วิเคราะห์การขับร้องเพลงทยอยในและทยอยเขมรอัตราสามชั้น
ทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

นางสาวสถาพร วางขุนทด

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดุริยางค์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์
คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ปีการศึกษา 2549
ลิขสิทธิ์ของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

THE ANALYSIS OF TAYOI NAI SAMCHAN ANDTAYOI KHAMER SAMCHAN VOCAL MUSIC BY KRU CHARERNJAI SUNTHORNWATIN

Ms. Sathaporn Wangkhunthod

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of The Requirement
For The Degree of Master of Arts Program in Thai Music
Department of Music
Faculty Fine and Applied Arts
Chulalongkorn University
Academic Year 2006

หัวข้อวิทยานิพนธ์	วิเคราะห์การขับร้องเพลงทยอยในและทยอยเขมร อัตราสามชั้น ทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน
โดย	นางสาวสถาพร วางขุนทด
สาขาวิชา	ดุริยางค์ไทย
อาจารย์ที่ปรึกษา	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน

คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย อนุมัติให้นับวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญามหาบัณฑิต

..... คณบดีคณะศิลปกรรมศาสตร์
(รองศาสตราจารย์ ดร.ชาญณรงค์ พรรุ่งโรจน์)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.บุษกร สำโรงทอง)

..... อาจารย์ที่ปรึกษา
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ปกรณ์ รอดช้างเผื่อน)

..... กรรมการ
(รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี)

..... กรรมการ
(อาจารย์ ดร.พรประพิตร์ เผ่าสวัสดิ์)

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สถาพร วางขุนทด : วิเคราะห์การขับร้องเพลงทยอยในและทยอยเขมรอัตราสามชั้นทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน (THE ANALYSIS OF TAYOI NAI SAMCHAN AND TAYOI KHAMER SAMCHAN VOCAL MUSIC BY KRU CHARERNJAI SUNTHORNWATIN) อาจารย์ที่ปรึกษา : ผศ.ปกรณ์ รอดช้างเผือน ,154 หน้า.

เพลงประเภททยอย เป็นเพลงที่อยู่ในประเภทเพลงสองไม้ ซึ่งมักใช้ในการแสดงอวดฝีมือของผู้บรรเลงและผู้ขับร้อง ที่เปิดโอกาสให้ศิลปินได้ใช้ความรู้ในการเพิ่มเติมทำนองดนตรีเข้าไป

งานวิจัยฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาความหมายของเพลงประเภททยอย ประวัติความเป็นมาของเพลงประเภททยอย โครงสร้างและความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องกับทำนองหลัก และศึกษากลวิธีในการขับร้องเพลงทยอยในและทยอยเขมรสามชั้นทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

ผลการวิจัยพบว่าเพลงประเภททยอย เป็นเพลงที่มาจากเพลงเรื่อง ซึ่งคีตกวีได้นำมาขยายเป็นสามชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียวในเวลาต่อมา เพลงประเภททยอยมีส่วนที่สำคัญคือส่วนที่เรียกว่า “โยน” และส่วนที่เรียกว่า “เนื้อ” และส่วนสำคัญของเพลงอยู่ที่การตกแต่งทำนองของลูกโยนที่เป็นการตกแต่งอย่างอิสระ

ส่วนทางร้องก็เช่นเดียวกัน สามารถตกแต่งทำนองได้อิสระเช่นเดียวกัน ซึ่งผู้ขับร้องต้องมีความระมัดระวังอย่างมาก เพราะเพลงประเภทนี้มักจะให้อิสระกับผู้ขับร้องมาก ซึ่งในทางร้องก็จะเรียกว่าการใช้กลวิธีพิเศษที่เรียกว่า “การลอยจังหวะ” คือเป็นลักษณะของการครั่ำครวญ ถือว่ามีความสำคัญมากที่สุดในการสร้างอารมณ์โศกเศร้า ส่วนในเรื่องความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องกับทำนองหลักพบว่ามีความสัมพันธ์กัน ซึ่งทางร้องได้ทำการขยายมาจากทำนองหลักสองชั้น

ในการขับร้องเพลงทยอยในและทยอยเขมรในอัตราสามชั้นนั้นทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นทางที่มีการตกแต่งทำนองการร้องที่เรียกว่า “ครวญ” ไว้ได้อย่างงดงาม โดยเฉพาะในส่วนของกลวิธีที่เรียกว่า “การลอยจังหวะ” ซึ่งถือว่าเป็นเอกลักษณ์สำคัญของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

ภาควิชา ดุริยางคศิลป์ ลายมือชื่อนิสิต .....

สาขาวิชา ดุริยางค์ไทย ลายมือชื่ออาจารย์ที่ปรึกษา .....

ปีการศึกษา 2549

##4787038035 : MAJOR THAI MUSIC.

KEYWORD : PHLENG TAYOI, TAYOI NAI SAMCHAN AND TAYOI KHAMER SAMCHAN, VOCAL MUSIC

SATHAPORN WANGKHUNTHOD : THE ANALYSIS OF TAYOI NAI SAMCHAN AND TAYOI KHAMER SAMCHAN VOCAL MUSIC BY KRU CHARERNJAI SUNTHORNWATIN ADVISISOR : ASST. PROF. PAKORN RODCHANGPHUEN , 154 pp.

The Tayoi repertoire belongs to the Song Mai category. Musicians and vocalists conventionally use this type of songs to show off their virtuoso and creativities by improvising on the Tayoi basic melodies.

This research is entitled "Musical Analysis of Tayoi Nai and Tayoi Khmer Sam Chan by Khru Chareonchai SuntharawathinThis research aims to investigate the meaning and historical data about the Tayoi repertoire, to analyze the musical form, and to discover the relationships between vocal melodies and basic melodies. Primarily, this research is intended to examine vocal techniques employed by Khru Chareonchai Sunthrawathin in Tayoi Nai Sam Chan and Toyoi Khmer.

The research results show that this type of melodies was derived from Pleng Raung. The composer eventually made it into a fast version later. The most important component of the Tayoi melodies is called *yon* and *neu*. The special feature of this type of melodies is to improvise on the *yon* section freely.

In terms of vocal melodies, vocalists can elaborate on the *yon* section freely with a special vocal technique called *loy changwa*. This technique represents sadness and weeping actions of characters in motion. Regarding the relationships between vocal melodies and basic melodies in the Tayoi repertoire, the vocal melodies were based on the moderate tempo of the basic melodies.

The vocal melodies of Tayoi Nai and Tayoi Khmer Sam Chan sung by Khru Chareonchai Suntharawathin are beautifully decorated with the *loy changwa*. With a special consideration, the *loy changwa* is regarded as Khru Chareonchai's unique vocal technique.

Department.....of Music.....Student's signature.....

Field of study.....Thai Music..... Advisor's signature.....

Academic year 2006

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้ ด้วยความเมตตาอย่างยิ่งจากผู้เชี่ยวชาญด้านต่างต่างๆดังต่อไปนี้ ขอกราบขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ปกรณ์ รอกช้างเผื่อน อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ซึ่งช่วยกรุณาให้คำแนะนำและปรับแก้ไขวิทยานิพนธ์จนสำเร็จสมบูรณ์

กราบขอบพระคุณอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน รองศาตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อาจารย์จิรัส อาจณรงค์ อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี อาจารย์ศิริ วิชเวช อาจารย์ยมโดย เพ็งพงศา อาจารย์ทัศนีย์ ขุนทอง อาจารย์พัฒนี พร้อมสมบัติ อาจารย์บุญชู ทองเชื้อ อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง อาจารย์สงบ ทองเทศ อาจารย์ณัฐวิภา มูลธรรมเกณฑ์ ที่ช่วยให้คำปรึกษาในด้านข้อมูลของการทำวิจัย

และขอขอบพระคุณอาจารย์ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงษ์ ที่เป็นแรงบันดาลใจและเป็นผู้ให้คำปรึกษาหัวข้อวิทยานิพนธ์

หากข้อมูลในการวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ผิดพลาดประการใด ผู้วิจัยกราบขออภัยมา ณ ที่นี้ และหวังเป็นอย่างยิ่งว่าวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ อาจเป็นแนวทางและเป็นประโยชน์ในการค้นคว้าข้อมูลต่อผู้ที่สนใจต่อไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย……..……..……ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ……..……จ

กิตติกรรมประกาศ……ฉ

สารบัญ ……..……..……ช

บทที่ 1 บทนำ…….…….....1

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา……..……1

1.2 วัตถุประสงค์ของงานวิจัย…….……...…….6

1.3 วิธีดำเนินการวิจัย……...……...…….……6

1.4 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ……...……..10

บทที่ 2 บริบทที่เกี่ยวข้องในเพลงประเภททยอย……11

2.1 ความหมายของเพลงไทยประเภททยอยและประวัติความเป็นมา……..…….11

2.1.1 ความหมายของคำว่า “ทยอย”……...11

2.1.2 ประวัติความเป็นมาของเพลงทยอยและประเภทของเพลงทยอย…..13

2.1.2.1 ประวัติความเป็นมาของเพลงทยอย……...13

2.1.2.2 ประเภทเพลงทยอย……...……14

2.1.3 จังหวะหน้าทับของเพลงทยอย…….……17

2.1.3.1 ความหมาย…….……...……17

2.1.3.2 ประเภทของหน้าทับทยอย……..……...18

2.1.3.3 รูปแบบและลักษณะของหน้าทับทยอย……..…19

2.1.3.4 หลักสำคัญของผู้ขับร้อง…….....21

2.1.4 บทประพันธ์ที่ใช้ในการขับร้องบทเพลงประเภทเพลงทยอย……22

2.1.5 ลักษณะของการบรรเลงเพลงไทยประเภททยอย……..26

2.1.5.1 ลักษณะเด่นของเพลงไทยประเภททยอยทางเครื่อง……...26

2.1.5.2 ลักษณะเด่นการขับร้องเพลงไทยประเภททยอย……....31

2. 2 ประวัติชีวิตอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน…… …….40

บทที่ 3 วิเคราะห์เปรียบเทียบระหว่างทำนองหลักกับทางร้องเพลงทยอยใน……57
3.1 โครงสร้างทำนองหลักอัตราสองชั้น…… ..57
3.1.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต…….. …..59
3.1.2 รายละเอียดของการวิเคราะห์……..…… ….59
3.1.2.1 วิเคราะห์รูปแบบเพลงทยอยในสองชั้น ท่อน 1……...60
3.1.2.2 วิเคราะห์กลุ่มเสียงปัญจมูลเพลงทยอยในสองชั้นท่อน 1…...61
3.1.2.3 วิเคราะห์รูปแบบเพลงทยอยในสองชั้น ท่อน 2…….....62
3.1.2.4 วิเคราะห์กลุ่มเสียงปัญจมูลเพลงทยอยในสองชั้น ท่อน2…..64
3.1.2.5 วิเคราะห์รูปแบบเพลงทยอยเขมรสองชั้น…….…..…65
3.1.2.6 วิเคราะห์กลุ่มเสียงปัญจมูลเพลงทยอยเขมรสองชั้น……..66
3.1.3 วิเคราะห์เพื่อหาความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักสองชั้นกับทางร้องสามชั้น……67
3.1.3.1 เพลงทยอยใน ท่อน 1…….……..…67
3.1.3.2 เพลงทยอยใน ท่อน 2…….……..……71
3.1.3.3 เพลงทยอยเขมรท่อนเดียว…….…..…....……75
บทที่ 4 ศึกษากลวิธีพิเศษในการขับร้องเพลงไทยประเภททยอยทางของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน……...87
4.1 ข้อกำหนดในการบันทึกโน้ต…….....…..…….……87
4.1.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต……..……87
4.1.2 สัญลักษณ์แทนกลวิธีพิเศษในการขับร้อง…….……...……..88
4.2. รายละเอียดในการวิเคราะห์กลวิธีพิเศษในการขับร้องเพลงทยอยในสามชั้นและเพลงทยอยเขมรสามชั้นทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน.....91
4.2.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์……..…....91
4.2.2 กลุ่มเสียงปัญจมูล……...……...92
4.2.3 การบรรจุคำร้อง……..……...92
4.2. 4 การวิเคราะห์กลวิธีพิเศษในการขับร้องเพลงทยอยในสามชั้นและเพลงทยอยเขมรสามชั้นทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน…….……92
บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ……...…..……143
รายการอ้างอิง……...…...…..146
ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์……..……..…148

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ศิลปะทุกแขนงนั้นย่อมมีความงามเฉพาะและเป็นสิ่งแสดงถึงความเป็นอารยธรรมประจำชาติได้ อีกทั้งยังเป็นเครื่องจรรโลงจิตใจมนุษย์มิให้หยาบกระด้าง ดังที่พระยาอนุมานราชธนได้กล่าวไว้ว่า

> *...ศิลปะเป็นสิ่งสูงส่ง อาจกล่อมเกลาจิตใจคนให้พ้นจิตเบื้องต่ำ คนดุร้ายใจกระด้างก็กลับเป็นตรงข้าม ที่ขลาดก็กลับกล้าหาญ ที่เกียจคร้านก็กลับขยัน เพราะด้วยอำนาจแห่งศิลปะเป็นเครื่องชักจูงโน้มน้อมใจ ศิลปะเป็นเครื่องมือที่ดีที่สุดสำหรับอบรมจิตใจ* (พระยาอนุมานราชธน, 2531 : 41)

จากคำกล่าวของพระยาอนุมานราชธนจะเห็นได้ว่า ศิลปะเป็นสิ่งที่ช่วยกล่อมเกลาจิตใจมนุษย์ให้มีจิตใจที่ดี มีความสุขทางใจ และดนตรีก็เป็นศิลปะอีกแขนงหนึ่ง ที่เป็นสิ่งหนึ่งที่สามารถสร้างความบันเทิงต่างๆ ซึ่งเกิดจากความคิดและการสร้างสรรค์ของมนุษย์อันก่อให้เกิดแรงสะเทือนใจต่อผู้ได้เห็น ได้ยินและได้ฟัง

ดนตรีไทย ถือเป็นเอกลักษณ์และศิลปะประจำชาติไทยที่เกิดจากการสั่งสมของบรรพบุรุษ โดยมีการพัฒนารูปแบบตลอดมานับแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน แสดงให้เห็นถึงความรุ่งเรืองทาง อารยธรรมอย่างไม่ขาดสาย

เพลงไทยเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งมีระบบระเบียบสอดคล้องกับประเพณีและวัฒนธรรม วัฒนธรรมทางดนตรีของไทยมีความเป็นเอกลักษณ์ มีการสร้างสรรค์และพัฒนาโดยผู้ที่มีความรู้และมีความสามารถในวิชาการดนตรีไทย

ประเภทเพลงไทยของ ดร. อุทิศ นาคสวัสดิ์ สามารถจำแนกเป็น 2 ประเภทใหญ่ คือ

> *"1. ประเภทเพลงบรรเลงล้วน เพลงบรรเลง หมายถึง เพลงที่ใช้เครื่องดนตรีบรรเลงล้วน ๆ มีแต่ทำนองไม่มีการขับร้องประกอบ ได้แก่ เพลงเรื่อง เพลงโหมโร ง เป็นต้น*

2. ประเภทเพลงที่มีการขับร้องประกอบ เพลงขับร้อง หมายถึง เพลงที่นิยมนำมาขับร้องประกอบดนตรีตามแบบเพลงไทย คือ ร้องแล้วมีดนตรีรับซึ่งเรียกโดยทั่วไปว่า "ร้องส่ง" หรือร้องคลอดนตรี"
(อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2530 : 132)

การขับร้องเป็นการแสดงออกทางอารมณ์และความรู้สึก โดยมนุษย์สามารถใช้เสียงของตนเปล่งออกมาเป็นเสียงร้อง ซึ่งการขับร้องเพลงไทยเป็นศาสตร์ในการใช้เสียง ต้องอาศัยความรู้ ความเข้าใจอย่างถ่องแท้ อาจารย์อัมพร โสวัตร ได้อ้างถึงครูท้วม ประสิทธิกุล ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) ในบทความเรื่องวิธีการขับร้องเพลงไทยและการใช้เสียงอย่างมีคุณภาพไว้ว่า

"ศิลปะการขับร้องนั้น มีอุปกรณ์ที่ต่างกับศิลปะประเภทอื่น อุปกรณ์ที่สำคัญที่ใช้ในการขับร้องนั้น ล้วนแต่เป็นสิ่งที่อยู่ในตัวทั้งสิ้น เช่น ปาก คอ ลิ้น เส้นเสียง ปอด เป็นต้น ซึ่งล้วนแต่เป็นสิ่งที่ละเอียดอ่อนอยู่ภายใน ไม่สามารถนำมาจับต้อง ปรับแต่งให้ดีได้ดังใจคิด นอกจากจะใช้จิตของตนในการบังคับและควบคุมอุปกรณ์ต่าง ๆเหล่านี้ ให้การขับร้องเกิดประสิทธิภาพดีที่สุด ทั้งนี้ในการที่จะสามารถใช้จิตฝึกบังคับให้การขับร้องนั้น มีคุณภาพได้ ก็ต้องเกิดจากการเรียนรู้หลักและวิธีการขับร้องที่ถูกต้องนั่นเอง" (อัมพร โสวัตร, 2547 : 34)

การขับร้องแบ่งเป็น 2 ประเภท คือ

1. ร้องประกอบดนตรี คือการร้องส่งเข้าปี่พาทย์หรือเครื่องสาย การร้องชนิดนี้ผู้ร้องจะต้องยึดเสียงดนตรีเป็นหลัก ผู้ร้องต้องเทียบเสียงร้องให้เข้ากับเครื่องดนตรี ซึ่งการร้องประกอบดนตรีแบ่งออกเป็น 3 อย่าง คือ

1.1 ร้องรับ หรือเรียกอีกอย่างว่า ร้องส่ง ได้แก่การร้องสลับกับกับการบรรเลงดนตรี ซึ่งผู้ขับร้องจะร้องท่อนหนึ่ง เมื่อร้องจบผู้บรรเลงก็จะบรรเลงรับ การร้องชนิดนี้ได้แก่ การขับร้องเพลงสามชั้น เพลงเถา เป็นต้น

1.2 ร้องสอดดนตรี คือการร้องที่มีดนตรีมาบรรเลงสอดแทรกในระหว่างการร้อง

1.3 ร้องพร้อมดนตรี เช่น การร้องคลอ การร้องลำลอง การร้องประสานเสียง

2. ร้องประกอบการแสดง คือการร้องประกอบท่ารำต่างๆ ซึ่งถือว่าเป็นลักษณะของการขับร้องที่ค่อนข้างยาก เพราะว่าผู้ร้องต้องร้องตามกิริยาและอารมณ์ของผู้แสดง เช่น เมื่อถึงบทโศก ผู้ขับร้องก็ต้องร้องโดยแสดงอารมณ์โศกเศร้าตามผู้แสดงด้วย

อาจารย์มนตรี ตราโมท อธิบายถึงการร้องเพลงไทยโดยจัดลำดับการเปลี่ยนแปลงดังนี้

"เพลงร้องของไทยเราก็ได้เปลี่ยนแปลงมาเป็นลำดับ คือ

ขั้นที่ 1. ใช้เนื้อร้องเป็นทำนองไปในตัว โดยไม่มีเอื้อนเลย เช่นเพลงแม่ศรี และฉุยฉาย

ขั้นที่ 2. ร้องไปกับดนตรี ใช้ดนตรีสอดบ้าง มีเสียงเอื้อนเล็กๆน้อยๆ บางเพลงก็ไม่มีบ้าง เช่น เพลงเทพทอง และสาลิกา

ขั้นที่ 3. มีเสียงเอื้อนมากๆ เช่น เพลงสองชั้น สามชั้น ซึ่งเกิดขึ้นมากมายในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์นี้" (มนตรี ตราโมท, 2540 : 28)

ประเภทของเพลงสำหรับการขับร้อง

1. ประเภทเพลงตับ เป็นเพลงประเภทหนึ่งที่นำเพลงหลายเพลงมาเรียงร้องต่อกัน ซึ่งแบ่งได้เป็น 2 ชนิด คือ ตับเรื่อง และตับเพลง

2. ประเภทเพลงระบำเป็นเพลงที่ใช้สำหรับการแสดงชุดระบำรำฟ้อนเป็นชุดๆ เพื่อประสงค์ให้ผู้รำ รำให้มีท่าทางเข้ากับทำนองของเพลง เช่น อัศวลีลา ระบำนกยูง เป็นต้น

3. เพลงเกร็ดเป็นเพลงที่นำมาบรรเลงและขับร้องในเวลาสั้นๆ อาจเป็นเพลงในอัตราจังหวะใดจังหวะหนึ่งที่ไม่ต้องครบเถา เช่น เพลงเขมรไทรโยค สามชั้น เพลงแขกสาหร่าย สองชั้น เพลงนาคราชชั้นเดียว เป็นต้น

4.. ประเภทเพลงเถา เป็นเพลงที่มีความยาวลดหลั่นกันลงไปตามลำดับไม่น้อยกว่า 3 ขั้น หรือมากกว่า 3 ขั้น นำมาขับร้องหรือบรรเลงติดต่อกัน และในอัตราจังหวะจะต้องมีการลดหลั่นลงไปทุกๆ ชั้น เช่น เพลงราตรีประดับดาว เถา ซึ่งมีการบรรเลง สามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว

5. ประเภทเพลงลาเป็นเพลงที่ใช้บรรเลงและขับร้องในอันดับสุดท้าย ซึ่งถือเป็นธรรมเนียมของการร้องส่งสำหรับวงดนตรีไทยประเภทต่างๆว่าเพลงที่จะบรรเลงและขับร้องเป็นอันดับสุดท้ายต้องเป็นเพลงลา เพื่อเป็นการอำลาแก่ผู้ฟัง เช่น เพลงเต่ากินผักบุ้ง เพลงอกทะเล เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง เป็นต้น

6. เพลงประเภททยอย เป็นเพลงที่อยู่ในประเภทเพลงสองไม้ ซึ่งมักใช้ในการแสดงอวดฝีมือของผู้บรรเลงและผู้ขับร้อง ที่เปิดโอกาสให้ศิลปินได้ใช้ความรู้ในการเพิ่มเติมทำนองดนตรีเข้าไป ซึ่งผู้ขับร้องต้องมีความระมัดระวังอย่างมาก เพราะเพลงประเภทนี้มักจะให้อิสระกับผู้ขับร้องมาก ซึ่งในทางร้องก็จะเรียกว่าการใช้กลวิธีพิเศษที่เรียกว่า “การลอยจังหวะ” คือเป็นลักษณะของการคร่ำครวญ ซึ่งถือว่ามีความสำคัญมากที่สุดในการสร้างอารมณ์โศกเศร้า เช่น เพลงแขกลพบุรี เพลงโอ้ลาว เพลงแขกโอด เพลงทยอยนอก เพลงทยอยใน เพลงทยอยเขมร เป็นต้น

อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้เขียนเกี่ยวกับเรื่องของการขับร้องไว้ในวารสารกระดึงทองว่า

> *“...ผู้ขับร้องมีอิสระเต็มที่ ที่จะร้องโหยหวน ฉวัดเฉวียนได้ตามพอใจ แต่ยังคงต้องคงเสียงไว้มิให้เสียงตก แต่เมื่อเข้าสู่ “เนื้อเพลง” ผู้ขับร้องต้องสามารถ เข้าจังหวะให้ถูกต้อง เพราะมิเช่นนั้นอาจทำให้เกิดการร้องที่เรียกว่า “คร่อมจังหวะ”...*(มนตรี ตราโมท, 2538 : 111)

ดังได้กล่าวมาแล้วถึงความพิเศษต่างๆ ของเพลงประเภททยอยนี้ ทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะศึกษาทางขับร้อง เพราะเนื่องจากมีลีลาในการขับร้องและกลวิธีพิเศษในการร้องที่ถือว่ามีความพิเศษแตกต่างจากเพลงประเภทอื่น คือ กลวิธีพิเศษที่เรียกว่า “การลอยจังหวะ” ซึ่งเป็นการแสดงถึงศักยภาพของผู้ขับร้อง ผู้ขับร้องต้องเป็นผู้ที่จะต้องมีปฏิภาณไหวพริบและมีความเชี่ยวชาญในการตกแต่งทำนองได้อย่างดีและในส่วนที่ผู้วิจัยสนใจเป็นพิเศษ ก็คือในส่วนของการขับร้องที่ใช้กลวิธีพิเศษที่เรียกว่า “การลอยจังหวะ” ซึ่งเป็นกลวิธีพิเศษที่อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินเป็นท่านเดียวที่ได้บัญญัติศัพท์สำคัญโดยเรียกว่า “การลอยจังหวะ” (ศิลปินท่านอื่นจะเรียกว่ากลวิธีพิเศษนี้ว่า การครวญ การโยน) จากที่กล่าวมาข้างต้นทำให้ทราบว่า การร้องที่เรียกว่า “การลอยจังหวะ” นั้นเป็นการตกแต่งทำนองอิสระของผู้ขับร้องเอง

เนื่องจากมีผู้ที่ศึกษาค้นคว้าทางร้องในประเภททยอยไม่มากนัก จึงทำให้ผู้วิจัยมีความสนใจที่จะทำงานวิจัยนี้เพื่อประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจต่อไปในอนาคต งานวิจัยฉบับนี้

ผู้วิจัยสนใจศึกษาการ ขับร้องเพลงทยอยทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน จำนวน 2 เพลง คือ เพลงทยอยในสามชั้น และเพลงทยอยเขมรสามชั้น ถือได้ว่าเป็นเพลงที่มีการใช้กลวิธีพิเศษได้อย่างไพเราะอีกทั้งยังเป็นเพลงที่มีความวิจิตรทั้งในด้านการบรรเลงและด้านการขับร้อง

ผู้เชี่ยวชาญทางด้านขับร้องที่มีชื่อเสียงนั้นมีหลายท่าน ซึ่งในส่วนของงานวิจัยนี้ผู้วิจัย สนใจที่จะศึกษาทางร้องของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ศิลปินแห่งชาติ ปี 2530 สาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินเป็นบุตรของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ท่านได้รับการถ่ายทอดทางด้านดนตรี การขับร้องและกลวิธีพิเศษต่างๆจากบิดาโดยได้รับการปลูกฝังตามระเบียบวิธีแบบโบราณ ท่านเป็นผู้มีความรู้แตกฉาน โดยเฉพาะด้านการ ขับร้อง ท่านมีความสามารถในการประดิษฐ์ตกแต่งทางร้องได้อย่างวิจิตรและไพเราะ ไม่เฉพาะด้านการขับร้อง ในด้านดนตรีท่านมีความสามารถในการบรรเลงทั้งเครื่องปี่พาทย์และเครื่องสาย ผลงานด้านต่างๆของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน มีปรากฏมากมาย ผู้วิจัยจึงได้ทำการสรุปดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

ผลงานทางด้านดนตรี

1. ประกวดปี่พาทย์ ณ วังบางขุนพรหม วันที่ 19 มกราคม 2466 เมื่ออายุได้ 8 ขวบได้รางวัลที่ 3 ซึ่งในการประกวดครั้งนั้น จัดว่าเป็นนักดนตรีที่มีอายุน้อยที่สุด

2.ประกวดขับร้องเพลงไทยทางวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทยได้รางวัลชนะเลิศในปี พ.ศ. 2492 ซึ่งในการร้องครั้งนั้นท่านขับร้องได้ไพเราะมากถึงกระทั่งกรรมการต้องขอดูตัวเป็นพิเศษ

3.ได้รับเชิญจากกรมศิลปากรเพื่อบันทึกเสียงการขับร้องและการเดี่ยวซอสามสาย ปี พ.ศ. 2518

4. ได้รับเชิญจากโครงการพัฒนาดนตรีจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อบันทึกเสียงการขับร้องเพลงเกร็ดโบราณและเพลงละครประเภทต่าง ๆ ในฐานะผู้เชี่ยวชาญการขับร้อง ปี พ.ศ. 2521

5. ได้รับแต่งตั้งเป็นที่ปรึกษาโครงการดนตรีไทยจากสำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี ปี พ.ศ. 2524

6. ได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษสอนวิชาขับร้อง ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปี พ.ศ. 2526 และสถาบันอุดมศึกษาอื่นๆ มากมาย

ด้วยความที่อาจารย์เจริญใจเป็นผู้ที่มีความรู้ความเข้าใจในด้านดนตรีและการขับร้องอย่างดีกอรปกับการที่ท่านเป็นผู้มีคุณสมบัติของศิลปินและเป็นผู้ที่ทำความดีงามอยู่ในระดับชาติ จึงทำให้ท่านได้เป็นศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) ในปี พ.ศ. 2530

อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นผู้ทรงไว้ซึ่งความเป็นเอตทัคคะทางด้านดุริยางศาสตร์มากที่สุดผู้หนึ่ง ควรแก่การยกย่องและเชิดชูเกียรติอย่างยิ่ง และด้วยเกียรติคุณดังกล่าวจึงทำให้ ผู้วิจัยสนใจที่จะศึกษาการขับร้องในทางของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เพื่อประโยชน์เป็นต่อ ผู้วิจัยและประโยชน์ต่อแก่ผู้ที่จะศึกษาข้อมูลต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์และขอบเขตของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาโครงสร้างทำนองหลักเพลงทยอยใน เพลงทยอยเขมรและบริบทที่เกี่ยวข้อง
2. ศึกษาอัตลักษณ์ของเพลงทยอยใน เพลงทยอยเขมรและความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องกับทำนองหลัก
3. ศึกษากลวิธีพิเศษในการขับร้องเพลงทยอยในและทยอยเขมรอัตราสามชั้นทาง อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

1.3 วิธีการดำเนินงานวิจัย

การดำเนินงานวิจัยเรื่องวิเคราะห์การขับร้องเพลงทยอยในและเพลงทยอยเขมรสามชั้น ทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ใช้วิธีวิจัยเชิงคุณภาพ มีขั้นตอนและวิธีการศึกษาดังต่อไปนี้

ขั้นที่ 1 การเตรียมการและรวบรวมข้อมูล

1.1 ต่อเพลงทยอยในสามชั้นและเพลงทยอยเขมรสามชั้น ทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

1.2 รวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องการงานวิจัย โดยแบ่งการประเภทของข้อมูลดังนี้

1.2.1 ข้อมูลเอกสาร ทำการรวบรวมข้อมูลเอกสารจากสถานที่ต่าง ๆ เช่น ห้องสมุดคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สถาบันวิทยบริการ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กรมศิลปากร เป็นต้น

1.2.2 ข้อมูลสัมภาษณ์ ทำการเก็บข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์การขับร้องเพลงทยอยในและเพลงทยอยเขมรสามชั้น จากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิ ดังต่อไปนี้

1.2.2.1 อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์) ปี พ.ศ. 2530

1.2.2.2 รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ข้าราชการบำนาญคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

1.2.2.3 รองศาสตราจารย์ยมโดย เพ็งพงศา ข้าราชการบำนาญคณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา (ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดการขับร้องจากอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน)

1.2.2.4 อาจารย์ณัฐวิภา มูลธรรมเกณฑ์ อาจารย์ประจำโรงเรียนจิตรลดา (ลูกศิษย์ที่ได้รับการถ่ายทอดการขับร้องจากอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน)

1.2.2.5 อาจารย์พัฒนี พร้อมสมบัติ ข้าราชการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

1.2.2.6 อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี ข้าราชการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

1.2.2.7 อาจารย์ปิ๊บ คงลายทอง ข้าราชการสำนักการสังคีต กรมศิลปากร

1.2.2.8 อาจารย์จิรัส อาจณรงค์ ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีไทย)

1.2.2.9 อาจารย์ทัศนีย์ ขุนทอง ผู้เชี่ยวชาญพิเศษด้านการขับร้อง

1.2.2.10 อาจารย์บุญชู เชื้อทอง ผู้เชี่ยวชาญพิเศษด้านการขับร้อง

1.2.2.11 อาจารย์ศิริ วิชเวช ผู้เชี่ยวชาญด้านการขับร้อง

1.2.2.12 อาจารย์สงบ ทองเทศ ศิลปินดีเด่น จังหวัดชลบุรี สาขาศิลปะการแสดง

ขั้นที่ 2 การวิเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูลเกี่ยวกับการการขับร้องเพลงทยอยในและเพลงทยอยเขมรสองชั้น แล้วจึงนำข้อมูลที่ได้มาจัดหมวดหมู่และทำการวิเคราะห์ ในประเด็นดังต่อไปนี้

2.1 วิเคราะห์เปรียบเทียบระหว่างทำนองหลักกับทางร้องเพลงทยอยในและเพลงทยอยเขมร

2.1.1 วิเคราะห์ทำนองหลักอัตราสองชั้น

2.1.1.1 วิเคราะห์รูปแบบ

2.1.1.2 วิเคราะห์ระดับเสียงและลูกตก

2.1.2 วิเคราะห์ทางร้องเพลงทยอยในและเพลงทยอยเขมรอัตราสามชั้น

2.1.2.1 วิเคราะห์รูปแบบ

2.1.2.2 วิเคราะห์ระดับเสียงและลูกตก

2.1.2.3 หาความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักสองชั้นและทางร้องเพลงทยอยในและทยอยเขมรสามชั้น

2.2 ศึกษากลวิธีพิเศษในการขับร้องเพลงทยอยในและทยอยเขมรสามชั้นทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

ขั้นที่ 3 การนำเสนอข้อมูล

นำเสนอข้อมูลที่ได้จากการวิจัย โดยแบ่งข้อมูลออกเป็น 5 บท แต่ละบทมีรายละเอียดเนื้อหาดังนี้

บทที่ 1 บทนำ

1.1 ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

1.2 วัตถุประสงค์

1.3 ขอบเขตการวิจัย

1.4 วิธีการดำเนินงานวิจัย

1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

บทที่ 2 บริบทที่เกี่ยวข้องในเพลงไทยประเภททยอย

เป็นการศึกษาเกี่ยวกับประวัติความเป็นมาของเพลงไทยประเภททยอย

2.1. ความหมายของเพลงไทยประเภททยอยและประวัติความเป็นมา

2.1.1 ความหมายของคำว่า “ทยอย”

2.2.2 ประวัติความเป็นมาของเพลงทยอยและประเภทของเพลง

2.2.3 จังหวะหน้าทับของเพลงทยอย

2.2.4 บทประพันธ์

2.2.5 ลักษณะการบรรเลงเพลงไทยประเภททยอย

2. ประวัติอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

บทที่ 3 วิเคราะห์เปรียบเทียบระหว่างทำนองหลักกับทางร้องเพลงทยอยในและเพลงทยอยเขมร

3.1 วิเคราะห์ทำนองหลักอัตราสองชั้น

3.1.1 วิเคราะห์รูปแบบ

3.1.2 วิเคราะห์ระดับเสียงและลูกตก

3.2 วิเคราะห์ทางร้องเพลงทยอยในและทยอยเขมรสามชั้น

12.1 วิเคราะห์รูปแบบ

1.2.2 วิเคราะห์ระดับเสียงและลูกตก

1.2.3 หาความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักสองชั้นและทางร้องเพลงทยอยในและทยอยเขมรสามชั้น

บทที่ 4 ศึกษากลวิธีพิเศษในการขับร้องเพลงไทยประเภททยอยทางของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

บทที่ 5 บทสรุปและข้อเสนอแนะ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทราบโครงสร้างทำนองหลักเพลงทยอยในและทยอยเขมรและบริบทที่เกี่ยวข้อง
2. ทราบอัตลักษณ์และความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องกับทำนองหลักของเพลงทยอยในและเพลงทยอยเขมร
3. ทราบกลวิธีพิเศษในการขับร้องเพลงทยอยในและทยอยเขมรสามชั้น ทางอาจารย์ เจริญใจ สุนทรวาทิน

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2

บริบทที่เกี่ยวข้องในเพลงไทยประเภททยอย

ในการทำวิจัยเรื่อง วิเคราะห์การขับร้องเพลงทยอยในและเพลงทยอยเขมรทาง อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน มีบริบทต่าง ๆ ที่เป็นเนื้อหาทางวิชาการ ซึ่งผู้วิจัยได้นำเสนอเรื่องราว ที่เกี่ยวข้องกับประวัติความเป็นมาความหมายของเพลงทยอยและการขับร้องเพลงไทยประเภททยอย ข้อมูลต่าง ๆ เป็นข้อมูลที่ได้จากการค้นคว้าจากเอกสารและข้อมูลสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญ ผู้มีความรู้ความสามารถในวงการดนตรีไทย รวมถึงการประมวลความคิดรวบยอดของผู้วิจัย ซึ่งมีส่วนที่สอดคล้องกับท่านผู้รู้ทางด้านดนตรีไทย

นอกจากนี้ ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลโดยทำการแบ่งเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องเพลงไทยประเภททยอยออกเป็นหัวข้อดังนี้

2.1. ความหมายของเพลงประเภททยอยและประวัติความเป็นมา

2.2 ประวัติชีวิตอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

โดยแต่ละหัวข้อมีรายละเอียดดังนี้

2.1 ความหมายของเพลงไทยประเภททยอยและประวัติความเป็นมา

2.1.1 ความหมายของคำว่า “ทยอย”

ความหมายของเพลงทยอย ผู้เอกสารทางวิชาการและเอกสารจากการสัมภาษณ์โดยมีผู้ให้ความหมายไว้หลายประการดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

อาจารย์ดุษฎี สว่างวิบูลย์ อธิบายถึงเพลงทยอยว่า

> *“เพลงทยอยเป็นเพลงไทยประเภทหนึ่ง ซึ่งมีลีลาและทำนองสะเทือนอารมณ์ในทางโศกเศร้าอาลัยเป็นส่วนใหญ่ เพลงทยอยนั้น ถ้าเป็นการดำเนินทำนองแล้ว จะมีลีลาที่สนุกสนาน เร้าใจด้วยลูกโยน ลูกล้อ ลูกขัด ซึ่งเป็นจุดสำคัญในการสร้างความไพเราะ แต่เมื่อเป็นทางร้องแล้ว จะมีลีลาที่โศกเศร้า ทั้งนี้เนื่องมาจากเพลงทยอยนั้น เดิมมี*

อัตราสองชั้น และใช้บรรเลงขับร้องประกอบกิริยาเดินไป ร้องไห้ไป ของตัวละคร" (ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงษ์, 2530: 1)

อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี อธิบายว่า

"ที่มาของเพลงทยอย มีคำว่า เรื่องทยอย กับเพลงทยอย ซึ่งเดิมจะเป็นอัตราสองชั้นหมด ความหมายก็คือ เป็นประเภทเพลงสองไม้ ไม่มีลูกล้อลูกขัด แต่เดิมจะไม่มี ซึ่งเราก็จะเรียกว่า "ทำนองโยน" เพลงทยอยแท้ๆก็จะมี 1 ทยอย เรื่องทยอยก็จะหมายถึงเพลงทยอยที่เป็นชุดยาวๆ ซึ่งก็จะนำเพลงทยอยหลายๆเพลงมาเชื่อมกัน โบราณเรียกว่า "เรื่องทยอย" เพลงทยอยเป็นเพลงที่มีความหมายถึงเพลงโศกเศร้าคร่ำครวญ ซึ่งก็เกี่ยวเนื่องกับเพลง หน้าพาทย์ ในอารมณ์โศกเศร้า ตัวละครก็จะเดินระทดระทวย คิดถึงถวิลหา คนที่จากมา บ้านเมืองที่จากไป ก็จะมีบทละครที่เขียนเน้นว่า ปี่พาทย์บรรเลงเพลงทยอยนักดนตรีก็จะเลือก 1 ทยอย ขึ้นมาบรรเลง"
(ไชยยะ ทางมีศรี, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม, 2549)

อาจารย์จิรัส อาจณรงค์ อธิบายว่า

"ทยอย เป็นชื่อของเพลง เช่น ทยอยใน ทยอยนอก ทยอยเขมร ทยอยญวน ในส่วนของหน้าทับก็จะเรียกว่าหน้าทับสองไม้ ซึ่งทยอยนั้นเป็นรูปแบบการแต่งเพลงชนิดหนึ่งกว้างขวางมากกว่าหน้าทับปรบไก่ ในส่วนที่เป็นเนื้อต้องคงรักษาไว้ให้ได้ จะขยายเป็นสองชั้น สามชั้น หรือตัด ก็ต้องแน่นอน แต่ส่วนที่เป็นส่วนอื่นๆที่มีอีก มันเป็นอิสระ จะคิดอะไรก็ได้"(จิรัส อาจณรงค์, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม, 2549)

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อธิบายว่า

"ทยอยมันเป็นหน้าทับประเภทสองไม้ แต่สองไม้ก็เป็นหน้าทับเก่าแก่ ที่เราเรียกทยอยก็เพราะว่าตีลด มันตีทยอยลดถึงเรียกว่าทยอย เช่น สามชั้นตีว่า ตลิง/โจ๊ะจ๊ะ/โจ๊ะจ๊ะ/โจ๊ะจ๊ะ/ติงติง/ทั่งติงทั่ง/ติงติง/ทั่งติงทั่ง/ พอลูกโยนลด เดิมเป็น 8 ห้อง ลดลงเหลือ 4 ห้อง กลองก็มาตัดตาม" (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 6 กุมภาพันธ์, 2550)

จากข้อมูลข้างต้นผู้วิจัยสามารถสรุปความหมายของคำว่า “ทยอย” ได้ว่า คำว่า “ทยอย” สามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภทคือ เพลงเรื่องทยอย และเพลงทยอย เดิมแล้วเป็นอัตราสองชั้น ซึ่งแต่เดิมใช้อัตราจังหวะสองชั้นไม่มีลูกล้อลูกขัด และใช้หน้าทับที่เรียกว่า “สองไม้” ในส่วนของเพลงเรื่องทยอยนั้น เป็นการนำเพลงทยอยที่มีหลายๆเพลงมาเล่นเชื่อมกัน จึงเรียกว่า เพลงเรื่องทยอย ส่วนเพลงทยอยนั้น จะมีลีลาที่สะเทือนอารมณ์ มีความหมายเกี่ยวกับการโศกเศร้า ครำ่ครวญ ซึ่งจะเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ ใช้บรรเลงประกอบอากัปกิริยา เดินไปร้องไห้ไปของตัวละคร เพราะตัวละครจะต้องแสดงอารมณ์โศกเศร้า และต่อมาก็มีการนำเพลงไปแต่งขยายขึ้นเป็นสามชั้นและชั้นเดียว แต่ก็จะยังคงในส่วนที่เป็นเนื้อที่สำคัญของเพลงไว้ และในส่วนหน้าทับนั้นจะใช้หน้าทับสองไม้ที่เป็นหน้าทับเก่า และเรียกกันว่า “ทยอย” นั้นก็หมายถึงการตีลดตามทำนอง กลองก็ลดตามไปด้วย

2.1.2 ประวัติความเป็นมาของเพลงทยอยและประเภทของเพลงทยอย

สำหรับหัวข้อประวัติความเป็นและของเพลงทยอยและประเภทของเพลงทยอยผู้วิจัยได้แบ่งออกดังนี้

2.1.2.1 ประวัติความเป็นมาของเพลงทยอย

ดังมีรายละเอียดว่า “ทยอย” เดิมเป็นเพลงหน้าพาทย์อัตราจังหวะสองชั้นทำนองเก่าโบราณตั้งแต่สมัยอยุธยา และที่เรียกกันว่าเพลงสองไม้อีกชื่อหนึ่งนั้น เพราะว่าใช้หน้าทับประเภทหน้าทับสองไม้ การขับร้องเพลงทยอยจะใช้ประกอบการแสดงโขนละคร ในบทที่ตัวละครประสบความเศร้าโศกเสียใจประสบอารมณ์สุดแสนรันทดใจ มีความหมายเป็นการแสดงความเศร้าโศกในเวลาเดินทาง

เพลงที่ใช้เป็น หน้าพาทย์ ประกอบอากัปกิริยาการเศร้าโศกที่กำลังเคลื่อนที่ของตัวโขนละครนั้น มีชื่อว่า “ทยอย” ซึ่งอาจจะมีการเรียกที่ผิดเพี้ยนไปว่า “ทยอยโอด” ซึ่งไม่ถูกต้องนัก เพราะเนื่องจากเมื่อเวลาที่บรรเลงเพลงทยอย จำเป็นต้องบรรเลงเพลงโอดต่อไปด้วย เพื่อแสดงถึงการเดินคร่ำครวญของตัวละคร ดังนั้นมักจะมีผู้ที่เข้าใจผิดว่าเป็นเพลงทยอยโอด

2.1.2.2 ประเภทของเพลงทยอย

เพลงทยอยนั้นเป็นเพลงซึ่งมาจากเพลงเรื่อง เรียกว่า “เพลงเรื่องทยอย” ซึ่งเป็นการนำเพลงประเภททยอยหลายๆเพลงมาบรรเลงเชื่อมเข้าด้วยกันจึงเรียกว่า “เพลงเรื่องทยอย”ซึ่งมีผู้ทรงคุณวุฒิ ได้กล่าวไว้ดังนี้

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อธิบายว่า

> *“ในเพลงเรื่องทยอยนั้น เท่าที่ทราบก็จะมี เพลงทยอย ทยอยในทยอยเขมร ทวอย และทวาย 5 เพลง ส่วนเพลงทยอยนอกไม่มีเนื้อสองชั้น ท่านแต่งอัตโนมัติขึ้นมา อย่างเพลงแรกเป็นเพลงทยอยที่ติดโอด เพลงนี้มันไม่เคยทำเปล่าๆ ต้องทำแล้วติดโอด เพราะอย่างนั้นเค้าก็เลยเรียกกันว่า “ทยอยโอด” ที่จริงชื่อ “ทยอย” เฉยๆ และฉันก็สงสัยว่านี่แหล่ะ น่าจะเป็นต้นกำเนิดทยอยนอก แต่ไม่ได้เอาไปทั้งหมด คือใช้เวลาเค้าเดินร้องไห้ และเราก็บอกได้ว่าที่มาของเพลงทยอยก็มาจากเพลงเรื่อง” (พิชิต ชัยเสรี ,สัมภาษณ์ 6 ,กุมภาพันธ์ , 2550)*

อาจารย์ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงษ์ได้อธิบายถึงเพลงเรื่องในงานวิจัยเรื่องการขับร้องเพลงทยอยในไว้ว่า

> *“ในส่วนของเพลงเรื่องทยอยนั้น เป็นชื่อของเพลงอีกประเภทหนึ่ง ที่เรียกกันว่า “เพลงเรื่อง” เพลงประเภทนี้ประกอบด้วยเพลงหลายๆเพลง ซึ่งมีลักษณะอย่างเดียวกันหรือใกล้เคียงกัน นำมาร้อยกรองกันเข้าเป็นเรื่อง ส่วนมากก็จะนำเอาชื่อเพลงแรกในเรื่องนั้นมาเป็นชื่อของเพลงเรื่องดังกล่าว เช่น เพลงเรื่องทยอย ก็ขึ้นต้นด้วย “เพลงทยอย” แล้วก็ต่อด้วยเพลงอื่นๆ ซึ่งเป็นลักษณะเศร้าและเย็นเช่นเดียวกับเพลงทยอย เพลงเรื่อง สีนวล ก็ขึ้นต้นด้วยเพลง “สีนวล” แล้วก็ต่อด้วยเพลงอื่นๆที่มีลักษณะคล้ายคลึงกัน เพลงเรื่องนี้อาจจะเป็นเพลงประเภทเพลงช้าหรือเพลงสองไม้ หรือเพลงฉิ่ง ได้ “เรื่องทยอย” ที่ว่านี้อยู่ในประเภทเพลงสองไม้”*
>
> (ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงษ์, 2530: 13)

นอกจากเพลงประเภท “ทยอย” ที่ได้กล่าวมาข้างต้นแล้ว บางเพลงยังเป็นเพลงที่ใช้ร้องรับ-ส่งเสภาที่เรียกกันว่า ร้องส่งอีกด้วย ซึ่งเพลงประเภททยอยนั้นเป็นเพลงที่อยู่ในประเภทเพลงสองไม้ แต่แตกต่างกันในรูปแบบของเพลง กล่าวคือ เพลงทยอยนั้นจะมีลักษณะของเพลง โดยมีการแบ่งทำนองเป็น 2 ส่วน คือ ส่วน “เนื้อ” และส่วนที่เรียกว่า “โยน” ซึ่งจะพบในการร้องละครและเพลงทั่วไป ส่วนมากจะนิยมบรรเลงสามชั้น และใช้หน้าทับสองไม้ เช่นเพลง แขกโอด แขกลพบุรี เขมรราชบุรีหรือเพลงที่อยู่ในกลุ่มของชื่อเพลงว่า “ทยอย” คือเพลงทยอยใน ทยอยนอก ทยอยเขมร ทยอยญวน เป็นต้น ซึ่งเป็นการนำทำนองเก่าที่เป็นเพลงประเภทเพลงโยนมาแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว ครบเป็นเพลงเถาโดยแต่งให้เป็นเพลงลูกล้อลูกขัดลูกเหลื่อมลูกล้ำ ตามแบบฉบับของเพลงทยอย

ซึ่งเพลงที่กล่าวมา ล้วนแล้วแต่ละเพลง ในทางดนตรีไทยจัดให้อยู่ในกลุ่มของประเภท เพลงใหญ่ เพราะด้วยลักษณะของเพลงนั้น มีการนำกลเม็ดเด็ดพรายตามหลักดุริยางคศิลป์ของไทยอยู่ครบเครื่อง มีความวิจิตรทั้งในด้านของทางบรรเลงและทางร้อง เป็นการชี้ให้เห็นถึงภูมิปัญญาและความสามารถของบรมครูที่ได้แต่งทำนองไว้ได้อย่างงดงามและเพลงอีกประเภท ที่เป็นเพลงที่เรียกว่า เพลงเดี่ยว

> *“เพลงเดี่ยวคือ เพลงที่กำหนดให้เครื่องดนตรีเครื่องใดเครื่องหนึ่งบรรเลงโดดเดี่ยวแต่เพียงผู้เดียว เป็นการอวดฝีมือตรงกับภาษาอังกฤษว่า Solo ที่นิยมเดี่ยวกันก็ได้แก่ เพลงกราวใน ลาวแพน พระยาโศก นกขมิ้น สารถี เชิดนอก แขกมอญ ทยอยเดี่ยว ทะแย ฯลฯ ”*
> (วิเชียร กุลตัณฑ์, 2526: 48)

ซึ่งเพลงทยอยเดี่ยวก็จัดว่าเป็นเพลงประเภททยอย นักดนตรีนำเพลงทยอยมาแต่งขยายเป็นสามชั้น โดยมุ่งให้ทำนองมีลีลาพลิกแพลงสอดแทรกกลเม็ดเด็ดพราย และวิธีการบรรเลงให้เป็นเพลงเดี่ยว มีหลายทางด้วยกัน เช่น พระประดิษฐ์ไพเราะ(มี ดุริยางกูร) แต่งเดี่ยวทางปี่ และต่อเพลงนี้ให้กับนายสิน ศิลปบรรเลง ซึ่งหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ต่อไว้อีกทอดหนึ่ง จากนั้นหลวงประดิษฐไพเราะจึงได้แต่งทางเดี่ยวด้วยเครื่องมือชนิดต่าง ๆ เช่น ทางระนาดเอก ซอด้วง จะเข้ เพลงทยอยนี้พระยาภูมีเสวิน (จิตร จิตตเสวี) ได้แต่งเดี่ยวทางซอสามสาย นายสอน วงฆ้อง แต่งเดี่ยวทางฆ้องวงใหญ่และ

ระนาดเอก และยังมีนักดนตรีอีกหลายท่านนำไปแต่งเป็นทางเดี่ยวสำนวนต่าง ๆ ในทางร้องก็มีการขับร้องเพลงทยอยเดี่ยวเช่นเดียวกับทางบรรเลงเครื่อง ซึ่งมีเนื้อร้องดังนี้

พระเหลียวดูดูหาสตาหมัน ที่สำคัญดูหาที่อาศัย
จะแลลับนับปีแต่นี้ไป จะมิได้มาเห็นเหมือนเช่นเคย
เสียแรงแต่งแปลงสร้างจะร้างเริด ค่อยอยู่เถิดเผ่นผาดูหาเอ๋ย
โอ้มิ่งไม้ไพรพนมเคยชมเชย จะแลเลยลับแล้วทุกแนวเนิน
โอ้นกเอ๋ยเคยพากันมาจับ จะแลลับฝูงนกระหกระเหิน
โอ้เขาสูงฝูงหงส์เคยลงเดิน เคยเพลิดเพลินพิศวงด้วยหงส์ทอง
จะเริดร้างห่างหงส์ไปดงอื่น ทุกวันคืนค่ำเช้าจะเศร้าหมอง
โอ้ก้านกิ่งมิ่งไม้เรไรร้อง ประสานซร้องเสียงดังดูวังเวง
ได้เคยฟังครั้งนี้มาวิบาก ต้องพลัดพรากเพราะว่าลมทำข่มเหง
แม้นพบเห็นเป็นตัวไม่กลัวเกรง จะรำเพลงกฤชราญสังหารลง
นี้จนใจไม่เห็นด้วยเป็นเคราะห์ มาจำเพาะพลัดคู่เคยสู่สม
ยิ่งสุดแสนแค้นขัดอัดอารมณ์ จะแลชมอื่นๆไม่ชื่นใจฯ

ดังนั้น ผู้วิจัยจึงขอสรุปว่า เพลงทยอยนั้น มีการจัดหมวดหมู่ไว้ 4 ประเภทดังนี้ คือ

1. เพลงทยอย ซึ่งเดิมเป็นเพลงเก่าสมัยโบราณ ที่สืบมาตั้งแต่อยุธยา และเป็นเพลงหน้าพาทย์ที่ใช้ประกอบอากัปกิริยาของตัวละครต่างๆ ซึ่งจะใช้ในตอนที่บรรยายถึงความเศร้าโศก เสียใจ อาลัยอาวรณ์ และใช้หน้าทับสองไม้ จึงเรียกกันว่า “เพลงสองไม้”

2. เพลงเรื่องทยอย เป็นการนำเพลงหลายๆเพลงที่มีลักษณะเหมือนกันหรือคล้ายกันที่สำคัญคือ ต้องใช้หน้าทับและอัตราจังหวะที่เป็นลักษณะเดียวกัน มาร้องต่อบรรเลงเชื่อมกัน ที่เรียกว่า เรื่องทยอย ก็โดยการนำเพลงประเภทสองไม้มาบรรเลงต่อกัน ซึ่งประกอบไปด้วยเพลง แรกคือเพลงทยอย เป็นเพลงที่โดยทั่วไปเข้าใจกันว่าชื่อเพลง ทยอยโอด เพราะเมื่อเวลาบรรเลงเพลงนี้แล้ว จำเป็นต้องติดโอดเข้าไปด้วย เพราะเป็นการแสดงการเดินทางคร่ำครวญของตัวละคร เพลงต่อไปคือ เพลงทยอยใน เพลงทยอยเขมร เพลงทวอย และสุดท้ายคือทวาย ที่สำคัญคือเพลงทยอยนั้นต้นกำเนิดมาจากเพลงเรื่องนี้เอง

3. เพลงทยอยที่ใช้ร้องรับ-ส่งเสภา คือเพลงที่ส่วนมากจะเป็นเพลงประเภทสามชั้นหรือเพลงเถา มีการร้องร้อง-ส่ง ซึ่งเป็นการนำเพลงเก่าสองชั้นมาขยายเป็นสามชั้นและชั้นเดียว และจะมีการนำ “ลูกโยน” มาขยายเพื่อให้เกิดความวิจิตร โดยแต่งให้เป็นเพลงลูก

ล้อลูกขัด ลูกเหลื่อมลูกล้ำ ตามแบบฉบับของเพลงทยอย โดยลักษณะของเพลงนั้น จะแบ่งทำนองเพลงออกเป็น 2 ส่วน คือ ส่วนที่เรียกว่า “เนื้อ” และส่วนที่เรียกว่า “โยน” ซึ่งผู้วิจัยจะอธิบายในลำดับต่อไป

4. ทยอยเดี่ยว เป็นประเภทของเพลงเดี่ยว ซึ่งเป็นการนำเพลงทยอยมาแต่งขยายเป็นสามชั้นและมีการใช้กลเม็ดเด็ดพรายในการแต่งทำนองเพลงให้เป็นการบรรเลงเพลงเดี่ยว ซึ่งบรมครูแต่ละท่านได้แต่งไว้หลายทาง และหลายเครื่องมือ ในส่วนของทางร้องก็มีการขับร้องทยอยเดี่ยว เช่นเดียวกับทางเครื่อง ซึ่งถือได้ว่าเป็นภูมิปัญญาของบรมครูโดยแท้

2.1.3 จังหวะหน้าทับของเพลงทยอย

เพลงไทยมีหลายประเภท แต่ละประเภทมีหลายเพลงแต่ละเพลงต้องจังหวะกำกับเพื่อมิให้สับสนกัน เพลงแต่ละประเภทจะใช้จังหวะหน้าทับไม่เหมือนกัน บางประเภทใช้จังหวะหน้าทับปรบไก่ บางประเภทใช้หน้าทับสองไม้

สำหรับในงานวิจัยฉบับนี้ ผู้วิจัยจะขอกล่าวถึงหน้าทับที่เกี่ยวข้องกับเพลงประเภททยอยเท่านั้น ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญและจากเอกสารไว้โดยแบ่งได้ดังนี้

2.1.3.1 ความหมาย

ความหมายของคำว่า “จังหวะหน้าทับ” มีผู้อธิบายไว้ดังนี้

> *“จังหวะถือเป็นหลักสำคัญของการขับร้องและดนตรีของไทยหลักหนึ่ง จังหวะก็มีหลายอย่าง และจังหวะกับหน้าทับนี้มักจะเรียกรวมกันก็มี หรือจะเรียกแยกกันเป็นจังหวะอย่างหนึ่ง หน้าทับอย่างหนึ่งก็ได้ แต่การเรียกแยกกันนี้ก็มีเป็นบางกรณี เช่น ใช้จังหวะที่ประกอบการบรรเลง บางทีเรียกว่าจังหวะหน้าทับก็มีถือว่าไม่ผิดแต่ต้องใช้เป็นกรณีๆ ไปแล้วแต่ความเหมาะสม แต่บางเพลงก็จะต้องแยกเพราะหลักเพลงที่ทั่วไปใช้เฉพาะอย่างเดียวก็มี แต่ถ้าเรียกชื่อตามหลักที่ใช้ประกอบการบรรเลงก็มักจะเรียกรวมกันตามที่เรียกกันมาแต่โบราณ เพราะหน้าทับก็ถือว่าเป็นจังหวะอยู่แล้ว ที่เรียกแยกเป็นจังหวะหน้าทับก็เพื่อให้เข้าใจง่าย*

หรือฟังง่ายกว่า เพราะได้ยินอยู่เสมอๆ เช่น หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ หน้าทับทยอย เป็นต้น" (ท้วม ประสิทธิกุล, ม.ป.พ: 241)

2.1.3.2 ประเภทของหน้าทับทยอย

"จังหวะหน้าทับก็มีมากมายด้วยกัน ไม่มีใครสามารถจะได้ทั้งหมด แต่ก็ควรจะรู้ว่ามีอะไรบ้าง และควรจะได้เท่าที่มีที่ใช้กันอยู่เป็นประจำ เช่น จังหวะหน้าทับประเภท ปรบไก่ ซึ่งเป็นจังหวะหน้าทับมาตรฐานและจังหวะหน้าทับสองไม้ประเภทบังคับจังหวะ และไม่บังคับจังหวะหรือสองไม้ประเภทที่เรียกว่า "โยน" เพราะจังหวะและหน้าทับจะต้องใช้ประกอบกับเพลงหลายอย่าง แต่ว่าหน้าทับสองไม้นั้นลักษณะการตีมีหลายอย่าง ถ้าไม่สังเกตจะไม่รู้เพราะคล้ายๆกันมา และเพลงประเภทใช้จังหวะหน้าทับสองไม้ก็มีมาก เช่น เพลงประเภทภาษาต่างๆ มักใช้หน้าทับสองไม้เป็นพื้น ส่วนจังหวะหน้าทับสองไม้ที่ใช้กับเพลงที่เป็นสำเนียงทำนองไทยก็มี จึงต้องแยกสองไม้เป็นสองประเภท เพื่อใช้ให้ตรงกับประเภทเพลงที่มีสองประเภทคือประเภทบังคับจังหวะหน้าทับกับประเภทไม่บังคับจังหวะหน้าทับ" (ท้วม ประสิทธิกุล, ม.ป.พ: 242)

"สองไม้ประเภทไม่บังคับจังหวะถือเป็นหน้าทับอิสระ การบรรเลงขับร้องสามารถจะแสดงได้ตามความพอใจ จะมากน้อยหรือจะร้องกลับไปกลับมากี่เที่ยวก็ได้ แต่จะต้องขึ้นลงโดยไม่คร่อม หน้าทับหรือขวางจังหวะ จังหวะหน้าทับประเภทนี้ใช้กับเพลงได้หลายประเภท ถ้าใช้กับเพลงประเภททยอยก็เรียกหน้าทับทยอยหรือ หน้าทับโยน" (ท้วม ประสิทธิกุล, ม.ป.พ: 243)

ดังนั้นจึงสรุปได้พอสังเขปว่า จังหวะหน้าทับเป็นส่วนสำคัญสำหรับผู้ขับร้องและนักดนตรี อันว่าจังหวะกับหน้าทับนั้น สามารถเรียกแยกว่า จังหวะ และ หน้าทับ หรือจะเรียกรวมว่า จังหวะหน้าทับก็มิใช่เรื่องผิด เพราะหน้าทับก็คือจังหวะ เช่น หน้าทับปรบไก่ เป็น หน้าทับที่มีการกำหนดความยาวแน่นอนของจังหวะ หน้าทับสองไม้ แบ่งได้สองประเภทคือ ประเภทที่บังคับจังหวะและประเภทที่ไม่บังคับจังหวะ ซึ่งในส่วนของหน้าทับสองไม้ที่ไม่กำหนดบังคับตายตัว เรียกว่า เป็นหน้าทับอิสระ ซึ่งเป็นการเปิดโอกาสให้

นักร้องแสดงความสามารถตกแต่งทำนองร้องได้อย่างอิสระ และสามารถขับร้องได้โดยไม่คร่อมจังหวะ หน้าทับประเภทนี้เรียกกันว่า “หน้าทับทยอย”

2.1.3.3 รูปแบบและลักษณะของหน้าทับทยอย

รูปแบบและลักษณะของหน้าทับทยอย ครูท้วม ประสิทธิกุล อธิบายไว้ในหนังสือหลักคีตศิลป์ ว่า

> *“จังหวะหน้าทับโยน ก็คือ หน้าทับทยอย เพราะไม่จำกัดจังหวะ คำที่เรียกว่า “โยน” หมายถึงใช้เรียกสำหรับฝ่ายดนตรี ที่บรรเลงเป็นทำนองชนิดหนึ่ง ดังนั้นความสำคัญของคำว่า “โยน” อยู่ที่ฝ่ายดนตรี จังหวะหน้าทับเพลงสามชั้นประเภทที่ใช้จังหวะหน้าทับโยน มักเป็นเพลงที่เรียกว่า “สูง” จะใช้ในเพลงประเภทที่หนักไปในลักษณะโศก เช่นเพลงประเภททยอย และอื่นๆ ที่มีทำนองโหยหวน เช่นเพลงในบทร้องโศกเศร้า เสียใจ รำพึงรำพัน จะใช้เพลงจังหวะหน้าทับโยนเป็นส่วนมาก”* (ท้วม ประสิทธิกุล, ม.ป.พ: 208)

อาจารย์จิรัส อาจณรงค์ อธิบายว่า

> *“เพลงปรบไก่จะมีการกำหนดตายตัว มีการจำกัดจังหวะที่แน่นอน เช่น 4 จังหวะ 6 จังหวะ ขาดเกินจากนั้นไม่ได้ แต่ก็เพราะอย่างแขกมอญ ทางร้องก็ทำไว้เพราะมาก วิจิตรพิสดาร จะไปเปรียบกับสองไม้เค้าไม่ได้ เพราะสองไม้เค้าอิสระ จะตีเท่าไหร่ก็ได้ มันไม่นับจังหวะเหมือนปรบไก่ แต่ถ้าถามว่านับได้หรือไม่ ก็นับได้นะ แต่เค้าไม่นิยมนับกัน เพราะเพลงแต่ละเพลงค่อนข้างยาว*
> (จิรัส อาจณรงค์, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม, 2549)

อาจารย์ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงษ์ ได้อธิบายว่า

> *“ในวัฒนธรรมดนตรีไทยนั้น เพลงจะถูกแบ่งออกโดยใช้หน้าทับเป็นตัวกำหนด ซึ่งประกอบด้วยหน้าทับทยอย หรือที่รู้จักกันคือ “หน้าทับสองไม้” หรือ “สองไม้” มีกลอง 3 ประเภทที่ใช้สำหรับหน้า*

ทับนี้ คือ กลองแขก สำหรับวงปี่พาทย์ไม้นวม กลองสองหน้า สำหรับวงปี่พาทย์เสภา และโทน-รำมะนา สำหรับวงเครื่องสาย" (ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงษ์, 2545 :130)

รูปแบบการตีหน้าทับสองไม้สำหรับกลองแขก

สามชั้น

-	+	-	+

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

สองชั้น

-	+	-	+

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

ชั้นเดียว

-	+	-	+

ติง-โจ๊ะ จ๊ะ	ติง ติง - ทั่ง

รูปแบบการตีหน้าทับสองไม้สำหรับกลองสองหน้า

สามชั้น

-	+	-	+

--- พรึง	--- พรึง	--- ปะ	--- ตุ๊บ	- - - - -	--- ป๊ะ	--- ตุ๊บ	--- พรึง

สองชั้น

-	+	-	+

--- ป๊ะ	- ตุ๊บ-ติง	--- ป๊ะ	- ตุ๊บ-พรึง

ชั้นเดียว

- +	- +
- - - ตุ๊บ	-พรึง-พรึง

(อ้างถึง ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงษ์, 2545 :130)

2.1.3.4 หลักสำคัญของผู้ขับร้อง

ครูท้วม ประสิทธิกุล อธิบายหลักของการขับร้องเพลงประเภทเพลงทยอยไว้ในหนังสือหลักคีตศิลป์ ว่า

> *"ถ้าเป็นผู้ขับร้องเพลงให้จังหวะหน้าทับโยน ต้องสามารถขึ้นลงได้ถูกต้อง คล่องแคล่ว ตรงตามจังหวะหน้าทับ ไม่คร่อมหน้าทับ และไม่ขวางจังหวะ ดังนี้ก็จะร้องเพลงในจังหวะหน้าทับโยนได้ ส่วนร้องเพลงถ้ามีลักษณะที่เป็นทำนองเพลง ที่เรียกกว่าโยน ดังที่ฝ่ายดนตรีเรียนฝ่ายขับร้องไม่เรียกว่าโยน มักจะเรียกว่า "เอื้อน ผู้ ขับร้องต้องรู้หลักจังหวะ จังหวะหน้าทับ มิใช่หน้าที่ของคนร้องโดยตรง แต่จังหวะหน้าทับกับคนร้องก็แยกจากกันหาได้ไม่ จึงต้องสัมพันธ์กันอย่างที่สุด เพราะว่าหลักจังหวะหน้าทับนี้ถือเป็นระเบียบวินัยของการขับร้องบรรเลงเพลงไทย ที่จะต้องถือปฏิบัติอย่าง เคร่งครัดทีเดียว"*
>
> (ท้วม ประสิทธิกุล, ม.ป.พ: 242)

จากข้อมูลข้างต้นผู้วิจัยจึงสรุปเรื่องจังหวะหน้าทับได้ดังนี้

จังหวะหน้าทับสองไม้นั้น มี 2 ประเภท คือ สองไม้ที่บังคับจังหวะหน้าทับตายตัว เช่นเพลงประเภทสองไม้ทั่วไป และสองไม้ที่เป็นหน้าทับอิสระ จะใช้ในเพลงประเภทที่หนักไปในลักษณะโศก เช่นเพลงประเภททยอย และอื่นๆ ที่มีทำนองโหยหวน เช่นเพลงในบทร้องโศกเศร้า เสียใจ รำพึงรำพัน ซึ่งปรากฏอยู่ในเพลงประเภททยอย จากการสืบค้นข้อมูลนั้นครูท้วม ประสิทธิกุล เรียกหน้าทับประเภทนี้ว่า "หน้าทับโยน" ซึ่งก็จะไปสัมพันธ์กับทางเครื่อง เนื่องจากหน้าทับประเภทนี้พบในเพลงทยอย ซึ่งเพลงทยอยนั้นเป็นเพลงที่มีลักษณะของ "การโยน" และเป็นหน้าทับที่ไม่บังคับจังหวะซึ่งต่างจาก

หน้าทับปรบไก่คือหน้าทับปรบไก่นั้นจะบังคับจังหวะมีการกำหนดจังหวะที่แน่นอน ขาดหรือเกินไม่ได้

ในการเรียกหน้าทับนั้น ขึ้นอยู่กับผู้เรียกว่าจะเรียกว่า “หน้าทับสองไม้ หน้าทับทยอย หรือหน้าทับโยน” ก็สุดแต่ผู้เรียกจะเห็นว่าเหมาะสม ซึ่งตามความเป็นจริงแล้วก็คือความหมายเดียวกัน สำหรับผู้ขับร้องนั้น ต้องมีความสามารถในการฟังจังหวะหน้าทับได้เป็นอย่างดี เพื่อที่จะได้เข้าจังหวะได้อย่างถูกต้องแม่นยำ ตรงตามจังหวะ ซึ่งผู้วิจัยจะอธิบายในส่วนของการร้องลักษณะนี้ในเรื่องของการลอยจังหวะ ในลำดับต่อไป

2.1.4 บทประพันธ์ที่ใช้ในการขับร้องบทเพลงประเภทเพลงทยอย

การขับร้องเพลง ส่วนสำคัญก็ขึ้นอยู่กับบทประพันธ์ด้วยเช่นกัน เพราะบทประพันธ์เป็นตัวที่ทำให้เห็นถึงอารมณ์ของเพลงในอารมณ์ต่างๆ ผู้ขับร้องก็ต้องอาศัยบทประพันธ์ในการตกแต่งทำนองขับร้องเพื่อให้เข้าถึงอารมณ์
อาจารย์พัฒนี พร้อมสมบัติ อธิบายว่า

> *“บทเพลงส่วนใหญ่ที่ใช้นั้น ถ้าเป็นทยอยใน ทยอยนอกก็จะนำมาจากเรื่องขุนช้างขุนแผนแต่ถ้าเป็นบทละครก็จะใช้การบรรจุบทเพลงเข้าไป การร้องก็จะร้องสองชั้น เหมือนการร้องสองชั้นในเพลงเถา ส่วนใหญ่ที่พบในละครใน ก็จะเป็นร้องทยอย ร้องทยอยเขมร”*
> (พัฒนี พร้อมสมบัติ, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม, 2549)

เพลงประเภททยอยนั้นจะใช้หน้าทับสองไม้ เพราะเนื่องจากเป็นเพลงที่ไม่มีการกำหนดจังหวะที่แน่นอนตายตัว และเพลงประเภททยอยนั้นจะสังเกตได้จากเนื้อร้อง ซึ่งส่วนใหญ่จะกล่าวในลักษณะของการจากลา เศร้าโศก คร่ำครวญ เป็นต้น

เพลงประเภททยอยจะพบมากในละคร เช่น ละครใน ละครนอก และมีการนำมาจากวรรณคดีเรื่องขุนช้างขุนแผน ซึ่งใช้เป็นการบรรเลงในการรับ-ส่งเสภา

ผู้วิจัยจึงได้ยกตัวอย่างจากบทละครเรื่องต่างๆที่มีเพลงประเภททยอยปรากฏอยู่ เพื่อชี้ให้เห็นถึงลักษณะของเพลงประเภทนี้

ตัวอย่างร้องเพลงทยอยจากบทละคร

เรื่องสังข์ทองตอนพระสังข์ทองได้นางรจนา

ร้องทยอย

ครั้นออกมานอกทวารวัง เหลียวหลังมาดูปราสาทศรี
เคยอยู่สุขเกษมเปรมปรีด์ อนิจจาครานี้จะจำไกล

(บทละครนอก พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระเลิศหล้านภาลัย)

ร้องทยอย

ยิ่งคิดยิ่งทุกข์ฉุกใจ จะตามไปไม่รู้ว่าร้ายดี
นางสะอื้นยืนเช็ดชลนา ครั้นเจ้าเงาะเหลียวมาก็เมินหนี
แล้วคิดรักหักใจจรลี ตรงไปยังที่ปลายนา

(บทละครนอก พระราชนิพนธ์พระบาทสมเด็จพระเลิศหล้านภาลัย)

บทมโหรีเรื่องกากี

ร้องทยอย

ว่าพลางขับควญกระบวนพิณ โอ้ว่ากลิ่นกากีพี่หมายมั่น
เสียดายพักตร์รับพักตร์เมียงมัน เสียดายกรรณรับรสพจนา
เสียดายขนงก่งรับที่ยักยวน เสียดายเนตรนำชวนเสน่หา
เสียดายปรางช่างเบือนกระบวนมา ให้นาสาสูบรสรัญจวนใจ

บทมโหรีเรื่องอิเหนา

บทที่ 21 ร้องทยอยเขมร

อุณากรรณคะนึงถึงพระพี่ ปันหยีคิดถึงขนิษฐา
ต่างคนต่างคลอชลนา เมียงเมินพักตราไม่ดูกัน
แกล้งเบือนเชือนชมมิ่งไม้ ฤทัยวิโยกโศกศัลย์

แล้วทำชื่นขืนใจจรจรัล เสด็จเลียบขอบคันสระมา

ตับพาลีสอนน้องตอนละเมิดคำสาบาน จึงต้องศรพระนารายณ์ถึงสิ้นชีวิต

ทยอยญวน

เอื้อนโอษฐ์ว่าโอ้อนุชา พี่ขอลาฝากฝังหลานทั้งสอง
จงตั้งใจอาสาฝ่าละออง สามพี่สี่น้องบำรุงกัน
ขอฝากสร้อยสาวสรรค์แม่ขวัญเนตร จะเทวษแสนวิโยคเศร้าโศกศัลย์
และสยมภูวญาณประทานปัน จงอุตส่าห์รักกันเถิดขวัญตา

(ตับพาลีสอนน้อง)

ตัวอย่างบทร้องเพลงเถาประเภททยอย

เพลงทยอยในเถา

แสนวิตกโอ้อกของสร้อยฟ้า ดังชีวาแทบจะออกไปจากร่าง
แสนที่จะอับอายแทบวายวาง จะรักรูปทรงร่างไปใยมี
จะผินพึ่งพ่อแม่ก็แลหาย จะฆ่าตัวเสียให้ตายลงเป็นผี
อับอายขายหน้าทั้งตาปี มีสามีแล้วก็พลัดเป็นศัตรู
ฉวยเชือกผูกคอเข้าให้ชิด แล้วมายืนพินิจอยู่เป็นครู่

(บทร้องเก่า)

เพลงทยอยนอก เถา

พี่จะลาไปก่อนแล้วเจ้าแก้วเอ๋ย สิ่งไรเคยพี่ได้ทำเจ้าจำได้
ขอฝากขุนช้างด้วยช่วยปลอบใจ ทั้งข้าวปลาหาให้เหมือนพี่ยัง
มาถึงกรงขุนทองตั้งอยู่ทั้งคู่ นกโนรีแขวนอยู่ที่เตียงตั้ง
นกเอ๋ยเคยเสียงเสนาะดัง ฟังชื่นเชยชมอารมณ์นาง
ขุนช้างเรียกว่าแม่วันทอง สาลิกาเจ้าก็ร้องอย่างนั้นบ้าง
แต่นี้เช้าเย็นจะเว้นวาง ครวญพลางทางตามขุนแผนมา
ถึงกลางนอกชานละลานจิต ตะลึงคิดลังเลดูเคหา
แล้วชำเลืองเยื้องย่างถึงอ่างปลา ชะโงกหน้ามือช้อนมาชมชู
กลมกลมสมอย่างตะปั้น บ้างว่ายหันเหวี่ยงหางกระทั่งหู

ถึงกระถางต้นไม้ชายตาอยู่ เป็นคู่คู่ชูช่ออรชร

เพลงทยอยเขมรสามชั้น

ว่าพลางทางพากันคลาไคล ดำเนินในแนวป่าพนาศรี
บุหลันทรงกลดหมดราคี เหมือนจะชวนให้ลีลาไป

จากบทประพันธ์ดังกล่าวพบว่า เพลงที่บรรจุไว้ในบทประพันธ์จะเป็นเพลงที่ขึ้นต้นด้วยคำว่า “ทยอย” ด้วยกันทั้งสิ้น ซึ่งเป็นการบอกลักษณะของเพลงได้อย่างชัดเจน เมื่อพิจารณาจากบทประพันธ์แล้ว ก็สามารถอ้างได้ว่า เป็นเพลงที่ใช้ในลักษณะของการคร่ำครวญ เศร้าโศก สมกับชื่อเพลงว่า “ทยอย” แต่เนื่องจากเพลงประเภททยอย เป็นเพลงที่มีลักษณะสำคัญจากที่กล่าวมาแล้ว และไม่จำเป็นต้องขึ้นต้นด้วยคำว่า “ทยอย” ตัวอย่างเช่น

เพลงเขมรราชบุรีสามชั้น

ชะรอยกรรมจำพรากต้องจากไกล จะผ่อนผันฉันใดนะอกเอ๋ย
ถ้าแม้เขามิสงสัยไม่ไปเลย จะอยู่เชยชมแก้วกัลยา
หอมกลิ่นกล้วยไม้ที่ใกล้ทาง เหมือนกลิ่นสไบบางขนิษฐา
(พระเปลี่ยวเปล่าเศร้าสร้อยวิญญาณ์ เหลียวดูคูหาให้จาบัลย์)

เพลงแขกลพบุรีสามชั้น

ลำดวนเอ๋ยพี่จะด่วนไปก่อนแล้ว ทั้งเกดแก้วพิกุลยี่สุ่นศรี
จะโรยร้างห่างสิ้นกลิ่นมาลี จำปีเอ๋ยสักกี่ปีจะมาพบ
ที่มีกลิ่นก็จะคลายหายหอม จะพลอยตรอมสูญสิ้นกลิ่นตลบ
ที่มีดอกก็จะวายระคายครบ จะเหี่ยวเฉาเซาซบสลบไป

ดังนั้นจะเห็นได้ว่าไม่ว่าจะเป็นบทประพันธ์ดังกล่าว เป็นการบรรยายถึงการอำลาด้วยอาลัย คร่ำครวญ เศร้าโศก ดังนั้นจำเป็นอย่างยิ่งที่ผู้ขับร้องต้องขับร้องออกมาโดยถ่ายทอดเสียงให้ผู้ฟังรู้สึกคล้อยตาม ซึ่งส่วนนี้เองที่ถือได้ว่าเป็นการแสดงความสามารถของ

ผู้ขับร้องได้เป็นอย่างดี เพราะมีการใช้ลีลาและกลวิธีในการขับร้อง เพื่อให้เข้าถึงบทประพันธ์ให้มากที่สุด

2.1.5 ลักษณะของการบรรเลงเพลงไทยประเภททยอย

ดนตรีไทยแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ ประเภทปรบไก่และประเภทสองไม้ เพลงประเภทปรบไก่มีรูปแบบที่ตายตัว เพราะมีการกำหนดจังหวะในแต่ละเพลงที่แน่นอน ส่วนเพลงประเภทสองไม้ ไม่มีการกำหนดจังหวะเหมือนเพลงปรบไก่เพราะเพลงประเภทนี้มีการยืดหยุ่นได้ มีทำนองพลิกแพลงโลดโผน และที่สำคัญ คือ มีการแบ่ง วรรคเนื้อ กับวรรคโยน ซึ่งถือว่าเป็นลักษณะของการบรรเลงเพลงประเภทนี้

2.1.5.1 ลักษณะเด่นของเพลงไทยประเภททยอยทางเครื่อง

เป็นเพลงที่มีการใช้กลเม็ดเด็ดพรายต่างๆมากมาย และมีการตกแต่งทำนองที่อิสระไม่ตายตัว ซึ่งถือว่าเป็นลักษณะเด่นของเพลงประเภทนี้ ที่เรียกกันว่า “โยน” ในส่วนของโยนก็คล้ายกับเท่าเพียงแต่มีจุดหมายที่ต่างกัน ลักษณะของลูกโยนเป็นทำนองพิเศษที่เข้าไปแทรกในตอนใดตอนหนึ่ง ไม่กำหนดจังหวะตายตัว

ความหมายของคำว่า “โยน”

ความหมายของคำว่า “โยน” มีตำราวิชาการหลายเล่มได้เขียนเอาไว้และผู้ทรงคุณวุฒิทางดนตรีไทยได้อธิบายไว้ดังต่อไปนี้มนตรี ตราโมทได้อธิบายไว้ในหนังสือศิลปวัฒนธรรมฉบับพิเศษ ว่า

> *“โยน หรือลูกโยนนี้ ก็คือทำนองเพลงตอนหนึ่ง ซึ่งไม่มีใจความอย่างไร มีความประสงค์อยู่เพียงว่าทำนองตอนนั้นจะพักอยู่ ณ เสียงใดเสียงหนึ่งแต่อย่างเดียว เช่นเดียวกันกับเท่า แต่โยน หรือลูกโยนนี้มีอยู่เฉพาะแต่ในเพลงประเภทสองไม้เท่านั้น และมิได้อยู่ในบังคับของจำนวนจังหวะ(หน้าทับ) หมายความว่า โยน จะสั้นยาวเท่าใด จะบรรจุได้ 1 จังหวะ 2 จังหวะ หรือหลายๆจังหวะเท่าใดก็ได้ ทั้งนี้ย่อมเป็นโอกาสของผู้บรรเลงและผู้ประดิษฐ์ที่จะดัดแปลงพลิกแพลงไปได้ตามความพอใจ เพียงแต่ให้มาลงในเสียงซึ่งเป็นความประสงค์ของโยนนั้นเท่านั้น ส่วนสำเนียงการโยน เมื่อผู้บรรเลงหรือผู้ประดิษฐ์จะดัดแปลง*

*ออกไปเป็นลูกล้อ ลูกขัดหรืออย่างไรก็ตาม สำเนียงก็คงอนุโลมอย่างเท่า" (*มนตรี ตราโมท ,2538: 60-61)

อาจารย์จิรัส อาจณรงค์ อธิบายว่า

"ทยอย ก็อยู่ที่ "โยน" ในส่วนที่โยนก็เป็นการแสดงลักษณะภูมิรู้ความสามารถของผู้แต่ง ว่าจะเอาลูกอะไรมาใส่ให้มันสนุก อย่างแขกลพบุรี แขกโอดนี่ พอถึงโยนก็สนุก เนื้อก็ต้องเป็นเนื้อ เป็นทำนองหลักก็ต้องขยายออกไปตรงๆ ไม่ค่อยมีโลดโผน ในส่วนที่เป็นโยนนั้นไม่ใช่เนื้อทำนองหลัก ซึ่งมันจะมีหลักของมันคือ เสียงมันยืนจะอยู่เสียงเดียว ซึ่งมันก็แยกออกไปก็แล้วแต่ เค้าไม่นิยมให้ซ้ำกัน เพราะเพลงมันมีเยอะแยะ เพลงทยอยในนั้นเพราะนะ ครูเพ็งเป็นคนแต่ง เพลงทยอย

ในถือเป็นเพลงเถาเพลงแรก ส่วนทยอยนอกนี่ครูมีแขกท่านแต่ง เพลงทยอยส่วนมากเค้าไม่ค่อยไปเน้นทางร้อง อย่างในทางเครื่องเพลงทยอยใน ถ้าดูสามชั้นอาจจะไม่เข้าใจ ต้องไปดูสองชั้น ช่วงต้นๆมันก็จะโยน ซึ่งตรงนี้นั่นเองที่เค้าเอามาแต่ง มันไปได้ตั้งเยอะ ก็สนุกสนาน และก็เพราะนะ และก็มีการเปลี่ยนลดระดับเสียงอะไรๆก็ไปเรื่อยๆ ซึ่งมันทำให้เกิดทำนองที่สนุกสนาน หน้าทับที่ใช้ก็จะใช้หน้าทับสองไม้ อย่างบางเพลงเช่นเพลงทยอยญวนนี่ก็เพราะ แต่ไม่ค่อยเห็นโยนเท่าไหร่ แต่ถ้าเป็นพวกเพลงทยอยใน ทยอยนอกนี่ก็เอาเรื่อง ตียาก ลักษณะเด่นของเพลงก็จะมีโยน มีเนื้อ ซึ่งไม่ได้กำหนดว่าจะเอาอะไรขึ้นก่อน อย่างบางเพลง โยนขึ้นมาตั้งแต่ต้นเลย และก็เชื่อมด้วยเนื้อ เพลงทยอยมันมีชีวิตชีวา ไม่ได้กำหนดตายตัว ซึ่งมันคนละชีวิตกับปรบไก่"
(จิรัส อาจณรงค์, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม, 2549)

อาจารย์สงบ ทองเทศ อธิบายว่า

"ลูกโยน คือการเปลี่ยนทำนอง หรือเรียกว่า "การตกแต่งทำนอง" โดยยึดเสียงเสียงเดียว ยึดลูกตกเป็นหลัก เช่น เตง เตง หรือ โท้งเตง ก็ได้ แต่ก็แล้วแต่ว่าจะไปลงเสียงใด ซึ่งเสียงก็จะเปลี่ยนไปเรื่อย ในการตกแต่งทำนองนั้น ก็แล้วแต่ผู้บรรเลงว่าจะตกแต่งให้ออกมาลักษณะ

ใด มันก็เป็นการแสดงความสามารถของนักดนตรี จะมากหรือน้อยก็แล้วแต่ ส่วนใหญ่ก็จะยึดถือของเก่า เพราะถือว่า ของเก่าที่ครูโบราณได้แต่งไว้นั้น ดีอยู่แล้ว แต่ที่สำคัญคือ จะต้องกลับมาเสียงเดิม อย่างเสียงลูกเท่า เช่น ลูกเท่าจบด้วยเสียง "เร" เมื่อทำการตกแต่งทำนองไปแล้วสุดท้ายก็ต้องกลับมาเสียง "เร" เหมือนเดิม และก็ค่อยดำเนินทำนองต่อไป เช่น

ทำนองลูกตก

- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร	- - - ร

ทำนองตกแต่ง

ซ ฟ ม ร	ซ ฟ ม ร	ซ ฟ ม ร	ซ ฟ ม ร	- - ม ร	ม ร ม ร	ม ร ม ร	- ม - ร

(สงบ ทองเทศ, สัมภาษณ์, 27 พฤษภาคม, 2549)

อาจารย์ไชยยะ ทางมีศรี อธิบายว่า

"แต่เดิมนั้นเป็นเพลงสองไม้ที่ไม่มีลูกล้อลูกขัด ซึ่งเราก็จะเรียกว่า "ทำนองโยน" 1 ทยอยจะมีเท่านั้นโยน เท่านี้โยน มากน้อยไม่เท่ากัน ลักษณะเด่นของเพลงประเภทนี้นั้น คือ มีความเป็นคู่ มีความหลากหลายในเรื่องสำนวน สำนวนที่ทำจากโยน ซึ่ง 1 โยนนั้นสามารถขยายเป็นลักษณะของ ลูกล้อลูกขัด เช่น อาจจะตั้งเป็นโจทย์ว่า สมมติให้ 1 โยนนั้นมี 8 ห้อง ดังนั้น 1 โยนก็จะมี 8 สองครั้งพอครั้งที่ 3 ก็จะย่อส่วนลง จาก 8 ลดลงไปครึ่งหนึ่ง เหลือ 4 จาก 4 ก็จะเหลือ 2 จาก 2 เหลือ 1 จนทอนที่สุดแล้ว นั่นก็คือจบ 1 โยน ซึ่งในแต่ละโยนนั้นจะไม่เท่ากัน แล้วแต่ว่าผู้ประพันธ์นั้นจะสร้างโยนในลักษณะใด แต่จะมีลักษณะของความเป็นคู่ เพราะโดนบังคับโดยหน้าทับ และที่พิเศษก็คือ ความสั้นยาวของทำนอง เพลงไม่เท่ากัน ไม่เหมือนเพลงปรบไก่ ปรบไก่นั้นมีความเป็นคู่ แต่สำหรับสองไม้นั้นจะไม่จำกัดคู่ คือหมายความว่า 2 คู่ก็ได้ 4 คู่ก็ได้ หรือ 6 หรือ 8 ก็ได้ คู่ก็หมายถึง 2

ซึ่งถ้าเปรียบเทียบกับ ปรบไก่แล้ว มีความตายตัว คือ 4 ก็ต้อง 4 เพราะถูกบังคับด้วยทำนองเพลง ขยายก็ไม่ได้ ย่อก็ไม่ได้"

(ไชยยะ ทางมีศรี, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม, 2549)

อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง อธิบายว่า

"การโยน มันเป็นเรื่องของทยอย ส่วน"เท่า" นั้นเป็นทางปรบไก่ เราต้องศึกษาในเพลงก่อนว่า มีทั้งหมดกี่โยน และแต่ละโยนลงเสียงใดบ้าง โดยยึดถือตามเสียงของเท่า มีการดำเนินทำนองโดยยึดทำนองหลัก ในส่วนที่เป็นโยนก็เป็นทำนองหลัก แต่จะเป็นลักษณะเสียง

เดียวกัน ในส่วนของร้องนั้น มีความวิจิตรพิสดารมาก กว่าที่จะแต่งมาได้ก็ค่อนข้างยากเหมือนกัน"

(ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 29 พฤษภาคม, 2549)

อาจารย์ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงษ์ ลูกศิษย์อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินได้อธิบายถึงเพลงทยอยไว้ในงานวิจัยเรื่อง Thai Classical Singing ไว้ดังนี้

"ทำนองเพลงทยอยแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือเนื้อเพลงและโยน และใน 2 ส่วนนี้จะบรรเลงสลับกัน ซึ่งมักจะเริ่มและจบด้วยส่วนที่เป็นเนื้อ "เนื้อ" คือส่วนทำนองที่มีการกำหนดความยาวของอัตราจังหวะอย่างชัดเจน แต่อย่างไรก็ตามลักษณะสำคัญของเพลงทยอย คือส่วนที่เรียกว่า "โยน" ในขณะที่จำนวนหน้าทับไม่ได้กำหนดตายตัว สามารถยืดหยุ่นได้"

(ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงษ์, 2545 :129)

จากข้อมูลที่ผู้วิจัยได้รวบรวมจากท่านผู้ทรงคุณวุฒิ ที่ได้สัมภาษณ์มาเกี่ยวกับลักษณะเด่นของเพลงประเภททยอยนั้น สรุปได้ว่า

ลักษณะเด่นของเพลงทยอยก็จะขึ้นอยู่ที่จังหวะและความอิสระของเพลง ซึ่งผู้ประพันธ์สามารถที่จะสร้างสรรค์ ตกแต่งทำนองได้อย่างอิสระ ไม่มีการกำหนดจังหวะ

ตายตัวเหมือนลักษณะของเพลงปรบไก่ มีความเป็นคู่ของในแต่ละโยน และทำนองที่เรียกว่าทำนองอิสระก็หมายถึง “การโยน” ซึ่งในทำนองเพลงประเภททยอยนั้นจะมีการแบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ ส่วนที่เป็น “เนื้อ” และส่วนที่เป็น “โยน” ในการบรรเลงเพลงทยอยนั้นเป็นการบรรเลงอย่างอิสระ มีความสนุกสนาน หลักของ “การโยน” คือ การยืนเสียงที่เป็นเสียงเดียว คล้าย “เท่า” ในส่วนที่เรียกว่า “โยน” นั้น ทางเครื่องสามารถเพิ่มเติมโดยสามารถกำหนดความยาวเท่าไหร่ก็ได้ มีการเล่นโดยการลดและเพิ่มระดับเสียง แต่ในส่วน “เนื้อ” ก็ต้องคงไว้ มักจะไม่ค่อยตบแต่งมากนัก

ตัวอย่างลูกโยนในเพลงทยอยในสามชั้น (เร เป็นเสียงยืน)

- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	ล ด - ร	- - - -	- - - ร	- ร ร ร	- ร – ร
ฟ ม ร ม	ฟ ม ร ม	ฟ ม ร ม	ฟ ซ - ร	ฟ ม ร ม	ฟ ม ร ม	ฟ ม ร ม	ฟ ซ - ร
ฟ ม ร ม	ฟ ซ - ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ - ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ - ร	ฟ ม ร ม	ฟ ซ - ร
ซ ซ ซ ม	ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ซ ซ ร	- - ม ร	ม ร ม ร	ม ร ม ร	- ม - ร

ตัวอย่างลูกโยนในเพลงแขกโอด (มี เป็นเสียงยืน)

- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	- ร - ม	- - - -	- - - ม	- ม ม ม	- ม - ม
(ซ ด ร ม	ร ซ ร ม	ร ด ร ม	ร ม ซ ล	ซ ล ท ด	ร ด ท ล	ร ท ล ซ	ท ล ซ ม)
(ซ ม ร ด	ซ ด ร ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด	ซ ม ซ ล	ด ซ ล ด	ซ ล ด ร	ม ด ร ม)
(ซ ด ร ม	ร ซ ร ม	ร ด ร ม	ร ม ซ ล)	(ซ ล ท ด	ร ด ท ล	ร ท ล ซ	ท ล ซ ม)
(ซ ม ร ด	ซ ด ร ม	ซ ล ซ ม	ซ ม ร ด)	(ซ ม ซ ล	ด ซ ล ด	ซ ล ด ร	ม ด ร ม)
(ซ ด ร ม)	- - - -	(ร ม ซ ล)	- - - -	(ด ร ด ล)	- - - -	(ด ล ซ ม)	- - - -
(ซ ด ร ม)	- - - -	(ซ ม ร ด)	- - - -	(ซ ล ท ด)	- - - -	(ท ด ร ม)	- - - -
(ซ ล ท ด)	- - - -	(ท ด ร ม)	- - - -	(ซ ล ท ด)	- - - -	(ซ ด ร ม)	- - - -
(ซ ด ร ม)	- - - -	(ซ ล ซ ม)	- - - -	(ซ ด ร ม)	- - - -	(ซ ล ซ ม)	- - - -
(ซ ล ซ ร)	- - - -	(ซ ล ซ ม)	- - - -	(ซ ล ซ ร)	- - - -	(ซ ล ซ ม)	- - - -
ซ ซ ซ ซ	ซ ซ ซ ม	ซ ซ ซ ร	ซ ซ ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ร ซ ม

จากตัวอย่างจะเห็นถึงลักษณะของการโยนเสียง ซึ่งมีการยืนเสียงที่เสียงใดเสียงหนึ่งและจากนั้นก็เป็นการตกแต่งทำนองให้มีความสนุกสนานและวิจิตรพิสดารมากขึ้น และจะ

เห็นได้ว่ามีความเป็นคู่และมีการทอนจังหวะลง ดังผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทยได้กล่าวมาแล้วข้างต้น

2.1.5.2 ลักษณะเด่นการขับร้องเพลงไทยประเภททยอย

การขับร้องเพลงไทยนั้นมีองค์ประกอบที่สำคัญมากมาย ผู้ขับร้องต้องมีความรู้ความเข้าใจไม่ว่าจะเป็น บทประพันธ์ การแบ่งวรรคตอน การหายใจ การเปล่งเสียง การเอื้อน การขับร้องให้ได้ตามอารมณ์ของเพลงนั้นๆ จังหวะ ทำนอง

ในทางบรรเลงนั้นกล่าวไว้ว่า ผู้บรรเลงสามารถตกแต่งทำนองได้อย่างอิสระในส่วนที่เรียกว่า "โยน" ในการขับร้องก็เช่นเดียวกันผู้ขับร้องสามารถตกแต่งทำนองอิสระได้และเนื่องจากไม่มีการกำหนดจังหวะที่ตายตัวแล้วผู้ขับร้องก็สามารถขับร้องได้อย่างอิสระตามแบบฉบับของตนเอง

ในการขับร้องเพลงไทยประเภททยอยนั้น เป็นการแสดงให้เห็นถึงภูมิรู้ของผู้ขับร้อง เพราะเพลงประเภทนี้ จำเป็นอย่างมากในเรื่องของการแสดงอารมณ์และถ่ายทอดออกมาเป็นลักษณะของการคร่ำครวญ ผู้ขับร้องจะต้องมีความแม่นยำในเรื่องของจังหวะและหน้าทับเป็นอย่างดี และจะมีความอิสระในการร้อง ซึ่งจะต่างจากการขับร้องเพลงประเภทปรบไก่

ผู้วิจัยศึกษาการขับร้องเพลงประเภททยอยจากการสัมภาษณ์ของผู้ทรงคุณวุฒิในด้านการขับร้องต่างๆ ดังนี้

อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน อธิบายว่า

> *"เอกลักษณ์ของการร้องเพลงทยอย ก็คือส่วนที่เรียกว่าครวญ ก็จะเป็นการเอื้อนทั้ง 3 เพลง คือทยอยใน ทยอยนอก ทยอยเขมร มีลักษณะที่เหมือนกัน คือ มีการครวญ มีการลอยจังหวะเหมือนกัน ใช้จังหวะเหมือนกัน อย่างในเพลงทยอยใน มีครวญมาก ขึ้นต้นก็ครวญไปแล้ว ร้องไปครึ่งท่อนก็จะมีครวญขั้นอีก 3 ชั้น ก็จะครวญยาวหน่อยทั้ง 2 วรรค และก็จะร้องไปจนจบ ท่อน 2 ก็จะมีการครวญหัวธรรมดาเหมือนทยอยนอก ไม่มีครวญกลาง ส่วน สองชั้น สำหรับท่อน 1 มันตัดลงไปแล้ว จะสังเกตดูว่า ครวญเนี่ยตัดลงไปเหมือนกัน ตัดทั้ง2*

ช่องเหมือนกัน ส่วนท่อน 2 ก็ครวญให้สั้นลง พอชั้นเดียวก็ยิ่งสั้นมากขึ้น จะต้องจำและเข้าใจเรื่องจังหวะ อย่างเช่น

-โจ๋ง-โจ๋ง	-โจ๋ง-โจ๋ง	-โจ๋ง-โจ๋ง	-โจ๋ง-โจ๋ง	- ตึง - ตึง	- ทั่งตึงทั่ง	- ตึง - ตึง	- ทั่งตึงทั่ง

พอหมดจังหวะหน้าทับเราก็ขึ้น จากหลังครวญทุกที เราร้องไป เราไม่ต้องไปห่วงเรื่องหน้าทับ มันก็จะลงไปเอง แต่พอถึงครวญมันจะคร่อมลงไปอยู่ เพราะฉะนั้นเราต้องรอ ไม่เป็นไร ครวญหน่อยเพราะมันเป็นเพลงทยอย แม้แต่ตี วงปี่พาทย์ทยอยก็ต้องเดินร้องไห้ ครวญนั้นมันจะมีจังหวะฟังเหมือนกับท่อน 2 เราต้องเข้าจังหวะให้ได้ ถ้าเข้าไม่ได้ ต้องลองร้องดู มันจะมีระยะของมัน ต้องพอดีไม่ควรยาวเกินไป เพราะอย่างถ้าสองชั้นแล้วก็ต้องน้อยกว่าสามชั้น แต่ทีนี้เวลาจะหมดเราจะร้องและต้องรอจังหวะ ไม่ว่าจะเป็น สามชั้น สองชั้นหรือชั้นเดียว ต้องครวญแต่มันสั้นลง ซึ่งเป็นข้อสังเกตที่สำคัญและมีอยู่มาก ซึ่งมันทำให้เราลำบากมากขึ้น เพราะว่าแทนที่จะมีท่อนนึงอันเดียวท่อนนึง ก็มี 2 ช่องของท่อน 1 ทุกๆอันนิดหน่อย เราจะต้องฟังและเข้าให้ถูกจังหวะ ซึ่งลักษณะก็คือรอให้หมดหน้าทับ และมันจะไม่พอดีถ้าเราเข้าไม่ถูก แต่จะพอดีก็ต่อเมื่อเราจับจังหวะนั้นได้ ซึ่งเพลงทยอยใน เป็นเพลงที่ยาว จะมีครวญมาก เพราะลักษณะทยอยในนั้น คือทยอยแล้วต้องครวญ ดังนั้นเวลาเราร้อง เราก็ต้องคร่ำครวญหน่อย

ตัวอย่างการเข้าจังหวะหลังร้องครวญ

- - - -	- - - ล	- ด - ล	ซลซ ล	ซฟ ร	รด ฟ	- - - ซ	ลซดล ล

การรอเข้าจังหวะ

-โจ๋ง-โจ๋ง	-โจ๋ง-โจ๋ง	-โจ๋ง-โจ๋ง	-โจ๋ง-โจ๋ง	- ตึง - ตึง	- ทั่งตึงทั่ง	- ตึง - ตึง	- ทั่งตึงทั่ง

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เพลงทยอยนอก มี 2 ท่อน แต่มีเที่ยวกลับ ในท่อนที่ 2 จะมีครวญ ในช่วงแรก ส่วนในเที่ยวกลับก็เหมือนกัน การขับร้องต้องอาศัยความแม่นยำในเรื่องของจังหวะหน้าทับ ซึ่งเป็นจังหวะสองไม้ การที่ร้องครวญต้องร้องครวญให้พอดี พอหมดครวญเราก็จะหายใจแล้วค่อยเข้าเนื้อเพลง การครวญของเพลงทยอยนอกนี้ มีการครวญขึ้นเฉพาะหัวเท่านั้น ส่วนทยอยในจะมีมากกว่าคือ ทั้งหัวและกลาง ซึ่งเราต้องครวญเพื่อให้สมกับเพลงทยอย"

(เจริญใจ สุนทรวาทิน, แถบบันทึกเสียงวิชา SKILL 7,2 ธันวาคม 2538)

รองศาสตราจารย์ยมโดย เพ็งพงศา อธิบายว่า

"การขับร้องเพลงทยอยนั้นผู้ขับร้องต้องมีความแม่นยำคือหน้าทับต้องแม่นเพราะการเอื้อนนั้นจะเป็นลักษณะของการเอื้อนที่ไม่ตรงจังหวะ ซึ่งอาจจะมีการร้องลักจังหวะบ้างก็แล้วแต่ผู้ขับร้องซึ่งเป็นการแสดงถึงภูมิรู้ของผู้ขับร้อง ในการขับร้องโดยมากจะมีการเว้นและให้หน้าทับดำเนินไปหรือบางทีคำร้องก็ทำได้ โดยการลงก่อนจังหวะหรือท้ายจังหวะ" (ยมโดย เพ็งพงศา, สัมภาษณ์, 27 พฤษภาคม, 2549)

อาจารย์คิริ วิชเวช อธิบายว่า

"เราต้องรู้จังหวะก่อนว่า จังหวะมี 2 แบบ คือ ปรบไก่กับสองไม้ ซึ่งส่วนใหญ่เพลงที่มีลูกล้อลูกขัดมากๆก็จะใช้หน้าทับสองไม้ และมักจะมีทำนองยาวแต่เนื้อร้องสั้นแต่ก็มีความยาก เพราะนักร้องต้องชำนาญเรื่องจังหวะ เพราะในช่วงที่เรียกว่า การลอยจังหวะนั้น ถือว่ายากที่สุด เพราะช่วงเอื้อนจะร้องไม่ลงจังหวะ ลักษณะจะลอยไปเรื่อยๆ ย้อยไปมา ซึ่งในส่วนนี้ทางของอาจารย์เจริญใจ ถือได้ว่าวิจิตรมากที่สุด เพราะอาจารย์จะมีเอกลักษณ์ของท่านเอง" (คิริ วิชเวช, สัมภาษณ์, 27 พฤษภาคม, 2549)

อาจารย์จิรัส อาจณรงค์ อธิบายว่า

"ถ้าเป็นคนร้องก็ต้องบรรเลงได้และก็ต้องตีหน้าทับให้ได้ด้วย ต้องรู้จักหน้าทับว่าเค้าบรรเลงมายังไง ฟังให้ออก อย่างเค้าตีมา ติง ติง /ทั่ง ติง ทั่ง/ ออกแล้ว เราร้องก็ต้องรู้ว่าจะออกตรงไหน อย่างบางคนเค้าก็จะร้อง "เท่า" 2 ครั้ง แต่อาจารย์เจริญใจ ท่านจะร้องครั้งเดียว และอาจารย์ก็จะร้องคร่อมมาตั้งแต่ต้นเลย อย่างบางคนบอกว่า ไปกินน้ำก่อนยังได้เลย หน้าทับก็ตีไปเรื่อยๆ ทางเครื่องนั้นมันไม่เศร้า มันต้องไปดูที่ร้อง ยิ่งบางครั้งถ้าเป็นในละคร ก็ต้องดูที่ตัวละครประกอบด้วย เค้าจะใช้เพลงสองชั้นเท่านั้น"

(จิรัส อาจณรงค์, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม, 2549)

อาจารย์บุญชู ทองเชื้อ อธิบายว่า

"การขับร้องเพลงทยอยนั้น ส่วนใหญ่จะมีการใช้ลีลาที่เรียกว่า "คร่ำครวญ"คือลักษณะของการเอื้อนนั้นจะไม่เหมือนปรบไก่ ในการขับร้องเพลงทยอย สำหรับนักร้องจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องรู้จังหวะหน้าทับ เพราะทั้งนี้ทั้งนั้นก็ขึ้นอยู่ที่ผู้ขับร้องว่า จะตกแต่งอย่างไรให้เหมาะสม อย่างเช่น ในการร้องเท่า บางทีเราอาจจะร้อง 2 ครั้งหรือครั้งเดียวก็ได้ ซึ่งก็ต้องฟังหน้าทับว่าหมดหรือยัง หรือเราฟังแล้วยังเห็นว่าจังหวะยังขาดอยู่เราก็ใส่เท่าไปให้ครบจังหวะ หรืออาจจะหยุดรอให้หมดจังหวะก็ได้ นี่คือส่วนที่ถือเป็นเอกลักษณ์อีกอย่างหนึ่ง แต่ถ้าเป็นปรบไก่เราจะทำแบบนี้ไม่ได้ เราต้องร้องให้ครบจังหวะ" (บุญชู ทองเชื้อ, สัมภาษณ์, 26 มิถุนายน, 2549)

อาจารย์ทัศนีย์ ขุนทอง อธิบายว่า

"ลักษณะของการขับร้อง สำคัญคือ เราต้องจับจังหวะให้ถูก เค้าไม่มีการกำหนดจังหวะที่แน่นอนว่าเท่าไหร่ เราสามารถที่จะใส่เอื้อนเป็นการโยนครวญไปเท่าไหร่ก็ได้ แต่ว่าเราต้องขึ้นจังหวะให้ถูก ไม่คร่อมจังหวะ และต้องถูกทำนองก็เท่านั้นเอง แต่อย่างถ้าเป็นเพลงอื่นๆ

เช่น เพลงปรบไก่นี่ เค้าจะกำหนดจังหวะ” (ทัศนีย์ ขุนทอง, สัมภาษณ์, 19 กันยายน, 2549)

อาจารย์ณัฐวิภา มูลธรรมเกณฑ์ อธิบายว่า

“เพลงทยอยหรือเพลงปรบไก่มันก็คือเพลงไทย ซึ่งจะต่างกันก็แค่รูปแบบของเพลง เพราะทยอยเค้าไม่นับจังหวะ ในทางเครื่องก็สามารถเอามาเติมให้มันยาวได้ หรือเอาอะไรเข้ามาใส่ก็ได้ เล่นไปออกทางนั้นทางนี้ได้ เพราะฉะนั้นทางร้องก็น่าจะล้อเลียนกับทางเครื่องว่าน่าจะร้องให้มันแตกต่างออกไป คือว่ามีการลอยจังหวะ ในการร้องเพลง

ประเภททยอย นักร้องต้องฟังเรื่องจังหวะหน้าทับ เป็นหลัก ต้องรู้จักการแบ่งช่องไฟเพื่อให้ไปลงข้างหลังให้พอดีกับจังหวะ ก็จะเป็นลักษณะเดียวกับปี่ ส่วนในเรื่องของเพลงนั้นก็ลักษณะเดียวกัน แต่ในความรู้สึกสำหรับเพลงทยอยใน มันมีการลอยจังหวะมากกว่า มันซับซ้อนแล้วก็ยากกว่าเพลงอื่น ยาวกว่าและประโยคของเพลงทำให้เราใส่ลงไปที่หน้าทับค่อนข้างลำบาก และในการร้องลักษณะแบบ ลอยจังหวะของอาจารย์ มันค่อนข้างอันตรายสำหรับนักร้อง เพราะจะเสี่ยงกับการคร่อมจังหวะ การขาด การเกินของจังหวะ แต่มันก็ทำให้เรารู้สึกว่า เพลงทยอยมันแตกต่างกับเพลงอื่นก็ตรงนี้ แต่ถ้าจะให้ปลอดภัย เราก็ร้องแบบตรงจังหวะ ก็จะปลอดภัยที่สุด”
(ณัฐวิภา มูลธรรมเกณฑ์, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม, 2549)

จากการรวบรวมข้อมูลเรื่องลักษณะเด่นการขับร้องเพลงไทยประเภททยอย ผู้วิจัยได้สรุปออกเป็น 3 ประเด็นหลักได้แก่

1. ลักษณะของเพลงทยอย

เพลงประเภททยอยเป็นเพลงที่เน้นในเรื่องของการคร่ำครวญ อาลัยอาวรณ์ ดังนั้นผู้ขับร้องจึงจำเป็นต้องใส่อารมณ์ซึ่งเรียกว่า “การครวญ” หรือบางท่านอาจจะเรียกว่า “การโยน” หรือ “การลอยจังหวะ” เข้าไปในเพลง การครวญนั้นก็จะอยู่ที่การเอื้อน และเนื่องจากเป็นเพลงที่ไม่มีการกำหนดจังหวะตายตัวเหมือนหน้าทับปรบไก่ ดังนั้นผู้ขับร้องจึงสามารถจะเพิ่มจังหวะให้สั้นหรือยาวก็ได้แต่ต้องแม่นยำในเรื่องของจังหวะเป็นอย่างดี

2. การแม่นยำของจังหวะ

จังหวะนั้น ถือได้ว่าเป็นสิ่งสำคัญที่สุดของนักร้อง หน้าทับที่ใช้คือหน้าทับสองไม้เนื่องจากเพลงประเภทนี้เน้นในเรื่องของการคร่ำครวญ ดังนั้นเพื่อให้สมกับเพลงทยอย ผู้ขับร้องจึงต้องคร่ำครวญ โดยในการคร่ำครวญนั้นจะไม่มีการกำหนดจังหวะ ผู้ขับร้องต้องสามารถเข้าและลงจังหวะให้ถูกต้อง โดยไม่คร่อมจังหวะ และที่สำคัญต้องมีความแม่นยำในการฟังจังหวะหน้าทับ สิ่งจำเป็นอย่างยิ่งของผู้ขับร้องคือ ผู้ขับร้องจะต้องมีทักษะในการตีจังหวะหน้าทับได้เป็นอย่างดี เพื่อเป็นการเพิ่มความเข้าใจและเป็นใช้ไหวพริบ การแสดงภูมิรู้ของผู้ขับร้อง

3. กลวิธีในการขับร้อง

ในส่วนของกลวิธีในการขับร้องนั้น คือ ในการเอื้อน ผู้ขับร้องต้องกำหนดช่องไฟในการแบ่งวรรคให้สวยงาม ตกแต่งทำนองให้เหมาะสม เนื่องจากเป็นเพลงที่ไม่มีการกำหนดความยาวของจังหวะ ดังนั้น ผู้ขับร้องจึงสามารถขับร้องได้อย่างอิสระ โดยผู้ขับร้องไม่จำเป็นต้องสนใจจังหวะในช่วงแรก ปล่อยจังหวะ อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เรียกว่า “การลอยจังหวะ” จากนั้นเมื่อใกล้จบการครวญผู้ขับร้องจึงค่อยฟังจังหวะ ส่วนในการร้อง “เท่า” นั้น ก็ไม่มีการกำหนดว่าจะร้องกี่ครั้ง ผู้ขับร้องต้องฟังจังหวะให้ได้หากจังหวะยังเหลือ ผู้ขับร้องสามารถร้องเท่าให้ครบจังหวะ หรือไม่ก็ใช้วิธีการหยุดเพื่อรอจังหวะ แล้วเข้าเนื้อเพลง สังเกตได้ว่า เนื้อจะขึ้นหลังการครวญทุกครั้ง

ความหมายของครวญ

การร้องครวญ เป็นวิธีร้องอย่างหนึ่งซึ่งสอดแทรกเสียงเอื้อนยาว ๆ ให้มีสำเนียงครวญคร่ำรำพัน และเสียงเอื้อนที่สอดแทรกนี้มักจะขยายให้ทำนองเพลงยาวออกไปจากปกติ เพลงที่จะแทรกทำนองครวญเข้ามานี้ ใช้เฉพาะแต่เพลงที่แสดงอารมณ์โศกเศร้า เช่น เพลงโอ้ปี่ และเพลงร่าย (ในบทโศก) เป็นต้น และบทร้องที่จะร้องทำนองครวญก็จะต้องเป็นคำกลอนสุดท้ายของบทนั้น ซึ่งเมื่อร้องจบคำนี้แล้ว ปี่พาทย์ก็จะบรรเลงเพลงโอดประกอบกิริยาร้องไห้ติดต่อกันไป อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน อธิบายเรื่องการครวญไว้ในหนังสือสายเสนาะว่า

“เป็นการร้องเอื้อนยาว ปล่อยจังหวะลอย เสียงร้องจะไม่อยู่ในความควบคุมของจังหวะ เราปล่อยให้ลอย เพราะการครวญไม่ควรให้

จังหวะบังคับ จึงครวญทิ้งจังหวะไปได้ ถ้ามัวรักษาจังหวะ เสียงร้องจะตึงเครียดมาก ปล่อยให้จังหวะลอยแล้วก็ขึ้นเนื้อเพลงไปเลย ถ้าไม่ใช้วิธีการร้องครวญปล่อยจังหวะลอยไป แล้วขึ้นเนื้อเพลง "ขอฝากขุนช้างด้วย" ก็จะไม่ไม่ได้ความหมายเต็มอารมณ์ มัวระวังจังหวะ ฉิ่ง-ฉับอยู่ ก็ไม่ได้อารมณ์ การร้องครวญอย่างนี้ไม่ได้บังคับว่า กี่จังหวะ เราก็ปล่อยจังหวะลอยไปได้ เพื่ออารมณ์ของเพลงจะได้เกิดสมความหมายของเนื้อร้อง"(เจริญใจ สุนทรวาทิน, 2538: 177)

รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อธิบายว่า

"การครวญเป็นลักษณะของเพลงสองไม้ เวลาครวญ หน้าทับมันต้องเป็นสองไม้ การร้องครวญมันจะไม่ร้องเป็นกลุ่มเสียงล่างบนเหมือนการร้องด้น ซึ่งก็จะพบครวญได้ในเพลง เช่น โอ้ปี่ ร่าย ในหุ่นกระบอกก็มี ซึ่งพอครวญแล้วลักษณะของจังหวะมันก็จะไม่กำหนดตายตัว ในส่วนของเนื้อร้องมันก็จะเหมือนเดิม แต่ในเนื้อทำนองมันก็จะไม่เป็นทำนอง ครวญมันทำท่าจะเหมือนด้น แต่ไม่มันไม่ใช่ เพราะมันไม่ได้เป็นกลุ่มล่างกลุ่มบน ในเพลงทยอยก็จะพบ แต่อย่างในหุ่นกระบอกเวลาครวญมันจะออกจากทำนองทันที การครวญมันไม่ได้มีความหมายของมันเอง มันเป็นการเพิ่มสีสันของอารมณ์และมันก็จะไม่มีในทำนองเพลง มันเป็นทักษะของคนร้องที่เค้าประดับกันออกมา โดยอาศัยหางเสียงส่งท้ายและก็กลุ่มเสียงในนั้น ซึ่งก็จะอยู่ในกลุ่มเสียงที่เค้าบังคับ คือเค้าจะบังคับแค่กลุ่มเสียง มันจะไม่มีทำนอง ถ้ามีมันก็ไม่ใช่ครวญ ลักษณะของการครวญก็จะคล้ายกับการโยนของเครื่อง คือมีการยืนเสียงอยู่ที่เสียงใดเสียงหนึ่ง แล้วก็คร่ำครวญไปจนไปตกอยู่ที่ ในเครื่องก็มีครวญนะอย่างเพลงกราวใน ซึ่งจะไม่มีลูกฆ้องบังคับ ไม่มีตัวแกนทำนอง ก็แล้วแต่เค้าจะสร้างสรรค์ อันที่จริงแล้วลักษณะของการครวญ จังหวะมันจะไม่บังคับว่าเท่านั้นเท่านี้ ก็เลยเรียกว่าลอย หรือลอยจังหวะ ซึ่งก็เป็นการนำไปใช้ในทางปฏิบัติ " (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 6 กุมภาพันธ์ 2550)

อาจารย์ณัฐวิภา มูลธรรมเกณฑ์ อธิบายว่า

"การครวญก็จะพบในเพลงที่ค่อนข้างเศร้าหรือส่วนมากจะเป็นในละครและก็จะเจอในร่าย ในโอ้ปี่ก็มีนะ ในครวญตอนท้าย อย่างความหมายของครวญ ลอย โยนความหมายมันก็คล้ายๆกัน"

(ณัฐวิภา มูลธรรมเกณฑ์ ,สัมภาษณ์ 9 ,ตุลาคม, 2549)

ความหมายของการลอยจังหวะ

การร้องลอยจังหวะ เป็นกลวิธีการร้องแบบหนึ่งที่มีความสำคัญมาก ๆ ในการร้องบทเพลงประเภทเพลงทยอย ผู้ทรงคุณวุฒิหลายท่านได้อธิบายไว้และผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมไว้หลายประการด้วยกัน อาจารย์พัฒนี พร้อมสมบัติ อธิบายว่า

"การลอยจังหวะจังหวะจะอยู่ที่ตัวเราที่เป็นคนร้อง แล้วเราเองต้องเป็นคนลอยเข้าหาจังหวะ"

(พัฒนี พร้อมสมบัติ, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม, 2549)

อาจารย์ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงศ์ อธิบายไว้ว่า

"การลอยจังหวะก็คือ กระบวนการที่นักร้องปล่อยตัวเองออกจากกรอบการควบคุมของจังหวะ ไปสู่การปฏิบัติอย่างอิสระ ในขณะที่คนกลองก็ยังคงยืนจังหวะหน้าทับตามปกติ ในการลอยจังหวะนั้นเพื่อให้นักร้อง แสดงอารมณ์เศร้าได้อย่างเต็มที่ไม่มีขีดจำกัด ซึ่งดูเหมือนว่านักร้องได้ลืมการควบคุมจังหวะหน้าทับ นักร้องจะประสบความสำเร็จในการลอยจังหวะนี้ได้ ก็ต่อเมื่อผู้ฟังรู้สึกว่าคนร้องกำลังอยู่เหนือจังหวะ ในขณะที่จังหวะกลองยังยืนจังหวะอยู่ ผู้ฟังที่ทราบก็จะมองข้ามในส่วนนี้ไป และแน่นอนส่วนหนึ่งมันคือภาพลวงตา เนื่องจากว่า มีกฎอยู่หนึ่งข้อที่ไม่ได้เป็นลายลักษณ์อักษร คือ ในการร้องเพลงทยอย ไม่ควรมีความยาวมากเกินไป แต่ว่าในการ ลอยจังหวะนั้นเหมือนภาพลวงตาที่ทำให้ผู้ฟังรู้สึกว่ายาวเกินกว่าความเป็นจริง ทักษะในการลอยจังหวะ จะเกิดขึ้นได้ก็ต่อเมื่อ ผู้ขับร้องสามารถที่จะรักษา

สมดุลย์ระหว่างความเป็นอิสระกับการกลับเข้ามาอยู่ในจังหวะ ซึ่งควรจะรู้ว่า โน้ตตัวใดควรจะยืดและโน้ตตัวใดควรจะหดค่าของมัน ดูเหมือนว่ามันเป็นสิ่งที่เกิดขึ้นโดยที่ไม่ต้องคิด แต่จริงแล้วนักร้องรู้อยู่ทุกขณะ" (ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงษ์, 2545 :132)

อาจารย์ณัฐวิภา มูลธรรมเกณฑ์ อธิบายว่า

"การลอยจังหวะ ก็คือ ส่วนที่จังหวะเดินไป เราก็ร้องของเราไป โดยที่มันจะไม่ตรง หน้าทับเหมือนกับพวกปรบไก่ ลักษณะเหมือนเป่าปี่ลอย เทคนิคในการลอยจังหวะ อยู่ที่ช่องไฟ คือจะมีเอื้อนมา เอื้อนจะแบ่งประโยคของเอื้อน เราจะจัดช่องไฟอย่างไรให้มันไม่ไปขัดจังหวะ ฟังแล้วไม่ขัดหู อย่างเช่นหัวท่อนสองที่ขึ้นมาของเพลงทยอยใน เราก็ต้องวางให้ดี จะ 3 หน้าทับดี หรือ 2 หน้าทับ หรือ 4 หน้าทับ เพราะการร้องเราสามารถร้องยืดหดได้ ไม่มีใครว่า ก็ต้องดูให้ดี ซึ่งถือว่ายากมาก เพราะปกติแล้วที่เราได้ยินทั่วไป ก็จะเหมือนจะพอดีกับจังหวะ คือไม่ได้โดดไปจากจังหวะมากมายนัก ซึ่งนั่นก็เพราะไปอีกอย่างหนึ่ง ส่วนของอาจารย์เจริญใจก็เพราะไปอีกอย่างหนึ่ง มันคนละอย่างกัน คือ เราจะต้องหัดสังเกตเอาเอง เพราะฉะนั้น เวลาที่เราเรียนเพลงทยอย จะต้องมีหน้าทับ และจะต้องมีคนช่วยตีให้ เราก็กะเอา ให้ไปลงข้างหลังให้พอดีกับจังหวะ ข้างหน้ายังไม่ต้องไปคำนึงถึง จะไปเน้นตรงข้างหลัง ซึ่งก็อยู่ที่เราว่าจะทำอย่างไรให้มันสวยงาม เราก็ร้องไป ตามที่ช่องไฟที่เราว่าสวย แต่ก็ตามที่อาจารย์บอกเราด้วยนะ คือก็ไม่ใช่ว่าเราคิดเอง อย่างถ้าเวลาเราร้อง พอถึงช่วงลอยจังหวะอาจารย์ก็จะบอกว่า "ลอย"ตรงนี้นะ เราก็ร้องไป ไม่ต้องไปฟังจังหวะ แล้วเราก็ต้องจัดช่องไฟแล้ว พอจัดเสร็จก็ถอนหายใจ แล้วก็ไป "เท่า" ตรงเท่านี้เราก็ต้องฟังจังหวะหน้าทับด้วยว่าหมดหรือยัง และของอาจารย์เจริญใจ ก็จะใช้ " เท่า" เพียงครั้งเดียว จะไม่ใช้หลายครั้ง ซึ่งก็เป็นลักษณะเฉพาะของอาจารย์ ซึ่งที่จริงแล้วจะร้อง "เท่า" ครั้งเดียวหรือ 2 ครั้ง มันก็ไม่ได้ผิดทั้งคู่ ถ้าหน้าทับมันลงพอดี ซึ่งในการลอยจังหวะ มันไม่ใช่เรื่องแปลกใหม่ มันมีมาแล้วในปี่ แต่ในการร้องลอยจังหวะของอาจารย์จะคล้ายกับการลอยจังหวะของปี่ แต่อาจารย์ก็ไม่ได้เอาทางปี่มาทำทาง

ร้องนะเพียงแต่วิธีการลอยจังหวะของอาจารย์มันสอดคล้องกับของปี่"
(ณัฐวิภา มูลธรรมเกณฑ์, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม, 2549)

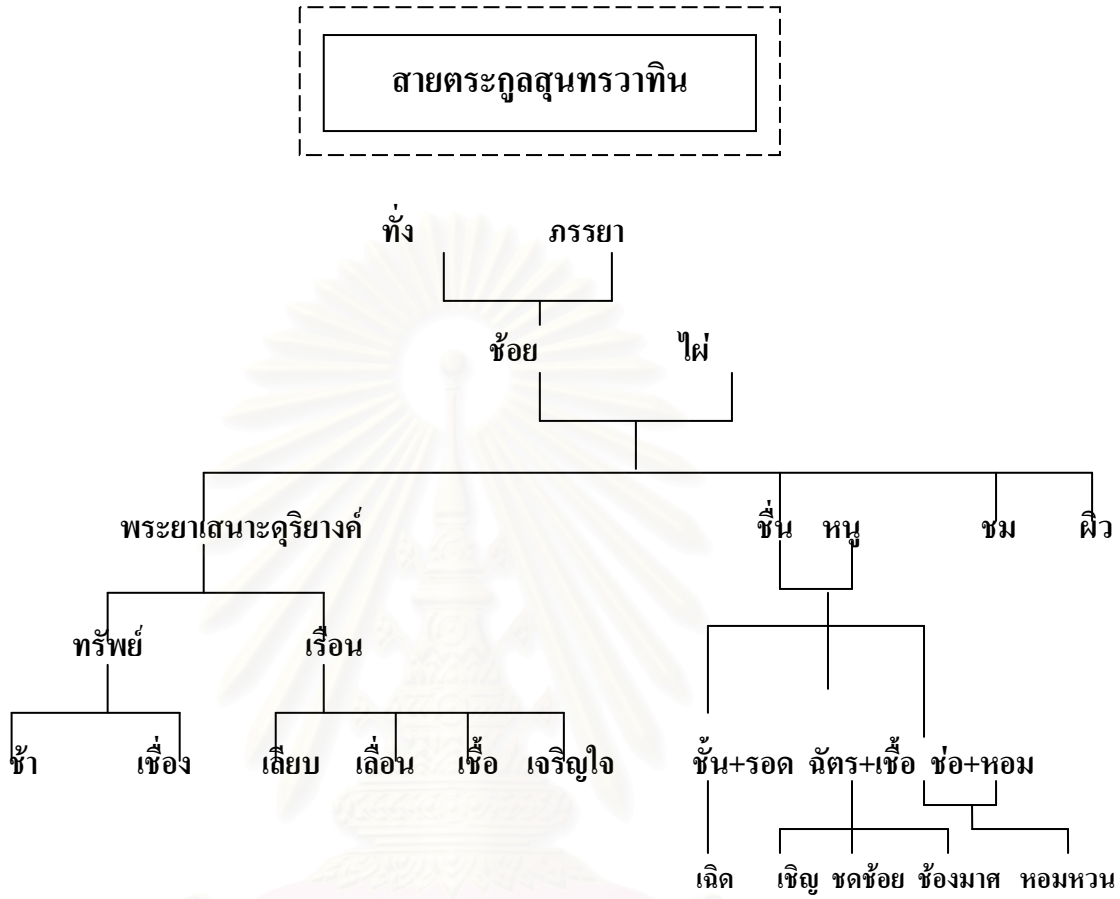
จากการสรุปข้างต้นและจากการค้นคว้า สัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญในด้านการขับร้องพบว่า ในส่วนของการครวญกับการลอยจังหวะนั้น เป็นลักษณะที่คล้ายกัน กล่าวคือ การครวญนั้นเป็นการร้องคร่ำครวญซึ่งอยู่ในการเอื้อน ไม่มีการกำหนดความสั้นยาวของจังหวะ แต่ในทางปฏิบัติแล้วเป็นการร้องลักษณะของการลอยจังหวะ พบในเพลงทยอย ลักษณะการลอยจังหวะนั้นเป็นลักษณะของวิธีการที่ผู้ขับร้องปล่อยจังหวะให้อิสระในช่วงหนึ่ง ซึ่งผู้ขับร้องจะเป็นผู้กำหนดเองว่าจะ "ลอยจังหวะ" ในช่วงใดที่เหมาะสมที่สุด ซึ่งในคำว่า "ลอยจังหวะ" จากการรวบรวมข้อมูลเอกสารและการสัมภาษณ์นั้นพบกลวิธีพิเศษที่เรียกว่า "การลอยจังหวะ" นั้นอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินเป็นท่านเดียวที่กล่าวถึง เนื่องจากผู้วิจัยได้ศึกษาทางของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ดังนั้นผู้วิจัยจึงขอใช้ "การลอยจังหวะ" ในการดำเนินงานวิจัย "การลอยจังหวะ" เป็นกลวิธีพิเศษของการขับร้องที่มีความยากสำหรับนักร้อง เพราะนักร้องต้องใช่ไหวพริบในการฟังหน้าทับ คือจังหวะจะดำเนินไป ผู้ขับร้องก็ขับร้องไป โดยผู้ขับร้องต้องไม่ฟังจังหวะในช่วงแรก ปล่อยจังหวะให้ดำเนิน ลักษณะเหมือนการคร่ำครวญ และต้องสามารถแบ่งช่องไฟในการขับร้องได้อย่างดี จากนั้นก็จับจังหวะในตอนท้ายเพื่อที่จะลงให้ได้พอดีกับจังหวะหน้าทับ ผู้ขับร้องสามารถร้องให้ตรงกับจังหวะหน้าทับโดยไม่ต้อง ลอยจังหวะ ได้โดยไม่ผิดหลักในการขับร้อง เพราะเนื่องจากเป็นเพลงที่มีความอิสรเสรีในด้านการร้อง แต่ทั้งนี้ ผู้ขับร้องต้องใช้ความสามารถในการลงให้ได้พอดีกับจังหวะหน้าทับ

2. 2 ประวัติชีวิตอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นศิลปินที่มีความถึงพร้อมทางด้านการขับร้องเพลงไทย จนได้รับการยกย่องว่าเป็นศิลปินที่มีความสามารถสูงสุดด้านการขับร้องเพลงไทยของยุครัตนโกสินทร์อีกท่านหนึ่ง อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นผู้ที่สืบทอดวิชาการด้านการขับร้องมาแต่บรรพบุรุษของท่าน ผู้วิจัยได้ทำการแสดงสายตระกูลสุนทรวาทิน เพื่อเป็นการชี้ให้เห็นถึงความเป็นมาของสายสกุลท่านดังต่อไปนี้

พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)
บิดาของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน



สายตระกูลสุนทรวาทิน แบ่งได้ตามลำดับ ดังนี้

ชั้นที่ 1	ชั้นที่ 2	ชั้นที่ 3	ชั้นที่ 4	ชั้นที่ 5
ทั่ง + ภรรยา	ช้อย สุนทรวาทิน + ไผ่ (ไม่ทราบนามสกุล)	- พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) + ทรัพย์ (ไม่ทราบนามสกุล)	- ช้า สุนทรวาทิน	- เฉิด อักษรทับ
		- พระยาเสนาะดุริยางค์ + คุณหญิงเสนาะดุริยางค์ (เรือน)	- เชื่อง สุนทรวาทิน	- เชิญ สุนทรวาทิน
		- ชื่น สุนทรวาทิน + หนู พาทยโกศล	- เลียบ สุนทรวาทิน	- ชดช้อย สุนทรวาทิน
		- ชม สุนทรวาทิน	- เลื่อน สุนทรวาทิน	- ช้องมาศ สุนทรวาทิน
		- ผิว สุนทรวาทิน	- เชื้อ สุนทรวาทิน	- หอมหวน สุนทรวาทิน
			- เจริญใจ สุนทรวาทิน	

			- ชั้น สุนทรวาทิน + รอด อักษรทับ	
			- ฉัตร สุนทรวาทิน + เชื้อ (ไม่ทราบนามสกุล)	
			- ช่อ สุนทรวาทิน + หอม (ไม่ทราบนามสกุ	

อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เกิดวันที่ 16 กันยายน พ.ศ. 2458 เป็นบุตรคนสุดท้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) กับคุณหญิงเสนาะดุริยางค์ (เรือน) มีพี่น้องร่วมบิดามารดาเดียวกัน 4 คน

1. เลียบ สุนทรวาทิน
2. เลื่อน สุนทรวาทิน (ถึงแก่กรรม)
3. เชื้อ สุนทรวาทิน (ถึงแก่กรรม)
4. เจริญใจ สุนทรวาทิน

จากการสัมภาษณ์อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน อาจารย์ได้เล่าถึงครอบครัวว่า

> *"พ่อฉัน พระยาเสนาะดุริยางค์ ชื่อแช่ม ฉันมีพี่น้องทั้งหมด 4 คน มี พี่เลียบ พี่เลื่อน พี่เชื้อ แล้วก็ฉัน ฉันเป็นคนสุดท้อง พี่ๆฉันเค้าก็เล่นดนตรี แต่พี่เลียบเค้าเป็นพยาบาล พี่เลื่อนเค้าก็ร้องเพลงได้เหมือนฉัน ส่วนพี่เชื้อเค้าก็ตายไปแล้ว ตอนนี้ก็อยู่ 3 คน พี่เลียบก็ยังอยู่แต่เค้าอยู่ไกล พี่เลื่อนก็ยังอยู่ เค้าอยู่บ้านเก่า ฉันเกิดที่นั่น พี่เลื่อนเป็นคนเสียงดัง เสียงดังมาก เค้าร้องเพลงได้ ตอนนี้ฉันก็ 90 กว่าแล้ว พ่อของฉันถือเป็นยอดครู พอถึงเวลาก็มานั่งหน้าครัว แม่ฉันตอนมีชีวิตอยู่ ก็ทำกับข้าว ต่อเพลงกันหน้าครัว เช้าต่อ เย็นต่อ กลางคืนต่อ แล้วก็นอน ฉันนอนหน้าเตียงท่าน แม่ฉันเป็นมอญที่บางไส้ไก่ พ่อฉันเป็นไทย"*
>
> (เจริญใจ สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์, 27 พฤษภาคม, 2549)

ประวัติการศึกษา

อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ได้วิชาสามัญที่โรงเรียนศึกษานารี จนจบมัธยมศึกษาปีที่ 1 จากนั้นจึงย้ายไปเรียนที่โรงเรียนราชินี จนจบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นผู้ที่มีความสามารถในด้านดนตรีและมีพรสวรรค์ในด้านการขับร้อง พระยาเสนาะดุริยางค์จึงให้ออกจากการศึกษาวิชาสามัญ และทุ่มเทเวลาให้กับการศึกษาวิชาดนตรีอย่างเต็มที่

การศึกษาวิชาการดนตรี

จากบทความข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทยในหนังสือสายเสนาะตอนหนึ่งเขียนไว้ว่า

> *"พ่อเป็นเจ้ากรมปี่พาทย์หลวงในสมัยรัชกาลที่ 5 แม่เคยเล่าให้ฟังว่า เมื่อข้าพเจ้าเกิดได้ไม่กี่วัน พ่อได้ฝนทองคำบริสุทธิ์ให้ข้าพเจ้ากินวันละหยดอยู่ 3 วัน เมื่อข้าพเจ้ารู้ความบ้างพูดชัดขึ้น ท่านก็เริ่มสอนให้ข้าพเจ้าร้องเพลง เพลงแรกคือ เพลงต้นเพลงฉิ่ง สมัยก่อนเริ่มด้วยเพลงนี้ การสอนนั้นสอนวันละคำ บทร้องมีว่า* ***"กากีป้องปัดสลัดกร****" ท่านสอนว่า* ***"กา*** *เอื้อน* ***กี"*** *การเอื้อนตรงนี้ ต้องให้คอนั้นออกเสียงเหมือนซอพรมนิ้ว ฝึกกล้ามเนื้อที่คอให้แข็งแรงและดิ้นได้ ทำซ้ำๆ ทุกเช้าทุกค่ำ เมื่อคอทำได้ก็สอนต่อไปว่า* ***"ป้อง*** *เอื้อน* ***ปัด"*** *ตรงเอื้อนนี้ยาว เมื่อทำได้ให้ขยับต่อไป เป็นเช่นนี้ทุกวัน ทุกค่ำเช้าจนจบเพลง ในระยะนี้ทุกเช้าร้องเพลงแล้วก็ไปเรียนหนังสือ"* (เจริญใจ สุนทรวาทิน, 2538: 88)

ออกงานครั้งแรกและทำให้สร้างชื่อเสียง

อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินออกแสดงงานครั้งแรกในการประกวดดนตรีไทย ณ วังบางขุนพรหม อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เล่าเหตุการณ์ของช่วงชีวิตขณะนั้นแก่ผู้วิจัยว่า

> *"เคยประกวดครั้งแรกได้ 15 บาท ฉันได้ที่ 3 คนได้ที่หนึ่งเค้าได้ 20"* (เจริญใจ สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์, 27 พฤษภาคม, 2549)

จากบทความข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทยในหนังสือสายเสนาะตอนหนึ่งเขียนไว้ว่า

> *"เมื่ออายุได้ 8 ปี มีงานแรกที่ข้าพเจ้าต้องออกร้องเพลงที่วังบางขุนพรหม มีปี่พาทย์อยู่ 3 วง วงที่ 1 เป็นวงของบางขุนพรหม จางวางทั่ว พาทยโกศล เป็นผู้ฝึกซ้อมและควบคุมวง วงที่ 2 วงวังบูรพา จางวางศร ศิลปบรรเลง เป็นผู้ฝึกซ้อมและควบคุมวง และวงที่ 3 คือ วงเจ้าพระยา ธรรมาธิกรณาธิบดี (ม.ร.ว. ปุ้ม มาลากุล) เสนาบดีกระทรวงวัง พระเสนาะดุริยางค์ (ยศเดิม) เป็นผู้ฝึกซ้อมและควบคุมวง ข้าพเจ้าอายุ 8 ปี เป็นคนร้อง ได้ไปซ้อมเข้าวงที่บ้านท่านเสนาบดี 2 ครั้ง นอกจากนั้นฟังเครื่องที่จะส่ง-รับร้องจากปากพ่อของข้าพเจ้าจนจำได้ คืนวันงานนั้นมีการประกวดขับร้องกันตั้งแต่หัวค่ำ กว่าจะตัดสินเสร็จสิ้นก็ถึงฟ้าสาง ข้าพเจ้าร้องได้เป็นที่ 3 นี่คืองานประชันวงครั้งใหญ่ของประเทศ และเป็นงานใหญ่งานแรกของข้าพเจ้า"* (เจริญใจ สุนทรวาทิน, 2538: 89)

การเรียนวิชาดนตรีของอาจารย์เจริญใจ คือ เรียนตอนเช้าก่อนไปโรงเรียน เรียนตอนเย็นหลังกลับมาจากโรงเรียนและเรียนตอนหัวค่ำก่อนเข้านอน ซึ่งพระยาเสนาะดุริยางค์ ผู้ที่ถือได้ว่าเป็นครูคนแรก ถ่ายทอดวิชาให้วันละเล็กละน้อยอย่างช้าๆและซ้ำๆ จนอาจารย์เจริญใจมีความรู้แตกฉานด้านดนตรีและขับร้อง พระยาเสนาะดุริยางค์ให้ความรู้ครบถ้วนทั้งกลวิธีต่างๆในด้านดนตรีโดยเฉพาะด้านการขับร้อง พระยาเสนาะดุริยางค์สอนในด้านของกลเม็ดเด็ดพรายในการขับร้องตลอดจนวิธีการขับร้องตามอารมณ์ของเพลง นับได้ว่าทุกวรรคทุกตอนนั้นขัดเกลาปลูกฝังกันโดยสมบูรณ์ตามแบบวิธีโบราณ

นอกจากเชี่ยวชาญทางด้านการขับร้องแล้ว อาจารย์เจริญใจยังมีความสามารถในด้านการบรรเลงดนตรีด้วย ซึ่งท่านสามารถตีระนาดเอกเพลงพญาโศก ได้ครบ 4 เที่ยว ตามระเบียบวิธีการบรรเลงเดี่ยวระนาดเอก และในด้านเครื่องสี อาจารย์เจริญใจก็มีความสามารถในการสีซอสามสาย สามารถร้องและสีซอเอง อาจารย์เจริญใจได้มีอากาสเรียนซอสามสายกับคุณครู 3 ท่าน คือครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) ครูเทวาประสิทธิ์ พาทยโกศล และพระยาภูมี (จิตร จิตตเสวี) อาจารย์เจริญใจ เล่าถึงเหตุการณ์ช่วงนี้ว่า

> *"ฉันสีซอสามสายได้ สีเองร้องเองต่อกับเจ้าคุณภูมี เพลงกล่อมพระบรรทม เห่เอยจะเห่กล่อม พระทูลกระหม่อมจะบรรทม เนื้อก็ว่า*

อย่างนี้ ฉันต่อจากเจ้าคุณภูมี ไม่ได้ต่อกับพ่อ เพราะพ่อตายก่อน"
(เจริญใจ สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์, 27 พฤษภาคม, 2549)

ชีวิตในวัง

จากบทความข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทยในหนังสือสายเสนาะตอนหนึ่งเขียนไว้ว่า

"ฉันไปอยู่ในวังตั้งแต่ 8 ขวบ ฝึกร้องเพลงตั้ง 6 ขวบ แล้วก็เข้าไปอยู่ในวัง ฉันตีระนาดได้ เวลาที่คนระนาดเค้าไม่มาฉันก็ได้คนตี ถ้าไม่งั้นก็ตีระนาดทอง ตอนอยู่ในวังก็เป็นมโหรีหญิงคนที่เป็นนักร้องตอนนั้นก็มีแม่ท้วมแม่ทับสองคนพี่น้องแล้วก็ฉันมีคุณชิ้นเป็นคนระนาดครูบรรเลงตีทุ้มครูเติมสีซอด้วง พี่สมใจสีซออู้ ก็เล่นกันมาจนถึงเปลี่ยนแปลงการปกครอง เพราะยุคนั้นเค้าห้ามเล่นดนตรีไทย แต่ก็พรรคเดียวไม่ได้ห้ามตลอดแต่เดี๋ยวนี้ดีเค้าไม่ห้ามแล้ว (เจริญใจ สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์, 27 พฤษภาคม, 2549)

ภาพอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ตีฉิ่งขับลำนำวงมโหรีหลวง

เมื่ออายุ 11 ปี อาจารย์เจริญใจได้ย้ายเข้าไปอยู่ในวังพญาไทกับมารดา ซึ่งเป็นวังที่ประทับของรัชกาลที่ 6 เมื่อมาอยู่ที่วังพญาไท อาจารย์เจริญใจได้มีโอกาสร้องเพลงละครครั้งแรกเรื่องอิเหนา ตอนบุษบาชมศาล และได้รับเหรียญเสมาทองคำจากพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 จากนั้นอาจารย์เจริญใจก็กลับไปเรียนหนังสืออีกครั้ง และเมื่อพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงขึ้นเสวยราชย์ พระองค์จึงทรงให้ตั้งวงมโหรีหลวง (หญิง) ขึ้น อาจารย์เจริญใจได้ถวายตัวที่พระที่นั่งอัมพรสถาน และได้รับพระราชทานเหรียญทอง ร.พ. (ย่อมาจาก พระนามของสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี) อาจารย์เจริญใจได้รับพระราชทานเงินเดือน เดือนละ 25 บาท

เครื่องแบบที่ต้องออกงานหลวง

วันอังคารแต่งกายสีชมพู ซึ่งเป็นวันพระราชสมภพของพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว วันพุธแต่งกายสีเขียว ซึ่งเป็นวันพระราชสมภพของสมเด็จพระนางเจ้ารำไพพรรณี งานพระราชพิธีต่างๆ เช่นวันเฉลิมพระชนมพรรษา วันฉัตรมงคล แต่งกายเสื้อขาว ผ้าซิ่นเขียว

วงมโหรีหลวงได้เริ่มฝึกซ้อม

เริ่มฝึกซ้อมที่บ้านท่านเจ้าพระยาวรพงษ์พิพัฒน์ เสนาบดีกระทรวงวัง และเมื่อพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชประสงค์จะทรงฟังเงาะป่า ท่านเจ้าพระยา วรพงษ์พิพัฒน์ก็ให้วงมโหรีหลวงไปฝึกซ้อมที่ตำหนักพระวิมาดาเธอ กรมหลวงสุทธาสินีนาฎ ที่วังสวนสุนันทา ฝึกซ้อมทุกวันและทุกวันพุธก็บรรเลงถวายเป็นตอนๆจนจบเรื่องเงาะป่า

เริ่มหัดละครและขับร้องดึกดำบรรพ์ อาจารย์เล่าถึงเหตุการณ์ช่วงนี้ว่า

“อยู่ในวังฉันก็หัดละครด้วย หัดรำละครกับหม่อมครูต่วน ร้องเองรำเอง” (เจริญใจ สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์, 27 พฤษภาคม 2549)

อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน แสดงเป็นนางมณโฑ

จากบทความข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิดเป็นนักดนตรีไทยในหนังสือสายเสนาะตอนหนึ่งเขียนไว้ว่า

> *"ข้าพเจ้าเริ่มหัดละครและการขับร้องดึกดำบรรพ์ที่นี่ (ตำหนักไทย วังสวนกุหลาบ) โดยมีครูหัดละครคือพระยานัฏกานุรักษ์ ซึ่งเป็นเจ้ากรมมหรสพในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว คุณหญิงเทศนัฏกานุรักษ์ หม่อมครูต่วน ผู้เป็นตัวเอกละครของเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ และครูแปลก แจ้งเจนจิตร ครูพระเอกในละครของพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 6 ข้าพเจ้าเริ่มหัดเป็นนาง โดยหม่อมครูต่วนเป็นผู้จับมาฝึกตลอดมา เราเริ่มหัดรำเพลงช้า เพลงเร็ว เชิด เสมอ ตามกระบวนการเริ่มฝึก ในละครดึกดำบรรพ์นี้ ผู้รำจะต้องรำและเป็นผู้ร้องเองทุกตัว ไม่ต้องมีคนร้องให้เหมือนละครแบบอื่น ข้าพเจ้าเป็นคนร้องได้ จึงได้เป็นตัวมะเดหวี ซึ่งต้องมีบทร้องมาก ละครนี้ออกงานครั้งแรกที่พระที่นั่งอัมพรสถาน เป็นงานแรกที่ข้าพเจ้าได้ออกรำละคร"*
> (เจริญใจ สุนทรวาทิน, 2538: 96)

ช่วงชีวิตของอาจารย์เจริญใจเมื่อครั้งอยู่ในวัง ก็จะมีโอกาสได้รำละครอยู่บ่อยครั้ง และในขณะเดียวกันก็บรรเลงดนตรีและขับร้องในงานสำคัญต่างๆ เช่นงานเฉลิมพระชนมพรรษา วันฉัตรมงคล โดยวงมโหรีหลวงต้องเข้าไปบรรเลงในพระราชวังชั้นใน ซึ่งผู้ชายไม่สามารถเข้าไปได้ อาจารย์เจริญใจได้เป็นคนตีระนาดทอง ส่วนงานอื่นเช่นงานปีใหม่ก็ต้องไปร้องละครในวัง กลางวันมีละครหลวงรำถวายพระสยามเทวาธิราช หรืองานสมรสเจ้านายชั้นสูงก็ต้องแสดง

ช่วงชีวิตหลังเปลี่ยนแปลงการปกครอง

หลังจากพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงสละราชสมบัติแล้ว งานหลวงทั้งหมดจึงหยุดไป มีเพียงงานวิทยุกระจายเสียงบ้างเป็นครั้งคราว อาจารย์เจริญใจจึงย้ายกลับมาอยู่ที่บ้านเดิมและขึ้นตรงกับกรมศิลปากร อาจารย์เจริญใจ เป็นคนขับร้องประจำวงมโหรี มีหลวงประดิษฐ์ไพเราะเป็นหัวหน้าแผนก ได้แบ่งข้าราชการออกเป็น 3 วง คือ วงมโหรี วงปี่พาทย์ไม้แข็งและวงปี่พาทย์ไม้นวม โดยใน 3 วง นี้ได้แบ่งกันออกไปบรรเลงตามสถานีวิทยุกระจายเสียง อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินเล่าเหตุการณ์ช่วงนี้ว่า

"แต่ก่อนฉันไปร้องของวิทยุกระจายเสียง ซึ่งเป็นการร้องสดกับวงดนตรีของหลวงประดิษฐ์ ซึ่งเป็นอาทิตย์ละครั้ง"
(เจริญใจ สุนทรวาทิน, สัมภาษณ์, 27 พฤษภาคม, 2549)

วงมโหรีหลวงกรมศิลปากรรุ่นแรก

เริ่มสอนครั้งแรก

หลังจากนั้นอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินได้มีโอกาสเข้ามาสอนนักเรียนที่โรงเรียนการเรือนพระนคร โดยสอนวิชาขับร้อง ซึ่งเป็นครูสอนขับร้องคนแรก และชีวิตของการเป็นครูก็ได้เริ่มต้นจากที่นี่ จากนั้นก็สอนที่โรงเรียนอนุบาลลออุทิศ ซึ่งเป็นโรงเรียนอนุบาลแห่งแรกของประเทศไทย อาจารย์สอนอยู่หลายปี

เกิดสงครามโลกครั้งที่ 2

ช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 โรงเรียนส่วนใหญ่ในกรุงเทพฯ ปิดหมด และต้องอพยพไปอยู่นอกเมือง อาจารย์จึงลาออกจากโรงเรียนการเรือนพระนคร และได้อพยพไปอยู่ที่สมุทรสงคราม

หลังสงครามโลก

อาจารย์เจริญใจ ก็ได้กลับเข้ามาในวังและได้เข้าเฝ้าเสด็จพระองค์หญิงเฉลิมเขตร์ มงคล พระองค์หญิงทรงเล่นละครและอาจารย์เจริญใจ จึงกลับมาร้องเพลงและรำอีกครั้ง

ความสำเร็จขั้นที่ 1 ตามความคาดหมายของพ่อที่ให้พรไว้

ปี พ.ศ. 2493 อาจารย์เจริญใจ ได้มีโอกาสในการเข้าประกวดขับร้องเพลง ของกรมโฆษณา (เรียกในสมัยก่อน) ซึ่งมีผู้เข้าประกวดดังนี้

1. เจริญใจ สุนทรวาทิน
2. เลื่อน สุนทรวาทิน
3. ไพฑูรย์ พาทยโกศล
4. ทัศนีย์ ดุริยประณีต
5. สุดจิตต์ ดุริยประณีต

ความสำเร็จขั้นที่ 1 ตามความคาดหมายของพ่อที่ให้พรไว้

ในการประกวดมีทั้งหมด 3 รอบ โดยกรรมการใช้วิธีการฟังอย่างเดียว ไม่เห็นหน้าผู้ประกวดซึ่งครั้งนี้ถือได้ว่า เป็นครั้งที่สร้างชื่อเสียงให้กับอาจารย์มาก อาจารย์ เจริญใจ ได้รับรางวัลชนะเลิศ และหลังจากนั้น ก็ได้อัดแผ่นเสียงจำหน่าย โดยมีวง คงคศิลป์ บรรเลงวงเครื่องสายผสม มีคุณคงศักดิ์ คำศิริ หัวหน้ากระจายเสียงคนแรกของกรมโฆษณาเป็นผู้ควบคุมวง

เริ่มเรียนซอสามสายอย่างจริงจัง

ปี พ.ศ. 2508 อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ก็ได้กลับมาเริ่มเรียนซอสามสายอย่างจริงจัง โดยผู้สอนคือ คุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) และยังได้มีโอกาสเรียนซอสามสายกับพระยาภูมีเสวิน และคุณเทวาประสิทธิ์พาทยโกศล ด้วย อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินเล่าประวัติช่วงนี้ไว้ในหนังสือสายเสนาะว่า

> *"ท่านทั้งสามนี้ กรุณาสอนข้าพเจ้าเป็นอย่างดี ทำให้ข้าพเจ้าได้รู้ลักษณะเพลง การสีของทั้งสามท่านนั้นไม่เหมือนกัน คุณครูหลวงไพเราะเสียงซอ ท่านสีหวานฉ่ำ ลูกเก็บถี่ คุณเทวาประสิทธิ์ท่านสีอย่างเชี่ยวชาญ โลดโผน ละเอียดซ้อนๆกัน บางทีจะมีทางของปี่หลายชนิดเข้ามา พ่อข้าพเจ้าเป็นคนปี่ ข้าพเจ้าคุ้นจำเสียง จำทางได้ว่าเป็นเสียงลักษณะของปี่ชนิดไหน ทางของท่านนั้นยากที่ใครจะจำมาทำได้ ต้องเรียนและต้องเป็นผู้มีทักษะสูงจึงจะสามารถทำได้ ส่วนท่านเจ้าคุณภูมีฯนั้น วิธีทางเล่นของท่านเป็นทางเก่าโบราณ ใช้ลูกห่างๆกัน ตัดเข้าหากันอย่างน่าฟัง เห็นชัดว่าเป็นทางเก่า โบราณ น่าฟังไปอีกแบบ"* (เจริญใจ สุนทรวาทิน, 2538: 106)

อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน สีซอสามสาย

เป็นคนแรกที่สีซอสามสายและขับร้องเอง

อาจารย์เจริญใจ ได้รับพระมหากรุณาธิคุณให้เข้าไปสีซอสามสายรับเสด็จพระราชินี มาเกอเรตเต้และพระสวามี ซึ่งจัดที่ศาลาสหทัยสมาคม อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินเล่าประวัติช่วงนี้ไว้ในหนังสือสายเสนาะว่า

> *"ข้าพเจ้าได้ร้องและสีซอสามสาย เพลงบุหลันลอยเลื่อนถวาย ข้าพเจ้าจึงเป็นคนแรกที่ร้องเองสีเองและเป็นครั้งแรกด้วยที่ข้าพเจ้ารู้สึกว่า งานนี้หนักและเหนื่อย เพราะต้องมีความรับผิดชอบสูงมาก จึงต้องเคร่งเครียดเป็นพิเศษ เพราะทำพร้อมกัน 2 อย่าง"* (เจริญใจ สุนทรวาทิน, 2538: 107)

ตลอดของชีวิตความเป็นครูของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นผู้ที่มีเมตตาจิต ท่านได้ทุ่มเท เสียสละเวลา อุทิศการสอนศิษย์อย่างเต็มใจ ทั้งกำลังกาย สติปัญญาและกำลังทรัพย์ เท่าที่อาจารย์จะทำได้ ถึงแม้ว่างานภารกิจจะมากเพียงใด อาจารย์ก็ยังคงสอนวิชาให้กับศิษย์อย่างเต็มที่ โดยไม่ย่อท้อต่ออุปสรรคต่างๆ อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินเล่าประวัติช่วงนี้ไว้ในหนังสือสายเสนาะว่า

> *"ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2508 ข้าพเจ้าสอนประจำอยู่ที่จุฬาฯ ข้าพเจ้าไปเองมาเอง แวะซื้อขนมเป็นห่อๆ หอบเข้าไปที่ตึกจักรพงษ์ เพราะเห็นว่าเลิกเรียนแล้วเด็กๆอาจจะหิวและเหนื่อย และต้องเรียนดนตรีต่อไปจนค่ำ ลูกศิษย์บางคนของข้าพเจ้าเป็นคนช่างพูด ช่างคิด เขาเรียกวงของเขาว่า มโหรีวงขอยืม ซึ่งทำให้ข้าพจั้งขันและสงสาร คิดดูเถอะ ฝนตก ฟ้าร้องก็บุกบั่นกันไป เวลาบรรเลงก็จะเป็นหัวค่ำ ข้าพเจ้าจะซื้อซาลาเปาแจกให้กินหนักๆท้องกันก่อน"* (เจริญใจ สุนทรวาทิน, 2538: 111-112)

ผลงานและรางวัลเกียรติยศของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

ปี พ.ศ.	ผลงานและรางวัลเกียรติยศ
2466	เมื่ออายุได้ 8 ขวบได้รางวัลที่ 3 ในการประกวดปี่พาทย์ ณ วังบางขุนพรหม จัดว่าเป็นนักดนตรีที่มีอายุน้อยที่สุด
2492	ประกวดขับร้องเพลงไทยทางวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย ได้รางวัลชนะเลิศ
2508	ได้รับเชิญเป็นอาจารย์สอนชมรมดนตรีไทยจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2509-2510	อัดเสียงทำจานเสียงลองเพลย์ครั้งแรกของประเทศไทยกับวงวัชรบรรเลง
2517	ได้รับโลห์สมนาคุณในวันสถาปนาจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2518	สมเด็จพระเจ้าลูกเธอเจ้าฟ้าสิริรธรฯ ได้ประทานเกียรติยศ รับสั่งให้เข้าสอนการขับร้องถวายเป็นการส่วนพระองค์
2518	ได้รับเชิญจากกรมศิลปากรเพื่อบันทึกเสียงการขับร้องและการเดี่ยวซอสามสาย
2521	ได้รับเชิญจากโครงการพัฒนาดนตรีจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพื่อบันทึกเสียงการขับร้องเพลงเกร็ดโบราณและเพลงละครประเภทต่าง ๆ ในฐานะผู้เชี่ยวชาญการขับร้อง
2523	สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าพระราชทานชื่อบ้านว่า “เรือนมโหรี”
2524	ได้รับแต่งตั้งเป็นที่ปรึกษาโครงการดนตรีไทยจากสำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ สำนักเลขาธิการนายกรัฐมนตรี
2526	ได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษสอนวิชาขับร้อง ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
2528	ได้รับรางวัลโลห์เกียรติยศจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ ของสมาคมดนตรีแห่งประเทศไทย
2528	เป็นบรรณาธิการสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยที่ราชบัณฑิตยสถาน
2529	ได้รับเชิญจากศูนย์วิจัยวัฒนธรรมเอเชียอาคเนย์มหาวิทยาลัยมหิดล บันทึกเทป “เพลงกล่อมลูก”

2530	ได้รับพระราชทานปริญญาศิลปกรรมศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิติมศักดิ์
2530	ได้เป็นศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง (คีตศิลป์)

อนึ่ง ผลงานและรางวัลเกียรติยศ ของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมมาเพียงส่วนหนึ่งเท่านั้น จากความสามารถของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ทำให้อาจารย์ได้เป็นที่ยอมรับจากวงการดนตรีไทย ว่าเป็นผู้ที่มีความสามารถทั้งในด้านดนตรีและโดยเฉพาะอย่างยิ่งในส่วนของการขับร้อง อีกทั้งยังเป็นครูที่ดีมีจิตเมตตาต่อศิษย์ ซึ่งจากการสัมภาษณ์และเอกสารที่ผู้วิจัยได้ค้นคว้าจากผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีและทางขับร้อง ได้มีผู้กล่าวถึงอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ไว้ดังนี้

อาจารย์จิรัส อาจณรงค์ กล่าวถึงอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินว่า

> *"ผมนับถือท่านมาก อาจารย์เจริญใจเป็นคนที่เป็นนักร้องชั้นยอด และเรื่องดนตรีก็มีฝีมือ ระนาดก็ตีได้ ซอสามสายท่านก็สีดี ท่านสอนก็ใจเย็น ไม่มีดุลูกศิษย์ เข้าผู้หลักผู้ใหญ่ได้ เคยทำงานด้วยกัน เสน่ห์ในการขับร้องของอาจารย์เจริญใจก็คือ ความรู้สึก การแสดงให้ได้อารมณ์ ท่านร้องเพลงได้ไพเราะมาก คือเป็นยอดศิลปิน การร้องเพลงทยอยของท่านก็ถือได้ว่า ที่สุดของที่สุดแล้วของการขับร้อง อย่างบางทีในบางเพลงที่ว่าเพราะแล้ว แต่ของอาจารย์เจริญใจ มันมีต่อไปอีก ซึ่งก็เพราะ อย่างเพลงสารถี ท่อน 3 ท่านร้องไว้ได้เพราะมากทีเดียว ท่านสามารถประดิษฐ์ทางร้องได้อย่างกลมกลืน"*
>
> (จิรัส อาจณรงค์, สัมภาษณ์, 9 ตุลาคม, 2549)

อาจารย์ยมโดย เพ็งพงศา กล่าวถึงในการถ่ายทอดวิชาการขับร้องของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินในอาศรมศึกษาว่า

> *"อาจารย์เจริญใจสอนวิธีกระทบเสียง ทอดเสียง มีเสียงแผ่วเบา น้ำหนักเสียงและการเชื่อมเสียง แล้วก็วิธีหายใจกับการแอบหายใจ ซึ่งตอนที่ครูเรียนกับ คุณพ่อนั้นท่านไม่ค่อยเน้นตรงนี้เท่าไหร่จะบอกเฉพาะในเรื่องเสียงตรง ทีนี้พอมาได้เรียนกับอาจารย์เจริญใจ อาจารย์ก็จะฝึกเพื่อแต่งตัวใหม่ อาจารย์เจริญใจจะร้องอัดใส่เทปให้ก่อนจากนั้นแล้วครูก็เอาเทปไปแกะ แต่ตอนนี้ครูไม่ได้ร้องฉะนั้นเสียงมันก็อาจจะไม่*

เต็ม แต่ลีลาที่อาจารย์เคยสอน ยังจำได้ดี ในเพลงแขกมอญ ตรงคำว่า ***อ้อนแอ้น*** *อาจารย์ให้ทำ โดยออกเสียงเป็นลักษณะ ๓ เสียง และเอวกลมก็ต้องกลมจริงๆนะ ส่วนคำว่า* ***เตะเอย*** *นั้นก็ต้องมีเสียงหนักเบาด้วย"* (ยมโดย เพ็งพงศา, 2547: 21)

อาจารย์บุญชู ทองเชื้อ กล่าวถึงอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินว่า

"คุณครูท่านเป็นคนใจดี พอเราสัมผัสแล้วเราก็ชอบเสียงของท่าน ที่เราชมว่าท่านเก่งก็เพราะว่าเสียงของท่านฟังไปแล้วชื่นใจกินใจเรา การเอื้อนของท่านเรียกว่า ถูกใจเรา"

(บุญชู ทองเชื้อ, สัมภาษณ์, 26 มิถุนายน, 2549)

อาจารย์ณัฐวิภา มูลธรรมเกณฑ์ กล่าวถึงอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินในหนังสือสายเสนาะว่า

"ได้เรียนกับอาจารย์ในชั้นปีที่ 1 เทอม 2 เรียนกับอาจารย์ครั้งแรก เมื่อก้มลงกราบอาจารย์ก็รู้สึกทันทีว่า ถูกสังเกตละเอียดยิบตั้งแต่ท่านั่ง กิริยามารยาท การแต่งกาย การพดและที่สำคัญที่สุดคือ ระดับความสามารถที่มีในตอนนั้นที่อาจารย์เรียกว่า "ทุน" ว่ามีมากน้อยเพียงไร เพื่อจะได้แก้ไขเพิ่มเติมจุดบกพร่องและตัดสิ่งที่ไม่เหมาะสมออก ตลอดการสอน 3 ชั่วโมงเต็ม อาจารย์ไม่เคยปล่อยเวลาให้เสียไปเลย อาจารย์จะสอน อธิบาย ยกตัวอย่าง (บางครั้งก็ดุนิดๆ) ในเรื่องที่เห็นว่าเป็นประโยชน์นอกเหนือจากการขับร้อง ไม่ว่าจะเป็นประสบการณ์ชีวิต มารยาท สังคม การคิด การพูด โดยไม่เคยบ่นว่าเบื่อหรือหน่าย อาจารย์จะสอนด้วยความตั้งใจและละเอียดถี่ถ้วน เม้งเรียนกับอาจารย์ได้ 2-3 ครั้ง อาจารย์ก็บอกให้ไปอยู่ด้วยที่บ้าน จะได้เรียนอย่างเต็มที่ นับเป็นบุญกุศลที่ทำให้เม้งมีโอกาสที่ดีที่สุดที่ได้รับการถ่ายทอดวิชาการจากอาจารย์ตั้งแต่ระดับพื้นฐานไปจนระดับสูงสุด"

(ณัฐวิภา มูลธรรมเกณฑ์, 2538: 202-203)

จากคำสัมภาษณ์และบทความของผู้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีและด้านขับร้อง ที่กล่าวถึงอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ซึ่งสามารถยืนยันได้ถึงความสามารถทั้งในด้านดนตรีและโดยเฉพาะอย่างยิ่งในด้านการขับร้องที่มีเอกลักษณ์เป็นของท่านเอง อีกทั้งยังเป็นผู้ประสิทธิประสาทวิชาให้กับศิษย์อย่างไม่เห็นแก่ความเหน็ดเหนื่อย ปัจจุบันอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน มีอายุ 93 ปี ท่านเป็นศิลปินอาวุโสที่ได้รับการยกย่องว่าเป็นยอดในระดับแนวหน้าของวงการดนตรีไทยและเป็นผู้ที่มีความเพียรพยายามในการเรียนวิชาดนตรีและการขับร้องอย่างจริงจัง มุ่งมั่นเพื่อที่จะถ่ายทอดวิชาให้กับลูกศิษย์อย่างไม่ท้อถอยและคอยขัดเกลาถ้อยคำ คำร้อง กลวิธีพิเศษต่างๆในการขับร้องให้กับลูกศิษย์ได้อย่างชัดเจนและงดงาม

ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่า อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นเพชรน้ำงามแห่งวงการดนตรีไทยที่ไม่ว่าจะประดับไว้ที่ใด ก็ยังคงสวยงามตลอดกาล

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 3

วิเคราะห์โครงสร้างและหาความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทางร้องเพลงทยอยในและเพลงทยอยเขมร

3.1 โครงสร้างทำนองหลักของเพลงทยอยในและ เพลงทยอยเขมร

สำหรับเพลงทยอยในสามชั้นและเพลงทยอยเขมรสามชั้นนั้น เป็นเพลงที่ขยายมาจากทำนองสองชั้น ในส่วนของทำนองสามชั้นนั้นมีการตกแต่งทำนองเพิ่มเติมมากมาย จึงยากต่อการวิเคราะห์หาโครงสร้างจากทำนองสามชั้น ดังนั้นผู้วิจัยจึงได้นำทำนองทยอยในและทยอยเขมรสองชั้นมาหาโครงสร้างเพื่อเปรียบเทียบกับทางสามชั้น ซึ่งมีผู้ให้เชี่ยวชาญทางด้านดนตรีไทยได้ให้คำแนะนำเกี่ยวกับหาความสัมพันธ์ดังต่อไปนี้

รองศาตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อธิบายเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องกับทำนองหลักไว้ว่า

> *"ในการที่จะหาส่วนที่สัมพันธ์กัน ระหว่างทางร้องกับทางเครื่อง ก็ต้องไปดูที่ 2 ชั้น ที่เป็นของเดิมที่ในละครเค้าร้องกัน ให้ดูว่าร้อง 2 ชั้นว่ายังไง ทางเครื่องว่าอย่างไร สองชั้นมันเป็นราก ร้องทำจากสองชั้น คือนำทำนองสองชั้นมาขยายเป็นร้องสามชั้นเพราะฉะนั้นก็จะขยายจากเนื้อ ในส่วนร้อง จะร้องจากเนื้อที่ขยายขึ้นมา มันจะไม่ได้ร้องในส่วนที่เป็นโยน ในเพลงทยอยนอก มันไม่มีสองชั้น แต่ทยอยในกับทยอยเขมรนั้นมี คือถ้ามีสองชั้นมันทำได้ เพราะเวลาที่ท่านขยายนั้นท่านขยายจากสองชั้น และพอถึงโยนท่านก็ลอยคอก เพราะฉะนั้นร้องก็จะร้องจากเนื้อที่ขยายจากสองชั้น ให้เทียบดูว่าจากในเนื้อสองชั้นแล้วมาขยายเป็นสามชั้นนั้น ร้องอย่างไรหรืออีกวิธีหนึ่ง นำตัวเนื้อทำนองสามชั้นมาหาส่วนที่เป็นเนื้อออกมา ส่วนโยนไม่เอา เราก็ต้องรู้ว่าก่อนจะส่งโยนที่มาส่วนที่เป็นโยน ก็คือเนื้อทั้งหมด เราเอามาเทียบว่าเครื่องเป็นแบบนี้ ร้องเป็นอย่างไร แต่เราก็ต้องระวัง เพราะบางแห่งท่านแฝงโยนไว้ เราก็ต้องเลือกออกมาให้ดี"*
>
> (พิชิต ชัยเสรี, สัมภาษณ์, 4 กรกฎาคม, 2549)

อาจารย์ปี๊บ คงลายทอง อธิบายเกี่ยวกับความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องกับทำนองหลักไว้ว่า

> *"ทางร้องก็คงต้องยึดหลักของทำนองหลักของเพลงอยู่แล้ว ในด้านความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทางร้อง ย่อมมีความสัมพันธ์กันแน่นอน เพราะเพลงแต่ละเพลงนั้น ทางร้องก็ต้องแต่งมาจากทำนองหลักทั้งนั้น เพียงแต่ว่า เพลงทยอยมีความพิเศษกว่า คือ สามารถตกแต่งทำนองได้เองตามอิสระ ซึ่งเราจะยึดเหมือนปรบไก่ไม่ได้ เพราะทางร้องกับทางเครื่องของเพลงทยอยนั้น จะไม่เท่ากันเหมือนปรบไก่"*
> (ปี๊บ คงลายทอง, สัมภาษณ์, 29 พฤษภาคม, 2549)

จากการสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทย ทราบว่าเพลงประเภททยอย แม้ว่าจะเป็นเพลงที่มีความอิสระในการตกแต่งทำนองให้เกิดความวิจิตรทั้งทางร้องและทางเครื่อง แต่อย่างไรก็ตามก็ยังคงยึดหลักจากโครงสร้างเดิมที่เป็นทำนองสองชั้น ดังนั้นในการวิเคราะห์หาความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องกับทำนองหลัก ก็ย่อมจะไม่แตกต่างกันมาก จากที่อาจารย์พิชิต ชัยเสรีได้อธิบายว่า ทางร้องสามชั้น นำมาจากทำนองหลักสองชั้น ผู้วิจัยจึงทำการวิเคราะห์โครงสร้างโดยนำทำนองหลักสองชั้นมาเปรียบเทียบกับทางร้องสามชั้นเพื่อหาความสัมพันธ์ของทำนองทั้งสอง

ข้อกำหนดเบื้องต้น

ในการวิเคราะห์โครงสร้างทำนองหลักของเพลงทยอยในสองชั้นและเพลงทยอยเขมรสองชั้น ผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อในการอภิปรายดังนี้

3.1.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

3.1.2 รายละเอียดของการวิเคราะห์

3.1.3 วิเคราะห์เพื่อหาความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักสองชั้นกับทางร้องสามชั้น

เนื่องจากเพลงทยอยเขมรสองชั้นเป็นเพลงโบราณที่มีลักษณะเป็นเพลงท่อนเดียว แต่ภายหลังมีการตกแต่งทำนองขยายขึ้นเป็นสามชั้นมีสองเที่ยว ดังนั้นทำนองหลักสองชั้นจึงมีเพียงเที่ยวเดียว แต่ทางร้องสามชั้นจะมีสองเที่ยว

3.1.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

เนื่องจากการบันทึกโน้ตเพลงทยอยในสองชั้นและเพลงทยอยเขมรสองชั้น ผู้วิจัยทำการบันทึกโน้ต โดยแบ่งเป็น 8 ห้อง 1 บรรทัด ไม่แยกมือฆ้อง

สัญลักษณ์แทนเสียงที่ใช้ในการบันทึกโน้ต ผู้วิจัยได้นำเสนอเป็นลักษณะตัวอักษรไทยย่อ 7 ตัว ดังต่อไปนี้

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

การบันทึกโน้ตทางร้อง ผู้วิจัยได้บันทึกโดยแบ่งเป็น 2 บรรทัด บรรทัดบนเป็นเนื้อร้อง บรรทัดล่างเป็นโน้ตทำนองร้อง และกำกับหน้าทับไว้ด้านบน

ตารางบนเป็นเนื้อเพลง
ตารางล่างเป็นโน้ตที่ใช้บันทึกทางร้อง

ตัวอย่าง

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท
ฮึ	แสน		วิ ตก		โอ้	อก	อือ
ซ	ม	ซ ลซ	ซม มร	ม	ซ	รด ร	ม

3.1.2 รายละเอียดของการวิเคราะห์

3.1.2.1 วิเคราะห์รูปแบบเพลงทยอยในสองชั้น ท่อน 1

3.1.2.2 วิเคราะห์กลุ่มเสียงปัญจมูลเพลงทยอยในสองชั้น ท่อน 1

3.1.2.3 วิเคราะห์รูปแบบเพลงทยอยในสองชั้น ท่อน 2

3.1.2.4 วิเคราะห์กลุ่มเสียงปัญจมูลเพลงทยอยในสองชั้น ท่อน 2

3.1.2.5 วิเคราะห์รูปแบบเพลงทยอยเขมรสองชั้น

3.1.2.6 วิเคราะห์กลุ่มเสียงปัญจมูลเพลงทยอยเขมรสองชั้น

3.1.3 วิเคราะห์เพื่อหาความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักสองชั้นกับทางร้องสามชั้น

ในการดำเนินการวิจัย ผู้วิจัยแบ่งการวิเคราะห์ออกเป็น 2 ส่วน คือ

1. ทำนองหลัก
2. ทางร้อง

โดยเปรียบเทียบเป็นตารางโน้ตระหว่างเนื้อทำนองหลักสองชั้นกับทางร้องสามชั้น

3.1.3.1 เพลงทยอยใน ท่อน 1

3.1.3.2 เพลงทยอยใน ท่อน 2

3.1.3.3 เพลงทยอยเขมรท่อนเดียว

ทำนองหลักเพลงทยอยในสองชั้น

ท่อน 1

ต - จ ง	ต ต - ต	- - จ ง	ต ต - ท	ต - จ ง	ต ต - ต	- - จ ง	ต ต - ท
- ร - ม	- ซ - ล	- ร - ท	- ล - ร	- ฟ ฟ ฟ	- ม - ฟ	- ล - ฟ	- ม - ร
- - ม ร	- ร - ร	- ซ - -	ม ร - ร	- - ม ร	- ร - ร	- ซ - -	ม ร - ร
- ด ร ม	- ร ร ร	- ด ร ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ร - ม	- ร - ด	ด ด - ร
- ด ด ด	- ร - ม	- ร - ด	ด ด - ร	- ฟ ซ ล	- ด - ร	- ด - ร	- ม - ร
- ม - ซ	- ม - ร	ร ร - ด	ด ด - ท	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	- ฟ ซ ล	- ด - ร	- ด - ร	- ม - ร
- ม - ซ	- ม - ร	ร ร - ด	ด ด - ท	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ				

3.1.2.1 วิเคราะห์รูปแบบเพลงทยอยในสองชั้น ท่อน 1

1. กลุ่มเสียงลูกโยนที่พบ

จากทำนองหลักเพลงทยอยใน อัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ 1 สามารถจำแนกกลุ่มลูกโยนภายในท่อนออกได้เป็น 2 กลุ่มลูกโยน 2 เสียง และ 1 กลุ่มเนื้อทำนอง ดังจะได้แสดงการจำแนกดังนี้

กลุ่มลูกโยนที่ 1 โยนเสียง เร

ต - จ ๋ จ	ต ต - ต	- - จ ๋ จ	ต ต - ท	ต - จ ๋ จ	ต ต - ต	- - จ ๋ จ	ต ต - ท
- ร - ม	- ซ - ล	- ร - ท	- ล - ร	- ฟ ฟ ฟ	- ม - ฟ	- ล - ฟ	- ม - ร
- - ม ร	- ร - ร	- ซ - -	ม ร - ร	- - ม ร	- ร - ร	- ซ - -	ม ร - ร

กลุ่มเนื้อทำนอง

ต - จ ๋ จ	ต ต - ต	- - จ ๋ จ	ต ต - ท	ต - จ ๋ จ	ต ต - ต	- - จ ๋ จ	ต ต - ท
- ด ร ม	**- ร ร ร**	**- ด ร ม**	**- ร ร ร**	**- ด ด ด**	**- ร - ม**	**- ร - ด**	**ด ด - ร**
- ด ด ด	**- ร - ม**	**- ร - ด**	**ด ด - ร**	**- ฟ ซ ล**	**- ด - ร**	**- ด - ร**	**- ม - ร**
- ม - ซ	**- ม - ร**	**ร ร - ด**	**ด ด - ท**	**- ร - ท**	**- ล - ซ**	**ซ ซ - ล**	**ล ล - ท**
- ร - ม	**- ร - ท**	**ท ท - ล**	**ล ล - ซ**				

ลักษณะของการเคลื่อนที่กลุ่มเสียงลูกโยนที่ปรากฏในท่อนที่ 1 พบว่ากลุ่มเสียงลูกโยนปรากฏเพียงเสียงเดียว อันได้แก่เสียง เร และเมื่อพิจารณากลุ่มถัดไปคือกลุ่มเนื้อทำนอง พบว่า เป็นการดำเนินทำนองที่ยังคงใช้เสียงที่ดูประหนึ่งมีความสำคัญมากได้แก่กลุ่มลูกโยนเสียง เร เช่นเดียวกัน จึงอนุมานได้ว่าเป็นกลุ่มเสียงสำคัญ

3.1.2.2 วิเคราะห์กลุ่มเสียงปัญจมูลเพลงทยอยในสองชั้น ท่อน 1

ระดับเสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนองนั้น พบว่าในแต่ละกลุ่มโยนมีเพียงกลุ่มเสียงเดียวคือเสียง เร และกลุ่มดำเนินทำนองมีการเปลี่ยนบันไดเสียง

2.2.1. กลุ่มลูกโยนที่ 1 ดำเนินทำนองในกลุ่มเสียง ร ม ฟ X ล ท X

2.2.2 กลุ่มเนื้อทำนอง ดำเนินทำนองในกลุ่มเสียง ด ร ม X ซ ล X และ ซ ล ท X ร ม X

ท่อนที่ 2

ต - จ ๋ จ	ต ต - ต	- - จ ๋ จ	ต ต - ท	ต - จ ๋ จ	ต ต - ต	- - จ ๋ จ	ต ต - ท
				- - - ซ	- ซ - ซ	- ด - ล	- ซ - ม
- - - -	- ร - ม	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ซ ซ ซ	- ซ ซ ซ	- ด - ล	- ซ - ม
- - - -	- ร - ม	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
- ท ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
- ท ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ท - ล	- ท - ซ	- ล - ซ	- ล ล ล
- ท - ล	- ท - ซ	- ล - ซ	- ล ล ล	ท ล ซ ร	ซ ร ซ ล	ท ล ซ ล	ท ด ด ด
ร ม ร ด	ร ด ท ล	ท ล ซ ล	ท ด ด ด	ร ม ร ด	ร ด ท ล	ท ล ซ ม	ซ ล - ซ
- ท - ล	- ท - ซ	- - - ล	- ล - ล	- ท - ล	- ท - ซ	- - - ล	- ล - ล
ท ล ซ ร	ซ ร ซ ล	ท ล ซ ล	ท ด ด ด	ร ม ร ด	ร ด ท ล	ท ล ซ ล	ท ด ด ด
ร ม ร ด	ร ด ท ล	ท ล ซ ม	ซ ล - ซ	- ล - ม	ล ซ - ล	- ร - ด	ด ด - ร

3.1.2.3 วิเคราะห์รูปแบบเพลงทยอยในสองชั้น ท่อน 2

กลุ่มเสียงลูกโยนที่พบ

จากทำนองหลักเพลงทยอยใน อัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ 2 สามารถจำแนกกลุ่มลูกโยนภายในท่อนออกได้เป็น 1 กลุ่มลูกโยน 1 เสียง และ 1 กลุ่มเนื้อทำนอง ดังจะได้แสดงการจำแนกดังนี้

กลุ่มลูกโยนที่ 1 โยนเสียง ซอล

ต - จ ๋ จ	ต ต - ต	- - จ ๋ จ	ต ต - ท	ต - จ ๋ จ	ต ต - ต	- - จ ๋ จ	ต ต - ท
				- - - ซ	- ซ - ซ	- ด - ล	- ซ - ม
- - - -	- ร - ม	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ซ ซ ซ	- ซ ซ ซ	- ด - ล	- ซ - ม
- - - -	- ร - ม	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
- ท ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
- ท ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล - ซ				

กลุ่มเนื้อทำนอง

ต - จ ำ จ	ต ต - ต	- - จ ำ จ	ต ต - ท	ต - จ ำ จ	ต ต - ต	- - จ ำ จ	ต ต - ท
				- ท - ล	- ท - ซ	- ล - ซ	- ล ล ล
- ท - ล	- ท - ซ	- ล - ซ	- ล ล ล	ท ล ซ ร	ซ ร ซ ล	ท ล ซ ล	ท ด ด ด
ร ม ร ด	ร ด ท ล	ท ล ซ ล	ท ด ด ด	ร ม ร ด	ร ด ท ล	ท ล ซ ม	ซ ล - ซ

เพลงทยอยใน ท่อนที่ 2 นี้พบว่ามีกลุ่มเสียงลูกโยนเพียงเสียงเดียวเท่านั้น คือเสียงซอล ลักษณะการดำเนินทำนองทำนองเป็นลักษณะของการซ้ำทำนอง ดังนั้นในกลุ่มลูกโยนที่ 1 จึงมีเพียง 2 ทำนองเท่านั้นคือ

กลุ่มลูกโยนเสียง ซอล

ต - จ ำ จ	ต ต - ต	- - จ ำ จ	ต ต - ท	ต - จ ำ จ	ต ต - ต	- - จ ำ จ	ต ต - ท
				- ซ ซ ซ	- ซ ซ ซ	- ด - ล	- ซ - ม
- - - -	- ร - ม	- ซ - ล	ล ล - ซ				

กลุ่มลูกโยนเสียง ซอล

ต - จ ำ จ	ต ต - ต	- - จ ำ จ	ต ต - ท	ต - จ ำ จ	ต ต - ต	- - จ ำ จ	ต ต - ท
				- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ
- ท ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล - ซ				

ลักษณะของการดำเนินทำนองในกลุ่มลูกโยนนี้ ท่วงทีลีลาคล้ายกับการดำเนินทำนองในกลุ่มเนื้อทำนอง มีเพียงการดำเนินทำนองซ้ำของประโยคเท่านั้นที่ทำให้สังเกตและอนุมานได้ว่าน่าจะเป็นทำนองของกลุ่มลูกโยน

ส่วนการดำเนินทำนองในกลุ่มที่เป็นเนื้อทำนองนั้น พบว่าในช่วงแรก ๆ ของการดำเนินทำนอง เป็นท่วงทำนองที่ดำเนินทำนองจาว ๆ ไม่เก็บถี่ หลังจากนั้นนับตั้งแต่จังหวะที่ 3 – 5 ภายในกลุ่มเนื้อทำนอง จะดำเนินทำนองแบบบังคับทางแบบเก็บทั้งหมด ลักษณะของทิศทางกระสวนทำนองจะไล่จากสูงไปหาต่ำเป็นส่วนใหญ่

3.1.2.4 วิเคราะห์กลุ่มเสียงปัญจมูลเพลงทยอยในสองชั้น ท่อน 2

ระดับเสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนองนั้น พบว่าในกลุ่มโยนและกลุ่มเนื้อทำนองดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงปัญจมูลเดียวกัน หากแต่พบการใช้หลุมเสียงร่วมในการดำเนินทำนองด้วย แต่เมื่อพิจารณาในองค์รวมแล้วพบว่าดำเนินทำนองอยู่ในกลุ่มเสียงเดียวกันคือ ซ ล ท X ร ม X

ทำนองหลักเพลงทยอยเขมรสองชั้น

ต - จ ง	ต ต - ต	- - จ ง	ต ต - ท	ต - จ ง	ต ต - ต	- - จ ง	ต ต - ท	
- ด - ล	- ด - ร	- ซ - ม	- ร - ซ	- ท ท ท	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ซ	1
- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	2
- ล ล ล	- ด – ซ	- ม - ซ	- ล - ด	- ซ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร – ด	3
ร ล ร ด	ร ม ร ด	ร ล ร ด	ร ม ร ด	ร ม ร ด	ร ม ร ด	ร ม ร ด	ร ม ร ด	4
- ด - -	- ด - ล	- - ซ ล	- ด ด ด	- ด - -	- ด - ล	- - ซ ล	- ด - ล	5
- ด - ล	- ซ - ม	- - ซ ล	- ด - ซ	- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	6
- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ – ซ	7				
- ล ล ล	- ด – ซ	- ม - ซ	- ล - ด	- ซ - ม	- ม ร ด	- ซ - ด	- ด ร ม	8
ซ ร ซ ม	ซ ล ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ล ซ ม	ร ด ล ซ	ด ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	9
- ด - -	- ด - ล	- - ซ ล	- ด ด ด	- ด - -	- ด - ล	- - ซ ล	- ด - ล	10
- ด - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร – ด	- - - ม	- ม ร ด	- ร - ด	- ด - ด	11
- ซ - ด	- ด ร ม	- ซ - ฟ	- ซ ล ซ	- - - ท	- ท ล ซ	- ท - ซ	- ซ - ซ	12
- ด - ล	- ซ - ม	- - ซ ล	- ด – ซ	- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	13
- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	14				

กลุ่มเสียงลูกโยนที่พบ

จากทำนองหลักเพลงทยอยเขมร อัตราจังหวะสองชั้น สามารถจำแนกกลุ่ม ลูกโยนภายในท่อนออกได้เป็น 5 กลุ่มลูกโยน 3 เสียง และ 2 กลุ่มเนื้อทำนอง ดังจะได้แสดงการจำแนกดังนี้

3.1.2.5 วิเคราะห์รูปแบบเพลงทยอยเขมรสองชั้น

ทำนองหลักเพลงทยอยเขมรสองชั้น

กลุ่มลูกโยนที่ 1 โยนเสียง ซอล

ต - จ ๋ จ	ต ต - ต	- - จ ๋ จ	ต ต - ท	ต - จ ๋ จ	ต ต - ต	- - จ ๋ จ	ต ต - ท	
- ด - ล	- ด - ร	- ซ - ม	- ร - ซ	- ท ท ท	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ซ	1
- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	2

กลุ่มลูกโยนที่ 2 โยนเสียง โด

ต - จ ๋ จ	ต ต - ต	- - จ ๋ จ	ต ต - ท	ต - จ ๋ จ	ต ต - ต	- - จ ๋ จ	ต ต - ท	
- ล ล ล	- ด – ซ	- ม - ซ	- ล - ด	- ซ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร – ด	3
ร ล ร ด	ร ม ร ด	ร ล ร ด	ร ม ร ด	ร ม ร ด	ร ม ร ด	ร ม ร ด	ร ม ร ด	4

เนื้อทำนอง

ต - จ ๋ จ	ต ต - ต	- - จ ๋ จ	ต ต - ท	ต - จ ๋ จ	ต ต - ต	- - จ ๋ จ	ต ต - ท	
- ด - -	- ด - ล	- - ซ ล	- ด ด ด	- ด - -	- ด - ล	- - ซ ล	- ด - ล	5
- ด - ล	- ซ - ม	- - ซ ล	- ด - ซ					

กลุ่มลูกโยนที่ 3 โยนเสียง ซอล

ต - จ ๋ จ	ต ต - ต	- - จ ๋ จ	ต ต - ท	ต - จ ๋ จ	ต ต - ต	- - จ ๋ จ	ต ต - ท	
				- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	6
- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ – ซ	7				

กลุ่มลูกโยนที่ 4 โยนเสียง มี

ต - จ ๋ จ	ต ต - ต	- - จ ๋ จ	ต ต - ท	ต - จ ๋ จ	ต ต - ต	- - จ ๋ จ	ต ต - ท	
- ล ล ล	- ด – ซ	- ม - ซ	- ล - ด	- ซ - ม	- ม ร ด	- ซ - ด	- ด ร ม	3
ซ ร ซ ม	ซ ล ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ล ซ ม	ร ด ล ซ	ด ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	4

เนื้อทำนองหลัก

ต - จ ๋ จ	ต ต - ต	- - จ ๋ จ	ต ต - ท	ต - จ ๋ จ	ต ต - ต	- - จ ๋ จ	ต ต - ท	
- ด - -	- ด - ล	- - ซ ล	- ด ด ด	- ด - -	- ด - ล	- - ซ ล	- ด - ล	5
- ด - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร – ด	- - - ม	- ม ร ด	- ร - ด	- ด - ด	6

- ซ - ด	- ด ร ม	- ซ - ฟ	- ซ ล ซ	- - - ท	- ท ล ซ	- ท - ซ	- ซ - ซ	7
- ด - ล	- ซ - ม	- - ซ ล	- ด – ซ					8

กลุ่มลูกโยนที่ 5 โยนเสียง ซอล

ต - จ๋ จ	ตต - ต	- - จ๋ จ	ต ต - ท	ต - จ๋ จ	ตต - ต	- - จ๋ จ	ต ต - ท	
				- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	8
- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	9				

พบว่าเพลงทยอยเขมรสองชั้น มีกลุ่มลูกโยน 5 กลุ่ม เนื้อทำนอง 2 กลุ่ม กลุ่มลูกโยนแรกเป็นเสียง ซอล ลักษณะการเคลื่อนที่ของกลุ่มลูกโยน มีการเคลื่อนที่ย้ายเสียงลูกโยนห่างกันเป็นคู่เสนาะ โดยทำห่างกัน จากลูกโยนกลุ่มที่ 1 เสียง ซอล เคลื่อนที่ไปกลุ่มลูกโยนที่ 2 คือเสียง โด ห่างกัน 4 เสียง จากกลุ่มลูกโยนเสียง โด ไปยังกลุ่มเนื้อทำนอง ในการดำเนินทำนองของกลุ่มเนื้อทำนอง เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองโดยใช้เสียงหลักคือเสียง โด และเคลื่อนเสียงไปตกที่เสียง ลา และ ซอล ตามลำดับ

ลักษณะการเคลื่อนทำนองลูกโยนจากกลุ่มที่ 3 ที่เป็นเสียง ซอล ย้ายไปกลุ่มที่ 4 ที่เป็นเสียง มี ระยะห่าง 6 เสียง และกลุ่มถัดไปเป็นเนื้อทำนอง ซึ่งพบว่ามีการเปลี่ยนบันไดเสียง จากนั้นกลับมายังลูกโยนเสียงเดิม อันได้แก่เสียง ซอล

3.1.2.6 วิเคราะห์กลุ่มเสียงปัญจมูลเพลงทยอยเขมรสองชั้น

กลุ่มลูกโยนที่ 1 ดำเนินทำนองในกลุ่มเสียง ซลทXรมX
กลุ่มลูกโยนที่ 2 ดำเนินทำนองในกลุ่มเสียง ดรมXซลX
กลุ่มเนื้อทำนอง ดำเนินทำนองในกลุ่มเสียง ดรมXซลX
กลุ่มลูกโยนที่ 3 ดำเนินทำนองในกลุ่มเสียง ซลทXรมX
กลุ่มลูกโยนที่ 4 ดำเนินทำนองในกลุ่มเสียง ดรมXซลX
กลุ่มเนื้อทำนอง ดำเนินทำนองในกลุ่มเสียง ดรมXซลX
กลุ่มลูกโยนที่ 5 ดำเนินทำนองในกลุ่มเสียง ซลทXรมX

3.1.3 วิเคราะห์เพื่อหาความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักสองชั้นกับทางร้องสามชั้น

ในการดำเนินการวิเคราะห์ จากที่ผู้วิจัยได้หาโครงสร้างของทำนองหลักสองชั้น จากนั้นจึงนำทำนองหลักสองชั้นกับทำนองร้องสามชั้นมาเปรียบเทียบเพื่อหาความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทำนองร้อง จากข้อมูลข้างต้นทำให้ทราบว่า ทางร้องเพลงทยอยในและทยอยเขมรสามชั้นขยายมาจากทำนองหลักสองชั้น ซึ่งเป็นส่วนที่นำมาจากเนื้อทำนองหลัก

3.1.3.1 เพลงทยอยใน ท่อน 1

ทำนองหลักเพลงทยอยในสองชั้น ท่อน 1

กลุ่มลูกโยนที่ 1 โยนเสียง เร

ต - จ ง	ต ต - ต	- - จ ง	ต ต - ท	ต - จ ง	ต ต - ต	- - จ ง	ต ต - ท
- ร - ม	- ซ - ล	- ร - ท	- ล - ร	- ฟ ฟ ฟ	- ม - ฟ	- ล - ฟ	- ม - ร
- - ม ร	- ร - ร	- ซ - -	ม ร - ร	- - ม ร	- ร - ร	- ซ - -	ม ร - ร

กลุ่มเนื้อทำนอง

ต - จ ง	ต ต - ต	- - จ ง	ต ต - ท	ต - จ ง	ต ต - ต	- - จ ง	ต ต - ท
- ด ร ม	- ร ร ร	- ด ร ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ร - ม	- ร - ด	ด ด - ร
- ด ด ด	- ร - ม	- ร - ด	ด ด - ร	- ฟ ซ ล	- ด - ร	- ด - ร	- ม - ร
- ม - ซ	- ม - ร	ร ร - ด	ด ด - ท	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท
- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ				

ทางร้องเพลงทยอยในสามชั้น ท่อน 1

- ท - ต	- จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	- ท ต ท	
		เอ่อ	เสอะ เออ	เออ	เสอะ เอิง เงอ	เสอะเอ่อ เอ่อเออ	เอ่อ เอย	
		- - - ซ	- - - ทล	- - - ร	ม ร ร	ด ท ล ซลท	- ด - ร	1
		อือ ฮื่อ	อื่ออื่อ อือฮื่ อือ	ฮื เอ่อ	เออ เออ	เสอะ เออ	เอิง ฮื เงอ	
→	→	- ร - ม	รด รมร	ซ ม	ฟ ซ	ลซ	- ม ซ ร	2
เอ่อ	เออ	เอิง	ฮื เง้อ เออ	เอ่อ	เสอ	เออ เอ่อ เออ เสอ	เอ่อ เอย	
- - - ด	- - - ร	- - - ม	ซ ซร	- - - ล	- - - ท	ลซ ลท	- ด - ร	3
ฮื อือ	ฮื เอ่อ	เออ เสอ	เสอะ เอิง เงย			ฮื อือ	เสอ เออ	

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ม ร	ซ ด	ร ฟ	ล ซ ซ			ลซ	- - ซ ฟ	4
		ฮึ เงอ	เออ เออ เสอะเง้อ	เออ เอ่อ	เอ่อ	เสอ	เส่อเออะเอ่อ เออ เสอ	
*		- - ซ ฟ	ม รมร ม	ร ด*	ด	ร	ม รด รม	5
	เสอ เออ	ฮือ เงอ	เออ เอ่อ เออเสอะ เงย			อือ ฮื่อ	อืออื่อ เออ เสอะเอิงเงย	
	*ฟ ม	ซ ม	รด รมร ร			ร - ม	รด รมร ร	6
ฮึ	* *แสน	ฮึ อือ	**วิ **ตก	อือ	*** โอ้	อก	อือ	
ซ	ม	ซ ลซ	ซม มร	ม	ซ	รด ร	+ม	7
เออ	เสอะเอิง เง้อ	เออ ฮึ เงอ	เอ่อเสอะเอ่อ เออ	เออ เสอะเออ	เออ	เสอะเอิง เงอเสอ	เออะเอ่อ	
ซ	ลซ ซ	ม ซม	รมร ม	ซ ลซ	- - - ร	มร รม	รท	8
ฮึเง่อเออ	เออเสอะเอิงฮึ เงอ	เสอ	เส่อเออเอ เออ		เอย	ของ สร้อย	อื่ออือ ฟ้า	
*ด ร รท	ลทล ร รซ	- - - ล	ท ลซ ล	ด		มซ *** ซร	ด รม **ม	9
อือ		อือ ฮึ อือ	อืออื่อเออเสอะเอย			เอ่อ	เสอะ เออ	
ซ ม		ม ซม	รด รมร ร			- - - ซ	- - ท ล	10
	เสอ เออ	ฮึ เงอ	เอ่อเอิงเงอ เออ	เสอ		เออ	เอ่อเอิงเงอ เออ	
	- ท - ล	- - รล	ทลซ ล	ด		- - - ร	มรด ร	11
เสอ	เสอ เออ	ฮึ เงอ	เออ เอ่อเออเสอะ เองเงย			อือ ฮื่อ	อืออื่อเออเสอะเอิง เงย	
ม	ฟม	ซม	รด รมร ร			- ร - ม	รด รมร ร	12
ฮึ	ดัง		ชี วา		**แทบ	จะ **ออก	อืออือ	
- - - ซ	- - - ร		- ร - ร		- - - ร	ด ร ร	ด รมร	13
เอ่อ	เสอ	เออเอ่อ เออเสอ	เอ่อ เออ	เอ่อ	เออ	เอิง	ฮึ เง้อ	
- - - ล	- - - ท	ลซ ลท	- ด - ร	- - - ด	- - - ร	- - - ม	ซ ซ	14
เออ เอ่อ	เออ เออ	เสอะ เออ	เอิงฮึ เงอ		เออ	เสอะเออฮึเง้อเออ	เส่อเออเอิง เงอ	
ร ม	* - ฟ - ซ	- - ล ซ	มซ ร		- ร	มร ซ ซร	มรด ด	15
เออ	เออ	ฮึ เงอ	เออเสอะ เสอ	เออเอ่อ ฮึเงอ	เอ่อเสอะเอ่อ เออ	เออ	เส่อเออเอ่อ เออ เสอ	
ท	- - - ท	- - ร ท	ลทล ล	ลซ ซซม	รมร มซ	ล	ทลซ ลท	16
เอ่อ	เออ	ฮึเง้อเออ	เออเสอะเอิง เงอ เส่อ	เออเอย	ฮึ	ไป ** จาก	*** ร่าง	
- - - ร	- - - ม	- - ซ ซม	รมร รม	- - รท	- - - ร	ล ลซ	ลทล ล ฟร	17

ความสัมพันธ์ส่วนที่ 1

ทางร้องสามชั้น

-ท - ด -จ๋ - จ - จ๋ - จ - จ๋ - จ - ต - ต - ท ต ท - ต - ต -ท ต ท

ฮึ	* *แสน	ฮึ อือ	**วิ **ตก	อือ	*** โอ้	อก	อือ	
ซ	ม	ซ ลซ	ซม มร	ม	ซ	รด ร	+ม	7
เออ	เสอะเอิง เง้อ	เออ ฮึ เงอ	เอ่อเสอะเอ่อ เออ	เออ เสอะเออ	เออ	เสอะเอิง เงอเสอ	เออะเอ่อ	
ซ	ลซ ซ	ม ซม	รมร ม	ซ ลซ	- - - ร	มร รม	รท	8

ศูนย์วิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ยืเง่อเออ	เออเสอะเอิงอื เพ่อ	เสอ	เส่อเออเอ เออ		เอย	ของ สร้อย	อื่ออือ ฟ้า	
*ด ร รท	ลทล ร รช	- - - ล	ท ลช ล	ด		มช *** ชร	ด รม **ม	9

จากการวิเคราะห์พบว่า ไม่มีส่วนที่สัมพันธ์กัน เมื่อพิจารณาโดยนำทำนองหลักสองชั้นมาเปรียบเทียบ เห็นได้ว่า ทางร้องส่วนใหญ่เสียงของลูกตกจะตกด้วยเสียงหลักคือเสียงมี

แต่ทำนองหลัก มีลูกโยนเพียงเสียงเดียว คือเสียง เร และเนื้อทำนองหลักโดยมากจะตกเสียง เร เช่นเดียวกัน ดังนั้นจึงอนุมานได้ว่า ส่วนที่เป็นเนื้อร้องไม่สัมพันธ์กับส่วนที่เป็นทำนองหลัก

แต่เมื่อพิจารณาจากการครวญแล้วจะพบส่วนที่น่าจะสัมพันธ์กัน กล่าวคือ ครวญส่วนหัวก่อนเข้าเนื้อเพลงทางร้อง พบลูกตกที่เป็นเสียงสำคัญคือ ลูกตกเสียง เร และเมื่อเปรียบเทียบกับทำนองหลัก พบลูกโยนแรกลงด้วยเสียง เร เช่นเดียวกัน ดังนั้น สรุปได้ว่า ลูกโยนเสียง เร ในทำนองหลัก สัมพันธ์กับการครวญช่วงหัวท่อนก่อนเข้าเนื้อเพลง

ดังตัวอย่างต่อไปนี้

กลุ่มลูกโยนที่ 1 โยนเสียง เร

ต - จ จ	ต ต - ต	- - จ จ	ต ต - ท	ต - จ จ	ต ต - ต	- - จ จ	ต ต - ท
- ร - ม	- ซ - ล	- ร - ท	- ล - ร	- ฟ ฟ ฟ	- ม - ฟ	- ล - ฟ	- ม - ร
- - ม ร	- ร - ร	- ซ - -	ม ร - ร	- - ม ร	- ร - ร	- ซ - -	ม ร - ร

ทางร้องสามชั้นส่วนครวญ

-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
		เอ่อ	เสอะ เออ	เออ	เสอะ เอิง เงอ	เสอะเอ่อ เอ่อเออ	เอ่อ เอย	
		- - -ซ	- - - ทล	- - - ร	ม ร ร	ด ท ลชลท	-ด - ร	1
		อือ ยื่อ	อื่อลื่อ อือยื อือ	ยื เอ่อ	เออ เออ	เสอะ เออ	เอิง ยื เงอ	
		- ร - ม	รด รมร	ช ม	ฟ ช	ลช	- ม ช ร	2
เอ่อ	เออ	เอิง	ยื เง้อ เออ	เอ่อ	เส่อ	เออ เอ่อ เออ เสอ	เอ่อ เอย	
- - - ด	- - - ร	- - - ม	ช ชร	- - - ล	- - - ท	ลช ลท	- ด - ร	3
ยื อือ	ยื เอ่อ	เออ เสอ	เสอะ เอิง เงย			ยื อือ	เสอ เออ	
ม ร	ช ด	ร ฟ	ล ช ช			ลช	- - ช ฟ	4
		ยื เงอ	เออ เออ เสอะเง้อ	เออ เอ่อ	เอ่อ	เสอ	เอ่อเออะเอ่อ เออ เสอ	

*		- - ซ ฟ	ม รมร ม	ร ด*	ด	ร	ม รด รม	5
	เอ๊อ เออ	อือ เงอ	เออ เอ่อ เออเสอะ เงอ			อือ อื่อ	อืออื่อ เออ เสอะเอิงเงย	
	*ฟ ม	ซ ม	รด รมร ร			ร - ม	รด รมร ร	6

ความสัมพันธ์ส่วนที่ 2

ทางร้องสามชั้น

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
อี	ดัง		ชี วา		**แทบ	จะ **ออก	อืออีอือ	
- - -ซ	- - - ร		-ร - ร		- - - ม	ด ร ร	ด รมร	13
เอ่อ	เสอ	เออเอ่อ เออเสอ	เอ่อ เออ	เอ่อ	เออ	เอิง	อี เง้อ	
- - - ล	- - - ท	ลซ ลท	- ด - ร	- - - ด	- - - ร	- - - ม	ซ ซ	14
เออ เอ่อ	เออ เออ	เสอะ เออ	เอิงอี เงอ		เออ	เสอะเออฮีเง้อเออ	เอ่อเออเอิง เงอ	
ร ม	*- ฟ- ซ	- - ล ซ	มซ ร		- ร	มร ซ ซร	มรด ด	15
เออ	เออ	อี เงอ	เออเสอะ เสอ	เออเอ่อ อีเงอ	เอ่อเสอะเอ่อ เออ	เออ	เอ่อเออเอ่อ เออ เสอ	
ท	- - - ท	- - ร ท	ลทล ล	ลซ ซซม	รมร มซ	ล	ทลซ ลท	16
เอ่อ	เออ	อีเง้อเออ	เออเสอะเอิง เงอ เอ่อ	เออเอย	อี	ไป ** จาก	*** ร่าง	
- - - ร	- - - ม	- - ซ ซม	รมร รม	- - รท	- - - ร	ล ลซ	ลทล ล ฟร	17

ทำนองหลักสองชั้น กลุ่มเนื้อทำนอง

ต - จ๋ จ	ต ต - ต	- - จ๋ จ	ต ต - ท	ต - จ๋ จ	ต ต - ต	- - จ๋ จ	ต ต - ท	
- ด ร ม	**- ร ร ร**	- ด ร ม	**- ร ร ร**	- ด ด ด	- ร - ม	- ร - ด	**ด ด - ร**	10
- ด ด ด	- ร - ม	- ร - ด	ด ด - ร	- ฟ ซ ล	- ด - ร	- ด - ร	- ม - ร	11
- ม - ซ	- ม - **ร**	**ร ร** - ด	ด ด - **ท**	- ร - **ท**	- ล - **ซ**	**ซ ซ** - ล	ล ล - **ท**	12
- ร - ม	- ร - **ท**	**ท ท** - ล	ล ล - **ซ**	**13**				

จากการวิเคราะห์พบว่า ส่วนนี้เป็นส่วนสำคัญ ที่มีความสัมพันธ์กันมากที่สุด สังเกตได้จากทำนองหลักกับทางร้อง มีลูกตกที่เป็นเสียงเดียวกัน คือ เสียง เร เสียง ที และเสียง ซอล นอกจากนั้นพบว่าเนื้อทำนองทางร้องขยายมาจากเนื้อทำนองส่วนนี้ โดยสังเกตจากเนื้อทำนองที่เป็นทำนองเดียวกัน ดังนั้นอนุมานได้ว่า ส่วนนี้เป็นส่วนของเนื้อแท้ที่บ่งบอกถึงความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทางร้องอย่างเห็นได้ชัดเจนที่สุด

3.1.3.2 เพลงทยอยใน ท่อน 2

ทำนองหลักเพลงทยอยในสองชั้น ท่อน 2

กลุ่มลูกโยนที่ 1 โยนเสียง ซอล

ต - จ ง	ต ต - ต	- - จ ง	ต ต - ท	ต - จ ง	ต ต - ต	- - จ ง	ต ต - ท	
				- - - ซ	- ซ - ซ	- ด - ล	- ซ - ม	16
- - - -	- ร - ม	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ซ ซ ซ	- ซ ซ ซ	- ด - ล	- ซ - ม	17
- - - -	- ร - ม	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	18
- ท ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	19
- ท ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล - ซ	20				

กลุ่มเนื้อทำนอง

ต - จ ง	ต ต - ต	- - จ ง	ต ต - ท	ต - จ ง	ต ต - ต	- - จ ง	ต ต - ท	
				- ท - ล	- ท - ซ	- - ล ซ	- ล ล ล	20
- ท - ล	- ท - ซ	- - ล ซ	- ล ล ล	ท ล ซ ร	ซ ร ซ ล	ท ล ซ ล	ท ด ด ด	21
ร ม ร ด	ร ด ท ล	ท ล ซ ล	ท ด ด ด	ร ม ร ด	ร ด ท ล	ท ล ซ ม	ซ ล - ซ	22

ทางร้องสามชั้น ท่อน 2

-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
	เฮ่อ	เออเฮ่อ เออเออ	ฮึเงอ		เฮอเอ เฮอเออ	ฮึเงอ	เออเฮ่อ	
	ท	ลซ ล ท	- - ร ล		* ทล ท	- - - รล	ซม	1
เออเฮอะเอิง	เออเฮอ	เออเฮ่อ		เอิง		ฮึเงอ	เออเฮ่อ เออเออ	
ซลซ	ซ ล	ซ ม		- - - ม		ซม	รทรม	2
เฮอะเอิงเงอ	เออ			เฮ่อเออเฮ่อ	เออเฮอะเออ เฮอะเอิง	เงย		
ลซ ซ	- - - ล			ท ลซ	ล ทล รท	ท		3
	**แสน	ฮือือ	ฮือออ ** ที่		**จะ** อับ	อาย		
	- - - ร	ซ ร	มร ร	ซ	ลท ท	ล ท + ท		4
เออ	เฮอเออ **อับ	อือ อื่อ	ฮืออือฮืออือ**อาย**	** แทบ	** วาย		ฮืออือฮืออือ**วาง**	
- - - ร	มร ร	ล ท ซ	ทล รท ท	รซ	ล	ท ซ	ทล รท ท	5
	**จะ **รัก		** รูป		**ทรง	** ร่าง		
	ทล ท ร	ม รมร	ร ซ		ล	ท + ร	ซ ลท	6
เอ่อ	เออ	ฮึเงอ	เออเฮอะเอิง เออ	เฮ่อ เออแอย	ฮึ	ไปใย	มี	
- - - ร	- - - ม	- - ซม	รมร ร	ม รท	- - - ร	- - ลล	-+ ล - -	7

ความสัมพันธ์ส่วนที่ 1

ทางร้องสามชั้นท่อน 2

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท	
	**แสน	อือ	อือ ** ที่		**จะ** อับ	อาย		
	- - - ร	ซ ร	มร ร	ซ →	ลท ท	ล ท +ท	→	4
เออ	เสอเออ **อับ	อือ อื่อ	อืออืออืออาย	** แทบ	** วาย		อืออืออืออวาง	
- - -ร	มร ร	ล ท ซ	ทล รท ท	รซ	ล	ท ซ	ทล รท ท	5
	**จะ **รัก	◠	** รูป		**ทรง	** ร่าง		
→	ทล ท ร	ม รมร	ร ซ	→	ล	ท + ร	ซ ลท	6
เอ่อ	เออ	อึเงอ	เออเสอะเอิงเออ	เส่อ เออแอย	อึ	ไปใย	มี	
- - -ร	- - - ม	- - ซม	รมร ร	ม รท	- - - ร	- - ลล	-+ ล - -	7

กลุ่มลูกโยนที่ 1 โยนเสียง ซอล

ต - จ๋ จ	ตต -ต	- - จ๋ จ	ต ต - ท	ต - จ๋ จ	ตต -ต	- - จ๋ จ	ต ต - ท	
				- - - ซ	- ซ - ซ	- ด - ล	- ซ - ม	16
- - - -	- ร - ม	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ซ ซ ซ	- ซ ซ ซ	- ด - ล	- ซ - ม	17
- - - -	- ร - ม	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	18
- ท ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	19
- ท ร ม	- ซ - ล	- ซ - ล	ล ล - ซ	20				

กลุ่มเนื้อทำนอง

ต - จ๋ จ	ตต -ต	- - จ๋ จ	ต ต - ท	ต - จ๋ จ	ตต -ต	- - จ๋ จ	ต ต - ท	
				- ท - ล	- ท - ซ	- - ล ซ	- ล ล ล	20
- ท - ล	- ท - ซ	- - ล ซ	- ล ล ล	ท ล ซ ร	ซ ร ซ ล	ท ล ซ ล	ท ด ด ด	21
ร ม ร ด	ร ด ท ล	ท ล ซ ล	ท ด ด ด	ร ม ร ด	ร ด ท ล	ท ล ซ ม	ซ ล - ซ	22

จากการวิเคราะห์พบว่า เมื่อสังเกตจากลูกตกที่เป็นโครงสร้างของเสียงทั้งทำนองหลักและทางร้อง ปรากฏไม่พบความสัมพันธ์ เพราะเนื่องจากทางร้องเป็นลูกตกเสียง ที โดยส่วนใหญ่ แต่เสียงลูกตกทำนองหลักพบว่า เป็นเสียง ซอล เสียง โด และเสียงลา หากจะพิจารณาแล้วผู้วิจัยเห็นว่าส่วนทำนองหลักกับทางร้องท่อน 2 ไม่สัมพันธ์กัน

แต่ในส่วนที่ผู้วิจัยอนุมานว่าน่าจะเป็นส่วนที่สัมพันธ์กันคือ สังเกตจากเสียง ที เป็นหลัก การที่ทางร้องตกที่เสียง **ที** เป็นหลักนั้นเพราะว่า มีการเชื่อมเสียงที่เป็นเสียง **ที** มาจากท้ายท่อน 1

ซึ่งเป็นทำนองที่ใช้ในการส่งร้อง โดยผู้วิจัยจะเปรียบเทียบตารางโน้ตเพลงทยอยในระหว่างทำนองหลักที่นำทำนองมาจากเพลงเรื่องและทำนองที่นำมาใช้ในการรับร้อง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ส่วนเนื้อทำนองหลักท่อน 1 (ทำนองหลักที่นำมาจากเพลงเรื่อง)

ต - จ ๆ จ	ตต - ต	- - จ ๆ จ	ต ต - ท	ต - จ ๆ จ	ตต - ต	- - จ ๆ จ	ต ต - ท	
- ด ร ม	- ร ร ร	- ด ร ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ร - ม	- ร - ด	ด ด - ร	10
- ด ด ด	- ร - ม	- ร - ด	ด ด - ร	- ฟ ซ ล	- ด - ร	- ด - ร	- ม - ร	11
- ม - ซ	- ม - ร	ร ร - ด	ด ด - ท	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	12
- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	- ฟ ซ ล	- ด - ร	- ด - ร	- ม - ร	13
- ม - ซ	- ม - ร	ร ร - ด	ด ด - ท	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	14
- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - **ซ**	15				

ในบรรทัดที่ 15 เป็นทำนองเพลงทยอยในท้ายท่อน 1 ซึ่งนำมาจากในเพลงเรื่อง และในการบรรเลงเพลงเรื่องนั้นไม่มีการขับร้อง ดังนั้นจึงต้องบรรเลงต่อกันไป เสียงสุดท้ายที่พบคือ เสียง **ซอล** และเสียงแรกของท่อน 2 ก็ขึ้นต้นด้วยเสียง **ซอล** เช่นเดียวกัน จากนั้นมีการยืนเสียง **ซอล**

แต่ในเพลงทยอยในที่ใช้ในการขับร้องนั้น จะต้องมีการรับร้อง-ส่งร้องด้วย โดยสังเกตได้จากโน้ตบรรทัดที่ 15 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ส่วนเนื้อทำนองหลักท่อน 1 (ทำนองที่นำมาใช้ในการรับร้อง)

ต - จ ๆ จ	ตต - ต	- - จ ๆ จ	ต ต - ท	ต - จ ๆ จ	ตต - ต	- - จ ๆ จ	ต ต - ท	
- ด ร ม	- ร ร ร	- ด ร ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ร - ม	- ร - ด	ด ด - ร	10
- ด ด ด	- ร - ม	- ร - ด	ด ด - ร	- ฟ ซ ล	- ด - ร	- ด - ร	- ม - ร	11
- ม - ซ	- ม - ร	ร ร - ด	ด ด - ท	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	12
- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	- ฟ ซ ล	- ด - ร	- ด - ร	- ม - ร	13
- ม - ซ	- ม - ร	ร ร - ด	ด ด - ท	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	14
- ซ ม ร	**- ม - ซ**	**- ล ท ร**	**- ล - ท**	**- - - -**	**- - - ท**	**- ท ท ท**	**- ท - ท**	15

จากตัวอย่างข้างต้นผู้วิจัยจึงขอสรุปความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักและทางร้องท่อน 2 ได้ดังนี้

1. ความสัมพันธ์ในส่วนที่เป็นเสียง **ที**

จากตัวอย่างพบว่า เสียง **ที** ของทำนองหลักนั้น เป็นเสียงท้ายที่ใช้ในการส่งร้อง เพื่อให้เกิดความกลมกลืนระหว่างทำนองหลักกับทางร้อง และเมื่อผู้ขับร้องคลอร้องเข้ามา เสียงแรก ก็เป็นเสียง **ที** เช่นเดียวกันและมีการเคลื่อนที่ของเสียงในลักษณะของการควญที่ยังคงยืนเสียง **ที** เช่นเดิม ดังนั้นความสัมพันธ์ก็อยู่ที่การดำเนินของเสียงที่มีการตกอยู่ที่เสียง **ที** ที่เป็นเสียงต่อเนื่องอนุมานว่าเป็นทางร้องที่ใช้เสียงลูกตกเสียงที มาขยายเป็นทำนองในท่อน 2

2. ความสัมพันธ์ในส่วนที่เป็นเสียง **ซอล**

จากตัวอย่างโน้ต พบว่าในส่วนเนื้อทำนองหลักนั้น มีการใช้เสียงลูกตกเสียง ซอล เป็นส่วนใหญ่ แต่ในทางร้องนั้นจากที่กล่าวมาข้างต้นแล้วว่า ลูกตกจะตกที่เสียง **ที** เป็นส่วนใหญ่ แต่เมื่อท้ายสุดแล้วก็จะเห็นว่า เมื่อผู้ขับร้องควญเสียงที่เป็นเสียง ที ไปได้ระยะหนึ่ง แต่เมื่อทำนองใกล้จบพบว่า มีการเปลี่ยนเสียงของลูกตกเป็นเสียง **ซอล** ซึ่งเมื่อทำนองหลักเข้ามารับก็พบว่าเป็นเสียงเดียวกัน

ดังตัวอย่างทางร้อง ในหน้าทับที่ 7 ห้องที่ 7 กับทำนองหลักบรรทัดที่ 16

ทางร้อง

-ท - ต -จำ - จ - จำ - จ - จำ - จ - ต - ต - ท ตท - ต - ต -ท ต ท

	**จะ **รัก		** รูป		**ทรง	** ร่าง		
→	ทล ท ร	ม รมร	ร ซ	→	ล	ท + ร	ซ ลท	6

เอ่อ	เออ	ฮึเงอ	เออเฮอะเอิง เออ	เฮ่อ เออเอย	ฮึ	ไปใย	มี
- - - ร	- - - ม	- - ซม	รมร ร	ม รท	- - - ร	- - ลล	-+ ล - - 7

ทำนองหลัก

ต - จ จ ตต - ต - - จ จ ต ต - ท ต - จ จ ตต - ต - - จ จ ต ต - ท

				- - - ซ	- ซ - ซ	- ด - ล	- ซ - ม	16
- - - -	- ร - ม	- ซ - ล	ล ล - ซ	- ซ ซ ซ	- ซ ซ ซ	- ด - ล	- ซ - ม	17

จากผลการวิเคราะห์ผู้วิจัยสรุปได้ว่า เพลงทยอยในสามชั้น เป็นการนำทำนองหลักสองชั้นมาขยายเป็นทางร้องในอัตราสามชั้น โดยยึดเสียงลูกตกเป็นส่วนสำคัญ แต่เป็นเสียงลูกตกที่อยู่

ลักษณะห่างๆ และพบว่าลูกโยนสามารถนำมาตกแต่งเป็นทางร้องได้เช่นเดียวกัน แต่ในส่วนที่เป็นเนื้อทำนองแท้ๆ ที่เป็นทำนองเดียวกันทั้งทางร้องและทำนองหลักจะอยู่ส่วนท้ายของ

เพลง ซึ่งเป็นลักษณะของเพลงทยอยโดยแท้ ที่กล่าวกันว่า สุดยอดของเพลงทยอยคือ การตกแต่งทำนองอิสระ ที่บูรพาจารย์ได้ซ่อนเงื่อนของเพลงไว้ได้อย่างงดงาม

3.1.3.3 เพลงทยอยเขมรท่อนเดียว

ทำนองหลักเพลงทยอยเขมรสองชั้น

กลุ่มลูกโยนที่ 1 โยนเสียง ซอล

ต - จ ฉ	ต ต - ต	- - จ ฉ	ต ต - ท	ต - จ ฉ	ต ต - ต	- - จ ฉ	ต ต - ท	
- ด - ล	- ด - ร	- ซ - ม	- ร - ซ	- ท ท ท	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ซ	1
- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	2

กลุ่มลูกโยนที่ 2 โยนเสียง โด

ต - จ ฉ	ต ต - ต	- - จ ฉ	ต ต - ท	ต - จ ฉ	ต ต - ต	- - จ ฉ	ต ต - ท	
- ล ล ล	- ด – ซ	- ม - ซ	- ล - ด	- ซ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร – ด	3
ร ล ร ด	ร ม ร ด	ร ล ร ด	ร ม ร ด	ร ม ร ด	ร ม ร ด	ร ม ร ด	ร ม ร ด	4

เนื้อทำนอง

ต - จ ฉ	ต ต - ต	- - จ ฉ	ต ต - ท	ต - จ ฉ	ต ต - ต	- - จ ฉ	ต ต - ท	
- ด - -	- ด - ล	- - ซ ล	- ด ด ด	- ด - -	- ด - ล	- - ซ ล	- ด - ล	5
- ด - ล	- ซ - ม	- - ซ ล	- ด - ซ					

กลุ่มลูกโยนที่ 3 โยนเสียง ซอล

ต - จ ฉ	ต ต - ต	- - จ ฉ	ต ต - ท	ต - จ ฉ	ต ต - ต	- - จ ฉ	ต ต - ท	
				- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	6
- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ – ซ	7				

กลุ่มลูกโยนที่ 4 โยนเสียง มี

ต - จ ๐ จ	ต ต - ต	- - จ ๐ จ	ต ต - ท	ต - จ ๐ จ	ต ต - ต	- - จ ๐ จ	ต ต - ท	
- ล ล ล	- ด – ซ	- ม - ซ	- ล - ด	- ซ - ม	- ม ร ด	- ซ - ด	- ด ร ม	3
ซ ร ซ ม	ซ ล ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ล ซ ม	ร ด ล ซ	ด ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	4

เนื้อทำนองหลัก

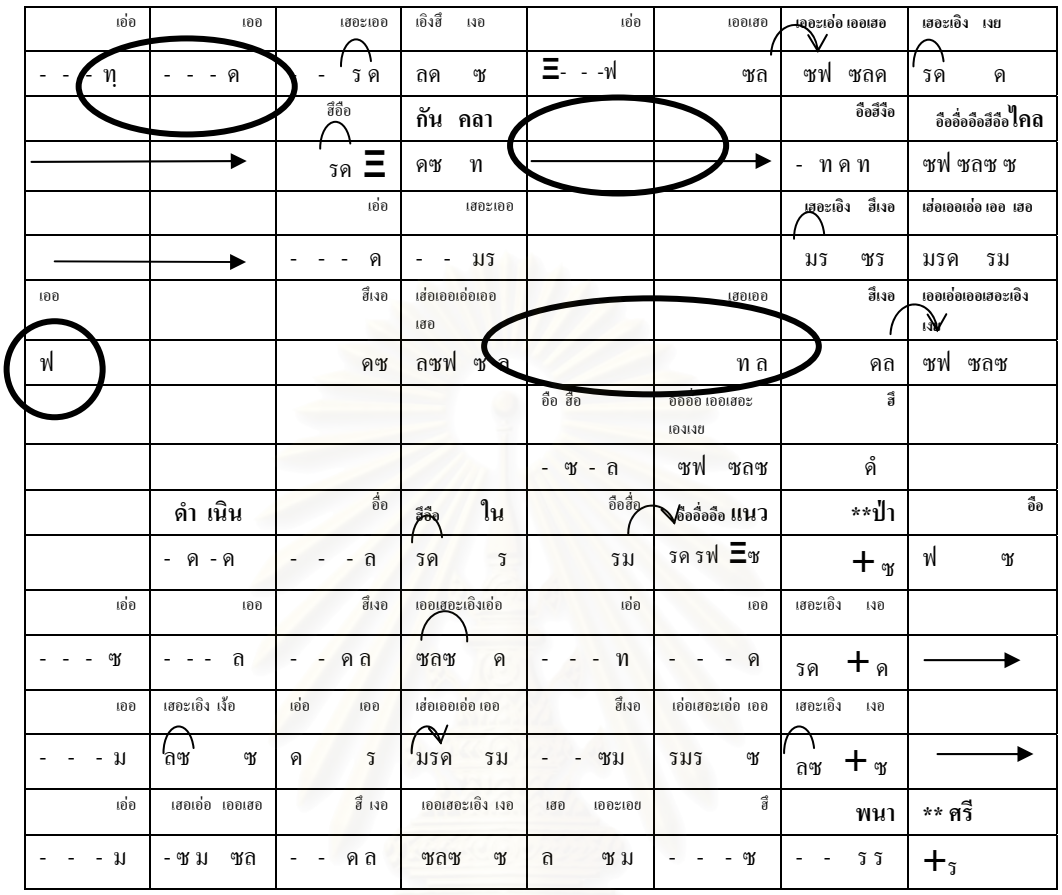
ต - จ ๐ จ	ต ต - ต	- - จ ๐ จ	ต ต - ท	ต - จ ๐ จ	ต ต - ต	- - จ ๐ จ	ต ต - ท	
- ด - -	- ด - ล	- - ซ ล	- ด ด ด	- ด - -	- ด - ล	- - ซ ล	- ด - ล	5
- ด - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร – ด	- - - ม	- ม ร ด	- ร - ด	- ด - ด	6
- ซ - ด	- ด ร ม	- ซ - ฟ	- ซ ล ซ	- - - ท	- ท ล ซ	- ท - ซ	- ซ - ซ	7
- ด - ล	- ซ - ม	- - ซ ล	- ด – ซ					8

กลุ่มลูกโยนที่ 5 โยนเสียง ซอล

ต - จ ๐ จ	ต ต - ต	- - จ ๐ จ	ต ต - ท	ต - จ ๐ จ	ต ต - ต	- - จ ๐ จ	ต ต - ท	
				- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	8
- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ					9

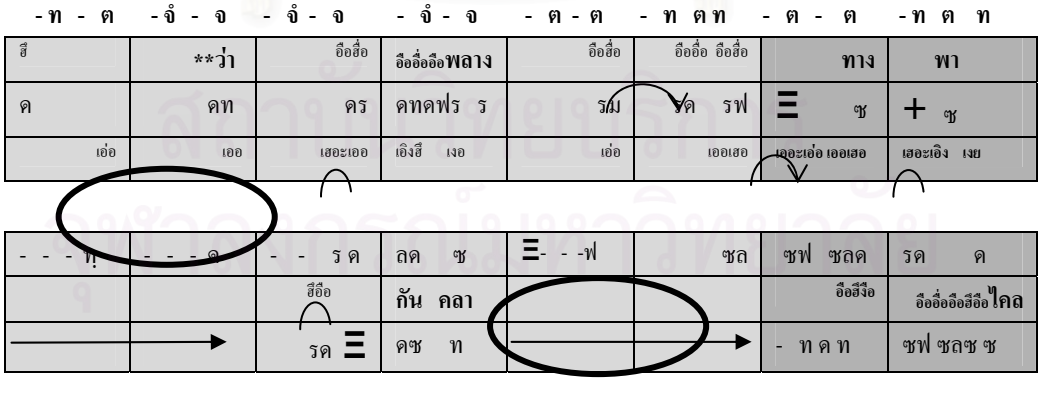
ทางร้องเพลงทยอยเขมรสามชั้น เที่ยวแรก

- ท - ต	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	- ท ต ท	
		เอ่อ	เสอะเออ	อึ เง้อ เออ	เออเสอะเอิง อึ เง้อ	เออ เสอ	เสอะเอิงเงย	
- - - -	- - - -	- - - ด	- - มร	- - ซ ซม	รมร ซซด	รม ฟ	ล ซ ซ	1
		อือ สื่อ	อือสื่อ ออสึเอิง	เออ เอ่อ	เสอ เออ	เสอะเออ	เอิงอึ เงอ	
		- ซ - ล	ซฟ ซลซ	ด ล	ท ด	รด	ลด ดซ Ξ	2
เอ่อ	เออ เสอ	เออะเอ่อ ออ เสอ	เสอะเอิงเงย			อึ อือ	อึ เงอ	
ฟ	ซ ล	ซฟ ซท	ร ด ด			Ξ รด	ดท	3
	เสอ เออ	อึเงอ	เออเอ่อ เออ เสอะเอิงเง้อ	เออะเอ่อ	เอ่อ	เออ	เส่อเออเอ่อ เออ	
	ดท	ดท	ซฟ ซลซล	+ ซฟ	- - - ฟ	- - - ซ	ลซฟ ซล	4
	เสอ เออ	อึเงอ เออเอ่อ	เออเสอะเอิงเงย			อือ สื่อ	อือสื่อเออเสอะเอิงเงย	
	ทล	คล ซฟ	ซลซ ซ			- ซ - ท	ซฟ ซลซ	5
อึ	**ว่า	อือสื่อ	อือสื่ออือพลาง	อือสื่อ	อือสื่อ อือสื่อ	ทาง	พา	
ด	ดท	ดร	ดทดฟร ร	รฌ	รด รฟ	Ξ ซ	+ ซ	6



ความสัมพันธ์ส่วนที่ 1

ทางร้องเพลงทยอยเขมร เที่ยวแรก



กลุ่มลูกโยนที่ 1 โยนเสียง ซอล

ต - จ ฉ	ต ต - ต	- - จ ฉ	ต ต - ท	ต - จ ฉ	ต ต - ต	- - จ ฉ	ต ต - ท	
- ด - ล	- ด - ร	- ซ - ม	- ร - ซ	- ท ท ท	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ซ	1
- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	2

จากการวิเคราะห์พบว่า ความสัมพันธ์ของทางร้องสอดคล้องกับกลุ่มโยนที่ 1 คือ กลุ่มโยนเสียง ซอล บรรทัดที่ 1 เป็นสำนวนที่ใช้ส่งโยน โดยครึ่งหน้าทับแรกเป็นทำนองที่สัมพันธ์กับทางร้องหน้าทับที่ 6 และหน้าทับหลังสัมพันธ์กับหน้าทับที่ 8 สังเกตได้จากทำนองที่สอดคล้องกัน

ความสัมพันธ์ส่วนที่ 2

ทางร้องเพลงทยอยเขมร เที่ยวแรก

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท	
	ดำ เนิน	อื่อ	อืออื่อ ใน	อืออื่อ	อื่อื่ออือ แนว	**ป่า	อือ	
	- ด - ด	- - - ล	รด ร	รม	รด รฟ ≡ซ	+ ซ	ฟ ซ	12
เอ่อ	เออ	อึเงอ	เออเสอะเอิงเอ่อ	เอ่อ	เออ	เสอะเอิง เงอ		
- - - ซ	- - - ล	- - ด ล	ซลซ ด	- - - ท	- - - ด	รด + ด	→	13
เออ	เสอะเอิง เง้อ	เอ่อ เออ	เอ่อเออเอ่อ เออ	อึเงอ	เอ่อเสอะเอ่อ เออ	เสอะเอิง เงอ		
- - - ม	ลซ ซ	ด ร	มรด รม	- - ซม	รมร ซ	ลซ + ซ	→	14
เอ่อ	เสอเอ่อ เออเสอ	อึ เงอ	เออเสอะเอิง เงอ	เสอ เออะ เอย	อึ	พนา	** ศรี	
- - - ม	- ซ ม ซล	- - ด ล	ซลซ ซ	ล ซ ม	- - - ซ	- - ร ร	+ ร	15
ซร มรด	16							

เนื้อทำนอง

ต - จ๋ จ	ต ต - ต	- - จ๋ จ	ต ต - ท	ต - จ๋ จ	ต ต - ต	- - จ๋ จ	ต ต - ท	
- ซ – ด	- ด ร ม	- ซ - ฟ	- ซ ล ซ					7
- ด – ล	- ซ - ม	- - ซ ล	- ด – ซ					8

จากการวิเคราะห์พบว่า ความสัมพันธ์ของทางร้องอยู่ส่วนที่เป็นเนื้อเพลง หน้าทับที่ 12 และ 15 ซึ่งสัมพันธ์กับทำนองหลักในส่วนที่เป็นเนื้อทำนอง บรรทัดที่ 7 และบรรทัดที่ 8 ในครึ่งหน้าทับแรกเช่นเดียวกัน สังเกตได้จากทำนองทั้งทำนองหลักและทำนองร้องที่สอดคล้องกัน มีทำนองที่เหมือนกัน ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า ทำนองทั้งสองทำนองมีความสัมพันธ์กัน

3.4 เพลงทยอยเขมร เที่ยวกลับ

ทำนองหลักเพลงทยอยเขมรสองชั้น

กลุ่มลูกโยนที่ 1 โยนเสียง ซอล

ต - จ ๎ จ	ต ต - ต	- - จ ๎ จ	ต ต - ท	ต - จ ๎ จ	ต ต - ต	- - จ ๎ จ	ต ต - ท	
- ด - ล	- ด - ร	- ซ - ม	- ร - ซ	- ท ท ท	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ซ	1
- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	2

กลุ่มลูกโยนที่ 2 โยนเสียง โด

ต - จ ๎ จ	ต ต - ต	- - จ ๎ จ	ต ต - ท	ต - จ ๎ จ	ต ต - ต	- - จ ๎ จ	ต ต - ท	
- ล ล ล	- ด – ซ	- ม - ซ	- ล - ด	- ซ - ด	- ร - ม	- ซ - ม	- ร – ด	3
ร ล ร ด	ร ม ร ด	ร ล ร ด	ร ม ร ด	ร ม ร ด	ร ม ร ด	ร ม ร ด	ร ม ร ด	4

เนื้อทำนอง

ต - จ ๎ จ	ต ต - ต	- - จ ๎ จ	ต ต - ท	ต - จ ๎ จ	ต ต - ต	- - จ ๎ จ	ต ต - ท	
- ด - -	- ด - ล	- - ซ ล	- ด ด ด	- ด - -	- ด - ล	- - ซ ล	- ด - ล	5
- ด - ล	- ซ - ม	- - ซ ล	- ด - ซ					

กลุ่มลูกโยนที่ 3 โยนเสียง ซอล

ต - จ ๎ จ	ต ต - ต	- - จ ๎ จ	ต ต - ท	ต - จ ๎ จ	ต ต - ต	- - จ ๎ จ	ต ต - ท	
				- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	6
- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ – ซ	7				

กลุ่มลูกโยนที่ 4 โยนเสียง มี

ต - จ ๎ จ	ต ต - ต	- - จ ๎ จ	ต ต - ท	ต - จ ๎ จ	ต ต - ต	- - จ ๎ จ	ต ต - ท	
- ล ล ล	- ด – ซ	- ม - ซ	- ล - ด	- ซ - ม	- ม ร ด	- ซ - ด	- ด ร ม	3
ซ ร ซ ม	ซ ล ซ ม	ซ ร ซ ม	ซ ล ซ ม	ร ด ล ซ	ด ล ซ ม	ล ซ ม ร	ซ ม ร ด	4

เนื้อทำนองหลัก

ต - จ ๎ จ	ต ต - ต	- - จ ๎ จ	ต ต - ท	ต - จ ๎ จ	ต ต - ต	- - จ ๎ จ	ต ต - ท	
- ด - -	- ด - ล	- - ซ ล	- ด ด ด	- ด - -	- ด - ล	- - ซ ล	- ด - ล	5
- ด - ล	- ซ - ม	ม ม - ร	ร ร – ด	- - - ม	- ม ร ด	- ร - ด	- ด - ด	6
- ซ - ด	- ด ร ม	- ซ - ฟ	- ซ ล ซ	- - - ท	- ท ล ซ	- ท - ซ	- ซ - ซ	7
- ด - ล	- ซ - ม	- - ซ ล	- ด – ซ					8

กลุ่มลูกโยนที่ 5 โยนเสียง ซอล

ต - จ ง	ต ต - ต	- - จ ง	ต ต - ท	ต - จ ง	ต ต - ต	- - จ ง	ต ต - ท	
				- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	8
- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	9				

ทางร้องเพลงทยอยเขมรสามชั้น เที่ยวกลับ

-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
เออ		เสอะเออ	ฮึเงอ		เสอเออ	ฮึเงอ	เออเอ่อเออเสอะเอิงฮึ	
ด		รด	ดท		ดท	Ξ ดท	ซฟ ซลซ ด	16
เออเส่อ เออเอ่อ		เอ่อ	เสอ	เส่อเออเอ่อเออ เสอ		เสอ เออ	ฮึเงอ	
ซล ซฟ		- - - ฟ	- - - ซ	ล ซฟ ซล		ท ล	ดล	17
เออเอ่อเออ เสอะเอิง	เงย					อือ อื่อ	อืออื่อเออเสอะเอิง เงย	
ซฟ ซลซ	ซ					ซ - ท	ซฟ ซลซ	18
ฮึ	บุ	อืออื่อ	อืออ**หลัน	ฮึ อืออื่อ	อืออื่ออือ ทรง	**กลด	อือ	
ด	Ξ ด	~ - ด- ล	ร ด ร	ซ รม	รด รฟ ซ	ฟ	~- - - ซ	19
เอ่อ	เสอเออ	เสอะเออ	เอิงฮึเงอ	เอ่อ	เออเสอ	เออะเอ่อ เออ	เสอะเอิงเงย	
Ξ - - ล	- ท - ด	- - รด	- ล ด ซ	- - - ฟ	ซล	ซฟ ซล ด	รด ด	20
	ฮืออื	*หมด	รา		เอิงฮึเงอ	เออเอ่อเออเสอะ เอย	คี	
	รด	Ξ ดซ	~ ท		-ทดท	ซฟ ซลซ	ซ Ξ	21
		เอ่อ	เสอะเออ		เสอะเออ	ฮึเงอ	เส่อเออเอ่อ เออ	
		+- ด -	- - มร		- - มร	Ξ ซร	มรด รม	22
เสอ		เออ	เส่อเออเอ เออเสอ		เสอเออ	ฮึเงอ	เออเอ่อ เออเสอะเอิง	
ฟ		ซ	ลซฟ ซล		ท ล	ดล	ซฟ ซลซ	23
				ฮึ	อือฮื่อ	อืออื่ออือเสอะ เอย	ฮึ	
		ด		- ซ - ล	ซฟ ซลซ	ด ร		24
		**เหมือน	อื่อ	ฮืออื จะชวน	ฮืออื่อ	อืออื่ออื**ให้	ลี	
~		ดฟ	- - - ล	รด รร	รม	รด รฟ Ξ ซ	ฟ ซ	25
	เอ่อ	เสอ	ฮึเงอ	เออเสอะเอิงเหง่อ	เอ่อ	เออ	เสอะเอิง เงอ	
	- - - ซ	- - - ล	- - ด ล	ซลซ ซ ด	ท	- - - ด	รด ด	26
เออ	เสอเออเอ้อ	เอ่อ เออ	เส่อเออเอ่อ เออ เสอ	ฮึเงอ	เอ่อเสอะเอ่อ เออเสอ	เสอะเอิง เงอ		
- - - ม	ลซ ซ	ด ร	มรด รม	- - ซม	รมร รซ	ลซ ซ		27
เอ่อ	เส่อเออ เออ	ฮึเงอ	เออเสอะเอิงเงอ เส่อ	เออะเอย	ฮึ	ลา	ไป	
- - - ม	- ซม ซล	- - ด ล	ซลซ ซล	- - ซ ม	- - - ซ	- - - ร	ร	28

ความสัมพันธ์ส่วนที่ 1

ทางร้องเพลงทยอยเขมร เที่ยวกลับ

-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
ฮึ	บุ	อืออื่อ	ฮืออื่อ**หลัน	ฮึ อืออื่อ	อืออื่ออือ ทรง	**กลด	อือ	
ด	Ξ ด	~ - ด- ล	ร ด ร	ซ รม	รด รฟ ซ	ฟ	~- - - ซ	19

เอ่อ	เสอเออ	เสอะเออ	เอิงฮึเงอ	เอ่อ	เออเสอ	เออะเอ่อ เออ	เสอะเอิงเงย	
Ξ - - - ล	- ท - ด	- - รด	- ล ด ซ	- - - ฟ	ซล	ซฟ ซล ด	รด ด	20
	ฮืออื่อ	*หมด	รา		เอิงฮึเงอ	เออเอ่อเออเสอะ เอย	ดี	
	รด	Ξ ดซ	~ ท		-ทดท	ซฟ ซลซ	ซ Ξ	21

กลุ่มลูกโยนที่ 1 โยนเสียง ซอล

ต - จ จ	ต ต - ต	- - จ จ	ต ต - ท	ต - จ จ	ต ต - ต	- - จ จ	ต ต - ท	
- ด - ล	- ด - ร	- ซ - ม	- ร - ซ	- ท ท ท	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ซ	1
- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	2

จากการวิเคราะห์พบว่า ความสัมพันธ์ของทางร้อง หน้าทับที่ 19 สอดคล้องกับครึ่งหน้าทับแรกบรรทัดที่ 1 ส่วนหน้าทับที่ 21 สอดคล้องกับครึ่งหน้าทับหลังของบรรทัดที่ 1 จากการวิเคราะห์เบื้องต้นทำให้ทราบว่าเหมือนกับเที่ยวแรก เนื่องจากเป็นเพลงท่อนเดียว ดังนั้นความสัมพันธ์จึงไม่แตกต่างจากเที่ยวแรก

ความสัมพันธ์ส่วนที่ 2

ทางร้องเพลงทยอยเขมร เที่ยวกลับ

-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
		**เหมือน	อื่อ	ฮืออื่อ จะชวน	อืออื่อ	ฮืออื่ออือ**ให้	ลี	
~		ดฟ	- - - ล	รด รร	รม	รด รฟ Ξ ซ	ฟ ซ	25
	เอ่อ	เสอ	ฮึเงอ	เออเสอะเอิงเหง่อ	เอ่อ	เออ	เสอะเอิง เงอ	
	- - - ซ	- - - ล	- - ด ล	ซลซ ซ ด	ท	- - - ด	รด ด	26
เออ	เสอเออเจ้อ	เอ่อ เออ	เส่อเออเอ่อ เออ เสอ	ฮึเงอ	เอ่อเสอะเอ่อ เออ เสอ	เสอะเอิง เงอ		
- - - ม	ลซ ซ	ด ร	มรด รม	- - ซม	รมร รซ	ลซ ซ		27
เอ่อ	เส่อเออ เออ	ฮึเงอ	เออเสอะเอิงเงอ เส่อ	เออะเอย	ฮึ	ลา	ไป	
- - - ม	- ซม ซล	- - ด ล	ซลซ ซล	- - ซ ม	- - - ซ	- - - ร	ร	28

เนื้อทำนอง

ต - จ๋ จ	ต ต - ต	- - จ๋ จ	ต ต - ท	ต - จ๋ จ	ต ต - ต	- - จ๋ จ	ต ต - ท	
- ซ – ด	- ด ร ม	- ซ - ฟ	- ซ ล ซ					7
- ด – ล	- ซ - ม	- - ซ ล	- ด – ซ					8

จากการวิเคราะห์พบว่า ความสัมพันธ์ของทางร้องอยู่ส่วนที่เป็นเนื้อเพลง หน้าทับที่ 25 และ 28 ซึ่งสัมพันธ์กับทำนองหลักในส่วนที่เป็นเนื้อทำนอง บรรทัดที่ 7 และบรรทัดที่ 8 ในครึ่งหน้าทับแรกเช่นเดียวกัน สังเกตได้จากทำนองทั้งทำนองหลักและทำนองร้องที่สอดคล้องกันมีทำนองที่เหมือนกัน ดังนั้นจึงสรุปได้ว่า ทำนองทั้งสองทำนองมีความสัมพันธ์กัน

ผลจากการวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทางร้อง
ผู้วิจัยสรุปเป็นประเด็นสำคัญ ได้ดังนี้

ประเด็นแรก

พบว่าเพลงทยอยในสามชั้นและเพลงทยอยเขมรสามชั้นขยายมาจากทำนองหลักสองชั้น

ประเด็นที่ 2

พบว่าส่วนที่เป็นเนื้อร้องไม่จำเป็นต้องประดิษฐ์มาจากเนื้อทำนองหลักอย่างเดียว แต่สามารถนำทำนองโยนมาตกแต่งเป็นทางร้องได้

ตัวอย่างที่ 1

ทางร้องเพลงทยอยเขมร เที่ยวแรก

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
ฮี	**ว่า	อืออื่อ	**อืออื่ออืพลาง**	อืออื่อ	อืออื่อ อืออื่อ	**ทาง**	**พา**	
ด	ดท	ดร	ดทดฟร ร	รม	ซด รฟ	≡ ซ	+ ซ	6
เอ่อ	เออ	เสอะเออ	เอิงฮื เงอ	เอ่อ	เออเสอ	เออะเอ่อ เออเสอ	เสอะเอิง เงย	
- - - ทุ	- - - ด	- - ร ด	ลด ซ	≡- - -ฟ	ซล	ซฟ ซลด	รด ด	7
		ฮีอือ	**กัน คลา**			อืออิงือ	**อืออื่ออืออีไคล**	
		รด ≡	ดซ ท			- ท ด ท	ซฟ ซลซ ซ	8

กลุ่มลูกโยนที่ 1 โยนเสียง ซอล

ต - จ ง	ต ต - ต	- - จ ง	ต ต - ท	ต - จ ง	ต ต - ต	- - จ ง	ต ต - ท	
- ด - ล	- ด - ร	- ซ - ม	- ร - ซ	- ท ท ท	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ซ	1
- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	2

ตัวอย่างที่ 2

ทางร้องเพลงทยอยเขมร เที่ยวกลับ

- ท - ต	- จ ำ - จ	- จ ำ - จ	- จ ำ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	- ท ต ท	
ฮึ	บุ	อืออื่อ	ฮืออ**หลัน	ฮึ อืออื่อ	อืออื่ออือ ทรง	**กลด	อือ	
ด	Ξ ด	~ - ด- ล	ร ด ร	ซ รม	รด รฟ ซ	ฟ	~- - - ซ	19
เอ่อ	เฮอเออ	เฮอะเออ	เอิงฮึเงอ	เอ่อ	เออเฮอ	เออะเอ่อ เออ	เฮอะเอิงเงย	
Ξ - - - ล	- ท - ด	- - รด	- ล ด ซ	- - - ฟ	ซล	ซฟ ซล ด	รด ด	20
	ฮืออื	*หมด	รา		เอิงฮึเงอ	เออเอ่อเออเฮอะ เอย	คี	
	รด	Ξ ดซ	~ ท		-ทดท	ซฟ ซลซ	ซ Ξ	21

กลุ่มลูกโยนที่ 1 โยนเสียง ซอล

ต - จ ง	ต ต - ต	- - จ ง	ต ต - ท	ต - จ ง	ต ต - ต	- - จ ง	ต ต - ท	
- ด - ล	- ด - ร	- ซ - ม	- ร - ซ	- ท ท ท	- ล - ท	- ร - ท	- ล - ซ	1
- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	- - ซ ซ	- ซ - ซ	- ด - -	ซ ซ - ซ	2

สังเกตได้ว่า ตั้งแต่ตัวอย่างที่ 1-3 มีการนำลูกโยนมาตกแต่งเป็นทางร้องด้วยกันทั้งสิ้น

ประเด็นที่ 3

เนื่องจากเพลงประเภททยอยเป็นเพลงที่มีความอิสระในการตกแต่งทำนอง โดยลูกตกจะเป็นการตกระยะห่างๆ ทำให้ยากต่อการจับทำนอง แต่อย่างไรก็ตามในการตกแต่งทำนองก็ยังคงยึดตามโครงสร้างของเนื้อทำนองหลักอยู่ เป็นที่น่าสังเกตว่า เพลงทยอยในสามชั้นมีการยกทำนองหลักที่ไม่ใช่เพียงโครงสร้างหรือลูกตกเท่านั้น แต่พบว่า เป็นการยกเนื้อทำนองทั้งหมดมาบรรจุเป็นทางร้อง

ตัวอย่างที่ 1

ทางร้องสามชั้น

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
ฮึ	ดัง		ชี วา		**แทบ	จะ **ออก	อืออือออ	
- - -ซ	- - - ร	→	-ร - ร	→	- - - ร	ด ร ร	ด รมร	13
เอ่อ	เสอ เออเอ่อ เออเสอ		เอ่อ เออ	เอ่อ	เออ	เอิง	ฮึ เง้อ	
- - - ล	- - - ท	ลซ ลท	- ด - ร	- - - ด	- - - ร	- - - ม	ซ ซ	14
เออ เอ่อ	เอ่อ เออ	เสอะ เออ	เอิงฮึ เงอ		เออ	เสอะเออฮึเง้อเออ	เสอเออเอิง เงอ	
ร ม	*- ฟ- ซ	- - ล ซ	มซ ร	→	- ร	มร ซ ซร	มรด ด	15
เออ	เออ	ฮึ เงอ	เออเสอะ เสอ	เออเอ่อ ฮึเงอ	เอ่อเสอะเอ่อ เออ	เออ	เสอเออเอ่อ เออเสอ	
ท	- - - ท	- - ร ท	ลทล ล	ลซ ซซม	รมร มซ	ล	ทลซ ลท	16
เอ่อ	เออ	ฮึเง้อเออ	เออเสอะเอิง เงอ เสอ	เออเอย	ฮึ	ไป ** จาก	*** ร่าง	
- - - ร	- - - ม	- - ซ ซม	รมร รม	- - รท	- - - ร	ล ลซ	ลทล ล ฟร	17

ทำนองหลักสองชั้น กลุ่มเนื้อทำนอง

ต - จ๋ จ	ต ต - ต	- - จ๋ จ	ต ต - ท	ต - จ๋ จ	ต ต - ต	- - จ๋ จ	ต ต - ท	
- ด ร ม	- ร ร ร	- ด ร ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ร - ม	- ร - ด	ด ด - ร	10
- ด ด ด	- ร - ม	- ร - ด	ด ด - ร	- ฟ ซ ล	- ด - ร	- ด - ร	- ม - ร	11
- ม - ซ	- ม - ร	ร ร - ด	ด ด - ท	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	12
- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	13				

เห็นได้อย่างชัดเจนว่าทางร้องยกมาจากเนื้อทำนองหลัก อาจเรียกได้ว่าเป็นทำนองเนื้อแท้ สังเกตจากสำนวนที่ปรากฏและจากการวิเคราะห์ข้างต้น

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ตัวอย่างที่ 2

ทางร้องเพลงทยอยเขมร เที่ยวหลัง

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
		**เหมือน	อื่อ	ฮืออื จะชวน	อืออื่อ	ยืออื่ออื**ให้	ลี	
~		ดฟ	- - - ล	รด รร	→ รม	รด รฟ Ξ ซ	ฟ → ซ	25
	เอ่อ	เสอ	ฮึเงอ	เออเสอะเอิงเหง่อ	เอ่อ	เออ	เสอะเอิง เงอ	
	- - - ซ	- - - ล	- - ด ล	ซลซ ซ ด	ท	- - - ด	รด ด	26
เออ	เสอเออเง้อ	เอ่อ เออ	เส่อเออเอ่อ เออ เสอ	ฮึเงอ	เอ่อเสอะเอ่อ เออ เสอ	เสอะเอิง เงอ		

- - - ม	ลซ ซ	ด ร	มรด รม	- - ซม	รมร รซ	ลซ ซ		27
เอ่อ	เอ่อเออ เออ	อึงอ	เออเสอะเอิงเงอ เอ่อ	เออะเอย	อี	ลา	ไป	
- - - ม	- ซม ซล	- - ด ล	ซลซ ซล	- - ซ ม	- - - ซ	- - - ร	ร	28

เนื้อทำนอง

ต - จ ง	ต ต - ต	- - จ ง	ต ต - ท	ต - จ ง	ต ต - ต	- - จ ง	ต ต - ท	
- ซ – ด	**- ด ร ม**	**- ซ - ฟ**	**- ซ ล ซ**					**8**
- ด – ล	**- ซ - ม**	**- - ซ ล**	**- ด – ซ**					**9**

ประเด็นที่ 4

พบว่าบางท่อนไม่พบความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องกับทำนองหลัก แต่พบความสัมพันธ์อยู่ที่เสียงท้ายของทำนองที่ใช้ส่งร้อง ซึ่งเป็นเสียงสำคัญ ดังตัวอย่าง

ส่วนเนื้อทำนองหลักท่อน 1 (ทำนองที่นำมาใช้ในการรับร้อง)

ต - จ ง	ต ต - ต	- - จ ง	ต ต - ท	ต - จ ง	ต ต - ต	- - จ ง	ต ต - ท	
- ด ร ม	- ร ร ร	- ด ร ม	- ร ร ร	- ด ด ด	- ร - ม	- ร - ด	ด ด - ร	10
- ด ด ด	- ร - ม	- ร - ด	ด ด - ร	- ฟ ซ ล	- ด - ร	- ด - ร	- ม - ร	11
- ม - ซ	- ม - ร	ร ร - ด	ด ด - ท	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	12
- ร - ม	- ร - ท	ท ท - ล	ล ล - ซ	- ฟ ซ ล	- ด - ร	- ด - ร	- ม - ร	13
- ม - ซ	- ม - ร	ร ร - ด	ด ด - ท	- ร - ท	- ล - ซ	ซ ซ - ล	ล ล - ท	14
- ซ ม ร	**- ม - ซ**	**- ล ท ร**	**- ล - ท**	**- - - -**	**- - - ท**	**- ท ท ท**	**- ท - ท**	15

จากประเด็นที่สรุปข้างต้น สามารถอธิบายได้ว่า การวิเคราะห์หาความสัมพันธ์ระหว่างทำนองหลักกับทางร้องเพลงประเภททยอยนั้น มีความสัมพันธ์กันอย่างแน่นอน หากแต่ความสัมพันธ์ไม่ได้กำหนดชัดเจนว่า จะอยู่ส่วนใดของทำนอง แต่ที่สำคัญคือโครงสร้างของเพลงที่ต้องยึดเป็นหลักในการตกแต่งทำนอง

ต้นฉบับไม่มีหน้านี้
NO THIS PAGE IN ORIGINAL

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 4

วิเคราะห์กลวิธีพิเศษในการขับร้องเพลงทยอยทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

การวิเคราะห์กลวิธีพิเศษในการขับร้องเพลงทยอยทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ผู้วิจัยเลือกวิเคราะห์ โดยเลือกวิเคราะห์กลวิธีพิเศษในการขับร้อง 2 เพลง คือ เพลงทยอยในสามชั้นและเพลงทยอยเขมรสามชั้น ในการวิเคราะห์ครั้งนี้ผู้วิจัยได้แบ่งหัวข้อในการอภิปรายออกเป็นหัวข้อต่างๆดังนี้

4.1 ข้อกำหนดในการบันทึกโน้ต

4.1.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

4.1.2 สัญลักษณ์แทนกลวิธีพิเศษในการขับร้อง

4.2. รายละเอียดในการวิเคราะห์กลวิธีพิเศษในการขับร้องเพลงทยอยในสามชั้นและเพลง ทยอยเขมรสามชั้นทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

4.2.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์

4.2.2 กลุ่มเสียงปัญจมูล

4.2.3 การบรรจุคำร้อง

4.2.4 การขับร้องโดยจะพิจารณากลวิธีพิเศษในการขับร้อง

4.1 ข้อกำหนดในการบันทึกโน้ต

4.1.1 สัญลักษณ์ในการบันทึกโน้ต

ใช้วิธีการบันทึกโน้ตเป็นตัวอักษร โดยแบ่งตารางออกเป็น 1 ชุด เป็นทางขับร้อง

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

การบันทึกโน้ตทางร้อง ผู้วิจัยได้บันทึกโดยแบ่งเป็น 2 บรรทัด บรรทัดบนเป็นเนื้อร้อง บรรทัดล่างเป็นโน้ตทำนองร้อง และกำกับหน้าทับไว้ด้านบน

ตารางบนเป็นเนื้อเพลง
ตารางล่างเป็นโน้ตที่ใช้บันทึกทางร้อง

ดังตัวอย่าง

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท
ฮึ	* *แสน		**วิ **ตก		***โอ้	อก	อือ
ซ	ม	ซ ลซ	ซม มร	ม	ซ	รด ร	+ม

7

4.1.2 สัญลักษณ์แทนกลวิธีพิเศษในการขับร้อง

4.1.2.1 การครั่นเสียง 2 เสียง

= การครั่นเสียง 2 เสียง โดยวิธีเอื้อนลากจากเสียงที่ 1 และกระทบในเสียงที่ 2 และ 3 (เมื่อ x แทนตัวโน้ต)

ตัวอย่างการครั่นเสียง 2 เสียง

ฮึ	แสน		วิ ตก		โอ้	อก	อือ
ซ	ม	ซ ลซ	ซม มร	ม	ซ	รด ร	ม

4.1.2.2 การกระทบเสียง

= การกระทบเสียง (เมื่อ x แทนตัวโน้ต)

ตัวอย่างการกระทบเสียง

- - - ด	- - - ร	- - - ม	ซ ซร	- - - ล	- - - ท	ลซ ลท	- ด - ร

4.1.2.3 การร้องยืนเสียงเดิม

→ = การร้องยืนเสียงเดิม

ตัวอย่างการร้องยืนเสียงเดิม

	ฮึ				เอย	ของ สร้อย	อื่อฮือ ฟ้า
*ด ร รท	ลทล ร รซ	- - - ล	ท ลซ ล	ด	→	มซ ซร	ด รม ม

4.1.2.4 การหยุดเสียง

~ = การหยุดเสียง

ตัวอย่างการหยุดเสียง

	บุ	อือ	หลัน		ทรง	กลด	อือ
ด	ด	~ - ด- ล	ร ด ร	ซ รม	รด รฟ ซ	ฟ	~- - - ซ

4.1.2.5 การร้องคำเป็น 2 พยางค์

** = การร้องคำเป็น 2 พยางค์

ตัวอย่างการร้องคำเป็น 2 พยางค์

	บุ	อือ	**หลัน		ทรง	**กลด	อือ
ด	ด	- ด- ล	ร ด ร	ซ รม	รด รฟ ซ	ฟ	- - - ซ

4.1.2.6 การร้องคำเป็น 3 พยางค์

*** = การร้องคำเป็น 3 พยางค์

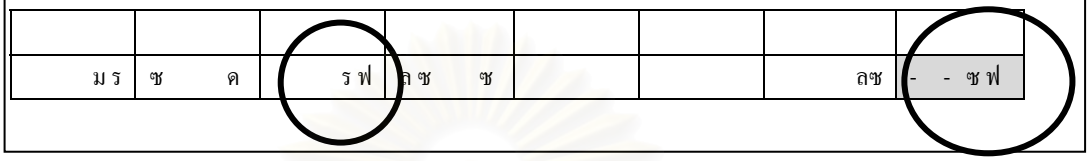
ตัวอย่างการร้องคำเป็น 3 พยางค์

	ฮึ				เอย	ของ สร้อย	อื่อฮือ ฟ้า
*ด ร รท	ลทล ร รซ	- - - ล	ท ลซ ล	ด		มซ *** ซร	ด รม ม

4.1.2.7 การผ่อนเสียงหนัก-เบา

(x) = การผ่อนเสียงหนัก-เบา (เมื่อ x แทนตัวโน้ต)

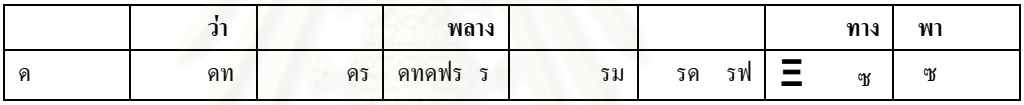
ตัวอย่างการผ่อนเสียงหนัก-เบา



4.1.2.8 หายใจ

Ξ = หายใจ

ตัวอย่างการหายใจ



4.1.2.9 การลักจังหวะ

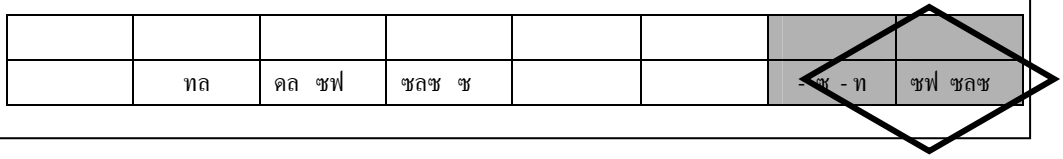
\+ = การลักจังหวะ

ตัวอย่างการลักจังหวะ

4.1.2.10 เสียงเท่าที่เป็นการร้องครั้งเดียว

= เสียงเท่าที่เป็นการร้องครั้งเดียว (เมื่อ x แทนตัวโน้ต)

ตัวอย่างการร้องเท่าครั้งเดียว



4. 1.2.11 การลอยจังหวะ

x = การลอยจังหวะ (เมื่อ x แทนตัวโน้ต) สีเทาอ่อน

ตัวอย่างการลอยจังหวะ

ด		รด	ดท		ดท	ดท	ซฟ ซลซด
ซล ซฟ		- - -ฟ	- - - ซ	ลซฟ ซล		ท ล	ดล
ซฟ ซลซ	ซ					- ซ - ท	ซฟ ซลซ

4.2. รายละเอียดในการวิเคราะห์

ในการดำเนินการวิเคราะห์กลวิธีพิเศษในการขับร้องเพลงทยอยในสามชั้น และเพลงทยอยเขมรสามชั้น ทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ในครั้งนี้ผู้วิจัยกำหนดหัวข้อที่จะทำการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

4.2.1 วิเคราะห์สังคีตลักษณ์

ในการวิเคราะห์เพลงทยอยทั้ง 2 เพลงดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้นนี้ สามารถแสดงสังคีตลักษณ์ได้ดังต่อไปนี้

4.2.1.1 เพลงทยอยในสามชั้น

เพลงทยอยในสามชั้น เป็นเพลง 2 ท่อน ใช้จังหวะหน้าทับสองไม้ สามารถแสดงสังคีตลักษณ์ ได้ดังนี้ ก/ข

ก แทน ท่อนที่ 1

ข แทน ท่อนที่ 2

2.1.2 เพลงทยอยเขมรสามชั้น

เพลงทยอยเขมรสามชั้น เป็นเพลง ท่อนเดียวแต่ได้มีการทางเปลี่ยนขึ้นมาเพิ่มเติม ใช้จังหวะหน้าทับสองไม้ สามารถแสดงสังคีตลักษณ์ ได้ดังนี้ ก/$ก^{x}$/

ก แทน เที่ยวแรก

ข แทน เที่ยวกลับ

4.2.2 กลุ่มเสียงปัญจมูล

4.2.2.1 กลุ่มปัญจมูลที่พบในเพลงทยอยในสามชั้น ได้แก่ ดรม × ซล×และซลท×รม×

- ดรม × ซล× ซึ่งเป็นระดับเสียงเพียงออบน โด คือเสียงแรก หมายถึงกลุ่มเสียง ที่ 1 และ ที คือเสียงสุดท้าย หมายถึง กลุ่มเสียง ที่ 7

- ซลท×รม× ซึ่งเป็นระดับเสียงกลาง ซอล คือเสียงแรก หมายถึง กลุ่มเสียง ที่ 1 และ ฟา คือเสียงสุดท้าย หมายถึง กลุ่มเสียง ที่ 7

4.2.2.2 กลุ่มเสียงปัญจมูลที่พบในเพลงทยอยเขมรสามชั้น ได้แก่ ดรม×ซลและซลท×รม×

- ดรม × ซล× ซึ่งเป็นระดับเสียงเพียงออบน โด คือเสียงแรก หมายถึงกลุ่มเสียง ที่ 1 และ ที คือเสียงสุดท้าย หมายถึง กลุ่มเสียง ที่ 7

- ซลท×รม× ซึ่งเป็นระดับเสียงกลาง ซอล คือเสียงแรก หมายถึง กลุ่มเสียง ที่ 1 และ ฟา คือเสียงสุดท้าย หมายถึง กลุ่มเสียง ที่ 7

4.2.3 การบรรจุคำร้อง

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์การบรรจุคำร้องไว้ในบทวิเคราะห์บทที่ 4

4.2.4 การวิเคราะห์กลวิธีพิเศษในการขับร้องเพลงทยอยในสามชั้นและเพลงทยอยเขมรสามชั้นทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

ผู้วิเคราะห์จะแบ่งการวิเคราะห์ โดยแบ่งเป็น 2 ส่วน ในเพลงทยอยในสามชั้นและเพลงทยอยเขมรสามชั้น ดังนี้

4.2.4.1 วิเคราะห์เพลงทยอยใน

4.2.4.1.1 การวิเคราะห์กลวิธีในการขับร้องเพลงทยอยในสามชั้น ผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์เป็น 2 ส่วน ดังนี้

ส่วนที่1 การวิเคราะห์ในส่วนที่เป็นการขับร้องโดยใช้กลวิธีพิเศษที่เรียกว่า การครวญลอยจังหวะ และครวญไม่ลอยจังหวะ

ส่วนที่ 2 การวิเคราะห์ในส่วนเข้าเนื้อร้องหลังหมดการลอยจังหวะ

4.2.4.1.2 การวิเคราะห์กลวิธีในการขับร้องเพลงทยอยในผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์เป็น วรรคหน้า และ วรรคหลัง

ดังตัวอย่าง

แสนวิตกโอ้อกของสร้อยฟ้า (วรรคหน้า)
ดังชีวาแทบจะออกไปจากร่าง (วรรคหลัง)
แสนที่จะอับอายแทบวายวาง (วรรคหน้า)
จะรักรูปทรงร่างไปใยมี (วรรคหลัง)

4.2.4.2 วิเคราะห์เพลงทยอยเขมรสามชั้น

4.2.4.2.1 ในการวิเคราะห์กลวิธีในการขับร้องเพลง ทยอยเขมรสามชั้น ผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์เป็น 2 ส่วน ดังนี้

ส่วนที่1 การวิเคราะห์ในส่วนที่เป็นการขับร้องโดยใช้กลวิธีพิเศษที่เรียกว่า การครวญลอยจังหวะ และครวญไม่ลอยจังหวะ

ส่วนที่ 2 การวิเคราะห์ในส่วนเข้าเนื้อร้องหลังหมดการลอยจังหวะ

4.2.4.2.2 ในการวิเคราะห์กลวิธีในการขับร้องเพลงทยอยเขมรสามชั้นผู้วิจัยได้แบ่งการวิเคราะห์เป็นวรรคหน้าและวรรคหลัง

ดังตัวอย่าง

ว่าพลางทางพากันคลาไคล (วรรคหน้า)
ดำเนินในแนวป่าพนาศรี (วรรคหลัง)

บุหลันทรงกลดหมดราคี(วรรคหน้า)
เหมือนจะชวนให้ลีลาไป (วรรคหลัง)

การดำเนินการวิจัย ผู้วิจัยจะใช้ศัพท์เฉพาะที่เกี่ยวข้องกับกลวิธีพิเศษการขับร้องเพลงทยอยในและเพลงทยอยเขมร ดังต่อไปนี้

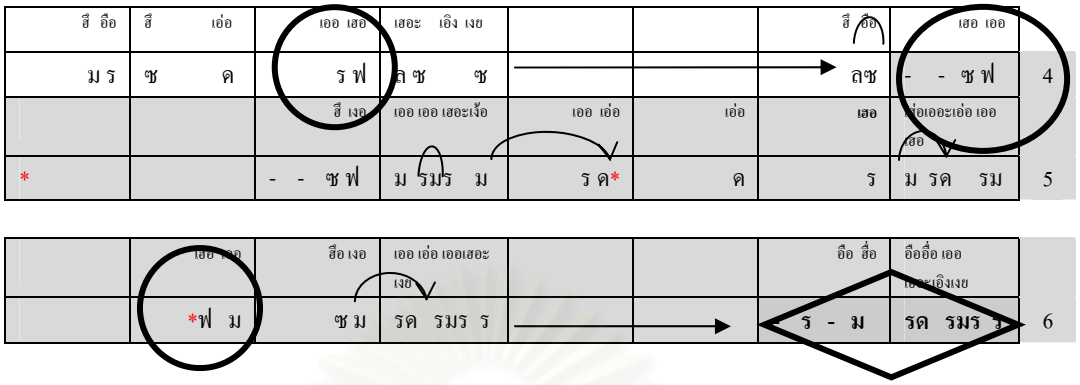
- การครวญ
- การลอยจังหวะ
- การเอื้อน
- การครั่นเสียง
- การกระทบเสียง
- การหยุดเสียง
- การทำเสียงหนัก-เบา
- การลักจังหวะ
- การผันเสียงจากต่ำไปสูง
- การผันเสียงจากสูงไปต่ำ
- การร้องคำเป็น 2 พยางค์
- การร้องคำเป็น 3 พยางค์
- การร้องคำเป็น 4 พยางค์
- การร้องผ่านเสียง
- การผ่อนเสียงหนัก-เบา
- หายใจ

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

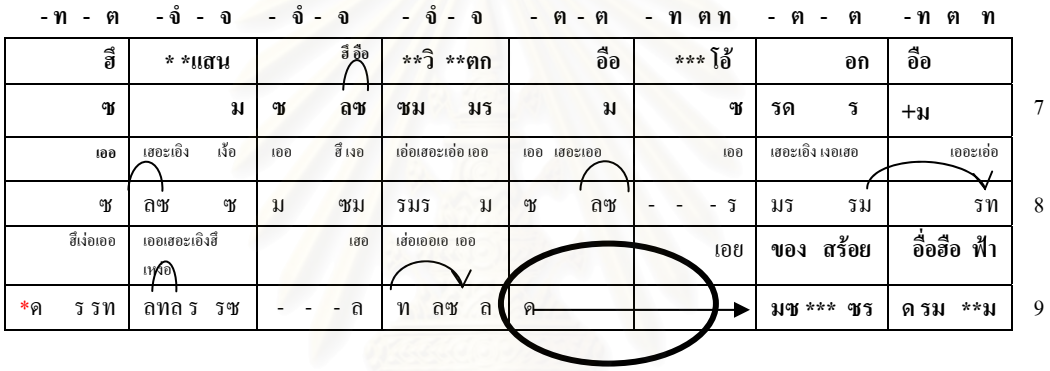
4.2.4.1 วิเคราะห์เพลงทยอยใน

ส่วนที่ 1 ท่อน1 ครวญลอยจังหวะ (วรรคหน้า)

-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท	
		เอ่อ	เสอะ เออ	เออ	เสอะ เอิง เงอ	เสอะเอ่อ เอ่อเออ	เอ่อ เอย	
		- - -ซ	- - -ทล	- - - ร	ม ร ร	ด ท ลซลท	-ด - ร	1
		อือ ฮื่อ	อื่ออื่อ ออฮื่ อือ	ฮื เอ่อ	เออ เออ	เสอะ เออ	เอิง ฮื เงอ	
		- ร - ม	รด รมร	ซ ม	ฟ ซ	ลซ	- ม ซ ร	2
เอ่อ	เออ	เอิง	ฮื เง้อ เออ	เอ่อ	เส่อ	เออ เอ่อ เออ เสอ	เอ่อ เอย	
- - -ด	- - - ร	- - - ม	ซ ซร	- - - ล	- - - ท	ลซ ลท	- ด - ร	3



ส่วนที่ 2 ท่อน 1 เข้าเนื้อหลังหมดการลอยจังหวะ (วรรคหน้า)



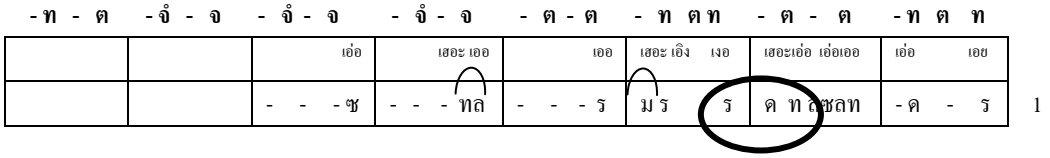
การบรรจุคำร้อง

สังเกตได้ว่าไม่มีการบรรจุคำร้อง ซึ่งมีการเริ่มครวญ ตั้งแต่ห้องที่ 3 ในหน้าทับแรก จนถึงหน้าทับที่ 6 และพบว่ามีการบรรจุคำร้องเข้าไปเริ่มจากหน้าทับที่ 7 ในห้องที่ 2 ห้องที่ 4 และห้องที่ 8 บรรทัดที่ 8 ไม่มีการบรรจุคำร้อง ซึ่งจะเป็นลักษณะของการเอื้อน และพบว่าบรรทัดที่ 9 นั้นมีการบรรจุคำร้องห้องที่ 6-7

กลุ่มปัญจมูล กลวิธีพิเศษในการขับร้องและจังหวะหน้าทับ

ส่วนที่ 1 ท่อน1 ครวญลอยจังหวะ

ท่อน1 จังหวะหน้าทับที่ 1

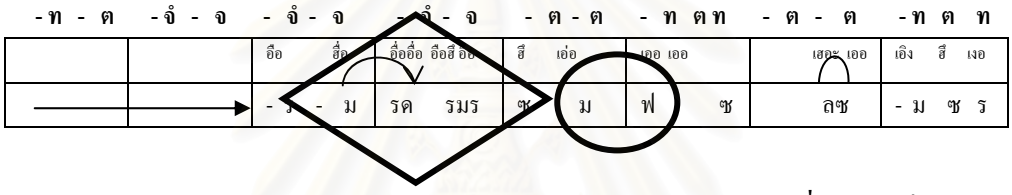


จากโน้ตดังกล่าวพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม ส่วนของหน้าทับแรก การ ขับร้องเป็นลักษณะของการเอื้อนครวญ ซึ่งเป็นการแสดงอารมณ์โศกเศร้า สำหรับหน้าทับนี้พบว่า เป็น

การครวญที่ยึดจังหวะหน้าทับ สังเกตได้จากการครวญที่ไปในทิศทางเดียวกับจังหวะหน้าทับกลอง มีการใช้กลวิธีการครั่น การกระทบเสียง การผ่อนเสียง โดยมีการใช้บันไดเสียงเพียงออล่างในบรรทัดแรก เริ่มจากการเอื้อนครวญในห้องที่ 3 ซึ่ง มีการครั่นเสียงในท้ายห้องที่ 4 และต้นห้องที่ 6 จากนั้นในห้องที่ 7 พบว่า เป็นการครวญที่มีการผ่อนเสียงซึ่งเป็น

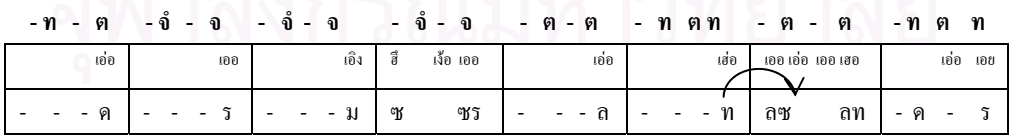
การโยนเพื่อให้ครวญเกิดความอ่อนโยน โดยเอื้อนผ่านหลุมเสียง จากท้ายห้องที่ 6 และกระทบเสียง เน้นเสียงหนักเบาที่เสียง **ที ลาซอล** จากนั้นมีการครั่นเสียงในท้ายห้อง 7 ส่วนในห้อง 8 มีการลากเสียงเอื้อน **เร** ยาวจนถึงห้องที่ 2 ในหน้าทับที่ 2

ท่อน1 จังหวะหน้าทับที่ 2



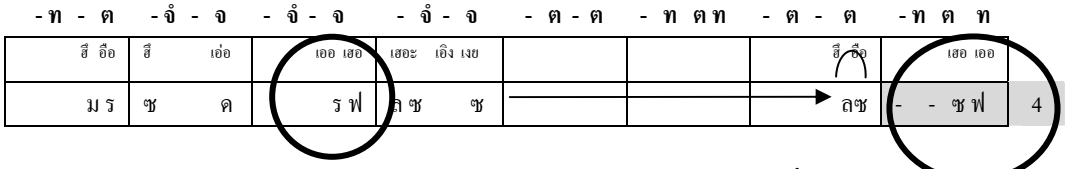
จากโน้ตดังกล่าวพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซล หน้าทับที่ 2 ยังเป็นการครวญเสียงอยู่ ห้องที่ 1-2 เป็นลักษณะเสียงที่ลากยาวมาจากห้องที่ 8 หน้าทับแรก และจากนั้นจึงใช้กลวิธีกระทบเสียงข้ามห้องระหว่างห้องที่ 3 คือเสียง **มี** และกระทบห้องที่ 4 เสียง **เรโด (ม รด)** ในห้องเดียวกันท้ายห้องเป็นการครั่น 3 เสียง จากเสียง **เร** ลงไปเสียง **โด** และกลับมาเสียง เร เสียงเดิม **(รมร)** ห้องที่ 3และ4 เป็นการร้องเท่า ครั้งเดียว จากนั้น ท้ายห้องที่ 5 เป็นการครวญที่มีการผ่อนเสียงซึ่งเป็นการโยนเพื่อให้ครวญเกิดความอ่อนโยน ผ่อนเสียงหนัก-เบา คือ เสียง **มี** เป็นเสียงหนัก เบาในเสียง **ฟา** ต้นห้องที่ 6 และเน้นเสียงหนักที่เสียง **ซอล** ห้องที่ 7 ท้ายห้อง ครั่น 2 เสียง

ท่อน1 จังหวะหน้าทับที่ 3



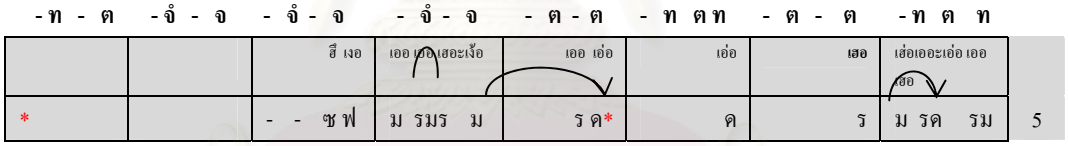
จากโน้ตดังกล่าวพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซล หน้าทับที่ 3 ยังคงเป็นการครวญเสียงอยู่ พบว่ามีการเอื้อนเปลี่ยนบันไดเสียงเป็นเสียงเพียงออบนจนถึงห้องที่ 4 และเปลี่ยนกลับมาเป็นระดับเสียงเดิมอีกครั้งตั้งแต่ห้องที่ 5–8 ในการใช้กลวิธี สังเกตพบว่ามีการกระทบเสียง 3 เสียงข้ามห้องระหว่างห้องที่ 6 ที่เป็นเสียง **ที** ข้ามไปกระทบ **ลาซอล** ต้นห้องที่ 7

ท่อน1 จังหวะหน้าทับที่ 4



จากโน้ตดังกล่าวพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซล หน้าทับที่ 4 ยังคงเป็นการครวญเสียงอยู่ มีการใช้กลวิธีการครั่นเสียงท้ายห้องที่ 1 ห้องที่ 3 พบลักษณะของการครวญ เป็นการครวญที่มีการผ่อนเสียงซึ่งเป็นการโยนเพื่อให้ครวญเกิดความอ่อนโยน ท้ายห้องที่ 4 มีการลากเสียง เงอ ยาวถึงไปจนถึงห้องที่ 7 จากนั้นมีการครั่นต่อท้ายห้องที่ 7 ส่วนท้ายห้องที่ 8 เป็นการกระทบเสียง **ฮึเง้อ** โดยใช้กลวิธีผ่อนเสียงหนัก-เบา เสียง **ซอล ฟา**ในห้องที่ 1 ของหน้าทับ 5 ซึ่งในส่วนนี้มีการใช้เสียงผ่านโดยยืนเสียง **ฟา** ซึ่งเป็นหลุมเสียง ไว้ในห้องที่1 จากนั้นก็ผ่านเสียง **ซอล** มีการใช้การผ่อนเสียงและเอื้อนมาตกเสียง **ฟา** อีกครั้งในห้องที่ 3 ส่วนนี้ถือเป็นส่วนสำคัญเพราะเนื่องจากเป็นการเริ่มต้นของการลอยจังหวะ

ท่อน1 จังหวะหน้าทับที่ 5



จากโน้ตดังกล่าวพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซล ในส่วนนี้เป็นการครวญของหน้าทับที่ 5 ซึ่งได้ปรากฏกลวิธีการลอยจังหวะของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน สังเกตได้ว่าการครวญของอาจารย์จะเป็นการร้องย้อยให้จังหวะไปตกข้างหลังซึ่งไม่ลงตามจังหวะหน้าทับ

ในส่วนกลวิธีอื่น พบว่ามีการลากเสียงระหว่างเสียง ฟา ซึ่งเป็นหลุมเสียง ท้ายห้องที่ 3 และเสียง **มี** ห้องที่ 4 ติดกัน โดยใช้กลวิธีหนักที่เสียง **ซอล** ผ่านเสียง **ฟา** เบา และไปเน้นหนักที่เสียง **มี** อีกครั้ง ในห้องเดียวกันมีการครั่นเสียง 3 เสียง คือ **เรมีเร** จากนั้นในห้องเดียวกันท้ายห้องที่เป็นเสียง มี มีการเอื้อนไปกระทบ 2 เสียงที่เป็นเสียง **เรโด** ในห้องถัดไป และในช่วงนี้มีการหยุดหายใจ ในห้องที่ 6 ยังคงยืนเสียงเดิมไว้ ส่วนเสียง **เร** ห้องที่ 7 เป็นการร้องเสียง เฮอ เนื่องจาก เสียง เออ เป็นเสียงหนัก ดังนั้นเพื่อให้เกิดความนุ่มนวล จึงต้องออกเป็นเสียง **เฮอ** เริ่มกระทบ 3 เสียง **(มีเรโด)** ในห้องที่ 8 และกระทบเสียง 2 เสียงในท้ายห้องเดียวกัน

ท่อน1 จังหวะหน้าทับที่ 6

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท
	เฮอ เออ	ฮือ เงอ	เออ เอ่อ เออเฮอะ เงย			อือ ฮื่	ออออ เฮอ เฮอะเอิงเงย
	*ฟ ม	ซ ม	รด รมร ร			- ร - ม	รด รมร ร

6

จากโน้ตดังกล่าวพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซล ในส่วนนี้มีการใช้กลวิธีเหมือนหน้าทับที่ 5 คือ มีการใช้กลวิธีผ่อนเสียงหนัก-เบา โดยการยืนเสียง **มี** ในห้องที่ 1 จากนั้นก็ลากเสียงโดยผ่านเสียง **ฟา** ซึ่งเป็นหลุมเสียง ช่วงนี้ให้ผ่อนเสียง เบา จากนั้นก็กลับมายังเสียง **มี** ซึ่งเป็นเสียงเดิม หยุดหายใจ ห้องที่ 2 ท้ายห้องเป็นเสียง **มี** ลากเสียงกระทบข้ามไปห้องที่ 3 จากนั้นจึงครั่นเสียง **เรมีเร** ในห้องถัดไป ห้องที่ 5-6 เป็นการยืนเสียง **เร** จากห้องที่ 3 ในห้องที่ 7-8 สังเกตว่า การร้องครวญมีความพอดีกับจังหวะหน้าทับกลอง ส่วนนี้ถือเป็นเอกลักษณ์สำคัญของอาจารย์เจริญใจ คือการร้อง เท่า เพียงครั้งเดียว เพื่อให้พอดีกับจังหวะเป็นการแบ่งสัดส่วนได้อย่างลงตัว

ส่วนที่ 2 ท่อน 1 เข้าเนื้อหลังหมดการลอยจังหวะ

(วรรคหน้า) แสนวิตกโอ้อกของสร้อยฟ้า

ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 7

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท
ฮึ	* *แสน	ฮึ ฮือ	**วิ **ตก	อือ	*** โอ้	อก	อือ
ซ	ม	ซ ลซ	ซม มร	ม	ซ	รด ร	+ม

7

จากโน้ตดังกล่าวพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม หน้าทับที่ 7 การขับร้องในส่วนนี้ จะมีคำร้องเข้ามา ซึ่งในส่วนของคำร้องนั้นอาจารย์เจริญใจ ได้มีลีลาและกลวิธีในการขับร้องที่ไพเราะและมีการใช้คำที่ชัดเจน ในหน้าทับที่ 7 มีการใช้ระดับเสียงเดิมคือ เสียงเพียงออบน ซึ่งใช้ระดับเสียงนี้ตั้งแต่หน้าทับที่ 7 หน้าทับที่ 8 ในบรรทัดแรกนั้น ท้ายห้องที่ 1 เป็นการลากเสียง **เร** ที่ต่อเนื่องมาจากท้ายของส่วนที่เป็นการขับร้องโดยลักษณะของการลอยจังหวะ และผันเสียงขึ้นนาสิก ในส่วนนี้อาจารย์เจริญใจได้ร้องเอื้อนว่า **เอย ฮึ** ซึ่งเป็นการร้องโดยให้เสียงเชื่อมกัน ระหว่างคำว่า **เอย** กับ **ฮึ** ในการร้องคำว่า **ฮึ** นั้น มีการลากเสียงยาวตกในห้องที่ 2

จากนั้นเริ่มคำร้องคำว่า **แสน** ซึ่งเป็นการร้อง 2 พยางค์ คือร้องว่า **แซ-แหน** เป็นการร้องโดยใช้วิธีเชื่อมคำ คำว่า **แซ** ร้องท้ายห้องที่ 2 จากนั้นผันเสียงขึ้นในคำว่า **แหน** ตกหน้าห้องที่ 3 จากนั้นก็ครั่นเสียงที่ท้ายห้อง และร้องคำว่า **วิตก** ต่อโดยไม่หยุดหายใจ ซึ่งอยู่ในห้องเดียวกัน ส่วนคำว่า **วิ** และคำว่า **ตก** อาจารย์เจริญใจ ใช้การร้อง 2 พยางค์เช่นกัน โดยคำว่า **วิ** เป็นการร้องโดยใช้กลวิธีพิเศษในการผันเสียงจากสูงมาเสียงต่ำ และเป็นการข้ามเสียงจาก เสียง ซอล มาเสียง มี ส่วนคำว่า **ตก** นั้นร้องให้เสียงตกอยู่ท้ายห้องที่ 4 เป็นการใช้กลวิธีพิเศษเดียวกัน แต่เป็นการผันเรียงเสียง และด้วยคำว่า **ตก** เป็นคำตายเสียงสั้น แม่กก ดังนั้นจึงต้องมีการหยุดเสียง หลังจากร้องคำว่า **ตก** แล้วจึงเอื้อนต่อท้าย เสียง**อือ** จากนั้นจึงหายใจ ในท้ายห้องที่ 5 เป็นคำร้องว่า **โอ้** ซึ่งเป็นการร้องออกเสียงเป็น 3 พยางค์ **โอ้-โอ-โอ่** มีการผ่อนเสียงหนัก-เบา โดยคำว่า **โอ้** นั้นเป็นการผ่อนเสียง และให้ลงเสียงหนักในพยางค์หลัง ซึ่งพยางค์หลัง **โอ่** นั้น มีการลากเสียงยาวถึงห้องที่ 7 และร้องคำว่า **อก** ต่อ โดยไม่หยุดหายใจ และเป็นการร้องลักจังหวะ คำว่า **อก** นั้นเป็นคำตายเสียงสั้นเช่นกัน จึงต้องมีการหยุดเสียง หลังจากนั้นก็เป็นการเอื้อนเสียง **อือ** ในต้นห้องที่ 8 เป็นลักษณะของการ ลักจังหวะเช่นกัน ทำให้เพลงมีอารมณ์และมีลีลามากขึ้น

ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 8

- ท - ต	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	- ท ต ท	
เออ	เฮอะเอิง เง้อ	เออ ฮึ เงอ	เอ่อเฮอะเอ่อ เออ	เออ เฮอะเออ	เออ	เฮอะเอิง เงอเฮอ	เออะเอ่อ	
ซ	ลซ ซ	ม ซม	รมร ม	ซ ลซ	- - - ร	มร รม	รท	8

จากโน้ตดังกล่าวพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม หน้าทับที่ 8 เป็นการครวญเสียง และยังคงระดับเสียงเดิม ส่วนนี้เป็นการตกแต่งทำนองโดยมีการนำการเอื้อนเข้ามาใช้แทนคำ ในการใช้กลวิธีพิเศษนั้น ได้ใช้การครั่น 2 เสียง **เฮอะเอิง** ในห้องที่ 2 และใช้การกระทบเสียง 2 เสียงข้ามห้อง **เงอ-เอ่อ** จากท้ายห้องที่ 2 เสียง **ซอล** กระทบเสียง มี ในต้นห้องถัดไป และยังมีการผ่อนเสียงหนักเบา โดยให้เสียง **เงอ** เป็นเสียงหนัก และค่อยผ่อนเบาในเสียง **เอ่อ** ในห้องเดียวกันยังพบว่า มีการใช้เสียงกระทบเสียงเดียวกันอีกครั้ง คือ **ซอล-มี** แต่เป็นการกระทบเสียงในห้องเดียวกัน ในห้องที่ 4 ใช้การกระทบเสียง 3 เสียง **เอ่อ-เฮอะเอ่อ (เรมีเร)** และท้ายห้อง กระทบเสียง 2 เสียงระหว่างห้องที่ 4 และ 5 โดยเป็นการผันเสียงจากต่ำไปสูง ข้ามเสียงกัน จากนั้นในห้องเดียวกันคือ ห้องที่ 5 พบว่า มีการครั่นเสียง **เฮอะเออ** ที่ท้ายห้อง ส่วนห้องที่ 6-8 เป็นการครั่นเสียง 3 เสียงระหว่างห้องที่ 6 และ 7 ส่วนท้ายห้องที่ 7

ก็กระทบเสียง 3 เสียง ข้ามไปกระทบที่ห้อง 8 **(มีเรที)** ซึ่งเสียง **ที** เป็นเสียงผ่านไปตกที่หน้าทับที่ 9

ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 9

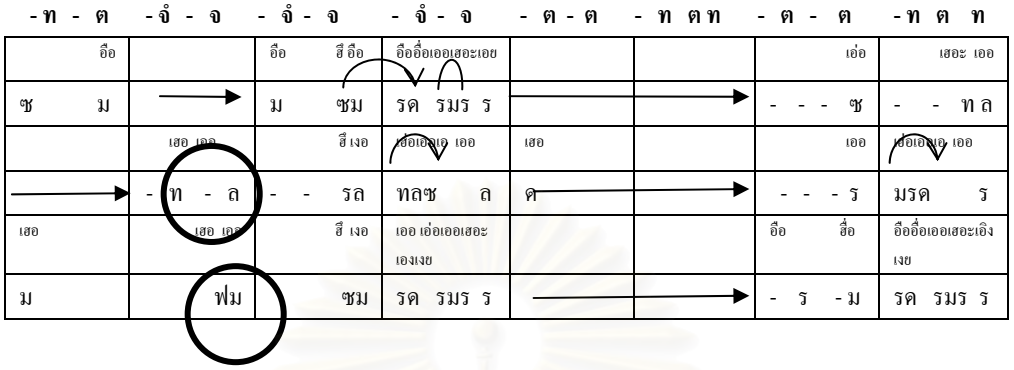
-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ท - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท
ฮึเง่อเออ	เอออเฮอะเอิงฮึ เฟอ	เฮอ	เฮ่อเออเอ เออ		เอย	**ของ สร้อย**	**อื่อฮือ ฟ้า**
*ด ร ร ท	ล ท ล ร ร ช	- - - ล	ท ล ช ล	ว		ม ช *** ช ร	ด ร ม **ม

9

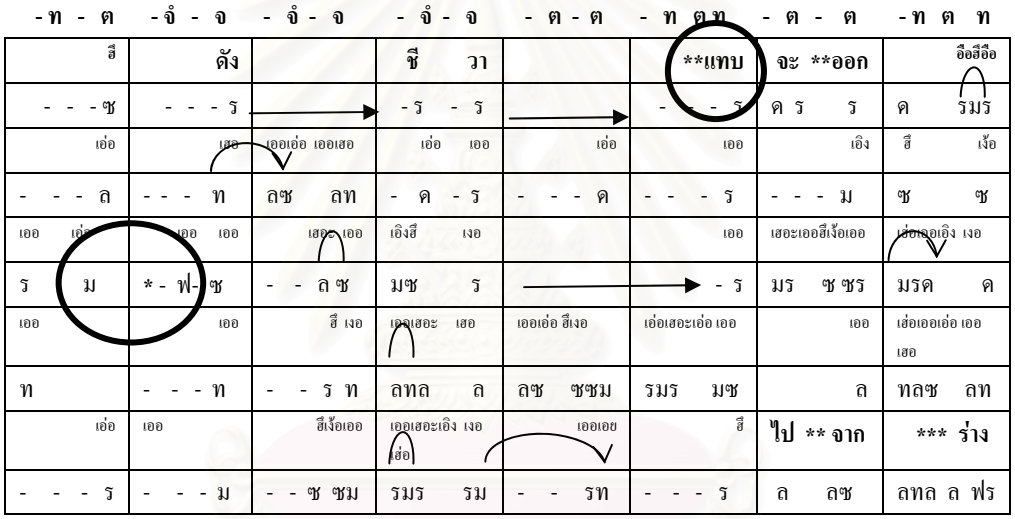
จากโน้ตดังกล่าวพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม สังเกตได้ว่าเป็นการครวญที่ต่อเนื่องจากหน้าทับที่ 8 เป็นการครวญสั้นๆเพื่อจะเข้าคำร้อง ในส่วนของระดับเสียงได้มีการเปลี่ยนเป็นเสียงเพียงออล่าง ซึ่งกลวิธีพิเศษที่พบคือ มีการกระทบสียงห้องที่ 1 และ 2 **ฮึเง่อเออ เออเฮอะเอิง ฮึเอ่อ** การกระทบเสียงห้องที่ 1 คือ **ฮึเง่อเออ** ซึ่งเป็นการกระทบเสียง 3 เสียง โดยที่เสียง **ฮึ** และ **เง่อ** เป็นเสียง เร ส่วน **เออ** นั้นตกด้วยเสียง ที การเอื้อนในส่วนนี้จะเป็นการเอื้อนโดยลากเสียงผ่านทีละเสียงจากนั้นเอื้อนต่อ **เออเฮอะเอิง ฮึเอ่อ** เป็นการเอื้อนจากห้องที่ 1 ไปห้องที่ 2 ให้เสียงต่อเนื่องกัน ในส่วนของเสียง **เอ่อ** นั้นมีการยืนเสียงข้ามมาห้องที่ 3 จากนั้นก็หายใจและ เอื้อน **เออ เฮ่อ เออะเอ่อ เออเฮอ** พบว่า มีการกระทบเสียงเอื้อน 2 เสียง คือ **เออ เฮ่อ** และ **เออเฮอ** ซึ่งเป็นการกระทบข้ามห้องทั้ง 2 เอื้อน และมีการครั่น 2 เสียง **เออะเอ่อ** ในห้องที่ 4 จากนั้นได้ยืนเสียง **เออ** ยาวไปห้องที่ 6 โดยผ่อนเสียงเบาในห้องที่ 5 เมื่อสิ้นสุดเสียงในห้องที่ 6 ให้ดันเสียงดังขึ้น เป็น **เอย** เพราะเนื่องจากวรรคต่อไปนั้นเป็นส่วนของ คำร้อง

ในคำว่า **ของสร้อยฟ้า** เป็นการแบ่งคำว่า **ของสร้อย** ซึ่งอยู่ห้องที่ 7 และ**ฟ้า** อยู่ท้ายห้อง 8 ในส่วนของคำว่า **สร้อย** นั้น เป็นการออกเสียงร้องเป็น 2 พยางค์ คือ **คอง-ฮึ** โดยออกเสียง **คอง** ให้เสียงเบา จากนั้นก็ผลักเสียงให้ขึ้นนาสิก ในคำว่า **ฮึ** และเป็นการลงเสียงหนัก ซึ่งในช่วงนี้มีการเปลี่ยนระดับเสียงมาเป็นเสียงเพียงออบนอีกครั้ง ในการร้องคำว่า **สร้อย** ของอาจารย์เจริญใจนั้น เป็นการร้องโดยออกเสียงเป็น 3 พยางค์ คือ **ซ่อออย-อี่** เพื่อให้คำร้อง เมื่อฟังแล้วไม่ทำให้รู้สึกสะดุดและเพื่อให้เกิดความไพเราะจึงใช้สียงกระทบ **อื่อฮือ** เข้ามาในการเชื่อมเสียง ในห้องที่ 7 ส่วนคำว่า **ฟ้า** ในห้องที่ 8 นั้น เป็นการร้องออกเสียงเป็น 2 พยางค์เช่นกัน คือ **ฟาฮ้า** โดยร้องเสียง **ฟา** ในห้องที่ 8 ส่วนท้ายเสียงไปตกให้ห้องที่ 1 ของหน้าทับถัดไป

ส่วนที่ 1.1 ท่อน 1 ครวญไม่ลอยจังหวะ (วรรคหลัง)



ส่วนที่ 2.2 ท่อน 1 เข้าเนื้อหลังหมดการลอยจังหวะ (วรรคหลัง)



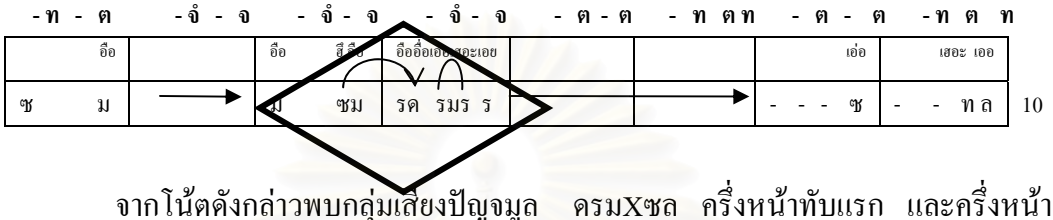
การบรรจุคำร้อง

ตั้งแต่หน้าทับที่ 10-12 ไม่มีการบรรจุคำร้อง ซึ่งเป็นส่วนที่อาจารย์เจริญใจเรียกว่าการครวญ ในการขับร้องเพลงประเภทนี้ อาจารย์เจริญใจได้กล่าวไว้ว่า เพลงทยอยในเป็นเพลงที่มีการครวญมากกว่าทยอยอื่น ที่มีครวญมากเพราะให้สมกับเพลงทยอย เนื่องจากต้องมีการตกแต่งทำนองให้เหมาะสม ไม่มากหรือน้อยเกินไป ดังนั้นในส่วนนี้จึงไม่มีการบรรจุคำร้องเลย และพบว่ามีการเริ่มบรรจุคำร้องในหน้าทับที่ 13 มีการบรรจุคำร้องไว้ ห้องที่ 2 ห้องที่ 4 ห้องที่ 6 และห้องที่ 7 ในหน้าทับที่ 14-16 ไม่มีการบรรจุคำร้อง สังเกตได้ว่า ตั้งแต่หน้าทับที่ 14 จนถึงหน้าทับที่ 17 ห้องที่ 6 มีการใช้กลวิธีพิเศษในการเอื้อนค่อนข้างมาก จากนั้นพบว่ามีการบรรจุคำร้องในห้องที่ 7 - 8

กลุ่มเสียงปัญจมูล กลวิธีพิเศษในการขับร้องและจังหวะหน้าทับ

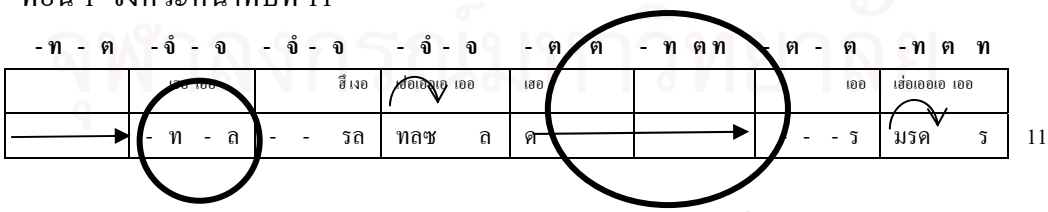
ส่วนที่ 1.1 ท่อนที่ 1 ครวญไม่ลอยจังหวะ (วรรคหลัง)

ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 10



จากโน้ตดังกล่าวพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซล ครึ่งหน้าทับแรก และครึ่งหน้าทับหลังเป็น ซลทXรม ในหน้าทับที่ 10 พบการครวญเสียง ส่วนนี้เป็นการเริ่มครวญในวรรคหลัง หลังจากหมดเนื้อร้องต่อเนื่องมาจากหน้าทับที่ 9 สำหรับระดับเสียงนั้น ยังคงใช้ระดับเสียงเดิม คือเสียงเพียงออบน ห้องที่ 1 เป็นเสียงกระทบของคำว่า **ฟ้า** คือ **ฮ้า** จากนั้นจึงต่อด้วยเสียง **อือ** เป็นการปิดท้ายคำ ยาวมาถึงห้องที่ 2 แล้วหายใจ เอื้อนของห้องถัดไปในห้องที่ 2 อาจารย์เจริญใจยังคงใช้เสียง **อือ** เพื่อต้องการให้คำนั้นมีความต่อเนื่องและไม่ขาดตอน อาจารย์เจริญใจได้เอื้อนว่า **อืออือือ อืออื่อ อืออือเอิงเงย** เป็นการเอื้อนกระทบกันทั้งในห้องที่ 2 และ 3 ซึ่งพบว่า ท้ายห้องที่ 3 เป็นการจบด้วยเสียงเท่า ซึ่งเป็นเสียงเดียวกันกับในส่วนที่ 1 ของหน้าทับที่ 6 ห้องที่ 4 และ 8 โดยจบเสียง **เร** และยืนเสียง **เร** เป็นการร้องเท่าครั้งเดียว ลากยาวมาถึงห้องที่ 5 และ6 จากนั้นมีการเปลี่ยนบันไดเสียงมาเป็นเสียงเพียงออล่างในห้องที่ 7 และ 8 โดยเอื้อนว่า **เอ่อ เสอะเออ** ซึ่งพบว่ามีความแตกต่างของเสียงได้อย่างชัดเจน เพราะเนื่องจากมีการเปลี่ยนบันไดเสียง เป็นเสียงเพียงออล่าง ทำให้เกิดอรรถรสในการฟังมากขึ้น

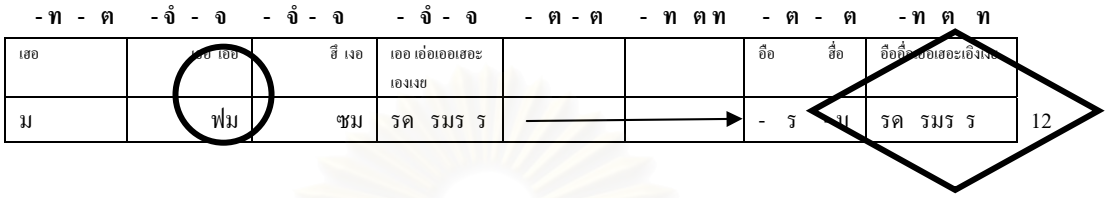
ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 11



จากโน้ตดังกล่าวพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม ห้องที่ 1-6 และ ดรมXซล ห้องที่ 7-8จังหวะหน้าทับนี้ยังเป็นการครวญเสียงที่ต่อเนื่องมาจากหน้าทับที่ 10 ห้องที่ 2 และ 5 - 6 ใช้กลวิธีการผ่อนเสียงเพื่อให้เกิดความอ่อนโยน ในห้องที่ 3 พบการกระทบเสียงลง 3

เสียง **(ที ลาซอล)** ส่วนห้องที่ 8 เช่นเดียวกัน แต่เป็นการเอื้อนกระทบเปลี่ยนเสียงมาเป็นเสียง **มี เรโด**

ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 12

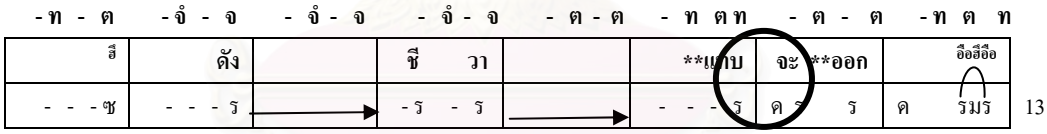


จากโน้ตดังกล่าวพบว่า หน้าทับที่ 12 มีการเอื้อนเหมือนกับในส่วนที่เป็นการลอยจังหวะในช่วงแรก ในหน้าทับที่ 5-6 โดยจบลงด้วยเสียงเท่า ซึ่งเป็นการร้องเท่าครั้งเดียว สังเกตได้ว่าจังหวะครวญลงพอดีกับจังหวะหน้าทับ

ส่วนที่ 2.2 ท่อน 1 เข้าเนื้อหลังหมดการลอยจังหวะ

(วรรคหลัง) ดังชีวาแทบจะออกไปจากร่าง

ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 13



จากโน้ตดังกล่าวพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซล ในหน้าทับที่ 13 มีการใช้บันไดเสียงเดิม คือ เพียงออบน สังเกตได้ว่า ในบรรทัดนี้ เสียงที่เด่นที่สุด คือ เสียง เร ซึ่งการออกเสียงคำร้องทุกคำจะตกที่เสียง เร เป็นหลัก กลวิธีพิเศษที่พบคือ ห้องที่ 1 เป็นการลากเสียงจากคำว่า **เอย** ในหน้าทับที่ 12 จากนั้นจึงผลักเสียงขึ้นนาสิกเป็นเสียง **ฮึ** สังเกตได้ว่าในการขับร้องคำว่า **ฮึ** ที่เป็นช่วงท้ายของห้อง อาจารย์เจริญใจมีการร้องโดยใช้การเบาเสียงและออกเสียงอย่างนุ่มนวล และจะลากเสียงมาถึงห้องที่ 2 จากนั้นจึงหายใจ ซึ่งลักษณะนี้พบมาแล้วในห้องที่ 1 ของหน้าทับที่ 7

ในส่วนของคำร้องนั้น จะเห็นได้ว่าเป็นบทร้อง **ดังชีวาแทบจะออก** มีความหมายไปในทางเศร้าใจและราวจะขาดใจ ดังนั้นจึงมีการเน้นคำและตกแต่งคำให้เกิดความรู้สึกเศร้าจริง จากที่กล่าวมาแล้วข้างต้นว่าเสียงหลักตกที่เสียง เร ห้องที่ 2 คำว่า **ดัง** ร้องโดยลากเสียงมาถึงห้องที่ 3 จากนั้นจึงปิดท้ายเสียงด้วยเสียง **อือ** เพราะเนื่องจากคำว่า **ดัง** เป็นคำที่ใช้

ตัวสะกดแม่กง เสียงท้ายคำก็จะมีเสียง **อือ** อยู่แล้ว ดังนั้นจึงให้คำร้องมีความชัดเจนมากขึ้น จากนั้นจึงร้องคำว่า **ชีวา** ซึ่งอยู่ห้องที่ 4 ติดกันโดยไม่หายใจ ในการร้องคำว่า **ชีวา** เป็นการร้องแยกคำ คือ **ชี-วา** จากนั้นคงเสียง **วา** ไว้ลากเสียงมาห้องที่ 5 เมื่อถึงท้ายห้องที่ 6 จึงหายใจและร้องคำว่า **แทบ** ซึ่งคำนี้มีการออกเสียงเป็น 2 พยางค์ คือ **แท-แอบ** ใช้ลักษณะของการผ่อนเสียงหนัก-เบา โดยร้อง **แท** ให้หนักและเบาช่วงกลางและหนัก เสียงท้าย ทำให้รู้สึกสะเทือนใจเป็นอย่างมาก ส่วนคำว่า **จะออก** ในห้องถัดไป คำว่า **จะ** เป็นการออกเสียงพยางค์เดียว เสียง **เร** คำว่า **ออก** เป็นการออกเสียง 2 พยางค์ **ออ-ออก** ซึ่งใช้กลวิธีเดียวกันกับคำว่า **แทบ** และร้องลักจังหวะ ส่วนห้องที่ 8 นั้น มีการกระทบเสียง 3 เสียง ซึ่งเป็นเสียงต่อเนื่องมาจากคำว่า **ออก** และยังคงเสียง เร อยู่

ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 14

-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
เอ่อ	เฮอ	เออเอ่อ เออเฮอ	เอ่อ เออ	เอ่อ	เออ	เอิง	ฮึ เง้อ	
- - - ล	- - - ท	ลซ ลท	- ด - ร	- - - ด	- - - ร	- - - ม	ซ ซ	14

จากโน้ตดังกล่าวพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม และ ดรมXซล จังหวะหน้าทับที่ 14 เริ่มการครวญอีกครั้ง บันไดเสียงเป็นเสียงเพียงออล่าง ห้องที่ 1-4 จากนั้นพบว่ามีการเปลี่ยนกลับมาใช้เสียงเพียงออบนอีกครั้งในห้อง ที่ 6-8 กลวิธีพิเศษที่พบคือ ในบรรทัดนี้ใช้การเอื้อนเป็นหลัก โดยเริ่มจากห้องที่ 1-4 คือ **เออ เฮ่อ เออะเอ่อ เอ่อเฮอ เอ่อ เออ** ในการเอื้อนวรรคนี้เป็นการเอื้อนต่อเนื่องกันโดยไม่หายใจ ในห้องที่ 2 นั้นมีการยืนเสียง ที ที่ท้ายห้องและข้ามไปกระทบ 2 เสียง คือ **เสียง ลา** และ **ซอล** ในห้องถัดไป ในห้องเดียวกันพบว่ามีการกระทบเสียง 2 เสียง คือ **ลา**และ**ที** จากนั้นจึงเอื้อนต่อในห้องที่ 4 และหายใจในช่วงนี้ใน 4 ห้องหลัง พบว่าได้เปลี่ยนระดับเสียงเป็นเพียงออบน ส่วนกลวิธีพิเศษนั้นได้ใช้การเอื้อนเสียงต่อเนื่องกัน **เอ่อ เออ** ในห้องที่ 5-6 และหายใจ จากนั้นจึงเอื้อนต่อ **เอิง ฮึ เง่อเออ** ในห้องที่ 7 - 8 ซึ่งห้องที่ 8 คำว่า **เง่อเออ** นั้นเป็นการกระทบเอื้อน 2 เสียงโดยเสียงท้ายคือเสียง **เออ** นั้นตกอยู่ในหน้าทับที่ 15 ห้องที่ 1

ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 15

-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
เออ เอ่อ	เออ เออ	เฮอะ เออ	เอิงฮึ เงอ		เออ	เฮอะเออฮึเง้อเออ	เง่อเออเอิง เงอ	
ร ม	* - ฟ - ซ	- - ล ซ	มซ ร		- ร	มร ซ ซร	มรด ด	15

จากโน้ตดังกล่าวพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม หลังจากที่ เอื้อนเสียง **เร** มาตกห้องที่ 1 จากนั้นก็หายใจ เพื่อเก็บลมไว้ในการควญต่อไป เพราะในส่วนถัดไปเป็นการลากเสียง **เร** ยาวจากห้องที่ 4 ไปห้องที่ 6 มีการใช้การผ่อนเสียงหนัก-เบา ในห้องที่ 1-3 โดยห้องที่ 1 นั้นเป็นการออกเสียง **เอ่อ** หนัก จากนั้นจึงแผ่วเสียงในเสียงที่ 2 ห้องที่ 2 คือเสียง **เออ** และลงหนักอีกครั้งในเสียงที่ 3 คือเสียง **เออ** ซึ่งอยู่ห้องเดียวกัน ซึ่งตรงกับโน้ต **มี ฟา ซอล** จากนั้นจึงลากเสียง **เออ** ยาวไปในห้องที่ 3 และกระทบเสียง **เฮอะเออ** ในท้ายห้องหายใจช่วงนี้ จากนั้นจึงเอื้อนต่อ **เอิง ฮึ เง่อเออ** ในเสียง**เออ** ห้องที่ 4 ลากเสียงยาวมาถึงห้องที่ 6 หายใจ และเมื่อเอื้อนต่อยังคงเสียงเดิมคือเสียง **เออ** ซึ่งเป็นโน้ตตัวเดียวกันคือเสียง **เร** จากนั้นจึงเอื้อนต่อจนถึงห้องที่ 8 **เออ เฮอะเอิง ฮึ เง่อเออ เฮ่อเออะเอิง เงอเอ่อ** ในการเอื้อนวรรคนี้มีการใช้กลวิธีการครั่นและกระทบเสียง คือ มีการครั่น 2 เสียงในห้องที่ 7 โดยเป็นการยืนเสียง **เออ** ที่ห้อง 6 จากนั้นจึงครั่นเสียง **เฮอะเอิง** ต่อในห้องที่ 7 และกระทบเสียง **ฮึ เง่อเออ** ในห้องเดียวกัน เป็นการกระทบโดยการเสียง **ฮึ** กับเสียง **เง่อ** เป็นเสียงโน้ตเดียวกันคือ **ซอล** จากนั้นจึงกระทบ **เออ** ซึ่งเป็นการผันเสียงลงจาก เสียง **ซอล** มา เสียง **เร** และกระทบเสียงอีกครั้งในห้องที่ 8 **เฮ่อ เออะเอิง** เป็นการกระทบเสียงโดยเสียงแรก **เฮ่อ** นั้นลากเสียงให้ยาวจากนั้นจึงกระทบที่เสียง **เออะเอิง** จากนั้นกระทบเสียงถัดไปคือ **เงอเอ่อ** เสียงนี้เป็นการกระทบข้ามห้อง โดยเสียง **เงอ** นั้นอยู่ห้องที่ 8 และไปกระทบเสียง **เอ่อ** หน้าทับที่ 16 หน้าห้องที่ 1 เมื่อหมดช่วงนี้จึงหายใจ

ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 16

ท - ต -จ๋ - จ - จ๋ - จ - จ๋ - จ - ต - ต - ท ตท - ต - ต -ท ต ท

เออ	เออ	ฮึ เงอ	เออเฮอะ เฮอ	เออเอ่อ ฮึเงอ	เอ่อเฮอะเอ่อ เออ	เออ	เฮ่อเออเอ่อ เออเฮอ
ท	- - - ท	- - ร ท	ลทล ล	ลซ ซซม	รมร มซ	ล	ทลซ ลท

16

จากโน้ตดังกล่าวพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม หน้าทับที่ 16 พบว่ายังคงใช้การเอื้อนเสียง ในห้องที่ 2 นั้น **เอิง** เป็นการเอื้อนเสียงเดียวกันจากห้องที่ 1 คือเสียง ที โดยเอื้อนว่า **เอิง ฮึเง่อเออ เออ เฮอะเอิง เงอเฮ่อ เออะเอ่อ** ซึ่งจะสังเกตได้ว่า อาจารย์เจริญใจได้เอื้อนเสียง **เอิง** ซึ่งตรงกับเสียง ที นั้น สูงขึ้นเป็นเสียงคู่ 8 คือ จาก เสียง ที ในห้องที่ 1 เป็นเสียง ที ล่าง จากนั้นเมื่อเอื้อนต่อในห้องที่ 2 ซึ่งตรงกับโน้ตตัวเดียวกัน อาจารย์จึงเปลี่ยนเสียงเป็นการเอื้อนเสียง ที ซึ่งเป็นเสียงบน เพื่อให้ฟังแล้วเกิดความแตกต่างและสังเกตได้ว่าในเอื้อนประโยคถัดไปจากห้องที่ 5 จนถึงห้องที่ 8 เป็นลักษณะการเอื้อน

ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 17

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
เอ่อ	เออ	ฮึเง้อเออ	เออเฮอะเอิง เงอ เฮ่อ	เออเอย	ฮึ	ไป ** จาก	*** ร่าง	
- - - ร	- - - ม	- - ซ ซม	รมร รม	- - รท	- - - ร	ล ลซ	ลทล ล ฟร	17

จากโน้ตดังกล่าวพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม หน้าทับที่ 17 ตั้งแต่ห้องที่ 1-6 เป็นการเอื้อนสุดท้ายเพื่อจะส่งคำร้อง เอื้อนว่า **เอ่อ เอิง ฮึ เง่อเออ เออ เฮอะเอิง เงอเฮ่อ เออะเอย ฮึ** มีการใช้กลวิธีพิเศษคือ ในห้องที่ 1 ลากเสียง **เอ่อ** ยาวมาห้องที่ 2 ซึ่งเป็นเสียง **เอิง** จากนั้นจึงลากเสียงต่อไปห้องที่ 3 และกระทบเสียง 2 เสียง **ฮึ เง่อเออ** โดย 2 เสียงแรก คือ เสียง **ฮึ**และ**เง่อ** เป็นเสียงเดียวกันคือ เสียง **ซอล** แต่ลักษณะของเอื้อนต่างกัน เป็นการยืนเสียง **ฮึ** จากนั้นจึงเปลี่ยนเป็น **เง่อ** และกระทบกับ **เออ** และเอื้อน **เออ เฮอะเอิง เงอเฮ่อ เออะเอย ฮึ**ต่อในห้องที่ 4 ซึ่ง เป็นการเอื้อนกระทบ 3 เสียง **เออ เฮอะเอิง** จากนั้นท้ายห้องที่ 4 มีการกระทบ 2 เสียง **เงอเฮ่อ** ในเสียง **เฮ่อ** ซึ่งเป็นเสียงท้ายนั้นเป็นการลากเสียงยาวไปถึงห้องที่ 5 จากนั้นจึงกระทบเสียง **เออะเอย** ที่ท้ายห้อง และผลักเสียง **ฮึ** ขึ้นนาสิกต่อในห้องที่ 6 ซึ่งสังเกตว่า เป็นการเอื้อนต่อเนื่องในห้องที่ 1-6 โดยไม่หยุดหายใจ ในห้องที่ 7-8 เป็นคำร้อง **ไปจากร่าง** พบว่า ลงเสียงเดียวกันคือ เสียง **ลา** ในการขับร้องคำว่า **ไปจาก** นั้น เป็นการขับร้องโดยการร้องติดกันไม่เว้นวรรค ในคำว่า จากใช้การร้องออกเสียงปืน 2 พยางค์ **จะ-อาก** จากนั้นจึงครั่นเสียง **อืออืออือ** ในห้อง 8 และร้องคำว่า **ร่าง** ในคำนี้เป็นการร้องออกเสียงเป็น 3 พยางค์ **ร่า-อา-อ่าง** ซึ่งเป็นการร้องรวบคำเร็วๆ จากนั้นจึงกระทบเอื้อน 2 เสียง ซึ่งอยู่ในหน้าทับถัดไป

ส่วนที่ 1 ท่อน 2 ครวญลอยจังหวะ (วรรคหลัง)

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
	เฮ่อ	เออเอ่อ เออเออ	ฮึเงอ		เออเอ เฮอเออ	ฮึเงอ	เออเอ่อ	
	ท	ลซ ล ท	- - ร ล		* ทล ท	- - - รล	ซม	1
เออเฮอะเอิง	เออเฮอ	เออเอ่อ		เอิง		ฮึเงอ	เออเอ่อ เออเออ	
ซลซ	ซ ล	ซ ม		- - - ม		ซม	รทรม	2
เฮอะเอิงเงอ	เออ			เฮ่อเออเอ่อ	เออเฮอะเออ เฮอะเอิง	เงย		
ลซ ซ	- - - ล			ท ลซ	ล ทล รท	ท		3

ส่วนที่ 1 ท่อน 2 (วรรคหลัง)

เข้าเนื้อหลังหมดการลอยจังหวะ

-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท	
	**แสน	อื อื	ออื ** ที่		**จะ** อับ	อาย		
	- - - ร	ซ ร	มร ร	ซ →	ลท ท	ล ท +ท	→	4
เออ	เออเออ **อับ	อื อื่	ออืออืออาย	** แทบ	** วาย		ออืออืออวาง	
- - -ร	มร ร	ล ท ซ	ทล รท ท	รซ	ล	ท ซ	ทล รท ท	5
	**จะ **รัก	◠	** รูป		**ทรง	** ร่าง		
→	ทล ท ร	ม รมร	ร ซุ	→	ล	ท + ร	ซ ลท	6
เอ่อ	เออ	อึงอ	เออเสอะเอิง เออ	เอ่อ เออแอย	อึ	ไปใย	มี	
- - -ร	- - - ม	- - ซม	รมร ร	ม รท	- - - ร	- - ลล	-+ ล - -	7

การบรรจุคำร้อง

สำหรับท่อนที่ 2 นี้ สังเกตได้ว่า ตั้งแต่หน้าทับที่ 1-3 ไม่มีบรรจุคำร้อง ซึ่งจะเหมือนกับท่อนที่ 1 แต่ต่างกันที่ลักษณะของการครวญสั้นกว่ามาก ในท่อนที่ 1 นั้นมีการครวญ 6 หน้าทับ แต่สำหรับท่อนที่ 2 นี้มีเพียง 2 หน้าทับเท่านั้น และพบว่าเริ่มมีการบรรจุคำร้องในหน้าทับที่ 3 ห้องที่ 2 ห้อง 4 ห้อง 5 และ ห้อง 6 ส่วนในหน้าทับที่ 4 พบห้องที่ 2 ห้องที่ 4 ห้องที่ 6 และห้องที่ 8 หน้าทับที่ 5 นั้นพบในห้องที่ 2 ห้องที่ 4 และห้องที่ 7 ในหน้าทับที่ 6 เป็นหน้าทับสุดท้าย พบว่า ตั้งแต่ห้องที่ 1-6 มีการบรรจุคำร้องที่ห้อง 7 และ 8

กลุ่มเสียงปัญจมูล กลวิธีพิเศษในการขับร้องและจังหวะหน้าทับ

ส่วนที่ 1 ท่อน 2 ครวญลอยจังหวะ

ท่อน 2 จังหวะหน้าทับที่ 1

-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท	
	เอ่อ ◠	เออเอ่อ เออเออ	อึงอ		เออเอ เฮอเออ	อึงอ	เออเอ่อ	
	ท	ลซ ลท	- - ร ล	→	* ทล ทล	- - - รล	ซม	1

จากโน้ตดังกล่าวพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม อาจารย์เจริญใจเริ่มกลวิธีพิเศษในการร้องลอยจังหวะ ตั้งแต่ต้น ซึ่งสังเกตได้ว่า เสียง **ที** ที่พบในห้องที่ 2 ไม่ได้เป็นเสียงที่ตกตามจังหวะ แต่เป็นการร้องเสียงที่ตรงกับเสียงหน้าทับ เสียง **โจ๊ะ** แทนที่จะขึ้นเสียง **จ๊ะ** เพราะหากจะพิจารณาตามจังหวะที่ของเสียงลูกตกจริงนั้น เสียง **ที** ที่เป็นเสียงแรกก็ควรจะ

ตกที่ ท้ายวรรคห้องที่ 3 ซึ่งเป็นเสียง **จ๊ะ** และดำเนินไปตามหน้าทับ แต่ลักษณะของอาจารย์เจริญใจ เป็นการร้องโดยไม่ยึดจังหวะหน้าทับ ปล่อยอิสระในการสร้างอารมณ์ในการคร่ำครวญได้เต็มที่ ซึ่งตรงนี้ถือว่าเป็นเอกลักษณ์สำคัญ

จังหวะลอยจังหวะตั้งแต่เริ่มสำหรับในท่อนที่ 2 นี้ พบว่ามีการครวญน้อยกว่าในท่อนที่ 1 ซึ่งพบว่ามีการครวญเฉพาะ ส่วนแรกท่อน ไม่มีกลางท่อนเหมือนท่อนที่ 1 ในส่วนของการครวญนี้ มีความยาก ผู้ขับร้องต้องมีความชำนาญเป็นอย่างมาก ในช่วงแรก หน้าทับ ที่ 1 ห้องที่ 1 นั้นเป็นเสียงครั่นท้ายของท่อนที่ 1 ของคำว่า **ร่าง** ลักษณะการเอื้อนตั้งแต่ในห้องที่ 2 พบว่า ใช้กลวิธีในการยืนเสียง **ที** แล้วจากนั้นจึงเอื้อนกระทบสียง ลา ซอล ข้ามไปตกห้องที่ 3 จากนั้นพบว่ามีการกระทบเสียง 2 เสียง ห้องที่ 3 และ 4 เสียง **ลา** ซึ่งเป็นเสียงท้ายลากเสียงยาวไปตกห้องที่ 5 และส่วนที่ทำให้เกิดอารมณ์คล้อยตามคือส่วนถัดไปที่ใช้เสียงผ่านโยนเสียงเพื่อให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์คล้อยตามมากขึ้น

ท่อน 2 จังหวะหน้าทับที่ 2

-ท - ต -จ๋ - จ - จ๋ - จ - จ๋ - จ - ต - ต - ท ตท - ต - ต -ท ต ท

เออเฮอะเอิง	เออเฮอ	เออเอ่อ		เอิง		ฮึเงอ	เออเอ่อ เออเออ	
ซลซ	ซ ล	ซ ม	→	- - - ม		ซม	รทรม	2

จากโน้ตดังกล่าว หน้าทับที่ 2 พบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม และยังคงการครวญเสียงแบบลอยจังหวะ ในการดำเนินทำนองสังเกตได้ว่าลักษณะการครวญของอาจารย์เจริญใจยังคงเป็นการปล่อยทำนองการครวญให้อยู่ลักษณะลอยอยู่เหนือจังหวะหน้าทับ ในขณะที่หน้าทับยังคงเดินทำนองตามปกติ นอกจากนี้ยังพบว่าใน 3 เสียงห้องแรก เป็นเสียงกระทบต่อเนื่องมาจาก หน้าทับที่ 1 จากนั้นจึงกระทบเสียง 3 เสียง**ลา ซอลมี** ข้ามห้องและยืนเสียงเดิมลากไปห้องที่ 4 จากนั้นจึงหยุดหายใจ และครวญต่อในห้องถัดไปและยังคงเสียงเดิมไว้ลากเสียงยาวมายังห้องที่ 6

ท่อน 2 จังหวะหน้าทับที่ 3

-ท - ต -จ๋ - จ - จ๋ - จ - จ๋ - จ - ต - ต - ท ตท - ต - ต -ท ต ท

เฮอะเอิงเอิง	เออ			เฮ่อเออเฮ่อ	เออเฮอะเออ เฮอะเอิง	เงย	

ลซ ซ	- - - ล	———	———→	ท ลซ	ล ทล รท	ท	———→	3

จากโน้ตดังกล่าว หน้าทับที่ 2 พบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม และยังคงการครวญเสียงแบบลอยจังหวะแต่จังหวะนี้สำคัญมากสำหรับนักร้อง เพราะผู้ขับร้องต้องเริ่มฟังจังหวะหน้าทับหลังจากที่ปล่อยเสียงให้ลอยอย่างอิสระเต็มที่ และจบลงอย่างคลี่คลายครึ่งจังหวะสุดท้ายของหน้าทับ จากที่กล่าวมาข้างต้นพบว่า เสียง **ลา** ห้องที่ 2 ลากเสียงยาวเพื่อเป็นการรอจังหวะให้พอดีกับครึ่งหน้าทับแรก จากนั้นจึงรวบเสียงที่เหลืออยู่ในครึ่งหน้าทับสุดท้ายให้อยู่กลุ่มเดียวกัน สังเกตได้ว่า จังหวะของการครวญเสียงและจังหวะหน้าทับลงพอดีกันได้อย่างสนิท เมื่อหมดจังหวะแล้วจึงหายใจ

ส่วนที่ 2 เข้าเนื้อหลังหมดการลอยจังหวะ

แสนที่จะอับอายแทบวายวาง จะรักรูปทรงร่างไปใยมี

ท่อน 2 จังหวะหน้าทับที่ 4

-ท - ต -จ๋ - จ - จ๋ - จ - จ๋ - จ - ต - ต - ท ตท - ต - ต -ท ต ท

	**แสน	อือ	ออือ ** ที่		**จะ** อับ	อาย		
	- - - ร	ซ ร	มร ร	ซ———→	ลท ท	ล ท +ท	———→	4

จากโน้ตดังกล่าวพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม หน้าทับที่ 4 เป็นส่วนที่เข้าเนื้อร้องหลังหมดการลอยจังหวะ สังเกตพบว่าหน้าทับจังหวะกลองดำเนินตามปกติ ส่วนทางร้องก็ยึดตามจังหวะโดยไปในทิศทางเดียวกัน ไม่พบการลอยจังหวะ ส่วนของกลวิธีในการขับร้องมีการเน้นในการใช้คำมากกว่าการเอื้อน ครึ่งหน้าทับแรก คำว่า **แสน** เป็นคำที่ออกเสียงเป็นเสียง จัตวา ใช้การแยกคำเป็น 2 พยางค์ ผันเสียงขึ้นจากเสียง **เร** ไปเสียง **ซอล** โดยออกเป็น **แซน-ฮึ** ลูกตกของเสียง **ฮึ** นั้นพบว่าไปตกห้องที่ 2 ซึ่งเป็นเสียง **ซอล** และปิดท้ายด้วยเสียง **อือ** ซึ่งเป็นเสียง **เร** ต่อจากนั้นจึง ครั่นเสียง 2 เสียง **มีเร** ในห้องถัดไป คำว่า **ที่** ห้องที่ 4 ออกเสียงเป็น 2 พยางค์ผันเสียงลงจาก **เร**ลงมาเสียง **ซอล** พบว่าออกเสียงเดียวกัน

กับคำว่า **แสน** ซึ่งออกเสียง **เร ซอล** เช่นกัน แต่คำว่า **ที่** เป็นการใช้เสียง **ซอล** ต่ำลงมา 1 ระดับเสียง โดยออกว่า **ที่-อี่** เป็นการเน้นคำให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

สังเกตได้ว่า ครึ่งหน้าทับแรก มีการตกเสียงที่เป็นเสียง **เร** ส่วนครึ่งหน้าทับหลัง พบว่า ลูกตกส่วนใหญ่เป็นเสียง **ที** ในการออกเสียงคำร้องคำว่า **จะ** เป็นคำตายเสียงเอก ออกเสียงเป็น 2 พยางค์ เป็นคำว่า **จา-อะ (ลท)** ซึ่งทำให้คำมีความละมุนขึ้น เพราะโดย

ปกติแล้ว คำตายเสียงเอกนั้นจะเป็นเสียงหนัก ดังนั้นเมื่อมีการออกเสียงเป็น 2 พยางค์แล้ว ทำให้น่าฟังมากขึ้น ในคำว่า **อับ** ก็เช่นเดียวกัน เป็นคำตายเสียงเอก จึงออกเสียงว่า **อา-อับ (ทล)** ซึ่งเป็นการผันเสียงลงจาก **ที** ลงมา เสียง **ลา** ส่วนคำว่า **อาย** เป็นเสียงสามัญ ซึ่งร้องลักจังหวะ

ท่อน 2 จังหวะหน้าทับที่ 5

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
เออ	เฮอเออ **อับ	อือ อื่อ	อือออือออือออาย	** แทบ	** วาย		อือออือออือวาง	
- - - ร	มร ร	ล ท ซ	ทล รท ท	รซ	ล	ท ซ	ทล รท ท	5

จากโน้ตดังกล่าวพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม พบว่ามีการซ้ำคำร้องคำว่า **อับ อาย** แต่เป็นลักษณะของการแยกคำโดยใช้เอื้อนเข้ามา แล้วหยุดหายใจ หลังคำว่า **อาย** ส่วนห้องที่ 5 และ 6 เป็นคำร้อง **แทบ วาย** ซึ่งเป็นการออกเสียง 2 พยางค์เช่นเดียวกัน ในคำว่า **แทบ** ออกเสียงว่า **แท-แอบ** พยางค์แรก **แท** การผ่อนเสียงเบา และไปเน้นหนักที่เสียงพยางค์ที่ 2 คือ **แอบ** ห้องที่ 7 เป็นการเอื้อนกระทบโดยยืนเสียง **ที** เป็นหลัก **วาย** ออกเสียงว่า **วา- ฮาย**

ท่อน 2 จังหวะหน้าทับที่ 6 (วรรคหลัง)

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
	**จะ **รัก		** รูป		**ทรง	** ร่าง		
→	ทล ท ร	ม รมร	ร ซ	→	ล	ท + ร	ซ ลท	6

จากโน้ตดังกล่าวพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม หน้าทับที่ 6 ห้องแรกเป็นเสียงของคำว่า **วาย** หยุดหายใจ คำว่า **จะ** เป็นการออกเสียงเหมือนคำว่า **อับ** ซึ่งพิจารณาแล้ว

เป็นเสียงเดียวกัน หลังคำว่า **จะ** ใส่เสียง **อือ** เข้าไปเพื่อให้คำเมื่อฟังแล้วไม่กระด้างหู เพราะเป็นคำตายเสียงสั้น ส่วนคำว่า **รัก** เป็นการออกเสียง 2 พยางค์ว่า **รา-ฮัก** ซึ่งผันเสียงต่ำไป

เสียงสูง (รม) โดยเสียง **ฮัก** มาตกหน้าห้องที่ 3 จากนั้นครั่นเสียงและร้องคำว่า **รูป** โดยร้องอกเสียงเป็น 2 พยางค์ว่า **รู-อูบ** เป็นการผันจากสูงมาต่ำ (รซฺ) ครึ่งหน้าทับหลังเป็นคำร้อง **ทรงร่าง** เป็นการออกเสียงเป็น 2 พยางค์เช่นเดียวกัน **ทรง** ออกเสียงว่า **โส่-อง** ผันเสียงต่ำไปสูง และคำว่า **ร่าง** คำนี้พบมาแล้วในท่อน 1 ซึ่งออกเสียงเหมือนกัน

ท่อน 2 จังหวะหน้าทับที่ 7

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท	
เอ่อ	เออ	อึงเอ	เออเสอะเอิง เออ	เส่อ เออแอย	ฮึ	ไปใย	มึ	
- - - ร	- - - ม	- - ซม	รมร ร	ม รท	- - - ร	- - ลล	-+ ล - -	7

จากโน้ตดังกล่าวพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม ในส่วนของหน้าทับนี้มีลักษณะของการครวญและมีเสียงเดียวกันกับหน้าทับที่ 17 ท่อนที่ 1 สังเกตได้ว่าเป็นหน้าทับสุดท้ายของเพลงพร้อมที่จะลงจบ

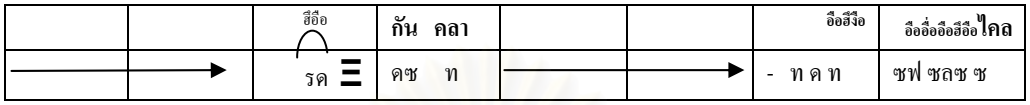
4.2.4.2 วิเคราะห์เพลงทยอยเขมรสามชั้น

ส่วนที่ 1 เที่ยวแรก ครวญลอยจังหวะ (วรรคหน้า)

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท	
		เอ่อ	เสอะเออ	ฮึ เง้อ เออ	เออเสอะเอิง ฮึ เง่อ	เออ เสอ	เสอะเอิงเงย	
- - - -	- - - -	- - - ด	- - มร	- - ซ ซม	รมร ซซด	รม ฟ	ลซ ซ	1
		อือ สื่อ	อืออื่อ อือฮึเอิง	เออ เอ่อ	เสอ เออ	เสอะเออ	เอิงฮึ เงอ	
		ซ - ล	ซฟ ซลซ	ด ล	ท ด	รด	ลด ดซ Ξ	2
เอ่อ	เออ เสอ	เออะเอ๋อ ฮึ เสอ	เสอะเอิงเงย			ฮึ อือ	ฮึ เงอ	
ฟ	ซ ล	ซฟ ซท	ร ด ด			Ξ รด	ดท	3
	เสอ เออ	ฮึงเอ	เออเอ่อ เออ เสอะเอิงเง้อ	เออะเอ่อ	เอ่อ	เออ	เส่อเออเอ่อ เออ	
	ดท	ดท	ซฟ ซลซล	+ ซฟ	- - -ฟ	- - - ซ	ลซฟ ซล	4
	เสอ เออ	ฮึงเอ เออเอ่อ	เออเสอะเอิงเงย			อือ สื่อ	อืออื่อเออเสอะเอิงเงย	
	ทล	คล ซฟ	ซลซ ซ			- ซ - ท	ซฟ ซลซ	5

ส่วนที่ 2 เที่ยวแรก เข้าเนื้อหลังหมดการลอยจังหวะ (วรรคหน้า)

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท
ฮึ	**ว่า	อือสื่อ	**อืออื่ออือ**	อือสื่อ	อืออื่อ อือสื่อ	ทาง	พา



การบรรจุคำร้อง

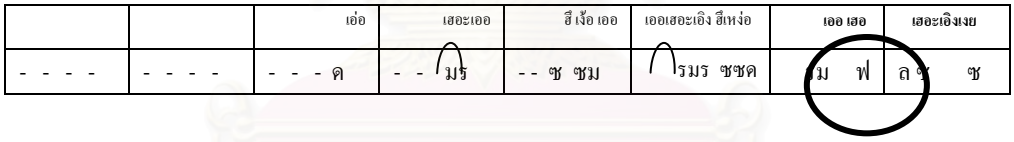
ในส่วนของการบรรจุคำร้อง สังเกตได้ว่าไม่มีการบรรจุคำร้อง พบว่ามีการบรรจุคำร้องเข้าไปเริ่มจากหน้าทับที่ 6 ในห้องที่ 2 ห้องที่ 4 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8 หน้าทับที่ 7 ไม่มีการบรรจุคำร้อง ส่วนหน้าทับที่ 8 พบการบรรจุคำในห้องที่ 4 และ 8

กลุ่มปัญจมูล กลวิธีพิเศษในการขับร้องและจังหวะหน้าทับ

ส่วนที่ 1 เที่ยวแรก (วรรคหน้า)

เที่ยวแรก จังหวะหน้าทับที่ 1

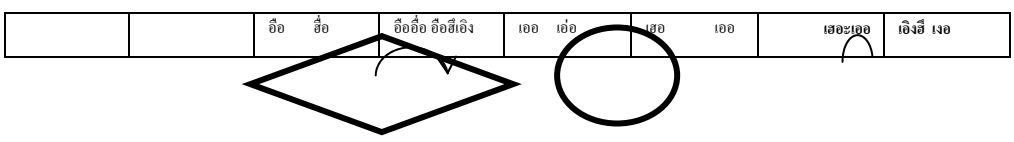
-ท - ต -จำ - จ -จำ - จ -จำ - จ - ต - ต - ท ต ท - ต - ต -ท ต ท



จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซล ในจังหวะหน้าทับแรกพบว่าเป็นการครวญเสียง เนื่องจากเป็นเพลงทยอยจึงเรียกการร้องเอื้อนว่าเป็นการครวญ ในส่วนของการครวญหน้าทับแรกนี้ อาจารย์เจริญใจพิถีพิถันตกแต่งรายละเอียดทำนองครวญได้อย่างวิจิตร สังเกตได้จากลูกเอื้อนของห้องที่ 5-6 มีการเพิ่มกลวิธีในการเอื้อนให้มีความละเอียดมากขึ้น ห้องที่ 7 จะเห็นลักษณะการครวญที่มีการผ่อนเสียงซึ่งเป็นการโยนเพื่อให้ครวญเกิดความอ่อนโยน

เที่ยวแรก จังหวะหน้าทับที่ 2

-ท - ต -จำ - จ -จำ - จ -จำ - จ - ต - ต - ท ต ท - ต - ต -ท ต ท



	→	- ซ - ล	ซฟ ซลซ	ด ล	ท ด	รด	ลด ดซ Ξ	2

จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม ในส่วนหน้าทับที่ 2 ยังคงการครวญเสียงที่ต่อเนื่องจากหน้าทับที่ 1 ซึ่งเป็นการร้องยืนเสียงเงยยาว ห้องที่ 3-4 เป็นการครวญเสียง เท่า ที่ครวญเพียงครั้งเดียวและขับร้องครวญต่อไปในครึ่งหน้าทับหลัง พบว่าห้องที่ 5-6 เป็นลักษณะการผ่อนเสียงเพื่อให้เกิดความอ่อนโยน จากนั้นจึงครั่นเสียงห้องที่ 7 เพื่อเป็นการสร้างลีลาของเพลงให้เกิดความไพเราะมากขึ้น

เที่ยวแรก จังหวะหน้าทับที่ 3

-ท - ต -จ - จ - จ - จ - จ - จ - ต - ต - ท ตท - ต - ต -ท ต ท

เอ่อ	เออ เสอ	เออะเอ่อ ออ เสอ	เสอะเอิงเงย			อึ อือ	อึ เงอ	
ฟ	ซ ล	ซฟ ซท	ร ด ด	→		Ξ รด	ดท	3

จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม ลักษณะของการครวญหน้าทับนี้สังเกตได้ว่าจากห้องที่ 1-6 อาจารย์เจริญใจใช้การครวญที่มีการครวญยาวโดยใช้เพียงลมหายใจเดียว ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้ว ทำให้รู้สึกถึงความต่อเนื่องของจังหวะไม่รู้สึกสะดุดหู ในห้องที่ 8 เป็นสัญลักษณ์บอกถึงการเริ่มต้นการลอยจังหวะ ซึ่งสังเกตได้จากลูกตกที่ไม่ได้ตกอยู่ในจังหวะที่สำคัญ

เที่ยวแรก จังหวะหน้าทับที่ 4

-ท - ต -จ - จ - จ - จ - จ - จ - ต - ต - ท ตท - ต - ต -ท ต ท

	เสอ เออ	อึเงอ	เออเอ่อ เออเสอะเอิงเง้อ	เออะเอ่อ	เอ่อ	เออ	เส่อเออเอ่อ เออ	
	ดท	ดท	ซฟ ซลซล	+ ซฟ	- - - ฟ	- - - ซ	ลซฟ ซล	4

จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม สำหรับหน้าทับที่ 4 ก็ยังคงเป็นลักษณะการลอยจังหวะอยู่ ห้องที่ 2 มีการใช้กลวิธีในการผ่อนเสียงเพื่อให้เกิดความรู้สึกอ่อนโยนในการครวญของอาจารย์เจริญใจเป็นการครวญลักษณะของการลอยจังหวะ กล่าวคือเมื่อพิจารณาแล้วพบว่า ตั้งแต่ห้องที่ 2 ถึงห้องที่ 5 ลูกตกไม่ได้ตกในจังหวะหน้าทับ

ที่สำคัญ และในส่วนของครึ่งหน้าทับหลัง อาจารย์เจริญใจเริ่มครวญให้ตรงกับจังหวะ ซึ่งน่าจะสันนิษฐานได้ว่า อาจารย์เจริญใจเริ่มฟังจังหวะหน้าทับตั้งแต่ส่วนนี้เป็นต้นไปเพื่อที่จะรอเข้าส่วนที่เป็นเนื้อร้อง

เที่ยวแรก จังหวะหน้าทับที่ 5

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	ท ต ท
	เฮอ เออ	ฮึงอ เออเอ่อ	เออเฮอะเอิงเงย			ฮือ ฮือ	อืออื่อเออเฮอะเอิงเงย
	ทล	ดล ซฟ	ซลซ ซ			- ซ - ท	ซฟ ซลซ

5

จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม สำหรับหน้าทับนี้พบว่าเป็นการครวญที่มีการผ่อนเสียงเพื่อให้เกิดความอ่อนโยนในห้องที่ 2 ในส่วนของการลอยจังหวะ สังเกตได้ว่า

อาจารย์เจริญใจครวญตรงกับจังหวะหน้าทับกลอง ทั้งนี้เนื่องมาจากเป็นทำนองสุดท้ายเพื่อที่จะเข้าเนื้อเพลง สังเกตได้จากครึ่งหน้าทับสุดท้ายซึ่งเป็นการส่ง “เท่า” ซึ่งเป็นการร้องเพียงครั้งเดียว

กลุ่มปัญจมูล กลวิธีพิเศษในการขับร้องและจังหวะหน้าทับ

ส่วนที่ 1 เที่ยวแรก

(วรรคหน้า) ว่าพลางทางพากันคลาไคล

เที่ยวแรก จังหวะหน้าทับที่ 6

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท
ฮึ	**ว่า	อือฮื่อ	**อืออื่ออือพลาง**	อือฮื่อ	อือฮื่อ อือฮื่อ	**ทาง**	**พา**
ด	ดท	ดร	ดทดฟร ร	รม	รด รฟ	ซ	ซ

6

จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซล สำหรับหน้าทับที่ 6 เป็นส่วนที่มีการบรรจุคำร้องเข้าไป ในคำว่า **ว่า** เป็นการออกเสียง 2 พยางค์ **วา-อ่า** ซึ่งเป็นลักษณะการผันจากเสียงสูงลงมาต่ำ จากเสียง โด ลงมา 1 เสียง จากนั้นพบว่า ห้องที่ 4 เป็นลักษณะการเอื้อนที่มีความละเอียดมาก สังเกตได้จากความถี่ของตัวโน้ตในห้องดังกล่าว คำว่า **พลาง** เป็นการออกเสียงพยางค์เดียว และเป็นการใช้ลมหายใจติดต่อยาวจนถึงห้องที่ 6 ทำ

ให้ทำนองต่อเนื่อง คำว่า **ทาง** และ **พา** เป็นการออกเสียงพยางค์เดียว และเป็นเสียงเดียวกัน แต่ในขณะที่คำว่า **พา** เป็นลักษณะของการร้องลักจังหวะ แต่ยังคงยืนเสียง

เที่ยวแรก จังหวะหน้าทับที่ 7

-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท	
เอ่อ	เออ	เสอะเออ	เอิงฮึ เงอ	เอ่อ	เออเสอ	เสอะเอ่อ เออเสอ	เสอะเอิง เงย	
- - - ทฺ	- - - ด	- ร ด	ลด ซ	☰- - -ฟ	ซล	ซฟ ซลด	รด ด	7

จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซล ในการดำเนินทำนองเป็นลักษณะของการครวญเสียงลักษณะสั้นๆ มีการผ่อนเสียงห้องที่ 1-2 ซึ่งเมื่อพิจารณาแล้วจากหน้าทับที่ 6 ห้องที่ 8 ในคำว่า **พา** เป็นการยืนเสียง **ซอล** แต่เมื่อถึงการร้องครวญในห้องแรกของหน้าทับที่ 7 เป็นเสียงของ **ที** ซึ่งเป็นเสียงต่ำ ทำให้รู้สึกเหมือนการคร่ำครวญจริงๆ ครึ่ง

หน้าทับหลังพบว่าเป็นการครวญที่ใช้ลมหายใจเดียวต่อกันไปยาวจนถึงห้องที่ 3 หน้าทับที่ 8 โดยเสียง โด ซึ่งเป็นเสียงสุดท้ายของจังหวะนั้น ยืนเสียงไปตกที่หน้าทับที่ 8 ห้องที่ 1-2

เที่ยวแรก จังหวะหน้าทับที่ 8

-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท	
		อือ	กัน คลา			อือสึงือ	อืออื่ออือสึงือ**ไคล**	
→	→	รด ☰	ดซ ท	→	→	- ท ด ท	ซฟ ซลซ ซ	8

จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซล ในส่วนของคำร้องจะสังเกตได้ว่าเป็นการร้องที่ใช้วิธีการผ่อนเสียงในคำว่า **กันคลา** เพื่อเป็นการแสดงความรู้สึกให้เหมือนว่ากำลังจะเดินทาง แต่เป็นไปอย่างช้าๆ ไม่ได้รีบเร่ง จากนั้นจึงเป็นการยืนเสียงยาวร้องต่อเนื่องในห้องที่ 7-8 โดยทำนองนั้นมีการตกแต่งเอื้อนไว้อย่างละเอียด ทั้งนี้สังเกตได้จากห้องที่ 8 ส่วนคำว่า **ไคล** เป็นเสียงสามัญเสียงยาว ดังนั้นจึงสามารถยืนเสียงแล้วไปตกที่หน้าทับที่ 9 โดยยืนเสียงไว้ไปจนถึงห้องที่ 1-2

ส่วนที่ 1.1 เที่ยวแรก ครวญไม่ลอยจังหวะ (วรรคหลัง)

-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท	
		เอ่อ	เสอะเออ			เสอะเอิง ฮึเงอ	เส่อเออเอ่อ เออ เสอ	
→	→	- - - ด	- - มร			มร ซร	มรด รม	9

เออ		ฮึเงอ	เฮ่อเออเอ่อเออเฮอ		เฮอเออ	ฮึเงอ	เออเอ่อเออเฮอะเอิง เงย	
ฟ		ดซ	ลซฟ ซ ล		ท ล	ดล	ซฟ ซลซ	10
				อื่อ ฮือ	ออออ่อ เออเฮอะ เอองเงย	ฮึ		
				- ซ - ล	ซฟ ซลซ	ดำ		11

ส่วนที่ 2.1 เที่ยวแรก เข้าเนื้อหลังครวญ (วรรคหลัง)

-ท - ต -จำ - จ - จำ - จ - จำ - จ - ต - ต - ท ต ท - ต - ต -ท ต ท

	ดำ เนิน	อื่อ	ฮึอื่อ ใน	อือฮื่อ	ฟอื่ออือ แนว	**ป่า	อือ	
	- ด - ด	- - - ล	รด ร	รม	รด รฟ Ξซ	+ ซ	ฟ ซ	12
เอ่อ	เออ	ฮึเงอ	เออเอะเอิงเอ่อ	เอ่อ	เออ	เฮอะเอิง เงอ		
- - - ซ	- - - ล	- - ด ล	ซลซ ด	- - - ท	- - - ด	รด + ด	→	13
เออ	เฮอะเอิง เง้อ	เอ่อ เออ	เฮ่อเออเอ่อ เออ	ฮึเงอ	เอ่อเฮอะเอ่อ เออ	เฮอะเอิง เงอ		
- - - ม	ลซ ซ	ด ร	มรด รม	- - ซม	รมร ซ	ลซ + ซ	→	14

เอ่อ	เฮอเอ่อ เออเฮอ	ฮึ เงอ	เออเฮอะเอิง เงอ	เฮอ เออะ เอย	ฮึ	พนา	** ศรี	
- - - ม	- ซ ม ซล	- - ด ล	ซลซ ซ	ล ซ ม	- - - ซ	- - ร ร	+ ร	15
ซร มรด	16							

การบรรจุคำ

หน้าทับที่ 9 -11 ไม่มีการบรรจุทำนอง และพบว่าในหน้าทับที่ 12 นั้นมีการบรรจุคำร้องในห้องที่ 2 ห้องที่ 4 ห้องที่ 6 ห้องที่ 7 ส่วนหน้าทับที่ 15 พบห้องที่ 7-8

กลุ่มปัญจมูล กลวิธีพิเศษในการขับร้องและจังหวะหน้าทับ

ส่วนที่ 1.1 เที่ยวแรก จังหวะหน้าทับที่ 9 (วรรคหลัง)

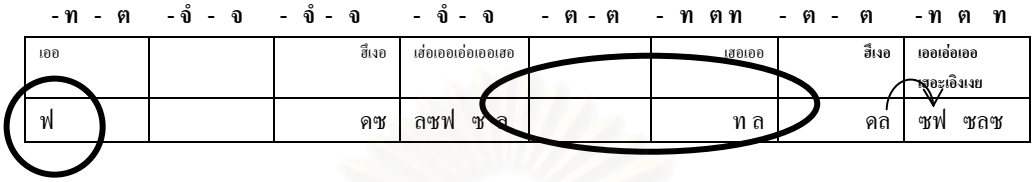
-ท - ต -จำ - จ - จำ - จ - จำ - จ - ต - ต - ท ต ท - ต - ต -ท ต ท

		เอ่อ	เฮอะเออ			เฮอะเอิง ฮึเงอ	เฮ่อเออเอ่อ เออ เฮอ	
→	→	- - - ด	- - มร			มร ซร	มรด รม	9

จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซล ในส่วนของหน้าทับที่ 9 เป็นส่วนของการครวญระหว่างวรรคหน้ากับวรรคหลัง สังเกตได้ว่า เป็นการครวญเสียงยาวๆ จาก

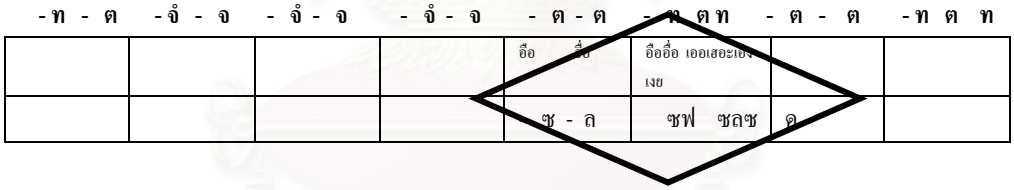
ครึ่งหน้าทับแรกห้องที่ 4 เป็นเสียง มีเร และมีการครั่นเสียง มีเร อีกครั้งในห้องที่ 7 เพื่อเป็นการย้ำและเป็นการเพิ่มกลวิธีให้มีความวิจิตรมากขึ้น

เที่ยวแรก จังหวะหน้าทับที่ 10



จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม ในทำนองส่วนนี้ยังเป็นการครวญที่ต่อเนื่องมาจากหน้าทับที่ 9 สังเกตได้ว่า ห้องแรกที่เป็นเสียง **ฟา** เป็นกลวิธีในการผ่อนเสียงต่อเนื่องมาจากห้องที่ 8 หน้าทับที่ 9 ซึ่งพบว่าเสียงดังกล่าวทำให้ทำนองมีความอ่อนโยนและไพเราะขึ้น จากนั้นพบทำนองดังกล่าวอีก 1 ตำแหน่งคือระหว่างห้องที่ 4-5 ซึ่งเป็นจุดเปลี่ยนระหว่างครึ่งหน้าทับแรกและครึ่งหน้าทับหลัง เป็นการแสดงการคร่ำครวญทิ้งท้าย

เที่ยวแรก จังหวะหน้าทับที่ 11

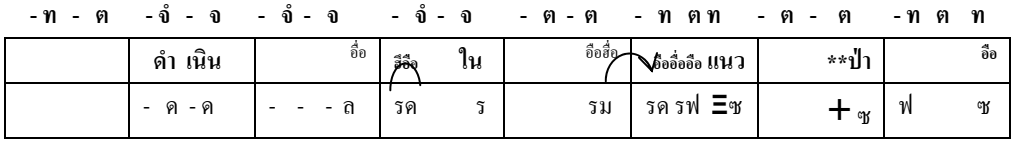


จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม สำหรับหน้าทับนี้สังเกตได้ว่าครึ่งหน้าทับแรกจะเป็นการหยุด เพื่อเข้าการร้อง เท่า ในจังหวะสุดท้ายครึ่งหน้าทับหลัง ซึ่งเป็นการแสดงศักยภาพของอาจารย์เจริญใจ ที่สามารถเข้าจังหวะได้อย่างแม่นยำ และเป็นการแสดงเอกลักษณ์ในการร้อง เท่า ของอาจารย์เจริญใจ ที่จะไม่ร้องหลายครั้งเกินความจำเป็น ทำให้ทำนองดังกล่าวเป็นทำนองที่มีความไพเราะและแสดงถึงความสามารถของผู้ขับร้องได้เป็นอย่างดี

ส่วนที่ 2.2 เที่ยวแรก เข้าเนื้อหลังครวญ

(วรรคหลัง) ดำเนินในแนวป่าพนาศรี

ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 12 (วรรคหลัง)

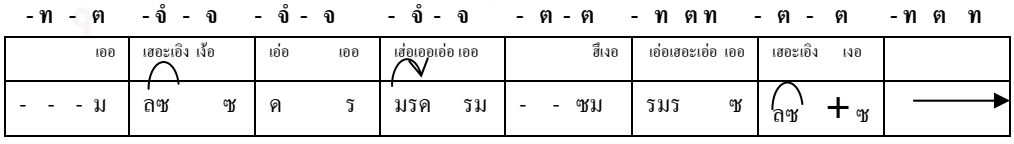


จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซล พบว่าหน้าทับนี้เป็นการบรรยายถึงการเดินทาง ในส่วนของคำร้อง ห้องที่ 2 คำว่า ดำเนิน เป็นการออกเสียงพยางค์เดียวทั้งสองคำ ส่วนคำว่า **ใน** และ **แนว** นั้น เป็นการออกเสียงพยางค์เดียวเช่นกัน แต่มีการใช้กลวิธีในการครั่นเสียง ในห้องที่ 4 เข้ามา เป็นการตกแต่งทำนองให้ไม่เรียบเกินไป และใช้การกระทบเสียง 3 เสียงข้ามห้อง ห้องที่ 5-6 จากนั้นจึงหายใจ ซึ่งส่วนนี้เป็นลักษณะการขับร้องที่ใช้ลมหายใจเดียว ส่วนคำว่า **ป่า** เป็นการออกเสียง 2 พยางค์ ว่า **ป่า-อ่า** ซึ่งเป็นการร้องที่ย้อยไปตกในห้องถัดไปและเป็นการร้องลักจังหวะ ทำให้คำร้องเกิดความอ่อนหวานมากขึ้น

ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 13

จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซล พบว่าหน้าทับที่ 13 เป็นทำนองที่มีการใช้ลูกตกที่มีเสียง **โด** เป็นส่วนใหญ่ สังเกตได้จากลูกตกห้องที่ 4 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8 สำหรับห้องที่ 7 นั้น เป็นการร้องลักจังหวะแล้วยืนเสียงไปตกที่ห้องที่ 8

ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 14



จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซล หน้าทับนี้เป็นทำนองเอื้อนที่ไม่มีลักษณะของการครวญมากนัก พบกลวิธีการครั่น ห้องที่ 2 เสียง เรมีเร และ พบการ

กระทบเสียง 3 เสียง มีเรโด ที่ห้อง 4 จากนั้นห้องที่ 7 พบการครั่นเสียง ลาซอล ในห้องเดียวกันเป็นลักษณะเดียวกันกับหน้าทับที่ 13

ท่อน 1 จังหวะหน้าทับที่ 15

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท	
เอ่อ	เฮอเอ่อ เออเฮอ	ฮึ เงอ	เออเฮอะเอิง เงอ	เฮอ เออะเอย	ฮึ	**พนา**	** **ศรี**	
- - - ม	- ซ ม ซล	- - ด ล	ซลซ ซ	ล ซ ม	- - - ซ	- - ร ร	+ ร	15

จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซล หน้าทับนี้เป็นหน้าทับสุดท้าย สังเกตได้ว่าเป็นทำนองรับร้อง พบว่าคำร้องคำว่า **พนา** เป็นการออกเสียง 2 พยางค์ และคำว่า **ศรี** ออกเสียงเป็น 2 พยางค์ คือ **ซี-ฮึ** ซึ่งคำว่า ศรี เป็นลักษณะของการร้องลักจังหวะ

เที่ยวกลับ

ส่วนที่ 1 เที่ยวกลับ ครวญลอยจังหวะ (วรรคหน้า)

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท	
เออ		เฮอะเออ	ฮึเงอ		เฮอเออ	ฮึเงอ	เออเอ่อเออเฮอะเอิงฮึ	
ด		รด	ดท		ดท	Ξ ดท	ซฟ ซลซ ด	16
เออเฮ่อ เออเอ่อ		เอ่อ	เฮอ	เฮ่อเออเอ่อเออ เฮอ		เฮอ เออ	ฮึเงอ	
ซล ซฟ		- - - ฟ	- - - ซ	ล ซฟ ซล		ท ล	ดล	17
เออเอ่อเออ เฮอะเอิง	เงย					อือ ฮื่อ	อืออื่อเออเฮอะเอิง เงย	
ซฟ ซลซ	ซ					ซ - ท	ซฟ ซลซ	18

ส่วนที่ 2 เที่ยวกลับ เข้าเนื้อหลังหมดการลอยจังหวะ (วรรคหน้า)

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท	
ฮึ	**บุ**	อืออื่อ	**ฮืออ**หลัน**	ฮึ อืออื่อ	**อืออื่ออือ ทรง**	**กลด**	**อือ**	
ด	Ξ ด	~ - ด- ล	ร ด ร	ซ รม	รด รฟ ซ	ฟ	~ - - - ซ	19
เอ่อ	เฮอเออ	เฮอะเออ	เอิงฮึเงอ	เอ่อ	เออเฮอ	เออะเอ่อ เออ	เฮอะเอิงเงย	
Ξ - - ล	- ท - ด	- - รด	- ล ด ซ	- - - ฟ	ซล	ซฟ ซล ด	รด ด	20
	ฮืออื่อ	*หมด	**รา**		เอิงฮึเงอ	เออเอ่อเออเฮอะ เอย	**คี**	
	รด	Ξ ดซ	~ ท		- ทดท	ซฟ ซลซ	ซ Ξ	21

การบรรจุคำร้อง

พบว่าตั้งแต่หน้าทับที่ 16-18 เป็นการครวญ จากนั้นเริ่มบรรจุคำร้องในห้องที่ 2 ห้อง ที่ 4 ห้องที่ 6 และห้องที่ 7 หน้าทับที่ 19 ส่วนหน้าทับที่ 20 ไม่มีการบรรจุคำร้อง จากนั้นจึงพบว่า มีการบรรจุคำร้องหน้าทับที่ 21 ห้องที่ 3 ห้องที่ 4 และห้องที่ 8

กลุ่มปัญจมูล กลวิธีพิเศษในการขับร้องและจังหวะหน้าทับ

ส่วนที่ 1 เที่ยวกลับ (วรรคหน้า)

เที่ยวกลับ จังหวะหน้าทับที่ 16

-ท - ต -จ - จ - จ - จ - จ - จ - ต - ต - ท ตท - ต - ต -ท ต ท

เออ		เฮอะเออ	ฮีเงอ		เฮอเออ	ฮีเงอ	เออเอ่อเออเฮอะเอิง ฮี	
ด		รด	ดท		ดท	Ξ ดท	ซฟ ซลซ ด	16

จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซล หน้าทับที่ 16 พบว่าหน้าทับนี้เป็นลักษณะของการครวญลอยจังหวะ สังเกตได้จากทำนองที่ไม่คงที่ ลูกตกไม่ได้ตกตามจังหวะที่สำคัญของจังหวะหน้าทับ พบว่าห้องที่ 3 มีการครั่นเสียง ลักษณะของการย้ำเสียงตกแต่งเพื่อให้เกิดลีลาที่น่าสนใจ จากนั้นจึงดำเนินการครวญโดยผ่อนเสียงให้เกิดความอ่อนโยน สังเกตได้จากห้องที่ 4-6 ที่น่าสังเกตคือ จากห้องที่ 1-6 พบว่าอาจารย์เจริญใจร้องครวญโดยใช้ลมหายใจเดียว ซึ่งนับว่าเป็นการแสดงศักยภาพในด้านการขับร้องอีกประการหนึ่ง

เที่ยวกลับ จังหวะหน้าทับที่ 17

-ท - ต -จ - จ - จ - จ - จ - จ - ต - ต - ท ตท - ต - ต -ท ต ท

เออเฮ่อ เออเอ่อ		เอ่อ	เฮอ	เฮ่อเออเอ่อเออ เฮอ		เฮอ เออ	ฮีเงอ	
ซล ซฟ		- - -ฟ	- - - ซ	ล ซฟ ซล		ท ล	ดล	17

จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม สำหรับหน้าทับที่ 17 พบว่ายังคงเป็นการครวญเสียงซึ่งเป็นการครวญลักษณะของการลอยจังหวะ เพราะจังหวะในการครวญนั้นเมื่อพิจารณาแล้วก็ยังคงเป็นการลักษณะของการปล่อยทำนองทางร้องอย่างอิสระ โดยไม่

ยึดเสียงของหน้าทับกลอง และในส่วนของการร้องเอื้อนห้องที่ 3 ไปห้องที่ 4 ซึ่งเป็นการร้องเสียง **เอ่อ เฮอ (ฟ ซ)** เนื่องในการร้องเสียง **เอ่อ** เป็นการร้องเสียงหนัก ดังนั้น คำ

ต่อไปจึงจำเป็นต้องใช้ ตัว **ฮอ** มารับ เพื่อให้เสียงที่ออกมานั้น เกิดความรู้สึกอ่อนหวานนุ่มนวลมากขึ้น และมีการใช้กลวิธีในการกระทบเสียง 3 เสียง สังเกตได้จากห้องที่ 1 และห้องที่ 5 ส่วนสำคัญที่ทำให้การครวญเกิดความไพเราะก็จะเป็นการครวญโดยการผ่อนเสียงซึ่งปรากฏอยู่ในห้องที่ 7

เที่ยวกลับ จังหวะหน้าทับที่ 18

จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม ลักษณะทำนองพบว่าครึ่งหน้าทับแรกห้องที่ 2 เป็นการยืนเสียง **ซอล** ยาวมาถึงห้องที่ 6 ส่วนนี้เป็นลักษณะของการใช้

ลมหายใจเดียวเช่นกัน ในขณะเดียวกัน สังเกตว่าทำนองครวญยังเป็นลักษณะของการลอยจังหวะอยู่ ดังนั้นจึงต้องปล่อยเสียงให้ยาว ฟังหน้าทับและจับจังหวะเพื่อจะได้เข้าให้ถูกต้องตามจังหวะหน้าทับกลอง จากนั้นจึงร้อง เท่าครั้งเดียว ในห้องสุดท้ายก่อนจะขึ้นเนื้อ

ส่วนที่ 2 เที่ยวกลับ เข้าเนื้อหลังหมดการลอยจังหวะ

(วรรคหน้า) บุหลันทรงกลดหมดราคี

เที่ยวกลับ จังหวะหน้าทับที่ 19

จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซล สำหรับหน้าทับที่ 19 นี้ เป็นลักษณะของการร้องหลังจากหมดจากการลอยจังหวะ สังเกตได้จากจังหวะของทำนองร้องกับจังหวะ หน้าทับไปในทิศทางเดียวกัน และพบว่าเป็นการร้องที่ใช้ลมหายใจเพียงลม

เดียว มีการตกแต่ง คำร้องได้อย่างไพเราะ คำว่า **บุ** เป็นเสียงเอกที่เป็นคำตายเสียงสั้น ลักษณะนี้ ในคำว่า **บุ** หลังคำจึงต้องหยุดเสียง แล้วจึงค่อยเอื้อนเสียงถัดไป เพราะหากไม่หยุดเสียง เสียงที่ออกมาจะเป็นเสียง **บู** ส่วนคำว่า **หลัน** เป็นการออกเสียงเป็น 2 พยางค์ ว่า **ลัน-ฮึ** เป็นการผันเสียงจากเสียงต่ำไปเสียงสูง โดยเสียงท้ายย้อยไปตกห้องที่ 5 ทำให้คำร้องมีความนุ่มนวลมากขึ้น ส่วนคำว่า ทรง เป็นคำสามัญ ออกเสียงเป็นพยางค์เดียว และคำว่า **กลด** แอออกเสียง 2 พยางค์ คือ **โกล-อด** ซึ่งเป็นเสียงเอกคำตายเสียงสั้น ดังนั้นจึงต้องหยุดคำแล้วจึงร้องเอื้อนต่อไป

เที่ยวกลับ จังหวะหน้าทับที่ 20

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท
เอ่อ	เฮอเออ	เฮอะเออ	เอิงฮึเงอ	เอ่อ	เออเฮอ	เออะเอ่อ เออ	เฮอะเอิงเงย
Ξ - - - ล	- ท - ด	- - รด	- ล ด ซ	- - - ฟ	ซล	ซฟ ซล ด	รด ด

20

จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซล ส่วนหน้าทับนี้เป็นการร้องครวญสั้นๆ ซึ่งเป็นการครวญที่ยึดจังหวะหน้าทับเป็นสำคัญ พบว่าในห้องที่ 1-2 ใช้การผ่อนเสียง จากนั้นมีการครั่นเสียงในห้องถัดไป ในห้องที่ 7-8 เป็นการร้องที่มีเสียงต่อเนื่องกัน โดยให้เสียง **โด** ท้ายห้อง 7 ไปเชื่อมกับเสียงครั่น **เรโด โด** ห้องที่ 8 เมื่อพิจารณาแล้วพบว่าทำนองดังกล่าวมีความต่อเนื่อง

เที่ยวกลับ จังหวะหน้าทับที่ 21

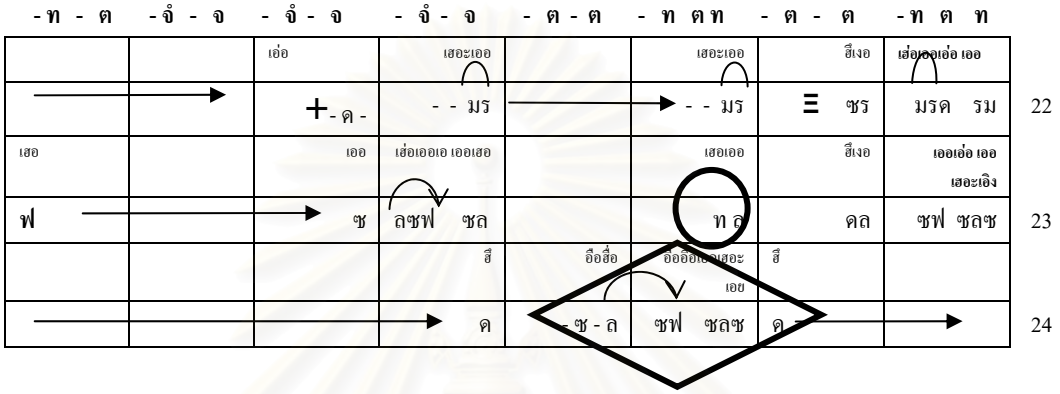
-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท
	ฮึอือ	* *หมด	รา		เอิงฮึเงอ	เออเฮ่อเออเฮอะ เอย	คึ
	รด	Ξ ดซ	~ ท		- ทดท	ซฟ ซลซ	ซ Ξ

21

จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซล สำหรับหน้าทับที่ 21 สังเกตว่า ห้องที่ 1-2 เป็นการยืนเสียงต่อเนื่องมาจากหน้าทับที่ 20 และ ครั่นเสียงต่อในห้องที่ 2 ท้ายห้อง เป็นการครั่นเพื่อย้ำเสียงเดิม ส่วนในคำร้องนั้น คำว่า **หมด** ออกเสียงเป็น 2 พยางค์ ว่า โม่-อด และพบว่า เป็นเสียงเอกคำตายเสียงสั้น ดังนั้นจึงต้องหยุดเสียงหลังคำว่า **หมด**

จากนั้น ในคำว่า **รา** เป็นการผ่อนเสียง สังเกตได้ว่า ในส่วนของคำว่า **รา** เป็นการร้องลักจังหวะ อาจจะเปรียบได้กับการร้องครวญ ทำให้ทำนองเกิดความวิจิตรและน่าสนใจ ซึ่งพบในคำว่า **คี** ก็เช่นเดียวกัน

ส่วนที่ 1.1 เที่ยวกลับ ครวญไม่ลอยจังหวะ (วรรคหลัง)



ส่วนที่ 2.2 เที่ยวกลับ เข้าเนื้อหลังหมดการลอยจังหวะ (วรรคหลัง)

-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท	
		**เหมือน	อื่อ	ฮืออื่อ จะชวน	อืออื่อ	ฮืออื่อ**ให้	ลี	
~		ดฟ	- - - ล	รด รร	รม	รด รฟ Ξ ซ	ฟ ซ	25
	เอ่อ	เสอ	ฮึเงอ	เออเสอะเอิงเหง่อ	เอ่อ	เออ	เสอะเอิง เงอ	
	- - - ซ	- - - ล	- - ด ล	ซลซ ซ ด	ท	- - - ด	รด ด	26
เออ	เสอเออเจ้อ	เอ่อ เออ	เส่อเออเอ่อ เออ เสอ	ฮึเงอ	เอ่อเสอะเอ่อ เออ เสอ	เสอะเอิง เงอ		
- - - ม	ลซ ซ	ด ร	มรด รม	- - ซม	รมร รซ	ลซ ซ		27
เอ่อ	เส่อเออ เออ	ฮึเงอ	เออเสอะเอิงเงอ เส่อ	เออะเอย	ฮึ	ลา	ไป	
- - - ม	- ซม ซล	- - ด ล	ซลซ ซล	- - ซ ม	- - - ซ	- - - ร	ร	28

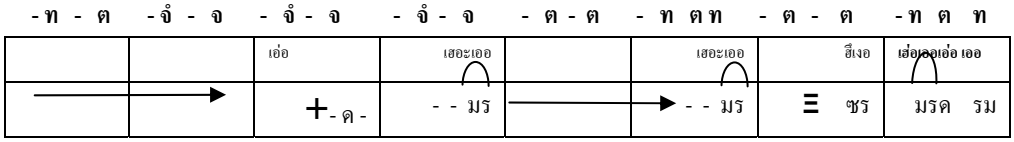
การบรรจุคำร้อง

ห้องที่ 3 ห้องที่ 4 และห้องที่ 8 หน้าทับที่ 24 ห้องที่ 3 ห้องที่ 5 ห้องที่ 7 และห้องที่ 8 หน้าทับที่ 28 ห้องที่ 7-8

กลุ่มปัญจมูล กลวิธีพิเศษในการขับร้องและจังหวะหน้าทับ

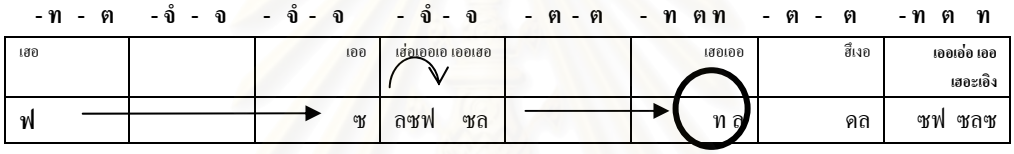
ส่วนที่ 1.1 เที่ยวกลับ ครวญไม่ลอยจังหวะ

จังหวะหน้าทับที่ 22 (วรรคหลัง)



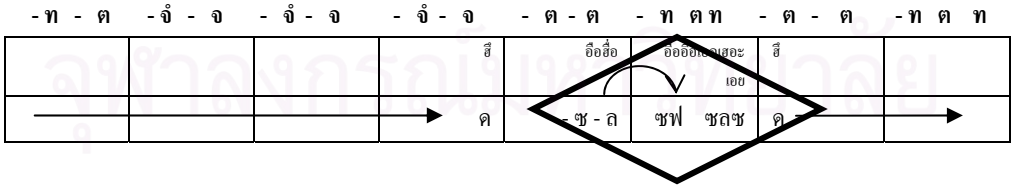
จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซล ในส่วนหน้าทับนี้ พบว่าเป็นลักษณะของการครวญช่วงกลางท่อน ห้องที่ 1-2 เป็นการยืนเสียงจากหน้าทับที่ 22 ห้องที่ 3 นั้น สังเกตว่าเป็นการเอื้อนโดยลักจังหวะ จากนั้นจึงครั่นเสียง มีเร และยืนเสียง เร ไว้ในห้องที่ 5 ส่วนห้องที่ 6 เป็นการครั่นเสียง มีเร ซ้ำอีกครั้ง

เที่ยวกลับ จังหวะหน้าทับที่ 23



จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ซลทXรม ในส่วนนี้พบลักษณะของการครวญ ซึ่งเป็นครวญต่อเนื่องมาจากหน้าทับที่ 22 เสียง **ฟา** ที่เป็นเสียงแรก เป็นการเน้นเสียงหนักโดยผลักเสียงขึ้น จากการผ่อนเสียงในห้องที่ 6 จากนั้นในห้องที่ 6 เป็นลักษณะของการครวญที่ใช้การผ่อนเสียง แต่สำหรับการครวญหน้าทับนี้เป็นการครวญสั้นที่ยึดจังหวะหน้าทับเป็นหลัก

เที่ยวกลับ จังหวะหน้าทับที่ 24



จากตัวอย่างโน้ตพบว่า เป็นลักษณะทำนองเดียวกันของท่อนที่ 1 หน้าทับที่ 11

ส่วนที่ 2.2 เที่ยวกลับ เข้าเนื้อหลังหมดการลอยจังหวะ

(วรรคหลัง) เหมือนจะชวนให้ลีลาไป

เที่ยวกลับ จังหวะหน้าทับที่ 25

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท	
		**เหมือน	อื่อ	ธีอือ **จะชวน	อือสื่อ	ธีสื่ออือ**ให้	ลี	
~		ดฟ	- - - ล	รด รร	รม	รด รฟ ≡ ซ	ฟ ซ	25

จากตัวอย่างโน้ตพบกลุ่มเสียงปัญจมูล ดรมXซล พบว่าหน้าทับนี้ห้องที่ 1 เป็นการหยุดเสียงเพื่อรอเข้าจังหวะ ส่วนคำร้อง คำว่า **เหมือน** ออกเสียงเป็น 2 พยางค์ **เมือน-ฮึ** เนื่องจากเป็นเสียงจัตวา ดังนั้นจึงต้องผลักเสียง **ฮึ** ขึ้นไป และไปครั่นเสียง เรโด ในห้องที่ 5 ซึ่งเป็นลักษณะการเอื้อนเสียงต่อเนื่อง ส่วนคำว่า **จะชวน** เป็นการออกเสียงพยางค์เดียว ซึ่งเป็นเสียงเดียวกัน กระทบ 3 เสียงข้ามห้อง 6-7 ส่วนคำว่า **ให้** เป็นการออกเสียงเป็น 2 พยางค์ ร้องว่า **ฮ่า-อ่าย** คำว่า **ลี** ออกเสียงพยางค์เดียว

เที่ยวกลับ จังหวะหน้าทับที่ 26

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท	
	เอ่อ	เออ	ฮึเงอ	เออเฮอะเอิงเหง่อ	เอ่อ	เออ	เฮอะเอิง เงอ	
	- - - ซ	- - - ล	- - ด ล	ซลซ ซ ด	ท	- - - ด	รด ด	26

จากตัวอย่างโน้ตพบว่า เป็นลักษณะทำนองเดียวกันของท่อนที่ 1 หน้าทับที่ 13

เที่ยวกลับ จังหวะหน้าทับที่ 27

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท	
เออ	เฮอเออเจ้อ	เอ่อ เออ	เฮ่อเออเฮ่อ เออ เฮอ	ฮึเงอ	เอ่อเฮอะเอ่อ เออ เฮอ	เฮอะเอิงเงอ		
- - - ม	ลซ ซ	ด ร	มรด รม	- - ซม	รมร รซ	ลซ ซ		27

จากตัวอย่างโน้ตพบว่า เป็นลักษณะทำนองเดียวกันของท่อนที่ 1 หน้าทับที่ 14

เที่ยวกลับ จังหวะหน้าทับที่ 28

-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
เอ่อ	เอ่อเออ เออ	อึงเอ	เออเสอะเอิงเงอ เอ่อ	เออะเอย	อึ	ลา	ไป	
- - - ม	- ซม ซล	- - ด ล	ซลซ ซล	- - ซ ม	- - - ซ	- - - ร	ร	28

จากตัวอย่างโน้ตพบว่า หน้าทับที่ 28 เป็นลักษณะทำนองเดียวกันกับท่อนที่ 1 ของหน้าทับที่ 15 ส่วนคำร้อง คำว่า ลาไป เป็นสียงสามัญออกเสียงพยางค์เดียว ทำนองนี้เป็นทำนองที่สังเกตได้ว่าเป็นทำนองที่ใช้ลงจบ

ผลจากการวิเคราะห์กลวิธีในการขับร้องเพลงทยอยในสามชั้นและเพลงทยอยเขมรสามชั้นทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน จำแนกตามหัวข้อได้ดังนี้

1. วิเคราะห์จังหวะหน้าทับ

1.1 พบว่าเพลงทยอยในสามชั้นท่อน 1 มีทั้งหมด 18 จังหวะหน้าทับ แบ่งได้ดังนี้

1.1.1 ท่อน 1

1.1.1.1 ส่วนของการครวญเพื่อจะเข้าการลอยจังหวะพบว่ามี 4 จังหวะหน้าทับ

-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
		เอ่อ	เสอะ เออ	เออ	เสอะ เอิง เงอ	เสอะเอ่อ เอ่อเออ	เอ่อ เอย	
		- - - ซ	- - - ทล	- - - ร	ม ร ร	ด ท ลซลท	- ด - ร	1
		อือ ฮื่อ	อื่ออื่อ อือฮื่ อือ	ฮึ เอ่อ	เออ เออ	เสอะ เออ	เอิง ฮึ เงอ	
		- ร - ม	รด รมร	ซ ม	ฟ ซ	ลซ	- ม ซ ร	2
เอ่อ	เออ	เอิง	ฮึ เง้อ เออ	เอ่อ	เส่อ	เออ เอ่อ เออ เสอ	เอ่อ เอย	
- - - ด	- - - ร	- - - ม	ซ ซร	- - - ล	- - - ท	ลซ ลท	- ด - ร	3
ฮึ อือ	ฮึ เอ่อ	เออ เสอ	เสอะ เอิง เงย			ฮึ อือ	เสอ เออ	
ม ร	ซ ด	ร ฟ	ล ซ ซ			ลซ	- - ซ ฟ	4

1.1.1.2 ส่วนของใช้กลวิธีการลอยจังหวะ พบว่ามี 2 จังหวะหน้าทับ

-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
		ฮึ เงอ	เออ เอ่อ เสอะเง้อ	เออ เอ่อ	เอ่อ	เสอ	เส่อเออะเอ่อ เออ เสอ	
*		- - ซ ฟ	ม รมร ม	ร ด*	ด	ร	ม รด รม	5
	เสอ เออ	ฮือ เงอ	เออ เอ่อ เออเสอะ เงย			อือ ฮื่อ	ฮื่ออื่อ เออ เสอะเอิงเงย	

	*ฟ ม	ซม	รด รมร ร	→	→	- ร - ม	รด รมร ร	6

1.1.1.3 ส่วนของการเข้าเนื้อหลังจากหมดครวญวรรคหน้าพบว่ามี 3 จังหวะ หน้าทับ

-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท	
ฮึ	* *แสน	ฮือ	**วิ **ตก	อือ	*** โอ้	อก	อือ	
ซ	ม	ซ ลซ	ซม มร	ม	ซ	รด ร	+ม	7
เออ	เสอะเอิง เง้อ	เออ ฮึ เงอ	เอ่อเสอะเอ่อ เออ	เออ เสอะเออ	เออ	เสอะเอิง เงอเสอ	เออะเอ่อ	
ซ	ลซ ซ	ม ซม	รมร ม	ซ ลซ	- - - ร	มร รม	รท	8
ฮึเง่อเออ	เออเสอะเอิงฮึ เหง่อ	เสอ	เส่อเออเอ เออ		เอย	ของ สร้อย	อื่อฮือ ฟ้า	
*ด ร รท	ลทล ร รซ	- - - ล	ท ลซ ล	ด →	→	มซ *** ซร	ด รม **ม	9

1.1.1.4 ส่วนของการครวญที่ไม่ลอยจังหวะวรรคหลังพบว่ามี 3 จังหวะหน้าทับ

-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท	
อือ		อือ ฮึ อือ	อืออื่อเออเสอะเอย			เอ่อ	เสอะ เออ	
ซ ม	→	ม ซม	รด รมร ร		→	- - - ซ	- - ทล	10
	เสอ เออ	ฮึ เงอ	เส่อเออเอ เออ	เสอ		เออ	เส่อเออเอ เออ	

→	- ท - ล	- - รล	ทลซ ล	ด →	→	- - - ร	มรด ร	11
เสอ	เออ เออ	ฮึ เงอ	เออ เอ่อเออเสอะ เองเงย			อือ ฮื่อ	อืออื่อเออเสอะเอิง เงย	
ม	ฟม	ซม	รด รมร ร	→	→	- ร - ม	รด รมร ร	12

1.1.1.5 ส่วนของการเข้าเนื้อหลังจากหมดครวญวรรคหน้าพบว่ามี 5 จังหวะ หน้าทับ

-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท	
ฮึ	ดัง		ชี วา		**แทบ	จะ **ออก	อืออือ	
- - - ซ	- - - ร →		- ร - ร →	→	- - - ร	ด ร ร	ด รมร	13
เอ่อ	เสอ	เออเอ่อ เออเสอ	เอ่อ เออ	เอ่อ	เออ	เอิง	ฮึ เง้อ	
- - - ล	- - - ท	ลซ ลท	- ด - ร	- - - ด	- - - ร	- - - ม	ซ ซ	14
เออ เอ่อ	เออ เออ	เสอะ เออ	เอิงฮึ เงอ		เออ	เสอะเออฮึเง้อเออ	เส่อเออเอิง เงอ	
ร ม	* - ฟ - ซ	- - ล ซ	มซ ร	→	- ร	มร ซ ซร	มรด ด	15
เออ	เออ	ฮึ เงอ	เออเสอะ เสอ	เออเอ่อ ฮึเงอ	เอ่อเสอะเอ่อ เออ	เออ	เส่อเออเอ่อ เออ เสอ	
ท	- - - ท	- - ร ท	ลทล ล	ลซ ซซม	รมร มซ	ล	ทลซ ลท	16

เอ่อ	เออ	อึเง้อเออ	เออเสอะเอิง เงอ เสอ	เออเอย	อึ	ไป ** จาก	*** ร่าง	
- - - ร	- - - ม	- - ซ ซม	รมร รม	- - รท	- - - ร	ล ลซ	ลทล ล ฟร	17

1.2 พบว่าเพลงทยอยในสามชั้นท่อน 2 มีทั้งหมด 7 จังหวะหน้าทับ แบ่งได้ดังนี้

1.2.1 ท่อน 2

1.2.1.1 ส่วนของการครวญลอยจังหวะพบว่ามี 3 จังหวะหน้าทับ

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท	
	เส่อ	เออเอ่อ เออเออ	อึเงอ		เออเอ เสอเออ	อึเงอ	เออเอ่อ	
	ท	ลซ ลท	- - ร ล		* ทล ทล	- - - รล	ซม	1
เออเสอะเอิง	เออเสอ	เออเอ่อ		เอิง		อึเงอ	เออเอ่อ เออเออ	
ซลซ	ซ ล	ซ ม		- - - ม		ซม	รทรม	2
เสอะเอิงเงอ	เออ			เส่อเออเอ่อ	เออเสอะเออ เสอะเอิง	เงย		
ลซ ซ	- - - ล			ท ลซ	ล ทล รท	ท		3

1.2.1.2 ส่วนของการเข้าจังหวะหลังหมดการลอยจังหวะพบว่า มี 4 จังหวะหน้าทับ

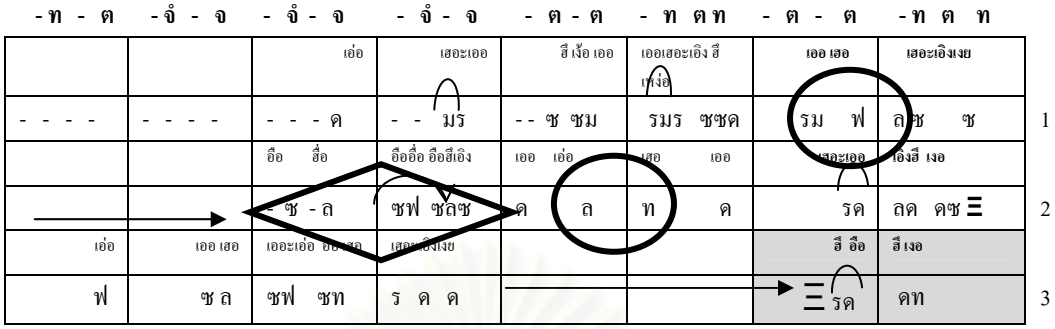
-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ตท	- ต - ต	-ท ต ท	
	**แสน	อึ อือ	อืออือ ** ที่		**จะ** อับ	อาย		
	- - - ร	ซ ร	มร ร	ซ	ลท ท	ล ท +ท		4

เออ	เสอเออ **อับ	อือ อื่อ	อืออือสือออาย	** แทบ	** วาย		อืออือสือวาง	
- - - ร	มร ร	ล ท ซ	ทล รท ท	รซ	ล	ท ซ	ทล รท ท	5
	**จะ **รัก		** รูป		**ทรง	** ร่าง		
	ทล ท ร	ม รมร	ร ซุ		ล	ท + ร	ซ ลท	6
เอ่อ	เออ	อึเงอ	เออเสอะเอิง เออ	เส่อ เออแอย	อึ	ไปใย	มี	
- - - ร	- - - ม	- - ซม	รมร ร	ม รท	- - - ร	- - ลล	-+ ล - -	7

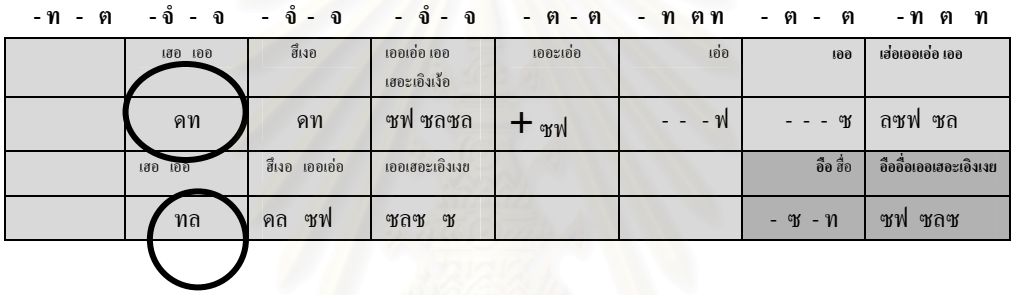
1.3 พบว่าเพลงทยอยเขมรสามชั้นเที่ยวแรก มีทั้งหมด 15 จังหวะหน้าทับ แบ่งได้ดังนี้

1.3.1 เที่ยวแรก วรรคแรก

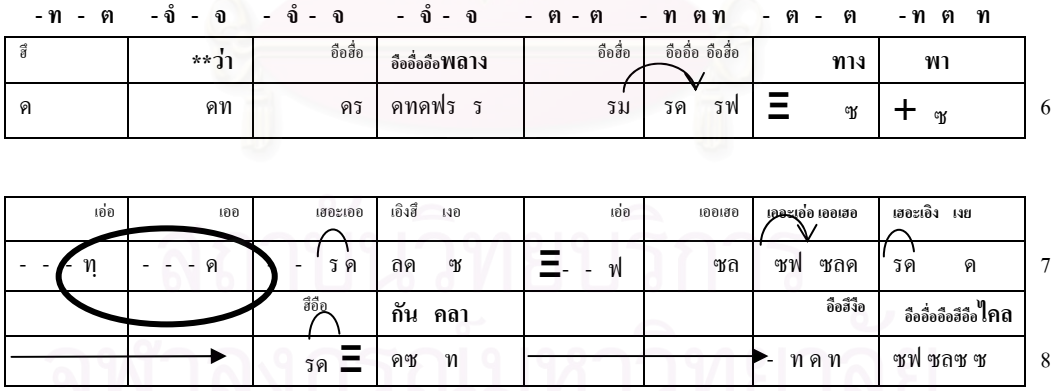
1.3.1.1 ส่วนของการครวญเพื่อจะเข้าการลอยจังหวะพบว่ามี 3 จังหวะหน้าทับ



1.3.1.2 ส่วนของการควญลอยจังหวะพบว่ามี 2 จังหวะหน้าทับ



1.3.1.3 ส่วนของการเข้าเนื้อหลังหมดการลอยจังหวะพบว่า มี 3 จังหวะหน้าทับ



1.3.1.4 ส่วนของการควญไม่ลอยจังหวะ (วรรคหลัง) พบว่ามี 3 จังหวะหน้าทับ

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
		เอ่อ	เสอะเออ			เสอะเอิง สีเงอ	เส่อเออเอ่อ เออ เสอ	
		- - - ด	- - มร			มร ซร	มรด รม	9
เออ		สีเงอ	เส่อเออเอ่อเออเสอ		เสอเออ	สีเงอ	เออเอ่อเออเสอะเอิง เงอ	
ฟ		ดซ	ลซฟ ซ ล		ท ล	ดล	ซฟ ซลซ	10
				ถึง สื่อ	อืออื่อ เออเสอะ เองเงย	สี		
				- ซ - ล	ซฟ ซลซ	ดำ		11

1.3.1.5 เข้าเนื้อหลังหมดการลอยจังหวะ (วรรคหลัง) พบว่ามี 4 จังหวะหน้าทับ

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
	ดำ เนิน	อื่อ	สื่อง ใน	อืออื่อ	ส่อื่ออือ แนว	**ป่า	อือ	
	- ด - ด	- - - ล	รด ร	รม	รด รฟ Ξซ	+ ซ	ฟ ซ	12
เอ่อ	เออ	สีเงอ	เออเสอะเอิงเอ่อ	เอ่อ	เออ	เสอะเอิง เงอ		
- - - ซ	- - - ล	- - ด ล	ซลซ ด	- - - ท	- - - ด	รด + ด		13
เออ	เสอะเอิง เง้อ	เอ่อ เออ	เส่อเออเอ่อ เออ	สีเงอ	เอ่อเสอะเอ่อ เออ	เสอะเอิง เงอ		
- - - ม	ลซ ซ	ด ร	มรด รม	- - ซม	รมร ซ	ลซ + ซ		14
เอ่อ	เสอเอ่อ เออเสอ	สี เงอ	เออเสอะเอิง เงอ	เสอ เออะเอย	สี	พนา	** ศรี	
- - - ม	-ซ ม ซล	- - ด ล	ซลซ ซ	ล ซ ม	- - - ซ	- - ร ร	+ร	15
ซร มรด	16							

1.4 พบว่าเพลงทยอยเขมรสามชั้นเที่ยวกลับ มีทั้งหมด 13 จังหวะหน้าทับ แบ่งได้ดังนี้

1.4.1 เที่ยวกลับ

1.4.1.1 วรรคแรก ส่วนของการลอยจังหวะพบว่ามี 3 จังหวะหน้าทับ

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
เออ		เสอะเออ	สีเงอ		เสอเออ	สีเงอ	เออเอ่อเออเสอะเอิง สี	
ด		รด	ดท		ดท	Ξ ดท	ซฟ ซลซด	16
เออเส่อ เออเอ่อ		เอ่อ	เสอ	เสอเออเสอเออ เสอ		เสอ เออ	สีเงอ	
ซล ซฟ		- - -ฟ	- - - ซ	ล ซฟ ซล		ท ล	ดล	17

เออเอ่อเออ เสอะเอิง	เงย					อือ ฮื่อ	อืออื่อเออเสอะเอิง เงย	
ซฟ ซลซ	ซ					- ซ - ท	ซฟ ซลซ	18

1.4.1.2 ส่วนของการเข้าเนื้อหลังหมดการลอยจังหวะพบว่า มี 3 จังหวะหน้าทับ

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
ฮึ	บุ	อืออื่อ	ฮืออ**หลัน	ฮึ อืออื่อ	อืออื่ออือ ทรง	**กลด	อือ	
ด	Ξ ด	~ - ค- ล	ร ด ร	ซ รม	รด รฟ ซ	ฟ	~- - - ซ	19
เอ่อ	เสอเออ	เสอะเออ	เอิงฮึเงอ	เอ่อ	เออเสอ	เออะเอ่อ เออ	เสอะเอิงเงย	
Ξ - - - ล	- ท - ด	- - รด	- ล ด ซ	- - - ฟ	ซล	ซฟ ซล ด	รด ด	20
	ฮืออื	*หมด	ร า		เอิงฮึเงอ	เออเอ่อเออเสอะ เอย	คี	
	รด	Ξ ดซ	~ ท		- ทดท	ซฟ ซลซ	ซ Ξ	21

1.4.1.3 ส่วนของการครวญไม่ลอยจังหวะ (วรรคหลัง) พบว่ามี 3 จังหวะหน้าทับ

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
		เอ่อ	เสอะเออ		เสอะเออ	ฮึเงอ	เส่อเออเอ่อ เออ	
		+ - ด -	- - มร		- - มร	Ξ ซร	มรด รม	22
เสอ		เออ	เส่อเออเอ เออเสอ		เสอเออ	ฮึเงอ	เออเอ่อ เออ เสอะเอิง	
ฟ		ซ	ลซฟ ซล		ท ล	ดล	ซฟ ซลซ	23
			ฮึ	อืออื่อ	ออออื่อเอเสอะ เอย	ฮึ		
			ด	- ซ - ล	ซฟ ซลซ	ด		24

1.4.1.4 ส่วนของการเข้าเนื้อหลังหมดการครวญพบว่า มี 4 จังหวะหน้าทับ

-ท - ต	-จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- จ๋ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
		**เหมือน	อื่อ	ฮืออ จะชวน	อืออื่อ	ฮืออื่ออือ**ให้	ลี	
~		ดฟ	- - - ล	รด รร	รม	รด รฟ Ξ ซ	ฟ ซ	25
	เอ่อ	เสอ	ฮึเงอ	เออเสอะเอิงเหง่อ	เอ่อ	เออ	เสอะเอิง เงอ	
	- - - ซ	- - - ล	- - ด ล	ซลซ ซ ด	ท	- - - ด	รด ด	26
เออ	เสอเออเจ้อ	เอ่อ เออ	เส่อเออเอ่อ เออ เสอ	ฮึเงอ	เอ่อเสอะเอ่อ เออ เสอ	เสอะเอิง เงอ		
- - - ม	ลซ ซ	ด ร	มรด รม	- - ซม	รมร รซ	ลซ ซ		27

เอ่อ	เอ่อเออ เออ	อึงเอ	เออเสอะเอิงเงอ เอ่อ	เออะเอย	อี	ลา	ไป
- - - ม	- ซม ซล	- - ด ล	ซลซ ซล	- - ซ ม	- - - ซ	- - - ร	ร

28

2. วิเคราะห์กลวิธีพิเศษที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญในขับร้องของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

ผลจากการวิจัย ผู้วิจัยพบกลวิธีพิเศษที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญในการขับร้องเพลงทยอยในและเพลงทยอยเขมรสามชั้นทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ซึ่งกล่าวได้ว่าการขับร้องลักษณะนี้เป็นการขับร้องที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะของท่านและถือเป็นการขับร้องที่เป็นอัตลักษณ์ของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินอย่างแท้จริง

ผู้วิจัยพบกลวิธีพิเศษที่เป็นเอกลักษณ์สำคัญในการขับร้องเพลงทยอยในและเพลงทยอยเขมรสามชั้น ดังนี้

2.1 การผ่อนเสียงที่ใช้ในการร้องครวญ

ผลจากการวิเคราะห์พบว่าการครวญคือการเอื้อน เป็นลักษณะของเพลงประเภททยอย เพราะสืบเนื่องด้วยเพลงประเภททยอยเป็นเพลงที่เนื้อหาโศกเศร้า ดังนั้นทางขับร้องจึงมีลักษณะของการเอื้อนที่ฟังแล้วเหมือนการคร่ำครวญ และไม่มีการกำหนดความสั้นยาวขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้ขับร้อง ซึ่งจะพบในส่วนที่เป็นการเอื้อนยาวๆ

ในลักษณะการขับร้องที่เป็นเอกลักษณ์ของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ผู้วิจัยพบว่าอาจารย์จะใช้กลวิธีพิเศษที่เรียกว่า การผ่อนเสียง เป็นลักษณะของการโยนเสียงเพื่อให้เกิดความอ่อนโยน ดังทำนองต่อไปนี้

สัญลักษณ์ที่เป็นการครวญผ่อนเสียง X

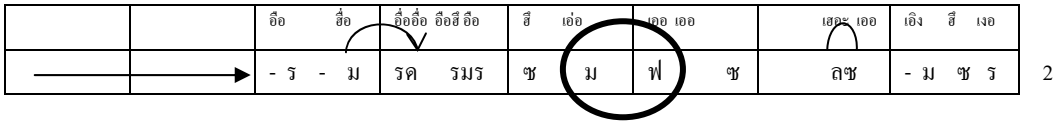
ท่อน 1

ทำนองที่ 1

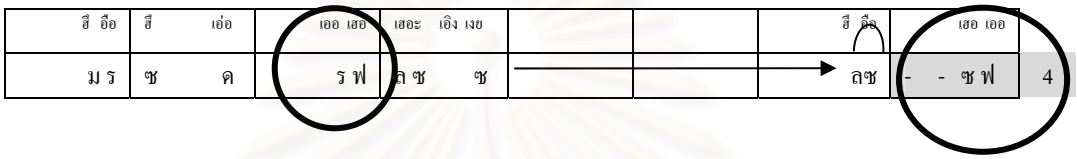
		เอ่อ	เสอะ เออ	เออ	เสอะ เอิง เงอ	เสอะเอ่อ เอ่อเออ	เอ่อ เอย
		- - -ซ	- - - ทล	- - - ร	ม ร ร	ด ท ด ซลท	- ด - ร

1

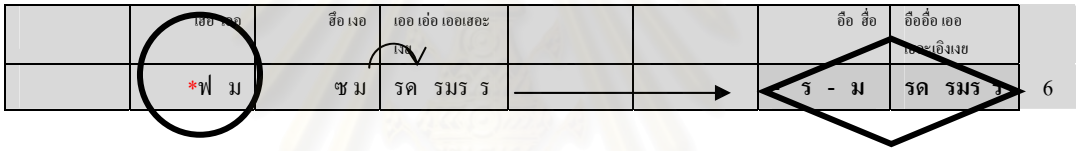
ทำนองที่ 2



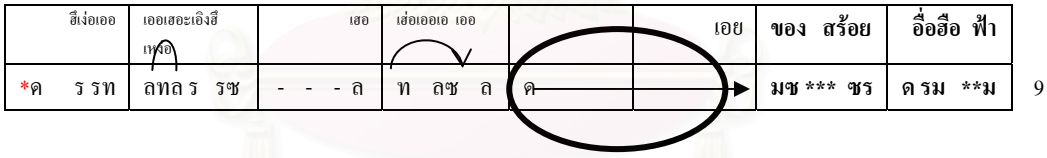
ทำนองที่ 3



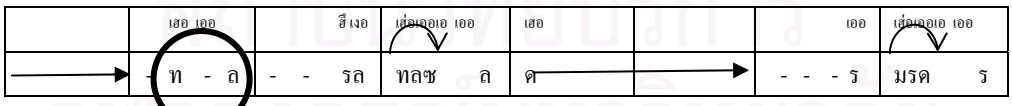
ทำนองที่ 4



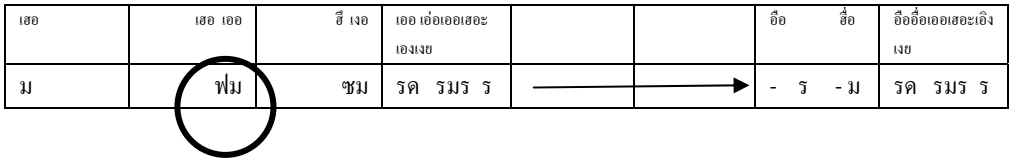
ทำนองที่ 5



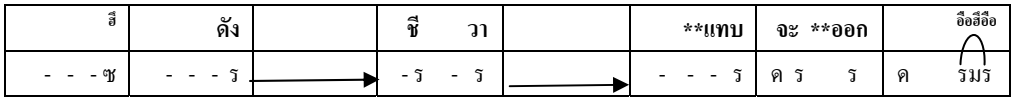
ทำนองที่ 6



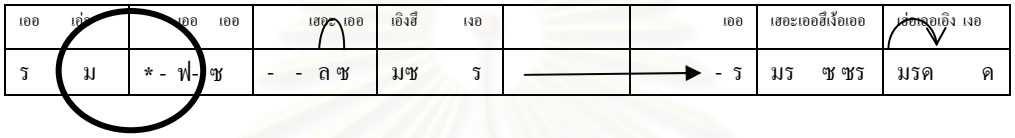
ทำนองที่ 7



ทำนองที่ 8



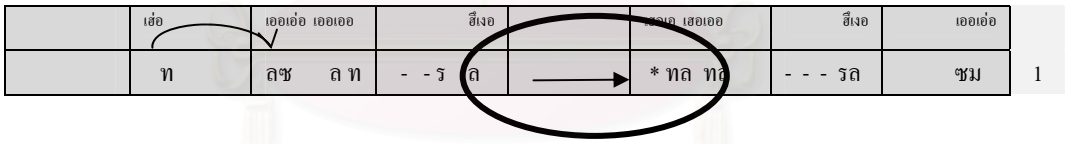
ทำนองที่ 9



พบว่าในท่อนที่ 1 มีการใช้กลวิธีในการผ่อนเสียงโยนเสียงเพื่อให้เสียงเกิดความไพเราะ ซึ่งท่อนที่ 1 นั้นพบการครวญลักษณะดังกล่าว 10 ตำแหน่ง

ท่อน 2

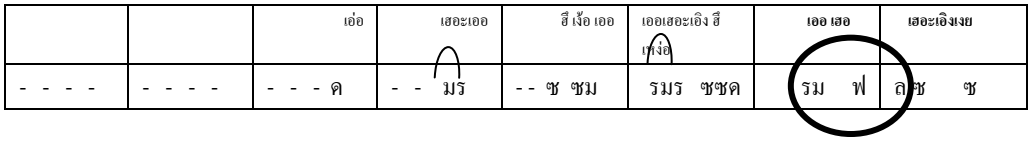
ทำนองที่ 11



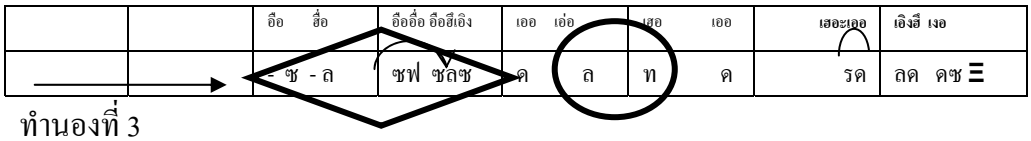
พบว่าท่อนที่ 2 มีการใช้การครวญลักษณะดังกล่าว 1 ตำแหน่ง

เพลงทยอยเขมรสามชั้น

ทำนองที่ 1

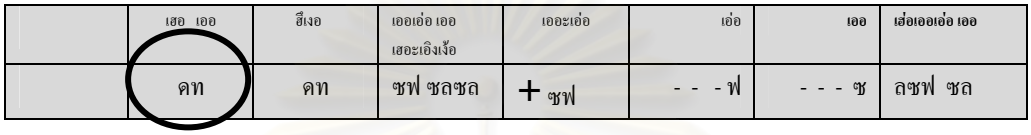


ทำนองที่ 2



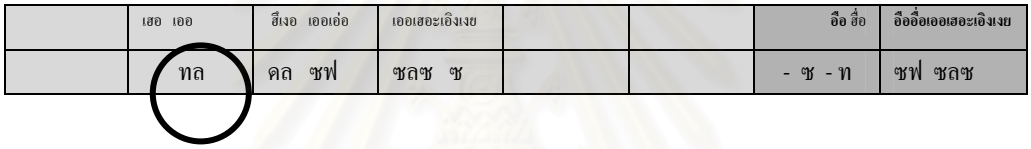
		อือ ฮื่อ	ออฮื่อ ออฮีเอิง	เออ เอ่อ	เฮอ เออ	เฮอะเออ	เอิงฮี เงอ	
		- ซ - ล	ซฟ ซลซ	ค	ล	ท	ค	รค	ลค คซ Ξ	2

ทำนองที่ 3



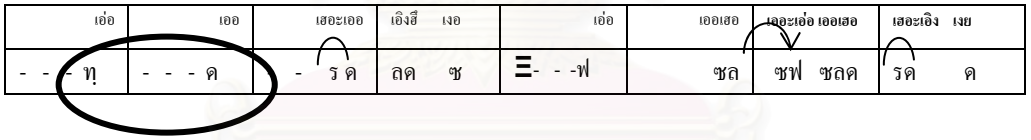
	เฮอ เออ	ฮีเงอ	เออเอ่อ เออ เฮอะเอิงเง้อ	เออะเอ่อ	เอ่อ	เออ	เอ่อเออเอ่อ เออ	
	คท	คท	ซฟ ซลซล	+ ซฟ	- - - ฟ	- - - ซ	ลซฟ ซล	4

ทำนองที่ 4



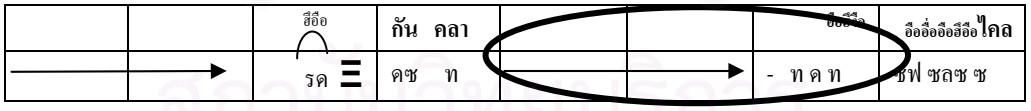
	เฮอ เออ	ฮีเงอ เออเอ่อ	เออเฮอะเอิงเงย			อือ ฮื่อ	ออฮื่อเออเฮอะเอิงเงย	
	ทล	คล ซฟ	ซลซ ซ			- ซ - ท	ซฟ ซลซ	5

ทำนองที่ 5



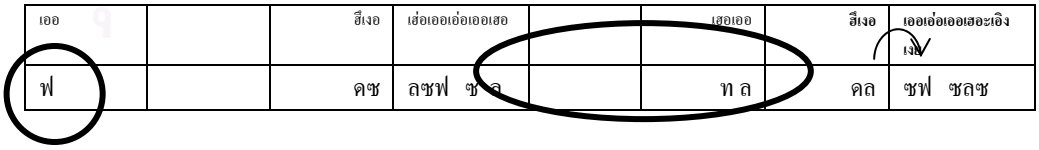
เอ่อ	เออ	เฮอะเออ	เอิงฮี เงอ	เอ่อ	เออเฮอ	เออะเอ่อ เออเฮอ	เฮอะเอิง เงย	
- - - ทฺ	- - - ค	- ร ค	ลค ซ	Ξ- - -ฟ	ซล	ซฟ ซลค	รค ค	7

ทำนองที่ 6



		ฮีอือ	กัน คลา			ฮีอือฮื่อ	ออฮื่อออฮีออ ไคล	
		รค Ξ	คซ ท			- ท ค ท	ซฟ ซลซ ซ	8

ทำนองที่ 7



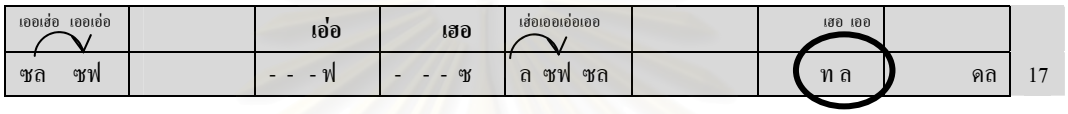
เออ		ฮีเงอ	เฮ่อเออเอ่อเออเฮอ		เฮอเออ	ฮีเงอ	เออเอ่อเออเฮอะเอิง เงย	
ฟ		คซ	ลซฟ ซ ล		ท ล	คล	ซฟ ซลซ	10

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

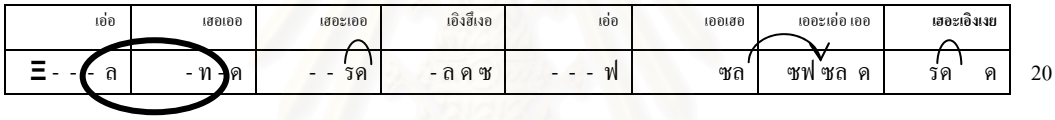
เที่ยวกลับ

ทำนองที่ 8

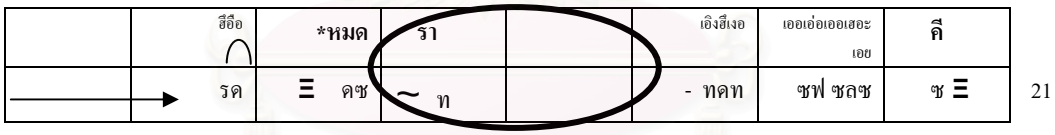
ทำนองที่ 9



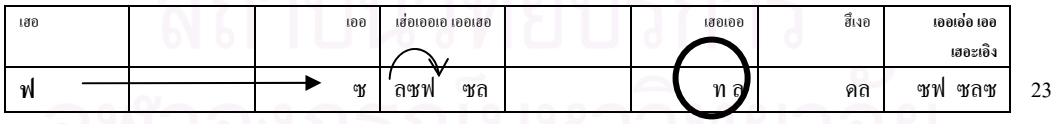
ทำนองที่ 10



ทำนองที่ 11



ทำนองที่ 12



สรุปลักษณะการครวญที่ใช้กลวิธีในการผ่อนเสียงโดยแบ่งประเด็นได้ดังนี้

1. พบว่ากลวิธีในการผ่อนเสียงเป็นลักษณะของการโยนเสียง (ทางร้อง) จากเสียงแรกผ่านเสียงที่ 2 เบาจากนั้นจึงกลับไปเสียงเดิม ลักษณะนี้จึงคล้ายกับการโยนเสียงในทางเครื่อง

2.จากการวิเคราะห์พบว่า อาจารย์เจริญใจจะใช้กลวิธีในการผ่อนเสียงค่อนข้างบ่อย อนุมานได้ว่า การผ่อนเสียงนั้นเป็นลักษณะเสียงสำคัญที่สามารถแสดงถึงอารมณ์ในการคร่ำครวญได้ ด้วยเพลงประเภททยอยในส่วนของบทร้องก็จะบรรยายถึงอารมณ์เศร้าโศก ดังนั้นในการใช้กลวิธีผ่อนเสียงจึงเป็นการแสดงอารมณ์คร่ำครวญโศกเศร้าได้ดีที่สุด

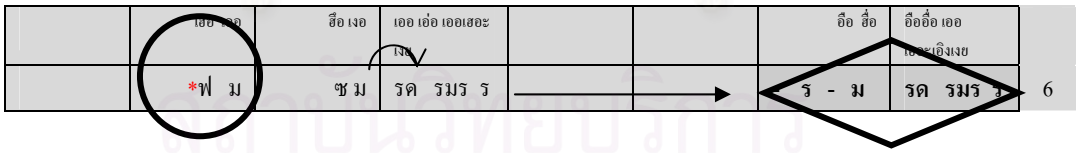
3.จากการวิเคราะห์พบกลวิธีในการผ่อนเสียงนอกจากจะใช้กับการเอื้อนแล้ว อาจารย์เจริญใจ ยังนำมาใช้กับการร้องในคำร้องด้วย สังเกตได้จากทำนองที่ 16 และทำนองที่ 21

2.2 การร้องเท่า ในส่วนการร้องเท่านั้น พบว่าอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน มักจะร้องเท่าเพียงครั้งเดียว เนื่องจากส่วนนี้เป็นส่วนสำคัญที่เป็นการแสดงศักยภาพของนักร้องอย่างหนึ่ง เพราะในส่วนของเพลงทยอยไม่มีการกำหนดความยาวของจังหวะ ดังนั้นผู้ขับร้องสามารถนำทำนองการเอื้อนมาตกแต่งได้ จากการวิเคราะห์พบว่าอาจารย์เจริญใจใช้กลวิธีการร้องเท่าเพียงครั้งเดียวนี้ดังทำนองต่อไปนี้

สัญลักษณ์ที่เป็นการร้องเท่า X

เพลงทยอยในท่อน 1

ทำนองที่ 1

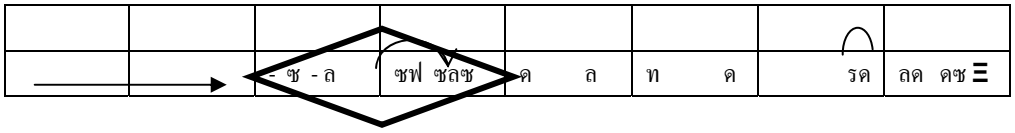


เพลงทยอยในท่อน 1 พบการร้องเท่าของอาจารย์เจริญใจ 1 ตำแหน่ง

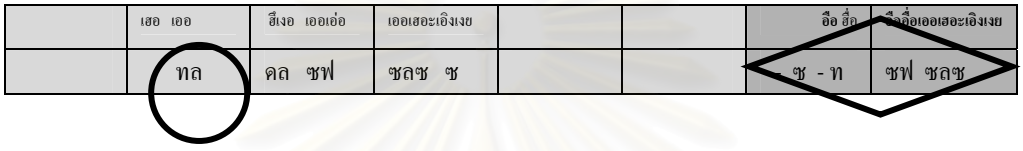
เพลงทยอยเขมรสามชั้น

ท่อน 1

ทำนองที่ 1

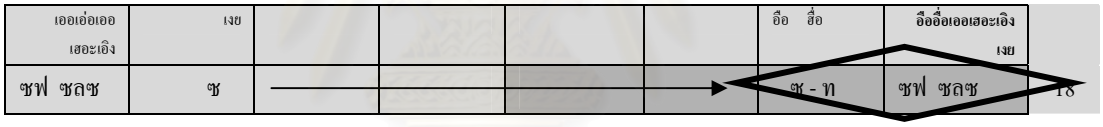


ทำนองที่ 2

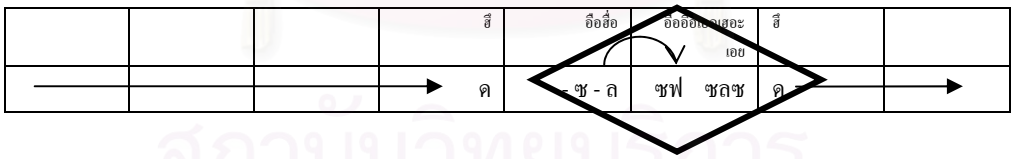


เพลงทยอยเขมรสามชั้นเที่ยวแรก พบการร้องเท่าของอาจารย์เจริญใจ 2 ตำแหน่ง

ทำนองที่ 3



ทำนองที่ 4



เพลงทยอยเขมรสามชั้นเที่ยวกลับ พบการร้องเท่าของอาจารย์เจริญใจ 2 ตำแหน่ง

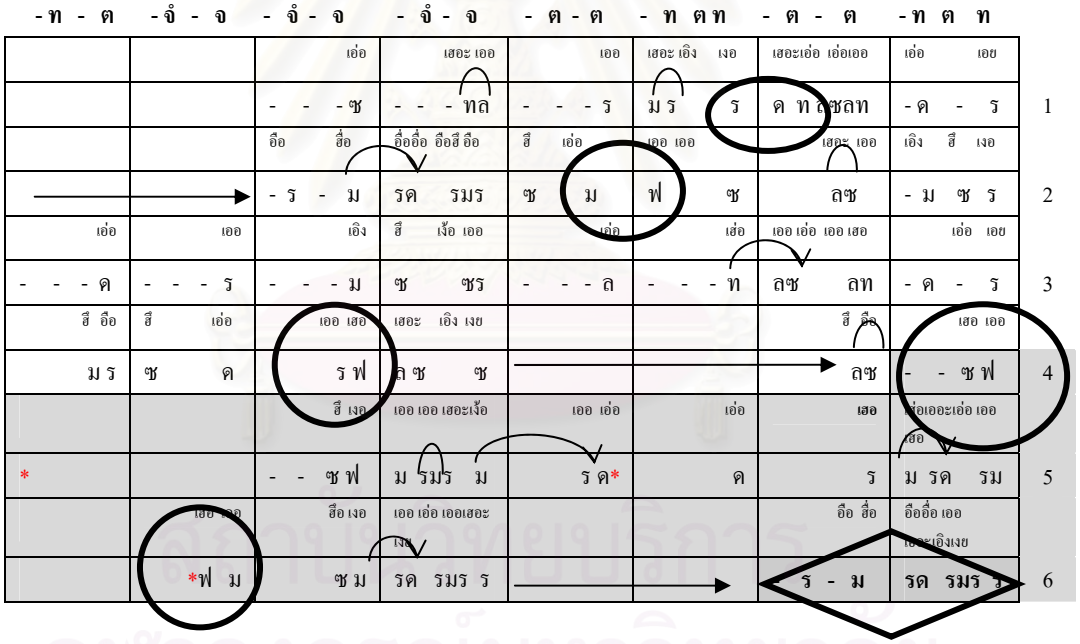
วิเคราะห์ได้ว่า อาจารย์เจริญใจใช้การร้อง เท่า เพียงครั้งเดียว เพราะเนื่องจากลักษณะการขับร้องเช่นนี้ทำให้เห็นถึงความสามารถเฉพาะบุคคล และทำให้เห็นถึงความอัจฉริยะในด้านการขับร้องของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินได้เป็นอย่างดี กล่าวคือ ในการขับร้องเพลงประเภททยอยจากที่กล่าวมาข้างต้นแล้วว่า เป็นเพลงที่มีความอิสระในด้านของจังหวะ ซึ่งไม่มีการกำหนดความสั้นยาวของเพลง ดังนั้นในการขับร้องจึงสามารถขับร้องได้อย่างอิสระโดยผู้ขับร้องสามารถที่จะตกแต่งทำนองได้ ในลักษณะของการร้อง เท่า

ก็เช่นเดียวกัน ผู้ขับร้องสามารถขับร้อง เท่า ได้ ไม่จำกัดจำนวนครั้ง เนื่องจากการร้อง เท่า มักจะใช้ช่วงท้ายของการครวญก่อนเข้าส่วนเนื้อเพลง ผู้ขับร้องต้องฟังและขับร้องให้ไม่คร่อมจังหวะหน้าทับ หากหน้าทับขาดผู้ขับร้องก็สามารถร้อง เท่า เข้าไปจนกว่าจะครบจังหวะหน้าทับ แต่ทางขับร้องของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน แสดงให้เห็นว่า อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เป็นผู้ที่มีความสามารถในการขับร้องมาก เพราะท่านสามารถ ร้องครวญ และเมื่อท้ายจังหวะ ก็จะร้อง เท่า เพียงครั้งเดียว ทำให้ทำนองไม่ซ้ำ และมีความเป็นเอกภาพ

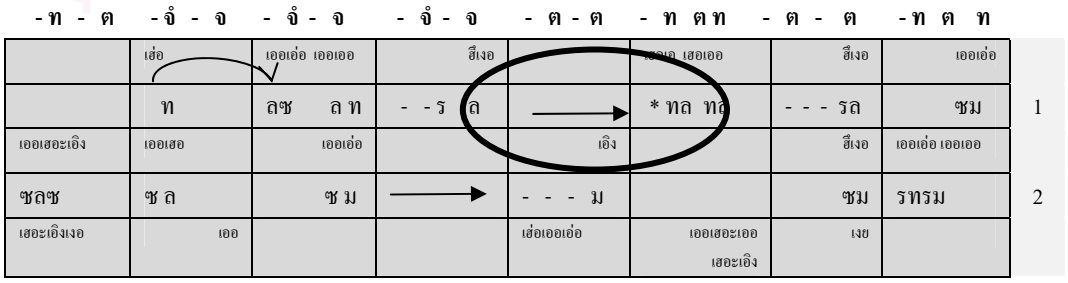
2.3 การร้องลอยจังหวะ

เพลงทยอยในสามชั้น

ท่อน 1



ท่อน 2



ลซ ซ	- - - ล	→	→	ท ลซ	ล ทล รท	ท	→	3

เพลงทยอยเขมรสามชั้น

ท่อน 1

-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
		เอ่อ	เสอะเออ	ฮึ เง้อ เออ	เออเสอะเอิง ฮึ เง้อ	เออ เสอ	เสอะเอิงเงย	
- - - -	- - - -	- - - ด	- - มร	- - ซ ซม	รมร ซซด	รม ฟ	ลซ ซ	1
		อือ ฮื่อ	อืออื่อ อือฮึเอิง	เออ เอ่อ	เสอ เออ	เสอะเออ	เอิงฮึ เงอ	
→	→	- ซ - ล	ซฟ ซลซ	ด ล	ท ด	รด	ลด ดซ Ξ	2
เอ่อ	เออ เสอ	เออะเอ่อ อือ เสอ	เสอะเอิงเงย			ฮึ อือ	ฮึ เงอ	
ฟ	ซ ล	ซฟ ซท	ร ด ด	→	→	Ξ รด	ดท	3
	เสอ เออ	ฮึเงอ	เออเอ่อ เออ เสอะเอิงเง้อ	เออะเอ่อ	เอ่อ	เออ	เส่อเออเอ่อ เออ	
	ดท	ดท	ซฟ ซลซล	+ ซฟ	- - - ฟ	- - - ซ	ลซฟ ซล	4
	เสอ เออ	ฮึเงอ เออเอ่อ	เออเสอะเอิงเงย			อือ ฮื่อ	อืออื่อเออเสอะเอิงเงย	
	ทล	ดล ซฟ	ซลซ ซ			- ซ - ท	ซฟ ซลซ	5

ท่อน 2

-ท - ต	-จ - จ	- จ - จ	- จ - จ	- ต - ต	- ท ต ท	- ต - ต	-ท ต ท	
เออ		เสอะเออ	ฮึเงอ		เสอเออ	ฮึเงอ	เออเอ่อเออเสอะเอิงฮึ	
ด		รด	ดท		ดท	Ξ ดท	ซฟ ซลซ ด	16
เออเส่อ เออเอ่อ		เอ่อ	เสอ	เส่อเออเอ่อเออ เสอ		เสอ เออ	ฮึเงอ	
ซล ซฟ		- - - ฟ	- - - ซ	ล ซฟ ซล		ท ล	ดล	17
เออเอ่อเออ เสอะเอิง	เงย					อือ ฮื่อ	อืออื่อเออเสอะเอิงเงย	
ซฟ ซลซ	ซ	→	→	→	→	ซ - ท	ซฟ ซลซ	18

พบว่าในการลอยจังหวะของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ส่วนที่เป็นท่อน 1 ทั้ง 2 เพลงนั้น พบว่ามีลักษณะของการลอยจังหวะซึ่งไม่มากนัก แต่จะปรากฏในท่อนที่ 2 ซึ่งจากการวิเคราะห์แล้วพบว่า มีการลอยจังหวะมาก สังเกตได้จากการที่ทำนองร้องไม่ได้สอดคล้องกับจังหวะหน้าทับกลอง สันนิษฐานว่า ในการคร่ำครวญต้องเริ่มจากน้อยไปหามาก ดังนั้นท่อน 1 จึงคร่ำครวญน้อยกว่า ท่อน 2

ผู้วิจัยจะยกตัวอย่างลักษณะของการร้องลอยจังหวะกับการร้องแบบธรรมดาในเพลงเดียวกัน เพื่อให้เห็นลักษณะเด่นและวิธีการขับร้อง

เพลงทยอยเขมรเที่ยวกลับ ครวญลอยจังหวะ

-ท - ต -จ๋ - จ - จ๋ - จ - จ๋ - จ - ต - ต - ท ตท - ต - ต -ท ต ท

			ฮึเงอ		เฮอเออ	ฮึเงอ	เออเอ่อเออเฮอะเอิงฮึ	
ด		รด	ดท		ดท	ดท	ซฟ ซลซ ด	16
เออเฮ่อ เออเอ่อ		เอ่อ	เฮอ	เฮ่อเออเอ่อเออ เฮอ		เฮอ เออ	ฮึเงอ	
ซล ซฟ		- - -ฟ	- - - ซ	ล ซฟ ซล		ท ล	ดล	17
เออเอ่อเออ เฮอะเอิง	เงย					อือ ฮื่อ	อืออื่อเออเฮอะเอิง เงย	
ซฟ ซลซ	ซ					- ซ - ท	ซฟ ซลซ	18

ร้องธรรมดาไม่ลอยจังหวะ

-ท - ต -จ๋ - จ - จ๋ - จ - จ๋ - จ - ต - ต - ท ตท - ต - ต -ท ต ท

							เออ	
							ด	15
		เฮอะเออ	ฮึเงอ			เฮอเออ	เออเอ่อเออ เฮอะเอิงฮึ	
		รด	ดท			ดท	ซฟ ซลซด	16
เออเฮ่อ เออเอ่อ	เอ่อ	เฮอ	เฮ่อเออเอ่อเออ เฮอ		เฮอ เออ	ฮึเงอ	เออเอ่อเออ เฮอะเอิง	
ซล ซฟ	- - -ฟ	- - - ซ	ลซฟ ซล		ท ล	ดล	ซฟ ซลซ	17
	อือ ฮื่อ	อืออื่อเออ เฮอะเอิงเงย				อือ ฮื่อ	อืออื่อเออเฮอะเอิง เงย	
	- ซ - ท	ซฟ ซลซ				- ซ - ท	ซฟ ซลซ	18

พบว่าการครวญลอยจังหวะ ถึงแม้ว่ามีจังหวะหน้าทับบังคับอยู่แต่ตำแหน่งของโน้ตนั้นไม่ไปตกตามจังหวะหน้าทับ คล้ายกับการร้องคร่อมจังหวะ แต่เมื่อมาได้ระยะหนึ่งจะเห็นว่า อาจารย์เจริญใจ จัดสัดส่วนเพื่อให้ร้อง เท่า เพียงครั้งเดียว

เมื่อเปรียบเทียบกับการขับร้องแบบไม่ลอยจังหวะพบว่า ทำนองร้องไปในทิศทางเดียวกันกับหน้าทับกลอง แต่เมื่อถึงส่วน เท่า จำเป็นต้องร้อง 2 ครั้ง เพื่อที่จะได้ลงจังหวะหน้าทับพอดี

กลวิธีพิเศษในการลอยจังหวะเป็นกลวิธีที่ควบคู่กับการครวญ เป็นกลวิธีที่อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ได้ตกแต่งทำนองและลีลาในการขับร้องให้มีความพิเศษ กล่าวคือ อาจารย์เจริญใจ จะเริ่มครวญไประยะหนึ่งและจากนั้นจึงเริ่มเข้าการลอยจังหวะ อาจารย์เจริญใจกล่าวถึงการลอยจังหวะไว้ว่า การลอยจังหวะเป็นการแสดงอารมณ์ในการคร่ำครวญได้ดีที่สุด เพราะเป็นการปล่อยทำนองของการร้องคร่ำครวญไปอย่างอิสระ โดยไม่ยึดจังหวะหน้าทับกลอง เหมือนกับการลอยอยู่เหนือจังหวะการควบคุมของหน้าทับ และเมื่อใกล้หมดครวญอาจารย์เจริญใจ ก็เริ่มฟังจังหวะ หน้าทับเพื่อให้ทำนองร้องพอดีกับหน้าทับโดยไม่คร่อมจังหวะ และเป็นที่น่าสังเกตว่า อาจารย์เจริญใจจะครวญอย่างต่อเนื่องและสามารถแบ่งวรรคในการขับร้องได้อย่างสวยงาม เพื่อที่จะร้องเท่าเพียงครั้งเดียว

ดังนั้นในส่วนกลวิธีพิเศษดังที่กล่าวมาข้างต้น น่าจะเป็นการสรุปได้ถึงอัตลักษณ์ในการ ขับร้องเพลงประเภททยอยของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ทั้งนี้ในงานวิจัยฉบับนี้เป็นการวิเคราะห์เพื่อหาอัตลักษณ์และกลวิธีพิเศษของอาจารย์เจริญใจเพียงส่วนหนึ่งเท่านั้น ซึ่งอาจเป็นแนวทางในการทำงานวิจัยของผู้วิจัยที่สนใจต่อไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 5

สรุปและข้อเสนอแนะ

การศึกษาการวิเคราะห์เพลงทยอยในและเพลงทยอยเขมรสามชั้น ทางอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ทำให้ทราบถึงโครงสร้างของเพลงประเภททยอย ประวัติความสัมพันธ์ ระหว่างทางร้องกับทำนองหลัก และกลวิธีในการขับร้องของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน สรุปพอสังเขปได้ดังนี้

คำว่า “ทยอย” สามารถแบ่งได้เป็น 2 ประเภทคือ เพลงเรื่องทยอย และเพลงทยอยเดิมแล้วเป็นอัตราสองชั้น ซึ่งแต่เดิมใช้อัตราจังหวะสองชั้นไม่มีลูกล้อลูกขัด และใช้หน้าทับที่เรียกว่า “สองไม้” ในส่วนของเพลงเรื่องทยอยนั้น เป็นการนำเพลงทยอยที่มีหลายๆเพลงมาเล่นเชื่อมกัน จึงเรียกว่า เพลงเรื่องทยอย ส่วนเพลงทยอยนั้น จะมีลีลาที่สะเทือนอารมณ์ มีความหมายเกี่ยวกับการโศกเศร้า ครำ่ครวญ ซึ่งจะเกี่ยวกับเพลงหน้าพาทย์ ใช้บรรเลงประกอบอากัปกิริยา เดินไปร้องไห้ไปของตัวละคร เพราะตัวละครจะต้องแสดงอารมณ์โศกเศร้า และต่อมาก็มีการนำเพลงไปแต่งขยายขึ้นเป็นสามชั้นและชั้นเดียว แต่ก็จะยังคงในส่วนที่เป็นเนื้อที่สำคัญของเพลงไว้ และในส่วนหน้าทับนั้นจะใช้หน้าทับสองไม้ที่เป็นหน้าทับเก่า

เพลงทยอยนั้นจะมีลักษณะของเพลง โดยมีการแบ่งทำนองเป็น 2 ส่วน คือ ส่วน “เนื้อ” และส่วนที่เรียกว่า “โยน” ซึ่งจะพบในการร้องละครและเพลงทั่วไป ส่วนมากจะนิยมบรรเลงสามชั้น และใช้หน้าทับสองไม้ เช่นเพลง แขกโอด แขกลพบุรี เขมรราชบุรีหรือเพลงที่อยู่ในกลุ่มของชื่อเพลงว่า “ทยอย” คือเพลงทยอยใน ทยอยนอก ทยอยเขมร ทยอยญวน เป็นต้น ซึ่งเป็นการนำทำนองเก่าที่เป็นเพลงประเภทเพลงโยนมาแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น และแต่งตัดเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว ครบเป็นเพลงเถา โดยแต่งให้เป็นเพลงลูกล้อลูกขัด ลูกเหลื่อมลูกล้ำ ตามแบบฉบับของเพลงทยอย

ลักษณะเด่นของเพลงทยอยก็จะขึ้นอยู่ที่จังหวะและความอิสระของเพลง ซึ่งผู้ประพันธ์สามารถที่จะสร้างสรรค์ ตกแต่งทำนองได้อย่างอิสระ ไม่มีการกำหนดจังหวะตายตัวเหมือนลักษณะของเพลงปรบไก่ มีความเป็นคู่ของในแต่ละโยน และทำนองที่เรียกว่าทำนองอิสระก็หมายถึง “การโยน” ซึ่งในทำนองเพลงประเภททยอยนั้นจะมีการแบ่งออกเป็น 2 ประเภทคือ ส่วนที่เป็น “เนื้อ” และส่วนที่เป็น “โยน” ในการบรรเลงเพลงทยอยนั้นเป็นการบรรเลงอย่างอิสระ มีความสนุกสนาน หลักของ “การโยน” คือ การยืน

เสียงที่เป็นเสียงเดียว คล้าย “เท่า” ในส่วนที่เรียกว่า “โยน” นั้น ทางเครื่องสามารถเพิ่มเติมโดยสามารถกำหนดความยาวเท่าไหร่ก็ได้ มีการเล่นโดยการลดและเพิ่มระดับเสียง แต่ในส่วน “เนื้อ” ก็ต้องคงไว้ มักจะไม่ค่อยตบแต่งมากนัก

ลักษณะเด่นของการขับร้อง คือ “การลอยจังหวะ” เป็นกลวิธีพิเศษของการขับร้องที่มีความยากสำหรับนักร้อง เพราะนักร้องต้องใช่ไหวพริบในการฟังหน้าทับ คือจังหวะจะดำเนินไป ผู้ขับร้องก็ขับร้องไป โดยผู้ขับร้องต้องไม่ฟังจังหวะในช่วงแรก ปล่อยจังหวะให้ดำเนิน ลักษณะเหมือนการคร่ำครวญ และต้องสามารถแบ่งช่องไฟในการขับร้องได้อย่างดี จากนั้นก็จับจังหวะในตอนท้ายเพื่อที่จะลงให้ได้พอดีกับจังหวะหน้าทับ ผู้ขับร้องสามารถร้องให้ตรงกับจังหวะหน้าทับโดยไม่ต้อง ลอยจังหวะ ได้โดยไม่ผิดหลักในการขับร้อง เพราะเนื่องจากเป็นเพลงที่มีความอิสรเสรีในด้านการร้อง แต่ทั้งนี้ ผู้ขับร้องต้องใช้ความสามารถในการลงให้ได้พอดีกับจังหวะหน้าทับ

ในส่วนของความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องกับทำนองหลักนั้นพบว่ามีความสัมพันธ์กันในส่วนของโครงสร้างที่สำคัญ ซึ่งในส่วนของทางร้องนั้นเป็นลักษณะของการนำทำนองสองชั้นมาตกแต่งเป็นทางร้องสามชั้น ในส่วนที่เรียกว่า “โยน” ของทำนองหลักนั้นก็เป็นการตกแต่ง ซึ่งการโยนของทางเครื่องกับทางร้องนั้น เป็นลักษณะเดียวกัน คือ เป็นการยืนเสียงอยู่เสียงเดียว และตกแต่งทำนองไปได้อย่างอิสระจากนั้นก็กลับมายังเสียงเดิม

ในส่วนของกลวิธีพิเศษในการขับร้องเพลงทยอยของอาจารย์เจริญใจนั้น เป็นการขับร้องที่ถือได้ว่าเป็นเอกลักษณ์คือ การขับร้องที่มีการคร่ำครวญโดยใช้กลวิธีในการลอยจังหวะ ซึ่งในส่วนการครวญท่อนที่ 1 ทั้ง 2 เพลง พบว่า อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน จะคร่ำครวญน้อยกว่า ท่อน 2 และมีการคร่ำครวญโดยใช้กลวิธีในการผ่อนเสียง เพื่อโยนให้เสียงเกิดความอ่อนโยน ในการขับร้องเพลงทยอยของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน นั้นมีกลวิธีใน ”การลอยจังหวะ” ซึ่งจากการศึกษาค้นคว้าพบว่า อาจารย์เจริญใจ เป็นท่านเดียวที่เรียกว่า “การลอยจังหวะ”

งานวิจัยฉบับนี้เป็นการรวบรวมข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเพลงประเภททยอยทั้งทางเครื่องและทางร้อง ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการศึกษารวบรวม โดยอาจจะยังไม่ครอบคลุมและยังไม่ละเอียด ดังนั้นจึงเห็นว่า เพลงทยอยนั้นมีความซับซ้อนมากทั้งด้านทางเครื่องและทางร้อง ดังนั้นในงานวิจัยฉบับนี้อาจเป็นแรงบันดาลใจและเป็นข้อมูลสำคัญสำหรับผู้ที่จะศึกษาต่อยอดจากการทำงานวิจัยฉบับนี้

ข้อเสนอแนะ เพลงประเภททยอยนั้น มิใช่มีเพียงทยอยในและทยอยเขมร แต่ยังมีเพลงประเภทอีกจำนวนมาก ที่มีความวิจิตรทั้งทางเครื่องและทางร้อง ซึ่งน่าศึกษาค้นคว้าเพื่อเป็นข้อมูลกับผู้ศึกษาค้นคว้าในลำดับต่อไป

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

รายการอ้างอิง

ภาษาไทย

จิรัส อาจณรงค์. **สัมภาษณ์**. 9 ตุลาคม 2549.

เจริญใจ สุนทรวาทิน. **สัมภาษณ์**. 27 พฤษภาคม 2549.

ไชยยะ ทางมีศรี. **สัมภาษณ์**. 9 ตุลาคม 2549.

ดุษฎี สว่างวิบูลย์พงษ์. 2530. **การขับร้องเพลงทยอยของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน**. งานวิจัยหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ทัศนีย์ ขุนทอง. **สัมภาษณ์**. 19 กันยายน 2549 .

ณัฐวิภา มูลธรรมเกณฑ์. **สัมภาษณ์**. 9 ตุลาคม 2549.

บุญชู ทองเชื้อ. **สัมภาษณ์**. 26 มิถุนายน 2549.

ประดิษฐ์ อินทนิล. 2536. **ดนตรีไทยและนาฏศิลป์**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: สุรีวิยาสาสน์.

ปี๊บ คงลายทอง. **สัมภาษณ์**. 29 พฤษภาคม 2549.

พัฒนี พร้อมสมบัติ. **สัมภาษณ์**. 9 ตุลาคม 2549.

พิชิต ชัยเสรี. **สัมภาษณ์**. 6 กุมภาพันธ์ 2550.

มนตรี ตราโมท. 2540. **ดุริยางคศาสตร์ไทย ภาควิชาการ**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพมหานคร: พิฆเณศ พริ้นท์ติ้ง เซ็นเตอร์.

มนตรี ตราโมท. 2538. **ดุริยสาสน์ของมนตรี ตราโมท**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: ม.ป.ท.

มนตรี ตราโมทและวิเชียร กุลตัณฑ์. 2523. **ฟังและเข้าใจเพลงไทย**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์ไทยเขษม.

ยมโดย เพ็งพงศา. **สัมภาษณ์**. 27 พฤษภาคม 2549.

คิริ วิชเวช. **สัมภาษณ์**. 27 พฤษภาคม 2549 .

สงบ ทองเทศ. **สัมภาษณ์** .27 พฤษภาคม 2549.

สงบศึก ธรรมวิหาร. 2540. **ดุริยางค์ไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ. 2532. **ศิลปินแห่งชาติ 2531**. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์ พริ้นติ้ง กรุ๊พ .

อนุมานราชธน พระยา. 2533. **100 ปี พระยาอนุมานราชธน**. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว.

อภิญญา ชีวะกานนท์. 2532. **การทำทางร้องจากทำนองหลักในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้น**. งานวิจัยหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต ภาควิชาดุริยางคศิลป์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

อรวรรณ บรรจงศิลป์และคณะ. 2546. **ดุริยางคศิลป์ไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: สถาบันไทยศึกษา.

อัมพร โสวัตร. 2547. วิธีการขับร้องเพลงไทยและการใช้เสียงอย่างมีคุณภาพ. **ในหนังสือการประกวดดนตรีไทยระดับนักเรียนภาคตะวันออกครั้งที่ 24 ชิงถ้วยพระราชทานสมเด็จ พระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี**. หน้า 34-38. ชลบุรี: มหาวิทยาลัยบูรพา.

ภาษาอังกฤษ

Swangviboonpong, Dusadee. 2002 . **Thai Classical Singing**. London : Ashgate Publishing .

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ประวัติผู้เขียนวิทยานิพนธ์

ชื่อ-นามสกุล	นางสาวสถาพร วางขุนทด
วัน เดือน ปี เกิด	เกิดวันเสาร์ที่ 23 พฤศจิกายน พ.ศ. 2517
สถานที่เกิด	จังหวัดตาก
ภูมิลำเนา	60/5 ม.6 ซ.ร่วมรังสรรค์ ต.สำโรง อ.พระประแดง จ.สมุทรปราการ 10130
ที่อยู่ปัจจุบัน	9/15 ม.1 ต.สุรศักดิ์ อ.ศรีราชา จ.ชลบุรี 20110
สถานที่ทำงาน	โรงเรียนดาราสมุทร ศรีราชา ถ.สุขุมวิท อ. ศรีราชา จ.ชลบุรี 20110
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2531	สำเร็จการศึกษาชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนสรรพาวุธวิทยา
พ.ศ. 2534	สำเร็จการศึกษาชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น จากโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว
พ.ศ. 2537	สำเร็จการศึกษาชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย จากโรงเรียนราชวินิตบางแก้ว
พ.ศ. 2541	สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

สถาบันวิทยบริการ
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย