายาวนาน ตั้งแต่รุ่นบรรพบุรุษ อีกทั้งครูอุษายังได้ใช้ชีวิตประกอบอาชีพทางสายการสอน เป็นครูสอนขับร้องที่โรงเรียนราชินีตั้งแต่ปี พ.ศ. 2505 ซึ่งตลอดระยะเวลาตั้งแต่วัยเยาว์ครูอุษาก็ได้พบเจอ และได้รับการถ่ายทอดจากคุณหญิงไพฑูรย์ตลอดมาจนคุณหญิงไพฑูรย์ถึงแก่กรรม ครูอุษาเล่าถึงประสบการณ์การเรียนขับร้องกับคุณหญิงไพฑูรย์ ไว้ดังนี้

> *นั่งร้องกับแกคนเดียวที่บ้าน แล้วแกก็ทำกับข้าวให้กิน ทอดไข่เจียว เพราะเขารู้ว่าสมัยก่อนเด็กๆ แม่ครูทำไข่เจียวให้กินที่บ้าน เป็นเด็กๆ ไม่ชอบกินผัก แต่พอตอนโตแล้วไปต่อเพลงที่บ้านหม้อ บางครั้งแกไปนอนที่วังบ้านหม้อเลยเพราะน้ำท่วมสูงที่บ้านแกก็มานอนที่วังบ้านหม้อ ครูก็ตามมาต่อเพลงกับแก นักดนตรีที่วังบ้านหม้อจะให้นักดนตรีที่บ้านพาทยโกศลมาเล่นประจำ มีงานก็มากันตลอด ตอนหม่อมหลวงแฉล่ม กุญชร ยังอยู่* (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 4 กรกฎาคม 2561)

การเรียนขับร้องของครูอุษา แสงไพโรจน์ กับคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เป็นการแบบตัวต่อตัว ใช้วิธีการจดเนื้อเพลงลงในสมุดแล้วปฏิบัติการขับร้องตามต้นแบบ และจะต่อเพลงใหม่เมื่อครูอุษาสามารถจำเพลงที่ต่อมาแล้วได้แม่นยำ ครูอุษาเล่าว่า

> *เวลาต่อเพลงอาฑูรย์แกก็จะบอกบทแล้วเราก็จดลงสมุด วิธีเอื้อนแกก็จะบอกให้เราจดเอง คือแก่ต่อตัวราก็ร้องตามแกให้ได้ แกพยายามสอนให้เราร้องจนได้ แกไม่ได้บอกว่าคืออะไร บอกแต่ว่าเอื้อนอย่างนี้นะๆ เวลาต่อเพลงก็จะต่อทีละเพลง ถ้าเพลงไหนเราแม่นแล้วแกก็จะต่อให้อีกเพลง* (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 4 กรกฎาคม 2561)

ครูอุษา แสงไพโรจน์ ได้ต่อเพลงละครต่างๆ รวมไปถึงตับนางลอยจากที่วังบ้านหม้อประมาณปี พ.ศ. 2505 และได้ต่อเพลงตับนางลอยอีกครั้ง ณ ตำหนักปลายเนิน ประมาณปี พ.ศ. 2535 ซึ่งเป็นการต่อเพลงเพื่อใช้แสดงในงานสังคีตสายใจไทยครั้งที่ 2 โดยสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี มีพระราชดำริจัดการแสดงด้วยการบรรเลงตับนางลอยขึ้น ในครั้งนั้นคุณหญิงไพฑูรญ์ กิตติวรรณ ได้เป็นผู้ควบคุมและถวายการต่อเพลงให้กับสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เพื่อเป็นต้นเสียงของการขับร้อง โดยมีครูอุษา แสงไพโรจน์ เรือตรีหญิงเลี่ยมลักษณ์ (อยู่ดี) สังจุ้ย ร้อยตำรวจโทหญิง วัชรีย์ อรรถกฤษณ์ แล ผู้ช่วยศาสตราจารย์บุษยา ชิตท้วม ขับร้องเป็นลูกคู่ ซึ่งครูอุษา ได้ให้คำสัมภาษณ์ไว้ว่า

ในสังคีตย์สายใจไทย ครูร้องเป็นนางตรีชฎา สมเด็จพระเทพฯเป็นนางเบญ-กายต้องร้องโต้ตอบกัน ตอนนั้นคุณหญิงไพฑูรย์เป็นคนสอน ต่อเพลงให้ท่านเป็นต้นบท แล้วก็มีลูกคู่หลายคน มีครู มีวัชรีย์ เป็นตำรวจ เลี่ยมลักษณ์ แล้วก็มีครูเอี้ยง แล้วพอถึงบทตรีชฎา บทแม่ อาฑูรย์บอกครูว่า ไอ้งามแกร้องไป ครูก็เลยรับบทแม่นางเบญกายร้องในเพลงแขกลพบุรีสองชั้น มีครวญยาวกว่าปกติ (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 4 กรกฎาคม 2561)

นอกจากนี้ครูอุษา แสงไพโรจน์ ยังถ่ายทอดทางขับร้องบทคอนเสิร์ต ตับนางลอย รวมไปถึงเพลงที่ใช้ในโขน ละคร และเพลงหน้าพาทย์ที่มีการขับร้อง เพลงในสายสำนักดนตรีบ้านพาทยโกศล ให้แก่สมาชิกนิสิต ชมรมดนตรีไทย สโมสรนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และนักศึกษาที่สนใจการขับร้องในสายสำนักดนตรีบ้านพาทยโกศลมาจนถึงทุกวันนี้

ตับนางลอยนี้ยาว พอต่อแล้วมีคนใหม่ๆ มา ก็ต้องมาต่อใหม่ตั้งต้น ไม่จบสักทีบางทีครูก็ลืมๆ เพราะว่ามันไม่ได้ใช้เลย ร้องแต่เพลงสองชั้นอยู่ที่โรงเรียน แล้วก็เล่นอยู่กับวังปลายเนิน เวลาต่อต้องฟังเทปมาเปิดฟังก่อน ถ้าให้นั่งอยู่ นึกไม่ออกหรอก (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 4 กรกฎาคม 2561)

ทางขับร้องที่ครูอุษา แสงไพโรจน์ ได้ยึดถือและถ่ายทอดไปสู่นักดนตรีรุ่นใหม่นั้น ยังคงสืบสานทางขับร้องให้มีลักษณะเป็นแบบแผนตามต้นฉบับ ผู้วิจัยมีความเห็นว่า ครูอุษาเป็นผู้มีความรู้และได้รับการสืบทอดจากคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ทว่าครูอุษามีอายุมากขึ้นประสิทธิภาพความจำก็จะน้อยลงไปตามอายุขัย แต่ครูอุษายังใช้วิธีการฟังเสียงจากต้นฉบับเพื่อทบทวนก่อนถ่ายทอดทางขับร้อง นั่นแสดงให้เห็นถึงความเครพในศิลปศาสตร์ของบูรพาจารย์ทางด้านดุริยางค์ไทยที่ครูอุษาได้ระลึก และยึดเป็นหลักในการเผยแพร่ทางขับร้องของสำนักดนตรีบ้านพาทยโกศล

3.2.2 การสืบทอดผ่านทางการแสดง

ตับนางลอยได้ถูกยกนำมาแสดงในงานฉลองครบรอบ 100 ปีเกิดของจางวางทั่ว พาทยโกศล จัดแสดงที่โรงละครแห่งชาติ วันเสาร์ที่ 25 และวันอาทิตย์ที่ 26 กันยายน พ.ศ. 2524 โดยบรรเลงด้วยนักดนตรีจากบ้านพาทยโกศล เป็นวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ใช้บทคอนเสิร์ทเรื่องรามเกียรติ ตอนนางลอยบั้นต้น พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ดังมีรายนามนักดนตรีที่ปรากฏในสูจิบัตรครั้งนั้น ต่อไปนี้

1. ผู้ควบคุมการฝึกซ้อม	คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ
2. ผู้ควบคุมวง	จ.ส.อ.พังพอน แตงสืบพันธุ์
3. หัวหน้าวง	จ.ส.อ. อุทัย พาทยโกศล
4. ซอสามสาย	นางอารดา กีระนันท์
5. ขลุ่ย	จ.ส.อ. ช้อย เพิ่มผล
6. “	นายจำเนียร ศรีไทพันธุ์
7. ระนาดเอก	นายทองใบ คล่องฝีมือ
8. ระนาดทุ้ม	นายสละ จอนแจ้งจันทร์
9. ฆ้องวงใหญ่	จ.ส.อ. อุทัย พาทยโกศล
10. ระนาดทุ้มเหล็ก	นายสมศักดิ์ ไตรวาสน์
11. ซออู้	นายบุญยัง เกตุคง
12. “	นางเฉิด อักษรทับ
13. โหม่ง	นายบุญยง เกตุคง
14. ตะโพน	ส.อ. องอาจ โปร่งน้ำใน
15. กลอง	นายเอื้อน กรเกษม
16. ฉิ่ง	นางชดช้อย เกิดใจตรง
17. กรับ	นางช้องมาศ สุนทรวาทิน
18. ผู้ขับร้อง	นางอุษา แสงไพโรจน์
19. “	นางฉันทนา วรชินา
20. “	นางอนงค์ ศรีไทยพันธุ์
21. “	นางกัญญา โรหิตาจล

(กรมศิลปากร, 2524)

ครูสมศักดิ์ ไตรย์วาสน์ ได้กล่าวถึงการบรรเลงตับนางลอยในงาน 100 ปีเกิดของจางวางทั่ว พาทยโกศล ซึ่งมีการออกตัวผู้แสดงประกอบการการบรรเลง โดยท่านได้กล่าวไว้ว่า

งาน 100ปี จางวางทั่ว เล่นที่โรงละครแห่งชาติ เล่นตอนเบญกายแปลง อาจารย์อารดา สีซอสามสายเพลงฉุยฉายแทนปี่ เพลงไม่มีปี่ใช้วงปี่พาทย์ดีกดำบรรพ์ ซ้อมไม่มาก แทบจะไม่ได้ซ้อมเลย พอไปถึงก็ซ้อมกับตัวรำ (สมศักดิ์ ไตรย์วาสน์, สัมภาษณ์, 14 พฤศจิกายน 2560)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

นอกจากนี้ทางขับร้องและทางเครื่องเพลงตับนางลอยของบ้านพาทยโกศลนี้ ยังคงสืบทอดอยู่กับนักดนตรีของบ้านพาทยโกศลมาโดยตลอด

อีกครั้งที่ทางขับร้องตับนางลอยได้ถูกบรรเลงต่อหน้าสาธารณชน ในการที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงขับร้องเป็นต้นเสียงการแสดงดนตรีสังคีตสายใจไทย ครั้งที่ 2 ณ ศูนย์วัฒนธรรม เมื่อวันที่ 19 มีนาคม พ.ศ. 2535 ซึ่งทางขับร้องนี้เป็นทางขับร้องต้นฉบับโดยคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณเป็นผู้ถวายการสอนขับร้อง ดังที่ครูอุษา แสงไพโรจน์ ได้ให้สัมภาษณ์การต่อเพลงตับนางลอยในครั้งดังกล่าว

> *ตับนางลอยนี้ต่อกับคุณหญิงไพฑูรย์ที่วังปลายเนิน ต่อพร้อมกับสมเด็จพระเทพฯ ครูบุษยา ครูเลี่ยมลักษณ์ ตอนที่เล่นสมเด็จพระเทพฯ ท่านก็จะเป็นต้นบทในตับนางลอย ที่เหลือเป็นลูกคู่ให้ท่าน ร้องปั้นต้นถึงเพลงฉุยฉายแล้วจบแค่นั้นเพราะกินเวลานานมาก เพลงแขกลพบุรีสองชั้น ท่านก็ร้องบทเบญกาย ครูก็ได้ร้องบทแม่นางเบญกายคือนางตรีชฎา คุณหญิงเป็นคนต่อเพลงและคุมวง ท่านอายุมากแล้ว*
> (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 19 พฤษภาคม 2560)

จากหนังสือพิมพ์สยามรัฐฉบับวันที่ 18 มีนาคม พ.ศ. 2535 หน้า 13 ปีที่ 42 ฉบับที่ 14225 ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้เขียนถึงการแสดงดนตรีรายการสังคีตสายใจไทย ที่จะมีการแสดงคอนเสิร์ตตับนางลอย เนื่องในวาระปีแห่งการเฉลิมฉลองพระชนมายุครบ 5 รอบของสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ดังนี้

> *สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีเสด็จทรงดนตรีและขับร้องด้วยมีศิลปินแห่งชาติและศิลปินน้อยใหญ่มาร่วมงานอย่างคับคั่ง ได้ไปชมการซ้อมใหญ่ที่วังคลองเตยเมื่อวันอาทิตย์นี้*
>
> *รายการสำคัญคือเพลงพิเศษที่ทรงซ้อมครั้งนี้ "ตับนางลอย" พระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ จับตอนตั้งแต่ทศกัณฐ์รับสั่งให้หานางเบญกายเข้าเฝ้า แล้วตรัสสั่งให้แปลงเป็นนางสีดาทำทีเป็นตายลอยน้ำไปลวงให้พระรามเข้าพระทัยผิดว่านางสีดาตาย พระรามจะได้ยกทัพกลับไป*
>
> *สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาทรงขับร้องเป็นต้นเสียงตั้งแต่ต้นเรื่องไปจนจบลงด้วยเพลงฉุยฉายเบญกายแปลง ด้วยพระสุรเสียงที่ไพเราะน่าฟังยิ่งทรงมีลูกคู่ 3 คน คือ คุณครูอุษา แสงไพโรจน์ คุณครูบุษยา ชิตท้วมและคุณครูเลี่ยมลักษณ์ อยู่ดี ทั้งสามท่านต่อเพลงจากอาจารย์คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ศิลปินแห่งชาติ ทางบรรเลงก็เป็นทาง*

ของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศของเก่าจริงๆ ท่านที่ไปฟังจะต้องชอบไพเราะ แปลกหู น่าฟังผิดกว่าตับนางลอยที่เล่นกันทั่วๆ ไป ทั้งขบวนร้อง กระบวนรับ ล้วนน่าฟังมาก

ตับนางลอยชุดนี้เรียกว่า "นางลอยบั้นต้น" ยังมีบั้นปลายต่ออีกยาว แต่คราวนี้เล่นไปไม่ถึงคงแสดงได้ครึ่งเดียว เนื่องจากทางบรรเลงขับร้องของเก่านั้นมาจากวังบ้านหม้อ ซึ่งผู้เชี่ยวชาญทางเพลงนี้มีเหลืออยู่เพียงท่านเดียวคือคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ซึ่งไปนอนเจ็บหอบหืดอยู่ที่โรงพยาบาลจุฬาลงกรณ์มากว่า 3 ปีแล้ว คราวนี้ต่อเพลงให้ลูกคู่ต่างๆ ในโรงพยาบาลเลยทีเดียวท่าน ได้ต่อให้มาหลายเดือนแล้ว ส่วนสมเด็จ-พระเทพรัตนฯ นั้นทรงร้องเพลงชุดนี้ได้มานานแล้วเพียงแต่ทรงซ้อมปรับแก้ไขไม่มากนักก็ทรงได้อย่างคล่องแคล่ว

ท่านที่ชอบเพลงไทย ควรจะไปฟังให้เป็นบุญหู ในโลกนี้จะหาโอกาสไหนไม่ได้อีกแล้วที่สมเด็จเจ้าฟ้าหญิงจะทรงลดพระองค์ลงมาร้องเพลงให้คนธรรมดาสามัญอย่างเราเรานี้ได้ฟัง ลีลาที่ทรงร้องเป็นแนวของเก่าสมัยรัชกาลที่ 5 ไม่ว่าจะเป็นการร้องด้นของเพลงแขกลพบุรีหน้าทับสองไม้ ที่มีวิธีการร้องที่แปลกน่าสนใจไปจนถึงเพลงที่ฟังง่ายๆ เช่น จำปาทองเทศ ทองย่อน ซึ่งทางเพลงรับก็แสนจะน่าฟังไม่เหมือนเพลงละครทั่วไป และที่สำคัญคือเพลงฉุยฉายเบญกายนั้น ทรงพระกรุณาให้ครูบุญช่วย โสวัตร เป็นผู้เป่าปี่ฉุยฉายตามพระสุรเสียงที่ทรงขับร้อง ครูบุญช่วย ก็เป่าเลียนพระสุรเสียงได้น่าฟังเป็นที่สุด

คอดนตรีไทยถ้าพลาดรายการนี้เห็นจะต้องเสียใจไปจนตาย ได้นำพระรูปและรูปจากการซ้อมเมื่อวันอาทิตย์ที่ 15 ที่ผ่านมาลงให้ชมแล้ว ขอเชิญชวนให้ไปชมรายการพิเศษนี้โดยทั่วกัน และโปรดบอกต่อๆ กันไปด้วย (พูนพิศ อมาตยกุล, 18 มีนาคม 2535: 13)

ภาพที่ 13 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
ทรงฝึกซ้อมตับนางลอยที่ตำหนักปลายเนินวันที่ 15 มีนาคม พ.ศ. 2535
(ที่มา: หนังสือพิมพ์สยามรัฐ ฉบับวันที่ 18 มีนาคม พ.ศ. 2535 หน้า 13)

ในหนังสือพิมพ์สยามรัฐวันที่ 1 เมษายน พ.ศ. 2535 ปีที่ 42 ฉบับที่ 14238 ศาสตราจารย์เกียรติคุณ นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้กล่าวถึงการถ่ายทอดทางขับร้องตับนางลอยทางเก่าของวังบ้านหม้อที่นางเจริญ พาทยโกศล ได้ถ่ายทอดให้คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เมื่อครั้งจัดการบันทึกเสียงแผ่นเสียงของวังบางขุนพรหม การบันทึกเสียงของวังปลายเนิน จนกระทั่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีทรงขับร้องเพื่อเป็นการอนุรักษ์ทางขับร้องที่เก่าแก่และยังให้มาอยู่ในปัจจุบันจากคอลัมน์สยามสังคีต ดังนี้

...ตัวอย่างที่สี่ คือ ทางของวังบ้านหม้อซึ่งเป็นต้นฉบับเก่าแก่ที่สุด เป็นทางดั้งเดิมที่คุณแม่เจริญ พาทยโกศลได้ถ่ายทอดมาให้คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ทางบรรเลงขับร้องของเก่าชุดนี้ได้ขยายไปสู่นักดนตรีนักร้องวงวังบางขุนพรหม ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต อัดแผ่นเสียงตราพาโลโฟน (หน้าสีม่วงแดง) เมื่อปี พ.ศ. 2471 มาแล้ว โดยคุณแม่เจริญ และคุณหญิงไพฑูรย์ เป็นผู้ขับร้องคู่กัน ทางดังกล่าวนี้เป็นทางที่วังคลองเตย คือวังของสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ยึดถือเป็นหลักได้บรรเลงติดต่อกันที่วังคลองเตยเรื่อยมา สมัยที่คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ท่านยังสาวก็ร้องอัดเทปไว้ทั้งตับ ออกอากาศทางวิทยุศึกษา

สมัยที่ท่านอาจารย์ภาวาส บุญนาค ยังเป็นโฆษกอยู่ที่นั่น ในนามวงดนตรีปี่พาทย์คณะบ้านปลายเนิน

การขับร้องบรรเลงในตัวอย่างที่สี่นี้ทางที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีทรงใช้ขับร้องในรายการสังคีตสายใจไทยครั้งที่ 2 ในปี 2535 นี้ โดยที่ฟังเทปของเก่าที่คุณหญิงไพฑูรย์ ขับร้องไว้จนทรงรองได้ขึ้นพระทัยมาตั้งแต่ยังทรงพระเยาว์ ส่วนทางบรรเลงครั้งนี้ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ก็เป็นผู้บอกทางให้ทั้งหมดรวมสิบกว่าเพลง

จากความเป็นมาที่เล่าไว้ข้างต้นนี้ย่อมเป็นที่ประจักษ์แล้วว่า สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ได้ทรงบำเพ็ญพระองค์เป็นผู้อนุรักษ์เพลงตับนางลอยของแท้ดั้งเดิมตั้งแต่ครั้งรัชกาลที่ 5 ไว้อย่างแน่นอน

ทางขับร้องของวังบ้านหม้อนี้จัดว่าเป็นทางที่เก่าแก่ที่สุดของกรุงรัตนโกสินทร์ เป็นทางที่สืบมาจากเจ้าจอมมารดาศิลาในรัชกาลที่ 2 ซึ่งเป็นทางมาจากอัมพวาโดยแท้ ดังนั้นการที่ทรงขับร้องเพลงทางนี้ไว้ก็หมายความว่า ทรงทางที่เก่าที่สุดในวงการดนตรีไทย ที่อาจจะสืบทอดขึ้นไปได้ถึงสมัยรัชกาลที่ 2 ยังเหลือตับนางลอยบั้นปลายอีกหนึ่งชุดยาวกว่าบั้นต้นเล็กน้อยปีหน้าจะทรงพระกรุณาทรงต่อให้จบหรือไม่อย่างไม่ทราบ

กราบพระบาท ถวายพระพรในวันประสูติ และกราบพระบาทที่ทรงนำนักดนตรีนักร้องจำนวนมากมาร่วมบรรเลงวงปี่พาทย์ไม้แข็งพิเศษแสดงความงดงามของเพลงตับนางลอยบั้นต้นในปีนี้ เป็นงานอนุรักษ์มรดกไทยที่หลังคุณค่าที่สุดที่ไม่มีใครทำได้เหมือน ถ้าไม่ยิ่งด้วยพระบารมีและพระอุตสาหะเป็นส่วนพระองค์แล้วเราจะเห็นสูญมรดกไทยชิ้นนี้อย่างแน่นอน การบันทึกเทปโทรทัศน์เพลงชุดนี้ไว้ เป็นหลักฐานที่ดีที่สุดสำหรับการอนุรักษ์และเผยแพร่ต่อไปในอนาคต คนไทยทุกคนคงไม่รู้ว่า เราเป็นหนี้สมเด็จเจ้าฟ้าพระองค์นี้เพียงใด (พูนพิศ อมาตยกุล, 1 เมษายน 2535: 13)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาพที่ 14 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีทรงเป็นต้นเสียงขับร้องตับนางลอยที่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยที่ 19 มีนาคม พ.ศ. 2535
(ที่มาภาพ : หนังสือพิมพ์สยามรัฐ ฉบับวันที่ 1 เมษายน พ.ศ. 2535 หน้า 13)

จากการบรรเลงตับนางลอยตั้งแต่ครั้งรับเสด็จเคานต์ออฟตุริน พระเจ้าหลานเธอแห่งกรุง เมื่อวันที่ 13 ธนวาคม พ.ศ. 2441 ณ ห้อง ออกขุนนาง ภายในพระที่นั่งจักรีมหาปราสาท การแสดงครั้งถัดมา คือ งาน 100 ปี จางวางทั่ว พาทยโกศล 25 - 26 กันยายน พ.ศ. 2529 ณ โรงละครแห่งชาติ และการแสดงดนตรีไทยในรายการสังคีตสายใจไทยครั้งที่ 2 เมื่อวันที่ 19 มีนาคม พ.ศ. 2535 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งชาติ บทคอนเสิร์ตเรื่องรามเกียรติ์ตอนนางลอยนี้ ถูกนำมาแสดงต่อหน้าสาธารณะชนด้วยการบรรเลงทางขับร้องและนักดนตรี ซึ่งเป็นชุดเพลงตับที่มีต้นกำเนิดมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ผู้วิจัยมีความเห็นว่าตับนางลอยนี้เป็นเพลงตับเรื่องที่สมบูรณ์ แต่ได้รับความนิยมน้อยมาก ด้วยชุดเพลงที่มีความยาวและการเสพสุนทรียรสของคนไทยที่เปลี่ยนไป ดังนั้นการแสดงในลักษณะที่เป็นเชิงอนุรักษณ์ โดยยึดถือการบรรเลงที่เป็นแบบแผนดั้งเดิมเช่นนี้ ถือเป็นเรื่องที่น่ายกย่องอย่างมาก ด้วยพระมหากรุณาธิคุณของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ที่ทรงสนพระทัยในศาสตร์และศิลปวิทยาทางดุริยางคศิลป์ไทย เป็นส่วนที่จะช่วยต่อลมหายใจของศิลปินให้ดำรงชีพในทางดุริยางคศิลป์ไทยอย่างมีความหมาย

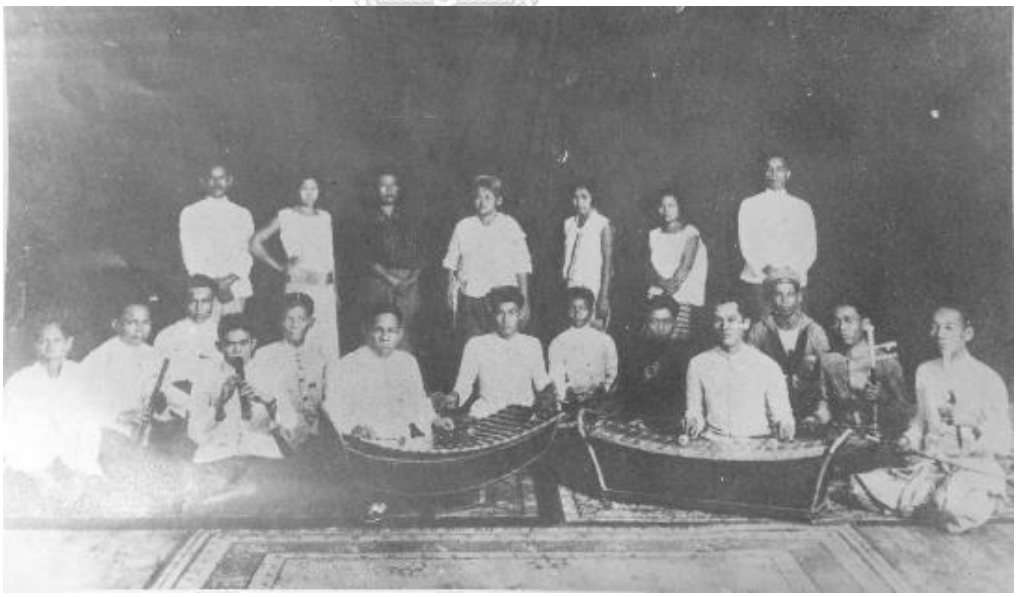
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

3.2.3 การสืบทอดผ่านทางการบันทึกเสียง

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต มีวงดนตรีประจำวังของท่านคือ มีชื่อเสียงมากคือ วงพิณพาทย์วังบางขุนพรหม นักดนตรีล้วนแต่เป็นนักดนตรีจากบ้านพาทยโกศล ซึ่งมีการบันทึกแผ่นเสียงครั้งใหญ่ ณ ห้างสุธาดิลก บันทึกโดยบริษัท Carl Lindstrom จากประเทศเยอรมันนี มีชื่อเครื่องหมายทางการค้าคือ Parlophone ประมาณปี พ.ศ. 2470-2471 เป็นช่วงเวลาที่นางเจริญ พาทยโกศล ได้ออกมาใช้ชีวิตอยู่กับจางวางทั่ว พาทยโกศล

การบันทึกครั้งนั้นมีเพลงจำนวนมาก เพลงตับนางลอยก็เป็นหนึ่งในเพลงที่บันทึก โดยที่นางเจริญ พาทยโกศลเป็นต้นเสียง มีลูกคู่คือ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ นางเฉิด อักษรทับ นางสะอาด (อ๊อก กังวาล) โปร่งน้ำใจ (พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้า สิริรัตนบุษบง และพูนพิศ อมาตยกุล, 2524: 58-61)

ภาพที่ 15 แผ่นเสียงตับนางลอยบั้นปลาย วงพิณพาทย์วังบางขุนพรหม
(ที่มาภาพ: หนังสือ ทูนกระหม่อมบริพัตร กับการดนตรี หน้า 64



ภาพที่ 16 นักดนตรีไทยวังบางขุนพรหม เมื่อครั้งบันทึกแผ่นเสียง
ณ ห้างสุธาดิลก พ.ศ. 2471
(ที่มาภาพ: หนังสือทูลกระหม่อมบริพัตร กับการดนตรี หน้า 60)

เมื่อคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณได้มารับใช้งานในตำหนักปลายเนิน หม่อมเจ้าเพลารถ จิตรพงศ์ และหม่อมเจ้ายาใจ จิตรพงศ์ ได้จัดให้มีการบันทึกเสียงเพื่อเก็บรักษาบทเพลงที่เป็นฝีมือการบรรเลงของนักดนตรีจากบ้านพาทยโกศล ประมาณปี พ.ศ. 2489 คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณได้เป็นต้นเสียงให้การบันทึกเทปริล (Tape Reel) ในสมัยนั้นได้รับความนิยมมากกว่าแผ่นเสียงแบบโบราณ หม่อมราชวงศ์ จักรรถ จิตรพงศ์ เล่าไว้ความว่า

> *ช่วงหนึ่งท่านพ่อและท่านยาใจ พยายามที่จะรักษาเพลงของสมเด็จฯ ท่านไว้อย่างดีที่สุด โดยใช้วงดนตรีพาทยโกศลมาบรรเลงเพื่ออัดเทป ซึ่งพ่อผมและหม่อมเจ้ายาใจต่างคนต่างตั้งเทปอัดเทปไป ตับนางลอยที่คุณหมอพูนพิศได้ไปจะเป็นเทปของหม่อมเจ้ายาใจ ต่างคนต่างตั้งเทปอัด เป็นเทปริล (Tape Reel) ทุกวันนี้อยู่ในความดูแลครอบครองของหม่อมราชวงศ์เอมจิต คือลูกสาวของท่านยาใจ*
>
> *เวลาอัดเทปเราจะเลือกนักดนตรีมาก ที่จะมาอัดเราเลือกคนที่จะเล่นเพลงที่ไม่อวดฝีมือมาก เราเลือกนักดนตรีที่เล่นเพลงเพราะ นักดนตรีที่จะมาที่นี่บ่อยมากคือครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล และคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ท่านจะมากันเป็นคู่กับครูเทวา ถ้ามีคนปี่ที่ท่านพอใจท่านจะหลบมาตีระนาดทุ้ม แล้วระนาดเอกจะเป็นครูฉ่ำ เกิดใจตรง ครูนพ ศรีเพชรดี จะตีฆ้องวงใหญ่ตลอด ตะโพนจะเป็นครูยรรยงค์ โปร่งน้ำใจโดยไม่ได้เว้นเลย* (หม่อมราชวงศ์จักรรถ จิตรพงศ์, สัมภาษณ์ 12 ธันวาคม 2560)

ทางขับร้องเพลงตับนางลอยนั้นคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ได้ถ่ายทอดกระบวนการขับร้องมาสู่ครูอุษา แสงไพโรจน์ ในฐานะที่เป็นศิษย์ ผู้ซึ่งมาต่อเพลงในบ้านพาทยโกศล อีกทั้งยังมีเสียงบันทึกของทั้งนางเจริญ พาทยโกศล และเสียงของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เป็นหลักในการอ้างอิงแนวทางขับร้องที่มีลักษณะเหมือนกัน ทำให้ตับนางลอยของบ้านพาทยโกศล มีความแข็งแรงในองค์ความรู้ การขับร้องของสำนักดนตรีบ้านพาทยโกศล ครูอุษา แสงไพโรจน์ ได้มีโอกาสอันสูงสุดในชีวิต คือ ถวายการสอนขับร้องให้กับสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ที่ตำหนักปลายเนิน ครูอุษารับหน้าที่ถวายงานสอนให้พระองค์ท่านเป็นประจำทุกวันอาทิตย์ จนสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงขับร้องเป็นต้นเสียงในบทคอนเสิร์ต ตับนางลอยนั้นต้น ในงานสังคีตสายใจไทย ครั้งที่ 2 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งชาติ วันที่ 19 มีนาคม พ.ศ. 2535

3.3 ประวัติชีวิตครูอุษา แสงไพโรจน์

ภาพที่ 17 ครูอุษา แสงไพโรจน์
(ที่มาภาพ: ครูอุษา แสงไพโรจน์ บันทึกวันที่ 24 พฤศจิกายน 2557)

ประวัติชีวิตของครูอุษา แสงไพโรจน์ ผู้ศึกษาได้ทำการบันทึกข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ในวันที่ 18 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557 ณ โรงเรียนราชินี และวันที่ 4 กรกฎาคม พ.ศ. 2561 ณ โรงเรียนราชินี

3.3.1 ประวัติโดยกำเนิด

ครูอุษา แสงไพโรจน์ เป็นบุตรีคนที่ 2 ที่ถือกำเนิดจากจ่าสิบเอกยรรยงค์ โปร่งน้ำใจ และนางสะอาด (อ๊อกกังวาล) โปร่งน้ำใจ ครูอุษามีวันเกิด 2 วัน คือวันเกิดที่อยู่ในบัตรประจำตัวประชาชนนั้นเป็นวันจันทร์ที่ 15 มีนาคม พ.ศ. 2486 ขึ้น 10 ค่ำ ปีมะแม แต่วันเกิดที่แท้จริงที่ครูอุษาได้พบจากสูติบัตรเก่าคือ วันอาทิตย์ที่ 4 เมษายน พ.ศ. 2486 ซึ่งเป็นวันขึ้น 15 ค่ำปีมะแม ในช่วงเวลาค่ำ ครูอธิบายว่ามารดาของท่านได้ไปแจ้งวันเกิดผิดผลาดไปจากความเป็นจริง โดยครูอุษาเล่าว่า

> *ในสูติบัตรเกิด 15 มีนาคม 2486 แต่อันที่จริงแล้ว ครูเกิด 4 เมษายน 15 ค่ำ ปีมะแม วันอาทิตย์ ปีเดียวกัน คือครูไปค้นสูติบัตรเก่าเจอแต่แม่ลงไว้ผิดวันที่ 15 มีนาคม นั้นไม่ใช่ต้อง 4 เมษายน 2486 แต่ในบัตรของครูก็เป็น 15 มีนาคม 2486 เหมือนกัน เวลาครูไปดูหมอก็ต้องใช้วันอาทิตย์ที่ 4 เมษายน ขึ้น 15 ค่ำ ปีมะแม แม่ครูบอกว่าเกิดตอนค่ำๆ*

เกิดที่บ้านวัดมอญ (วัดประดิษฐาราม) เรือนหอเก่าของอาจารย์เจริญใจ (เจริญใจ สุนทรวาทิน) แต่ไม่ได้เกิดบ้านนี้นะ ครูเกิดที่บ้านข้างหลัง ครูมีบ้าน 2 หลังติดกัน (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 19 พฤษภาคม 2560)

เริ่มแรกนั้นครูอุษามีชื่อว่างามตา เนื่องจากคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณเป็นผู้ตั้งชื่อให้เมื่อแรกพบ ครั้งเมื่อมาเยี่ยมมารดาของครูอุษา คุณหญิงไพฑูรย์เห็นว่าบุตรีของนางสะอาด (อ๊อก กังวาล) โปร่งน้ำใจ มีดวงตาที่สวยงาม จึงตั้งชื่อว่า งามตา และต่อมาครูอุษาได้เปลี่ยนชื่อเป็น อุษา เนื่องจากบิดาและมารดาพาไปให้พระที่วัดประดิษฐารามตั้งชื่อให้ใหม่ แต่ชื่อ “งาม” นั้นได้เป็นชื่อเล่นของครูอุษามาตลอด ครูอุษาเล่าว่า

ตอนนั้นคุณหญิงไพฑูรย์ มาเยี่ยมแม่ แล้วเห็นครูมีตาสวย ท่านก็เรียกว่า แม่งามตา เกิดมาคือมีตาสวย ตาโตสวย ให้ชื่องามตาก็แล้วกัน แต่แม่ครูบอกว่า มาเปลี่ยนเพราะพ่อกับแม่ครูขอให้พระวัดมอญตั้งให้เป็น อุษา เป็นที่รัก เป็นแสงสว่างของคนทั่วไป งาม ก็เป็นชื่อเล่นไป พี่น้องใครๆ ก็เรียก งาม (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557)

ครูอุษามีพี่น้องร่วมบิดามารดารวมตัวท่านเองทั้งหมด 4 คน ดังนี้

1. จ่าสิบเอกพิสิทธิ์ โปร่งน้ำใจ (อู๊ด) อาชีพนักดนตรีกองดุริยางค์ทหารบก
2. นางอุษา แสงไพโรจน์ (งาม) อาชีพครูสอนประจำโรงเรียนราชินี
3. นางฉันทนา โปร่งน้ำใจ (ตุ๋ย) อาชีพครูสอนประจำโรงเรียนราชินี
4. จ่าสิบเอกองอาจ โปร่งน้ำใจ (ไก่) อาชีพนักดนตรีกองดุริยางค์ทหารบก

มีพี่ชายคนโต ชื่อ จ่าสิบเอกพิสิทธิ์ โปร่งน้ำใจเป็นนักดนตรีในกองทัพบก คนที่สองก็คือครู คนที่สามคือครูฉันทนา โปร่งน้ำใจ ชื่อตุ๋ย คนที่สี่เป็นน้องชาย ชื่อไก่ องอาจ โปร่งน้ำใจเป็นนักดนตรี อยู่กองทัพบกเหมือนกัน เล่นได้ทั้งดนตรีไทยและสากล พี่อู๊ด เขาเล่นตะโพน เล่นสากลเป่าแซ็กโซโฟน ทุกคนเว้นห่างกัน 4 ปี พี่ชายคนแรกเกิดวันสงกรานต์พอดี 13 เมษายน 2483 แล้วก็เป็นครู 2486 ครูฉันเขาก็ 24 มิถุนายน พวกนี้เกษียณหมดแล้ว ครูตุ๋ยก็จบบ้านสมเด็จแล้วก็ไปสอนโรงเรียนสามเสน สอนภาษาไทยเขาเก่งภาษาไทย แล้วครูก็ดึงเขามาสอนที่นี่ร้องเพลงที่นี่ ก็พอร้องได้ เป็นลูกคู่ได้ (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557)

ครูอุษาถือกำเนิดที่บ้านใกล้กับวัดประดิษฐารามฝั่งธนบุรี ซึ่งเป็นเรือนหอเก่าของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน คือบ้านเลขที่ 51/2 ถนนอิสรภาพ แขวงบางไส้ไก่ เขตธนบุรี

กรุงเทพมหานครแต่ปัจจุบันได้อาศัยอยู่ที่บ้านเลนที่ 21/2 หมู่ 3 ถนนเพชรเกษม ซอยสุขภิบาล 1 แขวงบางแค เขตบางแค กรุงเทพมหานคร

ครูก็ไปอยู่บางแค นั้นลุงจืดเขาอยู่ CP แล้วเป็นผู้จัดการใหญ่ ใครๆ เขาก็มาต้องมาติดต่อ พอดีบ้านหลังเก่านี้มีหลายครอบครัวอยู่ เขาก็เลยไปซื้อบ้านใหม่ที่บางแค ทาง CP เขาซื้อให้ที่ครูอยู่ปัจจุบัน ซื้อหลังจากแต่งงานแล้ว มีลูกแล้วด้วย ตั้งแต่ลูกครูเล็ก ๆ ปีไหนไม่รู้ ตอนนี้คนโตครู 40 กว่าแล้ว (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557)

ภาพที่ 18 ครูอุษา แสงไพโรจน์ และนายวัลลภ แสงไพโรจน์ ยืนอยู่หน้าบ้านที่อาศัยปัจจุบัน
(ที่มาภาพ: ปริญญา ทัศนมาศ บันทึกภาพวันที่ 7 มิถุนายน พ.ศ. 2557)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ชีวิตในวัยเยาว์ของครูอุษานั้น เป็นการใช้ชีวิตอยู่กับครอบครัวซึ่งมีบิดาและมารดาประกอบอาชีพอยู่ในวงการดนตรี ดังนั้นชีวิตของครูอุษาจึงได้สัมผัสกับเสียงดนตรีมาตั้งแต่เยาว์วัย ปกติแล้วครูอุษา จะช่วยงานมารดาประกอบอาหารเป็นส่วนใหญ่ และมีโอกาสได้ติดสอยห้อยตามบิดาหรือมารดาเมื่อครั้งที่ออกไปเล่นดนตรีตามงานต่างๆ ที่เข้ามา ซึ่งในวัยเด็กนั้นครูอุษาชื่นชอบด้านการรำมอญมากกว่าด้านดนตรี ครูอุษาเล่าว่า

ตอนเด็กๆ ก็ฐานะธรรมดาไม่ร่ำรวย พ่อก็ไปเล่นละคร ย่าก็ไปเล่นดนตรี แม่ก็อยู่บ้านเฉยๆ แต่ไปร้องกับวงคุณหญิงไพฑูรย์บ้าง แล้วก็มีร้องกับวงดนตรีวัดกลางบ้าง เป็นวงปี่พาทย์ไทย แต่ส่วนใหญ่แม่ครูจะไปเล่นเป็นวงปี่พาทย์มอญเพราะเป็นงานศพ ชื่อวงลุงโฮก ครูก็ไปนั่งไปนอนอยู่กับวงพิณพาทย์เนี่ย ก็ช่วยพ่อแม่ทำงานบ้าง แม่ครูขายของอยู่หน้าบ้าน ครูก็เป็นคนช่วยปรุงกับข้าว ครูเป็นคนปรุงอาหารนะ ตอนเล็กๆ เป็น

ลูกมือหยิบของ ตอนนั้นที่บ้านสมเด็จเขาเรียนภาคค่ำ ก็มีคนมากันเต็มเลย หน้าบ้านครู แม่ครูก็ขายกับข้าว เวลามีงานแม่เขาก็จะไปร้อง

ครูได้ยินเสียงดนตรีครั้งแรกก็จะเห็นพ่อครูตีระนาดที่บ้าน ตอนนั้นพ่อครูตีระนาดมือเดียว แล้วก็ตะโพน กลองทัดก็จะอยู่อีกด้านหนึ่ง เขาซ้อมเพราะว่าจะต้องไปเล่นตลกกับต๊อกบูม เขาจะใส่เสื้อสีแดง แล้วก็ทาจมูกสีแดง ตอนเด็กครูก็ตามแม่ไปงาน ตอนนั้นครูก็ไม่ได้ชอบดนตรีเลย (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557)

ครูอุษาชื่นชอบในการรำมอญมากกว่าการขับร้องมาตั้งแต่วัยเยาว์ ด้วยสภาพแวดล้อมของสมาชิกในครอบครัวมีเชื้อสายมอญ จึงมีการสืบทอดการหัดรำมอญในพี่น้องสายสกุล

ครูชอบรำมากกว่า เวลาว่างก็หัดรำมอญ ก็จะมีญาติชื่อละเอียด เป็นลูกของป้า พี่ละเอียดก็จะสอนรำมอญตั้งแต่ตัวเล็ก ครูหัดรำมอญก่อนหัดร้อง เพลงย่ำเที่ยงส่วนมากก็รำหน้าศพ เวลาสวดพระสวดศพ ก็จะมีรำมอญ ก็รำออกงานสารพัดเลย ปากเกร็ดบ้าง ปทุมธานีบ้าง พระประแดงบ้าง น้องสาวครูตุ๋ยก็รำด้วย ส่วนน้องคนเล็กนายไก่เขาก็จะตีกรับ เป็นลูกมือ พอโตขึ้นเขาก็ตีตะโพนเวลาไปงาน พี่สาวพี่ละเอียดนี้ก็เอารำกลองยาว ลาวแพนมาหัด เพราะรำมอญอย่างเดียวเขาก็จะเบื่อ ไก่เขาก็จะออกงานด้วย ส่วนพี่อู๊ด ก็จะตีตะโพน ก็ไปกันทั้งสี่คนนี้แหละ ถ้าเป็นรำมอญก็จะเป็นผู้หญิงล้วน (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557)

3.3.2 ประวัติการศึกษาสายสามัญ

ครูอุษา แสงไพโรจน์ เข้ารับการศึกษาสายสามัญชั้นประถมศึกษาปีที่ 1 - 4 ที่โรงเรียนศิริชาติวิทยา ในช่วงปี พ.ศ. 2494 - 2497 เพราะอยู่ใกล้บ้านของท่าน หลังจากนั้นได้เข้าศึกษาที่โรงเรียนสตรีวุฒิศึกษา และได้ย้ายมาอยู่โรงเรียนสตรีวิทยา ช่วงประมาณปี พ.ศ. 2497 - 2503 เนื่องจากคำแนะนำจากคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ที่ให้ย้ายมาเพราะมาช่วยบรรเลงดนตรีที่โรงเรียนสตรีวิทยา และโรงเรียนราชินี

ครูก็ไปเข้าโรงเรียนศิริชาติ เพราะอยู่ใกล้บ้านเดินข้ามคลองบางหลวงไปเพราะแถวนั้นมีโรงเรียนศิริชาติกับโรงเรียนประสาทศิลป์ แม่ลุงจีดเขามาเรียนกับแม่ครู แล้วเขาก็เอาไปสอนร้องที่โรงเรียนประสาทศิลป์ พอจบหลักสูตรจากศิริชาติตอน ป.4 (2497) ก็ไปเรียนที่โรงเรียนสตรีวุฒิศึกษา เพราะอยู่ใกล้บ้าน อยู่วัดอรุณ (วัดอรุณราชวรมหาวิหาร) เรียนอยู่ครึ่งปี อาฑูรย์ (คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ) ให้ออกมาอยู่โรงเรียน

สตรีวิทยา เพราะว่าไม่มีคนตี ฉิ่ง ตีเครื่องหนัง เพราะตอนนั้นอาฑูรย์ สอนอยู่ที่ราชินีและสตรีวิทยา (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557)

3.3.3 การสืบทอดสายสกุล

ครูอุษา แสงไพโรจน์ มีบรรพบุรุษเกี่ยวข้องกับทางดนตรีและมีเชื้อสายมอญจากเครือญาติฝั่งมารดา ส่วนเครือญาติฝั่งทางบิดาของท่านนั้นเป็นเชื้อสายนักดนตรีไทยจากจังหวัดพระนครศรีอยุธยา ซึ่งทั้งบิดาและมารดามีความสัมพันธ์กับสำนักดนตรีพาทยโกศล ครูอุษาได้เล่าเกี่ยวกับบิดาและมารดาของท่านดังนี้

พ่อครูชื่อ จ่าสิบเอกยรรยงค์ โปร่งน้ำใจ เมื่อก่อนเขาอยู่อยุธยาเชื้อสายไทย แล้วก็มาเรียนดนตรี เข้ามาเรียนดนตรีที่บ้านจางวางทั่ว วัดกัลยาฯ (วัดกัลยาณมิตรวรมหาวิหาร) เป็นคนเครื่องหนัง เขาก็เป็นทหาร แล้วก็เป็นตลกด้วย กับคณะล้อต๊อก ต๊อกบูม ทางพ่อนี้ก็น่าจะเป็นดนตรีมาก่อนเพราะน้องชายเขาก็เป่าปี่ ชื่อไกร โปร่งน้ำใจ มีคณะละครชาตรีชื่อ คณะโปร่งน้ำใจ ก่อนนี้ย่าตั้งคณะละครชาตรีแล้วก็หัดลูกหลานเล่นละคร ครูยังโดยหัดให้เล่นเลย เสร็จแล้วก็ย้ายไปอยู่ที่หลานหลวง ภรรยาของน้องพ่อครูก็จะดูแล

แม่ครูก็เป็นนักร้องที่บ้านจางวางทั่ว ชื่อนางสะอาด อ๊อกกังวาล พอแต่งงานแล้วก็มาเป็น โปร่งน้ำใจ ตาครูก็เป็นศิษย์อยู่กับจางวางทั่ว ชื่อ จ่าเอกอิน อ๊อกกังวาล เป็นคนเครื่องหนังประจำอยู่ที่วงของจางวางทั่ว ไม่ได้ตีแต่เครื่องหนัง เพลงมอญร้องไห้ตาครูก็จะต่อให้แม่ คือ ทำนองเพลงมีอยู่แต่ตาครูก็จะเอาภาษามอญมาใส่ เพราะตาครูเป็นคนมอญ (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557)

ครูอุษา สมรสกับนายวัลลภ แสงไพโรจน์ ซึ่งทั้งสองท่านนั้นมีความสัมพันธ์ทางเครือญาติและมีความสนิทชอบพอกันมาเมื่อครั้งที่ครูอุษาเป็นนักเรียนโรงเรียนสตรีวิทยาแล้วสานสัมพันธ์เรื่อยมาจนตกลงใช้ชีวิตร่วมกัน ในวันที่เมื่อวันที่ 2 กันยายน พ.ศ. 2510 โดยมีพระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าเฉลิมพลฑิฆัมพร เป็นประธานในการจัดงานมงคลสมรส วังสราญรมย์ เนื่องจากรู้จักกับบิดาของครูอุษา (จ่าสิบเอกยรรยงค์ โปร่งน้ำใจ)

ครูกับลุงจืดก็เป็นญาติกัน คือ แม่ของลุงจืดเป็นหลานของป้าครู เจอกันก็ตอนที่ครูอยู่สตรีวิทยาแล้ว สมัยนั้นก็จะมีงานศิลปหัตถกรรมที่สวนกุหลาบ วงดนตรีสตรีวิทยา ก็ต้องเล่นทุกปี เข้าก็ตามไปดูทุกปี แล้วเวลาที่มีงานวัดมอญ ครูก็ประกวดนางสงกรานต์ ก็ได้เป็นนางสงกรานต์ ปีไหนก็ไม่รู้จำไม่ได้ ก็เจอกันบ่อยๆ ตามมาถึงบ้าน แม่

ครูเนี่ยดุนะ แต่ลุงจืดเขาเป็นคนไม่กลัวใคร ลุงจืดเขาก็มานั่งหน้าร้าน กินอาหารบ้างอะไรบ้าง แม่ครูก็ถามว่า ทำไมไม่เข้าไปในบ้าน พอบอกว่าเข้าไปในบ้านก็เขามาเลยทีนี้ก็มาช่วยทำกับข้าว ตอนนั้นทำขนมข้าวตู คือข้าวจากที่เราเหลือไปตากให้แห้งแล้วก็เอามาบด เขาก็มาช่วย ก็มาชอบกัน

พอจบจากสตรีวิทยา ก็ติดต่อกันมาเรื่อย แล้วพอมาเข้าราชินีแล้วถึงได้แต่งงานในปี 2510 แต่งที่วังสราญรมย์ หม่อมเจ้าเฉลิมพลฑิฆัมพร มาเป็นเจ้าภาพเพราะเขารู้จักพ่อของครู มีวงพิณพาทย์จากกรมศิลป์ แต่งงานวันที่ 2 กันยายน 2510 ก็พระวัดมอญองค์เดินนั่นแหละ เราจะเรียกว่า หลวงตาปริต เรือนหอตอนแรกก็คือบ้านเดิมที่น้องสาวครูอยู่ตอนนี้ สมัยก่อนไม่ได้มีสองชั้นเป็นบ้านชั้นเดียวแล้วมีนอกชานออกมาทีนี้พอครูจะแต่งงานก็ถมดินออกมาแล้วปลูกขึ้นเป็นเรือนขึ้นไปสองชั้น แล้วก็แต่งที่นั่น (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557)

หลังจากที่ครูอุษาได้สมรสกับนายวัลลภ แสงไพโรจน์ (จืด) แล้วก็ได้ให้กำเนิดบุตรด้วยกัน 3 คน แล้วให้พระมอญวัดประดิษฐาราม ชื่อ หลวงตาปริต ตั้งชื่อบุตรให้ที่ 3 คนคือ

1. นางวัลลภา รามัญวงศ์ (เป็ด) อาชีพแม่บ้าน
2. นางวราภรณ์ แสงไพโรจน์ (ป๊อบ) อาชีพพนักงานบริษัท
3. นายวีรพันธ์ แสงไพโรจน์ (เป้) อาชีพธุรกิจส่วนตัว

ก็มีลูกคนแรก 2511 ครูมีลูก 3 คน เป็ด ชื่อวัลลภา รามัญวงศ์ เกิด 21 มกราคม 2511 จบม.เชียงใหม่ ตอนนี้ก็ออกมาเป็นแม่บ้านอย่างเดียว แต่งงานกับ สุวิทย์ รามัญวงศ์ เป็นมอญแท้ๆ เลย คนที่ 2 ชื่อป๊อบ วราภรณ์ เขาจบเอแบค ตอนนี้ก็เป็นผู้จัดการใหญ่เกี่ยวกับยาของฝรั่ง ตอนแรกเข้าสอบได้ ม.เชียงใหม่แต่ลุงจืดไม่ให้ไปเพราะคนโตไปแล้ว เขาเกิดเดือนสิงหาคม ปี 2523 แต่งงานกับคนจีนชื่อ หลุย จำชื่อจริงไม่ได้แล้ว คนเล็กชื่อ เป้ วีรพันธ์ เราเรียนอัสสัมชัญธนบุรีแล้วมาต่อเอแบคแต่เรียนไม่จบออกมาทำงานตั้งบริษัทของตัวเอง

ตั้งชื่อตอนแรกชื่อว่าเป็ด รู้สึกว่าพ่อของครูจะตั้งชื่อเล่นให้ แต่ชื่อจริงก็ให้หลวงตาปริตนี้แหละตั้งให้ ก็เอาวันเดือนเกิดไปให้ท่านแล้วท่านก็จะตั้งให้ ทั้งสามคนเลี้ยงง่าย จบจากโรงเรียนราชินีทั้ง 3 คน (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557)

ภาพที่ 19 ครูอุษา แสงไพโรจน์ กับสามีและหลานชาย
(ที่มาภาพ: ปริญญา ทัศนมาศ บันทึกภาพ วันที่ 30 พฤศจิกายน พ.ศ. 2557)

3.3.4 ประวัติการเรียนดนตรี

ครูอุษาเริ่มเรียนด้านการขับร้องจากมารดาซึ่งเป็นการเรียนในครอบครัวเมื่อครั้งที่เข้าโรงเรียนสตรีวิทยาแล้วประมาณปี พ.ศ. 2497 และได้เรียนเครื่องหนังจากบิดาได้รับการจับมือตะโพนต่อเพลงสาธุการเป็นเพลงแรก บรรเลงเครื่องกำกับจังหวะ เช่น ฉิ่ง กรับ เมื่อมาอยู่ที่โรงเรียนสตรีวิทยา นอกจากนี้ยังได้รับการศึกษาด้านการบรรเลงทางเครื่องจากคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ คือต่อเพลง จระเข้หางยาว สามชั้น เครื่องมือฆ้องวงใหญ่ และระนาดทุ้มเป็นลำดับ ซึ่งการเรียนดนตรีในโรงเรียนสตรีวิทยานั้นก็ได้มีโอกาสมาร่วมบรรเลงดนตรีให้กับวงดนตรีของโรงเรียนราชินีด้วย

เมื่อก่อนเรียนร้องกับแม่ที่บ้านก่อนเลย เพราะก่อนหน้านั้นหัดรำมอญ ตอนเริ่มคือ ม.1 ที่โรงเรียนสตรีวุฒิศึกษา ตอนอยู่ศิริชาติยังไม่ได้หัดร้อง ตอนอยู่สตรีวุฒิศึกษาแม่ก็ต่อที่บ้านเพลงแรกที่ต่อก็คือเพลง แขกลพบุรี ลำดวนเอยพี่จะก่อนแล้ว จบเถา แล้วครูก็ลืมหมดเพราะต่อตั้งแต่เล็ก แล้วครูก็ไม่ได้ใช้เลย ไปอยู่สตรีวิทยาก็ไม่ได้ใช้ตีแต่เครื่องหนัง เพลงต่อมาคือแขกมอญบางขุนพรหม หงส์ทอง ล่องลม เขมรปากท่อ แล้วก็แขกสาย 6 เพลง แม่ก็บอกว่า อะมาต่อเพลง ก็ต่อเพลงตอนกลางคืน ตอนนั้นครูก็ไม่ค่อยชอบเท่าไหร่ น้องสาวครูก็ต่อพร้อมกันแต่เขาไม่ชอบเลย แต่ครูจำได้ ไม่ได้จดเลย

ใช้ความจำอย่างเดียว แม่เขาก็จะนอนร้อง เราก็จะนั่งร้องไปๆ แม่ครูจะดุแต่ไม่เหมือนอาฑูรย์ แม่เขาก็จะให้ร้องดังๆ เวลาแม่ครูเข้าห้องน้ำแม่ครูก็บอกว่า ให้ร้องไปอย่าหยุดนะให้ฉันได้ยินถึงห้องน้ำ ตอนนั้นเด็กๆ ก็กลัว ต้องร้องเสียงดัง นอกจากนั้นก็ไปต่อกับอาฑูรย์ อาถรรพ์ แขกสาหร่าย เขมรใหญ่ ฯลฯ ก็ร้องเสียงดัง ครูก็เลยติดการร้องเสียงดัง

แล้วเครื่องหนังนั้นก็มาหัดตอนที่มาอยู่โรงเรียนสตรีวิทยาเพราะตอนนั้นครูเข้าไปตีฉิ่ง พ่อครูก็หัดให้ตีรำมะนาก่อน แล้วก็หัดให้ตีตะโพน ตอนก่อนจะตีตะโพนก็จะมีไหว้ครูก่อน พ่อก็จะจับมือตีตะโพนที่สตรีวิทยา ตอนมาเข้า ม.1 ใหม่ที่โรงเรียนสตรีวิทยา ที่นี่เขาก็จะเล่น ตับพรหมาสตร์ ตับนาคบาศ ครูก็ได้ตีตะโพน คุณหญิงบอกพ่อให้ต่อตะโพนให้ ก่อนหน้านั้นก็ตีฉิ่งตีกรับ แล้วก็หัดฆ้องวงใหญ่ ตีระนาดทุ้ม คือเรียนร้องกับแม่ มาสตรีวิทยาก็มาตีฉิ่ง แล้วก็หัดฆ้องวง เสร็จแล้วคนทุ้มขาดก็ไปตีทุ้ม แล้วก็มีเขย่าอังกะลุงลมพัดชายเขา หลังจากนั้นก็จะเป็น โทนรำมะนา และตะโพน พ่อจับมือให้ มีดอกไม้ธูปเทียน แล้วก็ต่อสาธุการครึ่งหนึ่ง แล้วก็ตระนิมิต เหาะ ส่วนโทนรำมะนาก็จะต่อสามชั้น สองชั้น ชั้นเดียว เขาไม่ได้เรียกปรบไก่เหมือนสมัยนี้ กลองแขกก็ตีคู่กับน้องสาวครูตุ๋ยนั่นแหละ ที่บ้านไม่ได้ต่อเครื่องหนังเลย แต่พี่ชายเขาก็จะหัดตีกันที่บ้านทั้งเปิงมาง ตะโพนมอญ ทางเครื่องครูจะเล่นฆ้องเพลงจระเข้หางยาว อาฑูรย์จะต่อให้

สมัยก่อนอยู่สตรีวิทย์ อาฑูรย์สอนที่นี้และสอนที่ราชินีด้วย แล้วทางนี้ก็ต้องไปเล่นถวายพระพรบ้าง แล้วทางราชินีก็ไม่มีคนเครื่องหนัง อาฑูรย์ก็เอาไปเล่นเครื่องหนังบ้าง ก็แต่งเครื่องแบบนักเรียนสตรีวิทยา มาเลนกับโรงเรียนราชินี ก็สนิทกันหมดเลย ก็เข้าวังที่หัวหินก็ไปนะ วงราชินี ท่านอาจารย์อัฉราฉวี ท่านก็ไปแล้วยังให้ของขวัญครูด้วยเป็นผ้าขนหนู สบู่เป็นของขวัญ

ตอนอยู่สตรีวิทยา ก็มีงานเยอะมาก เขาก็จะมีรถบัสไว้หนึ่งคันคอยขนนักดนตรีไปงานโน้นงานนี้ งานขึ้นบ้านใหม่บ้างอะไรพวกนี้ จะเล่นตับวิวาห์พระสมุทร ตับอาบูหะซัน ตับพรหมาสตร์ ตับนาคบาศ ตับนางลอย ส่วนมากจะเป็นบั้นต้น ส่วนมากครูก็จะตีเครื่องหนัง ทั้งตะโพนและกลองแขก คู่กับคนที่ตีกลองทัดนั่นแหละ (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557)

เรียนขับร้องกับคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ครูอุษาได้เริ่มเรียนขับร้องอย่างจริงจังในช่วงของการทำงานเป็นครูที่โรงเรียนราชินี ซึ่งก่อนหน้านั้นท่านได้สัมผัสกับการขับร้องของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณเมื่อครั้งเป็นนักเรียนที่โรงเรียนสตรีวิทยา ช่วงนั้นครูอุษาทำหน้าที่บรรเลงเครื่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หนังเป็นส่วนใหญ่ การเรียนขับร้องของครูอุษากับคุณหญิงไพฑูรย์ มีทั้งที่โรงเรียนราชินี แล้ววังหม้อ และบางครั้งก็ไปต่อเพลงที่บ้านพาทยโกศล

> *ก็เริ่มเรียนกับอาฑูรย์เมื่อตอนจบจากสตรีวิทยา (2503) แล้วก็สอนมาสอนที่โรงเรียนราชินี ก็เรียนที่โรงเรียนบ้าง ตามไปเรียนที่วังบ้านหม้อบ้าง พอที่วังเขาจะเล่นอะไรก็จะไปต่อ วังปลายเนินไม่ได้ไปต่อที่นั่นแต่ตามมาไปสมัยที่ยังเล็กๆ ตามอาฑูรย์ที่วังปลายเนิน ไปนั่งไปนอนกับวงพิณพาทย์ แล้วพ่อครูก็ยกครูให้กับท่านหญิงไอ (หม่อมเจ้ากรณิกา จิตรพงศ์) พ่อครูบอกว่ายกให้ไปเป็นลูกเลย ท่านไอก็บอกว่า ให้มันไปเรียนดนตรีเก่งๆ แล้วค่อยมาช่วยกันที่วังปลายเนิน ท่านก็บอกใครๆ ว่าท่านเป็นแม่ครู แม้แต่สมเด็จพระเทพก็ตาม ขนาดตอนที่งานแต่งของเป็ด สมเด็จพระเทพทรงเป็นประธาน เวลาถ่ายรูปรวมเขาก็ยกเก้าอี้มาให้นั่งคู่กับสมเด็จพระเทพ ท่านบอกไม่นั่ง ท่านจะนั่งกับครูข้างล่าง เพราะว่าเป็นแม่งามเท่ากับว่าเป็นยายของเป็ด เพราะนั้นต้องนั่งอยู่ข้างล่าง ต่อเพลงกับอาฑูรย์ที่บ้านก็ไป บางครั้งท่านก็จะทำกับข้าวด้วย ท่านจะดุมาก ให้ร้องเสียงดังๆ ตลอด* (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557, สัมภาษณ์, 19 พฤษภาคม 2560)

ภาพที่ 20 หม่อมเจ้ากรณิกา จิตรพงศ์ พระราชทานของที่ระลึกให้กับครูอุษาวันที่ 27 ธันวาคม 2552 ณ ตำหนักปลายเนิน

(ที่มาภาพ: ครูอุษา แสงไพโรจน์ บันทึกวันที่ 24 พฤศจิกายน 2557)

3.3.5 ประวัติชีวิตการทำงาน

ครูอุษาเริ่มการทำงานที่โรงเรียนราชินีเป็นแห่งแรกในตำแหน่ง ครูพิเศษสอนการขับร้องในปี พ.ศ. 2505 และได้รับการบรรจุเป็นครูครั้งแรก โดยมีข้อมูลดังนี้

เลขที่ใบอนุญาตบรรจุครูครั้งแรก กศ. 2775/2531 วันที่ในใบอนุญาต 03/09/2531 วันที่มีผล 07/03/2531 โรงเรียนราชินี ตำแหน่ง ครู ระดับที่สอน ตั้งแต่ชั้นอนุบาลปีที่ 2 ถึงชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 วุฒิบรรจุ ต่ำกว่าอนุปริญญาตรี เงินเดือน 4,845 บาท

เลขที่ใบอนุญาตบรรจุครูปัจจุบัน กศ. 2775/2531 วันที่ในใบอนุญาต 03/09/2531 วันที่มีผล 07/03/2531 โรงเรียนราชินี ตำแหน่ง ครู ระดับที่สอน ตั้งแต่ชั้นอนุบาลปีที่ 2 ถึงชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 วุฒิบรรจุ ต่ำกว่าอนุปริญญาตรี เงินเดือน 13,150 บาท

ครูอุษาเข้ามาสอนที่โรงเรียนราชินีเพราะคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ได้เป็นผู้แนะนำ เนื่องจากว่า ครูสอนที่โรงเรียนราชินีนี้ขาดตำแหน่งครูสอนขับร้องและได้รับการบรรจุใบอนุญาตจากการสนับสนุนของคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ซึ่งท่านได้ทำการสอนที่โรงเรียนราชินี ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2505 มาจนถึงปัจจุบัน

ครูก็มาสอนที่ราชินีนี้เพราะว่าครูสอนร้องขาด อาทฑูรย์ให้มาสอนที่นี่ ครูก็บอกว่าร้องไม่เป็นว่างี้ อาฑูรย์ก็บอกว่า แกนะเหรอร้องไม่เป็น ก็ฟังมาตั้งกี่เพลงจะร้องไม่ได้ก็แย่แล้ว ก็เลยต้องมาเป็นครูสอนร้องเพลงแล้วก็มาต่อเพลงกับอาฑูรย์ ที่วังบ้านหม้อด้วย เพราะที่วังบ้านหม้อจะเล่นละครดึกดำบรรพ์ ต่อเพลงละครทั้งนั้นเลย ต่ออันแรกเลยคือศูรปนขา ทั้งเรื่อง ร้องอยู่คนเดียว ตอนนั้นก็เริ่มชอบตนดรีแล้ว คือตอนที่มาเป็นครูโรงเรียนราชินีแล้ว ตอนอยู่สตรีวิทย์รู้สึกเฉยๆ ธรรมดา อยากรำมากกว่า

ตอนนั้นก็เป็นครูธรรมดา สมัยก่อนก็สนุกดีท่านอาจารย์ก็จะให้สอน ป.1 ถึง ป.4 ก็จะเป็นเพลงง่ายๆ ป.1 เพลงนาคราช ป. 2 เพลงนางนาค จีนขวัญอ่อน ป.3 ก็จะเป็นนกจาก ป.4 จะเป็นสร้อยเพลงแล้วก็ลาวสมเด็จ ครูก็สอนตามหนังสือตามบทเรียนเลย ที่นี้ตอนหลังพอครูอยู่ได้ 2-3 ปี เขาก็ส่งไปอบรม ร้องเพลงก็ไม่ได้ร้องอย่างธรรมดาก็จะมีท่าทางประกอบ ไปอบรมที่คุรุสภา อย่างเพลงเขมรกำปอ ก็จะมีท่าทาง ประกอบเพลงเราก็คิดท่าประกอบการสอน ที่มาบรรจุเพราะว่า ครูจบวุฒิ ม.6 แต่มาบรรจุจริงๆ ก็เพราะอาฑูรย์รับรองว่า อยู่สำนักบ้านพาทยโกศล ก็มีสิทธิ์สอนได้ถึง ม.6 เขาก็บรรจุให้ตอนนี้ครูก็สอน ป.1-6 บางทีก็มีสอนมัธยมด้วยแล้วแต่เขาจะจัดมาให้สอน

การสอนกับอดีตต่างกันเยอะเพราะเมื่อก่อนแผนการสอนเราทำเอง แต่เดี๋ยวนี้ก็จะต้องตามหัวหน้าเพราะเข้าจะกำหนดแผนมาว่าให้สอนเพลงนั้นเพลงนี้ ตอนครูสอนอาฑูรย์ก็สอนอยู่ได้ไม่นานเพราะท่านสอนหลายที่ด้วย สตรีวิทย์ด้วย สอนเทคนิค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

พยาบาลจุฬาฯ ครูก็ตามไปร้องตลอด ครูเก่าๆ ที่สอนราชินีก็จะมีครูสมศักดิ์ (สมศักดิ์ ไตรย์วาสน์) ครูเฉิด อักษรทับ (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557)

ภาพที่ 21 พระเจ้าหลานเธอ พระองค์เจ้าพัชรกิติยาภา กับครูอุษา ในวันไหว้ครูโรงเรียนราชินี
(ที่มาภาพ: ครูอุษา แสงไพโรจน์ บันทึกวันที่ 24 พฤศจิกายน 2557)

ภาพที่ 22 ครูอุษา กำลังสอนนักเรียนโรงเรียนราชินี
(ที่มาภาพ: ครูอุษา แสงไพโรจน์ บันทึกวันที่ 24 พฤศจิกายน 2557)

นอกจากนี้แล้วครูอุษายังได้สอนการขับร้องเพลงไทยที่ชมรมดนตรีไทย สโมสรนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ครูอุษา เริ่มมาสอนที่ชมรมดนตรีไทย เมื่อต้นปี พ.ศ. 2554 โดยรองศาสตราจารย์ ดร.วิพรรณ ประจวบเหมาะ ได้เชิญครูอุษา มาสอนขับร้องที่ชมรม โดยจะมาสอนประจำวันพฤหัสบดี เวลาประมาณ 17.00น. ถึง 20.00น. สอนร้องเพลงตับ เพลงเถา หรือต่อเพลงให้นิสิตชมรมนำไปใช้ในโอกาสต่างๆ ของชมรม

ภาพที่ 23 ครูอุษามาสอนขับร้องเพลงไทยที่ชมรมดนตรีไทย (สจม.)
(ที่มาภาพ: ปริญญา ทัศนมาศ บันทึกภาพ วันที่ 29 มกราคม พ.ศ. 2558)

3.3.6 การถ่ายทอดองค์ความรู้

ครูอุษาได้ตามคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เข้าไปที่ตำหนักปลายเนินเพราะตามไปช่วยงานร้องเพลงในครั้งที่เป็นครูสอนที่โรงเรียนราชินี ซึ่งเป็นการเข้าไปช่วยงานด้านการร้องเพลง แต่การเข้าไปสอนขับร้องและถวายงานแด่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี มีเหตุมาจากการเข้าไปขับร้องเพลงพระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น ทางบ้านพาทยโกศล ซึ่งครูอุษาเล่าเหตุการณ์ดังกล่าวว่า

> *ก็เข้าไปเพราะอาฑูรย์พาไปร้อง ไปช่วยร้องละคร นานมากแล้ว ตั้งแต่มาเป็นครูที่ราชินีนี้ ก็เข้าไปเรียนที่วังบ้านหม้อ แต่ไปช่วยงานที่วังปลายเนิน ที่เข้าไปสอนเพราะว่าตอนนั้นคุณหญิงเล็กบอกว่า งามเข้ามาสอนเด็กร้องเพลงหน่อยได้ไหม ครูก็เข้าไปสอน ตอนแรกจะต่อเพลงตับต้นเพลงฉิ่งก่อน พอมีเล็กตัวเล็กๆ เข้ามาครูก็สอนเพลงเนื้อเต็ม กอไผ่ เขมรกำปอ หลายเพลง แล้วค่อยต่อตับต้นเพลงฉิ่งทีหลัง สอนเฉพาะวันเสาร์ แต่ครูก็เข้าไปเรียนรำกับท่าน เพราะสมัยก่อนครูทุกคนจะต้องรำละครตามท่านที่นี่*

พอท่านทรงระนาดเสร็จก็จะรำละคร คือสมัยก่อนสมเด็จพระเทพฯ อยู่ แล้วอาฑูรย์ก็ยังอยู่ใช่ไหม ครูก็เข้าไปด้วย พออาฑูรย์เจ็บและเสีย ครูก็ไม่ได้เข้าไปอีกเลย ครูสิริชัยชาญก็มาสอนดนตรีให้ท่านแทน

มีอยู่ปีหนึ่งวันประสูติท่านอาม ประมาณปี 2549 พี่สาวของท่านไอ (หม่อม-เจ้าดวงจิตร จิตรพงศ์) คุณหญิงเล็กก็โทรมาหาว่า งามมาร้องเพลงพระอาทิตย์ชิงดวงให้ท่านอามหน่อยสิ ท่านบอกให้มาหน่อย ครูก็มาวงครูสิริชัยชาญ ชุดใหม่ของกรมศิลป์ ครูไม่เข้าไปเลยเพราะร้องและดนตรีไม่เหมือนกัน พอเข้าไปร้องเสร็จคุณหญิงเล็กก็วิ่งมาตามให้ไปเข้าเฝ้าสมเด็จพระเทพฯ เพราะท่านก็เสด็จมาทอดพระเนตรด้วย ก็ไปเฝ้าท่าน ท่านก็บอกว่า งาม มาต่อพระอาทิตย์ชิงดวงให้ฉันหน่อย ฉันชอบมาก คุณหญิงไพฑูรย์ไม่ได้ต่อไว้ให้ ครูก็ตอบว่า ได้เพคะ ครูก็ได้เข้าไปต่อให้ท่านในวันอาทิตย์

ก็ต่อจนท่านทรงร้องเองได้ดีแล้ว แล้วก็ไปออกงานแล้วด้วย แล้วครูก็ไม่ได้เข้าไปอีก คุณหญิงเล็กก็โทรมาตามว่าทำไมไม่มา ครูบอกคุณหญิงเล็กว่า อ้าว ท่านร้องได้แล้วก็เลยไม่ไป ท่านบอกไม่ได้ต้องมาทุกวันอาทิตย์ว่าอย่างเนี้ย ก็เลยต้องเข้าไปทุกวันอาทิตย์จนถึงปัจจุบัน ท่านก็จะถามว่าเพลงนั้นงามได้ไหม ก็ต่อให้ท่าน อย่างเช่น บังใบ ท่านชอบทางคุณหญิงไพฑูรย์ คือท่านรักอาฑูรย์มาก พูดถึงคุณหญิงไพฑูรย์ตลอด เพราะอาฑูรย์ก็สอนนายร้อยด้วย ครูก็ต่อเพลงหลายเพลง อย่างแขกลพบุรี ตับนางลอยด้วย (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557)

ปัจจุบันครูอุษา แสงไพโรจน์ กลับมาสอนอยู่ที่วังปลายเนิน ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2549 จนถึงปัจจุบัน หลังจากที่หยุดสอนเมื่อครั้งที่คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ได้ถึงแก่กรรมจากไป ครูอุษามาสอนที่วังปลายเนินเวลาประมาณ 09.00 น. ถึง 12.00 น. และช่วงบ่าย เวลา 13.00 น. ถึง 15.00 น. ช่วงเช้าจะเป็นการสอนร้องนักเรียนที่เป็นเด็กโตที่จะให้ไปออกแสดง ส่วนช่วงบ่ายจะเป็นการสอนให้เด็กเล็กๆ

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีได้เสด็จมาทรงดนตรีเป็นประจำในทุกวันอาทิตย์ ที่วังบ้านปลายเนิน วันอาทิตย์ครูอุษา ไม่ได้มาสอนนักเรียนแต่จะมาร่วมบรรเลงดนตรีกับวงดนตรีบ้านปลายเนิน และบางครั้งก็จะถวายการสอนขับร้องเพลงไทย เมื่อสมเด็จพระเทพ-รัตนราชสุดาฯ มีพระราชกระแสรับสั่งให้มาสอนร้องเพลง บางครั้งท่านก็จะทรงเรียนนาฏศิลป์ไทย ครูอุษาก็ต้องมาเรียนกับท่านเสมอ

3.3.7 ผลงานการแสดง

ครูอุษามีผลงานด้านแสดงดนตรี ส่วนใหญ่แล้วเป็นผลงานที่เกี่ยวกับโรงเรียนราชินีบ้านพาทยโกศล และตำหนักปลายเนิน นอกจากนั้นยังมีผลงานด้านนาฏศิลป์ด้วย ครูอุษา เล่าว่า

> *ตอนเด็กส่วนมากจะเป็นงานรำมอญของบ้านมากกว่า รำมอญ รำกละ ส่วนทางวงดนตรีนานๆ เข้ามีงานเข้ามาทีตั้งแต่มาเป็นครูที่ราชินี ครูก็ไม่ค่อยไปงาน ไม่มีเวลาจะไป ไหนจะลูกอีก นอกจากมาเข้าที่วังปลายเนิน เวลามีวันนริศฯทีครูก็เข้าไปร้องงาน 100 ปี จางวางทั่ว อาทูรย์ให้ร้องเพลงปิดท้าย เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง แล้วก็คุณอารดา (อารดา กีระนันทน์) ลูกศิษย์อาเทวา (เทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล) เป็นคนสีซอสามสายด้วย* (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557)

นอกจากนี้แล้วครูอุษา ยังได้ร่วมบรรเลงงานสำคัญต่างๆ เกี่ยวกับสำนักพาทยโกศล เช่น ในวาระวันเกิดครบ 100 ปี ของจางวางทั่ว พาทยโกศล ที่ตรงกับวันที่ 21 กันยายน พ.ศ. 2524 ครูอุษาได้ขับร้องในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ คณะพาทยโกศล ในเพลงลา พระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น ณ โรงละครแห่งชาติ วันจันทร์ที่ 17 ธันวาคม พ.ศ. 2544 ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ซึ่งบรรเลงในส่วนของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตร์สุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์-วรพินิต ในเพลงพระอาทิตย์ชิงดวง สองชั้น

ตัวอย่างการแสดงดนตรีที่ครูอุษาได้ตามเสด็จสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ไปประเทศต่างเช่น ประเทศอังกฤษ และประเทศฝรั่งเศส ซึ่งได้เรียบเรียงจากคำบอกเล่าของครูอุษาดังนี้

วันที่ 13 -15 ธันวาคม พ.ศ. 2542 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ซึ่งทรงเดินทางไปกรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ เนื่องจากสถานทูตอังกฤษ และชมรมดนตรีไทยในประเทศอังกฤษ ได้ร่วมกันจัดงานคอนเสิร์ตดนตรีไทย เทิดพระเกียรติ 72 ปี มหาราชา จัดขึ้นที่ที่มหาวิทยาลัยโซแอส กรุงลอนดอน ประเทศอังกฤษ และได้ทูลเชิญพระองค์ท่านไปร่วมแสดงในงานดังกล่าว พร้อมวงดนตรีไทย วังบ้านปลายเนิน ซึ่งเปิดการแสดง ณ มหาวิทยาลัยโซแอส เมื่อวันที่ 14 ธันวาคม 2542 เวลา 18.30น. (เวลาที่ประเทศอังกฤษ) ในข่าวนั้นจะมีชื่อนักร้อง นักดนตรีและภาปรากฏออกมาอย่างต่อเนื่อง หนึ่งในรายชื่อนั้น จะมีชื่อครูอุษาร่วมอยู่ด้วย ซึ่งทางครูอุษาเอง ก็ได้กล่าวด้วยความภาคภูมิใจว่า นี่คือครั้งหนึ่งในชีวิตที่ครูอุษามีความภูมิใจมาก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ภาพที่ 24 ครูอุษาตามเสด็จในงานสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ณ ประเทศฝรั่งเศส วันที่ 23 มิถุนายน 2543

(ที่มาภาพ: ครูอุษา แสงไพโรจน์ บันทึกวันที่ 24 พฤศจิกายน 2557)

การตามเสด็จไปประเทศฝรั่งเศส เมื่อวันที่ 23 พฤษภาคม ถึงวันที่ 4 มิถุนายน 2543 ได้มีการจัดงาน “เฉลิมฉลองร้อยปีคล้ายวันพระราชสมภพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี” ณ ประเทศฝรั่งเศส ในงานนี้ ครูอุษา ได้รับพระมหากรุณาธิคุณจาก สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ให้ตามเสด็จไปในครั้งนี้เพื่อร่วมแสดงดนตรี การแสดงคอนเสิร์ต “เฉลิมฉลองร้อยปีสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงขับร้องเพลง “ราชสดุดี สมเด็จย่า” ซึ่งทรงพระราชนิพนธ์เอง จากนั้นทรงตีระนาดเพลงพม่าห้าท่อน เพลงเชิดนอกให้ตัวละครรำในชุด “จับนาง” ทรงซอบรรเลงให้ละครรำในชุด “สาวไหม” และชุดสุดท้ายทรงระนาดในชุดสี่ภาค ก่อนจบลงในชุดกลองยาว ในการแสดงคอนเสิร์ตครั้งนี้ ทูลกระหม่อมทรงเหน็ดเหนื่อยมาก เพราะต้องใช้เวลาในการซ้อมอย่างหนัก แต่พระองค์ทรงมีพระราชดำรัสว่า *“มีความสุขทุกครั้งที่ได้ทรงดนตรีไทย”*

นอกจากนี้ครูอุษาได้เคยสร้างผลงานด้านดุริยางคศิลป์คือการบรรจุทำนองร้องให้เข้ากับเนื้อเพลงโดยเป็นการขอความร่วมมือมาจากครูเตือน พาทยกุล คือ เพลงพลับพลาชัย เถา แต่ปัจจุบันท่านนั้นได้ลืมทำนองเพลงไปแล้วซึ่งครั้งสุดท้ายนั้นท่านได้ร้องไว้ที่โรงละครแห่งชาติ ประมาณปี พ.ศ.2547 ก่อนที่ท่านจะป่วยเป็นโรคมะเร็ง โดยครูอุษาเล่าว่า

> *มีอยู่อันเดียว คือ เพลงพลับพลาชัย เถา น้าเตือน พาทยกุล เขาเอาทำนองและเนื้อร้องมาให้ครูแล้วให้ครูบรรจุเนื้อร้องลงไปในเพลง นานมากแล้วจำไม่ได้แล้ว ก่อนที่ครูจะเป็นมะเร็ง ประมาณปี 2547 แล้ว 2548 ครูเข้าโรงพยาบาล ร้องครั้งสุดท้ายที่โรงละครแห่งชาติ* (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557)

3.3.8 ผลงานการบันทึกเสียง

ผลงานการบันทึกเสียงส่วนใหญ่ของครูอุษา จะเป็นการบันทึกเสียงกับกองดุริยางค์ทหารบก กองดุริยางค์ทหารเรือ และวงพาทยโกศล ตัวอย่างผลงานการบันทึกเสียงเพลงตับมโหรี เรียบรียงจากการเล่าของครูอุษาได้ความว่า ในปี พ.ศ. 2529 งานใหญ่ชุดหนึ่งซึ่งคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ จัดทำถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ที่สวนจิตรลดา คืองานรวบรวมเพลงตับมโหรีของเก่า อันเป็นของโบราณที่คุณหญิงไพฑูรย์ เรียนรู้มาจากคุณแม่เจริญ พาทยโกศล ซึ่งสืบทางเพลงมาจากวังบ้านหม้อ สามารถสืบขึ้นไปได้จนถึงสมัยรัชกาลที่ 2 เป็นทางเก่าแก่อย่างแท้จริงที่เกือบจะไม่มีคนรู้จักแล้วในยุคนี้ เริ่มในปี 2527 คุณหญิงไพฑูรย์ ได้จัดพิมพ์หนังสือขนาดเล็กเล่มหนึ่งขึ้นมาแจกในงานวันอายุครบ 72 ปี ของท่าน เป็นหนังสือปกสีแดงแสด เขียนหน้าปกสีขาวว่า “พาทยวรรณ” ได้มาจากนามสุกลของท่าน คือพาทยโกศลผนวกกับกิตติวรรณ หนังสือเล่มนี้ เขียนบทร้องเพลงตับมโหรีเก่าไว้รวม 7 ตับคือ มโหรีตับนางนาค ตับทะแย ตับแขกมอญ ตับเขนง ตับต้นเพลงฉิ่ง ตับนกกระจอกทอง และตับมหาฤกษ์ สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ทรงสนพระทัยในเรื่องเพลงตับมโหรีของเก่านี้ของเก่านี้มานานแล้ว จึงได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้คุณหญิงไพฑูรย์ จัดการฝึกซ้อมอยู่เกือบ 3 ปี และบันทึกเสียงที่ ศาลาดุสิดาลัย นำขึ้นทูลเกล้าถวาย ซึ่งครูอุษา แสงไพโรจน์ ได้เป็นผู้ที่ร้องตับต้นเพลงฉิ่ง ตับนกกระจอกทอง ตับทะแย ในครั้งนี้ด้วย

ภาพที่ 25 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
พระราชทานตลับเพลงตับมโหรีทางบ้านพาทยโกศลให้แก่ครูอุษา
(ที่มาภาพ: ครูอุษา แสงไพโรจน์ บันทึกวันที่ 24 พฤศจิกายน 2557)

ครูอุษา มีผลงานการบันทึกเสียงกับวงดนตรีพาทยโกศลหลายครั้งเช่น การบันทึกเพลงพระราชนิพนธ์ในจอมพลสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต เนื่องในโอกาสครบรอบหนึ่งร้อยปีแห่งวันประสูติ ณ วันที่ 29 มิถุนายน พ.ศ. 2529 ซึ่งมีคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติ-วรรณ รับหน้าที่เป็นผู้ฝึกซ้อม ซึ่งบันทึกเสียงที่ศาลาดุสิดาลัย พระตำหนักจิตรลดารโหฐาน ตามพระบัญชาในสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และได้นำต้นฉบับที่บันทึกไว้ในครั้งนั้นมาทำการประสมเสียงเป็นระบบดิจิตอล โดยเรือโทพิทูร บุณยะปานะ ซึ่งเป็นหลานของทูลกระหม่อมบริพัตรฯ ออกเผยแพร่ในปี พ.ศ. 2544 ในวาระฉลองครบ 120 ปี วันประสูติขององค์ผู้ทรงนิพนธ์เพลง ซึ่งบรรเลงโดยวงปี่พาทย์ไม้แข็งเครื่องใหญ่ คณะพาทยโกศล มีร้อยเอกอุทัย พาทยโกศลเป็นหัวหน้าวง มีที่ปรึกษาคือ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ และ จ่ายสิบเอกพังพอน แตงสืบพันธุ์ ควบคุมในขณะนั้น โดยครูอุษา ได้ทำหน้าที่ขับร้อง 2 เพลง คือ เพลงอาถรรพ์ เถา เพลงแขมอญบางขุนพรหม เถา (พูนพิศ อมาตยกุล, 2524 : 118)

3.3.9 ลูกศิษย์

ครูอุษาได้สอนในหน่วยงานและสถาบันการศึกษาต่างๆ รวมทั้งมีผู้ศึกษามาขอเรียนกับครูอุษาอยู่มากมาย ลูกศิษย์ที่อยู่ในสถาบันการศึกษานั้นจะมีจากโรงเรียนราชินี ตำหนักปลายเนิน สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ และชมรมดนตรีไทย สโมสรนิสิตจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ครูอุษา ได้กล่าวว่า

> *มีเยอะจนจำไม่ได้ ส่วนใหญ่ก็ที่จุฬา ที่ราชินี ที่วังปลายเนิน ก็จะเป็นลูกศิษย์ที่เล่นละครแล้วก็ต่อร้องด้วยหลายคน ก็มีบัณฑิตพัฒนศิลป์ก็มาขอต่อเพลง ส่วนใหญ่ก็จะเป็นมาแล้ว อย่างสัณห์ใชญ์ เอื้อศิลป์ เขาก็มาทำวิจัยให้ครูเล่มหนึ่ง อย่างพระโอมก็มาเรียนที่โรงเรียน อย่างที่จุฬาฯ ก็จะโอโม่ แนน กับกวาง โดยเฉพาะกวางนี้ใครๆ ก็บอกว่าเสียงเหมือนครูตอนสาวๆ* (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557)

ภาพที่ 26 ครูอุษา ต่อเพลงให้กับนายสัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์
(ที่มาภาพ: ครูอุษา แสงไพโรจน์ บันทึกวันที่ 24 พฤศจิกายน 2557)

ภาพที่ 27 ครูอุษากับลูกศิษย์ (นางสาวสิริกานต์ พรหมมัญ)
(ที่มาภาพ: ปริญญา ทัศนมาศ บันทึกภาพที่ วังบางขุนพรหม วันที่ 22 สิงหาคม 2557)

3.3.10 รางวัลเกียรติยศ

ครูอุษาได้ปฏิบัติงานด้านดุริยางคศิลป์มากมายทำให้ท่านได้รับรางวัลต่างๆ ซึ่งเป็นกำลังใจให้ครูอุษาได้ปฏิบัติงานต่อไปอย่างเต็มความสามารถ รางวัลที่ท่านภาคภูมิใจนั้นคือ รับพระราชทานเข็มเชิดชูเกียรติครูอาวุโส จากสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมหาวชิราลงกรณ บดินทรเทพยวรางกูร ครั้งที่พระองค์ยังทรงดำรงพระยศเป็น สมเด็จพระบรมโอรสาธิราช เจ้าฟ้ามหาวชิราลงกรณ สยามมกุฎราชกุมาร ในรัชกาลที่ 9 การได้รับพระราชทานเครื่องราชอิสริยาภรณ์ และการได้รับรางวัลนริศรานุวัดติวงศ์

ภาพที่ 28 ครูอุษารับพระราชทานเข็มเชิดชูเกียรติครูอาวุโส
จากสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมหาวชิราลงกรณ บดินทรเทพยวรางกูร
วันพุธที่ 30 มิถุนายน 2547 ณ ศาลาดุสิดาลัย สวนจิตรลดา
(ที่มาภาพ: ครูอุษา แสงไพโรจน์ บันทึกวันที่ 24 พฤศจิกายน 2557)

ภาพที่ 29 ครูอุษา แสงไพโรจน์ ถือเครื่องราชอิสริยาภรณ์อันเป็นที่สรรเสริญยิ่งดิเรกคุณาภรณ์ ได้รับเมื่อปี พ.ศ. 2546

(ที่มาภาพ: ปริญญา ทัศนมาศ บันทึกภาพวันที่ 8 ธันวาคม พ.ศ. 2560)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ใบประกาศเกียรติคุณ

นางอุษา แสงไพโรจน์

ผู้มีความสามารถดีเด่นด้านศิลปศิลป์

ได้รับรางวัลนริศรานุวัดติวงศ์

(รางวัลแมวมอง)

ประจำปี พ.ศ. ๒๕๕๐

ขอให้มีความเจริญรุ่งเรืองตลอดปลอดภัย

เทอญ ตลอดไปชั่วกาลนาน

หม่อมเจ้าหญิงกรรณิการ์ จิตรพงศ์

ประธานคณะกรรมการมูลนิธินริศรานุวัดติวงศ์

ภาพที่ 30 ใบประกาศรางวัลนริศรานุวัดติวงศ์ (รางวัลแมวมอง)
ผู้มีความสามารถดีเด่นด้านคีตศิลป์ ปี พ.ศ. 2550
(ที่มาภาพ: ครูอุษา แสงไพโรจน์ บันทึกวันที่ 24 พฤศจิกายน 2557)

3.3.11 ความภาคภูมิใจ

หนึ่งในความภาคภูมิใจของครูอุษานั้นก็คือ การได้รับใช้อยู่ใต้เบื้องพระยุคลบาทสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี โดยการถวายงานการสอนขับร้องเพลงไทย ซึ่งเป็นความภาคภูมิใจสำคัญที่สุดในชีวิตของครูอุษา โดยท่านได้เล่าว่า *"ภาคภูมิใจที่สุดคือ ได้ถวายงานสมเด็จพระเทพฯ โดยที่ไม่นึกฝันว่าวันหนึ่งจะได้เข้าไปถวายงานสมเด็จพระเทพเลย"* (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557)

ความภาคภูมิใจประการที่สอง คือ การได้เป็นผู้ป่วยในพระอุปถัมภ์ของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ที่ทรงพระราชทานความช่วยเหลือให้แก่ครูอุษาให้หายจากโรคมะเร็ง โดยครูอุษาเล่าไว้ด้วยความปลื้มปิติว่า

ปลื้มปิติที่ท่านได้ช่วยชีวิตครู คือออกค่ารักษาพยาบาลให้ครู ที่ครูเป็นมะเร็งและรอดมาเพราะท่าน เป็นมะเร็งขั้นสุดท้าย ไม่ธรรมดาเลย มะเร็งหลังมดลูก หมอบอกว่าอยู่ได้เดือนเดียว ท่านก็ระดมหมอเอายาอย่างดีที่สุดมารักษา ครูฟื้นได้เพราะท่าน เป็นขั้นสุดท้ายต้องตัดออก แต่ว่าจะตัดไม่ได้ต้องให้ก้อนมะเร็งนั้นยุบ คือหมอบอกว่าก้อนมะเร็งไปปิดมดลูกหมดเลย เข้าโรงพยาบาลศิริราช เดือนธันวา ปลายปี 2548 หมอทูลท่านว่า ไม่รู้ว่าครูจะได้กลับไปถวายงานท่านอีกหรือเปล่า เพราะว่าถ้าให้คีโมแล้วมะเร็งไม่ยุบก็ต้องทำใจ อยู่ได้เดือนเดียว ครูที่ราชินีก็ตัดชุดดำไว้รอเลย เสร็จแล้วก็ดีขึ้น หมดค่ารักษาพยาบาลเป็นล้าน ก็เป็นผู้ป่วยในพระอุปถัมภ์ของท่าน

ทีแรกไปอยู่ตึกสมเด็จย่า ชั้น 12 คุณหญิงเล็กก็มาเยี่ยมคุณหมอบอกว่าอีกสามวันต้องตัดเนื้อมะเร็งไปตรวจดูว่าจะใช้คีโมตัวไหน ท่านคงรับส่งมาทางคุณหญิงเล็ก หมอก็เลยบอกว่าพรุ่งนี้เลยครับ ไม่ต้องรอ 3 วัน คุณหญิงเล็กท่านก็ไปเยี่ยมบ่อยท่านเป็นห่วง วันแรกที่เข้าไปโรงพยาบาลเป็นวันอาทิตย์เพราะวันก่อนหน้านั้นเป็นวันประสูติท่านไอ ร้องเพลงเขมรไทรโยคได้ครึ่งเดียวก็ร้องไม่ได้เลยท่านก็หันมามองครูไม่ได้บอกท่าน แต่ครูบอกท่านไอว่าหมอบอกว่าเป็นมะเร็ง ท่านไอก็บอกว่าให้มาเอาตังค์ที่นี่เลย รักษาเท่าไหร่บอกมา ครูไม่ได้เข้าไปถวายงานวันอาทิตย์ท่านก็ถามว่าไปไหน พวกที่วังก็เล่าให้ฟังว่าท่านกระสับกระส่าย ไม่เป็นอันซ้อมดนตรีแล้ว โทรหาคนนั้นคนนี้ ให้คุณหญิงโทรมาหาลุงจืดที่โรงพยาบาลบอกว่าอย่าพึ่งเข้าโรงพยาบาลนะ เดี๋ยวหาห้องให้ก่อน ลุงจืดก็บอกว่าตอนนี้อยู่โรงบาลแล้วได้ห้อง 4 คน ท่านบอกว่าเดี๋ยวรอก่อนแล้วจะโทรมาใหม่ แปบเดียวท่านก็โทรมาบอกว่าได้ห้องแล้วให้ย้ายไปชั้น 12 ตึกสมเด็จย่า คุณหญิงก็ตามไปดูหลังเสร็จจากวัง ก็เป็นห้องใหญ่สบายเลย แปบเดียวหมอก็บอกว่าย้ายห้องครับ ท่านสั่งให้ย้ายไปตึกเฉลิมพระเกียรติ ชั้น 16 ที่ในหลวงประทับอยู่

คุณหญิงก็บอกว่าห้องนี้ก็สบายแล้ว หมอก็บอกว่าไม่ได้ครับท่านสั่งมาแบบนี้ ย้ายเดี๋ยวนั้นเลย ภายในวันเดียว

พอให้คีโมมาสามเดือนแล้วหมอก็ให้กลับบ้าน แล้วพอมันยุบหมอก็ให้มาผ่าตัด ครูก็ยังไปร้องวันนริศฯอยู่ด้วย หมอนัดวันรุ่งขึ้น พอผ่าตัดออกมาหมอบอกว่าอยู่ไปเลยร้อยปี คือเนื้อที่มันหุ้มอยู่มันเล็กลงแล้วก็เลยตัดออกหมดก็ไม่มีอะไรแล้ว ยาก็ไม่ได้ให้กิน ก็กลับบ้าน แต่ครูก็มีกำลังใจ แม่ของลุงจืดที่อยู่เชียงใหม่ก็ส่งบทสวดมนต์ แล้วก็เปิดเทปที่ครูร้องบ้าง สมเด็จพระเทพร้องกับครูบ้าง ลุงจืดเป็นคนเปิดเพราะเป็นห้องพิเศษลุงจืดก็นอนเฝ้าตลอด สมเด็จท่านก็มาเยี่ยมหนหนึ่งตอนปีใหม่ หลังจากนั้นก็ส่งคนมาคอยดูตลอด

พอวันแม่ครูก็จะเอาพวงมาลัยไปถวายท่าน เท่ากับครูเป็นลูกท่าน ครูเอาพวงมาลัยไปถวายท่านก็ตกใจอะไรหรอ ครูก็บอกว่า ก็ทูลกระหม่อมเป็นแม่ผู้ให้ชีวิตใหม่เพคะ ไม่งั้นครูก็ตายไปแล้ว แล้วครูก็ทำทุกปี (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557)

ภาพที่ 31 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
ทรงขับร้องกับวงดนตรีคณะบ้านปลายเนิน
(ที่มาภาพ: ครูอุษา แสงไพโรจน์ บันทึกวันที่ 24 พฤศจิกายน 2557)

ครูอุษามีทัศนคติต่อทางดนตรีไทย โดยที่ท่านอยากให้คนรุ่นใหม่ช่วยกันฟื้นฟูและอนุรักษ์ดนตรีไทย ไม่ว่าจะเป็นทางของสำนักใด เหมือนกับที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีทรงทำนุบำรุงด้านดนตรีไทยอยู่ในปัจจุบัน *“ครูก็อยากจะให้พวกเราฟื้นฟูทางดนตรีไทยให้มากๆ ทั้งทางฝั่งไหนๆ ก็ตาม อยากให้พวกเราที่เป็นนักศึกษาได้อนุรักษ์ดนตรีไทยเอาไว้ อย่างสมเด็จพระเทพเองท่านก็อนุรักษ์ไว้เหมือนกัน ถ้าไม่มีท่านดนตรีไทยก็คงจะไม่เจริญอย่างทุกวันนี้หรอก”* (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557)

ภาพที่ 32 ครูอุษา แสงไพโรจน์ กับสามี (นายวัลลภ แสงไพโรจน์)
ณ หอประชุมใหญ่ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
(ที่มาภาพ: ปริญญา ทัศนมาศ บันทึกภาพ วันที่ 23 มีนาคม 2558)

ครูอุษามีจุดหมายในการดำรงชีวิตคือ ทำการถวายงานแด่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ที่ตำหนักปลายเนิน และสอนดนตรีไทยที่โรงเรียนราชินีไปจนกว่าจะหมดแรงสอน โดยครูอุษากล่าวไว้ดังนี้ *“ครูก็อยากจะอยู่อย่างนี้ ได้ถวายงานท่านไปจนกว่าจะตาย แล้วทางโรงเรียนราชินีนี้ก็ให้ครูสอนอยู่จนกว่าครูจะทำไม่ไหว จะไม่ไปไหน แล้วครูก็จะไม่ไปงานใครเลยนอกจากงานของโรงเรียนและงานของวังปลายเนิน”* (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557)

บทที่ 4
วิเคราะห์ทางขับร้องบทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล

การวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศลในครั้งนี้ผู้วิจัยได้รับความกรุณาจากครูอุษา แสงไพโรจน์ เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ด้านการขับร้องเพลงไทย และกลวิธีการขับร้องต่างๆ ของบทคอนเสิร์ต ตับนางลอย ซึ่งเป็นทางขับร้องของสำนักดนตรีบ้านพาทย-โกศล โดยเพลงที่ผู้วิจัยได้เลือกนำมาศึกษาในครั้งนี้เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขนละคร ทั้งหมด 8 เพลง คือ เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลมใน เพลงโอ้ปี่ใน เพลงช้าปี่ใน เพลงโลมนอก เพลงโล้ เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก

เพลงทั้ง 8 เพลงที่ผู้วิจัยเลือกมาวิเคราะห์ในครั้งนี้ครูอุษา แสงไพโรจน์ ได้รับถ่ายทอดมาจากคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ซึ่งคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ได้รับถ่ายทอดมาจากนางเจริญ พาทย-โกศล ผู้เป็นคนขับร้องบทคอนเสิร์ตตับนางลอยลำดับแรกออกแสดงกับวงดนตรีของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) เมื่อวันที่ 13 ธันวาคม พ.ศ. 2441 ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท โดยมีรายละเอียดการวิเคราะห์ดังนี้

4.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

4.2 ระเบียบวิธีการขับร้องและบรรเลง

- จังหวะ
- บันไดเสียง
- สังคีตลักษณ์

4.3 รายละเอียดของการวิเคราะห์ทางขับร้อง

- ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง
- การแบ่งวรรคหายใจ
- กลวิธีการขับร้อง

4.4 สรุปผลการวิเคราะห์

4.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

ก่อนที่จะเข้าสู่รายละเอียดของเนื้อหาการวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล เพื่อให้เกิดความเข้าใจตรงกัน ผู้วิจัยได้กำหนดข้อกำหนดเบื้องต้นและสัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ตเพื่อแสดงสัญลักษณ์ต่างๆ ที่จะปรากฏในการบันทึกโน้ตของการวิเคราะห์ในครั้งนี้ โดยมีประเด็นสำคัญดังต่อไปนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.1 สัญลักษณ์แทนเสียง

4.1.2 สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องวงใหญ่

4.1.3 สัญลักษณ์แทนเสียงการเอื้อน

4.1.4 บันไดเสียง

4.1.5 ตารางการบันทึกทำนองหลักและทางขับร้อง

4.1.6 ข้อกำหนดวรรคและประโยค

4.1.7 ขั้นคู่เสียงในดนตรีไทย

4.1.8 ทำนองหลักและทางขับร้อง

ซึ่งในแต่ละประเด็นมีความหมายและรายละเอียดดังต่อไปนี้

4.1.1 สัญลักษณ์แทนเสียง

ในการวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางสัมภาณ์และนางลอย บ้านพาทยโกศลครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์ที่ใช้ในการบันทึกและนำเสนอเป็นโน้ตระบบตัวอักษรไทย ซึ่งเป็นตัวอักษรย่อ 7 ตัว โดยแทนเสียงตัวโน้ตดังต่อไปนี้

ด	เป็นสัญลักษณ์แทนเสียง	โด
ร	เป็นสัญลักษณ์แทนเสียง	เร
ม	เป็นสัญลักษณ์แทนเสียง	มี
ฟ	เป็นสัญลักษณ์แทนเสียง	ฟา
ซ	เป็นสัญลักษณ์แทนเสียง	ซอล
ล	เป็นสัญลักษณ์แทนเสียง	ลา
ท	เป็นสัญลักษณ์แทนเสียง	ที

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

หมายเหตุ : ด̣ จุดที่เขียนไว้ใต้ตัวอักษร เป็นสัญลักษณ์แทนเสียงต่ำ

ด̇ จุดที่เขียนไว้เหนือตัวอักษร เป็นสัญลักษณ์แทนเสียงสูง

4.1.2 สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องวงใหญ่

ในการวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล ในครั้งนี้มีบางเพลงที่จำเป็นที่จะต้องมีการวิเคราะห์ทำนองหลักควบคู่กับทำนองทางขับร้อง ผู้วิจัยจึงทำการบันทึกโน้ตทำนองหลัก โดยใช้โน้ตฆ้องวงใหญ่ในการบันทึก โดยอาศัยแนวคิดจากรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ซึ่งท่านได้อธิบายอยู่ในหนังสือสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ ดังนี้

แนวทางในการวิเคราะห์นั้น ให้ใช้ทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นหลักสำคัญในการศึกษาวิเคราะห์ ด้วยถือว่าทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นทำนองที่ใกล้เคียงกับทำนองสารัตถะ มากที่สุด และชัดเจนกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ จนบางครั้งอาจกลายเป็นทำนองสารัตถะไปเสียเองก็ได้ (พิชิต ชัยเสรี, 2559: 2)

ดังนั้นผู้วิจัยจึงกำหนดสัญลักษณ์แทนเสียงของลูกฆ้องวงใหญ่แต่ละลูกเรียงจากลูกที่มีเสียงที่ต่ำสุด อยู่ทางซ้ายมือของผู้บรรเลง (ลูกทวน) ไปหาลูกที่มีเสียงสูงสุดทางด้านขวามือ (ลูกยอด) โดยกำหนดสัญลักษณ์เป็นตัวอักษรแทนระดับเสียงของแต่ละลูกในระดับเสียงของระบบเครื่องสายดังต่อไปนี้

ลูกฆ้องลูกที่ 1	ตรงกับเสียง มี	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	มฺ
ลูกฆ้องลูกที่ 2	ตรงกับเสียง ฟา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ฟฺ
ลูกฆ้องลูกที่ 3	ตรงกับเสียง ซอล	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ซฺ
ลูกฆ้องลูกที่ 4	ตรงกับเสียง ลา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ลฺ
ลูกฆ้องลูกที่ 5	ตรงกับเสียง ที	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ทฺ
ลูกฆ้องลูกที่ 6	ตรงกับเสียง โด	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ด
ลูกฆ้องลูกที่ 7	ตรงกับเสียง เร	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ร
ลูกฆ้องลูกที่ 8	ตรงกับเสียง มี	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ม
ลูกฆ้องลูกที่ 9	ตรงกับเสียง ฟา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ฟ
ลูกฆ้องลูกที่ 10	ตรงกับเสียง ซอล	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ซ
ลูกฆ้องลูกที่ 11	ตรงกับเสียง ลา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ล
ลูกฆ้องลูกที่ 12	ตรงกับเสียง ที	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ท
ลูกฆ้องลูกที่ 13	ตรงกับเสียง โด	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ดำ
ลูกฆ้องลูกที่ 14	ตรงกับเสียง เร	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	รำ
ลูกฆ้องลูกที่ 15	ตรงกับเสียง มี	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	มำ
ลูกฆ้องลูกที่ 16	ตรงกับเสียง ฟา	ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงลูกฆ้องคือ	ฟำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.3 สัญลักษณ์แทนเสียงการเอื้อน

การบันทึกโน้ตทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทย-โกศล ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้สัญลักษณ์แทนเสียงของการออกเสียงเอื้อนแบบต่างๆ ทั้งเสียงเดี่ยว และเสียงที่เกิดจากการผสมเสียงเอื้อนตั้งแต่สองเสียงขึ้นไปดังตารางต่อไปนี้

ลำดับ	เสียงเอื้อน (เสียงเดี่ยว)	สัญลักษณ์ที่เสียงผันตามวรรณยุกต์			
		เสียงสามัญ	เสียงเอก	เสียงโท	เสียงจัตวา
1	เออ	อ	อ่	อ้	-
2	เฮอ	ฮ	ฮ่	ฮ้	-
3	เอย	อ๊ย	อ่ย	อ้ย	เอ๋ย = อ๋ย
4	อือ	อื	อื่	อื้	-
5	ฮือ	ฮื	ฮื่	ฮื้	-
6	เอิง	อ๋ง	อ่ง	อ้ง	-
7	เฮิง	ฮ๋ง	ฮ่ง	ฮ้ง	-
8	เงอ	ง	ง่	ง้	-
9	เงย	ง๊ย	ง่ย	ง้ย	-
10	อึง	อึ๋ง	อึ่ง	อึ้ง	-
11	ฮึง	ฮึ๋ง	ฮึ่ง	ฮึ้ง	-
12	อึ	อึ	-	-	-
13	ฮึ	ฮึ	-	-	-
14	หือ	-	-	-	ห๋
15	เออะ	อ๎			
16	เฮอะ	ฮ๎			
17	เยอ	ย			

ตารางที่ 1 ตารางแสดงสัญลักษณ์แทนเสียงเอื้อนเสียงเดี่ยว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ลำดับ	เสียงเอื้อน (เสียงผสม)	สัญลักษณ์แทนเสียงเอื้อนผสม
1	เฮอะเออ	ฮ็อ
2	เอิงเงอ	อง
3	เอิงเงย	องย
4	อึงเงอ	อึง
5	อึงเงย	อึงย
6	เฮิงเงอ	ฮง
7	เฮิงเงย	ฮงย
8	ฮึงเงอ	ฮึง
9	อึงเงย	ฮึงย

ตารางที่ 2 ตารางแสดงสัญลักษณ์แทนเสียงเอื้อนเสียงผสม

ลำดับ	กลวิธีการขับร้อง	สัญลักษณ์แทน กลวิธีการขับร้อง
1	ปั้นคำ	
2	ครั่นเสียง	
3	กระทบเสียง	
4	ผันเสียงขึ้น	
5	ผันเสียงลง	
6	เหินเสียง	
7	กลึงเสียง	
8	กดเสียง	
9	ใช้หางเสียง	
10	ตวัดเสียง	

ตารางที่ 3 ตารางแสดงสัญลักษณ์แสดงกลวิธีการขับร้อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.4 บันไดเสียง

ในการวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทย-โกศล ผู้วิจัยได้กำหนดบันไดเสียง โดยมีกลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta centric) ซึ่งรองศาสาตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายที่มาของกลุ่มเสียงปัญจมูล ดังนี้

> *คำว่าปัญจมูลนี้ ผู้เขียนได้เทียบศัพท์ไว้ เพื่อเลี่ยงการใช้คำว่า Penta Tonic อันเป็นโหมดเสียงที่ใช้กันทั่วไป ความเป็นมานั้นสือเนื่องมาจาก Dr. Francis Silkstone ได้มาศึกษาดนตรีไทยเพื่อใช้เสนอเป็นวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอก เรื่อง Learning Thai Classical Music: Memorization and Improvisation โดย Dr. Francis Silkstone ได้เลือกผู้เขียนเป็นอาจารย์ผู้ให้ข้อมูลหลักของวิทยานิพนธ์*
>
> *ผู้เขียน และ Dr. Francis Silkstone เห็นชอบที่จะไม่ใช้คำว่า Penta Tonic เนื่องจากระบบเสียงของดนตรีไทย มิได้มีเพียงแค่ 5 เสียงเท่านั้น เพียงแต่มักจะหลีกเลี่ยงเสียงที่ 4 ของบันไดเสียง และมีการใช้เสียงที่ 7 บ้างเป็นบางครั้ง จนดูประหนึ่งใช้เพียง 5 เสียง ... อย่างไรก็ดี เสียงทั้ง 5 เสียงที่ใช้มากที่สุดนี้ สามารถแบ่งออกได้เป็น 7 กลุ่ม เรียกกลุ่มเสียงเหล่านี้ว่า กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta Centric)* (พิชิต ชัยเสรี, 2559: 4)

ดังนั้นผู้วิจัยจึงการกำหนดกลุ่มเสียงของแต่ละบันไดเสียงโดยเริ่มนับเป็นกลุ่มที่ 1 จากลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 10 เรียงขึ้นไปถึงลูกยอด และมีเครื่องหมาย x แสดงถึง หลุมเสียงที่หลีกเลี่ยง ดังต่อไปนี้

กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 1	ซ ล ท x ร ม x	เป็นกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 2	ล ท ด x ม ฟ x	เป็นกลุ่มเสียงทางใน
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 3	ท ด ร x ฟ ซ x	เป็นกลุ่มเสียงทางกลาง
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 4	ด ร ม x ซ ล x	เป็นกลุ่มเสียงทางเพียงออบน
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 5	ร ม ฟ x ล ท x	เป็นกลุ่มเสียงทางนอก
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 6	ม ฟ ซ x ท ด x	เป็นกลุ่มเสียงทางกลางแหบ
กลุ่มเสียงปัญจมูลที่ 7	ฟ ซ ล x ด ร x	เป็นกลุ่มเสียงทางชวา

4.1.5 ตารางการบันทึกทำนองหลักและทางขับร้อง

ในการบันทึกโน้ตทำนองหลักและทางขับร้องของเพลงที่นำมาวิเคราะห์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์แทนเสียงของทำนองหลักด้วยตัวอักษรไทยตามสัญลักษณ์แทนเสียงของฆ้องวงใหญ่ และบันทึกในตารางโน้ตจำนวน 8 ช่อง 1 บรรทัด และบางเพลงจะมีการบันทึกโน้ตที่ต่าง

ออกไปคือ มีการแบบจำนวนช่องใน 1 บรรทัดเป็น 7 ช่อง ซึ่งปกติในแต่ละช่องมีการบรรจุโน้ตได้ 4 ตัวตามตัวอย่างดังต่อไปนี้

ตัวอย่างการแบ่งห้องเพลงแบบจังหวะปกติ 8 ห้อง

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

ตัวอย่างการแบ่งห้องเพลงแบบพิเศษ 7 ห้อง

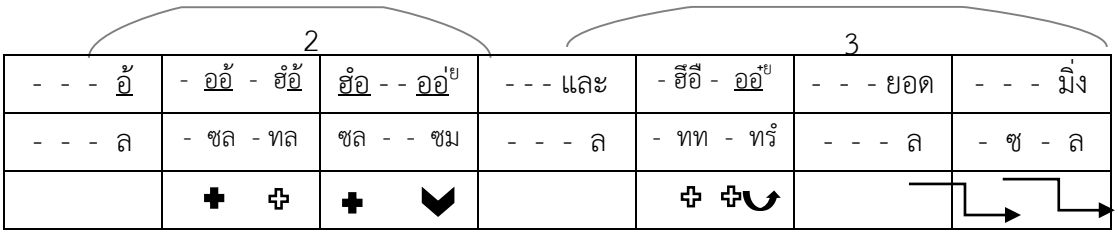
- ม - ท	- ร - ม	- ล - ซ	ซ ซ - ล	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- ม - ซ

การบันทึกทำนองทางขับร้องที่ใช้ในการวิเคราะห์ครั้งนี้ มีการใช้ตาราง 7 ห้อง บางเพลงเพราะมีเพลงที่จะต้องบรรเลงจังหวะพิเศษเรียกว่า “ฉิ่งตัด” จะใช้ตารางบันทึกแบบ 7 ห้อง และใช้ตารางบันทึกแบบ 8 ห้อง 4 ในเพลงที่มีจังหวะปกติและจังหวะลอย

สำหรับบรรทัดในการบันทึกทางขับร้อง แบ่งเป็น 3 บรรทัด คือ บรรทัดบนเป็นการบันทึกทางขับร้องที่จะมีทั้งคำร้อง และการเอื้อนที่เป็นสัญลักษณ์แทนเสียงเอื้อน บรรทัดที่สองเป็นกลุ่มเสียงที่ถูกแทนด้วยสัญลักษณ์แทนเสียงและบรรทัดสุดท้ายคือกลวิธีการขับร้อง การอ่านโน้ตจะเริ่มจากห้องเพลงด้านซ้ายมือแล้วเรียงจากห้องแรกมาจนถึงห้องสุดท้ายทางขวามือแล้วจึงอ่านบรรทัดต่อไปซึ่งจะอยู่ข้างล่าง นอกจากนี้ยังมีการใช้สัญลักษณ์วงเล็บคว่ำอยู่เหนือตารางบันทึกโน้ต ซึ่งจะแสดงการแบ่งวรรคหายใจของแต่ละเพลงโดยมีเลขกำกับในวงเล็บดังกล่าว ซึ่งหมายถือลำดับของการหายใจในแต่ละเพลง

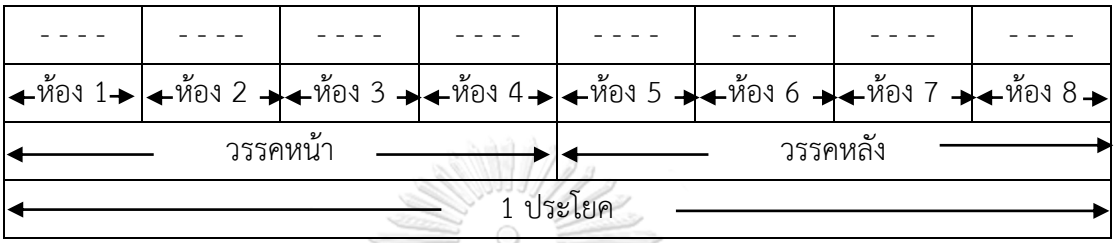
การบันทึกโน้ตปกติในหนึ่งห้องเพลงจะบันทึกได้ 4 ตัวโน้ต แต่เนื่องจากว่าเป็นการบันทึกโน้ตทางขับร้อง จึงมีการบันทึกเสียงที่มีความละเอียดเพิ่มขึ้นในแต่ละห้องเพลง ดังนั้นในหนึ่งห้องเพลงจะมีรายละเอียดต่างๆ มากกว่าการบันทึกลงตารางปกติ สามารถแสดงให้เห็นได้ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างเพลงโอ้ชาตรี คำที่ 1 ประโยคที่ 2

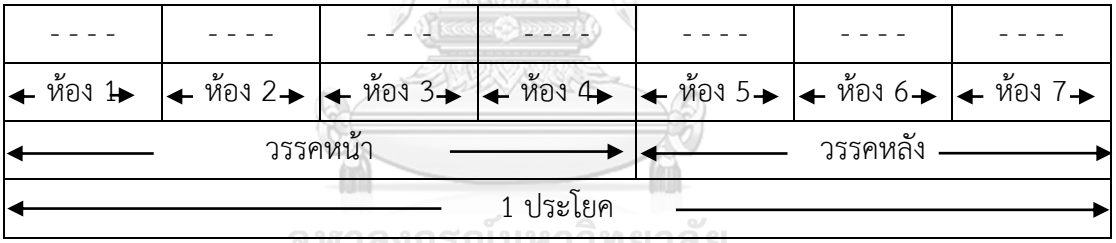


4.1.6 ข้อกำหนดวรรคและประโยค

ในการวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศลผู้วิจัยได้กำหนดชื่อเรียก วรรคและประโยค ในการบันทึกโน้ตลงในตาราง 8 ห้องโดยกำหนดชื่อเรียก วรรคหน้า คือ ห้องที่ 1 - 4 และวรรคหลัง คือห้องที่ 5 - 8 และประโยค คือ วรรคหน้าและวรรคหลังรวมกันเป็น 1 ประโยค ดังตัวอย่างต่อไปนี้



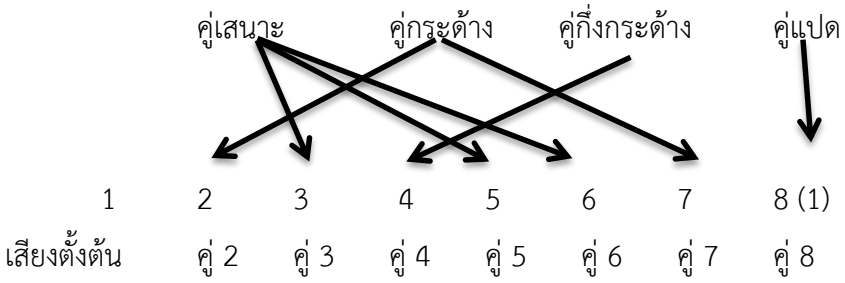
นอกจากนี้ในการวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล ยังมีเพลงที่มีจังหวะพิเศษแบบฉิ่งตัดรวมอยู่ด้วย ผู้วิจัยจึงแบ่งวรรคและประโยคเหมือนกับการแบ่ง 8 ห้อง แต่มีส่วนที่แตกต่างออกไปคือ วรรคหลังจะแบ่งเป็น 3 ห้อง ตั้งแต่ห้องที่ 5 - 7 ดังตัวอย่างต่อไปนี้



จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.1.7 ขั้นคู่เสียงในดนตรีไทย

ขั้นคู่เสียงในทางดนตรีไทย เป็นความเห็นของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวไว้ซึ่งผู้วิจัยได้นำมาเป็นหลักในการเรียกชื่อ มีอยู่ด้วยกันตั้งแต่คู่ 2 ไปจนถึงคู่ 8 สามารถอธิบายดังนี้ โดยกำหนดเสียงที่ 1 ไว้เป็นพื้น คู่เสียงที่สูงนับขึ้นไป จากเสียงที่ 1 นับเป็นคู่ 2 เป็นคู่เรียกว่า คู่กระด้าง ซึ่งเสียงที่ 7 ก็เป็นเสียงคู่กระด้างเช่นเดียวกันเพราะ เมื่อนับเสียงที่ 1 ลงมาอีก 1 เสียงก็เป็นคู่ 2 อยู่แล้ว ส่วนเสียงที่ 3 นับจากเสียงแรกเป็นคู่ 3 เรียกว่าคู่เสนาะ ซึ่งคู่เสียงที่ 5 และคู่เสียงที่ 6 ก็เรียกว่าเป็นคู่เสนาะเช่นเดียวกัน และเสียงที่นับจากเสียงแรก ขึ้นมาเป็นคู่ 4 นั้นเรียกว่าคู่กึ่งกระด้าง (มักปรากฏเป็นคู่พื้นฐานในมือฆ้อง) ซึ่งแสดงให้เห็นภาพดังนี้



4.1.8 ทางขับร้องและทำนองหลัก

4.1.8.1 ทางขับร้อง

การวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศลในครั้งนี้ผู้วิจัยได้รับความกรุณาจากครูอุษา แสงไพโรจน์ เป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ด้านการขับร้องเพลงไทย และกลวิธีการขับร้องต่างๆ ของตับนางลอย ซึ่งเป็นทางขับร้องของสำนักดนตรีบ้านพาทยโกศล ที่โรงเรียนราชินีตั้งแต่เดือนมกราคม พ.ศ. 2559 ถึงเดือน ธันวาคม พ.ศ. 2560 และตรวจทานทางขับร้องในวันที่ 19 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2561 โดยเพลงที่ผู้วิจัยได้เลือกนำมาศึกษาในครั้งนี้เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขนละคร ทั้งหมด 8 เพลง คือ เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลม-ใน เพลงโอ้ปี่ใน เพลงช้าปี่ใน เพลงโลมนอก เพลงโล้ เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก

4.1.8.2 ทำนองหลัก

การศึกษาวิเคราะห์เพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้รับความอนุเคราะห์จากครูสมศักดิ์ ไตรย์วาสน์ สัมภาษณ์และถ่ายทอดทำนองหลัก เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลมใน เพลงโอ้ปี่ใน เพลงช้าปี่ใน เพลงโลมนอก เพลงโล้ เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก ซึ่งผู้วิจัยนำมาใช้ประกอบเพื่อดูโครงสร้างของเพลงในการวิเคราะห์ครั้งนี้ ระหว่างเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2560 โดยมีนายภาณุวัฒน์ การกิจ เป็นผู้ช่วยบันทึกโน้ตทำนองหลัก และผู้วิจัยได้นำทำนองหลักมาตรวจทานกับครูสมศักดิ์ ไตรย์วาสน์ ที่โรงเรียนราชินี วันที่ 14 พฤศจิกายน พ.ศ. 2560 (สมศักดิ์ ไตรย์วาสน์, สัมภาษณ์, 14 พฤศจิกายน 2560)

4.2 ระเบียบวิธีการขับร้องและบรรเลง

4.2.1 จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ

จังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับที่ใช้ในการบรรเลงเพลงไทยนั้นมีอยู่หลายลักษณะ ดังที่รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้อธิบายแยกประเภทของการกำกับจังหวะฉิ่งได้ 3 ประเภทในหนังสือสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ โดยใช้หลักเกณฑ์การบรรเลง ดังนี้

1. การตีแบบเปิด-ปิด (ฉิ่ง-ฉับ) ซึ่งสามารถจำแนกย่อยออกได้อีก 3 ประเภท คือ ประเภทแรกตีเปิด-ปิด แบบลดหลั่นกัน 3 อัตราจังหวะมักปรากฏใช้ ในเพลงเถาต่างๆ และแต่ละอัตราจังหวะสามารถถอดแยกใช้จากกันได้อย่างอิสระขึ้นอยู่กับการบรรเลงเป็นสำคัญ ประเภทที่สองตีเปิด-ปิด แบบฉิ่งตัด (ฉิ่งโอ้ หรือฉิ่งโลม) เป็นการยุบ รวมกันระหว่างการตีฉิ่งในอัตราจังหวะสามชั้นและอัตราจังหวะสองชั้น แล้วตัดห้องที่ 8 ออก การตีฉิ่งประเภทนี้ใช้ตีประกอบในประเภทเพลงโลมหรือเพลงโอ้ ในการแสดงโขนละคร เช่น เพลง โอ้ลาวครวญ เพลงโอ้โลม เพลงสิงโตตัด และแบบสุดท้ายตีเปิด-ปิด แบบเพลงสำเนียงจีน การตีในลักษณะเช่นนี้ ใช้กับเพลงที่มีสำเนียงจีน เช่น เพลงจีนขิมใหญ่ จีนใจยอ โดยการที่เปิด 2 ครั้ง และตีปิด 1 ครั้ง ได้เสียง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ

2. การตีแบบเปิด-เปิด (ฉิ่งฉิ่ง) เป็นการที่กำกับจังหวะแบบตีเปิด อย่างเดียว มักใช้กับเพลงหน้าพาทย์เป็นส่วนใหญ่ ตัวอย่างเพลงที่มักใช้วิธีการบรรเลงแบบนี้ เช่น เพลงสาธุการ เพลงกลม เพลงรัว

3. การตีแบบปิด-ปิด (ฉับ-ฉับ) เป็นการตีกำกับจังหวะแบบปิด อย่างเดียว เสียงที่ได้เป็นเสียง ฉับ เช่น ที่ประกอบจังหวะในเพลงเชิดจีน

4. การตีประสม เป็นการตีกำกับคละเคล้ารูปแบบต่างๆ ที่กล่าวมาแล้วตามลักษณะเพลงที่ปรากฏ เช่น ในเพลงช้าปี (พิชิต ชัยเสรี, 2559: 6)

ในการวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล ผู้วิจัยได้เลือกเพลงที่จะทำการศึกษาจำนวน 8 เพลง คือ คือ เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลม เพลงโอ้ปี่ใน เพลงช้าปี่ใน เพลงโลมนอก เพลงโล้ เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก ซึ่งบางเพลงนั้นมีจังหวะปกติ และจังหวะพิเศษ มีการใช้เครื่องกำกับจังหวะหนักเบาคือ ฉิ่ง และเครื่องหนังกำกับจังหวะย่อยคือ ตะโพน กลองทัด และกลองสองหน้า เรียกเป็นหน้าทับ *“จังหวะหน้าทับ หน้าทับคือกระบวนการที่นำเอา Sound Effect หรือผลที่ได้จากการบรรเลง คือ เสียงกลอง มาร้อยเรียงสร้างสรรค์เป็นกระบวนการต่างๆ เพื่อใช้ประกอบในการบรรเลงดนตรี แต่ละกระบวนการนั้นเรียกว่าหน้าทับ ซึ่งเป็นลักษณะของการบรรเลงเครื่องหนัง เช่น กลองแขก ตะโพน โทนรำมะนา”* (พิชิต ชัยเสรี, 2559: 7)

4.2.1.1 จังหวะของเพลงโอ้ชาตรี

จากการศึกษาพบว่าเพลงโอ้ชาตรี เป็นเพลงที่มีลักษณะพิเศษ คือ มีการดำเนินจังหวะตามทำนองเพลง ไม่มีจังหวะหน้าทับกำกับ และใช้ฉิ่งบรรเลงกำกับจังหวะแบบ เปิด-ปิด ในลักษณะของฉิ่งตัด (ฉิ่งโอ้) ทั้งทางขับร้องเพลงทางเครื่อง ดังตัวอย่างทำนองหลักและทำนองทางร้องที่มีการกำกับจังหวะด้วยฉิ่งดังต่อไปนี้

	ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง	ฉับ
- ม - ฑ	- ร - ม	- ล - ซ	ซ ซ - ล	- รำ - ท	- ล - ซ	- ม - ซ
	ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง	ฉับ
- - - -	- - - ยอ	- ออ - ออด	- - - อ^{ย}	- ย - -	ฮ่อ - - ฮึง	อ อ่ - อ
- - - -	- - - ล	- ซ - ลซ	- - - ล	- ล - -	ทล - ร์ล -	ซ ม - ซ

เพลงโอ้ชาตรีมีทำนองหลักทั้งหมด 3 ประโยค โดยบรรเลงแทรกระหว่างการขับร้องในแต่ละคำ ซึ่งทางขับร้องนั้นมีความยาว 5 ประโยค ดังนั้นในแต่ละคำร้องจะมีการบรรเลงฉิ่งตัดทั้งหมด 8 ประโยค แต่การขับร้องนั้นมีทางขับร้องที่มีความยาวรวมทั้งสิ้น 4 คำร้อง เพราะฉะนั้นเพลงโอ้ชาตรีที่ขับร้องและบรรเลงในบทคอนเสิร์ตตับนางลอยนี้จึงมีความยาว 32 ประโยคหรือ 32 จังหวะฉิ่งตัด

4.2.1.2 จังหวะของเพลงโอ้โลมใน

จากการศึกษาพบว่าเพลงโอ้โลมใน เป็นเพลงที่มีลักษณะพิเศษ คือ มีการดำเนินจังหวะตามทำนองเพลง ไม่มีจังหวะหน้าทับกำกับ และใช้ฉิ่งบรรเลงกำกับจังหวะแบบ เปิด-ปิด ในลักษณะของฉิ่งตัด (ฉิ่งโอ้) ทั้งทางขับร้องเพลงทางเครื่อง ดังตัวอย่างทำนองหลักและทำนองทางร้องที่มีการกำกับจังหวะด้วยฉิ่งดังต่อไปนี้

	ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง	ฉับ
- - - ท	- รำ - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- มำ รำ ท	- ล - ซ	- ม - ซ
	ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง	ฉับ
- - - -	- - - อ่	- - - อ	ฮ้ ออ่ - ออ้	ฮือ - อ อ้	- ฮ่อ^{ย}- โฉม	- - - อ^{ย}
- - - -	- - - ซ	- - - ล	ท ลซ - ลท	รำท - ลทรำ	มำรำ - ท	- รำ - ล

เพลงโอ้โลมในมีทำนองหลักทั้งหมด 4 ประโยค โดยมีทำนองทางเครื่องบรรเลงรับต่อจากการขับร้องในแต่ละคำ ซึ่งแต่ละคำมีทางเปลี่ยนที่มีความยาวเท่าเดิม และทางขับร้องนั้นมีความยาว 4 ประโยค เท่ากัน ดังนั้นในแต่ละคำร้องจะมีการบรรเลงฉิ่งตัดทั้งหมด 8 ประโยค แต่การขับร้องนั้นมีทางขับร้องที่มีความยาวรวมทั้งสิ้น 6 คำร้อง เพราะฉะนั้นเพลงโอ้โลมในที่ขับร้องและบรรเลงในบทคอนเสิร์ตตับนางลอยนี้มีความยาวทั้งสิ้น 48 ประโยคหรือ 48 จังหวะฉิ่งตัด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.1.3 จังหวะของเพลงโอ้ปี่ใน

จากการศึกษาพบว่าเพลงโอ้ปี่ใน เป็นเพลงที่มีลักษณะพิเศษ คือ มีการดำเนินจังหวะตามทำนองเพลง ไม่มีจังหวะหน้าทับกำกับ และใช้ฉิ่งบรรเลงกำกับจังหวะแบบ เปิด-ปิด ในลักษณะของฉิ่งตัด (ฉิ่งโอ้) ทั้งทางขับร้องเพลงทางเครื่อง ซึ่งทางเครื่องนั้นบรรเลงทำนองละเอียดที่เรียกว่าทางขยี้ แต่ยังคงมีรูปแบบการกำกับจังหวะเหมือนเพลงประเภทเพลงโอ้อย่างปกติ ดังตัวอย่างทำนองหลักและทำนองทางร้องที่มีการกำกับจังหวะด้วยฉิ่งดังต่อไปนี้

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง	ฉับ
-ฟ-ม -ร-ฑ	-ล-ฑ -ร-ม	-ซ-ล -ท-รำ	-มำ-รำ -ท-ล	- -มำ -รำ-ท	---ล ---ซ	--ลซ -ล-ล

ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง	ฉับ	
- - - -	- - - โอ้	- - อื ฮี้	อืออื ออื้ - โอ่	- อะ - นิจ	- - - จา	อ่ อ - ฮึง
- - - -	- - - ลซ	- - ลท	ลซ ลท - ทรำ	- ท - ท	- - - ท	ซ ล - รำล

เพลงโอ้ปี่ในมีทำนองหลักทั้งหมด 3 ประโยค โดยบรรเลงแทรกระหว่างการขับร้องในแต่ละคำ ซึ่งทางขับร้องนั้นมีความยาว 5 ประโยค ดังนั้นในแต่ละคำร้องจะมีการบรรเลงฉิ่งตัดทั้งหมด 8 ประโยค แต่การขับร้องนั้นมีทางขับร้องที่มีความยาวรวมทั้งสิ้น 6 คำร้อง แต่ในคำร้องที่ 6 มีการเอื้อนที่ยืดออกมาจำนวน 1 ประโยค เพราะฉะนั้นเพลงโอ้ปี่ในที่ขับร้องและบรรเลงในบทคอนเสิร์ตตับนางลอยนี้มีความยาวทั้งสิ้น 49 ประโยคหรือ 49 จังหวะฉิ่งตัด

4.2.1.4 จังหวะของเพลงช้าปี่ใน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากการศึกษาพบว่าเพลงช้าปี่ใน เป็นเพลงที่มีลักษณะพิเศษ คือ ทางขับร้องไม่มีการดำเนินจังหวะตรงตามทำนองหลักของเพลง เพลงช้าปี่ในไม่มีการกำกับด้วยจังหวะหน้าทับ และใช้ฉิ่งบรรเลงกำกับจังหวะแบบผสม คือ มีการกำกับด้วยฉิ่งแบบ เปิด-เปิด ตีฉิ่งอย่างเดียวในช่วงทางขับร้อง แต่จะมีการหยุดตีและเว้นระยะรอคำร้องเพื่อตีแบบปิด ในช่วงที่เป็นคำร้องหลักเช่นคำว่า “เมื่อนั้น” และมีการกลับมาตีฉิ่งแบบเปิด-เปิดอีกครั้ง แต่เมื่อถึงคำร้องหลักก่อนที่เครื่องจะแทรกบรรเลงจะมีการตีแบบเปิด-ปิดตรงกับคำร้อง ก่อนที่จะบรรเลงทางเครื่องแทรก

ส่วนการบรรเลงทางเครื่องนั้นจะมีการตีแบบเปิด-ปิด สองลักษณะคือ แบบสองชั้น และชั้นเดียว คือตีเปิด-ปิดสองชั้นในทำนองหลักส่วนต้นตลอดจนไปถึงทำนองหลักส่วนกลางและเปลี่ยนมาตีเปิด-ปิด แบบชั้นเดียวในทำนองหลักส่วนท้าย

จากนั้นจะกลับมาในส่วนของทางขับร้องที่ไม่มีการกำกับจังหวะฉิ่ง แต่เมื่อจะหมดคำร้องแล้วจะมีการกำกับฉิ่งแบบปิด-เปิด-ปิด โดยเริ่มจากการตีปิด ตรงท้ายเสียงร้องคำว่า

“นั้นแหละ” และเป็นการตีเปิดปิดแบบฉิ่งตัดจึงจะหมดคำร้อง เป็นเช่นนี้ทุกคำร้อง *“ช้าปี่ใช้ฉิ่งทุกอย่างเลย เวลาร้องตอนแรกจะรัวฉิ่งไปเรื่อยๆ แล้วมาใช้ฉิ่งตอนคำว่า ร้องจนมาถึงคำว่า “พระตรีภพ” เราจะตีฉับตรงคำว่า “ภพ” พอดีแล้วเครื่องก็รับไป แล้วกลับมารัวเหมือนเดิม แล้วมาตีตามคำร้องอีก”* (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 4 กรกฎาคม 2561) ดังตัวอย่างทำนองทางขับร้องและทำนองหลักที่มีการกำกับจังหวะด้วยฉิ่งในเพลงช้าปี่ในคำที่ 1 ดังนี้

ทางขับร้องช้าปี่ใน คำที่ 1

ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง

- - - เมื่อ	- - - อ	- - - ฮอ	- - - ฮอ	- ออ่ - ออ้	- - - -	- - - อ	- - - อ้
- - - ซม	- - - ม	- - - ซม	- - - ซม	- รทฺ - รม	- - - -	- - - ซ	- - - ล

ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง

- - - -	- - - -	- - - อ้	- - - -	- - - อ้	- - ออ่	- ฮ้อ - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - ล ซ	- ทล - -	- - - -

ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ

- - - -	- - - อ๊ย	- - - ฮี้	อี้อื๋ - อื๋	- ห่ - -	- - - เมื่อ	- อื๋ - อ	อ้อฮ้อ - นั้น
- - - -	- - - ล	- - - ท	ลซ - ทล	- รำ - -	- - - ซ	- - - ล	ทลรำท - ท

ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง

- - - ฮือี้	อือี๋- - อ	ฮือื ฮือึง- ง๊ย	- - - -	- - - -	- - -ห่	- - - พระ	- - - ตรี
- - - รำท	ลซ - - ล	ทลรำท - ท	- - - -	- - - -	- - - รำ	- - - ท	- - - ท

ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ

- - - -	- - - ฮือี้	อือี๋ ฮอ - อ๊ย	- - - -	- ฮอ - ฮึง	- - ฮ้ อ้อ	- - - ภพ
- - - -	- - - รำท	ลซทล - ล	- - - -	- ทล - รำล	- - ท ลซ	- - - ซ

ฉับ

บรรเลงรับร้อง

- - - ซ	- - - ม

ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ

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

ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ ฉิ่ง ฉับ

- - - ซ	- ล ล ล	- - - ท	- ล ล ล	- ซ - ซ	ล ท - รำ	- มำ - รำ	- ท - ล

ฉิ่ง ฉับ

ท ล ซ ม	- ซ - ล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทำนองส่วนกลางของเพลงช้าปี่ในคำที่ 1

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ ล ท	- ล - มˍ	- - - -	- - - มˍ	- มˍ มˍ มˍ	- มˍ - มˍ
ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- - - ลˍ	- - - ซˍ	- - - มˍ	- - - รˍ	- - - -	- - - รˍ	- รˍ รˍ รˍ	- รˍ - รˍ
ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- - - ซˍ	- - - มˍ	- - - รˍ	- - - ท	- - - -	- - - ท	- ท ท ท	- ท - ท
ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- - - มˍ	- - - รˍ	- - - ท	- - - ล	- - - -	- - - ล	- ล ล ล	- ล - ล

ทำนองหลักส่วนท้ายของเพลงช้าปี่ใน

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- ล ล ล	- ท - ร	- ทฺ - ด	ร ม - ซ	- ร - ซ	- ล - ท	- ล - ท	ท ท - ล

ฉิ่ง	ฉับ
ท ล ซ ม	- ซ - ล

- - - -	- พระ - ตรี	- - - อิ่	- ฮือ - ภพ	- - - อ	- - - อ้	- - - -	- - - -
- - - -	- ล - ล	- - - ซ	- ทล - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- - - -

ฉับ

- - - -	- - - อ่	- - - อ้	- - - อ้	อฮ้อ - ลบ	- - - โลก	- - - นั่น	- - - แหละ
- - - -	- - - มฟ	- - - ซ	- - - ล	ซลซ - ซ	- - - ซม	- - - มฟ	- - - ซ

ฉิ่ง	ฉับ		
- - - เอ่ย	- - - นา	- - - ถา	- - - ห่
- - - มฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - รˍ

เพลงช้าปี่ในเป็นเพลงที่มีความหลากหลายทางจังหวะ ไม่สามารถนับเป็นประโยคได้ เพราะทางขับร้องมีการดำเนินทำนองอย่างอิสระโดยไม่มีการกำหนดจังหวะที่แน่นอน เรียกว่า จังหวะลอย ส่วนทางบรรเลงที่เป็นทำนองหลักนั้นมีทำนองที่เหมือนกันทุกคำ คือ ทำนองหลักส่วนต้นและทำนองหลักส่วนท้าย สามารถนับเป็นจำนวนห้องเพลงได้ ดังนี้ ทำนองหลักส่วนต้นรวม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองรับร้องมีความยาว 19 ห้องเพลง และส่วนท้ายของทำนองหลักมีความยาว 10 ห้องเพลง ส่วนทำนองหลักส่วนกลางของเพลงช้าปี่ในที่บรรเลงรับในแต่ละคำนั้นมีความยาวต่างกันออกไป สามารถจัดทำนองหลักส่วนกลางให้อยู่ในรูปแบบประโยคได้ โดยในคำที่ 1 มีจำนวน 4 ประโยค คำที่ 2 และ 3 มีจำนวน 5 ประโยคเท่ากัน และคำที่ 4 มีจำนวน 8 ประโยค

4.2.1.5 จังหวะของเพลงโลมนอก

จากการศึกษาพบว่าเพลงโลมนอก เป็นเพลงที่มีลักษณะการดำเนินจังหวะตามทำนองหลักของเพลง ไม่มีจังหวะหน้าทับกำกับ และใช้ฉิ่งบรรเลงกำกับจังหวะแบบเปิด-ปิด ในอัตราจังหวะ สองชั้น ทั้งทางขับร้องเพลงทางเครื่อง ดังตัวอย่างทำนองทางร้องและทำนองหลักที่มีการกำกับจังหวะด้วยฉิ่งดังต่อไปนี้

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- - - เหวย	- ห่ - เหวย	- ห่ - ลูก	- - พระพาย	- - - -	- - - ไป	- - - เผา	- เมือง - -
- - - ล	- รำ - ล	- รำ - ซม	- - ซ ซ	- - - -	- - - ล	- - - ลรำ	- ล - -
- - - ซ	- ซ - ซ	- ด ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ด ร ม	- ซ - ล

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- - - ทศ	- -ศะ พักตร์	- - - แค้น	- - - เคือง	- - - -	- - - จึง	- - - หัก	- - - หาร
- - - ลท	- ล - ลท	- - - ลท	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - มซ	- - - ล
- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ซ	ซ ซ - ล	- - - ซ	- ซ - ซ	- ล ท ล	ซ ม - ซ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงโลมนอกมีทำนองหลักทั้งหมด 2 ประโยค เป็นการบรรเลงต่อจากการขับร้องในแต่ละคำ ซึ่งทางขับร้องนั้นมีความยาว 2 ประโยคเท่ากัน ดังนั้นในแต่ละคำร้องจะมีการบรรเลงฉิ่งด้วยอัตราจังหวะสองชั้นกำกับจังหวะในหนึ่งคำร้องรวม 4 ประโยค แต่การขับร้องนั้นมีทางขับร้องที่มีความยาวรวมทั้งสิ้น 2 คำร้อง เพราะฉะนั้นเพลงโลมนอกที่ขับร้องและบรรเลงในบทคอนเสิร์ตตับนางลอยนี้มีความยาวทั้งสิ้น 8 ประโยคกำกับจังหวะแบบเปิด-ปิดในอัตราจังหวะสองชั้น

4.2.1.6 จังหวะของเพลงโล้

จากการศึกษาพบว่าเพลงโล้ เป็นเพลงที่มีลักษณะการดำเนินจังหวะตามทำนองหลักของเพลง มีจังหวะหน้าทับกำกับ และใช้ฉิ่งบรรเลงกำกับจังหวะแบบเปิด-ปิด ในอัตรา

จังหวะ สองชั้น ทั้งทางขับร้องเพลงทางเครื่อง ดังตัวอย่างทำนองทางร้องและทำนองหลักที่มีการกำกับจังหวะด้วยฉิ่งดังต่อไปนี้

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- - - -	- - - -	-เหมือน - รูป	- - - ทรง	- - อ อ่	- อ - อ้	ฮ่อ^{ย} - องค์	- - สี ดา
- - - -	- - - -	- ทรำ - ชมซ	- - - ล	- - ซ ม	- ซ - ล	ท ล - ซ	- - ล ซ
- ม ร ซฺ	- รฺ - ร	- - - ม	- - - ล	- - - ม	- - - ล	- - - ซ	- - - ม

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- - - อ^{ง}	- - - ฮึง	- - อ อ่	- อ - อ้	-ฮ่อ - ฮึ ง	- ฮ้ อ อ่^{ย}	- - - ลา	- - -วัณย์
- - - ท	- - - รัล	- - ซ ม	- ซ - ล	- ทล - รัล	- ท ล ซ	- - - ร	- - - ร
- ล ล ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ซ - ล	- ร ร ร	- ม - ซ	- ล - ซ	- ม - ร

การกำกับจังหวะหน้าทับของเพลงโล้ มีหน้าทับเฉพาะ บรรเลงกำกับจังหวะด้วยตะโพนและกลองทัดประกอบกัน ในตาราง 8 ห้อง ซึ่งบรรทัดบนแสดงการดำเนินจังหวะของตะโพนและบรรทัดล่างแสดงการดำเนินจังหวะของกลองทัด โดยที่จะบรรเลงกลองทัดตัวผู้เสียงสูง (ตูม) ก่อนในรอบแรกและเมื่อเป็นประโยคคู่ กลองทัดเปลี่ยนมาบรรเลงเสียงต่ำโดยคงกระสวนจังหวะแบบเดิม คือ สลับมือเปลี่ยนเป็นตีเสียงต่ำ (ต้อม) ส่วนตะโพนจะดำเนินทำนองเหมือนเดิมเป็นเช่นนี้ไปตลอดเพลงโล้ สามารถแสดงเป็นตารางดังต่อนี้

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- - ตุ๊บเพลิ่ง	- ติง - ตุ๊บ	- เท่งติงตุ๊บ	- ติง - ถะ	- ตุ๊บติงตุ๊บ	- ติง - ตุ๊บ	ติงตุ๊บ - เท่ง	- เท่งติงตุ๊บ
- - - -	- - - ตูม	- - - ตูม	- - - -	- - - ตูม	- - - ตูม	- - - -	- - - ตูม

ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ	ฉิ่ง	ฉับ
- - ตุ๊บเพลิ่ง	- ติง - ตุ๊บ	- เท่งติงตุ๊บ	- ติง - ถะ	- ตุ๊บติงตุ๊บ	- ติง - ตุ๊บ	ติงตุ๊บ - เท่ง	- เท่งติงตุ๊บ
- - - -	- - - ตอม	- - - ตอม	- - - -	- - - ตอม	- - - ตอม	- - - -	- - - ตอม

เพลงโล้มีทำนองหลักทั้งหมด 8 ประโยค แบ่งเป็น ท่อน 1 จำนวน 2 ประโยค ท่อน 2 จำนวน 2 ประโยค และท่อนสร้อยที่บรรเลงต่อท้ายในแต่ละท่อน จำนวน 2 ประโยค การบรรเลงเพลงโล้เป็นการบรรเลงแบบลำลองไปกับการขับร้องในแต่ละคำ ซึ่งทางขับร้องในคำที่ 1 ตรงกับทำนองท่อนที่ 1 คือร้องในทำนองหลักมีความยาว 4 ประโยค และทางขับร้องคำที่ 2 ตรงกับทำนองหลักท่อนสร้อยแบบบรรเลงกลับต้นมีความยาว 4 ประโยค รวมทั้งสิ้น ทางขับร้องเพลงโล้มีความยาว 8 ประโยคกำกับจังหวะฉิ่งแบบเปิด-ปิดในอัตราจังหวะสองชั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เนื่องจากทางเครื่องนั้นบรรเลงต่อไปอีกหลังจากที่หมดทางขับร้องแล้ว คือ บรรเลงท่อน 2 และท่อนสร้อย เพราะฉะนั้นเพลงโล้ที่ขับร้องและบรรเลงในบทคอนเสิร์ตตับนางลอยนี้มีความยาวทั้งสิ้น 16 ประโยค กำกับจังหวะแบบเปิด-ปิดในอัตราจังหวะสองชั้น โดยมีหน้าทับเพลงโล้กำกับจังหวะย่อย

4.2.1.7 จังหวะของเพลงเชิดฉิ่ง

จากการศึกษาพบว่าเพลงเชิดฉิ่ง เป็นเพลงที่มีลักษณะพิเศษ คือ ไม่มีการดำเนินจังหวะตามทำนองเพลง ไม่มีจังหวะหน้าทับกำกับ และใช้ฉิ่งบรรเลงกำกับจังหวะแบบเปิด-เปิด (ฉิ่งฉิ่ง) คือ ตีเสียงฉิ่งอย่างเดียวทั้งทางขับร้องเพลงทางเครื่อง แต่ในทางเครื่องนั้นจะมีการตีฉิ่งที่ลงจังหวะของห้องเพลง ไม่เหมือนทางขับร้องที่จะตีฉิ่งอย่างอิสระไม่ขึ้นอยู่กับทางขับร้อง และจะมีการเว้นระยะหยุดกำกับเมื่อถึงทำนองทางรับ ดังตัวอย่างทำนองทางขับร้องและทำนองหลักที่มีการกำกับจังหวะด้วยฉิ่งต่อไปนี้

ทางขับร้องคำที่ 1 ประโยคที่ 6

ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง
- - - -		- - - บรร		- - - อื		ฮี้อื่อี่ อื		- - ฮือ		- - - หาร		- - - -		- - - ห่	
- - - -		- - - ซ		- - - ร		- - - -		- - - -		- - - ล		- - - -		- - - รำ	

ทางขับร้องคำที่ 1 ประโยคที่ 7

ฉิ่ง		ฉิ่ง		ฉิ่ง		ฉิ่ง	
- - - -	- - - อ้	- - - -	- - - อ	- - - -	- - - อ้	- - - -	- - - อ้ย
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - รำ

ฉิ่ง	ฉิ่ง
- ท ล ซ	- ล - ซ

ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง
- ท - ล		- ซ - ม		- ซฺ - ซ		ท ล ซ ม		ล ซ ม ร		ซ ม ร ทฺ		ม ร ทฺ ลฺ		ร ทฺ ลฺ ซฺ	

เพลงเชิดฉิ่งมีทำนองหลักที่นับจำนวนได้แน่นอนคือตัวที่ 1 มีจำนวนทั้งสิ้น 37 ห้องเพลง บรรเลงรับการขับร้องของคำที่ 1 ซึ่งทางขับร้องนั้นเป็นการดำเนินจังหวะแบบอิสระคือมีจังหวะลอยความยาวขึ้นอยู่กับผู้ขับร้องเป็นสำคัญ ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้บันทึกโน้ตทางขับร้องลงในตาราง 8 ห้อง ทำให้สามารถนับจังหวะของเพลงในหน่วยของประโยค คือ คำร้องที่ 1 มีความยาว 7

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยค และคำร้องที่ 2 มีความยาว 10 ประโยค ดังนั้นในการขับร้องบทคอนเสิร์ตตับนางลอยในครั้งนี้จะมีการกำกับจังหวะด้วยการบรรเลงฉิ่งแบบเปิด-เปิด ทั้งหมด 17 ประโยค โดยที่ไม่มีการกำกับจังหวะหน้าทับ

4.2.1.8 จังหวะของเพลงเชิดนอก

จากการศึกษาพบว่าเพลงเชิดนอก เป็นเพลงที่มีลักษณะพิเศษ คือ เป็นเพลงที่มีความอิสระในการดำเนินทำนอง ทางขับร้องและทางบรรเลงไม่เท่ากัน มีจังหวะหน้าทับกำกับ คือ *“เพลงเชิดนอก ก็ใช้ไม้เดิน เหมือนกัน ใช้ไม้เดิน ฉิ่งตีเข้ากับกลองสองหน้า”* (ภัทระ คมขำ, สัมภาษณ์, 18 กันยายน 2560) ใช้ไม้เดินของเพลงเชิด แต่ใช้กลองสองหน้าตีเสียง พรึง และใช้ฉิ่งบรรเลงกำกับจังหวะแบบเปิด-เปิด (ฉิ่งฉิ่ง) คือ ตีเสียงฉิ่งอย่างเดียวทั้งทางขับร้องเพลงทางเครื่องพร้อมกันกับเครื่องหนัง แต่เมื่อขับร้องจนถึงทำนองเอื้อนที่ตรงกับทำนองหลักแล้ว จะบรรเลงฉิ่งและเครื่องหนังให้มีความพร้อมและลงจังหวะกับทำนองทางขับร้อง ดังตัวอย่างทำนองทางขับร้องที่มีการกำกับจังหวะด้วยฉิ่งและกลองสองหน้าในบรรทัดล่างของล่างของตารางต่อไปนี้

ทางขับร้องเพลงเชิดนอกประโยคที่ 13

ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง
- - - เฝ้า		- - - -		- - - พระ		- - - หริ		- รักษ์ - -		อ่ อ้ อ อ้		ฮ้ อ้ อ อ้		อ่ อ้ อ อ้	
- - - ซฟ		- - - -		- - - ซ		- - - ซซ		- ซ - -		ร ม ร ท		ร ำ ท ล ท		ร ม ร ท	
- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทางขับร้องเพลงเชิดนอกประโยคที่ 14

ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง
ฮ้ อ้ อ อ้		อ่ อ อ่ อ้		อ่ อ อ่ อ้		อ่ อ อ้ อ่		อ อ้ อ่ อ้		ออ่ อ้ออ่		- - - อ		- - - ฮึง	
ร ำ ท ล ท		ซ ล ซ ท		ซ ล ซ ท		ซ ล ท ซ		ล ท ซ ท		ล ซ ทลซ		- - - ม		- - - ซม	
- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง

เพลงเชิดนอกเป็นเพลงพิเศษ มีทำนองมีหลายส่วน และส่วนที่มีความเกี่ยวข้องกับทำนองทางขับร้องเรียกว่าจับ ทางขับร้องนั้นเป็นการดำเนินจังหวะแบบอิสระ คือ มีจังหวะลอย ความยาวขึ้นอยู่กับผู้ขับร้องเป็นสำคัญ ในการศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยได้บันทึกโน้ตทางขับร้องลงในตาราง 8 ห้อง ทำให้สามารถนับจังหวะของเพลงในหน่วยของประโยค ซึ่งทางขับร้องเพลงเชิด-นอกนี้มีทั้งหมด 4 คำร้อง แต่การขับร้องมีลักษณะที่ดำเนินความแบบเพลงเชิดฉิ่งแต่จะมีการเอื้อนเป็น

ทำนองแทรกระหว่างหมดคำที่ 2 และคำที่ 4 ขับร้องต่อเนื่องกันไม่มีหยุด ดังนั้นการขับร้องเพลงเชิด-นอกบทคอนเสิร์ตตับนางลอยในครั้งนี้จึงมีการกำกับจังหวะด้วยการบรรเลงฉิ่งแบบเปิด-เปิด ทั้งหมด 15 ประโยค โดยที่มีกำกับบรรเลงหน้าทับเชิดชั้นเดียวกำกับจังหวะหน้าทับควบคู่กับพร้อมกันกับจังหวะของฉิ่ง

4.2.2 บันไดเสียง

การวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอยบ้านพาทยโกศล ผู้วิจัยพบว่าในแต่ละเพลงมีบันไดเสียงที่ใช้ประจำสามารถแยกเป็นเพลงได้ดังนี้

4.2.2.1 บันไดเสียงเพลงโอ้ชาตรี

จากการศึกษาโครงสร้างของเพลง ผู้วิจัยพบว่าเพลงโอ้ชาตรีดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซ ล ท x ร ม x) ทั้งหมด

4.2.2.2 บันไดเสียงเพลงโอ้โลมใน

จากการศึกษาโครงสร้างของเพลง ผู้วิจัยพบว่าเพลงโอ้ชาตรีดำเนินทำนองทางร้องและทางเครื่อง อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซ ล ท x ร ม x) ทั้งหมด

4.2.2.3 บันไดเสียงเพลงโอ้ปี่ใน

จากการศึกษาโครงสร้างของเพลง ผู้วิจัยพบว่าเพลงโอ้ปี่ในดำเนินทำนองทางร้องและทางเครื่อง อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซ ล ท x ร ม x) ทั้งหมด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.2.2.4 บันไดเสียงเพลงช้าปี่ใน

จากการศึกษาโครงสร้างของเพลง ผู้วิจัยพบว่าเพลงช้าปี่ในดำเนินทำนองทางร้องและทางเครื่อง อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซ ล ท x ร ม x) เป็นส่วนใหญ่ และกลุ่มเสียงทางใน (ล ท ด x ม ฟ x) ในทำนองส่วนกลางของทำนองทางเครื่องของคำที่ 2 คือ

- - - ม	- - - ฟ	- - - ม	- - - ล	- - - มฺ	- - - ดฺ	- - - ท	- - - ล

- - - ม	- - - ฟ	- - - ม	- - - ล	- - - มฺ	- - - ดฺ	- - - ท	- - - ล

(ล ม ฟ ล)	(ล ม ฟ ล)	(ท ดฺ ท ล)	(ท ดฺ ท ล)	(ล ม ฟ ล)	(ล ม ฟ ล)	(ท ดฺ ท ล)	(ท ดฺ ท ล)

(ท ด ำ ท ล)	(ท ด ำ ท ล)	(ท ด ำ ท ล)	(ท ด ำ ท ล)	(ท ด ำ ท ล)	(ท ด ำ ท ล)	(ท ด ำ ท ล)	(ท ด ำ ท ล)

ท ด ำ ท ล	ท ด ำ ท ล	ท ด ำ ท ล	ท ด ำ ท ล	- - ท ล	ท ล ท ล	ท ล ท ล	- ท - ล

นอกจากนี้และในส่วนของทำนองร้องที่มีการใช้เสียงหลุมดังตัวอย่างของเพลงช้าปี่ใน เกิดจากกลวิธีการขับร้องที่เรียกว่าการกดเสียงที่ต่อจากการปั้นคำ และการเหินเสียงตามลำดับ ดังตัวอย่างคำที่ 2 ต่อไปนี้

- - - -	- - - -	- - - -	- บรร - ทม	- - - อื	ฮึ อื ฮี้ อื	- - ฮี้ อือี้	- ตือ - อื่น
- - - -	- - - -	- - - -	- ล - ล	- - - ล	ท ล รำ ท	- - ทลซ	- ซ - มฟ

- - อี้อี่	ฮือ - ฮือ<u>ง่</u>	- - - <u>ฮ้</u>	ออ่ - - ออ้	- - - อ้อ่	- <u>ฮ้อ</u>ง - ง	- - - - -	- - - <u>ง</u>ย
- - ซฟ	ลซ - ซร	- - - ม	รฑ - - รฟ	- - - ซฟ	- ลซ - ซ	- - - -	- - - -

4.2.2.5 บันไดเสียงเพลงโลมนอก

จากการศึกษาโครงสร้างของเพลง ผู้วิจัยพบว่าเพลงโลมนอกดำเนินทำนองทางร้องและทางเครื่อง อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลกลุ่มเสียงทางเพียงออล่าง (ซ ล ท x ร ม x) ทั้งหมด

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.2.6 บันไดเสียงเพลงโล้

จากการศึกษาโครงสร้างของเพลง ผู้วิจัยพบว่าเพลงโล้ดำเนินทำนองทางร้องและทางเครื่อง อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลทางเพียงออล่าง (ซ ล ท x ร ม x) ทั้งหมด

4.2.2.7 บันไดเสียงเพลงเชิดฉิ่ง

จากการศึกษาโครงสร้างของเพลง ผู้วิจัยพบว่าเพลงเชิดฉิ่งดำเนินทำนองทางร้องและทางเครื่อง อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลทางเพียงออล่าง (ซ ล ท x ร ม x) ทั้งหมด แต่ในทางขับร้องคำที่ 2 มีบางช่วงที่ทำนองทางร้องมีการใช้เสียงหลุม ตรงกับคำร้องซึ่งตรงกับเสียง ฟา ซึ่งเป็นกลวิธีการการกดเสียงดังตัวอย่างเพลงเชิดฉิ่งคำที่ 2 ประโยคที่ 5

- - - อีฮี้	- - อ อ๋ย	- - - -	- - - จาก	- - ปราสาท	- - - รัตน์	- - - ชัช	- - ชวาลย์
- - ลท	- - ลซ	- - - -	- - - ฟ	- - ซฟ	- - - ล	- - - ล	- - ซซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

4.2.2.8 บันไดเสียงเพลงเชิดนอก

จากการศึกษาโครงสร้างของเพลง ผู้วิจัยพบว่าเพลงเชิดนอกดำเนินทำนองทางร้องและทางเครื่อง อยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลทางเพียงออล่าง (ซ ล ท x ร ม x) ทั้งหมด แต่ในทางขับร้อง มีบางช่วงที่ทำนองทางร้องมีการใช้เสียงหลุม ตรงกับคำร้องซึ่งตรงกับเสียง ฟา เป็นกลวิธีการการกดเสียงดังตัวอย่างทางขับร้องเพลงเชิดนอก ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ย	- ฮีอี - ฮึง	- - - อีฮี้	อี้อี - - -	- - - -	- - - บัด	- - - นั้น
- - - -	- - - ล	- ทล - รึล	- - - ลท	ลซ - - -	- - - -	- - - ฟ	- - - ซฟ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

4.2.3 สังคีตลักษณ์

การวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล ผู้วิจัยพบว่าในแต่ละเพลงมีสังคีตลักษณ์ที่แตกต่างกัน สามารถแยกเป็นเพลงได้ดังนี้

4.2.3.1 สังคีตลักษณ์เพลงโอ้ชาตรี

จากการศึกษาโครงสร้างเพลงโอ้ชาตรี ผู้วิจัยพบว่าเพลงโอ้ชาตรีมีทำนองทางขับร้องและทางเครื่องที่เกี่ยวเนื่องกันโดยมีสังคีตลักษณ์ของแต่ละคำร้องดังนี้ต่อไปนี้

ก$ข^1$/$ค^1ค^2ค^1$/$ข^2$ง/

อธิบายสัญลักษณ์ คือ

ก แทนทำนองทางขับร้องในประโยคที่ 1 และ 2

$ข^1$ แทนทำนองทางขับร้องในประโยคที่ 3

/ แทนการเปลี่ยนช่วงของทางขับร้องหรือทางเครื่อง

$ค^1$ แทนทำนองทางเครื่องประโยคที่ 1 และ 3

$ค^2$ แทนทำนองทางเครื่องประโยคที่ 2

ข^{2} แทนทำนองทางขับร้องในประโยคที่ 4

ง แทนทำนองทางขับร้องในประโยคที่ 5

ตัวอย่างทำนอง ข^{1}

- - - -	- เป็น - ความ	- - - ใน	ฮี้ออี่ - อือ้^{ย}	- - - ห่	- - - ใจ	- ฮ่อื - จริง
- ซ - -	- ล - ล	- - - ล	ทลซ - ลท	- ท - ร์	- - - ล	- ทล - ลซ

ตัวอย่างทำนอง ข^{2}

- - - -	- เป็น-ความ	- - - ฮื	อื อี่ - ใน	- - - ฮื	อื อี่ - ใจ	- ฮ่อื - จริง
- - - -	- ล - ล	- - - ท	ล ซ - ซ	- - - ล	ซ ม - ล	- ทล - ซ

ตัวอย่างทำนอง ค^{1}

- ม - ฑ	- ร - ม	- ล - ซ	ซ ซ - ล	- ร์ - ท	- ล - ซ	- ม - ซ

ตัวอย่างทำนอง ค^{2}

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

จากตัวอย่างทำนองจะเห็นได้ว่า ทำนอง ข^{1} และทำนอง ข^{2} มีส่วนเกี่ยวพันกันคือ ทำนอง ข^{2} จะเป็นทางขับร้องของลูกคู่ที่ร้องทำนอง ข^{1} ซึ่งก็คือทำนองทวนประโยคที่ 3 แต่เสียงลูกตกในห้องที่ 5 ของทำนอง ข^{1} และทำนอง ข^{2} ตกคนละเสียงเป็นคู่กึ่งกระด้างต่อกัน ส่วนทำนอง ค^{1} คือทางเครื่องประโยคที่ 1 และประโยคที่ 3 มีความเหมือนกันตรงห้องสุดท้ายของทั้งสามประโยค

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.3.2 สังคีตลักษณ์เพลงโอ้โลมใน

จากการศึกษาโครงสร้างเพลงโอ้โลมใน ผู้วิจัยพบว่าเพลงโอ้โลมในมีทำนองทางขับร้องและทางเครื่องที่เกี่ยวเนื่องกันโดยมีสังคีตลักษณ์ของแต่ละคำร้องดังนี้ต่อไปนี้

ก/ข^{1},ข^{2},ข^{3}/

อธิบายสัญลักษณ์ คือ

ก แทนทำนองทางขับร้องในประโยคที่ 1 - 4

/ แทนการเปลี่ยนช่วงของทางขับร้องหรือทางเครื่อง

ข^{1} แทนทำนองหลักทางเปลี่ยนสำหรับรับคำที่ 1 และ 4

ข^{2} แทนทำนองหลักทางเปลี่ยนสำหรับรับคำที่ 2 และ 6

ข^{3} แทนทำนองหลักทางเปลี่ยนสำหรับรับคำที่ 3 และ 5

, แทนการเลือกใช้ทำนอง ข^{1} ข^{2} และ ข^{3} ในแต่ละคำ

ทำนอง ข^{1} คือ ทำนองหลักสำหรับบรรเลงคำที่ 1 และ 4

- - - ท	- ร̣ - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ม̣ ร̣ ท	- ล - ซ	- ม - ซ
- - - ม	- ม - ม	- ม ซ ล	ซ ม ซ ร	ม ร ซ ม	ร ท̣ - ร	- ม - ซ
- ม - ท̣	- ร - ม	- ล - ซ	ซ ซ - ล	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- ม - ล
- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - ท	- ล - ซ	- ม - ซ

ทำนอง ข^{2} ทางเปลี่ยนสำหรับบรรเลงคำที่ 2 และ 6

- - ร ท̣	- - ม ร	ซ ม ล ซ	ท ล ร̣ ท	- - ท ท	ร̣ ท ล ซ	ล ซ ม ร
- - - -	ล̣ ท̣ ร ม	- ล ซ ม	ซ ม ร ท̣	- - - ล̣	- - - ท̣	- ร - ม
- ล ซ ม	ซ ม ร ท̣	- ล̣ - ท̣	- ร - ม	- - - ร	- - - ม	- ซ - ล
- - - ท	- ล - ซ	- - - ม	- ซ - ล	- - - ท	- ล - ซ	- ม - ซ

ทำนอง ข^{3} างเปลี่ยนสำหรับบรรเลงคำที่ 3 และ 5

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.3.3 สังคีตลักษณ์เพลงโอ้ปี่ใน

จากการศึกษาโครงสร้างเพลงโอ้ปี่ใน ผู้วิจัยพบว่าเพลงโอ้ปี่ในมีทำนองทางขับร้องและทางเครื่องที่เกี่ยวเนื่องกันโดยมีสังคีตลักษณ์ของแต่ละคำร้องดังนี้ต่อไปนี้

กข^{1}/ค^{1}ค^{2}ค^{1}/ข^{2}ง

อธิบายสัญลักษณ์ คือ

ก แทนทำนองทางขับร้องในประโยคที่ 1 และ 2

ข^{1} แทนทำนองทางขับร้องในประโยคที่ 3

/ แทนการเปลี่ยนช่วงของทางขับร้องหรือทางเครื่อง

ค^{1} แทนทำนองทางเครื่องประโยคที่ 1 และ 3

ค^{2} แทนทำนองทางเครื่องประโยคที่ 2

ข^{2} แทนทำนองทางขับร้องในประโยคที่ 4

ง แทนทำนองทางขับร้องในประโยคที่ 5

ตัวอย่างทำนอง ข^{1}

- - - ห่	- - ไฉน	- ห่ - เลย	ฮี้ออี่ - อ่	- - อ ฮ้อ	- - - มา	- - - ม้วย
- - - รำ	- - ท ทรำ	- - - ล	ทลซ - ซ	- - ล ทล	- - - ล	- - - ลท

ตัวอย่างทำนอง ข^{2}

- - - -	- ฉะ - ไน	- - - -	- - - เลย	- - - ฮี้	ออี่ - - มา	- - - ม้วย
- - - -	- ล - ล	รำล ทลซ	- - - ซ	- - - ล	ซม - - ล	- - - ลท

ตัวอย่างทำนอง ค^{1}

-ฟ-ม -ร-ทฺ	-ลฺ-ทฺ -ร-ม	-ซ-ล -ท-รำ	-มำ-รำ -ท-ล	- -มำ -รำ-ท	---ล ---ซ	--ลซ -ล-ล

ตัวอย่างทำนอง ค^{2}

-ม-ร รร-ซ	ซซ-ล ลล-ท	-รำ-มำ -รำ-ท	ทท-ล ลล-ซ	-ลลล -ลลล	-ซ-ล -ท-รำ	-มำ-รำ -ทล

จากตัวอย่างทำนองจะเห็นได้ว่า ทำนอง ข^{1} และทำนอง ข^{2} มีส่วนเกี่ยวพันกันคือ ทำนอง ข^{2} จะเป็นทางขับร้องของลูกคู่ที่ร้องทำนอง ข^{1} ซึ่งก็คือทำนองทวนประโยคที่ 3 แต่เสียงลูกตกในห้องที่ 5

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ของทำนอง ข[1] และทำนอง ข[2] ตกคนละเสียงเป็นคู่กึ่งกระด้างต่อกัน ส่วนทำนอง ค[1] คือทางเครื่องประโยคที่ 1 และประโยคที่ 3 มีความเหมือนกันตรงห้องสุดท้ายของทั้งสามประโยค

4.2.3.4 สังคีตลักษณ์เพลงช้าปี่ใน

จากการศึกษาโครงสร้างเพลงช้าปี่ใน ผู้วิจัยพบว่าเพลงช้าปี่ในมีทำนองทางขับร้องและทางเครื่องที่เกี่ยวเนื่องกันโดยมีสังคีตลักษณ์ของแต่ละคำร้องดังนี้ต่อไปนี้

ก/ขค[1],ค[2],ค[3],ค[4]ง/จ/

อธิบายสัญลักษณ์ คือ

ก แทนทำนองทางขับร้องก่อนที่จะมีการบรรเลงแทรก

/ แทนการเปลี่ยนช่วงของทางขับร้องหรือทางเครื่อง

ข แทนทำนองหลักส่วนต้น

ค[1] แทนทำนองหลักส่วนกลางของคำที่ 1

ค[2] แทนทำนองหลักส่วนกลางของคำที่ 2

ค[3] แทนทำนองหลักส่วนกลางของคำที่ 3

ค[4] แทนทำนองหลักส่วนกลางของคำที่ 4

ง แทนทำนองหลักส่วนท้าย

จ แทนทำนองทางขับร้องต่อจากที่มีการบรรเลง

, แทนการเลือกใช้ ค[1] - ค[4] ให้ตรงกับคำร้องของแต่ละคำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.2.3.5 สังคีตลักษณ์เพลงโลมนอก

จากการศึกษาโครงสร้างเพลงโลมนอก ผู้วิจัยพบว่าเพลงโลมนอกมีทำนองทางขับร้องและทางเครื่องสัมพันธ์กัน โดยมีสังคีตลักษณ์ของแต่ละคำร้องดังนี้ต่อไปนี้

ก/ก[1]/

อธิบายสัญลักษณ์ คือ

ก แทนทำนองทางขับร้องประโยคที่ 1 และ 2

/ แทนการเปลี่ยนช่วงของทางขับร้องหรือทางเครื่อง

ก[1] แทนทำนองหลักของประโยคที่ 1 และ 2

4.2.3.6 สังคีตลักษณ์เพลงโล้

จากการศึกษาโครงสร้างเพลงโล้ ผู้วิจัยพบว่าเพลงโล้มีทำนองทางขับร้องและทางเครื่องที่สัมพันธ์กันโดยมีสังคีตลักษณ์ของแต่ละคำร้องดังนี้ต่อไปนี้

กก^{1}/ข^{1}ข^{2}/คค/ขข2

อธิบายสัญลักษณ์ คือ

ก แทนทำนองหลักท่อนที่ 1 และทำนองทางขับร้องคำที่ 1 ในประโยคที่ 1 - 2

ก^{1} แทนทำนองหลักท่อนที่ 1 และทำนองทางขับร้องคำที่ 1 ในประโยคที่ 3 - 4

/ แทนการเปลี่ยนช่วงของท่อนเพลง

ข^{1} แทนทำนองหลักทางเครื่องท่อนสร้อย และทำนองทางขับร้องคำที่ 2 ประโยคที่ 1 -

ข^{2} แทนทำนองหลักทางเครื่องท่อนสร้อย และทำนองทางขับร้องคำที่ 2 ประโยคที่ 3 - 4

ค แทนทำนองหลักท่อนที่ 2

ข แทนทำนองหลักทางเครื่องท่อนสร้อย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.2.3.7 สังคีตลักษณ์เพลงเชิดฉิ่ง

จากการศึกษาโครงสร้างเพลงเชิดฉิ่ง ผู้วิจัยพบว่าเพลงเชิดฉิ่ง มีทำนองทางขับร้องและทางเครื่องที่สัมพันธ์กันโดยมีสังคีตลักษณ์ของแต่ละคำร้องดังนี้ต่อไปนี้

กขค/ข^{1}/

อธิบายสัญลักษณ์ คือ

ก แทนทำนองทางขับร้องในส่วนต้น

ข แทนทำนองทางขับร้องในส่วนที่เป็นเอื้อนคล้ายทำนองหลัก

ค แทนทำนองทางขับร้องในส่วนท้าย

/ แทนการเปลี่ยนช่วงของทางขับร้องหรือทางเครื่อง

ข^{1} แทนช่วงของทำนองทางเครื่องที่บรรเลงรับ

ตัวอย่างทำนอง ข คือทำนองขับร้องที่มีส่วนสัมพันธ์กันกับทำนองหลักทางเครื่อง

- - - -	- - - อ<u>ง</u>	- - ฮึ<u>ง</u>	ฮ้อ้อ<u>ง</u> - อ่	ออ้ อฮ้อ้อ<u>ง</u>	- - - <u>ง้</u>	- ฮึ<u>ง</u> - ฮึ<u>ง</u>	ออ่ - -ออ้
- - - -	- - - ท	- - รึล	ทลซ - ม	ซล ซทลซ	- - - ม	- ซม - ซม	รทฺ - - รม

ตัวอย่างทำนอง ข[1]

- ท - ล	- ซ - ม	- ซฺ ซ ซ	ท ล ซ ม

4.2.3.8 สังคีตลักษณ์เพลงเชิดนอก

จากการศึกษาโครงสร้างเพลงเชิดนอก ผู้วิจัยพบว่าเพลงเชิดนอกมีทำนองทางขับร้องและทางเครื่องที่สัมพันธ์กันโดยมีสังคีตลักษณ์ของแต่ละคำร้องดังนี้ต่อไปนี้

กขค/ก[1]งค[1]//จข[1]/ชซ/ฉง[1]/

อธิบายสัญลักษณ์ คือ

ก แทนทำนองทางขับร้องในส่วนต้นของช่วงแรก

ข แทนทำนองทางขับร้องในส่วนช่วงแรกที่เป็นการเอื้อนคล้ายทำนองหลักครั้งที่ 1

ค แทนทำนองทางขับร้องในช่วงแรกส่วนท้าย

/ แทนการเปลี่ยนช่วงของทำนอง

ก[1] แทนทำนองทางขับร้องในส่วนต้นของช่วงที่สอง

ง แทนทำนองทางขับร้องในส่วนช่วงที่สองที่เป็นการเอื้อนคล้ายทำนองหลักครั้งที่ 2

ค[1] แทนทำนองทางขับร้องในช่วงที่สองส่วนท้าย

// แทนการเปลี่ยนช่วงจากทางขับร้องมาเป็นทางเครื่อง

จ แทนทำนองทางเครื่องที่มีทำนองอิสระ

ข[1] แทนทำนองทางเครื่องที่มีทำนองบังคับ

ช แทนทำนองทางเครื่องที่มีทำนองอิสระ

ซ แทนทำนองทางเครื่องที่มีทำนองบังคับ

ฉ แทนทำนองทางเครื่องที่มีทำนองอิสระ

ง[1] แทนทำนองทางเครื่องที่มีทำนองบังคับ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.3 รายละเอียดของการวิเคราะห์ทางขับร้อง

การวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศลในครั้งนี้ผู้วิจัยได้จะศึกษาทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้อง การแบ่งวรรคหายใจ และกลวิธีที่ใช้ขับร้องในแต่ละคำ ทั้งหมด 8 เพลง คือ เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลมใน เพลงโอ้ปี่ใน เพลงช้าปี่ เพลงโลม-นอก เพลงโล้ เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก โดยแยกประเด็นการวิเคราะห์ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองการแบ่งวรรคหายใจ และกลวิธีการขับร้อง ทีละเพลงดังต่อไปนี้

4.3.1 เพลงโอ้ชาตรี

ทางขับร้องเพลงโอ้ชาตรี คำที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ยอ	- ออ - ออด	- - - อ^{ย}	- ย - -	ฮอ - - ฮึง	อ อ่ - อ
- - - -	- - - ล	- ซ - ลซ	- - - ล	- ล - -	ทล - - รัล	ซ ม - ซ

ประโยคที่ 2

- - - อ้	- ออ้ - ฮ้อ	ฮอ - - ออ^{ย}	- - - และ	- ฮือ - ออ^{ย}	- - - ยอด	- - - มิ่ง
- - - ล	- ซล - ทล	ซล - - ซม	- - - ล	- ทท - ทรำ	- - - ล	- ซ - ล

ประโยคที่ 3

- - - -	- เป็น - ความ	- - - ใน	ฮี้ออี่ - ออ้^{ย}	- - - ห่	- - - ใจ	- ฮือ - จริง
- ซ - -	- ล - ล	- - - ล	ทลซ - ลท	- ท - รำ	- - - ล	- ทล - ลซ

ประโยคที่ 4 ลูกคู่รับ

- - - -	- เป็น -ความ	- - - ฮื	อื อี่ - ใน	- - - ฮื	อื อี่ - ใจ	- ฮือ - จริง
- - - -	- ล - ล	- - - ท	ล ซ - ซ	- - - ล	ซ ม - ล	- ทล - ซ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 5 ลูกคู่รับ

- - - -	- - - ฮี	อือ อี่ - -	- - - ทุก	- - อ ฮ้	ฮ้อ้อ - สิ่ง	- - - สรรค์
- - - -	- - - ล	ซ ม - -	- - - ล	- - ล ท	รำท ล - ซ	- - - ล

ทางขับร้องเพลงโอ้ชาตรี คำที่ 2

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - หวัง	- - - ฮือ	- - สวาท	- - - มาด	- - - หมาย	- - - ฮือ
- - - รำ	- - - ท	- - - รำท	- - ล ลซ	- - - ลซ	- - - ลท	- - - รำล

ประโยคที่ 2

ฮ้อ้อ - - อ	- - - อ้	- ฮำ้ - ออ้	ออ่ย - - ไม่	- - - เอ่ย	- - - วาย	- - - วัน
ทลซ - ซ	- - - ล	- ทล - ซล	ซม - ลซ	ทลรำท - - ท	- รำ - ท	- - - ทล

ประโยคที่ 3

- - - ฮี้	ออี่ - จึงรับ	- - - ขวัญ	ฮึงฮออ่ อึง่	- - - ห่	- - - นวล	- - อนงค์
- - - ท	ลซ - ลท	- - - ล	รำลทลซ ลท	- - - รำ	- - - ล	- - - ลซ

ประโยคที่ 4 ลูกคู่รับ

- - - -	- - จึงรับ	- อื - ฮี้	ออี่ - ขวัญ	- - - ฮึง	ฮ้ออ่ - นวล	- - อนงค์
- - - -	- - ล ท	- ล - รำท	ลซ - ซ	- ดำ - ดำซ	ลซม - ล	- - ล ซ

ประโยคที่ 5 ลูกคู่รับ

- - - -	- - - ฮี้	อือ อี่ - -	- - - มา	- - อ ฮ้	ฮ้อ้ออ - ลง	- - - กา
- - - -	- - - ล	ซ ม - -	- - - ล	- - ล ท	รำทลซ - ซ	- - - ซ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทางขับร้องเพลงโอ้ชาตรี คำที่ 3

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ควร	- - - อืฮี้	อืือิ่ ฮืออื -หรือ	- ห๋ - ทำ	- - สะเทื้อน	- - ฮือ
- - - -	- - - ล	- - - ลท	ลซ ลท - ท	- รำ - ล	- - ล ท	- - ล ท

ประโยคที่ 2

ฮ้ออ่ - - อ	- - - อ้	- ฮ้อ้ - ออ้	ออ่ย - - และ	อี่ฮีอึง - เอ๋ย	- - - เมิน	- - - เฉย
ล ซ - ซ	- - - ล	- ทล - ซล	ซม - - ล	ทรัท - ท	- รำ - ท	- - - ท

ประโยคที่ 3

- ห๋ - -	- ไม่ - เห็น	- - - เลย	ฮี้ออี่ - เอ้ย	- - - ห๋	- - - ว่า	- ฮือ - รัก
- รำ - -	- ลซ - ลรำ	- - - ล	ทลซ - ท	- - - รำ	- - - ลซ	- ทล - ล

ประโยคที่ 4 ลูกคู่รับ

- - -	- ไม่ - เห็น	- - - ฮึง	ฮ้ออ่ - เลย	- - - อ้	ออ่ - ว่า	- ฮือ - รัก
- - - -	- ลซ - ลรำ	- - - รัล	ทลซ - ซ	- - - ล	ซม - ล	- ทล - ล

ประโยคที่ 5 ลูกคู่รับ

- อึง - -	- - - ฮี้	อื อี่ - -	- - - เจ้า	- - - อฮ้	ฮ้อ้ออ่ย - หนัก	- - - หนา
- ซ - -	- - - ล	ซ ม - -	- - - ลซ	- - - ลท	รัทลซ - - ซ	- - - ล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทางขับร้องเพลงโอ้ชาตรี คำที่ 4

ประโยคที่ 1

- - - -	- - มาหยุด	- อื - ออ้	- ฮ้อ้ อ อยู่	ฮี้อื่อื่ - - นิ่	- - - ใย	- - - ฮี้
- รำ - -	- - ล ซ	- ล - ลท	- รำท - ล ซ	ทลซ - ซม	- - ซ ล	- - - ท

ประโยคที่ 2

ออ่ - - ฮ้อ	- ชื่น - ใจ	- - ของพี่	- - นี้ เอ้ย	- - - -	- จง - ไคล	- - - คลา
ลซ - - ลซ	- ลซ - ล	- - ล ทลซ	- - ล ท	- รำ - -	- ท - ท	- - - ท

ประโยคที่ 3

- - -	- ไป - นั่ง	- - - แท่น	ฮี้อื่อื่ - เอ้ย	- - - ห่	- - - แว่น	- ฮือื - ฟ้า
- - - -	- ล - ลซ	- - - ลซ	ทลซ - ท	- - - รำ	- - - ลซ	- ทล - ลซ

ประโยคที่ 4 ลูกคู่รับ

- - -	- ไป - นั่ง	- - อื ฮี้	อื่อื่ - - แท่น	- - - -	- - - แว่น	- ฮือื - ฟ้า
- - - -	- ล - ลซ	- - ล ท	ลซ - - ซม	- - - -	- - - ลซ	- ทล - ล

ประโยคที่ 5 ลูกคู่รับ

- อื - -	- - - ฮี้	อื อื่ - -	- - - เถิด	- - - อื่อื้	ฮื่อื้ อื - เท	- - - วิ
- ซ - -	- - - ล	ซ ม - -	- - - ซ	- - - ลท	รำทล - ซ	- - - ซ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองหลักเพลงโอ้ชาตรี

รับร้อง

- - - ท	- - - ล	- ซ - ร	- ม - ซ

ท่อนเดียว

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

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

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

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองร้องเพลงโอ้ชาตรี

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องช่วงแรกคำที่ 1

ลง	ลง	ลง	ขึ้น
ยืน	ลง	ขึ้น	ลง
ยืน	ขึ้น	ขึ้น	ลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักที่คั่นกลาง

ขึ้น	ขึ้น	ลง	ขึ้น
ยืน	ลง	ลง	ขึ้น
ขึ้น	ขึ้น	ลง	ขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องช่วงหลัง

ยืน	ลง	ลง	ลง
ยืน	ลง	ขึ้น	ขึ้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องช่วงแรกคำที่ 2

ขึ้น	ขึ้น	ขึ้น	ลง
ยืน	ลง	ขึ้น	ขึ้น
ขึ้น	ขึ้น	ลง	ลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักที่คั่นกลาง

ขึ้น	ขึ้น	ลง	ขึ้น
ยืน	ลง	ลง	ขึ้น
ขึ้น	ขึ้น	ลง	ขึ้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องช่วงหลัง

ขึ้น	ลง	ลง	ลง
ลง	ลง	ลง	ขึ้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องช่วงแรกคำที่ 3

ขึ้น	ลง	ขึ้น	ลง
ขึ้น	ลง	ขึ้น	ลง
ขึ้น	ขึ้น	ลง	ลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักที่คั่นกลาง

ขึ้น	ขึ้น	ลง	ขึ้น
ยืน	ลง	ลง	ขึ้น
ขึ้น	ขึ้น	ลง	ขึ้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องช่วงหลัง

ขึ้น	ลง	ลง	ลง
ยืน	ลง	ขึ้น	ลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องช่วงแรกคำที่ 4

ลง	ลง	ลง	ขึ้น
ยืน	ขึ้น	ยืน	ยืน
ลง	ขึ้น	ลง	ขึ้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักที่คั่นกลาง

ขึ้น	ขึ้น	ลง	ขึ้น
ยืน	ลง	ลง	ขึ้น
ขึ้น	ขึ้น	ลง	ขึ้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องช่วงหลัง

ลง	ลง	ลง	ขึ้น
ยืน	ขึ้น	ลง	ลง

สรุปรายละเอียดการวิเคราะห์เพลงโอ้ชาตรี

จากการศึกษาพบว่า เพลงโอ้ชาตรีเป็นเพลงที่มีการขับร้องประกอบการบรรเลง ดำเนินทำนองด้วยอัตราจังหวะแบบเปิดปิด ไม่มีหน้าทับ ใช้ฉิ่งกำกับจังหวะในลักษณะฉิ่งตัดหรือฉิ่งโอ้ ทางขับร้องในแต่ละคำจะมีทางเครื่องบรรเลงคั่นกลางระหว่างคำ ความยาวของทางขับร้องในแต่ละคำมีความยาวเท่ากัน ทางเครื่องที่บรรเลงคั่นกลางก็มีความยาวเท่ากันทุกคำร้อง ทั้งทางขับ-ร้องและทางเครื่องนั้นมีความคงที่ไม่มีการยืดขยายของทำนอง ครูอุษา แสงไพโรจน์ ได้อธิบายเพิ่มเติมเกี่ยวกับกลวิธีการขับร้องเพลงในเพลงโอ้ชาตรีว่า *“เพลงโอ้ชาตรี ต้องปั้นคำให้มันเข้ากับทำนอง ลงกับทำนองเพลง ครูนี่ต่อร้องอย่างเดียว อาฆุรย์แกก็ให้ร้องจนร้องได้ แกร้องให้ฟัง ให้เราทำตาม นั่งแบบตัวต่อตัว บางทีครั่นเสียงครูก็ทำได้ไม่เหมือน มันเป็นลูกคอใครก็ทำได้ไม่เหมือน”* (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 4 กรกฎาคม 2561)

ทิศทางของทำนองหลักมีลักษณะเป็นการซ้ำหัวและท้าย แต่ในส่วนท้ายของวรรคหลังมีการเคลื่อนที่แบบลง-ขึ้น ทุกประโยค ส่วนทิศทางการเคลื่อนที่ของทางขับร้องนั้นในแต่ละคำไม่มีทิศทางของการเคลื่อนที่เหมือนกับทำนองหลัก แต่จะมีส่วนของทำนองที่มีทิศทางใกล้เคียงกับทางเครื่องเป็นส่วนน้อย ดังนี้ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักในประโยคแรก จะคล้ายกันกับประโยคแรกของคำร้องที่ 3 ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักประโยคที่ 2 จะมีทิศทางการเคลื่อนที่ใกล้เคียงกับประโยคที่ 2 ของคำร้องที่ 2 และทิศทางของทำนองหลักประโยคที่ 3 มีทิศทางการเคลื่อนที่ใกล้เคียงกับประโยคที่ 3 ของคำร้องที่ 4

ส่วนทำนองของประโยคที่ 4 จะมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองใกล้เคียงกับประโยคที่ 3 ในคำร้องเดียวกัน

การแบ่งช่วงวรรคหายใจของเพลงโอ้ชาตรีมีการแบ่งช่วงหายใจที่เท่ากันคือ 8 ช่วง จะมีการเปลี่ยนวรรคใหม่เมื่อดำเนินทำนองมาก่อนถึงคำร้องเป็นส่วนใหญ่

กลวิธีการขับร้องของเพลงโอ้ชาตรีนี้ จากการศึกษาเพลงโอ้ชาตรีจำนวน 4 คำร้องพบกลวิธีการขับร้องทั้งสิ้น 9 กลวิธี ซึ่งมีกลวิธีการครั่นเสียง พบจำนวนมากที่สุด 44 ครั้ง รองลงมาคือการร้องแบบไม่ปั้นคำ 43 ครั้ง ส่วนการดำเนินทางขับร้องด้วยการปั้นคำพบ 34 ครั้ง กลวิธีที่พบน้อยที่สุดคือการตวัดเสียง และกลวิธีที่ไม่พบเลยคือการเหินเสียง และการกลึงเสียง ดังตารางที่จะแสดงกลวิธีการต่างๆ ในทางขับร้องเพลงโอ้ชาตรี ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

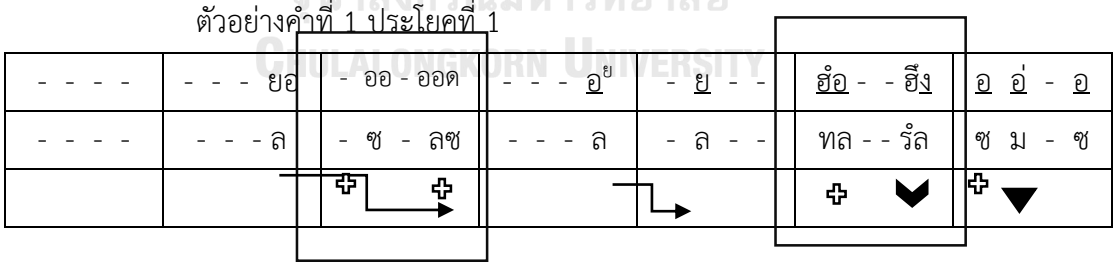
ลำดับ	กลวิธีการขับร้อง	จำนวนความถี่ที่พบในเพลงโอ้ชาตรี				
		คำที่ 1	คำที่ 2	คำที่ 3	คำที่ 4	รวม
1	ใช้หางเสียง	3	10	6	2	**21**
2	ครั่นเสียง	11	12	10	11	**44**
3	กระทบเสียง	6	8	4	4	**22**
4	ปั้นคำ	4	7	9	14	**34**
5	การร้องแบบไม่ปั้นคำ	13	10	10	10	**43**
6	ผันเสียงลง	4	5	5	2	**16**
7	ผันเสียงขึ้น	2	2	3	4	**11**
8	ตวัดเสียง	-	1	1	-	**2**
9	กดเสียง	2	1	2	1	**6**
รวมกลวิธี		**45**	**56**	**50**	**48**	**199**

ตารางที่ 4 ตารางแสดงกลวิธีการขับร้องของเพลงโอ้ชาตรี

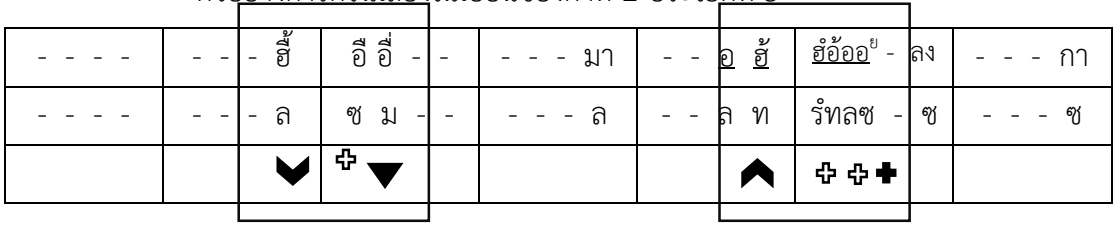
จากตารางอธิบายได้ว่ากลวิธีกลวิธีการครั่นเสียงพบมาที่สุด 44 ครั้ง เป็นการทำให้เสียงเกิดการสั่นไหวในสองเสียงติดกัน ซึ่งมีทั้งการครั่นในคำร้องและการครั่นในเอื้อน ดังตัวอย่าง การครั่นในคำร้อง คือห้องที่ 3 ส่วนการครั่นในทำนองเอื้อนคือ ห้องที่ 6 เมื่อนับจากทางซ้ายมือไปทางขวามือ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างคำที่ 1 ประโยคที่ 1



ตัวอย่างการครั่นเสียงในเอื้อนของคำที่ 2 ประโยคที่ 5



นอกจากนี้พบว่าการร้องแบบไม่ปั้นคำมีการใช้มากรองลงมา 43 ครั้ง คือ การออกเสียงเป็นพยางค์เดี่ยวตรงๆ โดยไม่มีการผันเสียงวรรณยุกต์ พบมากที่สุด ในการออกเสียงคำร้อง ซึ่งทำให้บทประพันธ์มีความคม ชัดเจน แตกต่างจากการปั้นคำ ที่มุ่งเน้นให้บทประพันธ์มีความไพเราะขึ้นจำทำให้ในหนึ่งคำมีหลายเสียง อย่างเช่น คำที่ 1 ประโยคที่ 3 เป็นการออกเสียงเป็นพยางค์เดี่ยวทั้งหมด

- - - -	- เป็น -ความ	- - - ฮื	อื อี่ - ใน	- - - ฮื	อื อี่ - ใจ	- ฮ์อื - จริง
- - - -	- ล - ล	- - - ท	ล ซ - ซ	- - - ล	ซ ม - ล	- ทล - ซ
			✚		✚	✚

และตัวอย่างการปั้นคำในคำที่ 4 ประโยคที่ 3 มีการปั้นคำร้องทำให้เสียงร้องมีการเคลื่อนไหว อารมณ์ของเพลงจึงอ่อนหวานขึ้น เป็นกลวิธีที่พบมากรองมาจากการร้องแบบไม่ปั้นคำ

- - -	- ไป - นั่ง	- - - แท่น	ฮื้อื่อี่ - เอ้ย	- - - ห๋	- - - แว่น	- ฮือื - ฟ้า
- - - -	- ล - ลซ	- - - ลซ	ทลซ - ท	- - - รำ	- - - ลซ	- ทล - ลซ
	↴	✚ ↴	✚ ✚	↶	↴	✚ ↴

นอกจากนี้ยังพบกลวิธีผันเสียงลงที่พบมากว่าการผันเสียงขึ้น การผันเสียงคือการเลื่อนระดับเสียงขึ้นไปจากเสียงตั้งต้นไปในทางสูงหรือต่ำซึ่งแสดงอารมณ์ของเพลงได้ต่างกัน ในเพลงโอ้ชาตรีนี้มีการใช้กลวิธีการผันเสียงลงเป็นส่วนใหญ่ ดังตัวอย่างคำที่ 2 ประโยคที่ 2 แสดงการผันเสียงลงซึ่งเป็นทำนองเด่นในเพลงโอ้ชาตรี

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ฮ้อ้อ - - อ	- - - อ้	- ฮ์อ้ - ออ้	ออ่ย - - ไม่	- - - เอ๋ย	- - - วาย	- - - วัน
ทลซ - ซ	- - - ล	- ทล - ซล	ซม - ลซ	ทลรำท - - ท	- รำ - ท	- - - ทล
✚ ✚	✚	✚ ✚	✚ ↴	✚ ✚	↶ ✚	

ตัวอย่างคำที่ 3 ประโยคที่ 4

- - -	- ไม่ - เห็น	- - - ฮึง	ฮ้ออ่ - เลย	- - - อ้	ออ่ - ว่า	- ฮือื - รัก
- - - -	- ลซ - ลรำ	- - - รำล	ทลซ - ซ	- - - ล	ซม - ล	- ทล - ล
	↶ ↷	✚	✚	▼	✚	

4.3.2 เพลงโอ้โลมใน

ทางขับร้องเพลงโอ้โลมใน คำที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - อ่	- - - อ	ฮ้ ออ่ - ออ้	ฮือ - อ อ้	- ฮ่อ^{ย}- โฉม	- - - อ^{ย}
- - - -	- - - ซ	- - - ล	ท ลซ - ลท	รำท - ลทรำ	มำรำ - ท	- รำ - ล

ประโยคที่ 2

- - ฮี้อื่อี่	- ฮ่อ^{ย} - -	- - - - -	- - - โฉม	- - - ฮึง	ฮี้อื่อี่ - อ^{ย}	- - - เฉลา
- - ทลซ	- ลซ - -	- - - - -	- - - รำ	- - - ซ๋ม๋	มำรำท - - ท	- รำ - ทท

ประโยคที่ 3 ลูกคู่รับ

- ห๋ - -	- - - ยุพ	- อื - ฮี้อี้	- พะ - เยาว์	- - - ฮ้	ออ่ - - ยอด	- - อื ฟ้า
- รำ - -	- - - ท	- ท - รำท	- ลซ - ล	- - - -ลท	ลซ - - ซม	- - ซ ลท

ประโยคที่ 4 ลูกคู่รับ

- อื - อ	ฮ อ - ฮือ^{ย}	- - - -	- - - มา	- - อี๋ฮี้	ฮี้อื่อี่ - - ระ	- - - ศรี
- ลซ - ล	ท ล - รำซ	- - - -	- - - ล	- - ล ท	รำทล - ซ	- - - ล

ทางขับร้องเพลงโอ้โลมใน คำที่ 2

ประโยคที่ 1

- ห๋ - -	- - - เจ้า	- อาย - ฮี้อี้	อีอี่ ออี้ - เหนียม	ฮึง ฮ้ออ่ อ^{ย}	- - - เรียม	- - - ใย
- - -	- - - ลซ	- ลท - รำท	ลซลท - รำ	ซ๋ม๋ มำรำท รำ	- - - ท	- - - ทล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 2

- - ฮี้อื่อี่	- ฮ้อ^{ย} - -	- - - - -	- - - นะ	อีฮ้อ อีอี้ อ^{ย}	- - - เท	- - - วี
- - ทลซ	- ลซ - -	- - - - -	- - - ลท	ทลซ ลท รำ	- - - รำท	- - - ทล

ประโยคที่ 3 ลูกคู่รับ

- - - ฮี้	อีอี่ - เสียแรง	- - - ฮึง	- อ^{ย} - ที่	- - - -	- - - หลง	- - - รัก
- - - ท	ลซ - ทรำ รำท	- - - รำท	- ล - ลซ	- - - -	- - - ท	- - - ท

ประโยคที่ 4 ลูกคู่รับ

- อ - ฮ้	อฮ้อ - ฮึง^{ย}	- - - -	- - - ไป	- - อีฮี้	อีอี่ - - ลัก	- - - มา
- ล - ท	ลทล - รำซ	- - - -	- - - ล	- - ล ท	รำท - - ล	- - - ซ

ทางขับร้องเพลงโอ้โลมใน คำที่ 3

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - หวัง	- อีฮี้อื่ - -	- - จะเสก	- อึ^{ง} - อ^{ย}	- - - สาว	- -สวรรค์
- - - -	- - - ท	- รำมำรำ - -	- - ท ทล	- ท - รำ	- - - ทรำ	- - ท ทรำ

ประโยคที่ 2

- - - ฮึง	ฮี้อื่อี่ อีอี้- อ้	- - ฮึง	- อ - อ้	ออ่^{ย}- - -	- - - ขวัญ	- - - เนตร
- - - รำล	ทลซ ลท - ท	- - - รำท	- ล - ท	ลซ - -	- - - ท รำทล	- - - ลซ

ประโยคที่ 3 ลูกคู่รับ

- - - -	- เป็น - เอก	- - - อื	ฮื อื - องค์	- - - อีฮี้	อื อื้ - อัค	- คะ -เรศร์
- - - -	- ท - ทล	- - - ท	รำท - ล	- - - ลท	ลซ - ซ	- ล - ลซ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 4 ลูกคู่รับ

- - - อ	ฮ้อ - ฮึง	- - - -	- - - สะ	- อื - อ้	ฮ้อ้อ อ - เน่	- - - หา
- - - ล	ทล - รัซ	- - - -	- - - ล	- ท - ท	รัทล ซ - ซ	- - - ล

ทางขับร้องเพลงโอ้โลมใน คำที่ 4

ประโยคที่ 1

- ห่ - -	- - - ครอง	- - - -	- สม - บัติ	- อื - ฮื	- - - พัส	- - สถาน
- รำ - -	- - - ซ	- - - -	- ซดำ - ฟ	- ซ - ลซ	- - - ซ	- - ร รซ

ประโยคที่ 2

- - - อ้	อ อ่ - ออ้	- - - อ้	ออ้ฮ้อ - ใน	ออื้ ฮื้อื ฮึอึง	- - - ลง	- - - กา
- - - ซม	รทฺ - รม	- - - ฟ	ซฟลซ - ล	ลท ลซ ลทรำ	- - ท	- - - ทล

ประโยคที่ 3 ลูกคู่รับ

- - - ฮี้	ออื่ - - พี่	- - - -	- มิ - ให้	- - - -	- - - แก้ว	- - - ตา
- - - ท	ลซ - - ลซ	- - - -	- ท - ลซ	- - - -	- - - ลซ	- - - ล

ประโยคที่ 4 ลูกคู่รับ

- - อื อ้	อฮ้อ - ฮึง	- - - -	- - - อะ	- - อื	ฮี้ออื่ - นา	- - - ทร
- - ลท	ลทล - รัซ	- - - -	- - - ล	- - - ท	รัทล - ซ	- - - ซ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทางขับร้องเพลงโอ้โลมใน คำที่ 5

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - อัน	- - - อีฮี้	อือ อี พระราม	- - - -	- - - ฤ	- - - ษี
- - - -	- - - ซ	- - - ซล	ซมซ ซ ลซ	- - - -	- - - ล	- - - ลท
		✚	▼ ✚			

ประโยคที่ 2

- - - ฮึง	ฮ้อ้อ - ฮ้อ	- - - -	- - - สา	- - - ฮึง	ฮ้อ้อ - มี	- - - น้อง
- - - รำท	ทลซ - ลซ	- - - -	- - - รำ	- - - ซ์รำ	มำรำท - ท	- - - ท
▼	✚ ✚			↺	✚▼	✚→

ประโยคที่ 3 ลูกคู่รับ

- - - ฮี้	อีอี่ - ไม่ควร	- - - ฮือ	- - - ครอง	- - - อีฮี้	อื้อื - - คู่	- อู่ - เคียง
- - - ท	ลซ - ลซลท	- - - รำท	- - - ล	- - - ลท	ลซ - - ซ	- ม - ล
	✚ ✚→	✚		▲	✚ →	

ประโยคที่ 4 ลูกคู่รับ

- - อื อ้	อฮ้อ - ฮึงย	- - - -	- - - อ	- - - อ้	ฮำ้อ - เรียง	- - - หมอน
- - ล ท	ลทล - รำซ	- - - -	- - -	- - - -	- - - -	- - - -
▲	✚ ✚ ✚			▲	✚	→↻

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทางขับร้องเพลงโอ้โลมใน คำที่ 6

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ว่า	- - - อี	ฮำ - พลาง	- - - ฮำ	- - - ทาง	- - - ขยับ
- - - -	- - - ซม	- - - ม	ลซ - ซ	- - - ลซ	- - - ร	- - - รฑ
	→		▼	✚	✚	→

ประโยคที่ 2

- อื - ฮึง	ฮ้อ้อ - ฮ้อ	- - - อ้	ฮ้อ้ย - -และ	- อื - อี้	- อ๋ย - จับ	- - - กร
- ร - ซม	รทฺ - รม	- - - ซ	ลซ - - ล	- ซ ล ท	- ทรำ - ซ	- - - ล

ประโยคที่ 3 ลูกคู่รับ

- - - ฮี้	อีอี - - บัง	- - - ฮือื	- - - อร	- - - อีฮี้	อี้อื - - อย่า	- - สลัด
- - - ท	ลซ - ท	- - - รำท	- - - ล	- - - ลท	ลซ - - ซ	- - ล ลซ

ประโยคที่ 4 ลูกคู่รับ

- - อื อ้	อฮ้อ - ฮึงย	- - - -	- - - ตัด	- - - อ้	ฮ้อ้อย - เยื่อ	- - - ใย
- - ล ท	ลทล - รำซ	- - - -	- - - ล	- - - ล	รำทล - - ซ	- ม - ซ

ทำนองหลักเพลงโอ้โลมใน

ท่อนเดียว

ทำนองหลักสำหรับบรรเลงคำที่ 1 และ 4

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

ทางเปลี่ยนสำหรับบรรเลงคำที่ 2 และ 6

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- ล ซ ม	ซ ม ร ฑ	- ล - ฑ	- ร - ม	- - - ร	- - - ม	- ซ - ล

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

ทางเปลี่ยนสำหรับบรรเลงคำที่ 3 และ 5

- - - ซ๋	- - - ม๋	- - - ร๋	- - - ท	- - - ม๋	- - - ร๋	- ท - ล

- - - ร	- - - ร๋	- - - ม๋	ร๋ ท - ล	- - - ท	- ล - ซ	- ม - ล

- - - ฑ	- - - ร	- - - ล	ท ล ซ ม	- - - ร	- - - ม๋	ร๋ ท - ล

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

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองร้องเพลงโอ้โลมใน

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องคำที่ 1

ขึ้น	ขึ้น	ลง	ลง
ลง	ขึ้น	ลง	ลง
ลง	ลง	ลง	ขึ้น
ลง	ขึ้น	ลง	ขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลัก

ขึ้น	ขึ้น	ลง	ขึ้น
ลง	ลง	ขึ้น	ขึ้น
ขึ้น	ขึ้น	ลง	ขึ้น
ลง	ขึ้น	ลง	ขึ้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องคำที่ 2

ขึ้น	ขึ้น	ลง	ลง
ยืน	ขึ้น	ลง	ลง
ลง	ลง	ขึ้น	ลง
ลง	ขึ้น	ลง	ขึ้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องคำที่ 3

ขึ้น	ลง	ขึ้น	ลง
ขึ้น	ลง	ลง	ลง
ลง	ลง	ลง	ลง
ลง	ขึ้น	ยืน	ขึ้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องคำที่ 4

ลง	ลง	ลง	ลง
ขึ้น	ขึ้น	ขึ้น	ลง
ลง	ลง	ยืน	ขึ้น
ลง	ขึ้น	ลง	ลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องคำที่ 5

ยืน	ยืน	ขึ้น	ขึ้น
ลง	ขึ้น	ลง	ลง
ขึ้น	ลง	ลง	ขึ้น
ลง	ขึ้น	ลง	ยืน

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องคำที่ 6

ลง	ขึ้น	ลง	ลง
ขึ้น	ขึ้น	ขึ้น	ลง
ขึ้น	ลง	ลง	ยืน
ลง	ขึ้น	ยืน	ยืน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สรุปรายละเอียดการวิเคราะห์เพลงโอ้โลมใน

จากการศึกษาพบว่า เพลงโอ้โลมในเป็นเพลงที่มีการขับร้องประกอบการบรรเลง ดำเนินทำนองด้วยอัตราจังหวะแบบเปิดปิด ไม่มีหน้าทับใช้ฉิ่งกำกับจังหวะในลักษณะฉิ่งตัดหรือฉิ่งโอ้ ทางขับร้องในแต่ละคำจะมีทางเครื่องบรรเลงรับร้องเมื่อจบคำร้อง ความยาวของทางขับร้องในแต่ละคำมีความยาวเท่ากัน ทางเครื่องที่บรรเลงรับร้องก็มีความยาวเท่ากันทุกคำร้อง ทั้งทางขับร้องและทางเครื่องนั้นมีความคงที่ ไม่มีการยืดขยายของทำนอง ครูอุษา แสงไพโรจน์ ได้อธิบายเพิ่มเติม

เกี่ยวกับการขับร้องในเพลงโอ้โลมในว่า *“โอ้โลมนี้ จะต้องทอดเสียงให้มันเข้ากับตัวละคร กำลังเล้าโลมกัน บังคับลงจังหวะฉิ่ง ถ้าคนร้องไม่มีจังหวะ จะร้องยาก คนตีฉิ่งก็ฟังร้องยาก เราต้องฟังจังหวะฉิ่งให้เป็น”* (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 4 กรกฎาคม 2561)

ทิศทางของทำนองหลักมีการดำเนินทำนองที่มีลักษณะซ้ำหัวเปลี่ยนท้ายในทำนองหลัก สังเกตได้จากทิศทางการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 1 และ 3 มีทิศทางการเคลื่อนที่เหมือนกันถึงแม้ว่าการดำเนินทำนองหลักจะต่างกัน ส่วนท้ายของวรรคหลังมีการเคลื่อนที่แบบลง-ขึ้นทุกประโยค ยกเว้นวรรคหลังของประโยคที่ 2 มีทิศทางการเคลื่อนที่แบบขึ้น-ขึ้น

ส่วนทิศทางการเคลื่อนที่ของทางขับร้องนั้นในแต่ละคำร้องมีทิศทางของการเคลื่อนที่ไม่เหมือนกับทำนองหลักเป็นส่วนใหญ่ แต่จะมีส่วนของทำนองที่มีทิศทางคล้ายกับทางเครื่อง คือ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักในประโยคแรก จะใกล้เคียงกับประโยคแรกของคำร้องที่ 5 ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักประโยคที่ 2 ไม่มีทิศทางการเคลื่อนที่เหมือนหรือใกล้เคียงกับประโยคที่ 2 ทุกคำร้อง ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักประโยคที่ 3 มีทิศทางการเคลื่อนที่ใกล้เคียงกับประโยคที่ 3 ของคำร้องที่ 1 และ 5 ส่วนทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักประโยคที่ 4 จะมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองแบบเดียวกับประโยคที่ 4 ในคำร้องที่ 1 และใกล้เคียงกับคำร้องที่ที่ 3 และ 5

การแบ่งช่วงวรรคหายใจของเพลงโอ้โลมใน มีการแบ่งช่วงหายใจที่ใกล้เคียงกันคือ ระหว่าง 5 ถึง 7 ช่วง ส่วนใหญ่จะมีการขึ้นต้นวรรคใหม่เมื่อดำเนินทำนองเอื้อนจบ และหลังจากนั้นเป็นคำร้องคำร้อง

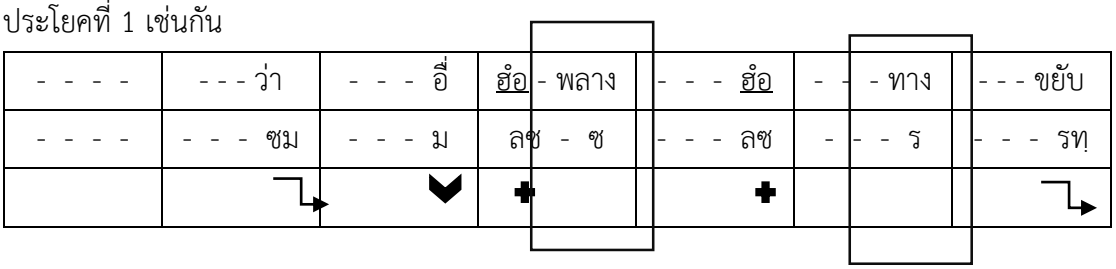
กลวิธีการขับร้องของเพลงโอ้โลมในนี้ จากการศึกษาเพลงโอ้โลมในจำนวน 6 คำร้องพบกลวิธีการขับร้องทั้งสิ้น 10 กลวิธี ซึ่งมีกลวิธีการร้องแบบไม่ปั้นคำพบจำนวนมากที่สุด 44 ครั้ง รองลงมาคือการครั่นเสียงจำนวน 43 ครั้ง ส่วนการดำเนินทางขับร้องด้วยกลวิธีการกระทบเสียงพบ 38 ครั้ง กลวิธีที่พบน้อยที่สุดคือการกดเสียง และกลวิธีที่ไม่พบเลยคือการเหินเสียง และการกลึงเสียง ดังตารางที่จะแสดงกลวิธีการต่างๆ ในทางขับร้องเพลงโอ้โลมใน ดังนี้

ลำดับ	กลวิธีการขับร้อง	จำนวนความถี่ที่พบในเพลงโอ้โลมใน						
		คำที่ 1	คำที่ 2	คำที่ 3	คำที่ 4	คำที่ 5	คำที่ 6	รวม
1	ใช้หางเสียง	3	3	1	-	1	1	9
2	ครั่นเสียง	9	12	4	8	7	4	43
3	กระทบเสียง	7	5	6	5	8	7	38
5	ปั้นคำ	6	9	9	1	5	4	34
6	การร้องแบบไม่ปั้นคำ	6	6	6	10	7	9	44
7	ผันเสียงลง	-	1	2	1	1	2	7
8	ผันเสียงขึ้น	4	3	5	3	3	5	23
9	ตวัดเสียง	1	0	1	3	1	0	6
10	กดเสียง	1	1	-	-	2	1	5
11	เหินเสียง	-	-	1	-	-	-	1
รวมกลวิธี		37	40	35	31	35	32	210

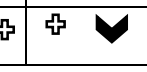
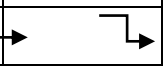
ตารางที่ 5 ตารางแสดงกลวิธีการขับร้องของเพลงโอ้โลมใน

จากตารางแสดงกลวิธีการขับร้องของเพลงโอ้โลมใน ซึ่งพบการร้องแบบไม่ปั้นคำมาที่สุด คือ การออกเสียงเป็นพยางค์เดี่ยวตรงๆ โดยไม่มีการผันเสียงวรรณยุกต์ พบ 44 ครั้ง ดังตัวอย่างการออกเสียงโดยไม่ปรุงแต่งเสียงคำว่า พลาง และ ทางในห้องที่ 4 และ6 ของ คำที่ 6 ประโยคที่ 1

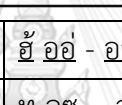
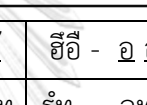
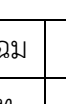
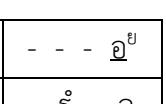
ส่วนการปั้นคำ เพื่อให้เกิดความไพเราะและอารมณ์อ่อนหวาน ปั้นคำในห้องที่ 2 และ 7 เป็นการปั้นคำทำให้เสียงมีการเคลื่อนไหวในคำว่า ว่า และ ขยับ ดังตัวอย่าง คำที่ 6 ประโยคที่ 1 เช่นกัน



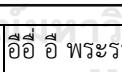
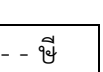
กลวิธีการครั่นเสียงพบมากเป็นลำดับรองลงมา 43 ครั้ง มักจะพบกลวิธีนี้ในการเอื้อนและในคำร้อง ดังตัวอย่างคำที่ 2 ประโยคที่ 1

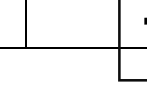
- ห่ - -	- - - เจ้า	- อาย - ฮื้อ้	อือื่ อือ้ - เหนียม	ฮึง ฮ้ออ่ อย	- - - เรียม	- - - ใย
- - -	- - - ลซ	- ลท - รำท	ลซลท - รำ	ซ่มำ ม่รำท รำ	- - - ท	- - - ทล
						

นอกจากนี้ในหนึ่งคำร้องพบกลวิธีการผันเสียงขึ้น ประมาณ 3-5 ครั้ง ส่วนผันเสียงลงพบเพียงแค่ 1-2 ครั้ง ค่อ 1 คำร้อง เท่านั้น การผันเสียงคือ การลดหรือเพิ่มระดับของเสียงในการขับร้องทำให้ทำนองเอื้อนนั้นมีความไพเราะไปในทางสว่างหรือทางมืดหม่น ซึ่งในเพลงโอ้โลมในนี้เป็นบทขับร้องที่เน้นไปทางเกี้ยวพาราสีแบบยกยอเทิดทูน จึงมีการใช้กลวิธีการผันเสียงขึ้นมากดังเช่นตัวอย่างคำที่ 1 ประโยคที่ 1

- - - -	- - - อ่	- - - อ	ฮ้ ออ่ - ออ้	ฮือื - อ อ้	- ฮ่อย - โฉม	- - - อย
- - - -	- - - ซ	- - - ล	ท ลซ - ลท	รำท - ลทรำ	ม่รำ - ท	- รำ - ล
						

นอกจากนี้ยังพบกลวิธีการกดเสียงซึ่งทำให้อารมณ์ของเพลงเปลี่ยนไปโดยหักอารมณ์ด้วยการกดเสียง ดังเช่น คำร้องที่ 5 ประโยค ที่ 1 และ 2 ซึ่งเป็นบทของ**ทศกัณฐ์**กล่าวถึงพระรามว่าไม่ควรเป็นคู่ครองกัน

- - - -	- - - อัน	- - - อีฮี้	อือื่ อื พระราม	- - - -	- - - ฤ	- - - ษี
- - - -	- - - ซ	- - - ซัล	ซมซ ซ ลซ	- - - -	- - - ล	- - - ลท
						

- - - ฮึง	ฮ้อ้อ - ฮ้อ	- - - -	- - - สา	- - - ฮึง	ฮ้อ้อ - มี	- - - น้อง
- - - รำท	ทลซ - ลซ	- - - -	- - - รำ	- - - ซ่รำ	ม่รำท - ท	- - - ท
						

4.3.3 เพลงโอ้ปี่ใน

ทางขับร้องเพลงโอ้ปี่ใน คำที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - โอ้	- - อื ฮี้	อืออื่ อืออื้ - โอ่	- อะ - นิจ	- - - จา	อ่ อ - ฮึง
- - - -	- - - ลซ	- - ลท	ลซ ลท - ทรำ	- ท - ท	- - - ท	ซ ล - รำล

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ฮึง	- อ - ฮ้	อฮ้ออ่ย - สี	- ห่ - ฮึง	ฮ้ออ่อ - - ดา	- - - เอ่ย
- - - -	- - รำล	- ซ - ล	ซลซม - ซ	- ดำ - ซล	ซม-ซ - ล	- - - ท

ประโยคที่ 3

- - - ห่	- - ไฉน	- ห่ - เลย	ฮีอืออี่ - อ่	- - อ ฮ้อ	- - - มา	- - - ม้วย
- - - รำ	- - ท ทรำ	- - - ล	ทลซ - ซ	- - ล ทล	- - - ล	- - - ลท

ประโยคที่ 4 ลูกคู่รับ

- - - -	- ฉะ - ไน	- - - -	- - - เลย	- - - ฮี้	อืออี่ - - มา	- - - ม้วย
- - - -	- ล - ล	รำล ทลซ	- - - ซ	- - - ล	ซม - - ล	- - - ลท

ประโยคที่ 5 ลูกคู่รับ

- - อื่ อ	- - - ฮ้	อ อ่ย - -	- - - และ	- อื - อี้	ฮืออื้อื - - สัง	- ฮอ - ขาร์
- - ซ ล	- - - ท	ล ซ - -	- - - ล	- ล - ท	รำทล - ซ	- ลซ - ล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทางขับร้องเพลงโอ้ปี่ใน คำที่ 2

ประโยคที่ 1

- - - -	- เสีย - แรง	- - อี๋ อ	ฮือ - - ที่	- - พยา	- - - ยาม	อ่ อ - ฮึง
- รำ - -	- รำ - รำท	- - ซ ล	รำท - - ทลซ	- - ท ท	- - - ท	ซ ล - รำล

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ฮึง	- อ - ฮ้	อฮ้ออ่ - อ	- - - อ้	ฮ้อย - - ตาม	- - - มา
- - - -	- - - รำล	- ซ - ล	ซลซม - ซ	- - - ล	ทลรำ - - ท	- - - ทล

ประโยคที่ 3

- - - ฮ้	อ้อ - จนถึง	- - - ฝั่ง	ฮี้ออี๋ - อ่	- - อ ฮ้อ	- - - มะ	- - - หา
- - - ท	ลซ - ล ลท	- - - ซ	ทลซ - ซ	- - ล ทล	- - - ล	- - - ทรำ

ประโยคที่ 4 ลูกคู่รับ

- - - -	- จน - ถึง	- - - ฮึง	ฮี้ออี๋ - - ฝั่ง	- - - ฮี้	ออี๋ - - มะ	- - - หา
- - - -	- ล - ลรำ	- - - รำล	ทลซ - ซมซ	- - - ล	ซม - - ล	- - - ลท

ประโยคที่ 5 ลูกคู่รับ

- - อี๋ อ	- - - ฮ้	อ อย - -	- - - และ	- อื - อี้	ฮีอี้อื - - สา	- ห๋ - คร
- - รำล	- - - ท	ลซ - -	- - - ล	- ล - ท	รำทล - ซ	- ดำ - ซ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทางขับร้องเพลงโอ้ปี่ใน คำที่ 3

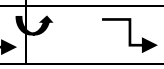
ประโยคที่ 1

- - - -	- - - หมาย	- - - ฮือ	- จะ - ฆ่า	- - - โครต	- - -วงศ์	อ่ อ - ฮึง
- - - -	- - - รำ	- - - มำรำ	- ทล - ลซ	- - - -	- - - ลท	ซ ล - รำล

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ฮึง	- อ - ฮ้	อฮ้ออ่ - อ	- - - อ้	ฮ้อย - - พงศ์	- - - ยักษ์
- - - -	- - - รำล	- ซ - ล	ซลซม - ซ	- - - ล	ทลรำ - - ท	- - - ท

ประโยคที่ 3

- - - -	- เพราะ - ความ	- - - รัก	ฮี้อีอี่ - อ่	- - อ ฮ้อย	- - - เสีย	- - - ดาย
- - - -	- ท - ทล	- - - ลท	ทลซ - ซ	- - ล ทล	- - - ลรำ	- - - ล
						

ประโยคที่ 4 ลูกคู่รับ

- - - -	- เพราะ - ความ	- - - ฮี้	อีอี่ - - รัก	- - - ฮี้	อีอี่- -ความ	- - เสียดาย
- - - -	- ล - ล	- - - ท	ลซ - - ลซ	- - - ล	ซม - ล	- - ท ล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 5 ลูกคู่รับ

- - - -	- - - ฮึ	อ อย - -	- - - สาย	- - - ฮึง	ฮ้อย - - สะ	- - - มร
- - - -	- - - ท	ลซ - -	- - - ล	- - - รำล	ทล - - ซ	- - - ลรำ

ทางขับร้องเพลงโอ้ปี่ใน คำที่ 4

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ยัง	- - - -	- มิ - ทัน	- - จะทำ	- - - การ	อ่ อ - ฮึง
- - - -	- - - ท	- - - -	- รำ - ท	- - ทท	- - - ท	ซ ล - รำล

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ฮึง	- อ - ฮ้	อฮ้ออ่ - อ	- - - อ้	ฮ๋อ๊ - - ราญ	- - - รอน
- - - -	- - - รำล	- ซ - ล	ซลซม - ซ	- - - ล	ทลรำ - - ท	- - - ทล

ประโยคที่ 3

- - - -	- มา - ม้วย	- - - มร	ฮี้ออี้ - อ่	- - อ ฮ้อ	- - - มร	- - รณา
- - - -	- ล - ลท	ลซ - - ล	ทลซ - ซ	- - ล ทล	- - - ล	- - ลล

ประโยคที่ 4 ลูกคู่รับ

- - - -	- มา - ม้วย	- - - ฮึง	ฮี้ออี้ - - มร	- - - ฮี้	ออี้ - - มร	- - รณา
- - - -	- ล - ลท	- - - ซล	ทลซ - - ซ	- - - ล	ซม - ล	- - ลล

ประโยคที่ 5 ลูกคู่รับ

- - - -	- - - ฮ้	อ อ๋ - -	- - - น่า	- - - อื	ฮืออื - - ปรา	- - - ณี
- - - -	- - - ท	ลซ - -	- - - ลซ	- - - ล	ทล - - ซ	- - - ซ

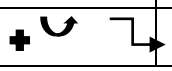
ทางขับร้องเพลงโอ้ปี่ใน คำที่ 5

ประโยคที่ 1

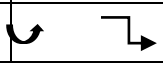
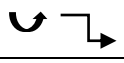
- - - -	- เจ้า - พี่	- - - อ	ฮ้ออ่ ออี้ - เอ๋ย	- - - อุต	- - - ส่าห์	อ่ อ - ฮึง
- - - -	- ซ - ซ	- ล - ท	ลซ ลท - ทรำ	- - - ทล	- - - ล	ซ ล - รำล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

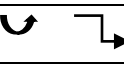
ประโยคที่ 2

- - - ฮ้อ	- - - ฮึง	- อ - ฮ้	อฮ้ออ่ย - พา	- - - อ้	ฮ้อย - - ซาก	- - - ศพ
- - - ทล	- - - รัล	- ซ - ล	ซลซม - ล	- - - ล	ทลรำ - - ลซ	- - - ซ
						

ประโยคที่ 3

- - - -	- มา - ให้	- - - พบ	ฮี้อี้ - อ่	- - อ ฮ้อย	- - - ผัว	- - - รัก
- - - -	- ล - ลซ	- - - ลท	- - - ซ	- - ล ทล	- - - ลรำ	- - - ลท
						

ประโยคที่ 4 ลูกคู่รับ

- - - -	- มา - ให้	- - - อ	ฮ้ออ่ - - พบ	- - - ฮี้	อีอี้ - - ผัว	- - - รัก
- - - -	- ล - ลซ	- - - ล	ทลซ - ลซ	- - - ล	ซม - ลรำ	- - - ลท
						

ประโยคที่ 5 ลูกคู่รับ

- อี - -	- - - ฮ้	อ อ่ - -	- - - เมื่อ	- - - อี้	ฮืออี - - เป็น	- - - ผี
- ล - -	- - - ท	ลซ - -	- - - ลซ	- - - ล	ทล - - ซ	- - - ลรำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทางขับร้องเพลงโอ้ปี่ใน คำที่ 6

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ร่ำ	- - อี่ อ	ฮ้อฮือ - พลาง	- - - ทาง	- - - ทรง	อ่ อ - ฮึง
- - - -	- - - ซ	- - ลท	ลซ ลท - ท	- - - ท	- - - ท	ซ ล - รัล

ประโยคที่ 2

- - - ฮ้อ	- - - ฮึง	- อ - ฮ้	อฮ้ออ่ - -	- - -	- - - อ	ฮึงออ่ อ อ้
- - - ทล	- - - รัล	- ซ - ล	ซลซม --	- - - -	- - - ม	ซมรทฺ รม ซ

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - อ	- - - อ้	ออ่อ้ - อ๊	- - - -	- - - โศ	- - - กี
- - - -	- - - ซ	- - - ล	ซฟซล - ล	- - - -	- - - ท	- - - รัล

ประโยคที่ 4

- - - -	- - - ดัง	- - ชี วี	ฮี้ออี่ - อ่	- - อ ฮ้อ๊	- - - พระ	- - นารายณ์
- - - -	- - - ล	- - ลล	ทลซ - ซ	- - ล ทล	- - - ลท	- - ล ล

ประโยคที่ 5 ลูกคู่รับ

- - - -	- ดัง - ชี	- - - ฮี้	อีออี่ - - วี	- - - ฮี้	อีออี่ - - พระ	- -นารายณ์
- - - -	- ล - ล	- - - ท	ลซ - - ซ	- - - ล	ซม - ลท	- - ลล

ประโยคที่ 6 ลูกคู่รับ

- - - -	- - - ฮ้	อ อ๊ - -	- - - จะ	- - - อี้	ฮืออื - - วาย	- - -ปราณ
- - - -	- - - ท	ลซ - -	- - - ซ	- - - ล	ทล - - ซ	- - - ล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทำนองหลักเพลงโอ้ปี่ใน

ทำนองบรรเลงรับร้อง

- ซ์ - ม์	- ร์ - ท	- - - ล	- - - ซ	- - - ล	-ท-ล -ท-ม	- ซ - ล

เพลงท่อนเดียว ทางขยี้

-ฟ-ม -ร-ฑ	-ล-ฑ -ร-ม	-ซ-ล -ท-ร์	-ม์-ร์ -ท-ล	- -ม์ -ร์-ท	---ล ---ซ	--ลซ -ล-ล
-ม-ร รร-ซ	ซซ-ล ลล-ท	-ร์-ม์ -ร์-ท	ทท-ล ลล-ซ	-ลลล -ลลล	-ซ-ล -ท-ร์	-ม์-ร์ -ทล
-ฟ-ม -ร-ฑ	-ล-ฑ -ร-ม	-ซ-ซ ลท-ร์	-ม์-ร์ -ท-ล	- -ม์ -ร์-ท	---ล ---ซ	--ลซ -ล-ล

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองร้องเพลงโอ้ปี่ใน

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องช่วงแรกคำที่ 1

ลง	ลง	ยืน	ลง
ยืน	ลง	ขึ้น	ขึ้น
ขึ้น	ลง	ขึ้น	ขึ้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักที่คั่นกลาง

ขึ้น	ลง	ลง	ขึ้น
ขึ้น	ลง	ขึ้น	ลง
ขึ้น	ลง	ลง	ขึ้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องช่วงหลัง

ขึ้น	ลง	ขึ้น	ขึ้น
ขึ้น	ลง	ขึ้น	ลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องช่วงแรกคำที่ 2

ลง	ลง	ขึ้น	ลง
ยืน	ลง	ขึ้น	ลง
ขึ้น	ลง	ขึ้น	ขึ้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักที่คั่นกลาง

ขึ้น	ลง	ลง	ขึ้น
ขึ้น	ลง	ขึ้น	ลง
ขึ้น	ลง	ลง	ขึ้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องช่วงหลัง

ขึ้น	ลง	ขึ้น	ขึ้น
ลง	ลง	ขึ้น	ลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องช่วงแรกคำที่ 3

ขึ้น	ลง	ลง	ขึ้น
ลง	ลง	ลง	ลง
ลง	ลง	ขึ้น	ลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักที่คั่นกลาง

ขึ้น	ลง	ลง	ขึ้น
ขึ้น	ลง	ขึ้น	ลง
ขึ้น	ลง	ลง	ขึ้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องช่วงหลัง

ลง	ลง	ขึ้น	ลง
ลง	ขึ้น	ขึ้น	ขึ้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องช่วงแรกคำที่ 4

ขึ้น	ลง	ยืน	ลง
ลง	ลง	ขึ้น	ขึ้น
ลง	ลง	ขึ้น	ลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักที่คั่นกลาง

ขึ้น	ลง	ลง	ขึ้น
ขึ้น	ลง	ขึ้น	ลง
ขึ้น	ลง	ลง	ขึ้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องช่วงหลัง

ขึ้น	ลง	ยืน	ยืน
ขึ้น	ลง	ยืน	ยืน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องช่วงแรกคำที่ 5

ขึ้น	ขึ้น	ขึ้น	ลง
ขึ้น	ลง	ลง	ลง
ยืน	ยืน	ขึ้น	ลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักที่คั่นกลาง

ขึ้น	ลง	ลง	ขึ้น
ขึ้น	ลง	ขึ้น	ลง
ขึ้น	ลง	ลง	ขึ้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องช่วงหลัง

ขึ้น	ลง	ขึ้น	ขึ้น
ขึ้น	ลง	ลง	ขึ้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องช่วงแรกคำที่ 6

ลง	ขึ้น	ขึ้น	ลง
ขึ้น	ลง	ขึ้น	ขึ้น
ยืน	ขึ้น	ขึ้น	ลง
ขึ้น	ลง	ขึ้น	ลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักที่คั่นกลาง

ขึ้น	ลง	ลง	ขึ้น
ขึ้น	ลง	ขึ้น	ลง
ขึ้น	ลง	ลง	ขึ้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องช่วงหลัง

ยืน	ลง	ขึ้น	ลง
ขึ้น	ลง	ลง	ขึ้น

สรุปรายละเอียดการวิเคราะห์เพลงโอ้ปี่ใน

จากการศึกษาพบว่า เพลงโอ้ปี่ในเป็นเพลงที่มีการขับร้องประกอบการบรรเลง ดำเนินทำนองด้วยอัตราจังหวะแบบเปิดปิด ไม่มีหน้าทับใช้ฉิ่งกำกับจังหวะในลักษณะฉิ่งตัดหรือฉิ่งโอ้ ทางขับร้องในแต่ละคำจะมีทางเครื่องบรรเลงคั่นกลางระหว่างคำ ความยาวของทางขับร้องในแต่ละคำมีความยาวเท่ากัน ทางเครื่องที่บรรเลงคั่นกลางก็มีความยาวเท่ากันทุกคำร้อง ทั้งทางขับร้องและทางเครื่องนั้นมีความคงที่ไม่มีการยืดขยายของทำนอง ยกเว้นคำที่ 6 มีการเพิ่มทางขับร้องตั้งแต่ประโยคที่ 2 ครูอุษา แสงไพโรจน์ อธิบายว่า*“ยืดทำนองออกเป็นการครวญให้อารมณ์เข้ากับบทโศกี ก็ให้โศกจริงๆ อาฑูรย์ก็ร้องมาให้แบบนี้”* (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 4 กรกฎาคม 2561)

ทิศทางของทำนองหลักมีลักษณะเป็นการซ้ำหัวและท้าย และในส่วนท้ายของวรรคหลังมีทิศทางการเคลื่อนที่แบบลง-ขึ้นเหมือนกับเพลงโอ้ชาตรี และโอ้โลมใน ส่วนทิศทางการเคลื่อนที่ของทางขับร้องนั้นในแต่ละคำมีทิศทางของการเคลื่อนที่เหมือนกับทำนองหลักเป็นส่วนน้อย แต่จะมีส่วนของทำนองที่มีทิศทางใกล้เคียงกับทางเครื่องบ้าง ดังนี้ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง

หลักในประโยคแรก จะเหมือนกันกับประโยคแรกของคำร้องที่ 3 ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักประโยคที่ 2 จะมีทิศทางการเคลื่อนที่ใกล้เคียงกับประโยคที่ 2 ของคำร้องที่ 4 และทิศทางของทำนองหลักประโยคที่ 3 มีทิศทางการเคลื่อนที่คล้ายกับประโยคที่ 3 ของคำร้องที่ 1 และ 2

การแบ่งช่วงวรรคหายใจของเพลงโอ้ปี่ในมีการแบ่งช่วงการหายใจใกล้เคียงกันคือ ระหว่าง 9 ถึง 10 ช่วง แต่ในคำร้องที่ 6 จะมีช่วงหายใจที่ยาวกว่าเพราะว่ามีการยืดทำนองทางขับร้องออกช่วงวรรคหายใจจะมีจำนวน 11 วรรค การแบ่งในแต่ละช่วงจะมีการเปลี่ยนวรรคใหม่เมื่อดำเนินทำนองเอื้อนมาจนถึงคำร้องจึงจะเปลี่ยนช่วงเพื่อให้คำร้องชัดเจน

กลวิธีการขับร้องของเพลงโอ้ปี่ใน จากการศึกษาเพลงโอ้ปี่ในจำนวน 6 คำร้องพบกลวิธีการขับร้องทั้งสิ้น 9 กลวิธี ซึ่งมีกลวิธีการร้องแบบไม่ปั้นคำพบจำนวนมากที่สุด 66 ครั้ง รองลงมาคำการปั้นคำ 44 ครั้ง ส่วนการดำเนินทางขับร้องด้วยการกระทบเสียงพบ 30 ครั้ง กลวิธีที่พบน้อยที่สุดคือการกดเสียง และกลวิธีที่ไม่พบเลยคือการเหินเสียง และการกลึงเสียงดังตารางที่จะแสดงกลวิธีการต่างๆ ในทางขับร้องเพลงโอ้ปี่ใน ดังนี้

ลำดับ	กลวิธีการขับร้อง	จำนวนความถี่ที่พบในเพลงโอ้ปี่						
		คำที่ 1	คำที่ 2	คำที่ 3	คำที่ 4	คำที่ 5	คำที่ 6	รวม
1	ใช้หางเสียง	5	2	3	1	6	2	19
2	ครั่นเสียง	4	3	3	3	5	4	22
3	กระทบเสียง	6	4	3	5	6	6	30
4	ปั้นคำ	7	8	10	4	11	4	44
5	การร้องแบบไม่ปั้นคำ	10	9	9	16	8	14	66
6	ผันเสียงลง	5	8	8	6	4	7	38
7	ผันเสียงขึ้น	4	4	3	3	4	4	22
8	ตวัดเสียง	3	2	2	2	2	2	13
9	กดเสียง	1	-	1	1	1	1	5
รวมกลวิธี		45	40	42	41	47	44	259

ตารางที่ 6 ตารางแสดงกลวิธีการขับร้องของเพลงโอ้ปี่ใน

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากตารางพบกลวิธีการร้องแบบไม่ปั้นคำจำนวนมากที่สุด 66 ครั้ง คือการออกเสียงเป็นพยางค์เดี่ยวโดยไม่มีการปรุงแต่งเลย พบมากในการออกเสียงคำร้องซึ่งจะมีการปั้นคำร่วมอยู่ด้วย ดังตัวอย่างคำที่ 4 ประโยคที่ เป็นการร้องแบบไม่ปั้นคำเลย

- - - -	- - - ยัง	- - - -	- มิ - ทัน	- - จะทำ	- - - การ	อ่ อ - ฮึง
- - - -	- - - ท	- - - -	- รำ - ท	- - ทท	- - - ท	ซ ล - รัล

และคำที่ 3 ประโยคที่ 1 เป็นการร้องแบบปั้นคำเป็นส่วนใหญ่ทำให้เสียงการขับร้องมีเสียงยาวขึ้น อารมณ์ของเพลงจึงชัดเจนขึ้น

- - - -	- - - หมาย	- - - ฮือ	- จะ - ฆ่า	- - - โครต	- - -วงศ์	อ่ อ - ฮึง
- - - -	- - - รำ	- - - มำรำ	- ทล - ลซ	- - - -	- - - ลท	ซ ล - รัล

4.3.4 เพลงช้าปี่ใน

ทางขับร้องเพลงช้าปี่ใน คำที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - เมื่อ	- - - อ	- - - ฮ้อ	- - - ฮ้อ	- ออ่ - ออ้	- - - -	- - - อ	- - - อ้
- - - ซม	- - - ม	- - - ซม	- - - ซม	- รฑ - รม	- - - -	- - - ซ	- - - ล

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - -	- - - อ้	- - - -	- - - อ้	- - ออ่	- ฮ้อ - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - ล ซ	- ทล - -	- - - -

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - อ๋	- - - ฮื้	อื้อื - อื	- ห๋ - -	- - - เมื่อ	- อื - อ	อ้อฮ้อ - นั้น
- - - -	- - - ล	- - - ท	ลซ - ทล	- รำ - -	- - - ซ	- - - ล	ทลรำท - ท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 4

- - - ฮือี้	อือี่- - อ	ฮือื ฮือึง- งย	- - - -	- - - -	- - -ห่	- - - พระ - - - ตรี
- - - รัท	ลซ - - ล	ทลรัท - ท	- - - -	- - - -	- - - รั	- - - ท - - - ท

ประโยคที่ 5

- - - -	- - - ฮือี้	อือี่ ฮ็อ - อย	- - - -	- ฮ็อ - ฮึง	- - ฮ้ อ้อ	- - - ภพ
- - - -	- - - รัท	ลซทล - ล	- - - -	- ทล - รัล	- - ท ลซ	- - - ซ

ประโยคที่ 6 ลูกคู่รับ

- - - -	- พระ - ตรี	- - - อี่	- ฮือื - ภพ	- - - อ	- - - อ้	- - - -	- - - -
- - - -	- ล - ล	- - - ซ	- ทล - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 7 ลูกคู่รับ

- - - -	- - - อ่	- - - อ้	- - - อ้	อฮ้อย- ลบ	- - - โลก	- - - นั้น	- - - แหละ
- - - -	- - - มฟ	- - - ซ	- - - ล	ซลซ - ซ	- - - ซม	- - - มฟ	- - - ซ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประโยคที่ 8 ลูกคู่รับ

- - - เอ่ย	- - - นา	- - - ถา	- - - ห่
- - - มฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - รั

ทางขับร้องเพลงช้าปี่ใน คำที่ 2

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - -	- บรร - ทม	- - - อื	ฮึ อื ฮี้ อื	- - ฮี้ อือี่	- ตือ - อื่น
- - - -	- - - -	- - - -	- ล - ล	- - - ล	ท ล ร ำ ท	- - ทลซ	- ซ - มฟ

ประโยคที่ 2

- - อี้ อี่	ฮือื - ฮือ<u>ง</u>ง	- - - ฮ้	ออ่ - - ออ้	- - - อ้อ่	- ฮ้อ<u>ง</u> - ง	- - - - -	- - - <u>ง</u>ย
- - ซฟ	ลซ - ซร	- - - ม	รฑ - - รฟ	- - - ซฟ	- ลซ - ซ	- - - -	- - - ซ

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - จาก	- - - อื	ฮึ อื อื ที่	- - - -อื	- - -	- - - <u>อ</u>	- - - -
- - - -	- - - ลท	- - - ท	ร ำ ท ล ลซฟ	- - - ซ	- - - -	- - - ล	- - - -

ประโยคที่ 4

- - - -	- - - <u>ฮ้</u>	<u>อ อ่</u> - <u>ฮ้อ</u>	- - - -	- - - -	- - - -	- - - <u>อ</u>	- - - -
- - - -	- - - ท	ล ซ - ทล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -

ประโยคที่ 5

- - - <u>อ</u>ย	- - - <u>ฮ้</u>	<u>ออ่ ฮ้อ</u> - ห๋	- - - ศรี	- ห๋ - ไส	- ฮีอี้ - อี่	- - - <u>อ</u>	ฮ้อฮีอื - ยำ
- - - ล	- - - ท	ลซทล - ร ำ	- - - ร ำ	- ซ ำ - ร ำ	- ม ำร ำ - ซ	- - - ล	ทลร ำท - ท

ประโยคที่ 6

- - - -	- - - ฮีอี้	- อีอี่ - อื	- ฮีอื - <u>อ</u>ย	- - - -	- - - -	- - - ห๋	- - - พอ
- - - -	- - - ร ำท	ลซ - - ล	ทล - ร ำท	- - - -	- - - -	- - - ร ำ	- - - ท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 7

- - - -	- - - ฮี้อี่	อืออี่ฮืออื - อ^{ย}	- - - -	- - - ฮ็อ	- - - ฮึง	- ฮ้ออ่	- เพ - ลา
- - - -	- - - รัท	ลซทล - ล	- - - -	- - - ทล	- - - รัล	- ทลซ	- ซ - ซ

ประโยคที่ 8 ลูกคู่รับ

- - - -	- - - พอ	- - - -	- เพ - ลา	- - - อ	- - - อ้	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ล	- - - -	- ล - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 9 ลูกคู่รับ

- - - -	- - - อ่	- - - อ้	- - - อ้	อฮ้อ^{ย} - ล่วง	- - - สาม	- - - นั่น	- - - แหละ
- - - -	- - - มฟ	- - - ซ	- - - ล	ซลซ - ซม	- - - ล	- - - ซมฟ	- - - ซ

ประโยคที่ 10 ลูกคู่รับ

- - - เอ่ย	- - - ยาม	- - - ปลาย
- - - มฟ	- - - ซ	- - - ซ

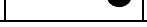
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทางขับร้องเพลงช้าปี่ใน คำที่ 3

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - -	- สะ - เนาะ	- - - อื	- - - ฮี้	อืออี่ - อืออี้	ฮืออื - - เสี่ยง
- - - -	- - - -	- - - -	- ล - ลซ	- - - ล	- - - ท	ลซ - ลทดำ	มำรำ - - รำ

ประโยคที่ 2

- - - ห่อื	- ฮือื - อ้	- อ่ง - ง	- - - ฮ่อ	- - - ฮ้	ออ่ - ออ้	- - - -	- - - -
- - - ซ่ร่	- ม่ร่ - ร่	- ซ - ซ	- - - ทล	- - - ท	ลซ - ลท	- - - -	- - - -
							

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - อ	- - - อ้	- - อ อ้	- ออ้ - ออ้	- - - อ	- - - ฮ่อ้	อ้อ - - อย
- - - -	- - - ล	- - - ท	- - ล ท	- ลท - ลท	- - - ด่	- - - ร่ด	ทล - - ล

ประโยคที่ 4

- - - ฮือื	- ห่ - -	- - - ส่ำ	- อี - ฮีอี้	- อื - เนียง	- - - -	- - - อ	- - - -
- - - ทล	- ร่ - -	- - - ท	- ร่ - ม่ร่	- ท - ทล	- - - -	- - - ล	- - - -

ประโยคที่ 5

- - - อ้	อ อ่ - ฮ่อย	- - - -	- - - นก	- - - กา	- - - -	- ระ - เวก	- - - อี่
- - - ท	ล ซ - ทล	- - - -	- - - ลท	- - - ล	- - - -	- ล - ลซฟซ	- - - ซ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

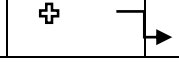
ประโยคที่ 6

- - - อื	ฮือื ฮี้อืงย	- - - -	- - - -	- ห่ - -	- - - ออก	- - - จาก	- - - อี่อื
- - - ล	ทลร่ท ท	- - - -	- - - -	- ร่ - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - ทล

ประโยคที่ 7

- - - อย	- - - -	- - ฮื อื	ฮี้ อื - ฮี้	อืออี่ - - -	- - - เมฆ	- - - เอ	เฮเอก - -
- - - ล	- - - -	- - ท ล	ร่ ล - ท	ลซ - - -	- - - ซฟ	- - - ซ	ฟ ม - -

ประโยคที่ 8 ลูกคู่รับ

- - - -	- ออก - จาก	- - - อี๋	- ฮือ๊ - เมฆ	- - - อ	- - - อ้	- - - -	- - - -
- - - -	- ซ - ซ	- - - ซ	- ทล - ลซ	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- - - -
							

ประโยคที่ 9 ลูกคู่รับ

- - - -	- - - อ่	- - - อ้	- - - อ้	อฮ้อ๊ย - แซ่	- - - ซ้อง	- - - นั้น	- - - แหละ
- - - -	- - - มฟ	- - - ซ	- - - ล	ซลซ - ซมฟ	- - - ซ	- - - ซมฟ	- - - ซ

ประโยคที่ 10 ลูกคู่รับ

- - - ร้อง	- - - อึง	- ถะ - วาย	- - - ห่
- - - ซ	- - - ม	- ซ - ล	- - - รำ

ทางขับร้องเพลงช้าปี่ใน คำที่ 4

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - -	- - - ไก่	- - - -	- อื๊ - ฮี้	อือ๋ - อือ๊	ฮือ๊ - ขั่น
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- ล - ท	ลซ - ลทดำ	มำรำ - รำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 2

- - - ห่	อือฮือ - ฮ้อง	- - - ฮ้อ	- - - ฮ้	ออ่ - - ออ้	- - - -	- - - อ	- - - อ้
- - - ซ	รำมำรำ - รำซ	- - - ทล	- - - ท	ลซ - - ลท	- - - -	- - - ล	- - - ท

ประโยคที่ 3

- - - -	- - อ อ้	- ออ้ - ออ้	- - - อ	- - - ฮ้อ้	อ้อ - อ๊ย	- - - -	- - - ฮือ
- - - -	- - ล ท	- ลท - ลท	- - - ดำ	- - - รำดำ	ทล - ล	- - - -	- - - ทล

ประโยคที่ 4

- ห์ - -	- - - แจ้ว	- - - เจื้อย	- - - อ้	- - ฮ้ออ่	- - - อ้	- - - อ	- - - อ้
- รำ - -	- - - รำดำ	- - - รำดำ	- - - รำ	- - มำรำดำ	- - - ดำ	- - - ท	- - - ดำ

ประโยคที่ 5

- - อ อ้	- ออ้ - ออ้	- ฮ้อ - อ้	- อ - -	- - - อ	- - - -	- - - -	- - - ฮ้
- - ท ดำ	- ทดำ - ทดำ	- รำดำ - ท	- ล - -	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ท

ประโยคที่ 6

อ อ่ - ฮ้อ	- - - -	- - - -	- - - อ๊ย	- - - -	- - - ฮี้	อือี่ - - อือี้	- ฮือื - -
ล ซ - ทล	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	ลซ - - ลทดำ	- มำรำ - -

ประโยคที่ 7

- - - เฉื่อย	- - - -	- - - อ้	- - - ฮ้อ้	- อ - -	- ฮ้อ - อ้	- อ - ฮ้	อ้อ - - ชาย
- - - ดำ	- - - -	- - - รำ	- - - มำรำ	- ล - -	- ทล - ดำ	- รำ - มำ	รำท - - ท

ประโยคที่ 8

- - - -	- - - -	- อื - อี้	- อือี้ - อือี้	- อี้ - -	- - - -	- - มะยุ	- อื - ฮือี้
- - - -	- - - -	- ล - ท	- ลท - ลท	- ท - -	- - - -	- - ล ท	- ท - รำท

ประโยคที่ 9

อือี่ - ฮือื	- - - อื	- อ๊ย - - -	- - - ฮ้อ	- ฮึง - ฮ้	ออ่ - - เรศ	- - - -
ลซ - ทล	- - - ล	- - - -	- - - ทล	- รำล - ท	ลซ - - ซ	- ม - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 10 ลูกคู่รับ

- - - -	- มะ - ยุ	- - - อึ่	- ฮือ - เรศ	- - - อ	- - - อ้	- - - -	- - - -
- - - -	- ล - ล	- - - -	- - - ลซ	- - - -ซ	- - - ล	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 11 ลูกคู่รับ

- - - -	- - - อ่	- - - อ้	- - - อ้	อฮ้อ - ร้อง	- - - ร่าย	- - - นั้น	- - - แหละ
- - - -	- - - มฟ	- - - -ซ	- - - ล	ซลซ - ซ	- - - ซมฟ	- - - มฟ	- - - ซ

ประโยคที่ 12 ลูกคู่รับ

- - - บน	- - - ปลาย	- - - ไม้
- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ

ทำนองหลักเพลงช้าปี่ใน

ทำนองบรรเลงรับร้อง

- - - ซ	- - - ม	- - - ล	- รำ - ท	- ล - ซ

ทำนองหลักส่วนต้นของเพลงช้าปี่ใน

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

- ซ - ซ	ล ท - รำ	- มำ - รำ	- ท - ล	ท ล ซ ม	- ซ - ล

ทำนองหลักส่วนท้ายของเพลงช้าปี่ใน

- ล ล ล	- ท - ร	- ฑ - ด	ร ม - ซ	- ร - ซ	- ล - ท	- ล - ท	ท ท - ล

ท ล ซ ม	- ซ - ล

ทำนองส่วนกลางของเพลงช้าปี่ในคำที่ 1

- ด ร ม	- ซ - ล	- ซ ล ท	- ล - มำ	- - - -	- - - มำ	- มำ มำ มำ	- มำ - มำ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- - - ลฺ	- - - ซฺ	- - - มฺ	- - - รฺ	- - - -	- - - รฺ	- รฺ รฺ รฺ	- รฺ - รฺ
- - - ซฺ	- - - มฺ	- - - รฺ	- - - ท	- - - -	- - - ท	- ท ท ท	- ท - ท
- - - มฺ	- - - รฺ	- - - ท	- - - ล	- - - -	- - - ล	- ล ล ล	- ล - ล

ทำนองส่วนกลางของเพลงช้าปี่ในคำที่ 2

- - - ม	- - - ฟ	- - - ม	- - - ล	- - - มฺ	- - - ดฺ	- - - ท	- - - ล
- - - ม	- - - ฟ	- - - ม	- - - ล	- - - มฺ	- - - ดฺ	- - - ท	- - - ล
(ล ม ฟ ล)	(ล ม ฟ ล)	**(ท ดฺ ท ล)**	(ท ดฺ ท ล)	**(ล ม ฟ ล)**	(ล ม ฟ ล)	**(ท ดฺ ท ล)**	(ท ดฺ ท ล)
(ท ดฺ ท ล)	(ท ดฺ ท ล)	**(ท ดฺ ท ล)**	(ท ดฺ ท ล)	**(ท ดฺ ท ล)**	(ท ดฺ ท ล)	**(ท ดฺ ท ล)**	(ท ดฺ ท ล)
ท ดฺ ท ล	ท ดฺ ท ล	ท ดฺ ท ล	ท ดฺ ท ล	- - ท ล	ท ล ท ล	ท ล ท ล	- ท - ล

ทำนองส่วนกลางของเพลงช้าปี่ในคำที่ 3

(ซ ซ ฟ ซ	**ซ ซ ฟ ซ**	**ซ ซ ฟ ซ**	**ฟ ม ร ทฺ)**	(- รฺ รฺ รฺ	- ซ ซ ซ	- ล ล ล	- ท ท ท)
(ซ ซ ฟ ซ	**ซ ซ ฟ ซ**	**ซ ซ ฟ ซ**	**ฟ ม ร ทฺ)**	(- รฺ รฺ รฺ	- ซ ซ ซ	- ล ล ล	- ท ท ท)
(ซ ซ ฟ ซ	**ฟ ม ร ทฺ)**	(- ซ ซ ซ	- ท ท ท)	**(ซ ซ ฟ ซ**	**ฟ ม ร ทฺ)**	(- ซ ซ ซ	- ท ท ท)
(ซ ซ ฟ ซ	**- ท ท ท)**	(- ท ท ท	- ท ท ท)	**(ซ ซ ฟ ซ**	**- ท ท ท)**	(- ท ท ท	- ท ท ท)
- - มฺ มฺ	- - รฺ รฺ	- - ท ท	- - ล ล	- - - ล	- - ท ล	- - - ล	- - ท ล

ทำนองส่วนกลางของเพลงช้าปี่ในคำที่ 4

(- - - -	**- - - ท**	**- มฺ - มฺ**	**- - - รฺ)**	(- - - -	- - - ซ	- ท - ท	- - - ล)

(- - - ฑ	**- ฑ - ฑ**	**- ร - ม**	**- - - ร)**	(- - - ซ	- ซ - ซ	- ล- ฑ	- - - ล)

(- - - ม̊	**- - - ร̊)**	(- - - ท	- - - ล)	**(- - - ม**	**- - - ร)**	(- - - ฑ	- - - ล)

(- - - ม̊	**- - - ร̊)**	(- - - ท	- - - ล)	**(- - - ม**	**- - - ร)**	(- - - ฑ	- - - ล)

- - - ม̊	- - - ร̊	- - - ท	- - - ร̊	- - - ล	- - - ท	- - - ร̊	- - - ม̊

- - - -	- - - ม̊	- ม̊ ม̊ ม̊	- ม̊ - ม̊	- - - ล̊	- - - ซ̊	- - - ม̊	- - - ร̊

- - - -	- - - ร̊	- ร̊ ร̊ ร̊	- ร̊ - ร̊	- - - ซ̊	- - - ม̊	- - - ร̊	- - - ท

- - - -	- - - ท	- ท ท ท	- ท - ท	- - - ม̊	- - - ร̊	- - - ท	- - - ล

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงช้าปี่ใน

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองบรรเลงรับร้องเพลงช้าปี่ใน

ขึ้น	ลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ทำนองหลักส่วนต้นของเพลงช้าปี่ใน

ขึ้น	ขึ้น	ยืน	ยืน

ขึ้น	ลง	ลง	ขึ้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ทำนองหลักส่วนท้ายของเพลงช้าปี่ใน

ขึ้น	ขึ้น	ขึ้น	ลง
ลง	ขึ้น		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

สรุปรายละเอียดการวิเคราะห์เพลงช้าปี่ใน

จากการศึกษาพบว่า เพลงช้าปี่ในเป็นเพลงที่มีการขับร้องประกอบการบรรเลงแบบพิเศษไม่เหมือนการบรรเลงเพลงไทยทั่วไป คือ มีทำนองทางขับร้องที่เป็นเอกลักษณ์ มีความอิสระในการดำเนินทำนอง ไม่มีหน้าทับกำกับ ใช้ฉิ่งกำกับจังหวะในลักษณะจังหวะลอย แต่มีรูปแบบการดำเนินทำนองด้วยอัตราจังหวะแบบผสมหลายรูปแบบ ดังนี้ ประการแรกจังหวะของเพลงมีการกำกับทั้งแปบเปิด-เปิด แบบเปิด-ปิด เมื่อจะหมดทางขับร้อง คือมีอิสระในการขับร้อง ประการที่สอง ทางขับร้องในแต่ละคำจะมีทางบรรเลงให้เครื่องบรรเลงคั่นกลางระหว่างคำร้อง เมื่อผู้ร้องร้องวรรคหน้าและร้องวรรคหลังสองพยางค์ ดนตรีจึงจะรับ และทางของดนตรีผู้วิจัยพบว่า เพลงช้าปี่ในมีทำนองหลักที่มีความยาวตายตัวในทุกคำเป็นส่วนต้นแล้วส่วนท้าย แต่จะมีทำนองส่วนกลางของทางบรรเลงที่จะมีความแตกต่างกันไปในแต่ละรอบของการรับร้อง ซึ่งเป็นสำเนียงอันเกี่ยวเนื่องกับคำร้อง ความยาวของทางขับร้องในแต่ละคำมีความยาวไม่เท่ากันขึ้นอยู่กับผู้ขับร้องเป็นสำคัญ

ทิศทางของทำนองหลักมีลักษณะดำเนินเป็นทำนองอิสระ จากการศึกษาพบว่าทำนองทางบรรเลงมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองส่วนที่บรรเลงรับร้อง คือ มีทิศทางลงขึ้นใกล้เคียงกับทิศทางการเคลื่อนที่ของคำร้อง และชัดเจนในส่วนของการขับร้องในทำนองที่เป็นลูกคู่ร้องก่อนจะหมดคำร้องในหนึ่งคำ ในการศึกษาครั้งนี้ไม่สามารถเทียบทางขับร้องกับทางบรรเลงได้แต่เมื่อพิจารณาทางขับร้องแบบดูทิศทางโดยภาพรวม ทำนองทางเครื่องมีการเลียนแบบทิศทางการเคลื่อนที่ของทางขับร้อง ดังนี้

การเปรียบเทียบทำนองบรรเลงรับร้องและทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง

- - - ซ	- - - ม	- - - ล	- รำ - ท	- ล - ซ
	ลง	ขึ้น	ลง	ลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เมื่อพิจารณาทิศทางการเคลื่อนที่ของทางขับร้องในประโยคแรกคือ

- - - เมื่อ	- - - อ	- - - ฮ่อ	- - - ฮ่อ	- ออ่ - ออ้	- - - -	- - - อ	- - - อ้
- - - ซม	- - - ม	- - - ซม	- - - ซม	- รทฺ - รม	- - - -	- - - ซ	- - - ล

ลง	ลง	ลง	ขึ้น	ขึ้น

นอกจากนี้จะเห็นความชัดเจนในการขับร้องวรรคหลังดังตัวอย่างทำนองและทิศทางการเคลื่อนที่ทำนองส่วนท้ายของทำนองหลัก ก่อนที่จะมีการบรรเลงทำนองส่วนกลางและปิดด้วยทำนองวรรคนี้ส่งร้องจนหมดในคำแรก

- ซ - ซ	ล ท - ร̣	- ม̣ - ร̣	- ท - ล	ท ล ซ ม	- ซ - ล
ขึ้น	ขึ้น	ลง	ลง	ลง	ขึ้น

ประโยคที่ 6 ลูกคู่รับ

- - - -	- พระ - ตรี	- - - อี่	- ฮือ - ภพ	- - - อ	- - - อ้	- - - -	- - - -
- - - -	- ล - ล	- - - ซ	- ทล - ล	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- - - -
				ลง	ขึ้น		

ประโยคที่ 7 ลูกคู่รับ

- - - -	- - - อ่	- - - อ้	- - - อ้	อฮ้อ - ลบ	- - - โลก	- - - นั่น	- - - แหละ
- - - -	- - - มฟ	- - - ซ	- - - ล	ซลซ - ซ	- - - ซม	- - - มฟ	- - - ซ
ลง			ขึ้น			ลง	ขึ้น

ประโยคที่ 8 ลูกคู่รับ

- - - เอ่ย	- - - นา	- - - ถา	- - - ห̀
- - - มฟ	- - - ซ	- - - ล	- - - ร̣
ลง	ขึ้น		

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

จากตัวอย่างจะเห็นได้ว่าเพลงช้าปี่มีความสัมพันธ์ของทำนองทางร้องและทำนองทางเครื่อง ซึ่งทำนองทางร้องนั้นจะมีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองแบบลง-ขึ้น ขยายความด้วยทำนองร้องซ้ำทำนองลักษณะนี้หลายครั้ง และมาชัดเจนในทำนองช่วงท้ายของคำร้องของแต่ละคำ

การแบ่งช่วงวรรคหายใจของเพลงโอ้ปี่ในมีการแบ่งช่วงการหายใจใกล้เคียงกันคือ ระหว่าง 12 ถึง 14 ช่วงระยะหายใจ เป็นการขับร้องที่ต้องใช้ความอดทนอย่างมากเพราะช่วงหายใจในเพลงของแต่ละคำมีช่วงยาว การแบ่งในแต่ละช่วงจะมีการเปลี่ยนวรรคใหม่เมื่อดำเนินทำนองเอื้อนมาจนถึงคำร้องจึงจะเปลี่ยนช่วงเพื่อให้คำร้องชัดเจน และเปลี่ยนระหว่างการเอื้อนเป็นทำนองระหว่างกัน

กลวิธีการขับร้องของเพลงช้าปี่ใน จากการศึกษาเพลงช้าปี่ในจำนวน 4 คำร้องพบกลวิธีการขับร้องทั้งสิ้น 11 กลวิธี เป็นเพลงที่พบกลวิธีมากที่สุดสำหรับการศึกษาในครั้งนี้ ซึ่ง

พบการครั่นเสียงจำนวนมากถึง 65 ครั้งรองลงมาคือกลวิธีการร้องแบบไม่ปั้นคำพบจำนวน 48 ครั้ง ส่วนการดำเนินทางขับร้องด้วยการกระทบเสียงพบ 27 ครั้ง กลวิธีที่พบน้อยที่สุดคือการกลึงเสียง ซึ่งกลวิธีการกลึงเสียง พบเพียงแต่เพลงช้าปี่ในเท่านั้น ดังตารางที่จะแสดงกลวิธีการต่างๆ ในทางขับร้องเพลงช้าปี่ใน ดังนี้

ลำดับ	กลวิธีการขับร้อง	จำนวนความถี่ที่พบในเพลงช้าปี่ใน				
		คำที่ 1	คำที่ 2	คำที่ 3	คำที่ 4	รวม
1	ใช้หางเสียง	4	3	3	-	**10**
2	ครั่นเสียง	17	14	11	13	**65**
3	กระทบเสียง	5	7	7	8	**27**
4	ปั้นคำ	3	6	5	5	**19**
5	การร้องแบบไม่ปั้นคำ	12	13	13	10	**48**
6	ผันเสียงลง	3	5	7	10	**25**
7	ผันเสียงขึ้น	5	5	6	9	**25**
8	ตวัดเสียง	3	6	3	4	**16**
9	กดเสียง	3	3	5	3	**14**
10	เหินเสียง	5	4	3	5	**17**
11	กลึงเสียง	2	4	5	11	**22**
รวมกลวิธี		**62**	**70**	**68**	**88**	**288**

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตารางที่ 7 ตารางแสดงกลวิธีการขับร้องของเพลงช้าปี่ใน

จากตารางพบว่ากลวิธีการครั่นเสียงพบมากที่สุดซึ่งมีทั้งการครั่นเสียงในคำร้องเป็นส่วนน้อยและการครั่นเสียงในเอื้อนเป็นส่วนใหญ่ ดังนี้

คำที่ 1 ประโยคที่ 1 พบการครั่นเสียงในเอื้อนคือ

- - - เมื่อ	- - - อ	- - - ฮอ	- - - ฮอ	- ออ่ - ออ้	- - - -	- - - อ	- - - อ้
- - - ซม	- - - ม	- - - ซม	- - - ซม	- รทฺ - รม	- - - -	- - - ซ	- - - ล

คำที่ 3 ประโยคที่ 7

- - - อ๎ย	- - - -	- - ฮึ อื	ฮี้ อื - ฮี้	อืออื่ - - -	- - - เมฆ	- - - เอ	เฮเอก - -
- - - ล	- - - -	- - ท ล	รำ ล - ท	ลซ - - -	- - - ซฟ	- - - ซ	ฟ ม - -

นอกจากนี้ยังพบกลวิธีการขับร้องแบบไม่ปั้นคำ พบมากรองลงมา ดังตัวอย่างคำที่ 4 ประโยคที่ 12 ถือเป็นท้ายคำร้อง ที่เปล่งเสียงเป็นพยางค์เดี่ยวโดยไม่มีการปรุงแต่งเสียงทำให้อารมณ์ของเพลงเกิดความนิ่ง

- - - บน	- - - ปลาย	- - - ไม้
- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ

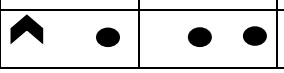
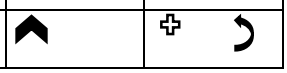
ส่วนการปั้นคำพบในการออกเสียงคำร้อง ดังตัวอย่างคำที่ 4 ประโยคที่ 4 มีการปั้นคำเพื่อให้คำร้องมีความชัดเจนยิ่งขึ้น

- ห๋ - -	- - - แจ้ว	- - - เจื้อย	- - - อ้	- - ฮ้ออ่	- - - อ้	- - - อ	- - - อ้
- รำ - -	- - - รำดำ	- - - รำดำ	- - - รำ	- - มำรำดำ	- - - ดำ	- - - ท	- - - ดำ

นอกจากนี้มีกลวิธีการกลึงเสียงที่พบในเพลงช้าปี่ในนี้เพลงเดียว เป็นการเอื้อนเสียงที่ทำให้เสียงมีการเคลื่อนไหวจากเสียงหนึ่งไปยังเสียงหนึ่งแล้วกลับมาเสียงเดิม ครูอุษา แสงไพโจรน์ ได้กล่าวถึงการกลึงเสียงในเพลงช้าปี่ใน ว่า *"การกลึงเสียง ทำให้เพลงเพราะขึ้น ใช้ให้เหมาะกับการเพลง บางทีก็แล้วแต่คนร้องเองจะทำหรือไม่ แต่ให้มันอยู่ในจังหวะ จะดัดยังไงก็ได้ไม่ให้ขวางจังหวะ"* (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 4 กรกฎาคม 2561) ดังตัวอย่างการกลิ้งเสียงลงในท้ายประโยคที่ 7 คำที่ 4 ไปจนถึงประโยคที่ 8 ที่เริ่มจากเสียง ที คำว่า ชาย และกลึงเสียง ที และเสียงลาอย่างช้าๆ และเร็วขึ้น แล้วมาหมดที่เสียง ที แสดงทำนองที่มีการเคลื่อนไหว

- - - เฉื่อย	- - - -	- - - อ้	- - - ฮ้อ้	- อ - -	- ฮ้อ - อ้	- อ - ฮ้	อ้อ - - ชาย
- - - ดำ	- - - -	- - - รำ	- - - มำรำ	- ล - -	- ทล - ดำ	- รำ - มำ	รำท - - ท

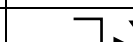
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- - - -	- - - -	- อื - อี้	- อืือ - อืือ	- อี้ - -	- - - -	- - มะยุ	- อื - ฮีอี้
- - - -	- - - -	- ล - ท	- ลท - ลท	- ท - -	- - - -	- - ล ท	- ท - รัท
							

กลวิธีการเหินเสียงเป็นกลวิธีที่พบมากที่สุดในจำนวน 3 เพลงคือ เพลงช้าปี่ใน เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก เป็นการเอื้อนที่ทำให้เสียงสูงขึ้นโดยการออกเสียงต่อเนื่องกัน ดังตัวอย่างคำที่ 4 ประโยคที่ 3 พบการเหินเสียงขึ้นไปจากห้องที่ 3 เสียง ลา ที โด แล้วผันเสียงลงในห้องที่ 7

- - - -	- - อ อ้	- ออ้ - ออ้	- - - อ	- - - ฮอ้	อ้อ - อ^{ย}	- - - -	- - - ฮือ
- - - -	- - ล ท	- ลท - ลท	- - - ดำ	- - - รัดำ	ทล - ล	- - - -	- - - ทล

การเหินเสียงนี้พบในตำแหน่งต่างๆ กันในแต่ละคำ แต่ในทางขับร้องที่เป็นการรับของลูกคู่ในทุกๆ คำจะพบการเหินเสียงนี้ เช่น คำที่ 4 ประโยคที่ 11 จะเป็นการกดเสียงห้องที่ 2 ก่อนที่จะเหินเสียงขึ้นไปในห้องที่ 3

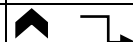
- - - -	- - - อ่	- - - อ้	- - - อ้	อฮ้อ^{ย} - ร้อง	- - - ร่าย	- - - นั้น	- - - แหละ
- - - -	- - - มฟ	- - - -ซ	- - - ล	ซลซ - ซ	- - - ซมฟ	- - - มฟ	- - - ซ
							

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

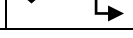
4.3.5 เพลงโลมนอก

ทางขับร้องเพลงโลมนอก คำที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - เหวย	- ห๋ - เหวย	- ห๋ - ลูก	- - พระพาย	- - - -	- - - ไป	- - - เผา	- เมือง - -
- - - ล	- รำ - ล	- รำ - ซม	- - ซ ซ	- - - -	- - - ล	- - - ลรำ	- ล - -
							

ประโยคที่ 2

- - - ทศ	- -ศะ พักตร์	- - - แค้น	- - - เคือง	- - - -	- - - จึง	- - - หัก	- - - หาร
- - - ลท	- ล - ลท	- - - ลท	- - - ล	- - - ล	ซ ม - ซ	- - - มซ	- - - ล
							

ทางขับร้องเพลงโลมนอก คำที่ 2

ประโยคที่ 1

		1				2	
- - - ฆ่า	- - - นาง	- - - ทิ้ง	- - - น้ำ	- - อื ฮี้	อื อี่ - - ทำ	- - - ประ	- จาน - -
- - - ซม	- - - ซ	- - - ลซ	- - - ล	- - ซ ล	ซม - - ล	- - - ล	- ล - -
↳	⌄	↳		^	✚		

ประโยคที่ 2

		3			4		
- - - โทษ	- - - เจ้า	- - - จะ	- - ประมาณ	- - - -	- - - สัก	- - - เพียง	- - - ไร
- - - ซม	- - - ซม	- - - ซ	- - ล ล	- - - ล	ซ ม - ม	- - - ซ	- - - ซ
↳	↳	⌄	↳		✚	^	

ทำนองหลักเพลงโลมนอก

ท่อนเดียว

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

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

กลับต้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองร้องเพลงโลมนอก

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักเพลงโลมนอก

ยืน	ขึ้น	ลง	ขึ้น
ขึ้น	ขึ้น	ยืน	ขึ้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องเพลงโลมนอกคำที่ 1

ยืน	ลง	ขึ้น	ยืน
ขึ้น	ลง	ลง	ขึ้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องเพลงโลมนอกคำที่ 1

ลง	ลง	ขึ้น	ยืน
ขึ้น	ขึ้น	ลง	ขึ้น

สรุปรายละเอียดการวิเคราะห์เพลงโลมนอก

จากการศึกษาพบว่า เพลงโลมนอกเป็นเพลงที่มีการขับร้องประกอบการบรรเลง ดำเนินทำนองด้วยอัตราจังหวะแบบเปิดปิด ไม่ใช้หน้าทับในการบรรเลง ใช้ฉิ่งกำกับจังหวะในลักษณะฉิ่ง-ฉับ ตรงกับอัตราจังหวะสองชั้น ทางขับร้องในแต่ละคำจะมีทางเครื่องบรรเลงรับร้องเมื่อจบคำร้อง ความยาวของทางขับร้องในแต่ละคำมีความยาวเท่ากัน ทางเครื่องที่บรรเลงรับร้องก็มีความยาวเท่ากันทุกคำร้อง ทั้งทางขับร้องและทางเครื่องนั้นมีความคงที่ ไม่มีการยืดขยายของทำนอง ซึ่งครูอุษา แสงไพโรจน์ได้อธิบายเพิ่มเติมถึงชื่อเพลงและอารมณ์ของเพลงว่า *“เพลงโลมนอก และเพลงพ้อมันก็เป็นเพลงเดียวกัน ต้องร้องให้มันกระชับ เพราะมีแต่เนื้อๆ เป็นเพลงอารมณ์โกรธ ธรรมดาให้ผู้ชายเขาร้อง ต้องทำเสียงให้มันหนักแน่น เน้นคำให้มันชัด”* (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 4 กรกฎาคม 2561)

ทิศทางของทำนองหลัก มีการดำเนินทำนองที่มีลักษณะทิศทางยืนและขึ้นทั้งเพลงในทำนองหลัก สังเกตได้จากทิศทางการเคลื่อนที่ของประโยคที่ 1 และ 2 มีทิศทางการเคลื่อนที่เหมือนกันถึงแม้ว่าการดำเนินทำนองหลักจะต่างกัน ส่วนท้ายของวรรคหลังมีการเคลื่อนที่แบบจบด้วยทิศทางขึ้นของทำนองทุกประโยค

ส่วนทิศทางการเคลื่อนที่ของทางขับร้องนั้น ในแต่ละคำร้องมีทิศทางของการเคลื่อนที่ใกล้เคียงกับทำนองหลักเป็นส่วนใหญ่ แต่จะมีส่วนของทำนองที่มีทิศทางคล้ายกับทางเครื่อง

การแบ่งช่วงวรรคหายใจของเพลงโอ้โลมใน มีการแบ่งช่วงหายใจที่เหมือนกันคือ 4 ช่วง ส่วนใหญ่เป็นคำร้องไม่มีเอื้อนยาวเหมือนเพลงอื่นๆ ดำเนินทำนองกระชับ จึงมีการแบ่งช่วงการหายใจตามความสั้นของทำนองเพลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

กลวิธีการขับร้องของเพลงโลมนอก จากการศึกษาเพลงโลมนอกจำนวน 2 คำร้อง พบเพียง 7 กลวิธี ซึ่งมีกลวิธีการร้องแบบไม่ปั้นคำพบจำนวนมากที่สุด 17 ครั้ง รองลงมาคือการปั้นคำจำนวน 11 ครั้ง นอกจากนั้นมีการใช้หางเสียงและผันเสียงในจำนวนที่น้อยตามความยาวของเพลง ซึ่งดำเนินทำนองด้วยคำร้องเป็นส่วนใหญ่ กลวิธีที่พบน้อยที่สุดคือการกดเสียง และการกระทบเสียง ดังตารางที่จะแสดงกลวิธีการต่างๆ ในทางขับร้องเพลงโลมนอก ดังนี้

ลำดับ	กลวิธีการขับร้อง	จำนวนความถี่ที่พบในเพลงโลมนอก		
		คำที่ 1	คำที่ 2	รวม
1	ใช้หางเสียง	3	-	3
2	กระทบเสียง	1	2	3
3	ปั้นคำ	6	5	11
4	การร้องแบบไม่ปั้นคำ	8	9	17
5	ผันเสียงลง	3	2	5
6	ผันเสียงขึ้น	4	2	6
7	กดเสียง	1	-	1
รวมกลวิธี		26	20	46

ตารางที่ 8 แสดงกลวิธีการขับร้องของเพลงโลมนอก

จากตารางพบว่าเพลงโลมนอกไม่มีการครั่นเสียงเลยเพราะเป็นการร้องแบบเนื้อเต็ม มีการเอื้อนน้อยมากและมีการร้องแบบไม่ปั้นคำมากที่สุด รองลงมาคือการปั้นคำ

ตัวอย่างการร้องแบบไม่ร้อนคำในคำที่ 2 ประโยคที่ 1 ในห้องที่ 2 4 6 7 และ 8

- - - ฆ่า	- - - นาง	- - - ทิ้ง	- - - น้ำ	- - อื ฮื้	อืออื่ - - ทำ	- - - ประ	- จาน - -
- - - ซม	- - - ซ	- - - ลซ	- - - ล	- - ซ ล	ซม - - ล	- - - ล	- ล - -
↘	∨	↘		∧	+		

ตัวอย่างการปั้นคำในคำร้องที่ 1 ประโยคที่ 2 คือเป็นการร้องในลักษณะยืนเสียงแต่มีการปั้นคำ ในคำว่า ทศ คำว่า พักตร์ คำว่า แค้น ซึ่งเป็นคำพยางค์เดียวแต่มีการออกเสียงเป็นหลายเสียงต่อกัน การปั้นคำนี้ทำให้คำร้องมีลีลาไม่แข็งกระด้าง

- - - ทศ	- -ศะ พักตร์	- - - แค้น	- - - เคือง	- - - -	- - - จึง	- - - หัก	- - - หาร
- - - ลท	- ล - ลท	- - - ลท	- - - ล	- - - -	- - - ซ	- - - มซ	- - - ล
↘	∧ ↘	↘	∨			∨ ↘	∧

4.3.6 เพลงโล้

ทางขับร้องเพลงโล้ คำที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	-เหมือน - รูป	- - - ทรง	- - อ อ่	- อ - อ้	ฮ่อ^{ย} - องค์	- - สี ดา
- - - -	- - - -	- ทรำ - ซมซ	- - - ล	- - ซ ม	- ซ - ล	ท ล - ซ	- - ล ซ

ประโยคที่ 2

- - - อ^{ง}	- - - ฮึง	- - อ อ่	- อ - อ้	-ฮ่อ - ฮึ ง	- ฮ้ อ อ่^{ย}	- - - ลา	- - -วัณย์
- - - ท	- - - รำล	- - ซ ม	- ซ - ล	- ทล - รำล	- ท ล ซ	- - - ร	- - - ร

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - -	- - - ผิว	- - -พรรณ	- - อ อ่	- อ - อ้	ฮ่อ^{ย} - นวล	- - ละอออง
- - - -	- - - -	- - - ทรำ	- - - ล	- - ซ ม	- ซ - ล	ทล - ซ	- - ซ ซ

ประโยคที่ 4

- - - อ^{ง}	- - - ฮึง	- - ฮ้ออ่	- อ - อ้	ฮ่อ - ฮึ ง	- ฮ้ อ อ่^{ย}	- - - ผ่อง	- อี - ศรี
- - - ท	- - - รำล	- - ซ ม	- ซ - ล	- ทล - รำล	- ท ล ซ	- - - ท	- ซม - ม

ทางขับร้องเพลงโล้ คำที่ 2 (สร้อย)

ประโยคที่ 1

- - - ฮ่อื	- ทำ -ตาย	- - - ลอย	- - - ไป	- - อ อ่	- อ - อ้	- ใน - วา	- - - รี
- - ซ ร	- ซ - ซ	- - - ซม	- - - ม	- - ร ท	- ร - ม	- ล - ล	- - - ล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 2

- - จนใกล้	- - - ที่	- - พระราม	- - - สรง	- - ฮี้อี๋	ฮี้อี๋อี่ - คง	- - - อี่	- อี๋อี้ - คา
- - ล ลซม	- - - ซม	- - ล ซ	- - - ซ	- - ดำ ซ	ลซม - ร	- - - ท	- รม - ซ

ประโยคที่ 3

- - - -	- ทำ -ตาย	- - - ลอย	- - - ไป	- - อ อ่	- อ - อ้	- ใน - วา	- - - รี
- - - -	- ซ - ซ	- - - ซม	- - - ม	- - ร ท	- ร - ม	- ล - ล	- - - ล

ประโยคที่ 4

- - จนใกล้	- - - ที่	- - พระราม	- - - สรง	- - - ห่	- - - คง	- - - อี่	- อี๋อี้ - คา
- - ล ลซม	- - - ซม	- - ล ซ	- - - ซ	- - - ดำ	- - - ร	- - - ท	- รม - ซ

ทำนองหลักเพลงโล้

ท่อน 1

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

กลับต้น

สร้อย

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

กลับต้น

ท่อน 2

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

- - - ทฺ	- ม - ม	- ท - ท	ท ท - ล	- ซ ซ ซ	ล ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม

- - - -	- ท - ล	- ซ - ล	- ท - รำ	- ด ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม

สร้อย

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

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

กลับต้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองร้องเพลงโล้

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักเพลงโล้ท่อน 1

ยืน	ขึ้น	ขึ้น	ลง
ยืน	ขึ้น	ขึ้น	ลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักเพลงโล้ท่อนสร้อย

ยืน	ขึ้น	ขึ้น	ขึ้น
ลง	ลง	ขึ้น	ขึ้น

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักเพลงโล้ท่อน 2

ยืน	ลง	ลง	ลง
ลง	ขึ้น	ขึ้น	ลง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องเพลงโล้ท่อนคำที่ 1

ลง	ขึ้น	ขึ้น	ลง
ลง	ขึ้น	ลง	ลง

ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองทางขับร้องเพลงโล้ท่อนสร้อยคำที่ 2

ยืน	ขึ้น	ขึ้น	ขึ้น
ลง	ลง	ขึ้น	ขึ้น

สรุปรายละเอียดการวิเคราะห์เพลงโล้

จากการศึกษาพบว่า เพลงโล้เป็นเพลงที่มีการขับร้องประกอบการบรรเลงดำเนินทำนองด้วยอัตราจังหวะแบบเปิดปิด มีหน้าทับโล้กำกับในการบรรเลง ใช้ฉิ่งกำกับจังหวะในลักษณะฉิ่ง-ฉับ ตรงกับอัตราจังหวะสองชั้น ทางขับร้องในแต่ละคำจะมีทางเครื่องบรรเลงลำลองไปพร้อมกับการขับร้อง ดังที่ครูอุษา แสงไพโรจน์ได้กล่าวถึงการขับร้องในเพลงโล้ว่า *“เพลงโล้ เวลาร้องจะร้องไปพร้อมกับดนตรี เรียกว่าร้องลำลองเข้ากับดนตรี คำต้องชัด เอื้อนมันจะลงกับทำนองดนตรีอยู่แล้ว”* (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 4 กรกฎาคม 2561)

เพลงโล้มีทำนองหลักอยู่สามส่วน คือ ทำนองท่อน 1 ทำนองท่อน 2 และทำนองสร้อย ซึ่งทางขับร้องของคำที่ 1 จะตรงกับทำนองท่อน 1 บรรเลงกลับต้น และคำร้องที่ 2 จะมีส่วนของทำนองทางขับร้องตรงกับทำนองท่อนสร้อยบรรเลงกลับต้นเช่นกัน เมื่อคำร้องหมด 2 คำแล้วเครื่องยังบรรเลงต่อไปจนถึงท่อนที่ 2 และท่อนสร้อย เป็นอันจบการขับร้องประกอบในตับนางลอยนี้ ความยาวของทางขับร้องในแต่ละคำมีความยาวเท่ากัน ทางเครื่องที่บรรเลงรับร้องก็มีความยาวเท่ากันทุกคำร้อง ทั้งทางขับร้องและทางเครื่องนั้นมีความคงที่ ไม่มีการยืดขยายของทำนอง

ทิศทางของทำนองหลัก มีการดำเนินทำนองที่มีลักษณะทิศทางยืนเสียงแล้วจบด้วยการเคลื่อนที่แบบลงของทั้งท่อน 1 และ 2 ส่วนท่อนสร้อยจะจบลงด้วยทิศทางวิถีขึ้นเหมือนกันถึงแม้ว่าการดำเนินทำนองหลักจะต่างกัน ส่วนท้ายของวรรคหลังมีการเคลื่อนที่แบบจบด้วยทิศทางขึ้นของทำนองทุกประโยค

ส่วนทิศทางการเคลื่อนที่ของทางขับร้องนั้น ในแต่ละคำร้องมีทิศทางของการเคลื่อนที่ใกล้เคียงกับทำนองหลักเป็นส่วนใหญ่ แต่จะมีส่วนของทำนองที่มีทิศทางคล้ายกับทางเครื่องโดยเฉพาะวรรคหลังของทางขับร้องที่มีทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองตรงกันทุกประโยค

การแบ่งช่วงวรรคหายใจของเพลงโล้ มีการแบ่งช่วงหายใจที่เหมือนกันคือ 8 ช่วง ส่วนใหญ่เป็นการแบ่งช่วงหายใจก่อนที่จะเป็นคำร้อง

กลวิธีการขับร้องของเพลงโล้ จากการศึกษาเพลงโล้จำนวน 2 คำร้อง พบเพียง 8 กลวิธี ซึ่งมีกลวิธีการร้องแบบไม่ปั้นคำพบจำนวนมากที่สุด 27 ครั้ง รองลงมาคือการผันเสียงลงจำนวน 13 ครั้ง ซึ่งการขับร้องเพลงโล้นั้นจะมีการบรรเลงควบคู่แบบลำลอง ผู้วิจัยอนุมานได้ว่าการการใส่กลวิธีการต่างๆ ที่ละเอียดเกินไปจะทำให้คำน้องไม่ชัดเจน เพราะเป็นการร้องที่มีดนตรีประกอบ กลวิธีที่พบน้อยที่สุดคือการกดเสียง ดังตารางที่จะแสดงกลวิธีการต่างๆ ในทางขับร้องเพลงโล้ ดังนี้

ลำดับ	กลวิธีการขับร้อง	จำนวนความถี่ที่พบในเพลงโล้		
		คำที่ 1	คำที่ 2	รวม
1	ใช้หางเสียง	-	2	2
2	ครั่นเสียง	2	4	6
3	กระทบเสียง	4	1	5
4	ปั้นคำ	5	7	12
5	การร้องแบบไม่ปั้นคำ	8	19	27
6	ผันเสียงลง	5	8	13
7	ผันเสียงขึ้น	4	4	8
8	กดเสียง	1	-	1
รวมกลวิธี		29	45	74

ตารางที่ 9 แสดงกลวิธีการขับร้องของเพลงโล้

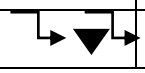
จากตารางแสดงให้เห็นว่าเพลงโล้มีการร้องแบบไม่ปั้นคำเป็นจำนวนมากกว่าการปั้นคำ ซึ่งมีการใช้มากในการแปล่งเสียงขับร้อง ตัวอย่างในคำที่ 2 ประโยคที่ 1 จะมีการร้องแบบไม่ปั้นคำ เกือบทั้งหมดมีเพียงการออกเสียงคำว่าลอยเท่านั้นที่มีการปั้นคำ ดังนี้

- - - ฮ้อื	- ทำ -ตาย	- - - ลอย	- - - ไป	- - อ อ่	- อ - อ้	- ใน - วา	- - - รี
- - ซ ร	- ซ - ซ	- - - ซม	- - - ม	- - ร ท	- ร - ม	- ล - ล	- - - ล
✙							

ตัวอย่างการออกเสียงแบบปั้นคำในคำร้องที่ 2 ประโยคที่ 2 พบการปั้นคำคิดต่อกัน ทำให้คำร้องนั้นมีเสียงที่ลื่นไหล

- - จนใกล้	- - - ที่	- - พระราม	- - - สรง	- - ฮี้อื	ฮี้ออี่ - คง	- - - อี่	- ออี้ - คา
- - ล ลซม	- - - ซม	- - ล ซ	- - - ซ	- - ดำ ซ	ลซม - ร	- - - ท	- รม - ซ
					✙		✙

นอกจากนี้ยังพบการผันเสียงลง พบมากในการเอื้อนเสียงทำเสียงร้องนั้นลงตามเสียงของทำนองหลัก เนื่องจากเพลงโล้เป็นการบรรเลงลำลอง จะพบการผันเสียงลงแล้วผันเสียงขึ้นติดกันตามทำนอง ดังตัวอย่างคำที่ 1 ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	-เหมือน - รูป	- - - ทรง	- - อ อ่	- อ - อ้	ฮ๋อ๊ย - องค์	- - สี ดา
- - - -	- - - -	- ทรั - ซมซ	- - - ล	- - ซ ม	- ซ - ล	ท ล - ซ	- - ล ซ
							

4.3.7 เพลงเชิดฉิ่ง

ทางขับร้องเพลงเชิดฉิ่ง คำที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - อ	- - - ฮ้	ออ่ - - อ	ฮ้อ ฮ้องง๊ย	- - - -	- - - -	- - - เมื่อ	- - - อี่
- - - ร	- - - ม	รฑ - - ร	มร ซม ม	- - - -	- - - -	- - - ซม	- - - ลซ

ประโยคที่ 2

ฮึอึง - อ๊ย	- - - -	- - - ฮ๋อ	- - ฮึง	- อึฮึ้ - อึอึ่	- - - -	- - - เมื่อ	- - - นั้น
ทล - ล	- - - -	- - - ทล	- - รั๋ล	- ลท - ลซ	- - - -	- - - ซม	- - - ซ

ประโยคที่ 3

- อี่ - -	- - - เบญ	- ญะ -กาย	- - - รับ	- - - ราช	- - - อึ	อึอี่ - ฮึอึง๊ย	- - - -
- ม - -	- - - ซ	- ซ - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ม	ซม - ลซ ซ	- - - -

ประโยคที่ 4

- - - -	- - - อ๋ง	- - ฮึง	ฮ้อ้อง๋ - อ่	ออ้ ออ้อ้อ๋	- - - ง้	- ฮึง - ฮึง	ออ่ - -ออ้
- - - -	- - - ท	- - รั๋ล	ทลซ - ม	ซล ซทลซ	- - - ม	- ซม - ซม	รฑ - - รม

ประโยคที่ 5

- - - อ่	- - - อ	- - - ฮ้	ออ่ - อ	- - - ฮ๋อ	ฮึอึง - ง๊ย	- - - -	- ห๋ - -
- - - ซ	- - - ล	- - - ท	ลซ - ล	- - - ทล	รั๋ท - ท	- - - -	- รั๋ - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 6

- - - -	- - - บรร	- - - อื	ฮื้ออื่ อื	- - ฮืออื	- - - หาร	- - - -	- - - ห์
- - - -	- - - ซ	- - - ล	ลซฟ - ซ	- - -ทล	- - - ล	- - - -	- - - รำ

ประโยคที่ 7

- - - -	- - - อ้	- - - -	- - - อ	- - - -	- - - อ้	- - - -	- - - อ้ย
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - รำ

ทางขับร้องเพลงเชิดฉิ่ง คำที่ 2

ประโยคที่ 1

- - - อ	- - - ฮ้	ออ่ - - อ	ฮ้อ ฮ้องง	- - - -	- - - -	- - - อ	- - - ฮ้
- - - ร	- - - ม	รทฺ - - ร	มร ซม ม	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - ม

ประโยคที่ 2

- อ - ฮ้	- อฮ้ - อฮ้	- อฮ้ อฮ้	อฮ้ - อ้ อง	- - - -	- - - -	- - - อ	- - - -
- ร - ม	- รม - รม	- รม - รม	รม - ม รทฺ	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

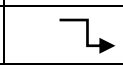
ประโยคที่ 3

- - ฮ้อฮึง	- - อฮึง	-อฮึง - อฮึง	- - อ้ อ	- - - อ	- - - ฮ้	- ฮ้อ - อฮ้	- อฮ้ -อฮ้
- - ทลรำท	- - ลรำท	- ลรำท - ลรำท	- - ลซ	- - - ซ	- - - ล	- ซล - ซล	- ซล - ซล

ประโยคที่ 4

- อฮ้ -อ้อ้ย	- - - -	- - - -	- - - ออก	- ฮืออื- อ	- - - -	- - ฮื้องึ	ฮึง - - ฮ้
- ซล - ซม	- - - -	- - - -	- - - - ซ	- ทล- ล	- - - -	- - ท ล	รำ ล - - ล

ประโยคที่ 5

- - อือฮี้	- - อ อ่ย	- - - -	- - - จาก	- - ปราสาท	- - - รัตน์	- - - ชัช	- - ชวาลย์
- - ลท	- - ลซ	- - - -	- - - ฟ	- - ซฟ	- - - ล	- - - ล	- - ซซ
							

ประโยคที่ 6

- - - -	- - - เหาะ	- - - ข้าม	- - - ชล	- - ละธาร	- - - อี่	- - - อื	ฮือึ่ง - -
- - - -	- - - ฟ	- - - ซฟ	- - - ซ	- - ซซ	- - - ฟ	- - - ซ	ลซ ซ - -

ประโยคที่ 7

- - - อ	- อ่ - อ	- อ่ - ฮ้อ	- อ่ - อ	- - - อ้	- - - ออ้	ฮ้อ้ ออ่ -	ฮ่อ - - อ่
- - - ร	- ทฺ - ร	- ทฺ - มร	- ทฺ - ร	- - - ท	- - - ลท	รำท ลซ	ทล - - ซ

ประโยคที่ 8

- - - -	- - - อ	- - - ฮ้	ออ่ - - ออ้	- - - อ่	- - - อ	- - - ฮ้	ออ่ - อ
- - - -	- - - ร	- - - ม	รทฺ - - รม	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	ลซ - ล

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประโยคที่ 9

- - - ฮ่อ	ฮือึง - ง่ย	- - - -	- - - ห๋	- - - ผ่าน	- - - อื	ฮื้อื - อี่ อื	ฮือื- มา
- - - ทล	รำท - ท	- - - -	- - - รำ	- - - ฟซ	- - - ซล	ซฟ - ซ ล	ทล- - ล

ประโยคที่ 10

- - - -	- - - อ้	- - - -	- - - อ	- - - -	- - - อ้	- - - -	- - - อ้ย
- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - รำ

ทำนองหลักเพลงเชิดฉิ่ง

ตัวที่ 1

รับร้อง

- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - รำ

- ท ล ซ	- ล - ซ

- ท - ล	- ซ - ม	- ซฺ ซ ซ	ท ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ทฺ	ม ร ทฺ ลฺ	ร ทฺ ลฺ ซฺ

- ท - ล	- ซ - ม	- ซฺ ซ ซ	ท ล ซ ม	- ท ท ท	- ท ท ท	- มำ - รำ	- ท - ล

- ร - ล	- ซ - ม	- ซ - ล	- ซฺ - ซ	ท ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ทฺ	ม ร ทฺ ลฺ

ร ทฺ ลฺ ซฺ	- ด ร ม	- ซ - ล	- ท - ล	- ซ - ม	- ร - ซ	- - ล ท	- ล - ท

ท ท - ล	- ซ ล ท	ดำ รำ - -

ตัวที่ 2

รับร้อง

- - - -	- - - ท	- - - -	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - -	- - - รำ

- ท ล ซ	- ล - ซ

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

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

- - ล ล	- - ท ท	- - ร ร	- - ม ม	- ล ซ ม	- ร - ทฺ	- ซฺ - ซ	- ร - ม

ออกโยน

ซ ม ล ซ	- - ม ร	(- - - -	- - - -)	ม ร ซ ม	- - ร ทฺ	(- - - -	- - - -)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ร ทฺ ม ร	- - ทฺ ลฺ	(- - - -	- - - -)	ทฺ ลฺ ร ทฺ	- - ลฺ ซฺ	(- - - -	- - - -)
- - - -	- - - รำ	ดำ ท ล ท	ดำ รำ - ซ	- - - -	- - - ซ	- ซ ซ ซ	- ซ - ซ
- - ล ซ	ล ซ ล ซ	- - ล ซ	ล ซ ล ซ	- - ล ซ	ล ซ ล ซ	- - ล ซ	ล ซ ล ซ
- ร - ม	- ซ - ม	- ท - ล	- ท - ซ	- ร - ม	- ซ - ม	- ท - ล	- ท - ซ
- ท - ล	- ท - รำ	- ท - ล	- ท - ซ	- ท - ล	- ท - รำ	- ท - ล	- ท - ซ
- ท - ล	- ท - ซ	- ท - ล	- ท - ซ	- ท - ล	- ท - ซ	- ท - ล	- ท - ซ
- - ล ซ	ล ซ ล ซ	- - ล ซ	ล ซ ล ซ	- - ล ซ	ล ซ - -	ล ซ ล ซ	- ล - ซ
- - ล ล	- - ท ท	- - ร ร	- - ม ม	- ล ซ ม	- ร - ท	- ซ - ซ	- ร - ม
- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	ล ร - ม	- - - -	- - - ม	- ม ม ม	- ม - ม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ออกเชิด

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

สรุปรายละเอียดการวิเคราะห์เชิดฉิ่ง

จากการศึกษาพบว่า เพลงเชิดฉิ่งเป็นเพลงที่มีการขับร้องประกอบการบรรเลง ดำเนินทำนองด้วยอัตราจังหวะแบบเปิดเปิด ใช้ฉิ่งกำกับจังหวะในลักษณะอิสระ คือ มีจังหวะลอย ไม่มีหน้าทับ ทางขับร้องในแต่ละคำจะมีทางเครื่องบรรเลงรับร้องเมื่อจบคำร้อง และจังหวะของฉิ่งจะเปลี่ยนเป็นการกำกับแบบปิด-ปิด และเปลี่ยนเป็นเปิด-เปิด อีกครั้งเมื่อเครื่องบรรเลงจับทำนองร้อง มีลักษณะเหมือนกับการบรรเลงรับร้องเพลงเชิดจีนในปัจจุบัน ความยาวของทางขับร้องในแต่ละคำมีความยาวไม่เท่ากัน ทางเครื่องที่บรรเลงรับร้องก็มีความยาวไม่เท่ากัน แต่มีทำนองหลักที่มีความคงที่ ในส่วนที่ของออกเชิดชั้นเดียว และมีการบรรเลงทำนองนอกเหนือจังหวะของทำนองหลักแต่จะมาจบด้วยทำนองของเพลงเชิดชั้นเดียว

ทิศทางของทำนองหลักมีการดำเนินทำนองที่มีลักษณะซ้ำหัวเปลี่ยนท้ายในทำนองหลัก ส่วนทิศทางการเคลื่อนที่ของทางขับร้องนั้นในแต่ละคำร้อง มีทิศทางของการเคลื่อนที่ไม่เหมือนกับทำนองหลักเป็น แต่จะมีส่วนของทำนองที่มีทิศทางใกล้เคียงกับทางเครื่อง คือ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนองหลักในประโยคแรก ครูอุษา แสงไพโรจน์ ได้กล่าวถึงการขับร้องเพลงเชิดฉิ่งว่า *“เพลงเชิดฉิ่ง ทำอารมณ์ตามเนื้อเพลง ตอนแปลงตัว อารมณ์จะนิ่ง เพราะตัวละครจะต้องทำสมาธิ ร้องคล้ายๆ เชิดจีน มีช่วงที่เหมือนเอาทำนองเครื่องมานิดหนึ่งเท่านั้น”* (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 4 กรกฎาคม 2561)

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

ทางขับร้องคำที่ 1 ประโยคที่ 4

- - - -	- - - อ	- - ฮึง	ฮ้อ้อ - อ่	ออ้ อฮ้อ้อ	- - - ง้	- ฮึง - ฮึง	ออ่ - -ออ้
- - - -	- - - ท	- - รัล	ทลซ - ม	ซล ซทลซ	- - - ม	- ซม - ซม	รท - - รม

เมื่อพิจารณาแล้วในคำร้องที่ 1 นี้มีส่วนทำนองร้องที่อิงเค้าโครงมาจากทำนองหลักทางเครื่อง นอกจากนั้นการขับร้องจะเป็นการดำเนินทำนองที่อิสระขึ้นอยู่กับผู้ขับร้อง ซึ่งในคำร้องที่ 2 ก็มีโครงสร้างเช่นเดียวกันดังทำนองต่อไปนี้

ส่วนของทำนองที่บรรเลงรับคำร้องที่ 2

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

ทางขับร้องคำที่ 2 ประโยคที่ 7

- - - อ	- อ่ - อ	- อ่ - ฮ้อ	- อ่ - อ	- - - อ้	- - - ออ้	ฮ้อ้ ออ่ -	ฮ้อ - - อ่
- - - ร	- ท - ร	- ท - มร	- ท - ร	- - - ท	- - - ลท	รำท ลซ	ทล - - ซ

การแบ่งช่วงวรรคหายใจของเพลงเชิดฉิ่ง มีการแบ่งช่วงหายใจที่มาก คือ 10 ช่วงในคำที่ 1 และ 15 ช่วง ในคำที่ 2 ส่วนใหญ่จะมีการขึ้นต้นวรรคใหม่เมื่อดำเนินทำนองเอื้อนจบซึ่งในเพลงนี้เป็นการเอื้อนเสียส่วนมาก

กลวิธีการขับร้องของเพลงเชิดฉิ่ง จากการศึกษาเพลงเชิดฉิ่งจำนวน 2 คำร้องพบกลวิธีการขับร้องทั้งสิ้น 10 กลวิธี ซึ่งมีกลวิธีการครั่นเสียงพบจำนวนมากที่สุด 51 ครั้ง รองลงมาคือการผันเสียงขึ้นจำนวน 18 ครั้ง กลวิธีที่พบน้อยที่สุดคือกลุ่มการใช้หางเสียง การกดเสียง และกลวิธีที่ไม่พบเลยคือ การกลึงเสียง ดังตารางที่จะแสดงกลวิธีการต่างๆ ในทางขับร้องเพลงเชิดฉิ่งดังนี้

ลำดับ	กลวิธีการขับร้อง	จำนวนความถี่ที่พบในเพลงเชิดฉิ่ง		
		คำที่ 1	คำที่ 2	รวม
1	ใช้หางเสียง	2	1	3
2	ครั่นเสียง	22	29	51
3	กระทบเสียง	6	8	14
4	ปั้นคำ	3	4	7
5	การร้องแบบไม่ปั้นคำ	6	8	14
6	ผันเสียงลง	8	6	14
7	ผันเสียงขึ้น	7	11	18
8	ตวัดเสียง	2	6	8
9	กดเสียง	2	3	5
10	เหินเสียง	2	1	3
รวมกลวิธี		60	77	137

ตารางที่ 10 แสดงกลวิธีการขับร้องของเพลงเชิดฉิ่ง

จากตารางแสดงให้เห็นว่าเพลงเชิดฉิ่งมีการใช้เสียงครั่นมากที่สุดจำนวน 51 ครั้ง ทั้งนี้พบการครั่นในการเอื้อนมากกว่าการครั่นในคำร้อง ยกตัวอย่างเช่น คำที่ 1 ประโยคที่ 2 พบการครั่นในเสียงเอื้อนมาก และการครั่นในคำร้องคำว่า เมื่อนั้น

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างการครั่นเสียงในคำร้องของคำที่ 1 ประโยคที่ 2

ฮึอึ๋ง - อ๊ย	- - - -	- - - ฮ๋อ	- - ฮึง	- อึฮี้ - อึอี๋	- - - -	- - - เมื่อ	- - - นั้น
ทล - ล	- - - -	- - - ทล	- - รัล	- ลท - ลซ	- - - -	- - - ซม	- - - ซ
✜ ✜		✜	✜ ✜	✜			✜

ตัวอย่างการครั่นเสียงในเอื้อนของคำที่ 2 ประโยคที่ 2

- อ - ฮ้	- อฮ้ - อฮ้	- อฮ้ - อฮ้	อฮ้ - อ้ อง	- - - -	- - - -	- - - อ	- - - -
- ร - ม	- รม - รม	- รม - รม	รม - ม รฑ	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - -
✜	✜ ✜	✜ ✜	✜ ✚				

4.3.8 เพลงเชิดนอก

ทางขับร้องเพลงเชิดนอก

ประโยคที่ 1

- - - อ	- - - ฮ้	1 อ่อ - - อ	ฮ้อ ฮ้อ ง๊ย	- - - -	- - - -	2 - - - บัด	ฮึอึ๋ง - อ๊ย
- - - ร	- - - ม	รฑ - - ร	มร ซม ม	- - - -	- - - -	- - - ซ	ทล - - ล
✜	✜	✚ ✜	✜ ✜				✜

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - ย	2 - ฮึอี๋- ฮึง	- - - อึฮี้	อี๋อี๋ - - -	- - - -	3 - - - บัด	- - - นั้น
- - - -	- - - ล	- ทล - รัล	- - - ลท	ลซ - - -	- - - -	- - - ฟ	- - - ซฟ
	✜	✜	✜	✚		▼	

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - ลูก	- - - ลม	- - - แล	4 - - เขม้น	- - - เห็น	- - - ยัก	- - - ษี
- - - -	- - - ซฟ	- - - ซ	- - - ซ	- - ซ ซฟ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ซ

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประโยคที่ 4

- - - ห่	- - - -	- - - -	- - - กริ้ว	- - - อี่	ฮือ - - -	- - - -	- - - -
- - - ดำ	- - - -	- - - -	- - - ซฟ	- - - ซ	ทล - - -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 5

- - - ฮ่อ	ฮึง - ฮ้อ้อ	- อ - -	- - - โกรธ	- - - โดด	- - - ตาม	- - - ข้าม	- - อัคคี
- - - ทล	รัล - ทลซ	- ซ - -	- - - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ	- - - ซฟ	- - ฟ ซ

ประโยคที่ 6

- - - -	- - - ขุน	- - - ฮือ	ฮี้อื้อื - กระบี่	- - - เหาะ	- - - ไล่	- - - ไขว่	ออื่ฮือ - คว้า
- - - -	- - - ล	- - - รัล	ทลซ - ซ ซฟ	- - - ฟ	- - - ซฟ	- - - ฟ	ซฟลซ - ซ

ประโยคที่ 7

- - - -	- - - อ่	- - - อ	- - - อ่	- - - อ้	- อ่ - -	- อ - -	- อ่ - -
- - - -	- - - ร	- - - ฟม	- - - ร	- - - ท	- ร - -	- ม - -	- ร - -

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประโยคที่ 8

- อ้ - -	- อ - อ้	- - - อ	- - - ฮ้	ออ่ - - อ	ฮ้อ ฮ้อ ง ย	- - - -	- - - -
- ท - -	- ล - ท	- - - ร	- - - ม	รทฺ - ร	มร ซม ม	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 9

- - - -	- - สกัด	- ฮือ - อ	- - ฮ้อ	ฮึง -ฮ้อ้อ	- อ - กั้น	- - - ทัน	- นาง - -
- - - -	- - ล ซ	- ทล - ล	- - ทล	รัล - ทลซ	- ซ - ซฟ	- - - ซ	- ซ - -

ประโยคที่ 10

- - -กลาง	- - โพยม	- - - -	- - เข้าจู่	- - - โจม	- - - -	- - ฮีอี	- - ฮีอี
- - - ซ	- - ซ ซ	- - - -	- - ร ด	- - - ร	- - - -	- - มร	- - ซร

ประโยคที่ 11

ฮี้อี้อื - -	- - - อ้	- - อฮ้อ้	- อ้อ - จับ	- เป็น - -	- - ไม่เข่น	- ฆ่า - -	- - - -
มรด - -	- - - ท	- - ลรำท	- ลซ - ฟ	- ซ - -	- - ซ ฟ	- ซฟ - -	- - - -

ประโยคที่ 12

- - แล้วเหาะ	- - - ตรง	- - - ลง	- ยัง- -	- - - พะ	- สุธา - -	- - - จูง	- - - มา
- - ล ฟ	- - - ซ	- - - ซ	- ซ - -	- - - ซ	- ซซ - -	- - - ซ	- - - ซ

ประโยคที่ 13

- - - เฝ้า	- - - -	- - - พระ	- - - หริ	- รักษ์ - -	อ่ อ้ อ อ้	ฮ้ อ้ อ อ้	อ่ อ้ อ อ้
- - - ซฟ	- - - -	- - - ซ	- - - ซซ	- ซ - -	ร ม ร ท	รำ ท ล ท	ร ม ร ท

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ประโยคที่ 14

ฮ้ อ้ อ อ้	อ่ อ อ่ อ้	อ่ อ อ่ อ้	อ่ อ อ้ อ่	อ อ้ อ่ อ้	ออ่ อ้ออ่	- - - อ	- - - ฮึง
รำ ท ล ท	ซ ล ซ ท	ซ ล ซ ท	ซ ล ท ซ	ล ท ซ ท	ล ซ ทลซ	- - - ม	- - - ซม

ประโยคที่ 15

- - - ฮ้อ	ฮ้อ - ออ่	- ออ้ - อ	- อ้ - ฮ้	อ้อ- - อ	ฮ้อฮ้องู้ย	- - - -	- ห๋ - -
- - - ซม	ซม รฑ	- รม - ซ	- ล - ท	ลซ- - - ล	ทลรำท ท	- - - -	- รำ - -

ทำนองหลักเพลงเชิดนอก

เนื่องจากเพลงเชิดนอกเป็นลักษณะพิเศษ คือเป็นเพลงเดี่ยว ผู้วิจัยจึงได้ขอความอนุเคราะห์ครูสมศักดิ์ ไตรย์วาสน์ ถอดทำนองที่เรียกว่าเนื้อเพลงของแต่ละจับ ทั้งหมด 3 จับ ดังนี้

ทำนองจับที่ 1

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

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ทำนองจับที่ 2

รำ ท ล ซ	ม ซ ล ซ	รำ ท ล ซ	ม ซ ล ซ	รำ ท ล ซ	ม ซ ล ซ	รำ ท ล ซ	ม ซ ล ซ
ม ซ ล ซ	ม ซ ล ซ	ม ซ ล ซ	ม ซ ล ซ	ซฺลฺทฺ ร ม	ซ ล ท ม	ซ ซ ม ซ	

ทำนองจับที่ 3

- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ท	- - - ร	- - - ม	- - - ร	- - - ท
- ร - ม	- ร - ท	- ร - ม	- ร - ท	- ร - ม	- ร - ท	- ร - ม	- ร - ท

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

สรุปรายละเอียดการวิเคราะห์เชิดนอก

จากการศึกษาพบว่าเพลงเชิดนอก เป็นเพลงที่มีการขับร้องประกอบการบรรเลงเดี่ยวโดยเฉพาะ ดำเนินทำนองด้วยอัตราจังหวะแบบเปิด-เปิด ใช้ฉิ่งกำกับจังหวะในลักษณะอิสระ คือ มีจังหวะลอย เทียบได้กับอัตราจังหวะชั้นเดียว ใช้กลองสองหน้าบรรเลงประกอบหน้าทับเชิด ทางขับร้องจะเป็นการร้องรวบ 4 คำไม่เหมือนกับการร้องเพลงที่มีลักษณะคล้ายกันคือเพลงเชิดฉิ่ง เพลงเชิดนอกจะเป็นการขับร้องและรับด้วยเครื่องดนตรีบรรเลงรับร้องในลักษณะทางเดี่ยว ทำนองทางขับร้องจะมีส่วนที่เป็นทำนองใกล้เคียงกับทำนองของทางบรรเลงในส่วนที่เรียกว่าจับ

ความยาวของทางขับร้องในเพลงเชิดนอกมีความยาวไม่คงที่สามารถยืดขยายตามแต่ผู้ขับร้องจะเอื้อนทำนอนออกไป ทางเครื่องที่บรรเลงรับร้องก็มีความยาวไม่เท่ากัน แต่มีทำนองหลักที่มีความลักษณะการดำเนินทำนองเหมือนกัน ครูอุษา แสงไพโรจน์ ได้กล่าวถึงการขับร้องเพลงเชิดนอกว่า *“เพลงเชิดนอก แกจะร้องให้ฟังทีละนิด บอกให้ทำเสียง ตรงนี้ต่ำสิ ตรงนี้สูงสิ ร้องตัวหนังสือยืดแกก็ว่า อย่าร้องคำว่า “ใจ” ไม่ใช้ “จาย” การกลั้นหลายใจให้ได้ ต้องให้ได้ จำให้ได้ก่อนว่ามีกี่วรรคๆ เป็นเพลงที่ใช้ลมเดียว เมื่อก่อนตอนสาวๆ ทำได้สบาย แต่ตอนนี้กลั้นหายใจไม่ไหวแล้ว”* (อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 4 กรกฎาคม 2561)

ทิศทางของทำนองของเพลงเชิดนอกนี้ ผู้วิจัยได้ขอความกรุณาจากครูสมศักดิ์ ไตรย์วาสน์ บอกทำนองหลักในส่วนที่เป็นทำนองจับ ของการดำเนินทำนองทางเดี่ยว ซึ่งทางขับร้องเพลงเชิดนอกนี้ก็มีส่วนทำนองที่มีความใกล้เคียงกับทำนองทางเดี่ยว 3 แห่งดังจะแสดงให้เห็นด้วยการยกตัวอย่างทำนองทางขับร้องในประโยคที่ 7 และส่วนต้นของประโยคที่ 8 กับทางบรรเลงดังนี้

ทางขับร้อง

- - - -	- - - อ่	- - - อ	- - - อ่	- - - อ้	- อ่ - -	- อ - -	- อ่ - -
- - - -	- - - ร	- - - ฟม	- - - ร	- - - ท	- ร - -	- ม - -	- ร - -

- อ้ - -	- อ - อ้
- ท - -	- ล - ท

ทางเครื่อง

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

ตำแหน่งที่ 2 คือ ทางขับร้องประโยค 10 มีลีลาทำนองการเอื้อน ใกล้เคียงกับทางบรรเลงจับที่ 2

ทางขับร้อง

- - -กลาง	- - โพยม	- - - -	- - เข้าจู่	- - - โจม	- - - -	- - ฮือ	- - ฮือ
- - - ซ	- - ซ ซ	- - - -	- - ร ด	- - - ร	- - - -	- - มร	- - ซร

ฮื้ออื - -	- - - อ้	- - อฮ้อ้	- อ้อ - จับ	- เป็น - -	- - ไม่เข่น	- ฆ่า - -	- - - -
มรด - -	- - - ท	- - ลรำท	- ลซ - ฟ	- ซ - -	- - ซ ฟ	- ซฟ - -	- - - -

ทางบรรเลง

รำ ท ล ซ	ม ซ ล ซ	รำ ท ล ซ	ม ซ ล ซ	รำ ท ล ซ	ม ซ ล ซ	รำ ท ล ซ	ม ซ ล ซ

ตำแหน่งที่ 3 คือ ทางขับร้องในประโยคที่ 13 และ 14 ซึ่งเป็นการเอื้อนโดยใช้การครั่นเป็นทำนองด้วยลมหายใจเดียว มีลีลาเหมือนกับทางบรรเลงของเครื่องดนตรี

ทางขับร้อง

- - - เฝ้า	- - - -	- - - พระ	- - - หริ	- รักษ์ - -	อ่ อ้ อ อ้	ฮ้ อ้ อ อ้	อ่ อ้ อ อ้
- - - ซฟ	- - - -	- - - ซ	- - - ซซ	- ซ - -	ร ม ร ท	รำ ท ล ท	ร ม ร ท

ฮ้ อ้ อ อ้	อ่ อ อ่ อ้	อ่ อ อ่ อ้	อ่ อ อ้ อ่	อ อ้ อ่ อ้	ออ่ อ้ออ่	- - - อ	- - - ฮึง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

รฺ ท ล ท	ซ ล ซ ท	ซ ล ซ ท	ซ ล ท ซ	ล ท ซ ท	ล ซ ทลซ	- - - ม	- - - ซม

ทางบรรเลง

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

เมื่อพิจารณาจากทำนองทั้งทางขับร้องและทางบรรเลงจะเห็นได้ว่า ทางขับร้องเพลงเชิดนอกมีความสัมพันธ์ในด้านโครงสร้างที่มีการอิงทำนองจากทำนองทางบรรเลงของเครื่องดนตรี ซึ่งเป็นเพลงเดี่ยวโดยกำเนิด

การแบ่งช่วงวรรคหายใจของเพลงเชิดนอก มีการแบ่งช่วงหายใจมากถึง 20 ช่วง ส่วนใหญ่จะเป็นการแบ่งจากเสียงเอื้อนยาวและการแบ่งก่อนที่จะเป็นคำร้อง ส่วนในประโยคที่ 14 - 15 เป็นการหายใจด้วยลมเดียวและใช้กลวิธีการขับร้องเอื้อนเป็นทำนอง ซึ่งมีทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลง

กลวิธีการขับร้องของเพลงเชิดนอก จากการศึกษาเพลงเชิดนอกจำนวน 2 พบกลวิธีการขับร้องทั้งสิ้น 10 กลวิธี ซึ่งมีกลวิธีการครั่นเสียงจำนวนมากที่สุด 47 ครั้ง และการร้องแบบไม่ปั้นคำพบรองลงมาคือ 32 ครั้ง กลวิธีที่พบน้อยที่สุดคือกลุ่มการเหินเสียง และการใช้หางเสียง กลวิธีที่ไม่พบเลยคือ การกลืงเสียง ดังตารางที่จะแสดงกลวิธีการต่างๆ ในทางขับร้องเพลงเชิดนอกดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

ลำดับ	กลวิธีการขับร้อง	จำนวนความถี่ที่พบในเพลงเชิดนอก
		รวม
1	ใช้หางเสียง	3
2	ครั่นเสียง	47
3	กระทบเสียง	11
4	ปั้นคำ	11
5	การร้องแบบไม่ปั้นคำ	32
6	ผันเสียงลง	7
7	ผันเสียงขึ้น	6
8	ตวัดเสียง	6
9	กดเสียง	12
10	เหินเสียง	4
รวมกลวิธี		139

ตารางที่ 11 แสดงกลวิธีการขับร้องของเพลงเชิดนอก

จากตารางแสดงให้เห็นว่าการร้องแบบไม่ปั้นคำนั้นมีจำนวนมากกว่าการปั้นคำ ดังเช่นตัวอย่างประโยคที่ 12 และประโยค 13 ที่พบการร้องแบบไม่ปั้นคำเป็นส่วนใหญ่ และมีการปั้นคำเป็นส่วนน้อยในประโยคที่ 13 ห้องแรก คือ คำว่า เฝ้า การออกเสียงแบบไม่ปั้นคำนั้นเป็นการออกเสียงเพียงพยางค์เดียวเสียงเดียว ทำให้คำร้องที่เปล่งเสียงออกมานั้นมีความนิ่ง แสดงถึงอารมณ์ใดอารมณ์หนึ่งที่ไม่มีมีการแสดงความอ่อนไหวของเสียง แต่ด้วยบทประพันธ์ที่ถูกบรรจุด้วยคำร้องนี้มีอารมณ์โกรธ การร้องแบบไม่ปั้นคำจึงเสริมให้เพลงลีลาดุดัน มีความตรงไปตรงมาดังนี้

- - แล้วเหาะ	- - - ตรง	- - - ลง	- ยัง- -	- - - พะ	- สุธา - -	- - - จูง	- - - มา
- - ล ฟ	- - - ซ	- - - ซ	- ซ - -	- - - ซ	- ซซ - -	- - - ซ	- - - ซ
▼							

- - - เฝ้า	- - - -	- - - พระ	- - - หริ	- รักษ์ - -	อ่ อ้ อ อ้	ฮ้ อ้ อ อ้	อ่ อ้ อ อ้
- - - ซฟ	- - - -	- - - ซ	- - - ซซ	- ซ - -	ร ม ร ท	ร ำ ท ล ท	ร ม ร ท
▼							

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

เพลงเชิดนอกมีการใช้กลวิธีการครั่นเสียงมากกว่ากลวิธีอื่น พบจำนวนมากถึง 47 ครั้ง ซึ่งมีการใช้กลวิธีนี้ในการเอื้อนเป็นส่วนใหญ่ และการครั่นในเนื้อร้องเป็นส่วนน้อย การครั่นในเอื้อนนี้พบว่ามีการใช้ติดต่อกันในช่วงของการเอื่อน ดังตัวอย่างประโยคที่ 1

- - - อ	- - - ฮ้	ออ่ - - อ	ฮ้อ ฮ้อง่ย	- - - -	- - - -	- - - บัด	ฮึอึง - อ้ย
- - - ร	- - - ม	รท - - ร	มร ซม ม	- - - -	- - - -	- - - ซ	ทล - ล

ส่วนการครั่นเสียงในเอื้อนที่มีลักษณะยาวด้วยลมหายใจเดียวซึ่งเป็นลักษณะเด่นของเพลงนี้ในประโยคที่ 13 และ 14 การครั่นเสียงเป็นทำนองเอื้อนของเพลงนี้แสดงถึงลีลาและอารมณ์ของเพลงที่มีความดุดัน ดังนี้

- - - เฝ้า	- - - -	- - - พระ	- - - หริ	- รักษ์ - -	อ่ อ้ อ อ้	ฮ้ อ้ อ อ้	อ่ อ้ อ อ้
- - - ซฟ	- - - -	- - - ซ	- - - ซซ	- ซ - -	ร ม ร ท	รำ ท ล ท	ร ม ร ท

ฮ้ อ้ อ อ้	อ่ อ อ่ อ้	อ่ อ อ่ อ้	อ่ อ อ้ อ่	อ อ้ อ่ อ้	ออ่ อ้ออ่	- - - อ	- - - ฮึง
รำ ท ล ท	ซ ล ซ ท	ซ ล ซ ท	ซ ล ท ซ	ล ท ซ ท	ล ซ ทลซ	- - - ม	- - - ซม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

4.4 สรุปผลการวิเคราะห์

จากการศึกษาวิธีการขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย จำนวน 8 เพลงได้แก่ เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลมใน เพลงโอ้ปี่ใน เพลงช้าปี่ใน เพลงโลมนอก เพลงโล้ เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก พบว่ามีเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงโขนละคร 5 เพลง คือ เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลมใน เพลงโอ้ปี่ใน เพลงช้าปี่ใน และเพลงโลมนอก ส่วนเพลงหน้าพาทย์พบ 3 เพลง คือ เพลงโล้ เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก เพลงเหล่านี้มีรูปแบบของจังหวะ บันไดเสียง สังคีตลักษณ์ ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง การแบ่งวรรคหายใจ และกลวิธีในการขับร้อง โดยผู้วิจัยสามารถแยกประเด็นการอภิปรายได้ดังนี้

4.4.1 จังหวะ

จากการศึกษาผู้วิจัยสามารถแบ่งประเภทการกำกับจังหวะของการขับร้องได้ 2 ลักษณะ คือ การกำกับแบบจังหวะควบคุม และการกำกับแบบจังหวะลอย

การกำกับจังหวะแบบจังหวะควบคุมนั้นสามารถนับจังหวะความยาวของเพลงได้ชัดเจน เพลงที่มีลักษณะแบบจังหวะควบคุมพบ 5 เพลง คือ เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลมใน เพลงโอ้ปี่ใน เพลงโลมนอก เพลงโล้ ส่วนเพลงที่มีลักษณะการขับร้องแบบจังหวะลอย คือ เพลงที่สามารถขับร้องให้สั้นหรือยาวได้ตามผู้ขับร้องจะเพิ่มหรือลดจังหวะแต่โดยอยู่ในกรอบของโครงสร้างเพลง การขับร้องเพลงที่มีลักษณะเป็นจังหวะลอยพบ 3 เพลงคือ เพลงช้าปี่ใน เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก

นอกจากนี้ยังพบเพลงที่มีการขับร้องแบบจังหวะควบคุมแต่มีการเพิ่มจังหวะลอยพบในคำร้องสุดท้ายของเพลงโอ้ปี่ใน ซึ่งเรียกทำนองที่เป็นจังหวะลอยนี้ว่าการครวญเพลง *“ยืดทำนองออกเป็นการครวญให้อารมณ์เข้ากับบท โศกี ก็ให้โศกจริงๆ อาฑูรย์ก็ร้องมาให้แบบนี้”*
(อุษา แสงไพโรจน์, สัมภาษณ์, 4 กรกฎาคม 2561)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.4.1.2 จังหวะฉิ่ง

การกำกับจังหวะด้วยฉิ่งเป็นการกำกับย่อยระหว่างการขับร้อง พบการกำกับจังหวะด้วยฉิ่งและกำกับจังหวะด้วยหน้าทับ ซึ่งทุกเพลงล้วนแล้วแต่ใช้ฉิ่งในการกำกับจังหวะ ทั้งนี้มีการกำกับที่แตกต่างกันออกไป แบ่งได้ 4 ประการคือ กำกับจังหวะแบบเปิด-ปิด การกำกับจังหวะแบบเปิด-เปิด การกำกับแบบปิด-ปิด และการกำกับแบบผสม

ตัวอย่างการกำกับจังหวะควบคุมแบบเปิด-ปิด ที่เป็นลักษณะเฉพาะเพลงละครเรียกว่าฉิ่งตัด จากทำนองหลักและทำนองทางขับร้องเพลงโอ้ชาตรีคำที่ 1 ดังนี้

	ฉิ่ง		ฉับ		ฉิ่ง	ฉับ
- ม - ทฺ	- ร - ม	- ล - ซ	ซ ซ - ล	- รำ - ท	- ล - ซ	- ม - ซ
		ฉิ่ง	ฉับ		ฉิ่ง	ฉับ
- - - -	- - - ยอ	- ออ - ออด	- - - อ^{ย}	- ย - -	ฮ้อ - - ฮึ้ง	อ อ่ - อ
- - - -	- - - ล	- ซ - ลซ	- - - ล	- ล - -	ทล - -รำล	ซ ม - ซ

การกำกับแบบเปิด-ปิด มี 2 ลักษณะคือ กำกับในลักษณะเปิด-ปิด ตีฉิ่ง-ฉับในอัตราจังหวะสองชั้น พบในเพลงโลมนอก และเพลงโล้ ลักษณะการตีฉิ่งเปิด-ปิด ตีฉิ่งฉับแบบฉิ่งโอ้ หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า ฉิ่งตัด พบในเพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลมใน เพลงโอ้ปี่ใน ส่วนการกำกับจังหวะแบบเปิด-เปิด คือ ตีฉิ่งอย่างเดียวพบในการขับร้องเพลงเพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก และการบรรเลงทางเครื่องในส่วนของทำนองท้ายที่เป็นการออกเชิดของเพลงเชิดฉิ่งเท่านั้น นอกเหนือจากนี้จะเป็นการกำกับจังหวะแบบปิด-ปิด คือ ตีฉับอย่างเดียวซึ่งอยู่ในส่วนของการดำเนินทำนองทางเครื่องในเพลงเชิดฉิ่ง

เพลงที่มีการกำกับจังหวะแบบผสม คือเพลงช้าปี่ มีการกำกับจังหวะแบบ เปิด-เปิด และเปิดปิดในช่วงของการขับร้อง และมีการกำกับแบบเปิดปิดในอัตราสองชั้น และชั้นเดียวในส่วนที่เป็นทางเครื่อง

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.4.1.2 จังหวะหน้าทับ

จากการศึกษาพบว่า เพลงส่วนใหญ่ล้วนแล้วแต่เป็นเพลงที่ไม่มีการกำกับจังหวะหน้าทับ ทั้งประกอบการขับร้องและบรรเลง ยกเว้น 2 เพลงคือ เพลงโล้ และเพลงเชิดนอกที่มีการกำกับจังหวะหน้าทับ เพลงโล้มีการกำกับจังหวะหน้าทับโล้ประจำเพลง บรรเลงด้วยตะโพนและกลองทัดตามจารีตของการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์เพลงโล้ และเพลงเชิดนอกที่มีการกำกับด้วยไม้เดินใช้กลองสองหน้าตีเสียง พรึง ตลอดทั้งเพลง

ตัวอย่างการกำกับจังหวะฉิ่งแบบเปิด-เปิด คือ ตีฉิ่งอย่างเดียว และการกำกับจังหวะหน้าทับของเพลงเชิดนอกดังนี้

ทางขับร้องเพลงเชิดนอกประโยคที่ 13

ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง
- - - เฝ้า		- - - -		- - - พระ		- - - หริ		- รักษ์ - -		อ่ อ้ อ อ้		ฮ้ อ้ อ อ้		อ่ อ้ อ อ้	
- - - ซฟ		- - - -		- - - ซ		- - - ซซ		- ซ - -		ร ม ร ท		รำ ท ล ท		ร ม ร ท	
- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง

ทางขับร้องเพลงเชิดนอกประโยคที่ 14

ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง	ฉิ่ง
ฮ้ อ้ อ อ้		อ่ อ อ่ อ้		อ่ อ อ่ อ้		อ่ อ อ้ อ่		อ อ้ อ่ อ้		ออ่ อ้ออ่		- - - อ		- - - ฮึ๋ง	
รำ ท ล ท		ซ ล ซ ท		ซ ล ซ ท		ซ ล ท ซ		ล ท ซ ท		ล ซ ทลซ		- - - ม		- - - ซม	
- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง	- พรึง	-พรึง

4.4.2 บันไดเสียง

จากการศึกษาพบว่า มีการใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่างเป็นส่วนใหญ่ในทุกเพลง และพบการใช้เสียงหลุมบ้างในบางเพลง โดยเฉพาะกลุ่มเพลงที่มีจังหวะลอย คือ เพลงช้าปี่ใน เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก ซึ่งการใช้เสียงหลุมนี้ทำให้ลีลาและทำนองของเพลงมีการเคลื่อนไหว เป็นที่สะเทือนอารมณ์เมื่อได้ฟังมากกว่าเพลงอื่น ๆ เมื่อเปรียบเทียบกับเพลงทั้งหมดที่ยึดกลุ่มเสียงหลักทางเพียงออล่างในการขับร้อง ทั้งนี้มีการใช้เสียง โด ซึ่งเป็นเสียงหลุม เป็นหางเสียงในเพลงแต่ไม่ทำให้รูปแบบของบันไดเสียงของเพลงนั้นเปลี่ยนไปเพราะเป็นแค่การตบแต่งทำนองเพียงเท่านั้น

ตัวอย่างการใช้เสียงหลุมในเพลงช้าปี่คำที่ 2 ประโยคที่ 1 และ 2

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทางขับร้องเพลงช้าปี่ในคำที่ 2 ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - -	- บรร - ทม	- - - อื	ฮึ อื ฮี้ อื	- - ฮี้ อือี่	- ตือ - อื่น
- - - -	- - - -	- - - -	- ล - ล	- - - ล	ท ล รำ ท	- - ทลซ	- ซ - มฟ

ทางขับร้องเพลงช้าปี่ในคำที่ 2 ประโยคที่ 2

- - อื้ อี่	ฮือ - ฮือ๋ง	- - - ฮ้	ออ่ - - ออ้	- - - อ้อ่	- ฮ้อ๋ง - ง	- - - - -	- - - ง๋ย
- - ซฟ	ลซ - ซร	- - - ม	รฑ - - รฟ	- - - ซฟ	- ลซ - ซ	- - - -	- - - ซ

4.4.3 สังคีตลักษณ์

จากการศึกษาวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ตตับนางลอย ของบ้านพาทยโกศลจำนวน 8 เพลง คือ เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลมใน เพลงโอ้ปี่ใน เพลงช้าปี่ใน เพลงโลมนอก เพลงโล้ เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก ผู้วิจัยพบว่าแต่ละเพลงมีสังคีตลักษณ์ที่แตกต่างกันสามารถแบ่งได้เป็น 3 แบบ คือ แบบแรกเป็นการขับร้องที่มีการรับร้องเมื่อจบคำ พบในเพลงโอ้โลมใน เพลงโลมนอก เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก แบบที่สอง คือ การขับร้องที่มีดนตรีแทรกคั่นระหว่างคำร้อง พบในเพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้ปี่ใน เพลงช้าปี่ใน และแบบที่ 3 คือ การขับร้องไปพร้อมประกอบการบรรเลงพบเพลงเดียว คือ เพลงโล้

4.4.4 ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง

จากการศึกษาพบว่าการเคลื่อนที่ของทำนองของทางขับร้องและทางบรรเลงมี 3 ลักษณะ ได้แก่ ลักษณะแรกเป็นการเคลื่อนที่ตรงตามทำนองหลักเป็นส่วนใหญ่ พบในเพลง โลมนอก และโล้ เท่านั้น ลักษณะที่สอง คือ การเคลื่อนที่ตรงตามทำนองหลักเพียงบางส่วน พบในเพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลมใน เพลงโอ้ปี่ใน และลักษณะที่สาม คือ การเคลื่อนของทำนองที่อิงทำนองหลักเป็นส่วนน้อย พบในเพลงช้าปี่ เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก

ตัวอย่างการเคลื่อนที่ของทำนองที่อิงทำนองหลักเป็นส่วนน้อยในเพลงเชิดฉิ่ง พบแค่ประโยคเดียวของแต่ละคำ เมื่อพิจารณาแล้วจะเห็นได้ว่าทางขับร้องมีโครงสร้างเหมือนกับทำนองหลักทั้งการเคลื่อนที่และลีลาของทำนอง ดังนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ทางขับร้องเพลงเชิดฉิ่งคำที่ 2 ประโยคที่ 7

- - - อ	- อ่ - อ	- อ่ - ฮ้อ	- อ่ - อ	- - - อ้	- - - ออ้	ฮ้อ้ ออ่ -	ฮ้อ - - อ
- - - ร	- ทฺ - ร	- ทฺ - มร	- ทฺ - ร	- - - ท	- - - ลท	รัท ลซ	ทล - - ซ

ส่วนของทำนองหลักบรรเลงรับคำร้องที่ 2

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

4.4.5 การแบ่งวรรคหายใจ

จากการศึกษาพบว่าการแบ่งวรรคหายใจของการขับร้องส่วนมากจะแบ่งระยะหายใจตามความยาวของการเอื้อนและเปลี่ยนการหายใจใหม่เมื่อจะเป็นการออกเสียงเป็นเนื้อร้อง นอกจากนี้มีการหายใจในการเอื้อนยาวต่อกันพบมาในเพลงที่มีจังหวะลอยคือ เพลงช้าปี่ เพลงเชิดฉิ่ง มากไปกว่านั้นมีเพลงที่มีลักษณะพิเศษในการแบ่งวรรคหายใจ คือ เพลงเชิดนอก โดยมีการหายใจในการเอื้อนเป็นทำนองยาวด้วยลมหายใจเดียวหลายตัวโน้ต ทำให้เกิดความโดดเด่นในการขับร้องของเพลงเชิดนอก

ตัวอย่างการแบ่งวรรคช่วงหายใจของเพลงเชิดนอก ช่วงที่ 18 ในประโยคที่ 13 - 14 เป็นการหายใจด้วยลมเดียวและใช้กลวิธีการขับร้องเอื้อนเป็นทำนอง ซึ่งมีทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงดังนี้

เพลงเชิดนอกประโยคที่ 13

17					18		
- - - เฝ้า	- - - -	- - - พระ	- - - หริ	- รักษ์ - -	อ่ อ้ อ อ้	ฮ้ อ้ อ อ้	อ่ อ้ อ อ้
- - - ซฟ	- - - -	- - - ซ	- - - ซซ	- ซ - -	ร ม ร ท	ร ำ ท ล ท	ร ม ร ท

เพลงเชิดนอกประโยคที่ 14

18						19	
ฮ้ อ้ อ อ้	อ่ อ อ่ อ้	อ่ อ อ่ อ้	อ่ อ อ้ อ่	อ อ้ อ่ อ้	ออ่ อ้ออ่	- - - อ	- - - ฮึง
ร ำ ท ล ท	ซ ล ซ ท	ซ ล ซ ท	ซ ล ท ซ	ล ท ซ ท	ล ซ ทลซ	- - - ม	- - - ซม

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

4.4.6 กลวิธีการขับร้อง

จากการศึกษาวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ตตับนางลอย ของบ้านพาทยโกศลจำนวน 8 เพลงคือ เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลมใน เพลงโอ้ปี่ใน เพลงช้าปี่ เพลงโลมนอก เพลงโล้ เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก ผู้วิจัยสามารถสรุปผลกลวิธีการขับร้องได้ดังนี้คือ

ลำดับ	วิธีการขับร้อง	จำนวนความถี่ที่พบในแต่ละเพลง								
		โอ้ชาตรี	โอ้โลมใน	โอ้ปี่ใน	ช้าปี่	โลมนอก	โล้	เชิดฉิ่ง	เชิดนอก	รวม
1	การร้องแบบไม่ปั้นคำ	43	44	66	48	17	27	14	32	**291**
2	ครั่นเสียง	44	43	22	65	-	6	51	47	**278**
3	ปั้นคำ	34	34	44	19	11	12	7	11	**172**
4	กระทบเสียง	22	38	30	27	3	5	14	11	**150**
5	ผันเสียงลง	16	7	38	25	5	13	14	7	**125**
6	ผันเสียงขึ้น	11	23	22	25	6	8	18	6	**119**
7	ใช้หางเสียง	21	9	19	10	3	2	3	3	**70**
8	ตวัดเสียง	2	6	13	16	-	-	8	6	**51**
9	กดเสียง	6	5	5	14	1	1	5	12	**49**
10	เหินเสียง	-	1	-	17	-	-	3	4	**25**
11	กลึงเสียง	-	-	-	22	-	-	-	-	**22**
รวมกลวิธี		**199**	**210**	**259**	**288**	**46**	**74**	**137**	**139**	**1,352**

ตารางที่ 12 ตารางแสดงความถี่ของวิธีการขับร้องทั้ง 8 เพลง

จากตารางแสดงความถี่พบกลวิธีทั้งสิ้น 10 กลวิธี โดยเรียงตาลำดับจำนวนของการพบมากที่สุด คือ การครั่นเสียง การปั้นคำ การกระทบเสียง การผันเสียงลง การผันเสียงขึ้น การใช้หางเสียง การตวัดเสียง การกดเสียง การเหินเสียง และการกลึงเสียง อนึ่ง การขับร้องแบบไม่ปั้นคำนั้น ผู้วิจัยถือว่าไม่เป็นกลวิธี เป็นแค่วิธีการขับร้องด้วยการเปล่งเสียงสามัญเท่านั้น

ทั้งนี้ การร้องแบบไม่ปั้นคำพบมากที่สุด เป็นการออกเสียงการขับร้องที่ออกเสียงด้วยพยางค์เดี่ยวเสียงเดียว ทำให้คำเสียงที่เปล่งออกมานั้นมีความชัดเจน ไม่ได้เป็นกลวิธีการเอื้อนแต่อย่างใด พบมากว่ากลวิธีการปั้นคำซึ่งทำให้เสียงที่เปล่งออกมาเกิดลีลาและอารมณ์ที่ต่างกันออกไปของแต่ละเพลง

ตัวอย่างการร้องแบบไม่ปั้นคำในเพลงโอ้ปี่ในคำที่ 4 ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ยัง	- - - -	- มิ - ทัน	- - จะทำ	- - - การ	อ่ อ - ฮึง
- - - -	- - - ท	- - - -	- รำ - ท	- - ททท	- - - ท	ซ ล - รัล

กลวิธีการครั่นเสียง ถือเป็นกลวิธีการขับร้องที่พบมากที่สุดเช่นกัน มีทั้งการครั่นเสียงในเอื้อน การครั่นเสียงในคำร้อง การครั่นเสียงในเอื้อนพบมากที่สุด แต่ในเพลงโลมนอกเท่านั้นที่ไม่พบการครั่นเสียง เพราะว่าเป็นการร้องที่มีความยาวน้อยกว่าเพลงอื่น มีลักษณะเป็นเพลงร้องเนื้อเต็ม กลวิธีการต่าง ๆ จึงพบน้อยกว่าในเพลงอื่น เพลงที่ใช้กลวิธีการครั่นเสียงมากที่สุด คือ เพลงช้าปี่ในเพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก ด้วยความยาวของเพลงที่เป็นจังหวะลอย และมีช่วงการเอื้อนมากทำให้พบกลวิธีนี้มากในกลุ่มเพลงดังกล่าว

ตัวอย่างการครั่นเสียงในเอื้อน และการครั่นเสียงในคำร้องจากเพลงเชิดนอกประโยคที่ 1

- - - อ	- - - ฮ้	ออ่ - - อ	ฮ้อ	ฮ้อ งย	- - - -	- - - -	- - - บัด	ฮืออึง	- อย
- - - ร	- - - ม	รฑ - - ร	มร	ซม ม	- - - -	- - - -	- - - ซ	ทล	- - ล

กลวิธีการเหินเสียงพบเพียงแค่ 4 เพลงคือเพลงในกลุ่มที่มีจังหวะลอย ไม่จำกัดจังหวะขึ้นอยู่กับผู้ขับร้องเป็นสำคัญ คือ เพลงช้าปี่ เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก และเพลงโอ้โลมในคำที่ 4 พบกลวิธีนี้เพียงครั้งเดียว ซึ่งการเหินเสียงนี้เป็นกลวิธีที่ทำให้เพลงมีลีลาและแสดงอารมณ์ของเพลงอ่อนไหวมากกว่าเพลงอื่น ๆ ที่ไม่พบการขับร้องด้วยกลวิธีนี้

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ตัวอย่างกลวิธีการเหินเสียงในเพลงช้าปี่ในคำที่ 1 ประโยคที่ 7 ในส่วนที่เป็นลูกคู่ร้องด้วยกลวิธีการกดเสียงในห้องที่ 2 และค่อยๆ เหินเสียงสูงขึ้นไปสู่ห้องที่ 3 ดังนี้

- - - -	- - - อ่	- - - อ้	- - - อ้	อฮ้อย - ลบ	- - - โลก	- - - นั่น	- - - แหละ
- - - -	- - - มฟ	- - - ซ	- - - ล	ซลซ - ซ	- - - ซม	- - - มฟ	- - - ซ

ในการขับร้องพบกลวิธีการที่ใช้อยู่ประจำเพื่อตบแต่งทำนองในการขับร้องได้แก่กลุ่มกลวิธีการใช้หางเสียง การกระทบเสียง การปั้นคำ การผันเสียงขึ้น การผันเสียงลง การตวัดเสียง และการกดเสียง

นอกจากนี้กลวิธีการขับร้องที่พบเฉพาะเพลง และทำให้เพลงนั้นมีเอกลักษณ์พิเศษ คือ การกลึงเสียง พบในเพลงช้าปี่ในเพลงเดียว เป็นกลวิธีที่ทำให้เพลงนี้มีเอกลักษณ์ในด้านการขับร้อง สามารถฉายลีลาของทำนองการขับร้อง ทำให้แสดงอารมณ์อันอ่อนไหวได้มากกว่าเพลงอื่น ๆ ถือเป็นการขับร้องที่ต้องใช้กำลังและทักษะสูงมากกว่าเพลงอื่น

ตัวอย่างการใช้กลวิธีการกลึงเสียงของเพลงช้าปี่ใน ของคำร้องที่ 4 ประโยคที่ 4 ซึ่งการกลึงเสียงนี้เป็นการควบคุมเสียงให้มีการเคลื่อนไหวสลับไปมาจากเสียงหนึ่งไปหาเสียงหนึ่งแล้วมาจบที่เสียงเริ่มต้น ดังนี้

- ห๋ - -	- - - แจ้ว	- - - เจื้อย	- - - อ้	- - ฮ้ออ่	- - - อ้	- - - อ	- - - อ้
- ร๋ - -	- - - ร๋ด๋	- - - ร๋ด๋	- - - ร๋	- - ม่ร๋ด๋	- - - ด๋	- - - ท	- - - ด๋

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
CHULALONGKORN UNIVERSITY

บทที่ 5
บทสรุปและข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่อง วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอย บ้านพาทยโกศล โดยครูอุษา แสงไพโรจน์ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษามูลบทที่เกี่ยวข้องและวิธีการขับร้องเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ตับนางลอยบ้านพาทยโกศล โดยครูอุษา แสงไพโรจน์ ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขนละครจำนวน 8 เพลง ได้แก่ เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลมใน เพลงโอ้ปี่ใน เพลงโลมนอก เพลงโล้ เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก ซึ่งผลการศึกษาสามารถสรุปวัตถุประสงค์แรกได้ดังนี้

ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ตตับนางลอยมีต้นกำเนิดมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว มีพระราชดำรัสให้เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) ผู้เป็นผู้ควบคุมกรมมหรสพคอยดูแลกิจกรรมการบันเทิงในสมัยนั้น จัดชุดการแสดงดนตรีเพื่อบรรเลงในงานเลี้ยงต้อนรับฮิสรอแยลไฮเนสปรินซ์วิกโตโร อิเมนนวล เดอซาโวยา เคานต์ออฟตุริน พระเจ้าหลานเธอแห่งกรุงอิตาลี (His Royal Highness Prince Victor Emanuel of Savoy, Count of Turin, the nephew of Italy) โดยมีสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์เป็นผู้นิพนธ์บทคอนเสิร์ต ซึ่งท่านประพันธ์มาจากบทละครเรื่องรามเกียรติ์โดยยึดโครงหลักจากบทละครของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 และใช้นักดนตรีของวังบ้านหม้อมาบรรเลงครั้งแรก เมื่อวันที่ 13 ธันวาคม พ.ศ. 2441 เวลาค่ำ ณ ห้องออกขุนนาง พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท จึงเป็นปฐมบทเริ่มต้นของการกำเนิดบทคอนเสิร์ตเรื่องรามเกียรติ์ตอนนางลอยบั้นปลายเป็นชุดแรกและมีบทนิพนธ์ตอนอื่นๆ ออกมาในภายหลัง นางเจริญ พาทยโกศล เป็นผู้ขับร้องต้นเสียงในการบรรเลงครั้งแรกนั้น นางเจริญเป็นผู้ถ่ายทอดวิธีการขับร้องให้คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ เป็นลำดับที่ 2 จนมาถึงครูอุษา แสงไพโรจน์ ผู้รับช่วงวิธีการขับร้องเป็นรุ่นที่ 3 ต่อจากคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ โดยที่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีทรงได้รับการถ่ายทอดทางขับร้องนี้ไว้จากคุณหญิงไพฑูรย์อีกด้วย

จากการศึกษาทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์ในตับนางลอยพบว่า เพลงทั้ง 8 เพลงนี้เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขนละคร มีการใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่างเป็นหลักทุกเพลง มีจังหวะที่สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทคือ ประเภทเพลงที่มีการกำกับจังหวะควบคุมความสั้นยาวไว้ชัดเจน 5 เพลง ได้แก่ เพลงโอ้ชาตรี เพลงโอ้โลมใน เพลงโอ้ปี่ใน เพลงโลมนอก และเพลงโล้ แต่เพลงโอ้ปี่ในคำร้องสุดท้ายมีการเพิ่มความยาวของทางขับร้องเพื่อฉายทำนองครวญแสดงความโศกเศร้าออกมา ส่วนจังหวะประเภทที่สอง คือเพลงที่มีการกำกับจังหวะลอย ความยาว

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ของเพลงอยู่ที่ผู้ขับร้องสามารถกำหนดความสั้นยาวได้แต่อยู่ภายใต้กรอบของเพลงพบ 3 เพลง คือ เพลงช้าปี่ใน เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก มีสังคีตลักษณ์ที่พบสามารถแบ่งได้เป็น 3 แบบคือ การขับร้องที่มีดนตรีรับ การขับร้องที่มีดนตรีแทรกกลางคำร้อง และการขับร้องพร้อมกับการบรรเลงดนตรี ทิศทางการเคลื่อนที่ของเพลงสามารถแบ่งออกเป็น การขับร้องที่มีทิศทางเดียวกันกับทางเครื่องเป็นส่วนใหญ่ แบบมีทิศทางเหมือนกันกับทางเครื่องเป็นบางส่วน และแบบที่ยึดทิศทางของทางทำนองหลักเฉพาะจุด วิธีการขับร้องที่ถือเป็นเอกลักษณ์ คือการขับร้องแบบไม่ปั้นคำเป็นการออกเสียงพยางค์เดี่ยวแบบตรงเสียงไม่มีการปรุงแต่งเสียง และพบกลวิธีการขับร้องทั้งหมด 10 กลวิธี คือ การครั่นเสียง การปั้นคำ การกระทบเสียง การผันเสียงลง การผันเสียงขึ้น การใช้หางเสียง การตวัดเสียง การกดเสียง การเหินเสียง และการกลึงเสียง กลวิธีที่ใช้มากที่สุดคือ การครั่นเสียง มีทั้งการครั่นเสียงในเอื้อน การครั่นเสียงในคำร้อง และกลวิธีการขับร้องที่มีเฉพาะเพลง คือ การกลึงเสียง พบในเพลงช้าปี่เท่านั้น ส่วนวิธีการขับร้องที่มีช่วงการเอื้อนเป็นทำนองโดยใช้ลมหายใจเดียวคือเพลงเชิดนอก

ข้อเสนอแนะ

การขับร้องในบทคอนเสิร์ตตับนางลอยนี้ผู้วิจัยเลือกศึกษาเฉพาะเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์ประกอบโขนละครเพียง 8 เพลง ซึ่งเพลงอื่นๆ ในบทคอนเสิร์ตในตับนางลอย หรือตับอื่นๆ พระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ยังมีประเด็นต่างๆ ให้ศึกษาเป็นวิจัยสืบเนื่องได้อีกเป็นจำนวนมาก

นอกจากนี้ ผู้วิจัยยังมีความเห็นว่าตับนางลอยมักจะถูกนำมาบรรเลงมากเฉพาะเพลงในบั้นต้นตั้งแต่โหมโรงวาจนถึงเพลงฉุยฉายออกเพลงแม่ศรีแต่เพียงเท่านั้น หรือเพลงเชิดนอก ในส่วนตับนางลอยบั้นปลายที่นิยมตัดตอนมาแสดงโขนตอนหนุมานจับนางเบญกาย มิใคร่ได้บรรเลงจบครบทั้งตอนแต่อย่างใด คงเป็นเพราะด้วยระยะเวลาของการบรรเลงให้จบครบตอนนั้นต้องใช้เวลานานมาก จะเป็นการดีมากหากมีผู้ที่มีกำลังพอที่จะคิดจัดการบรรเลงตั้งแต่ต้นจนจบตอน เพื่อเป็นการอนุรักษ์และบันทึกเป็นประวัติศาสตร์ฉบับใหม่ด้วยวิทยาการที่พรั่งพร้อมในปัจจุบัน (พ.ศ. 2561) จากต้นกำเนิดเดิมที่มีการรักษารูปแบบการบรรเลงและการขับร้องที่มีอายุยาวนานล่วงเลยมาแล้วกว่า 120 ปี นับตั้งแต่การบรรเลงครั้งแรกในปี พ.ศ. 2441

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

รายการอ้างอิง

MadMonarchist. Vittorio Prince of Savoy Count of Turin in Parade Uniform 1910. [ออนไลน์]. 2556. แหล่งที่มา: http://italianmonarchist.blogspot.com/2013/09/prince-vittorio-emanuele-count-of-turin.html [20 ตุลาคม 2560]

กรมศิลปากร. สูจิบัตร จางวางทั่ว พาทยโกศล. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร, 2524. (ที่ระลึกเนื่องในโอกาสวันเกิดครบ 100 ปี วันที่ 21 กันยายน 2524)

กันต์ อัศวเสนา. ดุริยวรรณกรรมเพลงตับเรื่องอิเหนาจากต้นฉบับแผ่นเสียงเก่าของวังบ้านหม้อ พ.ศ. 2450. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2559.

กาญจนา อินทรสุนานนท์. เทคนิคการขับร้องเพลงไทย. ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2540.

การรับฮิสรอแยลไฮเนส ปรินสวิกโตโร อิแมนนวลเดอซาโวยา เคานต์ออฟตุริน พระเจ้าหลานเธอกรุงอิตาลี. ราชกิจานุเบกษา. เล่มที่ 15 แผ่นที่ 38 (ร.ศ. 117, 18 ธันวาคม): 396.

กิตติพงษ์ วิโรจน์ธรรมากูร. ชีวิตในวังบางขุนพรหม. พิมพ์ครั้งที่ 8. กรุงเทพมหานคร: ดอกหญ้า 2545, 2548.

คณพล จันทน์หอม. การขับร้องเพลงไทย. กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2539.

จตุพร รัตนวราหะ. เพลงหน้าพาทย์. สุโขทัย: โรงพิมพ์วิทยา, 2538.

จักรกฤษณ์ ดวงพัตรา. วรรณคดีการแสดง. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของคุรุสภา, 2546.

จักรรถ จิตรพงศ์, หม่อมราชวงศ์. สัมภาษณ์, 12 ธันวาคม 2560.

เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม. ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย กรุงเทพมหานคร: โอเดียนสโตร์, 2553.

เจริญใจ สุนทรวาทิน. ข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์, 2530.

ชมนาด กิจขันธ์. รำหน้าพาทย์ชั้นสูงตัวพระ. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: ธนาเพลส, 2555.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. สารานุกรมเพลงไทย. นครปฐม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล, 2557.

ดวงจิตร จิตรพงศ์, หม่อมเจ้า. ชุมนุมบทละคอนและบทขับร้อง. พระนคร: ศิวพร, 2514.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ ฉบับบริบูรณ์ พระนิพนธ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์สยามรัฐ, 2528.

ท้วม ประสิทธิกุล. หลักคีตศิลป์. กรุงเทพมหานคร: อัมรินทรพริ้นติ้งกรุ๊ป, 2529.

ท้วม ประสิทธิกุล. อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ นางท้วม ประสิทธิกุล ณ เมรุวัดเทพศิรินทราวาส กรุงเทพมหานคร วันพุธที่ 22 มกราคม พุทธศักราช 2535 กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, 2535.

ธงทอง จันทรางศุ. ภาพงามของความหลัง. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: เอส.ซี.พริ้นท์แอนด์แพค, 2558.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. บันทึกความรู้ต่างๆ เล่ม 1. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิเสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป, 2552.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. บันทึกความรู้ต่างๆ เล่ม 5. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิเสฐียรโกเศศ-นาคะประทีป, 2552.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา และดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. สาส์นสมเด็จ เล่มที่ 1 พ.ศ. 2457-2461 ฉบับราชบัณฑิตยสภา. กรุงเทพมหานคร: สำนักราชบัณฑิตยสภา, 2558.

บริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้า. ทูนกระหม่อมบริพัตร : พลอยประดับมงกุฎแห่งสยาม. กรุงเทพมหานคร: ธนาคารแห่งประเทศไทย, 2554.

บุญเหลือ เทพยสุวรรณ, หม่อมหลวง. ข้อสังเกตเกี่ยวกับความเป็นมาของการละครไทยและการปรับปรุง. ใน นิออน สนิทวงศ์, มัทนี รัตนิน และ ศรีนวล บุญยวัฒน์, รายงานการสัมมนานาฏศิลป์และดนตรีไทย ณ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ 23-25 มิถุนายน 2515, หน้า 138-169. กรุงเทพมหานคร: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2522.

ปี๊บ คงลายทอง. สัมภาษณ์, 27 มกราคม 2560.

โปรแครม ในการรับฮิสรอแยลไฮเนส ปรินซ์ วิกโตโร อิแมนนวล เดอโวยา เคานต์ออฟตุริน พระเจ้าหลานเธอกรุงอิตาลี เดือนธันวาคม รัตนโกสินทร ศก 117. ราชกิจจานุเบกษา. เล่มที่ 15 เพิ่มแผ่นที่ 36 (ร.ศ. 117, 9 ธันวาคม): 381.

พิชิต ชัยเสรี. การประพันธ์เพลงไทย. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2556.

พิชิต ชัยเสรี. สังคีตลักษณ์วิเคราะห์. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

พิชิต ชัยเสรี. สัมภาษณ์, 29 มิถุนายน 2561.

พุทธเลิศหล้านภาลัย, พระบาทสมเด็จพระ และมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว, พระบาทสมเด็จพระ. บทละครเรื่องรามเกียรติ์ และบ่อเกิดแห่งรามเกียรติ์ พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพมหานคร: ศิลปาบรรณาคาร, 2544.

พูนพิศ อมาตยกุล. ดนตรีวิจักษ์ ความรู้เรื่องดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม. กรุงเทพมหานคร: ฝ่ายวิชาการและงานพิมพ์ บริษัทเกียรติธุรกิจ, 2527.

พูนพิศ อมาตยกุล. นักร้องสตรีไทยในอดีต. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์, 2529.

พูนพิศ อมาตยกุล. ครบรอบ 100 ปี เพลงเขมรไทรโยค. กรุงเทพมหานคร: รักษ์สิปป์, 2531. (สูจิบัตรที่ระลึก ในวโรกาส สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินเป็นองค์ประธานในงานเฉลิมฉลอง 100 ปี เพลงเขมรไทรโยค ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ถนนรัชดาพิเษก กรุงเทพมหานคร วันจันทร์ที่ 19 กันยายน 2531)

พูนพิศ อมาตยกุล. สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดากับการอนุรักษ์มรดกเพลงตับนางลอยของเก่า สยามรัฐ (1 เมษายน 2535): 13

พูนพิศ อมาตยกุล. สังคีตสายใจไทย สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ทรงบรรเลงและขับร้องตับนางลอย สยามรัฐ (18 มีนาคม 2535): 13

พูนพิศ อมาตยกุล. ลำนำแห่งสยาม. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์นิตยสาร HI-FI STEREO, 2540.

พูนพิศ อมาตยกุล. ใน ผลงานของคุณหญิงไพฑูรย์และรางวัลเกียรติยศ. 109. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2541. (อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ 10 มกราคม 2541).

พูนพิศ อมาตยกุล. เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จาก สาส์นสมเด็จ. มหาวิทยาลัยมหิดล: สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ 2552.

พูนพิศ อมาตยกุล. เพลงดนตรี : จากสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศฯ ถึง พระยาอนุมานราชธน. มหาวิทยาลัยมหิดล: สำนักพิมพ์วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ 2552.

พูนพิศ อมาตยกุล. สัมภาษณ์, 17 สิงหาคม 2560.

พูนพิศ อมาตยกุล และคณะ. จดหมายเหตุดนตรี 5 รัชกาล. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง), 2551.

ไพฑูรย์ กิตติวรรณ. อนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพ คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2541.

ภัทระ คมขำ. สัมภาษณ์, 18 กันยายน 2560.

มนตรี ตราโมท. โสมส่องแสง : ชีวิตดนตรีไทยของมนตรี ตราโมท. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์, 2527.

มานิดา จั่นสุวรรณ. ต้นแบบการจัดทำคลังข้อมูลเครื่องดนตรีไทยสำนักดนตรีบ้านพาทยโกศล. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล, 2552.

มูลนิธิสมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และจงจิตรถนอม ดิศกุล, หม่อมเจ้า. พระราชหัตถเลขาส่วนพระองค์พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเกล้าอยู่หัว. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ, 2535.

ราชบัณฑิตยสถาน. สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, 2545.

ราชบัณฑิตยสถาน. พจนานุกรม ฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2554. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: ราชบัณฑิตยสถาน, 2556.

เรณู โกศินานนท์. เพลงไทยไพเราะ. กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช, 2542.

ฤดีรัตน์ กายราศ. สังคีตศิลป์ในสาส์นสมเด็จ เล่ม 2. กรุงเทพมหานคร: สำนักวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร, 2555.

วัฒนธรรม, กระทรวง. โขนพระราชทานเฉลิมพระเกียรติ. นครปฐม: รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2558.

ศิลปากร, กรม. ประวัติผู้ทรงคุณวุฒิทางศิลปะ เล่มที่ 4. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์, 2537.

ศิลปากร, กรม. ประวัติผู้ทรงคุณวุฒิทางศิลปะ เล่มที่ 5. กรุงเทพมหานคร: กรมศิลปากร กองวรรณคดีและประวัติศาสตร์, 2539.

ศึกษาธิการ, กระทรวง. สังคีตสายใจไทย ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: มูลนิธิสายใจไทย, 2535.

สงัด ภูเขาทอง. การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: เรือนแก้วการพิมพ์, 2532.

สมพงษ์ กาญจนผลิน. เพลงไทย. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: องค์การค้าของสำนักงานคณะกรรมการ สกสค., 2548.

สมศักดิ์ ไตรย์วาสน์. สัมภาษณ์, 14 พฤศจิกายน 2560.

สัณห์ไชญ์ เอื้อศิลป์. ทางขับร้องบ้านพาทยโกศล กรณีศึกษา อุษา แสงไพโรจน์. วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต, สาขามานุษยดุริยางควิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, 2546.

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน กรุงเทพมหานคร: สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย, 2544.

สิริรัตนบุษบง, พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้า และพูนพิศ อมาตยกุล. ทูลกระหม่อมบริพัตรกับการดนตรี. กรุงเทพมหานคร: จันวาณิชย์, 2524.

สุพรรณี เหลือบุญชู. การขับร้องเพลงไทย Thai Classical Singing. สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ ภาควิชาทัศนศิลป์และศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, 2541.

สุรพล วิรุฬห์รักษ์. นาฏยศิลป์รัชกาลที่ 5. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ สกสค. ลาดพร้าว, 2554.

สุรพล สุวรรณ. มรดกทางวัฒนธรรม : สำนักดนตรีไทยบ้านพาทยโกศล. กรุงเทพมหานคร: กรมส่งเสริมวัฒนธรรม กระทรวงวัฒนธรรม, 2561.

อรวรรณ บรรจงศิลป์, โกวิทย์ ขันธศิริ, สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ และปกรณ์ รอดช้างเผื่อน. ดุริยางคศิลป์ไทย. จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย: สถาบันไทยศึกษา, 2546.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. ทฤษฎีและหลักปฏิบัติดนตรีไทย และพจนานุกรมดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง, 2546.

อุษา แสงไพโรจน์. สัมภาษณ์, 18 พฤศจิกายน 2557.

อุษา แสงไพโรจน์. สัมภาษณ์, 19 พฤษภาคม 2560.

อุษา แสงไพโรจน์. สัมภาษณ์, 4 กรกฎาคม 2561.

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ภาคผนวก

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

นายปริญญา ทัศนมาศ เกิดวันที่ 2 มิถุนายน พ.ศ. 2534 ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ 145/1 หมู่ที่ 2 ตำบลบ้านติ้ว อำเภอหล่มสัก จังหวัดเพชรบูรณ์ 67110

สำเร็จการศึกษาระดับประถมศึกษาจากโรงเรียนผดุงวิทย์ อำเภอหล่มสัก จังหวัดเพชรบูรณ์ ปีการศึกษา 2546

สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาจากโรงเรียนหล่มสักวิทยาคม อำเภอหล่มสัก จังหวัดเพชรบูรณ์ สายวิทย์-คณิต ปีการศึกษา 2552

สำเร็จการศึกษาระดับอุมศึกษาตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดุริ-ยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2556

ปัจจุบัน (พ.ศ. 2561) ปฏิบัติการสอนวิชาเครื่องสายไทยและขับร้องเพลงไทย ชั้นมัธยมศึกษา ณ โรงเรียนราชินี กรุงเทพมหานคร

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
Chulalongkorn University