



การขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอน เผาพระขรรค์

ตามแนวทางของครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ

VOCAL PERFORMANCE IN THE *LAKHON DUEK-DAM-BAN* “KHAWI”
(OPERA ORIENTED DANCE DRAMA) EPISODE OF DAGGER BURNING
IN THE STYLE OF KHRU TASSANEE KHUNTHONG
(NATIONAL ARTIST OF THAILAND)

จำสืบเอกสุเชา บัวแถม

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย

บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

พ.ศ. 2566

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

การขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอน เผาพระขรรค์
ตามแนวทางของครูทัศนีย์ ชุนทอง (ศิลปินแห่งชาติ)



วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย

บัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

พ.ศ. 2566

ลิขสิทธิ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

VOCAL PERFORMANCE IN THE *LAKHON DUEK-DAM-BAN* “KHAWI”
(OPERA ORIENTED DANC DRAMA) EPISODE OF DAGGER BURNING
IN THE STYLE OF KHRU TASSANEE KHUNTHONG
(NATIONAL ARTIST OF THAILAND)



SM.1 SUCHAO BUACHAEM

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 OF FINE ARTS
YEAR 2023
COPYRIGHT OF BUNDITPATANASILPA INSTITUTE OF FINE ARTS

วิทยานิพนธ์

การขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอน เผาพระขรรค์
ตามแนวทางของครูทัศนีย์ ขุนทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

โดย จำสืบเอก สุเขา บัวเข้ม

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ได้พิจารณาวิทยานิพนธ์แล้ว เห็นสมควรรับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

วันที่ 25 พฤษภาคม 2566

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

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

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

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณิ เหลือบุญชู)

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

.....กรรมการ (อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม)
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุขมู มีป้อม)

.....

คณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์
(รองศาสตราจารย์ ดร.จินตนา สายทองคำ)

Thesis

Vocal Performance in the *Lakon Duek-Dam-Ban* “Khawi” (Opera Oriented Dance Drama)
Episode of Dagger Burning in the Style of Khru Tassanee Khunthong (National Artist of Thailand)

By SM.1 Suchao Buachaem

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 of Fine Arts

May 25, 2023

Thesis Committee

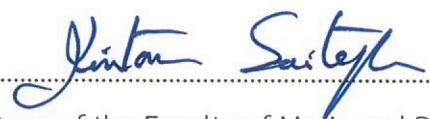

.....Chairman (External Expert)
(Assoc. Prof. Dr. Narongchai Pidokrajt)


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


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


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


.....Committee (Thesis Co-advisor)
(Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom)


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

ชื่อวิทยานิพนธ์	การขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอน เผาพระขรรค์ ตามแนวทางของครุฑศัณย ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ
4006602001	จำสืบเอกสุเชา บัวเข้ม
ปริญญา	ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชา ดุริยางคศิลป์ไทย
พ.ศ.	2566
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุตประเสริฐ
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุชนันท์ มีป้อม

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์ เรื่อง การขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอน เผาพระขรรค์ ตามแนวทางครุฑศัณย ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา โครงสร้างเพลงและกลวิธีในการขับร้อง ผู้วิจัยได้ศึกษารวบรวมข้อมูลจากแถบบันทึกเสียงและ การสัมภาษณ์ข้อมูลจากครุฑศัณย ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านการคีตศิลป์ไทย ดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทย และการศึกษาจากเอกสารทางวิชาการ สิ่งพิมพ์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องกับ ภารกิจงานวิจัย โดยเสนอผลการวิจัยด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์

ผลการวิจัยพบว่า เพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอนเผาพระขรรค์ จากแถบ บันทึกเสียงมีทั้งหมดด้วยกัน 10 เพลง โครงสร้างเพลงมีลักษณะคำประพันธ์บทเพลงที่ใช้ขับร้อง ในรูปแบบกาพย์ยานี 11 กลอนแปด และกลอนพื้นบ้านหรือกลอนหัวเดียว มีการบรรจุเพลงร้องที่ สอดคล้องเชื่อมโยงกับกลุ่มเสียงพยางค์ และมีความสัมพันธ์ระหว่างบทเพลงและอารมณ์เพลง เพลงที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะสองชั้น หน้าทับสองไม้ หน้าทับจำปาทองเทศและบาง เพลงที่ไม่มีหน้าทับกำกับจังหวะ ในส่วนของกลวิธีในการขับร้องในละครดึกดำบรรพ์ เรื่องคาวี ตอนเผา พระขรรค์ พบกลวิธีการใช้เสียงครั้น การกระทบเสียง การเน้นเสียงเน้นคำ การผันทางเสียง การกด เสียง การลักจังหวะ การรวบคำ การยืดจังหวะเสียง การกลืนเสียง การทำเสียงโหย และการโปรย เสียง การใช้ลมหายใจ การวางคำตามท่วงทำนองและต้องจดจำบทได้อย่างแม่นยำ เพื่อให้สอดคล้องกับ อารมณ์และบทบาทของตัวละคร

คำสำคัญ: ละครดึกดำบรรพ์, การขับร้องในละครดึกดำบรรพ์, พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, ครุฑศัณย ขุนทอง (ศิลปินแห่งชาติ)

Thesis Title	Vocal Performance in the <i>Lakhon Duek-Dam-Ban</i> “Khawi” (Opera Oriented Dance Drama) Episode of Dagger Burning in the Style of Khru Tassanee Khunthong (National Artist of Thailand)
4006602001	SM.1 Suchao Buachaem
Degree	Master of Fine Arts Program in Thai music
Year	2023
Advisor	Asst. Prof. Dr. Nopphakoon Sudprasert
Co- Advisor	Asst. Prof. Dr. Dussadee Meepom

ABSTRACT

The main objective of this thesis is to study the musical structure and vocal style in the performance. The research was conducted based on qualitative research methods in which the researcher studied the archival magnetic tape records, personally interviewed Khru Tassanee Khunthong, (National Artist of Thailand) other specialists in traditional Thai vocal performing art, Thai classical music, and Thai classical dance. as well as related literature. The result of the study was descriptively presented in this thesis.

The research results were as follows: the analysis of the melodic structure of 10 songs in the *Lakhon Duek-Dam-Ban* “Khawi” episode of dagger burning from the magnetic tape records revealed that the lyric of the songs was composed in *kap ya-ni sib-et* (Thai 11-word metrical verse (kavya)), *klon pet* (eight-word metrical verse), and *klon phuen ban* or *klon hua diao* (folk rhyme poem). The melodies used in these songs were related to the *phiang-o lang* mode with *song chan* metric level, a kind of Thai classical music metric level patterns: *nathap song mai*, *na thap champa thong thet*, and the song with no regulated rhythmic pattern. In terms of vocal techniques the study found that various techniques were used such as *khra* and *krathop* (quavering), *nen-siang nen-kham* (stressing voice and words), *phan hang siang* (inflecting), *kot siang* (pressing), *lak* (overcrossing), *ruap kham* (linking), *yuet chang-wa siang* (stretching), *kluen siang* (swallowing), *hoi siang* (howling), and *proi siang* (releasing voice). Breathing and division of the lyric must be correlated based on the vocalist’s ability in order to memorize all the lyrics in order to precisely deliver it with the emotion required for the particular scene.

Keywords: the *lakhon duek-dam-ban*, vocal performance in the *lakhon duek-dam-ban*, the poem of Prince Narissaranuwattiwongse, Khru Tassanee Khunthong (National Artist of Thailand)

214 pages

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ เรื่อง การขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวิ ตอน เผาพระขรรค์ ตามแนวทางของครุฑศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สำเร็จบรรลุตามวัตถุประสงค์ไปได้ด้วยดี เนื่องจากได้รับความเมตตากรุณาจากรายนามดังนี้

ผู้วิจัยขออ้อมระลึกถึง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ที่ได้สร้างสรรค์บทละคร วิธีการขับร้อง การบรรเลง และการแสดงรูปแบบใหม่ ซึ่งเป็นบทละคร อันทรงคุณค่า ควรค่าแก่การอนุรักษ์และสืบทอดไว้เป็นอย่างยิ่ง

ขอกราบขอบพระคุณครุฑศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ ที่ถ่ายทอดข้อมูลให้ผู้วิจัยได้ศึกษา ส่งผลให้วิทยานิพนธ์สำเร็จลุล่วงไปได้ด้วยดี กราบขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปัญญกริชต์ ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์ กราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นพคุณ สุตประเสริฐ อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุขฎิ มีป้อม อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ดร.บำรุง พาทยกุล กรรมการ รองศาสตราจารย์ ดร.สุพรรณิ เหลือบุญชู กรรมการ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูง ในความกรุณาของทุกท่านเป็นอย่างยิ่ง ที่ให้คำปรึกษาเกี่ยวกับข้อมูลต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้องในการทำวิทยานิพนธ์ รวมทั้งให้ความรัก ความเมตตา และเสียสละเวลาในการให้คำปรึกษาแก่ผู้วิจัยมาโดยตลอด

ขอกราบขอบพระคุณ ดร.สิริชัยชาญ พักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2557 ครูไชยยะ ทางมีศรี ครูฐิระพล น้อยนิตย์ ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ครูประเมษฐ์ บุญยะชัย ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ - โขน) พุทธศักราช 2563 ครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง ศิลปินแห่งชาติ (นาฏศิลป์ไทย - โขน ละคร) พุทธศักราช 2564 ที่ให้ข้อมูลและความรู้เกี่ยวกับเนื้อหาของงานวิทยานิพนธ์ ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ คุณแม่ชุติมา บัวเข้ม นางสาวทิพย์รัตน์ มุสิกไชย นางสาวนิศารัตน์ บัวเข้ม นางสาวจิรฉัตร บุญประเสริฐ ผู้ที่อยู่เบื้องหลังแห่งความสำเร็จทุกท่าน ผู้วิจัยหวังเป็นอย่างยิ่งว่าวิทยานิพนธ์ เรื่อง การขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวิ ตอน เผาพระขรรค์ ตามแนวทางของครุฑศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ จะเป็นประโยชน์ต่อการเรียนการสอนด้านคีตศิลป์ไทย และเป็นข้อมูลในการศึกษาด้านดุริยางคศิลป์ไทยอันเป็นมรดกของชาติสืบไป

จำสืบเอกสุเชา บัวเข้ม

สารบัญ

	หน้า
บทคัดย่อภาษาไทย.....	(ค)
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ	(ง)
กิตติกรรมประกาศ.....	(จ)
สารบัญ.....	(ฉ)
สารบัญภาพ.....	(ณ)
สารบัญตาราง.....	(ญ)
บทที่ 1 บทนำ.....	1
1. ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย.....	1
2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย.....	3
3. คำถามในการวิจัย.....	3
4. ขอบเขตของการวิจัย.....	3
5. ข้อตกลงเบื้องต้น.....	4
6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	4
7. นิยามศัพท์เฉพาะ.....	4
บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม.....	6
1. แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา.....	7
1.1 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์.....	7
1.2 ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย.....	10
1.3 ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย	15
2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง.....	19
2.1 พระประวัติและผลงานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้า กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์.....	19
2.2 ประวัติความเป็นมาของละครตึกดำบรรพ์.....	27

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
2.3 บทละครเรื่อง คาวี ตอน เผาพระขรรค์	31
2.4 องค์ประกอบของดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบละครดึกดำบรรพ์	39
2.5 องค์ประกอบในการขับร้องประกอบละครดึกดำบรรพ์	43
3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	45
4. กรอบแนวคิดในการวิจัย	49
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย	50
1. ขั้นตอนเตรียมการและการดำเนินการรวบรวมข้อมูล	50
2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย	51
3. การตรวจสอบข้อมูล	51
4. ชั้นวิเคราะห์ข้อมูล	52
5. การนำเสนอผลงานวิจัย	52
บทที่ 4 การวิเคราะห์โครงสร้างเพลงและวิธีการขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์	
เรื่อง คาวี ตอนเผาพระขรรค์	53
1. เพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่องคาวี ตอนเผาพระขรรค์	53
2. ลักษณะของการใช้หน้าทับของเพลง เรื่องคาวี ตอนเผาพระขรรค์	56
3. การวิเคราะห์ทำนองทางร้องจากโน้ตอักษรไทย	56
4. สัญลักษณ์ที่ใช้ในการวิเคราะห์	57
5. การวิเคราะห์โครงสร้างเพลงและกลวิธีการขับร้อง	57
5.1 ทำนองสรภัญญะ	58
5.2 ลำพิกุลทอง	76
5.3 ลำญวนขึ้นเขา	81
5.4 ลำแขกน้อยมะพร้าว	88
5.5 ลำแขกโอด	95
5.6 ลำตะนาวแปลง	104
5.7 ลำจำปาทองเทศ	130

สารบัญ (ต่อ)

	หน้า
5.8 ลำปรบไก่อ.....	145
5.9 ลำเขมรกำปอ.....	157
5.10 ลำเห่เรือ	164
บทที่ 5 สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ.....	176
1. สรุปผลการวิจัย.....	176
2. อภิปรายผล.....	179
3. ข้อเสนอแนะ	180
3.1 ข้อเสนอแนะในการนำไปใช้.....	181
3.2 ข้อเสนอแนะสำหรับการวิจัยครั้งต่อไป	181
บรรณานุกรม	182
บุคลากร.....	184
ภาคผนวก	185
ภาคผนวก ก เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย.....	186
ภาคผนวก ข รูปภาพเครื่องดนตรีไทย วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์.....	190
ภาคผนวก ค ประมวลภาพการสัมภาษณ์บุคคลให้ข้อมูล.....	197
ภาคผนวก ง ประวัติครุฑศัณย์ ขุนทอง	204
ประวัติผู้วิจัย.....	214

สารบัญภาพ

ภาพที่	หน้า
1 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์.....	19
2 วงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์	40
3 กรอบแนวคิดในการวิจัย.....	49
4 ระนาดเอก	191
5 ระนาดทุ้ม	191
6 ระนาดทุ้มเหล็ก.....	192
7 ซ้องวงใหญ่.....	192
8 ซลุ่มเพียงออ.....	193
9 ซลุ่มอู้.....	193
10 กลองตะโพน	194
11 ซ้องหุ่ย 7 เสียง	194
12 ตะโพน.....	195
13 กลองแขก.....	195
14 ฉิ่ง	196
15 ซออู้.....	196
16 การสัมภาษณ์เพื่อรวบรวมข้อมูลจากครุฑทศนีย์ ขุนทอง (ศิลปินแห่งชาติ) สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - คีตศิลป์ไทย) พุทธศักราช 2555	198
17 การสัมภาษณ์เพื่อรวบรวมข้อมูลจากอาจารย์ ดร. สิริชัยชาญ ฝึกจำรูญ (ศิลปินแห่งชาติ) สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2557.....	198
18 การสัมภาษณ์เพื่อรวบรวมข้อมูลจากครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.....	199

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่	หน้า
19 การสัมภาษณ์เพื่อรวบรวมข้อมูลจากครูธีระพล น้อยนิตต์ ผู้เชี่ยวชาญ ทางด้านดุริยางค์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์.....	199
20 การสัมภาษณ์เพื่อรวบรวมข้อมูลจากครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง (ศิลปินแห่งชาติ) (นาฏศิลป์ไทย - โขน ละคร) พุทธศักราช 2564	200
21 การสัมภาษณ์เพื่อรวบรวมข้อมูลจากอาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล ผู้เชี่ยวชาญ ด้านดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.....	200
22 การสัมภาษณ์เพื่อรวบรวมข้อมูลจากครูพิชญ์ญา สิ้นธุ์แก้ว ผู้เชี่ยวชาญ ทางด้านคีตศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์.....	201
23 การสัมภาษณ์เพื่อรวบรวมข้อมูลจากครูประครอง ชลานุภาพ ผู้เชี่ยวชาญ ทางด้านคีตศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์.....	201
24 การสัมภาษณ์เพื่อรวบรวมข้อมูลจากครูวัฒนา โกศินานนท์ ผู้เชี่ยวชาญ ทางด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.....	202
25 การสัมภาษณ์เพื่อรวบรวมข้อมูลจากครูวัฒนา โกศินานนท์ ผู้เชี่ยวชาญ ทางด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.....	202
26 แถบบันทึกลีลา และเอกสารบทละคร	203
27 ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - คีตศิลป์) พุทธศักราช 2555.....	205

สารบัญตาราง

ตารางที่	หน้า
1 บันไดเสียงในดนตรีไทย	18
2 ลักษณะการใช้หน้าทับของเพลง เรื่อง คาวี ตอนเฝ้าพระขรรค์.....	56
3 วิธีการวิเคราะห์ทำนองทางร้องจากโน้ตอักษรไทย	56



บทที่ 1

บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของการวิจัย

คีตศิลป์ไทย หรือการขับร้องเพลงไทยเป็นศิลปะอีกแขนงหนึ่งที่มีความละเอียดอ่อน นักคีตศิลป์ไทยหรือผู้ขับร้องเพลงไทย ต้องมีคุณสมบัติและมืองค์ประกอบหลาย ๆ อย่าง ที่จะทำให้ การขับร้องเพลงไทยเป็นไปได้อย่างสมบูรณ์ ไม่ว่าจะเป็นลักษณะทางกายภาพ การรับรู้เรื่องระบบเสียง การออกเสียง และการฝึกใช้ลมหายใจ เป็นต้น นักคีตศิลป์ไทยหรือผู้ขับร้องเพลงไทยแต่ละท่าน จะมีเทคนิค หรือมีวิธีการและลีลาที่แตกต่างกันออกไป ซึ่งเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของแต่ละบุคคลและ เป็นทักษะที่เกิดจากความชำนาญที่จะสร้างสรรค์ผลงานทางด้านเสียงออกมา การขับร้องเพลงไทย มีการแบ่งออกเป็นประเภทต่าง ๆ คือ 1. การร้องอิสระ หมายถึง การขับร้องที่ไม่มีทำนองหรือระดับเสียงเข้ามาเป็นตัวกำหนด รวมถึงจังหวะหน้าทับหรือจังหวะฉิ่ง ทั้งนี้ผู้ที่ขับร้องจะมีหลักในการขับร้อง ซึ่งเป็นแนวทางของแต่ละบุคคล แต่ยังคงซึ่งรูปแบบของเพลงนั้น ๆ เช่น การขับเสภา การเห่เรือ การร้องเพลงพื้นบ้าน เป็นต้น 2. การร้องกับดนตรี หมายถึง การขับร้องร่วมกับวงดนตรีทั้งไทยและสากล การขับร้องประเภทนี้ต้องยึดเรื่องของระดับเสียงและท่วงทำนองเป็นหลัก และที่สำคัญคือ รายละเอียดที่จะต้องเน้นให้เกิดความไพเราะ 3. การร้องประกอบการแสดง หมายถึง การร้องประกอบการแสดงเพื่อให้ผู้แสดงรำตีบทและแสดงท่าทางอาภักปกิจริยาตามบทร้องที่ผู้ขับร้อง ร้องประกอบการแสดง การขับร้องประเภทนี้จะต้องยึดเรื่องของอารมณ์ตัวละครเป็นหลัก โดยถ่ายทอดอารมณ์การขับร้องจากบทละครสู่อารมณ์ของผู้แสดงอย่างลึกซึ้ง

การขับร้องประกอบการแสดง เป็นการขับร้องที่มีรูปแบบวิธีการและมีความน่าสนใจที่แตกต่าง กันออกไป ซึ่งการขับร้องประกอบการแสดงในรูปแบบต่าง ๆ เช่น การแสดงโขน ละครนอก ละครใน ละครพันทาง ละครชาตรี เป็นต้น ผู้ขับร้องจะต้องมีความรู้ความเข้าใจถึงอารมณ์ความรู้สึกของตัว ละครนั้น ๆ เพื่อให้การแสดงออกมาสมบูรณ์แบบและเป็นที่น่าสนใจของผู้ชมผู้ฟัง ถือเป็นสิ่งที่สำคัญมาก ผู้ขับร้องจะต้องร้องให้เข้าถึงตัวละคร บทโศกก็ต้องร้องให้เศร้าจนผู้ชมเกิดความรู้สึกอยากร้องให้

บทรักก็ต้องร้องให้อ่อนหวาน ให้คนดูเขามีอารมณ์คล้อยตามตามเรา เพราะคนดูสำคัญที่สุด การแสดงส่วนใหญ่จะดำเนินเรื่องด้วยการบรรเลงและการขับ ผู้แสดงใช้ท่าทางและอากัปกิริยาตามบทบาทของตัวละคร การขับร้องกับการแสดงอีกอย่างที่มีความโดดเด่นเฉพาะไม่เหมือนกับละครประเภทอื่น ๆ คือ ละครดึกดำบรรพ์

ละครดึกดำบรรพ์ เป็นการแสดงที่มีมาตั้งแต่สมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ซึ่งในช่วงเวลานั้นถือว่าเป็นการแสดงในรูปแบบใหม่และเป็นที่ยอมรับอย่างมากมีการสืบทอดพัฒนาอย่างต่อเนื่องมาจนถึงปัจจุบัน ทั้งยังมีความแตกต่างจากการแสดงอื่น ๆ ในเรื่องของลักษณะการดำเนินเรื่อง ที่เป็นเอกลักษณ์โดดเด่นและน่าสนใจในเรื่องของการแสดง คือ ผู้แสดงจะต้องรำและขับร้องด้วยตนเอง ทางด้านดนตรีถือว่ามีความเฉพาะในการร้อยเรียงเรื่องของสำนวนเพลงและระบบเสียงที่สอดคล้องเชื่อมโยงกัน นอกจากนี้รูปแบบของการผสมวงดนตรีไทยก็ถือเป็นเอกลักษณ์อีกอย่างหนึ่ง คือ การตัดเครื่องดนตรีที่มีลักษณะเสียงแหลมสูงออกและใช้เครื่องดนตรีที่มีเสียงทุ้มต่ำ รวมถึงการนำฆ้องหุ่ย 7 เสียง เข้ามาร่วมในวง ทำให้การบรรเลงมีเสียงออกมาไพเราะนุ่มนวลดังที่กล่าวมาข้างต้น การแสดงละครดึกดำบรรพ์ผู้แสดงต้องรำและขับร้องไปด้วย จึงเป็นข้อจำกัดในเรื่องคุณสมบัติของผู้แสดงที่จะต้องมีความสามารถทั้งทางด้านการรำ การขับร้อง อีกทั้งยังต้องอดทนต่อการแต่งกายแบบยืนเครื่องพระ - นางแบบละครไทย ในปัจจุบันมีบุคคลไม่มากที่เคยได้รับการถ่ายทอดและประสบการณ์โดยตรงจากการแสดงละครดึกดำบรรพ์อย่างแท้จริง มีคุณสมบัติตามที่กล่าวมาข้างต้น บุคคลท่านนั้นคือ คุณครูทัศนีย์ ขุนทอง ท่านเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - คีตศิลป์) พุทธศักราช 2555 ท่านได้รับการถ่ายทอดท่ารำและการขับร้อง ในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ โดยตรงจากคุณครูเฉลย ศุขะวงษ์ ศิลปินแห่งชาติ (สาขาศิลปะการแสดง) พุทธศักราช 2530 คุณครูทัศนีย์เป็นนักเรียนคีตศิลป์ไทยและมีพื้นฐานทางด้านนาฏศิลป์ไทย ท่านมีคุณสมบัติกับบทบาทตัวละครนางเฒ่าทศประสาธ จึงเป็นบุคคลที่สามารถนำมาฝึกปฏิบัติและรับการถ่ายทอดการรำและขับร้องได้เป็นอย่างดี

จากการศึกษาข้อมูล ผู้วิจัยทราบว่านอกจากคุณครูทัศนีย์ ขุนทอง จะแสดงเป็นตัวละครเฒ่าทศประสาธบนเวทีแล้ว ยังเคยได้บันทึกเสียงละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวิตอน เผาพระขรรค์ ร่วมกับคณาจารย์อีกหลายท่าน ในห้องบันทึกเสียงของวิทยาลัยนาฏศิลป์ ปัจจุบันคุณครูสุรพงษ์ บัวหลวง ข้าราชการบำนาญ ผู้ที่ดูแลห้องบันทึกเสียงวิทยาลัยนาฏศิลป์ ได้เก็บรักษาแถบบันทึกเสียงนี้เอาไว้ ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจและมีความประสงค์ที่จะรวบรวมข้อมูลความรู้ วิธีการและกลวิธีต่าง ๆ ที่ใช้ใน

การขับร้องประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เพื่อให้คงอยู่และเป็นองค์ความรู้ ตลอดจนเป็นการสืบทอด วัฒนธรรมการแสดงประเภทนี้ให้คงอยู่กับเยาวชนรุ่นหลังและเป็นมรดกทางวัฒนธรรมต่อไป ในภายหน้า อีกทั้งยังเป็นประโยชน์สำหรับผู้ที่มีความสนใจได้ศึกษาข้อมูลดังกล่าวต่อไป

2. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

2.1 เพื่อศึกษาโครงสร้างเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอนเฝ้าพระขรรค์ พระนิพนธ์ ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ตามแนวทางของครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - คีตศิลป์) พุทธศักราช 2555

2.2 เพื่อศึกษากลวิธีในการขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอนเฝ้าพระขรรค์ พระนิพนธ์ ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ตามแนวทางของ ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - คีตศิลป์) พุทธศักราช 2555

3. คำถามในการวิจัย

3.1 โครงสร้างเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอนเฝ้าพระขรรค์ เป็นอย่างไร

3.2 กลวิธีในการขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอนเฝ้าพระขรรค์ เป็นอย่างไร

4. ขอบเขตการวิจัย

4.1 ด้านเนื้อหา

4.1.1 ศึกษาโครงสร้างเพลงในละครดึกดำบรรพ์เฉพาะเรื่องคาวี ตอนเฝ้าพระขรรค์ จากหนังสือชุมนุมคอนเสิร์ต ของสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มีเพลงร้องทั้งหมด 19 เพลง แต่ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงทั้งหมด 10 เพลง ประกอบด้วย ทำนองสรภัญญะ ลำพิกุลทอง ลำญวนขึ้นเขา ลำแขกโอด ลำแขกต๋อยมะพร้าว ลำตะนาวแปลง ลำจำปาทองเทศ เพลงปรบไก่ ลำเขมรกำปอ และเห่เรือ จากครูทัศนีย์ ขุนทอง (ศิลปินแห่งชาติ) สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - คีตศิลป์) พุทธศักราช 2555

4.1.2 ศึกษากลวิธีการขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์เฉพาะเรื่องคาวี ตอนเฝ้าพระขรรค์ จากหนังสือชุมนุมคอนเสิร์ต ของสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ มีเพลงร้องทั้งหมด 19 เพลง แต่ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องทั้งหมด 10 เพลง ประกอบด้วย ทำนองสรภัญญะ ลำพิกุลทอง ลำญวนขึ้นเขา ลำแขกโอด ลำแขกต๋อยมะพร้าว ลำตะนาวแปลง ลำจำปาทองเทศ เพลงปรบไก่

ลำเขมรกำปอ และเห่เรือ จากครุฑศัณย์ ขุนทอง (ศิลปินแห่งชาติ) สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - คีตศิลป์) พุทธศักราช 2555

4.2 ด้านบุคคล ผู้วิจัยได้แบ่งกลุ่มบุคคลในการศึกษาเป็น 2 กลุ่ม

4.2.1 ผู้ให้ข้อมูลหลัก ได้แก่ ครุฑศัณย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - คีตศิลป์) พุทธศักราช 2555

4.2.2 ผู้ให้ข้อมูลทั่วไป ได้แก่ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทย ผู้เชี่ยวชาญทางด้านคีตศิลป์ไทย และผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย

5. ข้อตกลงเบื้องต้น

ผู้วิจัยทำการบันทึกโน้ตตัวอักษรไทยประกอบทางขับร้องเท่านั้น

6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

6.1 ผลจากการศึกษาโครงสร้างการขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอนเฝ้าพระชรรค์ สามารถนำไปเป็นแบบอย่างในการขับร้องในเพลงประเภทอื่นต่อไป

6.2. สามารถนำเทคนิค วิธีการและกลวิธีในการขับร้อง ไปบรรจุในหลักสูตรการเรียนการสอน ทั้งยังเป็นการอนุรักษ์ สืบทอดการขับร้องประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ให้คงอยู่ต่อไป

7. นิยามศัพท์เฉพาะ

การขับร้องละครดึกดำบรรพ์ หมายถึง การขับร้องประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ที่มีมาตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โดยนักแสดงจะเป็นผู้ดำเนินเรื่องทั้งร้องและรำด้วยตนเอง

กลวิธีในการขับร้อง หมายถึง วิธีพลิกแพลง ยักเยื้อง ถ่ายเท ไม่เป็นไปตามปกติโดยอาศัยความรู้ความชำนาญของผู้ขับร้อง ที่ใช้ความสามารถของตนเองในการสร้างสรรค์คำร้องหรือเสียงเอื้อนออกมา

โครงสร้างเพลง หมายถึง องค์ประกอบของเพลงที่ประกอบไปด้วย ทำนอง จังหวะ หน้าทับ ท่อนเพลง ระดับเสียง คำประพันธ์ ที่ทำให้บทเพลงมีความไพเราะสมบูรณ์

แนวทางครุฑัศนี๋ ขุนทอง หมายถึง แนวทาง วิธีการ และเทคนิคในการขับร้องประกอบ การแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอนเฝ้าพระขรรค์ ครุฑัศนี๋ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - คีตศิลป์) พุทธศักราช 2555 เป็นผู้ขับร้องและปฏิบัติจริง

ประโยค หมายถึง การบรรเลงหรือการขับร้อง ที่มีการเขียนบันทึกตัวโน้ตลงในตาราง 6 ห้อง หรือ 8 ห้อง ซึ่งผู้วิจัยได้วิเคราะห์การขับร้องทีละประโยค

ละครดึกดำบรรพ์ หมายถึง การแสดงละครชนิดหนึ่งที่ผู้แสดงจะต้องขับร้องเองและตีบทหรือแสดงท่าทีไปด้วย มีลักษณะโครงสร้างเฉพาะในรูปแบบของการร้อยเรียงบทเพลง ระดับเสียงและการเชื่อมโยงบันไดเสียงจากเพลงหนึ่งไปสู่เพลงหนึ่ง หรือการจากเพลงบรรเลงสู่เพลงขับร้องของ สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงพระนิพนธ์ ตามแนวคิดหลังจากได้ประพาสยุโรปและได้รับชมการแสดงละครของชาติตะวันตก โดยตั้งชื่อละครตามชื่อโรงละครดึกดำบรรพ์ของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์



บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

งานวิจัยเรื่อง การขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอนเฝ้าพระขรรค์ ตามแนวทางของคุณครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาโครงสร้างเพลง และศึกษากลวิธีในการขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่องคาวี ตอนเฝ้าพระขรรค์ พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ตามแนวทางของคุณครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - คีตศิลป์ไทย) พุทธศักราช 2555 โดยผู้วิจัยได้ศึกษาและรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากหนังสือ งานวิจัยเอกสารต่าง ๆ ตลอดจนการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญแต่ละด้านเพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลอันเป็นประโยชน์ โดยผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตเนื้อหาประเด็นในการศึกษา ดังนี้

1. แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา

- 1.1 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์
- 1.2 ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย
- 1.3 ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย

2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

- 2.1 พระประวัติและผลงานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยา นริศรานุวัดติวงศ์
- 2.2 ประวัติความเป็นมาของละครดึกดำบรรพ์
- 2.3 บทละครเรื่อง คาวี ตอน เฝ้าพระขรรค์
- 2.4 องค์ประกอบของดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบละครดึกดำบรรพ์
- 2.5 องค์ประกอบในการขับร้องประกอบละครดึกดำบรรพ์

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

4. กรอบแนวคิดในการวิจัย

1. แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา

1.1 ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์

มโน พิสุทธิรัตนานนท์ (2546, น. 36 - 43) อธิบายว่า ดนตรีหรือดุริยางคศิลป์หรือ โสตศิลป์เป็นศิลปะที่เรียบเรียงและสร้างสรรค์ขึ้นโดยใช้เสียงเป็นสื่อทางสุนทรียที่เรียกว่า tone มีลักษณะของการสั่นสะเทือนที่ก่อให้เกิดเป็นคลื่นเสียงอย่างสม่ำเสมอ เสียงดนตรีจะเป็นเสียงที่มีระเบียบและมีองค์ประกอบที่สำคัญ คือ จังหวะและทำนอง มีการผสมผสานอย่างเป็นระบบ ซึ่งเป็นคุณสมบัติที่ส่งผลต่อความชื่นชอบของผู้ฟังที่ทำให้เกิดอารมณ์ ความรู้สึกนุ่มนวลหรือแข็งแกร่ง เป็นต้น

สุนทรียภาพหรือความไพเราะในดนตรีหรือเพลงจะประเมินได้จากผู้ฟังซึ่งจะต้องมีคุณสมบัติที่ไพเราะหรืองดงามและผู้ฟังก็ต้องมีสุนทรียภาพภาวะเกี่ยวกับดนตรีด้วย ความงามและความไพเราะในดนตรีที่ทำให้เกิดสุนทรียรสขึ้นอยู่กับเงื่อนไขดังนี้ คือ

1.1.1 นักร้องและนักดนตรี สามารถขับร้องและบรรเลงได้ตามเจตนารมณ์ของผู้ประพันธ์ มีสัดส่วนของเสียงและความสมดุล ความเข้ม ค่าน้ำหนักของเสียง ประสานกลมกลืนกันอย่างเหมาะสม

1.1.2 คุณค่าทางอารมณ์ความรู้สึกที่แสดงออกในลักษณะของความเพิลิตเพลิน ความประทับใจ โดยมีระดับที่แตกต่างกันขึ้นอยู่กับผู้ถ่ายทอดมาสู่ผู้ฟังและขึ้นอยู่กับประสบการณ์ทางดนตรีของผู้ฟังที่มีอยู่ โดยแบ่งเป็น 2 ระดับด้วยกัน คือ

1.1.2.1 ระดับสัมผัส ซึ่งเป็นการสัมผัสรู้ทางการได้ยินเกี่ยวกับเสียงโดยผู้ฟังจะรับรู้ถึงจังหวะได้ง่ายหากดนตรีหรือเพลงนั้นมีความเด่นชัดทั้งเสียงและจังหวะที่ก่อให้เกิดความสนุกสนานเพิลิตเพลิน เพลงรูปแบบนี้จะง่ายต่อการรับรู้ทางการฟัง

1.1.2.2 ระดับซาบซึ้งกินใจ ความงามที่จะปรากฏในระดับนี้นั้น ผู้ฟังจะต้องมีประสบการณ์ทางด้านดนตรีมาพอสมควรและมีความตั้งใจฟังอย่างต่อเนื่องที่ทำให้เกิดการคิดและการเปรียบเทียบ เกิดความรู้ความเข้าใจต่อเนื้อหยังรับรู้ถึงความหมายของภาษาดนตรีและเนื้อหา

ในด้านสุนทรียภาพทางนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง สามารถแบ่งออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่

1) การรำ การขับร้องและการบรรเลงดนตรี ที่มีระเบียบแบบแผนตามแบบบูรพาจารย์ได้คิดประดิษฐ์เอาไว้ ซึ่งก่อให้เกิดความเพิลิตเพลินบันเทิงใจกับผู้ชม อันประกอบไปด้วย

คุณลักษณะของทัศนศิลป์และโสตศิลป์ผสมผสานกัน มีลีลาท่วงท่าเคลื่อนไหวและการแสดงเป็นตัวประสานที่สำคัญผสมผสานกับด้านเวทีและฉาก ตลอดจนการแต่งตัวของนักแสดงที่เป็นส่วนประกอบที่ก่อให้เกิดความสำราญใจกับผู้ชม

2) มูลฐานทางศิลปะการแสดงและหลักทางด้านนาฏศิลป์ ที่ประกอบไปด้วย

2.1) เรือนร่างของผู้แสดงที่จะต้องปรากฏต่อหน้าของผู้ชมเป็นอันดับแรก ซึ่งเมื่อได้แต่งกายสวมเครื่องประดับที่สวยงามแล้วย่อมเป็นสิ่งดึงดูดให้ผู้ชมมีความสนใจมากยิ่งขึ้น

2.2) เสียงดนตรีหรือบทเพลงที่มีการเรียงร้อยอย่างลงตัวช่วยส่งเสริมให้ผู้ชมเกิดสุนทรีในการรับชมได้เป็นอย่างดี

2.3) การเคลื่อนไหว ที่มีพื้นฐานเงื่อนไขของกาลเทศะ มีระบบระเบียบส่งผลให้เกิดการรับรู้ทางการมองเห็นที่ต่อเนื่อง ทำให้มีคุณสมบัติทางความงามที่รู้เท่าได้

2.4) บทเพลงหรือบทขับร้อง ซึ่งจะต้องมีการสร้างสรรค์ระหว่างบทเพลงกับนาฏลักษณ์ให้มีความสัมพันธ์กัน ทั้งยังมีความหมายและเรื่องราวที่ร้อยเรียงทำให้ผู้ชมสามารถสัมผัสได้

3) เอกภาพทางด้านนาฏศิลป์ อันเกิดจากความสัมพันธ์ที่สอดคล้องประสานกลมกลืนเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันด้วยปัจจัยและองค์ประกอบที่ร่วมกันแสดง ซึ่งจะต้องมีทั้งหลักการเฉพาะทางด้านทัศนศิลป์ ทางดนตรีและเพลง จึงเป็นสิ่งที่ไม่ง่ายนักที่จะสร้างสรรค์ให้เกิดขึ้นโดยสมบูรณ์ได้

4) สุนทรีภาพในนาฏศิลป์และศิลปะการแสดง เป็นการปรากฏกายของนักแสดงที่มีบุคลิกลักษณะการแต่งตัวที่งามสง่า ย่อมเป็นผลเบื้องต้นต่อผู้ชมที่สัมผัสรับรู้ได้ทางการเห็น และการรับทางสุนทรี มูลฐานทางศิลปะดังกล่าวที่มีความหลากหลาย ถูกสร้างขึ้นด้วยช่วงเวลาสถานที่และทิศทาง ซึ่งต้องมีความสอดคล้องกลมกลืนกัน ในขณะเดียวกันคุณค่าความงามก็ขึ้นอยู่กับความเป็นเอกภาพที่ผสมผสานไปกับจังหวะท่วงทำนองดนตรีรวมทั้งบริบทแวดล้อมอื่น ๆ ที่ช่วยส่งเสริมปรุงแต่ง ได้แก่ เวที ฉาก แสงและเงา เป็นต้น สุนทรีรสที่ผู้ชมได้รับจากนาฏศิลป์และการแสดงจึงเกิดจากอารมณ์ความรู้สึกร่วมระหว่างผู้แสดงกับผู้ชม

วิรุณ ตั้งเจริญ (2552, น. 95 – 100) ได้อธิบายถึงสุนทรีศาสตร์ทางด้านศิลปะการแสดงไว้ว่า ความสุนทรีทางด้านศิลปะนั้น ย่อมมีความเกี่ยวข้องกับความสุขและจริยธรรมที่ก่อให้เกิดความประณีต ความงดงาม ความอ่อนโยน ไม่ว่าจะเป็นด้านดนตรี ทัศนศิลป์ ศิลปะการแสดงหรือศิลปะด้านอื่น ๆ การเกิดขึ้นของศิลปะการแสดงซึ่งในที่นี้หมายความว่าถึง นาฏศิลป์ ไม่ว่าจะเป็นการแสดงโขน หุ่นกระบอก ละครใน ละครพื้นบ้าน ละครดึกดำบรรพ์ เป็นต้น

ศิลปะการแสดงเกิดขึ้นพร้อมกับพัฒนาการของมนุษย์ที่มีพื้นฐานในการดำรงชีวิต ศิลปะการแสดงและดนตรี เรียกรวมว่า “สังคีตศิลป์” ที่มีความหมายเกี่ยวกับการร้องรำทำเพลง โดยแยกแต่ละความหมายได้ ดังนี้

การร้อง จะเกิดขึ้นเมื่อมีอารมณ์สะเทือนใจไม่ว่าจะเป็นความดีใจหรือความเศร้าใจ เมื่อเกิดขึ้นมักจะเปล่งเสียงหรืออุทานออกมา การร้องจึงประกอบไปด้วยเสียงอุทานคำที่เป็นภาษาประกอบเข้าด้วยกันอย่างมีจังหวะบ้าง หรือไม่มีจังหวะบ้าง

การรำ เกิดจากการแสดงท่าทีออกมาตามอารมณ์ที่ได้รับความสะเทือนใจ ซึ่งต่อมาก็มีการพัฒนาท่วงท่าให้สวยงามขึ้น ทำให้ผู้รับชมเกิดความเพลิดเพลินใจ

ทำเพลง เป็นการนำเครื่องดนตรีมาทำให้เกิดเป็นเสียงเพลง ซึ่งเริ่มมาจากการตีเกราะเคาะไม้จากการล่าสัตว์ และในภายหลังจึงมีการพัฒนามาอย่างต่อเนื่องจนเป็นเครื่องดนตรีประเภทต่าง ๆ

เมื่อทั้งการร้องรำทำเพลงได้เข้ามาปะปนกันทำให้เกิดเป็นเครื่องบำรุงจิตใจให้มีความผ่อนคลาย เป็นการพักผ่อนสร้างความสำราญให้กับมนุษย์จึงเกิดเป็นความสุนทรีย์ ทั้งยังเป็นสิ่งที่วัดความเจริญและสร้างคุณค่าทางวัฒนธรรมของประเทศชาติได้

ณรงค์ อนุรักษ์ (2559, น. 3 – 20) อธิบายว่า สุนทรียภาพตามความหมายโดยทั่วไปกล่าวถึง “ความงาม” แต่เมื่อเชื่อมโยงสุนทรียภาพเข้ากับคำว่า “ศิลปะ” จะกล่าวถึงการมุ่งให้ความสนใจในการรู้สึก สัมผัส รับรู้ได้ต่อความงามของศิลปะหรือสภาพแวดล้อมที่เป็นธรรมชาติ แต่เมื่อสุนทรียภาพเข้ามาอยู่ในบริบทของงานวรรณกรรมจะเป็นการศึกษาในเรื่องของแนวคิดความรู้ทั่วไปด้านความสัมพันธ์ระหว่างสุนทรียภาพกับวรรณกรรม เพื่อนำไปเป็นพื้นฐานในการอธิบายประสบการณ์เมื่อได้สัมผัสรับรู้งานด้านศิลปะประเภทวรรณกรรม ผลงานทางด้านวรรณกรรมที่คนทั่วไปเข้าใจคือผลงานเขียนที่มีลักษณะเชิงศิลปะที่ให้คุณค่าทางปัญญา โดยจำกัดรูปแบบตามลักษณะการเขียน เป็นกวีนิพนธ์บทละครเรื่องสั้นและจำแนกตามแนวทางเนื้อหาที่กระทบอารมณ์ นอกจากนี้วรรณกรรมยังถูกจัดเป็นงานเขียนประเภทบันเทิงคดีเพราะเขียนขึ้นมาจากจินตนาการซึ่งให้ความเพลิดเพลินกับผู้อ่าน กวีนิพนธ์ถือเป็นวรรณกรรมที่นับว่าเป็นงานศิลปะที่ผ่านจากการอ่านแล้วก่อให้เกิดความรู้สึกนุ่มนวล อ่อนหวาน หยาบคายหรือด่าซ้ำ ทั้งนี้ แซมูเอล เทย์เลอร์ โคลเอริดจ์ (Samuel Taylor Coleridge) กวีชาวอังกฤษได้ให้คำนิยามไว้ว่า “Poetry is the best words in their best order” กวีนิพนธ์เป็นถ้อยคำที่ดีที่สุดในตำแหน่งที่เรียงไว้อย่างดีที่สุดใน การอ่านกวีนิพนธ์ จึงเป็นการหา

ความหมายของถ้อยคำเพื่อให้ได้มาซึ่งสุนทรียภาพในอารมณ์การสัมผัสรับรู้ของผู้อ่านได้ความซาบซึ้งในด้านสุนทรียภาพของวรรณกรรมจึงเกิดขึ้นผ่านตัวอักษรซึ่งเป็นการแสดงออกของผู้เขียนด้วยกลวิธีทางวรรณศิลป์ เมื่อผู้อ่านสามารถพินิจถึงความหมายของวรรณกรรมจากความรู้ความสามารถด้านภาษาจนกระทั่งเห็นถึงความหมายและคุณค่าที่เป็นความซาบซึ้งด้านสุนทรียภาพ

จากการศึกษาทฤษฎีสุนทรียศาสตร์พบว่า ดนตรีหรือดุริยางคศิลป์จะใช้เสียงที่มีระเบียบและองค์ประกอบที่สำคัญ ได้แก่ จังหวะ ทำนอง ผ่านการผสมผสานกันอย่างมีระบบเรียกว่า tone ผ่านการรับรู้ทางการได้ยิน การประเมินความไพเราะหรือความสุนทรียภาพทางด้านดนตรีจะเกิดขึ้น เมื่อผู้ฟังมีความรู้สึกว่าไพเราะ เนื่องจากการใช้เสียงที่มีระเบียบและองค์ประกอบที่สำคัญผ่านการผสมผสานกันอย่างมีระบบ การที่จะทำให้เกิดสุนทรียรสในการฟังเพลงประกอบไปด้วยนักดนตรีและนักร้องที่มีเสียงไพเราะ สามารถบรรเลงร่วมกันได้อย่างเหมาะสมกลมกลืนถูกต้องตามวัตถุประสงค์ของผู้ประพันธ์และถ้าผู้ฟังมีประสบการณ์ทางด้านดนตรี ไม่ว่าจะเป็นในระดับสัมผัสหรือระดับซาบซึ้งกินใจความสุนทรียภาพทางด้านดนตรีก็จะเกิดขึ้น

สุนทรียภาพทางด้านนาฏศิลป์หรือศิลปะการแสดงที่สามารถทำให้ผู้ชมเกิดความชื่นชอบ ประทับใจ จนเกิดเป็นความสุนทรีย์ประกอบไปด้วย การรำ การขับร้องและการบรรเลงดนตรีที่มีระบบระเบียบสอดคล้องกลมกลืนเป็นไปในทิศทางเดียวกัน นอกจากนี้ในเรื่องของรูปร่างและหน้าตาของผู้แสดงที่ปรากฏต่อหน้าผู้ชมก็เป็นสิ่งสำคัญอีกประการหนึ่งที่เป็นสิ่งดึงดูดผู้ชมให้เกิดเป็นความประทับใจ แต่ทั้งนี้การที่ทำให้ผู้ชมเกิดสุนทรียภาพขึ้นนั้นนอกจากผู้แสดง นักดนตรี และนักร้องแล้ว บทกวีหรือวรรณกรรมที่นำมาเล่นก็เป็นส่วนหนึ่งที่สร้างความน่าสนใจให้กับการแสดงเช่นเดียวกัน การใช้วาทศิลป์ในการเรียงร้อยบทกวีออกมาให้ผู้ชมได้รับฟัง ได้คิดและมีจินตนาการคล้อยตาม ยิ่งถ้าผู้ชมมีความรู้ที่ลึกซึ้งในความหมายของการแสดงนั้น ๆ จะทำให้การแสดงมีคุณค่า มีความหมาย และมีความซาบซึ้งทางด้านสุนทรียภาพนั่นเอง และจากทฤษฎีดังกล่าว ผู้วิจัยจะนำมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ในเรื่องความสุนทรีย์ที่เกิดขึ้นกับบทเพลงและบทกวีนิพนธ์ที่ใช้ประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอน เผาพระขรรค์ ต่อไป

1.2 ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย

ท้วม ประสิทธิ์กุล (ม.ป.ป., น. 218 – 219) อธิบายว่า การเปล่งเสียงร้องของคนที่เป็นศิลปินนั้น ไม่เหมือนกับการเปล่งเสียงอย่างอื่น การเปล่งเสียงชนิดนี้เรียกได้ว่าเป็นเสียงพิเศษ

ที่คนประดิษฐ์ให้มีลักษณะแตกต่างกันออกไปจากเสียงที่ใช้กันทั่วไปในภาษาพูด เพราะคนเรามีความสามารถในการออกเสียงได้นับไม่ถ้วน ฉะนั้นการเปล่งเสียงร้องที่เป็นทำนองเพลงจึงสามารถประดิษฐ์ทำนอง ได้ไพเราะและวิจิตรพิสดารกว่าการเปล่งเสียงปกติทั่วไป ทั้งนี้เพราะเสียงลมอยู่ในส่วนลึกของคนทั้งผู้สอนและผู้เรียนไม่สามารถเห็นการปฏิบัติของเสียงลม แต่ก็รู้ว่าจุดเริ่มต้นของเสียงลมอยู่ที่ใดแม้เสียงจะแตกต่างกันออกไปมากน้อยก็ตามแต่จะต้องอยู่ในบังคับของเสียง “ซ้องวงใหญ่” เป็นหลัก

การเรียนขับร้องเพลงไทยในเบื้องต้น มีหลักที่สำคัญในการร้อง เช่น การใช้เสียง การใช้ลม การออกเสียงด้วย การใช้กำลัง การฝึกหายใจด้วยการบังคับลมหายใจให้ยาวขึ้น การฝึกใช้ปากทำให้ตรงตัวอักษรและอื่น ๆ อีกมากมาย ในการเรียนขับร้องเพลงไทยเบื้องต้นนั้น ควรจะต้องฝึกออกเสียงทั้ง 7 เสียงให้ได้ เมื่อทำได้แล้วจึงค่อยหัดออกเสียงแต่ละเสียงให้ยาวขึ้นตามอัตราของจังหวะ ที่บังคับให้หายใจได้ในระดับหนึ่ง ช่วงหนึ่งหรือวรรคหนึ่ง การกำหนดอัตราความยาวของจังหวะโดยมีฉิ่งเป็นตัวกำกับ การหายใจที่ถูกต้องตามช่วงระยะนอกจากจะไม่ทำให้เหนื่อยเสียก่อน เพลงจบแล้วยังช่วยให้เสียงมีความไพเราะแจ่มใสด้วย ถ้าหายใจไม่ถูกที่นอกจากจะเหนื่อยเร็ว และทำให้ใจสั่นเสียงก็จะสั่นไปด้วย ดังนั้นการหายใจจึงมีความสำคัญมากกับการร้องเพลงไทย

พูนพิศ อมาตยกุล (2529, น. 71 – 74) อธิบายว่า การขับร้องเพลงไทยเป็นศิลปะที่มีความประณีตมากที่สุดแขนงหนึ่ง ผู้ขับร้องจะต้องมีเทคนิคและรู้จักการควบคุมกล้ามเนื้อบริเวณ ไหล่คอและลำตัว จะต้องฝึกหายใจ มีความมานะอดทนและมีใจรักในด้านนี้ ผู้ขับร้องในแต่ละคนจะมีวิธีการทำให้เสียงออกมาดังแตกต่างกัน โดยในเพลงไทยการร้องเอื้อนมีความสำคัญหากขาดตกบกพร่องไป เพลงก็จะไม่ไพเราะ เพราะรสชาติในการฟังจะลดน้อยลงไป

ในการเปล่งเสียงขับร้อง มีทั้งที่เป็น “เสียงแท้” ที่เกิดจากลมผ่านปอดและกล่องเสียงออกมาทางปากซึ่งจะมีกำลังแรงและเสียงดังฟังชัด ส่วนเสียงที่ไม่แท้จะเกิดจากลมจำนวนน้อยที่มีความดันแรงต่ำมีเสียงเบากล่องเสียงทำงานได้ไม่เต็มที่เสียงนี้จะขาดความไพเราะสังเกตได้ว่าจะไม่มีกำลัง ซึ่งเราสามารถเรียกเสียงประเภทนี้ได้ว่า “เสียงอาศัย” หรือบางครั้งเรียก “เสียงผี”

การขับร้องเพลงไทยที่ดีจะต้องใช้เสียงแท้เป็นหลัก ต้องร้องชัดถ้อยชัดคำถูกต้องตามอักขระและวรรคตอน การขับร้องที่ดีมีคุณสมบัติหลายประการไม่ว่าจะเป็นเรื่องสมาธิ มารยาท ทำนองและกิริยาที่งดงาม ต้องใส่อารมณ์เข้าไปให้เพลงถูกต้องกับเนื้อร้องร้องถูกจังหวะและหน้าทับ

สิ่งที่สำคัญที่สุดจะต้องมีความขยันหมั่นเพียรฝึกทบทวนอยู่เสมอ การร้องเพลงแบ่งออกเป็น 3 ประเภทด้วยกันคือ 1. ร้องอิสระ 2. ร้องประกอบดนตรี และ 3. ร้องประกอบการแสดง

การขับร้องเพลงไทยที่มีความนิยมมากคือการร้องรับ โดยที่ผู้ขับร้องจะร้องไปก่อน จนจบท่อนแล้ววงดนตรีจะบรรเลงรับ ทั้งนี้ผู้ขับร้องจะต้องมีความแม่นยำเสียงแม่นยำจังหวะแม่นยำและแม่นยำกำลัง โดยจะต้องระมัดระวังควบคุมเสียงให้คงที่ นอกจากนี้ นักดนตรีและนักร้องที่รู้จักอารมณ์ของเพลงจะสามารถแสดงออกมาได้อารมณ์สมจริงอย่างเช่น เพลงที่มีอารมณ์เศร้า เช่น มอญร้องไห้ พญาโคก สร้อยเพลง ลาวครวญ ธรณีกรรแสง เป็นต้น เพลงสำหรับอารมณ์โกรธ เช่น เทพทอง นาคราช เป็นต้น เพลงสำหรับอารมณ์รัก เช่น ไอ้โหม ลีลากระทุ่ม เป็นต้น เพลงอารมณ์ครึกครื้น เช่น กราวใน กราวนอก กราวตะลุง เป็นต้น ทั้งนี้ การบรรเลงและการขับร้องที่ใส่อารมณ์มากไปจะทำให้บทเพลงไม่น่าฟัง ดังนั้นจึงต้องปฏิบัติแต่พอดีตามความเหมาะสมบทเพลงจึงจะออกมาไพเราะน่าฟัง

มนตรี ตราโมท (2538, น. 109 - 113) อธิบายว่า หลักการขับร้องเพลงมีอยู่ด้วยกัน 4 อย่าง คือ เสียง จังหวะ ทำนองและถ้อยคำ

เสียง ผู้ที่ขับร้องเพลงได้ดีจะต้องมีเสียงที่แจ่มใส กังวานไพเราะ ไม่แหบเครือ เมื่อจะร้องเสียงสูงก็สามารถร้องขึ้นสูงได้หรือจะร้องเสียงต่ำก็สามารถลงต่ำได้ไม่อ้อแอ้ ซึ่งการที่คนเราสามารถทำได้อย่างนี้ได้อาจเกิดจากธรรมชาติหรือเป็นผู้ที่มีพรสวรรค์ ซึ่งทุกคนมีไม่เท่ากันแต่สามารถทำการฝึกฝนเพิ่มเติมได้ นอกจากนี้เสียงร้องจะต้องมีความชัดเจนตรงกับเสียงดนตรีมีกำลังเสียงสม่ำเสมอ ไม่เพี้ยนขึ้นสูงหรือลงต่ำ นอกจากนี้การขึ้นต้นร้องเพลงได้ถูกต้องตรงตามเสียงดนตรีนั้นก็เป็นสิ่งที่สำคัญมากเพราะดนตรีไทยมีแบบแผนประเพณีบังคับตายตัวอยู่ว่าเพลงนั้นจะต้องบรรเลงเสียงอะไร ผู้ขับร้องจึงจะต้องมีความแม่นยำและหมั่นฝึกฝนอย่างเคร่งครัดในเรื่องของเสียงเนื่องจากการขับร้องเพลงไทยไม่มีดนตรีนำเป็น Introduction เหมือนกับดนตรีสากล

จังหวะ สิ่งที่สำคัญสำหรับผู้ขับร้องคือการไม่ร้องคร่อมจังหวะ ซึ่งจังหวะที่กล่าวถึงนี้คือหน้าทับของเครื่องหนังที่ตีประกอบ ผู้ขับร้องจะต้องรู้ว่าเพลงใดมีความช้า ความเร็วเป็นอย่างไร เพลงไทยบางเพลงอาจทำให้ผู้ขับร้อง ร้องคร่อมจังหวะได้ง่ายอย่างเช่นเพลงที่ภาษาของดนตรีเรียกว่า “โยน” เนื่องจากในตอนร้องโยนนี้ ผู้ขับร้องมีความเป็นอิสระในการร้องโยยหวน ฉวัดเฉวียนไปได้ตามความพอใจ เพียงแค่รักษาเสียงตกไว้เป็นระยะแต่เมื่อต้องร้องเข้าเนื้อเพลงอาจทำให้เกิดการคร่อมจังหวะขึ้นได้ เพราะฉะนั้นผู้ขับร้องจึงต้องหมั่นฝึกฝนให้มีความแม่นยำ

ทำนอง ผู้ขับร้องจะต้องรู้จักดำเนินทำนองให้มีความสละสลวย ไม่ว่าจะเป็นเป็นการเอื้อนโดยเสียงเปล่าหรือมีถ้อยคำ ต้องอ่อนช้อยทั้งขึ้นและลงรักษาทำนองเนื้อเพลงไว้ให้ถูกต้องครบถ้วน ซึ่งการร้องเพลงไทยนั้นผู้ขับร้องสามารถที่จะใส่ลีลาหรือกลเม็ดเด็ดพรายเข้าไปได้แต่ต้องให้มีความพอดีไม่มากจนเกินไป นอกจากนี้การเปลี่ยนบทร้องจะทำให้ทำนองบางตอนต้องเปลี่ยนไปเพื่อรับกับบทร้องใหม่ เพราะคำไทยมีเสียงสูงต่ำที่แตกต่างกัน ดังนั้นผู้ขับร้องควรจะต้องรักษาเนื้อร้องไว้ให้ครบถ้วน แต่ในการดัดแปลงให้มีความไพเราะก็ขึ้นอยู่กับประสบการณ์และความสามารถเฉพาะตัว

ถ้อยคำ การขับร้องนั้นจะต้องเปล่งเสียงออกมาให้มีความชัดเจนสามารถทำให้ผู้ฟังรับรู้ได้ว่าถ้อยคำนั้นคือคำว่าอะไร ตัว “ร” “ล” ตลอดจนการออกเสียงสั้นยาวให้มีความถูกต้อง ซึ่งสิ่งที่สำคัญในการขับร้องคือความชัดเจนในทุก ๆ พยางค์ที่ได้เปล่งออกมา แต่จะมีเพลงบางจำพวกที่อาจจะได้รับการยกเว้น คือ เพลงภาษาสำเนียงต่าง ๆ ที่มีถ้อยคำที่เพี้ยนไปบ้างตามภาษานั้น ๆ นอกจากนี้ การแบ่งวรรคตอนในการขับร้องบทวิกิเป็นสิ่งสำคัญด้วยเช่นกัน ผู้ขับร้องต้องแบ่งสัดส่วนให้ถูกต้องได้ใจความ

สุพัชรินทร์ วัฒนพันธุ์ (ม.ป.ป., น. 62 - 66) อธิบายว่า ลักษณะและรูปแบบการขับร้องในการบรรเลงดนตรี มีดังนี้

ร้องส่งหรือร้องรับ เป็นวิธีการขับร้องที่ผู้ขับร้องจะเป็นฝ่ายขึ้นร้องก่อนอาจจะมีดนตรีบรรเลงนำหรือไม่บรรเลงนำก็ได้ เมื่อขับร้องจบประโยค วรรคตอน หรือท่อน จะมีดนตรีบรรเลงรับช่วงทำนองของวรรคนั้น เมื่อบรรเลงจบก็จะมีการทอดเสียงให้ขับผู้ขับร้องได้ขับร้องในท่อนต่อ ๆ ไป เช่น เพลงเถา เพลงสามชั้น เพลงตับ เพลงเกร็ด และเพลงเสภา เป็นต้น

ร้องคลอ หมายถึงการขับร้องที่นักร้องและนักดนตรีจะต้องมีทิศทางลักษณะของทำนองและระดับเสียงไปในทิศทางเดียวกัน โดยที่ผู้บรรเลงดนตรีจะต้องยึดเสียงคำร้องลักษณะการผันเสียงหรือการออกเสียงเอื้อนให้มีเสียงที่สอดคล้องกันไม่แปลกแตกต่างกัน เช่น การสืขอสามสาย คลอร้องในเพลงบุหลันลอยเลื่อน

ร้องเคล้า คือ การขับร้องโดยที่ผู้ขับร้องร้องตามทางของตนเอง ส่วนดนตรีก็จะบรรเลงในทำนองของตนเอง จะมีทำนองหรือระดับเสียงร้องที่ต่างกัน แต่จะมีบางช่วงบางตอนหรือมีลูกตกของวรรคเสียงที่ตรงกัน เช่น เพลงทะแยกลองโยน ในบทโขน ตั๊พบรหมมาสตรี

ร้องลาลอง การขับร้องประเภทนี้จะร้องไปพร้อมกับการบรรเลงดนตรีเช่นเดียวกับการร้องคลอและร้องเคล้า แต่จะแตกต่างกันตรงที่ผู้ขับร้องจะร้องเพลงหนึ่งและผู้บรรเลงจะบรรเลงอีกเพลงหนึ่งไปตามจังหวะลีลาของตนเอง เช่น การขับร้องเพลงเห่เชิดฉิ่ง ในตับพราหมณ์ เป็นต้น

ร้องสอด เป็นการร้องสอดแทรกในระหว่างบรรเลงทำนองดนตรี เป็นการร้องพร้อมกับดนตรีและเว้นวรรคในบางช่วงบางตอน ตามที่ผู้แต่งได้กำหนดไว้ เช่น การขับร้องเพลงรำนพรัตน์ เป็นต้น

ร้องประสาน เป็นการขับร้องหมู่ โดยร้องคนละทางหรือคนละเสียง แต่เป็นเพลงเดียวกัน อาจมีเสียงตกเป็นเสียงเดียวกันบ้างหรือคนละเสียงบ้าง แต่ยังคงยึดในเรื่องของคู่เสียงเป็นสำคัญ ส่วนมากพบได้ในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เพลงข้าประสม และเพลงเวสสุกรรม

จากการศึกษาทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย พบว่า คนที่เป็นศิลปินจะมีเสียงที่พิเศษ และมีการเปล่งเสียงแตกต่างจากเสียงที่ใช้ในการพูด โดยวิธีการประดิษฐ์เสียงให้มีลักษณะที่น่าฟังมากขึ้น ซึ่งแต่ละคนมีความสามารถในการออกเสียงต่างกันและมีความสามารถในการประดิษฐ์ให้เสียงออกมาวิจิตรพิสดารแตกต่างกัน แต่ทั้งนี้ในการขับร้องเพลงไทยจะใช้เสียงซอ่วงใหญ่เป็นหลัก และการขับร้องเพลงไทยในเบื้องต้นผู้ขับร้องจะต้องรู้จักวิธีการใช้เสียง การใช้กำลัง การใช้ลม ตลอดจนฝึกการหายใจ ซึ่งมีความสำคัญในการเรียนขับร้อง ถ้าไม่สามารถทำได้จะทำให้ผู้ขับร้องมีอาการเหนื่อยหอบและเสียงสั่นทำให้บทเพลงออกมาไม่น่าฟัง ผู้ขับร้องจึงจะต้องรู้จักควบคุมกล้ามเนื้อที่ใช้ในการเปล่งเสียง ต้องมีมานะอดทนในการฝึกฝน ซึ่งในเพลงไทยจะมีความยากกว่าเพลงทั่ว ๆ ไป และมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นในเรื่องของการร้องเอื้อน ซึ่งถ้าเกิดขาดตกบกพร่องจะทำให้รสชาติของบทเพลงลดน้อยถอยลงไปด้วย

นอกจากนี้การเปล่งเสียงออกมาอย่างชัดเจน หรือที่เรียกว่า เสียงแท้ จะทำให้บทเพลงมีความไพเราะน่าฟังกว่าเสียงที่เปล่งออกมาแบบไม่เต็มທີ່หรือที่เรียกการเปล่งเสียงประเภทนี้ว่าเสียงผีหรือเสียงอาศัย ในการขับร้องเพลงไทยจะมีสิ่งที่สำคัญอยู่ 4 ประการด้วยกันประกอบด้วย เสียง จังหวะ ทำนองและถ้อยคำ ผู้ขับร้องจะต้องมีน้ำเสียงที่ไพเราะเหมาะสม ร้องไม่เพี้ยน มีจังหวะที่มั่นคงไม่ร้องคร่อมจังหวะและแม่นยำทำนอง ทั้งนี้ การขับร้องเพลงไทยยังมีเอกลักษณ์ที่ทำให้บทเพลงมีความโดดเด่นอยู่ด้วยกัน 4 แบบคือ การร้องส่งหรือร้องรับ การร้องคลอร่วมกับการบรรเลง การร้องเคล้า และการร้องลาลอง ซึ่งในการร้องแต่ละประเภทยังมีวิธีการ เทคนิคการประดิษฐ์เสียง ที่แตกต่างกัน

ออกไปขึ้นอยู่กับบริบทที่นำไปใช้ โดยในทฤษฎีการขับร้องเพลงไทยนี้ ผู้วิจัยจะนำไปเป็นแนวทางในการศึกษา วิเคราะห์ เรื่องเทคนิค วิธีการขับร้องประกอบ การแสดง ละครดึกดำบรรพ์ต่อไป

1.3 ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย

สัจด์ ภูเขาทอง (2539, น. 258 – 259) อธิบายว่า การวิเคราะห์เพลงไทยเป็นการนำเอาบทเพลงที่อาจจะเป็นบทร้องหรือบทบรรเลงมาจำแนกส่วนต่าง ๆ ทำให้แสดงให้เห็นรายละเอียดที่อยู่ในเพลง โดยสิ่งที่นำมาวิเคราะห์ในเพลงไทย ประกอบด้วย

1) ส่วนที่เป็นทำนองหลัก ทั้งทำนองร้องและทำนองบรรเลง ซึ่งทำนองหลักของเพลงไทยจะอยู่ที่ “ลูกฆ้อง” แต่ไม่ได้หมายความว่าต้องร้องหรือบรรเลงอย่างทางของฆ้องวงใหญ่ในการวิเคราะห์จึงจำเป็นต้องศึกษาทางบรรเลงเนื้อเพลงที่แท้จริง

2) ส่วนปรุงแต่ง จะเป็นสิ่งที่นักดนตรีต้องการประดิษฐ์จะให้บทเพลงออกมาในรูปแบบหรือเกิดอารมณ์ตามต้องการ ซึ่งทั้งทำนองร้องและทำนองบรรเลงจะมีหลักการแตกต่างกัน โดยทำนองร้อง จะประกอบไปด้วยทำนองเพลงและคำร้อง ซึ่งทำนองเพลงจะต้องถูกปรุงแต่งให้เกิดความไพเราะ มีเสียงไม่กระด้างเกิดอารมณ์ต่าง ๆ ร่วมกับบทเพลงส่วนในคำร้องจะผันแปรไปตามทำนองของเพลงโดยถูกปรุงแต่งให้ถูกต้องตามระดับเสียงของภาษาคือวรรณยุกต์ และปรุงแต่งให้มีเสียงหวาน ไม่กระด้าง ความไพเราะจึงจะเกิดขึ้น ในส่วนของทำนองเพลงบรรเลง การปรุงแต่งที่ทำให้เกิดความไพเราะ นักดนตรีอาจจะมีการแปลทำนองตามความหมายของเครื่องดนตรี หรือทำเป็นทางหวาน หรือทำเป็นทางเก็บ ที่มีความเหมาะสม

3) ทำนองพิเศษ เป็นเทคนิคในการบรรเลงที่มีสอดแทรกอยู่ในระหว่างเพลง เช่น ลูกขี้ ลูกล้อ ลูกขัด ลูกกวาด เป็นต้น

4) สำนวนของเพลง คือสิ่งที่ประดิษฐ์ไว้ให้เกิดความไพเราะและงดงามแล้วนำเข้าไปเป็นส่วนประกอบหนึ่งของเพลงซึ่งบางครั้งเรียกว่า “กลอน” โดยนักดนตรีจะประดิษฐ์เป็นทำนองที่มีความแตกต่าง จากทำนองเพลงทั่วไปแต่ยังมีสำนวนมีเสียงที่ต่อเนื่อง ซึ่งนักดนตรีไทยนิยมประดิษฐ์กันมาก

5) ประเภทของเพลง

6) การประสานเสียงตามแบบไทย

7) คีตลักษณ์หรือรูปแบบ

8) สำเนียงของทำนอง

- 9) บันไดเสียง
- 10) อัตราของเพลง
- 11) ลักษณะของจังหวะหน้าทับ
- 12) การเปลี่ยนบันไดเสียงภายในตัวเพลง
- 13) เทคนิคการบรรเลง
- 14) ประโยคของเพลง
- 15) อารมณ์ของเพลง
- 16) ความเป็นมาที่ทำให้เกิดบทเพลงนั้น ๆ

ดังที่กล่าวมาในข้างต้น เป็นเพียงแนวทางที่ทำให้เห็นถึงสิ่งต่าง ๆ ที่อยู่ในบทเพลง ทั้งนี้ ยังมีสิ่งอื่นอีกมากมายที่สามารถนำมาพิจารณาหรือวิเคราะห์กันได้ เช่น อัตราของเพลงหรือคีตลักษณ์ เป็นต้น

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2556, น. 35 - 62) อธิบายว่า หลักในการวิเคราะห์เพลงไทย อยู่ที่ทำนองเพลง แต่ทั้งนี้องค์ประกอบ บริบทแวดล้อมต่าง ๆ ก็มีความสำคัญในการใช้วิเคราะห์เช่นกัน ไม่ว่าจะเป็นเรื่องข้อมูลเบื้องต้นของบทเพลงที่ทำให้สามารถเชื่อมโยงความสัมพันธ์ ในเรื่องท่วงทำนองของเพลงนั้น ๆ ประวัติที่มาตลอดจนประวัติของผู้แต่ง ที่ถือเป็นปัจจัยสำคัญอีกอย่างหนึ่ง ในการวิเคราะห์เพลง เรื่องโครงสร้างของบทเพลง เช่น ประเภทของเพลงอัตราจังหวะ หน้าทับที่ใช้ ตลอดจนจำนวนท่อน ซึ่งบางเพลงมีท่อนนำและมีท่อนจบที่เป็นทำนองเฉพาะ หน้าทำนองเพลงที่ใช้เฉพาะเจาะจงในกิจกรรมต่าง ๆ ประเภทของวงที่ใช้บรรเลง ตลอดจนโอกาสในการบรรเลงซึ่งส่วนมากเกี่ยวข้องกับขนบธรรมเนียมประเพณี ซึ่งเมื่อได้รายละเอียดในเบื้องต้นแล้วจะทำการวิเคราะห์เป็นประเด็น โดยแบ่งเป็นหัวข้อดังนี้

คีตลักษณ์หรือฟอร์ม เป็นการบ่งบอกโครงสร้างใหญ่ ๆ ของเพลงในเบื้องต้นว่า ในเพลงนั้นแบ่งเป็น “ท่อน” หรือแบ่งเป็น “ตัว” ว่ามีจำนวนกี่ตัว เช่น เพลงเชิดหรือบางเพลงอาจมีการแบ่งแตกต่างกันออกไป เช่น เพลงเชิดนอกแบ่งเป็น “จับ” หรือ เพลงร่ำแบ่งเป็น “ลา” เป็นต้น

บันไดเสียง ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งที่บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของบทเพลงและยังอธิบายความสัมพันธ์ระหว่างทำนองกับเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองนั้น ๆ ในการวิเคราะห์บันไดเสียงจะอยู่ในกฎเกณฑ์ของโครงสร้างบันไดเสียง 5 เสียง ประกอบไปด้วย

ลำดับชั้นของบันไดเสียง

บันไดเสียง โด

บันไดเสียง เร

บันไดเสียง มี

บันไดเสียง ฟา

บันไดเสียง ซอล

บันไดเสียง ลา

บันไดเสียง ที

1	2	3
ด	ร	ม
ร	ม	ฟ
ม	ฟ	ซ
ฟ	ซ	ล
ซ	ล	ท
ล	ท	ด
ท	ด	ร

4	5	6	7
ฟ	ซ	ล	ท
ซ	ล	ท	ด
ล	ท	ด	ร
ท	ด	ร	ม
ด	ร	ม	ฟ
ร	ม	ฟ	ซ
ม	ฟ	ซ	ล

ในการทำนองเพลงที่ไม่ได้บังคับบอกบันไดเสียงที่ชัดเจนอาจเกิดขึ้นได้ 2 กรณี ดังนี้

1. มีโน้ตไม่ครบ 5 เสียง
2. มีโน้ตมากกว่า 5 เสียง

เพลงที่เปลี่ยนบันไดเสียงอาจจะมีได้หลายกรณี เช่น เปลี่ยนตามระเบียบวิธีการบรรเลง คือ เพลงเหาะ เพลงกลม และเพลงที่เปลี่ยนตามหน้าที่ คือ เพลงแขกบรเทศ นอกจากนี้ในการแสดงโขน ละคร ที่มักจะดำเนินเรื่องโดยการบรรจุเพลงในอัตราจังหวะ 2 ชั้นและชั้นเดียวเมื่อนำมาเรียงร้อยต่อกันในหลาย ๆ เพลง บันไดเสียงอาจจะมีการเปลี่ยนแปลง เพื่อให้เกิดความสละสลวยกับระดับเสียงในการขับร้องและความเหมาะสมของวงดนตรีที่ใช้บรรเลง เช่น เพลงแขกบรเทศ เมื่อบรรเลงรับร้องในเพลงเถาจะบรรเลงในบันไดเสียงโดแต่เมื่อนำมาบรรจุเพื่อขับร้องในบทโขน ละคร มักจะบรรเลงในบันไดเสียงซอล เป็นต้น

วรรคเพลงและลูกตก สามารถทำให้เข้าใจในทำนองและโครงสร้างของเพลงได้ชัดเจนมากขึ้นโดยเฉพาะอย่างยิ่งในการวิเคราะห์เพลง บทเพลงและลูกตกจะเป็นตัวบอกโครงสร้างรายละเอียดต่าง ๆ ของเพลง ซึ่งในแต่ละบทเพลงจะมีความซับซ้อนและมีรายละเอียดที่แตกต่างกัน ทั้งยังสามารถบอกได้ว่าการเปลี่ยนบันไดเสียงนั้นเป็นการเปลี่ยนจากเสียงใดเป็นเสียงใดและเกิดขึ้นกับวรรคใด การเปลี่ยนบันไดเสียงมีพฤติกรรมในการเปลี่ยนแบบใด เป็นต้น วรรคเพลงในที่นี้สามารถดูได้จากทำนองเพลงที่มีความยาว 1 หน้าทับ โดยการแบ่งทำนองเพลงเป็นส่วนควรดูที่ทำนองเพลงเป็นหลักและเสียงลูกตกในที่นี้หมายถึงสิ่งสุดท้ายของทำนองเพลงในแต่ละวรรค

ลักษณะทำนองเพลงและลักษณะเด่นของทำนอง โดยแบ่งเป็น “ทำนองพื้น” ซึ่งประเภทนี้จะมีฆ้องวงใหญ่ทำหน้าที่บรรเลงเป็นทำนองหลัก ส่วนเครื่องดนตรีประเภทอื่น ๆ ก็บรรเลงตามหน้าที่ของตนเอง ทำนองพื้นมีอยู่ 2 อย่างด้วยกัน คือ ทำนองทั่วไปที่บรรเลงด้วยมือฆ้อง

ธรรมดาและทำนองเฉพาะ ที่ถือเป็นเอกลักษณ์ของบทเพลง “ทำนองทางกรอและทำนองบังคับ” ซึ่งเป็นสิ่งที่ผู้ประพันธ์ได้กำหนดเอาไว้ โดยทำนองทางกรอจะมีลักษณะเด่นของเพลงอยู่ส่วนใดส่วนหนึ่ง ผู้บรรเลงควรจะทำตามไม่ให้ผิดเพี้ยนไปจากเดิม เช่น เพลงเขมรไทรโยค เป็นต้น นอกจากนี้ทำนองที่เป็นทำนองประเภทบังคับทางอาจะเป็นทำนองที่มีส่วนเป็นลูกล่อลูกชด เช่น ในเพลงทยอย เป็นต้น

รูปแบบทำนองและรูปแบบจังหวะ เป็นสิ่งที่ต้องศึกษาวิเคราะห์รายละเอียดที่เป็นลักษณะเด่นหรือลักษณะเฉพาะของบทเพลงนั้น ๆ โดยสามารถค้นหาได้จากรูปแบบหรือกระสวนของเพลงนั่นเอง

ปัญญา รุ่งเรือง (2546, น. 12 – 13) อธิบายเพิ่มเติมเรื่องระบบเสียงว่า ระบบเสียงและมาตราเสียงของดนตรีไทยจะมีลักษณะเป็นแบบ 7 เสียงห่างเท่า ๆ กันซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะไม่เหมือนกับดนตรีสากลหรือนดนตรีอื่น ถึงแม้ว่าเพลงไทยบรรเลงและขับร้องโดยเสียงต่าง ๆ เพียง 5 เสียงก็ตามแต่เป็นเพราะว่าเพลงนั้นได้ถูกกำหนดให้บรรเลงในกลุ่มเสียงนั้น ๆ แต่ไม่ได้หมายความว่าดนตรีไทยจะมีเพียง 5 เสียงบทเพลงไทยที่เน้นท่วงทำนองแบบเพลงร้องมักจะใช้กลุ่มเสียงต่าง ๆ ทั้ง 5 เสียงนี้ แต่ถ้าเป็นเพลงประเภทเน้นลีลาความไพเราะของกลอนเพลงอย่างเช่น เพลงเรื่อง เพลงทยอย มักจะบรรเลงในกลุ่มเสียงที่ประกอบไปด้วย 6 เสียงหรือ 7 เพราะสามารถเปลี่ยนบันไดเสียงไปได้อย่างรวดเร็วและไม่มีข้อจำกัด เสียงที่ใช้ทั้ง 7 เสียงแบ่งเป็น “มาตราเสียง” หรือในศัพท์สังคีตที่เรียกว่า “ทาง” เป็น 7 มาตราหรือ 7 ทาง ซึ่งแต่ละทางเปรียบเทียบกับเครื่องดนตรีที่มีเสียงตายตัว เช่น ปี่ หรือ ขลุ่ยที่ใช้บรรเลงร่วมกันเป็นเกณฑ์ เสียงทั้ง 7 ทาง จะนับจากฆ้องวงใหญ่ลูกที่ 10 ขึ้นมาดังนี้

ตารางที่ 1 บันไดเสียงในดนตรีไทย

ระดับเสียง	ทาง (บันไดเสียง)	เครื่องดนตรีที่ใช้เทียบเสียง
เสียงสูงที่สุด	7. ทางขวา	ปี่ขวา
	6. ทางกลางแหบ	ปี่กลาง
	5. ทางนอก (กรวด)	ขลุ่ยกรวด
	4. ทางเพียงอบน (นอกต่ำ)	ขลุ่ยเพียงออ
	3. ทางกลาง	ปี่กลาง
	2. ทางใน	ปี่ใน
เสียงต่ำสุด	1. ทางเพียงออล่าง (ในลด)	ขลุ่ยเพียงออเป่าทางในลด

ที่มา: ผู้วิจัย

จากการศึกษาทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย พบว่า ในการวิเคราะห์เพลงไทยนอกจากทำนองหลักแล้วยังมีบริบทหรือองค์ประกอบต่าง ๆ ที่มีความสำคัญในการนำมาวิเคราะห์เช่นเดียวกันไม่ว่าจะเป็นการปรุงแต่งท่วงทำนอง สำนวนของเพลง บันไดเสียง ทำนอง อัตราจังหวะ เป็นต้น การวิเคราะห์เพลงทำให้เห็นถึงรายละเอียด ความเชื่อมโยง ความสัมพันธ์ในท่วงทำนองของเพลงนั้น ๆ ซึ่งถือเป็นปัจจัยอย่างหนึ่งในการวิเคราะห์เพลงและทำให้ทราบถึงบทบาทหน้าที่ ที่นำมาใช้ ทั้งนี้ส่วนสำคัญอีกหนึ่งอย่างคือในเรื่องของระบบเสียงโดยในระบบเสียงของดนตรีไทยมีระบบเสียงที่แตกต่างจากดนตรีสากลและดนตรีอื่น ๆ ซึ่งเป็นสิ่งที่น่าสนใจและควรค่าแก่การศึกษา โดยผู้วิจัยจะนำแนวทางดังกล่าวมาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์ระดับเสียงในการขับร้องประกอบ การแสดงละครดึกดำบรรพ์ในเรื่อง คาวี ตอน เผาพระขรรค์ ต่อไป

2. สารัตถะที่เกี่ยวข้อง

2.1 พระประวัติและผลงานสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์



ภาพที่ 1 สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

ที่มา: ศิริวรรณ คุ่มไต้ (ม.ป.ป., น. 156)

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เป็นพระราชโอรสพระองค์ที่ 62 ในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 4) และพระสัมพันธวงศ์เธอ พระองค์เจ้าหญิงพรรณราย ประสูติเมื่อวันที่ 28 เมษายน พุทธศักราช 2406 มีพระนามเดิมว่า พระองค์เจ้าชายจิตรเจริญ ทรงมีพระเชษฐภคินีร่วมพระอุทร 1 พระองค์ คือ เจ้าฟ้ากรมขุนชัตติยักัลยา

สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงมีพระปรีชาสามารถเป็นที่ยอมรับทั้งในประเทศและต่างประเทศไม่ว่าจะเป็นด้านศิลปกรรม วรรณคดี การศึกษา สถาปัตยกรรมและการทหาร เป็นต้น ทรงได้รับการยกย่องจากองค์การศึกษาวิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ หรือองค์การยูเนสโก (UNESCO) ให้เป็นบุคคลสำคัญของโลก สาขาศิลปวัฒนธรรม

ในด้านการศึกษาพระองค์ทรงได้ศึกษาภาษาไทยขั้นต้นกับหม่อมเจ้าสารพัดเพชร ซึ่งเป็นพระเชษฐภคินี ในพระองค์เจ้าหญิงพรรณรายพระมารดาและได้ส่งเข้าศึกษาต่อในวิชาชั้นสูงขึ้นไปกับพระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย อาจารยางกูร) และทรงศึกษาวิชาภาษาอังกฤษ ในโรงเรียนภาษาอังกฤษสังกัดกรมมหาดเล็กส่วนวิชาอื่น ๆ ทั้งศิลปะดนตรีและวาดเขียน เกิดจากความสามารถส่วนพระองค์ที่ทรงศึกษาด้วยตนเองและแสดงให้ทุกคนได้ประจักษ์ในความสามารถด้านศิลปะจากผลงานต่าง ๆ เมื่อทรงมีพระชนมายุได้ 13 พรรษา ได้เข้าพิธีโสกันต์และผนวชเป็นสามเณรโดยจำพรรษา ณ วัดบวรนิเวศวิหารและมีโอกาสได้ใกล้ชิดกับช่างเขียนที่มีฝีมือหลายท่านจึงถือเป็นจุดเริ่มต้นของผลงานศิลปะที่ทรงสร้างสรรค์

ด้านการบริหารงานบ้านเมือง พระองค์ทรงได้รับความไว้วางพระราชหฤทัยและรับราชการสนองพระเดชพระคุณในพระมหากษัตริย์ถึง 4 พระองค์ ได้แก่ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล ซึ่งในระหว่างที่ทรงรับราชการทหารได้ปรับปรุงเปลี่ยนแปลงแก้ไขระเบียบปฏิบัติต่าง ๆ ในกองทัพให้มีความเจริญก้าวหน้ามากขึ้น เช่น ได้บังคับให้พลทหารและนายสิบเรียนภาษาไทยเพื่อเป็นประโยชน์ในของตนเองและกองทัพ เป็นต้น นอกจากนี้พระองค์ยังทรงได้รับตำแหน่งที่สำคัญ ๆ อีกมากมาย ดังนี้

ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5)

พุทธศักราช 2420 - 2425 ทรงเข้าศึกษาต่อที่โรงเรียนกะเด็ต ทหารมหาดเล็กพร้อมกับเข้ารับราชการในตำแหน่งนายทหารมหาดเล็ก

พุทธศักราช 2425 - 2430 ทรงดำรงตำแหน่งราชองครักษ์ในกรมทหารมหาดเล็ก รักษาพระองค์ ดำรงพระยศนายร้อยเอก ระหว่างนี้ในปี พุทธศักราช 2428 พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระบรมเชษฐาธิราช ได้โปรดเกล้าฯ สถาปนาเป็นสมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ กรมขุนนิศรานุวัดติวงศ์

พุทธศักราช 2430 สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงดำรงตำแหน่งเป็นผู้บังคับการกรมทหารรักษาพระองค์ มีพระยศเป็นนายพันเอก ทรงดำรงตำแหน่งเจ้าพนักงานใหญ่ ใช้จ่ายในกรมยุทธนาธิการทหารบก พร้อมกันนั้นได้รับสถาปนาขึ้นเป็น สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ กรมหลวงนริศรานุวัดติวงศ์

พุทธศักราช 2431 ได้รับพระราชทานยศนายพลตรี ทรงดำรงตำแหน่งเจ้าพนักงานใหญ่ ใช้จ่าย ทำหน้าที่ควบคุมการใช้จ่ายเงินของฝ่ายทหาร

พุทธศักราช 2432 - 2435 ทรงดำรงตำแหน่งเสนาบดีกระทรวงโยธาธิการ ทรงรับหน้าที่การดูแลงานด้านการช่าง และการก่อสร้างในกรมโยธาธิการ

พุทธศักราช 2435 - 2437 ทรงดำรงตำแหน่งเสนาบดีกระทรวงพระคลังมหาสมบัติ

พุทธศักราช 2437 - 2439 ทรงดำรงตำแหน่งเสนาบดีกระทรวงกลาโหม

พุทธศักราช 2439 - 2442 ทรงดำรงตำแหน่งผู้บัญชาการกรมยุทธนาธิการ ซึ่งได้รวมกิจการทหารบก และทหารเรือเข้าไว้ด้วยกัน

พุทธศักราช 2442 - 2448 ทรงดำรงตำแหน่งเสนาบดีกระทรวงโยธาธิการอีกครั้งหนึ่ง

พุทธศักราช 2448 - 2452 ทรงดำรงตำแหน่งเสนาบดีกระทรวงวัง พร้อมกันนั้นได้รับการสถาปนาขึ้นเป็น สมเด็จพระเจ้าน้องยาเธอ กรมพระนริศรานุวัดติวงศ์

รัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 6) พุทธศักราช 2456 พระองค์ทรงเข้ารับราชการอีกครั้งหนึ่ง เนื่องจากพระอาการประชวรได้ทุเลาลงและทรงได้เลื่อนบรรดาศักดิ์ขึ้นเป็นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ และรับราชการในตำแหน่งดังต่อไปนี้

พุทธศักราช 2468 - 2473 ทรงดำรงตำแหน่งอธิรัฐมนตรี มีหน้าที่ถวายคำปรึกษาในการบริหารงานแผ่นดินให้กับพระเจ้าอยู่หัว และสมาชิกสภาการคลัง

พุทธศักราช 2469 - 2475 ทรงดำรงตำแหน่งอุปนายกราชบัณฑิตยสภา แผนกศิลปากร

พุทธศักราช 2476 - 2477 ทรงดำรงตำแหน่งผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ ซึ่งในขณะนั้นพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จไปรักษาอาการพระประชวร ณ ประเทศสหรัฐอเมริกา ต่อมาในวันที่ 2 มีนาคม พุทธศักราช 2477 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงประกาศสละราชสมบัติ สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์จึงพ้นจากตำแหน่งและ

ทรงลาออกจากราชการอีกครั้งหนึ่ง และในปีพุทธศักราช 2988 รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดล พระองค์ได้เข้ารับราชการอีกครั้ง พร้อมกันนี้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวอานันทมหิดลได้โปรดเกล้าฯ สถาปนาขึ้นเป็นสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์

สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงมีพระปรีชาสามารถอย่างแท้จริงพระองค์หนึ่งโดยเฉพาะงานปั้นและงานเขียนโดยภาพเขียนฝีพระหัตถ์ ซึ่งภาพแรกเป็นภาพเหมือนของพระเจ้ามินดงกษัตริย์พม่า พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวได้โปรดให้ทดลองเขียนดูในขณะที่มีพระชนมายุเพียง 12 พรรษา นอกจากนี้ยังมีผลงานที่ทรงคุณค่ามากที่สุดเมื่อครั้งที่มีการสมโภชกรุงรัตนโกสินทร์ครบ 100 ปี พระองค์ทรงวาดภาพมัจฉาชาดกที่หอพระคันธารราษฎร์ในวัดพระศรีรัตนศาสดาราม ภาพประกอบพระราชพงศาวดารของพระเจ้าอยู่หัวท้ายสระ ซึ่งเป็นภาพเขียนสีน้ำมันของพระมหากษัตริย์ลำดับที่ 30 แห่งกรุงศรีอยุธยาปัจจุบันภาพนี้ได้แขวนประดับอยู่ที่พระที่นั่งวโรภาสพิมาน พระราชวังบางปะอิน จังหวัดพระนครศรีอยุธยาภาพพระอาทิตย์ซักรถไปในเวหา ภาพประกอบพระราชนิพนธ์เรื่องธรรมาธรรมะสงคราม ภาพทศชาติชาดก ภาพเขียนสีน้ำมันพระสุริโยทัยขาดคอช้าง นอกจากนี้ยังทรงออกแบบสิ่งต่าง ๆ เช่น ธงพระราชลัญจกรเครื่องราชอิสริยาภรณ์เหรียญที่ระลึก ลายตาลปัตร เป็นต้น งานด้านสถาปัตยกรรม พระองค์ทรงสร้างสรรค์ไว้หลายแห่งทั้งถาวรและไม่ถาวร ได้แก่ พระอุโบสถวัดราชาธิวาสและสถูปเจดีย์หลังพระอุโบสถวิหารจัตุรมุขศาลาการเปรียญ พระอุโบสถเก่าวัดพระปฐมเจดีย์จังหวัดนครปฐม อนุสาวรีย์ทหารอาสาสงครามโลกครั้งที่ 1 แผ่นศิลาจารึกโรงเรียนเบญจมบพิตร พระเมรุสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนี พระพันปีหลวง พระเมรุสมเด็จพระมหาสมณเจ้า กรมพระยาวชิรญาณวโรรส พระเมรุพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 และพระอุโบสถวัดเบญจมบพิตรดุสิตวนาราม ซึ่งเป็นผลงานชิ้นเอกที่ได้รับคำยกย่องจากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและผู้ที่พบเห็นทั้งชาวไทยและต่างประเทศ

ผลงานด้านวรรณกรรมพระองค์ทรงพระนิพนธ์ไว้จำนวนมากหลายประเภท โดยเฉพาะผลงานเกี่ยวกับบทละครดึกดำบรรพ์ นอกจากนี้ยังมีผลงานที่สำคัญและทรงคุณค่าทางด้านประวัติศาสตร์ศิลปวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมและประเพณีที่สำคัญต่าง ๆ ของไทย ได้แก่ เอกสารชุดศาสน์สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและผู้ที่พบเห็นทั้งชาวไทยและต่างประเทศ

เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิตในเรื่องดนตรี ลายพระหัตถ์ประทานความรู้ให้กับพระยาเทวาธิราช ในเรื่องวัฒนธรรมและระเบียบประเพณี โคลงประกอบภาพจิตรกรรมที่ระเบียงพระอุโบสถ วัดพระศรีรัตนศาสดารามฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบรอบ 100 ปีจำนวน 65 บท โคลงประกอบภาพจิตรกรรม พระราชพงศาวดาร รามเกียรติ์ ตอน ศุภปณชาติสีดา สังข์ทอง ตอน ทิ้งพวงมาลัย ตีคลี และถอดรูป อิเหนา ตอน ตัดดอกไม้ถวายกริช ไหว้พระและบวงสรวง คาวีตอนเฝ้าพระขรรค์ ชูบตัวและหึงภาพยี่เห่เรือในงานพระบรมราชาภิเษกสมโภชพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 เมื่อวันที่ 4 ธันวาคม พุทธศักราช 2453 ผลงานด้านประติมากรรม ได้แก่ ทรงออกแบบพระแม่ธรณี ปืนมวยผมประดิษฐาน ณ บริเวณทิศตะวันออกของสนามหลวง ทรงออกแบบพระพุทธรูปคันธารราษฎร์ปางขอฝน ทรงออกแบบอนุสาวรีย์หมุ่ถวายสมเด็จพระศรีพัชรินทราบรมราชินีพระพันปีหลวง ทรงออกแบบพระพุทธรูปไสยาสน์ขนาดเท่าคนจริงประดิษฐาน ณ พระอุโบสถวัดราชาธิวาส ทรงออกแบบเสมาประจำพระอุโบสถวัดพระปฐมเจดีย์เป็นรูปเทวดา 4 ทิศ ทรงออกแบบพระบรมรูปหล่อพระบรมราชานุสาวรีย์ พระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลกมหาราชที่ประดิษฐาน ณ เชิงสะพานพระพุทธยอดฟ้า

ผลงานทางด้านดนตรีพระองค์ทรงมีความสนใจในศิลปะแขนงนี้โดยเริ่มต้นมาพร้อมกับงานวาดเขียนตั้งแต่เมื่อครั้งทรงพระเยาว์ ซึ่งทรงได้ทดลองเล่นเครื่องดนตรีตั้งแต่ ฉิ่ง กลองแขก ขลุ่ยและซอ จนมีความชำนาญในเครื่องดนตรีทั้ง 4 ประเภท นอกจากนี้ยังทรงดนตรีได้อีกหลายชิ้น ได้แก่ ข้องและระนาดเอก นอกจากดนตรีไทยแล้วพระองค์ยังทรงดนตรีฝรั่ง เช่น ฟรุ๊ต ขลุ่ยฝรั่ง และเปียโน และพระองค์ยังมีพระปรีชาในด้านการนิพนธ์เพลง โดยเมื่อรับราชการทหารได้ปรับปรุงให้กับกองดุริยางค์ทหารบกซึ่งบทเพลงที่สำคัญอีกบทเพลงหนึ่งคือ เพลงสรรเสริญพระบารมี เนื่องจากตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้จัดกองทหารแบบยุโรปขึ้นและยังไม่มีเพลงสรรเสริญพระบารมีเวลาเสด็จออกตรวจแถวทหารจึงต้องใช้เพลงชาติอังกฤษซึ่งไม่เหมาะสม พระองค์จึงได้โปรดให้นายเฮนรี เซนต์ แต่งทำนองเพลงโดยนำเพลงฝรั่งที่โปรดมาดัดแปลงให้เข้ากับทำนองเพลงไทย ขณะนั้นโปรดให้ครูฟุสโคเป็นผู้แยกเสียงประสาน และยังมีเพลงไทยที่ได้รับความนิยมมากอีกเพลงหนึ่งคือ เพลงเขมรไทรโยค ซึ่งพระองค์ได้นำประสบการณ์เมื่อคราวเสด็จตามพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ไปน้ำตกไทรโยค โดยทรงนิพนธ์ขึ้นเมื่อปี พุทธศักราช 2431 มีเนื้อหาและทำนองเป็นที่ไพเราะถูกพระราชหฤทัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และผู้ได้รับฟังอย่างมาก นอกจากนี้พระองค์ยังทรงนิพนธ์เพลงประกอบละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง อิเหนา

ตอน ตัดดอกไม้ถวายกริช ในบทร้องรำทำเพลง แม่ศรีทรงเครื่อง ทรงนิพนธ์เพลงมหาชัยเป็น เพลงคำนับผู้เป็นประธานในพิธีและบทเพลงดับสิ้น ๆ โดยทรงนิพนธ์เพื่อถวายสมเด็จพระบรม โอรสาธิราชเจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศและพระบรมวงศานุวงศ์รุ่นเยาว์เพื่อประกอบการแสดงภาพนิ่งชุดสิ้น ๆ หรือที่เรียกว่า ตาโบลิวังต์ อีกทั้งยังได้ทรงพระนิพนธ์เพลงในบทมโหรีเช่นเพลงข้าประสมเรื่องอิเหนา และเพลงเวสสุกรรมในเรื่องสังข์ศิลป์ชัย เป็นต้น (ศิริวรรณ คุ่มไต้, ม.ป.ป., น. 156 – 164)

สุจิต ถาวรสุข (2508, น. 217 - 228) ได้อธิบายเพิ่มเติมถึงพระปรีชาสามารถ ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ไว้ว่า พระองค์ทรงสร้างสรรค์ ผลงานต่าง ๆ ไว้อย่างมากมาย ส่วนหนึ่งมาจากทรงสืบสายพระโลหิตศิลปินและนักวิชาการซึ่งทั้ง พระบูรพชนสายตรงของพระองค์ท่านทั้งด้านสมเด็จพระราชบิดาและสายฝ่ายพระบิดาของพระมารดา ก็ทรงเป็นศิลปินและนักวิชาการในแขนงต่าง ๆ ทั้งทางด้านศิลปะ ด้านสถาปัตยกรรม ด้านประติมากรรม ด้านดนตรี เป็นต้น และงานทางด้านดนตรีซึ่งมีความโดดเด่นเนื่องจากพระองค์ทรงมีความรอบรู้ ในดุริยางคศิลป์ทั้งไทยและสากล ทรงมีความสามารถในการแสดงละครอันเป็นงานนาฏศิลป์ได้อย่างดี และยังทรงสามารถพระนิพนธ์งานด้านดุริยางค์และนาฏศิลป์ไว้หลายชิ้น ยิ่งกว่านั้นงานด้านนาฏศิลป์ ที่ทรงสามารถกำกับการแสดง จัดฉาก แต่งตัว แต่งหน้าละครได้อย่างดีนับว่าทรงมีความรอบรู้ ในศิลปะทั้ง 2 แขนงทุกด้าน เนื่องจากทรงมีความสนพระทัยและทรงเริ่มหัดดนตรีตั้งแต่พระชนมายุ ยังน้อย จึงมีความชำนาญมากขึ้น ทั้งยังทรงดนตรีได้หลายอย่างทรงโปรดเป่าพาทย์หรือระนาดมากที่สุด เมื่อเสด็จที่ต่าง ๆ ก็มักจะทรงนำระนาดไปด้วยถ้าหากที่ทางคับแคบก็ทรงนำแต่ฝืนไปผูกกับต้นไม้หรือ กระทรงเรือเช่นคราวตามเสด็จพระราชดำเนินประพาสไทรโยคเมื่อครั้งแรก พุทธศักราช 2520 ทรงนำระนาด ไป ณ ที่ประทับแรมด้วย ทรงมีความสนพระทัยและฝึกฝนทางด้านดุริยางคศิลป์เป็นอันมาก ทรงรักศิลปะด้านนี้เป็นที่สองรองจากการวาดเขียน ขณะทรงรับราชการทหารมักจะร่วมเล่นดนตรี ทั้งไทยและสากลร่วมกับวงดนตรีทหารหรือผู้ที่ทรงรักใคร่ชอบพอยู่เสมอ นอกจากทรงเล่นดนตรี ด้วยพระองค์เองแล้วยังได้ทรงพระนิพนธ์เพลงต่าง ๆ ไว้อีกเป็นจำนวนมาก ได้แก่

- **เพลงสรรเสริญพระบารมี** สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงพระนิพนธ์เนื้อร้องขึ้นสำหรับพวกดนตรีทหารร้องขึ้นก่อน ต่อมาได้ทรงแก้ไขเปลี่ยนถ้อยคำสำหรับ พวกดนตรีใช้ร้องร่วมกัน สำหรับนักเรียนชายร้องอีกอย่างหนึ่ง นักเรียนหญิงร้องอีกอย่างหนึ่งและ ทรงพระนิพนธ์สำหรับพวกละครดึกดำบรรพ์ของเจ้าพระยาเทเวศร์แสดงเรื่องสังข์ทองอีกอย่างหนึ่ง จนสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์แก้ไขใหม่บ้างเล็กน้อยแต่ยังคง

พระนิพนธ์เดิมไว้โดยมากและใช้มาจนถึงทุกวันนี้ ซึ่งนับได้ว่าเนื้อร้องส่วนใหญ่เป็นพระนิพนธ์ของพระองค์ท่าน

- **เพลงเขมรไทรโยค** ทรงนิพนธ์ขึ้นเมื่อ พุทธศักราช 2431 โดยนำมาจากทิวทัศน์และความงามเมื่อคราวเสด็จพระราชดำเนินไปไทรโยคในปี พุทธศักราช 2421 มาผูกเป็นเพลงและในปี พุทธศักราช 2431 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวเสด็จพระราชดำเนินอีกครั้ง ส่วนสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ไม่ได้ตามเสด็จด้วย พระองค์ทรงได้ขยายทำนองเขมรล่อมลูกของเก่าที่เป็นเพลง 2 ชั้น มาเป็น 3 ชั้นแล้วแต่งเนื้อร้องใหม่และได้บันทึกโน้ตทั้งยังให้ใช้ชื่อว่าเขมรล่อมลูกตามชื่อเพลงเก่าทรงปรับปรุงวงดนตรี โดยให้เหล่าทหารเป็นผู้บรรเลงและใช้คนร้องของเจ้าพระยาเทเวศร์ทำการฝึกซ้อมเพลงทรงพระนิพนธ์ เพื่อบรรเลงถวายในวันเฉลิมพระชนมพรรษาในปีนั้นทำให้เป็นที่พอพระราชหฤทัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นอันมาก เนื่องจากบทเพลงได้บรรยายถึงความงามของไทรโยค ทำให้คนทั่วไปเรียกเพลงนี้ว่า เขมรไทรโยค หาได้เรียกชื่อตามสิ่งที่พระองค์ได้ตั้งไว้และเพลงนี้ยังเป็นที่ยอมรับกันมาจนถึงปัจจุบัน

- **เพลงอื่น ๆ** ยังทรงนิพนธ์ไว้อีกมากมาย อาทิ เพลงมหาชัย สำหรับเป็นเพลงคำนับ ผู้เป็นประธานในงานพิธีนอกเหนือจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เพลงออกทะเล เพลงลาวเล็ก เพลงในบทตาโบลวิวงศ์ ซึ่งเป็นเพลงตับสั้น ๆ ทรงพระนิพนธ์ไว้เมื่อปี พุทธศักราช 2437 เพื่อใช้ถวายสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชเจ้าฟ้ามหาวชิรุณหิศ ทั้งนี้เพื่อจัดให้พระราชวงศ์รุ่นเยาว์ทรงเล่นมียู่ 8 ดับ ได้แก่ สามก๊ก ตอนจุล่งคันทรรอบครัวเล่าปี พระเป็นเจ้า ราชาริราช นิทราชาคริต ชินเดอริลลา ขอมดำดิน พระลอ อุนรุท และทรงได้ช่วยเจ้าพระยาเทเวศร์จัดละครดึกดำบรรพ์ทำให้ได้ทรงพระนิพนธ์เพลงและบทละครไว้ เช่น เพลงข้าประสม ในเรื่องอิเหนา เพลงเวสสุกรรมในเรื่องสังข์ศิลป์ชัย เป็นต้น

นอกจากทรงมีงานทางด้านดนตรีแล้วยังทรงแสดงความพระปรีชาสามารถในด้านนาฏศิลป์ไว้อีกมากมายด้วย ซึ่งงานนาฏศิลป์ครั้งแรกของพระองค์ท่าน ได้แก่ ทรงแสดงละครพระราชนิพนธ์ เรื่อง นิทราชาคริต เฉพาะเรื่องละคร ที่แรกพระองค์ท่านทรงช่วยจัดแบบละครนอกโดยตัดให้สั้นลงและจัดตัวแสดงไม่มากสำหรับเล่นต้อนรับแขกบ้านแขกเมืองในที่คับแคบและในปี พุทธศักราช 2434 เจ้าพระยาเทเวศร์ ได้ไปยุโรปและดูละครโอเปร่าที่ฝรั่งเศส จึงได้นำกลับมาเล่าถวายพระองค์ท่านก็โปรดและได้คิดเล่นละครไทยแบบโอเปร่าขึ้น โดยใช้โรงละครและนักแสดงของเจ้าพระยาเทเวศร์และพระองค์ท่านเป็นผู้คิดบทและวิธีการเล่น แล้วเรียกชื่อวิธีการเล่นละครดังกล่าวว่า “ละครดึกดำบรรพ์” ซึ่งมีความแตกต่างจากวิธีละครอย่างเก่าใช้ศิลปะการฟ้อนรำ

ประกอบช่วยให้ผู้ดูเกิดจินตนาการ จัดให้มีเพลงประกอบการแสดงมีสุจิตร์แจกผู้มาชม จัดให้มีวิธีดำเนินเรื่องที่รวดเร็วกว่าละครแบบเดิม ทำให้เป็นที่ติดตามต้องใจผู้ได้ดูเป็นอันมากแต่นั้นมาจึงได้ใช้ละครดึกดำบรรพ์แสดงแทนการเล่นคอนเสิร์ต ในการจัดละครดึกดำบรรพ์นั้นพระองค์ทรงช่วยเหลือในกิจการละครทุกด้านตั้งแต่การจัดแต่งหน้าตัวละคร จัดฉาก แต่งเวที จัดไฟ และทรงได้นิพนธ์บทละครดึกดำบรรพ์ขึ้นหลายเรื่อง ได้แก่ เรื่องสังข์ทอง 3 ตอน คือ ทั้งพวงมาลัย ตีคลี ถอดรูป เรื่องควี ตอน เผาพระขรรค์ ขุบตัว หึง เรื่องอิเหนา ตอน ตัดดอกไม้ฉายกริช ไขว้พระ บวงสรวง เรื่องสังข์ศิลป์ชัย ภาคต้นตอน ตกเหว ตามหา เห็นนิมิตสังข์ศิลป์ชัยภาคปลายตอนคืนลำเนา เข้าเมือง ต้อนรับ เรื่องกรุงพามชมทวีป ตอนกำเริบฤทธิ์ อวตาร เรื่องรามเกียรติ์ ตอน ศูรปนชาติสีดา เรื่องอุณรุทและเรื่องมณีพิชัย

จากการศึกษาพบพระประวัติและผลงานของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ พบว่า พระองค์ทรงเป็นพระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และพระสัมพันธวงศ์เธอพระองค์เจ้าหญิงพรรณราย ทรงมีพระเชษฐภคินีร่วมพระมารดาเพียงพระองค์เดียวคือ พระองค์เจ้าหญิงกรรณิกาแก้ว ทรงมีความเป็นอัจฉริยะศิลปินแห่งสยามประเทศ ทรงมีความรอบรู้และพระปรีชาสามารถในทางด้านศิลปกรรมทุกแขนง อาทิ ด้านจิตรกรรม ประติมากรรมสถาปัตยกรรม นาฏศิลป์ดุริยางค์ ตลอดจนโบราณคดีประวัติศาสตร์ เป็นต้น ซึ่งผลงานของพระองค์ได้ปรากฏให้อนุชนรุ่นหลังได้ศึกษาค้นคว้าหาความรู้ในปัจจุบัน

พระราชกรณียกิจในด้านดุริยางคศิลป์และนาฏศิลป์ ทรงให้ความสำคัญและมีความสนพระทัยเป็นอย่างมาก โดยได้พระนิพนธ์บทเพลงที่สำคัญไว้มากมาย อาทิ เพลงสรรเสริญพระบารมี เพลงเขมรไทรโยค เพลงมหาชัย ในด้านนาฏศิลป์พระองค์ยังได้ปรับปรุงแนวการแสดงคอนเสิร์ต โดยทรงนำวรรณคดีไทยที่เป็นที่รู้จักอย่าง รามเกียรติ์และอิเหนามาปรับปรุงนำมาเพลงให้เข้ากับเนื้อเรื่อง การนิพนธ์และจัดลำดับเพลงประกอบภาพนิ่งการจัดแสดงละครดึกดำบรรพ์ที่เป็น การดัดแปลงการแสดงโอเปร่าของฝรั่งให้เข้ากับละครไทยซึ่งในยุคสมัยนั้นถือเป็นมิติใหม่ของการแสดง ที่มีทั้งความงดงามตระการตาและมีความรู้เรื่องเป็นอย่างมาก ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่ต้องการศึกษาบทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง ควี ตอนเผาพระขรรค์ ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งในพระนิพนธ์ของพระองค์ท่านที่มีทั้งบทร้องและบทแสดงที่มีความวิจิตรงดงามให้คงอยู่สืบไป

2.2 ประวัติความเป็นมาของละครดึกดำบรรพ์

ละครดึกดำบรรพ์ เป็นอีกหนึ่งความนิยมของคนไทยที่เกิดขึ้นในสมัยของ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) ซึ่งในสมัยนั้นมีเชื้อพระวงศ์จากตะวันตก และชาวต่างประเทศมาเข้าเฝ้าอย่างต่อเนื่อง พระองค์จึงมีพระราชประสงค์ให้จัดการแสดงพิเศษ เพื่อเป็นการต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง จึงดำรัสให้เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ซึ่งเป็นอธิบดีกรมมหรสพและมีละครผู้หญิงของตนเองคิดจัดการแสดงขึ้น โดยมีสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงรับช่วยเลือกบทและเพลงดนตรี จากนั้นมาจึงมีการขับร้องที่เรียกว่า “คอนเสิร์ต” ตามอย่างฝรั่งเกิดขึ้น ซึ่งต่อมาสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงแก้ไขกระบวนคอนเสิร์ตให้บทร้องเป็นเรื่องเดียวกันตั้งแต่ต้นจนจบ เช่น คัดเอาบทละครเรื่องรามเกียรติ์และอิเหนามาปรับปรุงเป็นบทร้องลำนำต่าง ๆ ให้เข้ากันเป็นเรื่อง

ในปี พุทธศักราช 2434 เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว.หลาน กุญชร) ได้เสด็จประพาสยุโรปและมีโอกาสได้ชมละครโอเปร่าของฝรั่ง เมื่อเสด็จกลับมาจึงได้กราบทูลปรึกษากับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เพื่อจะนำมาปรับปรุงการแสดงละครของไทยให้มีความแปลกใหม่มากยิ่งขึ้น โดยการนำวิธีการบางอย่างจากตะวันตกมาใช้ เช่น การแสดงเรื่องเป็นฉาก ๆ การดำเนินเรื่องโดยไม่มีผู้บรรยาย ละครดึกดำบรรพ์มีรูปแบบที่มีลักษณะเฉพาะคือเป็นละครที่เน้นถึงการร้องและดนตรีเป็นสำคัญ และเนื่องจากละครดึกดำบรรพ์เป็นละครที่ปรับปรุงมาจากละครรำเดิมโดยเฉพาะแบบแผนทางละครในจึงมีรูปแบบที่มีลักษณะเฉพาะ มีการรำลดน้อยลง จะมีแค่ประกอบบทเท่านั้นยกเว้นบางตอนที่เน้นการรำเป็นพิเศษเรื่องที่แสดงส่วนใหญ่มักจะปรับปรุงตัดตอนมาจากบทละครที่นิยมอยู่แล้ว นอกจากนั้นละครดึกดำบรรพ์ยังได้เปลี่ยนประเพณีการแสดงละครไทย คือ การตัดคำที่บรรยายกิริยาของตัวละครออกหมดซึ่งเดิมในบทละครไทย มักมีคำที่แสดงกิริยาของตัวละครปรากฏอยู่แต่ในบท ละครดึกดำบรรพ์จะไม่มีคำเหล่านี้อยู่เลยคงแต่มีคำพูดซึ่งปรับปรุงเป็นคำร้องบ้าง เป็นบทเจรจาบ้าง นอกจากนี้ที่กล่าวมาแล้วการแสดงละครดึกดำบรรพ์จะมีการนำกลวิธีต่าง ๆ เช่น การร้องแบบชาวบ้าน การเล่นต่าง ๆ การร้องทำนองสรภัญญะมาแทรกไว้ในบท เพลงร้องในการแสดงละครดึกดำบรรพ์จึงเป็นเพลงร้องที่ได้รับการปรับปรุงให้มีความไพเราะ และทันสมัยกว่าเพลงร้องในการแสดงละครในซึ่งเป็นที่ยอดนิยมในหมู่ผู้ชมมาก ภายหลังเจ้าพระยาเทเวศฯ ได้สร้างโรงละครขึ้นใหม่ในบ้านของท่าน บริเวณริมถนนอัษฎางค์จึงให้ชื่อโรงละครนี้ว่า

“โรงละครดึกดำบรรพ์” คนทั่วไปจึงนำชื่อโรงละครไปเรียกเป็นชื่อของการแสดงละคร และเรียกดนตรีที่ใช้ประกอบการแสดงตามชื่อโรงละครเช่นเดียวกัน

ละครดึกดำบรรพ์ นับเป็นก้าวใหม่ในวงการละครไทย ละครประเภทนี้เป็นละครที่ต้องการความรวดเร็วในการแสดงมีการเปลี่ยนฉากตามท้องเรื่องเป็นการช่วยให้คนดูทราบว่าเหตุการณ์ในเรื่องเกิดขึ้นที่ใด การจัดฉากจึงต้องมีความละเอียดและพิถีพิถันให้สมจริง ทำให้เรียกความสนใจจากผู้ดูได้มากขึ้น ซึ่งก็เป็นเทคนิคอีกประการหนึ่งบุคคลที่มีความสำคัญในการสร้างสรรค์ละครดึกดำบรรพ์ มีจำนวน 5 ท่าน ประกอบด้วย

1. สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงพระนิพนธ์บทละคร ปรับปรุงทำนองเพลงการแสดง จัดบท และออกแบบฉาก
2. เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ เจ้าของละครเป็นผู้จัดคนเข้าเล่นดูแลการฝึกซ้อมและดูแลการเล่น
3. พระเสนาะดุริยางค์ (ทองดี ทองฟรุ้ง) มีหน้าที่คิด ควบคุมการขับร้องและปรับปรุงเพลงร้อง
4. พระประดิษฐ์ไพเราะ (ตาด ตาตะนันท์) ประดิษฐ์ทำนองเพลง และควบคุมวงปี่พาทย์
5. หม่อมเข้ม กุญชร ภรรยาเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ เป็นผู้ปรับปรุงและประดิษฐ์ทำรำให้เข้ากับสำนวนทำนองเพลง พร้อมทั้งฝึกสอนและควบคุมการฝึกซ้อมการรำ (सानติ ภักดีคำ และพอล สุกใส, 2558, น. 19 – 20)

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (2530, น. 45 – 47) ได้รวบรวมประวัติบุคคลสำคัญที่มีส่วนเกี่ยวข้องกับปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ไว้ เป็น 3 ระยะ ดังนี้

ระยะที่ 1 เริ่มมีปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ โดยผู้ริเริ่มปรับปรุงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ได้แก่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ พระประดิษฐ์ไพเราะ (ตาด) หลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) ผู้รับถ่ายทอดศิลปะของปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์มาปฏิบัติในระยะเริ่มแรกได้แก่หม่อมเจริญ คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ นางแป้นและนางแจ้ว

ระยะที่ 2 การนำปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์บรรเลงประกอบละคร แบ่งเป็นผู้ทำหน้าที่เกี่ยวกับการบรรเลง ได้แก่ พระยาเสนาะดุริยางค์ (เข้ม สุนทรวาทิน) จางวางท้าวพาทย์โกศล หลวงบำรุงจิตรเจริญ (รูป สาทรวีลย์) นายสิน สินธุนาคร นายเฮ้า สินธุนาคร นายสุข ดุริยประณีต ผู้ทำหน้าที่เกี่ยวกับ

การขับร้องและกระบวนรำ ได้แก่ คุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์ หม่อมคร้ามและหม่อมเคลือบ หม่อมมาลัย หม่อมจันทร์ และหม่อมต่วน

ระยะที่ 3 การสืบทอดปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์มาจนกระทั่งถึงปัจจุบัน ได้แก่ กลุ่มผู้สืบทอดในตระกูลพาทย์โกสัล ซึ่งได้รับการถ่ายทอดมาจากจางวางทั่วพาทย์โกสัล และหม่อมเจริญ กลุ่มผู้สืบทอดกรมศิลปากร ได้แก่ ครูท้วม ประสิทธิ์กุล ครูมนตรี ตราโมท ครูศรีนาฏ เสริมศิริ ครูเจริญใจ สุนทรวาทิน และครูสุตา เขียววิจิตร

ศานติ ภัคดีคำ และพอฟล สุกใส (2558, น. 21 – 24) ได้อธิบายเพิ่มเติมในเรื่องขององค์ประกอบในการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ที่ประกอบด้วย

1) โรงละครและฉาก ที่มีการปรับปรุงขึ้นใหม่ให้สมจริงโดยการนำฉากมาใช้ประกอบการแสดงแบบตะวันตกทำให้มีความน่าสนใจมากยิ่งขึ้น มีการจัดเครื่องประกอบฉาก เช่น เนื้อเรื่องที่กล่าวถึงในป่าก็มีการจัดฉากเป็นป่าโดยใช้สัตว์จริง ๆ เช่น นก ไก่ ช้าง ไว้ในฉากด้วย ทั้งนี้ พระองค์ได้ทรงแบ่งเวทีออกเป็น 3 ห้อง เริ่มเล่นฉากที่ 1 ที่ห้องหน้าซึ่งตอนที่แสดงใช้เนื้อที่น้อย มีตัวละครน้อยจบฉากแล้วก็รู้ เล่นฉากที่ 2 ในห้องกลางที่จัดเตรียมการแสดงละครดึกดำบรรพ์นั้น คล้ายกับการแสดงละครในปัจจุบันที่ต้องอาศัยความร่วมมือกันหลายคน การแสดงละครโรงนี้จึงมีรายได้ดีกว่าโรงอื่น เพราะใช้ความจริงเป็นหลักเล่นให้เห็นจริงเห็นจัง และมีหลักว่าในฉากสุดท้ายต้องให้ดีกว่าฉากอื่นทั้งหมด โดยมีตัวละครมาก ๆ สวย ๆ ในทุกเรื่องเพื่อให้ดูมโหฬารอย่าง ละครโอเปร่าแบบตะวันตกเมื่อจบการแสดงแล้วคนดูจะได้มีความสนใจและอยากจะมาดูอีก

2) บทละครที่ใช้แสดงส่วนใหญ่ปรับปรุงตัดตอนมาจากบทละครนอก บทละครใน ที่นิยมกันอยู่แล้ว เช่น สังข์ทอง สังข์ศิลป์ชัย อิเหนา รามเกียรติ์ เป็นต้น

3) ลักษณะคำประพันธ์ จะเลือกเรื่องที่คนดูรู้เรื่องอยู่แล้วและจะเลือกเฉพาะตอนที่เห็นว่าจะเล่นได้สนุกมาเขียนบทเป็นตอน ๆ ไม่ได้เขียนตั้งแต่ต้นจนจบเรื่องอย่างละครนอก ละครใน ประการสำคัญที่แตกต่างจากบทละครชนิดอื่น ๆ คือ บทร้องและบทเจรจามีความสำคัญเท่า ๆ กัน มีส่วนในการดำเนินเรื่องเท่า ๆ กัน จะตัดส่วนใดส่วนหนึ่งออกไม่ได้ ถ้าตัดออกเรื่องจะขาดตอนทันที ลักษณะสำคัญอีกประการหนึ่งก็คือ บทละครไม่มีคำบอกกิริยาอาการของตัวละครไม่มีบทกล่าวนำ เช่น เมื่อนั้น บัดนั้น หรือมาจะกล่าวบทไปเพราะเห็นว่าการแสดงตัวละครจะออกมาเรียบร้อยตามบทอยู่แล้ว ผู้ชมก็สามารถเข้าใจได้ว่าตัวละครตัวใดกำลังแสดงบทบาทนั้นอยู่และในการแสดงมีเพลงหน้าพาทย์ เช่น สาธุการ โอต เสมอ เชิด ช่วยบรรเลงประกอบกิริยาของตัวละครด้วยภาษาดนตรีอีกด้วย

จึงไม่จำเป็นต้องมีบทที่กล่าวถึงกริยาว่าจะนั่งจะเดินซ้ำอีก ฉะนั้นบทละครจึงมีเพียงบทเจรจาและบทร้องโต้ตอบระหว่างตัวละครเท่านั้น

4) ตัวละครหรือผู้แสดงละครของเจ้าพระยาเทเวศร์ฯ แต่เดิมเป็นละครผู้หญิงเมื่อมาเล่นละครดึกดำบรรพ์จึงใช้ผู้หญิงแสดงเกือบทั้งหมด มีผู้ชายแสดงเป็นตัวประกอบ เช่น เสนา ทหารรับใช้ ทั้งนี้ ผู้แสดงจะต้องมีคุณสมบัติ 2 ประการอยู่ในตัวคนเดียว คือ ต้องเป็นผู้ที่มีเสียงดี ขับร้องเพลงไทยได้ไพเราะอย่างหนึ่ง และจะต้องเป็นผู้ที่มีรูปร่างสวยงาม ร่าสวย เนื่องจากผู้แสดงจะต้องร้องเอง ร่าเอง ไม่มีต้นเสียงร้องให้ในโรงไม่มีการบอกบท หากตอนใดต้องการนำเสนอศิลปะการร่ายรำก็จะให้มีการรำพิเศษเป็นตอน ๆ ไป ยิ่งผู้ที่จะแสดงเป็นตัวเอกในเรื่องด้วยแล้วต้องใช้ความพิถีพิถันเป็นพิเศษเป็นอย่างมาก

5) วิธีแสดง ละครดึกดำบรรพ์มีวิธีการแสดงโดยยึดแบบแผนการรำไทยใช้การร่ายรำตามเพลงกับการร่ายรำโดยใช้บท การร่ายรำตามเพลง คือ รำตามเพลงหน้าพาทย์ใช้เป็นบางโอกาส แต่โดยส่วนมากแล้วจะเป็นการร่ายรำโดยใช้บท คือ ทำท่าทางไปตามบทร้องและบทเจรจาแบบแผนการแสดงยึดแบบละครในเป็นส่วนใหญ่คือมุ่งอวดศิลปะทั้งดงามทุกด้านตั้งแต่ความงามของตัวละคร การรำ การร้อง ดนตรี ตลอดจนถึงการจัดเวทีจัดฉากในการแสดงละครดึกดำบรรพ์นั้นต้องแสดงบทให้เห็นชัดแจ้งสมจริง เช่น บทโศก ดีใจ ร้องให้ ต่อสู้ก็จะต่อสู้กันจริง ๆ บทลั้มนักก็จะทั้งตัวลั้มนักที่ไม่ต้องรอให้เพลงบรรเลงหรือบทร้องถึงตอนนั้น ๆ จึงลั้มนักละครรำเดิม ทั้งนี้เนื่องจากละครดึกดำบรรพ์ไม่มีบทบอกกริยาอาการของตัวละคร ผู้ชมจะรู้ได้ก็จากการแสดงของตัวละครเท่านั้น

6) การแต่งกายของตัวละครดึกดำบรรพ์นั้น ยึดเครื่องแบบละครในการแต่งกายของตัวละครที่เรียกว่า ยืนเครื่อง พระ นาง ตัวเอกลดหลั่นลงไปถึงเครื่องประดับตามฐานะบ้างเล็กน้อย ในภายหลังสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงนำศิลปะการเขียนมาใช้กับละครแทน เช่น หน้าเงา หน้ายักษ์ ไม่โปรดให้ใส่หัวโขนเนื่องจากดูรุ่มร่าม

7) วงปีพาทย์ที่ใช้บรรเลงประกอบการแสดงมีชื่อเรียกว่า “ปีพาทย์ดึกดำบรรพ์” เลือกใช้แต่เครื่องดนตรีที่มีเสียงนุ่ม ฟังไพเราะเสนาะหู ลดความดังของเสียงเนื่องจากโรงละครมีขนาดเล็กเสียงไม่ควรดังเกินไป

8) เพลงที่ใช้ประกอบการแสดง มีทั้งเพลงร้องที่ทั้งดัดแปลงมาจากเพลงร้องต่าง ๆ รวมทั้งที่แต่งขึ้นใหม่ และเพลงบรรเลงล้วน ได้แก่ เพลงโหมโรงและเพลงหน้าพาทย์

ละครดึกดำบรรพ์ เกิดขึ้นในสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 5) ซึ่งในขณะนั้นมีเชื้อพระวงศ์จากต่างประเทศมาเข้าเฝ้าอย่างต่อเนื่องจึงดำรัสให้เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ คิดจัดการแสดงพิเศษขึ้นเพื่อต้อนรับแขกบ้านแขกเมือง โดยในปี พุทธศักราช 2434 เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ ได้เสด็จประพาสยุโรปและมีโอกาสได้ชมละครโอเปร่าของฝรั่ง จึงได้นำรูปแบบการแสดงดังกล่าวกลับมาปรับปรุงการแสดงละครของไทย โดยบุคคลที่มีความสำคัญในการสร้างสรรค์ละครดึกดำบรรพ์ ประกอบด้วย สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ พระเสนาบดีดุริยางค์ (ทองดี ทองพี้พี้) พระประดิษฐไพเราะ (ตาต ตาตะนันท์) และหม่อมเข้ม กุญชร

จุดเด่นของละครดึกดำบรรพ์อยู่ที่ผู้แสดงที่จะต้องเป็นผู้ขับร้องและรำด้วยตนเอง นอกจากนี้ การแสดงละครดึกดำบรรพ์ยังมีความวิจิตรงดงามและมีความพิถีพิถันสมจริงทั้งในเรื่องของโรงละคร ฉาก บทประพันธ์ ลักษณะคำประพันธ์ ตัวละครหรือตัวแสดงที่มุ่งเน้นการอวดศิลปะที่งดงามทุกด้าน ถึงแม้ในปัจจุบันการแสดงละครดึกดำบรรพ์จะไม่ใช่ที่นิยมเหมือนในสมัยก่อนแล้วแต่ยังคงมีหน่วยงานที่เกี่ยวข้องสืบทอดและเผยแพร่ให้เห็นอยู่บ้างตามวาระและโอกาสสำคัญ ๆ

2.3 บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่องควี ตอนเฝ้าพระขรรค์

บทละครดึกดำบรรพ์

เรื่อง ควี

3 ตอน 7 ฉาก

ตอนที่ 1 เฝ้าพระขรรค์

โหมโรงแรก

ปี่พาทย์ตั้งเพลงบาทสุกณี – แผละ – เชิด – โอด –

เพลงเร็ว – ลา – โลม – เสมอ (เปิดฉากเมื่อจวนสุดรั้วปลายเสมอ)

ฉากดำเนินกร้าง ที่ 1

(พระควีกับนางจันทสุดานั่งอยู่บนเตียง) ปี่พาทย์ทำเพลงช้า

ร้องทำนองสรภัญญะรับปี่พาทย์

จันท

พระเอยพระทรงชัย

เคราะห์อะไรกระทำเชิญ

เชิญใจก็ยังเย็น

เพราะพระโปรดพระปราณี

คารี	น้องเอยวิสัยสัตว์ สุขทุกข์ก็จำมี (เฒ่าทศประสาทออก แอบลับแลมอง)	อุปบัติในโลภีย ตะละอย่างบ่วางวาย
จันท	พระเอยพระตรัสต้อง แสนทุกข์สิขุหาย	ขณะน้องอยู่เดียวดาย ขณะเห็นพระทรงธรรม์
คารี	บุญหลังนะน้องเอย โดยปองจะครองกัน	สิจะเคยได้สร้างสรรค์ ก็ประสบประสงค์สม ฯ

เจรจา

เฒ่า	แอม
จันท	(สะดุ้งลุกไปดู) ใคร
เฒ่า	หม่อมฉั่นเพคะ (กราบ)
จันท	(พิศดู) ยายเฒ่าทศประสาทหรือ
เฒ่า	เพคะ (ยิ้มแย้มเขียว)
จันท	โอ้ มาในนี้ซิ (กลับไปนั่งเตียง) ยายหนีนกอินทรีไปช้านาน ลูกหลานไปอยู่ที่ไหน ไม่ได้พบปะ หรือนกมันกินสันชีวิตเสียแล้วละ เออ ตาผัวนะอยู่ดีหรือกรอกรอ

ร้องลำพิกุลทอง

เฒ่า	แม่ทูนหัว	หมดตัวยุบยิบฉิบหาย
	ลูกหลานกระจัดพลัดพราย	ท่านตาก็ตายแต่คราวนั้น ฯ

ปีพาทย์ทำเพลงโอดแหบ

เจรจา

เฒ่า	หม่อมฉั่นหนีไปอยู่เถื่อนถ้ำ ลำบาก ลำบาก จึงพันปากนก เป็นบุญของหม่อมฉั่น ได้ยินเหล่าชาวป่าเขาพูดกัน ว่าแม่จันทสุดาได้สามี หม่อมฉั่นสู้ดันดันมาจนถึง จะอยู่ พึ่งบุญพระองค์ทั้งสองนี้ ยังพริ้นตัวกลัวแต่นกอินทรี มันยังมาที่นี้ หรือเปล่าเพคะ
จันท	โอ้ย ผัวข้านี้แหละนะ มาสังหารมันตายเสียเป็นนมเป็นน่านแล้วไม่มีมาวิแววอีก หรือกรอ
เฒ่า	แม่คุณ บุญสันที ได้สามีเรื่องฤทธิ์ พิศรูปโฉมโฉมพรรณงามสมกันหนักหนา ยายหมายมาไม่เสียเค้า จะอยู่กับสองเจ้า รับใช้การงาน
จันท	ดีละยาย ขอบใจหนักหนาทีเดียว ปีพาทย์ทำเพลงตันเข้ามาน (พระเข้าโรง นางเข้าตาม)

ร้องลำนวนขึ้นเข้ารับปีแพทย์

ເໝົ່າ

กุกิดไวไม่สมอารมณ์คิด
แต่องค์กัญญาจะพาไป

จะลงล่างชีวิตเสียให้ได้
ถวายไท่สนนราชเอารางวัล ฯ

(นางออก)

ເຈຣຈາ

เต๋มา

เธอนี้แม่แม่ทูนหัว มัวหลงใหลใจเย็นสุข ยายนี้อะไรก็ทุกข์ทุกข์แทนเป็นหนักเป็นหนา เพราะองค์ศักดิ์ดาของแม่จันทร์ ชัดพระขรรค์อยู่เป็นนิจ คงไม่คิดไว้อใจแม่ หรือแต่จะมีเหตุข้อใหญ่ จงถามไถ่ให้ประจักษ์ ถ้าทำรักก็จะบอก ถ้ามีออกความลับลี้ คือถูกหลอกปนปี่ อย่าไว้พระทัยนะเพคะ

จันท

จริงหนอ ยายว่าข้ากัณีกพรั้น ขัดพระขรรค์ติดองค์น่าสงสัย จะทูลถามทรงศักดิ์ชักไซ้
ให้ได้ความสำคัญสินะ

เต๋มา

อย่างงั้นสิแม่ทูนหัว จึงรักษาตัวรอดตาย ยายจะไปตักน้ำสรง เติมลงตุ่มให้เต็มละนะ
ป้าพาทย์ทำเพลงพม่าประเทศ (เฒ่าเข้าโรง พระออก)

ร้องล่ำแฆกต๋อยมะพร้าวรับปีพาทย์

จันท

น้องนิกกินแหงแคลงจิต พระขรรค์ของทรงฤทธิ์เป็นไฉน
มิได้ละวางท่าไกล หรือว่าพระไม่ไวใจน้อง

ເຈຣຈາ

ควา

เอ๊ะ ผิดทำนองวันนี้ มาเข้าสี่ชักฟอก อยากรู้นอกคอกนอกเค้า หรืออี่เฒ่ายุจะเอา
ความ บอกไปตามสัจยให้สิ้น กินแห้งที่หรือ

ร้องล่าแฆกโอดรับปีพาทย์

จันท

น้องรักน้องถามตามชื่อ ควรหรือไม่บอกให้แจ้ง
เพราะพระทรงศักดิ์ไม่รักแรง จึงคิดแคลงร้อยอย่างไม่วางใจ ๖

ปีพาทย์ทำเพลงโอด

ร้องลำนานาแปลงรับปีพาทย์

ควา

เจ้าสายสุดที่รักพี่ อย่าไต่กีฬายาจะบอกให้
พระขรรค์นั้ฟุ้ง (เอื่อน)

ເຈຣຈາ

จันท

ฝั่งอะไรเล่าเพคะ (ดูตา) รับสั่งว่าจะบอกหลอกเล่น เห็นแท้แล้วว่าไม่ไว้ใจ
 ปี่พาทย์ทำเพลงโอด

เฒ่า	จริงเอ๋ย (ตบมือยิ้มใหญ่) มีเสียอยู่นิด น่าเสียใจจริงเอ๋ย ๑	แต่ต้องติดกลองใหญ่ (ทวน)
จันท	อู๋ (ร้องขึ้นพร้อมกับส่ายหัวเฒ่า) ผลกรรมของน้อง สิ้นเคราะห์พระเจ้าหนิง พระฆ่านกอินทรี ปราบดาภิเษกสวัสดิ์ เสียนิดผิดเค้า	จึงต้องติดกลองซัง ได้น้องเป็นชายา ศัตรบุริมรณา เป็นเจ้าของรัฐสีมา ที่เป็นเจ้าไร่ข้าว
เฒ่า	นำเวทนาหนักหนาเอ๋ย (ยิ้ม) หนักเอ๋ย อ๊ะ (กลัวถูกส่ายหัวถอยหลังในคอ) เสียนิดผิดเค้า	ที่เป็นเจ้าไร่ข้าว (ทวน)
ควา	นำเวทนาหนักเอ๋ย ๑ อ่อเวทนาพีหรือ จะว่าจงหยั่ง เสียให้ถ้วนถี่ (ทวน)	ยกเหตุว่าคือไร่ข้าว ข้างหลังข้างหน้า
เฒ่า	ตัวพีเป็นเจ้ามีบ่าวไพร่ อะฮ้า (ถูกส่ายหัวหาย) ฉ่าฉ่าฉ่า	ยายเฒ่าเป็นไรนี่ (หัวเราะ) ชะฉ่าไฮ้ ๑

เจรจา

จันท	ยายนี่ละเสียจริง ๆ ละ
เฒ่า	พุโธเล่นเพลงไม่มีลูกคู่ มันจืดหูเป็นจะตาย เจ้าว่าละข้าดูตาย ก็ไม่เป็นเรื่อง เปลืองข้าวแดง ธรรมดาข้ากับเจ้า จำต้องเข้ากันแข็งแรง ก็ทรงเพลงผลัดโต้แย้ง จะทนสนุกที่ไหนไหว พระสุรเสียงก็พริ้งเพราะ เนื้อความก็เหมาะจบบอกจับใจ คิดตามเนื้อความไป ก็ได้สติตรึกเห็นการนะเพคะ
ควา	อือ ยายเห็นการอย่างไรหรือ
เฒ่า	อ้าว คือยายเห็นว่า คราวพระฆ่านกอินทรี ได้มะเหลได้เมืองขาดเชิญเคืองอยู่สบาย แต่ใจหายเห็นอนาถ ด้วยประชากรราษฎรไม่มี พระพันปีไร่ข้าวเฝ้า จะนัยเป็นเจ้ายังไม่ถนัด บัดนี้ได้เฒ่ามาอยู่เฝ้าพระบาท เป็นข้าราชบริวาร สมภารพระพร้อมสรรพ นับได้ว่าเป็นกษัตริย์ เจ้าจอมรัฐจันทบุรี อันประเพณีบรมกษัตริย์ได้สมบัติพัสถาน

ย้อมแต่งการอภิเษกสรองสนาน ขอเชิญพระองค์คลาไคล ไปยังฝั่งคงคา สระพระเกศา
สรองสนาน ตามโบราณราชประเพณี ให้เป็นศรีสวัสดิมงคลเกิดหนาเพคะ
ควี เออ ยายแก่แล้วไม่หลงไหล ยายคิดนี้ชอบเราชอบใจ จะทำให้ต้องตามประเพณี ยาย
เป็นผู้ใหญ่ได้เคยพบ จงแต่งเครื่องให้ครบตามที่ เวลานี้ฤกษ์งามยามดี จะไปสระเกศ
ให้สำราญ

ปี่พาทย์ทำเพลงเสมอ (พระ นาง เข้าโรง เฒ่าดีใจจัดของ ปิดฉาก)

ปี่พาทย์ทำเพลงช้า

ฉากดำเนินเรื่องที่ 2

ปี่พาทย์ทำเพลงเร็ว (พระควีกับนางจันทสุดารำเพลงออก เฒ่าทศประสาทเชิญเครื่องตาม
แะแอบสูมไฟแล้วรีบตามไปดำเนินที่)

ปี่พาทย์ทำลา (พระควีเข้าดำเนินที่ เปลี่ยนเครื่อง)

เจรจา

เฒ่า ประทานพระขรรค์ มาให้หม่อมฉันเถอะจะเชิญไว้ถวาย
ปี่พาทย์ทำเพลงเชิดจีนเบาๆ (เฒ่าเลี้ยงไปเฝ้าพระขรรค์ พระควีมีอาการร้อน)
ปี่พาทย์ทำเพลงร่ำฉิ่งสลับไปกับคำเจรจา

ควี อีเฒ่ามันฆ่าพี่แล้ว (วิ่งตามหมายชิงพระขรรค์ แต่สิ้นกำลังล้มลง) ช่วยพี่ด้วย
(ตะเกียกตะกายนางจันทสุดาร้องหวีด วิ่งเข้าประคอง) พี่จะตายเพราะบอกความลับ
(ตื่นกระสับกระส่าย) ไม่เห็นหน้ากันอีกแล้ว (หอบ) ขอลา (สลับ)

ปี่พาทย์ทำเพลงทำเพลงโอด

ร้องลำบั้งใบรับปี่พาทย์

จันท	โอ้วว่าพระองค์ทรงเดช	เกิดเหตุทั้งนี้เพราะเมียขั้วญ
	เชื่ออีเฒ่าแพศยาอาธรรม	จนมันลอบทำให้จำตาย
	ครั้งนี้มีชั้วก็เหมือนชั้ว	คิดแค้นใจตัวไม่รู้หาย
	อดสูอยู่ไยให้ได้อาย	จะสู้ตายตามองค์พระทรงธรรม ๓

(ตะลึงฟุบสลับ) ปี่พาทย์ทำเพลงโอด

(ยายเฒ่าตกใจวิ่งไปตรวจดูนาง)

เจรจา

เฒ่า ไม่เป็นไร ไม่ตาย

เคยร่วมโศกร่วมสุขร่วมทุกข์ยาก มาตายจากพี่ไปน่าใจหาย
ไม่รู้เหตุผลตันปลาย จะรู้ที่ชวนขวยประการใด ฯ

ปีพาทย์ทำเพลงโอด

ร้องเพลงฉิ่งรับปีพาทย์

อ้อพระขรรค์คู่ชีวิตของคาวี ไม่ปนปีเป็นแต่หมองเขมาผ้า
เห็นจะยังไม่ทันถึงมรณา ล้างน้ำทำนาจะฟื้นขึ้นทันใด

ปีพาทย์ทำเพลงฉิ่ง (พระหลวชัยไปตักน้ำมาล้างพระขรรค์)

ปีพาทย์ทำเพลงร่ำ (พระคาวีฝัน กราบพระหลวชัย)

ร้องลำทะแยงสารรับปีพาทย์

คาวี

คุณของพระองค์ทรงธรรม์ พันที่จะพรรณนาได้

น้องนี้โฉดเฉาเบาใจ หลงไหลเล่ห์กลสตรี ฯ

หล

เหตุมีมาฉันทไฉน จึ่งหลงไหลจนพลั้งพลาด เจียนจะม้วยชีวาตม์ ดังนี้

คาวี

เดิมทีน้องได้จันทสุตา อยู่แต่สองราร่วมห้อง ไม่มีข้อผิดพ้อง หมองใจกัน วันหนึ่งมี
อี่เฒ่า มาอยู่ด้วยเจ้าจันทสุตา ว่าเป็นทาสาเก่าของเจ้า ชื่ออี่เฒ่าทศประสาท
พูดฉลาดเหลือดี ที่มันจะยุนาง ถามเหตุผลางร้องไห้ ว่าน้องไม่ไวใจนาง จึ่งมิได้ละ
วางพระขรรค์ เหน็บกระสันอยู่เป็นนิจ น้องกลัวจะเกิดผิดใจกัน จึ่งบอกข้อสำคัญแก่
เจ้ามีนานอี่เฒ่าชักธรรมเนียมโบราณ ชวนมาสนานกายา น้องกับนางจึ่งลงมาหมาย
จะสร่ง พอจะเปลื้องเครื่องทรงมันก็ว่าฝ่าพระบาท ประทานพระขรรค์ มาให้หม่อม
ฉันท จะเชิญไว้ถวาย น้องไม่หมายว่ามันจะคิดคด จึ่งปลดพระขรรค์ส่งให้มัน มีทันนาน
ร้อนรุ่มอก ตกใจได้สติคิด ผินมาพิศดูอี่เฒ่าไม่เห็น เป็นหนึ่งแน่อี่เฒ่าเฒ่าพระขรรค์
จึ่งวิ่งถลันไล่ตาม แต่ความร้อนรนพันประมาณ เหลือที่จะทนทานตามต่อไป ก็ล้มตื้น
สิ้นใจอยู่ตรงนี้แหละพิจะเข้า

ร้องลำลมพัดชายเขารับปีพาทย์

หล

อันเชื้อชาติข้างสารและงูเห่า ข้าเก่าเมียรักอย่าวางจิต

พระฤๅษีสอนไว้ไม่ยั้งคิด เจ้าลืมน้ำคำทำผิดจึ่งบรรลัย ฯ

ร้องเพลงกระบอกรับปีพาทย์

น้อยหรืออี่เฒ่าเจ้าเล่ห์ ทำไว้เว้าพานางไปข้างหน้าไหน

จะแก้แค้นแทนทำให้หน้าใจ ตามไปฆ่าเสียให้วอดวาย ฯ

ร้องลำฝรั่งควงรับปีพาทย์

ครั้งนี้เราจะเที่ยวตามไป ถ้าอี่เฒ่าจำได้จะผิดหมาย

จะต้องหักหนักแรงในทางร้าย ต้องคิดให้ภัยตายด้วยปรีชา

พืคิตจะจำแลงแปลงองค์

เป็นดาบสธุดงค์มาแต่ป่า

จะแปลงตัวเจ้าเท่าตุ๊กตา

อยู่ในยามพืยาจะพาไป ฯ

ปี่พาทย์ทำเพลงตระนิมิต – รำ – เชิด (ปิดฉาก)

(สมเด็จพระเจ้าฟ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, 2528, น. 33 – 38)

2.4 องค์ประกอบของดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงประกอบละครดึกดำบรรพ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (2553, น. 7 – 8) ได้อธิบายว่า วงปี่พาทย์ที่ใช้กับละครชนิดนี้เป็นวงปี่พาทย์ที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงประดิษฐ์ขึ้นเพื่อใช้เฉพาะในการแสดงละครดึกดำบรรพ์เท่านั้นมีชื่อเรียกว่า “ปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์” ด้วยความคิดสำคัญ 2 ประการที่ว่า ลักษณะการประสมวงแบบปี่พาทย์ที่มีมาแต่เดิมซึ่งตีด้วยไม้แข็งนั้นมีเสียงดังและกร้าวมากเกินไปจนขาดความนุ่มนวลประการหนึ่ง และการขับร้องประสานเสียงชายหญิงก็มักไม่ได้เสียงที่ประสานกลมกลืนน่าฟังอีกประการหนึ่งสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์และเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ จึงได้คิดปรับปรุงลักษณะการประสมวงปี่พาทย์ขึ้นใหม่ ให้มีเสียงทุ้มนุ่มนวลชวนฟังโดยยึดวงปี่พาทย์ไม้นวมเป็นหลักแล้วตัดเครื่องดนตรีบางอย่างออกและเพิ่มเครื่องบางอย่างเข้าไปการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงดังกล่าวมิได้เกิดขึ้นในคราวเดียว แต่ค่อย ๆ แก้ไขกันทีละเล็กทีละน้อยเรื่อยมา

วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ประกอบด้วยเครื่องดนตรีดังนี้

- 1) ระนาดเอก (ตีด้วยไม้นวม)
- 2) ระนาดทุ้มไม้ (ตีด้วยไม้นวม)
- 3) ระนาดทุ้มเหล็ก (ตีด้วยไม้นวม)
- 4) ฆ้องวงใหญ่ (ตีด้วยไม้นวม)

5) ชลุ่ม แต่เดิมปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์มีแต่เพียงชลุ่มเพียงออเท่านั้นต่อมาในราวปลายสมัยรัชกาลที่ 6 เกิดมีชลุ่มขนาดใหญ่ขึ้นจึงได้มีผู้นำชลุ่มอู๋เข้ามาประสมในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เพิ่มขึ้นอีกอย่างหนึ่งด้วยเห็นว่าเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงต่ำและทุ้มไม่รบกวนเครื่องดนตรีที่มีมาแต่เดิมและสอดคล้องกับจุดประสงค์ในการประสมวงประเภทนี้

- 6) กลองตะโพน 2 ลูก (ตั้งหน้ากลองขึ้นใช้ตีแทนกลองทัด)

7) ฆ้องหุ่ย 7 ลูก (เทียบเสียงฆ้องให้มีระดับสูงต่ำต่างกันเป็น 7 เสียง โดยให้มีเสียงระดับสูงสุดและต่ำสุดเทียบเป็นคู่แปดแล้วทำราวแขวนเรียงกันตามลำดับ) ในปัจจุบัน ฆ้องหุ่ยอยู่ที่กรมศิลปากรซึ่งเป็นวงปี่พาทย์ของหลวงมาก่อน หรือฆ้องหุ่ยที่วงอื่น ๆ เท่าที่ปรากฏมีเพียง 7 ใบเท่านั้น ทั้งนี้อาจเนื่องมาจากใบที่ 1 และใบที่ 8 เป็นเสียงเดียวกันแต่ต่างระดับบางวง อาจจะไม่ใช้

8) ตะโพน

9) กลองแขก

10) ฉิ่ง

11) กรับพวง

12) ซออู้ เดิมซออู้ไม่มีเลยในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ แต่เกิดความจำเป็น เพื่อแสดงละครเรื่องสังข์ศิลป์ชัย ซึ่งมีเพลงหนึ่งที่เรียกกันว่าเพลงหุ่นกระบอก คือ เพลงสังขาราท้องมี ซออู้เข้าไปสี่เคลา เพลงนี้มีมาตั้งแต่ในสมัยรัชกาลที่ 5 แต่เป็นการสืบทอดไม่ได้สืบลอเสียงร้อง ซออู้นี้ จึงคงติดอยู่ในวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์มาจนทุกวันนี้และได้ใช้ประกอบการเสียงผู้ขับร้องด้วย



ภาพที่ 2 วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์

ที่มา: ผู้วิจัย

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (2530, น 96 – 98) อธิบายเพิ่มเติมถึงลักษณะการบรรเลงของวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ไม่ได้เป็นการเปลี่ยนแปลงรูปแบบไปทั้งหมด เสียทีเดียวยังคงไว้ซึ่งรากฐานของวงปี่พาทย์แบบเดิม คือ ยังคงใช้กลุ่มเครื่องเป่าและกลุ่มเครื่องตีเป็นเครื่องดนตรีหลัก

ในวงเพียงแต่เปลี่ยนจากการบรรเลงด้วยไม้แข็งเป็นไม้นวม จากนั้นก็มีการตัดเครื่องดนตรีที่ให้เสียงเล็ก และแหลมออก เช่น ข้องวงเล็ก ระนาดเอกเหล็ก แล้วใช้ขลุ่ยแทน เพิ่มฆ้องหุ่ย 7 ใบ ใช้ตะโพน 2 ลูก แทนกลองทัดรูปแบบของวงมีการเพิ่มเครื่องดนตรีที่ให้เสียงทุ้มและต่ำเข้าไป เพื่อทำให้เกิดเสียง ที่กลมกลืนมากยิ่งขึ้นพัฒนาการของวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์สามารถ แบ่งออกได้เป็น 3 ช่วงหลัก ๆ คือ

1) วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ในยุคแรก เป็นช่วงที่มีการเริ่มต้นของวงปี่พาทย์ที่ใช้ ไม้นวมบรรเลง เกิดขึ้นในช่วงปลายรัชกาลที่ 4 ถึงช่วงรัชกาลที่ 5 แท้จริงแล้วลักษณะการบรรเลง แบบปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์นั้น มีมาก่อนหน้านี้ โดยช่วงปลายรัชกาลที่ 4 เริ่มมีการบรรเลงโดยใช้ไม้นวม แทนไม้แข็งเพื่อบรรเลงรับรองแขกเหตุที่เปลี่ยนเนื่องจากต้องปรับแต่งเสียงให้กลมกลืนและนุ่มนวล เหมาะกับลักษณะของห้องที่ใช้แสดง จากนั้นก็มีการปรับเปลี่ยนเครื่องดนตรีและรูปแบบการบรรเลง และมีพัฒนาการไปเรื่อย ๆ จนถูกนำมาใช้เพื่อบรรเลงประกอบละครดึกดำบรรพ์ในภายหลัง

2) วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ในยุคที่ 2 เป็นพัฒนาการที่อยู่ในช่วงระยะเวลาตั้งแต่ สมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ถึงช่วงก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครองในสมัย พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ และเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ เป็นบุคคลสำคัญต่อการพัฒนาของวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เป็นอย่างมาก การที่วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เกิดเป็นรูปเป็นร่างขึ้นได้ ส่วนหนึ่งเป็นเพราะได้รับการสนับสนุนที่ดีจาก ทั้ง 2 ท่าน โดยวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ได้เจริญรุ่งเรืองอยู่ในช่วงที่เจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ รับบทบาทดูแลกรมมหรสพ มีการจัดสร้างโรงละครดึกดำบรรพ์และจัดแสดงละครดึกดำบรรพ์ขึ้นที่นั่น แต่เมื่อท่านได้ออกจากราชการในปี พุทธศักราช 2452 การใช้วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ก็ขาดช่วง เหล่านักร้อง นักแสดง และนักดนตรีที่สำคัญต่างแยกย้ายไปที่ต่าง ๆ แต่ยังคงมีการแสดงละครดึกดำบรรพ์ อยู่บ้างในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว และพระองค์ ทรงพระราชนิพนธ์ละครไว้ 3 เรื่อง คือ ศกุนตลา ท้าวแสนปม และพระเกียรติรถ แต่มีการจัดแสดงเพียงเรื่องเดียว คือ ศกุนตลา แต่ไม่มีการใช้วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์เล่นประกอบ นักแสดงที่ทำหน้าที่เป็นตัวละครในเรื่องก็ไม่ร้องบทเอง แม้ว่าถูกเรียกว่าเป็นละครดึกดำบรรพ์แต่กลับมีรูปแบบที่แตกต่างออกไปจากละครที่เจ้าพระยาเทเวศร์ วงศ์วิวัฒน์และกรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ได้ร่วมกันทำขึ้น

นอกจากนั้น ยังมีลักษณะที่สำคัญของดนตรีประกอบละครดึกดำบรรพ์ในสมัย พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว นั่นคือวงที่นำมาใช้เล่นไม่มีแบบแผนอย่างวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ บ้างก็เป็นวงเครื่องสายผสมซอฝรั่ง วงปี่พาทย์ไม้นวม และวงมโหรี นำมาใช้บรรเลงแทน ส่วนนักแสดง

ที่ทำหน้าที่เป็นตัวละครจะไม่ร้องบทเองและยังคงมีการบันทึกเสียงการเล่นละครดึกดำบรรพ์อยู่บ้าง จากนั้นละครดึกดำบรรพ์ก็ได้สิ้นสุดลงเมื่อเกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครองช่วงพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวในปี พุทธศักราช 2475

3) วงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์หลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง เป็นพัฒนาการที่เกิดขึ้นหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครองที่เกิดขึ้นในสมัยพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ดนตรีไทยเริ่มซบเซาเนื่องจากรัฐบาลในสมัยหนึ่งมีนโยบายที่เรียกว่า “รัฐนิยม” ซึ่งนโยบายนี้มีผลกระทบต่อดนตรีไทย กล่าวคือมีการห้ามบรรเลงดนตรีไทยเพราะเห็นว่าไม่สอดคล้องกับการพัฒนาประเทศ ใครจะจัดให้มีการบรรเลงดนตรีไทยต้องขออนุญาตจากทางราชการก่อน อีกทั้งนักดนตรีไทยก็จะต้องมีบัตรนักดนตรีที่ทางราชการออกให้จนกระทั่งต่อมาอีกหลายปีเมื่อได้มีการสั่งยกเลิก “รัฐนิยม” ดังกล่าวเสีย แต่ถึงกระนั้นก็ตามดนตรีไทยก็ไม่รุ่งเรืองเท่าแต่ก่อนมาจนกระทั่งบัดนี้ เนื่องจากวิถีชีวิตและสังคมไทยเปลี่ยนแปลงไปจากเดิม วัฒนธรรมทางดนตรีของต่างชาติได้เข้ามามีบทบาทในชีวิตประจำวันของคนไทยเป็นอันมาก การแสดงละครดึกดำบรรพ์ก็ลดน้อยลงไป เนื่องจากมีการเปลี่ยนแปลงการปกครอง รัฐบาลในสมัยนั้นสนับสนุนให้มีการจัดแสดง ละครร้อง ละครพูด และละครปลุกใจมากกว่าการจัดแสดงละครดึกดำบรรพ์ แม้จะมีบุคคลที่เชี่ยวชาญในเรื่องของการบรรเลงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์หลงเหลืออยู่บ้าง แต่ก็ยังหาชม หาฟังค่อนข้างยาก ทำให้เริ่มมีการอนุรักษ์และฟื้นฟูการขับร้องและบรรเลงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์เพิ่มมากขึ้นในปัจจุบัน

วงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์เป็นวงดนตรีไทยที่มีรูปแบบการประสมวงและหลักการบรรเลงตลอดจนระบบการใช้เพลงเพื่อแสดงคุณลักษณะเด่นแห่งการบรรเลงโดยเฉพาะอาจกล่าวได้ว่าการบรรเลงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์เป็นการรวบรวมสัมฤทธิ์ผลทางปัญญาของนักปราชญ์ทางดนตรีไทยที่ได้ประดิษฐ์คิดค้นกลวิธีอันมีคุณภาพ อุดมด้วยความงามเชิงสุนทรียรสและคุณค่าทางวัฒนธรรมไทยภายใต้โครงสร้างและกระบวนการต่าง ๆ ดังจะได้กล่าวถึงเรื่องของหลักของการบรรเลงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์ซึ่งได้สืบทอดมาจนปัจจุบัน ลักษณะของเสียงในวงปีพาทย์ดึกดำบรรพ์มีเอกลักษณ์สำคัญทางด้านคุณลักษณะของเสียงต่างจากวงดนตรีชนิดอื่นของไทย คือ เสียงที่ทุ้ม นุ่มนวล อ่อนโยน มีความกลมกลืนเป็นอย่างดี ปราศจากเสียงที่แหลมเสียงเสียดแทงหรือดังเจิดจ้าจนรบกวนโสตประสาทกว่าผู้บรรเลงจะสามารถบรรเลงให้เกิดลักษณะของเสียงดังกล่าวได้นี้ จะต้องผ่านขั้นตอนของการเรียนที่ดีด้วยเสียงอันเกิดจากการกล่อมเกลาคิดใจ กล่าวคือ ผู้บรรเลงจะได้รับการฝึกฝนอย่างมีสมาธิอย่างต่อเนื่องจนสามารถควบคุมเสียงดนตรีให้ต่อเนื่องกันไปทีละน้อยไปหามากตามหลัก

จนกระทั่งเกิดความเคยชินเหตุที่จำเป็นต้องฝึกในเรื่องความมีสมาธิต่อเนื่องก็เพื่อให้มีความระมัดระวัง ไม่ให้เกิดความบกพร่องในการใช้เสียงที่ดำเนินอยู่

วงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ในระยะแรกเริ่มเป็นการบรรเลงเพื่อขับกล่อมภายในอาคาร เป็นสำคัญ เสียงดนตรีจึงสามารถสร้างขึ้นมาเพื่อแสดงความงดงามของกระบวนการขับร้องและ บรรเลง ความไพเราะนุ่มนวลและกลมกลืนของเสียงยังให้เกิดความดื่มด่ำชุ่มชื่นในจิตใจของผู้ฟัง ในระยะต่อมาเกิดมีละครดึกดำบรรพ์ขึ้นละครชนิดนี้ปรับปรุงแบบแผนแสดงขึ้นตามแนวของ การแสดงละครในซึ่งมีมาแต่โบราณ ซึ่งประกอบด้วยลักษณะอันประณีต วิจิตรบรรจง ผู้ที่คิดริเริ่ม ละครดึกดำบรรพ์คงจะแลเห็นว่าความนุ่มนวลอ่อนโยนของปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์สอดคล้องกันกับ ลักษณะความประณีตวิจิตรบรรจงของละครดึกดำบรรพ์ จึงได้นำปี่พาทย์นี้ไปใช้บรรเลงประกอบ ละครดึกดำบรรพ์ทำให้เกิดความงดงามเหมาะสมยิ่งขึ้นไปอีกชั้นหนึ่ง

2.5 องค์ประกอบในการขับร้องประกอบละครดึกดำบรรพ์

จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (2530, น. 112 – 114) อธิบายว่า การขับร้องประกอบ การแสดงละครดึกดำบรรพ์จะมีทั้งการขับร้องเดี่ยวและการขับร้องหมู่ ซึ่งแบ่งเป็น 2 ลักษณะ เช่นเดียวกับการขับร้องทั่วไปคือ การขับร้องร่วมกับการบรรเลงขับกล่อม ปรากฏชัดมากในระยะแรก ที่มีปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ และในระยะที่เป็นการแสดงคอนเสิร์ตและเพลงดับต่อมาในภายหลัง จะปรากฏเมื่อมีการบรรเลงและขับร้อง ออกทางสถานีวิทยุบ้าง โทรทัศน์บ้าง การขับร้องบนเวทีบ้าง ตลอดจนการอัดแผ่นเสียงหรือเทปบันทึก การขับร้องร่วมกับการแสดง ซึ่งมีบทบาทมากขึ้นในระดับ เสียงที่ใช้ในการขับร้องประกอบการแสดงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ ทางนักร้องชายและนักร้องหญิง จะใช้ทางเพียงอย่างเดียวเช่นเดียวกันหมด ไม่ได้ปรับเปลี่ยนไปมาเหมือนกับการแสดงทั่วไป ในการขับร้อง ร่วมกับการแสดงละครในและละครนอก จะมุ่งเน้นเอาการดำเนินเนื้อเรื่องเป็นสำคัญไม่ได้เน้น ความวิจิตรในด้านลีลาการมองเป็นพิเศษแต่เมื่อมาเป็นปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์จะมีการผสมผสาน วิธีการร้องและลีลาหลาย ๆ อย่าง ในอัตราจังหวะสามชั้น ทั้งที่เป็นการร้องหมู่และการร้องเดี่ยวเข้ามาใช้ เพื่อความไพเราะในท่วงทำนองมากขึ้น

ถึงแม้ว่าการขับร้องสำหรับวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์จะใช้วิธีการทั่วไปเกี่ยวกับ เรื่องของจังหวะการเปล่งเสียงและน้ำเสียง แต่เพลงของปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์จะมีความแตกต่าง จากการร้องเพลงอื่น ๆ ทั่วไป เช่น บางเพลงมีทำนองเป็นลักษณะเฉพาะทาง ผู้ประพันธ์จะประดิษฐ์ ลำนวนการขับร้องให้มีความวิจิตรมากกว่าเพลงขับร้องทั่วไป เช่น ทำนองพิเศษในเพลงเวสสุกรรม

และเพลงจะเข้าทางยาวในเรื่องคาริ เป็นต้น การแทรกเพลงในลักษณะอื่น ๆ เข้าไปในการร้อง ซึ่งไม่เคยมีปรากฏมาก่อน เช่น เพลงเห่เรือ เพลงปรบไกวเป็นเพลงพื้นบ้าน นอกจากนี้ผู้ขับร้องยังได้ประดิษฐ์ทำนองเพลงสร้อยขึ้นจากทำนองในการสวดมนต์อีกด้วย ลักษณะการขับร้องแม้ว่าจะใช้ต้นบทและรับลูกคู่ เป็นพื้นแต่ในละครดึกดำบรรพ์โดยเฉพาะเพลงตับมีบางตอนที่ต้องการขับร้องเดี่ยว เพื่อเน้นลีลาการขับร้องให้มีความเด่นชัดและน่าฟังยิ่งขึ้น ละครดึกดำบรรพ์ผู้แสดงจะต้องขับร้องเองตลอดเรื่อง พร้อมกับการรำไปด้วยยกเว้นเพลงร่ายและเพลงที่ใช้ดำเนินเรื่องเป็นพื้น ๆ ทั่วไป ด้วยเหตุนี้ผู้แสดงจึงจะต้องคัดสรรผู้ที่มีความสามารถทางด้านการขับร้องและการรำด้วยกันทั้ง 2 ด้าน

การขับร้องเพลงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์นั้นบางครั้งจะมีการบรรเลงรับทุกท่อน หรือบรรเลงรับท้ายบท หรือบางเพลงอาจจะรับด้วยขลุ่ยหรือซอด้วง นอกจากนี้ยังมีการบรรเลงคลอและเคล้าไปกับการร้องซึ่งทำให้เป็นที่นิยมแพร่หลายกันต่อมาในละครดึกดำบรรพ์ มักจะบรรจุเพลงสามชั้นเป็นเพลงร้องและประดิษฐ์ทางร้องสำหรับเพลงหน้าพาทย์บางเพลงด้วย ซึ่งแตกต่างจากเพลงร้องในละครนอกละครใน ที่ใช้เพลงสองชั้นเป็นพื้น ลักษณะการขับร้องที่แปลกกว่าการร้องที่เคยมีมาแต่ก่อน คือการประดิษฐ์ทางขับร้องประสานเสียง เช่น เพลงข้าประสม เพลงเต่าเห่ เป็นต้น เนื้อหาและวิธีการของการประสานเสียง ใช้การประสานแบบไทยซึ่งอาจสังเกตจากสิ่งของระนาดทุ้มได้บ้าง ดังนั้นผู้ที่ขับร้องเพลงในการแสดงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์จะต้องมีความแม่นยำและฝึกฝนเป็นอย่างดี นอกจากนี้ยังต้องใช้กำลังเสียงการเปล่งเสียงการใช้น้ำหนักของเสียงการใช้จังหวะ การสอดใส่อารมณ์ตามความหมายของเพลง หรือบางเพลงจะต้องมีวิธีการร้องที่วิจิตรบรรจงเป็นพิเศษจึงจะต้องใช้การฝึกฝนโดยเฉพาะ นอกจากนี้การร้องจะต้องฝึกฝนในเรื่องการร้องแล้วยังต้องมีสมาธิที่ดีอีกด้วย

ท้าว ประสิทธิกุล (ม.ป.ป., น. 266 – 267) อธิบายว่า การแสดงละครดึกดำบรรพ์ไม่ว่าจะเป็นบรรเลงสำหรับร้องส่ง หรือสำหรับการแสดงก็ตามจะต้องมีความพิถีพิถัน เพลงที่ใช้จะต้องมีความไพเราะอ่อนหวานหรือบางเพลงอาจจะใช้เป็นเพลงพิเศษที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ในกรณีพิเศษ สิ่งสำคัญของการขับร้องประเภทนี้จะต้องดีที่สุดในที่ที่จะดีได้ ต้องมีความประณีตเป็นพิเศษ ผู้บรรเลงต้องมีฝีมือดี ผู้ขับร้องต้องมีน้ำเสียงที่ไพเราะและผู้แสดงจะต้องมีรูปร่างสง่างามหน้าตาสวยงามต้องประณีตเป็นพิเศษในทุกฝ่าย ความสำคัญในการร้องประกอบการแสดงมีหลักหลายอย่างด้วยกัน เพราะการแสดงแต่ละประเภทมีเอกลักษณ์เฉพาะที่เป็นของตนเองการแสดงประเภทหนึ่งก็มีวิธีการแสดงอย่างหนึ่งการขับร้องก็ต้องให้ถูกต้องกับประเภทละครนั้น ดังนั้นสิ่งสำคัญผู้ที่ขับร้อง

เป็นต้นเสียงหรือเป็นต้นบท จะต้องมีความรู้ในหลักของการขับร้องที่จะใช้กับการแสดงละครทุกประเภท เพราะการร้องละครมีหลายแบบและมีความแตกต่างกันออกไป

จากการศึกษาองค์ประกอบในการขับร้องประกอบละครดึกดำบรรพ์ พบว่า ผู้แสดงละครดึกดำบรรพ์นอกจากจะต้องมีรูปร่าง หน้าตาสวยงามแล้ว จะต้องรู้ในหลักของการขับร้องที่ใช้กับการแสดงเนื่องจากต้องรำและขับร้องด้วยตัวเอง ซึ่งการขับร้องประกอบละครดึกดำบรรพ์จะมีความแตกต่างจากการขับร้องเพลงอื่น ๆ ทั่วไป ผู้ประพันธ์จะประดิษฐ์สำนวนการขับร้องให้มีความวิจิตรมากกว่าเพลงขับร้องทั่วไป และยังมีการขับร้องที่ไม่เคยมีปรากฏมาก่อน เช่น เพลงเห่เรือ เพลงปรบไกวที่เป็นเพลงพื้นบ้าน นอกจากนี้ ยังมีการประดิษฐ์ทำนองเพลงสรภัญญะขึ้นมาจากทำนองการสวดมนต์อีกด้วย การขับร้องเพลงดึกดำบรรพ์แต่เดิมมีทั้งการขับร้องเดี่ยวและการขับร้องหมู่ แต่ในบางเพลงอาจจะต้องมีการขับร้องเดี่ยวเพื่เน้นลีลาการขับร้องให้มีความเด่นชัดและน่าฟังยิ่งขึ้น การขับร้องในบางครั้งอาจจะมีการบรรเลงรับทุกท่อนหรือบรรเลงรับท้ายหรือบางเพลงอาจจะได้รับด้วยขลุ่ยหรือซออู้ โดยส่วนมากมักจะบรรจุเป็นเพลงในอัตราจังหวะสามชั้น หรือเป็นเพลงหน้าพาทย์ ซึ่งแตกต่างจากเพลงร้องในละครนอกและละครในที่จะใช้เพลงในอัตราจังหวะสองชั้นเป็นพื้น การขับร้องในการแสดงจะต้องมีความพิถีพิถันบางเพลงอาจจะใช้เป็นเพลงพิเศษโดยการปรับปรุงขึ้นใหม่

3. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

พนธ์ศักดิ์ วรรณดี (2549) ทำการวิจัยเรื่อง การศึกษาประวัติผลงานและกระบวนการถ่ายทอดความรู้ของครูเลื่อน สุนทรวาทิน ผลวิจัยพบว่า ครูเลื่อน สุนทรวาทิน เป็นคีตกวีป็นที่ได้รับการถ่ายทอดทางร้องโดยตรงจากบิดาคือพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ซึ่งเป็นบุคคลสำคัญต่อวงการดนตรีไทยอย่างมาก กระบวนการถ่ายทอดความรู้ของครูเลื่อน จะใช้วิธีการถ่ายทอดด้วยปากเปล่า ท่องจำและฝึกปฏิบัติแบบดั้งเดิมไม่มีการเปลี่ยนแปลง ทั้งในเรื่องการฝึกเสียงให้มีคุณภาพ การลัก ล้วง หย่อนจังหวะ การเปล่งเสียงเพลง เสียงคำร้อง การหายใจ การสร้างอารมณ์และความประณีตในการขับร้อง โดยผู้ขับร้องจะต้องไม่ร้องทำนองซ้ำซากต้องมีไหวพริบในการเปลี่ยนแปลงทำนอง ซึ่งในปัจจุบันพบว่าไม่เป็นที่นิยมแล้ว ในการถ่ายทอดทางร้องประกอบไปด้วยเรื่องคุณภาพของเสียง ผู้ขับร้องจะต้องรู้ขีดความสามารถของตัวเองในการขึ้นเสียงในระดับต่าง ๆ ต้องใช้กำลังให้เต็มที่ ใช้เสียงจริงที่ออกจากคอเป็นฐานเสียงสำคัญ ร้องต่อเนื่องโดยไม่ให้เสียงขาด

โดยการนั่งตัวตรง ในเรื่องการเปล่งเสียงต้องรู้จักควบคุมความหนักเบาของการเอื้อน ต้องรู้จักวิธีการบังคับกล้ามเนื้อของอวัยวะต่าง ๆ ให้มีความสัมพันธ์กัน และสิ่งที่สำคัญในการขับร้องคือต้องรู้จักประดิษฐ์คำร้องไม่ให้ผิดเพี้ยนไปจากความหมายที่แท้จริง และแบ่งคำร้องตลอดจนรวมคำร้องให้ถูกต้องตามความหมายของบทร้อง นอกจากนี้สิ่งที่สำคัญสำหรับการขับร้องคือคำที่เป็นวรรณยุกต์

มนตรี สุขกลัด (2549) ทำการวิจัย เรื่อง กลวิธีการขับร้องประกอบการแสดงโขน เรื่องรามเกียรติ์ ตอน นางลอย บททศกัณฐ์ กรณีศึกษาครูทัศนีย์ ขุนทอง ผลการวิจัยพบว่า ครูทัศนีย์ ขุนทอง เป็นบุคคลที่มีน้ำเสียงไพเราะ แจ่มใส มีช่วงเสียงในการขับร้องกว้างร้องได้ทั้งเสียงสูงและเสียงต่ำและมีวิธีการขับร้องประกอบการแสดงที่สมบทบาทถือเป็นอัตลักษณ์อันโดดเด่นที่แสดงถึงตัวตนของครูทัศนีย์ ขุนทอง ในการศึกษาวิธีการและลีลาการขับร้องประกอบการแสดงโขน พบว่าอารมณ์ของบทเพลงขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายอย่างประกอบเข้าด้วยกันทั้งบทร้องและบทเพลง จึงเป็นส่วนที่ช่วยสนับสนุนให้เกิดอารมณ์ตามเนื้อหาได้ นอกจากนี้บทบาทที่ได้รับก็เป็นส่วนประกอบหนึ่งในการขับร้องโดยพบว่าการแสดงในบทของทศกัณฐ์นั้นจะมีลักษณะท่าที่เป็นพญายักษ์ผู้ทรงสง่า การถ่ายทอดคำร้องของครูทัศนีย์ได้ใช้เทคนิคการปั้นเสียง ปั้นคำ มีหนักเบา ตามอริยาบทของพญายักษ์ เพื่อให้ผู้ฟังได้มีการจินตนาการตาม ซึ่งครูทัศนีย์ ขุนทอง ถือว่าเป็นผู้ขับร้องประกอบการแสดงที่คำนึงถึงบทบาทอารมณ์ของตัวละครเป็นสำคัญ

รัตนพล ชื่นคำ (2556) ทำการวิจัย เรื่อง เพลงพื้นบ้านในบทละครดึกดำบรรพ์ ขอสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ผลการวิจัยพบว่า ละครดึกดำบรรพ์ของกรมพระยานริศฯ มีจุดเด่นอยู่ที่การจัดฉาก แสง สี เสียงที่มีความสมจริงทำให้ผู้ชมทราบว่าการแสดงกล่าวถึงอะไรเวลาใด โดยการดำเนินเนื้อเรื่องแบบไม่ต้องมีผู้บรรยาย นอกจากนี้บทที่กล่าวถึงคำว่า “เมื่อนั้น” และ “บัดนั้น” จะถูกตัดออก บทเจรจาเปลี่ยนเป็นบทกลอนหรือคำประพันธ์ที่มีความคล้องจองกันทำให้จดจำง่ายและเนื้อความไม่ซ้ำกับบทร้อง ถ้ามีเพลงหน้าพาทย์บรรเลงแล้วจะไม่มีเพลงร้องบอกกิริยาซ้ำอีก ดังนั้นจึงมีความกระชับในการดำเนินเรื่อง ลักษณะคำประพันธ์ของละครดึกดำบรรพ์ในกรมพระยานริศฯ ทรงพระนิพนธ์ไว้หลากหลายทั้ง กลอน ร่าย ฉันท์ ตลอดจนทรงนำเอาเพลงพื้นบ้านมาใช้เพื่อสร้างความแตกต่าง และดึงดูดความสนใจของผู้ชม นอกจากนี้ยังทรงนำรูปแบบของกลอนเพลงพื้นบ้านและกลอนบทละครมาผสมผสานให้สอดคล้องกับเนื้อเรื่องอีกด้วย

นพคุณ สุตประเสริฐ (2557) ทำการวิจัยเรื่อง รูปแบบการขับร้องประกอบการแสดง โขนไทย ผลการวิจัยพบว่า การขับร้องประกอบการแสดงโขนมีทั้งรูปแบบที่สืบทอดกันมาแต่อดีต

คือ การขับร้องตามลักษณะประกอบการแสดงละครใน ซึ่งในหน่วยงานจะมีลักษณะเฉพาะที่แตกต่างกัน โดยสำนักการสังคีต กรมศิลปากร จะมีการขับร้องที่เน้นการสร้างอารมณ์เพื่อให้เกิดความสุนทรีรสในการแสดงและในส่วนของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ จะมีการขับร้องแบบใหม่ขึ้น คือ มีต้นบทและลูกคู่ที่ขับร้องโดยนักร้องชายโดยคำนึงถึงความไพเราะประกอบกับสร้างอารมณ์ตามความเหมาะสม ซึ่งผู้ขับร้องมักใช้กลวิธีต่าง ๆ ในการถ่ายทอดที่ก่อให้เกิดเป็นลักษณะเฉพาะทางของตนเอง ถึงแม้ว่าโครงสร้างในการขับร้องจะเหมือนกันแต่จะมีความแตกต่างกันในเรื่องรสนิยมของคนในแต่ละพื้นที่ ทั้งนี้ประเด็นสำคัญในการขับร้องประกอบการแสดงโขน คือ ความปรีชาญาณของนักร้องที่เกิดจากไหวพริบ ปฏิภาณ ความสามารถเฉพาะตัว ที่เป็นผู้เชี่ยวชาญในการเลือกทำนองเพลง มีความมั่นใจในการขับร้อง ไม่กลัวเมื่อดนตรีส่งร้อง มีความแม่นยำไม่หลงในทำนอง ต้องรู้จักอารมณ์ และท่วงท่าการแสดงของโขนด้วย ในการขับร้องประกอบการแสดงโขนผู้ขับร้องจะต้องใช้กำลังในการขับร้องเป็นอย่างมากเพื่อรักษาระดับเสียงที่จะทำให้เกิดความไพเราะและเกิดความราบรื่นหรือที่เรียกว่าเสียงไม่ตกฟังแล้วรื่นหูทำให้เกิดความสง่างามต่อตัวแสดง

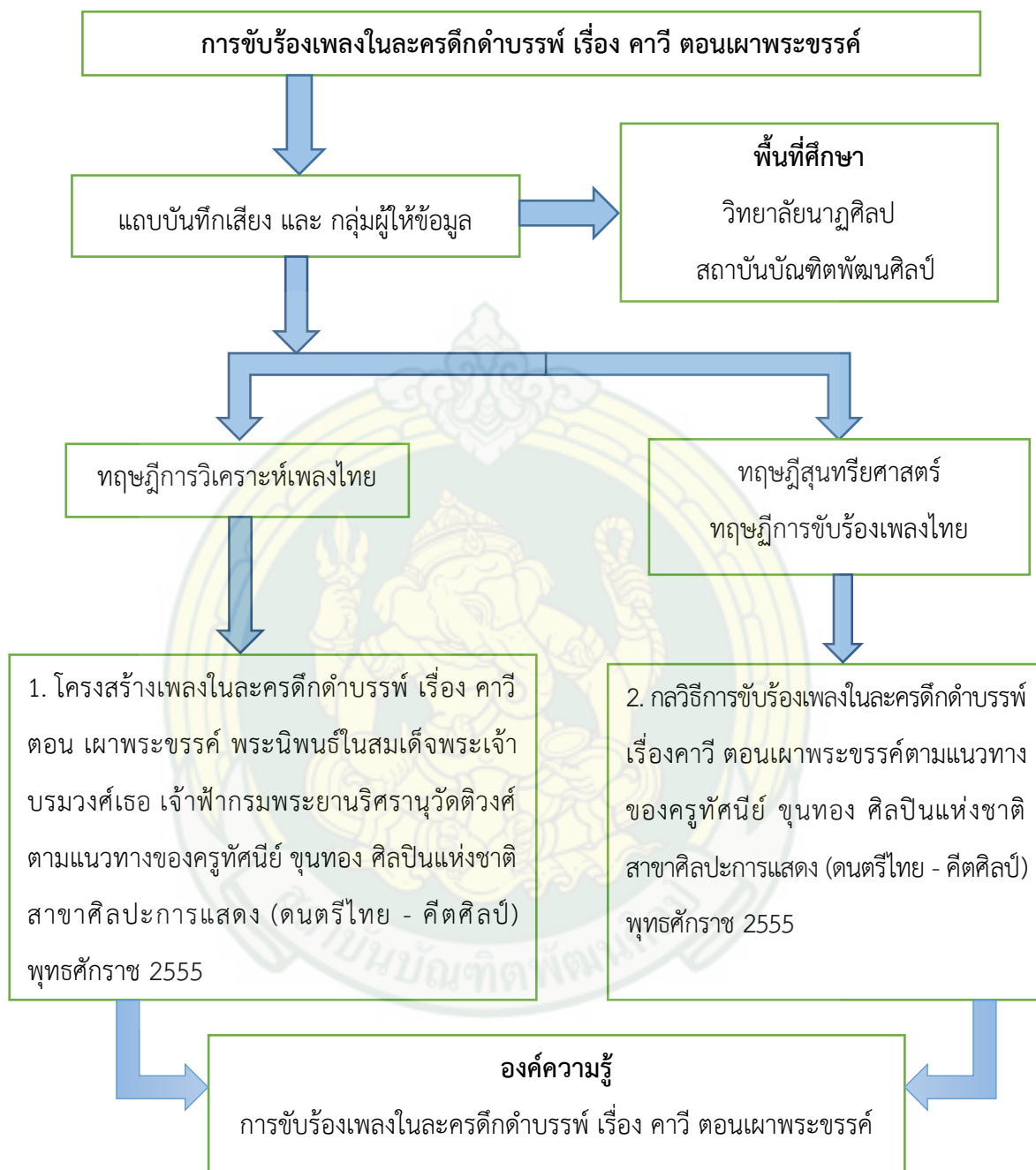
ปริญญ์ ทศนมาศ (2560) ทำการวิจัยเรื่อง วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต ดับนางลอย บ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไฟโรจน์ ผลการวิจัยพบว่าทางารขับร้องมีจำนวน 8 เพลง ประกอบด้วย เพลงโอลมชาตรี เพลงโอลมใน เพลงโอบีใน เพลงเข้าปีใน เพลงโลมนอก เพลงไล่ เพลงเชิดฉิ่ง และเพลงเชิดนอก ซึ่งทั้ง 8 เพลงนี้ ใช้กลุ่มเสียงทางเพียงออล่างเป็นหลัก คีตลักษณ์ที่พบแบ่งออกเป็น 3 แบบคือ การขับร้องที่มีดนตรีรับ การขับร้องที่มีดนตรีแทรกกลางคำร้องและการขับร้องพร้อมกับการบรรเลงดนตรี เอกลักษณ์ในการขับร้องนี้ใช้วิธีการขับร้องแบบไม่ป่นคำเป็นการออกเสียงพยางค์เดียวแบบตรงเสียงไม่มีการปรุงแต่งโดยพบกลวิธี การขับร้องจำนวน 10 กลวิธีคือ การครั่นเสียง การกระทบเสียง การผันเสียงลง การผันเสียงขึ้น การป่นคำ การวัดเสียงการใช้ทางเสียง การเหินเสียง การกดเสียง และการกลิ้งเสียง

จากการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องพบว่า ผู้ที่จะขับร้องเพลงไทยจะต้องรู้จักวิธีการบังคับกล้ามเนื้อของอวัยวะต่าง ๆ ให้มีความสัมพันธ์กันและสิ่งที่สำคัญในการขับร้องคือต้องรู้จักประดิษฐ์คำร้องไม่ให้ผิดเพี้ยนไปจากความหมายที่แท้จริง การถ่ายทอดทางร้องประกอบไปด้วยเรื่องคุณภาพของเสียง ซึ่งผู้ขับร้องจะต้องรู้ขีดความสามารถของตัวเองในการขึ้นเสียงในระดับต่าง ๆ และใช้เสียงจริงที่ออกจากคอเป็นฐานเสียงสำคัญ การขับร้องประกอบการแสดงแต่ละประเภทมีเทคนิควิธีการและรูปแบบที่แตกต่างกันแต่สิ่งที่เหมือนกันคือผู้ขับร้องจะต้องให้ความสำคัญ

ในเรื่องอารมณ์ของตัวแสดงเป็นหลัก เพื่อส่งให้ทั้งตัวแสดงและผู้รับชมมีอารมณ์คล้อยตามไปกับบทบาทการแสดงนั้น ๆ ซึ่งการขับร้องประกอบการแสดงในละครดึกดำบรรพ์เป็นการแสดงอีกรูปแบบหนึ่งที่มีความน่าสนใจ เนื่องจากผู้แสดงจะต้องรำและขับร้องด้วยตนเอง นอกจากนี้การขับร้องประกอบการแสดงยังมีกลวิธีและเทคนิคในการประดิษฐ์เสียงให้ออกมาในรูปแบบต่าง ๆ ที่ทำให้เกิดความรู้สึกสมจริง ความไพเราะเหมาะสมกับตัวแสดง ซึ่งคุณครูทัศนีย์ ขุนทอง เป็นบุคคลหนึ่งที่มีความสำคัญทั้งทางด้านอารมณ์ บทบาทของผู้แสดงทั้งยังมีเทคนิคและกลวิธีในการขับร้องประกอบการแสดงที่ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษาวิธีการต่าง ๆ ในการขับร้องประกอบการแสดงครั้งนี้



4. กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพที่ 3 กรอบแนวคิดในการวิจัย

ที่มา: ผู้วิจัย

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

งานวิจัยเรื่อง การขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอนเฝ้าพระชรรค์ ตามแนวทางของคุณครุฑศันย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) ซึ่งผู้วิจัยใช้วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูลจากบุคคลที่มีความรู้ ความเชี่ยวชาญทางด้านคีตศิลป์ไทย ดนตรีไทย นาฏศิลป์ไทย แอบบันท์กเสียง หนังสือ เอกสารสิ่งพิมพ์ บทความ การสัมภาษณ์ ตลอดจนการลงพื้นที่สังเกตการณ์ มาทำการวิเคราะห์โดยมีขั้นตอนการดำเนินงาน ดังนี้

1. ขั้นตอนเตรียมการและการดำเนินการรวบรวมข้อมูล

1.1 ข้อมูลเอกสารสิ่งพิมพ์ หนังสือ และบทความจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ดังนี้

1.1.1 ห้องสมุดวิทยาลัยนาฏศิลป์

1.1.2 ห้องสมุดสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1.1.3 ห้องสมุดมหาวิทยาลัยมหิดล

1.2 บุคลากรผู้ให้ข้อมูล ประกอบด้วย

1.2.1 ผู้ให้ข้อมูลหลัก

1.2.1.1 ครูฑศันย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - คีตศิลป์ไทย)

พุทธศักราช 2555

1.2.2 ผู้ให้ข้อมูลทั่วไป

1.2.2.1 ผู้เชี่ยวชาญทางด้านคีตศิลป์ไทย

1) ครูวัฒนา โกศินานนท์ ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

2) ครูประคอง ชลาณภาพ ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

3) ครูพิชญญา สินธุ์แก้ว ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

4) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. นพคุณ สดประเสริฐ รองคณบดีคณะศิลปนาฏดุริยางค์

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

1.2.2.2 ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดุริยางค์ไทย

- 1) ดร. สิริชัยชาญ พักจำรูญ ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2555
- 2) ครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- 3) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ดุชนันท์ มีป้อม ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
- 4) ครูธีระพล น้อยนิตย์ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์

1.2.2.3 ผู้เชี่ยวชาญทางด้านนาฏศิลป์ไทย

- 1) ครูประเมษฐ์ บุญยะชัย ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) พุทธศักราช 2563
- 2) ครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ไทย) พุทธศักราช 2564

2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

แบบสัมภาษณ์

3. การตรวจสอบข้อมูล

ผู้วิจัยได้ทำการตรวจสอบข้อมูลที่ได้ โดยแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ดังนี้

3.1 ข้อมูลด้านทฤษฎี ผู้วิจัยตรวจสอบข้อมูลด้านประวัติศาสตร์ ด้านวรรณกรรม และด้านคีตศิลป์ในเบื้องต้นโดยการอ่านและสรุปซ้ำเปรียบเทียบข้อมูลที่เหมือนกันจากแหล่งค้นคว้าที่ได้มาเพื่อหาประเด็นที่เหมือนและแตกต่าง ทั้งนี้ยังใช้ข้อมูลในด้านอื่น ๆ มาเชื่อมโยงและสนับสนุนเพื่อให้เห็นข้อเท็จจริง

3.2 ข้อมูลด้านการสัมภาษณ์ หลังจาก que ผู้วิจัยได้รับการถ่ายทอดตลอดจนถอดบันทึกแถบเสียงสัมภาษณ์จากผู้ให้ข้อมูลแล้ว ผู้วิจัยจะนำมาบันทึกโน้ตและพิมพ์เป็นตัวอักษร จากนั้นจึงเรียบเรียงเป็นสำนวนวิชาการและให้เจ้าของข้อมูลตรวจสอบความถูกต้องอีกครั้งเพื่อเป็นการยืนยันข้อมูลที่ได้มา

4. ชั้นวิเคราะห์ข้อมูล

เมื่อผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมข้อมูลทางด้านเอกสารจากแหล่งค้นคว้าต่าง ๆ ที่เป็นเอกสารทางวิชาการ อาทิ หนังสือ บทความ งานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งค้นคว้าข้อมูลและทำการลงพื้นที่ภาคสนามเพื่อรวบรวมข้อมูลการสัมภาษณ์จากผู้เชี่ยวชาญทางด้านคีตศิลป์ไทย ด้านดนตรีไทยและด้านนาฏศิลป์ไทย ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์ข้อมูลเป็นประเด็นต่าง ๆ ตามที่ได้กำหนดไว้ในวัตถุประสงค์ และนำส่วนสำคัญมาทำการสังเคราะห์ข้อมูลให้ได้มาซึ่งประเด็นองค์ความรู้ในการขับร้องเพลงประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอน เผาพระขรรค์ ต่อไป

5. การนำเสนอผลงานวิจัย

หลังจากที่ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลโดยผ่านกระบวนการศึกษาและวิเคราะห์ โดยผ่านการตรวจสอบจากอาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์และทำการปรับปรุงแก้ไขแล้ว ผู้วิจัยได้สรุปผลด้วยวิธีพรรณนาวิเคราะห์ โดยนำเสนอผลการวิจัยในรูปแบบวิทยานิพนธ์ฉบับสมบูรณ์ ตามหลักและวิธีการเขียนวิทยานิพนธ์ของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ โดยผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อนำเสนอไว้ดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

บทที่ 2 ทบทวนวรรณกรรม

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

บทที่ 4 วิเคราะห์โครงสร้างเพลงและกลวิธีการขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์

เรื่อง คาวี ตอนเผาพระขรรค์

บทที่ 5 สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4

วิเคราะห์โครงสร้างเพลงและกลวิธีการขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์

เรื่อง คาวี ตอนเฝ้าพระขรรค์

งานวิจัยเรื่อง การขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอน เฝ้าพระขรรค์ ตามแนวทางของคุณครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ผู้วิจัยได้นำทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทยของ รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ มาเป็นแนวทางในการวิเคราะห์โครงสร้างเพลง ใช้ทฤษฎีสุนทรียศาสตร์และทฤษฎีการขับร้อง ของครูท้วม ประสิทธิ์กุล ในการวิเคราะห์วิธีการขับร้อง โดยผู้วิจัยได้กำหนดการวิเคราะห์เกี่ยวกับโครงสร้างเพลงและกลวิธีการขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอนเฝ้าพระขรรค์ ไว้ ดังนี้

1. เพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่องคาวี ตอนเฝ้าพระขรรค์

ผู้วิจัยค้นคว้าจากแถบบันทึกเสียงจากหน่วยงานวิทยาลัยนาฏศิลป์ (ม.ป.ป.) ที่ได้บันทึกไว้ ประกอบด้วยบทเพลงขับร้องทั้งหมด 10 เพลง ดังนี้

1.1 ร้องทำนองสรภัญญะ

พระเอยพระทรงชัย	เคราะห์อะไรกระทำเชิญ
เชิญใจก็ยังเย็น	เพราะพระโปรดพระปรานี
น้องเอยวิสัยสัตว์	อุปบัติในโลภี
สุขทุกข์ก็จำมี	ตะลະอย่างบวงววย
พระเอยพระตรัสต้อง	ขณะน้องอยู่เดียวดาย
แสนทุกข์สุขหาย	ขณะเห็นพระทรงธรรม์
บุญหลังนงน้องเอย	สิจะเคยได้สร้างสรรค์
โดยปองจะครองกัน	ก็ประสบประสงค์สม ฯ

1.2 ร้องลำพิกุลทอง

แม่ทูนหัว	หมดตัวยุบยิบฉิบหาย
ลูกหลานกระจัดพลัดพราย	ท่านตาก็ตายแต่คราวนั้น ฯ

1.3 ร้องลำนวนขึ้นเขา

ภูคิดไว้มัสมอารมณ์คิด	จะลงล่างชีวิตเสียให้ได้
แต่ต้องคักัญญาจะพาไป	ถวายไทสนนุราชเอารางวัล ฯ

1.4 ร้องลำแขกต๋อยมะพร้าว

น้องนิกินแหม่งแคลงจิต	พระขรรค์ของทรงฤทธิ์เป็นไหน
มิได้ละวางห่างไกล	หรือว่าพระไม่วิไจน์้อง ฯ

1.5 ร้องลำแขกโอด

น้องรักน้องถามตามชื่อ	ควรหรือไม่บอกให้แจ้ง
เพราะพระทรงศักดิ์ไม่รักแรง	จึงคิดแคลงร้อยอย่างไม่วางใจ ฯ

1.6 ร้องลำตะนาวแปลง

เจ้าสายสุดที่รักพี่	อย่าไศกีพี่ยาจะบอกให้
พระขรรค์นี้พี่ฝัง (เอื่อน)	
อย่าไศกนักพักตร์น้องจะหมองศรี	ผินหน้ามาข้างนี้จะบอกให้
พระขรรค์นี้พี่ฝัง (เอื่อน)	
พระขรรค์นี้พี่ฝังชีวิตไว้	ใครได้ไปเผาไฟจะมรณา
ความจริงบอกเจ้าไม่อำพราง	อย่าพูดมากปากสว่างฟังพี่ว่า
เห็นประจักษ์แจ้งแล้วหรือแก้วตา	พี่รักเจ้ายิ่งกว่าชีวลัย ฯ

1.7 ร้องลำจำปาทองเทศ

พระองค์	รู้กระนั้นสิ้นพะวงสงสัย
ที่นี้น้องเห็นรักประจักษ์ใจ	ภูไนโยโปรดปรานปรานี
คุณของทรงฤทธิ์ดังบิดุเรศ	เหมือนฉัตรแก้วกั้นเศศเกศี
จะขอเป็นเกือกทองรองธูลี	ไปกว่าชีวีจะวายปราณ ฯ

1.8 ร้องปรบไ้

โ้แจ่มจันทขวัญเรือน	น้องพี่ผู้เพื่อนไร่
ผิวพรรณผุดผ่อง	งามเหมือนหนึ่งทองอุไร
ชวดทรงดังวงวาด	งามวิลาสวิไล
มีเสียอยู่นิด	แต่ต้องติดกลองใหญ่

น่าเสียใจจริงเอ๋ย

จริงเอ๋ย

มีเสียอยู่นิด

แต่ต้องติดกลองใหญ่

น่าเสียใจจริงเอ๋ย ฯ

ฮู้

ผลกรรมของน้อง

จึงต้องติดกลองขึง

สิ้นเคราะห์พระเจ้าหน้า

ได้น้องเป็นชายา

พระข่านกอินทรี

ศัทรบุริมรณา

ปราบดาภิเษกสวัสดี

เป็นเจ้าครองรัฐสีมา

เสียนิดผิดเคঁ

ที่เป็นเจ้าไร่ข้าว

นำเวทนาหนักเอ๋ย

หนักเอ๋ย ฮะ

เสียนิดผิดเคঁ

ที่เป็นเจ้าไร่ข้าว

นำเวทนาหนักเอ๋ย ฯ

อเวทนาพีหรือ

ยกเหตุวาคือไร่ข้าว

จะว่าจงหยั่ง

ข้างหลังข้างหน้า

เสียให้ถ้วนถี่

ตัวที่เป็นเจ้ามีบ่าวมีไพร่

ยายเฒ่าเป็นไรนี่

ฮะฮ้า

ฉ่าฉ่าฉ่า

ชะฉ่าไฮ้ ฯ

1.9 ร้องลำเขมรกำปอ

กุคิดไว้ก็สมอารมณ์คิด

จะลงล่างชีวิตก็ล่างได้

อันองค์กัญญาจะพาไป

ถวายไทสนุนุราชเอารางวัล ฯ

1.10 ร้องเห่เรือ

นางเสด็จโดยแดนชล

ทรงเรือต้นงามเฉิดฉาย

กึ่งแก้วแพรพรรณราย

พายอ่อนหยับจับงามอน ฯ

2. ลักษณะการใช้หน้าทับของเพลง เรื่องคำวี ตอน เผาพระขรรค์

ตารางที่ 2 ลักษณะการใช้หน้าทับของเพลง เรื่องคำวี ตอน เผาพระขรรค์

ไม่มีหน้าทับ	หน้าทับสองไม้	หน้าทับเฉพาะ
ทำนองสรภัญญะ	-	-
ลำพิกุลทอง	-	-
-	ลำญวนขึ้นเขา	-
-	ลำแขกต่อยมะพร้าว	-
-	ลำแขกโอด	-
-	ลำตะนาวแปลง	-
-	-	ลำจำปาทองเทศ
ลำปรบไก่อ	-	-
-	ลำเขมรกำปอ	-
ลำเห่เรือ	-	-

ที่มา: ผู้วิจัย

3. การวิเคราะห์ทำนองทางร้องจากโน้ตอักษรไทย

ตารางที่ 3 วิธีการวิเคราะห์ทำนองทางร้องจากโน้ตอักษรไทย

ลำดับ	โครงสร้างเพลง
ช่องที่ 1	ทางฆ้องมือขวา
ช่องที่ 2	ทางฆ้องมือซ้าย
ช่องที่ 3	โน้ตทางร้อง
ช่องที่ 4	บทร้อง
ช่องที่ 5	จังหวะฉิ่ง
ช่องที่ 6	จังหวะหน้าทับ

ที่มา: ผู้วิจัย

4. สัญลักษณ์ที่ใช้ในการวิเคราะห์

- | | | |
|-----|---|-------------------------------|
| 1. |  | แทน การเน้นเสียงเน้นคำ |
| 2. |  | แทน การร้องรวบคำ หรือรวบเสียง |
| 3. |  | แทน การร้องยืดจังหวะเสียง |
| 4. |  | แทน การร้องกระทบ 2 เสียง |
| 5. |  | แทน การครั้นเสียง |
| 6. |  | แทน การร้องกดเสียงลงต่ำ |
| 7. |  | แทน การลักจังหวะ |
| 8. |  | แทน การกลืนเสียง |
| 9. |  | แทน การผันทางเสียง |
| 10. |  | แทน การทำเสียงโหย |
| 11. |  | แทน การทำเสียงโพรย |

5. การวิเคราะห์โครงสร้างเพลงและกลวิธีการขับร้อง

บทละครดึกดำบรรพ์ เป็นอัครจริยของการสร้างสรรค์ผลงานของบรรพชนทางด้านดุริยางคศิลป์ ในหลักการการบรรจุเพลง โดยใช้โหมโรงแรกบรรเลงเพื่อบอกเล่าเรื่องราวของตอนที่แล้ว หรือท้าวความเหตุการณ์ก่อนเริ่มมีการแสดง เป็นเอกลักษณ์ของการบรรจุเพลงให้สอดคล้องกับเนื้อหา เป็นความเจริญในด้านการคิดและการสัดบับฟัง อีกทั้งยังเป็นภูมิความรู้ของผู้ชมที่มีวัฒนธรรม และจารีตอย่างหนึ่งของผู้ชมในยุคนั้น นอกเหนือจากนี้ยังมีการคิดทางเปลี่ยนของดนตรีในเพลงต่าง ๆ อีกทั้งมีการปรับเปลี่ยนทำนองช่วงท้ายเพื่อเป็นสะพานเพลงเชื่อมโยงให้สนิทสนมและเมื่อฟังแล้ว เกิดความไพเราะและสมบูรณ์ สำหรับเรื่องควาวิ ตอนเฒ่าพระขรรค์ ใช้เพลงบาทสุกณี แทนพระควาวิ เพลงแผละแทนพญานกอินทรี เพลงเชิด แทนการสู้รบระหว่างพระควาวิกับนกอินทรี เพลงโอด หมายถึงพระควาวิฆ่านกอินทรีตาย เพลงเร็ว เพลงลา เป็นประกอบกิริยาเมื่อเดินทางมาถึงที่หมายหรือหยุดพัก เพลงโลม หมายถึงการเกี่ยวพาราสี และเพลงเสมอ เป็นกิริยาการเดินทางระยะใกล้ เมื่อจบรำ ปลายเสมอแล้ว จะบรรเลงเพลงซ้ำไปเพื่อนำก่อนดนตรีส่งร้องเพลงสรภัญญะ

การบรรเลงเพลงในละครดึกดำบรรพ์ จะมีระดับเสียงที่ใช้บรรเลงกับวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ คือเสียงเพียงออล่าง นอกจากนั้นบางเพลงอาจใช้กลุ่มเสียงเพียงอบบนบ้าง การบันทึกโน้ตทางฆ้องในงานวิจัยครั้งนี้เป็นการบันทึกโน้ตที่เป็นทำนองหลักทางกลางที่ใช้โดยทั่วไป เมื่อนำไปบรรเลงกับวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ การเทียบเสียงของวงปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์จะมีระดับเสียงต่ำกว่าวงปี่พาทย์หนึ่งเสียง ดังนั้นเมื่อบรรเลงเพลงตามโน้ตดังกล่าวนี้เสียงของดนตรีจะต่ำลงกว่าการบรรเลงด้วยวงปี่พาทย์หนึ่งระดับเสียง

5.1 ทำนองสรภัญญะ

เป็นทำนองขับร้องและทำนองสำหรับสวด โดยใช้คำประพันธ์ประเภทฉันท สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงพระนิพนธ์และปรับปรุงละครดึกดำบรรพ์ เรื่องควาวิ จึงได้ทรงปรับทำนองสรภัญญะให้เป็นจังหวะ 3/4 สำหรับละครตัวควาวิและนางจันท์สุดาร้อง ส่วนทำนองดนตรีบรรเลงรับด้วยปี่พาทย์ดึกดำบรรพ์ (ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์, 2557, น. 677)

บทร้องเพลงทำนองสรภัญญะ

พระเอยพระทรงชัย	เคราะห์อะไรกระทำเชิญ
เชิญใจก็ยังเย็น	เพราะพระโปรดพระปรานี
น้องเอยวิสัยสัตว์	อุปบัติในโลภีย
สุขทุกข์ก็จำมี	ตะลະอย่างบวงวาย
พระเอยพระตรัสต้อง	ขณะน้องอยู่เดียวดาย
แสนทุกข์สิขุหาย	ขณะเห็นพระทรงธรรม
บุญหลังนงน้องเอย	สิจะเคยได้สร้างสรรค์
โดยปองจะครองกัน	ก็ประสบประสงศ์สม

ดนตรีบรรเลงนำทำนองสรภัญญะ 1 เที้ยว

มือขวา	- - - -	- - - -	- - - ท	- - - ซ	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - ท
มือซ้าย	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -

มือขวา	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - ล	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - ซ
มือซ้าย	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -

โครงสร้างทำนองสรภัญญะ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1

ทางซ้องมือขวา	- - - -	- - - ท	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - ท
ทางซ้องมือซ้าย	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -
โน้ตทางร้อง	- - - -	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- ร - ท	- - - ท
บทร้อง	- - - -	- - พระ	- - - เอย	- - - -	- พระ - ทรง	- - - ซัย
จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงพบว่า เมื่อดนตรีบรรเลงเพลงสรภัญญะ 1 เที้ยว ผู้ขับร้องจึงทำการร้องในบทร้องวรรคสดับพร้อมกับดนตรี โดยมีฉิ่งควบคุมจังหวะ (พิเศษ) ในความหมายคำว่าพิเศษนี้ คือ ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ ตีต่อเนื่องอย่างสม่ำเสมอ บทที่ใช้ในการขับร้องจะเป็น บทประพันธ์ประเภทกาพย์ยานี 11

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ลูกตกห้องที่ 3 ลงเสียง "ซอล" และ ลูกตกห้องที่ 6 ลงเสียง "ที" ด้านอารมณ์เพลงเป็นการท้าวความโดยใช้อารมณ์อ่อนหวาน อ่อนโยน วิงวอน อ่อนวอน ทั้งเสียงดนตรีและเสียงการขับร้องเป็นไปในลักษณะไม่หนักและไม่เบาจนเกินไป ในขณะที่ผู้ขับร้องทำการร้องอยู่นั้น เสียงของดนตรีจะเบาลงกึ่งหนึ่งของระดับเสียงที่ใช้บรรเลงปกติ

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 2 พบการเน้นเสียงเน้นคำ โดยใช้เสียงหนักเสียงเบา ในคำว่า “พระ” เพราะเป็นการร้องคำแรกของเพลง ผู้ขับร้องจะต้องเน้นเสียงร้องให้ชัดถ้อยชัดคำ แต่คงไว้ซึ่ง บทบาทของตัวละครแต่คงไว้อารมณ์ และบทบาทของผู้แสดง เพื่อความไพเราะและชัดเจนต่อผู้รับฟัง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 3 – 4 และห้องที่ 5 – 6 พบการร้องยืดจังหวะเสียงคำว่า “เอย” และ “ทรง” เพื่อทำให้เกิดความสมบูรณ์ ไม่เกิดช่องว่างการทิ้งช่วงของเสียงไปนานจนเกินไป ซึ่งสามารถสร้างอารมณ์และสุนทรีย์ให้แก่ผู้รับฟังได้

โครงสร้างทำนองสรภัญญะ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2

ทางซ้องมือขวา	- - - -	- - - รี่	- - - ล	- - - -	- - - รี่	- - - ซุ
ทางซ้องมือซ้าย	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -
โน้ตทางร้อง	- - - -	- - - ท	- - ล ล	- - - -	- - ล ล	ทลซ - ล
บทร้อง	- - - -	- - -เคราะห์	- - -อะไร	- - - -	- - -กระทำ	- ซือซือซือ - ซึ้ง
จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่าประโยคดังกล่าว เป็นบทร้องวรรครับ ผู้ขับร้องจะขับร้องพร้อมกับทำนองดนตรี ทางด้านของดนตรีก็จะบรรเลงโดยใช้เสียงดังเพียงกึ่งหนึ่งของระดับเสียงที่ใช้บรรเลงอยู่ปกติ โดยมีฉิ่งควบคุมจังหวะ

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ลูกตกห้องที่ 3 จะลงเสียง “ลา” ซึ่งเป็นเสียงเดียวกันกับระดับเสียงดนตรี และลูกตกห้องที่ 6 จะลงเสียง “ซอล” แต่ทางร้องจะลงลูกตกที่เสียง “ลา” เพราะคำว่า “ซึ้ง” เป็นอักษรเสียงสูง จึงต้องผันเสียงไปหาเสียงลูกตกเสียงที่ “ซอล” ซึ่งจะเชื่อมเสียงไปลงในห้องที่ 1 ของประโยคถัดไป

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 3 – 4 พบการร้องยืดจังหวะเสียงคำว่า “ไร” เพื่อความสมบูรณ์ ไม่เกิดช่องว่างการทิ้งช่วงของเสียงไปนานจนเกินไป ซึ่งสามารถสร้างอารมณ์และสุนทรีให้แก่ผู้รับฟังได้

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 5 - 6 พบการ ครั้นเสียง ในเอื้อน ระหว่างคำว่า “กระทำซึ้ง” เป็นการใช้กลวิธีในการขับร้อง ผู้ขับร้องมีการใช้วิธีการครั้นทางเสียงระหว่างคำว่า “กระทำซึ้ง” โดยการขมวดทางเสียงและมีการทำเสียงสะดุดสะเทือนเล็กน้อยในลำคอ เพื่อให้ลงในช่วงของจังหวะก่อนคำร้องว่า “ซึ้ง”

โครงสร้างทำนองสรภัญญะ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3

ทางซ้องมือขวา	- - - -	- - - ท	- - - ซุ	- - - -	- - - รี่	- - - ท
ทางซ้องมือซ้าย	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -
โน้ตทางร้อง	- - ท ซ	- - - ล	- ท - ล	- - - -	- รี่ ซ ท	- - - ท
บทร้อง	- - ฮี อือ	- -  เชิญ	- ฮือ - ใจ	- - - -	- กี่ - ยัง	- - - เย็น
จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทขับร้องในวรรณกรรม ผู้ขับร้องจะขับร้องพร้อมกับทำนองดนตรี โดยมีฉิ่งควบคุมจังหวะพิเศษ

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ลูกตกทางซ้องห้องที่ 3 จะลงเสียง “ซอล” แต่ลูกตกทางร้องจะลงที่เสียง “ลา” เพราะคำว่า “ใจ” เป็นอักษรเสียงกลาง จึงต้องประดิษฐ์เสียงเอื้อนให้ลงเสียง “ซอล” ซึ่งจะเชื่อมเสียงไปลงในห้องที่ 4 ส่วนห้องที่ 6 ลูกตกทางซ้องและทางร้องจะลงเสียง “ที” ซึ่งเป็นเสียงเดียวกัน

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 2 พบการเน้นเสียงเน้นคำ โดยใช้เสียงหนักเสียงเบา ในคำว่า “เชิญ” ผู้ขับร้องจะต้องเน้นเสียงร้องให้ชัดถ้อยชัดคำ แต่คงไว้ซึ่งอารมณ์และบทบาทของตัวละครเพื่อความไพเราะและชัดเจนต่อผู้รับฟัง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 3 - 4 และ 5 - 6 พบการร้องยืดจังหวะเสียง คำว่า “ใจ” และ “ยัง” เพื่อสร้างอารมณ์ให้สอดคล้องกับบทร้อง เพื่อทำให้เกิดความสมบูรณ์ ไม่เกิดช่องว่างการทิ้งช่วงของเสียงไปนานจนเกินไป ซึ่งสามารถสร้างอารมณ์และสุนทรีให้แก่ผู้รับฟังได้

โครงสร้างทำนองสรภัญญะ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 4

ทางซ้องมือขวา	- - - -	- - - รี่	- - - ล	- - - -	- - - รี่	- - - ซ
ทางซ้องมือซ้าย	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -
โน้ตทางร้อง	- - - -	- - ล ท	- - ท ซ	- - - ล	- ท - ล	ทลซ - ซ
บทร้อง	- - - -	- - - เพราะ	- - พระโปรด	- - - อื้อ	- พระ - ปรา	- อื้ออื้ออื้อ - ณี
จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ดนตรีบรรเลงรับ

ทางซ้องมือขวา	- - - -	- ร - ม	- ฟ - ซ	- - - ซ	ล ท ดี่ รี่	- ดี่ - ท
ทางซ้องมือซ้าย	- - - -	- ล - ทุ	- ด - ร	- - ร -	- - - ร	- ด - ทุ

ทางซ้องมือขวา	- - มี่ -	- - รี่ -	- - ท -	- - มี่ -	- ท - -	- ล - ซ
ทางซ้องมือซ้าย	- รี่ - รี่	- ท - ท	- ล - ล	- - ร ท	- - ล ซ	- - ฟ ร

ทางซ้องมือขวา	- - - -	- ร - ม	- ฟ - ซ	- - - ซ	ล ท ดี่ รี่	- ดี่ - ท
ทางซ้องมือซ้าย	- - - -	- ล - ทุ	- ด - ร	- - ร -	- - - ร	- ด - ทุ

ทางซ้องมือขวา	- - มี่ -	- - รี่ -	- - ท -	- - มี่ -	- ท - -	- ล - ซ
ทางซ้องมือซ้าย	- รี่ - รี่	- ท - ท	- ล - ล	- - ร ท	- - ล ซ	- - ฟ ร

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทขับร้องในวรรณคดี ผู้ขับร้องจะขับร้องพร้อมกับทำนองดนตรี โดยมีฉิ่งควบคุมจังหวะพิเศษเมื่อขับร้องจบดนตรีบรรเลงรับในตอนี่ 1 จำนวน 2 เที้ยว

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ลูกตกทางซ้องห้องที่ 3 จะลงเสียง “ลา” แต่ลูกตกทางร้องจะลงที่เสียง “ซอล” เพราะคำว่า “โปรด” เป็นอักษรเสียงกลาง จึงต้อง

ประดิษฐ์เสียงเอื้อนให้ลงเสียง “ลา” ซึ่งจะเชื่อมเสียงไปลงในห้องที่ 4 ส่วนห้องที่ 6 ลูกตกทางห้อง และทางร้องจะลงเสียง “ซอล” ซึ่งเป็นเสียงเดียวกัน

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 4 ห้องที่ 3 – 4 พบการร้องยืดจังหวะเสียงคำว่า “โปรด” เพื่อทำให้เกิดความสมบูรณ์ ไม่เกิดช่องว่างการทิ้งช่วงของเสียงไปนานจนเกินไป ซึ่งสามารถสร้างอารมณ์และสุนทรีย์ให้แก่ผู้รับฟังได้

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 4 ห้องที่ 5 และ 6 พบการ ครั้นเสียง ในเอื้อน ระหว่างคำว่า “พระปราณี” เป็นการใช้กลวิธีในการขับร้อง ผู้ขับร้องมีการใช้วิธีการมีการครั้นทางเสียงระหว่างคำว่า “พระปราณี” โดยการขมวดทางเสียงและมีการทำเสียงสะดุดสะเทือนเล็กน้อยในลำคอ เพื่อให้ลงในห้องของจังหวะก่อนคำร้องว่า “นี่”

โครงสร้างทำนองสรภัญญะ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1

ทางห้องมือขวา	- - - -	- - - ท	- - - ซ	- - - -	- - - รี่	- - - ท
ทางห้องมือซ้าย	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -
โน้ตทางร้อง	- - - -	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- - ท ท	- รี่ - ล
บทร้อง	- - - -	- -  นื่อง	- - - เอย	- - - -	- - วิ สัย	- ฮือ - สัตว์
จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า เมื่อดนตรีรับร้องในตอนต้นที่ 1 จำนวน 2 เที้ยว จบแล้ว ผู้ขับร้องจึงทำการร้องในบทร้องวรรคสดับพร้อมกับดนตรี โดยมีฉิ่งควบคุมจังหวะพิเศษ คือ ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า เสียงลูกตกทางร้องห้องที่ 3 จะลงเสียง “ซอล” ซึ่งเป็นเสียงเดียวกันกับระดับเสียงดนตรี ส่วนเสียงลูกตกทางร้องห้องที่ 6 จะลงที่เสียง “ลา” เพราะคำว่า “สัตว์” เป็นอักษรเสียงสูง จึงต้องประดิษฐ์เสียงเอื้อนให้ลงเสียง “ที” ซึ่งจะเชื่อมเสียงไปลงในห้องที่ 1 ของประโยคถัดไป

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 2 พบการเน้นเสียงเน้นคำ โดยใช้เสียงหนักเสียงเบา ในคำว่า “น้อง” ผู้ขับร้องจะต้องเน้นเสียงร้องให้ชัดถ้อยชัดคำ แต่คงไว้ซึ่งอารมณ์และบทบาทของตัวละครเพื่อความไพเราะและชัดเจนต่อผู้รับฟัง

โครงสร้างทำนองสรภัญญะ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2

ทางซ้องมือขวา	- - - -	- - - รี่	- - - ล	- - - -	- - - รี่	- - - ซ
ทางซ้องมือซ้าย	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -
โน้ตทางร้อง	- - - ท	- - - ซ	- - ล ซ	- - - ล	- ล - ล	ทลซ - ซ
บทร้อง	- - - อื้อ	- - - อุป	- - - บัติ	- - - อื้อ	- ใน - โล	- อื้ออื้ออื้อ - กีย
จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่าประโยคดังกล่าว เป็นวรรคหลังของทำนองเพลง ผู้ขับร้องจะขับร้องบทร้องในวรรคนี้พร้อมกับทำนองดนตรี โดยมีฉิ่งควบคุมจังหวะพิเศษ

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ลูกตกทางซ้องห้องที่ 3 จะลงเสียง “ลา” แต่ลูกตกทางร้องจะลงที่เสียง “ซอล” เพราะคำว่า “บัติ” เป็นอักษรเสียงกลาง จึงต้องประดิษฐ์เสียงเอื้อนให้ลงเสียง “ลา” ซึ่งจะเชื่อมเสียงไปลงในห้องที่ 4 ส่วนห้องที่ 6 ลูกตกทางซ้องและทางร้องจะลงเสียง “ซอล” ซึ่งเป็นเสียงเดียวกัน

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 5 และ 6 พบการใช้กลวิธีในการขับร้อง ผู้ขับร้องมีการใช้วิธีการครั้นเสียงระหว่างคำว่า “ในโลกีย” โดยการขมวดหางเสียงและมีการทำเสียงสะดุดสะเทือนเล็กน้อยในลำคอ เพื่อให้ลงในช่องของจังหวะก่อนคำร้องว่า “กีย”

โครงสร้างทำนองสรภัญญะ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3

ทางซ้องมือขวา	- - - -	- - - ท	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - ท
ทางซ้องมือซ้าย	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -
โน้ตทางร้อง	- - - -	- - - ม	- ซ - ล	- - - ซ	- ร ซ ท	- - - ท
บทร้อง	- - - -	- - 	- 	- - - 	- 	- - - 
จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทขับร้องในวรรณกรรม ผู้ขับร้องจะขับร้องพร้อมกับทำนองดนตรี โดยมีฉิ่งควบคุมจังหวะพิเศษ

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ลูกตกทางซ้องห้องที่ 3 จะลงเสียง “ซอล” แต่ลูกตกทางร้องจะลงที่เสียง “ลา” เพราะคำว่า “ทุกข์” เป็นอักษรเสียงต่ำ จึงต้องประดิษฐ์เสียงเอื้อนให้ลงเสียง “ซอล” ซึ่งจะเชื่อมเสียงไปลงในห้องที่ 4 ส่วนห้องที่ 6 ลูกตกทางซ้องและทางร้องจะลงเสียง “ที” ซึ่งเป็นเสียงเดียวกัน

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 2 และ 3 พบการเน้นเสียงเน้นคำ โดยใช้เสียงหนักเสียงเบา ในคำว่า “สุขทุกข์” เพื่อสร้างอารมณ์ให้สอดคล้องกับบทร้อง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 3 - 4 และ 5 - 6 พบการร้องยืดจังหวะเสียงคำว่า “ทุกข์” และ “จำ” เพื่อทำให้เกิดความสมบูรณ์ ไม่เกิดช่องว่างการทิ้งช่วงของเสียงไปนานจนเกินไป ซึ่งสามารถสร้างอารมณ์และสุนทรีย์ให้แก่ผู้รับฟังได้

โครงสร้างทำนองสรภัญญะ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 4

ทางซ้องมือขวา	- - - -	- - - รี่	- - - ล	- - - -	- - - รี่	- - - ซุ
ทางซ้องมือซ้าย	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -
โน้ตทางร้อง	- - - -	- - - ซุ	- - ล ซ	- - - ล	- ล - ล	ทลซ - ซุ
บทร้อง	- - - -	- - - ตะ	- - - ละอย่าง	- - - ฮือ	- บ - วา	- ฮือฮือฮือ - วาย
จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ดนตรีบรรเลงรับ

ทางซ้องมือขวา	- - - -	- ท - รี่	- ท - ซ	- ท ล ซ	- ม - ร	- ด - ท
ทางซ้องมือซ้าย	- - - -	- ท - ร	- ท - ซ	- ท ล ซ	- ท - ล	- ซ - ฟ

ทางซ้องมือขวา	- - ม -	- - ร -	- - ท -	- ม - -	- - ม ซ	- ล - ซ
ทางซ้องมือซ้าย	- ร - ร	- ท - ท	- ล - ล	- - ร ท	- ร - -	- - ฟ ร

ทางซ้องมือขวา	- - - -	- ท - รี่	- ท - ซ	- ท ล ซ	- ม - ร	- ด - ท
ทางซ้องมือซ้าย	- - - -	- ท - ร	- ท - ซ	- ท ล ซ	- ท - ล	- ซ - ฟ

ทางซ้องมือขวา	- - ม -	- - ร -	- - ท -	- ม - -	- - ม ซ	- ล - ซ
ทางซ้องมือซ้าย	- ร - ร	- ท - ท	- ล - ล	- - ร ท	- ร - -	- - ฟ ร

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทขับร้องในวรรณคดี ผู้ขับร้องจะขับร้องพร้อมกับทำนองดนตรี โดยมีฉิ่งควบคุมจังหวะพิเศษ เมื่อขับร้องจบดนตรีจะบรรเลงรับในท่อนที่ 2 จำนวน 2 เที้ยว

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ลูกตกทางห้องห้องที่ 3 จะลงเสียง “ลา” แต่ลูกตกทางร้องจะลงที่เสียง “ซอล” เพราะคำว่า “อย่าง” เป็นอักษรเสียงกลาง จึงต้องประดิษฐ์เสียงเอื้อนเพื่อให้ลงเสียง “ลา” ซึ่งจะเชื่อมเสียงไปลงในห้องที่ 4 ส่วนห้องที่ 6 ลูกตกทางห้อง และทางร้องจะลงเสียง “ซอล” ซึ่งเป็นเสียงเดียวกัน

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 4 ห้องที่ 3 – 4 พบการร้องยืดจังหวะเสียงคำว่า “อย่าง” เพื่อทำให้เกิดความสมบูรณ์ ไม่เกิดช่องว่างการทิ้งช่วงของเสียงไปนานจนเกินไป ซึ่งสามารถสร้างอารมณ์และสุนทรีย์ให้แก่ผู้รับฟังได้

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 4 ห้องที่ 5 และ 6 พบการใช้กลวิธีในการขับร้อง ผู้ขับร้องมีการใช้วิธีการมีการครั้นทางเสียงระหว่างคำว่า “บวงวาย” โดยการขมวดทางเสียงและมีการทำเสียงสะดุด สะเทือนเล็กน้อยในลำคอ เพื่อให้ลงในห้องของจังหวะก่อนคำร้องว่า “วาย”

โครงสร้างทำนองสรภัญญะ

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 1

ทางห้องมือขวา	- - - -	- - - ท	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - ท
ทางห้องมือซ้าย	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -
โน้ตทางร้อง	- - - -	- - - ล	- - - ซ	- - - -	- ร - ท	- ท - ท
บทร้อง	- - - -	- - พระ	- - - เอย	- - - -	- พระ- ตรัส	- อื้อ - ต้อง
จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า เมื่อดนตรีรับร้องในท่อนที่ 2 จำนวน 2 เที้ยว จบแล้ว ผู้ขับร้องจึงทำการร้องในบทร้องวรรคสดับพร้อมกับดนตรี โดยมีฉิ่งควบคุมจังหวะพิเศษ คือ ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ลูกตกห้องที่ 3 จะลงเสียง “ซอล” และลูกตกห้องที่ 6 จะลงเสียง “ที” ซึ่งเป็นเสียงเดียวกันกับระดับเสียงดนตรี

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 2 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในคำว่า “พระ” เพราะเป็นการร้องคำแรกของเพลง ผู้ขับร้องจึงต้องเน้นเสียงร้องให้ชัดถ้อยชัดคำกลอนที่สุด เพื่อความไพเราะและชัดเจนต่อผู้รับฟัง

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 3 – 4 พบการลากเสียงคำว่า “เอ๋ย” เพื่อเป็นการเชื่อมเสียงไปหาคำว่า “พระตรัสต้อง” ทำให้เกิดความสมบูรณ์และไพเราะ

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 6 พบการกดเสียงลงต่ำ เพื่อเชื่อมโยงระดับเสียงตามพยัญชนะ

โครงสร้างทำนองสรภัญญะ

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 2

ทางซ้องมือขวา	- - - -	- - - รี่	- - - ล	- - - -	- - - รี่	- - - ซ
ทางซ้องมือซ้าย	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -
โน้ตทางร้อง	- - ล ซ	- - ล ซ	- - - ล	- - - ๓๓	- ซ - ล	๓๓ซ - ซ
บทร้อง	- - อื้ออื้อ	- - ขณะ	- - - นื่อง	- - - อื้ออื้อ	- อยู่ - เดียว	- อื้ออื้อ - ดาย
จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่าประโยคดังกล่าว เป็นวรรคหลังของทำนองเพลง ผู้ขับร้องจะขับร้องบทร้องในวรรคนี้พร้อมกับทำนองดนตรี โดยมีฉิ่งควบคุมจังหวะพิเศษ

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ลูกตกห้องที่ 3 จะลงเสียง “ลา” ซึ่งเป็นเสียงเดียวกันกับระดับเสียงดนตรี และลูกตกห้องที่ 6 จะลงเสียง “ซอล” ซึ่งเป็นเสียงเดียวกันกับระดับเสียงดนตรี

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 4 พบการกระทบเสียง 2 เสียง ซึ่งเป็นการใช้เสียงบริเวณนาสิก เพื่อช่วยเสริมรายละเอียด และอรรถรสในการรับฟัง

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 5 - 6 พบการ ครั่นเสียง ในเอื้อน ระหว่างคำว่า “อยู่เดียวดาย” เป็นการใช้กลวิธีในการขับร้อง ผู้ขับร้องมีการใช้วิธีการครั่นทางเสียงแทรกระหว่างคำว่า “อยู่เดียวดาย” โดยการขมวดทางเสียงและมีการทำเสียงสะดุดสะเทือนเล็กน้อยในลำคอ เพื่อให้ลงในช่องของจังหวะก่อนคำร้องว่า “ดาย”

โครงสร้างทำนองสรภัญญะ

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 3

ทางฆ้องมือขวา	- - - -	- - - ท	- - - ซ	- - - -	- - - ร	- - - ท
ทางฆ้องมือซ้าย	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -
โน้ตทางร้อง	- - - -	- - - ซ	- ล - ล	- - - ซ	- ล - ล	- ท - ท
บทร้อง	- - - -	- - - แสน	- อื้อ - ทุกข์	- - - อื้อ	- ลี - ชุก	- อื้อ - หาย
จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทขับร้องในวรรณกรรม ผู้ขับร้องจะขับร้องพร้อมกับทำนองดนตรี โดยมีฉิ่งควบคุมจังหวะพิเศษ

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ลูกตกทางฆ้องห้องที่ 3 จะลงเสียง “ซอล” แต่ลูกตกทางร้องจะลงที่เสียง “ลา” เพราะคำว่า “ทุกข์” เป็นอักษรเสียงต่ำ จึงต้องประดิษฐ์เสียงเอื้อนเพื่อให้ลงเสียง “ซอล” ซึ่งจะเชื่อมเสียงไปลงในห้องที่ 4 ส่วนห้องที่ 6 ลูกตกทางฆ้องและทางร้องจะลงเสียง “ที” ซึ่งเป็นเสียงเดียวกัน

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 2 และ 3 พบการใช้เสียงหนักเสียงเบา คำว่า “แสนทุกข์” เพื่อสร้างอารมณ์ให้สอดคล้องกับบทร้อง และทำการลากเสียงของคำว่า “ทุกข์” ให้หมดจังหวะเพื่อเชื่อมเสียงให้ไปถึงคำว่า “ลี” ในห้องที่ 5

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 3 - 4 พบการร้องยืดจังหวะเสียงคำว่า “ทุกข์” เพื่อทำให้เกิดความสมบูรณ์ ไม่เกิดช่องว่างการทิ้งช่วงของเสียงไปนานจนเกินไป ซึ่งสามารถสร้างอารมณ์และสุนทรียให้แก่ผู้รับฟังได้

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ลูกตกทางห้องห้องที่ 3 จะลงเสียง “ลา” แต่ลูกตกทางร้องจะลงที่เสียง “ที” เพราะคำว่า “เห็น” เป็นอักษรเสียงสูง จึงต้องประดิษฐ์เสียงเอื้อนให้ลงเสียง “ลา” ซึ่งจะเชื่อมเสียงไปลงในห้องที่ 4 ส่วนห้องที่ 6 ลูกตกทางห้องและทางร้องจะลงเสียง “ซอล” ซึ่งเป็นเสียงเดียวกัน

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 4 ห้องที่ 3 – 4 พบการร้องยืดจังหวะเสียงคำว่า “เห็น” เพื่อทำให้เกิดความสมบูรณ์ ไม่เกิดช่องว่างการทิ้งช่วงของเสียงไปนานจนเกินไป ซึ่งสามารถสร้างอารมณ์และสุนทรีย์ให้แก่ผู้รับฟังได้

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 4 ห้องที่ 5 และ 6 พบการครั่นเสียง ในเอื้อน ระหว่างคำว่า “พระทรงธรรม” เป็นการใช้กลวิธีในการขับร้อง ผู้ขับร้องมีการใช้วิธีการมีการครั่นทางเสียงแทรก ระหว่างคำว่า “พระทรงธรรม” โดยการขมวดทางเสียงและมีการทำเสียงสะดุดสะเทือนเล็กน้อยในลำคอ เพื่อให้ลงในช่องของจังหวะก่อนคำร้องว่า “ธรรม”

โครงสร้างทำนองสรภัญญะ

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 1

ทางห้องมือขวา	- - - -	- - - ท	- - - ซ	- - - -	- - - รี่	- - - ท
ทางห้องมือซ้าย	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -
โน้ตทางร้อง	- - - -	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- รี่ - รี่	- ท - ท
บทร้อง	- - - -	- - - บุญ	- - - หลัง	- - - -	-นะ - น้อย	- อือ - เอย
จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า เมื่อดนตรีรับร้องในท่อนที่ 1 จำนวน 2 เที้ยวจบแล้ว ผู้ขับร้องจึงทำการร้องในบทร้องวรรคสดับพร้อมกับดนตรี โดยมีฉิ่งควบคุมจังหวะพิเศษ คือ ฉิ่ง ฉิ่ง ฉับ

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ลูกตกห้องที่ 3 จะลงเสียง “ซอล” และลูกตกห้องที่ 6 จะลงเสียง “ที” ซึ่งเป็นเสียงเดียวกันกับระดับเสียงดนตรี

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 2 พบการ เน้นเสียงเน้นคำ ในคำว่า “บุญ” เพราะเป็นการร้องคำแรกของเพลง ผู้ขับร้องจึงต้องเน้นเสียงร้องให้ชัดถ้อยชัดคำกลอนที่สุด เพื่อความไพเราะและชัดเจนต่อผู้รับฟัง

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 3 – 4 พบการร้องยืดจังหวะเสียงคำว่า “หลัง” เพื่อเป็นการเชื่อมเสียงไปหาคำว่า “น่าน้องเอ๋ย” ทำให้เกิดความสมบูรณ์และไพเราะ

โครงสร้างทำนองสรภัญญะ

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 2

ทางซ้องมือขวา	- - - -	- - - รี่	- - - ล	- - - -	- - - รี่	- - - ช
ทางซ้องมือซ้าย	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -
โน้ตทางร้อง	- - - -	- - - ช	- - ล ล	- - - -	- ล - ล	ทลช - ช
บทร้อง	- - - ฮี	- - - ลี	- - จะเคย	- - - -	- ได้ - สร้าง	- ฮีฮือฮือ - สรรค์
จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทขับร้องในวรรณกรรม ผู้ขับร้องจะขับร้องพร้อมกับทำนองดนตรี โดยมีฉิ่งควบคุมจังหวะพิเศษ

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ลูกตกห้องที่ 3 จะลงเสียง “ลา” และลูกตกห้องที่ 6 จะลงเสียง “ซอล” แต่ทางร้องลูกตกลงที่เสียง “ลา” เพราะคำว่า “สรรค์” เป็นอักษรเสียงสูง จึงต้องผันเสียงไปหาเสียงลูกตกที่เสียง “ซอล” ซึ่งเชื่อมเสียงไปลงในห้องที่ 1 ของประโยคถัดไป

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 3 พบการรวบคำ ในคำว่า “จะเคย” เพราะเป็นคำสั้น ผู้ขับร้องจึงต้องร้องให้เกิดความกระชับ เหมาะสมกับลีลาของผู้แสดง ไม่แยกคำออกจากกัน

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 5 และ 6 พบการครั้นเสียง ในเอื้อน ระหว่างคำว่า “ได้สร้างสรรค์” เป็นการใช้กลวิธีในการขับร้อง ผู้ขับร้องมีการใช้วิธีการมีการครั้นทางเสียงระหว่าง

คำว่า “ได้สร้างสรรค์” โดยการขมวดทางเสียงและมีการทำเสียงสะกดสะท้อนเล็กน้อยในลำคอ เพื่อให้ลงในช่องของจังหวะก่อนคำร้องว่า “สรรค์”

โครงสร้างทำนองสรภัญญะ

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 3

ทางซ้องมือขวา	- - - -	- - - ท	- - - ซ	- - - -	- - - รี่	- - - ท
ทางซ้องมือซ้าย	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -
โน้ตทางร้อง	- - ด ซ	- - - ซ	- - - ซ	- - - -	- ล - ท	- - - ท
บทร้อง	- - ฮื่อ	- - - โดย	- - - ปอง	- - - -	- จะ - ครอง	- - - กัน
จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทขับร้องในวรรณกรรม ผู้ขับร้องจะขับร้องพร้อมกับทำนองดนตรี โดยมีฉิ่งควบคุมจังหวะพิเศษ

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ลูกตกห้องที่ 3 จะลงเสียง “ซอล” และลูกตกห้องที่ 6 จะลงเสียง “ที” ซึ่งเป็นเสียงเดียวกันกับระดับเสียงดนตรี

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 1 พบการรวบเสียงเอื้อน ซึ่งเป็นเสียงคำท้ายของคำว่า “สรรค์” เพื่อให้ระดับเสียงกลับมาลงลูกตกตามเสียงทางซ้อง

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 2 และ 3 พบการใช้เสียงหนักเสียงเบา คำว่า “โดยปอง” เพื่อสร้างอารมณ์ให้สอดคล้องกับบทร้อง และทำการลากเสียงของคำว่า “ปอง” ให้หมดจังหวะเพื่อเชื่อมเสียงให้ไปถึงคำว่า “จะ” ในห้องที่ 5

โครงสร้างทำนองสรภัญญะ

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 4

ทางซ้องมือขวา	- - - -	- - - รี่	- - - ล	- - - -	- - - รี่	- - - ซุ
ทางซ้องมือซ้าย	- - - ร	- - - -	- - - -	- - - ร	- - - -	- - - -
โน้ตทางร้อง	- - - -	- - - ล	- ซ ล ซ	- - - ล	- - ล ล	- ทลซ - ล
บทร้อง	- - - -	- - - ก็	- - - ประสบ	- - - อื้อ	- - - ประสงค์	- สืออื้ออื้อ - สม
จังหวะฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ

ห้องสุดท้ายนี้เป็นเอื้อนหางเสียงของคำว่า “สม”

โน้ตทางร้อง	- - ด ซ
บทร้อง	- - ฮี อื้อ

ดนตรีบรรเลงรับ

ทางซ้องมือขวา	- - - -	- รี่ - ท	- ล - ซ	- ท ล ซ	- ม - ร	- ด - ท
ทางซ้องมือซ้าย	- - - -	- ร - ท	- ล - ซ	- ท ล ซ	- ท - ล	- ซ - ฟ

ทางซ้องมือขวา	- - ม -	- - ร -	- - ท -	- ม - -	- - ม ซ	- ล - ซ
ทางซ้องมือซ้าย	- ร - ร	- ท - ท	- ล - ล	- - ร ท	- ร - -	- - ฟ ร

ทางซ้องมือขวา	- - - -	- รี่ - ท	- ล - ซ	- ท ล ซ	- ม - ร	- ด - ท
ทางซ้องมือซ้าย	- - - -	- ร - ท	- ล - ซ	- ท ล ซ	- ท - ล	- ซ - ฟ

ทางซ้องมือขวา	- - ม -	- - ร -	- - ท -	- ม - -	- - ม ซ	- ล - ซ
ทางซ้องมือซ้าย	- ร - ร	- ท - ท	- ล - ล	- - ร ท	- ร - -	- - ฟ ร

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทขับร้องในวรรณคดี ผู้ขับร้องจะขับร้องพร้อมกับทำนองดนตรี โดยมีฉิ่งควบคุมจังหวะพิเศษเมื่อขับร้องจบดนตรีจะบรรเลงรับในท่อนที่ 4 จำนวน 2 เที้ยว

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทำนองพบว่า ลูกตกทางห้องห้องที่ 3 จะลงเสียง “ลา” แต่ลูกตกทางร้องจะลงที่เสียง “ซอล” เพราะคำว่า “สบ” เป็นอักษรเสียงสูง จึงต้องประดิษฐ์เสียงเอื้อนให้ลงเสียง “ลา” ซึ่งจะเชื่อมเสียงไปลงในห้องที่ 4 และลูกตกทางห้องห้องที่ 6 จะลงเสียง “ซอล” แต่ลูกตกทางร้องจะลงที่เสียง “ลา” เพราะคำว่า “สม” เป็นอักษรเสียงสูง จึงต้องประดิษฐ์เสียงเอื้อนให้ลงเสียง “ซอล” ซึ่งจะเชื่อมเสียงไปลงในห้องที่ 1 ของประโยคถัดไป

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 4 ห้องที่ 3 – 4 พบการร้องยืดจังหวะเสียงคำว่า “ประสบ” เพื่อเป็นการเชื่อมเสียงไปหาคำว่า “ประสงคฺสม” ทำให้เกิดความสมบูรณ์และไพเราะ

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 4 ห้องที่ 5 และ 6 พบการครั้นเสียง ในเอื้อน ระหว่างคำว่า “ประสมสงคฺ” เป็นการใช้กลวิธีในการขับร้อง ผู้ขับร้องมีการใช้วิธีการมีการครั้นทางเสียงระหว่างคำว่า “ประสมสงคฺ” โดยการขมวดทางเสียงและมีการทำเสียงสะดุดสะเทือนเล็กน้อยในลำคอ เพื่อให้ลงในช่วงของจังหวะก่อนคำร้องว่า “สงคฺ”

สรุปทำนองสรภัญญะ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงผู้วิจัยพบว่า ทำนองสรภัญญะ ใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ยานี 11 จังหวะฉิ่ง 3/4 หรือจังหวะพิเศษ ไม่มีจังหวะหน้าทับ อารมณ์เพลงเป็นทำนองสวด มีทางดนตรีรับไม่เหมือนกัน ทั้ง 4 แบบ ในช่วงท้ายของการบรรเลงรับในแบบที่ 4 มีการบรรเลงแถมเพื่อให้สอดคล้องกับเสียงกระแอมของยายเฒ่าทศประสาธ ตามเนื้อเรื่อง ถือว่าเป็นความสมบูรณ์ที่มีสำเนียง ทำนอง ที่ไพเราะงดงามและเหมาะสม จนเป็นที่ยอมรับมาจนถึงปัจจุบัน

จากการศึกษากลวิธีในทำนองสรภัญญะ พบว่าการขับร้องมีลักษณะการกดเสียงต่ำ 1 ตำแหน่ง การครั้นเสียง 9 ตำแหน่ง การร้องกระทบเสียง 1 ตำแหน่ง การร้องยืดจังหวะเสียง 17 ตำแหน่ง การร้องเน้นเสียงเน้นคำ 9 ตำแหน่ง การร้องรวบคำ 2 ตำแหน่ง

โครงสร้างทำนองลำพิกุลทอง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2

--- ดํ	- ม - ล	--- ดํล	- ล ช ล	-- ช ล	ช ม - ม	--- ล	- ดํ - ล
--- ฮี	- หมด-ตัว	--- ฮีฮือ	- ยุบฮือยิบ	-- ฮือฮือ	ฮือฮือ-ฉิบ	--- หาย	- ฮี - เอย
----	----	----	----	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
----	----	----	--- พริ้ง	--- ตูป	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทขับร้องวรรณครับ เมื่อถึงห้องที่ 4 ตะโพนจะตีเข้าจังหวะโดยใช้จังหวะหน้าทับสองไม้ ส่วนฉิ่งเริ่มตีเข้าจังหวะในห้องที่ 5 ด้วยอัตราจังหวะสองชั้น เป็นต้นไป

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 และห้องที่ 8 พบการผันทางเสียงของคำว่า “ห้าว” และคำว่า “หาย” ให้มีความชัดเจน เนื่องจากคำว่า “ห้าว” และคำว่า “หาย” เป็นอักษรเสียงสูง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 3 พบการครั่นเสียง ซึ่งเป็นวิธีการเปล่งเสียงให้มีน้ำหนัก สะดุดสะเทือนในลำคอ เพื่อให้เกิดความไพเราะ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 6 พบการกลืนเสียง ซึ่งเป็นวิธีการย่นระดับเสียง และทำเสียงลงต่ำอีก 2 เสียงอย่างรวดเร็ว โดยใช้ลำคอเป็นจุดกำเนิดเสียง

โครงสร้างทำนองลำพิกุลทอง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3

--- ม	- ช - ล	--- ดํล	- ล ช ล	-- ช ล	ช ม - ม	--- ล	- ดํ - ล
--- หมด	- ฮือ - ตัว	--- ฮีฮือ	- ยุบฮือยิบ	-- ฮือฮือ	ฮือฮือ-ฉิบ	--- หาย	- ฮี - เอย
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตูป	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตูป	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องซ้ำ
เที่ยวที่ 2 ในบทขับร้องวรรครับ มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น
ไม่มีทำนองดนตรีรับ

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 และห้องที่ 8 พบการผันทางเสียงของคำว่า “ห้าว” และ
คำว่า “หาย” ให้มีความชัดเจน เนื่องจากคำว่า “ห้าว” และคำว่า “หาย” เป็นอักษรเสียงสูง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 3 พบการครั่นเสียง ซึ่งเป็นวิธีการเปล่งเสียงให้มีน้ำหนัก
สะดุดสะเทือนในลำคอ เพื่อให้เกิดความไพเราะ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 6 พบการกลืนเสียง ซึ่งเป็นวิธีการย่นระดับเสียง และทำ
เสียงลงต่ำอีก 2 เสียงอย่างรวดเร็ว โดยใช้ลำคอเป็นจุดกำเนิดเสียง

โครงสร้างทำนองลำพิกุลทอง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1

--- ซ	- ม - ล	--- ดัล	-- ซ ม	-- ซ ล	- ซ ม - -	--- ดั	- ล - ล
--- ลูก	- อื่อ-หลาน	--- อื่ออื่อ	- - กระจัด	-- อื่ออื่อ	- อื่ออื่อ -	- - -  พลัด	- อื่อ  พราย
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทขับร้อง
วรรครอง มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 3 พบการกระทบเสียง ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะดุดสะเทือน
ในลำคอ เพื่อให้เกิดความไพเราะ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 6 พบการกลืนเสียง ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงจากระดับเสียงสูง
ลงไปเสียงต่ำ ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณลำคอ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 พบการเน้นเสียง โดยใช้เสียงหนักเสียงเบาในคำร้องคำว่า “พลัดพราย” ในห้องที่ 7 และห้องที่ 8 โดยใช้เสียงหนักที่คำว่า “พลัด” และใช้เสียงเบาที่คำว่า “พราย” เพื่อให้เกิดความรู้สึกที่สอดคล้องกับบทบาทการแสดง

โครงสร้างทำนองลำพิกุลทอง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2

----	----	- ล ดํ ฺล	- ช ลช ช	----	----	--- ล	-ช ลช -
----	----	- อือฮือฮือ	-อือฮือฮือเง	----	----	--- ฮือ	-อือฮือฮือ-
---	ฉิ่ง	---	ฉับ	---	ฉิ่ง	---	ฉับ
---	ทุบ	---	พริ้ง	---	ทุบ	---	พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้อง “เท่า” ซึ่งไม่มีบทร้องเป็นการทำเสียงเอื้อน มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 4 และห้องที่ 8 พบการครั่นเสียง ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียง สะดุดสะเทือนเล็กน้อยในลำคอ ระหว่างการทำเสียงเอื้อนหลัก เพื่อให้เกิดความไพเราะ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 พบการยืดจังหวะเสียงเอื้อน “เงอ” จากห้องที่ 4 ถึงห้องที่ 7 ซึ่งเป็นการใช้การกักลมให้สามารถออกเสียงได้อย่างยาวนาน

โครงสร้างทำนองลำพิกุลทอง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3

----	- ช ม ล	--- ดํล	- ช ม ช	---	- ม - ช	--- ลดํ	- ช - ล
----	- ทาน -ตา	--- ฮือฮือ	- กี่ -ตาย	----	-แต่-คราว	--- นั้	-อือ -เอย
---	ฉิ่ง	---	ฉับ	---	ฉิ่ง	---	ฉับ
---	ทุบ	---	พริ้ง	---	ทุบ	---	พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทขับร้องวรรณคดี มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 3 พบการกระทบเสียง ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะกดสะเทือนในลำคอ เพื่อให้เกิดความไพเราะ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 4 พบการกดเสียง คำว่า “ตาย” เพื่อให้คำร้องเชื่อมโยงและสอดคล้องกับระดับเสียง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3 พบการยืดจังหวะเสียง “ซอล” คำร้องว่า “ตาย” ไปเป็นเสียง “มี” ออกเสียงว่า “อี” ในห้องที่ 5

โครงสร้างทำนองลำพิกุลทอง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 4

----	- ช ม ล	--- คัล	- ช ม ช	----	- ล ท ท	-- รื ท	ลช - ล
----	-ท่าน-ตา	--- อี้อี้อ	- ก็ -ตาย	----	-แต่-คราว	--- นั้น	อี้อี้อ-เอย
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตับ	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตับ	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องซ้ำเที่ยวที่ 2 ในบทขับร้องวรรณคดี มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น ผู้ขับร้องจะต้องเปลี่ยนเสียงร้องตั้งแต่ห้องที่ 6 เพื่อเป็นการเชื่อมเสียงให้ตรงกับระดับเสียงของดนตรีที่บรรเลงรับเพลงโอดแหบ

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 4 ห้องที่ 3 พบการกระทบเสียง ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะกดสะเทือนในลำคอ เพื่อให้เกิดความไพเราะ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 4 ห้องที่ 4 พบการกดเสียง คำว่า “ตาย” เพื่อให้คำร้องเชื่อมโยง และสอดคล้องกับระดับเสียง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 4 ห้องที่ 8 พบการกลืนเสียง ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงจากระดับเสียงสูง ลงไปที่เสียงต่ำ ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณลำคอ

สรุปทำนองลำพิกุลทอง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงผู้วิจัยพบว่า ทำนองลำพิกุลทอง ใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนแปด หรือกลอนสุภาพ อัตราจังหวะสองชั้น จังหวะหน้าทับสองไม้ ไม่มีทำนองดนตรี อารมณ์ของเพลงเป็นการเล่าความ ในลักษณะรำพึงรำพันถึงความหลัง ด้วยความสูญเสีย และเศร้าโศก เสียใจ ทำนองเพลงร้อง มีการเปลี่ยนระดับเสียงไปให้สอดคล้องกับระดับเสียงทำนองดนตรีเพลงโอดแหบ เป็นการผสมผสานระหว่างการขับร้องและดนตรีอย่างสมบูรณ์

จากการศึกษากลวิธีในทำนองลำพิกุลทอง พบว่าการขับร้องมีลักษณะการกดเสียงต่ำ 3 ตำแหน่ง การครั่นเสียง 3 ตำแหน่ง การร้องกระทบเสียง 3 ตำแหน่ง การร้องยืดจังหวะเสียง 3 ตำแหน่ง การร้องเน้นเสียงเน้นคำ 1 ตำแหน่ง การร้องกลืนเสียง 4 ตำแหน่ง การผันทางเสียง 3 ตำแหน่ง

5.3 ลำญวนขึ้นเขา

เพลงญวนขึ้นเขาสองชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า ประเภทหน้าทับสองไม้ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงพระนิพนธ์บทละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอนเฝ้าพระขรรค์ และได้้นำเพลงนี้บรรจุไว้ในบทละครดังกล่าว (ณรงค์ชัย ปิฎกัรัชต์, 2557, น. 227)

บทร้องลำญวนขึ้นเขา

กุศิดไว้ไม่สมอารมณ์คิด	จะลงล่างชีวิตเสียให้ได้
แต่องค์กัญญาจะพาไป	ถวายไทสนุนราชเอารางวัล

โครงสร้างทำนองลำญวนขึ้นเขา

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1

- - - -	- ม - ม	- ช - ม	- ร - ทุ	- - - -	- ล - ทุ	- ร - -	ม ม - ร
- - - ม	- - - -	- ช - ทุ	- ล - ฝ	- - - -	- ม - ฝ	- ล - ทุ	- - - ล
- ม - ช	- ม - ช	- ม - ร	- ทุ - ร	- - ช ร	มรทุ - -	- - ม ม	- ช - ร
- ญ - คิด	- อ้อ - ไว้	- - - ไม่	- - - สม	- - ฮึงจือ	ฮือฮือฮือ - -	- - อารมณ์	- คิด - ฮือ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - -	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - พริ้ง	- - - ตุ่ม	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าเป็นลักษณะคำประพันธ์ประเภทกลอนแปด หรือกลอนสุภาพ ประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้อง ในบทร้องวรรคดับ หลังจากดนตรีบรรเลงเพลงเสมอจบ ผู้ขับร้องจะขึ้นต้นเสียงเพลงญวนขึ้นเขาเอง โดยยึดแนวจังหวะจากเพลงเสมอที่ดนตรีทอดจังหวะลงมา เมื่อถึงห้องที่ 4 จะมีตะโพนตีกำกับจังหวะหน้าทับ และฉิ่งเริ่มตีกำกับจังหวะในห้องที่ 5 เป็นต้นไป

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางฆ้องและทางร้อง จะลงเสียง “เร” ซึ่งเป็นเสียงเดียวกัน

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 2 และ 3 พบการร้องกดเสียงในคำว่า “ไว้” และ “ไม่” เพื่อเป็นการกดเสียงให้ตรงกับระดับทำนอง และเสียงของพยัญชนะ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 6 พบการกลืนเสียง เป็นวิธีการทำเสียงเอื้อน จากท้ายคำว่า “สม” ซึ่งเป็นวิธีการย่นเสียงจากระดับเสียงสูงลงไปสู่เสียงต่ำ อีก 2 เสียง จุดกำเนิดเสียงอยู่ที่กึ่งกลาง บริเวณลำคอ และนาสิก

โครงสร้างทำนองลำญวนขึ้นเขา

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2

- ทุ - รั	- ทุ - -	ล ล - -	ช ช - ม	- - - -	- ร - ช	- - - ล	- ทุ ล ช
- ทุ - ร	- ทุ - ล	- - - ช	- - - ทุ	- - - -	- ล - ช	- - - ล	- ทุ ล ช

-- ท ท	--- รื	-- <u>ลทล</u>	- ช - ซล	-- ซ ล	- ชม - -	- ล รื ล	- ช - ล
-- จะลวง	--- ล้าง	-- อือฮือฮือ	- ซี - วิต	-- อือฮือ	-อือฮือ-	- เสีย -ให้	- - - ได้
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตูบ	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตูบ	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้อง ในบทร้องวรรครับจากข้อมูลในแถบบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องพร้อมกัน มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางฆ้องลงเสียง “ซอล” แต่ลูกตกทางร้องจะลงเสียง “ลา” เพราะคำว่า “ได้” เป็นอักษรเสียงกลาง จึงต้องลงเสียงดังกล่าวเพื่อให้เกิดความชัดเจนของคำร้อง แต่มีความสอดคล้องกับทำนองเพลง

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 พบการ กระทบเสียง หลังจากคำว่า “จะลวงล้าง” ในห้องที่ 3 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะดุดสะเทือนในลำคอ เพื่อให้เกิดความไพเราะ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 พบการ “กลืนเสียง” ในห้องที่ 6 เป็นวิธีการทำเสียงเอื้อนจากท้ายคำว่า “ชีวิต” ซึ่งเป็นวิธีการย่นเสียงจากระดับเสียงสูงลงไปสู่เสียงต่ำ อีก 2 เสียง จุดกำเนิดเสียงอยู่ที่กึ่งกลางบริเวณลำคอ และนาสิก

โครงสร้างทำนองลำญวนขึ้นเขา

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3

- ท - รื	- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม	----	- ร - ซ	--- ล	- ท ล ซ
- ท - ร	- ท - ล	--- ซ	--- ท	----	- ล - ซ	--- ล	- ท ล ซ
- ซ ท ท	--- รื	-- <u>ลทล</u>	- ช - ซล	-- ซ ล	- ชม - -	- ล รื ล	- ช - ล
-- จะลวง	--- ล้าง	-- อือฮือฮือ	- ซี - วิต	-- อือฮือ	-อือฮือ-	- เสีย -ให้	- - - ได้
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตูบ	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตูบ	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

ห้องสุดท้ายนี้เป็นเอื้อนหางเสียงของคำว่า “ได้”

- - - ซ
- - - อื้อ

ดนตรีบรรเลงรับ

- - - -	- ม - ม	- ซ - ม	- ร - ทุ	- - - -	- ล - ทุ	- ร - -	ม ม - ร
- - - ม	- - - -	- ซ - ทุ	- ล - ทุ	- - - -	- ม - ทุ	- ล - ทุ	- - - ล

- ทุ - รั	- ทุ - -	ล ล - -	ซ ซ - ม	- - - -	- ร - ซ	- - - ล	- ทุ ล ซ
- ทุ - ร	- ทุ - ล	- - - ซ	- - - ทุ	- - - -	- ล - ซ	- - - ล	- ทุ ล ซ

- ทุ - รั	- ทุ - -	ล ล - -	ซ ซ - ม	- - - -	- ร - ซ	- - - ล	- ทุ ล ซ
- ทุ - ร	- ทุ - ล	- - - ซ	- - - ทุ	- - - -	- ล - ซ	- - - ล	- ทุ ล ซ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องซ้ำรอบที่ 2 ในบทร้องวรรณคดี ตามข้อมูลในแถบบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องพร้อม มีตะโพนไทยตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น เมื่อขับร้องประโยคนี้นักดนตรีจะบรรเลงรับ

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางร้องลงเสียง “ซอล” แต่ลูกตกทางร้องจะลงเสียง “ลา” เพราะว่าคำว่า “ได้” เป็นอักษรเสียงกลาง จึงต้องลงเสียงดังกล่าวเพื่อให้เกิดความชัดเจนของคำร้อง แต่จะการเชื่อมเสียงคำว่า “ได้” มาลงเสียง “ซอล” ในห้องที่ 1 ประโยคถัดไป

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 พบการ กระทบเสียง หลังจากคำว่า “จะลวงล้า” ในห้องที่ 3 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะกดสะเทือนในลำคอ เพื่อให้เกิดความไพเราะ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 พบการ กลืนเสียง ในห้องที่ 6 เป็นวิธีการทำเสียงเอื้อน จากท้าย คำว่า “ชีวิต” ซึ่งเป็นวิธีการย่นเสียงจากระดับเสียงสูงลงไปสู่เสียงต่ำ อีก 2 เสียง จุดกำเนิดเสียงอยู่ที่ กึ่งกลางบริเวณลำคอ และนาสิก

โครงสร้างทำนองลำนวนขึ้นเขา

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1

----	- ม - ม	- ช - ม	- ร - ทุ	----	- ล - ทุ	- ร - -	ม ม - ร
--- ม	----	- ช - ทุ	- ล - ทุ	----	- ม - ทุ	- ล - ทุ	- - - ล
--- ทุ	--- ร	--- ร	--- ร	--- ม	- ร ทุ - ม	- - ช ช	--- ช
--- แต่	--- องค์	--- กัญ	--- ญา	--- อื้อ	- อื้ออื้ออื้อ	- - จะพา	- - - ไป
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้อง ในบทร้อง วรรครอง หลังจากดนตรีบรรเลงจบจากท่อนแรก ผู้ขับร้องทำการร้องต้นบทเพียงผู้เดียว มีตะโพนไทย ตีกำกับจังหวะหน้าทับ และฉิ่งตีกำกับจังหวะอัตราสองชั้น

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางฆ้องลงเสียง “เร” แต่ลูกตกทางร้องจะลงเสียง “ซอล” เพราะว่าคำว่า “ไป” เป็นอักษรเสียงกลาง จึงต้องลงเสียง ดังกล่าวเพื่อให้เกิดความชัดเจนของคำร้อง แต่มีความสอดคล้องกับทำนองเพลง

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 พบการ กลืนเสียง ในห้องที่ 6 เป็นวิธีการทำเสียงให้เอื้อน จากท้ายคำว่า “ญา” ซึ่งเป็นวิธีการย่นเสียงจากระดับเสียงสูงลงไปสู่เสียงต่ำ อีก 2 เสียง จุดกำเนิดเสียงอยู่ที่กึ่งกลางบริเวณลำคอ และนาสิก

โครงสร้างทำนองลำญวนขึ้นเขา

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2

- ท - รี่	- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม	- - - -	- ร - ซ	- - - ล	- ท ล ซ
- ท - ร	- ท - ล	- - - ซ	- - - ท	- - - -	- ล - ซ	- - - ล	- ท ล ซ
- - ท ท	- รี่ - ล	- - - ซ	- ดี่ ซ ซ	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - ล ล
- -  ถวาย	- - - ไท	- - - สั้น	- - นุราช	- - - -	- - - -	- - - เอา	- -  รางวัล
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - ตี๋	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - ตี๋	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้อง ในบทร้องวรรณคดี ตามข้อมูลในแถบบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องพร้อมกัน มีตะโพนไทยตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางฆ้องลงเสียง “ซอล” แต่ลูกตกทางร้องจะลงเสียง “ลา” เพราะคำว่า “วัล” เป็นอักษรเสียงต่ำ จึงต้องลงเสียงดังกล่าวเพื่อให้เกิดความชัดเจนของคำร้อง แต่มีความสอดคล้องกับทำนองเพลง

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 พบการเน้นเสียง ใช้เสียงหนักเสียงเบาในคำร้องคำว่า “ถวาย” ในห้องที่ 1 เพื่อให้เกิดความรู้สึกที่สอดคล้องกับบทบาทการแสดง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 4 - 6 พบการยืดจังหวะเสียงคำว่า “ราช” เพื่อเป็นการเพิ่มความยาวของคำร้องให้ครบตามจังหวะหน้าทับ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 8 พบการร้องรวบคำ เพื่อให้คำที่มี 2 พยางค์ แต่มีความหมายเดียวเชื่อมติดคำไม่คำ

โครงสร้างทำนองลำญวนขึ้นเขา

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3

- ท - รี่	- ท - -	ล ล - -	ซ ซ - ม	- - - -	- ร - ซ	- - - ล	- ท ล ซ
- ท - ร	- ท - ล	- - - ซ	- - - ท	- - - -	- ล - ซ	- - - ล	- ท ล ซ
- - ท ท	- รี่ - ล	- - - ซ	- ดี่ ซ ซ	- - - ม	- - - -	- - - ล	- - ล ล
- -  ถวาย	- - - ไท	- - - สั้น	- - นุราช	- - - -	- - - -	- - - เอา	- -  ร้างวัล
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - ตูบ	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - ตูบ	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง

ห้องสุดท้ายนี้เป็นเอื้อนหางเสียงของคำว่า “ร้างวัล”

- - - ท	ล ซ - -
- - - อื้อ	อื้ออื้อ - -

ดนตรีบรรเลงรับ

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

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

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

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องซ้ำรอบที่ 2 ในบทร้องวรรคส่ง ตามข้อมูลในแถบบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องพร้อมกัน มีตะโพน ตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น เมื่อขับร้องประโยคนี้นักดนตรีจะบรรเลงรับ

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางฆ้องลงเสียง “ซอล” แต่ลูกตกทางร้องจะลงเสียง “ลา” เพราะคำว่า “วัล” เป็นอักษรเสียงต่ำ จึงต้องลงเสียง ดังกล่าวเพื่อให้เกิดความชัดเจนของคำร้อง แต่มีความสอดคล้องกับทำนองเพลง

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 พบการเน้นเสียง ใช้เสียงหนักเสียงเบาในคำร้องคำว่า “ถวาย” ในห้องที่ 1 เพื่อให้เกิดความรู้สึกที่สอดคล้องกับบทบาทการแสดง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 4 - 6 พบการยืดจังหวะเสียงคำว่า “ราช” เพื่อเป็นการเพิ่มความยาวของคำร้องให้ครบตามจังหวะหน้าทับ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 8 พบการร้องรวบคำ เพื่อให้คำที่มี 2 พยางค์ แต่มีความหมายเดียวเชื่อมติดคำไม่คำ

สรุปทำนองลำญวนขึ้นเขา

จากการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงผู้วิจัยพบว่า ทำนองลำญวนขึ้นเขา ใช้คำประพันธ์ประเภท กลอนแปด หรือกลอนสุภาพ อัตราจังหวะสองชั้น จังหวะหน้าทับสองไม้ มีทำนองดนตรีที่อ่อนเดียว อารมณ์ของเพลงเป็นการกล่าวถึง ความนึกคิด หรือเล่าความถึงแผนการที่จะกระทำ

จากการศึกษากลวิธีในทำนองลำญวนขึ้นเขา พบว่าการขับร้องมีลักษณะการกดเสียงต่ำ 2 ตำแหน่ง การร้องกระทบเสียง 2 ตำแหน่ง การร้องยืดจังหวะเสียง 2 ตำแหน่ง การร้องเน้นเสียงเน้นคำ 2 ตำแหน่ง การร้องกลืนเสียง 4 ตำแหน่ง การร้องรวบคำ 2 ตำแหน่ง

5.4 ลำแขกต๋อยมะพร้าว

เพลงแขกต๋อยมะพร้าวสองชั้น เป็นเพลงประเภทหน้าทับสองไม้ มี 2 ท่อน ใช้บรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงละคร สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ทรงบรรจุเพลงนี้ไว้ในละครดีกดาบรรพ์ เรื่องควาญ ตอนเฝ้าพระขรรค์ (ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์, 2557, น. 95)

บทร้องลำแขกต๋อยมะพร้าว

น้องนิกกินแหม่งแคลงจิต พระขรรค์ของทรงฤทธิ์เป็นไฉน
มิได้ละวางห่างไกล หรือว่าพระไม่ไวใจน้อง

โครงสร้างทำนองลำแขกต๋อยมะพร้าว

คำกลอนที่ 1 (ท่อน 1) ประโยคที่ 1

--- ซ	--- ล	--- ท	--- รี่	--- ท	--- ล	--- มี่	--- รี่
--- ซ	--- ล	--- ท	--- ร	--- ท	--- ล	--- ม	--- ร
- - - ล	- ท ซ ลท	- ล - รี่	--- รี่ม	- ซี่ - ท	- - รี่ ล	--- รี่ม	- - ซี่ รี่
- - 	--- นิก	--- กิน	- - 	- ฮีฮือ-เอ็ง	- - ฮึงเงอ	- - 	- - ฮึงเงอ
----	----	----	----	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
----	----	----	--- พริ้ง	--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าลักษณะคำประพันธ์เป็นประเภทกลอนแปดหรือกลอนสุภาพ ประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้อง ในบทร้องวรรคดับ เมื่อดนตรีบรรเลงเพลงพม่าประเทศจบ ผู้ขับร้องขึ้นต้นเสียงเอง โดยยึดแนวจังหวะปานกลาง มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ในท้องที่ 4 และฉิ่งเริ่มตีในท้องที่ 5 เป็นต้นไป

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ท้องที่ 8 ลูกตกทางซ้องและทางร้องจะลงเสียง “เร” ซึ่งเป็นเสียงเดียวกัน

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ใช้เสียงหนักเสียงเบาคำว่า “น้อง” ในท้องที่ 1 คำว่า “แหม่ง” ในท้องที่ 4 และเสียงเอื้อน “เอ็ง” ในท้องที่ 7

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1 พบการกระทบเสียง หลังจากคำว่า “แหม่ง” ในท้องที่ 5 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะดุดสะเทือนบริเวณนาสิก เพื่อให้เกิดความไพเราะ

โครงสร้างทำนองลำแขกต่อยมะพร้าว

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2

--- ท	--- ล	--- ช	--- ม	--- ช	--- ล	--- ท	--- ร
--- ท	--- ล	--- ช	--- ท	--- ช	--- ล	--- ท	--- ร
--- ท	-- ร ล	- (ล ช - ช)	--- ม	-- ล ล	- ร - ล	- ร - ร	--- รมี
--  เอ็ง	-- อึ้งเงอ	- ยะยอมตกลง	--- จิต	-- พระขรรค์	--- ของ	--- ทรง	--- ฤทธิ์
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้อง ในบทร้องวรรครับ ตามข้อมูลในแถบบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องรับพร้อมกันในคำว่า “พระขรรค์ของทรงฤทธิ์” มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางฆ้องและทางร้องจะลงเสียง “เร” ซึ่งเป็นเสียงเดียวกัน แต่คำว่า “ฤทธิ์” มีลักษณะการออกเสียง 2 ตัวโน้ต คือ “รม” ซึ่งเมื่อออกเสียงคำว่า “ฤทธิ์” จบ จะต้องมีการเชื่อม “อือ” ไปลงในห้องแรก ของประโยคถัดไป

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ในเสียงเอื้อน “เอ็ง”

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 กระทบเสียงของเอื้อนในห้องที่ 3 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะดุด สะเทือนบริเวณลำคอ เพื่อเพิ่มเติมเสียงในระหว่างช่องว่างของจังหวะ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 6 และ 7 พบการผันทางเสียงของคำว่า “พระขรรค์” และคำว่า “ของ” เป็นการผันทางเสียงตามเสียงพยัญชนะ

โครงสร้างทำนองลำแขกต่อยมะพร้าว

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3

--- ท	--- ล	--- มี	--- ร	--- ท	--- ล	--- ช	--- ม
--- ท	--- ล	--- ม	--- ร	--- ท	--- ล	--- ช	--- ท

- รื - ท	-- รื ล	--- มื	-- ชื รื	--- ท	-- รื ล	--- ช	-- ช ช
-อื<เอื>	-- ฮืเงอ	-- <เอื>	-- ฮืเงอ	-- <เอื>	-- ฮืเงอ	-- -เปื	-- -ไณ
--- ฉืง	--- ฉืบ	--- ฉืง	--- ฉืบ	--- ฉืง	--- ฉืบ	--- ฉืง	--- ฉืบ
--- ตืบ	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตืบ	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

ห้องสุดท้ายนี้เป็นหางเสียงของคำว่า “ไณ”

--- ตื
--- ฮื

ดนตรีบรรเลงรับ

--- ช	--- ล	--- ท	--- รื	--- ท	--- ล	--- มื	--- รื
--- ช	--- ล	--- ท	--- ร	--- ท	--- ล	--- ม	--- ร

--- ท	--- ล	--- ช	--- ม	--- ช	--- ล	--- ท	--- รื
--- ท	--- ล	--- ช	--- ท	--- ช	--- ล	--- ท	--- ร

--- ท	--- ล	--- มื	--- รื	--- ท	--- ล	--- ช	--- ม
--- ท	--- ล	--- ม	--- ร	--- ท	--- ล	--- ช	--- ท

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้อง ในบทร้อง วรรครับ ตามข้อมูลในแถบบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องรับพร้อมกันในประโยคนี้ มีตะโพนไทยตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น เมื่อขับร้องจบดนตรีจะบรรเลงรับ

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางฆ้องจะลงเสียง “มี” แต่ลูกตกทางร้องจะลงเสียง “ซอล” เพราะคำว่า “ไณ” เป็นอักษรเสียงสูง จึงต้องผันเสียงไปตามตัวอักษร แต่ยังคงมีระดับเสียงที่สอดคล้องกัน

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 1, 3 และ 5 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ใช้เสียงหนักเสียงเบา ในเสียงเอื้อน “เอ็ง”

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 6 และ 7 พบการยืดจังหวะเสียงเอื้อน ในห้องที่ 6 ไปยัง บทร้องคำว่า “เป็น” ในห้องที่ 7 เพื่อเป็นการยืดจังหวะเสียง ร้องจังหวะให้ตรงตามท่วงทำนอง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 8 พบการผันทางเสียงของคำว่า “ไฉน” เป็นการผันทางเสียงตามเสียงพยัญชนะ ซึ่งจะไปลงจังหวะในห้องถัดไป

โครงสร้างทำนองลำแขกต่อยมะพร้าว

คำกลอนที่ 2 (ท่อน 2) ประโยคที่ 1

----	- ช - ช	- ล - ช	- ร - ม	- ม - -	ม ร - ม	- ล - -	ช ช - ล
--- ช	----	- ล - ช	- ล - ทุ	- ร - ทุ	- ล - ทุ	- ล - ช	--- ล
--- ล	- ช - ช	- ม - ล	- ช - ช	----	----	--- ช	- ล - -
--- มิ	- อื้อ - ได้	--- ละ	--- วาง	----	----	--- ห่าง	- ไกล - -
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้อง ในบทร้อง วรรครอง เมื่อดนตรีบรรเลงรับจบ ผู้ขับร้องจะขับร้องในประโยคดังกล่าว โดยมีตะโพนตีจังหวะ หน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับท่วงร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางฆ้องและท่วงร้อง จะลงเสียง “ลา” ซึ่งมีระดับเสียงสอดคล้องกัน

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 2 พบการกดเสียง คำว่า “ได้” เพื่อเชื่อมโยงเสียงให้ลงมา ตรงกับระดับเสียงของทำนอง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 พบการยืดจังหวะเสียงคำว่า “วาง” จากห้องที่ 4 จนถึงห้องที่ 6 ซึ่งเป็นการออกเสียงตามลักษณะคำร้องและจังหวะเพลง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 7 และ 8 พบการลักจังหวะ ในคำว่า “ห่าง” และคำว่า “ไกล” ซึ่งเป็นวิธีการที่ผู้ขับร้องวางคำให้ลงก่อนจังหวะหนัก เพื่อเหลือจังหวะในการเอื้อนวรรคต่อไป

โครงสร้างทำนองลำแขกต่อยมะพร้าว

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2

- รื - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- รื - ม	- รื - -	ท ท - -	ล ล - ซ
- ร - ท	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท	- ร - ม	- ร - ท	- - - ล	- - - ซ
- - - ท	- รื - รื	- ซ - รื	- รื ซ ท	- รื - ม	- ซม รื ท	- ล ท ล	- - - ล
- - หรือ	- - - ว่า	- - - พระ	- ไม่ - อื้อ	- เอ้อ-เอ้อ	- - - เอ้อ	- ไว้ - ใจ	- - - น้อย
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - ตุ่ม	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - ตุ่ม	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง

ห้องสุดท้ายนี้เป็นเอื้อนหางเสียงของคำว่า “น้อย”

- - - ท	ล ซ - -
- - - อื้อ	อื้ออื้อ - -

ดนตรีบรรเลงรับ

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

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

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

- รื - ท	- ล - -	ซ ซ - -	ล ล - ท	- รื - มื	- รื - -	ท ท - -	ล ล - ซ
- ร - ท	- ล - ซ	- - - ล	- - - ท	- ร - ม	- ร - ท	- - - ล	- - - ซ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้อง ในบทร้องวรรณคดี ตามข้อมูลในแถบบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องรับพร้อมกันในประโยคนี้มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และฉิ่งตีกำกับจังหวะอัตราสองชั้น เมื่อขับร้องจบดนตรีบรรเลงรับ

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางซ้องจะลงเสียง “ซอล” แต่ลูกตกทางร้องจะลงเสียง “ลา” เพราะคำว่า “น้อง” เป็นอักษรเสียงต่ำ จึงต้องประดิษฐ์เสียงเอื้อนเพื่อเชื่อมเสียงไปยังเสียง “ซอล”

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 พบการผันทางเสียง คำว่า “หรือ” ในห้องที่ 1 และทางเสียงจะไปจบในห้องที่ 2 เป็นการผันเสียงตามเสียงพยัญชนะ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 2 พบการกดเสียง คำว่า “ว่า” ซึ่งเป็นลักษณะการใช้ตามพยัญชนะ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 6 พบการครั้นเสียง ซึ่งเป็นการทำเสียงสะดุดสะเทือนแบบเบาบางในช่วงจังหวะสั้นๆ ระหว่างเอื้อนเสียงหลัก

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 พบการกลืนเสียง ในห้องที่ 2 หลังจากคำว่า “น้อง” เป็นการทำเสียง 3 เสียง จากเสียงสูงลงมาสู่เสียงต่ำ

สรุปทำนองลำแขกต๋อยมะพร้าว

จากการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงผู้วิจัยพบว่า ทำนองลำแขกต๋อยมะพร้าว ใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนแปด หรือกลอนสุภาพ อัตราจังหวะสองชั้น จังหวะหน้าทับสองไม้ มีทำนองดนตรี 2 ท่อน อารมณ์ของเพลงเป็นการอ่อนน้อมขอร้องจากตัวละครนางจันสุตา

จากการศึกษากลวิธีในทำนองลำแขกต๋อยมะพร้าว พบว่าการขับร้องมีลักษณะการกดเสียงต่ำ 2 ตำแหน่ง การร้องกระทบเสียง 2 ตำแหน่ง การร้องยืดจังหวะเสียง 2 ตำแหน่ง การร้องเน้นเสียง

เน้นคำ 3 ตำแหน่ง การร้องกลืนเสียง 1 ตำแหน่ง การร้องครั้นเสียง 1 ตำแหน่ง การร้องผันทางเสียง 3 ตำแหน่ง

5.5 ลำแขกโอด

เพลงแขกโอดสองชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า ประเภทหน้าทับสองไม้ จัดอยู่ในเพลงประเภทยอน มี 3 ท่อน ใช้บรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงโขน ละคร ในบทเศร้าโศก ลักษณะทำนอง สอดแทรกสำเนียงแขกไว้ จึงได้ชื่อว่า เพลงแขกโอด (ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์, 2557, น. 112)

บทร้องลำแขกโอด

น้องรักน้องถามตามชื่อ ควรหรือไม่บอกให้แจ้ง
เพราะพระทรงศักดิ์ไม่รักแรง จึงคิดแคลงร้อยอย่างไม่วางใจฯ

ดนตรีบรรเลงนำ

----	-----	-----	-----	--- รี่	--- ดี่	--- ท	--- ล
----	-----	-----	-----	--- ร	--- ด	--- ท	--- ล

--- ซ	--- ดี่	- มี่ รี่ ดี่	- ท - ล	-----	--- ล	- ล ล ล	- ล - ล
--- ซ	--- ด	- ม ร ด	- ท - ล	-----	--- ล	- ล ล ล	- ล - ล

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

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

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

โครงสร้างทำนองลำแขกโอด

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1

--- ท	----	- ล - ล	----	- พ - -	--- ช	--- ช	-- ล ท
--- ท	--- ล	----	----	-- ม ร	- ม - -	- ร - -	- ช - -
--- ล	- ท-ชลท	--- ล	ท ล - ทล	- ร - ม	- ช - ล	- ทล - ท	--- ร
-- 	- อือ 	-- -น้อง	- ถาม - ฮือ	- เอ้อ -เออ	- เออ -เออ	- เอ้อเออ -ตาม	--- ชือ 
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าใช้ลักษณะคำประพันธ์ประเภทกลอนแปด หรือกลอนสุภาพ ประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้อง ในบทร้องวรรคระดับ ดนตรีจะบรรเลงนำ เพลงแขกโอดท่อนที่ 1 จากนั้นจากลดแนวจังหวะลงปานกลางเพื่อส่งให้ ผู้ขับร้องร้องประโยคดังกล่าว มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางซ้องจะลงเสียง “ที” แต่ลูกตกทางร้องจะลงเสียง “เร” เพราะคำว่า “ชือ” เป็นอักษรเสียงต่ำ จึงต้องประดิษฐ์เสียง เอื้อนเพื่อเชื่อมเสียงไปยังเสียง “ที” ในห้องที่ 1 ของประโยคถัดไป

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1 และห้องที่ 2 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ใช้เสียงหนักเสียงเบา คำว่า “น้อง” และคำว่า “รัก”

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 3 และ 4 พบการลักจังหวะ ในคำว่า “น้อง” และคำว่า “ถาม” ซึ่งเป็นวิธีการที่ผู้ขับร้องวางคำให้ลงก่อนจังหวะหนัก เพื่อเหลือจังหวะในการเอื้อนวรรคต่อไป

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 7 พบการกระทบเสียง ซึ่งเป็นการทำเสียงสะดุดสะเทือน บริเวณลำคอหรือนาสิก

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 8 พบการกดเสียงต่ำ คำว่า “ได้” เพื่อเชื่อมโยงเสียงให้ลง มาตรงกับระดับเสียงของทำนอง

โครงสร้างทำนองลำแขกโอด

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2

-- ท ท	- ท - ท	- ท --	ท ท - ท	-- ท ท	- ท - ท	- ท --	ท ท - ท
----	----	- ม --	--- ท	----	----	- ม --	--- ท
--- ซ	- ลท --	-- รื ท	- ล (ทล) ท	----	- ลซ --	- ซ - ล	- ซ (ล) ซ
--- อื่อ	- อื่อ --	-- อึ้งจื่อ	- อื่อฮื่อจื่อ	----->	-เออเออ--	-อื่อ -ฮื่อ	- อื่อฮื่อฮื่อ
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องเสียงเอื้อน ระหว่างบรรทัดวรรคระดับกับวรรครับ มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับจังหวะอัตราสองชั้น

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางฆ้องจะลงเสียง “ที” แต่ลูกตกทางร้องจะลงเสียง “ซอล”

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในห้องที่ 4 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียง สะดุดสะเทือนบริเวณกึ่งกลางบริเวณลำคอและนาสิก เพื่อเพิ่มเติมเสียงในระหว่างช่องว่างของจังหวะ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 5 พบการยึดจังหวะเสียงเอื้อน เพื่อรอจังหวะให้ถูกต้องตามทำนองเพลง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 พบการกลืนเสียง ในห้องที่ 5 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงจากระดับเสียงสูงลงไปสู่เสียงต่ำ ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณลำคอ

โครงสร้างทำนองลำแขกโอด

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3

- รื - มี่	- รื - -	ท ท - -	ล ล - ช	- - ฟ ฟ	- ม - ร	- ท - -	- ร - ร
- ร - ม	- ร - ท	- - - ล	- - - ช	- ด - -	- ท - ล	- ฟ - ล	- - - -
- - - ร	- - - ร ม	- - - ช	- ร ด ด	- - - ด	- - ร ม	- - ช ร	- - - -
- -  - -	- - หรือ	- - - ฮือ	- ไม่-บอก	- - - เอื้อ	- - - เอ็ง	- - ฮึงเงอ	- - - -
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - ตูบ	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - ตูบ	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรครับ ตามข้อมูลในแถบบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องรับพร้อมกันในประโยคนี้มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับจังหวะอัตราสองชั้น

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางซ้องและลูกตกทางร้องจะลงเสียง “เร” เพียงแต่ลูกตกทางร้องจะลงเสียง “เร” ห้อง 7 และทำการลากเสียงเชื่อมไปยังห้องที่ 8

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 1 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ใช้เสียงหนักเบาในคำว่า “ควรหรือ” ซึ่งเป็นการกดเสียงสูงเพื่อเชื่อมเสียงลงมายังเสียงต่ำ เพราะเพลงนี้เป็นเพลงประเภททยอย และเพื่อให้สอดคล้องกับบาทของตัวละครที่กำลังน้อยใจ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 2 พบการผันทางเสียง คำว่า “หรือ” เป็นการทำเสียง 2 เสียงในคำเดียว ตามเสียงของพยัญชนะ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 4 พบการกดเสียง ในคำว่า “ไม่บอก” เป็นวิธีการออกเสียงของคำ ให้เป็นไปตามระดับเสียงของทำนองเพลง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 6 พบการทำเสียงโหย เป็นลักษณะการผันเสียง 2 เสียงจากเสียงต่ำไปเสียงสูง โดยมีเสียงที่อ่อนโยน

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 พบการยืดจังหวะเสียงเอื้อน ในห้องที่ 7 ไปยังห้องที่ 8 ซึ่งเป็น
การออกเสียงตามตามของจังหวะเพลง

โครงสร้างทำนองลำแขกโอด

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 4

-- ล ท	-- ร ม	พ ม --	ร ม - ร	--- ร	--- ม	--- ช	--- ล
- พ --	ล ท --	-- ร ท	--- ล	--- ล	--- ท	--- ช	--- ล
--- ช	- ล - ชลท	- ร - ล	- ช - ล	--- ช	- ลท --	-- ร ท	- ล ทล ล
--- เอื้อ	- เอื้อ - เอื้อเอื้อ	- อี - ไม่	- อื้อ - แจ้ง	--- อื้อ	เอื้อ --	-- อึ้ง จื่อ	- อื้ออึ้งจื่อเงย
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

ดนตรีบรรเลงรับ

--- ท	----	- ล - ล	----	- พ --	--- ช	--- ช	-- ล ท
--- ท	--- ล	----	----	-- ม ร	- ม --	- ร --	- ช --

-- ท ท	- ท - ท	- ท --	ท ท - ท	-- ท ท	- ท - ท	- ท --	ท ท - ท
----	----	- ม --	--- ท	----	----	- ม --	--- ท

- ร - ม	- ร --	ท ท --	ล ล - ช	-- พ พ	- ม - ร	- ท --	- ร - ร
- ร - ม	- ร - ท	--- ล	--- ช	- ด --	- ท - ล	- พ - ล	----

-- ล ท	-- ร ม	พ ม --	ร ม - ร	--- ร	--- ม	--- ช	--- ล
- พ --	ล ท --	-- ร ท	--- ล	--- ล	--- ท	--- ช	--- ล

----	--- ล	- ล ล ล	- ล - ล
----	--- ล	- ล ล ล	- ล - ล

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้อง
วรรครับ ตามข้อมูลในแถบบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องรับพร้อมกันในประโยคนี้
มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับจังหวะอัตราสองชั้น

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางฆ้องและลูกตก
ทางร้องจะลงเสียง “ลา” ซึ่งมีระดับเสียงเดียวกัน

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 4 ห้องที่ 6 พบการโพรยเสียง ซึ่งเป็นการทำเสียงจากเสียงต่ำขึ้นไป
สู่เสียงสูง และย้อนกลับมาสู่เสียงเดิม เพื่อให้ตรงกับระดับเสียงดนตรีบรรเลงรับ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 4 พบการครั้นเสียงในห้องที่ 8 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง โดยทำ
เสียงสะดุดสะเทือนในลำคอเพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง

โครงสร้างทำนองลำแขกโอด

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1

--- ท	----	- ล - ล	----	- ด --	--- ร	--- ร	-- ม ฟ
--- ท	--- ล	----	----	-- ท ล	- ท --	- ล --	- ร --
--- ลท	--- ลท	--- ล	- ช - ล	- ร - ม	- ช - ล	- ทล ร ล	- ฟ - ฟ
-- พระ	-- พระ	--- ทรง	- ศักดิ์-อื้อ	-เอ่อ-เออ	-เออ-เออ	-เออ-เออ	-อื้อ -แรง
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้อง
วรรครอง ผู้ขับร้องร้องประโยคดังกล่าว มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับจังหวะอัตราสอง
ชั้น

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางฆ้องและลูกตก
ทางร้องจะลงเสียง “ฟา” ซึ่งมีระดับเสียงที่เดียวกัน

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ใช้เสียงหนักเสียงเบาในคำร้องคำว่า “เพราะพระ” ในห้องที่ 1 และ 2 เพื่อให้เกิดความรู้สึกที่สอดคล้องกับบทบาทการแสดง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 3 และ 4 พบการลักจังหวะ ในคำว่า “ทรงศักดิ์” ซึ่งเป็นวิธีการที่ผู้ขับร้องวางคำให้ลงก่อนจังหวะหนัก เพื่อเหลือจังหวะในการเอื้อนวรรคต่อไป

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 พบการกระทบเสียงในห้องที่ 7 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง โดยทำเสียงสระดุดสะเทือนในลำคอเพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 พบการยืดจังหวะเสียงในห้องที่ 8 จนถึงห้องที่ 2 ของประโยคถัดไป เป็นการยืดจังหวะเสียงให้ครบและถูกต้องตามจังหวะเพลง

โครงสร้างทำนองลำแขกโอด

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2

-- ฟ ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ --	ฟ ฟ - ฟ	-- ฟ ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ --	ฟ ฟ - ฟ
----	----	- ทุ --	--- ทุ	----	----	- ทุ --	--- ทุ
----	----	-- ล ฟ	- ม ฟม ฟ	-- ม ร	----	- ร - ม	- ร มร -
----	----	- อี้ง เงอ	เออเอะอิงงอ	----	เออเอ๋ย	- อือ - อือ	- อือฮือฮือ -
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องเสียงเอื้อนระหว่างบทร้องวรรครองกับวรรคส่ง มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับจังหวะอัตราสองชั้น

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางฆ้องจะลงเสียง “ที” แต่ลูกตกทางร้องจะลงเสียง “ซอล”

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในห้องที่ 4 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสระดุดสะเทือนบริเวณนาสิกและลำคอ เพื่อให้เกิดความไพเราะ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 พบการกลืนเสียง ในห้องที่ 6 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงจากระดับเสียงสูงลงไปสู่เสียงต่ำ ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณลำคอ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 พบการครั่นเสียงในห้องที่ 8 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง โดยทำเสียงสะดุดสะเทือนในลำคอเพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง

โครงสร้างทำนองลำแขกโอด

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3

- ล - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร	- - ฟ ฟ	- ม - ร	- ท - -	- ร - ร
- ล - ท	- ล - ด	- - - ท	- - - ล	- ด - -	- ท - ล	- ฟ - ล	- - - -
- - ร ม	- - - ร	- - - ร ม	- - - ด	- - - ด	- - ร ม	- - ช ร	- - - -
- - จึ่งคิด	- - - แคลง	- - 	- - - อย่าง	- - - เอ้อ	- - - เอ็ง	- - - อึ้งเงอ	- - - -
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - ตุ่ม	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - ตุ่ม	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรณคดี ตามข้อมูลในแถบบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องรับพร้อมกันในประโยคนี้มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับจังหวะอัตราสองชั้น

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางฆ้องและลูกตกทางร้องจะลงเสียง “เร” เพียงแต่ลูกตกทางร้องจะลงเสียง “เร” ห้อง 7 และทำการลากเสียงเชื่อมไปยังห้องที่ 8

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ใช้เสียงหนักเสียงเบาในคำร้องคำว่า “ร้อย” ในห้องที่ 3 เพื่อให้เกิดความรู้สึกที่สอดคล้องกับบทบาทการแสดง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 6 พบการทำเสียงโหย เป็นลักษณะการผันเสียง 2 เสียงจากเสียงต่ำไปเสียงสูง โดยมีลักษณะเสียงที่อ่อนโยน

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3 พบการยืดจังหวะเสียงอ่อน ในห้องที่ 7 ไปยังห้องที่ 8 ซึ่งเป็น
การออกเสียงตามตามของจังหวะเพลง

โครงสร้างทำนองลำแขกโอด

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 4

-- ล ทุ	-- ร ม	ฟ ม --	ร ม - ร	--- ร	--- ม	--- ช	--- ล
- ฟ --	ล ทุ --	-- ร ทุ	--- ล	--- ล	--- ทุ	--- ช	--- ล
--- ช	- ล ช ทุ	- ร ช ทุ	--- ทุ	----	----	- ทุ ร ช ทุ	- ล ทุ ล
--- เอ้อ	- เอ้อเอ้อเอ้อ	- ฮี ไม่วาง	--- 	----	----	- อือฮึงจือ	- อือฮึงจือ
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

ดนตรีบรรเลงรับ

--- ทุ	----	- ล - ล	----	- ด --	--- ร	--- ร	-- ม ฟ
--- ทุ	--- ล	----	----	-- ทุ ล	- ทุ --	- ล --	- ร --

-- ฟ ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ --	ฟ ฟ - ฟ	-- ฟ ฟ	- ฟ - ฟ	- ฟ --	ฟ ฟ - ฟ
----	----	- ทุ --	---- ฟ	----	----	- ทุ --	---- ฟ

- ล - ทุ	- ล --	ฟ ฟ --	ม ม - ร	-- ฟ ฟ	- ม - ร	- ทุ --	- ร - ร
- ล - ทุ	- ล - ด	--- ทุ	--- ล	- ด --	- ทุ - ล	- ฟ - ล	----

-- ล ทุ	-- ร ม	ฟ ม --	ร ม - ร	--- ร	--- ม	--- ช	--- ล
- ฟ --	ล ทุ --	-- ร ทุ	--- ล	--- ล	--- ทุ	--- ช	--- ล

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้อง
วรรคส่ง ตามข้อมูลในแถบบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องรับพร้อมกันในประโยคนี้

มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับจังหวะอัตราสองชั้น เมื่อขับร้องจบดนตรีจะบรรเลงรับและลงเพลงโอด

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางฆ้องและลูกตกทางร้องจะลงเสียง “ลา” ซึ่งมีระดับเสียงเดียวกัน

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 4 ห้องที่ 4 คำว่า “ใจ” พบการโปรยเสียง ซึ่งเป็นการทำเสียงจากเสียงต่ำขึ้นไปสู่เสียงสูง และย้อนกลับมาสู่เสียงเดิม เพื่อให้ตรงกับระดับเสียงดนตรีบรรเลงรับ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 4 พบการครั่นเสียงในห้องที่ 8 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง โดยทำเสียงสะดุดสะเทือนในลำคอเพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง

สรุปทำนองลำแขกโอด

จากการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงผู้วิจัยพบว่า ทำนองลำแขกโอด ใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนแปด หรือกลอนสุภาพ อัตราจังหวะสองชั้น จังหวะหน้าทับสองไม้ เป็นเพลงประเภทยอน มีทำนองดนตรี 3 ท่อน อารมณ์ของเพลงเป็นอาภักภิริยาโศกเศร้า เสียใจ

จากการศึกษากลวิธีในทำนองลำแขกโอด พบว่าการขับร้องมีลักษณะการกดเสียงต่ำ 2 ตำแหน่ง การร้องกระทบเสียง 4 ตำแหน่ง การร้องยืดจังหวะเสียง 4 ตำแหน่ง การร้องเน้นเสียงเน้นคำ 4 ตำแหน่ง การร้องกลืนเสียง 2 ตำแหน่ง การร้องครั่นเสียง 3 ตำแหน่ง การร้องผันทางเสียง 1 ตำแหน่ง การลักจังหวะ 2 ตำแหน่ง การทำเสียงโหย 2 ตำแหน่ง การโปรยเสียง 2 ตำแหน่ง

5.6 ลำตะนาวแปลง

ตะนาวแปลงสองชั้น เป็นเพลงทำนองเก่า ประเภทหน้าทับสองไม้ เป็นเพลงท่อนเดียว (ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์, 2557 น. 273)

บทร้องลำตะนาวแปลง

เจ้าสายสุดที่รักพี่
พระขรรค์นี้พี่ฝัง (เอื้อน)

อย่าไศกีพี่ยาจะบอกให้

เจรจา

ฝั่งอะไรล่าเพคะ รับสั่งว่าจะบอกหลอกเล่น เห็นแท้แล้วว่าไม่ไวใจ

ปีพาทย์ทำเพลงโอด

ร้องลำตะนาวแปลง

อย่าโศกนักพักตร์น้องจะหมองศรี ผินหน้ามาข้างนี้จะบอกให้
พระขรรค์นี้พี่ฝัง (เอื่อน)

เจรจา

ฮู้ย อีกนะแหละ ฝั่งอะไรก็ไม่รู้ กลุ้มใจนัก

ร้องลำตะนาวแปลง

พระขรรค์นี้พี่ฝังชีวิตไว้ ใครได้ไปเผาไฟจะมรณา
ความจริงบอกเจ้าไม่อำพราง อย่าพูดมากปากสว่างฟังพี่ว่า
เห็นประจักษ์แจ้งแล้วหรือแก้วตา พี่รักเจ้ายิ่งกว่าชีवालัย ฯ

ดนตรีบรรเลงนำ

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

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1

----	--- -ล	- ล ล ล	- ล - ล	-----	-----	-----	-----
----	--- -ล	- ล ล ล	- ล - ล	-----	-----	-----	-----
----	-----	--- ล	- ซ ล ท ท	-----	-----	- - ร ี ท	- ล ท ล ล
----	-----	--- เจ้า	- อ้อ อ้อ สาย	-----	-----	- - อี้ ง จี อ	- อ้อ อี้ ง เย
--- ฉิง	--- ฉับ	--- ฉิง	--- ฉับ	--- ฉิง	--- ฉับ	--- ฉิง	--- ฉับ
--- ตูป	--- พริง	--- พริง	--- พริง	--- ตูป	--- พริง	--- พริง	--- พริง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าเป็นลักษณะคำประพันธ์ ประเภทกลอนแปด หรือกลอนสุภาพ ประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทหรือวรรคระดับ ซึ่งบทแรกนี้เป็นลักษณะการประพันธ์ทแบบคำว่า “เมื่อนั้น” หรือมีการใช้ลักษณะคำประพันธ์ที่ไม่ครบ 8 พยางค์ตามฉันทลักษณ์ของกลอนสุภาพ เมื่อดนตรีนำทำนองเพลงผู้ขับร้องทำการสวมร้องในช่วงท้ายก่อนจบทำนองเพลง ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับจังหวะอัตราสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1 พบการรวบคำเอื้อน ในห้องที่ 4 เป็นการใช้เสียงเอื้อนเชื่อมโยงเสียงระหว่าง คำว่า “เจ้าสาย”

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1 พบการยืดจังหวะเสียงคำว่า “สาย” ในห้องที่ 4 ไปยังห้องที่ 5 และสิ้นสุดในห้องที่ 6 ซึ่งเป็นการออกเสียงตามจังหวะของเพลง ผู้ขับร้องจะต้องใช้เสียงที่สม่ำเสมอ โดยการใช้การหายใจเพียงครั้งเดียว เพื่อสร้างอารมณ์ให้เกิดสุนทรีย์ต่อผู้รับฟัง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 8 พบการกระทบเสียงระหว่างการเอื้อน

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2

----	----	----	----	- ล - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
----	----	----	----	- ล - ท	- ล - ด	- - - ท	- - - ล
----	----	- ล - ท	- ล (ล -)	- ล - ท	- ร (ล ฟม	- ฟ มร มฟ	- ม - ลม
----	----	- อื้อ - อื้อ	- อื้อ อื้ออื้อ -	- เอ่อ - เอ่อ	- เอะอ่อยสุด	- อื้อ ที่ รัก	- อื้อ - พี
---	ฉิ่ง	---	ฉับ	---	ฉิ่ง	---	ฉับ
---	ตุบ	---	พริ้ง	---	พริ้ง	---	พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทหรือวรรคระดับ ทำนองส่วนมากเป็นการร้องเอื้อน มีเพียงช่วงท้ายประโยคที่มีบทหรือวรรค ในห้องที่ 6, 7 และห้องที่ 8 เพลง ผู้ขับร้องจะขับร้องด้วยอารมณ์อ่อนหวานเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์ของบทหรือวรรค และทำนองเพลง มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับจังหวะอัตราสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 พบการยืดจังหวะเสียง ของคำว่า “เงย” เป็นการยืดเสียง เพื่อร้องจังหวะตามทำนองเพลง จากห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 2

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 3 พบการทำเสียงโหย ในเสียงเอื้อน “ฮื้อ” เป็นการทำให้เสียงต่ำ เชื่อมไปยังเสียงสูง โดยใช้น้ำเสียงแบบเบาบาง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในห้องที่ 4 และห้องที่ 6 ซึ่งเป็น วิธีการทำเสียงสะดุดสะเทือนบริเวณนาสิกและลำคอ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 พบการลงคำร้องก่อนจบทำนองเอื้อนในห้องที่ 6 ซึ่งเป็นวิธีการ ขับร้องที่ผู้ขับร้องสามารถเลือกช่วงจังหวะของการลงคำได้ ในกรณีที่บทร้องมีหลายพยางค์ ทำให้ เพิ่มอรรถรสของผู้รับฟังและเป็นการเน้นอารมณ์ให้กับคำว่า “สุดที่รักพี่”

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 8 พบการกลืนเสียงของ คำว่า “พี่”

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3

----	- พ - ม	- ร - ท	- ล - ร	----	- พ - ม	-- พ ม	-- พ พ
----	- ด - ท	- ล - พ	- ม - ล	----	- พ - ม	--- ม	- พ --
- รท - มร	- พ ล ม	- พม ร ท	- ร --	- ม - ล	--- พ	--- ล	- มร พ มพ
- - - ฮื้อฮื้อ	- เอ็งฮึงเงอ	- ฮื้อฮื้อฮื้อฮื้อ	- เอย --	- ฮื้อ --	--	--	- ฮื้อฮื้อ --
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - ตุ่ม	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - ตุ่ม	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้อง วรรครับ ผู้ขับร้องจะขับร้องด้วยอารมณ์อ่อนหวานเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์ของบทร้องและทำนอง เพลง มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และฉิ่งตีกำกับจังหวะอัตราสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 พบการครั่นเสียงในห้องที่ 1 และห้องที่ 3 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง โดยทำเสียงสะดุดสะเทือนในลำคอเพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 พบการลักจังหวะของเสียงเอื้อน “เออ” ในห้องที่ 4 เป็นวิธีการทำเสียงเอื้อนให้लगก่อนจังหวะหนัก

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 5 – 8 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ของคำว่า “โคกกีฟ้า” เป็นลักษณะการใช้เสียงหนักเสียงเบา ให้เกิดอารมณ์ความรู้สึกอ่อนหวาน เข้ากับบทบาทตัวละคร

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 พบการกลืนเสียง ของคำว่า “พี” ในห้องที่ 7 ซึ่งมีการใช้เสียง 3 ตัวโน้ต โดยคำว่า “พี” คือ เสียงลา และมีการกลืนเสียง มีกับเร เพื่อไปลงคำว่า “ยา” ในห้องที่ 8

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 4

----	- ล - ม	-- ฟ ม	-- ฟ ฟ	-- ม ฟ	- ล - ท	- ม - ร	- ท - ล
----	- ล - ม	--- ม	- ฟ - - + +	- ร - -	- ล - ท	- ม - ร	- ท - ล
----	-- ล ม	- ฟ ม ร ม	- ฟ ม ล ฟ ฟ	- - - ท	- ท ล ทร	- ม ร ท ล	- ท - ร
----	-- อึ้ง เงอ	-เออ เอออเออ	-เออเออเออเออ	--- เออ	-เฮอเออเออ	-เฮอเออจะบอก	- อือ - ให้
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรครับ ผู้ขับร้องจะขับร้องด้วยอารมณ์อ่อนหวานเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์ของบทร้องและทำนองเพลง มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับจังหวะอัตราสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 4 ห้องที่ 3 พบการกลืนเสียง ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงจากระดับเสียงสูงลงไปเสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว มักจะมีตัวโน้ต 3 เสียง ฟามีเร หรือ เอออเอออ ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณลำคอ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 4 พบการครั่นเสียง ในห้องที่ 4 เป็นวิธีการทำเสียงสะกดสะท้อน บริเวณลำคอ โดยใช้เสียงแบบเบาบาง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 4 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในห้องที่ 7 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียง สะกดสะท้อนบริเวณลำคอ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 4 พบการกดเสียง คำว่า “ให้” ในห้องที่ 8

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 5

----	--- ล	- ล ล ล	- ล - ล	----	----	----	----
----	--- ล	- ล ล ล	- ล - ล	----	----	----	----
- ล - ซ	- ลท- -	- - รื ท	- ล ทล ล	----	----	----	----
----	 - -	- - อึ้ง จื่อ	- อื้อฮือเงย	----	----	----	----
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้อง วรรครับ เป็นการเอื้อนเสียงตามทำนองเพลงหรือเรียกว่า “เท่า” ผู้ขับร้องจะขับร้องด้วยอารมณ์ อ่อนหวานเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์และทำนองเพลง มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับจังหวะอัตราสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 5 พบการโปรยเสียงเอื้อน “อื้อ” ในห้องที่ 2 เป็นการทำเสียง จากเสียงต่ำขึ้นไปเสียงสูง และหวนกลับไปยังเสียงเดิม เพื่อให้ตรงกับระดับเสียงของดนตรี

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 5 พบการกระทบเสียง ในห้องที่ 4 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง โดยทำเสียงสะกดสะท้อน เพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 5 พบการยืดยาวเสียงเอื้อน ในห้องที่ 4 และสิ้นสุดในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นการออกเสียงตามจังหวะของเพลง ผู้ขับร้องจะต้องใช้เสียงที่สม่ำเสมอ โดยการใช้การหายใจเพียงครั้งเดียวหรือลมเดียว เพื่อสร้างอารมณ์ให้เกิดสุนทรีย์ต่อผู้รับฟัง

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1

----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	----
-- ท ท	- รี่ - รี่	- ท - รี่	- ลซ - ท	----	----	-- รี่ ท	- ล (ทล ล
-- พระขรรค์	--- ี่	--- ี่	- อือ - ฝั่ง	-----	-----	-- อึ้ง ึ่ง	- อืออึ้งอึ้ง
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรณกรรม เมื่อจบจากประโยคที่แล้วผู้ขับร้องบทดังกล่าว ในอารมณ์ของบทบาทที่ไม่อยากจะบอกความจริง เมื่อนางจันทราถามความลับนี้ คาวีก็ไม่อยากที่จะตอบเพราะนึกถึงคำของพระเจ้าตาที่เคยกำชับไว้ว่า

อันข้าเก่าเมียรักอย่าวางจิต ภูเห่าพิษข้างสารอาจหาญกล้า
 สืออย่างนี้จึงจำเป็นตำรา มั่นจะพาให้ได้ทุกข์ทรมาน

เมื่อขับร้องจบประโยคแล้ว ทั้งผู้ขับร้องและเครื่องกำกับจังหวะจะหยุดพร้อมกันในห้องที่ 8 โดยจะมีการสลับเป็นบทสนทนา ดังนี้

เจรจา

ฝั่งอะไร่าเพคะ รับสั่งว่าจะบอกหลอกเล่น เห็นแท้แล้วว่าไม่ไว้ใจ

จากบทเจรจาดังกล่าวมีการนำทำนองร่ายนอก มาใช้ขับร้องตั้งแต่คำว่า “รับสั่งว่าจะบอกหลอกเล่น” เมื่อทำการศึกษาจะพบการผันเสียงช่วงท้ายคำว่า “ไว้ใจ” ให้มีระดับเสียงลูกตกไปสัมพันธ์กับเสียงเพลงโอด ซึ่งดนตรีจะบรรเลงรับในช่วงท้ายนี้

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 พบการยืดจังหวะเสียง ของคำว่า “ฝัง” จากห้องที่ 4 ไปยังห้องที่ 6 เพื่อเชื่อมโยงกับเสียงอื่นในห้องที่ 7

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 พบการกระทบ ในห้องที่ 8 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง โดยทำเสียงสะดุดสะเทือน เพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง

ดนตรีบรรเลงนำ

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

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 1

----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	----
- ล - ล	- ท - ร	- ท - ร	- ท - ท	- ร - ท	----	-- ร ท	- ล ทล ล
-อย่า-ไศก	--- นัก	---พักร	--- นื่อง	--- อื่อ	----	-- อึ้ง จื่อ	-อื่อฮื่อเจย
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรคดับ ซึ่งบทร้องจะเปลี่ยนจากเดิมตามเนื้อเรื่อง เมื่อดนตรีส่งทำนองมาให้ ผู้ขับร้องในตัวละคร คาวีจะร้องพร้อมกับตีบทหรือทำท่าทางตามเนื้อความ โดยใช้อารมณ์เพลงในลักษณะอ่อนโยน ปลอดภัย โดยมิจังหวะหน้าทับสองไม้และฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 1 พบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า “นื่อง” ในห้องที่ 4 เป็นการทำเสียงอ่อนโยน หนักเบา เพื่อให้สอดคล้องกับบทบาทของผู้แสดง

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 1 พบการยืดจังหวะเสียง คำว่า “น้อง” จากห้องที่ 4 ไปยังห้องที่ 6

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 1 พบการกระทบเสียงในห้องที่ 8 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง โดยทำเสียงสะดุดสะเทือน เพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 2

----	----	----	----	- ล - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
----	----	----	----	- ล - ท	- ล - ด	- - - ท	- - - ล
----	----	- ล - ท	- ล ทล -	- ล - ท	- รท ล ลม	- ล ม ม	- ล - ม
----	----	- อ้อ - อ้อ	- อ้อ อ้อ -	- เอ้อ - เออ	- เฮอเออเอ็งเญ	- ฮี จะหมอง	- - - ศรี
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - ตุ่ม	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - ตุ่ม	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรคระดับ ทำนองส่วนมากเป็นการร้องเอื้อน มีเพียงช่วงท้ายประโยคที่มีบทร้อง ในห้องที่ 6, 7 และห้องที่ 8 เพลง ผู้ขับร้องจะขับร้องด้วยอารมณ์อ่อนหวานเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์ของบทร้องและทำนองเพลง มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 2 พบการยืดจังหวะเสียง ของคำว่า “เญ” เป็นการยืดเสียงเพื่อรอจังหวะตามทำนองเพลง จากห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 2

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 3 พบการทำเสียงโหย ในเสียงเอื้อน “อ้อ” เป็นการทำเสียงต่ำเชื่อมไปยังเสียงสูง โดยใช้น้ำเสียงแบบเบาบาง

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 2 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในห้องที่ 4 และห้องที่ 6 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะดุดสะเทือนบริเวณนาสิกและลำคอ

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 2 พบการลงคำร้องก่อนจบทำนองเอื้อนในท้องที่ 6 ซึ่งเป็นวิธีการขับร้องที่ผู้ขับร้องสามารถเลือกช่วงจังหวะของการลงคำได้ ในกรณีที่บทร้องมีหลายพยางค์ ทำให้เพิ่มอรรถรสของผู้รับฟังและเป็นการเน้นอารมณ์ให้กับคำว่า “จะหมอง”

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 2 ท้องที่ 8 พบการกลืนเสียงของ คำว่า “ศรี” เป็นการทำให้เสียงเอื้อนจากเสียงสูงลงไปสู่เสียงต่ำ บริเวณลำคอ

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 3

----	- ฟ - ม	- ร - ท	- ล - ร	----	- ฟ - ม	-- ฟ ม	-- ฟ ฟ
----	- ด - ท	- ล - ฟ	- ม - ล	----	- ฟ - ม	--- ม	- ฟ --
- ฟ ม ร	- ฟ ล ม	- ฟ ม ร ท	- ร --	--- มฟ	--- ล	- ร - ฟ	-- ฟ ล
- อื้ออื้ออื้อ	- เอ็ง ฮึงเงอ	- ฮะเออเออเออ	- เอย --	--- ฟิน	--- หน้า	--- มา	-- ทางนี้
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรครับ ผู้ขับร้องจะขับร้องด้วยอารมณ์อ่อนหวานเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์ของบทร้องและทำนองเพลง มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับจังหวะอัตราสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 3 พบการกระทบในท้องที่ 3 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง โดยทำเสียงสะดุดสะเทือนในลำคอเพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 3 พบการลักจังหวะของเสียงเอื้อน “เอย” ในท้องที่ 4 เป็นวิธีการทำเสียงเอื้อนให้ลงก่อนจังหวะหนัก

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 4

----	- ล - ม	- - ฟ ม	- - ฟ ฟ	- - ม ฟ	- ล - ท	- ม - ร	- ท - ล
----	- ล - ม	- - - ม	- ฟ - -	- ร - -	- ล - ท	- ม - ร	- ท - ล
--- ฟ	- - ล ม	- ฟ ม ร ม	- ฟ ม ล ฟ ฟ	--- ท	- ท ล ทร	- ม ร ท ล	- ท - ร
--- อ้อ	- - ฮึง เงอ	- ฮ้อ ฮ้อ ฮ้อ ฮ้อ	- ฮ้อ ฮ้อ ฮ้อ ฮ้อ	--- เออ	- ฮ้อ เอ้อ เอ้อ	- ฮ้อ เอ้อ จะบอก	- อ้อ - ให้
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรครับ ผู้ขับร้องจะขับร้องด้วยอารมณ์อ่อนหวานเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์ของบทร้องและทำนองเพลง ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 4 ห้องที่ 3 พบการกลืนเสียง ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงจากระดับเสียงสูงลงไปที่เสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว มักจะมีตัวโน้ต 3 เสียง ฟามีเร หรือ เอ้อเอ้อเอ้อ ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณลำคอ

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 4 พบการครั่นเสียง ในห้องที่ 4 เป็นวิธีการทำเสียงสะดุดสะเทือนบริเวณลำคอ โดยใช้เสียงแบบเบาบาง

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 4 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในห้องที่ 7 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะดุดสะเทือนบริเวณลำคอ

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 4 พบการกดเสียง คำว่า “ให้” ในห้องที่ 8

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 5

- - - -	- - - ล	- ล ล ล	- ล - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	- - - ล	- ล ล ล	- ล - ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- ล - ซ	- ลท- -	- - รื ท	- ล ทล ล	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - -	 - -	- - อั้ง จื่อ	- อ้อฮั้งจื่อเงย	- - - -	- - - -	- - - -	- - - -
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - ตุ่ม	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - ตุ่ม	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรครับ เป็นการเอื้อนเสียงตามทำนองเพลงหรือเรียกว่า “เท่า” ผู้ขับร้องทำการขับร้องด้วยอารมณ์อ่อนหวานเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์และทำนองเพลง ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 5 พบการโปรยเสียงเอื้อน “อ้อ” ในห้องที่ 2 เป็นการทำเสียงจากเสียงต่ำขึ้นไปเสียงสูง และวนกลับไปยังเสียงเดิม เพื่อให้ตรงกับระดับเสียงของดนตรี

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 5 พบการกระทบเสียง ในห้องที่ 4 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง โดยทำเสียงสะดุดสะเทือน เพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 5 พบการยืดจังหวะเสียงเอื้อน ในห้องที่ 4 และสิ้นสุดในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นการออกเสียงตามจังหวะของเพลง ผู้ขับร้องจะต้องใช้เสียงที่สม่ำเสมอ โดยการใช้การหายใจเพียงครั้งเดียวหรือลมเดียว เพื่อสร้างอารมณ์ให้เกิดสุนทรีย์ต่อผู้รับฟัง

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 1

----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	----
-- ท ท	- รื - รื	- ท - รื	- ลช - ท	----	----	-- รื ท	- ล (ลล ล
-- พระขรรค์	--- นี้	--- พี่	- อือ - ผิง	-----	-----	-- อึ้ง จื่อ	- อือฮือจื่อเญ
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตูบ	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตูบ	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรณกรรม เมื่อจบจากประโยคนี้แล้วผู้ขับร้องและดนตรีที่มีหน้าที่กำกับจังหวะจะหยุด แล้วมีบทเจรจาว่า “ฮุย อีกนะแหละ ผิงอะไรก็ไม่รู้ กลุ้มใจนัก” เป็นบทตัดพ้อของนางจันทราที่บอกกับควา

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 1 พบการยืดจังหวะเสียง ของคำว่า “ผิง” จากห้องที่ 4 ไปยังห้องที่ 6 เพื่อเชื่อมโยงกับเสียงเอื้อนในห้องที่ 7

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 1 พบการกระทบ ในห้องที่ 8 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง โดยทำเสียงสะดุดสะเทือน เพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 5 ประโยคที่ 1

----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	----
-- ท ท	- รื - รื	- ท - รื	- ลช - ท	----	----	-- รื ท	- ล (ลล ล
-- พระขรรค์	--- นี้	--- พี่	- อือ - ผิง	-----	-----	-- อึ้ง จื่อ	- อือฮือจื่อเญ
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตูบ	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตูบ	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้อง
วรรครอง เมื่อจบจากบทเจรจาของนางจันทาแล้ว ผู้ขับร้องก็จะร้องใหม่ในประโยคนี้ โดยใช้อารมณ์
อ่อนหวานแต่ในความเป็นจริงก็ไม่อยากที่จะบอกความลับ ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้
และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 5 ประโยคที่ 1 พบการยืดจังหวะเสียง ของคำว่า “ผึ้ง” จากห้องที่ 4 ไปยัง
ห้องที่ 6 เพื่อเชื่อมโยงกับเสียงอื่นในห้องที่ 7

คำกลอนที่ 5 ประโยคที่ 1 พบการกระทบ ในห้องที่ 8 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง โดยทำ
เสียงสะดุดสะเทือน เพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 5 ประโยคที่ 2

----	----	----	----	- ล - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
----	----	----	----	- ล - ท	- ล - ด	- - - ท	- - - ล
----	----	- ล - ท	- ล ทล -	- ล - ท	- รท ล ลม	- - ม มฟ	- - - ม
-----	-----	- อ้อ - อ้อ★	- อ้อฮ้อฮ้อ -	- เออ - เออ	- เฮอเออเอ็งเงย	- - ชี วิต	- - - ไว้
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - ตุ่ม	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - ตุ่ม	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้อง
วรรครับ ทำนองส่วนมากเป็นการร้องเอื้อน มีเพียงช่วงท้ายประโยคที่มีบทร้อง ในห้องที่ 6, 7 และห้อง
ที่ 8 เพลง ผู้ขับร้องจะขับร้องด้วยอารมณ์อ่อนหวานเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์ของบทร้องและ
ทำนองเพลง ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 5 ประโยคที่ 2 พบการยืดจังหวะเสียง ของคำว่า “เงย” เป็นการยืดเสียงเพื่อรอจังหวะตามทำนองเพลง จากห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 2

คำกลอนที่ 5 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 3 พบการทำเสียงโหย ในเสียงเอื้อน “ฮื้อ” เป็นการทำให้เสียงต่ำเชื่อมไปยังเสียงสูง โดยใช้น้ำเสียงแบบเบาบาง

คำกลอนที่ 5 ประโยคที่ 2 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในห้องที่ 4 และห้องที่ 6 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะกดสะเทือนบริเวณนาสิกและลำคอ

คำกลอนที่ 5 ประโยคที่ 2 พบการลงคำร้องก่อนจบทำนองเอื้อนในห้องที่ 6 ซึ่งเป็นวิธีการขับร้องที่ผู้ขับร้องสามารถเลือกช่วงจังหวะของการลงคำได้ ในกรณีที่บทร้องมีหลายพยางค์ ทำให้เพิ่มอรรถรสของผู้รับฟังและเป็นการเน้นอารมณ์ให้กับคำว่า “จะหมอง”

คำกลอนที่ 5 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 8 พบการกลืนเสียงของ คำว่า “ศรี” เป็นการทำให้เสียงเอื้อนจากเสียงสูงลงไปสู่เสียงต่ำ บริเวณลำคอ

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 5 ประโยคที่ 3

----	- ฟ - ม	- ร - ท	- ล - ร	----	- ฟ - ม	-- ฟ ม	-- ฟ ฟ
----	- ด - ท	- ล - ฟ	- ม - ล	----	- ฟ - ม	--- ม	- ฟ --
- ฟ ม ร	- ฟ ล ม	- ฟ ม ร ท	- ร --	- มฟ - ฟ	- ม ร มฟ	--- ล	- ทล - ฟ
-ฮื้อฮื้อฮื้อ	-เอ็งฮึงเงอ	-เฮอะเฮอะเฮอะ	- เอย --	-ใคร - ได้	--- ไป	--- เผา	--- ไฟ
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรคส่ง ผู้ขับร้องจะขับร้องด้วยอารมณ์อ่อนหวานเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์ของบทร้องและทำนองเพลง ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 5 ประโยคที่ 3 พบการกระทบเสียง ในห้องที่ 3 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง โดยทำเสียงสะกดสะเทือนในลำคอเพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง

คำกลอนที่ 5 ประโยคที่ 3 พบการลักจังหวะของเสียงเอื้อน “เออ” ในห้องที่ 4 เป็นวิธีการทำเสียงเอื้อนให้ลงก่อนจังหวะหนัก

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 5 ประโยคที่ 4

----	- ล - ม	-- ฟ ม	-- ฟ ฟ	-- ม ฟ	- ล - ท	- ม - ร	- ท - ล
----	- ล - ม	--- ม	- ฟ - -	- ร - -	- ล - ท	- ม - ร	- ท - ล
----	-- ล ม	- ฟ ม ร ม	- ฟ ม ล ฟ ฟ	--- ท	- ท ล (ทริ)	- ม ร (ท ล)	-- ท ท
----	-- ฮึง เงอ	-ฮือเอ้อเอ้อ	-ฮือเอ้อเอ้อฮึงเออ	--- เออ	-ฮือเอ้อเอ้อ	-ฮือเอ้อเอ้อจะบอก	--- รณา
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรณคดี ผู้ขับร้องจะขับร้องด้วยอารมณ์อ่อนหวานเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์ของบทร้องและทำนองเพลง ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 5 ประโยคที่ 4 ห้องที่ 3 พบการกลืนเสียง ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงจากระดับเสียงสูงลงไปที่เสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว มักจะมีตัวโน้ต 3 เสียง ฟามีเร หรือ เอ้อเอ้อเอ้อ ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณลำคอ

คำกลอนที่ 5 ประโยคที่ 4 พบการครั่นเสียง ในห้องที่ 4 เป็นวิธีการทำเสียงสะกดสะเทือนบริเวณลำคอ โดยใช้เสียงแบบเบาบาง

คำกลอนที่ 5 ประโยคที่ 4 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในข้อที่ 7 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียง สะดุดสะเทือนบริเวณลำคอ

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 5 ประโยคที่ 5

----	--- ล	- ล ล ล	- ล - ล	----	-----	-----	-----
----	--- ล	- ล ล ล	- ล - ล	----	-----	-----	-----
- ล - ซ	- ลท- -	-- รื ท	- ล ทุล ล	----	-----	-----	-----
----	อื้อ	-- ฮึง งือ	- อื้อฮึงอึง	----	-----	-----	-----
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตูบ	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตูบ	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

ดนตรีบรรเลงรับ

- ล - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร	----	- ฟ - ม	- ร - ท	- ล - ร
- ล - ท	- ล - ด	--- ท	--- ล	----	- ด - ท	- ล - ฟ	- ม - ล

----	- ฟ - ม	-- ฟ ม	-- ฟ ฟ	----	- ล - ม	-- ฟ ม	-- ฟ ฟ
----	- ฟ - ม	--- ม	- ฟ - -	----	- ล - ม	--- ม	- ฟ - -

-- ม ฟ	- ล - ท	- ม - ร	- ท - ล	----	--- ล	- ล ล ล	- ล - ล
- ร - -	- ล - ท	- ม - ร	- ท - ล	----	--- ล	- ล ล ล	- ล - ล

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้อง วรรคส่ง เป็นการเอื้อนเสียงตามทำนองเพลงหรือเรียกว่า “เท่า” ผู้ขับร้องจะขับร้องด้วยอารมณ์ อ่อนหวานเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์และทำนองเพลง ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่ง ตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 5 ประโยคที่ 5 พบการโพรยเสียงเอื้อน “อื้อ” ในห้องที่ 2 เป็นการทำเสียงจากเสียงต่ำขึ้นไปเสียงสูง และหวนกลับไปยังเสียงเดิม เพื่อให้ตรงกับระดับเสียงของดนตรี

คำกลอนที่ 5 ประโยคที่ 5 พบการกระทบเสียง ในห้องที่ 4 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง โดยทำเสียงสะดุดสะเทือน เพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง

คำกลอนที่ 5 ประโยคที่ 5 พบการยืดจังหวะเสียงเอื้อน ในห้องที่ 4 และสิ้นสุดในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นการออกเสียงตามจังหวะของเพลง ผู้ขับร้องจะต้องใช้เสียงที่สม่ำเสมอ โดยการใช้การหายใจเพียงครั้งเดียวหรือลมเดียว เพื่อสร้างอารมณ์ให้เกิดสุนทรีย์ต่อผู้รับฟัง

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 6 ประโยคที่ 1

----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	----
--- ท	--- ท	--- ล	- ท - รี่	-- ล ซ	-- ล ท	-- รี่ ท	- ล (ล) ล
-- -ความ	--- จริง	--- บอก	-อื้อ -เจ้า	----	--- อื้อ	-- อึ้ง จื่อ	-อื้อฮึ้งเงย
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรคดับ เมื่อจบจากบทเจรจาของนางจันสุตาแล้ว ผู้ขับร้องก็จะร้องใหม่ในประโยคนี โดยใช้อารมณ์อ่อนหวานแต่ในความเป็นจริงก็ไม่อยากที่จะบอกความลับ ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 1 พบการยืดจังหวะเสียง ของคำว่า “ฝัง” จากห้องที่ 4 ไปยังห้องที่ 6 เพื่อเชื่อมโยงกับเสียงอื่นในห้องที่ 7

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 1 พบการกระทบ ในห้องที่ 8 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง โดยทำเสียงสะดุดสะเทือน เพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 6 ประโยคที่ 2

----	----	----	----	- ล - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร
----	----	----	----	- ล - ท	- ล - ด	- - - ท	- - - ล
----	----	- ล - ท	- ล ทล -	- ล - ท	- รท ล ลม	- - - ม	- ร ม ม
----	----	- อ้อ - อ้อ	- อ้อ อ้อ -	- เอ้อ - เออ	- เฮอเออเอิงเอย	- - - ไม่	- - อำพราง
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - ตูบ	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - ตูบ	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรคดับ ทำนองส่วนมากเป็นการร้องเอื้อน มีเพียงช่วงท้ายประโยคที่มีบทร้อง ในห้องที่ 6, 7 และห้องที่ 8 เพลง ผู้ขับร้องจะขับร้องด้วยอารมณ์อ่อนหวานเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์ของบทร้อง และทำนองเพลง ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 6 ประโยคที่ 2 พบการยืดจังหวะเสียง ของคำว่า “เอย” เป็นการยืดเสียงเพื่อร้องจังหวะตามทำนองเพลง จากห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 2

คำกลอนที่ 6 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 3 พบการทำเสียงโหย ในเสียงเอื้อน “อ้อ” เป็นการทำเสียงต่ำเชื่อมไปยังเสียงสูง โดยใช้น้ำเสียงแบบเบาบาง

คำกลอนที่ 6 ประโยคที่ 2 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในห้องที่ 4 และห้องที่ 6 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะกดสะเทือนบริเวณนาสิกและลำคอ

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 6 ประโยคที่ 3

- - - -	- ฟ - ม	- ร - ท	- ล - ร	- - - -	- ฟ - ม	- - ฟ ม	- - ฟ ฟ
- - - -	- ด - ท	- ล - ฟ	- ม - ล	- - - -	- ฟ - ม	- - - ม	- ฟ - -
- ฟ ม ร	- ฟ ล ม	- ฟ ม ร ท	- ร - -	- ม ฟ ฟ	ม ร - ม	- ร - ม	- ฟ ฟ ม
-ฮือฮือฮือ	-เอ็ง ฮึงเงอ	-เฮอะเอะเอะเอะ	- เอย - -	-อย่า-พูด	- - - มาก	- - - ปาก	- - สว่าง
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - ตุ่ม	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - ตุ่ม	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรครับ ผู้ขับร้องจะขับร้องด้วยอารมณ์อ่อนหวานเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์ของบทร้องและทำนองเพลง ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 6 ประโยคที่ 3 พบการกระทบเสียง ในห้องที่ 3 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง โดยทำเสียงสะกดสะเทือนในลำคอเพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง

คำกลอนที่ 6 ประโยคที่ 3 พบการลักจังหวะของเสียงเอื้อน “เอย” ในห้องที่ 4 เป็นวิธีการทำเสียงเอื้อนให้ลงก่อนจังหวะหน้าทับ

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 6 ประโยคที่ 4

----	- ล - ม	-- ฟ ม	-- ฟ ฟ	-- ม ฟ	- ล - ท	- ม - ร	- ท - ล
----	- ล - ม	--- ม	- ฟ - -	- ร - -	- ล - ท	- ม - ร	- ท - ล
---	ฟ	-- ล ม	- ฟ ม ร ม	- ฟ ม ล ฟ ฟ	---	ท	- ท ล ตรี
---	อื้อ	-- อึง เงอ	- อ้อ อ้อ อ้อ	- อ้อ อ้อ อ้อ อ้อ	---	เออ	- เสอเอ้อเอ้อ
---	ฉิ่ง	---	ฉับ	---	ฉิ่ง	---	ฉับ
---	ตุ๋บ	---	พริ้ง	---	พริ้ง	---	พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรครับ ผู้ขับร้องจะขับร้องด้วยอารมณ์อ่อนหวานเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์ของบทร้องและทำนองเพลง ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 6 ประโยคที่ 4 ห้องที่ 3 พบการกลืนเสียง ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงจากระดับเสียงสูงลงไปที่เสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว มักจะมีตัวโน้ต 3 เสียง ฟามีเร หรือ เอ้อเอ้อเอ้อ ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณลำคอ

คำกลอนที่ 6 ประโยคที่ 4 พบการครั่นเสียง ในห้องที่ 4 เป็นวิธีการทำเสียงสะดุดสะเทือนบริเวณลำคอ โดยใช้เสียงแบบเบาบาง

คำกลอนที่ 6 ประโยคที่ 4 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในห้องที่ 7 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะดุดสะเทือนบริเวณลำคอ

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 6 ประโยคที่ 5

----	--- ล	- ล ล ล	- ล - ล	----	----	----	----
----	--- ล	- ล ล ล	- ล - ล	----	----	----	----
--- ซ	- ลท- -	-- รื ท	- ล ทล ล	----	----	----	----
----	 -	-- อี้้ง จื่อ	-อ้อฮี้้งเอย	----	----	----	----
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตูบ	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตูบ	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรครับ เป็นการเอื้อนเสียงตามทำนองเพลงหรือเรียกว่า “เท่า” ผู้ขับร้องทำการขับร้องด้วยอารมณ์อ่อนหวานเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์และทำนองเพลง ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 6 ประโยคที่ 5 พบการโปรยเสียงเอื้อน “อ้อ” ในห้องที่ 2 เป็นการทำเสียงจากเสียงต่ำขึ้นไปเสียงสูง และหวนกลับไปยังเสียงเดิม เพื่อให้ตรงกับระดับเสียงของดนตรี

คำกลอนที่ 6 ประโยคที่ 5 พบการกระทบเสียง ในห้องที่ 4 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง โดยทำเสียงสะดุดสะเทือน เพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง

คำกลอนที่ 6 ประโยคที่ 5 พบการยืดจังหวะเสียงเอื้อน ในห้องที่ 4 และสิ้นสุดในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นการออกเสียงตามจังหวะของเพลง ผู้ขับร้องจะต้องใช้เสียงที่สม่ำเสมอ โดยการใช้การหายใจเพียงครั้งเดียวหรือลมเดียว เพื่อสร้างอารมณ์ให้เกิดสุนทรีย์ต่อผู้รับฟัง

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 7 ประโยคที่ 1

----	----	----	----	----	----	----	----
----	----	----	----	----	----	----	----
--- ท	- รื ท ล	--- ท	--- ท	- รื --	- ท --	-- รื ท	- ล ทล ล
--- เห็น	-- ประจักษ์	--- จริง	--- แล้ว	----	- อือ --	-- อึ้ง ึ่งอ	-อือฮึงอเญ
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตูป	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตูป	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรณกรรม เมื่อจบจากบทเจรจาของนางจันสุตาแล้ว ผู้ขับร้องก็ทำการร้องใหม่ในประโยคนี้ โดยใช้อารมณ์อ่อนหวานแต่ในความเป็นจริงก็ไม่อยากที่จะบอกความลับ ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 7 ประโยคที่ 1 พบการครั่นเสียงในท้องที่ 8 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง โดยทำเสียงสะดุดสะเทือน ไหวพลั่วในลำคอ เพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 7 ประโยคที่ 2

----	----	----	----	- ล - ท	- ล --	ฟ ฟ --	ม ม - ร
----	----	----	----	- ล - ท	- ล - ด	--- ท	--- ล
----	----	- ล - ท	- ล ทล -	- ล - ท	- รื ท ล ลม	- ม ล ม	- ร - ม
----	----	- อือ - ฮือ★	- อือ ฮือฮือ -	- เอ่อ - เออ	-เฮอเออเิงเญ	หรือ แก้ว	--- ตา
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตูป	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตูป	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้อง
วรรครอง ทำนองส่วนมากเป็นการร้องเอื้อน มีเพียงช่วงท้ายประโยคที่มีบทร้อง ในห้องที่ 6, 7 และ
ห้องที่ 8 เพลง ผู้ขับร้องจะขับร้องด้วยอารมณ์อ่อนหวานเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์ของบทร้องและ
ทำนองเพลง ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 7 ประโยคที่ 2 พบการยืดจังหวะเสียง ของคำว่า “เอย” เป็นการยืดเสียงเพื่อรอ
จังหวะตามทำนองเพลง จากห้องที่ 1 จนถึงห้องที่ 2

คำกลอนที่ 7 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 3 พบการทำเสียงโหย ในเสียงเอื้อน “ฮื้อ” เป็นการทำเสียงต่ำ
เชื่อมไปยังเสียงสูง โดยใช้น้ำเสียงแบบเบาบาง

คำกลอนที่ 7 ประโยคที่ 2 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในห้องที่ 4 และห้องที่ 6 ซึ่งเป็น
วิธีการทำเสียงสะดุดสะเทือนบริเวณนาสิกและลำคอ

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 7 ประโยคที่ 3

----	- ฟ - ม	- ร - ท	- ล - ร	----	- ฟ - ม	-- ฟ ม	- - ฟ ฟ
----	- ด - ท	- ล - ฟ	- ม - ล	----	- ฟ - ม	--- ม	- ฟ - -
----	- ฟ ล ม	- ฟ ม ร ท	- ร - -	- ล ร ล	- ฟ - ม	- ร - ม	- ร - ม
----	- เอ็ง ฮึงเอาจ	เฮอะเอ้อเอ้อเอ๋ย	- เอ๋ย - -	- ฟี้ - รัก	--- เจ้า	--- ยิง	--- กว่า
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้อง
วรรคส่ง ผู้ขับร้องจะขับร้องด้วยอารมณ์อ่อนหวานเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์ของบทร้องและ
ทำนองเพลง ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 7 ประโยคที่ 3 พบการกระทบเสียง ในห้องที่ 3 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง โดยทำเสียงสระดุดสะเทือนในลำคอเพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง

คำกลอนที่ 7 ประโยคที่ 3 พบการลักจังหวะของเสียงเอื้อน “เออ” ในห้องที่ 4 เป็นวิธีการทำเสียงเอื้อนให้ลงก่อนจังหวะหนัก

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 7 ประโยคที่ 4

----	- ล - ม	-- ฟ ม	-- ฟ ฟ	-- ม ฟ	- ล - ท	- ม - ร	- ท - ล
----	- ล - ม	--- ม	- ฟ - -	- ร - -	- ล - ท	- ม - ร	- ท - ล
---	ฟ	-- ล ม	- ฟ ม ร ม	- ฟ ม ล ฟ ฟ	---	ท	---
---	อื่อ	-- อึ้ง เงอ	-ฮื่อ อื่ออื่อ ฮื่อ	-เฮื่อเฮื่อเฮื่อเฮื่อ	---	เออ	-เฮื่อเอื่อเอื่อ
---	ฉิ่ง	---	ฉับ	---	ฉิ่ง	---	ฉับ
---	ทุบ	---	พริ้ง	---	ทุบ	---	พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรคส่ง ผู้ขับร้องจะขับร้องด้วยอารมณ์อ่อนหวานเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์ของบทร้องและทำนองเพลง ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 7 ประโยคที่ 4 ห้องที่ 3 พบการกลืนเสียง ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงจากระดับเสียงสูงลงไปที่เสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว มักจะมีตัวโน้ต 3 เสียง ฟามิเร หรือ เอื่อเอื่อเอื่อ ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณลำคอ

คำกลอนที่ 7 ประโยคที่ 4 พบการครั่นเสียง ในห้องที่ 4 เป็นวิธีการทำเสียงสระดุดสะเทือนบริเวณลำคอ โดยใช้เสียงแบบเบาบาง

โครงสร้างทำนองลำตะนาวแปลง

คำกลอนที่ 7 ประโยคที่ 5

----	--- ล	- ล ล ล	- ล - ล	----	----	----	----
----	--- ล	- ล ล ล	- ล - ล	----	----	----	----
----	----	-- รื ท	- ล ทุ ล	----	----	----	----
----	----	-- อี้้ง จื่อ	- อี้้ง อี้้ง	----	----	----	----
---	---	---	---	---	---	---	---
---	---	---	---	---	---	---	---

ดนตรีบรรเลงรับ

- ล - ท	- ล - -	ฟ ฟ - -	ม ม - ร	----	- ฟ - ม	- ร - ท	- ล - ร
- ล - ท	- ล - ด	---	---	----	- ด - ท	- ล - ฟ	- ม - ล

----	- ฟ - ม	-- ฟ ม	-- ฟ ฟ	----	- ล - ม	-- ฟ ม	-- ฟ ฟ
----	- ฟ - ม	---	- ฟ - -	----	- ล - ม	---	- ฟ - -

-- ม ฟ	- ล - ท	- ม - ร	- ท - ล	----	---	- ล ล ล	- ล - ล
- ร - -	- ล - ท	- ม - ร	- ท - ล	----	---	- ล ล ล	- ล - ล

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรคส่ง เป็นการเอื้อนเสียงตามทำนองเพลงหรือเรียกว่า “เท่า” ผู้ขับร้องทำการขับร้องด้วยอารมณ์อ่อนหวานเพื่อให้สอดคล้องกับอารมณ์และทำนองเพลง ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 7 ประโยคที่ 5 พบการกระทบเสียง ในห้องที่ 4 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง โดยทำเสียงสระดุดะเทือน เพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง

คำกลอนที่ 7 ประโยคที่ 5 พบการยืดจังหวะเสียงเอื้อน ในห้องที่ 4 และสิ้นสุดในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นการออกเสียงตามจังหวะของเพลง ผู้ขับร้องจะต้องใช้เสียงที่สม่ำเสมอ โดยการใช้การหายใจเพียงครั้งเดียวหรือลมเดียว เพื่อสร้างอารมณ์ให้เกิดสุนทรีย์ต่อผู้รับฟัง

สรุปทำนองลำตะนาวแปลง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงผู้วิจัยพบว่า ทำนองลำตะนาวแปลง ใช้คำประพันธ์ประเภท กลอนแปด หรือกลอนสุภาพ อัตราจังหวะสองชั้น จังหวะหน้าทับสองไม้ เป็นเพลงประเภทโยน มีทำนองดนตรีท่อนเดียว อารมณ์ของเพลงสำหรับบทที่โศกเศร้า เสียใจ

จากการศึกษากลวิธีในทำนองลำตะนาวแปลง พบว่าการขับร้องมีลักษณะการกดเสียงต่ำ 2 ตำแหน่ง การร้องกระทบเสียง 25 ตำแหน่ง การร้องยืดจังหวะเสียง 16 ตำแหน่ง การร้องเน้นเสียง เน้นคำ 2 ตำแหน่ง การร้องกลืนเสียง 10 ตำแหน่ง การร้องครั้นเสียง 7 ตำแหน่ง การทำเสียงโยย 5 ตำแหน่ง การโปรยเสียง 4 ตำแหน่ง การรวบคำ 1 ตำแหน่ง การลักจังหวะ 5 ตำแหน่ง

5.7 ลำจำปาทองเทศ

จำปาทองเทศสองชั้น เป็นเพลงทำนองเก่าสมัยอยุธยา ประเภทหน้าทับปรบไก่ มีท่อนเดียว 4 จังหวะใช้ประกอบการแสดงละคร เป็นเพลงทำนองร้องของบทมโหรี ตามหลักฐานเก่าสุดซึ่งมีอยู่ในหอพระสมุดวชิรญาณสำหรับพระนคร เป็นบทเกร็ดสำหรับร้องมโหรีโบราณ บทมโหรีนี้แต่งเมื่อครั้งกรุงศรีอยุธยาบ้าง แต่งที่เมืองนครศรีธรรมราชบ้างปะปนกัน ต้นฉบับได้มาในสมัยกรุงธนบุรี เป็นราชธานี บทมโหรีของเพลงนี้ มีว่า “พิศผิวพรรณอันแผ้วผ่อง จำปาทองเทียบเปรียบปานหน้าเจ้าดั่งบัวบาน...” (ณรงค์ชัย ปีกุรักษ์ต์, 2557, น. 148)

บทร้องลำจำปาทองเทศ

พระองค์
ที่นี้้องเห็นรักประจักษ์ใจ
คุณของทรงฤทธิ์ดังบิดุเรศ
จะขอเป็นเกือกทองรองรูลี

รู้กระนี้ล้นพะวงสงสัย
ภูวไนยโปรดปรานปรานี
เหมือนฉัตรแก้วกันเกศเกศี
ไปกว่าชีวีจะวายปราน

โครงสร้างทำนองลำจำปาทองเทศ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1

--- ร	-- ม ม	--- ฟ	-- ม ม	- ฟ ล -	ฟ ม --	-- ทุ ด	-- ร ม
--- ล	- ทุ --	--- ด	- ทุ --	--- ม	-- ร ด	ทุ ล --	ทุ ด --
----	----	----	----	----	----	---- ร	- ม ร มช
----	----	----	----	----	----	---- เอ่อ	- เฮอเอ่อเอื้อ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าเป็นบทประพันธ์ประเภทกลอนแปดหรือกลอนสุภาพ ประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรคระดับ เป็นการร้องขึ้นต้นโดยใช้เสียงเอื้อนตามทำนองของเพลง ซึ่งจะเริ่มต้นในห้องที่ 7 และห้องที่ 8 โดยยังไม่มี การเริ่มต้นของจังหวะหน้าทับหรือฉิ่ง

โครงสร้างทำนองลำจำปาทองเทศ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2

- ฟ ล -	ฟ ม --	-- ทุ ด	-- ร ม	- ฟ - ม	- ร - ม	--- ฟ	- ช - ล
--- ม	-- ร ด	ทุ ล --	ทุ ด --	- ด - ทุ	- ล - ทุ	--- ฟ	- ช - ล
-- ล ช	- ม ฟ ม	--- ม ฟ	- ร - ม	--- ฟ	- ม ร - ช	--- ล ทุ	- ล - ล
-- อึงเงอ	-เออเออเออ	--- พระ	-อื้อ-เออ	--- อื้อ	-อื้ออื้อ-อื้อ	--- พระ	- อื้อ -องค์
----	----	----	----	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
----	----	----	----	-- ตู้บตึง	- -ตู้บเพ็ง	--- ตึง	-ตู้บ-ป๊ะ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรคดับ บทร้องมีไม่ครบ 8 พยางค์ เป็นลักษณะเช่นเดียวกับการขึ้นคำว่า “เมื่อนั้น” เมื่อถึงในท้องที่ 5 จึงเริ่มตีเข้าจังหวะสองชั้น ส่วนตะโพนเริ่มตีจังหวะหน้าทับ เป็นเพลงที่มีหน้าทับเฉพาะหรือหน้าทับจำปาทองเทศ

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในท้องที่ 2 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะกดสะเทือนบริเวณลำคอ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 ท้องที่ 6 พบการกลืนเสียง ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงให้ลึกลงคอจากระดับเสียงสูงลงไปเสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว มักจะมีตัวโน้ต 3 คือเสียง ฟา จะเป็นตัวตั้งเสียงและตามด้วย การทำเสียง มีเร ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณลำคอ

โครงสร้างทำนองลำจำปาทองเทศ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3

--- ซ	----	--- ฟ	--- ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	--- ล	--- ม
--- ซ	----	--- ฟ	--- ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	--- ล	--- ท
--- ท	- ลซ -	--- ซ	- ล ซ ซล	--- ซ	- ฟ - ซ	- ลซ - ล	- ซ ล ล
--- อื้อ	อื้ออื้อ	รู	กะนี้	--- อื้อ	-เอ่อ-เออ	-เฮอะเฮอะ-สั้น	---พระวง
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
----	--- ป๊ะ	----	--- ตู้บ	----	--- ป๊ะ	--- ตู้บ	---พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรครับ มีลักษณะของอารมณ์อ่อนหวานตามลักษณะของทำนองเพลงเป็นบทสนทนา ตามข้อมูลในแถบบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องพร้อมกัน มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับจำปาทองเทศ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 2 พบการกลืนเสียง ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงให้ลึกลงคอจากระดับเสียงสูงลงไปเสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว มักมีตัวโน้ต 3 คือเสียง ที่ จะเป็นตัวตั้งเสียงและตามด้วย การทำเสียง ลาซอล ซึ่งจุดกำเนิดเสียงอยู่ที่บริเวณลำคอ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 3 พบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า “รู้” เป็นการใช้เสียงหนักเสียงเบาให้สอดคล้องกับบทบาทผู้แสดง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 4 พบการร้องรวบคำ คำว่า “กระนี้” เป็นออกเสียงคำ 2 คำ ที่มีความหมายเดียวกัน ให้กระชับและได้ใจความ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในห้องที่ 7 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะดุดสะเทือนบริเวณลำคอ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 7 พบการกดเสียง ของคำว่า “สั้น” เป็นการออกเสียงตามพยัญชนะ เพื่อให้สอดคล้องกับทำนองเพลง

โครงสร้างทำนองลำจำปาทองเทศ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 4

----	- ม - ม	- ฟ - ร	- ม - ฟ	- ร - ม	- ฟ - ช	- ท ล ช	- ฟ - ม
- - - ทุ	-----	- ด - ล	- ทุ - ด	- ล - ทุ	- ด - ร	- ทุ ล ช	- ด - ทุ
- - - ช	-ลช ฟ ม	- ฟม ล ร	- ม ร ช	- - - ล ช	- มฟมม	- - - ฟ	- ล - ฟ
- - - อื้อ	-อื้ออึงเง	-เฮอะเอ็งเง	-เฮอะเอ้อเอ้อ	- -อึงเง	- เออะเฮอะเอ็งเง	- - - ส่ง	- - - สัย
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
-----	- - - ป๊ะ	- - - ตู้บ	-พริง-เท่ง	- - ตู้บตึง	- -ตู้บเพ็ง	- - - ตึง	- ตู้บ -ป๊ะ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรครับ มีลักษณะของอารมณ์อ่อนหวานตามลักษณะของทำนองเพลงเป็นบทสนทนา ตามข้อมูลในแถบบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องพร้อมกัน มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับจำปาทองเทศ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 4 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในห้องที่ 2, 3 และ 6 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะกดสะเทือนบริเวณนาสิกและลำคอ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 4 ห้องที่ 7 พบการผันทางเสียง ในคำว่า “สง” เป็นผันทางเสียงตามพยัญชนะ ให้สอดคล้องกับดนตรี

โครงสร้างทำนองลำจำปาทองเทศ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1

--- ร	-- ม ม	--- ฟ	-- ม ม	- ฟ ล -	ฟ ม --	-- ทุ ด	-- ร ม
--- ล	- ทุ --	--- ด	- ทุ --	--- ม	-- ร ด	ทุ ล --	ทุ ด --
-- ล ม	----	--- ร	- ม ร ม ซ	-- ล ซ	- ม ฟ ม ม	-- ม ม ฟ	- ร - ม ฟ
-- อึงจื่อ	----	--- เอื้อ	-เฮอเอื้อเอื้อ	-- อึงเงอ	- เอื้อเฮอเอื้อเงอ	-- ที่ นี้	--- น้อย
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรณกรรม มีลักษณะของอารมณ์อ่อนหวานตามลักษณะของทำนองเพลงเป็นบทสนทนา ผู้แสดงจะเป็นผู้ขับร้องเพียงผู้เดียว มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับจำปาทองเทศ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1 และ 2 พบการยึดจังหวะเสียง ของคำว่า “สย” เป็นการเชื่อมเสียง เพื่อเริ่มร้องทำนองเอื้อนในประโยคถัดไป

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 พบการกระทบเสียง ในห้องที่ 6 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง โดยทำเสียงสะกดสะเทือน ไหวพริ้วในลำคอ เพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 7 พบการกดเสียงคำว่า “นี้” เป็นการร้องกดเสียงลงต่ำ เพื่อเป็นไปตามเสียงพยัญชนะ และเสียงดนตรี

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 8 พบการโหยเสียง ในคำว่า “น้อง” เป็นลักษณะการใช้เสียงต่ำ ไต่ระดับไปสู่เสียงสูง มีเสียงที่เบาบาง อ่อนโยน

โครงสร้างทำนองลำจำปาทองเทศ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2

- ฟ ล -	ฟ ม - -	- - ทุ ด	- - ร ม	- ฟ - ม	- ร - ม	- - - ฟ	- ช - ล
- - - ม	- - ร ด	ทุ ล - -	ทุ ด - -	- ด - ทุ	- ล - ทุ	- - - ฟ	- ช - ล
- - - ม	- - - -	- ล - ม	- ล - ม ฟ	- - ม ฟ	- ม ร - ช	- - ล ช	- - - ล
- - - อื้อ	- - - -	- ฮี - เห็น	- - รัก	- - อื้อฮื้อ	- อื้อฮื้อ - อื้อ	- - ประจักษ์	- - - ใจ
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - ตุ่ม	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - ตุ่มตึง	- - ตุ่มเพ็ง	- - - ตึง	- ตุ่ม - ป๊ะ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรณกรรม มีลักษณะของอารมณ์อ่อนหวานตามลักษณะของทำนองเพลงเป็นบทสนทนา ผู้แสดงจะเป็นผู้ขับร้องเพียงผู้เดียว มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับจำปาทองเทศ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 และ 2 พบการยืดจังหวะเสียง ของคำว่า “น้อง” เป็นการเชื่อมเสียงเพื่อรอจังหวะตามทำนองเพลง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 3 พบการผันทางเสียง คำว่า “เห็น” เป็นการผันทางเสียงตามเสียงของพยัญชนะให้สอดคล้องกับดนตรี

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 4 พบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า “รัก” เป็นการใช้เสียงหนักเสียงเบา ให้สอดคล้องกับบทบาทอารมณ์ผู้แสดง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 6 พบการกลืนเสียง ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงให้ลึกลงคอ จากระดับเสียงสูงลงไปเสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว มักจะมีตัวโน้ต 3 คือเสียง ฟา จะเป็นตัวตั้งเสียง และตามด้วย การทำเสียง มีเร ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณลำคอ

โครงสร้างทำนองลำจำปาทองเทศ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3

--- ซ	----	--- ฟ	--- ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	--- ล	--- ม
--- ซ	----	--- ฟ	--- ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	--- ล	--- ท
--- ท	- ลซ - -	--- ซ	- - ซ ซ	----	- ฟ - ซ	- ลซ - ซ	--- ล
--- อื้อ	อื้ออื้อ -	--- ญ	-- วนัย	----->	-เอ่อ-เออ	-เฮอะเอะ- โปรด	--- ปราน
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
----	--- ป๊ะ	----	--- ตู้บ	----	--- ป๊ะ	--- ตู้บ	--- -พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรณคดี มีลักษณะของอารมณ์อ่อนหวานตามลักษณะของทำนองเพลงเป็นบทสนทนา ตามข้อมูลในแถบบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องพร้อมกัน แต่ในลักษณะของการแสดง ผู้แสดงจะเป็นผู้ขับร้องเพียงผู้เดียว มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับจำปาทองเทศ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 2 พบการกลืนเสียง ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงให้ลึกลงคอ จากระดับเสียงสูงลงไปเสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว มีตัวโน้ต 3 ตัว คือเสียง ฟา จะเป็นตัวตั้งเสียงและตามด้วยการทำเสียง ลาซอล ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณลำคอ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3 พบการยึดจังหวะเสียง คำว่า “วนัย” เป็นการยึดเสียงเพื่อรอจังหวะตามจังหวะหน้าทับ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในห้องที่ 7 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะกดสะเทือนบริเวณลำคอ

โครงสร้างทำนองลำจำปาทองเทศ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 4

----	- ม - ม	- ฟ - ร	- ม - ฟ	- ร - ม	- ฟ - ช	- ท ล ช	- ฟ - ม
--- ท	----	- ด - ล	- ท - ด	- ล - ท	- ด - ร	- ท ล ช	- ด - ท
--- ช	-ลช ฟ ม	- ฟม ล ร	- ม ร ช	-- ล ช	- มฟมม	--- ม	--- ม
--- อ้อ	-อ้ออ้ออิงเงอ	-เฮอะเอิงฮ้างเงอ	-เฮอเอ้อเอ้อ	- -ฮ้างเงอ	-เออเฮอะเอิงเงย	--- ปรา	--- นี
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
----	--- ป๊ะ	--- ตุ่ม	-พริง-เพ่ง	-- ตุ่มตึง	- -ตุ้มเพ็ง	--- ตึง	- ตุ่ม -ป๊ะ

ดนตรีบรรเลงรับ

--- ร	-- ม ม	--- ฟ	-- ม ม	- ฟ ล -	ฟ ม --	-- ท ด	-- ร ม
--- ล	- ท --	--- ด	- ท --	--- ม	-- ร ด	ท ล --	ท ด --

- ฟ ล -	ฟ ม --	-- ท ด	-- ร ม	- ฟ - ม	- ร - ม	--- ฟ	- ช - ล
--- ม	-- ร ด	ท ล --	ท ด --	- ด - ท	- ล - ท	--- ฟ	- ช - ล

--- ช	----	--- ฟ	--- ช	- ล - ช	- ฟ - ช	--- ล	--- ม
--- ช	----	--- ฟ	--- ช	- ล - ช	- ฟ - ช	--- ล	--- ท

----	- ม - ม	- ฟ - ร	- ม - ฟ	- ร - ม	- ฟ - ช	- ท ล ช	- ฟ - ม
--- ท	----	- ด - ล	- ท - ด	- ล - ท	- ด - ร	- ท ล ช	- ด - ท

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทหรือวรรคส่ง มีลักษณะของอารมณ์อ่อนหวานตามลักษณะของทำนองเพลงเป็นบทสนทนา ตามข้อมูลในฉบับบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องพร้อมกัน มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับจำปาทองเทศ มีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น และเมื่อร้องจบดนตรีจะบรรเลงรับ

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 4 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในห้องที่ 2, 3 และ 6 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะกดสะเทือนบริเวณนาสิกและลำคอ

โครงสร้างทำนองลำจำปาทองเทศ

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 1

--- ร	-- ม ม	--- ฟ	-- ม ม	- ฟ ล -	ฟ ม --	-- ท ด	-- ร ม
--- ล	- ท --	--- ด	- ท --	--- ม	-- ร ด	ท ล --	ท ด --
----	----	--- ร	- ม ร มช	-- ล ช	- ม ฟม ม	--- ม	--- มฟ
----	----	--- เอื้อ	-เฮอเอื้อเอื้อ	-- ฮึงเงอ	-เออเอื้อเอื้อเงอ	--- คุณ	-- 
---	---	---	---	---	---	---	---
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตูบ	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- ตูบ	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรณคดี มีลักษณะของอารมณ์อ่อนหวานตามลักษณะของทำนองเพลงเป็นบทสนทนา ผู้แสดงจะเป็นผู้ขับร้องเพียงผู้เดียว มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับจำปาทองเทศ และมีฉิ่งตีกำกับอัตรา จังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1 และ 2 พบการยืดจังหวะเสียง ของคำว่า “มี” เป็นการเชื่อมเสียง เพื่อเริ่มร้องทำนองเอื้อนในประโยคถัดไป

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 1 พบการกระทบเสียง ในห้องที่ 6 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง โดยทำเสียงสะกดสะเทือน ไหวพริ้วในลำคอ เพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึงความสามารถของผู้ขับร้อง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 8 พบการโหยเสียง ในคำว่า “ของ” เป็นลักษณะการใช้เสียงต่ำ ไตร่ระดับไปสู่เสียงสูง มีเสียงที่เบาบาง อ่อนโยน

โครงสร้างทำนองลำจำปาทองเทศ

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 2

- ฟ ล -	ฟ ม - -	- - ท ด	- - ร ม	- ฟ - ม	- ร - ม	- - - ฟ	- ช - ล
- - - ม	- - ร ด	ท ล - -	ท ด - -	- ด - ท	- ล - ท	- - - ฟ	- ช - ล
- - - -	- ลม - -	- ล - ม	- - - มฟ	- - ม ฟ	- มร - ช	- ล - ช	- - ล ล
- - - -	- อี้อือ- -	- อี - ทรง	- - ฤทธิ	- - อืออือ	- อืออือ-อือ	- ดั่ง - ปี	- - ตุเรศ
- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ	- - - ฉิ่ง	- - - ฉับ
- - - ตุ่ม	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- - ตุ่มตึง	- - ตุ่มเพ็ง	- - - ตึง	- ตุ่ม - ป๊ะ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรณคดี มีลักษณะของอารมณ์อ่อนหวานตามลักษณะของทำนองเพลงเป็นบทสนทนา ผู้แสดงจะเป็นผู้ขับร้องเพียงผู้เดียว ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับจำปาทองเทศ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 และ 2 พบการยืดจังหวะเสียง ของคำว่า “ของ” เป็นการเชื่อมเสียงเพื่อรอจังหวะตามทำนองเพลง

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 4 พบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า “ฤทธิ” เป็นการใช้เสียงหนักเสียงเบา ให้สอดคล้องกับบทบาทอารมณ์ผู้แสดง

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 6 พบการกลืนเสียง ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงให้ลึกลงคอจากระดับเสียงสูงลงไปที่เสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว มักจะมีตัวโน้ต 3 คือเสียง ฟา จะเป็นตัวตั้งเสียงและตามด้วย การทำเสียง มีเร ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณลำคอ

โครงสร้างทำนองลำจำปาทองเทศ

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 3

--- ซ	----	--- ฟ	--- ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	--- ล	--- ม
--- ซ	----	--- ฟ	--- ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	--- ล	--- ท
- ซ ล ท	--- ลซ	- ซ ล ฟ	--- ซ	- ฟ - ซ	- ฟ - ซ	- ลซ - ล	- ซ - ซ
- อื้ออื้อ	- - อื้ออื้อ	-เหมือน-ฉัตร	--- - [▲] แก้ว	--- อื้อ	-เอ๋อ-เออ	-เฮอะเฮย-กัน	--- เกตุ
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
----	--- ป๊ะ	----	--- ตู้บ	----	--- ป๊ะ	--- ตู้บ	--- -พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรครับ มีลักษณะของอารมณ์อ่อนหวานตามลักษณะของทำนองเพลงเป็นบทสนทนา ตามข้อมูลในแถบบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องพร้อมกัน แต่ในลักษณะของการแสดง ผู้แสดงจะเป็นผู้ขับร้องเพียงผู้เดียว ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับจำปาทองเทศ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 2 พบการกลืนเสียง ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงให้ลึกลงจากระดับเสียงสูงลงไปทีเสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว มีตัวโน้ต 3 ตัว คือเสียง ที่ จะเป็นตัวตั้งเสียงและตามด้วย การทำเสียง ลาซอล ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณลำคอ

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 3 พบการกดเสียง คำว่า “แก้ว” เป็นการร้องกดเสียงลงต่ำเพื่อเป็นไปตามเสียงพยัญชนะ และเสียงดนตรี

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 3 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในห้องที่ 7 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะกดสะเทือนบริเวณลำคอ

โครงสร้างทำนองลำจำปาทองเทศ

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 4

----	- ม - ม	- ฟ - ร	- ม - ฟ	- ร - ม	- ฟ - ช	- ท ล ช	- ฟ - ม
--- ท	----	- ด - ล	- ท - ด	- ล - ท	- ด - ร	- ท ล ช	- ด - ท
--- ช	-ลช ฟ ม	- ฟม ล ร	- ม ร ช	-- ล ช	- มฟมม	--- ม	--- มฟ
--- อ้อ	-อ้ออ้ออิงเงอ	-เฮอะเอิงฮิงเงอ	-เฮอเออเอ้อ	- -ฮิงเงอ	-เออเฮอะเอิงเงย	--- เก	--- คี
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
----	--- ป๊ะ	--- ตู๊ป	-พริง-เท่ง	-- ตู๊ปตึง	- -ตู๊ปเพ็ง	--- ตึง	- ตู๊ป -ป๊ะ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรครับ มีลักษณะของอารมณ์อ่อนหวานตามลักษณะของทำนองเพลงเป็นบทสนทนา ตามข้อมูลในแถบบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องพร้อมกัน ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับจำปาทองเทศ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 3 ประโยคที่ 4 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในห้องที่ 2, 3 และ 6 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะกดสะเทือนบริเวณนาสิกและลำคอ

โครงสร้างทำนองลำจำปาทองเทศ

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 1

--- ร	-- ม ม	--- ฟ	-- ม ม	- ฟ ล -	ฟ ม --	-- ท ด	-- ร ม
--- ล	- ท --	--- ด	- ท --	--- ม	-- ร ด	ท ล --	ท ด --
-- ล ม	----	--- ร	- ม ร มช	-- ล ช	- ม ฟม ม	-- ม มฟ	- ล - ม
-- ฮิงเงอ	----	--- เอ้อ	-เฮอเออเอ้อ	-- ฮิงเงอ	-เออเฮอะเอิงเงย	-- จะขอ	--- เป็น
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตู๊ป	--- พริง	--- พริง	--- พริง	--- ตู๊ป	--- พริง	--- พริง	--- พริง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้อง
วรรครอง มีลักษณะของอารมณ์อ่อนหวานตามลักษณะของทำนองเพลงเป็นบทสนทนา ผู้แสดงจะเป็น
ผู้ขับร้องเพียงผู้เดียว ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับจำปาทองเทศ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1 และ 2 พบการยืดจังหวะเสียง ของคำว่า “ ” เป็นการ
เชื่อมเสียง เพื่อเริ่มร้องทำนองเอื้อนในประโยคถัดไป

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 1 พบการกระทบเสียง ในห้องที่ 6 เพื่อสร้างชั้นเชิงในการขับร้อง
โดยทำเสียงสะดุดสะเทือน ไหวพริ้วในลำคอ เพื่อให้เกิดความสละสลวย และแสดงให้เห็นถึง
ความสามารถของผู้ขับร้อง

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 7 พบการโหยเสียง ในคำว่า “จะขอ” เป็นลักษณะการใช้
เสียงต่ำ ไต่ระดับไปสู่เสียงสูง มีเสียงที่เบาบาง อ่อนโยน

โครงสร้างทำนองลำจำปาทองเทศ

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 2

- ฟ ล -	ฟ ม --	-- ท ด	-- ร ม	- ฟ - ม	- ร - ม	--- ฟ	- ช - ล
--- ม	-- ร ด	ท ล --	ท ด --	- ด - ท	- ล - ท	--- ฟ	- ช - ล
----	----	- ล - ร	--- ม	-- ม ฟ	- ไม้ - ช	--- ล	-- ล ล
-----	-----	- ฮี-เกือก	--- ทอง	-- อื้ออื้อ	- อื้ออื้อ-อื้อ	--- รong	-- ธุ ลิ
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
--- ตุ่ม	--- พริ้ง	--- พริ้ง	--- พริ้ง	-- ตุ่มตึง	-- ตุ่มเพ็ง	--- ตึง	- ตุ่ม - ปะ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้อง
วรรครอง มีลักษณะของอารมณ์อ่อนหวานตามลักษณะของทำนองเพลงเป็นบทสนทนา ผู้แสดงจะเป็น
ผู้ขับร้องเพียงผู้เดียว ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับจำปาทองเทศ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 และ 2 พบการยืดจังหวะเสียง ของคำว่า “เป็น” เป็นการเชื่อมเสียงเพื่อรอจังหวะตามทำนองเพลง

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 4 พบการเน้นเสียงเน้นคำ คำว่า “ทอง” เป็นการใช้เสียงหนักเสียงเบา ให้สอดคล้องกับบทบาทอารมณ์ผู้แสดง

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 6 พบการกลืนเสียง ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงให้ลึกลงคอจากระดับเสียงสูงลงไปเสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว มีตัวโน้ต 3 ตัว คือเสียง ฟา จะเป็นตัวตั้งเสียงและตามด้วย การทำเสียง มีเร ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณลำคอ

โครงสร้างทำนองลำจำปาทองเทศ

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 3

--- ซ	----	--- ฟ	--- ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	--- ล	--- ม
--- ซ	----	--- ฟ	--- ซ	- ล - ซ	- ฟ - ซ	--- ล	--- ท
--- ท	- ลซ - -	--- ซ	--- ฟ	--- ซ	- ฟ - ซ	- ลซ - ซ	- ล - ล
--- อื้อ	อื้ออื้อ -	--- ไป	--- กว่า	--- อื้อ	-เอ่อ-เออ	-เฮอะเฮอะ -	- ซี - วี
--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ	--- ฉิ่ง	--- ฉับ
----	--- ป๊ะ	----	--- ตุ่ม	----	--- ป๊ะ	--- ตุ่ม	--- พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรคส่ง มีลักษณะของอารมณ์อ่อนหวานตามลักษณะของทำนองเพลงเป็นบทสนทนา ตามข้อมูลในแถบบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องพร้อมกัน มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับจำปาทองเทศ และมีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 2 พบการกลืนเสียง ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงให้ลึกลงคอจากระดับเสียงสูงลงไปเสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว มักจะมีตัวโน้ต 3 คือเสียง ที จะเป็นตัวตั้งเสียงและตามด้วย การทำเสียง ลาซอล ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณลำคอ

โครงสร้างทำนองลำจำปาทองเทศ

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 4

----	- ม - ม	- ฟ - ร	- ม - ฟ	- ร - ม	- ฟ - ช	- ท ล ช	- ฟ - ม
--- ทุ	----	- ด - ล	- ทุ - ด	- ล - ทุ	- ด - ร	- ทุ ล ช	- ด - ทุ
--- ช	- ล ช ฟ ม	- ฟ ม ล ร	- ม ร ช	- - ล ช	- ม ฟ ม ม	- - ม ม	- - - ม
--- อี	- อี อี อี ้ง	- เฮ อี ้ง ้ง	- เฮ อี ้ง ้ง	- - อี ้ง ้ง	- - - อี ้ง ้ง	- - - ้ง ้ง	- - - ้ง ้ง
--- ้ง	--- ้ง	--- ้ง	--- ้ง	--- ้ง	--- ้ง	--- ้ง	--- ้ง
----	--- ปะ	--- ตู	- พ ร ึง - ้ง	- - ตู ้ง	- - ตู ้ง	--- ้ง	- ตู - ปะ

ดนตรีบรรเลงรับ

--- ร	-- ม ม	--- ฟ	-- ม ม	- ฟ ล -	ฟ ม - -	-- ทุ ด	-- ร ม
--- ล	- ทุ - -	--- ด	- ทุ - -	--- ม	-- ร ด	ทุ ล - -	ทุ ด - -

- ฟ ล -	ฟ ม - -	-- ทุ ด	-- ร ม	- ฟ - ม	- ร - ม	--- ฟ	- ช - ล
--- ม	-- ร ด	ทุ ล - -	ทุ ด - -	- ด - ทุ	- ล - ทุ	--- ฟ	- ช - ล

--- ช	----	--- ฟ	--- ช	- ล - ช	- ฟ - ช	--- ล	--- ม
--- ช	----	--- ฟ	--- ช	- ล - ช	- ฟ - ช	--- ล	--- ทุ

----	- ม - ม	- ฟ - ร	- ม - ฟ	- ร - ม	- ฟ - ช	- ท ล ช	- ฟ - ม
--- ทุ	----	- ด - ล	- ทุ - ด	- ล - ทุ	- ด - ร	- ทุ ล ช	- ด - ทุ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรคส่ง มีลักษณะของอารมณ์อ่อนหวานตามลักษณะของทำนองเพลงเป็นบทสนทนา ตามข้อมูลในแถบบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องพร้อมกัน ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับจำปาทองเทศ มีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะสองชั้น และเมื่อร้องจบดนตรีจะบรรเลงรับ

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 4 ประโยคที่ 4 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในห้องที่ 2, 3 และ 6 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะกดสะเทือนบริเวณนาสิกและลำคอ

สรุปทำนองลำจำปาทองเทศ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงผู้วิจัยพบว่า ทำนองลำจำปาทองเทศ ใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนแปด หรือกลอนสุภาพ มี 2 บท อัตราจังหวะสองชั้น จังหวะหน้าทับเฉพาะ หรือหน้าทับจำปาทองเทศ มี 1 ท่อน 4 จังหวะ มีทำนองดนตรี อารมณ์ของเพลงอ่อนโยน อ่อนหวาน

จากการศึกษากลวิธีในทำนองลำจำปาทองเทศ พบว่าการขับร้องมีลักษณะการกดเสียงต่ำ 3 ตำแหน่ง การร้องกระทบเสียง 11 ตำแหน่ง การร้องยืดจังหวะเสียง 7 ตำแหน่ง การร้องเน้นเสียงเน้นคำ 4 ตำแหน่ง การร้องกลืนเสียง 8 ตำแหน่ง การผันทางเสียง 2 ตำแหน่ง การร้องรวบเสียง 1 ตำแหน่ง การทำเสียงโหย 3 ตำแหน่ง

5.8 ลำปรบไก่อ

เพลงพื้นเมืองประเภทหนึ่งของภาคกลาง นิยมเล่นกันในหลายจังหวัด เช่น พระนครศรีอยุธยา อ่างทอง สิงห์บุรี กาญจนบุรี สุพรรณบุรี ฯลฯ เพลงปรบไก่อได้มีหลักฐานและอ้างอิงในวรรณคดีหลายเรื่อง เช่น อิเหนา ขุนช้างขุนแผน พระอภัยมณี อุณรุท ฯลฯ นิยมเล่นเพลงปรบไก่อในงานมงคล งานนักขัตฤกษ์ ผู้เล่นแบ่งออกเป็นฝ่ายพ่อเพลงและแม่เพลง มีลูกคู่คอยรับและตบมือให้จังหวะเวลาขึ้นเสียงก่อนร้อง เนื้อร้องจะขึ้นคำ "ฉ่า ฉ่า ฉ่า ช้า ... ชะ ฉ่า ไช้" ก่อน จากคำดังกล่าวของเพลงปรบไก่อนี้ ต่อมานักดนตรีได้นำมาดัดแปลงเป็นจังหวะกำกับเพลง เรียกว่าจังหวะหน้าทับปรบไก่อ โดยเริ่มจากอัตราสองชั้นก่อน ในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว นักดนตรีนิยมแต่งขยายเพลงเป็นอัตราสามชั้น หน้าทับปรบไก่อสามชั้นนี้จึงมีการแต่งขยายอัตราตามไปด้วยเรียกว่า หน้าทับปรบไก่อสามชั้น (ณรงค์ชัย ปิฎกรัษย์, 2557, น. 385)

บทร้องลำปรบไก่อ

ไอ้แจ่มจันทขัณฐ์เรือน	น้องพี่ผู้เพื่อนไร่
ผิวพรรณผุดผ่อง	งามเหมือนหนึ่งทองอุไร
ซวดทรงดั่งวงวาด	งามวิลาสวิไล
มีเสียวอยู่นิด	แต่ต้องติดกลองใหญ่
น่าเสียใจจริงเอ๋ย	
จริงเอ๋ย	
มีเสียวอยู่นิด	แต่ต้องติดกลองใหญ่
น่าเสียใจจริงเอ๋ย ฯ	
ฮู้	
ผลกรรมของน้อง	จึงต้องติดกลองซัง
สิ้นเคราะห์พระเจ้าหนิง	ได้น้องเป็นชายา
พระข่านกอินทรี	ศัตรูปริมารณา
ปราบดาภิเษกสวัสดิ์	เป็นเจ้าครองรัฐสีมา
เสียนิดผิดเค้า	ที่เป็นเจ้าไร่ข้า
น่าเวทนาหนักเอ๋ย	
หนักเอ๋ย ฮะ	
เสียนิดผิดเค้า	ที่เป็นเจ้าไร่ข้า
น่าเวทนาหนักเอ๋ย ฯ	
อเวทนาพี่หรือ	ยกเหตุว่าคือไร่ข้า
จะว่าจงหยั่ง	ข้างหลังข้างหน้า
เสียให้ถ่วนถึ	
ตัวพี่เป็นเจ้ามีบ่าวมีไพร่	ยายเฒ่าเป็นไรนี่
ฮะฮ้า	
ฉ่าฉ่าฉ่าฉ่า	ชะฉ่าฮั ฯ

โครงสร้างทำนองลำปรบไก่อ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1

- ล - ล	- - - ท	- - - ท	รื ท - -	- ท รื ล	- ซ ลซ ล	- ซ - ทรื	- - - ทรื
-โอ้-แจ่ม	- - -จันทร	- - - ขวัญ	- เรือน- -	-น้อง - พี่	- - <u>ผู้เพื่อน</u>	- - - ไร	- - - ไฮ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า พบว่าเพลงดังกล่าวใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพื้บ้าน หรือกลอนห้วเดียว ใช้การประมือเป็นจังหวะ มีการขับร้องด้วยต้นบทและลูกคู่รับคำว่า “ไฮ” ในห้องที่ 8

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1 พบการลักจังหวะในห้องที่ 3 – 4 ในคำว่า “ขวัญเรือน”

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1 ในห้องที่ 6 พบการรวบคำ ในคำว่า “ผู้เพื่อน”

โครงสร้างทำนองลำปรบไก่อ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2

- - - ท	- รื - ท	- - - ล	- ล - -	- ท - ท	- รื ล ท	- - ท ท	- - - ทรื
- - - ผิว	- - -พวรรณ	- - - ผุด	- ผ่อง - -	-งามเหมือน	-หนึ่ง-ทอง	- - อุ ไร	- - - ไฮ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า พบว่าเพลงดังกล่าวใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพื้บ้าน หรือกลอนห้วเดียว ใช้การประมือเป็นจังหวะ มีการขับร้องด้วยต้นบทและลูกคู่รับคำว่า “ไฮ” ในห้องที่ 8

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1 พบการลักจังหวะในห้องที่ 3 – 4 ในคำว่า “ผุดผ่อง”

โครงสร้างทำนองลำปรบไก่

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3

--- ล	- ช - ท	-- ช ล	- ล - ช	--- ท	-- ท ล	--- ช	-- ท ท
--- ชวด	--- ทรง	- ดั่ง วัง	--- วาด	--- งาม	-- วิลาส	----	-- วิ โล

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า พบว่าเพลงดังกล่าวใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพ่นบ้าน หรือกลอนหัวเดียว ใช้การประมือเป็นจังหวะ มีการขับร้องเฉพาะต้นบท

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 พบการรวบคำ ในห้องที่ 3 คำว่า “ดั่งวัง” และห้องที่ 8 คำว่า “วิโล”

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 พบการกดเสียงลงต่ำ ในห้องที่ 6 คำว่า “วิลาส”

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 6 – 7 พบการยืดจังหวะเสียง ในคำว่า “วิลาส”

โครงสร้างทำนองลำปรบไก่

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 4

-- ท ทรี	- ล - ทรี	- ช ล ช	- ช ล ช	-- ท ทรี	- ล - ทรี	- ช ล ช	- ช ล ช
-- มีเสีย	- อยู่ - นิด	-แต่ต้องติด	- กลอง -ใหญ่	-- มี เสีย	-อยู่ - นิด	-แต่ต้องติด	-กลอง -ใหญ่

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า พบว่าเพลงดังกล่าวใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพ่นบ้าน หรือกลอนหัวเดียว ใช้การประมือเป็นจังหวะ มีการขับร้องเฉพาะต้นบท

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 4 พบการผันทางเสียง ในห้องที่ 2 และ 6 คำว่า “นิด”

โครงสร้างทำนองลำปรบไก่

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 5

--- ล	- ท รื ท	--- ท	- ลช - ล				
--- น้า	- เสีย -ใจ	--- จริง	- อื้อฮือ -เอย				

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า พบว่าเพลงดังกล่าวใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพื้นบ้าน หรือกลอนหัวเดียว ใช้การประมือเป็นจังหวะ มีการขับร้องเฉพาะต้นบท

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 5 พบการผันทางเสียง ห้องที่ 2 คำว่า “เสีย”

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 5 พบการกลืนเสียง ห้องที่ 4 เป็นเชื่อมเสียงคำว่า “จริงเอย”

โครงสร้างทำนองลำปรบไก่

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 6

--- ท	--- รื	- ท รื ท	ล ช - ทรี	-- ท ทรี	- ล - ทรี	- ช ล ช	- ช ล ช
--- เอ้ย	---	-เอ้ย-จริง	--- เอ้ย	-- มีเสีย	- อยู่ -นิด	-แต่ต้องติด	-กลอง-ใหญ่

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า พบว่าเพลงดังกล่าวใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพื้นบ้าน หรือกลอนหัวเดียว ใช้การประมือเป็นจังหวะ มีการขับร้องเฉพาะลูกคู่

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 6 พบการผันทางเสียง ห้องที่ 1, 3 และ 4 คำว่า “เอ้ย” ห้องที่ 6 คำว่า “นิด”

โครงสร้างทำนองลำปรบไก่

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 7

- - ท ตรี	- ล - ตรี	- ซ ล ซ	- ซ ล ซ	- - - ล	- ท ตรี ท	- - - ท	- ลซ - ล
- - มี เสีย	- อยู่ - นิด	- แต่ต้องติด	- กลอง -ใหญ่	- - - น้า	- เสีย -ใจ	- - - จริง	- อื้อฮือ -เอย

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า พบว่าเพลงดังกล่าวใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพื้นบ้าน หรือกลอนหัวเดียว ใช้การประมือเป็นจังหวะ มีการขับร้องเฉพาะลูกคู่

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 7 พบการผันทางเสียง ห้องที่ 2 คำว่า “นิด” และห้องที่ 6 คำว่า “เสียง”

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 7 พบการกลืนเสียง ห้องที่ 8 เป็นเชื่อมเสียงคำว่า “จริงเอย”

โครงสร้างทำนองลำปรบไก่

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 8

- - - ท	- ตรี ท	- - - ท	รี รี - -	- ท - รีล	ซ ล - ท	- - - ตรี	- - - ตรี
- - - ผล	- - -กรรม	- - - ของ	- นื่อง - -	- จึ่ง-ต้อง	-ติด-กลอง	- - - ชัง	- - - ไข่

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า พบว่าเพลงดังกล่าวใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพื้นบ้าน หรือกลอนหัวเดียว ใช้การประมือเป็นจังหวะ มีการขับร้องด้วยต้นบทและลูกคู่รับคำว่า “ไข่” ในห้องที่ 8

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 8 พบการลักจังหวะ ในห้องที่ 3 และ 4 คำว่า “ของนื่อง”

โครงสร้างทำนองลำปรบไก่อ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 9

--- ล	- ช - ร	-- ท ล	- ท - ร	- ล ช ท	- ร ท ท	-- ร ท	- ลช - ล
--- ลีน	--- เราะห์	-- พระเจาะ	- หน่ง --	- ได้-น้อง	- เป็น-ชา	--- ฮือ	- อือฮือ - ยา

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า พบว่าเพลงดังกล่าวใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพื้นบ้าน หรือกลอนหัวเดียว ใช้การประมือเป็นจังหวะ มีการขับร้องเฉพาะต้นบท

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 9 พบการลักจังหวะ ในห้องที่ 3 และ 4 คำว่า “เจาะหน่ง”

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 9 พบการกลืนเสียง ห้องที่ 8 เป็นเชื่อมเสียงคำว่า “ชายา”

โครงสร้างทำนองลำปรบไก่อ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 10

--- ชล	--- ชล	--- ชล	--- ท	---	- ท - ล	- ท - ตรี	---
--- ฉ่า	--- ฉ่า	--- ฉ่า	--- ฉ่า	---	- ชะ - ฉ่า	--- ไฮ	---

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า พบว่าเพลงดังกล่าวใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพื้นบ้าน หรือกลอนหัวเดียว ใช้การประมือเป็นจังหวะ มีการขับร้องเฉพาะลูกคู่

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 10 พบการกดเสียงในห้องที่ 1 – 4 คำว่า “ฉ่า”

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 10 พบการผันทางเสียง ห้องที่ 7 คำว่า “ไฮ”

โครงสร้างทำนองลำปรบไถ่

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1

- รื - ล	- ช - ทรี	--- ท	- ท - -	- ล - ท	- - ท ท	- ท ท ท	--- ทรี
-พระ-ฆ่า	--- นก	--- อิน	- ทรี- -	-ศัต-ตรู	- - (บุรี)	(- มรณา)	--- ไเฮ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า พบว่าเพลงดังกล่าวใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพื้นบ้าน หรือกลอนหัวเดียว ใช้การประมือเป็นจังหวะ มีการขับร้องด้วยต้นบทและลูกคู่รับคำว่า “ไเฮ” ในห้องที่ 8

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 พบการลักจังหวะในห้องที่ 3 – 4 ในคำว่า “อินทรี”

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 ในห้องที่ 6 พบการรวบคำ ในห้องที่ 6 คำว่า “บุรี” ห้องที่ 7 คำว่า “มรณา”

โครงสร้างทำนองลำปรบไถ่

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2

--- ช	--- ล	- - ท ล	- - ท ล	- ท - รื	ช ท - รื	- - ท ท	- รื - ท
- - <ปราบ>	--- ดา	- ภิ - เชก	- (สวัสดี)	-เป็น-เจ้า	-ครอง-รัฐ	ฐ- สี	--- มา

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า พบว่าเพลงดังกล่าวใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพื้นบ้าน หรือกลอนหัวเดียว ใช้การประมือเป็นจังหวะ มีการขับร้องเฉพาะต้นบท

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 1 คำว่า “ปราบ”

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 พบการรวบคำ ในห้องที่ 4 คำว่า “สวัสดี”

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 พบการผันทางเสียง ในห้องที่ 7 คำว่า “สี”

โครงสร้างทำนองลำปรบไก่อ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3

- ท ร ร	- ล - ทรี	- ช ล ล	ช ท ล ล	ช ท ร ร	- ล - ทรี	- ช ล ล	ช ท ล ล
-เสีย-นิต	-ผิด-เค้า	-ที่เป็นเจ้า	- ไร่ - ค่า	-เสีย-นิต	-ผิด-เค้า	-ที่เป็นเจ้า	- ไร่ - ค่า

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า พบว่าเพลงดังกล่าวใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพื้นบ้าน หรือกลอนหัวเดียว ใช้การประมือเป็นจังหวะ มีการขับร้องเฉพาะต้นบท

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3 พบการผันทางเสียง ห้องที่ 2 และ 6 คำว่า “เค้า”

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3 พบการกดเสียงคำว่า ห้องที่ 4 และ 8 คำว่า “ค่า”

โครงสร้างทำนองลำปรบไก่อ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 4

ช - ล ล	-- ท ท	-- ร ร	- ลช - ล				
- -น่าเวท	-- ทนา	- - - นึก	- อื้ออื้อ - เอย				

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า พบว่าเพลงดังกล่าวใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพื้นบ้าน หรือกลอนหัวเดียว ใช้การประมือเป็นจังหวะ มีการขับร้องเฉพาะต้นบท

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 4 พบการกลืนเสียง ห้องที่ 4 เป็นเชื่อมเสียงคำว่า “นึกเอย”

โครงสร้างทำนองลำปรบไก่อ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 5

--- ท	--- รี่	- ท รี่ ท	--- ทรี	- ท รี่ รี่	- ล - ทรี	- ซ ล ล	ซ ท ล ล
--- เอ้ย	----	-เอ้ย-นัก	--- เอ้ย	-เสีย-นิด	-ผิด-เค้า	-ที่เป็นเจ้า	-ไว้ - ค่า

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า พบว่าเพลงดังกล่าวใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพื้นบ้าน หรือกลอนหัวเดียว ใช้การประมือเป็นจังหวะ มีการขับร้องเฉพาะลูกคู่

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 5 พบการผันทางเสียง ห้องที่ 1, 3 และ 4 คำว่า “เอ้ย” ห้องที่ 6 คำว่า “เค้า”

โครงสร้างทำนองลำปรบไก่อ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 6

ซ ท รี่ รี่	- ล - ทรี	- ซ ล ล	ซ ท ล ล	ซ - ล ล	- - ท ท	- - รี่ ท	ล ซ - ล
-เสีย-นิด	-ผิด-เค้า	-ที่เป็นเจ้า	- ไว้ - ค่า	- -นำเวท	- - ทนา	- - - นัก	- อื้อฮือ - เอย

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า พบว่าเพลงดังกล่าวใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพื้นบ้าน หรือกลอนหัวเดียว ใช้การประมือเป็นจังหวะ มีการขับร้องเฉพาะลูกคู่

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 6 พบการผันทางเสียง ในห้องที่ 2 คำว่า “เค้า”

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 6 พบการกลืนเสียง ในห้องที่ 8 เป็นเชื่อมเสียงคำว่า “นักเอย”

โครงสร้างทำนองลำปรบไก่อ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 7

- ล - ล	- - ท ท	- - - -	- ล ช ท	- ร - ล	- ท ล ท	- ล ช ล	- - - ทริ
-อ่อ-เวท	- - ท นา	- - - -	-พี - หรือ	- ยก-เหตุ	- ว่า - คือ	- ไร่ - ค่า	- - - ไร่

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า พบว่าเพลงดังกล่าวใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพื้นบ้าน หรือกลอนหัวเดียว ใช้การประมือเป็นจังหวะ มีการขับร้องด้วยต้นบทและลูกคู่รับคำว่า “ไร่” ในห้องที่ 8

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 7 พบการยืดจังหวะเสียง ห้องที่ 2 และ 3 คำว่า “เวทนา”

โครงสร้างทำนองลำปรบไก่อ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 8

- - ล ล	- ช ท ล	- - ล ทริ	- - ล ล	- ช - ทริ	- - ช ล	- ช - ล	- - - ทริ
- - จะว่า	- - จงหยิ่ง	-ข้าง หลัง	-ข้าง-หน้า	- - - เสีย	- -ให้ถ้วน	- - - ถี่	- - - ไร่

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า พบว่าเพลงดังกล่าวใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพื้นบ้าน หรือกลอนหัวเดียว ใช้การประมือเป็นจังหวะ มีการขับร้องด้วยต้นบทและลูกคู่รับคำว่า “ไร่” ในห้องที่ 8

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 8 ในห้องที่ 5 พบการผันทางเสียง คำว่า “เสีย”

โครงสร้างทำนองลำปรบไก่อ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 9

- - ล ล	- ช ท ล	- - ล ทรี่	- - ล ล	- ช - ทรี่	- - ช ล	- ช - ล	- - - -
- - จะว่า	- - จงหยั่ง	- ข้าง หลัง	- ข้าง-หน้า	- - - เสีย	- - ให้ถ้วน	- - - ถี่	- - - -

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า พบว่าเพลงดังกล่าวใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพื้นบ้าน หรือกลอนหัวเดียว ใช้การประมือเป็นจังหวะ มีการขับร้องเฉพาะต้นบท

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 9 ในห้องที่ 5 พบการผันทางเสียง คำว่า “เสีย”

โครงสร้างทำนองลำปรบไก่อ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 10

- ท - รี่	- ช ท รี่	ล ช ท ล	- ท - รี่	- ท ล ล	- ช ท ท	รี่ ท ล ล	- - - ช
- ตัว - ฟี	- - เป็นเจ้า	- มี - บ่าว	- - - ไพร่	- ยาย-เฒ่า	- - เป็นไร	ฮือฮือฮือ	- - - -

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า พบว่าเพลงดังกล่าวใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพื้นบ้าน หรือกลอนหัวเดียว ใช้การประมือเป็นจังหวะ มีการขับร้องเฉพาะต้นบท

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 10 พบการกดเสียง ในห้องที่ 7 คำว่า “นี่”

โครงสร้างทำนองลำปรบไก่อ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 11

--- ซล	--- ซล	--- ซล	--- ท	----	- ท - ล	- ท - ทรื	----
--- ฉ่า	--- ฉ่า	--- ฉ่า	--- ฉ่า	----	- ชะ - ฉ่า	--- ไฮ้	----

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลงแล้วพบว่า พบว่าเพลงดังกล่าวใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพื้นบ้าน หรือกลอนหัวเดียว ใช้การประมือเป็นจังหวะ มีการขับร้องเฉพาะลูกคู่

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 11 พบการกดเสียงในห้องที่ 1 – 4 คำว่า “ฉ่า”

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 11 พบการผันทางเสียง ห้องที่ 7 คำว่า “ไฮ้”

สรุปทำนองลำปรบไก่อ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงผู้วิจัยพบว่า ทำนองลำปรบไก่อ ใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพื้นบ้าน หรือกลอนหัวเดียว มี 14 คำกลอน อารมณ์ของเพลงแสดงถึงความสนุกสนาน ดำเนินบทอย่างรวดเร็ว

จากการศึกษากลวิธีในทำนองลำปรบไก่อ พบว่าการขับร้องมีลักษณะการลักจังหวะ 5 ตำแหน่ง การร้องเน้นเสียงเน้นคำ 1 ตำแหน่ง การร้องรวบคำ 4 ตำแหน่ง การร้องยืดจังหวะเสียง 2 ตำแหน่ง การร้องกดเสียง 5 ตำแหน่ง การผันทางเสียง 12 ตำแหน่ง การกลืนเสียง 15 ตำแหน่ง

5.9 ลำเขมรกำปอ

เพลงเขมรกำปอ ขึ้นเดียว เป็นเพลงทำนองเก่าสำเนียงเขมร เป็นเพลงที่นิยมนำมาบรรเลงขับร้องประกอบการแสดงละครมาแต่โบราณเมื่อพุทธศักราช 2483 (ณรงค์ชัย ปิฎกัรัชต์, 2557, น. 71)

บทร้องลำเขมรกำปอ

กุศิดไว้ก็สมอารมณ์คิด

จะลงล่างชีวิตก็ล่างได้

อันองค์กัญญาจะพาไป

ถวายให้สันนุราชเอารางวัล ฯ

โครงสร้างทำนองลำเขมรกำปอ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1

- - - ช	- - ล ท	- รื ล ท	- ล - ช	- ล ช ม	- ช - -	- ล - -	ท ท - ล
- - - ช	- - - ท	- ร ล ท	- ล - ช	- ล ช ท	- ช - -	- ล - ท	- - - ล
- ท - รื	- ท - รื	- รื ล ท	- ล ม ช	- ล ช ม	- ช - -	- ล - ล	- - - ท
- ญ 	- อือ 	- เฮอเออเออ	- ก็ - สม	- เฮอเออเออ	- เออ - -	- อา รมณ	- - 
- - - -	- - - -	- - - -	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - -	- - - -	- - - -	- - - พริ้ง	- - - พริ้ง	- ป๊ะ-ตุ๊บ	- พริ้ง-ป๊ะ	- ตุ๊บ-พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าเป็นลักษณะคำประพันธ์กลอนแปดหรือกลอนสุภาพ ประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทวรรคระดับ อารมณ์ของเพลงเป็นลักษณะ กระซิบจังหวะ เป็นบทบอกเล่าของยายเฒ่าที่แผนการสำเร็จ ผู้ขับร้องจะขึ้นเสียงเพลงนี้เอง โดยยึดเสียงร้องจากทำนองเพลงโอด ตะโพนและฉิ่งตีเข้าจังหวะในห้องที่ 4 เป็นต้นไป

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางซ้องจะลงเสียง “ลา” แต่ลูกตกทางร้องจะลงเสียง “ที” เพราะคำว่า “คิด” เป็นอักษรเสียงต่ำ จึงต้องประดิษฐ์เสียงเอื้อนเพื่อเชื่อมเสียงไปยังเสียง “ที” ในห้องที่ 1 ของประโยคถัดไป แต่ทั้งประโยคมีสำนวนเพลงไปในทิศทางเดียวกัน

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1 พบการเน้นเสียงเน้นคำ เพื่อให้เกิดความชัดเจนและแสดงอารมณ์ บทบาทของตัวละครให้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ในห้องที่ 1 ห้องที่ 2 และห้องที่ 8

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1 ในห้องที่ 5 และ 6 พบการลักจังหวะเสียงเอื้อน เป็นวิธีการที่ผู้ขับร้องวางเสียงเอื้อนก่อนลงจังหวะหนัก

โครงสร้างทำนองลำเขมรกำปอ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2

- - ช ม	- ช - -	ช ม - ช	- - - ร	- ม - -	- ร - -	- ม - ช	- - - ม
- - ช ทุ	- ช - -	ช ทุ - ช	- ทุ - ล	- - ร ทุ	- ล - -	- ทุ - ช	- - - ทุ
- ล ช ช	- ช - ล	ช ช - ล	- ม - ช	- ม ร ทุ	- ร - -	- มร - ช	- - - ม
- - จะลง	- ล้าง - -	จะ ลง - ล้าง	ชี วิต	- เฮอเอ้อเออ	- เอย - -	- ก็ ล้าง	- - - ได้
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - พริ้ง	- ป๊ะ-ตูป	- พริ้ง-ป๊ะ	- ตูป-พริ้ง	- - - พริ้ง	- ป๊ะ-ตูป	- พริ้ง-ป๊ะ	- ตูป-พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้อง
วรรครับ ตามข้อมูลในแถบบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องพร้อมกัน มีตะโพนตีจังหวะหน้า
ทับสองไม้ มีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะชั้นเดียว

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางฆ้องและทางร้อง
จะลงเสียง “มี” ซึ่งมีระดับเสียงสอดคล้องกัน

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 – 2 และห้องที่ 5 – 6 พบการลักจังหวะของคำร้องและ
เสียงเอื้อน เป็นวิธีการที่ผู้ขับร้องวางคำร้องหรือเสียงเอื้อนก่อนลงจังหวะหนัก

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 4 คำว่า “ชีวิต” และห้องที่
7 – 8 คำว่า “ล้างได้” เป็นการใช้เสียงหนักเสียงเบา ใช้อารมณ์ตามบทบาทของผู้แสดง ร้องด้วย
วิธีการประคบเสียงประคบคำ เพื่อให้เกิดความกระชับในการขับร้อง

โครงสร้างทำนองลำเขมรกำปอ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3

- - ช ม	- ช - -	ช ม - ช	- - - ร	- ม - -	- ร - -	- ม - ช	- - - ม
- - ช ทุ	- ช - -	ช ทุ - ช	- ทุ - ล	- - ร ทุ	- ล - -	- ทุ - ช	- - - ทุ
ร ม ช ช	- ช - ล	ช ช - ล	- ม - ช	- ม ร ทุ	- ร - -	- มร - ช	- - - ม
- - จะลวง	- ล้าง - -	จะ ลวง - ล้าง	ชี วิต	- เฮอเอ้อเออ	- เอย - -	- ก็ ล้าง	- - ได้
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
--- ฟริง	- ป๊ะ - ตูป	- ฟริง - ป๊ะ	- ตูป - ฟริง	--- ฟริง	- ป๊ะ - ตูป	- ฟริง - ป๊ะ	- ตูป - ฟริง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้อง
วรรครับ ตามข้อมูลในแถบบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องพร้อมกัน มีตะโพนตีจังหวะ
หน้าทับสองไม้ ฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะชั้นเดียว

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางฆ้องและทางร้อง
จะลงเสียง “มี” ซึ่งมีระดับเสียงสอดคล้องกัน

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 – 2 และห้องที่ 5 – 6 พบการลักจังหวะของคำร้องและ
เสียงเอื้อน เป็นวิธีการที่ผู้ขับร้องวางคำร้องหรือเสียงเอื้อนก่อนลงจังหวะหนัก

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ในห้องที่ 4 คำว่า “ชีวิต” และห้องที่
7 – 8 คำว่า “ล้างได้” เป็นการใช้เสียงหนักเสียงเบา ใช้อารมณ์ตามบทบาทของผู้แสดง ร้องด้วย
วิธีการประคบเสียงประคบคำ เพื่อให้เกิดความกระชับในการขับร้อง

โครงสร้างทำนองลำเขมรกำปอ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1

- - - ชู	- - ล ท	- รื ล ท	- ล - ชู	- ล ชู ม	- ชู - -	- ล - -	ท ท - ล
- - - ชู	- - - ท	- ร ล ท	- ล - ชู	- ล ชู ท	- ชู - -	- ล - ท	- - - ล
ร ม - ท	- - - ท	- รื ล ท	- ล - ชู	- ล ชู ม	- ชู - -	- - ล ล	- - - ล
- - 	- - 	- เฮอเออเออ	- กัญญ - ญา	- เฮอเออเออ	- เออ - -	- - จะ พา	- - 
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
- - - พริ้ง	- ป๊ะ - ตู้บ	- พริ้ง - ป๊ะ	- ตู้บ - พริ้ง	- - - พริ้ง	- ป๊ะ - ตู้บ	- พริ้ง - ป๊ะ	- ตู้บ - พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้อง
วรรครอง ผู้แสดงเป็นผู้ขับร้องเพียงผู้เดียว มีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ มีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะ
ชั้นเดียว

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางซ้องและทางร้อง
จะลงเสียง “ลา” ซึ่งมีระดับเสียงสอดคล้องกัน

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 พบการเน้นเสียงเน้นคำ เพื่อให้เกิดความชัดเจนและแสดงอารมณ์
บทบาทของตัวละครให้สมบูรณ์มากยิ่งขึ้น ในห้องที่ 1 ห้องที่ 2 และห้องที่ 8

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 ในห้องที่ 5 และ 6 พบการลักจังหวะเสียงเอื้อน เป็นวิธีการ
ที่ผู้ขับร้องวางเสียงเอื้อนก่อนลงจังหวะหนัก

โครงสร้างทำนองลำเขมรกำปอ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2

- - ช ม	- ช - -	ช ม - ช	- - - ร	- ม - -	- ร - -	- ม - ช	- - - ม
- - ช ทุ	- ช - -	ช ทุ - ช	- ทุ - ล	- - ร ทุ	- ล - -	- ทุ - ช	- - - ทุ
- - ช ช	ล ช - -	ช ช ล ช	- ช ร ร	- ม ร ทุ	- ร - -	- ม - ม	- - - ม
- - ถวาย	- ไท - -	ถวาย-ไท	- สันนุราช	- เสรเอ่อเออ	- เอย - -	- เอา	- - วัล
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
---พริ้ง	- ป๊ะ-ตุ๋บ	- พริ้ง-ป๊ะ	- ตุ๋บ-พริ้ง	---พริ้ง	- ป๊ะ-ตุ๋บ	- พริ้ง-ป๊ะ	- ตุ๋บ-พริ้ง

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรณคดี ตามข้อมูลในแถบบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องพร้อมกัน ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ มีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะชั้นเดียว

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางขึ้นและทางร้องจะลงเสียง “มี” ซึ่งมีระดับเสียงสอดคล้องกัน

กลวิธีการขับร้อง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 1 – 2 และห้องที่ 5 – 6 พบการลักจังหวะของคำร้องและเสียงเอื้อน เป็นวิธีการที่ผู้ขับร้องวางคำร้องหรือเสียงเอื้อนก่อนลงจังหวะหนัก

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 พบการรวบคำร้อง ในห้องที่ 4 คำว่า “สันนุราช” ซึ่งเป็นการออกเสียงคำร้องให้กระชับติดกันอยู่ในจังหวะเพลง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 พบการเน้นเสียงเน้นคำ และห้องที่ 7 – 8 คำว่า “รางวัล” เป็นการใช้เสียงหนักเสียงเบา ใช้อารมณ์ตามบทบาทของผู้แสดง ร้องด้วยวิธีการประคบเสียงประคบคำ เพื่อให้เกิดความกระชับในการขับร้อง

โครงสร้างทำนองลำเขมรกำปอ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3

- - ช ม	- ช - -	ช ม - ช	- - - ร	- ม - -	- ร - -	- ม - ช	- - - ม
- - ช ทุ	- ช - -	ช ทุ - ช	- ทุ - ล	- - ร ทุ	- ล - -	- ทุ - ช	- - - ทุ
- - ช ช	ล ช - -	ช ช ล ช	- ช ร ร	- ม ร ทุ	- ร - -	- ม - ม	- - - ม
- - ถวาย	- ไท - -	ถวาย-ไท	- สันนุราช	- เสาเอ้อเออ	- เออ - -	- เสา - -	- - - วิธ
- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ	- ฉิ่ง - ฉับ
--- พริ้ง	- ป๊ะ - ตุ่ม	- พริ้ง - ป๊ะ	- ตุ่ม - พริ้ง	--- พริ้ง	- ป๊ะ - ตุ่ม	- พริ้ง - ป๊ะ	- ตุ่ม - พริ้ง

ดนตรีบรรเลงรับ

- - - ช	- - ล ทุ	- ร ล ทุ	- ล - ช	- ล ช ม	- ช - -	- ล - -	ทุ ทุ - ล
- - - ช	- - - ทุ	- ร ล ทุ	- ล - ช	- ล ช ทุ	- ช - -	- ล - ทุ	- - - ล

- - ช ม	- ช - -	ช ม - ช	- - - ร	- ม - -	- ร - -	- ม - ช	- - - ม
- - ช ทุ	- ช - -	ช ทุ - ช	- ทุ - ล	- - ร ทุ	- ล - -	- ทุ - ช	- - - ทุ

- - ช ม	- ช - -	ช ม - ช	- - - ร	- ม - -	- ร - -	- ม - ช	- - - ม
- - ช ทุ	- ช - -	ช ทุ - ช	- ทุ - ล	- - ร ทุ	- ล - -	- ทุ - ช	- - - ทุ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าประโยคดังกล่าวเป็นการขับร้องในบทร้องวรรครับ ตามข้อมูลในแถบบันทึกเสียงผู้ขับร้องต้นบทและลูกคู่จะร้องพร้อมกัน แต่ในลักษณะของการแสดง ผู้แสดงจะเป็นผู้ขับร้องเพียงผู้เดียว ซึ่งมีตะโพนตีจังหวะหน้าทับสองไม้ มีฉิ่งตีกำกับอัตราจังหวะชั้นเดียว

จากการวิเคราะห์เรื่องของระดับเสียงกับทางร้องพบว่า ห้องที่ 8 ลูกตกทางฆ้องและทางร้องจะลงเสียง “มี” ซึ่งมีระดับเสียงสอดคล้องกัน

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 1 – 2 และห้องที่ 5 – 6 พบการลักจังหวะของคำร้องและเสียงเอื้อน เป็นวิธีการที่ผู้ขับร้องวางคำร้องหรือเสียงเอื้อนก่อนลงจังหวะหนัก

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3 พบการรวบคำร้อง ในห้องที่ 4 คำว่า “สนนุราช” ซึ่งเป็นการออกเสียงคำร้องให้กระชับติดกันอยู่ในจังหวะเพลง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3 พบการเน้นเสียงเน้นคำ และห้องที่ 7 – 8 คำว่า “รางวัล” เป็นการใช้เสียงหนักเสียงเบา ใช้อารมณ์ตามบทบาทของผู้แสดง ร้องด้วยวิธีการประคบเสียงประคบคำ เพื่อให้เกิดความกระชับในการขับร้อง

สรุปทำนองลำเขมรกำปอ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงผู้วิจัยพบว่า ทำนองลำเขมรกำปอ ใช้คำประพันธ์ประเภท กลอนแปด หรือกลอนสุภาพ มี 1 บท อัตราจังหวะชั้นเดียว จังหวะหน้าทับสองไม้ มีทำนองดนตรี อารมณ์ของเพลงแสดงถึงอาการดีใจ และต้องการความกระชับ รวดเร็ว

จากการศึกษากลวิธีในทำนองลำเขมรกำปอ พบว่าการขับร้องมีลักษณะการลักจังหวะ 6 ตำแหน่ง การร้องเน้นเสียงเน้นคำ 6 ตำแหน่ง การร้องรวบคำ 2 ตำแหน่ง

4.5.10 ลำเห่เรือ

เห่เรือ เป็นทำนองที่ใช้ร้องเมื่อเวลาพายเรือพระที่นั่งในกระบวนพยุหยาตราทางชลมารค ใช้บทประพันธ์ประเภทกาพย์

ร้องลำเห่เรือ

นางเสด็จโดยแดนชล

ทรงเรือต้นงามเฉิดฉาย

กิ่งแก้วแพรพรรณราย

พายอ่อนหยับจับงามงอน ฯ

โครงสร้างทำนองลำเห่เรือ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1

----	--- ดั	-- รุ มั	- รัท - ท	----	- รั - ท	--- ท	- ลช ล ช
----	--- เเห่	-- อื้ออื้อ	อื้ออื้อเอย	----	--- นาง	--- อื้อ	อื้ออื้อเสด็จ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าลำห่อเรือเป็นทำนองเฉพาะ ที่ไม่เหมือนกับทำนองเพลงร้องทั่วไป มีลักษณะคำประพันธ์ประเภท กาพย์ยานี 11 บทร้องที่ใช้ขับร้องเป็นบทร้องในวรรณคดี ต้นบทเป็นผู้ขับร้องเพียงผู้เดียว

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 2 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ในคำว่า “เห่” เป็นวิธีการทำเสียงหนักเสียงเบา มีระดับเสียงตรงกับเสียง โด

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 4 และห้องที่ 8 พบการกลืนเสียง จากระดับเสียงสูงลงไปเสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณกึ่งกลางนาสิกและลำคอ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 5 – 6 พบการยืดจังหวะเสียง ในคำว่า “เอ๋ย” เพื่อรอจังหวะตามลักษณะทำนองเพลง

โครงสร้างทำนองลำห่อเรือ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 ลูกคู่ร้องรับ

----	--- ดิ	-- รื มิ	- รืท - ท	----	- รื - ท	--- ท	- ลช ล ช
----	---เห่	--อื้อฮือ	อื้อฮือ-เอ๋ย	----	---นาง	---ฮือ	อื้อฮือเสด็จ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าลำห่อเรือเป็นทำนองเฉพาะ ที่ไม่เหมือนกับทำนองเพลงร้องทั่วไป มีลักษณะคำประพันธ์ประเภท กาพย์ยานี 11 บทร้องที่ใช้ขับร้องเป็นบทร้องในวรรณคดี ลูกคู่จะขับร้องในวรรณคดี

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 2 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ในคำว่า “เห่” เป็นวิธีการทำเสียงหนักเสียงเบา มีระดับเสียงตรงกับเสียง โด

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 4 และห้องที่ 8 พบการกลืนเสียง จากระดับเสียงสูงลงไปเสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณกึ่งกลางนาสิกและลำคอ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 5 – 6 พบการยืดจังหวะเสียง ในคำว่า “เอ๋ย” เพื่อรอจังหวะตามลักษณะทำนองเพลง

โครงสร้างทำนองลำห่อเรือ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3

--- ล	--- ริ	--- มี่	- รัด - ดิ	-- ริ ท	- ล ริ ช	-- ล ท	- ริ - ล
--- อื่อ	--  โดย	--- อื่อ	 อื่ออื่อ	-- อื่อเงอ	- อื่ออื่อเงอ	--- อื่อ	--- แตน

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าลำห่อเรือเป็นทำนองเฉพาะ ที่ไม่เหมือนกับทำนองเพลงร้องทั่วไป มีลักษณะคำประพันธ์ประเภท กาพย์ยานี 11 บทร้องที่ใช้ขับร้องเป็นบทร้องในวรรณคดี ต้นบทเป็นผู้ขับร้องเพียงผู้เดียว

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 2 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ในคำว่า “โดย” เป็นวิธีการทำเสียงหนักเสียงเบา

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 4 พบการกลืนเสียง จากระดับเสียงสูงลงไปเสียงต่ำ ในจังหวะที่เร็ว ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณกึ่งกลางนาสิกและลำคอ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 6 พบการกดเสียงลงต่ำ ในทำนองเอื้อน “เงอ” เป็นวิธีการหักเสียงจากระดับเสียงสูงลงมาสู่เสียงต่ำ มีเสียงห่างกัน 5 เสียง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 7 พบการผันทางเสียง ในทำนองเอื้อน “อื่อ” เป็นวิธีการทำเสียงจากเสียงต่ำไปสู่เสียงสูง

โครงสร้างทำนองลำห่อเรือ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 4

--- ล	--- ล	--- ท	- ลช - ช				
--- โดย	--- แตน	--- อื่อ	 อื่ออื่อ	ชล			

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าลำห่อเรือเป็นทำนองเฉพาะ ที่ไม่เหมือนกับทำนองเพลงร้องทั่วไป มีลักษณะคำประพันธ์ประเภท กาพย์ยานี 11 บทร้องที่ใช้ขับร้องเป็นบทร้องในวรรณคดี ลูกคู่จะขับร้องในวรรณคดี

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 4 ห้องที่ 4 พบการกลืนเสียง จากระดับเสียงสูงลงไปเสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณกึ่งกลางนาสิกและลำคอ

โครงสร้างทำนองลำเห่เรือ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 5

----	--- ซ	--- ม	- ลซ - ลท	----	- รื - ท	--- ท	- ลซ - ล
----	--  ทรง	--- อื่อ	- อื่อ-อัย	----	--  เรือ	--- อื่อ	 อื่อ-อัย-ตัน

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าลำเห่เรือเป็นทำนองเฉพาะ ที่ไม่เหมือนกับทำนองเพลงร้องทั่วไป มีลักษณะคำประพันธ์ประเภท กาพย์ยานี 11 บทร้องที่ใช้ขับร้องเป็นบทร้องในวรรณคดี ต้นบทเป็นผู้ขับร้องเพียงผู้เดียว

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 5 ห้องที่ 2 และห้องที่ 6 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ในคำว่า “ทรง” และคำว่า “เรือ” เป็นวิธีการทำเสียงหนักเสียงเบา และใส่อารมณ์ความรู้สึกให้ถ้อยคำเกิดความชัดเจน

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 5 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในห้องที่ 4 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียง สะดุดสะเทือนบริเวณนาสิกและลำคอ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 5 ห้องที่ 4 พบการผันทางเสียงในคำว่า “อัย” เป็นการวิธีการทำเสียงจากระดับเสียงต่ำไปยังระดับเสียงสูง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 5 ห้องที่ 5 – 6 พบการยืดจังหวะเสียง หลังจากทำนองเอื้อน “อัย” เพื่อเป็นการยืนเสียงไปเชื่อมกับคำว่า “เรือ”

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 5 ห้องที่ 8 พบการกลืนเสียง จากระดับเสียงสูงลงไปเสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณกึ่งกลางนาสิกและลำคอ

โครงสร้างทำนองลำห่เรื่อ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 6

----	--- ชู	--- ม	- ลิข - ลท	----	- รื - ท	--- ท	- ลช - ล
----	-- 	--- อื่อ	- อื่อ-อัย	----	-- 	--- อื่อ	- อื่อ-อัย-ตัน

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าลำห่เรื่อเป็นทำนองเฉพาะ ที่ไม่เหมือนกับทำนองเพลงร้องทั่วไป มีลักษณะคำประพันธ์ประเภท กาพย์ยานี 11 บทร้องที่ใช้ขับร้องเป็นบทร้องในวรรณคดี ลูกคู่จะขับร้องในวรรณคดี

กลวิธีการขับร้อง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 5 ห้องที่ 2 และห้องที่ 6 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ในคำว่า “ทรง” และคำว่า “เรื่อ” เป็นวิธีการทำเสียงหนักเสียงเบา และใส่อารมณ์ความรู้สึกให้ถ้อยคำเกิดความชัดเจน

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 5 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในห้องที่ 4 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะดุดสะเทือนบริเวณนาสิกและลำคอ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 5 ห้องที่ 4 พบการผันทางเสียงในคำว่า “อัย” เป็นการวิธีการทำเสียงจากระดับเสียงต่ำไปยังระดับเสียงสูง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 5 ห้องที่ 5 – 6 พบการยืดจังหวะเสียง หลังจากทำนองเอื้อน “อัย” เพื่อเป็นการยืนเสียงไปเชื่อมกับคำว่า “เรื่อ”

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 5 ห้องที่ 8 พบการกลืนเสียง จากระดับเสียงสูงลงไปที่เสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณกึ่งกลางนาสิกและลำคอ

โครงสร้างทำนองลำห่เรื่อ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 7

- ช - ล	--- รื	--- ม	- รื - ด	-- รื ท	- ล รื ช	-- ล ท	- รื - ช
--- อื่อ	-- 	--- อื่อ	- อื่อ-อัย	-- อัย	- อัย-อัย	--- อัย	--- อัย

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าลำห่เรื่อเป็นทำนองเฉพาะ ที่ไม่เหมือนกับทำนองเพลงร้องทั่วไป มีลักษณะคำประพันธ์ประเภท กาพย์ยานี 11 บทร้องที่ใช้ขับร้องเป็นบทร้องในวรรณคดี ต้นบทเป็นผู้ขับร้องเพียงผู้เดียว

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 7 ห้องที่ 2 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ในคำว่า “งาม” เป็นวิธีการทำเสียงหนักเสียงเบา

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 7 ห้องที่ 4 พบการกลืนเสียง จากระดับเสียงสูงลงไปเสียงต่ำ ในจังหวะที่เร็ว ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณกึ่งกลางนาสิกและลำคอ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 7 ห้องที่ 6 พบการกดเสียงลงต่ำ ในทำนองเอื้อน “เ่งอ” เป็นวิธีการหักเสียงจากระดับเสียงสูงลงมาสู่เสียงต่ำ มีเสียงห่างกัน 5 เสียง

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 7 ห้องที่ 7 พบการผันทางเสียง ในทำนองเอื้อน “เอ๋ย” เป็นวิธีการทำเสียงจากเสียงต่ำไปสู่เสียงสูง

โครงสร้างทำนองลำห่อเรือ

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 8

- ล - ล	- - - ช	- - ล ท	- ลช - ล	- - ดั ช			
-อื่อ-งาม	- - - เฉิด	- - อื่อฮื่อ	-อื่อฮื่อฉาย	- - ฮื่อฮื่อ			

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าลำห่อเรือเป็นทำนองเฉพาะ ที่ไม่เหมือนกับทำนองเพลงร้องทั่วไป มีลักษณะคำประพันธ์ประเภท กาพย์ยานี 11 บทร้องที่ใช้ขับร้องเป็นบทร้องในวรรณคดี ลูกคู่จะขับร้องในวรรณคดี

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 1 ประโยคที่ 8 ห้องที่ 4 พบการกลืนเสียง จากระดับเสียงสูงลงไปเสียงต่ำ ในจังหวะที่เร็ว ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณกึ่งกลางนาสิกและลำคอ

โครงสร้างทำนองลำเห่เรือ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1

----	--- ดั	-- รื มั	- รืท - ท	--- รื	--- ล	- ท - ท	- ลซ - ล
----	-- 	-- อื้อฮื้อ	 -เอย	--- ฮี	--- กิ่ง	-อื้อ-ฮื้อ	 -แก้ว

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าลำเห่เรือเป็นทำนองเฉพาะ ที่ไม่เหมือนกับทำนองเพลงร้องทั่วไป มีลักษณะคำประพันธ์ประเภท กาพย์ยานี 11 บทร้องที่ใช้ขับร้องเป็นบทร้องในวรรณกรรม ต้นบทเป็นผู้ขับร้องเพียงผู้เดียว

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 2 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ในคำว่า “เห่” เป็นวิธีการทำเสียงหนักเสียงเบา มีระดับเสียงตรงกับเสียง โด

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 4 และห้องที่ 8 พบการกลืนเสียง จากระดับเสียงสูงลงไป ที่เสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณกึ่งกลางนาสิกและลำคอ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 1 ห้องที่ 5 – 6 พบการยืดจังหวะเสียง ในคำว่า “เอย” เพื่อรอจังหวะตามลักษณะทำนองเพลง

โครงสร้างทำนองลำเห่เรือ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2

----	--- ดั	-- รื มั	- รืท - ท	--- รื	--- ล	- ท - ท	- ลซ - ล
----	-- 	-- อื้อฮื้อ	 -เอย	--- ฮี	--- กิ่ง	-อื้อ-ฮื้อ	 -แก้ว

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าลำเห่เรือเป็นทำนองเฉพาะ ที่ไม่เหมือนกับทำนองเพลงร้องทั่วไป มีลักษณะคำประพันธ์ประเภท กาพย์ยานี 11 บทร้องที่ใช้ขับร้องเป็นบทร้องในวรรณกรรม ลูกคู่จะขับร้องในวรรณคดี

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 2 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ในคำว่า “เห” เป็นวิธีการ
ทำเสียงหนักเสียงเบา มีระดับเสียงตรงกับเสียง โด

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 4 และห้องที่ 8 พบการกลืนเสียง จากระดับเสียงสูงลงไป
ที่เสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณกึ่งกลางนาสิกและลำคอ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 2 ห้องที่ 5 – 6 พบการยืดจังหวะเสียง ในคำว่า “เอย” เพื่อรอ
จังหวะตามลักษณะทำนองเพลง

โครงสร้างทำนองลำเหเรือ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3

- ช - ล	--- ริ	--- มี	- รัด - ดิ	-- ริ ท	- ล ริ ช	-- ล ท	ริมริ - ล
--- อือ	-- เพรว	--- ฮือ	อืออือ-เอย	-- ฮึงเงอ	- เอ็งฮึงเงอ	--- เอ้อ	เออฮึงเงอ-พรวณ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าลำเหเรือเป็นทำนองเฉพาะ ที่ไม่เหมือนกับ
ทำนองเพลงร้องทั่วไป มีลักษณะคำประพันธ์ประเภท กาพย์ยานี 11 บทร้องที่ใช้ขับร้องเป็นบทร้อง
ในวรรณคดี ต้นบทเป็นผู้ขับร้องเพียงผู้เดียว

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 2 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ในคำว่า “โดย” เป็นวิธีการ
ทำเสียงหนักเสียงเบา

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 4 พบการกลืนเสียง จากระดับเสียงสูงลงไปที่เสียงต่ำ
ในจังหวะที่เร็ว ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณกึ่งกลางนาสิกและลำคอ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 6 พบการกดเสียงลงต่ำ ในทำนองเอื้อน “เงอ” เป็นวิธีการ
หักเสียงจากระดับเสียงสูงลงมาสู่เสียงต่ำ มีเสียงห่างกัน 5 เสียง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 7 พบการผันทางเสียง ในทำนองเอื้อน “เอย” เป็นวิธีการ
ทำเสียงจากเสียงต่ำไปสู่เสียงสูง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 3 ห้องที่ 8 พบการครั้นเสียงระหว่างทำนองเอื้อน ก่อนจะไป
ลงจังหวะ ในคำว่า “พรวณ” โดยการทำเสียงสะดุดสะเทือนในลำคอ เป็นชั้นเชิงของผู้ขับร้อง

โครงสร้างทำนองลำเห่เรือ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 4

--- ล	--- ล	--- ท	- ลซ ซ ซ				
-- -แพรว	-- พรณ	--- อื้อ	อื้ออื้อ ฦราย				

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าลำเห่เรือเป็นทำนองเฉพาะ ที่ไม่เหมือนกับทำนองเพลงร้องทั่วไป มีลักษณะคำประพันธ์ประเภท กาพย์ยานี 11 บทร้องที่ใช้ขับร้องเป็นบทร้องในวรรณกรรม ลูกคู่จะขับร้องในวรรณคดี

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 4 ห้องที่ 4 พบการกลืนเสียง จากระดับเสียงสูงลงไปเสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณกึ่งกลางนาสิกและลำคอ

โครงสร้างทำนองลำเห่เรือ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 5

----	--- ซ	--- ม	- (ลซ - ลท)	----	- ร - ล	- ท - ท	- ลซ - ซ
----	---  พาย	--- อื้อ	- (อื้ออื้อ-อัย)	----	--  อ่อน	- อื้อ-อื้อ	- อื้ออื้อ หยับ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าลำเห่เรือเป็นทำนองเฉพาะ ที่ไม่เหมือนกับทำนองเพลงร้องทั่วไป มีลักษณะคำประพันธ์ประเภท กาพย์ยานี 11 บทร้องที่ใช้ขับร้องเป็นบทร้องในวรรณคดี ต้นบทเป็นผู้ขับร้องเพียงผู้เดียว

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 5 ห้องที่ 2 และห้องที่ 6 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ในคำว่า “พาย” และคำว่า “อ่อน” เป็นวิธีการทำเสียงหนักเสียงเบา และใส่อารมณ์ความรู้สึกให้ถ้อยคำเกิดความชัดเจน

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 5 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในห้องที่ 4 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะกดสะเทือนบริเวณนาสิกและลำคอ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 5 ห้องที่ 4 พบการผันทางเสียงในคำว่า “เอ๋ย” เป็นการวิธีการทำเสียงจากระดับเสียงต่ำไปยังระดับเสียงสูง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 5 ห้องที่ 5 – 6 พบการยืดจังหวะเสียง หลังจากทำนองเอื้อน “เอ๋ย” เพื่อเป็นการยืนเสียงไปเชื่อมกับคำว่า “อ่อน”

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 5 ห้องที่ 8 พบการกลืนเสียง จากระดับเสียงสูงลงไปที่เสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณกึ่งกลางนาสิกและลำคอ

โครงสร้างทำนองลำเห่เรือ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 6

----	--- ชู	--- ม	- (ลช - ลท)	----	- ร - ล	- ท - ท	- ลช - ช
----	--  พาย	--- อื่อ	- (อื่อ-เอ๋ย)	----	--  อ่อน	- อื่อ-อื่อ	 อื่ออื่อ หยับ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าลำเห่เรือเป็นทำนองเฉพาะ ที่ไม่เหมือนกับทำนองเพลงร้องทั่วไป มีลักษณะคำประพันธ์ประเภท กาพย์ยานี 11 บทร้องที่ใช้ขับร้องเป็นบทร้องในวรรณคดี ลูกคู่จะขับร้องในวรรณคดี

กลวิธีการขับร้อง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 6 ห้องที่ 2 และห้องที่ 6 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ในคำว่า “พาย” และคำว่า “อ่อน” เป็นวิธีการทำเสียงหนักเสียงเบา และใส่อารมณ์ความรู้สึกให้ถ้อยคำเกิดความชัดเจน

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 6 พบการกระทบเสียงของเอื้อนในห้องที่ 4 ซึ่งเป็นวิธีการทำเสียงสะกดสะเทือนบริเวณนาสิกและลำคอ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 6 ห้องที่ 4 พบการผันทางเสียงในคำว่า “เอ๋ย” เป็นการวิธีการทำเสียงจากระดับเสียงต่ำไปยังระดับเสียงสูง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 6 ห้องที่ 5 – 6 พบการยืดจังหวะเสียง หลังจากทำนองเอื้อน “เอ๋ย” เพื่อเป็นการยืนเสียงไปเชื่อมกับคำว่า “อ่อน”

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 6 ห้องที่ 8 พบการกลืนเสียง จากระดับเสียงสูงลงไปที่เสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณกึ่งกลางนาสิกและลำคอ

โครงสร้างทำนองลำห่เรือ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 7

- ล - ล	--- ดั	-- รื มั	- รืดั - ดั	-- รื ท	- ล รื ช	-- ล ท	รืมื - ล
--- อื่อ	-- 	-- อื่อฮื่อ	 เอย	-- ฮึงเงอ	- เอ็ง ฮึงเงอ	--- เอื่อ	

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าลำห่เรือเป็นทำนองเฉพาะ ที่ไม่เหมือนกับทำนองเพลงร้องทั่วไป มีลักษณะคำประพันธ์ประเภท กาพย์ยานี 11 บทร้องที่ใช้ขับร้องเป็นบทร้องในวรรณคดี ต้นบทเป็นผู้ขับร้องเพียงผู้เดียว

กลวิธีการขับร้อง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 7 ห้องที่ 2 พบการเน้นเสียงเน้นคำ ในคำว่า “จับ” เป็นวิธีการทำเสียงหนักเสียงเบา

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 7 ห้องที่ 4 พบการกลืนเสียง จากระดับเสียงสูงลงไปที่เสียงต่ำในจังหวะที่เร็ว ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณกึ่งกลางนาสิกและลำคอ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 7 ห้องที่ 6 พบการกดเสียงลงต่ำ ในทำนองเอื้อน “เงอ” เป็นวิธีการหักเสียงจากระดับเสียงสูงลงมาสู่เสียงต่ำ มีเสียงห่างกัน 5 เสียง

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 7 ห้องที่ 7 พบการผันทางเสียง ในทำนองเอื้อน “เอย” เป็นวิธีการทำเสียงจากเสียงต่ำไปสู่เสียงสูง

โครงสร้างทำนองลำห่เรือ

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 8

--- ช	--- ล	--- ท	- ลช - ช				
--- จับ	--- งาม	--- ฮื่อ	 งอน				

จากการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองเพลง พบว่าลำห่เรือเป็นทำนองเฉพาะ ที่ไม่เหมือนกับทำนองเพลงร้องทั่วไป มีลักษณะคำประพันธ์ประเภท กาพย์ยานี 11 บทร้องที่ใช้ขับร้องเป็นบทร้องในวรรณคดี ลูกคู่จะขับร้องในวรรณคดี

กลวิธีการขับร้อง

จากการวิเคราะห์กลวิธีการขับร้องพบว่า

คำกลอนที่ 2 ประโยคที่ 8 ห้องที่ 4 พบการกลืนเสียง จากระดับเสียงสูงลงไปเสียงต่ำ ในจังหวะที่เร็ว ซึ่งจุดกำเนิดเสียงจะอยู่ที่บริเวณกึ่งกลางนาสิกและลำคอ

สรุปทำนองเห่เรือ

จากการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงผู้วิจัยพบว่า ทำนองลำเห่เรือ ใช้คำประพันธ์ประเภท กาพย์ยานี 11 มี 1 บท อารมณ์ของเพลงเป็นทำนองเฉพาะใช้ขณะเดินทางทางน้ำ

จากการศึกษากลวิธีในทำนองลำเห่เรือ พบว่าการขับร้องมีลักษณะการร้องเน้นเสียงเน้นคำ 12 ตำแหน่ง การร้องยืดจังหวะเสียง 8 ตำแหน่ง การครั้นเสียง 1 ตำแหน่ง การร้องกดเสียงลงต่ำ 4 ตำแหน่ง การกลืนเสียง 16 ตำแหน่ง การผันทางเสียง 8 ตำแหน่ง



บทที่ 5

สรุป อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่อง การขับร้องเพลงในละครตีก๋ดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอนเฒ่าพระขรรค์ ตามแนวทางของคุณครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาโครงสร้างเพลง และศึกษากลวิธีในการขับร้องเพลงในละครตีก๋ดำบรรพ์ เรื่องคาวี ตอนเฒ่าพระขรรค์ พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ตามแนวทางของคุณครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ โดยผู้วิจัยได้ศึกษาจากแถบบันทึกเสียง (CD) และข้อมูลภาคสนาม (Fieldwork) มารวบรวมและจัดทำข้อมูล ผู้วิจัยขอเสนอการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

1. สรุปผลการวิจัย
 - 1.1 ผลการวิเคราะห์โครงสร้างเพลง
 - 1.2 ผลการวิเคราะห์กลวิธีในการขับร้อง
2. อภิปรายผล
3. ข้อเสนอแนะ

1. สรุปผลการวิจัย

จากการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงและศึกษากลวิธีการขับร้องเพลงในละครตีก๋ดำบรรพ์ เรื่องคาวี ตอนเฒ่าพระขรรค์ บทพระราชนิพนธ์สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ผู้วิจัยเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์และการสังเกตอย่างมีส่วนร่วมสามารถสรุปข้อมูลตามวัตถุประสงค์มีรายละเอียดดังนี้

1.1 ผลการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงในละครตีก๋ดำบรรพ์ เรื่องคาวี ตอนเฒ่าพระขรรค์ เพลงจากแถบบันทึกเสียงที่ผู้วิจัยได้มาจากวิทยาลัยนาฏศิลป์ ซึ่งเป็นเสียงขับร้องของคุณครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ บันทึกเสียงร่วมกับคณาจารย์คัตศิลป์ไทยและดุริยางค์ไทย มีทั้งหมดด้วยกัน 10 เพลง คือ ทำนองสรภัญญะ ทำนองลำพิกุลทอง ทำนองลำญวนขึ้นเขา ทำนองลำแขกโอด ทำนองลำแขก ต่อยมะพร้าว ทำนองลำตะนาวแปลง ทำนองลำจำปาทองเทศ ทำนองเพลงปรบไก่ ทำนองลำเขมรกำปอ

และทำนองเห่เรือ ผู้วิจัยพบว่าทำนองสรภัญญะ ใช้คำประพันธ์ประเภทกาพย์ยานี 11 อัตราจังหวะ สากลหรือจังหวะพิเศษ ไม่มีจังหวะหน้าทับ อารมณ์เพลง เป็นทำนองสวด ทำนองรับเป็นทางเปลี่ยน ทั้ง 4 แบบไม่ซ้ำกัน ในแบบที่ 4 มีการบรรเลงทำนองจบเพิ่มเติมเพื่อให้สอดคล้องกับเสียงกระแอมของ ยายเฒ่าทักประสาท ตามเนื้อเรื่อง ถือว่าเป็นความสมบูรณ์ที่มีสำเนียง ทำนอง ที่ไพเราะงดงามและ เหมาะสม จนเป็นที่ยอมรับมาจนถึงปัจจุบัน ทำนองลำพิกุลทอง ใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนแปด หรือกลอนสุภาพ อัตราจังหวะสองชั้น จังหวะหน้าทับสองไม้ ไม่มีทำนองดนตรี อารมณ์ของเพลงเป็น การเล่าความ ในลักษณะรำพึงรำพันถึงความหลัง ด้วยความสูญเสียและเศร้าโศก เสียใจ ทำนองเพลงร้องมีการเปลี่ยนระดับเสียงเพื่อให้สอดคล้องกับระดับเสียงทำนองดนตรีเพลงโอดแหบ เป็นการสวมสอดระหว่างการขับร้องและดนตรีอย่างสมบูรณ์ ทำนองลำญวนขึ้นเขา ใช้คำประพันธ์ ประเภทกลอนแปด หรือกลอนสุภาพ อัตราจังหวะสองชั้น จังหวะหน้าทับสองไม้ มีทำนองดนตรีท่อนเดียว อารมณ์ของเพลงเป็นการกล่าวถึงความนึกคิดหรือเล่าความถึงแผนการที่จะต้องการกระทำ ทำนอง ลำแขกต่อยมะพร้าว ใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนแปด หรือกลอนสุภาพ อัตราจังหวะสองชั้น จังหวะ หน้าทับสองไม้ มีทำนองดนตรี 2 ท่อน อารมณ์ของเพลงเป็นการอ้อนวอนขอร้องจากตัวละครนางจันสุตา ทำนองลำแขกโอด ใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนแปด หรือกลอนสุภาพ อัตราจังหวะสองชั้น จังหวะ หน้าทับสองไม้ เป็นเพลงประเภทโยน มีทำนองดนตรี 3 ท่อน อารมณ์ของเพลงเป็นการโศกเศร้า เสียใจ ทำนอง ลำตะนาวแปลง ใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนแปด หรือกลอนสุภาพ อัตราจังหวะ 2 ชั้น จังหวะหน้าทับสองไม้ เป็นเพลงประเภทโยน มีทำนองดนตรีท่อนเดียว อารมณ์ของเพลงสำหรับ บทที่โศกเศร้าเสียใจ ทำนองลำจำปาทองเทศ ใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนแปด หรือกลอนสุภาพ มี 2 บท อัตราจังหวะสองชั้น จังหวะหน้าทับเฉพาะ หรือเรียกกันว่าหน้าทับจำปาทองเทศ มี 1 ท่อน 4 จังหวะ มีทำนองดนตรีบรรเลง อารมณ์ของเพลงอ่อนโยน อ่อนหวาน ทำนองลำปรบไก่ ใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนพื้นบ้าน หรือกลอนหัวเดียว มี 14 คำกลอน อารมณ์ของเพลงแสดงถึง ความสนุกสนาน ดำเนินบทอย่างรวดเร็ว ทำนองลำเขมรกำปอ ใช้คำประพันธ์ประเภทกลอนแปด หรือกลอนสุภาพ มี 1 บท อัตราจังหวะชั้นเดียว จังหวะหน้าทับสองไม้ มีทำนองดนตรี อารมณ์ของ เพลงแสดงถึงอาการดีใจ และต้องการความกระชับ รวดเร็ว ทำนองลำเห่เรือ ใช้คำประพันธ์ประเภท กาพย์ยานี 11 มี 1 บท อารมณ์ของเพลงเป็นทำนองเฉพาะใช้ขณะเดินทางทางน้ำ

1.2 ผลการวิเคราะห์ท่วงทำนองในการขับร้องในละครดึกดำบรรพ์ เรื่องควาวิ ตอนเฝ้าพระขรรค์ ผู้วิจัยพบว่าท่วงทำนองสรภัญญะ มีลักษณะการกดเสียงต่ำ 1 ตำแหน่ง การครั้นเสียง 9 ตำแหน่ง

การร้องกระทบเสียง 1 ตำแหน่ง การร้องยี้ดจ้งหะเสียง 17 ตำแหน่ง การร้องเน้นเสียงเน้นคำ 9 ตำแหน่ง การร้องรวบคำ 2 ตำแหน่ง ทำนองลำพิกุลทอง มีลักษณะการกดเสียงต่ำ 3 ตำแหน่ง การครั่นเสียง 3 ตำแหน่ง การร้องกระทบเสียง 3 ตำแหน่ง การร้องยี้ดจ้งหะเสียง 3 ตำแหน่ง การร้องเน้นเสียงเน้นคำ 1 ตำแหน่ง การร้องกลืนเสียง 4 ตำแหน่ง การผันทางเสียง 3 ตำแหน่ง ทำนองลำฉวนขึ้นเขา มีลักษณะการกดเสียงต่ำ 2 ตำแหน่ง การร้องกระทบเสียง 2 ตำแหน่ง การร้องยี้ดจ้งหะเสียง 2 ตำแหน่ง การร้องเน้นเสียงเน้นคำ 2 ตำแหน่ง การร้องกลืนเสียง 4 ตำแหน่ง การร้องรวบคำ 2 ตำแหน่ง ทำนองลำแขกต๋อยมะพร้าว มีลักษณะการกดเสียงต่ำ 2 ตำแหน่ง การร้องกระทบเสียง 2 ตำแหน่ง การร้องยี้ดจ้งหะเสียง 2 ตำแหน่ง การร้องเน้นเสียงเน้นคำ 3 ตำแหน่ง การร้องกลืนเสียง 1 ตำแหน่ง การร้องครั่นเสียง 1 ตำแหน่ง การร้องผันทางเสียง 3 ตำแหน่ง ทำนองลำแขกโอด มีลักษณะการกดเสียงต่ำ 2 ตำแหน่ง การร้องกระทบเสียง 4 ตำแหน่ง การร้องยี้ดจ้งหะเสียง 4 ตำแหน่ง การร้องเน้นเสียงเน้นคำ 4 ตำแหน่ง การร้องกลืนเสียง 2 ตำแหน่ง การร้องครั่นเสียง 3 ตำแหน่ง การร้องผันทางเสียง 1 ตำแหน่ง การลักจ้งหะ 2 ตำแหน่ง การทำเสียงโหย 2 ตำแหน่ง การโปรยเสียง 2 ตำแหน่ง ทำนองลำตะนาวแปลง มีลักษณะการกดเสียงต่ำ 2 ตำแหน่ง การร้องกระทบเสียง 25 ตำแหน่ง การร้องยี้ดจ้งหะเสียง 16 ตำแหน่ง การร้องเน้นเสียงเน้นคำ 2 ตำแหน่ง การร้องกลืนเสียง 10 ตำแหน่ง การร้องครั่นเสียง 7 ตำแหน่ง การทำเสียงโหย 5 ตำแหน่ง การโปรยเสียง 4 ตำแหน่ง การรวบคำ 1 ตำแหน่ง การลักจ้งหะ 5 ตำแหน่ง ทำนองลำจำปาทองเทศ มีลักษณะการกดเสียงต่ำ 3 ตำแหน่ง การร้องกระทบเสียง 11 ตำแหน่ง การร้องยี้ดจ้งหะเสียง 7 ตำแหน่ง การร้องเน้นเสียงเน้นคำ 4 ตำแหน่ง การร้องกลืนเสียง 8 ตำแหน่ง การผันทางเสียง 2 ตำแหน่ง การร้องรวบเสียง 1 ตำแหน่ง การทำเสียงโหย 3 ตำแหน่ง ทำนองลำปรบไก่อ มีลักษณะการลักจ้งหะ 5 ตำแหน่ง การร้องเน้นเสียงเน้นคำ 1 ตำแหน่ง การร้องรวบคำ 4 ตำแหน่ง การร้องยี้ดจ้งหะเสียง 2 ตำแหน่ง การร้องกดเสียง 5 ตำแหน่ง การผันทางเสียง 12 ตำแหน่ง การกลืนเสียง 15 ตำแหน่ง ทำนองลำเขมรกำปอ มีลักษณะการลักจ้งหะ 6 ตำแหน่ง การร้องเน้นเสียงเน้นคำ 6 ตำแหน่ง การร้องรวบคำ 2 ตำแหน่ง ทำนองลำเห่เรือ มีลักษณะการร้องเน้นเสียงเน้นคำ 12 ตำแหน่ง การร้องยี้ดจ้งหะเสียง 8 ตำแหน่ง การครั่นเสียง 1 ตำแหน่ง การร้องกดเสียงลงต่ำ 4 ตำแหน่ง การกลืนเสียง 16 ตำแหน่ง การผันทางเสียง 8 ตำแหน่ง

2. อภิปรายผล

2.1 ผลการวิเคราะห์โครงสร้างเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่องคำวี ตอนเฝ้าพระขรรค์ จากแถบบันทึกเสียง ทั้ง 10 เพลง ผู้วิจัยพบว่าลักษณะของคำประพันธ์ มีรูปแบบกลอนแปดหรือกลอนสุภาพ กาพย์ยานี 11 และกลอนพ่นบ้านหรือกลอนหัวเดียว มีการใช้อัตราจังหวะถึงสองชั้น จังหวะสากลหรือจังหวะพิเศษ ใช้หน้าทับสองไม้ จำนวน 5 เพลง หน้าทับพิเศษ จำนวน 1 เพลง และไม่มีจังหวะหน้าทับ จำนวน 4 เพลง มีอารมณ์เพลงหลากหลายอารมณ์ ตามเนื้อหาของบทตัวละคร เช่นอารมณ์ อ่อนหวาน อ่อนโยน อารมณ์รัก อารมณ์โศกเศร้า อารมณ์ดีใจ และมีลำนำหรือที่ใช้ประกอบกิริยาของตัวละครในการเดินทางทางน้ำ

ระดับเสียงหลักที่ใช้บรรเลงจะเป็นในกลุ่มเสียงเพียงออล่าง มีกลุ่มเสียงตัวโน้ต คือ ฟซลxดข ระดับเสียงทางร้องและระดับเสียงทางดนตรีที่ใช้บรรเลงมีความสอดคล้องกัน มีการบรรเลงนำ การบรรเลงรับ การบรรเลงส่ง ตามรูปแบบแต่มีบางเพลงเช่น เพลงตะนาวแปลง จะมีลักษณะเฉพาะกว่าเพลงอื่น ๆ คือร้องเพลงและหยุดเพื่อทำการเจรจาในระหว่างเพลง มีการสอดแทรกกร่ายนอกเข้าไปในเพลงนี้ด้วย อีกทั้งเพลงต่าง ๆ จะมีการปรับทำนองร้องหรือทำนองดนตรีให้ท้ายเพลงมีระดับเสียงไปเชื่อมโยงกับเพลงที่บรรเลงต่อไป ซึ่งสอดคล้องกับ สงัด ภูเขาทอง (2539, น. 258 – 259) อธิบายว่า “การวิเคราะห์เพลงไทยเป็นการนำเอาบทเพลงที่อาจจะเป็นบทร้องหรือบทบรรเลงมาจำแนกส่วนต่าง ๆ ทำให้แสดงให้เห็นรายละเอียดที่อยู่ในเพลง โดยสิ่งที่นำมาวิเคราะห์ในเพลงไทยส่วนที่เป็นทำนองหลัก ส่วนปรับปรุง ทำนองพิเศษ สำนวนของเพลง ประเภทของเพลง การประสานเสียงตามแบบไทย คีตลักษณ์หรือรูปแบบ สำเนียงของทำนอง บันไดเสียง อัตราของเพลง ลักษณะของจังหวะหน้าทับ การเปลี่ยนบันไดเสียงภายในตัวเพลง เทคนิคการบรรเลง ประโยคของเพลง อารมณ์ของเพลง ความเป็นมาที่ทำให้เกิดบทเพลงนั้นๆ

2.2 ผลการวิเคราะห์กลวิธีในการขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่องคำวี ตอนเฝ้าพระขรรค์ ผู้วิจัยพบว่ามีการใช้กลวิธีการขับร้องเพลงไทยสอดคล้องกับทฤษฎีการขับร้องเพลงไทยของคุณครูท้วม ประสิทธิ์กุล มีการใช้เสียงครั้น การกระทบเสียง การเน้นเสียงเน้นคำ การผันทางเสียง การกดเสียง การลักจังหวะ การรวบคำ การยืดจังหวะเสียง การกลืนเสียง การทำเสียงโหย และการโปรยเสียง อีกทั้งต้องรู้จักการใช้ลมหายใจ การวางคำตามท่วงทำนองและต้องจดจำบทได้อย่างแม่นยำ สิ่งเหล่านี้เกิดความสามารถส่วนตัวของผู้ขับร้องแต่ละท่าน ซึ่งจะไม่เหมือนกัน เป็นกลวิธีหรือเทคนิคที่เกิดจาก

ความชำนาญ ซึ่งสอดคล้องกับพูนพิศ อมาตยกุล (2529, น. 71 – 74) อธิบายว่า “การขับร้องเพลงไทยเป็นศิลปะ ที่มีความประณีตมากที่สุดแขนงหนึ่ง ผู้ขับร้องจะต้องมีเทคนิคและรู้จักการควบคุมกล้ามเนื้อบริเวณไหหล่อกและลำตัว จะต้องฝึกหายใจ มีความมานะอดทนและมีใจรักในด้านนี้ ผู้ขับร้องในแต่ละคนจะมีวิธีการทำให้เสียงออกมามีสภาพแตกต่างกัน โดยในเพลงไทยการร้องเอื้อนมีความสำคัญหากขาดตกบกพร่องไป เพลงก็จะไม่ไพเราะ เพราะรสชาติในการฟังจะลดน้อยลงไป”

การขับร้องเพลงประกอบการแสดงละครดึกดำบรรพ์ ต้องคัดสรรหาผู้ที่แสดงที่เหมาะสมกับตัวละครทั้งรูปร่าง หน้าตา กิริยา และที่สำคัญต้องร้องได้ รำได้ ความจำดี แข็งแรงและอดทน ที่กล่าวนี้นี้เป็นคุณสมบัติที่จะต้องประกอบกันในการแสดงเพื่อความสมบูรณ์แบบ ผู้ที่มีคุณสมบัติดังกล่าว จะต้องมีความรู้ความเข้าใจในเรื่องของระดับเสียง บวกกับความแม่นยำในการจำระดับเสียง เพื่อแปลงเสียงร้องออกไปโดยความมั่นใจว่าเป็นเสียงนั้น ๆ ซึ่งเมื่อขับร้องจบวรรคดนตรีก็จะบรรเลงรับทั้งนี้มีตัวแปลสำคัญ ๆ อีกเช่น ความสมบูรณ์ของสภาพร่างกาย เพราะว่าผู้แสดงและผู้ขับร้องเป็นคนเดียวกัน การที่จะออกเสียงได้อย่างสดใส ไพเราะ ขึ้นอยู่กับการดูแลสุขภาพร่างกาย เพราะว่า การขับร้องเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นภายในร่างกายไม่สามารถจับต้องหรือบังคับอวัยวะได้เหมือนการเรียนรู้ศิลปะแขนงอื่นๆทั้งหมดนี้จึงความสมบูรณ์แบบและสร้างความงามทางด้านอารมณ์และความรู้สึก จนเกิดความซาบซึ้งและกินใจต่อผู้รับชมและรับฟังซึ่งสอดคล้องกับทฤษฎีสุนทรียศาสตร์ ซึ่งวิรุณ ตั้งเจริญ (2552, น. 95 - 100) กล่าวว่า “เมื่อการร้องรำทำเพลงได้เข้ามาปะปนกันทำให้เกิดเป็นเครื่องบำรุงจิตใจให้มีความผ่อนคลาย เป็นการพักผ่อนสร้างความสำเร็จให้กับมนุษย์จึงเกิดเป็นความสุนทรีย์ทั้งยังเป็นสิ่งที่วัดความเจริญและสร้างคุณค่าทางวัฒนธรรมของประเทศชาติได้”

3. ข้อเสนอแนะ

งานวิจัยเรื่อง การขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอนเฝ้าพระขรรค์ ตามแนวทางของคุณครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาโครงสร้างเพลง และศึกษากลวิธีในการขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่องคาวี ตอนเฝ้าพระขรรค์ พระนิพนธ์ใน สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ตามแนวทางของคุณครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - คีตศิลป์ไทย) พุทธศักราช 2555 โดยผู้วิจัยได้พบข้อเสนอแนะที่ควรดำเนินการวิจัยสืบเนื่อง มีประเด็นดังนี้

3.1 ข้อเสนอแนะในการนำผลวิจัยไปใช้

3.1.1 การขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอนเฒ่าพระขรรค์ สามารถนำไปใช้เป็นแนวทางการจัดรูปแบบการขับร้องในประเภทต่าง ๆ หรืองานสร้างสรรค์ได้

3.1.2 ผลการศึกษาเรื่อง การขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอนเฒ่าพระขรรค์ เป็นองค์ความรู้ที่สามารถนำไปศึกษาต่อยอดเรื่องของเพลงในละครดึกดำบรรพ์

3.2 ข้อเสนอแนะในการทำวิจัยครั้งต่อไป

3.2.1 ควรศึกษาการขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอนเฒ่าพระขรรค์ ในเพลงที่ยังขาดไปเช่น ลำบังใบ ลำทยอยใน ลำไฉ่ลาว ลำมอญร้องไห้ เพลงเช็ดฉิ่ง ลำทะแยหรงสา ลำลมพัดชายเขา เพลงกระบอก ลำฝรั่งควง เป็นต้น เนื่องจากปัจจุบันที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ มีเพลงแถบบันทึกเสียง 10 เพลง ที่ผู้วิจัยศึกษาเพียงเท่านั้น ยังไม่มีการได้บันทึกในส่วนนี้ไว้ และหาผู้ขับร้องและแสดงจริงยังไม่ได้

3.2.2 ควรศึกษาการขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอนเฒ่าพระขรรค์ ตอนที่ 2 ชุบตัว เนื่องจากที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ ยังไม่มีการบันทึกเสียงหรือวิดีโอเก็บไว้ และอีกทั้งยังเป็นเนื้อเรื่องที่มีความสำคัญและติดต่อกันของเรื่องนี้

บรรณานุกรม

- จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. (2553). **สื่อบัณฑิต ปัทมศาสตร์ศึกษาดำบรรพ์. จัดแสดงเนื่องในโอกาสฉลอง 93 ปี แห่งการสถาปนา จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จัดแสดงวันที่ 26 มีนาคม 2553**
ณ หอประชุมอาคาร 3 คณะวิศวกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณรงค์ อนุรักษ์. (2559). **สุนทรียภาพกับชีวิต. เอกสารประกอบการสอนหลักสูตรนิเทศศาสตรบัณฑิต**
สาขาวิชานิเทศศาสตร์, มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.
- ณรงค์ชัย ปิฎกธำ. (2557). **สารานุกรมเพลงไทย. กรุงเทพฯ: ภาพพิมพ์.**
- ท้วม ประสิทธิ์กุล (2529). **หลักคีตศิลป์ : ท้วม ประสิทธิ์กุล ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) พุทธศักราช 2529. ม.ป.ท.: ม.ป.พ.**
- นพคุณ สดประเสริฐ. (2557). **รูปแบบการขับร้องประกอบการแสดงโขนไทย. (วิทยานิพนธ์**
ปริญญาดุษฎีบัณฑิต). มหาวิทยาลัยมหาสารคาม, มหาสารคาม.
- นริศรานันต์ดิวงษ์, สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยา. (2528). **ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ฉบับบริบูรณ์**
ม.ป.ท.: ม.ป.พ.
- ปริญญา ทศนมาศ. (2560). **วิเคราะห์ทางขับร้องเพลงละครและเพลงหน้าพาทย์บทคอนเสิร์ต**
ดับนางลอย บ้านพาทย์โกสธ โดยครูอุษา แสงไพโรจน์. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต)
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.
- ปัญญา รุ่งเรือง. (2546). **ประวัติการดนตรีไทย. พิมพ์ครั้งที่ 5. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.**
- พันธ์ศักดิ์ วรรณดี. (2549). **รายงานวิจัยเรื่องการศึกษาประวัติ ผลงาน และกระบวนการถ่ายทอด**
ความรู้ของครูเลื่อน สุนทรวาทิน. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยราชภัฏสวนสุนันทา.
- พูนพิศ อมาตยกุล. (2529). **ดนตรีวิจิตร. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สยามสมัย.**
- มนตรี ตราโมท. (2538). **ดุริยศาสตร์ ของนายมนตรี ตราโมท. กรุงเทพฯ: ธนาคารกสิกรไทย จำกัด.**
- มนตรี สุขกลัด. (2549). **กลวิธีการขับร้องประกอบการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ ตอน นางลอย**
บททศกัณฐ์ กรณีศึกษาครูทัศนีย์ ขุนทอง. (วิทยานิพนธ์ปริญญามหาบัณฑิต). จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย, กรุงเทพมหานคร.

- มโน พิสุทธิรัตนานนท์. (2546). **สุนทรียศาสตร์เบื้องต้น**. สงขลา: มหาวิทยาลัยทักษิณ.
- มานพ วิสุทธิแพทย์. (2556). **ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย**. กรุงเทพฯ: สันติศิริการพิมพ์.
- รัตนพล ชื่นคำ. (2557). เพลงพื้นบ้านในบทละครดึกดำบรรพ์ ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์. **วารสารไทยศึกษา**, 9(2), สิงหาคม 2556 – มกราคม 2557, 131 – 160.
- วิทยาลัยนาฏศิลป์. (ม.ป.ป.). **ละครดึกดำบรรพ์ เรื่องควี ตอนเฝ้าพระขรรค์**. [CD] กรุงเทพฯ: วิทยาลัยนาฏศิลป์.
- วิรุณ ตั้งเจริญ. (2552). **สุนทรียศาสตร์เพื่อชีวิต**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: ศูนย์นวัตกรรมการเรียนรู้ตลอดชีวิต มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ศานติ ภักดีคำ และพอล สุกใส. (2558). **ประชุมบทละครดึกดำบรรพ์ พระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์**. ม.ป.ท.: ม.ป.พ.
- ศิริวรรณ คุ่มไต้. (ม.ป.ป.). **บุคคลสำคัญของชาติ**. กรุงเทพฯ: เดอะบุคส์.
- สงัด ภูเขาทอง. (2539). **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.
- สุจริต ถาวรสุข. (2508). **หนังสือประกวด เรื่อง พระประวัติและงานศิลปะของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์**. พระนคร: ไทยวัฒนาพานิช.
- สุพัชรินทร์ วัฒนพันธุ์. (ม.ป.ป.). **คีตลักษณ์ไทย**. เอกสารประกอบการสอนรายวิชา 303-22008 การบรรจุเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์ หลักสูตรศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา, สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์.
- อมรา กล้าเจริญ. (2542). **สุนทรียนาฏศิลป์ไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พรีนติ้ง เฮ้าส์.

บุคลากรกรม

ไชยยะ ทางมีศรี. ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย กรมศิลปากร. (ผู้ให้สัมภาษณ์)

จ.ส.อ.สุเชา บัวเข้ม. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 14 มีนาคม 2565.

ฐิระพล น้อยนิตต์. ข้าราชการบำนาญ วิทยาลัยนาฏศิลป์ สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์)

จ.ส.อ.สุเชา บัวเข้ม. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 14 มีนาคม 2565.

ทัศนีย์ ขุนทอง. ศิลปินแห่งชาติ (คีตศิลป์) ประจำปีพุทธศักราช 2555 ผู้เชี่ยวชาญทางด้านคีตศิลป์ไทย

สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์) จ.ส.อ.สุเชา บัวเข้ม. (ผู้สัมภาษณ์)

เมื่อ 3 กุมภาพันธ์ 2565.

ประคอง ชลานุภาพ ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์)

จ.ส.อ.สุเชา บัวเข้ม. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 25 มีนาคม 2565.

พิชญ์ญา สินธุ์แก้ว ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์)

จ.ส.อ.สุเชา บัวเข้ม. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 25 มีนาคม 2565.

วัฒนา โกศินานนท์. ผู้เชี่ยวชาญด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์)

จ.ส.อ.สุเชา บัวเข้ม. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 10 มีนาคม 2565.

ไพฑูรย์ เข้มแข็ง. ผู้เชี่ยวชาญด้านนาฏศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์. (ผู้ให้สัมภาษณ์)

จ.ส.อ.สุเชา บัวเข้ม. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 18 กุมภาพันธ์ 2565.

สิริชัยชาญ ฟักจำรูญ. ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย). ประจำปีพุทธศักราช 2557

(ผู้ให้สัมภาษณ์) จ.ส.อ.สุเชา บัวเข้ม. (ผู้สัมภาษณ์) เมื่อ 18 มีนาคม 2565.



ภาคผนวก



เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

การวิจัย เรื่อง การขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวิ ตอน เผาพระขรรค์

จ.ส.อ.สุเชา บัวเข้ม

หลักสูตรศิลปมหาบัณฑิต สาขาดุริยางคศิลป์ไทย

โครงการบัณฑิตศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์

ข้อคำถามที่ใช้ในการสัมภาษณ์

ด้านการบรรเลง

1. ในการบรรเลงเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวิ ตอน เผาพระขรรค์ มีโครงสร้างเพลงทางด้านอัตราจังหวะของทุกเพลงอย่างไรบ้าง

.....

.....

.....

2. ในการบรรเลงเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวิ ตอน เผาพระขรรค์ มีโครงสร้างเพลงทางด้านจังหวะหน้าทับของทุกเพลงอย่างไรบ้าง

.....

.....

.....

3. ในการบรรเลงเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวิ ตอน เผาพระขรรค์ มีอารมณ์เพลงของทุกเพลงเป็นอย่างไร

.....

.....

.....

4. ในการบรรเลงเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอน เผาพระขรรค์ มีวิธีการบรรเลงแตกต่างจากรูปแบบการแสดงละครอื่นอย่างไร

.....

.....

.....

5. ในการบรรเลงเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอน เผาพระขรรค์ มีองค์ประกอบอื่นๆ เกี่ยวกับโครงสร้างเพลงหรือไม่ อย่างไร

.....

.....

.....



ด้านการขับร้อง

1. ในการขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอน เผาพระขรรค์ มีกลวิธีการขับร้อง
ทุกเพลงอย่างไรบ้าง

.....

.....

.....

2. ในการขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอน เผาพระขรรค์ มีหลักการหรือ
วิธีการขึ้นเสียงเพลงแต่ละเพลงอย่างไร

.....

.....

.....

3. ผู้ขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ ต้องมีคุณสมบัติอย่างไรบ้าง

.....

.....

.....

4. การขับร้องเพลงในละครดึกดำบรรพ์ เรื่อง คาวี ตอน เผาพระขรรค์ แตกต่างกับการขับ
ร้องเพลงในการแสดงประเภทอื่น ๆ อย่างไร

.....

.....

.....





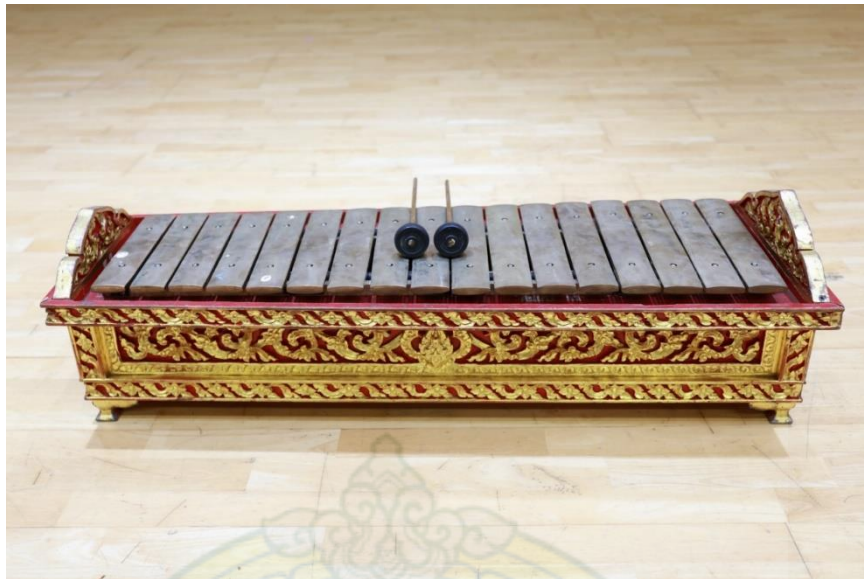
ภาพที่ 4 ระนาดเอก

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 5 ระนาดทุ้ม

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 6 ระนาดทุ้มเหล็ก

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 7 ฆ้องวงใหญ่

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 8 ขลุ่ยเพียงออ

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 9 ขลุ่ยอู้

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 10 กลองตะโพน

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 11 ช้องหุ่ย 7 เสียง

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 12 ตะโพน

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 13 กลองแขก

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 14 ฉิ่ง

ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 15 ซอฮู้

ที่มา: ผู้วิจัย





ภาพที่ 16 การสัมภาษณ์เพื่อรวบรวมข้อมูลจากครูทัศนีย์ ขุนทอง (ศิลปินแห่งชาติ)
สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - คีตศิลป์ไทย) พุทธศักราช 2555
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 17 การสัมภาษณ์เพื่อรวบรวมข้อมูลจากอาจารย์ ดร. สิริชัยชาญ พิกจำรูญ (ศิลปินแห่งชาติ)
สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย) พุทธศักราช 2557
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 18 การสัมภาษณ์เพื่อรวบรวมข้อมูลจากครูไชยยะ ทางมีศรี ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 19 การสัมภาษณ์เพื่อรวบรวมข้อมูลจากครูธีระพล น้อยนิตต์ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านดุริยางค์ไทย
วิทยาลัยนาฏศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 20 การสัมภาษณ์เพื่อรวบรวมข้อมูลจากครูไพฑูรย์ เข้มแข็ง (ศิลปินแห่งชาติ)
(นาฏศิลป์ไทย - โขน ละคร) พุทธศักราช 2564
ที่มา: ผู้วิจัย



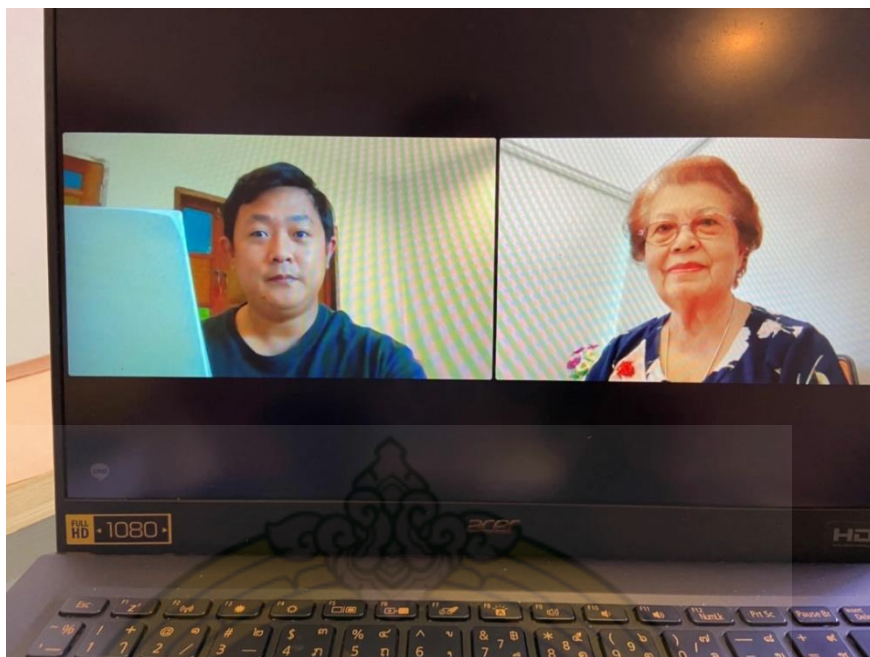
ภาพที่ 21 การสัมภาษณ์เพื่อรวบรวมข้อมูลจากอาจารย์ ดร.บำรุง พาทยกุล ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 22 การสัมภาษณ์เพื่อรวบรวมข้อมูลจากครูพิชญญา สินธุ์แก้ว ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะไทย
วิทยาลัยนาฏศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 23 การสัมภาษณ์เพื่อรวบรวมข้อมูลจากครูประคอง ชลานุภาพ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะไทย
วิทยาลัยนาฏศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 24 การสัมภาษณ์เพื่อรวบรวมข้อมูลจากครูวัฒนา โกศินานนท์ ผู้เชี่ยวชาญทางด้านศิลปะไทย
สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 25 การสัมภาษณ์เพื่อรวบรวมข้อมูลจากครูประเมษษฐ์ บุญยะชัย (ศิลปินแห่งชาติ)
สาขาศิลปะการแสดง (นาฏศิลป์ - โขน) พุทธศักราช 2563
ที่มา: ผู้วิจัย



ภาพที่ 26 แอปบันทึกเสียง และเอกสารบทละคร
ที่มา: ผู้วิจัย



ประวัติครูทัศนีย์ ขุนทอง (ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง)



ภาพที่ 27 ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - คีตศิลป์)

พุทธศักราช 2555

ที่มา: ผู้วิจัย

นางสาวทัศนีย์ ขุนทอง เกิดวันจันทร์ที่ 12 เดือน กันยายน พุทธศักราช 2482 ปีเถาะ ณ โรงพยาบาลวชิรพยาบาล ปัจจุบันอยู่บ้านเลขที่ 312 ซอยวงศ์สว่าง 8 แขวงบางซื่อ กรุงเทพมหานคร เป็นธิดาของนายฉาย ขุนทอง และนางแม่นเขียน ขุนทอง บิดามีอาชีพเป็นพนักงานโรงงานพิมพ์ มารดามีอาชีพค้าขาย มีพี่น้องร่วมบิดามารดาทั้งหมด 5 คน เป็นชาย 1 คน หญิง 4 คน ดังนี้

1. นางประภาพรณ มณีไกล (ขุนทอง) ถึงแก่กรรม
2. นายถนอม ขุนทอง ถึงแก่กรรม
3. นางสาวมุกดา ขุนทอง
4. นางปราณี พัฒนโชติ (ขุนทอง)
5. นางสาวทัศนีย์ ขุนทอง

ประวัติการศึกษา

พุทธศักราช 2493 สำเร็จการศึกษาระดับนาฏศิลป์ชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร

พุทธศักราช 2499 สำเร็จการศึกษาระดับนาฏศิลป์ชั้นต้นปีที่ 6 โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร

พุทธศักราช 2502 สำเร็จการศึกษาระดับนาฏศิลป์ชั้นกลางปีที่ 3 โรงเรียนนาฏศิลป กรมศิลปากร

พุทธศักราช 2504 สำเร็จการศึกษาระดับนาฏศิลป์ชั้นสูงปีที่ 2 โรงเรียนนาฏศิลป์
กรมศิลปากร

พุทธศักราช 2527 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ครุศาสตรบัณฑิต วิทยาลัยครู
จันทระเกษม (ปัจจุบันคือ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม)

พุทธศักราช 2527 สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ศีลศาสตรบัณฑิต (คีตศิลป์ไทย)
คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์สมทบ วิทยาลัยเทคโนโลยี และอาชีวศึกษา (ปัจจุบันคือ มหาวิทยาลัย
ราชมนคร)

ประวัติการทำงาน

นางสาวทัศนีย์ ขุนทอง เริ่มรับข้าราชการเมื่อวันที่ 1 กันยายน พุทธศักราช 2502 ในตำแหน่ง
ศิลปินสำรอง แผนกดุริยางค์ไทย กองการสังคีต กรมศิลปากรและได้เลื่อนขั้นตาม ลำดับดังนี้

1	กรกฎาคม	พุทธศักราช 2520	ตำแหน่งศิลปินจิตอาสา
1	มิถุนายน	พุทธศักราช 2504	ตำแหน่งครูตรี (วิทยาลัยนาฏศิลป์)
23	กรกฎาคม	พุทธศักราช 2512	ตำแหน่งครูโท
30	กันยายน	พุทธศักราช 2518	ตำแหน่งอาจารย์ 1 ระดับ 4
1	มิถุนายน	พุทธศักราช 2520	ตำแหน่งอาจารย์ 1 ระดับ 5
1	ตุลาคม	พุทธศักราช 2525	ตำแหน่งอาจารย์ 2 ระดับ 5
2	ตุลาคม	พุทธศักราช 2539	ตำแหน่งอาจารย์ 2 ระดับ 7
1	มิถุนายน	พุทธศักราช 2542	ตำแหน่งอาจารย์ 3 ระดับ 8

ปัจจุบันครูทัศนีย์ ขุนทอง ได้รับการเชิดชูเกียรติให้เป็น ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง
(ดนตรีไทย - คีตศิลป์) พุทธศักราช 2555 และดำรงตำแหน่งผู้เชี่ยวชาญทางด้านคีตศิลป์ไทย
ที่สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

ประวัติการศึกษาด้านการขับร้องเพลงไทย

ครูทัศนีย์ ขุนทอง ได้เข้าเรียนที่โรงเรียนนาฏศิลป์ (ปัจจุบันคือวิทยาลัยนาฏศิลป์)
เมื่อพุทธศักราช 2489 โดยเข้าเรียนในระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 – 4 แล้วก็ขึ้นต้นปีที่ 1
พอขึ้นชั้นต้นปีที่ 2 แต่ได้เรียนวิชาขับร้องในชั้นเรียน โดยมีครูลิ้นจี่ จารุวรรณ เป็นผู้สอนขับร้อง
ครูลิ้นจี่ได้แนะนำให้ครูทัศนีย์ไปเรียนวิชาเอกขับร้อง และได้นำไปฝากกับครูท้วม ประสิทธิ์กุล ซึ่งเป็น
ครูสอนวิชาเอกขับร้อง ครูทัศนีย์ได้เรียนวิชาเอกขับร้องกับครูท้วมโดยท่านได้ต่อเพลงประเภทสามชั้น
เพลงเถา เพลงดับและเพลงในหลักสูตรต่าง ๆ เมื่อเรียนขับร้องได้สักระยะก็ได้ออกงาน งานแรกคือ
ร้องประกอบการแสดงโขนรามเกียรติ์ ตอน นางลอย ในสมัยนายธนิต อยู่โพธิ์ เป็นอธิการบดี

กรมศิลปากร ท่านได้สั่งการให้นักเรียนเข้าไปร่วมขับร้องกับคีตศิลปินของกรมศิลปากร เช่น ครูอุษา สุคันธมัลย์ ครูสุดา เขียววิจิตร ด้วยเหตุนี้จึงทำให้ครูทัศนีย์ได้รับประสบการณ์ตรงด้านการขับร้องประกอบการแสดง

ต่อมาในพุทธศักราช 2498 กรมศิลปากรได้จัดให้มีการแสดงละครเรื่องมโนราห์ขึ้น ซึ่งครูมนตรียุทธาโมท เป็นผู้ควบคุมและฝึกซ้อม ในขณะนั้นครูทัศนีย์ได้เรียนในระดับนาฏศิลป์ ชั้นกลางปีที่ 1 ท่านได้ร่วมขับร้องประกอบการแสดงละครเรื่องมโนราห์ เข้ารอบที่โรงละคร ซึ่งถือเป็นวงดนตรีนักเรียนที่ได้รับโอกาสให้ขับร้องและบรรเลงประกอบการแสดงหมุ่นเวียนสลับกับวงของศิลปินกรมศิลปากร ต่อมาเมื่อขึ้นสูงปีที่ 1 เป็นนักเรียนข้าราชการ (ศิลปินสำรอง) จนเมื่อเรียนจบชั้นสูงปีที่ 2 ครูทัศนีย์ได้สอบเข้ารับราชการที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ หลังจากนั้นเป็นเวลา 20 กว่าปี ครูจึงไปศึกษาต่อในระดับปริญญาตรีที่วิทยาลัยครูจันทระเกษม (ปัจจุบันคือ มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทระ) ครูทัศนีย์ได้เข้าศึกษาต่อในปริญญาตรีที่คณะนาฏศิลป์และดุริยางค์สมทบ วิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา (ในขณะที่ย้ายอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์) วิชาเอกคีตศิลป์ไทย เมื่อศึกษาจบครูทัศนีย์ ก็คงสอนอยู่ที่วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร จนกระทั่งเกษียณอายุราชการ

ผลงานของครูทัศนีย์ ขุนทอง

1. ประพันธ์ท่วงและทำนองเพลงทางร้องเพลงโยสลัม เกา เมื่อ พุทธศักราช 2528
2. ประพันธ์ทำนองทางขับร้องเพลงตุ๊กตา เกา เมื่อ พุทธศักราช 2529
3. ประพันธ์ทำนองทางขับร้องระบำชุดไทยพระราชนิยม เมื่อ พุทธศักราช 2536

1. การประพันธ์ท่วงและทำนองเพลงทางร้องเพลงโยสลัม เกา

ครูทัศนีย์ ขุนทอง ได้เลือกเพลงโยสลัม 2 ชั้น ของเก่าที่มีอยู่เดิม ซึ่งไม่ปรากฏนามผู้แต่ง โดยนำมาขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้นและลดหลั่นลงมาเป็นชั้นเดียว เพลงนี้เป็นเพลงท่อนเดียว ใช้หน้าทับสองไม้ ประพันธ์ขึ้นเมื่อ พุทธศักราช 2528 เป็นการสร้างสรรค์ผลงานเพื่อจบการศึกษาในระดับปริญญาตรี โดยร่วมกับนักศึกษาวิชาปีพหุศครูทัศนีย์เป็นผู้ประพันธ์ท่วงและทางขับร้อง นายทอง แจ่มวิมล ประพันธ์ทำนองทางดนตรี ความหมายของเพลงบรรยายถึงความรู้สึกเกี่ยวกับสิ่งที่เคารพบูชา ความสำนึกในพระคุณของวิทยาลัยนาฏศิลป์สมทบสถาบันเทคโนโลยีคณะนาฏศิลป์และดุริยางค์ ได้แก่ สิ่งศักดิ์สิทธิ์องค์พระพิฆเนศที่เคารพ พระพุทธรูปสิริหังส ประจำโบสถ์วังหน้าวัดบวรสถานสุทธาวาส ภายในบริเวณวิทยาลัยนาฏศิลป์

2. การประพันธ์ทำนองทางขับร้องเพลงตึกตา เถา

ศึกษารุ่นน้องที่กำลังจะจบการศึกษาระดับปริญญาตรี ของวิทยาลัยเทคโนโลยีและอาชีวศึกษา ครูทัศนีย์ ขุนทอง เป็นผู้ประพันธ์ทางขับร้องเพลงตึกตา เถา เมื่อปี พุทธศักราช 2529 และอาชีวศึกษา (ปัจจุบันเปลี่ยนชื่อเป็น มหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม) โดยขยายขึ้นจากทำนองเพลงตึกตา อัตราสองชั้น และตัดลงมาเป็นชั้นเดียว

3. การประพันธ์ทางขับร้องระบำชุดไทยพระราชนิยม

เมื่อ พุทธศักราช 2536 นายสิริชัยชาญ ฟักจำรูญ เป็นผู้ประพันธ์ทำนองดนตรี ครูทัศนีย์ ขุนทอง ผู้ประพันธ์ทางขับร้อง ส่วนบทขับร้องมีผู้ประพันธ์ด้วยกัน 3 ท่าน คือ

3.1 อาจารย์เฉลิม ม่วงแพศรี

3.2 นางรัตรวี ยลปราโมทย์

3.3 นางวารี ไตรเพิ่ม

และมีการปรับปรุงแก้ไขเพิ่มเติมโดย อาจารย์ปราณี สำราญวงศ์ ส่วนทำรำของระบำชุดไทยพระราชนิยม คณาจารย์จากวิทยาลัยนาฏศิลป์ได้ประดิษฐ์ขึ้น เนื่องในวาระฉลอง 60 พรรษาของสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ จัดแสดงครั้งแรกในงานนิทรรศการและการแสดงศิลปวัฒนธรรม ประจำปีพุทธศักราช 2536 การแสดงชุดนี้แสดงถึงความสวยงามความตระการตาของเครื่องแต่งกายสตรีตามสมัยพระราชนิยม ซึ่งเป็นคำริของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวงในวาระที่เสด็จเยือนประเทศยุโรปและอเมริกา ซึ่งประกอบไปด้วย 8 ชุด ดังนี้

1. ชุดไทยเรือนต้น
2. ชุดไทยจิตรลดา
3. ชุดไทยอมรินทร์
4. ชุดไทยบรมพิมาน
5. ชุดไทยจักรี
6. ชุดไทยดุสิต
7. ชุดไทยจักรพรรดิ
8. ชุดไทยศิวาลัย

ผลงานสร้างสรรค์ทั้ง 3 ชั้นนี้ สร้างความภาคภูมิใจให้กับครูทัศนีย์เป็นอย่างมากเพราะนอกจากจะมีความไพเราะแล้ว ทางกรมศิลปากรก็ยังได้นำการแสดงชุดไทยพระราชนิยมออกจัดแสดงเผยแพร่ออกสู่สายตาประชาชนจนนับไม่ถ้วน ทำให้ครูมีแรงผลักดันที่จะคิดและสร้างสรรค์ผลงานต่อ ๆ ไป

การเผยแพร่ผลงานต่อสาธารณชนของครูทัศนีย์ ขุนทอง ทั้งในประเทศและต่างประเทศ

นับตั้งแต่ครูทัศนีย์ ขุนทอง ได้บรรจุเข้ารับตำแหน่งแรกเป็นศิลปินสำรองเป็นต้นมา ตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2499 จนถึงปัจจุบันนี้ ครูทัศนียยังคงปฏิบัติหน้าที่เป็นครูผู้สอนวิชาปฏิบัติเอก สาขา คีตศิลป์ไทย อยู่เป็นประจำวิชาที่สอนเป็นวิชาขับร้องซึ่งจะจำแนกออกมาเป็นอีก เช่น ทักษะการขับร้อง เพลงเถา และสามชั้น ทักษะการขับร้องเพลงตับ ทักษะการขับร้องเพลงโขน-ละคร ทักษะการขับร้อง เพลงหุ่นกระบอก ทักษะการขับร้องเพลงกล่อมเด็ก ตลอดจนวิชาทฤษฎีการขับร้อง เป็นต้น ผู้ที่ขับร้องในงานสำคัญต่าง ๆ เป็นประจำ และหน้าที่ปฏิบัติเป็นประจำคือหน้าที่ฝึกซ้อมการขับร้องการแสดง โขน-ละคร ซึ่งมีผลงานที่ปรากฏอยู่มากมายทั้งในประเทศและต่างประเทศ

การเผยแพร่ผลงานในประเทศ

1. พุทธศักราช 2507

- เป็นผู้แสดงในการบันทึกเทปโทรทัศน์สถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม

2. พุทธศักราช 2510

- ขับร้องลงแผ่นเสียงของกรมศิลปากร ประกอบด้วย เพลงเทพบรรทม สามชั้น เพลงราตรีประดับดาว เพลงหม่าม้าท่อน เพลงตับนางซินเดอเรลลา เพลงต่อยุรูป เพลงจินเก็บบุปผาแปลง เพลงระบำม่านมงคล เพลงระบำนพรัตน์ (ร้องหมู่) เพลงนกเขามะราปี เพลงเวสสุกรรม เพลงพื้นเมือง (เพลงเดินกำรำเคียว) เพลงพื้นบ้าน (เทพทอง) เพลงในละครเรื่องเงาะป่า ตอนแต่งงาน เพลงในเรื่องละคร จำพวกกลุ่มร้ายประกอบด้วย เพลงร้ายชาตรี ชาตรีกรับ ชาตรี 2 และชาตรี 3

3. พุทธศักราช 2521

- การบันทึกเสียงประกอบหนังสือขุนช้าง-ขุนแผน ตอน ขึ้นเรือนขุนช้าง ฉบับอ่านใหม่ของศีกฤทธิ ปราโมท พุทธศักราช 2521 จำนวน 2 ชุด

- ขับร้องในการบันทึกแถบบันทึกเสียงเพลงไทยของกรมศิลปากร “ชุดเดินกำรำเคียว”

- เพลงขับร้องสำหรับนักเรียนในวิทยาลัยนาฏศิลป์

4. พุทธศักราช 2527

- ร่วมแสดงละครดึกดำบรรพ์เรื่อง คาวี ตอนเฝ้าพระขรรค์ โดยรับบทบาทเป็น เฒ่าทศปราชยา

5. พุทธศักราช 2533

- ขับร้องแถบบันทึกเสียง เพลงในบทประพันธ์ทำนองเพลงของครูประสิทธิ์ ถาวร ศิลปินแห่งชาติ ชื่อชุดเพลงสงกรานต์ โดยท่านได้ขับร้องเพลง เรืองสงกรานต์

6. พุทธศักราช 2535

- เป็นผู้ขับร้องเนื่องในงานรำลึกถึงครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อ๋น ดุริยชีวิน) ศิลปินแห่งชาติ
- ขับร้องลงแถบบันทึกเสียงเพลงระบำต่าง ๆ ผลงานของक्रमนตรี ตราโมท
- เพลงกนิษฐารำ อยู่ในชุดมโนห์ราบูชาญ (ร้องเดี่ยว)

7. พุทธศักราช 2536

- เป็นผู้นำเสนอผลงานการประพันธ์ทำนองร้องเพลงชุดไทยพระราชนิยาม ในงานมหกรรมการแสดงนาฏศิลป์ดนตรี ณ วิทยาลัยนาฏศิลปพัทลุง

8. พุทธศักราช 2537

- ขับร้องเพลงในบทละครเรื่องต่าง ๆ ของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ เช่น เพลงในบทละครเรื่องเจ้าหญิงแสนหวี เพลงในเรื่องเลือดสุพรรณ เพลงในเรื่องอนุภาพพ่อขุนรามคำแหง เรื่องอนุภาพแห่งความเสียสละ เพลงในเรื่องอนุภาพแห่งความรักและอนุภาพศีลสัตย์

9. พุทธศักราช 2538

- ร่วมขับร้องในวงดนตรีสากลในงานหลวงวิจิตรวาทการ

10. พุทธศักราช 2539 - 2540

- เป็นผู้หนึ่งที่ได้ร่วมในการบันทึกแถบบันทึกภาพ (วีดีทัศน์) ของกรมศิลปากร เป็นการรวบรวมเพลงฉุยฉายแบบต่าง ทั้งหมดโดยการบันทึกการขับร้อง – บรรเลงประกอบการรำไว้พร้อมกัน

- 11. ร่วมขับร้องกับวงดนตรีของหน่วยงานภายนอก เช่น ชมรมดนตรีไทยของธนาคารแห่งประเทศไทย

- 12. เป็นวิทยากรในการฝึกอบรมปฏิบัติศิลปะการอ่านทำนองเสนาะ

- 13. เป็นวิทยากรในการประชุมเชิงปฏิบัติการเสริมทักษะการสอนภาษาไทยและวัฒนธรรม

การเผยแพร่ผลงานในต่างประเทศ

การสร้างสรรคและเผยแพร่การแสดงต่อสาธารณะชนในต่างประเทศได้ปฏิบัติตั้งแต่ปีพุทธศักราช 2504 จนถึง พุทธศักราช 2541 ได้รับความไว้วางใจจากวิทยาลัยนาฏศิลปร่วมกับกรมศิลปากรให้นำศิลปวัฒนธรรมไทยไปยังต่างประเทศโดยการเป็นผู้ขับร้องเพลงไทยในการแสดงโขน - ละคร การแสดงเป็นชุดเป็นตอน รำวงมาตรฐาน ระบำ รำ ฟ้อน ในการไป

ต่างประเทศแต่ละครั้งครุฑทศนีย์ ได้ปฏิบัติหน้าที่อย่างดีที่สุดจนได้รับคำชมเชยกลับประเทศทุกครั้ง ประเทศที่ครุฑทศนีย์ได้ไปเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรม มีดังนี้

พุทธศักราช 2512	ประเทศอินโดนีเซีย ประเทศเยอรมัน ประเทศออสเตรเลีย (ครั้งที่ 1) ประเทศมาเลเซีย
พุทธศักราช 2519	ประเทศสาธารณรัฐประชาชนจีน
พุทธศักราช 2522	ประเทศญี่ปุ่น (ครั้งที่ 1)
พุทธศักราช 2525	ประเทศเกาหลีเหนือ ประเทศออสเตรเลีย (ครั้งที่ 2)
พุทธศักราช 2533	ประเทศฝรั่งเศส ประเทศญี่ปุ่น (ครั้งที่ 2) ประเทศญี่ปุ่น (ครั้งที่ 3) ประเทศสิงคโปร์ต่อไปยังประเทศอินโดนีเซีย ประเทศพม่า
พุทธศักราช 2541	ประเทศสหรัฐอเมริกา

หลังจากเสร็จสิ้นการเผยแพร่ศิลปวัฒนธรรมไทยในต่างประเทศแล้ว ครุฑทศนีย์ก็ได้รับการถ่ายทอดเพลงประจำชาติต่างๆ กลับมาประเทศไทยด้วย เช่น เพลงประจำชาติพม่า จีน อินโดนีเซีย เป็นต้น ครุฑทศนีย์ได้ทำการฝึกซ้อมจนแม่นยำเพื่อขึ้นเผยแพร่ให้ประชาชน ณ สังกัดศาลา และโรงละครแห่งชาติ ที่วีช่อง 5 ที่วีช่อง 9

การเผยแพร่ข้อมูลทางศิลปะการแสดงแก่สาธารณชน

- ผลงานทางวิชาการในรูปแบบหนังสือ บทความในสื่อ เช่น สื่อสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ
- ผลงานที่เผยแพร่ลงในสิ่งพิมพ์ สื่อโปสเตอร์ วิทยุ อินเทอร์เน็ต
- พุทธศักราช 2504 เขียนผลงานทางวิชาการเป็นรูปแบบศิลปนิพนธ์ เรื่องเสภา
- พุทธศักราช 2527 ได้เขียนผลงานทางวิชาการเรื่อง พุ่่นกระบอก
- พุทธศักราช 2528 เขียนผลงานทางวิชาการเป็นรูปแบบศิลปนิพนธ์ เรื่องเพลงกล่อมเด็ก

- เขียนผลงานทางวิชาการ เรื่องเพลงชาตรีในเรื่องละครโนห์ราเพื่อเป็นเอกสารประกอบการแสดง วิชาปฏิบัติศิลปะเอกขับร้องเพลงไทย ชื่อเพลงในเรื่องละคร 3 รหัสวิชา 830-317 ระดับปริญญาตรีปีที่ 1 (จำนวน 79 หน้า)

- พุทธศักราช 2530 เขียนผลงานทางวิชาการเรื่องเพลงกล่อมเด็กลงในหนังสือคิตัววรรณกรรม ของชมรมศิษย์เก่า จารึกบัณฑิตวิทยาลัยกลุ่มคิตัววรรณกรรม ภาควิชาภาษาตะวันออก ซึ่งหนังสือและ เอกสารต่าง ๆ ได้เผยแพร่ไปยังวิทยาลัยนาฏศิลป์ส่วนภูมิภาค ได้แก่ วิทยาลัยนาฏศิลป์จันทบุรี วิทยาลัยนาฏศิลป์เชียงใหม่ เป็นต้น

การทำงานในปัจจุบัน

ครูทัศนีย์ ขุนทอง ได้รับการเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - คีตศิลป์) ประจำปีพุทธศักราช 2555 ครูทัศนีย์ ขุนทอง ถึงแม้จะเกษียณอายุราชการแล้ว แต่ท่าน ยังคงปฏิบัติหน้าที่เป็นผู้เชี่ยวชาญถ่ายทอดองค์ความรู้การสอนคีตศิลป์ไทยของสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมนอกจากนี้ยังปฏิบัติหน้าที่ถ่ายทอดความรู้ให้แก่สถาบันการศึกษาต่าง ๆ รวมถึง องค์การรัฐและเอกชนทั่วประเทศ เช่น จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มหาวิทยาลัยบูรพา และยังคง ปฏิบัติหน้าที่ให้เป็นประโยชน์แก่สังคม โดยการได้รับเชิญไปเป็นผู้ขับร้องตามสถานที่และ งานต่าง ๆ ทั้งยังเป็นกรรมการตัดสินการขับร้อง ทั้งยังเป็นคณะกรรมการจัดทำหลักสูตรในวิชาการขับร้อง เพลงไทย เป็นวิทยากรให้กับวงดนตรีต่าง ๆ อย่างสม่ำเสมอ

หน้าที่สำคัญอีกหน้าที่หนึ่งที่ครูทัศนีย์ได้รับมอบหมายจากสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ คือการ เป็นผู้อำนวยการฝึกซ้อมการขับร้องในการแสดงต่าง ๆ ซึ่งในแต่ละครั้งครูก็ปฏิบัติหน้าที่ได้อย่างเต็ม ความสามารถ เช่น

1. เป็นควบคุมและฝึกซ้อมการขับร้องในการแสดงโขนมูลนิธิส่งเสริมศิลปาชีพ ในสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ พระบรมราชชนนีพันปีหลวง ดังนี้

1.1 โขนรามเกียรติ์	ชุดพรหมาศ	พุทธศักราช 2552
1.2 โขนรามเกียรติ์	ชุดนางลอย	พุทธศักราช 2553
1.3 โขนรามเกียรติ์	ชุดศึกมัยราพณ์	พุทธศักราช 2554
1.4 โขนรามเกียรติ์	ชุดจองถนน	พุทธศักราช 2555
1.5 โขนรามเกียรติ์	ชุดหอกโมกขศักดิ์	พุทธศักราช 2556
1.6 โขนรามเกียรติ์	ชุดศึกนาคบาศ	พุทธศักราช 2557
1.7 โขนรามเกียรติ์	ชุดศึกพรหมาศ	พุทธศักราช 2558

- | | | |
|---------------------|---------------------|-----------------|
| 1.8 โขนรามเกียรติ์ | ชุดพิเภกสวามิภักดิ์ | พุทธศักราช 2561 |
| 1.9 โขนรามเกียรติ์ | ชุดสีมรรคา | พุทธศักราช 2562 |
| 1.10 โขนรามเกียรติ์ | ชุดสะกดทัพ | พุทธศักราช 2565 |

2. เป็นผู้อำนวยการฝึกซ้อมการขับร้องในการแสดงละครเรื่อง ศรีธรรมมาโศกราช ณ โรงละครมหรสพหลวง ศาลาเฉลิมกรุง เมื่อ พุทธศักราช 2553

3. เป็นครูผู้สอนและครูควบคุมการขับร้องและบรรเลงของศูนย์ศิลปะการแสดงศึกษาทุกโอกาสในทุก ๆ โอกาสที่มีการแสดง

4. เป็นผู้ควบคุมการขับร้องในงานยุวศิลป์ปิ่นอัมพา ในงานวันพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ณ อุทยานรัชกาลที่ 2 อำเภออัมพา จังหวัดสมุทรสงคราม เป็นประจำทุกปี

5. เป็นผู้ควบคุมการขับร้องในการแสดงละครในเรื่อง อุณรุท เนื่องในงาน 101 ปี ละครวังสวนกุหลาบ

6. เป็นผู้ควบคุมการขับร้องในการแสดงละครพันทางเรื่อง ราชาริราช เนื่องในงานเฉลิมฉลอง 85 ปี ศาลาเฉลิมกรุง

7. เป็นผู้ควบคุมการขับร้องในการแสดงโขนพระราชนันทเรื่อง รามเกียรติ์ เนื่องในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพ พระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร

8. เป็นผู้ควบคุมการขับร้องในการแสดงละครเรื่อง มโนห์รา ในงานพระราชพิธีถวายพระเพลิงพระบรมศพพระบาทสมเด็จพระชนกาธิเบศรมหาภูมิพลอดุลยเดช บรมนาถบพิตร

9. เป็นผู้บรรจเพลงและควบคุมการขับร้องในงานสโมสรสันนิบาต เนื่องในโอกาสมหามงคลเฉลิมพระชนมพรรษา พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ณ ตึกไทยคู่ฟ้า ทำเนียบรัฐบาล

จากการศึกษาพบว่า ครูทัศนีย์ ขุนทอง ศิลปินแห่งชาติ เป็นบุคคลที่ศึกษาทางด้านการขับร้องเพลงไทย หรือวิชาคีตศิลป์ไทย จากผู้ที่มีความรู้ความเชี่ยวชาญทางด้านคีตศิลป์ไทย และยังเอาใจใส่ฝึกฝนตนเองจนเกิดความรู้ความสามารถ จนโดดเด่น เป็นครูผู้ถ่ายทอดวิชาความรู้ให้กับบรรดาลูกศิษย์อย่างเต็มที่ จนเป็นที่รักและเคารพต่อบรรดาลูกศิษย์ทั้งในประเทศและต่างประเทศ และยังเป็นบุคคลที่สร้างประโยชน์ต่อสังคม ทางด้านศิลปวัฒนธรรมไทย จนได้รับการเชิดชูเกียรติเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย - คีตศิลป์) พุทธศักราช 2555

ประวัติผู้วิจัย



ชื่อ-ชื่อสกุล	จำสืบเอกสุเชา บัวแถม
วันเดือนปีเกิด	11 มีนาคม 2531
สถานที่เกิด	โรงพยาบาลศิริราช เขตบางกอกน้อย จังหวัดกรุงเทพมหานคร
ที่อยู่	เลขที่ 45/2 หมู่ 8 ตำบลทิววัฒนา อำเภอไทรน้อย จังหวัดนนทบุรี
ตำแหน่ง	ข้าราชการครู
สถานที่ทำงาน	วิทยาลัยนาฏศิลป์ อำเภอพุทธมณฑล จังหวัดนครปฐม
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2543	ประถมศึกษา โรงเรียนวัดประดู่ (พ่วงอุทิศ)
พ.ศ. 2546	มัธยมศึกษาตอนต้น วิชาเอก คีตศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์
พ.ศ. 2549	มัธยมศึกษาตอนปลาย วิชาเอก คีตศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป์
พ.ศ. 2554	ศึกษาศาสตรบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีคีตศิลป์ไทยศึกษา สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์
พ.ศ. 2566	ศิลปมหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์