บทที่ 2
บริบทที่เกี่ยวข้อง

2.1 บริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงแขกมอญ เถา

เพลงไทยมีลักษณะพิเศษอย่างหนึ่งที่ไม่เหมือนชาติใดในโลก ลักษณะพิเศษที่ว่านี้คือการที่มีเพลงชื่อเดียวกัน มีต้นกำเนิดเหมือนกัน แต่ให้โอกาสนักดนตรี นักร้องและนักแต่งเพลงคิดประดิษฐ์ออกมาเป็น "ทางเพลง" ที่แตกต่างกันได้ มีความอิสระในการประดิษฐ์ทาง (ชมนาด กิจขันธ์, 2543: 56) และยังสามารถพัฒนาได้อย่างไม่มีขีดจำกัด ดังเช่นเพลงแขกมอญซึ่งจะกล่าวในบทนี้เป็นเพลงที่มีลักษณะพิเศษและมีความสำคัญในวงการดนตรีไทย นักดนตรีไทยถือว่าเป็นเพลงประเภทเพลงใหญ่ นิยมบรรเลงกันอย่างแพร่หลาย

ประวัติเพลงแขกมอญ เถา

ครูบาอาจารย์ทางดนตรีไทยได้เรียงร้อยทำนองไว้เป็นบทเพลงมากมาย ซึ่งแต่ละเพลงมีรูปแบบของเพลงและความไพเราะแตกต่างกัน ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้ให้ความหมายคำว่าเพลงไว้ดังนี้

> "เพลง คือ ทำนองที่ได้ประดิษฐ์ขึ้นโดยมีส่วนสัด มีจังหวะ วรรคตอน และสัมผัสถูกต้องตามกฎเกณฑ์ของดุริยางคศิลป์ ซึ่งแบบแผนของเพลงไทยที่มีมาแต่โบราณนั้น เพลงหนึ่งจะมีกี่จังหวะ กี่ท่อนไม่บังคับ แต่โดยทั่ว ๆ ไปท่อนหนึ่ง ๆ มักจะมีไม่น้อยกว่า 2 จังหวะ (หน้าทับ)" (สุพรรณี เหลือบุญชู, มปป: 50)

เสาวนีย์ ซื่อตรง ได้อธิบายความหมายของคำว่า เถา ไว้ในงานวิจัยเรื่องการวิเคราะห์ทางร้องเพลงแขกมอญ เถา ดังนี้

> "เถา หมายถึง เพลงที่มีอัตราจังหวะลดหลั่นกันไปตามลำดับคือ 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียว โดยต้องเป็นเพลงเดียวกัน ร้องหรือบรรเลงติดต่อกันโดยไม่เว้นระยะหรือมีเพลงอื่นมาแทรก" (เสาวนีย์ ซื่อตรง, 2540: 50)

เพลงแขกมอญ เป็นเพลงที่มีมาแล้วตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ต่อมาภายหลังครูดนตรีไทยได้ขยายจนครบเป็นเถา สุรชัย เครือประดับ ได้กล่าวถึงประวัติเพลงแขกมอญ เถา ไว้ว่า

> "เพลงแขกมอญ เป็นเพลงไทยสำเนียงมอญ มีอยู่ทั้งหมด 3 ท่อน ทำนองสองชั้น และชั้นเดียว มีมาแล้วแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ทำนองชั้นเดียวนั้น จัดไว้ในประเภทเพลงเร็วของโบราณ ใช้สำหรับบรรเลงปี่พาทย์โดยเฉพาะ ส่วนทำนองสองชั้นนิยมนำมาบรรเลงและขับร้องประกอบการแสดงโขนละครเป็นสำคัญ แต่ก็มักใช้เฉพาะท่อนที่ 1 และ ท่อนที่ 2 เท่านั้น จนกระทั่งราวรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) หรือที่รู้จักกันในหมู่ศิลปินดนตรีไทยว่า "ครูมีแขก" จึงได้คิดประดิษฐ์เพลงแขกมอญทำนองสามชั้นขึ้น โดยยึดขยายจากทำนองสองชั้นของเดิมนั้นเอง เพื่อให้วงมโหรีในความควบคุมของท่านนำออกบรรเลงเป็นเพลงขับร้อง ครั้นถึงยุคนิยมฟังเพลงเถา นัยว่าราวปลายรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว จึงได้มีสังคีตาจารย์หลายต่อหลายท่าน เรียบเรียงเพลงแขกมอญเป็นเพลงเถา ทั้งทางร้องและทางรับ หลายต่อหลายทาง นิยมใช้บรรเลงเป็นเพลงขับร้องสืบมาจนปัจจุบัน" (สุรชัย เครือประดับ, มปป: 31)

ณวัฒน์ หลาวทอง ได้กล่าวถึงประวัติความเป็นมาของเพลงแขกมอญ เถา อีกนัยหนึ่งซึ่งไม่สอดคล้องกับที่สุรชัย เครือประดับกล่าวไว้ ดังนี้

> "เพลงแขกมอญ เดิมเป็นเพลง 2 ชั้น สมัยอยุธยา มี 3 ท่อน มีทำนองไพเราะสละสลวย ต่อมาพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ได้นำมาแต่งขยายเป็นอัตราสามชั้น โดยแต่งเป็นทางธรรมดาและทางเดี่ยวสำหรับบรรเลงอวดฝีมือของนักดนตรี สำหรับทางเดี่ยวนี้ยังมีนักดนตรีอีกหลายท่านได้แต่งทางสำหรับเครื่องดนตรีอีกหลายสำนวน และในปี พ.ศ.2476 นายมนตรี ตราโมท ได้ตัดลงเป็นชั้นเดียวครบเป็นเพลงเถา จนเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลาย ทั้งทางร้อง ทางรับ และทางเดี่ยวในทุก ๆ เครื่องมือ" (ณวัฒน์ หลาวทอง, 2547: 125)

จากประวัติเพลงแขกมอญ เถา ที่กล่าวมาข้างต้นทำนองสองชั้น และชั้นเดียวน่าจะมีมาแล้วตั้งแต่กรุงศรีอยุธยา และพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ได้นำมาแต่งขยายเป็นอัตราสามชั้น ครบเป็นเถา แต่ที่กล่าวว่าครูมนตรี ตราโมท ได้ตัดลงเป็นชั้นเดียวนั้น สันนิษฐานว่า ท่านคิดประดิษฐ์

ทางบรรเลงชั้นเดียวของท่านขึ้นจากเพลงแขกมอญสองชั้นสมัยกรุงศรีอยุธยา จนเป็นที่นิยมอย่างแพร่หลายในวงการดนตรีไทย

สุรชัย เครือประดับ ยังได้กล่าวถึงทางขับร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ที่มีลีลาและลักษณะพิเศษ คือมีการสอดแทรกสำเนียงมอญเพื่อเพิ่มความไพเราะมากขึ้นและกล่าวถึงทางบรรเลงเพลงแขกมอญ ว่าเป็นเพลงที่เอื้อและเหมาะสมในการประดิษฐ์ทางเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือกัน ดังนี้

> "ถ้าจะพูดถึงทางร้องเพลงแขกมอญ ก็เห็นจะไม่มีทางใดดำเนินลีลาได้ไพเราะเท่าทางที่ พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เรียบเรียงไว้ แต่ครั้งเป็นผู้ควบคุมวงปี่พาทย์ของเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี (ม.ร.ว. ปุ้ม มาลากุล) ความไพเราะนั้น นอกจากจะอยู่ที่ทำนองร้องซึ่งสอดใส่สำเนียงมอญไว้อย่างนุ่มนวลชวนฟัง และการแทรกคำมอญในทำนองสามชั้น ท่อนที่ 2 แล้ว ในทำนองสองชั้น ท่านยังได้ทำทางร้องเที่ยวกลับ สำหรับท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 ให้ดำเนินลีลาแปลกเปลี่ยนไปจากเที่ยวต้นอีกด้วย เพื่อว่าเมื่อนำเพลงดังกล่าวไปร้องประกอบการแสดงโขนละครที่จำเป็นจักต้องร้องเที่ยวกลับ จะได้ร้องทางเปลี่ยนมิให้เกิดความซ้ำซาก
>
> ส่วนทางรับ นั้น ไม่ว่าจะเป็นทางที่ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เรียบเรียงไว้สำหรับปี่พาทย์วงวังบูรพาภิรมย์ นำออกบรรเลง หรือทางที่ จางวางทั่ว พาทยโกศล เรียบเรียงไว้เป็นทางบรรเลงเดี่ยวสำหรับ ฆ้องวงใหญ่ และสำหรับปี่พาทย์วงวังบางขุนพรหม นำออกบรรเลงก็ตาม ล้วนแสดงความไพเราะต่างรสต่างแบบกันไปทั้งสิ้น และเนื่องจากความคมคายของท่วงทำนอง ซึ่งอาจดัดแปลงให้ได้รสต่าง ๆ หลายรส ทั้งในตอนท้ายเพลงยังประกอบไปด้วยลูกเท่า เป็นโอกาสให้สามารถให้ภูมิปัญญาตกแต่งแจกลูกให้งดงามยิ่ง ๆ ขึ้นเป็นการประกวดอวดฝีมือกันได้นี่เอง ตั้งแต่ราวรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นต้นมา จึงได้มี สังคีตาจารย์หลายต่อหลายท่าน นำเพลงแขกมอญทำนองสามชั้นมาบรรเลงเดี่ยวอวดฝีมือ แทบจะทุกเครื่องมือ และถือเป็นเพลงชั้นหนึ่งสำหรับวงดนตรีไทยมาจนทุกวันนี้" (สุรชัย เครือประดับ, มปป: 31 – 32)

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ยังได้กล่าวถึงเพลงแขกมอญในบริบทต่าง ๆ หลายประเด็น ดังนี้

"1. เพลงอัตราจังหวะสองชั้น ทำนองเก่าสมัยอยุธยา เป็นเพลง 3 ท่อน มีทำนองไพเราะสละสลวย นักดนตรีนิยมนำไปบรรเลงเพลงประจำวัดของวงปี่พาทย์มอญ

2. เพลงเถา พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) แต่งจากเพลงแขกมอญสองชั้น ทำนองเก่ามาแต่งขยายเป็นอัตราจังหวะสามชั้น โดยแต่งเป็นทางธรรมดาและทางเดี่ยวสำหรับบรรเลงอวดฝีมือของนักดนตรี สำหรับทางเดี่ยวนี้ยังมีนักดนตรีหลายท่านที่แต่งทางสำหรับเครื่องดนตรีอีกหลายสำนวน เช่น นายพุ่ม บาปุยะวาท แต่งเพลงแขกมอญสามชั้นทางเดี่ยวระนาดทุ้ม หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)ทำเพลงแขกมอญทำนองของ พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) มาเป็นหลักในการแต่งให้เป็นเพลงที่มีลีลาพลิกแพลงด้วยกลเม็ดเด็ดพราย ตามแบบฉบับของเพลงเดี่ยว ด้วยเครื่องดนตรีหลายเครื่องมือ

3. เพลงเถา ในปีพ.ศ.2476 นายมนตรี ตราโมท ได้แต่งตัดเป็นอัตราจังหวะชั้นเดียว พร้อมทั้งนำทำนองสามชั้นทางธรรมดาของพระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ทำนองสองชั้นทางเก่ามารวมบรรเลงและขับร้องเป็น เพลงเถา จนเป็นที่นิยมแพร่หลาย

