คีตรังสรรค์ เพลงพญาหัสดินทร์ ในมิติดุริยางคศิลป์ไทย

KHITA RANG-SAN PHLENG PHAYA HASSADIN : THE CREATION OF CLASSICAL THAI VOCAL PIECE FROM THE INNOVATIVE APPROACH IN THAI CLASSICAL MUSIC

นพคุณ สุดประเสริฐ

ได้รับทุนสนับสนุนงานวิจัยจากงบประมาณแผ่นดิน
ประจำปีงบประมาณ 2563
ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

หัวข้องานวิจัย คีตรังสรรค์ เพลงพญาหัสดินทร์ ในมิติดุริยางคศิลป์ไทย
ชื่อผู้วิจัย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ
คำสำคัญ คีตรังสรรค์
ปีงบประมาณ 2563

บทคัดย่อ

การวิจัยเรื่อง คีตรังสรรค์ เพลงพญาหัสดินทร์ ในมิติดุริยางคศิลป์ไทย เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ เพื่อศึกษากระบวนวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย เพื่อสร้างรูปแบบแนวเพลงสำหรับการขับร้อง และเพื่อสร้างแนวทำนองเพลงขับร้องใหม่เพลงพญาหัสดินทร์

ผลการศึกษากระบวนวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย พบว่า ผู้ขับร้องต้องมีความรู้ความเข้าใจในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยทุกประเภท ต้องมีน้ำเสียงที่ไพเราะแจ่มใสกังวานเหมาะสมกับตัวละคร มีความรู้ความแม่นยำในการใช้ระดับเสียงในการขับร้องได้อย่างถูกต้อง รู้หลักการใช้อารมณ์ในการขับร้องและใช้กลวิธีเสียงพิเศษต่างๆในการขับร้องได้อย่างไพเราะ มีความเข้าใจรูปแบบการบรรจุเพลงร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยได้อย่างถูกต้อง

ผลการศึกษาการสร้างรูปแบบแนวเพลงสำหรับการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย พบว่า ต้องรู้หลักการประพันธ์คำร้องการประพันธ์กลอนสุภาพที่นำมาใช้ทำบทละครเพื่อบรรจุเพลงขับร้อง วิธีการประพันธ์ที่สามารถประพันธ์ขึ้นจากทำนองหลักของเดิม หรือประพันธ์ทางร้องขึ้นใหม่โดยไม่ยึดทำนองหลักของเดิม และรู้หลักการบรรจุทำนองเพลงกับบทร้องให้มีความเหมาะสมกับตัวละครและประเภทต่างๆในการแสดงนาฏศิลป์ไทย

ผลการศึกษาการสร้างสรรค์แนวทำนองเพลงขับร้องใหม่เพลงพญาหัสดินทร์ พบว่า การประพันธ์คำร้องเพลงพญาหัสดินทร์ได้ประพันธ์ขึ้นใหม่แบบกลอนสุภาพมี 4 คำกลอน มีความหมายถึงช้างทรงของพระมหากษัตริย์มีความงดงามคู่บารมีคู่ประเทศชาติคู่แผ่นดิน ใช้ในการออกรบทัพสู้ศึกสงคราม นำชัยชนะมาสู่แผ่นดินไทย การประพันธ์ทางร้องเพลงพญาหัสดินทร์แบ่งออกเป็น 2 ช่วงทำนอง ช่วงแรกเป็นทำนองเกริ่น ในบทร้องคำกลอนที่ 1 ช่วงที่ 2 เป็นทำนองร้องท่อนเดียว ในบทร้องคำกลอนที่ 2-4 ใช้อัตราจังหวะสองชั้น ใช้หน้าทับบลิ่ม ใช้ระดับเสียงทางใน รูปแบบการขับร้องเป็นการร้องแบบต้นบทลูกคู่ ในการวิเคราะห์ทางร้องเพลงพญาหัสดินทร์พบกลวิธีการขับร้องจำนวน 9 กลวิธี ได้แก่ การครั่นกระทบเสียง การโหนเสียง การกลืนเสียง การควงเสียง การกลอกเสียง การกระทบเสียง การครั่นเสียง การกดเสียง และการเกลือกเสียง

Research Title Khita Rang-San Phleng Phaya Hassadin : The creation of classical Thai vocal piece from the innovative approach in Thai classical music

Researcher Asst. Prof.Dr.Nopphakoon Sudprasert

Key words : Khita Rang-San

Year 2020

Abstract

Research title Khita Rang-San Phleng Phaya Hassadin : The creation of classical Thai vocal piece from the innovativeapproach in Thai classical musicbe qualitative research to study the process of singing assemble in Thai classical dance for creating the pattern style of songs in singing and for creating the new style of melody in singing Phleng Phaya Hassadin.

The finding found that the process of singing assemble in Thai classical dance, singer must get the knowledge with understanding in singing assemble in all types of Thai classical dance with the clearly melodic of beautiful voice that properly suitable to performers, must have the accuracy knowledge in using the correctly tone in singing, well understand of emotion using in singing and be able to use technique of special voice in singing with the nice melodic, understand the format of taking songs with Thai classical dance as correctly to get the reality melodic in singing to make the nice perfect of Thai classical dance.

The finding creating pattern style of songs with Thai classical dance found that must know the principle of song composing be Klon Si Suphap that was brought to write the drama scripts for putting the melodies and lyrics to sing. The way of composing could write from the former basic old song or taking the new singing way by ignoring the old one and must get the way to put melodies and lyrics with the most suitability to performers and any types of each Thai classical dance performance.

The finding creating the new style of melody in singing Phleng Phaya Hassadin found that Phleng Phaya Hassadin lyrics composing had new written as Klon Si Suphap of 4 verses meaned to the privacy elephant of the King that be very glorious together beside the King in kingdom for riding into the war getting back with the victory to Thai nation. Phleng Phaya Hassadin composing divided into 2 parts of melodies. Use lyrics taking 2 strokes of rhythm using Na Tab Balim taking the tone of Thangnai, the singing style be the singing as Ton Bot Louk Kco. To analyze the way of Phleng Phaya Hassadin found the techniques in singing of 9 techniques as shouting with *Kron kra-thob Siang, Hon Siang, Kluen Siang, Khuang Siang, Klok Siang, Kra-Thob Siang, Kron Siang, Kod Siang* and *Klueak Siang*.

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยความเมตตากรุณาจากท่านอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นางนิภา โสภาสัมฤทธิ์ ที่สนับสนุนและให้โอกาสในการทำวิจัยในครั้งนี้ จึงขอกราบขอบพระคุณท่านอย่างสูง

กราบขอบพระคุณศิลปินแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางคศิลป์ ครูทัศนีย์ ขุนทอง (ศิลปินแห่งชาติ), ครูประคอง ชลานุภาพ, ครูบุญช่วย โสวัตร, ครูไชยยะ ทางมีศรี, ครูสมชาย ทับพร, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม, รองศาสตราจารย์สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา และผู้ช่วยศาสตราจารย์วิทยา ศรีผ่อง ที่ให้ข้อชี้แนะแนวทางด้านเนื้อหาในการทำวิจัย

กราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ที่ให้คำแนะนำแนวทางงานวิจัยฉบับนี้จนสามารถดำเนินการได้สำเร็จลุล่วงและให้ความเมตตากรุณาแก่ผู้วิจัยมาโดยตลอด และกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ที่กรุณาตรวจสอบข้อมูลงานวิจัย

กราบขอบพระคุณท่านคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ ที่ให้ความอนุเคราะห์และสนับสนุนการทำวิจัยฉบับนี้จนสำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี

ขอขอบคุณภาควิชาดุริยางคศิลป์ และคณาจารย์ในภาควิชาดุริยางคศิลป์ ที่ให้ความอนุเคราะห์ในการบันทึกการขับร้องเพลงพญาหัสดินทร์เป็นต้นแบบจนสำเร็จอย่างสมบูรณ์

ขอบคุณอาจารย์ศศิธร เกื้อกูล และคุณแพรวพัชรี เขมา ที่ให้ความช่วยเหลือในการทำวิจัยครั้งนี้

ทั้งนี้ขอขอบพระคุณสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่ให้การสนับสนุนงบประมาณการวิจัยในการดำเนินการวิจัยในครั้งนี้

หากประโยชน์อันใดที่จะเกิดขึ้นจากงานวิจัย ขอกุศลกรรมนี้จงอุทิศแด่บูรพาจารย์ทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย เพื่อให้ศิลปินรุ่นหลังได้ยึดถือปฏิบัติและเป็นแนวทางในการสอนวิชาวิชาการด้านดุริยางคศิลป์ไทยให้เจริญก้าวหน้าต่อไป

ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย	ก
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	ข
กิตติกรรมประกาศ	ค
สารบัญ	ง
สารบัญรูปภาพ	ช
บทที่ 1 บทนำ	1
1. ความเป็นมาและความสำคัญของการสร้างสรรค์	1
2. วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์	2
3. นิยามศัพท์เฉพาะ	2
4. กรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์	2
บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	3
2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	3
2.1.1 หลักการประพันธ์เพลงไทย	3
2.1.2 การวิเคราะห์เพลงไทย	10
2.1.3 การประพันธ์ทางร้อง	14
2.1.4 ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย	19
2.1.5 แนวคิดการบูรณาการด้านศิลปะ	24
2.2 หลักการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย	25
2.2.1 การขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย	25
2.2.2 เพลงที่ใช้ขับร้องสำหรับการแสดงนาฏศิลป์ไทย	25
2.3 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง	28
2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	33

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิธีวิจัย	39
3.1 การรวบรวมข้อมูล	39
3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล	40
3.3 การนำเสนอข้อมูล	41
บทที่ 4 กระบวนวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย	42
4.1 วิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย	42
4.2 เสียงผู้ขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย	44
4.3 ระดับเสียงร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย	47
4.4 อารมณ์ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย	51
4.5 กลวิธีในการขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย	54
4.6 รูปแบบเพลงขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย	56
4.7 สุนทรียรสในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย	60
บทที่ 5 การสร้างรูปแบบแนวเพลงสำหรับการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย	63
5.1 การประพันธ์คำร้อง	63
5.2 การประพันธ์ทางร้อง	65
5.3 หลักการบรรจุทำนองเพลงกับบทร้อง	67
บทที่ 6 การสร้างสรรค์แนวทำนองเพลงขับร้องใหม่ เพลงพญาหัสดินทร์	72
6.1 การประพันธ์คำร้องเพลงพญาหัสดินทร์	72
6.2 การประพันธ์ทางร้องเพลงพญาหัสดินทร์	74
6.3 การวิเคราะห์ทางร้องเพลงพญาหัสดินทร์	86
บทที่ 7 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผลอและข้อเสนอแนะ	96
7.1 สรุปผลการวิจัย	96
7.2 อภิปราบผล	101
7.3 ข้อเสนอแนะ	111
บรรณานุกรม	112
บุคลานุกรม	114

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
ภาคผนวก	115
ภาคผนวก ก คำอธิบายเพลงพญาหัสดินทร์	116
ภาคผนวก ข โน้ตทำนองร้องเพลงพญาหัสดินทร์	118
ภาคผนวก ค โน้ตสากลทำนองร้องเพลงพญาหัสดินทร์	130
ภาคผนวก ง แบบสัมภาษณ์งานวิจัย เรื่อง คีตรังสรรค์ เพลงพญาหัสดินทร์ ในมิติดุริยางคศิลป์ไทย	134
ภาคผนวก จ เอกสารรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์	137
ภาคผนวก ฉ รูปภาพการจัดสัมมนากลุ่ม (Focus Group)	140
ประวัติผู้วิจัย	146

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

สารบัญรูปภาพ

ภาพที่		หน้า
1	แผนผังกลอนสุภาพ.....	64

บทที่ 1
บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของการสร้างสรรค์

คีตศิลป์ไทย เป็นมรดกที่สำคัญประจำชาติที่สืบทอดมาแต่โบราณ มีการพัฒนามาทุกยุคสมัย จนถึงปัจจุบัน ด้วยการถ่ายทอดออกมาเป็นทำนองร้องในทำนองต่างๆ ตามที่ผู้ประพันธ์ประดิษฐ์สร้างสรรค์ขึ้น โดยใช้วิธีเปล่งเสียงเพื่อประดิษฐ์คำร้องการเอื้อนอย่างมีท่วงทำนองที่มีศิลปะที่ไพเราะถ่ายทอดออกมา ตามบทร้องที่ประพันธ์ขึ้นให้มีความสอดคล้อง เหมาะสมเข้ากับท่วงทำนองของเพลง จึงถือได้ว่าการขับร้องเพลงไทยจึงเป็นมรดกทางด้านภูมิปัญญาของ “ดุริยางคกวี” ที่มีความสำคัญอย่างยิ่งที่สามารถเชื่อมโยงศิลปะแขนงต่างๆให้มีความสัมพันธ์สอดคล้องเป็นอันเดียวกันได้

ทางขับร้องเพลงไทย ตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบันดุริยางคกวีได้ประดิษฐ์ขึ้นส่วนใหญ่มาจากทำนองของเพลงที่ประพันธ์ทางดนตรีขึ้นไว้ก่อน แล้วนำทำนองลูกตกของเพลงมาใช้เป็นแนวกลวิธีการประพันธ์ทางร้อง ส่วนการดำเนินทำนองที่ต้องใช้เสียงเอื้อนและวางคำร้อง จะต้องมีการวางท่วงทำนองให้มีความเหมาะสมกับท่วงทำนองลูกตกของระดับเสียง ผู้ประพันธ์ทางร้องจะต้องมีทักษะการประดิษฐ์เอื้อนให้มีความสอดคล้องเลื่อนไหลไพเราะตามทำนองเพลงซึ่งส่วนใหญ่ผู้ประพันธ์เพลงจะนำเพลงสองชั้นมาใช้ในการแต่งขยายเป็นสามชั้นบ้าง และตัดลงเป็นชั้นเดียวครบเป็นเพลงเถา หรือนำเพลงต่างๆมาใช้เป็นแนวทางหรือท่วงทำนองบางช่วงมาใช้ในการประพันธ์เพลงขึ้นใหม่ โดยนิยมนำกลุ่มเพลงประเภทต่างๆมาใช้เป็นแนวทางทำนองหลัก ส่วนกลุ่มเพลงบางกลุ่มเป็นเพลงที่มีแต่งทำนองร้องอย่างเดียวไม่มีทำนองหลักทางดนตรีก็มี เช่น เพลงโทนม้า สองชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า ใช้ประกอบการแสดงละครในบทที่ตัวละครขี่ม้า หรือพรรณนาความงามของม้าพระที่นั่ง (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2535 : 128) มีทำนองทางร้องที่ไพเราะ และกลวิธีการประดิษฐ์เสียงร้องได้หลากหลายที่สร้างสุนทรียรสได้เป็นอย่างดี เพลงโทนม้าเป็นเพลงที่นิยมใช้กับตัวละครเอกในละครใน เช่น เรื่องอิเหนา รามเกียรติ์ เป็นต้น เป็นเพลงที่มีท่วงทำนองที่ไพเราะ สง่างาม มีชั้นเชิงลีลา กลเม็ดแพรวพราว ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะนำเพลงโทนม้ามาเป็นแนวทางในการประพันธ์เพลงพญาหัสดินทร์ ซึ่งผู้วิจัยจะประพันธ์ทางขับร้องเพื่อใช้ขับร้องเดี่ยวและสามารถนำไปร้องเข้ากับดนตรี ซึ่งจะมีการนำเครื่องดนตรีเพื่อบรรเลงรับสวมส่งและเดี่ยวเครื่องดนตรีเพื่อให้เกิดความไพเราะและสมบูรณ์ยิ่งขึ้น และสามารถนำไปใช้ในการสร้างสรรค์ทางการแสดงทางนาฏศิลป์ไทยได้ เพื่อเป็นแนวทางและได้ศึกษาวิธีการประพันธ์เพลงตามขั้นตอนทางดุริยางคศาสตร์ต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการสร้างสรรค์

1.2.1 เพื่อศึกษากระบวนวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

1.2.2 เพื่อสร้างรูปแบบแนวเพลงสำหรับการขับร้อง

1.2.3 เพื่อสร้างสรรค์แนวทำนองเพลงขับร้องใหม่ เพลงพญาหัสดินทร์

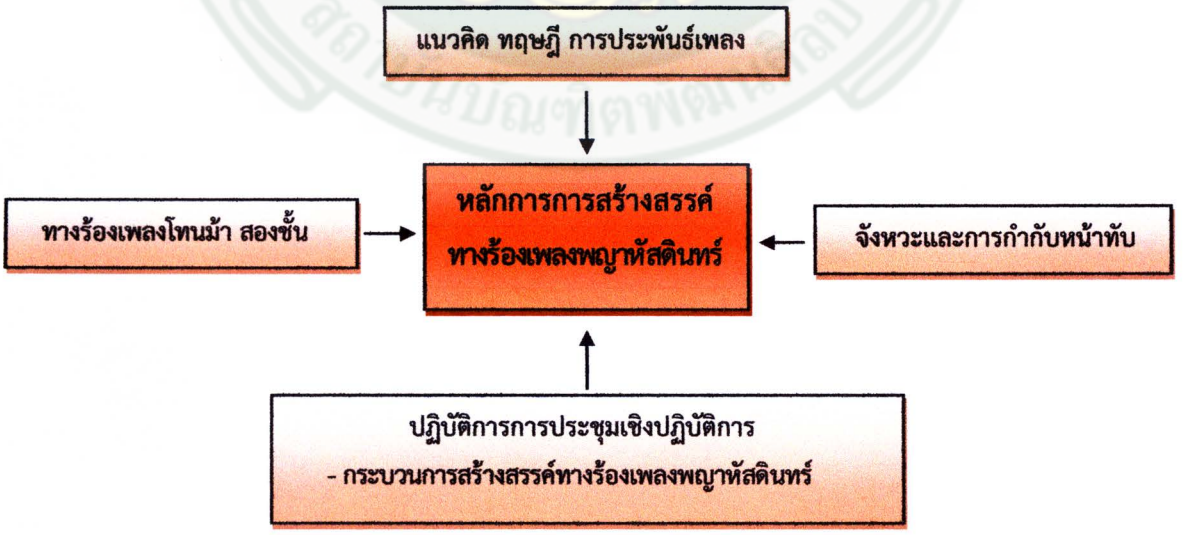
1.3 นิยามศัพท์เฉพาะ

คีตรังสรรค์ หมายถึง การสร้างสรรค์ทางขับร้องเพลงไทยให้มีความไพเราะ ทั้งบทประพันธ์ทำนอง ทางร้อง ในการวิจัยครั้งนี้หมายถึง คีตรังสรรค์ เพลงพญาหัสดินทร์ ในมิติดุริยางคศิลป์ไทย

การสร้างสรรค์ หมายถึง การสร้างสิ่งใหม่ๆให้เกิดขึ้นอย่างมีคุณค่า และมีระบบขั้นตอนการสร้างสรรค์ โดยมีความแตกต่างออกจากของเดิมที่มีอยู่ เช่น ทำนองขับร้องเพลงดั้งเดิมเป็นอัตราสองชั้น แต่ได้นำทำนองเพลงเดิมมาสร้างสรรค์ แต่งขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้น และตัดลงเป็นชั้นเดียว และประพันธ์บทร้องใหม่ใช้ขับร้อง เป็นต้น ในการวิจัยครั้งนี้หมายถึง การสร้างสรรค์ทางขับร้องเพลงพญาหัสดินทร์

1.4 กรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์

การสร้างสรรค์ทางขับร้องเพลงพญาหัสดินทร์ ผู้วิจัยได้คำนึงถึงกรอบแนวคิดที่ใช้ในการสร้างสรรค์สำคัญๆ เช่น กระบวนวิธีการสร้างสรรค์ทางขับร้อง แนวคิด ทฤษฎีหลักการประพันธ์เพลง จังหวะ และการกำกับหน้าทับ ทางร้องเพลงโทนม้า สองชั้น และรวมถึงปฏิบัติการสัมมนากลุ่มย่อย ดังแสดงผังกรอบแนวความคิดต่อไปนี้



บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษาเรื่อง คีตรังสรรค์ เพลงพญาหัสดินทร์ ในมิติดุริยางคศิลป์ไทย ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอสารทางวิชาการ งานวิจัย บทความ และเอกสารสิ่งพิมพ์ต่างๆที่เกี่ยวข้อง โดยนำเสนอเป็นข้อมูลประกอบในการศึกษาโดยแยกเป็นหัวข้อต่างๆ ดังนี้

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
- 2.1.1 หลักการประพันธ์เพลงไทย
- 2.1.2 การวิเคราะห์เพลงไทย
- 2.1.3 การประพันธ์คำร้อง
- 2.1.4 ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย
- 2.1.5 แนวคิดการบูรณาการด้านศิลปะ

2.2 หลักการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย
- 2.2.1 การขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย
- 2.2.2 เพลงที่ใช้ขับร้องสำหรับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

2.3 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.1.1 หลักการประพันธ์เพลงไทย

การประพันธ์เพลงเป็นการสร้างสรรค์งานศิลปะเกิดจากแรงบันดาลใจและความซาบซึ้งของผู้ประพันธ์ต่อสิ่งใดสิ่งหนึ่ง โดยผู้ประพันธ์จะต้องมีความรู้ในเรื่องของดนตรี ตามเรื่องหรือการสื่อสารออกมาโดยที่ใช้เครื่องดนตรีนั้นเป็นสื่ออารมณ์หรือสื่อกิริยาของคน สัตว์ สิ่งของ ตามหัวข้อที่ตั้งเอาไว้เพื่อที่จะสร้างสรรค์ผลงานออกมาได้ดีและละเอียดถี่ถ้วน

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2542 : 6-8) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของดนตรีไว้ในหนังสือ สังคีตนิยม ว่าด้วยดนตรีไทย ซึ่งมีองค์ประกอบดังนี้

1) เสียง (Tone)

เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของอากาศที่เป็นไปอย่างสม่ำเสมอ ส่วนเสียงอึกทึกหรือเสียงรบกวน เกิดจากการสั่นสะเทือนของอากาศที่เท่ากัน ลักษณะความแตกต่างของเสียงขึ้นอยู่กับคุณสมบัติสำคัญ 4 ประการ คือ ระดับเสียง ความยาวของเสียง ความเข้มของเสียง และคุณภาพของเสียง

1.1) ระดับเสียง หมายถึง ระดับความสูง - ต่ำ ของเสียง ซึ่งเกิดจากจำนวนความถี่ของการสั่นสะเทือน กล่าวคือ ถ้าเสียงที่มีความถี่สูง ลักษณะของการสั่นสะเทือนเร็ว ก็จะส่งผลให้มีระดับเสียงต่ำ

1.2) ความสั้น - ยาว ของเสียง หมายถึง คุณสมบัติที่เกี่ยวกับความยาว - สั้นของเสียง ความยาวและสั้นของเสียงเป็นคุณสมบัติที่สำคัญอย่างยิ่งของการกำหนดลีลา จังหวะของดนตรี การกำหนดความสั้น - ยาวของเสียง สามารถแสดงให้เห็นได้จากลักษณะของตัวโน้ต

1.3) ความเข้มของเสียง เกี่ยวข้องกับน้ำหนักของความหนักเบาของเสียงในกรณีของดนตรีไทยที่ปรากฏอย่างเด่นชัดในเพลงเชิดจีน

2) จังหวะหน้าทับ เป็นจังหวะที่เกิดจากการกระทำของเครื่องหนังและกลอง ความหนัก - เบาของเสียง มีผลอย่างมากต่อการสร้างสีสันให้แก่บทเพลง ทั้งมีวัตถุประสงค์เพื่อวัดขนาดของเพลงว่าขาดเกินหรือไม่ หน้าทับที่ใช้บรรเลงดนตรีไทยมีหลายประเภท

3) ทำนอง (Melody)

ทำนอง คือ การจัดระเบียบของเสียงที่เกี่ยวข้องกับความสูง - ต่ำ ความสั้น - ยาว และความดัง - เบา คุณสมบัติเหล่านี้เมื่อนำมาปฏิบัติอย่างต่อเนื่องบนพื้นฐานของความช้า - เร็ว โดยผู้ฟังสามารถง่ายต่อความเข้าใจได้มากที่สุด ทำนองของดนตรีไทยสามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภทด้วยกัน คือ ทำนองหลัก และ ทำนองตกแต่ง

3.1) ทำนองหลัก เป็นเนื้อทำนองที่แท้จริงขิงดนตรีไทย นักดนตรีไทยเรียกกันว่า ลูกฆ้อง ที่เรียกว่าลูกฆ้องนั้นเป็นการเรียนตามวิธีการแต่งเพลงไทยที่ครูอาจารย์ผู้ประพันธ์จะอาศัยการประดิษฐ์ทำนอง โดยมีลีลาของทำนองฆ้องวงใหญ่ เป็นต้น

3.2) ทำนองตกแต่ง ทำนองตกแต่งเป็นการประดิษฐ์ตกแต่งทำนองหลักให้มีความไพเราะ เหมาะสมกับเครื่องดนตรีแต่ละประเภท

โดม สว่างอารมณ์ (2560 : 26) ได้กล่าวถึงการประพันธ์เพลงเบื้องต้นว่า วิธีการแต่งเพลงไทยของผู้ประพันธ์เพลงทั้งหลายในเพลงแทบทุกเพลง ผู้ประพันธ์จะใช้จินตนาการในการคิดค้นทำนองเพลงที่คิดว่ามีความไพเราะและเหมาะสมกับบทเพลงในการนำเสนอผู้ฟัง เมื่อนำทำนองเพลงทั้งหลายในเพลงไทยมาพิจารณาจะเห็นว่า บทเพลงทั้งหลายใช้ทำนองเพลง 3 ลักษณะ ดังต่อไปนี้

1) ทำนองกรอ

2) ทำนองเก็บ

3) ทำนองลูกล้อ - ลูกขัด

ทำนองเพลงทั้ง 3 ลักษณะข้างต้น จะมีใช้ผสมผสานกันไปในบทเพลงไทยแทบทุกเพลง ไม่มีบทเพลงไทยใดๆที่ใช้ทำนองเพียงอย่างใดอย่างหนึ่งในการสร้างทำนองเพลงโดยเฉพาะ แต่ถ้าบทเพลงใดใช้ทำนองกรอมาๆก็เรียกว่า เพลงทางกรอ ถ้าบทเพลงใดใช้ลักษณะทำนองเก็บมากๆ ก็เรียกว่า เพลงทางเก็บ ดังนี้เป็นต้น ความแตกต่างอันเป็นลักษณะเด่นของทำนองเพลงทั้ง 3 ลักษณะ สามารถนำมาใช้ในบทเพลงต่างๆได้ ดังต่อไปนี้

1) ทำนองกรอ

ลักษณะทำนองเพลงกรอเป็นบทเพลงที่มีลีลาการดำเนินทำนองช้าๆ เน้นทำนองเพลงที่มีความไพเราะประทับใจ โดยทั่วไปสำนวนเพลงสามชั้นที่ใช้ทางกรอบรรเลงนั้นจะสังเกตเห็นได้ว่า ผู้ประพันธ์เพลงเลือกใช้เสียงยาวๆในบทเพลง การใช้เสียงยาวๆในการสร้างทำนองเพลงจะทำให้บทเพลงมีความรู้สึกอ่อนหวาน นุ่มนวล น่าฟัง เพลงที่สร้างด้วยการดำเนินทำนองเพลงกรอนี้เหมาะสำหรับใช้กับเพลงที่แสดงอารมณ์โศกเศร้า หงอยเหงา หวานซึ้งรำพึงรำพัน หรือบรรยายลักษณะอันน่าชื่นของธรรมชาติ เห็นได้ว่าเสียงที่ใช้ในทำนองเพลงแต่ละท่อนใช้เสียงที่สั้นลง ทำให้ทำนองเพลงมีลีลาที่กระชับขึ้น เนื่องจากสัดส่วนของบทเพลงได้ทอนลงมาตามทฤษฎีของเพลงเถา เช่น เพลงชมแสงจันทร์ โสมส่องแสง มอญอ้อยอิ่ง เพลงครวญหา เป็นต้น

2) ทำนองเก็บ

ทำนองทางเก็บ มีใช้ในบทเพลงไทยโดยทั่วไป เป็นบทเพลงที่มีลีลาการดำเนินทำนองเพลงที่ว่องไวกระชับขึ้น บทเพลงที่ใช้ทำนองเพลงทางเก็บในการบรรเลงจะมีความไพเราะเพียงใดนั้น อยู่ที่ความคิดในการผูกประโยคเพลงของผู้ประพันธ์ ซึ่งเกี่ยวกับการแต่งเพลงทางเก็บนี้โดยทั่วไปผู้ประพันธ์เพลงจะเลือกใช้มือฆ้องอิสระ มากกว่าการใช้มือฆ้องบังคับในการประพันธ์บทเพลง เพราะการใช้มือฆ้องอิสระสามารถที่จะทำให้ผู้บรรเลงแปรทำนองได้อย่างสะดวกในวิธีการบรรเลง

3) ทำนองลูกล้อ - ลูกขัด

ทำนองลูกล้อ - ลูกขัด เป็นเทคนิคการบรรเลงบทเพลงไทยชนิดหนึ่ง ซึ่งวิธีการบรรเลงจะแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็นสองพวก คือ พวกหน้าบรรเลงเสียงสูง และพวกบรรเลงเสียงต่ำ บรรเลงสลับล้อเลียนกับทำนองพวกหน้า แต่ถ้าพวกหลังบรรเลงทำนองเพลงซ้ำกับพวกเครื่องหน้าจะเรียกว่า บรรเลงลูกล้อ คือ เป็นการล้อเลียนทำนองพวกหน้า แต่ถ้าพวกหลังบรรเลงไม่เหมือนกันกับพวกเราเป็นลักษณะการบรรเลงแบบคนพูดจาคนละเรื่องกัน

สงัด ภูเขาทอง (2539 : 77) ได้อธิบายเกี่ยวกับการสร้างทำนองเพลงไทยไว้ว่า การสร้างทำนองเพลงไม่แตกต่างอะไรกับนักประพันธ์หนังสือที่คิดผูกเรื่องขึ้นมาในการประพันธ์ ผู้ประพันธ์จะต้องมีความรู้ในเรื่องที่ตนต้องการจะประดิษฐ์ขึ้น มีความรอบคอบ มีความละเอียดอ่อนต่อการสังเกตวัตถุต่างๆ ที่ตนได้เรียบเรียงขึ้นรวมทั้งฝึกฝนจนชำนาญและเข้าใจ

การประดิษฐ์ทำนองเพลงไทย มีลักษณะคล้ายกับคำประพันธ์คำประพันธ์ร้อยกรองที่จะต้องคำนึงถึงความไพเราะของเสียงเป็นสำคัญ ส่วนใหญ่ทำนองเพลงนั้นหากนำเอาเสียงสูงๆต่ำๆวางลงแล้วใส่จังหวะลงไปก็จะเป็นเพลงทันที แต่เป็นเพลงประเภทกลอนพาไป นอกจากผู้ประพันธ์เพลงจะอาศัยความสามารถที่มีอยู่ในตัวเอง ประสบการณ์ และการฝึกฝนทั้งยังค้นคว้าหาความรู้อยู่เสมอแล้ว ยังต้องอาศัยจินตนาการสูงอีกด้วย ทั้งยังต้องรู้จักสังเกตดนตรีในรูปแบบต่างๆ

โดม สว่างอารมณ์ (2560 : 26-33) ได้อธิบายถึงการสร้างทำนองเพลงไว้ว่า การที่ผู้ประพันธ์สร้างทำนองขึ้นมาเป็นพิเศษสำหรับใช้เฉพาะในบทเพลงที่ตนเองสร้างขึ้น ทำนองเพลงที่แต่งขึ้นมาจะไม่มีใช้ในบทเพลงอื่น เมื่อผู้ฟังได้ยินทำนองเพลงพิเศษนี้แล้วจะนึกขึ้นได้เลยว่าเพลงนี้ชื่อเพลงอะไร ใครเป็นผู้แต่ง หรือเป็นทำนองเพลงที่แสดงถึงเอกลักษณ์ของผู้แต่งนั้นๆ รูปแบบของบทเพลงไทยโดยทั่วไปจะมีลักษณะเป็นเพลงท่อนเดียวไปจนถึงสี่ท่อน หรือจะมีมากกว่านั้นก็ได้ โดยปกติผู้ประพันธ์เพลงจะกำหนดให้ทำนองเพลงแต่ละท่อนที่แต่งขึ้นมีความยาวเท่ากัน โดยการใช้หน้าทับปรบไก่หรือหน้าทับสองไม้เป็นการวัดความยาวของบทเพลง เช่น เพลงมอญรำดาบ เป็นเพลงที่มีสองท่อน แต่ละท่อนมีความยาว 4 จังหวะ หน้าทับปรบไก่ หรือเพลงแขกบรเทศ เป็นเพลงที่มีความยาว 4 จังหวะ หน้าทับสองไม้ เป็นต้น

มีเพลงไทยหลายเพลงที่ผู้ประพันธ์เพลงจงใจแต่งขึ้นโดยทำให้รูปแบบของเพลงที่แตกต่างไปจากเดิม คือ การทำให้แต่ละท่อนเพลงมีความยาวไม่เท่ากัน ซึ่งความยาวของเพลงที่แตกต่างกันนี้สามารถทำได้อย่างตามอิสระ ตามความคิดของผู้ประพันธ์ ซึ่งนับได้ว่าเป็นการสร้างลักษณะเด่นให้กับบทเพลงอีกวิธีหนึ่ง

อีกวิธีหนึ่งที่ผู้ประพันธ์นิยมนำมาสร้างลักษณะเด่นให้กับบทเพลง ครูการใช้วิธีบรรเลงเพลงให้เกิดลักษณะเด่น โดยการจัดการบรรเลงให้มีความพิเศษแตกต่างไปจากการบรรเลงแบบธรรมดา ซึ่งวิธีการทั้งสองนี้ถือว่าเป็นวิธีการสร้างบทเพลงให้มีรูปแบบซับซ้อนขึ้น เพื่อให้เกิดความไพเราะและความแปลกใหม่ในการนำเสนอบทเพลงต่อผู้ฟัง ซึ่งในที่นี้จะขอกล่าวถึงวิธีการข้างต้นในการสร้างบทเพลงให้มีลักษณะเด่น โดยมีรายละเอียดดังนี้

1) ใช้รูปแบบของบทเพลงสร้างลักษณะเด่น

รูปแบบของบทเพลงที่บทเพลงที่แตกต่างออกไปจากบทเพลงอื่นๆ คือ บทเพลงที่มีท่อนเพลงที่ไม่ยาวเท่ากันตามที่กล่าวไว้ข้างต้น ซึ่งถ้านำบทเพลงที่มีความยาวไม่เท่ากันมาพิจารณาการใช้รูปแบบของบทเพลงจะพบว่าเพลงประเภทที่แต่ละท่อนมีความยาวไม่เท่ากันนั้น ใช้รูปแบบเฉพาะในแต่ละเพลงแตกต่างกันไป 2 ลักษณะดังนี้

1.1) เพลงที่แต่ละท่อนมีความยาวไม่เท่ากัน แต่เป็นเพลงที่ใช้หน้าทับเดียวกันทุกท่อนของเพลง มีเป็นจำนวนมากในบทเพลงไทย ดังเช่นเพลงต่อไปนี้

เพลงเขมรโพธิสัตว์ เป็นเพลงหน้าทับปรบไก่ มี 3 ท่อน ท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 ยาว 4 จังหวะ ท่อนที่ 3 ยาว 9 จังหวะ

เพลงการเวกใหญ่ เป็นเพลงหน้าทับปรบไก่ มี 2 ท่อน ท่อนที่ 1 ยาว 7 จังหวะ ท่อนที่ 2 ยาว 9 จังหวะ

เพลงกำสรวลสุรางค์ เป็นเพลงหน้าทับปรบไก่ มี 2 ท่อน ท่อนที่ 1 ยาว 8 จังหวะ ท่อนที่ 2 ยาว 5 จังหวะ

เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เป็นเพลงหน้าทับปรบไก่ มี 3 ท่อน ท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 ยาว 4 จังหวะ ท่อนที่ 3 ยาว 6 จังหวะหน้าทับ

เพลงแขกมอญบางช้าง เป็นเพลงหน้าทับปรบไก่ มี 3 ท่อน ท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 ยาว 2 จังหวะ ท่อนที่ 3 ยาว 6 จังหวะ

ถ้าพิจารณารูปแบบของบทเพลงทั้งหลายที่มีความยาวไม่เท่ากัน จากตัวอย่างเพลงที่กล่าวถึงข้างต้นจะเห็นได้ว่า บทเพลงทุกเพลงมีการกำหนดความยาวของท่อนเพลงแต่ละท่อนไม่เท่ากัน การเกิดลักษณะเช่นนี้เพราะผู้ประพันธ์แต่ละท่านสามารถใช้ความคิดในการกำหนดรูปแบบที่เป็นอิสระ จึงทำให้รูปแบบการแบ่งท่อนเพลงแต่ละเพลงแตกต่างกันออกไปอย่างเห็นได้ชัด ทั้งในด้านขนาดของบทเพลงและจำนวนท่อนเพลง

1.2) เพลงที่แต่ละท่อนมีความยาวไม่เท่ากันและแต่ละท่อนเพลงนั้นใช้หน้าทับในการบรรเลงที่แตกต่างกัน เพลงที่ใช้หน้าทับในการบรรเลงลักษณะนี้มีใช้ในบทเพลงจำนวนมาก เช่น

เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง อัตราสองชั้น เป็นเพลงที่ใช้หน้าทับปรบไก่ปนกับหน้าทับมอญ มี 4 ท่อน ท่อนที่ 1 ใช้หน้าทับปรบไก่ 4 จังหวะ ท่อนที่ 2 ใช้หน้าทับปรบไก่ 2 จังหวะ ท่อนที่ 3 ใช้หน้าทับปรบไก่ 4 จังหวะ ท่อนที่ 4 ใช้หน้าทับมอญ 6 จังหวะ โดยเริ่มต้นเพลง 3 จังหวะแรก ใช้หน้าทับปรบไก่และใช้หน้าทับมอญอีก 3 จังหวะ

เพลงพม่าห้าท่อน เป็นเพลงที่ใช้สำเนียงพม่า อัตราสองชั้นของเก่า เป็นเพลงหน้าทับสองไม้ มี 5 ท่อน ท่อนที่ 1 เป็นเพลงที่มีลูกโยน ซึ่งสามารถพลิกแพลงได้ต่างๆ ไม่กำหนดจำนวนจังหวะ ดังนั้นผู้แต่งแทรกภาษาต่างๆ เช่น พม่า มอญ ลาว ฝรั่ง ได้ ท่อนที่ 2 ถึงท่อนที่ 5 มีจังหวะจำกัด เพิ่มเติมไม่ได้ เพลงท่อนที่ 2 ถึงท่อนที่ 5 นี้มีอัตราเพลงเป็นสองชั้นทั้งหมด ถ้านับจังหวะหน้าทับสองไม้สองชั้น แต่ละท่อนมี 16 จังหวะ

เพลงใบ้คลั่ง เป็นเพลงที่มี 4 ท่อน แต่ละท่อนใช้หน้าทับแตกต่างกันออกไป ดังนี้ ท่อนที่ 1 ใช้หน้าทับสองไม้ ท่อนที่ 2 ใช้หน้าทับลาว ท่อนที่ 3 ใช้หน้าทับปรบไก่ ท่อนที่ 4 ใช้หน้าทับลาว ดังนั้นเพลงนี้นอกจากมีรูปแบบของบทเพลงที่ลักษณะเด่นแล้ว ยังใช้อัตราจังหวะหน้าทับที่แตกต่างไปจากบทเพลงอื่นๆอีกด้วย

2) การใช้วิธีบรรเลงสร้างลักษณะเด่น

เทคนิคการบรรเลงที่มักนำมาใช้ร่วมกันกับรูปแบบของบทเพลงทั้งหลาย เพื่อทำให้บทเพลงมีลักษณะเด่นไพเราะ น่าฟัง และน่าสนใจ คือ เทคนิคการเดี่ยวเครื่องมือดนตรีในการบรรเลงมีเพลงไทยไม่มากเพลงนักที่จะใช้วิธีการสร้างลักษณะเด่นให้กับบทเพลง เนื่องจากการแต่งเพลงโดยวิธีสร้างทำนองเดี่ยวเครื่องดนตรีในบทเพลงนี้ ผู้ประพันธ์เพลงต้องสร้างทำนองเพลงพิเศษขึ้นมา และทำนองเพลงพิเศษนี้จะนำมาใช้ในการเดี่ยวเครื่องมือทั้งวงหือใช้ดนตรีบางชิ้นในการเดี่ยวก็มี โดยปกติการใช้เทคนิคการบรรเลงสร้างรูปแบบเพลงที่พบเห็นในปัจจุบัน ที่ผู้ประพันธ์บทเพลงนิยมใช้กันโดยทั่วไปมี 3 ลักษณะ ดังต่อไปนี้

- เดี่ยวเครื่อง มีทั้งวงบางช่วงของบทเพลง ลักษณะเด่นของการที่ใช้เครื่องดนตรีทั้งวงผลัดกันบรรเลงเดี่ยวบางช่วงของบทเพลงเช่นนี้ นอกจากจะเป็นสิ่งที่แสดงความคิดในวิธีการแต่งเพลงของผู้ประพันธ์แล้ว เพลงในลักษณะนี้ยังต้องให้นักดนตรีที่มีความสามารถพิเศษในการบรรเลงเดี่ยวเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ให้ผู้ฟังได้เห็นความพร้อมของวงดนตรี ดังนั้น เพลงประเภทนี้จะไพเราะได้ก็ต้องอาศัยฝีมือของนักดนตรีที่มีความสามารถในการบรรเลงระดับสูงอีกประการหนึ่งด้วย เช่น เพลงทยอยนอก เป็นต้น

- เครื่องดนตรีบางชิ้นบางช่วงของบทเพลงการเดี่ยวเครื่องมือบางชิ้นบางช่วงของบทเพลง นับเป็นการสร้างลักษณะเด่นในบทเพลงอีกวิธีหนึ่ง เพลงที่เดี่ยวเครื่องดนตรีบางชิ้นในบทเพลงที่มีในบทเพลงไทยหลายเพลง เช่น เพลงมอญอ้อยอิ่ง ยอเร แสนปมรำพัน ตะเลงรัญจวน เป็นต้น ทำนองเพลงที่ใช้การบรรเลงเดี่ยวในลักษณะนี้ โดยทั่วไปผู้ประพันธ์เพลงจะสร้างทำนองให้เครื่องมือบางชิ้นใช้ในการเดี่ยวแทรกในบทเพลงครึ่งจังหวะหน้าทับปรบไก่สามชั้น หรืออย่างมากก็ 1 หน้าทับปรบไก่ สามชั้น เท่านั้น เนื่องจากท่อนเพลงที่มีการเดี่ยวนั้นบางเพลงมีความยาว 4 จังหวะหน้าทับปรบไก่ ดังนั้นผู้ประพันธ์เพลงจึงสร้างทำนองที่ใช้ในการเดี่ยวเท่านี้ เพื่อจะได้เหมาะสมกับสัดส่วนของบทเพลงนั้นเอง

3) เดี่ยวเครื่องดนตรีบางท่อนของบทเพลงหรือทั้งบทเพลง การสร้างลักษณะเด่นให้กับบทเพลงโดยใช้วิธีการเดี่ยวดนตรีบางท่อนบทเพลงหรือทั้งเพลง โดยทั่วไปถ้าเป็นการเดี่ยวเพลงบางท่อนของบทเพลงจะมีวิธีการบรรเลงที่เริ่มโดยการใช้เครื่องมือทั้งวงเพื่อการรับร้อง จากนั้นเป็นการเดี่ยวเครื่องดนตรีชิ้นใดชิ้นหนึ่งของท่อนเพลงนั้นๆในเที่ยวแรก เมื่อเครื่องดนตรีนั้นๆเดี่ยวทำนองเพลงเที่ยวแรกจบลง มักจะใช้วงดนตรีรับพร้อมกันทั้งวงบรรเลงในเที่ยวย้อนกลับ และเมื่อนักดนตรีบรรเลงจบในท่อนนั้นแล้วก็จะทอดส่งเสียงให้นักร้องร้อง บทเพลงในท่อนใหม่ต่อไป แต่ถ้าเป็นการเดี่ยวบทเพลงทั้งเพลงโดยการใช้เครื่องมือบางชิ้นในการเดี่ยว ถ้าเพลงที่ใช้ในการเดี่ยวนั้นมีการร้องประกอบด้วยเครื่องดนตรีที่ใช้ในการเดี่ยวก็ต้องปฏิบัติตามวิธีการข้างต้น แต่ถ้าการเดี่ยวนั้นไม่มี การร้องประกอบด้วยการบรรเลงทำนองเดี่ยวเครื่องดนตรีชนิดนั้นๆด้วยได้เลย

บทเพลงที่ใช้ในการเดี่ยวเครื่องดนตรีบางชิ้นทั้งเพลงหรือเดี่ยวบางท่อนของเพลงนั้นตามประวัติดนตรีไม่มีเพลงใดที่แต่งด้วยผู้ประพันธ์เพลงเพียงผู้เดียวเลย บทเพลงส่วนใหญ่ที่นำมาสร้างทำนองเพลงเดี่ยวนั้นจะเป็นทำนองเพลงที่มีมาแต่โบราณในสมัยอยุธยาแถบทั้งสิ้น และบทเพลงสมัยอยุธยามีบทเพลงสมัยอยุธยานั้นมาสร้างทำนองเพลงเดี่ยว ให้บทเพลงมีวิธีการบรรเลงที่ไพเราะน่าฟังยิ่งขึ้น

การสร้างลักษณะเด่นในบทเพลงอีกวิธีหนึ่งที่ผู้ประพันธ์เพลงไทยนิยมนำมาใช้ คือ การแต่งเพลงสำเนียงภาษา ซึ่งการแต่งเพลงประเภทนี้ผู้แต่งจะต้องมีความรู้เรื่องลักษณะของชนชาตินั้นๆอย่างถ่องแท้เสียก่อน

2.1.2 การวิเคราะห์เพลงไทย

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2556 : 35-36) ได้อธิบายเกี่ยวกับการวิเคราะห์เพลงไทยไว้ว่า ในการวิเคราะห์เพลงไทย เนื้อหาหลักหรือหัวใจของการวิเคราะห์อยู่ที่ทำนองเพลง แต่ละข้อมูลที่เป็นบริบทแวดล้อมอื่นๆ ของเพลงแต่ละเพลงก็มีความสำคัญไม่ยิ่งหย่อนไปกว่าทำนองเพลงนั้นๆ ดังนั้นการวิเคราะห์เพลงที่สมบูรณ์จึงต้องนำข้อมูลที่เป็นบริบทแวดล้อมต่างๆเหล่านั้นมาเป็นส่วนประกอบหรือเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาวิเคราะห์ด้วยเสมอ ข้อมูลอื่นๆที่เกี่ยวข้องกับบทเพลง เช่น

ข้อมูลเบื้องต้นของบทเพลง การสืบค้นข้อมูลเบื้องต้นเป็นการศึกษาข้อมูลต่างๆของบทเพลง เพื่อทราบรายละเอียดของบทเพลง รายละเอียดเหล่านี้เป็นข้อมูลเกี่ยวกับทำนองเพลง ข้อมูลเหล่านี้เป็นข้อมูลที่มีความสัมพันธ์กับบทเพลงนั้นๆ

ประวัติความเป็นมาของเพลง เพลงแต่ละเพลงมีประวัติและที่มาแตกต่างกัน ข้อมูลที่จะได้จากการศึกษาค้นคว้าประวัติเพลง จะทำให้เข้าใจบทเพลงนั้นๆได้มากขึ้น เพลงแต่ละเพลงมีประวัติความเป็นมาแตกต่างกัน

ประวัติผู้แต่ง ผู้แต่งนับเป็นปัจจัยสำคัญอีกอย่างหนึ่งในการวิเคราะห์บทเพลง ถ้าเป็นเพลงเก่าก็ไม่สามารถหาประวัติผู้แต่งได้ แต่ถ้าเป็นเพลงที่ทราบผู้แต่ง จะต้องศึกษาข้อมูลในหลายประเด็น เช่น วัน เดือน ปี เกิด ของผู้แต่ง ซึ่งจะบอกถึงลักษณะดนตรีรวมทั้งบริบทและสภาพแวดล้อมต่างๆในสมัยนั้น สำนักผู้แต่งเพลงได้เรียนดนตรีหรือผู้แต่งเพลงได้เรียนดนตรีกับครูท่านใด ผู้แต่งเพลงมีความชำนาญในการบรรเลงเครื่องดนตรีใด ผู้แต่งเพลงประกอบอาชีพ ผลงานที่เด่นๆ ชื่อเสียง เกียรติยศ ทางดนตรีที่ปรากฏ

โครงสร้างของบทเพลง เป็นข้อมูลเกี่ยวกับตัวเพลง แต่เป็นข้อมูลที่เป็นองค์ประกอบภายนอก เป็นข้อมูลที่สามารถใช้การสังเกตซึ่งเป็นการวิเคราะห์เบื้องต้นเท่านั้น ยังไม่ใช่ข้อมูลละเอียด รายละเอียดเกี่ยวกับโครงสร้างของบทเพลง เช่น ประเภทเพลง อัตราจังหวะ และหน้าทับที่ใช้ จำนวนท่อน หน้าที่ของเพลง ประเภทของวงที่ใช้บรรเลง และโอกาสที่บรรเลง เป็นต้น

พิชิต ชัยเสรี (2559 : 2-7) **ได้อธิบายถึงความรู้พื้นฐานในการวิเคราะห์ไว้ว่า** ความรู้พื้นฐานในการวิเคราะห์มีอยู่ด้วยกัน 3 ประเด็น คือ

1) ใช้ทางฆ้องเป็นหลักในการวิเคราะห์ แนวทางในการวิเคราะห์นั้นให้ใช้ทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นหลักสำคัญในการศึกษาวิเคราะห์ ด้วยถือว่าทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นหลักสำคัญในการศึกษาวิเคราะห์ ด้วยถือว่าทำนองฆ้องวงใหญ่เป็นทำนองที่ใกล้เคียงกับทำนองสารัตถะมากที่สุดและชัดเจนกว่าเครื่องดนตรีชิ้นอื่นๆ จนบางครั้งอาจกลายเป็นทำนองสารัตถะไปเสียเองก็เป็นได้

2) กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta-Centric) คำว่าปัญจมูลนี้ ผู้เขียนได้ทับศัพท์ไว้ เพื่อเลี่ยงการใช้ คำว่า Penta Tonic อันเป็นโหมดเสียงที่ใช้กันทั่วไป ความเป็นมานั้นสืบเนื่องมาจาก Dr.Francis Silkstone ได้มาศึกษาดนตรีไทยเพื่อใช้เสนอเป็นวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอก เรื่อง Learning Thai Classical Music : Memorization and Improvisation โดย Dr.Francis Silkstone ได้เลือกผู้เขียน เป็นอาจารย์ผู้ให้ข้อมูลหลักของวิทยานิพนธ์

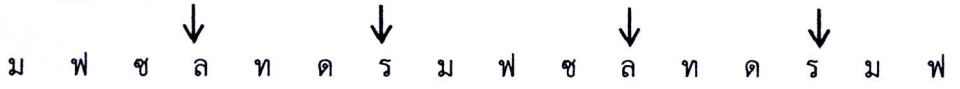
ผู้เขียน และ Dr.Francis Silkstone เห็นชอบที่จะไม่ใช้คำว่า Penta Tonic เนื่องจากระบบเสียงของดนตรีไทย มิได้ใช้เพียงแค่ 5 เสียงเท่านั้น เพียงแต่มักจะหลีกเลี่ยงเสียงที่ 4 ของบันไดเสียง และมีการใช้เสียงที่ 7 บ้างเป็นบางครั้งจนดูประหนึ่งใช้เพียง 5 เสียง

นอกจากนี้แล้ว ยังมีปรากฏการณ์ที่อาจเทียบเคียงเข้าพิจารณาในเรื่องนี้ได้อีก 2 เรื่อง คือ ชื่อของเทพสังคีตจารย์ และรูปวาดของฆ้องวง ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ ซึ่งวาดโดยลาลูแบร์ ทูตชาวฝรั่งเศส ดังจะได้อธิบาย 2 ประเด็น ดังนี้

ในเรื่องของเทพสังคีตจารย์นั้น ทางดนตรีไทยมีเทพสังคีตจารย์องค์หนึ่ง นามว่า "พระปัญจสิขร" แปลความจากชื่อได้ว่า ภูเขา 5 ลูก ซึ่งโบราณจารย์อาจแสดงเค้าแห่งภูมิรู้ในเรื่องของกลุ่มเสียงทั้งห้านี้ผ่านเทพสังคีตจารย์ก็เป็นได้ และเมื่อพิจารณาบริบทอื่นๆ (เทพสังคีตจารย์พระองค์อื่นๆ) ประกอบ ก็จะส่อเค้าให้เห็นว่ามีการแฝงความหมายและนัยสำคัญอยู่เช่นกัน คือ พระพิราพ และพระนารถมุนี อาจอุปมาเทียบได้กับ Emotion 2 บุคลิก คือ เข้มงวด เกรี้ยวกราด (พระพิราพ) และผ่อนปรน อ่อนหวาน (พระนารถมุนี) ส่วนพระปรคนธรรพ อาจเทียบได้กับ Rhythm หากเมื่อนำเทพสังคีตจารย์ทั้งหมดมาประมวลกัน ก็จะได้องค์ประกอบของดนตรีครบพอดี คือ ท่วงทำนอง (พระปัญจสิขร) จังหวะ (พระปรคนธรรพ) และอารมณ์ (พระพิราพ และ พระนารถมุนี)

ในประเด็นเรื่องภาพวาดของลาลูแบร์นั้น ถ้าหากเอาระบบ Penta Tonic Mode มาจัดเข้าในลูกฆ้องทั้ง 12 ลูก จะได้ลงตัวพอดี ดังนี้

และเมื่อเติมเสียงหลุมที่ขาดไป จะมีจำนวนเพิ่มขึ้นเป็น 16 ลูก (เพิ่มอีก 4 ลูก 2 เสียง) ซึ่งจะมีจำนวนลูกฆ้องเท่ากับฆ้องในปัจจุบัน



ภาพจำนวนลูกฆ้องที่เพิ่มขึ้นอย่างปัจจุบันให้สังเกตว่าเสียงที่เพิ่มขึ้นมาในภายหลังคือเสียงที่เคยเป็นหลุมอยู่นั่นเอง

จากปรากฏการณ์ทั้งสองเรื่อง คือ เรื่องเทพสังคีตจารย์ และเรื่องภาพวาดรูปฆ้องของลาลูแบร์ น่าจะอนุมานได้ว่า ในอดีต ดนตรีไทยอาจเป็น Penta Tonic จริง และได้มีวิวัฒนาการจนครบ 7 เสียงบริบูรณ์ (Heptatonic) ในช่วงต่อมา ซึ่งวิวัฒน์ดังกล่าวคงจะสำเร็จเสร็จสิ้นตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาโดยพิจารณาจากเพลงเรื่องเต่ากินผักบุ้ง อันเป็นเพลงของเก่าที่ปรากฏใช้เสียงมากกว่า 5 เสียง

ดังนั้นสามารถสรุปได้ว่า ระดับเสียงของดนตรีไทยนั้นมี 7 เสียง แต่ละเสียงมีช่วงเสียงที่ห่างๆ เท่าๆกัน โดยในลักษณะการบรรเลงเพลงพบว่ามักจะหลีกเลี่ยงเสียงที่ 4 และในบางครั้งก็มีการใช้เสียงที่ 7 บ้างเช่นกัน จนทำให้ดูประหนึ่งว่าใช้แค่ 5 เสียงเท่านั้น อย่างไรก็ดี เสียงทั้ง 5 เสียงที่ใช้มากที่สุดนี้ สามารถแบ่งออกได้เป็น 7 กลุ่ม เรียกกลุ่มเสียงเหล่านี้ว่า กลุ่มเสียงปัญจมูล (Penta Tonic) สามารถแจกแจงกลุ่มทั้งเจ็ดได้ดังนี้

P.C (ด) = ดรมXซลX

P.C (ร) = รมฟXลทX

P.C (ม) = มฟซXทดX

P.C (ฟ) = ฟซลXดรX

P.C (ซ) = ซลทXรมX

P.C (ล) = ลทดXมฟX

P.C (ท) = ทดรXฟซX

หมายเหตุ P.C คือ Penta - Centric

X คือ หลุมเสียงที่หลีกเลี่ยง

3) องค์ประกอบของดนตรี องค์ประกอบของดนตรีไทย สามารถแบ่งได้เป็น 3 ส่วนใหญ่ๆ ดังนี้

3.1) ท่วงทำนอง (Melody) มี 3 องค์ประกอบ ดังนี้

3.1.1) ระดับเสียง (Pitch) ดนตรีไทยมีระดับเสียง 7 เสียง แต่ละเสียงมีช่วงเสียงห่างเท่าๆกัน ในที่นี้จะแสดงการวิเคราะห์อัตราส่วนระหว่าง Upper Pitch และ Lower Pitch เปรียบเทียบทั้งไทยและตะวันตก เพื่อยืนยันปรากฏการณ์ระดับเสียงที่เท่ากันทั้ง 7 ระดับเสียงในทางดนตรีไทย

3.1.2) ความดัง-ค่อย (Volume) ท่วงทำนองเดียวกันแต่มีความดัง-ค่อยแตกต่างกัน ก็มีผลต่อการแสดงออกของธาตุสุนทรียะไม่เหมือนกัน นอกเหนือจากนี้ในดุริยางค์ไทย การประสมวงแต่ละชนิดก็ให้ความดัง-ค่อยไม่เท่ากันอีกด้วย เช่น วงเครื่องสายเครื่องเดี่ยวให้มีความดังมากกว่าวงมโหรีเครื่อง 4

3.1.3) คุณภาพเสียง (Tone Color) เสียงเดียวกันแต่มีกำเนิดมาจากเครื่องดนตรีแต่ละชนิด ย่อมให้สีสันแตกต่างกัน เพลงเดียวกันที่ใช้บรรเลงด้วยวงดนตรีต่างชนิดกัน จึงให้ความรู้สึกไม่เหมือนกัน การเลือกเครื่องดนตรีให้เหมาะสมกับ เพลงจึงเป็นสิ่งสำคัญ โดยเฉพาะในการบรรเลงเพลงเดี่ยว ไม่ใช่ว่าเครื่องใดๆ ก็สามารถบรรเลงเดี่ยวได้ไปเสียทุกเพลง

3.2) การประสานเสียง (Harmony) มี 2 นัย คือ

3.2.1) การประสานเสียงในแนวดิ่ง (Vertical Harmony) ดนตรีไทยในขนบนั้นไม่มีการประสานเสียงในแนวดิ่งอย่างดนตรีตะวันตก นอกจากที่ปรากฏในคู่ประสานแต่ละเครื่องมือ เช่น ในเครื่องตี ในจะเข้ ซอสามสาย แม้จะมีบางเพลงแสดงลักษณะเช่นนี้ ก็เป็นด้วยอิทธิพลของตะวันตก หาใช่ของโบราณแท้ ดังที่ปรากฏในเห่ท้ายเพลงเต่าเห่ และการขับร้องประสานเสียงชายหญิงในเพลงเวสสุกรรม

3.2.2) การประสานเสียงแนวนอน (Horizontal Harmony) แม้ว่าดนตรีไทยจะมีลักษณะการประสานเสียงในแบบแนวดิ่งอย่างข้างต้น แต่ในระหว่างการบรรเลงบทเพลงหนึ่งๆนั้นแต่ละเครื่องมือจะมีวิธีดำเนินทำนองทางปฏิบัติของตน ซึ่งสอดประสานกับเครื่องมืออื่นๆจนไปบรรจบที่จุดหมายเดียวกัน ลักษณะเช่นนี้อาจเทียบได้กับการประสานเสียงเช่นกัน แต่เป็นลักษณะแนวนอน คือ การดำเนินท่วงทำนองที่มิได้เป็นแนวดิ่งลักษณะ Triads หรือ Chords ต่างๆของดนตรีตะวันตก

3.3) จังหวะ (Rhythm) ในดนตรีไทยมี 2 นัย คือ

3.3.1) จังหวะฉิ่ง ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีประเภทกำกับจังหวะ ทำด้วยโลหะ มี 2 ฝาตีประกอบกัน สามารถตีให้เกิดได้ 2 เสียง คือ เสียงที่ได้จากการตีเปิด (เสียงฉิ่ง) และเสียงที่ได้จากการตีปิด (เสียงฉับ) ซึ่งทั้ง 2 เสียงนี้ คีตกวีไทยสามารถนำมาสร้างสรรค์ได้กว้างขวาง ดังนั้น จังหวะที่เกิดจากการบรรเลงฉิ่งในดนตรีไทยนั้นจึงมีหลากหลาย ขึ้นอยู่กับประเภทของเพลง ชนิดของเพลงเป็นสำคัญ แต่อย่างไรก็ตาม จังหวะฉิ่งนั้นพอจะสรุปและสามารถจำแนกการกำกับจังหวะของฉิ่งได้ 3 ประเภท โดยใช้เกณฑ์ลักษณะการบรรเลงดังนี้

- การตีเปิด-ปิด (ฉิ่ง-ฉับ) ซึ่งสามารถจำแนกย่อยออกได้อีก 3 ประเภท ดังนี้

ตีเปิด-ปิด แบบลดหลั่นกัน 3 อัตรา มักปรากฏใช้ในเพลงเถาต่างๆ และแต่ละอัตราจังหวะสามารถถอดแยกใช้จากกกันได้อย่างอิสระ ขึ้นอยู่กับการบรรเลงเป็นสำคัญ

ตีเปิด-ปิด แบบฉิ่งตัด (ฉิ่งโอ้ หรือ ฉิ่งโลม) เป็นการยุบรวมกันระหว่างการตีฉิ่งในอัตราจังหวะสามชั้น และอัตราจังหวะสองชั้น แล้วตัดห้องที่ 8 ออก การตีฉิ่งประเภทนี้ใช้ตีประกอบในประเภทเพลงโลม หรือเพลงโอ้ ในการแสดงโขนละคร เช่น เพลงโอ้ลาวครวญ เพลงโอ้โลม เพลงสิงโตตัด

ตีเปิด-ปิด แบบเพลงสำเนียงจีน การตีในลักษณะเช่นนี้ ใช้กับเพลงที่มีสำเนียงจีน เช่น เพลงจีนขิมใหญ่ จีนใจ๋ยอ โดยการตีเปิด 2 ครั้ง และตีปิด 1 ครั้ง ได้เสียง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ

- การตีแบบเปิด-เปิด (ฉิ่ง-ฉิ่ง) เป็นการตีกำกับจังหวะแบบตีเปิดอย่างเดียว มักจะใช้กับเพลงหน้าพาทย์เป็นส่วนใหญ่ ตัวอย่างเพลงที่มักจะใช้วิธีการบรรเลงแบบนี้ เช่น เพลงสาธุการ เพลงกลม เพลงรัว

- การตีแบบปิด-ปิด (ฉับ-ฉับ) เป็นการตีกำกับจังหวะแบบปิดอย่างเดียว เสียงที่ได้เป็นเสียง ฉับ เช่น ตีประกอบจังหวะในเพลงเชิดจีน

- การตีประสม เป็นการตีกำกับคละเคล้ารูปแบบต่างๆที่กล่าวมาแล้วตามลักษณะเพลงที่ปรากฏ เช่น ในเพลงช้าปี่

3.3.2) จังหวะหน้าทับ หน้าทับ คือ กระบวนการที่นำเอา Sound Effect หรือผลที่ได้จากการบรรเลง คือ เสียงกลอง มาร้อยเรียงสร้างสรรค์เป็นกระบวนการต่างๆ เพื่อใช้ประกอบในการบรรเลงดนตรี แต่ละกระบวนการนั้นเรียกว่า หน้าทับ ซึ่งเป็นลักษณะของการบรรเลงเครื่องหนัง เช่น กลองแขก ตะโพน โทนรำมะนา หน้าทับที่มักถูกนำมาใช้ประจำ และอาจถือว่าเป็นหน้าทับสำคัญที่ผู้เรียนดนตรีไทยต้องรู้และสามารถปฏิบัติได้ คือ หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ พ้นจากนี้ก็จะเป็นหน้าทับพิเศษต่างๆเฉพาะเพลง เฉพาะสำเนียงไป เช่น หน้าทับม้าย่อง หน้าทับสมิงทอง หน้าทับขึ้นม้า หน้าทับภาษาต่างๆ

2.1.3 การประพันธ์คำร้อง

อัญชลี ทองเอม (2556 : 3-4) ได้อธิบายเกี่ยวกับการประพันธ์ไว้ว่า บทกวีเป็นคำประพันธ์ที่เขียนขึ้นโดยการใช้ภาษาอย่างมีวรรณศิลป์ มีรูปแบบการเขียนที่มีลักษณะบังคับหรือฉันทลักษณ์ เขียนขึ้นในลักษณะเฉพาะที่แตกต่างจากงานเขียนประเภทร้อยแก้ว การนำคำมาเรียงร้อยหรือจัดวางไว้ในที่ที่ถูกต้องตามฉันทลักษณ์อย่างเหมาะสม ก่อให้เกิดความหมายและเรื่องราวที่สร้างความสุนทรียะ ความรู้สึกสะเทือนอารมณ์ ความรู้สึกนึกคิด หรือแรงบันดาลใจแก่ผู้อ่านบทกวี งานประพันธ์ประเภทบทร้อยกรองเป็นการเขียนที่มักจะปรากฏอยู่ในวรรณคดีไทย ซึ่งถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์โดดเด่นที่สุดของภาษาไทยอีกครั้งยังเป็นมรดกทางวัฒนธรรมทางภาษา

บทกวีสามารถกำหนดจำแนกประเภทตามวิธีการเขียนและลักษณะบังคับ ซึ่งสามารถจำแนกได้หลายประเภท อาทิ ลิลิต ฉันท์ โคลง ร่าย กาพย์ กลอน คำหลวง กลบทและลำนำต่างๆ ทั้งการใช้คำและการเลือกสรรคำใช้ในงานประพันธ์ประเภทต่างๆ ถือเป็นศิลปะอย่างหนึ่งของนักประพันธ์ที่ดีซึ่งจะนำคำมาร้อยเรียงเป็นบทกวีที่ไพเราะ สละสลวย อ่อนหวาน ลึกซึ้ง ทำให้ผู้อ่านหรือผู้ฟังเกิดความซาบซึ้งในรสคำและรสความ เปรียบได้กับอาภรณ์ที่สวยงามประดับคำประพันธ์

กำชัย ทองหล่อ (2550 : 415) ได้อธิบายเกี่ยวกับลักษณะของบทกลอนรวมถึงลักษณะการนำคำประพันธ์ไปใช้โดยแบ่งกลอนออกเป็น 3 ประเภท คือ

1) กลอนสุภาพถือเป็นกลอนหลัก เพราะสามารถนำไปประยุกต์ใช้กับงานประพันธ์ประเภทร้อยกรองได้ทุกชนิดกลอนสุภาพสามารถแบ่งออกได้เป็นกลอนหก กลอนเจ็ด กลอนแปด และกลอนเก้า เหตุผลที่เรียกชื่อต่างกันเพราะว่าจำนวนคำในแต่ละวรรค เช่น กลอนหกจะมี 6 คำ กลอนเจ็ดจะมี 7 คำกลอนแปดจะมี 8 คำ และกลอนเก้าจะมี 9 คำ

2) กลอนลำนำ คือกลอนที่สามารถนำมาใช้ขับร้องหรือสวดเป็นทำนองต่างๆ สามารถแบ่งประเภทออกเป็นกลอนละคร กลอนสักวา กลอนเสภา กลอนดอกสร้อย กลอนขับร้อง กลอนดังกล่าวข้างต้นใช้ในการขับร้องหรือขับเป็นทำนองสวดได้

3) กลอนตลาด คือ กลอนที่ผสมผสานกลอน 6 กลอน 7 กลอน 8 กลอน 9 ไม่กำหนดตายตัวในวรรคหนึ่งอาจจะมีจำนวนคำตั้งแต่ 6-9 คำ เป็นลักษณะกลอนที่ใช้ในการแต่งหรือขับร้องทั่วไป กลอนตลาดสามารถจำแนกออกเป็นชนิดต่างๆได้ ดังนี้ กลอนเพลงยาว กลอนนิยาย กลอนนิราศ และกลอนเพลงปฏิพากย์เป็นต้น

เบญจมาศ พลอินทร์ และ เศรษฐ พลอินทร์ (2524 : 132-133) ได้อธิบายเกี่ยวกับประเภทของลักษณะเฉพาะของบทกลอนไว้ว่า นอกจากเรื่องของฉันทลักษณ์แล้ว ยังมีลักษณะเฉพาะของบทกลอนแต่ละประเภทที่จำเป็นจะต้องเคร่งครัดในการประพันธ์ ดังจะยกตัวอย่างต่อไปนี้

กลอนบทละคร คือการนำกลอนสุภาพมาใช้เป็นหลัก วรรคหนึ่งมี 6-9 คำ แต่นิยมแค่ 6-7 คำ เพราะกลอนบทละครส่วนหนึ่งใช้ในการขับร้อง หากมีจำนวนคำที่มากเกินไปก็จะทำให้ผู้ขับร้องไม่สามารถขับร้องได้ทันและเหมาะสม เป็นการลดทอนความงามของศิลปะการขับร้อง กลอนบทละครมักจะขึ้นต้นคำว่า เมื่อนั้น บัดนั้น มาจะกล่าวบทไป หรือการขึ้นต้นอย่างกลอนดอกสร้อยเป็นลักษณะเฉพาะของกลอนบทละคร โดย เมื่อนั้น จะใช้เมื่อกล่าวถึงตัวละครสำคัญหรือมียศศักดิ์ บัดนั้น นิยมใช้กับตัวละครที่ศักดิ์ต่ำลงมา มาจะกล่าวบทไป ใช้สำหรับเริ่มเรื่องหรือเริ่มข้อความใหม่ ส่วนการขึ้นต้นอย่างกลอนดอกสร้อยคือมีคำว่า เอย เช่น รถเอยรถทรง เป็นต้น เหตุผลที่กลอนบทละครต้องมีคำว่า เมื่อนั้น หรือ บัดนั้น เพื่อเป็นการเตือนให้ตัวละครหรือผู้แสดงทราบว่าถึงบทแสดงของตนแล้ว

กลอนเสภา เป็นกลอนที่มีลักษณะเฉพาะเช่นเดียวกับกลอนบทละคร โดยกลอนเสภานิยมนำมาใช้ขับเสภาหรือขับร้อง ฉันทลักษณ์บังคับเหมือนกลอนสุภาพทั่วไป แต่จำนวนคำนั้นสามารถมีได้ตั้งแต่ 6-9 คำ ลักษณะเฉพาะคือ ขึ้นต้นด้วยคำว่า ครานั้น แต่ไม่จำเป็นต้องขึ้นต้นด้วย ครานั้น เสมอไป จะมีเพียงบางบทหรือบางตอนเท่านั้นที่ขึ้นต้นด้วย ครานั้น เช่น ครานั้นขุนแผนแสนสุภาพ ซึ่งเป็นวรรคแรกของตอน

รื่นฤทัย สัจพันธุ์ (2557 : 1-2) ได้กล่าวถึงการประพันธ์ที่ปรากฏในวรรณคดีไว้ว่า คำประพันธ์ประเภทร้อยกรองของไทยที่ปรากฏในรูปของวรรณคดีมีหลายเรื่อง ได้รับอิทธิพลมาจากวรรณกรรมเรื่องวรรณคดีต่างประเทศ โดยความสัมพันธ์ทางวรรณคดีของไทยกับชาติต่างๆ สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ระยะ คือ

ระยะแรก ตั้งแต่สมัยสุโขทัยถึงสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น ได้รับอิทธิพลจากวรรณคดีจากชาติทางตะวันออก ได้แก่ อินเดีย เขมร พม่า ชวา ฯลฯ

1) อิทธิพลจากวรรณคดีตะวันออกซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ วรรณกรรมที่แต่งหรือแปรหรือรวบรวมขึ้นจากต้นฉบับภาษาตะวันออก เช่น พงศาวดารมอญ-พม่า ร่ายยาวมหาเวสสันดรชาดก พระราชพิธีสิบสองเดือน บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 4 เป็นต้น และวรรณกรรมที่แต่งหรือแปลจากภาษาตะวันตก ซึ่งลักษณะนี้เป็นการแปลวรรณคดีสันสกฤตจากต้นฉบับภาษาอังกฤษอีกต่อหนึ่ง เช่น รามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 6 พระนลคำหลวง ศกุนตลา นิทราชาคริต ไบรุตยาต สาวิตตรี เป็นต้น

2) อิทธิพลจากวรรณคดีทางตะวันตกซึ่งเป็นการรับมาทั้งการนำรูปแบบ (Form) ของวรรณกรรมตะวันตกมาใช้ เช่น วรรณกรรมประเภทเรื่องสั้น นวนิยาย ละครร้อง เป็นต้น รวมไปถึงลักษณะการบรรยายหรือพรรณนาเกี่ยวกับเหตุการณ์หรือสถานที่ของซีกโลกตะวันตก และการใช้คำภาษาอังกฤษสลับกับคำไทยดังปรากฏในนิราศลอนดอนของหม่อมราโชทัย

อัญชลี ทองเอม (2556 : 4) ได้อธิบายเกี่ยวกับศิลปะในการประพันธ์ไว้ว่า การพิจารณาคุณค่าของร้อยกรองที่มุ่งศิลปะการประพันธ์เป็นสำคัญ บทกวีนั้นจะก่อให้เกิดความซาบซึ้งต่อผู้อ่านเพียงใดขึ้นอยู่กับศิลปะหรือกลวิธีการแต่ง ซึ่งจะโน้มน้าวความรู้สึกของผู้อ่านให้ซาบซึ้งไปกับรสไพเราะของคำและสาระของเนื้อความในกวีนิพนธ์นั้น สำหรับศิลปะทางภาษาหรือสุนทรียภาพทางภาษานั้น คือ เสียง จังหวะ และการเลือกคำ ดังนี้

1) เสียง กล่าวคือ กวีนิพนธ์มีลักษณะเสียงคล้ายเสียงดนตรี โดยเฉพาะภาษาไทยเป็นภาษาที่มีลักษณะเสียงสูง-ต่ำ มีฉันทลักษณ์ บัญญัติ คณะ สัมผัส ครุ ลหุ เป็นต้น

2) จังหวะ เป็นสุนทรียภาพส่วนหนึ่งของกวี ถ้ามีจังหวะที่ดีย่อมอ่านได้ราบรื่น

3) การเลือกคำ คือ ต้องเลือกใช้คำให้เหมาะสมเพื่อสื่อความหมาย และเหมาะสมแก่คำประพันธ์

พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ (2548 : 101-103) ได้ทรงอธิบายถึงหลักการวรรณศิลป์ไว้ว่า หลักการวรรณศิลป์ที่นักประพันธ์ทางด้านอักษรศาสตร์สามารถนำไปประยุกต์ใช้ในงานเขียนเพื่อก่อให้เกิดความงามในงานเขียน ที่เรียกว่า วรรณศิลป์ กล่าวคือ วรรณศิลป์จะต้องเป็นศิลปะที่ถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดของผู้ประพันธ์อย่างชัดเจนผ่านภาษา มีการวางคำอย่างเหมาะสมกับกาลเทศะ งานเขียนที่ดีจะนำลักษณะเสียงและความหมายของคำในภาษามาใช้ประโยชน์ ซึ่งจะทำให้ผู้อ่านเกิดความรู้สึกหรือภาพพจน์ชัดเจนขึ้นในใจ เรียกว่า จินตนาการ

พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่นนราธิปพงศ์ประพันธ์ (2548 : 66-67) ได้ทรงอธิบายถึงการเลือกใช้คำไว้ว่า คำต่างๆที่มีความหมายอย่างเดียวกัน ยกตัวอย่างคำที่มีความหมายว่า งาม สามารถใช้ได้หลายคำ เพียงแต่คำเหล่านั้นให้ความหมายถึงอาการงามที่ต่างกัน เช่น ลาวัณย์ คืองามอย่างมีชีวิตชีวา วิไล คืองามอย่างผุดผ่อง โสภณ คืองามอย่างเปล่งแสง โสภา คืองามอย่างผ่องใส เป็นต้น

สมพงษ์ โหละสุต (2546 : 72-73) ได้รวบรวมกลวิธีการแต่งโบราณที่เรียกว่า กลบท ซึ่งการเลือกใช้กลบทต่างๆนั้นจำเป็นจะต้องเลือกให้เหมาะสมในการนำไปใช้ จะทำให้การสื่อสารและลีลาของคำกลอนออกมาได้อย่างเหมาะสมชัดเจน เข้าถึงอารมณ์มากยิ่งขึ้น ดังตัวอย่างกลบทดอกไม้พวงคำร้อง มีการกำหนดให้แต่ละวรรคแบ่งออกเป็น 3 ช่วง โดยแบ่งออกเป็นช่วงแรกมี 3 คำ ช่วงกลางมี 2 คำ ช่วงหลังมี 3 คำ วิธีเขียนคือตั้งกระทู้ยืน 3 คำของวรรคแรกกับคำแรกของวรรคกลาง แล้วแจกหรือเขียนเพิ่มคำที่ 2 ของวรรคกลาง และอีก 3 คำของวรรคหลัง ทำแบบนี้กับทุกวรรคจนครบบท จึงจะทำให้กลบทนี้สมบูรณ์

นันท์ทยา ลำดวน (2531 : 146-149) ได้เสนอกลวิธี (Technique) ในการดำเนินเรื่องซึ่งมีความสำคัญต่อการสร้างบทประพันธ์ที่เน้นเรื่องราว กลวิธีนี้จะทำให้เรื่องราวสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ผู้อ่านหรือผู้ฟังจะมีความเข้าใจและเกิดความซาบซึ้งในบทประพันธ์มากขึ้น กลวิธีการดำเนินเรื่องดังกล่าวประกอบด้วย

1) การเริ่มเรื่องหรือเปิดเรื่อง คือ ช่วงเวลาที่ผู้แต่งจากเหตุการณ์ในชีวิตของตัวละครมาเป็นตอนเริ่ม

2) การปูพื้น เป็นการแสดงให้เห็นว่าตัวละครเป็นผู้ใดบ้าง อยู่ในสภาพแวดล้อมอย่างไร ความต้องการอะไร เป็นต้น ทั้งนี้การปูพื้นยังเป็นการเตรียมเรื่องไว้สำหรับดำเนินเหตุการณ์และพัฒนาตัวละครต่อไป อีกทั้งยังเป็นการสร้างบรรยากาศและสภาวะแวดล้อมให้แก่ท้องเรื่อง เช่น ในเรื่องสาวเครือฟ้า ผู้แต่งปูพื้น

ให้สาวเครือฟ้าเป็นสาวงามเมืองเชียงใหม่ที่เป็นคนสงบเสงี่ยมเจียมตน เป็นคนซื่อบริสุทธิ์ เพื่อเตรียมเรื่องให้สมเหตุสมผลกับตอนผิดหวัง เพื่อให้มีเหตุเพียงพอที่จะเสียใจจนครองสติไม่ได้จนต้องฆ่าตัวตาย

3) การเตรียมเรื่อง ประโยชน์จากการเตรียมเรื่องคือใช้สำหรับสร้างเหตุการณ์หรือสถานการณ์ให้น่าเชื่อถือและไม่กะทันหันเกินไป เผยให้เห็นลักษณะบุคลิกของตัวละครที่จะช่วยนำไปสู่ความยุ่งยาก จุดวิกฤต จุดสูงสุดของเรื่อง และอาจช่วยสร้างบรรยากาศที่เหมาะสมชวนคิดติดตามแก่เรื่อง

4) การค้นพบ จะต้องแสดงถึงการกระทำของตัวละคร อันนี้เหตุเบื้องหลังการกระทำหรือเหตุจูงใจ จุดมุ่งหมายและความรู้สึกของตัวละคร การค้นพบนี้มักจะมีผลบังคับให้ตัวละครต้องตัดสินใจกระทำการอย่างใดอย่างหนึ่งเพื่อให้เรื่องราวดำเนินต่อไป

5) จุดวิกฤต คือจุดที่ตัวละครต้องตัดสินใจ ซึ่งมีผลทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลง ตัวละครจะต้องเผชิญกับสถานการณ์ที่ต้องเลือกอย่างใดอย่างหนึ่งซึ่งจะส่งผลต่อชีวิต

6) จุดสูงสุดของเรื่อง เป็นจุดที่มีความตึงเครียดมากที่สุดในบทละคร

7) การคลี่คลายเรื่อง บางครั้งใช้วิธีจบตามความคาดหมาย หรือพลิกแพลงให้พิสดาร ทั้งการจบเรื่องอาจทำให้ผู้ชมหรือผู้ฟังรู้สึกประทับใจ แม้กระทั่งรู้สึกแปลกใจหรือเสียดายก็ได้

เบญจมาศ พลอินทร์ และ เศรษฐ พลอินทร์ (2524 : 132-133) ได้อธิบายถึงรสในวรรณคดีสันสกฤตไว้ว่า รสในวรรณคดีที่ผู้ประพันธ์ร้อยกรองนิยมนำมาใช้ในการสื่ออารมณ์คือ รสในวรรณคดีสันสกฤต มี 9 รสได้แก่

1) สิงคารส หรือ รติรส คือ รสแห่งความรัก ความยินดี

2) หัสสรส หรือ หาสยรส คือ รสแห่งความสนุก ร่าเริงหรือตลกขบขัน

3) กรุณารส หรือ โศกรส คือ รสแห่งความโศกเศร้า

4) รุทธรส หรือ โกรธรส คือ รสแห่งความโกรธหรือความแค้น

5) วีรรส หรือ อุตสาหรส คือ รสแห่งความกล้าหาญหรืออาจหาญ

6) ภยานกรส หรือ ภัยรส คือ รสแห่งความน่ากลัวหรือความหวาดกลัว

7) วิภัจฉรส หรือ คุจฉรส คือ รสแห่งความน่าเกลียด

8) อัพภูตรส หรือ วิมหยรส คือ รสแห่งความอัศจรรย์หรือความพิศวงสงสัย

9) สันตรส หรือ สันติรส คือ รสแห่งความสงบ

2.1.4 ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย

สุริยพงษ์ บุญโกมล (2553 : 101) ได้เสนอกลวิธีในการขับร้องเพลงไทยที่มีศิลปะแห่งการใช้เสียงอย่างมีระเบียบแบบแผนตามหลักการ หรือที่เรียกว่า " คีตศิลป์ " ไว้ว่า กลวิธีในการขับร้องเพลงไทยนั้นจะต้องปฏิบัติตามขั้นตอนที่ถูกต้องทุกขั้นตอน ไม่ว่าจะเป็นเนื้อร้อง ทำนอง เสียงเอื้อน ถ้อยคำ จังหวะ สำเนียงและลีลา นอกจากนี้แล้วผู้ขับร้องจะต้องคำนึง และระมัดระวังเกี่ยวกับระยะช่องไฟในการหายใจในขณะที่กำลังขับร้องให้ถูกต้อง ตรงตามจังหวะ ทั้งในเนื้อร้องและเสียงเอื้อนทำนองเพลงให้เป็นที่เป็นทาง ซึ่งมีหลักการและขั้นตอนในการปฏิบัติ 5 ข้อ ดังนี้

1) การทำความเข้าใจกับบทร้อง

ผู้ขับร้องควรพิจารณาทำความเข้าใจเกี่ยวกับบทร้องหรือบทประพันธ์ให้ดีเสียก่อน แล้วจึงแบ่งวรรคตอนของบทประพันธ์นั้นๆ โดยให้คงความหมายเดิมของบทประพันธ์นั้นไว้ ในการขับร้องผู้ขับร้องก็หยุดพักหายใจหรือพักเติมให้ถูกต้องตรงตามวรรคตอนที่แบ่งไว้ คือ หายใจก่อนหรือหลังถ้อยคำหรือบทร้องในแต่ละวรรคอย่างถูกต้องเหมาะสม ไม่ควรหายใจไม่เป็นที่เป็นทาง เพราะอาจจะทำให้ความหมายเปลี่ยนได้และทำให้ผู้ฟังขาดอรรถรสในการฟัง

2) การสื่ออารมณ์และความรู้สึก

เมื่อพิจารณาความหมายและแบ่งวรรคตอนของบทร้องแล้ว ผู้ขับร้องจะต้องคำนึงการสื่ออารมณ์ความรู้สึกตามบทร้องให้เหมาะสมกับบทเพลง ผู้ขับร้องต้องใส่อารมณ์ความรู้สึกในขณะที่ขับร้องให้ผสมผสานกลมกลืนกันระหว่างเสียงเอื้อนทำนองและบทร้อง เจืออารมณ์เข้าไว้ในเวลาเอื้อนทำนองและบทร้องต้องทำให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกคล้อยตามและซาบซึ้งในบทเพลงนั้นๆ

3) การหายใจ

สิ่งสำคัญที่จะทำให้การขับร้องเพลงไทยเกิดความไพเราะ จะต้องคำนึงถึงระยะช่องไฟในการหายใจให้ถูกต้องตามวรรคตอน ทำให้การขับร้องดำเนินไปอย่างราบรื่น ผู้ฟังจะไม่รู้สึกสะดุดหู สะดุดอารมณ์ ฟังแล้วเข้าใจถึงความหมายเดิมของบทประพันธ์นั้นๆ

4) การใช้ลีลา

เพิ่มลีลาในการขับร้องเข้าไปทั้งในเสียงเอื้อนทำนองและการผันเสียงของคำร้องให้มีความวิจิตรงดงามประดุจกับการเอื้อนเสียงไพเราะ " ฮื้อ อือ อื่อ " นั่นเอง

5) การมีความเข้าใจในศัพท์สังคีต

ผู้ขับร้องจะต้องมีความรู้ความเข้าใจในเรื่องของทฤษฎีและความหมายของศัพท์สังคีตที่เป็นองค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทย ซึ่งนายมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติ ได้เรียบเรียงไว้ เช่น ทำนองเสียงเอื้อน ถ้อยคำ จังหวะ สำเนียงและลีลา รวมถึงการหายใจด้วย

ท้วม ประสิทธิกุล (2535 : 133-135) ได้อธิบายถึงวิธีการทำเสียงต่างๆ ในการขับร้องเพลงไทย 7 เสียง ซึ่งเป็นสัญลักษณ์ในการขับร้องเพลงไทย นอกจากเนื้อร้องหรือบทร้องแล้วสิ่งสำคัญที่สุดก็คือ การทำเสียงต่างๆ ที่ผ่านออกจากลำคอก็มีอยู่หลายเสียงและมีที่ใช้ต่างกัน ดังนี้

(1) เสียง “เออ”

เสียง “เออ” ถือเป็น แม่เสียง หรือ เสียงเอก ในการขับร้องเพลงไทยเป็นเสียงสำคัญในการเอื้อนในทำนองที่ดำเนินไปด้วยเสียงเปล่าๆ ไม่มีเนื้อร้อง และเป็นเสียงที่ใช้มาก การเปล่งเสียง “เออ” บางครั้งจะเป็นเสียง เออ(ง)เออ, หือ(ง)เออ, ฮือ(ง)เออ, เป็นเพราะมีเสียง “ง” เข้ามาแทรกเป็นเสียง เอิง-เออ, หือ-เงอ, ฮือ-เงอ แต่เสียง “ง” จะออกไม่ชัดนัก คือเป็นเสียงขึ้นจมูกเล็กน้อยเรียงว่า เสียง “นาสิก”

วิธีทำเสียง “เออ” นั้นมีวิธีการคือ ก่อนจะเปล่งเสียงต้องตั้งเสียงให้นิ่งคงที่ตรงคอ กล่าวคือใช้น้ำหนักเสียงลึกนิ่งอยู่ที่โคนลิ้น บังคับคอให้แข็ง เผยอปากขึ้นเล็กน้อย ยกโคนลิ้นขึ้นน้อยพอให้คอโปร่ง แล้วเปล่งกระแสเสียงออกโดยตรงจากคอ กระดกปลายลิ้นขึ้นไม่ให้โดนทั้งฟันล่างและบนเสียงเออที่เปล่งจะต้องให้ดังอยู่ในระดับเดียวกันไม่ต้องขยับคางระหว่างเปล่งเสียง

(2) เสียง “เอย”

เสียง “เอย” ใช้ในตอนสุดประโยคหรือสุดวรรคของการเอื้อนก่อนขึ้นบทร้อง เสียง “เอย” ที่เปล่งออกมาบางครั้งจะมีเสียง “ง” ติดมากับเสียงเออ แต่ไม่ชัดนักเป็นเสียง เอิง-เอย

วิธีทำเสียง “เอย” มีวิธีทำเช่นเดียวกับเสียง “เออ” คือเมื่อบังคับเสียงให้หนักที่คอ เผยอปากขึ้นเล็กน้อยพร้อมกับยกโคนลิ้นขึ้นแล้ว เน้นแก้มกับคางให้ขยับ แล้วค่อยๆ ลดปลายลิ้นลงแตะหลังฟันล่าง แบะปากออกเล็กน้อย แล้วค่อยลดคางลงช้าๆ เปล่งเสียงไปจนสุดเสียง “เอย” กล่าวได้โดยง่ายคือ เมื่อจะออกเสียง “เอย” ให้เน้นที่มุมปากออกเสียงที่ท้ายเป็น “เอย” เสียงนั้นจะออกมาได้ชัดเจน

(3) เสียง “อือ”

เสียง “อือ” ที่มีใช้ในระหว่างรอจังหวะ หรือเมื่อสุดวรรคสุดคำของบทร้องแต่ละตอน ทั้งยังช่วยผันเสียงคำร้องบางคำที่เสียงไม่ตรงเสียงลูกตกของดนตรี เช่น จะร้องเพลงสุดสงวน สองชั้น จะมีที่เน้นอือ ดังนี้ ถ้าพี่อือ... ลวงน้องอือ... ให้หมองสัตย์อือ... เป็นต้น เสียง “อือ” ใช้สอดแทรกในระหว่างคำร้อง

หรือบทร้องบางบทที่มีคำน้อย เพื่อมิให้เกิดเสียงว่าง และก่อให้เกิดความไพเราะขึ้นอีกเช่น เพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น ในคำว่า กาอือ...ก็ ป้อง อือ...ปัด อือ เป็นต้น

นอกจากจะใช้สอดแทรกดังกล่าวมาแล้ว ยังสามารถใช้เอื้อนเป็น “เท่า” ระหว่างวรรค หรือ “เท่าประโยคสั้นๆ” ระหว่างคำ เพื่อที่จะให้เพลงเกิดความไพเราะน่าฟังขึ้นอีก เช่น เพลงตะนาวแปลงโอ้ว่าอนิจจา อือ อือ อือ(ง)อือ... (ง) เ-อ-ย อือ ฮือ อือ(ง).....เอ-ย เป็นต้น

วิธีทำเสียง “อือ” นั้น เริ่มทำเสียงและคอให้ตรงคงที่เช่นเดียวกับการทำเสียงเออ และเสียงเอย แต่ใช้กำลังน้ำหนักเสียงให้มากหน่อยไม่ต้องอ้าปาก แต่ไม่ถึงกับหุบสนิททีเดียว เผยอริมฝีปากนิดเดียว เมื่อเปล่งเสียง “อือ” ออกมานั้น ให้บังคับคางไว้ ยกโคนลิ้นขึ้นเพื่อให้คอโปร่ง แล้วเปล่งเสียงออกตรงคอให้เกิดความรู้สึกว่าเสียงหนักอยู่ที่คอ ค่อยๆ เลื่อนน้ำหนักเสียงให้มาอยู่ที่เพดาน ค่อยๆ บังคับลมให้อยู่ที่นาสิก เปล่งเสียงออกมาทั้งสองทางคือ ทั้งทางจมูก (เสียงขึ้นนาสิก) และทางปากเปล่งน้อยกว่าทางนาสิก

(4) เสียง “เอ๋ย”

เสียง “เอ๋ย” ใช้ในบทร้องที่มีคำว่า “เอ๋ย เสียงจะออกเป็นสองเสียงผสมกัน คือ เอย กับ หือ เช่น ดอกเอยหือ เจ้าเอยหือ เสียง เอ๋ย ที่ใช้ดังตัวอย่างที่ยกมานี้เสียงจะออกเป็นเสียงเดียวแล้วผันเสียงขึ้นสูงเป็นหางเสียง

เสียง เอ๋ย ที่ใช้ในเสียงเอื้อนนั้น จะมีหลายระดับเสียง และมักจะติดเสียง “ง” อยู่ด้วยเสมอ สำหรับวิธีทำเสียง เอ๋ย คือ เปล่งเสียงออกจากลำคอให้มีน้ำหนักที่ในคอ เผยอปากขึ้นเล็กน้อยพอควร ยกโคนลิ้นขึ้นพอให้มีความรู้สึกว่าคอโปร่ง ค่อยๆ ผันเสียงให้สูงขึ้น เป็นหางเสียง น้ำหนักเสียงไปอยู่ที่จมูก ระหว่างที่ผันเสียงสูงขึ้นนาสิกนั้น ไม่ต้องอ้าปาก เพื่อให้เสียงไปอยู่ที่จมูก

(5) เสียง “เฮอ”

เสียง “เฮอ” จะใช้คู่กับเสียง เออ ฮือ จึงเป็นเสียงที่ใช้น้อยมาก เป็นการสอดแทรกเพื่อให้เสียงเอื้อนมีน้ำหนักเบาแล้วแรงขึ้น เช่น เออ...เฮอเออ... ส่วนวิธีทำเสียง เฮอ ก็ทำเช่นเดียวกับเสียง “ฮือ” แต่อ้าปากให้เหมือนออกเสียง “เออ” เป็นเสียงเบาที่สั้นๆ เสียง เออ นี้ ถ้าออกเสียงสั้นมากๆ จะเป็นเสียงสะดุด หรือ ครั่นได้ หากกล่าวโดยธรรมดาก็จะเป็นดังนี้คือ การเปล่งเสียงนี้จะต้องเปล่งเสียงออกมจากลำคอให้แรง แล้วบังคับให้เสียงเลื่อนน้ำหนักเสียงมาอยู่ที่เพดานกับขึ้นนาสิกพร้อมกันเผยอปากขึ้นเล็กน้อยบังคับคอให้ตึง แล้วเปล่งเสียงให้ดับระดับเดียว ออกแรงมากกว่าปกติ เพราะต้องให้เสียงกระทบทั้ง 2 ทาง แต่ผ่านทางปากมากกว่าทางจมูกเล็กน้อย ยกคางขึ้นอีกนิดหน่อยระหว่างที่เสียงกระทบขึ้นนาสิก

(6) เสียง “ฮือ”

เสียง “ฮือ” ใช้คู่กับเสียง อือ แต่ใช้น้อยกว่า เพียงแต่เป็นเสียงสอดแทรกเล็กๆ น้อยๆ เท่านั้น เพื่อช่วยให้เสียงสะดุด สะเทือนได้และใช้เป็นเสียงสอดแทรกระหว่างเอื้อนที่เป็นเสียง เออ เช่น เออ ฮือ(ง) เออ-(ง) เออ...

หากเสียง “ฮือ” และเสียง “อือ” ถ้าใช้คู่กันจะกลายเป็น “เท่า” เช่น อือ ฮือ อือ(ง) เอย นอกจากนี้แล้ว เสียง “ฮือ” และเสียง “อือ” ที่ช่วยผันคำร้องให้ตรงเสียงดนตรีได้ เช่น น้อง อือ ฮือ อือ, สวรรค์หือ อือ ฮือ อือ, กัล-ยา อือ ฮือ อือ

วิธีทำเสียง “ฮือ” คือ ทำเหมือนกับการเปล่งเสียง “เฮอ” แต่ปากจะไม่เผยอมาก และไม่ต้องยกคาง ออกเสียงให้น้ำหนักเสียงขึ้นนาสิกแรงกว่าปกติ แต่เบากว่าเสียง “อือ” เสียง “ฮือ” เมื่อใช้กับเสียง “เออ” มักจะมีเสียง “ง” ติดมาด้วย อันเป็นลักษณะการเอื้อนอย่างหนึ่งของไทย แต่ถ้าใช้คู่กับเสียง “อือ” จะไม่มีเสียง “ง” ติดมา เพราะเป็นเสียงที่มีลักษณะการออกเสียงอย่างเดียวกัน

(7) เสียง “หือ”

เสียง “หือ” ใช้เฉพาะเสียงท้ายอักษรสูง ใช้เป็นหางเสียงของเอื้อน หรือใช้ในตอนสุดวรรคสุดตอน ของเพลง หรือลงท้าย “เท่า” และประกอบเสียงอื่น ได้บ้าง

วิธีทำเสียง “หือ” นั้นทำได้ด้วยการเผยอริมฝีปากนิดหน่อย ไม่ต้องขยับคาง เปล่งเสียงผ่านออกช้าๆ พร้อมกับผันเสียให้ขึ้นสูง เสียงออกจากทางจมูกมากหน่อย การผันเสียงขึ้นสูงนี้ เมื่อจวนสุดเสียงต้องค่อยๆ ลดกำลังเสียงลงทีละน้อยๆ จนสุดหางเสียง

เสียง “หือ” ที่ใช้กับบทร้องที่คำร้องเป็นอักษรสูง เช่น ถ้าพี่ลวงน้องให้หมอง หือ สัตย์อือ, ยามเมื่อลมพัดอือ ฮือ หวนหือ

เสียง “หือ” ที่ใช้เป็นหางเสียงเอื้อน เช่นเพลงเทพบรรทม สามชั้น สาวหือ สวรรค์หือ อือ ฮือ อือ เออ เฮอ เออ ฮือ (ง) เออ เฮอ เออ-(ง) เออ-เอยหือ

เสียงทั้ง 7 เสียงดังได้กล่าวมาทั้งหมด ล้วนเป็นเสียงที่ใช้สัมพันธ์กันในทุกเสียงต่างกันตรงที่หนัก-เบา แค่ไหนเพียงใด จึงจะเกิดความไพเราะเหมาะสมกับทำนองเพลงนั้นๆ เช่นเพลงช้าปี่ หากนำมาขับร้องจะสังเกตได้ชัดเจนว่ามีการใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง อย่างไรก็ตามเสียง 7 เสียงนี้ ก็ต้องขึ้นอยู่กับผู้ใช้จะเลือกใช้ตามความเหมาะสม

ท้วม ประสิทธิกุล (2529 : 223) ได้เสนอทฤษฎีการทำเสียงที่สร้างลวดลายให้เพลงไพเราะ หรือที่เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “หลักเสียงพิสดาร” หรือ “เทคนิค” ซึ่งมีด้วยกันหลายแบบ ดังนี้

- เสียงปริบ

ใช้สอดแทรกอยู่ในระหว่างเสียงที่ว่างน้อยๆ เสียงเบากว่า ครั่น คือ ใช้เพียงผิวของเสียงเท่านั้น เพื่อช่วยให้เสียงเกิดความไหวพลิ้ว บังเกิดความอ่อนหวานเรียกว่า “ร่องผิวลม”

วิธีทำเสียงปริบ คือ เปล่งเสียงออกมาจากคอเล็กน้อยสู่นาสิก เน้นน้ำหนักของเสียงอยู่ที่จมูก หากผู้ขับร้องร้องอยู่ในเสียงใดแล้วก็ใช้เสียงนั้นเป็นเสียงยืนเสียงยืนนี้ต้องเปล่งกำลังให้มีความแรงมากหน่อยในครั้งแรก ต่อจากนั้นเปล่งเสียงอีกครั้งติดไป แต่เสียงของครั้งที่สองนี้ลดกำลังเสียงให้เบาลงเหลือเพียงผิวของเสียงของครั้งที่หนึ่ง แล้วสะบัดปลายเสียงให้แรงครั้งหนึ่ง เบาครั้งหนึ่ง สลับกันไปมาสองหรือสามครั้งแล้วแต่กรณีและความเหมาะสม เสียงปริบจะมีลักษณะ เช่น อือ...หือ...อือ...อือ...อื่อ

- เสียงโปรย

ใช้ในระหว่างการขับร้องและการบรรเลงดนตรี คือ รับส่งซึ่งกันและกัน เมื่อร้องจวนจะจบท่อนก็โปรยให้ดนตรีรับ และเมื่อดนตรีรับจบท่อน ก็จะโปรยให้ร้องรับช่วงไป เป็นต้น

- เสียงโหย

คือลักษณะของการทำเสียงให้อ่อนโยน โหยเศร้า และต้องเน้นน้ำหนักของเสียงผสมถ้อยคำไปในทางเศร้า ผสมกับโยน

- เสียงหวน

คือลักษณะของการทำเสียงให้หวนอ่อน ทำเช่นเดียวกับโหยแต่เบากว่า

- เสียงครั่น

ใช้สอดแทรกระหว่างเสียงที่ว่างมากๆ ถ้าว่างหรือห่างเพียงเล็กน้อยก็ใช้วิธีสะดุด สุดแท้แต่ความเหมาะสม

วิธีการทำเสียงครั่น คือ เปล่งเสียงให้มีน้ำหนักอยู่ที่โคนลิ้น เน้นคอ เปล่งเสียงให้แรงจนเสียงที่คอเกิดความสะเทือน เมื่อรู้สึกว่าคอเกิดความสะเทือนแล้ว จึงเน้นเค้นเสียงให้แรง มีลักษณะเหมือนกระแอม ผู้ขับร้องต้องการทำครั่นมากน้อยอย่างไร พิจารณาดูความเหมาะสมพอดี

- เสียงกลอก

การทำเสียงกลอกนี้ มีวิธีทำหลายวิธีและทำได้หลายอย่าง แล้วแต่กรณีที่จะทำนั้นๆ ที่สำคัญก็คือ เป็นลักษณะที่เกิดจากการทำเสียงที่คอให้คล่องกลับไปกลับมาเหมือนลักษณะระลอกคลื่นที่ชัดฝั่ง

วิธีทำเสียงกลอกนี้ ต้องเปล่งเสียงจากลำคอพอสมควร สลับกับเสียงทางจมูก ตวัดเสียงให้สะบัดกวนกลับไปกลับมา สองหรือสามครั้ง สุดแท้แต่ผู้ขับร้องจะเลือกใช้ตามความเหมาะสม

- เสียงกลืน

เป็นเสียงที่ใช้ในการลงต่ำ เมื่อต้องการใช้เสียงต่ำก็กลืนลงลำคอ ทำด้วยการเปล่งเสียงให้มีน้ำหนักอยู่ที่คอ ออกแรงพอสมควร แล้วขยับคอเล็กน้อย บังคับเสียงให้ลงต่ำ แล้วกลืนเสียงให้ลึกลงไปในคอ คือกลืนลงคอ จะมากน้อยสุดแท้แต่ผู้ขับร้องจะเห็นสมควร

- เสียงเกลือก

เป็นการทอดเสียงให้ยาวเลื่อนไหลไป แล้วเน้นเสียงจากต่ำไปสูงขึ้นเรื่อยๆ โดยไม่ขยับสายคอเลย เสียงเกลือกนี้จะจัดอยู่ในจำพวกเสียงมอญ จะใช้ในเพลงไทยได้บ้าง การทำเสียงเกลือกนี้เมื่อเสียงเลื่อนไหลจากเสียงต่ำค่อยๆ สู่เสียงสูงนั้นจะไม่เปลี่ยนคอเลย

สำหรับวิธีการทำเสียงเลือกนั้น คือ เปล่งเสียงจากคอเน้นน้ำหนักที่คอให้แรงพอสมควร แล้วยกคางเชิดขึ้นให้เสียงค่อยๆ เลื่อนขึ้นเรื่อยๆ คือจากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงเรื่อยไป จนพอแก่ความต้องการของผู้ขับร้อง และทำนองเพลง จะทำมากน้อยนั้นแล้วแต่จะพิจารณาให้เหมาะสมกับแต่ละทำนองเพลงเป็นเพลงๆ ไป

เสียงพิเศษที่กล่าวมานี้ เป็นศัพท์แสดงกลเม็ดกลวิธี หรือเทคนิคในการขับร้องเพลงให้ไพเราะขั้นสูง นักร้องสมัยเก่านิยมกันมาก และนักร้องทุกคนในสมัยก่อนจะพยายามฝึกเสียงพิสดารเหล่านี้เป็นหลัก แต่บางคนก็ทำไม่ได้ ก็ว่ามิใช่สิ่งจำเป็น อันที่จริงแล้วในเรื่องของเทคนิคในการขับร้องเพลงไทยเป็นสำคัญและสิ่งจำเป็นอยู่มากทีเดียว นักร้องดีนักร้องเก่งๆ นิยมใช้เสียงพิเศษอันเป็นวิธีที่ทำให้ขับร้องเพลงได้ไพเราะ แต่เป็นสิ่งที่ยากมามากจึงไม่ใคร่มีผู้ใดค่อยนำมาใช้กัน และหากผู้ขับร้องรู้จักใช้ศัพท์ภาษาทางร้องดังกว่ามานี้ได้ถูกต้องเหมาะสมดีแล้ว จะทำให้เพลงเพลงนั้นไพเราะขึ้น

2.1.5 แนวคิดการบูรณาการด้านศิลปะ

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ และ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ (2552 : 1-26) ได้ทรงกล่าวถึงการบูรณาการทางศิลปะไว้ว่า อันการร้องรำทำเพลงหมายถึงการร้องอย่างหนึ่ง รำอย่างหนึ่งทำปี่พาทย์อย่างหนึ่ง เข้าใจว่าสิ่งเหล่านี้เกิดขึ้นฝ่ายละแผนกแล้วจึงนำมาติดต่อปนกันเข้าในภายหลัง รวมจัดเป็นความบันเทิงทางศิลปะ การเล่นนั้นจะดีหรือไม่ดีไม่ได้อยู่ที่คนเดียว ความดีอยู่ที่คนเล่น มีสามัคคีแก่กัน ต่างคนช่วยหนุนซึ่งกันและกัน โดยธรรมดาบุคคลผู้เดียวจะดีไปไม่ได้ นอกจากได้เพื่อนช่วยหนุนการร้องรำทำเพลง ข้อที่สำคัญที่สุดก็อยู่ที่จัดคนให้เหมาะสมกับความสามารถของบุคคล

2.2 หลักการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

2.2.1 การขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

คณพล จันทร์หอม (2539 : 35) ได้อธิบายเกี่ยวกับการใส่อารมณ์ในการขับร้องประกอบการแสดงไว้ว่า การใส่อารมณ์ลงในบทเพลงนั้น อารมณ์โกรธต้องร้องให้เสียงแข็ง ห้าวหาญ อารมณ์รัก ร้องให้ช้า พอสมควรใช้น้ำหนักเสียงอ่อนหวาน อารมณ์เศร้าควรร้องให้ช้าโหยหวน ครั่นครวญบ้างเมื่อทำนองเพลงเอื้ออำนวย การใส่อารมณ์มีความสำคัญมากสำหรับการขับร้องประกอบการแสดงโขนละคร ถ้านักร้องมีความชำนาญในการขับร้องและมีความเข้าใจในเรื่องการแสดง จะสามารถใส่อารมณ์ลงไปในการขับร้องได้อย่างเหมาะสมกลมกลืนกับลีลาท่าทางของตัวละคร ทำให้ผู้ชมเกิดอารมณ์คล้อยตามได้เป็นอย่างดี

สมพงษ์ กาญจนผลิญ (2539 : 18-19) ได้กล่าวถึงการใส่อารมณ์ลงไปในบทร้องสำหรับการร้องประกอบการแสดงไว้ว่า สำหรับการใส่อารมณ์ตามบทร้องนั้นก่อนที่จะใส่อารมณ์ต้องพิจารณาบทประพันธ์ที่จะใช้เป็นบทร้องก่อนว่าคำประพันธ์นั้นๆให้ความรู้สึกไปในแนวไหน เช่น อารมณ์รัก อารมณ์เศร้า อารมณ์สนุกสนานร่าเริง เป็นต้น การใส่อารมณ์แบ่งออกได้ 3 ลักษณะคือ

1) บทชมธรรมชาติ ในการบรรยายหรือการขับร้องบทเพลงที่เป็นธรรมชาตินั้นไม่ต้องสอดแทรกอารมณ์เข้าไปในบทร้องแต่อย่างใด เพียงแต่ร้องให้ถูกทำนอง

2) บทที่เป็นการเล่าเรื่องผู้ขับร้องควรใส่อารมณ์ไปพอสมควร เพื่อให้ผู้ชมเกิดอารมณ์คล้อยตามหรือเกิดภาพพจน์ตามไปด้วย เช่น บทรัก บทโศกเศร้า และบทสนุกสนานร่าเริง เป็นต้น

3) บทที่เป็นคำพูดของตัวละคร การใส่อารมณ์ในลักษณะนี้จะต้องใส่อารมณ์ลงไปในถ้อยคำให้มากที่สุด เพราะเป็นการแสดงความรู้สึกของตนเองอย่างเต็มที่

2.2.2 เพลงที่ใช้ขับร้องสำหรับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

ในการขับร้องสำหรับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นสามารถแยกออกได้เป็นประเภท ดังนี้

1) เพลงขับร้องสำหรับการแสดงนาฏศิลป์ไทยละครโนห์ราชาตรี

ลักษณะของการแสดงละครชาตรี มีลักษณะใกล้เคียงกับโนห์รา และดัดแปลงมาจากโนห์ราโดยตรง รวมเรียกกันว่าโนห์ราชาตรี ในการขับร้องประกอบการแสดงประเภทนี้ ผู้ขับร้องต้องร้องให้กระชับเหมาะสมกับลีลาท่ารำตามบทบาทของตัวละคร ให้เหมาะสมกับอารมณ์ของตัวละครตามเนื้อเรื่องวิธีการร้องประกอบการแสดงละครชาตรี คือ การใช้เพลงที่สอดแทรกตลอดการดำเนินในอัตราสองชั้นชั้น และชั้นเดียว มีเพลงที่ใช้ดำเนินเรื่อง ดังนี้ เพลงร่ายชาตรี 1 ร่ายชาตรี 2 ร่ายชาตรี 3 เพลงชาตรีกรับ เพลงลิงโลดชาตรี

เพลงร่ายมโนห์รา เพลงลำชาตรี เพลงชาตรีบางช้าง เพลงชาตรีตลุง และสามารถนำเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น และชั้นเดียว มาใช้บรรจุสอดแทรกในบทละครประเภทนี้ได้ตามความเหมาะสมของเนื้อเรื่องและบทบาทของตัวละครได้

2) เพลงขับร้องสำหรับการแสดงนาฏศิลป์ไทยละครนอก

ลักษณะการแสดงละครนอกนั้นเป็นละครนอกนั้นเป็นละครรำที่พัฒนามาจากละครชาตรี มีลีลากระบวนท่ารำที่รวดเร็ว มุ่งหมายดำเนินเรื่องรวดเร็วและตลกขบขันเป็นพื้นฐาน เพลงที่ใช้ขับร้องจะใช้เพลงอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียวดำเนินเรื่อง ดังนี้ เพลงช้าปี่นอก เพลงรื้อร่ายนอก เพลงร่ายนอก เพลงสามไม้นอก เพลงโอ้ปี่นอก เพลงปี่นตลิ่งนอก เพลงชมดงนอก เพลงโลมนอก เพลงสีนวลนอก สระบุหร่งนอก เพลงเชิดนอก เป็นต้น นอกจากนี้ยังสามารถนำเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น และชั้นเดียวมาใช้บรรจุสอดแทรกในบทละครประเภทนี้ได้ตามความเหมาะสมของเนื้อเรื่องและบทบาทของตัวแสดง

3) เพลงขับร้องสำหรับการแสดงนาฏศิลป์ไทยละครใน

ลักษณะการแสดงละครในเป็นการแสดงที่ประกอบด้วยความประณีตพิถีพิถันมุ่งหมายจะให้เห็นถึงความประณีตและลีลาของศิลปะเป็นสำคัญ ทั้งในด้านการแต่งกาย ลีลาท่ารำ เพลงขับร้องที่ใช้ในการแสดงโขน มีรูปแบบการใช้เพลงขับร้องลักษณะเดียวกันกับการขับร้องประกอบการแสดงละครใน ใช้เพลงขับร้องลักษณะเดียวกัน ดังนี้ เพลงช้าปี่ใน เพลงรื้อร่ายใน เพลงร่ายใน เพลงปี่นตลิ่งใน เพลงโอ้โลมใน เพลงสามไม้ใน เพลงชมดงใน เพลงโอ้ปี่ใน เพลงสีนวลใน เพลงสระบุหร่งใน เป็นต้น นอกจากนี้ยังนำเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น และชั้นเดียว มาบรรจุในบทขับร้องได้ ให้มีความเหมาะสมกับบทบาทอารมณ์ของตัวละคร และเนื้อเรื่องที่กำลังดำเนินอยู่ในขณะนั้น ให้มีความเหมาะสมกับการแสดงตามเนื้อเรื่องและตามเชื้อชาติของตัวละคร

4) เพลงขับร้องสำหรับการแสดงนาฏศิลป์ไทยละครพันทาง

ลักษณะการแสดงละครพันทางเป็นละครที่แสดงเป็นเรื่องราวและปรับปรุงมาจากละครนอก เจ้าพระยามหินทรศักดิ์ธำรง (เพ็ง เพ็ญกุล) นำแบบอย่างละครของยุโรปมาดัดแปลงโดยมีลีลาละครนอกเป็นหลัก เล่นเกี่ยวกับเชื้อชาติ ภาษาต่างๆ แต่งกายตามลักษณะเชื้อชาติของตัวละคร เพลงที่ใช้ขับร้องจะใช้เพลงที่มีสำเนียงภาษาตามเชื้อชาติของตัวละครและเนื้อเรื่อง มีอัตราจังหวะสองชั้น และชั้นเดียว เช่น ละครพันทางเรื่องราชาธิราช เพลงที่ใช้ขับร้องจะมีสำเนียงภาษาตามลักษณะของตัวละคร พม่า มอญ และจีน ผสมอยู่ ดังนี้ เพลงพม่าเขว เพลงพม่ากำซับ เพลงพม่าไชยา เพลงม่านมวย เพลงพม่าแปร เพลงมอญรำดาบ เพลงพม่าประเทศ เพลงปลายพม่ารำขวาน เพลงสองกุมาร เพลงช่อพุมเรียง เพลงผ้าโพกชั้นเดียว เพลงกลางพม่าใหญ่ เพลงพม่าโลม เพลงพม่าเกษม เพลงพม่าเริง เพลงตะละแม่ศรี เพลงมอญอ้อยอิ่ง เพลงมะตะแบ เพลงโลมมอญ เพลงพม่าเห่ เพลงมอญยาดเล้ เพลงมอญตะนาว

เพลงมอญร้องไห้ และเพลงสำเนียงจีนในละครพันทาง เรื่อง ราชาธิราช เพลงจีนหน้าเรือ จีนต้องเชียง เพลงจีนลั่นถัน เพลงจีนปังหลัง เพลงจีนขิมเล็ก เพลงจีนฮูหยิน เพลงจีนเข้าห้อง เพลงจีนช้วน เพลงจีนหลวง เพลงจีนขิมเล็กชั้นเดียว เพลงจีนไจ๋ยอ เพลงเดินทัพจีน จีนโศกา และเพลงจากละครพันทาง เรื่องพระลอ มีสำเนียงลาว เพลงที่ใช้ขับร้อง เพลงลาวแพนน้อย เพลงลาวเฉียง เพลงลาวชมดง เพลงลาวครวญ เพลงลาวสมเด็จ เพลงลาวล่องน่านใหญ่ เพลงลาวล่องน่านเล็ก เพลงลาวสวยรวย เพลงลาวดำเนินทราย เพลงลาวกระตุกกี่ เพลงลาวกระแตเล็ก เพลงลาวเล่นน้ำ เพลงลาวเล็ก เพลงลาวเล็กตัดสร้อย เพลงลาวแพน เพลงลาวเสี่ยงเทียน เพลงลาวเล่นน้ำ เพลงลาวเดินดง เพลงลาวกระแช เพลงลาวจ้อย ฯลฯ

กาขับร้องประกอบการแสดงละครพันทาง ผู้ขับร้องจะต้องร้องตามสำเนียงภาษาท่วงทำนองเพลง ใส่อารมณ์และความรู้สึกตามบทบาทของตัวละครพอประมาณ และต้องมีความแม่นยำในช่วงทำนองเพลงแต่ละเพลงได้อย่างถูกต้อง

5) เพลงขับร้องสำหรับการแสดงนาฏศิลป์ไทยละครเสภา

ลักษณะของการแสดงละครเสภาจะดำเนินเรื่องด้วยการขับเสภา การแสดงจะคล้ายละครพันทาง เรื่องที่แสดง ได้แก่ เรื่องขุนช้างขุนแผน เรื่องไกรทอง เรื่องพระราชวังสัน เป็นต้น ในการขับร้องประกอบการแสดงละครเสภานี้จะมีการขับเสภาดำเนินเรื่อง มีเพลงคล้ายละครนอก อัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว และอาจมีเพลงสำเนียงภาษาต่างๆเข้ามาบรรจุขับร้องตามเชื้อชาติของตัวละคร แต่ยังคงสัญลักษณ์ของบทเสภาไว้ มีทั้งเสภาไทย ลาว และมอญ ผู้ขับร้องร้องให้อารมณ์แสดงความรู้สึกตามบทบาทของตัวละคร มีเพลงที่ใช้ ดังนี้ เสภาไทย เสภาลาว เสภามอญ เพลงช้าปี่นอก เพลงทองย่อน เพลงช้างประสานงา เพลงสมิงทองมอญ เพลงสิงโตเล่นหาง เพลงตวงพระธาตุ เพลงกระทงน้อย เพลงสามเส้า เพลงตะนาวแปลง เพลงโยนดาบ เพลงกราวนอก เพลงทะเลบ้า เพลงชมตลาด เพลงแขกลพบุรี เพลงนกจาก เพลงโอ้ปี่นอก เพลงโอ้ชาตรี เป็นต้น

6) เพลงขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยหุ่นกระบอก

ลักษณะการแสดงหุ่นกระบอกมีลักษณะใช้รูปหุ่นแสดงเป็นเรื่องราวแทนคน การแสดงหุ่นจะมีตัวแสดงเกือบทุกเชื้อชาติ หุ่นฝรั่ง หุ่นญี่ปุ่น หุ่นจีน หุ่นมอญ และหุ่นไทย เรื่องที่นิยมแสดงหุ่นกระบอก คือเรื่องพระอภัยมณี ของสุนทรภู่ เพลงขับร้องในการแสดงหุ่นกระบอกส่วนมากจะมีเพลงแบบละครนอก และร้องหุ่นกระบอกชักชอ เพลงสังขารา มีการร้องหุ่นกระบอก ลงเพลงเชิด เพลงเสมอ เพลงโอด ลงเจรจา เห่เรือ ในการขับร้องหุ่นกระบอกสามารถขับร้องออกสำเนียงภาษาได้ หรือออกทำนองเพลงต่างๆได้อย่างเหมาะสมของท่วงทำนองเพลง และท่วงทำนองเพลงหุ่นกระบอก ผู้ขับร้องต้องมีความแม่นเสียง แม่นจังหวะ อย่างดี เพลงที่ใช้ขับร้องในการแสดงหุ่นกระบอกนั้น มีดังนี้ เพลงช้าปี่นอก เพลงปี่นตลิ่งนอก เพลงหุ่นกระบอกชักชอ เพลงสังขารา เพลงร่ายนอก เพลงอัตราจังหวะสองชั้น และชั้นเดียว

ตามลักษณะแบบละครนอกและมีเพลงร้องตามสำเนียงภาษา เชื้อชาติของตัวละครคล้ายเพลงแบบละครพันทางเช่นกัน

7) เพลงขับร้องสำหรับการแสดงนาฏศิลป์ประกอบการรำ ระบำ รำไทยมาตรฐาน ฟ้อน และการร้องประกอบการแสดงเบ็ดเตล็ด สามารถจำแนกออกได้ดังนี้

7.1) การขับร้องประกอบการรำ ระบำ และการรำไทยมาตรฐาน มีลักษณะการแสดงเป็นหมวดหมู่ เป็นคู่ หรือแสดงเดี่ยวไว้ เช่น ระบำดาวดึงส์ รำแม่บท รำฉุยฉายต่างๆ รำพลายชุมพล เป็นต้น การขับร้องกับการแสดงประเภทนี้มีทั้งที่มีคำร้องประกอบการแสดง และบางชุดไม่มีการขับร้องประกอบการแสดง ในการขับร้องประกอบการแสดงประเภทนี้ ผู้ขับร้องต้องร้องให้มีความสอดคล้องกับลีลา ท่ารำ ไม่ใส่อารมณ์มากจนเกินไป ร้องแบบฟังเพื่อบรรยายให้ผู้ฟังเข้าใจในชุดการแสดง ถ้าเป็นร้องหมู่ต้องร้องให้มีความพร้อมเพรียงกัน ทั้งคำร้อง การหายใจ การเอื้อน แบ่งวรรคตอนให้พร้อมเพรียงกัน

7.2) การขับร้องประกอบการฟ้อน มีลักษณะการแสดงที่ปรับปรุงมาจากการแสดงพื้นเมือง ส่วนมากเป็นการแสดงที่ไม่มีเนื้อเรื่อง แต่มีบทร้อง ลักษณะการแต่งกายตามลักษณะของเชื้อชาติ บทร้องทำนองเพลงมีลักษณะตามภาษาท้องถิ่น เชื้อชาติ นั้น เป็นการแสดงชุดสั้นๆ มุ่งถึงความสวยงามและความพร้อมเพรียงของผู้แสดงอย่างเหมาะสม การแสดงฟ้อนมีดังนี้ เช่น ฟ้อนลาวดวงเดือน ฟ้อนลาวคำหอม ฟ้อนรัก เป็นต้น

7.3) การขับร้องประกอบการแสดงเบ็ดเตล็ดต่างๆ มีลักษณะการแสดงที่ไม่ได้จัดอยู่ในจำพวกมาตรฐาน แต่ได้มีการประดิษฐ์ท่ารำและเพลงขึ้นเป็นชุดสั้นๆ เช่น รำพม่ารำขวาน รำสีนวล เป็นต้น ผู้ขับร้องจะต้องร้องและทำเสียงให้เหมาะสมกับทำนองเพลง ผู้ขับร้องจะต้องใส่อารมณ์และความรู้สึกครื้นเครง สนุกสนานเข้าใจ ในการแสดงชุดนั้นผู้ขับร้องจะต้องดูบทร้องและความร้องตามลักษณะชุดการแสดงให้เกิดความสอดคล้องกับการแสดง

2.3 สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

มนตรี ตราโมท (2507 : 3, 20, 29) ได้อธิบายความหมายของคำแต่ละคำโดยเฉพาะใน “ศัพท์สังคีต” ดังต่อไปนี้

ขับ คือการเปล่งเสียงออกไปอย่างเดียวกับร้อง (ดูคำว่าร้อง) แต่การขับมักใช้ในทำนองที่มีความยาวไม่แน่นอน การเดินทำนองเป็นเพียงแนวทางเท่านั้น และถือถ้อยคำเป็นสำคัญ ทำนองต้องน้อมเข้าหาถ้อยคำ เช่น ขับเสภา เป็นต้น การขับกับร้องมีวิธีการที่คล้ายคลึงและมักจะระคนปนกันอยู่ จึงมักเรียกรวมๆกันว่า “ขับร้อง”

ร้อง คือการเปล่งเสียงออกไปเป็นทำนอง (ดูคำว่า ทำนอง) จะมีถ้อยคำหรือไม่มี หรือมีแต่สระอะไรก็ได้ แต่ต้องถือทำนองเป็นสำคัญ ถ้อยคำต้องน้อมเข้าหาทำนอง เช่น ร้องเพลงต่างๆ ส่วนการขับร้องพื้นเมืองต่างๆ มีวิธีการอย่างขับ (ดูคำว่า ขับ) ระคนอยู่เป็นอันมาก

ทำนอง คือเสียงสูงๆ ต่ำๆ ซึ่งสลับสับสนกัน จะมีความสั้นยาวเบาแรงอย่างไร ก็แล้วแต่ความประสงค์ของผู้แต่ง

สมบัติ จำปาเงิน และสำเนียง มณีกาญจน์ (2539 : 253-254) ได้อธิบายถึงลักษณะของผู้ที่จะฝึกเป็นผู้ขับร้องไว้ว่า

1) ต้องมีพลานามัยสมบูรณ์ดีไม่เจ็บป่วยไข้เป็นโรคเรื้อรังโดยเฉพาะโรคปอดหลอดคอต่างๆ

2) มีรูปร่างพอไปวัดไปวากับเขาได้ไม่ มีรูปร่างพอไปวัดไปวากับเขาได้ไม่ขี้เหร่เกินไป เพราะคนไทยเรายังนิยมนักร้องรูปร่างงามอยู่

3) มีเสียงกังวานแจ่มใส กำลังเหมาะไม่โตหรือห้าวหรือแหลมเล็กเกินไปมีชั้นเสียงสูงต่ำมากระดับพอใช้คือสามารถแหบขึ้นสูงและลงต่ำได้โดยไม่มีโดยไม่เสียคุณภาพของเสียง

4) มีความสามารถออกเสียงตามตัวอักษรสระพยัญชนะและวรรณยุกต์ต่างๆได้ถูกต้อง

5) เป็นผู้รู้จังหวะสามารถรักษาจังหวะได้ถูกต้องแม่นยำ

6) เป็นผู้ชอบการแสดงสามารถแสดงออกในที่สาธารณะได้โดยไม่เก้อเขิน

7) มีความจำดีสามารถจำเนื้อร้องทำนองจังหวะวรรคตอนและอื่นๆได้อย่างดี

8) มีความปราดเปรื่องจำได้ไวและจำได้นานลืมยาก

9) มีความสนใจนักร้องคนอื่นมันฟังสังเกตการร้องที่ดีแล้วจำเอาวิธีของเขามาเป็นแบบอย่างพยายามดูแลร่างกายตัวเองให้มากที่สุด

กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2547 : 64-67) ได้อธิบายไว้ว่า การขับร้องเพลงไทย มีอยู่ด้วยกัน 3 ประเภท คือ ร้องอิสระหรือร้องเดี่ยว หมายถึง การที่ผู้ขับร้องขับร้องเพียงคนเดียว มีอิสระในการร้อง การขับร้องลักษณะแบบนี้นำมาใช้กับการร้องที่เป็นการฝึกฝนตนเองหรือเพื่อฝึกซ้อม แบบนี้ใช้ร้องเวลาฝึกหัดซ้อมคนเดียวหรือเป็นการขับร้องเดี่ยวที่ไม่ต้องมีเครื่องดนตรีมาบรรเลงประกอบ การร้องเดี่ยวนั้นผู้ขับร้องจะต้องขับร้องให้ตรงระดับเสียง ไม่ร้องสูงหรือร้องต่ำจนเกินไป ผู้ขับร้องจะต้องฝึกบรรเลงเครื่องประกอบจังหวะด้วยตนเองขณะขับร้องได้ ผู้ขับร้องจะต้องรักษาระดับเสียงไม่ให้ผิดเพี้ยนจนเกินไป และผู้ขับร้องจะต้องเรียนรู้ทำนองหลักของเพลงที่จะขับร้องด้วย เพื่อช่วยในเรื่องของการตรวจสอบทางเพลง ความครบถ้วนของจังหวะ ความถูกต้องในจังหวะและการขับร้องอีกด้วย ประเภทที่ 2 คือ การร้องคลอ หมายถึง การขับร้องโดยที่ผู้ขับร้องต้องขับร้องไปพร้อมๆกับดนตรีโดยทำนองร้องและทำนองเพลงมีความสัมพันธ์กัน

และมีความสอดคล้องไปในทิศทางเดียวกัน ยกตัวอย่างเช่น เพลงลาวดวงเดือน การร้องคลอนั้นมีข้อสังเกตอยู่ว่า จะต้องเป็นเพลงที่มีทำนองเพลงและทำนองร้องมีลูกตกที่สัมพันธ์กันเป็นส่วนใหญ่ มีความผสมผสานคล้องจองกันอย่างไพเราะมีทำนองเอื้อนที่ไม่ยากจนเกินไป เมื่อผู้ฟังฟังแล้วสามารถเข้าใจและรับรู้ถึงสุนทรีย์ของเพลงนั้นได้ ดนตรีที่ใช้บรรเลงนั้นจะต้องบรรเลงคลอด้วยความนุ่มนวลและบรรเลงด้วยเสียงอย่างเบา มิให้เสียงดนตรีนั้นดังกว่าเสียงของผู้ขับร้องหรือไม่บรรเลงจนไม่ได้ยินเสียงของผู้ขับร้องจึงจะเกิดความไพเราะได้ และประเภทที่ 3 คือ การร้องเคล้า สำหรับการขับร้องรูปแบบนี้มิค่อยปรากฏมากนัก เพราะถือว่าการขับร้องที่ต้องแสดงศักยภาพของผู้ขับร้องด้วย มีความยากเนื่องจากจะต้องขับร้องร่วมกับเครื่องดนตรีที่ต้องแสดงศักยภาพในการบรรเลงอีกด้วย กล่าวคือ การอวดฝีมือของผู้บรรเลงและขับร้อง ลักษณะของการร้องเคล้าคือการที่ผู้ขับร้องขับร้องไป ผู้บรรเลงก็บรรเลงไปคนละทิศทาง ทำนองบรรเลงและทำนองร้องอาจมีลูกตกที่สัมพันธ์กันได้บ้าง ฟังแล้วให้ความรู้สึกเป็นทางประสานกันระหว่างการบรรเลงและขับร้อง

สงัด ภูเขาทอง (2532 : 66) ได้อธิบายเกี่ยวกับทำนองการขับร้องไว้ว่า การขับร้องเพลงไทยต้องอาศัยทำนองเพลง สาระของทำนองเพลงทางร้องไว้ว่า สาระของทำนองเพลงทางร้องนั้นประกอบด้วยทำนองเพลงที่แท้จริงกับเนื้อร้องที่เป็นภาษาพูด หรือคำพูดที่ต้องแปรผันไปตามทำนองเพลง ชนชาติที่ใช้ภาษาโดยไม่คำนึงถึงวรรณยุกต์ในเพลงตะวันตกจะไม่เกิดปัญหาเกี่ยวกับการนำคำเข้าประกอบทำนองเพลงเพราะเสียงคำนั้นๆ ผันแปรไปตามทำนองเพลงได้โดยตรง แต่ในเพลงไทยต้องคำนึงถึงเนื้อร้องที่ต้องเสียงให้ถูกต้องตามหลักไวยากรณ์ ความไพเราะ โดยยึดทำนองเพลงเป็นหลักด้วยเหตุนี้ในเพลงร้องจึงต้องมีการปรุงเสียงให้เหมาะสมเพราะในการขับร้องเพลงไทย ต้องมีการเอื้อนเป็นช่วงสั้นๆ ยาวๆ ด้วย

พูนพิศ อมาตยกุล (2527 : 57-58) ยังได้อธิบายเรื่องของเสียงที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทยว่า การเปล่งเสียงขับร้องเพลงนั้น เสียงที่ออกมาอาจจะเปล่งได้เป็นสองอย่างเป็น เสียงแท้ อย่างหนึ่ง และ เสียงไม่แท้ อีกอย่างหนึ่ง เสียงแท้นั้นคือเสียงที่เกิดจากลมผ่านโดยตรงจากปอดผ่านกล่องเสียงออกมาทางปาก จะมีกำลังแรงได้เสียงดังฟังชัด ส่วนเสียงที่ไม่แท้นั้น เป็นเสียงที่เกิดจากลมจำนวนน้อย มีความดันแรงต่ำ และมีเสียงเบา โดยที่กล่องเสียงจะทำงานไม่เต็มที่ เสียงประเภทนี้ ขาดความไพเราะและสังเกตได้ชัดเจนว่าไม่มีกำลัง เราเรียกเสียงประเภทไม่แท้นี้ว่า เสียงผี การร้องเพลงไทยที่ดีจะต้องใช้เสียงแท้เป็นหลัก จะต้องร้องอย่างชัดถ้อยชัดคำถูกต้องตามอักขระและวรรคตอน สมัยก่อนที่จะมีเครื่องขยายเสียงนั้น นักร้องจึงจะเรียกว่าใช้การได้ คนเสียงเบา กำลังน้อยจะไม่ได้รับการยกย่องว่าเป็นนักร้องที่ดีเลย ปัจจุบันนี้เรามีเครื่องขยายเสียง ทำให้นักร้อง ไม่พยายามร้องให้เต็มเสียง เพราะมีเครื่องช่วยเสียแล้วและยังใช้เสียงไม่แท้บ่อยขึ้นอีกด้วย ทำให้ลักษณะสำคัญของเพลงไทยเปลี่ยนแปลงไป

สงบศึก ธรรมวิหาร (2540 : 142 - 144) ได้อธิบายเกี่ยวกับประเภทของการขับร้องไว้ว่า กรมหมื่นสถิตธำรงสวัสดิ์ ได้กล่าวถึงประเภทของการขับร้องว่า การขับร้องแบ่งออกเป็น 11 ประเภท คือ

1) ร้องลำนำมโหรี หมายถึงการขับร้องโดยมีดนตรีบรรเลงรับ ภายหลังได้มีการประพันธ์บทขับร้องขึ้นตามเหตุการณ์นั้นๆ ใช้บรรเลงในยามค่ำหรือในงานมงคลต่างๆ นิยมใช้บทร้องจากวรรณคดีเรื่องต่างๆ เช่น กากี อิเหนา เมรี เป็นต้น

2) ขับเสภา คือ การขับร้องที่ผู้ขับร้องต้องขยับกรับขับเสภาไปด้วย และมีวงปี่พาทย์บรรเลงรับ โดยเรื่องที่ได้รับความนิยมนำมาบรรเลงและขับร้อง คือ เรื่องขุนช้างขุนแผน ต่อมาได้มีการนำบทวรรณคดีเรื่องต่างๆมาบรรเลงและขับร้อง

3) ร้องละคร คือ การขับร้องตามบทบาทของละคร มีการร้องรับลูกคู่หรือบรรเลงรับด้วยวงดนตรีบ้าง โดยจะต้องร้องให้ตรงกับบทบาทของผู้แสดงในบทนั้นๆ เช่น เพลงชมดง เพลงชมโฉม เป็นต้น

4) ร้องสักวาและดอกสร้อย คือ การขับร้องที่รับทวนลูกคู่ มีการโต้ตอบกันไปมาตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป มีอัตราจังหวะช้าหรือเร็วบ้าง และมีการใช้กลอนสด ดังนั้นในการร้องประเภทนี้ผู้ขับร้องผู้ขับร้องมีไหวพริบปฏิภาณในการโต้ตอบการขับร้อง นิยมใช้เล่นกันในงานมงคล งานบุญ เป็นต้น

5) ร้องโต้ตอบต่างๆ หรือกลอนเพลงด้น การร้องประเภทนี้มีต้นแบบมาจากเพลงพื้นบ้านต่างๆ เช่น เพลงฉ่อย เพลงโคราช เพลงปรบไก่ เป็นต้น

6) เห่กล่อมต่างๆ หมายถึง การร้องขับไม้โดยร้องประสานไปกับการบรรเลงซอสามสาย ใช้บัณเฑาะว์ไกวเพื่อให้จังหวะ การขับร้องประเภทนี้ใช้สำหรับพิธีกรรมชั้นสูง เช่น สมโภชพระเจ้า ลูกเธอ ขึ้นพระอู่ สมโภชพระมหาเศวตฉัตร เป็นต้น

7) อ่านหนังสือเป็นทำนองต่างๆ คือ การเทศน์มหาชาติเป็นทำนองต่างๆ หรืออ่านหนังสือเป็นทำนองเสนาะ โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ลิลิตต่างๆ

8) คำพากย์ เจรจา หุ่น โขน หนัง ที่แต่งเป็นฉันท์ กลอน กาพย์

9) สวดร้องในงานศพ เรียกว่าสวดมาลัย

10) เพลงทาระการ้องเล่น เป็นบทที่บิดามารดาสอนให้เด็กตอนเล็กๆอายุประมาณ 1 ขวบ หรือ 2 ขวบ

11) เพลงขับร้องมาแต่ภาษาอื่นๆ เช่น ฝรั่ง จีน พม่า ญวน มอญ เขมร มลายู เป็นต้น

ท้วม ประสิทธิกุล (2535 : 119) ได้เสนอแนวคิดเรื่องหลักเบื้องต้นในการขับร้องที่ดีของนักร้องไว้ว่า การขับร้องที่เรียกว่าดีนั้น นักร้องจะต้องมีความรู้กว้างขวาง ฉลาด รู้จักกาลเทศะ เสียงสม่ำเสมอ รู้จักใช้กลวิธีเน้นถ้อยคำพอดี คล่องแคล่ว ว่องไว หายใจถูกที่ กำลังเสียงดี ไหวพริบปฏิภาณดี แม่นจังหวะ แม่นเสียง รู้จักใส่ความรู้สึกถ้อยคำ ระมัดระวัง มีความกล้าหาญ ไม่ประมาท มารยาทดีงาม ซึ่งพอจะจำแนกได้ดังนี้

1) แม่นจังหวะ หมายถึง จังหวะดี ถูกต้อง รักษาแนวได้ระดับ ไม่รุกพรวดพลาดจนล้ำจังหวะ หรือไม่ยืดยาดไม่ขาดเกิน

2) แม่นเสียง หมายถึง ต้องจำเสียงลูกฆ้องได้ ขึ้นลงไม่ผิดเสียง ทั้งนี้หมายความว่าจะร้องเพลงใดก็ตาม จะต้องยึดถือหลักเสียงมาตรฐาน เช่น เสียงกรวด เสียงเพียงออ เสียงชวา เป็นต้น ผู้ร้องจะต้องขึ้นเสียงให้ถูกตามหลักของแต่ละเพลงโดยไม่ผิดเสียง

3) แม่นเพลง หมายถึง เพลงใดใช้เสียงอะไร มีลีลาอย่างไร ถ้าร้องเพลงติดต่อกัน เช่น ร้องเพลงตับต้องใช้เสียงที่มีเสียงลูกฆ้องกลมกลืนกัน และทุกเพลงไม่ผิดพลาดขาดเกิน คล่องทุกเพลง

4) กำลังเสียงดี หมายถึง กำลังเสียงที่ร้องได้ทั้งในทางเสียงสูงและทางลงต่ำ เสียงแจ่มใส คงทน ไม่อ้อแอ้ สม่ำเสมอ ฟังแล้วไม่เบื่อ เรียกว่า “เสียงคงทนตามธรรมชาติ” แต่ถ้ารู้จักรักษากำลังเสียงเป็นก็จะช่วยให้ร้องได้ไพเราะดียิ่งขึ้น

5) อักขระดี หมายถึง การขับร้องต้องใช้อักขระถ้อยคำให้ถูกต้อง เพราการขับร้องเพลงไทยมักร้องเป็นเรื่องราวติดต่อกัน ถ้าร้องไม่ชัดเจนก็จะฟังไม่รู้เรื่อง

6) กล้าหาญ หมายถึง ระงับความประหม่า ความอาย สามารถขึ้นเพลงได้โดยไม่ต้องอาศัยผู้อื่น มีความกล้าที่จะร้องเพลงได้ทุกชนิด ท่าทางภาคภูมิ สง่า มารยาทงาม ไม่ทำหน้าบึ้ง หัวเราะพร่ำเพรื่อ

7) รู้จักวิธีผ่อนและถอนหายใจ คือ การหายใจมีความสำคัญสำหรับผู้ที่ต้องใช้เสียงเป็นหลัก ถ้าผู้ขับร้องหายใจไม่ถูกที่จะทำให้เหนื่อยเร็ว

8) มีสมาธิ คือ เป็นผู้ไม่ประมาท ตั้งสติมั่น ใช้ความระมัดระวังทุกกรณี และใช้ความสังเกตรอบตัว

2.4 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

วราภรณ์ เชิดชู (2552 : 317-318) ได้ทำรายงานการวิจัยฉบับสมบูรณ์ เรื่อง เชิดจีน : รูปแบบอัตลักษณ์และแนวคิดการประพันธ์ โดยผลการวิจัยพบว่า แนวคิดการประพันธ์ มีข้อค้นพบ ดังนี้

ทำนองเชิดจีน ตัวที่ 1 ได้ขยายทำนองมาจากสำนวนทำนองเพลงเชิดชั้นเดียว

ทำนองเชิดจีน ตัวที่ 2 นำเนื้อทำนองเพลงเชิดชั้นเดียว ตัวที่ 15

ทำนองเชิดจีน ตัวที่ 3 และตัวที่ 4 นั้น ผู้ประพันธ์ได้นำรูปแบบสำนวนทำนองทำนองในเพลงเร็วในเพลงช้าเรื่องจีนแส โดยนำมาเป็นสำนวนเอกลักษณ์ในการส่วนต้น และสำนวนการทอนในชุดทำนองโยนในท่อนเพลง

ลักษณะการประพันธ์เพลงเชิดจีน มีลักษณะเป็นทั้งอิสระและมีรากฐานด้วยธรรมเนียมการประพันธ์เพลงประเภทเพลงใหญ่ อย่างไรก็ตาม ส่วนเนื้อที่มีรากฐานนี้ ผู้ประพันธ์ได้แสดงให้เห็นอย่างชัดเจนในส่วนของแต่ละท่อน ว่ามีทำนองรากฐานมาจากเพลงเชิดและเพลงเร็วในเพลงช้าเรื่องจีนแส นอกจากนี้ การประพันธ์เพลงเชิดจีนนั้น ได้ใช้แนวคิดต่างๆ ดังนี้

1. แนวคิดด้านกระบวนการทำนอง
2. แนวคิดในการวางเรื่องราวให้สอดคล้องกับดนตรี
3. แนวคิดอิทธิพลของบริษัททางสังคมสู่การสร้างสรรค์งานดนตรี

เพลงเชิดจีน ผลงานชิ้นสำคัญทางประวัติศาสตร์ดนตรีไทย อันเป็นบทเพลงที่มีบูรณาการทฤษฎีดนตรีไทยในแง่มุมต่างๆ เป็นผลงานที่แสดงแห่งศักยภาพที่ก้าวเข้าสู่ความเป็นคลาสสิคอย่างเต็มตัวของวัฒนธรรมดนตรีไทย ซึ่งเพลงเชิดจีนนั้นประกอบไปด้วยคำสองคำ ได้แก่ "เชิด" และ "จีน" จึงสามารถอนุมานเจตนารมณ์ผู้ประพันธ์ได้ว่า "เชิด" บ่งบอกถึงรากฐานที่ผู้ประพันธ์ใช้เป็นแนวคิดหลัก ส่วน "จีน" สามารถตีความได้สองกรณี ได้แก่ รากฐานที่มาของทำนองเพลง อีกส่วนหนึ่งได้แก่ เพลงเร็วในเพลงช้าเรื่องจีนแส และกรณีที่สอง ได้แก่ สำเนียงดนตรีที่ผู้ประพันธ์ประสงค์ให้ดนตรีมีกลิ่นอายชาติภาษาจีน ทั้งนี้ มีข้อคลุมเครือต่อประเด็นสำเนียงภาษาของเพลงว่า "เพลงเชิดจีนไม่มีสำเนียงจีนตามชื่อเพลง" อาจเป็นประเด็นที่อนุมานถึงลักษณะเฉพาะของเพลงสำเนียงภาษาที่เป็นเพลงประเภทลูกล้อลูกขัดประเภทมีโยนหรือเพลงใหญ่ หาใช่เพลงเกร็ดประกอบการแสดงไม่ ฉะนั้น สำเนียงจีนดังในเพลงประกอบละครหรือเพลงเถา แต่ได้ปรับปรุงแต่งข้ามความสำเนียงภาษาไปแล้ว อันนำไปสู่การฉายศักยภาพของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้น สมดังลักษณะของเพลงที่เน้นบรรเลง (Instruction Music) มากกว่าสิ่งอื่นใด

สมพร เฉลียวศิลป์ (2547 : 343-348) ได้ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง การศึกษาวิธีขับร้องเพลงในตับนาคบาศของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน โดยสรุปผลการศึกษาพบว่า ด้านการขับร้อง การแบ่งวรรคคำร้องที่ปรากฏตามวิธีการแบ่งวรรคคำร้อง ของอาจารย์เจริญใจ เมื่อแบ่งคำร้องแล้ว คำร้องตามเนื้อร้องมีความสละสลวยได้ใจความตามบทประพันธ์ เนื้อร้องที่พบในตับนาคบาศ เป็นกลอนสุภาพ และกลอนบทละครคำร้องภายใน 1 เพลงจะประกอบไปด้วยเนื้อร้องไม่ต่ำกว่า 1 บท (ภายใน 1 บทจะประกอบไปด้วย 4 วรรค คือ วรรคสดับ วรรครับ วรรครอง วรรคส่ง)กลอนบทละคร คือ กลอนสุภาพแบบหนึ่ง แต่เริ่มวรรคสดับด้วยคำว่า “เมื่อนั้น” หรือ“บัดนั้น” ที่พบในตับนาคบาศ มีจำนวน 13 เพลง คำกลอนในเพลงตับนาคบาศ ประกอบไปด้วยคำภายใน 1 วรรค มีคำจำนวนน้อยที่สุดไม่ต่ำกว่า 6 คำ และมากที่สุดไม่เกิน 9 คำ วิธีการหายใจในระหว่างการขับร้อง ของอาจารย์เจริญใจ จากการศึกษาพบว่า ช่วงการหายใจของเพลงในตับนาคบาศ จะปรากฏอยู่บริเวณ ท้ายประโยคเอื้อนก่อนจะถึงคำร้อง และ ท้ายคำร้องก่อนจะเริ่มเอื้อนในวรรคต่อไป หรือในกรณีที่มีเอื้อนหลายวรรคต่อเนื่องกัน ช่วงของการหายใจมักจะอยู่บริเวณท้ายวรรคเพลงหรือท้ายจังหวะฉับ เทคนิคการออกเสียงคำร้อง ลักษณะคำร้องแบ่งตามระดับเสียงในหลักภาษาไทย คำที่มีลักษณะเป็นเสียงสามัญ ในจำนวน 29 เพลง พบคำร้องเสียงสามัญมากที่สุด จำนวน 474 คำ คำที่มีลักษณะเป็นเสียงเอก ในจำนวน 29 เพลง พบคำร้องจำนวนรวม 262 คำ คำที่มีลักษณะเป็นเสียงโท ในจำนวน 29 เพลง พบคำร้องจำนวนรวม 189 คำ คำที่มีลักษณะเป็นเสียงตรี ในจำนวน 29 เพลง พบคำร้องจำนวนรวม 257 คำ คำที่มีลักษณะเป็นเสียงจัตวา ในจำนวน 29 เพลงพบคำร้องจำนวนรวม 144 คำ เทคนิคในการเอื้อน ทำนองเอื้อนกลุ่มใหญ่ทำนองเอื้อนกลุ่มใหญ่ เป็นทำนองที่ใกล้เคียงกับทำนองหลักสังเกตได้จากเสียงลูกตกท้ายจังหวะเป็นเสียงเดียวกับทางฆ้อง ทำนองเอื้อนกลุ่มใหญ่การออกเสียงได้ฟังทุกคำเอื้อนจากเทป และได้บันทึกคำเอื้อนไว้ในแต่ละเสียงออกเสียงว่าอย่างไรเพื่อเป็นหลักฐานทางการศึกษาโดยละเอียด จากการศึกษาที่พบทั้งหมดทั้ง 29 เพลง สามารถนำมาสรุปได้ว่าออกเสียง เออ เอ่อ เอย เอ่ย เออะ อือ อื่อ อึง เอิง อึง เฮอ เฮ้อ ฮื้อเฮอะ เฮิง ฮึ เงอ เงอะ หึ ทำนองเอื้อนกลุ่มย่อย แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ เอื้อนระหว่างคำร้อง ทำนองเอื้อนระหว่างคำร้อง ที่พบใช้เสียงเอื้อนเช่นเดียวกันกับเอื้อนกลุ่มใหญ่ บางแห่งใช้เทคนิคการกระทบ และการครั่นเป็นตัวเชื่อมระหว่างคำร้องยกเว้นเพลงในจังหวะลอย จะออกเสียงเอื้อนมากกว่า การเอื้อนระหว่างคำร้องคำที่ 1 กับ 2 (เช่น ทัน กับ ที) เพื่อยืดเวลาให้คำร้องที่ 2 ลงพอดีจังหวะ และเอื้อนท้ายคำร้อง ทำนองเอื้อนท้ายคำร้อง ที่พบใช้เสียงเอื้อนเช่นเดียวกันกับเอื้อนกลุ่มใหญ่ แต่พบว่าเป็นเอื้อนทำนองสั้นๆ ออกเสียง 1-4 เสียง เช่นเดียวกับการเอื้อนระหว่างคำในการเอื้อนเพื่อเชื่อมเสียงสุดท้ายของการเอื้อนให้เสียงลูกตกท้ายจังหวะตรงกับเสียงทางฆ้องและเพื่อปิดท้ายไม่ให้คำร้องเก้อ ยกเว้นเพลงจังหวะลอยจะออกเสียงเอื้อนมากกว่าเช่นเดียวกัน

รจนา ผาดไพบูลย์ (2550 : 134) ได้ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง ศึกษาเทคนิคการขับร้องประกอบการแสดงละครใน ของครูมัณฑนา อยู่ยั่งยืน : กรณีศึกษาเรื่อง อิเหนา ตอนบุษบาชมศาล-ตัดดอกไม้-ฉายกริช โดยผลการศึกษาพบว่า มีเทคนิคการขับร้อง 8 เทคนิค เรียกชื่อเทคนิคและอธิบายความหมายโดยนางมัณฑนา ดังนี้

1) ครั่น หมายถึง การเปล่งเสียงร้องในคำร้องหรือทำนองเอื้อนให้เกิดเสียงสั่นสะเทือนซึ่งต้องปฏิบัติร่วมกับการกดเสียง

2) กระทบ หมายถึง การเปล่งเสียงในเสียงใดเสียงหนึ่ง แล้วเลื่อนเสียงขึ้นไปในระดับที่สูงกว่า 1 เสียง จากนั้นให้เลื่อนเสียงกลับมาที่เสียงเดิม โดยปฏิบัติทุกขั้นตอนอย่างรวดเร็ว

3) หางเสียง หมายถึง การขับร้องพยางค์สุดท้ายของทำนองเอื้อน โดยการใช้เสียงนาสิกด้วยเสียง “ฮื้อ” ต่อจากคำว่า เอ๋ยหรือเอย หรือคำที่เป็นเสียงจัตวา

4) ซ้อนเสียง หมายถึง การออกเสียงในทำนองเอื้อนจากเสียงแรกที่ต่ำกว่าไปสู่เสียงที่สองซึ่งสูงกว่าสองเสียง เช่นคำว่า “เออ” เมื่อใช้เทคนิคการซ้อนเสียงจะดัง “เอ๋อ” (ลด) นิยมใช้เพื่อให้ทำนองเอื้อนเกิดความหวานยิ่งขึ้น

5) หวนเสียง หมายถึง การออกเสียงเอื้อนแบบรวบต่อเนื่องเรียงกัน 3 เสียง จากสูงลงต่ำอย่างเร็ว โดยใช้คำว่า “ฮื่อ อือ อื่อ” ท้ายเสียงเสมอ ส่วนใหญ่ใช้ร้องในคำเอื้อนสุดท้ายก่อนลงคำร้อง

6) กดเสียงต่ำ หมายถึง การร้องเสียงต่ำกว่าปกติครึ่งเสียง เป็นเทคนิคที่ต้องใช้ปฏิบัติร่วมกับการครั่น ใช้เฉพาะในคำว่า “เอ่อ” หรือ “เอ่ย”

7) กระทบสองชั้น หมายถึง การขับร้องที่ใช้วิธีการเดียวกันกับการกระทบ โดยกระทบครั้งที่ 1 ร้องจากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ห่างกัน 1 เสียง แล้วตามด้วยครั้งที่ 2 จากเสียงสูงมาหาเสียงต่ำ ห่างกัน 2 เสียง และต้องเป็นเสียงที่สูงขึ้นจากการกระทบครั้งที่ 1 อีก 1 เสียง ต้องปฏิบัติอย่างรวดเร็วแล้วหยุดเสียงทันที

8) กดคำ หมายถึง เทคนิคที่ใช้ในการเน้นคำ โดยมีเจตนาเพื่อให้เกิดความชัดเจนของคำจากการร้องเสียงแรกไปเสียงที่สอง ที่สูงหรือต่ำกว่า 1 เสียง อย่างต่อเนื่องในลมหายใจเดียวกัน แล้วหยุดเสียงทันที

พรอุษา แก้วสว่าง (2552 : 184) ได้ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง วิเคราะห์การขับร้องเพลงทะแย โดยผลการศึกษาพบว่า จากการวิเคราะห์ทางร้องเพลงทะแยสองชั้นและเพลงทะแยกลองโยน พบว่า ในการขับร้องเพลงทะแยสามชั้นทางครูท้วม ประสิทธิกุล ซึ่งกล่าวได้ว่ากลวิธีพิเศษในการขับร้องต่างๆเหล่านี้ เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของท่าน อย่างแท้จริง ผู้วิจัยพบกลวิธีพิเศษที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญในการขับร้องเพลงทะแยสามชั้น ดังนี้ การร้องครั่น เป็นกลวิธีที่พบมากในการร้องเพลงทะแยสามชั้น ผลจากการวิเคราะห์พบว่า กลวิธีการร้องครั่นเป็นการกระทำ แล้วช่วยเพิ่มอรรถรสให้ท่วงทำนองของเพลงมีความอ่อนหวาน ฉะนั้นการร้องครั่น

จึงเป็นกลวิธีพิเศษที่สำคัญในการปรุงแต่งทำนองทางร้องให้มีความวิจิตรบรรจงและเป็นอัตลักษณ์สำคัญที่คุณครูท้วม ประสิทธิกุล ใช้ในการขับร้องเพลงไทย

มีการร้องกระทบเสียง 2 เสียง และ 3 เสียง และการร้องยืนเสียง ผลจากการวิเคราะห์พบว่า การร้องกระทบเสียง 2 เสียง และ 3 เสียง เป็นลักษณะของการขับร้องที่พบมากในเพลงทะแย สามชั้น กลวิธีนี้จะใช้กับคำร้อง กระทำเพื่อตบแต่งถ้อยคำในบทเพลงให้มีความไพเราะอ่อนหวาน และกระทำให้คำร้องมีความวิจิตรบรรจงขึ้น และการร้องยืนเสียงเป็นการแสดงความมั่นคงและแข็งแรงของเสียงให้ครบถ้วนถูกต้องตามจังหวะหน้าทับที่กำหนด ส่วนกลวิธีพิเศษอื่นๆ เช่น การกลืนเสียง การทำเสียงหนัก-เบา และการลักจังหวะ จะกระทำในบางประโยค ไม่พบบ่อยเหมือนกับการครั่นเสียง ส่วนการแบ่งลมหายใจให้ถูกต้องก็ถือว่าเป็นกลวิธีที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งของการขับร้องเพลงทะแยสามชั้น เพราะการหายใจให้ถูกที่ถูกทางถือเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้ท่วงทำนองของเพลงสนิทสนมกลมกลืนฟังแล้วราบรื่นไม่สะดุดหู อีกทั้งยังเป็นการแสดงถึงความสามารถของผู้ขับร้องว่าเป็นผู้ที่มีกำลังเสียงดีร้องได้ครบถ้วนตามจังหวะและยังถือว่าเป็นผู้ที่มีพื้นฐานในการขับร้องมาเป็นอย่างดีเยี่ยม

มนตรี สุขกลัด (2549 : 134-136) ได้ทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง กลวิธีการขับร้องประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย บททศกัณฐ์ กรณีศึกษาครูทัศนีย์ ขุนทอง แบ่งประเด็นการศึกษาวิเคราะห์ออกเป็น 2 ประเด็นสำคัญใหญ่ ๆ คือ อารมณ์เพลงและความสัมพันธ์ระหว่างบทวรรณกรรมที่ใช้เป็นบทร้องกับเพลง และความสัมพันธ์ระหว่างกลวิธีการขับร้อง บทวรรณกรรม และเพลงที่ใช้บรรจุ

ในส่วนนี้เป็นการวิเคราะห์อารมณ์เพลงที่ใช้ขับร้องประกอบการแสดงโขนในตอนนี้ และหาความสัมพันธ์ของอารมณ์เพลงกับบทวรรณกรรม เพื่อดูว่าอารมณ์เพลงที่ใช้กับตัวบทละครที่เล่นนั้นมีความสัมพันธ์สอดคล้องกันในเรื่องของอารมณ์หรือไม่ ในส่วนของอารมณ์เพลงนั้น โดยปกติแล้วอารมณ์ของบทเพลงนั้นขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายอย่างประกอบเข้าด้วยกัน ซึ่งอารมณ์ที่มักปรากฏ ในเพลงไทยนั้นโดยส่วนใหญ่มักคลุมเครือไม่ชัดแจ้ง อารมณ์ที่มักปรากฏเด่นชัดได้แก่ อารมณ์โศก สนุกสนาน ความขลัง เป็นต้น ซึ่งแม้ว่าจะค่อนข้างชัดเจนแต่ก็ไม่แจ่มชัด ดังนั้นอารมณ์เพลงที่ปรากฏในตับนางลอยนี้โดยส่วนมากจึงเป็นอารมณ์ที่อยู่กลาง ๆ ไม่ค่อนไปทางใดทางหนึ่งมากแต่อาจมีมีเพลงที่แสดงออกมาค่อนข้างเด่นกว่าเพลงอื่น

ความสัมพันธ์ระหว่างกลวิธีการขับร้อง บทวรรณกรรม และเพลงที่ใช้บรรจุในส่วนนี้เป็นการหาความสัมพันธ์ระหว่างกลวิธีการขับร้อง และบทวรรณกรรมและเพลงที่ใช้บรรจุในการแสดง ซึ่งผลจากการวิเคราะห์พบว่า ครูทัศนีย์ มีวิธีการขับร้องที่สอดรับกับอารมณ์ของบทเพลงและบทวรรณกรรมได้เป็นอย่างดี กล่าวคือ ครูจะมีมีกลวิธีในการปั้นเสียงปั้นคำ ให้เหมาะสมกับตัวละครที่แสดงอยู่ ครูทัศนีย์ก็จะมีกลวิธีพิเศษ ในการขับร้องให้สบกับอารมณ์นั้นๆ เสมอ

ดังนั้น จึงอาจสรุปได้ว่า ครูทัศนีย์ ขุนทอง เป็นครูที่มีความสามารถในเชิงการขับร้องให้เหมาะสมและสบกับอารมณ์ของตัวละครอย่างยิ่ง จากตัวอย่างในเรื่องการปั้นคำ หรือการทำเสียงหนักเบา ที่ปรากฏในการขับร้องตับนางลอย เฉพาะบททศกัณฑ์นี้ ย่อมเป็นตัวอย่างที่แสดงให้เห็นถึงความสามารถของครูทัศนีย์ได้เป็นอย่างดี

บุตรี สุขปาน (2551 : 61) ได้ทำวิทยานิพนธ์เรื่อง การทำทางร้องเพลงล่องลอย เถา โดยผลการศึกษาได้แสดงให้เห็นถึงประวัติ ลักษณะและความสำคัญของเพลงล่องลอย เถา รวมทั้งสังเคราะห์ วิเคราะห์การทำทางร้องเพลงล่องลอย เถา สามารถสรุปได้ว่า

1. จากการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารผลงานทางวิชาการ งานวิจัยต่างๆ และการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิพบว่า เพลงล่องลอย สองชั้น เป็นเพลงเก่าสมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นเพลงท่อนเดียว ใช้หน้าทับปรบไก่และมีท่วงทำนองไพเราะเรียบง่ายอยู่ในตัวเอง แสดงให้เห็นถึงลักษณะของเพลงปรบไก่ได้อย่างชัดเจน นอกจากนี้เพลงล่องลอยนี้ยังไม่มีผู้ใดสืบทอดและไม่มีหลักฐานการบันทึกเสียงจากสำนักใดมาก่อน นอกจากบ้านครูสำราญ เกิดผล (ศิลปินแห่งชาติ) หากไม่นำมาศึกษาและสืบทอดไว้อาจสูญหายไปในที่สุด

2. ผู้เสนอผลงานดนตรีปฏิบัติได้ศึกษาบทเพลงจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ศึกษาข้อมูลเสียงเพลงล่องลอย สองชั้น จากแถบบันทึกเสียงและศึกษาจากโน้ตของเก่าของครูสำราญ เกิดผล (ศิลปินแห่งชาติ) รวมทั้งศึกษาโน้ตทำนองหลักที่แต่งขยายเป็นอัตราสามชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียว โดยครูสำราญ เกิดผล เพื่อใช้เป็นแนวทางในการทำทางร้องเพลงล่องลอย เถา

3. ในการทำทางร้องเพลงล่องลอย เถา ยังได้ศึกษาทางร้องของผู้ทรงคุณวุฒิ 3 ท่าน เพื่อศึกษาการทำทางร้องและเทคนิคในการตบแต่งให้เกิดความไพเราะ ดังนี้

1) ศึกษาทางร้องเพลงทะแย เถา ทางคุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ

2) ศึกษาทางร้องเพลงแขกมอญ สามชั้น ทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

3) ศึกษาทางร้องเพลงนกขมิ้น เถา ทางอาจารย์บุญชู รอดประสิทธิ์ (ทองเชื้อ)

4. บทร้องเพลงล่องลอย เถา เป็นบทร้องที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ เพื่อถวายความอาลัยแด่สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์

5. ในการทำทางร้องเพลงล่องลอย เถา ได้นำทางฆ้องวงใหญ่ในอัตราสองชั้นของเก่ากับทางฆ้องวงใหญ่ในอัตราสามชั้นและชั้นเดียวของครูสำราญ เกิดผล มาเป็นแนวทางในการทำทางร้องเพลงล่องลอย เถา โดยผู้เสนอผลงานปรึกษาและขอคำแนะนำจากครูสำราญ เกิดผล ครูพินิจ ฉายสุวรรณ และครูบุญชู รอดประสิทธิ์ (ทองเชื้อ) ผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้องเพลงไทย

6. ในการนำเสนอผลงานการทำทางร้องเพลงล่องลอย เถา ต่อคณะกรรมการ แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนของรูปเล่มสารนิพนธ์และส่วนของการเสนอผลงานดนตรีปฏิบัติ ในส่วนของการเสนอผลงานดนตรีปฏิบัติ ผู้เสนอผลงานเป็นผู้ขับร้องและจัดเตรียมวงเครื่องสายผสมปี่พาทย์ไม้นวมสำหรับบรรเลงรับร้องด้วยความเรียบร้อย เหมาะสมกับเนื้อหาของบทร้องที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ เพื่อถวายความอาลัยแด่สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์

7. ในการนำเสนอผลงานดนตรีปฏิบัติต่อสาธารณะชน มีรายการแสดง 3 รายการ ดังนี้

1) เพลงโหมโรงราโค บรรเลงด้วยวงมโหรี(พิเศษ)

2) เพลงตับล่องลม ขับร้องหมู่และบรรเลงรับร้องด้วยวงมโหรี

3) เพลงล่องลอย เถา บรรเลงรับร้องด้วยวงเครื่องสายผสมปี่พาทย์ไม้นวม

บทที่ 3
วิธีการดำเนินงานวิจัย

งานวิจัยเรื่อง คีตรังสรรค์ เพลงพญาหัสดินทร์ ในมิติดุริยางคศิลป์ไทย ผู้วิจัยดำเนินการวิจัยตามขั้นตอนการวิจัยทางมานุษยวิทยาการดนตรี (Ethnomusicology) โดยใช้ระบบการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ในการศึกษาวิจัย ดังนี้

3.1 การรวบรวมข้อมูล

การศึกษาเรื่อง คีตรังสรรค์ เพลงพญาหัสดินทร์ ในมิติดุริยางคศิลป์ไทย ผู้วิจัยศึกษาวิธีการขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย เพื่อสร้างรูปแบบแนวเพลงสำหรับการขับร้องเพื่อสร้างสรรค์แนวทำนองขับร้องใหม่ เพลงพญาหัสดินทร์ จำเป็นต้องใช้ข้อมูลจากเอกสาร บทความ งานวิจัย ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ในการอ้างอิงในการศึกษา โดยแยกออกเป็นหัวข้อ ดังนี้

3.1.1 ผู้วิจัยได้ดำเนินการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เช่น จากงานวิจัยวิทยานิพนธ์ หนังสือ บทความ เอกสารทางวิชาการต่างๆ รวมถึงสื่อประเภทอิเล็กทรอนิคส์จากแหล่งข้อมูลต่างๆ ดังนี้

- หอสมุดแห่งชาติ
- หอสมุดกลางจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
- หอสมุดมหาวิทยาลัยมหิดล ศาลายา
- หอสมุดมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- ห้องสมุดวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

3.1.2 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลที่มีความเชี่ยวชาญ 2 ด้าน คือ ด้านดนตรีไทยและด้านคีตศิลป์ไทย ดังนี้

ด้านดนตรีไทยจำนวน 5 คน

1) อาจารย์บุญช่วย โสวัตร ศิลปินจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2) อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม ผู้ทรงคุณวุฒิดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4) รองศาสตราจารย์ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา

5) ผู้ช่วยศาสตราจารย์วิทยา ศรีผ่อง อาจารย์ประจำภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ด้านคีตศิลป์ไทย จำนวน 3 คน

1) อาจารย์ทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2) อาจารย์ประคอง ชลานุภาพ ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3) อาจารย์สมชาย ทับพร ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

3.2 การวิเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูลที่ได้มาศึกษาและวิเคราะห์จัดหมวดหมู่ในหัวข้อดังต่อไปนี้

3.2.1 กระบวนวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

1) หลักการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

- วิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย
- เสียงผู้ขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย
- ระดับเสียงร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย
- อารมณ์ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย
- กลวิธีในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

2) รูปแบบเพลงขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

3) บทขับร้องการแสดงนาฏศิลป์ไทย

4) สุนทรียรสในการขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย

3.2.2 การสร้างรูปแบบแนวเพลงสำหรับการขับร้อง

1) การประพันธ์คำร้อง

2) การประพันธ์ทางร้อง

3) วิเคราะห์ทางร้อง

3.2.3 การสร้างสรรค์แนวทำนองเพลงขับร้องใหม่ เพลงพญาหัสดินทร์

1) การประพันธ์คำร้องเพลงพญาหัสดินทร์

2) การประพันธ์ทำนองทางขับร้องเพลงพญาหัสดินทร์

3) กลวิธีเทคนิคพิเศษในการขับร้องเพลงพญาหัสดินทร์

3.2.4 เชิญผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยและด้านคีตศิลป์ไทยมาตรวจสอบปรับแก้ เพื่อให้งานสร้างสรรค์เพลงพญาหัสดินทร์มีความสมบูรณ์มากที่สุด

3.3 การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยสรุปผลการวิจัยเป็นประเด็นตามวัตถุประสงค์และนำเสนอข้อมูล ดังนี้

บทที่ 4 กระบวนการวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

บทที่ 5 รูปแบบแนวเพลงสำหรับการขับร้อง

บทที่ 6 การสร้างสรรค์แนวทำนองเพลงขับร้องใหม่ เพลงพญาหัสดินทร์

บทที่ 7 สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บทที่ 4
กระบวนวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

การศึกษากระบวนวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย เป็นการศึกษารวบรวมข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับเอกสารและบทสัมภาษณ์ โดยมีรูปแบบการเขียนแบบพรรณนา ซึ่งผู้วิจัยได้แยกเป็นหัวข้อต่างๆ เรื่องลำดับในการศึกษาดังนี้

4. หลักวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย
   - 4.1 วิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย
   - 4.2 เสียงผู้ขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย
   - 4.3 ระดับเสียงร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย
   - 4.4 อารมณ์ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย
   - 4.5 กลวิธีในการขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย
   - 4.6 รูปแบบเพลงขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย
   - 4.7 สุนทรียรสในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

4. หลักวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

4.1. วิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

วิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย เป็นการขับร้องร่วมกับการบรรเลงดนตรีและการแสดง การขับร้องประเภทนี้ผู้ขับร้องต้องมีความชำนาญในการร้อง มีปฏิภาณไหวพริบ ทั้งมีความแม่นยำในท่วงทำนองเพลง และผู้ขับร้องต้องเข้าใจอารมณ์ของเพลง บทร้องและลีลาอารมณ์ของตัวละครเป็นสำคัญ โดยผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิต่างได้อธิบายประเด็นการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยไว้ ดังนี้

สมชาย ทับพร (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า วิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น ผู้ขับร้องต้องทราบถึงว่าการแสดงนาฏศิลป์นั้นๆเป็นการแสดงอะไร เป็นโขนหรือละคร หรือการแสดงแบบไหนก่อน เพราะการขับร้องก็มีความแตกต่างกันไปตามลักษณะประเภทการแสดง ที่สำคัญผู้ขับร้องต้องมีความรู้ ภูมิรู้ในการร้อง เข้าใจถึงเรื่องราวในการแสดงนั้นๆ สามารถถ่ายทอดเสียงร้องออกมาได้เหมาะสมกลมกลืนกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย โดยมีผู้ชมเป็นผู้ฟัง และสามารถเข้าใจถึงอารมณ์ในการแสดงได้ โดยผู้ขับร้องสื่อสารเล่าเรื่องราวได้อย่างเข้าใจ เนื้อความ เรื่องราวต่างๆได้เป็นอย่างดี

การขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยต้องมีความสอดคล้องกัน ซึ่งทัศนีย์ ขุนทอง (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า วิธีการขับร้องกับการแสดงต้องใส่อารมณ์ ต้อสอดคล้องมีความเหมาะสมกลมกลืนกับบทบาทของตัวละคร หรือการแสดงในตอนนั้นๆ การร้องกับการรำต้องมีความเอื้อต่อกัน เข้าใจในลีลากระบวนท่ารำด้วย จะทำให้ผู้ขับร้องมีความเข้าใจในการรำต่างๆ จึงเป็นวิธีการที่ทำให้ผู้ขับร้องได้เลือกและปฏิบัติการขับร้องต้องสอดคล้องกับการรำ ใส่น้ำเสียงต้องใส่อารมณ์ในการขับร้องด้วยในแต่ละบทที่เป็นเนื้อร้อง ถ้าเป็นเพลงระบำก็ร้องแบบเรียบง่าย ไม่เน้นด้านอารมณ์ แต่ถ้าเป็นร้องประเภทการแสดงต้องใส่อารมณ์ อย่างบทโศกต้องร้องให้อารมณ์โศกตามอารมณ์บทของตัวละคร เช่น พระเจ้ากรุงจีนที่สูญเสียกามนี ในเรื่องราชาธิราช ตอน สมิงพระรามอาสา ในบทร้องมีบทร้องเพลงจีนที่พระเจ้ากรุงจีนเสียพระทัยเป็นอย่างยิ่ง ผู้ขับร้องต้องร้องให้ได้อารมณ์ เข้าถึงตัวบทบาท การทำเสียงในการขับร้องที่เป็นภาษาจีนต้องสอดใส่อารมณ์และน้ำเสียงที่ถ่ายทอดออกมาให้คนฟังคนชมการแสดงเศร้าเสียใจคล้อยตามไปด้วย เป็นต้น

จะเห็นได้ว่า ครูทัศนีย์ ขุนทอง (ศิลปินแห่งชาติ) มีความเชี่ยวชาญในการขับร้องประกอบการแสดงและมีหลักวิธีในการใส่อารมณ์ในน้ำเสียงตามบทบาทของตัวละคร ซึ่งเป็นสิ่งสำคัญในการขับร้องประเภทนี้ ซึ่งสอดคล้องกับประคอง ชลานุภาพ (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวว่า การขับร้องกับนาฏศิลป์ไทยต้องดูว่าการแสดงนั้นเป็นการแสดงประเภทไหน เช่น ละครนอก ละครใน ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ระบำรำฟ้อน ก็ต้องร้องให้เหมาะสมกับทำนองเพลงที่แต่งขึ้นมา และลักษณะการแสดงนั้นด้วย เพราะลักษณะการแสดงของแต่ละอย่างมีลักษณะเฉพาะตัวของแต่ละประเภท อย่างละครในก็เน้นกระบวนการร่ายรำ ถ้าเป็นละครนอกจะเน้นที่ความรวดเร็ว สนุกสนาน ต้องใส่อารมณ์ให้เต็มที่ตามบทบาทของการแสดง การแสดงนั้นถ้าอารมณ์โกรธก็ต้องใส่อารมณ์โกรธให้เต็มที่ให้เหมาะสม ถ้าอารมณ์รักก็ต้องรักให้หวานชื่นไปเลย คือให้คนดูเกิดความซาบซึ้งประทับใจ เศร้าก็ต้องร้องให้เศร้าจนน้ำตาหยดหรือว่าชมนกชมไม้ให้เกิดความรู้สึกเพลิดเพลินตามไปด้วย

นอกจากนี้ ดุษฎี มีป้อม (สัมภาษณ์ : 26 มีนาคม 2564) ได้กล่าวไว้ว่า ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย มีการแสดงที่ปรากฏอยู่มีเรื่องโขนรามเกียรติ์ ละครใน หุ่นกระบอก หนังใหญ่ ฯลฯ โดยรวมแล้วเป็นเรื่องของโขนละครเป็นส่วนใหญ่ ในโขนละครก็มีระบำสอดแทรก ทั้งนี้การขับร้องก็เหมือนการบรรเลงปี่พาทย์ ปี่พาทย์มีการบรรเลงหลายอย่างหลายรูปแบบ ลักษณะของเพลงมีหลายแบบ ลักษณะการขับร้องกับการแสดงน่าจะมีแนวทางที่คล้ายกัน ร้องในละครบทของการขับร้องก็ตามบทบาทของเนื้อหาตัวละครจะดีใจ เสียใจ โศกเศร้า เพลงก็มีอารมณ์เพลงตามบทตัวละคร ทางขับร้องหรือการใส่อารมณ์ลีลาขึ้นอยู่กับลักษณะของบทบาททางร้องให้มีความหมายเหมาะสมกัน ถ้าร้องในเรื่องราวต้องคำนึงถึงบทบาทของตัวละครเนื้อเรื่อง เพลง ทำนองเพลง ที่บรรจุในการขับร้องที่ต้องสื่อให้ผู้ชมได้รับชมและรับฟังได้อย่างเกิดสุนทรียรส

การขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยมีลักษณะแตกต่างกับการขับร้องสำหรับขับกล่อม ซึ่งสอดคล้องกับบุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์ : 15 มีนาคม 2564) ได้กล่าวไว้ว่า การขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยมีลักษณะแตกต่างจากการขับร้องสำหรับการขับกล่อม สาระสำคัญอยู่ที่การขับร้องก็ดี ดนตรีก็ดี จะบรรเลงขับร้องให้การแสดงมีความเป็นเลิศ โดยการขับร้องต้องหนุนเอื้อการแสดงให้เป็นเลิศ ต้องแสดงออกมาอย่างชัดเจน ในการขับร้องให้สมบทบาทตัวละคร เพลงที่ใช้ขับร้องส่วนใหญ่อยู่ในอัตราสองชั้นส่วนอัตราจังหวะที่ให้กระชับในการขับร้องก็ใช้อัตราจังหวะชั้นเดียว การออกเสียงร้องต้องมุ่งเน้นกับการแสดงความไพเราะกลวิธีในการขับร้อง มีออกมาทางอารมณ์สื่อออกมาจากน้ำเสียงของผู้ขับร้อง ผู้ขับร้องต้องมีความพอดีในการใช้น้ำเสียงในการขับร้อง รัก โกรธ เสียใจ ดีใจ แสดงออกมาอย่างเหมาะสมกลมกลืนกับการแสดงไม่มากหรือน้อยจนเกินไป

จากการสัมภาษณ์ในประเด็นวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย จะเห็นได้ว่า วิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ผู้ขับร้องต้องมีหลักวิธีการขับร้องประกอบการแสดงในด้านอารมณ์ น้ำเสียงและบทประพันธ์คำร้อง ตัวละครในเรื่องราวต่างๆ ที่นำมาใช้วัดการแสดง ผู้ขับร้องต้องศึกษาบริบทเหล่านี้ให้ชัดเจนและเข้าใจในเนื้อเรื่อง อารมณ์ และเหตุการณ์ต่างๆในการขับร้อง ผู้ขับร้องต้องศึกษาและปรับวิธีการขับร้องให้สอดคล้องเหมาะสมกับการแสดง จะถือได้ว่ารู้หลักและวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยอย่างถูกต้องและปฏิบัติได้ตามลักษณะการขับร้องประเภทนี้ได้อย่างสมบูรณ์

4.2 เสียงผู้ขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น ถือว่าเป็นสิ่งที่สำคัญ เนื่องจากเสียงผู้ขับร้องกับการแสดงนั้นสามารถบรรยายการดำเนินเรื่องราวถ่ายทอดออกมา ทั้งในด้านอารมณ์ บทบาท สภาพเหตุการณ์ต่างๆในเรื่อง เป็นการสื่อสารออกมาอธิบายประกอบกับลีลาท่ารำประกอบอากัปกิริยาของตัวละครสื่อสารให้ผู้รับชมรับฟังมีความเข้าใจในเรื่องราวการแสดงนั้นๆ ทั้งยังส่งผลต่อผู้แสดงให้มีความโดดเด่นในกระบวนลีลาท่ารำ และเสียงของผู้ขับร้องยังส่งผลให้ลีลาการแสดงมีความไพเราะ งดงาม ต่อการแสดงได้อย่างลึกซึ้ง ทำให้การแสดงงดงามได้ในเชิงประจักษ์ โดยผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิต่างได้อธิบายประเด็นเสียงผู้ขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ดังนี้

เสียงที่ใช้ในการขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยต้องขับร้องให้มีความชัดเจนและเข้าใจ ซึ่งสอดคล้องกับสมชาย ทับพร (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า เสียงของผู้ขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย เสียงร้องนั้นต้องร้องให้ผู้ชมผู้ฟังฟังแล้วชัดเจนและเข้าใจ ฟังเนื้อร้องว่าร้องว่าอะไร บางคนร้องไม่ชัดเจน ฟังแล้วไม่รู้เรื่อง ผู้ชมจะถามว่าเขาร้องว่าอะไร ผู้ชมการแสดงก็จะดูการแสดงไม่รู้เรื่องและไม่สนุก เสียงร้องจึงมีความสำคัญจึงต้องร้องให้ชัดเจน ส่วนการใช้เสียงร้องจะใช้ระดับเสียงหรือความดังระดับเสียง

แค่ไหนก็ต้องขึ้นอยู่กับตัวแสดงตอนนั้นๆ จะเป็นพระเอก นางเอก ตัวร้าย ตัวโกง ต้องเลือกเสียงของผู้ขับร้องให้เหมาะสมกับบทบาทตัวละครนั้นๆ ไม่ใช่ให้คนเสียงเบาๆนุ่มๆมาร้องในตัวโกง เสียงก็จะไม่เหมาะสมกับลักษณะบทบาทนั้น ทำให้อารมณ์ที่แสดงสื่อออกมาจากน้ำเสียงไม่เหมาะสม ดังนั้นในการคัดเลือกผู้ขับร้องจึงมีความสำคัญ เพราะจะต้องคัดเลือกผู้ขับร้องที่มีเสียงเหมาะสมกับบทบาทการแสดงและตัวแสดงด้วย

นอกจากนี้ เสียงที่ใช้ในการขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยต้องขึ้นอยู่กับว่าบทการแสดงนั้นเหมาะสมกับผู้ขับร้องที่เป็นผู้หญิงหรือผู้ชายอีกด้วย ดังที่ทัศนีย์ ขุนทอง (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า เสียงผู้ขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น มีทั้งเสียงขับร้องของผู้ชายและผู้หญิง ถ้าเป็นเสียงผู้ชายบทบาทการแสดงของผู้ชายต้องร้องอย่างเข้มแข็ง มีภูมิในการถ่ายทอดน้ำเสียงออกมาต่อการแสดง ไม่ว่าจะเป็นตัวพระเอก ตัวโกง ตัวละครต่างๆ ต้องร้องอย่างชัดเจน น้ำเสียงตามลักษณะบทบาทของตัวละคร ส่วนผู้ขับร้องที่เป็นผู้หญิงนั้นก็จะต้องขับร้องใส่อารมณ์ให้เหมาะสมกับการแสดงเช่นกัน เสียงของผู้ขับร้องหญิงก็จะมีความหลากหลายลักษณะ บางคนเสียงแหลมเล็ก บางคนเสียงทุ้มต่ำ บางคนร้องเสียงสูง ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นก็ต้องคัดเลือกผู้ขับร้องให้เหมาะสมกับบทบาทตัวละคร ในการขับร้องการแสดงที่เป็นรูปแบบเรื่องราวต่างๆ ต้องร้องใส่อารมณ์ ต้องสอดคล้อง การร้องกับการรำต้องเน้นน้ำเสียงสื่อออกมาให้ผู้ชมฟังแล้วรู้สึกคล้อยตาม ส่วนการขับร้องประกอบการแสดงระบำหรือชมธรรมชาติก็ต้องขับร้องแบบไม่ต้องใส่อารมณ์ ร้องแบบเรียบๆ และเน้นความชัดเจนของคำร้องเป็นสำคัญ

นอกจากน้ำเสียงที่ใช้ในการขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น ในเรื่องของวรรณคดีก็มีส่วนเกี่ยวข้องและเป็นสิ่งที่สามารถกำหนดบทบาทของเสียงที่ใช้การขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยได้ และต้องมีประสบการณ์ในการขับร้องประกอบการแสดงอีกด้วย ซึ่งมีความสอดคล้องกับประคอง ชลานุภาพ (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า เสียงที่ใช้ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย หลักวิธีการขับร้อง ใช้วิธีการร้องแบบประกอบการแสดงยึดผู้แสดงและบทบาทเรื่องราวต่างๆจากวรรณคดีไทยส่วนใหญ่เป็นการแสดงโขน ละครใน ละครนอก การแสดงระบำรำฟ้อนต่างๆ ผู้ขับร้องที่จะขับร้องกับการแสดงนั้นจะต้องมีการฝึกฝน มีประสบการณ์การร้องเข้ากับตัวแสดงมาก่อนจนเกิดความชำนาญ เสียงของผู้ขับร้องจึงเป็นปัจจัยสำคัญต่อการขับร้องกับการแสดง เสียงผู้ขับร้องจะมีลักษณะน้ำเสียงที่แตกต่างกันทั้งผู้ขับร้องชายและผู้ขับร้องหญิง ผู้ควบคุมการขับร้องต้องเลือกผู้ขับร้องที่มีน้ำเสียงให้เหมาะสมกับตัวละครเรื่องนั้นๆ ความชัดเจน ความกังวล ของเนื้อเสียงของแต่ละคน ต้องคัดเลือกผู้ขับร้องให้เหมาะสมกับผู้แสดง เช่น ผู้ชายที่จะขับร้องให้กับตัวทศกัณฐ์พญายักษ์ ต้องเลือกผู้ขับร้องที่มีน้ำเสียงทุ้มกว้าง มีความกังวาน มีพลังเสียงที่เหมาะสมกับบทบาทของทศกัณฐ์ เสียงผู้ขับร้องแหลมกังวาน ก็เหมาะสมกับตัวละครพระ เช่น พระราม พระลักษณ์ ต้องมีเนื้อร้องที่นุ่มนวล กังวาน แหลม ต้องมีพลังเสียงที่โดดเด่น ตัวละครที่เป็นตัวนางเอก นางกษัตริย์ ก็ต้องใช้ผู้ขับร้องหญิงที่มีเสียงเล็กแหลม

กังวาน เสียงสูง ร้องได้ทุกระดับเสียงสูง กลาง ต่ำ ต้องร้องเป็นต้นบทและร้องเดี่ยวบ้างในบางบทบางตอน เสียงต้องมีพลังเสียงไพเราะด้วยน้ำเสียง ต้องส่งผลให้กับตัวละครตัวนางเอกได้สมบทบาท ส่วนตัวนางระดับรองนางเอก เช่น ตัวแม่ ตัวรอง นางรับใช้ ก็ต้องมีลักษณะเสียงที่ทุ้มกว้าง เสียงไม่โดดเด่นเท่ากับนางเอก มาใช้ขับร้องตามบทบาทนั้นๆ จึงสามารถกล่าวได้ว่าเสียงผู้ขับร้องจึงมีความสำคัญต่อการแสดงนาฏศิลป์ไทย

นอกจากนี้ ดุษฎี มีป้อม (สัมภาษณ์ : 26 มีนาคม 2564) ได้กล่าวไว้ว่า เสียงผู้ขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ ควรขับร้องให้มีความเหมาะสมกับการแสดง แต่ไม่ใช่แสดงออกมากกว่าปุถุชนธรรมดาในชีวิตประจำวัน ให้สื่อสารด้วยเสียงที่แสดงให้เห็นอารมณ์เล็กน้อย การขับร้องเป็นการบรรยายออกมาด้วยความงดงามทางศิลปะ มีความไพเราะ เป็นเพียงการสื่อสารเสียงแสดงอารมณ์ให้เห็นอารมณ์โกรธ รัก ดีใจ สมมุติตัวละครกำลังเยาะเย้ย การขับร้องก็จะไม่ออกสำเนียงปนหัวเราะออกมาด้วย สิ่งที่เคยเห็นครูบาอาจารย์ปฏิบัติกันมาก็เป็นอย่างนั้น อารมณ์โศกเศร้า ก็ไม่ได้ร้องสะอึกสะอื้นปนเหมือนอย่างเช่นเพลงร้องไห้ในตัวเพลง ซึ่งสำนวนเพลง ทำนองเพลง ทางร้อง ทางที่เอื้อน คำที่บรรจุน่าจะบอกอารมณ์ได้อยู่แล้ว เพียงแต่แนวเพลงต้องสัมพันธ์กัน บทอาจจะเศร้า รัก โกรธ ดีใจ เสียใจอยู่แล้ว ผู้ขับร้องก็สื่อถ่ายทอดออกมาตามอารมณ์นั้นๆอย่างพองามก็เพียงพอ

ในเรื่องหลักการใช้เสียงวิธีการขับร้องให้เหมาะสมกับการแสดง คือสิ่งที่ผู้ขับร้องจะต้องมีความเข้าใจในเรื่องดังกล่าวด้วย ซึ่งมีความสอดคล้องกับบุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์ : 15 มีนาคม 2564) ได้กล่าวไว้ว่า เสียงร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ผู้ขับร้องจะต้องรู้หลักวิธีการขับร้องและการใช้เสียงร้องกับการแสดงประเภทต่างๆ เสียงผู้ขับร้องต้องผ่านการบ่มเพาะฝึกฝนจามกระบวนหลักคีตศิลป์ไทย การใช้เสียงร้องต้องมีมาตรฐานของน้ำเสียงที่ผสมกับกระบวนวิธีการร้องกับการแสดง ต้องสื่อออกมาจากน้ำเสียงในการแสดงอารมณ์ตามบทบาทของตัวละคร เสียงธรรมชาติของผู้ขับร้องสามารถฝึกฝนให้เสียงมีพลังเสียงความชัดเจน ความไพเราะ อารมณ์ต่างๆ มาจากการฝึกฝนและการเรียนรู้ในการขับร้อง บทบาทของตัวละครก็เป็นสิ่งสำคัญที่ต้องเรียนรู้และเข้าใจ เสียงร้องบางคนเป็นธรรมชาติที่เหมาะสมกับตัวละครในการแสดง เช่น เสียงนักร้องหญิงที่เป็นนางเอกจะมีลักษณะเสียงหวาน สูง กังวาน มีแก้วเสียง ฟังแล้วมีความโดดเด่นของน้ำเสียง ก็สามารถขับร้องให้กับนางเอกได้อย่างงดงามไพเราะ เสียงร้องของผู้ขับร้องจึงเป็นสิ่งสำคัญในการขับร้องประเภทการแสดงนี้ การคัดเลือกดูเสียงผู้ขับร้องสามารถดูจากการพูดของผู้ขับร้องแต่ละครได้ เช่น บางคนพูดเสียงสูง ร้องก็เสียงสูง บางคนพูดเสียงกลาง น้ำเสียงร้องก็ร้องแบบเสียงกลางๆ ไม่สูงไม่ต่ำ บางคนพูดเสียงต่ำในลำคอ เสียงร้องก็จะร้องได้ระดับเสียงต่ำเท่านั้น ขึ้นสูงไม่ได้ เสียงผู้ขับร้องทั้งหมดที่กล่าวมาสามารถฝึกฝนการขับร้องให้มีความเหมาะสมชำนาญในการขับร้องกับการแสดงได้ ต้องมาจากการฝึกฝนประสบการณ์การร้องบ่อยๆกับผู้แสดง การสังเกต การจดจำ และการฝึกร้องเข้ากับการแสดงบ่อยๆ

จะทำให้ผู้ขับร้องมีความชำนาญและรู้ถึงลีลาท่ารำ การใช้อารมณ์ ทอดเสียง หวนเสียง หรือการใช้เทคนิคกลวิธีในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์จึงมีความสำคัญในเบื้องต้น

จากการสัมภาษณ์ในประเด็นเสียงผู้ขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย จะเห็นได้ว่าเสียงของผู้ขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยมีความสำคัญอย่างยิ่ง สามารถสื่อสารออกมาตามอารมณ์ของผู้แสดง เสียงการขับร้องจึงได้ว่าเป็นความงดงามทางด้านภาษาในรูปแบบคำประพันธ์ ท่วงทำนองเพลง บทการแสดง จากองค์ประกอบต่างๆ ที่ส่งผลต่อการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยให้มีความเป็นรูปธรรม ความเข้าใจในการใช้เสียงร้องของผู้ขับร้องอย่างสมบูรณ์ที่สุด

4.3 ระดับเสียงร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

การขับร้องประกอบการแสดงนั้น ผู้ขับร้องต้องยึดเสียงของดนตรีเป็นหลัก ซึ่งภาษาทางดนตรีไทยเรียกว่า "ทาง" ซึ่งมีความสอดคล้องกับมนตรี ตราโมท (2548 : 68-70) ได้อธิบายความหมายของคำว่า "ทาง" ไว้ดังนี้

ทางเพียงออล่าง (ทางในลด) เรียกชื่อตามลูกฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 10 (นับจากลูกทวนหรือลูกต่ำสุด) ลูกฆ้องเสียงนี้เรียกว่าลูกเพียงออ ทางนี้มักใช้ขับร้องกับการแสดงละครดึกดำบรรพ์

ทางใน เสียงสูงกว่าทางเพียงออล่าง 1 เสียง โดยเรียกชื่อตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบ ทางนี้มักใช้ขับร้องประกอบกับการแสดงละครและโขน

ทางกลาง เสียงสูงกว่าทางใน 1 เสียง เรียกตามชื่อปี่ที่ใช้ประกอบ ทางนี้มักใช้ประกอบการแสดงโขนและหนังใหญ่

นอกจากนี้ คมสันต์ มหิงษ์ (2547 : 17) ได้กล่าวถึงทางขับร้องสำหรับการแสดงละครนอกไว้ว่า สมัยโบราณละครนอกใช้ผู้ชายแสดงเท่านั้น เพลงสำหรับปี่พาทย์บรรเลงใช้เสียงที่เรียกว่า "ทางกรวด" หรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า "ทางนอก" อันเป็นเสียงที่ผู้ชายร้องได้สะดวก ต่อมาเมื่อมีผู้หญิงแสดงละครนอกกันมากเข้าจึงได้เปลี่ยนเสียงสำหรับปี่พาทย์บรรเลงเป็นเสียงที่เรียกว่า "ทางใน" ซึ่งเป็นเสียงของการบรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงละครใน สืบมาจนถึงปัจจุบัน

ผู้ขับร้องแต่ละคนนั้นต่างก็มีระดับเสียงที่ไม่เท่ากัน ซึ่งมีความสอดคล้องกับสมชาย ทับพร (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า ระดับเสียงร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ผู้ขับร้องแต่ละคนมีระดับเสียงที่แตกต่างกันออกไป บางคนเสียงสูง บางคนเสียงระดับกลาง หรือระดับเสียงต่ำ การร้องกับการแสดงนั้นระดับเสียงจึงมีความสำคัญในการร้องกับดนตรี บางเพลงระดับเสียงเหมาะสมกับผู้ร้อง บางเพลงต้องเปลี่ยนระดับเสียงตามทำนองเพลงที่บรรเลงรับส่งร้องให้นักร้อง หลักของการเปลี่ยนระดับเสียงคือเพลงหนึ่งไปอีกเพลงหนึ่งนั้นจะต้องเชื่อมด้วยเพลงประเภทไหนหรือว่าระดับเสียงอะไร ถ้าเราร้องเสียงกลางระดับเพลงต่อไปจะเป็นเพลงอะไรมาจากการบรรจุเพลง ซึ่งผู้บรรจุเพลงต้องรู้ระดับเสียงร้องที่เชื่อมต่อ

กันได้สนิท ระดับเสียงผู้ขับร้องในการร้องของสำนักการสังคีตจึงยึดเสียงผู้ร้องเป็นสำคัญ เพื่อความเหมาะสมกับการแสดงที่ได้อารมณ์ ถ้าเป็นเสียงระดับทางในบางเพลง ผู้ชายร้องอาจจะแสดงออกอารมณ์จากน้ำเสียงได้ไม่ถึงอารมณ์ เนื่องจากเสียงต่ำร้องอ้อต่ำอยู่ในลำคอ จึงต้องเปลี่ยนระดับเสียงเป็นเสียงบนให้ผู้ชายร้องได้เต็มเสียง และได้สื่อความหมายได้อย่างเต็มที่ ระดับเสียงร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยจึงมีความสำคัญต่อผู้ร้องและส่งผลต่อการแสดงอย่างยิ่ง

การขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ต้องยึดเสียงดนตรีเป็นหลัก ซึ่งมีความสอดคล้องกับทัศนีย์ ขุนทอง (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า ระดับเสียงร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ระดับเสียงร้องต้องยึดเสียงเครื่องดนตรีเป็นหลัก ตั้งแต่การร้องเพลงช้าปี่ เพลงสองชั้น ร่าย ต้องยึดระดับเสียงดนตรีมีจบทอดลงมา เช่น หมดเสียงเพลงวาต่อด้วยร้องเพลงช้าปี่ นักร้องต้องฟังระดับเสียงเพลงวา และขึ้นร้องเพลงช้าปี่ได้ทันทีโดยไม่ต้องให้ดนตรีเคาะเสียงบอก เพลงต่างๆที่ร้องต่อจากเพลงหน้าพาทย์หรือจบเพลงอะไรก็ตาม สามารถขึ้นร้องได้เองโดยไม่ต้องให้ดนตรีส่งเท่าให้ ผู้ขับร้องต้องมีความแม่นยำแม่นเสียงแม่นทำนองเพลง ร้องได้ในทางสูง ต่ำ กลาง ทุกๆระดับเสียงและนิยมใช้เสียงทางดนตรีต่อเนื่องกันไม่เปลี่ยนเสียงเพื่อความเป็นระเบียบแบบแผน เช่น การขับร้องในละครสมัยก่อนจะใช้ผู้หญิงขับร้องทั้งหมด เสียงร้องของผู้หญิงจะใช้เสียงทางในร้องบรรเลงไป ระดับเสียงทางในทั้งหมดตั้งแต่เพลงวา เพลงขับร้อง เพลงหน้าพาทย์ต่างๆใช้ระดับเสียงเดียวกันต่อเนื่องกันจะส่งผลในด้านความไพเราะสนิทสนมระหว่างดนตรีกับผู้ขับร้องที่สร้างความไพเราะ ฟังแล้วรื่นหู ไม่สะดุดในการเปลี่ยนเสียง ซึ่งระดับเสียงทางในเหมาะสมกับผู้ขับร้องหญิงร้องได้อย่างเต็มที่ ส่วนนักร้องชายก็ต้องหาวิธีร้องบางเพลงที่เสียงต่ำทำให้การออกเสียงร้องต่ำไม่สามารถสื่ออารมณ์ได้อย่างเต็มที่ อาจมีการเปลี่ยนระดับเสียง เช่น ร้องจบเพลงช้าปี่ที่ต่อเนื่องมาจากเสียงทางในต้องร้องเพลงสองชั้นต่อ ผู้รับชายอาจเปลี่ยนเสียงร้องได้โดยการตั้งเสียงร้องเสียงบนโดยตั้งเสียงใหม่ แต่ต้องร้องตั้งเสียงให้ถูกต้องกับเสียงดนตรีและรับร้องต้องตรงเสียง เช่น ร้องเพลงช้าปี่โดยผู้หญิง ส่งเพลงสองชั้นเพลงบ้าบ่น ผู้ชายร้องก็ต้องตั้งเสียงใหม่ ดนตรีรับแล้วต้องตรงเสียง หลังจากร้องเพลงบ้าบ่นเสร็จก็ขับร้องร่ายต่อ ผู้ขับร้องหญิงต้องตั้งเสียงกลับมาเสียงทางในเหมือนเดิม ซึ่งต้องตั้งเสียงร้องร่ายให้ถูกต้อง ระดับเสียงจึงต้องผ่านการฝึกฝนฝึกซ้อมและประสบการณ์ในการเรียนรู้มาพอสมควร จะทำให้มีความแม่นเสียงแม่นยำทำนองร้อง สามารถตั้งเสียง ระดับเสียงร้องได้อย่างถูกต้อง

ระดับเสียงที่ใช้ในการขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นต้องคำนึงถึงประเภทของการแสดงด้วย ซึ่งสอดคล้องกับประคอง ชลานุภาพ (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า ระดับเสียงร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ระดับเสียงการร้องที่ใช้ในการแสดงนั้นต้องดูว่าเป็นการแสดงลักษณะอะไร ถ้าเป็นละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ระบำรำฟ้อนต่างๆใช้เสียงอะไร ในแต่ละประเภทของการแสดงก็จะมีวงดนตรีเป็นตัวควบคุมระดับเสียง เช่น การแสดงโขนละครส่วนใหญ่ใช้เสียงทางใน แตกต่างตรงที่การแสดงโขน

จะใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็ง ส่วนละครจะใช้วงปี่พาทย์ไม้นวม ระดับเสียงร้องของการแสดงนั้นจึงมีมาตรฐานระดับเสียงไว้อย่างเหมาะสม ผู้ขับร้องต้องปรับระดับเสียงและใช้เสียงร้องให้ถูกต้องตามท่วงทำนองเพลงนั้น เมื่อทำนองเพลงบรรเลงลงเสียงอะไรผู้ขับร้องต้องร้องต่อเสียงนั้นโดยไม่ผิดเพี้ยน และในขณะที่ขับร้องทุกๆเพลง ผู้ขับร้องต้องรักษาระดับเสียงตั้งแต่ต้นจนจบท่อนจบเพลงได้ตรงกับเสียงดนตรีที่รับร้อง ซึ่งการร้องนั้นผู้ขับร้องต้องระมัดระวังเสียงขับร้อง กำลังเสียงต้องดี ออกแรงเปล่งเสียงร้อง รักษาระดับเสียง หูต้องคอยฟังเสียงร้องของตนเองให้อยู่ในห้วงของเสียงของดนตรีที่คอยรับส่งร้อง ดำเนินเสียงร้องไปจนจบให้ถูกต้องตรงเสียงดนตรี โสตหูจึงมีความสำคัญอย่างมากสำหรับนักร้อง การร้องเพลงที่ต้องใช้กำลังและใช้กระแสเสียงมากๆ ผู้ขับร้องต้องระมัดระวังเป็นอย่างมาก เช่น เพลงช้าปี่ เพลงลงสรงโทน เพลงที่ใช้กำลังเสียงมากๆ และมีอัตราจังหวะยาวๆ เช่น เพลงพระทอง เพลงบลิ่ม เพลงสระบุหร่ง เพลงเบ้าหลุด เพลงประเภทนี้ถ้าร้องคนเดียวกำลังเสียร้องต้องเสียงดี ร้องถึงเสียงถึงจะรักษาระดับเสียงได้เป็นอย่างดี ส่วนใหญ่ใช้ขับร้องต้นบทลูกคู่ ซึ่งต้นบทก็ต้องรักษาระดับเสียงร้องให้ตรงเสียงตามเสียงดนตรีที่รับลูกคู่ต้องคอยรับวรรคที่ 2 ของต้นบทก็ต้องร้องให้พร้อมเพรียงกัน เสียงร้องเหมือนเสียงคนร้องคนเดียว ระดับเสียงต้องตรงเสียงทุกท่อนจนจบเพลง

ระดับเสียงที่ใช้ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น ขึ้นอยู่กับประเภทของวงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง ซึ่งสอดคล้องกับดุษฎี มีป้อม (สัมภาษณ์ : 26 มีนาคม 2564) ได้กล่าวไว้ว่า ระดับเสียงร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ปัจจุบันมีการบรรเลงวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ก็จะมีทางนอก ทางใน ถ้าบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวมก็จะเป็นเสียงที่ลดระดับลงมา คือ เพียงออล่างและเพียงออบน ต้องคำนึงถึงความเหมาะสมให้ได้อารมณ์ตามตัวละคร ผู้หญิงผู้ชายอาจมีการแบ่งแยกออกไป ผู้ชายร้องหรือผู้หญิงร้องจะมีความแตกต่างกันไปตามความเหมาะสม แต่อย่างไรก็ตามระดับเสียงควรสัมพันธ์กัน แต่บางครั้งเพลงที่ต่อเนื่องอาจเป็นระดับเสียงเดียวกัน เช่น ร้องเพียงออล่างอาจจะไปด้วยกัน บางเพลงที่เป็นเสียงเพียงออบนก็ไปตามนั้น ทว่าสองเสียงนั้นสัมผัสกันอยู่แล้ว ไม่ได้แตกต่างกันเท่าไหร่ นอกจากบางเพลงเท่านั้นที่จะมีกลุ่มเสียงอื่นๆ เช่น (ฟ ซ ล X ด ร X) หรือใช้ (ด ร ม X ซ ล X) หรือ (ท ด ร X ฟ ซ X) ใช้ ซ ล ท X ร ม X) บรรเลงกลุ่มนี้เป็นกลุ่มเสียงใน แต่อาจจะมี (ร ม ฟ X ล ท X) เข้ามาแทรก เพราะกลุ่มเสียงบางครั้งลักษณะเพลงไทยจะมี 5 เสียง โดยมาก ด ร ม เว้น ระดับเสียงที่ 4 ซ ล ระดับเสียงที่ 5 และ 6 ด ร ม เว้น ฟ ซ ล (ท) เพิ่มมาด้วย มีหลายลักษณะครบ 7 เสียง ความสัมพันธ์ของเสียงที่กำลังดำเนินอยู่ อารมณ์ของตัวละครผู้แสดงยังต่อเนื่องอยู่ ดนตรีมักจะไปในกลุ่มเสียงหรือระดับเสียงเดียวกัน มักจะเป็นอย่างนั้น ถ้าหากมีเจรจาหรือพากย์หรือหยุดพูดก็อาจจะเปลี่ยนระดับเสียงสำหรับเพลงต่อไปเท่าที่ปฏิบัติกัน โดยมากจะเป็นลักษณะนั้น ถ้าฟังแล้วรื่นหูสัมพันธ์ต่อเนื่องกันไปก็ฟังสบายไม่ติดขัด ถ้าเปลี่ยนระดับเสียงบางครั้งก็จะสะดุดเหมือนมีรอยต่อ

บางครั้งในการแสดงผู้หญิงร้องอยู่ระดับเสียงหนึ่ง ผู้ชายก็เปลี่ยนระดับเสียง ผู้ขับร้องจึงต้องมีประสบการณ์และแม่นเพลง แม่นเสียงในบทร้องและท่วงทำนอง จะทำให้การขับร้องสนิทสนมกัน ไม่สะดุดผู้ฟัง

นอกจากนี้ บุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์ : 15 มีนาคม 2564) ได้กล่าวถึงเรื่องระดับเสียงที่ใช้การขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยไว้ว่า ระดับเสียงร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น ในปัจจุบันระดับเสียงร้องละครในก็ไม่ได้เป็นระดับเสียงแบบละครในทั้งหมด ร้องละครนอกก็ไม่ได้เป็นระดับเสียงแบบละครนอกทั้งหมด แบบโบราณจริงๆแล้วการขับร้องละครในก็ต้องใช้ระดับเสียงทางในเท่านี้ ส่วนละครนอกก็ต้องใช้ระดับเสียงที่กำหนดไว้ตามหลักทางดุริยางคศาสตร์ สมัยปัจจุบันในการขับร้องนั้นหากใครถนัดเสียงแบบไหนก็ร้องแบบนั้น ซึ่งธรรมชาติของนักร้องชายถนัดเสียงสูง ผู้หญิงถนัดเสียงล่าง ซึ่งโบราณมานั้นนักร้องเพลงไทยต้องมีคุณสมบัติที่ต้องร้องได้ทุกระดับเสียงทั้ง 7 เสียง ทั้งละครในก็ต้องร้องทางในละครนอกก็ต้องร้องทางนอก ทางเพียงออล่างเป็นทางละครดึกดำบรรพ์ ซึ่งผู้ขับร้องต้องรู้เรื่องทางระดับเสียงที่เกี่ยวข้องกับการแสดงในประเภทต่างๆ ทางในที่ร้องกับการแสดงโขนบางเพลงบางช่วงเสียงผู้หญิงร้องได้เปรียบ บางช่วงเสียงผู้ชายได้เปรียบ ไม่ว่าจะเป็นทางร้องระดับเสียงไหน ทุกระดับเสียงมีการขึ้นลงแล้วแต่ระดับเสียงบางช่วงของเพลงแต่ละประเภทนั้น ผู้ขับร้องต้องมีความแม่นยำในท่วงทำนองเพลง แม่นเสียง แม่นอารมณ์ที่สื่อสารตามบทบาทของตัวละครต้องมีองค์ประกอบเหล่านี้ ในการใช้ระดับเสียงผู้ขับร้องจึงจะใช้เสียงร้องได้ถูกต้องและสร้างความไพเราะ อารมณ์ในระดับเสียงที่ตรงเสียงดนตรีให้เกิดความงดงามของผู้แสดงได้เป็นอย่างดี

จากประสบการณ์จากคำสัมภาษณ์ของผู้เชี่ยวชาญ ศิลปินแห่งชาติทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย จะเห็นได้ว่าระดับเสียงร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยมีความสำคัญและเป็นมาตรฐานตามระดับเสียงที่ได้กำหนดไว้ตามหลักดุริยางคศาสตร์ ผู้ขับร้องจึงต้องศึกษาและมีความรู้เรื่องระดับเสียง มีความแม่นยำเสียงร้อง แม่นยำท่วงทำนองเพลง และสามารถทำเสียงร้องได้ถูกต้องตามลักษณะการร้องกับการแสดงประเภทต่างๆได้ จึงจะถือว่าผู้ขับร้องนั้นเป็นผู้ขับร้องที่มีคุณภาพและมีปฏิภาณไหวพริบที่ดีและรู้ระดับเสียงสามารถขับร้องได้เกิดความไพเราะอารมณ์ที่สอดคล้องเหมาะสมกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยได้เป็นอย่างดี

4.4 อารมณ์ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

การขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น หลักสำคัญอีกประเภทหนึ่งคือ เรื่ออารมณ์ของผู้ขับร้องที่ต้องร้องให้ได้ความรู้สึกรัก โกรธ โศก เศร้า เสียใจ ดีใจ ซึ่งจะปรากฏอยู่ในบทร้องตามลักษณะอารมณ์ของตัวละคร เหตุการณ์ต่างๆ การใส่อารมณ์ลงในบทร้อง ผู้ขับร้องต้องเข้าใจบทร้องและสามารถตีบทบาทได้ เข้าใจถึงอารมณ์ของบทร้อง อารมณ์ของเพลงและท่ารำของตัวละคร การใส่อารมณ์ลงในบทเพลงนั้น อารมณ์โกรธต้องร้องให้เสียงแข็ง ห้าวหาญ อารมณ์รักก็ต้องร้องให้ช้าพอสมควร ใช้น้ำเสียงอ่อนหวาน อารมณ์เศร้าควรร้องให้ช้า โหยหวน ครำ่ครวญ เข้าถึงบทบาทของตัวละคร ผู้ขับร้องต้องพิจารณาบทประพันธ์บทร้อง และร้องตามอารมณ์ของตัวละคร สภาพแวดล้อมท้องเรื่องในขณะนั้น ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์และศิลปินแห่งชาติ ดังนี้

การขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ผู้ขับร้องคือผู้ถ่ายทอดบทประพันธ์ในการแสดงสู่ผู้ชมเปรียบเสมือนตัวละครในการแสดงที่กำลังแสดงถ่ายทอดไปสู่ผู้ชม ซึ่งสอดคล้องกับสมชาย ทับพร (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า อารมณ์ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น คนร้องเปรียบเสมือนตัวแสดง เพราะผู้แสดงรำสวย แต่ถ้าคนร้องร้องไม่ดี การแสดงนั้นก็ไม่ประสบความสำเร็จแน่นอน ยิ่งการแสดงละครนอกคนร้องต้องร้องให้สนุกสนานรวดเร็วกระชับ หรือละครเสภาเรื่องไกรทอง คนขับเสภาคนร้องก็ต้องขับให้ได้อารมณ์ ผู้แสดงจึงต้องยึดเสียงนักร้องเป็นหลักในการดำเนินเรื่อง ผู้ขับร้องต้องร้องเสริมให้ผู้แสดงแสดงออกมาถึงบทบาทและอารมณ์จริงๆในการแสดง แต่ถ้าละครแบบประเภทละครเรื่องผู้ชนะสิบทิศ เป็นอีกประเภทหนึ่งที่เป็นการพัฒนาการขับร้องหลากหลายที่สามารถปรุงแต่งในบทร้องได้ เช่น มีเสียงหัวเราะ เสียงพูด เสียงสอดแทรกในการขับร้องได้เพื่อเพิ่มอรรถรสอารมณ์ในการขับร้องได้อย่างเป็นอิสระและทำให้สนุกสนาน เป็นที่ชื่นชมแด่ผู้ชมที่ชื่นชอบจากเสียงผู้ขับร้องอย่างเช่น การขับร้องเพลงมอญร้องไห้ ในละครสมิงพระราม ตอน หนีเมีย ก็ต้องร้องไห้อย่างทหาร ไม่ใช่ร้องไห้ครำ่ครวญมากจนเกินไป ต้องสื่ออารมณ์ให้เหมาะสมกับตัวละคร ถ้าเป็นละครในหรือโขนนั้นต้องร้องอย่างพิถีพิถันบทโกรธก็ต้องร้องพองาม ไม่ร้องตะโกนโกรธ แบบกระแทกเสียง ร้องให้เข้มแข็ง ก็เพียงพอกับอารมณ์ที่ฟังแล้วรู้ว่าโกรธ อารมณ์ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นจึงต้องมีหลากหลายวิธีการร้อง รวมถึงระบำ รำ ฟ้อน อื่นๆ ก็ต้องร้องให้ได้อรรถรส ความไพเราะ ต้องมีส่วนเรื่องอารมณ์ก็ต้องขึ้นอยู่กับตัวผู้แสดงตัวละครทั้งสิ้น ผู้ขับร้องเปรียบเสมือนเป็นตัวละครตัวผู้แสดงนั้นๆที่ถ่ายทอดน้ำเสียงออกมาในการแสดง

ในการสื่ออารมณ์ในการขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นต้องคำนึงถึงประเภทของการแสดงนาฏศิลป์ไทย ซึ่งสอดคล้องกับทัศนีย์ ขุนทอง (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า อารมณ์ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย การใช้อารมณ์ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นต้องดูจากประเภทการแสดงเป็นแบบใด เช่น โขน ละครนอก ละครใน ละครพันทาง หรือการแสดงระบำ รำฟ้อน ฯลฯ ต่างต้องมีหลักวิธีการร้อง การใช้อารมณ์ให้ถูกที่ถูกทางและเหมาะสมกับบทบาทของตัวละครในแต่ละประเภท ผู้ขับร้องต้องพิจารณาและดูบทร้องให้ละเอียด และศึกษาบทบาทของตัวละครหรือการแสดงชุดนั้นๆต้องมีภูมิรู้ การร้องเพลงที่ถ่ายทอดออกมาให้เข้ากับผู้แสดงตัวละครนั้น จึงต้องอาศัยจากประสบการณ์ของผู้ขับร้องเป็นอย่างมาก อย่างเพลงร้องผู้ชาย บทผู้ชายก็ต้องร้องแบบเสียงหนักแน่น เสียงที่มีความกังวาน กว้างทุ้ม หรือสูง สามารถทำเสียงตามอารมณ์ต่างๆได้เป็นอย่างดี ในบทพระเอก อารมณ์ที่แสดงออกจากน้ำเสียงร้องนั้นจะบ่งบอกถึงลักษณะนิสัยของตัวละครได้ ถ้าผู้ร้องตีบทแตกร้องได้ถึงอารมณ์ตาม 3 องค์ประกอบ คือ อารมณ์เพลง บทตัวแสดง และความสามารถของผู้ขับร้อง ประกอบกัน 3 อย่างนี้ถ้าผู้ขับร้องสามารถปฏิบัติได้ครบก็จะทำให้การขับร้องกับการแสดงนั้นเสริมกัน ผลออกมาคือความงดงามด้วยภาพการแสดงและเสียงร้องที่สร้างความสนุกสนาน รัก โศก เศร้า เสียใจ ดีใจ ให้แก่ผู้ชมคนดูได้เป็นอย่างดี

อารมณ์ที่ใช้ในการขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นถือได้ว่าเป็นสิ่งสำคัญที่จะสามารถทำให้การแสดงครบตามองค์ประกอบและออกมาสมบูรณ์แบบ ดังที่ประคอง ชลานุภาพ (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวได้ว่า ในการขับร้องกับการแสดงนั้น อารมณ์เป็นสิ่งสำคัญอย่างยิ่ง ผู้ร้องต้องใส่อารมณ์ให้เต็มที่เต็มตามบทบาทของการแสดงตอนนั้น มีอารมณ์โกรธต้องใส่ความรู้สึกโกรธให้เต็มที่เหมาะสม อารมณ์รักก็ต้องร้องให้เกิดความรัก ให้ผู้ชมเกิดความซาบซึ้งประทับใจ ฉะนั้นเทคนิควิธีการร้องของนักร้องแต่ละคนก็ต้องดูว่าตัวละครนั้นเป็นตัวอะไร ใส่ให้เต็มที่ตามอารมณ์และความรู้สึก ทั้งนี้ต้องศึกษาการขับร้องประกอบการแสดงประเภทต่างๆให้มีความเข้าใจและเลือกใช้ในการขับร้องได้ เช่น อารมณ์ที่แสดงออกจากตัวพระ รัก โกรธ เสียใจ ดีใจ เศร้า ต้องศึกษาชั้นวรรณะของตัวละคร เป็นพระราม เวลาที่แสดงออกทางอารมณ์ก็ต้องงดงามทุกอิริยาบถ อารมณ์ในการขับร้องนั้นจึงต้องอาศัยปัจจัยสำคัญจากการฝึกฝนการเรียนรู้บทละครที่ใช้ในการแสดง ผู้ขับร้องเป็นผู้บรรยายความในเรื่องราวต่างๆ ต้องปฏิบัติได้ทุกๆรูปแบบสำหรับผู้ขับร้อง อารมณ์จึงถือเป็นสิ่งสำคัญในการศึกษาการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

การขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยต้องมีความเหมาะสมกับบทบาทในการแสดง ซึ่งมีความสอดคล้องกับดุษฎี มีป้อม (สัมภาษณ์ : 26 มีนาคม 2564) ได้กล่าวไว้ว่า อารมณ์ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น ควรมีความเหมาะสมกับบทบาทการแสดง แต่ไม่ใช่อารมณ์ของปุถุชนธรรมดาในชีวิตประจำวัน เป็นการแสดงออกทางด้านศิลปะมากกว่า หมายถึง การขับร้องที่ใช้กับการแสดงไม่ใช่แสดงอารมณ์ออกมาแบบชีวิตการดำรงชีวิตจริง เป็นเพียงการแสดงอารมณ์ให้เห็นอารมณ์โกรธ ดีใจ สมมุติขึ้นตามบทบาทของตัวละคร เช่น การร้องของตัวละครที่กำลังหัวเราะเยาะเย้ย การร้องก็ไม่ออกเสียงร้องด้วยหัวเราะด้วย หรือบทบรรยายอารมณ์ธรรมดา ชมธรรมชาติ ก็ต้องร้องด้วยน้ำเสียงเรียบๆ เน้นแค่ความชัดเจนของคำร้องเท่านั้น ไม่ควรใส่อารมณ์มากเกินไปจนเกินบทบาท ส่วนสำนวนเพลง ทำนองเพลง ทางร้อง ทางที่เอื้อนคำร้องที่บรรจุในเพลงน่าจะบอกอารมณ์ได้

นอกจากนี้ บุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์ : 15 มีนาคม 2564) ได้กล่าวถึงปัจจัยหลักในเรื่องของอารมณ์ในการร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยไว้ว่า การขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นมีปัจจัยหลักสำคัญ คือ อารมณ์กับการร้องให้กับตัวละคร ผู้ขับร้องควรมีการศึกษาบทบาทและตัวละครในเรื่องในตอนนั้นๆ ร้องให้ได้อารมณ์ถึงบทบาทตัวละคร การเปล่งเสียงร้องต้องแสดงออกมาให้ชัดเจน ไม่ตะโกนร้องหรือตะเบ็งเสียงเกินความไพเราะ ในบทอารมณ์โกรธหรืออารมณ์อื่นๆควรจับร้องอย่างพอดีพองาม เพลงที่ขับร้องต้องร้องให้ได้อารมณ์เข้ากับบทร้องและสื่อถ่ายทอดให้ผู้ชมได้เคลิบเคลิ้มคล้อยตาม จะส่งผลหนุนให้ผู้แสดงรำสวยรำงามรำถึงบทบาท ผู้ขับร้องที่มีประสบการณ์ในการฝึกฝนย่อมมีความเข้าใจและสามารถใช้วิธีการร้องได้อย่างถูกต้อง

จากการสัมภาษณ์ศิลปินแห่งชาติและผู้เชี่ยวชาญทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย จะเห็นได้ว่าอารมณ์ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยจึงเป็นองค์ประกอบสำคัญที่ผู้ขับร้องต้องมีความรู้ความเข้าใจในการขับร้องกับบทบาทของตัวละคร ผู้ขับร้องจึงต้องมีคุณสมบัติในการขับร้องที่มีความไพเราะ แม่นยำในทำนองเพลง แม่นยำในบทบาทของตัวแสดง และสามารถถ่ายทอดอารมณ์ออกมาได้อย่างเหมาะสมและสอดคล้องกับการแสดง ส่งผลให้การแสดงมีความงดงามไพเราะเป็นอย่างยิ่ง

4.5 กลวิธีในการขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย

ในการขับร้องประกอบประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น ผู้ขับร้องต้องมีการฝึกฝนจนเกิดความชำนาญและเข้าใจในหลักวิธีการร้องเพลงในรูปแบบต่างๆ สำหรับการขับร้องกับการแสดงก็มีการใช้กลวิธีการขับร้องเช่นกัน กลวิธีในที่นี้คือผู้ขับร้องต้องปรุงแต่งน้ำเสียงร้องให้มีความไพเราะพิสดารเพิ่มขึ้น ผู้ขับร้องจึงถือเป็นองค์ประกอบหลักสำคัญในการถ่ายทอดการขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมจากศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญ ในประเด็นดังกล่าว ดังนี้

ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น กลวิธีการขับร้องนั้นมีความเข้าใจ ต้องอาศัยทำนองเครื่องดนตรีเพื่อให้ทำนองการขับร้องสัมพันธ์กับทำนองแปรของเครื่องดนตรี ซึ่งมีความสอดคล้องกับสมชาย ทับพร (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น ผู้ขับร้องต้องมีความเข้าใจท่วงทำนองทางร้องกับทำนองดนตรี คือ ผู้ขับร้องสามารถเปลี่ยนทางแปรทางขับร้องใส่เทคนิคต่างๆได้ หรือทำเสียงสะดุดสะเทือนบางช่วงบางตอน ทางร้องที่เป็นพื้นฐานอยู่แล้วนั้นต้องนำมาปรุงแต่งทางขับร้องให้มีความไพเราะ ใส่กลวิธีการขับร้อง อารมณ์ และตัวละคร การใช้เสียงปริบ โปรย โหย หวน ฯลฯ มาใช้ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์นั้นสามารถนำมาใช้ได้ แต่ต้องดูความเหมาะสมให้สอดคล้องกับตัวละคร เพลงที่ใช้ขับร้องในการแสดงบางครั้งเป็นเพลงที่เรียบง่าย ฟังเข้าใจ ชัดเจน จะมีท่วงทำนองต่างๆที่ไพเราะเหมาะสมกับการแสดงแต่ละประเภทได้อย่างสมบูรณ์

ประสบการณ์ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยถือเป็นอีกหนึ่งเรื่องที่สำคัญ เพราะการสะสมประสบการณ์ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยก็จะทำให้ผู้ขับร้องเข้าใจ และสามารถถ่ายทอดกลวิธีการขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยได้อย่างสมบูรณ์แบบ ดังที่ทัศนีย์ ขุนทอง (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า กลวิธีในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น ผู้ขับร้องต้องมีประสบการณ์ในการได้รับการฝึกฝน ฝึกซ้อม กับการแสดงอย่างสม่ำเสมอ จนสามารถขับร้องได้อย่างไพเราะ และมีกลวิธีในการขับร้อง การทำเสียงต่างๆตามหลักคีตศิลป์ไทย ที่สร้างความไพเราะและพิสดารให้กับผู้ชมผู้ฟัง ดังนั้นผู้ขับร้องต้องรู้หลักวิธีการขับร้อง การทำเสียงต่างๆที่สร้างความไพเราะในท่วงทำนองเพลงที่ขับร้องในบทร้องในทำนองร้องเอื้อนในแต่ละเพลง กลวิธีในการร้องเพลงประเภทนี้เป็นการร้องใช้เสียงเน้นคำร้องให้ชัดเจน จังหวะ การทำเสียงปริบ โปรย โหย หวน นั้นอาจจะมีได้บ้าง แต่ไม่มากจนเกินไป เพราะต้องร้องให้กระชับ คล่องแคล่ว ไม่ช้าจนเกินไป ผู้ขับร้องใช้เสียงต่างๆในหลักคีตศิลป์ไทยได้และให้มีความเหมาะสมกับผู้แสดง ทั้งร้องหมู่และร้องเดี่ยว และควรมีความพร้อมเพรียงในการขับร้อง หายใจให้พร้อมกัน การวางคำร้องให้พร้อมเพรียงกัน ก็จะทำให้การขับร้องมีความไพเราะและสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

กลวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นขึ้นอยู่กับลักษณะของผู้แสดงในเรื่องนั้นด้วย ซึ่งสอดคล้องกับประคอง ชลานุภาพ (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวได้ว่า กลวิธีในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย คือ เทคนิคหรือลีลาของการขับร้อง บทร้องนั้นเป็นบทของตัวละครใด แสดงอารมณ์อย่างไร เป็นลักษณะเทคนิคการร้องของแต่ละคนที่จะเลือกใช้เทคนิคต่างๆในการขับร้องตามบทบาทของตัวละคร เทคนิคของผู้ขับร้องย่อมสอดแทรกได้ในท่วงทำนองเพลงขับร้อง เช่น การร้องโขนตั้งยักษ์ด้วยเพลงช้าปี่ ผู้ขับร้องสามารถร้องได้เต็มกำลังเสียงทางใน ในการร้องเพลงช้าปี่นั้นสามารถใส่กลวิธีการร้องได้ในช่วงการขับร้องช่วงต้นบท ใส่เทคนิคปริบเสียง กระทบเสียง ครั่นเสียงได้ ในบางช่วงการร้องใส่กลวิธีเทคนิคนี้ต้องร้องใส่เฉพาะผู้ขับร้องต้นบทเท่านั้น ลูกคู่ที่รับเสียงจากต้นบทก็ควรขับร้องแบบเรียบๆและพร้อมเพรียงกัน ให้เสียงร้องออกมาเสมือนว่าขับร้องเพียงคนเดียว พร้อมเพรียงทั้งการหายใจ คำร้อง และจังหวะ กลวิธีในการร้องประเภทการแสดงนั้นในการทำเสียงร้องให้มีอารมณ์ในบทร้องก็สามารถทำได้เช่นกัน เช่น การลักจังหวะ เน้นเสียงร้องในบทที่ผู้ขับร้องต้องแสดงน้ำเสียงและลีลาการร้องให้การแสดงดูเด่นและงดงามมากยิ่งขึ้น เช่น การร้องเพลงฉุยฉายในการแสดงรำเดี่ยวของตัวละครต่างๆ ก็ต้องมีกลวิธีต่างๆได้ หรือการร้องลงสรงโทนในช่วงต้นบท การร้องเพลงอื่นๆอีกหลายเพลงที่ผู้ขับร้องสามารถสร้างความไพเราะพิสดารของเสียงให้เกิดความไพเราะและงดงามของการแสดงได้

นอกจากนี้ ดุษฎี มีป้อม (สัมภาษณ์ : 26 มีนาคม 2564) ได้กล่าวถึงความหมายของกลวิธีไว้ว่า กลวิธีในความหมายทางวิชาการด้านดนตรีและการขับร้อง กลวิธี คือ การทำเสียงลักษณะต่างๆที่เป็นลักษณะเสียงพิเศษ ถ้าเป็นด้านการขับร้องก็จะสนับสนุนเสริมให้การแสดงดำเนินเรื่อยไปอย่างโดดเด่น บทบาทลีลาเป็นสิ่งที่ผู้ชมชมอยู่แล้ว เสียงร้องที่มีความไพเราะเป็นสิ่งที่ช่วยเสริมการแสดง เป็นการแสดงทักษะของผู้ขับร้อง แต่การขับร้องประกอบการแสดงอาจจะใช้กลวิธีไม่มากเกินไป มีความพอดี จะเกิดความไพเราะ สร้างความน่าสนใจ อีกทั้งสามารถใช้กลวิธีเป็นวัดความสามารถของการขับร้องที่ราบเรียบไพเราะและสอดคล้องกับการแสดงให้มากที่สุด

ผู้ขับร้องควรได้รับการฝึกฝนจนเกิดความชำนาญ จึงจะสามารถถ่ายทอดกลวิธีการขับร้องได้อย่างสมบูรณ์แบบ ซึ่งมีความสอดคล้องกับบุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์ : 15 มีนาคม 2564) ได้กล่าวไว้ว่า ผู้ขับร้องต้องเป็นผู้ที่มีความชำนาญ มีกระบวนการผ่านการฝึกฝนจนเกิดความชำนาญในการทำเสียงต่างๆที่โดดเด่นออกมาในการขับร้องเพลง การขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น ผู้ขับร้องต้องใช้ความพิจารณาในการใช้กลวิธีต่างๆตามหลักคีตศิลป์ไทยให้มีความเหมาะสมว่าสมควรจะใส่จะใช้ตรงไหนที่เหมาะที่ควรการเลือกใช้ในบทเพลงที่มีความสำคัญต่อการแสดงที่ได้เคยสังเกตการณ์ขับร้องของครูบาอาจารย์ในสมัยก่อน เช่น เพลงที่ตั้งร้องโขนละครก็จะมีเพลงช้าปี่ เพลงยานี และเพลงอื่นๆอีกหลายเพลงที่ใช้เทคนิคกลวิธีการขับร้องที่แต่ละท่านก็ร้องไม่เหมือนกัน ทั้งลีลา น้ำเสียง กลวิธี ก็มีความแตกต่างกัน

ซึ่งฟังแล้วได้ยินรายละเอียดน้ำเสียง การเอื้อน การวางคำร้อง การลักจังหวะ การเน้นคำ ต่างๆที่ปรากฏในการขับร้อง ผู้ขับร้องที่เป็นนักร้องที่ดีมีความสามารถสร้างทำกลวิธีในการร้องได้ จัดว่าเป็นผู้ขับร้องที่มีชั้นเชิง มีความชำนาญในการกำหนดบังคับเสียงร้องได้จนเกิดความไพเราะ สร้างสีสันในการขับร้องได้เป็นอย่างดี

จากการสัมภาษณ์ศิลปินแห่งชาติและผู้เชี่ยวชาญในประเด็นดังกล่าว จะเห็นได้ว่า กลวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ผู้ขับร้องจะต้องมีความรู้ความเข้าใจในเรื่องของทำนองดนตรี เพราะกลวิธีการขับร้องต้องอาศัยทำนองเครื่องดนตรีเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างกลวิธีการขับร้อง เพื่อให้การขับร้องสัมพันธ์กับทำนองแปรของเครื่องดนตรี ผู้ขับร้องต้องอาศัยประสบการณ์ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ก็จะทำให้ผู้ขับร้องเข้าใจ ผู้ขับร้องควรได้รับการฝึกฝนจนเกิดความชำนาญ จึงจะสามารถถ่ายทอดกลวิธีการขับร้องได้อย่างสมบูรณ์แบบ กลวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นขึ้นอยู่กับลักษณะของผู้แสดงในเรื่องนั้นด้วย เนื่องจากผู้ขับร้องต้องสนับสนุนให้การแสดงมีความสวยงามดูน่าชม และสามารถถ่ายทอดกลวิธีการขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยได้อย่างสมบูรณ์แบบ

4.6 รูปแบบเพลงขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

เพลงขับร้องในการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นเป็นสัญลักษณ์และเป็นต้นแบบของการขับร้องกับการแสดงประเภทต่างๆ ซึ่งผู้ขับร้องและผู้บรรเลงจะต้องมีความเข้าใจและมีความรู้ที่จะบรรจุเพลงดนตรีและขับร้องรูปแบบเพลงจึงมีลักษณะเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์และใช้ปฏิบัติสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน โดยมีศิลปินแห่งชาติและผู้เชี่ยวชาญทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยต่างได้กล่าวถึงประเด็นรูปแบบเพลงขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยไว้ ดังนี้

เพลงที่ใช้ในการขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นจะต้องดูความเหมาะสมกับประเภทของการแสดงอีกด้วย ซึ่งมีความสอดคล้องกับสมชาย ทับพร (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า รูปแบบเพลงขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย สามารถแบ่งออกเป็นการแสดงแต่ละประเภท เช่น โขน ละครใน ละครนอก ละครพันทาง ละครชาตรี ระบำ รำ ฟ้อน หรือการแสดงประเภทต่างๆ แต่ละประเภทรูปแบบก็จะมีรูปแบบที่เป็นลักษณะเฉพาะ เช่น โขน กับละครใน จะมีลักษณะรูปแบบคล้ายๆกัน คือ มีการตั้งเพลงร้องช้าปี่ ร้องส่งเพลงสองชั้น ต่อด้วยร้องรื้อร่ายหรือร่าย ทั้งโขนและละครใน ส่วนละครนอกและละครประเภทอื่นๆก็มีลักษณะรูปแบบเพลงขับร้องที่แตกต่างกันไป ซึ่งการขับร้องการแสดงแต่ละประเภทนี้ ผู้ขับร้องต้องรู้หลักวิธีการขับร้อง การใช้เสียงขับร้อง จังหวะ ความกระชับ รวดเร็ว การเน้นการใส่อารมณ์ตีบทของตัวละคร การใช้เพลงที่เหมาะสมกับบทที่ขับร้อง การบรรจุเพลงขับร้องต้องบรรจุให้ถูกตามรูปลักษณะ

ประเภทของการแสดง เพราะเพลงร้องเป็นสัญลักษณ์และเป็นผู้ดำเนินเรื่องราวในการแสดงนั้นๆที่จะบ่งบอกรูปแบบลักษณะเฉพาะของการแสดงได้

การแสดงนาฏศิลป์ไทย ส่วนหนึ่งก็ต้องอาศัยเพลงประกอบการแสดง ผู้จัดทำบทการแสดงหรือผู้ขับร้องจะต้องมีความเข้าใจและรู้ถึงหลักการบรรจุเพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยอีกด้วย ซึ่งมีความสอดคล้องกับทัศนีย์ ขุนทอง (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า รูปแบบในการบรรจุเพลงต้องมีหลัก รู้หลักในรูปแบบเพลงขับร้องในการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทต่างๆ ผู้บรรจุเพลงต้องพิจารณาดูประเภทการแสดง ดูบทร้อง รู้เรื่องราวในการแสดง ตัวละคร ว่าเหมาะกับเพลงอะไรถึงบรรจุเพลงลงไป ระดับเสียงจะต่อกับเพลงอื่นด้วย ระดับเสียงจะเชื่อมต่อกันได้หรือไม่ก็ต้องปรึกษากับทางดนตรีเรื่องเพลงอีกด้วย ต้องดูบทและอารมณ์ในการแสดงบทนั้นๆมควรว่าจะใช้เพลงอะไรถึงจะเหมาะสมกับอารมณ์ต่างๆ ถ้าเป็นโขนละครที่จะดำเนินเรื่องด้วยเพลงสองชั้นและเพลงชั้นเดียว มีร่ายดำเนินเอื้อน ถ้าเป็นโขนก็มีพากย์เจรจาดำเนินเรื่อง เพลงขับร้องจึงมีการจัดประเภทของเพลงออกเป็นหมวดหมู่ให้เหมาะสมกับตัวละคร เช่น การแสดงโขน เมื่อตั้งพระหรือยักษ์ก็ต้องมีเพลงช้าปี่ตั้ง ส่งร้องเพลงสองชั้น ต่อด้วยร้องเพลงร่าย รูปแบบนี้จะมีลักษณะคล้ายกับการแสดงละครนอก เป็นรูปแบบเฉพาะที่สืบทอดกันมา เพลงที่จะนำมาใช้ในการบรรจุเพลงก็ต้องมีความเหมาะสมกับการแสดง ส่วนการแสดงละครประเภทอื่นๆก็จะมีรูปแบบคือเริ่มตั้งเพลงช้าปี่นอกได้ แต่เพลงบางเพลงก็สามาถนำมาบรรจุได้ เพื่อสร้างรูปแบบเพลงให้เหมาะสมกับการแสดง เช่น เพลงสำเนียงภาษา ก็สามารถนำมาบรรจุหรือเรียบเรียงขึ้นใหม่ได้

รูปแบบเพลงขับร้องที่ใช้กับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ต้องขึ้นอยู่กับลักษณะของการแสดงว่าเป็นการแสดงประเภทใด ซึ่งมีความสอดคล้องกับประคอง ชลานุภาพ (สัมภาษณ์ :15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า รูปแบบเพลงขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น มีรูปแบบตามลักษณะของการแสดง เพลงร้องที่ใช้ตามลักษณะการแสดงและตัวละคร การกำหนดเพลงร้องนี้โบราณจารย์ท่านได้วางวิธีการรูปแบบเพลงขับร้องไว้บ้างแล้ว โดยเฉพาะการแสดงโขนกับละครใน ซึ่งทั้งสองการแสดงนี้ใช้เพลงที่เฉพาะกับโอกาส เช่น ตัวละครพระราม พระลักษณ์ ทศกัณฐ์ นางสีดา หนุมาน ฯลฯ ตัวละครที่กล่าวมาทั้งหมดในโขนนั้นมีรูปแบบเพลงขับร้องที่แตกต่างกันตามลักษณะประเภทของการแสดงตัวละคร การขับร้องตามลักษณะรูปแบบเพลงขับร้อง รูปแบบจึงเป็นตัวกำหนดเพลงขับร้องที่ใช้ประกอบการแสดง ซึ่งอาจสรุปได้ดังนี้ รูปแบบเพลงขับร้องเพลงโขนและละครใน มีรูปแบบไปทางละครใน เพลงที่ใช้ค่อนข้างพิถีพิถันละเอียดไพเราะด้วยบทเพลงทำนองเพลงเป็นแนวราชสำนัก และใช้เพลงที่มีความไพเราะมาบรรจุในบทต่างๆ ส่วนรูปแบบเพลงขับร้องละครใน ก็มีลักษณะคล้ายกันกับการแสดงโขน มีเพลงช้าปี่ ส่งเพลงสองชั้น ร้องเพลงร่ายหรือรื้อร่าย ออกเพลงอื่นๆ ก็เป็นลักษณะเฉพาะ ส่วนละครเรื่องอื่นๆหรือการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทอื่นๆก็มีรูปแบบการขับร้องที่ไม่เหมือนกัน ซึ่งแต่ละประเภทจะมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างกัน

นอกจากนี้ ดุษฎี มีป้อม (สัมภาษณ์ : 26 มีนาคม 2564) ได้กล่าวถึงรูปแบบเพลงขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยไว้ว่า ในการแสดงโขนมีกลุ่มเพลงต่างๆที่กำหนดยึดถือใช้ปฏิบัติมาเป็นแบบแผนอยู่แล้ว อย่างของเพลงละครในและโขนก็มีความใกล้เคียงกัน ใช้เพลงในลักษณะเดียวกัน รูปแบบการบรรเลงและการขับร้องนั้นเมื่อจบเพลงลาก็มีร้องเพลงช้าปี่ มีร้องเพลงสองชั้น รูปแบบของโขนและละครในจึงมีลักษณะคล้ายๆกัน เพราะโขนมีแบบอย่างและที่มาใกล้เคียงกับละครใน เพลงที่ใช้ลักษณะเพลงสองชั้น เพลงชั้นเดียว เพลงหน้าพาทย์ บางครั้งโขนอาจจะใช้เพลงที่เหมาะสมกับฉากสถานที่ เช่น ฉากพลับพลา หรือท้องพระโรงกรุงลงกา ฝ่ายยักษ์ หรือเพลงลีลากระทุ่ม ทางละครก็มีใช้ โขนก็มีใช้ จะเป็นฝ่ายพระ ฝ่ายยักษ์ ก็ใช้ได้ด้วยกัน กลุ่มเพลงโอ้โลมต่างๆ โลมสิงโต โลมเพลงฉิ่ง ถ้าเป็นละครนอก ไม่ค่อยเน้นเรื่องเพลงพวกนี้มาก แต่เดิมที่ได้ศึกษากันมา ละครนอกเน้นดำเนินเรื่องรวดเร็ว แต่มีละครนอกแบบของหลวง อาจจะมีความนวยนาด ความไพเราะ เพิ่มเติมบ้าง บางครั้งก็มีเฉพาะเพลงที่แยกกันใช้ แต่ถ้าแตกต่างไปเลย ละครพันทางก็มักจะมีสำเนียงภาษา บางครั้งในลักษณะของเพลงสำเนียงในความละเมียดละไม อาจจะไม่ได้ร้องพิถีพิถัน อย่างเพลงในกลุ่มเพลง โอ้โลม โอ้ชาตรี แล้วแต่อารมณ์ของตัวละครและลักษณะของเพลง บางเพลงอาจจะมีการเอื้อนที่มีความไพเราะ เอื้อนเยอะ เอื้อนยาว แต่บางเพลงสั้นๆ ก็เลือกเพลงเอามาบรรจุให้เหมาะสมกับตัวละครที่แตกต่างไปก็จะมีเพลงของละครดึกดำบรรพ์ เพลงเหมือนๆกัน แต่มีการบรรจุไว้เป็นกรณีพิเศษ บรรเลงอาจจะเปลี่ยนท้ายเพิ่มท้ายเพื่อไปสัมผัสกับหัวเพลงต่อไปหรือเพิ่มอะไรที่เชื่อมมาหรือมีทางเปลี่ยน การร้องจะมีลักษณะคล้ายๆกัน ส่วนมากจะเป็นการทอดลง บทเพลง การบรรเลงที่จะเชื่อมหัวเพลงต่อไป ลักษณะของเพลงที่แตกต่างและใช้เฉพาะ

นอกจากนี้ รูปแบบการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยได้มีการนำเพลงหน้าพาทย์มาใช้ประกอบการแสดงอีกด้วย ซึ่งมีความสอดคล้องกับบุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์ : 15 มีนาคม 2564) ได้กล่าวไว้ว่า เพลงที่จะใช้กับการขับร้องทั่วไป คือเพลง 4 จังหวะหน้าทับ พอ 5 จังหวะหน้าทับก็เป็น(พิเศษ) ใช้เกิน 6 จังหวะหน้าทับเริ่มไม่ไหว ถ้า 5 จังหวะ ก็จะมี ดอก ดวง โอ้ เอย เจ้าเอย แต่จังหวะที่สมดุลที่สุด คือ 4 จังหวะหน้าทับท่อนละ 4 แต่พอเป็น 3 ท่อน ก็มักจะเยิ่นเย้อ ก็ตัดเหลือ 2 ท่อน แต่ก็ขึ้นอยู่กับบท ถ้าเพลงแขกมอญส่วนใหญ่มี 6 คำ แต่พอเพลงสามเศร้า เอาแค่ 2 ท่อน สารถี แค่ 2 ท่อน 3 เป็น 2 ท่อน 2 เป็น 1 ไม่เคยมี นอกนั้นก็จะลึกกว่าจะใช้คุณค่าในทางศิลปะเสริมมากขึ้น เพราะจะไป เพลง 5 จังหวะ เพลง 6 จังหวะ อย่างเช่นเพลงเทพบรรทมในดึกดำบรรพ์ คุณค่าของศิลปะมีความพอดี พอมีเกิน ความสนใจของผู้สร้างอยากจะเพิ่มโน้นนี่ที่เกินมักจะหายไป ที่พอดีมักจะอยู่ มันเป็นธรรมชาติของศิลปะ อย่างเพลงของดนตรีไทย เพลงมากๆจังหวะหายไปหมด ทอนเป็น 2 ท่อน ทอนเป็น 3 ท่อน เหลือสั้นลง สิ่งต่างๆเราจะมองเป็นมิติความเป็นธรรมชาติของความพอดี ถ้าทำให้เกินอยู่ได้เหมือนกัน แต่ฝีมือต้องเพิ่มขึ้น ศักยภาพเพิ่มขึ้น ทีนี้พวกนะเอย เจ้าเอย บทชมความงาม มักจะมาจากเพลงมากกว่าเสียงคำร้อง หน้าทับจังหวะที่ใช้ในการขับร้องกับการแสดง

นาฏศิลป์ไทย ที่จริงแล้ว มีเกณฑ์ แต่ปัจจุบันเกณฑ์ไม่มีแล้ว เมื่อก่อนพวกหน้าทับพิเศษต้องมีเฉพาะกรณีเท่านั้น ไม่ค่อยใช้ เช่นเพลงพระทองเวลานำมาใช้กับการแสดงก็ไม่จำเป็นใช้หน้าทับพระทอง แต่เพลงนี้ก็มาจากฐานของเพลงหน้าทับปรกไก่ วงดนตรีก็ใช้จังหวะหน้าทับปรบไก่ พระทองต้องไปละครในเป็นการเฉพาะหรือพิธีกรรมที่จะใช้ไปเกี่ยวข้องใช้เพลงหน้าทับพิเศษต่างๆแต่กลัวจะไม่สำคัญ ใส่เพลงนั้นนี้เข้าไป ในปกติเพลงหน้าพาทย์ก็นำมาบรรจุกับการแสดงเหมือนกัน แต่ไม่ได้ใช้หน้าทับของเพลงหน้าพาทย์จนกว่าจะนำไปใช้ในบทบาทของเพลงหน้าพาทย์จริงๆ ถึงจะนำเพลงหน้าพาทย์ใส่หน้าทับพิเศษเข้าไป เช่น เพลงเหาะ โดยหลักเวลานำเพลงหน้าพาทย์มาบรรจุต้องใช้หลักของเพลงนั้นๆ เพลงหน้าทับ (พิเศษ) ก็จะใช้บางกรณีเท่านั้น อย่างชมโฉมมีมาแต่เดิม หน้าทับสามารถสร้างใหม่ได้พิเศษมีแล้วมีพิเศษต่อไปอีกได้ แต่สาระสำคัญอยู่ที่ความกระชับของจังหวะหน้าทับ จำพวกพิเศษขยายออกเป็น 2 เท่า ในเรื่องของการขับร้องเพลงหน้าพาทย์นั้นที่อื่นไม่มี มีแต่ที่ราชสำนักที่เดียว สมัยสมเด็จกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ก็ยังไม่ค่อยมีที่จริงการขับร้องประกอบเพลงหน้าพาทย์เกิดขึ้น ตอนการแสดงอวยพร มีวิวัฒนาการเข้ามาใช้ ในเพลงตระต่างๆ แรกๆก็ใช้ในเพลงตระนิมิต แต่ไม่มีใครรู้จัก ส่วนใหญ่จะใช้เพลงตระนอน เพลงหน้าพาทย์ มาจากราชสำนัก ไม่ได้จากชาวบ้าน มีการจำแนกเพลงตามประเภทของตัวละคร เพลงพวกนี้จะมีเกณฑ์จะมีขั้นต้น แบ่งเป็นฝ่ายธรรมะกับ อธรรม ฝ่ายธรรมะ ก็มีสำเนียงพวก ลาว เขมร ถ้าฝ่ายอธรรม ก็มีพวก มอญ พม่า จะแย่งเป็นแบบนั้น เวลาบรรจุไปแสดงโขน ก็ต้องแยก เพราะฉะนั้นเวลาออกกราว กราวยักษ์จะไปทางมอญ กราวนอกจะไปทางลาวทางเขมร เพลงพวกนี้จะแบ่งเป็น 2 พวก ฝ่ายธรรมมะกับฝ่ายอธรรม ที่จริงจะมีหลักเพลงต่างๆก็ต้องแยกหมวดแยกหมู่ไป เวลาบรรจุต้องบรรจุไปด้านๆ ฝ่ายพระไปพวกหนึ่ง ฝ่ายยักษ์ไปพวกหนึ่ง ไปนักพรตไปพวกหนึ่ง จะเห็นได้ตอนเพลงช้าปี่ (พระกับยักษ์) ส่วนนักพรต จะใช้เพลงช้าลูกคู่ ยานี ก็จะแบ่งหมวดหมู่ตามสมควร อย่างละครในต้องช้าปี่ในหมด ช้าปี่ ฝ่ายพระต้องออกทางมอญทางลาว ละครนอกต้องใช้ช้าปี่นอก ละครดึกดำบรรพ์ใช้ช้าปี่ในเหมือนกัน รูปแบบต่างๆโบราณสร้างมา

นอกจากนี้ สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวถึงเรื่องของรูปแบบเพลงขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยไว้ว่า รูปแบบเพลงขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นโบราณจารย์บรมครูทางด้านดนตรีไทยคีตศิลป์ไทยท่านได้จัดทำรูปแบบเพลงขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยไว้แล้วอย่างเหมาะสม สิ่งสำคัญที่สุดคือตัวเพลงร้อง และสิ่งสำคัญที่สุดของเพลงคือทำนองและหน้าทับขาดอย่างใดอย่างหนึ่งไม่ได้ เพลงหน้าทับจะทำหน้าที่กำกับดูแลตรวจสอบความถูกต้องทั้งหมด แต่หน้าทับในที่นี้มันถูกแบ่งกระบวนการ ถ้าเราเล่นในหน้าทับทั่วไปก็จะมีหน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ แต่ถ้าเป็นเรื่องของหน้าพาทย์ใช้เจาะจงหรือพิเศษก็ได้ ยกตัวอย่างเพลงระบำสี่บทอันนี้คือต้นราก ระบำสี่บทจะมีหน้าทับพิเศษและเฉพาะ ไม่ว่าจะเป็นพระทองเบ้าหลุด สระบุหร่ง บลิ่ม เพลงทั้ง 4 เพลงมีหน้าทับ ทั้งเฉพาะ และพิเศษอยู่ด้วย ต้นรากของหน้าทับเหล่านี้

มาจากหน้าทับปรบไก่ รูปแบบเพลงขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนำมาใช้ในการแสดง ต้องมีหน้าทับกำกับตรวจสอบดูแลเป็นสิ่งสำคัญทุกๆประเภทในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

จากการสัมภาษณ์ศิลปินแห่งชาติและผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทยในประเด็นดังกล่าว จะเห็นได้ว่า การแสดงนาฏศิลป์ไทยส่วนหนึ่งก็ต้องอาศัยเพลงประกอบการแสดง ดังนั้นผู้จัดทำบทการแสดงหรือผู้ขับร้องจะต้องมีความเข้าใจและรู้ถึงหลักการบรรจุเพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยอีกด้วย ต้องเลือกเพลงที่นำมาบรรจุในการแสดงให้มีความเหมาะสมสอดคล้องกับบทการแสดง รูปแบบเพลงขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยต่างก็มีรูปแบบหรือแบบแผนเฉพาะในบางประเภทที่ยึดถือปฏิบัติและยังคงให้เห็นอยู่ในการแสดงปัจจุบัน กับประเภทของการแสดงอีกด้วย นอกจากนี้ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยได้มีการนำเพลงหน้าพาทย์มาใช้ประกอบการแสดงอีกด้วย เพื่อเป็นการเล่าถึงการบูชา หรือร่ายเวทมนต์ของตัวละครในการแสดง เพื่อสร้างความศักดิ์สิทธิ์และเป็นการรำลึกเคารพบูชาครูบาอาจารย์ของผู้แสดง ผู้บรรเลง และผู้ขับร้องอีกด้วย

4.7 สุนทรียรสในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

สุนทรียรสในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น มีความงดงามผสมผสานกับความไพเราะจากเสียงขับร้องกับการแสดงผู้ขับร้องถ่ายทอด อารมณ์ จิตวิญญาณของตัวละครในการแสดงได้อย่างเหมาะสมถึงบทบาท ส่งผลให้ผู้ฟังผู้ชมได้เข้าใจและซาบซึ้งในการรับชมรับฟังควบคู่ ซึ่งสุนทรียรสในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นจากความคิดเห็นจากท่านศิลปินแห่งชาติและผู้เชี่ยวชาญทางดุริยางคศิลป์ไทยได้กล่าวไว้ ดังนี้

ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ผู้ขับร้องจะต้องมีความเข้าใจในเรื่องวรรณคดี เพื่อที่จะสามารถถ่ายทอดบทประพันธ์ออกมาได้อย่างไพเราะ อีกทั้งสร้างความสุนทรีย์แก่ผู้ฟังได้ด้วย ซึ่งมีความสอดคล้องกับสมชาย ทับพร (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า สุนทรียรสในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น ผู้ขับร้องเป็นผู้ถ่ายทอดความไพเราะความงามของการใช้เสียงร้อง ที่สำคัญคือผู้ขับร้องต้องเข้าใจวรรณคดีไทย เข้าใจบท เข้าใจตัวละคร เข้าใจการทำอารมณ์ต่างๆของตัวละคร เช่น การขับร้องบทรามสูร ใส่เพลงสมิงทองมอญ ในบทกล่าวบรรยายถึงถึงตัวรามสูร ในบทกล่าวถึงรามสูรเป็นใคร อยู่ที่ไหน มีอาวุธอะไรประจำกาย อารมณ์ของบทบรรยายแบบธรรมดา แต่ผู้ขับร้องบางคนไม่เข้าใจในบทร้องเห็นเป็นตัวยักษ์ ก็ร้องกระแทกเสียง ร้องแบบโมโห จึงทำให้บทบรรยายกับเสียงผู้ขับร้องไม่สอดคล้องกัน ทำให้สุนทรียรสในการขับร้องลดหายไป

นอกจากนี้ ทัศนีย์ ขุนทอง (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบที่ช่วยสร้างสุนทรียรสในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยไว้ว่า การขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น ถ้าจะเกิดความไพเราะด้วยเสียงจนผู้ฟังเกิดสุนทรียรสนั้นต้องมีสามองค์ประกอบด้วยกัน คือ ผู้ขับร้องและดนตรี บทประพันธ์ และตัวผู้แสดง ทั้งสามอย่างนี้ต้องมีความสอดคล้องกับการแสดงและการขับร้อง ผู้ขับร้องเป็นหัวใจสำคัญในการแสดงที่แสดงถ่ายทอดอารมณ์ออกมาจากน้ำเสียง ร้องได้อารมณ์สมบทบาทตัวผู้แสดง เมื่อผู้ฟังได้ฟังน้ำเสียงแล้วประกอบกับการแสดงที่รำงดงามก็เกิดความงามทางโสตและทางตา สุนทรียรสในการขับร้องย่อมเกิดขึ้นได้กับผู้ชม

การขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น ผู้ขับร้องจะต้องใช้ความพิถีพิถันในการขับร้องจึงจะสามารถถ่ายทอดอารมณ์ความสุนทรีย์ออกมาสู่ผู้ฟังได้เป็นอย่างดี ซึ่งมีความสอดคล้องกับประคอง ชลานุภาพ (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า สุนทรียรสในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น คือ ความไพเราะของทำนองเพลงและบทร้อง อารมณ์ในการขับร้องที่ใช้กับการแสดงร้องแบบพิถีพิถัน การถ่ายทอดอารมณ์ลงสู่บทร้องและทำนองเพลง เสียงผู้ขับร้องมีส่วนสำคัญในการสร้างสุนทรียรส นำเสียงที่มีความไพเราะ แก้วเสียง ความกังวาน ประกอบกับการร้องที่เข้าถึงบทบาทอารมณ์ของตัวแสดงที่รำได้สง่างามสมบทบาท รวมถึงดนตรีที่รับสอดคลอเคล้าผู้ขับร้องและผู้แสดงที่ไพเราะ เข้าถึงความไพเราะงดงามที่สุดแล้ว ย่อมส่งผลให้ผู้ชมเข้าถึงความงามจากการชม และความไพเราะได้อรรถรสจากการฟังจนเกิดเป็นสุนทรียรสในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยอย่างเห็นได้ชัดเจน

ในการขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น ผู้ขับร้องจะต้องเป็นผู้ถ่ายทอดบทประพันธ์ออกมาให้ไพเราะ อีกทั้งต้องเป็นฝ่ายสนับสนุนให้การแสดงออกมาเป็นที่น่าชื่นชม ซึ่งมีความสอดคล้องกับดุษฎี มีป้อม (สัมภาษณ์ : 26 มีนาคม 2564) ได้กล่าวไว้ว่า การที่จะให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์สุนทรียรส ได้อรรถรสในการขับร้องกับการแสดง ถ้าเป็นการขับร้องกับการแสดง การแสดงก็มาอันดับแรก ผู้ขับร้องจะต้องเป็นฝ่ายสนับสนุนให้การแสดงเป็นที่ชื่นชอบของผู้ชม ถ้าหากการแสดงออกมาคนดูเบื่อก็ไม่ดี เพลงที่บรรเลงและขับร้องต้องมีความไพเราะเหมาะสม ในเรื่องแนวการบรรเลงต้องมีความพอดีกับบทและลีลาท่ารำ ต้องร้องให้ชัดเจน ร้องให้ไพเราะ แม่นยำด้วยบทร้อง ท่วงทำนองเพลง ลีลาอารมณ์ ให้สอดคล้องกับการแสดง และน้ำเสียงผู้ขับร้องเป็นสิ่งสำคัญในการคัดเลือกผู้มาขับร้อง และต้องฝึกฝนตนเองเพื่อให้เข้าใจหลักและวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย เมื่อผ่านกระบวนการฝึกฝนและประสบการณ์จากการทำงานย่อมส่งผลให้ผู้ขับร้องเข้าใจในหลักและวิธีการต่างๆ และสร้างสุนทรียรสในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยได้เป็นอย่างดี

การแสดงนาฏศิลป์ไทย สามารถสร้างสุนทรียรสให้กับผู้ชมได้เป็นอย่างยิ่ง ซึ่งมีความสอดคล้องกับบุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์ : 15 มีนาคม 2564) ได้กล่าวว่า สุนทรียรสในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยเกิดจากการแสดงเป็นหลักสำคัญ ส่วนการขับร้องเป็นผู้หนุนต้องอาศัยซึ่งกันและกัน การแสดงถึงจะออกมาสมบูรณ์ การถ่ายทอดการร้องนั้นจึงต้องมีองค์ประกอบต่างๆในการสร้างเสียงออกมาทั้งอารมณ์สื่อสารจากตัวละครในตอนนั้นๆ ที่กำลังแสดงน้ำเสียงผู้ขับร้องเป็นสิ่งสำคัญ การเอื้อน การวางคำ ความกระชับของบทร้องและการขับร้องต้องมีความสอดคล้องกัน ดูตัวผู้แสดง และเอื้อนร้องให้เหมาะสมกับตัวละครให้พอดีกับคำร้องอย่าช้า และร้องยืดจะทำให้ไม่ลงตามจังหวะของดนตรี และท่าทางของผู้แสดง สิ่งเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งที่จะสร้างความไพเราะจนเกิดสุนทรียรสกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยได้

จากการสัมภาษณ์ศิลปินแห่งชาติและผู้เชี่ยวชาญทางด้านดุริยางคศิลป์ไทยในประเด็นดังกล่าวจะเห็นได้ว่า ผู้ขับร้องถือได้ว่าเป็นหัวใจสำคัญในการแสดงที่แสดงถ่ายทอดอารมณ์ออกมาจากน้ำเสียงจะต้องใช้ความพิถีพิถันในการขับร้อง จึงจะสามารถถ่ายทอดอารมณ์ความสุนทรีย์ให้มีความสอดคล้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยสู่ผู้ชมได้เป็นอย่างดี นอกจากนี้ผู้ขับร้องจะต้องมีความเข้าใจในเรื่องวรรณคดีเพื่อที่จะสามารถถ่ายทอดบทประพันธ์ออกมาได้อย่างไพเราะ อีกทั้งสร้างความสุนทรีย์แก่ผู้ฟังได้ด้วย

บทที่ 5
การสร้างรูปแบบแนวเพลงสำหรับการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

การศึกษาการสร้างรูปแบบแนวเพลงสำหรับการขับร้อง เป็นการศึกษารวบรวมข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้อง ทั้งเอกสารและบทสัมภาษณ์ โดยมีรูปแบบการเขียนแบบพรรณนา ซึ่งผู้วิจัยได้แยกเป็นหัวข้อต่างๆ เรียงลำดับในการศึกษา ดังนี้

5. การสร้างรูปแบบแนวเพลงสำหรับการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย
   5.1 การประพันธ์คำร้อง
   5.2 การประพันธ์ทางร้อง
   5.3 หลักการบรรจุทำนองเพลงกับบทร้อง

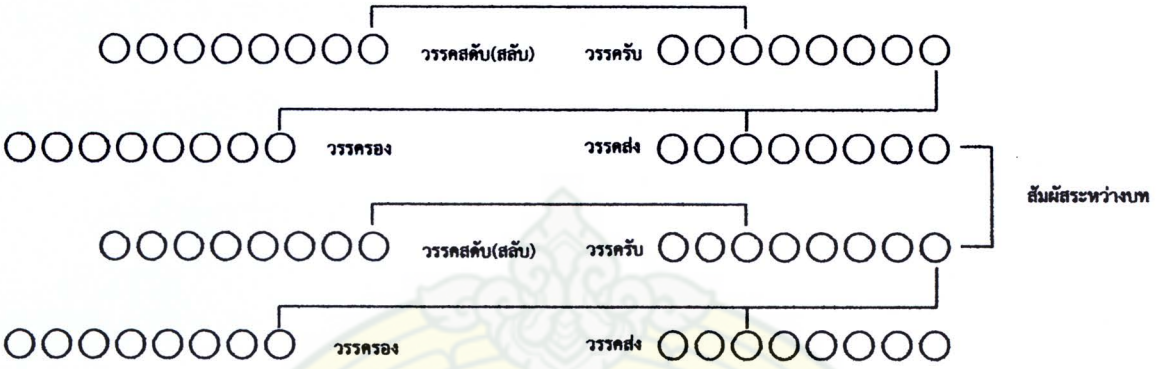
5. การสร้างรูปแบบแนวเพลงสำหรับการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

5.1 การประพันธ์คำร้อง

การประพันธ์คำร้องบทร้องที่ใช้ในการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น จากการศึกค้นคว้าพบว่า กลอนที่ใช้นำมาทำบทการแสดงนาฏศิลป์ไทยส่วนใหญ่นิยมใช้กลอนสุภาพหรือกลอนแปด ถ้าเป็นกลอนหกก็นำมาใช้ในบทละครเช่นกัน หรือใช้แบบบทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ ฉบับรัชกาลที่ 1 ก็ทรงพระราชนิพนธ์กลอนหกใช้เป็นบทโขนเรื่องรามเกียรติ์เช่นกัน แต่ในปัจจุบันนิยมประพันธ์กลอนสุภาพมาใช้ขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยเป็นส่วนใหญ่ บทละครหรือชุดการแสดงต่างๆในปัจจุบันนิยมใช้กลอนสุภาพมาเป็นบทขับร้องโดยทั้งสิ้น (สมชาย ทับพร, สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564)

การประพันธ์คำร้องสำหรับขับร้องเพลงไทยกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยในปัจจุบันนิยมใช้คำประพันธ์ประเภทกลอน จึงจำเป็นต้องศึกษาเกี่ยวกับคำประพันธ์ประเภทกลอนเป็นเบื้องต้น ซึ่งกลอนบทหนึ่งจะมี 4 วรรค ได้แก่ วรรคสดับ วรรครับ วรรครอง และวรรคส่ง มีการกำหนดฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์คือ การบังคับสัมผัส กล่าวคือ คำสุดท้ายของวรรครับ ก็จะส่งสัมผัสไปยังคำที่ 3 ของวรรครับ คำสุดท้ายของวรรครับก็จะส่งสัมผัสเปยังคำสุดท้ายของวรรครอง และคำสุดท้ายของวรรครองก็จะส่งสัมผัสไปยังคำที่ 3 ของวรรคส่ง ลักษณะแบบนี้เรียกว่าสัมผัสภายใน หากคำประพันธ์มีตั้งแต่ 2 บทขึ้นไป มีการกำหนดให้คำสุดท้ายของวรรคส่งทำการส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายของวรรครับในบทถัดไป เรียกว่า สัมผัสเชื่อมหรือสัมผัสระหว่างบท ซึ่งมีการบังคับเพียง 2 ประเด็นเท่านั้น คือ เรื่องคำภายในวรรค และเรื่องของสัมผัส (ทัศนีย์ ขุนทอง, สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564)

แผนผังกลอนสุภาพ (กลอนแปด)



ภาพที่ 1 แผนผังกลอนสุภาพ

ที่มา : ผู้วิจัย

นอกจากเรื่องของฉันทลักษณ์แล้ว ยังมีลักษณะของบทกลอนแต่ละประเภทที่จำเป็นจะต้องรักษารูปแบบฉันทลักษณ์ที่ถูกต้อง

กลอนบทละคร นิยมนำกลอนสุภาพมาใช้มาประพันธ์บทละครที่ใช้กับการแสดงนาฏศิลป์ไทย วรรคหนึ่งอาจจะมี 6-9 คำ แต่นำยมนำมาใช้แบบ 6-7 คำ กลอนบทละครเป็นกลอนที่นิยมนำมาใช้ในการขับร้อง หากมีคำประพันธ์มากเกินไปก็จะทำให้ผู้ขับร้องไม่สามารถขับร้องได้ครบถ้วน กระบวนคำร้อง คำร้องกระตุกรวบคำร้องเกินไป ทำให้ขาดไพเราะไม่เหมาะสมกับบทละคร มันจะขึ้นคำว่า "เมื่อนั้น" "บัดนั้น" และ "มาจะกล่าวบทไป" ใช้กับตัวละครที่มียศถาบันดาศักดิ์ตามชั้นวรรณะ หรือถ้าเป็นบทที่กล่าวชมสิ่งของหรือความงามของยานพาหนะที่เป็นราชรถก็ใช้ขึ้นคำว่า "รถเอยรถทรง" หรือกับสัตว์ที่เป็นยานพาหนะ เช่น "ช้างเอยช้างทรง" หรือ "ม้าเอยม้าต้น"

การแต่งกลอนบทละครต้องแต่งตามแผนผังหรือฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์ ถ้าแต่งเป็นบทกลอนธรรมดากลอนไป ก็จะใช้ลักษณะของกลอนสุภาพใน 1 วรรค มี 6-9 คำ ก็ได้ตามความเหมาะสมประกอบด้วย วรรคสดับ วรรครับ วรรครอง และวรรคส่ง โดยวรรคสดับ คือ จุดเริ่มต้น วรรครอง คือวรรคที่ความหมายจะมาต่อจากวรรคสดับ เช่น ขึ้นวรรคสดับด้วย "เมื่อนั้น" วรรคสดับนั้นจะเป็นการตั้งกระทู้หรือตั้งข้อความเพื่อส่งไปวรรครับที่จะแสดงว่า "เมื่อนั้น" เป็นใคร ต่อไปจึงเป็นวรรครอง คือ รองลงมาจากวรรครับ มีความหมายที่สืบเนื่องกัน ทำให้รู้ความหมายของวรรครับชัดเจนมากยิ่งขึ้น เพื่อส่งต่อถึงวรรคส่งอันเป็นวรรคสุดท้ายของบท เมื่อหมดข้อความตรงนี้แล้ว หากต้องการที่จะให้เหตุการณ์ดำเนินสืบเนื่องต่อไป ก็จะขึ้นบทใหม่ต่อไป (ประคอง ชลานุภาพ, สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564)

5.2 การประพันธ์ทางร้อง

การประพันธ์ทางร้อง ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารทางวิชาการ งานวิจัย บทความ และเอกสารสิ่งพิมพ์ต่างๆที่เกี่ยวข้อง และข้อมูลการสัมภาษณ์จากศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดุริยางคศิลป์ไทย นำมาเป็นข้อมูลในการศึกษาการประพันธ์ทางร้อง ดังนี้

ไชยยะ ทางมีศรี (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวถึงการประพันธ์ทางร้องไว้ว่า รูปแบบคำร้องส่วนใหญ่เราเรียกว่ากลอนสุภาพ คือกลอนแปด ทำนองร้องก็จะมีอัตราสองชั้นชั้น ชั้นเดียว สามชั้นก็จะพบอยู่บ้าง แต่ส่วนใหญ่แล้วจะมีสองชั้นชั้น และชั้นเดียว ร้องในบทประพันธ์ที่เป็นกลอนสุภาพ การที่จะใส่ทำนองร้องลงไป คือเราจะต้องศึกษา ทำนองหลักเสียก่อน ความยาวของกลอนแปด ที่จะนำมาร้องนั้น เป็นความยาวกำหนดเป็นความยาวเท่าไหร่ เอาหน้าทับเป็นตัวกำหนด หน้าทับก็จะมี 2 4 6 8 บางทีความยาวกว่านั้นก็มี เมื่อใส่ทำนองร้องไปในคำร้องแล้ว ทำนองนั้นก็จะเป็นไปตามทำนองหลัก ความยาว ก็จะอยู่เท่าทำนองหลักที่กำหนดไว้

นอกจากนี้ บุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์ : 15 มีนาคม 2564) ได้กล่าวถึงหลักการสร้างสรรค์แนวทำนองเพลงขับร้องไว้ว่า ในการสร้างสรรค์แนวทำนองเพลงขับร้อง สามารถสร้างขึ้นมาจากจินตนาการใหม่ และเลือกรูปแบบในทางดนตรี คือ ลำนำ และสะท้อนความรู้สึกอะไร จะวางก่อนหรือหลัง บรรยากาศสิ่งที่ต้องการใช่ มีฐานะเสมอกันรึป่าว จะมีจุดที่สำคัญเป็นพิเศษที่จริงเรื่องการประพันธ์เพลงนักดนตรีไทยจะอยู่ในระดับที่พญาน้อยชมตลาด ไม่ได้วางว่าต้องการอะไร นักดนตรีไทยมาจากพื้น แปลทำนองเป็น คิดอะไรได้ก็ใส่ลงไป แต่ในเชิงบรรทัดฐานการประพันธ์เพลง คือพื้นที่นึงจะกำหนดเป็นเท่าไร 4 จังหวะหน้าทับ หรือ 6 จังหวะหน้าทับ พื้นที่เท่านี้เราต้องการอารมณ์ และความรู้สึก ของภาพของทำนองเป็นรูปอะไร ต้องวางแบบนั้น ถ้าไม่มีร่องรอยมาแต่เดิมก็ไม่สามารถไปหยิบมา ต้องมีการวางแผน ถ้าจะเป็นนักประพันธ์จริงๆต้องอาศัยประสบการณ์ เช่น เพลงฉมพัดชายเขา เพราะฉะนั้นสำหรับคนรุ่นหลัง ตามสิ่งเก่าๆ โคลงอย่าวางมาก ว่าด้วย ดอก ดวง ในการประพันธ์ทางร้องนั้น พยายามอยู่ในเกณฑ์เพลงประเภทปรบไก่ต้องการ การขับร้องอย่างหนึ่ง เพลงประเภทสองไม้ ต้องการการขับร้องอย่างไร เคลื่อนไป เคลื่อนมา เคลื่อนเล็กน้อยมักจะอยู่ในหมวดเพลงประเภทหน้าทับสองไม้ เพลงพวกปรบไก่ สิ่งที่ต้องใช้เรื่องลักจังหวะมาใช้ เพราะฉะนั้นมีลักษณะของเพลง ที่นี้เวลานำมาใช้ปนกันทำให้เกิดปัญหา ถ้าลักจังหวะจะใช้กับเพลงปรบไก่ ถ้าพวกคล้อยจังหวะ ดนตรีไทยจะไม่ล้ำหน้า แต่คล้อยไปข้างหลังดี พวกเพลงโศกๆ อารมณ์ รัก โศกเศร้า แต่ดนตรีไทยห้ามพวกล้ำหน้า (เป็นที่มาของคนไม่มีจังหวะ) จัดอยู่ในประเภทจังหวะไม่มั่นคง

การประพันธ์ทางร้อง สิ่งหนึ่งที่ต้องคำนึงและสำคัญอีกอย่างหนึ่งก็คือทำนองหลักของเพลง จึงจะทำให้ทำนองร้องมีความสอดคล้องกับทำนองดนตรี ซึ่งมีความสอดคล้องกับวิทยา ศรีผ่อง (สัมภาษณ์ : 15 มีนาคม 2564) ได้กล่าวไว้ว่า ในการประพันธ์ทางร้องนั้นจะต้องดูนำนองหลักของเพลงด้วย ต้องยึดเสียงตกของทำนองหลัก ทำนองเครื่องกับทำนองร้องลูกตกต้องตรงกัน จังหวะหน้าทับก็ต้องเท่ากัน วิธีการทำทางร้องนั้นมีหลายวิธี เช่น จะทำให้ทางร้องเกาะไปกับทำนองหลัก เช่น ถ้าทำนองหลักอยู่ในกลุ่มเสียงสูง เราจะสามารถที่จะทำทางร้องไปในกลุ่มเสียงสูงได้เช่นกัน หรือถ้าทำนองหลักอยู่ในกลุ่มเสียงต่ำ เราจะทำทางร้องไปในกลุ่มเสียงต่ำตามทำนองหลักก็ได้ หรือไม่ยึดไม่สนใจเสียงลูกตก ควรทำทางร้องชายและทางร้องเฉพาะผู้หญิง เพราะเสียงของผู้ชายและผู้หญิงไม่เท่ากัน ควรหาบทประพันธ์ให้เหมาะสมกับนักร้องหญิงและนักร้องชาย ลักษณะการเอื้อนและบทประพันธ์ก็สามารถทำทางร้องขึ้นมา ทางร้องชายก็จะต้องเน้นเสียงกลวิธีมีอะไรบ้าง ทั้งนี้อยู่ที่ผู้ประพันธ์จะทำทางออกมา ผู้ประพันธ์ต้องมีความรู้ในกลวิธีการขับร้อง เทคนิค ผู้ประพันธ์บางท่านยังต้องดูศักยภาพของนักร้องอีกด้วยว่าลักษณะเสียงร้องของแต่ละคนไม่เหมือนกัน บางคนเสียงกังวานสูง บางคนเสียงต่ำ เสียงของนักร้องไม่เหมือนกัน ผู้ประพันธ์จึงเลยจึงเลือกประพันธ์เพลงเฉพาะให้กับนักร้องที่มีคุณสมบัติเหมาะสมกับทางขับร้องที่ประพันธ์ขึ้น เช่น พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ทำทางร้องให้กับครูเจริญใจ สุนทรวาทิน อีกท่านหนึ่งและทำทางร้องให้กับครูเลื่อน สุนทรวาทิน อีกท่านหนึ่ง ซึ่งเป็นทางเดียวกันแต่ทางที่ขับร้องไม่เหมือนกัน เพื่อให้มีความเหมาะสมกับคุณลักษณะของนักร้องแต่ละคนได้อย่างเหมาะสม ลักษณะการประพันธ์ทางร้องจะมีลักษณะ 2 แบบ คือ ประพันธ์จากเพลงของเก่าที่มีอยู่แล้ว ใช้จากวรรณคดีหรือบทละคร และประพันธ์ขึ้นใหม่ทั้งทำนองเพลงและทางร้อง การประพันธ์จากทำนองเพลงที่มีอยู่แล้วสามารถทำทางร้องการเอื้อนให้แตกต่างจากทำนองเดิม แต่ลูกตกยังคงยึดไว้ การวางคำร้องและทำนองเอื้อนต้องมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักอาจจะเปลี่ยนวิธีการเอื้อนให้แตกต่างจากของเก่า วางคำใส่เอื้อนมีความแตกต่างจากทำนองร้องเดิม วิธีการร้องเอื้อนแบบนี้ผู้ประพันธ์ก็แต่งทางร้องใหม่ไม่เหมือนเอื้อนเดิมที่มีอยู่ เปลี่ยนทำนองแต่ลูกตกก็คงยังต้องตรงเสียงกับทางเครื่องแต่ผู้ประพันธ์มีอิสระในการทำทางร้องเอื้อนต่างๆได้ใหม่ แต่อยู่ในอัตราจังหวะที่กำหนดตามของทำนองทางเครื่องหรือทำนองหลัก เอาทำนองทางดนตรีที่มีอยู่แล้ว แล้วทำทำนองทางร้องเข้าประกอบใส่แบบทำนองเครื่อง โดยเอาโครงสร้างเพลงที่มีอยู่แล้วมาดูลูกตกที่ห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ทางร้องที่ประพันธ์ขึ้นทำได้หลายวิธี เช่น ทำนองทางร้องเกาะกลุ่มเสียงทั้งหมดก็ได้ หรือทำทางร้องไม่ตามเสียงทั้งหมดยกเว้นช่วงลูกตกของห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ที่ต้องตรงเสียงทำนองเครื่องเป็นหลัก ส่วนในการร้องดำเนินในห้องอื่นก็เลื่อนไหลเสียงไปทางอื่นได้โดยไม่เกาะกลุ่มเสียง แต่ยังยึดเสียงลูกตกห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ไว้ หรือจะทำทางร้องแบบลำลองก็ได้ไม่เกาะกลุ่มเสียงลุกตกทั้งหมด ไม่คำนึงถึงลูกตกในห้องที่ 4 อาจจะไปตกตรงโน้ตห้องที่ 16 ก็ได้ แต่ถ้าจะทำแบบคลอร้องให้แกะตามทำนองหลัก ส่วนการประพันธ์ทางร้องและบทร้องใหม่ คือ การประพันธ์ทางร้อง

ขึ้นใหม่โดยไม่ยึดทำนองหลักของเก่า ต้องทำทางร้องใหม่ก่อนที่จะทำทางเครื่อง เมื่อประพันธ์ทางร้องแล้วก็ส่งทางร้องให้กับผู้ประพันธ์ทางดนตรีเพื่อทำทำนองหลักให้ หรือผู้ประพันธ์จะประพันธ์ทางร้องขึ้นใหม่ด้วยและทำทางเครื่องใหม่ด้วยทั้งหมด การทำทางร้องผู้ประพันธ์อาจทำทางร้องที่ไม่มีเอื้อนก็ได้ ใส่คำร้องให้เต็มทำนองเพลงก็ได้ หรือจะทำแบบเดิมคือการแทรกคำร้องกับเอื้อนสลับกัน ในการขับร้องที่มีดนตรีรับร้องการประพันธ์ทางร้องก็ควรมีเอื้อนเข้ามาแทรกระหว่างคำร้องบางคำถึงจะเหมาะสมด้วยอารมณ์ทำนองเพลง การวางคำประพันธ์เพลงใหม่ก็ต้องศึกษา อาจจะมีการวางโครงสร้างของเพลงแล้วประพันธ์ขยายหรือตัดลงได้ เป็นเพลงเถา หรือวางแทรกเพลงใหม่อาจแบ่งเป็น 3 ส่วน คือ ส่วนที่ 1 มีเพลงนำทำนองทางร้อง ส่วนที่ 2 คือ มีเพลงรับทำนองทางร้อง และส่วนที่ 3 คือ มีเพลงร้องออกทำนองรับทางเครื่องจนจบเพลง ในเวลาที่สั้นๆ ไม่เกิน 10 นาที ซึ่งผู้ประพันธ์ต้องพิจารณาเลือกวิธีการต่างๆในการประพันธ์

5.3 หลักการบรรจุทำนองเพลงกับบทร้อง

หลักการบรรจุทำนองเพลงกับบทร้องนั้น โบราณจารย์ท่านได้กำหนดรูปแบบของการบรรจุเพลงไว้ในประเภทต่างๆ เช่น เพลงเถา เพลงสามชั้น เพลงตับ จนถึงการบรรจุเพลงร้องกับการแสดงในประเภทต่างๆ เช่น โขน ละครใน ละครนอก ละครต่างๆ ท่านจากบทประพันธ์ที่นำบทมาใช้ขับร้อง ส่วนใหญ่มาจากวรรณคดีเรื่องต่างๆ ที่ได้รับความนิยมและเป็นเรื่องราวที่คนนิยมรู้จัก เมื่อได้เลือกบทประพันธ์มาแล้วท่านก็จะใส่บรรจุทำนองเพลงให้มีความเหมาะสม ถ้าเป็นบทร้องกับการแสดงต้องดูบท ดูตัวละครดูอารมณ์ของตัวละครว่ามีลักษณะอย่างไร ดูวรรณะของตัวละคร ทุกอย่างเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการบรรจุทำนองเพลงลงในบทร้อง ซึ่งผู้วิจัยได้ศึกษาและสัมภาษณ์ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ ดังนี้

ในการบรรจุทำนองเพลงหรือเพลงประกอบการแสดงนั้น ผู้บรรจุต้องมีความรู้ความเข้าใจในเรื่องของเพลงที่ใช้และบทประพันธ์เป็นอย่างดี ซึ่งมีความสอดคล้องกับสมชาย ทับพร (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า การบรรจุทำนองเพลงกับบทร้องนั้น ผู้บรรจุเพลงต้องมีความรู้ทางด้านเพลงและบทประพันธ์เป็นอย่างดี รวมถึงวรรณคดีเรื่องราวต่างๆที่ได้นำบทประพันธ์นั้นมาเลือกใช้บรรจุเพลงร้องลงไป ยิ่งเป็นทางบรรจุเพลงลงไปในบทการแสดงต้องเลือกมาบรรจุเพลงลงอย่างมีหลักเกณฑ์ ตัวละครในเรื่องราวนั้นๆ อารมณ์ สถานที่ เหตุการณ์ในตอนนั้นเป็นอย่างไร ผู้บรรจุต้องเข้าใจและมีความรู้ในเรื่องเหล่านี้ เช่น บทโขนในเรื่องรามเกียรติ์ การตั้งพระ ตั้งยักษ์ ต้องบรรจุเพลงให้ถูกต้องตามชั้นวรรณะตัวละครพระราม ทศกัณฐ์ ฝ่ายยักษ์ ฝ่ายมนุษย์ ต้องเลือกใช้เพลงลักษณะไหน เช่น ตั้งพระก็ต้องใช้เพลงช้าปี่แล้วร้องส่งเพลงสองชั้น เพลงที่บรรจุเป็นเพลงร้องส่ง ผู้บรรจุต้องเลือกเพลงที่มีตัวละครที่มียศถาบรรดาศักดิ์และเป็นมนุษย์ที่เป็นกษัตริย์ นอกจากนี้ยังต้องดูบทว่า ออกว่าราชการหรือพลับพลา กล่าวถึงอะไร

ใส่อารมณ์เป็นอย่างไร ต้องดูจากตัวละครทั้งสิ้น ถ้าอารมณ์รักจะต้องใช้เพลงอะไร อารมณ์โศกเศร้าเสียใจ ต้องใช้เพลงอย่างไร ทุกอย่างผู้บรรจุเพลงจะต้องรู้และเข้าใจทั้งหมดนี้ บทบาทของตัวละครและตัวละครตัวนั้นๆแต่ละตัวต้องเลือกใช้เพลงขับร้องให้เหมาะสมและถูกต้องจึงจะสมภูมิความรู้ของผู้บรรจุเพลง

นอกจากนี้ ทัศนีย์ ขุนทอง (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า การบรรจุเพลงร้องกับการแสดงนั้น ครูมีประสบการณ์ในการบรรจุเพลงร้องกับการแสดงมากมายหลายประเภท โดยเฉพาะการบรรจุเพลงร้องโขนเรื่องรามเกียรติ์ จะมีหลักว่าต้องพิจารณาดูบทร้องก่อนว่าเหมาะสมกับเพลงอะไรถึงจะบรรจุเพลงลงไป เสียงสำเนียงที่จะต่อกับเพลงอื่นจะมีระดับเสียงต่อกันหรือไม่นั้นก็จะต้องดูเพลงด้วย ต้องมีความสอดคล้องกับดนตรี การบรรจุทำนองร้องต้องบรรจุเพลงให้มีความเหมาะสมกับดนตรี นอกจากนี้อารมณ์ต่างๆในการบรรจุเพลงละครนอก ละครใน การดำเนินเรื่องค่อนข้างเยอะ การบรรจุเพลงอย่างเดียวไม่ได้ ต้องมีการบรรจุเพลงร่ายใน ร่ายนอก ถ้าเป็นละครชาตรีก็ต้องเป็นพวกเพลงชาตรี ร่ายชาตรี เป็นต้น ถ้าเรื่องราวเป็นภาษาต่างๆอย่างกับเนื้อเรื่องที่เกี่ยวข้องกับทางลาว ภาษาต่างๆ ก็ต้องเลือกเพลงที่มีสำเนียงลาวมาบรรจุให้เหมาะสม หรือเรื่องราวที่เกี่ยวกับสัตว์ เช่น ช้าง ก็ต้องเลือกเพลงที่เกี่ยวข้องกับช้างมาบรรจุ เช่น เพลงช้างประสานงา หรือ เพลงนเรศวร์ชนช้าง ให้มีความเหมาะสมกับสิ่งที่ผู้ประพันธ์ได้กล่าวอ้าง การบรรจุเพลงร้องจึงมีความจำเป็นและเป็นหัวใจในการแสดงที่ผู้บรรจุต้องมีความรู้เป็นอย่างดีจึงจะทำให้บทเสริมกับการแสดง ผู้ขับร้องส่งให้กับการแสดงได้ตามลักษณะคำประพันธ์และเพลงที่บรรจุ เพลงต่างๆที่นำมาใช้บรรจุต้องดูความเหมาะสมกับตัวละคร เพลงตัวพระ นาง ยักษ์ ลิง หรือตัวอื่นๆ ต้องเลือกเพลงให้มีความเหมาะสมกับสภาพเพศและวรรณะของตัวละครนั้นๆ เช่น ตัวนางสีดาก็ต้องเลือกเพลงที่เหมาะสมกับนางกษัตริย์ ต้องดูอารมณ์บทบาทในตอนนั้นๆ บทโศกเศร้าแบบนางกษัตริย์ ต้องเลือกบรรจุเพลงให้เหมาะสม เช่น เพลงกบเต้น จำปาทองเทศ โอ้ปี่ เป็นต้น เสียงผู้ขับร้องหญิงต้องใส่อารมณ์ให้สมบทบาทนางสีดา เพลงที่จะบรรจุทุกๆเพลงจึงมีความหมายต่อบทร้องต่อตัวละครต่อสถานะของตัวละคร ผู้บรรจุต้องมีความรอบรู้และเข้าใจในวรรณคดีเรื่องราวต่างๆเป็นอย่างดี

รูปแบบการบรรจุเพลงขับร้องประกอบการแสดงนั้นจะต้องเลือกบรรจุเพลงให้มีความเหมาะสมกับการแสดงหรือผู้แสดงนั้นด้วย ซึ่งมีความสอดคล้องกับประคอง ชลานุภาพ (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า รูปแบบของการบรรจุเพลงร้องกับการแสดงต้องบรรจุทำนองเพลงให้เหมาะสมกับตัวละครและอารมณ์ของตัวละครในขณะนั้น ตัวละครก็มีการแบ่งประเภทเพลงที่ใช้ขับร้องเช่นกัน เช่น เพลงแขกมอญ เพลงนกจาก เพลงขึ้นพลับพลา เพลงหรุ่ม เพลงครอบจักรวาล เพลงน้ำลอดใต้ทราย เป็นต้น ต้องดูอารมณ์เหตุการณ์ต่างๆในขณะนั้น ถ้าเป็นตัวละครยักษ์ทศกัณฐ์ก็ต้องตั้งยักษ์ด้วยเพลงช้าปี่ แล้วส่งเพลงร้องสองชั้น เช่น เพลงขอมใหญ่ เพลงบ้าบ่น เพลงสร้อยเพลง เพลงสมิงทองมอญ เป็นต้น ซึ่งผู้ขับร้องจะต้องมีความเข้าใจในการขับร้องประกอบการแสดง ตัวนางก็ต้องบรรจุเพลงที่มีความไพเราะนุ่มนวล ซึ่งต้องดูจากบทบาท

เหตุการณ์ของตัวแสดงเป็นสำคัญ การทำบทจึงต้องมีความสำคัญต่อการบรรจุเพลงร้อง บทต้องมีประเด็นที่กล่าวถึงตัวละครอย่างรวดเร็วให้มีความเหมาะสมกับผู้แสดง การบรรจุเพลงถือเป็นหัวใจสำคัญในการแสดงเป็นอย่างยิ่ง นอกจากเพลงที่บรรจุเพื่อเป็นเรื่องราวแบบนี้ก็ยังมีการประพันธ์บทขับร้องต่างๆในงานต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นงานมงคลหรืองานอวมงคล ซึ่งในการประพันธ์บทนั้น ผู้ประพันธ์ต้องคำนึงถึงบทประพันธ์นั้นกล่าวถึงใคร เป็นใคร มียศถาบรรดาศักดิ์อย่างไร งานนั้นกล่าวถึงใคร กล่าวถึงอะไร เมื่อบรรจุเพลงร้องนั้นจึงต้องดูให้ลึกซึ้งและทำความเข้าใจกับบทร้องแล้วถึงจะบรรจุเพลงลงไปให้เหมาะสมกับงานนั้น การเลือกใช้เพลงบรรจุลงไปในบทนั้นจึงต้องดูจากองค์ประกอบหลายอย่างเกี่ยวกับเจ้าของงาน บทที่ประพันธ์ขึ้นนั้นจะเป็นลักษณะโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ประเภทไหนก็เลือกใช้บรรจุเพลงร้องลงไปตามบทนั้นๆได้ รวมถึงเพลงหน้าพาทย์ เช่น เพลงตระบองกัน เพลงตระนิมิต เพลงโล้ เพลงปฐม เพลงชำนาญ ก็สามารถนำมาบรรจุเพลงลงไปในบทประพันธ์ได้ตามความหมายเพื่อให้มีความเหมาะสมกับตัวละคร ดังนั้นผู้บรรจุเพลงจะต้องมีความรู้และความเข้าใจในเรื่องของการบรรจุเพลงเป็นอย่างดี

ในการบรรจุเพลงร้องประกอบการแสดงนั้นต้องมีองค์ประกอบสำคัญ ซึ่งมีความสอดคล้องกับไชยยะ ทางมีศรี (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า ส่วนสำคัญของการบรรจุเพลงร้องจะมีองค์ประกอบด้วยกันคือบทประพันธ์ ผู้บรรจุต้องพิจารณาดูบทประพันธ์เป็นลักษณะโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน อย่างไร ต้องศึกษาบทว่ากล่าวถึงอะไร ตัวละครเป็นอย่างไร เนื้อเรื่องดำเนินอย่างไร สภาพเหตุการณ์ในตอนนั้นมีอะไรเกิดขึ้น ผู้บรรจุเพลงต้องศึกษาเรื่องราววรรณคดีหรือบทประพันธ์ให้ชัดเจน จึงจะสามารถเลือกเพลงบรรจุลงได้ นอกจากนี้ผู้แสดงก็เป็นส่วนประกอบสำคัญในการเลือกเพลงบรรจุในบทร้อง ผู้บรรจุเพลงต้องดูตัวละครหรือผู้รำว่าเป็นตัวละครอะไร ชั้นวรรณะมีลักษณะอย่างไร เป็นตัวพระเอก นางเอก ผู้ร้าย ตัวตลก หรือเป็นกษัตริย์ เสนา ทหาร ทุกตัวละครมีความหมายในการเลือกเพลงลงบรรจุได้ทั้งสิ้น ที่ต้องคำนึงถึงบทบาทของตัวละครว่ามีอารมณ์เป็นอย่างไรด้วย เมื่อบรรจุลงไปแล้วจะได้มีความเหมาะสมกับชั้นวรรณะของตัวละคร และสอดคล้องกับอารมณ์ของตัวละครด้วย

สำหรับผู้ขับร้องนั้น ในการบรรจุเพลงขับร้องต้องพิจารณานอกจากบท ตัวละครและเรื่องราวแล้ว ผู้ขับร้องก็เป็นส่วนสำคัญที่ขับร้องบรรยายและประกอบอากัปกิริยาของตัวละครหรือผู้แสดงอื่นๆ เสียงผู้ขับร้องบางคนเสียงร้องได้ถึงเสียง บางคนร้องเสียงสูงไม่ได้เสียงต่ำ บางคนร้องไม่ชัดเจน ระดับเสียงไปไม่ถึงเสียงร้องเพี้ยน จะเป็นปัญหาที่แก้ยากมากที่สุด ผู้บรรจุเพลงร้องจึงต้องมีความจำเป็นบางครั้งที่ต้องเลือกบรรจุเพลงที่ร้องได้ระดับเสียงผู้ขับร้องชายและหญิง ต้องรู้ระดับเสียงที่เหมาะสมกับนักร้องที่ร้องกับการแสดง

สำหรับผู้บรรเลงนั้น ผู้บรรเลงก็เป็นผู้นำพาวงดนตรีที่มีความสำคัญกับผู้ขับร้องที่จะต้องมีความเข้าใจในการแสดง หลักการบรรจุเพลงก็ต้องดูถึงความเหมาะสมในทางดนตรีที่จะบรรเลงได้ มีความสอดคล้องกับระดับเสียงที่ใช้ระดับเสียงที่เหมาะสมกับวงดนตรีและผู้ขับร้อง ผู้บรรเลงจึงเป็นส่วนสำคัญมากในการเลือกเพลงมาบรรจุก็ต้องคำนึงถึงผู้บรรเลง ผู้บรรเลงจึงต้องศึกษาเพลงและทำความเข้าใจในการบรรเลงด้วยเป็นสำคัญ

หลักการบรรจุเพลงร้องกับการแสดงนาฏศิลป์นั้นขึ้นอยู่กับลักษณะของผู้แสดงด้วย ซึ่งมีความสอดคล้องกับดุษฎี มีป้อม (สัมภาษณ์ : 26 มีนาคม 2564) ได้กล่าวไว้ว่า หลักการบรรจุเพลงร้องกับบทร้องต้องพิจารณาจากลักษณะอารมณ์ของตัวละคร ลีลาการรำของตัวแสดง บทบาทตัวละครในเรื่องราวตอนนั้นๆ ตัวละครมีฐานันดรศักดิ์อย่างไร เพลงที่นำมาใช้บรรจุส่วนใหญ่เป็นเพลงสองชั้นและชั้นเดียว และใช้เพลงตามลักษณะประเภทของการแสดงเป็นโขน ละครใน ละครนอก ละครดึกดำบรรพ์ หรือรำเบ็ดเตล็ด รำหมู่ รำเดี่ยว รำอวยพร รำอาลัย รำคู่ ต้องคำนึงถึงบทบาท ลีลา ท่ารำ ของผู้แสดงให้มีความสอดคล้องกัน ผู้บรรจุเพลงต้องสามารถแยกแยะและคัดเลือกเพลงบรรจุให้เหมาะสมได้ การบรรจุเพลงร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยจึงมีความสำคัญเป็นอย่างยิ่ง เพลงที่จะเลือกบรรจุต้องมีความหมายสอดคล้องกับอารมณ์ของตัวละคร แบ่งเป็นตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง หรือตัวแสดงอื่นๆ เพลงทุกเพลงมีความหมายและสื่ออารมณ์ต่างๆได้ ผู้บรรจุเพลงจึงต้องเลือกเพลงบรรจุเพลงให้มีความเหมาะสม เมื่อบรรจุแล้วและร้องแล้วได้ตามบทบาทอารมณ์ของตัวแสดง เพราะเพลงร้องสามารถสื่ออารมณ์ต่างๆได้เป็นอย่างดี ต้องอาศัยผู้ขับร้องที่มีความสามารถและประสบการณ์ในการขับร้องด้วย เช่น อารมณ์รักก็ต้องร้องให้เห็นถึงภาพความรัก การเกี้ยวพาราสีของตัวละคร อารมณ์ผู้ขับร้องจากตัวละครประกอบกับเสียงร้องและอารมณ์ของผู้บรรเลง จะนำให้ร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยจะได้ความงดงามจากทางตาและทางหูของผู้ฟัง ผู้ฟังจะเป็นผู้ตัดสินว่าบทร้องกับคนร้องเป็นอย่างไร เมื่อถ่ายทอดอารมณ์เป็นอย่างไร การบรรจุเพลงร้องกับการแสดงจึงต้องเป็นผู้มีความรู้ความเข้าใจและประสบการณ์เป็นอย่างยิ่งที่จะบรรจุเพลงร้องกับการแสดงเป็นอย่างดี

นอกจากนี้ บุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์ : 15 มีนาคม 2564) ได้กล่าวถึงเกณฑ์ในการบรรจุเพลงร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยไว้ว่า เพลงที่ใช้บรรจุในการขับร้องสำหรับนาฏศิลป์ไทยนั้น มีเกณฑ์ แบ่งเป็นฝ่ายธรรมะกับฝ่ายอธรรม ฝ่ายธรรมะจะมีเพลงพวกสำเนียงพวกลาว เขมร ถ้าฝ่ายอธรรมก็มีสำเนียงมอญ พม่า เวลาบรรจุในการแสดงโขนเวลาออกกราว กราวยักษ์ จะไปทางมอญ ฝ่ายพระ กราวนอกจะใช้สำเนียงลาว เขมร และจะมีการแบ่งเป็น 2 พวก คือ ฝ่ายธรรมะกับฝ่ายอธรรม เพลงร้องก็จะมีการแยกหมวดหมู่ แยกตัวละคร เวลาบรรจุในฝ่ายพระก็บรรจุเพลงอีกกลุ่มเพลง ฝ่ายยักษ์ก็ใช้เพลงบรรจุไปอีกกลุ่มเพลง นักพรตฤาษีก็จะใช้เพลงที่บรรจุอีกประเภท จะเห็นได้จากเพลงช้าปี่จะใช้กับฝ่ายพระและฝ่ายยักษ์

ทำนองร้องมีลักษณะเดียวกัน และทำนองรับเพลงช้าปี่จะมีการรับดนตรีออกเพลงไม่เหมือนกัน เพื่อให้เพลงช้าปี่มีความแตกต่าง ทำนองเพลงที่ออกสื่อถึงตัวละคร เพลงช้าปี่ฝ่ายพระก็รับออกทางเขมรและลาว หลังจากนี้ก็จะส่งร้องเพลงสองชั้นก็แบ่งเป็นฝ่ายพระและฝ่ายยักษ์ เพลงช้าปี่ฝ่ายยักษ์จะรับออกทำนองมอญหรือพม่า ส่งเพลงสองชั้น ถ้าแบ่งเป็นพระ นาง ยักษ์ ลิง เพลงฝ่ายพระก็จะใช้เพลงแขกมอญ เพลงนกจาก เพลงตะลุ่มโปง เพลงขึ้นพลับพลา และเพลงอื่นๆ ส่วนฝ่ายยักษ์ก็จะใช้เพลงสิงโต เพลงโยนดาบ เพลงขอมใหญ่ เพลงบ้าบ่น เพลงสร้อยเพลง และเพลงอื่นๆ ฝ่ายนักพรตนักบวช ฤาษี พระอิศวร จะใช้เพลงบรรจุการขับร้องคือเพลงยานี เพลงช้าลูกคู่ นอกจากนี้โบราณจารย์ได้กล่าวถึงเพลงที่มีเพลงหน้าทับพิเศษเป็นเพลงโทนม้า เพลงพระทอง เพลงเบ้าหลุด เพลงบลิ่ม เพลงสระบุหร่ง เป็นต้น เพลงที่ใช้บรรจุจึงไพเราะและมีหน้าทับประกอบในการขับร้องและการบรรเลง เพลงหน้าทับพิเศษจะใช้ในการแสดงอวยพร เพลงชมโฉม และเพลงที่มีจังหวะหน้าทับปรบไก่ก็นิยมนำมาเป็นเพลงร้องได้

บทที่ 6
การสร้างสรรค์แนวทำนองเพลงขับร้องใหม่ เพลงพญาหัสดินทร์

การสร้างสรรค์แนวทำนองเพลงพญาหัสดินทร์ ผู้วิจัยมีความประทับใจเพลงโทนม้า สองชั้น ซึ่งเป็นเพลงที่มีท่วงทำนองที่ไพเราะสลับซับซ้อน ในท่วงทำนองทางขับร้องมีความไพเราะที่นำมาใช้กับการแสดงนาฏศิลป์ไทย มีความเหมาะสมกับม้าทรงขององค์กษัตริย์ในวรรณคดีทุกๆเรื่อง ชมความงามของม้า ทั้งท่วงที ลีลา การเคลื่อนไหวของม้า และเครื่องประดับของม้าทรง ผู้วิจัยจึงคิดสร้างสรรค์เพลงขับร้องใหม่ คือ เพลงพญาหัสดินทร์ เพื่อนำมาใช้กับสัตว์ที่เป็นมงคลอีกประเภทหนึ่งคือช้างทรงขององค์กษัตริย์ โดยได้ประพันธ์ทางร้องใหม่นำไปในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ใช้กับบทบาทของช้างในการกล่าวชมความงามและบทบาทของช้างทรงได้เป็นอย่างดี ผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนการสร้างสรรค์เพลงพญาหัสดินทร์ ดังนี้

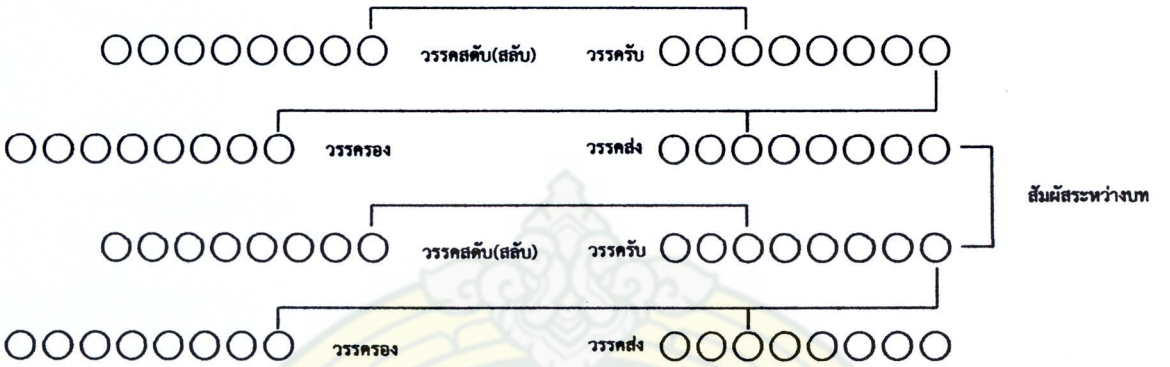
6.การสร้างสรรค์แนวทำนองเพลงขับร้องใหม่ เพลงพญาหัสดินทร์
- 6.1 การประพันธ์คำร้องเพลงพญาหัสดินทร์
- 6.2 การประพันธ์ทางร้องเพลงพญาหัสดินทร์
- 6.3 การวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงพญาหัสดินทร์

6.การสร้างสรรค์แนวทำนองเพลงขับร้องใหม่ เพลงพญาหัสดินทร์

6.1 การประพันธ์คำร้องเพลงพญาหัสดินทร์

ผู้วิจัยได้ประพันธ์บทขับร้อง โดยใช้คำประพันธ์ประเภทกลอน โดยกลอนบทหนึ่งจะมี 4 วรรค ได้แก่ วรรคสดับ วรรครับ วรรครอง และวรรคส่ง มีการกำหนดฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์คือการบังคับสัมผัส กล่าวคือ คำสุดท้ายของวรรคของวรรครับก็จะส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายของวรรครอง และคำสุดท้ายของวรรครองก็จะส่งสัมผัสไปยังคำที่ 3 ของวรรคที่ 3 ลักษณะอย่างนี้เรียกว่าสัมผัสภายใน หากคำประพันธ์มีตั้งแต่ 2 บทขึ้นไป มีการกำหนดให้คำสุดท้ายของวรรคส่งทำการส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายของวรรครับในบทถัดไป เรียกว่า สัมผัสเชื่อม หรือ สัมผัสระหว่างบท ซึ่งมีการบังคับเพียง 2 ประเด็นเท่านั้น คือ เรื่องคำในวรรค และเรื่องของสัมผัส

แผนผังกลอนสุภาพ (กลอนแปด)



บทขับร้องเพลงพญาหัสดินทร์ ผู้วิจัยได้ประพันธ์เป็นกลอนสุภาพที่ใช้ฉันทลักษณ์ในการประพันธ์ตามลักษณะที่ได้กล่าวมาข้างต้น โดยมีความหมายถึงข้างทรงของพระมหากษัตริย์ที่มีความงดงาม คู่บารมีคู่ประเทศชาติ คู่แผ่นดิน ใช้ในการออกรบทัพ สู้ศึกสงครามนำชัยชนะ มาสู่แผ่นดินไทย โดยบรรยายถึงความสำคัญของช้างพญาหัสดินทร์ โดยผู้วิจัยได้ประพันธ์บทร้อง ดังนี้

ช้างพญาหัสดินทร์ปิ่นบุรี คู่บารมีกษัตริย์ไทยทุกสมัย
คู่ประเทศเศวตฉัตรพิพัฒน์ชัย คู่แผ่นดินถิ่นทองไทยแต่ไดมา
ออกประจญรณยุทธ์หยุดอริราช ก้องประกาศสู้สงครามสยามหล้า
พละกำลังมหาศาลผลาญศึกมา กู้นคราให้แผ่นดินสิ้นผองไทย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ)
ประพันธ์บทร้อง

เพลงพญาหัสดินทร์ อัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับบลิ่ม (ขึ้นม้า) ได้ประพันธ์ขึ้นจากการศึกษาวิจัย โดยผู้วิจัยมีความสนใจเพลงโทนม้าในการขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่มีท่วงทำนองที่ไพเราะด้วยท่วงทำนองทางขับร้องที่เหมาะสมกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย แสดงลีลา เทคนิคที่สร้างเสียงขับร้องที่ไพเราะได้มากมาย แสดงถึงปฏิภาณไหวพริบ ความแม่นยำ ในท่วงทำนองเพลง เหมาะสมกับกระบวนท่ารำ เพลงพญาหัสดินทร์เป็นเพลงที่ผู้วิจัยตั้งใจประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้เป็นเพลงที่บรรจุในบทของการชมความงามของช้างหรือกระบวนทัพช้างที่แสดงถึงลีลาความงามของช้างศึกจนถึงช้างสำคัญๆที่เป็นสิริมงคล โดยผู้วิจัยเป็นผู้ประพันธ์ทางขับร้องโดยแบ่งท่วงทำนองเพลงขับร้อง ดังนี้

บรรทัดที่ 1

ช้างพญาหัสดินทร์ปิ่นบุรี คู่บารมีกษัตริย์ไทยทุกสมัย

ในบทที่ 1 นี้ ทางขับร้องจะมีการขับร้องเกริ่น เพื่อสร้างลีลาความไพเราะทางด้านคีตศิลป์ไทย โดยใช้กลวิธีทางขับร้องได้เป็นอย่างดี มีการแบ่งการขับร้องเป็นต้นบทและลูกคู่ร้องรับในวรรคที่ 2 การขับร้องทำนองเกริ่นในช่วงนี้ผู้ขับร้องต้องมีไหวพริบปฏิภาณ ไหวพริบ และสามารถแก้ไขปัญหาทางด้านการขับร้องอื่นๆได้

บรรทัดที่ 2

คู่ประเทศเศวตฉัตรพิพัฒน์ชัย คู่แผ่นดินถิ่นทองไทยแต่ใดมา

บรรทัดที่ 3

ออกประจญรณยุทธ์หยุดอริราช ก้องประกาศสู้สงครามสยามหล้า

บรรทัดที่ 4

พละกำลังมหาศาลผลาญศึกมา กู้นครให้แผ่นดินสิ้นผองภัย

จากบทประพันธ์นี้ ในช่วงทำนองที่ใช้ในบรรทัดที่ 1 ผู้วิจัยได้ประพันธ์ทางร้องให้มีความไพเราะ โดยมีวิธีการเอื้อน เทคนิค กลวิธีในการขับร้อง มีท่วงทำนองที่เป็นเฉพาะทางขับร้องที่ใช้ขับร้องสำหรับบทร้องบรรทัดที่ 1 ซึ่งจะไม่เหมือนท่วงทำนองในบรรทัดต่อไป

บรรทัดที่ 2 บรรทัดที่ 3 และบรรทัดที่ 4 ผู้ประพันธ์ใช้ท่วงทำนองทางร้องที่ประพันธ์ขึ้นมีลักษณะท่อนเดียว ใช้ท่วงทำนองซ้ำกัน และเสียงเท่าเชื่อมเสียงระหว่างแต่ละบรรทัด แบ่งคำร้องและวางคำร้อง การเอื้อน ให้ถูกต้องตามฉันทลักษณ์ ให้มีความเหมาะสม กลมกลืน และมีความไพเราะ ที่สามารถนำไปใช้ประกอบการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ไทยได้ต่อไป

6.2 การประพันธ์ทางร้องเพลงพญาหัสดินทร์

ในการสร้างสรรค์เรื่อง คีตรังสรรค์ เพลงพญาหัสดินทร์ ในมิติดุริยางคศิลป์ไทย ผู้วิจัยได้ประพันธ์ทางร้องเพลงพญาหัสดินทร์ โดยแบ่งขั้นตอนในการสร้างสรรค์เพลงพญาหัสดินทร์ ดังนี้

ขั้นตอนที่ 1 การสร้างแนวคิดการสร้างสรรค์ทางร้องเพลง

ขั้นตอนที่ 2 ศึกษาทางขับร้องเพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยจากเพลงอื่นๆ

ขั้นตอนที่ 3 การสร้างสรรค์บทร้องเพลงพญาหัสดินทร์

ขั้นตอนที่ 4 การสร้างสรรค์ทำนองทางร้องเพลงพญาหัสดินทร์

ขั้นตอนที่ 5 บรรจุทำนองร้องลงในบทประพันธ์

ขั้นตอนที่ 6 สร้างสรรค์เทคนิคกลวิธีในการทำเสียงพิเศษในการขับร้องเพลงพญาหัสดินทร์

ขั้นตอนที่ 7 ใช้จังหวะหน้าทับบลิ่ม (หน้าทับขึ้นม้า) อัตราจังหวะสองชั้น ตรวจสอบจังหวะของเพลงเพื่อควบคุมความขาดเกิน

ในการประพันธ์ทางร้อง ผู้วิจัยได้ประพันธ์ทางร้องแบ่งออกเป็น 2 ช่วงทำนอง ดังนี้

ช่วงที่ 1 เป็นการประพันธ์ทางร้องทำนองเกริ่น เป็นลักษณะการร้องเกริ่นเริ่มต้นของบทประพันธ์ในคำร้องที่ 1 ดังต่อไปนี้

จังหวะฉิ่ง

ทำนองร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซม	- ร - ด	ร มร ร ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - **ช้าง**	- - - อือ	อือ ฮืออื **พ ญา**

จังหวะหน้าทับ

จังหวะฉิ่ง

ทำนองร้อง

- - - ด	- - ร ร	- - ชด รม	- ร - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ	- ล ซฟ ซ	- ลซ ดล ล
- - - **หัส**	- - **ส ดินทร์**	- - ฮึงเอ่อ เออ	- เอ่อ - เออ	- - - เออ	- - - เออ	- เฮ้อ เออเอ่อ เออ	- เฮอะเออ เฮอะเอิง เงอ

จังหวะหน้าทับ

จังหวะฉิ่ง

ทำนองร้อง

- - - -	- - ดำ ช	- ล ช ล	- ชล - ชฟ	- - - ร	- มร ช ม	- - ร ม	- รม - รด
- - - -	- - ฮึง เออ	- เฮ้อ เออ เฮ้อ	- เออเฮ้อ - เออเอ่อ	- - - เออ	- เฮอะเออ ฮึง เฮอ	- - เออ เฮ้อ	- เออเฮ้อ - เออเอ่อ

จังหวะหน้าทับ

จังหวะฉิ่ง

						-	+

ทำนองร้อง

- - - ด	- - - ร	- - - ช	- ลช - ร	- ม - -	- ร - ม	- - ช ม	- รด รม มม
- - - เออ	- - - เออ	- - - เออ	- เฮอะเอย - ปิ่น	- ฮือ - -	- เออ - เออ	- - ฮึง เออ	- เออเอ่อ เอย บุรี

จังหวะหน้าทับ

						- โจ๊ะ - ติง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - ช ม	- ร มร ร	- - - -	- ม - ชร	- ด - ม	- - ม ม	- - ช ม	- ร มร ร
- - ฮึง เออ	- เออ เฮอะ เอิง เออ	- - - -	- เอย - คู่	- - - บา	- - ร มี	- - ฮึง เออ	- เออ เฮอะ เอิง เออ

จังหวะหน้าทับ

- ทั่ง ติง ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - -	- ด - รม	- ฟม ร ร	- - ช ด	- - ร รด	- ร - ด	- ร มร ร
- - - -	- - - -	- เอ่อ - เออ	- เฮอะเออ เอิง เฮอ	- - ฮึง เอย	- - ก ษัตริย์	- อือ - อือ	- อือ ฮืออือ ไทย

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง ติง ทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - มฟ	ม ฟม ล ร	- - - ม	- ฟ มร มฟ	- - - ล	- ม - มซ	- ม - ม	รด รม ม ม
- - - เออ	เออ เฮอะเออ ฮึง เฮอ	- - - เออ	- เฮ้อ เออเอ่อ เอย	- - - ฮึ	- เอย - ทุก	- อือ - ฮือ	อืออื่อ อือ สมัย

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง	- - ทั่ง ติง	ทั่งติงโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+

ทำนองร้อง

- ช ช ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร
- - ฮึง เออ	- เออ เฮอะเอิง เออ	- - - เฮอ	- เออ เฮอะเอิง เฮย

จังหวะหน้าทับ

- - ติง ทั่ง	ติงทั่งติงทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ

ช่วงที่ 2 เป็นลักษณะทางร้องท่อนเดียว โดยคำร้องที่ 2, 3 และ 4 จะมีลักษณะทำนองร้องที่เหมือนกัน ดังต่อไปนี้

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ช	- ร - ร	- ชม ม ชร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - คู่	- - - อือ	-ฮืออประเทศ

จังหวะหน้าทับ

- - ติง ทั่ง	ติงทั่งติงทั่ง	ติงทั่ง-ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - ด	- - ม มร	- ม - ม	รด รม ม มร	- ม - -	- - - ม	- - ช ม	- ร มร ร
- - - -	- - เศวต	- อือ - ฮือ	อืออื่ออือ ตฉัตร	- อือ - -	- - - เออ	- - ฮึงเออ	-เออเฮอะฮิงเออ

จังหวะหน้าทับ

- ทั่ง ติง ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - ช ร	- ด - รม	- ฟม ร รด	- - - ด	- - - ร	- - - ช	- ลช ช ช
- - - -	- - ฮึงเออ	- เอ่อ - เออ	-เฮอะเออเฮิงเอ	- - - เออ	- - - เออ	- - - เออ	-เฮอะเอยพิ พัฒน์

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง ติง ทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- ม - -	- ร - ม	- - ซ ม	- รด รม ม	- - ซ ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร
- ฮือ - -	- เอ่อ - เออ	- - ฮึงเออ	- เออเอ่อ เอย **ชัย**	- - ฮึง เออ	- เออ เฮอะเอิงเออ	- - - เฮอ	- เออ เฮอะเอิงเอย

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง	- - ทั่ง ติง	ทั่งติงโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ซ	- - - ร	- ร - ม	- - ซ ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร
- - - -	- - - **คู่**	- - - -	- **แผ่น - ดิน**	- - ฮึง เออ	- เออ เฮอะเอิงเออ	- - - เฮอ	- เออ เฮอะเอิงเออ

จังหวะหน้าทับ

- - ติง ทั่ง	ติงทั่งติงทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ล	- - - ร	- มร - ด	ทฺ ลฺ ร ลฺ	- ทฺ ลซฺ ลฺด	- ร - ม	- - - ม
- - - -	- - - เอ่อ	- - - เออ	- เฮอะเอิง เงอ	เออ เออ ฮึง เงอ	- เฮ้อ เออเอ่อ เอย	- **ถิ่น - ทอง**	- - - **ไทย**

จังหวะหน้าทับ

- ทั่ง ติง ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ม	- - ซ ม	- ร มร รม	- - - รด	- - - ดำ	- - รำ ดำ	ท ล ทล ล
- - - -	- - - เออ	- - ฮึง เออ	-เออเฮอะอิงเฮ้อ	- - - เออเอ่อ	- - - เออ	- - ฮึงเงอ	เออออเฮอะอิงเงอ

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง ติง ทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - รำ	- - - ดำ	- รำ มรำ ท	- - - รำ	- ล - ท	- - - ท	- ท ลซ ล
- - - -	- - - เออ	- - - เออ	-เออเฮอะอิงเฮย	- - - ฮึ	- **แต่ - ใด**	- - - **มา**	-เฮอเออเอ่อเฮย

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง	- - ทั่ง ติง	ทั่งติงโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ม	- - - ฟ	- ม ฟม ม	- - - -	- - - ร	- ม - ม	รด รม ม ม
- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	-เออเฮอะอิงเฮย	- - - -	- - - **ออก**	- อือ - ฮือ	อือฮื่ออือประจญ

จังหวะหน้าทับ

- - ติง ทั่ง	ติงทั่งติงทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ม	- - ม ม	รด รม ม มช	- ม - -	- - - ม	- - ช ม	- ร มร ร
- - - -	- - - **รณ**	- - อือ ฮือ	อืออื่ออือณยุทธ์	- อือ - -	- - - เออ	- - ฮึงเงอ	-เออเฮอะฮิงเงอ

จังหวะหน้าทับ

- ทั่ง ติง ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - ช ร	- ด - รม	- ฟม ร รด	- - - ด	- - - ร	- - - ช	- ลช - ร
- - - -	- - ฮึงเออ	- เอ่อ - เออ	-เฮอะเออเฮิงเงอ	- - - เออ	- - - เออ	- - - เออ	-เฮอะเฮอย-หยุด

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง ติง ทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- ม - -	- ร - ม	- - ม ร	- ม - ซร	ด รม ช ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร
- ฮือ - -	- เออ - เออ	- - **อ ริ**	-ฮือ-**ราช**	- อือ ฮึง เออ	-เออเฮอะฮิงเออ	- - - เฮอ	-เออเฮอะฮิงเออ

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง	- - ทั่ง ติง	ทั่งติงโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ช	- ร - ร	- ชม ม มร	- ม ช ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร
- - - -	- - - **ก้อง**	- - - อื่อ	-ฮืออประกาศ	- อือ ฮึงเออ	-เออเฮอะเอิงเออ	- - - เฮ้อ	-เออเฮอะเอิงเออ

จังหวะหน้าทับ

- - ติง ทั่ง	ติงทั่งติงทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ลฺ	- - - ร	- มร - ด	ทฺ ลฺ ร ลฺ	- ทฺ ลฺชฺ ลฺด	- - - ร	- ด มช ชม
- - - -	- - - เอ่อ	- - - เออ	- เฮอะเอิง เงอ	เออ เออ ฮึง เงอ	-เฮ้อ เออเอ่อ เอย	- - - **สู้**	- - **สงคราม**

จังหวะหน้าทับ

- ทั่ง ติง ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ม	- - ช ม	- ร มร รม	- - - รด	- - - ดำ	- - รำ ดำ	ท ล ทล ล
- - - -	- - - เออ	- - ฮึง เออ	-เออเฮอะเอิงเฮ้อ	- - - เออเอ่อ	- - - เออ	- - ฮึงเงอ	เออเออเฮอะเอิงเงอ

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง ติง ทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - รำ	- - - ดำ	- รำ มำรำ ท	- - - รำ	- - ท ท	- รำ - ท	- ลช - ล
- - - -	- - - เออ	- - - เออ	-เออเฮอะเอิงเฮย	- - - ฮี	- - **สยาม**	- - - **หล้า**	- - - เอย

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง	- - ทั่ง ติง	ทั่งติงโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ม	- - - ฟ	- ม ฟม ม	- - - -	- - ม มซ	- ม - ม	รด รม ม ม
- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	-เออเฮอะเอิงเฮย	- - - -	- - **พ ละ**	- อือ - ฮือ	อืออื่ออือ **กำลัง**

จังหวะหน้าทับ

- - ติง ทั่ง	ติงทั่งติงทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - ม ม	- - ซ ม	- รด รม ม	- - - ซ	- - - ม	- - ซ ม	- ร มร ร
- - - -	- - **ม หา**	- - ฮี อือ	-อืออื่ออือ**ศาล**	- - - ฮี	- - - เออ	- - ฮึงเงอ	-เออเฮอะเอิงเงอ

จังหวะหน้าทับ

- ทั่ง ติง ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - ซ ร	- ด - รม	- ฟม ร รด	- - - ด	- - - ร	- - - ซ	- ลซ - ม
- - - -	- - ฮึงเออ	- เอ่อ - เออ	-เฮอะเออเอิงเอ	- - - เออ	- - - เออ	- - - เออ	-เฮอะเอย-ผสาญ

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง ติง ทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - ซ	- ร - ม	- - - ร	- ม - ม	- - ซ ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร
- - - ฮึ	- เอ่อ - เอย	- - - ศึก	- ฮือ - มา	- - ฮึง เออ	-เออเฮอะเอิงเออ	- - - เฮอ	-เออเฮอะเอิงเออ

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง	- - ทั่ง ติง	ทั่งติงโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ซ	- ร - ซ	- ม ม ม	- - ซ ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร
- - - -	- - - คู่	- - - นค	-ฮือ ค รา	- - ฮึงเออ	-เออเฮอะเอิงเออ	- - - เฮ้อ	-เออเฮอะเอิงเออ

จังหวะหน้าทับ

- - ติง ทั่ง	ติงทั่งติงทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ล	- - - ร	- มร - ด	ท ล ร ล	- ท ลซ ลด	- - - ร	- ด ร ม
- - - -	- - - เอ่อ	- - - เออ	- เฮอะเอิง เงอ	เออ เออ ฮึง เงอ	- เฮ้อ เฮอเอ่อ เฮย	- - - **ให้**	- - **แผ่น ดิน**

จังหวะหน้าทับ

- ทั่ง ติง ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ม	- - ซ ม	- ร มร รม	- - - รด	- - - ดำ	- - รำ ดำ	ท ล ทล ล
- - - -	- - - เออ	- - **ฮึง** เออ	- เออ เฮอะเอิง เฮ้อ	- - - เออเอ่อ	- - - เออ	- - ฮึงเงอ	เออ เออ เฮอะเอิง เงอ

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง ติง ทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - รำ	- - - ดำ	- รำ มำรำ ท	- - - รำ	- ล ซ ท	- รำ - ท	- ท ลซ ล
- - - -	- - - เออ	- - - เออ	- เออ เฮอะเอิง เฮย	- - - ฮี	- **สิ้น** - **ผอง**	- - - **ไทย**	- ฮือ อืออื่อ เฮย

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง	- - ทั่ง ติง	ทั่งติงโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ

6.3 การวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงพญาหัสดินทร์

ในการประพันธ์ทางร้องเพลงพญาหัสดินทร์ ผู้วิจัยได้สร้างทำนองร้องขึ้นใหม่ มีอัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับบลิ่ม แบ่งออกเป็น 2 ช่วง 2 ทำนอง โดยคำร้องที่ 1 ประพันธ์ทางร้องเกริ่น คำร้องที่ 2, 3 และ 4 จะเป็นทำนองเดียวกันจนจบเพลง ซึ่งในแต่ละช่วงจะมีกลวิธีเทคนิคในการขับร้องที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์และใส่กลวิธีที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อสร้างความไพเราะให้กับบทเพลงพญาหัสดินทร์ โดยแบ่งการสร้างสรรค์กลวิธีทางร้องเพลงพญาหัสดินทร์ ดังต่อไปนี้

6.3.1 การกำหนดสัญลักษณ์ที่ใช้ในการขับร้องเพลงพญาหัสดินทร์

ในการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงพญาหัสดินทร์ วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์เพื่อใช้แสดงกลวิธีการขับร้องในเพลงพญาหัสดินทร์ ซึ่งจะแสดงไว้ในโน้ตทำนองร้องไว้ดังนี้

คือ สัญลักษณ์ของกลวิธี การครั่นกระทบเสียง

คือ สัญลักษณ์ของกลวิธี การโหนเสียง

คือ สัญลักษณ์ของกลวิธี การกลืนเสียง

คือ สัญลักษณ์ของกลวิธี การควงเสียง

คือ สัญลักษณ์ของกลวิธี การกลอกเสียง

คือ สัญลักษณ์ของกลวิธี การกระทบเสียง

คือ สัญลักษณ์ของกลวิธี การครั่นเสียง

คือ สัญลักษณ์ของกลวิธี การกดเสียง

คือ สัญลักษณ์ของกลวิธี การเกลือกเสียง

โน้ตทำนองร้องเพลงพญาหัสดินทร์

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซม	- ร - ด	ร มร ร ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - **ช้าง**	- - - อือ	อือ ฮืออ พ ญา
- - - ด	- - ร ร	- - ซด รม	- ร - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ	- ล ซฟ ซ	- ลซ ดล ล
- - - **หัส**	- - **ส ดินทร์**	- ฮึงเอ่อ เออ	- เอ่อ - เออ	- - - เออ	- - - เออ	- เฮ้อ เออเอ่อ เออ	เฮอะเออ เฮอะเอิงเงอ
- - - -	- - ดำ ซ	- ล ซ ล	- ซล - ซฟ	- - - ร	- มร ซ ม	- - ร ม	- รม - รด
- - - -	- - **ฮึง เออ**	- เฮ้อ เออ เฮ้อ	- เออเฮ้อ - เออเอ่อ	- - - **เออ**	- เฮอะเออ ฮึงเงอ	- - เออ เฮ้อ	- เออเฮ้อ - เออเอ่อ
- - - ด	- - - ร	- - - ซ	- ลซ - ร	- ม - -	- ร - ม	- - ซ ม	- รด รม มม
- - - เออ	- - - เออ	- - - **เออ**	- เฮอะเอย - **ปิ่น**	- ฮือ - -	- เออ - เออ	- - ฮึง เออ	- เออเอ่อ เอย **บุรี**
- - ซ ม	- ร มร ร	- - - -	- ม - ซร	- ด - ม	- - ม ม	- - ซ ม	- ร มร ร
- - ฮึง เออ	- เออ เฮอะเอิงเออ	- - - -	- เอย - **คู่**	- - - **บา**	- - **ร มี**	- - ฮึง เออ	- เออ เฮอะเอิงเออ
- - - -	- - - -	- ด - รม	- ฟม ร ร	- - ซ ด	- - ร รด	- ร - ด	- ร มร ร
- - - -	- - - -	- เอ่อ - เออ	- เฮอะเออ เอิงเงอ	- - ฮึง เอย	- - **ก ษัตริย์**	- อือ - อือ	- อือ ฮืออ ไทย
- - - มฟ	ม ฟม ล ร	- - - ม	- ฟ มร มฟ	- - - ล	- ม - มซ	- ม - ม	รด รม ม ม
- - - เออ	เออ เฮอะเออ ฮึง เงอ	- - - เออ	- เฮ้อ เออเอ่อ เอย	- - - ฮี	- เอย - **ทุก**	- อือ - ฮือ	ออือ่ อือ **สมัย**
- ซ ซ ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร	- - - -	- - - ซ	- ร - ร	- ซม ม ซร
- - ฮึง เออ	- เออ เฮอะเอิงเออ	- - - เฮอ	- เออ เฮอะเอิงเงย	- - - -	- - - **คู่**	- - - อือ	- ฮืออ **ประ เทศ**

- - - ด	- - ม มร	- ม - ม	รด รม ม มร	- ม - -	- - - ม	- - ช ม	- ร มร ร
- - - -	- - **เศวต**	- อือ - ฮือ	อือฮื่ออือ **ตฉัตร**	- อือ - -	- - - เออ	- - ฮึงเออ	-เออเอะเอิงเออ

- - - -	- - ช ร	- ด - รม	- ฟม ร รด	- - - ด	- - - ร	- - - ช	- ลช ช ช
- - - -	- - ฮึงเออ	- เอ่อ - เออ	-เอะเออเอิงเอ	- - - เออ	- - - เออ	- - - เออ	-เอะเอยพิ พัฒน์

- ม - -	- ร - ม	- - ช ม	- รด รม ม	- - ช ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร
- ฮือ - -	- เอ่อ - เออ	- - ฮึงเออ	-เออเอ่อเอ **ชัย**	- - ฮึง เออ	-เออเอะเอิงเออ	- - - เฮอ	-เออเอะเอิงเอย

- - - -	- - - ช	- - - ร	- ร - ม	- - ช ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร
- - - -	- - - **คู่**	- - - -	- **แผ่น - ดิน**	- - ฮึง เออ	-เออเอะเอิงเออ	- - - เฮอ	-เออเอะเอิงเออ

- - - -	- - - ล	- - - ร	- มร - ด	ท ล ร ล	- ท ลช ลด	- ร - ม	- - - ม
- - - -	- - - เอ่อ	- - - เออ	- เฮอะเอิง เงอ	เออ เออ ฮึง เงอ	-เฮ้อ เออเอ่อ เอย	- **ถิ่น - ทอง**	- - - **ไทย**

- - - -	- - - ม	- - ช ม	- ร มร รม	- - - รด	- - - ดำ	- - รำ ดำ	ท ล ทล ล
- - - -	- - - เออ	- - ฮึง เออ	-เออเอะเอิงเฮ้อ	- - - เออเอ่อ	- - - เออ	- - ฮึงเงอ	เออเออเอะเอิงเงอ

- - - -	- - - รำ	- - - ดำ	- รำ มรำ ท	- - - รำ	- ล - ท	- - - ท	- ท ลช ล
- - - -	- - - เออ	- - - เออ	-เออเอะเอิงเอย	- - - ฮี	- **แต่ - ใด**	- - - **มา**	-เฮอเออเอ่อเอย

- - - -	- - - ม	- - - ฟ	- ม ฟม ม	- - - -	- - - ร	- ม - ม	รด รม ม ม
- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	-เออเอะเอิงเอย	- - - -	- - - **ออก**	- **อือ - ฮือ**	**อือฮื่ออือประจญ**

- - - -	- - - ม	- - ม ม	รด รม ม มช	- ม - -	- - - ม	- - ช ม	- ร มร ร
- - - -	- - - **รณ**	- **อือ ฮือ**	**อือฮื่ออือณยุทธ์**	- อือ - -	- - - เออ	- - ฮึงเงอ	-เออเอะเอิงเงอ

- - - -	- - ช ร	- ด - รม	- ฟม ร รด	- - - ด	- - - ร	- - - ช	- ลช - ร
- - - -	- - ฮึงเออ	- เอ่อ - เออ	-เอะเออเอิงเงอ	- - - เออ	- - - เออ	- - - เออ	-เอะเอย-หยุด

- ม - -	- ร - ม	- - ม ร	- ม - ชร	ด รม ช ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร
- ฮือ - -	- เออ - เออ	- - อ ริ	- ฮือ - **ราช**	- อือ ฮึง เออ	-เออเอะเอิงเออ	- - - เฮอ	-เออเอะเอิงเออ

- - - -	- - - ช	- ร - ร	- ชม ม มร	- ม ช ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร
- - - -	- - - **ก้อง**	- - - **อื่อ**	-ฮืออะกาศ	- อือ ฮึงเออ	-เออเอะเอิงเออ	- - - เฮ้อ	-เออเอะเอิงเออ

- - - -	- - - ลฺ	- - - ร	- มร - ด	ทฺ ลฺ ร ลฺ	- ทฺ ลฺชฺ ลฺด	- - - ร	- ด มช ชม
- - - -	- - - เอ่อ	- - - เออ	- เฮอะเอิง เงอ	เออ เออ ฮึง เงอ	-เฮ้อ เออเอ่อ เอย	- - - **สู้**	- - **สง คราม**

- - - -	- - - ม	- - ช ม	- ร มร รม	- - - รด	- - - ดำ	- - รำ ดำ	ท ล ทล ล
- - - -	- - - เออ	- - ฮึง เออ	-เออเฮอะเอิงเฮ้อ	- - - เออเอ่อ	- - - เออ	- - ฮึงเงอ	เออเออเฮอะเอิงเงอ

- - - -	- - - รำ	- - - ดำ	- รำ มำรำ ท	- - - รำ	- - ท ท	- รำ - ท	- ลช - ล
- - - -	- - - เออ	- - - เออ	-เออเฮอะเอิงเอย	- - - ฮึ	- - **สยาม**	- - - **หล้า**	- - - เอย

- - - -	- - - ม	- - - ฟ	- ม ฟม ม	- - - -	- - ม มช	- ม - ม	รด รม ม ม
- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	-เออเฮอะเอิงเอย	- - - -	- - **พ ละ**	- อือ - ฮือ	อือฮื่ออือ กำลัง

- - - -	- - ม ม	- - ช ม	- รด รม ม	- - - ช	- - - ม	- - ช ม	- ร มร ร
- - - -	- - **ม หา**	- - ฮึ อือ	-อือฮื่ออือ**ลาล**	- - - ฮึ	- - - เออ	- - ฮึงเงอ	-เออเฮอะเอิงเงอ

- - - -	- - ช ร	- ด - รม	- ฟม ร รด	- - - ด	- - - ร	- - - ช	- ลช - ม
- - - -	- - ฮึงเออ	- เอ่อ - เออ	-เฮอะเออเอิงเงอ	- - - เออ	- - - เออ	- - - เออ	-เฮอะเอย-ผลญ

- - - ช	- ร - ม	- - - ร	- ม - ม	- - ช ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร
- - - ฮึ	- เอ่อ - เอย	- - - **ศึก**	- **ฮือ - มา**	- - ฮึง เออ	- เออ เอะ อิง เออ	- - - เฮอ	- เออ เอะ อิง เออ

- - - -	- - - ช	- ร - ช	- ม ม ม	- - ช ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร
- - - -	- - - คู่	- - - **นค**	- **ฮือ ค รา**	- - ฮึงเออ	- เออ เอะ อิง เออ	- - - เฮ้อ	- เออ เอะ อิง เออ

- - - -	- - - ลฺ	- - - ร	- มร - ด	ทฺ ลฺ ร ลฺ	- ทฺ ลฺชฺ ลฺด	- - - ร	- ด ร ม
- - - -	- - - เอ่อ	- - - เออ	- เฮอะ เอิง เงอ	เออ เออ ฮึง เงอ	- เฮ้อ เออเอ่อ เอย	- - - **ให้**	- - **แผ่น ดิน**

- - - -	- - - ม	- - ช ม	- ร มร รม	- - - รด	- - - ดำ	- - รำ ดำ	ท ล ทล ล
- - - -	- - - เออ	- - ฮึง เออ	- เออ เอะ อิง เฮ้อ	- - - เออเอ่อ	- - - เออ	- - ฮึงเงอ	เออ เออ เอะ อิง เงอ

- - - -	- - - รำ	- - - ดำ	- รำ มำรำ ท	- - - รำ	- ล ช ท	- รำ - ท	- ท ลช ล
- - - -	- - - เออ	- - - **เออ**	- เออ เอะ อิง เอย	- - - ฮึ	- **สิ้น - ผอง**	- - - **ไทย**	- ฮือ อืออื่อ เอย

6.3.2 การวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงพญาหัสดินทร์

ช่วงที่ 1

คำร้องที่ 1 ช้างพญาหัสดินทร์ปิ่นบุรี คู่บารมีกษัตริย์ไทยทุกสมัย

1) การครั่นกระทบเสียง

จากการประพันธ์ทางขับร้องเพลงพญาหัสดินทร์ ช่วงร้องเกริ่นวรรคที่ 1 หลังคำว่า "ช้าง" จะใช้กลวิธีการครั่นกระทบเสียง วิธีการครั่นกระทบเสียงจะใช้การเอื้อนเสียงลากคำว่า อือ แล้วลากเสียง อือ ต่อด้วย อื่ออือฮือ สะบัดท้ายเสียงในลำคอ ดังจะแสดงให้เห็นในโน้ตทางร้อง ประโยคที่ 1 ห้องที่ 6-8 และประโยคที่ 6 ห้องที่ 7-8 ดังนี้

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ชม	- ร - ด	ร มร ร ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - **ช้าง**	- - - **อือ**	**อื่อ ฮือ**อ **พ ญา**

- - - -	- - - -	- ด - รม	- ฟม ร ร	- - ช ด	- - ร รด	- ร - ด	- ร มร ร
- - - -	- - - -	- เอ่อ - เออ	- เฮอะ เออ เอิง เงอ	- - ฮึง เอย	- - **ก ษัตริย์**	- **อือ - อือ**	- **อือ ฮือ อ ไทย**

2) การโหนเสียง

หลังคำว่า "หัสดินทร์" จะมีเอื้อน ฮึงเอ่อ เออ เอ่อเออ ตรงเอื้อนท้ายนี้จะใช้กลวิธีโหนเสียง คือการร้องเอื้อน ฮึงเอ่อ เออ เอ่อเออ ต้องทำเสียงเอื้อน ฮึงเอ่อ เออ ตรงคำว่า เออ โหนเสียงขึ้น แล้วต่อด้วยเสียงเอื้อน เอ่อเออ ตรงท้ายนี้จะโหนเสียงท้ายเอื้อน วิธีการโหนเสียง คือ การตั้งเสียง เออ แล้วลากเสียง เอ่อ ขึ้นต่อด้วย เออ ผันเสียงขึ้น ต่อด้วยเสียง เอ่อเออ ดังจะแสดงให้เห็นในโน้ตทางร้อง ประโยคที่ 2 ห้องที่ 3-4 ดังนี้

- - - ด	- - ร ร	- - ชด รม	- ร - ฟ	- - - ฟ	- - - ช	- ล ชฟ ช	- ลช ดล ล
- - - หัส	- - ส ดินทร์	- - ฮึงเอ่อ เออ	- เอ่อ - เออ	- - - เออ	- - - เออ	- เฮ้อ เออเอ่อ เออ	- เฮอะเออ เฮอะเอิง เงอ

3) การกลืนเสียง

การร้องกลืนเสียง ต้องตั้งเสียงร้องเอื้อน เออ เออ เฮ้อเออเอ่อ แล้วกลืนเสียงตรงเอื้อนคำว่า เฮ้อเออเอ่อ ผู้ขับร้องต้องตั้งเสียงเอื้อนให้เสียงนิ่งแล้วเอื้อน เฮ้อ ลงกลืนถึงท้อง ให้สะบัดเสียงขึ้นลำคอ ดังจะแสดงให้เห็นในโน้ตทางร้อง ประโยคที่ 2 ห้องที่ 5-7 ดังนี้

- - - ด	- - ร ร	- - ชด รม	- ร - ฟ	- - - ฟ	- - - ช	- ล ชฟ ช	- ลช ดล ล
- - - หัส	- - ส ดินทร์	- - ฮึงเอ่อ เออ	- เอ่อ - เออ	- - - เออ	- - - เออ	- เฮ้อ เออเอ่อ เออ	- เฮอะเออ เฮอะเอิง เงอ

4) การควงเสียง

การร้องควงเสียง คือการร้องตั้งเสียง เออ แล้วสะบัดเสียงเอื้อนต่อ เฮอะเออเฮอะเอิง เออ ในลำคอ ให้พลิ้วไหวสะดุดสะเทือน ดังจะแสดงให้เห็นในโน้ตทางร้อง ประโยคที่ 2 ห้องที่ 8 ดังนี้

- - - ด	- - ร ร	- - ชด รม	- ร - ฟ	- - - ฟ	- - - ช	- ล ชฟ ช	- ลช ดล ล
- - - หัส	- - ส ดินทร์	- - ฮึงเอ่อ เออ	- เอ่อ - เออ	- - - เออ	- - - เออ	- เฮ้อ เออเอ่อ เออ	- เฮอะเออ เฮอะเอิง เงอ

5) การกลอกเสียง

คือการทำเสียงเอื้อนกลอกไปมาตรงคำเอื้อน เออเฮ้อ เออเฮ้อ เออเอ่อ ร้องเอื้อนลมหายใจเดียวกัน ให้เสียงเอื้อนลงไปที่ท้อง กักลมเบาๆที่ท้อง ปล่อยลมที่ท้อง ตรงคำเอื้อน เฮ้อ 2 ครั้ง ดังจะแสดงให้เห็นในโน้ตทางร้อง ประโยคที่ 3 ห้องที่ 2-4 และห้องที่ 7-8 ดังนี้

- - - -	- - ด ช	- ล ช ล	- ชล	- ชฟ	- - - ร	- มร ช ม	- ร ม	- รม - รด
- - - -	- - ฮึง เออ	- เฮ้อ เออ เฮ้อ	- เออเฮ้อ	- เออเอ่อ	- - - เออ	- เฮอะเออ ฮึง เงอ	- - เออ เฮ้อ	- เออเฮ้อ - เออเอ่อ

6) การกระทบเสียง

คือการทำเสียงเอื้อนให้สะดุดสะเทือน กระทบเอื้อนตรงคำเอื้อน เออเฮอะเออ ต้องทำเสียง เออ ที่ลำคอ แล้วเปล่งเสียงร้อง เฮอะเออ ในลำคอ ตรงนี้ใช้เสียงในลำคอให้สะดุดสะเทือนเล็กน้อย ดังจะแสดงให้เห็นในโน้ตทางร้อง ประโยคที่ 3 ห้องที่ 5-6 ดังนี้

- - - -	- - ดำ ซ	- ล ซ ล	- ซล - ซฟ	- - - ร	- มร ซ ม	- - ร ม	- รม - รด
- - - -	- - ฮึง เออ	- เฮ้อ เออ เฮ้อ	-เออเฮ้อ - เออเอ่อ	- - - เออ	- เฮอะเออ ฮึงเอ	- - เออ เฮ้อ	-เออเฮ้อ - เออเอ่อ

ช่วงที่ 2

คำร้องที่ 2 คู่ประเทศเศวตฉัตรพิพัฒน์ชัย คู่แผ่นดินถิ่นทองไทยแต่ใดมา

1) การครั่นเสียง

คือการทำเสียง อือ ให้สะดุดสะเทือนในลำคอ คล้ายกับลักษณะการกระทบเสียงแต่ไม่เปิดปาก และเสียงจะเบากว่ากระทบ พบว่าจะอยู่ตรงข้างหลังคำว่า คู่ ใช้เสียงเอื้อนครั่นเสียงในลำคอเบาๆ ดังจะแสดงให้เห็นในโน้ตทางร้อง ประโยคที่ 8 ห้องที่ 7-8 ดังนี้

- ซ ซ ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร	- - - -	- - - ซ	- ร - ร	- ซม ม ซร
- - ฮึง เออ	-เออ เฮอะเอ๋ง เออ	- - - เฮอ	-เออ เฮอะเอ๋ง เฮย	- - - -	- - - คู่	- - - อือ	-ฮืออ ประ เทศ

2) การกดเสียง

คือการเน้นเสียงเอื้อน กดเสียงเอื้อนก่อนครั่นเสียง คือ การร้องกดเอื้อน เอ่อ แล้วเอื้อนสะดุดสะเทือนในลำคออย่างต่อเนื่องคล้ายกับการครั่นเสียง ดังจะแสดงให้เห็นในโน้ตทางร้อง ประโยคที่ 10 ห้องที่ 3 ดังนี้

- - - -	- - ช ร	- ด - รม	- ฟม ร รด	- - - ด	- - - ร	- - - ช	- ลช ช ช
- - - -	- - ฮึงเออ	- เอ่อ - เออ	-เฮอะเออ เอ๋งเอ	- - - เออ	- - - เออ	- - - เออ	-เฮอะเฮยพิ พัฒน์

3) การเกลือกเสียง

คือ การทำเสียงไกเสียงเอื้อน และใช้กลืนเสียงลง แล้วสะบัดเสียงขึ้นอย่างรวดเร็ว ดังจะแสดงให้เห็นในโน้ตทางร้อง ประโยคที่ 11 ห้องที่ 3-4 ดังนี้

- ม - -	- ร - ม	- - ช ม	- รด รม ม	- - ช ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร
- ฮือ - -	- เอ่อ - เออ	- - ฮึงเออ	-เออเอ่อเฮย ชัย	- - ฮึง เออ	-เออ เฮอะเอ๋ง เออ	- - - เฮอ	-เออ เฮอะเอ๋ง เฮย

4) การครั่นกระทบเสียง

วิธีการครั่นกระทบเสียงจะใช้การเอื้อนเสียงลากคำว่า อือ แล้วลากเสียง เออ ต่อด้วย เอ่อเออ เฮอะเอิง เอย แล้วสะบัดท้ายเสียงในลำคอ ดังจะแสดงให้เห็นในโน้ตทางร้อง ประโยคที่ 15 ห้องที่ 3-4 ดังนี้

- - - -	- - - รำ	- - - ดำ	- รำ มำรำ ทำ	- - - รำ	- ล - ท	- - - ท	- ท ลช ล
- - - -	- - - เออ	- - - เออ	-เออเฮอะเอิงเอย	- - - ฮึ	- **แต่** - **ใด**	- - - **มา**	-เฮอเออเอ่อเฮย

ช่วงที่ 2

คำร้องที่ 3 ออกประจญรณยุทธ์หยุดอริราช ก้องประกาศสู้สงครามสยามหล้า

1) การเกลือกเสียง

คือ การทำเสียงไถเสียงเอื้อน และใช้กลืนเสียงลง แล้วสะบัดเสียงขึ้นอย่างรวดเร็ว ดังจะแสดงให้เห็นในโน้ตทางร้องประโยคที่ 16 ห้องที่ 7-8 และประโยคที่ 17 ห้องที่ 3-4 ดังนี้

- - - -	- - - ม	- - - ฟ	- ม ฟม ม	- - - -	- - - ร	- ม - ม	รด รม ม ม
- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	-เออเฮอะเอิงเอย	- - - -	- - - **ออก**	- อือ - **ฮือ**	อืออื่ออือนะจญ

- - - -	- - - ม	- - มม	รด รม ม มช	- ม - -	- - - ม	- - ช ม	- ร มร ร
- - - -	- - - **รณ**	- - อือ ฮือ	อืออื่ออือนยุทธ์	- อือ - -	- - - เออ	- - ฮึงเงอ	-เออเฮอะเอิงเงอ

2) การกดเสียง

คือการเน้นเสียงเอื้อน กดเสียงเอื้อนก่อนครั่นเสียง คือ การร้องกดเอื้อน เอ่อ แล้วเอื้อนสะดุดสะเทือนในลำคออย่างต่อเนื่องคล้ายกับการครั่นเสียง ดังจะแสดงให้เห็นในโน้ตทางร้อง ประโยคที่ 18 ห้องที่ 3 ดังนี้

- - - -	- - ช ร	- ด - รม	- ฟม ร รด	- - - ด	- - - ร	- - - ช	- ลช - ร
- - - -	- - ฮึงเออ	- เอ่อ - เออ	-เฮอะเออเอิงเงอ	- - - เออ	- - - เออ	- - - เออ	-เฮอะเอย-**หยุด**

3) การครั่นเสียง

คือการทำเสียง อือ ให้สะดุดสะเทือนในลำคอ คล้ายกับลักษณะการกระทบเสียงแต่ไม่เปิดปาก และเสียงจะเบากว่ากระทบ ใช้เสียงเอื้อนครั่นเสียงในลำคอเบาๆ ดังจะแสดงให้เห็นในโน้ตทางร้อง ประโยคที่ 20 ห้องที่ 3-4 ดังนี้

- - - -	- - - ช	- ร - ร	- ชม ม มร	- ม ช ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร
- - - -	- - - **ก้อง**	- - - **อื่อ**	-ฮืออือประกาศ	- อือ ฮึงเออ	-เออเฮอะเอิงเฮอ	- - - เฮ้อ	-เออเฮอะเอิงเฮอ

4) การครั่นกระทบเสียง

วิธีการครั่นกระทบเสียงจะใช้การเอื้อนเสียงลากคำว่า อือ แล้วลากเสียง เออ ต่อด้วย เอ่อเออ เฮอะเอิง เอย แล้วสะบัดท้ายเสียงในลำคอ ดังจะแสดงให้เห็นในโน้ตทางร้อง ประโยคที่ 23 ห้องที่ 3-4 ดังนี้

- - - -	- - - รำ	- - - ดำ	- รำ มำรำ ท	- - - รำ	- - ท ท	- รำ - ท	- ลช - ล
- - - -	- - - เออ	- - - **เออ**	-เออเฮอะเอิงเอย	- - - ฮึ	- - **สยาม**	- - - **หล้า**	- - - เอย

ช่วงที่ 2

คำร้องที่ 4 พละกำลังมหาศาลผลาญศึกมา คู่นคราให้แผ่นดินสิ้นผองภัย

1) การเกลือกเสียง

คือ การทำเสียงไถเสียงเอื้อน และใช้กลืนเสียงลง แล้วสะบัดเสียงขึ้นอย่างรวดเร็ว ดังจะแสดงให้เห็นในโน้ตทางร้อง ประโยคที่ 24 ห้องที่ 7-8 และประโยคที่ 25 ห้องที่ 3-4 ดังนี้

- - - -	- - - ม	- - - ฟ	- ม ฟม ม	- - - -	- - ม มช	- ม - ม	รด รม ม ม
- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	-เออเฮอะเอิงเอย	- - - -	- - **พ ละ**	- อือ - ฮือ	อือฮื่ออือกำลัง

- - - -	- - ม ม	- - ช ม	- รด รม ม	- - - ช	- - - ม	- - ช ม	- ร มร ร
- - - -	- - **ม หา**	- - ฮึ **อือ**	-อือฮื่ออือศาล	- - - ฮึ	- - - เออ	- - ฮึงเงอ	-เออเฮอะเอิงเฮอ

2) การกดเสียง

คือการเน้นเสียงเอื้อน กดเสียงเอื้อนก่อนครั่นเสียง คือ การร้องกดเอื้อน เอ่อ แล้วเอื้อนสะดุดสะเทือนในลำคออย่างต่อเนื่องคล้ายกับการครั่นเสียง ดังจะแสดงให้เห็นในโน้ตทางร้อง ประโยคที่ 26 ห้องที่ 3 ดังนี้

- - - -	- - ซ ร	- ด - รม	- ฟม ร รด	- - - ด	- - - ร	- - - ซ	- ลซ - ม
- - - -	- - ฮึงเออ	- เอ่อ - เออ	-เฮอะเออเอิงเฮอ	- - - เออ	- - - เออ	- - - เออ	-เฮอะเอย-ผลาญ

3) การครั่นกระทบเสียง

วิธีการครั่นกระทบเสียงจะใช้การเอื้อนเสียงลากคำว่า อือ แล้วลากเสียง เออ ต่อด้วย เอ่อเออ เฮอะเอิง เอย แล้วสะบัดท้ายเสียงในลำคอ ดังจะแสดงให้เห็นในโน้ตทางร้อง ประโยคที่ 31 ห้องที่ 3-4 ดังนี้

- - - -	- - - ร์	- - - ด์	- ร์ ม์ร์ ท	- - - ร์	- ล ซ ท	- ร์ - ท	- ท ลซ ล
- - - -	- - - เออ	- - - เออ	-เออเฮอะเอิงเอย	- - - ฮึ	- สิ้น - ผอง	- - - ไทย	- ฮือ อืออื่อ เอย

บทที่ 7
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง คีตรังสรรค์ เพลงพญาหัสดินทร์ ในมิติดุริยางคศิลป์ไทย เป็นการวิจัยโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ด้วยวิธีการทางมานุษยดุริยางควิทยา ระยะเวลาในการวิจัยครั้งนี้ ตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2563-2564 มีขั้นตอนการศึกษา 3 ขั้นตอน คือ การเก็บรวบรวมข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยได้รวบรวมจากเอกสารและข้อมูลภาคสนามจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและนักวิชาการที่เกี่ยวข้อง การบันทึกข้อมูลเพลงเพื่อนำข้อมูลมาวิเคราะห์ลักษณะการสร้างสรรค์คีตรังสรรค์ เพลงพญาหัสดินทร์ ในมิติดุริยางคศิลป์ไทย โดยมีวัตถุประสงค์ ดังนี้

1. เพื่อศึกษากระบวนวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย
2. เพื่อสร้างรูปแบบแนวเพลงสำหรับการขับร้อง
3. เพื่อสร้างสรรค์แนวทำนองเพลงขับร้องใหม่ เพลงพญาหัสดินทร์

7.1 สรุปผลการวิจัย

7.1.1 สรุปผลการวิจัยกระบวนการวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

การวิจัยสร้างสรรค์เรื่อง คีตรังสรรค์ เพลงพญาหัสดินทร์ ในมิติดุริยางคศิลป์ไทย ในกระบวนการวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ได้สรุปผลการศึกษาได้ ดังนี้

1) วิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

จากผลการวิจัยโดยผู้วิจัยนำความคิดเห็นของศิลปินแห่งชาติและผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดุริยางคศิลป์มาสรุปโดยรวมได้ว่า วิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นผู้ขับร้องต้องเป็นผู้มีความรู้ทางด้านวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทต่างๆ เช่น การขับร้องประกอบการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ละครใน ละครนอก ละครพันทาง ละครเสภา ละครดึกดำบรรพ์ ละครร้อง การร้องกับการการแสดงเบ็ดเตล็ดต่างๆ ในชุดระบำ รำ ฟ้อน ทุกประเภท ผู้ขับร้องต้องเข้าใจหลักและวิธีการร้องและต้องศึกษาเรื่องบทร้องต่างๆ จากวรรณคดี เข้าใจบทบาทอารมณ์ของเนื้อร้อง ตัวละคร อยากชัดเจน การขับร้องจึงต้องถ่ายทอดอารมณ์และน้ำเสียงออกมาตามลักษณะของตัวละครในเรื่องราวตอนนั้นๆ ผู้ขับร้องต้องร้องให้ได้อารมณ์ทุกอารมณ์ตามบทบาทของตัวละคร ผู้ขับร้องต้องสื่อสารถ่ายทอดอารมณ์ออกมาอย่างลึกซึ้งตามบทบาทแม่นยำด้วยทำนองเพลงและวิธีการขับร้อง ต้องเน้นความชัดเจนของบทร้อง การเปล่งเสียงร้องตามทำนองเพลงและลีลาอารมณ์ของตัวละคร ผู้ขับร้องต้องศึกษาและปรับวิธีการขับร้องให้สอดคล้องและเหมาะสม

กับการแสดงแต่ละประเภทจนเกิดความชำนาญแม่นยำและขับร้องได้ถึงอารมณ์และสุนทรียรส สามารถขับร้องได้ถูกต้องตามลักษณะการขับร้องประเภทนี้ได้อย่างสมบูรณ์

2) เสียงผู้ขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

ผลสรุปในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย เสียงผู้ขับร้องเป็นหัวใจสำคัญในการแสดงนาฏศิลป์ไทย เพราะเสียงผู้ขับร้องเป็นผู้ถ่ายทอดดำเนินเรื่องราวและบรรยายถ่ายทอดออกมาทั้งในด้านอารมณ์ บทบาท สภาพเหตุการณ์ต่างๆในเรื่องราวต่างๆ เป็นการสื่อสารออกมาอธิบายประกอบกับลีลาท่ารำประกอบอากัปกิริยาของตัวละครเพื่อสื่อสารให้ผู้รับชมรับฟัง มีความเข้าใจเรื่องราวกับการแสดงๆนั้นๆ โดยยังส่งผลต่อผู้แสดงให้มีความโดดเด่นในกระบวนลีลาท่ารำ เสียงผู้ขับร้องยังส่งผลให้ลีลาการแสดงมีความไพเราะงดงามต่อการแสดงได้อย่างลึกซึ้ง เสียงผู้ขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยต้องร้องให้ผู้ชมผู้ฟังฟังแล้วชัดเจนและเข้าใจในบทขับร้อง ต้องมีการคัดเลือกเสียงผู้ขับร้องให้เหมาะสมกับตัวละคร เช่น เสียงพระเอก นางเอก ตัวร้าย ตัวโกง ต้องเลือกเสียงร้องให้มีความเหมาะสมกับตัวละคร น้ำเสียงผู้ขับร้องต้องมีความกังวาน ผู้ชายต้องร้องแบบเข้มแข็ง เสียงมีกำลังที่จะขึ้นสูงลงต่ำได้อย่างชัดเจน ส่วนผู้หญิงก็ต้องมีน้ำเสียงสูงใสกังวานร้องได้ทุกระดับเสียง เสียงร้องของนักร้องทุกคนล้วนมีธรรมชาติเสียงที่แตกต่างกันและสามารถฝึกฝนการขับร้องให้มีความเหมาะสมชำนาญในการแสดงนาฏศิลป์ไทยได้ทุกประเภท

3) ระดับเสียงร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

ในเรื่องของระดับเสียงร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย พบว่า การขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น ผู้ขับร้องต้องเข้าใจและปฏิบัติการขับร้องได้ตรงตามระดับเสียงของวงดนตรีประเภทต่างๆได้อย่างถูกต้อง เช่น ระดับเสียงทางต่างๆที่ใช้ในการแสดง วงปี่พาทย์ไม้แข็ง วงปี่พาทย์ไม้นวม ทางและเสียงในวงดนตรีอะไร ผู้ขับร้องต้องปรับเสียงร้องของตนเองให้ร้องได้

4) อารมณ์ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

จากผลการวิจัยสรุปได้ว่า อารมณ์ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ผู้ขับร้องคือผู้ถ่ายทอดบทประพันธ์ในการแสดงไปสู่ผู้ชม ผู้ขับร้องต้องผ่านการฝึกฝนฝึกซ้อมจากประสบการณ์ถึงจะขับร้องได้อารมณ์ตามบทบาทของตัวละครในการแสดงและผู้ขับร้องต้องมีความรู้ในการขับร้องกับการแสดงประเภทต่างๆ ในการสื่อสารด้านอารมณ์ของตัวละครในบทต่างๆของตัวละคร เช่น พระราม นางสีดา ทศกัณฐ์ หนุมาน หรือตัวละครในเรื่องอื่นๆมีชั้นวรรณะในการบรรจุเพลงร้องเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ออกมาอย่างงดงามเหมาะสม ผู้ขับร้องจึงต้องมีปฏิภาณไหวพริบ พิจารณาใช้เสียงขับร้องให้ได้อารมณ์และต้องมีความไพเราะแม่นยำในทำนองเพลง แม่นยำในบทบาทของตัวแสดง และสามารถถ่ายทอดอารมณ์ออกมาได้อย่างเหมาะสม ส่งผลให้การแสดงมีความงดงามไพเราะสมบทบาทของตัวละคร ส่งผลดีต่อผู้แสดงและผู้ขับร้องเป็นอย่างดี

5) กลวิธีในการขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย

จากผลการวิจัยสรุปได้ว่า กลวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น ผู้ขับร้องต้องมีประสบการณ์ในการได้รับการฝึกฝนฝึกซ้อมกับการแสดงอย่างสม่ำเสมอจนสามารถขับร้องได้อย่างไพเราะ กลวิธีในการขับร้องประเภทนี้เป็นการร้องใช้เสียงเน้นคำร้องในบทร้องในทำนองเอื้อนต้องชัดเจน จังหวะ การทำเสียงปริบ โปรย โหย หวน นั้นอาจจะมีได้บ้าง แต่ไม่มากจนเกินไป เพราะต้องร้องให้กระชับ คล่องแคล่ว ไม่ช้าจนเกินไป เน้นความชัดเจนทั้งร้องหมู่และร้องเดี่ยว และมีความพร้อมเพรียงในการร้องหมู่หรือร้องต้นบทลูกคู่ตรงลูกคู่ต้องร้องให้เท่ากันพร้อมๆกัน ส่วนกลวิธีการขับร้องของนักร้องแต่ละคนย่อมไม่เหมือนกัน ทั้งลีลา น้ำเสียง กลวิธี ก็มีความแตกต่างกัน ในการขับร้องผู้ขับร้องที่เป็นนักร้องมืออาชีพต้องมีความสามารถสร้างกลวิธีในการขับร้องได้ จัดว่าเป็นผู้ขับร้องที่มีชั้นเชิง สร้างสีสันในการขับร้องได้เป็นอย่างดี

6) รูปแบบเพลงขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

จากผลการวิจัยสรุปได้ว่า รูปแบบในการบรรจุเพลงร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยต้องมีหลักรู้หลักในรูปแบบเพลงขับร้องในการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทต่างๆ ผู้บรรจุเพลงต้องพิจารณาดูประเภทชุดการแสดง ดูบทร้อง รู้เรื่องราวในการแสดง ตัวละครว่าเหมาะกับเพลงอย่างไรถึงจะบรรจุเพลงลงไประดับเสียงจะต่อกับเพลงอื่นด้วย ระดับเสียงต้องเชื่อมต่อกัน ต้องมีความรู้ด้านระบบเสียงด้วยการบรรจุเพลงร้องต้องมีการจำแนกเพลงตามประเภทของตัวละคร ผู้ขับร้องจะต้องมีความเข้าใจและรู้ถึงหลักการบรรจุเพลงประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทย รูปแบบเพลงขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยต่างก็มีรูปแบบหรือแบบแผนเฉพาะในบางประเภทของที่ยึดถือปฏิบัติ และยังคงให้เห็นอยู่ในการแสดงปัจจุบันกับประเภทของการแสดง นอกจากในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยยังมีการนำเพลงหน้าพาทย์มาใช้ขับร้องประกอบการแสดงด้วยรูปแบบเพลงขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยจึงมีความสำคัญและต้องศึกษาเรียนรู้เพื่อสืบทอดและต่อยอดองค์ความรู้ด้านนี้สืบไป

7) สุนทรียรสในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

จากการวิจัยพบว่า ผู้ขับร้องจะต้องมีความเข้าใจในเรื่องวรรณคดีหรือเข้าใจบทประพันธ์ต่างๆ ที่นำมาใช้ในการแสดง อีกทั้งรู้หลักในการสร้างความไพเราะจนเกิดสุนทรียรสแก่ผู้ฟังได้ด้วย โดยผู้ขับร้องเป็นผู้ถ่ายทอดความไพเราะ ความงามของการใช้เสียงร้องโดยมีผู้ขับร้องเป็นผู้บรรยายเรื่องราวต่างๆ ร้องให้ชัดเจน ร้องให้ไพเราะ แม่นยำด้วยบทร้องท่วงทำนองเพลงลีลาอารมณ์ให้สอดคล้องกับการแสดงและน้ำเสียงผู้ขับร้องเป็นสิ่งสำคัญที่จะสร้างสุนทรียรสให้กับการแสดงนาฏศิลป์ไทย โดยถ่ายทอดอารมณ์บทบาทของตัวละครที่แสดงออกมาอย่างเห็นได้ชัดเจน ผู้ขับร้องจึงมีบทบาทหน้าที่สำคัญในการขับร้องออกมาให้ผู้ชมผู้ฟังสามารถชมการแสดงได้อย่างประทับใจจนเกิดเป็นสุนทรียรสในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

7.1.2 สรุปผลวิจัยการสร้างรูปแบบแนวเพลงสำหรับการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

7.1.2.1 การประพันธ์คำร้อง

จากการศึกษาการสร้างรูปแบบแนวเพลงสำหรับการขับร้องสามารถสรุปได้ว่า การสร้างแนวเพลงสำหรับการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยต้องมีองค์ประกอบสำคัญดังนี้ คือการประพันธ์คำร้อง การประพันธ์ทางร้อง และหลักการบรรจุทำนองเพลงขับร้อง ซึ่งในการสร้างรูปแบบแนวเพลงกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยส่วนใหญ่นิยมใช้กลอนสุภาพหรือกลอนแปด ถ้าเป็นกลอนหกก็นำมาใช้ในบทละครเช่นกัน ในการประพันธ์คำร้องบทร้องที่ใช้ในการแสดงนาฏศิลป์ไทย ในปัจจุบันนิยมใช้กลอนสุภาพมาเป็นบทขับร้อง ผู้จัดทำบทต้องศึกษาเกี่ยวกับการประพันธ์ประเภทกลอน ซึ่งกลอนบทหนึ่งจะมี 4 วรรค ได้แก่ วรรคสดับ วรรครับ วรรครอง และวรรคส่ง มีการกำหนดฉันทลักษณ์ของคำประพันธ์ คือ การบังคับสัมผัส คำสุดท้ายของวรรครับก็จะส่งสัมผัสไปยังคำที่ 3 ของวรรครับ คำสุดท้ายของวรรครับก็จะส่งสัมผัสไปยังคำสุดท้ายของวรรครอง และคำสุดท้ายของวรรครองก็จะส่งสัมผัสไปยังคำที่ 3 ของวรรคส่ง ลักษณะแบบนี้เรียกว่า สัมผัสเชื่อมหรือสัมผัสระหว่างบท ซึ่งมีการบังคับเพียง 2 ประเด็นเท่านั้น คือ เรื่องคำภายในวรรคและเรื่องของสัมผัสกลอนบทละครจึงนิยมนำกลอนสุภาพมาใช้แต่งบทประพันธ์ในการขับร้องของนักร้องนักดนตรีตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน ในการประพันธ์คำร้องจึงได้ประพันธ์ขึ้นจากกลอนสุภาพหรือกลอนแปด หรืออาจจะมีในรูปแบบ โคลง ฉันท์ กาพย์ ก็ได้ แต่ต้องประพันธ์โดยยึดแบบฉันทลักษณ์ตามลักษณะของประเภทบทประพันธ์นั้นๆที่กำหนด

7.1.2.2 การประพันธ์ทางร้อง

จากผลการศึกษาการประพันธ์ทางร้องจากศิลปินแห่งชาติและผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ สรุปได้ว่า การประพันธ์ทางร้องส่วนใหญ่จะนิยมแต่งบทร้องขึ้นมาก่อน ใช้กลอนสุภาพหรือกลอนแปด ทำนองร้องจะมีอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น หรือชั้นเดียว จะประพันธ์ทำนองร้องแล้วใส่บรรจุลงบทร้อง ใช้จังหวะหน้าทับเป็นตัวกำหนดหน้าทับ จะมี 2, 4, 6 ,8 จังหวะ ความยาวกว่านี้ก็มี เมื่อใส่ทำนองร้องไปในคำร้องและทำนองนั้นจะเป็นไปตามทำนองหลัก ความยาวก็จะอยู่เท่าทำนองหลักที่กำหนดไว้ ในการประพันธ์ทางร้องอาจสร้างสรรค์แนวทำนองเพลงขับร้องแนวจินตนาการใหม่ คือ การประพันธ์ทางร้องขึ้นมาใหม่โดยไม่ยึดทำนองหลักเดิมหรือเค้าโครงเพลงเดิม ผู้ประพันธ์ต้องคำนึงถึงระดับเสียงทางร้องที่จะใช้ในการประพันธ์ ต้องประพันธ์ทางร้องใหม่และทำนองดนตรีใหม่ การทำทางร้องผู้ประพันธ์อาจจะทำทางร้องโดยไม่มีเอื้อนก็ได้ ใส่คำร้องให้เต็มทำนองเพลงก็ได้ หรือจะทำแบบเดิมคือการแทรกคำร้องกับเอื้อนสลับกัน ในการขับร้องมีดนตรีรับร้อง ควรมีเอื้อนเข้ามาแทรกระหว่างคำร้อง บางคำถึงจะเหมาะสมด้วยอารมณ์ทำนองเพลง การวางคำประพันธ์เพลงใหม่ก็ต้องศึกษาอาจจะมีการวางโครงสร้างของเพลงแล้วประพันธ์ขยายหรือตัดลงได้เป็นเพลงเถาหรือวางแทรกเพลงใหม่ ซึ่งเป็นวิธีการต่างๆที่ผู้ประพันธ์สามารถนำไปเป็นแนวทาง

ในการประพันธ์ทางร้องได้เป็นอย่างดี หรือการทำทางร้องนั้นก็มีหลายวิธี เช่น การทำทางร้องเกาะไปทำนองหลัก ถ้าทำนองหลักอยู่ในกลุ่มเสียงสูง เราก็สามารถที่จะทำทางร้องไปในกลุ่มเสียงสูงได้ หรือเกาะไปในทางทำนองหลักกลุ่มเสียงต่ำก็ทำทำนองทางร้องไปในกลุ่มเสียงต่ำตามทำนองหลักได้ หรือจะไม่ยึดเสียงลูกตก ควรทำทางร้องสำหรับผู้ชายและผู้หญิงก็จะดี เพราะระดับเสียงของผู้ชายผู้หญิงไม่เท่ากัน และเสียงนักร้องแต่ละคนไม่เหมือนกัน ผู้ประพันธ์ควรประพันธ์ทางร้องเฉพาะให้กับนักร้องที่มีคุณภาพเหมาะสมกับทางขับร้องที่ประพันธ์ขึ้นใหม่

7.1.2.3 หลักการบรรจุเพลงกับบทร้อง

จากผลการวิจัยสรุปได้ว่า หลักการบรรจุทำนองเพลงกับบทร้องนี้ โบราณจารย์ท่านได้กำหนดลักษณะเพลงต่างๆไว้ในประเภทต่างๆ เช่น เพลงเถา เพลงสามชั้น เพลงตับ จนถึงการบรรจุเพลงร้องกับการแสดงประเภทต่างๆ เช่น โขน ละครใน ละครนอก ละครต่างๆ หรือระบำรำฟ้อนเบ็ดเตล็ดต่างๆ ส่วนใหญ่มาจากวรรณคดีเรื่องต่างๆที่ได้รับความนิยมและเป็นเรื่องราวที่คนนิยมรู้จัก ในการบรรจุเพลงร้องกับการแสดงต้องดูบท ดูตัวละคร ดูอารมณ์ของตัวละคร ว่ามีลักษณะอย่างไร ดูเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นในตอนนั้น ดูวรรณะของตัวละครว่ามีลักษณะเป็นอย่างไร ทุกอย่างที่กล่าวมาเป็นองค์ประกอบที่สำคัญในการบรรจุทำนองเพลงลงในบทร้อง

7.1.3 การสร้างสรรค์แนวเพลงขับร้องใหม่เพลงพญาหัสดินทร์

จากผลการวิจัยสรุปได้ว่า การสร้างสรรค์เพลงพญาหัสดินทร์มีขั้นตอนการสร้างสรรค์ดังนี้ การประพันธ์คำร้องเพลงพญาหัสดินทร์ขึ้นใหม่ แล้วประพันธ์ทางร้องเพลงพญาหัสดินทร์พร้อมทั้งวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงพญาหัสดินทร์ พร้อมทั้งวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงพญาหัสดินทร์ ซึ่งผู้วิจัยได้เริ่มประพันธ์บทร้องโดยใช้รูปแบบการประพันธ์เป็นกลอนสุภาพ ประพันธ์ขึ้นใหม่ 4 คำกลอน ประพันธ์ตามฉันทลักษณ์การบังคับสัมผัสตามรูปแบบกลอนสุภาพ บทขับร้องเพลงพญาหัสดินทร์นั้นผู้วิจัยได้ประพันธ์บทที่กล่าวถึงช้างทรงของพระมหากษัตริย์ที่มีความงดงามคู่บารมีคู่ประเทศชาติคู่แผ่นดิน ใช้ในการออกรบทัพสู่ศึกสงครามนำชัยชนะมาสู่ประเทศชาติ ส่วนการประพันธ์ทางร้องเพลงพญาหัสดินทร์นั้นผู้วิจัยได้ประพันธ์ทางร้องโดยแบ่งออกเป็น 2 ช่วงทำนอง คือ ช่วงที่ 1 ประพันธ์ทางร้องทำนองเกริ่น เริ่มต้นของบทประพันธ์ในคำร้องที่ 1 ส่วนคำร้องต่อจากคำร้องที่ 1 จะประพันธ์ทำนองร้องแบบท่อนเดียว ในคำร้องที่ 2, 3 และ 4 จะมีลักษณะทำนองร้องที่เหมือนกัน ใช้หน้าทับบลิ่มในการกำกับและวัดสัดส่วนความยาวของเพลง ใช้ระดับเสียงร้องเป็นเสียงทางในในการประพันธ์ทางร้อง ผู้วิจัยได้ประพันธ์ทางร้องซึ่งมีกลวิธีพิเศษสอดแทรกในการขับร้องเพลงพญาหัสดินทร์อย่างไพเราะและเหมาะสมในการนำไปใช้กับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ผู้วิจัยได้นำเพลงขับร้องเพลงพญาหัสดินทร์มาวิเคราะห์ในกลวิธีเทคนิคทางขับร้อง ผู้วิจัยได้ประพันธ์

และใส่กลวิธีที่สร้างสรรค์ขึ้นเพื่อสร้างความไพเราะให้กับบทเพลงพญาหัสดินทร์ ซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีทางดุริยางคศิลป์ไทยและทฤษฎีการขับร้อง

7.2 อภิปรายผล

จากผลการวิจัยเรื่อง คีตรังสรรค์ เพลงพญาหัสดินทร์ ในมิติดุริยางคศิลป์ไทย พบประเด็นต่างๆ ที่สำคัญ ผู้วิจัยขอนำมาอภิปรายผล ดังนี้

ประเด็นที่ 1 หลักวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

หลักวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยเป็นการขับร้องร่วมกับดนตรีและการแสดงนาฏศิลป์ไทยในประเภทต่างๆ ผู้ขับร้องเป็นผู้ถ่ายทอดอารมณ์บทบาทเรื่องราวให้กับผู้แสดง ถือเป็นหัวใจสำคัญในการแสดง ส่งผลให้ผู้แสดงร่ายรำด้วยลีลางดงามและได้อารมณ์ต่างๆในการแสดง โดยมีผู้ขับร้องเป็นผู้ถ่ายทอดออกมาด้วยน้ำเสียง ซึ่งมีความสอดคล้องกับบุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์. 15 มีนาคม 2564) ที่ได้กล่าวไว้ว่า การออกเสียงร้องต้องมุ่งเน้นกับการแสดงด้วยความไพเราะ มีกลวิธีในการขับร้องที่แสดงออกมาทางอารมณ์สื่อออกมาจากน้ำเสียงของผู้ขับร้องในอารมณ์รัก โกรธ เสียใจ ดีใจ แสดงออกมาด้วยน้ำเสียงอย่างเหมาะสม กลมกลืนกับการแสดงไม่มากไม่น้อยจนเกินไป นอกจากนี้ทัศนีย์ ขุนทอง (สัมภาษณ์. 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า การขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยต้องเน้นในเรื่องของอารมณ์ที่คล้อยตามไปกับการแสดงด้วย และที่สำคัญผู้ขับร้องต้องศึกษาบทร้อง ตัวละคร และเรื่องราวในวรรณคดีต่างๆที่ใช้ในการแสดงหรือศึกษาบทร้องใหม่ที่ประพันธ์ขึ้นกับการแสดงประเภทอื่นๆ และสมชาย ทับพร (สัมภาษณ์. 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า วิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นผู้ขับร้องต้องทราบว่าการแสดงนั้นๆเป็นการแสดงอะไร ผู้ขับร้องต้องศึกษาบทร้องเรื่องราวต่างๆก็เป็นปัจจัยสำคัญในคุณลักษณะเสียงของนักร้องแต่ละคนย่อมมีความแตกต่างกัน สามารถถ่ายทอดน้ำเสียงให้กับตัวละครในการแสดงได้ เช่น ร้องตัวพระ นาง ยักษ์ ลิง หรือตัวละครอื่นๆ ต้องเลือกเสียงของผู้ขับร้องให้เหมาะสมกับบทบาทของตัวละครนั้นๆ ในการคัดเลือกผู้ขับร้องจึงมีความสำคัญเพราะจะต้องคัดเลือกผู้ขับร้องที่มีเสียงเหมาะสมกับบทบาทของตัวละคร นอกจากเสียงที่ใช้ขับร้องโดยธรรมชาติของผู้ขับร้องแล้วผู้ขับร้องต้องยึดระดับเสียงร้องให้ตรงกับเสียงดนตรีเป็นหลัก โดยกำหนดทางไว้สำหรับไว้ใช้ในการขับร้องที่ใช้กับการแสดง ระดับเสียงที่ใช้กับการแสดงโขนใช้ระดับเสียงทางในที่ใช้บรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงละครในสืบมาจนถึงปัจจุบัน แต่ในการขับร้องของผู้ขับร้องนั้นต่างก็มีระดับเสียงที่ไม่เท่ากัน ซึ่งมีความสอดคล้องกับสมชาย ทับพร (สัมภาษณ์. 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า ระดับเสียงร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยผู้ขับร้องแต่ละคนมีระดับเสียงที่แตกต่างกันไป บางคนเสียงสูง บางคนเสียงระดับกลาง หรือบางคนมีระดับเสียงต่ำ การร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น

บางคนเสียงสูง บางคนเสียงระดับกลาง หรือบางคนมีระดับเสียงต่ำ การร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น เรื่องของระดับเสียงจึงมีความสำคัญในการขับร้องกับดนตรี บางเพลงระดับเสียงมีความเหมาะสมกับผู้ขับร้อง บางเพลงต้องเปลี่ยนระดับเสียงตามทำนองเพลงที่บรรเลงรับส่งร้องให้ถูกต้อง หลักของการเปลี่ยนระดับเสียง คือเพลงหนึ่งไปอีกเพลงหนึ่งนั้นจะต้องเชื่อมด้วยเพลงประเภทไหนหรือว่าระดับเสียงอะไร ถ้าเราร้องเสียงกลาง ระดับเสียงเพลงต่อไปจะเป็นเพลงอะไรมาจากการบรรจุเพลง ซึ่งผู้บรรจุเพลงต้องรู้ระดับเสียงร้อง ที่เชื่อมต่อกันได้สนิท เพื่อความเหมาะสมกับการแสดงที่ได้อารมณ์ ถ้าเป็นระดับเสียงทางในบางเพลง ผู้ชายร้องอาจจะแสดงอารมณ์จากน้ำเสียงได้ไม่ถึงอารมณ์ เนื่องจากเสียงต่ำร้องอ้อต่ำอยู่ในลำคอจึงต้องเปลี่ยน ระดับเสียงเป็นเสียงบนให้ผู้ชายร้องได้เต็มเสียง และได้สื่อความหมายได้อย่างเต็มที่ ระดับเสียงร้อง กับการแสดงนาฏศิลป์ไทยจึงมีความสำคัญต่อผู้ขับร้องและส่งผลต่อการแสดงอย่างยิ่ง ซึ่งสอดคล้องกับ ทัศนีย์ ขุนทอง (สัมภาษณ์. 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า นักร้องต้องยึดเสียงดนตรีเป็นหลักในการขับร้อง กับการแสดงโขน เมื่อหมดเสียงบรรเลงเพลงวาก็ต่อด้วยการร้องเพลงช้าปี่ นักร้องต้องฟังท้ายเสียงเพลงวา และขึ้นร้องเพลงช้าปี่ได้อย่างถูกเสียง และต่อด้วยร้องส่งเพลงสองชั้นและเพลงร่าย ผู้ขับร้องต้องขับร้อง ได้ถูกต้องตามระดับเสียง ผู้หญิงร้องเพลงช้าปี่ ผู้ชายร้องส่งเพลงสองชั้น เพลงร่าย ผู้หญิงร้องต้นบทลูกคู่ ต้องยึดเสียงร้องให้ตรงกับระดับเสียงดนตรี นอจากนี้ดุษฎี มีป้อม (สัมภาษณ์. 26 มีนาคม 2564) ได้กล่าวไว้ว่า ระดับเสียงร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ปัจจุบันมีการบรรเลงวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ก็จะมีทางนอกทางใน ถ้าบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์ไม้นวมก็จะลดระดับเสียงลงมาคือเพียงออล่างและเพียงออบน ต้องคำนึง ถึงความเหมาะสมให้ได้อารมณ์ตามตัวละคร ผู้หญิงกับผู้ชายมีระดับเสียงที่แตกต่างกัน แต่เวลาบรรเลงขับร้อง กับการแสดงนาฏศิลป์ไทยระดับเสียงควรสัมพันธ์กัน แต่บางเพลงที่เป็นเสียงเพียงออบนก็ไปตามนั้น ทว่าสองเสียงนั้นสัมภาษณ์กันอยู่แล้วไม่ได้แตกต่างกัน นอกจากบางเพลงที่มีกลุ่มเสียงอื่นๆเข้ามาแทรก เพราะกลุ่มเสียงบางเพลงมี บางกลุ่มจะมีเสียง 5 เสียงเพิ่มมาด้วย มีหลายลักษณะครบ 7 เสียง ความสัมพันธ์ ของเสียงขับร้องที่กำลังดำเนินอยู่ อารมณ์ของตัวละครผู้แสดงยังต่อเนื่องอยู่ ดนตรีมักจะบรรเลงไปในกลุ่มเสียง เดียวกัน ถ้ามีการพากย์เจรจาหรือหยุดเจรจาก็อาจจะเปลี่ยนระดับเสียงสำหรับเพลงต่อไป โดยมาก จะเป็นลักษณะนั้น การเปลี่ยนระดับเสียงในการขับร้องหญิงอยู่ระดับเสียงหนึ่ง ผู้ชายก็เปลี่ยนระดับเสียง ผู้ขับร้องจึงต้องมีประสบการณ์และแม่นเพลงแม่นเสียงในบทร้องและท่วงทำนองจะทำให้การบรรเลง ขับร้องสนิทสนมกันและไม่สะดุดเสียง ในการรับชมรับฟังของผู้ชมนอกจากระดับเสียงที่บรรเลงขับร้อง ตามมาตรฐานแล้ว การขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยต้องมีหลักสำคัญอีกประการคืออารมณ์ในการขับร้อง กับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ผู้ขับร้องเป็นผู้ถ่ายทอดบทประพันธ์ในการแสดงสู่ผู้ชม เปรียบเสมือนตัวละคร ในการแสดงที่กำลังถ่ายทอดไปสู่ผู้ชม ซึ่งผู้ขับร้องต้องผ่านการศึกษาอย่างเชิงลึก ซึ่งมีความสอดคล้อง กับประคอง ชลานุภาพ (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า ในการขับร้องกับการแสดงนั้น

ให้เต็มที่อย่างเหมาะสม ทั้งนี้ต้องศึกษาการขับร้องประกอบการแสดงประเภทต่างๆให้มีความเข้าใจและเลือกใช้ในการขับร้องได้ เช่น อารมณ์ที่แสดงออกจากตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ ตัวลิง หรือตัวละครจากวรรณคดีเรื่องอื่นๆ อารมณ์ในการขับร้องจึงเป็นปัจจัยสำคัญจากการฝึกฝนการเรียนรู้บทละครตัวผู้แสดงที่ใช้ในการแสดง นอกจากนี้ดุษฎี มีป้อม (สัมภาษณ์ : 26 มีนาคม 2564) ได้กล่าวไว้ว่า อารมณ์ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นควรขับร้องให้มีความเหมาะสมกับบทบาทการแสดงซึ่งเป็นการแสดงออกทางด้านศิลปะเท่านั้น หมายถึง การขับร้องที่ใช้กับการแสดงไม่ใช่แสดงอารมณ์ออกมาแบบชีวิตการดำรงชีวิตจริง สมมุติขึ้นตามบทบาทของตัวละคร และบุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์ : 15 มีนาคม 2564) ได้กล่าวไว้ว่า การขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยมีหลักสำคัญคืออารมณ์กับการขับร้องให้กับตัวละครโดยผู้ขับร้องต้องมีประสบการณ์ผ่านการฝึกฝนจนเกิดความเข้าใจและต้องมีคุณสมบัติในการขับร้องที่มีความไพเราะแม่นยำในทำนองเพลงแม่นยำในบทบาทของตัวแสดง และสามารถถ่ายทอดอารมณ์ออกมาได้อย่างเหมาะสมและสอดคล้องกับการแสดง ส่งผลให้การแสดงมีความงดงามไพเราะเป็นอย่างยิ่ง

นอกจากนี้ยังมีกลวิธีในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่ผู้ขับร้องจะใช้ในการขับร้องเพื่อสร้างความไพเราะและความเฉพาะวิธีการร้องกับการแสดงนั้น ผู้ขับร้องต้องมีการฝึกฝนจนเกิดความชำนาญและเข้าใจในหลักวิธีการขับร้องในรูปแบบต่างๆ กลวิธีในการขับร้องคือการปรับปรุง คือการปรับปรุงแต่งน้ำเสียงให้มีความไพเราะพิสดารเพิ่มขึ้น ดังที่สมชาย ทับพร (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า การขับร้องที่ใช้กลวิธีในการขับร้องนั้นผู้ขับร้องต้องมีความเข้าใจท่วงทำนองทางร้องกับทำนองดนตรี ผู้ขับร้องจะสามารถเปลี่ยนทางร้องใส่เทคนิคต่างๆได้ การนำนำมาปรุงแต่งทางขับร้องให้มีความไพเราะ การใช้เสียงปริบ โปรย โหย หวน มาใช้ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นก็สามารถนำมาใช้ได้ แต่ต้องดูความเหมาะสมให้สอดคล้องกับตัวละคร นอกจากนี้ทัศนีย์ ขุนทอง (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า กลวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น ผู้ขับร้องต้องมีประสบการณ์ในการขับร้องและได้รับการฝึกฝนฝึกซ้อมกับการแสดงอย่างสม่ำเสมอจนสามารถขับร้องได้อย่างไพเราะ การทำเสียงต่างๆที่สร้างความไพเราะในท่วงทำนองเพลงที่ขับร้องให้ชัดเจน จังหวะ การทำเสียงปริบ โปรย โหย หวน นั้นอาจจะมีได้บ้างแต่ไม่มากจนเกินไป ต้องร้องให้ชัดเจน จังหวะกระชับ คล่องแคล่ว ทั้งร้องเดี่ยวและร้องหมู่ อีกทั้งมีความสอดคล้องกับประคอง ชลานุภาพ (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า การใช้เทคนิคกลวิธีเป็นการร้องและเลือกใช้เทคนิคต่างๆในการขับร้องตามบทบาทของตัวละครเทคนิคของผู้ขับร้องย่อมสอดแทรกได้ในช่วงทำนองเพลงขับร้อง เช่น การร้องโชน เพลงช้าปี่ ผู้ขับร้องต้นบทสามารถร้องได้โดยใช้กลวิธีปริบเสียง กระทบเสียง ครั่นเสียง ในการขับร้องใส่กลวิธีนั้นต้องร้องใส่เฉพาะผู้ขับร้องต้นบทเท่านั้น ลูกคู่ที่รับเสียงจากต้นบทก็ควรขับร้องแบบเรียบๆและพร้อมเพรียงกัน ให้เสียงร้องฟังแล้วเสมือนว่าขับร้องเพียงคนเดียว พร้อมเพรียงทั้งการหายใจ คำร้อง และจังหวะ ผู้ขับร้องสามารถสร้างความไพเราะ

พิสดารของเสียงให้เกิดความไพเราะตามกลวิธีการขับร้องได้ นอกจากนี้ดุษฎี มีป้อม (สัมภาษณ์ : 26 มีนาคม 2564) ได้กล่าวไว้ว่า กลวิธีในการขับร้องคือการทำเสียงลักษณะต่างๆที่เป็นลักษณะเสียงพิเศษเป็นเสียง เป็นเสียงร้องที่สนับสนุนให้การแสดงมีความโดดเด่น เสียงร้องที่มีกลวิธีในการขับร้องกับการแสดงช่วยเสริมการแสดงให้มีความงดงามน่าฟังยิ่งขึ้นจากประสบการณ์และการฝึกฝนของบทร้อง และมีความสอดคล้องกับบุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์ : 15 มีนาคม 2564) ได้กล่าวไว้ว่า ผู้ขับร้องต้องเป็นผู้ที่มีความชำนาญ มีกระบวนการฝึกฝนจนเกิดความชำนาญในการทำเสียงต่างๆที่โดดเด่นออกมาในการขับร้อง และเลือกใช้ให้เหมาะสม และเลือกเพลงร้องที่มีความสำคัญต่อการแสดง เห็นจากครูบาอาจารย์ในสมัยก่อนได้ขับร้องเพลงช้าปี่ เพลงยานี และเพลงอื่นๆอีกหลายเพลงที่ใช้เทคนิคกลวิธีการขับร้องที่แต่ละท่านก็ร้องไม่เหมือนกัน ทั้งลีลาน้ำเสียง กลวิธีมีความแตกต่าง ซึ่งจะได้ยินรายละเอียดน้ำเสียง การเอื้อน การวางคำร้อง การลักจังหวะการเน้นคำ การลักจังหวะ ผู้ขับร้องที่เป็นนักร้องที่ดีมีความสามารถสร้างกลวิธีในการขับร้องได้จัดได้ว่าเป็นผู้ขับร้องที่มีชั้นเชิง มีความชำนาญในการขับร้อง สร้างสรรค์เสียงได้จนเกิดความไพเราะ นอกจากนี้การขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยต้องคำนึงในด้านรูปแบบเพลงขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยในประเภทต่างๆ ซึ่งผู้ขับร้องต้องมีความรู้และความเข้าใจที่จะบรรจุเพลงขับร้อง รูปแบบเพลงจึงมีลักษณะเฉพาะที่เป็นเอกลักษณ์และใช้ปฏิบัติสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน เพลงที่ใช้ในการขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นจะต้องดูความเหมาะสมของประเภทของการแสดง ซึ่งมีความสอดคล้องกับสมชาย ทับพร (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า รูปแบบเพลงขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นสามารถแบ่งออกเป็นการแสดงแต่ละประเภท เช่น โขน ละครใน ละครนอก ละครพันทาง ละครชาตรี ระบำ รำ ฟ้อน หรือการแสดงประเภทต่างๆ แต่ละประเภทก็จะมีรูปแบบที่เป็นลักษณะเฉพาะ เช่น โขนกับละครในจะมีลักษณะรูปแบบคล้ายๆกันคือมีการตั้งเพลงร้องช้าปี่แล้วร้องส่งเพลงสองชั้นต่อด้วยเพลงรื้อร่ายทั้งโขนและละครใน ส่วนละครประเภทอื่นๆก็มีลักษณะรูปแบบเพลงขับร้องที่แตกต่างกันไป ซึ่งการขับร้องกับการแสดงแต่ละประเภท ผู้ขับร้องต้องรู้หลักวิธีการขับร้อง การใช้เสียงขับร้อง จังหวะ ความกระชับ รวดเร็ว การเน้นการใส่อารมณ์ การตีบทของตัวละคร การใช้เพลงที่เหมาะสมกับบทที่ขับร้อง การบรรจุเพลงขับร้อง การบรรจุเพลงขับร้องต้องบรรจุให้ถูกต้องตามรูปลักษณะประเภทของการแสดง เพราะเพลงร้องเป็นสัญลักษณ์และเป็นผู้ดำเนินเรื่องราวในการแสดงนั้นๆที่จะบ่งบอกรูปแบบลักษณะเฉพาะของการแสดงได้ ในการบรรจุเพลงนั้นจึงเป็นสิ่งสำคัญในการกำหนดรักษารูปแบบเพลงไว้ให้ถูกต้องเหมาะสมกับการแสดง ซึ่งมีความสอดคล้องกับทัศนีย์ ขุนทอง (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า รูปแบบในการบรรจุเพลงต้องมีหลัก รู้หลักในรูปแบบเพลงขับร้องในการแสดงนาฏศิลป์ไทยประเภทต่างๆ ผู้บรรจุเพลงต้องพิจารณาดูประเภทของการแสดง ดูบทร้อง รู้เรื่องราวในการแสดงตัวละครว่าเหมาะสมกับเพลงอะไรก็จะบรรจุเพลงลงไป ระดับเสียงต้องต่อเนื่องสัมพันธ์กันกับการบรรจุเพลงก็ต้องดู

อารมณ์ของตัวละครในการแสดงบทนั้นๆควรจะใช้เพลงอะไร ซึ่งสอดคล้องกับประคอง ชลานุภาพ (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า รูปแบบเพลงขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นมีรูปแบบตามลักษณะของการแสดง เพลงร้องที่ใช้ก็ใช้ตามลักษณะการแสดงและตัวละคร การกำหนดเพลงร้องนี้โบราณจารย์ท่านได้วางวิธีการรูปแบบเพลงขับร้องไว้บ้างแล้ว โดยเฉพาะการแสดงโขน ละครใน และละครอื่นๆ ตลอดจนการแสดงประเภทอื่นๆก็มีรูปแบบการขับร้องที่ไม่เหมือนกัน นอกจากนี้มีความสอดคล้องกับดุษฎี มีป้อม (สัมภาษณ์ : 26 มีนาคม 2564) ได้กล่าวถึงรูปแบบเพลงขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยว่า ในการบรรจุเพลงก็ควรดูประเภทของการแสดงว่าเป็นลักษณะแบบไหน เช่น รูปแบบเพลงขับร้องกับการแสดงโขน ก็มีกลุ่มเพลงต่างๆที่กำหนดยึดถือใช้ปฏิบัติมาเป็นแบบแผน เพลงโขนกับละครในจะมีลักษณะคล้ายคลึงกัน ใช้เพลงในลักษณะเดียวกัน ส่วนละครประเภทอื่นๆกับบรรจุเพลงไปตามลักษณะบริบทของการแสดงแต่ละประเภท อีกทั้งมีความสอดคล้องกับบุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์ : 15 มีนาคม 2564) ได้กล่าวไว้ว่า รูปแบบเพลงและการบรรจุเพลงร้องส่วนใหญ่เพลงร้องที่ใช้คือเพลง 4 จังหวะขึ้นไป 5 หรือ 6 จังหวะ เป็นบางกรณี ในการบรรจุเพลงขับร้อง ดังนั้นผู้จัดทำบทการแสดงจะต้องมีความรู้และความเข้าใจในหลักการบรรจุเพลงประเภทการแสดงนาฏศิลป์ไทย เมื่อองค์ประกอบการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยครบแล้วย่อมเกิดความไพเราะงดงามส่งผลต่อการแสดงที่ประทับใจแก่ผู้ชมผู้ฟังที่ได้รับฟังการขับร้องและดนตรีจนเกิดเป็นสุนทรียรสในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น มีความผสมผสานกับกับความไพเราะจากเสียงขับร้องกับการแสดง ผู้ขับร้องถ่ายทอดอารมณ์ จิตวิญญาณ ของตัวละครในการแสดงได้อย่างเหมาะสมถึงบทบาท ส่งผลให้ผู้ชมผู้ฟังได้เข้าใจและซาบซึ้งในการรับชมและรับฟัง ซึ่งสุนทรียรสในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยได้อย่างไพเราะ และสมชาย ทับพร (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวถึงสุนทรียรสในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยไว้ว่า สุนทรียรสในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น ผู้ขับร้องเป็นผู้ถ่ายทอดความไพเราะความงามของการใช้เสียงร้อง ที่สำคัญคือผู้ขับร้องต้องเข้าใจวรรณคดีไทย เข้าใจบทเข้าใจตัวละคร และมีความสอดคล้องกับทัศนีย์ ขุนทอง (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า สุนทรียรสในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้นจะเกิดความไพเราะด้วยเสียงจนผู้ฟังเกิดสุนทรีย์นั้นต้องมีสามองค์ประกอบด้วยกัน คือ ผู้ชมผู้ฟังดนตรี บทประพันธ์ และผู้แสดง ทั้งสามอย่างนี้จะต้องมีความสนิทสนมกลมเกลียวในการบรรเลงขับร้องกับการแสดงต้องไปในทิศทางเดียวกัน โดยเฉพาะผู้ขับร้องเป็นหัวใจสำคัญในการแสดงที่ถ่ายทอดออกมาจากน้ำเสียงประกอบการแสดงที่รำงดงามก็เกิดความงดงามทางโสตและทางตา สุนทรียรสในการขับร้องย่อมเกิดขึ้นกับผู้ชม ซึ่งมีความสอดคล้องกับประคอง ชลานุภาพ (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า สุนทรียรสในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น คือ ความไพเราะของทำนองเพลงและบทร้องอารมณ์ในการขับร้องที่ใช้กับการแสดง ในการขับร้องต้องแบบพิถีพิถัน การถ่ายทอดอารมณ์ลงสู่บทร้องและทำนองเพลงเสียงผู้ขับร้องมีส่วนสำคัญในการสร้างสุนทรียรส น้ำเสียงที่มีความไพเราะ แก้วเสียงมีความกังวานประกอบกับการขับร้องตามบทบาทตัวแสดงที่รำได้สง่างามสมบทบาท รวมถึงดนตรีที่สอดคล้องกับนักร้อง

และผู้แสดง ย่อมส่งผลถึงความงดงามไพเราะแก่ผู้ชมอย่างชัดเจน นอกจากนี้ดุษฎี มีป้อม (สัมภาษณ์ : 26 มีนาคม 2564) ได้กล่าวไว้ว่า การที่จะให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์สุนทรีย์ได้อรรถรสในการขับร้องกับการแสดงนั้นต้องยึดความสำคัญให้กับการแสดงเป็นอันดับแรกๆ ผู้ขับร้องต้องเป็นฝ่ายสนับสนุนในการแสดงให้เป็นที่ชื่นชมของผู้ชม ผู้ขับร้องต้องผ่านการฝึกฝนและความเข้าใจหลักวิธีการขับร้องกับการแสดงและมีประสบการณ์จากการขับร้องจนเข้าใจและมีความชำนาญแล้วย่อมสร้างสุนทรียรสในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยได้เป็นอย่างดี และมีความสอดคล้องกับบุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์ : 15 มีนาคม 2564) ที่ได้กล่าวไว้ว่า สุนทรียรสในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยเกิดจากการแสดงเป็นหลักสำคัญ ส่วนการขับร้องเป็นผู้หนุนต้องอาศัยดนตรี หัวใจสำคัญในการแสดงที่เห็นได้ชัดเจนคือการขับร้องที่ส่งผลต่อการแสดงที่เห็นด้วยตาและได้ฟังจากผู้ขับร้องได้บรรยายเรื่องราวตามท้องเรื่อง การขับร้องจึงมีความสำคัญต่อการแสดง สิ่งเหล่านี้เป็นส่วนหนึ่งที่จะสร้างความไพเราะจนเกิดสุนทรียรสจากการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยได้

จากองค์ประกอบทั้งหมดในหลักวิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยจะเห็นได้ว่าทุกประเด็นถือว่าเป็นหัวใจสำคัญในการขับร้องกับการแสดงที่ถ่ายทอดอารมณ์ออกมาจากน้ำเสียงที่ผ่านกระบวนการฝึกฝนจนเกิดประสบการณ์และมีความชำนาญในการขับร้องและสามารถถ่ายทอดอารมณ์กับตัวละครกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยให้มีความสอดคล้องเหมาะสมเพื่อถ่ายทอดการแสดงที่สมบูรณ์แบบสู่ผู้ชมได้เป็นอย่างดี ด้วยองค์ประกอบหลักผู้ขับร้อง ผู้บรรเลง ผู้แสดง ที่ผ่านกระบวนการฝึกฝนฝึกซ้อมอย่างพิถีพิถัน และผู้ขับร้องที่เป็นหัวใจในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย เมื่อผ่านกระบวนการฝึกฝนและประสบการณ์จากการขับร้องย่อมส่งผลให้ผู้ขับร้องเข้าใจเป็นหลักและวิธีการต่างๆและสร้างสุนทรียรสในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

ประเด็นที่ 2 การสร้างรูปแบบแนวเพลงสำหรับการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย

การสร้างรูปแบบแนวเพลงสำหรับการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยนั้น ผู้วิจัยได้ศึกษาองค์ประกอบที่สำคัญ ซึ่งมีความสอดคล้องกับทัศนีย์ ขุนทอง (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า การประพันธ์คำร้องในการประพันธ์คำร้องหรือบทขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย โดยยึดหลักฉันทลักษณ์แบบกลอนสุภาพ ซึ่งกลอนบทหนึ่งจะมี 4 วรรค ได้แก่ วรรคสดับ วรรครับ วรรครอง และวรรคส่ง มีบังคับสัมผัสนอกในนิยมประพันธ์หรือเป็นกลอนบทละครนำมาใช้กับการแสดงนาฏศิลป์ไทยวรรคหนึ่งอาจจะมี 6-9 คำ แต่นิยมนำมาใช้แบบ 6-7 คำ กลอนบทละครเป็นกลอนที่นิยมนำมาใช้ในการขับร้อง หากมีคำประพันธ์มากเกินไปก็จะทำให้ผู้ขับร้องไม่สามารถร้องได้ครบถ้วน การร้องจะต้องร้องรวบคำ ทำให้การขับร้องกระตุกขาดความไพเราะไม่เหมาะสมกับบทละคร นอกจากนี้มีความสอดคล้องกับประคอง ชลานุภาพ (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า การแต่งกลอนบทละครต้องแต่งตามฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์ ประกอบด้วยวรรคสดับ วรรครับ วรรครอง

และวรรคส่ง โดยวรรคสดับคือจุดเริ่มต้น วรรครับคือวรรคที่มีความหมายจะมาต่อจากวรรคสดับ เช่น ขึ้นวรรคสดับด้วยคำว่า เมื่อนั้น วรรคสดับนั้นจะเป็นการตั้งกระทู้หรือตั้งข้อความ เพื่อส่งไปวรรครับที่จะแสดงว่า เมื่อนั้นเป็นใคร ต่อไปจึงเป็นวรรครอง คือรองลงมาจากวรรครับ มีความหมายที่สืบเนื่องกัน ทำให้รู้ความหมายวรรครับได้ชัดเจนมากขึ้น เพื่อส่งต่อถึงวรรคส่งอันเป็นวรรคสุดท้ายของบท เมื่อหมดข้อความตรงนี้แล้วหากต้องการที่จะให้เหตุการณ์ดำเนินสืบเนื่องต่อไปก็จะขึ้นบทใหม่ต่อไป ในการประพันธ์บทร้องจึงต้องยึดรูปแบบการประพันธ์กลอนสุภาพตามฉันทลักษณ์ที่กำหนดให้เพื่อจะนำไปบรรจุเพลงร้องหรือเพื่อนำไปประกอบการประพันธ์ทางร้องใหม่ ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงบางท่านประพันธ์บทร้องหรือคำร้องก่อนแล้วจึงนำมาประกอบกับการประพันธ์ทางร้อง นอกจากนี้ไชยยะ ทางมีศรี (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวถึงการประพันธ์ทางร้องไว้ว่า รูปแบบคำร้องส่วนใหญ่ที่ใช้ในการประพันธ์ทางร้องจะใช้กลอนสุภาพหรือกลอนแปด ทำนองร้องก็จะมีนำมาประพันธ์ใหม่มีอัตราจังหวะสองชั้น ชั้นเดียว และทำนองสามชั้น แต่ส่วนใหญ่จะใช้อัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว ร้องในบทที่ประพันธ์เป็นกลอนสุภาพ การที่จะใส่ทำนองร้องลงไปคือต้องศึกษาทำนองหลัก ความยาวกลอนแปดที่จะนำมาร้องนั้นเป็นเพลงกี่จังหวะ ใช้หน้าทับอะไร ใช้หน้าทับเป็นตัวกำหนดหน้าทับจะมี 2,4,6,8 บางครั้งยาวกว่านั้นก็มี เมื่อใส่ทำนองร้องไปในคำร้องแล้วทำนองนั้นก็จะเป็นไปตามทำนองหลัก ความยาวก็จะอยู่เท่าทำนองหลักที่กำหนดไว้ และมีความสอดคล้องกับบุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์ : 15 มีนาคม 2564) ได้กล่าวไว้ว่า หลักการสร้างสรรค์แนวทำนองเพลงขับร้อง ในการสร้างสรรค์ทางร้องสามารถสร้างขึ้นจากจินตนาการใหม่ และเลือกรูปแบบในทางดนตรีคือการยึดทำนองหลักดนตรีหรือสร้างทางร้องขึ้นมาใหม่โดยไม่ยึดติดกับทำนองหลักทางดนตรีก็ได้ อยู่ที่ผู้ประพันธ์จะเลือกใช้ประพันธ์ ทั้งนี้ต้องวางหลักการประพันธ์ให้ชัดเจน หาอะไรเป็นจุดสำคัญของเรื่องราวที่เราจะประพันธ์ขึ้น ใช้จังหวะหน้าทับอะไรเป็นตัวกำหนดความสั้นยาวของเพลง และสอดคล้องกับวิทยา ศรีผ่อง (สัมภาษณ์ : 15 มีนาคม 2564) ได้กล่าวไว้ว่า ในการประพันธ์ทางร้องนั้นต้องดูทำนองหลักของเพลงด้วย ต้องยึดเสียงลูกตกของทำนองหลักทำนองเครื่อง ทำนองร้องและลูกตกต้องตรงกัน จังหวะหน้าทับก็เท่ากัน วิธีการทำทางร้องมีหลายวิธี เช่น จะทำให้ทางร้องเกาะไปกับทำนองหลักตามกลุ่มเสียงไปทางสูงหรือต่ำ ทางร้องก็คล้อยตามระดับกลุ่มเสียงนั้น การประพันธ์ทางร้องควรแยกกลุ่มเสียงของผู้ชายและผู้หญิงที่มีความแตกต่างกัน การประพันธ์ทางร้องจึงมีลักษณะ 2 แบบ คือ ประพันธ์จากเพลงเก่าที่มีอยู่แล้ว ใช้บทจากวรรณคดีไทยหรือบทละคร และประพันธ์ขึ้นใหม่ทั้งทำนองเพลงและทางร้อง การประพันธ์จากทำนองทางดนตรีที่มีอยู่แล้วแล้วนำทำนองทางร้องเข้าประกอบใส่แบบทำนองเครื่อง โดยเอาโครงสร้างเพลงที่มีอยู่แล้วมาดูลูกตกในโน้ตห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ทางร้องที่จะประพันธ์ทำได้หลายวิธี เช่น ทำนองทางร้องเกาะกลุ่มเสียงทั้งหมดก็ได้หรือทำทางร้องไม่ตามเสียงทั้งหมดยกเว้นช่วงลูกตกของห้องที่ 4 และห้องที่ 8 ที่ต้องตรงเสียงทำนองเครื่องเป็นหลัก ส่วนในการร้องดำเนินในห้องอื่นก็เลื่อนไหลเสียงไปทางอื่นได้ โดยไม่เกาะกลุ่มเสียงหรือจะทำทางร้องแบบลำลองก็ได้ไม่เกาะกลุ่มเสียงลูกตกทั้งหมดและไม่คำนึงถึงลูกตกในห้องที่ 4 หรือห้องที่ 8 อาจจะไปตกตรงโน้ตห้องที่ 16 ก็ได้ แต่ถ้าจะทำแบบคลอร้องให้เกาะทำนองตามทำนองหลัก ส่วนการประพันธ์ทางร้อง

และบทร้องใหม่คือการประพันธ์ทางร้องขึ้นใหม่โดยไม่ยึดทำนองหลักของเก่า ต้องทำทางร้องใหม่ก่อนที่จะทำทางเครื่อง เมื่อประพันธ์ทางร้องแล้วก็ส่งทางร้องให้กับผู้ประพันธ์ทางดนตรีเพื่อทำทำนองหลักก็ได้ การทำทางร้องนั้น ผู้ประพันธ์อาจทำทางร้องที่ไม่มีเอื้อนก็ได้ ใส่คำร้องให้เต็มทำนองเพลงก็ได้ หรือจะทำแบบเดิมคือการแทรกคำร้องกับเอื้อนสลับกันในการขับร้องที่มีดนตรีรับร้อง ในการขับร้องที่มีดนตรีรับร้อง การประพันธ์ทางร้องที่ควรมีเอื้อนเข้ามาแทรกระหว่างคำร้องบางคำถึงจะเหมาะสมด้วยอารมณ์ทำนองเพลง คำประพันธ์เพลงใหม่ที่ต้องศึกษาอาจมีการวางโครงสร้างของเพลงและประพันธ์ขยายหรือตัดลงได้ ซึ่งผู้ประพันธ์ต้องพิจารณาเลือกวิธีการต่างๆ ในการประพันธ์ นอกจากการปะพันธ์ทางร้องแล้วสิ่งสำคัญอีกประการคือ หลักการบรรจุทำนองเพลงกับบทร้อง ในกรบรรจุทำนองเพลงกับบทร้องนั้นมีความสอดคล้องกับสมชาย ทับพร (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า การบรรจุทำนองเพลงกับบทร้อง ผู้บรรจุเพลงต้องมีความรู้ด้านเพลงและบทประพันธ์เป็นอย่างดี รวมถึงวรรณคดีเรื่องราวต่างๆที่ได้นำบทประพันธ์นั้นมาเลือกใช้บรรจุเพลงร้องลงไป การบรรจุเพลงมีหลักเกณฑ์เลือกเพลงให้มีความเหมาะสมกับตัวละคร อีกทั้งมีความสอดคล้องกับทัศนีย์ ขุนทอง (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า ผู้บรรจุเพลงต้องพิจารณาดูบทร้องทำนองเพลงที่จะนำมาบรรจุต้องดูลักษณะตัวละครและเหตุการณ์ต่างๆที่กำลังดำเนินอยู่ในบทร้อง การบรรจุเพลงถือเป็นหัวใจสำคัญในการแสดงเป็นอย่างยิ่ง บทที่ประพันธ์ขึ้นใหม่จะเป็นโคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ประเภทไหนก็เลือกใช้บรรจุเพลงร้องลงไปตามบทนั้นๆได้ รวมถึงเพลงหน้าพาทย์ก็สามารถนำมาบรรจุเพลงลงไปในบทประพันธ์ได้ตามความหมายเพื่อให้มีความเหมาะสมกับตัวละคร และไชยยะ ทางมีศรี (สัมภาษณ์ : 15 กุมภาพันธ์ 2564) ได้กล่าวไว้ว่า ส่วนสำคัญของการบรรจุเพลงร้องคือบทประพันธ์และต้องดูตัวละคร ชั้นวรรณะของตัวละคร และบทบาทลีลาอารมณ์ของตัวละคร นอกจากนี้ในการบรรจุเพลงขับร้องต้องพิจารณาจากบทตัวละครและเรื่องราวเหตุการณ์ต่างๆแล้ว เสียงผู้ขับร้องแต่ละคนที่ไม่เหมือนกัน บางคนเสียงสูง บางคนเสียงต่ำหรือปานกลาง ระดับเสียงเครื่องดนตรีจึงต้องเลือกเพลงที่มีระดับเสียงเหมาะสมกับผู้ชายผู้หญิงด้วย

ในการสร้างรูปแบบแนวเพลงสำหรับการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ผู้วิจัยจึงได้ศึกษาหาแนวทางในการสร้างสรรค์รูปแบบแนวเพลงสำหรับการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยในด้านกรประพันธ์คำร้อง การประพันธ์ทางร้อง หลักการบรรจุทำนองเพลงกับบทร้องซึ่งเป็นองค์ประกอบต่างๆ ที่ส่งผลให้ได้รูปแบบการสร้างสรรค์ คีตรังสรรค์ เพลงพญาหัสดินทร์ ในมิติดุริยางคศิลป์ไทย ซึ่งมีองค์ประกอบที่สำคัญหลายประการที่จะเป็นแนวเพลงได้ด้วยองค์ประกอบทั้ง 3 ข้อตามที่กล่าวมา ก็จะสามารถสร้างสรรค์ผลงานออกมาได้ตามการสร้างสรรค์ในรูปแบบนี้

ประเด็นที่ 3 การสร้างสรรค์แนวทำนองเพลงขับร้องใหม่ เพลงพญาหัสดินทร์

การสร้างสรรค์แนวทำนองเพลงขับร้องใหม่ เพลงพญาหัสดินทร์ ผู้วิจัยมีความประทับใจเพลงโทนม้า สองชั้น ซึ่งเป็นเพลงที่มีท่วงทำนองที่ไพเราะสลับซับซ้อนในท่วงทำนองทางขับร้องมีความไพเราะที่นำมาใช้กับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ผู้วิจัยจึงคิดสร้างสรรค์เพลงขับร้องใหม่ คือ เพลงพญาหัสดินทร์ เพื่อนำมาใช้กับสัตว์ที่เป็นมงคลอีกประเภทหนึ่งคือช้างทรงขององค์กษัตริย์ โดยได้ประพันธ์คำร้องทางร้องเพลงใหม่ เพลงพญาหัสดินทร์ นำไปใช้ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ใช้กับบทบาทของช้างในการกล่าวชมความงานและบทบาทของช้างทรงได้เป็นอย่างดี โดยผู้วิจัยได้แบ่งขั้นตอนการสร้างสรรค์เพลงพญาหัสดินทร์ได้ดังนี้

1) การประพันธ์คำร้องเพลงพญาหัสดินทร์

ผู้วิจัยได้ประพันธ์บทร้องเพลงพญาหัสดินทร์เป็นคำกลอนสุภาพที่ใช้ฉันทลักษณ์ในการประพันธ์ 4 คำกลอน โดยมีความหมายถึงช้างทรงออกศึกของพระมหากษัตริย์ที่มีความงดงามคู่บารมีคู่ประเทศ คู่แผ่นดิน เป็นช้างมงคลที่ออกทัพสู้สงครามนำชัยชนะมาสู่แผ่นดินไทย ซึ่งมีความสอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง การทำทางร้องเพลงล่องลอย เถา ของ บุตรี สุขปาน ได้สรุปไว้ว่า วิธีการศึกษาคือได้นำทางม้องวงใหญ่ ในอัตราจังหวะสองชั้นของเก่ากับทางม้องวงใหญ่ในอัตราจังหวะสามชั้นและชั้นเดียวของครูสำราญ เกิดผล มาเป็นแนวทางในการทำทางร้องเพลงล่องลอย เถา โดยผู้เสนอผลงานปรึกษาและขอคำแนะนำจากครูสำราญ เกิดผล ครูพินิจ ฉายสุวรรณ และครูบุญชู รอดประสิทธิ์ (ทองเชื้อ) ผู้เชี่ยวชาญทางด้านการขับร้อง และจัดเตรียมวงเครื่องสายผสมปี่พาทย์ไม้นวม สำหรับบรรเลงรับร้องด้วยความเรียบร้อยเหมาะสมกับเนื้อของบทร้องที่ประพันธ์ขึ้นใหม่ เพื่อถวายความอาลัยแด่สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยานิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์

2) การประพันธ์ทางร้องเพลงพญาหัสดินทร์

ผู้วิจัยได้ประพันธ์ทางร้องเพลงพญาหัสดินทร์ ในอัตราจังหวะสองชั้น ใช้หน้าทับบลิ่มควบคุมจังหวะหน้าทับ โดยมีการแบ่งขั้นตอนในการสร้างสรรค์เพลงพญาหัสดินทร์ ดังนี้ การสร้างแนวคิดการสร้างสรรค์ทางร้องเพลงพญาหัสดินทร์ที่ได้มาจากช้างทรงช้างศึกสงครามที่เป็นมงคลของพระมหากษัตริย์ไทยที่สู้สงครามนำชัยชนะมาสู่แผ่นดินไทย โดยได้แนวคิดมาจากเพลงโทนม้า สองชั้น ที่เป็นเพลงที่ใช้ในการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย ศึกษาทางขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยจากเพลงอื่นๆคือการศึกษาทางขับร้องเพลงโทนม้าที่เป็นเพลงชมความงามของม้าทรงในละครเรื่องอิเหนา และประพันธ์บทร้องขึ้นมาใหม่เพลงพญาหัสดินทร์ ที่มีบทร้องกล่าวถึงช้างทรงองค์กษัตริย์ไทยที่ออกสู้สงครามปราบศัตรูหมู่ปัจจามิตร เป็นช้างมงคลคู่แผ่นดินไทย มีพละกำลังมหาศาลชนะศึกสงคราม กู้แผ่นดินให้สิ้นศัตรูข้าศึก จากนั้นนำบทมาทำทางร้องเพลงพญาหัสดินทร์ โดยจะประพันธ์ทางร้องในช่วงที่ 1 เป็นทำนองเกริ่น เป็นลักษณะการร้องเกริ่นเริ่มต้นของบทประพันธ์ คำกลอนที่ 1 ใช้ทำนองร้องเกริ่นที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อร้องขึ้นแบบอิสระ

เข้าจังหวะหน้าทับตรงท้ายวรรคแรกของคำกลอน จากนั้นประพันธ์ทางร้องเป็นทำนองร้องเป็นท่อนที่ 2 ที่ใช้ท่วงทำนองเหมือนกัน โดยเริ่มร้องตั้งแต่คำกลอนที่ 2-4 ร้องแบบต้นบทลูกคู่ รับตั้งแต่คำกลอนที่ 1-4 และสร้างกลวิธีเทคนิคในการทำเสียงร้องพิเศษในการขับร้องเพลงพญาหัสดินทร์ ซึ่งสอดคล้องกับวิทยา ศรีผ่อง (สัมภาษณ์ : 15 มีนาคม 2564) การประพันธ์ทางร้องขึ้นใหม่โดยไม่ยึดทำนองหลักของเก่า ต้องทำทางร้องใหม่ก่อนที่จะทำนองดนตรี เมื่อประพันธ์ทางร้องแล้วก็ส่งทางร้องให้กับผู้ประพันธ์ทางดนตรีทำทางเครื่องใหม่ด้วยทั้งหมด การทำทางร้องผู้ประพันธ์อาจทำทางร้องที่ไม่มีเอื้อนก็ได้ ใส่คำร้องให้เต็มทำนองเพลงก็ได้ หรือจะประพันธ์แบบเดิมคือการแทรกคำร้องกับทำนองเอื้อนสลับกัน การวางคำร้องประพันธ์ทางร้องใหม่ก็ต้องศึกษาการแบ่งคำร้อง การใส่เอื้อน ให้เหมาะสมกับบทร้อง และยังสอดคล้องกับบุญช่วย โสวัตร (สัมภาษณ์ : 15 มีนาคม 2564) ได้กล่าวถึงหลักการสร้างสรรค์แนวทำนองเพลงขับร้องว่า ในการสร้างสรรค์แนวทำนองเพลงขับร้องสามารถสร้างขึ้นมาจากจินตนาการใหม่ และสร้างทำนองทำร้องใหม่โดยใช้หน้าทับเป็นตัวกำหนดขอบเขตของท่วงทำนองเพลง และสร้างกลวิธีการขับร้องได้โดยอิสระเพื่อสร้างความไพเราะของทางร้อง

3) การวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงพญาหัสดินทร์

ในการประพันธ์ทางร้องเพลงพญาหัสดินทร์ ผู้วิจัยได้สร้างทำนองทางร้องขึ้นใหม่ มีอัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับลิ่ม แบ่งออกเป็น 2 ช่วง 2 ทำนอง โดยคำร้องที่ 1 ประพันธ์ทางร้องเกริ่น คำร้องที่ 2-4 จะเป็นทำนองเดียวกันจนจบเพลง ซึ่งในแต่ละช่วงจะมีกลวิธีเทคนิคในการขับร้องที่ผู้วิจัยได้ประพันธ์และใส่กลวิธีที่สร้างขึ้นเพื่อสร้างความไพเราะให้กับทางร้องเพลงพญาหัสดินทร์มาวิเคราะห์กลวิธีในการขับร้องเพลงพญาหัสดินทร์ ซึ่งมีความสอดคล้องกับหลักทฤษฎีการประพันธ์เพลงไทยของครูท้วม ประสิทธิกุล สามารถสรุปอภิปรายผลการวิเคราะห์เพลงพญาหัสดินทร์ได้ดังนี้ ผู้วิจัยสร้างสรรค์กลวิธีเทคนิคพิเศษที่ปรากฏในทางร้องเพลงพญาหัสดินทร์ มีกลวิธี 9 กลวิธี คือ การครั่นกระทบเสียง พบกลวิธีดังกล่าวจำนวน 4 ครั้ง การโหนเสียง พบกลวิธีดังกล่าวจำนวน 1 ครั้ง การลืนเสียง พบกลวิธีดังกล่าวจำนวน 1 ครั้ง การควงเสียง พบกลวิธีดังกล่าวจำนวน 1 ครั้ง การกลอกเสียง พบกลวิธีดังกล่าวจำนวน 1 ครั้ง การกระทบเสียง พบกลวิธีดังกล่าวจำนวน 1 ครั้ง การครั่นเสียง พบกลวิธีดังกล่าวจำนวน 2 ครั้ง การกดเสียง พบกลวิธีดังกล่าวจำนวน 2 ครั้ง การเลือกเสียง พบกลวิธีดังกล่าวจำนวน 3 ครั้ง

เพลงพญาหัสดินทร์ อัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับลิ่ม ได้ประพันธ์จากการศึกษาวิจัย ผู้วิจัยมีความสนใจในความงดงามของช้างทรงของกษัตริย์ไทยแต่โบราณกาล และเป็นสัตว์ที่เป็นมิ่งมงคลออกศึกสงครามมีชัยชนะสู่แผ่นดินไทย คู่บารมีคู่ประเทศชาติคู่แผ่นดิน มีกลวิธีในการสร้างความไพเราะ เหมาะสมกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยได้ในการบูรณาการกับการสร้างสรรค์ทางด้านท่ารำนาฏศิลป์ไทย การสร้างสรรค์ทางร้องเพลงพญาหัสดินทร์ ในมิติดุริยางคศิลป์ไทย จึงมีกระบวนการสร้างสรรค์ที่มีรูปแบบและความหมายอัตลักษณ์

ตามหลักการประพันธ์เพลงไทย และสร้างสรรค์ขึ้นเพื่อเป็นแบบอย่างสำหรับการประพันธ์ทางร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยในการประพันธ์เพลงอื่นๆต่อไป

7.3 ข้อเสนอแนะ

7.3.1 ข้อเสนอแนะทั่วไป

ผู้วิจัยมีความเห็นว่า ในการทำสร้างสรรค์เรื่อง คีตรังสรรค์ เพลงพญาหัสดินทร์ ในมิติดุริยางคศิลป์ไทย ทำให้ผู้วิจัยตระหนักถึงความสำคัญในการสร้างสรรค์ทางร้องเพื่อนำไปใช้ได้กับการแสดงนาฏศิลป์ไทย และสร้างสรรค์เพื่อใช้ขับร้องเป็นเพลงอวดฝีมือในด้านการขับร้องเดี่ยวหรือต้นบทลูกคู่หรือร้องหมู่ได้เป็นอย่างดี และสามารถนำไปบูรณาการกับงานสร้างสรรค์ทางนาฏศิลป์ไทย

7.3.2 ข้อเสนอแนะในการวิจัย

จากที่ผู้วิจัยได้ทำการศึกษางานวิจัยเรื่อง คีตรังสรรค์ เพลงพญาหัสดินทร์ ในมิติดุริยางคศิลป์ไทย มีข้อเสนอแนะว่าผู้วิจัยท่านอื่นสามารถสร้างสรรค์ทางขับร้องเพลงอื่นๆได้ และนำไปใช้ในการจัดการเรียนการสอนในรายวิชาการประพันธ์ทางร้องในหลักสูตรทางด้านดุริยางคศิลป์ได้ และสามารถนำวิธีการวิจัยสร้างสรรค์ไปใช้ประพันธ์เพลงอื่นๆ เป็นต้น

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

บรรณานุกรม

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2547). **สารานุกรม ดนตรีและเพลงไทย.** กรุงเทพ: สำนักพิมพ์ พ.ศ.พัฒนา จำกัด.

กำชัย ทองหล่อ. (2550). **หลักภาษาไทย.** กรุงเทพฯ: รวมสาส์น.

คณพล จันทร์หอม. (2539). **ขับร้องเพลงไทย. พิมพ์ครั้งที่ 1.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์โอเดี้ยนสโตร์,

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2542). **สังคมนิยมว่าด้วยดนตรี. พิมพ์ครั้งที่ 2.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

ดำรงราชานุภาพ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา และ นริศรานุวัดติวงศ์.สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. (2552). **เพลง ดนตรี และนาฏศิลป์ จากสาส์นสมเด็จ.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้ว การพิมพ์.

โดม สว่างอารมณ์. (2560). "การสร้างลักษณะเด่นในการประพันธ์เพลงไทย". วารสารสุริยวาทิต มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา, 4: 26-33.

ท้วม ประสิทธิกุล. (2535). **ท้วม ประสิทธิกุล.** กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊พ.

_____. (2529). **หลักคีตศิลป์.** กรุงเทพฯ: บริษัทประยูรวงศ์พริ้นติ้งจำกัด.

นันท์ทยา ลำดวน (2531). **วรรณคดีการละคร.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

นราธิปพงษ์ประพันธ์, พระเจ้าวรวงศ์เธอ กรมหมื่น. (2548). **วิทยาวรรณกรรม.** จัดพิมพ์ในโอกาสวันมอบรางวัล "นราธิป" 25 สิงหาคม 2548. กรุงเทพฯ: สมาคมนักเขียนแห่งประเทศไทย.

เบญจมาศ พลอินทร์ และเศรษฐ พลอินทร์. (2524). **วรรณคดีการละคร.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

พรอุษา แก้วสว่าง. (2552).**วิเคราะห์การขับร้องเพลงทะแย.** ปริญญานิพนธ์ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต. คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พิชิต ชัยเสรี. (2559). สังคีตลักษณ์วิเคราะห์. **พิมพ์ครั้งที่ 1.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2527). **ดนตรีวิจักษ์.** เอกสารประกอบการศึกษาวิชาดนตรีวิจักษ์ มหาวิทยาลัยมหิดล. กรุงเทพฯ: ฝ่ายวิชาการและงานพิมพ์ บริษัทเกียรติธุรกิจฯจำกัด.

มนตรี ตราโมท. (2507). **ศัพท์สังคีต.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

_____. (2540). **ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

มนตรี สุขกลัด. (2549). **กลวิธีการขับร้องประกอบการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย บทพิภักณ์กรณีศึกษาครูทัศนีย์ ขุนทอง.** ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2556). **ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย.** กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

รจนา ผาดไพบูลย์. (2550). **ศึกษาเทคนิคการขับร้องประกอบการแสดงละครใน ของครูมัณฑนา อยู่ยั่งยืน กรณีศึกษา : เรื่องอิเหนา ตอนบุษบาชมศาล-ตัดดอกไม้-ฉายกริช.** ปริญญานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

รื่นฤทัย สัจจพันธุ์. (2557). **อิทธิพลวรรณกรรมต่างประเทศที่มีต่อวรรณกรรมไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 12. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

วราภรณ์ เชิดชู. (2552). **เชิดจีน : รูปแบบ อัตลักษณ์และแนวคิดการประพันธ์.** รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ ทุนสนับสนุนการทำวิจัย คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2540). **ดุริยางค์ไทย.** กรุงเทพฯ: พิมพ์ครั้งที่ 1. สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์ มหาวิทยาลัย.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย. พิมพ์ครั้งที่** 1. กรุงเทพ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

_____. (2539). **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย.**กรุงเทพฯ: พิมพ์ครั้งที่ 2. โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สมบัติ จำปาเงิน และสำเนียง มณีกาญจน์. (2539). **ปกิณกะการดนตรีและเพลงไทย. พิมพ์ครั้งที่** 2, กรุงเทพฯ: บริษัทต้นอ้อ แกรมมี่จำกัด.

สมพงษ์ กาญจนผลิน. (2542). **ทักษะการขับร้องเพลงไทย เพลงรำวง และเพลงประกอบการฟ้อนรำ.** กรุงเทพฯ: ต้นอ้อแกรมมี่ 1999.

สมพงษ์ โหละสุต. (2546). **กลกลอน.** นนทบุรี: สมาคมนักกลอนแห่งประเทศไทย.

สมพร เฉลียวศิลป์. การศึกษาวิธีการขับร้องเพลงในตับนาคบาศของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน. ปริญญานิพนธ์ ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต. คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สุริยพงษ์ บุญโกมล. (2553). **สอนขับร้องเพลงไทย.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

อัญชลี ทองเอม. (2556). กวีนิพนธ์และบทประพันธ์จาก "นายอินทร์ผู้ปิดทองหลังพระ". **วารสารศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.** 13(12): 1-26.

บุคลานุกรม

ไชยยะ ทางมีศรี. ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. (ผู้ให้สัมภาษณ์). นพคุณ สุดประเสริฐ. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2564.

ดุษฎี มีป้อม. ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม. (ผู้ให้สัมภาษณ์). นพคุณ สุดประเสริฐ. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 26 มีนาคม 2564.

ทัศนีย์ ขุนทอง. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์ไทย) พ.ศ.2555 และผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์). นพคุณ สุดประเสริฐ. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2564.

บุญช่วย โสวัตร. ศิลปินจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (ผู้ให้สัมภาษณ์). นพคุณ สุดประเสริฐ. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 15 มีนาคม 2564.

ประคอง ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. (ผู้ให้สัมภาษณ์). นพคุณ สุดประเสริฐ. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2564.

สมชาย ทับพร. ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย สำนักการสังคีต กรมศิลปากร กระทรวงวัฒนธรรม. (ผู้ให้สัมภาษณ์). นพคุณ สุดประเสริฐ. (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2564.

สหวัฒน์ ปลื้มปรีชา. รองศาสตราจารย์. (ผู้ให้สัมภาษณ์). นพคุณ สุดประเสริฐ (ผู้สัมภาษณ์). เมื่อ 15 กุมภาพันธ์ 2564.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
คำอธิบายเพลงพญาหัสดินทร์

คำอธิบายเพลงพญาหัสดินทร์

เพลงพญาหัสดินทร์ อัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับบลิ่ม (ขึ้นม้า) ได้ประพันธ์ขึ้นจากการศึกษาวิจัย โดยผู้วิจัยมีความสนใจเพลงโทนม้าในการขับร้องประกอบการแสดงนาฏศิลป์ไทยที่มีท่วงทำนองที่ไพเราะด้วยท่วงทำนองทางขับร้องที่เหมาะสมกับการแสดงนาฏศิลป์ไทย แสดงลีลา เทคนิคที่สร้างเสียงขับร้องที่ไพเราะได้มากมาย แสดงถึงปฏิภาณไหวพริบ ความแม่นยำ ในท่วงทำนองเพลง เหมาะสมกับกระบวนท่ารำ เพลงพญาหัสดินทร์ เป็นเพลงที่ผู้วิจัยตั้งใจประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้เป็นเพลงที่บรรจุในบทของการชมความงามของช้างหรือกระบวนทัพช้างที่แสดงถึงลีลาความงามของช้างชาวบ้านจนถึงช้างสำคัญๆที่เป็นสิริมงคล โดยผู้วิจัยเป็นผู้ประพันธ์ทางขับร้อง โดยแบ่งท่วงทำนองเพลงขับร้อง ดังนี้

บรรทัดที่ 1

ช้างพญาหัสดินทร์ปิ่นบุรี คู่บารมีกษัตริย์ไทยทุกสมัย

ในบทที่ 1 นี้ ทางขับร้องจะมีการขับร้องเกริ่น เพื่อสร้างลีลาความไพเราะทางด้านคีตศิลป์ไทย โดยใช้กลวิธีทางขับร้องได้เป็นอย่างดี มีการแบ่งการขับร้องเป็นต้นบทและลูกคู่ร้องรับในวรรคที่ 2 การขับร้องทำนองเกริ่นในช่วงนี้ผู้ขับร้องต้องมีไหวพริบปฏิภาณ ไหวพริบ และสามารถแก้ไขปัญหาทางด้านการขับร้องอื่นๆได้

บรรทัดที่ 2

คู่ประเทศเศวตฉัตรพิพัฒน์ชัย คู่แผ่นดินถิ่นทองไทยแต่ใดมา

บรรทัดที่ 3

ออกประจญรณยุทธ์หยุดอริราช ก้องประกาศสู้สงครามสยามหล้า

บรรทัดที่ 4

พละกำลังมหาศาลผลาญศึกมา กู้นครให้แผ่นดินสิ้นผองภัย

จากบทประพันธ์นี้ ในช่วงทำนองที่ใช้ในบรรทัดที่ 1 ผู้วิจัยได้ประพันธ์ทางร้องให้มีความไพเราะ โดยมีวิธีการเอื้อน เทคนิค กลวิธีในการขับร้อง มีท่วงทำนองที่เป็นเฉพาะทางขับร้องที่ใช้ขับร้องสำหรับบทร้องบรรทัดที่ 1 ซึ่งจะไม่เหมือนท่วงทำนองในบรรทัดต่อไป

บรรทัดที่ 2 บรรทัดที่ 3 และบรรทัดที่ 4 ผู้ประพันธ์ใช้ท่วงทำนองทางร้องที่ประพันธ์ขึ้น มีลักษณะท่อนเดียว ใช้ท่วงทำนองซ้ำกัน และเสียงเท่าเชื่อมเสียงระหว่างแต่ละบรรทัด แบ่งคำร้องและวางคำร้องการเอื้อน ให้ถูกต้อง ตามฉันทลักษณ์ ให้มีความเหมาะสม กลมกลืน และมีความไพเราะ ที่สามารถนำไปใช้ประกอบการแสดงทางด้านนาฏศิลป์ไทยได้ต่อไป

ภาคผนวก ข
โน้ตทำนองร้องเพลงพญาหัสดินทร์

โน้ตทำนองร้องเพลงพญาหัสดินทร์

จังหวะฉิ่ง

ทำนองร้อง

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซม	- ร - ด	ร มร ร ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ช้าง	- - - อือ	อือ ฮืออื พ ญา

จังหวะหน้าทับ

จังหวะฉิ่ง

ทำนองร้อง

- - - ด	- - ร ร	- - ซด รม	- ร - ฟ	- - - ฟ	- - - ซ	- ล ซฟ ซ	- ลซ ดล ล
- - - หัส	- - ส ดินทร์	- - ฮึงเอ่อ เออ	- เอ่อ - เออ	- - - เออ	- - - เออ	- เฮ้อ เออเอ่อ เออ	- เฮอะเออ เฮอะเอิง เงอ

จังหวะหน้าทับ

จังหวะฉิ่ง

ทำนองร้อง

- - - -	- - ดำ ซ	- ล ซ ล	- ซล - ซฟ	- - - ร	- มร ซ ม	- - ร ม	- รม - รด
- - - -	- - ฮึง เออ	- เฮ้อ เออ เฮ้อ	- เออเฮ้อ - เออเอ่อ	- - - เออ	- เฮอะเออ ฮึง เงอ	- - เออ เฮ้อ	- เออเฮ้อ - เออเอ่อ

จังหวะหน้าทับ

จังหวะฉิ่ง

						-	+

ทำนองร้อง

- - - ด	- - - ร	- - - ซ	- ลซ - ร	- ม - -	- ร - ม	- - ซ ม	- รด รม มม
- - - เออ	- - - เออ	- - - เออ	- เอะเอย - ปิ่น	- ฮือ - -	- เออ - เออ	- - ฮึง เออ	- เออเอ่อ เอย บุรี

จังหวะหน้าทับ

						- โจ๊ะ - ติง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - ซ ม	- ร มร ร	- - - -	- ม - ซร	- ด - ม	- - ม ม	- - ซ ม	- ร มร ร
- - ฮึง เออ	- เออ เอะเอิง เออ	- - - -	- เอย - คู่	- - - บา	- - ร มี	- - ฮึง เออ	- เออ เอะเอิง เออ

จังหวะหน้าทับ

- ทั่ง ติง ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - -	- ด - รม	- ฟม ร ร	- - ช ด	- - ร รด	- ร - ด	- ร มร ร
- - - -	- - - -	- เอ่อ - เออ	- เอะเออ เอิง เอ	- - ฮึง เอย	- - ก ษัตริย์	- อือ - อือ	- อือ ฮืออือ ไทย

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง ติง ทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - มฟ	ม ฟม ล ร	- - - ม	- ฟ มร มฟ	- - - ล	- ม - มซ	- ม - ม	รด รม ม ม
- - - เออ	เออ เฮอะเออ ฮึง เอ	- - - เออ	- เฮ้อ เออเฮ่อ เฮย	- - - ฮึ	- เอย - ทุก	- อือ - ฮือ	อืออื่อ อือ ส มัย

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง	- - ทั่ง ติง	ทั่งติงโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- ซ ซ ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร	- - - -	- - - ซ	- ร - ร	- ซม ม ซร
- - ฮึง เออ	- เออ เฮอะฮึง เออ	- - - เฮอ	- เออ เฮอะฮึง เฮย	- - - -	- - - คู่	- - - อือ	- ฮืออ ประ เทศ

จังหวะหน้าทับ

- - ติง ทั่ง	ติงทั่งติงทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - ด	- - ม มร	- ม - ม	รด รม ม มร	- ม - -	- - - ม	- - ซ ม	- ร มร ร
- - - -	- - เศวต	- อือ - ฮือ	อืออื่ออือ ฉัตร	- อือ - -	- - - เออ	- - ฮึงเออ	- เออ เฮอะฮึง เออ

จังหวะหน้าทับ

- ทั่ง ติง ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - ช ร	- ด - รม	- ฟม ร รด	- - - ด	- - - ร	- - - ช	- ลช ช ช
- - - -	- - ฮึงเออ	- เอ่อ - เออ	-เฮอะเออเอิงเฮอ	- - - เออ	- - - เออ	- - - เออ	-เฮอะเอยพิ พัฒน์

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง ติง ทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- ม - -	- ร - ม	- - ช ม	- รด รม ม	- - ช ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร
- ฮือ - -	- เอ่อ - เออ	- - ฮึงเออ	-เออเอ่อเอยชัย	- - ฮึง เออ	-เออเฮอะเอิงเออ	- - - เฮอ	-เออเฮอะเอิงเอย

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง	- - ทั่ง ติง	ทั่งติงโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ช	- - - ร	- ร - ม	- - ช ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร
- - - -	- - - **คู่**	- - - -	- **แผ่น - ดิน**	- - ฮึง เออ	-เออเฮอะเอิงเออ	- - - เฮอ	-เออเฮอะเอิงเออ

จังหวะหน้าทับ

- - ติง ทั่ง	ติงทั่งติงทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ลฺ	- - - ร	- มร - ด	ทฺ ลฺ ร ลฺ	- ทฺ ลฺชฺ ลฺด	- ร - ม	- - - ม
- - - -	- - - เอ่อ	- - - เออ	- เฮอะเอิง เงอ	เออ เออ ฮึง เงอ	- เฮ้อ เออเอ่อ เฮย	- ถิ่น - ทอง	- - - ไทย

จังหวะหน้าทับ

- ทั่ง ติง ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ม	- - ซ ม	- ร มร รม	- - - รด	- - - ดำ	- - รำ ดำ	ท ล ทล ล
- - - -	- - - เออ	- - ฮึง เออ	- เออ เฮอะเอิง เฮ้อ	- - - เออเอ่อ	- - - เออ	- - ฮึงเงอ	เออเออ เฮอะเอิง เงอ

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง ติง ทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - รำ	- - - ดำ	- รำ มำรำ ท	- - - รำ	- ล - ท	- - - ท	- ท ลชฺ ล
- - - -	- - - เออ	- - - เออ	- เออ เฮอะเอิง เฮย	- - - ฮึ	- แต่ - ใด	- - - มา	- เฮอ เออเอ่อ เฮย

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง	- - ทั่ง ติง	ทั่งติงโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ม	- - - ฟ	- ม ฟม ม	- - - -	- - - ร	- ม - ม	รด รม ม ม
- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	-เออเฮอะเอิงเฮย	- - - -	- - - **ออก**	- อือ - ฮือ	อืออื่ออือประณู

จังหวะหน้าทับ

- - ติง ทั่ง	ติงทั่งติงทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ม	- - ม ม	รด รม ม มซ	- ม - -	- - - ม	- - ซ ม	- ร มร ร
- - - -	- - - **รณ**	- - อือ ฮือ	อืออื่ออือณยุทธ์	- อือ - -	- - - เออ	- - ฮึงเงอ	-เออเฮอะเอิงเฮอ

จังหวะหน้าทับ

- ทั่ง ติง ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - ซ ร	- ด - รม	- ฟม ร รด	- - - ด	- - - ร	- - - ซ	- ลซ - ร
- - - -	- - ฮึงเออ	- เอ่อ - เออ	-เฮอะเออเอิงเฮอ	- - - เออ	- - - เออ	- - - เออ	-เฮอะเอย-หยุด

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง ติง ทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- ม - -	- ร - ม	- - ม ร	- ม - ซร	ด รม ซ ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร
- ฮือ - -	- เออ - เออ	- - **อ ริ**	- ฮือ - **ราช**	- อือ ฮึง เออ	-เออเฮอะเอิงเออ	- - - เฮือ	-เออเฮอะเอิงเออ

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง	- - ทั่ง ติง	ทั่งติงโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ซ	- ร - ร	- ซม ม มร	- ม ซ ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร
- - - -	- - - **ก้อง**	- - - อื่อ	-ฮืออประกาศ	- อือ ฮึงเออ	-เออเฮอะเอิงเออ	- - - เฮ้อ	-เออเฮอะเอิงเออ

จังหวะหน้าทับ

- - ติง ทั่ง	ติงทั่งติงทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ล	- - - ร	- มร - ด	ท ล ร ล	- ท ลซ ลด	- - - ร	- ด มซ ซม
- - - -	- - - เอ่อ	- - - เออ	- เฮอะเอิง เงอ	เออ เออ ฮึง เงอ	-เฮ้อ เออเอ่อ เฮย	- - - **สู้**	- - **สง คราม**

จังหวะหน้าทับ

- ทั่ง ติง ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ม	- - ซ ม	- ร มร รม	- - - รด	- - - ดำ	- - รำ ดำ	ท ล ทล ล
- - - -	- - - เออ	- - ฮึง เออ	-เออเฮอะฮิงเฮ้อ	- - - เออเอ่อ	- - - เออ	- - ฮึงเงอ	เออเออเฮอะฮิงเงอ

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง ติง ทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - รำ	- - - ดำ	- รำ มำรำ ท	- - - รำ	- - ท ท	- รำ - ท	- ลซ - ล
- - - -	- - - เออ	- - - เออ	-เออเฮอะฮิงเฮย	- - - ฮึ	- - **สยาม**	- - - **หล้า**	- - - เอย

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง	- - ทั่ง ติง	ทั่งติงโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ม	- - - ฟ	- ม ฟม ม	- - - -	- - ม มซ	- ม - ม	รด รม ม ม
- - - -	- - - เออ	- - - เฮ้อ	-เออเฮอะฮิงเฮย	- - - -	- - **พ ละ**	- อือ - ฮือ	อืออื่ออือ **กำลัง**

จังหวะหน้าทับ

- - ติง ทั่ง	ติงทั่งติงทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - ม ม	- - ช ม	- รด รม ม	- - - ช	- - - ม	- - ช ม	- ร มร ร
- - - -	- - ม หา	- - ฮี อือ	-อืออื่ออือศาล	- - - ฮี	- - - เออ	- - ฮึงเงอ	-เออเฮอะฮิงเงอ

จังหวะหน้าทับ

- ทั่ง ติง ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - ช ร	- ด - รม	- ฟม ร รด	- - - ด	- - - ร	- - - ช	- ลช - ม
- - - -	- - ฮึงเออ	- เอ่อ - เออ	-เฮอะเออเฮิงเงอ	- - - เออ	- - - เออ	- - - เออ	-เออะเอย-ผลาญ

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง ติง ทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - ช	- ร - ม	- - - ร	- ม - ม	- - ช ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร
- - - ฮี	- เอ่อ - เอย	- - - ศึก	-ฮือ-มา	- - ฮึง เออ	-เออเฮอะฮิงเออ	- - - เฮอ	-เออเฮอะฮิงเออ

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง	- - ทั่ง ติง	ทั่งติงโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ช	- ร - ช	- ม ม ม	- - ช ม	- ร มร ร	- - - ม	- ร มร ร
- - - -	- - - คู่	- - - **นค**	- ฮือ **คร า**	- - ฮึงเออ	-เออ เฮอะเอิง เออ	- - - เฮ้อ	-เออ เฮอะเอิง เออ

จังหวะหน้าทับ

- - ติง ทั่ง	ติงทั่งติงทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ล	- - - ร	- มร - ด	ท ล ร ล	- ท ลซ ลด	- - - ร	- ด ร ม
- - - -	- - - เอ่อ	- - - เออ	- เฮอะเอิง เงอ	เออ เฮอ ฮึง เงอ	-เฮ้อ เฮอเอ่อ เฮย	- - - **ให้**	- - **แผ่น ดิน**

จังหวะหน้าทับ

- ทั่ง ติง ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง

จังหวะฉิ่ง

-	+	-	+	-	+	-	+

ทำนองร้อง

- - - -	- - - ม	- - ช ม	- ร มร รม	- - - รด	- - - ดำ	- - รำ ดำ	ท ล ทล ล
- - - -	- - - เออ	- - ฮึง เออ	-เออ เฮอะเอิง เฮ้อ	- - - เออเอ่อ	- - - เออ	- - ฮึงเงอ	เออ เออ เฮอะเอิง เงอ

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ติง	- ติง - ติง	- - - ทั่ง	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง ติง ทั่ง	ติง ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ

จังหวะฉิ่ง

ทำนองร้อง

- - - -	- - - รำ	- - - ดำ	- รำ มำรำ ท	- - - รำ	- ล ซ ท	- รำ - ท	- ท ลซ ล
- - - -	- - - เออ	- - - เออ	-เออเฮอะเอิงเฮย	- - - ฮึ	- **สิ้น - ผอง**	- - - **ไทย**	- ฮือ อืออื่อ เฮย

จังหวะหน้าทับ

- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง	- - ทั่ง ติง	ทั่งติงโจ๊ะจ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ	- - โจ๊ะ จ๊ะ

ภาคผนวก ค
โน้ตสากลทำนองร้องเพลงพญาหัสดินทร์

โน้ตสากลทำนองร้อง เพลงพญาหัสดินทร์

ผศ.ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ : ประพันธ์และบันทึกโน้ต

41
พัฒน์
ชัย
45
คู่
แผ่น
ดิน
49
ถิ่น
ทอง
53
ไทย
57
แด่
ใด
มา
61
ออก
ผ-
65
จญ
รณ
ณ-
ยุทธ
69
73
หยุด
อ
ริ
ราช
77
ก้อง
ประ
81
สู้
สิง

85
คราม
89
สี- ยาม หล้า
93
พ- ละ กำ
97
ลัง ม- หา ศาล
101
105
ผลาญ ศึก มา
109
กู้ น- ค- รา
113
ให้ แผ่น
117
ดิน
121
สิ้น ผอง ภัย
125

ภาคผนวก ง
แบบสัมภาษณ์งานวิจัย
เรื่อง คีตรังสรรค์ เพลงพญาหัสดินทร์ ในมิติดุริยางคศิลป์ไทย

แบบสัมภาษณ์

ชื่อโครงการวิจัย : (ภาษาไทย) คีตรังสรรค์ เพลงพญาหัสดินทร์ ในมิติดุริยางคศิลป์ไทย

(ภาษาอังกฤษ) Khita Rang - san **Phleng Phaya Hassadin : The creation of classical Thai vocal piece from the innovative approach in Thai classical music**

ส่วนผู้สัมภาษณ์

ชื่อ-สกุล ผู้สัมภาษณ์ ผศ.ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ สถานะ หัวหน้าโครงการวิจัย

สถานที่ ..... วัน/เดือน/ปี .....

เวลาที่สัมภาษณ์ .....

ส่วนผู้ถูกสัมภาษณ์

ชื่อ-สกุล ผู้ถูกสัมภาษณ์ ..... สถานะ .....

ระดับการศึกษา ..... ตำแหน่งงาน .....

ส่วนคำถาม

1. วิธีการขับร้องกับการแสดงนาฏศิลป์ไทยควรยึดหลักการใดเป็นสำคัญ

.....

.....

.....

.....

2. หลักการสร้างสรรค์แนวทำนองเพลงขับร้องเพลงพญาหัสดินทร์ ผู้ประพันธ์ควรสร้างรูปแบบแนวเพลงสำหรับขับร้องอย่างไร มีวิธีการอย่างไร

.....

.....

.....

.....

3. วิธีการสร้างสรรค์ทางร้องเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

.....

4. หลักการประพันธ์บทร้องมีวิธีการอย่างไร

.....

.....

.....

.....

5. หลักวิธีการบรรจุทำนองร้องกับบทร้องมีวิธีการอย่างไร

.....

.....

.....

.....

ลงชื่อ.....

(.....)

ผู้เชี่ยวชาญ / ผู้ทรงคุณวุฒิ

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. 2563

ภาคผนวก จ
เอกสารรับรองจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

Certificate of Completion

National Research Council of Thailand (NRCT) and Forum for Ethical Review Committee in Thailand (FERCIT)

Certify that

Nopphakoon Sudprasert

Has completed the ON-LINE RESEARCH ETHICS TRAINING

Course หลักสูตรหลักจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ สำหรับนักศึกษา/นักวิจัย

Date approved
(27/10/2562)

Date expired
(27/10/2565)

S. Songsivilai

(Professor Dr.Sirirurg Songsivilai)
Secretary-General
National Research Council of Thailand

COA No. BSRU-REC 6309007

คณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์
สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
1061 ซอยอิสรภาพ15 ถนนอิสรภาพ แขวงหิรัญรูจี เขตธนบุรี กรุงเทพ 10600 โทรศัพท์ 0 2473 7000 ต่อ 1600 1601 หรือ 1603

เอกสารรับรองโครงการวิจัย

คณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ดำเนินการให้การรับรองโครงการวิจัยตามแนวทางหลักจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์ที่เป็นมาตรฐานสากล ได้แก่ Declaration of Helsinki, The Belmont Report, CIOMS Guideline และ International Conference on Harmonization in Good Clinical Practice หรือ ICH GCP

ชื่อโครงการ : คีตรังสรรค์ เพลงพญาหัสดินทร์ ในมิติดุริยางคศิลป์ไทย

เลขที่โครงการวิจัย : 058/63I 45

ผู้วิจัยหลัก : ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ

สังกัด : คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วิธีทบทวน : แบบเร่งด่วน (Expedited Review)

รายงานความก้าวหน้า : ส่งรายงานความก้าวหน้าเมื่อเสร็จสิ้นโครงการวิจัยหรือไม่เกิน 12 เดือน

เอกสารรับรอง : โครงการวิจัย เลขที่ 058/63I 45 V.02 (ฉบับแก้ไขเปลี่ยนแปลงโครงร่างการวิจัยและเอกสารที่เกี่ยวข้องตามคำแนะนำของคณะกรรมการ ลงวันที่ 23 กันยายน พ.ศ. 2563)

ลงนาม .....
(รองศาสตราจารย์ ดร.กิจจา จิตรภิรมย์)
ประธาน
คณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

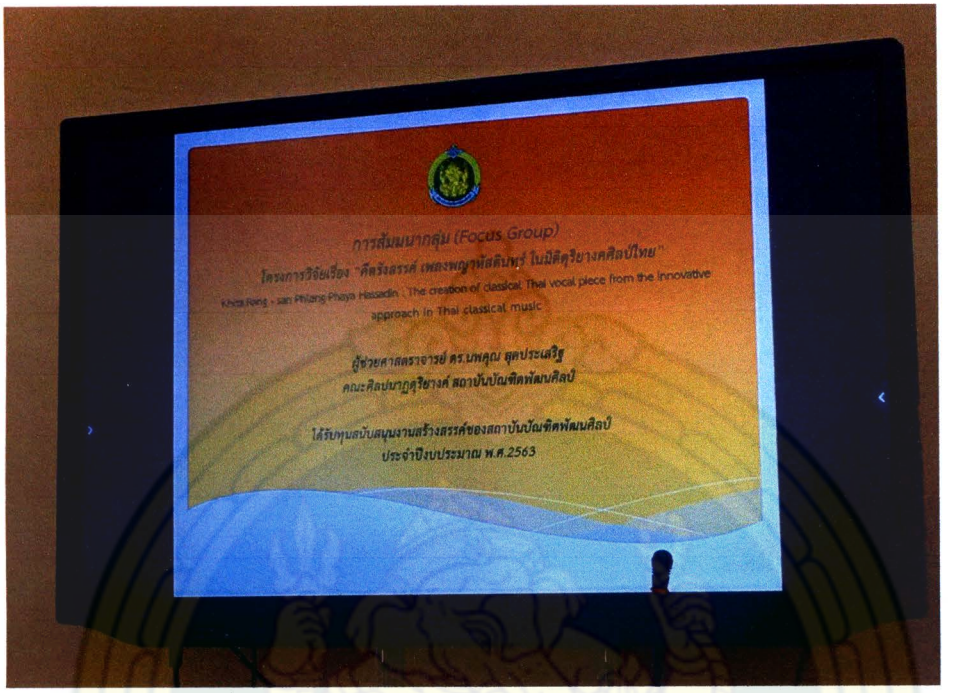
ลงนาม.....
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อารี ผสานสินธุวงศ์)
กรรมการและเลขานุการ
คณะกรรมการจริยธรรมการวิจัยในมนุษย์

วันที่รับรอง : 28 กันยายน พ.ศ. 2563
วันหมดอายุ : 27 กันยายน พ.ศ. 2564

ทั้งนี้ การรับรองนี้มีเงื่อนไขดังที่ระบุไว้ด้านหลังทุกข้อ (ดูด้านหลังของเอกสารรับรองโครงการวิจัย)

ภาคผนวก ฉ

รูปภาพการจัดสัมมนากลุ่ม (Focus Group)


การสัมมนากลุ่ม (Focus Group)
โครงการวิจัยเรื่อง "คีตรังสรรค์ เพลงพญาพัสดินทร์ ในมิติศิลปวิยางศิลป์ไทย"
Khot Rang - san Phlang Phaya Hasadin : The creation of classical Thai vocal piece from the innovative approach in Thai classical music
ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ
คณะศิลปนาฏศิริยางศ์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ได้รับทุนสนับสนุนงานสร้างสรรค์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ประจำปีงบประมาณ พ.ศ.2563

NPE
NPE

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ

วันเกิด 22 กรกฎาคม 2518

สถานที่เกิด กรุงเทพมหานคร

สถานที่อยู่ปัจจุบัน 101/14 หมู่ 9 ถนนพุทธมณฑลสาย 4 ตำบลกระทุ่มล้ม อำเภอสามพราน จังหวัดนครปฐม 73220

สถานที่ทำงานปัจจุบัน คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม 119/12 หมู่ 3 ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม 73170

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2534	ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นต้น วิทยาลัยนาฏศิลป
พ.ศ. 2537	ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นกลาง วิทยาลัยนาฏศิลป
พ.ศ. 2539	ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นสูง (ปนส.) วิทยาลัยนาฏศิลป
พ.ศ. 2541	ปริญญาศึกษาศาสตรบัณฑิต (ศษ.บ.)สาขาวิชาคีตศิลป์ไทย สถาบันเทคโนโลยีราชมงคล
พ.ศ. 2552	ปริญญาการศึกษามหาบัณฑิต (กศ.ม.) สาขาวิชาการอุดมศึกษา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ (ประสานมิตร)
พ.ศ. 2557	ปริญญาปรัชญาดุษฎีบัณฑิต (ปร.ด.) สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม