

การขับร้องประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

VOCAL MUSIC FOR THE THEATRE IN THE MANORA EPIC PERFORMED IN THE ROYAL CREMATION CEREMONY OF HIS MAJESTY KING BHUMIBOL ADULYADEJ THE GREAT

อรอนงค์ จตุรภัทรพร

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2563

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

การขับร้องประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา
ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ
พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

อรอนงค์ จตุรภัทรพร

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2563
ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

VOCAL MUSIC FOR THE THEATRE IN THE MANORA EPIC PERFORMED IN THE ROYAL CREMATION CEREMONY OF HIS MAJESTY KING BHUMIBOL ADULYADEJ THE GREAT

AONANONG JATURAPATPORN

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF THE REQUIREMENTS
FOR THE DEGREE OF MASTER OF FINE ARTS PROGRAM IN THAI MUSIC
GRADUATE SCHOOL BUNDITPATANASILPA INSTITUTE
YEAR 2020
COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE

วิทยานิพนธ์

การขับร้องประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา
ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ
พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

ของ

อรอนงค์ จตุรภัทรพร

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
วันที่ 19 ตุลาคม 2563

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)
(รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณี เหลือบุญชู)

.....กรรมการ
(อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล)

.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก)
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ)

.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม)
(อาจารย์ ดร.วัชรมณฑ์ อรัณยะนาค)

.....
คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์
(รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ)

Thesis

Vocal Music for the Theatre in the *Manora* Epic performed in the Royal Cremation Ceremony of His Majesty King Bhumibol Adulyadej The Great

By

Aonanong Jaturapatporn

The thesis committee has unanimously approved this thesis as a partial fulfillment of the requirements for The Degree of Master of Fine Arts Program in Thai Music at Bunditpatanasilpa Institute

October 19 , 2020

Thesis Committee

.....Chairman (External Expert)
(Assoc. Prof. Dr. Narongchai Pidokrajt)

.....Committee
(Assoc. Prof. Dr. Supunnee Leauboonshoo)

.....Committee
(Dr. Bamrung Phattayakul)

..... Committee (Thesis Advisor)
(Asst. Prof. Dr. Nopphakoon Sudprasert)

..... Committee (Thesis Co-advisor)
(Dr. Watcharamon Aranyanak)

.....
Dean of the Faculty of Music and Drama
(Assoc. Prof. Dr. Jintana Saithongkum)

ชื่อวิทยานิพนธ์ การขับร้องประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร
4006592006 นางสาวอรอนงค์ จตุรภัทรพร
ปริญญา ศิลปมหาบัณฑิต **สาขาวิชา** ดุริยางคศิลป์ไทย
พ.ศ. 2563
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม อาจารย์ ดร.วัชรมณฑ์ อรัณยะนาค

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมาของการขับร้องประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา และวิเคราะห์การขับร้องประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์และการสังเกตแบบมีส่วนร่วมกับผู้ให้ข้อมูล 3 กลุ่มคือ ผู้ดำเนินงานการจัดงานมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ จำนวน 3 คน ผู้ปฏิบัติขับร้องละคร เรื่อง มโนห์รา จำนวน 16 คน และผู้ควบคุมการฝึกซ้อมการขับร้องและดนตรี จำนวน 4 คน รวม 23 คน

ศึกษาความเป็นมาของการขับร้องประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา พบว่า คณะดำเนินงานคัดเลือกละคร เรื่อง มโนห์รา มาจัดแสดงเนื่องจากมีความสำคัญคือเป็นละครที่กรมศิลปากรสร้างขึ้นใน พ.ศ. 2498 ตรงกับรัชกาลที่ 9 มีเนื้อเรื่องเกี่ยวกับความพลัดพรากจากสิ่งอันเป็นที่รักสอดคล้องกับสถานการณ์ที่ปวงชนชาวไทยได้สูญเสียพระมหากษัตริย์อันเป็นที่รักไปและคณะกรรมการดำเนินงานได้ศึกษาพระราชประวัติพบว่าพระองค์ทรงพระราชนิพนธ์บทละคร เรื่อง มโนห์ราบัลเล่ต์ และทรงเรียบเรียงเสียงประสานเพลงกินรีสวีท (Kinari Suite) ประกอบการแสดงบัลเล่ต์ มโนห์รา ซึ่งมโนห์ราบัลเล่ต์จัดแสดงเป็นมหรสพสมโภชพระเมรุมาศในเวทีที่ 3 เพื่อให้เกิดความสอดคล้องจึงได้คัดเลือกการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา มาจัดแสดงในเวทีที่ 2 หลักการคัดเลือกผู้ขับร้องประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา คือ มีทักษะการขับร้องที่ดี มีประสบการณ์ มีโทนเสียงเดียวกันและมีศิลปะนิสัย ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ ผู้ควบคุมการขับร้อง แบ่งเพลงให้กับผู้ขับร้องโดยคำนึงถึงน้ำเสียงและทักษะการขับร้องของแต่ละคนเป็นสำคัญ

การวิเคราะห์การขับร้องประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา พบว่ามุ่งเน้นการร้องโดยใส่อารมณ์ให้สอดคล้องกับตัวละครเป็นสำคัญ ใช้รูปแบบการขับร้อง 3 รูปแบบ คือ การขับร้องเดี่ยว การขับร้องหมู่ และการขับร้องต้นบท-ลูกคู่ ผู้ขับร้องต้องเปล่งเสียงอย่างเต็มกำลัง ร้องให้ตรงจังหวะและถูกต้องครบถ้วน ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน หายใจตามวรรคของคำร้องและทำนองเอื้อน กลวิธีที่พบได้แก่ การครั่นเสียง การเน้นเสียงเน้นคำ การใช้เสียงหนักเบา การผันเสียงคำร้อง การกลืนเสียง การใช้หางเสียง และการกดเสียง

คำสำคัญ: การขับร้องประกอบการแสดง, งานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร, ละคร เรื่อง มโนห์รา, พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร
305 หน้า

Thesis Title VOCAL MUSIC FOR THE THEATRE IN THE MANORA EPIC PERFORMED IN THE ROYAL CREMATION CEREMONY OF HIS MAJESTY KING BHUMIBOL ADULYADEJ THE GREAT

4006592006 **Researcher** Miss. Aonanong Jaturapatporn

Degree Master of Fine Arts **Program in** Thai Music

Year 2020

Advisor Asst. Prof. Dr. Nopphakoon Sudprasert

Co-Advisor Dr. Watcharamon Aranyanak

ABSTRACT

This research aims to study 1) history and background and 2) the vocal practices within vocal music for theatre in the *Manora* epic performed in the Royal Cremation Ceremony of His Majesty King Bhumibol Adulyadej The Great. Research data were collected from the interview and participant observation from twenty-three key informants: three project organisers, sixteen vocalists, and four music directors.

The research found that the *Manora* epic is one of the traditional theatres reproduced by the Fine Arts Department, and it was first performed in 1955. The *Manora* epic was selected by the project organisers to be performed in the Royal Cremation Ceremony because the narrative describes the sorrow due to the unexpected separation which could represent a mourning sense of Thai people losing the beloved King Bhumibol Adulyadej metaphorically. Moreover, the *Manora* epic is one of the royal music compositions of King Bhumibol Adulyadej to be played by the symphony orchestra. Therefore, the *Manora* epic was appropriately selected to be performed on this occasion.

In terms of the vocal practices, the vocalist should have well-train vocal skills, sophisticated experiences as well as artistic manner as a singer. The particular vocal pieces were managed and assigned to each vocalist by the vocal director (Miss Thassanee Khunthong, National Artist of Thailand) based on the suitable vocal tone and individual vocal skills. Regarding the vocal analysis, the significant emphasis was to reflect the emotion of the vocal piece related to the narrative in which there were three main vocal patterns: 1) soloist, 2) chorus, and 3) soloist and chorus. The vocalist should have the following skills: projecting the powerful voice, singing with the correct rhythm of the song, singing with accurate words, and controlling effective breathing practice for both lyrics and *uan* (wordless vocalisation). There are a group of vocal techniques used as follows: *khran siang* (short-shaking voice), *nen siang* (emphasised voice) *nen kham* (emphasised words), vocal dynamic, word tone alteration, *kluen siang* (swallowing voice), *hang siang* (vocal tailing ornamentation), and *kot siang* (compressing voice).

Keywords: vocal music for theatre, the royal cremation ceremony of his majesty king bhumibol adulyadej the great, the *manora* theatre, his majesty king bhumibol adulyadej the great

305 pages

กิตติกรรมประกาศ

งานวิจัยเรื่อง การขับร้องประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยความอนุเคราะห์จากท่านศิลปินแห่งชาติ ผู้ทรงคุณวุฒิ ผู้เชี่ยวชาญ ครู อาจารย์ ทุกท่านที่กรุณาให้ข้อมูล ความรู้ คำชี้แนะ อันเป็นประโยชน์แก่งานวิจัยนี้ ทั้งนี้ผู้ศึกษาขอกราบขอบพระคุณทุกท่านที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ ดร. ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร. สุพรรณี เหลือบุญชู กรรมการสอบ ดร.บำรุง พาทยกุล กรรมการสอบ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณในการความกรุณาของท่านเป็นอย่างยิ่ง

ขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. นพคุณ สุดประเสริฐ อาจารย์ที่ปรึกษา และ ดร.วัชรมณฑ์ อรัณยะนาค อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ที่ให้ความอนุเคราะห์ตรวจแก้ไขให้คำแนะนำและข้อคิดเห็นต่าง ๆ อันเป็นประโยชน์ในการทำวิจัยครั้งนี้

ขอขอบพระคุณ ดร.สาริศา ประทีปช่วง หัวหน้าโครงการบัณฑิตศึกษา และเจ้าหน้าที่โครงการบัณฑิตศึกษาที่ให้การสนับสนุนกับผู้วิจัยมาโดยตลอด

ขอกราบขอบพระคุณ ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) พุทธศักราช 2555 นายชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร รศ.ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พุทธศักราช 2548 นางอัมไพวรรณ เดชะชาติ นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และผู้ปฏิบัติการขับร้องประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา ทุกท่านที่เมตตาให้ข้อมูลสัมภาษณ์ซึ่งเป็นประโยชน์ต่อการทำวิจัยในครั้งนี้ และขอขอบพระคุณ นายอานนท์ กาญจนโพธิ์ ผู้บันทึกโน้ตไทยทางขับร้อง และขอขอบพระคุณ คุณครูฐิระพล น้อยนิตย์ ผู้ตรวจทานโน้ตทางขับร้องเพลงประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา องก์ที่ 4 เลือกนาง

สิ่งที่ทำให้ผู้วิจัยมีกำลังใจ วิริยะ อุตสาหะ อดทน จนประสบความสำเร็จในที่สุดคือ คุณพ่อชัยศิริ จตุรภัทรพร คุณแม่ผ่องพรรณ ไชยวงศ์ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณด้วยความเคารพ และขอขอบคุณเพื่อน ๆ พี่ ๆ น้อง ๆ ที่คอยช่วยเหลือและให้กำลังใจตลอดมา คุณค่าและประโยชน์ที่ได้จากงานวิจัยนี้ ขอมอบถวายเป็นพระราชกุศลแด่พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร พระมหากษัตริย์ผู้เป็นที่รักยิ่งของปวงชนชาวไทย

อรอนงค์ จตุรภัทรพร

ผู้วิจัย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย (ค)

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ (ง)

กิตติกรรมประกาศ (จ)

สารบัญ (ฉ)

สารบัญภาพ (ช)

สารบัญตาราง (ญ)

บทที่ 1 บทนำ 1

1. ที่มาและความสำคัญของปัญหา 1

2. วัตถุประสงค์ 4

3 คำถามของงานวิจัย 4

4. ขอบเขตของการวิจัย 4

5. ข้อตกลงเบื้องต้น 4

6. ประโยชน์ที่ได้รับ 5

7. นิยามศัพท์เฉพาะ 5

บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม 7

1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง 8

1.1 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ 8

1.2 ทฤษฎีลูกกระดอน 10

2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง 11

2.1 หลักและวิธีการขับร้องเพลงไทย 11

2.2 ตำแหน่งของเสียงที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทย 14

2.3 เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย 15

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

2.4 รูปแบบการขับร้องเพลงไทย 20
2.5 คุณสมบัติของผู้ขับร้อง 21
2.6 มหรสพในงานพระเมรุมาศ 22
2.7 งานมหรสพในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร 35
2.8 ละครชาตรี 42
2.9 วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร 45
2.10 ละครเรื่อง มโนห์รา 46
2.11 บทละครเรื่อง มโนห์รา 50
3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 58
4. กรอบแนวความคิดในงานวิจัย 61
บทที่ 3 ระเบียบวิธีวิจัย 62
1. กลุ่มเป้าหมาย 62
2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 65
3. การเก็บรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล 66
4. การตรวจสอบข้อมูล 66
5. การวิเคราะห์ข้อมูล 66
6. การนำเสนอผลการวิจัย 67
บทที่ 4 ความเป็นมาของการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร 68

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 5 วิธีการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชบรมนาถบพิตร 96

บทที่ 6 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 267

1. สรุปผลการวิจัย 267

2. การอภิปรายผล 271

3. ข้อเสนอแนะ 275

บรรณานุกรม 277

บุคลานุกรม 280

ภาคผนวก 281

ภาคผนวก ก เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย 282

ภาคผนวก ข ภาพถ่ายขณะดำเนินการวิจัย 287

ภาคผนวก ค ประวัติครูทัศนีย์ ขุนทอง 295

ประวัติผู้วิจัย 305

สารบัญภาพ

ภาพที่ **หน้า**

1 ทฤษฎีลูกกระดอน 10
2 การเชิดหนังใหญ่โดยมีวงปี่พาทย์เครื่องห้าบรรเลง 24
3 โขน 24
4 ละครเรื่อง มโนห์รา 25
5 หุ่นหลวง 27
6 โรงหุ่นกระบอก 27
7 หุ่นละครเล็กคณะโจหลุยส์ 28
8 โรงงิ้ว 29
9 การละเล่นหลวงระเบง 30
10 การละเล่นหลวงโมงครุ่ม 30
11 การละเล่นหลวงกุลาตีไม้ 30
12 การละเล่นหลวงแทงวิสัย 31
13 การแสดงหลวงกระอั้วแทงควาย 31
14 การละเล่นหลวงประเลง 31
15 การแสดงกายกรรมงานถวายพระเพลิงพระศพทศกัณฐ์ 33
16 ระทาดอกไม้เพลิงและโรงมหรสพระหว่างช่องระทา 34
17 การแสดงโขนรามเกียรติ์ชุด พระรามข้ามสมุทร - ยกรบ 36
18 การแสดงรำสำนึกพระมหากรุณาธิคุณ 36
19 การแสดงหนังใหญ่ชุด จับลิงหัวค่ำ 37
20 โขนพระราชทานมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ 37
21 การแสดงโขน โดยศิลปินกรมศิลปากร 38
22 การแสดงหุ่นหลวง ตอน หนุมานเข้าห้องวานรินทร์ 38

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

23 การแสดงหุ่นกระบอกเรื่อง พระอภัยมณี ตอนกำเนิดสุดสาครจนถึงเข้าเมืองการะเวก 39
24 การแสดงละครเรื่องพระมหาชนก 39
25 การแสดงละครในเรื่อง อิเหนา 40
26 การแสดงละครเรื่อง มโนราห์ 40
27 การบรรเลงดนตรีสากล 41
28 การแสดงบัลเล่ต์เรื่อง มโนห์รา 41
29 การแต่งกายยืนเครื่องของตัวพระและตัวนางในการแสดงละครชาตรี 44
30 วงปี่พาทย์ชาตรีหรือวงปี่พาทย์เครื่องเบา 45
31 วงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา
ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จ
พระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร 46
32 กรอบแนวความคิดในการวิจัย 61
33 การแสดงละครเรื่อง มโนห์รา 72
34 กรมศิลปากรประชุมหารือกับหน่วยงานต่าง ๆ ที่รับผิดชอบการแสดงมหรสพ
สมโภชพระเมรุมาศในงานถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จ
พระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร 77
35 เวทีการแสดงละคร หุ่นหลวง และหุ่นกระบอก เวที 2 ณ มณฑลพิธี ท้องสนามหลวง 79
36 ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ ผู้ควบคุมการขับร้องประกอบการแสดง
ละครเรื่อง มโนราห์ ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ
พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร 87
37 ผู้ขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนราห์ ในงานพระราชพิธี
ถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร
มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตร 89

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

38 ขณะฝึกซ้อมการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา
ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จ
พระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ---- 90
39 การแสดงละครเรื่อง มโนห์รา รอบสื่อมวลชน
วันที่ 20 ตุลาคม 2560 ณ โรงละครแห่งชาติ ---- 94

สารบัญตาราง

ตารางที่ **หน้า**

1 ตารางแสดงเสียงเอื้อนที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทย 7 เสียง 12

2 ตารางแสดงประเภทของการแสดงมหรสพในงานพระเมรุมาศ 34

3 ตารางแสดงรายการมหรสพในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร 36

4 เครื่องแต่งกายยืนเครื่องของตัวพระและตัวนางในการแสดงละครชาตรี 43

5 ตารางแสดงรายชื่อผู้ขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เฉพาะองก์ที่ 4 เลือกนาง 63

6 รายชื่อผู้ปฏิบัติขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จ พระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร 88

7 การแบ่งเพลงขับร้องให้ผู้ปฏิบัติขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร 90

8 ตารางการฝึกซ้อมละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธี ถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร 92

บทที่ 1
บทนำ

1. ที่มาและความสำคัญของหัวข้อวิจัย

การขับร้องเพลงไทย เป็นศิลปะอันเกิดจากการใช้เสียงของมนุษย์เปล่งออกมาเป็นลำนำ ทำนองประกอบกับถ้อยคำที่ร้อยเรียงเป็นวรรณศิลป์ ถูกสรรค์สร้างขึ้นอย่างประณีตงดงามจากภูมิปัญญาของบูรพาจารย์ด้านดุริยางคศิลป์ไทย การขับร้องเพลงไทยมีบทบาทและความสำคัญในวิถีชีวิตของคนไทยเพื่อตอบสนองความต้องการด้านสุนทรียะ เป็นเครื่องจรรโลงจิตใจและขับกล่อมอารมณ์ของมนุษย์ นอกจากนี้ยังเป็นศิลปะที่แสดงให้เห็นถึงเอกลักษณ์ของไทยอันสื่อสารผ่านทางความงดงามของวรรณศิลป์ไทย ซึ่งมีการสืบทอดต่อกันมาจากรุ่นสู่รุ่นจนมาถึงปัจจุบัน

ศิลปะการขับร้องเพลงไทยมีบทบาทในสังคมไทย เริ่มตั้งแต่ในระดับชาวบ้านไปจนถึงระดับราชสำนัก โดยมีความเกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของมนุษย์ตั้งแต่เกิดจนตาย เช่น ระดับชาวบ้านเมื่อเด็กเกิดมีการกล่อมเด็กด้วยการร้องเพลง การบวชมีการร้องเพลงทำขวัญนาค นอกจากนี้การขับร้องเพลงไทยมีบทบาทอยู่ในพิธีกรรมทางศาสนา การเฉลิมฉลองหรืออวยพรในงานมงคล และพิธีกรรมในงานอวมงคลด้วย ส่วนในระดับราชสำนักการขับร้องเพลงไทยมีบทบาทเกี่ยวข้องกับพระราชพิธีสำคัญ เช่น พระราชพิธีสมโภชเดือนและขึ้นพระอู่ พระราชพิธีสมโภชช้างเผือก พระราชพิธีสมโภชพระนคร รวมไปถึงพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ ซึ่งศิลปะการขับร้องเพลงไทยมีบทบาทสำคัญอยู่ในการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ

พระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ เป็นพระราชพิธีที่แสดงออกถึงความยกย่องเทิดทูนที่มีต่อพระมหากษัตริย์เป็นครั้งสุดท้าย โดยตามคติความเชื่อที่มีมาแต่โบราณนั้นเชื่อว่าพระมหากษัตริย์ทรงเป็นสมมติเทพ เมื่อพระองค์เสด็จสวรรคตหมายความว่าเสด็จไปสู่เทวาลัยสถาน ณ เขาพระสุเมรุ ตามพระราชประเพณีจะจัดการถวายพระเพลิงพระบรมศพโดยอัญเชิญพระบรมศพไปถวายพระเพลิง ณ พระเมรุที่ได้สร้างขึ้นกลางพระนคร (สรบัญชา หมื่นแสวง และคณะ, 2560, น. 7) การแสดงมหรสพสมโภชในงานถวายพระเพลิงพระบรมศพก็มิได้ถือว่าเป็นงานโศกเศร้า แต่มหรสพทั้งหลายถูกนำมาเพื่อแสดงถึงพระเกียรติและสร้างความบันเทิงเพื่อให้ราษฎรคลายความโศกเศร้า มีปรากฏหลักฐานการแสดงมหรสพในงานพระเมรุมาศสมัยอยุธยาตอนปลายในภาพจิตรกรรมฝาผนังที่วัดประดู่ทรงธรรมที่มีการแสดงต่าง ๆ เช่น งิ้ว หุ่น ละคร ไต่ลวด นอนดาบ และต่อตัว ในงานถวายพระเพลิงพระบรมศพพระพุทธเจ้าหลวงปราสาททอง ต่อมาในสมัยกรุงธนบุรีปรากฏหลักฐานในหมายรับสั่งเรื่องการถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระพันปีหลวง กรมพระเทพามาตย์ กล่าวถึงการมหรสพสมโภชในงานนี้ ได้แก่

โขน ระบำ หุ่น งิ้ว ส่วนเวลากลางคืนมีการแสดงหนังใหญ่ นอกจากนี้ยังปรากฏจดหมายเหตุงานพระศพกรมขุนอินทรพิทักษ์และงานศพพระเจ้านราสุริยวงษ์ ซึ่งในงานพระเมรุทั้ง 2 ครั้งนี้ มีรายการมหรสพที่เพิ่มเติมจากงานพระศพกรมพระเทพามาตย์ คือ หุ่นมอญ รำของรามัญใหม่และรำรามัญเก่า ละครเขมร ญวนหก และคนต่อเท้า (สยาม ภัทรานุประวัติ, 2552, น.198)

ในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นยังได้รับอิทธิพลเรื่องการแสดงมหรสพในงานพระเมรุมาจากสมัยอยุธยาและกรุงธนบุรี มีการจัดงานมหรสพสมโภชในงานพระเมรุอย่างยิ่งใหญ่หลายครั้ง เช่น ในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกรัชกาลที่ 1 มีการจัดงานมหรสพสมโภชถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระชนกาธิบดีและงานพระเมรุกรมพระราชวังบวรสถานมงคล ซึ่งการมหรสพสมโภชพระบรมอัฐิพระอัฐิ และพระเมรุที่ปรากฏในสมัยรัชกาลที่ 1 ได้ยึดถือเป็นธรรมเนียมปฏิบัติในรัชกาลต่อ ๆ มา จนกระทั่งในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระบรมราชโองการให้ตัดทอนพระราชพิธีพระบรมศพของพระองค์เองให้น้อยลงด้วยทรงเห็นว่าเป็นการสิ้นเปลือง ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) จึงทรงปฏิบัติตามพระราชประสงค์ของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวจึงโปรดให้งดจัดงานพระบรมศพเป็นการรื่นเริง ทำให้มหรสพทั้งหมดถูกยกเลิก (สิโรตม์ ภินันท์รัชต์ธร, 2552, น. 283) จนกระทั่งปี พ.ศ. 2539 การแสดงมหรสพได้ถูกรื้อฟื้นขึ้นอีกครั้งในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี โดยมีมหรสพ 4 ชนิด คือ หนังใหญ่ โขน ละคร และหุ่นกระบอก เพื่อเป็นเครื่องบันเทิงใจแก่ราษฎรท่ามกลางความทุกข์โศกตามธรรมเนียมแต่ก่อนมา และงานพระเมรุสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอเจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ได้ยึดถือรูปแบบงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนีเป็นแบบอย่าง (นนทพร อยู่มั่งมี, 2551, น. 174) จึงกล่าวได้ว่าการแสดงมหรสพสมโภชงานพระเมรุ มีสืบทอดมาตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ โดยได้ยกเลิกไปในสมัยรัชกาลที่ 6 และได้ถูกรื้อฟื้นนำมาใช้เป็นมหรสพสมโภชพระเมรุมาศอีกครั้งในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนีเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน

การดำเนินงานการจัดงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เริ่มตั้งแต่เดือนพฤศจิกายน 2559 โดยกระทรวงวัฒนธรรมได้เชิญผู้บริหารของหน่วยงานในสังกัดประชุมหารือเรื่องการดำเนินงานการจัดงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร และมอบหมายหน้าที่การจัดการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศให้กรมศิลปากรและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เป็นผู้ดำเนินงาน ซึ่งในงานครั้งนี้จัดขึ้นในวันที่ 26 ตุลาคม พ.ศ. 2560 มีศิลปินหลากหลายสาขาที่ร่วมแสดงรวมทั้งสิ้น 3,084 คน การแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ แบ่งออกเป็น 2 ส่วน คือ บริเวณหน้าพระที่นั่งทรงธรรม ได้แก่ การแสดงโขนรามเกียรติ์ชุด พระรามข้ามสมุทร - ยกรบ และรำสำนึกพระมหากรุณาธิคุณ และบริเวณเวทีกลางแจ้ง ท้องสนามหลวง ซึ่งแบ่งออกเป็น 3 เวที คือ เวทีที่ 1 การแสดงหนังใหญ่

และการแสดงโขน เวทีที่ 2 การแสดงหุ่นกระบอก ละครใน ละครชาตรี และเวทีที่ 3 การบรรเลงดนตรีสากลและการแสดงบัลเล่ต์เรื่อง มโนห์รา

สำหรับการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เป็นหนึ่งในรายการมหรสพที่จัดแสดงอยู่บริเวณเวทีกลางแจ้ง ท้องสนามหลวง เวทีที่ 2 ซึ่งกรมศิลปากรและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ได้มอบหมายให้วิทยาลัยนาฏศิลปเป็นผู้รับผิดชอบการแสดง โดยผู้ขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนราห์ ได้คัดเลือกครูคีตศิลป์ไทยจากวิทยาลัยนาฏศิลปทั่วประเทศมาร่วมขับร้องซึ่งผู้วิจัยได้มีส่วนร่วมในการขับร้องครั้งนี้ ผู้ควบคุมการขับร้องและฝึกซ้อมการขับร้องคือ ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) พ.ศ. 2555 ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงมีความสนใจศึกษาเรื่องความเป็นมาและความสำคัญของละครเรื่อง มโนห์รา ที่มีต่อพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร และการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ที่มีวิธีการร้องที่มีสำเนียงอันเป็นเอกลักษณ์ของการขับร้องประกอบการแสดงละครชาตรี มีรูปแบบการขับร้องหลากหลายที่สร้างอรรถรสให้กับการแสดงที่แตกต่างกันไป โดยศึกษาความเป็นมาในการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร และวิธีการขับร้องเพลงประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เนื่องจากการแสดงครั้งนี้เป็นการแสดงมหรสพสมโภชครั้งสำคัญในประวัติศาสตร์ เป็นมหรสพหลวงที่ควรค่าแก่การศึกษาและเก็บรักษาองค์ความรู้ต่าง ๆ ไว้โดยเฉพาะ องค์ความรู้ที่ถ่ายทอดในงานครั้งนี้เป็นการสืบสานศิลปะทางด้านนาฏศิลป์ ดนตรีและคีตศิลป์ให้แก่ผู้ปฏิบัติงานรุ่นหลังเพื่ออนุรักษ์ให้คงอยู่ต่อไป องค์ความรู้ที่ได้จากการศึกษาการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนราห์ ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร สามารถนำไปใช้เป็นตัวอย่างในการเรียนการสอนคีตศิลป์ไทย แสดงให้เห็นวิธีการขับร้องประกอบการแสดงมหรสพหลวงที่ใช้เป็นมหรสพสมโภชพระเมรุมาศได้อย่างชัดเจน อีกทั้งเป็นการรวบรวมหลักฐานทางวิชาการในเรื่องการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร อันจะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจและเยาวชนรุ่นหลังต่อไป

2. วัตถุประสงค์

2.1 ศึกษาความเป็นมาของการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

2.2 วิเคราะห์การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

3. คำถามของงานวิจัย

3.1 ความเป็นมาของการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เป็นอย่างไร

3.2 การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เป็นอย่างไร

4. ขอบเขตของงานวิจัย

งานวิจัยนี้ผู้วิจัยมุ่งศึกษาการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เฉพาะองก์ที่ 4 เลือกนาง เท่านั้น เก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ผู้ดำเนินงานการจัดงานมหรสพสมโภชงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ผู้ควบคุมการฝึกซ้อมการขับร้อง และผู้ปฏิบัติขับร้องละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เท่านั้น

5. ข้อตกลงเบื้องต้น

การวิเคราะห์การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่องมโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ผู้วิจัยจะบันทึกเป็นโน้ตไทยและใช้โน้ตไทยในการวิเคราะห์

6. ประโยชน์ที่ได้รับ

6.1 การศึกษาการดำเนินงานการจัดมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ ทำให้เห็นความเกี่ยวข้องเชื่อมโยงของละครเรื่อง มโนห์รา กับพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

6.2 การวิเคราะห์การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่องมโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร แสดงให้เห็นอัตลักษณ์ของการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ตามแนวทางของครูทัศนีย์ ขุนทอง ที่ได้รับการถ่ายทอดการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา จากครูท้วม ประสิทธิกุล

6.3 การวิเคราะห์การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร สามารถนำไปศึกษาเรื่องอัตลักษณ์ของการร้องเพลงชาตรีและใช้เป็นตัวอย่างในการเรียนการสอนคีตศิลป์ไทย เช่น วิชาปฏิบัติเอกคีตศิลป์ไทย (เพลงร้องในเรื่องโขน-ละคร) วิชาสาระศิลปะ (ขับร้องเพลงไทย) เป็นต้น

6.4 ด้านศิลปวัฒนธรรมการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เป็นการอนุรักษ์ศิลปะทางด้านนาฏศิลป์ ดนตรีและคีตศิลป์ให้คงอยู่ต่อไป เนื่องจากมีการถ่ายทอดองค์ความรู้ให้กับนักแสดง นักดนตรีและนักร้องรุ่นหลัง เพื่อแสดงสู่สายตาของประชาชนชาวไทยทำให้ประชาชนชาวไทยได้ตระหนักและเห็นคุณค่าความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมไทยที่มีบทบาทในการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุอันเป็นเครื่องแสดงถึงพระเกียรติของพระมหากษัตริย์

6.5 งานวิจัยนี้เป็นหลักฐานทางวิชาการในเรื่องการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เป็นส่วนหนึ่งของการบันทึกประวัติศาสตร์งานพระเมรุมาศและเป็นประโยชน์ต่อนักเรียนนักศึกษาและผู้ที่สนใจศึกษาต่อไป

7. นิยามศัพท์เฉพาะ

การขับร้องประกอบการแสดง หมายถึง การเปล่งเสียงเป็นทำนอง ประกอบด้วยถ้อยคำและทำนองเอื้อน มีการกำหนดจังหวะที่แน่นอน และมีการใส่อารมณ์ตามบทบาทของตัวละคร ในงานวิจัยนี้หมายถึง การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

งานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร หมายถึง งานที่มีการจัดแสดงมหรสพเพื่อสมโภชพระเมรุมาศตามแบบโบราณราชประเพณี ในงานวิจัยนี้หมายถึง งานพระราชพิธีถวายพระเพลิง

พระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร จัดแสดงวันที่ 26 ตุลาคม 2560 ณ มณฑลพิธีท้องสนามหลวง

ละครเรื่อง มโนห์รา หมายถึง ละครซึ่งได้นำเค้าเรื่องเดิมมาจาก "ปัญญาสชาดก" ชื่อว่า "สุธนชาดก" และได้นำมาทำเป็นบทละครเรื่อง "นางมโนห์รา" ในสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย เป็นเรื่องราวเกี่ยวกับนางมโนห์ราที่ถูกพรานบุญจับไปถวายแก่พระสุธนจนได้ครองรักร่วมกันมา แต่มีเหตุให้ต้องพลัดพรากจากกัน พระสุธนจึงติดตามนางมโนห์รามาจนถึงเขาไกรลาศจนได้กลับมาครองรักกันอีกครั้ง ซึ่งในงานวิจัยนี้ หมายถึง ละครเรื่องมโนห์ราที่จัดแสดงเป็นมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ ณ เวทีกลางแจ้ง บริเวณท้องสนามหลวง เวทีที่ 2 ในวันที่ 26 ตุลาคม 2560 เนื่องในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร หมายถึง พระมหากษัตริย์ไทย รัชกาลที่ 9 แห่งราชวงศ์จักรี ครองราชย์ตั้งแต่วันที่ 9 มิถุนายน พ.ศ. 2489 ถึงวันที่ 13 ตุลาคม พ.ศ. 2559 เป็นพระมหากษัตริย์ที่ทรงครองสิริราชสมบัติยาวนานที่สุดในประเทศไทย และเป็นพระมหากษัตริย์ที่ทรงเป็นที่รักยิ่งของปวงชนชาวไทย

บทที่ 2
การทบทวนวรรณกรรม

การวิจัยเรื่อง การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ผู้วิจัยได้ค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้เป็นแนวทางในการกำหนดกรอบความคิดในการศึกษาครั้งนี้ คือ

1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
    1.1 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์
    1.2 ทฤษฎีลูกกระดอน
2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง
    2.1 หลักและวิธีการขับร้องเพลงไทย
    2.2 ตำแหน่งของเสียงที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทย
    2.3 เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย
    2.4 รูปแบบการขับร้องเพลงไทย
    2.5 คุณสมบัติของผู้ขับร้อง
    2.6 มหรสพในงานพระเมรุมาศ
    2.7 งานมหรสพในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช
    2.8 ละครชาตรี
    2.9 วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา
    2.10 ละครเรื่อง มโนห์รา
    2.11 บทละครเรื่อง มโนห์รา
3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง
4. กรอบแนวความคิดในงานวิจัย

1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1.1 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

กีรติ บุญเจือ (2546, น. 107) ได้กล่าวถึงสุนทรียธาตุว่า ศิลปินสามารถแสดงออกได้ในรูปแบบต่าง ๆ กัน เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม การถ่ายภาพ นาฏศิลป์ การละคร ดนตรี และวรรณศิลป์ เป็นต้น

ดนตรี ใช้เสียงเป็นสื่อจึงมีความคล่องตัวในการกระตุ้นอารมณ์ได้มากกว่าแม้ว่าจะไม่ให้ภาพลักษณ์ที่ชัดเจน การที่ดนตรีสามารถสร้างอารมณ์ให้กับผู้ฟังได้นั้น เป็นเพราะดนตรีมีพลังในการปลุกเร้าอารมณ์ทำให้ผู้ฟังเกิดจินตนาการตามลีลานั้น ๆ

พูนพิศ อมาตยกุล (2561, น. 4) กล่าวไว้ว่า สุนทรียะมักเกิดขึ้นในขณะที่เรากำลังเพลิดเพลินหรือมีอารมณ์ร่วมไปกับสิ่งนั้น ๆ ซึ่งสุนทรียะจะเกิดขึ้นได้ดียิ่งขึ้นนั้น เมื่อผู้นั้นมีความเข้าใจรู้เรื่อง มีประสบการณ์ในสิ่งนั้นมาก่อน และสิ่งสำคัญที่ชัดเจนคือเมื่อได้รับรู้สุนทรียะด้วยประสาททั้ง 5 ของมนุษย์ อันประกอบไปด้วย ตา หู จมูก ลิ้น และผิวสัมผัส

สุนทรียะ นอกจากเกิดขึ้นได้จากความเพลิดเพลิน อิ่มเอมใจแล้ว สุนทรียะยังสามารถเกิดขึ้นได้เพราะความไม่อิ่มใจด้วย เมื่อไม่อิ่มใจ มนุษย์จึงร่วมกันคิดสร้างความงามที่ดีกว่าขึ้นเป็นของตน กลายเป็นวัฒนธรรมประจำกลุ่ม เปรียบได้กับวิวัฒนาการของวงดนตรีไทย เช่น จากวงไม้นวมเครื่องใหญ่พัฒนากลายเป็นวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ การขับร้องเพลงไทย เช่น นำเพลงหน้าพาทย์มาใส่ในบทร้อง เกิดการร้องประสานเสียงในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ฯลฯ และในรูปแบบของการแสดงต่าง ๆ เช่น การแสดงละครดึกดำบรรพ์ ที่ให้ผู้แสดงเป็นผู้ร้องเองรำเอง เป็นต้น

เมื่อเห็นว่างามกว่าเดิมแล้วมีการปฏิบัติซ้ำ ๆ จนในที่สุดกลายเป็นค่านิยม เป็นประเพณี เป็นระเบียบ ยิ่งถ้ามีการฝึกหัดขัดเกลาให้งามขึ้นจนชำนาญแล้วนั้นยิ่งทำให้ผู้ชมเกิดสุนทรีศาสตร์มากยิ่งขึ้น

วิรุณ ตั้งเจริญ (2546, น. 28) กล่าวไว้ว่า สุนทรียะคือความงาม สุนทรียภาพคือความรู้สึกในความงาม สุนทรียศาสตร์ คือศาสตร์ที่เกี่ยวกับความงาม

สุนทรียะหรือความงาม อาจเป็นความงามของศิลปกรรม ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม รวมทั้งความประณีตงดงามของการใช้ชีวิตส่วนตัวและชีวิตส่วนรวม ศิลปกรรม (Fine Arts) หมายความรวมถึง ทัศนศิลป์ ดนตรี ศิลปะการแสดง สถาปัตยกรรม วรรณกรรม ส่วนสุนทรียภาพ หมายถึง ความรู้สึกในความงาม ภาพที่งดงามในความคิดหรือภาพของความงามในสมอง (Image of Beauty) ศักยภาพของการรับรู้ความงามที่สามารถสัมผัสหรือรับความงามได้ต่างกัน ความงามที่อาจเกิดจากภาพ จากเสียง จากจินตนาการ จากตัวอักษร หรือประสาทสัมผัสอื่น ๆ

พระราชวรมุนี (ประยูร ธมฺมจิตฺโต) (2546, น. 6) กล่าวถึงสุนทรียศาสตร์ว่า คือสาขาปรัชญาที่ว่าด้วยความงามและสิ่งที่งามทั้งในงานศิลปะและในธรรมชาติ โดยศึกษาประสบการณ์

คุณค่าของความงามและมาตรการตัดสินใจว่าอะไรงามหรือไม่งาม เมื่อกล่าวถึงศิลปะซึ่งหมายถึงความประณีตงดงามย่อมหมายความรวมถึง ดนตรี การแสดง วรรณกรรม และศิลปะอื่น ๆ ทั้งความงามและความไพเราะ ถ้าจะกล่าวเฉพาะดนตรี บทเพลงที่สัมพันธ์กับบทกวี และศิลปะการแสดง ศิลปะแขนงต่าง ๆ มนุษย์กับการสร้างคลื่นเสียง ดนตรี ก็คงเกิดขึ้นมาพร้อมกับมนุษย์ที่เริ่มมีสำนึกเกี่ยวกับความงาม ความไพเราะ ความรื่นรมย์ มนุษย์และสัตว์ต่างก็มีเสียง นอกจากการร้องเพลงคือการเปล่งเสียงเพื่อการสื่อสาร เพื่อการต่อสู้ เพื่อการข่มขู่ เพื่อแสดงความเจ็บปวด เพื่อแสดงความดีใจและแสดงความสุข เป็นต้น นั่นคงเป็นการเริ่มต้นของบทเพลงดนตรีและการร่ายรำต่าง ๆ ทำให้เป็นการหลงใหลใฝ่ฝันของผู้คนตั้งแต่อดีตกาลจนถึงปัจจุบัน

สุเชาวน์ พลอยชุม (2534, น. 1-3) กล่าวไว้ว่า สุนทรียศาสตร์เป็นความคิดรวบยอดในเรื่องของความงาม ทั้งความงามของศิลปะและความงามของธรรมชาติ สุนทรียศาสตร์เป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยหลักเกณฑ์หรือมาตรฐานเช่นเดียวกับตรรกะวิทยาและจริยศาสตร์ เป็นการพยายามค้นหาหลักเกณฑ์หรือมาตรฐานในเรื่องความงาม

บุณย์ นิลเกษ (2523, น. 103) กล่าวถึงสุนทรียศาสตร์ไว้ว่า เป็นศาสตร์ที่ว่าด้วยความงามหรือสิ่งที่งาม โดยเฉพาะความงามในศิลปะ พร้อมด้วยมาตรการสำหรับทดสอบคุณค่าในการพิจารณาตัดสินงานศิลปะ

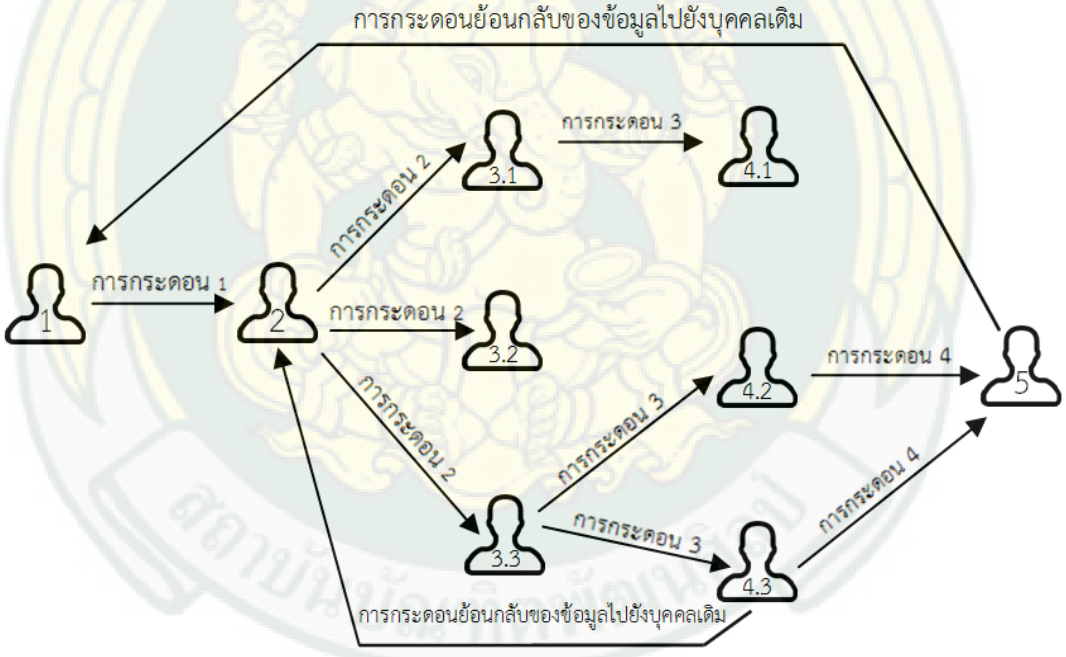
จากการศึกษาผู้วิจัยสรุปได้ว่า ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์เป็นศาสตร์ที่เกี่ยวข้องกับความงามของธรรมชาติและงานศิลปะ ซึ่งศิลปะในที่นี้หมายถึง ศิลปะทุกแขนง ได้แก่ ทัศนศิลป์ ศิลปะการแสดง สถาปัตยกรรม วรรณกรรม และดนตรี ซึ่งสุนทรียะของศิลปะด้านดนตรีจะแสดงออกผ่านทางความไพเราะของเสียงเพลง รับรู้ได้ด้วยประสาทสัมผัสทั้ง 5 ของมนุษย์ อันประกอบไปด้วย ตา หู จมูก ลิ้น และผิวสัมผัส แต่อย่างไรก็ตามการที่สุนทรียะจะเกิดขึ้นได้อย่างดีนั้น ต้องขึ้นอยู่กับผู้เสพงานศิลปะว่ามีพื้นฐานและประสบการณ์ในงานนั้น ๆ มาก่อนด้วย สุนทรียศาสตร์จึงเกี่ยวข้องกับการประเมินและตีคุณค่าของความงามโดยใช้อารมณ์และความรู้สึกของผู้เสพเป็นสำคัญ ดังนั้นหลักเกณฑ์และมาตรฐานในการประเมินคุณค่าความงาม จึงไม่สามารถกำหนดได้อย่างเป็นมาตรฐานที่แน่นอนได้

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยสามารถนำทฤษฎีสุนทรียศาสตร์มาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เพื่อแสดงให้เห็นถึงความสำคัญในด้านความไพเราะของท่วงทำนองการขับร้อง รวมถึงการใส่อารมณ์และกลวิธีการขับร้องที่จะทำให้เกิดสุนทรียรสแก่ผู้ชมการแสดง

1.2 ทฤษฎีลูกกระดอน

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2559, น. 1) ทฤษฎีลูกกระดอน เป็นทฤษฎีที่ถูกค้นพบโดย รศ.ดร. ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ เหมาะสำหรับการนำไปใช้ในการวิจัยเชิงคุณภาพ ที่ต้องการหาคำตอบในเชิงลึก โดยเฉพาะการหาข้อมูลโดยการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล

ปรากฏการณ์ของทฤษฎีลูกกระดอนเริ่มจากการที่ผู้วิจัยสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลคนที่ 1 และบุคคลข้อมูลคนที่ 1 กล่าวพาดพิงถึงบุคคลข้อมูลคนที่ 2 ด้วยการชี้แนะถึงสาระข้อมูลหรือการทวนสอบข้อมูลให้สอดคล้องต่อกัน การกระดอนสะท้อนของข้อมูลสามารถดำเนินต่อไปยังบุคคลข้อมูลคนที่ 3 คนที่ 4 คนที่ 5 หรือบุคคลข้อมูลอื่น ๆ ได้ หรืออาจสะท้อนย้อนกลับมายังบุคคลข้อมูลเดิมก็ได้เช่นกัน การสิ้นสุดการกระดอนของข้อมูลคือเมื่อผู้วิจัยพบว่าสาระของข้อมูลนั้นมีเนื้อความวนซ้ำแสดงว่าคำตอบของประเด็นนั้นมีความชัดเจน อยู่ในลักษณะข้อมูลอิ่มตัว ประโยชน์ของทฤษฎีลูกกระดอนคือเป็นการตรวจสอบข้อมูลในระหว่างการกระดอนของข้อมูลทำให้ได้ข้อมูลที่ถูกต้องแม่นยำจากกลุ่มบุคคลข้อมูลในประเด็นนั้น ๆ



ภาพที่ 1 ทฤษฎีลูกกระดอน
ที่มา: ผู้วิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยนำทฤษฎีลูกกระดอนไปใช้ในการเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์ รวมทั้งเป็นการตรวจสอบข้อมูลว่าข้อมูลมีความเที่ยงตรง เป็นไปในทิศทางเดียวกัน เพื่อให้เกิดความถูกต้องและแม่นยำของข้อมูลมากที่สุด

2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

2.1 หลักและวิธีการขับร้องเพลงไทย

เจริญใจ สุนทรวาทิน (2530, น. 59-64) ได้กล่าวถึงหลักและวิธีการขับร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ไว้ดังนี้

2.1.1 เสียง

2.1.1.1 คุณภาพเสียง ผู้ขับร้องแต่ละคนจะมีเสียงที่แตกต่างกัน บางคนมีเสียงแหลมเล็ก บางคนมีเสียงกลาง บางคนมีเสียงสูง โดยผู้ขับร้องจะต้องรู้จักใช้เสียงให้พอดีกับคุณภาพเสียงของตนเอง เช่น บางคนมีโทนเสียงกลาง แต่ร้องบีบเสียงขึ้นไปเสียงสูง ก็อาจทำให้ฟังเนื้อร้องไม่ชัดเจน เป็นต้น

2.1.1.2 กำลังเสียง ในการขับร้องเพลงไทยผู้ขับร้องจะต้องใช้กำลังเสียงอย่างเต็มที่ หรือเรียกว่า ร้องเต็มเสียง ผู้ขับร้องจะต้องฝึกฝนการใช้วิธีการต่าง ๆ จนเกิดความชำนาญ ได้แก่ การฝึกการเปล่งเสียง การฝึกหายใจ การฝึกบังคับกล้ามเนื้อที่เกี่ยวข้องกับการหายใจและการเปล่งเสียง เป็นต้น

2.1.1.3 หลักและวิธีการเปล่งเสียง ผู้ขับร้องเพลงไทยจะต้องเปล่งเสียงเต็มที่ โดยมีเสียงหนักเสียงเบา มีการปั้นเสียงให้กลมกล่อม เช่น การเปล่งเสียงเออ กระแสเสียงจะต้องผ่านลำคอออกมาทางปากโดยตรง การเปล่งเสียง อือ เสียงจะต้องผ่านออกมาในลักษณะครึ่งปากครึ่งจมูก การเปล่งเสียง เอ๋ย เสียงต้องผ่านออกมาทางจมูกเท่านั้น นอกจากนี้ต้องมีการฝึกกล้ามเนื้อคอเพื่อให้เกิดเสียงที่เป็นกลวิธีต่าง ๆ เช่น การครั่นเสียง การปริบ เป็นต้น การบังคับกล้ามเนื้อผู้ขับร้องจะต้องเกร็งกล้ามเนื้อโดยใช้วิธีการแขม่วหน้าท้อง จะทำให้เสียงของผู้ขับร้องนั้นฟังดูมีกำลังเสียง วิธีการปั้นเสียงที่เกิดประโยชน์ต่อผู้ขับร้องทำให้ไม่ต้องแผดเสียงและช่วยยืดเสียงให้ยาวไปจนถึงจุดที่ต้องการได้อย่างไพเราะ

2.1.2 คำร้อง

2.1.2.1 การทำเสียงให้ได้ความหมายชัดเจน คือ การออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน ถูกต้องตามความหมาย เช่น คำร้องที่ว่า “อย่าปรารมภ์ไปเลยนะเจ้า” คำว่า “อย่า” ไม่ควรปรุงแต่งเสียงเพราะจะทำให้ความหมายเปลี่ยนหรือฟังเป็นคำว่า “ย่า”หรือ “หญ้า” เป็นต้น

2.1.2.2 การร้องให้ถูกความหมายของบทร้อง คือ การแบ่งวรรคคำร้องให้ถูกต้อง เช่น คำว่า “โอ้ผีเสื้อเหลืออร่ามงามหนักหนา” ควรแบ่งวรรคคำร้องเป็น “โอ้-ผีเสื้อ” มิใช่ “โอ้ผี-เสื้อ” เป็นต้น

2.1.2.3 มีความประณีตในการออกเสียงคำร้องเพื่อสื่ออารมณ์ คือ การเปล่งเสียงคำร้องออกมาอย่างมีน้ำหนักเสียง มีการใส่อารมณ์ในคำร้อง มีความสั้นยาวเบาแรงแตกต่างกันออกไป

2.1.3 การเอื้อน

การเอื้อนเป็นลักษณะสำคัญที่สุดของการขับร้องเพลงไทย เสียงที่ใช้ในการเอื้อนมีหลายเสียง เช่น เสียงเออ เฮอ อือ ฮือ เป็นต้น โดยการเอื้อนนั้นจะต้องมีการแบ่งสัดส่วน มีเสียงหนักเบาของเอื้อนแต่ละคำ จึงจะทำให้เกิดความไพเราะและสร้างอารมณ์ อีกทั้งเป็นการช่วยเน้นคำร้องให้ชัดเจนขึ้น

ท้วม ประสิทธิกุล (2529, น. 196-199) ได้กล่าวถึงเสียงเอื้อนที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทยไว้ดังนี้

ตารางที่ 1 ตารางแสดงเสียงเอื้อนที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทย 7 เสียง

เสียงที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทย	รายละเอียด
1. เสียงเออ	เป็นเสียงสำคัญที่ใช้ในการดำเนินทำนองเอื้อนมากที่สุดในการขับร้องเพลงไทย
2. เสียงเอย	ใช้ในตอนสุดประโยคหรือสุดวรรคของการเอื้อนก่อนที่จะร้องคำร้อง
3. เสียงอือ	ใช้ระหว่างรอจังหวะในการขับร้องหรือใช้สอดแทรกเพื่อตกแต่งคำร้องให้มีความสละสลวยชัดเจนมากขึ้นและยังช่วยผันเสียงคำร้องบางคำที่มีเสียงไม่ตรงเสียงกับลูกตกของดนตรี
4. เสียงเอ๋ย	ใช้ในบทร้องที่มีคำว่า เอ๋ย ประกอบด้วยด้วยเสียง เอย กับ หือ
5. เสียงเฮอ	เป็นเสียงที่ใช้เป็นส่วนน้อย ใช้สอดแทรกเพื่อให้เสียงเอื้อนมีน้ำหนักเบาแล้วแรงขึ้น
6. เสียงฮือ	ใช้คู่กับเสียง อือ ใช้เป็นเสียงสอดแทรกเล็ก ๆ น้อย ๆ เพื่อช่วยให้เกิดเสียงที่สะดุดสะเทือน
7. เสียงหือ	ใช้เฉพาะเสียงท้ายอักษรเสียงสูง ใช้เป็นหางเสียงของเอื้อน หรือใช้ในตอนสุดวรรคตอนของเพลง หรือลงท้าย “เท่า”

ที่มา: ท้วม ประสิทธิกุล (2529, น. 196-199)

2.1.4 จังหวะ

ผู้ขับร้องเพลงไทยได้ดีจะต้องมีทักษะเรื่องจังหวะที่ดี คือร้องให้ตรงกับจังหวะ อาจมีการลักจังหวะ ย้อยจังหวะ เพื่อให้ฟังแล้วมีความน่าสนใจมากขึ้น อีกทั้งผู้ขับร้องควรมีทักษะในด้านของการฟังจังหวะหน้าทับและจังหวะฉิ่งด้วย

2.1.5 การหายใจ

การหายใจของผู้ขับร้องนั้นจะต้องทำให้ผู้ฟังไม่รู้สึกถึงการหายใจของผู้ขับร้อง การหายใจที่ถูกต้องทำให้การขับร้องนุ่มนวล ไม่เว้นเป็นห้วง ๆ ดังนั้นจึงต้องมีการกำหนดตำแหน่งการหายใจให้ชัดเจน โดยผู้ขับร้องต้องพิจารณาให้เหมาะสมจะทำให้การขับร้องเกิดความไพเราะมากยิ่งขึ้น

2.1.6 การสร้างอารมณ์

การใส่อารมณ์ในการขับร้องของผู้ขับร้อง จะต้องอาศัยวิธีการต่าง ๆ เช่น การเน้นคำ การเน้นเอื้อน การเว้นจังหวะ การลักจังหวะ การเปล่งเสียงแท้ การเปล่งเสียงอาศัย การควบคุมเสียง รู้จักการผ่อนเสียงให้เหมาะสม จะทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ตามที่เราต้องการได้ ผู้ขับร้องต้องจะตีความและพิจารณาบทขับร้องว่าควรใส่อารมณ์ในช่วงใดหรือตำแหน่งใดบ้าง และปฏิบัติให้ได้ตามที่กำหนดไว้ จึงจะสามารถสร้างอารมณ์และเพิ่มอรรถรสให้แก่ผู้ฟังได้

2.1.7 ความประณีต

ในการขับร้องเพลงไทย การเอื้อนแต่ละวรรค การร้องแต่ละคำร้อง จะต้องเป็นไปด้วยความประณีตบรรจง บทขับร้องส่วนใหญ่มักจะคัดมาจากวรรณคดี หากผู้ขับร้องไม่รู้จักการใส่ความประณีตลงไปในคำร้อง การขับร้องจะออกมาแบบเรียบ ๆ ไม่หวือหวาและสื่ออารมณ์ได้ยาก

หลักการขับร้องเพลงไทยหากผู้ขับร้องยึดถือและปฏิบัติตามจะส่งผลให้เกิดทักษะการขับร้องที่ดี เข้าใจและรู้จักใส่กลวิธีการขับร้องเพื่อประดิษฐ์ตกแต่งให้เกิดความงามและใส่อารมณ์ให้เกิดอรรถรสแก่ผู้ฟัง

จากการศึกษาผู้วิจัยสรุปได้ว่า การขับร้องเพลงไทยประกอบด้วย 7 องค์ประกอบสำคัญคือ 1. เสียง ผู้ขับร้องจะต้องมีคุณภาพเสียงที่ดี รู้จักวิธีการใช้เสียง ให้เหมาะสมกับคุณภาพเสียงของตนเอง ใช้กำลังเสียงอย่างเต็มที่หรือเรียกว่าการร้องเต็มเสียง และรู้หลักในการสร้างกลวิธีการขับร้องต่าง ๆ อย่างถูกต้อง 2. คำร้อง ผู้ขับร้องจะต้องออกเสียงคำร้องให้ได้ความหมายชัดเจน ถูกต้องตามความหมายของบทประพันธ์ โดยต้องแบ่งวรรคคำร้องให้ถูกต้องได้ใจความ ในการเปล่งเสียงคำร้อง ต้องเปล่งออกมาอย่างมีน้ำหนักเสียง มีความสั้นยาวเบาแรงแตกต่างกันออกไป 3. การเอื้อน ซึ่งถือเป็นลักษณะสำคัญของการขับร้องเพลงไทย ซึ่งเสียงที่ใช้ในการเอื้อนนั้นมี 7 เสียง ได้แก่ เสียงเออ เสียงเอย เสียงอือ เสียงเอ่ย เสียงเฮอ เสียงฮือ เสียงหือ โดยการดำเนินทำนองเอื้อนจะต้องมีการแบ่งสัดส่วนอย่างเหมาะสม จึงจะสร้างความไพเราะและสร้างอารมณ์ 4. จังหวะ ในการขับร้องเพลงไทยผู้ขับร้องจะต้องมีทักษะเรื่องของจังหวะที่ดี ทั้งจังหวะหน้าทับและจังหวะฉิ่ง เมื่อผู้ขับร้องมีทักษะด้านจังหวะที่ดีจะทำให้สามารถตกแต่งทำนองการขับร้องให้มีความน่าสนใจและสร้างอารมณ์ ได้มากขึ้น เช่น การลักจังหวะ การย้อยจังหวะ เป็นต้น 5. การหายใจ การหายใจที่ถูกต้องจะทำให้การขับร้องมีความนุ่มนวลฟังแล้วไม่สะดุดหู ผู้ขับร้องจะต้องพิจารณาและกำหนดตำแหน่งการหายใจให้ชัดเจน เพื่อให้เกิดความไพเราะของบทเพลง 6. การสร้างอารมณ์หรือการใส่อารมณ์ในการขับร้อง ผู้ขับร้องจะต้องมีความเข้าใจ

ตีความและพิจารณาถึงบทบาทของตัวละครและมีความรู้ในเนื้อเรื่องเพื่อให้สามารถใส่อารมณ์ได้อย่างเหมาะสม 7. ความประณีต การขับร้องเพลงไทยไม่ว่าจะเป็นการเปล่งเสียง การเอื้อน การร้องถ้อยคำ ผู้ขับร้องเพลงไทยจะต้องมีความประณีตในการปฏิบัติ ความประณีตนั้นส่งผลให้เกิดผลงานศิลปะที่ทรงคุณค่า

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยสามารถนำแนวคิดด้านการขับร้องเพลงไทย ผู้วิจัยนำวิธีการเปล่งเสียงทั้ง 7 เสียงที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทยมาใช้ในการศึกษาการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ในเรื่องการดำเนินการขับร้อง

2.2 ตำแหน่งของเสียงที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทย

ท้วม ประสิทธิกุล (2544, น. 18) กล่าวไว้ว่า “การร้องเป็นสิ่งที่อยู่ในร่างกายของคนเรา มิได้อาศัยสิ่งอื่นภายนอกแต่อย่างใด การจะเปล่งเสียงออกมาได้ตามใจผู้ขับร้องปรารถนาให้เป็นไปอย่างไรนั้นจะต้องอาศัยอวัยวะในร่างกายของเราทั้งหมดทั่วทั้งตัวเลยทีเดียว เพราะอวัยวะทุกส่วนของร่างกายมีส่วนช่วยในการเปล่งเสียงร้องให้ไพเราะได้ทั้งสิ้น” ตำแหน่งของเสียงที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทยแบ่งได้ 5 ตำแหน่ง ดังนี้

2.2.1 คอ เป็นตำแหน่งที่ใช้ในการขับร้องที่มีเสียงต่ำ และใช้ตำแหน่งในการออกเสียงบางสระ เช่น สระเออ เป็นต้น การเปล่งเสียงร้องที่ออกจากลำคอโดยตรงคือ เออ เอ่อ เป็นเสียงต่ำ ๆ จะเปล่งออกจากคอเท่านั้น แต่ถ้าเป็นเสียง เออ ที่ค่อนไปทางสูงหรือเสียงสูง จะมีตำแหน่งเสียงอื่นผสมเสียงทำนองที่เกิดจากลำคอโดยตรงนี้ โดยมากใช้ในการขับมากกว่าการร้อง

2.2.2 เพดาน เป็นตำแหน่งของเสียงตำแหน่งหนึ่งที่ใช้ประกอบกับอักษรบางตัวเพื่อให้เกิดความชัดเจนไพเราะยิ่งขึ้นในการขับร้อง เช่น ถ้าคำใดที่ออกเสียงพยัญชนะในวรรค จะ ได้แก่ จ ฉ ช ซ ฌ ญ ย ศ จะเป็นตำแหน่งของเสียงที่เกิดจากเพดานทั้งสิ้น

2.2.3 ปาก เป็นตำแหน่งที่ใช้กันมากที่สุด ในการขับร้องเพลงไทยต้องเปล่งเสียงให้ดัง เสียงที่เปล่งออกจากลำคอโดยตรงนั้นจะไม่ดังมากนัก แต่เมื่อผ่านริมฝีปากจะทำให้เสียงดังขึ้น เพราะริมฝีปากจะช่วยเน้นเสียงร้องให้ดังขึ้นและเน้นให้ถ้อยคำในการขับร้องมีความชัดเจน ทำให้การขับร้องมีความไพเราะมากขึ้น

2.2.4 ไรฟัน ตำแหน่งของเสียงนี้มีความหมายรวมถึงปุ่มเหงือกภายในไรฟันด้วย เป็นตำแหน่งเสียงที่จะเน้นเสียงควบกล้ำให้ชัดเจนยิ่งขึ้น ไรฟันเป็นตำแหน่งที่ใช้สำหรับออกเสียงพยัญชนะในวรรค ฏะใหญ่ ได้แก่ ฎ ฏ ฐ ฑ ฒ ณ ฌ ษ ฬ และวรรคตะเล็ก ได้แก่ ด ต ถ ห ธ น ล ส ถ้าคำใดที่ออกเสียงพยัญชนะในวรรคเหล่านี้ เป็นตำแหน่งที่เกิดจากไรฟันและปุ่มเหงือกทั้งสิ้น

2.2.5 จมูก เป็นตำแหน่งของเสียงที่ใช้มากในการขับร้องเพลงโดยทั่วไป แต่ในการขับร้องเพลงไทยจะต้องระวังไม่ให้เสียงออกจากจมูกมากเกินไป เสียงที่เกิดจากจมูกนี้จะสามารถผันให้เป็นเสียงสูง ส่วนมากมักพบอยู่ในการเอื้อนต่าง ๆ การเปล่งเสียงร้องที่ออกจากจมูกโดยตรงคือเสียงสระ อือ

จากการศึกษาผู้วิจัยสรุปได้ว่า ตำแหน่งของเสียงที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทยแบ่งได้ 5 ตำแหน่ง ดังนี้ 1. คอ เป็นตำแหน่งที่ใช้ในการเปล่งเสียงต่ำและการเอื้อนเสียงเออ 2. เพดาน เป็นตำแหน่งที่ใช้ประกอบกับอักษรบางตัวเพื่อให้เกิดความชัดเจนในการขับร้อง เช่น คำที่ออกเสียงพยัญชนะ ในวรรคจะ 3. ปาก เป็นตำแหน่งที่ใช้มากที่สุดในการขับร้องเพลงไทย เสียงที่เปล่งจากลำคอเมื่อผ่านริมฝีปากจะทำให้เสียงดังขึ้นเพราะจะช่วยเน้นเสียงร้องและเน้นถ้อยคำในการขับร้องให้มีความชัดเจน 4. ไรฟัน รวมถึงปุ่มเหงือกภายในไรฟัน เป็นตำแหน่งเสียงที่จะเน้นเสียงควบกล้ำให้มีความชัดเจน 5. จมูก ในการขับร้องเพลงไทยจะต้องระวังไม่ให้เสียง ออกจากจมูกมากเกินไป เสียงที่เกิดจากจมูกจะสามารถผ่านให้เป็นเสียงสูง เป็นตำแหน่งที่ใช้ในการออกเสียงเอื้อน เสียงอือ เสียงฮือ

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยนำข้อมูลเรื่องตำแหน่งของเสียงที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทย มาใช้เป็นข้อมูลประกอบในการศึกษาวิธีการออกเสียงในการขับร้องเพลงไทยของผู้ปฏิบัติการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร เพื่อให้ทราบถึงตำแหน่งที่ทำให้เกิดเสียงที่แตกต่างกัน ซึ่งเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้การขับร้องเพลงมีความไพเราะน่าฟัง

2.3 เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย

สำนักมาตรฐานและประเมินผลอุดมศึกษา สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา (2552, น. 6-10) ได้กล่าวถึง การเปล่งเสียงตามกลวิธีการขับร้องเพลงไทย โดยแบ่งเป็น 9 กลุ่ม ดังต่อไปนี้

2.3.1 รวบเสียง ขมวดเสียง

2.3.1.1 รวบเสียง

หมายถึง วิธีการขับร้องและการเอื้อน ตั้งแต่ 2 เสียงขึ้นไปให้กระชับ เน้นและตรงจังหวะเพื่อแสดงอารมณ์เพลง ส่วนมากใช้ในบทเพลงที่มีจังหวะเร็ว เพลงไทยที่แสดงออกถึงอารมณ์เพลง เช่น เพลงนาคราช เป็นการรวบเสียงให้กระชับขึ้น

2.3.1.2 สะบัดเสียงเอื้อน (ขมวดเสียง)

หมายถึง วิธีการทำเสียงตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไป โดยวิธีเรียงเสียงหรือสลับเสียงในตอนท้ายบางช่วงของการเอื้อนให้ต่อเนื่องกันอย่างรวดเร็ว

2.3.2 กลุ่มกลวิธีการขับร้องยักเยื้องจังหวะ

2.3.2.1 ลักจังหวะ

หมายถึง วิธีการขับร้องซึ่งดำเนินไปโดยไม่ตรงกับจังหวะ เสียงที่หนักหรือน่าจะลงตรงจังหวะ ก็ทำให้ตกลงในที่อื่นซึ่งไม่ตรงจังหวะ ซึ่งเป็นการตกลงล่วงหน้าครึ่งหนึ่งของช่วงจังหวะย่อยสุดท้าย เป็นการกระทำโดยเจตนาเพื่อให้เกิดความไพเราะหรือเร้าอารมณ์

2.3.2.2 ย้อยจังหวะ

หมายถึง วิธีการขับร้องที่เจตนาออกเสียงคำร้องหรือการเอื้อน (ทำนองร้อง) ลงหลังจังหวะเพื่อให้เกิดความไพเราะ ส่วนมากจะใช้ในคำร้องหรือเอื้อนท้ายวรรคเพลง

2.3.2.3 ล่วงหน้า

หมายถึง วิธีการขับร้องที่เจตนาประดิษฐ์ทำนองให้ลงเสียงคำร้องหรือการเอื้อน (ทำนองร้อง) ที่ควรจะลงตรงจังหวะ ไปตกก่อนตำแหน่งจังหวะ

2.3.3 ม้วนเสียงท้ายคำ

2.3.3.1 ม้วนเสียงท้ายคำ

หมายถึง วิธีการขับร้องที่ใช้ความหนักเบาของเสียงท้ายคำร้อง แสดงความงดงามของคำร้อง โดยเพิ่มความละเอียดของท่วงทำนอง ลักษณะนี้มักใช้ในตอนจบวรรค จบประโยค หรือจบท่อนของเพลง

2.3.3.2 หางเสียง

หมายถึง วิธีการลากเสียงให้สูงขึ้นจากเสียงเดิม ในตอนท้ายของคำร้องหรือการเอื้อน เพื่อให้คำร้องและการเอื้อนชัดเจนและเพิ่มความไพเราะยิ่งขึ้น

2.3.4 เสียงครั่น เสียงกระทบ เสียงสะดุด เสียงปริบ เสียงโปรย

2.3.4.1 เสียงครั่น

หมายถึง วิธีการทำเสียงร้องให้สะดุดสะเทือน เพื่อให้เกิดความไพเราะ เสียงนี้ออกมาคล้ายการกระแอม ครั่นจะมีทั้งยาวและสั้น แบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ ครั่นที่ทำนองและครั่นที่คำร้อง

1) เสียงครั่นที่ทำนอง หมายถึง วิธีการลากเสียงอือ หรือเสียงอื่นโดยสะเทือนเสียงที่เพดาน อาจขึ้นนาสิก แล้วมักลงจบด้วยการสะดุดเสียง

2) เสียงครั่นที่คำร้อง หมายถึง วิธีการทำเสียงในลักษณะเดียวกับครั่นที่ทำนอง แต่เป็นการสะดุดสะเทือนที่เสียงของคำร้อง

2.3.4.2 เสียงกระทบ

หมายถึง การทำเสียง 2 พยางค์ คือ เสียงหน้าที่สั้นมากเข้าหาเสียงยาวที่ตามหลัง มีหลายลักษณะ ประกอบด้วย เสียงกระทบขึ้น เสียงกระทบลง เสียงกระทบเรียงเสียง เสียงกระทบข้ามเสียง เสียงกระทบนี้อาจทำได้หลายครั้งต่อเนื่องกัน

1) เสียงกระทบขึ้น เสียงหน้าสั้นกระทบไปหาเสียงยาวที่สูงขึ้น หรือเสียงต่ำไปหาเสียงสูง ซึ่งกระทำได้ทั้งเรียงเสียงขึ้นและข้ามเสียงขึ้น

2) เสียงกระทบลง เสียงหน้าสั้นกระทบไปหาเสียงยาวที่ต่ำลงหรือเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ

3) เสียงกระทบเรียงเสียง เสียงกระทบเข้าไปชิดหากัน เป็นเสียงคู่ 2

4) เสียงกระทบข้ามเสียง เสียงกระทบเข้าไปชิดหากัน โดยทั่วไปจะข้ามเสียงคู่ 3

2.3.4.3 เสียงสะดุด

หมายถึง วิธีการทำเสียงให้กระทบกันเพียงเบา ๆ ในระหว่างที่เสียงว่างเล็ก ๆ น้อย ๆ สำหรับใช้สอดแทรกหรือปรุงแต่งให้มีอรรถรสยิ่งขึ้น เสียงสะดุดคล้ายกระทบแต่เบากว่า

2.3.4.4 เสียงปริบ

หมายถึง วิธีการลากเสียงอือ หรือเสียงอื่น โดยสะเทือนเสียงที่เพดานขึ้นนาสิกแล้วสะดุดเสียง มีลักษณะเดียวกับครั่นแต่เสียงสั้นกว่า เสียงปริบจะเบากว่าเสียงสะดุด ความแตกต่างของเสียงสะดุดกับเสียงปริบอยู่ที่เสียงสะดุดจะขาดออกจากกัน แต่เสียงปริบจะไม่ขาด เสียงปริบจึงเบาที่สุดในกระบวนการของเสียงสะดุดและเสียงกระทบ

2.3.4.5 เสียงโปรย

หมายถึง วิธีการขับร้องที่ปรุงแต่งถ้อยคำและการเอื้อน โดยการโปรยเสียง (โรยเสียง) จากสูงลงมาหาต่ำ

2.3.5 ประดิษฐ์คำ: เน้นเสียงและเน้นคำ ปั้นเสียงประคบเสียง ปั้นคำ ประคบคำ

2.3.5.1 เน้นเสียงและเน้นคำ

หมายถึง วิธีการทำให้คำร้องและทำนองเอื้อนชัดเจน โดยเพิ่มน้ำหนักเสียงหรือเน้นคำให้ชัดเจนเป็นพิเศษอย่างเหมาะสม เช่น การร้องเพลงสำหรับการแสดง ซึ่งต้องเน้นเสียงเน้นคำใช้เสียงหนักเสียงเบาให้สอดคล้องกับเนื้อหาของบทขับร้อง

2.3.5.2 ปั้นเสียง (ประคบเสียง)

หมายถึง วิธีการปรุงแต่งเสียงเอื้อนตามทำนองการขับร้องให้กลมกล่อม นุ่มนวล ชัดเจน ได้อารมณ์ต่าง ๆ จนเกิดความไพเราะ

2.3.5.3 ปั้นคำ (ประคบคำ)

หมายถึง วิธีการเปล่งเสียงคำร้องตามทำนองการขับร้องให้นุ่มนวล ชัดเจนตามอักขรวิธี และสื่อความหมายได้อารมณ์ต่าง ๆ จนเกิดความไพเราะ

2.3.6 กล่อมเสียง กลิ้งเสียง ตรึงเสียง (กลึงเสียง) กลืนเสียง อมเสียง ซ้อนเสียง

2.3.6.1 กล่อมเสียง

หมายถึง วิธีดำเนินทำนองการขับร้อง (ทั้งเอื้อนและคำ) ให้ได้ความนุ่มนวลราบรื่นทั้งท่อนหรือประโยคของเพลง มีลักษณะคล้ายกับประคบเสียงแต่ขึ้นอยู่กับกลวิธีและลีลาของผู้ขับร้องให้ได้ความประทับใจแก่ผู้ฟัง

2.3.6.2 กลิ้งเสียง

หมายถึง วิธีการดำเนินทำนองเอื้อนเพียงบางช่วงให้ได้คุณสมบัติคล้ายกล่อมเสียงแต่ทำเร็วกว่าโดยลีลาการออกเสียงเลื่อนไหลตั้งแต่ออกเสียงจนจบช่วงเพลงอย่างราบรื่น

2.3.6.3 ตรึงเสียง (กลึงเสียง)

หมายถึง วิธีการเปล่งเสียงขับร้องด้วยการใช้เสียงหนักเบาอย่างเหมาะสม ทำให้การเอื้อนและบทร้องชัดเจนและบังคับให้ตำแหน่งเสียงร้องต้องตรงกับตำแหน่งเสียงของทำนองเพลง

2.3.6.4 กลืนเสียง

หมายถึง วิธีขับร้องส่วนสุดท้ายของการเอื้อนโดยใช้วิธีค่อย ๆ หุบปาก แต่เสียงเอื้อนยังคงอยู่และกลืนเสียงที่ยังคงอยู่นั้นให้ค่อย ๆ หายไปในลำคอ

2.3.6.5 อมเสียง

หมายถึง วิธีขับร้องให้เสียงของกระบวนการเอื้อนอยู่ในปากโดยวิธีหุบปากเก็บเสียงให้เสียงดำเนินต่อไปแล้วระบายเสียงออกทางจมูกเป็นบางส่วน (เสียงนาสิก) โดยไม่ให้เสียงเอื้อนขาด

2.3.6.6 ซ้อนเสียง

หมายถึง วิธีการขับร้องที่ปรุงแต่งถ้อยคำและการเอื้อนโดยการซ้อนเสียงขึ้นจากต่ำไปหาสูง

2.3.7 ครวญ โหน พลิ้ว กนกคอ โยกเสียง โยนเสียง ขยักขย่อน

2.3.7.1 เสียงครวญ

หมายถึง วิธีการประดิษฐ์ทำนองประเภทหนึ่งซึ่งแสดงถึงอารมณ์โศกเศร้าโดยประดิษฐ์ตกแต่งลีลาการขับร้องให้เป็นอารมณ์โศก มีทั้งชนิดที่ถูกควบคุมโดยจังหวะหน้าทับและไม่ถูกควบคุมโดยจังหวะหน้าทับแต่ดำเนินไปกับจังหวะย่อย โดยเป็นอิสระต่อกันตามกระบวนการขับร้องซึ่งตอนจบต้องลงจบไม่คร่อมจังหวะหน้าทับ

2.3.7.2 โหนเสียง

หมายถึง การทำเสียงเอื้อน ณ จุดใดจุดหนึ่งของกระบวนการเอื้อนให้เลื่อนไหลจากระดับเสียงเดิมให้สูงขึ้นไปอีก เป็นส่วนหนึ่งของการเอื้อนเพื่อให้เกิดอารมณ์เศร้ามากขึ้น (เช่น การเอื้อนตอนท้ายของเพลงมอญร้องไห้ แขกมอญ ตะนาวมอญ เป็นต้น)

2.3.7.3 โยกเสียง

หมายถึง วิธีการทำเสียงสูงต่ำกลับไปกลับมาหลาย ๆ ครั้งจนกว่าจะหมดทำนอง เช่น การขับร้องที่ใช้เสียงเอื้อนตั้งแต่ 2 เสียงขึ้นไปเอื้อนไปมาจากช้าไปหาเร็ว (เช่น ทำนองท้ายเพลงเชิดนอก ทำนองเอื้อนตอนต้นของเพลงเชิดฉิ่ง เป็นต้น)

2.3.7.4 โยนเสียง

หมายถึง วิธีการทำเสียงให้แกว่งไกวไปมาจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่งและกลับมาเสียงเดิมให้ลงตามจังหวะ (เช่น เพลงโอ้ปี่ เพลงทยอย เพลงประเภทหน้าทับสองไม้) โยนเสียงนี้มีไว้เพื่อเป็นที่พักของเพลงบางตอนและเปิดโอกาสให้ผู้ร้องหรือผู้แต่งเพลงได้ประดิษฐ์ทำนองดัดแปลงออกไปได้ตามความพอใจจะสั้นยาวเท่าใดก็ได้ เพียงแต่เมื่อถึงที่สุดของการพลิกแพลงแล้วให้เสียงตกอยู่ที่เสียงเดิมเท่านั้น

2.3.7.5 ขยักขย่อน

หมายถึง วิธีการเปล่งเสียงเอื้อน หรือคำร้องที่ต้องเปล่งเสียงให้ยาวลงทรวงแล้วขยอกเสียงออกมาให้ต่อเนื่องกัน

2.3.8 ผ่อนเสียง ผ่านเสียง เหินเสียง เลื่อนไหล

2.3.8.1 ผ่อนเสียง

หมายถึง วิธีการออกเสียงโดยการลากเสียงให้ยาวแล้วค่อย ๆ เบาลงเพื่อให้เกิดความนุ่มนวล มีวิธีการคือก่อนจะร้องต้องสูดลมหายใจเข้าให้เต็มที่ แล้วค่อย ๆ ผ่อนเสียง ผ่อนลมออกทีละน้อยอย่างสม่ำเสมอ แม้จะต้องทำเสียงที่มีช่วงยาวตามกำหนดจังหวะหนึ่งฉิ่งหนึ่งฉับก็ตาม ทำได้ทั้งคำร้องและการเอื้อน วิธีนี้ช่วยชะลอกำลังไว้ให้มีมากพอและผ่อนใช้ได้อย่างไพเราะพอเหมาะพอดี

2.3.8.2 เหินเสียง

หมายถึง วิธีการทำเสียงให้เลื่อนไหลจากต่ำไปหาสูง มีลักษณะคล้ายคลึงกับการช้อนเสียงแต่ใช้กำลังมากกว่าโดยการเพิ่มแรงดันของลมหายใจให้มากขึ้นและยาวขึ้น แต่ยังคงความสม่ำเสมออย่างต่อเนื่อง เช่น เพลงแขกลพบุรี

2.3.9 ผันเสียง ร่อนใบไม้ร่วง

2.3.9.1 ผันเสียง

คือ การออกเสียงให้ได้ตรงตามวรรณยุกต์โดยค่อย ๆ ออกเสียงผันไปตามคำร้อง คล้ายการผันวรรณยุกต์ กา ก่า ก้า ก๊า ก๋า แต่มิใช่ผันทั้ง 5 เสียงอาจผันแค่ 2-3 เสียง

2.3.9.2 ร่อนใบไม้ร่วง

หมายถึง การขับร้องที่ใช้วิธีการสะบัดเสียงเป็นช่วง ๆ โดยเริ่มจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ โดยลากเสียงตัวสุดท้ายของแต่ละช่วงให้ยาว เช่น เพลงทยอยเขมร สามชั้น (ร่วงในเอื้อน) หรือเพลงสุรินทราหู สามชั้น (ร่วงในคำ) คำว่า “แนบ”

จากการศึกษาผู้วิจัยสรุปได้ว่า กลวิธีการขับร้องเพลงไทยเป็นเทคนิควิธีเฉพาะตัวของผู้ขับร้องที่ใช้เพื่อให้เกิดความไพเราะ หากเปรียบการขับร้องเพลงไทยเป็นการแต่งกาย กลวิธีการขับร้องก็เปรียบเสมือนเครื่องประดับ หากใส่เครื่องประดับมากเกินไปก็จะเกินงาม ผู้ขับร้องจะต้องพิจารณาและเลือกใช้กลวิธีการขับร้องให้เหมาะสม สอดแทรกให้ตรงตามจังหวะ และคงไว้ซึ่งทำนองทางร้องดั้งเดิม จึงจะทำบทเพลงมีความไพเราะน่าฟังมากยิ่งขึ้น ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยศึกษาเรื่องการเปล่งเสียงตามกลวิธีการขับร้องเพลงไทย เพื่อนำไปใช้วิเคราะห์กลวิธีการขับร้องเพลงไทยของผู้ปฏิบัติการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ซึ่งแสดงให้เห็นถึงอัตลักษณ์ในการขับร้องเพลงของผู้ขับร้องแต่ละคนได้อย่างชัดเจน

2.4 รูปแบบการขับร้องเพลงไทย

ท้วม ประสิทธิกุล (2529, น. 240) กล่าวถึงรูปแบบการขับร้องเพลงไทย มี 3 ประเภท คือ

2.4.1 การร้องเดี่ยว

การร้องเดี่ยว หมายถึง การขับร้องเพลงนั้น ๆ เพียงคนเดียว ซึ่งผู้ขับร้องจะต้องเป็นผู้ที่มีทักษะการขับร้องที่ดี มีสมาธิ มีปฏิภาณไหวพริบ แม่นยำในบทเพลง อีกทั้งยังต้องใช้กลวิธีในการขับร้องสร้างสรรค์บทเพลงโดยใส่ความรู้สึกและอารมณ์ให้สามารถเข้าถึงบทเพลงและผู้แสดงได้เป็นอย่างดี ดังที่ ท้วม ประสิทธิกุล (2529, น. 240) กล่าวว่า การร้องเดี่ยวต้องมีเทคนิค ต้องมีความสามารถใช้ความประณีตใส่ความรู้สึกและเน้นให้เห็นเป็นจริงเป็นจัง สามารถโน้มน้าวจิตใจให้เกิดอารมณ์เคลิบเคลิ้มหวั่นไหว การร้องเดี่ยวนั้นมีความสำคัญอยู่ที่ร้องดี ร้องเพราะ แม่นยำ กล้าหาญ ฉลาดไหวพริบ สมาธิดี

2.4.2 การร้องหมู่

การร้องหมู่ หมายถึง การร้องพร้อมกันตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป การขับร้องประเภทนี้จะมุ่งเน้นความพร้อมเพรียงของผู้ขับร้องเป็นสำคัญ โดยจะต้องขับร้องให้เสียงออกมาเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน มีเสียงสม่ำเสมอกลมกลืนกัน ดังนั้นผู้ขับร้องจึงไม่ควรใส่เทคนิคกลวิธีที่พลิกแพลงมากจนเกินไป

แต่จะมุ่งเน้นถ้อยคำให้ถูกต้องชัดเจนตามอักขระวิธี ดังคำกล่าวของ ท้วม ประสิทธิกุล (2529, น. 240) ที่ว่า การร้องหมู่นั้นมีความสำคัญอยู่ที่ความพร้อมเพรียงและเรียบร้อยเสียงสม่ำเสมอถ้อยคำชัดเจน

2.4.3 การร้องต้นบท-ลูกคู่

การร้องต้นบทลูกคู่ หมายถึง รูปแบบการขับร้องที่มักพบในการขับร้องประกอบการแสดงเป็นส่วนใหญ่ การขับร้องแบบต้นบทลูกคู่นี้จะใช้ร้องเฉพาะนักร้องหญิงเท่านั้น แบ่งผู้ปฏิบัติการขับร้องออกเป็น 2 กลุ่ม คือ

2.4.3.1 ต้นบท หมายถึง ผู้ที่ขับร้องในวรรคสดับและวรรครองในกลอนบทละคร ซึ่งผู้ที่เป็นต้นบทจะต้องมีทักษะการขับร้องที่ดี แม่นยำในบทเพลง มีสมาธิ แม่นยำในจังหวะและบทเพลง มีไหวพริบดี ขับร้องเพลงได้ไพเราะ

2.4.3.2 ลูกคู่ หมายถึง ผู้ที่ขับร้องในวรรครับและวรรคส่งในกลอนบทละคร ผู้ที่เป็นลูกคู่จะมีตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป โดยร้องรับพร้อมกัน มุ่งเน้นความพร้อมเพรียงในการขับร้อง และจะต้องรักษาระดับเสียงอย่าให้เสียงเหลื่อมกัน

จากการศึกษาผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้ รูปแบบการขับร้องเพลงไทยมี 3 ประเภท 1. การร้องเดี่ยว หมายถึง การร้องเพลงนั้น ๆ เพียงคนเดียว ผู้ขับร้องจะต้องมีทักษะการขับร้องที่ดี มีปฏิภาณไหวพริบ มีความแม่นยำในบทเพลง มีสมาธิดีและก็ต้องใช้กลวิธีในการขับร้องสร้างสรรค์บทเพลงให้เกิดความไพเราะ 2. การร้องหมู่ คือ การร้องพร้อมกันตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป มุ่งเน้นความพร้อมเพรียงของผู้ขับร้องเป็นสำคัญ โดยต้องขับร้องให้เสียงออกมาเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ไม่ควรใส่เทคนิคหรือกลวิธีที่พลิกแพลงมากจนเกินไป แต่ควรมุ่งเน้นถ้อยคำให้ชัดเจนถูกต้องตามอักขระวิธี 3. การร้องต้นบท-ลูกคู่ มักพบในการขับร้องประกอบการแสดงเป็นส่วนใหญ่ โดยจะใช้ร้องเฉพาะนักร้องหญิงเท่านั้นแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ ต้นบท หมายถึง ผู้ขับร้องในวรรคสดับและวรรครองในกลอนบทละคร จะต้องมีทักษะการขับร้องที่ดี แม่นยำในบทเพลง มีสมาธิ และสามารถถ่ายทอดอารมณ์ของตัวละครได้อย่างดี 2. ลูกคู่ หมายถึง ผู้ที่ขับร้องในวรรครับและวรรคส่งในกลอนบทละคร ผู้ที่เป็นลูกคู่จะต้องมีตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป ร้องพร้อมกันมุ่งเน้นความพร้อมเพรียงเป็นสำคัญ

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยนำข้อมูลเรื่องรูปแบบการขับร้องเพลงไทย มาใช้เป็นข้อมูลประกอบในการศึกษาการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

2.5 คุณสมบัติของผู้ขับร้อง

ท้วม ประสิทธิกุล (2529, น. 229) กล่าวถึง คุณสมบัติของผู้ขับร้องที่ดี ไว้ดังนี้

2.5.1 แม่นจังหวะ หมายถึง จังหวะดี ถูกต้อง รักษาแนวได้ระดับ ไม่รุกพรวดพราดจนล้ำจังหวะ หรือไม่ยืดยาดไม่ขาดเกิน

2.5.2 แม่นเสียง ต้องจำเสียงลูกฆ้องได้ ขึ้นลงไม่ผิดเสียง ไม่ว่าจะร้องเพลงใดก็ตาม จะต้องยึดถือหลักเสียงมาตรฐาน เช่น เสียงในกรวด เสียงเพียงออบน และเสียงชวา เป็นต้น ผู้ขับร้องจะต้องขึ้นเสียงให้ถูกต้องตามหลักของแต่ละเพลงโดยไม่ผิดเสียง

2.5.3 แม่นเพลง หมายถึง เพลงใดใช้เสียงอะไรมีลีลาอย่างไร ถ้าร้องเพลงที่ติดต่อกัน เช่น ร้องเพลงตับต้องใช้เสียงที่มีสำเนียงกลมกลืนกันและทุกเพลงไม่ผิดพลาดขาดเกิน

2.5.4 กำลังเสียงดี หมายถึง กำลังเสียงที่ร้อง สามารถร้องได้ทั้งในทางขึ้นสูงและทางลงต่ำ มีน้ำเสียงแจ่มใสคงทนหรือเรียกว่าเสียงคงทนตามธรรมชาติ รู้จักรักษากำลังเสียงให้สม่ำเสมอ ถ้าพยายามทำได้ตามหลักวิธีดังกล่าวก็จะช่วยให้ร้องได้ไพเราะยิ่งขึ้น

2.5.5 อักขระดี การขับร้องเพลงไทยต้องใช้อักขระถ้อยคำให้ถูกต้อง เพราะการขับร้องเพลงไทยมักร้องเป็นเรื่องติดต่อกัน ถ้าร้องไม่ชัดเจนหรือใช้อักขระไม่ถูกต้อง อาจทำให้ผิดความหมายไปได้หรือฟังไม่รู้เรื่อง

2.5.6 กล้าหาญ คือการระงับความประมาท ระงับความอาย ความไม่กล้า สามารถขึ้นเพลงได้ถูกต้องของเสียงโดยไม่ต้องอาศัยการให้เสียงแต่อย่างใด (มีความกล้า) มีความมั่นใจในตัวเอง ท่าทางมีสง่า ท่าทางภาคภูมิ

2.5.7 รู้จักใช้วิธีการผ่อนและถอนหายใจถูกต้อง การหายใจมีความสำคัญมากสำหรับผู้ที่ต้องใช้เสียงเป็นหลักอย่างเช่นคนร้องเพลงไทย การขับร้องถ้าหายใจไม่ถูกที่จะทำให้เหนื่อยเร็วกว่าปกติ

2.5.8 มีสมาธิดี เป็นผู้ไม่ประมาท ตั้งสติมั่น ใช้ความระมัดระวังทุกกรณี มีความรู้สึกตัวอยู่เสมอ

จากการศึกษาผู้วิจัยสรุปได้ว่า ผู้ขับร้องที่ดี จะต้องแม่นจังหวะ แม่นเสียง แม่นเพลง มีกำลังเสียงที่ดี ร้องได้อักขระชัดเจนถูกต้อง มีความกล้าหาญกล่าวคือ สามารถระงับความประมาท ความอาย ความไม่มั่นใจในตนเองได้ รู้จักวิธีการผ่อนและการถอนหายใจอย่างถูกต้อง และต้องมีสมาธิดี มีสติที่ตั้งมั่นจึงจะสามารถปฏิบัติการขับร้องได้อย่างมีประสิทธิภาพ

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยศึกษาเรื่องคุณสมบัติของผู้ขับร้องที่ดี เพื่อนำไปใช้เป็นข้อมูลประกอบในการศึกษาเกณฑ์การคัดเลือกผู้ขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

2.6 มหรสพในงานพระเมรุมาศ

สรบัญชา หมื่นแสวง และคณะ (2560, น. 25-49) กล่าวถึงมหรสพในงานพระเมรุมาศไว้ดังนี้

การแสดงมหรสพในงานออกพระเมรุเป็นแบบแผนประเพณีสืบทอดกันมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา จนถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ได้มีการจัดมหรสพสมโภชงานออกพระเมรุตามแบบแผนประเพณีเป็นครั้งแรก เมื่อปี พ.ศ.2339 ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชคือ งานออกพระเมรุพระบรมอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมมหาชนก โดยปรากฏหลักฐานในโคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลวง มีการแสดงมหรสพหลายอย่าง อาทิ โขน ละคร หุ่น หนัง งิ้ว มอญรำ เทพทอง โมงครุ่ม ไต่ไม้ แพนรำ ไต่ลวด กายกรรม เป็นต้น

๏ มหฤศพครบสิ่งไส้ สรรพรรณ
โขนต่อโขนประชันกัน เก่งกริ้ว
หุ่นต่อหุ่นเสมอขัน ชิงชะนะ กันนา
ละครต่อละครงิ้ว ต่องิ้วประชันกัน

(กรมศิลปากร, 2528, น. 112)

จุดประสงค์ของการแสดงมหรสพในงานพระเมรุ สันนิษฐานว่าเพื่อให้ประชาชนได้รับชมและถือเป็นการออกทุกข์ในเวลาเดียวกัน อีกทั้งยังเป็นการแสดงให้เห็นถึงพระอิสริยยศของพระมหากษัตริย์หรือพระบรมวงศานุวงศ์องค์นั้น ๆ (สิโรตม์ ภินันท์รัชต์ธร, 2552, น.284) ได้กล่าวถึงบทบาทของการแสดงมหรสพในงานพระเมรุไว้ว่า “มีการสร้างพระเมรุอย่างมโหฬาร มีการตั้งโรงระทารายรอบพระเมรุเพื่อจุดดอกไม้เพลิง ระหว่างโรงระทาตั้งโรงมหรสพมากมายหลายชนิด อาทิ โขน หนังใหญ่ ละครใน ละครนอก หุ่นกระบอก หุ่นหลวง งิ้ว นอกจากนี้พื้นที่ว่างยังมีการแสดง การละเล่นต่าง ๆ อาทิ โมงครุ่ม รำโคม นอนหอก นอนดาบ ไต่ลวด หกสูง เป็นต้น”

การแสดงมหรสพในงานพระเมรุแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ

2.6.1 มหรสพที่เป็นเรื่องราว

2.6.1.1 หนังใหญ่

หนังใหญ่เป็นมหรสพเก่าแก่ชนิดหนึ่งของไทย มีหลักฐานการแสดงหนังมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้นกล่าวถึงไว้ชัดเจนในกฎมณเฑียรบาล สมัยสมเด็จพระบรมไตรโลกนาถ พ.ศ.2001 หนังใหญ่เป็นมหรสพที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นมหรสพชั้นสูงอย่างหนึ่งมีลีลาการแสดงที่งดงาม จัดแสดงในวาระสำคัญเท่านั้น (กรมศิลปากร, 2528, น. 58)

หนังใหญ่เป็นการแสดงกลางแจ้ง ไม่ปลูกโรงมีเพียงจอหนัง ใช้วงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดง เริ่มการแสดงด้วยการไหว้ครูเรียกว่าเบิกหน้าพระ ต่อด้วยการเล่นเบิกโรงแล้วจึงจับเรื่อง การเบิกโรงหนังใหญ่เป็นการแสดงชุดสั้น ๆ นิยมเล่นเรื่องจับลิงหัวค่ำเป็นเรื่องเบิกโรง ดำเนินเรื่องด้วยการเชิดตัวหนังตามเพลงหน้าพาทย์ การพากย์และเจรจา ตัวบทที่ใช้แสดงคือเรื่องรามเกียรติ์



ภาพที่ 2 การเชิดหนังใหญ่โดยมีวงปี่พาทย์เครื่องห้าบรรเลง

ที่มา: สรบัญชา หมื่นแสวง และคณะ (2560, น. 26)

2.6.1.2 โขน

โขนจัดเป็นนาฏกรรมที่มีความเป็นศิลปะเฉพาะของตนเอง ไม่ปรากฏแน่ชัดว่าคำว่า "โขน" ปรากฏขึ้นในสมัยใด แต่มีการเอ่ยถึงในวรรณคดีไทยเรื่อง ลิลิตพระลอ ที่กล่าวถึงโขนในงานแสดงมหรสพระหว่างงานพระศพของพระลอ พระเพื่อนและพระแพงว่า "ขยายโรงโขนโรงรำทำระทาราวเทียน" ในสมัยอยุธยามีบันทึกไว้ในจดหมายเหตุลาลูแบร์ ราชอาณาจักรสยาม และในสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 มีการเล่นโขนในงานฉลองอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมชนกาธิราช ดังปรากฏในพระราชพงศาวดารความว่า “ในการมหรสพสมโภชพระบรมอัฐิครั้งนั้นมีโขนชักรอกโรงใหญ่ทั้งโขนวังหลังและวังหน้า แล้วประสมโรงเล่นกันกลางแปลงเล่นศึกทศกัณฐ์ยกทัพกับสิบขุนสิบรถ โขนวังหลังเป็นทัพพระรามยกทัพออกจากพระบรมมหาราชวัง โขนวังหน้าเป็นทัพทศกัณฐ์ยกออกจากพระราชวังบวรฯ มา เล่นรบกันในท้องสนามหน้าพลับพลาถึงมีปืนบาเหรี่ยมรางเกวียนลากออกมายิงกันดังสนั่นไป”



ภาพที่ 3 โขน

ที่มา: https://www.winnews.tv/news/10285 (ออนไลน์, สืบค้น 15 มิถุนายน 2561)

โขนเป็นการแสดงที่ได้รับความนิยมมาโดยตลอดตั้งแต่ในอดีตจนถึงปัจจุบัน มักนิยมแสดงเป็นมหกรรมบูชาเจ้านายชั้นสูง เช่น แสดงในงานถวายพระเพลิงพระบรมศพหรือพระศพ แสดงเป็นมหรสพสมโภช เช่น ในงานพระราชพิธีบรมราชาภิเษก และแสดงเป็นมหรสพเพื่อความบันเทิงในโอกาสทั่ว ๆ ไป เรื่องที่นิยมแสดงคือ เรื่องรามยณะหรือรามเกียรติ์

2.6.1.3 ละคร

ละครเป็นศิลปะและวัฒนธรรมไทยซึ่งมีมาตั้งแต่สมัยโบราณ มีการแสดงเป็นเรื่องเป็นราว แบ่งออกเป็นละครแบบดั้งเดิมคือละครรำ ได้แก่ ละครชาตรี ละครนอก ละครในและละครที่ประยุกต์ขึ้นใหม่ ได้แก่ ละครดึกดำบรรพ์ ละครพันทาง ละครเสภา ละครสังคีต ละครร้อง ละครพูด ละครเพลง เป็นต้น ในสมัยโบราณละครที่แสดงในการออกพระเมรุจะเล่นละครชาตรี ละครในละครนอก มีปรากฏในโคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลวง ดังนี้

๏ ลครเรื่องละเด่นร้อง	เสียงใส
ฉับฉ่าทำนองใน	นาฏฟ้อน
ลักนุชบุษบาไป	สมสู่ เจ้านา
เผด็จรัดระตูร้อน	รีบร้นพลตาม
๏ ชาตรีตลุบตุบทิ้ง	กลองโทน
รำสบัดชัดสะเอวโอน	อ่อนแปล้
คนกรับรับขยับโยน	เสียงเยิ่น ไปนา
ร้องเรื่องรทเสนแก้	ห่อขยุ้มมาโปรย

(กรมศิลปากร, 2528, น. 112-113)



ภาพที่ 4 ละครเรื่อง มโนห์รา

ที่มา: กรมศิลปากร

1) ละครชาตรี เป็นละครที่เก่าแก่ที่สุดของไทย ไม่ทราบว่าเกิดมาแต่สมัยใด ผู้แสดงเป็นชายล้วน มี 3 ตัว คือ ตัวทำบทเป็นผู้ชายหรือตัวพระ ตัวทำบทเป็นผู้หญิงหรือตัวนาง ตัวทำบทเบ็ดเตล็ดหรือตัวตลก นิยมเล่นเรื่องรถเสน มโนห์รา ก่อนเริ่มแสดงต้องทำพิธีไหว้ครู ปี่พาทย์

โหมโรงโดยใช้กลองตุ๊กตีให้สัญญาณว่าบริเวณนี้จะมีการแสดงละคร เริ่มการแสดงด้วยการรำซัดไหว้ครู การแสดงดำเนินเรื่องรวบรัดมีผู้บอกบท ผู้รำจะร้องตาม มีลูกคู่ร้องรับวรรคท้ายซ้ำกัน 3 ครั้ง เมื่อร้องจบจะมีบทเจรจาต่อ เมื่อแสดงจบจะรำซัดอีกครั้ง

2) ละครนอก หมายถึง ละครที่คนธรรมดาสามัญเล่นกันนอกพระราชฐาน ผู้แสดงเป็นชายล้วน การดำเนินเรื่องรวดเร็ว มีบทตลกแทรกไว้ตลอดเวลาโดยไม่ยึดขนบธรรมเนียมประเพณี การแต่งกายจะแต่งตามแบบที่เรียกว่า "แต่งองค์ทรงเครื่อง" เรื่องที่นิยมแสดง เช่น เรื่องสังข์ทอง พระอภัยมณี คาวี ไชยเชษฐ์ มณีพิไชย สุวรรณหงส์ แก้วหน้าม้า สังข์ศิลป์ชัย เป็นต้น

3) ละครใน นับว่าเป็นต้นแบบของศิลปะการร่ายรำของไทย เพราะมีสุนทรียะทางนาฏกรรม แสดงถึงขนบธรรมเนียมประเพณีของไทยในราชสำนัก ท่ารำประณีตงดงาม มีลักษณะเฉพาะ เช่น ท่ารำของตัวพระ ศิลปะการร่ายกทัพ รำอาวุธ ศิลปะการชมต่าง ๆ เช่น ชมป่า ชมราชรถ ชมม้า ชมช้าง ผู้แสดงคัดเลือกจากผู้ที่มีรูปร่างหน้าตางดงาม ท่วงทีสง่า มีฝีมือในเชิงรำ นิยมแสดงเพียง 3 เรื่อง คือ รามเกียรติ์ อุณรุท อิเหนา ดนตรีและเพลงขับร้องประกอบท่ารำจะมีท่วงทำนองตามลักษณะของการแสดง เช่น เพลงร่าย เพลงช้าปี่ และเพลงโอ้ปี่ เป็นต้น ผู้แสดงไม่ต้องร้องเองเพราะมีต้นเสียงร้องแทนไม่ว่าจะเป็นบทดำเนินเรื่องหรือเจรจา

2.6.1.4 หุ่น

หุ่นไทย คือ รูปแบบจำลองทำคล้ายของจริง ประดิษฐ์ด้วยวิธีปั้นหรือแกะสลัก ใช้ในการเล่นมหรสพ เคลื่อนไหวด้วยการปักหรือเชิด บังคับให้เคลื่อนไหวเพื่อแสดงเป็นเรื่องราว ในสมัยอยุธยามีบันทึกการเล่นหุ่นไว้ในจดหมายเหตุของบาทหลวงตาชาร์ด ราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งประเทศฝรั่งเศส ซึ่งเดินทางมากรุงศรีอยุธยาเมื่อ พ.ศ.2228 และจดหมายเหตุของลาลูแบร์ อัครราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งประเทศฝรั่งเศส เดินทางมากรุงศรีอยุธยา เมื่อ พ.ศ.2230 ตรงกับสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ในรัชสมัยสมเด็จพระเจ้าตากสินมหาราชแห่งกรุงธนบุรี หลักฐานการเล่นหุ่นในงานพระราชพิธีต่าง ๆ เช่น พระราชพิธีพระราชทานพระเพลิงพระบรมศพ กรมพระเทพามาตย์พระบรมราชชนนี พระพันปีหลวง (พระมารดา) ณ วัดบางยี่เรือนอก จัดให้มีการแสดงโขน งิ้ว หนังกลางวัน และหุ่น พระราชพิธีอัญเชิญพระแก้วมรกตจากนครเวียงจันทน์ ประเทศลาวมาประดิษฐานในพระราชวังกรุงธนบุรี เมื่อ พ.ศ.2322 มีมหรสพสมโภชพระแก้วมรกต โดยมีการเล่นมหรสพต่าง ๆ รวมถึงการแสดงหุ่นด้วย หุ่นไทยแต่เดิมมีหลายชนิด ได้แก่ หุ่นหลวง หรือหุ่นใหญ่ หุ่นกระบอก หุ่นละครเล็ก หุ่นหนัง (หนังใหญ่ หนังตะลุง) และหุ่นวังหน้า ปัจจุบันนี้มีหุ่นเกิดขึ้นอีกหลายประเภท เช่น หุ่นละครอย่างตะวันตกซึ่งแสดงเนื้อเรื่องแบบสมัยใหม่ บางครั้งก็ล้อเลียนสังคม หรือหุ่นสำหรับเด็ก เป็นต้น

1) หุ่นหลวงหรือหุ่นใหญ่ มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยาตอนต้น ตัวหุ่นสูงประมาณ 1 เมตร มีลำตัว แขน ขา และแต่งตัวเหมือนละคร โดยภายในหุ่นทำสายโยงติดกับอวัยวะของตัวหุ่น ปล่อยเชือกลงมารวมไว้ที่แกนไม้ ส่วนล่าง เพื่อบังคับให้เคลื่อนไหว หุ่นหลวงมีทั้งตัวพระและตัวนาง แสดงในโรงและมีฉากประกอบเรื่อง แสดงเรื่อง ไชยทัต สังข์ศิลป์ชัย รามเกียรติ์ อุณรุท เป็นต้น ลีลาการแสดงไม่แตกต่างจากละครใน ใช้วงปี่พาทย์บรรเลง มีการขับร้องและเจรจา



ภาพที่ 5 หุ่นหลวง

ที่มา: สรบัญชา หมื่นแสวง และคณะ (2560, น. 31)

2) หุ่นกระบอก เป็นหุ่นที่เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 โดยเลียนแบบมาจากหุ่นจีนไหหลำ หุ่นกระบอกจะเป็นหุ่นครึ่งตัว สามารถทำท่าร่ายรำเลียนแบบคน แสดงในโรง มีฉากบังผู้เชิด ใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าบรรเลงประกอบการแสดงและมีผู้ขับร้อง ก่อนแสดงจะมีการเชิดหุ่นไหว้ครู ดำเนินเรื่องด้วยการร้องและเจรจา ผู้เชิดเป็นผู้เจรจาแทนหุ่น เรื่องที่นิยมเล่นหุ่นกระบอกนำมาจากบทละครนอก เช่น ลักษณวงศ์ สังข์ทอง แก้วหน้าม้า ไกรทอง สุวรรณหงส์ เรื่องที่นิยมนำมาเล่นมากที่สุด คือ เรื่องพระอภัยมณี



ภาพที่ 6 โรงหุ่นกระบอก

ที่มา: สรบัญชา หมื่นแสวง และคณะ (2560, น. 31)

3) หุ่นละครเล็ก สร้างในสมัยรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4) โดยครูแกร ศัพทวนิช เป็นผู้สร้าง โดยได้แบบอย่างมาจากหุ่นจีนในกรมพระราชวังบวรวิไชยชาญ หุ่นละครเล็กประกอบด้วยส่วนหัว ส่วนตัว แขนและขาเคลื่อนไหวได้เหมือนคน การแสดงหุ่นแต่ละตัวจะใช้คนเชิดตั้งแต่หนึ่งคนจนถึงสามคน ดำเนินเรื่องโดยการร้องและเจรจา ผู้เชิดเป็นผู้เจรจา มีการบอกบทแบบละครนอก ดนตรีใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้าหรือเครื่องคู่บรรเลงประกอบการแสดง เรื่องที่แสดงมักเป็นเรื่องจักร ๆ วงศ์ ๆ เช่น รามเกียรติ์ พระอภัยมณี สังข์ทอง ลักษณวงศ์ แก้วหน้าม้า โสนน้อยเรือนงาม ฯลฯ



ภาพที่ 7 หุ่นละครเล็กคณะโจหลุยส์

ที่มา: สรบัญชา หมื่นแสวง และคณะ (2560, น. 32)

4) หุ่นต่างภาษา หมายถึง หุ่นของชาติอื่น ได้แก่ ลาว มอญ พม่า จีน แขก เป็นต้น เป็นการแสดงหุ่นอีกประเภทหนึ่งที่อยู่ในมหรสพงานพระเมรุ แสดงในโรงที่ปลูกขึ้นแทรกระหว่างระทาดอกไม้ไฟ ดังปรากฏในโคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลวง ดังนี้

◎ โขนหุ่นหนังงิ้วช่อง ระธาราย
ดุบ่เปนอันนิยาย ย่างฟ้อน
หุ่นจีนหุ่นลาวทวาย มอญพม่า
มีมากหลากหลายซ้อน แซ่ซ้องอึงคนึง

(กรมศิลปากร, 2528, น. 113)

2.6.1.5 งิ้ว

งิ้วเป็นการแสดงละครร้องแบบหนึ่งของจีน ได้เข้ามาสู่กรุงสยามพร้อมกับคนจีนที่เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา การแสดงงิ้วของจีนปรากฏอยู่ในชุมชนจีนที่มารวมกันอยู่ งิ้วจัดเป็นมหรสพจีนอย่างหนึ่งที่คนไทยนิยม มักจะจัดงิ้วในงานเฉลิมฉลองต่าง ๆ จากภาพเขียนจิตรกรรมฝาผนัง เรื่อง รามเกียรติ์ รอบพระระเบียงพระอุโบสถวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ปรากฏภาพโรงงิ้วเป็นมหรสพสมโภชงานพระเมรุครั้งใหญ่ ๆ อาทิ ถวายพระเพลิงพระศพทศกัณฐ์

ปรากฏภาพโรงงิ้วขนาดใหญ่ ในภาพมีประชาชนแออัดเข้ามาชมงิ้ว หลักฐานนี้แสดงให้เห็นว่างิ้วเป็นมหรสพสมโภชในการออกพระเมรุประเภทหนึ่งอย่างชัดเจน เรื่องที่แสดงเป็นวรรณกรรมจีน ใช้ดนตรีจีนบรรเลงประกอบการแสดง มีการบรรเลงเพลงโหมโรง เบิกโรงไหว้ครู คนไทยรับแบบอย่างการแสดงงิ้ว การร่ายรำและกระบวนการรบของงิ้วมาปรับเข้ากับการแสดงละครพันทางของไทย อาทิ เรื่องราชาธิราช สามก๊ก เป็นต้น



ภาพที่ 8 โรงงิ้ว

ที่มา: สรบัญชา หมื่นแสวง และคณะ (2560, น. 35)

2.6.2 มหรสพที่เป็นการแสดงและการละเล่น

2.6.2.1 รำ ระบำ

รำ ระบำ เป็นการแสดงการร่ายรำประกอบดนตรีและการขับร้อง ไม่แสดงเป็นเรื่องราว มุ่งเน้นความงดงามของท่าร่ายรำ มีมาแต่สมัยโบราณ สมัยรัตนโกสินทร์การรำและระบำเป็นมหรสพที่จัดแสดงเป็นประจำในงานออกพระเมรุพระบรมศพดังปรากฏอยู่ในโคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลวงว่า “ระบำรำเรียบเคล้า เป็นกง” และในพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 5 (สมเด็จฯ กรมพระยาดำรงราชานุภาพ, 2504) ในหมายกำหนดการสมโภชพระบรมอัฐิพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ความว่า”...มีโขน หุ่น หนัง โรงรำ ระทา ละคร มอญรำ งิ้ว สิงห์โต มังกร ไม้ไต่ ไม้สูง คาบค้อน นอนร้านหอกดาบ สมโภชแรมอยู่ 7 วัน 7 คืน” การแสดงรำและระบำ มีทั้งแบบมีบทร้องและแบบไม่มีบทร้องใช้เพียงดนตรีประกอบการแสดง

2.6.2.2 การละเล่นหลวง

การละเล่นของหลวง หมายถึง การละเล่นที่แสดงในพระราชพิธีต่าง ๆ ไม่ได้หมายความว่าแสดงหน้าที่นั่งในเขตพระราชฐาน ข้างนอกก็แสดงได้ มีปรากฏมาแต่กรุงศรีอยุธยา ดังที่ พระมหาราชครู (2543, น. 113) กล่าวถึงการแสดงสมโภชเนื่องในการพระราชพิธีออกสนามไว้ในฉันท์เฉลิมพระเกียรติสมเด็จพระเจ้าปราสาททองว่า “โรงโขนโรงราช้ายขวา โมงครุ่มผาลา ระเบ็ง ระบำรำขยัน” การละเล่นของหลวงเป็นการแสดงเบ็ดเตล็ดสั้น ๆ ไม่เป็นเรื่องราว ใช้แสดงเฉพาะ

งานหลวง เช่น งานโสกันต์ งานสมโภชพระบรมอัฐิ งานสมโภชสำคัญ ๆ ฯลฯ ที่ปรากฏในหนังสือต่าง ๆ และภาพจิตรกรรมฝาผนัง มีอยู่ 6 ประเภท ดังนี้

1) ระเบง



ภาพที่ 9 การละเล่นหลวงระเบง

ที่มา: สรบัญชา หมื่นแสวง และคณะ (2560, น. 37)

2) โมงครุ่ม (มงครุ่ม)



ภาพที่ 10 การละเล่นหลวงโมงครุ่ม

ที่มา: สรบัญชา หมื่นแสวง และคณะ (2560, น. 37)

3) กุลาตีไม้



ภาพที่ 11 การละเล่นหลวงกุลาตีไม้

ที่มา: สรบัญชา หมื่นแสวง และคณะ (2560, น. 38)

4) แทงวิสัย



ภาพที่ 12 การละเล่นหลวงแทงวิสัย

ที่มา: สรบัญชา หมื่นแสวง และคณะ (2560, น. 38)

5) กระอั้วแทงควาย



ภาพที่ 13 การแสดงหลวงกระอั้วแทงควาย

ที่มา: สรบัญชา หมื่นแสวง และคณะ (2560, น. 39)

6) ประเลง



ภาพที่ 14 การละเล่นหลวงประเลง

ที่มา: สรบัญชา หมื่นแสวง และคณะ (2560, น. 39)

2.6.2.3 ยุทธกรีฑา

ยุทธกรีฑา คือการสัปปยุทธหรือการต่อสู้ป้องกันตัว สามารถนำมาแสดงในงานมงคลหรืองานอวมงคลก็ได้ ในโคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลวงปรากฏการละเล่นยุทธกรีฑาในงานออกพระเมรุไว้ ดังนี้

๏ ปล้ำมวยคาดหมัดตั้ง	จังกา
ปะเตะต่อยถูกจมูกตา	แตกช้ำ
ดั้งกระบี่ตีคธา	เขนโล่ห์
กลองแขกสระหม่ายำ	ขยิกไม้ ชวนตี

ยุทธกรีฑานอกจากเป็นการมหรสพแล้วยังเป็นวิชาอาวุธที่สามารถนำไปใช้ในการสู้รบได้ ซึ่งต้องร่ำเรียนจากครูผู้มีความรอบรู้และมีความเชี่ยวชาญในสรรพวิชาด้านอาวุธทั้งหลาย กระบวนการทั้งหมดในการสัปปยุทธจะเริ่มด้วยการรำ มีเพลงดนตรีประเภทปี่กลองบรรเลงประกอบ จับตั้งแต่ไหว้ครูการแสดง กระบวนยุทธไปจนถึงกระบวนรบ แบ่งประเภทของอาวุธได้ดังต่อไปนี้

1) กระบี่
2) ไม้สี่ศอก (พลอง)
3) ดาบสองมือ
4) ง้าว
5) ดาบมือ-ดั้งมือ
6) ดาบมือ-โล่มือ
7) ดาบเชลย
8) ดาบมือ-เสโลมือ
9) ดาบเชลยแขก
10) หอกซัด-เหน็บกริช
11) ไม้สั้น
12) มวยและปล้ำ

2.6.2.4 การเล่นกายกรรม

ในสมัยอยุธยามีบันทึกไว้ในจดหมายเหตุลาลูแบร์และจดหมายเหตุการเดินทางสู่ประเทศสยาม ครั้งที่ 1 ของบาทหลวงตาซาร์ด ว่า คนสยามชอบเล่นไต่ลวด ไม้สูง จากหลักฐานที่ปรากฏในหนังสือและจิตรกรรมฝาผนังพบว่า การเล่นกายกรรมเป็นมหรสพที่ประชาชนนิยมจึงจัดแสดงในงานสมโภชที่สำคัญเสมอ ๆ ตลอดมา มีการเล่นหลายประเภท เช่น ไต่ลวด ไม้สูง นอนหอกดาบ ญวนหก โยนมีด ลอดห่วงไฟ เป็นต้น โดยอยู่กลางลานหน้าช่องระทาในงานพระราชพิธี

พระบรมศพพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ดังปรากฏในพระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 ความว่า มีระทาดอกไม้ สูงสิบสองวา 16 ระทา เครื่องมหรสพสมโภช มีโรงรำระหว่างระทา 15 โรง และตั้งเสาหกสามต่อหน้าระทา ลวด 4 หก 4 แพน 4 มีโรงโขน โรงละคร โรงงิ้ว อย่างละ 2 โรง โขนโรงใหญ่ 2 โรง มีต้นกัลปพฤกษ์ทั้ง 8 ทิศ มีไม้ลอย ลวดเลว ลวด ลังกา นอนร้านหอก ร้านดาบ คาบค้อน บ่วงพวง บ่วงเพลิง เล่นที่หน้าไม้สามต่ออีก เป็นหลายอย่าง” ในโคลงถวายพระเพลิงพระบรมอัฐิพระเจ้าหลวง ยังได้บันทึกการละเล่นกายกรรมไว้หลายประเภท ดังนี้

๏ สูงสุดสามชั่วไม้	หกคะเมน
แพนรำทำโยนเยน	โยกย้าย
ไต่ลวดดุจเทเวน	ทระเหาะ มานา
ลอดบ่วงทลวงเห็นคล้าย	พิศเลื้อย วัลวง



ภาพที่ 15 การแสดงกายกรรมงานถวายพระเพลิงพระศพทศกัณฐ์

ที่มา: สรบัญชา หมื่นแสวง และคณะ (2560, น. 46)

2.6.2.5 อัคนีกรีฑา

งานออกพระเมรุพระบรมศพ พระศพ มิใช่เป็นการเศร้าโศกแต่เป็นการฉลองและสมโภชเพื่อส่งเสด็จสู่สรวงสวรรค์ จึงมีการแสดงดอกไม้ไฟและการมหรสพหลายวันหลายคืน การแสดงดอกไม้ไฟเรียกว่า “อัคนีกรีฑา” และที่สำคัญของอัคนีกรีฑานี้คือ ระทาดอกไม้ ซึ่งเป็นเรือนดอกไม้ไฟ ตกแต่งงดงามเป็นจุดเด่นของการแสดง พระราชพงศาวดารกรุงรัตนโกสินทร์ รัชกาลที่ 2 ฉบับเจ้าพระยาทิพากรวงศ์ กล่าวถึงพระราชพิธีพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ปีมะแม ตรีศก จ.ศ.1173 (พ.ศ.2354) ว่า นอกจากมีพระเมรุมาศอย่างพระมหากษัตริย์เมื่อครั้งกรุงเก่าแล้ว ยังมีการสร้างระทาและการจุดดอกไม้เพลิงด้วย

ดอกไม้เพลิงหรือดอกไม้ไฟมีหลายชนิด มีชื่อเรียกเฉพาะแต่ละชนิด เช่น ระทา เพยียมาศ นกบินบิน บาน ตรวด สกุณนาร่อนรักรัง อ้ายตื้อ กังหัน ช่อม่วง พลุจีน เพลิงสินธพ พเนียง ประทัด เพลิงพ้อม มังกร ล่อแก้ว เป็นต้น



ภาพที่ 16 ระทาดอกไม้เพลิงและโรงมหรสพระหว่างช่องระทา

ที่มา: สรบัญชา หมื่นแสวง และคณะ (2560, น. 48)

2.6.2.6 การแสดงดนตรีและเพลงพื้นบ้าน

ดนตรีเป็นมหรสพที่จัดแสดงในงานพระเมรุ วงดนตรีที่นิยมเล่นมากคือวงพิณพาทย์ ซึ่งต่อมาเรียกว่าวงปี่พาทย์ สำหรับงานศพจะเลือกใช้วงปี่พาทย์นางหงส์เป็นการเฉพาะ ถ้าจัดรวมวงมีการผสมเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสายหลายชิ้น มักจะเรียกโดยใช้คำรวม ๆ ว่า วงมโหรี ปรากฏอยู่ในจดหมายเหตุพระบรมศพอีกด้วย มหรสพอีกประเภทหนึ่งคือ การละเล่นพื้นบ้านประเภทเพลงร้องแก้กัน (ร้องโต้ตอบกันระหว่างกลุ่มชายหญิง) ที่เรียกว่า การเล่น “เพลง” โดยมีพ่อเพลง แม่เพลง และลูกคู่ ว่าโต้ตอบกัน อาทิ เพลงเทพทอง เพลงปรบไก่ เพลงเรือ เพลงเป่ (เพลงฉ่อย) เป็นต้น

2.6.2.7 มหรสพทางน้ำ

การมหรสพทางน้ำ เป็นการจัดแสดงมหรสพในการสมโภชงานออกพระเมรุมาศในเรือแล้วล่องไปในน้ำ การมหรสพทางน้ำปรากฏหลักฐานว่าจัดขึ้นเพียงครั้งเดียว ในปี พ.ศ.2409 สมโภชในงานออกพระเมรุมาศพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวเพียงพระองค์เดียวเท่านั้น อาจด้วยเหตุเพราะพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงโปรดกิจการทหารเรือ โดยการแสดงมหรสพทางน้ำจัดรายการแสดงมหรสพเช่นเดียวกับมหรสพทางบกคือ โขน หุ่น ละคร งิ้ว และการละเล่นต่าง ๆ (สมภพ ภิรมย์, 2539, น. 349)

จากการศึกษาผู้วิจัยสรุปได้ว่า การแสดงมหรสพในงานพระเมรุแบ่งเป็น 2 ประเภท ดังนี้

ตารางที่ 2 ตารางแสดงประเภทของการแสดงมหรสพในงานพระเมรุมาศ

ประเภทของการแสดงมหรสพในงานพระเมรุมาศ	มหรสพในงานพระเมรุมาศ
1. มหรสพที่แสดงเป็นเรื่องราว	1. โขน 2. ละคร 3. หุ่น 4. หนัง 5. งิ้ว

ตารางที่ 2 ตารางแสดงประเภทของการแสดงมหรสพในงานพระเมรุมาศ (ต่อ)

ประเภทของการแสดงมหรสพในงานพระเมรุมาศ	มหรสพในงานพระเมรุมาศ
2. มหรสพที่เป็นการแสดงและการละเล่น	1. รำหรือระบำ (รำโคมญวน, รำโคมบัว ฯลฯ) 2. การละเล่นหลวง (โมงครุ่ม, กุลาตีไม้, ระเบง, กะอั้วแทงควาย ฯลฯ) 3. ยุทธกรีฑา (กระบี่, ไม้สี่ศอก (พลอง), ดาบสองมือ, มวยปล้ำ) 4. กายกรรม (ไม้สูง, ไต่ลวด, นอนหอก ฯลฯ) 5. ดนตรีและเพลงพื้นบ้าน (มอญรำ, เทพทอง ฯลฯ) 6. อัคนีกรีฑา

ที่มา: ผู้วิจัย

การแสดงละครเรื่อง มโนห์รา จัดเป็นมหรสพประเภทละครที่แสดงเป็นเรื่องราว ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยศึกษาเรื่องการแสดงมหรสพในงานพระเมรุมาศ เพื่อนำไปเป็นข้อมูลประกอบในการศึกษาการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนราห์ ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

2.7 งานมหรสพในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร

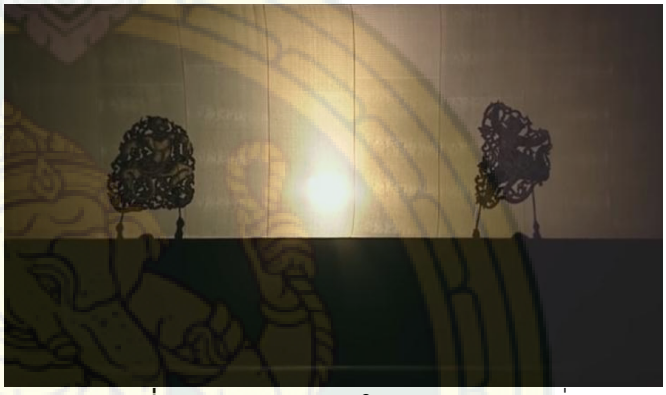
ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากหนังสือพิมพ์และแหล่งข่าวต่าง ๆ สามารถสรุปได้ว่าการแสดงมหรสพสมโภชงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร จัดขึ้นโดยรัฐบาลและมีกรมศิลปากรร่วมกับสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เป็นผู้รับผิดชอบการแสดงมหรสพ มีศิลปินหลากหลายสาขาที่ร่วมแสดงความจงรักภักดีต่อในหลวงรัชกาลที่ 9 ในฐานะที่ทรงเป็นองค์อัครศิลปิน จึงทำให้มหรสพครั้งนี้ใช้ผู้แสดงรวมทั้งสิ้น 3,084 คน โดยวันที่ 26 ตุลาคม พ.ศ.2560 เป็นวันออกพระเมรุ และการแสดงมหรสพสมโภชงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพในครั้งนี้มีการถ่ายทอดสดการแสดงไปทั่วโลก

การแสดงมหรสพในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร วันที่ 26 ตุลาคม พ.ศ. 2560 มีดังนี้

ตารางที่ 3 ตารางแสดงรายการมหรสพในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

สถานที่	รายการแสดงมหรสพ
1. พระที่นั่งทรงธรรม หน้าพระเมรุมาศ	1.1 การแสดงโขนเรื่อง รามเกียรติ์ ชุด พระรามข้ามสมุทร - ยกรบ  **ภาพที่ 17** การแสดงโขนรามเกียรติ์ ชุด พระรามข้ามสมุทร-ยกรบ **ที่มา:** ไทยรัฐฉบับพิมพ์ (ออนไลน์, สืบค้นเมื่อ 15 มิถุนายน 2561) 1.2 รำสำนึกพระมหากรุณาธิคุณ  **ภาพที่ 18** การแสดงรำสำนึกพระมหากรุณาธิคุณ **ที่มา:** ไทยรัฐฉบับพิมพ์ (ออนไลน์, สืบค้นเมื่อ 15 มิถุนายน 2561)

ตารางที่ 3 ตารางแสดงรายการมหรสพในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร (ต่อ)

สถานที่	รายการแสดงมหรสพ
2. เวทีกลางแจ้ง ท้องสนามหลวง	ประกอบด้วยการแสดงมหรสพ 3 เวที ได้แก่
<u>เวทีที่ 1</u> การแสดงหนังใหญ่และการแสดงโขน	2.1 การแสดงหนังใหญ่ชุด จับลิงหัวค่ำ  **ภาพที่ 19** การแสดงหนังใหญ่ชุด จับลิงหัวค่ำ **ที่มา:** ผู้วิจัย 2) การแสดงโขนพระราชทานมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ เรื่อง รามเกียรติ์ ชุดรามาวตาร ทศกัณฐ์รบสดายุ หนุมานถวายพล พิเภกสวามิภักดิ์  **ภาพที่ 20** โขนพระราชทานมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ **ที่มา:** ผู้วิจัย

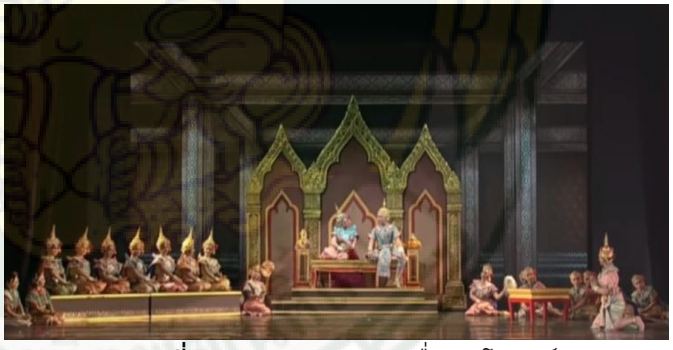
ตารางที่ 3 ตารางแสดงรายการมหรสพในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร (ต่อ)

สถานที่	รายการแสดงมหรสพ
	3) การแสดงโขนหน้าจอและโขนชักรอกเรื่องรามเกียรติ์ ชุดพระรามข้ามสมุทร ชุดศึกทศกัณฐ์ครั้งแรก ทัพสิบขุนสิบรถ ชุดท้าวมาลีวราชว่าความ ชุดนางมณโฑหุงน้ำทิพย์ ชุดศึกทศกัณฐ์ขาดเศียรขาดกร และชุดสีดาลุยไฟ พระรามคืนนคร โดยศิลปินกรมศิลปากร  **ภาพที่ 21** การแสดงโขน โดยศิลปินกรมศิลปากร **ที่มา:** ผู้วิจัย
<u>เวทีที่ 2</u> การแสดงหุ่นกระบอก ละครใน ละครชาตรี	1) การแสดงหุ่นหลวง ตอน หนุมานเข้าห้องวานรินทร์  **ภาพที่ 22** การแสดงหุ่นหลวง ตอน หนุมานเข้าห้องวานรินทร์ **ที่มา:** ไทยรัฐฉบับพิมพ์ (ออนไลน์, สืบค้นเมื่อ 15 มิถุนายน 2561)

ตารางที่ 3 ตารางแสดงรายการมหรสพในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร (ต่อ)

สถานที่	รายการแสดงมหรสพ
	2) การแสดงหุ่นกระบอก เรื่อง พระอภัยมณี ตอน กำเนิดสุดสาครจนถึงเข้าเมืองการะเวก  **ภาพที่ 23** การแสดงหุ่นกระบอกเรื่อง พระอภัยมณี ตอน กำเนิดสุดสาครจนถึงเข้าเมืองการะเวก **ที่มา:** ไทยรัฐฉบับพิมพ์ (ออนไลน์, สืบค้นเมื่อ 15 มิถุนายน 2561) 3) การแสดงละคร เรื่อง พระมหาชนก  **ภาพที่ 24** การแสดงละครเรื่องพระมหาชนก **ที่มา:** ไทยรัฐฉบับพิมพ์ (ออนไลน์, สืบค้นเมื่อ 15 มิถุนายน 2561)

ตารางที่ 3 ตารางแสดงรายการมหรสพในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร (ต่อ)

สถานที่	รายการแสดงมหรสพ
	4) ละครใน เรื่อง อิเหนา ตอน บุษบาชมศาล อิเหนาตัดดอกไม้ฉายกริช และบวงสรวง  **ภาพที่ 25** การแสดงละครในเรื่อง อิเหนา **ที่มา:** ผู้วิจัย 5) การแสดงละคร เรื่อง มโนราห์  **ภาพที่ 26** การแสดงละครเรื่อง มโนราห์ **ที่มา:** ผู้วิจัย

ตารางที่ 3 ตารางแสดงรายการมหรสพในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร (ต่อ)

สถานที่	รายการแสดงมหรสพ
<u>เวทีที่ 3</u> การบรรเลงดนตรีสากล และการแสดงบัลเล่ต์ เรื่อง มโนห์รา	1) การบรรเลงดนตรีสากลคือดวงใจไทยทั่วหล้า เป็นการบรรเลงและขับร้องบทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เพลงเทิดพระเกียรติ บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อแสดงความอาลัย  **ภาพที่ 27** การบรรเลงดนตรีสากล **ที่มา:** ผู้วิจัย 2) การแสดงบัลเล่ต์ เรื่อง มโนห์รา  **ภาพที่ 28** การแสดงบัลเล่ต์ เรื่อง มโนห์รา **ที่มา:** ไทยรัฐฉบับพิมพ์ (ออนไลน์, สืบค้นเมื่อ 15 มิถุนายน 2561)

ที่มา: ผู้วิจัย

การแสดงมหรสพในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร จัดแสดงที่บริเวณหน้าพระที่นั่งทรงธรรมเป็นลำดับแรก เมื่อเสร็จสิ้นการแสดงมหรสพบริเวณหน้าพระที่นั่งทรงธรรมแล้ว จึงเริ่มแสดงมหรสพสมโภช ณ เวทีกลางแจ้ง ท้องสนามหลวงทั้ง 3 เวทีพร้อมกัน โดยการแสดงมหรสพของแต่ละเวทีจะแสดงต่อเนื่องกันในคืนวันที่ 26 ตุลาคม จนถึงเวลา 06.00 น. ของวันที่ 27 ตุลาคม พ.ศ. 2560

ผู้วิจัยศึกษาเรื่องมหรสพในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เพื่อให้เห็นถึงรายการแสดงมหรสพในวันออกพระเมรุวันที่ 26 ตุลาคม พ.ศ. 2560 ซึ่งการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา จัดแสดงเวทีที่ 2 ของเวทีกลางแจ้ง ณ ท้องสนามหลวง เป็นส่วนหนึ่งของมหรสพในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

2.2.8 ละครชาตรี

จันทิมา แสงเจริญ (2539, น. 186-192) กล่าวไว้ว่า ละครชาตรีเป็นละครที่สันนิษฐานว่าเก่าแก่และเป็นต้นแบบของละครร้อง-รำทั้งหมด คำว่า “ชาตรี” หมายถึง ผู้รู้ ศาสตราการ รู้วิธีป้องกันภยันตรายจากศาสตราวุธทั้งปวง สันนิษฐานว่าเพี้ยนมาจากคำในภาษาสันสกฤตว่า “กษัตรียะ” ที่ออกเสียงว่า “ฉัตรียะ” อีกนัยหนึ่งสันนิษฐานว่าเพี้ยนมาจากคำในภาษาอินเดียคำว่า “ยาตรี” หรือ “ยาตรา” แปลว่า เดินทางท่องเที่ยว ซึ่งละครยาตราเป็นละครพื้นเมืองของชาวเบงคลีในประเทศอินเดียซึ่งเป็นละครเร่ นิยมเล่นเรื่อง "คีตโควินท์"

ละครชาตรีได้แพร่หลายอยู่ในจังหวัดภาคใต้ของไทย ก่อนที่เผยแพร่มาสู่จังหวัดของภาคกลางถึง 3 ครั้งด้วยกัน กล่าวคือ ครั้งแรกในสมัยธนบุรี พ.ศ. 2312 สมัยสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีเสด็จไปปราบเจ้านครศรีธรรมราชพระยานคร เมื่อเสร็จการศึกสงครามจึงได้กวาดต้อนผู้คนพร้อมด้วยพวกละครชาตรีขึ้นมายังเมืองหลวง จึงทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมซึ่งกันและกัน ต่อมาในครั้งที่ 2 จากจดหมายเหตุสมโภชพระแก้วมรกต พ.ศ. 2323 พระเจ้ากรุงธนบุรีโปรดเกล้าฯ ให้ทำการสมโภชพระแก้วมรกตเป็นการเฉลิมขวัญประเทศ โปรดเกล้าฯให้ละครของเจ้านครศรีธรรมราชขึ้นมาแสดงประชันกับละครผู้หญิงของหลวง และในครั้งที่ 3 พ.ศ. 2375 เจ้าพระยาพระคลัง หรือสมเด็จพระยาบรมมหาประยุรวงศ์ (ดิศ บุนนาค) ได้กรีฑาทัพลงไปปราบปรามระงับเหตุการณ์ทางหัวเมืองใต้ เมื่อกลับจากหัวเมืองทางใต้จะมีผู้ที่มีความสามารถในการแสดงละครชาตรีจากภาคใต้อพยพติดตามมายังเมืองหลวงและตั้งถิ่นฐานบ้านเรือนอยู่ในตำบลสนามกระบือ กระจัดกระจายไปอยู่ตามจังหวัดต่าง ๆ ในเขตภาคกลาง บางพื้นที่มีการจัดตั้งเป็นคณะละครรับเหมาแสดงในงานทั่วไป จนกระทั่งแพร่หลายกันสืบมา ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 ได้มีผู้คิดนำเอาละครชาตรีกับละครนอกมาผสมกันเรียกว่า "ละครชาตรีเข้าเครื่อง" หรือ "ละครชาตรีเครื่องใหญ่" การแสดงละครชาตรีเครื่องใหญ่ใช้บทละครที่นำมาจากละครนอก มีการกำหนดฉากอย่างละครนอก วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง

ก็ใช้แบบผสมกล่าวคือ ใช้วงดนตรีของละครชาตรีผสมวงปี่พาทย์ของละครนอก การขับร้องใช้เพลงร้องอย่างละครนอก แต่บางช่วงบางตอนมีการบรรจุเพลงที่มีสำเนียงใต้ผสมกับเสียงกรับ โทน ฆ้องคู่ เรียกว่า “เพลงชาตรี” ใช้ร่ายนอกและร่ายชาตรีในการดำเนินเรื่องราว ละครชาตรีเครื่องใหญ่นิยมแสดงอยู่ 2 เรื่อง คือ มโนห์ราและรสเสน การดำเนินเรื่องมุ่งเน้นความกระชับ รวดเร็ว และมีตลกแทรกเพื่อความสนุกสนาน การแสดงละครชาตรีเครื่องใหญ่นี้เป็นที่นิยมมาจนถึงปัจจุบัน

ผู้แสดงละครชาตรีในสมัยโบราณจะใช้ผู้ชายแสดงล้วน มีตัวละครเพียง 3 ตัว คือ ตัวนายโรง ตัวนาง และตัวตลก แต่ในปัจจุบันมักนิยมใช้ผู้หญิงเป็นผู้แสดงเสียส่วนใหญ่ การแต่งกายจะแต่งแบบโบราณ ไม่สวมเสื้อ ใช้ยืนเครื่องเฉพาะตัวสำคัญ เช่น พระเอก นางเอก คือนุ่งสนับเพลา คาดเจียระบาด มีห้อยหน้า ห้อยข้าง สวมสังวาล ทับทรวง กรองคอกับตัวเปล่า แต่ศีรษะสวมเทริด ต่อมามีผู้หญิงร่วมแสดงด้วยจึงสวมเสื้อตามอย่างละครนอก ส่วนตัวตลกจะแต่งแบบใดก็ได้

ตารางที่ 4 เครื่องแต่งกายยืนเครื่องของตัวพระและตัวนางในการแสดงละครชาตรี

พระ(ชาย)	นาง (หญิง)
1. สวมชฎา	1. เสื้อในนาง
2. เสื้อ (ฉลองพระองค์)	2. ผ้านุ่ง (พระภูษา)
3. สนับเพลา	3. ผ้าห่มนาง
4. ผ้านุ่ง (พระภูษา)	4. กรองศอ
5. ห้อยข้าง (ชายแครง)	5. ทับทรวง
6. ห้อยหน้า (ชายไหว)	6. เข็มขัด (ปั้นเหน่ง)
7. กลองศอ	7. กำไลแผง
8. สังวาล	8. แหวนรอบ (เหน่ง)
9. ทับทรวง	9. พระธำมรงค์
10. ตาบทิศ	10. กำไลเท้า
11. รัดสะเอว	11. มงกุฎนาง, รัดเกล้ายอด
12. เข็มขัด(ปั้นเหน่ง)	
13. กำไลแผง	
14. พระธำมรงค์	
15. แหวนรอบ	
16. กำไลเท้า	

ที่มา: จันทิมา แสงเจริญ (2539, น. 186-192)



ภาพที่ 29 การแต่งกายยืนเครื่องของตัวพระและตัวนางในการแสดงละครชาตรี

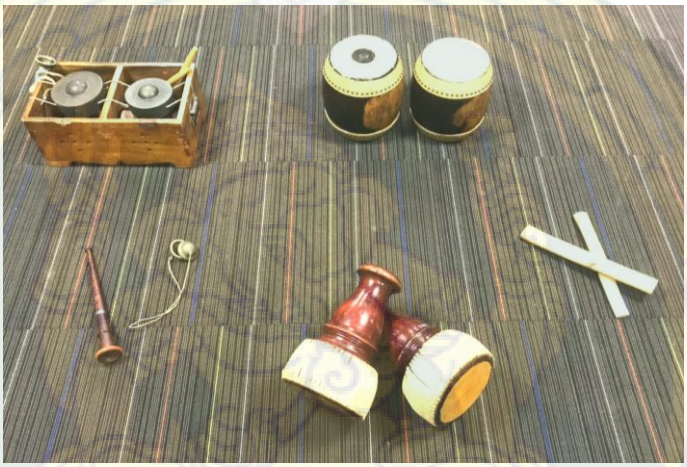
ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาผู้วิจัยสรุปได้ว่า ละครชาตรี เป็นละครที่เก่าแก่ที่สุดและถือเป็นต้นแบบของละครรำทั้งหมด แต่เดิมแพร่หลายอยู่ในจังหวัดภาคใต้ของไทยก่อนที่จะแพร่มาสู่ภาคกลาง และเกิดการแลกเปลี่ยนศิลปวัฒนธรรมขึ้น ในภาคกลางละครชาตรีมีบทบาทสำหรับเป็นละครแก้บน ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 ได้เกิดละครชาตรีเข้าเครื่องหรือละครชาตรีเครื่องใหญ่ขึ้น มีลักษณะเป็นละครชาตรีผสมกับละครนอก มีการกำหนดฉาก ใช้วงปี่พาทย์และวงดนตรีของละครชาตรีผสมกัน เพลงร้องใช้เพลงตามแบบละครนอก แต่บางช่วงบางตอนก็มีการบรรจุเพลงที่มีสำเนียงใต้ลงไปเรียกว่าเพลงชาตรี นิยมแสดงอยู่ 2 เรื่องคือ เรื่องมโนราห์และเรื่องรถเสน ละครชาตรีมีการดำเนินเรื่องรวดเร็วและมีตลกสอดแทรกเพื่อความสนุกสนาน การแต่งกายแต่เดิมไม่สวมเสื้อเพราะใช้ผู้ชายแสดงล้วน และแต่งกายยืนเครื่องเฉพาะตัวละครสำคัญ แต่ต่อมามีผู้หญิงร่วมแสดงด้วยการแต่งกายจึงแต่งยืนเครื่องตามแบบละครนอก

ในงานวิจัยนี้ผู้วิจัยศึกษาเรื่อง ละครชาตรี เนื่องจากละครชาตรีเป็นละครที่เป็นต้นแบบของการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร การศึกษาเรื่องละครชาตรีทำให้ทราบถึงที่มาและเห็นวิวัฒนาการของละครชาตรีที่ได้รับการปรับปรุงดัดแปลงมาจนเป็นละครเรื่อง มโนห์รา และใช้เป็นข้อมูลประกอบในการศึกษาการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนราห์ ในงานถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

2.2.9 วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร

การแสดงละครเรื่อง มโนห์รา มีวิวัฒนาการมาจากการแสดงละครชาตรี รูปแบบการแสดงเป็นการผสมผสานของละครชาตรีร่วมกับละครนอก ใช้บทละครที่นำมาจากละครนอก มีการกำหนดฉากด้านวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงก็มีการผสมผสานระหว่างวงดนตรีของละครชาตรีผสมกับวงปี่พาทย์ของละครนอกด้วยเช่นกัน จันทิมา แสงเจริญ (2539, น. 16-18) กล่าวว่า เครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครชาตรี แบ่งออกเป็น 2 สมัย กล่าวคือ แต่เดิมวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครชาตรี ประกอบด้วย ปี่ใน กลองชาตรี โทน ฆ้องคู่ ฉิ่ง ฉาบ กรับไม้ไผ่ เรียกว่า วงปี่พาทย์ชาตรี หรือวงปี่พาทย์เครื่องเบา



ภาพที่ 30 วงปี่พาทย์ชาตรีหรือวงปี่พาทย์เครื่องเบา

ที่มา: ผู้วิจัย

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 6 เกิดวิวัฒนาการของละครชาตรีโดยมีนำศิลปะการแสดงละครนอกมาผสมผสานกัน จึงส่งผลให้วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครชาตรีมีวิวัฒนาการโดยนำวงปี่พาทย์เครื่องห้าที่ใช้ประกอบการแสดงละครนอกมาประสมกับวงดนตรีของละครชาตรี ประกอบด้วยเครื่องดนตรี ได้แก่ ปี่ชวา ตะโพน กลองตะโพน ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ และยังคงยึดถือกลองชาตรี โทนและเครื่องประกอบจังหวะไว้ดังเดิม การขับร้องใช้เพลงร้องตามรูปแบบละครนอกและเพลงที่มีสำเนียงใต้ผสมกับเสียงกรับ โทน ฆ้องคู่ เรียกว่า “เพลงชาตรี” ใช้ร่ายนอกและร่ายชาตรีในการดำเนินเรื่องราวเพื่อมุ่งเน้นความกระชับและรวดเร็ว

การบรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ใช้รูปแบบวงปี่พาทย์ชาตรีเครื่องใหญ่ ประกอบด้วย ปี่ชวา ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก

ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ซออู้ ฉิ่ง ตะโพน กลองทัด กลองแขก กลองชาตรี โทนชาตรี ฆ้องคู่ และเครื่องประกอบจังหวะ โดยยึดรูปแบบวงดนตรีตามแบบของกรมศิลปากร



ภาพที่ 31 วงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาผู้วิจัยสรุปได้ว่า วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละครชาตรี มีวิวัฒนาการมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 6 โดยมีการนำวงปี่พาทย์ชาตรีมาประสมกับวงปี่พาทย์เครื่องห้าที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงละครนอก และแพร่หลายมาจนถึงปัจจุบัน สำหรับการบรรเลงประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ใช้รูปแบบวงปี่พาทย์ชาตรีเครื่องใหญ่ โดยยึดตามรูปแบบของกรมศิลปากร ผู้วิจัยศึกษาเรื่องวงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เพื่อใช้เป็นข้อมูลประกอบในการวิเคราะห์การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนราห์ ในงานถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

2.10 ละครเรื่อง มโนห์รา

2.10.1 ที่มาของการเล่นละคร เรื่อง มโนห์รา

ธนิต อยู่โพธิ์ (2498, น. 4) ละคร เรื่อง มโนราห์ นำออกแสดง ณ โรงละครศิลปากร โดยได้แต่งบทขึ้นมาใหม่โดยเฉพาะ มีการนำเอาศิลปะแห่งนาฏกรรมหลายอย่างมาผสมผสานกันและปรับปรุงขึ้นใหม่ แต่ยังคงรักษาแนวทางของละครชาตรีแบบเดิมไว้ เช่น เครื่องดนตรี ถึงแม้ว่าจะใช้วงปี่พาทย์ที่ใช้สำหรับประกอบการแสดงทั่วไปแต่ก็ยังนำเครื่องดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดง

ละครชาตรีของเดิมมาผสมอยู่ด้วย ส่วนเพลงร้องก็มีเพลงละครชาตรีแทรกไว้โดยจะขับร้องเลียนสำเนียงใต้ ซึ่งเป็นสำเนียงการขับร้องประกอบการแสดงละครชาตรีที่นำมาเป็นแบบอย่างของเดิม

2.10.2 เรื่องย่อละคร เรื่อง มโนห์รา

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าจากเอกสาร ตำราและจากการสัมภาษณ์ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) ผู้ควบคุมการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนราห์ ในงานถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร สามารถสรุปได้ดังนี้ (ทัศนีย์ ขุนทอง, 2561, 5 เมษายน, สัมภาษณ์)

มโนราห์อยู่ในปัญญาสชาดก เป็นเรื่องราวที่ต่อจากเรื่องรถเสนกล่าวคือ พระรถเสนมาเกิดอีกภพหนึ่งคือพระสุธน และนางเมรีมาเกิดเป็นนางมโนราห์

เนื้อเรื่องมโนห์รากล่าวถึงนางมโนราห์ เป็นธิดาองค์เล็กของท้าวทุมราช พระยากินนรแห่งเขาไกรลาศ นางมโนห์ราเป็นกินรี ที่มีความงดงามยิ่งกว่านางมนุษย์ ลักษณะรูปร่างเหมือนมนุษย์แต่มีปีกและหางที่สามารถถอดออกได้ เมื่อสวมปีกสวมหางแล้วก็สามารถบินไปยังที่ต่าง ๆ ได้ นางมโนราห์มีพระพี่นางอีก 6 องค์ ซึ่งมีหน้าตาที่ละม้ายคล้ายคลึงกัน

วันหนึ่งนางมโนห์ราและพระพี่นางทั้งหกได้พากันไปเล่นน้ำที่สระอโนดาต ในระหว่างที่เล่นน้ำจึงถอดปีกและหางไว้และเล่นน้ำอย่างสนุกสนานอยู่โดยไม่ทันได้ระวังตัวว่าจะเกิดภัยขึ้นกับตนเอง

กล่าวถึงพรานบุญ พรานป่าที่ต้องการจะจับตัวนางกินรีไปถวายให้แก่พระสุธนโอรสแห่งเมืองปัญจาลนคร เพราะเห็นว่านางกินรีมีความงดงามคู่ควรแก่พระสุธน พรานบุญเคยช่วยชีวิตท้าวชมพูจิต พญานาคราชแห่งเมืองบาดาลเอาไว้ จึงได้ขอยืมบ่วงนาคราชมาจากท้าวชมพูจิตเพื่อใช้ในการจับตัวนางกินรี ในระหว่างที่นางกินรีทั้งเจ็ดกำลังเล่นน้ำกันอย่างสนุกสนาน พรานบุญได้ซุ่มแอบดูอยู่ในพุ่มไม้ เมื่อสบโอกาสจึงใช้บ่วงนาคราชเข้าคล้องนางกินรี นางมโนห์ราและพระพี่นางตกใจรีบสวมปีกหางแล้วบินหนีไป เหลือเพียงนางมโนห์ราที่ต้องบ่วงนาคราชไม่สามารถบินหนีไปได้ พรานบุญยึดปีกหางของนางมโนห์ราไว้ แล้วพานางเดินทางไปยังปัญจาลนครเพื่อถวายตัวให้แก่พระสุธน

เมื่อพระสุธนได้พบกับนางมโนห์ราก็เกิดหลงรักและอภิเษกสมรสให้นางขึ้นเป็นพระชายาครองรักกันที่เมืองปัญจาลนคร ซึ่งมีท้าวอาทิตยวงศ์เป็นผู้ครองนคร มีมเหสีชื่อว่านางจันทาเทวี ต่อมาปุโรหิตได้เกิดจิตอาฆาตแค้นแก่พระสุธนเพราะว่าพระสุธนไม่ให้ตำแหน่งแก่บุตรของตน ประกอบกับบ้านเมืองเกิดสงครามพระสุธนต้องออกไปรบ ท้าวอาทิตยวงศ์ได้ทรงพระสุบินร้าย จึงตรัสปรึกษาปุโรหิต ปุโรหิตได้ทีจึงทำนายว่าท้าวอาทิตยวงศ์มีพระเคราะห์หนัก ดวงชะตาถึงฆาต จะต้องนำนางมโนราห์ไปบูชายัญเท่านั้นจึงจะหมดเคราะห์ ในคราวนี้ซึ่งท้าวอาทิตยวงศ์ได้ยินยอมตามนั้น เมื่อนางมโนราห์ทราบเรื่องก็ตกใจ จึงออกอุบายขอปีกกับหางของนางคืนเพื่อร่ายรำหน้ากองไฟ

ก่อนจะตาย เมื่อนางได้ปีกกับหางแล้ว นางก็รำบูชายัญหน้ากองไฟสบโอกาสจึงบินหนีกลับเขาไกรลาศ ระหว่างทางนางมโนห์ราได้พบพระฤาษีจึงฝากความแก่พระฤาษีไปถึงพระสุธนว่า หากพระสุธนติดตามมาให้บอกว่าไม่ต้องตามนางไป เพราะหนทางที่จะไปยังเขาไกรลาศมีภยันอันตรายมากมาย และได้ฝากภูษาและธำมรงค์ให้แก่พระสุธนด้วย จากนั้นนางมโนราห์จึงบินกลับไปยังเขาไกรลาศ

ฝ่ายพระสุธนเมื่อกลับจากสงคราม ทราบถึงอุบายที่ปุโรหิตได้สร้างขึ้นจึงลงโทษปุโรหิต และออกติดตามหานางมโนห์รา ระหว่างทางได้พบกับพระฤาษี พระฤาษีจึงได้มอบภูษาและธำมรงค์ให้แก่พระสุธน แล้วแจ้งความตามที่นางมโนห์ราฝากมา แต่อย่างไรก็ตามพระสุธนก็ยังยืนยันที่จะติดตามนางมโนราห์ต่อไป

พระสุธนเดินทางติดตามนางมโนห์รา ตลอดทางได้รับความลำบากมาก มีเพียงลิงป่าที่เป็นเพื่อนร่วมเดินทางจนกระทั่งมาถึงสระอโนดาต เป็นเวลา 7 ปี 7 เดือน 7 วัน จึงทราบความว่าที่เมืองไกรลาศมีพิธีชำระล้างกลิ่นไอมนุษย์ให้กับนางมโนราห์ พระสุธนได้ตั้งจิตอธิษฐานแล้วจึงนำพระธำมรงค์ใส่ลงในหม้อน้ำของนางกินรีนางหนึ่ง ซึ่งนางกินรีได้นำน้ำนั้นไปสรงให้นางมโนราห์ พระธำมรงค์ได้ตกลงมาสวมที่นิ้วของนางมโนห์ราดังคำอธิษฐานของพระสุธน ทำให้นางรู้ว่าพระสุธนได้ติดตามมาหานางแล้ว เมื่อเสร็จสิ้นพิธีชำระล้างกลิ่นไอมนุษย์ นางมโนห์ราจึงไปเข้าเฝ้าท้าวทุมราชและมเหสีและได้กราบทูลเรื่องราวที่เกิดขึ้นที่ปัญจาลนครทั้งหมดรวมถึงเรื่องที่พระสุธนได้ติดตามมาจนถึงเขาไกรลาศ ท้าวทุมราชต้องการทราบว่าพระสุธนมีความรักจริงต่อนางมโนราห์หรือไม่ จึงได้เรียกพระสุธนให้มาเข้าเฝ้าแล้วจึงให้พระสุธนบอกว่านางไหนคือนางมโนราห์ เพราะนางมโนราห์และพระพี่นางอีก 6 องค์ มีหน้าตาละม้ายคล้ายคลึงกัน หากเลือกได้ถูกต้องจะจัดพิธีอภิเษกสมรสให้พระสุธนและมโนห์รา พระสุธนจึงตั้งจิตอธิษฐานแล้วจึงพิจารณานางกินรีทั้ง 7 พระสุธนจำแหวนที่สวมอยู่ที่นิ้วของมโนห์ราได้จึงทำให้นางมโนราห์และพระสุธนได้ครองคู่กันอย่างมีความสุข

2.10.3 เครื่องแต่งกาย

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2552, น. 86) กล่าวไว้ว่าผู้แสดงแต่งกายยืนเครื่องอย่างละครนอก ต่างกันที่ศิราภรณ์ มีการนำเทริดมาสวมแทนชฎา หรือมงกุฎกษัตริย์แทนรัดเกล้า การแต่งกายของนางกินรี ใช้เสื้อชั้นในสตรีปักดิ้น ตบแต่งด้วยกรองคอปลายงอนสวมทับเสื้อ (แทนผ้าห่มนาง) สวมปีกหางและเล็บมือ พร้อมเครื่องถนิมพิมพาภรณ์ของตัวนางครบถ้วน

2.10.4 บทการแสดง

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลพบว่าบทที่ใช้ในการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชบรมนาถบพิตร ยึดต้นแบบมาจากบทละคร เรื่อง มโนห์รา ของกรมศิลปากร พ.ศ. 2498 แต่เนื่องด้วยการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพฯ ในครั้งนี้มีมหรสพสมโภชหลากหลายประเภท จึงมีการกำหนดเวลาในการแสดง ทำให้บทละคร เรื่อง มโนห์รา มีการตัดทอน

และเรียบเรียงให้มีความกระชับรวดเร็วในการดำเนินเรื่องราว ผู้เรียบเรียงบทคือ นางวันทนีย์ ม่วงบุญ นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ กรมศิลปากรแบ่งออกเป็น 4 องก์ คือ

องค์ที่ 1 ถวายนาง

องค์ที่ 2 จากนาง

องค์ที่ 3 ตามนาง

องค์ที่ 4 เลือกนาง

2.10.5 วงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลพบว่าวงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร กรมศิลปากรและสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ได้มอบหมายให้วิทยาลัยนาฏศิลปรับผิดชอบเรื่องการบรรเลงดนตรีและขับร้องประกอบการแสดง โดยรวบรวมนักดนตรีและนักร้องซึ่งเป็นบุคลากรจากวิทยาลัยนาฏศิลปทั้ง 12 แห่ง

วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงในครั้งนี้ ใช้รูปแบบวงปี่พาทย์ชาตรีเครื่องใหญ่ ประกอบด้วย

1. ปี่ชวา
2. ระนาดเอก
3. ระนาดเอกเหล็ก
4. ระนาดทุ้ม
5. ระนาดทุ้มเหล็ก
6. ฆ้องวงใหญ่
7. ฆ้องวงเล็ก
8. ซออู้
9. ตะโพน
10. กลองตะโพน
11. กลองชาตรี
12. โทน
13. ฆ้องคู่
14. ฉิ่ง
15. ฉาบ
16. กรับไม้ไผ่

2.10.6 เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา

ทัศนีย์ ขุนทอง (2561, 5 มิถุนายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา ประกอบด้วยเพลง 2 ประเภท คือ เพลงประกอบการแสดงละครทั่วไปที่ใช้ในการดำเนินเรื่อง เช่น เพลงสารถี เพลงการเวก เพลงลมหวน เพลงกล่อมนารีชั้นเดียว เป็นต้น และเพลงชาตรี คือเพลงขับร้องที่มีสำเนียงภาคใต้ เป็นเอกลักษณ์ของการแสดงละครชาตรี เช่น ร่ายชาตรี ชาตรีตลุง บ้องตัน ชาตรีกรับ เป็นต้น

2.10.7 เวลาแสดง

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลพบว่า ตามกำหนดการแสดงกำหนดให้แสดงเวลา 04.00-06.00 น. แต่เนื่องด้วยกำหนดการในวันถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มีการเปลี่ยนแปลงจึงเริ่มการแสดงในเวลา 02.00-06.00 น. ของวันที่ 27 ตุลาคม พ.ศ. 2560

2.10.8 สถานที่แสดง

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลพบว่า ละคร เรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร จัดแสดงที่เวทีกลางแจ้ง เวทีที่ 2 ณ มณฑลพิธีท้องสนามหลวง

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เพื่อใช้เป็นข้อมูลประกอบในการศึกษาการขับร้องประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร

2.11 บทละคร เรื่อง มโนห์รา

บทละคร เรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เป็นบทละครที่นำมาจากบทละคร เรื่อง มโนห์รา ฉบับของกรมศิลปากร พ.ศ. 2498 เรียบเรียงบทโดยนางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ ผู้ชำนาญการด้านศิลปะการแสดง กรมศิลปากร

ผู้วิจัยนำเสนอบทละครเรื่อง มโนห์รา เฉพาะองก์ที่ 4 เลือกนาง ดังต่อไปนี้

บทละครเรื่อง มโนห์รา
จัดแสดงเนื่องในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ
พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตร
ณ เวทีที่ 2 บริเวณมณฑลพิธีท้องสนามหลวง
วันที่ 26 ตุลาคม พ.ศ. 2560
วันทนีย์ ม่วงบุญ เรียบเรียงบท

องค์ที่ 4 เลือกนาง

สมมติเป็นเวลากลางวัน ห่างจากฉากที่ 4 ราว 7 ปี 7 เดือน 7 วัน
-ท้าวทุมราช กับพระมเหสี ประทับราชอาสน์-
-นางกินนรีพระราชธิดาทั้ง 6 และ นางกินนรีข้าหลวงมอบเฝ้าอยู่ทางหนึ่ง-
-มีกินนรเสนาเฝ้าตามตำแหน่ง-
-ปี่พาทย์ทำเพลงสารถี-

ร้องเพลงสารถี

เมื่อนั้น ท่านท้าวทุมราชนาถา
ครอบครองไกรลาสพารา มีธิดาเจ็ดองค์นงคราญ

ร้องเพลงร่ายชาตรี

แต่อนงค์องค์น้อยมโนห์รา ต้องจากเผ่าพงศาน่าสงสาร
กลับมาสู่พาราก็ช้านาน ให้ทำการโสรจสรงปลงมลทิน
เพื่อชำระอินทรีย์บริสุทธิ์ กำจัดกลิ่นสาบมนุษย์ให้สุดสิ้น
จะถ้วนครบกำหนดหมดราคิน ตามระบิลแบบแล้วหรืออย่างไร

-เจรจา-

ท้าวทุมราช - เออ พระน้องนาง ตั้งแต่มโนห์ราลูกของเรากลับมาจากเมืองมนุษย์ ให้เขาจัดแจงทำพิธีสรงสนานชำระล้างมลทินให้สิ้นสาบมนุษย์ ก็ช้านานแล้ว ป่านนี้จะเสร็จพิธีหรือยังก็ไม่รู้

มเหสี - พิธีสรงสนานตามประเพณีนี้นะ ดูเหมือนมีกำหนดถึง 7 ปี 7 เดือน กับ 7 วัน ไม่ใช่หรือเพคะ

ท้าวทุมราช - ถูกแล้ว แต่ว่าตั้งแต่ให้เขาเริ่มทำพิธีมาก็นานแล้วนา

มเหสี - จะครบกำหนดหรือยังก็ไม่รู้เลย หม่อมฉันก็ไม่ได้คอยนับวันได้ด้วย *(หันมาทางพระธิดา)* เออแม่หนู จำได้ไหม มโนห์ราน้องของเจ้าเข้าพิธีสรงชำระสาบมนุษย์ครบกำหนดหรือยัง

พระธิดา 1 - เอ ยังไงก็ไม่ทราบเกล้าเลยเพคะ แต่หม่อมฉันเข้าใจว่าน่าจะครบแล้ว ถึงไม่ครบก็เกือบไปทีเดียว

พระธิดา 2 - พุทโธ่ เจ้าพี่ก็มัวแต่คาดคะเนอยู่อย่างนั้นเอง

พระธิดา 1 - อ้าว ก็พี่จำไม่ได้จริง ๆ นี่นา

พระธิดา 2 - เมื่อจำไม่ได้ก็ทูลว่าจำไม่ได้ซิเพคะ ทำไมจึงต้องทูลว่า เข้าใจว่าเป็นอย่างนั้น เข้าใจว่าเป็นอย่างนี้ แล้วพระบิดาพระมารดาจะได้ประโยชน์อะไร

พระธิดา 1 - แล้วเธอล่ะ จำได้ไหมล่ะ ว่าครบหรือยัง

พระธิดา 2 - หม่อมฉันจำได้ซิเพคะ

มเหสี - เออ ๆ หนูจำได้ก็บอกมาซิลูก ไม่ต้องเกี่ยงกัน ครบหรือยังลูก

พระธิดา 2 - เมื่อน้องมโนห์รามาถึงพระบิดาไม่ยอมให้เข้าเฝ้าจนกว่าจะได้ทำพิธีสรงสนานชำระสาบมนุษย์ให้เสร็จเสียก่อน เพราะฉะนั้นวันรุ่งขึ้นจากวันนั้นน้องมโนห์ราก็ได้เริ่มเข้าพิธีสรงสนาน ณ โรงราชพิธี

พระธิดา 1 - นี่ พระบิดาพระมารดาท่านไม่ได้มีพระประสงค์จะทรงทราบรายละเอียดอย่างไรหรอก ไม่ต้องบรรยายก็ได้ ท่านอยากจะทราบทราบว่าเวลานี้น้องมโนห์ราเข้าพิธีครบกำหนดหรือยัง

ท้าวทุมราช - หญิงใหญ่ อย่าไปขัดคอน้องซิ

พระธิดา 1 - ก็น้ำท่วมทุ่งเปล่า ๆ นี่เพคะ อวดว่าจำได้ก็บอกมาซิ ว่าครบหรือยังทำไมจะต้องมาจาระไนพิธีรีตองให้ฟังด้วย

มเหสี - ช่างเถอะ การจดจำอะไรได้ละเอียดลออน่ะเป็นของดีแล้ว เออ แล้วครบกำหนด 7 ปี 7 เดือน 7 วัน หรือยังล่ะลูก

พระธิดา 2 - ครบแล้วเพคะ ครบวันนี้พอดีทีเดียว

-ปี่พาทย์ทำเพลงกล่อมนารีชั้นเดียวเบา ๆ-

-นางมโนห์ากับพี่เลี้ยงออกเวทีล่าง-

ท้าวทุมราช - ครบแล้วจริง ๆ หรือลูก

พระธิดา 2 - จริงเพคะ

มเหสี - ถ้ายังงั้น ก็ให้นังเล็ก ๆ ไปตามขึ้นมาเฝ้าพระบิดาเดี๋ยวนี้เถอะ

พระธิดา 3 - ไม่ต้องตามหรอกเพคะ นั่นแน่ะ น้องมโนห์รามานั่นแล้วละเพคะ

-พระธิดาทุกองค์ต่างชี้ให้ท้าวทุมราชกับมเหสีดูด้วยความดีใจ-

ร้องเพลงกล่อมนารีชั้นเดียว

เมื่อนั้น มโนห์รามาถึงพระโรงใหญ่
ตรงเข้าเฝ้าองค์พระทรงชัย กราบบาทภูวไนยแล้วโศกา

-ปี่พาทย์ทำเพลงโอดเอม-

ร้องเพลงร่ายนอก

เมื่อนั้น องค์ท้าวทุมราชนาถา
ทั้งพระมเหสีศรีโสภา ยินดีปรีดาเป็นพ้นไป
ต่างเข้าเล้าโลมตระโบมกอด โอ้เจ้ายอดชีวิตพิสมัย
จูงกรพระธิดายาใจ ให้ทรามวัยขึ้นนั่งบัลลังก์ทอง
พลางตรัสซักไซ้ไต่ถาม ข้อความแต่ต้นหม่นหมอง
ตั้งแต่ถูกพรานไพรใช้บ่วงคล้อง ลูกรักต้องยากเข็ญถึงเช่นไร

-เจรจา-

ท้าวทุมราช - เออ ลูกรักของพ่อ

มเหสี - ลูกรักของแม่

ท้าวทุมราช - แล้วกัน เขาจะพูดเอาเรื่องเอาราวน่ะ

มเหสี - ก็ลูกรักของหม่อมฉันเหมือนกันนี่ เพคะ

ท้าวทุมราช - เอาละ ๆ ลูกรักของพ่อและแม่

มเหสี - ของแม่และพ่อซิเพคะ

ท้าวทุมราช - พุทโธ่ คิดเล็กคิดน้อยจุกจิกจริง เอา ๆ ลูกรักของแม่และพ่อ ลูกจงเล่าให้พ่อฟังดูทีหรือลูกว่าตั้งแต่ลูกถูกพรานเขาเอาบ่วงนาคคล้องเจ้าแล้ว เจ้าต้องได้รับทุกข์ทรมานประการใดบ้างแล้วได้ไปอยู่กับใครในเมืองมนุษย์

มเหสี - เออ ๆ เล่าไปซิลูก เล่าให้พระบิดาฟัง แม่ถามพวกพี่ ๆ ก็ไม่ได้ความ รู้แต่ว่าลูกน่ะถูกพรานเขาเอาบ่วงคล้องไปเท่านั้น

-ซอสีเพลงหุ่นกระบอก-

มโนห์รา - ลูกได้รับความลำบากมากเพคะ ตอนที่พรานจับหม่อมฉันได้ และพี่ ๆ หนีมาหมดนั้น ใจลูกแทบจะขาดทีเดียวเพคะ

ร้องเพลงหุ่นกระบอก

เมื่อพรานป่าคล้องข้าด้วยบ่วงบาศ แสนขยาดเจ็บช้ำลงร่ำไห้
ยิ่งแลเห็นพวกพี่บินหนีไป ดวงหทัยปิ้มว่าจะขาดรอน
พรานบังคับขู่เข็ญเป็นที่สุด กระชากฉุดลากไปไม่หยุดหย่อน
จวบจนถึงปัญจาลพระนคร พบโอรสภูธรนามสุธน
พรานป่านำข้าเข้าถวาย จึงค่อยคลายขุ่นข้องที่หมองหม่น
ยุพราชรักใคร่ใฝ่กมล เทิดถกลข้าขึ้นเป็นชายา

-เจรจา-

ท้าวทุมราช - อ้อ นี่ไปได้มนุษย์เป็นสามีด้วยหรือ

มเหสี - พระสามีของลูกเป็นกษัตริย์หรือลูก สวยไหมลูกมโนห์รา

ร้องเพลงหุ่นกระบอก (ต่อ)

พระสุธนเป็นบุรุษสุดประเสริฐ น้ำจิตเลิศซื่อสัตย์เสน่หา
มั่นสมัครักลูกผูกอุรา พระองค์เป็นภรรดาที่แสนดี

-เจรจา-

ท้าวทุมราช - ชะ ๆ ๆ ยังจะมาอวดอ้างความดีของผัวให้ข้าฟัง ถ้าเขารักเจ้าจริงอย่างนั้น ทำไมเจ้าจึงต้องหนีเขามาด้วยล่ะ ว่าแต่เขาขับไล่ไสหัวมาน่ะซิ

มเหสี - เออ ๆ ทำไมลูกจึงต้องจากเขามาเสียละลูก เล่าให้แม่ฟังหน่อยซิลูก

ร้องเพลงหุ่นกระบอก (ต่อ)

บังเอิญมีปุโรหิตริษยา อุบายทูลราชาบดีศรี
ให้สามีของข้าไปราวี ปราบไพรีที่บุกรุกพารา
ระหว่างที่ทรงชัยออกไปรบ ปุโรหิตคิดตลบทำลายข้า
กราบทูลภูธเรศเกศประชา ว่าชะตาพระองค์ร้ายถึงวายชนม์
ต้องเอาข้าบูชายัญจะพลันหาย พระฦาสายเชื่อคำตามนุสนธิ์
ข้าจึงต้องถ่ายเทด้วยเล่ห์กล จรดลหนีคืนมาเวียงชัย

ร้องเพลงลิงโลด

เมื่อนั้น ทุมราชฟังสารแสนหมั่นไส้
น้อยหรือมโนห์ราผู้ยาใจ ช่างหลงใหลภัสดาชาวมนุษย์
ถ้าผัวเจ้าดีจริงทุกสิ่งสรรพ์ คงบากบั่นตามติดไม่คิดหยุด
แต่เขากลับนอนใจไม่รีบรุด ยังจะยุดถือว่าเป็นสามี
หากว่าเขามั่นจิตพิศวาส แล้วสามารถตามหามาถึงนี่
จะยอมเชื่อว่าสุธนเป็นคนดี กอบพิธีวิวาห์ให้ดังใจจง

-เจรจา-

ท้าวทุมราช - ถ้าผัวของเจ้าดีจริง รักเจ้าจริง ๆ เขาจะต้องติดตามเจ้ามาจนถึงนี่ ถ้าเขาตามเจ้ามาจนถึงที่นี่ได้นั่นแหละ ข้าจึงจะเชื่อว่าเป็นคนดีและยินดีที่จะยกเจ้าให้โดยปราศจากความรังเกียจใด ๆ

มโนห์รา - ไหน พระบิดารับสั่งว่ายังไงนะเพคะ

ท้าวทุมราช - ถ้าหากว่าผัวของเจ้ารักเจ้าจริง เป็นคนดีมีความสามารถจริงก็จะต้องตามมาได้ถึงที่นี่

มโนห์รา - แล้วถ้าพระสุธนเสด็จมาถึงที่นี่ได้จริงล่ะเพคะ

ท้าวทุมราช - พ่อจะยกเจ้าให้และแต่งงานให้อย่างมโหฬารทีเดียว

มโนห์รา - จริงหรือเพคะ

ท้าวทุมราช - จริงซี

ร้องเพลงลมหวน

เมื่อนั้น มโนห์ราชื่นชมสมประสงค์
กราบก้มบังคมบาทบิตุรงค์ โฉมยงกราบทูลมูลิกา

- พูด -

มโนห์รา เวลานี้พระสุธนได้ด้นเดิน ระหกระเหินฝ่าดงข้ามพงป่า
ด้วยอุตส่าห์พยายามติดตามมา บรรลุถึงพาราของเรานี้
ถ้าแม้โปรดประทานวโรกาส ให้เข้ามาเฝ้าบาทบดีศรี
จะทูลเชิญให้เธอจรลี มายังที่ท้องพระโรงรจนา

ท้าวทุมราช เป็นความจริงหรือเจ้าที่กล่าวอ้าง ข้าคิดเห็นเป็นทางข้างมุสา

มโนห์รา ถ้าหากเท็จขอถวายดวงชีวา

ท้าวทุมราช ไปตามมาไวไวให้เห็นกัน

มโนห์รา - *(หันมาสั่งนางข้าหลวง)* นี่หล่อนไปทูลเชิญพระสุธนมาทีไป๊ ชายหนุ่มที่นั่งรออยู่ที่พระลานใกล้ ๆ กับโรงพิธีที่ฉันอาบน้ำชำระกายน่ะ ทูลว่าพระบิดารับสั่งให้เข้ามาเฝ้า

นางข้าหลวง- เพคะ

-นางข้าหลวงคลานเข้าโรง - ปี่พาทย์หยุด-

มเหสี - นี่ ลูกมโนห์รา ที่ลูกทูลพระบิดาว่าสามีของเจ้ามานี่น่ะ เป็นความจริงหรือลูก

มโนห์รา - จริงเพคะพระมารดา ถ้าไม่จริงลูกจะกล้าทูลรับรองอย่างไรได้

มเหสี - *(พูดกับมโนห์รา)* ถ้าเขาตามมาถึงนี่ได้จริงอย่างลูกว่า ก็นับว่าเขาเก่งกาจและมีบุญญาธิการมากทีเดียว

-ปี่พาทย์ทำเพลงการเวก-
-มโนห์ราไปนั่งรวมหมู่กับพี่สาว-
-ปี่พาทย์ทำเพลงการเวก-
-มโนห์ราไปนั่งรวมหมู่กับพี่สาว-

(พูดกับท้าวทุมราช) เพราะหนทางที่จะมานั้น เต็มไปด้วยอันตรายนานาประการ ยากที่มนุษย์ใดจะเดินทางรอดพ้นมาถึงได้

ท้าวทุมราช - แต่ฉันเห็นว่าเหลวทั้งเรื่อง ซักไซ้เข้าก็พูดอวดอ้างเรื่อย ๆ ไป มนุษย์ที่ไหนน่ะจะมาถึงเมืองเราได้

-พระสุธนกับนางข้าหลวงเดินออกมา-

ร้องเพลงการะเวก

เมื่อนั้น พระสุธนปรีด์เปรมเกษมสันต์
เข้ามากราบก้มบังคมคัล สององ์ทรงธรรม์ธิบดี

ร้องเพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว

เมื่อนั้น องค์ท้าวทุมราชเรืองศรี
เห็นบุรุษแรกรุ่นสุนทรี เข้ามาอัญชลีภูวไนย
นี่หรือพระสุธนยุพราช ช่างองอาจงามสง่าจะหาไหน
ที่เคยกริ้วก็ระงับดับไป สนทนาปราศรัยด้วยไมตรี

-เจรจา-

ท้าวทุมราช - พ่อคนนี้หรือที่ชื่อว่าสุธน

สุธน - พ่ะย่ะค่ะ ข้าพุทธเจ้ารู้สึกปลื้มปิติเหลือเกินที่ได้มีโอกาสมาเฝ้าใต้ฝ่าพระบาท

มเหสี - อุ๊ย พูดจาก็อ่อนหวานไพเราะ ผิวพรรณอล่องฉ่อง หน้าตาก็งดงามกระจุ๋มกระจิ๋ม ฮิ ๆ ๆ

ท้าวทุมราช - พระน้อง อย่าแสดงให้มากนัก เขาจะหาว่าเห่อลูกเขย *(หันมาทางพระสุธน)* นี่แน่พ่อสุธน ที่เธออุตส่าห์เดินทางมาจนถึงเมืองเรานี่น่ะ เธอมีความประสงค์อย่างไร

สุธน - พระอาชญามิพ้นเกล้า ข้าพุทธเจ้าเข้าใจว่า ใต้ฝ่าพระบาทคงจะทรงทราบจากแม่มโนห์ราแล้ว ว่าเมื่อนางตกไปอยู่ในเมืองมนุษย์นั้น ได้ไปเป็นชายายอดที่รักของข้าพุทธเจ้า ข้าพุทธเจ้ารักมโนห์ราเสมอด้วยดวงชีวิต เมื่อนางได้หนีจากมาเสีย ข้าพุทธเจ้าก็สุดที่จะทนทานต่อความโศกเศร้าด้วยคิดถึง จึงได้พยายามเดินทางตามมาด้วยความลำบากยากเข็ญ แม้จะต้องตายก็ขอให้ได้มาเห็นหน้าภริยาที่รักสักนิดก็เพียงพอแก่ความพยายามแล้ว

ท้าวทุมราช - ก็เมื่อเธอรักมโนห์ราถึงเพียงนี้ ทำไมจึงปล่อยให้เขาจับเอาตัวไปเผาไฟบูชายัญล่ะ นี่ดีแต่ลูกฉันฉลาดพอที่ขอปีกหางหนีเอาตัวรอดมาได้ หาไม่ก็คงเป็นเถ้าถ่านไปแล้วซิ มันจะมีอุบายลึกลับซับซ้อนกันอยู่ละกระมัง

ร้องเพลงขวัญอ่อน

โปรดเกศ บารเมศรปกเกล้าเกศี
ข้าขอถวายสัจจวาที มิได้มียอกย้อนซ้อนกล

-พูด-

สุธน ตัวข้าเองต้องอุบายให้ไปทัพ แต่พอกลับก็ทราบอนุสนธิ์
ว่ายอดรักมโนห์รานฤมล จรดลหนีการบูชายัญ
หัวอกข้าแทบแยกแตกสลาย ปิ้มจะวายชีพม้วยด้วยโศกศัลย์
รีบเดินทางตามมาในอารัญ มิได้หวั่นพรั่นภัยกลัววายปราณ
จนลุถึงไกรลาสบุรีศรี กำลังกอบพิธีสรงสนาน

ข้าจึงเอาธำมรงค์วงตระการ อธิษฐานใส่หม้อวารีมา

ร้องเพลงขวัญอ่อน (ต่อ)

พอพระน้องมโนห์ราสรงวารี แหวนก็สวมดัชนีดังปรารถนา
จึงได้พบสบอารมณ์สมอุรา จงทราบใต้บาทาฝ่าธุลี

ร้องเพลงร่ายนอก

เมื่อนั้น องค์ท้าวทุมราชเรืองศรี
สดับเรื่องถี่ถ้วนมวลคดี ภูมีจึงตรัสตอบไป
เห็นหทัยเธอแล้วพ่อสุธน มีกมลรักธิดาข้าเพียงไหน
แต่ใคร่ลองให้แท้แน่แก่ใจ ว่ายังจำชายาได้ไม่คลางแคลง

-ท้าวทุมราชลงมาจากเตียง-

จงพินิจพิศดูหมู่ธิดา มโนห์ราคนไหนบอกให้แจ้ง
ถ้าเลือกถูกทรามวัยไม่ระแวง เราจะแต่งพิธีการงานวิวาห์
แล้วตรัสสั่งเจ็ดธิดาผู้ยาใจ ให้ออกไปยืนเคียงรายเรียงหน้า
ทั้งเจ็ดนางบังคมคัลวันทนา ออกมาตามพระราชโองการ (ทวน)

-เจ็ดนางออกมายืนเรียงแถว-

-ปี่พาทย์ทำเพลงเวสสุกรรม-

ร้องเพลงเวสสุกรรม

เมื่อนั้น พระสุธนตั้งจิตอธิษฐาน
ขอกุศลสร้างไว้ในเพรงกาล จงบันดาลเลือกได้มโนห์รา

-ร้องเพลงร่ายชาตรี-

ว่าพลางทางพินิจพิศดู ในหมู่พระบุตรีเสน่หา
สังเกตทุกสิ่งสรรพ์ด้วยปัญญา เลือกหายอดพธูคู่หทัย

-ปี่พาทย์ทำเพลงรำซัด-

-พระสุธนจับคู่กับพระราชธิดารำซัดควงทีละคน แล้วพระธิดาตีวงล้อม-

-พระสุธนรำอยู่กลางวง-

ร้องเพลงชาตรีตลุง

เหลือบเห็นธำมรงค์วงน้อย สวมก้อยนางหนึ่งจึงจำได้
คว้ากรนงรามทรามวัย พาไปเฝ้าองค์พระภูธร

-ปี่พาทย์รับ-

-พระสุธนรำคู่กับมโนห์ราพาไปเฝ้าท้าวทุมราช-

-หมู่ระบำกินนรากินนรีออกเวทีล่างทั้ง 2 ข้าง-

ร้องเพลงไกรลาสสำเริง

พวกเราล้วนชาวไกรลาศศรี
ขอรำร่ายกรีดกรายฝ่ายฟ้อน
ร่วมเริงสำราญระรื่นชื่นบานในงานฉลอง
ตามประเพณีแต่ก่อนการบุราณนิยม
ชาวไกรลาศมาดหวังตั้งใจ
แวดล้อมพร้อมหน้า
หมู่พญาวาสุกรี
เหล่าเทพธิดาโสภาลาวัลย์
ผู้มีคุณธรรม
ซื่อตรงคงที่
บากบั่นมั่นจิตมิคิดย่อหย่อน
ให้สันต์เกษมสุข
ผู้ผยองปองร้ายจงแพ้พ่ายมลายไป
เกียรติระบือลือไกล
รื่นเริงฤดีเกษมสุขศรีสโมสร
ให้สุนทรทัศนาสุขารมย์
กล่าวคำทำนองให้สอดประสานเสียงประสม
ขอเชิญชมภิรมย์รื่นสำเริงฤทัย
อวยพรให้วิโรจน์รุ่งวรานันท์
เหล่ากินราและกินรี
อีกครุฑธาและคนธรรพ์
เทพไททุกชั้นอสุรกุมภัณฑ์วิทยาธร
ประจำตนเป็นคนดี
ไม่ผันแปรเที่ยงแท้แน่นอน
เทพช่วยอวยพรแซ่ซร้องสรรเสริญเจริญชัย
ห่างภัยไกลทุกข์นิรันตราย
สิ่งที่ประสงค์ขอจงเสร็จได้
ทรัพย์สินเงินทองเนืองนองเทอญ

-จบการแสดง-

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าและนำบทละคร เรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เพื่อใช้เป็นข้อมูลประกอบในการวิเคราะห์การขับร้องประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร

2.3 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ธนรัฐ อยู่สุขเจริญ. (2558, น. 470-471) ได้ศึกษาวิธีการขับร้องเพลงประกอบการแสดงโขนเฉลิมพระเกียรติ เรื่องรามเกียรติ์ ตอน ศึกพรหมาศ พบว่า องค์ประกอบของการขับร้อง ได้แก่ คำร้อง การเอื้อน การหายใจ จังหวะ และเทคนิคการขับร้อง สามารถสร้างอารมณ์ให้กับการแสดง ส่วนความสัมพันธ์ของการขับร้องและการบรรเลงดนตรี ในขั้นตอนต่าง ๆ มีความละเอียดและซับซ้อนมาก โดยมีลำดับขั้นตอนเป็นจำนวนมาก และในแต่ละขั้นตอนยังมีวิธีการบรรเลงดนตรีและขับร้องที่ละเอียดอ่อน สลับซับซ้อน ซึ่งจะต้องใช้วิธีการเหล่านี้ ให้สอดคล้องและสัมพันธ์กับการแสดง โดยที่นักดนตรี นักร้อง และนักแสดงจะต้องพึ่งพาอาศัยซึ่งกันและกัน สอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จ

พระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ในเรื่องของหลักและวิธีการขับร้องและความสัมพันธ์ของการขับร้องเข้ากับวงดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดง

นพคุณ สุดประเสริฐ (2557, น. 30) ได้ศึกษาประวัติความเป็นมาของการขับร้องประกอบการแสดงโขนไทยและศึกษารูปแบบการขับร้องประกอบการแสดงโขนไทยพบว่า การขับร้องประกอบการแสดงโขนเริ่มตั้งแต่การนำกลอนบทละครเรื่อง รามเกียรติ์ มาแทรกบางตอนของการพากย์-เจรจาโขนอย่างที่มีมาตั้งแต่เดิม เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 5 และทำให้กระบวนเล่นโขนเปลี่ยนไป ซึ่งในการขับร้องประกอบการแสดงโขนยังยึดแบบแผนการขับร้องมาจากละครใน สอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ในเรื่องของรูปแบบการขับร้องประกอบการแสดง

มนตรี สุขกลัด (2549, น. 134-137) ได้ศึกษากลวิธีการขับร้องประกอบการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน นางลอย บททศกัณฐ์: กรณีศึกษาครูทัศนีย์ ขุนทอง พบว่า ครูทัศนีย์ ขุนทอง มีกลวิธีพิเศษในการขับร้องเพื่อสร้างให้บทสัมพันธ์กับอารมณ์ของเพลง ด้วยวิธีการปั้นคำ การผ่อนเสียง การครั่น การเน้นเสียงการทำเสียงหนัก-เบา การเชื่อมเสียง การกลืนเสียง กลวิธีพิเศษเหล่านี้เสริมให้การขับร้องเกิดความไพเราะและเข้าถึงอารมณ์ตัวละครได้อย่างแนบเนียน สอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ในเรื่องของหลักและวิธีการขับร้องรวมทั้งกลวิธีที่เพิ่มความไพเราะในการขับร้องเพลงไทย

สิริลักษณ์ ศรีทอง (2550, น. 300) ได้ศึกษาวิธีการขับร้องเพลงในตับนางลอยของครูศิริ วิชเวช พบว่า ลีลาการขับร้องของครูศิริ วิชเวช จะมีลักษณะที่เน้นความกระชับ ซึ่งมีการใช้เทคนิคต่าง ๆ เพื่อสื่ออารมณ์และความหมาย ไม่เน้นความอ่อนหวานชดช้อยมาก แต่จะเน้นความชัดเจนสื่อความหมายได้ถูกต้องและเข้าถึงอารมณ์เพลงได้อย่างมีศิลปะ วิธีการขับร้องเพลงในตับนางลอยของครูศิริมีลักษณะเป็นการผสมผสานกันระหว่างการขับร้อง เทคนิคการขับร้อง มีการประดิษฐ์คำร้องและลีลาทำนองเอื้อน เทคนิคที่พบส่วนใหญ่ ได้แก่ เทคนิคกระทบ ครั่น สะบัดเสียง หางเสียง และปริบ ในบางกรณีพบการเน้นเสียง ควบคุมเสียง หรือเน้นคำร้องเพื่อให้สามารถสื่ออารมณ์และความหมายได้อย่างสมบูรณ์ สอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ในเรื่องวิธีการขับร้องและเทคนิคที่เพิ่มความไพเราะในการขับร้องประกอบการแสดง

ศิวพงศ์ กั้งสกุล (2557, น. 183-185) ได้วิเคราะห์เพลงชาตรีในบทละครเรื่อง มโนห์รา กรณีศึกษาครูทัศนีย์ ขุนทอง พบว่า มีการวิเคราะห์การขับร้องเพลงชาตรีในบทละครเรื่อง มโนราห์ จำนวน 8 เพลง คือ ร่ายชาตรี ร่ายชาตรี 2 ร่ายชาตรี 3 ชาตรีกรับ ลิงโลดชาตรี ลำชาตรี ชาตรีบางช้าง

และชาตรีตะลุง พบว่าการขับร้องมีลูกตกจำนวน 6 เสียง คือ เสียงเร มี ซอล ลา ที และโด มีรูปแบบการขับร้อง เป็นประเภทการขับร้องประกอบการแสดงคือ การขับร้องแบบมีต้นเสียงและมีลูกคู่รับ อัตราจังหวะมี 2 ลักษณะคือ จังหวะปานกลางใช้กับกลุ่มเพลงชาตรีที่มีเอื้อนปานกลาง และจังหวะเร็วใช้กับกลุ่มเพลงชาตรีที่มีเอื้อนน้อย เทคนิคการร้องที่เป็นเอกลักษณ์ได้แก่ การผันเสียง การร้องรับแบบซ้ำคำร้องและทวนคำร้อง สอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ในเรื่องของรูปแบบการขับร้อง วิธีการขับร้องและเทคนิคการขับร้องเพลงชาตรี กลวิธีการขับร้องที่เพิ่มความไพเราะในการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา

สุพรรณี เหลือบุญชู (2562, น. 1-15) ได้ศึกษาเปรียบเทียบการขับร้องในราชอาณาจักรไทยและสาธารณรัฐอินเดีย พบว่า การขับร้องของไทยกับการขับร้องของอินเดียมีความแตกต่างกันที่ระเบียบวิธีการขับร้อง เทคนิคการขับร้อง ซึ่งมีความเป็นอัตลักษณ์ของผู้ขับร้องแต่ละคน แต่มีความคล้ายคลึงกันในเรื่องวัฒนธรรมการไหว้ครูและบูชาเทพเจ้าแห่งการดนตรี การถ่ายทอดการขับร้องเพลงไทยและการขับร้องเพลงของอินเดียใช้วิธีการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ สอดคล้องกับงานวิจัยเรื่อง การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ในเรื่องวิธีการขับร้องและเทคนิคการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา

2.4 กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพที่ 32 กรอบแนวความคิดในการวิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การดำเนินการวิจัยเรื่อง การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร (Document Researth) ข้อมูลภาคสนาม (Fiedwork) มีขั้นตอนและวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้

1. กลุ่มเป้าหมาย

ลักษณะของงานวิจัยเชิงคุณภาพคือ การเก็บข้อมูลที่ต้องการจากแหล่งข้อมูลบุคคลที่เลือกสรรแล้วว่าเป็นผู้ที่รู้เรื่องนั้น ๆ ดี (อมรา พงศาพิชญ์, 2553, น. 7) ดังนั้นกลุ่มเป้าหมายในการวิจัยครั้งนี้แบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม คือ ผู้ดำเนินงานการจัดงานมหรสพสมโภชงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ผู้ควบคุมการขับร้องและการบรรเลงดนตรี และผู้ปฏิบัติขับร้องละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ดังนี้

1.1 ข้อมูลจากผู้ดำเนินงานการจัดงานมหรสพสมโภชงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

1.1.1 นายชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ให้ข้อมูลเรื่องความเป็นมาและความสำคัญของการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ที่มีต่องานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

1.1.2 นางอัมไพวรรณ เดชะชาติ นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร ให้ข้อมูลเรื่องความเป็นมาและความสำคัญของการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ที่มีต่องานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

1.1.3 รศ.ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พุทธศักราช 2548 ผู้กำกับการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

ให้ข้อมูลเรื่องความสำคัญของการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ที่มีต่องานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

1.2 ข้อมูลจากผู้ปฏิบัติขับร้องละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

ผู้ปฏิบัติขับร้องละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ให้ข้อมูลเรื่องวิธีการขับร้องประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา ได้แก่ โครงสร้างเพลง รูปแบบการขับร้อง การดำเนินการขับร้อง การหายใจ กลวิธีการขับร้องประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เฉพาะองก์ที่ 4 เลือกนาง จำนวน 16 คน ดังนี้

ตารางที่ 5 ตารางแสดงรายชื่อผู้ขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เฉพาะองก์ที่ 4 เลือกนาง

ที่	รายชื่อผู้ปฏิบัติขับร้อง	ตำแหน่ง	เพลงที่ขับร้อง
1	นายยลบิล ไตรงาม	ครูอัตราจ้าง วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง	- เพลงสารถี
2	นางปิยาภรณ์ มีมั่งคั่ง	ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี	- ร่ายชาตรี
3	นางขวัญชนก พุ่มระชัฎร์	ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี	- เพลงกล่อมนารี ชั้นเดียว
4	นางกมลพร ขาวนวล	ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	- ร่ายนอก
5	นางสาวอรอนงค์ จตุรภัทรพร	ครูอัตราจ้าง วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	- เพลงหุ่นกระบอก - เพลงลมหวล
6	นายไตรภพ สุนทรหุต	ข้าราชการบำนาญวิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	- เพลงลิงโลด
7	นายสิทธิพงษ์ กลับโต	ครูประจำกลุ่มสาระศิลปะ (ดนตรีไทย) โรงเรียนจิตรลดา ระดับประถมศึกษา	- เพลงการเวก - เพลงขวัญอ่อน

ตารางที่ 5 ตารางแสดงรายชื่อผู้ขับร้องประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เฉพาะองก์ที่ 4 เลือกนาง (ต่อ)

ที่	รายชื่อผู้ปฏิบัติขับร้อง	ตำแหน่ง	เพลงที่ขับร้อง
8	นางแสงจันทร์ อรรถกฤษณ์	ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี	- ร่ายนอก
9	นายเบนซิน จันทร์เสม	ครูผู้ช่วย สังกัดโรงเรียน วัดราชาธิวาส	- เพลงเวสสุกรรม - เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว
10	นางจารี อ้นนาค	ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	- ร่ายชาตรี
11	นางพิชญ์ญา สินธุ์แก้ว นางนิตยา แก้วบูชา นางกมลพร ขาวนวล นายไตรภพ สุนทรหุต นางกรวรันท์ พันธ์ไพศาล นางจารี อ้นนาค นางสาวอรอนงค์ จตุรภัทรพร นางแสงจันทร์ อรรถกฤษณ์ นางปิยาภรณ์ มีมั่งคั่ง นางขวัญชนก พุ่มระชัฎร์ นายยลบิล ไตรงาม นางรุ่งนภา มีขาว นางกิจจา สันซัง นางกิตติมา กันมะลิกองแก้ว นายเบนซิน จันทร์เสม นายสิทธิพงษ์ กลับโต	ผู้เชี่ยวชาญคีตศิลป์ไทยวิทยาลัยนาฏศิลป ข้าราชการบำนาญวิทยาลัยนาฏศิลป ข้าราชการบำนาญวิทยาลัยนาฏศิลป ข้าราชการบำนาญวิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช โรงเรียนวัดราชาธิวาส โรงเรียนจิตรลดา	- เพลงชาตรีตลุง - ระบำไกรลาศ

ที่มา: ผู้วิจัย

1.3 ข้อมูลจากผู้ควบคุมการขับร้องและการบรรเลงดนตรี

1.3.1 ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรี-คีตศิลป์) พุทธศักราช 2555 ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ควบคุมการขับร้องละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ให้ข้อมูลเรื่องหลักที่ใช้และวิธีการคัดเลือกผู้ขับร้อง เกณฑ์ที่ใช้ในการแบ่งเพลงให้ผู้ขับร้อง ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

1.3.2 ครูสุจิตต์ ชูวงษ์ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิต-พัฒนศิลป์ ผู้ควบคุมการบรรเลงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ให้ข้อมูลเรื่องจังหวะหน้าทับประกอบการแสดง การฝึกซ้อมการขับร้องและบรรเลงประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

1.3.3 ครูลำยอง โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิต-พัฒนศิลป์ ผู้ควบคุมการบรรเลงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ให้ข้อมูลเรื่องทำนองหลักทางดนตรี การฝึกซ้อมการขับร้องและบรรเลงประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

1.3.4 ครูฐิระพล น้อยนิตย์ ข้าราชการบำนาญ ครู คศ. 4 ระดับเชี่ยวชาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ควบคุมการบรรเลงละครเรื่อง มโนห์รา ให้ข้อมูลเรื่องจังหวะหน้าทับประกอบการแสดง การฝึกซ้อมการขับร้องและบรรเลงประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยสร้างแบบสัมภาษณ์เพื่อใช้ในการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้างและไม่มีโครงสร้าง โดยนำแบบสัมภาษณ์ให้ผู้เชี่ยวชาญอย่างน้อยจำนวน 3 คน ตรวจและนำไปแก้ไขก่อนลงพื้นที่เก็บข้อมูลเพื่อใช้เป็นหลักฐานยืนยันความถูกต้องของข้อมูล และใช้เครื่องมือบันทึกข้อมูลในการเก็บข้อมูลภาคสนาม

3. การเก็บรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล

ผู้วิจัยดำเนินการติดต่อกับผู้ให้ข้อมูลในเบื้องต้น แล้วให้สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ออกหนังสือขออนุเคราะห์เก็บข้อมูลสัมภาษณ์ไปยังหน่วยงานของผู้ให้ข้อมูล จากนั้นทำการนัดหมายวันสัมภาษณ์กับผู้ให้ข้อมูลและดำเนินการสัมภาษณ์ตามวันเวลาที่นัดหมาย

ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้า แบ่งออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่

3.1 ข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ

3.1.1 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ผู้ดำเนินงานการจัดงานมหรสพสมโภชงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ผู้ควบคุมการขับร้องและการบรรเลงดนตรีและผู้ปฏิบัติขับร้องละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์เรื่อง การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร จดบันทึกและใช้เป็นข้อมูลประกอบการวิจัย

4. การตรวจสอบข้อมูล

ผู้วิจัยใช้วิธีการตรวจสอบข้อมูลแบบสามเส้า (Triangulation) คือการแสวงหาความเชื่อถือได้ของข้อมูลจากแหล่งที่แตกต่างกัน (สุภางค์ จันทวานิช, 2556, น. 131-133) ซึ่งผู้วิจัยได้ใช้วิธีการตรวจสอบสามเส้าด้านข้อมูล (Data triangulation) โดยรวบรวมข้อมูลเรื่องเดียวกันจากบุคคลหลายคนเพื่อตรวจสอบข้อมูล

5. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์ แยกแยะจัดหมวดหมู่และวิเคราะห์ตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย คือ

5.1 ศึกษาความเป็นมาในการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

5.1.1 การดำเนินงานการจัดมหรสพสมโภชพระเมรุมาศและความสำคัญของการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ที่มีต่องานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

5.1.2 การดำเนินงานด้านการจัดการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

5.2 วิเคราะห์วิธีการขับร้องเพลงประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร แบ่งประเด็นการวิเคราะห์ ดังนี้

5.2.1 รูปแบบการขับร้อง

5.2.2 การดำเนินการขับร้อง

5.2.3 การหายใจ

5.2.4 กลวิธีการขับร้อง

6. การนำเสนอผลการวิจัย

ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิจัยตามกรอบที่กำหนดไว้ในวัตถุประสงค์ คือ

บทที่ 4 หัวข้อ “ความเป็นมาของการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร” รวบรวมข้อมูลด้วยวิธีการสัมภาษณ์ตามหลักการของทฤษฎีลูกกระดอน นำเสนอด้วยวิธีการเขียนเชิงพรรณนาวิเคราะห์

บทที่ 5 นำเสนอในหัวข้อ “การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร” รวบรวมข้อมูลด้วยวิธีการสัมภาษณ์ตามหลักการของทฤษฎีลูกกระดอนและทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ นำเสนอด้วยวิธีการเขียนเชิงพรรณนาวิเคราะห์

บทที่ 6 หัวข้อ “สรุป อภิปรายผล ข้อเสนอแนะ” นำเสนอด้วยวิธีการเขียนเชิงพรรณนาวิเคราะห์

บทที่ 4
ความเป็นมาของการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

งานวิจัยเรื่อง การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ผู้วิจัยกำหนดวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความเป็นมาของการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ผู้วิจัยขอนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

4.1 การดำเนินงานการจัดมหรสพสมโภชพระเมรุมาศและความสำคัญของการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

4.2 การดำเนินงานด้านการจัดการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

4.2.1 หลักที่ใช้และวิธีการคัดเลือกผู้ขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

4.2.2 เกณฑ์ที่ใช้ในการแบ่งเพลงให้ผู้ขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

4.1 การดำเนินงานการจัดมหรสพสมโภชพระเมรุมาศและความสำคัญของการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

การจัดการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ มีบทบาทเพื่อเป็นเครื่องราชูปโภคของพระมหากษัตริย์แสดงถึงพระเกียรติยศแห่งองค์พระมหากษัตริย์และเป็นสิ่งที่แสดงให้เห็นถึงการออกทุกข์ หมายถึงการสิ้นสุดความทุกข์ การจัดการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศเริ่มดำเนินการ

หลังจากพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เสด็จสวรรคต ในวันที่ 13 ตุลาคม 2559 โดยสำนักพระราชวังมีหมายกำหนดการพระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลถวายพระบรมศพตั้งแต่วันที่ 14 ตุลาคม 2559 ถึงวันที่ 21 มกราคม 2560 ณ พระที่นั่งดุสิตมหาปราสาท คณะรัฐบาลไทยนำโดยพลเอกประยุทธ์ จันทร์โอชา นายกรัฐมนตรี ประกาศให้ไว้ทุกข์เพื่อถวายความอาลัยเป็นระยะเวลา 1 ปี และประกาศให้วันที่ 13 ตุลาคม ของทุกปี เป็นวันคล้ายวันเสด็จสวรรคต เพื่อให้ประชาชนน้อมรำลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณและได้กำหนดให้มีพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพในวันที่ 25-29 ตุลาคม 2560 (ชวลิต สุนทรานนท์, 2562, 26 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) โดยมีพระราชพิธีสำคัญดังนี้

วันที่ 25 ตุลาคม 2560 พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลออกพระเมรุ

วันที่ 26 ตุลาคม 2560 พระราชพิธีเชิญพระบรมโกศออกพระเมรุมาศและถวายพระเพลิงพระบรมศพ

วันที่ 27 ตุลาคม 2560 พระราชพิธีเก็บพระบรมอัฐิและเชิญพระบรมอัฐิและพระบรมราชสรีรางคารกลับเข้าสู่พระบรมมหาราชวัง

วันที่ 28 ตุลาคม 2560 พระราชพิธีทรงบำเพ็ญพระราชกุศลพระบรมอัฐิ

วันที่ 29 ตุลาคม 2560 เชิญพระบรมอัฐิขึ้นประดิษฐาน ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาท และพระราชพิธีบรรจุพระบรมราชสรีรางคาร

การแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เป็นส่วนหนึ่งในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ ซึ่งจัดขึ้นในวันที่ 26 ตุลาคม 2560

การดำเนินงานการจัดมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ เริ่มจากสำนักนายกรัฐมนตรี โดยพลเอกประยุทธ์ จันทร์โอชา นายกรัฐมนตรี สั่งการให้กระทรวงวัฒนธรรม โดยนายวีระ โรจน์พจนรัตน์ รัฐมนตรีว่าการกระทรวงวัฒนธรรม รับผิดชอบดำเนินการเรื่องการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ ซึ่งได้มอบหมายให้กรมศิลปากรเป็นผู้รับผิดชอบเรื่องการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ เนื่องจากกรมศิลปากรทำหน้าที่สืบทอด สร้างสรรค์ เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ธำรงจารีตประเพณี พระราชพิธี และรัฐพิธี

การดำเนินงานภายในกรมศิลปากรเริ่มจากอธิบดีกรมศิลปากรสั่งการให้สำนักบริหารกลาง กรมศิลปากร จัดทำคำสั่งแต่งตั้งที่ปรึกษาและคณะทำงานด้านนาฏศิลป์และดนตรีเนื่องในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร โดยแต่งตั้งที่ปรึกษา ดังต่อไปนี้

1. นายอนันต์ ชูโชติ อธิบดีกรมศิลปากร
2. นายสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ
3. นายปกรณ์ พรพิสุทธ์

มีหน้าที่ให้คำปรึกษา แนะนำ วางแผน อำนวยการควบคุม และแต่งตั้งคณะทำงานฝ่ายต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

และแต่งตั้งคณะทำงานฝ่ายอำนวยการการแสดงมหรสพ ประกอบด้วย

1. นายชวลิต สุนทรานนท์ ประธานคณะทำงาน
   นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ
2. ผู้อำนวยการสำนักการสังคีต รองประธานคณะทำงาน
3. นายอเนก อาจมังกร คณะทำงาน
   ดุริยางคศิลปินทักษะพิเศษ
4. นางสาวชนินทร์วดี ชมพูทิพย์ คณะทำงาน
5. หัวหน้ากลุ่มวิจัยและพัฒนาการสังคีต คณะทำงาน
6. หัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์ คณะทำงาน
7. หัวหน้ากลุ่มดุริยางค์ไทย คณะทำงาน
8. หัวหน้ากลุ่มดุริยางค์สากล คณะทำงาน
9. หัวหน้ากลุ่มโรงละครแห่งชาติ คณะทำงาน
10. นางอัมไพวรรณ เดชะชาติ คณะทำงานและเลขานุการ
    นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ
11. นางพัชรินทร์ เหลืองเอี่ยม คณะทำงานและผู้ช่วยเลขานุการ
    นักจัดการงานทั่วไปชำนาญการ
12. นายปิยะนุช สารถวัลย์แพทย์ คณะทำงานและผู้ช่วยเลขานุการ
    เจ้าพนักงานการเงินและบัญชีชำนาญการ
13. นาวสาวสกาวเดือน จันสีนะ คณะทำงานและผู้ช่วยเลขานุการ
    นักจัดการงานทั่วไปปฏิบัติการ

คณะทำงานฝ่ายอำนวยการการแสดงมหรสพ มีหน้าที่กำหนดกรอบแนวคิดในการจัดการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ กำหนดแนวทางการดำเนินงาน วางแผน จัดทำงบประมาณที่เกี่ยวข้องกับการดำเนินงานจัดการมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ จัดทำข้อกำหนด (TOR) ที่เกี่ยวข้องกับการจัดซื้อ-จัดจ้างตามระเบียบพัสดุ อำนวยการควบคุม กำกับดูแลคณะทำงานฝ่ายต่าง ๆ ในการดำเนินงานจัดการแสดงมหรสพให้เป็นไปด้วยความเรียบร้อยตามโบราณราชประเพณี

คณะทำงานฝ่ายอำนวยการการแสดงมหรสพจัดการประชุมหารือเรื่องการจัดการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศหลายครั้งนับตั้งแต่ได้รับมอบหมายงาน โดยการประชุมครั้งแรกเป็นการประชุมเรื่องการจัดทำบทโขนแสดงหน้าพระเมรุมาศ และลำดับการแสดงชุดต่าง ๆ ณ เวทีมหรสพมณฑลพิธีท้องสนามหลวง ขั้นตอนการประชุมคณะทำงานฝ่ายอำนวยการการแสดงมหรสพ

อัมไพวรรณ เดชะชาติ (2562, 3 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร คณะทำงานและเลขานุการฝ่ายอำนวยการการแสดงมหรสพ ได้กล่าวถึงขั้นตอนการประชุมฝ่ายอำนวยการการแสดงมหรสพว่า “เลขานุการฝ่ายอำนวยการการแสดงมหรสพจะทำการสืบค้นข้อมูลเรื่องการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศในอดีต ตั้งแต่มหรสพสมโภชในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพสมเด็จพระศรีนครินทราบรมราชชนนี (พ.ศ. 2539) มหรสพสมโภชในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนากรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ (พ.ศ. 2551) และมหรสพสมโภชในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จเจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี (พ.ศ. 2555) โดยเลขานุการรวบรวมข้อมูลเรื่องรายการแสดงมหรสพจากการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศในอดีต แล้วจึงศึกษาค้นคว้าและเลือกรายการมหรสพที่ยังไม่ได้ทำการแสดงในงานมหรสพสมโภชพระเมรุมาศเพื่อนำเข้าที่ประชุมให้คณะทำงานฝ่ายอำนวยการการแสดงมหรสพเลือกรายการมหรสพเพื่อจัดแสดงในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

จากการประชุมคณะดำเนินงานการจัดมหรสพสมโภชพระเมรุมาศเนื่องในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ได้คัดเลือกรายการมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ ณ เวทีกลางแจ้ง มณฑลพิธีท้องสนามหลวง โดยแบ่งออกเป็น 3 เวที ดังนี้ (อัมไพวรรณ เดชะชาติ, 2562, 3 กรกฎาคม, สัมภาษณ์)

เวทีที่ 1 การแสดงหนังใหญ่และโขน ประกอบด้วย

- การแสดงหนังใหญ่เบิกหน้าพระ และการแสดงเบิกโรงหนังใหญ่ ชุดจับลิงหัวค่ำ
- การแสดงโขนหน้าจอและโขนชักรอก เรื่องรามเกียรติ์ ชุดพระรามข้ามสมุทร ชุดศึกทศกัณฐ์ครั้งแรก ทัพสิบขุนสิบรถ ชุดท้าวมาลีวราชว่าความ ชุดนางมณโฑหุงน้ำทิพย์ ชุดศึกทศกัณฐ์ขาดเศียรขาดกร และชุดสีดาลุยไฟ พระรามคืนนคร โดยกรมศิลปากร
- การแสดงโขนหน้าจอและโขนชักรอกเรื่อง รามเกียรติ์ ชุดรามาวตาร ทศกัณฐ์รบสดายุ หนุมานถวายพล พิเภกสวามิภักดิ์ โดยโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในพระบรมราชูปถัมป์ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

เวทีที่ 2 การแสดงละคร หุ่นหลวง และหุ่นกระบอก ประกอบด้วย

- ละครเรื่อง พระมหาชนก พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร
- การแสดงหุ่นหลวง ตอน หนุมานเข้าห้องนางวานริน
- การแสดงหุ่นกระบอกเรื่อง พระอภัยมณี ตอนกำเนิดสุดสาครจนถึงพระฤาษีช่วยสุดสาคร

- รำเบิกโรงกิ่งไม้เงินทอง

- ละครในเรื่อง อิเหนา ตอน บุษบาชมศาล อิเหนาตัดดอกไม้ฉายกริช ท้าวดาหาบวงสรวง

- ละครเรื่อง มโนห์รา



ภาพที่ 33 การแสดงละครเรื่อง มโนห์รา

ที่มา: ผู้วิจัย

เวทีที่ 3 เวทีการบรรเลงดนตรีสากล “ธ คือ ดวงใจ ไทยทั่วหล้า” เป็นการบรรเลงและขับร้องเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เพลงเทิดพระเกียรติ บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อถวายอาลัย และการแสดงบัลเล่ต์เรื่อง มโนห์รา

นอกจากนี้กรมศิลปากรได้แต่งตั้งคณะทำงานฝ่ายจัดทำบทมหรสพ ประกอบด้วย

ที่ปรึกษา

1. นายชวลิต สุนทรานนท์
   นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ
2. นายปกรณ์ พรพิสุทธ์
   อดีตผู้อำนวยการสำนักการสังคีต
3. นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ
   ผู้ชำนาญการด้านนาฏศิลป์ไทย
4. นายประสาท ทองอร่าม
   ผู้ชำนาญการด้านนาฏศิลป์ไทย

คณะทำงาน

1. หัวหน้ากลุ่มวิจัยและพัฒนาการสังคีต ประธานคณะทำงาน
2. นางบุญตา เขียนทองกุล คณะทำงาน
   นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการพิเศษ

3. นายสมรัตน์ ทองแท้ คณะทำงาน
นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ
4. นายไพโรจน์ ทองคำสุก คณะทำงาน
นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ
5. นางอัมไพวรรณ เดชะชาติ คณะทำงาน
นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ
6. นายจรัญ พูลลาภ คณะทำงาน
นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ
7. นายทรงพล ตาดเงิน คณะทำงาน
นาฏศิลปินชำนาญงาน
8. นายศิริพงษ์ ทวีทรัพย์ คณะทำงาน
นาฏศิลปินชำนาญงาน
9. นายหัสดินทร์ ปานประสิทธิ์ คณะทำงาน
นาฏศิลปินชำนาญงาน
10. นายสุรเดช เดชอุดม คณะทำงาน
นาฏศิลปินชำนาญงาน
11. นายเกษม ทองอร่าม คณะทำงาน
ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทยวิทยาลัยนาฏศิลป
12. นายธีรภัทร์ ทองนิ่ม คณะทำงาน
ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
13. นายสุธีร์ ชุ่มชื่น คณะทำงาน
ครูชำนาญการพิเศษสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
14. นายรัฐศาสตร์ จั่นเจริญ คณะทำงาน
นักวิชาการละครและดนตรีปฏิบัติการ
15. นางสาวอรพรรณ เดชอนันทวิทยา คณะทำงานและผู้ช่วยเลขานุการ
เจ้าพนักงานธุรการปฏิบัติงาน

คณะทำงานฝ่ายจัดทำบทมหรสพมีหน้าที่ จัดทำบทหนังใหญ่และบทโขน ในการแสดง (เวที 1) และการแสดงโขนหน้าพระเมรุมาศ (พระที่นั่งทรงธรรม) จัดทำบทละครในเรื่อง อิเหนา ละครเรื่อง มโนห์รา และการแสดงหุ่นกระบอกเรื่อง พระอภัยมณี (เวที 2) จัดพิมพ์บทพร้อมทำสำเนาเอกสารสำหรับการซ้อม บันทึกเสียงและทำสำเนาสำหรับการซ้อม รวบรวมบทการแสดงโขนและละคร จัดทำรูปเล่มเป็นข้อมูลทางวิชาการสำหรับการศึกษาต่อไป

การจัดทำบทการแสดงที่ใช้ในงานพระเมรุมาศเป็นการรวบรวมองค์ความรู้ผู้ทรงคุณวุฒิจากกรมศิลปากร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ และวิทยาลัยนาฏศิลป อ้างอิงจากบทการแสดงของกรมศิลปากร โดยบทการแสดงได้รับการเรียบเรียงบทขึ้นใหม่เพื่อให้เหมาะสมกับระยะเวลาในการแสดง ซึ่งมหรสพสมโภชพระเมรุมาศจัดแสดงในคืนวันที่ 26 ตุลาคม 2560 จะต้องเริ่มแสดงเวลา 00.00 ของวันที่ 26 ตุลาคม 2560 จนถึงเวลา 06.00 น. ของวันที่ 27 ตุลาคม 2560

นอกจากนี้ได้แต่งตั้งคณะทำงานฝ่ายจัดการแสดงมหรสพ ดังต่อไปนี้

ที่ปรึกษา

1. นายราฆพ โพธิเวส
   ผู้ชำนาญการศิลปะการแสดง (ศิลปินแห่งชาติ)
2. นางรจนา พวงประยงค์
   ผู้ชำนาญการศิลปะการแสดง (ศิลปินแห่งชาติ)
3. นายจิรัส อาจณรงค์
   ผู้ชำนาญการด้านดนตรีไทย (ศิลปินแห่งชาติ)
4. นายพงษ์พิศ จารุจินดา
   ผู้ชำนาญการศิลปะการแสดง
5. นางสาววันทนีย์ ม่วงบุญ
   ผู้ชำนาญการด้านนาฏศิลป์ไทย
6. นายประสาท ทองอร่าม
   ผู้ชำนาญการด้านนาฏศิลป์ไทย
7. นายบุญช่วย แสงอนันต์
   ผู้ชำนาญการด้านดนตรีไทย
8. นายสมชาย ทับพร
   ผู้ชำนาญการด้านดนตรีไทย
9. นายไชยยะ ทางมีศรี
   ผู้ชำนาญการด้านดนตรีไทย
10. นายปี๊บ คงลายทอง
    ผู้ชำนาญการด้านดนตรีไทย
11. นายปกรณ์ พรพิสุทธิ์
    ผู้ทรงคุณวุฒิด้านนาฏศิลป์

คณะทำงาน

1. นายชวลิต สุนทรานนท์ นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ	ประธานคณะทำงาน
2. ผู้อำนวยการสำนักการสังคีต	รองประธานคณะทำงาน
3. นายอเนก อาจมังกร ดุริยางคศิลปินทักษะพิเศษ	คณะทำงาน
4. นางสาวชนินทร์วดี ชมพูทิพย์ ดุริยางคศิลปินทักษะพิเศษ	คณะทำงาน
5. นายสุรัตน์ เอี่ยมสะอาด นาฏศิลปินอาวุโส	คณะทำงาน
6. หัวหน้ากลุ่มวิจัยและพัฒนาการสังคีต	คณะทำงาน
7. หัวหน้ากลุ่มดุริยางค์ไทย	คณะทำงาน
8. หัวหน้ากลุ่มดุริยางค์สากล	คณะทำงาน
9. หัวหน้ากลุ่มโรงละครแห่งชาติ	คณะทำงาน
10. นายสุรเดช เผ่าช่างทอง นาฏศิลปินอาวุโส	คณะทำงาน
11. นายสมชาย อยู่เกิด นาฏศิลปินอาวุโส	คณะทำงาน
12. นางสุพรทิพย์ ศุภรกุล นาฏศิลปินชำนาญงาน	คณะทำงาน
13. นางนิสา ถนอมรูป คีตศิลปินอาวุโส	คณะทำงาน
14. นายไพรัตน์ จรรย์นาฏย์ ดุริยางคศิลปินอาวุโส	คณะทำงาน
15. นายอนุชา บริพันธ์ ดุริยางคศิลปินอาวุโส	คณะทำงาน
16. นายทวีศักดิ์ อัครวงษ์ ดุริยางคศิลปินชำนาญงาน	คณะทำงาน
17. นายพรศักดิ์ คำส้อม ดุริยางคศิลปินชำนาญงาน	คณะทำงาน

18. นางสาวณัฐธิกา เอี่ยมท่าไม้ คณะทำงาน
คีตศิลปินชำนาญงาน
19. นางสาวนุชนารถ คีตภัทรวรางกูร คณะทำงาน
ดุริยางคศิลปินชำนาญงาน
20. นางสาวพบภัค งามเจริญ คณะทำงาน
ดุริยางคศิลปินชำนาญงาน
21. นายทรงพล เอี่ยมสอาด คณะทำงาน
ดุริยางคศิลปินอาวุโส
22. นางขนิษฐา ธารีเธียร คณะทำงาน
ดุริยางคศิลปินอาวุโส
23. นายสมชาย ชมพัฒนา คณะทำงาน
ช่างเทคนิคอาวุโส
24. นายเลอเกียรติ มหาวินิจมนตรี คณะทำงาน
ดุริยางคศิลปินอาวุโส
25. นางสาววรรณพินี สุขสม คณะทำงานและเลขานุการ
หัวหน้ากลุ่มนาฏศิลป์
26. นายจรัญ พูลลาภ คณะทำงานและผู้ช่วยเลขานุการ
นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ
27. นางอัมไพวรรณ เดชะชาติ คณะทำงานและผู้ช่วยเลขานุการ
นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ
28. นายสมรัตน์ ทองแท้ คณะทำงานและผู้ช่วยเลขานุการ
นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ
29. นายสุรพงศ์ โรหิตาจล คณะทำงานและผู้ช่วยเลขานุการ
ดุริยางคศิลปินอาวุโส
30. นางพัชรินทร์ เหลืองเอี่ยม คณะทำงานและผู้ช่วยเลขานุการ
นักจัดการงานทั่วไปชำนาญงาน
31. นายรัฐศาสตร์ จั่นเจริญ คณะทำงานและผู้ช่วยเลขานุการ
นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ
32. นางสาววรางคณา จารุนัฏ คณะทำงานและผู้ช่วยเลขานุการ
ดุริยางคศิลปินชำนาญงาน

คณะทำงานฝ่ายจัดการแสดงมหรสพมีหน้าที่ดำเนินการจัดแสดงมหรสพต่าง ๆ ที่กำหนดไว้ ดำเนินการฝึกซ้อมการแสดงมหรสพต่าง ๆ ดำเนินการฝึกซ้อมการแสดงมหรสพต่าง ๆ ร่วมกับหน่วยงานอื่น ควบคุม ดูแล การติดตั้งฉากและอุปกรณ์ประกอบการแสดงทั้ง 3 เวที ร่วมกับคณะทำงานฝ่ายสถานที่และเทคนิคการแสดงบนเวที

การจัดการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศเนื่องในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทั้ง 3 เวที มีรายการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศมากมายกว่า 10 รายการ อัมไพวรรณ เดชะชาติ (2562, 3 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) กล่าวว่า กรมศิลปากรได้ขอความร่วมมือไปยังหน่วยงานต่าง ๆ เพื่อขออนุเคราะห์นักแสดงร่วมแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศและได้รับความร่วมมือจากหลายหน่วยงาน ได้แก่ กรมศิลปากร สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป กองดุริยางค์ทหารบก กองดุริยางค์ทหารเรือ กองดุริยางค์ทหารอากาศ กองดุริยางค์ตำรวจ กรมประชาสัมพันธ์ สถาบันดนตรีกัลยาณิวัฒนาฯ วงดนตรีอัมพรสถาน เป็นต้น รวมนักแสดงที่ใช้ในการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศทั้งสิ้น 3,084 คน โดยในระหว่างการดำเนินงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ กรมศิลปากรได้มีการประชุมคณะทำงานฝ่ายจัดการแสดงมหรสพ เพื่อปรึกษาหารือ แจ้งกำหนดการและติดตามผลการดำเนินงานในการประชุมคณะทำงานฝ่ายจัดการแสดงมหรสพ วิทยาลัยนาฏศิลปเป็นหน่วยงานหนึ่งที่เข้าร่วมประชุม ซึ่งได้รับมอบหมายให้รับผิดชอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร



ภาพที่ 34 กรมศิลปากรประชุมหารือกับหน่วยงานต่าง ๆ ที่รับผิดชอบการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศในงานถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

ที่มา: อัมไพวรรณ เดชะชาติ

การประชุมฝ่ายอำนวยการแสดงมหรสพในการพิจารณารายการมหรสพสมโภชเพื่อจัดแสดงในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตร อัมไพวรรณ เดชะชาติ (2562, 3 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) กล่าวถึงการคัดเลือกรายการมหรสพไว้ว่า “คณะทำงานฝ่ายอำนวยการการแสดงมหรสพจะพิจารณารายการมหรสพที่มีความเกี่ยวข้องกับพระมหากษัตริย์หรือพระบรมวงศานุวงศ์แต่ละพระองค์ เช่น มหรสพสมโภชในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ได้คัดเลือกนาฏยศาลาหุ่นละครเล็ก เรื่องกำเนิดพระคเณศร์ โดยคณะหุ่นละครเล็กโจหลุยส์ ในพระอุปถัมป์สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอฯ กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ มาจัดแสดงเป็นมหรสพสมโภชพระเมรุ และมหรสพสมโภชในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จเจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี ซึ่งเป็นพระราชธิดาในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวกับพระนางเจ้าสุวัทนา พระวรราชเทวี ได้เลือกละครเรื่องศกุนตลา พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มาจัดแสดงเป็นมหรสพสมโภชพระเมรุเป็นต้น” จากการศึกษาพบว่า การคัดเลือกรายการมหรสพสมโภชพระเมรุมาศในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตร พิจารณามหรสพที่มีความสำคัญเกี่ยวข้องเชื่อมโยงกับพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เช่น บทพระราชนิพนธ์หรือการแสดงที่ได้รับแรงบันดาลใจมาจากพระพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เป็นต้น

การแสดงละครเรื่อง มโนห์รา เป็นรายการมหรสพสมโภชในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร จัดแสดง ณ เวทีกลางแจ้ง มณฑลพิธีท้องสนามหลวง เวทีที่ 2 ชวลิต สุนทรานนท์ (2562, 26 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร และประธานคณะทำงานฝ่ายอำนวยการการแสดงมหรสพ กล่าวว่า “การคัดเลือกการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา มาเป็นรายการหนึ่งในมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ เนื่องจากละครเรื่อง มโนห์รา มีความเกี่ยวข้องกับพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตรคือละครเรื่อง มโนห์รา เป็นละครที่ถูกสร้างขึ้นใน พ.ศ. 2498 ซึ่งตรงกับรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร (รัชกาลที่ 9) กรมศิลปากรได้ปรับปรุงขึ้นโดยผสมผสานศิลปะระหว่างละครชาตรีกับละครนอก” อัมไพวรรณ เดชะชาติ (2562, 3 กรกฎาคม, สัมภาษณ์) ได้กล่าวถึงการคัดเลือกละครเรื่อง มโนห์รา มาจัดแสดงเป็นมหรสพสมโภชพระเมรุมาศว่า “พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง มโนห์ราบัลเล่ต์ และทรงเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงกินรีสวีท (Kinari Suite) เพื่อใช้เป็นเพลงประกอบการแสดงบัลเล่ต์มโนห์รา ซึ่งการแสดงบัลเล่ต์มโนห์ราได้นำมาจัดแสดงเป็น

มหรสพสมโภชพระเมรุมาศในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ณ เวทีกลางแจ้ง มณฑลพิธีท้องสนามหลวง เวทีที่ 3 ด้วยเหตุนี้คณะทำงานฝ่ายอำนวยการการแสดงมหรสพจึงเลือกการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา มาจัดแสดง ณ เวทีที่ 2 เพื่อให้การแสดงแต่ละเวทีมีความสอดคล้องไปในทิศทางเดียวกัน และต้องการให้การแสดงละครและบัลเล่ต์เรื่อง มโนห์รา เป็นสัญลักษณ์แห่งการระลึกถึงพระมหากรุณาธิคุณในพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร” ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ (2562, 2 สิงหาคม ,สัมภาษณ์) ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงและผู้กำกับการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร กล่าวถึงการเลือกละครเรื่องมโนห์รามาจัดแสดงเป็นมหรสพสมโภชพระเมรุมาศในครั้งนี้ว่า “เนื่องจากละครเรื่อง มโนห์รา เป็นละครที่มีการดำเนินเรื่องที่ไม่ได้สอดแทรกความตลก สนุกสนานมากเหมือนดังเช่นละครเรื่องอื่น ๆ เช่น ละครเรื่องสุวรรณหงส์ที่จัดแสดงในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนากรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ และละครนอกเรื่อง สังข์ทอง ที่จัดแสดงในงานพระราชพิธีพระราชทานเพลิงพระศพสมเด็จเจ้าฟ้าเพชรรัตนราชสุดา สิริโสภาพัณณวดี เป็นต้น เพราะละครเรื่อง มโนห์รา เป็นเนื้อเรื่องที่เกี่ยวกับความพลัดพรากจากสิ่งอันเป็นที่รัก เนื้อเรื่องดำเนินไปอย่างเรียบร้อยไม่ติดตลก จึงเหมาะสมที่จะนำมาจัดแสดงในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร และเนื้อเรื่องของละครเรื่อง มโนห์รา มีความสอดคล้องกับสถานการณ์ในคราวที่ปวงชนชาวไทยได้สูญเสียพระมหากษัตริย์อันเป็นที่รักยิ่งไปตลอดกาล”



ภาพที่ 35 เวทีการแสดงละคร หุ่นหลวง และหุ่นกระบอก เวที 2
ณ มณฑลพิธีท้องสนามหลวง
ที่มา: ผู้วิจัย

4.2 การดำเนินงานด้านการจัดการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

ในการจัดการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ กรมศิลปากรได้รับมอบหมายให้รับผิดชอบเรื่องการจัดการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ โดยได้ขออนุเคราะห์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ร่วมจัดการแสดงมหรสพ เนื่องในพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร โดยแต่งตั้งคณะกรรมการดำเนินงานดังต่อไปนี้

คณะกรรมการดำเนินงาน ประกอบด้วย

1. อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์	ประธานกรรมการ
2. รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ทุกท่าน	รองประธานกรรมการ
3. ผู้ช่วยอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ทุกท่าน	กรรมการ
4. คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์ (รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ)	กรรมการ
5. คณบดีคณะศิลปศึกษา (ผู้ช่วยศาสตราจารย์พิมณภัทร์ ถมังรักษ์สัตว์)	กรรมการ
6. คณบดีคณะศิลปวิจิตร (นายเด่น หวานจริง)	กรรมการ
7. ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป (นายบำรุง พาทยกุล)	กรรมการ
8. ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ (นางกษมา ประสงค์เจริญ)	กรรมการ
9. ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช (นายศิวพงศ์ กั้งสกุล)	กรรมการ
10. ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง (นายวิฑูรย์ พูนสวัสดิ์)	กรรมการ
11. รักษาการในตำแหน่งผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด (นายศุภรากร พานิชกิจ)	กรรมการ
12. ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย (นายสุรพล ยงค์เจาะ)	กรรมการ

13. ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปกาฬสินธุ์ กรรมการ
(นายจำเริญ แก้งเพ็งกรอ)
14. ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี กรรมการ
(นายเชาวนาท เพ็งสุข)
15. ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี กรรมการ
(นายสมเกียรติ ภูมิภักดิ์)
16. ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง กรรมการ
(นางกัลยาณี ยังสังข์)
17. ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี กรรมการ
(นางสิริลักษณ์ ดุริยประณีต)
18. ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา กรรมการ
(นายทูลทองใจ ซึ่งรัมย์)
19. ผู้อำนวยการกองกลาง กรรมการ
(นางสาวเต็มดวง ศิริรัตนเวคิน รักษาการในตำแหน่งผู้อำนวยการกองกลาง)
20. ผู้อำนวยการกองนโยบายและแผน กรรมการ
(นายวัชรินทร์ อ่าวสินธุ์ศิริ)
21. รองอธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ฝ่ายศิลปวัฒนธรรม กรรมการและเลขานุการ
(นายจุลชาติ อรัณยะนาค)
22. ผู้อำนวยการกองบริการการศึกษา กรรมการและผู้ช่วยเลขานุการ
(นายสมศักดิ์ พนเสาวภาคย์)

คณะกรรมการดำเนินงาน มีหน้าที่กำหนดแผนและขั้นตอนในการปฏิบัติงาน กำกับ ดูแล และประสานงานกับคณะอนุกรรมการฝ่ายต่าง ๆ ให้การปฏิบัติงานเป็นไปด้วยความเรียบร้อย

ตามที่กรมศิลปากรได้ขออนุเคราะห์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ร่วมจัดการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ คณะกรรมการดำเนินงานของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ได้มอบหมายให้วิทยาลัยนาฏศิลปเป็นผู้รับผิดชอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

การดำเนินงานของวิทยาลัยนาฏศิลป นายบำรุง พาทยกุล ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป มอบหมายให้ นางสาวสุกัญญา พยัคฆ์เกษม รองผู้อำนวยการฝ่ายศิลปวัฒนธรรม รับผิดชอบและมอบหมายไปยังภาควิชานาฏศิลป์ไทย โดยนายอนุชา บุญยัง หัวหน้าภาควิชานาฏศิลป์ไทย และภาควิชาดุริยางค์ไทย โดยนายทรงยศ แก้วดี หัวหน้าภาควิชาดุริยางค์ไทย ให้ดำเนินการจัดการแสดงและการบรรเลงต่อไป

การแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มีผู้ปฏิบัติงานดังรายนามต่อไปนี้

พราณบุญ	นายศิริชัย	นาคพุฒิ
ท้าวอาทิตยวงศ์	ว่าที่ร.อ.อรรถพล	ฉิมพูลสุข
มเหสี	นางอินทนิล	บุญประกอบ
พระสุธน	นายภูกิจ	พาสุนันท์
ปุโรหิต	ว่าที่ร.ต.ปรมัตถ์	บุญยศิริ
พราหมณ์	นายณพวัฒน์	วัฒนสาทร
	นายภานุมาศ	ลาภเกษร
ขุนนางผู้ใหญ่	นายกวี	มณีสุวรรณ
นายงาน	นายทศพล	ศรีสิทธิ์
ทหารตลก	นายนฤต	ศรีโสภา
	นายทศพล	พรใหม่
	นายอดิศักดิ์	ชุมแสง
คนธง	นายณรงค์ฤทธิ์	พันธชัย
คนกางกลด	นายอนุวัชช์	สุนทรา
ช้างทรงพระสุธน	นายนำชัย	เนียมโสภา
ทหารเกาทัณฑ์	นายอัครเดช	บุญสายบัว
	นายณรงค์ศักดิ์	จุนเจือ
ทหารหอก	นายศุภณัฏฐ์	โกศลอัครวัฒน์
	นายภานุวัฒน์	ทองโปร่ง
ทหารดาบ	นายจารุพงศ์	จันทรีย์
	นายรวิชชา	พารักษา
ทหารม้า	นายอนันตชัย	ไกรกลิ่น
	นายเฉลิมพันธุ์	กฤชเพชร
ม้าลากรถ	นายธนาทิพย์	หนูแก้ว
	นายไชยยาพร	จันทวรรณ
ลิงป่า	นายศรนรินทร์	สุขเจริญ
สัตว์ต่าง ๆ	นายศักรินทร์	ชมภู
	นายสมศักดิ์	จอโหล่
	นางสาวชรินรัตน์	ประดับมุกข์

	นางสาวพลอย	ปู่รัตนะ
	เด็กชายกิตติธัช	ค้ำวิลัย
	เด็กชายเกียรติศักดิ์	ศรีรักษ์
	นางสาวชฎาพร	สุขสำราญ
	นางสาวเนตรชนก	คลังสิน
นางกำนัล	นางสาวบุญสิตา	แจ้งต่าย
	นางสาวบุณยาพร	กลีบเมฆ
	นางสาวนิรัชดา	ภู่อาวรณ์
	นางสาวสาวิณี	พันธุ์แตง
	นางสาววิภาวัส	แก้วขัติ
	นางสาวอาทิตยา	นาคปลื้ม
	นางสาวนวรัตน์	บุญปวน
	นางสาวรุ่งนภา	หอมกลาง
นางกำนัล (พัดโบก)	นางสาวกัญปวี	กระแสแสน
	นางสาวภิญญดา	ลิ้มกีรติ
ผู้เชี่ยวชาญการแสดง	นางสาวเรวดี	สายาคม
ฝึกซ้อมการแสดง	นางกัญจนภัสร	สุทธิประภา
	นางสาวระพีพรรณ	สิทธิสาร
	ว่าที่ ร.ต.วชิรพงศ์	ยนตรกิจ
	นางจิตตินัฏ	ชุ่มชื่น
	นางนันทา	น้อยนิตย์
	นางสาวมนัสพร	สุดสาคร
ธุรการ	นางสาวระพีพรรณ	สิทธิสาร
	ว่าที่ร.ต.วชิรพงศ์	ยนตรกิจ
ครูคุมนักเรียน	นางสาวอันน์เกตุ	พงศ์เพ็ชร์
	นายพิชาญ	พรหมสมบัติ
พนักงานขับรถ	นายสุกิจ	มีพร้อม
	นายพีรพล	ชูพันธ์

นอกจากรายนามผู้ปฏิบัติงานดังกล่าวข้างต้น วิทยาลัยนาฏศิลปได้รับความร่วมมือนำผู้แสดงจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์มาร่วมแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ครั้งนี้ด้วย

สำหรับการบรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา นายทรงยศ แก้วดี หัวหน้าภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป ได้รับความร่วมมือจากวิทยาลัยนาฏศิลปส่วนภูมิภาคทั่วประเทศ มาร่วมบรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร โดยมีผู้ปฏิบัติงานดังรายนามต่อไปนี้

ขลุ่ย / ปี่ชวา	นายจิรศักดิ์	เชื้อแดง	(วนศ.พัทลุง)
ระนาดเอก	นายวีระชาติ	สังขมาน	
ระนาดเอกเหล็ก	นายสิทธิพร	ลำดวล	(วนศ.สุพรรณบุรี)
ระนาดทุ้ม	นายชำนาญ	สวยค้าข้าว	(วนศ.อ่างทอง)
ระนาดทุ้มเหล็ก	นายนิรันดร์	จิตรมณี	(วนศ.ร้อยเอ็ด)
ฆ้องวงใหญ่	นายศุภฤกษ์	กลิ่นสุคนธ์	
ฆ้องวงเล็ก	นายณัฐพงษ์	กลั่นพิกุล	
เครื่องหนัง	นายประเทือง	สุทัตโต	(วนศ.จันทบุรี)
	นายจักรกฤษณ์	เส็งกลิ่น	(วนศ.นครราชสีมา)
ฉิ่ง	นายนครินทร์	รอดบำรุง	(นร.วนศ.)
กรับ	นายบุรินทร์ธร	รอดบำรุง	(นร.วนศ.)
ฉาบเล็ก	นายธนิต	ฉิมงามขำ	(นร.วนศ.)
ซออู้	นายสุเมธ	สุขสวัสดิ์	
ขับร้อง	นายไตรภพ	สุนทรหุต	
	นายยลบิล	ไตรงาม	(วนศ.อ่างทอง)
	นายเบนซิน	จันทร์เสม	(ศิษย์เก่าวนศ.สุโขทัย)
	นายสิทธิพงษ์	กลับโต	(ศิษย์เก่าวนศ.สุโขทัย)
	นางสาวพิชญ์ญา	สินธุ์แก้ว	
	นางนิตยา	แก้วบูชา	
	นางกมลพร	ขาวนวล	
	นางกรวรันท์	พันธ์ไพศาล	
	นางจารี	อ้นนาค	
	นางแสงจันทร์	อรรถกฤษณ์	(วนศ.สุพรรณบุรี)
	นางขวัญชนก	พุ่มระชัฎร์	(วนศ.สุพรรณบุรี)
	นางปิยาภรณ์	มีมั่งคั่ง	(วนศ.สุพรรณบุรี)
	นางรุ่งนภา	มีขาว	(วนศ.พัทลุง)

	นางกิจจา	สันซัง	(วนศ.พัทลุง)
	นางสาวกิตติมา	กันมะลิกองแก้ว	(วนศ.นครศรีธรรมราช)
	นางสาวอรอนงค์	จตุรภัทรพร	
ผู้เชี่ยวชาญการบรรเลง	นายสุรพงษ์	บัวหลวง	
	นายสุจิตต์	ชูวงษ์	
	นายลำยอง	โสวัตร	
	นางสาวนิรมล	ตระการผล	
ผู้เชี่ยวชาญการขับร้อง	นางสาวทัศนีย์	ขุนทอง	
ฝึกซ้อมการบรรเลง	นายฐิระพล	น้อยนิตย์ (ซ้ำ)	
ควบคุมการบรรเลง	นายวิสุทธิ์	จุ้ยมา	
ธุรการ	นางสาวนัทธมน	พึ่งเจริญ	
คนงาน	นางจารุวรรณ	ชะรารัมย์ (ซ้ำ)	
	นางจำรูญ	ไหวพริบ (ซ้ำ)	
สวัสดิการ	นางสาวปนัดดา	จระนำ	
	น.ส.จุฑารัตน์	แทนวันดี	
	นางกนกพร	นาสินสร้อย	
	นางสาวภัสส์มณฑ์	สว่างศรี	
	นางกลิ่นผกา	สุขอุบล	
	นางพูนสุข	คงนคร	
	นางสาวฐิติพร	ขาวสำอางค์	
	นางสาวนิตยา	เพ็ชรดี	
เจ้าหน้าที่การเงิน	น.ส.วราภรณ์	วงศ์เจริญสถิตย์	
	นางชลิตา	กิตติโชติพันธ์	

จากรายนามผู้ปฏิบัติงานข้างต้นพบว่า การบรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ประกอบด้วยผู้บรรเลงและผู้ขับร้องรวมทั้งสิ้น 30 คน และผู้ปฏิบัติงานในส่วนอื่น ๆ 20 คน รวมผู้ปฏิบัติงานทั้งหมด 50 คน โดยในส่วนของผู้บรรเลงและขับร้องเป็นบุคลากรของภาควิชาดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปและวิทยาลัยนาฏศิลปส่วนภูมิภาค ได้แก่ วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปร้อยเอ็ด วิทยาลัยนาฏศิลปนครราชสีมา วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง และศิษย์เก่าของวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย ควบคุมการบรรเลงโดย นายสุรพงษ์ บัวหลวง นายสุจิตต์ ชูวงษ์ นายลำยอง โสวัตร และนางสาวนิรมล ตระการผล

ผู้เชี่ยวชาญการบรรเลงและควบคุมการขับร้องโดย นางสาวทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์)

การดำเนินงานด้านการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มีหลักและวิธีการคัดเลือกผู้ขับร้องประกอบการแสดง ดังต่อไปนี้

4.2.1 หลักและวิธีการคัดเลือกผู้ขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

การคัดเลือกผู้ขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ลำดับแรกจะสำรวจบุคลากรด้านคีตศิลป์ไทย จากวิทยาลัยนาฏศิลปทั้ง 12 แห่ง โดยพิจารณาผู้ขับร้องที่ไม่มีรายชื่อปฏิบัติงานทับซ้อนกับการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศรายการอื่น เนื่องจากในงานครั้งนี้กำหนดให้บุคลากรแต่ละคนสามารถปฏิบัติราชการได้เพียงรายการเดียว

ทัศนีย์ ขุนทอง (2561, 5 มิถุนายน, สัมภาษณ์) ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2555 สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) ผู้ควบคุมการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนราห์ ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร กล่าวถึงหลักที่ใช้ในการคัดเลือกผู้ขับร้องมาปฏิบัติงานในครั้งนี้ ไว้ดังนี้

4.2.1.1 ผู้ขับร้องต้องมีทักษะการขับร้องที่ดี ละครเรื่อง มโนราห์ เป็นละครที่มีสุนทรีรสที่หลากหลายทั้งอารมณ์รัก อารมณ์โกรธ อารมณ์เศร้า สนุกสนาน การที่จะให้ผู้ชมได้รับอรรถรสอย่างครบถ้วนจึงต้องอาศัยศิลปะการร่ายรำร่วมกับศิลปะการบรรเลงและการขับร้องให้สอดคล้องกันอย่างกลมกลืนเพื่อสื่อสารไปถึงผู้ชม ศิลปะการขับร้องถือเป็นส่วนสำคัญที่สร้างอรรถรสให้กับการแสดงละครเรื่องมโนราห์ ดังนั้น ผู้ขับร้องจะต้องถ่ายทอดอารมณ์ผ่านการขับร้องให้เหมาะสมกับบทบาทของตัวละครนั้น ๆ นอกจากนี้ยังต้องมีทักษะการขับร้องเพลงชาตรีให้ถึงเสียงที่กำหนดและถูกต้องตามสำเนียงชาตรี เช่น การร้องร่ายชาตรีอันเป็นเอกลักษณ์สำคัญของการขับร้องละครเรื่องมโนราห์ เป็นต้น

4.2.1.2 ผู้ขับร้องต้องมีประสบการณ์การขับร้อง ในการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนราห์ ผู้ขับร้องต้องมีปฏิภาณไหวพริบ มีความแม่นยำในบทร้องและทำนองเพลง มีประสบการณ์ในการขับร้องมากเนื่องจากละครเรื่องมโนราห์มีการขับร้องเพลงชาตรีที่มีลักษณะเฉพาะแตกต่างจากการขับร้องประกอบการแสดงละครประเภทอื่น ๆ มีการดำเนินเรื่องที่รวดเร็ว ผู้ขับร้องจึงควรมีการฝึกฝนและฝึกซ้อมจนเกิดความชำนาญ และต้องรู้จักการแก้ไขปัญหา

เฉพาะหน้าที่อาจเกิดขึ้นระหว่างการแสดงซึ่งผู้ขับร้องต้องใช้ประสบการณ์การขับร้องเพื่อดำเนินการแสดงให้ราบรื่นจนจบการแสดง

4.2.1.3 ผู้ขับร้องจะต้องมีเสียงไปในทิศทางเดียวกัน กล่าวคือผู้ขับร้องที่คัดเลือกมาเมื่อขับร้องร่วมกันแล้วจะต้องมีโทนเสียงที่กลมกลืนกัน ไม่มีเสียงแหบพร่าหรือเสียงที่แปลกแตกต่างออกจากกลุ่มเดียวกัน ผู้ขับร้องแต่ละคนมาจากวิทยาลัยนาฏศิลปทั่วประเทศและมีวิธีการขับร้องอันเป็นปัจเจกบุคคล ผู้ขับร้องจะต้องเตรียมความพร้อมเพื่อปรับวิธีการขับร้องให้พร้อมเพียงกันและเป็นไปในทิศทางเดียวกัน

4.2.1.4 ผู้ขับร้องต้องเป็นผู้มีศิลปะนิสัย กล่าวคือมีอุปนิสัยที่ทำให้เกิดการพัฒนาทักษะด้านศิลปะให้เพิ่มพูนมากขึ้น ได้แก่ มีความมุ่งมั่นตั้งใจ ขยันหมั่นเพียรในการฝึกซ้อมและทบทวนบทเพลงให้มีความแม่นยำอยู่เสมอ มีสติและสมาธิในการปฏิบัติขับร้อง ดูแลสุขภาพร่างกายให้พร้อมสำหรับการปฏิบัติขับร้อง และข้อสำคัญที่ผู้ขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร คือต้องรู้จักการควบคุมอารมณ์และความรู้สึก สามารถแยกแยะอารมณ์ส่วนตัวกับการปฏิบัติงานให้ออกจากกันได้ เนื่องจากในงานนี้เป็นพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร อันเป็นที่รักยิ่งของปวงชนชาวไทย ดังนั้นผู้ขับร้องจะต้องควบคุมอารมณ์และสติเพื่อทำการแสดงให้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี



ภาพที่ 36 ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ ผู้ควบคุมการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนราห์ ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการคัดเลือกผู้ปฏิบัติขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนราห์ ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร พบว่ามีจำนวนทั้งหมด 16 คน ดังนี้

ตารางที่ 6 รายชื่อผู้ปฏิบัติขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

ที่	รายชื่อ	สังกัด
1	นางสาวพิชญ์ญา สินธุ์แก้ว	วิทยาลัยนาฏศิลป (ผู้เชี่ยวชาญ)
2	นางนิตยา แก้วบูชา	วิทยาลัยนาฏศิลป (ข้าราชการบำนาญ)
3	นางกมลพร ขาวนวล	วิทยาลัยนาฏศิลป (ข้าราชการบำนาญ)
4	นายไตรภพ สุนทรหุต	วิทยาลัยนาฏศิลป (ข้าราชการบำนาญ)
5	นางกรวรันท์ พันธ์ไพศาล	วิทยาลัยนาฏศิลป
6	นางจารี อ้นนาค	วิทยาลัยนาฏศิลป
7	นางสาวอรอนงค์ จตุรภัทรพร	วิทยาลัยนาฏศิลป
8	นางแสงจันทร์ อรรถกฤษณ์	วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี
9	นางขวัญชนก พุ่มระชัฎร์	วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี
10	นางปิยาภรณ์ มีมั่งคั่ง	วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี
11	นายยลบิล ไตรงาม	วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
12	นางรุ่งนภา มีขาว	วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง
13	นางกิจจา สันซัง	วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง
14	นางสาวกิตติมา กันมะลิกองแก้ว	วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
15	นายเบนซิน จันทร์เสม	โรงเรียนวัดราชาธิวาส (ศิษย์เก่า วนศ.สุโขทัย)
16	นายสิทธิพงษ์ กลับโต	โรงเรียนจิตรลดา (ศิษย์เก่า วนศ.สุโขทัย)

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางรายชื่อข้างต้นพบว่า ผู้ปฏิบัติขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มีจำนวนทั้งหมด 16 คน ผู้ขับร้องชาย 4 คน และผู้ขับร้องหญิง 12 คน ซึ่งเป็นบุคลากรด้านคีตศิลป์ไทย ได้แก่ ผู้เชี่ยวชาญ ข้าราชการบำนาญ ข้าราชการ และครูอัตราจ้าง ที่ปฏิบัติงานจากวิทยาลัยนาฏศิลป วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช นอกจากนี้ยังมีศิษย์เก่าที่จบการศึกษาจากวิทยาลัยนาฏศิลปสุโขทัย มาร่วมขับร้องในงานครั้งนี้ การขับร้องประกอบการแสดงละคร

เรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร จึงถือเป็นการร่วมแรงร่วมใจของบุคลากรด้านคีตศิลป์ไทยจากทุกภูมิภาคทั่วประเทศ เพื่อถวายงานต่อพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เป็นครั้งสุดท้าย



ภาพที่ 37 ผู้ขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนราห์ ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตร

ที่มา: ผู้วิจัย

4.2.2 เกณฑ์ที่ใช้ในการแบ่งเพลงให้ผู้ขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

การแบ่งเพลงขับร้อง หมายถึง การกำหนดหรือมอบหมายหน้าที่การขับร้องเพลงให้กับผู้ขับร้อง โดยเกณฑ์การแบ่งเพลงร้องให้ผู้ขับร้องของ ทัศนีย์ ขุนทอง (2561, 5 มิถุนายน, สัมภาษณ์) ผู้ควบคุมการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่องมโนราห์ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร กล่าวไว้ว่า “ลำดับแรกจะต้องพิจารณาบทที่ใช้ในการแสดงว่าดำเนินเรื่องด้วยเพลงร้องมากน้อยเพียงใด จากนั้นจึงพิจารณาแบ่งเพลงร้องให้ผู้ขับร้อง” และครูทัศนีย์มีได้กล่าวถึงแนวคิดในการแบ่งเพลงขับร้องว่า “ผู้ขับร้องแต่ละคนจะต้องมีความสามารถร้องเพลงตามบทบาทของตัวละครได้ทุกตัวละคร โดยผู้ขับร้องแต่ละคนจะต้องใช้ทักษะการขับร้องของตนเองใส่อารมณ์ให้เข้ากับบทบาทของตัวละคร” กล่าวคือสามารถใส่อารมณ์ผ่านทางน้ำเสียงให้สอดคล้องกับบทบาทของตัวละครได้อย่างเหมาะสม นอกจากนี้ครูทัศนีย์ยังพิจารณาถึงเนื้อเสียงของผู้ขับร้องด้วยเช่นกันกล่าวคือ ผู้ขับร้องที่มีเสียงนุ่มนวลจะมอบหมายให้ขับร้อง

ในบทของพระสุธนและนางมโนห์รา ผู้ขับร้องที่มีน้ำเสียงแข็งแรง ช่องเสียงกว้างจะมอบหมายให้ขับร้องในบทของท้าวทุมราช เป็นต้น



ภาพที่ 38 ขณะฝึกซ้อมการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

ที่มา: ผู้วิจัย

การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนราห์ ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาอดุลเดชมหาราชบรมนาถบพิตร องก์ที่ 4 เลือกนางมีทั้งหมด 15 เพลง โดยแบ่งเพลงขับร้องดังนี้ (ทัศนีย์ ขุนทอง, 2561, 5 มิถุนายน, สัมภาษณ์)

ตารางที่ 7 การแบ่งเพลงขับร้องให้ผู้ปฏิบัติขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

ที่	เพลง	ตัวละคร	ผู้ปฏิบัติขับร้อง
1	เพลงสารถี	ท้าวทุมราช	นายยลบิล ไตรงาม
2	ร่ายชาตรี	บทดำเนินเรื่อง	นางปิยาภรณ์ มีมั่งคั่ง
3	เพลงกล่อมนารีชั้นเดียว	นางมโนห์รา	นางขวัญชนก พุ่มระชัฎร์
4	ร่ายนอก	บทดำเนินเรื่อง	นางแสงจันทร์ อรรถกฤษณ์
5	เพลงหุ่นกระบอก	นางมโนห์รา	นางสาวอรอนงค์ จตุรภัทรพร

ตารางที่ 7 การแบ่งเพลงขับร้องให้ผู้ปฏิบัติขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร (ต่อ)

ที่	เพลง	ตัวละคร	ผู้ปฏิบัติขับร้อง
6	เพลงลิงโลด	ท้าวทุมราช	นายไตรภพ สุนทรหุต
7	เพลงลมหวล	นางมโนห์รา	นางสาวอรอนงค์ จตุรภัทรพร
8	เพลงการเวก	พระสุธน	นายสิทธิพงษ์ กลับโต
9	เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว	ท้าวทุมราช	นายเบนซิน จันทร์เสม
10	เพลงขวัญอ่อน	พระสุธน	นายสิทธิพงษ์ กลับโต
11	ร่ายนอก	บทดำเนินเรื่อง	นางแสงจันทร์ อรรถกฤษณ์
12	เพลงเวสสุกรรม	พระสุธน	นายเบนซิน จันทร์เสม
13	ร่ายชาตรี	บทดำเนินเรื่อง	นางจารี อ้นนาค
14	ชาตรีตลุง	พระสุธน	ร้องหมู่
15	ระบำไกรลาศ	บทดำเนินเรื่อง	ร้องหมู่

ที่มา: ผู้วิจัย

จากตารางข้างต้นพบว่า การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา องก์ที่ 4 เลือกนางคุณครูทัศนีย์ ขุนทอง เลือกแบ่งเพลงขับร้องให้ผู้ขับร้องแต่ละคนจำนวนเท่า ๆ กัน สังเกตได้จากเพลงที่เป็นบทของท้าวทุมราช พระสุธน และนางมโนห์ราจะใช้ผู้ขับร้องที่ไม่ซ้ำกัน ซึ่งผู้ขับร้องแต่ละคนจะต้องขับร้องในทุก ๆ บทบาทของตัวละคร ดังปรากฏให้เห็นในกรณีของนายเบนซิน จันทร์เสม ที่ได้รับมอบหมายให้ขับร้องในบทบาทของท้าวทุมราชและพระสุธน ซึ่งเป็นตัวละครที่มีบทบาทแตกต่างกัน นอกจากนี้ยังมีข้อสังเกตที่แตกต่างจากการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ฉบับกรมศิลปากรคือ เพลงชาตรีตลุง ซึ่งเป็นบทบาทของพระสุธน คุณครูทัศนีย์ ขุนทอง กำหนดให้ขับร้องเป็นหมู่ เนื่องจากมีข้อคิดเห็นว่าบทประพันธ์ในเพลงนี้เป็นบทสรุปของละครเรื่อง มโนห์รา

การดำเนินการซ้อมการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร กำหนดให้เริ่มฝึกซ้อมการแสดงตั้งแต่เดือนกันยายน 2560 เป็นต้นมาจนถึงกำหนดการแสดงจริงวันที่ 26 ตุลาคม 2560 โดยมีรายละเอียดดังต่อไปนี้

ตารางที่ 8 ตารางการฝึกซ้อมละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

วันที่	รายการ	เวลา	สถานที่	หมายเหตุ
18 ก.ย. 2560	ละครมโนห์รา (รำกินรีร่อน, รำชัดชาตรี, ตรวจพล, ระบำไกรลาศ)	09.00-16.00 น.	สบศ.	
19 ก.ย. 2560	ละครมโนห์รา ฉาก 1-2	09.00-12.00 น.	สบศ.	
	ละครมโนห์รา ฉาก 3-4	13.00-16.00 น.	สบศ.	
20 ก.ย. 2560	ละครมโนห์รา ฉาก 5	09.00-12.00 น.	สบศ.	
	ละครมโนห์รา ฉาก 1-5	13.00-16.00 น.	สบศ.	
2 ต.ค. 2560	ละครมโนห์รา ฉาก 1-2	09.00-16.00 น.	วนศ.	
3 ต.ค. 2560	ละครมโนห์รา ฉาก 3-4	09.00-16.00 น.	วนศ.	
4 ต.ค. 2560	ละครมโนห์รา ฉาก 5	09.00-12.00 น.	วนศ.	
	ละครมโนห์รา ฉาก 1-5	13.00-16.00 น.	วนศ.	
9 ต.ค. 2560	ละครมโนห์รา ฉาก 1-2 ซ้อมเข้าดนตรี	09.00-16.00 น.	สบศ.	
10 ต.ค. 2560	ละครมโนห์รา ฉาก 3-4 ซ้อมเข้าดนตรี	09.00-16.00 น.	สบศ.	
11 ต.ค. 2560	ละครมโนห์รา ฉาก 5 ซ้อมเข้าดนตรี	09.00-16.00 น.	สบศ.	
18 ต.ค. 2560	ละครมโนห์รา ฉาก 1-5 ซ้อมเข้าดนตรี	08.30-16.30 น.	โรงละครแห่งชาติ	
19 ต.ค. 2560	ละครมโนห์รา ฉาก 1-5 ซ้อมเข้าดนตรี	08.30-16.30 น.	โรงละครแห่งชาติ	
20 ต.ค. 2560	ละครมโนห์รา รอบสื่อมวลชน	08.30-16.30 น.	โรงละครแห่งชาติ	
26 ต.ค. 2560	ละครเรื่อง มโนห์รา (แสดงจริง)	00.00-06.00 น.	เวที 2	

ที่มา: สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, 2560, น. 1-4

จากตารางการฝึกซ้อมละครเรื่อง มโนห์รา ข้างต้น คณะทำงานฝ่ายจัดการแสดงกำหนดขึ้นโดยให้มหรสพสมโภชทุกรายการยึดถือและปฏิบัติการซ้อมตามตารางดังกล่าว แต่อย่างไรก็ตาม การฝึกซ้อมการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ซึ่งวิทยาลัยนาฏศิลปเป็นผู้รับผิดชอบได้เริ่มดำเนินการซ้อมย่อยเฉพาะกลุ่ม กรวรันท์ พันธ์ไพศาล (2562, 26 มีนาคม, สัมภาษณ์)

หัวหน้ากลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาชีพคีตศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป ได้กล่าวถึงการดำเนินการซ้อมย่อยเฉพาะกลุ่มผู้ขับร้องไว้ว่า “ก่อนที่เราจะเริ่มซ้อมจริงตามตาราง ประมาณช่วงต้นเดือนสิงหาคม หมวดคีตศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป ได้ส่งแถบบันทึกเสียงการบรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ซึ่งเป็นแถบบันทึกเสียงในหลักสูตรของวิทยาลัยนาฏศิลปไปยังวิทยาลัยนาฏศิลปภูมิภาคเพื่อให้ผู้ได้รับมอบหมายการปฏิบัติขับร้องได้ฟังเพื่อทบทวนองค์ความรู้ก่อนนัดหมายมาซ้อมร่วมกันตามตารางที่กำหนดไว้”

ในวันฝึกซ้อมตามตารางวันที่ 18 กันยายน 2560 ซึ่งเป็นวันแรกของการฝึกซ้อม แสงจันทร์ อรรถกฤษณ์ (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) ผู้ปฏิบัติขับร้องจากวิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี ได้กล่าวว่า “วันแรกที่มาซ้อมร่วมกันผู้ปฏิบัติขับร้องทุกคนร่วมกันขับร้องเพลงประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา พร้อมกันทีละเพลง เพื่อเป็นการทบทวนองค์ความรู้ให้มีความสอดคล้องไปในทิศทางเดียวกันและนัดแนะการขับร้องให้เกิดความพร้อมเพรียง” ต่อมาในวันที่ 19 กันยายน 2560 ครูทัศนีย์ ขุนทอง ผู้ควบคุมการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ได้แบ่งเพลงให้กับผู้ปฏิบัติขับร้องและกำหนดรูปแบบการขับร้อง และให้ผู้ปฏิบัติขับร้องได้ขับร้องตามเพลงที่แบ่งให้เพื่อปรับแก้และให้คำแนะนำในการขับร้อง ต่อมาวันที่ 20 กันยายน 2560 เป็นการซ้อมเข้ากับวงดนตรีและจังหวะหน้าทับ รุ่งนภา มีขาว (2560, 29 มีนาคม, สัมภาษณ์) ผู้ปฏิบัติขับร้องจากวิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง ได้กล่าวว่า “การซ้อมเข้าดนตรีในวันแรกเกิดข้อสังเกตในการขับร้องที่ผู้ขับร้องจะต้องจดจำเพื่อให้เกิดความถูกต้องตามจังหวะหน้าทับและระดับเสียงของดนตรี” ซึ่งครูทัศนีย์ ขุนทอง เป็นผู้ให้คำแนะนำการขับร้องเข้ากับวงดนตรีให้แก่ผู้ปฏิบัติขับร้อง และหลังจากนั้นตั้งแต่วันที่ 20 กันยายน เป็นต้นมา ผู้ปฏิบัติขับร้องได้ฝึกซ้อมการขับร้องเข้ากับวงดนตรีอย่างต่อเนื่อง และเริ่มฝึกซ้อมเข้ากับตัวละครในวันที่ 2 ตุลาคม 2560 ดำเนินการซ้อมตามตารางที่กำหนดไว้ โดยมีครูทัศนีย์ ขุนทอง ควบคุมและให้คำแนะนำในการขับร้อง ปรับแก้ เพิ่มเติมกลวิธีการขับร้องให้แก่ผู้ขับร้องแต่ละคน เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ในการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา สร้างอรรถรสให้กับผู้ชมได้มากที่สุด รวมระยะเวลาของการฝึกซ้อมย่อย (ตั้งแต่ 8 สิงหาคม-17 กันยายน 2560) จำนวน 40 วัน และระยะเวลาการฝึกซ้อมตามตารางฝึกซ้อม (ตั้งแต่ 18 กันยายน-26 ตุลาคม 2560) จำนวน 38 วัน รวมระยะเวลาในการฝึกซ้อมของผู้ปฏิบัติการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา จำนวน 78 วัน ซึ่งเป็นระยะเวลาที่ผู้ปฏิบัติขับร้องทุกคนมีความมุ่งมั่น ตั้งใจในการฝึกปฏิบัติขับร้องเพื่อเป็นการถวายงานพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตรในวาระสุดท้ายให้สมพระเกียรติที่สุด



ภาพที่ 39 การแสดงละครเรื่อง มโนห์รา รอบสื่อมวลชน
วันที่ 20 ตุลาคม 2560 ณ โรงละครแห่งชาติ
ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาความเป็นมาของการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร พบว่า การดำเนินงานการจัดการแสดงมหรสพสมโภชเนื่องในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เริ่มจากสำนักนายกรัฐมนตรีสั่งการให้กระทรวงวัฒนธรรมรับผิดชอบดำเนินการเรื่องการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ ซึ่งกระทรวงวัฒนธรรมได้มอบหมายให้กรมศิลปากรเป็นผู้รับผิดชอบเรื่องการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ เนื่องจากกรมศิลปากรทำหน้าที่สืบทอด สร้างสรรค์ เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ธำรงจารีตประเพณี พระราชพิธี และรัฐพิธี โดยกรมศิลปากรขอความอนุเคราะห์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ร่วมกันจัดการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ ซึ่งคณะดำเนินงานการจัดมหรสพสมโภชพระเมรุมาศได้พิจารณามหรสพและจัดแสดงใน 3 เวที คือ เวทีที่ 1 การแสดงหนังใหญ่และโขน เวทีที่ 2 การแสดงละครหุ่นหลวง และหุ่นกระบอก และเวทีที่ 3 เวทีการบรรเลงดนตรีสากล “ธ คือดวงใจ ไทยทั่วหล้า” ซึ่งการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา จัดแสดงอยู่ในเวทีที่ 2 สาเหตุที่คณะดำเนินงานได้พิจารณาการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ให้เป็นการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศในครั้งนี้ เนื่องจากละครเรื่อง มโนห์รา เป็นละครที่กรมศิลปากรได้ปรับปรุงขึ้น โดยผสมผสานศิลปะระหว่างละครชาตรีกับละครนอก สร้างขึ้นใน พ.ศ. 2498 ซึ่งตรงกับรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร (รัชกาลที่ 9) นอกจากนี้พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตร ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง มโนห์ราบัลเล่ต์ และทรงเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงกินรีสวีท (Kinari Suite) เพื่อใช้เป็นเพลงประกอบการแสดงบัลเล่ต์มโนห์รา ซึ่งเพลงกินรีสวีทนั้นได้นำมาจัดแสดงเป็นส่วนหนึ่งในมหรสพสมโภชพระเมรุมาศในเวทีที่ 3 ด้วย

อีกทั้งละครเรื่อง มโนห์รา เป็นละครที่มีการดำเนินเรื่องที่ไม่ได้สอดแทรกความตลกสนุกสนานมาก แต่เป็นเนื้อเรื่องที่เกี่ยวกับความพลัดพรากจากสิ่งอันเป็นที่รัก จึงเหมาะสมและสอดคล้องกับสถานการณ์ในคราวที่ปวงชนชาวไทยได้สูญเสียพระมหากษัตริย์อันเป็นที่รักไป ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2555 สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) ผู้ควบคุมการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนราห์ กล่าวถึงหลักที่ใช้ในการคัดเลือกผู้ขับร้องมาปฏิบัติงานในครั้งนี้ไว้ คือ ต้องมีทักษะการขับร้องที่ดี จะต้องถ่ายทอดอารมณ์ผ่านการขับร้องให้เหมาะสมกับบทบาทของตัวละครนั้น ๆ ผู้ขับร้องต้องมีประสบการณ์การขับร้องและต้องรู้จักการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าที่อาจเกิดขึ้นระหว่างการแสดง อีกทั้งผู้ขับร้องจะต้องมีเสียงไปในทิศทางเดียวกัน มีโทนเสียงที่กลมกลืนกัน และต้องเป็นผู้มีศิลปะนิสัย มีความมุ่งมั่นตั้งใจ ขยันหมั่นเพียรในการฝึกซ้อม มีสติและสมาธิในการปฏิบัติขับร้อง ดูแลสุขภาพร่างกายให้พร้อมสำหรับการปฏิบัติขับร้อง และต้องรู้จักการควบคุมอารมณ์และความรู้สึก สามารถแยกแยะอารมณ์ส่วนตัวกับการปฏิบัติงานให้ออกจากกันได้ เนื่องจากในงานนี้เป็นพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร อันเป็นที่รักยิ่งของปวงชนชาวไทย ดังนั้นผู้ขับร้องจะต้องควบคุมอารมณ์และสติเพื่อทำการแสดงให้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี สำหรับเกณฑ์การพิจารณาแบ่งเพลงร้องให้ผู้ขับร้อง โดยคุณครูทัศนีย์มีแนวคิดว่า ผู้ขับร้องแต่ละคนจะต้องมีความสามารถร้องเพลงตามบทบาทของตัวละครได้ทุกตัวละคร โดยผู้ขับร้องแต่ละคนจะต้องใช้ทักษะการขับร้องของตนเองใส่อารมณ์ผ่านทางน้ำเสียงให้สอดคล้องกับบทบาทของตัวละครได้อย่างเหมาะสม ครูทัศนีย์จะเลือกแบ่งเพลงให้กับผู้ขับร้องโดยพิจารณาตามเนื้อเสียงและทักษะการขับร้องของแต่ละคนเป็นสำคัญ

การฝึกซ้อมละครเรื่อง มโนห์รา เริ่มซ้อมต้นเดือนกันยายน 2560 รวมระยะเวลาของการฝึกซ้อมย่อย ตั้งแต่ 8 สิงหาคม -17 กันยายน 2560 จำนวน 40 วัน และระยะเวลาการฝึกซ้อมตามตารางฝึกซ้อม ตั้งแต่ 18 กันยายน-26 ตุลาคม 2560 จำนวน 38 วัน รวมระยะเวลาในการฝึกซ้อมของผู้ปฏิบัติการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา จำนวน 78 วัน ซึ่งเป็นระยะเวลาที่ผู้ปฏิบัติขับร้องทุกคนมีความมุ่งมั่น ตั้งใจในการฝึกปฏิบัติขับร้อง เพื่อเป็นการถวายงานพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ในวาระสุดท้ายให้สมพระเกียรติที่สุด

บทที่ 5
วิเคราะห์การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร

งานวิจัยเรื่อง การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ผู้วิจัยกำหนดวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ผู้วิจัยขอนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

5.1 วิเคราะห์การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

การแสดงละครเรื่อง มโนห์รา องก์ที่ 4 เลือกนาง ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ประกอบด้วยเพลงขับร้องจำนวน 15 เพลง ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

5.1.1 เพลงสารถี

เมื่อนั้น ท่านท้าวทุมราชนาถา
ครอบครองไกรลาสพารา มีธิดาเจ็ดองค์นงคราญ

5.1.2 ร่ายชาตรี

แต่อนงค์องค์น้อยมโนห์รา ต้องจากเผ่าพงศาน่าสงสาร
กลับมาสู่พาราก็ช้านาน ให้ทำการโสรจสรงปลงมลทิน
เพื่อชำระอินทรีย์บริสุทธิ์ กำจัดกลิ่นสาบมนุษย์ให้สุดสิ้น
จะถ้วนครบกำหนดหมดราคิน ตามระบิลแบบแล้วหรืออย่างไร

5.1.3 เพลงกล่อมนารีชั้นเดียว

เมื่อนั้น มโนห์รามาถึงพระโรงใหญ่
ตรงเข้าเฝ้าองค์พระทรงชัย กราบบาทภูวไนยแล้วโศกา

5.1.4 ร่ายนอก

เมื่อนั้น องค์ท้าวทุมราชนาถา
ทั้งพระมเหสีศรีโสภา ยินดีปรีดาเป็นพ้นไป
ต่างเข้าเล้าโลมตระโบมกอด โอ้เจ้ายอดชีวิตพิสมัย
จูงกรพระธิดายาใจ ให้ทรามวัยขึ้นนั่งบัลลังก์ทอง
พลางตรัสซักไซ้ไต่ถาม ข้อความแต่ต้นหม่นหมอง
ตั้งแต่ถูกพรานไพรใช้บ่วงคล้อง ลูกรักต้องยากเข็ญถึงเช่นไร

5.1.5 เพลงหุ่นกระบอก

เมื่อพรานป่าคล้องข้าด้วยบ่วงบาศ แสนขยาดเจ็บช้ำลงร่ำไห้
ยิ่งแลเห็นพวกพี่บินหนีไป ดวงหทัยปิ้มว่าจะขาดรอน
พรานบังคับขู่เข็ญเป็นที่สุด กระชากฉุดลากไปไม่หยุดหย่อน
จวบจนถึงปัญจาลพระนคร พบโอรสภูธรนามสุธน
พรานป่านำข้าเข้าถวาย จึงค่อยคลายขุ่นข้องที่หมองหม่น
ยุพราชรักใครใฝ่กมล เทิดถกลข้าขึ้นเป็นชายา
บังเอิญมีปุโรหิตริษยา อุบายทูลราชาบดีศรี
ให้สามีของข้าไปราวี ปราบไพรีที่บุกรุกพารา
ระหว่างที่ทรงชัยออกไปรบ ปุโรหิตคิดตลบทำลายข้า
กราบทูลภูธเรศเกศประชา ว่าชะตาพระองค์ร้ายถึงวายชนม์
ต้องเอาข้าบูชายัญจะพลันหาย พระภาสายเชื่อคำตามนุสนธิ์
ข้าจึงต้องถ่ายเทด้วยเล่ห์กล จรดลหนีคืนมาเวียงชัย

5.1.6 เพลงลิงโลด

เมื่อนั้น ทุมราชฟังสารแสนหมั่นไส้
น้อยหรือมโนห์ราผู้ยาใจ ช่างหลงใหลภัสดาชาวมนุษย์
ถ้าผัวเจ้าดีจริงทุกสิ่งสรรพ์ คงบากบั่นตามติดไม่คิดหยุด
แต่เขากลับนอนใจไม่รีบรุด ยังจะยุดถือว่าเป็นสามี
หากว่าเขามั่นจิตพิศวาส แล้วสามารถตามหามาถึงนี่
จะยอมเชื่อว่าสุธนเป็นคนดี กอบพิธีวิวาห์ให้ดังใจจง

5.1.7 เพลงลมหวน

เมื่อนั้น มโนห์ราชื่นชมสมประสงค์
กราบก้มบังคมบาทบิตุรงค์ โฉมยงกราบทูลมูลิกา

5.1.8 เพลงการะเวก

เมื่อนั้น พระสุธนปรีด์เปรมเกษมสันต์
เข้ามากราบก้มบังคมคัล สององ์ทรงธรรม์ธิบดี

5.1.9 เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว

เมื่อนั้น องค์ท้าวทุมราชเรืองศรี
เห็นบุรุษแรกรุ่นสุนทรี เข้ามาอัญชลีภูวไนย
นี่หรือพระสุธนยุพราช ช่างองอาจงามสง่าจะหาไหน
ที่เคยกริ้วก็ระงับดับไป สนทนาปราศรัยด้วยไมตรี

5.1.10 เพลงขวัญอ่อน

โปรดเกศ บารเมศรปกเกล้าเกศี
ข้าขอถวายสัจจวาที มิได้มียอกย้อนซ้อนกล

-พูด-

ตัวข้าเองต้องอุบายให้ไปทัพ แต่พอกลับก็ทราบอนุสนธิ์
ว่ายอดรักมโนห์รานฤมล จรดลหนีการบูชายัญ
หัวอกข้าแทบแยกแตกสลาย ปิ้มจะวายชีพม้วยด้วยโศกศัลย์
รีบเดินทางตามมาในอารัญ มิได้หวั่นพรั่นภัยกลัววายปราณ
จนลุถึงไกรลาสบุรีศรี กำลังกอบพิธีสรงสนาน
ข้าจึงเอาธำมรงค์วงตระการ อธิษฐานใส่หม้อวารีมา

เพลงขวัญอ่อน (ต่อ)

พอพระน้องมโนห์ราสรงวารี แหวนก็สวมดัชนีดังปรารถนา
จึงได้พบสบอารมณ์สมอุรา จงทราบใต้บาทาฝ่าธุลี

5.1.11 เพลงร่ายนอก

เมื่อนั้น องค์ท้าวทุมราชเรืองศรี
สดับเรื่องถี่ถ้วนมวลคดี ภูมีจึงตรัสตอบไป
เห็นหทัยเธอแล้วพ่อสุธน มีกมลรักธิดาข้าเพียงไหน
แต่ใคร่ลองให้แท้แน่แก่ใจ ว่ายังจำชายาได้ไม่คลางแคลง
จงพินิจพิศดูหมู่ธิดา มโนห์ราคนไหนบอกให้แจ้ง
ถ้าเลือกถูกทรามวัยไม่ระแวง เราจะแต่งพิธีการงานวิวาห์
แล้วตรัสสั่งเจ็ดธิดาผู้ยาใจ ให้ออกไปยืนเคียงรายเรียงหน้า
ทั้งเจ็ดนางบังคมคัลวันทนา ออกมาตามพระราชโองการ (ทวน)

5.1.12 เพลงเวสสุกรรม

เมื่อนั้น พระสุธนตั้งจิตอธิษฐาน
ขอกุศลสร้างไว้ในเพรงกาล จงบันดาลเลือกได้มโนห์รา

5.1.13 ร่ายชาตรี

ว่าพลางทางพินิจพิศดู ในหมู่พระบุตรีเสน่หา
สังเกตทุกสิ่งสรรพ์ด้วยปัญญา เลือกหายอดพธูคู่หทัย

5.1.14 เพลงชาตรีตลุง

เหลือบเห็นธำมรงค์วงน้อย สวมก้อยนางหนึ่งจึงจำได้
คว้ากรนงรามทรามวัย พาไปเฝ้าองค์พระภูธร

5.1.15 เพลงระบำไกรลาสสำเริง

พวกเราล้วนชาวไกรลาศคิรี รื่นเริงฤดีเกษมสุขศรีสโมสร
ขอรำร่ายกรีดกรายฝ่ายฟ้อน ให้สุนทรทัศนาสุขารมย์
ร่วมเริงสำราญระรื่นชื่นบานในงานฉลอง กล่าวคำทำนองให้สอดประสานเสียงประสม
ตามประเพณีแต่ก่อนการบุราณนิยม ขอเชิญชมภิรมย์รื่นสำเริงฤทัย
ชาวไกรลาศมาดหวังตั้งใจ อวยพรให้วิโรจน์รุ่งวรานันท์
แวดล้อมพร้อมหน้า เหล่ากินราและกินรี
หมู่พญาวาสุกรี อีกครุฑธาและคนธรรพ์
เหล่าเทพธิดาโสภาลาวัลย์ เทพไททุกชั้นอสุรกุมภัณฑ์วิทยาธร
ผู้มีคุณธรรม ประจำตนเป็นคนดี
ซื่อตรงคงที่ ไม่ผันแปรเที่ยงแท้แน่นอน
บากบั่นมั่นจิตมิคิดย่อหย่อน เทพช่วยอวยพรแซ่ซร้องสรรเสริญเจริญชัย
ให้สันต์เกษมสุข ห่างภัยไกลทุกข์นิรันตราย
ผู้ผยองปองร้ายจงแพ้พ่ายมลายไป สิ่งที่ประสงค์ขอจงเสร็จได้
เกียรติระบือลือไกล ทรัพย์สินเงินทองเนืองนองเทอญ

การวิเคราะห์การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา องก์ที่ 4 เลือกนาง ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ผู้วิจัยวิเคราะห์การขับร้องโดยใช้ระบบโน้ตไทย ผู้บันทึกโน้ตทางขับร้องคือ นายอานนท์ กาญจนโพธิ์ ผู้ตรวจทานโน้ตทางขับร้องคือ นายฐิระพล น้อยนิตย์ ข้าราชการบำนาญ ครู คศ. 4 ระดับเชี่ยวชาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยผู้วิจัยวิเคราะห์ทำนองการขับร้องแต่ละเพลงทีละ 1 คำกลอน และได้กำหนดประเด็นการวิเคราะห์ไว้ ดังนี้

1. รูปแบบการขับร้อง
2. การดำเนินทำนองการขับร้อง
3. การหายใจ
4. กลวิธีการขับร้อง

ผู้วิจัยใช้ตารางแสดงทำนองเพลงในการวิเคราะห์การขับร้อง ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

ช่องที่ 1	คำร้องและเอื้อน	คำร้องและเสียงเอื้อน
ช่องที่ 2	โน้ตทางขับร้อง	ทำนองขับร้อง
ช่องที่ 3	โน้ตทำนองหลัก	ทำนองดนตรี
ช่องที่ 4	จังหวะฉิ่ง	- ฉิ่ง - ฉับ
ช่องที่ 5	จังหวะกรับพวง	- - - กรับ
ช่องที่ 6	จังหวะหน้าทับ	โท่น ป๊ะ ติง โจ๊ะ ทั่ง จ๊ะ

ผู้วิจัยใช้สัญลักษณ์ในการวิเคราะห์การขับร้อง ดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

1.  แทน ช่วงการหายใจ
2.  แทน กลวิธีการขับร้อง
3.  แทน การเชื่อมเสียงในคำร้องหรือเอื้อนที่มีโน้ตมากกว่าหนึ่งเสียง

ผู้วิจัยขอนำเสนอผลการวิเคราะห์การขับร้องประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา องก์ที่ 4 เลือกนาง ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ดังต่อไปนี้

5.1.1 เพลงสารถี

เพลงสารถี อัตราจังหวะ 2 ชั้น มี 3 ท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 มี 4 จังหวะ ประเภทหน้าทับปรบไก่ เมื่อนำมาขับร้องประกอบการแสดงจะนิยมขับร้องเพลงท่อนที่ 1 และ 2 (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 700)

โครงสร้างเพลงสารถี คำกลอนที่ 1 ขับร้องในทำนองเพลงท่อนที่ 1 และคำกลอนที่ 2 ขับร้องในทำนองเพลงท่อนที่ 2 โดยทำนองหลักและทำนองทางขับร้องมีความสัมพันธ์กันอย่างเหมาะสม กล่าวคือ ทำนองทางขับร้องคำกลอนที่ 1 ตรงกับเสียง ลา สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรี ตรงกับเสียง ลา ทำนองทางขับร้องคำกลอนที่ 2 ตรงกับเสียง เร สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรี ตรงกับเสียง เร

เพลงสารถีที่ปรากฏในการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา เป็นเพลงที่ใช้ขับร้องสำหรับบทดำเนินเรื่องโดยทั่วไป ใช้กับตัวละครที่เป็นตัวเอกหรือตัวละครที่มีวรรณะกษัตริย์ เป็นบทบรรยายถึงท้าวทุมราชผู้ครอบครองนครไกรลาศ ผู้เป็นพระราชบิดาของนางมโนห์รา

บทร้องเพลงสารถี มีดังนี้

คำกลอนที่ 1 เมื่อนั้น ท่านท้าว ทุมราช นาถา

คำกลอนที่ 2 ครอบครอง ไกรลาส พารา มีธิดา เจ็ดองค์ นงคราญ

วิเคราะห์การขับร้องเพลงสารถี คำกลอนที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - เมื่อ	- - - เอย
- - - ล	- ด ด ด	- - - ร	- ด ด ด	- ซ - ม	- ร - ด	ด ด - ล	ล ล - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - กรับ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-โจ๊ะ-ติง	-ติง-ทั่ง

ประโยคที่ 2

- - ด ล	-ซลซ ล	ซฟ - ซ	- ลซฟ ซล	- - ซ ด	- ร ด - -	- - - ซ	- ฟ - ซ
- - ฮึง เงอ	-เออเฮอเอิง เง้อ	เออเอ่อ - เออ	-เฮ้อเออเอ่อ เออ	- - เออ เออ	- เฮ้อเอย - -	- - - เมื่อ	- - - นั้น
- ด - ล	- ซ - ฟ	ฟ ฟ - ซ	ซ ซ - ล	- ฟ - -	ฟ ซ ล - ด	- ร - ด	- ล - ซ
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
-ติง-ติง	ทั่งติง-ทั่ง	ติงทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-ติง-ทั่ง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ทั่ง

ประโยคที่ 3

- ล - ซ	- - - ซ	- - - ด	- ท - ด	ร ด ฟ ร	- ด ร ด ร	- ด ท -ร	- - ร ฟ ด
-(นั้น)-อือ	- - - -	- - - ท่าน	- - - ท้าว	- อือ-ฮึงเงอ	- เออเฮอะเอิง เง้อ	-เออเอย -ทุม	- - ม ราช
- - - ท	- ด ด ด	- - - ร	- ด ด ด	- ฟ - ร	- ด - ท	ท ท - ด	ด ด - ร
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง – ทั่ง	- ติง – ติง	- ทั่ง – ติง	- ติง – ทั่ง

ประโยคที่ 4

-ทดรำ-ฟ	- - ล ซ -	- - -ด ล	- ดำ - -	-รำดำ ฟรำ	-ดำรำดำ	- - - ดล	- - - ล
- อือ-เอ่อ	- - - เออ	- - - เออ	- เออ - -	-เฮอะเออ ฮึงเงอ	- เออเฮอะเอย	- - - นา	- - - ถา
- - ฟ ฟ	ฟ ฟ - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ด	- ร ด ล	- ซ - ฟ	ฟ ฟ - ซ	ซ ซ - ล
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
-ติง-ติง	ทั่งติง-ทั่ง	ติงทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-ติง-ทั่ง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ทั่ง

จากการวิเคราะห์เพลงสารถี ท่อน 1 คำกลอนที่ 1 พบว่า มี 4 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.1.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 2 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 3 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 4 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

5.1.1.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1-6 ยังไม่มีการบรรจุทำนองร้อง เนื่องจากคำร้องมีลักษณะเป็นกลอนบทละครที่ขึ้นต้นด้วยคำตัด (เมื่อนั้น, บัดนั้น) จึงมีดนตรีบรรเลงนำมาก่อนเริ่มร้องคำว่า เมื่อ ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียงซอล และร้องคำว่า นั้น ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียงซอล

ประโยคที่ 2 มีการร้องทำนองเอื้อนตั้งแต่ห้องที่ 1-6 ตรงกับเสียง โด จากนั้นร้องคำว่า เมื่อ ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียงซอล และคำว่า นั้น ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียงซอล

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 1 เป็นเอื้อนที่ใช้ปิดคำร้อง คำว่า นั้น ในประโยคที่ 2 ลากเสียงยาวไปจนถึงห้องที่ 2 จากนั้นในห้องที่ 3 ร้องคำว่า ท่าน ตรงกับเสียง โด ห้องที่ 4 ร้องคำว่า ท้าว ตรงกับเสียง โด ห้องที่ 5 และ 6 ร้องทำนองเอื้อน จากนั้นในห้องที่ 7 ร้องคำว่า ทุม ตรงกับเสียง เร และในห้องที่ 8 ร้องคำว่า มะ-ราช ตรงกับเสียง เร (ปรากฏอยู่ในห้องที่ 1 ประโยคที่ 4)

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 1 ขึ้นต้นด้วยเอื้อนที่ใช้ปิดคำว่า มะ-ราช ในประโยคที่ 3 ตรงกับเสียง เร และร้องทำนองเอื้อนไปจนถึงห้องที่ 6 แล้วจึงร้องคำว่า นา ตรงกับเสียง ลา ในห้องที่ 7 และร้องคำว่า ถา ตรงกับเสียง ลา ในห้องที่ 8

5.1.1.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า เมื่อ และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 8

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า เมื่อ และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 8 โดยในห้องที่ 1-6 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องจากประโยคที่ 1

ประโยคที่ 3 ในห้องที่ 1 และ 2 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องจากประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงหายใจที่ 1 เริ่มในห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 7 และช่วงหายใจที่ 2 เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า “ทุม” และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 8

ประโยคที่ 4 ในห้องที่ 1 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 3 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงหายใจที่ 1 เริ่มในห้องที่ 1 ก่อนการร้องทำนองเอื้อน ไปถึงห้องที่ 6 และช่วงหายใจที่ 2 เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า “นา” และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 8

5.1.1.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 7 คำว่า เมื่อ เพราะเป็นการขึ้นคำร้องคำแรกต้องร้องให้ชัดเจน

ประโยคที่ 2 พบการ ครั่นเสียง ในห้องที่ 2 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน และห้องที่ 6 และพบการเน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 7 คำว่า เมื่อ และห้องที่ 8 คำว่า นั้น เพื่อให้คำร้องชัดเจน

ประโยคที่ 3 พบการครั่นเสียง ในห้องที่ 6 และพบการเน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 7 คำว่า ทุม และห้องที่ 8 คำว่า ราช เพื่อเน้นชื่อของตัวละครให้มีความชัดเจน

ประโยคที่ 4 พบการครั่นเสียง ในห้องที่ 5 และห้องที่ 6

จากการวิเคราะห์การขับร้องเพลงสารถี คำกลอนที่ 1 พบว่าใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวโดยใช้ผู้ขับร้องชาย เนื่องจากเมื่อพิจารณาจากบทละครพบว่าเป็นบทของท้าวทุมราช ซึ่ง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เพลงสารถีใช้ผู้ขับร้องชาย เนื่องจากเป็นเพลงที่บรรจุในบทละครที่กล่าวถึงท้าวทุมราชพระราชบิดาของนางมโนห์รา ใช้ผู้ชายขับร้องเดี่ยวโดยไม่มีลูกคู่” การดำเนินทำนองทางขับร้องพบว่าบทประพันธ์ที่ใช้เป็นกลอนบทละครขึ้นต้นด้วยคำว่า เมื่อนั้น หรือเรียกว่า คำตัด การขับร้องเข้ากับดนตรีจึงต้องให้ดนตรีบรรเลงทำนองเพื่อส่งร้องแล้วจึงเริ่มร้องในท้ายประโยคที่ 1 จึงจะครบถ้วนตามจังหวะหน้าทับและทำนองเพลง ยลบิล ไตรงาม (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “วิธีการปฏิบัติขับร้องเพลงสารถีต้องมีดนตรีบรรเลงส่งร้องแล้วจึงเริ่มร้องเพราะว่าคำร้องเป็นคำตัด พบการเน้นเสียงเน้นคำในคำว่า เมื่อ เพราะเป็นการขึ้นคำร้องคำแรกต้องร้องให้ชัดเจน จากนั้นใช้การครั่นเสียง เพื่อสอดแทรกในทำนองเอื้อนทำให้ทำนองทางขับร้องมีความไพเราะและมีชั้นเชิงมากขึ้น และพบการเน้นเสียงเน้นคำ ในคำว่า เมื่อนั้น เพื่อให้คำร้องมีความชัดเจนและเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า ทุมราช เพื่อเน้นชื่อของตัวละครให้มีความชัดเจนทำให้ผู้ชมทราบว่ากำลังกล่าวถึงตัวละครท้าวทุมราช” พบช่วงหายใจ 6 ช่วง โดยจะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้

การขับร้องทำนองเอื้อนไม่ต่อเนื่องกัน หรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและส่งผลให้การหายใจในการขับร้องประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์การขับร้องเพลงสารถี คำกลอนที่ 2

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ฟ	- - - ซ	- ลซฟ ซล	-ด - ซ	- ฟ - ซ	- - - ลซ	- ฟ - ฟ
- - - -	- - - เอ่อ	- - - เออ	เฮ้อเออเอ่อ เอย	-ฮึ -ครอบ	- - - ครอง	- - - -	- ไกร - ลาศ
- - - ล	- ล - ล	- ฟ ฟ ฟ	- ซ - ล	- ดำ - รำ	- ดำ - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ฟ
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง – ทั่ง	- ติง – ติง	- ทั่ง – ติง	- ติง – ทั่ง

ประโยคที่ 2

- ร ฟซ	- ฟร -รำ	- - ฟ่รำ	-ดำรำดำ รำ	- - ดำล	- - - -	- - - ดล	- - - ล
- (ลาศ) อือหื้อ	- อืออื่อ - เออ	- - ฮึ้งเงอ	- เออเฮอะเอิง เง้อ	- - เออเอ่ย	- - - -	- - - พา	- - - รา
- ซ ซ ซ	- ล - ด	- ล - -	ทดร - ฟ	- ด - ล	- ซ - ฟ	ฟ ฟ - ซ	ซ ซ - ล
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
-ติง-ติง	ทั่งติง-ทั่ง	ติงทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-ติง-ทั่ง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ทั่ง

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ดำล	- - - ดำ	- รำดำ ล	- - - ดำ	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- - - มี	- - - ธิดา	- - - เออ	- เฮอะเอิง เง้อ	- - - ฮึ	- เจ็ด-องค์
- - - ล	- ล - ล	- ฟ ฟ ฟ	- ซ - ล	- ดำ - รำ	- ดำ – ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ฟ
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง – ทั่ง	- ติง – ติง	- ทั่ง – ติง	- ติง – ทั่ง

ประโยคที่ 4

- - - ล	-ซฟ -ซ	- ลซ ดซ	- ลซฟ ร	- ม - ซร	-มรด ร	- ดล -ร	- - - ร
- - - หื้อ	-อืออื่อ- เออ	-เฮอะเออ ฮึ้งเงอ	- เฮ้อเออเอิง - เหง่อ	- เออ - ฮึ้งเงอ	-เฮ้อเออเอิง-เง้อ	-เออเอ่ย -นง	- - - คราญ
- ทดร	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- ฟ - ร	- ม - ร	- ด - ซ	- - ลท	- ด - ร
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
-ติง-ติง	ทั่งติง-ทั่ง	ติงทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-ติง-ทั่ง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ทั่ง

จากการวิเคราะห์เพลงสารถี ท่อน 2 คำกลอนที่ 2 พบว่า มี 4 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ดังนี้

5.1.1.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 2 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 3 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 4 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

5.1.1.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 เริ่มร้องทำนองเอื้อนในห้องที่ 2 ไปถึงห้องที่ 5 แล้วร้องคำว่า ครอบ ตรงกับเสียง ซอล ต่อมาในห้องที่ 6 ร้องคำว่า ครอง ตรงกับเสียง ซอล และในห้องที่ 8 ร้องคำว่า ไกรลาศ ตรงกับเสียง ฟา

ประโยคที่ 2 มีการร้องทำนองเอื้อนตั้งแต่ห้องที่ 1-6 ตรงกับเสียง ลา จากนั้นร้องคำว่า พา ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียงลา และคำว่า รา ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียงลา

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 1 และ 2 เป็นการลากเสียงคำร้องคำว่า รา มาจากห้องที่ 8 ในประโยคที่ 2 จากนั้นในห้องที่ 3 ร้องคำว่า มี ตรงกับเสียง ลา ในห้องที่ 4 ร้องคำว่า ธิดา ตรงกับเสียงลา ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 7 เป็นการร้องทำนองเอื้อน ตรงกับเสียง โด และในห้องที่ 8 ร้องคำว่า เจ็ดองค์ ตรงกับเสียง ฟา (ปรากฏอยู่ในห้องที่ 1 ประโยคที่ 3)

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 1 ขึ้นต้นด้วยเอื้อนที่ใช้ปิดคำว่า องค์ ในห้องที่ 8 ประโยคที่ 3 ตรงกับเสียง เร และร้องทำนองเอื้อนไปจนถึงห้องที่ 6 แล้วจึงร้องคำว่า นง ตรงกับเสียง เร ในห้องที่ 7 และร้องคำว่า คราญ ตรงกับเสียง เร ในห้องที่ 8

5.1.1.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 ในห้องที่ 1 และ 2 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องจากประโยคที่ 4 ในคำกลอนที่ 1 พบช่วงหายใจ 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 เริ่มในห้องที่ 2 ไปจนถึงห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า ครอบ ช่วงที่ 2 เริ่มในห้องที่ 5 ไปจนถึงห้องที่ 7 และช่วงที่ 3 เริ่มในห้องที่ 8 ก่อนการร้องคำว่า ไกรลาศ แล้วดำเนินทำนองร้องต่อไป

ประโยคที่ 2 ในห้องที่ 1 และ 2 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องจากประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 เริ่มในห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 6 และช่วงที่ 2 เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า พารา และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 8

ประโยคที่ 3 ในห้องที่ 1 และ 3 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องจากประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 เริ่มในห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า มี และช่วงที่ 2 เริ่มในห้องที่ 8 ก่อนร้องคำว่า เจ็ดองค์ และดำเนินทำนองร้องต่อไป

ประโยคที่ 4 ในห้องที่ 1 และ 2 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 3 พบช่วงหายใจ 3 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 เริ่มในห้องที่ 2 ก่อนการร้องทำนองเอื้อนไปถึงห้องที่ 4 และช่วงที่ 2 เริ่มในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 7 และช่วงที่ 3 เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า นง และจบลงในห้องที่ 8 หลังจากร้องคำว่า คราญ

5.1.1.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ ใช้หางเสียง ในห้องที่ 5 เพื่อตกแต่งทำนอง และพบการครั่นเสียง ในห้องที่ 7 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

ประโยคที่ 2 พบการ ครั่นเสียง ในห้องที่ 4 เพื่อสอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน เพื่อตกแต่งทำนอง และห้องที่ 7 และพบการใช้เสียงหนักเบาในการร้องคำว่า พา เพื่อวางคำร้องอย่างนุ่มนวล

ประโยคที่ 3 พบการใช้เสียงหนักเบาในการร้องคำว่า ธิดา เพื่อแสดงอารมณ์รักใคร่เอ็นดู ในห้องที่ 4 และพบการครั่นเสียง ในระหว่างห้องที่ 5 และห้องที่ 6 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

ประโยคที่ 4 พบการครั่นเสียง ในระหว่างห้องที่ 2 และห้องที่ 3 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

จากการวิเคราะห์การขับร้องเพลงสารถี คำกลอนที่ 2 พบว่าใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวโดยใช้ผู้ขับร้องชาย เนื่องจากพิจารณาจากบทละครพบว่าเป็นบทของท้าวทุมราช ซึ่งทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เพลงสารถีใช้ผู้ขับร้องชาย เนื่องจากเป็นเพลงที่บรรจุในบทละครที่กล่าวถึงท้าวทุมราชพระราชบิดาของนางมโนห์รา ใช้ผู้ชายขับร้องเดี่ยวโดยไม่มีลูกคู่” การดำเนินทำนองทางขับร้อง ยลบิล ไตรงาม (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “มีการใช้หางเสียงเพื่อตกแต่งทำนองเอื้อนให้ไพเราะและพบการครั่นเสียงหลังคำร้องคำว่า ครอบครอง เพื่อแสดงชั้นเชิงในการขับร้องและใช้สอดแทรกเพื่อตกแต่งทำนองขับร้อง พบการใช้เสียงหนักเบาในการร้องคำว่า พา เพื่อวางคำร้องอย่างนุ่มนวล และคำว่า ธิดา เพื่อแสดงอารมณ์รักใคร่เอ็นดู โดยใช้การผ่อนน้ำหนักเสียงให้เบาลงและไม่กระแทกเสียงในคำนั้น ๆ” พบช่วงหายใจ 10 ช่วง โดยจะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องทำนองเอื้อนไม่ต่อเนื่องกัน หรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและส่งผลให้การหายใจในการขับร้องประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

จากการวิเคราะห์เพลงสารถี ประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร พบว่า ทำนองทางขับร้องมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักได้อย่างเหมาะสมกล่าวคือ

ทำนองทางขับร้องคำกลอนที่ 1 ตรงกับเสียง ลา สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรี ตรงกับเสียง ลา ทำนองทางขับร้องคำกลอนที่ 2 ตรงกับเสียง เร สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรี ตรงกับเสียง เร รูปแบบการขับร้องคือการขับร้องเดี่ยวโดยผู้ขับร้องชาย เนื่องจากเป็นเพลงที่บรรจุในบทของท้าวทุมราช พบช่วงการหายใจทั้งหมด 16 ช่วงการหายใจ โดยการขับร้องคำกลอนที่ 1 พบช่วงหายใจ 6 ช่วง และการขับร้องคำกลอนที่ 2 พบช่วงหายใจ 10 ช่วง โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง กลวิธีการขับร้องที่พบได้แก่ การครั่นเสียง การใช้เสียงหนักเบา และการเน้นเสียงเน้นคำ

การขับร้องเพลงสารถีในบทของท้าวทุมราช ผู้ขับร้องจะต้องเปล่งเสียงอย่างเต็มกำลังเสียงเพื่อให้เสียงมีความเข้มแข็ง เหมาะสมกับบทบาทของตัวละครที่เป็นวรรณะกษัตริย์ ใช้กลวิธีการเน้นเสียงเน้นคำเพื่อให้ออกเสียงคำร้องและอักขระชัดเจน โดยใช้การทำเสียงหนักเบาเพื่อแสดงอารมณ์ของตัวละคร เช่น คำว่า ธิดา จะทำเสียงอ่อนโยนเพื่อแสดงถึงความรักใคร่เอ็นดู แต่อย่างไรก็ตาม การขับร้องเพลงสารถีนี้ต้องไม่ใส่อารมณ์มากจนเกินความพอดี เพราะเพลงสารถีเป็นเพลงที่ใช้สำหรับบรรยายเรื่องราวของตัวละครเท่านั้น มิได้เป็นเพลงที่ใช้แสดงอารมณ์ของตัวละคร และข้อสำคัญคือต้องร้องให้ตรงจังหวะ ไม่ร้องไปก่อนจังหวะหรือร้องหลังจังหวะและควรร้องให้ถูกต้องและครบถ้วนตามจังหวะและทำนองเพลง และควรดูท่ารำของตัวละครระหว่างขับร้องจะทำให้การขับร้องประกอบการแสดงมีอรรถรสเพิ่มขึ้น

5.1.2 ร่ายชาตรี

ร่ายชาตรี นายมนตรี ตราโมท ได้ดัดแปลงขึ้นเพื่อใช้ขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา (กรมศิลปากร, 2498, น. 4) ใช้กับตัวละครที่เป็นตัวเอกในบทบรรยายเพื่อดำเนินเรื่องราวอย่างรวดเร็ว

การขับร้องร่ายชาตรีเป็นการขับร้องเข้ากับเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ โทนชาตรี กลองตุ๊ก และฉิ่ง สุจิตต์ ชูวงษ์ (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวไว้ว่า “การขับร้องร่ายชาตรี ผู้ขับร้องจะปฏิบัติขับร้องควบคู่กับจังหวะหน้าทับ ประกอบด้วย โทนชาตรี กลองตุ๊ก และฉิ่ง ไม่มีดนตรีบรรเลงโดยผู้ขับร้องและผู้ตีกลองจะต้องเข้าใจจังหวะหน้าทับและปฏิบัติให้สอดประสานกันไปอย่างถูกต้อง”

บทร้องร่ายชาตรี มีดังนี้

คำกลอนที่ 1	แต่อนงค์องค์น้อยมโนห์รา	ต้องจากเผ่าพงศาน่าสงสาร
คำกลอนที่ 2	กลับมาสู่พาราก็ช้านาน	ให้ทำการโสรจสรงปลงมลทิน
คำกลอนที่ 3	เพื่อชำระอินทรีย์บริสุทธิ์	กำจัดกลิ่นสาบมนุษย์ให้สุดสิ้น
คำกลอนที่ 4	จะถ้วนครบกำหนดหมดราคิน	ตามระบิลแบบแล้วหรืออย่างไร

วิเคราะห์การขับร้องร่ายชาตรี คำกลอนที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- - ซ ลล	ล ลท-ล	- - - -	- - - ทลซ	- - - -	- - - ลล	- ล - -
- - - -	- -แต่อนงค์	องค์น้อย-เอย	- - - -	- - - อื่อ	- - - -	- - -มโนห์	- รา - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - กรับ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-โท่น-โท่น

ประโยคที่ 2

- ลซ - ซ	- - -ซ	- - - ล	- - - ท	- ล - -	- ลซ - ลท	- ล - ท	- รำ - -
-ต้องจาก	- - - เผ่า	- - - พง	- - - ศา	- (ศา) - -	- น่า - สง	-(สง)-สาร	- ฮึ - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

ประโยคที่ 3

ล ซ - ซ	-ล-ท	- ล - ซ	-ลท-ลท	- ล - ซ	- - - ซ	- - - ล	- - - ท
ต้องจาก-เผ่า	-พง-ศา	- น่า - -	-สง-สาร	-ต้องจาก	- - - เผ่า	- - - พง	- - - ศา
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

ประโยคที่ 4

- ล - -	- - ลซ ลท	- ล - ลท	- รำ - ล
- (ศา) - -	- - น่า สง	-(สง)-สาร	- ฮึ - อือ
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
-โท่น-โท่น	-โท่น-โท่น	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

จากการวิเคราะห์ร่ายชาตรี คำกลอนที่ 1 พบว่า มี 4 ประโยค วิเคราะห์ใน แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.2.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ต้นบทร้องตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 2 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 3 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 4 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-8

5.1.2.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 เริ่มร้องในห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 3 ด้วยคำร้องว่า แต่อนงค์องค์น้อย ลากเสียงคำว่า เอย ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง ลา ยาวไปจนถึงห้องที่ 5 ตรงกับเสียง ซอล แล้วลากเสียงไปยังห้องที่ 6 จากนั้นร้องคำว่า มโนห์ ตรงกับเสียง ลา ในห้องที่ 7 และร้องคำว่า รา ตรงกับเสียง ลา ในห้องที่ 8

ประโยคที่ 2 ร้องคำว่า ต้องจากเผ่าพงศาน่าสงสาร ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 7 และลากเสียงคำว่า สาร ให้ยาวไปจนถึงห้องที่ 8 ตรงกับเสียง เร

ประโยคที่ 3 ร้องคำว่า ต้องจากเผ่าพงศาน่าสงสาร (รอบที่ 2) ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 และร้องคำว่า ต้องจากเผ่าพงศา (รอบที่ 3) ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ที

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 1 เป็นการลากเสียงคำว่า ศา มาจากห้องที่ 8 ในประโยคที่ 3 ในห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 3 ร้องคำว่า น่าสงสาร (รอบที่ 3) และห้องที่ 4 เป็นเสียงเอื้อนที่ปิดคำร้องคำว่า สาร ตรงกับเสียง ลา

5.1.2.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบการหายใจ 1 ช่วง เริ่มในห้องที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า แต่อนงค์ ไปถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 2 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ต้องจาก ไปถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 3 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ต้องจากเผ่า และดำเนินทำนองร้องต่อไป

ประโยคที่ 4 พบการหายใจ 2 ช่วง ได้แก่ ห้องที่ 1 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 3 ช่วงที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า น่าสงสาร (รอบที่ 3) และสิ้นสุดช่วงหายใจในห้องที่ 4

5.1.2.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ กดเสียงเอื้อน ในห้องที่ 5 ตรงกับเสียงซอล และลากเสียงไปยังห้องที่ 6

ประโยคที่ 2 พบการ กดเสียงคำร้อง คำว่า จาก ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียงซอล และคำว่า เผ่า ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียงซอล ผันเสียงคำร้องคำว่า ศา ในห้องที่ 4 และ 5 ตรงกับเสียงลา และพบการใช้หางเสียงเพื่อผันเสียงคำว่า สาร ให้ชัดเจน ปรากฏในห้องที่ 8 ตรงกับเสียงเร

ประโยคที่ 3 พบการ กดเสียงคำร้อง คำว่า จาก และ เผ่า ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียงซอล ในห้องที่ 5 คำว่า จาก ตรงกับเสียงซอล และในห้องที่ 6 คำว่า เผ่า ตรงกับเสียงซอล ผันเสียงคำร้องคำว่า ศา ในห้องที่ 8 และห้องที่ 1 ในประโยคที่ 4 ตรงกับเสียงลา

ประโยคที่ 4 พบการใช้หางเสียง ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง เร เพื่อผันเสียงคำว่า สาร ในห้องที่ 3 ให้ชัดเจน

จากการวิเคราะห์การขับร้องร่ายชาตรี คำกลอนที่ 1 พบว่า การขับร้องร่ายชาตรีใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ ใช้ผู้ขับร้องหญิงซึ่งเป็นรูปแบบที่ยึดถือปฏิบัติกันมาแต่โบราณ ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องร่ายชาตรีใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ ใช้ผู้ขับร้องหญิงทั้งหมด การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ ต้นบท จำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป เป็นเช่นนี้มาตั้งแต่โบราณ” การดำเนินทำนองทางขับร้อง ปิยาภรณ์ มีมั่งคั่ง (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องร่ายชาตรีลักษณะนี้คือการร้องแบบคำเต็ม คือขึ้นต้นด้วยคำประพันธ์เต็มวรรคโดยขับร้องคำว่า แต่อนงค์องค์น้อย แล้วลากเสียงเอื้อนโดยใช้วิธีการกดเสียง ซึ่งเป็นการเปล่งเสียงคำร้องหรือเสียงเอื้อนจากลำคอในระดับเสียงหนึ่งแล้วเลื่อนระดับเสียงลงเพื่อให้มีระดับเสียงที่ถูกต้องทำให้เกิดสำเนียงที่เป็นเอกลักษณ์ของการขับร้องร่ายชาตรี แล้วจึงร้องคำว่า มโนห์รา จากนั้นลูกคู่จึงร้องรับคำว่า ต้องจากเผ่าพงศาน่าสงสาร จำนวน 3 รอบ โดยกดเสียงคำร้องคำว่า จาก และ เผ่า โดยใช้วิธีการดังกล่าวข้างต้นและผันเสียงคำร้องคำว่า ศา ให้ชัดเจน” ผู้ขับร้องทั้งต้นบทและลูกคู่ต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน เพราะร่ายชาตรีประกอบด้วยคำร้องเป็นส่วนใหญ่ ใช้ขับร้องเพื่อดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว หากร้องคำร้องไม่ชัดเจนจะทำให้ฟังไม่ได้ใจความ พบช่วงหายใจ 4 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้นบทจะหายใจเพื่อขับร้องเพียงครั้งเดียว และลูกคู่จะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องกัน หรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้อง ทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้องและส่งผลให้แนวการขับร้องช้าลงไม่เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการขับร้องร่ายชาตรี

วิเคราะห์การขับร้องร่ายชาตรี คำกลอนที่ 2

ประโยคที่ 1

- - - ซ	- - - ล ซ	- - - ล	- ล - -	- - ทล	- ซ – ซ	- ลซ - ล	- ล - -
- - - กลับ	- - - มา สู่	- - - พา	- รา - -	- - - ฮืออ	- เอ่ย - -	- ก็ – ช้า	- นาน - -
- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ

ประโยคที่ 2

- ลซ - ล	- - - ล	- - - ซ	- - - ลท	- - - ล	- ล - ล	- - - ล	- - - -
- ให้ - ทำ	- - - การ	- - - โสรจ	- - - สรง	- - - อือ	-ปลง- มล	- - - ทิน	- - - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

ประโยคที่ 3

ลซ ล - ล	- ซ - ท	- ล - -	- ล -ล	- ลซ - ล	- - - ล	- - - ซ	- - ลท
ให้ ทำ - การ	-โสรจ-สรง	- ปลง- -	-มล-ทิน	- ให้ - ทำ	- - - การ	- - - โสรจ	- - - สรง
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

ประโยคที่ 4

- - - ร๋	- ล - ล	- - -ล	- - - -
- - - ฮึ	-ปลง-มล	- - - ทิน	- - - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
-โท่น-โท่น	-โท่น-โท่น	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

จากการวิเคราะห์ร่ายชาตรี คำกลอนที่ 2 พบว่า มี 4 ประโยค วิเคราะห์ในแต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.2.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ต้นบทร้องตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 2 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 3 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 4 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-8

5.1.2.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 เริ่มร้องในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ด้วยคำร้องว่า กลับมาสู่พารา ตรงกับเสียง ลา ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 6 ร้องทำนองเอื้อน ตรงกับเสียงซอล และในห้องที่ 7 ถึงห้องที่ 8 ร้องคำว่า ก็ช้านาน ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 2 ร้องคำว่า ให้ทำการโสรจสรงปลงมลทิน ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 7 และลากเสียงคำว่า ทิน ให้ยาวไปจนถึงห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 3 ร้องคำว่า ให้ทำการโสรจสรงปลงมลทิน (รอบที่ 2) ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 และร้องคำว่า ให้ทำการโสรจสรง (รอบที่ 3) ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ที

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 1 เป็นการลากเสียงคำว่า สรง มาจากห้องที่ 8 ในประโยคที่ 3 ในห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 3 ร้องคำว่า ปลงมลทิน (รอบที่ 3) และห้องที่ 4 เป็นการลากเสียงคำว่า ทิน ให้ยาวไปจนถึงห้องที่ 4 ตรงกับเสียง ลา

5.1.2.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบการหายใจ 1 ช่วง เริ่มในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า กลับมาสู่ ไปถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 2 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ให้ทำ ไปถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 3 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ให้ทำการ และดำเนินทำนองร้องต่อไป

ประโยคที่ 4 พบการหายใจ 2 ช่วง ได้แก่ ห้องที่ 1 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 3 ช่วงที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า ปลงมลทิน (รอบที่ 3) และสิ้นสุดช่วงหายใจในห้องที่ 4

5.1.2.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ กดเสียงคำร้องและเอื้อน ในห้องที่ 1 คำว่า กลับ ห้องที่ 2 สู่ ห้องที่ 6 เป็นการกดเสียงเอื้อน และห้องที่ 7 คำว่า ก็ ทุกคำที่กดเสียงตรงกับเสียงซอล และพบการครั่นเสียงเอื้อนในห้องที่ 5

ประโยคที่ 2 พบการ กดเสียงคำร้อง คำว่า โสรจ ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง ซอล

ประโยคที่ 3 พบการ กดเสียงคำร้อง คำว่า โสรจ ในห้องที่ 2 และห้องที่ 7 ตรงกับเสียง ซอล

ประโยคที่ 4 พบการใช้หางเสียงตรงกับเสียงเร ในห้องที่ 1 เพื่อผันเสียงคำว่า สรง ในห้องที่ 8 ของประโยคที่ 3

จากการวิเคราะห์การขับร้องร่ายชาตรี คำกลอนที่ 2 พบว่า การขับร้องร่ายชาตรีใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ ใช้ผู้ขับร้องหญิงซึ่งเป็นรูปแบบที่ยึดถือปฏิบัติกันมาแต่โบราณ ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องร่ายชาตรีใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ ใช้ผู้ขับร้องหญิงทั้งหมด การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ ต้นบท จำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป เป็นเช่นนี้มาตั้งแต่โบราณ” การดำเนินทำนองทางขับร้อง ปิยาภรณ์ มีมั่งคั่ง (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เมื่อลูกคู่ร้องจบในวรรคที่ 1 แล้ว จะลากเสียงยาว ผู้เป็นต้นบทจะต้องร้องสวมขึ้นมาในคำกลอนที่ 2 โดยหายใจเพียงครั้งเดียว เปล่งเสียงออกคำร้องให้ชัดเจนในคำว่า กลับมาสู่พาราก็ช้านาน ซึ่งการขับร้องในวรรคนี้จะมีทำนองที่แตกต่างจากการขับร้องทำนองที่ 1 คือไม่ต้องลากเสียงเอื้อนยาวเพื่อให้จังหวะหน้าทับเข้า แต่เป็นการขับร้องเข้าจังหวะไปพร้อมกับหน้าทับ ดังนั้นจึงต้องฟังจังหวะหน้าทับให้เข้าใจ

เมื่อปฏิบัติการขับร้องจะได้ไม่ถ่วงจังหวะซึ่งจะทำให้แนวการขับร้องช้าลง กลวิธีการขับร้องใช้การกดเสียงในคำร้องคำว่า กลับ คำว่า สู่ คำว่า ก็ และกดเสียงเอื้อนในห้องที่ 5 โดยเปล่งเสียงคำร้องหรือเสียงเอื้อนจากลำคอในระดับเสียงหนึ่งแล้วเลื่อนระดับเสียงลงเพื่อให้มีระดับเสียงที่ถูกต้อง จากนั้นลูกคู่จึงร้องรับคำว่า ให้ทำการโสรจสรงปลงมลทิน จำนวน 3 รอบ โดยกดเสียงคำร้องคำว่า โสรจ และใช้หางเสียงเพื่อผันเสียงคำว่า สรง ให้ชัดเจน” ผู้ขับร้องทั้งต้นบทและลูกคู่ต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน เพราะร่ายชาตรีประกอบด้วยคำร้องเป็นส่วนใหญ่ ใช้ขับร้องเพื่อดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว หากร้องคำร้องไม่ชัดเจนจะทำให้ฟังไม่ได้ใจความ พบช่วงหายใจ 4 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้นบทจะหายใจเพื่อขับร้องเพียงครั้งเดียว และลูกคู่จะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องกัน หรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้อง ทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้องและส่งผลให้แนวการขับร้องช้าลงไม่เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการขับร้องร่ายชาตรี

วิเคราะห์การขับร้องร่ายชาตรี คำกลอนที่ 3

ประโยคที่ 1

- - - ล	- ซ ลล	- - - ล	- ล - -	- - ทล	- ซ – ซ	- - - ล	ล ซ - -
- - - เพื่อ	- - ชำระ	- - - อิน	- ทรีย์ - -	- - - ฮือ	- เอ่ย - -	- - - บ	ริ สุทธิ์ - -
- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ

ประโยคที่ 2

- ล - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ลล	- - - -	- ล - ซ	- - - ล	- ซ - -
- กำ - จัด	- - - กลิ่น	- - - สาบ	- - - มนุษย์	- - - -	- ให้ - สุด	- - - สิ้น	- - - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

ประโยคที่ 3

ลซ - ซ	- ซ - ลล	- ล - ซ	- ซ - ล	ซ ล - ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - ลล
กำ จัด - กลิ่น	-สาบ - มนุษย์	- ให้ - -	- สุด - สิ้น	- กำ - จัด	- - - กลิ่น	- - -สาบ	- - - มนุษย์
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	-ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

ประโยคที่ 4

- - - -	- ล - ซ	- - - ล	- ซ - -
- - - -	- ให้ - สุด	- - - สิ้น	- - - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
-โท่น-โท่น	-โท่น-โท่น	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

จากการวิเคราะห์ร่ายชาตรี คำกลอนที่ 3 พบว่า มี 4 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ดังนี้

5.1.2.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ต้นบทร้องตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 2 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 3 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 4 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-8

5.1.2.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 เริ่มร้องในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ด้วยคำร้องว่า “เพื่อชำระอินทรีย์” ตรงกับเสียง ลา ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 6 ร้องทำนองเอื้อน ตรงกับเสียงซอล และในห้องที่ 7 ถึงห้องที่ 8 ร้องคำว่า บริสุทธิ์ ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 2 ร้องคำว่า กำจัดกลิ่นสาปมนุษย์ให้สุดสิ้น ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 7 และลากเสียงคำว่า สิ้น ให้ยาวไปจนถึงห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ซอล

ประโยคที่ 3 ร้องคำว่า กำจัดกลิ่นสาปมนุษย์ให้สุดสิ้น (รอบที่ 2) ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 และร้องคำว่า กำจัดกลิ่นสาปมนุษย์ (รอบที่ 3) ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 4 เริ่มร้องในห้องที่ 2 ร้องคำว่า ให้สุด (รอบที่ 3) ในห้องที่ 3 ร้องคำว่า สิ้น และห้องที่ 4 เป็นการลากเสียงคำว่า สิ้น ตรงกับเสียง ซอล

5.1.2.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบการหายใจ 1 ช่วง เริ่มในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า เพื่อ ไปถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 2 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า กำจัด ไปถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 3 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า กำจัดกลิ่น ไปถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 4 เริ่มหายใจในห้องที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า ให้สุดสิ้น (รอบที่ 3) และสิ้นสุดช่วงหายใจในห้องที่ 4

5.1.2.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ กดเสียงคำร้องและเอื้อน ในห้องที่ 1 คำว่า เพื่อ ห้องที่ 8 คำว่า สุทธิ์ ห้องที่ 6 เป็นการกดเสียงเอื้อน ทุกคำที่กดเสียงตรงกับเสียงซอล และพบการครั่นเสียงเอื้อน ในห้องที่ 5

ประโยคที่ 2 พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 1 คำว่า จัด ในห้องที่ 2 คำว่า กลิ่น ในห้องที่ 3 คำว่า สาบ ในห้องที่ 6 คำว่า สุด และในห้องที่ 7 คำว่า สิ้น ทุกคำตรงกับเสียงซอล

ประโยคที่ 3 พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 1 คำว่า จัด และ กลิ่น ในห้องที่ 2 คำว่า สาบ ในห้องที่ 4 คำว่า สุด และ สิ้น ทุกคำตรงกับเสียงซอล

ประโยคที่ 4 พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 2 คำว่า สุด ในห้องที่ 3 คำว่า สิ้น ทุกคำตรงกับเสียงซอล

จากการวิเคราะห์การขับร้องร่ายชาตรี คำกลอนที่ 3 พบว่า การขับร้องร่ายชาตรีใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ ใช้ผู้ขับร้องหญิงซึ่งเป็นรูปแบบที่ยึดถือปฏิบัติกันมาแต่โบราณ ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องร่ายชาตรีใช้รูปแบบการขับร้องแบบ ต้นบท-ลูกคู่ ใช้ผู้ขับร้องหญิงทั้งหมด การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ ต้นบท จำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป เป็นเช่นนี้มาตั้งแต่โบราณ” การดำเนินทำนองทางขับร้อง ปิยาภรณ์ มีมั่งคั่ง (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การดำเนินทำนองการขับร้องมีลักษณะคล้ายกับการดำเนินทำนองการขับร้องในคำกลอนที่ 2 คือต้นบทจะขับร้องคำว่า เพื่อชำระอินทรีย์บริสุทธิ์ ผู้เป็นต้นบทจะต้องร้องสวมขึ้นต่อจากลูกคู่โดยหายใจเพียงครั้งเดียวแล้วเปล่งเสียงออกคำร้องให้ชัดเจน กลวิธีการขับร้องใช้การกดเสียงในคำร้องคำว่า กลับ คำว่า เพื่อ และคำว่า สุทธิ์ กดเสียงเอื้อนในห้องที่ 5 โดยเปล่งเสียงคำร้องหรือเสียงเอื้อนจากลำคอในระดับเสียงหนึ่งแล้วเลื่อนระดับเสียงลงเพื่อให้มีระดับเสียงที่ถูกต้อง จากนั้นลูกคู่จึงร้องรับคำว่า กำจัดกลิ่นสาปมนุษย์ให้สุดสิ้น จำนวน 3 รอบ โดยกดเสียงคำร้องคำว่า จัด คำว่า กลิ่นสาป คำว่า สุดสิ้น ผู้ขับร้องทั้งต้นบทและลูกคู่ต้องออกเสียง คำร้องให้ชัดเจน เพราะร่ายชาตรีประกอบด้วยคำร้องเป็นส่วนใหญ่ ใช้ขับร้องเพื่อดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว หากร้องคำร้องไม่ชัดเจนจะทำให้ฟังไม่ได้ใจความ พบช่วงหายใจ 4 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้นบทจะหายใจเพื่อขับร้องเพียงครั้งเดียวและลูกคู่จะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องกัน หรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้อง ทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง และส่งผลให้แนวการขับร้องช้าลงไม่เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการขับร้องร่ายชาตรี

วิเคราะห์การขับร้องร่ายชาตรี คำกลอนที่ 4

ประโยคที่ 1

- - ล ล	- ซ - ล	- - - ล	- ซ – ซ	- - ทส	- ซ - ซ	- ซ - ล	- ล - -
- - จะ ถ้วน	- - - ครบ	- - - กำ	หนด - -	- - ฮืออ	- เอ่ย - -	- หมด - รา	- คิน - -
- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ

ประโยคที่ 2

- - - ล	- - ล ล	- - - ซ	- - - ล	- - - -	- ท - ซ	- - - ล	- - - -
- - - ตาม	- - ระบิล	- - แบบ	- - - แล้ว	- - - -	-หรือ อย่าง	- - - ไร	- - - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

ประโยคที่ 3

- ล ล ล	- ซ - ล	- ท - ร	- ซ - ล	- - - ล	- - ล ล	- - - ซ	- - - ล
- ตามระบิล	แบบ แล้ว	- หรือ - -	อย่าง ไร	- - - ตาม	- - ระบิล	- - แบบ	- - - แล้ว
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

ประโยคที่ 4

- - - -	- ทร - ซ	- - - ล	- - - -
- - - -	-หรือ อย่าง	- - - ไร	- - - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
-โท่น-โท่น	-โท่น-โท่น	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

จากการวิเคราะห์ร่ายชาตรี คำกลอนที่ 4 พบว่า มี 4 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ดังนี้

5.1.2.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ต้นบทร้องตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 2 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 3 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 4 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-8

5.1.2.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 เริ่มร้องในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ด้วยคำร้องว่า จะถ้วนครบกำหนด ตรงกับเสียง ลา ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 6 ร้องทำนองเอื้อน ตรงกับเสียงซอล และในห้องที่ 7 ถึงห้องที่ 8 ร้องคำว่า หมดราคิน ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 2 ร้องคำว่า ตามระบิลแบบแล้วหรืออย่างไร ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 7 และลากเสียงคำว่า ไร ให้ยาวไปจนถึงห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 3 ร้องคำว่า ตามระบิลแบบแล้วหรืออย่างไร (รอบที่ 2) ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 และร้องคำว่า ตามระบิลแบบแล้ว (รอบที่ 3) ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 4 เริ่มร้องในห้องที่ 2 ร้องคำว่า หรืออย่าง (รอบที่ 3) ในห้องที่ 3 ร้องคำว่า ไร และห้องที่ 4 เป็นการลากเสียงคำว่า ไร ตรงกับเสียง ลา

5.1.2.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบการหายใจ 1 ช่วง เริ่มในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า จะถ้วน ไปถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 2 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ตาม ไปถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 3 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ตามระบิล ไปถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 4 เริ่มหายใจในห้องที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า หรืออย่าง (รอบที่ 3) และสิ้นสุดช่วงหายใจในห้องที่ 4

5.1.2.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ กดเสียงคำร้องและเอื้อน ในห้องที่ 1 คำว่า ถ้วน และในห้องที่ 4 คำว่า หนด ห้องที่ 7 คำว่า หมด ห้องที่ 6 เป็นการกดเสียงเอื้อน ทุกคำที่กดเสียงตรงกับเสียงซอลและพบการครั่นเสียงเอื้อนในห้องที่ 5

ประโยคที่ 2 พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 1 คำว่า จัด ในห้องที่ 2 คำว่า กลิ่น ในห้องที่ 3 คำว่า สาบ ในห้องที่ 6 คำว่า สุด และในห้องที่ 7 คำว่า สิ้น ทุกคำตรงกับเสียงซอล

ประโยคที่ 3 พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 2 คำว่า แบบ และในห้องที่ 4 คำว่า อย่าง ในห้องที่ 7 คำว่า แบบ ทุกคำตรงกับเสียงซอล

ประโยคที่ 4 พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 2 คำว่า อย่าง ในห้องที่ 3 คำว่า ไร ทุกคำตรงกับเสียงซอล

จากการวิเคราะห์การขับร้องร่ายชาตรี คำกลอนที่ 4 พบว่า การขับร้องร่ายชาตรีใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ ใช้ผู้ขับร้องหญิงซึ่งเป็นรูปแบบที่ยึดถือปฏิบัติกันมาแต่โบราณ ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องร่ายชาตรีใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ ใช้ผู้ขับร้องหญิงทั้งหมด การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ ต้นบท จำนวน 1 คน

และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป เป็นเช่นนี้มาตั้งแต่โบราณ” การดำเนินทำนองทางขับร้อง ปิยาภรณ์ มีมั่งคั่ง (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า ต้นบทจะขับร้องคำว่า จะถ้วนครบกำหนดหมดราคิน ผู้ขับร้องต้นบทจะต้องร้องสวมขึ้นต่อจากลูกคู่โดยใช้เสียงที่เข้มแข็ง แต่ไม่กระแทกเสียง จะต้องหายใจเพียงครั้งเดียวเพื่อรักษาแนวการขับร้องให้สม่ำเสมอ ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน กลวิธีการขับร้องใช้การกดเสียงในคำร้องคำว่า ถ้วน คำว่า หนด และคำว่า หมด กดเสียงเอื้อนในห้องที่ 5 โดยเปล่งเสียงคำร้องหรือเสียงเอื้อนจากลำคอในระดับเสียงหนึ่งแล้วเลื่อนระดับเสียงลงเพื่อให้มีระดับเสียงที่ถูกต้อง จากนั้นลูกคู่จึงร้องรับคำว่า ตามระบิลแบบแล้วหรืออย่างไร จำนวน 3 รอบ โดยกดเสียงคำร้องคำว่า แบบ และคำว่า อย่าง ผู้ขับร้องทั้งต้นบทและลูกคู่ต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน เพราะร่ายชาตรีประกอบด้วยคำร้องเป็นส่วนใหญ่ ใช้ขับร้องเพื่อดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว หากร้องคำร้องไม่ชัดเจนจะทำให้ฟังไม่ได้ใจความ พบช่วงหายใจ 4 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้นบทจะหายใจเพื่อขับร้องเพียงครั้งเดียวและลูกคู่จะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องกันหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้อง ทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง และส่งผลให้แนวการขับร้องช้าลงไม่เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการขับร้องร่ายชาตรี

จากการวิเคราะห์การขับร้องร่ายชาตรี ประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร พบว่า การขับร้องร่ายชาตรีเป็นการขับร้องเข้ากับเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ โทนชาตรี กลองตุ๊ก ฉิ่ง กรับ ไม่มีทำนองหลักทางดนตรี รูปแบบการขับร้อง ใช้รูปแบบต้นบทลูกคู่โดยใช้ผู้ขับร้องหญิงตามแบบโบราณ วิธีการขับร้องแบบต้นบทลูกคู่หมายถึง การขับร้องที่แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ ต้นบท 1 คน และลูกคู่มากกว่า 2 คนขึ้นไป โดยต้นบทจะขับร้องในประโยคที่ 1 ของแต่ละคำกลอน และลูกคู่จะร้องรับในประโยคที่ 2 3 และ 4 ของแต่ละคำกลอน พบช่วงการหายใจทั้งหมด 16 ช่วงการหายใจ โดยแต่ละคำกลอนจะหายใจ 4 ช่วง ลักษณะการหายใจจะไม่หายใจระหว่างคำร้อง กลวิธีการขับร้องร่ายชาตรีที่สำคัญคือ การกดเสียงคำร้องและการกดเสียงเอื้อน โดยสังเกตได้ว่าคำทุกคำหรือเสียงทุกเสียงที่ผ่านการกดเสียง จะมีระดับเสียงเดียวกัน นอกจากนี้พบการครั่นเสียงในประโยคที่ 1 ของแต่ละคำกลอน

การขับร้องร่ายชาตรีมุ่งเน้นความกระชับรวดเร็วและความชัดเจนของคำร้อง ร่ายชาตรีประกอบด้วยคำร้องเป็นส่วนใหญ่ พบการเอื้อนเฉพาะในประโยคที่ 1 ของแต่ละคำกลอนเป็นเอื้อนเสียงที่แสดงกลวิธีการกดเสียงซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของการขับร้องร่ายชาตรี การออกเสียงคำร้องในการขับร้องร่ายชาตรีผู้ขับร้องต้องเน้นคำร้องให้ชัดเจน ต้องร้องให้กระชับรวดเร็วแต่ต้องฟังได้ใจความ ข้อสำคัญคือต้องกดเสียงคำร้องทุกคำให้ถึงระดับเสียงที่กำหนด หากผู้ขับร้องไม่สามารถกดเสียงให้ถึงในระดับเสียงที่กำหนด จะทำให้สำเนียงของเพลงชาตรีออกมาในลักษณะ “เหน่อ” หมายถึง มีเสียงแปร่งหูไม่ตรงกับระดับเสียงที่ถูกต้องแต่ไม่ถึงกับเพี้ยนเสียง” ผู้ขับร้องทั้งต้นบทและลูกคู่ต้องมีวิธีการออกเสียงที่ทำให้

เสียงมีความเข้มแข็ง ออกเสียงโดยไม่ต้องประดิษฐ์ถ้อยคำหรือประคบคำเหมือนการขับร้องเพลง ลูกคู่จะต้องร้องรับต้นบทด้วยความพร้อมเพรียงทั้งด้านการออกเสียงคำร้องและการหายใจ ผู้ขับร้องร่ายชาตรีทั้งต้นบทและลูกคู่จะต้องอ่านบทประพันธ์ให้คล่องแคล่วแม่นยำเพื่อให้เกิดความชัดเจนของถ้อยคำและอักขระ เพราะหากไม่คุ้นชินกับคำร้องจะทำให้มีความพะวงส่งผลให้ออกเสียงคำร้องไม่ชัดเจนและอาจถ่วงจังหวะทำให้ร้องช้าลงได้ การขับร้องร่ายชาตรีไม่ต้องใส่อารมณ์เพลงมากเกินไปทั้งต้นบทและลูกคู่ เพราะการร้องร่ายชาตรีเป็นการบรรยายเรื่องราวและดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว การหายใจของต้นบทจะต้องหายใจเพียงครั้งเดียวก่อนการขับร้องในแต่ละประโยค เนื่องจากทำให้สามารถขับร้องได้ตรงตามจังหวะของการขับร้องร่ายชาตรี ส่วนลูกคู่จะต้องหายใจให้พร้อมเพรียงกันก่อนร้องรับต้นบท ซึ่งลูกคู่จะหายใจประโยคละ 1 ช่วงหรือหายใจเมื่อร้องจบวรรคตอนของคำประพันธ์ โดยจะไม่นิยมหายใจระหว่างคำร้องเนื่องจากจะทำให้ถ่วงจังหวะทำให้แนวการร้องช้าลงและไม่สม่ำเสมอ การขับร้องร่ายชาตรีผู้ขับร้องจะต้องฝึกฝนการขับร้องให้เกิดความชำนาญในการกดเสียง เพราะถือเป็นเอกลักษณ์ของการขับร้องร่ายชาตรี แม่นยำจังหวะและระดับเสียง จึงจะทำให้สามารถขับร้องประกอบการแสดงได้อย่างถูกต้องสมบูรณ์

5.1.3 เพลงกล่อมนารีชั้นเดียว

เพลงกล่อมนารีชั้นเดียว เป็นเพลงท่อนเดียว มี 4 จังหวะ ประเภทหน้าทับปรบไก่ นายมนตรี ตราโมท ได้แต่งตัดมาจากเพลงกล่อมนารี 2 ชั้น ซึ่งได้ต่อมาจากนางเคลือบ ต้นเสียงหุ่นกระบอกของ ม.ร.ว.เถาะ พยัคฆเสนา (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. 2557, น. 26) เพลงกล่อมนารีชั้นเดียวใช้ขับร้องสำหรับบทดำเนินเรื่องโดยทั่วไป ใช้กับตัวละครที่เป็นตัวเอกหรือตัวละครที่มีวรรณะกษัตริย์ โดยส่วนใหญ่เป็นตัวละครผู้หญิง เพลงกล่อมนารีชั้นเดียวที่ปรากฏในการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา เป็นบทบรรยายถึงนางมโนห์ราที่มาเข้าเฝ้าท้าวทุมราชและพระมเหสี

โครงสร้างเพลงกล่อมนารีชั้นเดียว คำกลอนที่ 1 ขับร้องในทำนองเพลงท่อนที่ 1 และคำกลอนที่ 2 ขับร้องในทำนองเพลงท่อนที่ 2 โดยทำนองหลักทางดนตรีและทำนองทางขับร้องมีความสัมพันธ์กันอย่างเหมาะสมกล่าวคือ ทำนองทางขับร้องคำกลอนที่ 1 ตรงกับเสียง ซอล สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรีตรงกับเสียงซอล ทำนองทางขับร้องคำกลอนที่ 2 ตรงกับเสียงซอล สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรีตรงกับเสียงซอล เมื่อพิจารณาโน้ตทำนองทางขับร้องกับโน้ตทำนองหลักทางดนตรีพบว่า โน้ตลูกตกของทางขับร้องจะปรากฏหลังลูกตกของทำนองหลักทางดนตรีเสมอ

บทร้องเพลงกล่อมนารีชั้นเดียว มีดังนี้

คำกลอนที่ 1	เมื่อนั้น	มโนห์รามาถึงพระโรงใหญ่
คำกลอนที่ 2	ตรงเข้าเฝ้าองค์พระทรงชัย	กราบบาทภูวไนยแล้วโศกา

วิเคราะห์การขับร้องเพลงกล่อมนารีชั้นเดียว คำกลอนที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - -	- รด - ร	- - - ด	- ท – ด	- มร -	-รซ- ร
- - - -	- - - -	- - - -	- เมื่อ - เอย	- - - เออ	- เอ่อ - เออ	-เฮอะเอย--	- เมื่อ – นั้น
- - ซ ซ	- ซ - -	- ล – ท	- ด – ร	- ด ด ด	- ท – ด	- ม – ร	- ด - ท
- ฉิ่ง - ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ
- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ
- - - -	- - - -	-ติง-ติง	-ทั่งติงทั่ง	--ติงทั่ง	-ติง--	-ติงทั่งติง	-ทั่งติงทั่ง

ประโยคที่ 2

-ท - ซซ	- - - ซ	- - - ล	- ลท - -	รล - รม	- ซ – ล	- - ท ล	- - - ซ
-อือ -มโนห์	- - รา	- - มา	- ถึง -	ฮืออื-เอ่อเออ	- เออ - เอย	- - พระโรง	- - - ใหญ่
- - - -	- ร – ล	- - ท ล	- ท – ท	- - ดรม	- ซ – ล	- ร – ท	- ล – ซ
- ฉิ่ง - ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ
- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ
--ติงทั่ง	-ติง--	-ติงทั่งติง	-ทั่งติงทั่ง	--ติงทั่ง	-ติง--	-ติงทั่งติง	-ทั่งติงทั่ง

ประโยคที่ 1 คำกลอนที่ 2

- ล- ท	- ลซ - -
- อือ - ฮื้อ	- ออือื่อ -
- - ซ ซ	- ซ - -
- ฉิ่ง - ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ
- - -กรับ	- - -กรับ
- - ติง ทั่ง	-ติง - -

จากการวิเคราะห์เพลงกล่อมนารีชั้นเดียว คำกลอนที่ 1 พบว่า มี 2 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ดังนี้

5.1.3.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ต้นบทร้องตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 2 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-8

5.1.3.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1-3 เป็นทำนองดนตรีส่งร้อง ห้องที่ 4 ร้องคำว่า เมื่อเอย ตรงกับเสียง เร ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 7 เป็นทำนองเอื้อน ห้องที่ 8 ร้องคำว่า เมื่อนั้น ตรงกับเสียง เร เสียงเอื้อนปิดท้ายคำว่านั้น ปรากฏอยู่ในประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 ตรงกับเสียง ที

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 เสียงเอื้อนปิดท้ายคำว่า นั้น ในห้องที่ 8 ประโยคที่ 1 และร้องคำว่า มโนห์ ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 2 ร้องคำว่า รา ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 3 ร้องคำว่า มา ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 4 ร้องคำว่า ถึง ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 5-6 เป็นทำนองเอื้อน ห้องที่ 7 ร้องคำว่า พระโรง ตรงกับเสียง ลา และห้องที่ 8 ร้องคำว่า ใหญ่ ตรงกับเสียง ซอล เอื้อนปิดท้ายคำว่า ใหญ่ ปรากฏอยู่ในประโยคที่ 1 คำกลอนที่ 2 ห้องที่ 1 และห้องที่ 2 ตรงกับเสียง ซอล

5.1.3.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 3 ก่อนการร้องคำว่า เมื่อเอย ถึง ห้องที่ 1 ในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า มโนห์ ถึงห้องที่ 2 ในประโยคที่ 1 คำกลอนที่ 2

5.1.3.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ ครั่นเสียง ในห้องที่ 7 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

ประโยคที่ 2 พบการ ผันเสียงคำร้อง ในห้องที่ 4 คำว่า ถึง เพื่อให้คำร้องมีความชัดเจน

จากการวิเคราะห์เพลงกล่อมนารีชั้นเดียว คำกลอนที่ 1 พบว่าใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง เนื่องจากพิจารณาตามบทละครพบว่าเป็นบทของนางมโนราห์ ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เพลงกล่อมนารีชั้นเดียว ใช้ผู้หญิงขับร้องเนื่องจากเป็นเพลงที่บรรจุในบทละครที่กล่าวถึงนางมโนราห์เมื่อครั้งที่กำลังมาเข้าเฝ้าท้าวทุมราชและพระมเหสี ใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ ใช้ผู้ขับร้องหญิงทั้งหมด การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือต้นบท จำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป” การดำเนินทำนองทางขับร้อง ขวัญชนก พุ่มระชัฎร์ (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เพลงกล่อมนารี ชั้นเดียวขึ้นต้นคำร้องด้วยคำว่า เมื่อนั้น ซึ่งเป็นคำตัดจึงต้องให้ดนตรีบรรเลงทำนองส่งร้องมาแล้วจึงขึ้นคำร้องคำว่า เมื่อเอย เมื่อนั้น ซึ่งต้องออกเสียงคำร้องให้ชัด เนื่องจากเป็นการขึ้นต้นเพลงจะต้องร้องให้ผู้ชมเข้าใจว่าพูดถึงตัวละครใด มีที่มาอย่างไร แต่เนื่องจากเป็นเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว จะต้องร้องให้กระชับรวดเร็วตามโครงสร้างของเพลงด้วยเช่นกัน กลวิธีที่ใช้จะมีไม่มากเท่ากับเพลง 2 ชั้น เนื่องจากเป็นเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว ในการขับร้องทำนองเอื้อนผู้ขับร้องใช้วิธีการเปิดปาก (อ้าริมฝีปาก) เพื่อให้เสียงเอื้อนโปร่งและชัดเจน ผู้ขับร้องต้นบทจะขับร้องในวรรคแรก คำว่า เมื่อนั้น ลูกคู่จะร้องรับในวรรคหลัง คำว่า มโนราห์มาถึงพระโรงใหญ่ กลวิธีที่ใช้ในการขับร้องเพลงผู้วิจัยพบการครั่นเสียง เพื่อตกแต่งทำนองทางขับร้องให้มีความไพเราะและมีชั้นเชิงและใช้การผันเสียงคำร้องคำว่า ถึง ให้ชัดเจนและตรงกับเสียง ลา ซึ่งเป็นเสียงทำนองหลักของดนตรี พบช่วงหายใจ 2 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้นบทหายใจ 1 ช่วง และลูกคู่หายใจ 1 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค

เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง ในส่วนของลูกคู่ควรหายใจให้พร้อมเพียงกันเพื่อให้เสียงร้องที่เปล่งมีความกลมกลืนเป็นเสียงเดียวกัน

วิเคราะห์การขับร้องเพลงกล่อมนารีชั้นเดียว คำกลอนที่ 2

ประโยคที่ 1

- ล- ท	- ลซ - -	- ด - ท	- รด - ร	- - - ด	- ท – ด	- มร - -	ร ท - ท
- อือ - ฮื้อ	- อืออื่อ -	-ตรง-เข้า	- เฝ้า-องค์	- - - เออ	-เอ่อ-เออ	-เฮอะเอย--	พระทรงชัย-
- - ซ ซ	- ซ - -	- ล – ท	- ด – ร	- ด ด ด	- ท – ด	- ม – ร	- ด - ท
- ฉิ่ง - ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ
- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ
- - ติง ทั่ง	-ติง - -	ติง ทั่ง – ติง	- ทั่ง ติง ทั่ง	- - ติง ทั่ง	- ติง - -	ติง ทั่ง – ติง	- ทั่ง ติง ทั่ง

ประโยคที่ 2

- - - ม	- - - ม	- - - ล	- ลล- -	- - ร ม	- ซ- ล	- - ท ล	- ร – ล
- - กราบ	- - - บาท	- - - ภู	- วนัย - -	- - เอ่อเออ	- เออ - เอย	- - แล้ว โศ	- - - กา
- - - -	- ร – ล	- - ท ล	- ท – ท	- - ดรม	- ซ - ล	- ร – ท	- ล – ซ
- ฉิ่ง - ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ	-ฉิ่ง – ฉับ
- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ
- - ติง ทั่ง	-ติง - -	ติง ทั่ง – ติง	- ทั่ง ติง ทั่ง	- - ติง ทั่ง	- ติง - -	ติง ทั่ง – ติง	- ทั่ง ติง ทั่ง

ประโยคที่ 2 (ต่อ)

- ล - ท	- ลซ - -
- อือ - ฮื้อ	-อืออื่อ- -
- - - -	- - - -
- - - -	- - - -
- - - -	- - - -
- - - -	- - - -

จากการวิเคราะห์เพลงกล่อมนารีชั้นเดียว คำกลอนที่ 2 พบว่า มี 2 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ดังนี้

5.1.3.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ต้นบทร้องตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 2 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-8

5.1.3.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1-2 เป็นเสียงเอื้อนปิดท้ายคำว่า นั้น ในห้องที่ 8 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 3 ร้องคำว่า ตรงเข้า ตรงกับเสียง ที ห้องที่ 4 ร้องคำว่า เฝ้าองค์ ตรงกับเสียง เร ห้องที่ 5-8 เป็นทำนองเอื้อน ห้องที่ 8 ร้องคำว่า พระทรงชัย ตรงกับเสียง ที

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 ร้องคำว่า กราบ ตรงกับเสียง มี ห้องที่ 2 ร้องคำว่า บาท ตรงกับเสียง มี ห้องที่ 3 ร้องคำว่า ภู ตรงกับเสียง ลา 3 ห้องที่ 4 ร้องคำว่า ว(ะ)นัย ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 5-6 เป็นทำนองเอื้อน ห้องที่ 7 ร้องคำว่า แล้วโศ ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 8 ร้องคำว่า กา ตรงกับเสียง ลา

5.1.3.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 3 ก่อนการร้องคำว่า ตรงเข้า ถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า กราบ ถึงห้องที่ 2 ในประโยคที่ 2 (ต่อ)

5.1.3.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ ครั่นเสียง ในห้องที่ 7 และพบ การใช้เสียงหนักเบา ในห้องที่ 8 คำว่า พระทรงชัย

ประโยคที่ 2 พบการ ใช้หางเสียง ในห้องที่ 7 หลังการร้องคำว่า โศ เพื่อทำให้คำร้องมีความชัดเจนมากขึ้น

จากการวิเคราะห์เพลงกล่อมนารีชั้นเดียว คำกลอนที่ 2 พบว่าใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง เนื่องจากพิจารณาตามบทละครพบว่าเป็นบทของนางมโนราห์ ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เพลงกล่อมนารีชั้นเดียว ใช้ผู้หญิงขับร้องเนื่องจากเป็นเพลงที่บรรจุในบทละครที่กล่าวถึงนางมโนราห์เมื่อครั้งที่กำลังมาเข้าเฝ้าท้าวทุมราชและพระมเหสี ใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ ใช้ผู้ขับร้องหญิงทั้งหมด การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือต้นบทจำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป” การดำเนินทำนองทางขับร้อง ขวัญชนก พุ่มระชัฎร์ (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เมื่อลูกคู่ขับร้องรับคำกลอนที่ 1 แล้ว ต้นบทจะร้องสวมคำกลอนที่ 2 ทันที ในคำว่า ตรงเข้าเฝ้าองค์ แล้วเอื้อนทำนองโดยเปิดปาก (อ้าริมฝีปาก) เพื่อให้เสียงโปร่งใช้การครั่นเสียงท้ายทำนองเอื้อนเพื่อเพิ่มความไพเราะและชั้นเชิงในการขับร้อง แล้วจึงร้องคำว่า พระทรงชัย โดยใช้การผ่อนน้ำหนักเสียงให้เบาลงและไม่กระแทกเสียงคำร้องนั้น เพื่อแสดงให้เห็นถึงความนอบน้อมของนางมโนห์ราที่มีต่อท้าวทุมราชและพระมเหสี และข้อสำคัญคือต้องร้องให้กระชับจังหวะเพราะว่าเป็นเพลงอัตราชั้นเดียว” กลวิธีที่พบคือ การครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองทางขับร้องให้มีความไพเราะ การใช้เสียงหนักเบาคำว่า พระทรงชัย และการใช้หางเสียงในประโยคที่ 2 คำกลอนที่ 2 คำว่า โศ เพื่อผันเสียงคำร้องให้ชัดเจนพบช่วงหายใจ 2 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้นบทหายใจ 1 ช่วง และลูกคู่หายใจ 1 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง

ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง ในส่วนของลูกคู่ควรหายใจให้พร้อมเพียงกันเพื่อให้เสียงร้องที่เปล่งมีความกลมกลืนเป็นเสียงเดียวกัน

จากการวิเคราะห์เพลงกล่อมนารีชั้นเดียวที่ใช้ประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตร พบว่าทำนองทางขับร้องมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักได้อย่างเหมาะสม กล่าวคือทำนองทางขับร้องคำกลอนที่ 1 ตรงกับเสียง ซอล สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรี ตรงกับเสียง ซอล ทำนองทางขับร้องคำกลอนที่ 2 ตรงกับเสียง ซอล สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรี ตรงกับเสียง ซอล รูปแบบการขับร้องใช้รูปแบบต้นบทลูกคู่โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง วิธีการขับร้องแบบต้นบทลูกคู่หมายถึง การขับร้องที่แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ ต้นบท 1 คน และลูกคู่มากกว่า 2 คนขึ้นไป โดยต้นบทจะขับร้องในประโยคที่ 1 ของแต่ละคำกลอน และลูกคู่จะร้องรับในประโยคที่ 2 ของแต่ละคำกลอน พบช่วงการหายใจทั้งหมด 4 ช่วงการหายใจ โดยการขับร้องคำกลอนที่ 1 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง และการขับร้องคำกลอนที่ 2 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้องเพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง กลวิธีการขับร้องที่พบคือ การครั่นเสียง การผันเสียงคำร้องคำว่า ถึง การใช้เสียงหนักเบา และพบการใช้หางเสียงเพื่อผันเสียงคำร้องให้ชัดเจน

การขับร้องเพลงกล่อมนารีชั้นเดียว ประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตร ผู้ขับร้องต้นบทจะต้องใช้เสียงที่อ่อนหวานไม่แข็งกร้าว ออกเสียงคำร้องด้วยการประคบคำและวางคำอย่างนุ่มนวล การเอื้อนจะต้องเปิดปาก (อ้าริมฝีปาก) เพื่อให้เสียงเอื้อนมีความชัดเจนและออกเสียงคำร้องให้ถูกต้อง การขับร้องของต้นบทควรใช้กลวิธีการขับร้องให้เหมาะสมและพอดีเนื่องจากเป็นเพลงอัตราจังหวะชั้นเดียว โดยในการวิเคราะห์การขับร้องในครั้งนี้พบการครั่นเสียงในทำนองเอื้อนเพื่อเพิ่มความไพเราะ การใช้เสียงหนักเบา คำว่า พระทรงชัย เพื่อแสดงให้เห็นกิริยานอบน้อมของนางมโนห์ราที่มีต่อท้าวทุมราชและพระมเหสี ส่วนลูกคู่จะต้องออกเสียงคำร้องให้แข็งแรงแต่ไม่แข็งกร้าว โดยคำนึงถึงความพร้อมเพรียงกันในเรื่องของการออกเสียงคำร้องเสียงเอื้อนและการหายใจ ในการวิเคราะห์การขับร้องครั้งนี้พบการครั่นเสียง เพื่อตกแต่งทำนองทางขับร้องให้ไพเราะและมีชั้นเชิง ใช้กลวิธีการผันเสียงคำว่า ถึง เพื่อให้คำร้องชัดเจนและตรงกับเสียงของทำนองหลักทางดนตรี และพบการใช้หางเสียงหลังคำร้องคำว่า โศ เพื่อผันเสียงให้ชัดเจน ลูกคู่จะต้องทำกลวิธีการขับร้องและการหายใจทุกช่วงให้พร้อมเพรียงกัน แต่ไม่ต้องใส่อารมณ์ในการขับร้องมากเกินไปเนื่องจากเพลงกล่อมนารีชั้นเดียวเป็นเพลงที่ใช้ในการดำเนินเรื่องทั่วไป ผู้ขับร้องต้องจำ

บทร้องให้แม่น อ่านบทประพันธ์ให้คุ้นเคยกับคำร้อง ในขณะที่ขับร้องควรดูท่ารำของตัวละครไปด้วย เพื่อให้เกิดความสอดคล้องกันและเป็นการสร้างอรรถรสสำหรับการแสดงให้เพิ่มมากขึ้น

5.1.4 ร่ายนอก

ร่ายนอก ใช้สำหรับประกอบการแสดงละครนอก สำหรับบทดำเนินเรื่องที่ต้องการความรวดเร็ว (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. 2557, น. 593) การแสดงละครเรื่องมโนห์รา เป็นการนำศิลปะของละครนอกและละครชาตรีมาผสมผสานกัน นายมนตรี ตราโมท ผู้บรรจุเพลงประกอบการแสดงละครเรื่องมโนห์รา จึงได้นำร่ายนอกมาบรรจุในบทละครเรื่อง มโนห์รา

การขับร้องร่ายนอก เป็นการขับร้องแบบเอกเทศ โดยไม่มีทำนองหลักทางดนตรี ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องร่ายนอกเป็นการขับร้องเข้ากับเครื่องประกอบจังหวะคือกรับพวงไม่มีทำนองหลักทางดนตรี”

บทร้องร่ายนอก มีดังนี้

คำกลอนที่ 1	เมื่อนั้น	องค์ท้าวทุมราชนาถา
คำกลอนที่ 2	ทั้งพระมเหสีศรีโสภา	ยินดีปรีดาเป็นพ้นไป
คำกลอนที่ 3	ต่างเข้าเล้าโลมตระโบมกอด	โอ้เจ้ายอดชีวิตพิสมัย
คำกลอนที่ 4	จูงกรพระธิดายาใจ	ให้ทรามวัยขึ้นนั่งบัลลังก์ทอง
คำกลอนที่ 5	พลางตรัสซักไซ้ไต่ถาม	ข้อความแต่ต้นหม่นหมอง
คำกลอนที่ 6	ตั้งแต่ถูกพรานไพรใช้บ่วงคล้อง	ลูกรักต้องยากเข็ญถึงเช่นไร

วิเคราะห์การขับร้องร่ายนอก คำกลอนที่ 1

ประโยคที่ 1

-ซฟ ซล	- - ลท	- ลซ - ลท	- ลทล - ล	- - - -	- - ซ	- ลซ - ล	- ทลซ ล
-เมื่อ-เอ่อเอย	- - อืออื้อ	อืออื่อ-นั้น	-อืออือ-เอย	- - - -	- - -องค์	-ท้าว-เออ	-เฮอะเอิงเอย ทุม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - -กรับ	- - - -	- - -กรับ	- - -กรับ

ประโยคที่ 1 (ต่อ)

- ล ลซ-ล	- - - ซ	- - - ล
- มราช -เอย	- - - นา	- - - ถา
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ

จากการวิเคราะห์การขับร้องร่ายนอก คำกลอนที่ 1 พบว่า มี 1 ประโยค

5.1.4.1 รูปแบบการขับร้อง

ต้นบท เริ่มร้องห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4

ลูกคู่ เริ่มร้องห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 3 ในประโยคที่ 1 (ต่อ)

5.1.4.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ต้นบทเริ่มร้อง ห้องที่ 1 ร้องคำว่า เมื่อเอย ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 2 เป็นทำนองเอื้อน ห้องที่ 3 ร้องคำว่า นั้น ตรงกับเสียง ที ห้องที่ 4 เป็นทำนองเอื้อนลากเสียงยาวไปยังห้องห้องที่ 5 จากนั้นลูกคู่ร้องรับในห้องที่ 6 คำว่า องค์ ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 7 คำว่า ท้าว ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 8 ร้องคำว่า ทุม ตรงกับเสียง ลา ในประโยคที่ 1 (ต่อ) ห้องที่ 1 ร้องคำว่า ม(ะ)ราช ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 2 ร้องคำว่า นา ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 3 ร้องคำว่า ถา ตรงกับเสียง ลา

5.1.4.3 การหายใจ

พบช่วงหายใจ 3 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า เมื่อ ถึงห้องที่ 5 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 6 ก่อนการร้องคำว่า องค์ ถึงห้องที่ 8 ช่วงที่ 3 ในห้องที่ 8 ก่อนร้องคำว่า ทุม จนถึงห้องที่ 3 ของประโยคที่ 1 (ต่อ)

5.1.4.4 กลวิธีการขับร้อง

พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 1 คำว่า เมื่อ ห้องที่ 6 คำว่า องค์ ห้องที่ 7 คำว่า ท้าว ห้องที่ 2 ของประโยคที่ 1 (ต่อ) คำว่า นา และพบการ ครั่นเสียง ในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 1 พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การร้องร่ายนอกยึดตามรูปแบบการขับร้องประกอบการแสดงที่มีมาแต่โบราณที่กำหนดให้ใช้ผู้หญิงขับร้อง ไม่ว่าบทประพันธ์จะกล่าวถึงตัวละครใดก็ตาม การร้องร่ายใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือต้นบท จำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป” การดำเนินทำนองทางขับร้อง แสงจันทร์ อรรถกฤษณ์ (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การร้องร่ายในบทนี้ขึ้นต้นด้วยคำตัด คำว่า เมื่อนั้น ผู้ขับร้องจะต้องออกเสียงให้เข้มแข็ง ไม่ประดิษฐ์ถ้อยคำเหมือนการร้องเพลง แต่ต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน และต้องร้องให้กระชับรวดเร็ว ลูกคู่ที่ร้องรับต้นบทต้องออกเสียงให้เข้มแข็งแต่ไม่แข็งกร้าว ร้องให้พร้อมกันและกระชับจังหวะให้รวดเร็ว กลวิธีสำคัญของการขับร้องร่ายคือการกดเสียง” กลวิธีที่พบคือ การครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองทางขับร้องให้มีความไพเราะ พบการกดเสียงคำร้องคำว่า องค์ท้าว เพื่อให้ได้สำเนียงของการร้องร่าย และพบช่วงหายใจ 2 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้นบทหายใจ 1 ช่วง และลูกคู่หายใจ 1 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง ในส่วนของลูกคู่ควรหายใจให้พร้อมเพียงกันเพื่อให้เสียงร้องที่เปล่งมีความกลมกลืนเป็นเสียงเดียวกัน

วิเคราะห์การขับร้องร่ายนอก คำกลอนที่ 2

- ล - ล	- ซล รำ ล	- รำ ทร ท	ร ล - -	- ล - ล	- ล - ล	- - ซ ล	- ซล ซ
-พร้อม-พระ	- มเห - สี	- ฮึ ศรี โส	- ภา - -	- ยิน - ดี	- ปรี - ดา	- เป็น พ้น	- ออฮื้อไป
- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ

จากการวิเคราะห์การขับร้องร่ายนอก คำกลอนที่ 2 พบว่า มี 1 ประโยค

5.1.4.1 รูปแบบการขับร้อง

ต้นบท เริ่มร้องห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4

ลูกคู่ เริ่มร้องห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8

5.1.4.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ต้นบทเริ่มร้อง ห้องที่ 1 ร้องคำว่า พร้อมพระ ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 2 มเหสี ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 3 ร้องคำว่า ศรีโภ ตรงกับเสียง ที ห้องที่ 4 ร้องคำว่า ภา ตรงกับเสียง ลา จากนั้นลูกคู่ร้องรับในห้องที่ 5 ร้องคำว่า ยินดี ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 6 คำว่า ปรีดา ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 7 คำว่า เป็นพ้น ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 8 ร้องคำว่า ไป ตรงกับเสียง ซอล

5.1.4.3 การหายใจ

พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า พร้อมพระ ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า ยินดี ถึงห้องที่ 8

5.1.4.4 กลวิธีการขับร้อง

พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 7 คำว่า เป็น เพื่อให้ถึงระดับเสียงที่ถูกต้องของการขับร้องร่ายนอก

จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 2 พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การร้องร่ายนอกยึดตามรูปแบบการขับร้องประกอบการแสดงที่มีมาแต่โบราณที่กำหนดให้ใช้ผู้หญิงขับร้อง ไม่ว่าบทประพันธ์จะกล่าวถึงตัวละครใดก็ตาม การร้องร่ายใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือต้นบท จำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป” การดำเนินทำนองทางขับร้อง แสงจันทร์ อรรถกฤษณ์ (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เมื่อลูกคู่ขับร้องคำที่ 1 แล้วต้นบทจึงร้องสวมคำที่ 2 โดยต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน เพราะส่วนใหญ่มีแต่คำร้องมีเอื้อนเป็นส่วนน้อย ลูกคู่ร้องรับโดยกดเสียงคำว่า เป็น และต้องร้องให้พร้อมเพรียงกัน” พบช่วงหายใจ 2 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้นบทหายใจ 1 ช่วง และลูกคู่หายใจ 1 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยค

ถัดไปไม่ถูกต้อง ในส่วนของลูกคู่ควรหายใจให้พร้อมเพียงกันเพื่อให้เสียงร้องที่เปล่งมีความกลมกลืนเป็นเสียงเดียวกัน

วิเคราะห์การขับร้องร่ายนอก คำกลอนที่ 3

- ซฟ - ซ	ฟ ล ซ -	ฟซ ลล	- ซ - -	- ลซ ลซ ลซ	- ล - ท	ล - ล ฟ	- ซ - ล
-ต่าง เข้า	- เล้าโลม -	อื่ออือตระโบม	- กอด - -	- โอ้ เจ้า ยอด	- ชี - วิต	วิตอือพิส(สะ)	- อือ - มัย
- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ

จากการวิเคราะห์การขับร้องร่ายนอก คำกลอนที่ 3 พบว่า มี 1 ประโยค

5.1.4.1 รูปแบบการขับร้อง

ต้นบท เริ่มร้องห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4

ลูกคู่ เริ่มร้องห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8

5.1.4.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ต้นบทเริ่มร้อง ห้องที่ 1 ร้องคำว่า ต่างเข้า ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 2 เล้าโลม ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 3 ร้องคำว่า ตระโบม ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 4 ร้องคำว่า กอด ตรงกับเสียง ซอล จากนั้นลูกคู่ร้องรับในห้องที่ 5 ร้องคำว่า โอ้เจ้ายอด ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 6 คำว่า ชีวิต ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 7 คำว่า พิส(สะ) ตรงกับเสียง ฟา ห้องที่ 8 ร้องคำว่า (ห)มัย ตรงกับเสียง ลา

5.1.4.3 การหายใจ

พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ต่างเข้า ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า โอ้เจ้ายอด ถึงห้องที่ 8

5.1.4.4 กลวิธีการขับร้อง

พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 1 คำว่า ต่างเข้า และในห้องที่ 7 คำว่า สะ เพื่อให้ถึงระดับเสียงที่ถูกต้องของการขับร้องร่ายนอก

จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 3 พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การร้องร่ายนอกยึดตามรูปแบบการขับร้องประกอบการแสดงที่มีมาแต่โบราณที่กำหนดให้ใช้ผู้หญิงขับร้อง ไม่ว่าบทประพันธ์จะกล่าวถึงตัวละครใดก็ตาม การร้องร่ายใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือต้นบท จำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป” การดำเนินทำนองทางขับร้อง แสงจันทร์ อรรถกฤษณ์ (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เมื่อลูกคู่ขับร้องคำที่ 2 แล้วต้นบทจึงร้องสวมคำที่ 3 โดยกดเสียงคำร้องคำว่า ต่างเข้า และคำว่า สะ เพื่อให้เกิดสำเนียงของการร้องร่าย และควรร้องให้กระชับรวดเร็ว” พบช่วงหายใจ 2 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้นบทหายใจ 1 ช่วง และลูกคู่หายใจ 1 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะ

แบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง ในส่วนของลูกคู่ควรหายใจให้พร้อมเพียงกันเพื่อให้เสียงร้องที่เปล่งมีความกลมกลืนเป็นเสียงเดียวกัน

วิเคราะห์การขับร้องร่ายนอก คำกลอนที่ 4

- ซ - ซ	- ล ซ ซ	- ฟซ - ล	- ล - -	- ซล - ล	- ลซ - ล	ซ ล - ซซ	- ซ ล ซ
- จูง - กร	- พระ ธิ ดา	-อื่ออือ-ยา	- ใจ - -	- ให้ทราม-วัย	- ขึ้น - นั่ง	อื่ออือ- บัลลังก์	-อืออื้อ ทอง
- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - - กรับ	- - -กรับ	- - - กรับ

จากการวิเคราะห์การขับร้องร่ายนอก คำกลอนที่ 4 พบว่า มี 1 ประโยค

5.1.4.1 รูปแบบการขับร้อง

ต้นบท เริ่มร้องห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4

ลูกคู่ เริ่มร้องห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8

5.1.4.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ต้นบทเริ่มร้อง ห้องที่ 1 ร้องคำว่า จูงกร ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 2 พระธิดา ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 3 ร้องคำว่า ยา ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 4 ร้องคำว่า ใจ ตรงกับเสียง ลา จากนั้นลูกคู่ร้องรับในห้องที่ 5 ร้องคำว่า ให้ทรามวัย ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 6 คำว่า ขึ้นนั่ง ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 7 คำว่า บัลลังก์ ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 8 ร้องคำว่า ทอง ตรงกับเสียง ซอล

5.1.4.3 การหายใจ

พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า จูงกร ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า ให้ทรามวัย ถึงห้องที่ 8

5.1.4.4 กลวิธีการขับร้อง

พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 1 คำว่า จูง ในห้องที่ 7 คำว่า บัลลังก์ และห้องที่ 8 คำว่า ทอง เพื่อให้ถึงระดับเสียงที่ถูกต้องของการขับร้องร่ายนอก

จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 4 พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การร้องร่ายนอกยึดตามรูปแบบการขับร้องประกอบการแสดงที่มีมาแต่โบราณที่กำหนดให้ใช้ผู้หญิงขับร้อง ไม่ว่าบทประพันธ์จะกล่าวถึงตัวละครใดก็ตาม การร้องร่ายใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือต้นบท จำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป” การดำเนินทำนองทางขับร้อง แสงจันทร์ อรรถกฤษณ์ (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เมื่อลูกคู่ขับร้องคำที่ 3 แล้วต้นบทจึงร้องสวมคำที่ 4 โดยกดเสียงคำร้องคำว่า จูง และคำว่า บัลลังก์ทอง เพื่อให้เกิดสำเนียงของการร้องร่าย” พบช่วงหายใจ 2 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้นบทหายใจ 1 ช่วง และลูกคู่หายใจ 1 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้อง

และทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง ในส่วนของลูกคู่ควรหายใจให้พร้อมเพียงกันเพื่อให้เสียงร้องที่เปล่งมีความกลมกลืนเป็นเสียงเดียวกัน

วิเคราะห์การขับร้องร่ายนอก คำกลอนที่ 5

- ซ - ฟ	- ล ล -	ซ ฟซ -ซ	- ทดท - รำ	- ลซ - ล	- ซ - ล	ซล ซ ฟ	- ซ - ล
- พลาง- ตรัส	- ซักไซร้ -	-อื่ออือ ไต่	- ถาม - ฮึ	- ข้อ- ความ	- แต่ - ต้น	อื่ออือ หม่น	-อือ-หมอง
- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ

จากการวิเคราะห์การขับร้องร่ายนอก คำกลอนที่ 5 พบว่า มี 1 ประโยค

5.1.4.1 รูปแบบการขับร้อง

ต้นบท เริ่มร้องห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4

ลูกคู่ เริ่มร้องห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8

5.1.4.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ต้นบทเริ่มร้อง ห้องที่ 1 ร้องคำว่า พลางตรัส ตรงกับเสียง ฟา ห้องที่ 2 ซักไซร้ ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 3 ร้องคำว่า ไต่ ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 4 ร้องคำว่า ถาม ตรงกับเสียง เร จากนั้นลูกคู่ร้องรับในห้องที่ 5 ร้องคำว่า ข้อความ ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 6 คำว่า แต่ต้น ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 7 คำว่า หม่น ตรงกับเสียง ฟา ห้องที่ 8 ร้องคำว่า หมอง ตรงกับเสียง ลา

5.1.4.3 การหายใจ

พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า พลางตรัส ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า ข้อความ ถึงห้องที่ 8

5.1.4.4 กลวิธีการขับร้อง

พบการกดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 1 คำว่า ตรัส ห้องที่ 3 คำว่า ไต่ และห้องที่ 7 คำว่า หม่น เพื่อให้ถึงระดับเสียงที่ถูกต้องของการขับร้องร่ายนอก

จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 5 พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การร้องร่ายนอกยึดตามรูปแบบการ ขับร้องประกอบการแสดงที่มีมาแต่โบราณที่กำหนดให้ใช้ผู้หญิงขับร้อง ไม่ว่าบทประพันธ์จะกล่าวถึงตัวละครใดก็ตาม การร้องร่ายใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือต้นบท จำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป” การดำเนินทำนองทางขับร้อง แสงจันทร์ อรรถกฤษณ์ (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เมื่อลูกคู่ขับร้องคำที่ 4 แล้วต้นบทจึงร้องสวมคำที่ 5 โดยกดเสียงคำร้องคำว่า ตรัส คำว่า ไต่ และคำว่า หม่น เพื่อให้เกิดสำเนียงของการร้องร่าย” พบช่วงหายใจ 2 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้นบทหายใจ 1 ช่วง และลูกคู่หายใจ 1 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอน

ไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง ในส่วนของลูกคู่ควรหายใจให้พร้อมเพียงกัน เพื่อให้เสียงร้องที่เปล่งมีความกลมกลืนเป็นเสียงเดียวกัน

วิเคราะห์การขับร้องร่ายนอก คำกลอนที่ 6

- ซฟ - ฟ	- ซ ซ -	ฟ ซ ท ซ	- ล - ท	-ลซ ท - ล	ซ ลซ-ลท	รัล ซ ฟ	ซ ล - ซ
-ตั้งแต่-ถูก	-พรานไพร-	อื่ออือใช้บ่วง	-คล้อง - -	- ลูกรัก- ต้อง	-ยาก-เข็ญ	ฮืออ เป็น เช่น	อืออฮื้อ-ไร
- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ	- - -กรับ

จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 6 พบว่า มี 1 ประโยค

5.1.4.1 รูปแบบการขับร้อง

ต้นบท เริ่มร้องห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4

ลูกคู่ เริ่มร้องห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8

5.1.4.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ต้นบทเริ่มร้อง ห้องที่ 1 ร้องคำว่า ตั้งแต่ถูก ตรงกับเสียง ฟา ห้องที่ 2 พรานไพร ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 3 ร้องคำว่า ใช้บ่วง ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 4 ร้องคำว่า คล้อง ตรงกับเสียง ที จากนั้นลูกคู่ร้องรับในห้องที่ 5 ร้องคำว่า ลูกรักต้อง ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 6 คำว่า ยากเข็ญ ตรงกับเสียง ที ห้องที่ 7 คำว่า เป็นเช่น ตรงกับเสียง ฟา ห้องที่ 8 ร้องคำว่า ไร ตรงกับเสียง ซอล

5.1.4.3 การหายใจ

พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ตั้งแต่ถูก ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า ลูกรักต้อง ถึงห้องที่ 8

5.1.4.4 กลวิธีการขับร้อง

พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 1 คำว่า ถูก และห้องที่ 7 คำว่า เช่น เพื่อให้ถึงระดับเสียงที่ถูกต้องของการขับร้องร่ายนอก

จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 6 พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การร้องร่ายนอกยึดตามรูปแบบการขับร้องประกอบการแสดงที่มีมาแต่โบราณที่กำหนดให้ใช้ผู้หญิงขับร้อง ไม่ว่าบทประพันธ์จะกล่าวถึงตัวละครใดก็ตาม การร้องร่ายใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือต้นบท จำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป” การดำเนินทำนองทางขับร้อง แสงจันทร์ อรรถกฤษณ์ (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เมื่อลูกคู่ขับร้องคำที่ 5 แล้วต้นบทจึงร้องสวมคำที่ 6 โดยกดเสียงคำร้องคำว่า ถูก และคำว่า เช่น เพื่อให้เกิดสำเนียงของการร้องร่าย” พบช่วงหายใจ 2 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้นบทหายใจ 1 ช่วง และลูกคู่หายใจ 1 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจ

ในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง ในส่วนของลูกคู่ควรหายใจให้พร้อมเพียงกันเพื่อให้เสียงร้องที่เปล่งมีความกลมกลืนเป็นเสียงเดียวกัน

จากการวิเคราะห์การขับร้องร่ายนอกประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตรพบว่า การขับร้องร่ายนอกเป็นการขับร้องเข้ากับเครื่องประกอบจังหวะคือกรับพวง โดยเริ่มตีกรับพวงเจ้าจังหวะในห้องที่ 5 แล้วเว้นจังหวะในห้องที่ 6 ก่อนจะตีกรับต่อไปในห้องที่ 7 ของคำกลอนที่ 1 ดำเนินจังหวะไปจนจบบทขับร้อง รูปแบบการขับร้องใช้รูปแบบต้นบทลูกคู่โดยใช้ผู้ขับร้องหญิงตามแบบโบราณ วิธีการขับร้องแบบต้นบทลูกคู่หมายถึง การขับร้องที่แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือต้นบท 1 คน และลูกคู่มากกว่า 2 คนขึ้นไป โดยต้นบทจะขับร้องในห้องที่ 1-4 ของแต่ละคำกลอน และลูกคู่จะร้องรับในห้องที่ 5-8 ของแต่ละคำกลอน ยกเว้นคำกลอนที่ 1 ลูกคู่จะร้องรับในห้องที่ 6 ไปจนถึงห้องที่ 3 ของประโยคที่ 1 (ต่อ) พบช่วงหายใจทั้งหมด 12 ช่วงหายใจ โดยการขับร้องแต่ละคำกลอนพบช่วงหายใจ 2 ช่วง โดยช่วงที่ 1 (ห้องที่ 1-4) ของแต่ละคำกลอนเป็นช่วงหายใจของต้นบท และช่วงที่ 2 (ห้องที่ 5-8) เป็นช่วงหายใจของลูกคู่ โดยผู้ขับร้องต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง ลูกคู่ต้องหายใจให้พร้อมเพียงกันเพื่อให้เกิดความพร้อมเพรียง กลวิธีการขับร้องที่พบคือ การกดเสียงคำร้องเพื่อให้เกิดสำเนียงของการขับร้องร่ายนอก

การขับร้องร่ายนอกประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ผู้ขับร้องจะต้องกดเสียงให้ถึงระดับเสียงที่ถูกต้องของการร้องร่าย เปล่งเสียงด้วยเสียงที่แข็งแรงหนักแน่น ไม่ประดิษฐ์คำร้องหรือวางคำมากเท่ากับการขับร้องเพลง การขับร้องร่ายนอกจะไม่ใส่อารมณ์มากเกินไปเนื่องจากร่ายนอกใช้สำหรับบทบรรยายและการดำเนินเรื่องราวอย่างรวดเร็ว ดังนั้นการขับร้องต้องขับร้องให้กระชับรวดเร็ว โดยต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจนฟังได้ใจความ การขึ้นเสียงในการขับร้องร่ายนอก ผู้ขับร้องต้นบทจะต้องขึ้นเสียงโดยยึดถือตามระดับเสียงดนตรีที่บรรเลงมาก่อนหน้านี้ให้ถูกต้อง เปล่งเสียงโดยใช้เสียงที่แข็งแรงหนักแน่น และกดเสียงคำร้องทุกคำให้ถูกต้องตามระดับเสียงเพื่อให้เกิดสำเนียงของการขับร้องร่ายนอก ลูกคู่จะต้องรับร้องด้วยน้ำเสียงที่หนักแน่น โดยคำนึงถึงความพร้อมเพรียงเป็นสำคัญ ลูกคู่ต้องขับร้องให้กระชับรวดเร็วและกดเสียงคำร้องทุกคำเช่นเดียวกับต้นบท การตีกรับพวงหากผู้ขับร้องตีกรับด้วยตนเองจะสามารถควบคุมแนวการขับร้องและจังหวะในการขับร้องได้เป็นอย่างดี ทำให้การขับร้องประกอบการแสดงได้อรรถรสมากขึ้น การแบ่งวรรคคำร้องในการขับร้องร่ายยึดตามความหมายของบทละครเป็นสำคัญ การหายใจในการขับร้องร่ายนอกของต้นบทและลูกคู่จะต้องหายใจเพียงครั้งเดียวเพื่อร้องให้จบในส่วนที่ตนเองรับผิดชอบ ส่วนลูกคู่

นอกจากต้องหายใจให้พร้อมเพรียงกันแล้วจะต้องเปล่งเสียงร้องรับลูกคู่ให้พร้อมเพรียงกันอีกด้วย กลวิธีที่สำคัญที่สุดของการร้องร่ายคือ ต้องกดเสียงให้ถึงระดับเสียงที่ถูกต้องของการร้องร่ายนอกจะทำให้เกิดสำเนียงที่เป็นเอกลักษณ์ของการร้องร่าย

5.1.5 เพลงหุ่นกระบอก

เพลงหุ่นกระบอก เป็นเพลงที่ใช้ในบทดำเนินเรื่อง ตอนที่นางมโนห์ราเล่าเรื่องราวให้ที่เกิดขึ้นที่เมืองปัญจาลให้ท้าวทุมราชและพระมเหสีฟัง

บทขับร้องเพลงหุ่นกระบอก มีดังนี้

คำกลอนที่ 1	เมื่อพรานป่าคล้องข้าด้วยบ่วงบาศ	แสนขยาดเจ็บช้ำลงร่ำไห้
คำกลอนที่ 2	ยิ่งแลเห็นพวกพี่บินหนีไป	ดวงหทัยปิ้มว่าจะขาดรอน
คำกลอนที่ 3	พรานบังคับขู่เข็ญเป็นที่สุด	กระชากฉุดลากไปไม่หยุดหย่อน
คำกลอนที่ 4	จวบจนถึงปัญจาลพระนคร	พบโอรสภูธรนามสุธน
คำกลอนที่ 5	พรานป่านำข้าเข้าถวาย	จึงค่อยคลายขุ่นข้องที่หมองหม่น
คำกลอนที่ 6	ยุพราชรักใครใฝ่กมล	เทิดถกลข้าขึ้นเป็นชายา
คำกลอนที่ 7	พระสุธนเป็นบุรุษสุดประเสริฐ	น้ำจิตเลิศซื่อสัตย์เสน่หา
คำกลอนที่ 8	มั่นสมัครรักลูกผูกอุรา	พระองค์เป็นภรรดาที่แสนดี
คำกลอนที่ 9	บังเอิญมีปุโรหิตริษยา	อุบายทูลราชาบดีศรี
คำกลอนที่ 10	ให้สามีของข้าไปราวี	ปราบไพรีที่บุกรุกพารา
คำกลอนที่ 11	ระหว่างที่ทรงชัยออกไปรบ	ปุโรหิตคิดตลบทำลายข้า
คำกลอนที่ 12	กราบทูลภูธเรศเกศประชา	ว่าชะตาพระองค์ร้ายถึงวายชนม์
คำกลอนที่ 13	ต้องเอาข้าบูชายัญจะพลันหาย	พระฤาสายเชื่อคำตามนุสนธิ์
คำกลอนที่ 14	ข้าจึงต้องถ่ายเทด้วยเล่ห์กล	จรดลหนีคืนมาเวียงชัย

วิเคราะห์การขับร้องเพลงหุ่นกระบอก

ผู้วิจัยวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอกทีละ 4 ประโยค เนื่องจากเพลงหุ่นกระบอกเป็นเพลงที่มีลักษณะการร้องด้น มีจังหวะไม่ตายตัว จึงทำให้ไม่สามารถวิเคราะห์เป็นคำกลอนเหมือนกับเพลงอื่น ๆ ได้ ในการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงหุ่นกระบอกไม่มีโน้ตทำนองหลักมาเทียบเคียง เพราะเป็นเพลงที่มีซออู้บรรเลงเคล้าไปกับการร้องเพียงอย่างเดียว (นิรมล ตระการผล, 20 กุมภาพันธ์ 2562, สัมภาษณ์)

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 1

- - - ซ	- - - ซ	- ฟม - ฟ	- ซฟลซ ซ	- - - ด	- - ซ ท	- - ด ท	ลซ ลซ ซ
- - - เอิง	- - - เงอ	เอ้อเอ่อ เออ	-เห้อเออเห้อเอิงเงอ	- - - เอ้อ	- - เอ่อเอ้อ	- - ฮีเงอ	เอ้อ ฮะเอิงเงย
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 2

- - - -	- - - -	- ทฟ - ซ	- ทซ ฟ ซ	- - - ฟม	- - - -	- - - -	- - - ม
- - - -	- - -	หืออือ ฮื้อ	ฮืออือ ออฮื้อ	- - -ออือ่อ	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 3

- - ซ ท	- - - ทซ	- ท - ซท	- ซ - ทซ	- - ฟ ม- -	- ฟม-ฟ	- ซ - ซฟ	- ซ - -
- เมื่อพราน	- - - ป่า	- ฮื้อ -คล้อง	- ฮือ ข้า	- - - -	- ด้วย-บ่วง	- ฮื้อ - บาศก์	- อือ - -
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 4

- ท - ซ	- ท ซ ด	- ม - ฟม	- ฟ ซ ท	- ม ฟ - -	- ซ - ท	- ฟ ม ฟ	- ม - -
- แสน - -	- - ขยาด	- - - เจ็บ	- - ช้ำ -	- ฮือ - -	- ลง - ร่ำ	- - - ให้	- - - -
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

5.1.5.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 2 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 3 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 4 เป็นการร้องของต้นบท

5.1.5.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 เริ่มร้องทำนองเอื้อน ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ซอล แล้วลากเสียงไปยังประโยคต่อไป

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 2 เป็นการลากเสียงเอื้อนมาจากห้องที่ 8 ของประโยคที่ 1 ห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 5 เป็นการร้องทำนองเอื้อนแล้วลากเสียงยาวไปถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 7 ร้องคำว่า เมื่อพรานป่าคล้องข้าด้วยบ่วงบาศ ห้องที่ 8 เป็นเอื้อนปิดเสียงคำร้องคำว่า บาศก์ ตรงกับเสียง ซอล

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 7 ร้องคำว่า แสนขยาดเจ็บช้ำลงร่ำไห้ ห้องที่ 8 เป็นเอื้อนปิดเสียงคำร้องคำว่า “ไห้” ตรงกับเสียง มี

5.1.5.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 และช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 แล้วดำเนินทำนองไปต่อไปในห้องที่ 8

ประโยคที่ 2 ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 2 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยค พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้อง 3 ถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 3 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนร้องคำว่า เมื่อพราน ถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 4 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนร้องคำว่า แสน ถึงห้องที่ 8

5.1.5.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ ครั่นเสียง ในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

ประโยคที่ 2 พบการ ครั่นเสียง ในห้องที่ 3 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

ประโยคที่ 3 พบการ ใช้เสียงหนักเบา ในห้องที่ 3 คำว่า คล้อง และพบการเน้นเสียงเน้นคำเพื่อให้คำร้องชัดเจน ในห้องที่ 4 คำว่า ข้า เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละคร

ประโยคที่ 4 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 4 คำว่า ขยาด และพบการใช้เสียงหนักเบา ในห้องที่ 3 คำว่า ช้ำ และห้องที่ 7 คำว่า ร่ำ เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละคร

จากการวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอกพบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ โดยต้นบทจะเริ่มร้องตั้งแต่คำกลอนแรกจนถึงคำกลอนสุดท้ายวรรคหน้า และลูกคู่ร้องรับคำกลอนสุดท้ายวรรคหลังด้วยน้ำเสียงที่แข็งแรงและพร้อมเพรียงกัน” การดำเนินทำนองทางขับร้อง ซออู้บรรเลงทำนองเพลงหุ่นกระบอกแล้วผู้ขับร้องจะต้องฟังทำนองเพลงให้เข้าใจเพื่อร้องให้ถูกต้องไม่คร่อมจังหวะ การร้องเพลงหุ่นกระบอกผู้ขับร้องต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน แต่ไม่ประดิษฐ์ถ้อยคำมากจนเกินไป เพราะคำร้องบางคำสามารถแสดงสำเนียงของการร้องเพลงหุ่นกระบอกได้

การใช้เสียงผู้ขับร้องต้องใช้เสียงที่เข้มแข็งเช่นการร้องร่าย ไม่นุ่มนวลเหมือนกับการร้องเพลง จากการวิเคราะห์ทำนองทางขับร้องเพลงหุ่นกระบอกพบการครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน การเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า ข้า คำว่า ขยาด เพื่อเน้นคำร้องให้ชัดเจนและใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละคร และพบการใช้เสียงหนักเบา คำว่า คล้อง คำว่า ช้ำ และคำว่า ร่ำ เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละคร พบช่วงหายใจ 5 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไป เพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 5

- ซ - ท	- - ด -	- ร ด - ท	- ซ - ท	- ซ – ฟ ม	- ฟ - ซ	- ท - ท	- ฟ - -
- ยิ่ง - แล	- - เห็น -	ฮื้อหือ-พวก	- - - พี่	- - - -	- บิน - หนี	- - - ไป	- - - -
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 6

ม - - ฟ	- - ม ฟ	- - - ซ	- ฟ ม - ฟ	ม ฟ - -	- - ซ ซ	- ฟ - ซ	- - - -
- - - ดวง	- - ห ทัย	- - - ปิ้ม	- - - ว่า	- ฮือ - -	- - จะขาด	- - - รอน	- - - -
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 7

- - - ท	- - ท ด	- ซ - ซ	- ท - ด	- - - -	- - - ฟ	ฟ ด - ร	- - - ดร
- - - พราน	- - บังคับ	- - - ขู่	- - - เข็ญ	- - - -	- - - ฮึ	อืออื้อ - อือ	- - อืออื้อ
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 8

- - - ด ท	- - - -	- - ด ท	ล ซลซ -	ซ - - -	- - - -	- ท - -	- - - -
- - อืออื่อ	- - - -	- - ฮืออือ	อือเออ-เฮอะเอิง	เอย- - -	- - - -	- ฮึ - -	- - - -
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

5.1.5.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 5 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 6 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 7 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 8 เป็นการร้องของต้นบท

5.1.5.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 5 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 7 ร้องคำว่า ยิ่งแลเห็นพวกพี่บินหนีไป ห้องที่ 8 เป็นเอื้อนปิดเสียงคำร้องคำว่า ไป ตรงกับเสียง ฟา

ประโยคที่ 6 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 7 ร้องคำว่า ดวงหทัยปิ้มว่าจะขาดรอน ห้องที่ 8 เป็นการลากเสียงคำร้องคำว่า รอน ตรงกับเสียง ซอล

ประโยคที่ 7 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ร้องคำว่า พรานบังคับขู่เข็ญ ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 เป็นการร้องทำนองเอื้อน ตรงกับเสียง เร

ประโยคที่ 8 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 5 ร้องทำนองเอื้อน แล้วลากเสียงยาวไปถึงห้องที่ 8 เป็นเอื้อนทำนองหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์ของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกในละครเรื่อง มโนห์รา

5.1.5.3 การหายใจ

ประโยคที่ 5 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนร้องคำว่า ยิ่งแล ถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 6 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนร้องคำว่า ดวง ถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 7 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนร้องคำว่า พราน แล้วดำเนินทำนองไปถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 8 ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 2 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 7 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้อง 3 แล้วดำเนินทำนองไปถึงห้องที่ 8

5.1.5.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 5 พบการ ครั่นเสียง ในห้องที่ 3 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน พบการเน้นเสียงเน้นคำ ห้องที่ 4 คำว่า พี่ เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละคร และพบการกดเสียง ในห้องที่ 7 คำว่า ไป เพื่อให้เกิดสำเนียงของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก

ประโยคที่ 6 พบการ กดเสียง ในห้องที่ 2 คำว่า บังคับ เพื่อให้เกิดสำเนียงของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก พบการใช้เสียงหนักเสียงเบา ในห้องที่ 4 คำว่า เข็ญ พบการใช้หางเสียง ในห้องที่ 6 เพื่อให้คำร้องมีความชัดเจน

ประโยคที่ 7 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 3 คำว่า ปิ้ม เพื่อให้คำร้องชัดเจนและเป็นการใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละคร พบการ ใช้เสียงหนักเสียงเบา ในห้องที่ 6 คำว่า ขาด เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละคร

ประโยคที่ 8 พบการ ครั่นเสียง ในห้องที่ 4 และพบ การใช้หางเสียง ในห้องที่ 7 เพื่อตกแต่งทำนอง

จากการวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ โดยต้นบทจะเริ่มร้องตั้งแต่คำกลอนแรกจนถึงคำกลอนสุดท้ายวรรคหน้า และลูกคู่ร้องรับคำกลอนสุดท้ายวรรคหลังด้วยน้ำเสียงที่แข็งแรงและพร้อมเพรียงกัน” การดำเนินทำนองทางขับร้องเป็นไปในลักษณะการด้นคือร้องไปโดยไม่มีกำหนดของจังหวะหน้าทับ แต่ต้องร้องให้ถูกจังหวะและไม่คร่อมจังหวะ มีการใส่กลวิธีที่ทำให้เกิดสำเนียงของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก ในคำร้องบางคำ ได้แก่ การเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า พี่ คำว่า ปิ้ม เพื่อให้คำร้องชัดเจนและเป็นการใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละคร การใช้เสียงหนักเบา คำว่า เข็ญ คำว่า ขาด เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละคร การกดเสียงคำว่า ไป คำว่า บังคับ เพื่อให้เกิดสำเนียงของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก และใช้การครั่นเสียงและใช้หางเสียง เพื่อใช้ตกแต่งทำนองและสอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน ซึ่งลักษณะทำนองเอื้อนนี้เป็นไปในลักษณะการครวญ ไม่มีกำหนดจังหวะที่ตายตัว เป็นเอื้อนทำนองหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์ของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา พบช่วงหายใจ 4 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 9

- - - -	- ซ - ท	- - ฟม ฟ	- ซ - -	- - ซ ท	-ซ ดม ฟม	- ฟ - ซ	- ฟม - ฟ
- - - -	- เป็น - ที่	- - - สุด	- - - -	-กระชาก	- - - ฉุด	- - - ลาก	- - - ไป
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 10

- - - มฟ	- - ซฟ ฟ	- ซ - ซ	- ฟ - ซ	- ซ - -	- ท - ด	- รด - ท	- - - ท
- - ออออื่อ	- - ไม่หยุด	- อือ-หย่อน	- อือ - -	- จวบ - -	- จน - ถึง	- ฮืออือ- ปัญ	- - - จาล
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 11

- ซ - ซ	- - - ท	- ซ - ซ	- ฟ - -	- ซ - ทม	- ฟ - ซ	- ฟม - ฟ	- ฟ - -
- - - พระ	- - - -	- นะ - คร	- - - -	- พบ - -	- โอ - รส	-ออออื่อ - ภู	- ธร - -
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 12

- ม ฟ - -	- - - ทซ	- - ซซ	- - - -	- - - ท	- ท - ซ	- ท - ซ	- - - ท
-อือ อื่อ -	- - - นาม	- - สุธน	- - - -	- - - พราน	- ป่า - -	- - - นำ	- - - ข้า
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

5.1.5.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 9 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 10 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 11 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 12 เป็นการร้องของต้นบท

5.1.5.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 9 ห้องที่ 1 เป็นการลากเสียงมาจากประโยคที่ 8 ห้องที่ 2 และห้องที่ 3 ร้องคำว่า เป็นที่สุด ห้องที่ 4 เป็นเอื้อนปิดเสียงคำร้องคำว่า สุด ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ร้องคำว่า กระชากฉุดลากไป ตรงกับเสียง ฟา

ประโยคที่ 10 ห้องที่ 1 ร้องทำนองเอื้อน ห้องที่ 2 และห้องที่ 3 ร้องคำว่า ไม่หยุดหย่อน ห้องที่ 4 เป็นเอื้อนปิดท้าย คำร้องคำว่า หย่อน ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ร้องคำว่า จวบจนถึงปัญจาล ตรงกับเสียง ที

ประโยคที่ 11 ห้องที่ 1 ร้องคำว่า พระ แล้วลากเสียงไปยังห้องที่ 2 ห้องที่ 3 ร้องคำว่า นคร แล้วลากเสียงไปถึงห้องที่ 4 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ร้องคำว่า พบโอรสภูธร ตรงกับเสียง ฟา

ประโยคที่ 12 ห้องที่ 1 ร้องทำนองเอื้อน ห้องที่ 2 และห้องที่ 3 ร้องคำว่า นามสุธน ลากเสียงยาวไปยังห้องที่ 4 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ร้องคำว่า พรานป่านำข้า ตรงกับเสียง ที

5.1.5.3 การหายใจ

ประโยคที่ 9 พบการหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 8 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนร้องคำว่า กระชาก ถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 10 ห้องที่ 1 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจในประโยคที่ 9 พบการหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนร้องคำว่า ไม่หยุด ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า จวบ ถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 11 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 2 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ 2 ในประโยคที่ 10 และพบการหายใจ 2 ช่วง ในห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 4 และช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องคำว่า พบ แล้วดำเนินทำนองไปถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 12 ในห้องที่ 1 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ 2 ในประโยคที่ 11 พบการหายใจ 2 ช่วง ในห้อง 2 ช่วงที่ 1 ก่อนร้องคำว่า นาม ถึงห้องที่ 4 แล้วดำเนินทำนองไปถึงห้องที่ 8 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า พราน แล้วดำเนินทำนองไปถึงห้องที่ 8

5.1.5.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 9 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 5 คำว่า กระชาก ห้องที่ 6 คำว่า ฉุด และห้องที่ 7 คำว่า ลาก เพื่อเน้นคำร้องให้ชัดเจนและใส่อารมณ์ให้ตัวละคร

ประโยคที่ 10 พบการ ครั่นเสียง ในห้องที่ 7 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

ประโยคที่ 11 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 5 คำว่า พบ เพื่อเน้นคำร้องให้ชัดเจน

ประโยคที่ 12 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 2 คำว่า นาม และ ในห้องที่ 3 คำว่า สุธน เพื่อเน้นคำร้องให้ชัดเจนเนื่องจากเป็นชื่อของตัวละคร

จากการวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก พบว่าใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ โดยต้นบทจะเริ่มร้องตั้งแต่คำกลอนแรกจนถึงคำกลอนสุดท้ายวรรคหน้า และลูกคู่ร้องรับคำกลอนสุดท้ายวรรคหลังด้วยน้ำเสียงที่แข็งแรงและพร้อมเพรียงกัน” การดำเนินทำนองทางขับร้องต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน เพราะการร้องเพลงหุ่นกระบอกประกอบด้วยคำร้องเป็นส่วนใหญ่ มีการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า กระชากฉุด คำว่า ลาก เพื่อให้คำร้องชัดเจนและเป็นการใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละคร และคำว่า นามสุธน เพื่อเน้นคำร้องให้ชัดเจนเนื่องจากเป็นชื่อของตัวละคร และใช้การครั่นเสียง เพื่อใช้ตกแต่งทำนองและสอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน พบช่วงหายใจ 7 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 13

ซฟม - ฟ	- ม - -	- - ซ ซ	- - - ท	- ซ - ซ	- ด ม ฟ	- - - ฟ	- ซ - ซ
- - เข้า	- - - -	- - - ถวาย	- - - ฮึ	- จึง - ค่อย	- - - คลาย	- - - ขุ่น	- อือ - ข้อง
- - - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 14

ฟ ม - -	- ฟ - ซ	- ท - ท	- ฟ - ซ	- - - ด	- ท ท -	- ซ - ด	- ท - ดท
- - - -	- ที่ - หมอง	- - - หม่น	- อือ - -	- - - ยุพ	- พ ราช -	- อือ - รัก	- - - ใคร่
- - - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 15

- ด - ฟ ม	- - - ฟ ซ	- ท ซ ฟ	- - - -	- - - ฟ	- ม - ฟซ	- - - ซ	- ฟม - ฟ
- - - ใฝ่	- - - - -	- - กมล	- - - - -	- - - เทิด	- - - ถกล	- - - ข้า	- - - ขึ้น
- - - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 16

- - - ม	- ซ - ซ	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - อือ	- เป็น - ชา	- - - ยา	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

5.1.5.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 13 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 14 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 15 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 16 เป็นการร้องของต้นบท

5.1.5.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 13 ห้องที่ 1 ร้องคำว่า “เข้า”แล้วลากเสียงไปยังห้องที่ 2 ห้องที่ 3 ร้องคำว่า ถวาย แล้วลากเสียงไปยังห้องที่ 4 ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ร้องคำว่า จึงค่อยคลายขุ่นข้อง ตรงกับเสียง ซอล

ประโยคที่ 14 ห้องที่ 1 ร้องทำนองเอื้อน ห้องที่ 2 และห้องที่ 3 ร้องคำว่า ที่หมองหม่น แล้วลากเสียงยาวไปยังห้องที่ 4 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ร้องคำว่า ยุพราชรักใคร่ ตรงกับเสียง ที

ประโยคที่ 15 ห้องที่ 1 ร้องคำว่า ใฝ่ แล้วลากเสียงไปยังห้องที่ 2 ห้องที่ 3 ร้องคำว่า กมล แล้วลากเสียงไปถึงห้องที่ 4 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ร้องคำว่า เทิดถกลข้าขึ้น ตรงกับเสียง ฟา

ประโยคที่ 16 ห้องที่ 1 เป็นเอื้อนปิดคำร้องคำว่า ขึ้น ในประโยคที่ 15 ห้องที่ 2 และห้องที่ 3 ร้องคำว่า เป็นชายา แล้วลากเสียงยาวไปยังห้องที่ 4 ตรงกับเสียง ซอล

5.1.5.3 การหายใจ

ประโยคที่ 13 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 2 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจของช่วงที่ 2 ของประโยคที่ 12 พบการหายใจ 2 ช่วง ในห้องที่ 3 ก่อนร้องคำว่า ถวาย ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องคำว่า จึงค่อยคลายขุ่นข้อง แล้วดำเนินทำนองต่อไปในห้องที่ 8

ประโยคที่ 14 ห้องที่ 1 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ 2 ในประโยคที่ 13 พบการหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ก่อนร้องคำว่า ที่หมอง ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า ยุพราพ ถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 15 ห้องที่ 1 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ 2 ในประโยคที่ 14 และพบการหายใจ 2 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ใฝ่ ถึงห้องที่ 4 และช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องคำว่า เทิด แล้วดำเนินทำนองไปถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 16 ในห้องที่ 1 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ 2 ในประโยคที่ 15 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 2 ก่อนร้องคำว่า เป็นชา ถึงห้องที่ 4

5.1.5.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 13 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 1 คำว่า เข้า ห้องที่ 5 คำว่า ค่อย เพื่อเน้นคำร้องให้ชัดเจน

ประโยคที่ 14 พบการ ใช้เสียงหนักเบา ในห้องที่ 7 คำว่า รัก และห้องที่ 8 คำว่า ใคร่ เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละคร

ประโยคที่ 15 พบการ ใช้เสียงหนักเบา ในห้องที่ 1 คำว่า ใฝ่ เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละคร และห้องที่ 3 คำว่า กมล และพบการเน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 5 คำว่า เทิด และห้องที่ 7 คำว่า ถกล เพื่อเน้นคำร้องให้ชัดเจน

ประโยคที่ 16 พบการ ใช้เสียงหนักเบา ในห้องที่ 2 คำว่า ชา และห้องที่ 3 คำว่า ยา เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละคร

จากการวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ โดยต้นบทจะเริ่มร้องตั้งแต่คำกลอนแรกจนถึงคำกลอนสุดท้ายวรรคหน้า และลูกคู่ร้องรับคำกลอนสุดท้ายวรรคหลังด้วยน้ำเสียงที่แข็งแรงและพร้อมเพรียงกัน” การดำเนินทำนองทางขับร้องพบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า เข้า คำว่า ค่อย คำว่า เทิดถกล คำว่า ชายา เพื่อเน้นคำร้องให้ชัดเจน และใช้เสียงหนักเบา คำว่า รักใคร่ใฝ่กมล เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละคร ผู้ขับร้องต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน พบช่วงหายใจ 7 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

หลังจากขับร้องจบประโยคที่ 16 แล้ว ซออู้จะบรรเลงเพลงหุ่นกระบอกต่อไปโดยตัวละครเจรจาระหว่างบทร้อง ดังนี้

ท้าวทุมราช - อ้อ นี่ไปได้มนุษย์เป็นสามีด้วยหรือ

มเหสี - พระสามีของลูกเป็นกษัตริย์หรือลูก สวยไหมลูกมโนห์รา

เมื่อจบการเจรจาของตัวละครแล้ว ซออู้บรรเลงทำนองเพื่อส่งร้องให้ผู้ขับร้องร้องเพลงหุ่นกระบอกต่อในประโยคที่ 17 โดยผู้ขับร้องจะต้องใช้ทักษะในการฟังทำนองดนตรีและขึ้นทำนองร้องให้ถูกต้อง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 17

- - - ท	- ด ท ท	- - - ด	- - ด ท	- ด ร	- - ฟ ด	ร ด ร ซ	- ท - ด
- - - พระ	- - สุ ธน	- - - เป็น	- - บุรุษ	- อือ - เออ	- - ฮึ้งเงอ	เฮอะเออเฮ้อเอ่อ	เอ่อ-เออ
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 18

- - - -	- - - ซ	- - - ท	- ร ด - ด	- - - ล	- ด - ซ	- - - ล	ซฟ - ซ
- - - -	- - - เอ่อ	- - - เออ	-เฮอะเอิง-เงอ	- - - เออ	- ฮึ้ง - เงอ	- - - เฮ้อ	เออเอ่อ-เอย
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 19

- - - ท	- - - ฟ	- ซ ซ ม	- - - -	- ซท - ฟ	- ซ - ท	- ฟม - ฟ	- ม - ฟม
- - - ฮึ	- - - สุด	-ออประเสริฐ	- - - -	- น้ำ - จิต	- - - เลิศ	- - - ซื่อ	- - - สัตย์
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 20

- ฟ - -	- - ซ ฟ	- ซ - ซ	- - - ท	- - - ท	- ซ - ทซ	- ท - ด	- ท - ดท
- อือ - -	- - สะเหน่	- - - หา	- - - ฮึ	- - - มั่น	- - - สมัคร	- อือ - รัก	- อือ - ลูก
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

5.1.5.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 17 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 18 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 19 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 20 เป็นการร้องของต้นบท

5.1.5.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 17 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ร้องคำว่า พระสุธนเป็นบุรุษ ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 เป็นการร้องทำนองเอื้อนที่มีสำเนียงจีน ตรงกับเสียง โด

ประโยคที่ 18 ห้องที่ 1 ห้องที่ 8 เป็นการร้องทำนองเอื้อนสำเนียงจีน ตรงกับเสียง ซอล เป็นเอื้อนทำนองหนึ่งที่เป็นเอกลักษณ์ของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกในละครเรื่อง มโนห์รา

ประโยคที่ 19 ห้องที่ 1 เป็นหางเสียงที่ใช้ปิดเสียงเอื้อน ห้องที่ 2 และห้องที่ 3 ร้องคำว่า สุดประเสริฐ แล้วลากเสียงไปยังห้องที่ 4 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ร้องคำว่า น้ำจิตเลิศซื่อสัตย์ ตรงกับเสียง มี

ประโยคที่ 20 ห้องที่ 1 เป็นเอื้อนปิดคำร้องคำว่า ซื่อสัตย์ ในประโยคที่ 19 ห้องที่ 2 และห้องที่ 3 ร้องคำว่า สเน่หา ห้องที่ 4 เป็นหางเสียงที่ใช้ปิดคำร้องคำว่า สเน่หา ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ร้องคำว่า มั่นสมัครรักลูก ตรงกับเสียง ที

5.1.5.3 การหายใจ

ประโยคที่ 17 พบการหายใจ 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนร้องคำว่า พระสุธน ถึงห้องที่ 4 และช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 แล้วดำเนินทำนองต่อไป

ประโยคที่ 18 ห้องที่ 1 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ 2 ในประโยคที่ 17 พบการหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 4 และช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 แล้วดำเนินทำนองต่อไป

ประโยคที่ 19 ห้องที่ 1 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ 2 ในประโยคที่ 18 พบการหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ก่อนร้องคำว่า สุดประเสริฐ ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า น้ำจิต ถึงห้องที่ 8 แล้วดำเนินทำนองต่อไป

ประโยคที่ 20 ในห้องที่ 1 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ 2 ในประโยคที่ 19 พบการหายใจ 3 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 4 และช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 7 ช่วงที่ 3 ห้องที่ 7 ถึงห้องที่ 8 แล้วดำเนินทำนองต่อไป

5.1.5.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 17 พบการ ครั่นเสียง ในห้องที่ 7 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

ประโยคที่ 18 พบการ ครั่นเสียง ในห้องที่ 4 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

ประโยคที่ 19 พบการ ใช้หางเสียง ในห้องที่ 1 เพื่อตกแต่งทำนอง และพบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า เลิศ ในห้องที่ 7 เพื่อให้คำร้องชัดเจน

ประโยคที่ 20 พบการ ใช้เสียงหนักเบา ในห้องที่ 2 คำว่า สเน่หา และห้องที่ 6 คำว่า สมัคร เพื่อแสดงอารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่กล่าวถึงคนรัก และพบการใช้หางเสียงในห้องที่ 4 เพื่อผันเสียงคำว่า สเน่หา ให้ชัดเจน

จากการวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ โดยต้นบทจะเริ่มร้องตั้งแต่คำกลอนแรกจนถึงคำกลอนสุดท้ายวรรคหน้า และลูกคู่ร้องรับคำกลอนสุดท้ายวรรคหลังด้วยน้ำเสียงที่แข็งแรงและพร้อมเพรียงกัน” การดำเนินทำนองทาง ขับร้อง พบทำนองเอื้อนที่เป็นสำเนียงจีน หลังคำร้องคำว่า “พระสุธนเป็นบุรุษ” ซึ่งทำนองเอื้อนนี้เป็นอีกหนึ่งทำนองที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลงหุ่นกระบอก ซึ่งผู้ขับร้องต้องเลือกนำมาขับร้องให้เหมาะสมกับบทประพันธ์และสอดคล้องกับท่ารำของตัวละคร หลังจากร้องทำนองเอื้อนจบจึงร้องด้นทำนองต่อไป พบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า เลิศ เพื่อให้เกิดสำเนียงของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก พบการใช้เสียงหนักเบา คำว่า เสน่หา และคำว่า สมัคร เพื่อแสดงอารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่กล่าวถึงคนรัก พบการครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน และพบการใช้หางเสียงเพื่อผันเสียงคำร้องให้ชัดเจน พบช่วงหายใจ 9 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 21

- ด - ฟ	- ม - ฟซ	- ท ซ ซ	- ฟ - -	- - ซ ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ	- ฟ - -
- อือ - ผูก	- - - อื้อ	- ฮึ อุ รา	- - - -	- - พระองค์	- - - เป็น	- - - ภรร	- ดา - -
- - - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 22

- มฟ - -	- ซฟ - ซ	- ท - ท	- ซ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- อื่ออือ - -	- ที่ - แสน	- ฮึ - ดี	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

5.1.5.1. รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 21 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 22 เป็นการร้องของต้นบท

5.1.5.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 21 ห้องที่ 1 ร้องคำว่า ผูก ห้องที่ 2 ร้องทำนองเอื้อน ห้องที่ 3 ร้องคำว่า อุรา แล้วลากเสียงยาวไปยังห้องที่ 4 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ร้องคำว่า พระองค์เป็นภรรดา ตรงกับเสียง ฟา

ประโยคที่ 22 ห้องที่ 1 เป็นการร้องทำนองเอื้อน ห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 3 ร้องคำว่า ที่แสนดี แล้วลากเสียงไปยังห้องที่ 4

5.1.5.3 การหายใจ

ประโยคที่ 21 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากช่วงที่ 3 ในประโยคที่ 20 และพบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 5 ก่อนร้องคำว่า พระองค์ ถึงห้องที่ 8 แล้วดำเนินทำนองต่อไป

ประโยคที่ 22 ห้องที่ 1 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ 2 ในประโยคที่ 17 พบการหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 4 และช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 แล้วดำเนินทำนองต่อไป

5.1.5.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 21 พบการ ใช้หางเสียง ในห้องที่ 3 และพบการกดเสียง ในห้องที่ 3 คำว่า อุรา เพื่อให้เกิดสำเนียงของการร้องเพลงหุ่นกระบอก

ประโยคที่ 22 พบการ ใช้หางเสียง ในห้องที่ 3 เพื่อผันเสียงคำว่า แสนดี และพบใช้เสียงหนักเบา ในห้องที่ 3 คำว่า ดี เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับนางมโนห์ราที่มีความชื่นชมในตัวพระสุธน

จากการวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ โดยต้นบทจะเริ่มร้องตั้งแต่คำกลอนแรกจนถึงคำกลอนสุดท้ายวรรคหน้า และลูกคู่ร้องรับคำกลอนสุดท้ายวรรคหลังด้วยน้ำเสียงที่แข็งแรงและพร้อมเพรียงกัน” การดำเนินทำนองทาง ขับร้องเป็นการร้องด้นทำนอง ผู้ขับร้องต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน พบการใช้หางเสียงเพื่อตกแต่งทำนองเอื้อนให้มีความไพเราะ พบช่วงหายใจ 2 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

หลังจากขับร้องจบประโยคที่ 22 แล้ว ซออู้จะบรรเลงเพลงหุ่นกระบอกต่อไปโดยตัวละครเจรจาระหว่างบทร้อง ดังนี้

ท้าวทุมราช - ชะ ๆ ๆ ยังจะมาอวดอ้างความดีของผัวให้ข้าฟัง ถ้าเขารักเจ้าจริงอย่างนั้น ทำไมเจ้าจึงต้องหนีเขามาด้วยล่ะ ว่าแต่เขาขับไล่ไสหัวมาน่ะซิ

มเหสี - เออ ๆ ทำไมลูกจึงต้องจากเขามาเสียละลูก เล่าให้แม่ฟังหน่อยซิลูก

ในระหว่างการเจรจาของตัวละคร ซออู้จะบรรเลงดำเนินทำนองต่อไป เมื่อจบการเจรจาแล้วจึงร้องเพลงหุ่นกระบอกต่อในประโยคที่ 23 โดยผู้ขับร้องจะต้องใช้ทักษะในการฟังทำนองดนตรีและขึ้นทำนองร้องให้ถูกต้อง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 23

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ทท	- - ท -	ล ซ ทท	- - - ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - บังเอิญ	- - มี -	- - บุโร	- - - หิต
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 24

- ซ - ท	- - - ซ	- ท ซ ซ	- - - ท	- - ซซ	- - - ซ	- ฟ - ฟ	- - - ฟ
- - - อือ	- - - ริษ	- - - (สะ)ยา	- - - ฮึ	- - อุบาย	- - ทูล	- - - รา	- - -ชา
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 25

- - - มฟ	- - - ซซ	- - - ซ	- - - ท	- ซ - ด	- - - ท	- - - ซ	- ท - ทซ
- - อื่ออือ	- - - บดี	- - - ศรี	- - - ฮึ	- ให้ - สา	- - - มี	- - - ของ	- - - ข้า
- - - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 26

- - - ฟม	- ซ - ซ	- - - ซ	- ฟ - -	- ฟ - ม	- ฟ - ฟ	- - - ซ	- ฟม- ฟม
- - - -	- ไป - รา	- - - วี	- - - -	- ปราบ - -	- ไพ - รี	- - - ที่	- - - บุก
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 27

- ฟ - -	- ซ ท ท	- ซ - ซ	- - - -	- - ท ซ	- - - ท	- ซ - ท	- ท - -
- อือ - -	- รุก - พา	- - - รา	- - - -	- - ระหว่าง	- - - ที่	- - - ทรง	- ชัย - -
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

5.1.5.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 23 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 24 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 25 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 26 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 27 เป็นการร้องของต้นบท

5.1.5.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 23 ห้องที่ 1-4 ไม่มีการดำเนินการขับร้อง และในห้องที่ 5-8 ร้องคำว่า “บังเอิญมีปุโรหิต” ตรงกับเสียง ที

ประโยคที่ 24 ห้องที่ 1 ลากเสียงปิดคำว่า หิต ในประโยคที่ 23 ห้องที่ 2-3 ร้องคำว่า ริษยา แล้วลากเสียงไปยังห้องที่ 4 ตรงกับเสียง ที ห้องที่ 5-8 ร้องคำว่า อุบายทูลราชา ตรงกับเสียง ฟา

ประโยคที่ 25 ห้องที่ 1 ลากเสียงปิดคำว่า ชา ในประโยคที่ 24 ห้องที่ 2-3 ร้องคำว่า บดีศรี แล้วลากเสียงไปยังห้องที่ 4 ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 5-8 ร้องคำว่า “ให้สามีของข้า” ตรงกับเสียง ซอล

ประโยคที่ 26 ห้องที่ 1 ลากเสียงปิดคำว่า “ข้า” ในประโยคที่ 25 ห้องที่ 2-3 ร้องคำว่า ไปราวี แล้วลากเสียงยาวไปยังห้องที่ 4 ตรงกับเสียง ฟา ห้องที่ 5-8 ร้องคำว่า ปราบไพรีที่บุก ตรงกับเสียง มี

ประโยคที่ 27 ห้องที่ 1 เป็นหางเสียงที่ใช้ปิดเสียงเอื้อน คำว่า บุก ในประโยคที่ 26 ห้องที่ 2 และห้องที่ 3 ร้องคำว่า รุกพารา แล้วลากเสียงไปยังห้องที่ 4 จากนั้นห้องที่ 5 ร้องคำว่า ระหว่างห้องที่ 6 ร้องคำว่า ที่ ห้องที่ 7 ร้องคำว่า ทรง และห้องที่ 8 ร้องคำว่า ชัย ตรงกับเสียง ที

5.1.5.3 การหายใจ

ประโยคที่ 23 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 5 ก่อนร้องคำว่า แล้วดำเนินทำนองต่อไปในห้องที่ 8

ประโยคที่ 24 ห้องที่ 1 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจในประโยคที่ 23 พบการหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนร้องคำว่า ริษ ดำเนินทำนองต่อไปในห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า อุบาย ถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 25 ห้องที่ 1 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ 2 ในประโยคที่ 24 พบการหายใจ 2 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า บดีศรี ห้องที่ 5-8 ก่อนร้องคำว่า เทิด แล้วดำเนินทำนองไปถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 26 ในห้องที่ 1 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ 2 ในประโยคที่ 25 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 2 ก่อนร้องคำว่า ไปราวี ถึงห้องที่ 4

ประโยคที่ 27 ห้องที่ 1 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ 2 ในประโยคที่ 26 พบการหายใจ 2 ช่วง ในห้องที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า รุกพารา ถึงห้องที่ 4 และห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า ระหว่าง

5.1.5.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 23 พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 6 คำว่า มี ห้องที่ 8 และพบการเน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 8 คำว่า หิต

ประโยคที่ 24 พบการ ใช้หางเสียง ในห้องที่ 4 และพบการกดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 6 คำว่า ทูล

ประโยคที่ 25 พบการ ใช้หางเสียง ในห้องที่ 4

ประโยคที่ 26 พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 3 คำว่า วี และในห้องที่ 5 คำว่า ปราบ และพบการเน้นเสียงเน้นคำ ห้องที่ 8 คำว่า บุก

ประโยคที่ 27 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 2 คำว่า รุก เพื่อเน้นคำร้องให้ชัดเจน พบการเน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 6 คำว่า ที่ ทำให้เกิดสำเนียงของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก

จากการวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ โดยต้นบทจะเริ่มร้องตั้งแต่คำกลอนแรกจนถึงคำกลอนสุดท้ายวรรคหน้า และลูกคู่ร้องรับคำกลอนสุดท้ายวรรคหลังด้วยน้ำเสียงที่แข็งแรงและพร้อมเพรียงกัน” การดำเนินทำนองทางขับร้องเป็นการร้องด้นทำนอง ผู้ขับร้องต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน พบการกดเสียงคำร้องคำว่า มี คำว่า วี เพื่อให้เกิดสำเนียงของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก พบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า บุกรุก และคำว่า ที่ เพื่อให้คำร้องมีความชัดเจนและทำให้เกิดสำเนียงของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก พบการใช้หางเสียงเพื่อผันเสียงคำร้องให้มีความชัดเจน พบช่วงหายใจ 9 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 28

- - - ฟ	- - - -	- ซ - ซ	- ท - ฟ	- - ซ ซ	- - - ซม	- ฟ - ซ	- ท - ฟม
- - - ออก	- - - -	- ไป - รบ	- - - อือ	- - ปุโร	- - - หิต	- อือ - คิด	- - - ตลบ
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 29

- - - ฟ	- - ซ ซ	- - - ท	- ฟ มฟซ	- - - ซ	- ท - -	- ซ - ซ	- - ซ ซ
- - - อือ	- -ทำลาย	- - ข้า	- - - อื้อ	- - - กราบ	- ทูล - -	- อือ - ภู	- - ธเรศ
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 30

มด - ฟม	- - - ฟซ	- ท ซ ซ	- ฟ - -	- - - ซ	- ฟม ฟฟ	- - ซ ฟ	- ซ - ล
- - เกศ	- - - อื้อ	- ฮึ ประชา	- - - -	- - - ว่า	- - ชะตา	- -พระองค์	- ร้าย - -
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 31

- - ท ฟ	- ซ ท ดซ	- - - ซ	- - - -	- ทซ - ท	- - - ด	- ทซ ทท	- - - ท
- - -อื่ออือ	- ถึง ฮึ วาย	- - - ชนม์	- - - -	- ต้อง -เอา	- - - ข้า	- - บูชา	- - - ยันต์
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

5.1.5.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 28 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 29 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 30 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 31 เป็นการร้องของต้นบท

5.1.5.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 28 ห้องที่ 1 ร้องคำว่า “ออก”แล้วลากเสียงยาวไปยังห้องที่ 2 ห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 4 ร้องคำว่า ไปรบ แล้วลากเสียงไปยังห้องที่ 4 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ร้องคำว่า ปุโรหิตคิดตลบ ตรงกับเสียง มี

ประโยคที่ 29 ห้องที่ 1 เป็นเอื้อนที่ใช้ปิดคำร้อง คำว่า ตลบ ในประโยคที่ 28 ห้องที่ 2 และห้องที่ 3 ร้องคำว่า ทำลายข้า แล้วลากเสียงไปยังห้องที่ 4 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ร้องคำว่า กราบทูลภูธเรศ ตรงกับเสียง ซอล

ประโยคที่ 30 ห้องที่ 1 เป็นเอื้อนที่ใช้ปิดคำร้อง คำว่า “ธเรศ” ร้องคำว่า “เกศ”แล้วลากเสียงไปยังห้องที่ 2 ห้องที่ 3 ร้องคำว่า “ประชา” แล้วลากเสียงไปยังห้องที่ 4 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ร้องคำว่า “ว่าชะตาพระองค์ร้าย” ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 31 ห้องที่ 1 เป็นทำนองเอื้อนปิดท้ายคำว่า “ร้าย” ห้องที่ 2 และห้องที่ 3 ร้องคำว่า “ถึงวายชนม์” แล้วลากเสียงไปยังห้องที่ 4 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ร้องคำว่า “ต้องเอาข้าบูชายันต์” ตรงกับเสียง ที

5.1.5.3 การหายใจ

ประโยคที่ 28 ห้องที่ 1 ร้องคำว่า “ออก” และห้องที่ 2 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ 2 ในประโยคที่ 27 พบการหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนการร้องคำว่า “ไปรบ” ถึงห้องที่ 4 และช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า “ปุโรหิต” ถึงห้องที่ 8 แล้วดำเนินทำนองต่อไป

ประโยคที่ 29 ห้องที่ 1 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ 2 ในประโยคที่ 26 พบการหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า “ทำลายข้า” ถึงห้องที่ 4 และช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า กราบทูล ถึงห้องที่ 8 แล้วดำเนินทำนองต่อไป

ประโยคที่ 30 ห้องที่ 1 ร้องคำว่า เกศ และห้องที่ 2 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ 2 ในประโยคที่ 27 พบการหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนการร้องคำว่า ประชา ถึงห้องที่ 4 และช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า ว่าชะตา ถึงห้องที่ 8 แล้วดำเนินทำนองต่อไป

ประโยคที่ 31 ห้องที่ 1 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ 2 ในประโยคที่ 30 พบการหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ก่อนร้องคำว่า ถึงวายชนม์ ถึงห้องที่ 4 และช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า ต้องเอาข้า ถึงห้องที่ 8 แล้วดำเนินทำนองต่อไป

5.1.5.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 29 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 3 คำว่า รบ เพื่อเน้นคำร้องให้มีความชัดเจน

ประโยคที่ 30 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 3 คำว่า “ข้า” และพบการกดเสียงคำร้องในห้องที่ 8 คำว่า ธเรศ ซึ่งสองคำนี้ทำให้เกิดสำเนียงของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก

ประโยคที่ 31 พบการ ใช้หางเสียง ในห้องที่ 3 และ พบการกดเสียงคำร้อง คำว่า ชา และพบการเน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 8 คำว่า ร้าย

ประโยคที่ 32 พบการ ใช้หางเสียง ในห้องที่ 2 และพบการเน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 6 คำว่า ข้า

จากการวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ โดยต้นบทจะเริ่มร้องตั้งแต่คำกลอนแรกจนถึงคำกลอนสุดท้ายวรรคหน้า และลูกคู่ร้องรับคำกลอนสุดท้ายวรรคหลังด้วยน้ำเสียงที่แข็งแรงและพร้อมเพรียงกัน” การดำเนินทำนองทางขับร้องเป็นการร้องด้นทำนอง ผู้ขับร้องต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน พบการกดเสียงคำร้อง คำว่า มี คำว่า วี เพื่อให้เกิดสำเนียงของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก พบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า รบ คำว่า ข้า และคำว่า ร้าย เพื่อให้คำร้องมีความชัดเจนและทำให้เกิดสำเนียงของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก พบการกดเสียงคำว่า ชา และคำว่า ธเรศ เพื่อให้เกิดสำเนียงของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก พบการใช้หางเสียงเพื่อผันคำร้องและตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะมากขึ้น พบช่วงหายใจ 8 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 32

- - ซ ท	- - ซ ซ	- - - ซ	- - - ท	- - ซ ฟ	- - - ซ	- ท - ท	- ดม - ฟ
- - อื่ออือ	- -จะพลัน	- - - หาย	- - - ฮึ	- - พระฤา	- - - สาย	- - - เชื่อ	- - - คำ
- - - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 33

- - - มฟ	- - - ซ	- - ท ซ	- - - ท	- - - ด	- ซ ท ท	- ซ - ซ	- - - ท
- - อืออื่อ	- - - ตาม	- - นุสนธิ์	- - - ฮึ	- - - ข้า	- - จึงต้อง	- - - ถ่าย	- - - เท
- - - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 34

- - - -	- ซฟ - ซ	- ฟม - ฟ	- - - -	- - - ฟ	- - ฟ ฟ	- - - ซ	- ท - ท
- - - -	- ด้วย -เล่ห์	- อื้อ - กล	- - - -	- - - จร	- - ระดล	- - - หนี	- ฮึ - คืน
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 35

- ฟ - -	- ฟ - ฟ	- - - ฟ	- ซ - ซ	- - - ม	- - ฟ ซ	- ลซ ฟ ม	- ม - -
- - - -	- มา - เวียง	- - - ชัย	- - - เอย	- - - เอ่อ	- - เฮอเออ	-เฮอะเออเออเอิง	- เงอ - -
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง	- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

การวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก ประโยคที่ 36

- ด - ม	- ฟ - ซ	- ฟ - ลซ	- - - ซ
- เอ่อ -เออ	- เออ -เอ้อ	-เอ่อ-เฮอะเอิง	- - - เอย
- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - -	- - - ติง	- ติง - -	- ติง - ติง

5.1.5.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 32 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 33 เป็นการร้องของต้นบท

ประโยคที่ 34 เป็นการร้องของต้นบทในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 เป็นการร้องของลูกคู่

ประโยคที่ 35 เป็นการร้องของลูกคู่

ประโยคที่ 36 เป็นการร้องของลูกคู่

5.1.5.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 32 ห้องที่ 1 เป็นทำนองเอื้อน ห้องที่ 2 และห้องที่ 3 ร้องคำว่า “จะพลันหาย” แล้วลากเสียงไปยังห้องที่ 4 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ร้องคำว่า “พระฤาสายเชื่อคำ” ตรงกับเสียง ฟา

ประโยคที่ 33 ห้องที่ 1 เป็นทำนองเอื้อน ห้องที่ 2 และห้องที่ 3 ร้องคำว่า “ตามนุสนธิ์” แล้วลากเสียงไปยังห้องที่ 4 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ร้องคำว่า “ข้าจึงต้องถ่ายเท” ตรงกับเสียง ที

ประโยคที่ 34 ห้องที่ 1 เป็นทำนองเอื้อน ห้องที่ 2 และห้องที่ 3 ร้องคำว่า “ด้วยเล่ห์กล” แล้วลากเสียงไปยังห้องที่ 4 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ร้องคำว่า “จรดลหนีคืน” ตรงกับเสียง ฟา

ประโยคที่ 35 ห้องที่ 1 เป็นทำนองเอื้อน ห้องที่ 2 และห้องที่ 3 ร้องคำว่า “มาเวียงชัย” แล้วลากเสียงไปยังห้องที่ 4 ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ร้องทำนองเอื้อน ตรงกับเสียง มี

ประโยคที่ 36 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 เป็นทำนองเอื้อน ตรงกับเสียง ซอล

5.1.5.3 การหายใจ

ประโยคที่ 32 ห้องที่ 1 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ 2 ในประโยคที่ 31 พบการหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ก่อนร้องคำว่า จะพลันหาย ถึงห้องที่ 4 และช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า พระฤาสาย ถึงห้องที่ 8 แล้วดำเนินทำนองต่อไป

ประโยคที่ 33 ห้องที่ 1 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ 2 ในประโยคที่ 32 พบการหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ก่อนร้องคำว่า ตามนุสนธิ์ ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า ข้าจึงต้อง ถึงห้องที่ 8 แล้วดำเนินทำนองต่อไป

ประโยคที่ 34 ห้องที่ 1 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ 2 ในประโยคที่ 32 พบการหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ก่อนร้องคำว่า ด้วยเล่ห์กล ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า จรดล ถึงห้องที่ 8 แล้วดำเนินทำนองต่อไป

ประโยคที่ 35 ห้องที่ 1 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ 2 ในประโยคที่ 18 พบการหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ก่อนร้องคำว่า “มาเวียงชัย” ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 แล้วดำเนินทำนองต่อไป

ประโยคที่ 36 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4

5.1.5.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 32 พบการ ใช้หางเสียง ในห้องที่ 4 เพื่อผันเสียงคำว่า หาย ให้ชัดเจน และพบการกดเสียง ในห้องที่ 7 คำว่า เชื่อ ทำให้เกิดสำเนียงของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก

ประโยคที่ 33 พบการ ใช้หางเสียง ในห้องที่ 4 เพื่อผันเสียงคำว่า นุสนธิ์ และพบการเน้นเสียงเน้นคำร้องคำว่า ข้า ในห้องที่ 5 ทำให้ร้องมีความชัดเจนและเกิดสำเนียงของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก

ประโยคที่ 34 พบการ หางเสียง ในห้องที่ 8 เพื่อผันเสียงคำว่า หนี

ประโยคที่ 35 พบการ ครั่นเสียง ในห้องที่ 7 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

ประโยคที่ 36 พบการ ครั่นเสียง ในห้องที่ 3 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

จากการวิเคราะห์เพลงหุ่นกระบอก พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ โดยต้นบทจะเริ่มร้องตั้งแต่คำกลอนแรกจนถึงคำกลอนสุดท้ายวรรคหน้า และลูกคู่ร้องรับคำกลอนสุดท้ายวรรคหลังด้วยน้ำเสียงที่แข็งแรงและพร้อมเพรียงกัน” การดำเนินทำนองทางขับร้องเป็นการร้องด้นทำนองของต้นบท และลูกคู่ร้องรับในคำว่า จรดลหนีคืนมาเวียงชัย จากนั้นร้องทำนองเอื้อนเพื่อลงจบเพลงหุ่นกระบอก พบการกดเสียงคำร้องคำว่า เชื่อ เพื่อให้เกิดสำเนียงของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก พบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า ข้า เพื่อเน้นคำร้องให้ชัดเจน พบการใช้หางเสียง เพื่อผันคำร้องคำว่า นุสนธิ์ และคำว่า หนี และพบการครั่นเสียง เพื่อตกแต่งทำนองเอื้อนให้มีความไพเราะและมีชั้นเชิงมากขึ้น พบช่วงหายใจ 5 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง โดยลูกคู่ต้องหายใจให้พร้อมเพียงกันเพื่อให้เกิดความพร้อมเพรียง

จากการวิเคราะห์การขับร้องเพลงหุ่นกระบอก ประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร พบว่า ลักษณะของการขับร้องหุ่นกระบอกเป็นการขับร้องด้นเข้ากับซออู้ที่บรรเลงเคล้าไปกับการขับร้อง ใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบทลูกคู่โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกต้นบทจะร้องตั้งแต่ประโยคแรกเป็นต้นไป ลูกคู่จะร้องรับในห้องที่ 5 ของประโยคที่ 35 ของเพลง พบช่วงหายใจทั้งหมด 59 ช่วงหายใจ โดยผู้ขับร้องจะไม่หายใจคำร้องและการเอื้อน การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกมีการใช้ทำนองภาษาต่าง ๆ มาขับร้องในระหว่างคำประพันธ์ และมีรูปแบบทำนองที่ใช้ลงจบให้ตัวละครเจรจาหรือลงเพื่อจบเพลง โดยผู้ขับร้องสามารถเลือกนำมาใช้ขับร้องโดยพิจารณา

ตามเนื้อหาของบทละคร แต่จะต้องคำนึงถึงจังหวะหน้าทับในการขับร้องให้ถูกต้องครบถ้วน การขับร้องเพลงหุ่นกระบอกในละครเรื่อง มโนห์รา มีการร้องทำนองครวญตรงคำร้องที่ว่า พรานบังคับขู่เข็ญเป็นที่สุด และร้องทำนองสำเนียงจีนตรงคำร้องที่ว่า พระสุธนเป็นบุรุษสุดประเสริฐ ซึ่งทำนองดังกล่าวถือเป็นทำนองเอกลักษณ์ของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกในการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา กลวิธีการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกที่สำคัญคือ การเน้นเสียงเน้นคำ เพื่อให้คำร้องมีความชัดเจน ฟังได้ใจความ การใช้เสียงหนักเบา เพื่อสร้างอารมณ์ให้แก่ตัวละคร เช่น การใช้เสียงหนักเบา คำว่า เจ็บช้ำ และคำว่า ร่ำ ในประโยคที่ 4 เพื่อแสดงอารมณ์โศกเศร้าของนางมโนห์ราที่ได้รับความทุกข์ทรมาน เมื่อถูกพรานบุญจับได้ เป็นต้น และการกดเสียงคำร้อง เช่น การกดเสียงคำร้องคำว่า มี ในประโยคที่ 23 ห้องที่ 6 เพื่อให้เกิดสำเนียงของการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก

เพลงหุ่นกระบอกเป็นเพลงที่เกิดจากภูมิปัญญาของชาวบ้าน ดังนั้นการดำเนินการขับร้อง กลวิธีที่ใช้ในการขับร้องจึงมีความแตกต่างจากเพลงที่เกิดขึ้นในราชสำนักหรือสำนักดนตรีไทยต่าง ๆ โดยมีสำเนียงที่เป็นเอกลักษณ์ของเพลง ซึ่งเกิดจากการกดเสียงเอื้อนและคำร้องบางคำ ซึ่งการกดเสียงนอกจากเป็นกลวิธีที่เพิ่มอารมณ์ให้กับการขับร้องให้สอดคล้องกับตัวละครแล้วยังถือเป็นกลวิธีที่แสดงเอกลักษณ์ของเพลงหุ่นกระบอก กล่าวคือ ใช้การกดเสียงคำร้องและเสียงเอื้อนเพื่อเพิ่มนำหนักเสียงและสบัดปลายเสียงลงให้เกิดความเข้มเข็งดุดัน หนักแน่น แต่ไม่ใช่การกระแทกเสียง โดยต้องกดเสียงคำร้องให้ถึงระดับเสียงจึงจะทำให้เกิดสำเนียงของเพลงหุ่นกระบอก ไม่ประดิษฐ์เสียงหรือประดิษฐ์ถ้อยคำมากเกินไป และไม่วางคำให้นุ่มนวลเหมือนอย่างการขับร้องเพลงสองชั้นโดยทั่วไป ผู้วิจัยซึ่งเป็นผู้ขับร้องเพลงหุ่นกระบอกประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร พบว่าต้องร้องให้ตรงจังหวะ ไม่ย้อยจังหวะ กระชับรวดเร็วตามรูปแบบของการแสดง ต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบเพราะการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกในละครเรื่องมโนราห์ มีตัวละครพูดสลับกับการขับร้อง ผู้ขับร้องจะต้องทอดเสียงยาวเพื่อส่งให้ตัวละครพูดและฟังทำนองของซออู้ที่บรรเลงเพื่อส่งร้องให้ขับร้องในบทต่อไปหลังจากที่ตัวละครพูดจบ การหายใจในการขับร้องเพลงหุ่นกระบอกเนื่องจากเพลงหุ่นกระบอกมีทำนองพิเศษที่สอดแทรกในบทเพลง มีลักษณะเป็นการร้องครวญใช้ลมหายใจในระยะยาว ผู้วิจัยใช้วิธีการหายใจเข้าและแขม่วท้องเพื่อกักเก็บลมหายใจ จากนั้นค่อย ๆ ผ่อนลมหายใจออกทีละน้อย ทำให้สามารถขับร้องได้ลมหายใจที่ยาวขึ้นและมีประสิทธิภาพมากขึ้น จึงกล่าวได้ว่าผู้ขับร้องเพลงหุ่นกระบอกต้องมีไหวพริบในการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า มีความเข้าใจในจังหวะหน้าทับเพื่อให้สามารถประดิษฐ์ทำนองขับร้องสอดแทรกในบทเพลงได้ถูกต้องครบถ้วนจังหวะหน้าทับ และต้องมีความรู้เรื่องทำนองการบรรเลงดนตรี (ซออู้) เพื่อที่สามารถร้องรับทำนองส่งร้องได้อย่างถูกต้อง ทำให้ขับร้องได้อย่างมีคุณภาพและสร้างอรรถรสในการแสดง

5.1.6 เพลงลิงโลด

เพลงลิงโลด อัตราจังหวะ 2 ชั้น หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นำทำนองเพลงลิงโลดมาทำเป็นทางเปลี่ยนเพื่อใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขน ละคร (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 641) โดยเป็นเพลงที่ใช้ขับร้องสำหรับบทที่แสดงอารมณ์โกรธ ไม่พอใจ หงุดหงิด เย้ยหยัน ใช้กับตัวละครที่เป็นตัวเอกหรือตัวละครที่มีวรรณะกษัตริย์ เพลงลิงโลดที่ปรากฏในการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา เป็นบทที่กล่าวถึงท้าวทุมราช หลังจากได้ฟังเรื่องราวที่นางมโนห์ราเล่าให้ฟังจึงเกิดความไม่พอใจที่นางมโนห์ราที่ยกย่องเทิดทูนพระสุธนผู้เป็นสามี

โครงสร้างเพลงลิงโลด เป็นเพลงท่อนเดียว หมายถึงมีทำนองหลักทางดนตรีและทำนองทางขับร้องเพียงทำนองเดียว สามารถพลิกแพลงเป็นทางเปลี่ยนได้แต่ลูกตกของเพลงต้องเป็นเสียงเดียวกัน ทำนองหลักทางดนตรีมีความยาวกว่าทำนองทางขับร้อง โดยมีทำนองเพลงที่บรรเลงเริ่มต้นเพื่อส่งร้อง 4 ห้อง ทำนองหลักและทำนองทางขับร้องของเพลงลิงโลดมีความสัมพันธ์กันอย่างเหมาะสม กล่าวคือทำนองทางขับร้องลูกตกตรงกับเสียง เร สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรีตรงกับเสียง เร

บทร้องเพลงลิงโลด มีดังนี้

คำกลอนที่ 1	เมื่อนั้น	ทุมราชฟังสารแสนหมั่นไส้
คำกลอนที่ 2	น้อยหรือมโนห์ราผู้ยาใจ	ช่างหลงใหลภัสดาชาวมนุษย์
คำกลอนที่ 3	ถ้าผัวเจ้าดีจริงทุกสิ่งสรรพ์	คงบากบั่นตามติดไม่คิดหยุด
คำกลอนที่ 4	แต่เขากลับนอนใจไม่รีบรุด	ยังจะยุดถือว่าเป็นสามี
คำกลอนที่ 5	หากว่าเขามั่นจิตพิศวาส	แล้วสามารถตามหามาถึงนี่
คำกลอนที่ 6	จะยอมเชื่อว่าสุธนเป็นคนดี	กอบพิธีวิวาห์ให้ดังใจจง

ตารางแสดงทำนองเพลงลิงโลด ปรากฏทำนองหลักทางดนตรีซึ่งเป็นทำนองเริ่มต้นของเพลงใช้สำหรับบรรเลงเพื่อส่งร้อง ในประโยคที่ 4 ห้องที่ 5-8 ของแต่ละคำกลอน เนื่องจากผู้วิจัยต้องการแสดงวิธีการขึ้นร้องเพลงลิงโลดที่ไม่มีดนตรีบรรเลงส่งร้อง ดังปรากฏในการวิเคราะห์การขับร้องเพลงลิงโลด คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1 และเพื่อแสดงการขึ้นจังหวะหน้าทับที่ชัดเจน ดังปรากฏในวิเคราะห์การขับร้องเพลงลิงโลด คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2

วิเคราะห์การขับร้องเพลงลิงโลด คำกลอนที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- ท-ด
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - เมือ	- - - เอย
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ประโยคที่ 2

- - - ร	- ดท-ด	- ท - ดร	- - - รซ	- - - ร	- - - ร	- - รฟ	- ด - ท
- - - ฮื้อ	อืออื่อ - เมื่อ	- - อื่ออือ	- - - นั้น	- - - อือ	- - - ทุม	- - ม ราช	- - - -
- ฟ ร -	- ด-ท	ท ท-ด	ด ด - ร	- - - ซ	- ซ-ซ	- ซ - ร	- ร - ร
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - ตุ๊บ ติง	- - ตุ๊บ เพิ่ง	- - - ติง	- ตุ๊บ-ป๊ะ	- - - -	- - - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ

ประโยคที่ 3

- - - ด	- - ดด	- ท-ด	- - - ด	- - - -	- - - ฟ	- - - ร	- - - ร
- - - ทุม	- - มราช	- - - ฟัง	- - - สาร	- - - -	- - - ฮึ	- - - ฟัง	- - - สาร
- ท - ด	รด ทล	ซฟ -ซล	ซลทด	- ท-ด	รดทล	ซฟซล	ซ ล ท ด
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ	- - - ติง	-ตุ๊บ-ป๊ะ	- - - ตุ๊บ	- เพิ่ง - -	-ตุ๊บ-เพิ่ง	- - - ตุ๊บ

ประโยคที่ 4

- - - ฟ	- - รฟ ท	- - - ด	- ท-ดร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ฮึ	- - แสน หมั่น	- - - ไส้	- - - เอย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ฟ-ร	- ด-ท	ท ท-ด	ดด-ร	- - ฟ ร	ด ท - ด	- - - ร	- ด ด ด
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - ตุ๊บ ติง	- - ตุ๊บ เพิ่ง	- - - ติง	- ตุ๊บ-ป๊ะ	- - - -	- - - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ

จากการวิเคราะห์เพลงลิงโลด คำกลอนที่ 1 พบว่า มี 4 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ดังนี้

5.1.6.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 2 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 3 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 4 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

5.1.6.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1-6 ยังไม่มีการบรรจุทำนองร้อง เนื่องจากคำร้องมีลักษณะเป็นกลอนบทละครที่ขึ้นต้นด้วยคำตัด (เมื่อนั้น, บัดนั้น) เริ่มร้องคำว่า เมื่อ ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียงโด และร้องคำว่า เอย ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียงโด

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1-2 ขึ้นต้นด้วยเอื้อนที่ใช้ปิดคำว่า เอย ในประโยคที่ 1แล้วร้องคำว่า เมื่อ ตรงกับเสียง ที จากนั้นเอื้อนปิดคำว่า เมื่อ ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า นั้น ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง เร ลากเสียงยาวไปจนถึงห้องที่ 5 ร้องคำว่า ทุม ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า มราช ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง ฟา และลากเสียงยาวไปจนถึงห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ที

ประโยคที่ 3 ร้องคำว่า ทุม ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า มราช ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า ฟัง ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า สาร ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง โด ลากเสียงยาวไปจนถึงห้องที่ 5 ห้องที่ 6 เป็นหางเสียงปิดคำว่า สาร แล้วจึงร้องคำว่า ฟัง ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง เร และร้องคำว่า สาร ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง เร

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 1 ขึ้นต้นด้วยหางเสียงที่ใช้ปิดคำว่า สาร ในประโยคที่ 3 ตรงกับเสียง ฟา ร้องคำว่า แสนหมั่น ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง ที ร้องคำว่า ไส้ ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า เอย ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง เรและในห้องที่ 5-8 เป็นทำนองดนตรีบรรเลงรับร้อง

5.1.6.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า เมื่อ และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 8

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 6ก่อนการร้องคำว่า ทุม และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 7 และ 8 โดยในห้องที่ 1-5 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องจากประโยคที่ 1

ประโยคที่ 3 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ทุม และดำเนินทำนองร้องต่อไปจนถึงห้องที่ 6 โดยห้องที่ 7 และ 8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 4

ประโยคที่ 4 ในห้องที่ 1 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 3 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า ยัง ของประโยคที่ 3 และดำเนินทำนองร้องต่อไปจนถึงห้องที่ 4 ในประโยคที่ 4

5.1.6.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 7 คำว่า เมื่อ เนื่องจากเป็นคำร้องคำแรกของเพลงจึงต้องเน้นเสียงให้มีความชัดเจน

ประโยคที่ 2 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 2 คำว่า เมื่อ ห้องที่ 4 คำว่า นั้น ห้องที่ 6 คำว่า ทุม และห้องที่ 7 คำว่า ราช เพื่อให้คำร้องมีความชัดเจน

ประโยคที่ 3 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 1 คำว่า ทุม และพบการใส่หางเสียงในห้องที่ 6 เพื่อผันเสียงคำว่า สาร ให้ชัดเจน

ประโยคที่ 4 พบการใส่หางเสียง ในห้องที่ 1 เพื่อผันเสียงคำว่า สาร ให้ชัดเจน และพบการเน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 2 คำว่า หมั่น ในห้องที่ 3 คำว่า ไส้ และห้องที่ 4 คำว่า เอย เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่มีความไม่พอใจแต่ต้องระวังไม่ตีความไปในทางโกรธหรือโมโหมากเกินไป

จากการวิเคราะห์เพลงลิงโลด คำกลอนที่ 1 พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวโดยผู้ขับร้องชาย ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงลิงโลดใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวใช้ผู้ชายขับร้อง เพราะพิจารณาตามบทละครพบว่าเป็นบทของท้าวทุมราช” การดำเนินทำนองผู้ขับร้องต้องร้องให้กระชับคำและกระชับจังหวะ เนื่องเพลงนี้เป็นเพลงอารมณ์ไม่พอใจของตัวละคร ไตรภพ สุนทรหุต (2562, 14 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เพลงลิงโลดเป็นบทของท้าวทุมราชที่ไม่พอใจนางมโนห์ราที่กล่าวสรรเสริญพระสุธนว่าเป็นคนดี การตีความของผู้ขับร้องจะไม่ตีความไปในทางโกรธ เป็นเพียงอารมณ์ไม่พอใจเย้ยหยันมากกว่า การร้องจึงไม่ควรใส่อารมณ์มากเกินไป ควรร้องให้กระชับคำ กระชับจังหวะ” พบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า เมื่อ เพราะเป็นการขึ้นต้นคำร้องคำแรก คำว่า ทุมราช เพราะเป็นชื่อของตัวละคร คำว่า หมั่นไส้ เพื่อแสดงอารมณ์ให้เข้ากับตัวละคร พบการใช้หางเสียง เพื่อผันคำร้องคำว่า สาร ให้ชัดเจน พบช่วงหายใจ 4 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์การขับร้องเพลงลิงโลด คำกลอนที่ 2

ประโยคที่ 1

- - - ร	- ด-ฟ	- - - ดด	- ด - -	- - - ร	- - ดท	- - - รร	- ร - -
- - - น้อย	- หรือ - ฮึ	- - - มโนห์	- รา - -	- - - ฮื้อ	ออือื่อ - -	- - มโนห์	- รา - -
- ท-ด	ร ด ทล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ด	- ท - ด	ร ด ท ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ด
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ป๊ะ-ตุ๊บ	- ป๊ะ-ตุ๊บ	- เท่ง - -	- ติง -ป๊ะ	- - - ตุ๊บ	- เพิ่ง - -	- ตุ๊บ- เพิ่ง	- - - ตุ๊บ

ประโยคที่ 2

- - - -	- ด ท ร	- - - ด	- ฟร - ร	- - - -	- ท - ดร	- ฟ - ร	- - - ฟ
- - - -	- ผู้ (ยา)	- - - อื่อ	ฮืออ - (ใจ)	- - - -	- (ช่าง) - (หลง)	- - - ไหล	- - - (ฮึ)
- ฟ - ร	- ด-ท	ท ท-ด	ด ด - ร	- - - ซ	- ซ-ซ	- ซ-ร	- ร-ร
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - ตุ๊บ ติง	- - ตุ๊บ เพิ่ง	- - - ติง	- ตุ๊บ-ป๊ะ	- - - -	- - - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ

ประโยคที่ 3

- ดท-ด	ฟด - -	- ฟ - ร	- - ดด	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- - - รร
- ช่าง - หลง	- ไหล - -	- ฮึ - (ภัส)	- - สดา	- - - -	- - - -	- - - (ภัส)	- - - สดา
- ฟ-ซ	- ฟ-ร	ร ร-ด	ด ด - ท	- ท - ด	ร ด ท ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ด
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ	- - - ติง	- ตุ๊บ - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ	- เพิ่ง - -	- ตุ๊บ - เพิ่ง	- - - ตุ๊บ

ประโยคที่ 4

- - - -	- - - ร	- - - รฟ	- ร-ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ชาว	- - - (มนุษย์)	- อือ - (เอย)	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ฟ-ร	- ด - ท	ท ท - ด	ด ด - ร	- - ฟ ร	ด ท - ด	- - - - ร	- ด ด ด
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - ตุ๊บ ติง	- - ตุ๊บ เพิ่ง	- - - ติง	-ตุ๊บ-ป๊ะ	- - - -	- - - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ

จากการวิเคราะห์เพลงลิงโลด คำกลอนที่ 2 พบว่า มี 4 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ดังนี้

5.1.6.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 2 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 3 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 4 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

5.1.6.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ร้องคำว่า น้อย ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า หรือ ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า มโนห์ ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า รา ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง โด

ห้องที่ 5-6 เป็นการเอื้อนปิดคำว่า รา ร้องคำว่า มโนห์ ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง เร และร้องคำว่า รา ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง เร

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 เป็นการลากเสียงจากคำว่า รา ในประโยคที่ 1 แล้วร้องคำว่า ผู้ยา ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง เรห้องที่ 3-4 เป็นการเอื้อนปิดคำว่า ยา แล้วร้องคำว่า ใจ ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง เร ห้องที่ 5 ไม่มีการดำเนินการขับร้อง ร้องคำว่า ช่างหลง ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า ไหล ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง เร และห้องที่ 8 เป็นหางเสียงที่ใช้ปิดคำว่า ไหล

ประโยคที่ 3 ร้องคำว่า ช่างหลง ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า ไหล ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า ภัส ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า สดา ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง โด ลากเสียงยาวไปจนถึงห้องที่ 5 และ 6แล้วร้องคำว่า ภัส ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง ฟา และร้องคำว่า สดา ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง เร

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 1 เป็นการลากเสียงคำว่า สดา ในประโยคที่ 3 และร้องคำว่า ชาว ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า มนุษย์ ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า เอย ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง เร และในห้องที่ 5-8 เป็นทำนองดนตรีบรรเลงรับร้อง

5.1.6.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า น้อย และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 6 โดยห้องที่ 7 และ 8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 ในห้องที่ 1 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า “มโนห์”ของประโยคที่ 1 และดำเนินทำนองร้องต่อไปจนถึงห้องที่ 5 ในประโยคที่ 2 โดยห้องที่ 6-8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 3

ประโยคที่ 3 ในห้องที่ 1 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง เริ่มในห้องที่ 6 ก่อนการร้องคำว่า ช่าง ของประโยคที่ 2 และดำเนินทำนองร้องต่อไปจนถึงห้องที่ 6 ในประโยคที่ 3 โดยห้องที่ 7 และ 8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 4

ประโยคที่ 4 ในห้องที่ 1 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 3 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า ภัส ของประโยคที่ 3 และดำเนินทำนองร้องต่อไปจนถึงห้องที่ 4 ในประโยคที่ 4

5.1.6.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 1 คำว่า น้อย และคำว่า มโนห์ ในห้องที่ 7 เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่มีความไม่พอใจแต่ต้องระวังไม่ตีความไปในทางโกรธหรือโมโหมากเกินไป

ประโยคที่ 2 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 2 คำว่า ยา ห้องที่ 4 คำว่า ใจ ห้องที่ 6 คำว่า ช่างหลง และพบการใช้หางเสียง ในห้องที่ 8

ประโยคที่ 3 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 3 และห้องที่ 7 คำว่า ภัส เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่มีความไม่พอใจแต่ต้องระวังไม่ตีความไปในทางโกรธหรือโมโหมากเกินไป

ประโยคที่ 4 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 3 คำว่า มนุษย์ และคำว่า เอย ในห้องที่ 4 เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่มีความไม่พอใจแต่ต้องระวังไม่ตีความไปในทางโกรธหรือโมโหมากเกินไป

จากการวิเคราะห์เพลงลิงโลด คำกลอนที่ 2 พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวโดยผู้ขับร้องชาย ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงลิงโลดใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว ใช้ผู้ชายขับร้อง เพราะพิจารณาตามบทละครพบว่าเป็นบทของท้าวทุมราช” การดำเนินทำนองผู้ขับร้องต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน รักษาจังหวะในการร้องให้กระชับเพื่อแสดงอารมณ์ให้เข้ากับตัวละคร ไตรภพ สุนทรหุต (2562, 14 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เพลงลิงโลดที่ร้องในครั้งนี้มีการตัดเอื้อนปิดท้ายคำร้องออกบางจุดเพื่อเน้นคำร้องให้เข้ากับอารมณ์ของตัวละคร และเพื่อให้มีจังหวะที่กระชับรวดเร็ว” พบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า น้อย คำว่า มโนห์ คำว่า ยาใจ คำว่า ช่างหลง คำว่า ภัส คำว่า มนุษย์ คำว่า เอย เพื่อแสดงอารมณ์ให้เข้ากับตัวละครและทำให้คำร้องมีความชัดเจนมากขึ้น และพบการใช้หางเสียง เพื่อผันคำร้องให้ชัดเจน พบช่วงหายใจ 4 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์การขับร้องเพลงลิงโลด คำกลอนที่ 3

ประโยคที่ 1

- ท–ด - ถ้า-ผัว	- ฟ – ด - ฮึ - เจ้า	- ท – ด - - - ดี	- ด - - -จริง- -	- - ด ร - - ออฮื้อ	- - ด ท - - ออฮื่อ	- - - ร - - - ดี	- - - ร - - -จริง
- ท – ด	ร ด ท ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ด	- ท – ด	ร ด ท ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ด
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ป๊ะ-ตุ๊บ	- ป๊ะ-ตุ๊บ	- เท่ง - -	- ติง -ป๊ะ	- - - ตุ๊บ	- เพิ่ง - -	- ตุ๊บ- เพิ่ง	- - - ตุ๊บ

ประโยคที่ 2

- - - -	- ฟ – ด	- - - ด	ฟร– ร	- - - ฟ	- ร – ด	- - - ด	- - - ร
- - - -	- ทุก - สิ่ง	- - - อือ	- - -สรรพ์	- - -ฮึ	-คง -บาก	- - - บั่น	- - - -
- ฟ–ร	- ด – ท	ท ท – ด	ด ด – ร	- - - ซ	- ซ – ซ	- ซ - ร	- ร – ร
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - ตุ๊บ ติง	- - ตุ๊บ เพิ่ง	- - - ติง	- ตุ๊บ-ป๊ะ	- - - -	- - - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ

ประโยคที่ 3

- ด - ท	- - ดท -	- - - ด	- - ท -	- - - -	- - - -	- - - ฟร	- - - ด
คง บาก	- - บั่น -	- - ตาม	- - ติด	- - - -	- - - -	- - - ตาม	- - - ติด
- ฟ - ซ	- ฟ – ร	ร ร – ด	ด ด – ท	- ท – ด	ร ด ท ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ด
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ	- - - ติง	- ตุ๊บ - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ	- เพิ่ง - -	- ตุ๊บ - เพิ่ง	- - - ตุ๊บ

ประโยคที่ 4

- - - -	- ด- ฟ	- - - ด	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- ไม่ - คิด	- - - หยุด	- - - เอย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ฟ–ร	- ด – ท	ท ท - ด	ด ด – ร	- - ฟ ร	ด ท – ด	- - - ร	- ด ด ด
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - ตุ๊บ ติง	- - ตุ๊บ เพิ่ง	- - - ติง	-ตุ๊บ-ป๊ะ	- - - -	- - - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ

จากการวิเคราะห์เพลงลิงโลด คำกลอนที่ 3 พบว่า มี 4 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.6.1) รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 2 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 3 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 4 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

5.1.6.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ร้องคำว่า ถ้าผัว ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า เจ้า ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า ดี ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า จริง ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง โด ห้องที่ 5-6 เป็นการเอื้อนปิดคำว่า จริง ร้องคำว่า ดี ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง เร และร้องคำว่า จริง ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง เร

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 ไม่มีการดำเนินการขับร้องแล้วร้องคำว่า ทุกสิ่ง ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง โด ห้องที่ 3 เป็นการลากเสียงปิดคำว่า สิ่ง แล้วร้องคำว่า สรรพ์ ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง เร ห้องที่ 5 เป็นหางเสียงที่ใช้ปิดคำว่าสรรพ์ร้องคำว่า คงบาก ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า บั่น ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง โด และห้องที่ 8 ไม่มีการดำเนินการขับร้อง

ประโยคที่ 3 ร้องคำว่า คงบาก ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง ที ร้องคำว่า บั่น ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง ที ร้องคำว่า ตาม ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า ติด ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง ที

ห้องที่ 5 และ 6 ไม่มีการดำเนินการขับร้อง แล้วร้องคำว่า ตาม ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง เร และร้องคำว่า ติด ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง โด

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 1 ไม่มีการดำเนินการขับร้อง แล้วร้องคำว่า ไม่คิด ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง ฟา ร้องคำว่า หยุด ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า เอย ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง เร และในห้องที่ 5-8 เป็นทำนองดนตรีบรรเลงรับร้อง

5.1.6.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ถ้าผัว และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 6 โดยห้องที่ 7 และ 8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 ในห้องที่ 1 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า ดี ของประโยคที่ 1 และดำเนินทำนองร้องต่อไปจนถึงห้องที่ 5 ในประโยคที่ 2 โดยห้องที่ 6-8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 3

ประโยคที่ 3 ในห้องที่ 1 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง เริ่มในห้องที่ 6 ก่อนการร้องคำว่า คงบาก ของประโยคที่ 2 และดำเนินทำนองร้องต่อไปจนถึงห้องที่ 6 ในประโยคที่ 3 โดยห้องที่ 7 และ 8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 4

ประโยคที่ 4 ในห้องที่ 1 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 3 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า ตาม ของประโยคที่ 3 และดำเนินทำนองร้องต่อไปจนถึงห้องที่ 4 ในประโยคที่ 4

5.1.6.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 คำว่า จริง เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่มีความไม่พอใจแต่ต้องระวังไม่ตีความไปในทางโกรธหรือโมโหมากเกินไป

ประโยคที่ 2 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 4 คำว่า สรรพ์ ในห้องที่ 6 คำว่า คงบาก เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่แสดงความไม่พอใจ และพบการใส่หางเสียง ในห้องที่ 5 เพื่อผันเสียงคำร้องคำว่า สรรพ์ ให้ชัดเจน

ประโยคที่ 3 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 1 คำว่า คงบาก ห้องที่ 3 คำว่า ตาม และคำว่า ติด ในห้องที่ 4 เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่แสดงความไม่พอใจ

ประโยคที่ 4_พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 2 คำว่า คิด ห้องที่ 3 คำว่า หยุด และคำว่า เอย ในห้องที่ 4 เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่แสดงความไม่พอใจ

จากการวิเคราะห์เพลงลิงโลด คำกลอนที่ 3 พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวโดยผู้ขับร้องชาย ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงลิงโลดใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว ใช้ผู้ชายขับร้อง เพราะพิจารณาตามบทละครพบว่าเป็นบทของท้าวทุมราช” การดำเนินทำนองผู้ขับร้องต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน รักษาจังหวะในการร้องให้กระชับเพื่อแสดงอารมณ์ให้เข้ากับ

ตัวละคร ไตรภพ สุนทรหุต (2562, 14 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การออกเสียงคำร้องต้องออกเสียงให้ชัดเจนทุกคำ เพราะเพลงลิงโลดประกอบด้วยคำร้องและเอื้อนเป็นส่วนน้อย ซึ่งผู้ขับร้องตัดเอื้อนบางจุดออกเพื่อแสดงอารมณ์ให้เข้ากับบทบาทของตัวละคร” พบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า จริง คำว่า สรรพ์ คำว่า คงบาก คำว่า ตามติด คำว่า คิด คำว่า หยุด คำว่า เอย เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่มีความไม่พอใจแต่ต้องระวังไม่ตีความไปในทางโกรธหรือโมโหมากเกินไป และพบการใช้หางเสียงเพื่อผันคำร้องให้ชัดเจน พบช่วงหายใจ 4 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์การขับร้องเพลงลิงโลด คำกลอนที่ 4

ประโยคที่ 1

- ดท– ด	- ฟ ดท -	- - - ด	- ด - -	- ด - ร	- - ด ท	- - - ฟร	- - - ร
- แต่ - เขา	- ฮึ กลับ -	- - - นอน	- ใจ - -	- - - ฮื้อ	- - ออออื่อ	- - - นอน	- - - ใจ
- ท – ด	ร ด ท ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ด	- ท – ด	ร ด ท ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ด
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ป๊ะ-ตุ๊บ	- ป๊ะ-ตุ๊บ	- เท่ง - -	- ติง -ป๊ะ	- - - ตุ๊บ	- เพิ่ง - -	- ตุ๊บ- เพิ่ง	- - - ตุ๊บ

ประโยคที่ 2

- - - -	- ด ท ด	- ท – ด	- ร – ฟ	- - - -	- - - ร	- - ร ฟ	- - - -
- - - -	- ไม่ - รีบ	- อือ - -	- - - รุด	- - - -	- - - ยัง	- - จะ ยุด	- - - -
- ฟ – ร	- ด – ท	ท ท – ด	ด ด – ร	- - - ซ	- ซ – ซ	- ซ – ร	- ร – ร
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - ตุ๊บ ติง	- - ตุ๊บ เพิ่ง	- - - ติง	- ตุ๊บ-ป๊ะ	- - - -	- - - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ

ประโยคที่ 3

- - - ด	- - ด ร	- - - ด	- ฟ – ฟ	- ด – ท	- - - -	- - - ร	- ฟ – ฟ
- - - ยัง	- - จะ ยุด	- - - ถือ	- ฮึ - ว่า	- - - -	- - - -	- - - ถือ	- - - ว่า
- ฟ – ซ	- ฟ – ร	ร ร – ด	ด ด – ท	- ท – ด	ร ด ท ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ด
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ	- - - ติง	- ตุ๊บ - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ	- เพิ่ง - -	- ตุ๊บ - เพิ่ง	- - - ตุ๊บ

ประโยคที่ 4

- - ด ท	- ร – ร	- ฟ – ร	- - - ท	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- เป็น - สา	- ฮึ - มี	- - - เอย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ฟ – ร	- ด – ท	ท ท – ด	ด ด – ร	- - ฟ ร	ด ท – ด	- - - ร	- ด ด ด
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - ตุ๊บ ติง	- - ตุ๊บ เพิ่ง	- - - ติง	-ตุ๊บ-ปึ๊ะ	- - - -	- - - ปึ๊ะ	- - - ปึ๊ะ	- - - ตุ๊บ

จากการวิเคราะห์เพลงลิงโลด คำกลอนที่ 4 พบว่า มี 4 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ดังนี้

5.1.6.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 2 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 3 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 4 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

5.1.6.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ร้องคำว่า แต่เขา ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า กลับ ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง ที ร้องคำว่า นอน ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า ใจ ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง โด ห้องที่ 5-6 เป็นการเอื้อนปิดคำว่า ใจ ร้องคำว่า นอน ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง เร และร้องคำว่า จริง ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง เร

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 ไม่มีการดำเนินการขับร้อง แล้วร้องคำว่า ไม่รีบ ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง โด ห้องที่ 3 เป็นการลากเสียงปิดคำว่า รีบ แล้วร้องคำว่า รุด ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง ฟา ห้องที่ 5 ไม่มีการดำเนินการขับร้อง แล้วร้องคำว่า ยัง ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า จะยุด ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง ฟา และห้องที่ 8 ไม่มีการดำเนินการขับร้อง

ประโยคที่ 3 ร้องคำว่า ยัง ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า จะยุด ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า ถือ ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า ว่า ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง ฟา ห้องที่ 5และ6 ไม่มีการดำเนินการขับร้อง แล้วร้องคำว่า ถือ ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง เร และร้องคำว่า ว่า ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ฟา

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 1 ไม่มีการดำเนินการขับร้อง แล้วร้องคำว่า เป็นสา ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า มี ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า เอย ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง ที และในห้องที่ 5-8 เป็นทำนองดนตรีบรรเลงรับร้อง

5.1.6.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า แต่เขา และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 6 โดยห้องที่ 7 และ 8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 ในห้องที่ 1 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงหายใจที่ 1 เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า นอน ของประโยคที่ 1 และดำเนินทำนองร้องต่อไปจนถึงห้องที่ 5 ในประโยคที่ 2 และช่วงหายใจที่ 2 เริ่มในห้องที่ 6 ไปจนถึงห้องที่ 8 ในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 3 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง เริ่มในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ยัง ดำเนินทำนองร้องต่อไปจนถึงห้องที่ 6 โดยห้องที่ 7 และ 8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 4

ประโยคที่ 4 ในห้องที่ 1 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 3 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า “ถือ”ของประโยคที่ 3 และดำเนินทำนองร้องต่อไปจนถึงห้องที่ 4 ในประโยคที่ 4

5.1.6.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 2 คำว่า กลับ และห้องที่ 7 คำว่า นอน เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่แสดงความไม่พอใจ

ประโยคที่ 2 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 2 คำว่า รีบ ในห้องที่ 4 คำว่า รุด และคำว่า ยุด ในห้องที่ 7 เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่แสดงความไม่พอใจ

ประโยคที่ 3 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 2 คำว่า ยุด ห้องที่ 3 คำว่า ถือ และคำว่าว่า ในห้องที่ 4 เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่แสดงความไม่พอใจ

ประโยคที่ 4 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 2 คำว่า สา เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่แสดงความไม่พอใจ

จากการวิเคราะห์เพลงลิงโลด คำกลอนที่ 4 พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวโดยผู้ขับร้องชาย ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงลิงโลดใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว ใช้ผู้ชายขับร้อง เพราะพิจารณาตามบทละครพบว่าเป็นบทของท้าวทุมราช” การดำเนินทำนองผู้ขับร้องต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน รักษาจังหวะในการร้องให้กระชับ มีการตัดทำนองเอื้อนบางจุดออกเพื่อให้ได้อารมณ์เข้ากับตัวละคร ไตรภพ สุนทรหุต (2562, 14 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงลิงโลดต้องกระชับจังหวะโดยใช้วิธีการกระชับคำร้อง ผู้ขับร้องต้องพิจารณาตัดเอื้อนบางจุดเพื่อให้จังหวะกระชับและสร้างอารมณ์ให้เข้ากับตัวละคร” พบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า กลับ คำว่า นอน คำว่า รีบ คำว่า รุด คำว่า ยุดถือว่า เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่มีความไม่พอใจ แต่ต้องระวังไม่ตีความไปในทางโกรธหรือโมโหมากเกินไป พบช่วงหายใจ 4 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้

ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์การขับร้องเพลงลิงโลด คำกลอนที่ 5

ประโยคที่ 1

- ท - ด - หาก - ว่า	- ท - ด - - - เขา	- ฟ - ด - - - มั่น	- - ท - - - - จิต	- - - - - - - -	- - - - - - - -	- - - ด - - - มั่น	- ท - ด - - - จิต
- ท - ด	ร ด ท ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ด	- ท - ด	ร ด ท ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ด
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ป๊ะ-ตุ๊บ	- ป๊ะ-ตุ๊บ	- เท่ง - -	- ติง -ป๊ะ	- - - ตุ๊บ	- เพิ่ง - -	- ตุ๊บ- เพิ่ง	- - - ตุ๊บ

ประโยคที่ 2

- - - - - - - -	- - - ฟ - - - พิศ	- - - ร - - - อือ	- ร – ด - สะ - วาท	- - - ร - - - อือ	- ฟ – ร - แล้ว – สา	- ฟ – ฟ - ฮึ - มารถ	- ด – ท - - - -
- ฟ – ร	- ด – ท	ท ท – ด	ด ด – ร	- - - ซ	- ซ – ซ	- ซ – ร	- ร – ร
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - ตุ๊บ ติง	- - ตุ๊บ เพิ่ง	- - - ติง	- ตุ๊บ-ป๊ะ	- - - -	- - - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ

ประโยคที่ 3

- ร - ด	- ฟ - ด	- ท – ด	- - ด -	- - - -	- - - ฟ - - - ฮึ	- - - ร - - - ตาม	- - - ร - - หา -
- แล้ว - สา	- ฮึ - มารถ	- - - ตาม	- - หา -	- - - -			
- ฟ – ซ	- ฟ – ร	ร ร – ด	ด ด – ท	- ท – ด	ร ด ท ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ด
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ	- - - ติง	- ตุ๊บ - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ	- เพิ่ง - -	- ตุ๊บ - เพิ่ง	- - - ตุ๊บ

ประโยคที่ 4

- - - ฟ	- ร – ร	- ฟ – ด	- ท – ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- มา - ถึง	- ฮึ - นี่	- - - เอย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ฟ – ร	- ด – ท	ท ท – ด	ด ด – ร	- - ฟ ร	ด ท – ด	- - - ร	- ด ด ด
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - ตุ๊บ ติง	- - ตุ๊บ เพิ่ง	- - - ติง	-ตุ๊บ-ป๊ะ	- - - -	- - - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ

จากการวิเคราะห์เพลงลิงโลด คำกลอนที่ 5 พบว่า มี 4 ประโยค วิเคราะห์ในแต่ละประโยคได้ดังนี้

5.1.6.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 2 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 3 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 4 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

5.1.6.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ร้องคำว่า หากว่า ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า เขา ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า มั่น ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า จิต ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง ที ห้องที่ 5-6 ไม่มีการดำเนินการขับร้อง แล้วร้องคำว่า มั่น ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง โด และร้องคำว่า จิต ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง โด

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 ไม่มีการดำเนินการขับร้อง แล้วร้องคำว่า พิศ ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง ฟา ห้องที่ 3 เป็นการลากเสียงปิดคำว่า พิศ แล้วร้องคำว่า สวาท ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง โด ห้องที่ 5 เป็นการลากเสียงปิดคำว่า สวาท แล้วร้องคำว่า แล้วสา ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า มารถ ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง ฟา และห้องที่ 8 ไม่มีการดำเนินการขับร้อง

ประโยคที่ 3 ร้องคำว่า แล้วสา ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า มารถ ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า ตาม ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า หา ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง โด ห้องที่ 5และ6 ไม่มีการดำเนินการขับร้อง แล้วร้องคำว่า ตาม ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง เร และร้องคำว่า หา ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง เร

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 1 ไม่มีการดำเนินการขับร้องร้องคำว่า มาถึง ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า นี่ ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า เอย ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง เร และในห้องที่ 5-8 เป็นทำนองดนตรีบรรเลงรับร้อง

5.1.6.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า หากว่า และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 6 โดยห้องที่ 7 และ 8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 ในห้องที่ 1 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงหายใจที่ 1 เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า มั่น ในประโยคที่ 1 และดำเนินทำนองร้องต่อไปจนถึงห้องที่1ในประโยคที่ 2 และช่วงหายใจที่ 2 เริ่มในห้องที่ 2 ไปจนถึงห้องที่ 5 ในประโยคที่ 2 โดยห้องที่ 6-8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 3

ประโยคที่ 3 ในห้องที่ 1 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง เริ่มในห้องที่ 6ก่อนการร้องคำว่า “แล้วสา”ในประโยคที่ 2 ดำเนินทำนองร้องต่อไปจนถึงห้องที่ 6 ในประโยคที่ 3 โดยห้องที่ 7 และ 8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 4

ประโยคที่ 4 ในห้องที่ 1 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 3 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า “ตาม”ในประโยคที่ 3 และดำเนินทำนองร้องต่อไปจนถึงห้องที่ 4 ในประโยคที่ 4

5.1.6.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 2 คำว่า เขา ในห้องที่ 4 คำว่า จิต และคำว่า จิต ในห้องที่ 8 เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่แสดงความไม่พอใจ

ประโยคที่ 2 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 4 คำว่า (ห)วาท ในห้องที่ 7 พบการใช้หางเสียง ในห้องที่ 7 เพื่อผันเสียงคำว่า สา และการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า มารถ เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่แสดงความไม่พอใจ

ประโยคที่ 3 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 2 คำว่า มารถ เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่แสดงความไม่พอใจ

ประโยคที่ 4 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 2 คำว่า ถึง และคำว่า นี่ ในห้องที่ 3 เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่แสดงความไม่พอใจ

จากการวิเคราะห์เพลงลิงโลด คำกลอนที่ 5 พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวโดยผู้ขับร้องชาย ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงลิงโลดใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวใช้ผู้ชายขับร้อง เพราะพิจารณาตามบทละครพบว่าเป็นบทของท้าวทุมราช” การดำเนินทำนองผู้ขับร้องต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน รักษาจังหวะในการร้องให้กระชับ ตีความหมายของบทประพันธ์เพื่อแสดงอารมณ์ให้เข้ากับตัวละคร ไตรภพ สุนทรหุต (2562, 14 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงลิงโลดผู้ขับร้องต้องตีความอารมณ์ของตัวละครจากบทประพันธ์ โดยพิจารณาบทประพันธ์แต่ละวรรคว่าตัวละครนึกคิดอะไร มีอารมณ์แบบใดและถ่ายทอดออกมาผ่านทางน้ำเสียง” พบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า เขา คำว่า จิต คำว่า (ห)วาท คำว่า มารถ คำว่า ถึง คำว่า นี่ เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่มีความไม่พอใจแต่ต้องระวังไม่ตีความไปในทางโกรธหรือโมโหมากเกินไป พบช่วงหายใจ 4 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์การขับร้องเพลงลิงโลด คำกลอนที่ 6

ประโยคที่ 1

- ท – ด - จะ - ยอม	- - ด - - - เชื่อ -	- ท – ด - - - ว่า	- ท - ด ด - - - สุธน	- - ด ร - - อืออื้อ	- - ด ท - - ออื่อ	- - - ด - - - ว่า	- ท ร ร - - สุ(ธน)
- ท – ด	ร ด ท ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ด	- ท – ด	ร ด ท ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ด
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ป๊ะ-ตุ๊บ	- ป๊ะ-ตุ๊บ	- เท่ง - -	- ติง -ป๊ะ	- - - ตุ๊บ	- เพิ่ง - -	- ตุ๊บ- เพิ่ง	- - - ตุ๊บ

ประโยคที่ 2

- - - -	- ร – ร	- - - ด	- ฟร - ร	- - - -	- - - ด - - - กอปร	- - ฟ ร - - พิธี	- - - -
- - - -	- เป็น -(คน)	- - - อื่อ	ฮืออ -(ดี)	- - - -			- - - -
- ฟ – ร	- ด – ท	ท ท – ด	ด ด – ร	- - - ซ	- ซ – ซ	- ซ – ร	- ร – ร
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - ตุ๊บ ติง	- - ตุ๊บ เพิ่ง	- - - ติง	- ตุ๊บ-ป๊ะ	- - - -	- - - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ

ประโยคที่ 3

- - - ท - - - กอบ	- - ร ด - - พิธี	- - ร ด - - วิ วาห์	- - - ด - - -(ให้)	- - - -	- - - ท - - - -	- - ฟ ร - - วิ วาห์	- - - ฟ - - - ให้
- ฟ – ซ	- ฟ – ร	ร ร – ด	ด ด - ท	- ท – ด	ร ด ท ล	ซ ฟ ซ ล	ซ ล ท ด
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ	- - - ติง	- ตุ๊บ - ป๊ะ	- - - ตุ๊บ	- เพิ่ง - -	- ตุ๊บ - เพิ่ง	- - - ตุ๊บ

ประโยคที่ 4

- - ด ท	- ร – ร	- - - ร	- - - ร
- - - -	- ดัง -(ใจ)	- - -(จง)	- - -เอย
- ฟ - ร	- ด – ท	ท ท – ด	ด ด – ร
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - ตุ๊บ ติง	- - ตุ๊บ เพิ่ง	- - - ติง	- ตุ๊บ-ป๊ะ

จากการวิเคราะห์เพลงลิงโลด คำกลอนที่ 6 พบว่า มี 4 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ดังนี้

5.1.6.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 2 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 3 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 4 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

5.1.6.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ร้องคำว่า จะยอม ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า เชื่อ ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า ว่า ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า สุธน ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง โด ห้องที่ 5-6 เป็นการเอื้อนปิดคำว่า สุธน แล้วร้องคำว่า ว่า ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง โด และร้องคำว่า สุธน ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง เร

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 ไม่มีการดำเนินการขับร้อง แล้วร้องคำว่า เป็นคน ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง เร ห้องที่ 3-4 เป็นการเอื้อนปิดคำว่า เป็นคน แล้วร้องคำว่า ดี ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง เรห้องที่ 5 ไม่มีการดำเนินการขับร้อง แล้วร้องคำว่า กอรป ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า พิธี ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง เร และห้องที่ 8 ไม่มีการดำเนินการขับร้อง

ประโยคที่ 3 ร้องคำว่า กอบ ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง ที ร้องคำว่า พิธี ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า วิวาห์ ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า ให้ ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง โด ห้องที่ 5 และ 6 ไม่มีการดำเนินการขับร้อง แล้วร้องคำว่า วิวาห์ ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง เร และร้องคำว่า ให้ ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ฟา

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 1 ไม่มีการดำเนินการขับร้อง ร้องคำว่า ดังใจ ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า จง ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง เร และร้องคำว่า เอย ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง เร

5.1.6.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า จะยอม และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 6 โดยห้องที่ 7 และ 8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 ในห้องที่ 1 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงหายใจที่ 1 เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า ว่า ในประโยคที่ 1 และดำเนินทำนองร้องต่อไปจนถึงห้องที่ 5 ในประโยคที่ 2 และช่วงหายใจที่ 2 เริ่มในห้องที่ 6 ไปจนถึงห้องที่ 8 ในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 3 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง เริ่มในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า กอบ ดำเนินทำนองร้องต่อไปจนถึงห้องที่ 6 ในประโยคที่ 3 โดยห้องที่ 7 และ 8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 4

ประโยคที่ 4 ในห้องที่ 1 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 3 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า วิวาห์ ในประโยคที่ 3 และดำเนินทำนองร้องต่อไปจนถึงห้องที่ 4 ในประโยคที่ 4

5.1.6.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 8 คำว่า ธน เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่แสดงความไม่พอใจ

ประโยคที่ 2 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 2 คำว่า คน และคำว่า ดี ในห้องที่ 4 เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่แสดงความไม่พอใจ

ประโยคที่ 3 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 4 คำว่า ให้ เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่แสดงความไม่พอใจ

ประโยคที่ 4 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 2 คำว่า ใจ และคำว่า จง ในห้องที่ 3 เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่แสดงความไม่พอใจ

จากการวิเคราะห์เพลงลิงโลด คำกลอนที่ 6 พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวโดยผู้ขับร้องชาย ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงลิงโลดใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว ใช้ผู้ชายขับร้อง เพราะพิจารณาตามบทละครพบว่าเป็นบทของท้าวทุมราช” การดำเนินทำนองผู้ขับร้องต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน รักษาจังหวะในการร้องให้กระชับเพื่อให้เข้ากับการแสดงอารมณ์ของตัวละคร ไตรภพ สุนทรหุต (2562, 14 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงลิงโลดผู้ขับร้องต้องขึ้นเสียงร้องต่อจากเพลงหุ่นกระบอกและควรกำหนดแนวการขับร้องให้มีจังหวะที่กระชับไม่ช้าหรือเร็วเกินไป” พบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า (สุ)ธน คำว่า คนดี คำว่า ให้ คำว่า ใจจง เพื่อใส่อารมณ์ให้เข้ากับตัวละครที่มีความไม่พอใจ พบช่วงหายใจ 4 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

จากการวิเคราะห์เพลงลิงโลดที่ใช้ประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร พบว่า ทำนองทางขับร้องมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักได้อย่างเหมาะสม กล่าวคือ ทำนองทางขับร้องแต่ละคำกลอน ตรงกับเสียง เร สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรี ตรงกับเสียง เร ทุกคำกลอน รูปแบบการขับร้องคือ การขับร้องเดี่ยวโดยผู้ขับร้องชายทั้ง 6 คำกลอน พบช่วงการหายใจทั้งหมด 27 ช่วงหายใจ โดยการขับร้องคำกลอนที่ 1 พบช่วงหายใจ 4 ช่วง การขับร้องคำกลอนที่ 2 พบช่วงหายใจ 4 ช่วง การขับร้องคำกลอนที่ 3 พบช่วงหายใจ 4 ช่วง การขับร้องคำกลอนที่ 4 พบช่วงหายใจ 5 ช่วง การขับร้องคำกลอนที่ 5 พบช่วงหายใจ 6 ช่วง การขับร้องคำกลอนที่ 6 พบช่วงหายใจ 5 ช่วง โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามวรรคของคำร้อง ไม่หายใจระหว่างคำร้อง กลวิธีการขับร้องที่พบ ได้แก่ การครั่นเสียง ในช่องว่างระหว่างเสียงเอื้อน การใช้เสียงหนักเบา เพื่อแสดงอารมณ์เย้ยหยันของตัวละคร และการเน้นเสียงเน้นคำ เพื่อให้คำร้องชัดเจน

การขับร้องเพลงลิงโลดผู้ขับร้องต้องออกเสียงโดยไม่ประดิษฐ์เสียง ใช้วิธีการกระชับคำ เน้นน้ำหนักของเสียง เช่น คำว่า หมั่นไส้ เพราะผู้ขับร้องต้องการให้แสดงอารมณ์เชิงตัดพ้อ แต่ไม่โกรธมากถึงขนาดฆ่าฟันกัน ผู้ขับร้องมีการตัดเอื้อนบางจุดออกเพื่อให้เกิดความห้วนของคำร้อง นอกจากนี้ต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจนถูกต้องตามอักขระวิธี การแบ่งวรรคคำร้องจะแบ่งตามฉันทลักษณ์ของกลอนบทละคร แต่ต้องให้ได้ความหมาย การหายใจควรให้ถูกต้องจึงจะสามารถขับร้องได้ดี นอกจากนี้ผู้ขับร้องต้องศึกษาบทประพันธ์ให้เข้าใจอย่างถ่องแท้จึงจะสามารถตีความและใส่อารมณ์ได้ถูกต้อง

5.1.7 เพลงลมหวน

เพลงลมหวน เป็นเพลงทำนองเก่า ใช้บรรเลงขับร้องในวงมโหรีและประกอบการแสดงละคร (ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์, 2557, น.614) โดยใช้สำหรับบทดำเนินเรื่องทั่วไป ใช้กับตัวละครที่เป็นตัวเอกหรือตัวละครที่มีวรรณะกษัตริย์ เพลงลมหวนที่ปรากฏในการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา เป็นบทบรรยายถึงนางมโนห์ราที่มีความยินดีอย่างเสี่ยมงาม โครงสร้างเพลงลมหวน คำกลอนที่ 1 ขับร้องในทำนองเพลงท่อนที่ 1 และคำกลอนที่ 2 ขับร้องในทำนองเพลงท่อนที่ 2

บทร้องเพลงลมหวน มีดังนี้

คำกลอนที่ 1 เมื่อนั้น มโนราห์ ชื่นชม สมประสงค์

คำกลอนที่ 2 กราบก้ม บังคมบาท บิตุรงค์ โฉมยง กราบทูล มูลลิกา

วิเคราะห์การขับร้องเพลงลมหวน คำกลอนที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- ซ - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - เมื่อ	- - - เอย
- - - ท	- ร ร ร	- - - ม	- ร ร ร	- ท - ล	- ซ - ร	- - ม ฟ	- ซ - ล
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
-ทั่ง-ติง	-โจ๊ะ- จ๊ะ	-โจ๊ะ- จ๊ะ	-โจ๊ะ- จ๊ะ	-ติง- ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

ประโยคที่ 2

- - -รท	- ล ทล ท	- ลซ - ล	-ท ลซ ลด	- - - -	- - - -	- - - ร	- ด - ร
- - ฮึเงอ	เออเฮอะเอิงเง้อ	เออเอ่อ เออ	- เห้อเออเอ่อ เอย	- - - -	- - - -	- - - เมื่อ	- - นั้น
- ล - ฟ	- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ฟ	- ซ - ล	ท ร ซ ฟ	ม ร ม ฟ	- ซ - ล
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

ประโยคที่ 3

- ม - ร	- ร - -	- - - มม	- - - ม	- - - -	- - - ร	ด - ร	- - - รม
- อือ - -	- อือ - -	- - - มโนห์	- - - รา	- - - -	- - - ชื่น	- - - ชม	- - - อือหื้อ
- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

ประโยคที่ 4

- - รด	- - - ด	- - รด	ทลทล ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- ร ลล
- - อืออื่อ	- - - เออ	- - ฮึเงอ	เออเฮอะเอิงเงย	- - - -	- - - -	- - - สม	- ฮึ ประสงค์
- - - ซ	- - - ล	- ล - ล	- - - ม	- ฟ - ม	- ร - ม	- ท ล ฟ	- ม - ร
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

ประโยคที่ 5

- - ร ล	- ท ล ซ
- ฮึ อือ	- ฮื้ออืออื่อ
- - - -	- - - -
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ
- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ

จากการวิเคราะห์เพลงลมหวน คำกลอนที่ 1 พบว่ามี 5 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ดังนี้

5.1.7.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ต้นบทร้องตั้งแต่ห้องที่ 7-8

ประโยคที่ 2 ต้นบทร้องตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 3 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 3-8

ประโยคที่ 4 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 5 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-2

5.1.7.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1-6 ยังไม่มีการบรรจุทำนองร้อง เนื่องจากคำร้องมีลักษณะเป็นกลอนบทละครที่ขึ้นต้นด้วยคำตัด (เมื่อนั้น, บัดนั้น) จึงมีดนตรีบรรเลงนำมาก่อนเริ่มร้องคำว่า เมื่อ ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียงลา และร้องคำว่า เอย ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียงลา

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1-6 เป็นการร้องทำนองเอื้อน ตรงกับเสียงโด แล้วร้องคำว่า เมื่อ ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียงเร และร้องคำว่า นั้น ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียงเร

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 1-2 เป็นการลากเสียงปิดท้ายคำว่า นั้น ในห้องที่ 8 ของประโยคที่ 2 แล้วร้องคำว่า มโนห์ ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียงมี แล้วร้องคำว่า รา ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียงมี ลากเสียงไปจนถึงห้องที่ 5 แล้วร้องคำว่า ชื่น ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียงเร ร้องคำว่า ชม ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียงเร และห้องที่ 8 เป็นการเอื้อนปิดคำว่า ชม ตรงกับเสียงเร

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 1-6 เป็นการร้องทำนองเอื้อน ตรงกับเสียงลา แล้วร้องคำว่า สม ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียงลา และร้องคำว่า ประสงค์ ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียงลา

ประโยคที่ 5 ห้องที่ 1-2 เป็นการเอื้อนปิดคำว่า ประสงค์ ตรงกับเสียงซอล

5.1.7.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า “เมื่อ” และเป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องจากประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงหายใจที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า “เมื่อ” ในห้องที่ 7 ของประโยคที่ 1 ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 3 ของประโยคที่ 2 และช่วงหายใจที่ 2 ในห้องที่ 3 ก่อนการร้องทำนองเอื้อนดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 6 โดยในห้องที่ 7 และ 8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 3

ประโยคที่ 3 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องจากประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงหายใจที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า เมื่อ ในห้องที่ 7 ของประโยคที่ 2 ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 2 ของประโยคที่ 3 และช่วงหายใจที่ 2 ในห้องที่ 3 ก่อนการร้องคำว่า มโนห์ ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 5 โดยในห้องที่ 7-8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 4

ประโยคที่ 4 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องจากประโยคที่ 3 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงหายใจที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ชื่น ในห้องที่ 6 ของประโยคที่ 3 ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 1 ของประโยคที่ 4 และช่วงหายใจที่ 2 ในห้องที่ 2 ก่อนการร้องทำนองเอื้อนดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 6 โดยในห้องที่ 7 และ 8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 5

ประโยคที่ 5 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องจากประโยคที่ 4 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า สม ของประโยคที่ 4 และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 2 ของประโยคที่ 5

5.1.7.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ ใช้เสียงหนักเสียงเบา ในห้องที่ 7 คำว่า เมื่อ เพื่อวางคำร้องอย่างนุ่มนวล

ประโยคที่ 2 พบการครั่นเสียง ในห้องที่ 2 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน และพบการใช้เสียงหนักเสียงเบา ในห้องที่ 8 คำว่า นั้น เพื่อวางคำร้องอย่างนุ่มนวล

ประโยคที่ 3 พบการ ใช้เสียงหนักเสียงเบา ในห้องที่ 3 คำว่า มโนห์ เพื่อวางคำร้องอย่างนุ่มนวล

ประโยคที่ 4 พบการครั่น ในห้องที่ 4 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน และพบการใส่หางเสียงในห้องที่ 8 คำว่า สมประสงค์ เพื่อผันคำร้องให้ชัดเจน

ประโยคที่ 5 พบการใส่หางเสียงในห้องที่ 1

จากการวิเคราะห์เพลงลมหวน คำกลอนที่ 1 พบว่าใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง เนื่องจากพิจารณาตามบทละครพบว่าเป็นบทของนางมโนราห์ ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เพลงลมหวนใช้ผู้หญิงขับร้องเนื่องจากเป็นเพลงที่บรรจุในบทละครที่กล่าวถึงนางมโนราห์ที่มีความยินดีที่จะได้พบกับพระสุธน ใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ ใช้ผู้ขับร้องหญิงทั้งหมด” การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือต้นบท จำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป” การดำเนินทำนองทางขับร้อง ผู้ขับร้องต้องใช้น้ำเสียงที่นุ่มนวล ไม่กระแทกเสียง ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจนโดยการประคบคำร้อง ลูกคู่ต้องออกเสียงคำร้องให้พร้อมเพรียงกัน ชัดเจนถูกต้องตามอักขระวิธี ใช้น้ำเสียงที่เข้มแข็งแต่ต้องร้องประคบคำร้องให้มีความนุ่มนวลในการวางคำร้องและต้องหายใจให้พร้อมเพรียงกัน พบการใช้เสียงหนักเบา คำว่า เมื่อนั้น และคำว่า มโนห์รา เพื่อวางคำร้องอย่างนุ่มนวล พบการครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะและมีชั้นเชิงมากขึ้น และพบการใช้หางเสียงเพื่อผันเสียงคำร้องให้ชัดเจน พบช่วงหายใจ 8 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้นบทหายใจ 4 ช่วง และลูกคู่หายใจ 4 ช่วง ผู้ขับร้องต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรคเพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง ลูกคู่ควรหายใจให้พร้อมเพรียงกันเพื่อให้เสียงร้องที่เปล่งมีความกลมกลืนเป็นเสียงเดียวกัน

วิเคราะห์การขับร้องเพลงลมหวน คำกลอนที่ 2

ประโยคที่ 1

- - - ซ	- - - ล	- ซ ลล	- - ล ซ	ลท ลซ ลท	- - ร ล	ท ล - ม	- ซ ซ -
- - - กราบ	- - - ก้ม	- - บังคม	- - บาท -	อืออื้ออืออื่เออ	- - ฮึเงอ	ฮะเอย - บิ	- ตุรงค์ -
- ท - ล	ล ล - ท	ท ท - ร	ร ร - ม	- ฟ - ล	- ฟ - ม	ม ม - ร	ร ร - ท
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง – ทั่ง	- ติง – ติง	- ทั่ง – ติง	- ติง – ทั่ง

ประโยคที่ 2

- - - ทล	- ร - ล	- - - ซ	- ล - -	- ร - ม	-ซม รท	- ร - ล	- - ท ล
- - - โฉม	-ฮึ- ยงค์	- - - กราบ	- ทูล - -	- เออ- เออ	-เฮอะเออเอิงเงย	-ฮึ- มู	- - ลิกา
- ท - ล	ล ล - ท	ท ท - ร	ร ร - ม	- ล - ร	- ม - ฟ	- ท ล ฟ	- ม - ร
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
-ติง-ติง	ทั่งติง-ทั่ง	ติงทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-ติง-ทั่ง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ทั่ง

ประโยคที่ 3

- - - ท	- ลซ - -
- - - ฮื้อ	-อืออื๋อ - -

จากการวิเคราะห์เพลงลมหวน คำกลอนที่ 2 พบว่า มี 3 ประโยค วิเคราะห์ในแต่ละประโยคได้ดังนี้

5.1.7.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ต้นบทร้องตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 2 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 3 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-2

5.1.7.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ร้องคำว่า กราบ ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียงซอล ร้องคำว่า ก้ม ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียงลา ร้องคำว่า บังคม ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียงลา ร้องคำว่า บาท ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียงซอล ห้องที่ 5-7 เป็นการเอื้อนปิดคำว่า บาท ตรงกับเสียงลา แล้วร้องคำว่า บิ ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียงมี และร้องคำว่า ตุรงค์ ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียงซอล

ประโยคที่ 2 ร้องคำว่า โฉม ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียงลา ร้องคำว่า ยงค์ ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียงลา ร้องคำว่า กราบ ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียงซอล ร้องคำว่า ทูล ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 5-7 เป็นการเอื้อนปิดคำว่า ทูล ตรงกับเสียงเร แล้วร้องคำว่า มู ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง ลา และร้องคำว่า ลิกา ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียงลา

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 1 และ 2 เป็นการเอื้อนปิดคำว่า ลิกา ตรงกับเสียงซอล

5.1.7.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงหายใจที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า กราบ ในห้องที่ 1 ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 7 และช่วงหายใจที่ 2 ในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า บิ ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 8

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ก่อนการร้องคำว่า โฉม ในห้องที่ 1 ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 4 โดยในห้องที่ 5-8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 3

ประโยคที่ 3 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องจากประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ก่อนการร้องทำนองเอื้อน ในห้องที่ 5 ของประโยคที่ 2 ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 2 ของประโยคที่ 3

4) กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ ใช้เสียงหนักเสียงเบา ในห้องที่ 1 คำว่า กราบ ห้องที่ 2 คำว่า ก้ม ห้องที่ 4 คำว่า บาท เพื่อแสดงอารมณ์ให้สอดคล้องกับตัวละครที่แสดงความอ่อนน้อม และพบการครั่นเสียง ในห้องที่ 7 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

ประโยคที่ 2 พบการใส่หางเสียงในห้องที่ 2 เพื่อผันคำร้องคำว่า โฉม และห้องที่ 7 และใช้ตกแต่งทำนอง และพบการครั่น ในห้องที่ 6 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

ประโยคที่ 3 ไม่พบกลวิธี

จากการวิเคราะห์เพลงลมหวน คำกลอนที่ 2 พบว่าใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง เนื่องจากพิจารณาตามบทละครพบว่าเป็นบทของนางมโนราห์ ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เพลงลมหวนใช้ผู้หญิงขับร้องเนื่องจากเป็นเพลงที่บรรจุในบทละครที่กล่าวถึงนางมโนราห์ที่มีความยินดีที่จะได้พบกับพระสุธน ใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ ใช้ ผู้ขับร้องหญิงทั้งหมด” การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือต้นบท จำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป” การดำเนินทำนองทางขับร้องผู้ขับร้องต้องใช้น้ำเสียงที่นุ่มนวล ไม่กระแทกเสียง ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจนโดยการประคบคำร้อง ลูกคู่ต้องออกเสียงคำร้องให้พร้อมเพรียงกัน ชัดเจนถูกต้องตามอักขระวิธี ใช้น้ำเสียงที่เข้มแข็งแต่ต้องร้องประคบคำร้องให้มีความนุ่มนวลในการวางคำร้อง และต้องหายใจให้พร้อมเพรียงกัน พบการใช้เสียงหนักเบา คำว่า กราบก้ม และคำว่า บาท เพื่อแสดงอารมณ์ให้สอดคล้องกับตัวละครมโนห์ราที่แสดงความอ่อนน้อมต่อท้าวทุมราชและพระมเหสี พบการครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะและมีชั้นเชิงมากขึ้น และพบการใช้หางเสียง เพื่อผันเสียงคำร้องให้ชัดเจน พบช่วงหายใจ 4 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้นบทหายใจ 2 ช่วง และลูกคู่หายใจ 2 ช่วง ผู้ขับร้องต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรคเพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง ลูกคู่ควรหายใจให้พร้อมเพรียงกันเพื่อให้เสียงร้องที่เปล่งมีความกลมกลืนเป็นเสียงเดียวกัน

จากการวิเคราะห์เพลงลมหวนที่ใช้ประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตร พบว่าทำนองทางร้องกับทำนองหลักมีลูกตกระดับเสียงเดียวกันในประโยคที่ 1 เท่านั้น ตั้งแต่ประโยคที่ 2 เป็นต้นไปทำนองทางขับร้องและทำนองหลักทางดนตรีมีระดับเสียงของลูกตก

ไม่ตรงกัน เนื่องจากเพลงลมหวนในท่อนแรกทำนองหลักทางดนตรีมี 5 จังหวะ แต่ทำนองทางขับร้องมี 4 จังหวะ โดยทางขับร้องนั้นได้ตัดจังหวะที่ 2 ของทำนองหลักทางดนตรีออกไป ดังนี้

ตัวอย่างเพลงลมหวน ท่อน 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- ซ - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - เมื่อ	- - - เอย
- - - ท	- ร ร ร	- - - ม	- ร ร ร	- ท - ล	- ซ - ร	- - ม ฟ	- ซ - ล
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
-ทั่ง-ติง	-โจ๊ะ- จ๊ะ	-โจ๊ะ- จ๊ะ	-โจ๊ะ- จ๊ะ	-ติง- ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ล	- ล - ล	- ฟ ฟ ฟ	- ล - ม	- ฟ - ม	- ร - ม	- ฟ ฟ ฟ	- ล - ม
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

ประโยคที่ 3

- - -รท	- ล ทล ท	- ลซ - ล	-ท ลซ ลด	- - - -	- - - -	- - - ร	- ด - ร
- - ฮึเงอ	เออ ฮะเอิงเงอ	เออเอ่อ-เออ	-เห้อเออเอ่อเอย	- - - -	- - - -	- - - เมื่อ	- - - นั้น
- ล - ฟ	- ม - ร	ร ร - ม	ม ม - ฟ	- ซ - ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	- ซ - ล
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

ประโยคที่ 4

- ม - ร	- ร - -	- - - มม	- - - ม	- - - -	- - - ร	- ด - ร	- - - ร͡ม
- อือ - หื้อ	- อือ - -	- - - มโนห์	- - - รา	- - - -	- - - ชื่น	- - - ชม	- - - อือหื้อ
- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

ประโยคที่ 5

- - รด	- - - ด	- - รด	ทลทล ล	- - - -	- - - -	- - - ล	- ร ลล
- - ออื่อ	- - - เออ	- - หีเงือ	เออหะเอิงเงย	- - - -	- - - -	- - - สม	- ประสงค์
- - - ซ	- - - ล	- ล - ล	- - - ม	- ฟ - ม	- ร - ม	- ท ล ฟ	- ม - ร
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง - ทั่ง	- ติง - ติง	- ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

- - ร ล	- ท ล ซ
- - หื้ออือ	- หื้ออออื่อ

จากตารางโน้ตข้างต้นพบว่า ในประโยคที่ 2 ปรากฏทำนองหลักดนตรีทางดนตรีเพียงอย่างเดียว ไม่มีการบรรจุทางขับร้อง สันนิษฐานได้ว่าทำนองหลักนี้ไม่สะดวกต่อการบรรจุเนื้อร้อง ทัศนีย์ ขุนทอง (2561, 5 มิถุนายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เพลงทั่วไปที่ใช้บรรจุในการแสดงนั้นจะนิยมใช้เพลงที่มีลักษณะเป็น 2 จังหวะ 4 จังหวะ หรือ 6 จังหวะ ไม่นิยมนำเพลงที่มี 5 จังหวะมาบรรจุทางขับร้อง รวมถึงเพลงที่มี 3 ท่อนก็นิยมตัดออกหนึ่งท่อนเพื่อสะดวกต่อการบรรจุบทกลอนซึ่งส่วนมากเป็นกลอนแปดหรือกลอนบทละคร อีกทั้งรูปแบบของเพลงประกอบการแสดง (โดยเฉพาะละครนอก) ต้องการความกระชับในเนื้อหาทำนอง จึงไม่สมควรใช้เพลงที่มีลักษณะเอื้อนที่มีจำนวนมาก แต่เนื่องจากเพลงลมหวนเป็นเพลงที่ถูกบรรจุมาตั้งแต่ครั้งโบราณ ดังนั้นจึงปฏิบัติขับร้องโดยตัดทำนองบางส่วนออกไป เพื่อให้สะดวกต่อการบรรจุคำร้องที่มีลักษณะเป็นกลอนแปดหรือกลอนบทละครลงในทำนองเพลง”ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ทำนองทางขับร้องและทำนองหลักทางดนตรีมีลูกตกเสียงที่ไม่ตรงกันแนวทางการบรรเลงและขับร้องเพลงลมหวน ในการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา จึงให้ปี่พาทย์ มีหน้าที่บรรเลงส่งร้องและรับร้องโดยยึดระดับเสียงของทางขับร้องเป็นหลักจึงไม่มีปัญหาในการปฏิบัติการบรรเลงและขับร้องในเพลงนี้

การขับร้องเพลงลมหวนใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง วิธีการขับร้องแบบต้นบทลูกคู่หมายถึง การขับร้องที่แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ ต้นบท 1 คน และลูกคู่มากกว่า 2 คนขึ้นไป โดยคำกลอนที่ 1 ต้นบทจะขับร้องประโยคที่ 1-2 และลูกคู่จะร้องรับในประโยคที่ 3-4 ในคำกลอนที่ 2 ต้นบทจะขับร้องประโยคที่ 1 และลูกคู่จะร้องรับในประโยคที่ 2 พบช่วงการหายใจทั้งหมด 11 ช่วงหายใจ โดยการขับร้องคำกลอนที่ 1 พบช่วงหายใจ 7 ช่วง และการขับร้องคำกลอนที่ 2 พบช่วงหายใจ 4 ช่วง โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อนและคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง กลวิธีการขับร้องที่พบ ได้แก่ การครั่นเสียง ในช่องว่างระหว่างเสียงเอื้อนเพื่อเพิ่มความไพเราะและชั้นเชิงในการขับร้อง การใช้เสียงหนักเบา คำว่า “กราบก้ม” เพื่อแสดงกิริยาของนางมโนห์ราที่มีความยินดีและแสดงความนอบน้อมต่อท้าวทุมราชและพระมเหสี และการใช้หางเสียงเพื่อผันเสียงคำร้องคำว่า ประสงค์ และคำว่า โฉม ให้ชัดเจน

การขับร้องเพลงลมหวน การออกเสียงผู้ขับร้องต้องออกเสียงอย่างเต็มกำลังเสียง โดยการวางคำร้องให้นุ่มนวลอ่อนโยนเนื่องจากเป็นบทของนางมโนห์รา มีการใช้เสียงหนักเบาเพื่อสร้างอารมณ์ให้สอดคล้องกับตัวละคร การขับร้องในคำกลอนที่ 1 ต้องใช้เสียงสูงในการขับร้องและใช้ลมหายใจมาก วิธีการหายใจผู้วิจัยใช้วิธีแขม่วท้องเพื่อกักเก็บลมหายใจทำให้ลมหายใจยาวขึ้นและสามารถเปล่งเสียงสูงได้ดี และต้องหายใจให้ถูกต้องตามวรรคการเอื้อนและวรรคการหายใจ ผู้ขับร้องควรมีน้ำเสียงที่นุ่มนวลอ่อนโยน ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน ร้องตรงจังหวะและถูกต้องครบถ้วน และไม่ควรใส่อารมณ์มากเกินไปเพราะเป็นบทบรรยายเรื่องราว

5.1.8 เพลงการเวก

เพลงการเวกหรือเพลงการเวกตัวผู้ เป็นเพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา ประเภทหน้าทับปรบไก่มี 2 ท่อน ท่อนละ 4 จังหวะ (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 641) ใช้ขับร้องสำหรับบทดำเนินเรื่องทั่วไป โดยใช้กับตัวละครที่เป็นตัวเอกหรือตัวละครที่มีวรรณะกษัตริย์ เพลงการเวกที่ปรากฏในการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา เป็นบทบรรยายถึงพระสุธนหลังจากได้เดินทางติดตามนางมโนห์รามาถึงนครไกรลาศและมาเข้าเฝ้าท้าวทุมราชกับพระมเหสี

โครงสร้างเพลงการเวก คำกลอนที่ 1 ขับร้องในทำนองเพลงท่อนที่ 1 และคำกลอนที่ 2 ขับร้องในทำนองเพลงท่อนที่ 2 โดยทำนองหลักและทำนองทางขับร้องมีความสัมพันธ์กันอย่างเหมาะสม กล่าวคือทำนองทางขับร้องคำกลอนที่ 1 ตรงกับเสียง ซอล สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรีตรงกับเสียง ซอล ทำนองทางขับร้องคำกลอนที่ 2 ตรงกับเสียง โด สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรี ตรงกับเสียง โด เมื่อพิจารณาโน้ตทำนองทางขับร้องกับโน้ตทำนองหลักทางดนตรีพบว่าโน้ตลูกตกของทางขับร้องจะปรากฏหลังลูกตกของทำนองหลักทางดนตรีเสมอ

บทร้องเพลงการเวก มีดังนี้

คำกลอนที่ 1 เมื่อนั้น พระสุธนปรีดิ์เปรมเกษมสันต์

คำกลอนที่ 2 เข้ามากราบก้มบังคมคัล สองอค์ทรงธรรม์ธิบดี

วิเคราะห์เพลงการเวกสองชั้น คำกลอนที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- ฟ - ซ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - เมื่อ	- - - เอย
- - - ล	- ด ด ด	- - - ร	- ด ด ด	- ซ - ม	- ร - ด	ด ด - ล	ล ล - ซ
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-โจ๊ะ-ติง	-ติง-ทั่ง

ประโยคที่ 2

- - - ซ	ล ซฟ - ม	รด - รฟ	- - - ซ	- - - ล	ซฟ - ซท	- - - ด	- ท - ดร
- - - เออ	เอ้อเออเอิง เงอ	เออเอ่อ-เออ	- - - เอย	- - - ฮื้อ	อืออื่อ-อื้อ	- - - เมื่อ	- - - นั้น
- ล ด ซ	ล ซ ฟ ม	ร ด ร ม	- ฟ - ซ	- ฟ ม ร	- ม -ซ	- ม - ฟ	- ซ ล - ด
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
-ติง-ติง	ทั่งติง-ทั่ง	ติงทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-ติง-ทั่ง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ทั่ง

ประโยคที่ 3

- - - ด	- รด - -	- - - ร	- - ด ด	- - รม	- ซม รม	รด -ซ	- - - ซ
- - - อือ	- ฮือ - -	- - - พระ	- - สุ ธน	- - - เออ	-เฮอะเออ เอิงเง้อ	เออเอ่ย -ปรี	- - - เปรม
- - - ล	- ด ด ด	- - - ร	- ด ด ด	- ซ - ม	- ร - ด	ด ด - ล	ล ล – ซ
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ทั่ง – ติง	-โจ๊ะ - จ๊ะ	-โจ๊ะ - จ๊ะ	-โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง- ทั่ง	- ติง – ติง	-ทั่ง - ติง	- ติง - ทั่ง

ประโยคที่ 4

- - - ซ	ลซฟ - ม	รด - รฟ	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - ลล	- ด - ล
- - - เออ	เฮ้อเออเอิง เงอ	เออเอ่อ -เออ	- - - เอย	- - - -	- - - -	- - เกษม	- ฮึ-สันต์
- ล ด ซ	ล ซ ฟ ม	รด รม	- ฟ - ซ	- ฟ - ซ	- ล - ด	- ม ร ด	- ล - ซ
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
-ติง-ติง	ทั่งติง-ทั่ง	ติงทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-ติง-ทั่ง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ทั่ง

ประโยคที่ 1 คำกลอนที่ 2

- - ด ซ	- - - ซ
- - ฮึ อือ	- - - -
- - - -	- - - -
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ
- ทั่ง – ติง	-โจ๊ะ - จ๊ะ

จากการวิเคราะห์เพลงการเวก ท่อน 1 คำกลอนที่ 1 พบว่า มี 4 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ดังนี้

5.1.8.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 2 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 3 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 4 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

5.1.8.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1-6 ยังไม่มีการบรรจุทำนองร้อง เนื่องจากคำร้องมีลักษณะเป็นกลอนบทละครที่ขึ้นต้นด้วยคำตัด (เมื่อนั้น, บัดนั้น) จึงมีดนตรีบรรเลงนำมาก่อนเริ่มร้องคำว่า เมื่อ ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียงซอล และร้องคำว่า นั้น ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียงซอล

ประโยคที่ 2 มีการร้องทำนองเอื้อนตั้งแต่ห้องที่ 1-6 ตรงกับเสียง ที จากนั้นร้องคำว่า เมื่อ ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียงที และคำว่า นั้น ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียงโด

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 1 และห้องที่ 2 เป็นเอื้อนที่ใช้ปิดคำร้อง คำว่า นั้น ในประโยคที่ 2 จากนั้นในห้องที่ 3 ร้องคำว่า พระ ตรงกับเสียง เร ห้องที่ 4 ร้องคำว่า สุธน ตรงกับเสียง โด ห้องที่ 5 และ 6 ร้องทำนองเอื้อน จากนั้นในห้องที่ 7 ร้องคำว่า ปรี ตรงกับเสียง ซอล และในห้องที่ 8 ร้องคำว่า เปรม ตรงกับเสียง ซอล

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ร้องทำนองเอื้อน ตรงกับเสียงซอล แล้วลากเสียงยาวไปถึงห้องที่ 6 ในห้องที่ 7 ร้องคำว่า เกษม ตรงกับเสียง ลา และในห้องที่ 8 ร้องคำว่า สันต์ ตรงกับเสียงซอล ซึ่งปรากฏอยู่ในประโยคที่ 1 ของคำกลอนที่ 2

5.1.8.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า เมื่อ สิ้นสุดช่วงหายใจในห้องที่ 8 ร้องคำว่า นั้น

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 6 เป็นการร้องทำนองเอื้อน ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า เมื่อ ไปถึงห้องที่ 8 แล้วลากเสียงต่อไปในประโยคที่ 3

ประโยคที่ 3 ในห้องที่ 1 และ 2 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องจากประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงหายใจที่ 1 เริ่มในห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 7 และช่วงหายใจที่ 2 เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า ปรี และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 8

ประโยคที่ 4 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 6 เป็นการร้องทำนองเอื้อน ช่วงที่ 2 เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า เกษม และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 8 คำว่า สันต์ สิ้นสุดช่วงหายใจในห้องที่ 2 ของประโยคที่ 1 ในคำกลอนที่ 2

5.1.8.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 7 คำว่า “เมื่อ” เพื่อให้คำร้องชัดเจน

ประโยคที่ 2 พบการ กลืนเสียง ในระหว่างห้องที่ 2 และห้องที่ 3 เพื่อให้เกิดความพลิ้วไหวในทำนองขับร้อง

ประโยคที่ 3 พบการครั่นเสียง ในระหว่างห้องที่ 5 และห้องที่ 6 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

ประโยคที่ 4 พบการ กลืนเสียง ในระหว่างห้องที่ 2 และห้องที่ 3 เพื่อให้เกิดความพลิ้วไหวในทำนองขับร้อง พบการใช้เสียงหนักเบา ในห้องที่ 7 คำว่า เกษม เพื่อให้สอดคล้องกับบทบาทของตัวละครที่มีความยินดีที่ได้พบผู้เป็นที่รัก และพบการใช้หางเสียง ในห้องที่ 8 และห้องที่ 2 ในประโยคที่ 1 ของ คำกลอนที่ 2 เพื่อผันเสียง คำว่า เกษมสันต์

จากการวิเคราะห์เพลงการเวก คำกลอนที่ 1 พบว่าใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยใช้ผู้ขับร้องชาย เนื่องจากพิจารณาตามบทละครพบว่าเป็นบทของพระสุธน ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เพลงการเวกใช้ผู้ชายขับร้อง เนื่องจากเป็นเพลงที่บรรจุในบทละครที่กล่าวถึงพระสุธนเป็นเพลงเปิดตัวของพระสุธนที่เข้ามาถึงนครปัญจาล ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวโดยผู้ขับร้องชาย” การดำเนินทำนองทางขับร้อง สิทธิพงษ์ กลับโต (2562, 13 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “ผู้ขับร้องเพลงการเวกมีน้ำเสียงที่นุ่มนวล ไม่แข็งกร้าว การออกเสียงควรวางคำร้องอย่างนุ่มนวล ต้องบังคับเสียงให้นิ่งไม่สั่นเครือ ต้องเปิดปาก (อ้าริมฝีปาก) ออกเสียงคำร้องและการเอื้อนให้ชัดเจน” เมื่อวิเคราะห์การขับร้องพบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า เมื่อ ให้ชัดเจนเพราะเป็นคำร้องคำแรกของเพลงต้องให้ผู้ชมฟังแล้วเข้าใจว่ากล่าวถึงตัวละครใด วิเคราะห์ทำนองเอื้อนพบการ กลืนเสียง เป็นกลวิธีที่ทำให้ทำนองการขับร้องมีความพลิ้วไหวและนุ่มนวล เพื่อให้เหมาะกับบทบาทของตัวละคร พบการใช้เสียงหนักเบา คำว่า เกษม เพื่อแสดงความอ่อนโยนให้สอดคล้องกับบทบาทของตัวละครที่มีความยินดีที่ได้พบผู้เป็นที่รัก และพบการใช้หางเสียงเพื่อผันเสียงคำร้องคำว่า เกษมสันต์ ให้ชัดเจน พบช่วงหายใจ 7 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์เพลงการเวก คำกลอนที่ 2

ประโยคที่ 1

- - ด ซ	- - - -	- - - ซ	- ฟ ซ -	ลซฟ-ซล	- - ดซ	ลซ - มร	- ม ม ม
- - ฮึ อือ	- - - -	- - - เข้า	- - มา -	ฮื้ออืออื่อ-เออ	- - ฮึ้งเงอ	เฮอะเอย-ก(ราบ	- อือ - ก้ม
- - - ฟ	- ซ ซ ซ	- - - ล	- ซ ซ ซ	- ล - ด	- ล - ซ	ซ ซ – ฟ	ฟ ฟ – ม
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง – ทั่ง	- ติง – ติง	- ทั่ง – ติง	- ติง – ทั่ง

ประโยคที่ 2

รด ม ซม	รมร - ม	รด - ร	มรด - รฟ	- - - ซ	- ฟม ฟซฟ	- ด - ซ ซ	- - - ซ
(ก้ม)เออ ฮึ้งเงอ	เออเฮอะเอิง-เง้อ	เออเอ่อ-เออ	เฮ้อเออเอ่อ-เอย	- - - ฮึ้อ	อืออื่อ-อืออึ๋อือ	- ฮึ - บังคม	- - - คัล
- ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ซ - ด	- ด ร ม	- ฟ - ซ	ล ซ ฟ ม	ร ด ร ม	ร ม ฟ ซ
- - -ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
-ติง-ติง	ทั่งติง-ทั่ง	ติงทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-ติง-ทั่ง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ทั่ง

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - -	- - - ซล	- ด - ซ	- ลซฟ ซล	- - ด ซ	ลซ - ม	- - - ม
- - - -	- - - -	- - - สอง	- ฮึ - องค์	ฮึ้ออืออื่-เออ	- - ฮึ้งเงอ	เฮอะเอย-ทรง	- - - ธรรม์
- - - ฟ	- ซ ซ ซ	- - - ล	- ซ ซ ซ	- ล - ด	- ล - ซ	ซ ซ - ฟ	ฟ ฟ - ม
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง – ทั่ง	- ติง – ติง	- ทั่ง – ติง	- ติง – ทั่ง

ประโยคที่ 4

- - - ซม	รมร - ม	รด – ร	มรด - รม	- - - -	- - ซ	- - - ม	- - ร ร
- - ฮึ้งเงอ	เออเฮอะเอิง-เง้อ	เออเอ่อ - เออ	เฮ้อเออเอ่อ-เอย	- - - -	- - ฮึ	- - - ธิป	- - บ ดี
- ล ซ ม	ซ ม ร ด	ด ด – ร	ร ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	ม ม – ร	ร ร – ด
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
-ติง-ติง	ทั่งติง-ทั่ง	ติงทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-ติง-ทั่ง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ทั่ง

ประโยคที่ 4 (ต่อ)

- - - ม	- รด - -
- - - ฮึ้อ	-อืออื่อ- -
- - - -	- - - -
- - - -	- - - -
- - - -	- - - -

จากการวิเคราะห์เพลงการเวก ท่อน 2 คำกลอนที่ 2 พบว่า มี 4 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ดังนี้

5.1.8.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 2 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 3 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 4 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

5.1.8.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1-2 เป็นเสียงเอื้อนที่ปิดคำร้องคำว่า สันต์ ที่มาจากห้องที่ 8 ในประโยคที่ 4 คำกลอนที่ 1 ห้องที่ 3 ร้องคำว่า เข้า ห้องที่ 4 ร้องคำว่า มา ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 6 เป็นการร้องทำนองเอื้อน ห้องที่ 7 ร้องคำว่า กราบ และห้องที่ 8 ร้องคำว่า ก้ม ตรงกับเสียง มี

ประโยคที่ 2 มีการร้องทำนองเอื้อนตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 6 เป็นการร้องทำนองเอื้อนตรงกับเสียง โด จากนั้นร้องคำว่า บังคม ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียงซอล และคำว่า คัล ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียงซอล แล้วลากเสียงไปถึงห้องที่ 2 ในประโยคที่ 3

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 1 และห้องที่ 2 เป็นการลากเสียงมาจากห้องที่ 8 คำว่า คัล ในประโยคที่ 2 จากนั้นในห้องที่ 3 ร้องคำว่า สอง ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 4 ร้องคำว่า องค์ ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 5 และ 6 ร้องทำนองเอื้อน จากนั้นในห้องที่ 7 ร้องคำว่า ทรง ตรงกับเสียง มี และในห้องที่ 8 ร้องคำว่า ธรรม์ ตรงกับเสียง มี

ประโยคที่ 4 มีการร้องทำนองเอื้อนตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 6 ตรงกับเสียง ซอล จากนั้นร้องคำว่า ธิป ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียงซอล และคำว่า บดี ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียงเร แล้วเอื้อนเสียงต่อไปอีก 2 ห้อง ตรงกับเสียงโด

5.1.8.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ในห้องที่ 3 ก่อนการร้องคำว่า เข้า ถึงห้องที่ 7 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า กราบ สิ้นสุดช่วงหายใจในห้องที่ 1 ของประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 7 เป็นการร้องทำนองเอื้อน ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า บังคม ไปถึงห้องที่ 8 แล้วลากเสียงต่อไปในห้องที่ 2 ประโยคที่ 3

ประโยคที่ 3 ในห้องที่ 1 และ 2 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องจากประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงหายใจที่ 1 เริ่มในห้องที่ 3 ก่อนร้องคำว่า สอง ถึงห้องที่ 7 และช่วงหายใจที่ 2 เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า ทรง สิ้นสุดช่วงหายใจในห้องที่ 8

ประโยคที่ 4 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 6 เป็นการร้องทำนองเอื้อน ช่วงที่ 2 เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า ธิป และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 8 คำว่า บดี สิ้นสุดช่วงหายใจในห้องที่ 2 ของประโยคที่ 4 (ต่อ)

5.1.8.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ ครั่นเสียง ในห้องที่ 6 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

ประโยคที่ 2 พบการครั่นเสียง ในระหว่างห้องที่ 2 และห้องที่ 6 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อนและพบการใช้หางเสียง ในห้องที่ 7 เพื่อตกแต่งทำนอง

ประโยคที่ 3 พบการ ใช้หางเสียง ในห้องที่ 4 เพื่อผันเสียงคำร้องคำว่า สอง ให้ชัดเจน และพบการครั่นเสียง ในห้องที่ 7 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

ประโยคที่ 4 พบการ ครั่นเสียง ในห้องที่ 2 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อนและพบการใช้หางเสียง ในห้องที่ 6 เพื่อตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะ

จากการวิเคราะห์เพลงการเวก คำกลอนที่ 2 พบว่าใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวโดยใช้ผู้ขับร้องชาย เนื่องจากพิจารณาตามบทละครพบว่าเป็นบทของพระสุธน ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เพลงการเวกใช้ผู้ชายขับร้อง เนื่องจากเป็นเพลงที่บรรจุในบทละครที่กล่าวถึงพระสุธนเป็นเพลงเปิดตัวของพระสุธนที่เข้ามาถึงนครปัญจาล ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยผู้ขับร้องชาย” การดำเนินทำนองทางขับร้อง สิทธิพงษ์ กลับโต (2562, 13 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องท่อน 2 ใช้ลมหายใจในการขับร้องมากขึ้น เนื่องจากทำนองเพลงมีเสียงสูง ผู้ขับร้องมีวิธีการหายใจโดยหายใจเข้าแล้วแขม่วท้องเพื่อกักเก็บลม จะช่วยให้มีลมหายใจที่ยาวขึ้นสามารถทำเสียงสูงได้ดี นอกจากนี้ต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจนด้วย” เมื่อวิเคราะห์การขับร้องพบการครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อนให้มีความไพเราะและมีชั้นเชิงมากขึ้น และพบการใช้หางเสียงเพื่อผันเสียงคำร้องและตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะ พบช่วงหายใจ 7 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

จากการวิเคราะห์เพลงการเวกสองชั้น ที่ใช้ประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตร พบว่าทำนองทางขับร้องมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักได้อย่างเหมาะสม กล่าวคือ ทำนองทางขับร้องคำกลอนที่ 1 ตรงกับเสียง ซอล สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรี ตรงกับเสียง ซอล รูปแบบการขับร้องคือ การขับร้องเดี่ยวโดยผู้ขับร้องชายทั้ง 2 คำกลอน พบช่วงหายใจทั้งหมด 15 ช่วงการหายใจ โดยการขับร้องคำกลอนที่ 1 พบช่วงหายใจ 7 ช่วง การขับร้องคำกลอนที่ 2 พบช่วงหายใจ 8 ช่วง โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามวรรคของคำร้อง ไม่หายใจระหว่างคำร้อง กลวิธีการขับร้องที่พบ ได้แก่ การครั่นเสียง ในช่องว่างระหว่างเสียงเอื้อน การใช้เสียงหนักเบา คำว่า เกษม เพื่อแสดงกิริยาของพระสุธนที่มีความยินดี และการใช้หางเสียงเพื่อผันเสียงคำร้องคำว่า เกษมสันต์ และคำว่า สอง ให้ชัดเจน

เพลงการเวกสองชั้นเป็นบทที่กล่าวถึงพระสุธนมีความยินดีที่จะได้พบกับนางมโนห์รา การแบ่งวรรคคำร้องยึดตามความหมายของบทละครเป็นหลัก การออกเสียงของผู้ขับร้องต้องเปล่งเสียง

อย่างเต็มกำลังเสียง ออกเสียงคำร้องให้หมดจด ชัดเจน เพื่อให้ทราบเรื่องราวในบทประพันธ์นั้น ๆ การหายใจในการขับร้องจะใช้วิธีการแขม่วท้องเพื่อกักเก็บลมได้มากขึ้น ทำให้สามารถร้องทำนองที่มีการลากเสียงยาวได้อย่างสม่ำเสมอ กลวิธีในการขับร้องจะใช้เสียงหนักเสียงเบาในการสร้างอารมณ์ให้ตัวละคร เช่น การทำเสียงอ่อนหวานในคำว่า เกษมสันต์ ลักษณะการร้องเพลงการเวกคือการวางคำร้องให้นุ่มนวลเพื่อแสดงความนอบน้อมอ่อนโยนให้เหมาะสมกับบทบาทของพระสุธน ผู้ขับร้องเพลงการเวกต้องเป็นผู้ที่มีน้ำเสียงนุ่มนวลในการขับร้องผู้ขับร้องต้องแม่นยำในบทร้องและต้องดูตัวละคร เพื่อขับร้องให้สอดคล้องไปตามอารมณ์ของตัวละครและจังหวะของการแสดง แต่ไม่ควรใส่อารมณ์มากเกินไป เพราะเป็นบทบรรยายเรื่องราว

5.1.9 เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว

เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว ประเภทหน้าทับปรบไก่ เป็นเพลงท่อนเดียว 6 จังหวะ ใช้บรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงละคร (ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์, สัมภาษณ์, น.58) ใช้ขับร้องสำหรับบทดำเนินเรื่องทั่วไป เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว ที่ปรากฏในการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา เป็นบทบรรยายถึงท้าวทุมราชเมื่อได้พบพระสุธนเป็นครั้งแรก

โครงสร้างเพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียวเป็นเพลงท่อนเดียว หมายถึง มีทำนองหลักทางดนตรีและทำนองทางขับร้องเพียงทำนองเดียว ลักษณะการขับร้องเป็นการร้องสอดดนตรี หมายถึงมีทำนองดนตรีบรรเลงสลับกับการขับร้อง เมื่อพิจารณาทำนองหลักและทำนองทางขับร้องของเพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียวพบว่ามีความสัมพันธ์กันอย่างเหมาะสม กล่าวคือทำนองทางขับร้องลูกตกตรงกับเสียง ซอลสอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรีตรงกับเสียง ซอล

บทร้องเพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว มีดังนี้

คำกลอนที่ 1	เมื่อนั้น	องค์ท้าวทุมราชเรืองศรี
คำกลอนที่ 2	เห็นบุรุษแรกรุ่นสุนทรี	เข้ามาอัญชลีภูวไนย
คำกลอนที่ 3	นี่หรือพระสุธนยุพราช	ช่างองอาจงามสง่าจะหาไหน
คำกลอนที่ 4	ที่เคยกริ้วก็ระงับดับไป	สนทนาปราศรัยด้วยไมตรี

ตารางแสดงทำนองเพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียวพบว่า ทำนองหลักทางดนตรีที่เป็นทำนองขึ้นต้นจะปรากฏในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 6 ของประโยคที่ 3 เนื่องจากผู้วิจัยต้องการนำเสนอให้เห็นทำนองการขับร้องโดยเปรียบเทียบกับจังหวะหน้าทับเป็นสำคัญ

วิเคราะห์เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว คำกลอนที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - ซ	- ด – รม	- - - ม	- ซ – ล	- ด - ซ	- ม – ซ
- - - -	- - - -	- - - เมื่อ	- - - เอย	- - - เอ่อ	-เออ-เอย	- ฮึ - เมื่อ	- - - นั้น
- - - -	- ซ - ม	- - ซ ร	ม ด ร ม	- ด ร ม	- ซ – ล	- ร – ด	- ล – ซ
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - ติงทั่ง	- ติง - -	- ติงทั่งติง	- ทั่งติงทั่ง	- - ติงทั่ง	- ติง - -	- ติงทั่งติง	- ทั่งติงทั่ง

ประโยคที่ 2

- ล – ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- ร – ซ	- ร – ด	- - ด ด
-(นั้น)-อือ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - องค์	- ท้าว - -	- อือ - ทุม	- -(ม)ราช
- - - -	- ล – ซ	- ล ซ ม	- ร – ด	- ม ซ ล	- ด – ร	- ม – ร	- ด – ล
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - ติงทั่ง	- ติง - -	- ติงทั่งติง	- ทั่งติงทั่ง	- - ติงทั่ง	- ติง - -	- ติงทั่งติง	- ทั่งติงทั่ง

ประโยคที่ 3

- ล - ดล	- ซ – ล	-ซม - -	- ซ - ล	- ด ซ - ซ	- - - -	- - - -	- - - -
-(ราช)-ฮึ้งเงอ	- เอิง-เง้อ	-เออเอ่ย- -	-เรือง-ศรี	- ฮึ อือ - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ด – ล	- ซ – ม	- ซ – ล	ล ล – ซ	- - - -	- ล – ซ	- ล ซ ม	- ร – ด
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - ติงทั่ง	- ติง - -	- ติงทั่งติง	- ทั่งติงทั่ง	- - ติงทั่ง	- ติง - -	- ติงทั่งติง	- ทั่งติงทั่ง

จากการวิเคราะห์เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว คำกลอนที่ 1 พบว่า มี 3 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.9.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 2 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 3 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

5.1.9.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1-2 เป็นทำนองทางดนตรี ห้องที่ 3 ร้องคำว่า เมื่อ ตรงกับเสียงซอล ห้องที่ 4 ร้องคำว่า เอย ตรงกับเสียงมี ห้องที่ 5 และห้องที่ 6 เป็นการร้องทำนองเอื้อน ตรงกับเสียงโด

ห้องที่ 7 ร้องคำว่า เมื่อ ตรงกับเสียงซอล และห้องที่ 8 ร้องคำว่า นั้น ตรงกับเสียงซอล ปรากฏในห้องที่ 1 ของประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 เป็นเอื้อนที่ใช้ปิดคำร้องคำว่า นั้น ห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 4 เป็นทำนองดนตรีบรรเลงสอดร้อง เริ่มร้องคำว่า องค์ ในห้องที่ 5 ตรงกับเสียง เร ในห้องที่ 6 ร้องคำว่า ท้าว ตรงกับเสียง เร ห้องที่ 7 ร้องคำว่า ทุม ตรงกับเสียง โด และห้องที่ 8 ร้องคำว่า ม(ะ)ราช ตรงกับเสียง โด

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 เป็นการร้องทำนองเอื้อน ห้องที่ 4 ร้องคำว่า เรืองศรี ตรงกับเสียง ซอล ซึ่งปรากฏในห้องที่ 5 และห้องที่ 6 ถึงห้องที่ 8 เป็นทำนองทางดนตรีสอดร้อง

5.1.9.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ในห้องที่ 3 ก่อนการร้องคำว่า เมื่อ ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 7 และช่วงที่ 3 เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า เมื่อ ดำเนินทำนองทางร้องไปในห้องที่ 8 สิ้นสุดช่วงหายใจในห้องที่ 1 ของประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า องค์ ดำเนินทำนองทางร้องไปในห้องที่ 8 สิ้นสุดช่วงหายใจในห้องที่ 1 ของประโยคที่ 3

ประโยคที่ 3 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 4 ก่อนร้องคำว่า เรือง สิ้นสุดช่วงหายใจในห้องที่ 5

5.1.9.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ ใช้หางเสียง ในห้องที่ 7 เพื่อตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะ

ประโยคที่ 2 พบการ ใช้เสียงหนักเบา ในระหว่างห้องที่ 7 และห้องที่ 8 คำว่า ทุมราช เพื่อแสดงให้เห็นอารมณ์ของท้าวทุมราชที่ได้เจอพระสุธนเป็นครั้งแรก

ประโยคที่ 3 ไม่พบกลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว คำกลอนที่ 1 พบว่าใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยใช้ผู้ขับร้องชาย เนื่องจากพิจารณาตามบทละครพบว่าเป็นบทของท้าวทุมราช ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียวใช้ผู้ชายขับร้อง เนื่องจากเป็นเพลงที่บรรจุในบทละครที่กล่าวถึงท้าวทุมราช ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยผู้ขับร้องชาย” การดำเนินทำนองทางขับร้อง เบนซิน จันทร์เสม (2562, 13 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว ต้องใช้เสียงให้เข้มแข็งแต่ไม่แข็งกร้าว เมื่อพิจารณาบทละครพบว่าเพลงนี้แสดงอารมณ์ของตัวละครได้หลายอารมณ์ เช่น ไม่พอใจ สงสัย หายโกรธ เอ็นดู เป็นต้น ผู้ขับร้องต้องใช้เสียงให้ถูกต้องให้ผู้ชมเข้าใจอารมณ์ของตัวละครผ่านทางน้ำเสียงให้ชัดเจนที่สุด” พบการใช้เสียงหนักเบา คำว่า ทุมราช เพื่อแสดงให้เห็นอารมณ์ของท้าวทุมราชที่ได้เจอพระสุธนเป็นครั้งแรก พบการใช้หางเสียงเพื่อตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะ พบช่วงหายใจ 6 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่อง

หรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว คำกลอนที่ 2

ประโยคที่ 1

- - - ม - - - เห็น	- ซ - มร - ฮึ -บุรุษ	- ม - ซ -อือ-แรก	ด ร – ด -รุ่น -อื่อ	- รม - ม -อื้อ-เอ่อ	- ซ – ล -เฮอ-เอย	- ด – ลด - ฮึ – สุน	- - - ซซ - - - ทรี
- - - -	- ซ – ม	- - ซ ร	ม ด ร ม	- ด ร ม	- ซ – ล	- ร – ด	- ล - ซ
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - ติงทั่ง	- ติง - -	- ติงทั่งติง	- ทั่งติงทั่ง	- - ติงทั่ง	- ติง - -	- ติงทั่งติง	- ทั่งติงทั่ง

ประโยคที่ 2

- - - - - - - -	- - - - - - - -	- - - - - - - -	- - - - - - - -	- - - ร - - - เข้า	- ด ร - - อื่อ มา-	-มร - ด -ฮืออ-อัญ	- ดด – ล - ชลี - -
- - - -	- ล – ซ	- ล ซ ม	- ร – ด	- ม ซ ล	- ด – ร	- ม – ร	- ด – ล
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - ติงทั่ง	- ติง - -	-ติงทั่งติง	-ทั่งติงทั่ง	- - ติงทั่ง	- ติง - -	-ติงทั่งติง	-ทั่งติงทั่ง

ประโยคที่ 3

-ล - ดล -อื่อ -ซิ้งเงอ	- ซ – ล - เอิง- เง้อ	- ซม - - -เออเอ่ย--	ซ – ซซ ภู – วนัย	- - - - - - - -	- - - - - - - -	- - - - - - - -	- - - - - - - -
- ด – ล	- ซ – ม	- ซ – ล	ล ล – ซ	- - - -	- ล – ซ	- ล ซ ม	- ร – ล
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - ติงทั่ง	- ติง - -	- ติงทั่งติง	- ทั่งติงทั่ง	- - ติงทั่ง	- ติง - -	- ติงทั่งติง	- ทั่งติงทั่ง

จากการวิเคราะห์เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว คำกลอนที่ 2 พบว่า มี 3 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.9.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 2 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 3 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

5.1.9.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1 ร้องคำว่า เห็น ตรงกับเสียง มี ห้องที่ 2 ร้องคำว่า บุรุษ ตรงกับเสียง มีเร ห้องที่ 3 ร้องคำว่า แรก ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 4 ร้องคำว่า รุ่น ตรงกับเสียง เร ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 6 เป็นทำนองทางดนตรีสอดร้อง ห้องที่ 7 ร้องคำว่า สุน ตรงกับเสียง ลา และห้องที่ 8 ร้องคำว่า ทรี ตรงกับเสียง ซอล

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 เป็นทำนองดนตรีบรรเลงสอดร้อง เริ่มร้องคำว่า เข้า ในห้องที่ 5 ตรงกับเสียง เร ในห้องที่ 6 ร้องคำว่า มา ตรงกับเสียง เร ห้องที่ 7 ร้องคำว่า อัญ ตรงกับเสียง โด และห้องที่ 8 ร้องคำว่า ช(ะ)ลี ตรงกับเสียง โด

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 เป็นการร้องทำนองเอื้อน ห้องที่ 4 ร้องคำว่า ภูวนัย ตรงกับเสียง ซอล และห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 เป็นทำนองทางดนตรีสอดร้อง

5.1.9.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า เห็น ถึงห้องที่ 5 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ดำเนินทำนองทางร้องไปในห้องที่ 8 สิ้นสุดช่วงหายใจในห้องที่ 1 ของประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า เข้า ดำเนินทำนองทางร้องไปในห้องที่ 8 สิ้นสุดช่วงหายใจในห้องที่ 1 ของประโยคที่ 3

ประโยคที่ 3 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ก่อนจะร้องคำว่า ภูวนัย

5.1.9.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ ผันเสียงคำร้องให้ตรงกับเสียงลูกตก ในห้องที่ 4 คำว่า รุ่น และพบการใช้หางเสียง ในห้องที่ 7 เพื่อตกแต่งทำนองเอื้อน

ประโยคที่ 2 พบการ ครั่นเสียง ในระหว่างห้องที่ 7 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

ประโยคที่ 3 ไม่พบกลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว คำกลอนที่ 2 พบว่าใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวโดยใช้ผู้ขับร้องชาย เนื่องจากพิจารณาตามบทละครพบว่าเป็นบทของท้าวทุมราช ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียวใช้ผู้ชายขับร้อง เนื่องจากเป็นเพลงที่บรรจุในบทละครที่กล่าวถึงท้าวทุมราช ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวโดยผู้ขับร้องชาย” การดำเนินทำนองทางขับร้อง เบนซิน จันทร์เสม (2562, 13 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว เป็นการร้องสอดดนตรี จึงทำให้ไม่เหนื่อยมาก ดังนั้นควรออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน หายใจให้ถูกต้อง” พบการผันเสียงคำร้องให้ตรงกับเสียงลูกตก ในห้องที่ 4 คำว่า รุ่น และพบการ ใช้หางเสียงเพื่อตกแต่งทำนองเอื้อน พบการครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน พบช่วงหายใจ 4 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง

ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว คำกลอนที่ 3

ประโยคที่ 1

- - - ซ - - นี่	- ด - ม - - - หรือ	- ซ - ซ - ฮึ - พระ	- มม - -	- - - ม เอ่อ	- ซ – ล	- - - ด - - - ฮึ	ด – ล ด ยุพ -พ ราช
- - - -	- ซ – ม	- - ซ ร	ม ด ร ม	- ด ร ม	- ซ – ล	- ร – ด	- ล – ซ
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - ติงทั่ง	- ติง - -	- ติงทั่งติง	- ทั่งติงทั่ง	- - ติงทั่ง	- ติง - -	- ติงทั่งติง	- ทั่งติงทั่ง

ประโยคที่ 2

ซม – ซ (ราช) - อือ	- - - - - - - -	- - - -	- - - -	- รด - ร - ช่าง - อง	- ด - ร	- - - ด - - - งาม	- ดล - - -(สะ)หง่า -
- - - -	- ล – ซ	- ล ซ ม	- ร – ด	- ม ซ ล	- ด – ร	- ม – ร	- ด – ล
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - ติงทั่ง	- ติง - -	- ติงทั่งติง	- ทั่งติงทั่ง	- - ติงทั่ง	- ติง - -	- ติงทั่งติง	- ทั่งติงทั่ง

ประโยคที่ 3

- - ด ล - - ฮึ้งเงอ	- ซ - ล - เอิง - เง้อ	- ชม - - -เออเอ่ย - -	ซ ลด- ดล จะหา-ไหน	- ด ซ - - - ฮึ อือ - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ด - ล	- ซ – ม	- ซ - ล	ล ล - ซ	- - - -	- ล - ซ -	- ล ซ ม	- ร - ล
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - ติงทั่ง	- ติง - -	- ติงทั่งติง	- ทั่งติงทั่ง	- - ติงทั่ง	- ติง - -	- ติงทั่งติง	- ทั่งติงทั่ง

จากการวิเคราะห์เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว คำกลอนที่ 3 พบว่า มี 3 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.9.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 2 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 3 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

5.1.9.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1 ร้องคำว่า นี่ ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 2 ร้องคำว่า หรือ ตรงกับเสียง มี ห้องที่ 3 ร้องคำว่า พระ ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 4 ร้องคำว่า สุธน ตรงกับเสียง มี ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 7 เป็นทำนองทางดนตรีสอดร้อง และห้องที่ 8 ร้องคำว่า ยุพราช ตรงกับเสียง ซอล

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 เป็นทำนองดนตรีบรรเลงสอดร้อง เริ่มร้องคำว่า ช่างอง ในห้องที่ 5 ตรงกับเสียง เร ในห้องที่ 6 ร้องคำว่า อาจ ตรงกับเสียง โด ห้องที่ 7 ร้องคำว่า งาม ตรงกับเสียง โด และห้องที่ 8 ร้องคำว่า สะ(ห)ง่า ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 เป็นการร้องทำนองเอื้อน ห้องที่ 4 ร้องคำว่า จะหาไหน ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 5 เป็นเสียงเอื้อนปิดท้ายคำร้อง คำว่า ไหน ตรงกับเสียง ซอล และห้องที่ 6 ถึงห้องที่ 8 เป็นทำนองทางดนตรีสอดร้อง

5.1.9.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า นี่ ถึงห้องที่ 5 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ดำเนินทำนองทางร้องไปในห้องที่ 8 สิ้นสุดช่วงหายใจในห้องที่ 2 ของประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า ช่างอง ไปถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 3 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ก่อนจะร้องคำว่า จะหาไหน และช่วงที่ 2 ในห้องที่ 4 ถึงห้องที่ 5

5.1.9.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 1 คำว่า นี่และห้องที่ 2 คำว่า หรือ เพื่อแสดงอารมณ์ฉงนใจของท้าวทุมราชที่ได้พบพระสุธน และพบการใช้ หางเสียง ในห้องที่ 3 เพื่อตกแต่งทำนอง

ประโยคที่ 2 พบการ ครั่นเสียง ในระหว่างห้องที่ 6 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างคำร้อง

ประโยคที่ 3 พบการ ใช้หางเสียง ในระหว่างห้องที่ 5 เพื่อผันเสียงคำร้องคำว่า ไหน ให้ชัดเจน

จากการวิเคราะห์เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว คำกลอนที่ 3 พบว่าใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยใช้ผู้ขับร้องชาย เนื่องจากพิจารณาตามบทละครพบว่าเป็นบทของท้าวทุมราช ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียวใช้ผู้ชายขับร้อง เนื่องจากเป็นเพลงที่บรรจุในบทละครที่กล่าวถึงท้าวทุมราช ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยผู้ขับร้องชาย” การดำเนินทำนองทางขับร้อง เบนชิน จันทร์เสม (2562, 13 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “ในคำที่ 3 ผู้ขับร้องตีความว่าท้าวทุมราชมีความฉงนใจที่ได้พบกับพระสุธนเป็นครั้งแรก จึงใส่อารมณ์โดยใช้การเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า นี่หรือ ให้ชัดเจน” พบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า นี่หรือ เพื่อแสดงอารมณ์ฉงนใจ

ของท้าวทุมราชที่ได้พบพระสุธน พบการครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างคำร้องและพบการใช้หางเสียง เพื่อตกแต่งทำนอง พบช่วงหายใจ 5 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว คำกลอนที่ 4

ประโยคที่ 1

- ซด - ม	- - - ซ	- ด - ซด	มซ - ม	- - - ม	- ซ - ล	- - - ด	- ม - ซ
- ที่ - เคย	- - - กริ้ว	- - - ก็	ระงับ - อือ	- - -เอ่อ	-เฮอ-เอย	- - - ฮึ	- ดับ - ไป
- - - -	- ซ - ม	- - ซ ร	ม ด ร ม	- ด ร ม	- ซ ล -	- ร - ด	- ล - ซ
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - ติงทั่ง	- ติง - -	- ติงทั่งติง	- ทั่งติงทั่ง	- - ติงทั่ง	- ติง - -	- ติงทั่งติง	- ทั่งติงทั่ง

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- ซ - ร ร	- มร - ด	- ด - ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - สน	- ฮึ - ท นา	- ฮืออ-ปรา	- ศรัย – ฮื้อ
- - - -	- ล - ซ	- ล ซ ม	- ร - ด	- ม ซ ล	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ล
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - ติงทั่ง	- ติง - -	- ติงทั่งติง	- ทั่งติงทั่ง	- - ติงทั่ง	- ติง - -	- ติงทั่งติง	- ทั่งติงทั่ง

ประโยคที่ 3

- ดล - ดล	- ซ - ล	- ซม - ซ	ม ซ - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
-ออือื่อ-สิ้งเงอ	- เอิง - เง้อ	-เออเอ่ย-ด้วย	- ไม - ตรี	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ด – ล	- ซ -ม	- ซ - ล	ล ล - ซ	- - - -	- ล - ซ	- ล ซ ม	- ร - ล
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - ติงทั่ง	- ติง - -	- ติงทั่งติง	- ทั่งติงทั่ง	- - ติงทั่ง	- ติง - -	- ติงทั่งติง	- ทั่งติงทั่ง

จากการวิเคราะห์เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว คำกลอนที่ 4 พบว่า มี 3 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.9.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 2 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 3 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

5.1.9.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1 ร้องคำว่า ที่เคย ตรงกับเสียง มี ห้องที่ 2 ร้องคำว่า กริ้ว ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 3 ร้องคำว่า ก็ ตรงกับเสียง ซ ห้องที่ 4 ร้องคำว่า ระงับ ตรงกับเสียง มี ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 7 เป็นทำนองทางดนตรีสอดร้อง และห้องที่ 8 ร้องคำว่า ดับไป ตรงกับเสียง ซอล

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 เป็นทำนองดนตรีบรรเลงสอดร้อง เริ่มร้องคำว่า สน ในห้องที่ 5 ตรงกับเสียง มี ในห้องที่ 6 ร้องคำว่า ทนา ตรงกับเสียง เร ห้องที่ 7 ร้องคำว่า ปรา ตรงกับเสียง โด และห้องที่ 8 ร้องคำว่า ศรัย ตรงกับเสียง โด

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 2 เป็นการร้องทำนองเอื้อน ห้องที่ 3 ร้องคำว่า ด้วย ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 4 ร้องคำว่า ไมตรี ตรงกับเสียง ซอล และห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 เป็นทำนองทางดนตรีสอดร้อง

5.1.9.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ที่เคย ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ดำเนินทำนองทางร้องไปในห้องที่ 8 สิ้นสุดช่วงหายใจในห้องที่ 1 ของประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า สน ดำเนินทำนองทางร้องไปในห้องที่ 8 สิ้นสุดช่วงหายใจในห้องที่ 1 ของประโยคที่ 3

ประโยคที่ 3 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ได้แก่ ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 ก่อนร้องคำว่า ด้วย และช่วงที่ 2 ในห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 5

5.1.9.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ ใช้เสียงหนักเบา ในห้องที่ 4 คำว่า ระงับ เพื่อแสดงอารมณ์ให้สอดคล้องกับตัวละครที่สงบใจลง และพบการใช้ หางเสียง ในห้องที่ 7 เพื่อตกแต่งทำนอง

ประโยคที่ 2 พบการใช้ หางเสียง ในห้องที่ 6 เพื่อผันเสียงคำว่า สน และพบการครั่นเสียงในห้องที่ 7 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างคำร้อง

ประโยคที่ 3 ไม่พบกลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว คำกลอนที่ 4 พบว่าใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยใช้ผู้ขับร้องชาย เนื่องจากพิจารณาตามบทละครพบว่าเป็นบทของท้าวทุมราช ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียวใช้ผู้ชายขับร้อง เนื่องจากเป็นเพลงที่บรรจุในบทละครที่กล่าวถึงท้าวทุมราช ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยผู้ขับร้องชาย” การดำเนิน

ทำนองทางขับร้อง เบนซิน จันทร์เสม (2562, 13 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “คำกลอนที่ 4 ผู้ขับร้องต้องผ่อนเสียงให้มีความนุ่มนวลเพื่อให้เหมาะสมกับอารมณ์ของตัวละคร ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน หายใจให้ถูกต้อง จะทำให้เกิดความไพเราะมากยิ่งขึ้น” พบการใช้เสียงหนักเบา คำว่า ระงับ เพื่อแสดงอารมณ์ให้สอดคล้องกับตัวละครที่สงบใจลง และพบการใช้หางเสียง เพื่อผันคำร้องคำว่า สน ให้ชัดเจนและเพื่อตกแต่งทำนอง และพบการครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างคำร้อง พบช่วงหายใจ 5 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

จากการวิเคราะห์เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว ที่ใช้ประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดช มหาราชบรมนาถบพิตร พบว่าทำนองทางขับร้องมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักได้อย่างเหมาะสม กล่าวคือทำนองทางขับร้องคำกลอนที่ 1-6 ตรงกับเสียง ซอล สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรี ตรงกับเสียง ซอล รูปแบบการขับร้องคือ การขับร้องเดี่ยวโดยผู้ขับร้องชาย พบช่วงหายใจทั้งหมด 20 ช่วงการหายใจ โดยการขับร้องคำกลอนที่ 1 พบช่วงหายใจ 4 ช่วง การขับร้องคำกลอนที่ 2 พบช่วงหายใจ 4 ช่วง การขับร้องคำกลอนที่ 3 พบช่วงหายใจ 5 ช่วง และการขับร้องคำกลอนที่ 4 พบช่วงหายใจ 5 ช่วง โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามวรรคของคำร้อง ไม่หายใจระหว่างคำร้อง กลวิธีการขับร้องที่พบ ได้แก่ การครั่นเสียง ในช่องว่างระหว่างเสียงเอื้อน การใช้เสียงหนักเบา คำว่า ระงับ เพื่อแสดงกิริยาของท้าวทุมราชที่มีคลายความโกรธ และการใช้หางเสียงเพื่อผันเสียงคำร้องคำว่า ศรี เห็น นี่หรือ ให้ชัดเจน และการผันเสียงคำร้อง คำว่า รุ่น ให้ตรงกับระดับเสียงของทำนองหลักทางดนตรี

เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว เป็นเพลงที่กล่าวถึงท้าวทุมราชหลังจากที่ได้พบกับพระสุธน ความโกรธเคืองที่เคยมีก็ระงับหายไป ผู้ขับร้องจะต้องเป็นผู้ที่มีน้ำเสียงเข้มแข็ง ร้องคำร้องให้ชัดเจน และร้องอย่างกระชับรวดเร็ว ถูกต้องและครบถ้วนตรงตามจังหวะ ผู้ขับร้องจะต้องเปล่งเสียงอย่างเต็มกำลังเสียง ให้เสียงมีความเข้มแข็งเหมาะสมกับบทบาทของตัวละครที่เป็นวรรณะกษัตริย์ ก่อนการขับร้องผู้ขับร้องจะศึกษาบทให้มีความเข้าใจเรื่องราวและบทบาทของตัวละครจากนั้นจึงแบ่งวรรคคำร้องยึดตามความหมายของบทละครเป็นหลัก การหายใจให้หายใจตามประโยคเพลง ไม่ควรหายใจระหว่างวรรคการเอื้อนและระหว่างคำร้อง กลวิธีการขับร้องคือ มีการใช้เสียงหนักเสียงเบาในการขับร้องคำร้องว่า นี่หรือพระสุธนยุพราช ผู้ขับร้องจะเน้นเสียงที่คำว่า นี่หรือ เพื่อแสดงอารมณ์ประหลาดใจให้เข้ากับบทบาทของตัวละคร ผู้ขับร้องจะต้องสื่อสารกับตัวละครด้วยการดูท่ารำ จึงจะสามารถใส่อารมณ์และร้องให้ตรงตามจังหวะท่ารำของตัวละครได้” ดังนั้นผู้ขับร้องควรจำบทร้องให้แม่นยำเพื่อขับร้องให้เป็นธรรมชาติคล้ายกับการพูดหรือการบอกเล่า

5.1.10 เพลงขวัญอ่อน

เพลงขวัญอ่อน ประเภทหน้าทับสองไม้ มีท่อนเดียว ใช้ประกอบการแสดงโขน ละคร เรียกอีกชื่อว่า จีนขวัญอ่อน (ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์, 2557, น.56) ใช้ขับร้องสำหรับบทดำเนินเรื่องโดยทั่วไป ใช้กับตัวละครที่เป็นตัวเอกหรือตัวละครที่มีวรรณะกษัตริย์ เพลงขวัญอ่อนที่ปรากฏในการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา เป็นบทบรรยายถึงพระสุธนที่กราบทูลเรื่องราวต่าง ๆ ให้ท้าวทุมราชและพระมเหสีฟัง

โครงสร้างเพลงขวัญอ่อนเป็นเพลงท่อนเดียว หมายถึงมีทำนองหลักทางดนตรีและทำนองทางขับร้องเพียงทำนองเดียว ลักษณะการขับร้องเป็นการร้องสอดดนตรีหมายถึงมีทำนองดนตรีบรรเลงสลับกับการขับร้อง เมื่อพิจารณาทำนองหลักและทำนองทางขับร้องของเพลงขวัญอ่อนพบว่ามีความสัมพันธ์กันอย่างเหมาะสม กล่าวคือทำนองทางขับร้องลูกตกตรงกับเสียง เร สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรีตรงกับเสียง เร

บทร้องเพลงขวัญอ่อน มีดังนี้

คำกลอนที่ 1 โปรดเกศ บารเมศรปกเกล้าเกศี

คำกลอนที่ 2 ข้าขอถวายสัจจวาที มิได้มียอกย้อนซ้อนกล

-เจรจา-

ตัวข้าเองต้องอุบายให้ไปทัพ แต่พอกลับก็ทราบอนุสนธิ์

ว่ายอดรักมโนห์รานฤมล จรดลหนีการบูชายัญ

หัวอกข้าแทบแยกแตกสลาย ปิ้มจะวายชีพม้วยด้วยโศกศัลย์

รีบเดินทางตามมาในอารัญ มิได้หวั่นพรั่นภัยกลัววายปราณ

จนลุถึงไกรลาสบุรีศรี กำลังกอบพิธีสรงสนาน

ข้าจึงเอาธำมรงค์วงตระการ อธิษฐานใส่หม้อวารีมา

-ร้องเพลงขวัญอ่อน-

คำกลอนที่ 3 พอพระน้องมโนห์ราสรงวารี แหวนก็สวมดัชนีดังปรารถนา

คำกลอนที่ 4 จึงได้พบสบอารมณ์สมอุรา จงทราบใต้บาทาฝ่าธุลี

วิเคราะห์การขับร้องเพลงขวัญอ่อน คำกลอนที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- ลซ - ลด	- - - ด	- - - ด
- - - -	- - - -	- - - โปรด	- - - เอย	- - - ฮื้อ	- ออื่อ-อื้อ	- - - โปรด	- - - เกศ
- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- ท - ท	- ร - ม	ม ม - ร
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - -ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - พรึง	- - - ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง

ประโยคที่ 2

- ริ - ล	- - ล ล	- ฟ - ฟ	- ล - ฟ	- ล - ท	- ด ท - ล ฟ	- ล - ม	- ม - ฟ
- อือ - บาร	- - รเมศร	- - - ปก	- เกล้า - -	- เอ่อ - -เออ	- เฮอะเออ-เอิงเงย	- ฮึ - เก	- ศี-ฮื่อ
- - - ซ	- ล ล ล	- - - ท	- ล ล ล	- ล - ท	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ร
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - -ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง

ประโยคที่ 3

- มร
- อืออื่อ
- - - ร
- - - ฉิ่ง
- - - -
- - - ตุ๊บ

จากการวิเคราะห์เพลงขวัญอ่อน คำกลอนที่ 1 พบว่า มี 3 ประโยค วิเคราะห์ในแต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.10.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 2 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 3 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

5.1.10.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1-2 ยังไม่มีการบรรจุทำนองร้อง เนื่องจากคำร้องมีลักษณะเป็นกลอนบทละครที่ขึ้นต้นด้วยคำตัด (เมื่อนั้น, บัดนั้น) จึงมีดนตรีบรรเลงนำมาก่อนเริ่มร้องคำว่า โปรด ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียงซอล ในห้องที่ 4-6 เป็นการเอื้อนปิดคำว่า โปรด ร้องคำว่า โปรด ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียงโด และร้องคำว่า เกศ ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียงโด

ประโยคที่ 2 ร้องคำว่า บาร(ระ) ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียงลา ร้องคำว่า รเมศร ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียงลา ร้องคำว่า ปก ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียงฟา ร้องคำว่า เกล้า ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียงฟา ห้องที่ 5-6 เป็นเอื้อนที่ใช้ปิดคำร้องคำว่า เกล้าตรงกับเสียงฟา แล้วร้องคำว่า เก ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียงมี และร้องคำว่า ศี ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง เร

ประโยคที่ 3 เป็นเอื้อนปิดท้ายคำว่า ศี ในห้องที่ 8 ของประโยคที่ 2 คำกลอนที่ 1

5.1.10.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 3 ก่อนการร้องคำว่า โปรด และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 6 โดยในห้องที่ 7 และ 8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องจากประโยคที่ 1พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงหายใจห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า โปรด ในห้องที่ 7 ของประโยคที่ 1 ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 1 ของประโยคที่ 2 และช่วงหายใจที่ 2 ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า บาร(ระ) ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 4 โดยในห้องที่ 5-8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 3

ประโยคที่ 3 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องจากประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 5 ก่อนการเอื้อนปิดท้ายคำว่า เกล้า ในประโยคที่ 2 ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 1 ของประโยคที่ 3

5.1.10.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการใช้เสียงหนักเสียงเบา ในห้องที่ 3 คำว่า โปรด และคำว่า เกศ ในห้องที่ 8 เพื่อแสดงถึงความอ่อนน้อมของตัวละคร

ประโยคที่ 2 พบการ ใช้เสียงหนักเสียงเบา ในห้องที่ 1 คำว่า บาร(ระ) คำว่า เกล้า ในห้องที่ 4 เพื่อแสดงถึงความอ่อนน้อมของพระสุธน พบการครั่นเสียง ในห้องที่ 6 เพื่อตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะและมีชั้นเชิงมากขึ้น และพบการใส่หางเสียง ในห้องที่ 7 เพื่อตกแต่งทำนองเอื้อน

ประโยคที่ 3 ไม่พบกลวิธี

จากการวิเคราะห์เพลงขวัญอ่อน คำกลอนที่ 1 พบว่าใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวโดยใช้ผู้ขับร้องชาย เนื่องจากพิจารณาตามบทละครพบว่าเป็นบทของพระสุธน ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การร้องเพลงขวัญอ่อนเป็นบทบาทของพระสุธนจึงใช้ผู้ชายขับร้อง เป็นเพลงที่กล่าวถึงเพลงที่มีเอื้อนน้อย มีคำร้องเป็นส่วนใหญ่ดังนั้นจึงควรออกเสียงคำร้องให้ถูกต้องชัดเจน จึงจะสื่อความหมายให้กับผู้แสดงได้ดี การร้องต้องใช้กลวิธีการออกเสียงในคำร้องต่าง ๆ เพื่อสร้างอารมณ์ให้กับตัวละคร” การดำเนินทำนองทางขับร้อง สิทธิพงษ์ กลับโต (2562, 13 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขึ้นต้นคำร้องคำว่า โปรดเกศ ต้องใช้น้ำเสียงที่นุ่มนวล ค่อย ๆ วางคำร้อง เพื่อต้องการแสดงอารมณ์อ่อนน้อมต่อท้าวทุมราชและพระมเหสี” พบการใช้เสียงหนักเบา คำว่า โปรดเกศ และคำว่า บารเมศ เพื่อแสดงอารมณ์อ่อนน้อมต่อท้าวทุมราชและพระมเหสี พบการครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะและมีชั้นเชิงมากขึ้น และพบการใส่หางเสียงเพื่อตกแต่งทำนองเอื้อน พบช่วงหายใจ 4 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์การขับร้องเพลงขวัญอ่อน คำกลอนที่ 2

ประโยคที่ 1

- มร - ม	- ร - ม	- ล ม ม	- ล ร	- ม - ฟ	- มร - มซ	- - - ลล	- ล - -
- อืออื่อข้า	- - - ขอ	- ฮึ - ถวาย	- ฮึ - สัตย์	- อือ-ฮื่อ	อืออื่อ-อื้อ	- - - จวา	- ที - -
- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- ท - ท	- ร - ม	ซ ม - ร
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - -ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง

ประโยคที่ 2

- - - ท	- - ฟ ล	- - - ล	ฟ ล - ทล	- ล -ท	- ดท ล ฟ	- ล - ม	- ฟ - ม
- - - มิ	- - ได้ มี	- - - ยอก	- ย้อน -	- เอ่อ-เออ	เฮอะเออเอิงเอ่ย	- ฮิ - ใน	- - - กล
- - - ซ	- ล ล ล	- - - ท	- ล ล ล	- ล - ท	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ร
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - -ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง

ประโยคที่ 3

- ฟ บ ร - ม
ฮื้ออืออื่อหอ
- - - ร
- - - ฉิ่ง
- - - -
- - - ตุ๊บ

จากการวิเคราะห์เพลงขวัญอ่อนสองชั้นคำกลอนที่ 2 พบว่า มี 3 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.10.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 2 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

5.1.10.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1 เป็นเอื้อนปิดท้ายคำว่า ศี ในห้องที่ 8 ของประโยคที่ 2 คำกลอนที่ 1 แล้วร้องคำว่า ข้า ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียงมี ร้องคำว่า ขอ ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียงมี ร้องคำว่า ถวาย

ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียงมี ร้องคำว่า สัตย์ ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียงเร ห้องที่ 5-6 เป็นเอื้อนปิดท้ายคำว่า สัตย์ แล้วร้องคำว่า จวา ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียงลา และร้องคำว่า ที ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 2 ร้องคำว่า มิ ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียงที ร้องคำว่า ได้มี ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียงลา ร้องคำว่า ยอก ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียงลา ร้องคำว่า ย้อน ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียงลา ห้องที่ 5-6 เป็นเอื้อนที่ใช้ปิดคำร้องคำว่า ย้อน ตรงกับเสียงฟา แล้วร้องคำว่า ซ้อน ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียงมี และร้องคำว่า กล ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง มี

ประโยคที่ 3 เป็นเอื้อนปิดท้ายคำว่า กล ในห้องที่ 8 ของประโยคที่ 2 ในคำกลอนที่ 2

5.1.10.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 ในห้องที่ 1 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องจากประโยคที่ 2 คำกลอนที่ 1 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงหายใจที่ 1 ห้องที่ 1ก่อนการร้องคำว่า ข้า ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 6 และช่วงหายใจที่ 2 ในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า จวา ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 8

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงหายใจที่ 1 ห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า มิ ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 4 และช่วงหายใจที่ 2 ห้องที่ 5 ก่อนการเอื้อนปิดท้ายคำว่า ย้อน ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 7 โดยในห้องที่ 7-8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 3

ประโยคที่ 3 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องจากประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า ซ้อน ในประโยคที่ 2 ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 1 ของคำกลอนที่ 3

5.1.10.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ ใช้เสียงหนักเสียงเบา ในห้องที่ 2 คำว่า ขอ คำว่า สัจวา ในห้องที่ 7 และคำว่า ที ในห้องที่ 8 และพบการใช้หางเสียงในห้องที่ 3 และห้องที่ 4

ประโยคที่ 2 พบการ ใช้เสียงหนักเสียงเบา ในห้องที่ 3 คำว่า ยอก คำว่า ย้อน ในห้องที่ 4 และคำว่า ซ้อน ในห้องที่ 6 และพบการใช้หางเสียง ในห้องที่ 7

จากการวิเคราะห์เพลงขวัญอ่อน คำกลอนที่ 2 พบว่าใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวโดยใช้ผู้ขับร้องชาย เนื่องจากพิจารณาตามบทละครพบว่าเป็นบทของพระสุธน ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การร้องเพลงขวัญอ่อนเป็นบทบาทของพระสุธนจึงใช้ผู้ชายขับร้อง เป็นเพลงที่กล่าวถึงเพลงที่มีเอื้อนน้อย มีคำร้องเป็นส่วนใหญ่ดังนั้นจึงควรออกเสียงคำร้องให้ถูกต้องชัดเจน จึงจะสื่อความหมายให้กับผู้แสดงได้ดี การร้องต้องใช้กลวิธีการออกเสียงในคำร้องต่าง ๆ เพื่อสร้างอารมณ์ให้กับตัวละคร” การดำเนินทำนองทางขับร้อง สิทธิพงษ์ กลับโต (2562, 13 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “ผู้ขับร้องต้องร้องโดยวางคำร้องอย่างนุ่มนวล โดยเฉพาะคำว่า สัจวาที หากร้องโดยไม่วางคำจะทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไป โดยปกติเพลงขวัญอ่อนเป็นเพลงที่ให้อารมณ์โศกเศร้า แต่ในครั้งนี้ผู้ขับร้องตีความมิให้โศกเศร้าเพราะตามบทละครไม่ใช่บทโศกเศร้า” พบการใช้เสียงหนักเบา คำว่า ขอ คำว่า สัจวาที คำว่า ยอกย้อน คำว่า ซ้อน เพื่อแสดงอารมณ์อ่อนน้อมต่อท้าวทุมราชและพระมเหสี

พบการใช้หางเสียงเพื่อตกแต่งทำนองเอื้อน พบช่วงหายใจ 5 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรคเพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

หลังจากขับร้องจบคำกลอนที่ 2 แล้ว ปี่พาทย์บรรเลงเพลงขวัญอ่อนต่อไป โดยตัวละครเจรจาระหว่างบทร้อง ดังนี้

ตัวข้าเองต้องอุบายให้ไปทัพ แต่พอกลับก็ทราบอนุสนธิ์
ว่ายอดรักมโนห์รานฤมล จรดลหนีการบูชายัญ
หัวอกข้าแทบแยกแตกสลาย ปิ้มจะวายชีพม้วยด้วยโศกศัลย์
รีบเดินทางตามมาในอารัญ มิได้หวั่นพรั่นภัยกลัววายปราณ
จนลุถึงไกรลาสบุรีศรี กำลังกอบพิธีสรงสนาน
ข้าจึงเอาธำมรงค์วงตระการ อธิษฐานใส่หม้อวารีมา

เมื่อจบการเจรจาของตัวละครแล้ว ปี่พาทย์บรรเลงทำนองเพื่อส่งร้องให้ผู้ขับร้องร้องเพลงขวัญอ่อนต่อในคำกลอนที่ 3 โดยผู้ขับร้องจะต้องใช้ทักษะในการฟังทำนองดนตรีและขึ้นทำนองร้องให้ถูกระดับเสียงและถูกต้องตามจังหวะหน้าทับ

วิเคราะห์การขับร้องเพลงขวัญอ่อน คำกลอนที่ 3

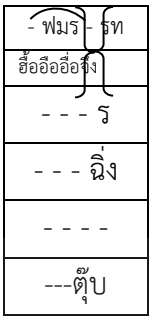
ประโยคที่ 1

- ฟ ม ร - ม	- ม ฟ	- - - ฟ ม	- ม - -	- ม - ฟ	- มร - มซ	- ท ร ล	- ล - -
ฮื้ออืออื่อพอ	- - พระน้อง	- - - มโนห์	- รา - -	- อือ-ฮื้อ	อืออื่อ - อื้อ	(สรง) (วา)	(รี) - -
- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- ท - ท	- ร - ม	ม ม - ม
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - -ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ตุ๊บ	- - - พรึ่ง	- - - พรึ่ง	- - - พรึ่ง	- - - ตุ๊บ	- - - พรึ่ง	- - - พรึ่ง	- - - พรึ่ง

ประโยคที่ 2

- - - ล	- ร ฟ ล	- ร - ฟ	- ลล - -	- ล - ท	(ทท) - ลฟ	-ล ม ร	- มม - -
- - - แหวน	(ฮึ) ก็สวม	(ฮึ) ดัช	- ชนี - -	- เอ่อ-เออ	เฮอะเออเอิงเอ่ย	(สิ) สิงปราถ	- ถนา - -
- - - ซ	- ล ล ล	- - - ท	- ล ล ล	- ล - ท	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ร
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - -ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ตุ๊บ	- - - พรึ่ง	- - - พรึ่ง	- - - พรึ่ง	- - - ตุ๊บ	- - - พรึ่ง	- - - พรึ่ง	- - - พรึ่ง

ประโยคที่ 3



จากการวิเคราะห์เพลงขวัญอ่อนสองชั้นคำกลอนที่ 3 พบว่า มี 3 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.10.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 2 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

5.1.10.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1ห้องที่ 1 เป็นเอื้อนปิดท้ายคำว่า กล ในห้องที่ 8 ของประโยคที่ 2 คำกลอนที่ 2 แล้วร้องคำว่า พอ ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียงมี ร้องคำว่า พระน้อง ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียงฟา ร้องคำว่า มโนห์ ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียงมี ร้องคำว่า รา ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียงมี ห้องที่ 5-6 เป็นเอื้อนปิดท้ายคำว่า รา แล้วร้องคำว่า สรงวา ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียงลา และร้องคำว่า รี ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 2 ร้องคำว่า แหวน ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียงลา ร้องคำว่า ก็สวม ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียงลา ร้องคำว่า ดัช ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียงฟา ร้องคำว่า ชนี ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียงลา ห้องที่ 5-6 เป็นเอื้อนที่ใช้ปิดคำร้องคำว่า ชนีตรงกับเสียงฟา แล้วร้องคำว่า ดังปราถ ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียงเร และร้องคำว่า ถนา ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง มี

ประโยคที่ 3 เป็นเอื้อนปิดท้ายคำว่า ถนา ในห้องที่ 8 ของประโยคที่ 2 ในคำกลอนที่ 3

5.1.10.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 ในห้องที่ 1 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องจากประโยคที่ 2 คำกลอนที่ 2 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงหายใจที่ 1 ห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า พอ ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 6 และช่วงหายใจที่ 2 ในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า สรงวา ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 8

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงหายใจที่ 1 ห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า แหวน ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 4 และช่วงหายใจที่ 2 ห้องที่ 5 ก่อนการเอื้อนปิดท้ายคำว่า ชนี ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 7 โดยในห้องที่ 7-8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 3

ประโยคที่ 3 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องจากประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า ดังปรารถ ในประโยคที่ 2 ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 1 ของคำกลอนที่ 3

5.1.10.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 7 คำว่า สรง การใช้เสียงหนักเสียงเบา ในห้องที่ 7 คำว่า วา เพื่อวางคำร้องให้นุ่มนวล และพบการลักจังหวะในห้องที่ 8 ให้คำร้องคำว่า วารี มีความกระชับได้ใจความ

ประโยคที่ 2 พบการ ใช้หางเสียงในห้องที่ 2 ห้องที่ 3 เพื่อใช้ผันคำร้องคำว่า แหวน และคำว่า สวม และห้องที่ 7 เพื่อตกแต่งทำนองเอื้อน และพบการครั่น ในห้องที่ 6 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

จากการวิเคราะห์เพลงขวัญอ่อน คำกลอนที่ 3 พบว่าใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวโดยใช้ผู้ขับร้องชาย เนื่องจากพิจารณาตามบทละครพบว่าเป็นบทของพระสุธน ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การร้องเพลงขวัญอ่อนเป็นบทบาทของพระสุธนจึงใช้ผู้ชายขับร้อง เป็นเพลงที่กล่าวถึงเพลงที่มีเอื้อนน้อย มีคำร้องเป็นส่วนใหญ่ดังนั้นจึงควรออกเสียงคำร้องให้ถูกต้องชัดเจน จึงจะสื่อความหมายให้กับผู้แสดงได้ดี การร้องต้องใช้กลวิธีการออกเสียงในคำร้องต่าง ๆ เพื่อสร้างอารมณ์ให้กับ ตัวละคร” การดำเนินทำนองทางขับร้อง สิทธิพงษ์ กลับโต (2562, 13 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “ผู้ขับร้องต้องร้องต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจนเพราะเพลงขวัญอ่อนเป็นเพลงที่ประกอบด้วยคำร้องเป็นส่วนใหญ่ หากผู้ขับร้องร้องไม่ชัดจะทำให้ฟังไม่ได้ใจความ” พบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า สรง เพื่อให้คำร้องชัดเจน พบการใช้เสียงหนักเบา คำว่า วารี เพื่อให้เกิดความนุ่มนวล และพบการใช้หางเสียงเพื่อผันคำร้อง คำว่า แหวน คำว่า สวม ให้ชัดเจนและใช้เพื่อตกแต่งทำนองทางขับร้องให้มีความไพเราะ พบช่วงหายใจ 5 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์การขับร้องเพลงขวัญอ่อน คำกลอนที่ 4

ประโยคที่ 1

- ฟมร - รท	- - ลซ ร -	- ล ท ท	- ล - ล	- - - -	- ร - ร	- ท - -	- ร ล ล
ฮื้ออืออื่อ จึง	- - ได้พบ	- สบอารมณ์	- - - เอย	- - - -	- ฮึ - สม	- ฮึ - -	- - อุรา
- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ท	- ท - ท	- ร - ม	ม ม - ร
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - -ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง

ประโยคที่ 2

- ล - ทล	- ฟ - ล	- ฟ - ล	- ล - - -	- ล - ท	- ดท ล ฟ	- ล - ร	- ฟม - ฟ
- จง - ทราบ	- - - ใต้	- - - บา	- - - ทา	- เอ่อ - เออ	เฮอะเออเอิงเอ่ย	- ฮึ - ฝ่า	- ธุลี - ฮื่อ
- - - ซ	- ล ล ล	- - - ท	- ล ล ล	- ล - ท	- ล - ฟ	- - - ม	- - - ร
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - -ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - ตุ๊บ	- - - พรึง	- - - พรึง	- - - พรึง

ประโยคที่ 3

- มร - -
- อืออื่อ - -
- - - ร
- - - ฉิ่ง
- - - -
- - - ตุ๊บ

จากการวิเคราะห์เพลงขวัญอ่อนสองชั้นคำกลอนที่ 4 พบว่า มี 3 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.10.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 2 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

5.1.10.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1 เป็นเอื้อนปิดท้ายคำว่า ถนา ในห้องที่ 8 ของประโยคที่ 2 คำกลอนที่ 3 แล้วร้องคำว่า จึง ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียงที ร้องคำว่า ได้พบ ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียงเร ร้องคำว่า สบอารมณ์ ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียงที ร้องคำว่า เอย ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียงลาแล้วใส่หางเสียงในห้องที่ 7 และร้องคำว่า อุรา ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียงลา

ประโยคที่ 2 ร้องคำว่า จงทราบ ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียงลา ร้องคำว่า ใต้ ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียงลา ร้องคำว่า บา ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียงลา ร้องคำว่า ทา ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียงลา ห้องที่ 5-6 เป็นเอื้อนที่ใช้ปิดคำร้องคำว่า ทาตรงกับเสียงฟา แล้วร้องคำว่า ฝ่า ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียงเร และร้องคำว่า ธุลี ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียงมี

ประโยคที่ 3 เป็นเอื้อนปิดท้ายคำว่า ธุลี ในห้องที่ 8 ของประโยคที่ 2 ในคำกลอนที่ 4

5.1.10.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 ในห้องที่ 1 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องจากประโยคที่ 2 คำกลอนที่ 3 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงหายใจที่ 1 ห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า จึง ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 6 และช่วงหายใจที่ 2 ในห้องที่ 6 ก่อนการร้องคำว่า สม ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 8

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า จง ดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 4 โดยในห้องที่ 5-8 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องลงไปในประโยคที่ 3

ประโยคที่ 3 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องจากประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 5 ก่อนการเอื้อนปิดคำว่า ทา ในประโยคที่ 2 และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 1 ของคำกลอนที่ 4

5.1.10.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ การใช้เสียงหนักเสียงเบา ในห้องที่ 3 คำว่า สบอารมณ์ และห้องที่ 6 คำว่า สม เพื่อแสดงความยินดีของพระสุธน และพบการใช้ทำนองร้องทางเปลี่ยนภายในห้องที่ 1-6 เพื่อสร้างอรรถรสที่แตกต่างในการรับฟัง พบการใช้หางเสียงในห้องที่ 6 และห้องที่ 7 เพื่อผันเสียงคำร้องคำว่า สม ให้ชัดเจน

ประโยคที่ 2 พบการ การใช้เสียงหนักเสียงเบา ในห้องที่ 1 คำว่า ทราบ พบการใช้หางเสียงในห้องที่ 7 เพื่อแสดงอารมณ์อ่อนน้อมของพระสุธน และพบการครั่น ในห้องที่ 6 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

จากการวิเคราะห์เพลงขวัญอ่อน คำกลอนที่ 4 พบว่าใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวโดยใช้ผู้ขับร้องชาย เนื่องจากพิจารณาตามบทละครพบว่าเป็นบทของพระสุธน ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การร้องเพลงขวัญอ่อนเป็นบทบาทของพระสุธนจึงใช้ผู้ชายขับร้อง เป็นเพลงที่กล่าวถึงเพลงที่มีเอื้อนน้อยมีคำร้องเป็นส่วนใหญ่ดังนั้นจึงควรออกเสียงคำร้องให้ถูกต้องชัดเจน จึงจะสื่อความหมายให้กับผู้แสดงได้ดี การร้องต้องใช้กลวิธีการออกเสียงในคำร้องต่าง ๆ เพื่อสร้างอารมณ์ให้กับ ตัวละคร” การดำเนินทำนองทางขับร้อง สิทธิพงษ์ กลับโต (2562, 13 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “ในการร้องคำกลอนที่ 4 ผู้ขับร้องร้องทำนองทางเปลี่ยนเพื่อปรับเปลี่ยนอรรถรสในการร้องให้มีความพิเศษในคำร้องว่า จึงได้พบสบอารมณ์สมอุรา เพื่อแสดงความรักและความอ่อนโยนที่ได้พบนางมโนห์รา ผู้ขับร้องต้องใช้เสียงให้อ่อนโยนแต่ต้องรักษาจังหวะการขับร้องให้สม่ำเสมอ ออกคำร้องให้ชัดเจน” พบการใช้เสียงหนักเบาคำว่า สบอารมณ์ คำว่า สม เพื่อแสดงความยินดีของพระสุธน ที่ได้พบกับคนรัก และคำว่า ทราบ เพื่อให้เกิดความนุ่มนวล พบช่วงหายใจ 4 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

จากการวิเคราะห์เพลงขวัญอ่อน ประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตรพบว่า ทำนองทางขับร้องมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักได้อย่างเหมาะสม กล่าวคือ ทำนองทางขับร้องคำกลอนที่ 1-4 ตรงกับเสียง เร สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรี ตรงกับเสียง เร รูปแบบการขับร้องคือ การขับร้องเดี่ยวโดยผู้ขับร้องชาย พบช่วงการหายใจทั้งหมด 17 ช่วง การหายใจ โดยการขับร้องคำกลอนที่ 1 พบช่วงหายใจ 4 ช่วง การขับร้อง คำกลอนที่ 2 พบช่วงหายใจ 5 ช่วง การขับร้องคำกลอนที่ 3 พบช่วงหายใจ 5 ช่วง และการขับร้องคำกลอนที่ 4 พบช่วงหายใจ 4 ช่วง โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อนและคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อน หรือระหว่างคำร้องกลวิธีการขับร้องที่พบ ได้แก่ การครั่นเสียง ในช่องว่างระหว่างเสียงเอื้อน การใช้เสียงหนักเบา คำว่า จึงได้พบสบอารมณ์สมอุรา เพื่อแสดงอารมณ์สมปรารถนาที่ได้พบนางมโนห์รา และการใช้หางเสียงเพื่อตกแต่งทำนองเอื้อนให้มีความไพเราะ

เพลงขวัญอ่อนเป็นบทที่กล่าวถึงพระสุธนเล่าเรื่องราวที่เกิดขึ้นให้ท้าวทุมราชได้ฟัง แสดงถึงความซื่อสัตย์ที่มีต่อนางมโนห์รา การแบ่งวรรคคำร้องยึดตามความหมายของบทละครเป็นหลัก ผู้ขับร้องต้องมีน้ำเสียงอ่อนโยน การออกเสียงของผู้ขับร้องคือออกเสียงคำร้องให้ ชัดเจน วางคำร้องให้นุ่มนวล ประคบคำ ประคบเสียง เน้นแสดงอารมณ์จากคำร้องให้ชัดเจน การใส่อารมณ์ของผู้ขับร้องใช้เสียงหนักเสียงเบาในการสร้างอารมณ์ให้ตัวละคร เช่น คำร้องที่ว่า ข้าขอถวายสัจจวาที จึงได้พบสบอารมณ์สมอุรา และ แหวนก็สวมดัชนีดังปรารถนา นอกจากนี้ยังใช้ทางเปลี่ยนเพลงขวัญอ่อนกับคำร้องที่ว่า จึงได้พบสบอารมณ์สมอุรา เพื่อสร้างอรรถรสที่แตกต่าง แสดงอารมณ์รัก การหายใจในการขับร้องจะหายใจตามประโยคเพลงโดยจะไม่หายใจระหว่างวรรคการเอื้อนและระหว่างคำร้อง” นอกจากนี้การขับร้องเพลงขวัญอ่อน ผู้ขับร้องจะต้องมีความรู้และเข้าใจในทำนองดนตรีเพราะตัวละครจะพูดสลับกับการร้อง ผู้ขับร้องจะต้องมีไหวพริบและดูตัวละครพร้อมทั้งฟังดนตรีส่งให้เพื่อร้องให้หมดคำกลอน ผู้ขับร้องจะต้องสื่อสารกับตัวละครด้วยการดูท่ารำ จึงจะสามารถใส่อารมณ์และร้องให้ตรงตามจังหวะท่ารำของตัวละครได้

5.1.11 ร่ายนอก

ร่ายนอก ใช้สำหรับประกอบการแสดงละครนอก สำหรับบทดำเนินเรื่องที่ต้องการความรวดเร็ว (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 593) การแสดงละครเรื่องมโนห์รา เป็นการนำศิลปะของละครนอกและละครชาตรีมาผสมผสานกัน นายมนตรี ตราโมท ผู้บรรจุเพลงประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา จึงได้นำร่ายนอกมาบรรจุในบทละครเรื่อง มโนห์รา

การขับร้องร่ายนอกเป็นการขับร้องแบบเอกเทศโดยไม่มีทำนองหลักทางดนตรี ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องร่ายนอก เป็นการขับร้องเข้ากับเครื่องประกอบจังหวะคือกรับพวง ไม่มีทำนองหลักทางดนตรี”

บทร้องร่ายนอก มีดังนี้

คำกลอนที่ 1	เมื่อนั้น	องค์ท้าวทุมราชเรืองศรี
คำกลอนที่ 2	สดับเรื่องถี่ถ้วนมวลคดี	ภูมีจึงตรัสตอบไป
คำกลอนที่ 3	เห็นหทัยเธอแล้วพ่อสุธน	มีกมลรักธิดาข้าเพียงไหน
คำกลอนที่ 4	แต่ใคร่ลองให้แท้แน่แก่ใจ	ว่ายังจำชายาได้ไม่คลางแคลง
คำกลอนที่ 5	จงพินิจพิศดูหมู่ธิดา	มโนห์ราคนไหนบอกให้แจ้ง
คำกลอนที่ 6	ถ้าเลือกถูกทรามวัยไม่ระแวง	เราจะแต่งพิธีการงานวิวาห์
คำกลอนที่ 7	แล้วตรัสสั่งเจ็ดธิดาผู้ยาใจ	ให้ออกไปยืนเคียงรายเรียงหน้า
คำกลอนที่ 8	ทั้งเจ็ดนางบังคมคัลวันทนา	ออกมาตามพระราชโองการ

วิเคราะห์เพลงร่ายนอก คำกลอนที่ 1

ประโยคที่ 1

- ซม ซ ล	- - - ล ท	- ลซ - ลท	- ลทล - ล	- - - -	- - - ซ	- ลซ ล	- ทลซ - ล
เมื่อ-เอ่อเอย	- - อืออื้อ	-ออือื่อ- นั้น	-ออฮีออ- เอย	- - - -	- - - องค์	-ท้าว-เออ	เฮอะเออเอ่ย-ทุม
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - กรับ	- - - กรับ

ประโยคที่ 1 (ต่อ)

-ล ลซ-ล	- - - ซ	- - - ล
-มราช-เอย	- - - เรือง	- - - ศรี
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ

จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 1 พบว่า มี 1 ประโยค

5.1.11.1 รูปแบบการขับร้อง

ต้นบท เริ่มร้องห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4

ลูกคู่ เริ่มร้องห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 3 ในประโยคที่ 1 (ต่อ)

5.1.11.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ต้นบทเริ่มร้อง ห้องที่ 1 ร้องคำว่า เมื่อเอย ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 2 เป็นทำนองเอื้อน ห้องที่ 3 ร้องคำว่า นั้น ตรงกับเสียง ที ห้องที่ 4 เป็นทำนองเอื้อนลากเสียงยาวไปยังห้องห้องที่ 5 จากนั้นลูกคู่ร้องรับในห้องที่ 6 คำว่า องค์ ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 7 คำว่า ท้าว ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 8 ร้องคำว่า ทุม ตรงกับเสียง ลา ในประโยคที่ 1 (ต่อ) ห้องที่ 1 ร้องคำว่า ม(ะ)ราช ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 2 ร้องคำว่า เรือง ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 3 ร้องคำว่า ศรี ตรงกับเสียง ลา

5.1.11.3 การหายใจ

พบช่วงหายใจ 3 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า เมื่อ ถึงห้องที่ 5 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 6 ก่อนการร้องคำว่า องค์ ถึงห้องที่ 8 ช่วงที่ 3 ในห้องที่ 8 ก่อนร้องคำว่า ทุม จนถึงห้องที่ 3 ของประโยคที่ 1 (ต่อ)

5.1.11.4 กลวิธีการขับร้อง

พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 1 คำว่า เมื่อ ห้องที่ 6 คำว่า องค์ ห้องที่ 7 คำว่า ท้าว ห้องที่ 2 ของประโยคที่ 1 (ต่อ) คำว่า เรือง เพื่อให้ได้สำเนียงของการขับร้องร่าย และพบการครั่นเสียงในห้องที่ 4 และระหว่างห้องที่ 7 ถึงห้องที่ 8 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 1 พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การร้องร่ายนอกยึดตามรูปแบบการขับร้องประกอบการแสดงที่มีมาแต่โบราณที่กำหนดให้ใช้ผู้หญิงขับร้องไม่ว่าบทประพันธ์จะกล่าวถึงตัวละครใดก็ตาม การร้องร่ายใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือต้นบท จำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป” การดำเนินทำนองทางขับร้อง แสงจันทร์ อรรถกฤษณ์ (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การร้องร่ายขึ้นต้นด้วยคำตัด คำว่า เมื่อนั้น ผู้ขับร้องจะต้องออกเสียงให้เข้มแข็ง ไม่ประดิษฐ์ถ้อยคำเหมือนการร้องเพลง แต่ต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจนและต้องร้องให้กระชับรวดเร็ว ลูกคู่ที่ร้องรับต้นบทต้องออกเสียงให้เข้มแข็งแต่ไม่แข็งกร้าว ร้องให้พร้อมกันและกระชับจังหวะให้รวดเร็ว กลวิธีสำคัญของการขับร้องร่ายคือการกดเสียง” กลวิธีที่พบคือการครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองทางขับร้องให้มีความไพเราะ พบการกดเสียงคำร้อง คำว่า องค์ท้าว คำว่า เรือง เพื่อให้ได้สำเนียงของการร้องร่าย และพบช่วงหายใจ 3 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้นบทหายใจ 1 ช่วง และลูกคู่หายใจ 2 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรคเพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง ในส่วนของลูกคู่ควรหายใจให้พร้อมเพียงกันเพื่อให้เสียงร้องที่เปล่งมีความกลมกลืนเป็นเสียงเดียวกัน

วิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 2

- ซฟ - ซ	ฟ ฟ ซ -	ฟ ซ - ล	- ลล - -	- ล - ล	- ล - ซ	- ล - ฟ	- ซ ล ซ
สดับ เรื่อง	- ถี่ ถ้วน -	อื่ออือ-มวล	- คดี - -	- ภู - มี	- จึง - ตรัส	- - - ตอบ	- ออฮื้อ-ไป
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ

จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 2 พบว่า มี 1 ประโยค

5.1.11.1 รูปแบบการขับร้อง

ต้นบท เริ่มร้องห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4

ลูกคู่ เริ่มร้องห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8

5.1.11.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ต้นบทเริ่มร้อง ห้องที่ 1 ร้องคำว่า สดับเรื่อง ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 2 ถี่ถ้วน ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 3 ร้องคำว่า มวล ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 4 ร้องคำว่า คดี ตรงกับเสียง ลา จากนั้นลูกคู่ร้องรับในห้องที่ 5 ร้องคำว่า ภูมี ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 6 คำว่า จึงตรัส ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 7 คำว่า ออก ตรงกับเสียง ฟา ห้องที่ 8 ร้องคำว่า ไป ตรงกับเสียง ซอล

5.1.11.3 การหายใจ

พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า สดับเรื่อง ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า ภูมี ถึงห้องที่ 8

5.1.11.4 กลวิธีการขับร้อง

พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 1 คำว่า สดับเรื่อง คำว่า ถ้วน ในห้องที่ 2 คำว่า อื่ออือ ในห้องที่ 3 และคำว่า ตอบ ในห้องที่ 7 เพื่อให้ได้สำเนียงของการขับร้องร่าย

จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 2 พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การร้องร่ายนอกยึดตามรูปแบบการ ขับร้องประกอบการแสดงที่มีมาแต่โบราณที่กำหนดให้ใช้ผู้หญิงขับร้อง ไม่ว่าบทประพันธ์จะกล่าวถึงตัวละครใดก็ตาม การร้องร่ายใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือต้นบท จำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป” การดำเนินทำนองทางขับร้อง แสงจันทร์ อรรถกฤษณ์ (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องร่ายใช้เสียงที่เข้มแข็ง ออกเสียงแตกต่างจากการร้องเพลงที่ใช้เสียงนุ่มนวล การร้องร่ายควรออกเสียงคำร้องให้ชัดเจนเพราะการร้องร่ายเป็นร้องเพื่อดำเนินเรื่อง” ผู้ขับร้องจะต้องไม่ประดิษฐ์ถ้อยคำเหมือนการร้องเพลง แต่ต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจนและต้องร้องให้กระชับรวดเร็ว ลูกคู่ที่ร้องรับต้นบทต้องออกเสียงให้เข้มแข็งแต่ไม่แข็งกร้าว ร้องให้พร้อมกันและกระชับจังหวะให้รวดเร็ว กลวิธีสำคัญของการขับร้องร่ายคือการกดเสียง” กลวิธีที่พบคือ การครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองทางขับร้องให้มีความไพเราะ พบการกดเสียงคำร้อง คำว่า สดับเรื่อง คำว่า ถ้วน คำว่า ตอบ เพื่อให้ได้สำเนียงของการร้องร่าย และพบช่วงหายใจ 2 ช่วง โดยผู้ขับร้อง ต้นบทหายใจ 1 ช่วง และลูกคู่หายใจ 1 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง ในส่วนของลูกคู่ควรหายใจให้พร้อมเพียงกันเพื่อให้เสียงร้องที่เปล่งมีความกลมกลืนเป็นเสียงเดียวกัน

วิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 3

- ช ฟ ฟ	- ฟ ซ	ฟ - ลซ	ล ล - -	- ล - ล ล	- ลท ท ล	- - ฟ ซ	- - - ล
- เห็นหทัย	- เธอ แล้ว -	- - - พ่อ	สุ ทน - -	- มี - กมล	- รัก ธิ ดา	- - ข้าเพียง	- - - ไหน
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ

จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 3 พบว่า มี 1 ประโยค

5.1.11.1 รูปแบบการขับร้อง

ต้นบท เริ่มร้องห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4

ลูกคู่ เริ่มร้องห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8

5.1.11.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ต้นบทเริ่มร้อง ห้องที่ 1 ร้องคำว่า เห็นหทัย ตรงกับเสียง ฟา ห้องที่ 2 ร้องคำว่า เธอแล้ว ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 3 ร้องคำว่า พ่อ ตรงกับเสียง ลาและเสียงซอล ห้องที่ 4 ร้องคำว่า สุทน ตรงกับเสียง ลา จากนั้นลูกคู่ร้องรับในห้องที่ 5 ร้องคำว่า มีกมล ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 6 คำว่า รักธิดา ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 7 คำว่า ข้าเพียง ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 8 ร้องคำว่า ไหน ตรงกับเสียง ลา

5.1.11.3 การหายใจ

พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า เห็นหทัย ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า มีกมล ถึงห้องที่ 8

5.1.11.4 กลวิธีการขับร้อง

พบการกดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 7 คำว่า เพียง เพื่อให้ได้สำเนียงของการขับร้องร่าย

จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 3 พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การร้องร่ายนอกยึดตามรูปแบบการ ขับร้องประกอบการแสดงที่มีมาแต่โบราณที่กำหนดให้ใช้ผู้หญิงขับร้อง ไม่ว่าบทประพันธ์จะกล่าวถึงตัวละครใดก็ตาม การร้องร่ายใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือต้นบท จำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป” การดำเนินทำนองทางขับร้อง แสงจันทร์ อรรถกฤษณ์ (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “กลวิธีการร้องร่ายที่สำคัญคือ การกดเสียง ผู้ขับร้องทั้งต้นบทและลูกคู่ต้องกดเสียงให้ถึงระดับเสียงที่ถูกต้องของการร้องร่าย” ผู้ขับร้องจะต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจนและต้องร้องให้กระชับรวดเร็ว ลูกคู่ที่ร้องรับต้นบทต้องออกเสียงให้เข้มแข็งแต่ไม่แข็งกร้าว ร้องให้พร้อมกันและกระชับจังหวะให้รวดเร็ว กลวิธีสำคัญของการขับร้องร่ายคือการกดเสียง” กลวิธีที่พบคือการครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองทางขับร้องให้มีความไพเราะ พบการกดเสียงคำร้อง คำว่า เพียง เพื่อให้ได้สำเนียงของการร้องร่าย และพบช่วงหายใจ 2 ช่วง โดยผู้ขับร้อง ต้นบทหายใจ 1 ช่วง และลูกคู่หายใจ 1 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้

ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง ในส่วนของลูกคู่ควรหายใจให้พร้อมเพียงกันเพื่อให้เสียงร้องที่เปล่งมีความกลมกลืนเป็นเสียงเดียวกัน

วิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 4

- ซฟ - ซ	- ซฟ ล -	ซ - ล ซ	- ล - -	- ลซ ล ล	ล ล - ล	ซ ล ฟ ซ	- ซ ล ซ
-จะใคร- ลอง	- ให้แท้ -	อือ - แน่แก่	- ใจ - -	- ว่า ยังจำ	ชา ยา - ได้	- อือ ไม่คราง	-อืออื้อแคลง
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ

จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 4 พบว่า มี 1 ประโยค

5.1.11.1 รูปแบบการขับร้อง

ต้นบท เริ่มร้องห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4

ลูกคู่ เริ่มร้องห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8

5.1.11.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ต้นบทเริ่มร้อง ห้องที่ 1 ร้องคำว่า จะใครล่อง ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 2 ร้องคำว่า ให้แท้ ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 3 ร้องคำว่า แน่แก่ ตรงกับเสียง ซอล และเสียงซอล ห้องที่ 4 ร้องคำว่า ใจ ตรงกับเสียง ลา จากนั้นลูกคู่ร้องรับในห้องที่ 5 ร้องคำว่า ว่ายังจำ ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 6 คำว่า ชายาได้ ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 7 คำว่า ไม่คราง ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 8 ร้องคำว่า แคลง ตรงกับเสียง ซอล

5.1.11.3 การหายใจ

พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า จะใคร่ลอง ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า ว่ายังจำ ถึงห้องที่ 8

5.1.11.4 กลวิธีการขับร้อง

พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 1 คำว่า ใคร่ ห้องที่ 2 คำว่า ให้ และห้องที่ 7 คำว่า ไม่

จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 4 พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การร้องร่ายนอกยึดตามรูปแบบการขับร้องประกอบการแสดงที่มีมาแต่โบราณที่กำหนดให้ใช้ผู้หญิงขับร้อง ไม่ว่าบทประพันธ์จะกล่าวถึงตัวละครใดก็ตาม การร้องร่ายใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือต้นบท จำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป” การดำเนินทำนองทางขับร้อง แสงจันทร์ อรรถกฤษณ์ (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “กลวิธีการร้องร่ายที่สำคัญคือ การกดเสียง ผู้ขับร้องทั้งต้นบทและลูกคู่ต้องกดเสียงให้ถึงระดับเสียงที่ถูกต้องของการร้องร่าย” ผู้ขับร้องจะต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจนและต้องร้องให้กระชับรวดเร็ว ลูกคู่ที่ร้องรับต้นบทต้องออกเสียงให้เข้มแข็งแต่ไม่แข็งกร้าว ร้องให้พร้อมกันและกระชับจังหวะให้รวดเร็ว กลวิธีสำคัญของการขับร้องร่าย

คือการกดเสียง” กลวิธีที่พบคือการครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองทางขับร้องให้มีความไพเราะ พบการกดเสียงคำร้อง คำว่า ใคร่ คำว่า ให้ คำว่า ไม่ เพื่อให้ได้สำเนียงของการร้องร่าย และพบช่วงหายใจ 2 ช่วง โดยผู้ขับร้อง ต้นบทหายใจ 1 ช่วง และลูกคู่หายใจ 1 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง ในส่วนของลูกคู่ควรหายใจให้พร้อมเพียงกันเพื่อให้เสียงร้องที่เปล่งมีความกลมกลืนเป็นเสียงเดียวกัน

วิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 5

- ซ ล ล	- ล ซ ซ	- - - ซ	ล ล - -	- ลล - ล	- ล - ลท	- รล ฟ ซ	ฟ ซ ฟ ซ
- จง พิ นิจ	-พิศ ศะดู	- - - หมู่	ธิดา - -	-มโนห์- รา	-คน- ไหน	- - ขอ ให้	- ฮื้ออือ - แจ้ง
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ

จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 5 พบว่า มี 1 ประโยค

5.1.11.1 รูปแบบการขับร้อง

ต้นบท เริ่มร้องห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4

ลูกคู่ เริ่มร้องห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8

5.1.11.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ต้นบทเริ่มร้อง ห้องที่ 1 ร้องคำว่า จงพินิจ ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 2 ร้องคำว่า พิศดู ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 3 ร้องคำว่า หมู่ ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 4 ร้องคำว่า ธิดา ตรงกับเสียง ลา จากนั้นลูกคู่ร้องรับในห้องที่ 5 ร้องคำว่า มโนห์รา ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 6 คำว่า คนไหน ตรงกับเสียง ลาและที ห้องที่ 7 คำว่า ขอให้ ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 8 ร้องคำว่า แจ้ง ตรงกับเสียง ซอล

5.1.11.3 การหายใจ

พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า จงพินิจ ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า มโนห์รา ถึงห้องที่ 8

5.1.11.4 กลวิธีการขับร้อง

พบการผันเสียงคำร้อง ในห้องที่ 5 คำว่า ไหน เพื่อให้คำร้องชัดเจน และพบการกดเสียงในห้องที่ 7 คำว่า แจ้ง และคำว่า ให้ ในห้องที่ 8 เพื่อให้ได้สำเนียงของการขับร้องร่าย

จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 5 พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การร้องร่ายนอกยึดตามรูปแบบการขับร้องประกอบการแสดงที่มีมาแต่โบราณที่กำหนดให้ใช้ผู้หญิงขับร้อง ไม่ว่าบทประพันธ์จะกล่าวถึงตัวละครใดก็ตาม การร้องร่ายใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือต้นบท จำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป” การดำเนินทำนองทางขับร้อง แสงจันทร์ อรรถกฤษณ์ (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “กลวิธีการร้องร่าย

ที่สำคัญคือการกดเสียงผู้ขับร้องทั้งต้นบทและลูกคู่ต้องกดเสียงให้ถึงระดับเสียงที่ถูกต้องของการร้องร่าย ลูกคู่ต้องร้องรับให้พร้อมเพรียงกัน” ผู้ขับร้องจะต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจนและต้องร้องให้กระชับรวดเร็ว ลูกคู่ที่ร้องรับต้นบทต้องออกเสียงให้เข้มแข็งแต่ไม่แข็งกร้าว ร้องให้พร้อมกันและกระชับจังหวะให้รวดเร็ว กลวิธีสำคัญของการขับร้องร่ายคือการกดเสียง กลวิธีที่พบคือ การครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองทางขับร้องให้มีความไพเราะ พบการกดเสียงคำร้อง คำว่า แจ้งคำว่า ให้ เพื่อให้ได้สำเนียงของการร้องร่าย พบการผันเสียงคำร้อง คำว่า ไหน ให้คำร้องชัดเจน และพบช่วงหายใจ 2 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้นบทหายใจ 1 ช่วง และลูกคู่หายใจ 1 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรคเพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง ในส่วนของลูกคู่ควรหายใจให้พร้อมเพียงกันเพื่อให้เสียงร้องที่เปล่งมีความกลมกลืนเป็นเสียงเดียวกัน

วิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 6

ฟ ซ ฟ ฟ	- ซ - ซ	ฟ ซ - ล	ซ ล ล - -	- ล ล ซ	ท ล - ล	- - ซ ล	- ซ ล ซ
-เลือก- ถูก	- ทรามวัย -	อื่ออือ - ไม่	- ระแวง - -	-เราจะแต่ง	พิธี - การ	- - งาน วิ	- อือฮื่อ วาห์
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ

จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 6 พบว่า มี 1 ประโยค

5.1.11.1 รูปแบบการขับร้อง

ต้นบท เริ่มร้องห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4

ลูกคู่ เริ่มร้องห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8

5.1.11.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ต้นบทเริ่มร้อง ห้องที่ 1 ร้องคำว่า เลือกถูก ตรงกับเสียง ฟา ห้องที่ 2 ร้องคำว่า ทรามวัย ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 3 ร้องคำว่า ไม่ ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 4 ร้องคำว่า ระแวง ตรงกับเสียง ลา จากนั้นลูกคู่ร้องรับในห้องที่ 5 ร้องคำว่า เราจะแต่ง ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 6 คำว่า พิธีการ ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 7 คำว่า งานวิ ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 8 ร้องคำว่า วาห์ ตรงกับเสียง ซอล

5.1.11.3 การหายใจ

พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า เลือกถูก ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า เราจะแต่ง ถึงห้องที่ 8

5.1.11.4 กลวิธีการขับร้อง

พบการกดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 1 คำว่า เลือกถูก เพื่อให้ได้สำเนียงของการขับร้องร่าย

จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 6 พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การร้องร่ายนอกยึดตามรูปแบบการขับร้องประกอบการแสดงที่มีมาแต่โบราณที่กำหนดให้ใช้ผู้หญิงขับร้อง ไม่ว่าบทประพันธ์

จะกล่าวถึงตัวละครใดก็ตาม การร้องร่ายใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือต้นบท จำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป” การดำเนินทำนองทางขับร้อง แสงจันทร์ อรรถกฤษณ์ (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “กลวิธีการร้องร่ายที่สำคัญคือการกดเสียงผู้ขับร้องทั้งต้นบทและลูกคู่ต้องกดเสียงให้ถึงระดับเสียงที่ถูกต้องของการร้องร่าย ลูกคู่ต้องร้องรับให้พร้อมเพรียงกัน” ผู้ขับร้องจะต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจนและต้องร้องให้กระชับรวดเร็ว ลูกคู่ที่ร้องรับต้นบทต้องออกเสียงให้เข้มแข็งแต่ไม่แข็งกร้าว ร้องให้พร้อมกันและกระชับจังหวะให้รวดเร็ว กลวิธีสำคัญของการขับร้องร่ายคือการกดเสียง กลวิธีที่พบคือ การครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองทางขับร้องให้มีความไพเราะ พบการกดเสียงคำร้อง คำว่า “เลือกถูก” เพื่อให้ได้สำเนียงของการร้องร่าย พบช่วงหายใจ 2 ช่วง โดยผู้ขับร้อง ต้นบทหายใจ 1 ช่วง และลูกคู่หายใจ 1 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง ในส่วนของลูกคู่ควรหายใจให้พร้อมเพียงกันเพื่อให้เสียงร้องที่เปล่งมีความกลมกลืนเป็นเสียงเดียวกัน

วิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 7

ล ฟ - ฟ	- ฟ ล ซ	ฟ ซ ลซ ล	- ล - -	ล ซ - ล	- ล - ล	- - ซ ซ	- ซ ฟ ซ
แล้วตรัส- สั่ง	- เจ็ดธิดา	อื่ออือ ผู้ยา	- ใจ - -	ให้ออก-ไป	- ยืน- เคียง	- - รายเรียง	- ฮืออื่อ หน้า
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ

จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 7 พบว่า มี 1 ประโยค

5.1.11.1 รูปแบบการขับร้อง

ต้นบท เริ่มร้องห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4

ลูกคู่ เริ่มร้องห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8

5.1.11.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ต้นบทเริ่มร้อง ห้องที่ 1 ร้องคำว่า แล้วตรัสสั่ง ตรงกับเสียง ฟา ห้องที่ 2 ร้องคำว่า เจ็ดธิดา ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 3 ร้องคำว่า ผู้ยา ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 4 ร้องคำว่า ใจ ตรงกับเสียง ลา จากนั้นลูกคู่ร้องรับในห้องที่ 5 ร้องคำว่า ให้ออกไป ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 6 คำว่า ยืนเคียง ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 7 คำว่า รายเรียง ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 8 ร้องคำว่า หน้า ตรงกับเสียง ซอล

5.1.11.3 การหายใจ

พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า แล้วตรัสสั่ง ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า ให้ออกไป ถึงห้องที่ 8

5.1.11.4 กลวิธีการขับร้อง

พบการกดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 8 คำว่า หน้า เพื่อให้ได้สำเนียงของการขับร้องร่าย

จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 7 พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การร้องร่ายนอกยึดตามรูปแบบการขับร้องประกอบการแสดงที่มีมาแต่โบราณที่กำหนดให้ใช้ผู้หญิงขับร้อง ไม่ว่าบทประพันธ์จะกล่าวถึงตัวละครใดก็ตาม การร้องร่ายใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือต้นบท จำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป” การดำเนินทำนองทางขับร้อง แสงจันทร์ อรรถกฤษณ์ (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “กลวิธีการร้องร่ายที่สำคัญคือ การกดเสียงผู้ขับร้องทั้งต้นบทและลูกคู่ต้องกดเสียงให้ถึงระดับเสียงที่ถูกต้องของการร้องร่าย ลูกคู่ต้องร้องรับให้พร้อมเพรียงกัน” ผู้ขับร้องจะต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจนและต้องร้องให้กระชับรวดเร็ว ลูกคู่ที่ร้องรับต้นบทต้องออกเสียงให้เข้มแข็งแต่ไม่แข็งกร้าว ร้องให้พร้อมกันและกระชับจังหวะให้รวดเร็ว กลวิธีสำคัญของการขับร้องร่ายคือการกดเสียง กลวิธีที่พบคือการครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองทางขับร้องให้มีความไพเราะ พบการกดเสียงคำร้อง คำว่า หน้า เพื่อให้ได้สำเนียงของการร้องร่าย พบช่วงหายใจ 2 ช่วง โดยผู้ขับร้อง ต้นบทหายใจ 1 ช่วง และลูกคู่หายใจ 1 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรคเพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง ในส่วนของลูกคู่ควรหายใจให้พร้อมเพียงกันเพื่อให้เสียงร้องที่เปล่งมีความกลมกลืนเป็นเสียงเดียวกัน

วิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 8

ประโยคที่ 1

ฟ ลฟ - ซ	- ซซ - ซ	- ฟซ - ล	- ลล - -	- ซ – ล	- ล ท ล	- ซ ซ ซ	- ซ - ล
-ทั้งเจ็ด-นาง	- บังคม- คัล	- อืออือ - วัน	- ทนา - -	- ออก - มา	- ตาม พระราช	- - ชะโอง	- - - การ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ

ประโยคที่ 2

- ลฟ - ซ	- ซซ - ซ	- - - ล	- ลล - ล	- ฟ - ซ	- ซ ล ซ	- ฟ ฟ ซ	- ซ ล ซ
-ทั้งเจ็ด-นาง	- บังคม- คัล	- - - วัน	- ทนา -เอย	- ออก - มา	- ตาม พระราช	- - ชะโอง	- อืออ่อ การ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ

จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 8 พบว่า มี 2 ประโยค

5.1.11.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ต้นบท เริ่มร้องห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ลูกคู่ เริ่มร้องห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 และประโยคที่ 2 จะร้องทวนของประโยคที่1 โดยต้นบทกับลูกคู่จะร้องพร้อมกัน

5.1.11.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ต้นบทเริ่มร้อง ห้องที่ 1 ร้องคำว่า ทั้งเจ็ดนาง ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 2 ร้องคำว่า บังคมคัล ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 3 ร้องคำว่า วัน ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 4 ร้องคำว่า ทนา

ตรงกับเสียง ลา จากนั้นลูกคู่ร้องรับในห้องที่ 5 ร้องคำว่า ออกมา ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 6 คำว่า ตามพระราช ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 7 คำว่า ชโอง ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 8 ร้องคำว่า การ ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 2 ร้องรับในห้องที่ 1 คำว่า ทั้งเจ็ดนาง ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 2 ร้องคำว่า บังคมคัล ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 3 ร้องคำว่า วัน ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 4 ร้องคำว่า ทนา ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 5 ร้องคำว่า ออกมา ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 6 คำว่า ตามพระราช ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 7 คำว่า ชโอง ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 8 ร้องคำว่า การ ตรงกับเสียง ซอล

ลักษณะการขับร้องซ้ำคำกลอนเช่นนี้ เรียกว่า การร้องร่ายแบบทวน

5.1.11.3 การหายใจ

พบช่วงหายใจ 4 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ทั้งเจ็ดนาง ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า ออกมา ถึงห้องที่ 2 ของประโยคที่ 2 ช่วงที่ 3 ก่อนในห้อง ที่ 3 การร้องคำว่า วัน ถึงห้องที่ 6 ช่วงที่ 4 ก่อนในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า ชโอง ถึงห้องที่ 8

5.1.11.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 1 คำว่า เจ็ด ห้องที่ 7 คำว่า โอง

ประโยคที่ 2 พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 5 คำว่า ออก และห้องที่ 6 คำว่า ราช

จากการวิเคราะห์ร่ายนอก คำกลอนที่ 8 พบว่า ใช้รูปแบบการขับร้องต้นบทลูกคู่ โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การร้องร่ายนอกยึดตามรูปแบบการขับร้องประกอบการแสดงที่มีมาแต่โบราณที่กำหนดให้ใช้ผู้หญิงขับร้อง ไม่ว่าบทประพันธ์จะกล่าวถึงตัวละครใดก็ตาม การร้องร่ายใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือต้นบท จำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป” การดำเนินทำนองทางขับร้อง แสงจันทร์ อรรถกฤษณ์ (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “คำสุดท้ายเป็นการร้องร่ายในลักษณะการทวนคำ หมายถึงร้องซ้ำคำร้องเดิมอีก 1 เที่ยว กลวิธีการร้องร่ายที่สำคัญคือการกดเสียงผู้ขับร้องทั้งต้นบทและลูกคู่ต้องกดเสียงให้ถึงระดับเสียงที่ถูกต้องของการร้องร่าย ลูกคู่ต้องร้องรับให้พร้อมเพรียงกัน” ผู้ขับร้องจะต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจนและต้องร้องให้กระชับรวดเร็ว ลูกคู่ที่ร้องรับต้นบทต้องออกเสียงให้เข้มแข็งแต่ไม่แข็งกร้าว ร้องให้พร้อมกันและกระชับจังหวะให้รวดเร็ว กลวิธีสำคัญของการขับร้องร่ายคือการกดเสียง กลวิธีที่พบคือการครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองทางขับร้องให้มีความไพเราะ พบการกดเสียงคำร้อง คำว่า เจ็ด คำว่า โอง คำว่า ออก คำว่า ราช เพื่อให้ได้สำเนียงของการร้องร่าย พบช่วงหายใจ 4 ช่วง โดยผู้ขับร้อง ต้นบทหายใจ 1 ช่วง และลูกคู่หายใจ 3 ช่วง โดยจะต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง ในส่วนของลูกคู่ควรหายใจให้พร้อมเพียงกันเพื่อให้เสียงร้องที่เปล่งมีความกลมกลืนเป็นเสียงเดียวกัน

จากการวิเคราะห์การขับร้องร่ายนอกประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตรพบว่า การขับร้องร่ายนอกเป็นการขับร้องเข้ากับเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ กรับพวง โดยเริ่มตีกรับพวงเข้าจังหวะในห้องที่ 5 แล้วเว้นจังหวะในห้องที่ 6 ก่อนจะตีกรับต่อไปในห้องที่ 7 ของคำกลอนที่ 1 ดำเนินจังหวะไปจนจบบทขับร้อง รูปแบบการขับร้องใช้รูปแบบต้นบทลูกคู่โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง วิธีการขับร้องแบบต้นบทลูกคู่หมายถึง การขับร้องที่แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ ต้นบท 1 คน และลูกคู่มากกว่า 2 คนขึ้นไป โดยต้นบทจะขับร้องในห้องที่ 1-4 ของแต่ละคำกลอน และลูกคู่จะร้องรับในห้องที่ 5-8 ของแต่ละคำกลอน ยกเว้นคำกลอนที่ 1 ลูกคู่จะร้องรับในห้องที่ 6 ไปจนถึงห้องที่ 3 ของประโยคที่ 1 (ต่อ) พบช่วงหายใจทั้งหมด 19 ช่วงหายใจ โดยการขับร้องคำกลอนที่ 1 พบช่วงหายใจ 3 ช่วง คำกลอนที่ 2-7 พบช่วงหายใจแต่ละคำกลอนจำนวน 2 ช่วง และคำกลอนที่ 8 พบช่วงหายใจ 4 ช่วง โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามวรรคของคำร้องไม่หายใจระหว่างคำร้อง กลวิธีการขับร้องที่พบคือการกดเสียงคำร้องในแต่ละคำกลอน

การขับร้องร่ายนอก ประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ผู้ขับร้องจะต้องกดเสียงให้ถึงระดับเสียงที่ถูกต้องของการร้องร่าย เปล่งเสียงด้วยเสียงที่แข็งแรงหนักแน่น ไม่ประดิษฐ์คำร้องหรือวางคำมากเท่ากับการขับร้องเพลง การขับร้องร่ายนอกจะไม่ใส่อารมณ์มากเกินไปเนื่องจากร่ายนอกใช้สำหรับบทบรรยายและการดำเนินเรื่องราวอย่างรวดเร็ว ดังนั้นการขับร้องต้องขับร้องให้กระชับรวดเร็ว ผู้ขับร้องต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจนฟังได้ใจความ การขึ้นเสียงในการขับร้องร่ายนอกผู้ขับร้องต้นบทจะต้องขึ้นเสียงโดยยึดถือตามระดับเสียงดนตรีที่บรรเลงมาก่อนหน้านี้ให้ถูกต้อง เปล่งเสียงโดยใช้เสียงที่แข็งแรงหนักแน่นและกดเสียงคำร้องทุกคำให้ถูกต้องตามระดับเสียง เพื่อให้เกิดสำเนียงของการขับร้องร่ายนอก ส่วนลูกคู่จะต้องรับร้องด้วยน้ำเสียงที่หนักแน่น โดยคำนึงถึงความพร้อมเพรียงเป็นสำคัญ ลูกคู่ต้องขับร้องให้กระชับรวดเร็วและกดเสียงคำร้องทุกคำเช่นเดียวกับต้นบท การตีกรับพวงหากผู้ขับร้องตีกรับด้วยตนเองจะสามารถควบคุมแนวการขับร้องและจังหวะในการขับร้องได้เป็นอย่างดี ทำให้การขับร้องประกอบการแสดงได้อรรถรสมากขึ้น การแบ่งวรรคคำร้องในการขับร้องร่ายยึดตามความหมายของบทละครเป็นสำคัญ การหายใจในการขับร้องร่ายนอกของต้นบทและลูกคู่จะต้องหายใจเพียงครั้งเดียวเพื่อร้องให้จบในส่วนที่ตนเองรับผิดชอบ ส่วนลูกคู่นอกจากต้องหายใจให้พร้อมเพรียงกันแล้วจะต้องเปล่งเสียงร้องรับลูกคู่ให้พร้อมเพรียงกันอีกด้วย กลวิธีที่สำคัญที่สุดของการร้องร่ายคือ ต้องกดเสียงให้ถึงระดับเสียงที่ถูกต้องของการร้องร่ายนอกจะทำให้เกิดสำเนียงที่เป็นเอกลักษณ์ของการร้องร่าย

5.1.12 เพลงเวสสุกรรม สองชั้น

เพลงเวสสุกรรม สองชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 2 ท่อนที่ 1 มี 2 จังหวะ ท่อนที่ 2 มี 4 จังหวะ นิยมนำไปบรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงโขน ละคร (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น.655) เป็นเพลงที่ใช้ขับร้องสำหรับบทดำเนินเรื่องโดยทั่วไป ใช้กับตัวละครที่เป็นตัวเอกหรือตัวละครที่มีวรรณะกษัตริย์ เพลงเวสสุกรรมที่ปรากฏในการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา เป็นบทบรรยายถึงพระสุธนตั้งจิตอธิษฐานขอให้การเลือกคู่ในครั้งนี้เลือกได้นางมโนห์รา

โครงสร้างเพลงเวสสุกรรมคำกลอนที่ 1 ขับร้องในทำนองเพลงท่อนที่ 1 และคำกลอนที่ 2 ขับร้องในทำนองเพลงท่อนที่ 2 โดยทำนองหลักและทำนองทางขับร้องมีความสัมพันธ์กันอย่างเหมาะสม กล่าวคือ ทำนองทางขับร้องคำกลอนที่ 1 ตรงกับเสียง ซอล สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรีตรงกับเสียง ซอล ทำนองทางขับร้องคำกลอนที่ 2 ตรงกับเสียง ซอล สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรี ตรงกับเสียง ซอล เมื่อพิจารณาโน้ตทำนองทางขับร้องกับโน้ตทำนองหลักทางดนตรีพบว่าโน้ตลูกตกของทางขับร้องจะปรากฏหลังลูกตกของทำนองหลักทางดนตรีเสมอ

บทร้องเพลงเวสสุกรรม มีดังนี้

คำกลอนที่ 1 เมื่อนั้น พระสุธนตั้งจิตอธิษฐาน

คำกลอนที่ 2 ขอกุศลสร้างไว้ในเพรงกาล จงบันดาลเลือกได้มโนห์รา

วิเคราะห์เพลงเวสสุกรรมสองชั้น คำกลอนที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- ซ ลท ท
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - เมื่อ	- -อือเอย
- ฟ ม ร	- ม – ร	- ร – ร	- - - ซ	- - -ร	- ร - ร	- ซ – ม	- ร – ท
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-โจ๊ะ-ติง	-ติง-ทั่ง

ประโยคที่ 2

- - - ท	- - ร ล	-ทล- รล	- ทลซ ล	- - - ซม	- - - ล	- ซ – ลท	- รทล ล
- - - เออ	- - ฮิ้งเงอ	เฮอะเออ -ฮิ้งเงอ	- เฮ้อเออเอิง เง้อ	- - เออเอ่ย	- - - เมื่อ	- - - อื้อ	- ฮืออื่อ นั้น
-ท - ร	- ท - ล	ล ล – ซ	ซ ซ – ม	- ร – ซ	- - ล ท	- ม ร ท	- ล – ซ
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
-ติง-ติง	ทั่งติง-ทั่ง	ติงทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-ติง-ทั่ง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ทั่ง

ประโยคที่ 3

- - - ท	- ลซ - -	- - - ล	- ซ ซ ซ	- - - -	- - - -	- - - ร	- ซ - ทล
- - - ฮื้อ	- ออื่อ -	- - - พระ	- - สุ ธน	- - - -	- - - -	- - - ตั้ง	- อื่อ- จิต
-ฟ ม ร	- ม – ร	- ร – ร	- - - ซ	- - - ร	- ร – ร	- ซ – ม	- ร – ท
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง – ทั่ง	- ติง – ติง	- ทั่ง – ติง	- ติง – ทั่ง

ประโยคที่ 4

- ท–ท	- - ร ล	-ทล– รล	- ท ลซ ล	- - - ซม	- - - -	- - - ซ	- - ท ล
- อือ– เออ	- - ฮิ้งเงอ	เฮอะเออ -ฮิ้งเงอ	- เฮ้อเออเอิง เง้อ	- - เออเอ่ย	- - - -	- - - อะ	- - -ธิษฐาน
- ท–ร	- ท–ล	ล ล – ซ	ซ ซ – ม	- ร - ซ	- - ล ท	- ม ร ท	- ล – ซ
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
-ติง-ติง	ทั่งติง-ทั่ง	ติงทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-ติง-ทั่ง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ทั่ง

- ร - ล	ทลซ -
- ฮึ - อือ	ฮื้ออืออื่อ - -
- - - -	- - - -
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ
- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ

จากการวิเคราะห์เพลงเวสสุกรรมสองชั้น ท่อน 1 คำกลอนที่ 1 พบว่า มี 4 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.12.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 2 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 3 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 4 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

5.1.12.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1-6 ยังไม่มีการบรรจุทำนองร้อง เนื่องจากคำร้องมีลักษณะเป็นกลอนบทละครที่ขึ้นต้นด้วยคำตัด (เมื่อนั้น, บัดนั้น) จึงมีดนตรีบรรเลงนำมาก่อนเริ่มร้องคำว่า เมื่อ ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียงซอล และร้องคำว่า เอย ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียงที

ประโยคที่ 2 มีการร้องทำนองเอื้อนตั้งแต่ห้องที่ 1-5 ตรงกับเสียง มีจากนั้นร้องคำว่า เมื่อ ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียงลา ร้องทำนองเอื้อนในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง ที และคำว่า นั้น ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียงซอล

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 1-2 เป็นเอื้อนที่ใช้ปิดคำร้อง คำว่า นั้น ในประโยคที่ 2 ลากเสียงยาวไปจนถึงห้องที่ 2 จากนั้นในห้องที่ 3 ร้องคำว่า พระ ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 4 ร้องคำว่า สุธน ตรงกับเสียงซอล ลากเสียงยาวไปถึงห้องที่ 5 และ 6จากนั้นในห้องที่ 7 ร้องคำว่า ตั้ง ตรงกับเสียง เร และในห้องที่ 8 ร้องคำว่า จิต ตรงกับเสียง ที (ปรากฏอยู่ในห้องที่ 1 ประโยคที่ 4)

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 1 ขึ้นต้นด้วยเอื้อนที่ใช้ปิดคำร้องคำว่า จิต ในประโยคที่ 3 ตรงกับเสียง ที และร้องทำนองเอื้อนไปจนถึงห้องที่ 4 และลากเสียงยาวไปถึงห้องที่ 5 แล้วจึงร้องคำว่า อะ ตรงกับเสียง ซอล ในห้องที่ 7 และร้องคำว่า ธิษฐาน ตรงกับเสียง ลา ในห้องที่ 8

5.1.12.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า เมื่อ และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 8

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 6 ก่อนการร้องคำว่า เมื่อ และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 8 โดยในห้องที่ 1-5 เป็นช่วงหายใจต่อเนื่องจากประโยคที่ 1

ประโยคที่ 3 ในห้องที่ 1 และ 2 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องจากประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงหายใจที่ 1 เริ่มในห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 6 และช่วงหายใจที่ 2 เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า ตั้ง และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 8

ประโยคที่ 4 ในห้องที่ 1 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 3 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงหายใจที่ 1 เริ่มในห้องที่ 1 ก่อนการร้องทำนองเอื้อน ไปถึงห้องที่ 6 และช่วงหายใจที่ 2 เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า อะ และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 8

5.1.12.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 7 คำว่า เมื่อ เพื่อให้คำร้องชัดเจน เนื่องจากเป็นคำขึ้นต้นของบทเพลง

ประโยคที่ 2 พบการครั่นเสียง ในห้องที่ 3 และระหว่างห้องที่ 7 และห้องที่ 8 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

ประโยคที่ 3 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 7 คำว่า ตั้ง เพื่อให้คำร้องชัดเจน

ประโยคที่ 4 พบการครั่นเสียง ในห้องที่ 3 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

จากการวิเคราะห์เพลงเวสสุกรรม คำกลอนที่ 1 พบว่าใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยใช้ผู้ขับร้องชาย เนื่องจากพิจารณาตามบทละครพบว่าเป็นบทของพระสุธน ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เพลงเวสสุกรรมเป็นเพลงที่ใช้ขับร้องตอนที่พระสุธนตั้งจิตอธิษฐานขอให้พบนางมโนห์รา เนื่องจากเป็นเพลงที่บรรจุในบทละครที่กล่าวถึงพระสุธน จึงใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวโดยผู้ขับร้องชาย” การดำเนินทำนองทางขับร้อง เบนซิน จันทร์เสม (2562, 13 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การใช้เสียงในการขับร้องเป็นสิ่งสำคัญที่ผู้ขับร้องต้องปฏิบัติให้แตกต่างกัน เมื่อได้รับมอบหมายให้ขับร้องในบทบาทของตัวละครต่าง ๆ จะต้องใช้เสียงและใส่อารมณ์ให้เข้ากับบทบาทของตัวละคร การขับร้องเพลงเวสสุกรรมเป็นบทบรรยายถึงพระสุธนที่ตั้งจิตอธิษฐานให้ได้พบนางมโนห์รา การใช้เสียงในการขับร้องจึงควรใช้เสียงที่อ่อนโยน วางคำร้องอย่างนุ่มนวล” เมื่อวิเคราะห์การขับร้องพบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า เมื่อ ให้ชัดเจนเพราะเป็นคำร้องคำแรกของเพลงต้องให้ผู้ชมฟังแล้วเข้าใจว่ากล่าวถึงตัวละครใด และคำว่า ตั้ง พบการครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองให้ไพเราะและมีชั้นเชิงมากขึ้น พบช่วงหายใจ 6 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์เพลงเวสสุกรรมสองชั้น คำกลอนที่ 2

ประโยคที่ 1

- ร - ล	ทลซ ด	- - - ร	- ม รด รม	- ซ - ม	- ซ ม ม	- ซ – ร	- ด – ร
- ฮึ - อือ	ฮื้ออืออื่อ เอ่อ	- - - เออ	-เฮ้อเออเอ่อเอ้ย	- ฮึ - ขอ	- ฮึ กุศล	- - - สร้าง	- - - ไว้
- ล ซ ม	ซ ม ร ด	- ซ - ด	- ด ร ม	- ด - -	ด รม – ซ	- ล - ซ	- ม - ร
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง – ทั่ง	- ติง – ติง	- ทั่ง – ติง	- ติง – ทั่ง

ประโยคที่ 2

- ม - ร	- - - ร	- มร-ซร	- มรดท	ลทล - รล	- ทลซ ลด	- - ร ร	- - - ร
- - - อือ	- - - -เออ	-เฮอะเออ-ฮึ้งเงอ	-เฮ้อเออเอิง-เงอ	เอ่อเฮอะเออ-ฮึ้งเงอ	-เฮ้อเออเอ่อ เอ้ย	- - ในเพรง	- - - กาล
- - - ร	- ร - ร	- ม - ร	- ด - ท	- ซ ซ ซ	- ล - ท	- ล - ท	- ด - ร
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
-ติง-ติง	ทั่งติง-ทั่ง	ติงทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-ติง-ทั่ง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ทั่ง

ประโยคที่ 3

- - - -	- - - -	- - - ซ	- - ซซ	- - - -	- - - ร	- ซ – ล	- ซ–ล ท
- - - -	- - - -	- - - จง	- - บันดาล	- - - -	- - - เลือก	- - - ได้	- - - -
- - ฟ มร	- ม–ร	- ร–ร	- - - ซ	- - - ร	- ร–ร	- ซ–ม	- ร–ท
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ทั่ง - ติง	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- โจ๊ะ - จ๊ะ	- ติง – ทั่ง	- ติง – ติง	- ทั่ง – ติง	- ติง – ทั่ง

ประโยคที่ 4

- ซ - ล ท -ท	- - ร ล	- ทลรล	- ทลซล	- - - ซม	- - - -	- - ลล	- ล -ท
- - อือ - เออ	- - ฮิ้งเงอ	เฮอะเออ -ฮิ้งเงอ	- เฮ้อเออเอิง เง้อ	- - เออเอ่ย	- - - -	- - มโนห์	- รา - -
- ท-ร	- ท–ล	ล ล–ซ	ซ ซ - ม	- ร - ซ	- ล–ท	- ม ร ท	- ล – ซ
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
-ติง-ติง	ทั่งติง-ทั่ง	ติงทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-ติง-ทั่ง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ทั่ง

ประโยคที่ 4 (ต่อ)

- - -ท	- ลซ - -
- - - ฮื้อ	- ออออื่อ- -
- - - -	- - - -
- - - -	- - - -
- - - -	- - - -
- - - -	- - - -

จากการวิเคราะห์เพลงเวสสุกรรมสองชั้น คำกลอนที่ 2 พบว่า มี 4 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.12.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 2 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 3 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

ประโยคที่ 4 ใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยนักร้องชาย

5.1.12.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1 และ 2 เป็นการเอื้อนปิดคำร้องคำว่า ฐาน มาจากห้องที่ 8 ในประโยคที่ 4 จากนั้นในห้องที่ 3-5 เป็นการร้องทำนองเอื้อนตรงกับเสียง ซอล จากนั้นในห้องที่ 5

ร้องคำว่า ขอ ตรงกับเสียง มีห้องที่ 6 ร้องคำว่า กุศล ตรงกับเสียง มี ห้องที่ 7 ร้องคำว่า สร้าง ตรงกับเสียง เร และในห้องที่ 8 ร้องคำว่า ไว้ ตรงกับเสียง เร

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 มีการลากเสียง อือ ปิดท้ายคำร้องคำว่า ไว้ ในห้องที่ 8 ของประโยคที่ 1 จากนั้นในห้องที่ 2-6 เป็นการร้องทำนองเอื้อนตรงกับเสียง โดจากนั้นร้องคำว่า ในเพรง ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียงเรและคำว่า กาล ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง เร

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 1-2 เป็นการลากเสียงคำว่า กาล มาจากห้องที่ 8 ในประโยคที่ 2 จากนั้นในห้องที่ 3 ร้องคำว่า จง ตรงกับเสียง ซอล ในห้องที่ 4 ร้องคำว่า บันดาล ตรงกับเสียง ซอล แล้วลากเสียงคำว่า ดาล ยาวไปจนถึงห้องที่ 6 ห้องที่ 7 ร้องคำว่า เลือก ตรงกับเสียง เร และในห้องที่ 8 ร้องคำว่า ได้ ตรงกับเสียง ที

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 1 ขึ้นต้นด้วยเอื้อนที่ใช้ปิดคำร้องคำว่า ได้ ในประโยคที่ 3 ตรงกับเสียง ที และร้องทำนองเอื้อนไปจนถึงห้องที่ 4 และลากเสียงยาวไปถึงห้องที่ 5 แล้วจึงร้องคำว่า มโนห์ ตรงกับเสียง ลา ในห้องที่ 7 และร้องคำว่า รา ตรงกับเสียง ลา ในห้องที่ 8

5.1.12.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ได้แก่ช่วงที่ 1 เริ่มในห้องที่ 2 ไปจนถึงห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า ขอ และช่วงที่ 2 เริ่มในห้องที่ 5 แล้วดำเนินทำนองร้องต่อไป

ประโยคที่ 2 ในห้องที่ 1 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องจากประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 เริ่มในห้องที่ 2ไปจนถึงห้องที่ 6 และช่วงที่ 2 เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนการร้องคำว่า ในเพรง และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 8

ประโยคที่ 3 ในห้องที่ 1 และ 2 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องจากประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 เริ่มในห้องที่ 3 ถึงห้องที่ 6 และช่วงที่ 2 เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า เลือก และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 8

ประโยคที่ 4 ในห้องที่ 1 เป็นช่วงหายใจที่ต่อเนื่องมาจากประโยคที่ 3 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ได้แก่ ช่วงที่ 1 เริ่มในห้องที่ 1 ก่อนการร้องทำนองเอื้อน ไปถึงห้องที่ 6 และช่วงหายใจที่ 2 เริ่มในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า มโนห์ และดำเนินทำนองร้องต่อไปในห้องที่ 8

5.1.12.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ ใช้หางเสียงในห้องที่ 6 เพื่อผันเสียงคำว่า ขอ ให้ชัดเจน

ประโยคที่ 2 พบการ ครั่นเสียง ในห้องที่ 3 และห้องที่ 5 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

ประโยคที่ 3 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 6 คำว่า เลือก ในห้องที่ 7 คำว่า ได้ เพื่อให้คำร้องมีความชัดเจน

ประโยคที่ 4 พบการครั่นเสียง ในห้องที่ 3 เพื่อตกแต่งทำนองใช้สอดแทรกช่องว่างระหว่างเอื้อน

จากการวิเคราะห์เพลงเวสสุกรรม คำกลอนที่ 2 พบว่าใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยใช้ผู้ขับร้องชาย เนื่องจากพิจารณาตามบทละครพบว่าเป็นบทของพระสุธน ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เพลงเวสสุกรรมเป็นเพลงที่ใช้ขับร้องตอนที่พระสุธนตั้งจิตอธิษฐานขอให้พบนางมโนห์รา เนื่องจากเป็นเพลงที่บรรจุในบทละครที่กล่าวถึงพระสุธน จึงใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยว โดยผู้ขับร้องชาย” การดำเนินทำนองทางขับร้อง เบนซิน จันทร์เสม (2562, 13 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “เพลงเวสสุกรรมเป็นเพลงที่ต้องลากเสียงเอื้อนยาว ดังนั้นผู้ขับร้องจะต้องหายใจให้ถูกวิธี โดยการหายใจเข้าแล้วแขม่วท้องเพื่อกักเก็บลมจะทำให้ลมหายใจยาวนานมากขึ้น นอกจากนี้ควรออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน เพราะเป็นบทบรรยายที่นำเข้าสู่ตอนสำคัญของเรื่อง มโนห์รา” เมื่อวิเคราะห์การขับร้องพบการใช้หางเสียง คำว่า ขอ ให้ชัดเจน พบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า เลือกได้ เพื่อให้คำร้องชัดเจน และพบการครั่นเสียง เพื่อตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะและมีชั้นเชิง พบช่วงหายใจ 8 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้องหายใจตามวรรคตอนของทำนองเอื้อนหรือคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรค เพราะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

จากการวิเคราะห์เพลงเวสสุกรรมประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตรพบว่า ทำนองทางขับร้องมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักได้อย่างเหมาะสม กล่าวคือ กล่าวคือ ทำนองทางขับร้องคำกลอนที่ 1 ตรงกับเสียง ซอล สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรี ตรงกับเสียง ซอล ทำนองทางขับร้องคำกลอนที่ 1 ตรงกับเสียง ซอล สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรี ตรงกับเสียง ซอล รูปแบบการขับร้องคือ การขับร้องเดี่ยวโดยผู้ขับร้องชาย พบช่วงหายใจทั้งหมด 14 ช่วงหายใจ โดยการขับร้องคำกลอนที่ 1 พบช่วงหายใจ 6 ช่วง คำกลอนที่ 2 พบช่วงหายใจ 8 ช่วง โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อนและคำร้อง ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้องกลวิธีการขับร้องที่พบ ได้แก่ การครั่นเสียง ในช่องว่างระหว่างเสียงเอื้อน การเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า เลือกได้ เพื่อให้เกิดความชัดเจน และการใช้หางเสียงเพื่อตกแต่งทำนองเอื้อนให้มีความไพเราะและผันคำร้องให้ชัดเจน

เพลงเวสสุกรรมเป็นเพลงที่กล่าวถึงพระสุธนที่ตั้งจิตอธิษฐานขอให้เลือกคู่ได้นางมโนห์รา ผู้ขับร้องจะต้องเป็นผู้ที่มีเสียงนุ่มนวล อ่อนโยน ไม่ควรใส่อารมณ์ในการขับร้องมากเกินไป เพราะเป็นบทที่ใช้สำหรับดำเนินเรื่อง การออกเสียงของผู้ขับร้องคือจะต้องเปล่งเสียงอย่างเต็มกำลังเสียง การวางคำร้องอย่างนุ่มนวล ร้องเสียงให้โปร่งกว้าง กล่อมคำ กล่อมเสียงให้อ่อนหวาน เพื่อให้เหมาะสมกับบทบาทของพระสุธน การเอื้อนจะต้องร้องให้ชัดและคุมเสียงเอื้อนให้นิ่ง เนื่องจากมีทำนองเอื้อนที่ลากจังหวะยาว

การหายใจให้หายใจตามประโยคเพลง ไม่ควรหายใจระหว่างวรรคการเอื้อนและระหว่างคำร้อง ใช้กลวิธีการเน้นเสียงเน้นคำ เพื่อให้ถ้อยคำและอักขระชัดเจน การร้องให้ได้อารมณ์คือควรดูตัวแสดง เพราะจะทำให้ร้องได้ตรงจังหวะและสอดคล้องกับอารมณ์ของตัวละคร

5.1.13 ร่ายชาตรี

ร่ายชาตรี นายมนตรี ตราโมท ได้ดัดแปลงขึ้นเพื่อใช้ขับร้องประกอบการแสดงละคร เรื่อง มโนห์รา (กรมศิลปากร, 2498, น. 4) ใช้กับตัวละครที่เป็นตัวเอกในบทบรรยายเพื่อดำเนินเรื่องราวอย่างรวดเร็ว

การขับร้องร่ายชาตรีเป็นการขับร้องเข้ากับเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ โทนชาตรี กลองตุ๊ก และฉิ่ง สุจิตต์ ชูวงษ์ (2562, 12 กุมภาพันธ์, สัมภาษณ์) กล่าวไว้ว่า “การขับร้องร่ายชาตรี ผู้ขับร้องจะปฏิบัติขับร้องควบคู่กับจังหวะหน้าทับประกอบด้วย โทนชาตรี กลองตุ๊ก และฉิ่ง ไม่มีดนตรีบรรเลง โดยผู้ขับร้องและผู้ตีกลองจะต้องเข้าใจจังหวะหน้าทับและปฏิบัติให้สอดประสานกันไปอย่างถูกต้อง”

บทร้องร่ายชาตรี มีดังนี้

คำกลอนที่ 1 ว่าพลางทางพินิจพิศดู ในหมู่พระบุตรีเสน่หา

คำกลอนที่ 2 สังเกตทุกสิ่งสรรพ์ด้วยปัญญา เลือกหายอดพธูคู่หทัย

วิเคราะห์การขับร้องร่ายชาตรี คำกลอนที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- ลซ - ล	ล ลท - ล	- - ท ล	- ซ - -	- - - -	- - - ท	- ลล - -
- - - -	-ว่า-พลาง	ทางพินิจ-เอย	- - - -	- อื่อ - -	- - - -	- - - พิศ	- ศดู - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - กรับ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-โท่น-โท่น

ประโยคที่ 2

- - - ล	- - - ซ	- - ท	- - ล ล	- - - -	- - ล ซ	- - - ลท	- ล - -
- - - ใน	- - - หมู่	- - พระ	- - บุตรี	- - - -	- - สะเหน่	- - - หา	- - - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

ประโยคที่ 3

- ล - ซ	- ท ซ ล	- ซ -	- ซ - ท	- ล - ล	- - - ซ	- - - ท	- - ล ล
- ใน - หมู่	-พระบุตรี	- สะ -	-เหน่- หา	- - - ใน	- - - หมู่	- - - พระ	- - บุตรี
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

ประโยคที่ 4

- - - -	- - ล ซ	- - - ท	- ร - ล
- - - -	- - ส เหน่	- - - หา	- ฮึ-เฮอ
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
-โท่น-โท่น	-โท่น-โท่น	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

จากการวิเคราะห์ร่ายชาตรี คำกลอนที่ 1 พบว่า มี 4 ประโยค วิเคราะห์ใน แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.13.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1ต้นบทร้องตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 2 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 3 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 4 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-8

5.1.13.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 เริ่มร้องในห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 7 ด้วยคำร้องว่า ว่าพลางทางพินิจพิศดู ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 2 ร้องคำว่า ในหมู่พระบุตรีสเน่หา ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 7 และลากเสียงคำว่า หา ให้ยาวไปจนถึงห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 3 ร้องคำว่า ในหมู่พระบุตรีสเน่หา (รอบที่ 2) ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 และร้องคำว่า ในหมู่พระบุตรี (รอบที่ 3) ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 1 เป็นการลากเสียงคำว่า ตรี มาจากห้องที่ 8 ในประโยคที่ 3 ในห้องที่ 1 ห้องที่ 2 ร้องคำว่า “สเน่”ห้องที่ 3 ร้องคำว่า “หา” (รอบที่ 3) และห้องที่ 4 เป็นเสียงเอื้อนที่ปิดคำร้องคำว่า หา ตรงกับเสียง ลา

5.1.13.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบการหายใจ 1 ช่วง เริ่มในห้องที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า ว่าพลาง ไปถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 2 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ใน ไปถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 3 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า เหน่หา ไปถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 1 สิ้นสุดช่วงหายใจของ ประโยคที่ 3 และพบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า เหน่หา ไปถึงห้องที่ 4

5.1.13.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ กดเสียงเอื้อน ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียงลา และลากเสียงไปยังห้องที่ 6 ตรงกับเสียงซอล การกดเสียงเอื้อนนี้ถือเป็นเอกลักษณ์ของการขับร้องร่ายชาตรี

ประโยคที่ 2 พบการ กดเสียงคำร้อง คำว่า “หมู่” ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียงซอล และคำว่า เหน่ ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียงซอลและคำว่า หมู่ ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียงซอล เพื่อให้เกิดสำเนียงของการร้องร่ายชาตรี

ประโยคที่ 3 พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 1 คำว่า หมู่ ตรงกับเสียงซอล ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียงซอล เหน่ และในห้องที่ 6 คำว่า หมู่ ตรงกับเสียง ซอล เพื่อให้เกิดสำเนียงของการร้องร่ายชาตรี

ประโยคที่ 4 พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 1 คำว่า เหน่ ตรงกับเสียง ซอล เพื่อให้เกิดสำเนียงของการร้องร่ายชาตรี และพบการใช้หางเสียง ในห้องที่ 4 เพื่อผันคำร้องคำว่า หา ให้ชัดเจน

จากการวิเคราะห์การขับร้องร่ายชาตรี คำกลอนที่ 1 พบว่า การขับร้องร่ายชาตรีใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ ใช้ผู้ขับร้องหญิงซึ่งเป็นรูปแบบที่ยึดถือปฏิบัติกันมาแต่โบราณ ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องร่ายชาตรีใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ ใช้ผู้ขับร้องหญิงทั้งหมด การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่มคือ ต้นบท จำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป เป็นเช่นนี้มาตั้งแต่โบราณ” การดำเนินทำนองทางขับร้อง จารี อ้นนาค (2562, 29 มีนาคม, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การร้องร่ายชาตรีบทนี้เป็นการร้องแบบคำเต็มหมายถึงขึ้นต้นด้วยกลอนแปดโดยไม่ได้ขึ้นต้นด้วยคำว่า เมื่อนั้น วิธีการขึ้นต้นการร้องร่ายชาตรีจึงมีความแตกต่างกับร่ายชาตรีที่ขึ้นต้นด้วยคำตัด กลวิธีสำคัญที่ใช้ในการร้องร่ายชาตรีคือการกดเสียง” พบการกดเสียงเอื้อนโดยเปล่งเสียงคำร้องหรือเสียงเอื้อนจากลำคอในระดับเสียงหนึ่งแล้วเลื่อนระดับเสียงลงเพื่อให้มีระดับเสียงที่ถูกต้อง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของการร้องร่ายชาตรี พบการกดเสียงคำร้อง คำว่า หมู่ คำว่า เสน่ และการใช้หางเสียงเพื่อผันคำร้องคำว่า หา ให้ชัดเจน โดยผู้ขับร้องทั้งต้นบทและลูกคู่ต้องออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน เพราะร่ายชาตรีประกอบด้วยคำร้องเป็นส่วนใหญ่ ใช้ขับร้องเพื่อดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว หากร้องคำร้องไม่ชัดเจนจะทำให้ฟังไม่ได้ใจความ พบช่วงหายใจ 4 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้นบทจะหายใจเพื่อขับร้องเพียงครั้งเดียวและลูกคู่จะหายใจตามตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องกัน หรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง และส่งผลให้แนวการขับร้องช้าลงไม่เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการขับร้องร่ายชาตรี

วิเคราะห์การขับร้องร่ายชาตรี คำกลอนที่ 2

ประโยคที่ 1

- - - ลซ	- - - ล	- - - ซ	- ล - ท	ร ล - ทล	- ซ - ซ	- - ลซล	- ล - -
---สังเกต	- - - ทุก	- - - สิ่ง	-สรรค์ - -	- - ฮืออ	- - - เอ่ย	--ด้วยปัญ	- ญา - -
- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ	- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- ปะ-ป๊ะ	-โท่น- ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	- ป๊ะ - ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ

ประโยคที่ 2

- - - ล	- ซ -ลท	- ร - ล	- ซ - ลล	- - - -	- - - ล	- ซลล	- - - -
--เลือก	- - -หา	- - -ยอด	- - - พธู	- - - -	- - - คู่	- - หทัย	- - - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

ประโยคที่ 3

- ลซ - ท	- ลซ - ลล	- ล - ซ	- ล - ล	- - - ล	- - ลท	- ท - ล	- ซ - ลล
-เลือก-หา	-ยอด- พธู	- คู่ - -	- หะ- ทัย	- - -เลือก	- - - หา	- - -ยอด	- - - พธู
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

ประโยคที่ 4

- - - -	- - - ล	ซ ลล	- - - -
- - - -	- - - คู่	- - หทัย	- - - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
-โท่น-โท่น	-โท่น-โท่น	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

จากการวิเคราะห์ร่ายชาตรี คำกลอนที่ 1 พบว่า มี 4 ประโยค วิเคราะห์ใน แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.13.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ต้นบทร้องตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 2 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 3 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-8

ประโยคที่ 4 ลูกคู่ร้องรับตั้งแต่ห้องที่ 1-8

5.1.13.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 เริ่มร้องในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 ด้วยคำร้องว่า สังเกตทุกสิ่งสรรพ์ ตรงกับเสียง ลา ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 6 ร้องทำนองเอื้อน ตรงกับเสียงซอล และในห้องที่ 7 ถึงห้องที่ 8 ร้องคำว่า ด้วยปัญญา ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 2 ร้องคำว่า เลือกหายอดพธูคู่หทัย ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 7 และลากเสียงคำว่า ทัย ให้ยาวไปจนถึงห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 3 ร้องคำว่า เลือกหายอดพธูคู่หทัย (รอบที่ 2) ในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 และร้องคำว่า เลือกหายอดพธู (รอบที่ 3) ในห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 1 เป็นการลากเสียงคำว่า พธู มาจากห้องที่ 8 ในประโยคที่ 3 ในห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 3 ร้องคำว่า คู่หทัย (รอบที่ 3) และห้องที่ 4 เป็นการลากเสียงคำว่า ทัย ตรงกับเสียง ลา

5.1.13.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบการหายใจ 1 ช่วง เริ่มในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า “สังเกต” ไปถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 2 พบการหายใจ ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า เลือก ไปถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 3 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า เลือกหา ไปถึงห้องที่ 8

ประโยคที่ 4 พบการหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า คู่ ไปถึงห้องที่ 4

5.1.13.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 1 คำว่า เกต ตรงกับเสียงซอล พบการครั่นเสียง ในห้องที่ 5 และพบการ กดเสียงเอื้อน ในห้องที่ 6

ประโยคที่ 2 พบการ กดเสียงคำร้อง คำว่า “เลือก” ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียงซอล ในห้องที่ 3 คำว่า ยอด และในห้องที่ 6 คำว่า คู่

ประโยคที่ 3 พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 1 คำว่า เลือก ในห้องที่ 2 คำว่า ยอด ในห้องที่ 3 คำว่า คู่ ห้องที่ 5 คำว่า เลือก และห้องที่ 7 คำว่า ยอด

ประโยคที่ 4 พบการ กดเสียงคำร้อง ในห้องที่ 2 คำว่า คู่

จากการวิเคราะห์การขับร้องร่ายชาตรี คำกลอนที่ 2 พบว่า การขับร้องร่ายชาตรีใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ ใช้ผู้ขับร้องหญิงซึ่งเป็นรูปแบบที่ยึดถือปฏิบัติกันมาแต่โบราณ ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องร่ายชาตรีใช้รูปแบบการขับร้องแบบต้นบท-ลูกคู่ ใช้ผู้ขับร้องหญิงทั้งหมด การขับร้องแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ ต้นบท จำนวน 1 คน และลูกคู่จำนวนมากกว่า 2 คนขึ้นไป เป็นเช่นนี้มาตั้งแต่โบราณ” การดำเนินทำนองทางขับร้อง จารี อ้นนาค (2562, 29 มีนาคม, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การร้องร่ายชาตรีผู้ขับร้องทั้งต้นบทและลูกคู่ต้องร้องให้กระชับรวดเร็ว รักษาแนวของการขับร้องให้สม่ำเสมอ ใช้เสียงที่เข้มแข็ง ออกเสียงอย่างเต็มกำลัง และต้องกดเสียงให้ถึงระดับเสียงที่ถูกต้อง” พบการกดเสียงคำร้องคำว่า เกต คำว่า เลือก คำว่า ยอด

คำว่า คู่ และพบการครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะและมีชั้นเชิง พบช่วงหายใจ 4 ช่วง โดยผู้ขับร้องต้นบทจะหายใจเพื่อขับร้องเพียงครั้งเดียวและลูกคู่จะหายใจตามตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องกัน หรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้อง ทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง และส่งผลให้แนวการขับร้องช้าลงไม่เป็นไปตามวัตถุประสงค์ของการขับร้องร่ายชาตรี

จากการวิเคราะห์การขับร้องร่ายชาตรีประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร พบว่าการขับร้องร่ายชาตรีเป็นการขับร้องเข้ากับเครื่องประกอบจังหวะ ได้แก่ โทนชาตรี กลองตุ๊ก ฉิ่ง กรับ ไม่มีทำนองหลักทางดนตรี รูปแบบการขับร้องใช้รูปแบบต้นบทลูกคู่โดยใช้ผู้ขับร้องหญิง วิธีการขับร้องแบบต้นบทลูกคู่หมายถึง การขับร้องที่แบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม คือ ต้นบท 1 คน และลูกคู่มากกว่า 2 คนขึ้นไป โดยต้นบทจะขับร้องในประโยคที่ 1 ของแต่ละคำกลอน และลูกคู่จะร้องรับในประโยคที่ 2 3 และ 4 ของแต่ละคำกลอน พบช่วงการหายใจทั้งหมด 8 ช่วงการหายใจ โดยแต่ละคำกลอนจะหายใจ 4 ช่วง ลักษณะการหายใจจะไม่หายใจระหว่างคำร้อง กลวิธีการขับร้องร่ายชาตรีที่สำคัญคือการกดเสียงคำร้องและการกดเสียงเอื้อน โดยสังเกตได้ว่าคำทุกคำหรือเสียงทุกเสียงที่ผ่านการกดเสียงจะมีระดับเสียงเดียวกัน นอกจากนี้พบการครั่นเสียงในประโยคที่ 1 ของแต่ละคำกลอน

การขับร้องร่ายชาตรีมุ่งเน้นความกระชับรวดเร็วและความชัดเจนของคำร้อง ร่ายชาตรีประกอบด้วยคำร้องเป็นส่วนใหญ่ พบการเอื้อนเฉพาะในประโยคที่ 1 ของแต่ละคำกลอนเป็นเอื้อนเสียงที่แสดงกลวิธีการกดเสียงซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของการขับร้องร่ายชาตรี การออกเสียงคำร้องในการขับร้องร่ายชาตรีผู้ขับร้องต้องเน้นคำร้องให้ชัดเจน ต้องใช้เสียงที่เข้มแข็งในการขับร้องแต่ละคำ และใช้กลวิธีกดเสียงคำร้องทุกคำให้ถึงระดับเสียงที่กำหนด และต้องร้องให้กระชับรวดเร็วแต่ต้องฟังได้ใจความผู้ขับร้องทั้งต้นบทและลูกคู่ต้องมีวิธีการออกเสียงที่ทำให้เสียงมีความเข้มแข็ง ออกเสียงโดยไม่ต้องประดิษฐ์ถ้อยคำหรือประคบคำเหมือนการขับร้องเพลง ลูกคู่จะต้องร้องรับต้นบทด้วยความพร้อมเพรียงทั้งด้านการออกเสียงคำร้องและการหายใจ ผู้ขับร้องร่ายชาตรีทั้งต้นบทและลูกคู่จะต้องอ่านบทประพันธ์ให้คล่องแคล่วแม่นยำเพื่อให้เกิดความชัดเจนของถ้อยคำและอักขระ เพราะหากไม่คุ้นชินกับคำร้องจะทำให้มีความพะวงส่งผลให้ออกเสียงคำร้องไม่ชัดเจน และอาจถ่วงจังหวะทำให้ร้องช้าลงได้ การขับร้องร่ายชาตรีไม่ต้องใส่อารมณ์เพลงมากเกินไปทั้งต้นบทและลูกคู่ เพราะการร้องร่ายชาตรีเป็นการบรรยายเรื่องราวและดำเนินเรื่องอย่างรวดเร็ว การหายใจของต้นบทจะต้องหายใจเพียงครั้งเดียวก่อนการขับร้องในแต่ละประโยค เนื่องจากทำให้สามารถขับร้องได้ตรงตามจังหวะของการขับร้องร่ายชาตรี ส่วนลูกคู่จะต้องหายใจให้พร้อมเพรียงกันก่อนร้องรับต้นบท ซึ่งลูกคู่จะหายใจประโยคละ 1 ช่วง หรือหายใจเมื่อร้องจบวรรคตอนของคำประพันธ์ โดยจะไม่นิยมหายใจระหว่างคำร้องเนื่องจาก

จะทำให้ถ่วงจังหวะทำให้ร้องช้าลงได้ การขับร้องร่ายชาตรีผู้ขับร้องจะต้องฝึกฝนการขับร้องให้เกิดความชำนาญในการกดเสียง เพราะถือเป็นเอกลักษณ์ของการขับร้องร่ายชาตรี แม่นยำจังหวะและระดับเสียงจึงจะทำให้สามารถขับร้องประกอบการแสดงได้อย่างถูกต้องสมบูรณ์

5.1.14 เพลงชาตรีตลุง

เพลงชาตรีตลุง เป็นเพลงทำนองเก่า ใช้ประกอบการแสดงละครโนรา-ชาตรี หรือละครชาตรีเครื่องใหญ่ หรือละครชาตรีเข้าเครื่อง เพลงชาตรีตะลุงนี้ เจ้าพระยาวงศาสุรศักดิ์ (แสง) เจ้าเมืองราชบุรีในรัชกาลที่ 2 ได้นำเข้าบรรจุเป็นเพลงร้องในบทมโหรีเรื่อง อิเหนาด้วย โดยใช้เนื้อร้องจากบทละครเรื่อง อิเหนา พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 เพลงชาตรีตลุงที่นำมาบรรจุอยู่ในละครเรื่อง มโนห์ราตอน เลือกคู่ ใช้ในตอนที่พระสุธนเลือกคู่ได้นางมโนห์ราแล้วพาไปเข้าเฝ้าท้าวทุมราชและพระมเหสี (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, 2557, น. 204)

โครงสร้างเพลงชาตรีตลุง คำกลอนที่ 1 ขับร้องในทำนองเพลงท่อนที่ 1 และคำกลอนที่ 2 ขับร้องในทำนองเพลงท่อนที่ 2 โดยทำนองหลักและทำนองทางขับร้องมีความสัมพันธ์กันอย่างเหมาะสม กล่าวคือ ทำนองทางขับร้องคำกลอนที่ 1 ตรงกับเสียง โด สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรีตรงกับเสียง โด ทำนองทางขับร้องคำกลอนที่ 2 ตรงกับเสียง โด สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรี ตรงกับเสียง โด เมื่อพิจารณาโน้ตทำนองทางขับร้องกับโน้ตทำนองหลักทางดนตรีพบว่าโน้ตลูกตกของทางขับร้องจะปรากฏหลังลูกตกของทำนองหลักทางดนตรีเสมอ

บทร้องเพลงชาตรีตลุง มีดังนี้

คำกลอนที่ 1 เหลือบเห็นธำมรงค์วงน้อย สวมก้อยนางหนึ่งจึงจำได้

คำกลอนที่ 2 คว้ากรนงรามทรามวัย พาไปเฝ้าองค์พระภูธร

วิเคราะห์การขับร้องเพลงชาตรีตลุง คำกลอนที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- ล - ร -เหลือบ-เห็น	- ด ด ด - ธำมะรงค์	- - - -	ซ ล ด ร เอ่อเออเออเออ	-มร- - -เฮอะเอย--	- ด - ร -วง-น้อย
- ด ด ด	- ด ด ด	- ร ม ร	ดล - ด	- ฟ ซ ล	- ด - ร	- ม - ร	- ด - ล
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
			-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

ประโยคที่ 2

- ด - -	- - - -	- ม - ซ	ด ม - ร	- ม - -	ซมร ม	- รด - ด	- ด -ด
- อือ - -	- - - -	-สวมก้อย	-นาง-หนึ่ง	- อือ - -	ฮึ้งเงอเอิงเง้อ	-เออเอ่ย-จึง	- จำ -ได้
- ม ม ม	- ม ม ม	- ร ม ร	ด ล - ด	- ม ม ม	- ม ม ม	- ร มร	ด ล -ด
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

ประโยคที่ 3

- ล - ด	- - - -
- - - อือ	- - - -
- - - -	- - - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ
- - - โท่น	- ป๊ะ - -

จากการวิเคราะห์เพลงชาตรีตลุง คำกลอนที่ 1 พบว่า มี 2 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ดังนี้

5.1.14.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

ประโยคที่ 2 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

5.1.14.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1ห้องที่ 1-2 เป็นทำนองดนตรีบรรเลงส่งร้อง ในห้องที่ 3 ร้องคำว่า เหลือบเห็น ตรงกับเสียง เร ห้องที่ 4 ร้องคำว่า ธำมรงค์ ตรงกับเสียง โด แล้วลากเสียงไปยังห้องที่ 5 ห้องที่ 6 ถึงห้องที่ 7 เป็นทำนองเอื้อน ตรงกับเสียง เร ห้องที่ 8 ร้องคำว่า วงน้อย ตรงกับเสียง โด

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 2 เป็นเสียงเอื้อนปิดท้ายคำร้องคำว่า น้อย ตรงกับเสียง โด ห้องที่ 3 ร้องคำว่า สวมก้อย ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 4 ร้องคำว่า นางหนึ่ง ตรงกับเสียง มีแล้วลากเสียงไปยังห้องที่ 5 ในห้องที่ 6 ถึงห้องที่ 7 เป็นการร้องทำนองเอื้อนแล้วร้องคำว่า จึง ตรงกับเสียง โด ในห้องที่ 8 ร้องคำว่า จำได้ ตรงกับเสียง โด

5.1.14.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 3 ก่อนการร้องคำว่า เหลือบเห็น ถึงห้องที่ 2 ในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 3ก่อนการร้องคำว่า กราบ ถึงห้องที่ 3 ในประโยคที่ 2

5.1.14.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ ครั่นเสียง ในห้องที่ 7

ประโยคที่ 2 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 3 คำว่า ก้อย และห้องที่ 8 คำว่า ได้ เพื่อเน้นคำร้องให้มีความชัดเจน

จากการวิเคราะห์การขับร้องเพลงชาตรีตลุง คำกลอนที่ 1 พบว่า การขับร้องร่ายชาตรี ใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ โดยผู้ขับร้องชายและหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) มีแนวคิดว่า “การขับร้องเพลงชาตรีตลุงโดยทั่วไปใช้เป็นใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวโดยผู้ขับร้องชาย เนื่องจากเป็นบทกล่าวถึงพระสุธนที่เลือกคู่ได้นางมโนห์รา แต่ในครั้งนี้มีแนวคิดว่าเพลงชาตรีตลุงเป็นบทสรุปที่สำคัญของละครเรื่อง มโนห์รา จึงต้องการให้เกิดความเข้มแข็ง พร้อมเพรียงเป็นหนึ่งเดียวกัน เพื่อแสดงถึงความสามัคคี ความเข้มแข็ง พร้อมเพรียงเพื่อส่งเสด็จพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร สู่สวรรคาลัย จึงกำหนดให้ใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ โดยผู้ขับร้องชายและหญิง” การขับร้องหมู่มุ่งเน้นความพพร้อมเพรียงเป็นสำคัญ ทั้งเรื่องการดำเนินทางขับร้อง การหายใจ สามารถใส่กลวิธีได้แต่ผู้ขับร้องทุกคนจะต้องปฏิบัติให้พร้อมเพรียงกัน การขับร้องหมู่จะต้องออกเสียงอย่างเต็มกำลัง ให้เสียงที่เปล่งออกมามีความสม่ำเสมอ ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน การขับร้องเพลงชาตรีตลุงผู้ขับร้องจะต้องใช้ทักษะในการฟังและมีสมาธิอยู่เสมอเพื่อขึ้นคำร้องให้พอดีกับตัวละคร เนื่องจากเป็นเพลงที่ขับร้องต่อจากการรำซัดชาตรี พบการครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะและมีชั้นเชิง และพบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า ก้อย และคำว่า ได้ พบช่วงหายใจ 2 ช่วง โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อน หรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องกันหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้อง ทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์การขับร้องเพลงชาตรีตลุง คำกลอนที่ 2

ประโยคที่ 1

- ล - ด	- - - -	- ด - ร	- ม - ซ	- - - ล	- ม - ซ	- - - ด	- - - ด
- - - อือ	- - - -	-เอ่อ-เออ	-เออ-เอย	- - - คว้า	- - - กร	- - - นง	-- - ราม
- - - -	- - - -	- ด - ร	- ม – ซ	- - - -	- - - -	- ม - ซ	- ล - ด
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - -	- - - ม	- - - ม	- - - -	- - - -	- ม ร ม	ซม ร ม
- - - -	- - - -	- - -ทราม	- - - วัย	- - - -	- - - -	-ฮืออื่อเออ	เฮอะเออเอิงเง้อ
- - - -	- - - -	- ซ - ด	- ร - ม	- - - -	- - - -	- ม ม ม	- ม ม ม
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

ประโยคที่ 3

- - - รด	- - - -	- ม - ม	-ซด - ม	- - - -	ซ ม ร ม	- รด - ร	- ด - ด
- -เออเอ่ย	- - - -	- พา - ไป	-เฝ้าองค์	- - - -	ฮึ้งเงอเอิงเง้อ	-เออเอ่ย-พระ	-ภู - ธร
- ม ม ม	- ม ม ม	- ร ม ร	ดล - ด	- ซ - ล	- ซ - ม	- - - ร	- - - ด
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น	-ป๊ะ-โท่น	-ป๊ะ-ป๊ะ	-โท่น-ป๊ะ	-โท่น-โท่น

จากการวิเคราะห์เพลงชาตรีตลุง คำกลอนที่ 2 พบว่า มี 3 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ดังนี้

5.1.14.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

ประโยคที่ 2 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

5.1.14.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1-2 เป็นเสียงเอื้อนปิดคำร้องในประโยคที่ 2 คำกลอนที่ 1 ห้องที่ 3 และห้องที่ 4 ร้องทำนองเอื้อน ตรงกับเสียงซอลในห้องที่ 5 ร้องคำว่า คว้า ตรงกับเสียง มี ห้องที่ 6 ร้องคำว่า กร ตรงกับเสียง ซอลห้องที่ 7 ร้องคำว่า นง ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 8 ร้องคำว่า ราม ตรงกับเสียง โด แล้วลากเสียงยาวไปถึงห้องที่ 2 ในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 2 เป็นการลากเสียงเอื้อนมาจากห้องที่ 8 ของประโยคที่ 1 ห้องที่ 3 ร้องคำว่า ทราม ตรงกับเสียง มี ห้องที่ 4ร้องคำว่า วัย ตรงกับเสียง มี แล้วลากเสียงไปถึงห้องที่ 6 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8 ร้องทำนองเอื้อนต่อเนื่องไปถึงห้องที่ 2 ของประโยคที่ 3

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 1เป็นทำนองเอื้อนที่ต่อเนื่องมาจากห้องที่ 8 ของประโยคที่ 2 ลากเสียงยาวไปยังห้องที่ 2 ห้องที่ 3 ร้องคำว่า พาไป ตรงกับเสียง มี ห้องที่ 4 ร้องคำว่า เฝ้าองค์ ตรงกับเสียง มี แล้วลากเสียงไปยังห้องที่ 5 ห้องที่ 6 ถึงห้องที่ 7 ร้องทำนองเอื้อนแล้วร้องคำว่า พระ ตรงกับเสียง เร และห้องที่ 8 ร้องคำว่า ภูธร ตรงกับเสียง โด

5.1.14.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 3 ก่อนการร้องทำนองเอื้อนถึงห้องที่ 2 ในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 เริ่มในห้องที่ 3 ก่อนการร้องคำว่า ทรามวัย ถึงห้องที่ 6 ช่วงที่ 2 เริ่มในห้องที่ 7 และดำเนินทำนองต่อไปในห้องที่ 8

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 1 และห้องที่ 2 เป็นการสิ้นสุดช่วงหายใจที่ปรากฏในประโยคที่ 2 และพบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 3 ก่อนการร้องคำว่า พาไป จนถึงห้องที่ 8

5.1.14.4 กลวิธีการขับร้อง

ประโยคที่ 1 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 6 คำว่า “คว้า” เพื่อเน้นคำร้องให้มีความชัดเจน

ประโยคที่ 2 พบการ ครั่นเสียง ในห้องที่ 8 เพื่อตกแต่งทำนองเอื้อนให้มีความไพเราะ

ประโยคที่ 3 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 4 คำว่า เฝ้า เพื่อเน้นคำร้องให้มีความชัดเจน

จากการวิเคราะห์การขับร้องเพลงชาตรีตลุง คำกลอนที่ 2 พบว่า การขับร้องร่ายชาตรีใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ โดยผู้ขับร้องชายและหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) มีแนวคิดว่า “การขับร้องเพลงชาตรีตลุงโดยทั่วไปใช้เป็นใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวโดยผู้ขับร้องชาย เนื่องจากเป็นบทกล่าวถึงพระสุธนที่เลือกคู่ได้นางมโนห์รา แต่ในครั้งนี้มีแนวคิดว่าเพลงชาตรีตลุงเป็นบทสรุปที่สำคัญของละครเรื่อง มโนห์รา จึงต้องการให้เกิดความเข้มแข็ง พร้อมเพรียงเป็นหนึ่งเดียวกัน เพื่อแสดงถึงความสามัคคี ความเข้มแข็ง พร้อมเพรียงเพื่อส่งเสด็จพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตรสู่สวรรคาลัย จึงกำหนดให้ใช้รูปแบบการขับร้องหมู่โดยผู้ขับร้องชายและหญิง” การขับร้องหมู่มุ่งเน้นความพร้อมเพรียงเป็นสำคัญ ทั้งเรื่องการดำเนินทางขับร้อง การหายใจ สามารถใส่กลวิธีได้แต่ผู้ขับร้องทุกคนจะต้องปฏิบัติให้พร้อมเพรียงกัน การขับร้องหมู่จะต้องออกเสียงอย่างเต็มกำลัง ให้เสียงที่เปล่งออกมามีความสม่ำเสมอ ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน พบการครั่นเสียงเพื่อตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะและมีชั้นเชิง และพบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า คว้า และคำว่า เฝ้า พบช่วงหายใจ 4 ช่วง โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องไม่ต่อเนื่องกันหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

จากการวิเคราะห์เพลงชาตรีตลุงประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร พบว่าทำนองทางขับร้องมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักได้อย่างเหมาะสม กล่าวคือ

ทำนองทางขับร้องคำกลอนที่ 1 ตรงกับเสียง โด สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรี ตรงกับเสียง โด ทำนองทางขับร้องคำกลอนที่ 1 ตรงกับเสียง โด สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรี ตรงกับเสียง โด ใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ชายและหญิง ซึ่งครูทัศนีย์ ขุนทอง ผู้ควบคุมการขับร้องได้ให้แนวคิดว่า “ในครั้งนี้ได้กำหนดให้เพลงชาตรีตลุงใช้รูปแบบการขับร้องแบบหมู่ชายและหญิง เพราะเห็นว่าบทประพันธ์นี้เป็นบทสรุปที่สำคัญของละครเรื่อง มโนห์รา จึงต้องการให้เกิดความเข้มแข็ง พร้อมเพรียงเป็นหนึ่งเดียวกัน อีกนัยหนึ่งคุณครูทัศนีย์ได้กล่าวว่าเพลงชาตรีตลุง เป็นเพลงสุดท้ายที่บรรจุเพื่อดำเนินเรื่องในละครเรื่อง มโนห์รา (ไม่นับรวมเพลงระบำไกรลาส) จึงต้องการให้ผู้ขับร้องทุกคนที่ปฏิบัติงานได้ขับร้องพร้อมกันเพื่อแสดงถึงความสามัคคี ความเข้มแข็ง พร้อมเพรียงเพื่อส่งเสด็จพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร สู่สวรรคาลัย” การหายใจพบช่วงการหายใจทั้งหมด 6 ช่วงการหายใจ โดยคำกลอนที่ 1 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง คำกลอนที่ 2 พบช่วงหายใจ 4 ช่วง ซึ่งผู้ขับร้องทุกคนจะต้องหายใจโดยพร้อมเพรียงกัน จะไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง กลวิธีการขับร้องพบการครั่นเสียง เพื่อแทรกระหว่างทำนองเอื้อนและการเน้นเสียงเน้นคำ เพื่อให้คำร้องเกิดความชัดเจนถูกต้อง หลักของการขับร้องหมู่คือจะต้องร้องให้พร้อมเพรียงกัน เปล่งเสียงในระดับที่ดังเบาสม่ำเสมอกัน ทำนองทางขับร้องจะต้องเหมือนกัน การหายใจจะต้องหายใจพร้อมกัน ไม่ควรหายใจระหว่างวรรคการเอื้อนและระหว่างคำร้อง การใส่กลวิธีสามารถมีได้แต่มุ่งเน้นความพร้อมเพรียงของผู้ขับร้องเป็นสำคัญ

5.1.15 ระบำไกรลาศสำเริง

ระบำไกรลาศสำเริง เป็นระบำที่นายมนตรี ตราโมท ได้ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้แสดงในละครเรื่อง มโนห์รา จัดแสดงเมื่อ พ.ศ. 2498 (มนตรี ตราโมท, 2523, น. 25) เป็นระบำที่แสดงให้เห็นถึงการร่วมกันอำนวยพรจากชาวไกรลาศ

โครงสร้างเพลงระบำไกรลาศ เมื่อพิจารณาทำนองหลักและทำนองทางขับร้องของเพลงระบำไกรลาศพบว่ามีความสัมพันธ์กันอย่างเหมาะสม เนื่องจากหลักของการขับร้องเพลงระบำผู้ขับร้องจะร้องตามเสียงทำนองหลักทางดนตรี

บทร้องเพลงระบำไกรลาศสำเริง มีดังนี้

<u>คำกลอนที่ 1</u>	พวกเราล้วนชาวไกรลาศคิรี	รื่นเริงฤดีเกษมสุขศรีสโมสร
<u>คำกลอนที่ 2</u>	ขอรำร่ายกรีดกรายฝ่ายฟ้อน	ให้สุนทรทัศนาสุขารมย์
<u>คำกลอนที่ 3</u>	ร่วมเริงสำราญระรื่นชื่นบานในงานฉลอง	กล่าวคำทำนองให้สอดประสานเสียงประสม
<u>คำกลอนที่ 4</u>	ตามประเพณีแต่ก่อนการบุราณนิยม	ขอเชิญชมภิรมย์รื่นสำเริงฤทัย
<u>คำกลอนที่ 5</u>	ชาวไกรลาศมาดหวังตั้งใจ	อวยพรให้วิโรจน์รุ่งวรานันท์
<u>คำกลอนที่ 6</u>	แวดล้อมพร้อมหน้า	เหล่ากินราและกินรี

คำกลอนที่ 7	หมู่พญาวาสุกรี	อีกครุฑธาและคนธรรพ์
คำกลอนที่ 8	เหล่าเทพธิดาโสภาลาวัลย์	เทพไททุกชั้นอสุรกุมภัณฑ์วิทยาธร
คำกลอนที่ 9	ผู้มีคุณธรรม	ประจำตนเป็นคนดี
คำกลอนที่ 10	ซื่อตรงคงที่	ไม่ผันแปรเที่ยงแท้แน่นอน
คำกลอนที่ 11	บากบั่นมั่นจิตมิคิดย่อหย่อน	เทพช่วยอวยพรแซ่ซร้องสรรเสริญเจริญชัย
คำกลอนที่ 12	ให้สันต์เกษมสุข	ห่างภัยไกลทุกข์นิรันตราย
คำกลอนที่ 13	ผู้ผยองปองร้ายจงแพ้พ่ายมลายไป	สิ่งที่ประสงค์ขอจงเสร็จได้
	เกียรติระบือลือไกล	ทรัพย์สินเงินทองเนืองนองเทอญ

วิเคราะห์การขับร้องระบำไกรลาศสำเริง คำกลอนที่ 1

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- ฟ - ซ	- ฟร ฟฟ
- - - -	- - - พวก	- - - -	- - - เรา	- - - ล้วน	- - - ชาว	ไกร-ลาศ	- - คิ รี
- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- ฟ - ซ	ฟ ร - ฟ
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - -	- ฟ ด ร	- - ฟ ซ	- - - ลล	ด ล – ล	- ด - ลซ	- ฟ - ฟ
- - - -	- - - -	- รื่น - เริ่ง	- - ฤดี	- - -เกษม	- สุข- ศรี	- - - สโม	- - - สร
- - - -	- - - -	- ด - ร	- ฟ - ซ	- ล – ร	ด ล - ร	- ล - ซ	- ฟ - ร
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

ประโยคที่ 1 คำกลอนที่ 2

- - - ซ	- ฟร - ร
- - - ฮื้อ	ออออื่อ - ขอ
- - - -	- - - ร
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ
- - ป๊ะ ป๊ะ	- - ป๊ะ ป๊ะ

จากการวิเคราะห์เพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 1 พบว่า มี 2 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.15.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

ประโยคที่ 2 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

5.1.15.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ร้องคำว่า พวก ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียงฟา ห้องที่ 4 ร้องคำว่า เรา ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 5 ร้องคำว่า ล้วน ตรงกับเสียง ลา ห้องที่ 6 ร้องคำว่า ชาว ตรงกับเสียง ซ ห้องที่ 7 ร้องคำว่า ไกรลาศ ตรงกับเสียง ซอล และร้องคำว่า คิรี ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ฟา

ประโยคที่ 2 ร้องคำว่า รื่นเริง ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง เร ห้องที่ 4 ร้องคำว่า ฤดี ตรงกับเสียง ซอล ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 6 ร้องคำว่า เกษมสุขศรี ตรงกับเสียง ลา ร้องต่อคำว่า สโม ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง ซอล และร้องคำว่า สร ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ฟา และเสียงเอื้อนปิดท้ายคำว่า สร จะปรากฏอยู่ในประโยคที่ 1 คำกลอนที่ 2 ห้องที่ 1และห้องที่ 2 ตรงกับเสียง เร

5.1.15.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า พวก ถึงห้องที่ 2 ในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า รื่นเริง ถึงห้องที่ 2 ในประโยคที่ 1 คำกลอนที่ 2

5.1.15.4 กลวิธีการขับร้อง

ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า หลักการร้องเพลงระบำไกรลาศ คือร้องตามเสียงของทำนองดนตรี ไม่ผันเสียงตามคำร้อง

จากการวิเคราะห์การขับร้องเพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 1 พบว่า การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ โดยผู้ขับร้องชายและหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ เนื่องจากระบำนี้เป็นการอวยพรของชาวไกรลาศ การขับร้องหมู่แสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียง ความสามัคคีเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งเป็นการขับร้องปิดฉากละครเรื่อง มโนห์รา ได้อย่างสวยงาม” การขับร้องหมู่มุ่งเน้นความพร้อมเพรียงเป็นสำคัญ ทั้งเรื่องการดำเนินทางขับร้องซึ่งจะต้องร้องตามทำนองหลักทางดนตรีตามหลักของการขับร้องเพลงระบำ สามารถใส่กลวิธีได้โดยผู้ขับร้องทุกคนจะต้องปฏิบัติให้พร้อมเพรียงกันและต้องออกเสียงอย่างเต็มกำลัง ให้เสียงที่เปล่งออกมามีความสม่ำเสมอ ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน ผู้ขับร้องทุกคนจะต้องหายใจให้พร้อมเพรียงกัน เมื่อพิจารณาช่วงหายใจพบช่วงหายใจ 2 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า พวก และช่วงที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า “รื่นเริง” โดยผู้ขับร้องจะหายใจ

ตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องไม่พร้อมเพรียงกันหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้อง ทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์การขับร้อง ระบำไกรลาศสำเริง คำกลอนที่ 2

ประโยคที่ 1

- - - ซ	- ฟร - ร	- - - ฟ	- ด - ด	- - - ล	- ซ - ล	- ด - ร	- ฟ - ฟ
- - - ฮื้อ	ออื่อ - ขอ	- - - -	- รำ - ร่าย	- - - -	- กรีด-กราย	- - - ฝ่าย	- - - ฟ้อน
- - - -	- - - ร	- - - -	- ด - ล	- - - -	- ซ - ล	- ด – ร	- ฟ - ซ
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

ประโยคที่ 2

- - - ซ	- - - ฟ	- ล ด ร	- ฟ ร ด ด	- ล - ซ	ฟ ฟ - ร	- - ล ด	- ร - ฟ
- - - อือ	- - - -	- ให้ - สุน	- - - ทร	- - - ทัศ	(สะ)นา --	- - สุขา	- - - รมย์
- - - -	- - - -	ซ ล ด ร	ด ล ด ล	- ด ฟ ซ	ฟ ร - -	- ล - ด	- ร - ฟ
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

จากการวิเคราะห์เพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 2 พบว่า มี 2 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.15.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

ประโยคที่ 2 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

5.1.15.2) การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1 ประโยคที่ 1 เสียงเอื้อนปิดท้าย คำว่า สร ในห้องที่ 8 ประโยคที่ 2 และร้องคำว่า ขอในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า รำร่ายในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า กรีดกราย ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง ลา ร้องคำว่า ฝ่าย ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง เร และร้องคำว่า ฟ้อน ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ซอล และเสียงเอื้อนปิดท้ายคำว่า ฟ้อน จะปรากฏอยู่ในประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 ตรงกับเสียง ซอล

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 เสียงเอื้อนปิดท้ายคำว่า ฟ้อน ในห้องที่ 8 ประโยคที่ 1 และร้องคำว่า ให้สุน ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า ทร ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า ทัศ ในห้องที่ 5

ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า ศนา ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง ฟา ร้องคำว่า สุขา ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง โด และร้องคำว่า รมย์ ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ฟา

5.1.15.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า ขอ ถึงห้องที่ 2 ในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 3 ก่อนการร้องคำว่า ให้สุนทร ถึงคำว่า รมย์ ในห้องที่ 8

5.1.15.4 กลวิธีการขับร้อง

ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า หลักการร้องเพลงระบำไกรลาศ คือร้องตามเสียงของทำนองดนตรี ไม่ผันเสียงตามคำร้อง

จากการวิเคราะห์การขับร้องเพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 2 พบว่า การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ โดยผู้ขับร้องชายและหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ เนื่องจากระบำนี้เป็นการอวยพรของชาวไกรลาศ การขับร้องหมู่แสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียง ความสามัคคี เป็นอันหนึ่งอันเดียวกันซึ่งเป็นการขับร้องปิดฉากละครเรื่อง มโนห์รา ได้อย่างสวยงาม” การขับร้องหมู่มุ่งเน้นความพร้อมเพรียงเป็นสำคัญ ทั้งเรื่องการดำเนินทางขับร้องซึ่งจะต้องร้องตามทำนองหลักทางดนตรีตามหลักของการขับร้องเพลงระบำ สามารถใส่กลวิธีได้โดยผู้ขับร้องทุกคนจะต้องปฏิบัติให้พร้อมเพรียงกัน และต้องออกเสียงอย่างเต็มกำลัง ให้เสียงที่เปล่งออกมามีความสม่ำเสมอ ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน ผู้ขับร้องทุกคนจะต้องหายใจให้พร้อมเพรียงกัน เมื่อพิจารณาช่วงหายใจพบช่วงหายใจ 2 ช่วง คือช่วงที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ขอ และช่วงที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า ให้สุนทร โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องไม่พร้อมเพรียงกันหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้อง ทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์การขับร้องระบำไกรลาศสำเริง คำกลอนที่ 3

ประโยคที่ 1

- - - -	- ฟร ฟ ซ	- - - -	- ล ด ซ	- - ฟ ฟ	ร ซ ฟ ซ	- - ฟ ซ	- - ล ล
- - - -	- ร่วม-เริง	- - - -	- สำ-ราญ	- - - ระรื่น	- ชื่น - บาน	- - - ในงาน	- - - ฉลอง
- - - -	ด ร ฟ ซ	- - - -	- ล - ซ	ล ซ ฟ ร	- ฟ - ซ	- ฟ – ซ	- ล - ด
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

ประโยคที่ 2

- - - ด	- ล – ด	- - - -	- ร – ด	- - ล ซ	- - ล ล	- ด - ฟ	- ซ ฟ ร
- - - ฮึ	กล่าว-คำ	- - - -	- ทำ-นอง	- - ให้สอด	- -ประสาน	- - - เสียง	- - ประสม
- - - -	- ล – ด	- - - -	- ร – ด	ร ด ล ซ	ฟ ซ ล ด	- ฟ - ซ	ฟ ร – ฟ
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

ประโยคที่ 1 คำกลอนที่ 4

- - ซ ฟ	- - - -
- - ฮี้ออือ	- - - -
- - - -	- - - -
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - -กรับ
- - ป๊ะ ป๊ะ	- - ป๊ะป๊ะ

จากการวิเคราะห์เพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 3 พบว่า มี 2 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.15.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

ประโยคที่ 2 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

5.1.15.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 เริ่มร้องคำว่า ร่วมเริง ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า สำราญ ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า ระรื่น ในห้องที่ 5 ตรงกับเสียง ฟ ร้องคำว่า ชื่นบาน ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า ในงาน ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง ซอล และร้องในห้องที่ 8 คำว่า ฉลอง ตรงกับเสียง โด และหางเสียงของคำว่า ฉลอง จะปรากฏอยู่ใน ประโยคที่ 2 ตรงกับเสียง โด

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 หางเสียงปิดท้ายคำว่า ฉลอง ในห้องที่ 8 ประโยคที่ 1 แล้วร้องคำว่า กล่าวคำ ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า ทำนอง ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า ให้สอด ในห้องที่ 5 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า ประสาน ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง ลา ร้องคำว่า เสียง ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง ฟา และร้องคำว่า ประสม ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง เร และเสียงเอื้อนปิดท้ายคำว่า ประสม จะอยู่ในประโยคที่ 1 คำกลอนที่ 4 ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง ฟา

5.1.15.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า ร่วมเริง ถึงห้องที่ 1 ในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า กล่าวคำ ถึงประโยคที่ 1 ของคำกลอนที่ 4 ในห้องที่ 2

5.1.15.4 กลวิธีการขับร้อง

ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า หลักการร้องเพลงระบำไกรลาศ คือร้องตามเสียงของทำนองดนตรี ไม่ผันเสียงตามคำร้อง

จากการวิเคราะห์การขับร้องเพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 3 พบว่า การขับร้องเพลงระบำไกรลาศ ใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ โดยผู้ขับร้องชายและหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ เนื่องจากระบำนี้เป็นการอวยพรของชาวไกรลาศ การขับร้องหมู่แสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียง ความสามัคคี เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งเป็นการขับร้องปิดฉากละครเรื่อง มโนห์รา ได้อย่างสวยงาม” การขับร้องหมู่มุ่งเน้นความพร้อมเพรียงเป็นสำคัญ ทั้งเรื่องการดำเนินทางขับร้องซึ่งจะต้องร้องตามทำนองหลักทางดนตรีตามหลักของการขับร้องเพลงระบำ สามารถใส่กลวิธีได้โดยผู้ขับร้องทุกคนจะต้องปฏิบัติให้พร้อมเพรียงกัน และต้องออกเสียงอย่างเต็มกำลัง ให้เสียงที่เปล่งออกมามีความสม่ำเสมอ ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน ผู้ขับร้องทุกคนจะต้องหายใจให้พร้อมเพรียงกัน เมื่อพิจารณาช่วงหายใจพบช่วงหายใจ 2 ช่วงคือ ช่วงที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ร่วมเริง และช่วงที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า กล่าวคำ โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องไม่พร้อมเพรียงกันหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไป เพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์การขับร้องระบำไกรลาศสำเริง คำกลอนที่ 4

ประโยคที่ 1

- - ซ ฟ	- - - -	- ร - ด	- ร - ฟ	- - ฟ ร	- ฟ - -	- ฟ - ซ	- - ล ล
- - ฮื้ออือ	- - - -	- ตาม-ประ	- เพ - ณี	- - แต่ก่อน	- กาล - -	- บุ - ราณ	- - นิยม
- - - -	- - - -	- ร – ด	- ร – ฟ	- ซ ฟ ร	- ฟ - -	- ฟ - ซ	ล ด- ล
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ปึะ	- โท่น - ปึะ	- - - ปึะ	- โท่น - ปึะ	- - - ปึะ	-โท่น - โท่น	-ปึะ-โท่น	- โท่น - ปึะ

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - -	- ร - ด	- ล - ซ	- - ล ซ	ฟ ฟ - -	- ร ด ล	- - ซ ฟ
- - - -	- - - -	- ขอ - เชิญ	- - - ชม	- - ภิรมย์	- รื่น - -	- - สำเริง	- - ฤทัย
- - - ด	- - - -	- ร - ด	- ล - ซ	- - ล ซ	ฟ ร - -	ล ซ ด ล	- ซ - ฟ
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

จากการวิเคราะห์เพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 4 พบว่า มี 2 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.15.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

ประโยคที่ 2 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

5.1.15.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1 เอื้อนปิดท้ายคำว่า ประสม ในห้องที่ 8 ของประโยคที่ 2 คำกลอนที่ 3 ลากเสียงยาวมาจนถึงห้องที่ 2 แล้วร้องคำว่า ตามประ ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า เพณี ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง ฟา ร้องคำว่า แต่ก่อน ในห้องที่ 5 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า กาล ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง ฟา ร้องคำว่า บุราณ ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง ซอล และร้องคำว่า นิยม ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1-2 ลากเสียงปิดท้ายคำว่า นิยม ในห้องที่ 8 ประโยคที่ 1 แล้วร้องคำว่า ขอเชิญ ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า ชม ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า ภิรมย์ ในห้องที่ 5 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า รื่น ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า สำเริง ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง ลา และร้องคำว่า ฤทัย ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ฟา

5.1.15.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 3 ก่อนการร้องคำว่า ตามประ ไปจนถึงห้องที่ 2 ในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 3 ก่อนการร้องคำว่า ขอเชิญ ไปจนถึงประโยคที่ 1 ของคำกลอนที่ 5 ในห้องที่ 1

5.1.15.4 กลวิธีการขับร้อง

ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า หลักการร้องเพลงระบำไกรลาศ คือร้องตามเสียงของทำนองดนตรี ไม่ผันเสียงตามคำร้อง

จากการวิเคราะห์การขับร้องเพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 4 พบว่า การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ โดยผู้ขับร้องชายและหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ เนื่องจากระบำนี้เป็นการอวยพรของชาวไกรลาศ การขับร้องหมู่แสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียง ความสามัคคี เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งเป็นการขับร้องปิดฉากละครเรื่อง มโนห์รา ได้อย่างสวยงาม” การขับร้องหมู่มุ่งเน้นความพร้อมเพรียงเป็นสำคัญ ทั้งเรื่องการดำเนินทางขับร้องซึ่งจะต้องร้องตามทำนองหลักทางดนตรีตามหลักของการขับร้องเพลงระบำ สามารถใส่กลวิธีได้โดยผู้ขับร้องทุกคนจะต้องปฏิบัติให้พร้อมเพรียงกัน และต้องออกเสียงอย่างเต็มกำลัง ให้เสียงที่เปล่งออกมามีความสม่ำเสมอ ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน ผู้ขับร้องทุกคนจะต้องหายใจให้พร้อมเพรียงกัน เมื่อพิจารณาช่วงหายใจพบช่วงหายใจ 2 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ตามประเพณี และช่วงที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า ขอเชิญชม โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องไม่พร้อมเพรียงกันหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไป เพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์การขับร้องระบำไกรลาศสำเริง คำกลอนที่ 5

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - ร	- - - -	- ด - ด	- - - ล	- ล ซ ล	- ด - ด	- ร - รฟ
- - - -	- - - ชาว	- - - -	- ไกร- ลาศ	- - - -	- มาด -หวัง	- ฮึ - ตั้ง	- อื่อ - ใจ
- - - -	- - - ร	- - - -	ม - ด ล	- - - -	ซ ฟ ซ ล	- ด - ร	- - - ฟ
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

ประโยคที่ 2

- - - -	- - - -	- ล ด ร	- ด - ด	- ล ฟ ซ	ฟ ฟ - ร	- - - ลด	- ร - ฟ
- - - -	- - - -	-อวย- พร	- - - ให้	- - วิโรจน์	- รุ่ง - -	- - วรา	- - นันท์
- - - -	- - - -	ซ ล ด ร	ด ล ด ล	-ด ฟ ซ	ฟ ร - -	ด ล - ด	- ร - ฟ
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ	- - - -	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

จากการวิเคราะห์เพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 5 พบว่า มี 2 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.15.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

ประโยคที่ 2 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

2) การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1 ลากเสียงปิดท้ายคำว่า ฤทัย ในห้องที่ 8 ของประโยคที่ 2 คำกลอนที่ 4 ร้องคำว่า ชาว ในห้องที่ 2 แล้วลากเสียงมาห้องที่ 3 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า ไกรลาศ ในห้องที่ 4 แล้วลากเสียงมาห้องที่ 5 ตรงกับเสียง ลา ร้องคำว่า มาดหวัง ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง ลา ร้องคำว่า ตั้ง ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง เร และร้องคำว่า ใจ ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ฟา

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1-2 ลากเสียงปิดท้ายคำว่า ใจ ในห้องที่ 8 ประโยคที่ 1 แล้วร้องคำว่า อวยพร ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า ให้ ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง ลา ร้องคำว่า วิโรจน์ ในห้องที่ 5 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า รุ่ง ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า วรา ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง โด และร้องคำว่า นันท์ ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ฟา

5.1.15.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า ชาว ไปจนถึงห้องที่ 2 ในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 3 ก่อนการร้องคำว่า อวยพร ไปจนถึงห้องที่ 8 ในประโยคที่ 2

5.1.15.4 กลวิธีการขับร้อง

ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า หลักการร้องเพลงระบำไกรลาศ คือร้องตามเสียงของทำนองดนตรี ไม่ผันเสียงตามคำร้อง

จากการวิเคราะห์การขับร้องเพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 5 พบว่า การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ โดยผู้ขับร้องชายและหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ เนื่องจากระบำนี้เป็นการอวยพรของชาวไกรลาศ การขับร้องหมู่แสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียง ความสามัคคี เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งเป็นการขับร้องปิดฉากละครเรื่อง มโนห์รา ได้อย่างสวยงาม” การขับร้องหมู่มุ่งเน้นความพร้อมเพรียงเป็นสำคัญ ทั้งเรื่องการดำเนินทางขับร้องซึ่งจะต้องร้องตามทำนองหลักทางดนตรีตามหลักของการขับร้องเพลงระบำ สามารถใส่กลวิธีได้โดยผู้ขับร้องทุกคนจะต้องปฏิบัติให้พร้อมเพรียงกัน และต้องออกเสียงอย่างเต็มกำลัง ให้เสียงที่เปล่งออกมามีความสม่ำเสมอ ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน ผู้ขับร้องทุกคนจะต้องหายใจให้พร้อมเพรียงกัน เมื่อพิจารณาช่วงหายใจพบช่วงหายใจ 2 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ชาวไกรลาศ และช่วงที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า อวยพร โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้

การขับร้องไม่พร้อมเพรียงกันหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์การขับร้องระบำไกรลาศสำเริง คำกลอนที่ 6

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- ล - ด	- ร - ด	- ด - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - แวด	- - - ล้อม	- - -พร้อม	- หน้า - -
- - - -	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- - - ล	- - ด ร	- - ฟ ร	ด ล - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - ปี๊ะ	-โท่น - โท่น	-ปี๊ะ-โท่น	- โท่น - ปี๊ะ	- - - ปี๊ะ	-โท่น - โท่น	-ปี๊ะ-โท่น	- โท่น - ปี๊ะ

ประโยคที่ 2

- ฟ - ซ	- - ล ซ	- - ร ฟ	- - ดร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
-เหล่า-กิน	- - นรา	- - และกิน	- - นรี	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ฟ - ซ	- ล - ซ	ฟ ร – ฟ	- ล ด ร	- - - -	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- ฟ - ร
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - ปี๊ะ	-โท่น - โท่น	-ปี๊ะ-โท่น	- โท่น - ปี๊ะ	- - - ปี๊ะ	-โท่น - โท่น	-ปี๊ะ-โท่น	- โท่น - ปี๊ะ

จากการวิเคราะห์เพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 6 พบว่า มี 2 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.15.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

ประโยคที่ 2 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

5.1.15.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1-4 ยังไม่มีการบรรจุทำนองร้อง เป็นทำนองดนตรีเพื่อส่งร้องและร้องคำว่า แวด ในห้องที่ 5 ตรงกับเสียง ลา ร้องคำว่า ล้อม ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า พร้อม ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง โด และร้องคำว่า หน้า ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 2 ร้องคำว่า เหล่ากิน ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า นรา ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า แหละกิน ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง ฟา ร้องคำว่า นรี ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง เร และลากเสียงไปจนถึงห้องที่ 5 ห้องที่ 6-8 เป็นทำนองดนตรีบรรเลงสอดร้อง

5.1.15.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า แวด ไปจนถึงห้องที่ 2 ในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 3 ก่อนการร้องคำว่า และกิน ไปจนถึงห้องที่ 5 ในประโยคที่ 2

5.1.15.4 กลวิธีการขับร้อง

ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า หลักการร้องเพลงระบำไกรลาศ คือร้องตามเสียงของทำนองดนตรี ไม่ผันเสียงตามคำร้อง

จากการวิเคราะห์การขับร้องเพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 6 พบว่า การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ โดยผู้ขับร้องชายและหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ เนื่องจากระบำนี้เป็นการอวยพรของชาวไกรลาศ การขับร้องหมู่แสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียง ความสามัคคี เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งเป็นการขับร้องปิดฉากละครเรื่อง มโนห์รา ได้อย่างสวยงาม” การขับร้องหมู่มุ่งเน้นความพร้อมเพรียงเป็นสำคัญ ทั้งเรื่องการดำเนินทางขับร้องซึ่งจะต้องร้องตามทำนองหลักทางดนตรีตามหลักของการขับร้องเพลงระบำ สามารถใส่กลวิธีได้โดยผู้ขับร้องทุกคนจะต้องปฏิบัติให้พร้อมเพรียงกัน และต้องออกเสียงอย่างเต็มกำลังให้เสียงที่เปล่งออกมามีความสม่ำเสมอ ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน ผู้ขับร้องทุกคนจะต้องหายใจให้พร้อมเพรียงกัน เมื่อพิจารณาช่วงหายใจพบช่วงหายใจ 2 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า แวดล้อม และช่วงที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า และกินรี โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องไม่พร้อมเพรียงกันหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์การขับร้องระบำไกรลาศสำเริงคำกลอนที่ 7

ประโยคที่ 1

- - - ล	- - ด ร	- - - ด	ดด - ล	- ฟ - ซ	- ล - ซ	- - ร ฟ	- ด - ร
- - หมู่	- - พญา	- - - วา	สุกรี - -	-อีก- ครุฑ	- - - ฑา	- -แหละคน	- - - ธรรพ์
- - - ล	- - ด ร	- ฟ - ร	ด ล - -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	ฟ ร – ฟ	- ล ด ร
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

จากการวิเคราะห์เพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 7 พบว่า มี 1 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.15.1 รูปแบบการขับร้อง

เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

5.1.15.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ร้องคำว่า หมู่ ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง ลา ร้องคำว่า พญา ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า วา ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า สุกรี ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง ลา ร้องคำว่า อีกครุฑ ในห้องที่ 5 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า ฑา ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า แหละคน ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง ฟา และร้องคำว่า ธรรพ์ ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง เร

5.1.15.3 การหายใจ

พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า หมู่ ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า อีกครุฑ ถึงห้องที่ 8

5.1.15.4 กลวิธีการขับร้อง

ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า หลักการร้องเพลงระบำไกรลาศ คือร้องตามเสียงของทำนองดนตรี ไม่ผันเสียงตามคำร้อง

จากการวิเคราะห์การขับร้องเพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 7 พบว่า การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ โดยผู้ขับร้องชายและหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ เนื่องจากระบำนี้เป็นการอวยพรของชาวไกรลาศ การขับร้องหมู่แสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียง ความสามัคคี เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งเป็นการขับร้องปิดฉากละครเรื่อง มโนห์รา ได้อย่างสวยงาม” การขับร้องหมู่มุ่งเน้นความพร้อมเพรียงเป็นสำคัญ ทั้งเรื่องการดำเนินทางขับร้องซึ่งจะต้องร้องตามทำนองหลักทางดนตรีตามหลักของการขับร้องเพลงระบำ สามารถใส่กลวิธีได้โดยผู้ขับร้องทุกคนจะต้องปฏิบัติให้พร้อมเพรียงกัน และต้องออกเสียงอย่างเต็มกำลัง ให้เสียงที่เปล่งออกมามีความสม่ำเสมอ ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน ผู้ขับร้องทุกคนจะต้องหายใจให้พร้อมเพรียงกัน เมื่อพิจารณาช่วงหายใจพบช่วงหายใจ 2 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า หมู่ และช่วงที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า อีกครุฑา โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องไม่พร้อมเพรียงกันหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไป เพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้อง ทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์การขับร้องระบำไกรลาศสำเริง คำกลอนที่ 8

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ซ - ด	- ล ดร	- - - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- เหล่า-เทพ	- - ธิดา	- - - -	- - - -
- - - -	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- ฟ - ร	ซ – ล	- ด - ร	- ฟ - ร	- ฟ - ร
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

ประโยคที่ 2

- ล ด ซ	- ฟ - ฟ	- - - ซ	- ฟ ร - -	- - - ด	- ล ด ร	- ด - ด	- ด - ล
- โส - ภา	-ลา - วัณ	- - - ฮื้อ	- อือ อื่อ -	- - - เทพ	- - พไท	- - - ทุก	- ชั้น - -
- ล - ซ	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- - - ล	- - ด ร	- - ฟ ร	ด ล - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

ประโยคที่ 3

- ร - ด	- ลล - ซ	- - ร ฟ	- ล ซ ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- อะ- สูร	-รกุม-ภัณฑ์	- - วิท ทะ	- ยา - ธร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ร - ด	- ล - ซ	ฟ ร ด ร	ฟ ซ - ฟ	- - - -	- ซ - ฟ	- ซ - ฟ	- ซ - ฟ
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

จากการวิเคราะห์เพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 8 พบว่า มี 3 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.15.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

ประโยคที่ 2 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

ประโยคที่ 3 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

5.1.15.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1-4 ยังไม่มีการบรรจุทำนองร้อง เป็นทำนองดนตรีเพื่อส่งร้องและร้องคำว่า เหล่าเทพ ในห้องที่ 5 ตรงกับเสียง ลา ร้องคำว่า ธิดา ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง เร ลากเสียงไปจนถึงห้องที่ 7 และในห้องที่ 8 เป็นทำนองดนตรีบรรเลงสอดร้อง

ประโยคที่ 2 ร้องคำว่า โสภา ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า ลาวัณ ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง เร ห้องที่ 3-4 เป็นเอื้อนท้ายคำร้องคำว่า ลาวัณ ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า เทพ ในห้องที่ 5 ตรงกับเสียง ลา ร้องคำว่า พไท ในห้อง 6 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า ทุก ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง โด และร้องคำว่า ชั้น ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 3 ร้องคำว่า อะสูร ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า รกุมภัณฑ์ ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า วิททะ ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง ฟา และร้องคำว่า ยาธร ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง ฟา ลากเสียงยาวไปจนถึงห้องที่ 5 และในห้องที่ 6-8 เป็นทำนองดนตรีบรรเลงสอดร้อง

5.1.15.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า เหล่า ไปจนถึงห้องที่ 7 ในประโยคที่ 1

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า โสภา ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า เทพ ถึงห้องที่ 8 ในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 3 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า อสุ ไปจนถึงห้องที่ 5 ในประโยคที่ 3

5.1.15.4 กลวิธีการขับร้อง

ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า หลักการร้องเพลงระบำไกรลาศ คือร้องตามเสียงของทำนองดนตรี ไม่ผันเสียงตามคำร้อง

จากการวิเคราะห์การขับร้องเพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 8 พบว่า การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ โดยผู้ขับร้องชายและหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ เนื่องจากระบำนี้เป็นการอวยพรของชาวไกรลาศ การขับร้องหมู่แสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียง ความสามัคคี เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งเป็นการขับร้องปิดฉากละครเรื่อง มโนห์รา ได้อย่างสวยงาม” การขับร้องหมู่มุ่งเน้นความพร้อมเพรียงเป็นสำคัญ ทั้งเรื่องการดำเนินทางขับร้องซึ่งจะต้องร้องตามทำนองหลักทางดนตรีตามหลักของการขับร้องเพลงระบำสามารถใส่กลวิธีได้โดยผู้ขับร้องทุกคนจะต้องปฏิบัติให้พร้อมเพรียงกัน และต้องออกเสียงอย่างเต็มกำลัง ให้เสียงที่เปล่งออกมามีความสม่ำเสมอ ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน ผู้ขับร้องทุกคนจะต้องหายใจให้พร้อมเพรียงกัน เมื่อพิจารณาช่วงหายใจพบช่วงหายใจ 3 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า เหล่า ช่วงที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า โสภา และช่วงที่ 3 ก่อนการร้องคำว่า อสุรกุมภัณฑ์ โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องไม่พร้อมเพรียงกันหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้อง ทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์การขับร้องระบำไกรลาศสำเริง คำกลอนที่ 9

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- ล - ร	- - - ด	ด ด ล -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ผู้	- - - มี	- - - คุณ	ณ ธรรม -
- - - -	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- - - ล	- - ด ร	- - ฟ ร	ด ล - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

ประโยคที่ 2

ฟ - ซ	- ล - ซ	- - รฟ	- ด - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
ประ-จำ	- - - ตน	- - เป็นคน	- - - ดี	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ฟ - ซ	- ล - ซ	ฟร - ฟ	- ล ด ร	- - - -	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- ฟ - ร
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

จากการวิเคราะห์เพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 9 พบว่า มี 2 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.15.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

ประโยคที่ 2 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

5.1.15.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1-4 ยังไม่มีการบรรจุทำนองร้อง เป็นทำนองดนตรีเพื่อส่งร้อง และร้องคำว่า ผู้ ในห้องที่ 5 ตรงกับเสียง ลา ร้องคำว่า มี ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า คุณ ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง โด และร้องคำว่า ณธรรม ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 2 ร้องคำว่า ประจำ ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า ตน ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า เป็นคน ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง ฟา ร้องคำว่า ดี ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง เร ลากเสียงไปจนถึงห้องที่ 5 และในห้องที่ 6-8 เป็นทำนองดนตรีบรรเลงสอดร้อง

5.1.15.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า ผู้ ไปจนถึงห้องที่ 8 ในประโยคที่ 1

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ประจำ ไปจนถึงห้องที่ 5 ในประโยคที่ 2

5.1.15.4 กลวิธีการขับร้อง

ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า หลักการร้องเพลงระบำไกรลาศ คือร้องตามเสียงของทำนองดนตรี ไม่ผันเสียงตามคำร้อง

จากการวิเคราะห์การขับร้องเพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 9 พบว่า การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ โดยผู้ขับร้องชายและหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ เนื่องจากระบำนี้เป็นการอวยพรของชาวไกรลาศ การขับร้องหมู่แสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียง ความสามัคคี เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งเป็นการขับร้องปิดฉากละครเรื่อง มโนห์รา ได้อย่างสวยงาม” การขับร้องหมู่มุ่งเน้นความพร้อมเพรียงเป็นสำคัญ ทั้งเรื่องการดำเนินทางขับร้องซึ่งจะต้องร้องตามทำนองหลักทางดนตรีตามหลักของการขับร้องเพลงระบำ สามารถใส่กลวิธีได้โดยผู้ขับร้องทุกคนจะต้องปฏิบัติให้พร้อมเพรียงกัน และต้องออกเสียงอย่างเต็มกำลัง ให้เสียงที่เปล่งออกมามีความสม่ำเสมอ ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน ผู้ขับร้องทุกคนจะต้องหายใจให้พร้อมเพรียงกัน เมื่อพิจารณาช่วงหายใจพบช่วงหายใจ 2 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ผู้ และช่วงที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า ประจำ โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องไม่พร้อมเพรียงกันหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไป เพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้อง ทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์การขับร้อง ระบำไกรลาศสำเริง คำกลอนที่ 10

ประโยคที่ 1

- - - ด	- ล ด ร	- - - ด	- ด - ล	- ซ ฟ ซ	- ล - ซ	- ฟ ร ฟ	- ฟ ด ร
- - -ชื่อ	- - -ตรง	- - -คง	- ที่ - -	- ไม่ - ผัน	- - -แปร	-เที่ยง-แท้	-แน่-นอน
- - - ล	- - ด ร	- - ฟ ร	ด ล - -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	ฟ ร - ฟ	- ล ด ร
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

จากการวิเคราะห์เพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 10 พบว่า มี 1 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ดังนี้

5.1.15.1 รูปแบบการขับร้อง

เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

5.1.15.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ร้องคำว่า ซื่อ ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง ลา ร้องคำว่า ตรง ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า คง ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า ที่ ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง ลา ร้องคำว่า ไม่ผัน ในห้องที่ 5 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า แปร ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า เที่ยงแท้ ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง ฟา และร้องคำว่า แน่นอน ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง เร

5.1.15.3 การหายใจ

พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ซื่อ ถึงห้องที่ 8

5.1.15.4 กลวิธีการขับร้อง

ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า หลักการร้องเพลงระบำไกรลาศ คือร้องตามเสียงของทำนองดนตรี ไม่ผันเสียงตามคำร้อง

จากการวิเคราะห์การขับร้องเพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 10 พบว่า การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ โดยผู้ขับร้องชายและหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (สัมภาษณ์, 29 กันยายน 2562) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ เนื่องจากระบำนี้เป็นการอวยพรของชาวไกรลาศ การขับร้องหมู่แสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียง ความสามัคคี เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งเป็นการขับร้องปิดฉากละครเรื่อง มโนห์รา ได้อย่างสวยงาม” การขับร้องหมู่มุ่งเน้นความพร้อมเพรียงเป็นสำคัญ ทั้งเรื่องการดำเนินทางขับร้องซึ่งจะต้องร้องตามทำนองหลักทางดนตรีตามหลักของการขับร้องเพลงระบำ สามารถใส่กลวิธีได้โดยผู้ขับร้องทุกคนจะต้องปฏิบัติให้พร้อมเพรียงกัน และต้องออกเสียงอย่างเต็มกำลัง ให้เสียงที่เปล่งออกมามีความสม่ำเสมอ ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน ผู้ขับร้องทุกคนจะต้องหายใจให้พร้อมเพรียงกัน เมื่อพิจารณาช่วงหายใจพบช่วงหายใจ 1 ช่วง คือ ก่อนการร้องคำว่า ซื่อตรง โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้องเพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องไม่พร้อมเพรียงกันหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้อง ทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์การขับร้อง ระบำไกรลาศสำเริง คำกลอนที่ 11

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ซ - ล	- ร ด ด	- ร - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	-บาก-บั่น	- มั่น- จิต	- อือ - -	- - - -
- - - -	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- ซ - ล	- ด - ร	- ฟ - ร	- ฟ - ร
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

ประโยคที่ 2

ล - ซ	- ฟ – ร ร	- - - -	- - - -	- - - ด	- ล ด ร	- - - ด	- ดล - -
- มิ - คิด	-ย่อ-หย่อน	- - - -	- - - -	- - - เทพ	- - - ช่วย	- - - อวย	- พร - -
- ล - ซ	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- - - ล	- - ดร	- - ฟร	ด ล - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

ประโยคที่ 3

- ร - ด	- ล - ซ	- ร - ฟ	- ล ซ ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
-แซ่-ซร้อง	-สรร-เสริญ	- - - จะ	-เริญ-ชัย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ร - ด	- ล - ซ	ฟ ร ด ร	ฟ ซ - ฟ	- - - -	- ซ - ฟ	- ซ - ฟ	- ซ - ฟ
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

จากการวิเคราะห์เพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 11 พบว่า มี 3 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.15.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

ประโยคที่ 2 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

ประโยคที่ 3 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

5.1.15.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1-4 ยังไม่มีการบรรจุทำนองร้อง เป็นทำนองดนตรีเพื่อส่งร้องและร้องคำว่า บากบั่น ในห้องที่ 5 ตรงกับเสียง ลา ร้องคำว่า มั่นจิต ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง เร ลากเสียงไปจนถึงห้องที่ 8 ในประโยคที่ 1

ประโยคที่ 2 ร้องคำว่า มิคิด ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า ย่อหย่อน ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง เร ลากเสียงไปจนถึงห้องที่ 3-4 แล้วร้องคำว่า เทพ ในห้องที่ 5 ตรงกับเสียง ลา ร้องคำว่า ช่วย ในห้อง 6 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า อวย ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง เร และร้องคำว่า พร ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 3 ร้องคำว่า แซ่ซร้อง ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า สรรเสริญ ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า จะ ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง ฟา และร้องคำว่า เริญชัย ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง ฟา ลากเสียงยาวไปจนถึงห้องที่ 5 และในห้องที่ 6-8 เป็นทำนองดนตรีบรรเลงสอดร้อง

5.1.15.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า บากบั่น ไปจนถึงห้องที่ 8 ในประโยคที่ 1

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า มิคิด ถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า เทพ ถึงห้องที่ 5 ในประโยคที่ 3

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 1-5 เป็นช่วงหายใจมาจาก ประโยคที่ 2

5.1.15.4 กลวิธีการขับร้อง

ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า หลักการร้องเพลงระบำไกรลาศ คือร้องตามเสียงของทำนองดนตรี ไม่ผันเสียงตามคำร้อง

จากการวิเคราะห์การขับร้องเพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 11 พบว่า การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ โดยผู้ขับร้องชายและหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ เนื่องจากระบำนี้เป็นการอวยพรของชาวไกรลาศ การขับร้องหมู่แสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียง ความสามัคคี เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งเป็นการขับร้องปิดฉากละครเรื่อง มโนห์รา ได้อย่างสวยงาม” การขับร้องหมู่มุ่งเน้นความพร้อมเพรียงเป็นสำคัญ ทั้งเรื่องการดำเนินทางขับร้องซึ่งจะต้องร้องตามทำนองหลักทางดนตรีตามหลักของการขับร้องเพลงระบำ สามารถใส่กลวิธีได้โดยผู้ขับร้องทุกคนจะต้องปฏิบัติให้พร้อมเพรียงกัน และต้องออกเสียงอย่างเต็มกำลัง ให้เสียงที่เปล่งออกมามีความสม่ำเสมอ ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน ผู้ขับร้องทุกคนจะต้องหายใจให้พร้อมเพรียงกัน เมื่อพิจารณาช่วงหายใจพบช่วงหายใจ 3 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า บากบั่น ช่วงที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า มิคิด และช่วงที่ 3 ก่อนการร้องคำว่า เทพ โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องไม่พร้อมเพรียงกันหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้อง ทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์การขับร้อง ระบำไกรลาศสำเริง คำกลอนที่ 12

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- ลด - ร	- - ด ด	- ด - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ให้	- - - สันต์	- - -เกษม	- สุข - -
- - - -	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- - - ล	- - ด ร	- - ฟ ร	ด ล - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

ประโยคที่ 2

- ฟ - ซ - ห่าง-ภัย	- ล - ซ -ไกล-ทุกข์	- - รม - - นิรัน	- - ดร - - ตราย	- - - - - - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ฟ - ซ	- ล - ซ	ฟ ร - ฟ	-ล ด ร	- - - -	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- ฟ - ร
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

จากการวิเคราะห์เพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 12 พบว่า มี 2 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.15.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

ประโยคที่ 2 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

5.1.15.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1-4 ยังไม่มีการบรรจุทำนองร้อง เป็นทำนองดนตรีเพื่อส่งร้องและร้องคำว่า ให้ ในห้องที่ 5 ตรงกับเสียง ลา ร้องคำว่า สันต์ ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า เกษม ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง โด และร้องคำว่า สุข ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 2 ร้องคำว่า ห่างภัย ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า ไกลทุกข์ ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า นิรัน ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง มี ร้องคำว่า ตราย ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง เร ลากเสียงไปจนถึงห้องที่ 5 และในห้องที่ 6-8 เป็นทำนองดนตรีบรรเลงสอดร้อง

5.1.15.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า ให้ ไปจนถึงห้องที่ 8 ในประโยคที่ 1

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ห่างภัย ไปจนถึงห้องที่ 2 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 3 ก่อนการร้องคำว่า นิรัน ไปจนถึงห้องที่ 5 ในประโยคที่ 2

5.1.15.4 กลวิธีการขับร้อง

ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า หลักการร้องเพลงระบำไกรลาศ คือร้องตามเสียงของทำนองดนตรี ไม่ผันเสียงตามคำร้อง

จากการวิเคราะห์การขับร้องเพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 12 พบว่า การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ โดยผู้ขับร้องชายและหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ เนื่องจากระบำนี้เป็นการอวยพรของชาวไกรลาศ การขับร้องหมู่แสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียง ความสามัคคี เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

ซึ่งเป็นการขับร้องปิดฉากละครเรื่อง มโนห์รา ได้อย่างสวยงาม” การขับร้องหมู่มุ่งเน้นความพร้อมเพรียงเป็นสำคัญ ทั้งเรื่องการดำเนินทางขับร้องซึ่งจะต้องร้องตามทำนองหลักทางดนตรีตามหลักของการขับร้องเพลงระบำ สามารถใส่กลวิธีได้โดยผู้ขับร้องทุกคนจะต้องปฏิบัติให้พร้อมเพรียงกัน และต้องออกเสียงอย่างเต็มกำลัง ให้เสียงที่เปล่งออกมามีความสม่ำเสมอ ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน ผู้ขับร้องทุกคนจะต้องหายใจให้พร้อมเพรียงกัน เมื่อพิจารณาช่วงหายใจพบช่วงหายใจ 3 ช่วง คือ ช่วงที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ให้ ช่วงที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า ห่างภัย และช่วงที่ 3 ก่อนการร้องคำว่า นิรันตราย โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องไม่พร้อมเพรียงกันหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้อง ทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์การขับร้อง ระบำไกรลาศสำเริง คำกลอนที่ 13

ประโยคที่ 1

- - - ด	- ล ด ด	- ร - -	- ด - ล	- ฟ - ซ	- ล ฟ ซ	ฟ ซ ร ฟ	- ด - ร
- - - ผู้	- - ผยอง	- - -ปอง	- ร้าย - -	- จง - แพ้	- - - พ่าย	- - มลาย	- - -ไป
- - - ล	- - ด ร	- - ฟ ร	ด ล - -	- ฟ - ซ	- ล - ซ	ฟ ร - ฟ	- ล ด ร
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - ปี๊ะ	-โท่น - โท่น	-ปี๊ะ-โท่น	- โท่น - ปี๊ะ	- - - ปี๊ะ	-โท่น - โท่น	-ปี๊ะ-โท่น	- โท่น - ปี๊ะ

จากการวิเคราะห์เพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 13 พบว่า มี 1 ประโยค วิเคราะห์ในแต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.15.1 รูปแบบการขับร้อง

เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

5.1.15.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ร้องคำว่า ผู้ ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง ลา ร้องคำว่า ผยอง ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า ปอง ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า ร้าย ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง ลา ร้องคำว่า จงแพ้ ในห้องที่ 5 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า พ่าย ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า มลาย ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง ฟา และร้องคำว่า ไป ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง เร

5.1.15.3 การหายใจ

พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ผู้ ไปจนถึงห้องที่ 8

5.1.15.4 กลวิธีการขับร้อง

ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า หลักการร้องเพลงระบำไกรลาศ คือร้องตามเสียงของทำนองดนตรี ไม่ผันเสียงตามคำร้อง

จากการวิเคราะห์การขับร้องเพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 13 พบว่า การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ โดยผู้ขับร้องชายและหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ เนื่องจากระบำนี้เป็นการอวยพรของชาวไกรลาศ การขับร้องหมู่แสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียง ความสามัคคี เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งเป็นการขับร้องปิดฉากละครเรื่อง มโนห์รา ได้อย่างสวยงาม” การขับร้องหมู่มุ่งเน้นความพร้อมเพรียงเป็นสำคัญ ทั้งเรื่องการดำเนินทางขับร้องซึ่งจะต้องร้องตามทำนองหลักทางดนตรีตามหลักของการขับร้องเพลงระบำ สามารถใส่กลวิธีได้โดยผู้ขับร้องทุกคนจะต้องปฏิบัติให้พร้อมเพรียงกัน และต้องออกเสียงอย่างเต็มกำลัง ให้เสียงที่เปล่งออกมามีความสม่ำเสมอ ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน ผู้ขับร้องทุกคนจะต้องหายใจให้พร้อมเพรียงกัน เมื่อพิจารณาช่วงหายใจพบช่วงหายใจ 1 ช่วงคือ ก่อนการร้องคำว่า ผู้ผยอง โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องไม่พร้อมเพรียงกันหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้อง ทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

วิเคราะห์การขับร้องระบำไกรลาศสำเริง คำกลอนที่ 14

ประโยคที่ 1

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ซ - ด	- ล ดด	- ร - -	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- สิ่ง - ที่	- -ประสงค์	- - - -	- - - -
- - - -	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- ซ - ล	- ด - ร	- ฟ - ร	- ฟ - ร
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

ประโยคที่ 2

- ล ด ซ	- ร - ฟ	- - - -	- - - ร	- - - ล	- - ดร	- - - ด	- - - ดล
- ขอ - จง	- เสร็จ - ได้	- - - -	- - - -	- - - เกียรติ	- - -ระบือ	- - - ลือ	- - -ไกล
- ล – ซ	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- ฟ - ร	- - - ล	- - ดร	- - ฟร	ด ล - -
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

ประโยคที่ 3

- ร - ด	- ล - ซ	- ร - ฟ	ซ ล ซ ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
-ทรัยพ์-สิน	- เงิน- ทอง	- - -เนือง	-นอง-เทอญ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ร - ด	- ล - ซ	ฟ ร ด ร	ฟ ซ - ฟ	- - - -	- ซ - ฟ	- ซ - ฟ	- ซ - ฟ
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ	- - - กรับ
- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ	- - - ป๊ะ	-โท่น - โท่น	-ป๊ะ-โท่น	- โท่น - ป๊ะ

จากการวิเคราะห์เพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 14 พบว่า มี 3 ประโยค วิเคราะห์แต่ละประโยคได้ ดังนี้

5.1.15.1 รูปแบบการขับร้อง

ประโยคที่ 1 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

ประโยคที่ 2 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

ประโยคที่ 3 เป็นการขับร้องหมู่ชายและหญิง

5.1.15.2 การดำเนินทำนองการขับร้อง

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1-4 ยังไม่มีการบรรจุทำนองร้อง เป็นทำนองดนตรีเพื่อส่งร้องและร้องคำว่า สิ่งที่ ในห้องที่ 5 ตรงกับเสียง ลา ร้องคำว่า ประสงค์ ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง เร และลากเสียงไปจนถึงห้องที่ 8 ในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 ร้องคำว่า ขอจง ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า เสร็จได้ ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง ฟา แล้วลากเสียงไปจนถึงห้องที่ 4 ร้องคำว่า เกียรติ ในห้องที่ 5 ตรงกับเสียง ลา ร้องคำว่า ระบือ ในห้องที่ 6 ตรงกับเสียง เร ร้องคำว่า ลือ ในห้องที่ 7 ตรงกับเสียง โด และร้องคำว่า ไกล ในห้องที่ 8 ตรงกับเสียง ลา

ประโยคที่ 3 ร้องคำว่า ทรัพย์สิน ในห้องที่ 1 ตรงกับเสียง โด ร้องคำว่า เงินทอง ในห้องที่ 2 ตรงกับเสียง ซอล ร้องคำว่า เนือง ในห้องที่ 3 ตรงกับเสียง ฟา ร้องคำว่า นองเทอญ ในห้องที่ 4 ตรงกับเสียง ฟา ลากเสียงไปจนถึงห้องที่ 5 และในห้องที่ 6-8 เป็นทำนองดนตรีบรรเลงสอดร้อง

5.1.15.3 การหายใจ

ประโยคที่ 1 พบช่วงหายใจ 1 ช่วง ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า สิ่งที่ ไปจนถึงห้องที่ 8 ในประโยคที่ 2

ประโยคที่ 2 พบช่วงหายใจ 2 ช่วง ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า ขอจง ไปจนถึงห้องที่ 4 ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนการร้องคำว่า เกียรติ ไปจนถึงห้องที่ 5 ในประโยคที่ 4

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 1-5 เป็นช่วงหายใจมาจาก ประโยคที่ 3

5.1.15.4 กลวิธีการขับร้อง

ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า หลักการร้องเพลงระบำไกรลาศ คือร้องตามเสียงของทำนองดนตรี ไม่ผันเสียงตามคำร้อง

จากการวิเคราะห์การขับร้องเพลงระบำไกรลาศ คำกลอนที่ 14 พบว่า การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ โดยผู้ขับร้องชายและหญิง ทัศนีย์ ขุนทอง (2562, 29 กันยายน, สัมภาษณ์) กล่าวว่า “การขับร้องเพลงระบำไกรลาศใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ เนื่องจากระบำนี้เป็นการอวยพรของชาวไกรลาศ การขับร้องหมู่แสดงให้เห็นถึงความพร้อมเพรียง ความสามัคคี เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งเป็นการขับร้องปิดฉากละครเรื่อง มโนห์รา ได้อย่างสวยงาม” การขับร้องหมู่มุ่งเน้นความพร้อมเพรียงเป็นสำคัญ ทั้งเรื่องการดำเนินทางขับร้องซึ่งจะต้องร้องตามทำนองหลักทางดนตรีตามหลักของการขับร้องเพลงระบำ สามารถใส่กลวิธีได้โดยผู้ขับร้องทุกคนจะต้องปฏิบัติให้พร้อมเพรียงกัน และต้องออกเสียงอย่างเต็มกำลัง ให้เสียงที่เปล่งออกมามีความสม่ำเสมอ ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจน ผู้ขับร้องทุกคนจะต้องหายใจให้พร้อมเพรียงกัน เมื่อพิจารณาช่วงหายใจพบช่วงหายใจ 3 ช่วงคือ ช่วงที่ 1 ก่อนการร้องคำว่า สิ่ง ช่วงที่ 2 ก่อนการร้องคำว่า ขอจง และช่วงที่ 3 ก่อนการร้องคำว่า เกียรติระบือ โดยผู้ขับร้องจะหายใจตามวรรคของทำนองเอื้อน ไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องไม่พร้อมเพรียงกันหรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้อง ทำให้การหายใจในประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

จากการวิเคราะห์เพลงระบำไกรลาศประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร พบว่าใช้รูปแบบการขับร้องหมู่ชายและหญิง โครงสร้างเพลงพบว่าทำนองทางขับร้องมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักได้อย่างเหมาะสม กล่าวคือทำนองทางขับร้องตั้งแต่คำกลอนที่ 1-14 สอดคล้องกับลูกตกของทำนองหลักทางดนตรี ตรงกับเสียง เร และเสียง ฟา เพราะหลักของการขับร้องเพลงระบำคือ การขับร้องตามทำนองของดนตรี พบช่วงการหายใจทั้งหมด 30 ช่วงการหายใจ โดยผู้ขับร้องจะต้องหายใจโดยพร้อมเพรียงกันในทุกคำกลอน จะไม่หายใจระหว่างวรรคของการเอื้อนหรือระหว่างคำร้อง กลวิธีการขับร้องพบการครั่นเสียง เพื่อสอดแทรกในระหว่างเอื้อนและการเน้นเสียงเน้นคำ เพื่อให้คำร้องมีความชัดเจนถูกต้อง

เพลงระบำไกรลาศเป็นเพลงระบำที่นายมนตรี ตราโมท ประพันธ์ขึ้นโดยทำนองเพลงมีสำเนียงชาตรี ผู้ขับร้องต้องร้องตามการดำเนินทำนองของทำนองหลักทางดนตรี ตามหลักของการขับร้องเพลงระบำ โดยต้องปฏิบัติให้ถึงระดับเสียงของเพลง มิเช่นนั้นจะไม่เกิดสำเนียงของเพลงชาตรีดังจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์ ใช้รูปแบบการขับร้องแบบร้องหมู่ หลักของการขับร้องหมู่คือต้องร้องให้พร้อมเพรียงกัน หายใจพร้อมเพรียงกัน เปล่งเสียงในระดับที่ดังเบาสม่ำเสมอกัน ทำนองทางขับร้องจะต้องเหมือนกัน โดยผู้ขับร้องทุกคนจะต้องใช้ทักษะการฟังผู้ขับร้องอื่น ๆ ที่ร้องร่วมกันเพื่อให้เกิดความพร้อมเพรียง

และเกิดสมดุลของเสียง” การขับร้องหมู่คือการขับร้องที่มีผู้ขับร้องมากกว่า 2 คนขึ้นไป แต่จะต้องร้องออกมาให้เสียงกลมกลืน พร้อมเพรียงและเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ผู้วิจัยพบว่าการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่องมโนราห์ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มีเพลงขับร้องจำนวน 15 เพลง ประกอบด้วย เพลงสองชั้นและเพลงชั้นเดียว จำนวน 10 เพลง ได้แก่ เพลงสารถี เพลงกล่อมนารีชั้นเดียว เพลงหุ่นกระบอก เพลงลิงโลด เพลงลมหวน เพลงการเวก เพลงขอมกล่อมลูกชั้นเดียว เพลงขวัญอ่อน เพลงเวสสุกรรม เพลงระบำไกรลาศ ร่ายนอก 2 เพลง เพลงชาตรี 1 เพลง และร่ายชาตรี 2 เพลง วิเคราะห์โครงสร้างเพลงพบว่า ทำนองทางขับร้องแต่ละเพลงมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักได้อย่างเหมาะสมกลมกลืน ยกเว้นเพลงลมหวนซึ่งเป็นเพลงทำนองเก่า มี 5 จังหวะ เมื่อนำมาขับร้องประกอบการแสดงโขน ละคร จึงได้ตัดทำนองลงให้เหลือเพียง 4 จังหวะ เพื่อให้สะดวกต่อการบรรจุคำประพันธ์ลงในทำนองเพลง จึงเป็นเหตุให้ทำนองทางขับร้องไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก วิธีการปฏิบัติเพลงลมหวนประกอบละครเรื่อง มโนห์รา จึงใช้วิธีให้ดนตรีบรรเลงส่งร้องและรับร้องท้ายเพลงตามระดับเสียงของทางขับร้อง ผลการวิเคราะห์การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร สามารถสรุปได้ดังนี้

รูปแบบการขับร้องที่พบในการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนราห์ ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มี 3 รูปแบบคือ รูปแบบการขับร้องเดี่ยว รูปแบบการขับร้องหมู่ และรูปแบบการขับร้องแบบต้นบทลูกคู่ ซึ่งมีข้อแตกต่างจากรูปแบบการขับร้องละครเรื่อง มโนห์รา ฉบับกรมศิลปากร ในเพลงชาตรีตลุง โดยปกติใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวโดยผู้ขับร้องชาย เนื่องจากเป็นบทบรรยายของพระสุธน แต่ในครั้งนี้ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ ผู้ควบคุมการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา มีแนวคิดว่าเพลงชาตรีตลุงเป็นบทสรุปที่สำคัญของละครเรื่อง มโนห์รา จึงต้องการให้เกิดพร้อมเพรียง ความเข้มแข็งเป็นหนึ่งเดียวกัน เพื่อแสดงถึงความสามัคคีเพื่อส่งเสด็จพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตรสู่สวรรคาลัย

การดำเนินทำนองการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา คุณครูทัศนีย์ ขุนทอง ได้รับการถ่ายทอดการขับร้องเพลงประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา จากครูท้วม ประสิทธิกุล พ.ศ. 2498 กรมศิลปากรได้จัดให้มีการแสดงละครเรื่องมโนราห์ขึ้น ซึ่งครูมนตรี ตราโมท เป็นผู้ควบคุมและฝึกซ้อม และครูทัศนีย์ได้ร่วมขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่องมโนห์ราในครั้งนั้นด้วย

ดังนั้นการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร จึงดำเนินตามแนวทางของครูท้วม ประสิทธิกุล กล่าวคือผู้ขับร้องต้องเปล่งเสียงอย่างเต็มกำลัง ร้องให้ตรงจังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจนและถูกต้องตามอักขระวิธี หายใจตามวรรคของคำร้องและทำนองเอื้อน จะไม่นิยมหายใจระหว่างวรรคคำร้องหรือทำนองเอื้อน การร้องเพลงในบทบรรยายเรื่องราวจะไม่ใส่อารมณ์มากจนเกินงาม แต่ยังคงไว้ซึ่งรายละเอียดของกลวิธีการขับร้อง ส่วนการขับร้องหมู่จะมุ่งเน้นความพร้อมเพรียงของผู้ขับร้องเป็นสำคัญ ทั้งด้านการออกเสียงคำร้อง การเปล่งเสียงในระดับที่เท่ากัน การหายใจในการขับร้องเพลงชาตรีและร่ายชาตรี จะต้องร้องให้ถึงระดับเสียงที่ถูกต้องของเพลงชาตรีและร่ายชาตรี อันทำให้เกิดสำเนียงที่เป็นเอกลักษณ์ของการร้องเพลงชาตรีและร่ายชาตรี

ผู้ขับร้องหายใจตามวรรคตอนของการเอื้อนหรือวรรคตอนของเพลง ไม่หายใจระหว่างวรรคตอนของการเอื้อนหรือวรรคตอนของเพลง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องทำนองเอื้อนไม่ต่อเนื่องกัน หรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้องและส่งผลให้การหายใจในการขับร้องประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง

กลวิธีการขับร้องที่ปรากฏในการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา องก์ 4 เลือกนางพบกลวิธีการขับร้อง ได้แก่ การครั่นเสียง สอดแทรกระหว่างทำนองเอื้อนเพื่อตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะและมีชั้นเชิง การเน้นเสียงเน้นคำ เพื่อทำให้คำร้องเกิดความชัดเจนและสร้างอารมณ์ให้เข้ากับตัวละคร การใช้เสียงหนักเบา เพื่อสร้างอารมณ์ให้สอดคล้องกับบทบาทของตัวละคร การผันเสียงคำร้อง เพื่อให้คำร้องชัดเจนและตรงกับระดับเสียงลูกตกของทำนองหลักทางดนตรี การกลืนเสียงเพื่อให้เกิดความพลิ้วไหวในทำนองเอื้อน การใช้หางเสียง เพื่อผันคำร้องให้ชัดเจนและตกแต่งทำนองเอื้อนและการกดเสียง ให้ถึงระดับเสียงที่ถูกต้องเพื่อให้เกิดสำเนียงอันเป็นเอกลักษณ์ของการร้องร่ายนอกและร่ายชาตรี

การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เป็นการอนุรักษ์ศิลปะทางด้านนาฏศิลป์ ดนตรีและคีตศิลป์ เนื่องจากมีการถ่ายทอดองค์ความรู้ให้กับนักแสดง นักดนตรีและผู้ขับร้องรุ่นหลังเพื่อแสดงสู่สายตาของประชาชนชาวไทย ทำให้ประชาชนชาวไทยได้ตระหนักและเห็นคุณค่าความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมไทยที่มีบทบาทในการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุอันเป็นเครื่องแสดงถึงพระเกียรติของพระมหากษัตริย์

บทที่ 6
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่อง การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร ผู้วิจัยกำหนดวัตถุประสงค์ศึกษาความเป็นมาของการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา และวิเคราะห์การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ผู้วิจัยรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร (Document Researth) และข้อมูลภาคสนาม (Fiedwork) มารวบรวมและจัดกระทำข้อมูล ผู้วิจัยขอนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

6.1 สรุปผลการวิจัย

6.1.1) ผลการศึกษาความเป็นมาของการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพล อดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

6.1.2) ผลการวิเคราะห์การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

6.2 อภิปรายผล

6.3 ข้อเสนอแนะ

6.1 สรุปผลการวิจัย

จากการศึกษาการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ผู้วิจัยเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์และการสังเกตอย่างมีส่วนร่วม สามารถสรุปข้อมูลตามวัตถุประสงค์ มีรายละเอียดดังนี้

6.1.1 ผลการศึกษาความเป็นมาในการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ผู้วิจัยพบว่าการดำเนินงานการจัดการแสดงมหรสพสมโภช ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เริ่มจากสำนักนายกรัฐมนตรีสั่งการให้กระทรวงวัฒนธรรมรับผิดชอบ

ดำเนินการเรื่องการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ ซึ่งกระทรวงวัฒนธรรมได้มอบหมายให้กรมศิลปากรเป็นผู้รับผิดชอบเรื่องการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ เนื่องจากกรมศิลปากรทำหน้าที่สืบทอด สร้างสรรค์ เผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม ธำรงจารีตประเพณี พระราชพิธี และรัฐพิธี โดยกรมศิลปากรขอความอนุเคราะห์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ร่วมกันจัดการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ ซึ่งคณะดำเนินงานการจัดมหรสพสมโภชพระเมรุมาศได้พิจารณามหรสพและจัดแสดงใน 3 เวที คือ เวทีที่ 1 การแสดงหนังใหญ่และโขน เวทีที่ 2 การแสดงละคร หุ่นหลวง และหุ่นกระบอก และเวทีที่ 3 เวทีการบรรเลงดนตรีสากล “ธ คือดวงใจ ไทยทั่วหล้า” ซึ่งการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา จัดแสดงอยู่ในเวทีที่ 2 สาเหตุที่คณะดำเนินงานได้พิจารณาการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ให้เป็นการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศในครั้งนี้ เนื่องจากละครเรื่อง มโนห์รา เป็นละครที่กรมศิลปากรได้ปรับปรุงขึ้นโดยผสมผสานศิลปะระหว่างละครชาตรีกับละครนอก สร้างขึ้นใน พ.ศ. 2498 ซึ่งตรงกับรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร (รัชกาลที่ 9) นอกจากนี้พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตรทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง มโนห์ราบัลเล่ต์ และทรงเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงกินรีสวีท (Kinari Suite) เพื่อใช้เป็นเพลงประกอบการแสดงบัลเล่ต์มโนห์รา ซึ่งเพลงกินรีสวีทนั้นได้นำมาจัดแสดงเป็นส่วนหนึ่งในมหรสพสมโภชพระเมรุมาศในเวทีที่ 3 ด้วย อีกทั้งละครเรื่อง มโนห์รา เป็นละครที่มีการดำเนินเรื่องที่ไม่ได้สอดแทรกความตลกสนุกสนานมาก แต่เป็นเนื้อเรื่องที่เกี่ยวกับความพลัดพรากจากสิ่งอันเป็นที่รัก จึงเหมาะสมและสอดคล้องกับสถานการณ์ในคราวที่ปวงชนชาวไทยได้สูญเสียพระมหากษัตริย์อันเป็นที่รักไป ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ พ.ศ. 2555 สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) ผู้ควบคุมการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนราห์ กล่าวถึงหลักที่ใช้ในการคัดเลือกผู้ขับร้องมาปฏิบัติงานในครั้งนี้ไว้คือ ต้องมีทักษะการขับร้องที่ดี จะต้องถ่ายทอดอารมณ์ผ่านการขับร้องให้เหมาะสมกับบทบาทของตัวละครนั้น ๆ ผู้ขับร้องต้องมีประสบการณ์การขับร้องและต้องรู้จักการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้าที่อาจเกิดขึ้นระหว่างการแสดง อีกทั้งผู้ขับร้องจะต้องมีเสียงไปในทิศทางเดียวกัน มีโทนเสียงที่กลมกลืนกัน และต้องเป็นผู้มีศิลปะนิสัย มีความมุ่งมั่นตั้งใจ ขยันหมั่นเพียรในการฝึกซ้อม มีสติและสมาธิในการปฏิบัติขับร้อง ดูแลสุขภาพร่างกายให้พร้อมสำหรับการปฏิบัติขับร้อง และต้องรู้จักการควบคุมอารมณ์และความรู้สึก สามารถแยกแยะอารมณ์ส่วนตัวกับการปฏิบัติงานให้ออกจากกันได้ เนื่องจากในงานนี้เป็นพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตรอันเป็นที่รักยิ่งของปวงชนชาวไทย ดังนั้นผู้ขับร้องจะต้องควบคุมอารมณ์และสติเพื่อทำการแสดงให้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี สำหรับเกณฑ์การพิจารณาแบ่งเพลงร้องให้ผู้ขับร้อง โดยคุณครูทัศนีย์มีแนวคิดว่า ผู้ขับร้องแต่ละคนจะต้องมีความสามารถร้องเพลงตามบทบาทของตัวละครได้ทุกตัวละคร โดยผู้ขับร้องแต่ละคนจะต้องใช้ทักษะการขับร้อง

ของตนเองใส่อารมณ์ผ่านทางน้ำเสียงให้สอดคล้องกับบทบาทของตัวละครได้อย่างเหมาะสม ครูทัศนีย์จะเลือกแบ่งเพลงให้กับผู้ขับร้องโดยพิจารณาตามเนื้อเสียงและทักษะการขับร้องของแต่ละคนเป็นสำคัญ

การฝึกซ้อมละครเรื่อง มโนห์รา เริ่มซ้อมต้นเดือนกันยายน 2560 รวมระยะเวลาของการฝึกซ้อมย่อย ตั้งแต่ 8 สิงหาคม - 17 กันยายน พ.ศ. 2560 จำนวน 40 วัน และระยะเวลาการฝึกซ้อมตามตารางฝึกซ้อม ตั้งแต่ 18 กันยายน-26 ตุลาคม พ.ศ. 2560 จำนวน 38 วัน รวมระยะเวลาในการฝึกซ้อมของผู้ปฏิบัติการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา จำนวน 78 วัน ซึ่งเป็นระยะเวลาที่ผู้ปฏิบัติขับร้องทุกคนมีความมุ่งมั่น ตั้งใจในการฝึกปฏิบัติขับร้องเพื่อเป็นการถวายงานพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตรในวาระสุดท้ายให้สมพระเกียรติที่สุด

6.1.2 การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนราห์ ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ประกอบด้วยเพลงขับร้องจำนวน 15 เพลง จากการวิเคราะห์พบว่า เพลงที่ใช้ในบทละครเรื่อง มโนราห์ ประกอบด้วยเพลงสองชั้นและชั้นเดียว จำนวน 10 เพลง ร่ายนอก 2 เพลง เพลงชาตรี 1 เพลง และร่ายชาตรี 2 เพลง วิเคราะห์โครงสร้างเพลงพบว่าทำนองทางขับร้องแต่ละเพลงมีความสัมพันธ์กับทำนองหลักได้อย่างเหมาะสมกลมกลืน ยกเว้นเพลงลมหวนซึ่งเป็นเพลงทำนองเก่ามี 5 จังหวะ เมื่อนำมาขับร้องประกอบการแสดงโขน ละคร จึงได้ตัดทำนองลงให้เหลือเพียง 4 จังหวะ เพื่อให้สะดวกต่อการบรรจุคำประพันธ์ลงในทำนองเพลง จึงเป็นเหตุให้ทำนองทางขับร้องไม่สัมพันธ์กับทำนองหลัก วิธีการปฏิบัติเพลงลมหวน ประกอบละครเรื่อง มโนห์รา จึงใช้วิธีให้ดนตรีบรรเลงส่งร้องและรับร้องท้ายเพลงตามระดับเสียงของทางขับร้อง รูปแบบการขับร้องที่พบในการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนราห์ ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มี 3 รูปแบบคือ รูปแบบการขับร้องเดี่ยว รูปแบบการขับร้องหมู่ และรูปแบบการขับร้องแบบต้นบทลูกคู่ ซึ่งมีข้อแตกต่างจากรูปแบบการขับร้องละครเรื่อง มโนห์รา ฉบับกรมศิลปากรในเพลงชาตรีตลุง โดยปกติใช้รูปแบบการขับร้องเดี่ยวโดยผู้ขับร้องชายเนื่องจากเป็นบทบรรยายของพระสุธน แต่ในครั้งนี้ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ ผู้ควบคุมการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา มีแนวคิดว่าเพลงชาตรีตลุงเป็นบทสรุปที่สำคัญของละครเรื่อง มโนห์รา จึงต้องการให้เกิดความเข้มแข็ง พร้อมเพรียงเป็นหนึ่งเดียวกัน เพื่อแสดงถึงความสามัคคี ความเข้มแข็ง พร้อมเพรียงเพื่อส่งเสด็จพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตรสู่สวรรคาลัย กลวิธีที่ใช้ในการขับร้องที่ปรากฏในการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา องก์ 4 เลือกนาง พบกลวิธีการขับร้องได้แก่ การครั่นเสียง เพื่อสอดแทรกระหว่างการเอื้อน การเน้นเสียงเน้นคำ เพื่อทำให้คำร้อง

เกิดความชัดเจน การใช้เสียงหนักเบา เพื่อสร้างอารมณ์ให้สอดคล้องกับบทบาทของตัวละคร การผันเสียงคำร้อง เพื่อให้ถูกต้องตามระดับเสียงลูกตกของทำนองหลักทางดนตรี การใช้หางเสียง เพื่อผันคำร้องให้ชัดเจนและตกแต่งทำนองเอื้อน การกดเสียง ให้ถึงระดับเสียงที่ถูกต้องเพื่อให้เกิดสำเนียงอันเป็นเอกลักษณ์ของละครเรื่อง มโนห์รา

การดำเนินทำนองการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนราห์ ควบคุมการขับร้องโดยครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ จากการศึกษาประวัติของครูทัศนีย์ พบว่าท่านได้รับการถ่ายทอดการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในสมัยนายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นอธิการบดีกรมศิลปากร ท่านได้สั่งการให้นักเรียนเข้าไปร่วมขับร้องกับคีตศิลปินของกรมศิลปากร เช่น คุณครูอุษา สุคันธมาลัย คุณครูสุดา เขียววิจิตร ด้วยเหตุนี้จึงทำให้คุณครูทัศนีย์ได้รับประสบการณ์ตรงด้านการขับร้องประกอบการแสดง ต่อมาในพ.ศ. 2498 กรมศิลปากรได้จัดให้มีการแสดงละครเรื่อง มโนราห์ ขึ้น ซึ่งครูมนตรี ตราโมท เป็นผู้ควบคุมและฝึกซ้อม ในขณะนั้นครูทัศนีย์ได้เรียนในชั้นระดับนาฏศิลป์ชั้นกลางปีที่ 1 ท่านได้ร่วมขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา เข้ารอบที่โรงละคร ซึ่งถือเป็นวงดนตรีวงนักเรียนที่ได้รับโอกาสให้ขับร้องและบรรเลงประกอบการแสดงหมุนเวียนสลับกับวงของศิลปินกรมศิลปากร ดังนั้นการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตร จึงดำเนินตามแนวทางของคุณครูท้วม ประสิทธิกุล กล่าวคือ ในการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ผู้ขับร้องต้องเปล่งเสียงอย่างเต็มกำลัง ร้องให้ตรงจังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ ออกเสียงคำร้องให้ชัดเจนและถูกต้องตามอักขระวิธี การหายใจจะต้องหายใจตามวรรคของคำร้องและทำนองเอื้อน จะไม่นิยมหายใจระหว่างวรรค การร้องเพลงในบทบรรยายเรื่องราวจะไม่ใส่อารมณ์มากจนเกินงาม แต่ยังคงไว้ซึ่งรายละเอียดของกลวิธีการขับร้อง ส่วนการขับร้องหมู่ประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา จะมุ่งเน้นความพร้อมเพรียงของผู้ขับร้องเป็นสำคัญ ทั้งด้านการออกเสียงคำร้อง การเปล่งเสียงในระดับที่เท่ากัน การหายใจระหว่างการขับร้องจะต้องปฏิบัติให้พร้อมเพรียงกัน ส่วนการขับร้องเพลงชาตรีและร่ายชาตรี ผู้ขับร้องจะต้องร้องให้ถึงเสียงที่ถูกต้องของเพลงชาตรีและร่ายชาตรี อันทำให้เกิดสำเนียงที่เป็นเอกลักษณ์ของการร้องเพลงชาตรีและร่ายชาตรี แนวทางการขับร้องที่กล่าวข้างต้นเป็นสิ่งที่ครูทัศนีย์ ขุนทอง เน้นย้ำตลอดระยะเวลาของการฝึกซ้อมการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา แสดงให้เห็นถึงการยึดถือแนวทางปฏิบัติการขับร้องที่ถ่ายทอดสืบต่อมาจากรุ่นสู่รุ่น

6.2 การอภิปรายผล

งานวิจัยเรื่อง การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร กำหนดประเด็นในการอภิปรายผลตามวัตถุประสงค์ คือ ศึกษาความเป็นมาของการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา และการวิเคราะห์การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มีรายละเอียดดังนี้

6.2.1 ศึกษาความเป็นมาของการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตรพบว่า กรมศิลปากรร่วมกับสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เป็นผู้รับผิดชอบการดำเนินงานด้านการจัดการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ ความสำคัญของการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ที่มีต่องานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตรคือ ละครเรื่องมโนราห์ มีความเกี่ยวข้องกับพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตรกล่าวคือเป็นละครที่ถูกสร้างขึ้นใน พ.ศ. 2498 ตรงกับ รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร (รัชกาลที่ 9) นอกจากนี้พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงพระราชนิพนธ์บทละครเรื่อง มโนห์ราบัลเล่ต์ และทรงเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงกินรีสวีท (Kinari Suite) เพื่อใช้เป็นเพลงประกอบการแสดงบัลเล่ต์มโนห์รา ซึ่งเพลงกินรีสวีทนั้นได้นำมาจัดแสดงเป็นส่วนหนึ่งในมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ ในเวทีที่ 3 อีกด้วย ด้วยเหตุนี้จึงเป็นอีกเหตุผลหนึ่งที่คณะดำเนินงานการจัดมหรสพสมโภชพระเมรุมาศได้เลือกละครเรื่อง มโนห์รา มาจัดแสดงในเวทีที่ 2 เพื่อให้การแสดงแต่ละเวทีมีความสอดคล้องไปในทิศทางเดียวกัน อีกทั้งละครเรื่อง มโนห์รา เป็นละครที่ดำเนินเรื่องโดยไม่ได้สอดแทรกความตลกหรือมุ่งเน้นความสนุกสนาน มีเนื้อเรื่องที่เกี่ยวกับความพลัดพรากจากสิ่งอันเป็นที่รักจึงเหมาะสมและสอดคล้องกับสถานการณ์ในคราวที่ปวงชนชาวไทยได้สูญเสียพระมหากษัตริย์อันเป็นที่รักยิ่งไปสอดคล้องกับหนังสืองานพระเมรุ: ศิลปสถาปัตยกรรม ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมเกี่ยวเนื่อง ของสิโรตม์ ภินันท์รัชต์ธร (2552, น. 284) ได้กล่าวถึงบทบาทของการแสดงมหรสพในงานพระเมรุไว้ว่า มีการสร้างพระเมรุอย่างมโหฬาร มีการตั้งโรงระทารายรอบพระเมรุเพื่อจุดดอกไม้เพลิง ระหว่างโรงระทาตั้งโรงมหรสพมากมายหลายชนิด อาทิ โขน หนังใหญ่ ละครในละครนอก หุ่นกระบอก หุ่นหลวง งิ้ว นอกจากนี้พื้นที่ว่างยังมีการแสดง การละเล่นต่าง ๆ อาทิ โมงครุ่ม รำโคม นอนหอก นอนดาบ ไต่ลวด หกสูง เป็นต้น ในด้านการดำเนินงานด้านการจัดการขับร้องมีหลักการคัดเลือกผู้ขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา มีครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ

เป็นผู้ควบคุมการขับร้อง โดยท่านจะเลือกผู้ที่มีประสบการณ์ด้านการขับร้อง มีทักษะการขับร้องที่ดี มีไหวพริบ รู้จักการแก้ไขปัญหาเฉพาะหน้า รู้จักวิธีการใส่อารมณ์ในการขับร้อง ต้องมีจิตใจที่เข้มแข็ง แยกอารมณ์ส่วนตัวกับการปฏิบัติงานให้ออกจากกัน และต้องมีโทนเสียงไปในทิศทางเดียวกัน หมายถึง เมื่อขับร้องพร้อมกันแล้วโทนเสียงมีความกลมกลืนกัน สิ่งสำคัญที่สุดของการขับร้องประกอบการแสดง คือการร้องโดยใส่อารมณ์ให้สอดคล้องกับตัวละคร ซึ่งเป็นทักษะที่ผู้ขับร้องจะต้องฝึกซ้อมด้วยความตั้งใจ ขยันหมั่นเพียร กล้าหาญ มีสติและมีสมาธิ ด้านการแบ่งเพลงขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนราห์ ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ครูทัศนีย์มีแนวคิดว่าผู้ขับร้องแต่ละคนจะต้องมีความสามารถร้องเพลงตามบทบาทของตัวละครได้ทุกตัวละคร ผู้ขับร้องแต่ละคนจะต้องใช้ทักษะการขับร้องของตนเองใส่อารมณ์ผ่านทางน้ำเสียงให้สอดคล้องกับบทบาทของตัวละครได้อย่างเหมาะสม ผู้ขับร้องต้องตีความและพิจารณาบทขับร้องว่าควรใส่อารมณ์ในช่วงใดหรือตำแหน่งใดบ้าง และปฏิบัติให้ได้ตามที่วางไว้ จึงจะสามารถสร้างอารมณ์และเพิ่มอรรถรสให้แก่ผู้ฟังได้ ผู้ขับร้องที่มีเสียงนุ่มนวลจะมอบหมายให้ขับร้องในบทของพระสุธนและนางมโนห์รา ผู้ขับร้องที่มีน้ำเสียงแข็งแรง ช่องเสียงกว้างจะมอบหมายให้ขับร้องในบทของท้าวทุมราช เพื่อให้เกิดความสอดคล้องกับตัวละคร แนวทางการขับร้องของครูทัศนีย์ ขุนทอง ได้รับการถ่ายทอดการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา จากครูท้วม ประสิทธิกุล และได้ถ่ายทอดให้กับผู้ขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เป็นลำดับต่อมาจากรุ่นสู่รุ่น สอดคล้องกับหนังสือหลักคีตศิลป์ของท้วม ประสิทธิกุล (2529, น. 229) กล่าวว่า ผู้ขับร้องที่ดีต้องแม่นจังหวะ แม่นเสียง แม่นเพลง มีกำลังเสียงดี รู้จักรักษากำลังเสียงให้สม่ำเสมอ มีอักขระดี โดยใช้อักขระถ้อยคำให้ถูกต้อง มีความกล้าหาญ มีความมั่นใจในตัวเอง หายใจได้ถูกต้อง มีสมาธิดี เป็นผู้ไม่ประมาท มีสติอยู่เสมอ อีกทั้งสอดคล้องกับงานวิจัยของสุพรรณี เหลือบุญชู (2562, น. 1-15) ทำการวิจัยเรื่องการศึกษาเปรียบเทียบการขับร้องในราชอาณาจักรไทยและสาธารณรัฐอินเดีย ผลการวิจัยพบว่า การถ่ายทอดการขับร้องเพลงไทยและการขับร้องเพลงของอินเดียใช้วิธีการถ่ายทอดแบบมุขปาฐะ การขับร้องของไทยกับการขับร้องของอินเดีย มีความแตกต่างกันที่ระเบียบวิธีการขับร้อง เทคนิคการขับร้อง ซึ่งมีความเป็นอักลักษณ์ของผู้ขับร้องแต่ละคน แต่มีความคล้ายคลึงกันในเรื่องวัฒนธรรมการไหว้ครูและบูชาเทพเจ้าแห่งการดนตรี

6.2.2 การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร องก์ 4 เลือกนาง ประกอบด้วยเพลง 15 เพลง แบ่งเป็นเพลงสองชั้นและเพลงชั้นเดียว 10 เพลง เพลงชาตรี 1 เพลง ร่ายนอก 2 เพลง และร่ายชาตรี 2 เพลง ซึ่งการบรรจุเพลงที่มีโครงสร้างเพลง

หลากหลายประเภท มีความสำคัญอย่างยิ่งในการเพิ่มสุนทรียะให้กับการแสดง เพราะเพลงแต่ละประเภทให้อารมณ์ที่แตกต่างกันออกไป การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ใช้รูปแบบการขับร้อง 3 รูปแบบคือ การขับร้องเดี่ยว การขับร้องหมู่ และการขับร้องต้นบท-ลูกคู่ ซึ่งรูปแบบการขับร้องสามารถปรับเปลี่ยนได้ตามแนวคิดของผู้ควบคุมการขับร้อง โดยต้องคำนึงถึงรูปแบบการแสดงเป็นสำคัญเพื่อให้เกิดสุนทรียรสแห่งการแสดงมากที่สุด สอดคล้องกับหนังสือสุนทรียศาสตร์ของกีรติ บุญเจือ (2546, น. 107) กล่าวว่า ศิลปินสามารถแสดงออกได้ในรูปแบบต่าง ๆ กัน เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม สถาปัตยกรรม การถ่ายภาพ นาฏศิลป์ การละคร ดนตรี และวรรณศิลป์ เป็นต้น อีกทั้งสอดคล้องกับงานวิจัยของนพคุณ สุดประเสริฐ (2557, น.158-161) ทำการวิจัยเรื่อง รูปแบบการขับร้องประกอบการแสดงโขนไทย ผลการวิจัยพบว่า รูปแบบของการขับร้องประกอบการแสดงโขนไทยมี 3 ประเภท คือ 1. การร้องเดี่ยว หมายถึง การขับร้องเพลงเพียงคนเดียว 2. การร้องหมู่ หมายถึง การร้องพร้อมกันตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป มุ่งเน้นความพร้อมเพรียง 3. การร้องต้นบท-ลูกคู่ ใช้ในการขับร้องประกอบการแสดงเป็นส่วนใหญ่ แบ่งผู้ปฏิบัติการขับร้องออกเป็น 2 กลุ่ม คือ ต้นบท หมายถึงผู้ที่ขับร้องในวรรคสดับและวรรครองในกลอนบทละคร และลูกคู่ หมายถึง ผู้ที่เป็นผู้ขับร้องในวรรครับและวรรคส่ง โดยลูกคู่จะมีตั้งแต่ 2 คน ขึ้นไปร้องรับพร้อมกัน

การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ดำเนินตามแนวทางของครูท้วม ประสิทธิกุล กล่าวคือ ผู้ขับร้องต้องเปล่งเสียงอย่างเต็มกำลังร้องให้ตรงจังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ หายใจตามวรรคของคำร้องและทำนองเอื้อน จะไม่นิยมหายใจระหว่างวรรคคำร้องหรือทำนองเอื้อน การร้องเพลงในบทบรรยายเรื่องราวจะไม่ใส่อารมณ์มากจนเกินงาม แต่ยังคงไว้ซึ่งรายละเอียดของกลวิธีการขับร้อง ส่วนการขับร้องหมู่จะมุ่งเน้นความพร้อมเพรียงของผู้ขับร้องเป็นสำคัญ ทั้งด้านการออกเสียงคำร้อง การเปล่งเสียงในระดับที่เท่ากัน การหายใจ ในการขับร้องเพลงชาตรีและร่ายชาตรีจะต้องร้องให้ถึงระดับเสียงที่ถูกต้องของเพลงชาตรีและร่ายชาตรี อันทำให้เกิดสำเนียงที่เป็นเอกลักษณ์ของการร้องเพลงชาตรีและร่ายชาตรี นอกจากนี้การขับร้องเดี่ยวผู้ขับร้องมุ่งเน้นความชัดเจนของคำร้องและเอื้อน ผู้ขับร้องจะต้องศึกษาบทประพันธ์ให้มีความเข้าใจบทบาทของตัวละคร และใส่อารมณ์ให้มีความเหมาะสมกับบทบาทของตัวละคร การขับร้องหมู่และการขับร้องต้นบท-ลูกคู่ มุ่งเน้นความพร้อมเพรียงด้านการออกเสียง การหายใจเป็นสำคัญ สอดคล้องกับหนังสือข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทย ของเจริญใจ สุนทรวาทิน (2530, น. 46) กล่าวว่า ในการขับร้องเพลงไทย การเอื้อนแต่ละวรรค การร้องแต่ละคำร้องจะต้องเป็นไปด้วยความประณีตบรรจง บทขับร้องส่วนใหญ่มักจะคัดมาจากวรรณคดี หากผู้ขับร้องไม่รู้จักการใส่ความประณีตลงไปในคำร้อง การขับร้องก็จะออกมาแบบเรียบ ๆ ไม่หวือหวา และสื่ออารมณ์ได้ยาก หากผู้ขับร้องยึดถือและปฏิบัติตามจะส่งผลให้เกิดทักษะการขับร้องที่ดี เข้าใจและรู้จักใส่กลวิธี

การขับร้องเพื่อประดิษฐ์ตกแต่งให้เกิดความงามและใส่อารมณ์ให้เกิดอรรถรสแก่ผู้ฟัง อีกทั้งสอดคล้องกับงานวิจัยของศิวพงศ์ กั้งสกุล (2557, น.183-185) ทำการวิจัยเรื่อง วิเคราะห์เพลงชาตรีในบทละครเรื่อง มโนห์รา กรณีศึกษา ครูทัศนีย์ ขุนทอง ผลการศึกษาพบว่ามีรูปแบบการขับร้องแบบมีต้นเสียงและมีลูกคู่รับ มีเทคนิคการร้องที่เป็นเอกลักษณ์ได้แก่ การผันเสียง การร้องรับแบบซ้ำคำร้องและทวนคำร้อง

การหายใจในการขับร้อง ผู้ขับร้องต้องหายใจตามวรรคตอนของการเอื้อนหรือวรรคตอนของเพลง ไม่หายใจระหว่างวรรคตอนของการเอื้อนหรือวรรคตอนของเพลง เพราะว่าหากหายใจไม่ถูกต้องจะส่งผลให้การขับร้องทำนองเอื้อนไม่ต่อเนื่องกัน หรือทำให้ความหมายของคำร้องเปลี่ยนแปลงไปเพราะแบ่งวรรคตอนไม่ถูกต้อง และอาจทำให้การหายใจในการขับร้องประโยคถัดไปไม่ถูกต้อง ส่งผลการขับร้องเพลงไม่เกิดสุนทรียรสได้อย่างเต็มที่ สอดคล้องกับเอกสารประกอบการเรียนการสอนเรื่อง สุนทรียศาสตร์กับงานศิลปะ การแสดงและเพลงดนตรีของไทยของพูนพิศ อมาตยกุล (2561, น. 4) กล่าวไว้ว่า สุนทรียะมักเกิดขึ้นในขณะที่เรากำลังเพลิดเพลินหรือมีอารมณ์ร่วมไปกับสิ่งนั้น ๆ ซึ่งสุนทรียะจะเกิดขึ้นได้ดียิ่งขึ้นนั้น เมื่อผู้นั้นมีความเข้าใจ รู้เรื่องมีประสบการณ์ในสิ่งนั้นมาก่อน และสิ่งสำคัญที่ชัดเจน คือเมื่อได้รับรู้สุนทรียะด้วยประสาททั้ง 5 ของมนุษย์ อันประกอบไปด้วย ตา หู จมูก ลิ้น และผิวสัมผัส อีกทั้งสอดคล้องกับงานวิจัยของธนรัฐ อยู่สุขเจริญ (2558, น. 470) ทำการวิจัยเรื่อง การศึกษาวิธีการขับร้องเพลงประกอบการแสดงโขนเฉลิมพระเกียรติ เรื่องรามเกียรติ์ ตอน ศึกพรหมาศ ผลการวิจัยพบว่า องค์ประกอบของการขับร้องได้แก่ คำร้อง การเอื้อน การหายใจ จังหวะ และเทคนิคการขับร้อง สามารถสร้างอารมณ์ให้กับการแสดงได้เป็นอย่างดี

กลวิธีที่พบในการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราชบรมนาถบพิตร ผู้วิจัยพบการครั่นเสียง สอดแทรกระหว่างทำนองเอื้อนเพื่อตกแต่งทำนองให้มีความไพเราะและมีชั้นเชิง การเน้นเสียงเน้นคำ เพื่อทำให้คำร้องเกิดความชัดเจนและสร้างอารมณ์ให้เข้ากับตัวละคร การใช้เสียงหนักเบา เพื่อสร้างอารมณ์ให้สอดคล้องกับบทบาทของตัวละคร การผันเสียงคำร้อง เพื่อให้คำร้องชัดเจนและตรงกับระดับเสียงลูกตกของทำนองหลักทางดนตรี การกลืนเสียง เพื่อให้เกิดความพลิ้วไหวในทำนองเอื้อน การใช้หางเสียง เพื่อผันคำร้องให้ชัดเจนและตกแต่งทำนองเอื้อน และการกดเสียง ให้ถึงระดับเสียงที่ถูกต้องเพื่อให้เกิดสำเนียงอันเป็นเอกลักษณ์ของการร้อง ร่ายนอกและร่ายชาตรี ซึ่งกลวิธีสำคัญในการขับร้องละครเรื่อง มโนห์รา คือการกดเสียง ใช้สำหรับการขับร้องร่ายนอกและร่ายชาตรี ซึ่งกลวิธีพิเศษเหล่านี้เสริมให้การขับร้องเกิดความไพเราะและเข้าถึงอารมณ์ตัวละครได้อย่างแนบเนียน สอดคล้องกับหนังสือข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทยของเจริญใจ สุนทรวาทิน (2530, น. 59-64) ที่กล่าวไว้ว่า การใส่อารมณ์

ในการขับร้องของผู้ขับร้อง จะต้องอาศัยวิธีการต่าง ๆ เช่น การเน้นคำ การเน้นเอื้อน การเว้นจังหวะ การลักจังหวะ การเปล่งเสียงแท้ การเปล่งเสียงอาศัย การควบคุมเสียง รู้จักการผ่อนเสียงให้เหมาะสม จะทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ตามที่เราต้องการได้ อีกทั้งสอดคล้องกับงานวิจัยของมนตรี สุขกลัด (2549, น. 135) ทำการวิจัยเรื่อง กลวิธีการขับร้องประกอบการแสดงโขน เรื่อง รามเกียรติ์ ตอนนางลอย บททศกัณฐ์: กรณีศึกษาครูทัศนีย์ ขุนทอง ผลการวิจัยพบว่า ครูทัศนีย์ ขุนทอง มีกลวิธีพิเศษในการขับร้องเพื่อสร้างให้บทประพันธ์สัมพันธ์กับอารมณ์ของเพลง ด้วยวิธีการปั้นคำ การผ่อนเสียง การครั่น การเน้นเสียงการทำเสียงหนักเบา การเชื่อมเสียง การกลืนเสียง

6.3 ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่อง การขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ผู้วิจัยพบข้อเสนอแนะที่ควรดำเนินการวิจัยสืบเนื่อง มีประเด็นดังนี้

6.3.1 ข้อเสนอแนะในการนำผลวิจัยไปใช้

6.3.1.1 แนวทางการจัดการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร สามารถนำไปใช้ในเป็นทางการจัดการขับร้องประกอบการแสดงละครประเภทอื่น ๆ ได้

6.3.1.2 ผลการศึกษาเรื่องการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เป็นองค์ความรู้ที่สามารถนำไปศึกษาต่อยอดเรื่องการแสดงมหรสพสมโภชพระเมรุมาศ พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

6.3.2 ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

6.3.2.1 ควรศึกษาการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร เพิ่มเติมในตอนอื่น ๆ เช่น องก์ที่ 1 ถึงองก์ที่ 3 เป็นต้น เนื่องจากปรากฏเพลงสำคัญอื่น ๆ ที่ควรค่าแก่การศึกษาและบันทึกเป็นหลักฐานทางวิชาการ เช่น เพลงบ้องตัน ร่ายมโนห์รา เพลงฝรั่งคู่ เพลงจีนแส เป็นต้น

6.3.2.2 ควรศึกษาการขับร้องประกอบการแสดงละครในเรื่อง อิเหนา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร เนื่องจากเป็นการบันทึกหลักฐานทางวิชาการด้านการแสดงมหรสพสมโภชที่สำคัญ ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร

6.3.2.3 ควรศึกษาการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง พระมหาชนก ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชบรมนาถบพิตร เนื่องจากเป็นการบันทึกหลักฐานทางวิชาการด้านการแสดงมหรสพสมโภชที่สำคัญในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชบรมนาถบพิตร

บรรณานุกรม

กมลพร ขาวนวล และคณะ. (2544). **หลักสูตรการศึกษาขั้นพื้นฐานพุทธศักราช 2544**. นครปฐม: วิทยาลัยนาฏศิลป

กรมศิลปากร. (2528). **งานพระเมรุมาศสมัยรัตนโกสินทร์.** กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

กีรติ บุญเจือ. (2546). **สุนทรียศาสตร์**. กรุงเทพฯ: พรานนกการพิมพ์.

โขน จุดศูนย์รวมของศาสตร์และศิลป์หลากหลายแขนง. (2559). [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 15 มิถุนายน 2561 จาก https://www.winnews.tv/news/10285

งามพิศ สัตย์สงวน. (2558). **การวิจัยเชิงคุณภาพทางมานุษยวิทยา.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

จันทิมา แสงเจริญ. (2539). **ละครชาตรีเมืองเพชร.** (วิทยานิพนธ์หลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

เจริญใจ สุนทรวาทิน. (2530). **ข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์รักษ์ศิลป์.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2557). **สารานุกรมเพลงไทย**. นครปฐม: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยมหิดล.

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์. (2559). **ทฤษฎีลูกกระดอน.** เอกสารประกอบการเรียนการสอนรายวิชาระเบียบวิธีวิจัย หลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

ณัฐดนัย ใหม่ช้อน. (8 มิถุนายน 2560). **มหรสพสมโภช“ในหลวง ร.9”ถวายพระเกียรติ ส่งเสด็จสู่สรวงสวรรค์**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 15 มิถุนายน 2561 จาก https://www.isranews.org/isranews-scoop/56916-rama9.html.

ท้วม ประสิทธิกุล. (2529). **หลักคีตศิลป์.** กรุงเทพฯ: วิทยาลัยนาฏศิลป

ทัศนีย์ ขุนทอง. (2529). **เพลงชาตรีในละครเรื่อง มโนห์รา**. เอกสารประกอบการเรียนการสอนรายวิชา คท 830-317 รายวิชาเพลงในละคร 3 หลักสูตรระดับปริญญาตรี สาขาวิชาศึกษาศาสตร์ วิชาเอกคีตศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันนาฏดุริยางคศิลป์ กรมศิลปากร.

ไทยรัฐฉบับพิมพ์. (25 ตุลาคม 2560). **ยิ่งใหญ่สมพระเกียรติที่สุด มหรสพสมโภชงานออกพระเมรุในหลวง ร.9**. [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 15 มิถุนายน 2561 จาก https://www.thairath.co.th/content/1106540

ไทยรัฐฉบับพิมพ์. (26 ตุลาคม 2560). **สมพระเกียรติ มหรสพสมโภช งานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 15 มิถุนายน 2561 จาก https://www.thairath.co.th/content/1108967.

ธนรัฐ อยู่สุขเจริญ. (2558). **การศึกษาการขับร้องเพลงประกอบการแสดงโขนเฉลิมพระเกียรติ เรื่อง รามเกียรติ์ ตอน ศึกพรหมาศ**. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพมหานคร**.**

ธนิต อยู่โพธิ์. (2498). **บทละครเรื่อง มโนห์รา** [จุลสาร]. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

นนทพร อยู่มั่งมี. (2551). **ธรรมเนียมพระบรมศพและพระศพเจ้านาย.** กรุงเทพฯ: มติชน.

นพคุณ สุดประเสริฐ. (2557). **รูปแบบการขับร้องประกอบการแสดงโขนไทย**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.

บุณย์ นิลเกษ. (2523). **สุนทรียศาสตร์เบื้องต้น.** เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

พระมหาราชครู. (2543). **คำฉันท์สรรเสริญพระเกียรติพระพุทธเจ้าหลวงปราสาททอง.** กรุงเทพฯ: กองวรรณกรรมและประวัติศาสตร์ กรมศิลปากร.

พระราชวรมุนี (ประยูร ธมฺมจิตฺโต). (2546). **สุนทรียศาสตร์เพื่อชีวิต.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สันติศิริการพิมพ์.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2561). **สุนทรียศาสตร์กับงานศิลปะ การแสดงและเพลงดนตรีของไทย.** เอกสารประกอบการสอนรายวิชา 403-105 รายวิชาสุนทรียศาสตร์ทางดุริยางคศิลป์ไทย หลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

มนตรี ตราโมท. (2523). **รวมบทขับร้องของมนตรี ตราโมท**. กรุงเทพ: กรมศิลปากร

มนตรี สุขกลัด. (2549). **กลวิธีการขับร้องประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนนางลอย บททศกัณฐ์: กรณีศึกษาครูทัศนีย์ ขุนทอง.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2546). **สุนทรียศาสตร์เพื่อชีวิต.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์สันติศิริการพิมพ์.

ศรุต รักดี. (18 มกราคม 2556). **ละครชาตรี หนึ่งในนาฏศิลป์ไทย.** [ออนไลน์]. สืบค้นเมื่อ 22 มิถุนายน 2561 จาก http://rakonchtree.blogspot.com/p/blogpage_9315.html.

ศิวพงศ์ กั้งสกุล. (2557). **วิเคราะห์เพลงชาตรีในบทละครเรื่องมโนห์รา กรณีศึกษาครูทัศนีย์ ขุนทอง.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, กรุงเทพมหานคร.

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (2560, สิงหาคม). **ตารางการซ้อมการแสดงมหรสพ เนื่องในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร.** รายงานสืบเนื่องจากการประชุมเรื่อง การแสดงมหรสพเนื่องในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครั้งที่ 3, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรุงเทพมหานคร.

สมภพ ภิรมย์. (2539). **พระเมรุมาศ พระเมรุ เมรุ สมัยกรุงรัตนโกสินทร์.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: อมรินทร์การพิมพ์.

สยาม ภัทรานุประวัติ. (2552). **งานพระเมรุ: ศิลปสถาปัตยกรรม ประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมเกี่ยวเนื่อง**. กรุงเทพฯ: อุษาคเนย์.

สรบัญชา หมื่นแสวง และคณะ. (2560, กันยายน). **ดนตรีกับการมหรสพในงานพระเมรุ.** รายงานสืบเนื่องจากการสัมมนาวิชาการทางดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, โรงละครวังหน้า สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรุงเทพมหานคร.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2552). **ศิลปวัฒนธรรมของไทย.** กรุงเทพ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ.

สำนักมาตรฐานและประเมินผลอุดมศึกษา. (2553). **เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทย**. กรุงเทพ: สำนักงานคณะกรรมการการอุดมศึกษา.

สิริลักษณ์ ศรีทอง. (2550). **การศึกษาวิธีขับร้องเพลงในตับนางลอยของครูศิริ วิชเวช.** (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพมหานคร.

สิโรตม์ ภินันท์รัชต์ธร. (2552). **งานพระเมรุ: ศิลปสถาปัตยกรรม ประวัติศาสตร์ และวัฒนธรรมเกี่ยวเนื่อง.** กรุงเทพฯ: อุษาคเนย์.

สุเชาวน์ พลอยชุม. (2534). **สุนทรียศาสตร์ ปัญหาและทฤษฎีเกี่ยวกับความงามและศิลปะ.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหามกุฎราชวิทยาลัย.

สุพรรณี เหลือบุญชู. (2562). การศึกษาเปรียบเทียบการขับร้องในราชอาณาจักรไทยและสาธารณรัฐอินเดีย. **วารสารวังหน้า,** 22(2), 12-28.

สุภางค์ จันทวานิช. (2556). **การวิเคราะห์ข้อมูลในการวิจัยเชิงคุณภาพ.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อมรา พงศาพิชญ์. (2553). **คู่มือการวิจัยเชิงคุณภาพเพื่องานพัฒนา.** ขอนแก่น: สถาบันวิจัยและพัฒนา มหาวิทยาลัยขอนแก่น.

บุคลานุกรม

กมลพร ขาวนวล. ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 11 กุมภาพันธ์ 2562.

กรวรันท์ พันธ์ไพศาล. ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 26 มีนาคม 2562.

กิจจา สันซัง. ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 29 มีนาคม 2562.

กิตติมา กันมะลิกองแก้ว. ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 29 มีนาคม 2562.

ขวัญชนก พุ่มระชัฎร์. ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 12 กุมภาพันธ์ 2562.

จารี อ้นนาค. ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 29 มีนาคม 2562.

ชวลิต สุนทรานนท์. นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 26 กรกฎาคม 2562.

ฐิระพล น้อยนิตย์. ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 8 กันยายน 2562.

ไตรภพ สุนทรหุต. ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 14 กุมภาพันธ์ 2562.

ทัศนีย์ ขุนทอง. ศิลปินแห่งชาติ (คีตศิลป์) ประจำปี 2555 ผู้เชี่ยวชาญคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 17 เมษายน 2561, 5 มิถุนายน 2561, 16 กรกฎาคม 2561, 8 กันยายน 2562 และ29 กันยายน 2562.

นิตยา แก้วบูชา. ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 19 มีนาคม 2562.

นิรมล ตระการผล. ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 20 กุมภาพันธ์ 2562.

เบนชิน จันทร์เสม. ครู สังกัดโรงเรียนวัดราชาธิวาส. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 13 กุมภาพันธ์ 2562.

ประคอง ชลานุภาพ. ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 16 กรกฎาคม 2561.

ปิยาภรณ์ มีมั่งคั่ง. ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 12 กุมภาพันธ์ 2562.

พิชญ์ญา สินธุ์แก้ว. ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 16 กรกฎาคม 2561.

ยลบิล ไตรงาม. ครู วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 12 กุมภาพันธ์ 2562.

รุ่งนภา มีขาว. ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 29 มีนาคม 2562.

ลำยอง โสวัตร. ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 10 กุมภาพันธ์ 2562.

ศุภชัย จันทร์สุวรรณ. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) พุทธศักราช 2548. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 2 สิงหาคม 2562.

สิทธิพงษ์ กลับโต. ครูประจำกลุ่มสาระศิลปะ (ดนตรีไทย) โรงเรียนจิตรลดา ระดับประถมศึกษา. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 13 กุมภาพันธ์ 2562.

สุจิตต์ ชูวงษ์. ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 10 กุมภาพันธ์ 2562.

แสงจันทร์ อรรถกฤษณ์. ครูชำนาญการพิเศษ วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 12 กุมภาพันธ์ 2562.

อัมไพวรรณ เดชะชาติ. นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร. (ผู้ให้สัมภาษณ์) อรอนงค์ จตุรภัทรพร. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 3 กรกฎาคม 2562.

ภาคผนวก ก
เครื่องมือที่ใช้ในงานวิจัย

แบบสัมภาษณ์
ผู้ควบคุมการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา
ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ
พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

1. ท่านมีหลักในการคัดเลือกผู้ขับร้องประกอบการแสดงอย่างไร

2. ท่านมีแนวคิดในการแบ่งเพลงให้กับผู้ขับร้องแต่ละคนอย่างไรบ้าง

3. เพลงที่ปรากฏในละครเรื่องมโนห์รา ตอนเลือกคู่ (องก์ที่ 4) มีลักษณะอย่างไร

4. ในการขับร้องเพลงชาตรี ผู้ขับร้องต้องคำนึงถึงองค์ประกอบใดบ้าง

5. ท่านคิดว่าผู้ขับร้องที่ขับร้องเพลงแต่ละเพลงในละครเรื่องมโนห์รา ตอนเลือกคู่ (องก์ที่ 4) จะต้องมีคุณภาพเสียงอย่างไรบ้าง ใช้รูปแบบการขับร้องอย่างไรบ้าง และมีวิธีการร้องอย่างไรบ้าง

- น้ำเสียง
- การใส่อารมณ์
- ความชัดเจนของถ้อยคำ
- เทคนิควิธีในการร้องในแต่ละเพลงและตามบทบาทของตัวละคร

6. ท่านคิดว่าการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มีความแตกต่างจากการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา โดยทั่วไปหรือไม่ อย่างไร

แบบสัมภาษณ์
ผู้ควบคุมการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา
ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ
พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

1. ท่านคิดว่าผู้ขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ควรมีคุณสมบัติอย่างไรบ้าง

2. ในการขับร้องเพลงชาตรี ผู้ขับร้องต้องคำนึงถึงองค์ประกอบใดบ้าง

3. การฝึกซ้อมการบรรรเลงและขับร้องประกอบการแสดง ละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ใช้ระยะเวลาเท่าไร

4. การบรรเลงประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ตอน เลือกคู่ (องก์ที่ 4) ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร เป็นอย่างไร

- การตั้งระดับเสียงของดนตรีที่ใช้ในการขับร้อง
- การสวมส่ง, การบรรเลงรับร้อง, การบรรเลงคลอร้อง
- แนวการบรรเลง
- จังหวะหน้าทับ

5. ท่านคิดว่าการบรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มีความแตกต่างจากการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา โดยทั่วไปหรือไม่ อย่างไร

แบบสัมภาษณ์
ผู้ดำเนินงานการจัดงานมหรสพสมโภชงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

1. การประชุมการจัดงานมหรสพสมโภชงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร จัดขึ้นเมื่อใด ที่ไหน กลุ่มผู้เข้าร่วมประชุมประกอบด้วยกลุ่มใดบ้าง
2. เพราะเหตุใดจึงเลือกการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา เป็นส่วนหนึ่งของมหรสพสมโภชงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร
3. ละครเรื่อง มโนห์รา มีความเกี่ยวข้องกับพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร หรือไม่ อย่างไร
4. การจัดการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ได้มอบหมายให้หน่วยงานใดเป็นผู้รับผิดชอบ เพราะเหตุใด
5. การแบ่งหน้าที่ที่มอบหมายให้สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ในด้านการบรรเลง ขับร้องและผู้แสดงเป็นอย่างไร
6. บทที่ใช้ในการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ใช้บทของใคร ใครเป็นผู้จัดทำบทการแสดง
7. ท่านคิดว่างานมหรสพสมโภชงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มีความบทบาทสำคัญอย่างไร

แบบสัมภาษณ์
ผู้ปฏิบัติขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา
ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ
พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

1. ท่านได้รับมอบหมายให้ขับร้องเพลงใดในการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ตอน เลือกคู่ (องก์ที่ 4) ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร
2. รูปแบบการขับร้องเพลงที่ได้รับมอบหมายเป็นอย่างไร (ร้องเดี่ยว, ร้องต้นบท-ลูกคู่, ร้องหมู่)
3. ผู้ขับร้องได้รับการถ่ายทอดเพลงขับร้องที่ได้รับมอบหมายจากผู้ควบคุมการขับร้อง ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร อย่างไรบ้าง
4. ผู้ขับร้องมีวิธีการขับร้องเพลงที่ได้รับมอบหมายอย่างไรบ้าง
    - การแบ่งวรรคคำร้อง
    - การตีความหมาย
    - การออกเสียง
    - การหายใจ
    - การใส่อารมณ์ในการขับร้อง
    - กลวิธีที่ใช้ในการขับร้อง
5. ท่านคิดว่าการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร มีความแตกต่างจากการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา โดยทั่วไปหรือไม่ อย่างไร

ภาคผนวก ข

ภาพถ่ายขณะดำเนินการวิจัย



ภาพที่ 40 สัมภาษณ์ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์)
ผู้ควบคุมการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 41 สัมภาษณ์อาจารย์ชวลิต สุนทรานนท์
นักวิชาการละครและดนตรีทรงคุณวุฒิ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 42 สัมภาษณ์ รศ.ดร.ศุภชัย จันทร์สุวรรณ์ ศิลปินแห่งชาติ
สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์) ผู้กำกับการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 43 สัมภาษณ์ นางอัมไพวรรณ เดชะชาติ
นักวิชาการละครและดนตรีชำนาญการ สำนักการสังคีต กรมศิลปากร
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 44 สัมภาษณ์ครูนิตยา แก้วบูชา
ผู้ปฏิบัติขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 45 สัมภาษณ์ครูกมลพร ขาวนวล
ผู้ปฏิบัติขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 46 สัมภาษณ์ครูไตรภพ สุนทรหุต
ผู้ปฏิบัติขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 47 สัมภาษณ์ครูแสงจันทร์ อรรถกฤษณ์ ครูขวัญชนก พุ่มระชัฎร์
และครูปิยาภรณ์ มีมั่งคั่ง ณ วิทยาลัยนาฏศิลปสุพรรณบุรี
ผู้ปฏิบัติขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 48 สัมภาษณ์ครูยลบิล ไตรงาม ณ วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง
ผู้ปฏิบัติขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 49 สัมภาษณ์ครูกิตติมา กันมะลิกองแก้ว วิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช
ผู้ปฏิบัติขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 50 เก็บข้อมูลทำนองหลักทางดนตรีกับครูวีระชาติ สังขมาน
นักดนตรีผู้บรรเลงประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 51 การซ้อมละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ
พระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 52 การซ้อมละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิง พระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 53 วันแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาคผนวก ค
ประวัติครูทัศนีย์ ขุนทอง

ประวัติครูทัศนีย์ ขุนทอง

ผู้วิจัยได้ศึกษาประวัติและผลงานจากเอกสารและการสัมภาษณ์ครูทัศนีย์ ขุนทอง สามารถสรุปได้ดังนี้ (ทัศนีย์ ขุนทอง. 2561, 17 เมษายน, สัมภาษณ์)



ภาพที่ 54 ครูทัศนีย์ ขุนทอง

ที่มา: ผู้วิจัย

ครูทัศนีย์ ขุนทอง เกิดวันจันทร์ ที่ 12 เดือน กันยายน พ.ศ. 2482 ปีเถาะ ณ โรงพยาบาลวชิรพยาบาล ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ 312 ซอยวงศ์สว่าง 8 เขตบางซื่อ กรุงเทพฯ เป็นธิดาของนายฉาย ขุนทอง และนางแม้นเขียน ขุนทอง บิดามีอาชีพเป็นพนักงานโรงพิมพ์ มารดามีอาชีพค้าขาย มีพี่น้องร่วมบิดามารดาทั้งหมด 5 คน เป็นชาย 1 คน หญิง 4 คน ดังนี้

1. นางประภาพรรณ มณีไกร (ขุนทอง) ถึงแก่กรรม
2. นายถนอม ขุนทอง ถึงแก่กรรม
3. นางสาวมุกดา ขุนทอง
4. นางปราณี พัฒนโชติ (ขุนทอง)
5. นางสาวทัศนีย์ ขุนทอง

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2493 สำเร็จการศึกษาระดับนาฏศิลป์ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร

พ.ศ. 2499 สำเร็จการศึกษาระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นปีที่ 6 โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร

พ.ศ. 2502 สำเร็จการศึกษาระดับนาฏศิลป์ชั้นกลางปีที่ 3 โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร

พ.ศ. 2504 สำเร็จการศึกษาระดับนาฏศิลป์ชั้นสูงปีที่ 2 โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร

พ.ศ. 2527 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ครุศาสตร์บัณฑิต วิทยาลัยครูจันทรเกษม (ปัจจุบันคือ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม)

พ.ศ. 2527 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ศึกษาศาสตร์บัณฑิต (คีตศิลป์ไทย) คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์สมทบ วิทยาลัยเทคโนโลยี และอาชีวะศึกษา (ปัจจุบันคือมหาวิทยาลัยราชมงคล)

ประวัติการทำงาน

ครูทัศนีย์ ขุนทอง เริ่มรับข้าราชการเมื่อวันที่ 1 กันยายน พ.ศ. 2502 ในตำแหน่งศิลปินสำรอง แผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากรและได้เลื่อนขั้นตาม ลำดับดังนี้

1 กันยายน พ.ศ. 2501	ตำแหน่งศิลปินสำรอง
1 กรกฎาคม พ.ศ. 2520	ตำแหน่งศิลปินจัตวา
1 มิถุนายน พ.ศ. 2504	ตำแหน่งครูตรี (วิทยาลัยนาฏศิลป)
23 กรกฎาคม พ.ศ. 2512	ตำแหน่งครูโท
30 กันยายน พ.ศ. 2518	ตำแหน่งอาจารย์ 1 ระดับ 4
1 มิถุนายน พ.ศ. 2520	ตำแหน่งอาจารย์ 1 ระดับ 5
1 ตุลาคม พ.ศ. 2525	ตำแหน่งอาจารย์ 2 ระดับ 5
2 ตุลาคม พ.ศ. 2539	ตำแหน่งอาจารย์ 2 ระดับ 7
1 มิถุนายน พ.ศ. 2542	ตำแหน่งอาจารย์ 3 ระดับ 8

ปัจจุบันครูทัศนีย์ ขุนทอง ได้รับการเชิดชูเกียรติให้เป็น ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) พุทธศักราช 2555 และยังดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญทางด้านคีตศิลป์ไทย ที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ประวัติการศึกษาด้านการขับร้องเพลงไทย

ครูทัศนีย์ ขุนทอง ได้เข้าเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลป (ปัจจุบันคือวิทยาลัยนาฏศิลป) เมื่อ พ.ศ. 2489 โดยเข้าเรียนในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 ในขณะนั้นเรียนรำละคร (นาฏศิลป์) เรียนอยู่ 5 ปี ตั้งแต่ชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 - 4 แล้วก็ชั้นต้นปีที่ 1 พอขึ้นชั้นต้นปีที่ 2 แต่ได้เรียนวิชาขับร้องในชั้นเรียน โดยมีครูลิ้นจี่ จารุจรณ เป็นผู้สอนขับร้อง ครูลิ้นจี่ได้แนะนำให้ครูทัศนีย์ไปเรียนวิชาเอกขับร้อง และได้นำไปฝากกับครูท้วม ประสิทธิกุล ซึ่งเป็นครูสอนวิชาเอกขับร้อง ครูทัศนีย์ได้เรียนวิชาเอกขับร้องกับครูท้วมโดยท่านได้ต่อเพลงประเภทเพลงสามชั้น เพลงเถา เพลงตับและเพลงในหลักสูตรต่าง ๆ เมื่อเรียนขับร้องได้สักระยะก็ได้ออกงาน งานแรกคือ ร้องประกอบการแสดงโขน รามเกียรติ์ ตอน นางลอย ในสมัยนายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นอธิการบดีกรมศิลปากร ท่านได้สั่งการให้นักเรียนเข้าไปร่วมขับร้องกับคีตศิลปินของกรมศิลปากร เช่น ครูอุษา สุคันธมาลัย ครูสุดา เขียววิจิตร ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ครูทัศนีย์ได้รับประสบการณ์ตรงด้านการขับร้องประกอบการแสดง

ต่อมาในพ.ศ. 2498 กรมศิลปากรได้จัดให้มีการแสดงละครเรื่องมโนราห์ขึ้น ซึ่งครูมนตรี ตราโมท เป็นผู้ควบคุมและฝึกซ้อม ในขณะนั้นครูทัศนีย์ได้เรียนในชั้นระดับนาฏศิลป์ ชั้นกลางปีที่ 1 ท่านได้ร่วมขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่องมโนห์รา เข้ารอบที่โรงละคร ซึ่งถือเป็นวงดนตรีวงนักเรียนที่ได้รับโอกาสให้ขับร้องและบรรเลงประกอบการแสดงหมุนเวียนสลับกับวงของศิลปินกรมศิลปากร ต่อมาเมื่อเรียนชั้นสูงปีที่ 1 เป็นนักเรียนข้าราชการ (ศิลปินสำรอง) จนเมื่อเรียนจบชั้นสูงปีที่ 2 ครูทัศนีย์ได้สอบเข้ารับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลป หลังจากนั้นเป็นเวลา 20 กว่าปี ครูจึงไปศึกษาต่อในระดับปริญญาตรีที่วิทยาลัยครูจันทรเกษม (ปัจจุบันคือ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม) และครูทัศนีย์ได้เข้าศึกษาต่อในปริญญาตรีที่คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์สมทบ วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา (ในขณะที่สอนอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลป) วิชาเอกคีตศิลป์ไทย เมื่อศึกษาจบครูทัศนีย์ ก็คงสอนอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร จนกระทั่งเกษียณอายุราชการ

ผลงานของครูทัศนีย์ ขุนทอง

การสร้างสรรค์ผลงาน

1. ประพันธ์บทร้องและทำนองเพลงทางร้องเพลงโยสลัม เถา เมื่อ พ.ศ. 2528
2. ประพันธ์ทำนองทางขับร้องเพลงตุ๊กตา เถา เมื่อ พ.ศ. 2529
3. ประพันธ์ทำนองทางขับร้องระบำชุดไทยพระราชนิยม เมื่อ พ.ศ. 2536

1. **การประพันธ์บทร้องและทำนองเพลงทางร้องเพลงโยสลัม เถา**

ครูทัศนีย์ ขุนทอง ได้เลือกเพลงโยสลัม 2 ชั้น ของเก่าที่มีอยู่เดิม ซึ่งไม่ปรากฏนามผู้แต่ง โดยนำมาขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้นและลดหลั่นลงมาเป็นชั้นเดียว เพลงนี้เป็นเพลงท่อนเดียว ใช้หน้าทับสองไม้ ประพันธ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2528 เป็นการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อจบการศึกษาในระดับปริญญาตรี โดยร่วมกับนักศึกษาวิชาปี่พาทย์ ครูทัศนีย์เป็นผู้ประพันธ์บทร้องและทางขับร้อง นายทนง แจ่มวิมล ประพันธ์ทำนองทางดนตรี ความหมายของเพลงบรรยายถึงความรู้สึกเกี่ยวกับสิ่งที่เคารพบูชา ความสำนึกในพระคุณของวิทยาลัยนาฏศิลปสมทบสถาบันเทคโนโลยีราชมงคล คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ ได้แก่ สิ่งศักดิ์สิทธิ์องค์พระพิฆเณศที่เคารพ พระพุทธสิหิงส์ ประจำโบสถ์วังหน้า วัดบวรสถานสุทธาวาส ภายในบริเวณวิทยาลัยนาฏศิลป

2. การประพันธ์ทำนองทางขับร้องเพลงตุ๊กตา เถา

ครูทัศนีย์ ขุนทอง เป็นผู้ประพันธ์ทางขับร้องเพลงตุ๊กตา เถา เมื่อปี พ.ศ. 2529 ให้แก่นักศึกษารุ่นน้องที่กำลังจะจบการศึกษาระดับปริญญาตรี ของวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา (ปัจจุบันเปลี่ยนชื่อเป็น มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม) โดยขยายขึ้นจากทำนองเพลงตุ๊กตา อัตราสองชั้น และลดหลั่นลงมาเป็นชั้นเดียว

3. การประพันธ์ทางขับร้องระบำชุดไทยพระราชนิยม

เมื่อ พ.ศ. 2536 นายสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เป็นผู้ประพันธ์ทำนองดนตรี ครูทัศนีย์ ขุนทอง เป็นผู้ประพันธ์ทางขับร้อง ส่วนบทขับร้องมีผู้ประพันธ์ด้วยกัน 3 ท่าน คือ

3.1 อาจารย์เฉลิม ม่วงแพรศรี

3.2 นางรัตรวี ยลปราโมทย์

3.3 นางวารี ไตรเพิ่ม

และมีการปรับปรุงแก้ไขเพิ่มเติมโดย อาจารย์ปราณี สำราญวงศ์ ส่วนท่ารำของระบำชุดไทยพระราชนิยม คณาจารย์จากวิทยาลัยนาฏศิลปได้ประดิษฐ์ขึ้น เนื่องในวาระฉลอง 60 พรรษาของสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ จัดแสดงครั้งแรกในงานนิทรรศการและการแสดงศิลปวัฒนธรรม ประจำพุทธศักราช 2536 การแสดงชุดนี้แสดงถึงความสวยงามความตระการตาของเครื่องแต่งกายสตรีตามสมัยพระราชนิยม ซึ่งเป็นดำริของสมเด็จพระนางเจ้า ฯ พระบรมราชินีนาถ ในวาระที่เสด็จเยือนประเทศยุโรปและอเมริกา ซึ่งประกอบไปด้วย 8 ชุด ดังนี้

1. ชุดไทยเรือนต้น
2. ชุดไทยจิตรลดา
3. ชุดไทยอมรินทร์
4. ชุดไทยบรมพิมาน
5. ชุดไทยจักรี
6. ชุดไทยดุสิต
7. ชุดไทยจักรพรรดิ
8. ชุดไทยศิวาลัย

ผลงานสร้างสรรค์ทั้ง 3 ชิ้นนี้ สร้างความภาคภูมิใจให้กับครูทัศนีย์เป็นอย่างมาก เพราะนอกจากจะมีความไพเราะแล้ว ทางกรมศิลปากรก็ยังได้นำการแสดงชุดไทยพระราชนิยมออกจัดแสดงเผยแพร่ออกสู่สายตาประชาชนจนนับไม่ถ้วน ทำให้ครูมีแรงผลักดันที่จะคิดและสร้างสรรค์ผลงานต่อ ๆ ไป

การเผยแพร่ผลงานต่อสาธารณะชนของครูทัศนีย์ ขุนทอง ทั้งในประเทศและต่างประเทศ

นับตั้งแต่ครูทัศนีย์ ขุนทอง ได้บรรจุเข้ารับตำแหน่งแรกเป็นศิลปินสำรองเป็นต้นมาตั้งแต่ปี 2499 จนถึงปัจจุบันนี้ ครูทัศนีย์ยังคงปฏิบัติหน้าที่เป็นครูผู้สอนวิชาปฏิบัติเอก สาขาคีตศิลป์ไทยอยู่เป็นประจำวิชาที่สอนเป็นวิชาขับร้องซึ่งจะจำแนกออกมาเป็นอีก เช่น ทักษะการขับร้องเพลงเถาและสามชั้น ทักษะการขับร้องเพลงตับ ทักษะการขับร้องเพลงโขน-ละคร ทักษะการขับร้องเพลงหุ่นกระบอก ทักษะการขับร้องเพลงกล่อมเด็ก ตลอดจนวิชาทฤษฎีการขับร้อง เป็นต้น ทั้งนี้ครูยังเป็น

ผู้ที่ขับร้องในงานสำคัญต่าง ๆ เป็นประจำ และหน้าที่ปฏิบัติเป็นประจำคือหน้าที่ฝึกซ้อมการขับร้องการแสดงโขน-ละคร ซึ่งมีผลงานที่ปรากฏอยู่มากมายทั้งในประเทศและต่างประเทศ ดังนี้

การเผยแพร่ผลงานในประเทศ

1. พ.ศ.2507

- เป็นผู้แสดงในการบันทึกเทปโทรทัศน์สถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม

2. พ.ศ.2510

- ขับร้องลงแผ่นเสียงของกรมศิลปากร ประกอบด้วย เพลงราตรีประดับดาว เถา เพลงพม่าห้าท่อน เพลงตับนางซินเดอเรลลา เพลงต่อยรูป เพลงจีนเก็บบุปผาแปลง เพลงระบำม่านมงคล เพลงระบำนพรัตน์ (ร้องหมู่) เพลงนกเขามะราปี เพลงเวสสุกรรม เพลงพื้นเมือง (เพลงเต้นกำรำเคียว) เพลงพื้นบ้าน (เทพทอง) เพลงในละครเรื่องเงาะป่า ตอนแต่งงาน เพลงในเรื่องละคร จำพวกกลุ่มร่าย ประกอบด้วย เพลงร่ายชาตรี ชาตรีกรับ ชาตรี 2 และชาตรี 3

3. พ.ศ. 2521

- การบันทึกเสียงประกอบหนังสือขุนช้าง-ขุนแผน ตอน ขึ้นเรือนขุนช้าง ฉบับอ่านใหม่ของคึกฤทธิ์ ปราโมท พ.ศ. 2521 จำนวน 2 ชุด

- ขับร้องในการบันทึกแถบบันทึกเสียงเพลงไทยของกรมศิลปากร “ชุดเต้นกำรำเคียว”

- เพลงขับร้องสำหรับนักเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลป

4. พ.ศ. 2527

- ร่วมแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่อง คาวี ตอนเผาพระขรรค์ โดยรับบทบาทเป็นเฒ่าทัศปราสาท

5. พ.ศ. 2533

- ขับร้องแถบบันทึกเสียง เพลงในบทประพันธ์ทำนองเพลงของครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ ชื่อชุดเพลงสงกรานต์ โดยท่านได้ขับร้องเพลง เริงสงกรานต์

6. พ.ศ. 2535

- เป็นผู้ขับร้องเนื่องในงานรำลึกถึงครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน)

- ขับร้องลงแถบบันทึกเสียงเพลงระบำต่าง ๆ ผลงานของครูมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติ

- เพลงกินนรรำ อยู่ในชุดมโนห์ราบูชายัญ (ร้องเดี่ยว)

7. พ.ศ. 2536

- เป็นผู้นำเสนอผลงานการประพันธ์ทำนองร้องเพลงชุดไทยพระราชนิยม ในงานมหกรรมการแสดงนาฏศิลป์ดนตรี ณ วิทยาลัยนาฏศิลปะพัทลุง

8. พ.ศ. 2537

- ขับร้องเพลงในบทละครเรื่องต่าง ๆ ของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ เช่น เพลงในบทละครเรื่องเจ้าหญิงแสนหวี เพลงใน เรื่องเลือดสุพรรณ เพลงในเรื่องอานุภาพพ่อขุนรามคำแหง เรื่องอนุภาพแห่งความเสียสละ เพลงในเรื่องอนุภาพแห่งความรักและอนุภาพศีลสัตย์

9. พ.ศ. 2538

- ร่วมขับร้องในวงดนตรีสากลในงานหลวงวิจิตรวาทการ

10. พ.ศ. 2539 - 2540

- เป็นผู้หนึ่งที่ได้ร่วมในการบันทึกแถบบันทึกภาพ (วีดีทัศน์) ของกรมศิลปากร เป็นการรวบรวมเพลงฉุยฉายแบบต่าง ๆ ทั้งหมด โดยการบันทึกการขับร้อง-บรรเลงประกอบการรำไว้พร้อมกัน

11. ร่วมขับร้องกับวงดนตรีของหน่อยงานภายนอก เช่น ชมรมดนตรีไทยของธนาคารแห่งประเทศไทย

12. เป็นวิทยากรในการฝึกอบรมปฏิบัติศิลปะการอ่านทำนองเสนาะ

13. เป็นวิทยากรในการประชุมเชิงปฏิบัติการเสริมทักษะการสอนภาษาไทยและวัฒนธรรม

การเผยแพร่ผลงานในต่างประเทศ

การสร้างสรรค์และเผยแพร่การแสดงต่อสาธารณะชนในต่างประเทศได้ปฏิบัติตั้งแต่ปี พ.ศ. 2504 จนถึง พ.ศ. 2541 ได้รับความไว้วางในจากวิทยาลัยนาฏศิลปร่วมกับกรมศิลปากรให้นำศิลปวัฒนธรรมไทยไปยังต่างประเทศโดยการเป็นผู้ขับร้องเพลงไทยในการแสดง โขน-ละคร การแสดงเป็นชุดเป็นตอน รำวงมาตรฐาน ระบำ รำ ฟ้อน ในการไปต่างประเทศแต่ละครั้งครูทัศนีย์ได้ปฏิบัติหน้าที่อย่างดีที่สุดจนได้รับคำชมเชยกลับประเทศทุกครั้ง ประเทศที่ครูทัศนีย์ได้ไปเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม มีดังนี้

พ.ศ. 2512	ประเทศเยอรมัน
	ประเทศออสเตรเลีย (ครั้งที่ 1)
	ประเทศมาเลเซีย
พ.ศ. 2519	ประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีน
พ.ศ. 2522	ประเทศญี่ปุ่น (ครั้งที่ 1)
พ.ศ. 2525	ประเทศเกาหลีเหนือ
	ประเทศออสเตรเลีย (ครั้งที่ 2)
พ.ศ. 2533	ประเทศฝรั่งเศส
	ประเทศญี่ปุ่น (ครั้งที่ 2)

พ.ศ. 2540 ประเทศญี่ปุ่น (ครั้งที่ 3)
ประเทศสิงคโปร์ต่อไปยังประเทศอินโดนิเซีย
ประเทศพม่า
พ.ศ. 2541 ประเทศสหรัฐอเมริกา

หลังจากเสร็จสิ้นการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยในต่างประเทศแล้ว ครูทัศนีย์ก็ได้รับการถ่ายทอดเพลงประจำชาติต่าง ๆ กลับมาประเทศไทยด้วย เช่น เพลงประจำชาติพม่า จีน อินโดนิเซีย เป็นต้น ครูทัศนีย์ได้ทำการฝึกซ้อมจนแม่นยำเพื่อขึ้นเผยแพร่ให้ประชาชน ณ สังคีตศาลา และโรงละครแห่งชาติ ทีวีช่อง 5 ทีวีช่อง 9

การเผยแพร่ข้อมูลทางศิลปะการแสดงแก่สาธารณชน

- ผลงานทางวิชาการในรูปแบบหนังสือ บทความในสื่อ เช่น สื่อสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ
- ผลงานที่เผยแพร่ลงในสิ่งพิมพ์ สื่อโปสเตอร์ วิทยุ อินเทอร์เน็ต
- พ.ศ. 2504 เขียนผลงานทางวิชาการเป็นรูปแบบศิลปนิพนธ์ เรื่องเสภา
- พ.ศ. 2527 ได้เขียนผลงานทางวิชาการเรื่อง หุ่นกระบอก
- พ.ศ. 2528 เขียนผลงานทางวิชาการเป็นรูปแบบศิลปนิพนธ์ เรื่องเพลงกล่อมเด็ก
- เขียนผลงานทางวิชาการ เรื่องเพลงชาตรีในเรื่องละครมโนห์ราเพื่อเป็นเอกสารประกอบการแสดง วิชาปฏิบัติศิลปะเอกขับร้องเพลงไทย ชื่อเพลงในเรื่องละคร 3 รหัสวิชา 830-317 ระดับปริญญาตรีปีที่ 1 (จำนวน 79 หน้า)
- พ.ศ. 2530 เขียนผลงานทางวิชาการเรื่องเพลงกล่อมเด็กลงในหนังสือคีตวรรณกรรมของชมรมศิษย์เก่า จารึกบัณฑิตวิทยาลัยกลุ่มคีตวรรณกรรม ภาควิชาภาษาตะวันออก ซึ่งหนังสือและเอกสารต่าง ๆ ได้เผยแพร่ไปยังวิทยาลัยนาฏศิลปส่วนภูมิภาค ได้แก่ วิทยาลัยนาฏศิลปจันทบุรี วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ เป็นต้น

การทำงานในปัจจุบัน

ครูทัศนีย์ ขุนทอง ได้รับการเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) ประจำปีพุทธศักราช 2555 ถึงแม้ครูทัศนีย์ ขุนทอง จะได้เกษียณอายุข้าราชการแล้ว แต่ยังปฏิบัติหน้าที่เป็นผู้เชี่ยวชาญการสอนคีตศิลป์ไทยของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม นอกจากนี้ยังปฏิบัติหน้าที่ถ่ายทอดความรู้ให้แก่สถาบันการศึกษา และหน่วยงานต่าง ๆ เช่น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยบูรพา และยังคงปฏิบัติหน้าที่ให้เป็นประโยชน์แก่สังคม โดยการได้รับเชิญไปเป็นผู้ขับร้องตามสถานที่และงานต่าง ๆ ทั้งยังเป็นกรรมการตัดสินการขับร้องเพลงไทย อีกทั้งยังเป็นคณะกรรมการจัดทำหลักสูตรในวิชาการขับร้องเพลงไทย เป็นวิทยากรให้กับวงดนตรีต่าง ๆ อย่างสม่ำเสมอ

หน้าที่สำคัญอีกหน้าที่หนึ่งที่ครูทัศนีย์ได้รับมอบหมายจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ คือการเป็นผู้อำนวยการฝึกซ้อมการขับร้องในการแสดงต่าง ๆ ซึ่งในแต่ละครั้งครูก็ปฏิบัติหน้าที่ได้อย่างเต็มความสามารถ เช่น

1. เป็นผู้อำนวยการฝึกซ้อมและควบคุมการขับร้องในการแสดงโขนตามพระราชเสาวนีย์ของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ดังนี้

1.1. โขนรามเกียรติ์ ชุดพรหมาศ พ.ศ. 2552

1.2. โขนรามเกียรติ์ ชุดนางลอย พ.ศ. 2553

1.3. โขนรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ พ.ศ. 2554

1.4. โขนรามเกียรติ์ ชุดจองถนน พ.ศ. 2555

1.5. โขนรามเกียรติ์ ชุดหอกโมกขศักดิ์ พ.ศ.2556

1.6. โขนรามเกียรติ์ ชุดศึกนาคบาศ พ.ศ.2557

1.7. โขนรามเกียรติ์ ชุดศึกพรหมาศ พ.ศ. 2558

1.8 โขนรามเกียรติ์ ชุดพิเภกสวามิภักดิ์ พ.ศ. 2561

2. เป็นผู้อำนวยการฝึกซ้อมการขับร้องในการแสดงละครเรื่อง ศรีธรรมมาโศกราช ณ โรงละครมหรสพหลวง ศาลาเฉลิมกรุง เมื่อ พ.ศ. 2553

3. เป็นครูผู้สอนและครูควบคุมการขับร้องและบรรเลงของศูนย์ศิลปะการแสดงคึกฤทธิ์ในทุก ๆ โอกาสที่มีการแสดง

4. เป็นผู้ควบคุมการขับร้องในงานยุวศิลปินอัมพวา ในงานวันพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ณ อุทยานรัชกาลที่ 2 อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงคราม เป็นประจำทุกปี

5. เป็นผู้ควบคุมการขับร้องในการแสดงละครในเรื่อง อุณรุท เนื่องในงาน 101 ปี ละครวังสวนกุหลาบ

6. เป็นผู้ควบคุมการขับร้องในการแสดงละครพันทางเรื่อง ราชาธิราช เนื่องในงานเฉลิมฉลอง 85 ปี ศาลาเฉลิมกรุง

7. เป็นผู้ควบคุมการขับร้องในการแสดงโขนพระราชทานเรื่อง รามเกียรติ์ เนื่องในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร

8. เป็นผู้ควบคุมการขับร้องในการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร

จากการศึกษาพบว่า ครูทัศนีย์ ขุนทอง เป็นผู้ขับร้องที่ได้รับการถ่ายทอดจากปรมาจารย์ด้านคีตศิลป์ไทยหลายท่าน มีประสบการณ์การขับร้องมามากกว่า 60 ปี มีผลงานด้านการขับร้องที่เป็นที่ประจักษ์ต่อสังคม เป็นครูผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ให้แก่ลูกศิษย์อย่างเต็มความสามารถ

ตลอดระยะเวลาที่รับราชการ อีกทั้งเมื่อเกษียณอายุราชการแล้วนั้นก็ยังสร้างประโยชน์ให้แก่สังคมในการส่งเสริมและสืบสานศิลปวัฒนธรรมของไทย จนได้รับการเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) นอกจากนี้ยังได้รับความไว้วางใจให้เป็นผู้ควบคุมการขับร้องในงานสำคัญต่าง ๆ หนึ่งในนั้นคือ การควบคุมการขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชบรมนาถบพิตร





ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-ชื่อสกุล	นางสาวอรอนงค์ จตุรภัทรพร
วันเดือนปีเกิด	11 มกราคม 2536
สถานที่เกิด	อำเภอบางบ่อ จังหวัดสมุทรปราการ
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	455/46 หมู่ 1 หมู่บ้านกัลปพฤกษ์ ตำบลบางบ่อ อำเภอบางบ่อ จังหวัดสมุทรปราการ 10560
ตำแหน่ง	ครู
สถานที่ทำงาน	วิทยาลัยนาฏศิลป สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม ตำบลศาลายา อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2547	ประถมศึกษาปีที่ 6 โรงเรียนชุมชนวัดบ้านระกาศ
พ.ศ. 2550	ประกาศนียบัตรนาฏศิลป์ชั้นต้น วิทยาลัยนาฏศิลป
พ.ศ. 2553	ประกาศนียบัตรวิชาชีพ วิทยาลัยนาฏศิลป
พ.ศ. 2558	ศึกษาศาสตรบัณฑิต (ดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา) สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2563	ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์