ดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

MUSIC AND SINGING IN THE ROYAL KHON PERFORMANCE IN THE BATTLE OF MAIYARAP EPISODE UNDER THE ROYAL PATRONAGE OF HER MAJESTY QUEEN SIRIKIT THE QUEEN MOTHER

ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปมหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ไทย
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2563

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปมหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ไทย
บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2563
ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

MUSIC AND SINGING IN THE ROYAL KHON PERFORMANCE IN THE BATTLE OF MAIYARAP EPISODE UNDER THE ROYAL PATRONAGE OF HER MAJESTY QUEEN SIRIKIT THE QUEEN MOTHER

LADDAWAN POTIWONG

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

Thesis

Music and Singing in the Royal Khon Performance in the Battle of Maiyarap Episode under the Royal Patronage of Her Majesty Queen Sirikit The Queen Mother

By

Laddawan Potiwong

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

August 20 , 2020

Thesis Committee

.....Chairman (External Expert)

(Assoc. Prof. Dr. Narongchai Pidokrajt)

.....Committee (External Expert)

(Assoc. Prof. Dr. Manop Wisutthipat)

.....Committee

(Dr. Bamrung Phattayakul)

..... Committee (Thesis Advisor)

(Asst. Prof. Dr. Nopphakoon Sudprasert)

..... Committee (Thesis Co-advisor)

(Dr. Sarisa Prateepchuang)

.....

Dean of the Faculty of Music and Drama

(Assoc. Prof. Dr. Jintana Saithongkum)

วิทยานิพนธ์

ดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์
ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

ของ

ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
วันที่ 20 สิงหาคม 2563

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

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

.....กรรมการ (ผู้ทรงคุณวุฒิภายนอก)
(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

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

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

.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม)
(อาจารย์ ดร.สาริศา ประทีปช่วง)

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

ชื่อเรื่อง ดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง
4006582005 นางสาวลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์
ปริญญา ศิลปมหาบัณฑิต **สาขาวิชา** ดุริยางคศิลป์ไทย
พ.ศ. 2563
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม อาจารย์ ดร.สาริศา ประทีปช่วง

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาของโขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง 2) เพื่อศึกษาดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง โดยผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากหนังสือ ตำรา งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และการสัมภาษณ์โดย การสังเกตแบบมีส่วนร่วม นำข้อมูลทั้งหมดมาวิเคราะห์และสังเคราะห์เนื้อหาพร้อมกับสรุปผลการวิจัย โดยใช้วิธีการวิจัยตามกระบวนการวิจัยเชิงคุณภาพ

ผลการวิจัยพบว่า 1) ด้านประวัติความเป็นมาของโขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง มีมาตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2550 ตามแนวพระราชดำริที่จะส่งเสริมรักษาศิลปวัฒนธรรมของชาติโดยเฉพาะอย่างยิ่ง “โขน” ซึ่งเป็นศิลปะชั้นสูงและมีแนวโน้มที่จะสูญหายไปจากประเทศไทย โดยการแสดงโขนพระราชทานนี้ได้มีการจัดการแสดงอย่างต่อเนื่องทุกปีตั้งแต่ปี 2550จนถึงปัจจุบัน ภายใต้การอุปถัมภ์ของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ 2) ด้านดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขนพระราชทาน พบว่ายังคงเป็นวงปี่พาทย์ซึ่งเป็นวงที่ใช้ประกอบการแสดงโขนมาตั้งแต่อดีต หากแต่มีการเพิ่มขนาดให้เป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ แบ่งออกเป็น 2 วง ในปี พ.ศ. 2554 โดยผู้ปรับวงจะพิจารณาถึงเหตุการณ์สถานการณ์ของเรื่องที่แสดงเป็นหลัก โดยเน้นในเรื่องจังหวะและเพลงที่ใช้ประกอบการแสดง รวมทั้งหน้าที่และบทบาทของเครื่องดนตรีต่าง ๆ ในวง โดยทั้ง 2 วงนี้ จะมีการบรรเลงสลับวงกันไปตั้งแต่ต้นจนจบ เพื่อสร้างอรรถรสและความยิ่งใหญ่ให้กับการแสดง 3) ด้านการขับร้อง พบว่า การคัดเลือกเสียงของผู้ขับร้อง ต้องเป็นนักร้องที่สามารถใช้กลวิธีต่าง ๆ เช่น การกระทบเสียง การกลืนเสียง การม้วนเสียง การลากเสียง การโหนเสียง การสะดุดเสียง การไถเสียง เป็นต้น ได้เป็นอย่างดีและนำมาถ่ายทอดเพื่อสร้างสุนทรียรสในการขับร้องประกอบการแสดง สามารถสื่ออารมณ์และความหมายของบทร้องได้ นอกจากนี้ยังมีรูปแบบที่ถูกคิดค้นขึ้นใหม่ คือ การกำหนดให้นักร้องชายมีการร้องรับเป็นลูกคู่เหมือนนักร้องหญิง ซึ่งไม่เคยมีปรากฏในวงการดนตรีไทยมาก่อน อันเป็นเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ซึ่งได้สืบทอดและปฏิบัติกันมาจนถึงปัจจุบัน

คำสำคัญ: ดนตรี, การขับร้อง , โขน , การแสดงโขนพระราชทาน ,ชุดศึกมัยราพณ์
223 หน้า

Title Music and Singing in the Royal Khon Performance in the Battle of Maiyarap Episode under the Royal Patronage of Her Majesty Queen Sirikit The Queen Mother
4006582005 Miss Laddawan Potiwong
Degree Master of Fine Arts **Program in** Thai Music
Year 2020
Advisor Asst. Prof Dr. Nopphakoon Sudprasert
Co–advisor Dr. Sarisa Prateepchuang

ABSTRACT

This research aims at 1) studying the history of the Royal Khon Performance under the patronage of Her Majesty Queen Sirikit the Queen Mother of Thailand and 2) studying musical and vocal accompaniment used in the episode called “the Battle of Maiyarap”. This research is qualitative research, which is based on textbooks, related research, participant observation, and interviews.

The study has shown three main aspects: 1) the historical aspect; the Royal Khon performance under the patronage of Her Majesty Queen Sirikit has been continuously performed since 2007 based on Her Majesty Queen Sirikit’s intention to support the remain and future of the *khon* performance which is one of the refined court dances, 2) the musical aspect; the traditional *piphat* ensemble has been used with a newly formative extension created in 2011 in which the band was doubled to be two sets and played alternately to accompany the *khon* performance; the musical practices were adjusted based on Thai music conductor’s consideration associated with the narrative, and 3) the vocal aspect; to convey the emotions and meaning of the lyrics, the singers should be voice masters and advanced vocal techniques were used in the singing such as *krathop siang* (hitting voice*),kluen siang* (swallowing voice), *muan siang* (rolling voice), *lak siang* (dragging voice), *hon siang* (hanging voice), *sa-doot siang* (ceasing voice), *thai siang* (sliding voice). All vocal techniques were used to express emotion and to communicate the narrative properly. Significantly, there was a group of a male chorus which was an innovative singing formation purposely created for the Royal Khon Performance, and this has never happened in Thai classical singing tradition. This vocal practice became a signature in Thai classical singing accompanying the Royal Khon Performance, and it has been transmitted until the present.

Keywords: music, singing, *khon*, the royal khon performance, the battle of maiyarap episode
223 pages

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ สำเร็จลงได้ด้วยความอนุเคราะห์อย่างดียิ่งจากบุคคลหลายท่านที่ให้คำปรึกษาแนะนำความรู้ทางวิชาการ ตลอดจนสละเวลาอันมีค่าเพื่อให้วิทยานิพนธ์ เรื่องดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง สำเร็จด้วยดี

ผู้วิจัยกราบขอบพระคุณครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ที่เมตตาให้ข้อมูลเกี่ยวกับการขับร้องเพลงประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในการทำวิทยานิพนธ์

ผู้วิจัยกราบขอบพระคุณ ท่านผู้หญิงจรุงจิตติ์ ทีขะระ รองราชเลขานุการ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ผู้ให้ข้อมูลหลักในด้านประวัติความเป็นมาของโขนพระราชทาน กราบขอบพระคุณครูประเมษฐ์ บุญยะชัย ผู้ทรงคุณวุฒิ ด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้กำกับการแสดงโขนพระราชทาน ที่ให้ข้อมูลด้านการจัดทำบทการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ประวัติความเป็นมาและองค์ประกอบต่าง ๆ

ผู้วิจัยกราบขอบพระคุณครูนัฐพงศ์ โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ครูกิตติ อัตถาผล ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป ผู้ให้ข้อมูลหลักเกี่ยวกับดนตรี

ผู้วิจัยกราบขอบพระคุณผู้ให้ข้อมูลทุกท่าน ที่สละเวลาให้สัมภาษณ์ซึ่งข้อมูลที่ตรงกันทำให้วิทยานิพนธ์เล่มนี้สมบูรณ์และสำเร็จได้ด้วยดี

ผู้วิจัยกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก และอาจารย์ ดร.สาริศา ประทีปช่วง อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ที่เสียสละเวลาให้คำปรึกษาแนะนำ ตรวจสอบแก้ไขข้อบกพร่องด้วยความเมตตาเอาใจใส่ ติดตามงานอย่างต่อเนื่อง ตลอดจนเสริมแรงให้ผู้วิจัยเกิดแนวคิดเพื่อจัดทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ให้สำเร็จลุล่วง

ผู้วิจัยกราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ กรรมการสอบ (ผู้ทรงคุณวุฒิ) อาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล กรรมการสอบ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุษฎี มีป้อม กรรมการสอบ วิทยานิพนธ์ ที่กรุณาให้คำแนะนำและทำให้วิทยานิพนธ์มีความสมบูรณ์ยิ่งขึ้น ตลอดจนพี่ ๆ ในโครงการบัณฑิตศึกษา ที่คอยช่วยเหลือและให้กำลังใจมาโดยตลอด

ประโยชน์อันพึงมีจากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ ผู้วิจัยขอมอบเป็นความกตัญญูตาต่อคุณครูอาจารย์ ท่านผู้รู้ผู้สร้างงานและผู้สืบสานการแสดงโขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ให้ดำรงไว้ซึ่งคุณค่าความเป็นไทย และเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาสืบไป

ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์

สารบัญ

		หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย		**(ค)**
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ		**(ง)**
กิตติกรรมประกาศ		**(จ)**
สารบัญ		**(ฉ)**
สารบัญภาพ		**(ฌ)**
สารบัญตาราง		**(ฏ)**
บทที่ 1	**บทนำ**	**1**
	1.1 ความสำคัญและความเป็นมาของการวิจัย	1
	1.2 วัตถุประสงค์การวิจัย	2
	1.3 คำถามการวิจัย	3
	1.4 ขอบเขตการวิจัย	3
	1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น	4
	1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	4
	1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ	5
บทที่ 2	**การทบทวนวรรณกรรม**	7
	2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	8
	2.1.1 แนวคิดในการบรรจุเพลง	8
	2.1.2 แนวคิดการบรรจุเพลงประเภทมีตัวแสดง	8
	2.1.3 แนวคิดทักษะการร้องเพลง	9
	2.1.4 แนวคิดการบูรณาการทางศิลปะ	10
	2.1.5 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์	10
	2.2 ดนตรีไทย	12
	2.2.1 วิวัฒนาการของวงดนตรี	12
	2.2.2 วงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขน	14
	2.2.3 หน้าที่และวิธีบรรเลง	17
	2.2.4 จังหวะดนตรีไทย	18
	2.2.5 เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง	19
	2.3 การขับร้องเพลงไทย	20
	2.3.1 ความหมายของการขับร้อง	20
	2.3.2 ประเภทของการขับร้องเพลงไทย	21
	2.3.3 หลักในการขับร้องเพลงไทย	22
	2.3.4 เทคนิคที่ใช้กับการขับร้อง	23
	2.3.5 หลักการใช้เสียงพิสดาร	24
	2.3.6 การขับร้องประกอบการแสดง	25

สารบัญ (ต่อ)

		หน้า
	2.4 โขน	27
	2.4.1 ประวัติความเป็นมาของโขน	27
	2.4.2 การขับร้องและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขน	30
	2.4.3 โขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง	33
	2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	34
	2.6 กรอบแนวคิดการวิจัย	38
บทที่ 3	**ระเบียบวิธีวิจัย**	**39**
	3.1 กลุ่มบุคคลข้อมูล	39
	3.1.1 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก	39
	3.1.2 กลุ่มผู้ปฏิบัติงาน	40
	3.1.3 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป	41
	3.2 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย	42
	3.3 การเก็บรวบรวมและการจัดทำข้อมูล	42
	3.4 การตรวจสอบข้อมูล	43
	3.5 การวิเคราะห์ข้อมูล	44
	3.6 การนำเสนอผลการวิจัย	44
บทที่ 4	**ประวัติความเป็นมาของโขนพระราชทาน ดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง**	**45**
	4.1 ประวัติความเป็นมาของโขนพระราชทานในสมเด็จพรางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง	45
	4.2 ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทาน	54
	4.2.1 พัฒนาการการใช้วงดนตรีประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง	55
	4.2.2 การปรับวง	66
	4.2.3 การแบ่งเพลงให้แก่วงดนตรีทั้ง 2 วง	68
	4.2.4 การสร้างสุนทรียรสทางดนตรี	75
	4.3 การขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน	77
	4.3.1 การคัดเลือกผู้ขับร้อง	78
	4.3.2 การคัดเลือกเพลงให้แก่ผู้ขับร้อง	79
	4.3.3 กลวิธีและการสร้างสุนทรียรสทางขับร้อง	83
บทที่ 5	**สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ**	**149**
	5.1 สรุปผลการศึกษา	150
	5.2 อภิปรายผล	154

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

5.3 ข้อเสนอแนะ..... 163
5.3.1 ข้อเสนอแนะที่พบในงานวิจัย..... 163
5.3.2 ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป..... 163
บรรณานุกรม..... 164
บุคลานุกรม..... 167
ภาคผนวก..... 169
ภาคผนวก ก บทการแสดงโขนพระราชทาน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์..... 170
ภาคผนวก ข เครื่องมือในการวิจัย..... 181
ภาคผนวก ค รูปภาพประกอบการสัมภาษณ์..... 200
ประวัติผู้วิจัย..... 223

สารบัญภาพ

ภาพที่ **หน้า**

1 วงปี่พาทย์เครื่องห้า..... 14
2 วงปี่พาทย์เครื่องคู่..... 15
3 วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่..... 16
4 กรอบแนวความคิด..... 38
5 การแต่งหน้าโขน..... 46
6 พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร..... 47
7 สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง..... 47
8 การแต่งหน้าโขน..... 47
9 ลายราชวัตรดอกลอย..... 48
10 ลายแย่งพุ่มข้าวบินท์หน้าขบดอกใน..... 48
11 ลายราชวัตรย่อมุมไม้สิบสอง..... 49
12 ลายทักษิณาวัตร..... 49
13 ถนิมพิมพาภรณ์ (ตัวนาง)..... 50
14 ถนิมพิมพาภรณ์ (ตัวยักษ์)..... 50
15 การทำหัวโขน..... 51
16 สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี..... 51
17 ฉากหนุมานอมพลับพลา..... 53
18 พากย์โขน..... 54
19 วงดนตรีโยธวาทิต กองดุริยางค์ทหารบก..... 57
20 การแสดงโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ..... 57
21 วงดนตรีโยธวาทิต ปี พ.ศ. 2552..... 57
22 วงดนตรีโยธวาทิตผสมวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ปี พ.ศ. 2552..... 58
23 การแสดงโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอนพรหมมาศ ปี 2552..... 58
24 วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ปี พ.ศ. 2553..... 59
25 การแสดงโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุดนางลอย..... 59
26 วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง ปี พ.ศ. 2554..... 60
27 การแสดงโขนพระราชทาน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์..... 60
28 วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง ปี พ.ศ. 2555..... 61
29 การแสดงโขนพระราชทาน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดจองถนน..... 61
30 วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง ปี พ.ศ. 2556..... 62
31 การแสดงโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกกุมภรรณ ตอนโมกขศักดิ์..... 62
32 วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง ปี พ.ศ. 2557..... 63
33 การแสดงโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกอินทรชิต ตอนนาคบาศ..... 63
34 วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง ปี พ.ศ. 2558..... 64

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

35 การแสดงโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ..... 64
36 วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง ปี พ.ศ. 2561..... 65
37 การแสดงโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุด พิเภกสวามิภักดิ์..... 65
38 วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง ปี พ.ศ. 2562..... 66
39 การแสดงโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุดสืบมรรคา..... 66
40 แผนผังลักษณะการแบ่งเพลงให้กับวงดนตรี 2 วง..... 74
41 แผนผังลักษณะการแบ่งเพลงโดยการซ้ำวง..... 74
42 ลูกคู่ชาย..... 83
43 ตัวอย่างการร้องต้นบทและลูกคู่..... 84
44 หนังสือขอความอนุเคราะห์สัมภาษณ์..... 182
45 หนังสือขอความอนุเคราะห์ภาพวงดนตรี..... 183
46 เอกสารในวันสัมภาษณ์ครูนัฐพงศ์ โสวัตร..... 188
47 เอกสารประกอบการสัมภาษณ์ครูทัศนีย์ ขุนทอง..... 189
48 เอกสารประกอบการสัมภาษณ์ครูดุษฎี มีป้อม..... 190
49 เอกสารประกอบการสัมภาษณ์ครูกิตติ อัตถาผล ครั้งที่ 1..... 191
50 เอกสารประกอบการสัมภาษณ์ครูกิตติ อัตถาผล ครั้งที่ 2..... 192
51 เอกสารประกอบการสัมภาษณ์นายมนตรี เปรมปรีดา ครั้งที่ 1..... 193
52 เอกสารประกอบการสัมภาษณ์นายมนตรี เปรมปรีดา ครั้งที่ 2..... 194
53 เอกสารประกอบการสัมภาษณ์นางกรวรันท์ พันธ์ไพศาล..... 195
54 เอกสารประกอบการสัมภาษณ์ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย..... 196
55 เอกสารประกอบการสัมภาษณ์นางสาววิไลวรรณ บุญดี..... 197
56 เอกสารประกอบการสัมภาษณ์นายสิทธิพงษ์ กลับโต..... 198
57 เอกสารประกอบการสัมภาษณ์นายเกียรติศักดิ์ ร่มสันเทียะ..... 199
58 ครูนัฐพงศ์ โสวัตร..... 201
59 ครูนัฐพงศ์ โสวัตร ขณะให้สัมภาษณ์..... 201
60 ท่านผู้หญิงจรุงจิตติ์ ทีขะระ..... 202
61 ท่านผู้หญิงจรุงจิตติ์ ทีขะระ ขณะให้สัมภาษณ์..... 202
62 ครูทัศนีย์ ขุนทอง สัมภาษณ์ ครั้งที่ 1..... 203
63 ครูทัศนีย์ ขุนทอง สัมภาษณ์ ครั้งที่ 2..... 203
64 ครูทัศนีย์ ขุนทอง สัมภาษณ์ ครั้งที่ 3 และนายชวภณ ข้าวสามรวง..... 204
65 ครูวัฒนา โกศินานนท์..... 204
66 ครูประเมษฐ์ บุณยะชัย..... 205
67 ครูรัจนา พวงประยงค์..... 205

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่ **หน้า**

68 ครูศิริวรรณ รัตนทัศนีย์ 206
69 ครูกรวรันทร์ พันธ์ไพศาล 206
70 ครูนพคุณ สุดประเสริฐ 207
71 นายกิตติ จาตุประยูร 207
72 นายวัชรวัน ธนะพัฒน์ 208
73 ครูดุษฎี มีป้อม 208
74 ครูดุษฎี มีป้อม ขณะสัมภาษณ์ 209
75 ครูดุษฎี มีป้อม ขณะตรวจโน้ต 209
76 ครูกิตติ อัตถาผล ขณะสัมภาษณ์ ครั้งที่ 1 210
77 ครูกิตติ อัตถาผล ขณะสัมภาษณ์ ครั้งที่ 2 210
78 ครูมนตรี เปรมปรีดา ขณะเช็คเพลงของวง 1 211
79 ครูมนตรี เปรมปรีดา ขณะสัมภาษณ์ ครั้งที่ 2 211
80 ครูทรงยศ แก้วดี ขณะสัมภาษณ์ ครั้งที่ 1 212
81 ครูทรงยศ แก้วดี ขณะให้สัมภาษณ์ ครั้งที่ 2 212
82 ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย ขณะเช็คเพลงของวง 2 213
83 ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย ขณะให้สัมภาษณ์ 213
84 นายภวัต จันทร์ดารักษ์ 214
85 นางสาวสุภาภรณ์ ลาสอาด 214
86 นายชวภณ ข้าวสามรวง 215
87 นายสิทธิ์พงษ์ กลับโต 215
88 นางสาววิไลวรรณ บุญดี 216
89 นางสาวจินตนา สืบสงัด 216
90 นายเกียรติศักดิ์ ร่มสันเทียะ 217
91 การสอบหัวข้อวิทยานิพนธ์ 217
92 คณะกรรมการสอบหัวข้อวิทยานิพนธ์ 218
93 การสอบวิทยานิพนธ์ 3 บท 218
94 นายโสรัฐ ม่วงท้วมและนายอุดมเกียรติ เพ็งอุบล ผู้เขียนโน้ตทางเครื่องเบื้องต้น 219
95 นายสันติพงศ์ คงสกุล ตรวจทานการสะกดเอื้อน 219
96 การนำเสนอผลงานวิจัยในการประชุมวิชาการระดับชาติ SMARTS ครั้งที่ 9 ณ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ 220
97 การสอบนำเสนอผลวิจัยผ่านและรับเกียรติบัตร ณ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ 220
98 เกียรติบัตรการนำเสนอผลงานวิจัยในการประชุมวิชาการระดับชาติ SMARTS ครั้งที่ 9 221
99 เกียรติบัตรการนำเสนอผลงานวิจัยในการประชุมวิชาการระดับชาติ SMARTS ครั้งที่ 9 221
100 การสอบป้องกันวิทยานิพนธ์ 222
101 คณะกรรมการสอบป้องกันวิทยานิพนธ์ 222

สารบัญตาราง

ตารางที่ **หน้า**

1 รายชื่อผู้บรรเลง วง 1..... 69
2 รายชื่อผู้บรรเลง วง 2..... 70
3 แสดงการแบ่งเพลงในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์..... 71
4 เพลงหน้าพาทย์ที่ปรากฏในโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์..... 76
5 รายชื่อผู้ขับร้อง วง 1..... 78
6 รายชื่อผู้ขับร้อง วง 2..... 79
7 ตารางการแบ่งเพลงร้อง..... 80
8 โน้ตเพลงกบเต้น..... 85
9 โน้ตเพลงบ้าบ่น..... 93
10 โน้ตเพลงกราวรำ..... 99
11 โน้ตเพลงลิงโลด..... 102
12 โน้ตเพลงครวญหา..... 112
13 โน้ตเพลงตระนิมิต..... 120
14 โน้ตเพลงตระนอน..... 126
15 โน้ตเพลงชำนาญ..... 132
16 โน้ตเพลงเย้ย..... 142

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความสำคัญและความเป็นมาของการวิจัย

โขนเป็นศิลปะการแสดงของไทยแต่โบราณ เป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่มีคุณค่า เป็นสมบัติของชาติ การอนุรักษ์ศิลปะการแสดงแขนงนี้ไว้ ไม่ว่าจะเป็น โขน ละคร ดนตรีไทย ขับร้องเพลงไทย จำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องสืบทอดโดยการฝึกหัด และได้รับการถ่ายทอดประสบการณ์อย่างต่อเนื่อง ซึ่งต้องใช้ระยะเวลาที่ยาวนานนับตั้งแต่สมัยอยุธยาที่ถือว่าโขนเป็นเครื่องราชูปโภคขององค์พระมหากษัตริย์ และพระบรมวงศานุวงศ์ จนถึงยุคสมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย รัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เกิดการแสดงโขนขึ้นปรากฏเป็นหลักฐานในจดหมายเหตุของชาวต่างชาติที่เข้ามาเจริญสัมพันธไมตรี

สมัยกรุงธนบุรีโขนมิได้พัฒนามากนัก เนื่องจากมีระยะเวลาในการตั้งราชธานีเพียง 15 ปี หลังจากนั้นจึงก้าวเข้าสู่สมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ก่อตั้งโดยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช มีการทะนุบำรุงศิลปวัฒนธรรม ทั้งมีการฟื้นฟูนาฏศิลป์ในราชสำนักให้มีความประณีตสวยงามอย่างไทยมากยิ่งขึ้น ต่อมาในสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย พระองค์ทรงได้ปรับปรุงบทการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์โดยรับสั่งให้มีการบรรจุเพลงร้องลงในบทโขน เนื่องจากมีวงดนตรีและนักแสดงแล้วจึงเพิ่มผู้ขับร้องเข้าไปประกอบการแสดง นับเป็นการแสดงโขนอีกรูปแบบหนึ่ง ที่ทำให้เกิดความวิจิตรแห่งการแสดงขึ้นอย่างครบรส มีการใช้ภาษาที่สละสลวย และการใช้คำกลอนที่ไพเราะ ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวมีการเพิ่มดนตรีขึ้นเป็นวงปี่พาทย์เครื่องคู่ และในรัชสมัยพระจอมเกล้า-เจ้าอยู่หัว พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว พระอนุชาทรงประดิษฐ์เครื่องดนตรีเพิ่มในวงดนตรี คือ “ระนาดเอกเหล็ก” ให้อยู่ริมทางด้านขวามือของระนาดเอก และระนาดทุ้มเหล็กให้อยู่ริมซ้ายมือของระนาดทุ้ม เรียกว่า “เพิ่มหัวท้าย” เครื่องดนตรีจึงได้รับวิวัฒนาการเป็น “วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่” นิยมใช้บรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงโขนละคร (เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม, 2553, น. 82)

ต่อมาสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงเป็นผู้นำในการปรับปรุงพัฒนางานด้านนาฏศิลป์ พระองค์ทรงพัฒนาวงดนตรี โดยทรงนำหน่วยงานราชการด้านนาฏศิลป์ ดนตรีไทยที่อยู่กระจัดกระจายให้มารวมกันเป็นกรมมหรสพอย่างใหม่ และกำกับดูแลอย่างใกล้ชิด การบรรเลงนั้นพระองค์ทรงนำรูปแบบการแสดงโขนนั่งราวที่มีวิวัฒนาการมาจากโขนกลางแปลง คือการบรรเลงดนตรี 2 วง ฝั่งขวาเรียกว่า “วงหัว” ฝั่งซ้าย เรียกว่า “วงท้าย” มาให้บรรเลงสลับกันไป ตั้งแต่เริ่มโหมโรงจนจบการแสดง เครื่องประกอบจังหวะของการแสดงโขนที่ขาดเสียมิได้ คือ “โกร่ง” ทำด้วยไม้กระบอกลำโตและยาวทำให้เกิดเสียงเป็นจังหวะหลักที่หนักแน่นเหมาะแก่การยกทัพ (มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2555, น. 111-117)

ในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว รัฐบาลได้โอนย้ายกรมมหรสพให้ขึ้นกับกรมศิลปากร เพื่อเป็นผู้อนุรักษ์และรักษาศิลปวัฒนธรรมไว้ ต่อมาการแสดงโขนและการดนตรีได้มีการพัฒนาปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงให้เข้าสู่ระบบของการศึกษา โดยการจัดตั้ง “โรงเรียนนาฏดุริยางคศาสตร์” ในปี พ.ศ. 2477 เป็นสถาบันการศึกษาที่ศึกษาวิชาสามัญและวิชาศิลปะไปพร้อมกัน ให้ขึ้นอยู่กับกรมศิลปากร กระทรวงศึกษาธิการผู้ก่อตั้ง คือ พลตรีหลวงวิจิตรวาทการ อธิบดีคนแรกของกรมศิลปากร และในปี

พ.ศ. 2478 ได้นำศิลปะโขน ละคร และดนตรี มารวมอยู่สังกัดเดียวกัน โดยโอนครูนาฏศิลป์และดนตรีในราชสำนักเข้ามาสอน ภายหลังมีการปรับเปลี่ยนให้เป็นโรงเรียนนาฏศิลป เมื่อเข้าสู่สมัยพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดช-มหาราช บรมนาถบพิตร โขน – ละคร ดนตรีและการขับร้องได้พัฒนามากขึ้นโดยสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง และสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้ากรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทั้งสองพระองค์ได้ทรงเล็งเห็นและตระหนักว่าการแสดงโขน – ละคร ดนตรีและการขับร้องเริ่มเสื่อมความนิยมลง จึงมีพระราชกระแสรับสั่ง ให้มีการจัดการแสดงโขนขึ้นเนื่องในโอกาสมหามงคลพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงเจริญพระชนมพรรษาครบ 80 พรรษา และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ทรงเจริญพระชนมพรรษาครบ 75 พรรษา ทรงจัดตั้งให้ท่านผู้หญิงจรุงจิตต์ ทีขะระ รองราชเลขานุการในพระองค์เป็นกรรมการอำนวยการจัดการแสดงโขนพระราชทาน “ชุดพรหมมาศ” ขึ้นในปี พ.ศ. 2550 ใช้รูปแบบวงดนตรีประกอบการแสดงโขนเป็นวงโยธวาทิต ได้รับความชื่นชมจากประชาชนเป็นอย่างมาก ทั้งการแสดงฉาก แสงสีเสียง ผู้แสดง ผู้บรรเลงดนตรี และผู้ขับร้อง จึงทรงมีพระราชเสาวนีย์ให้จัดการแสดงโขนขึ้นเป็นประจำทุกปี โดยเริ่มตั้งแต่ปี พ.ศ. 2552–2562 ได้มีการปรับเปลี่ยนการใช้วงดนตรีประกอบการแสดงโขนเรื่อยมาจนกระทั่งในปี พ.ศ. 2554 โขนพระราชทาน ได้จัดการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ โดยการนำวงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง มาบรรเลงประกอบการแสดง จากปีดังกล่าวจึงยึดวงดนตรี 2 วง เป็นแบบแผนการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโขนพระราชทานเรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน (มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง, 2557, น. 14-20)

จากการศึกษาที่กล่าวมาข้างต้นนั้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง งานวิจัยครั้งนี้มุ่งเน้นการศึกษาในเรื่องของประวัติความเป็นมาของโขนพระราชทาน ศึกษาดนตรีและการบรรเลงประกอบการแสดงโขน ศึกษาพัฒนาการการใช้วงดนตรีประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ศึกษาการปรับวง ศึกษาการแบ่งเพลงให้แก่วงดนตรีทั้ง 2 วง ศึกษาการสร้างสุนทรียรสในการบรรเลงดนตรี ศึกษาการขับร้องประกอบการแสดงโขน ศึกษาการคัดเลือกผู้ขับร้อง ศึกษาการคัดเลือกเพลงให้แก่ผู้ขับร้อง ศึกษากลวิธีและการสร้างสุนทรียรสในการขับร้อง ซึ่งเป็นประโยชน์แก่บุคคลที่มีความสนใจ ทั้งยังมีความจำเป็นอย่างยิ่ง ที่จะศึกษาให้เห็นคุณค่าของดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดง โขนพระราชทาน ให้เป็นรูปแบบและแบบแผน และถือเป็นภารกิจที่สามารถตอบแทนพระมหากรุณาธิคุณขององค์อุปถัมภ์ที่ท่านทรงเชิดชูการแสดงโขน–ละคร การดนตรี การขับร้องให้กลับมารุ่งเรืองอีกครั้งจนเป็นที่ยอมรับ ทั้งยังได้รับความชื่นชมจากประชาชนชาวไทยและชาวต่างชาติว่าการแสดง“โขนพระราชทาน” เป็นการแสดงที่ดำรงไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมของชาติให้มีดำรงคงอยู่สืบไป

1.2 วัตถุประสงค์ของการวิจัย

2.1 เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาโขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

2.2 เพื่อศึกษาดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

1.3 คำถามการวิจัย

1.3.1 โขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ผู้วิจัยมีประเด็นข้อคำถามการวิจัย ดังนี้

1.3.1.1 โขนพระราชทานมีประวัติความเป็นมาอย่างไร

1.3.1.2 ผู้กำกับมีหลักในการจัดทำบทการแสดง ชุดศึกมัยราพณ์ อย่างไร

1.3.1.3 ผู้กำกับได้มีการปรับหรือประพันธ์บทการแสดงหรือไม่ ใช้หลักและวิธีการอย่างไร

1.3.2 ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุด ศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ผู้วิจัยมีประเด็นข้อคำถามการวิจัย ดังนี้

1.3.2.1 วงดนตรีที่นำมาใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทาน มีหลักในการเลือกใช้วงดนตรีในแต่ละปีอย่างไร

1.3.2.2 ทำไมจึงเลือกวงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง มาใช้บรรเลงประกอบในชุดศึกมัยราพณ์ จนทำให้เป็นแบบแผนการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโขนพระราชทานมาจนถึงปัจจุบัน

1.3.2.3 ผู้ปรับวงมีวิธีการปรับการบรรเลงวงดนตรีในโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ อย่างไร

1.3.2.4 การแบ่งเพลงของผู้ปรับวงดนตรีมีหลักการแบ่งเพลงอย่างไร

1.3.3 การขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุด ศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ผู้วิจัยมีประเด็นข้อคำถามการวิจัย ดังนี้

1.3.3.1 การคัดเลือกนักร้อง การแบ่งเพลงและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวงนั้น ผู้ถ่ายทอดมีวิธีการคัดเลือกอย่างไร

1.3.3.2 กลวิธีและการสร้างสุนทรียรสในการขับร้องโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ผู้ถ่ายทอดมีกลวิธีการถ่ายทอดอย่างไร

1.4 ขอบเขตการวิจัย

ผู้วิจัยกำหนดขอบเขตของการวิจัยเป็น 3 ช่วง ไว้ดังนี้

1.4.1 ช่วงค้นหาหรือช่วงฝึกซ้อมการแสดง ที่เกิดขึ้นในระหว่างเดือน พฤษภาคม - มิถุนายน พ.ศ. 2554

1.4.2 ช่วงจัดการแสดงโขนพระราชทาน ชุด ศึกมัยราพณ์ ระหว่างวันที่ 15 – 31 กรกฎาคม พ.ศ. 2554 ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

1.4.3 ช่วงศึกษาปี 2560 - 2563

ศึกษาเรื่องประวัติความเป็นมาของโขนพระราชทาน ศึกษาดนตรีและการบรรเลงประกอบการแสดงโขน ศึกษาพัฒนาการการใช้วงดนตรีประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ศึกษาการปรับวงดนตรี ศึกษาการแบ่งเพลงให้แก่วงดนตรีทั้ง 2 วง ศึกษาการสร้างสุนทรียรสในการบรรเลงดนตรี ศึกษาการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ศึกษาการคัดเลือกผู้ขับร้อง ศึกษาการคัดเลือกเพลงให้แก่ผู้ขับร้องศึกษากลวิธีและการสร้างสุนทรียรสในการขับร้อง ครั้งนี้เท่านั้น

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

1.5.1 การบันทึกโน้ตเพลงเพื่อใช้ในการวิเคราะห์เพลงดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ผู้วิจัยเลือกบันทึกเป็นโน้ตไทย โดยในการเขียนโน้ตเพลงทางเครื่อง ใช้การบันทึกเป็นโน้ตบรรทัดเดียว และการบันทึกโน้ตไทยครั้งนี้ ใช้ตัวอักษรย่อเป็นเชิงสัญลักษณ์ ดังต่อไปนี้

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

1.5.2 การเขียนจังหวะฉิ่งลงในตารางการวิเคราะห์เพลงเย้ย ใช้การเขียนสัญลักษณ์ (–) แทน “ฉิ่ง” และใช้สัญลักษณ์ (+) แทน “ฉับ”

1.5.3 ในการวิจัยครั้งนี้ บุคลากรที่ให้ความเมตตากรุณาให้สัมภาษณ์ในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการแสดงโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ทั้งด้านดนตรี ด้านการขับร้อง และด้านนาฏศิลป์ไทย ในเล่มวิจัยผู้วิจัยใช้คำว่า ครู สำหรับผู้ให้ข้อมูลระดับผู้เชี่ยวชาญ ชำนาญการ อาจารย์ทุกท่านจากวิทยาลัยนาฏศิลป และจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เท่านั้น ใช้คำว่า นาย นาง นางสาว สำหรับผู้ให้ข้อมูลด้านปฏิบัติงาน จากหน่วยงานนอกและนักศึกษาจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ดังในสูจิบัตร

1.5.4 ในการกล่าวถึงพระนาม พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ซึ่งเป็นพระยศในขณะจัดทำการแสดงโขนพระราชทาน ณ ขณะนั้น ในเล่มของงานวิจัย ผู้วิจัยใช้พระอิสริยยศปัจจุบัน คือ พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทั้งหมด

1.5.5 ในการกล่าวถึงพระนาม สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ซึ่งเป็นพระยศในขณะทำการก่อตั้งมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ และโขนพระราชทานนั้น ในเล่มของงานวิจัย ผู้วิจัยใช้พระอิสริยยศปัจจุบัน คือ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ทั้งหมด

1.5.6 หากมีการกล่าวถึง “มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ” จะไม่มีคำว่า “พระบรมราชชนนีพันปีหลวง” ต่อท้าย เนื่องจากไม่ได้มีการเปลี่ยนแปลงชื่อมูลนิธิใหม่ทางมูลนิธิจึงยังคงใช้พระนามเดิมอยู่

1.5.7 ในการกล่าวถึงพระนาม สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ซึ่งเป็นพระยศในขณะทำการก่อตั้งมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ และโขนพระราชทานนั้น ในเล่มของงานวิจัย ผู้วิจัยใช้พระอิสริยยศปัจจุบัน คือ สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีทั้งหมด

1.6 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผลการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยคาดว่าจะก่อให้เกิดประโยชน์ 2 ประเด็นหลัก ดังนี้

1.6.1. เพื่อประโยชน์ทางวิชาการเกี่ยวกับการเรียนการสอน

ข้อมูลต่าง ๆ ที่เกิดจากการวิจัย อาทิ ข้อมูลเอกสาร ข้อมูลภาพ ข้อมูลแถบเสียง และข้อมูลแถบบันทึกภาพ

ที่ใช้ประกอบการบรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุด ศึกมัยราพณ์ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง สามารถเป็นฐานข้อมูลแก่เยาวชนรุ่นหลังได้ อีกทั้งเป็นแนวทางในการอนุรักษ์และส่งเสริมการบรรเลงดนตรีไทยและการขับร้องเพลงไทยให้ได้รับการพัฒนาปรับปรุงและเปลี่ยนแปลงให้เข้ากับยุคสมัยแต่ยังคงความเป็นไทยให้ได้รับความนิยมและสืบทอดต่อไป

1.6.2 เพื่อประโยชน์ต่อข้อมูลหลักฐานทางประวัติศาสตร์ด้านดนตรีไทยของชาติ

ศิลปวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นของชาตินั้น ไม่ว่าจะด้านทัศนศิลป์ ดนตรีไทย และนาฏศิลป์ไทย ล้วนมีความสำคัญไม่น้อยไปกว่ากัน ในยุคสมัยที่วัฒนธรรมต่างชาติเข้ามามีบทบาททางสังคม ส่งผลให้ศิลปวัฒนธรรมแขนงนี้เสื่อมความนิยมลง ด้วยพระมหากรุณาธิคุณของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ได้ทรงเล็งเห็นความสำคัญ จึงทำให้เกิดการแสดงโขนพระราชทานขึ้น ทั้งนี้โขนจึงได้รับการอนุรักษ์ ปรับปรุง และมีการพัฒนาในเรื่องขององค์ประกอบ แสง สี เสียง โดยเน้นความสนุกสนาน สมจริงและมีความน่าสนใจเข้ากับยุคสมัย การขับร้องเพลงไทยและดนตรีไทย ได้นำการบรรเลงแบบในอดีต ที่มีวิวัฒนาการมาจากการบรรเลงประกอบการแสดงโขนในสมัยสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มาใช้บรรเลงให้คนไทย เยาวชน และคนรุ่นหลังได้ชม จึงทำให้เกิดองค์ความรู้ที่ต้องศึกษาโดยนำเอาหลักฐานทางประวัติศาสตร์มาเป็นข้อมูลเพื่อให้ได้ปัจจัยที่ก่อให้เกิดวิธีการบรรเลง และการขับร้องเพลงไทยขึ้นอีกครั้ง ถือเป็นข้อมูลความรู้ เพื่อการศึกษาของนักศึกษาที่จะศึกษา และนำความรู้ไปพัฒนาให้เกิดประโยชน์ทางวัฒนธรรมของชาติต่อไป

1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ

วงดนตรีที่ใช้ในการแสดงโขนพระราชทาน หมายถึง วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ประกอบไปด้วย ปี่ใน ระนาดเอก ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้ม ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด กลองแขก ฉิ่ง ฉาบเล็ก กรับ และโหม่ง สำหรับกรับพวง เป็นเครื่องประกอบจังหวะใช้ประกอบจังหวะในการร้องร่าย นอกจากนี้ โขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ ยังมีขลุ่ยและซออู้ ในช่วงการบรรเลงขับร้องประกอบการแสดงหน้าม่าน คือการนำซออู้เข้ามาสีคลอไปกับการร้อง และเนื่องจากเป็นการบรรเลงวงปี่พาทย์ไม้นวมในช่วงการแสดงหน้าม่าน จึงนำขลุ่ยมาบรรเลงแทนปี่ เครื่องดนตรีอีกหนึ่งชิ้นที่สำคัญในการแสดงโขนครั้งนี้คือ “โกร่ง” ที่มีการนำมาใช้ เพื่อให้จังหวะในการเดินทัพ

การขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน หมายถึง วิธีการขับร้องของผู้ถ่ายทอดการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ให้แก่ผู้ปฏิบัติงาน ในที่นี่หมายถึงครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ เท่านั้น

โขนพระราชทาน หมายถึง การแสดงโขนในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ซึ่งเกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2550 เป็นครั้งแรก โดยแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกพรหมาศ เนื่องในโอกาสมหามงคลพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงเจริญพระชนมพรรษาครบ 80 พรรษา และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ทรงเจริญพระชนมพรรษาครบ 75 พรรษา

บทร้องโขนพระราชทาน หมายถึง บทการแสดงที่ปรากฏอยู่ในการแสดงโขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ซึ่งมีลักษณะเฉพาะที่ปรับปรุงดัดแปลงขึ้นใหม่ให้เกิดความสนุกสนาน และให้เกิดความสมจริง เนื่องจากแสดงที่เข้ากับฉากแสง สี เสียง จึงทำให้บทการแสดงโขนเกิดความสมบูรณ์แบบเหมาะสมกับคำว่า “โขนพระราชทาน”

จังหวะฉิ่งตัด หมายถึง ลักษณะการบรรเลงฉิ่งในเพลงชมตลาด และยังเป็นส่วนหนึ่งของเพลงเย้ย ฉิ่งตัดทั้งสองเพลงนี้มีลักษณะที่แตกต่างกัน เพลงชมตลาดในส่วนที่เป็นจังหวะธรรมดาเรียกว่า “สามชั้น” และในส่วนที่เป็น “ฉิ่งตัด” เรียกว่า “สองชั้น” ผู้วิจัยจึงเรียกการบรรเลงฉิ่งตัดในเพลงชมตลาดนี้ว่า “ฉิ่งตัดสามชั้น” ส่วนเพลงเย้ยนั้น ส่วนที่เป็นจังหวะธรรมดาเรียกว่า “สองชั้น” และในส่วนที่เป็น “ฉิ่งตัด” เรียกว่า “ชั้นเดียว” ผู้วิจัยจึงเรียกการบรรเลงฉิ่งตัดในเพลงเย้ยว่า “ฉิ่งตัดสองชั้น”

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

การวิจัยเรื่อง ดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้เป็นแนวทางในการกำหนดกรอบความคิดในการวิจัย ดังนี้

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
- 2.1.1 แนวคิดในการบรรจุเพลง
- 2.1.2 แนวคิดการบรรจุเพลงประเภทมีตัวแสดง
- 2.1.3 แนวคิดทักษะการร้องเพลง
- 2.1.4 แนวคิดการบูรณาการทางศิลปะ
- 2.1.5 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

2.2 ดนตรีไทย
- 2.2.1 วิวัฒนาการของวงดนตรี
- 2.2.2 วงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขน
- 2.2.3 หน้าที่และวิธีบรรเลง
- 2.2.4 จังหวะดนตรีไทย
- 2.2.5.เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง

2.3 การขับร้องเพลงไทย
- 2.3.1 ความหมายของการขับร้อง
- 2.3.2 ประเภทของการขับร้องเพลงไทย
- 2.3.3 หลักในการขับร้องเพลงไทย
- 2.3.4 เทคนิคที่ใช้กับการขับร้อง
- 2.3.5 หลักการใช้เสียงพิสดาร
- 2.3.6 การขับร้องประกอบการแสดง

2.4 โขน
- 2.4.1 ประวัติความเป็นมาของโขน
- 2.4.2 การขับร้องและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขน
- 2.4.3 โขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

2.5 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.6 กรอบแนวคิดการวิจัย

2.1 แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง ดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ผู้วิจัยศึกษาแนวคิดทฤษฎีที่เกี่ยวข้องเพื่อนำมาใช้ประกอบการวิเคราะห์และสังเคราะห์ ดังนี้

2.1.1 แนวคิดในการบรรจุเพลง

กรมศิลปากร (2548, น. 278) กล่าวว่า การสร้างอารมณ์ ความรู้สึก นอกจากการได้ดูแล้วการได้ฟังเป็นสิ่งสำคัญยิ่ง เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงนาฏศิลป์จึงมีจารีตเฉพาะ เมื่อมีการกำหนดการแสดงและเขียนบท สิ่งสำคัญอีกประการหนึ่ง คือ การบรรจุเพลง ซึ่งครูเสรี หวังในธรรม ได้รับการถ่ายทอดการบรรจุเพลงมาจากครูมนตรี ตราโมท ไว้ดังนี้

2.1.1.1 จะต้องรู้ว่าการแสดงนั้นเป็นการแสดงประเภทใด เช่น โขน ละครนอก ละครในหุ่น ลิเก เป็นต้น เพราะว่าเพลงที่ใช้ประกอบการแสดงแต่ละประเภทนั้นไม่เหมือนกัน

2.1.1.2 จะต้องรู้เรื่องการแสดงนั้นเสียก่อน ว่าการแสดงนั้นแสดงเรื่องอะไร ดำเนินเรื่องไปอย่างไร

2.1.1.3 จะต้องรู้จักตัวละครในเรื่องที่จะแสดงว่าเป็นอย่างไร มีฐานะแค่ไหน เพราะการบรรจุเพลงจะต้องเป็นไปตามฐานันดรศักดิ์ของตัวละครนั้น ๆ นอกจากนี้ยังต้องให้ตรงกับอุปนิสัยของตัวละครด้วย

จากการศึกษาการบรรจุเพลงเพื่อใช้ประกอบการแสดง ไม่ว่าเป็นการแสดงโขน – ละคร ผู้ประพันธ์หรือผู้บรรจุเพลง จะต้องรู้ว่าเป็นการแสดงประเภทใด เรื่องอะไร ดำเนินเรื่องเป็นอย่างไร และต้องรู้จักตัวละครว่าเป็นใคร ฐานะเช่นไร เพราะการบรรจุเพลงต้องบรรจุเพลงตามฐานันดรศักดิ์ นอกจากนี้ยังต้องบรรจุตามอุปนิสัยของตัวละครด้วย แนวคิดนี้ผู้วิจัยสามารถนำไปใช้ในการวิเคราะห์ ในบทที่ 4 และนำแนวคิดนี้ใช้สัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลสำคัญในการเก็บข้อมูลเรื่องการบรรจุเพลงได้

2.1.2 แนวคิดการบรรจุเพลงประเภทมีตัวแสดง

ท้วม ประสิทธิกุล (2529, น. 264-266) การบรรจุเพลงประเภทมีตัวแสดง ผู้บรรจุต้องเข้าใจท่ารำและทำนองของเพลงไทยว่าประเภทใด ลักษณะอย่างไร และควรใช้กับบทประเภทใด รู้จักหลักของเสียงดนตรีที่ใช้ทุกประเภท การบรรจุเพลงลงในเรื่องแต่ละเรื่องหรือแต่ละตอน เพื่อให้กลมกลืนเหมาะสมจะต้องเข้าใจในเนื้อเรื่อง และจุดสำคัญของเรื่อง เมื่อเข้าใจแล้ว จะสามารถหาเพลงบรรจุได้เหมาะสม ทำนองเพลงกับบทต้องกลมกลืนกัน จึงจะได้ความไพเราะ อย่างไรก็ตามผู้บรรจุเพลงควรสังเกตในแต่ละเรื่องแต่ละตอนจะมีสามลักษณะหรือ สามรส ตามหลักการแสดงของเนื้อเรื่อง คือ รบ รัก และโศก เรื่องใดไม่มีสามรสถือว่าไม่สมบูรณ์ หน้าที่ของผู้บรรจุเพลง ต้องมีเพลงบรรจุในบท 3 ลักษณะนั้นให้เหมาะสมพอดีกับกิริยาในบท

การบรรจุเพลงสำหรับร้องกับโขนละคร ใช้เพลงประเภทสองชั้นเป็นพื้น คือ เพลงสองชั้นธรรมดาทั่วไป และมีเพลงสำหรับโขนละครโดยเฉพาะอีกพวกหนึ่ง เพลงที่ใช้เฉพาะโขนนี้โบราณไม่มีการร้องเข้ากับวงดนตรี แต่สมัยปัจจุบันได้วิวัฒนาการปรับปรุงกันเรื่อย ๆ และนิยมเล่นเป็น ตับเรื่องจึงเอาเพลงของละครมาบรรจุบ้างเพื่อความเหมาะสมกับเนื้อเรื่อง การบรรจุเพลงร้องกับโขนที่แสดงทั่วไป ใช้เพลงน้อยแต่ต้องร้องตามลำดับ โบราณบังคับไว้เป็นแบบแผน เมื่อดนตรีขึ้นเพลงวา หากตัวแสดงเป็นตัวพระราม เมื่อจบเพลงวาต้นเสียงต้องร้องเพลงช้าปี่เป็นเพลงแรก จากนั้นเพลงที่สองจะใช้เพลงอะไรไม่บังคับ แต่จะต้องใช้เพลงให้เหมาะสมกับบทเป็นสำคัญ เมื่อจบแล้วร้องรื้อร่าย ถ้าไม่มีบทพิเศษจะใช้การพากย์และเจรจาเป็นส่วนใหญ่ การแสดงโขนจะต้องมีเพลงหน้าพาทย์ประกอบตามลักษณะของการแสดง

การบรรจุเพลงลงในบทเพื่อให้เหมาะสมดีจริง ๆ ทำได้อย่าง เพราะเพลงแต่ละประเภทใช้ได้หลายอย่าง จะให้เหมาะสมก็เพียงแค่ประมาณเอาพอ พอเหมาะพอดีตามสมควรเพราะการใช้ท่ารำมีหลายลักษณะ เช่น กิริยาโศก ก็มีมากน้อย เสียใจ ดีใจ ดังนั้นผู้บรรจุเพลงต้องเลือกใช้เพลงให้เหมาะสมถูกกาลเทศะ ทั้งทำนองเพลง สำเนียง อีกประการคนร้องต้องใส่อารมณ์ลงไปในขณะร้อง เป็นการกระตุ้นความรู้สึกให้เห็นเป็นจริง ก่อนบรรจุเพลงควรดูบทให้เข้าใจ ถ้าบทโศกของผู้ที่สูงศักดิ์ที่มีความเสียใจมากใช้เพลงโอ้ปี่หรือพญาโศก โอ้บูชากูณฑ์ บทรำพึงรำพัน จะใช้โอ้ลาวโอ้ร่าย โศกเล็กน้อยใช้เพลงบังใบ เพลงตะนาวแปลงเป็นต้น

จากการศึกษา การบรรจุเพลงในการแสดงโขน ส่วนมากจะเป็นเพลงสองชั้นเป็นพื้นฐาน ทางโบราณได้วางเพลงเป็นแบบแผนโดยเริ่มจากเพลงวา และตามด้วยเพลงสองชั้นและจบลงด้วยร่ายในการเริ่มเนื้อเรื่อง การบรรจุเพลงลงในการแสดงโขน ครูท้วมได้กล่าวว่า ทุกเรื่องทุกตอนมักจะเป็นการแสดงที่ประกอบไปด้วยบทรบ รัก และโศก ผู้บรรจุเพลงต้องมีเพลงในอารมณ์ทั้งสามนี้ไว้และเลือกใช้ให้เหมาะสมกับตัวละครและเหตุการณ์ ที่สำคัญต้องคำนึงถึงระดับเสียง สำเนียง เพื่อความไพเราะในบทต่าง ๆ ก่อนบรรจุเพลงผู้บรรจุต้องอ่านบทให้เข้าใจเสียก่อน เพื่อทราบว่า โศก ใครเป็นผู้โศก และมีความเสียใจหรือโศกมากน้อยเพียงใดจึงจะสามารถเลือกบรรจุเพลงได้เหมาะสม ผู้วิจัยสามารถนำแนวคิดในข้อนี้ใช้สอบถามผู้บรรจุเพลงในบทที่ 4

2.1.3 แนวคิดทักษะการร้องเพลง

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2552, น. 8 -10) กล่าวถึง ทักษะการร้องเพลง ไว้ว่า การร้องเพลงเป็นกิจกรรมที่คนทั่ว ๆ ไปกระทำอยู่เสมอ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในสภาพสังคมปัจจุบัน เพลงยอดนิยมหรือติดอันดับมักเป็นเพลงที่คนทั่วไปนำมาร้องเล่นกันอยู่เสมอ จึงเห็นได้ว่าการร้องเพลงเป็นทักษะทางดนตรีที่อาจกล่าวได้ว่ามีอยู่ในคนทุกคน อย่างไรก็ตามการร้องเพลงเป็นทักษะดนตรีที่ต้องได้รับการฝึกฝนเช่นเดียวกับทักษะอื่น ๆ ทางดนตรี ทั้งนี้เนื่องจากการร้องเพลงมีหลายลักษณะด้วยกัน และมีเทคนิคแตกต่างกัน ในการร้องเพลงมีมากมาย ผู้ที่มีทักษะการร้องเพลง เข้าใจหลักการ มีพื้นฐานการร้องเพลงย่อมร้องเพลงได้ไพเราะน่าฟัง การร้องเพลงเป็นทักษะที่ผู้ศึกษาดนตรีแสดงออกไม่เหมือนกับการฟัง จึงเห็นได้ว่าการร้องเพลงเป็นกิจกรรมทางดนตรีที่ให้ความสนุกสนาน และสร้างความสนใจกับผู้ศึกษาดนตรีได้เป็นอย่างดี การเรียนการสอนในระดับอนุบาล หรือระดับประถมศึกษา จึงควรมีกิจกรรมการร้องเพลงเป็นกิจกรรมแกนกลางที่สำคัญ การร้องเพลงมีหลายลักษณะ ในการเรียนการสอนดนตรีผู้เรียนควรมีโอกาสได้ร้องเพลงลักษณะต่าง ๆ เช่น การร้องเดี่ยว การร้องหมู่ การร้องประสานเสียง รวมไปถึงการร้องเพลงประกอบการแสดงด้วย

จากการศึกษา การร้องเพลงโดยสภาพสังคมในปัจจุบันนิยมการร้องเพลงกันทุกคนอย่างไรก็ตาม การร้องเพลงเป็นทักษะดนตรีที่ต้องได้รับการฝึกฝน ต้องมีเทคนิค ผู้ขับร้องต้องมีทักษะ เข้าใจหลักการจึงจะร้องเพลงออกมาได้ไพเราะน่าฟัง การร้องเพลงเป็นกิจกรรมที่ให้ความสนุกสนาน การเรียนในระดับอนุบาลและประถมควรมีการจัดให้ผู้เรียนมีโอกาสได้ร้องเพลง ในลักษณะต่าง ๆ เช่น การร้องเดี่ยว การร้องหมู่ การร้องประสานเสียงและการร้องประกอบการแสดง เป็นต้น จากการศึกษาผู้วิจัยสามารถทราบเหตุผลในการคัดเลือกนักร้องโขนพระราชทาน และทราบถึงเทคนิควิธีการของผู้ถ่ายทอด

2.1.4 แนวคิดการบูรณาการทางศิลปะ

ดำรงราชานุภาพ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา และนริศรานุวัดติวงศ์ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา (2552, น. 1 - 26) ได้กล่าวถึง การบูรณาการทางศิลปะไว้ว่า อันการร้องรำทำเพลง หมายถึง การร้องอย่างหนึ่ง รำอย่างหนึ่ง ทำปี่พาทย์อย่างหนึ่ง เข้าใจว่าสิ่งเหล่านี้เกิดขึ้นฝ่ายละแผนก แล้วนำมาติดต่อปนกันเข้าในภายหลัง รวมจัดเป็นความบันเทิงทางศิลปะ การเล่นนั้นจะดีหรือไม่ดีไม่ได้อยู่ที่คนคนเดียว อยู่ที่คนเล่นมีความสามัคคีแก่กัน ต่างคนต่างช่วยหนุนซึ่งกันและกัน โดยธรรมดาบุคคลผู้เดียวจะดีไปไม่ได้ นอกจากได้เพื่อนช่วยหนุนการร้องรำทำเพลง ข้อที่สำคัญที่สุดอยู่ที่จัดคนให้เหมาะสมกับความสามารถของตัวบุคคล

จากการศึกษาแนวคิดการบูรณาการศิลปะนั้น ต้องอาศัยความร่วมมือซึ่งกันและกัน การร้องอย่างเดียวจะขาดรสทางดนตรี การบรรเลงอย่างเดียวจะขาดรสในการรำการร้อง เพราะฉะนั้นสิ่งเหล่านี้ควรควบคู่ไปด้วยกัน เพื่อช่วยหนุนให้เป็นการร้องรำทำเพลงที่สมบูรณ์ครบองค์ประกอบ ต้องจัดคนให้เหมาะสมกับความสามารถ เป็นต้น ผู้วิจัยสามารถนำไปใช้กับบทที่ 4 เพื่อทราบเหตุผลของผู้ถ่ายทอดการขับร้องว่าใช้วิธีการใดในการคัดเลือกนักร้องและนักดนตรี

2.1.5 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

สุนทรียศาสตร์ เป็นปรัชญาสาขาหนึ่งที่มุ่งเน้นศึกษา ความงาม สุนทรียศาสตร์ มาจาก ภาษาสันกฤตว่า “สุนทรียะ” แปลว่า “งาม” สุนทรียศาสตร์ หมายถึง “วิชาที่ว่าด้วยสิ่งสวยงาม” สุนทรียะ แบ่งออกได้ตามความงามของแต่ละงาน ทั้งที่มาจากการมองเห็น ที่เรียกว่าสุนทรียภาพ การรับรู้ที่เกิดจากการฟังเรียกกันว่า สุนทรียรส มีผู้ให้ความหมายเกี่ยวกับสุนทรียศาสตร์ในด้านต่าง ๆ ไว้มากมาย ดังต่อไปนี้

2.1.5.1 ความหมาย

วิรุณ ตั้งเจริญ (2546, น. 28) ได้ให้ความหมายไว้ว่า

สุนทรียะ คือ ความงาม

สุนทรียภาพ คือ ความรู้สึกในความงาม

สุนทรียศาสตร์ คือ ศาสตร์ที่เกี่ยวกับความงาม

สุนทรียะ หรือความงาม อาจเป็นความงามของศิลปกรรม ธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ศิลปกรรม หมายความรวมถึงทัศนศิลป์ ดนตรี ศิลปะการแสดง สถาปัตยกรรม วรรณกรรม

สุนทรียภาพ หมายถึง ความรู้สึกในความงาม ภาพที่งดงามในความคิดหรือภาพของความงามในสมอง ศักยภาพของการรับรู้ความงามที่สามารถสัมผัสหรือรับรู้ความงามได้ต่างกัน ความงามที่อาจเกิดจากภาพ จากเสียง จากจินตนาการ จากตัวอักษรหรือประสาทสัมผัสอื่น ๆ

สุนทรียศาสตร์ หมายถึง ศาสตร์หรือวิชาที่เกี่ยวกับความงาม ตามแนวคิดของชาวตะวันตกแล้ว สุนทรียศาสตร์เป็นส่วนหนึ่งของปรัชญา ปรัชญาตะวันตกที่มีรากเหง้ามาจากปรัชญากรีกโบราณ ปรัชญาที่เป็นการแสวงหาหรือความรักในภูมิปัญญา ปรัชญากรีกที่มุ่งแสวงหาความดีความจริงและความงาม

จี. ศรีนิวาสัน (2534, น. 1-3) ได้กล่าวถึง สุนทรียศาสตร์ ว่าสุนทรียศาสตร์เป็นความคิดรวบยอดเรื่องความงาม ความงามคืออะไรนั้น นักศิลป์ทั้งหลายไม่ค่อยจะสนใจเท่าใดนัก พวกเขาไม่สนใจว่าความงามคืออะไร แต่พวกเขาจะทุ่มเททุกอย่างเพื่อสร้างความงามขึ้นด้วยศิลปะของตน สุนทรียศาสตร์จึงเริ่มต้นด้วยการพิจารณาเรื่องการสร้างสรรค์ศิลปะและความสนใจศิลปะ เป็นศาสตร์แห่งการหาคุณค่า

อันเป็นคุณค่าขั้นพื้นฐานของมนุษย์ 3 ประการด้วยกัน คือ ความจริง ความดี และความงามตามลำดับ

2.1.5.2 สุนทรียภาพในดนตรี

วิรุณ ตั้งเจริญ (2546, น. 73) ได้กล่าวไว้ว่า แม้ศิลปะจะมิใช่ปัจจัยหลักสำหรับการดำรงชีวิต แต่ศิลปะอาจเป็นส่วนพิเศษ ส่วนเสริมหรือส่วนเกินที่สำคัญยิ่งในชีวิต หลายคนบอกว่าศิลปะเป็นส่วนที่เติมชีวิตให้เต็ม เมื่อกล่าวถึงศิลปะซึ่งหมายถึงความประณีตงดงามย่อมหมายความรวมถึงดนตรี การแสดง วรรณกรรม และศิลปะอื่น ๆ ทั้งความงามและความไพเราะ ถ้าจะกล่าวเฉพาะดนตรี บทเพลงที่สัมพันธ์กับบทกวี และศิลปะการแสดงศิลปะแขนงต่าง ๆ มนุษย์กับการสร้างคลื่นเสียงดนตรีคงเกิดขึ้นมาพร้อมกับมนุษย์ที่เริ่มมีสำนึกเกี่ยวกับความงาม ความไพเราะ ความรื่นรมย์ มนุษย์และสัตว์ต่างก็มีเสียง ที่ใช้เพื่อการสื่อสาร เพื่อการต่อสู้ เพื่อการข่มขู่ เพื่อแสดงความเจ็บปวด เพื่อแสดง ความดีใจ และแสดงความสุข เป็นต้น นั่นคงเป็นการเริ่มต้นของบทเพลงดนตรี และการร่ายรำต่าง ๆ ทำให้เป็นการหลงใหลใฝ่ฝันของผู้คนตั้งแต่อดีตกาลจนถึงปัจจุบัน

ดนตรีไทยและวงดนตรีไทยมีวิวัฒนาการควบคู่มากับวัฒนธรรมไทย ในเรื่องของพิธีการของวัง วัด และบ้าน พิธีต่าง ๆ ของวัง วัด และบ้าน ย่อมแยกออกจากศาสนาไม่ได้ ดนตรีและศิลปะแขนงอื่น ๆ ซึ่งเป็นเรื่องของความงามและความไพเราะ เป็นเรื่องทางโลกที่บ้านนำเข้าไปปรุงแต่งให้กับศาสนา แต่การนำดนตรีไปปรุงแต่งศาสนานั้น ควรอยู่ในปริมาณและคุณภาพที่เหมาะสม เรื่องของศิลปะและเรื่องของดนตรีควรเป็นเรื่องของความประณีตงดงาม ความไพเราะ ดนตรีไทย มีวิวัฒนาการอันยาวนานเช่นเดียวกับศิลปะ ประเพณีนิยมของไทยแขนงอื่น ๆ ศิลปะและดนตรีไม่เคยหยุดนิ่ง บรรพบุรุษได้พัฒนาอยู่ตลอดเวลา ผู้คนแต่ละรุ่นแต่ละยุคสมัยล้วนพัฒนาปรับปรุงเปลี่ยนแปลงอยู่ตลอด การหยุดนิ่ง คือ การตาย ดนตรีไทยก็เช่นกัน มิใช่เพียงการแสวงหาผลประโยชน์จากอดีตเท่านั้น ดนตรีไทยต้องได้รับการพัฒนาเพื่อพิสูจน์ “ปัญญา” พิสูจน์ยุคสมัยของเราและผู้คนในวงการดนตรีไทยด้วยเช่นกัน

2.1.5.3 โขน : ศิลปะการแสดงที่สง่างาม

วิรุณ ตั้งเจริญ (2546, น. 100-103) ได้กล่าวไว้ว่า โขนเกิดขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นพัฒนาการทางด้านศิลปะการแสดงของไทย จากการแสดงหนังใหญ่ จากศิลปะป้องกันตัวการต่อสู้กันด้วยกระบี่กระบอง และจัดการแสดงในพิธีชักนาคดึกดำบรรพ์ในอดีต โขนได้มีพัฒนาการเป็นเวลานาน ไม่ว่าจะเป็นโขนกลางแปลง โขนนั่งราวหรือโขนโรงนอก โขนโรงใน โขนหน้าจอ โขนฉาก เป็นต้น ปัจจุบันโขนได้พัฒนาจนมีแบบแผนชัดเจนและค่อนข้างตายตัว ถือว่าเป็นศิลปะการแสดงชั้นสูง ศิลปะการแสดงจากวัง มีความประณีตบรรจงทั้งการแสดง เครื่องแต่งกาย บทพากย์ การพากย์ ดนตรี และฉาก การแสดงโขนจะแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ซึ่งพัฒนามาจากวรรณกรรมของอินเดีย จากการต่อสู้และวรรณะในสังคมอินเดีย เมื่อพัฒนามาเป็นวรรณคดีไทยและศิลปะการแสดงหรือโขน โขนเป็นงานศิลปกรรมที่ยอดเยี่ยมแสดงออกทั้งภาพ ลีลา เสียง ดนตรี และบทพากย์ซึ่งเป็น งานวรรณกรรมมีความประณีตบรรจง ศิลปะชั้นสูงที่มีเอกลักษณ์ไทยอันงดงาม

2.1.5.4 ศิลปะคือการแสดงออกซึ่งอารมณ์

จี. ศรีนิวาสัน (2534, น. 42-46) กล่าวไว้ว่า ศิลปะคือการแสดงอารมณ์ ถือว่าวัตถุประสงค์ของศิลปะนั้น มิใช่เพียงเพื่อเสนอความงามในทางรูปทรงของสีสันหรือเสียงต่าง ๆ หรือว่าเพียงแค่ลอกเลียนแบบของวัตถุธรรมชาติอย่างใดอย่างหนึ่งเท่านั้น แต่ความจริงแล้วศิลปะต้องการแสดงอารมณ์ภายในของมนุษย์ออกมาให้ปรากฏ ในการที่จิตรกรจะแสดงความรู้สึกหรืออารมณ์ของมนุษย์ออกมาได้อย่างสมบูรณ์ โดยอาศัยรูปทรงในทางความรู้สึก เช่น สีหรือเสียงต่าง ๆ เป็นต้น

จากการศึกษาสุนทรียศาสตร์ ซึ่งเป็นศาสตร์แห่งความงาม การแสดงออกของศิลปะการแสดงทั้งดนตรีและการขับร้อง ถือเป็นการแสดงสุนทรียะในด้านความไพเราะของเครื่องดนตรี และเสียงที่ไพเราะเพราะพริ้งของผู้ขับร้อง มนุษย์นั้นมีทางออกที่จะแสดงอารมณ์ความรู้สึกได้หลายทางไม่ว่าจะทางด้านความรู้สึก ร้องไห้ เสียใจ โกรธ โมโห ดีใจ หรือมีความสุข ย่อมมีที่ระบายความรู้สึกนั้นโดยบางครั้งแสดงออกด้วยการร้องไห้ออกมา ศิลปะก็เช่นเดียวกัน ตัวแสดงมักมีอารมณ์ความรู้สึกไปตามสถานการณ์เรื่องราว การที่จะทำให้ผู้ชมเกิดสุนทรียะคล้อยตามนั้น ผู้บรรเลงและผู้ขับร้องจะต้องเป็นผู้สร้างความรู้สึกนั้นส่งให้แก่ผู้แสดง ผู้ขับร้องต้องมีความพร้อม มีอารมณ์คล้อยตามความรู้สึกของบทกลอน หรือตามที่ผู้แสดงแสดงออกมา เช่น อารมณ์รัก โกรธ และอารมณ์เศร้า เป็นต้น ผู้ขับร้องต้องร้องให้ไพเราะ ตรงเสียงไม่เพี้ยน ถูกต้อง ชัดถ้อยชัดคำ หายใจถูกที่ เพราะจะทำให้เพลงไม่ขาดช่วง มีความแม่นยำร้องรับส่งดนตรีได้ถูกต้อง แบ่งวรรคตอน ใช้เสียงถ่ายทอดอารมณ์ ไปยังผู้แสดงและผู้ฟัง ผู้วิจัยสามารถนำไปศึกษาในด้านของหลักและวิธีการสร้างสุนทรียรสได้

2.1 ดนตรีไทย

2.2.1 วิวัฒนาการของวงดนตรี

มนตรี ตราโมท (2525, น. 4-8) กล่าวไว้ว่า ธรรมดามนุษย์เมื่อบังเกิดความดีใจย่อมแสดงออกทั้งทางกิริยาและวาจา เช่น ตบมือ กระโดดโลดเต้นและ เปล่งเสียงร้องต่าง ๆ เป็นภาษาบ้าง ไม่เป็นภาษาบ้าง มีวิวัฒนาการต่อมาตามความรู้ความคิดและสติปัญญาของมนุษย์แต่ละสมัย ยิ่งถึงสมัยบ้านเมืองเป็นแบบเป็นแผน การดนตรีของมนุษย์ก็ย่อมเจริญขึ้นตามไปด้วย โดยมีระเบียบแบบแผนและรู้จักสร้างเครื่องดนตรีให้สวยงามและมีเสียงไพเราะยิ่งขึ้น ตามประวัติศาสตร์ได้ตั้งอาณาจักรปกครองบ้านเมืองเป็นแบบแผนกันมาแล้วหลายยุคหลายสมัย และหลายอาณาจักร การดนตรีไทยในสมัยนั้น ๆ จะต้องมีระเบียบแบบแผนเป็นวงเป็นคณะและมีเครื่องดนตรี ที่บรรเลงได้ไพเราะสมตามกาลสมัย การดนตรีของไทยได้เจริญมาแล้วในอดีต แต่ก็เป็นที่น่าเสียใจที่ไม่มีหลักฐานว่าเครื่องดนตรีของไทยเราในสมัยนั้น มีรูปร่างเป็นอย่างไร และมีสิ่งใดบ้าง การดนตรี ตลอดจนเครื่องดนตรีของไทยเพิ่งจะมาปรากฏชัดเจน ดนตรีเกิดขึ้นในแต่ละสมัยดังนี้

สมัยสุโขทัยมีหลักฐานในศิลาจารึกต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น “หลักศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหงหลักที่ 1”“หนังสือเรื่องไตรภูมิพระร่วง” “ศิลาจารึกภูเขาสุมนกูฏ”“ศิลาจารึกวัดพระยืน จังหวัดลำพูน” ชื่อเครื่องดนตรีต่าง ๆ ซึ่งมีอยู่ในหลักฐานที่นำมากล่าวนี้ พิจารณาว่าเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงตามแบบแผนในสมัยสุโขทัย มีการผสมวงเลียนแบบตามลักษณะของปัญจดุริยางค์ของอินเดีย โดยเรียกกันว่า “วงปี่พาทย์เครื่องห้า”เป็นการนำเครื่องที่มีอยู่แล้วมาผสมเป็นวงขึ้น คือ ปี่ใน ฆ้องวง ตะโพน กลองทัด และ ฉิ่ง วงปี่พาทย์เครื่องห้าสมัยสุโขทัยนั้น ไม่พบคำว่า “ระนาด” จึงเข้าใจว่าปี่พาทย์เครื่องห้าสมัยสุโขทัยไม่มีระนาดมีอยู่แต่เพียง ปี่ ฆ้อง ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง เท่านั้น

สมัยอยุธยา ในเวลาที่บ้านเมืองมีความสงบสุข ประชาชนพลเมืองอยู่ดีกินดี แต่มีศึกสงครามอยู่ตลอดการดนตรีต่าง ๆ จึงมิได้เจริญก้าวหน้าไปจากสมัยสุโขทัย ยังคงใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า ที่มีเครื่องดนตรีอยู่เท่าเดิม คือ ปี่ใน ฆ้องวง ตะโพน กลองทัดลูกเดียวและฉิ่ง โดยไม่มีระนาด ไม่ว่าจะเป็นการบรรเลงประกอบ โขน ละคร หรืองานพิธีใด ๆ ใช้กันมาถึงในแผ่นดินสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ดังได้ปรากฏในจดหมายเหตุของมองซิเออร์ เดอ ลา ลูแบร์ เอกอัครราชทูตพิเศษของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ได้บันทึกไว้ก็ไม่ปรากฏว่ามีระนาดในวง และอีกหนึ่งหลักฐานที่บอกได้ว่าไม่มีระนาด คือ ภาพวงดนตรีบนลายตู้ไม้จำหลัก

เรื่องวิธูรชาดก สมัยอยุธยา ซึ่งเวลานี้อยู่ในพิพิธภัณฑสถานแห่งชาติพระนครภาพวงดนตรีภาพนี้มีแต่ฆ้องวงไม่มีระนาด วงปี่พาทย์เครื่องห้าเพิ่งจะมามีระนาดเอก ตอนปลายสมัยอยุธยา ซึ่งไทยเราคิดขึ้นเอง หรือว่าได้แบบมาจากมอญไม่ทราบแน่ชัด ถึงแม้มีระนาดเพิ่มขึ้นอีกอย่างหนึ่งยังคงเรียกว่าปี่พาทย์เครื่องห้าอยู่เช่นเดิม เพราะเห็นว่าฉิ่งเป็นเครื่องประกอบจังหวะ ในสมัยอยุธยาได้มีวงดนตรีเกิดขึ้นอีกหนึ่งวง คือ วงที่เรียกว่า “มโหรี” ภายหลังจึงเกิดวงเครื่องสายขึ้น ในสมัยอยุธยาจึงมีวงดนตรีครบ ทั้ง 3 ประเภท คือ ปี่พาทย์ มโหรี และเครื่องสาย

สมัยธนบุรี แม้จะมีศึกอยู่บ้างประปราย พวกที่ใส่ใจในศิลปะการดนตรี ยังได้รวบรวมกันเป็นวง โดยสืบต่อจากศิลปินที่อื่น ๆ เมื่อคราวสมโภชพระแก้วมรกต ปรากฏว่ามีการบรรเลงมโหรีไทยสลับกับมโหรีแขก ญวนและเขมรอยู่หลายวัน ปรากฏตามหมายรับสั่งตอนหนึ่งว่า “ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้ปี่พาทย์ไทย ปี่พาทย์รามัญ แลมโหรีไทย มโหรีแขกฝรั่ง มโหรีจีนญวน มโหรีมอญเขมร ผลัดเปลี่ยนกันสมโภชสองเดือนกับสิบสองวัน” ในสมัยธนบุรีนี้การนำดนตรีทั้งวงปี่พาทย์ วงมโหรี และเครื่องสายมาใช้ดังเดิมไม่มีสิ่งใดเปลี่ยนแปลง หรือเพิ่มเติมขึ้นจากสมัยอยุธยา

สมัยรัตนโกสินทร์ ได้มีการเพิ่มเครื่องดนตรีและมีการเกิดวงดนตรีต่าง ๆ มากมายสมัยรัตนโกสินทร์นี้ก่อตั้งโดยพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช ในสมัยนี้ได้เกิดกลองทัดขึ้น ในวงปี่พาทย์ อีก 1 ลูก กลองทัดจึงมีสองลูก รวมทั้งเพิ่มระนาดในวงมโหรีอีกหนึ่งราง ต่อมาเมื่อเข้าสู่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านนภาลัย ได้เริ่มมีการบรรเลงปี่พาทย์ประกอบเสภา จึงได้คิดเอาเปิงมางที่ใช้ในวงกลองชนะในพระราชพิธีนั้น มาติดข้าวสุกถ่วงเสียงให้ต่ำลง แล้วตีประกอบการบรรเลงดนตรีและขับร้อง ในการขับเสภา และตั้งชื่อว่า “กลองสองหน้า” ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว เกิดวงปี่พาทย์เครื่องคู่ขึ้น ได้มีการเพิ่มระนาดที่มีลักษณะคล้ายระนาดเอก ทำมาจากไม้ไผ่ ตั้งชื่อคล้ายกับระนาดเดิมว่า “ระนาดทุ้ม” คู่กับระนาดเอก และได้เพิ่มฆ้องวง ให้มีเสียงสูงกว่าของเดิม และมีลูกฆ้องมากกว่าฆ้องเดิม โดยเรียกว่า “ฆ้องวงเล็ก” และนำเอาปี่นอกของเก่ามาผสมขึ้นในวงปี่พาทย์ของเดิมรวมบรรเลงเป็นวงแล้ว เรียกว่า “ปี่พาทย์เครื่องคู่” สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระอนุชา คือ พระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ผู้ทรงประดิษฐ์เครื่องดนตรีเพิ่มในวงดนตรีเครื่องคู่ คือ “ระนาดเอกเหล็ก” ให้อยู่ริมทางด้านขวามือของระนาดเอก และ “ระนาดทุ้มเหล็ก” ให้อยู่ริมซ้ายมือของระนาดทุ้ม เรียกว่า “เพิ่มหัวท้าย” เครื่องดนตรีจึงได้รับวิวัฒนาการเป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เกิดวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ขึ้น โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นผู้ทรงปรับปรุงขึ้น เพื่อบรรเลงประกอบละครที่พระองค์ท่านได้ทรงปรับปรุงในคณะละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (หม่อมราชวงศ์หลาน กุญชร) วงปี่พาทย์วงนี้เป็นวงที่มี เสียงไพเราะนุ่มนวลไม่แกร่งกร้าว เพราะได้ทรงตัดเครื่องดนตรีที่มีเสียงดัง เสียงสูง และเสียงเล็กแหลมออก และระนาดเอกให้ตีด้วยไม้นวม และนำเอาฆ้องชัย (หรือฆ้องหุ่ย) มาตีห่าง ๆ เพิ่มเข้ามา ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นสมัยที่การดนตรีไทยเจริญขึ้นมากเพราะพระมหากษัตริย์ทรงสนพระทัย และทรงทะนุบำรุงอย่างจริงจังมีการจัดตั้งกรมมหรสพ กรมบัญชาการ กรมโขนหลวง กรมพิณพาทย์หลวง กองเครื่องสายฝรั่งหลวง และมีกรมช่างมหาดเล็กสำหรับสร้างและซ่อมสิ่งซึ่งเป็นศิลปะทั้งปวง เครื่องปี่พาทย์ประดับด้วยมุกและงา มีอักษรพระปรมาภิไธย ม.ว. ในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงสนพระทัยในการดนตรีไทยเป็นอันมาก ถึงกับตั้งวงเครื่องสายส่วนพระองค์ขึ้น โดยพระองค์ทรงสีซอด้วง สมเด็จพระบรมราชินีทรงสีซออู้ และมีเจ้านายอีกหลายพระองค์อยู่ในวงนั้น พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระปรีชาสามารถในทางดนตรีไทย ได้ทรงพระราชนิพนธ์ เพลงราตรีประดับดาว เถา เพลงเขมรลอองค์ เถา และเพลงคลื่นกระทบฝั่ง สามชั้น

ต่อมาหลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง เมื่อพุทธศักราช 2475 การดนตรีไทยค่อย ๆ เสื่อมลง จนบางสมัยแทบเอาตัวไม่รอด จนมาถึงหลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้เสร็จสิ้นไปแล้ว จึงได้เริ่มฟื้นฟูขึ้นใหม่และค่อย ๆ เจริญขึ้นมาโดยลำดับ จนถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบิตร ผู้ที่ทรงพระปรีชาสามารถทางด้านดนตรีสากล ถึงกับทรงพระราชนิพนธ์เพลงขึ้นไว้หลายเพลง แต่พระองค์ทรงสนพระทัยในการดนตรีไทยเป็นอันมาก ได้พระราชทานทุนให้พิมพ์เพลงไทยเป็นโน้ตสากลออกจำหน่าย เป็นที่นิยมของวงการดนตรีทั่วไป เวลาที่ทรงรับแขกหรือมีงานบันเทิงเป็นส่วนพระองค์มักจะโปรดเกล้าฯ ให้บรรเลงดนตรีไทยเสมอ ในสมัยรัตนโกสินทร์ ได้เกิดวงปี่พาทย์เครื่องคู่ และเครื่องใหญ่ รวมทั้งเกิดวงเครื่องสายและวงมโหรีตามลำดับ วิวัฒนาการของวงดนตรียังทำให้เกิดวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์และเกิดวงปี่พาทย์เสภาขึ้น และยังคงนำมาใช้บรรเลงสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน

2.2.2 วงปี่พาทย์ที่ใช้ประกอบการแสดงโขน

บุษกร สำโรงทอง (2542, น. 77-78) ได้กล่าวว่า วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขนมีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา ในสมัยนั้นใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า และมีวิวัฒนาการมาเป็นปี่พาทย์เครื่องคู่ เครื่องใหญ่ ตามลำดับจนถึงปัจจุบัน ดังนี้

ภาพที่ 1 วงปี่พาทย์เครื่องห้า
ที่มา: มนตรี ตราโมท (2539, น. 13)

2.2.2.1 วงปี่พาทย์เครื่องห้า มีเครื่องดนตรีที่ผสมอยู่ในวงก็คือ

1) ปี่ใน
2) ระนาดเอก (สมัยสุโขทัยและอยุธยาตอนต้นไม่มี)
3) ฆ้องวงใหญ่
4) ตะโพน
5) กลองทัด (เดิมมีลูกเดียวถึงรัชกาลที่ 1 สมัยรัตนโกสินทร์จึงมี 2 ลูก)
6) ฉิ่ง

ภาพที่ 2 วงปี่พาทย์เครื่องคู่
ที่มา: มนตรี ตราโมท (2539, น. 13)

2.2.2.2 วงปี่พาทย์เครื่องคู่ มีเครื่องดนตรีที่ผสมอยู่ในวง คือ

1) ปี่ใน
2) ปี่นอก (ภายหลังเลิกใช้)
3) ระนาดเอก
4) ระนาดทุ้ม
5) ฆ้องวงใหญ่
6) ฆ้องวงเล็ก
7) ตะโพน
8) กลองทัด
9) ฉิ่ง
10) ฉาบเล็ก
11) ฉาบใหญ่
12) กรับ
13) โหม่ง

ภาพที่ 3 วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่
ที่มา: มนตรี ตราโมท (2539, น. 14)

2.2.2.3 วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ มีเครื่องดนตรีที่ผสมอยู่ในวง คือ

1) ปี่ใน
2) ปี่นอก
3) ระนาดเอก
4) ระนาดทุ้ม
5) ระนาดเอกเหล็ก
6) ระนาดทุ้มเหล็ก
7) ฆ้องวงใหญ่
8) ฆ้องวงเล็ก
9) ตะโพน
10) กลองทัด
11) ฉิ่ง
12) ฉาบเล็ก
13) ฉาบใหญ่
14) กรับ
15) โหม่ง

2.2.2 หน้าที่และวิธีบรรเลง

มนตรี ตราโมท, คึกฤทธิ์ ปราโมช, ม.ร.ว. และมัทนี รัตนิน. (2525, น. 12) ได้กล่าวไว้ดังนี้

2.2.3.1 ปี่ใน เป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่า ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้แข็ง ทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีประเภทนำ อาจเป่าเก็บหรือเป่าคลุกเคล้าไปตามทำนองของเพลง

2.2.3.2 ปี่นอก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเป่า ใช้บรรเลงในวงปี่พาทย์ไม้แข็ง โดยเป่าโหยหวนเป็นเสียงยาวบ้าง ดำเนินทำนองแทรกแซงไปในทางเสียงสูงบ้าง

2.2.3.3 ระนาดเอก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี มีหน้าที่เป็นผู้นำวง ระนาดเอกนี้โดยปกติตีด้วยไม้แข็ง ซึ่งมีเสียงแกร่งกร้าว แต่บางโอกาสอาจจะใช้ไม้นวมตีให้มีเสียงนุ่มนวล วิธีการบรรเลง ตีพร้อมกันทั้งสองมือเป็นคู่ 8 ดำเนินทำนองเก็บถี่ ๆ บางโอกาสอาจจะตีกรอหรือรัวบ้าง

2.2.3.4 ระนาดทุ้ม เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ทำหน้าที่เป็นเครื่องดนตรีประเภทตามบรรเลงสอดแทรกหยอกล้อยั่วเย้าไปกับระนาดให้เกิดความสนุกสนาน ตีพร้อมกันทั้งสองมือบ้างตีมือละลูกสลับกันบ้าง และตีมือละหลาย ๆ ลูกบ้าง

2.2.3.5 ระนาดเอกเหล็ก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี ไม่มีหน้าที่เป็นผู้นำวง ตีพร้อมกันทั้งสองมือเป็นคู่ 8 ดำเนินทำนองถี่ ๆ บ้าง ตีกรอบ้างและรัวบ้างเช่นเดียวกับระนาดเอก ช่วยให้เสียงกระหึ่มขึ้นเท่านั้น

2.2.3.6 ระนาดทุ้มเหล็ก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี มีหน้าที่ยั่วเย้าทำนองในระยะห่าง ๆ ตีมือละลูกหรือหลาย ๆ ลูก ดำเนินทำนองห่าง ๆ

2.2.3.7 ฆ้องวงใหญ่ เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี มีหน้าที่ดำเนินทำนองซึ่งเป็นเนื้อเพลงจะเดินทำนองห่าง ๆ เป็นหลักให้แกวง

2.2.3.8 ฆ้องวงเล็ก เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี หน้าที่เป็นเครื่องดนตรีประเภทนำใช้บรรเลงเก็บคล้ายกับระนาดเอก แต่ดำเนินเก็บเป็นทางฆ้องเล็ก ตีเก็บถี่ ๆ มือละลูกบ้าง มือละหลาย ๆ ลูกบ้าง สอดแทรกไปกับทำนองในทางเสียงสูง

2.2.3.9 ตะโพน เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี มีหน้าที่กำกับจังหวะหน้าทับ ให้รู้วรรคตอนและประโยคของเพลง เป็นผู้นำกลองทัดด้วย ตีมือละหน้า โดยปกติใช้มือขวาตีหน้าใหญ่ซึ่งเรียกว่าหน้าเท่ง มือซ้ายตีหน้าเล็กซึ่งเรียกว่า หน้ามัด ให้ตีสอดสลับกัน

2.2.3.10 กลองทัด เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี มีหน้าที่ตีห่างบ้าง ถี่บ้างตามแบบแผนของเพลงแต่ละเพลง กลองทัดตัวผู้ (เสียงสูง) กลองทัดตัวเมีย (เสียงต่ำ) กลองทัดนั้นมีบทบาทหน้าที่สำคัญบรรเลงคู่กับตะโพนในวงปี่พาทย์

2.2.3.11 ฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องตี มีหน้าที่ กำกับจังหวะย่อย ให้รู้จังหวะเบาและจังหวะหนัก โดยปกติจะตีสลับกัน ให้ดังเป็นเสียง “ฉิ่ง” กับ “ฉับ” โดยตีให้สม่ำเสมอในอัตราจังหวะสามชั้น สองชั้น ชั้นเดียว หรือจังหวะพิเศษต่าง ๆ

จากการศึกษา การกำหนดหน้าที่และบทบาทการบรรเลงไว้อย่างชัดเจน จะทำให้เมื่อมีการบรรเลงเกิดขึ้น เครื่องดนตรีต่าง ๆ จะปฏิบัติหน้าที่ของตนได้อย่างถูกต้องเหมาะสม การบรรเลงเพื่อประกอบการแสดง จะแตกต่างจากการบรรเลงเพื่อการประชัน การบรรเลงประกอบการแสดงส่วนมากจะเป็นการรับส่งเท่านั้น แต่หากเป็นการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ การบรรเลงจะต้องบรรเลงให้ถูกต้องตามกระบวนเพลงที่ได้ต่อมา หากแต่บางครั้งมีการขับร้องประกอบลงในเพลงหน้าพาทย์การบรรเลงจะต้องบรรเลงตามท่วงทำนองและจังหวะที่ไปในทิศทางเดียวกับทางร้องจึงจะทำให้การบรรเลง

และการขับร้องประกอบการแสดงออกมาสมบูรณ์ การกำหนดบทบาทของเครื่องดนตรี บางครั้งหากเป็นบทโศกเศร้า หรือเป็นเพลงประเภททยอย เพื่อให้เกิดสุนทรียรสในการฟัง ผู้ควบคุมวง อาจจะใช้เป็นการบรรเลงปี่ให้เด่นออกมา เพราะหน้าที่ของการบรรเลงปี่ คือ การบรรเลงโหยหวนหากบรรเลงไปพร้อมกันหมดทั้งวง การโหยหวนก็จะทำได้ไม่มากเท่ากับปี่บรรเลงเพียงเครื่องเดียว เป็นต้น

2.2.4 จังหวะของดนตรีไทย

กรมศิลปากร (2545, น. 50–53) ให้ความหมายของจังหวะไว้ คือ การแบ่งส่วนย่อยของทำนองเพลงเป็นระยะ ๆ และต้องดำเนินไปด้วยเวลาอันสม่ำเสมอ ไม่ว่าจะเป็นนักร้องหรือนักดนตรีต้องมีความแม่นยำในเรื่องจังหวะ เพราะหัวใจของการบรรเลงและการขับร้อง คือ จังหวะ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในการร้องส่งนั้น ผู้ขับร้องจะต้องแสดงความสามารถแต่เพียงผู้เดียว ถ้าร้องจังหวะไม่ดีแล้ว อาจจะทำให้เพลงล่มได้จังหวะแบ่งออกได้ 3 ประเภท

2.2.4.1. จังหวะสามัญ คือ จังหวะทั่วไป ที่มีอยู่ในใจของนักร้องและนักดนตรี ถ้าไม่มีเครื่องประกอบจังหวะ ก็สามารถขับร้องหรือบรรเลงเพลงได้ ตัวอย่าง เช่น การร้องเพลงลาวดวงเดือนโดยลำพัง ไม่ต้องมีฉิ่งประกอบจังหวะ สามารถร้องได้ถูกหลักทำนองเพลงส่วนย่อยของบทเพลงซึ่งดำเนินไปโดยเวลาอันสม่ำเสมอ

2.2.4.2. จังหวะฉิ่ง คือ จังหวะที่ใช้ฉิ่งเป็นหลักในการตี โดยปกติจังหวะฉิ่งจะตี “ฉิ่ง...ฉับ” สลับกันไปตลอดทั้งเพลง โดยใช้ฉิ่งทีหนึ่ง ฉับทีหนึ่ง ฉิ่งเป็นจังหวะเบา ฉับเป็นจังหวะหนัก นอกจากเพลงพิเศษซึ่งตีแต่ฉิ่งเฉย ๆ หรือฉิ่ง 1 ที ฉับ 1 ทีบ้าง แต่จะตีอย่างไรก็ตามก็คงต้องดำเนินตามจังหวะทั่วไปเสมอ

2.2.4.3. จังหวะหน้าทับ คือ จังหวะการตีของเครื่องดนตรีประเภทหนังชนิดต่าง ๆ เพื่อประกอบบทเพลง และต้องใช้จังหวะหน้าทับให้เหมาะกับบทเพลง จังหวะหน้าทับมีหลายรูปแบบมีชื่อเรียกแตกต่างกันออกไป นักดนตรีต้องทราบว่าเพลงที่บรรเลงนั้นเป็นเพลงชนิดใด บรรเลงด้วยวงประเภทใด เพื่อที่จะต้องเลือกจังหวะหน้าทับให้ถูกต้องกับบทเพลงนั้น ๆ ทับเป็นเหมือนผู้กำกับอันสำคัญเป็นหัวหน้าของบทเพลงอย่างหนึ่ง วิธีตีหรือเพลงของทับนี้จึงเรียกว่า "หน้าทับ" หน้าทับมีอยู่ 3 ลักษณะ คือ หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ และจังหวะหน้าทับพิเศษ เป็นต้น

พิชิต ชัยเสรี (2559, น. 6-7) จังหวะ ในดนตรีไทยมี 2 นัย คือจังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับ

จังหวะฉิ่ง เป็นเครื่องดนตรีประเภทประกอบจังหวะ ทำด้วยโลหะมี 2 ฝา ตีประกอบกันสามารถตีให้เกิดได้ 2 เสียง คือเสียงที่ได้จากการตีเปิด (เสียงฉิ่ง) และเสียงที่ได้จากการตีปิด (เสียงฉับ) คีตกวีนำมาสร้างสรรค์ไว้หลากหลายขึ้นอยู่กับประเภทของเพลง ชนิดของเพลง โดยสรุปและจำแนกการกำกับจังหวะของฉิ่งได้ 3 ประเภท โดยใช้เกณฑ์ลักษณะการบรรเลงดังนี้

1) การตีแบบเปิด-ปิด (ฉิ่ง-ฉับ) ซึ่งสามารถจำแนกย่อยออกได้อีก 3ประเภท ดังนี้

1.1) ตีเปิด-ปิด แบบลดหลั่นกัน 3 อัตราจังหวะ มักปรากฏใช้ในเพลงเถาต่าง ๆ และแต่ละอัตราจังหวะสามารถถอดแยกใช้จากกันได้อย่างอิสระขึ้นอยู่กับการบรรเลงเป็นสำคัญ

1.2) ตีเปิด-ปิด แบบฉิ่งตัด (ฉิ่งโอ้ หรือฉิ่งโลม) เป็นการยุบรวมกันระหว่างการตีฉิ่งในอัตราจังหวะสามชั้น และอัตราจังหวะสองชั้น แล้วตัดห้องที่ 8 ออก การตีฉิ่งประเภทนี้ใช้ตีประกอบในประเภทเพลงโลม หรือเพลงโอ้ ในการแสดงโขนละคร เช่น เพลงโอ้ลาวครวญ เพลงโอ้โลม เพลงสิงโต

1.3) ตีเปิด-ปิด แบบเพลงสำเนียงจีน การตีในลักษณะเช่นนี้ใช้กับเพลงที่มีสำเนียงจีน เช่น เพลงจีนขิมใหญ่ จีนใจ๋ยอ โดยการตีเปิด 2 ครั้ง และตีปิด 1 ครั้ง ได้เสียง ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ

2) การตีแบบเปิด-เปิด (ฉิ่ง-จิ่ง) เป็นการตีกำกับจังหวะแบบตีเปิดอย่างเดียว มักใช้กับเพลงหน้าพาทย์เป็นส่วนใหญ่ ตัวอย่างเพลงที่มักใช้วิธีการบรรเลงแบบนี้ เช่น เพลงสาธุการ เพลงกลม เพลงรัว

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

4) การตีประสม เป็นการตีกำกับคละเคล้ารูปแบบต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้วตามลักษณะเพลงที่ปรากฏ เช่น ในเพลงช้าปี่

จังหวะหน้าทับ คือ กระบวนการที่นำเอา Sound Effect หรือผลที่ได้จากการบรรเลง คือ เสียงกลองมาร้อยเรียงสร้างสรรค์เป็นกระบวนการต่าง ๆ เพื่อใช้ประกอบในการบรรเลงดนตรี แต่ละกระบวนการนั้นเรียกว่า หน้าทับ ซึ่งเป็นลักษณะของการบรรเลงเครื่องหนัง เช่น กลองแขก ตะโพน โทนรำมะนา

หน้าทับที่ถูกนำมาใช้ประจำ และอาจถือว่าเป็นหน้าทับสำคัญ ที่ผู้เรียนดนตรีไทยต้องรู้และสามารถปฏิบัติได้ คือ หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ พ้นจากนี้ก็จะเป็นหน้าทับพิเศษต่าง ๆ เฉพาะเพลง เฉพาะสำเนียงไป เช่น หน้าทับม้าย่อง, สมิงทอง, ขึ้นม้า, หน้าทับภาษาต่าง ๆ

จากข้อมูลทางเอกสาร ตำรา ที่กล่าวถึงเรื่องของจังหวะ จะเห็นได้ว่า “จังหวะ” มีความสำคัญสำหรับศิลปะด้านการขับร้อง ด้านดนตรี และด้านนาฏศิลป์ เพราะจังหวะเป็นเครื่องกำหนดความช้าเร็วและความสั้นยาวของทำนองเพลง เพื่อความถูกต้อง ครบถ้วนทั้งทำนองเพลงบรรเลงและขับร้อง รวมทั้งลีลาท่ารำของผู้แสดง จังหวะเพลงไทย มี 3 ประเภท คือ 1.จังหวะสามัญ เป็นจังหวะที่ตีด้วยมือหรืออยู่ในใจ 2. จังหวะฉิ่ง คือ การนำเครื่องจังหวะประเภทฉิ่งเข้ามาเป็นตัวบังคับจังหวะ ให้ผู้บรรเลงบรรเลงไปตามจังหวะนั้น ๆ เช่น จังหวะสามชั้น จะสังเกตได้ว่าฉิ่งจะตีห่างกันมาก จังหวะสองชั้นจังหวะฉิ่งจะตีปานกลางไม่ช้าไม่เร็วมาก และจังหวะชั้นเดียวจะตีฉิ่งเร็ว เป็นต้น แต่จังหวะฉิ่งก็จะแบ่งได้ตามลักษณะของเพลงต่าง ๆ เช่นเพลงที่ตีด้วยฉิ่งอย่างเดียว หรือเพลงที่ตีด้วยฉับอย่างเดียว รวมถึงเพลงที่เป็นจังหวะพิเศษ เป็นการยุบรวมกันระหว่างการตีฉิ่งในอัตราจังหวะสามชั้น และอัตราจังหวะสองชั้น แล้วตัดห้องที่ 8 ออก ใช้ตีประกอบในประเภทเพลงโลมหรือเพลงโอ้ รวมถึงการตีเพลงเย้ย เป็นต้น 3.จังหวะหน้าทับ ซึ่งเป็นจังหวะที่มีกลองต่าง ๆ เข้ามาเป็นตัวกำหนด เช่น กลองแขก กลองสองหน้า กลองทัด และตะโพน เป็นต้น หน้าทับต่าง ๆ จะแตกต่างกันไป เช่น หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ หน้าทับตะโพน และหน้าทับอื่น ๆ การบรรเลงและการขับร้องต้องมี 3 จังหวะนี้ อยู่รวมกันจึงจะออกมาเป็นทำนองเพลงที่สมบูรณ์

2.2.5 เพลงที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดง

สงัด ภูเขาทอง (2532, น. 212-218) กล่าวถึง เพลงที่ใช้ประกอบการแสดง ว่าเป็นเพลงที่นักดนตรีกำหนดขึ้นเพื่อใช้บรรเลงแทนกิริยา หรือพฤติกรรม การเคลื่อนไหว หรือการแสดงออกของสิ่งใด ๆ ไม่ว่าจะมีชีวิตหรือไม่มีชีวิต ทั้ง คน สัตว์ สิ่งของ ไม่ว่าจะเป็นของจริงหรือของสมมุติก็ตาม เพลงที่ใช้แทนการเคลื่อนไหวสิ่งเหล่านี้เรียกว่า เพลงประกอบกิริยา ทั้งสิ้น การพูดของมนุษย์ในขณะที่พูดมักแสดงพฤติกรรมให้คนฟังเข้าใจผ่านมือ ใบหน้า ตา ลำตัว รวมไปถึงข้อเท้า บางทีไม่รู้สึกตัวว่าขณะพูดนั้นได้แสดงอาการอะไรออกมาบ้าง อาจจะติดมาจากภาษาใบ้ในสมัยที่มนุษย์ยังไม่รู้จักพูด จึงใช้การสื่อภาษาด้วยตาและใช้การเคลื่อนไหวของร่างกายเป็นการสื่อความหมายแทน

เมื่อภาษาถูกปรับปรุงให้แสดงออกเป็นภาษาศิลปะ เช่น ภาษาทางดนตรีคือทำนองเพลงต่าง ๆ ส่วนท่าทางคือนาฏศิลป์ เมื่อถูกปรับปรุงให้วิจิตรพิสดารขึ้น จนกลายเป็นศิลปะที่ไม่มีขอบเขต สุดแต่จะตกลงกันว่าภาษาใดหรือสำเนียงใด ควรใช้กับท่าทางหรือกิริยาอะไร เพลงประกอบกิริยาดั้งเดิมนั้น

เกี่ยวข้องกับท่าทางในด้านนาฏศิลป์โดยตรง ต่อมาได้นำเพลงไปใช้กับสิ่งสมมุติจนกลายเป็นของลึกลับแฝงไปด้วยความศักดิ์สิทธิ์ เพลงประกอบกิริยาที่ใช้กับการแสดงโขนละคร หรือเพลงหน้าพาทย์ หมายถึง เพลงที่ใช้ในลีลาของเครื่องดนตรีโดยเฉพาะทำนองและจังหวะจำกัดอยู่ในแบบแผนที่กำหนดไว้หรือเพลงที่ใช้บรรเลงสำหรับประกอบกิริยาการเคลื่อนไหวต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็น คน สัตว์หรือวัตถุ ธรรมชาติใด ๆ ก็ตาม เพลงที่ใช้ประกอบกิริยาเหล่านี้ ถือว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ทั้งสิ้น เพลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ นั้น เชื่อว่าส่วนใหญ่มีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา บางหน้าพาทย์ได้นำไปใช้กับโขน เช่น หน้าพาทย์ เพลงตระ เพลงเสมอ เพลงลา และเพลงบาทสกุณี และองค์พระพิราพ ผู้รำต้องรำไปตามตัวเพลง ยึดเพลงเป็นหลัก ซึ่งแสดงได้ว่าเพลงมาก่อนแล้วแสดงท่ารำทีหลัง เพลงหน้าพาทย์ยังแบ่งตามฐานันดร ตัวละครได้ถูกกำหนดฐานะขึ้นเหมือนกับคนปัจจุบัน เช่น มีคนชั้นสูง ชั้นต่ำ สามัญชน เจ้านาย ขุนนาง พระราชา เทพเจ้า สงฆ์ เป็นต้น

บุษกร สำโรงทอง (2542, น. 81-90) เพลงประกอบการแสดงโขน สามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ประเภทใหญ่ คือ

1) เพลงที่ใช้ดนตรีล้วน ๆ แบ่งออกได้เป็น 2 อย่าง คือ
   1.1) เพลงโหมโรง
   1.2) เพลงหน้าพาทย์ (เมื่อนำมาใช้ประกอบกิริยาในการแสดง บางครั้งจึงมีเนื้อร้องเข้ามาประกอบเพลงหน้าพาทย์)
2) เพลงสำหรับขับร้อง แบ่งออกได้เป็น 2 อย่าง คือ
   2.1) ร้องล้วน ๆ เช่น เพลงร่าย
   2.2) ร้องประกอบดนตรี

2.3 การขับร้องเพลงไทย

2.3.1 ความหมายของการขับร้อง

ขับ หมายถึง การเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนอง โดยขึ้นอยู่กับบทร้องเป็นสำคัญและมีจังหวะไม่แน่นอน ทำนองตกแต่งบ้างเพียงเล็กน้อย ส่วนเสียงสูงต่ำอนุโลมไปกับเสียงแต่ละถ้อยคำนั้น ๆ ไม่กำหนดกฎเกณฑ์ว่าจะสั้นยาวเพียงไร ส่วนจังหวะมีไม่แน่นอน เช่น การขับเสภา การขับซอ การแหล่ เป็นต้น

ร้อง หมายถึง การเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนองและจังหวะ การดำเนินเสียงสูงต่ำ จะมีเนื้อร้องหรือไม่ก็ได้ ถ้อยคำต้องน้อมเข้าหาทำนอง ยึดถือทำนองเป็นสำคัญ และมีจังหวะซึ่งกำหนดไว้แน่นอน ข้อแตกต่างระหว่างขับกับร้อง ที่เห็นได้ชัดเจน มีอยู่ 2 ประการ คือ

1) การขับ ยึดถือบทร้องเป็นสำคัญ แต่ร้องยึดถือทำนองเป็นสำคัญ
2) การขับ มีจังหวะไม่แน่นอน แต่ร้องมีจังหวะที่กำหนดไว้แน่นอน

การขับร้อง เป็นศิลปะพิเศษอย่างหนึ่ง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง การขับร้องเพลงไทย ทั้งนี้การขับร้องเพลงไทยนั้น มีกลวิธีลวดลายมากเหลือเกิน ครูอาจารย์แต่ละท่านย่อมมีกลวิธีแตกต่างกันไป อันกลวิธีนี้เหมือนดาบสองคม มีทั้งคุณและโทษถ้าผู้ใช้มีจิตเป็นกุศลรู้กาลเทศะ มีความรู้เป็นหลัก ฉลาดก็ย่อมใช้ให้เกิดประโยชน์ในทางที่ดีได้ การเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนองจะมีเนื้อร้องหรือไม่มีเนื้อร้องได้ยึดถือการดำเนินทำนองเป็นสำคัญ และมีการกำหนดจังหวะไว้เป็นที่แน่นอนตลอดจนดนตรีสามารถดำเนินทำนองได้อย่างสมบูรณ์ ผู้วิจัยสามารถรวบรวมเป็นองค์ความรู้ได้ (เรณู โกศินานนท์, 2516, น. 12; มนตรี ตราโมท, 2531, น. 2-21; และท้วม ประสิทธิกุล, 2529, น. 131-138)

2.3.2 ประเภทของการขับร้องเพลงไทย

คณพล จันทร์หอม (2539, น.57-61) ได้แบ่งประเภทการขับร้องออกเป็น 3 ประเภท คือ

2.3.2.1 การขับร้องอิสระ หรือการขับร้องโดยลำพัง คือ ขับร้องทั่วไปตามลำพัง โดยไม่มีดนตรีร่วมบรรเลง อาจจะมีเครื่องกำกับจังหวะ ไม่บังคับเรื่องเสียงว่าจะต้องตรงกับเสียงของทำนองเพลงจริง ๆ เพราะจะได้ร้องโดยใช้ระดับเสียงที่ตนร้องสบายแต่การร้องประเภทนี้สิ่งที่พึงระวัง คือ จังหวะ ทำนองระดับเสียง ความถูกต้องชัดเจนในการออกเสียงคำ การแบ่งพยางค์ในประโยคของบทร้องให้ถูกต้องการขับร้องประเภทนี้ถือได้ว่าเป็นการขับร้องที่ง่ายที่สุด นอกจากนี้การขับร้องอิสระยังหมายถึงการขับร้องคนเดียวซึ่งเรียกว่าการขับร้องเดี่ยว และการขับร้องร่วมกับหลายคน ซึ่งเรียกว่าการขับร้องหมู่ การขับร้องเดี่ยวถือได้ว่าเป็นการแสดงความสามารถเฉพาะตัว สามารถใส่กลเม็ดลงในการขับร้องให้เกิดความไพเราะมากขึ้น อีกทั้งสามารถตั้งระดับเสียงให้ร้องได้อย่างสบาย แต่การขับร้องหมู่มีข้อควรคำนึงอยู่ประการ 1 ว่า การตั้งระดับเสียงเพลงที่จะใช้ขับร้องนั้นจะต้องตั้งในระดับเสียงที่ทุกคนสามารถขับร้องได้อย่างสบาย เช่น การขับร้องหมู่ซึ่งมีทั้งหญิงและชาย ควรจะตั้งระดับเสียงที่ทุกคน ในกลุ่มสามารถขับร้องได้สบายไม่สูงหรือต่ำจนเกินไป

2.3.2.2 การขับร้องร่วมกับดนตรี หรือการขับร้องประกอบดนตรี คือ การขับร้องที่มีเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหรือวงดนตรีเข้ามาร่วมบรรเลง การขับร้องประเภทนี้ต้องคำนึงถึงระดับเสียงเป็นสำคัญ เนื่องจากเพลงไทยเป็นเพลงที่บังคับระดับเสียงผิดกับเพลงสากล ซึ่งจะเปลี่ยนบันไดเสียงของนักร้อง ฉะนั้นนักร้องเพลงไทยจะต้องรู้จักการหลบเสียงหรือหักเสียง เพื่อทำให้เพลงที่ขับร้องออกมาเกิดความกลมกลืนกันอย่างไพเราะ ถ้าใช้เสียงไปตามบันไดเสียงที่แท้จริงเสียงอาจจะสูงหรือต่ำกว่าระดับเสียงที่นักร้องจะสามารถร้องได้

การหลบเสียงหรือการหักเสียงนั้นมีข้อควรระวัง คือจะต้องหลบเสียงหรือหักเสียงเมื่อหมดประโยชน์ของเพลง ไม่ควรหลบเสียงหรือหักเสียงกลางประโยคของเพลง ทำให้ขาดความไพเราะและความกลมกลืนของบทเพลง ผู้ขับร้องจะต้องร้องประกบเสียง คือการทำให้คำทุกคำหรือเสียงทุกเสียงที่เปล่งออกมามีความละเมียดละไมและชัดเจน ใส่อารมณ์เข้าไปกับบทเพลงต้องรักษาจังหวะให้มั่นคง เพราะการร้องเพลงประเภทนี้ จะมีจังหวะหน้าทับตรวจสอบความถูกต้องตลอดเวลาการขับร้องร่วมกับดนตรียังสามารถแยกออกได้อีก 5 รูปแบบคือ

1) การร้องส่งหรือร้องรับ หมายถึง ผู้ขับร้องร้องเพลงขึ้นก่อนเมื่อจบท่อนแล้วดนตรีจะรับด้วยทำนองอย่างเดียวกัน การร้องประเภทนี้จะแสดงความสามารถของนักร้อง อย่างเด่นชัดเพราะไม่มีเครื่องดนตรีดำเนินทำนองบรรเลงไปพร้อมกับการร้อง หากนักร้องไม่แม่นเพลง อาจร้องไม่ถูกจังหวะหรือผิดเสียงไป นอกจากที่กล่าวมาแล้วการขับร้องประเภทนี้ยังพิสูจน์กำลังเสียงของนักร้องด้วยว่าเมื่อดนตรีรับแล้วเสียงจะเพี้ยนไปหรือไม่

2) การร้องคลอ หมายถึง การที่ผู้ขับร้องร้องไปพร้อมกับการบรรเลงดนตรีประเภทดำเนินทำนองหรือวงดนตรี โดยที่ดนตรีบรรเลงเป็นแบบทางร้อง เช่น ซอสามสาย สีคลอไปพร้อมกับนักร้องขณะขับร้องในวงมโหรีเพลงที่นิยมใช้ดนตรีบรรเลงคลอไปกับการร้องได้แก่ เพลงเกร็ดและเพลงสองชั้นทั่ว ๆ ไป

3) การร้องเคล้า หมายถึง การที่ผู้ขับร้องร้องไปพร้อมกับการบรรเลงดนตรีนักร้องจะร้องไปตามทางของนักร้อง นักดนตรีก็จะบรรเลงดำเนินทำนองไปตามทางบรรเลงโดยยึดถือเนื้อเพลงจังหวะและเสียงที่ตกจังหวะ (ลูกตก) เพลงที่ร้องกับเพลงที่บรรเลงอยู่นั้นเป็นเพลงและเสียง

เดียวกัน เช่น การร้องเพลงทะแย 2 ชั้น ในตับพรหมมาสตร์ที่มีบทขับร้องว่า “ช้างเอยช้างนิมิตเหมือนไม่ผิดช้างมัฆวาน” นักร้องร้องไปตามทางร้อง นักดนตรีบรรเลงไปตามทางดนตรี ซึ่งทั้งการขับร้องและการบรรเลง ต่างเป็นเพลงทะแยเช่นเดียวกัน จบพร้อมกัน

4) การร้องลำลอง หมายถึง การที่ผู้ขับร้องร้องไปพร้อมกับการบรรเลงดนตรี แต่วิธีการขับร้องและการบรรเลงเป็นไปโดยอิสระ ไม่จำเป็นต้องเพลงเดียวกัน เสียงที่ตกจังหวะไม่จำเป็นต้องเสียงเดียวกัน ในบางครั้งอาจไม่ยึดถือจังหวะของกันและกันก็ได้ สิ่งที่จะต้องยึดถือในการร้องแบบลำลอง คือ เสียงที่บรรเลงกับเสียงที่ขับร้องจะต้องอยู่ในบันไดเสียงเดียวกัน ซึ่งเสียงของทั้งสองฝ่ายจะสัมพันธ์กลมกลืนกันไป เช่น การร้องเพลงเห่เชิดฉิ่ง เป็นต้น

5) การร้องประสานเสียง หมายถึง การขับร้องหรือการบรรเลงคนละทางในเพลงเดียวกันและพร้อม ๆ กัน อาจเป็นเครื่องดนตรีกับเครื่องดนตรี ขับร้องกับขับร้อง หรือดนตรีกับการขับร้องก็ได้ เมื่อเสียงแยกกันไปคนละทาง จึงอาจตกจังหวะคนละเสียงหรือในบางครั้งอาจตกจังหวะเป็นเสียงเดียวกัน ซึ่งเป็นหลักการประสานเสียงของดนตรีสากล เช่น การร้องเพลงช้าประสมเสียงระฆังในละครดึกดำบรรพ์ เรื่องอิเหนา พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นต้น

2.3.2.3 การขับร้องร่วมกับการแสดง คือ การขับร้องและบรรเลงดนตรีร่วมกับการแสดง ความสนใจของผู้ชมอยู่ที่การแสดง นักร้องจะต้องมีความรู้ความชำนาญในการร้อง รวมทั้งแบ่งถ้อยคำของบทร้องที่เกี่ยวเนื่องกับการแสดงได้เป็นอย่างดี และต้องมีความแม่นยำในทำนองเพลงต่าง ๆ มีปฏิภาณไหวพริบ ทั้งยังต้องใส่อารมณ์เข้าไปในบทเพลง เพื่อให้ได้เข้าถึงรสของการแสดงนั้น ๆ ด้วยการขับร้องประเภทนี้จึงร้องยากที่สุด

จากการศึกษาพบว่า ในการขับร้องเพลงไทย นั้นแบ่งได้ 3 ประเภท คือ 1. ร้องอิสระ หมายถึง การขับร้องคนเดียว ไม่มีเครื่องดนตรี ไม่มีเครื่องจังหวะ ไม่บังคับเสียง 2. การขับร้องร่วมกับดนตรี หมายถึง การขับร้องร่วมกับวงดนตรี มีจังหวะมาเป็นตัวบังคับ อีกทั้งยังแบ่งออกเป็นการร้องส่งหรือ ร้องรับ การร้องคลอ การร้องเคล้า การร้องลำลอง การร้องประสานเสียง 3. การขับร้องร่วมกับการแสดง หมายถึง วงดนตรีและผู้ขับร้อง บรรเลงและขับร้องให้กับผู้แสดง โดยต้องร้องและบรรเลงไปตามอารมณ์และบทบาทของผู้แสดง

2.3.3 หลักในการขับร้องเพลงไทย

เจริญใจ สุนทรวาทิน (2530, น. 150-164) ได้กล่าวถึงหลักสำคัญในการขับร้องเพลงไทยไว้ ดังนี้

2.3.3.1 เสียง ผู้ขับร้องต้องรู้จักใช้เสียงให้พอดีกับคุณภาพเสียงของตน ใช้กำลังเสียงเต็มที่เรียนรู้ถึงหลักและวิธีการเปล่งเสียง ต้องมีการบังคับเสียงให้ผ่านออกมาอย่างถูกทิศทาง

2.3.3.2 คำร้อง ต้องร้องให้ได้ความหมายชัดเจนและถูกความหมายของบทร้อง

2.3.3.3 การเอื้อน ผู้ขับร้องต้องสนใจเป็นพิเศษ คือ เสียงที่ใช้ในการเอื้อนมีหลายอย่าง เช่น เออ เฮ้อ อือ เงอ เงย เออะ เอิง การครั่นเสียงหรือการกระทบเสียง และการแบ่งสัดส่วนความสั้นยาวและหนักเบาของการเอื้อนแต่ละคำ และต้องศึกษาเกี่ยวกับหลักและวิธีการเอื้อน

2.3.3.4 จังหวะผู้ขับร้องต้องมีจังหวะดี

2.3.3.5 การหายใจถูกตำแหน่ง จะทำให้การขับร้องนุ่มนวล ไม่ขาดเป็นห้วง ๆ ควรกำหนดตายตัวต้องมีที่หายใจ ซ่อนรอยต่ำให้สนิท การหายใจที่ถูกนั้นมีผลทำให้การขับร้องนุ่มนวล

2.3.3.6 การสร้างอารมณ์ เช่น การเน้นคำ การเน้นเอื้อน การเว้น การลักจังหวะการเปล่งเสียงแท้และเสียงอาศัย การประคองเสียง การผ่อนเสียง

2.3.3.7 เสียง เป็นสิ่งสำคัญในการขับร้อง การขับร้องจะไพเราะได้นั้นมาจากเสียงของผู้ขับร้องประกอบกับความสามารถในการเปล่งเสียงออกมาอย่างมีคุณภาพจนเกิดสุนทรียรส

จากการศึกษาพบว่า การในการขับร้องเพลงไทย นอกจากผู้ขับร้องต้องมีเสียงที่ดีแล้ว ต้องมีความเข้าใจ ในเรื่องของ เสียง คำร้อง การเอื้อน จังหวะ การหายใจ และการสร้างอารมณ์ จึงจะสามารถร้องเพลงต่าง ๆ ได้ออกมาได้ดีทุกบทบาท และสามารถสร้างสุนทรียรสให้แก่ผู้ฟังคล้อยตามได้อีกด้วย นักร้องจึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องใส่ใจในเรื่องหลักต่าง ๆ ของการขับร้อง

2.3.4 เทคนิคที่ใช้กับการขับร้อง

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา (2544, น. 341 - 355) กล่าวถึง วิธีการขับร้องเพลงไทยตามเกณฑ์มาตรฐานสาขาวิชาและวิชาชีพดนตรีไทย พื้นฐานการขับร้องเพลงไทย คือ การเอื้อนเดินทำนองสลับกับการร้องถ้อยคำ องค์ประกอบของวิธีการขับร้อง ได้แก่ ถ้อยคำ การเปล่งเสียง การหายใจ ความแม่นยำจังหวะ

2.3.4.1 ถ้อยคำ หมายถึง ผู้ขับร้องจะต้องร้องให้ถูกต้องและชัดเจนตามบทประพันธ์ แบ่งถ้อยคำในแต่ละตอนได้ถูกต้องกับวิธีการขับร้องการอ่านฉันทลักษณ์รวมทั้งคำควบกล้ำ ร, ล ตามลำดับ คือ อ่านหรือท่องบทร้องตามเกณฑ์ได้ถูกต้องตามวรรคตอนของการประพันธ์ แต่คำควบกล้ำอาจยังออกเสียงได้ไม่สมบูรณ์การอ่านแบ่งวรรคตอนของการประพันธ์รวมทั้งคำควบกล้ำและถูกต้องตามจังหวะของเพลง อ่านทำนองเสนาะตามลักษณะของโคลงฉันท์กาพย์และกลอนถูกต้อง ขับร้องโดยประดิษฐ์ถ้อยคำโดยใช้เสียงได้อย่างเหมาะสมและประณีตด้วยการเน้นเสียงประคบเสียงและกล่อมเสียง

2.3.4.2 การเปล่งเสียง หมายถึง การออกเสียงจากลำคอ ทรวงอก ท้องและนาสิกได้ถูกต้อง เต็มเสียงอย่างสม่ำเสมอและรักษาระดับเสียงได้คงที่ซึ่งหมายถึงเสียงไม่สูงหรือต่ำกว่าระดับเสียงดนตรีที่ต้องการ คือ เปล่งเสียงไล่ระดับเสียงขึ้นลงตามมาตรฐานระดับเสียงดนตรีไทยโดยไม่เพี้ยน เปล่งเสียงได้ยาวหนึ่งช่วงของจังหวะฉิ่งฉับในอัตราสองชั้น และหายใจระหว่างการเปลี่ยนแต่ละระดับเสียงภายหลังจังหวะฉับ การไล่ระดับเสียงขึ้นลงหนึ่งช่วงเสียงตามมาตรฐานระดับเสียงดนตรีไทยโดยไม่หายใจ และเปล่งเสียงได้ยาวหนึ่งช่องของจังหวะฉิ่ง-ฉับ ในอัตราสามชั้นและไม่หายใจระหว่างการเปลี่ยนแต่ละระดับเสียงภายหลังจังหวะฉับ การเปล่งเสียงยาวต้องตึงเสียง เปล่งเสียงได้ตรงตามเสียงเครื่องดนตรี การเปล่งเสียงเออจากต่ำไปหาสูงในลักษณะดังนี้ จากทรวงอก (เสียงระดับต่ำ) จากลำคอ (เสียงระดับกลาง) เสียงนาสิก (เสียงระดับสูง) การเอื้อนตามทำนองของเพลงได้ชัดเจน โดยไม่เอื้อนเสียงเป็นช่วง ๆ การทำเสียงครั่นการกระทบเสียงการหลบเสียงจากเสียงสูงลงมาหาต่ำหรือจากต่ำขึ้นไปหาสูงได้เหมาะสมได้ตามหลักของการขับร้องเพลงไทย การออกเสียงแต่อาจไม่สมบูรณ์ ได้แก่

- กลิ้งเสียง
- กลึงเสียง
- เกลือกเสียง
- กลืนเสียง
- ขึ้นและลงเสียงจากเสียงแท้(ขยักขย่อน)
- เสียงครวญ
- ม้วนเสียง
- โยกเสียง
- โยนเสียง
- รวบเสียง
- เสียงร่อนผิวลม
- ลักจังหวะย้อยจังหวะ

- คร่อม (คร่อมจังหวะโดยเจตนา)
- ควงเสียง (ควงสูงควงต่ำ)
- ช้อนเสียง
- ปั้นเสียง
- เสียงปริบ
- เสียงโปรย
- ผ่านเสียง
- ผันเสียง ผ่อนเสียง
- เลื่อนไหล (ขึ้น/ลง)
- เสียงสะดุด
- เสียงหนัก-เสียงเบา
- หางเสียง
- เหินเสียง
- โหนเสียง
- เสียงลอย
- เสียงอาศัย (เสียงผี)

2.3.4.3 การหายใจ หมายถึง การหายใจได้ถูกที่ถูกต้อง ตามวรรคตอนของการเอื้อนทำนองและคำร้องโดยไม่ขัดกับลีลาของเพลง หลักการและวิธีการหายใจ (สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา, 2544, น. 341-355) กล่าวไว้ว่า

1) ต้องพยายามหายใจเข้าให้ลึกเต็มที่โดยหายใจเข้าทางจมูกอย่างไม่เกิดเสียงและเป็นไปตามธรรมชาติ

2) การผ่อนลมค่อยๆ ผ่อนลมให้ออกจากปากขณะที่ขับร้องนั้นต้องใช้ประสบการณ์และความชำนาญเฉพาะตัวผู้ขับร้องสามารถผ่อนลมออกจากปอดได้นานจึงจะร้องได้วรรคยาว ในแต่ละช่วงการหายใจ

3) การหายใจถูกวรรคตอนของทำนองและเนื้อเพลงเนื่องจากการขับร้องเพลงไทยการดำเนินทำนองอยู่ที่การเอื้อน ดังนั้นในการเอื้อนที่ไพเราะเหมาะสมผู้ร้องจะต้องหายใจให้ถูกที่ซึ่งส่วนใหญ่ช่วงการหายใจเข้าจะอยู่หลังจังหวะฉับ

4) การลักหายใจ หมายถึง การหายใจสั้น ๆ แทรกระหว่างการเอื้อนที่ยาว ๆ โดยผู้ฟังไม่อาจสังเกตได้ เพื่อให้ลมหายใจเพิ่มขึ้นซึ่งทำให้การขับร้องไม่สะดุดและไม่ขาดหางเสียงหรือไพเราะขึ้นและได้ความรู้สึกของอารมณ์เพลงมากขึ้น

2.3.4.4 ความแม่นยำจังหวะ หมายถึง ความถูกต้องตามจังหวะสามัญและจังหวะฉิ่ง ทั้งอัตราจังหวะ 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียว

2.3.5 หลักการใช้เสียงพิสดาร

ท้วม ประสิทธิกุล (2535, น. 136) ได้อธิบายเทคนิคการออกเสียงหรือเสียงพิเศษไว้ ดังนี้

1) เสียงครั่น ใช้สอดแทรกระหว่างเสียงที่ว่างมาก ๆ ถ้าว่างหรือห่างเพียงเล็กน้อยจึงใช้วิธีสะดุดแล้วแต่ความเหมาะสม

2) เสียงกลืน ใช้ในการลงเสียงต่ำ เมื่อต้องการใช้เสียงต่ำก็กลืนลงคอ

3) เสียงเกลือก เป็นการทอดเสียงยาวให้เลื่อนไหลไปแล้วเน้นเสียงจากต่ำไปหาสูงขึ้นเรื่อย ๆ โดยไม่ขยับสายคอเลย เสียงเกลือกนี้ จัดอยู่ในจำพวกเสียงเพลงมอญ จะนำมาใช้ในเพลงไทยได้บ้าง การทำเสียงเกลือกนี้ เพื่อเสียงเลื่อนไหลจากต่ำค่อยๆ สู่เสียงสูงนั้นจะไม่เปลี่ยนคอเลย

4) เสียงกลอก มีวิธีทำหลายวิธี และทำได้หลายอย่าง แล้วแต่กรณีที่จะทำนั้น ๆ อาการที่เกิดจากการทำเสียงที่คอให้คล่อง กลับไปกลับมาเหมือนลักษณะของละลอกคลื่นที่ซัดฝั่ง

5) เสียงปริบ ใช้สอดแทรกอยู่ระหว่างช่องน้อย ๆ เสียงเบากว่าครั่น คือ ใช้แต่เพียงผิวของเสียงเท่านั้นเพื่อช่วยให้เกิดความไหวพลิ้ว อ่อนหวาน เรียกเสียงนี้ว่า ร่อนผิวลม

6) เสียงโปรย ใช้ในระหว่างการขับร้องและการบรรเลงดนตรี คือ การรับส่งซึ่งกันและกัน เมื่อร้องจวนจะหมดท่อนก็โปรยให้ดนตรีรับ และเมื่อดนตรีรับจบท่อนแล้วก็จะโปรยให้ร้องรับช่วงต่อไป เป็นต้น

7) เสียงโหย คือ ลักษณะของการทำเสียงให้อ่อนโยน โหยเศร้า และต้องเน้นน้ำหนักของเสียงผสมถ้อยคำในไปทางเศร้า

8) เสียงหวน คือ ลักษณะของการทำเสียงให้หวนอ่อน ปฏิบัติเช่นเดียวกันกับเสียงโหย

จากการศึกษา เทคนิคที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทย และเสียงพิสดารถือเป็นเทคนิคที่ใช้กับการขับร้องเพลงไทยทั้งสิ้น ผู้ขับร้องจะต้องใช้เสียงให้พอดีกับคุณภาพเสียงของตน คำร้องชัดถ้อยชัดคำ มีจังหวะที่ดี เอื้อนและหายใจถูกต้อง การสร้างอารมณ์และเสียงต้องดีด้วย หากเราร้องประกอบการแสดงต้องรู้ว่าผู้แสดงอยู่ในอารมณ์อะไร ควรร้องให้เข้ากับอารมณ์ผู้แสดงโดยการถ่ายทอดผ่านเสียง ถ้อยคำ ผู้ขับร้องต้องร้องให้ถูกต้องและชัดเจน คำควบกล้ำ ร, ล ให้ชัดเจน ประดิษฐ์ถ้อยคำและเลือกใช้เสียงและเทคนิคให้เหมาะสม เสียงพิเศษเหล่านี้มักเกิดขึ้นกับบทที่เป็นอารมณ์โศก เศร้าเสียใจ หรือในอารมณ์รักที่ใช้เกี้ยวพาราสี ผู้ขับร้องต้องรู้จักเลือกใช้เทคนิคให้เหมาะสม ควรประคบเสียง กล่อมเสียงและการเปล่งเสียงให้เป็นด้วย เอื้อนตามทำนองของเพลง การใช้ เสียงปริบ เสียงโปรย เสียงโหย เสียงหวน เสียงครั่น เสียงกลอก เสียงกลืน เสียงเกลือก หรือแม้กระทั้งการหลบเสียง การหายใจ ต้องหายใจถูกต้องตามวรรคตอน เอื้อนตามทำนองและคำร้องโดยไม่ขัดกับลีลาของเพลง รู้จักการผ่อนเสียงและมีความแม่นยำจังหวะ จึงจะขับร้องเพลงต่าง ๆ ออกมาได้ไพเราะหน้าฟังและเข้ากับอารมณ์เพลง

2.3.6 การขับร้องประกอบการแสดง

สุพัชรินทร์ วัฒนพันธุ์ (2553, น. 2-6) ได้กล่าวไว้ว่า การบรรจุเพลงในการแสดงนาฏศิลป์ไทยแบ่งตามลักษณะการแสดงได้ดังนี้

2.3.6.1 เพลงประกอบการแสดงโขนและละครใน

เพลงสำหรับประกอบการแสดงโขนและละครในใช้เพลงประเภทเดียวกัน เนื่องจากโขน และละครเป็นการแสดงที่มุ่งหมายความงดงามของศิลปะการร่ายรำความไพเราะของเพลงร้องเพลงบรรเลง และรักษาไว้ซึ่งขนบประเพณีโดยเคร่งครัด การดำเนินเรื่องจะดำเนินไปอย่างช้า ๆ การดำเนินทำนองลีลา และจังหวะของเพลงร้องเพลงบรรเลงสัมพันธ์สอดคล้องกับการแสดง เพลงร้องที่แสดงออกเป็นเอกลักษณ์ใช้ร้องเฉพาะสำหรับประกอบการแสดงโขนและละครใน เช่น เพลงช้าปี่ ร่ายใน โอ้ปี่ใน โอ้ชาตรีใน โอ้โลมใน ชมดงใน เพลงชุดระบำสี่บท (เพลงพระทอง เบ้าหลุด สระบุหร่ง บะหลิ่ม) เพลงเอกบท เพลงช้าลูกคู่ ชมโฉม ลงสรงโทน ลงสรงสุหร่าย โทนรถ โทนม้า โทนช้าง ซึ่งเพลงที่กล่าวมานี้โบราณาจารย์ทางด้านคีตดุริยางคศิลป และนาฏศิลป์ได้ปฏิบัติสืบเนื่องกันมาในการแสดงโขนและละครในได้ถือเป็นแบบแผนที่ปฏิบัติสืบต่อกันมาจนถึงปัจจุบัน

2.3.6.2 เพลงประกอบการแสดงละครนอก

การแสดงละครนอกมีจุดมุ่งหมายในการดำเนินเรื่องราวรวดเร็วสนุกสนานและตลกขบขัน เพลงร้องและเพลงบรรเลงประกอบการแสดง สมควรใช้เพลงที่มีทำนองลีลา จังหวะกระฉับและเร็วไม่ยืดยาด เพลงที่มีลักษณะใช้เฉพาะการแสดงละครนอก คือเพลงที่มีคำว่า “นอก” ต่อท้ายชื่อเพลง เช่น เพลงช้าปี่นอก ร่ายนอก โอ้ปี่นอก ปีนตลิ่งนอก ชมดงนอก สระบุหร่งนอก โอ้โลมนอก เป็นต้น การเลือกเพลงต่าง ๆ นอกจากเพลงบังคับที่มีชื่อต่อท้ายว่านอกมาบรรจุแล้ว การปฏิบัติตามประเพณีของ

การบรรจุเพลงให้ร้องแล้ว ถ้าเพลงใดเป็นเพลงที่มีทำนองสามท่อน ผู้บรรจุควรร้องเพียงสองท่อนเท่านั้น ไม่ร้องท่อนสาม เช่น เพลงสารถี เพลงต้นเพลงยาว และเพลงอาถรรพ์ เป็นต้น การที่ไม่ร้องท่อนสามในการแสดงละครนอกนั้น เพราะโดยส่วนใหญ่ทำนองเพลงท่อนสามยาวกว่าท่อนหนึ่งและท่อนสอง จึงไม่นิยมร้อง เนื่องจากจะทำให้การรำยืดยาวออกไป

2.3.6.3 เพลงประกอบการแสดงละครพันทาง

ละครพันทางเป็นละครที่แสดงบนเวที ซึ่งมีทางเปลี่ยนตามเนื้อเรื่อง มีม่านหน้าเวทีปิดเปิด และเป็นละครแบบผสม ท่ารำอาจผสมด้วยท่าทางของสามัญชน หรือผสมท่ารำของชาติต่าง ๆ เช่น จีน ลาว มอญ พม่า เขมร ฯลฯ เพลงร้องและเพลงดนตรีผสมสำเนียงตามภาษาต่าง ๆ เช่นเดียวกันเพลงร้องและเพลงบรรเลงส่วนใหญ่ จะใช้เพลงที่มีสำเนียงทำนองไปตามภาษาต่าง ๆ ของเรื่องที่แสดง เช่น การแสดงละครพันทางเรื่องราชาธิราช ซึ่งเป็นเรื่องเกี่ยวกับชนชาติมอญและพม่า เพลงที่ใช้ประกอบการแสดงจะเป็นเพลงที่มีสำเนียงมอญ พม่า หรือการแสดงละครเรื่องพระลอ เพลงที่ใช้ในการแสดงจะเป็นเพลงสำเนียงลาว เป็นต้น

2.3.6.4 เพลงประกอบการแสดงละครเสภา

ละครเสภาเป็นละครที่เกิดร่วมสมัยกับละครดึกดำบรรพ์และละครพันทางในรัชกาลที่ 5 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ละครเสภาได้พัฒนามาจากการแสดงเสภารำ รูปแบบการแสดงมีลักษณะเหมือนกันกับละครนอกคือดำเนินเรื่องรวดเร็ว เพลงที่ใช้ในการแสดงเป็นเพลงประเภทเดียวกับละครนอก ส่วนที่เป็นลักษณะเฉพาะของละครเสภา คือ การขับเสภา ละครเสภาได้นำทำนองขับเสภามาใช้สำหรับขับดำเนินเรื่อง การขับเสภาถือเป็นหัวใจสำคัญของการแสดงละครเสภาโดยก่อนการแสดงจะต้องขับเสภาไหว้ครูเป็นบทนำ หลังจากนั้นจึงเข้าสู่เนื้อเรื่องที่แสดง นอกจากการขับเสภาดำเนินเรื่องแล้ว บทสำคัญ ๆ ซึ่งเป็นการแสดงออกถึงอารมณ์ของตัวละคร คือบทโกรธเครียดแค้น บทรักครุ่นคิดคำนึง นิยมใช้ทำนองขับเสภาขับประกอบการแสดง

2.3.6.5 เพลงประกอบการแสดงละครชาตรี

การแสดงละครชาตรีในภาคกลาง ได้นำเอาการแสดงละครนอกมาผสมเรียกว่า ละครชาตรีเข้าเครื่องหรือละครชาตรีทรงเครื่อง ทำให้เกิดเพลงร้องขึ้นใหม่หลายเพลง เช่น เพลงร่ายชาตรีเป็นเพลงสำหรับร้องดำเนินเรื่อง หรือบทที่ต้องการความรวดเร็ว เพลงนี้ขยายแปลงมาจากเพลงกรับที่ใช้ร้องไหว้ครูการแสดงโนราห์ทางภาคใต้ และยังมีเพลงร่ายชาตรี อีกสองเพลง คือ เพลงหนึ่งมีทำนองตลกและเพลงหนึ่งมีทำนองเป็นอารมณ์โศก เมื่อปี พ.ศ. 2498 กรมศิลปากรได้ปรับปรุงละครเรื่องมโนห์รานำออกแสดงให้ประชาชนชม ณ โรงละครศิลปากร นายมนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยในขณะนั้นเพลงร่ายชาตรี ทั้งสามทำนองมาบรรจุสำหรับใช้ร้องในละครเรื่องนี้ และได้ใส่หมายเลขลงในชื่อเพลงแต่ละทำนองเพื่อให้ผู้ที่ร้องเพลงรู้ว่าต้องการให้ร้องร่ายชาตรีทำนองใดในบทนั้น ๆ คือ ร่ายชาตรี สำหรับดำเนินเรื่องเรียก ร่ายชาตรี ส่วนเพลงร่ายชาตรีที่มีเชิงตลกเรียกว่า ร่ายชาตรี 2 ร่ายชาตรีที่เป็นอารมณ์โศก เรียกว่า ร่ายชาตรี 3

นอกจากเพลงร่ายชาตรีแล้ว ยังมีเพลงร้องที่เกิดขึ้นในวงการละครชาตรีอีกหลายเพลง เช่น เพลงลิงโลดชาตรี เพลงทยอยดง เพลงชาตรีบางช้าง เพลงชาตรีกรับ เพลงชาตรีโทน เป็นต้น เพลงชาตรีและชาตรีโทนนี้พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระนราธิปประพันธ์พงศ์ ทรงเป็นผู้คิดทำนองขึ้นเพลงสำหรับร้องประกอบการแสดงละครชาตรีที่กล่าวมานี้ จึงเป็นเพลงที่มีลักษณะพิเศษใช้เฉพาะการแสดงละครชาตรีหรือบางครั้งอาจนำเพลงบางเพลงไปบรรจุใช้กับบทละครที่ไม่ใช่ละครชาตรี แต่เป็นบทที่ต้องการเพลงเหล่านี้

สามารถนำไปใช้ได้ตามความเหมาะสมของสำนวน ทำนอง และสำเนียงของเพลงตามบทนั้น ๆ

2.3.6.6 เพลงประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์

ละครดึกดำบรรพ์เป็นละครที่เกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ได้ทรงคิดประดิษฐ์ขึ้นใหม่ เลียนแบบการแสดงละครอุปรากร (opera) ของต่างประเทศ ทรงคิดทำบทและเพลงขึ้นใหม่ เป็นการเฉพาะจัดแสดง ณ โรงละครดึกดำบรรพ์ ที่เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ สร้างขึ้นและแสดงละครชนิดนี้เป็นรอบปฐมฤกษ์ คำว่า “ดึกดำบรรพ์” จึงกลายเป็นชื่อเรียกละครแบบนี้ว่า “ละครดึกดำบรรพ์” ตามชื่อของโรงละคร

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงคิดจัดรูปแบบของเพลงร้องประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์โดยเฉพาะ เพลงร้องละครชนิดนี้มีความหลากหลายแตกต่างจากการแสดงละครอื่น ๆ ดังนี้ เพลงร้องละครดึกดำบรรพ์ มีลักษณะพิเศษที่เรียกว่า ร้องแบบดึกดำบรรพ์ คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงปรับปรุงทำนองทางร้องขึ้นใหม่ เช่น เมื่อตัวละครจะต้องแสดงอารมณ์โกรธ ร้องเพลงที่มีลีลาเร็วมาก การร้องเพลงร่ายยังเร็วไม่พอ ทรงหัดทำนองเป็นร่ายด้นหรือร่ายรุด และถ้าเป็นเพลงที่ต้องเอื้อนมากไป ทรงดัดแปลงทางร้องใหม่ไม่ให้ยืดยาด ดังนั้น ทางร้องของละครดึกดำบรรพ์จึงแปลกแตกต่างจากการร้องตามธรรมดาทั่ว ๆ ไปทรงปรับปรุงให้มีการร้องประสานเสียง ซึ่งเป็นของแปลกใหม่ในวงการคีตดุริยางค์ของไทยโดยมีการร้องประสานเสียงเพลงเวสสุกรรมในเรื่องสังข์ศิลป์ชัย และเพลงช้าผสม ที่ทรงแต่งขึ้นใหม่ในเรื่องอิเหนา นอกจากนี้ทรงนำทำนองการอ่านฉันท์ ร่าย ทำนองพาทย์ เสภา ทำนองสวดมนต์สรภัญญะ ฯลฯ มาร้องประกอบในละครด้วย (กรมศิลปากร, 2506, น. 28)

2.3.6.7 เพลงประกอบการแสดงหุ่นกระบอก

การแสดงหุ่นในพระนคร เกิดขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2436 โดย ม.ร.ว.เถาะ พยัฆเสนา เป็นผู้ริเริ่มคิดสร้างขึ้น เพลงร้องและบรรเลงประกอบการแสดงหุ่นกระบอกจะเริ่มต้นโดยปี่พาทย์บรรเลงด้วยเพลงโหมโรงเย็นไปจนจบ เมื่อได้เวลาแสดงปี่พาทย์จะบรรเลงเพลงวา ผู้ชายเชิดหุ่นตัวนายโรงออกมาร้องเพลงช้าปี่นอก และเพลงปีนตลิ่งนอกไหว้ครู ต่อจากนั้นปี่พาทย์จึงทำเพลงรัวสามลา เมื่อจบแล้วซออู้จะสีประลองเสียง ส่วนมากเป็นเพลงจีนมีฉิ่ง กลองต๊อก และแต๋วเป็นเครื่องประกอบจังหวะ การสีซออู้ สีนำด้วยทำนองเพลงจีน พร้อมกับมีเครื่องดนตรีของจีนเข้าประกอบจังหวะอยู่ในตอนไหว้ครูนั้นเป็นการบอกให้รู้ถึงประวัติความเป็นมาของหุ่นกระบอก ที่ได้เปลี่ยนแปลงมาจากหุ่นจีน เมื่อซออู้สีไปจนจบกระบวนเพลงแล้ว ปี่พาทย์จึงบรรเลงเพลงเสมอเพื่อเริ่มการแสดงเข้าเรื่องต่อไป วิธีการแสดงคล้ายกับการแสดงละครนอก เพลงร้องที่ใช้ในการดำเนินเรื่อง ใช้เพลงทำนองหุ่นกระบอก มีเพลงร่ายนอกปนอยู่บ้าง เพลงทำนองหุ่นกระบอกแต่เดิมเรียกกันว่า “เพลงสังขารา” ซึ่งเพลงสังขารานี้ ถือว่าเป็นสัญลักษณ์อย่างหนึ่งที่แสดงให้รู้ว่าเป็นเพลงร้องสำหรับการแสดงหุ่นกระบอก

2.4 โขน

2.4.1 ประวัติความเป็นมาของโขน

ธนิต อยู่โพธิ์ (2539, น. 46) ได้อธิบายไว้ว่า “คนไทยมีการเล่นที่แสดงบนเวที 3 อย่าง คือ การเล่นที่เค้าเรียกว่า โขน ละคร และระบำ โขนได้แก่การเต้นท่าเข้ากับเสียงซอและเครื่องดนตรีอื่น ๆ สวมหน้ากากและถืออาวุธราวกับว่าจะรบราฆ่าฟันกันมากกว่าเต้น คนเต้นทุก ๆ คน แม้จะเต้นผาดโผน

และออกท่าทางอย่างมากมาย ยังเต้นเรื่อยไปไม่มีพูดเลย หน้ากากที่สวมส่วนมากน่าเกลียดและแลเห็นเป็นรูปสัตว์น่าสะพรึงกลัว หรือเป็นจำพวกภูตผีปีศาจ”

โขนในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชนั้น ได้เจริญก้าวหน้าขึ้นเป็นศิลปะแห่งการแสดงบนเวที คือ ปลูกโรงให้เล่น ในครั้งก่อนโน้นคงจะเรียกกันแต่เพียงว่า “โขน” และเมื่อมีโขนเล่นบนโรงแล้วนั้น ในบางโอกาสน่าจะยังมีผู้นิยมให้มีการเล่นโขนกลางสนามกันอยู่อีกบ้าง เป็นบางครั้งบางคราวด้วยอย่างที่เรียกว่า “โขนกลางแปลง” ในกาลต่อมา แต่เมื่อนิยมดัดแปลงการเล่นโขนด้วยวิธีการต่าง ๆ เกิดขึ้น มีคำเรียกเป็นที่หมายรู้แยกประเภทของโขนออกไปอีกว่า (1) โขนกลางแปลง (2) โขนโรงนอกหรือโขนนั่งราว (3) โขนหน้าจอ (4) โขนโรงใน (5) โขนฉาก และ (6) โขนชักรอก

2.4.1.1 โขนกลางแปลง เป็นการแสดงโขนบนพื้นสนามไม่มีเวทีแสดงเหมาะกับการแสดงที่ใช้บริเวณกว้าง ๆ โขนกลางแปลงนี้ เมื่อ พ.ศ. 2339 ในรัชกาลที่ 1 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ได้จัดให้เล่นครั้งหนึ่ง ในงานฉลองพระอัฐิสมเด็จพระปฐมบรมชนกาธิราช เล่นตอนทศกัณฐ์ยกทัพ กับสิบขุนสิบรถ โขนวังหลวงเป็นทัพพระรามยกไปแต่ทางพระบรมมหาราชวัง โขนวังหน้าเป็นทัพทศกัณฐ์ยกออกจากพระราชวังบวร ฯ มาเล่นรบกันในท้องสนามหน้าพลับพลา บรรยายเรื่องด้วยการพากย์เจรจา ไม่มีการขับร้องแบบเดียวกับโขนนั่งราว มีความแตกต่างกันแต่เล่นกลางสนามแบบการแสดงชักนาคดึกดำบรรพ์ในครั้งโบราณ ที่ใช้สนามเป็นเวที ผู้ชมสามารถดูได้รอบสนามใช้ธรรมชาติเป็นฉากแต่อาศัยการตกแต่งบ้างเล็กน้อย นิยมหยิบตอนยกทัพจับศึกออกรบมาแสดง เพื่อให้เหมาะสมกับพื้นที่แสดงที่กว้างขวางมีตัวโขนฝ่ายละมาก ๆ ทั้งทัพยักษ์และทัพวานร มีกระบวนท่ารำตรวจพลยกรบ ท่ารบและกระบวนการรบที่น่าตื่นเต้น เร้าใจ โดยเฉพาะท่ารบที่เรียกว่า ขึ้นลอย รวมถึงท่ารำที่เลียนแบบธรรมชาติต่าง ๆ ทำให้เป็นที่น่าสนใจของผู้ชม ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขนสมัยกรุงศรีอยุธยาใช้วงปี่พาทย์เครื่องห้า คือ ปี่ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ ตะโพน กลองทัด และฉิ่ง เมื่อการแสดงโขนกลางแปลงใช้บริเวณกว้างและเนื้อเรื่องหนักไปในทางรบทัพจับศึก จึงใช้วงดนตรีปี่พาทย์ตั้งสองวงอยู่ทางซ้ายและขวาของสนามแบ่งภาระหน้าที่กันบรรเลง (ธนิต อยู่โพธิ์, 2539, น. 48-49; มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2555, น. 84-87; และวิมลศรี อุปรมัย 2555, น. 187-190)

2.4.1.2 โขนนั่งราวหรือโขนโรงนอก เป็นชื่อเรียกการแสดงโขนประเภทหนึ่งซึ่งเป็นวิธียกโขนกลางแปลงมาไว้ในเวที เมื่อโขนได้รับความนิยมมากขึ้นจึงมีผู้คิดสร้างเวทีสำหรับใช้แสดงโขน เรียกว่า “โขนโรง” ตัวโรงปลูกเป็นเวทียกพื้นมีลักษณะยาวแบบสี่เหลี่ยมผืนผ้ามีหลังคากันแดดกันฝน ระหว่างที่พักผู้แสดงกับเวทีมีฉากรูปภูเขากั้นสองข้าง เจาะช่องทำพื้นประตูทางเดินเข้าออกของตัวโขน ส่วนบนโรงโขนไม่มีเตียงสำหรับตัวโขนนั่ง แต่จะมีไม้กระบอกวางพาดตามส่วนยาวของโรงจากขอบประตูด้านหน้าไปจรดอีกด้านหนึ่งโดยห่างฉากประมาณหนึ่งวา (2เมตร) ไว้สำหรับตัวนายโรงหรือตัวเอกนางรำเดิมไม่มีการขับร้องมีแต่พาทย์และเจรจาปี่พาทย์บรรเลงแต่เพลงหน้าพาทย์ เช่น กราวใน กราวนอก คุกพาทย์และตระนิมิตร เป็นต้น ตามปกติใช้ปี่พาทย์ 2 วง หนึ่งวงตั้งหัวโรง หนึ่งวง ตั้งท้ายโรงหรือตั้งทางซ้ายของโรงวงหนึ่ง ทางขวาของโรงวงหนึ่ง จึงเรียกปี่พาทย์ 2 วงนี้ว่า วงหัว วงท้าย หรือวงซ้าย วงขวา (ธนิต อยู่โพธิ์, 2539, น. 50-51; มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2555, น. 87-90; วิมลศรี อุปรมัย, 2555, น. 187-190)

2.4.1.3 โขนหน้าจอ คือโขนที่เล่นตรงหน้าจอ ซึ่งแต่เดิมเขาขึงไว้สำหรับเล่นหนังใหญ่ ใช้ผ้าขาวโปร่งมาเย็บติดกันเป็นรูปสี่เหลี่ยม ส่วนริมทั้งสีด้านใช้ผ้าดิบเนื้อหนาเย็บติดเป็นขอบ ต่อจากริมผ้าดิบใช้ผ้าสีแดงกับน้ำเงินเย็บเป็นกรอบนอกอีกชั้นหนึ่ง ต่อมาภายหลังเมื่อทำเป็น “จอแขวะ” คือเจาะที่ผ้าดิบทั้งสองข้างจอทำเป็นประตูเข้าออก แล้วทำเป็นรูปซุ้มประตู เช่น ด้านขวาของคนดูว่า

เป็นรูปปราสาทราชวัง สมมุติเป็นกรุงลงกาของทศกัณฐ์ ด้านซ้ายวาดเป็นรูปภาพพลับพลาของพระราม ด้านบนของจอวาดรูปเมขลา รามสูร พระอาทิตย์ และพระจันทร์ เป็นต้น ลดวงปี่พาทย์บรรเลงลงเหลือวงเดียว ตั้งอยู่หน้าโรงหันไปทางผู้แสดง เพื่อสะดวกในการบอกหน้าพาทย์ หรือบอกปี่พาทย์บรรเลงรับอย่างหนังใหญ่ มีคำพากย์ คำเจรจา เพลงหน้าพาทย์ ดนตรีบังจอของหนังไปหมดเรียกโขนที่เล่นหน้าจอหนังอย่างนี้ว่า “โขนหน้าจอ” ปัจจุบันนี้ได้มีการปรับปรุงวงดนตรีไว้หลังจอ เพื่อให้คนดูเห็นความงดงามในการรำ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2539, น. 51-53; มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2555, น. 90-92; วิมลศรี อุปรมัย, 2555, น. 187-190)

2.4.1.4 โขนโรงใน หรือโขนหลวงเป็นการแสดงในราชสำนักมาแต่เดิม มีบทพากย์และเจรจาอย่างโขน มีต้นเสียงและลูกคู่ร้องอย่างละครใน โขนโรงในสืบทอดมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยาตอนปลาย มีการแสดงต่อมาทั้งในสมัยกรุงธนบุรี จนถึงสมัยรัตนโกสินทร์ ตั้งแต่สมัยที่นิยมนำเอาเรื่องรามเกียรติ์ไปแต่งขึ้นเป็นบทละครใน เช่น บทละครเรื่องรามเกียรติ์ พระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรี พระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 1 และพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 เป็นต้น ในสมัยรัชกาลที่ 4 นี้เอง เครื่องดนตรีสำหรับการแสดงโขนได้รับการวิวัฒนาการเพิ่มขึ้น จากวงดนตรีประเภทเครื่องห้าเป็นวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ และในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีการรื้อฟื้นโขนหลวง ปรากฏว่าครูโขนหลวงที่เป็นผู้ชายต่างมีอายุมาก เหลือแต่ครูละครในที่เชี่ยวชาญการแสดงละครในเรื่องรามเกียรติ์ การฝึกโขนหลวงขึ้นมาใหม่ซึ่งรับเอาศิลปะการแสดงละครในมาใช้เสียเป็นส่วนใหญ่ โขนและละครจึงมีความใกล้ชิดกันมากยิ่งขึ้น การแสดงมีทั้งออกท่ารำเต้นและพากย์ เจรจาตามแบบโขน และนำเพลงขับร้อง เพลงประกอบกิริยาอาการของละครในมาผสมเข้าด้วยกัน เป็นการปรับปรุงให้โขนในราชสำนักได้รับการทำนุบำรุงและปรับปรุงบทบาทท่าทางตลอดจน เพลงขับร้องและดนตรีให้ประณีตงดงามขึ้นในราชสำนักได้ช่วยปรับปรุงขัดเกลาและประพันธ์บทพากย์ บทเจรจา ให้ไพเราะสละสลวยขึ้นโขนจึงไม่ได้จำกัดอยู่เฉพาะแต่การพากย์ - เจรจาและหน้าพาทย์เท่านั้น แต่มีการสอดแทรกบทร้องทำนองเพลงรำอย่างละครในเข้าไปในการแสดงด้วยท่ารำของโขนจึงมีความประณีต เช่นเดียวกับละครในรวมไปถึงการเปลี่ยนแปลงตัวพระ ตัวนางหรือเทวดาให้เปิดหน้าโขนออกแล้วผัดหน้าอย่างหุ่นพร้อมสวมชฎามงกุฎแทน มีการแทรกบทตลกเข้าไปในการแสดง ปัจจุบันเราจะเห็นว่าการแสดงโขนแต่ละครั้ง จะมีศิลปะการแสดงเป็นแบบโขนโรงในเป็นส่วนใหญ่ การวางเครื่องดนตรีทั้งสองวงในการแสดงโขนโรงในยังคงวางทั้งซ้ายขวาเหมือนเดิมแต่ได้ยกพื้นของเวทีสำหรับบรรเลงเครื่องดนตรีให้ได้ระดับกับเวทีแสดง นอกจากมีฉากและม่านตกแต่งเหมือนละครในแล้วยังมีตั่งเตียงเป็นที่นั่งของตัวแสดงและมีบทร้องเหมือนละครในด้วย (ธนิต อยู่โพธิ์, 2539, น. 53-55; มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2555, น. 92-98; วิมลศรี อุปรมัย, 2555, น.187-190)

2.4.1.5 โขนฉาก เกิดขึ้นเมื่อราวรัชกาลที่ 5 โดยมีผู้คิดสร้างฉากประกอบการแสดงโขนบนเวทีขึ้นคล้ายกับละครดึกดำบรรพ์ และพูดแรกเริ่มดำริทำนั้นคือสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ วิธีเล่นวิธีแสดงแบ่งฉากเล่นแบบเดียวกับละครดึกดำบรรพ์ แต่วิธีแสดงเป็นแบบโขนโรงในมีการขับร้อง มีกระบวนรำ มีท่าเต้น มีเพลงหน้าพาทย์ตามแบบละครในหรือโขนโรงใน การประดิษฐ์สร้างฉากขึ้นประกอบได้เข้ากับเหตุการณ์และสถานที่ ซึ่งสมมติไว้ในท้องเรื่องด้วยเหตุนี้จึงเรียกศิลปะการแสดงโขนชนิดนี้ว่า “โขนฉาก” การออกแบบและสร้างฉากประกอบการแสดงนั้น ทรงผสานแนวคิดด้านศิลปะตะวันตกกับศิลปะไทยได้อย่างกลมกลืน ทำให้บนเวทีมีมิติทางการแสดงเสมือนจริงตามธรรมชาติ ต่อมามีการสร้างโรงละครเกิดขึ้นมากมักปลูกสร้างตามวังเจ้านายและผู้มีบรรดาศักดิ์ซึ่งมีคณะละครเป็นของตนเอง โรงละครที่มีชื่อเสียงมากคือโรงละครดึกดำบรรพ์ของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์

โรงละครนี้ทำเป็นเวทียกพื้นมีม่านปิดเปิด เมื่อเปิดม่านมองเข้าไปจะเห็นลึกเข้าไปดูมีมิติสมจริงมากขึ้น เมื่อมีความนิยมในการสร้างฉากประกอบการแสดงโขนฉาก ให้เข้ากับเหตุการณ์และสถานที่ในท้องเรื่องมากขึ้นแล้ว โขนได้นำวิธีการเล่นแบบแบ่งเป็นตอน (องก์) แต่ละตอนจะมีฉากเดียวหรือ หลายฉบับก็ได้ ส่วนดนตรีปี่พาทย์ และวิธีการแสดงยังคงใช้วิธีการบรรเลงเหมือนโขนโรงในอยู่เช่นเดิม (ธนิต อยู่โพธิ์, 2539, น. 55-56; มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2555, น. 98-102; วิมลศรี อุปรมัย, 2555, น. 187-190)

2.4.1.6 โขนชักรอก ในพระราชพงศาวดารเมื่อครั้งรัชกาลที่ 1 บันทึกไว้ว่า “การมหรสพสมโภชพระบรมอัฐิสมเด็จพระชนกาธิบดี มีการแสดงโขนชักรองโรงใหญ่ ทั้งโขนวังหลวงและวังหน้า นอกจากนี้ในอดีตฝั่งตะวันตกของพระบรมมหาราชวังริมถนนข้างประตูวิเศษไชยศรี มีโรงละครแบบถาวรใช้เล่นทั้งโขนและละคร รวมทั้งโขนชักรองด้วย แสดงว่าโขนชักรอกอาจเกิดขึ้น หรือมีมาแต่เดิมก่อนครั้งรัชกาลที่ 1 โขนชักรอกจึงเป็นมหรสพประเพณีอย่างหนึ่งที่มีมาอย่างต่อเนื่อง เช่น ในปี พ.ศ. 2344 มีโขนชักรอกในงานฉลองวัดเชตุพน” โขนชักรอกเป็นการแสดงที่จำเป็นต้องใช้อุปกรณ์ หรือเทคนิคทางการแสดงค่อนข้างสูง หากเป็นการแสดงในเวทีมาตรฐาน เช่น โรงละครแบบถาวรการชักรอกตัวโขนไม่ยุ่งยาก เพราะการสร้างสลิง สำหรับชักรอกตัวโขนจะมีความแข็งแรง ปลอดภัยและสวยงามกว่าเวทีละครชั่วคราว โขนชักรอกนิยมจับตอนที่มีตัวโขนแสดงอิทธิฤทธิ์เหาะเหินเดินอากาศได้ การชักรอกให้ตัวโขนขึ้นไปลอยอยู่บนอากาศระหว่างแสดงทำให้น่าตื่นเต้น ชวนติดตามเป็นภาพเสมือนจริง เช่น ชุดนางลอย ฉากหนุมานตอนจับนางเบญกาย และอีกหลาย ๆ ตอน โดยเฉพาะตอนศึกพรหมมาสตร์ หรือที่นิยมเรียกว่าคอช้างเอราวัณ ต้องใช้ผู้แสดงและอุปกรณ์ประกอบการแสดงมากมาย อย่างไรก็ตามแม้โขนชักรอกจะสามารถสร้างความเร้าใจให้แก่ผู้ชมได้เพียงใด แต่ก็มีข้อจำกัดด้านทรัพยากร เช่น เวที จำนวนผู้แสดงในการแสดงจึงไม่ค่อยปรากฏให้เห็นในงานต่าง ๆ บ่อยนัก (มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2555, น. 103-109)

จากการศึกษาประวัติการแสดงโขนหรือวิวัฒนาการโขน การแสดงโขนได้วิวัฒนาการมาโดยลำดับ โขนที่เล่นกันในสมัยกรุงศรีอยุธยาคงแตกต่างจากโขนที่เล่นกันในสมัยกรุงธนบุรีและกรุงรัตนโกสินทร์ แม้ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นี้เอง โขนที่นิยมเล่นกันในครั้งรัชกาลที่ 1 ยังคงแตกต่างไปจากโขนที่นิยมเล่นกันในรัชกาลที่ 2 และโขนในรัชกาลที่ 2 ย่อมแตกต่างจากโขนที่โปรดเกล้าฯ ให้เล่นในรัชกาลที่ 6 เป็นหลักสำคัญอันเป็นเครื่องสำแดงให้รู้ว่า การแสดงอย่างนี้เป็นโขนมีอยู่มิได้สูญหายไป ทั้งนี้น่าจะเห็นได้ว่าเป็นวิวัฒนาการหรือเป็นความเจริญก้าวหน้าของศิลปะประเภทนี้โดยแท้

2.4.2 การขับร้องและดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขน

2.4.2.1 การขับร้อง

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช (2555, น. 116 -117) ได้กล่าวไว้ว่า เมื่อโขนรับเอาเพลงขับร้องแบบละครในเข้ามาผสมในการแสดงจนเกิดเป็นโขนโรงในดังที่เห็นกันทุกวันนี้ นักร้องโขนจึงเป็นผู้ที่มีบทบาทในการแสดงโขนไม่น้อยไปกว่าคนพากย์ เจรจา เพลงแต่ละเพลงที่บรรจุอยู่ในบทประกอบการแสดงล้วนแต่สะท้อนอารมณ์ความรู้สึกของตัวโขนทั้งสิ้น แต่ละเพลงมีการกำหนดหลักเกณฑ์การใช้ไว้เป็นแบบแผน นักร้องจึงต้องใส่ความรู้สึกเข้าไปในเพลงที่ตนร้อง ให้สอดคล้องกับอารมณ์ของตัวโขน ทั้งยังต้องรักษาระดับเสียงและจังหวะให้ตรงตามการบรรเลงดนตรีด้วย การปฏิบัติ เช่น ที่ว่านี้ ต้องทำเป็นนิสัย ทำให้จนเป็นปกติจึงจะเป็นนักร้องที่ดี นักร้องโขนจะมีทั้งผู้หญิงและผู้ชายสลับกันร้อง แต่ส่วนใหญ่แล้วมักจะเป็นนักร้องผู้หญิงมากกว่า อาจเป็นเพราะสืบทอดแบบแผนการขับร้องมาจากเพลงละครใน ข้อสังเกตนักร้องหญิงจะแบ่งเป็นสองพวก คือ ต้นเสียงคนหนึ่ง ทำหน้าที่ร้องขึ้นต้นบทของกลอนวรรคแรกทุกวรรค ส่วนลูก

คู่จะทำหน้าที่ร้องวรรคที่สองตลอดทุกวรรค เช่นกัน นอกจากนี้ อาจมีบางเพลงที่นักร้องต้องร้องคนเดียวตลอดทั้งเพลงโดยไม่มีลูกคู่รับร้อง เช่น เพลงเห่เชิดฉิ่ง เป็นต้น

ธนิต อยู่โพธิ์ (2539, น. 179-181) ได้อธิบายไว้ว่า นักร้องการแสดงโขนมีการร้องเพลงประกอบเพิ่มขึ้นเมื่อตอนที่โขนได้ผสมกับละครใน เป็นประเภทโขนโรงใน เป็นต้น คนร้องโขนคงใช้ผู้หญิงเช่นเดียวกับละครใน เป็นแบบแผนมาจนถึงปัจจุบันนี้ นักร้องแบ่งออกได้เป็น 2 พวกคือต้นเสียงและลูกคู่ ต้นเสียงทำหน้าที่ร้องขึ้นต้นบทและร้องเดี่ยว ไปจนหมดวรรคแรกของคำกลอน วรรคที่ 2 เป็นหน้าที่ของลูกคู่ที่จะร้องต่อไป ในระหว่างที่ลูกคู่ร้อง ต้นเสียงจะสดับฟังบทร้องจากคนบอกบทเพื่อที่จะร้องต่อไป การร้องเพลงของต้นเสียงในการแสดงโขนนี้ นอกจากร้องเพลงให้ถูกต้องแม่นยำแล้ว ยังจะต้องรู้ทีท่าของตัวโขนว่าควรจะร้องจังหวะช้าหรือเร็วเพียงใด ต้องทอดเสียงหรือบรรจุคำร้องอย่างไรจึงจะเหมาะสมกับท่ารำของโขนตัวนั้น ต้องรักษาระดับเสียงให้ตรงกับเสียงดนตรีและยังจะต้องใส่ความรู้สึกเข้าไปในบทที่ร้องให้สมกับอารมณ์ของตัวโขนด้วย ต้นเสียงมีสักกี่คนก็ได้แต่เวลาร้อง ต้องร้องทีละคนเท่านั้นส่วนลูกคู่ต้องร้องให้พร้อม ๆ กัน อย่างน้อย 2 คน อย่างมากไม่ควรเกิน 6 คน เพราะถ้าร้องพร้อม ๆ กันมากคนเกินไปมักลงคำไม่พร้อมกัน ทำให้เสียงแซ่ฟังไม่ได้ศัพท์ เมื่อมีนักร้องหลาย ๆ คน อาจพลัดกันทำหน้าที่ต้นเสียงและลูกคู่ได้ คนใดที่มิได้ร้องเป็นต้นเสียงให้ทำหน้าที่ร้องเป็นลูกคู่ ที่กล่าวนี้เป็นเพลงร้องสามัญ แต่มีบางเพลงที่ต้นเสียงร้องผู้เดียวจนตลอดเพลง โดยลูกคู่ไม่ร้องรับเลยก็มี เช่น เพลงเห่เชิดฉิ่ง เป็นต้น

สถานที่ของนักร้องในการแสดงโขน ตั้งแต่โบราณมาได้จัดไว้เป็นแบบแผน ในการแสดงโขนหน้าจอคนร้องนั่งเรียงกันอยู่หลังจอ ดูตัวโขนผ่านผ้าโปร่งด้านล่างของจอและในการแสดงโขนโรงใน ถ้านักร้องมีมากพอที่จะแบ่งได้เป็น 2 พวก จะแบ่งกันนั่งตรงหน้าวงปี่พาทย์ข้างละพวก หากมีนักร้องน้อยไม่สามารถแบ่งเป็น 2 พวกได้ ให้นั่งอยู่หน้าวงปี่พาทย์ทางวงขวา (ของโรง) แต่พวกเดียว และถ้ามีปี่พาทย์วงเดียว ปี่พาทย์ก็ตั้งอยู่ด้านซ้าย คนพากย์เจรจาและนักร้องนั่งเรียงอยู่ทางขวา ตรงข้ามกับวงปี่พาทย์การแต่งกายของนักร้องมิได้มีแบบแผนวางไว้อย่างไร คงถือเอาความเรียบร้อยเป็นเกณฑ์

2.4.2.2 ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขน

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช (2555, น. 111-112) ได้กล่าวไว้ว่า โขนเป็นมหรสพที่ยิ่งใหญ่เป็นศิลปะการแสดงชั้นสูง ดนตรีที่ใช้บรรเลง คือ วงปี่พาทย์ ขณะเดียวกันก็สามารถสะกดผู้ชมให้เกิดความรู้สึกอยากชมการแสดงขึ้นมาเมื่อได้ยินปี่พาทย์บรรเลงเป็นการประกาศความพร้อมที่จะนำเสนอสุนทรียรสของศิลปะการแสดง วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขนประกอบด้วย ปี่ ระนาด ฆ้องกลอง และตะโพน เป็นเครื่องดนตรีหลัก ส่วนจะใช้วงขนาดใด ประเภทใดนั้นขึ้นอยู่กับความนิยมและฐานะของเจ้าภาพเป็นส่วนประกอบ เช่น วงปี่พาทย์เครื่องห้า วงปี่พาทย์เครื่องคู่ วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ หลักสำคัญคือ ต้องบรรเลงตามแบบแผนเรียบร้อย แนวจังหวะค่อนข้างช้าเหมาะกับการรำและเต้นของตัวโขน ประกอบกิริยาการเคลื่อนไหวเป็นหลัก เมื่อแสดงต้องรู้ว่าจะแสดงโขนประเภทใด เพราะโขนซึ่งมีอยู่หลายประเภท วงปี่พาทย์ได้ปรับเปลี่ยนไปเพื่อให้สอดคล้องกับโขนตามประเภทนั้น ๆ ดังนี้

1) วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขนกลางแปลง มักแสดงในสนามหรือลานกลางแจ้งมีการปลูกร้านสำหรับตั้งวงปี่พาทย์บรรเลง 2 วง เพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถมองเห็นตัวโขนขณะกำลังเต้นได้อย่างชัดเจน ตั้งใกล้ฝ่ายยักษ์วงหนึ่ง ฝ่ายมนุษย์วงหนึ่ง โดยใช้โกร่งตีให้จังหวะ เป็นการแสดงกันบนดินในบริเวณอันกว้าง ๆ ใช้ธรรมชาติประกอบขึ้นเป็นฉาก มีพาทย์และเจรจาสำหรับบรรยายเรื่อง ปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบการแสดงโขนชนิดนี้ ในสมัยกรุงศรีอยุธยาก็มีเพียงวงที่เรียกว่า เครื่องห้า มีเครื่องบรรเลงคือ ปี่กลาง 1 เลา ระนาดเอก 1 ราง ฆ้องวงใหญ่ 1 วง ตะโพน 1 ลูก กลองทัด 1 ใบ และ

ฉิ่ง 1 คู่ (กลองทัดได้เพิ่มเป็น 2 ลูกขึ้นในรัชกาลที่ 1) และต้องมี 2 วง เป็นอย่างน้อย คือปลูกเป็นร้านยกขึ้นเป็นที่ตั้งใกล้ทางฝ่ายยักษ์วงหนึ่ง ทางฝ่ายมนุษย์วงหนึ่ง ให้เห็นตัวโขนได้ในระยะไกล เช่นนั้นถ้าใช้ปี่พาทย์บรรเลงเพียงวงเดียว ตัวโขนจะไม่ได้ยินจังหวะและทำนองของปี่พาทย์ ความพร้อมเพรียงย่อมจะมีไม่ได้ การบรรเลงด้วยใช้เสียงกลาง มีโกร่งสำหรับตีให้จังหวะ (ธนิต อยู่โพธิ์, 2539, น. 157-158)

2) วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขนนั่งราว มีระเบียบในการบรรเลงมากขึ้นเพราะพื้นที่ถูกจำกัดให้มีบริเวณที่ชัดเจนขึ้น วงปี่พาทย์ตั้งหัวโรงวงหนึ่ง (ขวา) ท้ายวงหนึ่ง (ซ้าย) ตัวโขนจะแสดงอยู่หน้าวงปี่พาทย์ ดังนั้น วงปี่พาทย์ทั้ง 2 วงจึงสามารถบรรเลงสลับกันได้โดยง่ายโกร่งที่ตีให้จังหวะตัวโขนก็ยังคงใช้อยู่เหมือนเดิม การบรรเลงประกอบการแสดงโขนนั่งราว (เมื่อเกิดโขนโรงในขึ้นโขนแบบนี้ก็เรียกว่า โขนโรงนอก อีกชื่อหนึ่ง) ถึงจะเป็นการแสดงบนโรงที่ปลูกสร้างขึ้นจริง แต่วิธีการแสดงและฉากดูเหมือนได้ย่อเอาการแสดงโขนกลางแปลงยกขึ้นมาแสดงบนเวที การบรรยายเรื่องใช้บทพากย์และเจรจา วงปี่พาทย์จึงยังปฏิบัติอย่างโขนกลางแปลงอยู่ปี่พาทย์ประกอบการบรรเลงใช้เพียงวงเครื่องห้าเท่านั้น เนื่องจากวงปี่พาทย์ทั้งสองตั้งอยู่ใกล้กันเพียงหัวโรงท้ายโรงเท่านั้น การบรรเลงของปี่พาทย์ทั้ง 2 วง จึงมีระเบียบมากขึ้นกว่า โขนกลางแปลง การบรรเลงโบราณเคยใช้ทางเสียงกลาง มาในสมัยหลัง ๆ ได้เปลี่ยนใช้เสียงทางใน และนำมาใช้จนสมัยปัจจุบัน ส่วนโกร่งสำหรับตีให้จังหวะแก่ตัวโขนก็ยังมีอยู่ตามเดิม (ธนิต อยู่โพธิ์, 2539, น. 158-159; และ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2555, น. 111-112)

3) วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขนโรงใน คือ การแสดงโขนปนกับละครในที่นำการร้องแบบละครในเข้ามาผสมด้วยนั้น นอกจากคนพากย์เจรจาแล้ว ต้องมีนักร้องที่ร้องเพลงตามที่กำหนดไว้ในบทประกอบการแสดง และมีต้นเสียงและลูกคู่ร้องอย่างละครใน การบรรเลงต้องบรรเลงทั้งเพลงหน้าพาทย์และเพลงอื่น ๆ สลับกันไปตามเนื้อเรื่อง โกร่งใช้ตีเฉพาะการบรรเลง เพลงหน้าพาทย์แต่เวลาร้องหรือมีปี่พาทย์รับร้องจะใช้กรับพวงอย่างละครในตีประกอบจังหวะ โกร่ง ใช้เฉพาะการบรรเลงหน้าพาทย์ที่มีกลอง ประเพณีการใช้ปี่พาทย์บรรเลง 2 วงเป็น วงขวา และวงซ้าย ธรรมเนียมการใช้วงปี่พาทย์ 2 วง คือการบรรเลงสลับกัน ยังคงมีอยู่แต่ไม่ต้องยกร้านสำหรับตั้งวงปี่พาทย์ให้สูงกว่าพื้นที่ตัวโขน ให้วางตั้งกับพื้นที่เสมอกับผู้แสดง นอกจากความสามารถและทักษะในการบรรเลงดนตรีเป็นหลักสำคัญแล้ว นักดนตรีต้องรู้จักและทำความเข้าใจกับท่าทางการรำของตัวโขนด้วยเพราะเป็นการสร้างความกลมกลืนในการแสดงที่ต้องเก็บเกี่ยวจากประสบการณ์เป็นอันมาก การบรรเลงปี่พาทย์จึงต้องลดเสียงลงมาบรรเลงทางใน เพราะว่าทางกลางนั้นสูงไปไม่สะดวกแก่เสียงร้อง ปี่กลางต้องเปลี่ยนเป็นปี่ในตามเสียงที่ลดลง (ธนิต อยู่โพธิ, 2539, น.159-162; มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2555, น. 111-112)

4) วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขนหน้าจอ มีลักษณะการบรรเลงเช่นเดียวกับโขนโรงใน แต่ใช้ปี่พาทย์วงเดียว ตั้งหันหน้าเข้าหาตัวโขน เช่น เดียวกับวงปี่พาทย์บรรเลงประกอบการแสดงหนังใหญ่ ต่อมากรมศิลปากรได้ปรับเปลี่ยนรูปแบบการตั้งวงปี่พาทย์ไปไว้ด้านหลังจอผ้าขาวโปร่งโดยตั้งหันหน้าออกมาด้านหน้าโรงโขน (หันเข้าหาคนดู) ซึ่งทำให้ผู้ชมสะดวกสบายในการรับชมมากขึ้นมาจนทุกวันนี้ ส่วนโกร่งยังคงใช้สำหรับประกอบจังหวะตามธรรมเนียมที่ปฏิบัติมาเช่นเดิม การบรรเลงประกอบการแสดงโขนหน้าจอ แม้ว่าลักษณะของโขนจะเปลี่ยนไปอย่างโขนหนังใหญ่ แต่การบรรเลงปี่พาทย์คงเป็นไปอย่างเดียว กับที่กล่าวมาแล้วในเรื่องบรรเลงประกอบโขนโรงใน (ธนิต อยู่โพธิ์, 2539, น. 162-163; และมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2555, น. 111-112)

5) วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขนฉาก คงเปลี่ยนแปลงแต่สถานที่ที่แสดงและบทให้เข้ากันกับฉากที่เปลี่ยนไปตามท้องเรื่องเท่านั้น ส่วนวงปี่พาทย์และวิธีการบรรเลงเป็นไปอย่างเดียวกับโขนโรงใน

ทั้งสิ้น (ธนิต อยู่โพธิ์, 2539, น. 164)

จากการศึกษาเพลงที่ใช้บรรเลงประกอบโขนนั้น โขนกลางแปลง โขนนั่งราวกมีแต่เพลงหน้าพาทย์ (คือเพลงสำหรับประกอบกิริยา) เช่น เชิด เสมอ ตระ รัว คุกพาทย์ บาทสกุณี ฯลฯ โขน 2 ชนิดนี้ไม่มีร้อง ส่วนโขนโรงในและโขนหน้าจอ เพิ่มเพลงรับร้องแบบละครในขึ้นอีก เช่น เพลงช้าปี่ใน เพลงโอปี่ใน เพลงโอ้ชาตรีใน เพลงโอ้โลมในและเพลง 2 ชั้นต่าง ๆ เป็นต้น ข้อสำคัญอีกอย่างหนึ่งนอกจากจะได้เพลงต่าง ๆ ตามต้องการและรู้ทีท่าการรำแล้ว ผู้เป็นหัวหน้า คนตีระนาดเอก จะต้องรู้เรื่องราวที่แสดงด้วยมิฉะนั้นอาจทำให้เกิดผิดพลาดไม่เรียบร้อยได้ เช่น เรารู้อยู่แล้วว่าการตรวจพลของฝ่ายยักษ์ตั้งแต่เขน เสนายักษ์ จนถึงตัวพญายักษ์ผู้เป็นจอมทัพ ต้องบรรเลงเพลงกราวใน การตรวจพลของฝ่ายมนุษย์และวานรตั้งแต่เขน สิบแปดมงกุฎ พญาวานร และมนุษย์ผู้เป็นจอมทัพ ต้องบรรเลงเพลงกราวนอก เป็นต้น การบรรเลงดนตรีนั้นหากเป็นที่แจ้งหรือสถานที่กว้างๆ เช่น โขนกลางแปลงมีการใช้วงดนตรี 2 วง พอมาถึงโขนนั่งราว ก็เหมือนการย่อเอาโขนกลางแปลงไปแสดงบนร้านที่ปลูกขึ้น การบรรเลงดนตรียังคงมี 2 วง เพราะเปรียบเสมอเป็นฝ่ายยักษ์ 1 วง และฝ่ายมนุษย์ 1 วง จนมาถึง โขนโรงใน และโขนหน้าจอมีการนำเพลงต่าง ๆ เข้ามา หากมีนักร้องมากให้แบ่งนักร้องออกเป็น 2 พวก นั่งอยู่หน้าวงปี่พาทย์คนละฝั่ง หากมีนักร้องน้อยไม่สามารถแบ่งเป็น 2 พวกได้ นักร้องมั่งจะนั่งอยู่หน้าวงปี่พาทย์ทางวงขวา (ของโรง) ทั้งนี้ปัจจุบันขึ้นอยู่กับสถานที่ที่จัดการแสดงว่าจะใช้วงปี่พาทย์ขนาดไหนตั้งอยู่ด้านไหนนั้นขึ้นอยู่กับดุจพินิจของผู้ควบคุมวง โดยอาศัยการตัดสินใจจากสถานที่

2.4.3 โขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

2.4.3.1 ประวัติการก่อตั้งโขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. (2557, น. 13-14) กล่าวไว้ว่า โขนพระราชทานก่อตั้งขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2550 เนื่องในโอกาสมหามงคลที่พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงเจริญ พระชนมพรรษา 80 พรรษา และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ทรงเจริญพระชนมพรรษา 75 พรรษา ได้มีการจัดการแสดงโขนชุด “พรหมมาศ” ขึ้นเป็นครั้งแรก ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ซึ่งได้รับความชื่นชมจากประชาชนเป็นอย่างมาก พร้อมกับมีเสียงเรียกร้องให้จัดแสดงซ้ำ กระทั่งต้องเปิดแสดงอีกครั้งในปี พ.ศ. 2552

จากนั้น สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง จึงมีพระราชเสาวนีย์ให้จัดการแสดงโขนต่อเนื่องทุกปี โดยมีชุดการแสดงดังนี้

ปี พ.ศ. 2553 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดนางลอย
ปี พ.ศ. 2554 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์
ปี พ.ศ. 2555 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดจองถนน
ปี พ.ศ. 2556 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกกุมภรรณ ตอน โมกขศักดิ์
ปี พ.ศ. 2557 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอน นาคบาศ
ปี พ.ศ. 2558 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอน พรหมมาศ
ปี พ.ศ. 2561 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดพิเภกสวามิภักดิ์
ปี พ.ศ. 2562 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดสืบมรรคา

แม้การแสดงแต่ละครั้งจะใช้เวลาในการจัดเตรียมงานนาน ต้องรวบรวมช่างฝีมือที่ชำนาญจากทุกแขนง แต่ทุกท่านทำสิ่งเหล่านี้ด้วยใจ ด้วยมีแรงบันดาลใจที่จะอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมด้านการแสดงโขน เพื่อสนองพระราชเสาวนีย์ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง โดยตลอดมา

การแสดงโขนเฉลิมพระเกียรติ ชุดศึกมัยราพณ์ จัดแสดงระหว่าง 15 กรกฎาคม - 7 สิงหาคม พ.ศ.2554 ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ชุดศึกมัยราพณ์ เปิดการแสดงในปี พ.ศ. 2554 จำนวน 38 รอบ ระหว่างวันที่ 15 กรกฎาคม - 7 สิงหาคม พ.ศ. 2554 ซึ่งในรอบปฐมทัศน์วันที่14 กรกฎาคม พ.ศ. 2554 เวลา 20.05 น. สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง และสมเด็จพระกษิฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตรการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ นั้น ปรับปรุงจากบทโขนชุด “มัยราพณ์สะกดทัพ” ของกรมศิลปากร โดยเพิ่มเติมให้มีความสวยงาม สนุกสนานมากยิ่งขึ้น และในการแสดงครั้งนี้ได้เปิดโอกาสให้นักแสดงรุ่นใหม่จากวิทยาลัยนาฏศิลปะ และสถาบันอุดมศึกษาทั่วประเทศ ที่ผ่านการคัดเลือกร่วมแสดงความสามารถในด้านการแสดงโขน เพื่อให้เยาวชนคนรุ่นใหม่ได้มีส่วนร่วมในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติให้คงอยู่สืบต่อไป

นอกจากการคัดเลือกนักแสดงเยาวชนรุ่นใหม่จากทั่วประเทศไทยแล้ว ในการแสดงโขนชุดศึกมัยราพณ์ ยังประกอบด้วยฉากจำนวนมาก ที่จัดทำขึ้นเฉพาะเป็นพิเศษสำหรับการแสดงครั้งนี้ ด้วยวิธีการผสมผสานแบบเก่าตามจารีตแบบแผนการแสดงโขนหลวงของกรมมหรสพ และการแสดงแบบสมัยใหม่ที่มีการใช้เทคนิค แสง สี เสียง ตระการตา เพื่อให้การแสดงแลดูสวยงาม สนุกสนาน สมจริงมากยิ่งขึ้น เช่น ฉากหนุมาน สูง 8 เมตร กว้าง 12 เมตร เนรมิตร่างกายใหญ่โตอมพลับพลาที่ประทับของพระราม ซึ่งสามารถทำให้หนุมานเคลื่อนไหวแขน ปากและกลิ้งกลอกนัยน์ตาไปมาได้ถือเป็นฉากสำคัญในการแสดงทีเดียว และฉากอีกหลายฉากที่หาชมได้ยาก ควบคุมเทคนิคต่าง ๆ กำกับการแสดงโดยครูประเมษฐ์ บุณยะชัย รวมทั้งได้สร้างปรากฏการณ์ใหม่แห่งการแสดงโขน ที่ได้รับความสนใจจากประชาชนจำนวนมาก เข้าชมการแสดงกันอย่างท้วมท้น จนต้องเพิ่มรอบการแสดงอีกครั้ง มีการแสดงรำกิ่งไม้เงินทองเป็นชุดรำเบิกโรง

2.5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

วีระ พันธุ์เสือ (2543) ศึกษาวิจัยเรื่อง “เทคนิคการปรับวงของครูประสิทธิ์ ถาวร เพลงชุดฝรั่งรำเท้า” พบว่า เพลงชุดฝรั่งรำเท้า ครูประสิทธิ์ ถาวร สร้างเพลงชุดฝรั่งรำเท้าขึ้นเพื่อให้วงดนตรีคณะประสิทธิ์ ถาวร ไปแสดงดนตรีไทย ณ. ประเทศสหรัฐอเมริกา เพื่อให้ชาวต่างชาติได้มีโอกาสสัมผัสความหลากหลายของเพลงไทยภายในเวลาที่จำกัดให้มากที่สุด ท่านใช้เพลงเรื่องฝรั่งรำเท้าเดิมเป็นแกน ได้เพิ่มเพลงหลายประเภทเข้าด้วยกันและกำหนดให้บรรเลงต่อเนื่อง ชื่อเพลงในชุดฝรั่งรำเท้า ได้แก่ เพลงตระสันนิบาต เพลงฝรั่งรำเท้า เพลงเวสสุกรรม เพลงตะเข้งเจ้าเซ็น เพลงเร็ว เพลงฉิ่ง เพลงจีนเร็ว เพลงจีนรัว เพลงลา เดี่ยวกราวใน เพลงภาษาตลุง เพลงพม่านิมิต และเพลงพม่ามอญ ท่านเรียบเรียงเพลงต่าง ๆ เข้าด้วยกัน โดยอาศัยหลักการดนตรีไทย ในเรื่องลักษณะของเพลงและแนวในการบรรเลง เทคนิคการปรับวง ท่านใช้เทคนิคการขึ้นเพลง การลงเพลง การเชื่อมต่อเพลงและเทคนิคการบรรเลงในรูปแบบต่าง ๆ เพื่อให้เกิดความสมบูรณ์ สูงสุดในเชิงสุนทรียศาสตร์ การบันทึกโน้ตผู้วิจัยบันทึกโน้ตไทยและโน้ตสากล โดยบันทึกเฉพาะทำนองหลัก

สุทธภพ ศรีอักขรกุลและบุษกร บิณฑสันต์ (2559) ศึกษาวิจัยเรื่อง กลวิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ ตามแนวทางครูบรรพต แจ้งจรัส กรณีศึกษาโรงเรียน ราชวินิตบางแก้ว พบว่าความสำเร็จ

ของวงดนตรีไทยโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว มี 5 ปัจจัยที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ 1.การรับนักเรียนที่มีความสามารถพิเศษทางด้านดนตรีไทย 2.ทางสถานศึกษาจัดสรรวิทยากรพิเศษทางด้านดนตรีไทย 3.กลวิธีและวิธีการฝึกซ้อมในช่วงต่าง ๆ รวมทั้งช่วงเข้าค่ายก่อนการประกวด 4.การได้รับการสนับสนุนจากทางสถานศึกษาอย่างต่อเนื่อง 5.กลวิธีและปรับวงของคุณครูบรรพต แจ้งจรัส ประกอบด้วย การเลือกมือฆ้อง กลวิธีการผูกสำนวนกลอน แนวความช้า-เร็วในการบรรเลงและความกลมกลืนของเสียงในการบรรเลง ทั้งหมดนี้จึงเป็นเหตุและผลแห่งความสำเร็จ ของวงดนตรีไทยโรงเรียนราชวินิตบางแก้วกับการประกวดดนตรีไทย

มนตรี สุขกลัด (2549) ศึกษาวิจัยเรื่อง “กลวิธีการขับร้องบทโขน ทศกัณฐ์ ตับนางลอย ทางครูทัศนีย์ ขุนทอง” พบว่า การขับร้องประกอบการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ บททศกัณฐ์ ตับนางลอย ของครูทัศนีย์ ขุนทอง มีการใช้กลวิธีพิเศษในเพลงมีความไพเราะ กลวิธีพิเศษที่ใช้ในการขับร้อง ได้แก่ การปั้นคำ การผ่อนเสียง การครั่น การเน้นเสียง การทำเสียงหนักเบา การเชื่อมเสียง และการกลืนเสียง

นพคุณ สุดประเสริฐ (2555) ศึกษาวิจัยเรื่อง “การสร้างชุดการสอนฝึกปฏิบัติขับร้องเพลงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกพรหมาสตร์” พบว่า การทำชุดการสอนฝึกปฏิบัติขับร้องเพลงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกพรหมาสตร์ มีแนวทางในการวิจัยคือวิเคราะห์เพลง ทั้ง 19 เพลง โดยนำเอาแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง มาประยุกต์ใช้วิเคราะห์ทีละเพลง ในด้าน เพื่อพัฒนาด้านโสตประสาท การออกเสียงเอื้อนและคำร้อง การร้องเดี่ยวและหมู่ อารมณ์เพลง การขับร้องร่วมกับดนตรี การเปรียบเทียบการขับร้องด้วยตนเองโดยไม่มีวงดนตรีบรรเลงประกอบกับการขับร้อง พบว่าผู้เรียนไม่สามารถจดจำเสียงที่ตรงกับระดับเสียงของวงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนได้ ผู้เรียนจึงควรหมั่นฝึกฝนทักษะการจดจำเสียงร้อง และทักษะการฟังเสียงดนตรีที่ถูกต้องและแม่นยำ เพื่อเสริมสร้างประสิทธิภาพการขับร้องประกอบการแสดงโขนของผู้เรียนให้ไพเราะและสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ประเด็นถัดไป คือ การขับร้องประกอบการแสดงโขนนั้น มีกลวิธีการขับร้องหลายรูปแบบโดยเฉพาะเพลงรื้อร่าย มีการร้องกดเสียงและเน้นคำร้อง ซึ่งเป็นแนวทางการขับร้องของคุณครูท้วม ประสิทธิกุล ที่สืบทอดกันมา ตลอดจนกลวิธีการขับร้องในเพลงต่าง ๆ ในโขนตอน นางลอย ซึ่งมีวิธีการขับร้องที่ต้องใช้กลวิธีตามหลักวิชาคีตศิลป์ไทยมาตบแต่งท่วงทำนองการขับร้องให้เกิดความไพเราะ และต้องสื่อสารอารมณ์ตามลักษณะอากัปกิริยาของตัวละครได้อย่างเหมาะสม

แสงจันทร์ อรรถกฤษณ์ (2558) ศึกษาวิจัยเรื่อง “เพลงช้าสำหรับร้องประกอบการแสดงโขนละคร” พบว่า เพลงช้าที่ใช้ขับร้องประกอบการแสดงโขน ละครใน ละครนอก และละครดึกดำบรรพ์ จำนวน 6 เพลง คือ เพลงช้าปี่ใน เพลงช้าปี่นอก เพลงช้าครวญ เพลงช้าลูกคู่ เพลงช้าประสม และเพลงช้าโหย เพลงช้าเป็นเพลงเฉพาะขับร้อง มีท่อนเดียว ไม่มีหน้าทับประกอบ ยกเว้นเพลงช้าโหย รูปลักษณ์ของเพลงช้ามี 5 แบบ คือ 1) ไม่มีดนตรีรับ 2) การร้องประสานเสียง ไม่มีดนตรีรับ 3) มีดนตรีรับกลางเพลง 4) มีดนตรีรับท้ายเพลง 5) มีดนตรีสวมส่งหรือรับร้อง ทำนองเพลงช้าใช้บันไดเสียง “ซอล” มีกลุ่มเสียงหลัก 5 เสียงคือ ซอล ลา ที เร มี อารมณ์เพลงอยู่ที่การเอื้อน ทางร้องแตกต่างจาก ทางบรรเลงและมีความสำคัญมากกว่าทางบรรเลง ผู้ขับร้องควรมีกระแสเสียงแจ่มใส กำลังเสียงดี รู้หลักและวิธีการเปล่งเสียง มีความชำนาญและแม่นยำในทำนอง สามารถใช้เสียงพิเศษเพื่อสร้างลีลาอารมณ์ให้เกิดความไพเราะและเหมาะสมกับการแสดง กลวิธีพิเศษที่ใช้ในเพลงช้า ได้แก่ การครั่นเสียง การร้องกระทบ 2 เสียง การร้องกดเสียงต่ำ การร้องยืนเสียง การร้องยืนเสียงเดิมแล้วผันไปสูง การร้องควญเสียง การร้องเชื่อมเสียง การร้องกดคำ และการร้องเพี้ยนเสียงวรรณยุกต์

กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2540) ศึกษาวิจัยเรื่อง “เทคนิคการขับร้องเพลงไทย” พบว่า เทคนิคการขับร้องเพลงไทย เป็นหนังสือที่จัดทำขึ้นเพื่อศึกษาเทคนิควิธีต่าง ๆ ของการขับร้องเพลงไทย โดยเริ่มจากการศึกษาความเป็นมาและความสำคัญของการขับร้องเพลงไทย ความหมายของการขับร้องเพลงไทย ประเภทของการขับร้องเพลงไทย เทคนิคของการขับร้องเพลงไทย ท่านั่งในการขับร้องเพลงไทย และร้องอย่างไรจึงจะไพเราะ ซึ่งสิ่งเหล่านี้รวบรวมองค์ความรู้การขับร้องรวมถึงเทคนิคการขับร้องเพลงไทยไว้มากมาย

รจนา ผาดไพบูลย์ (2550) ศึกษาวิจัยเรื่อง “ศึกษาเทคนิคการขับร้องประกอบการแสดงละครในของครูมัณฑนา อยู่ยั่งยืน กรณีศึกษา : เรื่องอิเหนา ตอนบุษบาชมศาล-ตัดดอกไม้-ฉายกริช” พบว่า เทคนิคการขับร้องประกอบการแสดงละครใน ของครูมัณฑนา อยู่ยั่งยืน กรณีศึกษา : เรื่องอิเหนา ตอนบุษบาชมศาล-ตัดดอกไม้-ฉายกริช.ซึ่งบทละครตอนนี้ประกอบด้วยเพลง 14 เพลง คือ เพลงชมตลาด เพลงร่ายใน เพลงช้าปี่ใน เพลงปีนตลิ่งใน เพลงรื้อร่าย เพลงแขกเข้ารีต เพลงแขกหวน เพลงสามไม้ใน เพลงกระบอกเงิน เพลงฝรั่งควง เพลงแขกบันตน เพลงแขกตาโมัะ เพลงเอกบท และเพลงแขกหนังชั้นเดียว จากนั้นนำเพลงทั้ง 14 เพลงมาศึกษาเทคนิคการขับร้องโดยอาศัยเทคนิคต่าง ๆ เช่น การครั่น การกระทบ หางเสียง ช้อนเสียง หวนเสียง กดเสียงต่ำ กระทบเสียงสองชั้น กดคำ ผันหางเสียง เพี้ยนเสียง ผันคำ โดยการศึกษาครั้งนี้เพลงที่ใช้เทคนิคมากที่สุด คือ เพลงช้าปี่ใน เนื่องจากเป็นเพลงที่มีจังหวะค่อนข้างช้า ประกอบด้วยท่วงทำนองที่เป็นทำนองเอื้อนวรรคยาว ๆ หลายวรรค การขับร้องจึงสามารถใส่เทคนิคได้หลากหลาย จากจำนวนเทคนิคที่ใช้ทั้งหมด 11 เทคนิค ในเพลงช้าปี่ในนี้ มีใช้ถึง 7 เทคนิค ยกเว้นเทคนิคการครั่น ช้อนเสียง หวนเสียง และผันคำ ส่วนเพลงที่ใช้เทคนิคน้อยที่สุดคือเพลงสามไม้ใน และเพลงฝรั่งควง ซึ่งใช้เพียง 1 เทคนิค คือ กระทบ ด้วยเหตุผลที่สอดคล้องกันคือ เป็นเพลงในอัตราสองชั้น ประกอบด้วยท่วงทำนองการเอื้อนน้อยและเรียบง่าย จึงใส่เทคนิคได้ไม่มากนัก

ธนรัฐ อยู่สุขเจริญ (2558) ศึกษาวิจัยเรื่อง “การศึกษาการขับร้องเพลงประกอบการแสดงโขน เฉลิมพระเกียรติ เรื่องรามเกียรติ์ตอน ศึกพรหมาศ” พบว่า คำร้อง ความหมาย คำร้องซึ่งแสดงให้เห็นถึงการแสดงออกทางด้านอารมณ์ของเพลง ซึ่งประกอบด้วย 7 รูปแบบ ได้แก่ อารมณ์ปกติ, อารมณ์โกรธ, อารมณ์ฮึกเหิม, แข็งขัน, อารมณ์กระหยิ่มใจ, อารมณ์ชื่นชมยินดี, อารมณ์ปลาบปลื้มดีใจ และอารมณ์ลุ่มหลงตกอยู่ในภวังค์ การเอื้อน มี 2 ประเภท คือ เอื้อนดำเนินทำนอง และเอื้อนตกแต่งคำร้อง ยังพบอัตราจังหวะ 4 รูปแบบคือ อัตราจังหวะชั้นเดียว อัตราจังหวะสองชั้น อัตราจังหวะฉิ่งตัด และจังหวะสามัญ จังหวะฉิ่งแบ่งเป็น 2 กลุ่ม คือ กลุ่มที่ฉิ่งบรรเลงเฉพาะเสียงฉิ่ง และกลุ่มที่ฉิ่งบรรเลงด้วยเสียง ฉิ่ง- ฉับ การหายใจ พบว่ามีลักษณะของการใช้ลมหายใจ 3 รูปแบบ คือ ลมหายใจแบบปกติ, ลมหายใจแบบเชื่อมรอยต่อของวรรคเพลงหรือสร้างอารมณ์ และลมหายใจในเพลงที่มีลักษณะของการขับร้องอิสระ พบเทคนิคการขับร้องพื้นฐาน คือ ครั่น กระทบ เอื้อนสามเสียง ชุดเอื้อน “ฮื้อ เง้อ-เออ” เสียงนาสิก และสะบัดเสียง ปรากฏอยู่ทั้งในคำร้องและในการเอื้อน

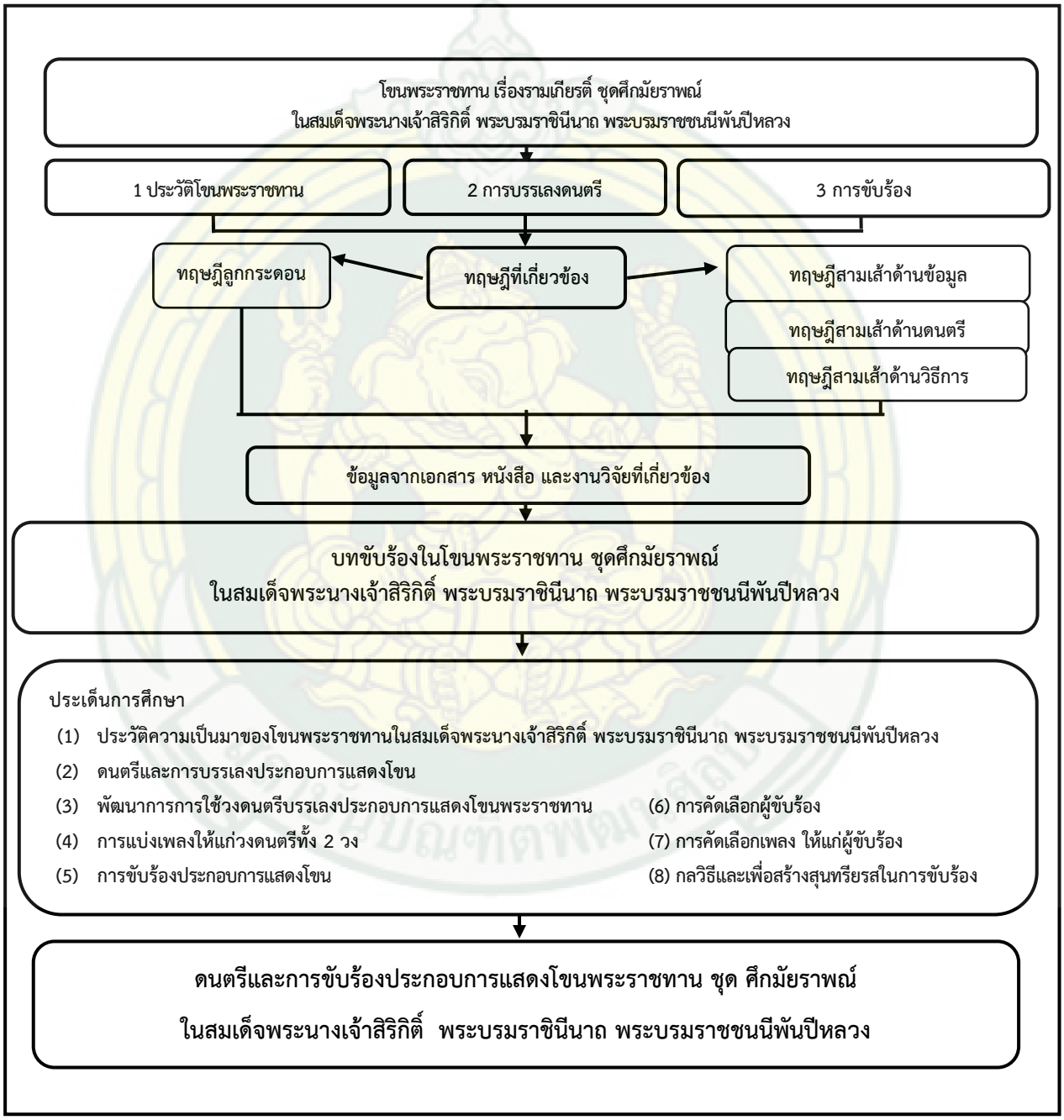
สมศักดิ์ ทัดติ (2540) ศึกษาวิจัยเรื่อง “จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวทศกัณฐ์” พบว่า เพลงช้าปี่ เป็นเพลงสำคัญเพลงหนึ่งสำหรับฝึกความเชี่ยวชาญในการรำของตัวทศกัณฐ์ เพลงช้าปี่เป็นเพลงเก่าแก่ที่ปรากฏชื่ออยู่ในบทละครต่าง ๆ ได้รับอิทธิพลมาจากละครในตัวละครที่จะรำเพลงช้าปี่ได้คือพระใหญ่ที่เป็นมนุษย์ และยักษ์ใหญ่เท่านั้น แม้พระใหญ่ที่เป็นเทวดาก็ไม่เคยพบการรำช้าปี่ แต่จะใช้เพลงอื่น ๆ แทน เช่น เพลงยานี เป็นต้น การรำเพลงช้าปี่เป็นการแสดงฝีมือของผู้แสดง ลักษณะเด่นของการรำเพลงนี้ นอกจากท่ารำที่สง่างามแล้ว สิ่งที่ศิลปินจะต้องแสดงออก คือ ทักษะในการใช้จังหวะ

ดนตรีให้รับกับลีลาท่ารำ ในการรำเพลงช้าปี่ ผู้แสดงจะรำตีบทไปตามคำร้อง ในทำนองที่ดนตรีรับเพลงช้าปี่นี้มีทำนองและลีลาการร้องที่เชื่องช้า อัตราจังหวะของเพลงมีลักษณะพิเศษ ผู้ขับร้องมีทั้งต้นเสียงหรือต้นบทกับลูกคู่ ใช้ฉิ่งตีประกอบ

จากการศึกษางานวิจัยข้างต้นนี้ ผู้วิจัยสามารถนำวิจัยที่เกี่ยวข้องมาใช้ในแนวทางในการวิเคราะห์และสังเคราะห์ดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง และเพื่อรวบรวมองค์ความรู้ในเรื่องของประวัติความเป็นมาของโขนพระราชทาน วิวัฒนาการของวงดนตรีในแต่ละปีที่ใช้ประกอบการแสดงโขน การแบ่งเพลงให้กับนักร้องและนักดนตรีทั้งสองวง การคัดเลือกผู้ขับร้อง การมอบเทคนิคกลวิธีการขับร้องต่าง ๆ ของผู้ควบคุมการขับร้อง การคัดเลือกบทการแสดง การปรับปรุงบท รวมถึงนำงานวิจัยมาเป็นแนวทางในการอภิปรายผลเพื่อให้สำเร็จเป็นงานวิจัยที่สมบูรณ์

2.6 กรอบแนวความคิด

ในการดำเนินการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยมีกรอบแนวคิดในการวิจัยเพื่อเป็นแนวทางในการรวบรวม วิเคราะห์ และสรุปองค์ความรู้อย่างเป็นระบบเพื่อให้งานวิจัย เรื่อง “ดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง” ดังนี้



ภาพที่ 4 กรอบแนวความคิด
ที่มา: ผู้วิจัย

บทที่ 3

ระเบียบวิธีวิจัย

การวิจัยเรื่อง ดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร สังเคราะห์ข้อมูลภาคสนามและข้อมูลด้านมุขปาฐะ มีขั้นตอนและวิธีดำเนินการวิจัย ดังนี้

3.1 กลุ่มบุคคลข้อมูล

ผู้วิจัย แบ่งกลุ่มบุคคลผู้ให้ข้อมูลที่มีความเชี่ยวชาญและมีความเกี่ยวข้องกับงานวิจัย ดังนี้

3.1.1 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key Informants) ได้แก่ ผู้ทำหน้าที่เป็นผู้ควบคุมการขับร้อง การบรรเลง การคัดเลือกนักร้อง นักดนตรี และเป็นผู้ถ่ายทอดท่ารำให้แก่นักแสดง ได้มาโดยวิธีการเลือกแบบเจาะจง (Purposive Sampling) เหตุผลที่เจาะจงเลือกบุคลเหล่านี้นั้น เนื่องจากเป็นบุคลากรในด้านผู้ควบคุมการบรรเลงดนตรี การขับร้อง และผู้ถ่ายทอดท่ารำ ร่วมทั้งสิ้นจำนวน 10 ท่าน โดยแบ่งตามกลุ่มด้านนักดนตรี ด้านขับร้อง และด้านนักแสดง ดังนี้

3.1.1.1 ด้านนักดนตรี

1) ครูนัฐพงศ์ โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ให้ข้อมูลหลักในเรื่อง วงดนตรีและการแบ่งเพลง วิธีการบรรเลง ในโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ มีหน้าที่เป็นผู้ควบคุมการบรรเลง (ถึงแก่กรรม 2562)

2) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. *ดุษฎี มีป้อม* ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ให้ข้อมูลหลักในเรื่อง วงดนตรี การแบ่งเพลงบรรเลงและการบรรเลงของนักดนตรีในโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ มีหน้าที่เป็นผู้ควบคุมการบรรเลง

3) ครูกิตติ อัตถาผล ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป ผู้ให้ข้อมูลหลักเกี่ยวกับการแบ่งวงดนตรี การแบ่งเพลง และวิธีการบรรเลงของนักดนตรีในโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ มีหน้าที่เป็นผู้ช่วยผู้ควบคุมการบรรเลง

3.1.1.2 ด้านขับร้อง

1) ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรี-คีตศิลป์) ปีพุทธศักราช 2555 ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ให้ข้อมูลหลักในการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์ ครูทัศนีย์ ขุนทอง ทำหน้าที่เป็นผู้ควบคุมการขับร้อง คัดเลือกผู้ขับร้อง และเป็นผู้สร้างวิธีการขับร้องใหม่ขึ้น คือนักร้องชายมีการร้องเป็นลูกคู่

2) ครูศิริวรรณ รัตนทัศนีย์ ศิลปินอาวุโส สาขาคีตศิลป์ ผู้ให้ข้อมูลหลักในการขับร้องโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ทำหน้าที่เป็นผู้ช่วยผู้ควบคุมนักร้องวง 1

3) ครูกรวรันทร์ พันธ์ไพศาล หัวหน้ากลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาคีตศิลป์ไทย ผู้ให้ข้อมูลหลัก ในการขับร้องโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ทำหน้าที่เป็นผู้ช่วยผู้ควบคุมนักร้องวง 2

3.1.1.3 ด้านนักแสดง

1) นายจตุพร รัตนวราหะ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ปีพุทธศักราช 2552 ผู้ให้ข้อมูลหลักเกี่ยวกับการแสดงร่วมกับวงดนตรีต่าง ๆ โขนพระราชทาน และในโขนพระราชทาน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ มีหน้าที่เป็นผู้ฝึกซ้อมและถ่ายทอดท่ารำโขนยักษ์

2) ครูประสิทธิ์ ปิ่นแก้ว ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์-โขน) ปีพุทธศักราช 2551 ผู้ให้ข้อมูลหลักเกี่ยวกับการแสดงร่วมกับวงดนตรีต่าง ๆ ในโขนพระราชทาน มีหน้าที่เป็นผู้ฝึกซ้อมและถ่ายทอดท่ารำโขนลิง

3) ครูรัจนา พวงประยงค์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย-ละคร) ปีพุทธศักราช 2554 ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย สำนักการสังคีต ผู้ให้ข้อมูลหลักเกี่ยวกับการแสดงร่วมกับวงดนตรีต่าง ๆ ในโขนพระราชทาน ซึ่งมีหน้าที่เป็นผู้ฝึกซ้อมและถ่ายทอด ท่ารำละครนาง

4) ครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง ผู้เชี่ยวชาญนาฏศิลป์ไทย สาขาโขนพระ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ให้ข้อมูลหลักเกี่ยวกับการแสดงร่วมกับวงดนตรีต่าง ๆ ในโขนพระราชทานซึ่งมีหน้าที่เป็นผู้ฝึกซ้อมและถ่ายทอดท่ารำโขนพระ

3.1.2 กลุ่มผู้ปฏิบัติงาน (Casual Informants) ได้แก่ ผู้ให้ข้อมูลด้านการปฏิบัติงานในการบรรเลง การขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ รวมถึงการทำหน้าที่เป็นนักแสดง จำนวน 13 คน โดยแบ่งตามกลุ่มผู้บรรเลง ผู้ขับร้อง และผู้แสดง ดังนี้

3.1.2.1 ด้านผู้บรรเลง

1) ดร.บำรุง พาทยกุล ที่ปรึกษาหลักสูตรระดับบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นผู้ให้ข้อมูลในเรื่องของการบรรเลงดนตรี ทำหน้าที่เป็นผู้ตีกรับ/โกร่ง ในโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์

2) ครูทรงยศ แก้วดี ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป เป็นผู้ให้ข้อมูลในเรื่องของการบรรเลงดนตรี ทำหน้าที่เป็นผู้บรรเลงฆ้องวงใหญ่ในโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์

3) ครูมนตรี เปรมปรีดา หัวหน้าภาคดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป เป็นผู้ให้ข้อมูลในเรื่องของการบรรเลงดนตรี ทำหน้าที่เป็นผู้บรรเลงระนาดเอกวง 1 ในโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์

4) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นผู้ให้ข้อมูลในเรื่องของการบรรเลงดนตรีทำหน้าที่เป็นผู้บรรเลงระนาดเอกวง 2 ในโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์

3.1.2.2 ด้านผู้ขับร้อง

1) นายภวัต จันทร์ดารักษ์ ศิลปินอิสระ ผู้ให้ข้อมูลด้านการปฏิบัติงาน ทำหน้าที่เป็นผู้ขับร้อง ในการขับร้องโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์

2) นางสาวสุภาภรณ์ ลาสอาด คีตศิลปินปฏิบัติงาน กรมศิลปากร ผู้ให้ข้อมูลด้านการปฏิบัติงาน ทำหน้าที่เป็นผู้ขับร้อง ในการขับร้องโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์

3) นายชวภณ ข้าวสามรวง เจ้าหน้าที่วิเคราะห์นโยบายและแผนกระทรวงวัฒนธรรม ผู้ให้ข้อมูลด้านการปฏิบัติงาน ทำหน้าที่เป็นผู้ขับร้อง ในการขับร้องโขนพระราชทาน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกมัยราพณ์

4) นายสิทธิพงษ์ กลับโต ครูประจำระดับประถม โรงเรียนจิตรลดา ผู้ให้ข้อมูลด้านการปฏิบัติงาน ทำหน้าที่เป็นผู้ขับร้อง ในการขับร้องโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์

5) นางสาวจินตนา สืบสงัด ครูผู้ช่วย วิทยาลัยนาฏศิลป ผู้ให้ข้อมูลด้านปฏิบัติงาน ทำหน้าที่เป็นผู้ขับร้อง ในการขับร้องโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์

6) *นางสาววิไลวรรณ บุญดี* ครูประจำโรงเรียนราชินีบน ผู้ให้ข้อมูลด้านการปฏิบัติงาน ทำหน้าที่เป็นผู้ขับร้อง ในการขับร้องโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์

7) นายเกียรติศักดิ์ ร่มสันเทียะ คีตศิลปินปฏิบัติงาน กรมศิลปากรผู้ให้ข้อมูลด้านการปฏิบัติงาน ทำหน้าที่เป็นผู้ขับร้อง ในการขับร้องโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์

3.1.2.3 ด้านนักแสดง

1) นายวัชรวัน ธนะพัฒน์ นาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (โขนยักษ์) ผู้ให้ข้อมูลด้านการปฏิบัติงาน โดยรับบทบาทแสดงเป็น ทศกัณฐ์ ในโขนพระราชทาน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์

2) นายกิตติ จาตุประยูร นาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (โขนลิง) ผู้ให้ข้อมูลด้านการปฏิบัติงาน โดยรับบทบาทแสดงเป็น หนุมาน ในโขนพระราชทาน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์

3.1.3 กลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป (General Informants) เป็นกลุ่มที่ให้ข้อมูลในด้านการดำเนินการต่าง ๆ ทั้งในเรื่องของประวัติความเป็นมาของโขนพระราชทาน การจัดทำบท การกำกับการแสดง และองค์ความรู้ต่าง ๆ ที่สามารถนำมาใช้ในการวิเคราะห์ได้ จำนวน 4 ท่าน โดยแบ่งตามกลุ่มดังนี้

3.1.3.1 ด้านผู้ดำเนินการ

1) ท่านผู้หญิงจรุงจิตติ์ ทีขะระ รองราชเลขานุการ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ผู้ให้ข้อมูลหลักในด้านประวัติความเป็นมาของโขนพระราชทาน

2) ครูประเมษฐ์ บุญยะชัย ตำแหน่ง ผู้ทรงคุณวุฒิ ด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป ผู้ให้ข้อมูลด้านการคัดเลือกบทการแสดง ทำหน้าที่เป็นกำกับการแสดงจัดทำบท และคำบรรยายในโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์

3.1.3.2 ด้านผู้ขับร้อง

1) ครูวัฒนา โกสินานนท์ ตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญ ด้านคีตศิลป์ไทย คณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ให้ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทย เคยเป็นผู้ขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดพรหมาศ ปี พ.ศ.2550 ซึ่งเป็นปีแรกของการแสดงโขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

2) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. นพคุณ สุดประเสริฐ รองคณบดี คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ผู้ให้ข้อมูลทั่วไปเกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทยซึ่งเคยเป็นผู้ขับร้องโขนพระราชทานในปี พ.ศ. 2550 – พ.ศ. 2553

3.2 เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

ผู้วิจัยจัดเตรียมเครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล เพื่อใช้เป็นหลักฐานยืนยันความถูกต้องของข้อมูลและเป็นข้อมูลในการศึกษาวิเคราะห์โดยมีเครื่องมือในการวิจัย ดังนี้

3.2.1 การสัมภาษณ์

3.2.1.1 การสัมภาษณ์ผู้ให้ข้อมูลหลัก (Key-informants Interviews) ในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์แบบเชิงลึกสัมภาษณ์กลุ่มผู้ให้ข้อมูลสำคัญ คือ บุคคลข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องและการบรรเลงดนตรี ซึ่งผู้ทำหน้าที่เป็นผู้ควบคุมการขับร้องและควบคุมการบรรเลง ร่วมไปถึงนักแสดง ผู้ถ่ายทอดท่ารำ และผู้จัดทำบทในการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ในปี พ.ศ. 2554 เพื่อให้ได้ข้อมูลที่ชัดเจน และถูกต้องในดังวัตถุประสงค์

1) ประวัติความเป็นมาโขนพระราชทาน
2) ดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขนพระราชทาน
3) การขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน

3.2.1.2 ใช้การสัมภาษณ์ที่ไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview) กับกลุ่มผู้ปฏิบัติ (Casual Informants) และกลุ่มผู้ให้ข้อมูลทั่วไป (General Informants) เพื่อให้ได้ข้อมูลในประเด็นที่เกี่ยวข้องกับดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

1) พัฒนาการการใช้วงดนตรีประกอบการแสดงโขนพระราชทาน
2) การปรับวงดนตรี
3) การแบ่งเพลงบรรเลง
4) การคัดเลือกนักร้อง
5) การเลือกเพลงให้แก่ผู้ขับร้อง
6) กลวิธีและการสร้างสุนทรียรส

3.3 การเก็บรวบรวมและการจัดกระทำข้อมูล

การวิจัยครั้งนี้ ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ เน้นการเก็บรวบรวมข้อมูลเชิงประจักษ์จากกลุ่มบุคคลข้อมูล โดยนำข้อมูลจากการสังเกต การสัมภาษณ์ เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลเชิงลึก และจากการเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสารและข้อมูลภาคสนาม จำแนกออกแต่ละประเด็นมีรายละเอียด ดังนี้

3.3.1 แยกข้อมูลออกเป็นหมวดหมู่ คือ

3.3.1.1 ข้อมูลทางเอกสาร หนังสือ ตำรา วิทยานิพนธ์ ศิลปนิพนธ์ วารสาร สูจิบัตร อินเตอร์เน็ต และเว็บไซต์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง

3.3.1.2 ข้อมูลจากแถบบันทึกภาพ และข้อมูลจากแถบบันทึกเสียง ทั้งเพลงบรรเลงและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์

3.3.1.3 ข้อมูลจากภาคสนาม ที่ได้จากการสัมภาษณ์แบบมีโครงสร้าง การสัมภาษณ์แบบเชิงลึก การสังเกตอย่างมีส่วนร่วม และการสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม

3.3.2 นำข้อมูลที่ได้จากหมวดต่าง ๆ มาจัดแยกหัวข้อดังนี้

3.3.2.1 โขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

1) ประวัติความเป็นมาโขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

2) การคัดเลือกบทการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์

3) หลักในการเรียบเรียงบทของผู้กับกำในการปรับบทการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์

3.3.2.2 ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์

1) วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทานในแต่ละปี

2) การเลือกใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วงประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์

3) การปรับวงดนตรี

4) การแบ่งเพลงบรรเลงให้แก่วงดนตรีทั้ง 2 วง

3.3.2.3 การขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุด ศึกมัยราพณ์

1) การคัดเลือกนักร้อง

2) การแบ่งเพลงให้กับผู้ขับร้องทั้ง 2 ฝั่ง

3) การขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์

4) กลวิธีในการสร้างสุนทรียรสในการขับร้องโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์

3.4 การตรวจสอบข้อมูล

3.4.1 การตรวจสอบข้อมูลจากการสัมภาษณ์ วิธีการที่จะทำให้ได้มาซึ่งแบบสัมภาษณ์นั้น ผู้วิจัยได้แบ่งประเด็นที่จะศึกษาออกทีละประเด็น จากนั้นจัดทำเป็นข้อคำถามที่ต้องการศึกษาโดยการเรียงลำดับความสำคัญ และก่อนนำไปสัมภาษณ์ผู้วิจัยนำคำถามไปตรวจสอบความถูกต้องกับผู้เชี่ยวชาญอย่างน้อย 3 ท่าน คือ ครูนัฐพงศ์ โสวัตร ครูกิตติ อัตถาผล และครูมนตรี เปรมปรีดา จากนั้นนำมาปรับปรุงแก้ไขแล้วจึงนำออกสัมภาษณ์

3.4.2 ทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง และนำมาใช้นั้น แบ่งได้ 4 ทฤษฎี คือ

3.4.2.1 ทฤษฎีลูกกระดอน ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์ (2559, น. 1-2) เป็นทฤษฎีที่ใช้ในการตรวจสอบข้อมูล ซึ่งทฤษฎีลูกกระดอนนี้เป็นทฤษฎีหนึ่งที่เหมาะสำหรับ การนำไปใช้ในการวิจัยเชิงคุณภาพ ที่เกิดจากความต้องการคำตอบในเชิงลึกของการศึกษางานภาคสนาม โดยเฉพาะการนำไปสัมภาษณ์ หลักของทฤษฎีลูกกระดอน คือ “การกระดอนสะท้อนของข้อมูลสาระหนึ่งที่เกิดขึ้นระหว่างการให้ข้อมูลของบุคคลได้กล่าวยกอ้าง พาดพิง มุ่งเป้าไปยังบุคคลที่สาม การกระดอนสะท้อนของข้อมูลสามารถดำเนินต่อเนื่องกันไปจากแหล่งที่หนึ่งไปยังแหล่งที่สอง การกระดอนนี้อาจเริ่มกระดอนใหม่ต่อเนื่องกันไปอีกเป็นแหล่งที่สาม สี่ ห้า เป็นต้น เมื่อผู้วิจัยนำมาใช้ในการสัมภาษณ์ข้อมูลเรื่องที่สำคัญ ผู้ให้ข้อมูลด้านการปฏิบัติงานหรือข้อมูลทั่วไป มักจะแนะนำให้ผู้วิจัยไปสอบถามหรือสัมภาษณ์บุคคลที่มีสามารถให้

ข้อมูลที่ถูกต้องได้ บุคคลที่ถูกกล่าวมากที่สุด คือ ครูทัศนีย์ ขุนทอง ผู้ควบคุมการขับร้อง ครูนัฐพงศ์ โสวัตร ผู้ควบคุมวงดนตรีไทย (ถึงแก่กรรม ปี พ.ศ. 2562) ครูดุษฎี มีป้อม ครูกิตติ อัตถาผล ผู้ช่วยผู้ควบคุมวงดนตรี ผู้วิจัยได้ดำเนินการสอบถามข้อมูลกับผู้ให้ข้อมูลตามคำบอกเล่า คำตอบที่เหมือนกัน คือคำตอบที่ถูกต้องที่สุด

3.4.2.2 ทฤษฎีสามเส้าด้านข้อมูล เป็นการใช้การตรวจสอบข้อมูลโดยใช้ บุคคล เวลา และสถานที่ ทฤษฎีเชื่อว่า ในแต่ละสถานที่ เมื่อได้รับการสัมภาษณ์คนละเวลาและสถานที่ มักมีข้อมูลเพิ่มเติมเสมอ แต่คำตอบที่เป็นคำตอบเดิม ๆ ถึงแม้เวลาและสถานที่จะเปลี่ยน แต่ตัวบุคคลผู้ให้ข้อมูลยังคงให้คำตอบเดิม นั้นคือคำตอบที่ถูกต้องที่สุด ผู้วิจัยได้นำไปใช้กับบุคคลผู้ให้ข้อมูลหลัก โดยใช้การสัมภาษณ์ทั้งหมดสองถึงสามครั้ง (สุภางค์ จันทวานิช, 2540, น.128-131)

3.4.2.3 ทฤษฎีสามเส้าด้านดนตรี เป็นการใช้การตรวจสอบข้อมูลโดยใช้ เสียงดนตรี โน้ตเพลง และศิลปิน เป็นการตรวจสอบระดับเสียง ตัวโน้ตของเพลงต่าง ๆ ระหว่างโน้ตทางเครื่องและโน้ตทางร้อง ที่ผู้วิจัยนำมาวิเคราะห์กลวิธีการขับร้อง ตรวจสอบระดับเสียง ลูกตก โดยการเขียนโน้ตเบื้องต้น และนำไปให้ผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความถูกต้อง (สุภางค์ จันทวานิช, 2540, น.128-131)

3.4.2.4 ทฤษฎีสามเส้าด้านวิธีการ เป็นการใช้การตรวจสอบข้อมูลโดยใช้ การสัมภาษณ์ ข้อมูลเอกสาร และการสังเกตการณ์อย่างมีส่วนร่วม เป็นการนำ 3 องค์ประกอบนี้ เข้าตรวจสอบข้อมูล โดยนำข้อมูลทั้ง 3 มาวิเคราะห์ สังเคราะห์ ความถูกต้องและเพื่อให้ได้ข้อมูลที่มีที่มา พร้อมเหตุผลและหลักฐานประกอบการตรวจสอบ (สุภางค์ จันทวานิช, 2540, น.128-131)

3.5. การวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูล ผู้วิจัยใช้การวิเคราะห์ข้อมูลเชิงคุณภาพ คือ การจัดหมวดหมู่ในสิ่งที่ผู้วิจัยได้ศึกษาและเก็บรวบรวม มาวิเคราะห์หาเหตุผลให้เข้าใจความหมายกับสิ่งที่รับรู้ จัดการเก็บข้อมูลโดยอาศัยหลักการวิจัย ระเบียบการวิจัย รวมถึงทฤษฎีที่เกี่ยวข้องมาใช้ เพื่อหาลักษณะที่เหมือนและแตกต่างกัน ผู้วิจัยจึงใช้วิธีการวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

3.5.1 นำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์มาวิเคราะห์ข้อมูล โดยใช้หลักวิชาดุริยางคศิลป์สังเคราะห์ คือ การนำคำตอบจากคำถามเดียวกันมาสังเคราะห์ให้รู้จริง คำตอบที่เหมือนกันคือคำตอบที่ถูกต้องที่สุด

3.5.2 นำข้อมูลที่ได้มาวิเคราะห์ สังเคราะห์ และนำมาเรียบเรียงให้ตรงประเด็น เพื่อตอบคำถามตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยที่ตั้งไว้

3.5.3 นำแนวคิด ทฤษฎี เอกสารที่เกี่ยวข้องและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง มาใช้ประกอบการวิเคราะห์เพื่อเป็นการสนับสนุนความถูกต้อง

3.5.4 นำข้อมูลมาสรุป อภิปรายผล

3.6. การนำเสนอผลการวิจัย

ผู้วิจัยนำเสนอผลการวิจัยตามกรอบความคิดที่กำหนดไว้ในวัตถุประสงค์ นำเสนอการเขียนข้อมูลแยกวิเคราะห์แบบพรรณนาวิเคราะห์ และจัดพิมพ์เป็นรูปเล่มตามระเบียบการของโครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ คือ

3.6.1 นำเสนอประเด็น ในบทที่ 4 คือ ประวัติความเป็นมาของโขนพระราชทาน ดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

3.6.2 นำเสนอการสรุป ในบทที่ 5 คือ สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4

ประวัติความเป็นมาของโขนพระราชทาน ดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

การศึกษาค้นคว้าในเรื่อง “ดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง” ผู้วิจัยได้ใช้ทฤษฎีการตรวจสอบสามเส้าในงานวิจัยก่อนการวิเคราะห์ ตรวจสอบความถูกต้องของข้อมูลก่อนนำมาวิเคราะห์ ทั้งนี้ได้แบ่งออกเป็น 3 ด้าน ได้แก่

4.1 ประวัติความเป็นมาของโขนพระราชทานในสมเด็จพรางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

4.1.1 ประวัติความเป็นมาของโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

4.1.2 การสร้างเครื่องพัสตราภรณ์ ศิราภรณ์ และถนิมพิมพาภรณ์

4.1.3 เทคนิคและการสร้างฉากในโขนพระราชทาน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์

4.1.4 การจัดทำบทการแสดงในโขนพระราชทาน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์

4.2 ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทาน

4.2.1 พัฒนาการการใช้วงดนตรีประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

4.2.2 การปรับวง

4.2.3 การแบ่งเพลงให้แก่วงดนตรีทั้ง 2 วง

4.2.4 การสร้างสุนทรียรสในการบรรเลงดนตรี

4.3 การขับร้องประกอบการแสดงโขน

4.3.1 การคัดเลือกผู้ขับร้อง

4.3.2 การคัดเลือกเพลงให้แก่ผู้ขับร้อง

4.3.3 วิธีการและการสร้างสุนทรียรสในการขับร้อง

4.1 ประวัติความเป็นมาของโขนพระราชทานในสมเด็จพรางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

4.1.1 ประวัติความเป็นมาของโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

จรุงจิตติ์ ทีขะระ (สัมภาษณ์ 17 ตุลาคม 2562) กล่าวถึง สืบเนื่องประมาณปี พ.ศ. 2546 สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงกราบบังคมทูล

สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ว่า “คนดูโขนน้อยลง เวลาทอดพระเนตรผ่านโทรทัศน์ไม่ค่อยเห็นการแสดงโขน การรำแบบนาฏศิลป์มากนัก นอกจากในราชพิธี หรืองานถวายพระพร นอกนั้นเป็นดนตรีสมัยใหม่ จึงเกรงว่าศิลปวัฒนธรรมการแสดงโขน ครูโขน นักแสดง นักร้อง นักดนตรี นักพากย์ รวมถึงช่างฝีมือแขนงต่าง ๆ อาทิ ช่างทำหัวโขน ช่างทอผ้า ช่างปักสดึงกรึงไหม ช่างเงิน ช่างทอง ช่างแกะสลัก ช่างเขียนฉาก ช่างสร้างฉาก และช่างแต่งหน้า จะลดน้อยถอยลงไป”

จากคำกราบบังคมทูลดังกล่าว จึงเป็นที่มาให้นำโขนไปแสดง ณ พระตำหนักต่าง ๆ ที่ทรงเสด็จพระราชดำเนินแปรพระราชฐานเพื่อประทับทรงงาน เช่น ที่พระตำหนักภูพานราชนิเวศน์ ทรงนำโขนไปแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ตอนนิ้วเพชร และการแสดงโขนในงานพระราชทานเลี้ยงขณะประทับ ณ พระตำหนักภูพิงค์ราชนิเวศน์ โดยแสดงที่ค่ายกาวิละ จังหวัดเชียงใหม่ เป็นต้น ทรงมีพระราชเสาวนีย์ในเรื่องการแต่งหน้าโขนเป็นลำดับแรก พบว่า เมื่อดูในระยะใกล้ ๆ “ตัวพระ” และ “ตัวนาง” มีการแต่งหน้าที่คล้ายคลึงเกินไป จึงทรงมีรับสั่งให้พัฒนาการแต่งหน้า คือ แต่งหน้าชายให้ดูเป็นผู้ชาย แต่งหน้าหญิงให้งดงามเป็นผู้หญิง

ภาพที่ 5 การแต่งหน้าโขน
ที่มา: วุฒพิชัย อัศวเลิศวิสุทธิ์

4.1.2 การสร้างเครื่องพัสตราภรณ์ ศิราภรณ์ และถนิมพิมพาภรณ์

จากการสัมภาษณ์ จรุงจิตติ์ ทีขะระ (สัมภาษณ์ 17 ตุลาคม 2562) และ ประเมษฐ์ บุณยะชัย (สัมภาษณ์ 23 พฤศจิกายน 2562) ผู้วิจัยได้เรียบเรียงการก่อตั้งในส่วนอื่น ๆ ที่เรียกว่าองค์ความรู้ได้ดังนี้ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถพระบรมราชชนนีพันปีหลวง ทรงพระราชทานข้อสังเกตว่า เครื่องแต่งกายโขน ที่เรียกว่า “พัสตราภรณ์” มีลักษณะแตกต่างไปจากโขนในสมัยแรกที่นิยมสร้างแบบ “เครื่องต้น” อันเป็นเครื่องทรงของพระมหากษัตริย์ในอดีต พร้อมพระราชทานพระราชทรัพย์ส่วนพระองค์จำนวน 300,000 บาท ให้กรมศิลปากรพัฒนาเครื่องแต่งกายโขนแบบโบราณนี้ ต่อมาในปี พ.ศ. 2550 เป็นปีมหามงคลพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงเจริญพระชนมพรรษา 80 พรรษา และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ทรงเจริญพระชนมพรรษา 75 พรรษา

ภาพที่ 6 พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร
ที่มา: สมาคมสื่อช่อสะอาด หัวข้อพระบรมราโชวาท พระราชดำรัส เกี่ยวกับความซื่อสัตย์ (5 พ.ย. 2562)

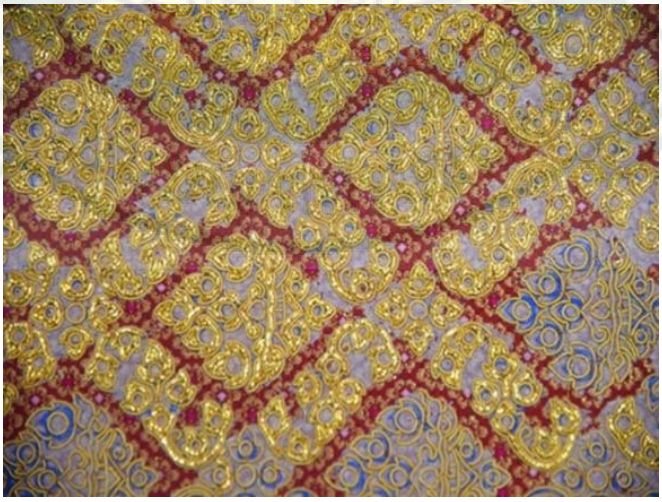
ภาพที่ 7 สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง
ที่มา: Twitter ARMdhiravath (5 พ.ย. 2562)

ทรงมีพระกระแสรับสั่งให้ นายสมิทธิ ศิริภัทร์ รวบรวมผู้เชี่ยวชาญเกี่ยวกับโขน ทำการศึกษา ค้นคว้าเรื่องราวเกี่ยวกับการแสดงโขน ตั้งแต่สมัยโบราณ ตลอดจนศึกษาเกี่ยวกับเครื่องแต่งกาย เครื่องประดับต่าง ๆ และได้จัดให้มีการแสดงครั้งแรก ตอนพรหมาศ เมื่อปลายปี พ.ศ. 2550 ณ หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย โดยการแสดงโขนเฉลิมพระเกียรติครั้งนั้น ผู้แสดงเป็นศิลปินจากสำนักการสังคีตกรม ศิลปากร จากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นักเรียน และนักศึกษาวิทยาลัยนาฏศิลป์ โดยมีการแต่งหน้าร่วมสมัย เน้นในเรื่องโครงของสีกับเรื่องของเส้นสามสี คือ ขาว ดำ แดง โครงของคิ้วเส้นขอบตาอิงไปในเรื่องของ ภาพจิตรกรรมไทย พยายามปรับจากภาพจิตรกรรมไทยมาอยู่บนใบหน้าของนักแสดง เส้นตาเป็นแนวระนาดตรง แต่เส้นคิ้วจะโค้งโก่งเป็น คันศรอย่างคิ้วไทย

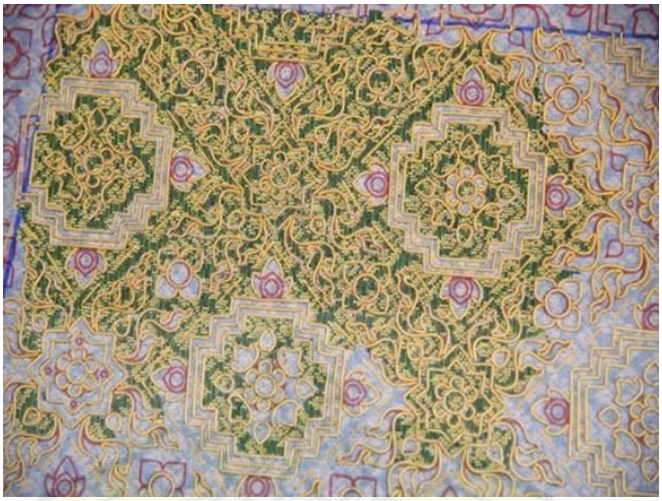
ภาพที่ 8 การแต่งหน้าโขน
ที่มา: นิติพงษ์ ทับทิมหิน

ทรงฟื้นฟูพัสตราภรณ์ โดยมอบหมายให้นายวีรธรรม ตระกูลเงินไทย เป็นผู้ดูแล โดยให้สมาชิกของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ เป็นผู้ผลิต เช่น สมาชิกจากสวนจิตรลดา สมาชิกจากศูนย์ศิลปาชีพสีบัวทอง จังหวัดอ่างทอง และจากสมาชิกศูนย์ศิลปาชีพเนินธัมมัง จังหวัดนครศรีธรรมราช เป็นต้น มีการฟื้นฟูการปักสะดึงกรึงไหม ซึ่งมีมาแต่โบราณเป็นเครื่องปักหนุนแบบสมัยรัชกาลที่ 6 เครื่องแต่งกายของโขนพระราชทานตัวพระ ตัวยักษ์จะสวมเสื้อ 2 ตัว คือ เสื้อตัวใน 1 ตัว ที่มีการปักบริเวณแขน และเสื้อตัวนอก 1 ตัว ได้มีการเชิญท่านผู้เชี่ยวชาญมีความรู้เกี่ยวกับเครื่องประดับ และเครื่องแต่งกายอย่างโบราณ มาให้ข้อมูลรวมถึงเครื่องแต่งการของโบราณที่ตกทอดกันมา มาศึกษาลวดลายและองค์ประกอบต่าง ๆ ลายละเอียดบางอย่างเป็นการออกแบบขึ้นใหม่ ส่วนลวดลายเครื่องโขน มีทั้งหมด 4 ลาย ได้แก่ ลายราชวัตรดอกลอย ลายแย่งพุ่มข้าวบินท์หน้าขบดอกใน ลายราชวัตรย่อมุมไม้สิบสอง และลายทักษิณาวัตร ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ภาพที่ 9 ลายราชวัตรดอกลอย
ที่มา: นิตยสารแพรวออนไลน์ (2560, ออนไลน์)



ภาพที่ 10 ลายแย่งพุ่มข้าวบินท์หน้าขบดอกใน
ที่มา: นิตยสารแพรวออนไลน์ (2560, ออนไลน์)



ภาพที่ 11 ลายราชวัตรย่อมุมไม้สิบสอง
ที่มา: นิตยสารแพรวออนไลน์ (2560, ออนไลน์)

ภาพที่ 12 ลายทักษิณาวัตร
ที่มา: นิตยสารแพรวออนไลน์ (2560, ออนไลน์)

ซึ่งแต่ละปีจะมีการปักเพื่อใช้สำหรับพัสตราภรณ์ในการแสดงแตกต่างกันไป ต้องศึกษาค้นคว้าให้รู้จริง การใช้วัสดุที่มีอยู่ในท้องตลาดมาดัดแปลง เป็นอีกหนึ่งอย่างที่ต้องศึกษา ความยากคือการที่ต้องย้อนกลับไปใช้วัสดุและเทคโนโลยีที่เคยมีมาตั้งแต่สมัยโบราณเพื่อทดสอบสี เช่น สีแดง ต้องย้อมเป็นแดงเฉดไหนต้องย้อนกลับไปใช้วัตถุดิบดั้งเดิมเพื่อดูโครงสี หลังจากนั้นนำมาประยุกต์และปรับปรุงการใช้สีที่มีในปัจจุบัน ลักษณะสีเลียนแบบโครงสีโบราณให้เป็นธรรมชาติ เช่น เครื่องทรงของพระราม พระลักษณ์ และทศกัณฐ์เป็นกษัตริย์ให้เป็นเครื่องทรงแบบกษัตริย์มีการจำลองชุดกษัตริย์จริง ๆ โดยเลียนแบบจากเครื่องทรงกษัตริย์ในยุคอยุธยาหรือยุคต้นรัตนโกสินทร์

จากนั้นทรงรับสั่งให้ฟื้นฟูในเรื่องเครื่องประดับที่เรียกว่า “ถนิมพิมพาภรณ์” ที่ล้วนแล้วแต่ เป็นงานประณีตศิลป์ของช่างฝีมือ ทั้งงานโลหะ งานฝังอัญมณี งานกะไหล่ทอง จัดทำด้วยความวิจิตรงดงามตามแบบโบราณนำกลับมาพัฒนา ให้เหมาะกับการแสดงบนเวทีในปัจจุบัน

ภาพที่ 13 ถนิมพิมพาภรณ์ (ตัวนาง)
ที่มา: วุฒพิชัย อัศวเลิศวิสุทธิ์

ภาพที่ 14 ถนิมพิมพาภรณ์ (ตัวยักษ์)
ที่มา: วุฒพิชัย อัศวเลิศวิสุทธิ์

เมื่อต้องแสงไฟ ยิ่งขับเน้นความวิจิตรงดงามเพิ่มสุนทรียรสในงานการแสดงโขนให้ตราตรึงใจผู้ชม ยิ่งขึ้นการแสดงโขนพระราชทานต้องอาศัยทั้งศาสตร์และศิลป์หลากหลายแขนง ทรงฟื้นฟู ศาสตร์ทั้งหมดที่เกี่ยวกับโขนตามลำดับ คือ วรรณศิลป์ นาฏศิลป์ คีตศิลป์ หัตถศิลป์ ศิลปกรรม และพัตราภรณ์ ผู้สนองงานต่างทำงานถวายได้มีแรงบันดาลใจที่จะอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรม ส่งเสริมศิลปะด้านการแสดงโขน เพื่อสนองพระราชเสาวนีย์ สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง การจัดทำศิราภรณ์ และหัวโขน เพื่อให้ตัวละครสื่ออารมณ์และมีความงามมากยิ่งขึ้น เมื่ออยู่บนเวทีที่มีแสง สี เสียง

ภาพที่ 15 การทำหัวโขน
ที่มา: วุฒพิชัย อัศวเลิศวิสุทธิ์

4.1.3 เทคนิคและการสร้างฉากในโขนพระราชทาน เรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกมัยราพณ์

เทคนิคสมัยใหม่และเอกลักษณ์ที่สำคัญของการแสดงโขนพระราชทาน คือ การสร้างสรรค์ฉากและเทคนิคพิเศษ เป็นการผสมผสานความงดงามของศิลปกรรมการสร้างฉากและเครื่องประกอบฉากกับเทคนิคสมัยใหม่ผสมผสานกันได้อย่างลงตัว มีการสร้างฉากขึ้นมากมายจึงเป็นการเพิ่มช่างขึ้นมาอีกในด้านของการเขียนฉาก ถือว่าเป็นการสืบสานช่างของไทย ให้ฟื้นกลับมาอีกรอบ อันได้แก่ ช่างปั้น ช่างแกะ ช่างเขียน เป็นต้น จรุงจิตติ์ ทีขะระ (สัมภาษณ์ 17 ตุลาคม 2562) กล่าวว่า พระองค์ทรงมีรับสั่งว่า “เป็นการชุมนุมช่างทั้งหลายของชาติเอาไว้” การแสดงโขนในปี พ.ศ. 2550 เรื่องรามเกียรติ์ ตอนพรหมาศ เป็นการนำบทพระราชนิพนธ์ ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ มาเล่นเป็นคอนเสิร์ต คือใช้วงดนตรีสากลที่เรียกว่า “วงโยธวาทิต” โขนของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ จัดทำออกมาให้ดูแล้วสนุกมีความสมบูรณ์และสมจริง สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง และสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเสด็จมาทอดพระเนตรด้วยพระองค์เองทุกครั้ง ทรงสนับสนุนและพระราชทานกำลังใจเสมอ ทุกครั้งที่จัดการแสดงพระองค์ท่านทรงพระราชทานคำวินิจฉัยและแนะนำเสมอมา

ภาพที่ 16 สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี
ที่มา: พระราชกรณียกิจ กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี (2563, ออนไลน์)

โขนพระราชทานได้รับคำชมจากประชาชนทั้งชาวไทย และชาวต่างชาติพร้อมกับมีเสียงเรียกร้องให้จัดแสดงซ้ำ กระทั่งต้องเปิดแสดงอีกครั้งในปี พ.ศ. 2552 แต่ใช้วงดนตรีวงโยธวาทิตกับวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่สลับกัน จัดแสดงวันที่ 19 – 21 มิถุนายน พ.ศ. 2552 ต่อจากนั้นทรงมีพระราชเสาวนีย์ให้จัดการแสดงโขนขึ้นเป็นประจำทุกปีตลอดมา ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2552 - พ.ศ. 2562 ดังนี้

ปี พ.ศ. 2552 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ

ปี พ.ศ. 2553 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดนางลอย

ปี พ.ศ. 2554 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์

ปี พ.ศ. 2555 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดจองถนน

ปี พ.ศ. 2556 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกกุมภรรณ ตอนโมกขศักดิ์

ปี พ.ศ. 2557 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอนนาคบาศ

ปี พ.ศ. 2558 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ

ปี พ.ศ. 2559 การแสดงโขนพระราชทานงดจัดการแสดงเนื่องจาก เป็นปีถวายความอาลัยแด่พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถพิตร

ปี พ.ศ. 2560 การแสดงโขนพระราชทานงดจัดการแสดงเนื่องจากเป็นปีพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถพิตร ซึ่งการแสดงโขนพระราชทาน มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ได้ร่วมเป็นหนึ่งในมหรศพสมโภชพระเมรุมาศ ณ เวทีกลางแจ้ง ท้องสนามหลวง เวทีที่ 1 ในวันที่ 26 ตุลาคม พ.ศ. 2560 เรื่องรามเกียรติ์ ชุด รามวตารทศกัณฐ์รบสดายุ หนุมานถวายพล พิเภกสวามิภักดิ์

ปี พ.ศ. 2561 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ชุดพิเภกสวามิภักดิ์

ปี พ.ศ. 2562 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ชุดสืบมรรคา

การแสดงโขนพระราชทาน ชุด ศึกมัยราพณ์ จัดแสดงระหว่างวันที่ 15 กรกฎาคม - 7 สิงหาคม พ.ศ. 2554 ณ หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย เปิดการแสดงในปี พ.ศ. 2554 จำนวน 32 รอบ ซึ่งในรอบปฐมทัศน์ จัดขึ้นในวันที่ 14 กรกฎาคม พ.ศ. 2554 เวลา 20.05 น. สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง และสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จพระราชดำเนินมาทอดพระเนตร ผู้กำกับการแสดง ครูประเมษฐ์ บุณยะชัย เล่าว่า เมื่อจบจากการแสดงเรื่องนางลอย ทางฝ่ายผู้ดำเนินงาน ได้มีการเสนอให้มีใบแสดงความคิดเห็นเพื่อให้ผู้ชมได้แสดงความคิดเห็นและเสนอแนะ การแสดงชุดศึกมัยราพณ์ เป็นการแสดงที่ได้รับการเสนอชื่อให้จัดการแสดงเป็นลำดับที่ 1 เมื่อมีการประชุมผู้เชี่ยวชาญ และการจัดการแสดงขึ้นจึงได้นำเสนอและคัดเลือกบทมาปรับปรุงและคัดเลือกเทคนิคเพื่อสร้างฉาก

การแสดงโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์ประกอบไปด้วย ฉาก แสง สี เสียง ที่อลังการจำนวน 9 ฉาก เป็นการนำส่วนประกอบทุก ๆ ส่วนเข้าด้วยกัน ทีมงานฉากต้องจดจำคิวการเข้าออกเทคนิคการขึ้นลง แม้กระทั่งท่าทางของนักแสดง รวมถึงการขับร้อง บางเพลงสามารถร้องได้จะทำให้ทราบว่าเมื่อถึงคำร้องใดเทคนิคอะไรต้องเข้าเทคนิคอะไรต้องออก เมื่อรำถึงกระบวนท่าใดม่านจึงต้องลง ห้ามผิดคิวเด็ดขาด ทีมงานต้องมีสติสมาธิในการแสดงทุกครั้ง มีการประชุมและเตรียมงานนานถึง 8 เดือน เนื่องจากฉากต่าง ๆ มีความซับซ้อน เช่น มีการเปลี่ยนแปลงจากป่าไปใต้บาดาลและจบบนสวรรค์ สิ่งเหล่านี้ทีมงานและผู้เชี่ยวชาญทุก ๆ

ด้าน คาดหวังให้การทำงานประสบความสำเร็จสูงสุด ทำให้โขนชุดศึกมัยราพณ์ออกมาสมบูรณ์ ฉากต่าง ๆ ศึกษาจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง ศึกษาจากภาพถ่ายของการจัดแสดงของโขนตอนเดียวกันในอดีต

ครูผู้เชี่ยวชาญได้กรุณานำมาถ่ายทอดให้ฝ่ายออกแบบ ฝ่ายเทคนิคฟัง จึงทำให้ทราบว่าจริง ๆ แล้ว การออกแบบในเชิงศิลปะและเทคนิคมีมาแต่สมัยโบราณ เช่น การขึ้นรอก ซึ่งสมัยก่อนก็มีการสร้างเทคนิคที่เรียกว่า การชักรอก ในงานพระเมรุองค์ปฐมบรมมหาชนก ในพงศาวดารได้กล่าวไว้ชัดเจน มีการแสดงโขนและใช้การชักรอกโรงใหญ่ แต่ไม่ได้วิจิตรพิสดารเหมือนสมัยใหม่ซึ่งปัจจุบันได้นำเทคนิคต่าง ๆ รองรับเนื้อเรื่องโดยให้มีความปลอดภัยและสะดวกยิ่งขึ้น ให้ดูสวยงาม สนุก สมจริงมากขึ้น เช่น ฉากหนุมานที่สามารถเนรมิตกายให้ใหญ่อมพลับพลาของพระรามได้ ตัวของหนุมานสามารถเคลื่อนไหวแขน ปาก และกลอกตาไปมาได้ ซึ่งถือเป็นฉากที่สำคัญ การควบคุมเทคนิคต่าง ๆ โดยเพิ่มเติมให้มีความสมจริงมากขึ้น มีการหายตัวไปบนพื้นราบ หายไปกลางเวที เช่น ฉากตอนหนุมานแปลงกายเป็นใยบัวเกาะนางพิรากวน เป็นการหายตัวที่หายไปกับตา

ภาพที่ 17 ฉากหนุมานอมพลับพลา
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

เป็นสิ่งที่คิดขึ้นมาและสามารถทำได้จริง อีกฉากคือฉากทำพิธี ซึ่งมีนางกระทะผุดขึ้นมาและหายไป เมื่อนำมาแสดงจึงมีการปรับเทคนิคโดยการนำเทคนิควิธีการแบบละครเวทีเข้ามาใช้ ถือเป็นสิ่งที่มีความก้าวหน้าอย่างหนึ่งของการแสดงโขนพระราชทาน

4.1.4 การจัดทำบทการแสดงในโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์

ประเมษฐ์ บุณยะชัย (สัมภาษณ์, 23 พ.ย. 2562) กล่าวไว้ว่า บทโขนแต่โบราณมี 2 แบบ คือ บทโขนที่ใช้พากย์ เจรจาล้วน ๆ และบทโขนที่ผสมผสานกับละครใน โขนแต่โบราณเป็นเพียงการพากย์และการเจรจาเพื่อดำเนินเรื่องเพื่อพูดแทนตัวโขน ในการบอกอารมณ์และกิริยาอาการ คำพากย์จะใช้บทกวีประเภท “กาพย์” ทั้งกาพย์ยานี 11 และกาพย์ฉบัง 16 เมื่อจบคำพากย์หนึ่งบทตะโพนจะบรรเลงรับ ท้าให้กลองทัดตีตาม นักแสดงในโรงหรือนักดนตรีจะร้องรับด้วยคำว่า “เพ้ย” คำเจรจาเป็นบทกวีประเภทร่ายยาว ส่งสัมผัสกันไปเรื่อย ๆ ใช้ได้ในทุกโอกาส คำเจรจา มี 2 แบบ คือ

1) การเจรจาด้น คือ การเจรจาสดๆ ที่เป็นปฏิภาณไหวพริบของผู้พากย์เจรจา

2) เจรจากระทู้ คือ คำเจรจาที่โบราณาจารย์ได้ผูกขึ้นไว้เป็นแบบแผนเฉพาะตอนหนึ่ง ๆ ที่ผู้พากย์เจรจาจะต้องท่องจำ

ภาพที่ 18 พากย์โขน
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

โขนสมัยใหม่บทโขนที่มีการผสมผสานกับละครในสันนิษฐานว่า เกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2 เห็นได้จากบทละครในเรื่องรามเกียรติ์ โดยทรงแต่งเป็นบทละครมีการใช้เนื้อร้องและทำนองให้เหมาะสมไพเราะตลอดเรื่อง ทั้งยังระบุเพลงหน้าพาทย์และเพลงที่ใช้บรรเลงไว้ การแสดงโขนแบบเดิมที่มีแต่พากย์ – เจรจาเป็นหลักได้เสื่อมความนิยมลง รูปแบบของเพลงขับร้องในบทโขนพระราชทาน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ ใช้บทโขนที่ผสมผสานกับละครในเหมือนในสมัยรัชกาลที่ 2 แต่ยังมีการพากย์และการเจรจาผสม เพื่อความเหมาะสม แต่เพลงร้องมีมากกว่าการพากย์ - เจรจา การจัดทำบทโขนครั้งนี้ เป็นการนำบทโขนชุด “มัยราพณ์สะกดทัพ” ของกรมศิลปากรมาแก้ไข ได้นำบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช รัชกาลที่ 1 และบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านนภาลัย รัชกาลที่ 2 รวมถึงบทของสมเด็จพระอนุชาธิราช เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา มาผสมผสานกันเป็นบทในการแสดงครั้งนี้ มิได้ใช้บทใดบทหนึ่งเป็นหลักใช้ตามความเหมาะสม เพื่อสอดแทรกเทคนิคสมัยใหม่ที่สวยงาม มีการเสนอปรับปรุงบางฉากให้เกิดความสนุกสนาน และดำเนินเรื่องไปอย่างรวดเร็ว เพลงร้องที่มีความไพเราะยังคงอยู่ กระบวนท่ารำต่าง ๆ ยังคงใช้ตามแบบแผนตามจารีต

บทโขนพระราชทาน ตอนศึกมัยราพณ์ ในฉากสุดท้าย ได้มีการปรับเปลี่ยนขึ้นใหม่ จากเดิมเมื่อหนุมานได้เชิญพระรามขึ้นจากเมืองบาดาล ต้องทำการแบกมาทั้งกรงเพราะเนื่องจากพระรามถูกขัง แต่เป็นภาพที่ไม่สวยงาม จึงได้เปลี่ยนเป็นภาพหนุมานเชิญประทับบนบ่าและจบลงด้วยระบำซึ่งทำขึ้นใหม่ แต่งบทร้องขึ้นใหม่ โดยใช้ทำนองเพลงครวญหา ในบทร้องเป็นการส่งเสริมพระบารมี สอดแทรกในบทประพันธ์ที่ว่า “พระมหากษัตริย์เราเปรียบเสมือนพระนารายณ์อวตาร” แนวคิดใหม่นี้ได้ปรับปรุงขึ้นให้เกิดสุนทรียภาพที่เหมาะสม และได้เปิดโอกาสให้นักแสดงรุ่นใหม่จากวิทยาลัยนาฏศิลป และสถาบันอุดมศึกษาทั่วประเทศที่ผ่านการคัดเลือกได้เข้าร่วมแสดงความสามารถในการแสดงครั้งนี้ การเป็นออดิชั่นเพื่อให้เยาวชนคนรุ่นใหม่ได้มีส่วนร่วมในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมประจำชาติให้คงอยู่สืบต่อไป

4.2 ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทาน

ดนตรี เป็นส่วนประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่ง ที่ใช้ในการแสดงต่าง ๆ มีลักษณะ ทำนอง การบรรเลงที่แตกต่างกันออกไปตามกระบวนการบรรเลง บางครั้งยังหมายถึงกิจกรรมการแสดงออกทางวัฒนธรรมของมนุษย์ที่เกี่ยวกับระดับเสียงสูงต่ำที่ประกอบกันเป็นทำนองเพลง เครื่องบรรเลงดนตรีต่าง ๆ มีหน้าที่ของตน โดยดนตรีนั้นแสดงออกมาในด้านของระดับเสียง จังหวะ และคุณภาพเสียง สร้างความเพลิดเพลิน หรือทำให้เกิดอารมณ์ต่าง ๆ เช่น รัก โศก รื่นเริง เป็นต้น

วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนของไทย ส่วนมากที่พบ ได้แก่ วงปี่พาทย์ ซึ่งมีขนาดวงที่แตกต่างกันไปตามลักษณะของงานการแสดง สถานที่ที่ใช้ในการแสดง หรือตามฐานะของผู้จ้าง ในประวัติศาสตร์การแสดงโขนแบ่งออกได้หลายประเภท ไม่ว่าจะเป็น โขนกลางแปลง โขนนั่งราวหรือโขนโรงนอก โขนหน้าจอ โขนโรงใน โขนฉาก และโขนชักรอก การแสดงต่าง ๆ อาจใช้วงดนตรีปี่พาทย์ที่แตกต่างกันไป เช่น การแสดงโขนกลางแปลงใช้วงปี่พาทย์ 2 วง เนื่องจากเล่นในสถานที่ที่กว้างหรือการแสดงละครดึกดำบรรพ์ที่ต้องใช้วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ เป็นต้น

วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทาน มีการเปลี่ยนแปลงหลายครั้ง ก่อนนำวงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วงมาใช้ในปี พ.ศ. 2554 ซึ่งเป็นการแสดงโขนพระราชทาน ชุด ศึกมัยราพณ์ มีการใช้วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง ประกอบการแสดงโขนโรงเดียว เช่น “การแสดงโขนกลางแปลง” ที่มีมาแต่ในอดีต วงดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขนมีการเปลี่ยนแปลงหลายครั้ง โดยแบ่งได้ดังต่อไปนี้

4.2.1 พัฒนาการการใช้วงดนตรีประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

พัฒนาการการใช้วงดนตรีในการประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ในปี พ.ศ. 2550 การบรรเลงประกอบการแสดงใช้วงโยธวาทิตบรรเลงประกอบการแสดง มีการนำดนตรีไทยเข้าเสริม คือ ฉิ่ง กลองทัด และตะโพน เท่านั้น จากการศึกษาข้อมูลสัมภาษณ์ วงโยธวาทิตบรรเลงตามตัวโน้ตซึ่งหากนักแสดงรำจบกระบวนท่าก่อนตัวโน้ตหมด วงโยธวาทิตไม่สามารถจบการบรรเลงไปตามกิริยาอารมณ์ของนักแสดงได้ทันท่วงที จึงเริ่มนำดนตรีไทยเข้าบรรเลงในปี พ.ศ. 2552 โดยสลับรอบการแสดงกับวงโยธวาทิต โขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกพรหมมาศ กลับมาแสดงอีกครั้งในเดือนมิถุนายน ซึ่งเป็นการสอดรับเพลงและเป็นการต่อเพลงกันระหว่างวงโยธวาทิตและวงปี่พาทย์ แต่ยังพบสภาพปัญหา คือ 1.ระดับเสียงบางช่วงบางตอนของวงโยธวาทิตมีบันไดโน้ตครึ่งเสียง ซึ่งเครื่องดนตรีไทยไม่สามารถทำได้ 2.วงโยธวาทิตไม่สามารถปรับอารมณ์ให้ต่อเนื่องได้ เนื่องจากต้องใช้สัญญาณมือของผู้ควบคุมวงนับจังหวะก่อนขึ้นเพลง เพื่อให้เกิดความพร้อมเพรียง ทำให้เกิดความล่าช้าในด้านอารมณ์ของนักแสดง 3.ระดับเสียงที่ใช้ในการขับร้องค่อนข้างร้องลำบากเนื่องจากเสียงสากลมีเสียงที่สูง บางครั้งต้องใช้การขึ้นเสียงที่สูงสุดและต่ำสุดตามระดับเสียงของวงโยธวาทิต ทำให้ฟังเนื้อเพลงบางช่วงบางตอนไม่ชัดเจน

ดุษฎี มีป้อม (สัมภาษณ์ 3 ตุลาคม 2562) กล่าวว่า “ช่วงเดือนพฤศจิกายน มีการนำวงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ได้มีการลดเสียงลงมา 1 เสียงจากเสียงวงโยธวาทิต ซึ่งขณะนั้นมีการตั้ง ฆ้องหุ่ยด้วย เนื่องจากมีการขับร้องเพลงหน้าม่านเรื่อง “สังข์ศิลปชัย” ตอน พระอินทร์ช่วยสังข์ศิลปชัยขึ้นจากเหวพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งเป็นละครดึกดำบรรพ์ จึงนำฆ้องหุ่ย เข้ามาร่วมวงในลักษณะเชิงสัญลักษณ์ โดยใช้วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่วงเดียว ไม่มีวงโยธวาทิตมีเพียงเครื่องประโคมในช่วงขบวนทัพของพระอินทร์เท่านั้น

การบรรเลงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ประกอบการแสดงโขนพระราชทาน เริ่มเข้ามาตั้งแต่ปี พ.ศ.2553 เรื่องรามเกียรติ์ ชุดนางลอย แต่เป็นการใช้วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่เพียงวงเดียว การจัดการแสดงโขนพระราชทานโดยใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง ในปี พ.ศ. 2554 เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ นักดนตรีที่มีส่วนร่วมในการบรรเลงในครั้งนั้น คือ คณะครูจากวิทยาลัยนาฏศิลป เป็นผู้บรรเลงประกอบการแสดงประจำวง 1 คณะครูจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ คณะศิลปศึกษา และคณะนาฏดุริยางค์เป็นผู้ประกอบ การแสดงประจำวง 2 เป็นการประสมประสานนำแนวคิดโขนกลางแปลงมาใช้

อีกทั้งห้องประชุมศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทยเป็นโรงละครที่มีขนาดใหญ่ มีเวทีหน้าม่านสองด้านเพียงพอสำหรับนักดนตรีที่สามารถตั้งได้ ฉะนั้นหากการบรรเลงประกอบการแสดงโขนใช้วงดนตรีวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง ทำให้ดูหน้าสนใจและมีความสมบูรณ์มากขึ้น นัฐพงศ์ โสวัตร (สัมภาษณ์ 9 พฤษภาคม 2559) กล่าวไว้ว่า “เมื่อเป็นโขนพระราชทานหากหยิบยกการบรรเลงวงปี่พาทย์ 2 วง บรรเลงในโขนโรงเดียว ทำให้ดูยิ่งใหญ่และเพิ่มการบรรเลงดนตรีรับส่งระหว่างสองวงในเชิงประชันกันในช่วง “เพลงเชิด” ที่เรียกว่า “การบรรเลงเชิดต่อตัว” เป็นการโชว์ฝีมือและความสามารถของนักดนตรี อีกทั้งเกิดความสนุกสนานน่าชมดูสมพระเกียรติและอลังการ เนื่องด้วยเป็นการแสดงที่ยิ่งใหญ่ที่สุดในประเทศ ณ ตอนนั้น” วิธีการบรรเลงของวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง ทางโขนพระราชทานได้มีการปรับให้มีการรับส่งเพลงกัน โดยมีหลักและวิธีการที่ได้รับการถ่ายทอดจากผู้เชี่ยวชาญ และได้รับความน่าสนใจจากผู้ชมเป็นอย่างมาก ทรงยศ แก้วดี (สัมภาษณ์1 ตุลาคม 2562) “สังเกตจากผู้ชมมิได้ชมการแสดงอย่างเดียวเมื่อมีการบรรเลงรับส่งกันเกิดขึ้น สังเกตผู้ชมให้ความสนใจมองตามนักดนตรีและนักร้องด้วย”

จากปี พ.ศ. 2554 เป็นต้นมา วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ได้ใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน ข้อสรุปในเรื่องของพัฒนาการการใช้วงดนตรีประกอบการแสดง โขนพระราชทานในแต่ละปี สรุปได้ดังนี้

ปี พ.ศ. 2550 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ ใช้วงดนตรีโยธวาฑิต

ปี พ.ศ. 2552 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ ใช้วงดนตรีโยธวาฑิตสลับกับวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

ปี พ.ศ. 2553 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดนางลอย ใช้วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่

ปี พ.ศ. 2554 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ ใช้วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง

ปี พ.ศ. 2555 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดจองถนน ใช้วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง

ปี พ.ศ. 2556 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกกุมภรรณ ตอน โมกขศักดิ์ ใช้วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง

ปี พ.ศ. 2557 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกอินทรชิต ตอน นาคบาศ ใช้วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง

ปี พ.ศ. 2558 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกอินทรชิต ตอน พรหมาศ ใช้วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง

ปี พ.ศ. 2559 การแสดงโขนพระราชทานงดจัดการแสดง

ปี พ.ศ. 2560 การแสดงโขนพระราชทานงดจัดการแสดง

ปี พ.ศ. 2561 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด พิเภกสวามิภักดิ์ ใช้วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง

ปี พ.ศ. 2562 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด สืบมรรคา ใช้วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง

4.2.1.1 ปี พ.ศ. 2550 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ จัดการแสดงในรูปแบบของคอนเสิร์ต แสดงในวันที่ 27 – 28 ธันวาคม พ.ศ. 2550 เนื่องจากในหลวงรัชกาลที่ 9 พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงโปรดดนตรีสากล จึงเลือกบทพระราชนิพนธ์ ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ บรรเลงโดยวงดนตรีโยธวาฑิตกองดุริยางค์ทหารบก

ภาพที่ 19 วงดนตรีโยธวาทิต กองดุริยางค์ทหารบก
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

ภาพที่ 19 การแสดงโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

4.2.1.2 ในปี พ.ศ. 2552 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอนพรหมมาศ ในลักษณะปรับปรุงใหม่และสลับรอบเล่นระหว่างวงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่และวงโยธวาทิต แสดงในวันที่ 19 – 21 มิถุนายน พ.ศ. 2552

ภาพที่ 21 วงดนตรีโยธวาทิต ปี พ.ศ. 2552
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

ภาพที่ 22 วงดนตรีโยธวาทิตผสมวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ปี พ.ศ. 2552
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

ภาพที่ 23 การแสดงโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอนพรหมมาศ ปี 2552
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

4.2.1.3 ในปี พ.ศ. 2553 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดนางลอย ใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ แสดงในวันที่ 22 – 26 กรกฎาคม พ.ศ. 2553

ภาพที่ 24 วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ ปี พ.ศ. 2553
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

ภาพที่ 25 การแสดงโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุดนางลอย
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

4.2.1.4 ในปี พ.ศ. 2554 ใช้วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ โดยแบ่งออกเป็น 2 วง เรียนกันว่า วง 1 และวง 2 โดยวง 1 อยู่ทางด้านขวาของเวที วง 2 อยู่ทางด้านซ้ายของเวที นักร้องเช่นเดียวกัน แบ่งเป็น 2 วง วงละ 12 คน ชาย 5 คน และหญิง 7 คน การเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญสำหรับดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดง โขนพระราชทาน ภายหลังจากนั้นมีการจัดการแสดงขึ้นทุก ๆ ปี โดยการใช้วงดนตรี 2 วง และนักร้อง 2 วง เรื่อยมา ดังต่อไปนี้ มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. (2557)

การแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ ใช้วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง แสดงในวันที่ 15 กรกฎาคม ถึง 7 สิงหาคม พ.ศ. 2554

ภาพที่ 26 วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง ปี พ.ศ. 2554
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

ภาพที่ 27 การแสดงโขนพระราชทาน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

4.2.1.5 ปี พ.ศ. 2555 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดจองถนน ใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่สองวง แสดงในวันที่ 2 - 30 พฤศจิกายน พ.ศ. 2555

ภาพที่ 28 วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง ปี พ.ศ. 2555
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

ภาพที่ 29 การแสดงโขนพระราชทาน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดจองถนน
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

4.2.1.6 ปี พ.ศ. 2556 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกกุมภรรณ ตอนโมกขศักดิ์ วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ สองวง แสดงในวันที่ 24 พฤศจิกายน ถึง 9 ธันวาคม พ.ศ. 2556

ภาพที่ 30 วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง ปี พ.ศ. 2556
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

ภาพที่ 31 การแสดงโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกกุมภรรณ ตอนโมกขศักดิ์
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

4.2.1.7 ปี พ.ศ. 2557 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกอินทรชิต ตอนนาคบาศ วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง แสดงในวันที่ 7 พฤศจิกายน ถึง 5 ธันวาคม พ.ศ. 2557

ภาพที่ 32 วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง ปี พ.ศ. 2557
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

ภาพที่ 33 การแสดงโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกอินทรชิต ตอนนาคบาศ
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

4.2.1.8 ปี พ.ศ. 2558 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง แสดงในวันที่ 7 พฤศจิกายน ถึง 6 ธันวาคม พ.ศ. 2558

ภาพที่ 34 วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง ปี พ.ศ. 2558
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

ภาพที่ 35 การแสดงโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

4.2.1.9 ปี พ.ศ. 2561 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด พิเภกสวามิภักดิ์ วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วงแสดงในวันที่ 3 พฤศจิกายน ถึง 5 ธันวาคม พ.ศ. 2561

ภาพที่ 36 วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง ปี พ.ศ. 2561
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

ภาพที่ 37 การแสดงโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุด พิเภกสวามิภักดิ์
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

4.2.1.10 ปี พ.ศ. 2562 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ชุดสืบมรรคา วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วงแสดงในวันที่ 3 พฤศจิกายน ถึง 5 ธันวาคม พ.ศ. 2562

ภาพที่ 38 วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง ปี พ.ศ. 2562
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

ภาพที่ 39 การแสดงโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุดสืบมรรคา
ที่มา: มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ

4.2.2 การปรับวง

ผู้ปรับวงต้องเป็นบุคลากรที่มีความรู้ ความสามารถ มีประสบการณ์ ในเรื่องการบรรเลงและการปรับวงมากพอสมควร ทั้งเป็นผู้ได้รับการยอมรับในฝีมือ เป็นผู้น่าเชื่อถือในภูมิการปรับวง ต้องเข้าใจเนื้อหาสาระ สามารถนำด้านวิชาการที่เกี่ยวข้องเข้ามาปรับวงให้ผลการบรรเลงนั้นปรากฏได้เด่นชัด เกิดความไพเราะ เรียบร้อย รวมทั้งช่วยเสริมสร้างการบรรเลงให้มีสุนทรียรสมากยิ่งขึ้น เน้นที่

บทบาทของวงดนตรีว่าใช้ในโอกาสใด การปรับวงมีได้ตั้งแต่ เรียบร้อย นุ่มนวล ไปจนถึงรวดเร็วพลิกแผลงโลดโผน มีผู้ให้ข้อมูลในการปรับวงไว้หลายท่าน ดันนี้

นัฐพงศ์ โสวัตร (สัมภาษณ์ 29 พฤศจิกายน 2561) ผู้ควบคุมการบรรเลง กล่าวว่า โขนพระราชทานตอน ศึกมัยราพณ์เป็นการแสดงที่ใช้วงปี่พาทย์รับกัน 2 วง เป็นครั้งแรกในการแสดงโขนพระราชทานถือต้องใช้ความสามารถของผู้บรรเลง ในเรื่องของภูมิความรู้และประสบการณ์ในการบรรเลงต่อเนื่องกัน ในการบรรเลงครั้งนี้เกิดความประทับใจไม่แพ้โขนตอนอื่น ๆ ที่ผ่านมา การแสดงที่ดีต้องอยู่ที่ตัวผู้แสดง เครื่องแต่งกาย รวมทั้งเสียงของดนตรี เสียงของนักร้องประกอบกัน ประสานเข้ากันอย่างกลมกลืนเหมาะสม เสียงดนตรีมีส่วนสำคัญในเรื่องของอารมณ์ ให้ความรู้สึกรวมทั้งเพลงที่ประกอบกิริยา

หลักการปรับวง ใช้หลักการเสมือนการปรับวงเดียว คือ ต่อเพลงพร้อมกัน ซ้อมเพลงด้วยกัน ให้ได้เพลงกันทุกคนเสียก่อน ก่อนแยกเป็นเพลงของแต่ละฝั่ง ในปีนี้มีการนำเพลงหน้าพาทย์ที่หาชมได้ยากมาบรรเลงประกอบการร้องและการแสดงเมื่อผู้บรรเลงต่อเพลงครบแล้ว จึงมาแบ่งหน้าที่แบ่งเพลงกัน สลับกันไป เริ่มจากเพลงวาจนถึงเพลงสุดท้ายของการแสดง

การปรับเพลงในเพลงเชิด ให้มีการบรรเลงต่อตัวกัน ปรุงแต่งให้สอดคล้องให้เกิดความสมบูรณ์ ไม่ได้แต่งเพลงใหม่ แต่นำเพลงเก่ามาร้อยเรียงในเรื่องราว ถือเป็นการอนุรักษ์เพลงโขน และเป็นการรื้อฟื้นเพลงหน้าพาทย์ให้ได้นำออกแสดงอีกครั้ง ศึกมัยราพณ์ ฉากหุงสรรพยา เพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ คือ เพลงตระนิมิต เพลงตระนอน และเพลงชำนาญ ซึ่งถือว่าเป็นเพลงที่หาชมยากนำมาบรรจุให้ได้ฟังกัน

ดุษฎี มีป้อม (สัมภาษณ์ 3 ตุลาคม 2562) กล่าวว่า หลักในการบรรเลงเพลงเชิด ความหมายเพลงเชิด คือ ใช้ในการเดินทาง สำหรับการแสดงโขนพระราชทานหากสังเกตจะบรรเลงไปตามจังหวะ การเต้น การยกเท้า การวางเท้าของนักแสดง การบรรเลงเพลงเชิด สองชั้น ใช้ในการเดินทางไปมา เมื่อปะทะทัพเข้าต่อสู้เข้าสู่การรบจึงเปลี่ยนเป็นเชิดชั้นเดียว แนวทางการปฏิบัติของวงดนตรี 2 วง เมื่อมีการยกทัพให้ใช้ วงดนตรีวงเดียวในการดำเนินเดินทาง เช่น มีทัพเดียวฝั่งเดียวกำลังเดินทางหรือเดินเข้าม่าน โดยไม่ได้ปะทะทัพกัน จะปรับให้ใช้วงดนตรีวงเดียว เพราะใช้เวลาไม่มากการบรรเลงวงเดียวจะทำให้เกิดความสนิทสนมความเรียบร้อยมากกว่าการบรรเลง 2 วง หากมีการปะทะทัพหรือรบกันยาวนานปรับให้ใช้การบรรเลงเพลงเชิดต่อตัวกัน

ในช่วงของการทำเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดง ที่พบ เช่น เพลงตระนิมิต เพลงตระบองกัน เพลงชำนาญ เพลงตระนอน เพลงหน้าพาทย์อื่น ๆ ในอดีตใช้สำหรับบรรเลงประกอบกิริยาของการแสดงโขนอยู่แล้ว พอมีร้องเพลงหน้าพาทย์เข้ามา บางเพลงมีความแตกต่างกันระหว่างทำนองของดนตรีกับทางร้อง เพลงหน้าพาทย์ให้บรรเลงตามที่ได้รับการถ่ายทอดมา ไม่มีการปรับเปลี่ยนแต่อย่างไร เพียงปรับแนวการบรรเลงให้เหมาะสมกับการร้อง เช่น ให้ช้าลง เรื่องของระดับเสียง จังหวะ จำนวนหน้าทับ และเสียงตกเท่ากัน

มนตรี เปรมปรีดา (สัมภาษณ์ 12 พฤษภาคม 2559) ผู้บรรเลงระนาดเอกวง 1 กล่าวว่า การบรรเลงสลับกันนั้นจะบรรเลงสลับกันไปเรื่อย ๆ ดูจากเพลงบรรเลงเป็นหลักแต่หากเป็น “เพลงเชิด” ในปีศึกมัยราพณ์ การบรรเลงเพลงเชิด ภายหลังผู้เชี่ยวชาญกล่าวไว้ว่าหากไม่ได้ปะทะทัพ เป็นการเดินทางหรือเปลี่ยนฉากให้ปรับใช้บรรเลงเพลงเชิดเพียงวงเดียว เมื่อมีการปะทะทัพหรือสู้รบ ให้ใช้การบรรเลงเพลงเชิดต่อตัวกันในเชิงของการประชัน หรือเรียกว่า การบรรเลงต่อตัวแต่ไม่เร็วมากจนเกินไป

จากการศึกษาการปรับวง ผู้ปรับวงต้องทราบถึงเหตุผลการปรับวงว่าปรับวงดนตรีประเภทใด และใช้ในงานใด ควรปรับวงได้ถูกต้อง ในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ในทุก ๆ ครั้ง เป็นการบรรเลง

ประกอบการแสดง ฉะนั้นการปรับวงต้องปรับให้เข้ากับเหตุการณ์ สถานการณ์ของเรื่องที่แสดง เช่น หากเป็นการปรับวงในอารมณ์โศกเศร้า ผู้ปรับวงจะปรับให้ปี่เป็นผู้เป่าปี่หรือบรรเลงคนเดียว เพื่อต้องการให้อารมณ์เพลงที่โหยหวนโศกเศร้า ซึ่งหากเทียบกับการบรรเลงทั้งวงในอารมณ์โศกเศร้า อารมณ์ของเพลงจะให้ความโศกเศร้าน้อยกว่าการบรรเลงปี่เพียงคนเดียว การดำเนินทำนองของเครื่องมือต่าง ๆ มีความแตกต่างกันไป ทั้งวิธีการบรรเลง ลูกเล่นต่าง ๆ มักจะแตกต่างกันออกไปตามหน้าที่ของแต่ละเครื่องมือ ผู้ปรับวงควรใช้วิจารณญาณในการปรับแก้ไขการดำเนินทำนองต่าง ๆ ให้เหมาะสม เรียบร้อยให้สมกับการบรรเลงประกอบการแสดง

ในเรื่องของจังหวะและแนวการบรรเลงเป็นสิ่งที่สำคัญ ผู้ปรับวงควรเลือกให้เหมาะสม เช่น บทรัก รบ โศก แนวการบรรเลงมักแตกต่างกัน การบรรเลงดนตรีประกอบการแสดง ลักษณะจังหวะของการบรรเลงหรือแนวการบรรเลงจะไม่เร็วรวดมากหนัก เพราะเป็นการบรรเลงเพื่อช่วยส่งเสริมให้ผู้ขับร้องร้องส่งกับนักแสดง ฉะนั้นผู้ปรับวงต้องเลือกใช้จังหวะและแนวการบรรเลงให้เหมาะสม การบรรเลงดนตรี การปรับตัวโน้ต และการปรับกลอน ในโขนพระราชทาน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ ผู้ปรับวงได้ปรับให้จังหวะและทำนองของเพลงรวมถึงระดับเสียงของเครื่องดนตรีได้กลมกลื่น สอดคล้องกับบทบาทและหน้าที่ในการบรรเลงเป็นวง ปรับไปในทิศทางเดียวกันรวมถึงการปรับกลอนเพลง เช่น การสะบัดขยี้ ลูกล้อลูกขัด เป็นต้น

แนวทางการปฏิบัติของวงดนตรี 2 วง ผู้ปรับวง ได้ระบุไว้ว่า หากเป็นการยกทัพให้ใช้วงดนตรีวงเดียวในการดำเนินเดินทาง เช่น การเดินทางเพียงทัพเดียว หรือการเดินเพื่อเข้าม่านของนักแสดงโดยไม่ได้ปะทะทัพ จะใช้วงดนตรีวงเดียว ใช้วงเดียวบรรเลงเพื่อให้เกิดความสนิทสนมความเรียบร้อยมากกว่า แต่หากมีการปะทะทัพหรือรบกันยาวนาน ผู้ปรับวงใช้การบรรเลงเพลงเชิดต่อตัวกัน หากเป็นการรบยาวนานอาจมีการปรับโดยการนำสำเนียงต่าง ๆ มาร้อยเรียงในเรื่องราว ถือเป็นการอนุรักษ์เพลงโขนและเป็นการรื้อฟื้นของเก่าให้ได้นำออกแสดงอีกครั้ง

4.2.3 การแบ่งเพลงให้แก่วงดนตรีทั้ง 2 วง

ดุษฎี มีป้อม (สัมภาษณ์ 3 ตุลาคม 2562) กล่าวว่า การแบ่งเพลงให้กับวงดนตรี 2 วง วง 1 ผู้บรรเลงเป็นครูจากวิทยาลัยนาฏศิลป วง 2 เป็นครูจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ทั้ง 2 คณะ และได้สลับกันเป็นวง 1 วง 2 คนละปีในปีต่อมา ครูผู้ฝึกซ้อมและครูผู้ควบคุมจะจัดแบ่งตามความเหมาะสม ส่วนมากจะเริ่มจากวง 1 ด้วยเพลง “วา” เป็นเพลงตั้ง ต่อด้วยเพลงสองชั้น และเพลงร่าย นั้นคือรูปแบบของการเรียงเพลงของ การบรรเลงประกอบโขน การแบ่งเพลงจะสลับกันไปโดยการแบ่งตามความสะดวกของการบรรเลง การรับส่งเริ่มจากวง 1 ไป วง 2 กลับมาวง 1 ไปวง 2 สลับตามเพลงที่เรียงลำดับกันมา โดยไม่ต้องคำนึงเกี่ยวกับการร้อง แต่เมื่อมีร้องเข้ามาเป็นตัวแปร เช่น ครูทัศนีย์ ขุนทอง เห็นว่าเพลงนี้ควรให้ผู้ขับร้องคนนี้ แต่เพลงไม่ตกลงวงที่นักร้องที่อยู่ อาจจะมีการสลับหรืออนุโลมกันไป โดยใช้การซ้ำวงหรือว่าเปลี่ยนอีกวง เพื่อเพลงจะได้ตกลงพอดีกับคนร้องที่เหมาะสมสามารถยืดหยุ่นได้

ทรงยศ แก้วดี (สัมภาษณ์ 1 ตุลาคม 2562) กล่าวว่า “หลักและวิธีการแบ่งเพลง จะเริ่มตั้งแต่เพลงวา ในโขนพระราชทานเริ่มจากวงขวามือของนักแสดง เรียกกันว่า วง 1 บรรเลงเพลงวาและต่อด้วยเพลงช้าปี่ จากนั้นเพลงสองชั้นจะสลับไปเป็นของวง 2 ซึ่งอยู่ทางซ้ายมือของนักแสดง วง 2 จะร้องร่ายต่อจากเพลงสองชั้น โดยปรับให้สนิทสนมกลมกลืนกันที่สุด การปรับวงลำดับแรก เรียกว่า “การต่อมือ” คือนำ

นักดนตรีมาต่อมือพร้อมกันโดยต่อทำนองหลักก่อน จากนั้นเชิญผู้เชี่ยวชาญมาปรับและแก้ไขการลงการขึ้นเพลงให้เหมาะสม จากนั้นแบ่งวงกันเป็นวง 1 วง 2 โดยการแบ่งเพลงเริ่มจากวง 1 บรรเลงเพลงวาและร้องเพลงตั้ง เช่น เพลงช้าปี่ เพลงขอมใหญ่ จากนั้นเพลงถัดไปมักเป็น “เพลงสองชั้น” จะส่งไปให้วง 2 บรรเลงและขับร้อง เพลงต่อไปจะส่งกลับไปให้วง 1 สลับกันไปหรือร้องร่ายต่อ เพื่อความสนิทสนมของเพลงก็ได้ เมื่อแบ่งเพลง ผู้เชี่ยวชาญจะพิจารณากันว่าเพลงร้องตกวงใดมากกว่ากัน จึงจะมาเฉลี่ยเพลงอีกครั้งโดยใช้การซ้ำวงในเพลงบรรเลงเพื่อให้เพลงร้องถัดไปตกอีกวงหนึ่ง เช่น เมื่อร้องเพลงสองชั้นแล้วต่อด้วยเพลงหน้าพาทย์ ต่อด้วยเพลงร่าย หากทำการสลับ คือ เพลงสองชั้น วง 2 เพลงหน้าพาทย์ วง 1 เพลงร่าย วง 2 ก็จะทำให้ วง 1 ไม่ได้ร้อง ผู้เชี่ยวชาญจะใช้การซ้ำวง คือ ให้วง 2 บรรเลงเพลงหน้าพาทย์ต่อจากเพลงสองชั้นเลย และวง 1 ร้องร่าย เป็นต้น”

การแสดงโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ เป็นการแสดงปีแรกที่มีการบรรเลงดนตรีด้วยวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง มีเครื่องดนตรีประกอบ ดังนี้ ปี่ใน ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ระนาดเอกเหล็ก ระนาดทุ้มเหล็ก ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ตะโพน กลองทัด ตัดปี่นอกออกใช้แต่ ปี่ใน ไม่ถือว่าเป็นการผิดรูปแบบยังถือว่าเป็นปี่พาทย์เครื่องใหญ่อยู่ นำโกร่ง เข้ามาช่วยในเรื่องของจังหวะในการเดินทัพ จากนั้นจึงแบ่งผู้บรรเลงออกเป็น 2 วง โดยผู้เชี่ยวชาญได้แบ่งวงดนตรีทั้ง 2 วงเป็น นักดนตรีวง 1 และนักดนตรีวง 2 โดยกำหนดให้วง 1 อยู่ทางด้านขวามือของเวที และวง 2 อยู่ทางด้านซ้ายมือของเวที ผู้เชี่ยวชาญยังกำหนดคณะครูนักดนตรีจากวิทยาลัยนาฏศิลป เป็นผู้บรรเลงวง 1 และให้คณะครูจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ทั้งสองคณะ คือคณะศิลปศึกษาและคณะนาฏดุริยางค์ เป็นวง 2 ดังนี้

ครูนัฐพงศ์ โสวัตรผู้ควบคุมการบรรเลง (ถึงแก่กรรมเมื่อ พ.ศ. 2562)
ครูดุษฎี มีป้อม ผู้ช่วยผู้ควบคุมการบรรเลง
ครูกิตติ อัตถาผล ผู้ช่วยผู้ควบคุมการบรรเลง

ตารางที่ 1 รายชื่อผู้บรรเลง วง 1

ลำดับ	ชื่อ – สกุล	เครื่องมือ	หน่วยงาน
1	นายศาสตรา เลาสูงเนิน	ปี่ใน,ขลุ่ยเพียงออ	วิทยาลัยนาฏศิลป
2	นายมนตรี เปรมปรีชา	ระนาดเอก	วิทยาลัยนาฏศิลป
3	นายวีระชาติ สังขมาน	ระนาดทุ้ม	วิทยาลัยนาฏศิลป
4	นายพันศักดิ์ เอี่ยมจรูญ	ระนาดเอกเหล็ก	วิทยาลัยนาฏศิลป
5	นายลำยอง โสวัตร	ระนาดทุ้มเหล็ก	วิทยาลัยนาฏศิลป
6	นายทรงยศ แก้วดี	ฆ้องวงใหญ่	วิทยาลัยนาฏศิลป
7	นายศุภฤกษ์ กลิ่นสุคนธ์	ฆ้องวงเล็ก	วิทยาลัยนาฏศิลป
8	นายสุจิตต์ ชูวงษ์	ตะโพน	วิทยาลัยนาฏศิลป
9	นายไกรฤทธิ์ กันเรือง	กลองทัด	วิทยาลัยนาฏศิลป
10	นายเกรียงไกร อ่อนสำอาง	ฉิ่ง	วิทยาลัยนาฏศิลป
11	นายรัตนชัย เตียวิเศษ	หุ่ย 7 ใบ/กรับ/โกร่ง	วิทยาลัยนาฏศิลป
12	นายเวชชันยันต์ เชยนิ่ม	กรับ/โกร่ง	วิทยาลัยนาฏศิลป
13	นายสมบูรณ์ บุญวงษ์	ซออู้	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ (ถึงแก่กรรมเมื่อ พ.ศ. 2555)

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 2 รายชื่อผู้บรรเลง วง 2

ลำดับ	ชื่อ – สกุล	เครื่องมือ	หน่วยงาน
1	นายบุญเสก บรรจงจัด	ปี่ใน,ขลุ่ยเพียงออ	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2	ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย	ระนาดเอก	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
3	นายวิชัย ภู่เพ็ชร	ระนาดทุ้ม	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
4	นายดรุณ มีป้อม	ระนาดทุ้มเหล็ก	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
5	นายเฉลิมพล ฟักทอง	ระนาดเอกเหล็ก	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
6	นายบัณฑิต กลิ่นสุคนธ์	ฆ้องวงใหญ่	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
7	นายวิทยา ศรีผ่อง	ฆ้องวงเล็ก	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
8	นายพิเชษฐ์ โยธี	ตะโพน	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
9	นายภิรมย์ ใจชื้น	กลองทัด	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
10	นายธราธิป สิทธิชัย	ฉิ่ง	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
11	นางสาวศิริลักษณ์ ฉลองธรรม	ซออู้/กรับ	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
12	นายธีรวัฒน์ นพเสาร์	หุ่ย 7 ใบ/กรับ/โกร่ง	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
13	นายบำรุง พาทยกุล	กรับ/โกร่ง	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
14	นายศรายุทธ หอมเย็น	กรับ/โกร่ง	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ที่มา: ผู้วิจัย

นัฐพงศ์ โสวัตร (สัมภาษณ์ 29 พฤศจิกายน 2561) ผู้ควบคุมการบรรเลง กล่าวว่า “ผู้บรรเลงต้องแสดงความสามารถในเรื่องของภูมิความรู้และประสบการณ์ ในตอนบรรเลงอย่างต่อเนื่อง ในช่วงเวลาที่แสดงท่านได้นั่งพิจารณาแล้วเกิดความประทับใจไม่แพ้โขนตอนอื่นที่ผ่านมา การแสดงที่ดีอยู่ที่ตัวผู้แสดง เครื่องแต่งกายรวมทั้งเสียงของดนตรี เสียงของนักร้องประกอบกัน ประสานเข้าด้วยกันอย่างกลมกลืนเหมาะสม เสียงดนตรีมีส่วนสำคัญในเรื่องของการสร้างอารมณ์ ให้ความรู้สึกแก่นักแสดงเพื่อใช้ประกอบกิริยาท่าทาง”

การแบ่งเพลงให้กับวงดนตรี 2 วง จะเริ่มจากวง 1 ด้วยเพลง “วา” เป็นเพลงตั้ง ต่อด้วยเพลงสองชั้นและเพลงร่าย นั้นคือรูปแบบของการเรียงเพลงของการบรรเลงประกอบโขนแต่โบราณ เวลาแบ่งเพลงดูจากความสะดวกของการบรรเลง การรับการส่งติดขัดหรือไม่ เริ่มจากวง 1 ไปวง 2 กลับมาวง 1 ไปวง 2 สลับตามเพลงที่เรียงลำดับกันไป โดยไม่ต้องคำนึงเกี่ยวกับร้อง แต่เมื่อมีร้องเข้ามาเป็นตัวแปร เช่น นักร้องคนที่เหมาะสมกับการร้องเพลงดังกล่าวมิได้อยู่ในวงที่เพลงสลับไปตก ทางผู้ปรับวงจะอนุโลมให้มีการซ้ำวงหรือว่าเปลี่ยนเป็นอีกวง เพื่อเพลงจะได้ตกลงพอดีกับคนร้องที่เหมาะสม สามารถยืดหยุ่นได้ เพื่อให้การแสดงออกมาดีและสมบูรณ์ที่สุด ทรงยศ แก้วดี (สัมภาษณ์ 1 ตุลาคม 2562) กล่าวว่า เมื่อแบ่งเพลงเรียบร้อยแล้วผู้เชี่ยวชาญจะนั่งประชุมและพิจารณาว่าเพลงร้องตกวงไหนมากกว่ากัน จึงจะทำการเฉลี่ยเพลงอีกครั้ง โดยใช้การซ้ำวงในเพลงบรรเลงเพื่อให้เพลงร้องถัดไปตกอีกวงหนึ่ง จะแบ่งเพลงให้มีความสนิทสนมกลมกลืนกันที่สุด

การแบ่งเพลงให้กับวงดนตรีสองวง ในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนโรงเดียวใน ชุดศึกมัยราพณ์ อยู่ในความรับผิดชอบของท่านผู้ควบคุมวงดนตรี คือ ครูนัฐพงศ์ โสวัตร และผู้ควบคุมการขับร้อง ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรี-คีตศิลป์) ปีพุทธศักราช 2555 การตรวจสอบเพลงที่รับผิดชอบของแต่ละวง ผู้วิจัยได้ตรวจสอบกับครูผู้บรรเลงเครื่องดนตรี “ระนาดเอก”

ของทั้ง 2 วง คือ ครูมนตรี เปรมปรีดา ผู้บรรเลงระนาดเอกวง 1 และครูนิตยา รู้สมัย ผู้บรรเลงระนาดเอกวง 2 ผู้วิจัยได้แบ่งเพลงให้เห็นดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตารางที่ 3 แสดงการแบ่งเพลงในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์

ลำดับ	เพลง	ประเภทเพลงไทย	ประเภทเพลงบรรเลง	วง
1	เพลงวา	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1
2	เพลงขอมใหญ่	ประกอบการแสดง	เพลงสองชั้น	วง 1
3	เพลงบ้าบ่น	ประกอบการแสดง	เพลงสองชั้น	วง 2
4	เพลงร่าย	ร้องประกอบการแสดง	จังหวะกรับ	วง 1
5	เพลงเชิด	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 2
6	เพลงสมิงทองมอญ	ประกอบการแสดง	เพลงสองชั้น	วง 1
7	เพลงร่าย	ร้องประกอบการแสดง	จังหวะกรับ	วง 2
8	เพลงดำเนินพราหมณ์-รัว	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นสูง-ชั้นต้น	วง 2
9	เพลงร่าย	ร้องประกอบการแสดง	จังหวะกรับ	วง 2
10	เพลงตระนิมิต – รัว	ประกอบการแสดง	หน้าพาทย์ชั้นกลาง-ชั้นต้น	วง 1
11	เพลงร่าย	ร้องประกอบการแสดง	จังหวะกรับ	วง 2
12	เพลงตระนอน	ประกอบการแสดง	หน้าพาทย์ชั้นสูง-ชั้นต้น	วง 2
13	เพลงร่าย	ร้องประกอบการแสดง	จังหวะกรับ	วง 1
14	เพลงรัว	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1
15	เพลงช้างประสานงา	ประกอบการแสดง	เพลงสองชั้น	วง 2
16	เพลงตระบรรทมไพร-รัว	ประกอบการแสดง	หน้าพาทย์ชั้นสูง-ชั้นต้น	วง 1
17	เพลงแขกไทร ชั้นเดียว	ประกอบการแสดง	เพลงชั้นเดียว	วง 2
18	เพลงรัว	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1
19	เพลงชำนาญ-รัว	ประกอบการแสดง	หน้าพาทย์ชั้นกลาง	วง 2
20	เพลงร่าย	ร้องประกอบการแสดง	จังหวะกรับ	วง 1
21	เพลงเสมอมาร-รัว	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นสูง-ชั้นต้น	วง 1
22	เพลงปฐม 2 ชั้น	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 2
23	เพลงช้าลูกคู่	ประกอบการแสดง	เพลงจังหวะพิเศษ	วง 2
24	เพลงแขกมอญ	ประกอบการแสดง	เพลงสองชั้น	วง 1
25	เพลงรัว	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 2
26	เพลงร่าย	ร้องประกอบการแสดง	จังหวะกรับ	วง 2
27	เพลงเสมอ-รัว	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้นชั้นต้น	วง 1
28	เพลงท้ายรัวปลูกต้นไม้	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 2
29	เพลงเชิด	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1
30	เพลงพม่าฉ่อย	ประกอบการแสดง	เพลงสองชั้น	วง 1
31	เพลงร่าย	ร้องประกอบการแสดง	จังหวะกรับ	วง 2

ตารางที่ 3 แสดงการแบ่งเพลงในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ (ต่อ)

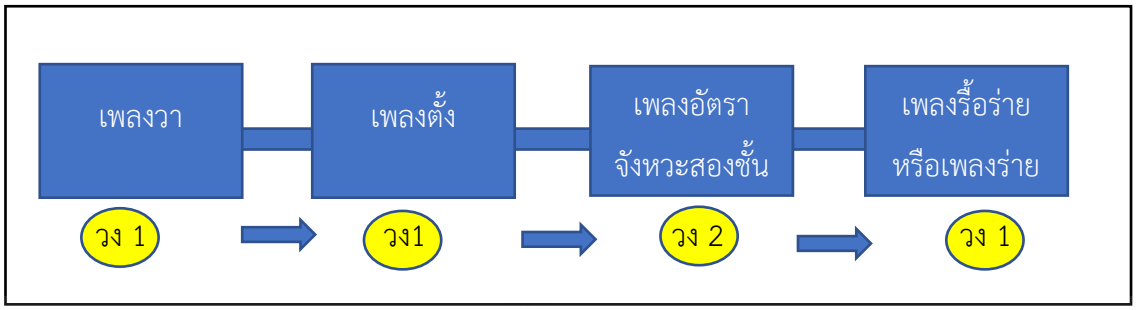
ลำดับ	เพลง	ประเภทเพลงไทย	ประเภทเพลงบรรเลง	วง
32	เพลงรัว	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1
33	เพลงสุโขทัย	ประกอบการแสดง	ชั้นเดี่ยว	วง 2
34	เพลงร่าย	ร้องประกอบการแสดง	จังหวะกรับ	วง 1
35	เพลงเขมรเอวบาง	ประกอบการแสดง	เพลงสองชั้น	วง 2
36	เพลงรัว	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1
37	เพลงรัว	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 2
38	เพลงเชิดฉิ่ง	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1-2
39	เพลงเชิดกลอง	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1-2
40	เพลงเชิด	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1
41	เพลงเชิด	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1-2
42	เพลงแผละ	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1
43	เพลงเชิด	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1-2
44	เพลงโอด	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1
45	เพลงเชิด	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1-2
46	เพลงฝรั่งควง	ประกอบการแสดง	เพลงสองชั้น	วง 1
47	เพลงฉิ่ง	เพลงเดี่ยว	เพลงสองชั้น	วง 2
48	เพลงลิงโลด	ประกอบการแสดง	เพลงสองชั้น	วง 1
49	เพลงเชิด	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1-2
50	เพลงคุกพาทย์-รัว	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นสูง-ชั้นต้น	วง 2
51	เพลงโอด	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1
52	เพลงกระบี่ลีลา	ประกอบการแสดง	เพลงสองชั้น	วง 1
53	เพลงฉิ่ง	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1-2
54	เชิดกลอง	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1-2
55	เพลงทยอย	เพลงเดี่ยว	เพลงสองชั้น	วง 2
56	เพลงกบเต้น	ประกอบการแสดง	เพลงสองชั้น	วง 1
57	เพลงโอด	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 2
58	เพลงรัว	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1
59	เพลงกินนรรำ	ประกอบการแสดง	เพลงสองชั้น	วง 2
60	เพลงเร็ว	เพลงบรรเลง	เพลงชั้นเดียว	วง 1
61	เพลงร่าย	ร้องประกอบการแสดง	จังหวะกรับ	วง 2
62	เพลงรัวท้ายบาทสกุณี	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นสูง	วง 2
63	เพลงต้นบรเทศ	ประกอบการแสดง	เพลงสองชั้น	วง 1
64	เพลงเชิด	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1-2
65	เพลงรัว	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 2

ตารางที่ 3 แสดงการแบ่งเพลงในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ (ต่อ)

ลำดับ	เพลง	ประเภทเพลงไทย	ประเภทเพลงบรรเลง	วง
66	เพลงเชิด	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1-2
67	เพลงเชิด (หลังการเจราจา)	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1-2
68	เพลงขอมทรงเครื่องชั้นเดียว	ประกอบการแสดง	เพลงชั้นเดียว	วง 2
69	เพลงรัวลา 1	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1
70	เพลงลิงลาน	ประกอบการแสดง	เพลงสองชั้น	วง 2
71	เพลงร่าย	ร้องประกอบการแสดง	จังหวะกรับ	วง 1
72	เพลงร่ายต่อ	ร้องประกอบการแสดง	จังหวะกรับ	วง 2
73	เพลงรัวลา 2	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1
74	เพลงเย้ย	ร้องประกอบการแสดง	จังหวะพิเศษ	วง 2
75	เพลงรัวลา 3	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1
76	เพลงโอด	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1
77	เพลงกราวรำ	ประกอบการแสดง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 2
78	เพลงเชิด	เพลงบรรเลง	หน้าพาทย์ชั้นต้น	วง 1
79	เพลงครวญหา	ประกอบการแสดง	เพลงสองชั้น	วง 2
80	เพลงรัวดึกดำบรรพ์	เพลงบรรเลง	จังหวะฉิ่ง	วง 1

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษา หลักในการแบ่งเพลงให้กับวงดนตรีทั้งสองวง วงดนตรีในอดีตหากมีสองวงประกอบการแสดงโขนโรงเดียว จะเรียกวงดนตรีแต่ละฝั่งแตกต่างกันไป เช่น “วงซ้ายกับวงขวา” “วงตั้งวงประชัน” เป็นต้น แต่โขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง เรียกกันว่า วง 1 กับ วง 2 โดยวง 1 จะอยู่ทางด้านขวามือของเวที และวง 2 จะอยู่ทางด้านซ้ายมือของเวที ลักษณะการตั้งวงคล้ายกับการบรรเลงประกอบโขนกลางแปลง การแบ่งเพลงบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโขนหากไม่มีร้อง จะบรรเลงสลับกันไปโดยเริ่มจากวง 1 เป็นผู้เริ่มบรรเลงเพลงวา จากนั้นสลับเพลงกันจนจบการแสดง เมื่อมีการขับร้องมาเป็นตัวแปร เพลงที่มีการขับร้องจึงต้องอาศัยน้ำเสียง และการเลือกผู้ขับร้องให้เหมาะสมกับการร้องในบทหรือในอารมณ์ของนักแสดงนั้น ๆ จึงมีข้อยกเว้นหรือข้ออนุโลม เช่น ส่วนมากเพลงแรกหรือเพลงตั้งนั้น มักจะเป็นเพลงที่มีความยิ่งใหญ่ ดูสง่างาม ได้แก่ เพลงช้าปี่ เพลงช้าลูกคู่ เพลงขอมใหญ่ โดยจะเริ่มจากวง 1 บรรเลงเพลงวาต่อด้วยร้องเพลงขอมใหญ่หรือเพลงตั้งเลย จากนั้นเพลงร้องในอัตราจังหวะสองชั้นจึงสลับให้กับวง 2 และรับด้วยเพลงรื้อร่ายหรือเพลงร่าย จึงสลับกลับมาที่วง 1 ดังตัวอย่าง



ภาพที่ 40 แผนผังลักษณะการแบ่งเพลงให้กับวงดนตรี 2 วง
ที่มา: ผู้วิจัย

บางกรณีหากมีการตั้งทศตั้งพระ จึงทำให้มีลักษณะการเรียงเพลงแบบนี้สองครั้ง ครั้งที่สองผู้ปรับวงจะต้องคำนึงถึงการแบ่งเพลง หากการแบ่งเพลงผู้หญิงส่วนมากตกวง 1 ผู้ปรับวงจะอนุโลมหรือแบ่งเพลงร่ายให้แก่วง 2 เป็นผู้ขับร้อง โดยใช้การซ้ำวงต่อจากเพลงในอัตราจังหวะสองชั้น หรือจากเพลงต่าง ๆ เมื่อพิจารณาแล้ว ตกลงที่วงใดวงหนึ่งมากไป ผู้บรรเลงจะทำการเฉลี่ยเพลงโดยการซ้ำวง ดังตัวอย่าง

ภาพที่ 41 แผนผังลักษณะการแบ่งเพลงโดยการซ้ำวง
ที่มา: ผู้วิจัย

วงดนตรีเมื่อบรรเลงสลับเพลงกันไปหากมีการเชิด ผู้ควบคุมวงหรือผู้ปรับวงดนตรีจะพิจารณา ดังนี้

1) หากเดินทางไปมาในระยะสั้น ๆ หรือการเชิดเพื่อเข้าโรงละคร จะใช้วงดนตรีที่รับผิดชอบเพลงเชิดในช่วงนั่น เป็นผู้บรรเลงเพียงวงเดียวบรรเลงให้จบช่วง

2) หากเดินทางเพื่อปะทะทัพหรือรบกันระหว่างสองทัพ ผู้ปรับวงจะให้บรรเลงเพลงเชิดต่อตัวกันไปจนจบการรบ สิ่งสำคัญในการบรรเลงประกอบการยกทัพ นั้นคือ “โกร่ง” จะเข้ามาช่วยในเรื่องของการบรรเลงจังหวะในเพลงเชิด ทั้งการเดินทางไปมาและการรบ การแบ่งเพลง เริ่มจากเพลงวาจนถึงเพลงสุดท้ายการแบ่งเพลง แบ่งได้ 2 กรณี

1) แบ่งเพลงสลับกันโดยไม่ต้องคำนึงถึงนักร้อง

เริ่มจากเพลงวา ซึ่งเริ่มจาก วง 1 เป็นผู้บรรเลง จากนั้นวงดนตรีจะสลับเพลงกันไปจนถึงเพลงสุดท้าย โดยการบรรเลงจะแบ่งสลับกันไปทุกเพลงไม่ว่าจะเป็น เพลงตั้ง เพลงสองชั้น เพลงหน้าพาทย์สลับกันไปจนจบการแสดง

2) แบ่งเพลงสลับกันโดยคำนึงถึงเพลงร้อง

การแบ่งเพลงจะเริ่มจากเพลงวาเช่นกัน เมื่อวง 1 บรรเลงเพลงวา และร้องเพลงตั้งเพลงสองชั้น จะตกเป็นของ วง 2 จากนั้น หากบทการแสดงมีเพลงหน้าพาทย์คั่นกลางก่อนมีการร้องร่าย

เพลงหน้าพาทย์จะสลับมาตกที่วง 1 เพลงร่าย นักร้องวง 2 สามารถร้องร่ายต่อได้เลยเพราะเป็นเพลงที่ต้องสลับไปตกที่วง 2 อยู่แล้ว บางกรณีหากผู้ปรับการขับร้องคิดว่า เพลงร่ายควรให้วง 1 ร้อง เพื่อความเรียบร้อยสนิทสนม อนึ่งต่อจากเพลงหน้าพาทย์อยู่แล้ว นักดนตรีและนักร้องจะมีการอนุโลมการซ้ำวง คือ เมื่อวง 1 บรรเลง เพลงหน้าพาทย์เรียบร้อยแล้ว นักร้องวง 1 สามารถร้องเพลงร่ายต่อไปได้เลยเพื่อความกลมกลืน สนิทสนมของการบรรเลง

4.2.4 การสร้างสุนทรียรสทางดนตรี

การสร้างสุนทรียรสทางดนตรี การบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงนั้นแตกต่างจากการบรรเลงประกอบการร้องและบรรเลงดนตรีโดยทั่วไป ผู้บรรเลงประกอบการแสดงได้นั้นถือเป็นเรื่องจำเป็นอย่างยิ่ง เพราะนักดนตรีจะต้องมีความเข้าใจการแสดง อารมณ์เพลง มีปฏิภาณ ฉลาด แม่นเพลง แม่นทำนอง มีความจำเป็นเลิศ รู้ท่าทาง และเรื่องราวของการแสดงนั้น ๆ รวมทั้งแก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้ดี

นัฐพงศ์ โสวัตร (สัมภาษณ์ 9 พฤษภาคม 2559) การบรรเลงประกอบการแสดงนักดนตรี ต้องมีความเข้าใจในเรื่องราวเสียก่อน การบรรเลงแต่ละอารมณ์ไม่เหมือนกัน เช่น เพลงเชิด นักดนตรีต้องเข้าใจว่าเป็นเชิดแบบไหน เชิดเพื่อเดินทาง เพื่อยกทัพ หรือเพื่อการรบ เพลงเชิดเมื่อรับส่งกันไม่จำเป็นต้องบรรเลงรวดเร็วจนเกินไปในขณะยกทัพ นักดนตรีต้องสังเกตลักษณะการย่ำเท้าของนักแสดงเชิดแบบเดินทางยกทัพไปมา ครูจะใช้วงดนตรีบรรเลงเพียงวงเดียว เมื่อมีการรบกันจึงจะใช้การบรรเลงต่อตัวระหว่าง 2 วง เป็นต้น การตรวจพลเช่นเดียวกัน การเลือกสำเนียงเพลงมาบรรเลงนั้นจะนำเพลงที่มีสำเนียงใกล้เคียงกันมาใช้ เช่น สำเนียงเพลงมอญ ใช้ในการตรวจทัพยักษ์ เพลงสำเนียงภาษาใช้ในการตรวจทัพพระขึ้นอยู่ที่ความเหมาะสม นักดนตรีต้องทราบว่าการแสดงเป็นยังไง หากมีการตรวจพลนักดนตรีต้องทราบท่าทางการรำด้วย เมื่อจบกระบวนท่าใดต้องลงสำเนียงอะไร การบรรเลง 2 วง ทำให้การแสดงดูยิ่งใหญ่ บางครั้งมีความสนุกสนานปะปนอยู่ด้วย ในแต่ละวงจะมีความคิดที่แตกต่างกันไป ได้ลองภูมิลองกำลังกัน ผู้ชมเมื่อมาชมโขนแล้วสามารถได้ดูดนตรีประชันกันด้วย

ดุษฎี มีป้อม (สัมภาษณ์ 3 ตุลาคม 2562) วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ที่เข้ามาอยู่ในวงปี่พาทย์ถ้าเป็นการบรรเลงประกอบพิธีกรรมในการแสดง ส่วนมากแล้วจะใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็ง แต่หากสังเกตจะมีการนำซออู้เข้ามาใช้ในการแสดงด้วย เนื่องจากมีการขับร้องหน้าม่านที่เป็นการใช้บรรเลงประเภทไม้นวมคลอไปกับการขับร้อง จึงนำซออู้มาสีคลอไปกับการขับร้อง ที่ใช้ไม้นวมเนื่องจากเป็นบทขับร้องถวายพระพร การใช้วงปี่พาทย์ไม้แข็งบรรเลงทำให้ไม่เหมาะสมสำหรับการฟังไม่เกิดสุนทรียรส เมื่อเข้าสู่การแสดงจึงใช้วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่บรรเลงโดยไม้แข็ง การสร้างสุนทรียรสทางดนตรีควบคู่ไปกับการขับร้อง เช่น เพลงทยอยตอนนางพิรากวนมาตักน้ำ วงดนตรีจะบรรเลงเพลงทยอยโดยใช้การเบาเสียงเครื่องดนตรีทุกชนิดลง เว้นปี่ในที่ต้องเป่าโหยหวน แสดงอารมณ์โศก เป็นต้น

กิตติ อัลถาผล (สัมภาษณ์ 12 พฤษภาคม 2559) กล่าวว่า การสร้างสุนทรียรส เราจะบรรเลงเพียงเพราะหน้าที่บรรเลงตามเพลงไม่ได้ เพราะเป็นการบรรเลงประกอบการแสดงหรือบรรเลงร่วมกับการแสดง ทั้งดนตรีและนักร้องต้องเข้าใจในบทของการแสดงและอารมณ์ต่าง ๆ ต้องสื่อออกมาให้ได้ ถ้าสื่อออกมาได้ดี ผู้บรรเลงเก่ง นักร้องร้องดี จะช่วยส่งผู้แสดงนั้นให้เป็นตัวเอกยิ่งกว่าพระเอกทั้ง ๆ ที่เป็นยักษ์ ตัวแสดงจะโดดเด่นมาก เพราะด้วยอารมณ์ผู้ร้อง อารมณ์นักดนตรี ประกอบกับผู้ปรับวงเห็นสมควรบทนี้ควรใช้การบรรเลงคนเดียวจะช่วยให้บทโศกสะอึกสะอื้น โศกเศร้าได้อารมณ์มากกว่า ท่านจะปรับการบรรเลงให้ออกมาได้สมบูรณ์ที่สุด

การบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ เป็นการบรรเลงลำลองไปกับร้อง นักดนตรีบรรเลงและขับร้องไปคนละทางแต่ลูกตกเดียวกัน จบเสียงเดียวกันและจบพร้อมกัน เวลาผู้ฟังฟังแล้วดูเหมือนบรรเลงและขับร้องไปคนละเพลงแต่จังหวะ ทำนอง และลูกตกเดียวกันเป็นเพลงที่มีมาแต่โบราณ ไม่มีการคิดมาใหม่ ได้รับการถ่ายทอดมาอย่างไรจะบรรเลงแบบนั้น เพียงแค่บรรเลงและขับร้องให้กลมกลืนตามแนวทางการบรรเลงและขับร้องประกอบการแสดง ไม่เร็วเกินไปไม่ช้าเกินไป ต้องบรรเลงเบาลงเพื่อส่งให้คำร้องชัดเจนขึ้น ผู้ขับร้องต้องร้องให้ผสมผสานกัน ไม่มีเสียงใครดังมากน้อยไปกว่ากัน ด้วยความเป็นเพลงหน้าพาทย์เมื่อบรรเลงขึ้นมาจะดูมีอำนาจและให้ความศักดิ์สิทธิ์

จากการศึกษาการสร้างสุนทรียรสทางดนตรี ผู้บรรเลงไม่เพียงแต่บรรเลงไปเพราะมีหน้าที่บรรเลง จะต้องเข้าใจในบทของการแสดงว่าบทนั้น ๆ อยู่ในอารมณ์ใด อารมณ์เศร้า อารมณ์ดีใจ ต้องสื่อออกมาให้ได้ เพราะการบรรเลงเป็นสิ่งที่นำอารมณ์ของผู้ชมการแสดงให้คล้อยตาม เมื่อขาดการบรรเลงดนตรีประกอบ ผู้ชมจะขาดอรรถรสและไม่เข้าถึงการแสดงเหล่านั้น การแสดงดูไม่สมบูรณ์ เพราะโครงสร้างของการแสดงถูกกำหนดโดยเพลง อีกทั้งจังหวะที่เป็นตัวควบคุมจังหวะการเต้นของตัวโขน นอกจากนี้ยังมีผลทางความเชื่อความศักดิ์สิทธิ์ เช่น เพลงหน้าพาทย์ เป็นต้น เมื่อมีการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงในฉากต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งตัวละครทำพิธี ที่มีความศักดิ์สิทธิ์เข้ามาเกี่ยวข้องจะทำให้ผู้ชมนั้นรู้สึกว่าการแสดงมีความศักดิ์สิทธิ์ เมื่อได้ยินเสียงทำนองเพลงและจังหวะที่ถูกประดิษฐ์ขึ้น

การบรรเลงเพลงเชิดผู้บรรเลงต้องสังเกตว่าเป็นเชิดแบบใด เชิดเพื่อเดินทางไปมา เชิดเพื่อเดินทางอย่างรวดเร็ว เชิดเพื่อปะทะทัพ เชิดเพื่อรบ มีวิธีการขึ้นและลงไม่เหมือนกัน วิธีการลงเพื่อร้องเพลงต่อวิธีการลงเพื่อเจรจา วิธีการลงเพื่อเข้าโรง ลวดแล้วแต่มีวิธีการลงที่แตกต่างกัน ผู้บรรเลงระนาดเอกซึ่งเป็นผู้นำวงต้องมีไหวพริบและเลือกกลอนลงให้เหมาะสม

การบรรเลงเพลงรัว เพลงรัวที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์นี้มีถึง 14 ครั้งและรัว 3 ลา 1 ครั้ง ผู้บรรเลงต้องสังเกตการณ์แสดง หากเป็นการหายตัวฉับพลัน การรัวเพื่อแปลงกายมีการเปลี่ยนตัวจะต้องยืดกลอนให้ยาวนานพอที่ตัวแสดงจะออกมากลางเวทีเรียบร้อย หากเป็นรัวเปิดม่านปิดม่านต้องให้พอดีกับการขึ้นลงของม่าน เป็นต้น

การสร้างสุนทรียรสในเพลงหน้าพาทย์ ในโขนตอนศึกมัยราพณ์นี้ มีเพลงหน้าพาทย์ ดังนี้

ตารางที่ 4 เพลงหน้าพาทย์ที่ปรากฏในโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์

1. เพลงหน้าพาทย์ชั้นต้น	เพลงวา เพลงเชิด เพลงปฐม เพลงเสมอ เพลงท้ายรัวปลูกต้นไม้ เพลงเชิดฉิ่ง เพลงเชิดกลอง เพลงแผละ เพลงโอด เพลงฉิ่ง เพลงกราวรำ
2. เพลงหน้าพาทย์ชั้นกลาง	เพลงตระนิมิต เพลงชำนาญ เพลงรัวสามลา
3. เพลงหน้าพาทย์ชั้นสูง	เพลงดำเนินพราหมณ์ เพลงตระบรรทมไพร เพลงคุกพาทย์ เพลงรัวท้ายบาทสกุณี

ที่มา: ผู้วิจัย

หากเป็นการบรรเลงไปกับร้อง ท่วงทำนองจะไม่เร็วมากนัก ขณะบรรเลงไปกับการร้องผู้บรรเลงจะต้องเบามือลง เพื่อไม่ให้เสียงของเครื่องดนตรีดังจนเกินไป หากลงรสมือหนักไปจะทำให้ผู้ฟังไม่ได้ยินคำร้อง แต่หากบรรเลงเพื่อแปลงกลายหรือประลองฤทธิ์ให้บรรเลงเสียงดังขึ้นกว่าบรรเลงกับการขับร้อง

เพลงเชิด การขึ้นเชิดบางครั้งหากเป็นการเดินทางไปมาหรือเดินทัพ จะขึ้นเพลงเชิดด้วยเพลงเชิดในอัตราจังหวะ 2 ชั้นเสียก่อน เมื่อเข้าสู่การรบจึงจะเป็นการเชิดชั้นเดียว หรือการเดินทางไปมาโดยเร่งรีบสามารถขึ้นเชิดชั้นเดียวได้เลย

การสร้างสุนทรียรส เป็นความรู้สึกส่วนตัวด้วยว่าถึงบทนั้น ๆ จะต้องบรรเลงแบบใด เพลงเศร้า เพลงสนุกสนาน ต้องบรรเลงแบบใดให้เข้ากับตัวแสดง บทดุต้องบรรเลงให้ดุแต่ต้องไม่แรงไปจนตะกวดหลุด สุนทรียรสมักจะออกจากรสมือผู้บรรเลง ลักษณะของการบรรเลงในโขนพระราชทาน ตอนศึกมัยราพณ์ ครูผู้ปรับวงเป็นผู้ปรับและเสนอแนะให้ เช่น ใช้ปี่เป่าอย่างเดียวในเพลงทยอย หรือในเพลงกระบี่ลีลา ตอนมัจฉานุบอกทางลงเมืองบาดาลให้แก่หนุมาน ผู้ปรับวงให้ปี่ในเป็นผู้บรรเลงส่งให้นักร้องเพียงผู้เดียว และบรรเลงคลอไปกับการขับร้อง ร่วมกับเครื่องประกอบจังหวะเพียงเท่านั้น เนื่องจากเป็นเพลงอารมณ์เศร้า ผู้บรรเลงเป็นผู้สื่ออารมณ์เพลงเพื่อให้เกิดสุนทรียรส หากบรรเลงทั้งวงจะทำให้อรรถรสในเพลงนี้น้อยลง และจะต้องเบามือ การโหยหวนจะไม่เท่ากับการให้ปี่เป่าเพียงเครื่องเดียว เป็นต้น

4.3 การขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน

การขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน เป็นการร้องประกอบการแสดงที่เน้นในเรื่องของอารมณ์ผ่านน้ำเสียงการขับร้อง เพื่อบรรยายบุคลิกลักษณะอากัปกิริยา ผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น 1. คำร้องหรือบทร้อง 2. ทำนองร้อง และ 3. จังหวะ

การขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทานนั้น นอกจากองค์ประกอบที่กล่าวมาข้างต้น ยังต้องระมัดระวังเรื่องการขับร้อง เพราะเป็นการร้องเพลงประกอบการแสดงที่ผ่านการรับชมจากผู้ชมเป็นจำนวนมาก การสร้างงานผ่านเสียงจึงเป็นสิ่งที่สำคัญ การร้องไม่เพียงแต่ร้องไปตามอารมณ์ของนักแสดง แต่ยังหมายถึงน้ำเสียงของผู้ขับร้อง ต้องตรงกับบุคลิกของตัวแสดงด้วย เช่น ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง เป็นต้น

ชวภณ ข้าวสามรวง (สัมภาษณ์ 25 เมษายน 2563) กล่าวว่า “การคัดเลือกผู้ขับร้องหรือการเลือกเพลงให้แก่ผู้ขับร้องของครูทัศนีย์ ขุนทอง เพื่อร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์ มีความเหมาะสมมาก ครูไม่ได้แค่เลือกว่าจะให้ใครร้อง แต่ครูดูไปถึงเรื่องของอารมณ์เพลง และการร้องครูจะพูดเสมอว่า “ร้องแล้วมันมีชีวิต” มีชีวิตในที่นี้หมายความว่าเป็นบทละคร แต่เมื่อมีการร้องเกิดขึ้นผ่านบทละคร นักร้องสามารถร้องให้บทละครนั้นให้มีชีวิตขึ้นมาจริง ๆ ผู้ชมฟังแล้วเหมือนตัวละครตัวนั้นมีอยู่จริง ร้องให้ตรงกับท่ารำ ร้องให้พอดี เพราะจะช่วยสร้างอารมณ์ให้แก่นักแสดง”สังเกตได้ว่าในการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ครูผู้ควบคุมจะใส่รายละเอียดการร้องให้ผู้ร้องแต่ละคนแตกต่างกัน เนื่องจากพื้นฐานเสียงของผู้ขับร้องไม่เหมือนกัน หากร้องไม่คล่องหรือได้รับการฝึกได้ไม่มากพอการขับร้องในบทนั้น ๆ จะทำให้ร้องได้ไม่ไพเราะหรือไม่ละเอียด หรือหากใส่วิธีการร้องให้แก่ผู้ขับร้องมากจนเกินไป ทำให้นักร้องให้ความสำคัญกับกลวิธีมากกว่าคำร้อง ทำให้ร้องไม่ชัดเจนและการร้องประกอบการแสดง หากร้องคำไม่ชัดถือว่าไม่ประสบความสำเร็จ เพราะเมื่อร้องออกไปผู้ฟังไม่ทราบว่าผู้ร้องร้องว่าอะไร ถึงแม้จะเสียงดีเพียงใดก็ไม่สามารถร้องประกอบการแสดงได้สมบูรณ์ ผู้ขับร้องเมื่อถูกคัดเลือกให้เป็นต้นบท ต้องไม่คิดเพียงแต่อยากร้องเหมือนคนอื่นที่ครูมอบเทคนิคอื่น ๆ ให้หรือคิดแต่อยากจะโชว์เสียงโชว์กลวิธีใส่เทคนิคลงไปเพียงอย่างเดียว ผู้ขับร้องควรเน้นการร้องคำให้ชัดเจน ใช้วิจารณญาณ ปฏิภาณและไหวพริบ ตัดรายละเอียดบางอย่างที่มากเกินไป ภาษาเรียกโดยทั่วไป เรียกว่า “รก” ออกบ้าง เพื่อให้คงความชัดเจนของคำ เนื้อหาที่ชัดเจน สื่อสารออกไปแล้วผู้ชมมีความเข้าใจตามบทการแสดงถึงถือว่าผู้ขับร้องร้องประกอบการแสดงได้ประสบผลสำเร็จ การขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ นั้นเริ่มตั้งแต่คัดเลือกผู้ขับร้องการแบ่งฝั่งผู้ขับร้อง การเลือกเพลงให้กับผู้ขับร้องและการมอบกลวิธีและการสร้างสุนทรียรสให้แก่ผู้ชมดังจำแนกออกได้ดังนี้

4.3.1 การคัดเลือกผู้ขับร้อง

การคัดเลือกผู้ขับร้อง ต้องคำนึงถึงเสียงเป็นสำคัญ ผู้ขับร้องต้องเป็นผู้ที่มีเสียงไพเราะร้องตรงจังหวะ ถูกหลัก ถูกทำนอง และจะต้องเป็นผู้มีโสตประสาทที่แม่นยำ เนื่องจากวงดนตรีและ การขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ชุดศึกมัยราพณ์นี้ ได้แบ่งนักร้องนักดนตรีออกเป็น 2 วง การคัดเลือกผู้ขับร้อง ผู้ควบคุมการขับร้องจะต้องคำนึงถึงระดับเสียงเป็นสำคัญ เพราะทั้งสองวงนั้น ต้องมีผู้ขับร้องที่คละเสียงกันไป เพื่อรองรับบทบาทของนักแสดง หรือเพลงที่ได้รับมาจากการแบ่งเพลง ในวงดนตรีทั้งสองวงนั้น จะมีทั้งผู้ขับร้องที่มีเสียงอ่อนหวาน นุ่มนวล เข้มแข็ง และสามารถร้องถ้อยคำได้ชัดเจนปะปนกันไป เพราะหากคัดเลือกผู้ขับร้องที่มีเสียงหวานนุ่มนวล ไปอยู่ฝั่งเดียวกัน และผู้ขับร้องที่มีเสียงดังชัดเจนเข้มแข็งอยู่ ฝั่งเดียวกัน เมื่อแบ่งเพลงแล้วเพลงที่ต้องใช้อารมณ์อ่อนหวานไปตกฝั่งที่มีนักร้องเสียงเข้มแข็ง ส่วนเพลง ที่ต้องใช้เสียงเข้มแข็งไปตกทางฝั่งผู้ขับร้องที่มีเสียงนุ่มนวลอ่อนหวาน จะทำให้การร้องถ่ายทอดอารมณ์เพลงออกไปได้ไม่เหมาะสมและไม่ถึงอารมณ์ของตัวแสดง การคัดเลือกนักร้องทั้ง 2 วง ผู้วิจัยทราบถึงแนวคิด หลักการและวิธีการต่าง ๆ มากมาย การขับร้องประกอบการแสดงโขนที่เกิดขึ้นใหม่ในโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ทั้งการแบ่งฝั่งนักร้อง ซึ่งอาศัยหลักและวิธีการในการแบ่งฝั่ง คือ วิธีการฟังเสียงผู้ขับร้องก่อนคัดเลือกให้เป็นต้นบท การแบ่งฝั่งผู้ควบคุมการขับร้องแบ่งเสียงให้ทั้งสองฝั่ง มีเสียงที่หลากหลายคละเสียงกันไป เพื่อรองรับการแบ่งเพลงในบทรัก บทรบ บทโศก บทโกรธ บทดำเนินเรื่อง หรือบทบรรยายเรื่องต่าง ๆ บทใดตกลงฝั่งใด จึงจำเป็นต้องกำหนดให้นักร้องในแต่ละฝั่งมีน้ำเสียงที่หลากหลายกันไป เช่น เสียงไพเราะ อ่อนหวาน เข้มแข็ง เสียงดัง เสียงทุ้ม เสียงแหลม อยู่ในฝั่งเดียวกัน เป็นต้น ในการกำหนดเสียงนักร้องในแต่ละฝั่งควรต้องมีน้ำเสียงที่สามารถเป็นหลักให้แต่ละฝั่งได้ด้วย เพื่อเป็นผู้นำคอยแก้ไขสถานการณ์บนเวทีการคัดเลือกนักร้องทั้ง 2 วง นักร้องหญิงฝั่งละ 7 คน นักร้องชายฝั่งละ 5 คน รวมแล้วฝั่งละ 12 คน แบ่งออกได้ดังต่อไปนี้

ครูทัศนีย์	ขุนทอง	ผู้ควบคุมการขับร้อง
ครูศิริวรรณ	รัตนทัศนีย์	ผู้ช่วยผู้ควบคุมการขับร้องวง 1
ครูกรวรันทร์	พันธ์ไพศาล	ผู้ช่วยผู้ควบคุมการขับร้องวง 2

ตารางที่ 5 รายชื่อผู้ขับร้อง วง 1

ลำดับ	ชื่อ – สกุล		ขับร้องฝ่ายชาย/หญิง	หน่วยงาน
1	นายณัฐดนัย	จันทร์เสมานนท์	ฝ่ายชาย	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2	นายวรวัฒน์	ข้าวสามรวง	ฝ่ายชาย	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
3	นายสรรพวิทย์	พงศ์จันทรเสถียร	ฝ่ายชาย	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
4	นายธนิน	เลิศยุทธศิลป์	ฝ่ายชาย	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
5	นายดำรงศักดิ์	มีสุข	ฝ่ายชาย	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
6	นายภัทรเมธา	พัวสุวรรณ	ฝ่ายชาย	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
7	นางสาวสุภาภรณ์	ลาสะอาด	ฝ่ายหญิง	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
8	นางสาววิไลวรรณ	บุญดี	ฝ่ายหญิง	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
9	นางสาวกรกนก	สิทธิจินดา	ฝ่ายหญิง	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

10	นางสาวนฤมล	พลพุทรา	ฝ่ายหญิง	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
11	นางสาววรรณิดา	วีระกุล	ฝ่ายหญิง	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
12	นางสาวพัชรี	ยี่ส่อง	ฝ่ายหญิง	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ที่มา: ผู้วิจัย

ตารางที่ 6 รายชื่อผู้ขับร้อง วง 2

ลำดับ	ชื่อ – สกุล		ขับร้องฝ่ายชาย/หญิง	หน่วยงาน
1	นายภวัต	จันทร์ดารักษ์	ฝ่ายชาย	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2	นายสุเชา	บัวแซ่ม	ฝ่ายชาย	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
3	นายสิทธิพงษ์	กลับโต	ฝ่ายชาย	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
4	นายเกียรติศักดิ์	ร่มสันเทียะ	ฝ่ายชาย	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
5	นายสุรเชษฐ์	สุ่มมาตย์	ฝ่ายชาย	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
6	นางสาวลัดดาวัลย์	โพธิวงษ์	ฝ่ายหญิง	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
7	นางสาวจินตนา	สืบสงัด	ฝ่ายหญิง	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
8	นางสาวชุลีกร	อินวัน	ฝ่ายหญิง	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
9	นางสาวศศิธร	เกื้อกูล	ฝ่ายหญิง	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
10	นางสาวอรอนงค์	จตุภัทรพร	ฝ่ายหญิง	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
11	นางสาวนิรดา	ศรีขว่าง	ฝ่ายหญิง	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
12	นางสาวรัตนวลี	พงค์กุญชร	ฝ่ายหญิง	นักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ที่มา: วิจัย

4.3.2 การคัดเลือกเพลงให้แก่ผู้ขับร้อง

เมื่อคัดเลือกผู้ขับร้องเป็นที่เรียบร้อย สิ่งที่ต้องคำนึงถึงเป็นลำดับต่อไป คือ การเลือกเพลงให้แก่ผู้ขับร้อง โขนพระราชทานคัดเลือดเพลงให้กับต้นบทความเหมาะสมของผู้ขับร้องเป็นสำคัญ ผู้ขับร้องเป็นต้นบทต้องมีโสตประสาทที่ดี แม่นยำในระดับเสียง มีไหวพริบในการปรับระดับเสียงให้ตรงและสามารถแก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้ ต้องมีคุณภาพเสียงกำลังเสียงที่ดี มีท่วงทำนองลีลาของเพลงที่สามารถสะท้อนอารมณ์ออกมาได้ดี และหัวใจของนักร้องคือสามารถปฏิบัติการขับร้องได้เป็นเลิศการเลือกเพลงให้ตรงกับเสียงของผู้ขับร้องเป็นต้นบทนั้น ผู้ควบคุมการขับร้องต้องคำนึงถึงเสียงเป็นสำคัญ เช่น เพลงกบเต้น ผู้ขับร้องเป็นต้นบทจะเลือกผู้ขับร้องที่มีเสียงนุ่มนวลอ่อนหวาน และหากจะร้องเพลงเย้ยเพลงโลด ลิงลาน จะกำหนดผู้ขับร้องต้นบทที่มีเสียงที่ชัดเจน เข้มแข็ง เสียงดัง ฟังชัด เป็นต้น โดยจะแบ่งตามบทการแสดงดังนี้

4.3.2.1 นักร้องที่มีเสียงนุ่มนวลอ่อนหวาน เหมาะแก่การร้องประกอบการแสดงอารมณ์ในบทอารมณ์รัก บทอารมณ์โศก บทอารมณ์ปกติ, บทอารมณ์ชื่นชมยินดี, และบทอารมณ์ปลาบปลื้มดีใจ

4.3.2.2 นักร้องที่มีน้ำเสียงเข้มแข็ง เสียงชัดเจน แข็งแรงเหมาะแก่การร้องประกอบการแสดงอารมณ์ในบทอารมณ์โกรธ บทอารมณ์รบ บทอารมณ์ฮึกเหิม หรือบทที่ต้องการความแข็งแรงแข็งขัน

การเลือกเพลงให้กับผู้ขับร้องที่เป็นต้นบท ถือเป็นสิ่งที่สำคัญอีกหนึ่งอย่าง ที่จะทำให้การขับร้องเกิดสุนทรียรสขึ้น หากเลือกเพลงให้กับผู้ขับร้องตามความชอบโดยไม่คำนึงถึงเสียง อาจทำให้ผู้ขับร้อง

ร้องออกมาได้ไม่ถึงอารมณ์ และผู้ฟังไม่เกิดอารมณ์คล้อยตาม การคัดเลือกนักร้องต้องอาศัยการทราบพื้นฐานเสียงของนักร้องเสียก่อน ผู้ปรับการร้องต้องทราบถึงกำลังเสียง และคุณภาพเสียง ว่าสามารถร้องได้ขึ้นสุดและลงสุดเสียงแค่ไหน นักร้องที่ร้องต้นบทแม่นเสียงลูกตกหรือไม่ จึงจะสามารถปรับและใส่กลวิธีให้เหมาะสมได้ โดยผู้ควบคุมการขับร้องได้แบ่งเพลงให้กับนักร้องตามบทบาทต่าง ๆ ดังนี้

ตารางที่ 7 ตารางการแบ่งเพลงร้อง

ลำดับ	เพลง	ประเภท	รูปแบบ	วง	ผู้ขับร้อง	น้ำเสียง
1	เพลงขอมใหญ่	เพลงรับร้อง	ต้นบทลูกคู่	วง 1	นายวรวัฒน์	นุ่มนวลอ่อนหวาน
2	เพลงบ้าบ่น	เพลงรับร้อง	ต้นบทลูกคู่	วง 2	นายภวัต	นุ่นนวล,แข็งแรง
3	ร้องร่าย	ร้องอิสระ	ต้นบทลูกคู่	วง 1	น.ส.วิไลวรรณ	แข็งแรงชัดเจน
4	เพลงสมิงทองมอญ	เพลงรับร้อง	ต้นบทลูกคู่	วง 1	นายนัฐดนัย	แข็งแรงชัดเจน
5	ร้องร่าย	ร้องอิสระ	ต้นบทลูกคู่	วง 2	น.ส.ชุลีกร	นุ่มนวล,แข็งแรง
6	ร้องร่าย	ร้องอิสระ	ต้นบทลูกคู่	วง 2	น.ส.ลัดดาวัลย์	แข็งแรงชัดเจน
7	เพลงตระนิมิต	ร้องเคล้า	ร้องหมู่	วง 1	รวมผู้ขับร้องวง 1	คละเสียง
8	ร้องร่าย	ร้องอิสระ	ต้นบทลูกคู่	วง 2	น.ส.อรอนงค์	นุ่มนวลอ่อนหวาน
9	เพลงตระนอน	ร้องเคล้า	ร้องหมู่	วง 2	รวมผู้ขับร้องวง 2	คละเสียง
10	ร้องร่าย	ร้องอิสระ	ต้นบทลูกคู่	วง 1	น.ส.วิไลวรรณ	แข็งแรงชัดเจน
11	เพลงช้างประสานงา	เพลงรับร้อง	ร้องหมู่	วง 2	รวมผู้ขับร้องวง 2	คละเสียง
12	เพลงแขกไทร ชั้นเดียว	เพลงรับร้อง	ต้นบทลูกคู่	วง 2	นายเกียรติศักดิ์	นุ่มนวล,แข็งแรง
13	เพลงชำนาญ	ร้องเคล้า	ร้องหมู่	วง 2	รวมผู้ขับร้องวง 2	คละเสียง
14	ร้องร่าย	ร้องอิสระ	ต้นบทลูกคู่	วง 1	น.ส.นฤมล	ชัดเจน
15	เพลงช้าลูกคู่	ส่งร้อง	ต้นบทลูกคู่	วง 2	น.ส.ลัดดาวัลย์	แข็งแรงชัดเจน
16	เพลงแขกมอญ	เพลงรับร้อง	ต้นบทลูกคู่	วง 1	นายวรวัฒน์	นุ่มนวลอ่อนหวาน
17	ร้องร่าย	ร้องอิสระ	ต้นบทลูกคู่	วง 2	น.ส.อรอนงค์	นุ่มนวลอ่อนหวาน
18	เพลงพม่าฉ่อย	เพลงรับร้อง	ร้องหมู่	วง 1	รวมผู้ขับร้องวง 1	คละเสียง
19	ร้องร่าย	ร้องอิสระ	ต้นบทลูกคู่	วง 2	น.ส.จินตนา	นุ่มนวลอ่อนหวาน
20	เพลงสุโขทัย	เพลงรับร้อง	ร้องหมู่	วง 2	รวมผู้ขับร้องวง 2	คละเสียง
21	ร้องร่าย	ร้องอิสระ	ต้นบทลูกคู่	วง 1	น.ส.กรกนก	แข็งแรงชัดเจน
22	เพลงเขมรเอวบาง	เพลงรับร้อง	ต้นบทลูกคู่	วง 2	นายสุเชา	แข็งแรง
23	เพลงฝรั่งควง	เพลงรับร้อง	ต้นบทลูกคู่	วง 1	นายสรรพวิทย์	นุ่มนวลอ่อนหวาน
24	เพลงลิงโลด	เพลงรับร้อง	ต้นบทลูกคู่	วง 1	นายนัฐดนัย	แข็งแรงชัดเจน
25	เพลงกระบี่ลีลา	เพลงรับร้อง	ต้นบทลูกคู่	วง 1	นายวรวัฒน์	นุ่มนวลอ่อนหวาน
26	เพลงกบเต้น	เพลงรับร้อง	ต้นบทลูกคู่	วง 1	น.ส.สุภาภรณ์	นุ่มนวลอ่อนหวาน
27	เพลงกินนรรำ	ร้องเคล้า	ต้นบทลูกคู่	วง 2	น.ส.อรอนงค์	นุ่มนวลอ่อนหวาน
28	ร้องร่าย	ร้องอิสระ	ต้นบทลูกคู่	วง 2	น.ส.ชุลีกร	นุ่มนวล,แข็งแรง
29	เพลงต้นบรเทศ	เพลงรับร้อง	ร้องหมู่	วง 1	รวมผู้ขับร้องวง 1	คละเสียง
30	เพลงขอมทรงเครื่องชั้นเดียว	เพลงรับร้อง	ต้นบทลูกคู่	วง 2	นายสิทธิพงษ์	นุ่มนวล,แข็งแรง

ตารางที่ 7 ตารางการแบ่งเพลงร้อง

ลำดับ	เพลง	ประเภท	รูปแบบ	วง	ผู้ขับร้อง	น้ำเสียง
31	เพลงลิงลาน	เพลงรับร้อง	ร้องหมู่	วง 2	รวมผู้ขับร้องวง 2	คละเสียง
32	ร้องร่าย	ร้องอิสระ	ต้นบทลูกคู่	วง 1	น.ส.วรรณิดา	แข็งแรงชัดเจน
33	ร้องร่าย (ต่อ)	ร้องอิสระ	ต้นบทลูกคู่	วง 2	น.ส.จินตนา	นุ่มนวลอ่อนหวาน
34	เพลงเย้ย	ร้องอิสระ	ต้นบทลูกคู่	วง 2	น.ส.ลัดดาวัลย์	แข็งแรงชัดเจน
35	เพลงกราวรำ	ร้องเคล้า	ร้องหมู่	วง 2	รวมผู้ขับร้องวง 2	คละเสียง
36	เพลงครวญหา	ร้องเคล้า	ร้องหมู่	วง 2	รวมผู้ขับร้องวง 2	คละเสียง

ที่มา: ผู้วิจัย

ลักษณะเสียงของนักร้องที่เป็นต้นบท นอกจากจะแบ่งตามลักษณะบุคลิกของตัวแสดงที่มีการแบ่งเป็น พระ นาง ยักษ์ ลิง แล้วยังแบ่งออกตามบทการแสดงต่าง ๆ เช่น บทรัก บทรบ บทโศก บทโกรธ บทเสียใจ บทบรรยาย และบทเพลงเล่าเรื่องอย่างเพลงหน้าพาทย์ เป็นต้น โดยผู้ที่ได้รับคัดเลือกให้ร้องเป็นต้นบทในโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ มีลักษณะ ดังนี้

1) นายภวัต จันทร์ดารักษ์ ลักษณะเสียงพื้นฐานเป็นคนเสียงกว้าง ทุ้ม กังวาน เหมาะสำหรับบทของตัวยักษ์ใหญ่ ที่ใช้ในการนั่งเมืองหรือรบ บทของตัวพระที่ต้องการความสง่า

2) นายณัฐดนัย จันทร์เสมานนท์ ลักษณะเสียงพื้นฐานเป็นคนเสียงกว้างใหญ่ แต่ทุ้มแหลม เหมาะสำหรับบทของยักษ์มากกว่าตัวพระ แต่บทยักษ์จะเหมาะกับยักษ์ในเชิงศึกมากกว่ายักษ์นั่งเมือง

3) นายสุเชา บัวแช่ม ลักษณะเสียงพื้นฐานเป็นคนเสียงแหลมสูง เหมาะกับบทยักษ์ในการรบ หรือบทที่ใช้กล่าวถึงการจะไปจะมาของยักษ์ ไม่เหมาะกับการร้องในบทที่ต้องการความยิ่งใหญ่

4) นายวรวัฒน์(ชวภณ) ข้าวสามรวง ลักษณะเสียงพื้นฐานเป็นคนเสียงนุ่ม กว้าง เหมาะกับบทของตัวพระใช้ในการเปิดการแสดง บทรักที่ต้องการแสดงความรักเกี้ยวพาราสี หรือบทโศกก็สามารถโศกเศร้าคร่ำครวญได้ดี เมื่อนำไปร้องเป็นบทยักษ์ต้องเป็นทบนั่งเมืองหรือบทที่ต้องให้ความสง่างาม

5) นายสิทธิพงษ์ กลับโต ลักษณะเสียงพื้นฐานเป็นคนเสียงทุ้มแหลมสูง เหมาะกับบทที่เป็นเสียงพระมากกว่าเสียงยักษ์ สามารถร้องบทโศกได้ บทบรรยายดำเนินเรื่องเล่าเรื่องได้ ขึ้นเสียงสูงได้ดี

6) นายเกียรติศักดิ์ ร่มสันเทียะ ลักษณะเสียงพื้นฐานเป็นคนเสียงกว้าง เสียงดีเหมาะกับทุกบทบาท ทั้งบท พระ ยักษ์ ลิง เป็นคนเสียงไม่แหลมมากหรือทุ้มมาก

7) นายสรรพวิทย์ พงศ์จันทรเสถียร ลักษณะเสียงพื้นฐานเป็นคนเสียงแหลม ไม่กว้าง เหมาะกับการสู้รบ ในบทตัวละครที่ต้องการความกระฉับ ว่องไว กระฉับกระเฉง เช่น ลิง เป็นต้น ไม่เหมาะกับบทโศกเพราะจะเป็นบทโศกที่แหลมทำให้ไม่ได้อรรถรส มีความใส่ใจรายละเอียดการร้องดีมาก

8) นางสาวสุภาภรณ์ ลาสอาด ลักษณะเสียงพื้นฐานเป็นคนเสียงไพเราะ อ่อนหวาน เสียงใส มีแก้วเสียงที่ดี เสียงแหลม เหมาะสมกับทุกบทบาท บทเศร้า บทรัก บทบรรยายความงาม ยกเว้นเพลงประเภท เพลงเย้ย เพลงรื้อร่าย ร่ายอารมณ์สู้รบหรือร่ายที่ต้องการความกระฉับ

9) นางสาวจินตนา สืบสงัด ลักษณะเสียงพื้นฐานเป็นคนเสียงนุ่มหวาน เหมาะกับการตั้งช้าปี่ หรือบทแสดงอามรมณ์รัก ชื่นชมความงาม การแต่งตัว การบรรยายกิริยาท่าทางที่เป็นตัวนางกษัตริย์ บทโศกก็เป็นอีกหนึ่งบทบาทที่เป็นคนถ่ายทอดอามรณ์จากน้ำเสียงได้ดี

10) นางสาวลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์ ลักษณะเสียงพื้นฐานเป็นคนเสียงกว้าง เสียงดัง มีความแข็งแรงของเนื้อเสียง เหมาะกับบทประเภทรื้อร่าย ร่าย เปรียบเปรย สู้รบ ลงสรง หรือเพลงที่ต้องใช้กำลังเยอะ บทของตัวนางที่มีความแข็งแรง ไม่เหมาะกับเพลงที่ต้องการความหวาน

11) นางสาววิไลวรรณ บุญดี ลักษณะเสียงพื้นฐานเป็นคนเสียงกว้าง เสียงดัง มีความแข็งแรงของเนื้อเสียง เหมาะกับบทประเภทรื้อร่าย ร่าย เปรียบเปรย สู้รบ ลงสรง หรือเพลงที่ต้องใช้กำลังเยอะๆ บทของตัวนางที่มีความแข็งแรง ไม่เหมาะกับเพลงที่ต้องการความหวาน

12) นางสาวชุลีกร อินวัน ลักษณะเสียงพื้นฐานเป็นคนเสียงแหลมเล็กแต่ไม่มาก เหมาะตัวนางเล็ก ๆ บทการบรรยายเรื่อง บทดำเนินเรื่อง หรือบทที่ต้องการกล่าวถึงตัวละครตัวนางที่ไม่ดุดัน ประเภทเพลงร่าย รื้อร่ายก็สามารถทำได้ดี

13) นางสาวกรกนก สิทธิจินดา ลักษณะเสียงพื้นฐานเป็นคนเสียงกว้าง เสียงดัง มีความแข็งแรงของเนื้อเสียง เหมาะกับบทประเภทรื้อร่าย ร่าย หรือบทร้องในเพลงสู้รบ

14) นางสาวนฤมล พลพุทรา ลักษณะเสียงพื้นฐานเป็นคนเสียงแหลม แต่เวลาร้องจะร้องไม่ชัดเจนนัก เสียงแหลมกว้าง มีกำลังที่ดี เหมาะกับบทบรรยาย ร่าย เพลงเปรียบเปรย ว่องไว หรือบททะเลาะตบตี

15) นางสาวอรอนงค์ จตุภัทรพร ลักษณะเสียงพื้นฐานเป็นคนเสียงทุ้มสูง แต่ขณะเดียวกันสามารถถ่ายทอดความนุ่มหวานของเนื้อเสียงได้ดี เหมาะกับการตั้งช้าปี่ บทอารมณ์รัก บทต้องการชมความงาม การแต่งตัว การบรรยายกิริยาท่าทางที่เป็นตัวนางกษัตริย์ ไม่เหมาะกับบทร่ายของบทยักษ์

16) นางสาววรรณิดา วีระกุล ลักษณะเสียงพื้นเสียงทุ้มสูงแต่ไม่แหลม คำร้องที่เป็นอักษรเสียงสูง จะไม่ค่อยชัดเจน มีกำลังเสียงที่ดี เหมาะกับการร้องร่ายที่กระฉับ แต่ไม่เหมาะกับการร้องร่ายที่มีความโศกเศร้าหรือร้องร่ายประเภทรื้อร่าย เพราะจะต้องร้องช้า

จากการศึกษาการแบ่งผู้ขับร้องออกเป็นสองวงนั้น ครูผู้ควบคุมการขับร้องทราบมาจากผู้กำกับการแสดงการคัดเลือกผู้ขับร้องเป็นการเฉลี่ยเสียงหนักเบา เสียงหวาน เสียงดุ เสียงดัง เสียงนางเอก เสียงพระเอก ให้มีทั้ง 2 ฝั่ง ครูจึงมีแนวคิดในการคัดเลือกนักร้องโดยการนำนักร้องทั้งหมดที่คัดเลือกมาร้องเพลงต่อเพลงพร้อมกัน ในการซ้อมจะสลับให้ร้องเป็นต้นบทกันไป โดยยังไม่แบ่งว่าใครร้องเพลงอะไรหรืออยู่ฝั่งใด เพื่อจะได้ทราบเสียงพื้นฐานของแต่ละคน จากนั้นปรับให้การร้อง ร้องไปในทิศทางเดียวกันเมื่อฟังเสียงแล้ว ครูจึงจะสามารถ คัดเลือกได้ว่า นักร้องคนใดร้องเพลงในอารมณ์ไหน การต่อเพลงจะต้องต่อออกมาจากครูเพียงคนเดียวเพื่อความพร้อมเพรียงกัน วิธีการร้อง การหายใจ จึงออกมาเหมือนกันคุณภาพเสียงของผู้ขับร้องครูจะคัดเลือกให้แก่ในบทต่าง ๆ โดยผ่านน้ำเสียงของต้นบททั้งหมด 16 คน ที่กล่าวมาข้างต้น โดยแบ่งเป็นนักร้องชาย จำนวน 7 คน นักร้องหญิงจำนวน 9 คน ทั้งหมดนี้ ครูทัศนีย์ ขุนทอง (สัมภาษณ์ 25 เมษายน 2563) ได้ให้ความเห็นว่าเป็นผู้ปฏิบัติงานที่มีเสียงที่เรียกว่าดี มีคุณภาพทั้งหมด แต่ในรายละเอียดเชิงลึกนั้น ผู้วิจัยได้ทำการขยายความให้ได้เห็น ดังข้อความเบื้องต้นที่กล่าวมา การคัดเลือกนักร้องให้เป็นต้นบทได้ตรงกับอารมณ์ของนักแสดง ทำให้การถ่ายทอดอารมณ์ให้แก่นักแสดงออกมาได้อย่างสมบูรณ์

4.3.3 กลวิธีและการสร้างสุนทรียรสทางขับร้อง

การสร้างสุนทรียรสในการขับร้องและการบรรเลง เพื่อให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์คล้อยตามโดยผ่านจากเสียง จังหวะ ทำนอง และคำร้อง โดยการแสดงโขนพระราชทานในปีนี้มีการสร้างรูปแบบการร้องขึ้นใหม่ คือ การแบ่งผู้ขับร้องเป็น 2 วง และการกำหนดให้นักร้องชายร้องมีการร้องรับเป็นลูกคู่ดัง เช่น นักร้องหญิงโดยทุกครั้งผู้ควบคุมการขับร้องจะเลือกน้ำเสียงให้คละกันไปในแต่ละวง เพราะเราไม่ทราบได้ว่าเพลงในอารมณ์ต่าง ๆ จะถูกแบ่งลงให้แก่ฝั่งใดบ้าง การใส่กลวิธีการร้องต่าง ๆ และการสร้างสุนทรียรสให้แก่ผู้ฟัง มาจากการร้องในบทต่าง ๆ เช่น บทโศก บทรัก บทรบ บทเยาะเย้ย เพราะบทเล่านี้จะสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้มากกว่าบทอื่น ๆ เทคนิคกลวิธีที่ครูใส่ในบทอารมณ์นั้น ๆ สามารถใส่ได้มากกว่าอารมณ์อื่น ๆ เช่น บทโศก ในบทของนางพิรากวน ตอนมาตักน้ำเพื่อไปต้มลูกชายของตน บทนี้แสดงถึงความโศกเศร้า ผ่านเทคนิคต่าง ๆ ทั้งในเรื่องของ ถ้อยคำ การเปล่งเสียง การหายใจ ความแม่นยำจังหวะ เนื่องจากเป็นเพลงประเภทเพลงทยอย ต้องอาศัยโสตประสาทที่ดีจำเสียงได้การออกเสียงเอื้อน เช่นกันเทคนิคกลเม็ดต่าง ๆ ผู้ควบคุมการขับร้องจะมอบให้ในเพลงกบเต้นด้วยอีกหนึ่งเพลง คือ เพลงเย้ย เป็นบทตอนที่หนุมานรบกับ มัยราพณ์ บทนี้จะแสดงถึงการเยาะเย้ยของหนุมาน ครูผู้ควบคุมการขับร้องจะต้องเลือกนักร้องที่มีเสียงดังเสียงชัด หนักแน่น คำร้องต้องชัดเจน เพื่อที่ผู้ฟังจะได้ทราบว่าเยาะเย้ยด้วยคำว่าอะไร ลูกคู่ต้องร้องรับ ด้วยอารมณ์เดียวกัน เป็นต้น

รูปแบบที่โดดเด่นในโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ผู้ควบคุมการขับร้องได้คิดรูปแบบการขับร้องขึ้นใหม่ คือ การกำหนดให้นักร้องชายมีการร้องรับเป็นลูกคู่เหมือนนักร้องหญิง เนื่องด้วยโขนพระราชทานมีจำนวนหลายรอบเวลาในการแสดงมีความยาวนาน และได้ทราบว่า สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเป็นห่วงนักร้องโขนพระราชทาน ครูจึงหาวิธีการรักษาเสียงให้กับนักร้อง จึงกำหนดให้นักร้องชายร้องรับลูกคู่ อีกทั้งการที่นักร้องชายได้ร้องร่วมกันทุกเพลงความผิดพลาดน้อยลง บางครั้งการร้องเพลงคนเดียวกำลังเสียงจะลดน้อยถอยลง ทำให้เสียงตก จึงทำให้ไม่เกิดความไพเราะ เนื่องด้วยต้องร้องต้นบทแล้วรับลูกคู่ทำสองน้าที่ในเวลาเดียวกัน หากไม่มีประสบการณ์หรือกำลังไม่มากพอ ทำให้ร้องออกมาไม่ไพเราะ อีกประการหนึ่งเพื่อให้นักร้องชาย ได้ระวังตัวอยู่ตลอดเวลา เมื่อมีการร้องเป็นลูกคู่ฟังดูมีความดังและชัดเจนมากกว่าร้องเพียงคนเดียว การฝึกซ้อมใช้เวลาฝึกซ้อมเป็นเวลานาน จึงจะสามารถทำให้นักร้องชายร้องพร้อมกันให้เสมือนการร้องคนเดียวได้

ภาพที่ 42 ลูกคู่ชาย
ที่มา: ผู้วิจัย

ต้นบท หมายถึง ผู้ร้องนำในเพลงนั้น ๆ ในวรรคหน้าทั้งหมด โดยเป็นผู้ร้องเพียงคนเดียว จากนั้นในวรรคหลังจะเป็นความรับผิดชอบของลูกคู่ เมื่อลูกคู่ร้องจบวรรคหลังในบรรทัดนั้น ๆ แล้ว ต้นบทจึงจะร้องบรรทัดต่อไป

ลูกคู่ หมายถึง ผู้ที่เป็นผู้ช่วยคอยช่วยร้องรับเมื่อต้นบทเตรียมตัวร้องขึ้นบทใหม่ ลูกคู่จะต้องร้องให้หมดวรรคหลัง แล้วต้นบทจึงจะร้องในวรรคหน้าของบรรทัดต่อไป ทำดังนี้ทุกบทและทุกครั้งต้องระวังอย่างให้เสียงเหลื่อมกันดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่างบทร้องเพลงกระบี่ลีลา

(ต้นบท)	บัดนั้น	(ลูกคู่)	มัจฉานุ ถือสัตย์ ขัดขวาง
↕	จะบอกออก มิได้ แต่ไม่พราง	↕	ดำริพราง ทางตอบ คำบิดา
	แม้นลูกนี้ ชี้บอก หนทางให้		ก็เหมือนไม่ รู้คุณ ของยักษา
	หนทางใด บิตุรงค์ ลงมา		อย่าหยุดยั้ง ตั้งหน้า ไปทางนั้น

ภาพที่ 43 ตัวอย่างการร้องต้นบทและลูกคู่
ที่มา: ผู้วิจัย

การสร้างสุนทรียรสในการขับร้อง เป็นการถ่ายทอดออกมาจากน้ำเสียง ผ่านวิธีการและเทคนิคต่าง ๆ เช่น การโหนเสียง การกระทบ การครั่น เป็นต้น สุภาภรณ์ ลาสอาด ผู้ขับร้อง (สัมภาษณ์, 13 มกราคม 2563) กล่าวไว้ว่า “เพลงร่ายหรือเพลงที่มีจังหวะชั้นเดียว ต้องเป็นบุคคลที่มีเสียงชัดเจน เสียงดังแข็งแรง สามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้ถูกต้องชัดเจน โดยทั่วไปแล้วนักร้องจะมีลักษณะเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของตัวเองเพราะฉะนั้น คุณครูจะแบ่งเพลงให้ผู้ขับร้องตามคุณภาพของเสียง คุณครูได้แบ่งออกมาได้เหมาะสมและได้รับคำชื่นชมมาโดยตลอด สามารถเลือกบุคคลที่สามารถร้องออกมาได้เข้าถึงอารมณ์และไพเราะ สมบูรณ์ เอกลักษณ์ของโขนพระราชทานในด้านการร้องในโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์นี้”

วิธีในการขับร้องประกอบการแสดง ผู้ขับร้องต้องคำนึงถึงอารมณ์ของนักแสดง บทร้อง และคำร้องที่ถ่ายทอดผ่านคำประพันธ์ที่ผู้ประพันธ์แต่งขึ้น ผู้ร้องต้องเข้าใจความหมายของเพลง แม่นเสียง แม่นทำนอง ปฏิบัติการขับร้องได้ดีจนสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้ จากนั้นผู้ควบคุมการขับร้องจึงจะเลือกเทคนิคและกลวิธีการขับร้องไห้ เพื่อให้ผู้ขับร้องสร้างสุนทรียรสให้แก่ผู้ฟัง นอกจากผู้ฟังจะได้ชมนักแสดงในบทบาทต่าง ๆ แล้ว นักร้องยังเป็นส่วนหนึ่งที่ร้องส่งอารมณ์ให้กับนักแสดง การแสดงจึงดูสมจริงมากขึ้น กลวิธีในการขับร้อง ผู้ควบคุมการขับร้อง ครูทัศนีย์ ขุนทอง ท่านเป็นผู้กำหนดและฝึกซ้อมให้

สุภาภรณ์ ลาสะอาด (สัมภาษณ์ 13 มกราคม 2563) กล่าวว่า “การร้องเดี่ยวกลวิธีต่าง ๆ ครูผู้ควบคุมจะกำหนดให้ตามความเหมาะสม คุณสมบัติของผู้ขับร้องที่จะมอบกลวิธีให้ต้องมีโสตประสาทในการรับรู้เรื่องเสียงที่ดี แม่นยำในระดับเสียง มีไหวพริบในการปรับระดับเสียงให้ตรง และสามารถแก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้ จดจำเพลงได้ดี มีความตั้งใจร้องให้ถูกต้องตามหลัก ทำนอง และคำร้อง ร้องไม่ฉีกคำ เพราะจะทำให้ความหมายเปลี่ยน” ดังตัวอย่างแสดงให้เห็นถึงวิธีการขับร้องในบทต่าง ๆ โดยการแสดงตัวโน้ต ทางเครื่องและทางร้องโดยได้รับการตรวจโน้ตทางเครื่องจาก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ดุษฎี มีป้อม

ข้อตกลงเบื้องต้นในการเขียนสัญลักษณ์

1) โน้ตทางเครื่อง หมายถึง โน้ตทางเครื่องดนตรีประเภทฆ้อง

2) ตัวโน้ตที่ใช้ในการบันทึก ผู้วิจัยบันทึกเป็นโน้ตไทยทั้งหมด

3) การบันทึกโน้ตไทยครั้งนี้ ใช้ตัวอักษรย่อเป็นเชิงสัญลักษณ์ ดังต่อไปนี้

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

4) ในส่วนของโน้ตทั้งหมด ด ร ม เสียงบน ผู้วิจัยจะใส่จุดไว้ด้านบน ด̇ ร̇ ม̇

5) ในส่วนของโน้ตเสียงต่ำ คือ ท ล ซ ฟ ม ร ผู้วิจัยจะใส่จุดไว้ด้านล่าง ท̣ ล̣ ซ̣ ฟ̣ ม̣ ร̣

4.3.3.1 วิธีในการร้องเพลงประเภทบทโศก

เพลงกบเต้น

ถึงสระสินธุ์ สิ้นแรง กันแสงโศก หวนวิโยค ถึงบุตร สุดสงสาร
พรุ่งนี้แล้ว ต้องตาย วายชีวาร พร้อมพระ อวตาร จักรี

เนื้อหาและความหมายจากบทร้อง

เป็นบทของนางพิรากวนที่รู้สึกเศร้าเสียใจ นางทราบว่าพรุ่งนี้บุตรชายของนางจะต้องเสียชีวิตไปพร้อมกับพระรามโดยการถูกต้ม และที่ทำให้นางรู้สึกโศกเศร้า ทุกข์ทรมานใจเป็นอย่างมากก็คือ น้ำที่ใช้ต้มบุตรชายของนาง มัยราพณ์ยังใช้ให้นางทำหน้าที่มาตักน้ำในครั้งนี้ นางจึงรู้สึกโศกเศร้าเป็นทวีคูณ ผู้ขับร้องจึงต้องถ่ายทอดอารมณ์ผ่านบทร้อง จังหวะและทำนองให้เข้าถึงซึ่งอารมณ์ของตัวละคร โดยสอดแทรกเทคนิควิธีการต่าง ๆ เข้าไป ดังจะเห็นได้จากการแสดงวิธีการขับร้องต่อไปนี้

ตารางที่ 8 โน้ตเพลงกบเต้น

ทางเครื่อง	- - - ล	- - - ท	- ม – ร	- ท – ล	- - - -	- - - ล	- ล ล ล	-ล – ล
ทางร้อง								
คำร้อง								

ทางเครื่อง								
ทางร้อง	- ลร – ซ	- - - ลร	- - - ลซ	- ล - -	- ม – ฟ	- ม ฟม ซล	- ทล - ซ	-ทล--
คำร้อง	-ถึง –สระ	- - - สินธุ์	- - - สิ้น	- แรง - -	หึเอ่อ-เออ	-เอ่อเฮอะเอ่อ เอ้อ	เฮอะเออ -เอ่อ	-เฮอะเออ--

ทางเครื่อง								
ทางร้อง	- - - ซ	- ทล – ซ	-ลท-รล	- ท ลซ ซล	- - - ซฟ	- - - ล	- - ฟ ฟ	- ล – ร
คำร้อง	- - - เอ่อ	- เฮอะเอิง-เอ่อ	-เอิง หึเออ	-ห้อ เออเอิง เหงะ	- - เออเอ่ย	---หึ	- -กันแสง	- - -โศก

ทางเครื่อง								
ทางร้อง	- ม - -	- - - -	- ฟม ล ม	- ฟ มร ร	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ร มร ร
คำร้อง	- อือ - -	- - - -	- หือือ หึเออ	-เห้อ เออเอิง เงย	- - - -	- - - -	- อือ -หื้อ	-อือ หึเอิง เงย

ทางเครื่อง								
ทางร้อง	- - - ล	- รำ ล ล	- - - ซ	- ล ร ซ	- ล - -	- ท ร ล	- ท ลซ ล	-ทล รำท ท
คำร้อง	- - - หวน	- - วิโยค	- - - -	- - ถึง บุตร	- อือ - -	-เอิงหึเออ	เห้อเออเอ่อเออ	เฮอะเออเฮอะเอิงเงอ

ทางเครื่อง								
ทางร้อง	- - ล ทรำ	- มำ - -	- - - ล	- - ทรำ รำท	- - - -	- - - รำ	- - รำ ท	- ล ทล ล
คำร้อง	- - เอ่อ เออ	- เฮอะเอย - -	- - - สุด	- - สง สาร	- - - -	- - - หึ	- - หือือ	อือ เฮอะอือ เงย

โน้ตเพลงกบเต้น ท่อน 2

ทางเครื่อง	- - - -	- - - ล	- ล ล ล	- ล – ล				
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- รำดำ – รำ	- มำ รำ รำ	มำ รำ – รำล	- ซ ลซ ล
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- พรุ่ง - นี้	- - - แล้ว	- - - ลูก	- - ต้องตาย

ทางเครื่อง								
ทางร้อง	- ลซฟ	- ลซ – ล	- ทล รำ ล	- - ล ล	- - - -	- - - ล	- ท ล ลท	- ล – ท
คำร้อง	- หื้อือเอ่อ	-เฮอะเออ-เออ	-เฮอะเอ้ย วาย	- - ชีวาร	- - - -	- - - พร้อม	- - - พระ	- อือ- เออ

ทางเครื่อง								
ทางร้อง	- ล รำ ซ	- ล ซ ลท	- รำ – ซ	- - ล ล	- - - รำ	- มำ ซำ รำ	- ดำ – ท	-รำดำ – รำ
คำร้อง	- เอิง หึ เอ่อ	เห้อเอ่อเอ๋ย	- - - อะ	- - วตาร	- - - เออ	- เอิงหึเออ	-เออ-เอ่อ	- เฮอะเออ เออ

ทางเครื่อง								
ทางร้อง	- - - ซ	- ล ซ ลท	- รำ – ล	- ท – ท	- - - -	- - - -	- - รำ ท	- ล ทล ล
คำร้อง	- - - เอ่อ	- เห้อเอ่อ เอ๋ย	- - - จักร	- อือ – กรี	- - - -	- - - -	- - หือือ	- อือหือือเงย

ทางเครื่อง	- - - -	- - - ล	- ล ล ล	-ล – ล
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ที่มา : ผู้วิจัย

เพลงกบเต้น เป็นเพลงประเภททยอย ทยอยเป็นเพลงหน้าพาทย์ชนิดหนึ่ง ใช้บรรเลงในการแสดงกิริยาแสดงอารมณ์โศกในเวลาเคลื่อนที่ เช่นขณะที่เดินหรือนั่งเรือไปก็ร้องไห้คร่ำครวญไปด้วย เพลงทยอยนี้ถ้าบรรเลงสลับกับเพลงโอด เรียกว่า “ทยอยโอด” เพลงกบเต้น มีอัตราจังหวะสองชั้น

เป็นเพลง 2 ท่อน บรรเลงด้วยตะโพน ใช้หน้าทับสองไม้ เพลงกบเต้น ใช้สำหรับบรรเลงประกอบการแสดงบทที่มีความโศก เพื่อบรรยายความรู้สึกที่เศร้าสร้อย ครุ่นคิด คำนึง ร้องไห้ หรือเสียใจและการพลัดพราก ทำนองทางร้องเพลงกบเต้นนี้ ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดจากคุณครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาคีตศิลป์ไทย โดยมีวิธีการร้องเพื่อสร้างสุนทรียรสที่ไพเราะ อีกประการเพลงกบเต้นเป็นเพลงประเภททยอย ทางเครื่องและ ทางร้องบางครั้งไม่เท่ากัน จึงไม่นิยมบรรเลงและขับร้องไปพร้อมกัน ส่วนมากจะเป็นการบรรเลงส่งและรับท้าย ในแต่ละท่อนเท่านั้น ดังต่อไปนี้

เพลงกบเต้น ทางเครื่อง ท่อน 1

- - - -	- - - ล	- ล ล ล	-ล – ล	- ม – ฟ	- ม – ล	-ม – ฟ	- ม – ล
- ล ล ล	- ม – ฟ	- ม – ล	- - - -	ซ ซ ซ ซ	- ล – ซ	- ท – ล	- ซ – ฟ
- - ฟมร	- ม – ร	- ร – ร	- - - ท	- ซ – ซ	- - ล ท	- ร̣ – ท	- ล – ซ
- ซ - -	ซลท – ร	- ม – ร	- ท – ล				

เพลงกบเต้น ทางเครื่อง ท่อน 2

- - - -	- - - ล	- ล ล ล	- ล – ล	- - - ร̣	- ร̣ – ร̣	- ม̣ – ร̣	- ท – ล
- - ซฟ	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท – ล	- ร̣ ร̣ ร̣	- ร̣ ร̣ ร̣	- ม̣ – ร̣	- ท – ล
- - ซฟ	- ซ – ล	- ซ – ล	- ท – ล	- ท - -	- ท – ล	- ล – ล	- - - ท
- ซ – ซ	- - ลท	- ร̣ – ท	- ล – ซ	- ร̣ ร̣ ร̣	- ม̣ – ร̣	- ด̣ – ท	- ด̣ – ร
- ซ - -	ซลท – ร̣	- ม̣ – ร̣	- ท – ล				

เมื่อนำทางร้องและทางดนตรีมาร้องไปพร้อมกัน ปรากฏว่าเพลงกบเต้นในท่อน 1 ดนตรีหมดก่อนร้องไป 2 จังหวะ จึงทำให้เมื่อมีการร้องเพลงประเภททยอยเกิดขึ้นในการร้องประกอบการแสดงทางเครื่องจะบรรเลงรับส่งเท่านั้น ผู้วิจัยจึงทำการวิเคราะห์เฉพาะทางร้อง อารมณ์การร้อง การถ่ายทอดกลวิธีต่าง ๆ และลูกตกของดนตรีตอนรับส่งเท่านั้น การบรรเลงส่งเพลงกบเต้นนั้น เป็นการส่งต่อจากเพลงทยอยก่อนส่งร้อง จึงได้นำการบรรเลงในลักษณะคล้ายเพลงแขกลพบุรีส่งให้กับผู้ขับร้อง เพื่อความเหมาะสมของโน้ต ทำนองและจังหวะ ดังนี้

เพลงกบเต้น ท่อน 1 ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง	- - - ล	- - - ท	- ม – ร	- ท – ล	- - - -	- - - ล	- ล ล ล	-ล – ล
ทางร้อง	-	-	-	-	-	-	-	-
คำร้อง	-	-	-	-	-	-	-	-

ทางร้องเพลงกบเต้น ท่อน 1 ประโยคที่ 1 พบว่ายังไม่มีการร้อง เนื่องจากเนื้อร้องเป็นแบบร้องคำเต็ม จึงทำให้มีแต่ดนตรีที่บรรเลงส่ง และจึงมีการวางคำร้องในห้องที่ 1 ในประโยคต่อไป

เพลงกบเต้น ท่อน 1 ประโยคที่ 2

ทางร้อง	- ลร – ซ	- - - ลร	- - - ลซ	- ล - -	- ม – ฟ	- ม ฟม ซล	- ทล - ซ	-ทล--
คำร้อง	-ถึง –สระ	- - - สินธุ์	- - - สิ้น	- แรง - -	หึเอ่อ-เออ	-เอ่อเฮอะเอ่อเอ้อ	เฮอะเออ-เอ่อ	-เฮอะเออ--

ทางร้องเพลงกบเต้น ท่อน 1 ประโยคที่ 2

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “ถึงสระ”

กลวิธีการร้อง พบการโหนเสียง ในห้องที่ 5 ด้วยเอื้อน “หึเอ่อ – เอ้อ” ลักษณะการร้องเป็นการเบาแรงและเสียงก่อนจะเอื้อนต่อไป

พบการกระทบเสียงหรือการครั่น ในห้องที่ 6 ด้วยเอื้อน “-เอ่อเฮอะเอ่อ เอ้อ” ห้องที่ 7 ด้วยเอื้อน “เฮอะเอ้อ –เออ”และห้องที่ 8 ด้วยเอื้อน “-เฮอะเออ - -”

การขับร้อง มีการลงน้ำหนักเสียงที่คำร้อง เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกเพื่อให้คำร้องออกมาชัดเจนให้ไพเราะยิ่งขึ้น พร้อมกับสื่ออารมณ์การร้อง ให้สอดคล้องกับเนื้อร้องและอารมณ์ของนักแสดง

การหายใจ ช่วงหายใจ ช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 หลังคำว่า “สระ”

ช่วงหายใจ ช่วงที่ 2 ในห้องที่ 2 หลังร้องคำว่า “สินธุ์” ก่อนร้องคำต่อไป

ช่วงหายใจ ช่วงที่ 3 ในห้องที่ 8 หลังเอื้อน

เพลงกบเต้น ท่อน 1 ประโยคที่ 3

ทางร้อง	- - - ซ	- ทล – ซ	-ลท-รัล	- ท ลซ ซล	- - - ซฟ	- - - ล	- - ฟ ฟ	- ล – ร
คำร้อง	- - - เอ่อ	- เฮอะเอิง-เอ่อ	-เอิง หึเออ	-เห้อเออเอิงเหงย	- - เออเอ่ย	---หึ	- - กันแสง	- - -โศก

ทางร้องเพลงกบเต้น ท่อน 1 ประโยคที่ 3

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 7 ด้วยคำว่า “กันแสง”

กลวิธีการร้อง พบการร้องเอื้อน ในห้องที่ 1 ซึ่งเป็นประโยคเชื่อมมาจากประโยคที่ 2

พบการทำเสียงหนักเบาในห้องที่ 1 ด้วยเอื้อน “- - - เอ่อ”

พบการกระทบเสียงในห้องที่ 2 ด้วยเอื้อน “- เฮอะเออ-เอ่อ”

พบการไถเสียงในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “เอิง”

พบการโปรยเสียงในห้องที่ 4 ไปห้องที่ 5 ซึ่งเชื่อมต่อกันโดยห้ามหายใจ

ลากเสียงยาวไปห้องที่ 6 ด้วยเอื้อน “- เห้อ เออเอิง เหงย/- - เออเอ่ย /- - - หึ”

การขับร้อง มีการลงน้ำหนักเสียงที่คำร้องเพื่อให้คำร้องออกมาอย่างไพเราะชัดเจน ผู้ขับร้องต้องขับร้องสื่ออารมณ์ผ่านเอื้อนให้เกิดความเศร้าสร้อย โดยมีการทำเสียงต่าง ๆ ดังกลวิธีการร้องที่ผู้วิจัยได้เขียนไว้

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 6 ก่อนร้องคำว่า “กันแสง”

เพลงกบเต้น ท่อน 1 ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง								
ทางร้อง	- ม - -	- - - -	- ฟม ล ม	- ฟ มร ร	- - - -	- - - -	- ร - ม	- ร มร ร
คำร้อง	- อือ - -	- - - -	- หือือ หือเออ	เห้อ เออเอิง เงย	- - - -	- - - -	- อือ -หื้อ	- อือ หือเอิง เงย

ทางร้องเพลงกบเต้น ท่อน 1 ประโยคที่ 4

คำร้อง ไม่พบคำร้อง

กลวิธีการร้อง พบการร้องเอื้อนในห้องที่ 1 ซึ่งเป็นการเอื้อนเชื่อมโยงมาจากประโยค 3
พบการสะดุดเสียง ในห้องที่ 3 ด้วยเอื้อน “- หือือ หือเออ-
พบการทำเสียง 3 เสียง ในห้องที่ 4 ด้วยเอื้อน “เห้อเออเอิง เงย”

การขับร้อง นักร้องต้องร้องให้มีเสียงหนักเบาเพื่อให้ตรงกับบทบาท

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 6 ก่อนจะเอื้อนต่อไป

เพลงกบเต้น ท่อน 1 ประโยคที่ 5

ทางเครื่อง								
ทางร้อง	- - - ล	- รำ ล ล	- - - ซ	- ล ร ซ	- ล - -	- ท ร ล	- ท ลซ ล	-ทล รำ ท ท
คำร้อง	- - - หวน	- - วิโยค	- - - -	- - ถึง บุตร	- อือ - -	-เอิงหือเออ	เห้อเออเอ่อเออ	เฮอะเออเฮอะเอิงเงอ

ในทางร้องเพลงกบเต้น ท่อน 1 ประโยคที่ 5

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “หวน”

กลวิธีการร้อง พบการกลืนเสียงในห้องที่ 7 ด้วยเอื้อน “เห้อเออเอ่อเออ”
พบการกระทบเสียง ในห้องที่ 8 ด้วยเอื้อน “เฮอะเออเฮอะเอิงเงอ”

การขับร้อง ลงน้ำหนักเสียงที่คำร้อง เพื่อให้คำร้องออกมาไพเราะชัดเจนน่าฟังยิ่งขึ้น

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนร้องคำว่า “หวน”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 3 ก่อนร้องคำว่า “ถึงบุตร”
ช่วงหายใจช่วงที่ 3 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องเอื้อนต่อไป

เพลงกบเต้น ท่อน 1 ประโยคที่ 6

ทางเครื่อง								
ทางร้อง	- - ล ทรำ	- มำรำ - -	- - - ล	- - ทรำ รำท	- - - -	- - - รำ	- - รำ ท	- ล ทล ล
คำร้อง	- - เอ่อ เออ	- เฮอะเอย - -	- - - สุด	- - สง สาร	- - - -	- - - หึ	- - หืออ	-อือ เฮอะอือ เงย

ทางร้องเพลงกบเต้น ท่อน 1 ประโยคที่ 6

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “สุด”

กลวิธีการร้อง พบการร้องเอื้อนเชื่อมมาจากประโยคที่ 5
พบการสะดุดเสียงในห้องที่ 2 ด้วยเอื้อน “- เฮอะเอย- -”
พบการครั่นเสียงในห้องที่ 8 ด้วยเอื้อน “- อือ เฮอะอือ เงย”
พบการโยนเสียงในห้องที่ 4 – 6 ด้วยคำร้องคำว่า “สาร/- - - -/- - - หึ”

การขับร้อง ผู้ขับร้องต้องมีความแม่นทำนอง เพราะมีการผันเสียงคำร้องเพื่อสื่ออารมณ์การโศก

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนร้องคำว่า “สุดสงสาร”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 6 หลังการผันเสียง

เพลงกบเต้น ท่อน 2 ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง	- - - -	- - - ล	- ล ล ล	- ล – ล				
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- รำดำ – รำ	- มำ รำ รำ	มำ รำ – รำล	- ซ ลซ ล
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- พรุ่ง - นี้	- - - แล้ว	- - - ลูก	- - ต้องตาย

ทางร้องเพลงกบเต้น ท่อน 2 ประโยคที่ 1

คำร้อง พบการวางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 5 ด้วยคำว่า “พรุ่งนี้”

กลวิธีการร้อง พบการลากเสียงเอื้อนของเพลงกบเต้นท่อน 1 ประโยคที่ 6 เข้ามาในเพลงกบเต้นท่อน 2 ประโยคที่ 1 จำนวน 3 ห้อง หากจะร้องเท่าเพิ่ม แทนการทอดเสียงสามารถทำได้ โดยการร้องเท่า ผู้ควบคุมการขับร้องให้ลากเสียงเพื่อส่งให้แก่ต้นบทจะดูไม่ทับการร้องของกันและเป็นการเบาเสียงเพื่อส่งให้ต้นบทเด่นขึ้น

การขับร้อง ผู้ที่ขับร้องเป็นต้องบท ในประโยคนี้จากเนื้อหาเป็นอารมณ์ความรู้สึกของนางพิรากวนที่รู้สึกทุกข์ทรมานใจ รู้สึกโศกเศร้า เพราะสงสารลูก ในบทร้องเป็นการตอกย้ำในการสูญเสียลูกซึ่งมีเงื่อนไขเรื่องเวลามาเกี่ยวข้อง เป็นการบ่งบอกเวลาที่เหลือน้อยผู้ขับร้องจึงควรร้องให้มีความชัดเจนในคำว่า พรุ่งนี้ แต่เมื่อถึงคำว่า “ลูกต้องตาย” ให้เน้นคำและเบาเสียงเพื่อสะท้อนถึงความโศกเศร้า

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 4 ก่อนร้องคำว่า “พรุ่งนี้”

เพลงกบเต้น ท่อน 2 ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง								
ทางร้อง	- ลซฟ	- ลซ – ล	- ทล ร ำ ล	- - ล ล	- - - -	- - - ล	- ท ล ลท	- ล – ท
คำร้อง	- หื้ออือเอ่อ	-เฮอะเออ-เออ	-เฮอะเอ้ย วาย	- - ชีวัน	- - - -	- - - พร้อม	- - - พระ	- อือ- เออ

ทางร้องเพลงกบเต้น ท่อน 2 ประโยคที่ 2

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “วาย”

กลวิธีการร้อง พบการร้องเอื้อนเชื่อมมาจากประโยคที่ 1

พบการครั่นเสียงในห้องที่ 2 ด้วยเอื้อน “-เฮอะเออ- เออ”

พบการครั่นเสียงในห้องที่ 3 ด้วยเอื้อน “-เฮอะเอ้ย”

การขับร้อง ผู้ขับร้องควรต่อเสียงจากต้นบทด้วยอารมณ์และน้ำเสียงเดียวกัน

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนร้องคำว่า “วาย”

ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 6 ก่อนร้องคำว่า “พร้อม”

เพลงกบเต้น ท่อน 2 ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง								
ทางร้อง	- ล ร ำ ซ	- ล ซ ลท	- ร ำ – ซ	- - ล ล	- - - ร ำ	- ม ำ ซ ำ ร ำ	- ด ำ – ท	-ร ำ ด ำ – ร ำ
คำร้อง	- เอิง หึ เอ่อ	เห้อเอ่อเอ๋ย	- - - อะ	- - วตาร	- - - เออ	- เอิงหึเออ	-เออ-เอ่อ	-เฮอะเออเออ

ทางร้องเพลงกบเต้น ท่อน 2 ประโยคที่ 3

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “อะ”

กลวิธีการร้อง พบการร้องเอื้อนเชื่อมมาจากประโยคที่ 2

พบการครั่นเสียงในห้องที่ 8 ด้วยเอื้อน “-เฮอะเออ-เอ้อ”

การขับร้อง ในเอื้อนห้องที่ 5 – 8 ลักษณะการเอื้อน คล้ายกับการร้องไห้แบบสะอึกสะอื้น มีการร้องเอื้อนขึ้นลง ผู้ขับร้องจึงต้องร้องสื่อความหมายออกมาให้ตรงตามอารมณ์ของตัวละคร

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 หลังร้องคำว่า “อวตาร”

ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องเอื้อน “เออ”

เพลงกบเต้น ท่อน 2 ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง								
ทางร้อง	- - - ซ	- ล ซ ลท	- ร – ล	- ท – ท	- - - -	- - - -	- - ร ท	- ล ทล ล
คำร้อง	- - - เอ่อ	-เห้อเอ่อเอ๋ย	- - - จักร	- อือ – กรี	- - - -	- - - -	- - หือ	- อือหือเงย

ทางร้องเพลงกบเต้น ท่อน 2 ประโยคที่ 4

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “จักร”

กลวิธีการร้อง พบการร้องเอื้อนเชื่อมมาจากประโยคที่ 3 ในห้องที่ 1
การขับร้องมีการลงน้ำหนักเสียงที่คำร้อง เพื่อให้คำร้องมีความชัดเจน สื่อถึงอารมณ์ได้มากยิ่งขึ้น

การขับร้อง การร้องในประโยคสุดท้ายนี้ เป็นการร้องรับลูกคู่ ฉะนั้นเมื่อต้นบทส่งอารมณ์มาอย่างไรให้ร้องตามอารมณ์นั้น ให้เสมือนร้องเพียงแค่คนเดียว มีเสียงหนักเบา จึงจะสื่อความหมายออกมาได้ดี

การหายใจ ช่วงหายใจที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนร้องเอื้อน “- - - เอ่อ”
ช่วงหายใจที่ 2 ในห้องที่ 6 ก่อนร้องเอื้อนในห้องที่ 7 “- - หือ”

เพลงกบเต้น ท่อน 2 ประโยคที่ 5

ทางเครื่อง	- - - -	- - - ล	- ล ล ล	-ล – ล
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

กล่าวโดยสรุปวิธีการขับร้องทำนองทางร้องเพลงกบเต้น มีการผันเสียงเพื่อตกแต่งคำร้องให้ชัดเจนยิ่งขึ้น และเพื่อให้เกิดความไพเราะของเพลง มีวิธีการร้องโดยใช้วิธีการกระทบเสียง การครั่นเสียง การโหนเสียง การกลืนเสียง การโยนเสียง และการไถเสียง เป็นต้น ในเที่ยวแรกและเที่ยวกลับมีประโยคเพลงที่แตกต่าง คือท่อน 1 มี 6 ประโยค และท่อน 2 มี 5 ประโยค เนื่องจากทำนองทางร้องท่อนแรกยาวกว่าการขับร้อง มีการลงน้ำหนักที่ถ้อยคำ เพื่อให้ถ้อยคำชัดเจนและเกิดเสียงที่ชัดเจนยิ่งขึ้น ผู้ร้องต้นบทต้องเป็นผู้ที่ถ่ายทอดอารมณ์ให้ดี มีเสียงที่ดี และควบคุมการเอื้อนการหายใจร่วมทั้งเข้าใจในบทและเนื้อหา เพื่อร้องสื่อความหมายออกมาในอารมณ์โศกให้ได้ตามที่วิเคราะห์ไว้ จะทำให้อรรถรสในการฟังไม่สะดุด ช่วยสร้างอารมณ์ สุนทรียรสให้แก่นักแสดงและผู้ชมให้เกิดความคล้อยตาม

4.3.3.2 วิธีในการร้องเพลงประเภทบทรำพึงรำพัน

เพลงบ้าบ่น

ครั้งก่อน หนุมาน เผาผลาญเมือง องคต ก่อเรื่อง โกลาหล
ซ้ำสุครีพ หักฉัตร รัตกัมพล อัปยศ เป็นพ้น พันทวี

เนื้อหาและความหมายจากบทร้อง

เป็นบทของทัศกัณฐ์ ที่นึกถึงเหตุการณ์ ที่ผ่านมาว่าเกิดการสูญเสียอย่างไรบ้าง อีกนัยหนึ่งจากการวิเคราะห์ผู้วิจัยคิดว่า เป็นการเล่าเรื่อง เพื่อให้ทราบเหตุการณ์ที่ผ่านมา เพราะเป็นช่วงต้นเรื่อง เมื่อนึกถึงเหตุการณ์แล้วจึงได้ใช้ให้หลานนนยวิกวายุเวก ไปบอกแก่มัยราพณ์ให้ขึ้นมาช่วยทำศึก จึงเกิดศึกมัยราพณ์ขึ้น

ตารางที่ 9 โน้ตเพลงบ้าบ่น

ทางเครื่อง	- - - ม	- ซ ซ ซ	- - - ล	- ซ ซ ซ	- ร ร ร	- ม – ร	- ด – ท	- ด - ร
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- ด - ดท	- - - ด	- ด ร ร
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ครั้ง	- - - ก่อน	- - -ฮือ	- หนุมาน

ทางเครื่อง	- ซ - -ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร – ด	- ม ม ม	- ร – ด	ด ด - ท	ท ท - ล
ทางร้อง	- - - -	- - - ม	- - ซ ม	- ร ม ร ร ม	- ร ด - ร ม	- ซ ม ร ด	- ม ร - ท	ร ท ร ล
คำร้อง	- - - -	- - - เออ	- - หึ เออ	เออ-เฮอะเอิงเง้อ	- - - เอ้อ	เฮอะเออ เอิง เงอ	- เฮอะเอย-เผา	- ผลาญ -เมือง

ทางเครื่อง	- - - ท	- ท - ท	- ร - ท	- ล – ซ	- - ฟมร	- ม – ซ	- ม – ฟ	ซ ล - -ด
ทางร้อง	- - - -	- - - ท	- - ร ท	- ล ทล ลท	- ลซ - ล	- - - ลท	- - - ซ	- - - ล
คำร้อง	- - - -	- - - เออ	- - หึ เออ	เออเฮอะเอิงเง่อ	- เออเอย - อง	- - -คต	- - -ก่อ	- - -เรื่อง

ทางเครื่อง	- - ร ม	- ร- ด	ด ด - ท	ท ท - ล	- ด – ล	- ซ – ฟ	- - ซ ล	- ด - ซ
ทางร้อง	- ซ ล ท	- ลซ ลด ด	- - ร ด	ท ล ทล ล	- - - -	- - ล ล	- - - ล	- ดล ซฟ ซ
คำร้อง	- - อือ หื้อ	อืออื่อ อือเออ	- - หึ เออ	เออ เฮอะเอิงเงย	- - - -	- - โกลา	- - -หล	-หื้ออือ อื่อเอย

ทางเครื่อง	- - - ม	- ซ ซ ซ	- - - ล	- ซ ซ ซ	- - - ร	- ร – ร	- - - ม	- ฟ - ซ
ทางร้อง	- - - -	- ซ - ท	- - ด ท	ล ซ ลซ ซ	- - - รม	- - ด ร	- ด ด รฟ	- ฟ - ฟ
คำร้อง	- - - -	-เอ่อ-เออ	- - หึเออ	ออ เฮอะเอิงเงอ	- - - ซ้ำ	- -สุครีพ	- - อื่อ อือ	- หัก-ฉัตร

ทางเครื่อง	- - - ล	- ล - ล	- ซ - ฟ	ฟ ฟ – ซ	- - - ล	- ล – ล	- - ด ด	ดด - ซ
ทางร้อง	- ซ - -	- ซ - ท	- - ด ท	ล ซ ลซ ซ	- - ด ล	- ซ ลซ ล	- ซฟ - ลท	- ซ ล ล
คำร้อง	- อือ - -	-เอ่อ-เออ	- - หึเออ	-เออ เฮอะเอิง เงอ	- หึเออ	ออ เฮอะเอิงเง้ย	- - -รัต	- กัม-พล

ตารางที่ 9 โน้ตเพลงบ้าบ่น (ต่อ)

ทางเครื่อง	- - ดฺดฺ	ดฺ ดฺ - ล	- ซ – ลฺ	- ล – ล	- - - ซ	- ซ – ซ	- ม - ฟ	ซ ล - ดฺ
ทางร้อง	- - - -	- - - ท	- - รฺ ท	- ล ทล ท	- ลซ - ซ	- - ล ลท	- - - -	- ล - ลท
คำร้อง	- - - -	- - -เออ	- - หึเออ	ออเฮอะเอิงเง้ย	- - -อัป	- - ป ยศ	- - - -	- เป็น - พ้น

ทางเครื่อง	- - รฺ มฺ	- รฺ- ดฺ	ดฺ ดฺ - ท	ท ท - ล	- ดฺ – ล	- ซ – ฟ	- - ซ ล	- ดฺ - ซ
ทางร้อง	- - ล ท	- ลซ ลดฺ ดฺ	- - รฺ ดฺ	ท ล ทล ล	- - - -	- - - ล	- - ล ล	- ล ซฟ ซ
คำร้อง	- - อือ หื้อ	อืออื่อ อื้อเออ	- - หึเออ	เออเฮอะเอิง เงย	- - - -	- - -พัน	- - ท วี	-หื้อ อืออื่อเอย

ที่มา : วิจัย

ทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาคีตศิลป์ไทย (สัมภาษณ์ 28 ธันวาคม 2562) กล่าวไว้ว่า เพลงบ้าบ่นนี้เป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น ในบทการแสดงเป็นการรำพึงรำพันถึงการศึกที่ผ่านมา ทำให้เกิดความอับอาย เสียเกียรติและเสียศักดิ์ศรีของตนมาก ผู้ขับร้องต้องมีน้ำเสียงที่นุ่มนวล ในขณะเดียวกันต้องมีเสียงที่ชัดเจน เพื่อถ่ายทอดอารมณ์ครุ่นคิด ต้องอาศัยการผันเสียงผันคำที่ชัดเจนเพื่อสื่อความหมายให้ผู้ฟัง เกิดสุนทรียรสผ่านทางน้ำเสียง

เพลงบ้าบ่น ท่อน 1 ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง	- - - ม	- ซ ซ ซ	- - - ล	- ซ ซ ซ	- รฺ รฺ รฺ	- มฺ – รฺ	- ดฺ – ท	- ดฺ - รฺ
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - รฺ	- ดฺ - ดฺท	- - - ดฺ	- ดฺ รฺ รฺ
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ครั้ง	- - - ก่อน	- - -ฮือ	- หนุมาน

ทางร้องเพลงบ้าบ่น ท่อน 1 ประโยคที่ 1

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 5 ด้วยคำว่า “ครั้ง”

ลูกตก ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “เร”

กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้อง

การขับร้อง ผู้ร้องและผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงและขับร้องในลักษณะจังหวะไม่ช้าและไม่เร็วจนเกินไป การขับร้องมีการลงน้ำหนักเสียงที่คำร้อง เพื่อให้คำร้องออกมาชัดเจน มีการดันแรงร้องน้ำหนักเดียวกันจนจบประโยคหรือที่เรียกว่าลมเดียว

การหายใจ ไม่พบช่วงหายใจ

เพลงบ้าบ่น ท่อน 1 ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง	- ซ - -ดำ	- รำ - มำ	- ซำ - มำ	- รำ – ดำ	- มำ มำ มำ	- รำ – ดำ	ดำ ดำ - ท	ท ท - ล
ทางร้อง	- - - -	- - - มำ	- - ซำ มำ	- รำ มำรำ รำมำ	- รำดำ - รำมำ	- ซำมำ รำ ดำ	- มำรำ - ท	รำ ท รำ ล
คำร้อง	- - - -	- - - เออ	- - หึ เออ	เออ-เฮอะเอิงเง้อ	- - - เอ้อ	เฮอะเออ เอิง เงอ	- เฮอะเอย - เผา	- ผลาญ -เมือง

ทางร้องเพลงบ้าบ่น ท่อน 1 ประโยคที่ 2

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 7 ด้วยคำว่า “เผา”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “โด” ทางร้องตกเสียง “มี” เพื่อการผันเสียงให้ไพเราะ
ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “ลา” พบการไถเสียงในห้องที่ 2 ในคำว่า “เออ”

กลวิธีการร้อง พบการกระทบเสียงในห้องที่ 4 ด้วยเอื้อน “เออ-เฮอะเอิงเง้อ
พบการครั่นเสียงในห้องที่ 7 ด้วยเอื้อน “เฮอะเอย”

การขับร้อง การขับร้องมีการลงน้ำหนักเสียงที่คำร้อง เพื่อให้คำร้องออกมาชัดเจน

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ก่อนร้องคำว่า “เออ”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า “เผา”

เพลงบ้าบ่น ท่อน 1 ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง	- - - ท	- ท - ท	- รำ - ท	- ล – ซ	- - ฟมร	- ม – ซ	- ม – ฟ	ซ ล - -ดำ
ทางร้อง	- - - -	- - - ท	- - รำ ท	- ล ทล ลท	- ลซ - ล	- - - ลท	- - - ซ	- - - ล
คำร้อง	- - - -	- - - เออ	- - หึ เออ	เออเฮอะเอิงเง่อ	- เออเอย - อง	- - -คต	- - -ก่อ	- - -เรื่อง

ทางร้องเพลงบ้าบ่น ท่อน 1 ประโยคที่ 3

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 5 ด้วยคำว่า “อง”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “ซอล” ส่วนทางร้องตกเสียง “ที”
ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “โด” ส่วนทางร้องตกเสียง “ลา” เพื่อผันเสียงให้ถูกต้อง

กลวิธีการร้อง พบการกระทบเสียงในห้องที่ 4 ด้วยคำว่า “เออเฮอะเอิงเง่อ”

การขับร้อง การขับร้องมีการทิ้งเสียงทในคำร้องที่ว่า “คต” เพื่อสร้างสุนทรียรสในการกล่าวถึงชื่อ

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ก่อนร้องคำว่า “เออ”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า “ก่อ”

เพลงบ้าบ่น ท่อน 1 ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง	- - รำ มำ	- รำ- ดำ	ดำ ดำ - ท	ท ท - ล	- ดำ – ล	- ซ – ฟ	- - ซ ล	- ดำ - ซ
ทางร้อง	- ซ ล ท	- ลซ ลดำ ดำ	- - รำ ดำ	ท ล ทล ล	- - - -	- - ล ล	- - - ล	- ดำล ซฟ ซ
คำร้อง	- - อือ หื้อ	-ออือื่อ อือ เออ	- - หึ เออ	เออ เฮอะเอิงเงย	- - - -	- - โกลา	- - -หล	-หื้ออือ อื่อเอย

ทางร้องเพลงบ้าบ่น ท่อน 1 ประโยคที่ 4

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 6 ด้วยคำว่า “โกลา”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตก ทางเครื่องและทางร้องตกเสียง เดียวกัน คือ “ลา”
ในห้องที่ 8 ลูกตก ทางเครื่องและทางร้องตกเสียง เดียวกัน คือ “ซอล”

กลวิธีการร้อง พบการกลืนเสียงในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “อือหื้ออืออื่ออือ”
พบการกระทบเสียงในห้องที่ 4 ด้วยคำว่า “เออเฮอะเอิง”

การขับร้อง ผู้ขับร้องควรร้องเสียงนุ่นนวล ไม่ดุมาก มีความเน้นเสียงเน้นคำแต่ไม่ดังจนเกิดไป

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้อง 3 ก่อนร้องคำว่า “เออ”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องคำว่า “โกลา”

เพลงบ้าบ่น ท่อน 2 ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง	- - - ม	- ซ ซ ซ	- - - ล	- ซ ซ ซ	- - - ร	- ร – ร	- - - ม	- ฟ - ซ
ทางร้อง	- - - -	- ซ - ท	- - ดำ ท	ล ซ ลซ ซ	- - - รม	- - ด ร	- ด ด รฟ	- ฟ - ฟ
คำร้อง	- - - -	-เอ่อ-เออ	- - หึเออ	ออ เฮอะเอิงเงอ	- - - ซ้ำ	- -สุครีพ	- - อื่อ อือ	- หัก-ฉัตร

ทางร้องเพลงบ้าบ่น ท่อน 2 ประโยคที่ 1

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 5 ด้วยคำว่า “ซ้ำ”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียง เดียวกัน คือ “ซอล”
ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “ซอล” ทางร้องตกเสียง “ฟา” เพื่อผันเสียงไปตามพยัญชนะเพื่อให้เกิดความไพเราะ

กลวิธีการร้อง พบการไถเสียงในห้องที่ 2 ด้วยเอื้อน “-เอ่อ-เออ”
พบการกระทบเสียงในห้องที่ 4 ด้วยเอื้อน “เออเฮอะเงอ”

การขับร้อง ผู้ขับร้องควรร้องประโยคนี้ด้วยความชัดเจน คำร้องที่ว่า “ซ้ำสุครีพ” ผู้ร้องควรร้องด้วยน้ำเสียที่หนักแน่น จากนั้นเมื่อถึงคำว่า “หักฉัตร” ให้ผู้ร้องเน้นคำหรือเพิ่มแรงกระแทกเสียงเล็กน้อย เพื่อแสดงอารมณ์แค้นเคืองให้แก่ทศกัณฐ์

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนร้องคำว่า “-เอ่อ-เออ”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องคำว่า “ซ้ำ”
ช่วงหายใจช่วงที่ 3 ในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า “หัก”

เพลงบ้าบ่น ท่อน 2 ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง	- - - ล	- ล - ล	- ซ - ฟฺ	ฟ ฟ – ซ	- - - ล	- ล – ล	- - ด ด	ด ด - ซ
ทางร้อง	- ซ - -	- ซ – ท	- - ด ท	ล ซ ลซ ซ	- - ด ล	- ซ ลซ ล	- ซฟ - ลท	- ซ ล ล
คำร้อง	- อือ - -	-เอ่อ-เออ	- - หึเออ	- เออ เฮอะเอิง เงอ	- หึเออ	เออ เฮอะเอิงเง้ย	- - -รัต	- กัม-พล

ในทางร้องเพลงบ้าบ่น ท่อน 2 ประโยคที่ 2

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 7 ด้วยคำว่า “รัต”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือ “ซอล”
ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “ซอล” ทางร้องตกเสียง “ลา” เพื่อผันเสียงไปตามวรรณยุกต์ให้คำร้องเกิดเสียงที่ชัดขึ้น และให้ไพเราะมากขึ้น

กลวิธีการร้อง พบการไถเสียงในห้องที่ 2 คำเอื้อน “-เอ่อ-เออ”
พบการกระทบเสียงในห้องที่ 4 คำเอื้อน “เออเฮอะเอิงเงอ”
พบการกระทบเสียงในห้องที่ 6 คำเอื้อน “เออเฮอะเอิงเง้ย

การขับร้อง การร้องเอื้อนในประโยคนี้ เป็นการแสดงอารมณ์ของการคุ้นคิดของทศกัณฐ์ ผู้ขับร้องควรขับร้องด้วยกลวิธีต่าง ๆ ที่ผู้ปรับการร้องมอบให้จะทำให้เกิดความไพเราะยิ่งขึ้น

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนร้องเอื้อนคำว่า “-เอ่อ-เออ”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องเอื้อนคำว่า “- - หึเออ”

เพลงบ้าบ่น ท่อน 2 ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง	- - ดด฻	ด ด - ล	- ซ – ล฻	- ล – ล	- - - ซ	- ซ – ซ	- ม - ฟ	ซ ล - ด
ทางร้อง	- - - -	- - - ท	- - ร ท	- ล ทล ท	- ลซ - ซ	- - ล ลท	- - - -	- ล - ลท
คำร้อง	- - - -	- - -เออ	- - หึเออ	เออเฮอะเอิงเง้ย	- - -อัป	- - ป ยศ	- - - -	- เป็น - พ้น

ในทางร้องเพลงบ้าบ่น ท่อน 2 ประโยคที่ 3

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 5 ด้วยคำว่า “อัป”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “ลา” ทางร้องตกเสียง “ที” เนื่องจากมีการไถเสียงมา ตรงคำว่า “อัป”
ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้อง ตกเสียงคนละเสียงเช่นกัน ทางเครื่องตกเสียง “โด” ทางร้องตกเสียง “ที” เนื่องจากผันเสียงเพื่อความชัดเจน

กลวิธีการร้อง พบการกระทบเสียงในห้องที่ 4 ด้วยเอื้อน “เออเฮอะเอิง”
พบการไถเสียงในห้องที่ 4 ด้วยเอื้อน “เง้ย”

การขับร้อง คำร้องที่ว่า “อัปยศ” ให้ร้องเน้นเสียงเพื่อให้เกิดความชัดเจนของคำร้องและเป็นการเน้นความรู้สึกของนักแสดงด้วย

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้อง 2 ก่อนร้องเอื้อนคำว่า “- - - เออ”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 หลังร้องคำว่า “- - - อัป”
ช่วงหายใจช่วงที่ 3 ในห้องที่ 7 ก่อนเข้าคำร้องห้องที่ 8

เพลงบ้าบ่น ท่อน 2 ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง	- - รำ มำ	- รำ- ดำ	ดำ ดำ - ท	ท ท - ล	- ดำ – ล	- ซ – ฟ	- - ซ ล	- ดำ - ซ
ทางร้อง	- - ล ท	- ลซ ลดำ ดำ	- - รำ ดำ	ท ล ทล ล	- - - -	- - - ล	- - ล ล	- ล ซฟ ซ
คำร้อง	- - อือ หื้อ	อืออื่อ อื้อ เออ	- - หืเออ	-เออ เฮอะเอิง เงย	- - - -	- - -พัน	- - ท วี	- หื้อ อืออื่อ เอย

ทางร้องเพลงบ้าบ่น ท่อน 2 ประโยคที่ 4

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 6 ด้วยคำว่า “พัน”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือ “ลา”
ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือ “ซอล”

กลวิธีการร้อง พบการไถเสียงในห้องที่ 2 คำว่า “เออ”
พบการครั่นเสียงในห้องที่ 4 คำว่า “เออเฮอะเอิงเงย”

การขับร้อง การขับร้องในช่วงสุดท้ายนี้ยิ่งเป็นการตอกย้ำอารมณ์ของการครุ่นคิด และรำพันอยู่ในใจ นักร้องควรร้องถ่ายทอดอารมณ์ออกมาด้วยน้ำเสียงที่นุ่มนวล

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ก่อนร้องเอื้อนคำว่า “- - -เออ”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องเอื้อนคำว่า “- - -พัน ”

กล่าวโดยสรุปวิธีการขับร้องทำนองเพลงบ้าบ่น มีวิธีการผันเสียงเพื่อตกแต่งคำร้องให้ชัดเจนยิ่งขึ้น และเพื่อให้เกิดความไพเราะของเพลง มีวิธีการร้องโดยใช้วิธีการไถเสียง และกระทบเสียงมากที่สุด มีการกลืนเสียงเป็นบางครั้ง ท่อน 1 มี 4 ประโยค และท่อน 2 มี 4 ประโยค การขับร้องมีการลงน้ำหนักที่ถ้อยคำเพื่อให้ถ้อยคำชัดเจนและเพื่อสร้างอารมณ์ในแก่นักแสดง ผู้ขับร้องต้นบทต้องถ่ายทอดอารมณ์ให้ดี ให้รู้สึกเสียใจ น้อยใจ อับอาย โกรธ รวมเข้าด้วยกันอยู่ในเพลงนี้ ผู้ร้องต้องควบคุมการเอื้อนการหายใจให้ดีและให้ได้ตามที่วิเคราะห์ไว้ จะทำให้สร้างสุนทรียรสให้เกิดอรรถรสแก่ผู้ฟัง และยังช่วยสร้างอารมณ์ให้แก่นักแสดงด้วย

4.3.3.3 วิธีในการร้องเพลงประเภทบทรื่นเริง , ดีใจ

เพลงกราวรำ

สามตึงตาลหักยักษ์ตาย ลูกพระพายปรีดิ์เปรมเกษมศรี
ออกจากดงตาลท้ายธานี ไปรับพระจักรีกลับพลับพลา

เนื้อหาและความหมายจากบทร้อง

เป็นบทของหนุมานที่อยู่ในอารมณ์ดีใจ ที่สามารถสังหารมัยราพณ์ได้ และการรบครั้งนี้ ไม่ได้เพียงแค่รบกับศัตรูเท่านั้น แต่ยังเป็นภารกิจที่จะต้องช่วยชีวิตของพระรามที่เป็นเจ้านาย จึงมีความดีใจเป็นพิเศษ

ตารางที่ 10 โน้ตเพลงกราวรำ

ทางเครื่อง	- - - -	- - - -	- มˌ รˌ ท	- ล – ซ	- ด ร ม	- ซ – ล	- ท – ซ	- ล - ท
ทางร้อง	- - - ท	- รˌ - ท	- - รˌ ท	- - ล ม	- ซ ร ม	- ซ - ล	- ทล - รˌ	- ท - ท
คำร้อง	- - - สาม	- - - ตึง	- - หืออ	- -ตาลหัก	- - เอ่อ เออ	- เออ - เออ	- เฮอะเอย-ยักษ์	- - - ตาย

ทางเครื่อง	- รˌ – มˌ	- รˌ – ท	ท ท – ล	ล ล – ซ	- ด ร ม	- ซ – ล	- ท – ร	- ท - ล
ทางร้อง	- - - รˌ	- ซ ร ท	- - รˌ ท	- ล - ล	- - ร ม	- ซ - ล	- - ล ลท	รˌ ทˌ - -
คำร้อง	- - -ลูก	- -พระพาย	- - หืออ	- ปรีดิ์-เปรม	- - เอ่อเออ	-เห้อ-เอย	- - เกษม	- ศรี- -

ทางเครื่อง	- - - ล	- ล – ล	- ท – ล	- ซ – ม	- ม - ฑ	ม ร - ม	- ล - ซ	ซ ซ - ล
ทางร้อง	รˌ ล - ซ	- - - ซ	- ล - ซ	- ซ - ล	- ซม ซ ม	- ม รท รม	- ลท ซ ล	- ล - -
คำร้อง	หืออ-ออก	- - -จาก	-ฮือ -ดง	- ตาล - หื้อ	- ออือื่อ หึ เออ	เห้อ เออเอ่อ เอย	- ท้าย - ธา	- นี - -

ทางเครื่อง	- - - ล	- ล – ล	- ฟ ล ม	ฟ ม ร ท	- ลˌ - ร	- ร ม ฟ	- ท ล ฟ	ล ฟ ม ร
ทางร้อง	- - ม ฟ	- - - มฟ	- ม - ท	- ร - -	- - ล ท	- ร - ม	- ท - ม	- - - ร
คำร้อง	- - ไปรับ	- - -พระ	- อือ -จัก	- กรี- -	- - เอ่อเออ	- เออ- เอย	- กลับ-พลับ	- - - พลา

เพลงกราวรำ เป็นเพลงที่ใช้ในการแสดงความหมายเยาะเย้ย ฉลองความสำเร็จ หรือดีใจที่ได้รับชัยชนะ ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาคีตศิลป์ไทย (สัมภาษณ์, 28 ธันวาคม 2562) กล่าวไว้ว่า เพลงกราวรำเป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น แต่บรรเลงให้กระฉับ เนื่องจากเป็นอารมณ์ดีใจที่ได้รับชัยชนะ มีความสนุกสนานมากกว่าจะร้องให้ช้า ในบทร้องศึกมัยราพณ์ เป็นตอนที่หนุมานรบกับมัยราพณ์ จนสามารถฆ่ามัยราพณ์ตาย ท่าทางการรำจะแสดงออกถึงความดีใจ ฉะนั้นนักร้องต้องร้องให้กระฉับไม่ช้าไม่เร็วมากไป ยึดบทการแสดงเป็นสำคัญต้องร้องให้ชัดเจน และการร้องเพลงกราวรำนี้เป็นการร้องหมู่ชายหญิง การขึ้นลงของเสียงและการหายใจทั้งนักร้องชายและนักร้องหญิงครูจะเป็นผู้เลือกให้ดังบทวิเคราะห์ต่อไปนี้

เพลงกราวรำ ท่อน 1 ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง	- - - -	- - - -	- มˌ รˌ ท	- ล – ซ	- ด ร ม	- ซ – ล	- ท – ซ	- ล - ท
ทางร้อง	- - - ท	- รˌ - ท	- - รˌ ท	- - ล ม	- ซ ร ม	- ซ - ล	- ทล - รˌ	- ท - ท
คำร้อง	- - - สาม	- - - ตึง	- - หืออ	- -ตาลหัก	- - เอ่อ เออ	- เออ - เออ	เฮอะเอย-ยักษ์	- - - ตาย

ทางร้องเพลงกราวรำ ท่อน 1 ประโยคที่ 1

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “สาม”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “ซอล” ทางร้องตกเสียง “มี” เพื่อผันเสียงตามวรรณยุกต์ให้คำชัดเจนมากขึ้น ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “ที”

กลวิธีการร้อง พบการสะดุดเสียงในห้องที่ 3 ด้วยเอื้อน “- - หืออ” พบการกระทบเสียงในห้องที่ 6 ด้วยเอื้อน “เฮอะเอย”

การขับร้อง การร้องผู้ขับร้องเมื่อจบเพลงโอด ให้ขึ้นคำร้องในห้องที่หนึ่งทันมี จากนั้นดนตรีจึงบรรเลงเข้ารับในห้องที่ 3 การขับร้องมีการลงน้ำหนักเสียงที่คำร้อง ผู้ขับร้องควรร้องเสียงให้เท่ากัน ขึ้นเสียงให้พร้อมกันเพื่อให้คำร้องออกมาชัดเจนยิ่งขึ้น อีกทั้งการหายใจให้มีความพร้อมเพียงกันจะทำให้ขับร้องออกมาได้เรียบร้อบ

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า “ยักษ์”

เพลงกราวรำ ท่อน 1 ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง	- รˌ – มˌ	- รˌ – ท	ท ท – ล	ล ล – ซ	- ด ร ม	- ซ – ล	- ท – ร	- ท - ล
ทางร้อง	- - - รˌ	- ซ ร ท	- - รˌ ท	- ล - ล	- - ร ม	- ซ - ล	- - ล ลท	รˌ ทˌ - -
คำร้อง	- - -ลูก	- -พระพาย	- - หืออ	- ปรีดิ์-เปรม	- - เอ่อเออ	-เห้อ-เอย	- - เกษม	- ศรี- -

ทางร้องเพลงกราวรำ ท่อน 1 ประโยคที่ 2

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “ลูก”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องคนละเสียงทางเครื่องตกเสียง “ซอล” ทางร้องตกเสียง “ลา” เพื่อเป็นการตึงเสียงในคำร้องให้ชัดเจน ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือ “ที”

กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้อง

การขับร้อง การขับร้องมีการลงน้ำหนักเสียงที่คำร้อง เพื่อให้คำร้องชัดเจนและเพื่อส่งอารมณ์ให้แก่นักแสดงตามบทประพันธ์ “ปรีดิ์เปรม”คือการแสดงอารมณ์ดีใจ

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนร้องคำว่า “ลูก”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า “เกษม”

เพลงกราวรำ ท่อน 2 ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง	- - - ล	- ล – ล	- ท – ล	- ซ – ม	- ม - ฑ	ม ร - ม	- ล - ซ	ซ ซ - ล
ทางร้อง	ร ล - ซ	- - - ซ	- ล - ซ	- ซ – ล	- ซม ซ ม	- ม รท รม	- ลท ซ ล	- ล - -
คำร้อง	หือ-ออก	- - -จาก	-ฮือ -ดง	- ตาล – หื้อ	- ออือ หื เออ	เห้อ เออเอ่อ เอย	- ท้าย - ธา	- นี - -

ทางร้องเพลงกราวรำ ท่อน 2 ประโยคที่ 1

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “จาก”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “มี” ทางร้องตกเสียง “ลา” เพื่อร้องเอื้อนในลักษณะของการกลืนเสียง ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือ “ลา”

กลวิธีการร้อง พบการกลืนเสียงในห้องที่ 4 ด้วยเอื้อน “หื้ออือ” พบการกลืนเสียงในห้องที่ 6 ด้วยเอื้อน “เห้อเออเอ่อเอย”

การขับร้อง ในบทนี้เป็นการร้องในคลื่นเสียงที่ใช้ระดับเสียงเดียวกัน มีการลักจังหวะในห้องที่ 8 นักร้องควรร้องให้เต็มเสียงและตึงเสียงเอาไว้ พร้อมกับเร่งความเร็วให้มีความกระฉับ สนุกสนาน เพื่อสื่อความหมายให้แก่นักแสดง

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนคำร้องที่ว่า “ออก” ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 7 ก่อนคำร้องที่ว่า “ท้าย”

เพลงกราวรำ ท่อน 2 ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง	- - - ล	- ล – ล	- ฟ ล ม	ฟ ม ร ท	- ล - ร	- ร ม ฟ	- ท ล ฟ	ล ฟ ม ร
ทางร้อง	- - ม ฟ	- - - มฟ	- ม - ท	- ร - -	- - ล ท	- ร - ม	- ท - ม	- - - ร
คำร้อง	- - ไปรับ	- - -พระ	- อือ -จัก	- กรี- -	- - เอ่อเออ	- เออ- เอย	- กลับ-พลับ	- - - พลา

ทางร้องเพลงกราวรำ ท่อน 2 ประโยคที่ 2

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “ไปรับ”

ลูกตก ในห้องที่ 4 และในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือ “เร”

กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้อง

การขับร้อง ในประโยคนี้การร้องของนักร้องชายให้ร้องขึ้นสูงตั้งแต่คำร้องในห้องที่ 1 ที่ว่า “ไปรับ”

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนร้องคำร้อง ที่ว่า “ไปรับ” ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องเอื้อน ที่ว่า “- - เอ่อเออ”

กล่าวโดยสรุปวิธีการขับร้องทำนองทางร้องเพลงกราวรำ กราวรำเป็นทำนองเพลงที่กระฉับ ใช้ในอารมณ์ดีใจ มีชัยชนะ ค่อนข้างจะไม่มีเอื้อน เน้นคำร้องมากกว่า พบวิธีการกระทบเสียงเป็นบางช่วงของทำนอง ท่อน 1 มี 2 ประโยค และท่อน 2 มี 2 ประโยค ผู้ร้องต้องควบคุมการเอื้อนการหายใจให้ได้ตามที่วิเคราะห์ไว้ จะทำให้สร้างสุนทรียรสให้เกิดอรรถรสในการฟังแก่ผู้ชมและช่วยสร้างอารมณ์ให้แก่นักแสดง

4.3.3.4 กลวิธีในการร้องเพลงประเภทบทรบ

เพลงลิงโลด

บัดนั้น มัจฉานุ ซึ่งรักษา สระอยู่
เห็นลิงใหญ่ ใจหมาย ว่าศัตรู ก็โบกหาง วางวู่ แหวกมา
ทะยานขึ้น ยืนขวาง ทางไว้ แล้วว่าเหวย ลิงใหญ่ ใจกล้า
มัยราพณ์ ให้เรา เฝ้าคงคา อย่าเข้ามา เร่งกลับ คืนไป

เนื้อหาและความหมายจากบทร้อง

เป็นบทที่กล่าวถึงมัจฉานุ ซึ่งมัยราพณ์ เลี้ยงดูไว้และให้ทำหน้าที่เฝ้าสระบัว ซึ่งเป็นทางเข้าหน้าด่านของเมืองบาดาล เมื่อมัจฉานุพบกับหนุมานแต่ไม่ทราบว่าเป็นพ่อ เห็นครั้งแรกจึงคิดว่าศัตรู ด้วยหน้าที่ต้องรักษาด่านเมืองบาดาล จึงเข้าขวางทางและทำการสู้รบกัน

ตารางที่ 11 โน้ตเพลงลิงโลด

ทางเครื่อง	- - - -	- - - ล	- - - ท	ล ล ล ล	- ซ - ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
	- ซ - ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
	- - - ร	- ร - ร	- - - ท	- ท – ท	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
	- ซ – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท

ทางเครื่อง	- - ล ท	ล ล ล ล	- - - ซ	- - - ล	- มˌ รˌ ท	- ล - ซ	- - ท ล	ซ ล - ท
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- ท - -	- รˌ - ล	- ท - ลซ	- ลท - รˌ
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - -บัด	- - -เอ่อ	- เอ๋ย - -	- - -บัด	- หื้อ - ออือื่อ	- อือ - นั้น

ทางเครื่อง	- - - ร	- ร - ร	- - - ท	- ท – ท	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
ทางร้อง	- - - -	- - รˌ ท	- - - รˌ	- - - -	- ท - ล	- รˌ - ลท	- - - ล	- ซ ท ล
คำร้อง	- - - -	- - มัจฉา	- - -นุ	- - - -	- มัจ - ฉา	- - - นุ	- - -ซึ่ง	- - รักษา

ทางเครื่อง	- ซ – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ทางร้อง	- รˌ ล ท	- ลซ - -	- - - ล	- ซ รˌ ท	- รˌ - -	- - - ล	- - - ล	- - - ท
คำร้อง	- -อือหื้อ	- อืออื่อ - -	- - -ซึ่ง	- - รักษา	- - - -	- - -สระ	- - - อยู่	- - - เอย

ทางเครื่อง	- - - รท	ล ซ - ล	- - - ท	ล ล ล ล	- ซ - ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ลรˌ - ล	- - - ลซ	- - - ล	- รˌ - ล
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- เห็น- ลิง	- - -ใหญ่	- - - หมาย	- - - ใจ

ทางเครื่อง	- ซ - ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ทางร้อง	- - ล ท	- - ล ซ	- - - ท	- รˌ - ท	- - - -	- - - ล	- - - ซ	- ล - ท
คำร้อง	- - อือหื้อ	- - อือ อื่อ	- - - หมาย	- - - ใจ	- - - -	- - -ว่า	- - - -	- ศัต - ตรู

ตารางที่ 11 โน้ตเพลงลิงโลด (ต่อ)

ทางเครื่อง	- - - ร	- ร - ร	- - - ท	- ท – ท	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
ทางร้อง	- - - -	- ล ซ ล	- - - ท	- - - ร๎	- ลซ - ซ	- - - ล	- ร๎ - ล	- - - ล
คำร้อง	- - - -	- ก็ - โบก	- - - หาง	- - - -	- ก็ - โบก	- - -หาง	- - -วาง	- - - วู่

ทางเครื่อง	- ซ – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ทางร้อง	- ซ ล ท	- - ล ซ	- - - ท	- - - ร๎ล	- - - ซ	- - -ล	- - - ท	- - - ท
คำร้อง	- - อือหื้อ	- - อือ อื่อ	- - - วาง	- - - วู่	- - - -	- - - แหวก	- - -มา	- - - เอย

ทางเครื่อง	- - - รท	- - ลซล	- - - ท	ล ล ล ล	- ซ - ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ล ล	- - - ล	- ซ - ล	- ล - -
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- -ทะยาน	- - - ขึ้น	- - - ยืน	- ขวาง- -

ทางเครื่อง	- ซ - ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ทางร้อง	- ร๎ ล ท	- - ล ซ	- - - ท	- - - ท	- ร๎ - -	- - -ท	- ท - ลซ	- ลท - ร๎
คำร้อง	- - อือหื้อ	- - อือ อื่อ	- - - ยืน	- - -ขวาง	- - - -	- - -ทาง	- หื้อ - อืออื่อ	- อือ - ไว้

ทางเครื่อง	- - - ร	- ร - ร	- - - ท	- ท – ท	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
ทางร้อง	- - - -	- ร๎ – ล	- ซ - ท	- - - ร๎	- ร๎ - ล	- ซ - ล	- - - ร๎	- ล- ซ
คำร้อง	- - - -	- แล้ว - ว่า	- - -เหวย	- - - -	- แล้ว- ว่า	- - - เหวย	- - - -	- ลิง -ใหญ่

ทางเครื่อง	- ซ – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ทางร้อง	- - ล ท	- - ล ซ	- - - ท	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - ร๎ล	- ซ - ท
คำร้อง	- -อือหื้อ	- - อือ อื่อ	- - - ลิง	- - -ใหญ่	- - - -	- - - ใจ	- - - กล้า	- - - เอย

ทางเครื่อง	- - - รท	- - ลซล	- - - ท	ล ล ล ล	- ซ - ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - ล ล	- ซ - ล	ซ ล - -
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - มัย	- ย ราพณ์	- - - ให้	- เรา - -

ทางเครื่อง	- ซ - ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ทางร้อง	- - ล ท	- - ล ซ	- - - ล	- ซ- ท	- - - -	- - - ล	- - - ซ	- ท - ท
คำร้อง	- - อือหื้อ	- - อือ อื่อ	- - - ให้	- - - เรา	- - - -	- - - เฝ้า	- - - -	- คง - คา

ทางเครื่อง	- - - ร	- ร - ร	- - - ท	- ท – ท	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
ทางร้อง	- - - -	- - - ล	- - ทล ท	- - - -	- - - ซ	- - ลซ ล	- - - ล	- ซ - ซ
คำร้อง	- - - -	- - - อย่า	- - เข้า มา	- - - -	- - - อย่า	- - เข้า มา	- - - เร่ง	- - - กลับ

ทางเครื่อง	- ซ – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ทางร้อง	- - ลท	- - ล ซ	- - - ล	- ซ - ล	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - ท
คำร้อง	- -อือหื้อ	- - อือ อื่อ	- - - เร่ง	- - -กลับ	- - - -	- - - คืน	- - - ไป	- - -เอย

ที่มา : ผู้วิจัย

เพลงลิงโลด เป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น บรรเลงให้กระฉับแต่ไม่เร็วมาก เพลงลิงโลดเป็นเพลงท่อนเดียว ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดจากครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาคีตศิลป์ไทย (สัมภาษณ์ 28 ธันวาคม 2562) ได้กล่าวถึงเพลงลิงโลดไว้ว่า “เพลงลิงโลด” เป็นการร้องประกอบกิริยาอาการในทำนองการรบเป็นส่วนใหญ่ เป็นเพลงที่ให้ความกระฉับ ว่องไว เหมาะแก่บทบาทของ “ลิง”

โน้ตเพลงลิงโลด

ทางเครื่อง	- - - -	- - - ล	- - - ท	- ล ล ล	- ซ - ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
	- ซ - ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	- ร̊ - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
	- - - ร	- ร - ร	- - - ท̣	- ท – ท	- ร̊ - ม̊	- ร̊ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
	- ซ – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	- ร̊ - ท	- ล - ซ̣	ซ ซ - ล̣	ล ล - ท

เพลงลิงโลด เที่ยวที่ 1 ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง	- - ล ท	ล ล ล ล	- - - ซ	- - - ล	- ม̊ ร̊ ท	- ล - ซ	- - ท ล	ซ ล - ท
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - ล	- - - ล	- ท - -	- ร̊ - ล	- ท - ลซ	- ลท - ร̊
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - -บัด	- - -เอ่อ	- เอ๋ย - -	- - -บัด	- หื้อ - อืออื่อ	- อือ - นั้น

ทางร้องเพลงลิงโลด เที่ยวที่ 1 ประโยคที่ 1

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “บัด”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “ลา”
ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียงกัน ทางเครื่องตกเสียง “ที” ทางร้องตกเสียง “เร” เพื่อผันเสียงให้ชัดเจนตามวรรณยุกต์

กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้อง

การขับร้อง การบรรเลงเป็นการบรรเลงต่อจากเพลงฉิ่ง กลอนเพลงทางผู้ปรับวงได้แนะนำให้ผู้บรรเลงให้เกิดความกลมกลืนกัน และเพื่อเอื้อต่อผู้แสดงไม่ให้รอจังหวะนานเกินไป จังหวะฉิ่งเข้าที่ห้อง 3 โดยบรรเลงโน้ตเพลงดังนี้

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

นักร้องควรร้องให้กระฉับไม่ช้าไม่เร็วเกินไป จึงจะเหมาะสมกับการแสดง

การหายใจ ไม่พบช่วงหายใจ

เพลงลิงโลด เที่ยวที่ 1 ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง	- - - ร	- ร - ร	- - - ฑ	- ท – ท	- รำ - มำ	- รำ - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
ทางร้อง	- - - -	- - รำ ท	- - - รำ	- - - -	- ท - ล	- รำ - ลท	- - - ล	- ซ ท ล
คำร้อง	- - - -	- - มัจฉา	- - -นุ	- - - -	- มัจ - ฉา	- - - นุ	- - -ซึ่ง	- - รักษา

ทางร้องเพลงลิงโลด เที่ยวที่ 1 ประโยคที่ 2

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 2 ด้วยคำว่า “มัจฉา”

ลูกตก ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียงกัน ทางเครื่องตกเสียง “ซอล” ทางร้องตกเสียง “ลา” เพื่อโยนเสียงคำร้องไปประโยคต่อไป

กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้อง

การขับร้อง นักร้องต้องเพิ่มแรงหนักเบา เน้นการลงเสียงที่คำร้องให้ชัดเจน

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนร้องคำว่า “มัจฉา”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 4 ก่อนร้องคำว่า “มัจฉา” รอบที่สอง

เพลงลิงโลด เที่ยวที่ 1 ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง	- ซ – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ทางร้อง	- รำ ล ท	- ลซ - -	- - - ล	- ซ รำ ท	- รำ - -	- - - ล	- - - ล	- - - ท
คำร้อง	- -อือหื้อ	- ออื่อ - -	- - -ซึ่ง	- - รักษา	- - - -	- - -สระ	- - - อยู่	- - - เอย

ทางร้องเพลงลิงโลด เที่ยวที่ 1 ประโยคที่ 3

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “ซึ่ง”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “ลา” ทางร้องตกเสียง “ที”เพื่อผันเสียงร้องไปตามวรรณยุกต์ให้คำและความหมายชัดเจน
ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือ “ที”

กลวิธีการร้อง พบการกลืนเสียง ซึ่งเป็นการร้องเอื้อนต่อจากประโยคที่ 2

การขับร้อง การร้องเอื้อนในห้องที่ 8 ให้ร้องขาดไม่ต้องลากเสียง ด้วยคำว่า “เอย”

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนร้องคำว่า “ซึ่ง”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องคำว่า “สระ”

เพลงลิงโลด เที่ยวที่ 2 ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง	- - - รท	ล ซ - ล	- - - ท	ล ล ล ล	- ซ - ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ลร์ - ล	- - - ลซ	- - - ล	- ร์ - ล
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- เห็น- ลิง	- - -ใหญ่	- - - หมาย	- - - ใจ

ทางร้องเพลงลิงโลด เที่ยวที่ 2 ประโยคที่ 1

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 5 ด้วยคำว่า “เห็นลิง”

ลูกตก ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “ลา”

กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้อง

การขับร้อง นักร้องควรร้องให้ต่อเสียงตามที่นักดนตรีบรรเลงส่งมาให้ พร้อมกับเพิ่มเสียงเพิ่มแรงในคำร้องที่ว่า “หมาย” เพื่อเป็นการเน้นคำให้รู้สึกดุดัน

การหายใจ ไม่พบช่วงหายใจ

เพลงลิงโลด เที่ยวที่ 2 ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง	- ซ - ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ทางร้อง	- - ล ท	- - ล ซ	- - - ท	- ร์ - ท	- - - -	- - - ล	- - - ซ	- ล - ท
คำร้อง	- - อือหื้อ	- - อือ อื่อ	- - - หมาย	- - - ใจ	- - - -	- - -ว่า	- - - -	- ศัต - ตรู

ทางร้องเพลงลิงโลด เที่ยวที่ 2 ประโยคที่ 2

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยคในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “หมาย”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียงกัน ทางเครื่องตกเสียง “ลา” ทางร้องตกเสียง “ที” เพื่อผันเสียงให้ถูกต้องตามวรรณยุกต์ของเสียง ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “ที”

กลวิธีการร้อง พบการกลืนเสียงในห้องที่ 1 และห้องที่ 2 ด้วยเอื้อน “ - -อือหื้อ / อืออื่อ - -”

การขับร้อง คำร้องที่ว่า “หมายใจ” ให้ผู้ร้องเพิ่มแรงและกระแทกเสียงลงไปเล็กน้อยเพื่อให้ได้อารมณ์เพลง ส่งให้แก่นักแสดง

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนร้อง คำว่า “หมาย”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนร้อง คำว่า “ว่า”
ช่วงหายใจช่วงที่ 3 ในห้องที่ 7 ก่อนร้อง คำว่า “ศัตรู”

เพลงลิงโลด เที่ยวที่ 2 ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง	- - - ร	- ร - ร	- - - ท	- ท – ท	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
ทางร้อง	- - - -	- ล ซ ล	- - - ท	- - - ร๎	- ลซ - ซ	- - - ล	- ร๎ - ล	- - - ล
คำร้อง	- - - -	- ก็ - โบก	- - - หาง	- - - -	- ก็ - โบก	- - -หาง	- - -วาง	- - - วู่

ทางร้องเพลงลิงโลด เที่ยว 2 ประโยคที่ 3

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 2 ด้วยคำว่า “ก็โบก”

ลูกตก ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “ซอล” ทางร้องตกเสียง “ลา” เพื่อกดเสียงตามวรรณยุกต์ให้คำร้องชัดเจนยิ่งขึ้น

กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้อง

การขับร้อง นักร้องควรร้องให้ตึงเสียงไว้ เน้นการเน้นคำให้ชัดเจน

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนร้องคำว่า “-ก็-โบก”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 4 ก่อนร้องคำว่า “-ก็-โบก” รอบที่สอง

เพลงลิงโลด เที่ยวที่ 2 ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง	- ซ – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ทางร้อง	- ซ ล ท	- - ล ซ	- - - ท	- - - ร๎ล	- - - ซ	- - -ล	- - - ท	- - - ท
คำร้อง	- - อือหื้อ	- - อือ อื่อ	- - - วาง	- - - วู่	- - - -	- - - แหวก	- - -มา	- - - เอย

ทางร้องเพลงลิงโลด เที่ยวที่ 2 ประโยคที่ 4

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “วาง”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “ลา”
ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “ที”

กลวิธีการร้อง การเอื้อนในห้องที่ 8 ให้ร้องขาดไม่ต้องลากเสียง

การขับร้อง คำร้องที่ว่า “วางวู่” ผู้ร้องควรร้องเพิ่มแรง เปิดปากให้กว้างขึ้น ให้เสียงดังฟังชัด เพื่อเน้นคำ

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนจะร้องคำว่า “วาง”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องคำว่า “แหวก”

เพลงลิงโลด เที่ยวที่ 3 ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง	- - - รท	- - ลซล	- - - ท	ล ล ล ล	- ซ - ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ล ล	- - - ล	- ซ - ล	- ล - -
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- -ทะยาน	- - - ขึ้น	- - - ยืน	- ขวาง- -

ทางร้องเพลงลิงโลด เที่ยวที่ 3 ประโยคที่ 1

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 5 ด้วยคำว่า “ทะยาน”

ลูกตก ห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “ลา”

กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้อง

การขับร้อง การร้องผู้ร้องควรร้องให้เสียงชัดเจน เพิ่มแรงให้รู้สึกฮึกเหิม

การหายใจ ไม่พบช่วงหายใจ

เพลงลิงโลด เที่ยวที่ 3 ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง	- ซ - ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ทางร้อง	- ร ล ท	- - ล ซ	- - - ท	- - - ท	- ร - -	- - -ท	- ท – ลซ	- ลท - ร
คำร้อง	- - อือหื้อ	- - อือ อื่อ	- - - ยืน	- - -ขวาง	- - - -	- - -ทาง	- หื้อ - อืออื่อ	- อือ - ไว้

ในทางร้องเพลงลิงโลด เที่ยวที่ 3 ประโยคที่ 2

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “ยืน”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียงกัน ทางเครื่องตกเสียง “ลา” ทางร้องตกเสียง “ที” เพื่อกดเสียงพยัญชนะให้ถูกต้อง

ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงคนละเดียวกัน ทางเครื่องตกเสียง “ที” ทางร้องตกเสียง “เร” เป็นการผันเสียงให้คำร้องชัดเจน

กลวิธีการร้อง พบการกลืนเสียง ในห้องที่ 1 และในห้องที่ 2 ด้วยเอื้อน “- -อือหื้อ /อืออื่อ - -”

การขับร้อง คำร้องที่ว่า “ยืนขวาง” ให้ผู้ร้องเพิ่มแรงและกระแทกเล็กน้อยเพื่อให้ได้อารมณ์เพลง

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนร้องคำว่า “ยืน”

ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องคำว่า “ทาง”

เพลงลิงโลด เที่ยวที่ 3 ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง	- - - ร	- ร - ร	- - - ท	- ท – ท	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
ทางร้อง	- - - -	- รำ – ล	- ซ - ท	- - - รำ	- รำ - ล	- ซ - ล	- - - รำ	- ล- ซ
คำร้อง	- - - -	- แล้ว - ว่า	- - -เหวย	- - - -	- แล้ว- ว่า	- - - เหวย	- - - -	- ลิง -ใหญ่

ทางร้องเพลงลิงโลด เที่ยวที่ 3 ประโยคที่ 3

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 2 ด้วยคำว่า “แล้วว่า”

ลูกตก ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “ซอล”

กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้อง

การขับร้อง นักร้องควรลงน้ำหนักเสียง ให้ดุดันทุกคำร้องในประโยคนี้ เพื่อเน้นคำ

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนร้องคำว่า “แล้วว่า”

ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 4 ก่อนร้องคำว่า “แล้วว่า” รอบที่สอง

เพลงลิงโลด เที่ยวที่ 3 ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง	- ซ – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ทางร้อง	- - ล ท	- - ล ซ	- - - ท	- - - ล	- - - -	- - - ท	- - - รำล	- ซ - ท
คำร้อง	- -อือหื้อ	- - อือ อื่อ	- - - ลิง	- - -ใหญ่	- - - -	- - - ใจ	- - - กล้า	- - - เอย

ทางร้องเพลงลิงโลด เที่ยวที่ 3 ประโยคที่ 4

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “ลิง”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “ลา”

ในห้องที่ 8 ทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “ที”

กลวิธีการร้อง การเอื้อนในห้องที่ 8 ให้ร้องขาดไม่ต้องลากเสียง

การขับร้อง หลังการเอื้อน ให้ผู้ร้องกระแทกเสียงคำว่า “ลิงใหญ่” เหมือนเป็นการเยาะเย้ยท้าทาย

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนร้องคำว่า “ลิง”

ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องคำว่า “ใจ”

เพลงลิงโลด เที่ยวที่ 4 ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง	- - - รท	- - ลซล	- - - ท	ล ล ล ล	- ซ - ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ล	- - ล ล	- ซ - ล	ซ ล - -
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - มัย	- - ย ราพณ์	- - - ให้	- เรา - -

ทางร้องเพลงลิงโลด เที่ยวที่ 4 ประโยคที่ 1

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 5 ด้วยคำว่า “มัย”

ลูกตก ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “ลา”

กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้อง

การขับร้อง การร้อง ผู้ร้องควรร้องให้เสียงชัดเจน เพิ่มแรงให้รู้สึกฮึกเหิม

การหายใจ ไม่พบช่วงหายใจ

เพลงลิงโลด เที่ยวที่ 4 ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง	- ซ - ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ทางร้อง	- - ล ท	- - ล ซ	- - - ล	- ซ- ท	- - - -	- - - ล	- - - ซ	- ท - ท
คำร้อง	- - อือหื้อ	- - อือ อื่อ	- - - ให้	- - - เรา	- - - -	- - - เฝ้า	- - - -	- คง - คา

ทางร้องเพลงลิงโลด เที่ยวที่ 4 ประโยคที่ 2

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “ให้”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียงกัน ทางเครื่องตกเสียง “ลา”
ทางร้องตกเสียง “ที” เพื่อตึงเสียงพยัญชนะไว้
ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องตกและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “ที”

กลวิธีการร้อง พบการกลืนเสียงในห้องที่ 1 และห้องที่ 2 ด้วยเอื้อน “- -อือหื้อ /- - อืออื่อ”

การขับร้อง คำร้องที่ว่า “ให้เรา” ให้ผู้ร้องเพิ่มแรงและกระแทกเล็กน้อยเพื่อให้ได้อารมณ์เพลง

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนร้องคำว่า “ให้”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องคำว่า “เฝ้า”

เพลงลิงโลด เที่ยวที่ 4 ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง	- - - ร	- ร - ร	- - - ท	- ท – ท	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
ทางร้อง	- - - -	- - - ล	- - ทล ท	- - - -	- - - ซ	- - ลซ ล	- - - ล	- ซ - ซ
คำร้อง	- - - -	- - - อย่า	- - เข้า มา	- - - -	- - - อย่า	- - เข้า มา	- - - เร่ง	- - - กลับ

ทางร้องเพลงลิงโลด เที่ยวที่ 4 ประโยคที่ 3

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 2 ด้วยคำว่า “อย่า”
ลูกตก ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือ “ซอล”
กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้อง
การขับร้อง คำร้องที่ว่า “อย่าเข้ามา” ให้ผู้ร้องเพิ่มแรงในลักษณะการห้ามตามความหมายของคำร้อง เพื่อเพิ่มอารมณ์ของเพลง
การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนร้องคำว่า “อย่า”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 4 ก่อนร้องคำว่า “อย่า” รอบที่สอง

เพลงลิงโลด เที่ยวที่ 4 ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง	- ซ – ล	ท ล ซ ฟ	ม ร ม ฟ	ม ฟ ซ ล	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
ทางร้อง	- - ลท	- - ล ซ	- - - ล	- ซ - ล	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - ท
คำร้อง	- -ออหื้อ	- - อือ อื่อ	- - - เร่ง	- - -กลับ	- - - -	- - - คืน	- - - ไป	- - -เอย

ทางร้องเพลงลิงโลด เที่ยว 4 ประโยคที่ 4

คำร้อง วางคำร้อง ในห้องที่ 3
ลูกตก ในห้องที่ 4 ทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “ลา”
ในห้องที่ 8 ทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “ที”
กลวิธีการร้อง การเอื้อนในห้องที่ 8 ให้ร้องขาดไม่ต้องลากเสียง
การขับร้อง หลังการเอื้อน ให้ผู้ร้องกระแทกเสียงคำว่า “เร่งกลับ” เหมือนเป็นการยืนทางเลือกให้แก่ศัตรู
การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนร้องคำว่า “เร่ง”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องคำว่า “คืน”

กล่าวโดยสรุปวิธีการขับร้องทำนองเพลงลิงโลด ซึ่งเป็นทำนองที่กระฉับ ใช้ในอารมณ์เยาะเย้ย หรืออารมณ์เจรจาแบบทะเล้น ค่อนข้างไม่มีเอื้อน เน้นคำร้องมากกว่าการเอื้อน พบวิธีการกระทบเสียงกลืนเสียงเป็นส่วนใหญ่ มีทั้งหมด 4 เที่ยว ในแต่ละเที่ยวมี 4 ประโยคเท่ากัน ผู้ร้องต้องควบคุมการร้องคำร้องให้ออกมาชัดเจน ความหมายและเสียงที่ออกไปจะได้ชัดเจน ผู้ชมจะได้เข้าใจความหมาย การหายใจ ควรหายใจให้ได้ตามที่วิเคราะห์ไว้ ทำให้เกิดสุนทรียรสในการฟังและยังช่วยสร้างอารมณ์ให้แก่นักแสดง

4.3.3.5 กลวิธีในการร้องเพลงประเภทบทสรรเสริญ ยินดี อวยพร

เพลงครวญหา

เหล่าอมร ทุกวิมาน สำราญรื่น ปลาบปลื้ม ในกมล มนัสา
พระราเมศ คืนกลับ สู่พลับพลา ทุกข์ภัยพา มลายสิ้น แสนยินดี
ขอพระองค์ จงเจริญ พระชันษา อยู่เป็นหลัก ปวงประชา ทุกราศรี
ผดุงโลก ให้คงอยู่ ในความดี ศีลสัจมี อยู่ในใจ ไทยทุกคน

เนื้อหาและความหมายจากบทร้อง

เป็นบทที่กล่าวถึงเหล่าเทพบุตรนางฟ้าสรวงสวรรค์ ที่ลงมาชื่นชมแสดงความยินดี ด้วยพระราม ซึ่งเป็นพระนารายณ์อวตารลงมาเกิดยังโลกมนุษย์ ทรงเสด็จกลับจากเมืองบาดาลและเสด็จกลับมาอย่างปลอดภัย เนื้อเพลงเป็นการสรรเสริญความดีและอวยพรให้พระองค์อยู่คู่โลกเพื่อทำความดีต่อไป

ตารางที่ 12 โน้ตเพลงครวญหา

ทางเครื่อง	- ซ – ด	- ด ร ม	ร ด ร ม	- ฟ - ซ	- ล ล ล	- ด - ฟ	- ล - ซ	- - - -
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - ม	- - ฟ ซ	- - - -	- - - ล	- - ซ ซ	- - - -
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - เหล่า	- - อมร	- - - -	- - -ทุก	- - วิมาน	- - - -

ทางเครื่อง	- ล – ด	- ล – ซ	ซ ซ - ฟ	ฟ ฟ - ม	- ซ - ม	- ม ร ด	- ร – ด	- - - -
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- ซ - ร	- - - ร	- - - ด
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - สำ	- - - ราญ	- - - รื่น	- - - -

ทางเครื่อง	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- ด - ฟ	- ซ - ล	- ด - ร	- ด - ล	- ซ – ม	- - - -
ทางร้อง	- - - ฟม	- - - ฟม	- ฟ - ล	- - ล ล	- - - -	- - ซ ล	- - - ซ	- ร ซ ล
คำร้อง	- - -ปลาบ	- - -ปลื้ม	- - - ใน	- - ก มล	- - - -	- - มนัส	- - - สา	- - อือหื้อ

ทางเครื่อง	- ซ – ฟ	มร – ซ	- ซ - ฟ	ม ร - ซ	- ร - ม	- ล - ซ	- ฟ ม ร	- - - -
ทางร้อง	- ซม ล ซ	- - - ซ	- ม - ซ	- - - ม	- ซ - -	- มร - ซ	- ม - มร	- - - -
คำร้อง	- อืออื่อ-พระร	- - - เมศ	- - - คืน	- - - กลับ	- อือ - -	- สู่ - พลับ	- - - พลา	- - - -

ทางเครื่อง	- - - ร	- ร ำ ร ำ	- ม ำ - ด ำ	- ร ำ - ม ำ	- ซ ำ - ล ำ	- ซ ำ - ม ำ	- ร ำ – ด ำ	- - - -
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ซ - ม	- - - ม	ร ร - ม	- - ร ด
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ทุก - ภัย	- - - พา	มลาย - สิ้น	- - อืออื่อ

ทางเครื่อง	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ร ำ	- ด ำ – ล	- - - -
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ร ำ	- ม ำ ร ด ำ ล ำ	- - - -
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - แสน	- - - ยิน	- หื้อ อืออื่อ ดี	- - - -

ตารางที่ 12 โน้ตเพลงครวญหา เที่ยวกลับ

ทางเครื่อง	- ซ – ด	- ร – ม	ร ด ร ม	- ฟ - ซ	- ล ล ล	- ด - ฟ	ซ ล - ซ	- - - -
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - ล	- ดำ ดำ ซ	- - - -	- - - ซ	- - ซ ซ	- - - -
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - ขอ	- - พระองค์	- - - -	- - - จง	- - เจริญ	- - - -

ทางเครื่อง	- ล – ด	- ล – ซ	- - - ฟ	- - - ม	- ซ - ม	- - ร ด	- ร – ด	- - - -
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ร	- ร - ร	- ซ ร ม
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - พระ	- - -ชัน	- นะ - ษา	- - อือหื้อ

ตารางที่ 12 โน้ตเพลงครวญหา เที่ยวกลับ (ต่อ)

ทางเครื่อง	- - - ฟ	- ฟ ฟ ฟ	- ด - ฟ	- ซ - ล	- ด - ร	- ด - ล	- ซ – ม	- - - -
ทางร้อง	- รด - ฟม	- - ฟ ฟม	- ฟ - ล	- - ล ล	- - - -	- - รำ ซ	- - - ซ	- ดำ ช ล
คำร้อง	- อืออื่อ-อยู่	- - เป็น หลัก	- - -ปวง	- -ประชา	- - - -	- - ทุก รา	- - - ศรี	- - อือหื้อ

ทางเครื่อง	- ซ – ฟ	มร – ซ	- ซ - ฟ	ม ร - ซ	- ร - ม	- ล - ซ	- ฟ ม ร	- - - -
ทางร้อง	- ซม ซ ซ	- - - ซม	- ซ ม ซ	- - - ม	- - - ซ	- ม- ม	- - - ร	- - - -
คำร้อง	- อืออื่อ ผดุง	- - -โลก	- ให้- คง	- - -อยู่	- - - อือ	- ใน-ความ	- - - ดี	- - - -

ทางเครื่อง	- - - ร	- ร ร ร	- ม - ด	- ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม	- ร – ด	- - - -
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ร ซ ร	- ม - ม	- ด ร ร	- - - ม
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ศีล - สัจ	- - - มี	- อยู่ในใจ	- - - หื้อ

ทางเครื่อง	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ร	- ด – ล	- - - -
ทางร้อง	- รด - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - รำ	- มำ รำดำ ลำ	- - - -
คำร้อง	- อืออื่อ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ไทย	- - -ทุก	หื้อ อืออื่อ คน	- - - -

ที่มา : ผู้วิจัย

เพลงครวญหา เป็นเพลงในอัตราจังหวะ 2 ชั้น ประเภทหน้าทับสองไม้ ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดเพลงครวญหานี้ จากครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาคีตศิลป์ไทย (สัมภาษณ์ 28 ธันวาคม 2562) ครูทัศนีย์ได้กล่าวถึงเพลงครวญหาไว้ว่า “เพลงครวญหา” ที่รู้จักกันในการร้องระบำกฤดาภินิหาร เป็นบทอวยพร ทำนองครวญหาที่ใช้ในโขนตอนมัยราพณ์นี้ เป็นตอนที่หนุมานได้อัญเชิญพระนารายณ์หรือพระรามขึ้นบ่าคืนกลับพลับพลา เทวดานางฟ้าต่างมาร่วมยินดีสรรเสริญ เป็นการอำนวยอวยพรยินดีที่พระองค์กลับมาอย่างปลอดภัย เป็นการร้องหมู่ ฉะนั้นผู้ร้องต้องร้องให้พร้อมเพรียง หายใจให้เท่ากัน จึงจะออกมากลมกลืนและไพเราะ

เพลงครวญหา ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง	- ซ – ด	- ด ร ม	ร ด ร ม	- ฟ - ซ	- ล ล ล	- ด - ฟ	- ล - ซ	- - - -
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - ม	- - ฟ ซ	- - - -	- - - ล	- - ซ ซ	- - - -
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - เหล่า	- - อมร	- - - -	- - -ทุก	- - วิมาน	- - - -

ทางร้องเพลงครวญหา ประโยคที่ 1

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “เหล่า”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือ “ซอล”

กลวิธีการร้อง พบการลากเสียงในห้องที่ 4 ด้วยคำว่า “อมร”

พบการลากเสียงในห้องที่ 7 ด้วยคำว่า “มาน”

การขับร้อง ให้ผู้ร้องร้องเสียงเดียวกับเสียงที่ผู้บรรเลงส่งมา โดยใช้การลากเสียง และการตึงเสียง

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องคำว่า “ทุก”

เพลงครวญหา ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง	- ล – ด	- ล – ซ	ซ ซ - ฟ	ฟ ฟ - ม	- ซ - ม	- ม ร ด	- ร – ด	- - - -
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ม	- ซ - ร	- - - ร	- - - ด
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - สำ	- - - ราญ	- - - รื่น	- - - -

ทางร้องเพลงครวญหา ประโยคที่ 2

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 5 ด้วยคำว่า “สำ”

ลูกตก ในห้องที่ 7 ทางร้องกดเสียงคำว่า “รื่น” ไว้

ในห้องที่ 8 ทางเครื่องไม่มีการบรรเลงเสียงใด ๆ เพราะเป็นการกรอยืนเสียง “โด”ไว้

กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้อง

การขับร้อง การร้องควรยืนเสียงหรือตึงระดับเสียงไว้ด้วยน้ำเสียงที่นุ่มนวล

การหายใจ ไม่พบช่วงหายใจ

เพลงครวญหา ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- ด - ฟ	- ซ - ล	- ดำ - ร	- ดำ - ล	- ซ – ม	- - - -
ทางร้อง	- - - ฟม	- - - ฟม	- ฟ - ล	- - ล ล	- - - -	- - ซ ล	- - - ซ	- รำ ซ ล
คำร้อง	- - -ปลาบ	- - -ปลื้ม	- - - ใน	- - ก มล	- - - -	- - มนัส	- - - สา	- - อือหื้อ

ทางร้องเพลงครวญหา ประโยคที่ 3

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “ปลาบ”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือ “ลา”
ในห้องที่ 8 ทางเครื่องไม่มีการบรรเลงเสียงใด ๆ เป็นการกรอเสียง “มี” จากห้องที่ 7

กลวิธีการร้อง พบการกลืนเสียงในห้องที่ 8 เพื่อเชื่อมไปประโยคที่ 4 ด้วยเอื้อน “- -อือหื้อ”

การขับร้อง ผู้ขับร้องควรวางช่องไฟ และน้ำเสียงพร้อมการหายใจให้เหมือนกัน เนื่องจากเป็นเพลงที่ใช้ดนตรีสวมสอด นักร้องต้องแม่นจังหวะและทำนองจึงจะถ่ายทอดอารมณ์ออกมาได้ดี

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนร้องคำว่า “ปลาบ”
ช่วงหายใจในช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องคำว่า “มนัส”

เพลงครวญหา ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง	- ซ – ฟ	มร – ซ	- ซ - ฟ	ม ร - ซ	- ร - ม	- ล - ซ	- ฟ ม ร	- - - -
ทางร้อง	- ซม ล ซ	- - - ซ	- ม - ซ	- - - ม	- ซ - -	- มร - ซ	- ม - มร	- - - -
คำร้อง	-อืออื่อ-พระรา	- - - เมศ	- - - คืน	- - - กลับ	- อือ - -	- สู่ - พลับ	- - - พลา	- - - -

ทางร้องเพลงครวญหา ประโยคที่ 4

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “พระรา”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “ซอล”
ทางร้องตกเสียง “มี” เพื่อเป็นการหักเสียงร้องให้คำร้องชัดเจนขึ้น

กลวิธีการร้อง ไม่มีการร้องเอื้อน มีเพียงเอื้อนเชื่อมคำเท่านั้น

การขับร้อง นักร้องควรลากเสียงของคำร้อง ในห้องที่ 7 ด้วยคำว่า “พลา” เพื่อส่งให้ดนตรีรับ

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องคำว่า “สู่พลับ”

เพลงครวญหา ประโยคที่ 5

ทางเครื่อง	- - - ร	- ร̣ ร̣ ร̣	- ม̣ - ด̣	- ร̣ - ม̣	- ซ̣ - ล̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ – ด̣	- - - -
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ซ - ม	- - - ม	ร ร - ม	- - ร ด
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ทุก - ภัย	- - - พา	มลาย - สิ้น	- - อืออื่อ

ทางร้องเพลงครวญหา ประโยคที่ 5

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 5 ด้วยคำว่า “ทุกภัย”

ลูกตก ในห้องที่ 7 – 8 ทางเครื่องกรอเสียง “โด” ยาวมาจากห้องที่ 7 ส่วนทางร้องจบเสียงลูกตก ที่เสียง “โด” เหมือนกัน

กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้อง

การขับร้อง ให้นักร้องร้องรวบคำ ในห้องที่ 6 และห้องที่ 7 ด้วยคำว่า “- - - พา/มลาย - สิ้น”

การหายใจ ไม่พบช่วงหายใจ

เพลงครวญหา ประโยคที่ 6

ทางเครื่อง	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ร̣	- ด̣ – ล	- - - -
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ร̣	- ม̣ ร̣ด̣ ล̣	- - - -
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - แสน	- - - ยิน	- หื้อ อืออื่อ ดี	- - - -

ทางร้องเพลงครวญหา ประโยคที่ 6

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 5 ด้วยคำว่า “แสน”

ลูกตก ไม่พบลูกตกในทางร้อง

กลวิธีการร้อง พบการกลืนเสียงในห้องที่ 7 ด้วนเอื้อน “หื้อ อืออื่อ”
พบการลากเสียงในห้องที่ 7 ด้วยคำว่า “ดี”

การขับร้อง นักร้องควรเน้นเสียงร้องในประโยคสุดท้ายนี้ เพื่อเน้นคำร้องให้มีความหมายชัดเจนขึ้น

การหายใจ ไม่พบช่วงหายใจ

เพลงครวญหา เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง	- ซ – ด	- ด ร ม	ร ด ร ม	- ฟ - ซ	- ล ล ล	- ด - ฟ	- ล - ซ	- - - -
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - ล	- ด ด ซ	- - - -	- - - ซ	- - ซ ซ	- - - -
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - ขอ	- - พระองค์	- - - -	- - - จง	- - เจริญ	- - - -

ทางร้องเพลงครวญหา เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “ขอ”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือ “ซอล”

กลวิธีการร้อง ไม่มีการร้องเอื้อน

การขับร้อง ให้ผู้ขับร้องลากเสียงร้องในคำร้องห้องที่ 4 ในคำว่า “องค์” และห้องที่ 7 ในคำว่า “เจริญ” เล็กน้อย เพื่ออรรถรสในการร้องไม่ให้ขาด ควรร้องด้วยน้ำเสียงที่มีความนุ่มนวล พร้อมทั้งควรหายใจให้พร้อมกัน

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องคำว่า “จง”

เพลงครวญหา เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง	- ล – ด	- ล – ซ	ซ ซ - ฟ	ฟ ฟ - ม	- ซ - ม	- ม ร ด	- ร – ด	- - - -
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ร	- ร - ร	- ซ ร ม
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - พระ	- - -ชัน	- นะ - ษา	- - อือหื้อ

ทางร้องเพลงครวญหา เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 5 ด้วยคำว่า “พระ”

ลูกตก ในห้องที่ 8 ทางเครื่องไม่มีการบรรเลงเสียงใด ๆ แต่เป็นการกรอยืนเสียง “โด” มาจากห้องที่ 7 ส่วนทางร้องตกเสียง “เร” เพื่อผันเสียงตามเอื้อน

กลวิธีการร้อง พบการกลืนเสียงในห้องที่ 8 เชื่อมไปห้องที่ 1 ประโยคที่ 3 ด้วยเอื้อน “- - อือหื้อ”

การขับร้อง การร้องควรยืนเสียงหรือตึงระดับเสียงไว้ด้วยน้ำเสียงที่นุ่มนวล

การหายใจ ไม่พบช่วงหายใจ

เพลงครวญหา เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- ด - ฟ	- ซ - ล	- ดำ - ร	- ดำ - ล	- ซ – ม	- - - -
ทางร้อง	- รด - ฟม	- - ฟ ฟม	- ฟ - ล	- - ล ล	- - - -	- - รำ ซ	- - - ซ	- ดำ ซ ล
คำร้อง	- อืออื่อ-อยู่	- - เป็น หลัก	- - -ปวง	- -ประชา	- - - -	- - ทุก รา	- - - ศรี	- หืออหื้อ

ในทางร้องเพลงครวญหา เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “อยู่”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือ “ลา”
ในห้องที่ 8 ทางเครื่องไม่มีการบรรเลงเสียงใด ๆ เป็นการกรอยืนเสียง “มี” มาจากห้องที่ 7 ส่วนทางร้องตกเสียง “ลา” เพื่อผันเสียงตามเอื้อน

กลวิธีการร้อง พบการกลืนเสียงในห้องที่ 8 ด้วยเอื้อน “- หืออหื้อ”เพื่อเชื่อมกับเอื้อนในประโยคที่ 4

การขับร้อง ผู้ขับร้องควรวางช่องไฟ และน้ำเสียงพร้อมการหายใจให้เหมือนกัน เนื่องจากเป็นเพลงที่ใช้ดนตรีสวมสอด นักร้องต้องแม่นจังหวะและทำนองจึงจะถ่ายทอดอารมณ์ออกมาได้ดี

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนร้องคำว่า “อยู่”
ช่วงหายในช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องคำว่า “ทุกรา”

เพลงครวญหา เที่ยวกลับ ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง	- ซ – ฟ	มร – ซ	- ซ - ฟ	ม ร - ซ	- ร - ม	- ล - ซ	- ฟ ม ร	- - - -
ทางร้อง	- ซม ซ ซ	- - - ซม	- ซ ม ซ	- - - ม	- - - ซ	- ม- ม	- - - ร	- - - -
คำร้อง	ออออื่อ ผดุง	- - -โลก	- ให้- คง	- - -อยู่	- - - อือ	- ใน-ความ	- - - ดี	- - - -

ทางร้องเพลงครวญหา เที่ยวกลับ ประโยคที่ 4

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “ผดุง”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “ซอล” ทางร้องตกเสียง “มี”

กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้องใด ๆ มีเพียงเอื้อนเชื่อมคำ คือคำว่า “อือ”

การขับร้อง นักร้องควรลากเสียงของคำร้อง ในห้องที่ 7 ด้วยคำว่า “ดี” เพื่อส่งให้ดนตรีรับ

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องคำว่า “ในความ”

เพลงครวญหา เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5

ทางเครื่อง	- - - ร	- ร ำ ร ำ	- ม ำ - ด ำ	- ร ำ - ม ำ	- ซ ำ - ล ำ	- ซ ำ - ม ำ	- ร ำ – ด ำ	- - - -
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ร ซ ร	- ม - ม	- ด ร ร	- - - ม
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ศีล - สัจ	- - - มี	- อยู่ในใจ	- - - หื้อ

ทางร้องเพลงครวญหา เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 5 ด้วยคำว่า “ศีลสัจ”

ลูกตก ในห้องที่ 7 – 8 ทางเครื่องกรอเสียง “โด” ยาวมาจากห้องที่ 7 ส่วนทางร้องจบเสียงลูกตก ที่เสียง “มี” เป็นการร้องร้องเอื้อนเพื่อเชื่อมไปยังประโยคที่ 6

กลวิธีการร้อง พบการรวบคำ ในห้องที่ 6 และห้องที่ 7 “- - - มี / - อยู่ในใจ”

การขับร้อง ให้นักร้องร้องรวบคำ ในห้องที่ 6 และห้องที่ 7 ด้วยคำว่า “- - - พา/มลาย - สิ้น”

การหายใจ ไม่พบช่วงหายใจ

เพลงครวญหา เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6

ทางเครื่อง	- - - ร	- - - ม	- - - ซ	- - - ล	- - - ซ	- - - ร ำ	- ด ำ – ล	- - - -
ทางร้อง	- รด - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ร ำ	- ม ร ำ ด ำ ล ำ	- - - -
คำร้อง	- อืออื่อ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ไทย	- - -ทุก	หื้อ อืออื่อ คน	- - - -

ทางร้องเพลงครวญหา เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 5 ด้วยคำว่า “ไทย”

ลูกตก ไม่พบลูกตกทางร้อง

กลวิธีการร้อง พบการลากเสียงในห้องที่ 8 คำว่า “คน”

การขับร้อง นักร้องควรเน้นเสียงร้องในประโยคสุดท้ายนี้ เพื่อเน้นคำร้องให้มีความหมายชัดเจนขึ้น

การหายใจ ไม่พบช่วงหายใจ

กล่าวโดยสรุปวิธีการขับร้องทำนองเพลงครวญหา ครวญหาเป็นทำนองเพลงที่ให้ความนุ่มนวลเย็นสบาย ใช้ในการสรรเสริญ ยินดี อวยพร ไม่ค่อยมีเอื้อน เพราะเป็นการร้องสวมสอดกับดนตรีเป็นส่วนใหญ่ เน้นคำร้องให้ชัดเจน เน้นการลากเสียงเพื่อส่งให้ดนตรีสวมสอด พบวิธีการกลืนเสียง มีทั้งหมด 2 เที่ยว ในแต่ละเที่ยวมี 6 ประโยคเท่ากัน ในการร้องโขนตอนมัยราพณ์นี้ เป็นการร้องหมู่ ผู้ร้องต้องควบคุมการร้องคำให้ชัดเจน เน้นการหายใจให้เท่ากัน จะทำให้เกิดสุนทรียรสทำให้ผู้ฟังเกิดอรรถรสคล้อยตาม และช่วยสร้างอารมณ์ให้แก่นักแสดง

4.3.3.6 กลวิธีในการร้องเพลงหน้าพาทย์

1) เพลงตระนิมิต

บังเกิดเป็นสองนางทรงลักษณ์ ผิวพักตร์ผ่องเพียงอัปสรสวรรค์
มิได้ต้องตำราของกุมภัณฑ์ จึงประหารชีวันเสียทันที

เนื้อหาและความหมายจากบทร้อง

เป็นบทที่กล่าวถึงการทำพิธีของมัยราพณ์ ซึ่งอ่านมนต์ผิดจึงบังเกิดเป็นนางอัปสรขึ้นมากลางกะทะ เมื่อไม่ตรงตามตำรา จึงได้ประหารชีวิตสองนางลง ด้วยความที่เพลงตระนิมิต เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ต้องอาศัยกำลังเสียง น้ำเสียงของผู้ร้องต้องเสียงดังฟังชัด เน้นถ้อยคำให้มีความชัดเจน เพื่อให้ดูมีอำนาจและสื่อความหมายให้ผู้ชมฟัง

ตารางที่ 13 โน้ตเพลงตระนิมิต

ทางเครื่อง	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ร	- - - ท	- ท - ท	- - - ล
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ท ล	- ท - ท	- - - ท	- รำ - ล
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- -บังเกิด	- - -เป็น	- - -สอง	- - -นาง
ทางเครื่อง	- - - รำ	- รำ – รำ	- ซำ - มำ	- รำ - ท	- - - -	- ล - ท	- ล - ท	- ท - ท
ทางร้อง	- - - -	- - - รำ	- มำรำ ซำ มำ	- รำ มำรำ มำ	- - - รำท	- - - -	- รำ - ท	- - - ร
คำร้อง	- - - -	- - - เออ	-เฮอะเออ หึเออ	เออ เฮอะเอิง เฮ้อ	- - - เออเอย	- - - -	- หึ -ทรง	- - - ลักษณ์
ทางเครื่อง	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ร	- - - ท	- ท - ท	- - - ล
ทางร้อง	- ท - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - รำ รำ	- ท - ซ	- - - ล
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ผิว	- - - พักตร์	- - -ผ่อง	- - -เพียง
ทางเครื่อง	- - - รำ	- รำ - รำ	- ซำ - มำ	- รำ - ท	- - - -	- ล - ท	- ล - ท	- ท - ท
ทางร้อง	- - - -	- - - รำ	- มำรำ ซำ มำ	- รำ มำรำ มำ	- - - รำท	- - - รำ	- ทล - ท	- รำ ท ท
คำร้อง	- - - -	- - - เออ	-เฮอะเออ หึเออ	-เออ เฮอะเอิงเฮ้อ	- - - เออเอย	- - - หึ	- อัป - สร	- - สวรรค์
ทางเครื่อง	- ฟ – ม	- ร - ด	ทฺ ลฺ - ทฺ	- ด ร ม	- ร ม ฟ	- ล - ม	- ล - ฟ	ม ร - ทฺ
ทางร้อง	- - - -	- - - รำ	- - มฟ ม	- ร – ม	ร มฟ มร มฟ	- - ล ม	- - ฟ ม	- - ร ร
คำร้อง	- - - -	- - - หึ	- - มิ ได้	- - -ต้อง	อือหื้อ อืออื่อ เอิง	- - หึเออ	- - เฮอะเอย	- - ตำรา
ทางเครื่อง	- ลฺ – ทฺ	- ด ร ม	- ฟ ล ม	ฟ ม ร ทฺ	- ร - ซ	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ
ทางร้อง	- - - ม	- รท - ม	- - ซ ม	- ร มร รม	- - ร ท	- - - ร	- ล รำ ล	- - - ล
คำร้อง	- - - หื้อ	- อืออื่อ - เออ	- - หึเออ	-เออ เฮอะเอิง เฮ้อ	- - เออเอ่ย	- - -หึ	- ของ - กุม	- - - ภัณฑ์
ทางเครื่อง	- - - ซ	- ซ – ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ฟ - ม	- ร - ด	ทฺ ลฺ - ทฺ	- ด ร ม
ทางร้อง	- - ล ท	- ลซ - -	- - - ท	- - ท ท	- - - รำ	- - - ล	- - - ท	- ลซ - ซ
คำร้อง	- - อือหื้อ	- อืออื่อ - -	- - - จึง	- - ประหาร	- - - หึ	- - - ชี	- - - หื้อ	- อืออื่อ - วัน

ตารางที่ 13 โน้ตเพลงตระนิมิต (ต่อ)

ทางเครื่อง	- ร - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- ด ร ม	- ซ - ล̩	- ล - ล	- - - ซ
ทางร้อง	- ล - ซม	- ซม ร มซ	- - - -	- ล ซ ลท	- - - -	- - - ร̣	- ล ร̣ ล	- - - ล
คำร้อง	- - - หื้อ	- ฮืออื่อ อื่อ เออ	- - - -	- เห้อ เออ เอย	- - - -	- - - หึ	- เสีย - ทัน	- - -ที

ทางเครื่อง		
ทางร้อง	- - - ท	- ลซ - -
คำร้อง	- - - ฮื้อ	- ฮืออื่อ - -

ที่มา : ผู้วิจัย

เพลงตระนิมิต ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดจากครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ ปี 2546 ซึ่งครูได้รับการถ่ายทอดมาจากคุณครูท้วม ประสิทธิกุล ครูทัศนีย์ ขุนทอง (สัมภาษณ์ 28 ธันวาคม 2562) กล่าวไว้ว่า เพลงตระนิมิต เป็นเพลงอัตราจังหวะ 2 ชั้น ประเภทเพลงหน้าพาทย์ ใช้หน้าทับตระโพน คุณครูได้รับการถ่ายทอดเมื่อครั้งครูยังเป็นนักเรียน การขับร้องเพลงหน้าพาทย์ต้องขับร้องดำเนินไปกับทำนองดนตรี ครูเล่าว่า เพลงตระนิมิต ถ้าร้องสองรอบจะร้องท้ายเที่ยวแรกเป็นอีกแบบ แต่ในโขนตอนศึกมัยราพณ์นี้ ร้องเพียงรอบเดียว ส่วนมากจะร้องแบบเที่ยวที่สอง สังเกตว่านักดนตรีจะถามก่อนว่ามีกี่คำ ถ้ามี 4 คำ นักดนตรีจะบรรเลงแบบเต็มเพลง ถ้ามีสองคำ คำที่สองนักดนตรีจะนำเที่ยวจบของรอบที่สองมาใส่เพื่อให้ร้องกับดนตรีไปในทิศทางเดียวกัน

เพลงตระนิมิต ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ร	- - - ท	- ท - ท	- - - ล
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - ท ล	- ท - ท	- - - ท	- ร̣ - ล
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- -บังเกิด	- - -เป็น	- - -สอง	- - -นาง

ทางร้องเพลงตระนิมิต ประโยคที่ 1

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 5 ด้วยคำว่า “บังเกิด”

ลูกตก ในห้องที่ 8 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือ “ลา”

กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้อง

การขับร้อง นักร้องควรตั้งใจร้อง ควรมีสติ ฟังเสียงของดนตรีเพื่อให้ร้องได้ถูกเสียง

การหายใจ ไม่พบช่วงหายใจ

เพลงตระนิมิต ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง	- - - รำ	- รำ – รำ	- ซำ - มำ	- รำ - ท	- - - -	- ล - ท	- ล - ท	- ท - ท
ทางร้อง	- - - -	- - - รำ	- มำรำ ซำ มำ	- รำ มำรำ มำ	- - - รำท	- - - -	- รำ - ท	- - - ร
คำร้อง	- - - -	- - - เออ	เฮอะเออ หีเออ	เออ เฮอะเอิง เหงย	- - - เออเอย	- - - -	- หึ -ทรง	- - - ลักษณ์

ทางร้องเพลงตระนิมิต ประโยคที่ 2

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 7 ด้วยคำว่า “ทรง”

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “ที” ทางร้องตกเสียง “มี” เพื่อผันเสียงไปกับทำนองการเอื้อน
ในห้องที่ 8 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียงเช่นกันทางเครื่องตกเสียง “ที” ทางร้องตกเสียง “เร” เพื่อผันเสียงตามวรรณยุกต์ของเสียงให้คำชัดเจนยิ่งขึ้น

กลวิธีการร้อง พบวิธีการครั่นเสียงในห้องที่ 3 ในเอื้อนคำว่า “เฮอะเออ”
พบการกระทบเสียงในห้องที่ 4 ในเอื้อนคำว่า “เออ เฮอะเอิง เหงย”
พบการโปรยเสียงในเอื้อนห้องที่ 4 ไปถึงห้องที่ 6 ในเอื้อนคำว่า “เหงย/- - เออเอย/- - - หึ”

การขับร้อง ผู้ร้องควรดันแรงให้เสียงเอื้อนทุกตัวมีความชัดเจน และผู้หญิงร้องขึ้นสูงจะดูมีอำนาจ

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ก่อนร้องเอื้อนคำว่า “- - - เออ”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า “ทรง”

เพลงตระนิมิต ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง	- - - -	- - - ท	- - - ท	- - - ม	- - - ร	- - - ท	- ท - ท	- - - ล
ทางร้อง	- ท - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ท	- - รำ รำ	- ท - ซ	- - - ล
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ผิว	- - - พักตร์	- - -ผ่อง	- - -เพียง

ทางร้องเพลงตระนิมิต ประโยคที่ 3

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 5 ด้วยคำว่า “ผิว”

ลูกตก ในห้องที่ 8 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือ “ลา”

กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้อง

การขับร้อง นักร้องควรตึงเสียงร้องในระดับเสียงที่ดนตรีส่งมาให้ เว้นช่องไฟเน้นการหายใจให้พร้อมเพียง

การหายใจ ไม่พบช่วงหายใจ

เพลงตระนิมิต ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง	- - - รำ	- รำ - รำ	- ซำ - มำ	- รำ - ท	- - - -	- ล - ท	- ล - ท	- ท - ท
ทางร้อง	- - - -	- - - รำ	- มำรำ ซำ มำ	- รำ มำรำ มำ	- - - รำท	- - - รำ	- ทล - ท	- รำ ท ท
คำร้อง	- - - -	- - - เออ	-เฮอะเออ หึเออ	-เออเฮอะเอิงเหงย	- - - เออเอย	- - - หึ	- อัป - สร	- - สวรรค์

ทางร้องเพลงตระนิมิต ประโยคที่ 4

คำร้อง วางคำร้องคำแรกขแงประโยค ในห้องที่ 7 ด้วยคำว่า “อัปสร”

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “ที” ทางร้องตกเสียง “มี”

ในห้องที่ 8 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือ “ที”

กลวิธีการร้อง พบการครั่นเสียงในห้องที่ 3 ในเอื้อนคำว่า “เฮอะเออ”

พบการกระทบเสียงในห้องที่ 4 ในเอื้อนคำว่า “เออเฮอะเอิง”

พบวิธีการโปรยเสียง ในห้องที่ 4 ถึงห้องที่ 6 ในเอื้อนคำว่า “เหงย/ - - เออเอย/- - - หึ”

การขับร้อง ผู้ร้องควรดันแรงให้เสียงเอื้อนทุกตัวมีความชัดเจน การตึงจะทำให้ไม่เพี้ยน

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ก่อนร้องเอื้อนคำว่า “- - - เออ”

ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า “- อัป - สร”

เพลงตระนิมิต ประโยคที่ 5

ทางเครื่อง	- ฟ – ม	- ร - ด	ทฺ ลฺ - ทฺ	- ด ร ม	- ร ม ฟ	- ล - ม	- ล - ฟ	ม ร - ทฺ
ทางร้อง	- - - -	- - - รำ	- - มฟ ม	- ร - ม	ร มฟ มร มฟ	- - ล ม	- - ฟ ม	- - ร ร
คำร้อง	- - - -	- - - หึ	- - มิ ได้	- - - ต้อง	อือหื้อ อืออื่อ เอิง	- - หึเออ	- - เฮอะเอย	- - ตำรา

ทางร้องเพลงตระนิมิต ประโยคที่ 5

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “มิได้”

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือ “มี”

ในห้องที่ 8 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “ที” ทางร้องตกเสียง “เร” เพื่อผันเสียงไปตามวรรณยุกต์ให้คำชัดเจน

กลวิธีการร้อง พบการกลิ่นเสียงในห้องที่ 5 ด้วยเอื้อน “อือหื้ออือ”

พบวิธีการไถเสียงในห้องที่ 5 ด้วยเอื้อน “เอิง”

พบการกระทบเสียงในเอื้อนห้องที่ 7 ในเอื้อนคำว่า “เฮอะเอย”

การขับร้อง ให้นักร้องร้องรวบคำในคำว่า “มิได้” ให้รักษาระดับเสียงเอาไว้

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนร้องคำว่า “- - - มิ”

ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 4 ก่อนร้องคำว่า “ได้ต้อง”

ช่วงหายใจช่วงที่ 3 ในห้องที่ 8 ก่อนร้องคำว่า “ตำรา”

เพลงตระนิมิต ประโยคที่ 6

ทางเครื่อง	- ล̣ – ท̣	- ด ร ม	- ฟ ล ม	ฟ ม ร ท̣	- ร - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ
ทางร้อง	- - - ม	- รท - ม	- - ซ ม	- ร มร รม	- - ร ท	- - - ร	- ล ร̣ ล	- - - ล
คำร้อง	- - - หื้อ	- ออือ่อ - เออ	- - หึเออ	-เออ เฮอะเอิง เง้ย	- - เออเอ่ย	- - -หึ	- ของ - กุม	- - - ภัณฑ์

ทางร้องเพลงตระนิมิต ประโยคที่ 6

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 7 ด้วยคำว่า “ของกุม”

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียงทางเครื่องตกเสียง “ที” ทางร้องตกเสียง “มี” เพื่อผันเสียงสองเสียงตามทำนองเอื้อน ในห้องที่ 8 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงคนละเสียงเช่นกัน ทางเครื่องตกเสียง “ซอล” ทางร้องตกเสียง “ลา”

กลวิธีการร้อง พบการกลืนเสียงในห้องที่ 1 ในเอื้อนที่ว่า “- หื้ออือ่อ” พบการกระทบเสียงในห้องที่ 4 ในเอื้อนคำว่า “เออ เฮอะเอิง” พบวิธีการโปรยเสียงในเอื้อนห้องที่ 4 ถึงห้องที่ 6 ในเอื้อนคำว่า “เง้ย/- -เออเอ่ย/- - -หึ”

การขับร้อง ให้นักร้องระวังเอื้อนในห้องที่ 2 จะสามารถร้องไปเพลงตระบองกันได้ง่าย ๆ ห้ามร้องเอื้อนลงที่ลำคอเด็ดขาด ให้ร้องเอื้อน เออ ดันเสียงขึ้นไป จึงจะเป็นเพลงตระนิมิต

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ก่อนร้องคำว่า “- - - เออ” ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 6 ก่อนร้องคำว่า “ของกุม”

เพลงตระนิมิต ประโยคที่ 7

ทางเครื่อง	- - - ซ	- ซ – ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ฟ - ม	- ร - ด	ท̣ ล̣ - ท̣	- ด ร ม
ทางร้อง	- - ล ท	- ลซ - -	- - - ท	- - ท ท	- - - ร̣	- - - ล	- - - ท	- ลซ - ซ
คำร้อง	- - อือหื้อ	- ออือ่อ - -	- - - จึง	- - ประหาร	- - - หึ	- - - ชี	- - - หื้อ	- ออือ่อ - วัน

ทางร้องเพลงตระนิมิต ประโยคที่ 7

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “จึง”

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือ “ที” ในห้องที่ 8 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “มี” ทางร้องตกเสียง “ซอล” เพื่อเป็นการกดเสียงตามคำร้อง

กลวิธีการร้อง พบการลากเสียงในห้องที่ 4 ในคำว่า “หาร” พบการกลืนเสียงในห้องที่ 7 ด้วยเอื้อน “หื้ออือ่อ”

การขับร้อง นักร้องควรร้องด้วยน้ำเสียงที่นิ่มนวล รักษาระดับเสียงให้คงที่ หรือตึงเสียงเอาไว้ในระดับเสียงที่เท่ากัน

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนร้องคำว่า “- - - จึง” ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 6 ก่อนร้องคำว่า “ชี”

เพลงตระนิมิต ประโยคที่ 8

ทางเครื่อง	- ร - ซ	- - ล ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- ด ร ม	- ซ - ล̣	- ล - ล	- - - ซ
ทางร้อง	- ล - ซม	- ซม ร มซ	- - - -	- ล ซ ลท	- - - -	- - - ร̣	- ล ร̣ ล	- - - ล
คำร้อง	- - - หื้อ	- ออือื่อ อื่อ เออ	- - - -	- เห้อ เออ เอย	- - - -	- - - หึ	- เสีย - ทัน	- - -ที

ทางเครื่อง		
ทางร้อง	- - - ท	- ลซ - -
คำร้อง	- - - ฮื้อ	- ออือื่อ - -

ทางร้องเพลงตระนิมิต ประโยคที่ 8

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 7 ด้วยคำว่า “เสียทัน”

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “ซอล” ทางร้องตกเสียง “ที”

ในห้องที่ 8 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “ซอล” ทางร้องตกเสียง “ลา” เพื่อผันเสียงตามตามวรรณยุกต์ให้คำร้องชัดเจนขึ้น

กลวิธีการร้อง พบการกลืนเสียงในห้องที่ 1 ในเอื้อนคำว่า “หื้ออือื่อ”

พบการลากเสียงในห้องที่ 4 ถึง ห้องที่ 6 ในเอื้อนคำว่า “เอย/- - - -/- - - หึ”

การขับร้อง ผู้ร้องควรหายใจให้ถูกที เพื่อจะได้เก็บกำลังให้สามารถร้องจบในแต่ละวรรคได้ถูกต้อง ควรหายใจดังที่ได้ทำการแบ่งไว้ให้เพื่อให้เกิดความไพเราะมากขึ้น

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนร้องเอื้อน “- เห้อ เออ เอย”

ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 6 ก่อนร้องคำว่า “ทัน”

กล่าวโดยสรุปวิธีการขับร้องทำนองเพลงตระนิมิต ตระนิมิตเป็นทำนองเพลงที่เรียกว่าเป็นเพลงหน้าพาทย์ หากไม่มีการขับร้องนักดนตรีจะบรรเลงประกอบกิริยาท่าทางของตัวแสดงในการแปลงกายหรือสำแดงอิทธิฤทธิ์ นักดนตรีจะบรรเลงเต็มเพลง แต่เมื่อมีการขับร้องเข้ามาผสมจึงเน้นคำร้องเป็นสำคัญ ท่วงจังหวะทำนองมีความพอดีกับคำร้อง ไม่เร็วหรือช้าจนเกินไป หากมี 2 คำ นักดนตรีจะนำเที่ยวหลังของการบรรเลง มาบรรเลง เพื่อให้สอดคล้องและให้ดำเนินแนวทางไปในทิศทางเดียวกันกับทางร้อง พบวิธีการกระทบเสียง การกลืนเสียง เป็นส่วนใหญ่ มีทั้งหมด 8 ประโยค ในการร้องโขนตอนมัยราพณ์นี้เป็นการร้องหมู่ ผู้ร้องต้องควบคุมการร้องคำให้ชัดเจน เน้นการหายใจให้เท่ากัน จะทำให้เกิดสุนทรียรสแก่ผู้ฟัง และยังเป็นการสร้างอารมณ์ให้แก่นักแสดง

2) เพลงตระนอน

เกิดเป็นสองเสือทั้งคู่ อยู่ในโลหะกระทะใหญ่
ฟอนฟัดกัดกันลั่นไป เสียงสนั่นหวั่นไหวอึงอล

เนื้อหาและความหมายจากบทร้อง

เป็นบทที่กล่าวถึงการทำพิธีของมัยราพณ์เช่นกัน ซึ่งกลางกระทะมีสองเสือผุดขึ้นมา กัดกันเสียงดังเมื่อไม่ตรงตามตำรา จึงได้ประหารชีวิตสองเสือลง ด้วยเพลงตระนอน น้อยครั้งนักที่จะใช้ในการแสดง เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ต้องอาศัยกำลังเสียง ผู้ขับร้องควรเน้นถ้อยคำให้มีความชัดเจน เพื่อสื่อความหมายให้แก่ผู้ชมฟัง

ตารางที่ 14 โน้ตเพลงตระนอน

ทางเครื่อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ท - รำ	- ท - ล	- ซ - ฟ	- ม – ร
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ล	ทลซ ม	- ซ – ม
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - เกิด	- - - เป็น	หื้ออืออื่อ สอง	- - - เสือ

ทางเครื่อง	- - - ร	- - - ล	- ล – ล	- - - ร	- ท - รำ	- ท - ล	- ซ - ฟ	- ม – ร
ทางร้อง	- - ซ ร	- - - ฟ	- ล – ฟ	- ม ฟม ฟ	- มร - ท	- รำ - ล	- ท ลซ ท	- ม – ซร
คำร้อง	- - หืออ	- - - เออ	- หึ – เออ	เออเฮอะเอิง เง้อ	- - - เอิง	- หึ - เงย	- หื้อ อืออื่อ ทั้ง	- อือ – คู่

ทางเครื่อง	- - - ล	- ล - ล	- ซ – ล	- รำ - ดำ	- ซ - ดำ	- ดำ รำ มำ	- ลำ ซำ มำ	ซำ มำ รำ ดำ
ทางร้อง	- ด – มร	- - - ซ	- - ซ ล	- ท – ดำ	- - - ดำ	- รำ ดำ รำมำ	- ซำ - รำ	- - - ดำ
คำร้อง	- - หืออ	- - - อยู่	- - อื่อ อือ	- อือ – ใน	- - - เอ่อ	- เห้อเอ่อเอ้ย	- - - โล	- - - หะ

ทางเครื่อง	- ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร	- ม ซ ร	ม ร ด ทฺ	ลฺ ซฺ ลฺ ทฺ	ลฺ ทฺ ด ร
ทางร้อง	- - - รำ	- - - มำ	มำ รำดำ มำ	- - ซำ รำ	- มำ ซำ รำ	มำ รำดำ ท	-รำดำ รำ รำมำ	- รำ – รำดำ
คำร้อง	- - - อือ	- - - เอ้อ	เห้อเออเอ่อเอิง	- - หึ เออ	- เอิง หึ เออ	เห้อ เออเอิง เง่อ	ฮอะเอย กะทะ	-อือ – ใหญ่

ทางเครื่อง	- ฟ – ม	- ร - ด	ทฺ ลฺ - ทฺ	- ด ร ม	- ร ม ฟ	- ล - ม	- ล - ฟ	ม ร - ทฺ
ทางร้อง	- - - มำรำ	- - - -	- - - ม	- - - มฟ	ม ฟ มร มฟ	- ล - ม	- - ฟ ม	- ท - ร
คำร้อง	- - - หืออ	- - - -	- - - ฟอน	- - - ฟัด	อือ หื้อ อืออื่อ เอิง	- หึ - เออ	- - เฮอะเอย	- กัด- กัน

ทางเครื่อง	- ลฺ - ทฺ	- ด ร ม	- ฟ ล ม	ฟ ม ร ทฺ	- ร - ซ	- ล - ท	- รำ - ท	- ล - ซ
ทางร้อง	- - - ม	- รท – ม	- - ฟ ม	ร มร รม	- - ร ท	- - - ร	- - - ล	- ซ - ล
คำร้อง	- - - หื้อ	- อืออื่อ-เออ	- - หึ เออ	เอ่อเฮอะเออ เอ้ย	- - เออ เอ่ย	- - - หึ	- - - ลั่น	- - - ไป

ทางเครื่อง	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ฟ - ม	- ร - ดฺ	ทฺ ลฺ – ทฺ	- ด ร ม
ทางร้อง	- - - ท	- ลซ - -	- - - ท	- รำ ท ทล	- - - ท	- - - ซ	- - ล ท	- ลซ – ซ
คำร้อง	- - - หื้อ	- อือ อื่อ - -	- - - เสียง	- - ส นั่น	- - - อือ	- - - หวั่น	- - อือ หื้อ	อือ อื่อ – ไหว

ตารางที่ 14 โน้ตเพลงตระนอน (ต่อ)

ทางเครื่อง	- ร – ช	- - ล ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ	- ด ร ม	- ซ - ล̣	- ล - ล	- - - ซ
ทางร้อง	- ด̣ ช ล	ซม ร มซ	- - - -	- ล ซ ลท	- - - -	- - - ร̣	- - - ล	- - - ล
คำร้อง	- - อือ หื้อ	อืออื่ออื่อ เอ้อ	- - - -	- เห้อเอ่อเอ้ย	- - - -	- - - หึ	- - – อึง	- - - อล

ทางเครื่อง	- - - -	- - - -
ทางร้อง	- - - ท	- ล ซ -
คำร้อง	- - - หื้อ	-อืออื่อ-

ที่มา : ผู้วิจัย

เพลงตระนอน เป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้น 4 ไม้ลา ใช้หน้าทับตระ เพลงตระนอนมีมาก่อนสมัยรัชกาลที่ 6 ส่วนมากใช้บรรเลงประกอบกิริยาการนอนหรือให้นอน สามารถใช้บรรเลงต่อจากการกล่อม แต่ในศึกมัยราพณ์นี้ เป็นการนำมาบรรจุลงในการทำพิธีของมัยราพณ์ เป็นการอ่านเวทมนต์และตำรา

ทำนองทางร้องเพลงตระนอนนี้ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดจากครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2554 ซึ่งคุณครูได้รับการถ่ายทอดมาจากคุณครูท้วม ประสิทธิกุล ครูทัศนีย์ ขุนทอง (สัมภาษณ์ 28 ธันวาคม 2562) กล่าวไว้ว่า เพลงตระนอน “คุณครูได้รับการถ่ายทอดมาจากคุณครูท้วม ประสิทธิกุล เมื่อครั้งคุณครูเรียน การขับร้องเพลงหน้าพาทย์จะขับร้องดำเนินไปกับทำนองดนตรี คุณครูเล่าว่า เพลงตระนอนบทแรกที่คุณครูต่อ มาจากเรื่องมโนราห์ บรรจุเพลงให้กับตัวแสดงพรานบุญ เพื่อประกอบกิริยาพรานบุญก่อนที่จะไปจับนางมโนราห์ ส่วนในศึกมัยราพณ์นี้ ครูเป็นผู้นำเพลงมาบรรจุเอง เพื่อเป็นการอนุรักษ์และรื้อฟื้น ถ่ายทอดให้แก่ลูกศิษย์”

เพลงตระนอน ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ท - ร̣	- ท - ล	- ซ - ฟ	- ม – ร
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ล	ทลซ ม	- ซ – ม
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - เกิด	- - - เป็น	หื้ออืออื่อ สอง	- - - เสือ

ทางร้องเพลงตระนอน ประโยคที่ 1

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 5 ด้วยคำว่า “เกิด”

ลูกตก ในห้องที่ 8 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “เร” ทางร้องตกเสียง “มี” เป็นการผันวรรณยุกต์ไปตามเสียงของทำนองทางร้อง เพื่อให้คำร้องชัดเจนขึ้น

กลวิธีการร้อง พบการกลืนเสียง ในห้องที่ 7 คือเอื้อน “หื้ออืออื่อ”

การขับร้อง สิ่งที่ควรระวังคือการกลื่นเสีง เสียงหื้อตัวแรกเปล่งออกมาแล้วจะอยู่ที่นาสิก เสียงที่ 2 และ 3 คือ “อืออื่อ” จะกดเสียงลงไปที่ในลำคอ

การหายใจ ไม่พบช่วงหายใจ

เพลงตระนอน ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง	- - - ร	- - - ล	- ล – ล	- - - ร	- ท - รำ	- ท - ล	- ซ - ฟ	- ม – ร
ทางร้อง	- - ซ ร	- - - ฟ	- ล – ฟ	- ม ฟม ฟ	- มร - ท	- รำ - ล	- ท ลซ ท	- ม – ซร
คำร้อง	- - หือือ	- - - เออ	- หึ - เออ	เออเฮอะเอิง เง้อ	- - - เอิง	- หึ - เงย	- หื้อ อืออื่อ ทั้ง	- อือ – คู่

ทางร้องเพลงตระนอน ประโยคที่ 2

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 7 ด้วยคำว่า “ทั้ง”

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “เร” เสียงทางร้องตกเสียง “ฟา” เพื่อผันเอื้อนให้ชัดเจนยิ่งขึ้น
ในห้องที่ 8 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “เร”

กลวิธีการร้อง พบการร้องเอื้อนในห้องที่ 1 ด้วยเอื้อน“หือือ” ซึ่งเป็นการร้องเชื่อมมาจากประโยคที่ 1 พบการกลืนเสียงในห้องที่ 7 ด้วยเสียง “หื้ออืออื่อ”

การขับร้อง นักร้องควรใช้เสียงจากนาสิก เพื่อเป็นการกลืนเสียง เสียง “หื้อ” ตัวแรกเปล่งออกมาอยู่ที่นาสิก เสียงที่ 2 และ 3 คือ “อืออื่อ” จะกดเสียงลงไปที่ในลำคอ

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนร้องเอื้อน “ - หือือ”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องเอื้อน “เอิง”

เพลงตระนอน ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง	- - - ล	- ล - ล	- ซ – ล	- รำ - ดำ	- ซ - ดำ	- ด รำ มำ	- ล ซำ มำ	ซำ มำ รำ ดำ
ทางร้อง	- ด – มร	- - - ซ	- - ซ ล	- ท – ดำ	- - - ดำ	- รำ ดำ รำมำ	- ซำ - รำ	- - - ดำ
คำร้อง	- - หือือ	- - - อยู่	- - อื่อ อือ	- อือ – ใน	- - - เอ่อ	- เห้อเอ่อเอ้ย	- - - โล	- - - หะ

ทางร้องเพลงตระนอน ประโยคที่ 3

คำร้อง วางคำร้องตัวแรกของประโยค ในห้องที่ 2 ด้วยคำว่า “อยู่”

ลูกตก ในห้องที่ 4 และห้องที่ 8 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “โด”

กลวิธีการร้อง พบการกระทบเสียงในห้องที่ 1 ด้วยเอื้อน “- - หือือ”

การขับร้อง เป็นท่อนเพลงที่ต้องอาศัยเสียงครึ่งเสียง และเป็นการร้องขึ้นสูง ผู้ร้องควรควบคุมเสียงให้ดี แม่นจังหวะ แม่นเสียง และทำนอง ทำให้สื่อความหมายออกมาได้ดี

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ก่อนร้องคำว่า “อยู่”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า “โล”

เพลงตระนอน ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง	- ด ร ม	ร ม ฟ ซ	ฟ ล ซ ฟ	ซ ฟ ม ร	- ม ซ ร	ม ร ด ฑ	ล ซ ล ฑ	ล ฑ ด ร
ทางร้อง	- - - รำ	- - - มำ	มำ รำดำ มำ	- - ซำ รำ	- มำ ซำ รำ	มำ รำดำ ท	-รำดำ รำ รำมำ	- รำ – รำดำ
คำร้อง	- - - อือ	- - - เอ้อ	เห้อเออเอ่อเอิง	- - หึ เออ	- เอิง หึ เออ	เห้อ เออเอิง เง่อ	เฮอะเอย กะทะ	-อือ – ใหญ่

ทางร้องเพลงตระนอน ประโยคที่ 4

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 7 ด้วยคำว่า กะทะ

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “เร”
ในห้องที่ 8 ทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียงทางเครื่องตกเสียง “เร” ทางร้องตกเสียง “โด” เพื่อผันเสียงให้ถูกต้องตามวรรณยุกต์ของเสียง

กลวิธีการร้อง พบการลากเสียงมาจากประโยคที่ 3 ในห้องที่ 1
พบการกลืนเสียงในห้องที่ 3 ด้วยเอื้อน “เห้อเออเอ่อเอิง”
พบการกลืนเสียงในห้องที่ 6 ด้วยเอื้อน “เห้อ เออเอิง เง่อ”
พบการกระทบเสียงในห้องที่ 7 ที่เสียง “เฮอะเอย”

การขับร้อง การเอื้อนในห้องที่ 2 ถึง ห้องที่ 7 ผู้คำร้องควรใช้การร้องที่ลมหายใจเดียวจะไพเราะ อีกทั้งเป็นทำนองที่ต้องใช้เสียงที่หนักเบาเชื่อมต่อกันตามทำนองของเพลง

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ก่อนร้องเอื้อน “เอ้อ”

เพลงตระนอน ประโยคที่ 5

ทางเครื่อง	- ฟ – ม	- ร - ด	ฑ ล - ฑ	- ด ร ม	- ร ม ฟ	- ล - ม	- ล - ฟ	ม ร - ฑ
ทางร้อง	- - - มำรำ	- - - -	- - - ม	- - - มฟ	ม ฟ มร มฟ	- ล - ม	- - ฟ ม	- ท - ร
คำร้อง	- - - หือือ	- - - -	- - - ฟอน	- - - ฟัด	อือ หื้อ ออือื่อ เอิง	- หึ - เออ	- - เฮอะเอย	- กัด- กัน

ทางร้องเพลงตระนอน ประโยคที่ 5

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “ฟอน”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกกันคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “มี” ทางร้องตกเสียง “ฟา”
ในห้องที่ 8 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงคนละเสียงกัน ทางเครื่องลูกตกเสียง “ที” ทางร้องลูกตกเสียง “เร”เพื่อผันเสียงให้ถูกต้องตามวรรณยุกต์ของเสียง

กลวิธีการร้อง พบการกระทบเสียงในห้องที่ 1 เป็นการร้องเอื้อนเชื่อมมาจากประโยคที่ 4
พบวิธีการกลืนเสียงในห้องที่ 5 ด้วยเอื้อน “หื้อออือื่อ”
พบการกระทบเสียงในห้องที่ 7 ด้วยเอื้อน “เฮอะเอย”

การขับร้อง ผู้ร้องควรร้องด้วยน้ำเสียงที่นิ่มนวล ลงน้ำเสียงให้เท่ากัน หายใจให้พร้อมกัน เนื่องจากมีการลักจังหวะในประโยคด้วย

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนร้องคำว่า “ฟอน”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 8 ก่อนร้องคำว่า “กัดกัน”

เพลงตระนอน ประโยคที่ 6

ทางเครื่อง	- ล̣ - ท̣	- ด ร ม	- ฟ ล ม	ฟ ม ร ท̣	- ร - ซ	- ล - ท	- ร̣ - ท	- ล - ซ
ทางร้อง	- - - ม	- รท – ม	- - ฟ ม	ร มร รม	- - ร ท	- - - ร	- - - ล	- ซ - ล
คำร้อง	- - - หื้อ	- ออือื่อ-เออ	- - หึ เออ	เอ่อเฮอะเออ เอ้ย	- - เออ เอ่ย	- - - หึ	- - - ลั่น	- - - ไป

ทางร้องเพลงตระนอน ประโยคที่ 6

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 7 ด้วยคำว่า “ลั่น”

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียงกัน ทางเครื่องตกเสียง “ที” ทางร้องตกเสียง “มี” เพื่อผันเสียงเอื้อนตามวรรณยุกต์

ในห้องที่ 8 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียงกัน ทางเครื่องตกเสียง “ซอล” ทางร้องตกเสียง “ลา” เพื่อผันเสียงให้ถูกต้องตามวรรณยุกต์ของเสียงและเป็นการตึงเสียงไว้

กลวิธีการร้อง พบการกลืนเสียงในห้องที่ 1 และห้องที่ 2 ด้วยเอื้อน “หื้อออื่อ”

พบการลากเสียงในห้องที่ 4 เพื่อให้เชื่อมคำร้องในห้องที่ 7ด้วยคำร้องที่ว่า “ลั่น”

การขับร้อง นักร้องควรใช้เสียงนาสิกเข้าช่วยในการกลืนเสียง คือเสียง หื้อ ตัวแรกเปล่งออกมาแล้วจะอยู่ที่นาสิก เสียงที่ 2 และ 3 คือ “ออื่อ” จะกดเสียงลงไปที่ในลำคอ

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ก่อนวางเอื้อน “เออ”

ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า “ลั่น”

เพลงตระนอน ประโยคที่ 7

ทางเครื่อง	- - - ซ	- ซ - ซ	- - ล ท	- ล - ท	- ฟ - ม	- ร - ด̣	ท̣ ล̣ – ท̣	- ด ร ม
ทางร้อง	- - - ท	- ลซ - -	- - - ท	- ร̣ ท ทล	- - - ท	- - - ซ	- - ล ท	- ลซ – ซ
คำร้อง	- - - หื้อ	- อือ อื่อ - -	- - - เสียง	- - ส นั่น	- - - อือ	- - - หวั่น	- - อือ หื้อ	อือ อื่อ – ไหว

ทางร้องเพลงตระนอน ประโยคที่ 7

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “เสียง”

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียงกัน ทางเครื่องตกเสียง “ที” ทางร้องตกเสียง “ลา”

ในห้องที่ 8 ทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียงกัน ทางเครื่องตกเสียง “ซอล” ทางร้องตกเสียง “ซอล” เนื่องจากมีการผันเสียงเพื่อให้เชื่อมกับทำนองต่อไปของเพลง และเพื่อให้คำร้องชัดเจนตรงตามวรรณยุกต์ของคำร้อง

กลวิธีการร้อง พบการกลืนเสียงในห้องที่ 1 ด้วยเอื้อน“- - - หื้อ/- ออือื่อ- -”

การขับร้อง นักร้องควรหายใจให้ถูกที หายให้ให้พร้อมเพียง เน้นคำร้องให้ชัดเจนเพื่อสื่อความหมายคำออกไปให้ผู้ชมฟัง

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนร้องคำว่า “เสียง”

ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 6 ก่อนร้องเอื้อนต่อไป

เพลงตระนอน ประโยคที่ 8

ทางเครื่อง	- ร – ช	- - ล ท	- รำ - ท	- ล - ซ	- ด ร ม	- ซ - ลฺ	- ล - ล	- - - ซ
ทางร้อง	- ดำ ช ล	ซม ร มซ	- - - -	- ล ซ ลท	- - - -	- - - รำ	- - - ล	- - - ล
คำร้อง	- - อือ หื้อ	อืออื่ออื่อ เอ้อ	- - - -	- เห้อเอ่อเอ้ย	- - - -	- - - หึ	- - – อึง	- - - อล

ทางเครื่อง	- - - -	- - - -
ทางร้อง	- - - ท	- ล ซ -
คำร้อง	- - - หื้อ	-อืออื่อ-

ทางร้องเพลงตระนอน ประโยคที่ 8

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 7 ด้วยคำว่า “อึง”

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียง ทางเครื่อง ตกเสียง “ซอล” ทางร้องตกเสียง “ที”

ในห้องที่ 8 ทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “ซอล” ทางร้องตกเสียง “ลา” เนื่องจากมีการผันเสียงเพื่อให้เชื่อมกับทำนองต่อไปของเพลง และเพื่อให้คำร้องชัดเจนตรงตามวรรณยุกต์

กลวิธีการร้อง พบการลากเสียงเอื้อนมาจากประโยคที่ 7

พบการม้วนเสียงในห้องที่ 1 ไปห้องที่ 2 ด้วยเอื้อน “- - อือ หื้อ/อืออื่ออื่อ เอ้อ”

พบการกลืนเสียงต่อจากห้องที่ 8 ด้วยเอื้อน “- - -หื้อ/ - ืออื่อ-”

การขับร้อง ในประโยคสุดท้ายค่อนข้างที่จะมีเอื้อนมาก และมีการลากเสียง ผู้ร้องควรตึงเสียงเอาไว้ เพื่อไม่ให้เสียงเพี้ยน และจบเสียงเดียวกับดนตรี

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนร้องเอื้อน “- เห้อเอ่อเอ้ย”

ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 7 ก่อนจะวางคำร้อง “อึง”

กล่าวโดยสรุปทำนองเพลงตระนอน เป็นเพลงหน้าพาทย์อีกหนึ่งเพลงที่หาฟังทางร้องได้ยาก การบรรเลงและการขับร้องบรรเลงดำเนินไปตามทำนองที่ได้รับการถ่ายทอดมาแต่โบราณ ลูกตกทางร้องบางครั้งมีการผันเสียงเพื่อให้ตกแต่งคำร้องให้ชัดเจนยิ่งขึ้นและเพื่อให้เกิดความไพเราะของเพลงมีการลงน้ำหนักเสียงที่คำร้อง จึงตกคนละเสียงกับทางเครื่องบ้าง พบการผันเสียง การกลืนเสียง การม้วนเสียง และ การกระทบเสียง มีทั้งหมด 8 ประโยค ในการร้องโขนตอนมัยราพณ์นี้ เป็นการร้องหมู่ ผู้ร้องต้องควบคุม การร้องคำให้ชัดเจน ให้พร้อมเพียง เน้นการหายใจให้เท่ากัน จะทำให้เกิดอรรถรสช่วยสร้างอารมณ์ให้แก่นักแสดงและผู้ชม

3) เพลงชำนาญ

ครั้นแล้ว จึงแหวก เอาดวงใจ ประกอบเข้า กับใบ พฤกษา
เจ็ดสิ่ง ซึ่งรู้ นิทรา กับโหรา เห็ดเมา ทั้งนั้น
วางลง ตรงหน้า ศิราบด แล้วล้วนด้วย มรกต เฉิดฉัน
จึ่งร่าย พระเวท ทั้งพัน กลั้นใจ บดตาม ตำรา

เนื้อหาและความหมายจากบทร้อง

เป็นบทที่กล่าวถึงการผสมยาของมัยราพณ์ ในการทำยาสลบ เพื่อสะกดทัพพระราม เป็นช่วงขณะทำพิธี ประกอบกิริยาการผสมยา และการร่ายเวทมนต์ เพลงชำนาญเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงเพลงหนึ่ง ที่น้อยครั้ง จะนำมาประกอบในบทการแสดง การขับร้องเป็นการร้องหมู่ ผู้ขับร้องควรระมัดระวังเสียง การขึ้นลง ทั้งทำนอง จังหวะให้พร้อมเพียง จึงจะสื่อความหมายออกมาได้ดี

ตารางที่ 15 โน้ตเพลงชำนาญ

ทางเครื่อง	- ฟ - ม	- ร – ท	- ม – ร	- - - ม	- - - ม	- ม̣ – ม	- ม - ท	ม ร - ม
ทางร้อง	- - - มฟ	- ม มฟ	- ม – ฟ	- - - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - ม	- - - ฟ
คำร้อง	- - - ครั้น	- - - แล้ว	- - - จึง	- - -แหวก	- - - อือ	- - - -	- - - เอ่อ	- - - เออ
ทางเครื่อง	- - ดรม	- ซ – ล	- ซ - ล	- ท - ด̣	- ซ – ด̣	- ร̣ - ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣
ทางร้อง	- - - ล	- - - ท	- - ร̣ ร̣	- ร̣ - -	- - ฟ̣ ม̣	- ฟ̣ – ล̣ม̣	- ร̣ - ร̣	-ม̣ --
คำร้อง	- - - เอ่อ	- - - เอย	- - เอาดวง	- ใจ - -	- - ประกอบ	- อือ- เข้า	- - - กับ	-ใบ--
ทางเครื่อง	- ร̣ - ด̣	- ท – ล	- ท - ล	- ซ - ฟ	- - - ฟ̣	- ฟ – ฟ	- ท - ล	- ฟ - ม
ทางร้อง	ฟ̣ ม̣ร̣ - ท	- - ร̣ ล	ท ล - ล	- ฟ - ฟ	- - - ล	- - - ฟ	- - ท ล	- ฟ ล ม
คำร้อง	หื้อ อืออื่อ-เอิง	--หึง เงอ	เฮอะเออ- พฤก	-อือ - ษา	- - - ฮะ	- - - เอ่อ	- - เฮอะเออ	-เอิงหึเอย
ทางเครื่อง	- - ร ร̣	ร ร - ม̣	ม ม - ฟ̣	ฟ ฟ - ล	- ด̣ ด̣ ด̣	- ท - ล	- ท - ล	- ฟ - ม
ทางร้อง	- - - ร	- - - ร	- - ลฟ	- - - ล	- ท - ล	- - - ฟ	- - ท ล	- ฟ ล ม
คำร้อง	- - - เจ็ด	---สิ่ง	- - - ซึ่ง	- - - รู้	- - - อือ	- - - เอ่อ	- - เฮอะเออ	-เอิงหึเอย
ทางเครื่อง	- ล ล ล	- ท – ร	- ล - ฟ	- - ฟมร	- - รมฟ	- ล – ม	- ล - -	ฟมร - ท̣
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - มฟ	- ร - ม	- - - ฟ	- มร - ม	- ฟม ล ม	-ฟ มร รม
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - นิท	- อื่อ-ทรา	- - - หื้อ	- อืออื่อ -เออ	เฮอะเออ หึเออ	-เห้อ เออเอิงเง้ย
ทางเครื่อง	- - - ร	- - ดท̣ล̣	- - - ท̣	- ท̣ ท̣ ท̣	- ท̣ – ฟ̣	ท̣ ล̣ - ท̣	- ม -ร̣	ร ร - ม
ทางร้อง	- ร̣ท̣ - ล̣	- ท̣ร̣ – ท̣	- - - ล̣	- ท̣ - ท̣	- - - -	- - - ท̣	- - ล̣ฟ̣ ล̣ท̣	- ร̣ - ม̣
คำร้อง	- เออเอ่ย - กับ	- โห –รา	- - - เห็ด	- อือ- เมา	- - - -	- - - เออ	-เห้อเอ่อเออ เอ้อ	-เอ่อ - เออ
ทางเครื่อง	- - - ฟ̣	- ฟ – ฟ	- ท - ล	- ฟ - ม	- ล – ฟ	- ม - ร	- ม ร ร	- ร̣ - ร
ทางร้อง	- - - -	- - - ฟ	- - ท ล	- ฟ ล ม	- - ลฟ	- ม ฟม ฟ	- มร - รม	- ร - มร
คำร้อง	- - - -	- - - เอ่อ	- - เฮอะเออ	-เอิงหึเออ	- - หึเออ	เออ เฮอะเอิงเง้อ	- เออเอ่ย - ทั้ง	- - - นั้น

ตารางที่ 15 โน้ตเพลงชำนาญ เที่ยวกลับ

ทางเครื่อง	- ม - ฑ	ม ร – ม	- ล - ซ	ซ ซ - ล	- ท – ร์	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
ทางร้อง	- - - ร	- - - ม	- ม รท รม	- ซ - ล	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ซ
คำร้อง	- - - อือ	- - - เอ้อ	เฮอะเออเอ่อเออ	- เอ่อ - เอย	- - - -	- - - -	- - - วาง	- - - ลง
ทางเครื่อง	- - ร ฺร	ร ร – ล	- - ร ฺร	ร ร - ม	- ม – ฑ	ม ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม
ทางร้อง	- - ซ ล	- - - ซม	- - - ซ	- - - ซ	- ม ซ ล	- - - ซม	- - - ร	- - - ม
คำร้อง	--อือหื้อ	- - - อืออื่อ	- - -ตรง	---หน้า	--อือหื้อ	- - - อืออื่อ	- - - เอ่อ	- - - เออ
ทางเครื่อง	- - ดรม	- ซ – ล	- ซ - ล	- ท - ดำ	- ซ – ดำ	- ร์ - มำ	- ซำ - มำ	- ร์ - ดำ
ทางร้อง	- - - ซ	- - - ล	- - ดำ ดำ	- ล - ดำ	- ซำ – ซำ	- มำ ซำ ร์	- ดำ - ร์	ร์ ดำ ร์ มำ
คำร้อง	- - - เอ่อ	- - - เอย	- - ศิ รา	- บด - อือ	-แล้ว- ล้วน	- - อือด้วย	- - - มอ	ร กต อือ หื้อ
ทางเครื่อง	- ร์ - ดำ	- ท – ล	- ท - ล	- ซ - ฟ	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- ท - ล	- ฟ - ม
ทางร้อง	- ร์ดำ- ท	- - ร์ ล	- ฟล - ฟม	- ม - ฟ	- - - -	- ล - ฟ	- - ท ล	- ฟ ล ม
คำร้อง	อืออื่อ - เอิง	- - หึเงอ	-เฮอะเออ-เฉิด	- - - ฉัน	- - - -	- - - เอ่อ	- - เฮอะเออ	- เอิงหึเงย
ทางเครื่อง	- - ร ฺร	ร ร – ม	ม ม - ฟ	ฟ ฟ - ล	- ดำ ดำ ดำ	- ท - ล	- ท - ล	- ฟ - ม
ทางร้อง	- - - ม	- - - ม	- - - ร	- ท - ล	- ฟ – ล	- - - ฟ	- - ท ล	- ฟ ล ม
คำร้อง	- - - จึ่ง	- - - ร่าย	- - - -	-พระ-เวท	- - - อือ	- - - เอ่อ	- - เฮอะเออ	- เอิงหึเงย
ทางเครื่อง	- ล ล ล	- ท – ร	- ล - ฟ	- - ฟมร	- - รมฟ	- ล - ม	- ล - -	ฟมร - ฑ
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - มฟ	- ร - ม	- - - ฟ	- มร - ม	- ฟม ล ม	- ฟ มร ม
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - ทั้ง	- - พัน	- - - หื้อ	- อืออื่อ - เออ	เฮอะเออ หึเออ	ห้อ เออเอิง เง้ย
ทางเครื่อง	- - - ร	- - ดฑลฺ	- - - ฑ	- ฑ ฑ ฑ	- ม – ท	มร - ม	- ล - ซ	ซ ซ – ล
ทางร้อง	- รท - รำล	- - - ท	- - - ล	- ท - ท	- - - -	- - - ท	- - ลฟ ท	- ร – ม
คำร้อง	- เออเอ่ย-กลั้น	- - - ใจ	- - - บด	- อือ - ตาม	- - - -	- - - เออ	- -เออเออะ เออ	-เอ่อ-เออ
ทางเครื่อง	- - - ฑ	- ท – ท	- ม - ร	- ท - ล	- ร – ท	- ล ซ ซ	- ล - ซ	- ซ - ซ
ทางร้อง	- - - -	- - - ฟ	- ท - ล	- ฟ ล ม	- ล – ฟ	- ม ฟม ฟ	- มร - ร	- - - ร
คำร้อง	- - - -	- - - เอ่อ	- - เฮอะเออ	- เอิงหึเออ	- - หึเออ	-เออเฮอะเอิงเง้ย	เออเอ่ย - ตำ	- - - รา

ที่มา : ผู้วิจัย

เพลงชำนาญ จัดอยู่ในประเภทเพลงหน้าพาทย์ มีอัตราจังหวะสองชั้น ใช้หน้าทับชำนาญ เพลงชำนาญใช้สำหรับบรรเลงประกอบการร่ายเวทมนต์ และการประสิทธิ์ประสาทวิชา ในบางโอกาส ใช้บรรเลงประกอบการแปลงกาย ทำนองทางร้องเพลงชำนาญนี้ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดจาก

ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาคีตศิลป์ไทย ซึ่งคุณครูได้รับการถ่ายทอดมาจากคุณครูศรีนาฏ เสริมศิริ ครูทัศนีย์ ขุนทอง (สัมภาษณ์ 28 ธันวาคม 2562) ได้กล่าวถึงเพลงชำนาญไว้ว่า “เพลงชำนาญจะบรรจุในบทโขนตอนที่มีการตั้งพิธีประกอบในการแสดง เช่น ตอนมัยราพณ์นี้ใช้ตอนมัยราพณ์ทำพิธี

เพลงชำนาญ ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง	- ฟ - ม	- ร – ท	- ม – ร	- - - ม	- - - ม	- ม – ม	- ม - ท	ม ร - ม
ทางร้อง	- - - มฟ	- ม มฟ	- ม – ฟ	- - - ม	- - - ฟ	- - - -	- - - ม	- - - ฟ
คำร้อง	- - - ครั้น	- - - แล้ว	- - - จึง	- - -แหวก	- - - อือ	- - - -	- - - เอ่อ	- - - เออ

ทางร้องเพลงชำนาญ ประโยคที่ 1

คำร้อง วางคำร้องแรกของประโยค ในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “ครั้น”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกันคือ “มี”
ในห้องที่ 8 ทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “มี” ทางร้องตกเสียง “ฟา” เพื่อดันเสียงเอื้อนให้รับกับคำในประโยคต่อไป

กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้อง

การขับร้อง บทร้องมีการลงน้ำหนักเสียงที่คำร้อง เพื่อให้คำร้องออกมาอย่างไพเราะชัดเจนยิ่งขึ้น ขึ้นร้องพร้อมกับการบรรเลงทางเครื่อง

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 7 ก่อนร้องเอื้อน “- - - เอ่อ”

เพลงชำนาญ ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง	- - ดรม	- ซ – ล	- ซ - ล	- ท - ด̣	- ซ – ด̣	- ร̣ - ม̣	- ซ̣ - ม̣	- ร̣ - ด̣
ทางร้อง	- - - ล	- - - ท̣	- - ร̣ ร̣	- ร̣ - -	- - ฟ̣ ม̣	- ฟ̣ – ลม̣	- ร̣ - ร̣	-ม̣ --
คำร้อง	- - - เอ่อ	- - - เอย	- - เอาดวง	- ใจ - -	- - ประกอบ	- อือ- เข้า	- - - กับ	-ใบ--

ทางร้องเพลงชำนาญ ประโยคที่ 2

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “เอาดวง”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องเป็นเสียงคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “โด” ทางร้องตกเสียง “เร”
ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องเป็นเสียงคนละเสียง ทางเครื่องตกเสียง “โด” ทางร้องตกที่เสียง “มี” เพื่อการผันเสียงตามวรรณยุกต์และเพื่อให้คำร้องชัดเจนยิ่งขึ้น

กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้อง

การขับร้อง นักร้องควรร้องด้วยระดับเสียงที่เท่ากัน ตึงเสียงเอาไว้ ไม่ให้เพี้ยนไปจากเสียงที่ร้องมา

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 5 ก่อนร้องคำว่า “ประกอบ”

เพลงชำนาญ ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง	- รำ - ดำ	- ท – ล	- ท - ล	- ซ - ฟ	- - - ฟ	- ฟ – ฟ	- ท - ล	- ฟ - ม
ทางร้อง	ฟ มำรำ - ท	- - รำ ล	ท ล - ล	- ฟ - ฟ	- - - ล	- - - ฟ	- - ท ล	- ฟ ล ม
คำร้อง	หื้อ อืออื่อ-เอิง	--หึงเงอ	เฮอะเออ-พฤก	-อือ - ษา	- - - ฮะ	- - - เอ่อ	- - เฮอะเออ	-เอิงหึเฮย

ทางร้องเพลงชำนาญ ประโยคที่ 3

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “พฤก”

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “ฟา”
ในห้องที่ 8 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “มี”

กลวิธีการร้อง พบการกลืนเสียงในห้องที่ 1 ด้วยเอื้อน “หื้อ อืออื่อ”
พบการกระทบเสียงในห้องที่ 3 ด้วยเอื้อน “เฮอะเออ”
พบการกระทบเสียงในห้องที่ 7 ด้วยเอื้อน “- - เฮอะเออ”

การขับร้อง คำว่า “พฤกษา” ผู้ขับร้องควรวางเสียงให้มีระดับเสียงที่เท่ากัน ยืนเสียงไว้เสียงเดิม ในห้องที่ 5 ให้ผันเสียงษา โดยออกเสียง “ฮะ”

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนร้องคำว่า “พฤก”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 6 ก่อนร้องเอื้อน “- - - เอ่อ”

เพลงชำนาญ ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง	- - ร รฺ	ร ร - มฺ	ม ม - ฟฺ	ฟ ฟ - ล	- ดำ ดำ ดำ	- ท - ล	- ท - ล	- ฟ - ม
ทางร้อง	- - - ร	- - - ร	- - ลฟ	- - - ล	- ท - ล	- - - ฟ	- - ท ล	- ฟ ล ม
คำร้อง	- - - เจ็ด	---สิ่ง	- - - ซึ่ง	- - - รู้	- - - อือ	- - - เอ่อ	- - เฮอะเออ	-เอิงหึเอย

ทางร้องเพลงชำนาญ ประโยคที่ 4

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “เจ็ด”

ลูกตก ในห้องที่ 4 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “ลา”
ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “มี”

กลวิธีการร้อง พบการกระทบเสียงในห้องที่ 7 ด้วยเอื้อน “- - เฮอะเออ”

การขับร้อง ผู้ขับร้องควรลงน้ำหนักเสียงที่ถ้อยคำโดยการเน้นให้ทราบถึงสิ่งที่กล่าวถึง

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนร้องคำว่า “เจ็ด”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 6 ก่อนร้องเอื้อน “- - - เอ่อ”

เพลงชำนาญ ประโยคที่ 5

ทางเครื่อง	- ล ล ล	- ท – ร	- ล - ฟ	- - ฟมร	- - รมฟ	- ล – ม	- ล - -	ฟมร - ท
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - มฟ	- ร - ม	- - - ฟ	- มร - ม	- ฟม ล ม	-ฟ มร รม
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - นิท	- อื่อ-ทรา	- - - หื้อ	- อืออื่อ -เออ	เฮอะเออ หึเออ	-เห้อ เออเอิง เง้ย

ทางร้องเพลงชำนาญ ประโยคที่ 5

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “นิท”

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียงกัน ทางเครื่องตกเสียง “เร” ทางร้องตกที่เสียง “มี”เพื่อผันเสียงเพื่อให้เสียงของคำร้องชัดเจนขึ้นถูกต้องตามวรรณยุกต์ของคำร้อง

ในห้องที่ 8 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียงกัน ทางเครื่องตกเสียง “ที” ทางร้องตกที่เสียง “มี” เพื่อเชื่อมเสียงในประโยคต่อไป เสียงสุดท้ายของห้องที่ 5 เชื่อมไปถึงห้องที่ 6 ในเอื้อน “หื้ออืออื่อ”

กลวิธีการร้อง พบการทำเสียงสามเสียงในห้องที่ 5-6 ด้วยเอื้อน “---หื้อ/-อืออื่อ”

พบการกระทบเสียงในห้องที่ 7 ด้วยเอื้อน “เฮอะเออ”

พบการกลืนเสียงในห้องที่ 8 ด้วยเอื้อน “- เห้อ เออเอิง เง้ย”

การขับร้อง ผู้ขับร้องควรร้องในระดับเสียงเดิม ตึงเสียงให้อยู่ระดับเสียงเดิม กดเสียงเอาไว้

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนร้องคำว่า “นิท”

ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 6 ก่อนร้องเอื้อน “เออ”

เพลงชำนาญ ประโยคที่ 6

ทางเครื่อง	- - - ร	- - ดทฺล	- - - ท	- ท ท ท	- ท – ฟ	ท ล - ท	- ม -ร	ร ร - ม
ทางร้อง	- รำ – ล	- ทำ – ท	- - - ล	- ท - ท	- - - -	- - - ท	- - ลฟ ลท	- ร - ม
คำร้อง	- เออเอ่ย – กับ	- โห –รา	- - - เห็ด	- อือ- เมา	- - - -	- - - เออ	-เห้อเอ่อเออ เอ้อ	-เอ่อ - เออ

ทางร้องเพลงชำนาญ ประโยคที่ 6

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “กับ”

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “ที”

ในห้องที่ 8 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “มี”

กลวิธีการร้อง พบการกลืนเสียงในห้องที่ 6 เชื่อมไปยังห้องที่ 7 ด้วยเสียง “--- เออ/เห้อเอ่อเออ เอ้อ”

การขับร้อง การกลืนเสียง คือการออกเสียง 3 เสียง เสียงแรกร้องให้ยาวแล้วจึงลากเสียงไปหาเสียงที่ 2 และเสียงที่ 3 ทำการสะดุดเสียงในลำคอ

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนร้องคำว่า “กับ”

ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 6 ก่อนร้องเอื้อน “- - - เออ”

เพลงชำนาญ ประโยคที่ 7

ทางเครื่อง	- - - ฟ	- ฟ – ฟ	- ท - ล	- ฟ - ม	- ล – ฟ	- ม - ร	- ม ร ร	- ร - ร
ทางร้อง	- - - -	- - - ฟ	- - ท ล	- ฟ ล ม	- - ลฟ	- ม ฟม ฟ	- มร - รม	- ร - มร
คำร้อง	- - - -	- - - เอ่อ	- - เฮอะเออ	-เอิง หึเออ	- - หึเออ	เออ เฮอะเอิงเง้อ	- เออเอ่ย - ทั้ง	- - - นั้น

ทางร้องเพลงชำนาญ ประโยคที่ 7

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 7 ด้วยคำว่า “ทั้ง”

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “มี”
ในห้องที่ 8 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “เร”

กลวิธีการร้อง พบการกระทบเสียงในห้องที่ 3 ด้วยเอื้อน “- - เฮอะเออ”
พบการกระทบเสียงในห้องที่ 6 ด้วยเอื้อน “เฮอะเอิง”

การขับร้อง การร้องเอื้อนในประโยคนี้ มีไว้สำหรับสอดแทรกหรือปรุงแต่งให้มีอรรถรสยิ่งขึ้น และเพื่อให้จังหวะครบ

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ก่อนร้องเอื้อน “- - - เอ่อ”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 6 ก่อนร้องคำว่า “ทั้ง”

เพลงชำนาญ เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1

ทางเครื่อง	- ม - ท	ม ร – ม	- ล - ซ	ซ ซ - ล	- ท – รำ	- ท - ล	ล ล - ซ	ซ ซ - ม
ทางร้อง	- - - ร	- - - ม	- ม รท รม	- ซ - ล	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - ซ
คำร้อง	- - - อือ	- - - เอ้อ	เฮอะเออเอ่อเออ	- เอ่อ - เอย	- - - -	- - - -	- - - วาง	- - - ลง

ทางร้องเพลงชำนาญ เที่ยวกลับ ประโยคที่ 1

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 7 ด้วยเสียง “วาง”

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “ลา”
ในห้องที่ 8 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียงกัน คือทางเครื่องตกเสียง “มี” ทางร้องตกเสียง “ซอล” เพื่อเป็นการตึงเสียงคำร้องไว้ไม่ให้เสียงตก

กลวิธีการร้อง พบการกลืนเสียงในห้องที่ 3 ด้วยเอื้อน “เอ้อ-เฮอะเออเอ่อ”

การขับร้อง การร้องเที่ยวกลับ จะมีการเปลี่ยนแปลงในห้องที่ 1 – 4 เติมขึ้นมา จะไม่ร้องเหมือนเช่นการขึ้นต้นเพลง นักร้องควรสังเกตให้ดี เพื่อทำความเข้าใจ

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ก่อนร้องเอื้อน “- - - เอ้อ”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 6 ก่อนร้องคำว่า “- - - วาง”

เพลงชำนาญ เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2

ทางเครื่อง	- - ร ฺร	ร ร – ล	- - ร ฺร	ร ร - ม	- ม – ฑ	ม ร - ม	- ซ - ล	- ซ - ม
ทางร้อง	- - ซ ล	- - - ซม	- - - ซ	- - - ซ	- ม ซ ล	- - - ซม	- - - ร	- - - ม
คำร้อง	--อือหื้อ	- - - อืออื่อ	- - -ตรง	---หน้า	--อือหื้อ	- - - อืออื่อ	- - - เอ่อ	- - - เออ

ทางร้องเพลงชำนาญ เที่ยวกลับ ประโยคที่ 2

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “ตรง”

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียงกัน ทางเครื่องตกที่เสียง “มี” ทางร้องตกที่เสียง “ซอล”
ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “มี”

กลวิธีการร้อง พบการกลืนเสียงในห้องที่ 1 – 2 ด้วยเอื้อน “- - อือหื้อ / - - -อืออื่อ”
พบการกลืนเสียงในห้องที่ 5 ด้วยเอื้อน “- - อือหื้อ / - - -อืออื่อ”
เสียงหื้อตัวแรกเปล่งออกมาอยู่ที่นาสิก เสียงที่ 2 และ 3 คือ “อืออื่อ”จะกดเสียงลงไปที่ในลำคอ

การขับร้อง หากสังเกตการณ์ร้องในห้องที่ 4 ลูกตกไม่ตรงกัน เพราะทางร้องมีการผันเสียงขึ้นไปสองเสียง เพื่อให้คำร้องชัดเจนและให้เกิดความไพเราะตามวรรณยุกต์ของคำร้อง

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนร้องคำว่า “- - - ตรง”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 6 ก่อนจะเอื้อน “- - - เอ่อ”

เพลงชำนาญ เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3

ทางเครื่อง	- - ดรม	- ซ – ล	- ซ - ล	- ท - ดฺ	- ซ – ดฺ	- รฺ - มฺ	- ซฺ - มฺ	- รฺ - ดฺ
ทางร้อง	- - - ซ	- - - ล	- - ดฺ ดฺ	- ล - ดฺ	- ซฺ – ซฺ	- มฺ ซฺ รฺ	- ดฺ – รฺ	รฺ ดฺ รฺ มฺ
คำร้อง	- - - เอ่อ	- - - เอย	- - ศิ รา	- บด - อือ	-แล้ว- ล้วน	- - อือด้วย	- - - มอ	ร กต อือ หื้อ

ในทางร้องเพลงชำนาญ เที่ยวกลับ ประโยคที่ 3

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “ศิรา”

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “โด”
ในห้องที่ 8 ลูกตกทางเครื่องกับทางร้องตกคนละเสียงกัน ทางเครื่องตกเสียง “โด” ทางร้องตกเสียง “มี”

กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้อง มีเพียงการขึ้นเสียงสูงที่ต้องใช้ความแม่นยำในคำว่า “แล้วล้วน”

การขับร้อง ในห้องที่ 1 และห้องที่ 2 มีการผันเสียงเอื้อนตามทำนองการร้อง มีการเอื้อนก่อนวางคำร้องซึ่งเป็นการไล่เสียงจากเสียงต่ำไปที่เสียงสูงมีการลงน้ำหนักเสียงที่ ถ้อยคำ เพื่อให้คำร้องออกมาไพเราะชัดเจนยิ่งขึ้นตามทำนองของเพลง

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงแรก ในห้องที่ 5 ก่อนร้องคำว่า “- - - แล้ว”

เพลงชำนาญ เที่ยวกลับ ประโยคที่ 4

ทางเครื่อง	- รำ - ดำ	- ท – ล	- ท - ล	- ซ - ฟ	- - - ฟ	- ฟ - ฟ	- ท - ล	- ฟ - ม
ทางร้อง	- รำดำ- ท	- - รำ ล	- ฟล - ฟม	- ม - ฟ	- - - -	- ล - ฟ	- - ท ล	- ฟ ล ม
คำร้อง	อืออื่อ - เอิง	- - หึเงอ	-เฮอะเออ-เฉิด	- - - ฉัน	- - - -	- - - เอ่อ	- - เฮอะเออ	- เอิงหึเงย

ทางร้องเพลงชำนาญ เที่ยวกลับ ประโยคที่ 4

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “ฉัน”

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “ฟา”
ในห้องที่ 8 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “มี”

กลวิธีการร้อง พบการกระทบเสียงในห้องที่ 3 ด้วยเอื้อน “เฮอะเออ”
พบการกระทบเสียงในห้องที่ 7 ด้วยเอื้อน “- - เฮอะเออ”

การขับร้อง การร้องคำว่า เฉิดฉัน ให้ผู้ร้องกดเสียงลงมาให้เบาเสียงลงด้วยความนิ่มนวล พร้อมทั้งตึงเสียงไว้เพื่อเชื่อมเสียงเอื้อนไปยังห้องที่ 6

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนร้องคำว่า “เฉิด”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 6 ก่อนร้องเอื้อน “- - - เอ่อ”

เพลงชำนาญ เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5

ทางเครื่อง	- - ร ร	ร ร – ม	ม ม - ฟ	ฟ ฟ - ล	- ดำ ดำ ดำ	- ท - ล	- ท - ล	- ฟ - ม
ทางร้อง	- - - ม	- - - ม	- - - ร	- ท - ล	- ฟ – ล	- - - ฟ	- - ท ล	- ฟ ล ม
คำร้อง	- - - จึ่ง	- - - ร่าย	- - - -	-พระ-เวท	- - - อือ	- - - เอ่อ	- - เฮอะเออ	- เอิงหึเงย

ทางร้องเพลงชำนาญ เที่ยวกลับ ประโยคที่ 5

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “จึ่ง”

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “ลา”
ในห้องที่ 8 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “มี”

กลวิธีการร้อง พบการกระทบเสียงในห้องที่ 7 ด้วยเสียงเอื้อน “- - เฮอะเออ”

การขับร้อง นักร้องควรเน้นที่คำร้อง เพื่อความชัดเจน เพื่อส่งอารมณ์ให้แก่นักแสดง

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนร้องคำว่า “- พระ– เวท”
ช่วงหารใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 6 ก่อนร้องเอื้อน “- - - เอ่อ”

เพลงชำนาญ เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6

ทางเครื่อง	- ล ล ล	- ท – ร	- ล - ฟ	- - ฟมร	- - รมฟ	- ล - ม	- ล - -	ฟมร - ฑ
ทางร้อง	- - - -	- - - -	- - - มฟ	- ร - ม	- - - ฟ	- มร - ม	- ฟม ล ม	- ฟ มร ม
คำร้อง	- - - -	- - - -	- - - ทั้ง	- - พัน	- - - หื้อ	- อืออื่อ - เออ	เฮอะเออ หึเออ	ห้อ เออเอิง เง้ย

ทางร้องเพลงชำนาญ เที่ยวกลับ ประโยคที่ 6

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “ทั้ง”

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียงกัน ทางเครื่องตกเสียง “เร” แต่ทางร้องตกที่เสียง “มี” เพื่อให้เสียงของคำร้องชัดเจนขึ้นถูกต้องตามวรรณยุกต์ของคำร้อง
ในห้องที่ 8 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียงเช่นกัน ทางเครื่องตกเสียง “ที” ทางร้องตกเสียง “มี” เพื่อเชื่อมเสียงในประโยคต่อไป

กลวิธีการร้อง พบการกลืนเสียงในห้องที่ 5 ไปห้องที่ 6 ด้วยเอื้อน “- - - หื้อ/- อืออื่อ-”
พบการกระทบเสียง ในห้องที่ 7 ด้วยเอื้อน “เฮอะเออ”

การขับร้อง ให้นักร้องดันเสียงไว้ เนื่องจากเป็นการกดเสียงต่ำ เพื่อไม่ให้เสียงเพี้ยน

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 ก่อนร้องคำว่า “- - - ทั้ง”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 6 ก่อนร้องเอื้อน “เออ”

เพลงชำนาญ เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7

ทางเครื่อง	- - - ร	- - ดฑลฺ	- - - ฑ	- ฑ ฑ ฑ	- ม – ท	มร - ม	- ล - ซ	ซ ซ – ล
ทางร้อง	- รท - รฺล	- - - ท	- - - ล	- ท - ท	- - - -	- - - ท	- - ลฟ ท	- ร – ม
คำร้อง	- เออเอ่ย-กลั้น	- - - ใจ	- - - บด	- อือ - ตาม	- - - -	- - - เออ	--เห้อเออ เอ่อ	-เอ่อ-เออ

ทางร้องเพลงชำนาญ เที่ยวกลับ ประโยคที่ 7

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “กลั้น”

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกเสียงเดียวกัน คือเสียง “ที”
ในห้องที่ 8 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียงกัน ทางเครื่องตกเสียง “ลา” ทางร้องตกที่เสียง “มี” เพื่อวางเสียงเอื้อนให้ชัดเจนยิ่งขึ้นตามทำนองของเพลง

กลวิธีการร้อง พบการกลืนเสียงในห้องที่ 6 ไปห้องที่ 7 ด้วยเสียงเอื้อน “---เอ้อ/-เห้อเออเอ่อ”

การขับร้อง การกลืนเสียง คือ การออกเสียง 3 เสียง เสียงแรกจะยาว แล้วลากเสียงไปหาเสียงที่ 2 และเสียงที่ 3

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 1 ก่อนร้องคำว่า “กลั้น”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 6 ก่อนจะเอื้อน “- - - เออ”

เพลงชำนาญ เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8

ทางเครื่อง	- - - ฑ	- ท – ท	- ม - ร	- ท - ล	- ร – ท	- ล ซ ซ	- ล - ซ	- ซ - ซ
ทางร้อง	- - - -	- - - ฟ	- ท – ล	- ฟ ล ม	- ล – ฟ	- ม ฟม ฟ	- มร - ร	- - - ร
คำร้อง	- - - -	- - - เอ่อ	- - เฮอะเออ	- เอิงหึเออ	- - หึเออ	-เออ เฮอะเอิง เง้ย	เออเอ่ย - ตำ	- - - รา

ในทางร้องเพลงชำนาญ เที่ยวกลับ ประโยคที่ 8

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 7 ด้วยคำว่า “ตำ”

ลูกตก ในห้องที่ 4 เสียงลูกตกทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียงกัน ทางเครื่องตกเสียง “ลา” ทางร้องตกที่เสียง “มี” เพื่อผันเสียงไปเชื่อมกับเสียงในห้องต่อไปตามทางร้อง ในห้องที่ 8 ทางเครื่องและทางร้องตกคนละเสียงกัน ทางร้องตก เสียง “เร” ทางเครื่องตกเสียง “ซอล” เพื่อผันเสียงให้คำชัดเจน

กลวิธีการร้อง พบการกระทบเสียง และพบการเสียงสะดุดเสียงในห้องที่ 6 เชื่อมไปห้องที่ 7 ด้วยเอื้อน “- เออ เฮอะเอิง เง้ย/- เออเอ่ย – ตำ”

การขับร้อง เสียงสะดุด คือ การทำเสียงให้กระทบกันเพียงเบาๆ เสียงสะดุดคล้ายกับ เสียงกระทบแต่เบากว่า สำหรับสอดแทรกหรือปรุงแต่งให้มีอรรถรสยิ่งขึ้น

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 2 ก่อนร้องเอื้อน “- - - เอ่อ”
ช่วงหายใจช่วงที่ 2 ในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า “ตำ”

กล่าวโดยสรุปทำนองเพลงชำนาญ ทางร้องดำเนินไปทิศทางเดียวกับทางเครื่อง เป็นการบรรเลงคลอไปกับการร้อง มีการบรรเลงสอดแทรกของทางเครื่องไปพร้อม ๆ กับทางร้อง ลูกตกทางร้องบางครั้งมีการผันเสียงเพื่อตกแต่งคำร้องให้ชัดเจนยิ่งขึ้น และเพื่อให้เกิดความไพเราะของเพลง เมื่อมีการขับร้องเข้ามามีบทบาทดนตรีจึงต้องบรรเลงจังหวะท่วงทำนองลีลาให้เหมาะสม การขับร้องมีการลงน้ำหนักที่ถ้อยคำ เพื่อให้ถ้อยคำชัดเจน และเกิดเสียงที่ชัดเจนยิ่งขึ้น มีทั้งหมด 15 ประโยค เที่ยวแรกมี 7 ประโยค เที่ยวกลับมี 8 ประโยค ในการร้องโขนตอนมัยราพณ์นี้ เป็นการร้องหมู่ ผู้ร้องต้องควบคุมการร้องคำให้ชัดเจน ให้พร้อมเพียง เน้นการหายใจให้เท่ากัน จะทำให้เกิดอรรถรสช่วยสร้างอารมณ์ให้แก่นักแสดงและผู้ชม

4.3.3.7 วิธีในการร้องเพลงประเภทบทเยาะเย้ย

เพลงเย้ย

เมื่อนั้น หนุมาน เก่งกาจ ไม่หวาดไหว
ลุกขึ้น หัวเราะ เยาะไยไพ ยื่นกระบอง มาให้ เสียดีดี
แม้นรักตัว กลัวตาย วายปราณ จงกราบกราน ประณต บทศรี
เราจะได้ ให้ทาน ชีวี ถ้าแม้นตี สามตึง มึงก็ตาย

เนื้อหาและความหมายจากบทร้อง

เป็นบทของหนุมาน ในขณะแสดงอาการเยาะเย้ยมัยราพณ์ เนื่องจากเป็นการประลองฝีมือกันเดิมทีสู้กันอยู่นานในห้องบรรทมแต่ไม่แพ้ชนะ มัยราพณ์จึงออกอุบายให้ไปท้ายดงตาล โดยใช้ต้นตาลตีคนละ 3 ครั้ง มัยราพณ์คิดว่าตนมีกำลังมากกว่าจึงออกอุบายขอเป็นผู้ตีก่อน หนุมานรู้อยู่แล้วว่าตนยังไงก็ไม่ตาย จึงยอมให้มัยราพณ์ตีก่อนตามคำขอ หลังจากมัยราพณ์ตีหนุมาน 3 ครั้ง ปรากฏว่าหนุมานไม่เป็นอะไรแต่กลัวว่ามัยราพณ์จะไม่รักษาคำพูด จึงได้ลุกขึ้นมาแสดงอาการเยาะเย้ย พูดถากถางดูถูกมัยราพณ์ว่ายังไง ก็ตายถ้ากลัวตายก็ให้ไหว้ตน มานะกษัตริย์ตรัสแล้วไม่คืนคำมัยราพณ์จึงยอมให้หนุมานตี

ตารางที่ 16 โน้ตเพลงเย้ย

จังหวะฉิ่ง							-	+
ทางร้อง				- - ล ซ ล	- ท ล ล	ซ ซ มซ ล	ซลท – รัล	ซ ซ มซ ล
คำร้อง				- - เมื่อเออ	เห้อ เอิง เง่ย	- เจ้า-เออ	เอ่อเอิงหีเอย	-เมื่อ-นั้น
จังหวะฉิ่ง	-	+	- +	- +	- +	- +	-	+
ทางร้อง	- - - ม	- ซม ซ ล	- ล – ล	ท ม - ม	- ม – ม	ท ม – ม	- - - ซ	มม – ซล
คำร้อง	- - - หะ	-ออือ นุ มาน	- เอิง-เง้ย	- เก่ง – กาจ	- เอิง - เง้ย	- เก่ง –กาจ	- - - ไม่	-หวาด-ไหว
จังหวะฉิ่ง	-	+	-	+	-	+	-	+
ทางร้อง	- - - รำ	ท รำท ล ล	ซทรำ ลท	– ล	- ท ล ล	ซ ซ มซ ล	ซ ลท รำ ล	- ซ – ซ
คำร้อง	- - - ลุก	ออหือออื่อขึ้น	- หัว-เราะ	- เออ	- เห้อ เอิงเง่ย	- เจ้า-เออ	เอ่อเอิง เยาะ	- ไย – ไพ
จังหวะฉิ่ง	-	+	- +	- +	- +	- +	-	+
ทางร้อง	- - - ซ	- ม ซ ล	- ล – ล	ท ล ซ ซ	- ม - ม	ซ ม – ซ	- ร – ซ	- -ล ซ ซ
คำร้อง	- - - ยื่น	- - กระ บอง	- เอิง-เง้ย	- มา - ให้	- เอิง-เง้ย	- มา - ให้	- - - เสีย	- - ดี ดี
จังหวะฉิ่ง	-	+	-	+	-	+	-	+
ทางร้อง	- - ร ร	ท รำท ล ล	- ล – ลล	– ล	-ทลล	ซ ซ มซ ล	ซ ลท รำ ล	ซ ซ – ซ
คำร้อง	- - แม้นรัก	ออหือออือตัว	-กลัว–ตาย	- เออ	เฮ้อเอิงเง่ย	-เจ้า-เออ	เอ่อเอิงหีเอย	-วาย-ปราณ
จังหวะฉิ่ง	-	+	- +	- +	- +	- +	-	+
ทางร้อง	- - ซ ม	- ม ซ ล	- ล – ล	ทลซซ	- ม – ม	-ร-มซ	- - - ม	- ซม ซ ล
คำร้อง	- - จงกราบ	-อื่ออือกราน	เอิง-เง้ย	-ประ-ณต	- เอิง - เง้ย	- ประ - ณต	- - - บท	-ออือทะ ศรี

ตารางที่ 16 โน้ตเพลงเย้ย (ต่อ)

จังหวะฉิ่ง	-	+	-	+	-	+	-	+
ทางร้อง	- - - ท	- รึท ล ล	-ซล-ซล	– ล	- ท ล ล	ซ ซ มซ ล	ซ ลท รึ ล	- ซ – ซ
คำร้อง	- - - เรา	- หือ จะได้	-ให้-ทาน	- เออ	- เห้อ เอิงเง่ย	-เจ้า-เออ	เอ่อเอิงหึเอย	- ชี – วี

จังหวะฉิ่ง	-	+	- +	- +	- +	- +	-	+
ทางร้อง	- - ซม ซล	- ม ซ ล	- ล - ล	ทลซซ	- ม – ม	ซมซม	- - - ซ	- ซม – ซ
คำร้อง	- - ถ้า แม้น	- อื่ออือ ตี	- เอิง - เง้ย	-สาม - ตึง	- เอิง – เง้ย	-สาม - ตึง	- - - มึง	- ก็ - ตาย

ที่มา : ผู้วิจัย

วิธีการบรรเลงฉิ่งในเพลงเย้ย

ตามที่บันทึกโน้ตเพลงเย้ยไว้ข้างต้น ซึ่งเป็นอัตราจังหวะ ที่เรียกว่า “จังหวะพิเศษ” มีวิธีการบรรเลง “ฉิ่ง” ที่แตกต่างจากอัตราจังหวะธรรมดา ในวรรคที่ 1 ประโยคที่ 1 ของแต่ละเที่ยว จังหวะเพลงโดยทั่วไป หนึ่งห้องมีค่าเท่ากับ 4 จังหวะย่อย I - - - - I แต่ในวรรคที่ 1 ห้องที่ 4 ของแต่ละประโยคของเพลงเย้ย ผู้วิจัยให้บรรเลงเป็นจังหวะ “ฉิ่งตัดสองชั้น” โดยอธิบายไว้ในศัพท์เฉพาะ โดยในห้องที่ 4 ผู้วิจัยได้เขียนแสดงอัตราจังหวะไว้เพียง 2 จังหวะย่อย I - - I โดยแทนค่าในจังหวะนั้น ๆ เท่ากับ 4 จังหวะย่อย I - - - - I

ในวรรคที่ 2 ประโยคที่ 2 ของแต่ละเที่ยว จะเห็นได้ว่าผู้วิจัยได้ใส่สัญลักษณ์ “- +” ไว้ในหนึ่งห้อง ให้บรรเลงเป็นจังหวะชั้นเดียว

ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดจากครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาคีตศิลป์ไทย ครูทัศนีย์ ขุนทอง (28 ธันวาคม 2562) ได้กล่าวถึงเพลงเย้ยไว้ว่า “เพลงเย้ย” เป็นเพลงท่อนเดียว เป็นการร้องประกอบกิริยาอาการดังชื่อเพลงคือ การเยาะเย้ย ในโขนพระราชทานตอนศึกมัยราพณ์นี้ เป็นช่วงที่หนุมานประลองฝีมือกับมัยราพณ์ เมื่อถูกมัยราพณ์ตีด้วยกระบองตาลแล้วหนุมานไม่เป็นอะไร จึงลุกขึ้นมาเยาะเย้ยและให้มัยราพณ์ยืนกระบองมาให้ตนเพื่อให้ตนตีบ้าง พร้อมทั้งกล่าวเยาะเย้ยมัยราพณ์ว่า

“แม้นรักตัวกลัวตายวายปราณ จงกราบกรานประณตบทศรี
เราจะได้ให้ทานชีวี ถ้าแม้นตีสามตึงมึงก็ตาย”

เพลงเย้ย เที่ยวที่ 1 วรรคที่ 1 ประโยคที่ 1

จังหวะฉิ่ง							-	+
ทางร้อง				- - ล ซ ล	- ท ล ล	ซ ซ มซ ล	ซลท – รึล	ซ ซ มซ ล
คำร้อง				- - เมื่อเออ	เห้อ เอิง เง่ย	- เจ้า-เออ	เอ่อเอิงหึเอย	-เมื่อ-นั้น

ทำนองเพลงเย้ย เที่ยวที่ 1 วรรคที่ 1 ประโยคที่ 1

คำร้อง พบวางคำร้องคำแรกขแงประโยค ในห้องที่ 3 ด้วยคำว่า “เมื่อ”
จังหวะฉิ่ง จังหวะฉิ่งจะเข้าบรรเลงใน 2 ห้องสุดท้าย คือในห้องที่ 7 - 8
กลวิธีการร้อง พบการไถเสียง ในห้องที่ 5 คำว่า “เง่ย”
การขับร้อง การร้องนักร้องขึ้นร้องเอง หลังจบเพลงรัวสามลา หลังเสียงสุดท้ายของเพลงรัวสามลาจบลง
การหายใจ ไม่พบช่วงหายใจ

เพลงเย้ย เที่ยวที่ 1 วรรคที่ 2 ประโยคที่ 2

จังหวะฉิ่ง	-	+	- +	- +	- +	- +	-	+
ทางร้อง	- - - ม	- ซม ซ ล	- ล – ล	ท ม - ม	- ม – ม	ท ม – ม	- - - ซ	มม – ซล
คำร้อง	- - - หะ	-อืออื่อ นุ มาน	- เอิง-เง้ย	- เก่ง – กาจ	- เอิง - เง้ย	- เก่ง –กาจ	- - - ไม่	-หวาด-ไหว

ทำนองเพลงเย้ย เที่ยวที่ 1 วรรคที่ 2 ประโยคที่ 2

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “หะ”

จังหวะฉิ่ง จังหวะฉิ่งเป็นจังหวะสองชั้นในห้องที่ 1 บรรเลง (ฉิ่ง) ในห้องที่ 2 บรรเลง (ฉับ) ในห้องที่ 3 – 6 บรรเลงจังหวะชั้นเดียว คือ (ฉิ่ง) (ฉับ)ในห้องเดียวกัน และจบด้วยจังหวะสองชั้น ในห้องที่ 7 คือ บรรเลง (ฉิ่ง) ในห้องที่ 8 บรรเลง (ฉับ)

กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้อง

การขับร้อง ผู้ขับร้องใช้การเน้นคำร้องให้ชัดเจน ดันแรงให้มีระดับเสียงที่เท่ากัน

การหายใจ ช่วงหายใจในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า “ไม่”

เพลงเย้ย เที่ยวที่ 2 วรรคที่ 1 ประโยคที่ 1

จังหวะฉิ่ง	-	+	-	+	-	+	-	+
ทางร้อง	- - - ร	ท รท ล ล	ซทร ลท	– ล	- ท ล ล	ซ ซ มซ ล	ซ ลท ร ล	- ซ – ซ
คำร้อง	- - - ลุก	อือหืออื่อ ขึ้น	- หัว - เราะ	- เออ	-เห้อ เอิงเง่ย	- เจ้า-เออ	เอ่อเอิง เยาะ	- ไย – ไพ

ทำนองเพลงเย้ย เที่ยวที่ 2 วรรคที่ 1 ประโยคที่ 1

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “ลุก”

จังหวะฉิ่ง เริ่มด้วยจังหวะสองชั้น ในห้องที่ 1 คือบรรเลง (ฉิ่ง) ในห้องที่ 2 บรรเลง (ฉับ) ถึงห้องที่ 3 – 4 ให้บรรเลงจังหวะฉิ่งตัดสองชั้น และจึงกลับมาบรรเลงจังหวะสองชั้นในห้องที่ 4 , 5 , 6 , 7 สลับกันไปจนจบประโยค

กลวิธีการร้อง พบการไถเสียงในห้องที่ 5 คำว่า “เง่ย”

การขับร้อง หากผู้ร้องมีกำลังมากควรไม่ต้องหายใจให้ร้องจนจบวรรค

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 หลังคำร้อง “หัวเราะ”และจึงจะร้องเอื้อนต่อไป

เพลงเย้ย เที่ยวที่ 2 วรรคที่ 2 ประโยคที่ 2

จังหวะฉิ่ง	-	+	- +	- +	- +	- +	-	+
ทางร้อง	- - - ซ	- ม ซ ล	- ล – ล	ท ล ซ ซ	- ม - ม	ซ ม – ซ	- ร – ซ	- -ล ซ ซ
คำร้อง	- - - ยื่น	- - กระ บอง	- เอิง-เง้ย	- มา - ให้	- เอิง-เง้ย	- มา - ให้	- - - เสีย	- - ดี ดี

ทำนองเพลงเย้ย เที่ยวที่ 2 วรรคที่ 2 ประโยคที่ 2

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “ยื่น”

จังหวะฉิ่ง จังหวะฉิ่งเป็นจังหวะสองชั้นในห้องที่ 1 บรรเลง (ฉิ่ง) ในห้องที่ 2 บรรเลง (ฉับ) ในห้องที่ 3 – 6 บรรเลงจังหวะชั้นเดียว คือ (ฉิ่ง) (ฉับ)ในห้องเดียวกัน และจบด้วยจังหวะสองชั้น ในห้องที่ 7 คือ บรรเลง (ฉิ่ง) ในห้องที่ 8 บรรเลง (ฉับ)

กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้อง

การขับร้อง นักร้องควรดูลักษณะท่าทางของผู้แสดงเพื่อส่งอารมณ์ และใช้การเน้นคำเพื่อสื่อความหมาย ใช้เสียงหนักเบาเพื่อแสดงการเยาะเย้ย

การหายใจ ช่วงหายใจในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า “เสีย”

เพลงเย้ย เที่ยวที่ 3 วรรคที่ 1 ประโยคที่ 1

จังหวะฉิ่ง	-	+	-	+	-	+	-	+
ทางร้อง	- - ร ร	ท รัท ล ล	- ล – ลล	– ล	- ท ล ล	ซ ซ มซ ล	ซ ลท รั ล	ซ ซ – ซ
คำร้อง	- - แม้นรัก	อือหืออืออือตัว	-กลัว–ตาย	- เออ	เฮ้อเอิงเง่ย	-เจ้า-เออ	เอ่อเอิงหึเอย	-วาย-ปราณ

ทำนองเพลงเย้ย เที่ยวที่ 3 วรรคที่ 1 ประโยคที่ 1

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “แม้นรัก”

จังหวะฉิ่ง เริ่มด้วยจังหวะสองชั้น ในห้องที่ 1 คือบรรเลง (ฉิ่ง) ในห้องที่ 2 บรรเลง (ฉับ) ถึงห้องที่ 3 – 4 ให้บรรเลงจังหวะฉิ่งตัดสองชั้น และจึงกลับมาบรรเลงจังหวะสองชั้นในห้องที่ 4 , 5 , 6 , 7 สลับกันไปจนจบประโยค

กลวิธีการร้อง พบการไถเสียงในห้องที่ 5 คำว่า “เง่ย”

การขับร้อง หากผู้ร้องมีกำลังมากควรไม่ต้องหายใจให้ร้องจนจบวรรค

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 หลังคำร้อง “กลัวตาย”และจึงจะร้องเอื้อนต่อไป

เพลงเย้ย เที่ยวที่ 3 วรรคที่ 2 ประโยคที่ 2

จังหวะฉิ่ง	-	+	- +	- +	- +	- +	-	+
ทางร้อง	- - ซ ม	- ม ซ ล	- ล – ล	ทลซซ	- ม – ม	-ร-มซ	- - - ม	- ซม ซ ล
คำร้อง	- - จงกราบ	-อื่ออือกราน	เอิง-เง้ย	-ประ-ณต	- เอิง - เง้ย	- ประ - ณต	- - - บท	-ออื่อทะ ศรี

ทำนองเพลงเย้ย เที่ยวที่ 3 วรรคที่ 2 ประโยคที่ 2

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “จงกราบ”

จังหวะฉิ่ง จังหวะฉิ่งเป็นจังหวะสองชั้นในห้องที่ 1 บรรเลง (ฉิ่ง) ในห้องที่ 2 บรรเลง (ฉับ) ในห้องที่ 3 – 6 บรรเลงจังหวะชั้นเดียว คือ (ฉิ่ง) (ฉับ)ในห้องเดียวกัน และจบด้วยจังหวะสองชั้น ในห้องที่ 7 คือ บรรเลง (ฉิ่ง) ในห้องที่ 8 บรรเลง (ฉับ)

กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้อง

การขับร้อง นักร้องควรดูลักษณะท่าทางของผู้แสดง จะเห็นได้ว่า ผู้แสดงจะยกขา 2 ขา ในคำว่าประณต ผู้ขับร้องควรร้องเน้นคำเพื่อส่งให้ผู้แสดงในอารมณ์ถากถาง

การหายใจ ช่วงหายใจในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า “บท”

เพลงเย้ย เที่ยวที่ 4 วรรคที่ 1 ประโยคที่ 1

จังหวะฉิ่ง	-	+	-	+	-	+	-	+
ทางร้อง	- - - ท	- รำ ท ล ล	ซล ซล	– ล	- ท ล ล	ซ ซ มซ ล	ซ ลท ร ำ ล	- ซ – ซ
คำร้อง	- - - เรา	- หือ อ จะได้	- ให้ - ทาน	- เออ	-เห้อเอิงเง่ย	-เจ้า-เออ	เอ่อเอิงหึเอย	- ชี – วี

ทำนองเพลงเย้ย เที่ยวที่ 4 วรรคที่ 1 ประโยคที่ 1

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “เรา”

จังหวะฉิ่ง เริ่มด้วยจังหวะสองชั้น ในห้องที่ 1 คือบรรเลง (ฉิ่ง) ในห้องที่ 2 บรรเลง (ฉับ) ถึงห้องที่ 3 – 4 ให้บรรเลงจังหวะฉิ่งตัดสองชั้น และจึงกลับมาบรรเลงจังหวะสองชั้นในห้องที่ 4 , 5 , 6 , 7 สลับกันไปจนจบประโยค

กลวิธีการร้อง พบการไถเสียงในห้องที่ 5 คำว่า “เง่ย”

การขับร้อง หากผู้ร้องมีกำลังมากควรไม่ต้องหายใจให้ร้องจนจบวรรค แต่ถ้ากำลังไม่พอให้

การหายใจ ช่วงหายใจช่วงที่ 1 ในห้องที่ 3 หลังคำร้อง “ให้ทาน”และจึงจะร้องเอื้อนต่อไป

เพลงเย้ย เที่ยวที่ 4 วรรคที่ 2 ประโยคที่ 2

จังหวะฉิ่ง	-	+	- +	- +	- +	- +	-	+
ทางร้อง	- - ซม ซล	- ม ซ ล	- ล - ล	ทลซซ	- ม – ม	ซมซม	- - - ซ	- ซม – ซ
คำร้อง	- - ถ้า แม้น	- อื่ออือ ตี	- เอิง - เง้ย	-สาม -ตึง	- เอิง – เง้ย	-สาม -ตึง	- - - มึง	- ก็ - ตาย

ทำนองเพลงเย้ย เที่ยวที่ 4 วรรคที่ 2 ประโยคที่ 2

คำร้อง วางคำร้องคำแรกของประโยค ในห้องที่ 1 ด้วยคำว่า “ถ้าแม้น”

จังหวะฉิ่ง จังหวะฉิ่งเป็นจังหวะสองชั้นในห้องที่ 1 บรรเลง (ฉิ่ง) ในห้องที่ 2 บรรเลง (ฉับ) ในห้องที่ 3 – 6 บรรเลงจังหวะชั้นเดียว คือ (ฉิ่ง) (ฉับ)ในห้องเดียวกัน และจบด้วยจังหวะสองชั้น ในห้องที่ 7 คือ บรรเลง (ฉิ่ง) ในห้องที่ 8 บรรเลง (ฉับ)

กลวิธีการร้อง ไม่พบกลวิธีการร้อง

การขับร้อง ผู้ขับร้องควรร้องโดยการเน้นคำร้องให้ชัดเจน ดันแรงให้มีระดับเสียงที่เท่ากัน ควรใส่อารมณ์ลงไปในเพลง ในน้ำเสียงที่เยาะเย้ยถากถาง เพื่อให้ได้อรรถรส

การหายใจ ช่วงหายใจในห้องที่ 7 ก่อนร้องคำว่า “มึง”

กล่าวโดยสรุปทำนองเพลงเย้ย เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะพิเศษ ไม่มีกลอง ไม่มีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ ฉะนั้นการสร้างสุนทรียรสในการร้องเพลงเย้ยจะคล้ายกับการร้องร่าย ที่มีเพียงเสียงกรับและฉิ่ง เป็นผู้กำกับจังหวะเท่านั้น ผู้ขับร้องเป็นผู้สร้างอรรถรสเพียงผู้เดียวให้แก่นักแสดง โดยมีเครื่องประกอบจังหวะ ฉิ่งและกรับพวงเป็นผู้ตาม การบรรเลงฉิ่งในอัตราจังหวะพิเศษ ผู้ขับร้องต้องใช้ความแม่นยำในเรื่องของจังหวะ ผู้บรรเลงฉิ่งต้องแม่นยำในเรื่องของการร้องเพลง เพราะในจังหวะมีทั้งอัตราจังหวะสองชั้นและอัตราจังหวะชั้นเดียวผสมกัน การร้องผู้ขับร้องต้องมีเสียงที่ดัง เข้มแข็ง อีกนัยหนึ่งต้องเป็นผู้ที่มีน้ำเสียงที่เยาะเย้ยอยู่ในที ผู้ร้องต้องคำนึงถึงผู้แสดงหากผู้แสดงเป็น “ลิง” ให้กำหนดจังหวะไม่ให้เร็วเกินหรือช้าเกิน เพราะจะทำให้ผู้แสดงตีท่าไม่ชัด ในวรรคแรกของแต่ละเที่ยว ผู้ขับร้องต้นบทหากใช้กำลังร้องด้วยลมเดียว คือร้องตั้งแต่ต้นจนจบได้โดยไม่หายใจจะช่วยสร้างอารมณ์เพลงไม่ให้สะดุด ในวรรคที่ 2 ควรหายใจในห้องที่ 7 หลังคำร้องห้องที่ 6 และก่อนคำร้องห้องที่ 7 การขับร้องควรลงน้ำหนักที่ถ้อยคำเพื่อให้ถ้อยคำชัดเจนและเกิดเสียงที่ชัดเจนยิ่งขึ้น

จากการศึกษากลวิธีการสร้างสุนทรียรสนั้น ต้องอาศัยองค์ประกอบหลาย ๆ ประการเข้าด้วยกัน โดยเริ่มจากการคัดเลือกนักร้อง ต้องคำนึงถึงเสียง ต้องเป็นผู้ที่มีน้ำเสียงไพเราะ ร้องตรงจังหวะ ถูกหลัก ถูกทำนอง ผู้ขับร้องในแต่ละฝั่งต้องมีผู้ขับร้องที่คละเสียงกันไป เพื่อรองรับบทบาทของนักแสดง หรือเพลงที่ได้รับมาจากการแบ่งเพลง ผู้ขับร้องที่มีเสียงอ่อนหวาน นุ่มนวล เข้มแข็ง ดุและสามารถร้องชัดถ้อยชัดคำ จะปะปนกันไป เมื่อคัดเลือกผู้ขับร้องเป็นที่เรียบร้อย สิ่งที่ต้องคำนึงถึงเป็นลำดับต่อไป คือ การเลือกเพลงให้แก่ผู้ขับร้อง ผู้ที่ขับร้องเป็นต้นบทต้องมีโสตประสาทที่ดี แม่นยำในระดับเสียง มีไหวพริบในการปรับระดับเสียงให้ตรงและสามารถแก้ปัญหาเฉพาะหน้าได้ ต้องมีคุณภาพเสียง กำลังเสียงที่ดี สามารถปฏิบัติท่วงทำนองลีลาของเพลงที่สามารถสะท้อนอารมณ์ออกมาได้ดี ปฏิบัติการขับร้องได้เป็นเลิศ การเลือกเพลงให้ตรงกับเสียงของผู้ขับร้องที่เป็นต้นบทนั้น จะแบ่งตามบทการแสดงดังนี้ นักร้องที่มีเสียงนุ่มนวลอ่อนหวาน เหมาะแก่การร้องประกอบการแสดงอารมณ์ในบทอารมณ์รัก

บทอารมณ์โศก บทบรรยาย บทชื่นชมยินดี บทอารมณ์ปลาบปลื้มดีใจ และบทที่ต้องการชมความสวยงาม ส่วนนักร้องที่มีน้ำเสียงเข้มแข็ง เสียงชัดเจน แข็งแรงเหมาะแก่การร้องประกอบการแสดงในบทอารมณ์โกรธ บทรบ บทฮึกเหิม หรือบทที่ต้องการ ความแข็งแรงแข็งขัน เมื่อคัดเลือกเพลงให้แก่ผู้ขับร้องแล้ว ลำดับสุดท้ายคือการมอบกลวิธีการขับร้องให้แก่ ผู้ขับร้อง จะเห็นได้จากการวิเคราะห์ข้างต้น โดยผู้วิจัยยกตัวอย่างประเภทเพลงโศก (เพลงกบเต้น) ประเภทเพลงรำพึงรำพัน (เพลงบ้าบ่น) ประเภทบทดีใจ (เพลงกราวรำ) ประเภทบทรบ (เพลงลิงโลด) ประเภท บทสรรเสริญ ยินดี อวยพร (เพลงครวญหา) ประเภทเพลงหน้าพาทย์ (1) เพลงตระนิมิต (2) เพลงตระนอน (3) เพลงชำนาญ และประเภทเพลงจังหวะพิเศษในบทเยาะเย้ย (เพลงเย้ย) ไว้เป็นตัวอย่าง

ในการศึกษา ผู้วิจับพบกลวิธี การกระทบเสียง การกลืนเสียง การม้วนเสียง การลากเสียง การโหนเสียง การสะดุดเสียง การไถเสียง เป็นต้น กลวิธีเหล่านี้จะช่วยสร้างสุนทรียรสในการร้องให้ร้องออกมาได้ไพเราะ หากผู้ขับร้องมีน้ำเสียงที่ดี ตรงตามบทบาทนักแสดง หรือประเภทเพลงอารมณ์ต่าง ๆ แล้วนั้น จะทำให้เพลงนั้น ๆ เกิดสุนทรียรสที่สมบูรณ์ ฟังแล้วไพเราะเสนาะหู สิ่งสำคัญที่สุดในการเป็นต้นบทที่ดี คือการแม่นเพลง แม่นเสียง ลูกคู่ก็เช่นเดียวกัน เมื่อต้นบทส่งอารมณ์มาอย่างไรให้ลูกคู่รับร้องในอารมณ์เดียวกัน การขับร้องต้องมีการลงน้ำหนักที่ถ้อยคำ โดยให้มีเสียงหนักเบาในถ้อยคำและคำร้องให้ชัดเจน ผู้ขับร้องไม่ควรร้องฉีกคำ เพราะจะทำให้ความหมายเปลี่ยน

การร้องหมู่ ผู้ร้องต้องควบคุมการร้องให้พร้อมเพียง เน้นการหายใจให้เท่ากัน เพื่อสร้างสุนทรียรสให้ผู้ชม ผู้ขับร้องต้องเปรียบตนเองว่าเป็นนักแสดงในบทนั้น ๆ เพื่อสื่ออารมณ์ตามความหมายของเพลงผ่านเสียงร้อง บทเพลงที่ร้องต้องร้องออกมาให้ดี ไพเราะ น่าฟัง เข้ากับอารมณ์ส่งไปยังผู้แสดงให้ผู้ชมเกิดอารมณ์คล้อยตามโดยไม่สะดุดหู ไม่มีผู้ใดเสียงดังไปกว่าผู้ใด กลวิธีต่าง ๆ ครูทัศนีย์ ขุนทอง จะเป็นผู้มอบให้แต่เพียงผู้เดียว และคุณครูได้ปรับให้อย่างสมบูรณ์ เรียบร้อย สมกับการร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง “ดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง” มีวัตถุประสงค์ เพื่อศึกษาประวัติความเป็นมาโขนพระราชทาน ศึกษาดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ซึ่งผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษา ตามวัตถุประสงค์ดังกล่าวมีผลการศึกษาสรุปได้ดังนี้

5.1 สรุปผลการศึกษา

5.1.1 ประวัติความเป็นมาของโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

โขนพระราชทานเกิดขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2550 เป็นปีมหามงคล พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงเจริญพระชนมพรรษา 80 พรรษา และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ทรงเจริญพระชนมพรรษา 75 พรรษา ทรงมีรับสั่งให้นายสมิทธิ ศิริภัทร์ รวบรวมผู้เชี่ยวชาญจัดทำโขนพระราชทานขึ้นเป็นครั้งแรก ตอนศึกพรหมาศ ณ หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ผู้แสดงเป็นศิลปินจากสำนักการสังคีตกรมศิลปากร นักเรียนและนักศึกษาสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยมีการแต่งหน้าร่วมสมัยอิงไปในเรื่องของภาพจิตรกรรมไทย

เครื่องแต่งกายของโขนพระราชทานมีลวดลายเครื่องโขน ทั้งหมด 4 ลาย ได้แก่ ลายราชวัตรดอกลอย ลายพุ่มข้าวบิณฑ์หน้าขบ ลายราชวัตรย่อมุมไม้สิบสอง และลายทักษิณาวัตร ซึ่งมีการปักเพื่อใช้งานสำหรับพัสตราภรณ์ในการแสดงแตกต่างกันออกไปในแต่ละปี ใช้วัตถุดิบดั้งเดิมเพื่อดูโครงสี หลังจากนั้นจึงนำมาประยุกต์และปรับปรุงการใช้สีที่มีในปัจจุบัน ทรงให้จำลองชุดกษัตริย์เลียนแบบจากกษัตริย์ในยุคอยุธยาหรือยุคต้นรัตนโกสินทร์ และทรงฟื้นฟูการจัดทำถนิมพิมพาภรณ์หรือเครื่องประดับทั้งงานโลหะ งานฝังอัญมณี งานกะไหล่ทอง ทรงฟื้นฟู ศาสตร์ทั้งหมดที่เกี่ยวกับโขนตามลำดับ คือ วรรณศิลป์ นาฏศิลป์ คีตศิลป์ หัตถศิลป์ ศิลปกรรม และพัสตราภรณ์

เอกลักษณ์ที่สำคัญของการแสดงโขนพระราชทาน คือ การสร้างฉากและเครื่องประกอบฉากร่วมกับเทคนิคสมัยใหม่ การแสดงชุดศึกพรหมาศ เป็นการนำบทพระราชนิพนธ์ ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ มาเล่นเป็นคอนเสิร์ตคือใช้วงดนตรีสากลที่เรียกว่าวงโยธวาทิต สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง และสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้ากรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เสด็จมาทอดพระเนตรด้วยพระองค์เองทุกครั้ง โขนพระราชทานได้รับคำชมจากประชาชนทั้งชาวไทย และชาวต่างชาติพร้อมกับมีเสียงเรียกร้องให้จัดแสดงซ้ำกระทั่งต้องเปิดแสดงอีกครั้ง ในปี พ.ศ. 2552 ใช้วงดนตรีวงโยธวาทิตและวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่สลับกันจัดแสดงวันที่ 19 – 21 มิถุนายน พ.ศ.2552 ต่อจากนั้นจึงทรงมีพระราชเสาวนีย์ให้จัดการแสดงโขนทุกปีตลอดมา ตั้งแต่ปี พ. ศ. 2552 - 2562 ดังนี้

ปี พ.ศ. 2552 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ
ปี พ.ศ. 2553 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดนางลอย
ปี พ.ศ. 2554 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์
ปี พ.ศ. 2555 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดจองถนน
ปี พ.ศ. 2556 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกกุมภรรณ ตอนโมกขศักดิ์
ปี พ.ศ. 2557 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอนนาคบาศ
ปี พ.ศ. 2558 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ
ปี พ.ศ. 2559 งดจัดการแสดงโขนพระราชทาน
ปี พ.ศ. 2560 งดจัดการแสดงโขนพระราชทาน
ปี พ.ศ. 2561 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดพิเภกสวามิภักดิ์
ปี พ.ศ. 2562 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดสืบมรรคา

การแสดงโขนพระราชทาน ชุด ศึกมัยราพณ์ จัดแสดงระหว่างวันที่ 15 กรกฎาคม - 7 สิงหาคม พ. ศ. 2554 ณ หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ศึกมัยราพณ์ เปิดการแสดงในปี พ. ศ. 2554 จำนวน 32 รอบ ซึ่งในรอบปฐมทัศน์ จัดขึ้นในวันที่ 14 กรกฎาคม พ. ศ. 2554 เวลา 20.05 น. การจัดทำบทโขนครั้งนี้เป็นการนำบทโขนชุด “มัยราพณ์สะกดทัพ” ของกรมศิลปากรมาแก้ไข นำบทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราช บทพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านนภาลัย และบทของสมเด็จพระอนุชาธิราช เจ้าฟ้าอัษฎางค์เดชาวุธ กรมหลวงนครราชสีมา นำมาผสมผสานกันออกมาเป็นบทในการแสดงโขนพระราชทาน ชุด “ศึกมัยราพณ์” มิได้ใช้บทใดเป็นหลัก ประเมษฐ์ บุณยะชัย (สัมภาษณ์, 23 พ.ย. 2562) กล่าวไว้ว่า “ในฉากสุดท้ายได้ปรับขึ้นใหม่ จากเดิมเมื่อหนุมานได้เชิญพระรามขึ้นจากเมืองบาดาล ในบทจะแบกมาทั้งกรงเพราะพระรามถูกขังอยู่ แต่เป็นภาพที่ไม่สวยงาม จึงเปลี่ยนเป็นภาพหนุมานเชิญประทับบนหลังมา และจบลงด้วยระบำซึ่งทำขึ้นมาใหม่ในทำนอง “เพลงครวญหา”

ฉากแสงสีเสียงทีมงานฉากต้องจำคิวการเข้าออก เทคนิคการขึ้นลง แม้กระทั่งท่าทางของนักแสดงคาดหวังให้การทำงานประสบความสำเร็จสูงสุดฉากต่าง ๆ ศึกษาจากภาพจิตรกรรมฝาผนัง และภาพถ่ายแต่เดิมในอดีต นำมาออกแบบเป็นฉากและเทคนิคปัจจุบัน ให้มีความปลอดภัยและสะดวกยิ่งขึ้น ดูสวยงามสนุกสนาน สมจริงมากขึ้น การควบคุมเทคนิคต่าง ๆ เพิ่มเติมให้มีความสมจริง เช่น การหายตัวไปบนพื้นราบหายไปกลางเวที เป็นสิ่งที่คิดขึ้นค้นขึ้นมาและทำได้จริงจึงทำให้โขนพระราชทานสมบูรณ์และน่าชม

5.1.2 ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทาน

ดนตรี เป็นส่วนประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่ง ที่ใช้ในการแสดงต่าง ๆ มีลักษณะ ทำนอง การบรรเลงที่แตกต่างกันออกไปตามกระบวนการบรรเลง บางครั้งยังหมายถึงกิจกรรมการแสดงออกทางวัฒนธรรมของมนุษย์ที่เกี่ยวกับระดับเสียงสูงต่ำที่ประกอบกันเป็นทำนองเพลง เครื่องบรรเลงดนตรีต่าง ๆ มีหน้าที่ของตนซึ่งเมื่อบรรเลงออกมาแล้วเกิดเป็นเสียงสูงต่ำเป็นท่วงทำนอง โดยดนตรีนั้นแสดงออกมาในด้านระดับเสียง จังหวะ และคุณภาพเสียง สร้างความเพลิดเพลิน หรือทำให้เกิดอารมณ์ต่าง ๆ เช่น รัก โศก รื่นเริง เป็นต้น

5.1.2.1 พัฒนาการการใช้วงดนตรีในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

โขนพระราชทานเกิดขึ้นโดยพระมหากรุณาธิคุณในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง และสมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ

สยามบรมราชกุมารี ทั้งสองพระองค์ทรงตระหนักว่าการแสดงโขน – ละคร การดนตรีและการขับร้องเริ่มเสื่อมความนิยมลง จึงมีพระราชกระแสรับสั่งให้มีการจัดการแสดงโขนขึ้นในปี พ.ศ. 2550 เนื่องในวโรกาสเป็นปีมหามงคลพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงเจริญพระชนมพรรษา 80 พรรษา และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ทรงเจริญพระชนมพรรษา 75 พรรษา ได้มีการจัดการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด “พรหมาศ” ขึ้น ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย

วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทานมีพัฒนาการเปลี่ยนแปลงเรื่อยมา โดยเริ่มจากปี พ.ศ. 2550 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ จัดการแสดงในรูปแบบของคอนเสิร์ต แสดงในวันที่ 27 – 28 ธันวาคม พ.ศ. 2550 เนื่องจากในหลวงรัชกาลที่ 9 ทรงโปรดดนตรีสากล โดยทรงเลือกบทพระราชนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ บรรเลงโดยวงดนตรีโยธวาทิตกองดุริยางค์ทหารบก มาบรรเลงประกอบการแสดง และหลังจากนั้นได้มีพระราชเสาวนีย์ให้จัดการแสดงโขนขึ้นเป็นประจำทุกปี วงดนตรีได้มีการพัฒนาการใช้วงดนตรีเรื่อยมา ดังนี้

ปี พ.ศ. 2550 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ ใช้วงโยธวาทิต

ปี พ.ศ. 2552 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ ใช้วงโยธวาทิตและวงปี่พาทย์

ปี พ.ศ. 2553 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดนางลอย ใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่

ปี พ.ศ. 2554 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ ใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง

ปี พ.ศ. 2555 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดจองถนน ใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง

ปี พ.ศ. 2556 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกกุมภรรณ ตอนโมกขศักดิ์ ใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง

ปี พ.ศ. 2557 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอนนาคบาศ ใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง

ปี พ.ศ. 2558 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ ใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง

ปี พ.ศ. 2559 งดจัดการแสดงโขนพระราชทาน

ปี พ.ศ. 2560 งดจัดการแสดงโขนพระราชทาน

ปี พ.ศ. 2561 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดพิเภกสวามิภักดิ์ ใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง

ปี พ.ศ. 2562 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดสืบมรรคา ใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง

5.1.2.2 การปรับวงดนตรี

ผู้ปรับวงต้องเป็นบุคลากรที่มีความรู้ ความสามารถ มีประสบการณ์ ในเรื่องการบรรเลงและการปรับวงมากพอสมควร ทั้งเป็นผู้ได้รับการย่อมรับในฝีมือ ได้รับการถ่ายทอดหลักและวิธีการ สามารถนำเอาวิชาการที่เกี่ยวข้องเข้ามาใช้ปรับวงให้ผลการบรรเลงนั้น ปรากฏได้เด่นชัด เกิดความไพเราะเรียบร้อย รวมทั้งช่วยเสริมสร้างการบรรเลงให้มีสุนทรียรสมากยิ่งขึ้น เน้นที่บทบาทของวงดนตรีในการใช้ในโอกาสต่าง ๆ การปรับวงมีได้ตั้งแต่ เรียบร้อย นุ่มนวล ไปจนถึงรวดเร็วพลิกแผลง โลดโผน ส่วนสำคัญที่เป็นองค์ประกอบต่าง ๆ เป็นส่วนช่วยให้การปรับวงมีความสมบูรณ์มากขึ้น

การบรรเลงให้ถูกต้องตามจังหวะและทำนองของเพลง ควรปรับระดับเสียงของเครื่องดนตรี

ให้มีการกลมกลืนสอดคล้องกับบทบาทและหน้าที่ในการบรรเลงเป็นวงเสียก่อน ใช้เครื่องดนตรีให้ถูกวิธี ตัวโน้ตที่เลือกใช้ระดับเสียงต้องปรับไปในทิศทางเดียวกัน ชั้นเชิงการบรรเลงผู้ปรับวงจะต้องปรับเลือกให้เหมาะสม การบรรเลงจึงจะออกมาได้ถูกต้อง ถูกหลัก และสมบูรณ์

5.1.2.3 การแบ่งเพลงให้แก่วงดนตรีทั้ง 2 วง

การแบ่งเพลงให้กับวงดนตรีทั้งสองวง ในอดีตหากมีสองวงประกอบการแสดงโขนโรงเดียว จะเรียกวงดนตรีแต่ละฝั่งแตกต่างกันไป เช่น “วงซ้ายกับวงขวา” “วงหัวกับวงท้าย” หรือ “วงตั้งวงประชัน” เป็นต้น ในการกล่าวชื่อวงดนตรีในโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง เรียกกันว่า “วง 1” กับ “วง 2” โดยวง 1 อยู่ทางด้านขวาของเวที และวง 2 อยู่ทางด้านซ้ายของเวที การแบ่งเพลงเริ่มจากวง 1 ก่อน แบ่งสลับกับวง 2 จนจบการแสดง

การบรรเลงดนตรีจะบรรเลงสลับเพลงกันไปโดยเริ่มจากเพลงวา หากมีการบรรเลงเพลงเชิด ผู้ควบคุมวงดนตรีจะพิจารณาโดยหากเดินทางไปมาในระยะสั้น ๆ หรือการเชิดเพื่อเข้าโรงจะให้วงที่รับผิดชอบเพลงเชิดช่วงนั่น เป็นผู้บรรเลงวงเดียวไปให้จบ แต่หากเป็นการเชิดแบบรบกันของทั้งสองทัพ ให้บรรเลงเพลงเชิดต่อตัวกันไปจนจบการรบ เพื่อสร้างสุนทรียรสความตื่นเต้นและความสนุกสนานให้แก่การบรรเลง โดยแบ่งวงดนตรีเป็น 2 วง ดังนี้

1) วงปี่พาทย์วิทยาลัยนาฏศิลป เป็นผู้บรรเลงวง 1 อยู่ทางด้านขวามือของเวที

2) วงปี่พาทย์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นผู้บรรเลงวง 2 อยู่ทางด้านซ้ายมือของเวที

5.1.2.4 การสร้างสุนทรียรสทางดนตรี

การบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงนั้นแตกต่างจากการบรรเลงประกอบการประชันและการบรรเลงดนตรีโดยทั่วไป การที่จะบรรเลงประกอบการแสดงได้นั้นต้องถือเป็นเรื่องจำเป็นอย่างยิ่ง เพราะเป็นสิ่งที่นำอารมณ์ของผู้ชมเข้าสู่การแสดงให้คล้อยตาม เช่น อารมณ์รัก อารมณ์เศร้า เป็นต้น เมื่อขาดการบรรเลงดนตรีประกอบการแสดง ผู้ชมจะขาดอรรถรสและการเข้าถึงการแสดงเหล่านั้น การแสดงอาจไม่สมบูรณ์ เพราะโครงสร้างของการแสดงถูกกำหนดโดยเพลง อีกทั้งจังหวะที่เป็นตัวควบคุมทั้งจังหวะการเต้นของตัวโขน นอกจากนี้ยังมีผลทางความเชื่อความศักดิ์สิทธิ์ เช่น เพลงหน้าพาทย์ เป็นต้น เมื่อมีการบรรเลงเพลงหน้าพาทย์ประกอบการแสดงในฉากต่าง ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งตัวละครทำพิธีที่มีความศักดิ์สิทธิ์เข้ามาเกี่ยวข้อง จะทำให้ผู้ชมนั้นรู้สึกว่าการแสดงมีความศักดิ์สิทธิ์ เมื่อได้ยินเสียงหรือทำนองเพลงและจังหวะที่ถูกประดิษฐ์ขึ้น

การสร้างสุนทรียรส เป็นความรู้สึกส่วนตัวของนักดนตรี เมื่อถึงบทนั้น ๆ จะต้องบรรเลงให้รสมีออกมาแบบใด เช่น เพลงเศร้า เพลงสนุกสนาน จะต้องบรรเลงแบบใดให้เข้ากับตัวแสดงบทบทต้องบรรเลงในแบบใด ควรมีความเข้าใจและสามารถบรรเลงออกมาได้ดี แต่ไม่บรรเลงจนแรงเกิดไป เป็นต้น สุนทรียรสมักออกมาจากรสมือผู้บรรเลง ลักษณะของการบรรเลงในโขนพระราชทาน ตอนศึกมัยราพณ์ ครูผู้ปรับวงจะเป็นผู้ปรับให้ เช่น ใช้ปี่เป่าอย่างเดียวในเพลงทยอย หรือในเพลงกระบี่ลีลา ให้บรรเลงปี่คลอไปกับการขับร้อง ร่วมกับเครื่องประกอบจังหวะเพียงเท่านั้น เนื่องจากเป็นเพลงอารมณ์เศร้า ผู้บรรเลงต้องการสื่ออารมณ์เพลงเพื่อให้เกิดสุนทรียรส การโหยหวนของปี่จะทำได้มากกว่าการบรรเลงทั้งวง เป็นต้น

5.1.3 การขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน

การขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน เป็นการขับร้องประกอบการแสดงที่เน้นในเรื่องของอารมณ์ผ่านน้ำเสียงการขับร้อง เพื่อบรรยายบุคลิก ลักษณะอากัปกิริยา ผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น 1. คำร้องหรือบทร้อง 2. ทำนองร้อง และ 3. จังหวะ การสร้างงานผ่านเสียงเป็นสิ่งที่สำคัญ น้ำเสียงของผู้ขับร้องต้องตรงกับบุคลิกของตัวแสดงด้วย เช่น ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง เป็นต้น “ร้องแล้วมันมีชีวิต”หมายความว่า “บทละคร” แต่เมื่อมีการร้องเกิดขึ้นผ่านบทละคร นักร้องสามารถร้องให้บทละครนั้นมีชีวิตขึ้นมาจริง ๆ ผู้ชมฟังแล้วเสมือนตัวละครตัวนั้นมีอยู่จริง ขับร้องให้ตรงกับท่ารำ เพราะจะช่วยสร้างอารมณ์ให้แก่นักแสดง

รายละเอียดการร้อง เมื่อพื้นฐานเสียงแตกต่างกัน การใส่วิธีการจึงมีความแตกต่างกัน แต่บางครั้งการใส่กลวิธีร้องมากจนเกินไปจะทำคำร้องออกมาไม่ชัดเจน การร้องประกอบการแสดงหากร้องคำไม่ชัดถือว่าไม่ประสบความสำเร็จในการสื่อความหมาย เพราะเมื่อขับร้องออกไป ผู้ฟังไม่ทราบว่าเนื้อร้องหมายความว่าอะไรถึงแม้จะเสียงดีเพียงใดก็ไม่สามารถร้องประกอบการแสดงได้สมบูรณ์ ผู้ขับร้องเมื่อได้รับคัดเลือกให้เป็นต้นบท จะต้องไม่คิดเพียงแต่อยากร้องไปตามบทร้องเท่านั้น ผู้ขับร้องควรเน้นถ้อยคำให้ชัดเจน ต้องใช้วิจารณญาณ ปฏิภาณและไหวพริบ เน้นความชัดเจนของคำร้อง เนื้อหาทำนองจังหวะ และอารมณ์เพลง เพื่อสื่อสารออกไปให้ผู้ชมมีความเข้าใจตามบทการแสดงนั้น ๆ การขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ เริ่มตั้งแต่คัดเลือกผู้ขับร้องการแบ่งฝั่งผู้ขับร้อง การเลือกเพลงให้กับผู้ขับร้องและการมอบกลวิธีการสร้างสุนทรียรสให้แก่ผู้ชมจำแนกออกได้ดังนี้

5.1.3.1 การคัดเลือกนักร้อง ควรคำนึงถึงเสียงเป็นสำคัญ นักร้องที่คัดเลือกมาต้องเป็นผู้ที่มีเสียงไพเราะ ร้องตรงจังหวะ ถูกหลัก ถูกทำนอง และเป็นผู้มีโสตประสาทที่แม่นยำ โดยแต่ละวงจะแบ่งนักร้องให้เท่า ๆ กัน คือ นักร้องหญิง 7 คน นักร้องชาย 5 คน ในวงดนตรีทั้งสองวงต้องมีผู้ขับร้องที่มีเสียงอ่อนหวาน นุ่มนวล เข้มแข็ง และชัดถ้อยชัดคำ อยู่ในวงด้วยเพื่อรองรับเพลงที่ได้รับการแบ่งให้ในการสลับเพลง และอารมณ์ต่าง ๆ

5.1.3.2 การคัดเลือกเพลงให้แก่ผู้ขับร้อง การเลือกเพลงให้กับผู้ขับร้องถือเป็นสิ่งที่สำคัญอีกประการหนึ่ง ที่จะทำให้การขับร้องเกิดสุนทรียรสขึ้น หากเลือกเพลงให้กับผู้ขับร้องตามความชอบโดยไม่คำนึงถึงเสียง อาจทำให้ผู้ขับร้อง ร้องออกมาได้ไม่ถึงอารมณ์ และผู้ฟังจะไม่เกิดอารมณ์คล้อยตาม โดยจะแบ่งตามบทบาทการแสดงดังนี้

1) นักร้องที่มีเสียงนุ่มนวลอ่อนหวาน เหมาะแก่การร้องประกอบบทรัก บทโศก บทเมตตา บทชมความงาม และบทบรรยาย

2) นักร้องที่มีน้ำเสียงเข้มแข็ง เสียงดังฟังชัด เหมาะแก่การร้องประกอบบทโกรธ บทรบ บทฮึกเหิม หรือบทที่ต้องการความแข็งแรง

5.1.3.3 วิธีการสร้างสุนทรียรส

ผู้ขับร้องต้องคำนึงถึงอารมณ์ของนักแสดง บทร้องและคำร้องที่ถ่ายทอดผ่านคำประพันธ์ที่ผู้ประพันธ์แต่งขึ้น เข้าใจความหมายของเพลง แม่นเสียง แม่นทำนอง ปฏิบัติการขับร้องได้ดีจนสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้ ผู้ควบคุมการขับร้องจึงจะเลือกเทคนิคกลเม็ดการขับร้องให้ นอกจากผู้ฟังได้ชมนักแสดงในบทต่าง ๆ แล้ว นักร้องยังเป็นส่วนหนึ่งที่เป็นผู้ร้องส่งอารมณ์ให้กับนักแสดง เพื่อให้

การแสดงดูสมจริง คุณสมบัติของผู้ขับร้องที่มอบกลวิธีให้ต้องมีโสตที่ดี แม่นยำในระดับเสียง มีไหวพริบในการปรับระดับเสียงให้ตรงและสามารถแก้ปัญหาได้ จดจำเพลงได้ดี ตั้งใจร้องให้ถูกต้องตามหลัก ทำนองและคำร้อง ไม่ร้องฉีกคำ เพราะจะทำให้ความหมายเปลี่ยน โดยมีกลวิธีดังนี้

1) การโหนเสียง
2) การกลืนเสียง
3) การกระทบเสียง
4) การไถเสียง
5) การม้วนเสียง
6) การสะดุดเสียง
7) การโยนเสียง
8) การโปรยเสียง
9) การลากเสียง
10) การตึงเสียง
11) การผันเสียง

การขับร้องให้เกิดสุนทรียรส โดยเฉพาะการขับร้องที่เป็นแนวคิดใหม่ คือการที่นักร้องชายร้องรับเป็นลูกคู่ เนื่องจากเป็นปีแรก ลักษณะของการขับร้องอาจแตกต่างไปจากที่เคย ชมมา ผู้ขับร้องจะได้รับวิธีการร้องจากครูท่านเดียวกัน นั้นคือครูทัศนีย์ ขุนทอง ครูจะกล่าวเสมอว่า ให้หายใจพร้อมกัน หักเสียงขึ้นลงให้พร้อมกัน อารมณ์เพลงไปในทิศทางเดียวกัน ไม่มีใครร้องดังมากไปกว่ากัน ทุกคนถือเป็นผู้รับผิดชอบ ฉะนั้นนักร้องชายจึงต้องร้องเพลงได้ทุกเพลง ทุกอารมณ์ ทุกบทบาท และเข้าใจรายละเอียดที่ผู้ควบคุมการขับร้องเป็นผู้มอบให้

5.2 อภิปรายผล

5.2.1 ประวัติความเป็นมาโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

ในด้านประวัติความเป็นมาของโขนพระราชทานซึ่งเกิดขึ้นเมื่อ ปี พ.ศ. 2550 เป็นปีมหามงคลพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ทรงเจริญพระชนมพรรษา 80 พรรษา และสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ทรงเจริญพระชนมพรรษา 75 พรรษา ทรงมีรับสั่งให้นายสมิทธิ ศิริภัทร์ รวบรวมผู้เชี่ยวชาญจัดทำโขนพระราชทานขึ้นเป็นครั้งแรก เรื่องรามเกียรติ์ ตอนศึกพรหมาศ ณ หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ซึ่งสอดคล้องกับ จรุงจิตติ์ ทีขะระ (สัมภาษณ์ 17 ตุลาคม 2562) กล่าวไว้ว่า “หลังจากคำกราบบังคมทูลของ สมเด็จพระกนิษฐาธิราชเจ้า กรมสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี กราบบังคมทูลเรื่อง “โขนเริ่มเสื่อมความนิยมลง” สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ทรงนำโขนไปแสดง ณ พระตำหนักต่าง ๆ ที่ทรงเสด็จพระราชดำเนินแปรพระราชฐานเพื่อประทับทรงงาน จนกระทั้งการแสดงโขนในงานพระราชทานเลี้ยงขณะประทับ ณ พระตำหนักภูพิงค์ราชนิเวศน์ โดยแสดงที่ค่ายกาวิละ จังหวัดเชียงใหม่ ทรงมีพระราชเสาวนีย์ในเรื่องการแต่งหน้าโขนเป็นลำดับแรก ทรงมีพระราชวินิจฉัย ให้ปรับปรุงการแต่งหน้าโขน ให้มีความร่วมสมัย เน้นแต่งตามโครงสีอย่างโบราณ การเลียนแบบหน้าหุ่น (หุ่นกระบอก) และเรื่องของเส้นสามสี คือ ขาว ดำ แดง โครงของคิ้ว

และเรื่องของเส้นขอบตา อิงไปในเรื่องของภาพจิตรกรรมไทยวาดลงบนหน้าของนักแสดง เส้นตาเป็นแนวระนาดตรง แต่เส้นคิ้วให้โค้งโก่งเป็นคันศรอย่างคิ้วไทย”

จากการศึกษาในเรื่องของประวัติความเป็นมาของโขนพระราชทาน สิ่งที่พิเศษของประเทศไทยที่ทำให้โขนกลับมารุ่งเรืองอีกครั้ง คือ สถาบันพระมหากษัตริย์มีส่วนในการทำนุบำรุงศิลปวัฒนธรรมไทย “โขนไทย” ทรงสนับสนุน ส่งเสริมให้โขนกลับมาเป็นที่นิยมในปัจจุบันอีกครั้ง ทำให้ประชาชนเริ่มนิยมชมการแสดงโขนและศึกษาโขนมากขึ้น ประชาชนให้ความสำคัญและสนใจที่จะเรียนรู้และรับชมการแสดงโขนมากขึ้น ร่วมทั้งคนยุคใหม่ นักเรียน การศึกษา สามารถเข้าถึงการเรียนรู้และรับชมการแสดงโขนมากขึ้น ผ่านสื่อช่องทางต่าง ๆ ร่วมทั้งศิลปินวงการบันเทิง ซึ่งจากประเด็นดังกล่าวได้สอดคล้องกับ จรุงจิตติ์ ทีขะระ (สัมภาษณ์ 17 ตุลาคม 2562) กล่าวไว้ว่า “หลังจากโขนพระราชทานเกิดขึ้น ได้มีการสอบถามกับสำนักหอสมุดแห่งชาติ ถึงเรื่องความสนใจของประชาชนที่มีต่อโขน พบว่า ประชาชนให้ความสนใจที่จะศึกษาเกี่ยวกับศิลปวัฒนธรรมโขนไทยมากขึ้น ด้วยการหันมาศึกษาค้นคว้าเอกสารที่เกี่ยวข้องกับโขนไทย โดยเฉพาะเรื่องรามเกียรติ์”

รูปแบบของเครื่องแต่งกายในโขนพระราชทาน “เครื่องพัสตราภรณ์ ศิราภรณ์ และถนิมพิมพาภรณ์” ทรงมอบหมายให้นายวีรธรรม ตระกูลเงินไทย เป็นผู้ดูแล โดยให้สมาชิกของมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ เป็นผู้ผลิต มีการฟื้นฟูการปักสะดึงกรึงไหม ซึ่งมีมาแต่โบราณ เป็นเครื่องปักหนุนแบบสมัยรัชกาลที่ 6 เครื่องแต่งกายของโขนพระราชทานตัวพระ ตัวยักษ์ จะสวมเสื้อ 2 ตัว คือเสื้อตัวใน 1 ตัว ที่มีการปักบริเวณแขน และเสื้อตัวนอก มีการเชิญท่านผู้เชี่ยวชาญที่มีความรู้เกี่ยวกับเครื่องประดับ และเครื่องแต่งกายอย่างโบราณ รวมถึงเครื่องแต่งการของโบราณที่ตกทอดกันมา ลวดลาย และองค์ประกอบต่าง ๆ ลายละเอียดเป็นการออกแบบใหม่ ส่วนลวดลายการปักเครื่องโขนมีทั้งหมด 4 ลาย ได้แก่ ลายราชวัตรดอกลอย ลายแย่งพุ่มข้าวบิณฑ์หน้าขบดอกใน ลายราชวัตรย่อมุมไม้สิบสอง และลายทักษิณาวัตร รูปแบบการแต่งกายของโขนดังกล่าวมา ไม่เพียงแต่ได้รับการสืบทอดจากโขนพระราชทานเท่านั้น ยังคงได้รับการสืบทอดและอนุรักษ์จากช่างฝีมือต่าง ๆ จากการสอบถามและการสังเกตของผู้วิจัย ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงประเด็นดังกล่าวว่า หลังจากได้ชมการแสดงโขนพระราชทาน หน่วยงานต่าง ๆ มีความประทับใจ และสนใจเครื่องแต่งกายรวมถึงเครื่องประดับต่าง ๆ มากขึ้น ผู้ประกอบธุรกิจการจัดทำเครื่องโขน ได้นำรูปแบบเครื่องแต่งกายโขนอย่างโบราณมาจัดทำมากยิ่งขึ้น เช่น คณะละครอาภรณ์งาม คณะไก่แก้วการละคร ห้องเสื้อพัชราวดี ห้องเสื้อชาตรี เป็นต้น แสดงให้เห็นว่าโขนพระราชทาน สะท้อนให้เห็นถึงการอนุรักษ์ สืบทอด พัฒนา รูปแบบการแต่งกายโขนมาจนถึงปัจจุบัน

เอกลักษณ์ที่สำคัญของการแสดงโขนพระราชทาน คือ การสร้างสรรค์ฉากและเทคนิคพิเศษ เป็นการผสมผสานความงดงามของศิลปกรรม การสร้างฉากและเครื่องประกอบฉากกับเทคนิคสมัยใหม่ผสมผสานกันได้อย่างลงตัว ถือว่าเป็นการสืบสานช่างของไทยให้กลับมามีบทบาทอีกครั้ง อันได้แก่ช่างปั้น ช่างแกะ ช่างเขียน เป็นต้น ดังที่ จรุงจิตติ์ ทีขะระ (สัมภาษณ์ 17 ตุลาคม 2562) กล่าวไว้ว่า พระองค์ทรงมีรับสั่งว่า “เป็นการชุมนุมช่างทั้งหลายของชาติเอาไว้” การแสดงโขนพระราชทาน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ เป็นหนึ่งการแสดงที่มีการสร้างสรรค์ฉาก ถึง 9 ฉาก เทคนิคและแสงสีเสียง มีความสมบูรณ์ เมื่อการแสดงจบลงยังคงสร้างความตราตรึงใจในความงดงามของฉากประกอบการแสดง ผู้วิจัยจึงอภิปรายได้ว่าหน่วยงานต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับการจัดการแสดงทางศิลปวัฒนธรรม เริ่มให้ความสำคัญกับเทคนิคและฉากมากขึ้น เมื่อมีการจัดการแสดงโขนที่ใด มักจะนิยมนำรูปแบบการจัดทำเครื่องประกอบฉากและเทคนิคต่าง ๆ มาใช้ เท่าที่จะจัดทำได้จากที่เห็นได้ชัดเจน คือ กระทรวงวัฒนธรรม ได้จัดการแสดงโขนกลางแปลงพระราชทานในกิจกรรมจักรยานเฉลิมพระเกียรติ ปั่นเพื่อพ่อ Bike for Dad แสดงในวันที่ 11 ธันวาคม 2558 และหน่วยงาน

ที่เรียกว่าเป็นผู้รักษาศิลปวัฒนธรรมนั้นคือ “กรมศิลปากร” ได้มีการพัฒนาจัดสร้างฉากประกอบการแสดงมากขึ้น

จะเห็นได้ว่าเมื่อโขนได้รับการสนับสนุน และส่งเสริมให้กลับมารุ่งเรืองอีกครั้ง ทำให้ได้รับความสนใจและเห็นความสำคัญมากขึ้น สามารถรับชมได้ทุกวัย ไม่เพียงแต่ผู้ที่มีอายุมากเท่านั้น ภาพที่เห็นปรากฏ คือ สถาบันครอบครัวเกิดความใกล้ชิดกันมากขึ้น คุณพ่อคุณแม่พาลูกมาชมการแสดงโขนพระราชทาน ลูกหลานได้พาลุง ป้า น้า อา ตา ยาย มาชมการแสดง ประชาชนให้ความสนใจมากขึ้น ผู้จัดผู้ประกอบการจัดการแสดงต่าง ๆ หน่วยงานราชการและหน่วยงานภายนอก เกิดความประทับใจ อีกทั้งโขนพระราชทานยังได้รับความชื่นชมจากประชาชนทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติว่าการแสดง “โขนพระราชทาน” เป็นการแสดงที่ดำรงไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมของชาติให้มีความดำรงคงอยู่สืบต่อไป

5.2.2 ดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทาน

วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนของไทย ได้แก่ วงปี่พาทย์ ซึ่งมีขนาดวงที่แตกต่างกันไปตามลักษณะของงานการแสดง สถานที่ที่ใช้ในการจัดการแสดง หรือตามฐานะของผู้จ้าง ในประวัติศาสตร์การแสดงโขนแบ่งออกได้หลายประเภท ไม่ว่าจะเป็น โขนกลางแปลง โขนนั่งราวหรือโขนโรงนอก โขนหน้าจอ โขนโรงใน โขนฉาก และโขนชักรอก การแสดงต่าง ๆ อาจใช้วงดนตรีปี่พาทย์ที่แตกต่างกันไป เช่น การแสดงโขนกลางแปลงใช้วงปี่พาทย์ 2 วง เนื่องจากเล่นในสถานที่ที่มีความกว้าง และการแสดงละครดึกดำบรรพ์ต้องใช้วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ เป็นต้น

วงดนตรีที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทาน มีการเปลี่ยนแปลงหลายครั้งก่อนนำปี่พาทย์เครื่องใหญ่สองวงมาใช้ในปี พ.ศ. 2554 ในปี พ.ศ. 2550 ใช้ “วงโยธวาทิต” เครื่องดนตรีที่ใช้เป็นเครื่องสากลบรรเลงประกอบการแสดง ในปี พ.ศ. 2552 ได้นำวงโยธวาทิตและนำวงปี่พาทย์มาใช้ประกอบการแสดงร่วมกัน ในปี พ.ศ. 2553 เป็นการนำวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่มาใช้ประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ซึ่งเป็นการนำวงดนตรีไทยมาใช้ประกอบการแสดงโขนดังรูปแบบการแสดงโขนโบราณ ในปี พ.ศ. 2554 เป็นการนำวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง มาบรรเลงประกอบการแสดงโขนโรงเดียว โดยตั้งวงไว้ทางซ้ายและขวาของเวที เรียกว่า “วง 1” กับ “วง 2”

เห็นได้ว่าการหยิบยกวงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วงมาใช้ประกอบการแสดงโขนโรงเดียว เป็นรูปแบบการแสดงคล้ายกับโขนกลางแปลงและโขนนั่งราวในอดีต ดังที่ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช (2555, น. 111-112) กล่าวไว้ “วงปี่พาทย์ประกอบการแสดงโขนกลางแปลง มักแสดงในสนามหรือลานกลางแจ้งมีการปลูกร้านสำหรับตั้งวงปี่พาทย์บรรเลง 2 วง เพื่อให้ผู้บรรเลงสามารถมองเห็นตัวโขนขณะกำลังเต้นได้อย่างชัดเจน วงปี่พาทย์ตั้งหัวโรงวงหนึ่ง (ขวา) ท้ายโรงวงหนึ่ง (ซ้าย) โดยใช้โกร่งตีให้จังหวะ” จากการนำวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง มาใช้ประกอบการแสดงโขนพระราชทาน โขนพระราชทานและหน่วยงานอื่น ๆ ได้นำรูปแบบดังกล่าว คือ การใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง มาบรรเลงประกอบการแสดงโขนโรงเดียว มาใช้เรื่อยมาจนถึงการแสดงโขนพระราชทานในปีปัจจุบัน โดยมีพัฒนาการการใช้วงดนตรีดังต่อไปนี้

5.2.2.1 พัฒนาการการใช้วงดนตรีในการบรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง

การบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโขน ในในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ถือเป็นการบรรเลงที่โดดเด่น โดยมีพัฒนาการการใช้วงดนตรีบรรเลงในแต่ละปี ดังนี้

ปี พ.ศ. 2550 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ จัดการแสดงในรูปแบบของคอนเสิร์ต ประเมษฐ์ บุญยะชัย (สัมภาษณ์, 19 พฤษภาคม 2562) กล่าวว่า “บทการแสดงได้นำบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 เป็นหลักนำมาผสมผสานกับบทคอนเสิร์ตของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ จากนั้นเพิ่มบทฉุยฉายจากบทโขนพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ลงไป เมื่อเป็นบทคอนเสิร์ตจึงได้นำการบรรเลงโดยวงโยธวาทิตของกองทัพบกมาบรรเลงประกอบการแสดง เนื่องจากในหลวงรัชกาลที่ 9 ทรงโปรดดนตรีสากล โน้ตเพลงที่นำมาใช้นั้นเป็นโน้ตเพลงสากล ที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต กับจางวางทั่วนิพนธ์ไว้มาใช้แสดงในวันที่ 27 – 28 ธันวาคม 2550

ปี พ.ศ. 2552 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกอินทรชิต ตอนพรหมมาศ ในลักษณะปรับปรุงใหม่และสลับรอบเล่นระหว่าง วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่และวงโยธวาทิตแสดงในวันที่ 19 – 21 มิถุนายน 2552

ปี พ.ศ. 2553 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดนางลอย ใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่แสดงในวันที่ 22 – 26 กรกฎาคม 2553 การใช้วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ซึ่งเป็นรูปแบบการบรรเลงโขนมาแต่โบราณ

ปี พ.ศ. 2554 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ เป็นตอนที่เหมาะแก่การศึกษาทั้งในเรื่องบทการแสดง ดนตรี และการขับร้อง บทที่ผู้กำกับได้ปรับเปลี่ยนและเรียบเรียงขึ้นใหม่ ทั้งยังแต่งบทขยายเหตุการณ์ให้เข้าใจง่ายไม่ซับซ้อน และถือเป็นพัฒนาการการใช้วงดนตรีประกอบการแสดงโขนพระราชทานโดยเน้นการใช้วงดนตรีและการขับร้อง 2 วง ซึ่งนำวิธีการบรรเลงประกอบการแสดงโขนกลางแปลงมาใช้ นัฐพงศ์ โสวัตร (สัมภาษณ์, 9 พฤษภาคม 2559) กล่าวว่า “การบรรเลง 2 วง แต่โบราณมักแสดงกันในรูปแบบโขนกลางแปลง โดยการใช้วงดนตรีปี่พาทย์ 2 วง บรรเลงประกอบการแสดงโขนโรงเดียวตั้งวงดนตรีเป็นซ้ายขวา ปัจจุบันเมื่อเป็นโขนพระราชทาน จึงคิดว่าหากหยิบยกการบรรเลง 2 วง ในโขนโรงเดียวมาใช้ประกอบการแสดงทำให้ดูยิ่งใหญ่” การใช้วงปีพาทย์เครื่องใหญ่ 2 วงนั้น เรียกว่า “วง 1”และ“วง 2” โดยวง 1 อยู่ทางด้านขวามือของเวที วง 2 อยู่ทางด้านซ้ายมือของเวที การแบ่งนักร้องให้มีจำนวนวงละ 12 คน นักร้องชาย 5 คน และนักร้องหญิง 7 คน เป็นการเปลี่ยนแปลงครั้งสำคัญสำหรับดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทานนี้ ภายหลังได้มีการจัดการแสดงขึ้นเป็นประจำทุกปี จึงยึดการใช้วงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน การแสดงเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ แสดงในวันที่ 15 กรกฎาคม ถึง 7 สิงหาคม 2554

ปี พ.ศ. 2555 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดจองถนน ใช้วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง แสดงในวันที่ 2 - 30 พฤศจิกายน 2555

ปี พ.ศ. 2556 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกกุมภรรณ ตอนโมกขศักดิ์ วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง แสดงในวันที่ 24 พฤศจิกายน ถึง 9 ธันวาคม 2556

ปี พ.ศ. 2557 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกอินทรชิต ตอนนาคบาศ วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง แสดงในวันที่ 7 พฤศจิกายน ถึง 5 ธันวาคม 2557

ปี พ.ศ. 2558 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ศึกอินทรชิต ตอนพรหมาศ วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง แสดงในวันที่ 7 พฤศจิกายน ถึง 6 ธันวาคม 2558

ปี พ.ศ. 2559 การแสดงโขนพระราชทานงดจัดการแสดงเนื่องจาก เป็นปีถวายความอาลัย

แด่พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร

ปี พ.ศ. 2560 การแสดงโขนพระราชทานงดจัดการแสดงเนื่องจากเป็นปีพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ซึ่งการแสดงโขนพระราชทาน มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ ได้ร่วมเป็นหนึ่งในมหรศพสมโภชพระเมรุมาศ ณ เวทีการแจ้ง ท้องสนามหลวง เวทีที่ 1 ในวันที่ 26 ตุลาคม พ.ศ. 2560 เรื่องรามเกียรติ์ ชุดรามาวตาร ทศกัณฐ์รบสดายุ หนุมานถวายพล พิเภกสวามิภักดิ์ โดยการใช้วงดนตรี 2 วง เช่นเดียวกัน

ปี พ.ศ. 2561 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด พิเภกสวามิภักดิ์ วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วงแสดงในวันที่ 3 พฤศจิกายน ถึง 5 ธันวาคม 2561

ปี พ.ศ. 2562 แสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุด ชุดสืบมรรคา วงดนตรีปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง แสดงในวันที่ 3 พฤศจิกายน ถึง 5 ธันวาคม 2562

โขนเป็นวัฒนธรรมอันล้ำค่าของชาติและยังได้รับการขึ้นทะเบียนเป็น “มรดกโลกทางวัฒนธรรมที่จับต้องไม่ได้” โดยองค์การ UNESCO โขนเป็นนาฏกรรมชั้นสูงของไทย ที่แม้ในปัจจุบันยังมีการสืบทอดทั้งการเรียนและในวิชาชีพโดยคนรุ่นหลัง

5.2.2.2 วิธีการปรับวง

การปรับวง ผู้ปรับวงจะต้องเป็นบุคลากรที่มีความรู้ ความสามารถ มีประสบการณ์ในเรื่องการบรรเลงและการปรับวง ทั้งเป็นผู้ได้รับการย่อมรับในฝีมือ การปรับวงผู้ปรับวงต้องเข้าใจเนื้อหาสาระหลักและวิธีการบรรเลงของแต่ละเครื่องมือ สามารถนำเอาวิชาการที่เกี่ยวข้องเข้ามาใช้ในการปรับวง ให้ผลให้การบรรเลงนั้น ปรากฏได้เด่นชัด เกิดความไพเราะ เรียบร้อย รวมทั้งช่วยเสริมสร้างการบรรเลงให้มีสุนทรียรสมากยิ่งขึ้น เน้นที่บทบาทของวงดนตรี ซึ่งสอดคล้องกับ (มนตรี ตราโมท, คึกฤทธิ์ ปราโมช, หม่อมราชวงศ์ และมัทนี รัตนิน,2525 น. 12) ได้กล่าวไว้ว่า การปรับวงมีได้ตั้งแต่เรียบร้อย นุ่มนวล ไปจนถึงรวดเร็วพลิกแผลง โลดโผน ส่วนสำคัญที่เป็นองค์ประกอบต่าง ๆ เป็นส่วนช่วยให้การปรับวงมีความสมบูรณ์มากขึ้น

การบรรเลงให้ถูกต้องตามจังหวะและทำนองของเพลง ผู้ปรับวง ควรปรับระดับเสียงของเครื่องดนตรีให้มีการกลมกลืนสอดคล้องกับบทบาทและหน้าที่ในการบรรเลงเป็นวง ใช้เครื่องดนตรีได้ถูกวิธี ตัวโน้ตที่ใช้ควรเป็นไปในทิศทางเดียวกัน ระดับเสียงต้องปรับไปในทิศทางเดียวกัน ชั้นเชิงการบรรเลงผู้ปรับวงต้องปรับเลือกให้เหมาะสม สอดคล้องกับงานวิจัยของ (วีระ พันธุ์เสือ,2543 น. 43-54), (สุทธภพ ศรีอักขรกุลและบุษกร บิณฑสันต์, 2559 น. 89-93) ที่ได้กล่าวถึงหลักและวิธีการปรับวงต่าง ๆ ไว้ จึงทำให้การบรรเลงของดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงโขนพระราชทาน บรรเลงออกมาได้ถูกต้อง ถูกหลักและสมบูรณ์

5.2.2.3 การแบ่งเพลงให้แก่วงดนตรีทั้ง 2 วง

การแบ่งเพลงให้กับวงดนตรีทั้งสองวง ในอดีตหากมีวงดนตรี 2 วงประกอบการแสดงโขนโรงเดียว มักเรียกวงดนตรีแต่ละฝั่งแตกต่างกันไป เช่น “วงซ้ายกับวงขวา” “วงหัวกับวงท้าย” หรือ “วงตั้งวงประชัน” เป็นต้น โขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถพระบรมราชชนนี-พันปีหลวง เรียกกันว่า วง 1 กับ วง 2 โดยวง 1 อยู่ทางด้านขวาของเวที และวง 2 อยู่ทางด้านซ้ายของเวที สอดคล้องกับสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช, 2555, น. 111-117) กล่าวไว้ว่า สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระองค์ทรงนำรูปแบบการแสดงโขนนั่งราว

ที่มีวิวัฒนาการมาจากโขนกลางแปลง คือการบรรเลงดนตรี 2 วง ฝั่งขวา เรียกว่า “วงหัว” ฝั่งซ้าย เรียกว่า “วงท้าย” มาใช้บรรเลงสลับกันไป ตั้งแต่เริ่มโหมโรงจนจบการแสดงเครื่องประกอบจังหวะของการแสดงโขนที่ขาดเสียมิได้ คือ “โกร่ง” ทำด้วยไม้กระบอกลำโตและยาวทำให้เกิดเสียงเป็นจังหวะหลักที่หนักแน่นเหมาะแก่การยกทัพ

การแบ่งเพลงเริ่มจากวง 1 สลับกับวง 2 จนจบการแสดง วง 1 เริ่มบรรเลงเพลงวา และนักร้องร้องเพลงตั้งหรือเพลงร้องที่ต่อจากเพลงวา ซึ่งเป็นเพลงที่มีความยิ่งใหญ่ สง่างาม เช่น เพลงช้าปี่ เพลงช้าลูกคู่ เพลงขอมใหญ่ เป็นต้น เมื่อวง 1 บรรเลงเพลงวาและร้องเพลงตั้งเรียบร้อยแล้วจึงสลับเพลงสองชั้นให้แก่วง 2 เพลงที่ 3 โดยรูปแบบแล้วมักจะเป็นเพลงรื้อร่ายหรือเพลงร่าย จึงสลับกลับไปให้วง 1 และสลับกันไปจนจบการแสดง แต่เมื่อมีการขับร้องเข้ามาเป็นตัวแปร การแบ่งเพลงจะมีการซ้ำวงเพื่อแบ่งเพลงร้องให้แต่ละวงเท่า ๆ กัน โดยแบ่งวงดนตรีเป็น 2 วงได้ดังนี้

วงปี่พาทย์วิทยาลัยนาฏศิลป เป็นผู้บรรเลงวง 1 อยู่ทางด้านขวามือของเวที

วงปี่พาทย์สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ เป็นผู้บรรเลงวง 2 อยู่ทางด้านซ้ายมือของเวที

การใช้วงดนตรีสองวงยังปรากฏในงานต่าง ๆ ที่พบเห็นในปัจจุบัน ได้แก่ การแสดงโขนกลางแปลงพระราชทานในกิจกรรมจักรยานเฉลิมพระเกียรติ ปั่นเพื่อพ่อ Bike for Dad แสดงในวันที่ 11 ธันวาคม 2558 ณ ลานพระบรมรูปทรงม้า โดยกระทรวงวัฒนธรรม , การแสดงเวทีโขนในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ซึ่งเป็นการแสดงมหรศพสมโภชพระเมรุมาศ ณ เวทีการแจ้ง ท้องสนามหลวง เวทีที่ 1 ในวันที่ 26 ตุลาคม พ.ศ. 2560 โดยโขนพระราชทานจากมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ และโขนจากสำนักการสังคีตกรมศิลปากร อีกหนึ่งการแสดงที่เห็นได้ชัดคือการแสดงมหรสพสมโภชเนื่องในโอกาสมหามงคลพระราชพิธีบรมราชาภิเษก ณ เวทีท้องสนามหลวง ในวันที่ 22 พฤษภาคม 2562 เป็นความร่วมมือจาก 4 หน่วยงาน ได้แก่ มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพฯ มูลนิธิศาลาเฉลิมกรุง สำนักการสังคีตกรมศิลปากร และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ ร่วมกันร้อยเรียงเรื่องราวสื่อความหมายเพื่อเฉลิมพระเกียรติ พระบาทสมเด็จพระปรเมนทรรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราลงกรณมหิศรภูมิพลราชวรางกูร กิติสิริสมบูรณ์อดุลยเดช สยามินทราธิเบศรราชวโรดม บรมนาถบพิตรพระวชิรเกล้าเจ้าอยู่หัว

5.2.2.4 การสร้างสุนทรียรสทางการบรรเลงดนตรี

การบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโขนนั้นแตกต่างจากการบรรเลงประกอบการขับร้องทั่วไป การบรรเลงประกอบการแสดงได้นั้นถือเป็นเรื่องจำเป็นอย่างยิ่ง เพราะเป็นสิ่งที่สามารถสร้างอารมณ์ให้กับผู้ชมได้ ทำให้ผู้ชมรับรู้ถึงความมีสุนทรียรสของการแสดง รูปแบบของเพลงประกอบการแสดงโขนได้กำหนดโดยเพลง มีอัตราจังหวะเป็นตัวควบคุม นอกจากนี้ยังมีการนำเพลงหน้าพาทย์มาใช้ในการบรรเลงประกอบการแสดง เป็นการเล่าเรื่องราวของตัวแสดงในขณะที่กำลังร่ายรำบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ หรือทำพิธีในการแสดง แสดงให้เห็นถึงความศักดิ์สิทธิ์ การบูชา รูปแบบการบรรเลงในเพลงหน้าพาทย์นั้นจะมีการบรรเลงที่เรียบร้อย ทำนองจะไม่เร้าใจเท่าที่ควร เพื่อสร้างอารมณ์และสื่อให้ผู้ฟังเข้าถึงความหมายของเพลงได้เป็นอย่างยิ่ง ผู้บรเลงจะต้องบรรเลงให้มีความเหมาะสมกับบทบาทหน้าที่ของเพลงที่ใช้ เช่น รสมือ สำนวนกลอน สำเนียงของเพลง เป็นต้น ซึ่งลักษณะของการบรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ ในครั้งนี้ ครูนัฐพงศ์ โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยเป็นผู้ควบคุมการบรรเลง คอยให้คำแนะนำและฝึกซ้อมการบรรเลง รวมทั้งชี้แนะแนวทางในการบรรเลง

ให้มีความเหมาะสมกับเรื่องราว ทำให้การบรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทานมีความสมบูรณ์แบบเรียบร้อย และสามารถสร้างสุนทรียรสให้กับผู้ฟังได้เป็นอย่างยิ่ง เช่น

เพลงกระบี่ลีลา เป็นเพลงที่กล่าวถึงมัจฉานุพบกับหนุมาน ณ สระบัวด่านเข้าเมืองบาดาล ด้วยความที่มัจฉานุเป็นผู้รักษาสัตย์และจงรักภักดีต่อมัยราพณ์ จึงไม่สามารถบอกหนุมานถึงหนทางที่จะไปเมืองบาดาลได้ ด้วยมัจฉานุมีความกตัญญูต่อมัยราพณ์ที่ได้เลี้ยงดูมัจฉานุมา ดังนั้นการใช้ปี่ในบรรเลงเพียงเครื่องมือเดียวเพื่อประกอบการเล่าเรื่องในเพลงนี้จึงสร้างอารมณ์โศกเศร้า โหยหวน และเข้าถึงบทบาทของการแสดงได้เป็นอย่างยิ่ง โดยบรรเลงคลอไปกับการขับร้องร่วมกับเครื่องประกอบจังหวะ ผู้บรรเลงปี่ในจะต้องมีความเข้าใจและถ่ายทอดการบรรเลงเพื่อสร้างอารมณ์และถ่ายทอดเรื่องราวของการแสดง เพื่อให้เกิดสุนทรียรสแก่ผู้ฟัง จึงสามารถกล่าวได้ว่า การเลือกเครื่องดนตรีมาใช้ให้มีความเหมาะสมกับเรื่องราวในการแสดง จึงเป็นสิ่งที่สำคัญเป็นอย่างยิ่ง จากรูปแบบแนวทางการบรรเลงดังกล่าวได้มีการนำมาใช้ประกอบการแสดงอยู่บ่อยครั้ง เช่น ในการแสดงโขนพระราชทาน เรื่องรามเกียรติ์ ตอนพิเภกสวามิภักดิ์ ฉากที่พิเภกถูกขับไล่ออกจากเมือง ได้มีการนำซอสามสายมาบรรเลงเพื่อสร้างอารมณ์ความโศกเศร้าที่พิเภกต้องจากเมืองและลูกเมียของตน เป็นต้น

เพลงเชิด เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงในการแสดงเยื้องย่างไปมาในระยะทางใกล้ ๆ หรือในการสู้รบของตัวแสดง การบรรเลงเพลงเชิดให้มีความเหมาะสมกับระยะเวลาหรือระหว่างการสู้รบนั้น ผู้บรรเลงจะต้องมีความเข้าใจเบื้องต้นในเรื่องของกระบวนท่ารำของผู้แสดง เพื่อสามารถบรรเลงให้สอดคล้องกับกระบวนท่ารำของผู้แสดงได้ หากกระบวนท่ารำมีความยาวก็สามารถบรรเลงโดยใช้วงปี่พาทย์ 2 วง บรรเลงเพลงเชิดต่อตัวกัน หากกระบวนท่ารำมีความสั้น ก็บรรเลงโดยใช้วงปี่พาทย์บรรเลงเพียงวงเดียว เป็นการสร้างอารมณ์ความสนุกสนาน ความตื่นเต้น ให้แก่ผู้ฟังได้เป็นอย่างยิ่ง อีกประเด็นหนึ่งคือ การนำเพลงเชิด มาบรรเลงเพื่อเป็นการบ่งบอกถึงการเปลี่ยนฉากการแสดงได้อีกด้วย ดังที่ ดุษฎี มีป้อม (สัมภาษณ์ 3 ตุลาคม 2562) ได้กล่าวถึง เพลงเชิด ว่า “หากเป็นการเดินทางไปมาในระยะเวลาสั้น ๆ หรือเป็นการบรรเลงเพื่อเข้าโรงหรือเปลี่ยนฉาก ผู้ควบคุมการบรรเลงให้ผู้บรรเลงบรรเลงเพียงวงเดียวจนจบฉากนั้น แต่หากเป็นการรบระหว่างสองทัพ ผู้บรรเลงให้บรรเลง 2 วง ในเชิดเป็นการบรรเลงเพลงเชิดต่อตัวกัน เพื่อเพิ่มอรรถรสทางด้านดนตรีให้เกิดความสนุกสนาน และสร้างความตื่นเต้นให้แก่ผู้ฟังด้วย”

เพลงรัว เป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้บรรเลงเพื่อประกอบการแปลงกาย แสดงอิทธิฤทธิ์ ดังนั้นผู้บรรเลงจะต้องมีความเข้าใจเบื้องต้นในเรื่องของกระบวนท่ารำของผู้แสดง เพื่อให้การบรรเลงมีความสอดคล้องไปกับกระบวนท่ารำของผู้แสดง ผู้บรรเลงจึงต้องสังเกตท่ารำของผู้แสดงว่ามีกระบวนท่ารำที่สั้นยาวมากน้อยเพียงใด หากเป็นกระบวนท่ารำที่มีระยะสั้น ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงเพลงรัวให้มีความกระชับทำนองมากยิ่งขึ้น หากเป็นกระบวนท่ารำที่ผู้แสดงจะต้องใช้พื้นที่กว้างขวาง ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงเพลงรัวให้มีแนวทำนองเพลงมีความช้าลงกว่าปกติ เพื่อให้ผู้แสดงได้มีระยะเวลาที่เพียงพอกับกระบวนท่ารำในช่วงนั้น เป็นเพลงที่ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์ใช้การบรรเลงเพลงรัวหลายครั้ง และอีกประเด็นหนึ่ง คือ การใช้เพลงรัวเพื่อเป็นสัญลักษณ์ของการเริ่มต้นการแสดงกล่าวคือ การเปิดฉากการแสดง ผู้บรรเลงจะต้องบรรเลงเพลงรัวให้มีท่วงทำนองที่สอดคล้องกับการเปิดฉากการแสดง ไม่บรรเลงให้ทำนองมีความยาวจนเกินไปและทำนองไม่สั้นจนเกินไป ผู้บรรเลงจึงต้องสังเกตฉากการแสดงนั้น ๆ และจะต้องมีปฏิภาณ ไหวพริบ จึงจะทำให้การบรรเลงมีความสมบูรณ์แบบและเหมาะสมกับการแสดงได้เป็นอย่างดี

จากรูปแบบการบรรเลงของเพลงต่าง ๆ ข้างต้น สามารถกล่าวได้ว่า เป็นการสร้างสุนทรียรสให้กับผู้ฟังได้เป็นอย่างยิ่ง ดังนั้นผู้บรรเลงจึงมีส่วนสำคัญในการถ่ายทอดบทบาทและอารมณ์ประกอบการแสดงสู่ผู้ชม เพื่อเป็นการสร้างอารมณ์ต่าง ๆ อีกทั้งสร้างความไพเราะให้แก่ผู้ฟัง ผู้บรรเลงจะต้องมีความเข้าใจและได้รับการฝึกซ้อมมาเป็นอย่างดี จึงจะทำให้การบรรเลงประกอบการแสดงโขนมีความเรียบร้อย สมบูรณ์แบบ และสร้างความประทับใจให้กับผู้ชมได้อีกด้วย

5.2.3 การขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน

การขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน เป็นการร้องประกอบการแสดงที่เน้นในเรื่องของอารมณ์ผ่านน้ำเสียงการขับร้อง เป็นการบรรยายเกี่ยวกับบุคลิกลักษณะอากัปกิริยาผ่านองค์ประกอบต่าง ๆ เช่น คำร้องหรือบทร้อง ทำนองร้อง และจังหวะ การถ่ายทอดน้ำเสียงของผู้ขับร้องต้องร้องให้มีความสอดคล้องกับบุคลิกของตัวแสดงด้วย เพื่อให้ตัวละครนั้นมีชีวิตชีวาสมกับบทบาทในการแสดง เช่น ตัวพระ ตัวนาง ตัวยักษ์ และตัวลิง เป็นต้น ในการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทานต้องอาศัยความพร้อมเพรียงในการขับร้องหมู่ เน้นการขับร้องให้ชัดเจน ทั้งคำร้องและทำนองร้อง สำหรับผู้ขับร้องที่เป็นต้นบท ต้องขับร้องให้มีความชัดเจน ทั้งน้ำเสียง คำร้อง ทำนอง มีปฏิภาณ ไหวพริบ ถ่ายทอดอารมณ์ตามบทร้องนั้น ๆ ได้อย่างชัดเจน และจะต้องได้รับการฝึกซ้อมการขับร้องมาเป็นอย่างดี จึงจะทำให้การขับร้องมีความสมบูรณ์แบบมากยิ่ง

การขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ นั้นเริ่มจากการคัดเลือกผู้ขับร้อง การแบ่งวงของผู้ขับร้อง การเลือกเพลงให้เหมาะสมกับผู้ขับร้อง และการถ่ายทอดกลวิธีการขับร้องเพื่อสร้างสุนทรียรสให้แก่ผู้ชม ครูทัศนีย์ ขุนทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ผู้ควบคุมการขับร้อง จะเป็นผู้คัดเลือกผู้ขับร้องให้มีความเหมาะสมกับการแสดง มีน้ำเสียงที่ไพเราะ ชัดเจน ทำนองชัดเจน และเป็นผู้ที่มีโสตประสาทแม่นยำเหมาะกับบทการแสดงนั้น ๆ การคัดเลือกผู้ขับร้องควรคำนึงถึงเสียงเป็นสำคัญ นักร้องที่คัดเลือกต้องเป็นผู้ที่มีเสียงไพเราะ ร้องตรงจังหวะ ถูกหลัก ถูกทำนอง และเป็นผู้มีโสตประสาทที่แม่นยำ โดยทั้งสองวงจะแบ่งผู้ขับร้องเท่า ๆ กัน คือ นักร้องหญิง 7 คน นักร้องชาย 5 คน

ในการเลือกเพลงให้เหมาะสมกับผู้ขับร้อง เป็นสิ่งที่ต้องคำนึงถึงเป็นสำคัญ คือ ผู้ขับร้องจะต้องมีโสตประสาทที่แม่นยำ มีไหวพริบปฏิภาณ สามารถแก้ไขสถานการณ์เฉพาะหน้าได้ มีคุณภาพเสียงและกำลังเสียงที่ดี สามารถถ่ายทอดท่วงทำนองลีลาของเพลงที่ได้รับได้เป็นอย่างดี สามารถสะท้อนอารมณ์ของการแสดงออกมาได้เป็นอย่างดี จึงจะสามารถเพิ่มอรรถรสให้กับผู้ชม สร้างสุนทรียรส และสร้างประทับใจให้กับผู้ฟังได้ หากเลือกเพลงที่ไม่มีความเหมาะสมกับคุณสมบัติและความสามารถของผู้ขับร้อง ผู้ฟังจะรู้สึกว่าขาดความไพเราะและความสุนทรียรสในการรับชมการแสดงไป ในการแบ่งเพลงให้เหมาะสมตามบทบาทการแสดง คือ นักร้องที่มีเสียงนุ่มนวลอ่อนหวาน เหมาะสมกับการขับร้องประกอบบทรักบทโศก บทเมตตา บทชมความงาม และบทบรรยาย นักร้องที่มีน้ำเสียงเข้มแข็ง เสียงดังฟังชัด เหมาะสมกับการขับร้องประกอบบทโกรธ บทสู้รบ ฮึกเหิม หรือบทที่ต้องการเพิ่มบุคลิกเข้มแข็งให้กับผู้แสดง เป็นต้น

ในเรื่องของกลวิธีในการขับร้อง ครูทัศนีย์ ขุนทอง (ศิลปินแห่งชาติ) เป็นผู้ถ่ายทอดเทคนิคกลวิธีการขับร้องให้แก่ผู้ขับร้อง โดยคำนึงถึงอารมณ์ของผู้แสดง ผู้ขับร้องจะต้องถ่ายทอดบทร้องและคำร้องที่ผ่านคำประพันธ์ให้ผู้ฟังรับรู้และเข้าใจความหมายของเพลง มีความแม่นเสียง แม่นทำนอง ปฏิบัติการขับร้องได้เป็นอย่างดี จนสามารถถ่ายทอดได้อย่างเรียบร้อยสมบูรณ์แบบ ดังนั้นผู้ขับร้องจึงมีส่วนสำคัญในการสื่อสารอารมณ์จากบทประพันธ์สู่ผู้ฟัง จะต้องขับร้องให้ถูกต้องตามหลัก ทำนอง และคำร้องไม่ร้องฉีกคำ

จนความหมายของคำเปลี่ยนไป สามารถตบแต่งทำนองร้องให้มีความไพเราะตามสมควร เช่น การโหนเสียง การกลืนเสียง การกระทบเสียง การไถเสียง การม้วนเสียง การสะดุดเสียง การโยนเสียง การโปรยเสียง การลากเสียง การตึงเสียง และการผันเสียง เป็นต้น ซึ่งสอดคล้องกับ เจริญใจ สุนทรวาทิน (2530, น. 150 - 164) ได้อธิบายหลักสำคัญในการขับร้องเพลงไทยไว้ดังนี้ 1) เสียง ผู้ขับร้องต้องรู้จักใช้เสียงให้พอดีกับคุณภาพเสียงของตน ใช้กำลังเสียงเต็มที่ เรียนรู้ถึงหลักและวิธีการเปล่งเสียง ต้องมีการบังคับเสียงให้ผ่านออกมาอย่างถูกทิศทาง 2) คำร้อง ต้องร้องให้ได้ความหมายชัดเจนและถูกความหมายของบทร้อง 3) การเอื้อน ผู้ขับร้องต้องสนใจเป็นพิเศษ คือ เสียงที่ใช้ในการเอื้อนมีหลายอย่าง เช่น เออ เฮ้อ อือ เงอ เงย เออะ เอิง การครั่นเสียงหรือการกระทบเสียง และการแบ่งสัดส่วนความสั้นยาว และหนักเบาของการเอื้อนแต่ละคำ และต้องศึกษาเกี่ยวกับหลักและวิธีการเอื้อน 4) จังหวะผู้ขับร้องต้องมีจังหวะดี 5) การหายใจถูกตำแหน่งจะทำให้การขับร้องนุ่มนวล ไม่ขาดเป็นห้วง ๆ ควรกำหนดตายตัวต้องมีที่หายใจ ซ่อนรอยต่ำให้สนิท การหายใจที่ถูกนั้นมีผลทำให้การขับร้องนุ่มนวล 6) การสร้างอารมณ์ เช่น การเน้นคำ การเน้นเอื้อน การเว้น การลักจังหวะ การเปล่งเสียงแท้และเสียงอาศัย การประคองเสียง การผ่อนเสียง 7) เสียง เป็นสิ่งสำคัญในการขับร้อง การขับร้องจะไพเราะได้นั้นมาจากเสียงของผู้ขับร้องประกอบกับความสามารถในการเปล่งเสียงออกมาอย่างมีคุณภาพจนเกิดสุนทรียรส

การฝึกซ้อมการขับร้อง ควรฝึกซ้อมให้มีความพร้อมเพียง ขับร้องให้ตรงเสียง ตรงจังหวะและตรงทำนอง ในโขนพระราชทาน ชุด ศึกมัยราพณ์ ครั้งนี้ ครูทัศนีย์ ขุนทอง (ศิลปินแห่งชาติ) ได้ถ่ายทอดเทคนิคกลวิธีที่ครูทัศนีย์ได้รับการสืบทอดและถ่ายทอดจากครูท้วม ประสิทธิกุล (ศิลปินแห่งชาติ) มาใช้ในการขับร้องครั้งนี้ ซึ่งสอดคล้องกับธนรัฐ อยู่สุขเจริญ (2558 น. 458-459) ได้กล่าวถึง ความหมาย และคำร้องแสดงให้เห็นถึงการแสดงออกทางด้านอารมณ์ของเพลง ซึ่งประกอบด้วย 7 รูปแบบ ได้แก่ อารมณ์ปกติ อารมณ์โกรธ อารมณ์ฮึกเหิมแข็งขัน อารมณ์กระหยิ่มใจ อารมณ์ชื่นชมยินดี อารมณ์ปลาบปลื้มดีใจและอารมณ์ลุ่มหลง ตกอยู่ในภวังค์ และมีความสอดคล้องกับนพคุณ สุดประเสริฐ (2555 น. 63 - 76) ได้กล่าวถึงเรื่องของโสตประสาทและการออกเสียงในการขับร้องไว้ว่า ด้านโสตประสาท การออกเสียงเอื้อนและคำร้อง การร้องเดี่ยวและหมู่ อารมณ์เพลง การขับร้องร่วมกับดนตรี ลักษณะดังกล่าวที่กล่าวมาข้างต้นนี้ มีอยู่ในบทโขนชุดศึกมัยราพณ์

การศึกษาดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง เป็นงานวิจัยที่มีลักษณะที่โดดเด่นในเรื่องของดนตรีและการขับร้อง สามารถเป็นรูปแบบและแนวทางสำหรับการศึกษาและเป็นประโยชน์สำหรับผู้ที่สนใจผู้ความสนใจ ในการศึกษาครั้งนี้ ผู้วิจัยได้รับความกรุณาจากผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยในการตรวจสอบข้อมูลและการบรรเลงประกอบการแสดงโขนพระราชทานก่อนการนำไปใช้ รวมทั้งได้รับแนวทางในการจัดรูปแบบวงดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนต่อไป

ในปัจจุบัน โขน ละคร ดนตรี และการขับร้อง กลับมารุ่งเรืองอีกครั้ง จนทำให้เป็นที่ยอมรับและได้รับความชื่นชมจากประชาชนทั้งชาวไทยและชาวต่างชาติเป็นอย่างยิ่ง นับเป็นความโชคดีของประเทศไทยและคนไทยที่สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้จัดแสดงโขนพระราชทาน สืบเนื่องจากปี พ.ศ. 2550 โขนจึงได้กลับมามีชีวิตชีวา และเป็นความภาคภูมิใจของชาวไทย ความสำเร็จที่ผ่านมาเกิดจากความทุ่มเทของครูผู้เชี่ยวชาญ ความร่วมมือร่วมใจของเหล่าศิลปิน และเหล่าเยาวชนคนรุ่นใหม่ทั้งในฐานะผู้แสดง หรือผู้มีส่วนร่วมในทุกองค์ประกอบตลอดจนผู้ชมที่มีโอกาสร่วมกันรักษายอดแห่งนาฏกรรมไทยอันทรงคุณค่าไว้คู่แผ่นดินสืบไป

5.3 ข้อเสนอแนะ

5.3.1 ข้อเสนอแนะจากงานวิจัย

จากการศึกษาวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้พบว่า รูปแบบการบรรเลงดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง มีวิวัฒนาการการใช้วงดนตรี ในแต่ละปีแตกต่างกัน ความน่าสนใจ ควรค่าที่จะศึกษาและรักษาไว้ซึ่งศิลปวัฒนธรรมโดยโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ ผู้วิจัยได้เห็นถึงความแตกต่างในการบรรเลงและการขับร้องจากปีที่ผ่านมา ทั้งการใช้วงดนตรีและการขับร้องสองวงประกอบการแสดงโขน การเลือกผู้ขับร้องชายให้มีต้นบทลูกคู่ ซึ่งเป็นครั้งแรกของรูปแบบการขับร้องดังกล่าว ผู้วิจัยจึงเสนอแนะว่าผู้ที่สนใจสามารถนำรูปแบบการศึกษาครั้งนี้ไปเป็นแนวทางสำหรับการศึกษาเกี่ยวกับการบรรเลงและการขับร้องประกอบการแสดงอื่น ๆ ได้เช่นกัน เพื่อเป็นการศึกษาและรวบรวมองค์ความรู้เป็นเอกสารทางวิชาการสำหรับผู้ที่สนใจจะศึกษาต่อไป

5.3.2. ข้อเสนอแนะการวิจัยครั้งต่อไป

การวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน จากที่ผู้วิจัยได้ศึกษาพบว่า โขนในปี 2554 ชุดศึกมัยราพณ์ เป็นปีที่เกิดการสร้างศิลปะด้านต่าง ๆ เช่น ด้านวรรณศิลป์ นาฏศิลป์ คีตศิลป์ หัตถศิลป์ และพัสตราภรณ์ ทำให้เกิดการแสดงที่สร้างความตื่นเต้น ความสนุกสนานเกิดความสมจริงในการแสดง การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเพื่อให้ได้องค์ความรู้ด้านการบรรเลงและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุด ศึกมัยราพณ์ และยังมีประเด็นอื่นที่น่าสนใจสามารถนำมาทำการศึกษาในรูปแบบงานวิจัยได้ ผู้ที่สนใจสามารถศึกษาประเด็นอื่นที่เกี่ยวข้องกับการบรรเลง และการขับร้องประกอบการแสดงโขน เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษา รวบรวมเป็นเอกสารทางวิชาการสำหรับผู้สนใจที่จะศึกษา และเพื่อสนองพระราชเสาวนีย์สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ต่อไป

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร. (2506). **ชุมนุมบทละครและบทคอนเสิร์ตพระนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์.** กรุงเทพฯ : กรมศิลปากร.

กรมศิลปากร. (2545). **คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

กรมศิลปากร. (2548). **ครูเสรี หวังในธรรม ศิลปินแห่งชาติ รูปแบบความเป็นครูผู้ถ่ายทอดและสร้างสรรค์นาฏศิลป์ไทย.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ดอกเบี้ย.

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2540). **เทคนิคการขับร้องเพลงไทย.** กรุงเทพฯ: ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

คณพล จันทร์หอม. (2539). **การขับร้องเพลงไทย.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

จี ศรีนิวาสัน, ผู้แต่ง. (2534). **สุนทรียศาสตร์ปัญหาและทฤษฎีเกี่ยวกับความงามและศิลปะ.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหามกุฏราชวิทยาลัย.

เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม. (2553). **ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย.** กรุงเทพฯ: โอ เอส พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

เจริญใจ สุนทรวาทิน. (2530). **ข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

เจริญใจ สุนทรวาทิน. (2538). **สายเสนาะ.** กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์. (2559) **เอกสารประกอบการสอน.** ศิลปมหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. กรุงเทพฯ: ม.ป.ท.

ณรงค์ชัย ปิฏกรัชต์. (2559). **เอกสารประกอบการสอนรายวิชาระเบียบการวิจัย.** ศิลปมหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2552). **ดนตรีศึกษา: หลักการและสาระสำคัญ.** พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพมหานคร สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. และนริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา. (2552). **เพลงดนตรี และนาฏศิลป์จากสาส์นสมเด็จ.** กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

ทรงวิทย์ แก้วศรี. (2533). **ดนตรีไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: รุ่งศิลป์การพิมพ์.

ท้วม ประสิทธิกุล. (2529). **หลักคีตศิลป์.** กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.

ท้วม ประสิทธิกุล. (2535). **วิธีการขับร้องเพลงไทยให้ไพเราะ หนังสือที่ระลึกงานศพ นางท้วม ประสิทธิกุล.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์อมรินทร์ พริ้นติ้งกรุ๊ป.

ทีมข่าวสตรี หนังสือพิมพ์เดลินิวส์. (2558, 12 สิงหาคม). **พระเมตตา "แม่ของแผ่นดิน" ต่อลมหายใจ "โขน"คู่คนไทย.** {ออนไลน์} สืบค้นเมื่อ 11 มีนาคม 2563 จากhttps://www.dailynews.co.th/women/340936

ธนรัฐ อยู่สุขเจริญ. (2558). **การศึกษาการขับร้องเพลงประกอบการแสดงโขน เฉลิมพระเกียรติเรื่องรามเกียรติ์ตอน ศึกพรหมาศ.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต) สาขามานุษยดุริยางควิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพมหานคร.

ธนิต อยู่โพธิ์. (2539). **โขน**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์คุรุสภา.

นพคุณ สุดประเสริฐ. (2555). **การสร้างชุดการสอนฝึกปฏิบัติขับร้องเพลงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน ศึกพรหมาสตร์**. กรุงเทพฯ: คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.

นริศรานุวัดติวงศ์, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา. (2552). **เพลงดนตรี : จากสาส์นสมเด็จฯ เจ้าฟ้า กรมพระยานริศฯ ถึง พระยาอนุมานราชธน.** กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

นิตยสารแพรว. (2560, 13 กันยายน). **ไทยแท้แต่โบราณ งามวิตรบรรจง กว่าจะเป็นโขนพระราชทาน.** {ออนไลน์} สืบค้นเมื่อวันที่ 12 มีนาคม 2563 จากhttps://praew.com/lifestyle/53703.html

บุษกร สำโรงทอง (2542). **เพลงสำหรับการแสดง.** เอกสารประกอบในการศึกษารายวิชาเพลงสำหรับการแสดง บัณฑิตศึกษา ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

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

มนตรี ตราโมท, คึกฤทธิ์ ปราโมช, หม่อมราชวงศ์. และมัทนี รัตนิน. (2525). **ลักษณะไทย ศิลปะการแสดง.** กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

มนตรี ตราโมท. (2531). **ศัพท์สังคีต.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์การศาสนา.

มนตรี ตราโมท. (2539). **โน้ตเพลงไทย เล่ม 1.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.

มนตรี สุขกลัด. (2549). **กลวิธีการขับร้องบทโขน ทศกัณฐ์ ตับนางลอย ทางครูทัศนีย์ ขุนทอง.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต) สาขาดุริยางคศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช. (2555). **ดนตรี-นาฏศิลป์แผ่นดินพระปกเกล้า.** นนทบุรี: จตุพร ดีไซน์.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). **ดนตรีไทยวิเคราะห์.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ. (2557). **โขนพระราชทานศาสตร์ศิลป์.** กรุงเทพฯ: แปลน ไมทิฟ.

รจนา ผาดไพบูลย์. (2550). **ศึกษาเทคนิคการขับร้องประกอบการแสดงละครใน ของครูมัณฑนา อยู่ยั่งยืน กรณีศึกษา: เรื่องอิเหนา ตอนบุษบาชมศาล-ตัดดอกไม้-ฉายกริช**. (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต) สาขามานุษยดุริยางควิทยา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพมหานคร.

เรณู โกศินานนท์. (2516). **การขับร้องระดับมัธยมศึกษา.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: อักษรเจริญทัศน์.

วัฒนา โกศินานนท์. (ม.ป.ป.). **ตำราคีตศิลป์ไทยว่าด้วย ร้อง พากย์ – เจรจา และเสภา.** ศึกษาศาสตร์บัณฑิต สาขาดนตรีคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. กรุงเทพฯ : ม.ป.พ.

วิมลศรี อุปรมัย. (2555). **นาฏกรรมและการละคร.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

วิรุณ ตั้งเจริญ. (2546). **สุนทรียศาสตร์เพื่อชีวิต.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.

วีระ พันธุ์เสือ . (2543). **เทคนิคการปรับวงของครูประสิทธิ์ ถาวร เพลงชุดฝรั่งรำเท้า.** กรุงเทพฯ: ฐานข้อมูลวิทยานิพนธ์ไทย.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สมศักดิ์ ทัดติ. (2540). **จารีตการฝึกหัดและการแสดงโขนของตัวทศกัณฐ์.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต) สาขาวิชานาฏศิลป์ไทย บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ. (2534). **ท้วม ประสิทธิกุล อนุสรณ์เนื่องในงานพระราชทานเพลิงศพ นางท้วม ประสิทธิกุล.** กรุงเทพฯ: อมรินทร์พริ้นติ้ง.

สำนักมาตรฐานอุดมศึกษา สำนักงานปลัดทบวงมหาวิทยาลัย. (2544). **เกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยและเกณฑ์การประเมิน**. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.

สุทธภพ ศรีอักขรกุล และบุษกร บิณฑสันต์ (2559) **กลวิธีการปรับวงปี่พาทย์ไม้นวมเครื่องคู่ ตามแนวทางครูบรรพต แจ้งจรัส กรณีศึกษาโรงเรียน ราชวินิตบางแก้ว.** บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สุพัชรินทร์ วัฒนพันธุ์. (2553). **เอกสารประกอบการสอนรายวิชา การบรรจุเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์.** ศึกษาศาสตร์บัณฑิต สาขาดนตรีคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

สุภางค์ จันทวานิช. (2540). **วิธีการวิจัยเชิงคุณภาพ.** พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ:สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์.

แสงจันทร์ อรรถกฤษณ์. (2558). **เพลงช้าสำหรับร้องประกอบการแสดงโขนละคร.** (วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปมหาบัณฑิต) สาขาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์, กรุงเทพมหานคร.

บุคลานุกรม

กรวรันทร์ พันธ์ไพศาล, หัวหน้ากลุ่มสาระการเรียนรู้วิชาคีตศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 1 ตุลาคม 2562.

กิตติ อัตถาผล. ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลป. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 12 พฤษภาคม 2559, และ1 ตุลาคม 2562.

กิตติ จาตุประยูร. นาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (โขนลิง). (ผู้ให้สัมภาษณ์) ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 17 สิงหาคม 2562.

เกียรติศักดิ์ ร่มสันเทียะ. คีตศิลปินปฏิบัติงาน กรมศิลปากร. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 13 พฤษภาคม 2559.

จรุงจิตติ์ ทีขะระ. ท่านผู้หญิง. รองราชเลขานุการ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 17 ตุลาคม 2562.

จินตนา สืบสงัด. ครูผู้ช่วยวิทยาลัยนาฏศิลป. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 12 พฤษภาคม 2559.

ชวภณ ข้าวสามรวง. เจ้าหน้าที่วิเคราะห์นโยบายและแผน กระทรวงวัฒนธรรม. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 25 เมษายน 2563.

ดุษฎี มีป้อม. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 3 ตุลาคม 2562.

ทรงยศ แก้วดี. ครูชำนาญการ วิทยาลัยนาฏศิลป. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2561, และ1 ตุลาคม 2562.

ทัศนีย์ ขุนทอง. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรี-คีตศิลป์) ปีพุทธศักราช 2555, ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 12 พฤศจิกายน 2559, 28 ธันวาคม 2562, และ 25 เมษายน 2563.

นพคุณ สุดประเสริฐ. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. รองคณบดี คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 17 พฤศจิกายน 2559, และ 20 กันยายน 2561.

นัฐพงศ์ โสวัตร. ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ไทย คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 9 พฤษภาคม 2559, และ29 พฤศจิกายน 2561.

นิตยา รู้สมัย. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ว่าที่ร้อยตรีหญิง, หัวหน้าภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปนาฏดุริยางค์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 12 พฤษภาคม 2559.

ประเมษฐ์ บุญยะชัย. ผู้ทรงคุณวุฒิ ด้านนาฏศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 23 พฤศจิกายน 2562.

ภวัต จันทร์ดารักษ์. ศิลปินอิสระ. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 14 ธันวาคม 2561.

มนตรี เปรมปรีดา. ปฏิบัติหน้าที่หัวหน้าภาคดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป, 12 พฤษภาคม 2559, 1 ตุลาคม 2562.

วัชรวัน ธนะพัฒน์. นาฏศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร (โขนยักษ์). (ผู้ให้สัมภาษณ์) ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 17 สิงหาคม 2562.

วิไลวรรณ บุญดี. ครูประจำโรงเรียนราชินี. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 13 พฤษภาคม 2559.

ศิริวรรณ รัตนทัศนีย์. ศิลปินอาวุโส สาขาคีตศิลป์ วิทยาลัยนาฏศิลป. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 3 ธันวาคม 2562.

สิทธิพงษ์ กลับโต.ครูประจำระดับประถม โรงเรียนจิตรลดา. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 27 ธันวาคม 2562.

สุจิตต์ ชูวงษ์. ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลป. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 11 พฤศจิกายน 2561.

สุภาภรณ์ ลาสอาด. คีตศิลปินปฏิบัติงาน กรมศิลปากร. (ผู้ให้สัมภาษณ์) ลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อวันที่ 13 มกราคม 2563.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

บทการแสดงโขนพระราชทาน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์

ทการแสดงโขนพระราชทาน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์

องก์ที่ 1

ฉากที่ 1 ท้องพระโรงกรุงลงกา

ปี่พาทย์ทำเพลงวา (วง 1)

ร้องเพลงขอมใหญ่ (วง 1)

เมื่อนั้น องค์ท้าว ทศพักตร์ ยักษี
ประทับเหนือ สิงหาสน์ รูจี อสุรี อาวรณ์ ร้อนรน

ร้องเพลงบ้าบ่น (วง 2)

ครั้งก่อน หนุมาน เผาผลาญเมือง องคต ก่อเรื่อง โกลาหล
ซ้ำสุครีพ หักฉัตร รัตกัมพล อัปยศ เป็นพ้น พันทวี

ร้องร่าย (วง 1)

จึงตรัสสั่ง สองกุมาร หลานเอก นนยวิก วายุเวก ยักษี
เจ้าจงเร่ง พากัน จรลี ลงไปที่ พารา บาดาล
บอกกับ มัยราพณ์ ให้ทราบเหตุ ว่าศึกติด นคเรศ ลงกาสถาน
ไพล่บ้าน พลเมือง เคืองรำคาญ ขอเชิญหลาน รักมา ช่วยราวี

เจรจา

นนยวิกวายุเวกสองกุมาร. รับพระราชบัญชา คลานคล้ายถอยออก แล้วรีบเร่งจรลีไปยังพาราบาดาล

ฉากที่ 2 หุงสรรพยา

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด (วง 2)

ร้องเพลงสมิงทองมอญ (วง 1)

ครั้งถึง สุรกานต์ สิงขร จึงให้หยุด พลนิกร น้อยใหญ่
ตรัสสั่ง เสนา ผู้ร่วมใจ ให้ปลูก โรงราช พิธี

ปี่พาทย์รับเพลงสมิงทองมอญ

ร้องร่าย (วง 2)

เก็บเห็ด เบื่อเมา เพลาตะโหงก หาทั้ง กะโหลก หัวผี
มาเป็น ก้อนเส้า เตาอัคคี ที่จะตั้ง กระทะ หุงยา

เจรจา

มัยราพณ์ : มัยราพณ์อสุราพญามาร ครั้งเตรียมการพร้อมสรรพเสร็จ จึงเสด็จยุรยาตรนาดกรกรายงาม ดังสุรีย์ฉานเยี่ยมอุทัย พระหัตถ์เธอนั้นไชร์จับกล้องปัทมราช อันมีรัศมีโอภาสประภัสสร แล้วบทจรเข้าสู่พิธีการอันโอฬาร

ปี่พาทย์ทำเพลงดำเนินพราหมณ์-รัว (วง 2)

ร้องร่าย (วง 2)

แล้วเสด็จ ขึ้นยัง บัลลังก์อาสน์ นั่งสมาธิ์ ผ่อนลม นาสา
หลับเนตร ร่ายเวท วิทยา ชื่อมหา ระงับ ดับชีวัน

ร้องเพลงตระนิมิต (วง 1)

บังเกิดเป็น สองนาง ทรงลักษณ์ ผิวพักตร์ ผ่องเพียง อัปสรสวรรค์
มิได้ต้อง ตำรา ของกุมภัณฑ์ จึงประหาร ชีวัน เสียทันที

ปี่พาทย์ทำเพลงรัว (วง 1)

ร้องร่าย (วง 2)

แล้วคืน ขึ้นนั่ง บัลลังก์อาสน์ อภิวาท เหนือเกล้า เกศี
อ่านเวท สำรวม อินทรีย์ ครบถ้วน พันที แล้วเป่าไป

ร้องเพลงตระนอน (วง 2)

เกิดเป็น สองเสือ ทั้งคู่ อยู่ใน โลหะ กระทะใหญ่
ฟอนฟัด กัดกัน ลั่นไป เสียงสนั่น หวั่นไหว อึงอล

ปี่พาทย์ทำเพลงรัว (วง 2)

ร้องร่าย (วง 1)

เห็นไม่ ต้องตาม พิธี อสุรี กริ้วโกรธ กุลาหล
หวดด้วย กล้องแก้ว ฤทธิรณ ก็วายชนม์ ไม่ทัน พริบตา

ปี่พาทย์ทำเพลงรัว (วง 1)

ร้องเพลงช้างประสานงา (วง 2)

ครั้นแล้ว ก็นั่ง สำรวมเนตร สะกดเวท อาคม คาถา
ได้ครบ พันคาบ ตามตำรา ยักษา ก็เป่า ลงสามที

ปี่พาทย์ทำเพลงตระบรรทมไพร - รัว (วง 1)

ร้องเพลงแขกไทรชั้นเดียว (วง 2)

เดชะ พระเวท อันสามารถ เกิดเป็น พระยาราช สีห์
สองสัตว์ แรงฤทธิ์ ราวี สู้กัน กลางที่ พิธีการ

เจรจา

มัยราพณ์ : มัยราพณ์ขุนมารเห็นต้องตำราอาคม ก็ชื่นชมตบพระหัตถ์ฉัดฉาน อรุราขุนมารจึงลุงขึ้นจากอาสน์ แล้วประหารสีหราชด้วยฤทธา

ปี่พาทย์ทำเพลงรัว (วง 1)

ร้องเพลงชำนาญ (วง 2)

ครั้นแล้ว จึงแหวก เอาดวงใจ ประกอบเข้า กับใบ พฤกษา
เจ็ดสิ่ง ซึ่งรู้ นิทรา กับโหรา เห็ดเมา ทั้งนั้น
วางลง ตรงหน้า ศิลาบด แล้วล้วนด้วย มรกต เฉิดฉัน
จึ่งร่าย พระเวท ทั้งพัน กลั้นใจ บดตาม ตำรา

ปี่พาทย์ทำเพลงรัว (วง 2)

ร้องเพลงร่าย (วง 1)

ครั้งทำ สำเร็จ เสร็จการ พญามาร สำรวล สรวลร่า
ออกจาก โรงพิธี มิทันช้า ไคลคลา มาที่ ประชุมพล

ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอมาร-รัว (วง 1)

ฉากที่ 3 เกิดลาง

ฉากพลับพลาพระรามเชิงเขาแก้วมรกต

ปี่พาทย์ทำเพลงปฐม 2 ชั้น (วง 2)

ร้องเพลงช้าลูกคู่ (วง 2)

เมื่อนั้น พระตรีภพ ลบโลก ทุกทิศานต์
เสด็จออก พลับพลา ว่าราชการ เหล่าทหาร นอบน้อม อยู่พร้อมพรัก

ร้องเพลงแขกมอญ (วง 1)

เมื่อเวลา ราตรี จะมีเหตุ จึงอาเพศ ลางใหญ่ ให้ประจักษ์
ลมกระพือ พาผง มาตรงพักตร์ เวียนเป็นทัก ขิณาวัฏ พัดขึ้นไป

ปี่พาทย์ทำเพลงรัว (วง 2)

ร้องร่าย (วง 2)

เห็นประหลาด หลากอยู่ ไม่รู้ความ จึงตรัสถาม โหรา อัชฌาสัย
อันลมลาง อย่างนี้ จะมีภัย หรือจะให้ ศรีสวัสดิ์ วัฒนา

พิเภก : พิเภกโหราได้ฟังพระราชบรรหาร พิเคราะห์ดูก็รู้การณ์อันจะอุบัติ จึงกราบทูลองค์พระทรงสวัสดิ์ว่า ขอเดชะพระบารมีปกเกล้าฯ อันลมลางอย่างนี้เล่าบอกเภทภัยเนื่องด้วยจะมีอสูรเรืองฤทธิ์ไกรน้ำใจบาป มีชื่อว่ามัยราพณ์จะลอบขึ้นมา สะกดทัพถ้าสำเร็จมันจะจับพระองค์ภาลุงไปขังไว้ในเมืองบาดาล แต่ข้าพระบาทคาดการณ์ว่าไม่อับจน องค์พระจอมโกศลคงจะพ้นภัยพิบัติ เพราะข้าทหารผู้ซื้อสัตย์จะอาสาพระเกียรติจะระบือลือพระเดชากฤษฎาธิการ จะได้ผลาญไพรินทร์มิพมารม้วยชีวาตม์ แต่ในยามปฐมราตรี นี้ใต้ฝ่าพระบาทพระเคราะห์ร้ายนักขององค์พระหริรักษ์มีพระราชโองการ ให้บรรดาข้าเฝ้าเหล่าทหารช่วยล้อมวงเฝ้าพิทักษ์รักสาพระองค์อย่าวางพระราชหฤทัยต่อเพลาใกล้ปัจจุสมัย ดวงดาวประกายพรึกขึ้นเยี่ยมนภากาศนั่นแหละใต้ฝ่าพระบาทจึงจะพ้นกำหนดพระเคราะห์ ณ เพลานั้น พระเจ้าค่ะ

พระราม : สมเด็จพระรามจันทร์ทรงประจักษ์ ในคำทำนายของขุนยักษ์ผู้ภักดี จึงตรัสสั่งสุครีพขุ่นกระบี่ผู้เรืองฤทธิไกร ว่าท่านจงออกไปป่าวประกาศแก่พหลพลโยธา ให้จัดกองขยายล้อมห้อมพลับพลาจงหลายชั้น หน่วยลาดตระเวนเดินสมทบประจบกันหมั่นตรวจตราจงพร้อมใจพิทักษ์รักษาพลับพลาชัย อย่าให้อริราชไพรีมาก่อเรื่องอันใดได้ ณ บัดนี้

หนุมาน : หนุมานขุนกระบี่ได้ยินพระราชบรรหาร จึงน้อม ประณตบทมาลย์ว่าโปรดเกล้าฯ ข้าพระพุทธเจ้าจักอาสา เนรมิตกายอมพลับพลาชัยไว้อีกชั้น จะได้เป็นเครื่องป้องกันให้มั่นคง ควรมิควรสุดแต่พระองค์จะทรงพระกรุณา

พระราม : พระรามราชาฟังมธุรสกล่าวขาน พระภูบาลจึงตรัสตอบขอบใจสุครีพ หนุมานเจ้าจงรีบไปดำเนินการ เพื่อป้องกันขุนมารอสุรี

สุครีพ-หนุมาน : สองขุนกระบี่รับพระราชโองการ ใส่เกล้าคลานคล้อยออกจากที่เฝ้าองค์รฆุบดี รีบมาจัดเหล่ากระบี่ตามพระราชบัญชา

ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ-รัว (วง 1)

หนุมาน : หนุมานขุนกบินทร์ ครั้นพระเจ้าน้าสุครีพบทจรไปสั่งพล เพื่อป้องกันพระภูวดล ให้ผล

ภัยจากมัยราพณ์อสุรา ตัวเราก็อาสาจะป้องกันไว้อีกทาง ดำริพลางจึงพนมหัตถ์ ขึ้นกึ่งเกศ สำรวมใจร่ายพระเวทวิษณุมนต์ บัดดลร่างของขุนกระบี่ก็โตใหญ่ แล้วอ้าโอษฐ์อมพลับพลาชัยไว้ฉับพลัน

ปี่พาทย์ทำเพลงท้ายรัวปลูกต้นไม้ (วง 2)

ฉาก 4 มัยราพณ์สะกดทัพ

ฉาก หนุมานอมพลับพลา

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด (วง 1)

ร้องเพลงพม่าฉ่อย (วง 1)

ครั้งถึง กองทัพ พลับพลา เห็นโยธา เที่ยวตรวจ กวดขัน
ทั้งแสงเพลง โพลงสว่าง ดังกลางวัน กุมภัณฑ์ ค่อยย่อง มองเข้าไป

ร่าย (วง 2)

บัดนั้น ลิงเหล่า พหล พลไพร่
ทุกหน้าที่ ตีฆ้อง กองไฟ ตระเวนไป รอบทัพ พลับพลา
บ้างเรียกเพื่อน เตือนว่า ใครอย่าพลับ อยู่คอยจับ มัยราพณ์ ยักษา
สารวัตร นายหมวด ตรวจตรา ใครหลับตา คอยเตือน พวกเพื่อนกัน

เจรจา

มัยราพณ์ : พญามัยราพณ์ผู้เรืองฤทธี ยืนแฝงฟังเหล่ากระบี่พูดจากัน ทราบความสำคัญว่าเขาคอยจับ ไฉนอ้ายลิงพวกนี้จึงล่วงรู้ถึงความลับว่ากูมา จำจะจำแลงแปลงกายาเป็นวานรเข้าไปปะปนพลนิกรเหล่ากระบี่ เพื่อสืบเสาะฟังดูให้รู้คดีแน่ถนัด ดำริพลางทางประนมหัตถ์ขึ้นเหนือเกศ พร่ำอาคมโอมอ่านพระเวทจำแลงกาย ร่างของกุมภัณฑ์ก็พลันกลับกลาย

ปี่พาทย์ทำเพลงรัว (วง 1)

ร้องเพลงสุโขทัย (วง 2)

เป็นกระบี่ พีพ่วง ทะลวงวิ่ง เข้าปลอมปน พลลิง ทั้งหลาย
แกล้งทำเทียม หมื่นขุน มูลนาย ถือหวาย เที่ยวหวด ตรวจตรา
เห็นกระบี่ ที่เป็น นายประตู คอยชู คบส่อง มองดูหน้า
ตกใจ ไม่เคย ก็เลยมา ละล้า ละลัง ระวังระไว

ร้องร่าย (วง 1)

บัดนั้น โยธา วานร น้อยใหญ่
เดินตระเวน วงเลี้ยว เที่ยวไป มิได้ หยุดพัก ตักเตือนกัน
บ้างว่าขอ พอสาม ยามปลาย จะสิ้นเคราะห์ พระนารายณ์ รังสรรค์
แต่ยามสอง ยามค่ำ นี้สำคัญ เราป้องกัน ไปจน พ้นเวลา

ร้องเพลงเขมรเอวบาง (วง 2)

เมื่อนั้น มัยราพณ์ ฤทธิแรง แข็งกล้า
ได้ยินลิง เหล่านั้น จำนรรจา อสุรา รู้แท้ แน่นอน
จำจะต้อง ถ่ายเท ด้วยเล่ห์กล ให้ลิงพล พวกมนุษย์ หยุดหย่อน
คิดแล้ว เลี้ยวงว เข้าดงดอน เป็นยักษ์แผลง ฤทธิรอน ระเห็จไป

ปี่พาทย์ทำเพลงรัว (วง 1)

เจรจา

มัยราพณ์ : สถิตอยู่บนจอมภูผาใหญ่สูงตระหง่าน แล้วขุนมารกวัดแกว่งกล้องแก้วแสงแพรวพรายก็เกิดเป็นประกายคล้ายดวงดาวประกายพรึก ครั้งเสร็จสมอารมณ์นึกจึงเหาะกลับไปพลับพลา เพื่อสะกดทัพจับองค์พระรามาไปบาดาล

ปี่พาทย์ทำเพลงรัว (วง 1)

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดฉิ่ง ต่อด้วยเชิดกลอง (วง 1-2)

องก์ที่ 2

ฉากที่ 5 หักด่านเมืองบาดาล

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด (วง 1)

พากย์

หนุมานชาญอิทธิฤทธี แทรกพื้นธรณี
มุ่งเข้าบาดาลพารา
ข้ามห้วยเหวตรอกซอกผา รัตติกาลเพลา
นภามืดมนอนธการ

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด (วง 1-2)

(หนุมานตีบทแล้วเต้นเข้า)

(หนุมานผ่านด่านเขากระทบกัน)

ปี่พาทย์ทำเพลงแผละ (วง 1)

(หนุมานเข้าต่อสู้กับยุง ฆ่ายุงตายแล้วเข้าโรง)

- ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด (วง 1-2) – โอด (วง 1) - เชิด -(วง 1-2)

ร้องเพลงฝรั่งควง (วง 1)

ถึงสระหนึ่ง น้ำใส ใหญ่กว้าง มีบัวใหญ่ อยู่กลาง สระศรี
ประกอบกอ โกมล จงกลนี ขุนกระบี่ ยืนพินิจ พิศดู

ปี่พาทย์เดี่ยวระนาดทุ้มเพลงฉิ่ง (วง 2)

ร้องเพลงลิงโลด (วง 1)

บัดนั้น มัจฉานุ ซึ่งรักษา สระอยู่
เห็นลิงใหญ่ หมายใจ ว่าศัตรู ก็โบกหาง วางวู่ แหวกมา
ทะยานขึ้น ยืนขวาง ทางไว้ แล้วว่าเหวย ลิงใหญ่ ใจกล้า
มัยราพณ์ ให้เรา เฝ้าคงคา อย่าเข้ามา เร่งกลับ คืนไป

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด (วง 1-2)

หนุมาน : หนุมานชาญศักดาเข้าต่อยุทธ์กับลิงเล็ก เอ๊ะเจ้านี่ฤทธิ์ใช่ชั่วราวกับตัวเป็นเหล็กแสนคงทน แต่ฟาดฟันเป็นหลายหนหาตายไม่ กลับผัดล้อล่อให้ไล่อยู่ไปมา มีฤทธิ์มากกว่ายักษา เป็นหลายเท่า ทั้งรูปกายก็คล้ายกับเราเป็นหนักหนา เกลือกจะเป็นเผ่าพงศาใช่ใครอื่น ดำริแล้วจึงหยุดยืนไม่ราวี พลางพาทีไต่ถามไปทันใด เหวยออเจ้านี้ลูกใครชื่อไรหวา จึงมีหางเหมือนอย่างปลา หน้าเป็นลิง จงบอกความไปตามจริง เถิดออเจ้า

มัจฉานุ : มัจฉานุนิ่งฟังวาจาที่ไต่ถาม จึงตอบความไปตามที่จำได้ มารดาเราสอนไว้แต่เยาว์มา

ว่าหนุมานทหารพระรามาเป็นบิตุเรศ อันมารดาผู้เกิดเกศคือแม่นางมัจฉาหางของเรา จึงเป็นหางปลาหน้าเป็นวานร อันว่านามกรของเรานี้ ชื่อมัจฉานุชนนีแต่งตั้งแต่เดิมมา ส่วนพญามัยราพณ์อสุราเจ้าบาดาล ท่านรักใคร่โปรดปรานในตัวเรา จึงสร้างสระโบกขรณีเป็นลำเนาให้เราอยู่สำนัก เราจึงมีหน้าที่บริรักษ์ด่านกรุงไกร

หนุมาน : หนุมานขุนกระบี่ครั้นรู้ว่าเป็นบุตรสุดอาลัย พลางปราศรัยว่านี่แน่พ่อลูกรักของบิดา พ่อนี้หรือคือหนุมานชาญฤทธาเป็นข้าทหารพระจักรี เมื่อสุพรรณมัจฉาชนนีเจ้ามีครรภ์ได้พลัดพรากจากกันกับบิดา หากแม้นเจ้าไม่เชื่อในวาจาที่พาที พ่อจะสำแดงแผลงฤทธิ์ให้เจ้าคล้ายสงสัย ว่าพลางวายุบุตรวุฒิไกรอ้าโอษฐ์หาวแลเห็นเป็นดวงดาวล้อมจันทร

ปี่พาทย์ทำเพลงคุกพาทย์-รัว (วง 2)

ปี่พาทย์ทำเพลงโอด (วง 1)

เจรจา

หนุมาน : หนุมานขุนพานร เมื่อมัจฉานุมาออดอ้อนขออภัย ที่ได้ล่วงเกินไปเพราะรู้ ขุนสวานึกเอ็นดูเป็นยิ่งนัก จึงกอดจูบลูกรักแล้วพาที กาลครั้งนี้มีภารกิจที่มอบหมาย พ่อจะต้องไปเชิญพระนารายณ์คืนกลับยังพลับพลา พ่อลูกแก้วแววตาจงได้ปรานี บอกหนทางจรลีไปบาดาล

ร้องเพลงกระบี่ลีลา (วง 1)

บัดนั้น มัจฉานุ ถือสัตย์ ขัดขวาง
จะบอกออก มิได้ แต่ไม่พราง ดำริพราง ทางตอบ คำบิดา
แม้นลูกนี้ ชี้บอก หนทางให้ ก็เหมือนไม่ รู้คุณ ของยักษา
หนทางใด บิตุรงค์ ลงมา อย่าหยุดยั้ง ตั้งหน้า ไปทางนั้น

เจรจา

หนุมาน : หนุมานชาญฉกรรจ์ครั้งได้ฟังปริศนา ก็คิดได้ด้วยไวปัญญาแสนยินดี จึงรับขวัญแล้วพาทีว่าลูกแก้ว พ่อจะต้องลาเจ้าแล้วนะลูกรัก ว่าพลางขุนกระบี่เข้าหักก้านบุษบงแล้วชำแรงแทรกกาบลงไปบาดาล

ปี่พาทย์ทำเพลงฉิ่ง (วง 1-2) - เชิดกลอง(วง 1-2)

ฉากที่ 6 ฉากบาดาล พบนางพิรากวน

ตอนที่ 1 นอกเมืองบาดาล

ปี่พาทย์ทำเพลงทยอย (วง 2)

ร้องเพลงกบเต้น (วง 1)

ถึงสระสินธุ์ สิ้นแรง กันแสงโศก หวนวิโยค ถึงบุตร สุดสงสาร
พรุ่งนี้แล้ว ลูกต้องตาย วายชีวาน พร้อมพระ อวตาร จักรี

เจรจา

หนุมาน : หนุมานชาญศักดา ซุ่มกายาแอบฟังนางร่ำไห้ ได้ยินคำร่ำปราศรัยถึงพระจักรี ขุนกระบี่นึกสงสัยในวาจา จึงออกมาจากสุมทุมพุ่มพฤกษา ทรุดกายลงนั่งข้าง ๆ พลางกราบไหว้ พลางถามว่ามาจากไหนจ๊ะ ป้าจ๋า ใยมาร่ำโศกาน่าสงสาร ถึงตัวฉันเป็น

เดรัจฉานสัญจรป่า ก็มีจิตคิดสงสารป้าจับดวงใจ เรื่องทุกข์ร้อนอย่างไร โปรดเล่าให้ฟังบ้างเถิดป้า หากฉันช่วยได้ฉันก็จะอาสา อย่าโศกี

พิรากวน : ขอบใจเจ้ากระบี่ที่เมตตา ตัวเรานี้มีชื่อว่าพิรากวนเทวี เป็นพี่ของมัยราพณ์อสุรีเจ้าบาดาล อันมัยราพณ์มันใจพาลสันดานโฉด ใส่ร้ายป้ายโทษถอดเราลงเป็นไพร่ มิหนำซ้ำจับไวยวิกลูกเราไปหาว่าเป็นกบฏคิดแย่งเมือง เสแสร้งแกล้งก่อเรื่องจับตัวไปขัง เมื่อคืนวานก็ไปสะกดทัพจับพระทรงสังข์มาขังไว้ มันว่าจะผลาญให้บรรลัยพร้อมทั้งลูกรักและพระจักรี ใช้เราให้มาตักนทีใส่กระทะใหญ่ แสนสงสารบุตรสุดอาลัยไม่มีผิด เป็นที่อับจนพ้นจิตคิดแก้ไข ต้องตักน้ำนำเอาไปต้มลูกรัก ถึงแสนเหนื่อย ก็ไม่อาจพักเพราะกลัวภัย นางยิ่งเล่ายิ่งอาลัยถึงลูกยา

ปี่พาทย์ทำเพลงโอด (วง 2)

หนุมาน - หนุมานชาญศักดาสุดสงสารนางเทวี จึงว่าเรื่องราวที่เล่าในครั้งนี้ป้าอย่าเสียใจ ฉันจะจำแลงแปลงกายเป็นใยบัวเกาะภูษา เพื่อเข้าไปสังหารผลาญชีวินมัยราพณ์ให้สิ้นชีวาว่าพลางทางจำแลงแปลงกายาในทันที

ปี่พาทย์ทำเพลงรัว (วง 1)

ร้องเพลงกินนรรำ (วง 2)

เมื่อนั้น นวลนาง พิรากวน โฉมศรี
เห็นฤทธิ์ ขุนกบินทร์ ก็ยินดี จ้วงตัก วารี แล้วไคลคลา

ปี่พาทย์เพลงเร็ว (วง 1)

ตอนที่ 2 หน้าประตูเมือง

เจรจา

นายประตู : ช้าก่อน ๆ หม่อมแม่อย่าเพิ่งเข้าไปเชิญไปขึ้นตาชั่งน้ำหนักเสียก่อน

พิรากวน : อะไรกันอีกล่ะ ท่านนายทวารา เมื่อฉันผ่านออกมาก็ชั่งครั้งหนึ่งแล้ว ทำไมจะต้องชั่งอีกล่ะ

นายประตู : เอ หม่อมแม่นี่ไม่น่าจะถามเลย เข้าออกอยู่ทุกวัน ก็น่าจะรู้ดีแล้ว เมื่อหม่อมแม่ออกน่ะออกไปตัวเปล่าๆ นี่หม่อมแม่จะเข้า มีของมาด้วย มันเหมือนกันเมื่อไหร่ล่ะ

พิรากวน : โถ ฉันก็มีแต่กระออมน้ำเท่านั้นแหละท่านนายประตู น้ำหนักจะเพิ่มอีกเท่าไหร่กัน ไม่ต้องชั่งหรอกนะคะ เสียเวลาเปล่า ๆ เชื่อฉันเถอะ

นายประตู : ไม่รู้ละ ขึ้นตาชั่งก่อนก็แล้วกัน เอา พวกเราเตรียมตัว

พิรากวน : โธ่ จะต้องชั่งทำไมกัน

นายประตู : นี่อย่าพูดมาก ขึ้นตาชั่งเถอะ หรือจะขัดคำสั่งนายทวารบาล

พิรากวน : เปล่า ๆ จ้ะ ฉันไม่ขัดคำสั่ง ฉันจะขึ้นชั่งเดี๋ยวนี้ละ

ร้องร่าย (วง 2)

ก้าวขึ้น ตาชั่ง มหึมา น้ำหนัก กัญญา หามากไม่
รวมน้ำหนัก หนุมาน ชาญชัย คันชั่งใหญ่ หักหล่น ไม่ทันทาน

ปี่พาทย์ทำเพลงรัวท้ายบาทสกุณี (วง 2)

คันชั่งหัก

เจรจา

นายประตู : เอ๊ะ นี่หม่อมแม่พกอะไรซุกซ่อนมาหรือเอาออกมาเสียดี ๆ นะ
พิรากวน : อะไรกัน ท่านนายประตู ฉันไม่ได้ซุกซ่อนอะไรมานี่
นายประตู : ก็แล้วทำไมตาชั่งมันถึงหักล่ะ
พิรากวน : ฉันจะไปรู้รึ
นายประตู : ไม่ได้ต้องขอตรวจค้น
พิรากวน : แน่ะ ๆ อย่านะ จะมาค้นฉันไม่ได้น่ะ
นายประตู : ทำไมจะค้นไม่ได้ หม่อมแม่ซุกซ่อนอะไรมา เอาออกมาเสียดี ๆ
พิรากวน : ฉันไม่ได้ซุกซ่อนอะไรมา
นายประตู : ถ้าอย่างนั้นต้องค้น
พิรากวน : อย่านะ นี่ฉันเป็นพระพี่นางของมัยราพณ์นะ แกจะมาลวนลามไม่ได้ ถ้าขืนค้นฉัน ฉันจะทำฎีกา ฟ้องแกฐานหมิ่นประมาท ลวนลาม
นายประตู : ก็แล้วทำไมตาชั่งหักล่ะ คนอื่น ๆ ที่รูปร่างใหญ่โตกว่าหม่อมแม่ เขาขึ้นชั่งไม่หักเลย
พิรากวน : โธ่ ท่านนายประตู ตาชั่งนี่น่ะ เป็นวัตถุมีอายุใช้มาตั้งแต่สร้างเมือง มันก็ย่อมจะผุพังเพราะความเก่าแก่ลงไปบ้างน่ะสิ
นายประตู : ก็แล้วคนอื่นน้ำหนักมาก ๆ เขาชั่งทำไมไม่หัก จำเพาะต้องมาหักตอนชั่งหม่อมแม่ด้วยล่ะ
พิรากวน : ฉันจะไปรู้หรือ ท่านก็มองเห็นอยู่นี่นา ว่าฉันเอาอะไรซุกซ่อนมาหรือเปล่า
นายประตู : นั้นน่ะสิ เอ แต่มีพระบรมราชโองการถอดลงเป็นไพร่แล้วนี่ ฮึ ไม่น่ากลัว ไม่น่ากลัว ต้องค้น มาให้ค้นเสียดี ๆ นะ
พิรากวน : แน่ะ อย่านะ ถ้าขืนค้นฉัน หัวขาดนะ ฉันพระพี่นางนะ
นายประตู : เออ นั้นน่ะสิ ถึงยังไงๆ ก็เป็นพระพี่นาง ครั้นจะไม่ค้นเกิดมีอะไรขึ้นทีหลัง เราก็มีผิด ฮึ ไม่กลัวนะ พระพี่นางก็พระพี่นางเถอะ เอ้าพวกเรา ไม่ต้องค้น ปล่อยให้ผ่านไปได้เลย

ร้องเพลงต้นบรเทศ (วง 1)

เมื่อนั้น พิรากวน ปรีดิ์เปรม เกษมศานต์
เห็นสิ้น สงสัย นายทวาร รีบเดินผ่าน ประตู พระบุรี

ปี่พาทย์ทำเพลงต้นบรเทศ (ต่อ)

ฉากที่ 7 ผลาญมัยราพณ์
ตอนที่ 1 ท้องพระโรงฝ่ายใน

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด (วง 1-2)

เจรจา

หนุมาน : หนุมานขุนวานรค่อยแฝงกายบทจรมาถึงตำหนักใหญ่ รู้ว่ามัยราพณ์นอนหลับใหลอยู่บนแท่นที่ จึงสำแดงแผลงฤทธีถีบบัญชรชัย บุกเข้าไปในปรางค์มาศของอสุรา

ปี่พาทย์ทำเพลงรัว (วง 2)
ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด (วง 1-2)

เจรจา

มัยราพณ์ : มัยราพณ์อสุราเห็นหนุมานชาญศักดานั้นกล้าแข็ง เข้ารบรุดยุทธแย้งไม่หนีหน้า ให้อ่อนกำลังวังช้าระอาใจ จึงออกอุบายปราศรัยว่า เหวยเฮ้ย กระบี่ถ้าแม้นเจ้าเรืองฤทธี

มีเดชา จงไปยุทธนาที่ป่าท้ายดงตาล เอาต้นตาลสามต้นมาตะบิดต่างกระบอง แล้วประลองฤทธีผลัดกันตีคนละสามครั้ง จะได้รู้ว่าใครดีมีกำลังมากกว่ากัน ว่าพลางทางจรจรัญไปท้ายบาดาล

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด (วง 1-2)

ตอนที่ 2 ดงตาล

เจรจา

มัยราพณ์ : มาถึงดงท้ายบาดาล มัยราพย์จึงว่าเหวยหนุมานผู้อวดกล้า อันตัวเจ้านั้นเข้ามาแต่แดนไกล ควรที่จะให้ตัวเราเจ้านคร แผลงฤทธีตีเจ้าก่อนสักสามตึงจึงจะถูกต้อง ต่อจากนั้นเจ้าจึงประลองกำลังบ้าง แม้นไม่เชื่อคำเราเอ่ยอ้างข้างปฏิญาณ หากผิดวาจาที่วาคาดขอให้บรรลัย

หนุมาน : มัยราพณ์ช่างปราศรัยเอาเปรียบกัน แต่เอาเถอะเมื่อกุมภัณฑ์ให้สัตย์ปฏิญาณ ก็จงไปถอนต้นตาลเอามาก่อน เราจะลงนอนให้เจ้าตีไม่หนีหน้า จงไปถอนต้นตาลมาจะช้าไย

ร้องเพลงขอมทรงเครื่อง ชั้นเดียว (วง 2)

เมื่อนั้น มัยราพณ์ ยินดี จะมีไหน
จึงสำแดง แผลงอิทธิไกร ถอนต้น ตาลใหญ่ มิได้ช้า

ปี่พาทย์ทำเพลงรัวลา 1 (วง 1)

ร้องลิงลาน (วง 2)

ได้สามต้น ตีเกลียว เรี่ยวแรง กวัดแกว่ง ต่างตระบอง แล้วร้องว่า
เหวยกำแหง หนุมาน ชาญศักดา จงเข้ามา สู่กรรม คว่ำลง

ร้องร่าย (วง 1)

เมื่อนั้น หนุมาน อ่านเวท เสกผง
ผัดทา ทั่วตน ทนคง แล้วนอนลง กวักเรียก อสุรา

ร่ายต่อ(วง 2)

เมื่อนั้น มัยราพณ์ รวมกำลัง ตั้งท่า
เงือดเงื้อ กระบองตาล ทะยานมา ฟาดกายา วานร สะท้อนไป

ปี่พาทย์ทำเพลงรัวลา 1 (วง 1)

ร้องเพลงเย้ย (วง 2)

เมื่อนั้น หนุมาน เก่งกาจ ไม่หวาดไหว
ลุกขึ้น หัวเราะ เยาะไยไพ ยื่นกระบอง มาให้ เสียดีดี
แม้นรักตัว กลัวตาย วายปราณ จงกราบกราน ประณต บทศรี
เราจะได้ ให้ทาน ชีวี ถ้าแม้นตี สามตึง มึงก็ตาย

เจรจา

มัยราพณ์ : มัยราพณ์อสุราครั้นเห็นฤทธาของวานร ที่มิได้ม้วยมรณ์ด้วยมือเรา ครั้งนี้เห็นทีจะสิ้นชีวาตม์ แต่ขัดติยะชาติเชื่อกษัตริย์ ที่มิอาจตระบัดสัตย์สัญญาที่ว่าไว้ พลางแข็งขืนหฤทัย ยื่นคทาธร แล้วลงน้อยกับแผ่นพื้นพสุธา

หนุมาน : หนุมานชาญฤทธี ครั้งเห็นอสุรีนอนลงตามสัญญา ขุนสวาจึงจับกระบองตาลทะยาน
แกว่งยืนเขย่าขยับจับไว้มั่น สังเกตตาตีรันลงทันที ครบสามทีขุนมารสิ้นชีวาตม์พินาศไป
ปี่พาทย์ทำเพลงรัวลา 3 แล้วโอด (วง 1)

ร้องเพลงกราวรำ (วง 2)

สามตึง ตาลหัก ยักษ์ตาย ลูกพระพาย ปรีดิ์เปรม เกษมศรี
ออกจาก ดงตาล ท้ายธานี ไปรับพระ จักรี กลับพลับพลา

ปี่พาทย์ทำเพลงเชิด (วง 1)

ตอนที่ 3 เทพประชุมยินดี

ร้องเพลงครวญหา (วง 2)

เหล่าอมร ทุกวิมาน สำราญรื่น ปลาบปลื้ม ในกมล มนัสา
พระราเมศ คืนกลับ สู่พลับพลา ทุกข์ภัยพา มลายสิ้น แสนยินดี
ขอพระองค์ จงเจริญ พระชันษา อยู่เป็นหลัก ปวงประชา ทุกราศรี
ผดุงโลก ให้คงอยู่ ในความดี ศีลสัจมี อยู่ในใจ ไทยทุกคน

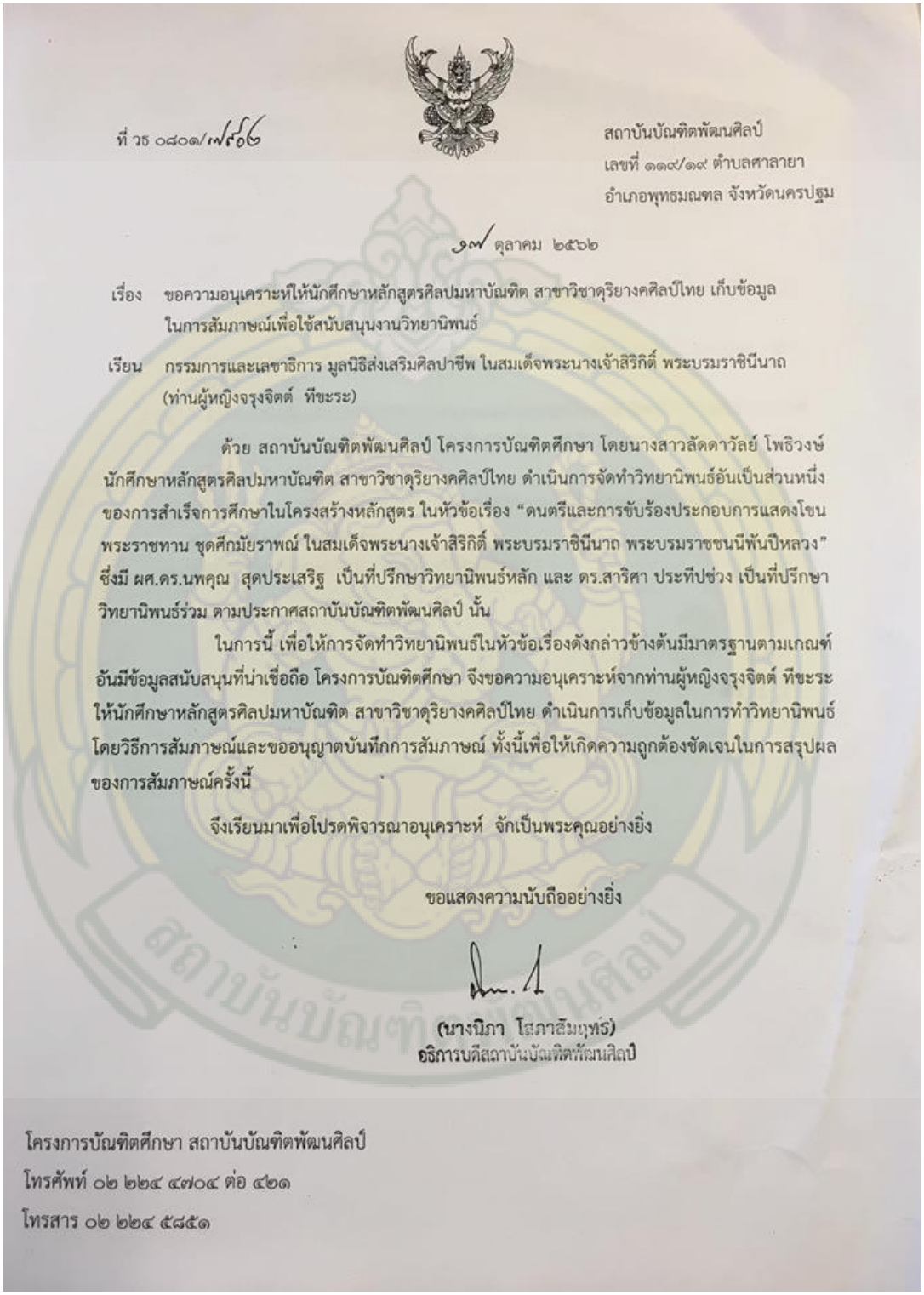
ปี่พาทย์ทำเพลงรัวดึกดำบรรพ์ (วง 1)

จบการแสดง

ภาคผนวก ข

เครื่องมือในการวิจัย

เครื่องมือในการวิจัย
เอกสารการขอสัมภาษณ์



ที่ วธ ๐๘๐๑/๑๕๐๖

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
เลขที่ ๑๑๙/๑๙ ตำบลศาลายา
อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม

๑๗ ตุลาคม ๒๕๖๒

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ให้นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย เก็บข้อมูลในการสัมภาษณ์เพื่อใช้สนับสนุนงานวิทยานิพนธ์

เรียน กรรมการและเลขาธิการ มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ (ท่านผู้หญิงจรุงจิตต์ ทีขะระ)

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา โดยนางสาวลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์ นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ดำเนินการจัดทำวิทยานิพนธ์อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ในหัวข้อเรื่อง "ดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง" ซึ่งมี ผศ.ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และ ดร.สาริศา ประทีปช่วง เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ตามประกาศสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นั้น

ในการนี้ เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีมาตรฐานตามเกณฑ์อันมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือ โครงการบัณฑิตศึกษา จึงขอความอนุเคราะห์จากท่านผู้หญิงจรุงจิตต์ ทีขะระ ให้นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ดำเนินการเก็บข้อมูลในการทำวิทยานิพนธ์โดยวิธีการสัมภาษณ์และขออนุญาตบันทึกการสัมภาษณ์ ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความถูกต้องชัดเจนในการสรุปผลของการสัมภาษณ์ครั้งนี้

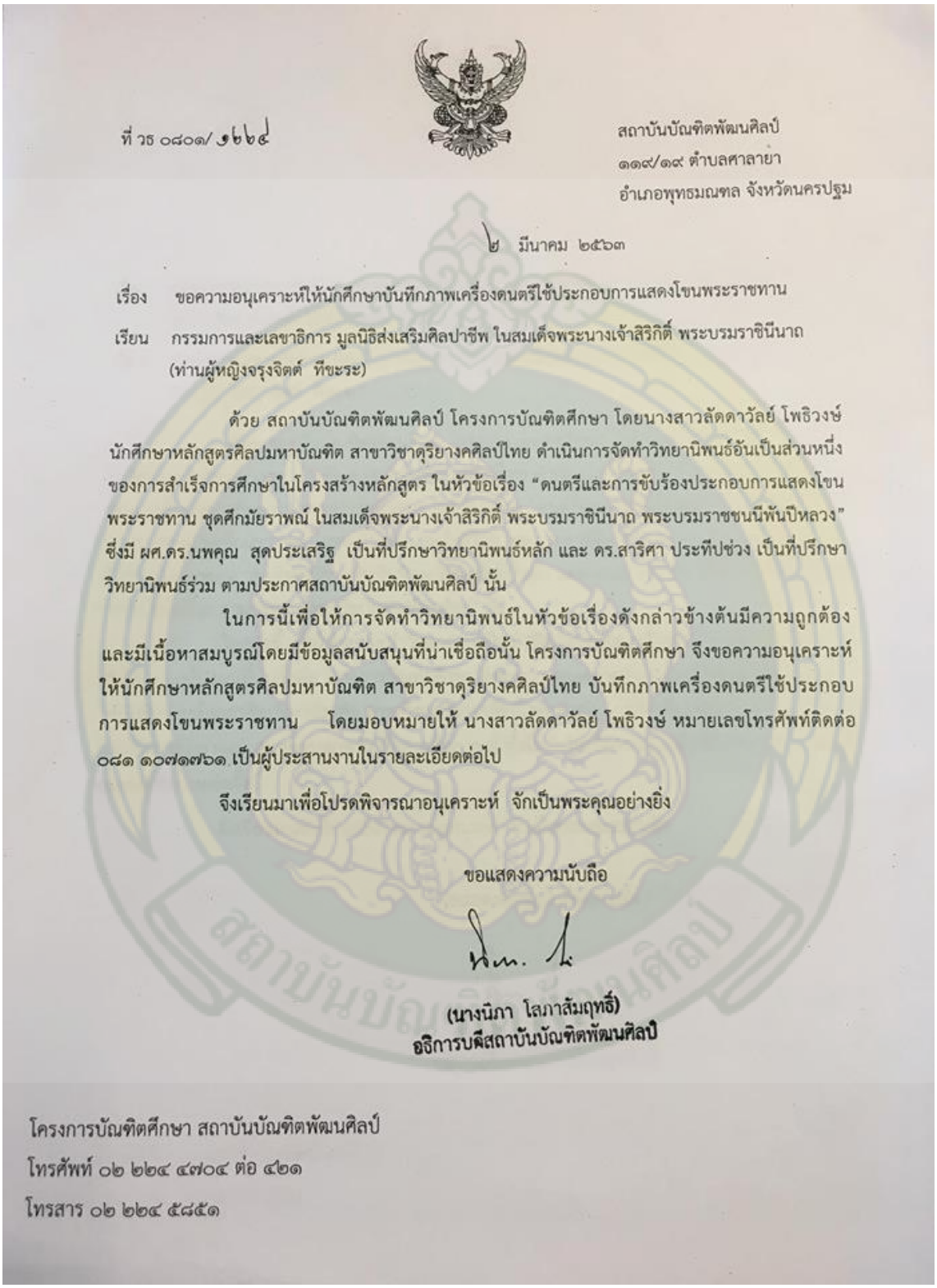
จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณอย่างยิ่ง

ขอแสดงความนับถืออย่างยิ่ง

(นางนิภา โสภาสัมฤทธิ์)
อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
โทรศัพท์ ๐๒ ๒๒๔ ๔๗๐๔ ต่อ ๔๒๑
โทรสาร ๐๒ ๒๒๔ ๕๘๕๑

ภาพที่ 44 หนังสือขอความอนุเคราะห์สัมภาษณ์
ที่มา: ผู้วิจัย (17 ตุลาคม 2562)



ที่ วธ ๐๘๐๑/๑๖๖๔

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
๑๑๙/๑๙ ตำบลศาลายา
อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม

๒ มีนาคม ๒๕๖๓

เรื่อง ขอความอนุเคราะห์ให้นักศึกษาบันทึกภาพเครื่องดนตรีใช้ประกอบการแสดงโขนพระราชทาน

เรียน กรรมการและเลขาธิการ มูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ
(ท่านผู้หญิงจรุงจิตต์ ทีขะระ)

ด้วย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โครงการบัณฑิตศึกษา โดยนางสาวลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์ นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ดำเนินการจัดทำวิทยานิพนธ์อันเป็นส่วนหนึ่งของการสำเร็จการศึกษาในโครงสร้างหลักสูตร ในหัวข้อเรื่อง "ดนตรีและการขับร้องประกอบการแสดงโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง" ซึ่งมี ผศ.ดร.นพคุณ สุดประเสริฐ เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์หลัก และ ดร.สาริศา ประทีปช่วง เป็นที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ร่วม ตามประกาศสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ นั้น

ในการนี้เพื่อให้การจัดทำวิทยานิพนธ์ในหัวข้อเรื่องดังกล่าวข้างต้นมีความถูกต้องและมีเนื้อหาสมบูรณ์โดยมีข้อมูลสนับสนุนที่น่าเชื่อถือนั้น โครงการบัณฑิตศึกษา จึงขอความอนุเคราะห์ให้นักศึกษาหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย บันทึกภาพเครื่องดนตรีใช้ประกอบการแสดงโขนพระราชทาน โดยมอบหมายให้ นางสาวลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์ หมายเลขโทรศัพท์ติดต่อ ๐๘๑ ๑๐๗๑๗๖๑ เป็นผู้ประสานงานในรายละเอียดต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาอนุเคราะห์ จักเป็นพระคุณอย่างยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(นางนิภา โลภาสัมฤทธิ์)
อธิการบดีสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
โทรศัพท์ ๐๒ ๒๒๔ ๔๗๐๔ ต่อ ๔๒๑
โทรสาร ๐๒ ๒๒๔ ๕๘๕๑

ภาพที่ 45 หนังสือขอความอนุเคราะห์ภาพวงดนตรี
ที่มา: ผู้วิจัย (2 มีนาคม 2563)

1. แบบสัมภาษณ์สำหรับผู้บรรเลงดนตรีไทย

ข้อคำถาม

1. ท่านทราบประวัติความเป็นมาของวงดนตรีที่ใช้บรรเลงโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวงหรือไม่
2. การบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโขนกลางแปลงมีลักษณะเป็นอย่างไร
3. หากมีการบรรเลงดนตรี 2 วงประกอบการแสดงโขนโรงเดียวมักจะเรียกวงทั้งสองฝั่งว่าอะไร
4. ในอดีตท่านเคยบรรเลงดนตรีไทยประกอบการแสดงโขนโรงเดียวหรือไม่ งานอะไร
5. ท่านมีหลักในการแบ่งเพลงให้กับวงดนตรีสองวงอย่างไร
6. การนำวงปี่พาทย์เครื่องใหญ่ 2 วง มาใช้ในโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ปี พ.ศ. 2554 ดีหรือไม่ มีวิธีการปรับวงอย่างไร
7. ท่านทราบหลักในการบรรเลงเพลงเชิดของโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ปี พ.ศ. 2554 - 2562 หรือไม่เป็นอย่างไร
8. ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรเกี่ยวกับการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ลงในบทร้องโขนพระราชทาน ปี 2554 ชุดศึกมัยราพณ์
9. การถ่ายทอดอารมณ์ของผู้ขับร้องประสานสัมพันธ์กับนักดนตรีหรือไม่ (อารมณ์ น้ำเสียง ความถูกต้อง แม่นเสียง แม่นทำนอง)
10. ท่านคิดว่ารูปแบบเพลงขับร้องโขนพระราชทาน (นักร้องชายร้องรับเป็นลูกคู่) มีลักษณะโดดเด่นเป็นอย่างไรบ้าง และเหมาะสมหรือไม่
11. ท่านมีหลักในการสร้างสุนทรียรสในการบรรเลงอย่างไร
12. อื่น ๆ

2. แบบสัมภาษณ์สำหรับผู้ขับร้องประกอบการแสดง

ข้อคำถาม

1. ท่านรู้จักโขนพระราชทานหรือไม่
2. ท่านคิดว่าโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ ปี 2554 มีความน่าสนใจหรือไม่
3. ท่านคิดว่าการประพันธ์และเรียบเรียงบทของศิลปินผู้จัดทำบทมีความน่าสนใจอย่างไร
4. ท่านทราบหรือไม่ว่า ปี พ.ศ. 2554 การขับร้องโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ มีรูปแบบการร้องที่โดดเด่นเป็นอย่างไร
5. ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรกับแนวคิดในการขับร้องโขนพระราชทานที่มีการเปลี่ยนแปลง คือ นักร้องชายมีการร้องรับลูกคู่
6. ท่านทราบหรือไม่ว่า ปี พ.ศ. 2554 การขับร้องโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์มีการเปลี่ยนแปลงบทมากน้อยเพียงใด
7. ท่านมีส่วนในการบรรจุเพลงหรือไม่
8. เพลงขับร้องที่ปรากฏอยู่ในบทการแสดงโขนพระราชทาน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ ทั้งเพลงเก่าที่บรรจุไว้และเพลงใหม่ที่นำมาบรรจุเพิ่ม การเรียบเรียงเพลงเข้าไปในบทนั้น มีความน่าสนใจหรือไม่
9. ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรที่มีการแบ่งวงดนตรีและนักร้องออกเป็น 2 วง
10. หากท่านเป็นผู้แบ่งฝั่งผู้ขับร้องเป็น 2 ฝั่ง ท่านมีวิธีการคัดเลือกอย่างไร
11. ท่านมีแนวคิดในการเลือกนักร้องอย่างไรให้เหมาะสมกับเพลงในบทบาทต่าง ๆ
12. หากท่านเป็นผู้ฝึกซ้อม ท่านมีวิธีการอย่างไรในการฝึกซ้อมให้ผู้ขับร้องของท่านร้องเพลงออกมาได้ดีมีความพร้อมเพรียง
13. ท่านทราบหรือไม่ว่าโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์มีนักร้องจากหน่วยงานใดบ้างเข้าร่วมในการขับร้อง
14. อื่น ๆ

3. แบบสัมภาษณ์สำหรับผู้นักแสดง

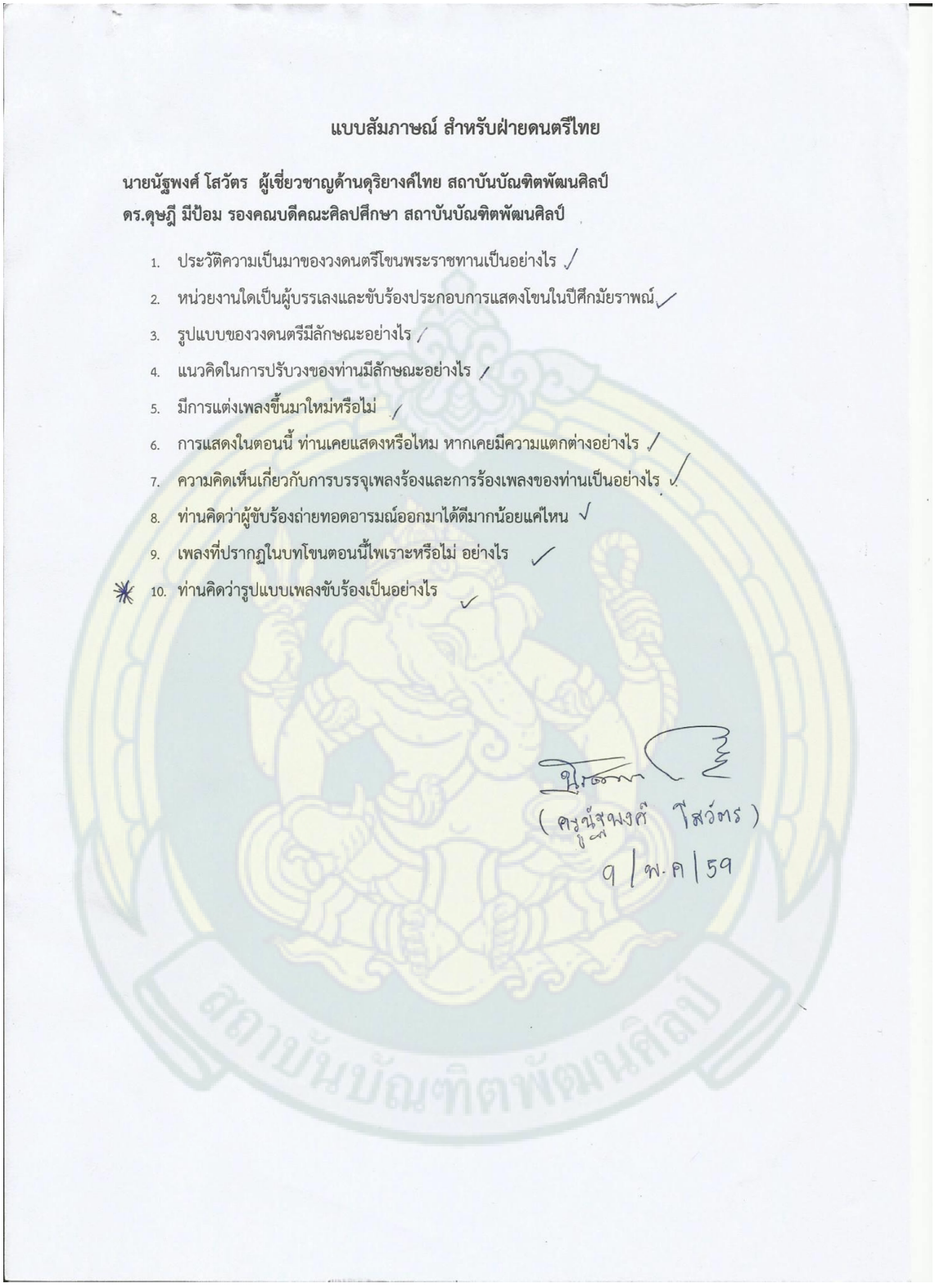
ข้อคำถาม

1. ท่านเข้าร่วมแสดงโขนพระราชทานตั้งแต่ปีใด
2. มีความรู้สึกอย่างไรที่ได้สนองงานใต้เบื้องพระยุคลบาทในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ในรัชกาลที่ 9
3. การรำกับวงดนตรีโขนพระราชทานในแต่ละปี มีความยากง่ายอย่างไร ตั้งแต่ปี 2550-2554
4. โขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ ในปี พ.ศ.2554 ใช้วงดนตรี 2 ฝั่งเป็นครั้งแรก เป็นอุปสรรคต่อการแสดงหรือไม่ อย่างไร
5. ท่านเคยแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ หรือไม่ แตกต่างจากที่ท่านแสดงในโขนพระราชทานไหม
6. รูปแบบของการแสดงในฐานะที่ท่านเป็นหนึ่งในนักแสดง ท่านคิดว่ามีความสนุกสนาน น่าสนใจ และเป็นที่พอใจแก่ท่านผู้ชมหรือไม่
7. เนื่องจากท่านเป็นศิลปิน การแสดงโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์นี้ ท่านได้รับคำชมจากแฟนคลับหรือท่านผู้ชมไปในทิศทางใด
8. ในด้านของแสงสีเสียง มีความสวยงาม ตระการตาหรือไม่ จากสิ่งที่ท่านได้สัมผัส มีความสมจริงมากน้อยเพียงใด
9. ด้านเครื่องแต่งกายที่แต่งกายตามแบบอย่างโบราณ มีความสวยงามและแตกต่างจากโขนทั่วไปอย่างไร
10. อื่น ๆ

4. แบบสัมภาษณ์สำหรับคณะผู้ให้ข้อมูลทั่วไป

ข้อคำถาม

1. โขนพระราชทานมีประวัติความเป็นมาอย่างไร
2. ประวัติวงดนตรีของโขนพระราชทานในแต่ละปี ท่านมีส่วนในการเลือกวงดนตรีหรือไม่
3. มีความรู้สึกอย่างไรที่ได้เป็นส่วนหนึ่งในความสำเร็จอันยิ่งใหญ่ครั้งนี้
4. เหตุใดจึงเลือกจัดทำโขนพระราชทาน เรื่องรามเกียรติ์ชุดศึกมัยราพณ์ ในปี พ.ศ.2554
5. บทการแสดงโขนพระราชทานเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ ปี พ.ศ. 2554 ผู้ใดเป็นผู้แต่ง หากแต่งหลายท่าน ท่านเลือกของใครมาใช้เป็นแนวทางในการเรียบเรียงบท
6. รูปแบบของการแสดงในฐานะที่ท่านเป็นหนึ่งในผู้ดำเนินการจัดงานต้องการให้โขนมัยราพณ์นี้ออกมาในลักษณะใด
7. การจัดทำบทครั้งนี้ ในบทการแสดงและบทขับร้องมีการเปลี่ยนแปลงมากน้อยเพียงใด
8. หากมีการเปลี่ยนแปลง มีการบรรจุเพลงใหม่หรือแต่งบทใหม่ขึ้นหรือไม่
9. ท่านมีแผนการดำเนินงานอย่างไรให้สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี
10. ท่านคิดว่าบทขับร้องในการแสดงครั้งนี้สามารถสื่อให้ผู้ชมซาบซึ้งเข้าถึงอรรถรสและสุนทรียะหรือไม่
11. ในด้านของแสงสีเสียง มีความสวยงาม ตระการตาและได้รับคำชมหรือไม่
12. ด้านเครื่องแต่งกาย มีที่มาอย่างไร ทำไมถึงต้องแต่งกายตามแบบอย่างโบราณ
13. อื่น ๆ



แบบสัมภาษณ์ สำหรับฝ่ายดนตรีไทย

นายนัฐพงศ์ โสวัตร ผู้เชี่ยวชาญด้านดุริยางค์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ดร.ดุษฎี มีป้อม รองคณบดีคณะศิลปศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1. ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีโขนพระราชทานเป็นอย่างไร ✓
2. หน่วยงานใดเป็นผู้บรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงโขนในปีศึกมัยราพณ์ ✓
3. รูปแบบของวงดนตรีมีลักษณะอย่างไร ✓
4. แนวคิดในการปรับวงของท่านมีลักษณะอย่างไร ✓
5. มีการแต่งเพลงขึ้นมาใหม่หรือไม่ ✓
6. การแสดงในตอนนี้ ท่านเคยแสดงหรือไหม หากเคยมีความแตกต่างอย่างไร ✓
7. ความคิดเห็นเกี่ยวกับการบรรจุเพลงร้องและการร้องเพลงของท่านเป็นอย่างไร ✓
8. ท่านคิดว่าผู้ขับร้องถ่ายทอดอารมณ์ออกมาได้ดีมากน้อยแค่ไหน ✓
9. เพลงที่ปรากฏในบทโขนตอนนี้ไพเราะหรือไม่ อย่างไร ✓
10. ท่านคิดว่ารูปแบบเพลงขับร้องเป็นอย่างไร ✓

(ครูนัฐพงศ์ โสวัตร)
9 / พ.ค / 59

ภาพที่ 46 เอกสารในวันสัมภาษณ์ครูนัฐพงศ์ โสวัตร
ที่มา: ผู้วิจัย

แบบสัมภาษณ์สำหรับด้านคีตศิลป์ไทย

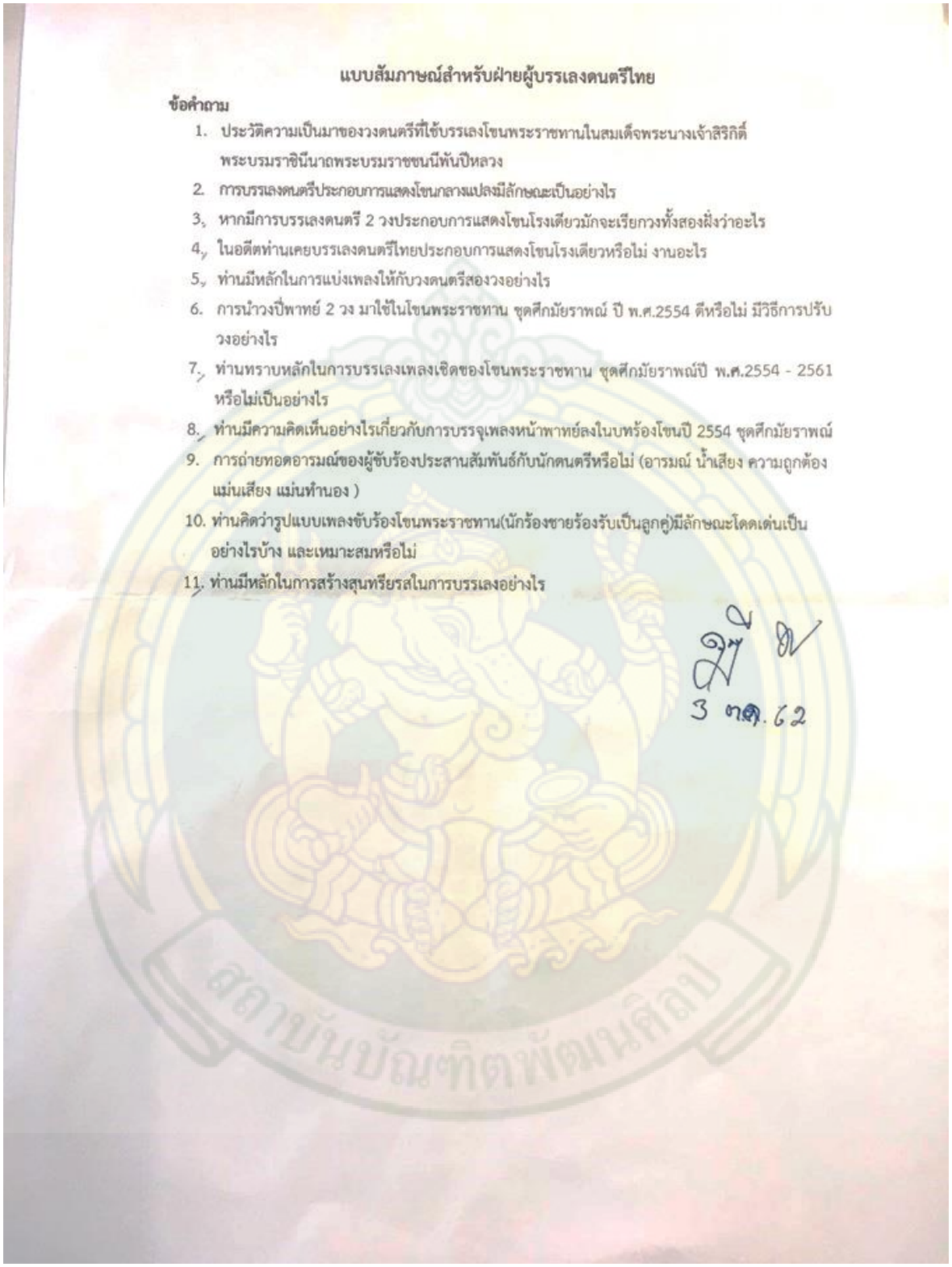
ด้านคีตศิลป์ไทย จำนวน 7 คน คือ

1) ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2) นายภวัต จันทร์ดารักษ์ ผู้ปฏิบัติการขับร้อง
3) นายสิทธิพงษ์ กลับโต ผู้ปฏิบัติการขับร้อง
4) นายเกียรติศักดิ์ร่มสันเทียะ ผู้ปฏิบัติการขับร้อง
5) นางสาวสุภาภรณ์ ลาสอาด ผู้ปฏิบัติการขับร้อง
6) นางสาววิไลวรรณ บุญดี ผู้ปฏิบัติการขับร้อง
7) นางสาวจินตนา สืบสงัด ผู้ปฏิบัติการขับร้อง

1. ท่านได้รับการถ่ายทอดเพลงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์จากผู้ใด สำโรงเห่น
2. ปี 2554 การขับร้องโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์มีรูปแบบการร้องเป็นอย่างไร
3. ท่านทราบหรือไม่ว่า ปี 2554 การขับร้องโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์มีการเปลี่ยนแปลงบทมากน้อยแค่ไหน
4. ท่านมีส่วนในการบรรจุเพลงหรือไม่
5. ท่านมีแนวคิดอย่างไรในการแบ่งฝั่งร้อง เพราะในปีนี้มีการแบ่งการขับร้องเป็น 2 วง เป็นครั้งแรกหลังจากที่จัดการแสดงโขนมา 3 ปี
6. ~~ท่านทราบหรือไม่ว่ารูปแบบในการขับร้องโขนพระราชทานในปี 2554 นี้มีลักษณะเป็นอย่างไร~~ ซ้ำกับข้อ 2
7. ท่านมีแนวคิดในการเลือกนักร้องอย่างไรให้เหมาะสมกับเพลงในบทต่างๆ
8. หากท่านเป็นผู้ฝึกซ้อม ท่านมีวิธีการอย่างไรในการฝึกซ้อมให้แก่ผู้ปฏิบัติ ใช้ระยะเวลาเท่าไรจึงจะสำเร็จ
9. ท่านทราบหรือไม่ว่าในปี 2554 มีนักร้องจากหน่วยงานใดบ้างเข้าร่วมการร้องครั้งนี้
10. ท่านจำได้หรือไหมค่ะว่าครูคัดเลือกเพลงทั้ง 33 เพลงนี้ให้กับใครร้องบ้าง (มีบทให้) เพราะเหตุใด
11. ท่านมีความคิดเห็นอย่างไร ที่มีนักร้องเข้าร่วมการขับร้องครั้งนี้เป็นจำนวนมาก
12. ท่านทราบหรือไม่ว่า การที่จะแบ่งผู้ขับร้องเป็น 2 วง จะแบ่งโดยวิธีไร

(ลายมือชื่อ)
ครูทัศนีย์ ขุนทอง
12/05/59

ภาพที่ 47 เอกสารประกอบการสัมภาษณ์ครูทัศนีย์ ขุนทอง
ที่มา: ผู้วิจัย



แบบสัมภาษณ์สำหรับฝ่ายผู้บรรเลงดนตรีไทย

ข้อคำถาม

1. ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีที่ใช้บรรเลงโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถพระบรมราชชนนีพันปีหลวง
2. การบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโขนกลางแปลงมีลักษณะเป็นอย่างไร
3. หากมีการบรรเลงดนตรี 2 วงประกอบการแสดงโขนโรงเดียวมักจะเรียกวงทั้งสองฝั่งว่าอะไร
4. ในอดีตท่านเคยบรรเลงดนตรีไทยประกอบการแสดงโขนโรงเดียวหรือไม่ งานอะไร
5. ท่านมีหลักในการแบ่งเพลงให้กับวงดนตรีสองวงอย่างไร
6. การนำวงปี่พาทย์ 2 วง มาใช้ในโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ปี พ.ศ.2554 ดีหรือไม่ มีวิธีการปรับวงอย่างไร
7. ท่านทราบหลักในการบรรเลงเพลงเชิดของโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ปี พ.ศ.2554 - 2561 หรือไม่เป็นอย่างไร
8. ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรเกี่ยวกับการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ลงในบทร้องโขนปี 2554 ชุดศึกมัยราพณ์
9. การถ่ายทอดอารมณ์ของผู้ขับร้องประสานสัมพันธ์กับนักดนตรีหรือไม่ (อารมณ์ น้ำเสียง ความถูกต้องแม่นเสียง แม่นทำนอง)
10. ท่านคิดว่ารูปแบบเพลงขับร้องโขนพระราชทาน(นักร้องชายร้องรับเป็นลูกคู่)มีลักษณะโดดเด่นเป็นอย่างไรบ้าง และเหมาะสมหรือไม่
11. ท่านมีหลักในการสร้างสุนทรียรสในการบรรเลงอย่างไร

3 ต.ค. 62

ภาพที่ 48 เอกสารประกอบการสัมภาษณ์ครูดุษฎี มีป้อม

ที่มา: ผู้วิจัย

แบบสัมภาษณ์สำหรับฝ่ายดนตรีไทย

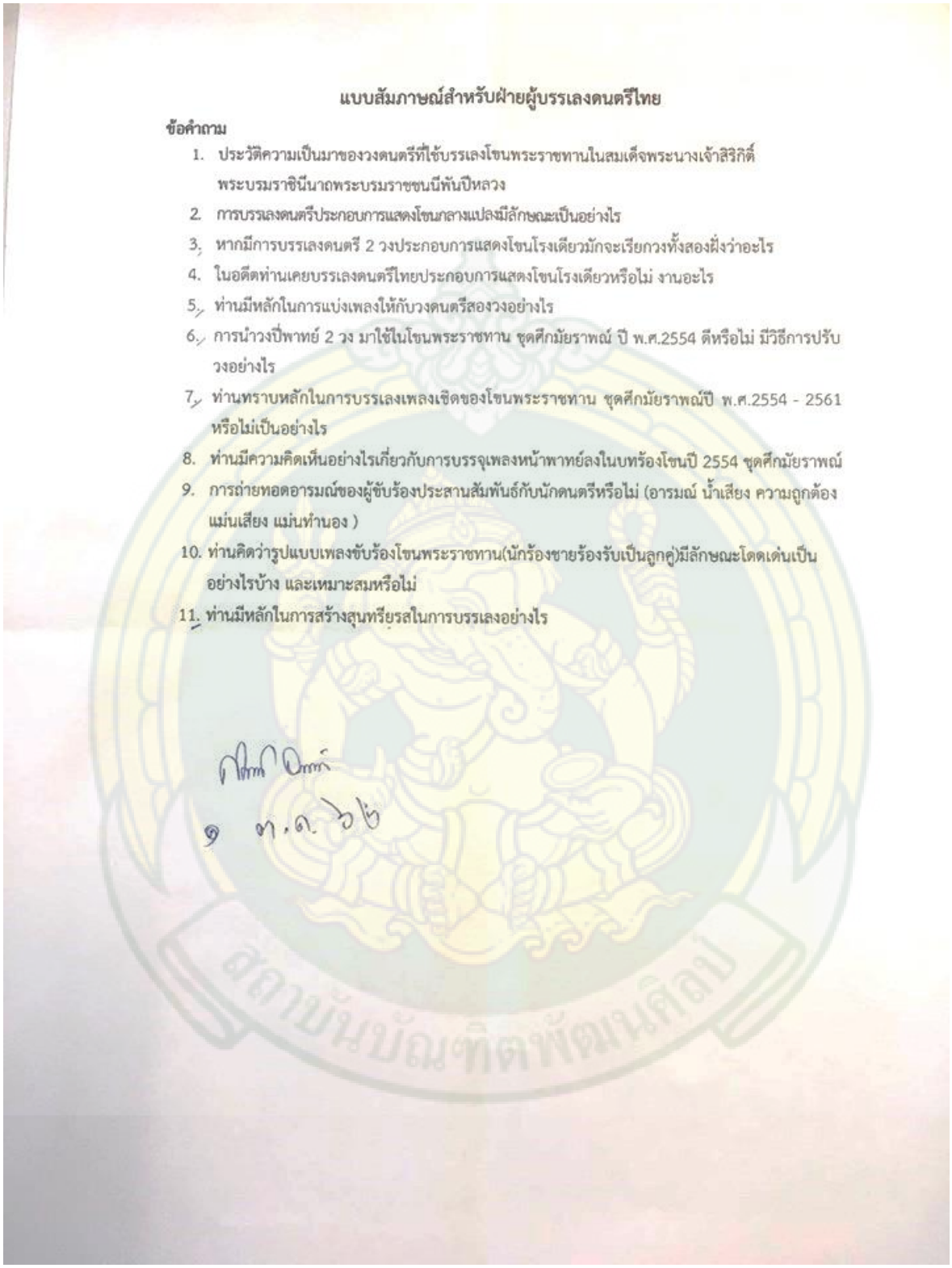
ด้านนักดนตรีทย จำนวน 5 คน คือ

1)	นายนัฐพงศ์	โสวัตร	ผู้ควบคุมการบรรเลง
2)	ดร.ดุษฎี	มีป้อม	ผู้ช่วยผู้ควบคุมการบรรเลง
3)	นายกิตติ	อัตถาผล	ผู้ช่วยผู้ควบคุมการบรรเลง
4)	นายมนตรี	เปรมปรีชา	ผู้บรรเลง (ระนาดเอกวง 1)
5)	นางสาวนิตยา	รู้สมัย	ผู้บรรเลง (ระนาดเอกวง 2)

1. ท่านทราบประวัติความเป็นมาของวงดนตรีที่ใช้บรรเลงโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถหรือไม่ มีความเป็นมาอย่างไร
2. ท่านทราบหรือไม่ว่ามีหน่วยงานใดเป็นผู้บรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงโขนในปี2554 ชุดศึกมัยราพณ์
3. ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรเกี่ยวกับรูปแบบของวงดนตรีไทยในโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์ ปี 2554
4. ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรเกี่ยวกับแนวคิดในการเปลี่ยนแปลงการบรรเลงของวงดนตรีไทยในโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์ปี 2554
5. ในการบรรเลงโขนชุดศึกมัยราพณ์นี้มีการแต่งเพลงขึ้นมาใหม่หรือมีการเปลี่ยนแปลงบทหรือไม่
6. การแสดงในโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์นี้ ท่านเคยแสดงหรือไม่ หากเคยมีความแตกต่างอย่างไร
7. ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรเกี่ยวกับการบรรจุการนำเพลงละครบ้างเพลงมาใช้ในบทร้องโขน
8. ท่านคิดว่าผู้ขับร้องถ่ายทอดอารมณ์ออกมาได้ดีมากน้อยแค่ไหน(อารมณ์ น้ำเสียง ความถูกต้อง แม่นเสียง แม่นทำนอง)
9. เพลงที่ปรากฏในบทโขนตอนนี้ไพเราะหรือไม่อย่างไร
10. ท่านคิดว่ารูปแบบเพลงขับร้องเป็นอย่างไร

(นายกิตติ อัตถาผล)
12/05/59

ภาพที่ 49 เอกสารประกอบการสัมภาษณ์ครูกิตติ อัตถาผล ครั้งที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย



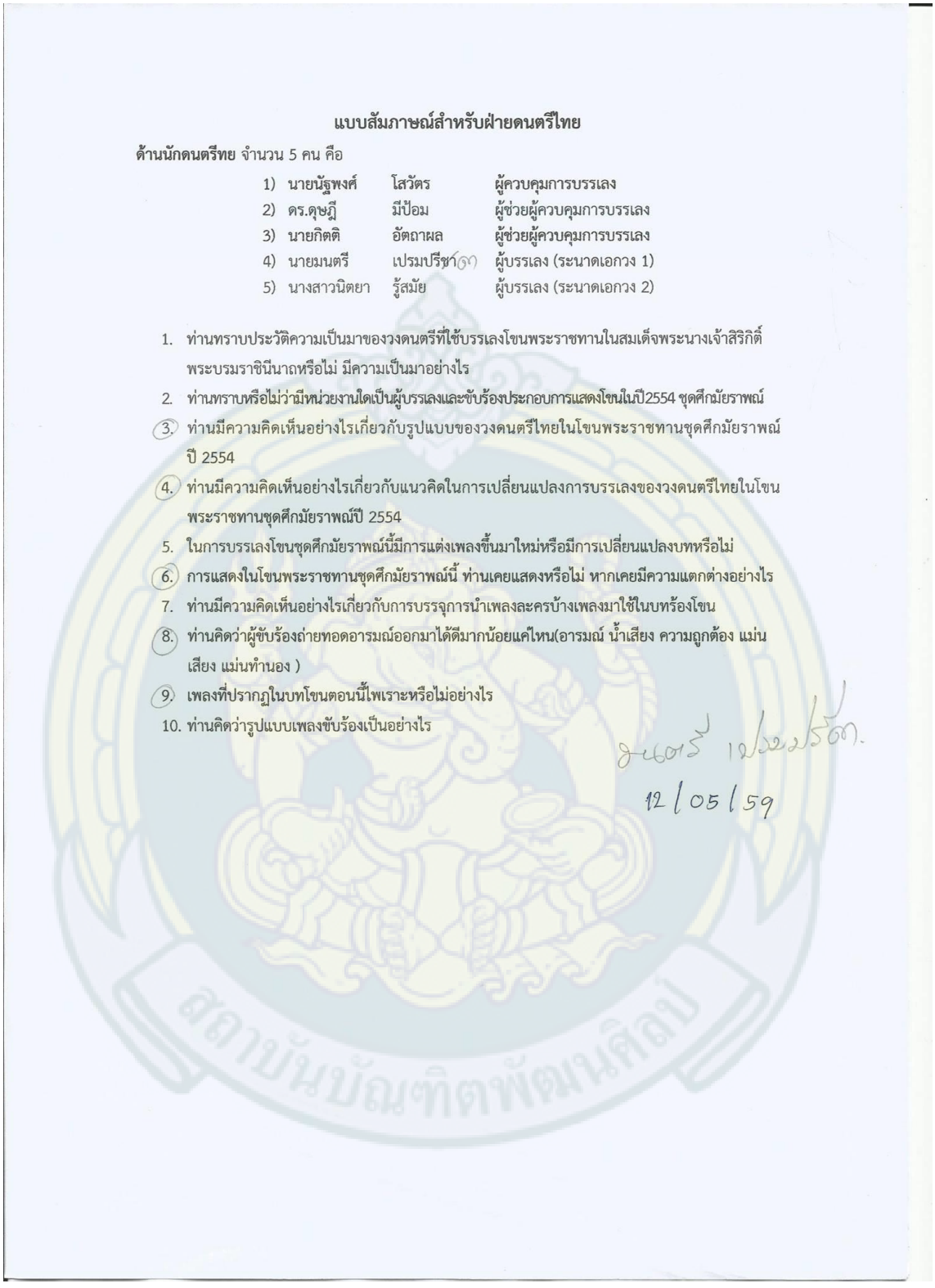
แบบสัมภาษณ์สำหรับฝ่ายผู้บรรเลงดนตรีไทย

ข้อคำถาม

1. ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีที่ใช้บรรเลงโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถพระบรมราชชนนีพันปีหลวง
2. การบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโขนกลางแปลงมีลักษณะเป็นอย่างไร
3. หากมีการบรรเลงดนตรี 2 วงประกอบการแสดงโขนโรงเดียวมักจะเรียกวงทั้งสองฝั่งว่าอะไร
4. ในอดีตท่านเคยบรรเลงดนตรีไทยประกอบการแสดงโขนโรงเดียวหรือไม่ งานอะไร
5. ท่านมีหลักในการแบ่งเพลงให้กับวงดนตรีสองวงอย่างไร
6. การนำวงปี่พาทย์ 2 วง มาใช้ในโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ปี พ.ศ.2554 ดีหรือไม่ มีวิธีการปรับวงอย่างไร
7. ท่านทราบหลักในการบรรเลงเพลงเชิดของโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ปี พ.ศ.2554 - 2561 หรือไม่เป็นอย่างไร
8. ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรเกี่ยวกับการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ลงในบทร้องโขนปี 2554 ชุดศึกมัยราพณ์
9. การถ่ายทอดอารมณ์ของผู้ขับร้องประสานสัมพันธ์กับนักดนตรีหรือไม่ (อารมณ์ น้ำเสียง ความถูกต้องแม่นเสียง แม่นทำนอง)
10. ท่านคิดว่ารูปแบบเพลงขับร้องโขนพระราชทาน(นักร้องชายร้องรับเป็นลูกคู่)มีลักษณะโดดเด่นเป็นอย่างไรบ้าง และเหมาะสมหรือไม่
11. ท่านมีหลักในการสร้างสุนทรียรสในการบรรเลงอย่างไร

ภาพที่ 50 เอกสารประกอบการสัมภาษณ์ครูกิตติ อัตถาผล ครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย



แบบสัมภาษณ์สำหรับฝ่ายดนตรีไทย

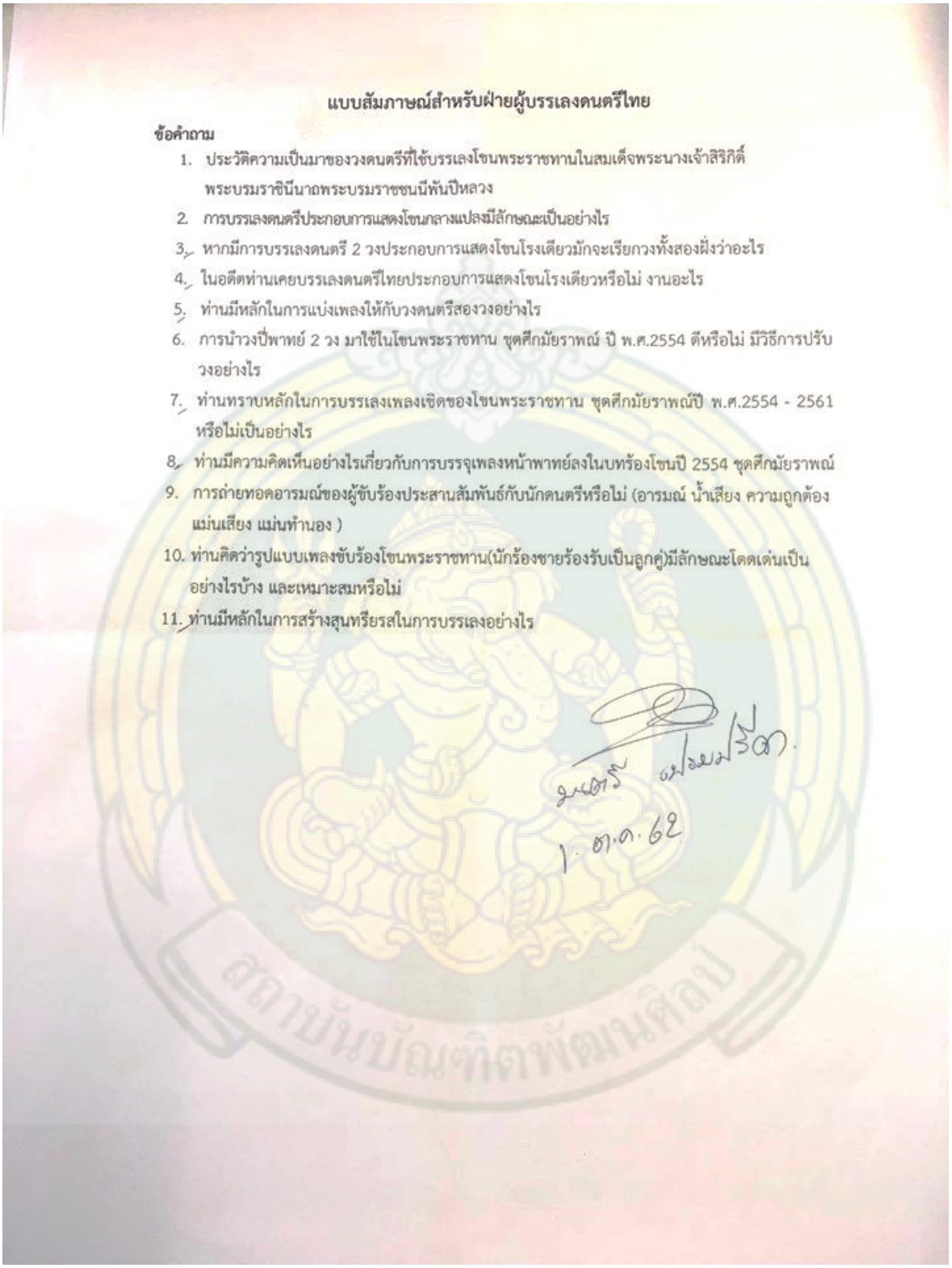
ด้านนักดนตรีทย จำนวน 5 คน คือ

1)	นายนัฐพงศ์	โสวัตร	ผู้ควบคุมการบรรเลง
2)	ดร.ดุษฎี	มีป้อม	ผู้ช่วยผู้ควบคุมการบรรเลง
3)	นายกิตติ	อัตถาผล	ผู้ช่วยผู้ควบคุมการบรรเลง
4)	นายมนตรี	เปรมปรีชา	ผู้บรรเลง (ระนาดเอกวง 1)
5)	นางสาวนิตยา	รู้สมัย	ผู้บรรเลง (ระนาดเอกวง 2)

1. ท่านทราบประวัติความเป็นมาของวงดนตรีที่ใช้บรรเลงโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถหรือไม่ มีความเป็นมาอย่างไร
2. ท่านทราบหรือไม่ว่ามีหน่วยงานใดเป็นผู้บรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงโขนในปี2554 ชุดศึกมัยราพณ์
3. ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรเกี่ยวกับรูปแบบของวงดนตรีไทยในโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์ ปี 2554
4. ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรเกี่ยวกับแนวคิดในการเปลี่ยนแปลงการบรรเลงของวงดนตรีไทยในโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์ปี 2554
5. ในการบรรเลงโขนชุดศึกมัยราพณ์นี้มีการแต่งเพลงขึ้นมาใหม่หรือมีการเปลี่ยนแปลงบทหรือไม่
6. การแสดงในโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์นี้ ท่านเคยแสดงหรือไม่ หากเคยมีความแตกต่างอย่างไร
7. ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรเกี่ยวกับการบรรจุการนำเพลงละครบ้างเพลงมาใช้ในบทร้องโขน
8. ท่านคิดว่าผู้ขับร้องถ่ายทอดอารมณ์ออกมาได้ดีมากน้อยแค่ไหน(อารมณ์ น้ำเสียง ความถูกต้อง แม่นเสียง แม่นทำนอง)
9. เพลงที่ปรากฏในบทโขนตอนนี้ไพเราะหรือไม่อย่างไร
10. ท่านคิดว่ารูปแบบเพลงขับร้องเป็นอย่างไร

12/05/59

ภาพที่ 51 เอกสารประกอบการสัมภาษณ์นายมนตรี เปรมปรีดา ครั้งที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย



แบบสัมภาษณ์สำหรับฝ่ายผู้บรรเลงดนตรีไทย

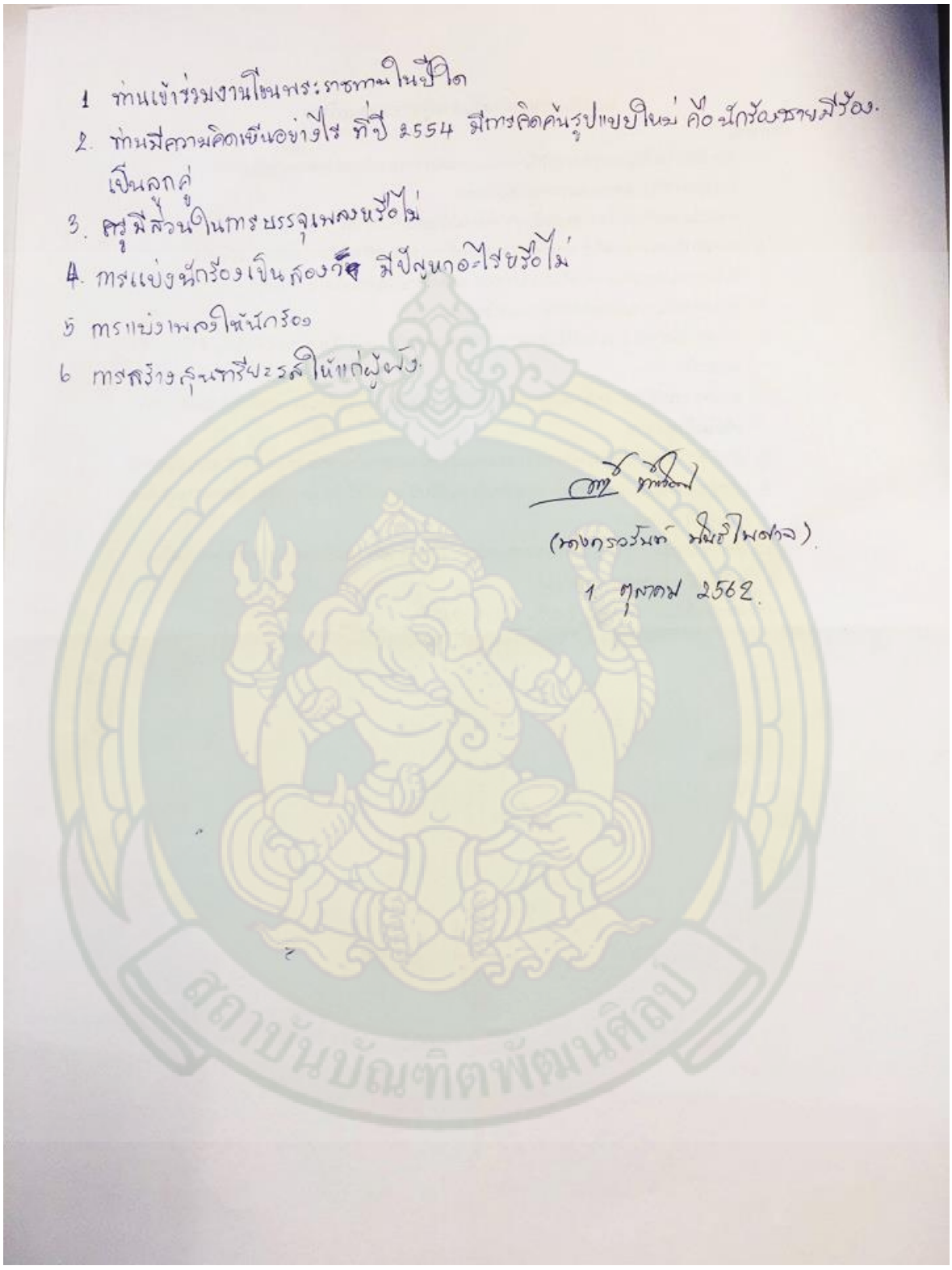
ข้อคำถาม

1. ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีที่ใช้บรรเลงโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถพระบรมราชชนนีพันปีหลวง
2. การบรรเลงดนตรีประกอบการแสดงโขนกลางแปลงมีลักษณะเป็นอย่างไร
3. หากมีการบรรเลงดนตรี 2 วงประกอบการแสดงโขนโรงเดียวมักจะเรียกวงทั้งสองฝั่งว่าอะไร
4. ในอดีตท่านเคยบรรเลงดนตรีไทยประกอบการแสดงโขนโรงเดียวหรือไม่ งานอะไร
5. ท่านมีหลักในการแบ่งเพลงให้กับวงดนตรีสองวงอย่างไร
6. การนำวงปี่พาทย์ 2 วง มาใช้ในโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ ปี พ.ศ.2554 ดีหรือไม่ มีวิธีการปรับวงอย่างไร
7. ท่านทราบหลักในการบรรเลงเพลงเชิดของโขนพระราชทาน ชุดศึกมัยราพณ์ปี พ.ศ.2554 - 2561 หรือไม่เป็นอย่างไร
8. ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรเกี่ยวกับการบรรจุเพลงหน้าพาทย์ลงในบทร้องโขนปี 2554 ชุดศึกมัยราพณ์
9. การถ่ายทอดอารมณ์ของผู้ขับร้องประสานสัมพันธ์กับนักดนตรีหรือไม่ (อารมณ์ น้ำเสียง ความถูกต้องแม่นเสียง แม่นทำนอง)
10. ท่านคิดว่ารูปแบบเพลงขับร้องโขนพระราชทาน(นักร้องชายร้องรับเป็นลูกคู่)มีลักษณะโดดเด่นเป็นอย่างไรบ้าง และเหมาะสมหรือไม่
11. ท่านมีหลักในการสร้างสุนทรียรสในการบรรเลงอย่างไร

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ภาพที่ 52 เอกสารประกอบการสัมภาษณ์นายมนตรี เปรมปรีดา ครั้งที่ 2

ที่มา: ผู้วิจัย


1 ท่านเข้าร่วมงานในพระราชพิธีใด
2. ท่านมีความคิดเห็นอย่างไร ที่ปี 2554 มีการคิดค้นรูปแบบใหม่ คือ นักร้องชายสี่ร้อง.
เป็นลูกคู่
3. ครูมีส่วนในการบรรจุเพลงหรือไม่
4. การแบ่งนักร้องเป็นกองใด มีปัจจัยอะไรบ้างหรือไม่
5 การแบ่งเพลงให้นักร้อง
6 การสร้างคุณค่าทางวัฒนธรรมให้แก่ผู้ฟัง.

(นางกรวรันท์ พันธ์ไพศาล)
1 กุมภาพันธ์ 2562.

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ภาพที่ 53 เอกสารประกอบการสัมภาษณ์นางกรวรันท์ พันธ์ไพศาล
ที่มา: ผู้วิจัย

แบบสัมภาษณ์สำหรับฝ่ายดนตรีไทย

ด้านนักดนตรีทย จำนวน 5 คน คือ

1)	นายนัฐพงศ์	โสวัตร	ผู้ควบคุมการบรรเลง
2)	ดร.ดุษฎี	มีป้อม	ผู้ช่วยผู้ควบคุมการบรรเลง
3)	นายกิตติ	อัตถาผล	ผู้ช่วยผู้ควบคุมการบรรเลง
4)	นายมนตรี	เปรมปรีชา	ผู้บรรเลง (ระนาดเอกวง 1)
5)	นางสาวนิตยา	รู้สมัย	ผู้บรรเลง (ระนาดเอกวง 2)

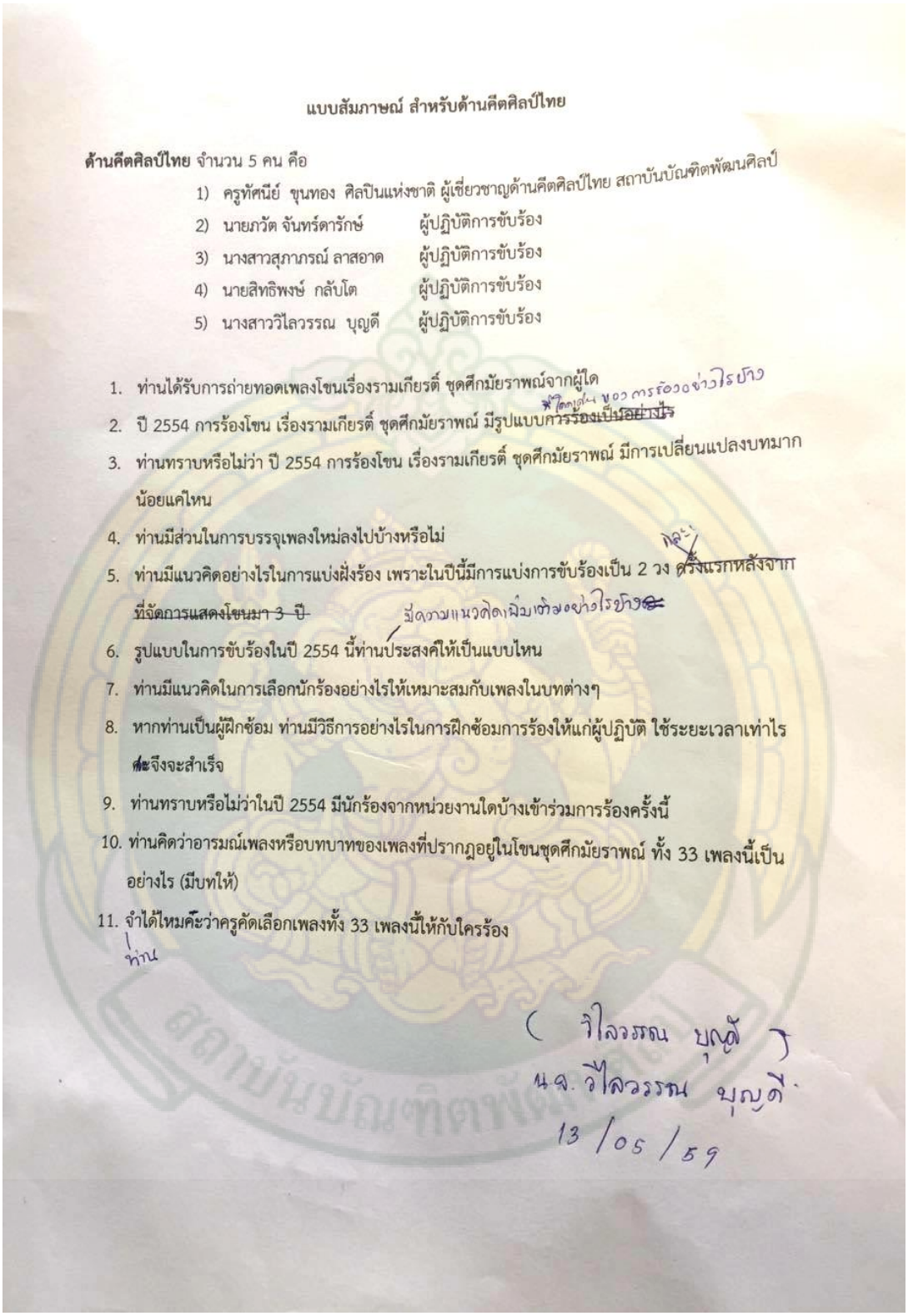
1. ท่านทราบประวัติความเป็นมาของวงดนตรีที่ใช้บรรเลงโขนพระราชทานในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถหรือไม่ มีความเป็นมาอย่างไร
2. ท่านทราบหรือไม่ว่ามีหน่วยงานใดเป็นผู้บรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงโขนในปี2554 ชุดศึกมัยราพณ์
3. ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรเกี่ยวกับรูปแบบของวงดนตรีไทยในโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์ ปี 2554
4. ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรเกี่ยวกับแนวคิดในการเปลี่ยนแปลงการบรรเลงของวงดนตรีไทยในโขนพระราชทานชุดศึกมัยราพณ์ปี 2554
5. ในการบรรเลงโขนชุดศึกมัยราพณ์นี้มีการแต่งเพลงขึ้นมาใหม่หรือมีการเปลี่ยนแปลงบทหรือไม่ ท่านเคยได้ประสบการณ์ ก่อนหน้านี้หรือไม่ ถ้าเคยไม่
6. ~~การแสดงในโขนพระราชทาน~~ชุดศึกมัยราพณ์นี้ ท่านเคยแสดงหรือไม่ ~~หากเคย~~มีความแตกต่างอย่างไร
7. ท่านมีความคิดเห็นอย่างไรเกี่ยวกับการบรรจุการนำเพลงละครบ้างเพลงมาใช้ในบทร้องโขน
8. ท่านคิดว่าผู้ขับร้องถ่ายทอดอารมณ์ออกมาได้ดีมากน้อยแค่ไหน(อารมณ์ น้ำเสียง ความถูกต้อง แม่นเสียง แม่นทำนอง)
9. เพลงที่ปรากฏในบทโขนตอนนี้ไพเราะหรือไม่อย่างไร
10. ท่านคิดว่ารูปแบบเพลงขับร้อง~~เป็นอย่างไร~~ มีลีลาบรรเลงอย่างไร

(นางสาวนิตยา รู้สมัย)

12/05/59

ภาพที่ 54 เอกสารประกอบการสัมภาษณ์ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย

ที่มา: ผู้วิจัย



แบบสัมภาษณ์ สำหรับด้านคีตศิลป์ไทย

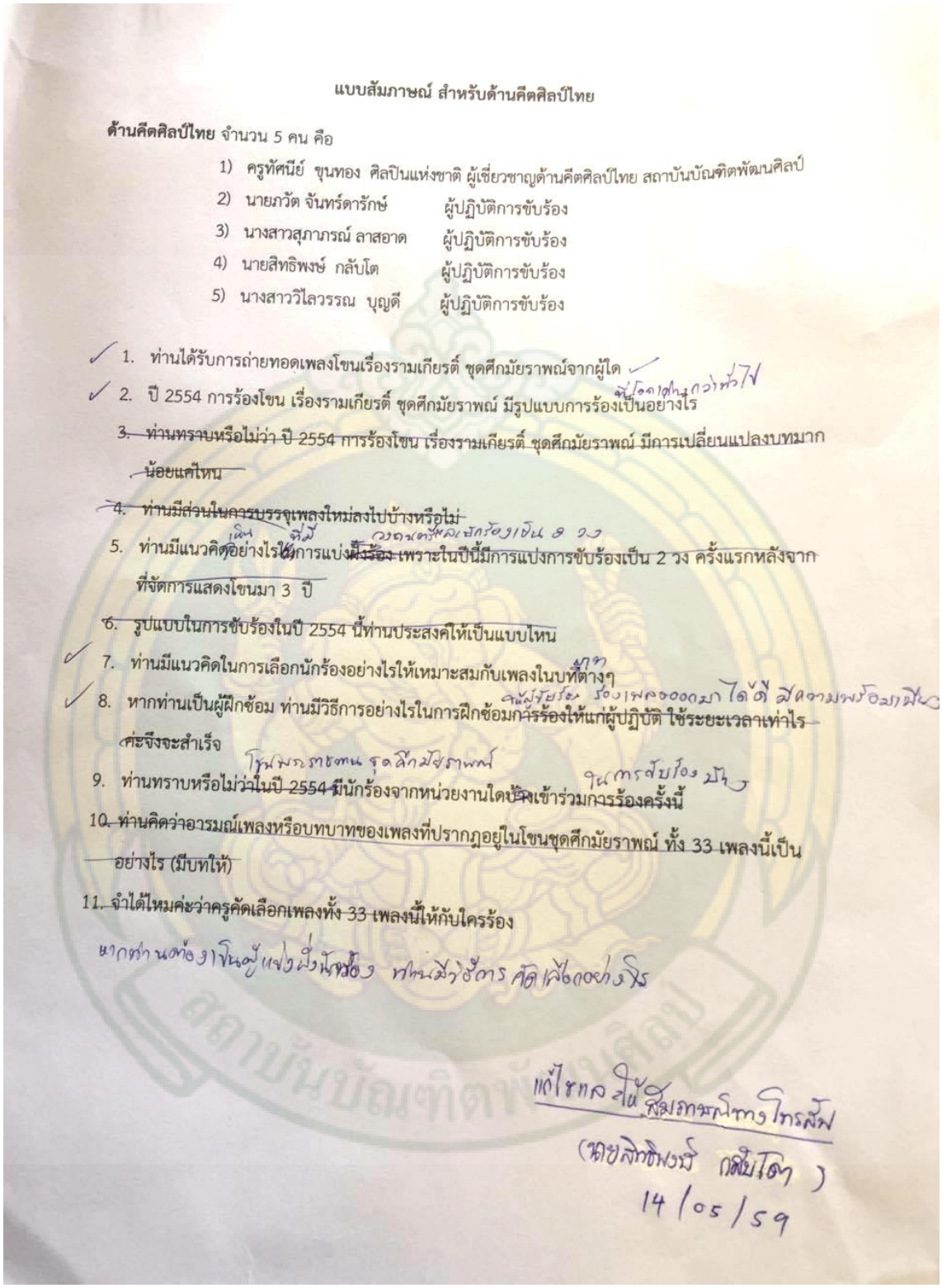
ด้านคีตศิลป์ไทย จำนวน 5 คน คือ

1) ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2) นายภวัต จันทร์ดารักษ์ ผู้ปฏิบัติการขับร้อง
3) นางสาวสุภาภรณ์ ลาสอาด ผู้ปฏิบัติการขับร้อง
4) นายสิทธิพงษ์ กลับโต ผู้ปฏิบัติการขับร้อง
5) นางสาววิไลวรรณ บุญดี ผู้ปฏิบัติการขับร้อง

1. ท่านได้รับการถ่ายทอดเพลงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์จากผู้ใด
2. ปี 2554 การร้องโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ มีรูปแบบการร้องเป็นอย่างไร
3. ท่านทราบหรือไม่ว่า ปี 2554 การร้องโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ มีการเปลี่ยนแปลงบทมากน้อยแค่ไหน
4. ท่านมีส่วนในการบรรจุเพลงใหม่ลงไปบ้างหรือไม่
5. ท่านมีแนวคิดอย่างไรในการแบ่งฝั่งร้อง เพราะในปีนี้มีการแบ่งการขับร้องเป็น 2 วง ครั้งแรกหลังจากที่จัดการแสดงโขนมา 3 ปี
6. รูปแบบในการขับร้องในปี 2554 นี้ท่านประสงค์ให้เป็นแบบไหน
7. ท่านมีแนวคิดในการเลือกนักร้องอย่างไรให้เหมาะสมกับเพลงในบทต่างๆ
8. หากท่านเป็นผู้ฝึกซ้อม ท่านมีวิธีการอย่างไรในการฝึกซ้อมการร้องให้แก่ผู้ปฏิบัติ ใช้ระยะเวลาเท่าไรจึงจะสำเร็จ
9. ท่านทราบหรือไม่ว่าในปี 2554 มีนักร้องจากหน่วยงานใดบ้างเข้าร่วมการร้องครั้งนี้
10. ท่านคิดว่าอารมณ์เพลงหรือบทบาทของเพลงที่ปรากฏอยู่ในโขนชุดศึกมัยราพณ์ ทั้ง 33 เพลงนี้เป็นอย่างไร (มีบทให้)
11. จำได้ไหมคะว่าครูคัดเลือกเพลงทั้ง 33 เพลงนี้ให้กับใครร้อง

(วิไลวรรณ บุญดี)
น.ส. วิไลวรรณ บุญดี
13/05/59

ภาพที่ 55 เอกสารประกอบการสัมภาษณ์นางสาววิไลวรรณ บุญดี
ที่มา: ผู้วิจัย



แบบสัมภาษณ์ สำหรับด้านศิลปไทย

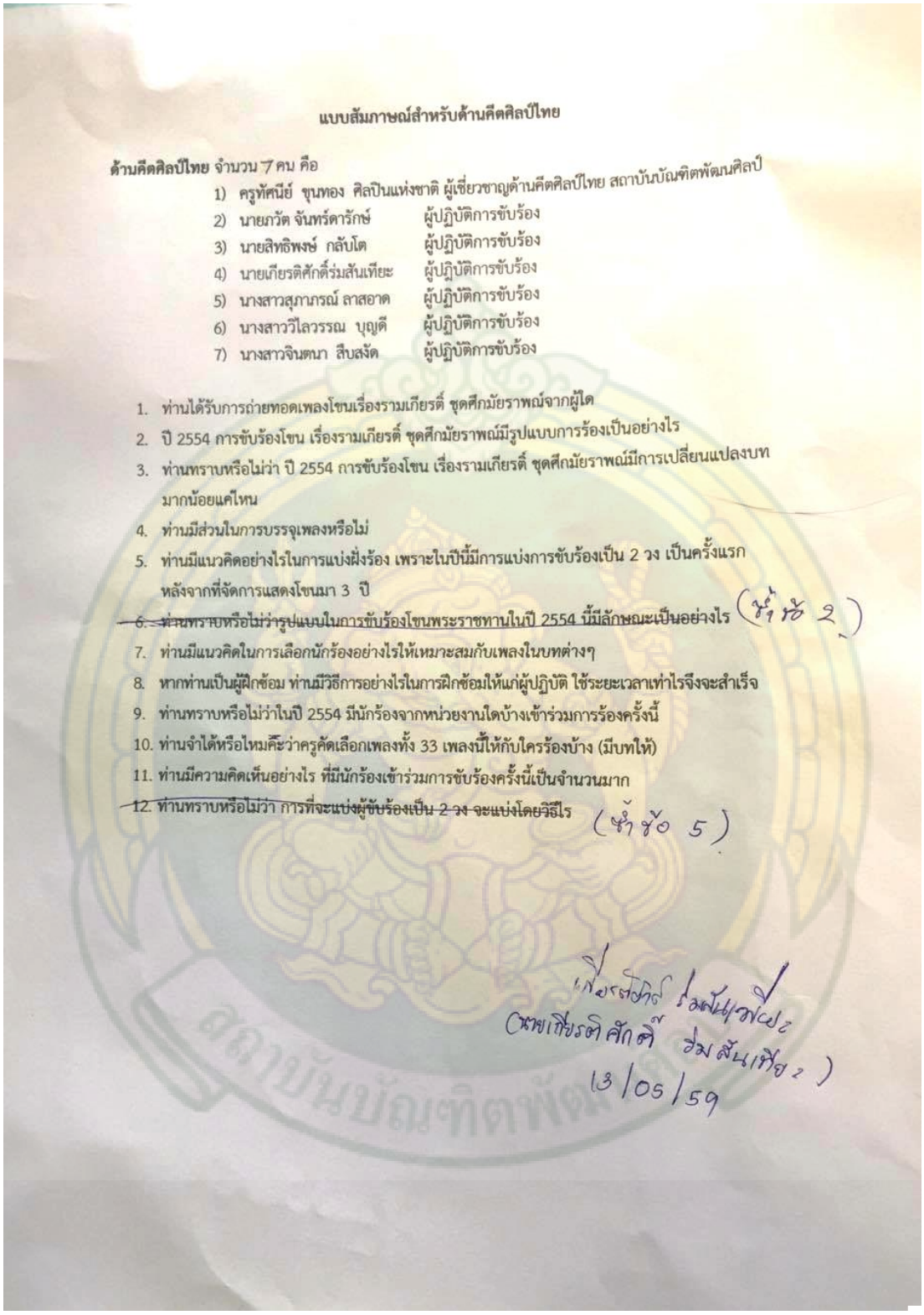
ด้านศิลปไทย จำนวน 5 คน คือ

1) ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2) นายภวัต จันทร์ดารักษ์ ผู้ปฏิบัติการขับร้อง
3) นางสาวสุภาภรณ์ ลาสอาด ผู้ปฏิบัติการขับร้อง
4) นายสิทธิพงษ์ กลับโต ผู้ปฏิบัติการขับร้อง
5) นางสาววิไลวรรณ บุญดี ผู้ปฏิบัติการขับร้อง

1. ท่านได้รับการถ่ายทอดเพลงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์จากผู้ใด
2. ปี 2554 การร้องโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ มีรูปแบบการร้องเป็นอย่างไร
3. ท่านทราบหรือไม่ว่า ปี 2554 การร้องโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์ มีการเปลี่ยนแปลงบทมากน้อยแค่ไหน
4. ท่านมีส่วนในการบรรจุเพลงใหม่ลงไปบ้างหรือไม่
5. ท่านมีแนวคิดอย่างไรในการแบ่งหน้าที่ร้อง เพราะในปีนี้มีการแบ่งการขับร้องเป็น 2 วง ครั้งแรกหลังจากที่จัดการแสดงโขนมา 3 ปี
6. รูปแบบในการขับร้องในปี 2554 นี้ท่านประสงค์ให้เป็นแบบไหน
7. ท่านมีแนวคิดในการเลือกนักร้องอย่างไรให้เหมาะสมกับเพลงในบทที่ต่างๆ
8. หากท่านเป็นผู้ฝึกซ้อม ท่านมีวิธีการอย่างไรในการฝึกซ้อมการร้องให้แก่ผู้ปฏิบัติ ใช้ระยะเวลาเท่าไรถึงจะสำเร็จ
9. ท่านทราบหรือไม่ว่าในปี 2554 มีนักร้องจากหน่วยงานใดบ้างเข้าร่วมการร้องครั้งนี้
10. ท่านคิดว่าอารมณ์เพลงหรือบทบาทของเพลงที่ปรากฏอยู่ในโขนชุดศึกมัยราพณ์ ทั้ง 33 เพลงนี้เป็นอย่างไร (มีบทให้)
11. จำได้ไหมค่ะว่าครูคัดเลือกเพลงทั้ง 33 เพลงนี้ให้กับใครร้อง

(นายสิทธิพงษ์ กลับโต)
14/05/59

ภาพที่ 56 เอกสารประกอบการสัมภาษณ์นายสิทธิพงษ์ กลับโต
ที่มา: ผู้วิจัย



แบบสัมภาษณ์สำหรับด้านคีตศิลป์ไทย

ด้านคีตศิลป์ไทย จำนวน 7 คน คือ

1) ครูทัศนีย์ ชุนทอง ศิลปินแห่งชาติ ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
2) นายภวัต จันทร์ดารักษ์ ผู้ปฏิบัติการขับร้อง
3) นายสิทธิพงษ์ กลับโต ผู้ปฏิบัติการขับร้อง
4) นายเกียรติศักดิ์ ร่มสันเทียะ ผู้ปฏิบัติการขับร้อง
5) นางสาวสุภาภรณ์ ลาสอาด ผู้ปฏิบัติการขับร้อง
6) นางสาววิไลวรรณ บุญดี ผู้ปฏิบัติการขับร้อง
7) นางสาวจินตนา สืบสงัด ผู้ปฏิบัติการขับร้อง

1. ท่านได้รับการถ่ายทอดเพลงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์จากผู้ใด
2. ปี 2554 การขับร้องโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์มีรูปแบบการร้องเป็นอย่างไร
3. ท่านทราบหรือไม่ว่า ปี 2554 การขับร้องโขน เรื่องรามเกียรติ์ ชุดศึกมัยราพณ์มีการเปลี่ยนแปลงบทมากน้อยแค่ไหน
4. ท่านมีส่วนในการบรรจุเพลงหรือไม่
5. ท่านมีแนวคิดอย่างไรในการแบ่งฝั่งร้อง เพราะในปีนี้มีการแบ่งการขับร้องเป็น 2 วง เป็นครั้งแรกหลังจากที่จัดการแสดงโขนมา 3 ปี
6. ~~ท่านทราบหรือไม่ว่ารูปแบบในการขับร้องโขนพระราชทานในปี 2554 นี้มีลักษณะเป็นอย่างไร~~ (ซ้ำข้อ 2.)
7. ท่านมีแนวคิดในการเลือกนักร้องอย่างไรให้เหมาะสมกับเพลงในบทต่างๆ
8. หากท่านเป็นผู้ฝึกซ้อม ท่านมีวิธีการอย่างไรในการฝึกซ้อมให้แก่ผู้ปฏิบัติ ใช้ระยะเวลาเท่าไรจึงจะสำเร็จ
9. ท่านทราบหรือไม่ว่าในปี 2554 มีนักร้องจากหน่วยงานใดบ้างเข้าร่วมการร้องครั้งนี้
10. ท่านจำได้หรือไหมคะว่าครูคัดเลือกเพลงทั้ง 33 เพลงนี้ให้กับใครร้องบ้าง (มีบทให้)
11. ท่านมีความคิดเห็นอย่างไร ที่มีนักร้องเข้าร่วมการขับร้องครั้งนี้เป็นจำนวนมาก
12. ~~ท่านทราบหรือไม่ว่า การที่จะแบ่งผู้ขับร้องเป็น 2 วง จะแบ่งโดยวิธีไร~~ (ซ้ำข้อ 5)

เกียรติศักดิ์ ร่มสันเทียะ
(นายเกียรติศักดิ์ ร่มสันเทียะ)
13/05/59

ภาพที่ 57 เอกสารประกอบการสัมภาษณ์นายเกียรติศักดิ์ ร่มสันเทียะ
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาคผนวก ค
รูปภาพประกอบการสัมภาษณ์

รูปภาพประกอบการสัมภาษณ์

ภาพที่ 58 ครูนัฐพงศ์ โสวัตร
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 59 ครูนัฐพงศ์ โสวัตร ขณะให้สัมภาษณ์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 60 ท่านผู้หญิงจรุงจิตติ์ ทีขะระ
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 61 ท่านผู้หญิงจรุงจิตติ์ ทีขะระ ขณะให้สัมภาษณ์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 62 ครูทัศนีย์ ขุนทอง สัมภาษณ์ ครั้งที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 63 ครูทัศนีย์ ขุนทอง สัมภาษณ์ ครั้งที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 64 ครูทัศนีย์ ขุนทอง สัมภาษณ์ ครั้งที่ 3 และนายชวภณ ข้าวสามรวง
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 65 ครูวัฒนา โกศินานนท์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 66 ครูประเมษฐ์ บุณยะชัย
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 67 ครูรัจนา พวงประยงค์
ที่มา: รัจนา พวงประยงค์

ภาพที่ 68 ครูศิริวรรณ รัตนทัศนีย
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 69 ครูกรวรันทร์ พันธ์ไพศาล
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 70 ครูนพคุณ สุดประเสริฐ
ที่มา: นพคุณ สุดประเสริฐ

ภาพที่ 71 นายกิตติ จาตุประยูร
ที่มา: ผู้วิจัย

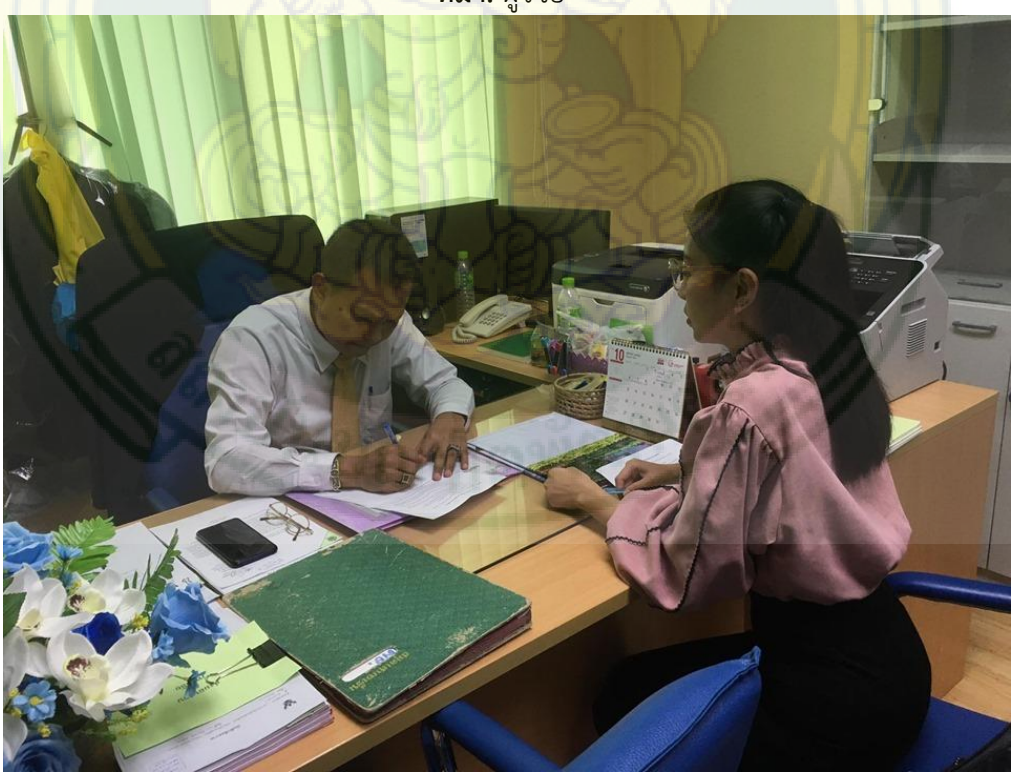
ภาพที่ 72 นายวัชรวัน ธนะพัฒน์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 73 ครูดุษฎี มีป้อม
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 74 ครูดุษฎี มีป้อม ขณะสัมภาษณ์
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 75 ครูดุษฎี มีป้อม ขณะตรวจโน้ต
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 76 ครูกิตติ อัตถาผล ขณะสัมภาษณ์ ครั้งที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 77 ครูกิตติ อัตถาผล ขณะสัมภาษณ์ ครั้งที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 78 ครูมนตรี เปรมปรีดา ขณะเช็คเพลงของวง 1
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 79 ครูมนตรี เปรมปรีดา ขณะสัมภาษณ์ ครั้งที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย

ภาพที่ 80 ครูทรงยศ แก้วดี ขณะให้สัมภาษณ์ ครั้งที่ 1
ที่มา: ผู้วิจัย (17 พฤศจิกายน 2562)

ภาพที่ 81 ครูทรงยศ แก้วดี ขณะให้สัมภาษณ์ ครั้งที่ 2
ที่มา: ผู้วิจัย (1 ตุลาคม 2562)

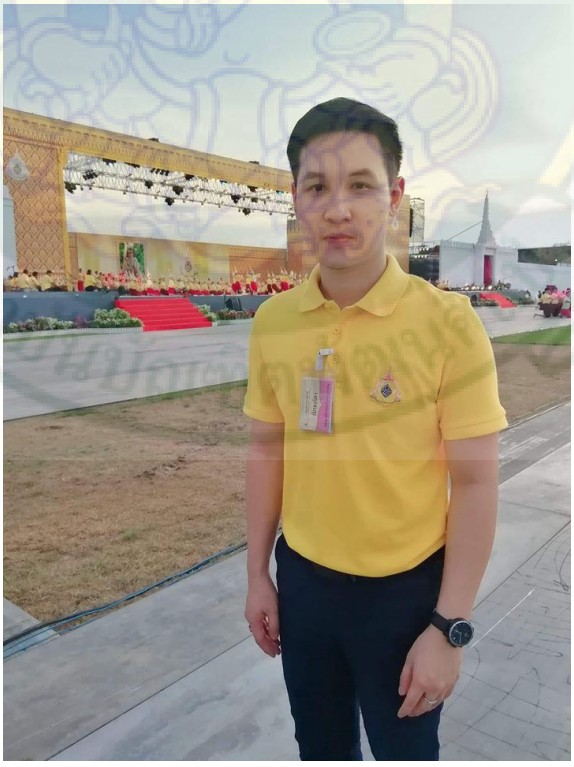
ภาพที่ 82 ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย ขณะเช็คเพลงของวง 2
ที่มา: ผู้วิจัย (12 พฤษภาคม 2559)

ภาพที่ 83 ว่าที่ร้อยตรีหญิงนิตยา รู้สมัย ขณะให้สัมภาษณ์
ที่มา: ผู้วิจัย (12 พฤษภาคม 2559)

ภาพที่ 84 นายภวัต จันทร์ดารักษ์
ที่มา: นายภวัต จันทร์ดารักษ์

ภาพที่ 85 นางสาวสุภาภรณ์ ลาสอาด
ที่มา: นางสาวสุภาภรณ์ ลาสอาด

ภาพที่ 86 นายชวภณ ข้าวสามรวง
ที่มา: นายชวภณ ข้าวสามรวง



ภาพที่ 87 นายสิทธิ์พงษ์ กลับโต
ที่มา: นายสิทธิ์พงษ์ กลับโต

ภาพที่ 88 นางสาววิไลวรรณ บุญดี
ที่มา: ผู้วิจัย (13 พฤษภาคม 2559)

ภาพที่ 89 นางสาวจินตนา สืบสงัด
ที่มา: ผู้วิจัย (12 พฤษภาคม 2559)

ภาพที่ 90 นายเกียรติศักดิ์ ร่มสันเทียะ
ที่มา: ผู้วิจัย (13 พฤษภาคม 2559)

ภาพที่ 91 การสอบหัวข้อวิทยานิพนธ์
ที่มา: ผู้วิจัย (22 ธันวาคม 2559)

ภาพที่ 92 คณะกรรมการสอบหัวข้อวิทยานิพนธ์
ที่มา: ผู้วิจัย (22 ธันวาคม 2559)

ภาพที่ 93 การสอบวิทยานิพนธ์ 3 บท
ที่มา: ผู้วิจัย (1 ตุลาคม 2560)

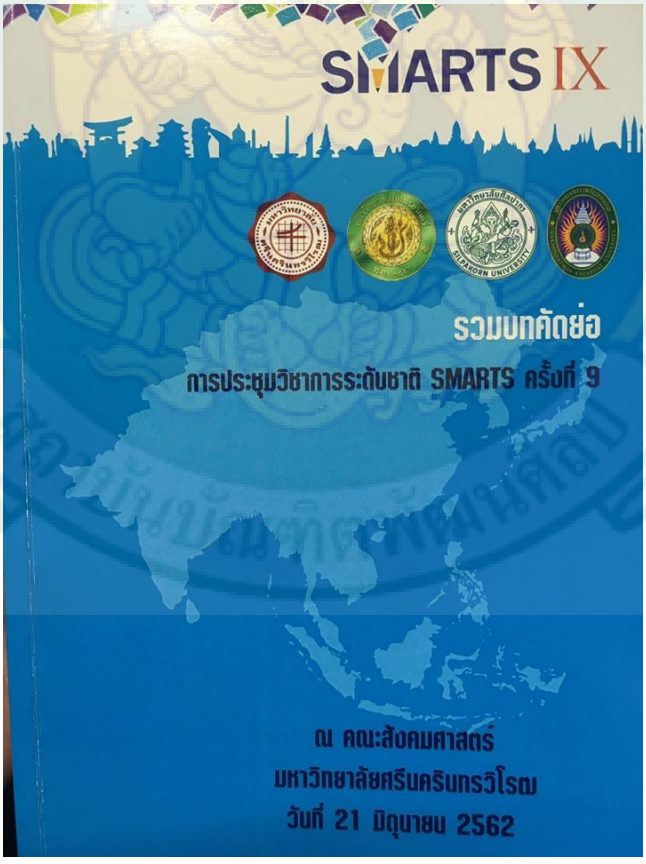
ภาพที่ 94 นายโสรัฐ ม่วงท้วมและนายอุดมเกียรติ เพ็งอุบล ผู้เขียนโน้ตทางเครื่องเบื้องต้น
ที่มา: ผู้วิจัย (4 มีนาคม 2563)

ภาพที่ 95 นายสันติพงศ์ คงสกุล ตรวจทานการสะกดเอื้อน
ที่มา: ผู้วิจัย (17 มีนาคม 2563)

ภาพที่ 96 การนำเสนอผลงานวิจัยในการประชุมวิชาการระดับชาติ SMARTS ครั้งที่ 9 ณ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ที่มา: ผู้วิจัย (21 ตุลาคม 2562)

ภาพที่ 97 การสอบนำเสนอผลวิจัยผ่านและรับเกียรติบัตร ณ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ที่มา: ผู้วิจัย (21 ตุลาคม 2562)

ภาพที่ 98 เกียรติบัตรการนำเสนอผลงานวิจัยในการประชุมวิชาการระดับชาติ SMARTS ครั้งที่ 9
ที่มา: ผู้วิจัย (21 ตุลาคม 2562)



ภาพที่ 99 เกียรติบัตรการนำเสนอผลงานวิจัยในการประชุมวิชาการระดับชาติ SMARTS ครั้งที่ 9
ที่มา: ผู้วิจัย (21 ตุลาคม 2562)

ภาพที่ 100 การสอบป้องกันวิทยานิพนธ์
ที่มา: ผู้วิจัย (19 พฤษภาคม 2563)

ภาพที่ 101 คณะกรรมการสอบป้องกันวิทยานิพนธ์
ที่มา: ผู้วิจัย (19 พฤษภาคม 2563)

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ นางสาวลัดดาวัลย์ โพธิวงษ์

วันเดือนปีเกิด 11 ธันวาคม 2533

สถานที่เกิด อำเภอเมืองตาก จังหวัดตาก

สถานที่อยู่ปัจจุบัน 13 หมู่ 9 ตำบลวังหิน อำเภอเมืองตาก จังหวัดตาก 63000

ตำแหน่ง ครู

สถานที่ทำงาน โรงเรียนจิตรลดา
บริเวณพระตำหนักจิตรลดารโหฐาน พระราชวังดุสิต เขตดุสิต
จังหวัดกรุงเทพมหานคร

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2546	ระดับประถมศึกษาปีที่ 6
	โรงเรียนเทศบาล 1 (เพชรวิทย์) จังหวัดตาก
พ.ศ. 2548	ระดับมัธยมศึกษาปีที่ 3
	โรงเรียนเทศบาล 1 (เพชรวิทย์) จังหวัดตาก
พ.ศ. 2551	ระดับประกาศนียบัตรวิชาชีพ
	วิทยาลัยนาฏศิลปเชียงใหม่ จังหวัดเชียงใหม่
พ.ศ. 2556	ศึกษาศาสตรบัณฑิต (ดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา)
	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป จังหวัดกรุงเทพมหานคร
พ.ศ. 2563	ศิลปมหาบัณฑิต (ดุริยางคศิลป์ไทย)
	สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป จังหวัดกรุงเทพมหานคร