คีตลักษณ์วิเคราะห์ในเพลงไทย

AN ANALYSIS OF THAI CLASSICAL SONG

ปกรณ์ หนูยี่[*]
Pagorn Nuyee[**]

บทคัดย่อ

บทความวิชาการนี้มีจุดประสงค์เพื่อนำเสนอรูปแบบคีตลักษณ์วิเคราะห์ในเพลงไทย ผู้เขียนได้รวบรวมและตกผลึกความรู้จากการศึกษาเอกสารวิชาการที่เกี่ยวข้อง การสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย และจากประสบการณ์ในการขับร้องเพลงไทย พบว่าองค์ประกอบสำคัญในการวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงไทยมีอยู่ด้วยกัน 11 ประเด็น ได้แก่ 1) การบันทึกโน้ตทางขับร้อง 2) กลุ่มเสียงปัญจมูล 3) รูปแบบคีตลักษณ์ 4) จังหวะฉิ่งและหน้าทับ 5) การวิเคราะห์บทประพันธ์ 6) การแบ่งคำร้อง 7) การบรรจุคำร้อง 8) การประพันธ์ทางขับร้อง 9) กลวิธีในการขับร้อง 10) ลักษณะการหายใจ 11) ลักษณะการขับร้อง นำเสนอด้วยวิธีการพรรณนาพร้อมทั้งแสดงตัวอย่างประกอบในแต่ละประเด็นเพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงไทย ซึ่งเป็นองค์ความรู้ใหม่ในสายวิชาการขับร้องเพลงไทย เป็นเครื่องมือที่ช่วยทำความเข้าใจองค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทยผ่านการอธิบายด้วยรูปแบบคีตลักษณ์วิเคราะห์อันจักเป็นประโยชน์อย่างมหาศาลในวงการดนตรีไทยต่อไป

คำสำคัญ : คีตลักษณ์/ เพลงไทย/ คีตศิลป์ไทย

Abstract

This article focuses on the principle of traditional Thai vocalization analysis. The author has collected data from Thai classical song documentation, interviews with Thai classical venerable singers, and personal experience. The study of Thai vocalization can be summarized and categorized into 11 considerable topics: 1) Aspects of Notation for Thai vocal 2) Penta-Centric modal system 3) Musical Form 4) Rhythmic organization 5) Song text analysis 6) Musical phrasing treatments 7) Lyric arrangement 8) Composing a vocal contour

[*] คีตศิลปินชำนาญงาน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร, duriyapakorn_string@hotmail.com
[**] Thai classical vocalist of Fine Arts Department, duriyapakorn_string@hotmail.com
Received 20/09/2564, Revised 27/09/2564, Accepted 29/09/2564

9) Coloratura and Ornamentations 10) Breathing techniques 11) Mode of singing. All topics are theoretically clarified and explained with clear knowledge dissemination and further study examples.

Keywords : Form of Thai Classical Song/ Thai Classical Music/ Thai Classical Song

บทนำ

การวิเคราะห์เพลงไทย เป็นหนึ่งในศาสตร์แห่งการฝึกปัญญาเพื่อค้นหาความรู้ในเพลงอย่างจำเพาะเจาะจง เพื่อให้เข้าใจสิ่งนั้นได้ชัดเจนยิ่งขึ้น รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวเรื่องการวิเคราะห์เพลงไทยไว้ในรายวิชาสุนทรียศาสตร์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปี พ.ศ. 2552 ว่า “การวิเคราะห์เพลงไทยเปรียบเสมือนการเอาค้อนมาทุบแก้วให้ละเอียดเพื่อจำแนกสารประกอบต่าง ๆ ที่ประกอบสร้างเป็นแก้วใบดังกล่าว” ส่วนอาจารย์บุญช่วย โสวัตร ได้อธิบายการวิเคราะห์เพลงไทยในรายวิชาทฤษฎีดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อปี พ.ศ. 2552 ว่า “การวิเคราะห์เพลงเปรียบเสมือนแก้วใบหนึ่ง ที่จะต้องมุ่งหาว่าแก้วใบนี้นำไปใช้ประโยชน์อะไรจึงจะได้ประโยชน์สูงสุด” การได้รับความรู้จากท่านทั้งสองทำให้ผู้เขียนได้เข้าใจถึงแนวคิดและจุดมุ่งหมายในการวิเคราะห์เพลงไทยว่า การวิเคราะห์เพลงไทยนั้นไม่ได้มีขั้นตอนกระบวนการที่ตายตัว แต่อยู่ที่จุดประสงค์ของผู้ที่ศึกษาว่าต้องการค้นหาอะไรในเพลงเหล่านั้น

คีตลักษณ์วิเคราะห์ในเพลงไทย คือรูปแบบการวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงไทย เป็นผลผลิตจากองค์ความรู้เรื่องสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ครูผู้เป็นที่เคารพยิ่งของผู้เขียน และจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญคีตศิลป์ไทย ครูทัศนีย์ ขุนทอง[1] ศิลปินแห่งชาติ กล่าวว่า “ผู้ขับร้องเพลงไทยจะต้องมีความรู้เรื่องจังหวะหน้าทับ เนื่องจากจะได้รู้ความสั้นความยาวของเพลง จังหวะช่องไฟในการขับร้อง ตลอดจนการรับร้องส่งร้อง” สมชาย ทับพร[2] ผู้เชี่ยวชาญคีตศิลป์ไทยกรมศิลปากร กล่าวว่า “ผู้ขับร้องเพลงไทยจะต้องรู้ทำนองเพลง การรับร้องส่งร้อง คำร้องต้องชัดเจน และที่สำคัญคือการหายใจในขณะขับร้อง” ซึ่งผู้เขียนได้ผนวกความรู้ดังกล่าวเพื่อนำมาต่อยอดองค์ความรู้ลึกลงไปในส่วนที่เกี่ยวข้องกับศาสตร์ของการขับร้องเพลงไทยโดยเฉพาะ เพื่อนักวิชาการ นิสิต นักศึกษา และผู้สนใจศึกษาวิเคราะห์คีตลักษณ์ในทางขับร้องเพลงไทยได้นำรูปแบบการวิเคราะห์ดังกล่าวไปเป็นแบบอย่างในการวิเคราะห์ต่อไป โดยแบ่งเนื้อหาในการวิเคราะห์เป็น 11 ประเด็น ได้แก่ (1) การบันทึกโน้ตทางขับร้อง (2) กลุ่มเสียงปัญจมูล (3) รูปแบบคีตลักษณ์ (4) จังหวะฉิ่งและหน้าทับ (5) การวิเคราะห์บทประพันธ์ (6) การแบ่งคำร้อง (7) การบรรจุคำร้อง (8) การประพันธ์ทางขับร้อง (9) กลวิธีในการขับร้อง (10) ลักษณะการหายใจ และ (11) ลักษณะการขับร้อง ในที่นี้ผู้เขียนจะพรรณนาพร้อมยกตัวอย่างประกอบไปทีละประเด็น มีรายละเอียดดังนี้

[1] ทัศนีย์ ขุนทอง,“ จังหวะกับการร้องเพลงไทย,” สัมภาษณ์โดย ปกรณ์ หนูยี่, 5 สิงหาคม 2564.

[2] สมชาย ทับพร, “การขับร้องเพลงไทย,” สัมภาษณ์โดย ปกรณ์ หนูยี่, 18 กันยายน 2564.

1. การบันทึกโน้ตทางขับร้อง

การวิเคราะห์คีตลักษณ์เพลงไทย เพื่อให้เห็นภาพได้ชัดเจน ผู้วิเคราะห์ควรบันทึกทางร้องลงในห้องโน้ต โดยการบันทึกขั้นพื้นฐานควรจะต้องมีรายละเอียดทั้งคำร้อง กลวิธีการขับร้อง ควรกำกับด้วยระดับเสียงไปทุก ๆ คำร้องและเสียงเอื้อนให้ครบถ้วน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

- ท - ร	- ท - ล	- ซ - รท	- - - ร	- - - -	- - - ฟ	- ซ ซ ฟ	ม ร - ร
- - - -	- - - -	- - -เมื่อ	- - - เอย	- - - -	- - - เออ	- ฮึ้งเง้อเออ	เหอเอิง-เงอ

ตัวอย่างที่ 1 ตารางบันทึกการประพันธ์ทางขับร้อง
ที่มา : ผู้เขียน

2. กลุ่มเสียงปัญจมูล

ชื่อกลุ่มเสียงปัญจมูล ผู้เขียนศึกษามาจากรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ในหนังสือสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ ที่รจนาชื่อขึ้นมาใหม่เพื่อเลี่ยงการใช้ Penta-Centric อย่างดนตรีตะวันตก ป้องกันการเข้าใจคลาดเคลื่อนในเรื่องกลุ่มเสียง ซึ่งกลุ่มเสียงปัญจมูล ได้กล่าวถึงการนิยมใช้เสียงทั้ง 5 เสียงในเพลงไทย โดยมักหลีกเลี่ยงเสียงที่ 4 กับเสียงที่ 7 สามารถจำแนกออกเป็น 7 กลุ่มดังนี้

กลุ่มเสียงปัญจมูล (ด) ด ร ม X ซ ล X
กลุ่มเสียงปัญจมูล (ร) ร ม ฟ X ล ท X
กลุ่มเสียงปัญจมูล (ม) ม ฟ ซ X ท ด X
กลุ่มเสียงปัญจมูล (ฟ) ฟ ซ ล X ด ร X
กลุ่มเสียงปัญจมูล (ซ) ซ ล ท X ร ม X
กลุ่มเสียงปัญจมูล (ล) ล ท ด X ม ฟ X
กลุ่มเสียงปัญจมูล (ท) ท ด ร X ฟ ซ X

หมายเหตุ: X คือ หลุมเสียงที่หลีกเลี่ยง[3]

- - - -	- - - ร	- - - ม	รมร ร	- - ล ท	- - ลซฟ	- - - -	- -ซซ ซล
- - - -	- - -เออ	- - - เห้อ	เออเห้อเอิง เงย	- -ประทับ	- - - นั่ง	- - - -	--บัลลังก์รัตน์

- - ซ ล	ซ ฟ - ร	ด ล ด ร	- ฟ - ซ	- - ซ ล	ซฟ ซลซ	ด - - ด	- - ล ล
- -ออฮื้อ	ออฮื่อ- เห่อ	เออเอ่อเห่อเออ	- เห่อ - เอย	- - ออฮื้อ	ออฮื่ออออฮื้อออ	ฮึ - -ชัช	- - ชวาล

- - - ด	- - - ร	- - ฟ ฟ ร	ดรด- ร	ด ล - -	- ซ ซ ซ	- - - -	- ซล ซ
- - -เอ่อ	- - -เออ	- -ฮึ้งเง้อเออ	เออเหอเอิง-เงอ	เออเอ่ย - -	- กมลมาร	- - - -	- - ทุกข์ทน

[3] พิชิต ชัยเสรี, *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 4.

- ซ - ล	ซ ฟ - ร	ด ล ด ร	- ฟ - ซ	- - - -	- - - -	- - ล ด	- - - ซ
- อือ - ฮื้อ	อืออื่อ - เหอ	เออเอ่อเห่อเออ	- เห่อ -เอย	- - - -	- - - -	- - -เป็นพัน	- - - นัก

ตัวอย่างที่ 2 การวิเคราะห์กลุ่มเสียงปัญจมูลในทางขับร้อง เพลงวา ท่อน 1
ที่มา : ผู้เขียน

เมื่อพิจารณากลุ่มเสียงปัญจมูลในทางขับร้องเพลงวา ท่อนที่ 1 สามารถสรุปกลุ่มเสียงปัญจมูลได้ดังนี้

บรรทัดที่ 1 4 ห้องแรกเป็นลูกเท่า
4 ห้องหลังกลุ่มเสียง P.C (ฟ) ฟ ซ ล X ด ร X
บรรทัดที่ 2 กลุ่มเสียง P.C (ฟ) ฟ ซ ล X ด ร X
บรรทัดที่ 3 กลุ่มเสียง P.C (ฟ) ฟ ซ ล X ด ร X
บรรทัดที่ 4 กลุ่มเสียง P.C (ฟ) ฟ ซ ล X ด ร X

3. รูปแบบคีตลักษณ์

รูปแบบคีตลักษณ์ คือแบบแผนการขับร้องเพลงไทย เป็นการจัดระเบียบทางขับร้องให้เป็นขั้นเป็นตอน เพื่อง่ายต่อการจดจำและทำความเข้าใจ พิชิต ชัยเสรี[4] ได้กล่าวถึงรูปแบบของสังคีตลักษณ์ไว้ 7 รูปแบบ โดยทั้ง 7 รูปแบบนี้มีความสอดคล้องกันกับคีตลักษณ์ในการขับร้อง ดังมีรายละเอียดแต่ละรูปแบบโดยสรุป ดังนี้

1. แบบแผนซ้ำท้าย คือ รูปแบบของเพลงที่มีประโยคและทำนองในตอนท้ายเหมือนกันทุกท่อน เช่น เพลงแขกบรเทศ
2. แบบแผนซ้ำหัว คือ รูปแบบของเพลงที่มีประโยคและทำนองในตอนต้นเหมือนกันทุกท่อน เช่น เพลงจำปานารี เพลงการเวกเล็ก
3. แบบแผนซ้ำหัว-ท้าย คือ รูปแบบของเพลงที่มีประโยคและทำนองตอนต้นและตอนท้ายเป็นทำนองเดียวกัน เช่น เพลงพม่าเห่ เพลงหรุ่ม
4. แบบแผนเปลี่ยนกลาง คือ รูปแบบของเพลงที่มีประโยคและทำนองตอนต้นและตอนท้ายเหมือนกันในทุกท่อน เช่น เพลงนางนาค
5. แบบแผนโอด-พัน คือ เพลงที่มีลักษณะการเปลี่ยนบันไดเสียง แต่ทำนองยังคงเดิม เช่น เพลงเขมรใหญ่
6. แบบแผนทางเปลี่ยน คือ เพลงที่มีทำนองทางเปลี่ยน โดยจำนวนท่อนเท่าเดิม เช่น เพลงทองย่อน เพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า
7. แบบแผนเที่ยวเปลี่ยน คือ เพลงที่มีทำนองทางเปลี่ยน โดยไม่ได้คำนึงถึงความสั้นยาวของเพลงต้นราก เพียงแต่คงเสียงลูกตกสำคัญและบันไดเสียงไว้ เช่น เพลงสี่บท สามชั้น เพลงบุหลัน สามชั้น

[4] พิชิต ชัยเสรี, *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์* (กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559), 8-16.

ตัวอย่างรูปแบบคีตลักษณ์ในทางขับร้องเพลงแขกมอญ สองชั้น

ท่อน 1

- - - -	- - - เออ	- - - เห้อ	เออเห้อเอิง-เงย	- ผู้ - ใด	- - - ข้าม	- - - -	- - - นที
- - - -	- - - เอ่อ	- - - เออ	เห้อเออเอิง- เงอเอ่อ	- - - เห่อ	- - - เออ	- - - เออ	เห้อเอิง-เงอ
เออเอ่อ- เอ่อ	-เหอเอ่อเออ	-ฮึ้งเง้อเออ	เห้อเออเห้อเอิง-เออ	- - - -	- - - เอย	อือ ฮึ - สี	- ทัน- ดร
-อือฮึ้งอือ	ฮืออือฮืออือ ฮึ	- ก็ - ม้วย	- - - มรณ์	- เห่อ - เออ	- เออ - เอย	เห้อเอย-เป็น	- - - เหยื่อ
อือ- - เอิง	- ฮึ้งเงอเออ	เห้อเอิง-ฮึ้งเงอเออ	เห้อเออเอิง-เงอ	-เอิงฮึ้งเงอ	เห้อเออเอ่อ-เอย	- แก่ - สัตว์	- อือ - สิ้น
อื้อ - - เอ่อ	- เหอเอ่อเอ้อ	-ฮึ้งเงอเออ	เห้อเออเห้อเอิง-เงอ	-ฮึ้งเงอเออ	-เออเห้อเอิงเง้อ	เออเอ่อ-เออ	เห้อเออเอ่อ-เออเอย

ท่อน 2

- - - -	- - - เออ	-ฮึ้งเงอเออ	เออเหอเอิง-เงย	- - - ถึง	- - - ว่า	- - - พญา	- - - ครุฑ
- อือ - -	- - - เออ	-ฮึ้งเงอเออ	เออเหอเอิง-เง่อ	- - - เอ่อ	เห่อเอ่อ-เออ	เห้อเออเอ่อ-เออ	- เห่อ - เออ
- - - เอ่อ	-เห้อเออเอ่อ	- ฮึ้งเงอเออ	เออเห้อเอิง-เง้อ	เออเอย-อื่ออือ	ออือฮื้ออือ-	- ก็ - เต็ม	- - - บิน
- - - -	- - - -	- - - จะ	- ล่วง - -	- เอ่อ - เออ	- เห่อ - เอย	- สิน- ธุ	- อือ - ถึง
- - - เอิง	- ฮึ้งเงอเออ	เห้อเอิง-ฮึ้งเงอเออ	เห้อเออเอิง-เงอ	- เอิง ฮึ้ง เงอ	เห้อเออเอ่อ-เอย	- พิ - มาน	- - - ทอง
- - - เอ่อ	- เหอเอ่อเอ้อ	-ฮึ้งเงอเออ	เห้อเออเห้อเอิง-เงอ	-ฮึ้งเงอเออ	-เออเห้อเอิงเง้อ	เออเอ่อ-เออ	เห้อเออเอ่อ-เออเอย

ท่อน 3

- - - เอ่อ	- เออ - เอ้อ	เห้อเออ-ฮึ้งเงอเออ	เห้อเออเอิง-เงอ	เออเอย - -	- - - แน่ะ	- - - นาย	- - - -
- - -เอ่อ	- เออ - เอ้อ	เห้อเออ-เอ้อเอ่อ	-ฮึ้งเงอเอย	- - - -	- - - นี่	- - - ไป	- - - -
- - -เอ่อ	-เหอเอ่อเอ้อ	- ฮึ้งเงอเออ	เออเห้อเอิง-เงอ	เออเอย - -	- - - -	- - - ไฉน	- - - เล่า
-อือฮึ้งอือ	ฮืออือฮืออือเอย	-หรือ-โดย	- เดา - -	- เห่อ - เออ	- เอ่อ - เอย	เห้อเอย-ว่า	- เล่น - -
- อือ- เอิง	- ฮึ้งเงอเออ	เห้อเอิง-ฮึ้งเงอเออ	เห้อเออเอิง-เงอ	- เอิง ฮึ้ง เงอ	เห้อเออเอ่อ-เอย	- ก็ - เห็น	- - - คล่อง
- - - เอ่อ	- เหอเอ่อเอ้อ	-ฮึ้งเงอเออ	เห้อเออเห้อเอิง-เงอ	-ฮึ้งเงอเออ	-เออเห้อเอิงเง้อ	เออเอ่อ-เออ	เห้อเออเอ่อ-เออเอย

ตัวอย่างที่ 3 รูปแบบคีตลักษณ์ในทางขับร้องเพลงแขกมอญ สองชั้น
ที่มา : ผู้เขียน

เมื่อพิจารณาจากตัวอย่าง แสดงให้เห็นรูปแบบคีตลักษณ์ในทางขับร้องเพลงแขกมอญ สองชั้น พบว่า ทางขับร้องเพลงแขกมอญ สองชั้น มีรูปแบบซ้ำท้าย โดยที่โครงสร้างของทางขับร้องในตอนท้ายเหมือนกันทุกท่อน ซึ่งในการพิจารณานั้น ผู้วิเคราะห์ควรพิจารณาให้ถี่ถ้วน เพราะลักษณะของทางขับร้องนั้นอาจมีการตกแต่งทำนองในแต่ละท่อนไม่เหมือนกัน ลักษณะดังกล่าวปรากฏในทางขับร้องอยู่หลายเพลงที่โครงสร้างของทางขับร้องไม่เหมือนกับทำนองหลัก

4. จังหวะฉิ่งและหน้าทับ

จังหวะฉิ่งและหน้าทับ เป็นส่วนประกอบสำคัญที่ทำให้การขับร้องดำเนินไปด้วยความเรียบร้อยตลอดการบรรเลงและขับร้อง โดยจังหวะฉิ่งและจังหวะหน้าทับมีรายละเอียดเฉพาะเครื่องมือ ดังนี้

1. จังหวะฉิ่ง สามารถจำแนกการกำกับจังหวะของฉิ่งได้ 2 ประเภท ตามลักษณะในการบรรเลง คือ จังหวะฉิ่งทั่วไปและจังหวะฉิ่งพิเศษ

- จังหวะฉิ่งทั่วไป คือ ลักษณะของการบรรเลงที่ตีสลับกันระหว่างเสียงฉิ่งและเสียงฉับ เป็นคู่ ๆ ไปตลอดทั้งเพลง โดยสัมพันธ์กับทำนองและแนวการบรรเลง

- จังหวะฉิ่งพิเศษ คือ ลักษณะการบรรเลงฉิ่งที่ไม่ได้ตีสลับระหว่างเสียงฉิ่งและเสียงฉับเป็นคู่ ๆ อาจบรรเลงเพียงเสียงฉิ่งอย่างเดียว หรือตีเป็นชุดเสียง เช่น ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ

2. จังหวะหน้าทับ คือการเรียงร้อยเสียงกลอง อาทิ ตะโพน กลองคู่ โทนรำมะนา ให้เป็นชุดเสียง โดยสัมพันธ์กับทำนอง สำเนียง และกระสวนทำนองของเพลงนั้น ๆ สามารถจำแนกการกำกับจังหวะหน้าทับ 2 ประเภท ดังนี้

- จังหวะหน้าทับทั่วไป คือ จังหวะหน้าทับที่พบการใช้ทั่วไปในเพลงไทย คือ จังหวะหน้าทับปรบไก่และจังหวะหน้าทับสองไม้

- จังหวะหน้าทับพิเศษ คือ จังหวะหน้าทับที่ใช้เฉพาะเพลง เช่น หน้าทับพระทอง หน้าทับขึ้นม้า และหน้าทับภาษาต่าง ๆ ดังแสดงได้จากการวิเคราะห์จังหวะฉิ่งและหน้าทับ เพลงต้นเพลงฉิ่ง ท่อนที่ 1

				- - - -	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
				- - - -	- - - -	-โจ๊ะ-ติง	-ติง-ทั่ง
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฝ่าย	- - - นาฏ	อื้อ - เม	- - - รี

- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
-ทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-ติง-ทั่ง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ทั่ง
- - - เอ่อ	เออเห้อเอิง -เงอ	- - - เห้อ	เออเห้อเอิง-เงอ	- - - เห่อ	- - - เออ	- - - เห่อ	- - - เอ้อ

- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
-ทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-ติง-ทั่ง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ทั่ง
- - - เห่อ	- เออ - เอ้อ	เห้อเอิงฮึ้งเงอ	เห้อเออเอิงเง่อ	-เออฮึ้งเงอ	เห้อเออเอ่อ-เงอ	เออเอย - **ศรี**	- - **สวัสดิ์**

ตัวอย่างที่ 4 การวิเคราะห์จังหวะฉิ่งและหน้าทับ เพลงต้นเพลงฉิ่ง ท่อนที่ 1
ที่มา : ผู้เขียน

เมื่อพิจารณาจังหวะฉิ่งและหน้าทับเพลงต้นเพลงฉิ่ง ท่อนที่ 1 พบว่า เพลงนี้กำกับด้วยจังหวะฉิ่งสองชั้น ใช้หน้าทับปรบไก่ สองชั้น มีความยาวทั้งหมด 3 หน้าทับ โดยเริ่มเข้าเครื่องกำกับจังหวะฉิ่งและหน้าทับในช่วงท้ายของจังหวะที่ 1

5. การวิเคราะห์บทประพันธ์

การจะเข้าใจความหมายของบทร้องได้นั้น ต้องอาศัยความรู้หลายด้านประกอบกัน เป็นต้นว่า การรู้ที่มาของบทร้องว่ามาจากวรรณคดีเรื่องใด ใครเป็นคนพูด พูดในบริบทใด เข้าใจคำศัพท์ ความหมายของคำทั้งความหมายโดยตรง ความหมายโดยนัย ตลอดจนกลวิธีการใช้ภาษาต่าง ๆ นำไปสู่ความเข้าใจอารมณ์และความรู้สึกของตัวละครหรืออารมณ์ของบทประพันธ์ การศึกษาถึงภูมิหลัง ที่มาของบทร้อง พิจารณาบทร้องด้วยวิธีอ่านละเอียด (Close Reading) มีส่วนช่วยให้ผู้ขับร้องสามารถทำความเข้าใจบทร้อง เพื่อสื่ออารมณ์เพลงได้ดียิ่งขึ้น ดังตัวอย่างในการวิเคราะห์บทร้องเพลงโล้ สองชั้น

ครุฑฟังยิ่งคั่งฤทัยแค้น ดังหนึ่งแสนอัคนิรุทรมาจุดจี้
จึงแสร้งแกล้งกล่าววาที ดูก่อนเสนีเสนาะพิณ[5]

บทร้องเพลงโล้ สองชั้น ตัดตอนมาจากกากีคำกลอน ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) กล่าวถึงพญาครุฑที่แค้นใจคนธรรพ์ กวีเลือกใช้ทั้งคำว่า “คั่ง” และคำว่า “แค้น” เพื่อแสดงถึงความคับแค้นอยู่ในใจ ความแค้นของพญาครุฑเมื่อรู้ว่านางกากีมีชู้เป็นสิ่งที่กระเทือนใจและสร้างความโกรธเป็นอันมาก กวีได้เปรียบความโกรธนี้กับ “อัคนิรุทร” คือแสงพระอาทิตย์จำนวนหนึ่งแสนดวงที่ทวีความรุ่มร้อนในใจ แต่ก็ยังข่มใจถามคนธรรพ์ด้วยความพิศวงว่ารู้เรื่องที่ตนปิดงำไว้เป็นความลับได้อย่างไร

6. การแบ่งคำร้อง

การแบ่งวรรคตอนในการอ่านคำประพันธ์มีความสำคัญมาก ผู้อ่านต้องรู้จักฉันทลักษณ์และพิจารณาความหมายของคำเพื่อให้แบ่งวรรคตอนได้ถูกต้องเหมาะสม ไม่ฉีกคำ ซึ่งอาจทำให้สื่อความหมายผิดไป โดยคำประพันธ์ที่นำมาบรรจุในการขับร้องนั้นมีอยู่หลากหลาย อาทิ กลอนสุภาพ กลอนบทละคร กลอนดอกสร้อย โคลง และฉันท์ เป็นต้น เมื่อพิจารณาการแบ่งคำร้องที่นำมาบรรจุในเพลงไทยแล้ว พบการแบ่งคำร้องอยู่ 2 กลุ่ม คือ การแบ่งคำร้องทั่วไปและการแบ่งคำร้องเฉพาะ

การแบ่งคำร้องทั่วไป คือ การแบ่งคำร้องในหนึ่งวรรค ตั้งแต่ 2 ถึง 3 คำ พบมากในการขับร้องเพลงไทย การแบ่งคำร้องลักษณะนี้ถือว่าสะดวกในการขับร้อง เนื่องจากสัดส่วนของคำเอื้อนกับคำร้องพอเหมาะลงตัวพอดี เช่น สองหู/พู่ห้อย/พลอยแพรว, คนธรรพ์/ครั้นเห็น/กรุงกษัตริย์ เป็นต้น

การแบ่งคำร้องเฉพาะ คือ การแบ่งคำร้องในหนึ่งวรรคมากกว่า 3 คำขึ้นไป เป็นลักษณะเฉพาะที่พบน้อยในการบรรจุคำร้องในการขับร้องเพลงไทย มักจะพบในคำประพันธ์ที่ไม่สามารถแยกคำได้เพราะความหมายจะคลาดเคลื่อน คำร้องลักษณะนี้ผู้ขับร้องจะต้องใช้ความสามารถในการพลิกแพลงทางขับร้อง สามารถทำได้ 2 วิธี คือ การตัดเอื้อนให้สั้นลงเพื่อใส่คำร้องลงไปทดแทน หรือการร้องรวบคำให้ลงพอดีกับจังหวะ เช่น ธงฉาน/ธงชาย/มยุรฉัตร, ดังหนึ่งแสน/อัคนิรุทร/มาจุดจี้ เป็นต้น

---

[5] ธนาคารกรุงเทพ, *เพลงตับมโหรีของเก่า : ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้บันทึกเสียงเพื่ออนุรักษ์และเผยแพร่ พุทธศักราช 2529* (กรุงเทพฯ : รักษ์สิปป์, 2529), 48.

ตัวอย่างการแบ่งคำร้องเพลงนางนาค

คนธรรพ์/ครั้นเห็น/กรุงกษัตริย์ แจ้งรหัส/ให้เนตร/ดั่งบรรหาร
น้อมศิโรตม์/รับรส/พจมาน แล้วจับพิณ/ประสานเสียง/สำเนียงครวญ[6]

7. การบรรจุคำร้อง

การบรรจุคำร้องเพลงไทย ถือเป็นภูมิปัญญาหนึ่งของครูดนตรีไทยที่สามารถจัดวางตำแหน่งของคำร้องและการเอื้อนให้สอดคล้องกันอย่างลงตัวไปตลอดทั้งเพลงโดยมีนัยสำคัญ ส่วนใหญ่จะมีความสัมพันธ์กับการแบ่งคำร้อง ความสั้นยาวของเพลง และจังหวะหน้าทับ

ความสัมพันธ์กับการแบ่งคำร้อง เป็นความสัมพันธ์ที่เกี่ยวเนื่องกับบทประพันธ์ โดยทั่วไป การบรรจุคำร้องลงในเพลงนั้น ผู้ประพันธ์ทางขับร้องจะให้ความสำคัญกับการแบ่งคำประพันธ์เป็นอันมาก การแบ่งคำร้องนั้นจะต้องให้ได้ความหมายที่สมบูรณ์ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

เพลงนกกระจอกทอง

(ดนตรีส่งร้อง)						(- - - พระ	- - - เสด็จ)
- - - -	- - - -	(- - ลด	- - - เลี้ยว)	- - - -	- - - -	(- - - เที่ยว	- - - ชม)

ตัวอย่างที่ 5 ความสัมพันธ์กับการแบ่งคำร้อง ตัวอย่างเพลงนกกระจอกทอง
ที่มา : ผู้เขียน

ความสัมพันธ์กับความสั้นยาวของเพลง เป็นความสัมพันธ์ระหว่างบทร้องกับความสั้นยาวของเพลงหรือท่อนเพลง หากเพลงมีหลายจังหวะหน้าทับ การบรรจุคำร้องก็จะบรรจุคำห่างกันออกไป แล้วใช้เอื้อนเข้ามาทดแทนเพื่อให้คำนั้นจบพอดีกับเพลง แต่หากเพลงหรือท่อนเพลงดังกล่าวสั้น มักจะบรรจุคำร้องถี่ขึ้นหรืออาจแบ่งย่อยคำร้องเพียงท่อนละ 1 วรรค ดังตัวอย่างต่อไปนี้

เพลงสามไม้นอก สองชั้น

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - เข้า	- - - ใน	- - - ห้อง	- - - แก้ว
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - กำบัง	- - - ลับ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- มี - ฉาก	- - - พับ	- - - ม่าน	- - - ทอง
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - สอง	- - - ไข

เพลงสามเส้า สองชั้น

- - - แสน	- - - โศก	- - - -	- ปฏิเว	- - - -	- - - -	- - ทนา	- - - ใน
- - - ออ	- - ระทัย	- - - ทุ่ม	- - - ทอด	- - - -	- - สกนธ์	- - - กาย	- - - -

ตัวอย่างที่ 6 ความสัมพันธ์กับความสั้นยาวของเพลง
ตัวอย่างเพลงสามไม้นอก สองชั้น และเพลงสามเส้า สองชั้น
ที่มา : ผู้เขียน

[6] ธนาคารกรุงเทพ. *เพลงตับมโหรีของเก่า : ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้บันทึกเสียงเพื่ออนุรักษ์และเผยแพร่ พุทธศักราช 2529*. (กรุงเทพฯ : รักษ์สิปป์, 2529), 16.

ความสัมพันธ์กับจังหวะหน้าทับ เป็นความสัมพันธ์ระหว่างจังหวะหน้าทับกับการบรรจุคำร้อง โดยทั่วไปในการขับร้องและบรรเลงเพลงไทยนั้น หน้าทับถือว่ามีความสำคัญในการนับจังหวะของเพลง การบรรเลงและขับร้องต้องมีจำนวนจังหวะหน้าทับครบตามที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ไว้และจบลงพอดีกับจังหวะหน้าทับ ซึ่งสามารถแสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างการบรรจุคำร้องกับหน้าทับได้ดังนี้

หน้าทับปรบไก่ เพลงมหาชัย

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ทัพ	- - - หน้า
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ทัพ	- - -หลวง

หน้าทับสองไม้ เพลงต้นวรเชษฐ์

- - - -	- -ครั้นหับ	- - - ใบ	- บาน - -	- - - -	- - - -	- - เข้าให้	- ชิด - -
- - - ดู	- - สนิท	- - -ไม่	- เห็น - -	- - - -	- - - -	- เป็น- เล	- - - ขา

ตัวอย่างที่ 7 ความสัมพันธ์กับจังหวะหน้าทับ
ตัวอย่างหน้าทับปรบไก่ เพลงมหาชัย และหน้าทับสองไม้ เพลงต้นวรเชษฐ์
ที่มา : ผู้เขียน

การบรรจุคำร้องข้างต้นนี้มีข้อสังเกตว่า การที่ผู้ประพันธ์ทางขับร้องนิยมนำคำร้องมาบรรจุในท้ายของจังหวะนั้น เป็นการให้สัญญาณเพื่อบอกแก่นักร้องและนักดนตรีถึงการจบหรือหมดหน้าทับ เนื่องจากในระหว่างการขับร้องมีเพียงฉิ่งและกลองเท่านั้นที่บรรเลงร่วมไปกับการขับร้อง และอีกประการหนึ่งที่นิยมให้คำร้องสุดท้ายจบตรงท้ายสุดของจังหวะเพลงก็เพื่อจะให้สัญญาณในการส่งร้องหรือรับร้องที่จะต้องบรรเลงต่อท้ายการขับร้อง ตัวอย่างข้างต้นนี้แสดงถึงความสัมพันธ์ระหว่างหน้าทับกับการบรรจุคำร้องได้ชัดเจน

นอกจากนี้ยังปรากฏลักษณะพิเศษอยู่ 2 ลักษณะ คือ บรรจุคำร้องลงไปในห้องก่อนหน้าและบรรจุลงไปก่อนจะสิ้นสุดหน้าทับ

เพลงลมหวน

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - พญา	- - - ครุฑ	- - - ได้	- - - สดับ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ที่ - ขับ	- - - อ้าง
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - จึง	--กระจ่าง
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - แจ้ง	- - - ข้อ	- - - -
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ไม่ – กัง	- - - ขา	- - - -

เพลงต้นวรเชษฐ์

- - - -	- -ครั้นหับ	- - - ใบ	- บาน - -	- - - -	- - - -	- - เข้าให้	- ชิด - -
- - - ดู	- - สนิท	- - -ไม่	- เห็น - -	- - - -	- - - -	- เป็น- เล	- - - ขา

ตัวอย่างที่ 8 การบรรจุคำร้องลงไปในห้องก่อนหน้าและบรรจุลงไปก่อนจะสิ้นสุดหน้าทับ
ที่มา : ผู้เขียน

8. การประพันธ์ทางขับร้อง

การประพันธ์ทางขับร้องส่วนใหญ่จะยึดตามทำนองหลักเป็นสำคัญ สังเกตได้จากลูกตกของทำนองหลักตรงกับเสียงของทำนองในการเอื้อน และมีความสัมพันธ์ระหว่างลูกตกในทำนองหลักกับการบรรจุคำร้องที่ดำเนินไปในทิศทางเดียวกัน

สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์ ฉบับราชบัณฑิตยสถาน[7] ได้ให้ความหมายของลูกตกว่า คือ “เสียงสำคัญของทำนองเพลงที่แสดงการลงจบในแต่ละวรรคเพลง ซึ่งจะอยู่ที่เสียงสุดท้ายของวรรคเพลง” ในการวิเคราะห์การขับร้องในครั้งนี้ผู้เขียนได้กำหนดตำแหน่งของลูกตกเพื่อประกอบการวิเคราะห์อยู่ 2 ตำแหน่ง คือ ลูกตกรองและลูกตกหลัก

1. ลูกตกรอง คือ เสียงของโน้ตตัวสุดท้ายของครึ่งจังหวะหน้าทับ

หน้าทับปรบไก่ สองชั้น

- - - -	- - - -	- - - -	- - - X	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

หน้าทับสองไม้ สองชั้น

- - - -	- - - X	- - - -	- - - -	- - - -	- - - X	- - - -	- - - -

2. ลูกตกหลัก คือ เสียงของโน้ตตัวสุดท้ายของจังหวะหน้าทับ

หน้าทับปรบไก่ สองชั้น

- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - X

หน้าทับสองไม้ สองชั้น

- - - -	- - - -	- - - -	- - - X	- - - -	- - - -	- - - -	- - - X

เมื่อพิจารณาถึงการประพันธ์ทางขับร้องเพลงไทย สามารถแบ่งรูปแบบของลูกตกได้ 3 รูปแบบ ดังนี้

1. ลูกตกตรง คือ เสียงลูกตกของทางขับร้องตรงกับเสียงสุดท้ายทำนองหลัก ในตำแหน่งสำคัญของเพลง

ตัวอย่าง เพลงมหาชัย ท่อน 2 บรรทัดที่ 1

- - - -	- - - เออ	เหอเอิง-ฮึ้งเงออเออ	เห้อเออเอิง-เอย	- - - -	- - - -	- - **เสด็จ**	- - - **ทรง**
- - - -	- - - ร	มร- ซ ซ ร	ม ร ด - ด	- - - -	- - - -	- - รด	- - - ร
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ด	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร

ตัวอย่างที่ 9 ลักษณะลูกตกตรง
ที่มา : ผู้เขียน

[7] ราชบัณฑิตยสถาน, *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. (กรุงเทพฯ : สหมิตรพริ้นติ้ง, 2545), 148.

2. ลูกตกล่วงหน้า คือ เสียงลูกตกของทางขับร้องจบก่อนเสียงสุดท้ายของทำนองหลัก ในตำแหน่งสำคัญของเพลง

ตัวอย่าง เพลงตวงพระธาตุ ท่อน 2

- - - -	- - - เออ	- เห้อเอิงเงย	- - - -	- - - **เสา**	- - **วนีย์**	- - - **จึง**	- - - **แจ้ง**
- - - -	- - - ฟ	- ซ ฟ ฟ	- - - -	- - - ฟด	- - ฟ ฟ	- - - ฟ	- - - ฟ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ

- - - เอ่อ	- - - เอ้อ	- - ฮี้งเงอเออ	- - - -	- - - -	- - - **แห่ง**	- **นุ-สนธิ์**	เห้อเอิง- เงอ
- - - ฟ	- - ซ ล	- - ด ด ซ	- - - -	- - - -	- - - ฟ	- ซ ล – ซ	ล ซ - ล
- - - -	- - - -	- - - -	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฟ

--เออ**เอย**
- - ซ ฟ
- - - -

ตัวอย่างที่ 10 ลักษณะลูกตกล่วงหน้า
ที่มา : ผู้เขียน

3. ลูกตกล้าหลัง คือ เสียงลูกตกของทางขับร้องจบหลังเสียงสุดท้ายของทำนองหลัก ในตำแหน่งสำคัญของเพลง

ตัวอย่าง เพลงนกกระจอก ท่อน 1

- - - -	- - - -	- - - **มี**	- - **มโน**	- อือ - ฮื้อ	อืออื่อ-อื้อ	- - - -	**- ภิ - รมย์**
- - - -	- - - -	- - - ด	- - ด ด	- ซ – ล	ซ ฟ- ซ ท	- - - -	- ร – ด
- - - -	- - - -	- - - -	- ซ - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

ตัวอย่างที่ 11 ลักษณะลูกตกล้าหลัง
ที่มา : ผู้เขียน

9. กลวิธีในการร้อง

โครงสร้างประโยคในการขับร้องเพลงไทย หน่วยที่เล็กที่สุดคือ คำเอื้อน เป็นคำที่ใช้ออกเสียงในการขับร้องเพลงไทย ไม่มีความหมายในตัว หากรวมกันตั้งแต่ 2 คำขึ้นไป จะเรียกว่า กลุ่มคำเอื้อน กลวิธีหรือเทคนิคในการขับร้อง เมื่อนำกลุ่มคำเอื้อนมาเรียงติดต่อกันไม่ว่าจะเป็นวรรคสั้น ๆ เฉพาะกลุ่มคำเอื้อนอย่างเดียวหรือรวมกับคำร้อง จะเรียกว่า ประโยคในการขับร้องหรือวรรค โดยอาจสัมพันธ์กับการแบ่งคำร้อง จังหวะหน้าทับ และการหายใจ

ตารางที่ 1 โครงสร้างประโยคในการขับร้องเพลงไทย
ที่มา : ผู้เขียน

คำเอื้อน →	กลุ่มคำเอื้อน →	ประโยคในการขับร้องเพลงไทย

คำเอื้อน คือ คำที่ใช้ออกเสียงในการขับร้องเพลงไทย การขับร้องเพลงไทย พบว่า มีคำเอื้อนอยู่หลากหลายแล้วแต่ความเข้าใจและสายสำนัก โดยคำเอื้อนดังกล่าวเป็นคำที่ใช้แทนเสียงเครื่องดนตรี เปรียบเสมือนเครื่องดนตรีของนักร้อง คำเอื้อนนั้นจะถูกจัดวางอยู่คละเคล้าไปกับคำร้อง เช่น เออ เอิง เอย อือ เหอ เงอ ฮิ้ง ฮือ ฮึ เป็นต้น คำเอื้อนเหล่านี้สามารถผันตามเสียงวรรณยุกต์ไทย คือ เอก โท ตรี จัตวา ได้ โดยขึ้นอยู่กับระดับเสียงในการขับร้องได้หลากหลาย เช่น เออ เอ่อ เอ้อ, เหอ เห่อ เห้อ, อือ อื่อ, เอย เอ่ย เอ้ย เป็นต้น

กลุ่มคำเอื้อน คือ คำเอื้อนตั้งแต่ 2 คำขึ้นไปที่เรียงต่อกันเพื่อบ่งบอกถึงลักษณะ กลวิธีในการขับร้องเพลงไทยรูปแบบต่าง ๆ เช่น / -เอ่อเหอเอ่อ/ - - เหอเออ/ เหอเออเหอเอย/ เป็นต้น โดยกลวิธีต่าง ๆ นี้ คีตกวีได้รจนาชื่อไว้มากมาย บางสำนักอาจเรียกไม่เหมือนกัน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

การกระทบทำนอง คือ การลากเสียงยาวมาสัมผัสเสียงสั้น

กลุ่มคำเอื้อน	- - ฮือ อื่อ
โน้ตเสียง	- - ซ ม

การครั่น คือ การลากเสียงอือหรือเสียงอื่นโดยสะเทือนเสียงที่เพดานขึ้นนาสิกแล้วสะดุดเสียงอย่างรวดเร็ว

กลุ่มคำเอื้อน	- อือ ฮึ อือ
โน้ตเสียง	- ร ม ร

การกลืนเสียง คือ การเปล่งเสียงจากเสียงที่สูงลงมาในเสียงที่ต่ำลงผ่านลงไปตามลำคอคล้ายการกลืน โดยเสียงร้องจะหมดที่ท้ายคำ ในส่วนที่เป็นทำนองเสียงจะอยู่ในลำคอ

กลุ่มคำเอื้อน	- ฮื้อ อือ อื่อ
โน้ตเสียง	- ม ร ด

การปริบ คือ การลากเสียงฮึ ฮือ หรือเสียงอื่น ให้สะเทือนที่เพดานขึ้นนาสิกแล้วสะดุดเสียง มีลักษณะเดียวกับครั่น แต่เสียงสั้นกว่า

กลุ่มคำเอื้อน	- - ฮึ อือ
โน้ตเสียง	- - ร ท

ประโยคในการขับร้องเพลงไทย คือ การเรียงต่อกันของคำเอื้อน กลุ่มคำเอื้อนหรือคำร้อง โดยอาจสัมพันธ์กับการแบ่งคำร้อง จังหวะหน้าทับ หรือการหายใจ ในทางขับร้องเพลงไทยนั้น ในหนึ่งท่อนเพลงจะประกอบด้วยหลายประโยคเรียงต่อกัน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

เพลงนกขมิ้น

ประโยคที่ 1						ประโยคที่ 2	
- - - **เห็น**	- **ฮึ** - **เป็น**	- - - **วิ**	- - **ปริ** **ต**	- อือ - ฮื้อ	อืออื่อ อือฮืออือ	- **ฮึ** - **ผิด**	--**ประหลาด**

				ประโยคที่ 3			
- อือ ฮึ อือ	อือฮืออือ-เออ	- - - เห้อ	เออเห้อเอิง-เอย	- - - **ภู**	- - **วนาถ**	- - - **เยี่ยม**	- อือ - **ยล**

ประโยคที่ 4					ประโยคที่ 5		
- - - เออ	เห้อเออเอิง-เงอ	เออเอ่อเออเอ้อ	เหอเอ่อ - เอย	- - - -	- **ไป** - **หน**	- **ฮึ** - **ไหน**	เห้อเอิง- เงอ

- - เออเอย

ตัวอย่างที่ 12 ประโยคในการขับร้องเพลงไทย
ที่มา : ผู้เขียน

10. ลักษณะการหายใจ

การขับร้องเพลงไทย การหายใจเป็นเรื่องสำคัญมาก เนื่องจากเพลงไทยมีการเอื้อนซึ่งต้องใช้ลมหายใจที่เหมาะสม ดังนั้นการประพันธ์ทางขับร้องจึงมีความสัมพันธ์กับการหายใจอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เมื่อพิจารณาลักษณะการหายใจในการขับร้องไทย พบว่า ใน 1 บรรทัดโน้ต มีการหายใจเฉลี่ย 1-3 ครั้ง และเมื่อพิจารณาถึงความสัมพันธ์ของการหายใจ พบความสัมพันธ์อยู่ 4 ความสัมพันธ์ คือ การแบ่งคำร้อง การเอื้อน การแบ่งประโยคในการขับร้อง จังหวะหน้าทับ ข้อจำกัดของผู้ขับร้อง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ตัวอย่าง เพลงพัดชา ท่อน 1

				ช่วงหายใจที่ 1			
(ดนตรีส่งร้อง)				- - - **รื่น**	- - - **รื่น**	- อือ - **ชื่น**	- อือ- **กลิ่น**
- - - ล	- ด ด ด	- - - ร	- ด - รด	- ม - ร	- - - ดล	- ด - รด	- ม - ร

		ช่วงหายใจที่ 2				ช่วงหายใจที่ 3	
- - - อือ	ฮึ อือ - -	- - - เอ่อ	เหอเออเอ่อ-เอ้อ	- เหอเอ่อเอ้อ	- - เห่อเอย	- **พี่** - **จำ**	- - - **ได้**
- - - ม	ฟ ม - -	- - - ด	ม ร ด - ม	- ม ซ ร	- - ล ซ	- รด - ร	- - - รด

	ช่วงหายใจที่ 4					ช่วงหายใจที่ 5	
- - ฮึ อือ	- - -**เหมือน**	ฮืออื ฮืออือ	- **เมื่อ** -**ไป**	- ฮิ้งเงอเออ	เหอเออเอ่อ-เออเอย	- - - **ร่วม**	- - **ภิรมย์**
- - ม ร	- - - ร	ซ ร ม ร	- ดล - ด	- ด ด ล	ลซม - ซล	- - - รด	- - ร ร

			ช่วงหายใจที่ 6			ช่วงหายใจที่ 7	
- - อืออือ	อืออื่ออื่ออือ-เออ	- - - -	เหอเอิง-ฮิ้งเงอเอ่อ	- ฮิ้งเงอเอย	เออเหอเออเหอ	เออเอย - **สม**	- - - **ศรี**
- - ร ร	ด ท ม ร - ร	- - - -	มร - ซ ซ ม	- ซ ซ ม	ร ม ร ม	ร ด - รซ	- - - ร

- - ฮึ อือ	- ฮืออืออื่อ
- - ซ ร	- ม ร ด

ตัวอย่างที่ 13 ลักษณะการหายใจในการขับร้องเพลงไทย
ที่มา : ผู้เขียน

11. ลักษณะการขับร้อง

ลักษณะการขับร้อง คือ การศึกษาวิธีการนำทางขับร้องไปใช้กับบริบทต่าง ๆ อาทิ การขับร้องประกอบการแสดง การขับร้องประกอบการบรรเลง ซึ่งล้วนมีความแตกต่างกันทั้งการรับร้อง ส่งร้อง การเข้าจังหวะฉิ่งและหน้าทับ จำนวนเที่ยวในการบรรเลง อารมณ์เพลงในบางช่วงบางตอน ผู้ขับร้องจึงจำเป็นต้องศึกษาลักษณะของการบรรเลงในแต่ละเพลงเพื่อให้รู้จุดประสงค์และรู้วิธีในการขับร้องนั้น ๆ ดังตัวอย่างลักษณะการขับร้องเพลงนกขมิ้น ท่อน 1

						- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
						-โจ๊ะ-ติง	-ติง-ทั่ง
- - - -	- - - เออ	- ฮิ้งเง้อเออ	เออเห้อเอิง เง้อ	เออเอย-โอ้	- - **เจ้านก**	- - **ขมิ้น**	- - - **เอย**
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
-ทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-ติง-ทั่ง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ทั่ง
- - - -	- - - เออ	- - - เห้อ	เออเห้อเอิง-เอย	- - - **เชิญ**	- - **เจ้าผิน**	- - - **โผ**	- **จู่** - อือ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -

- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
-ทั่ง-ติง	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-โจ๊ะ-จ๊ะ	-ติง-ทั่ง	-ติง-ติง	-ทั่ง-ติง	-ติง-ทั่ง
- - - เออ	เห้อเออเอิง-เงอ	เออเอ่อเออเอ้อ	เหอเอ่อ - เอย	- - - -	- **ไป** - **สู่**	- อือ - **เหย้า**	- - - **เอย**
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- ร - ซ	- ล - ท	- ม ร ท	- ล - ซ

- - - -
- - - -
- - เออเอย
- - - -

ตัวอย่างที่ 14 ลักษณะการขับร้อง
ที่มา : ผู้เขียน

อภิปรายผล

คีตลักษณ์วิเคราะห์ในเพลงไทยเป็นการต่อยอดองค์ความรู้เรื่องสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ของพิชิต ชัยเสรี ในส่วนที่เกี่ยวข้องเฉพาะศาสตร์ของการขับร้องเพลงไทย และจากการสัมภาษณ์ทัศนีย์ ขุนทอง และสมชาย ทับพร ในส่วนของข้อควรคำนึงของนักร้องเพลงไทย ผนวกเข้ากับประสบการณ์ของผู้เขียน โดยได้กำหนดรูปแบบคีตลักษณ์วิเคราะห์ไว้ 11 ประเด็น เพื่อแยกองค์ประกอบของการขับร้องให้เข้าใจถึงการประกอบสร้างของทางขับร้องและการนำไปใช้ ตั้งแต่วิธีการบันทึกโน้ตทางขับร้อง กลุ่มเสียง การขับร้อง รูปแบบคีตลักษณ์ จังหวะฉิ่งและหน้าทับ ความหมายและอารมณ์ของบทประพันธ์ การแบ่งคำในการขับร้อง การบรรจุคำร้อง การประพันธ์ทางขับร้อง กลวิธีในการขับร้อง ลักษณะการหายใจและลักษณะการขับร้อง เป็นแบบแผนในการวิเคราะห์ทางขับร้องเพลงไทยอย่างเป็นระบบ ถือเป็นองค์ความรู้ใหม่ในสายวิชาการขับร้องเพลงไทย เป็นประโยชน์ต่อนักวิชาการ นิสิต นักศึกษา และผู้สนใจศึกษาวิเคราะห์คีตลักษณ์ในทางขับร้องเพลงไทยต่อไป

อย่างไรก็ตาม แม้ว่าปัจจุบันนี้จะมีวิธีการบันทึกโน้ตเพลงไทยรูปแบบต่าง ๆ แต่ในศาสตร์ของการขับร้องนั้นยังไม่มีรูปแบบที่ชัดเจน การบันทึกทางขับร้องในอดีตเป็นเพียงการช่วยจำส่วนตัวหรือเฉพาะกลุ่ม จึงมีความจำเป็นอย่างยิ่งที่วิชาการขับร้องจักต้องพัฒนาและยกระดับการบันทึกทางขับร้องเพลงไทยให้เข้าถึงคนหมู่มาก นอกจากนี้แล้ว คีตลักษณ์วิเคราะห์ในเพลงไทยยังมีส่วนช่วยให้ผู้สนใจทั้งในและนอกวัฒนธรรมสามารถศึกษาและทำความเข้าใจการขับร้องเพลงไทยผ่านการอธิบายด้วยรูปแบบ คีตลักษณ์วิเคราะห์อันจักเป็นประโยชน์อย่างมหาศาลในวงการดนตรีไทยต่อไป

บรรณานุกรม

พิชิต ชัยเสรี. *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์*. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2559.

ธนาคารกรุงเทพ. *เพลงตับมโหรีของเก่า : ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้บันทึกเสียงเพื่ออนุรักษ์และเผยแพร่ พุทธศักราช 2529*. กรุงเทพฯ : รักษ์สิปป์, 2529.

ทัศนีย์ ขุนทอง.“จังหวะกับการร้องเพลงไทย.” สัมภาษณ์โดย ปกรณ์ หนูยี่. 5 สิงหาคม 2564.

ราชบัณฑิตยสถาน. *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะ-ดุริยางค์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สหมิตรพริ้นติ้ง, 2545.

สมชาย ทับพร. “การขับร้องเพลงไทย.” สัมภาษณ์โดย ปกรณ์ หนูยี่. 18 กันยายน 2564.