4. เพลงตับ เพลงแขกมอญนี้จัดเป็นประเภทเพลงตับมโหรี เรียก ตับแขกมอญ ใช้บทร้องเรื่องกากี บทนิพนธ์ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) เพลงตับชุดนี้คุณหญิงไพฑูรย์ กิตติวรรณ ได้ขับร้องบันทึกแผ่นเสียงของบริษัท พาโลโฟน ด้วยวงมโหรีวังบางขุนพรหม เมื่อ พ.ศ.2471 มี 5 เพลง คือ เพลงแขกมอญ เพลงแขกมอญบางช้าง เพลงลมพัดชายเขา เพลงลมหวน และเพลงทยอยมอญ

5. เพลงทางเปลี่ยน ใน พ.ศ.2508 นายเตือน พาทยกุล ได้นำทำนองในอัตราจังหวะสองชั้นมาแต่งเป็นทางเปลี่ยนให้มีสำเนียงแขกที่มีจังหวะ รุกเร้าสนุกสนาน ในท่อนที่ 3 เที่ยวกลับได้เปลี่ยนเป็นสำเนียงมอญเพื่อให้ต่างกับชื่อของเพลงว่า แขกมอญ" (ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์, มปป: 37-38)

เพลงแขกมอญยังถือเป็นเพลงสำคัญเพลงหนึ่ง เนื่องจากเป็นเพลงที่มีลักษณะพิเศษ ครูดนตรีไทยจึงนำไปประดิษฐ์เป็นเพลงเดี่ยวเพื่ออวดฝีมือกัน ดังที่ รองศาตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้กล่าวถึงเพลงเดี่ยวโบราณไว้ดังนี้

"เพลงเดี่ยวสำคัญในสมัยโบราณนั้นมีอยู่ด้วยกัน 5 เพลง โดยแบ่งเป็นประเภทต่าง ๆ ได้ดังนี้

1. เดี่ยวท่อนเดียว	เพลงพญาโศก
2. เดี่ยวพหุท่อน	เพลงแขกมอญ
3. เดี่ยวมาแต่กำเนิด	เพลงเชิดนอก
4. เดี่ยวหน้าพาทย์	เพลงกราวใน
5. เดี่ยวสูงสุด	เพลงทยอยเดี่ยว

เพลงเดี่ยวทั้ง 5 เพลงนี้ มีลักษณะโดดเด่นเฉพาะตนแตกต่างกัน กล่าวคือ เพลงพญาโศก คือว่าเป็นเพลงเดี่ยวที่แสดงความซับซ้อนในการดำเนินทำนองที่มีการเปลี่ยนระดับเสียงอย่างเข้มข้นภายในท่อน แม้จะมีท่อนเดียว แต่ลักษณะของสำนวนเพลงและระดับเสียงที่มีการเปลี่ยนอยู่เกือบตลอดภายในท่อน ทำให้เพลงพญาโศก โดดเด่นในเรื่องสำนวนเพลงและระดับเสียง เพลงแขกมอญ มีลักษณะของการซ้ำสำนวนในช่วงท้ายของเพลงทุกท่อน ซึ่งเป็นการเปิดโอกาสให้มีการดำเนินทำนองอย่างเต็มที่ ทำให้มีการดำเนินทำนองของสำนวนเพลงในส่วนที่มีทำนองซ้ำนั้นมีความหลากหลาย เพลงกราวใน มีลักษณะโดดเด่นอยู่ที่การดำเนินทำนอง เม็ดพรายในแต่ละโยน ซึ่งมีมากถึง 6-7 โยน อีกทั้งยังท้าทายกำลังของผู้บรรเลง เนื่องจากต้องบรรเลงเป็นระยะเวลานาน เพลงเชิดนอก เป็นเพลงที่มีลักษณะโดดเด่นในเรื่องของจังหวะ และเม็ดพราย เนื่องจากเป็นลักษณะของการดำเนินทำนองแบบ ลอยดอก (ในเครื่องเป่า) เพลงนี้จึงมีความโดดเด่นอยู่ที่จังหวะเป็นสำคัญ ส่วนเพลงทยอยเดี่ยวถือว่าเป็นเพลงเดี่ยวสูงสุดทางดนตรีไทย"
(อัศนีย์ เปลี่ยนศรี, 2548: 2)

เพลงแขกมอญเป็นหนึ่งในเพลงเดี่ยวโบราณที่มีลักษณะเฉพาะ คือเป็นเพลงที่มีการดำเนินทำนองในลักษณะการซ้ำสำนวนในช่วงท้าย ซึ่งเป็นเพลงที่เปิดโอกาสให้นักดนตรีประดิษฐ์ทางเดี่ยวอย่างเต็มที่ และถือเป็นเพลงสำคัญเพลงหนึ่ง

ชื่อเพลงแขกมอญ

เพลงไทยนั้นมีหลายเพลงที่ชื่อเพลงขึ้นต้นด้วยคำว่า "แขกมอญ" เช่น แขกมอญบางช้าง แขกมอญบางขุนพรหม ซึ่งน่าจะมีมูลเหตุของการตั้งชื่อเพลงรองศาตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ได้ให้สัมภาษณ์ โดยอธิบายความหมายของคำว่า "แขกมอญ" ไว้ดังนี้

> "คำว่า แขกมอญ ไม่ได้แปลว่าดนตรีที่มีสำเนียงแขกและสำเนียงมอญ แต่คำว่าแขกเป็นคำที่โบราณท่านเรียกเพลงเร็วในเพลงเรื่อง คือ สมมุติเพลงเรื่องพระรามเดินดง ซึ่งมาตั้งแต่เพลงช้า สองไม้ แล้วก็เพลงเร็ว พอถึงเพลงเร็วท่านจะบอกว่าแขกพระรามเดินดง หรืออย่างเรื่องจีนแส ก็จะมีเพลงช้าเป็นจีนแส สองไม้เป็นอาหนู พอเพลงเร็วท่านก็เรียกว่าแขกจีนแส ไม่ได้บอกว่ามีทั้งแขกและทั้งจีนเพราะฉะนั้นเพลงแขกมอญท่านทำมาจากเพลงเร็วมอญเรื่องหนึ่ง ก็เลยเรียกแขกมอญ เพราะฉะนั้นมันถึงหมายความว่าเป็นเพลงที่มีสำเนียงมอญ ทำมาจากเพลงเร็วมอญ มันไม่ได้หมายความว่ามีทั้งแขกและมอญ แต่การเดี่ยวเช่นพวกเครื่องสาย อย่างซออู้ทางหลวงไพเราะก็มีทำเป็นทางเสียงแขกเสียงมอญ เรื่องเดี่ยวเขาจะทำให้มีอรรถรสยังไงก็เป็นได้" (พิชิต, สัมภาษณ์, 3 พฤษภาคม 2551)

จากคำสัมภาษณ์ของรองศาตราจารย์พิชิต ชัยเสรี ทำให้ทราบถึงที่มาของเพลงแขกมอญ เพลงแขกมอญหมายถึงเพลงที่มีสำเนียงมอญ ทำมาจากเพลงเร็วมอญไม่ได้หมายถึงเพลงที่มีทั้งสำเนียงแขกและสำเนียงมอญอย่างที่หลายคนเข้าใจผิด

ทั้งนี้ ชนิตร ภู่กาญจน์ ได้อธิบายเกี่ยวกับเพลงออกภาษาซึ่งมีที่มาจากชนชาติต่าง ๆ เข้ามามีอิทธิพลในเพลงไทย ดังนี้

> "เพลงออกภาษาที่นำมาจากชนชาติต่าง ๆ นั้น ส่วนมากของเดิมมักจะเป็นเพลงในอัตรา 2 ชั้น แต่นักดนตรีไทยซึ่งมีวิวัฒนาการด้านเพลง ได้กำหนดรูปแบบของการบรรเลงขึ้นมาใหม่ โดยเลียนแบบของเก่าโบราณ เพียงแต่แต่งเพิ่มเติมให้มีปริมาณมากขึ้น โดยแต่เดิมมีเพียงอัตรา 2 ชั้น ก็เพิ่มเข้าไปอีกสองแบบ คือ แบบ 3 ชั้น แล้วจบลงด้วยแบบชั้นเดียว ก็จะได้บทเพลงที่สมบูรณ์ ที่มีความยาวหรือมีปริมาณเป็น 3 ชั้น คือ สาม สองและหนึ่ง แล้วตั้งลักษณะรูปแบบของเพลงที่มีปริมาณ 3 แบบ ใน 3 ชั้นนี้ว่า เพลงเถา ผู้ที่ได้ชื่อว่าเป็นบิดาของเพลงเถา น่าจะเป็นหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เพราะมีเพลงเถาที่เกิดขึ้นด้วยฝีมือของ

ท่านหลวงประดิษฐฯ มากกว่าคนอื่น ๆ และท่านหลวงประดิษฐฯ ก็ได้พัฒนาเพลงประเภทเถาเรื่อยมาจวบจนถึงลูกหลาน (ชนิตร ภู่กาญจน์, 2544: 88-89)

วิชา ศรีผ่อง ได้อธิบายเกี่ยวกับ สำเนียงมอญ ไว้ในงานวิจัยเรื่องวิเคราะห์ทำนองหลักและทางเดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลง แขกมอญ 3 ชั้น ดังนี้

"สำเนียงมอญ ในเพลงไทยพบอยู่เป็นอันมาก ทั้งนี้อาจสืบเนื่องมาจากชนชาติมอญกับชนชาติไทยนั้นมี ถิ่นฐานภูมิประเทศการตั้งบ้านเรือนอยู่ใกล้ชิดกัน มีการผสมผสานของวัฒนธรรมทางด้านดนตรี ด้านประวัติศาสตร์ของชนชาติถูกพม่ารุกรานชนชาติมอญจนสิ้นชาติ ทั้งดนตรีมอญ ภาษามอญ รำมอญ ประเพณีต่าง ๆ ของมอญ จนกระทั่งชนชาติมอญได้มีความผูกพัน มีครอบครัวกับคนไทย

สังเกตพบว่า เพลงไทยที่มีชื่อเป็นมอญอยู่หลายเพลง เช่น มอญดูดาว ฟ้อนมอญ แขกมอญ แขกมอญบางช้าง แขกมอญบางขุนพรหม โหมโรงแขกมอญ เป็นต้น ในเพลงต่าง ๆ ที่กล่าวมานั้นมีสำเนียงมอญปะปนอยู่ ซึ่งสำเนียงมอญนั้นมีลักษณะของทำนองห่าง ๆ จาว ๆ มีการ ลักจังหวะบ้าง เช่น เพลงมอญดูดาว เพลงแขกมอญอัตรา 3 ชั้น ทำนองส่วนท้ายของแต่ละท่อน ในส่วนที่ซ้ำทำนองกันระหว่างท่อน ทำนองส่วนมากจะเป็นสำเนียงมอญ หรือเพลงแขกมอญบางช้าง 3 อัตรา ท่อน 3 ในส่วนหัวของท่อน จะมีลักษณะสำนวนกลอนที่เป็นสำเนียงมอญคล้ายคลึงกับเพลงแขกมอญอัตรา 3 ชั้น ท่อน 2 เป็นอันมาก

ในการบรรเลงเพลงที่มีสำนวนเป็นมอญ จะต้องบรรเลงค่อนข้างช้าเนิบนาบ จึงจะเกิดความไพเราะ หากบรรเลงประกอบการแสดงการร่ายรำ เพลงมอญ 12 ภาษา ฟ้อนมอญ ฯลฯ ต้องบรรเลงค่อนข้างช้า ท่ารำจึงจะอ่อนช้อย ลีลาท่าทาง ช่องไฟ สวยงาม เหมาะสมกับทำนองและท่ารำ สำนวนเพลงก็ห่าง ๆ และใช้ตะโพนมอญตีหน้าทับมอญให้กลมกลืนกับทำนองสำเนียงมอญ ช่วยเพิ่มความไพเราะเป็นอย่างมาก" (วิชา ศรีผ่อง, 2543: 22-23)

ชนชาติมอญนั้นมีความผูกพันกับไทยมาเป็นเวลาช้านาน เนื่องจากมีดินแดนอยู่ใกล้เคียงกัน มีการผสมผสานทางวัฒนธรรม ด้านดนตรีสำเนียงมอญก็เข้ามามีอิทธิพล ซึ่งเพลงไทยจำนวนไม่น้อยมีสำเนียงมอญผสมผสานอยู่อย่างกลมกลืน

สังคีตลักษณ์ เพลงแขกมอญ เถา

บทบาทแต่ละบทเพลงนั้นได้ถูกสร้างขึ้นด้วยโครงสร้างที่แตกต่างกัน ตามกระบวนการของการประพันธ์ หากพิจารณาจากโครงสร้างพื้นฐาน เช่น ท่อนเพลง วรรคเพลง ทิศทางการเคลื่อนที่ของทำนอง จะพบว่าสิ่งเหล่านี้ล้วนแต่มีความหลากหลายและแตกต่างกันออกไป

ณวัฒน์ หลาวทอง กล่าวถึงสังคีตลักษณ์ของเพลงแขกมอญ ในงานวิจัยเรื่องการศึกษาการแปรทางจะเข้เพลงแขกมอญ 3 ชั้น ไว้ดังนี้

> "เพลงแขกมอญ ประกอบด้วยท่อนเพลง 3 ท่อน แต่ละท่อนมีความยาว 6 จังหวะหน้าทับปรบไก่ 3 ชั้น ในแต่ละท่อนจะมีทำนองเพลงที่ซ้ำกันทุกท่อน ในจังหวะที่ 4, 5 และ6 ซึ่งสามารถเขียนสัญลักษณ์แทนได้ดังนี้
>
> กข / คข / งข
>
> โดยอักษร ก, ค, ง แทนทำนองในจังหวะที่ 1, 2 และ 3 ซึ่งแตกต่างกัน ส่วนอักษร ข แทนทำนองในจังหวะที่ 4, 5 และ 6 ซึ่งเหมือนกัน
>
> เพลงแขกมอญ ใช้หน้าทับปรบไก่เป็นส่วนประกอบในการบรรเลงนั้น จึงทำให้เป็นทำนองเพลงที่มีลักษณะเป็นวรรคคู่ เรียกว่า วรรคถาม (คือทำนองเพลงที่อยู่ในกลุ่มหน้าของประโยคเพลง มีความยาว 4 ห้องเพลง) และวรรคตอบ (คือทำนองเพลงที่อยู่ในกลุ่มหลังของประโยคเพลง มีความยาว 4 ห้องเพลง) ซึ่งลูกตกของทั้ง 2 วรรคนี้จะมีความสอดคล้องสัมพันธ์กันอย่างต่อเนื่อง ซึ่งจะทำให้ทำนองเพลงดำเนินไปอย่างราบเรียบ" (ณวัฒน์ หลาวทอง, 2547: 30)

จังหวะหน้าทับปรบไก่

อัตราจังหวะสามชั้น

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

อัตราจังหวะสองชั้น

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

อัตราจังหวะชั้นเดียว

- -ติงทั่ง	-ติง- -	ติงทั่ง-ติง	-ทั่งติงทั่ง

ทั้งนี้ เสาวนีย์ ซื่อตรง ได้กล่าวถึงสังคีตลักษณ์เพลงแขกมอญในงานวิจัย เรื่อง การวิเคราะห์ทางร้องเพลงแขกมอญ เถา ซึ่งสอดคล้องกับที่ณวัฒน์ หลาวทอง ได้กล่าวไว้ ดังนี้

> "เพลงแขกมอญเถา เป็นเพลงที่แต่งขยายมาจากเพลงแขกมอญในอัตราจังหวะ 2 ชั้น ซึ่งเป็นเพลง 3 ท่อน ใช้อัตราจังหวะหน้าทับปรบไก่ แต่ละท่อนมีอัตราจังหวะ 6 หน้าทับ หน้าทับที่ 4, 5, 6 ในแต่ละอัตราจังหวะซ้ำกัน ทุก ๆ ท่อน และจบท่อนด้วยเสียง "เร" บันไดเสียงที่มักพบในทำนองเพลงคือ บันไดเสียง "ฟา" และ "ที" ทำนองบางวรรคเพลงจะมีโน้ตจรเข้ามาเชื่อมทำนองเพื่อให้สัมพันธ์สอดคล้องต่อเนื่องกัน จะมีการใช้โน้ตไล่เรียงเสียง ยักเยื้องทำนองเพลงซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของเพลงสำเนียงมอญในทุกท่อน" (เสาวนีย์ ซื่อตรง, 2540: บทคัดย่อ)

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี ได้อธิบายถึงลักษณะของเพลงที่จัดอยู่ในประเภทเพลงทางพื้น ดังนี้

> "เพลงแขกมอญจัดเป็นเพลงทางพื้น นักดนตรีไทยถือว่า เพลงประเภททางพื้นนี้เป็นหัวใจแห่งศิลปะการบรรเลงเพลงไทย ลักษณะที่สำคัญของเพลงทางพื้นคือ ลีลาการบรรเลงแบบที่เรียกว่า "เก็บ" ความงามของเพลงประเภทนี้ขึ้นอยู่กับการ

> แปรทำนอง (Variation) ซึ่งนักดนตรีจะคิดทางกลอนของเครื่องดนตรีและบรรเลงในขณะนั้นทันที เพลงทางพื้นนี้จะเปิดโอกาสให้มีการสร้าง "กลอน" ของทำนองอย่างอิสระ เป็นเพลงที่ส่งเสริมในด้านสติปัญญา และปฏิภาณมากที่สุด ประสบการณ์ของนักดนตรีเป็นสิ่งที่สำคัญ ความไพเราะของบทเพลงทางพื้นจะมีมากน้อยเพียงใดขึ้นอยู่กับพื้นฐานประสบการณ์ของนักดนตรีที่แตกต่างกัน เพลงประเภททางพื้นนี้ เช่น แขกบรเทศ สารถี และแขกมอญ เป็นต้น" (เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี, 2542: 150)

สุธาร บัวทั่ง ได้อธิบายถึงลักษณะของเพลงทางพื้นซึ่งมีความสอดคล้องกับที่เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี กล่าวไว้ ดังนี้

> "ในประเภทของเพลงไทยนั้น เพลงทางพื้นจัดเป็นเพลงที่แสดงให้เห็นทางบรรเลงของเครื่องดนตรีแต่ละชนิด และไหวพริบปฏิภาณของนักดนตรีได้ดีที่สุด นักดนตรีจะต้องใช้สมองคิดแต่ทางกลอนอยู่ตลอดเวลาที่บรรเลงอยู่ในขณะนั้น" (ณวัฒน์ หลาวทอง, 2547: 30)

จากคำอธิบายของผู้รู้ในเรื่องลักษณะเฉพาะของเพลงทางพื้นนั้น พอจะสรุปได้ว่าเป็นเพลงที่ความไพเราะขึ้นอยู่กับการแปรทำนอง ซึ่งนักดนตรีจะต้องคิดทางกลอนของเครื่องดนตรีในขณะนั้นทันที เพราะฉะนั้นนักดนตรีที่จะบรรเลงเพลงทางพื้นได้ดีจะต้องเป็นคนที่มีปฏิภานไหวพริบดี

ประวัติผู้แต่งเพลงแขกมอญ เถา

พระประดิษฐ์ไพเราะ (มี ดุริยางกูร)

พระประดิษฐ์ไพเราะ นามเดิม มี ดุริยางกูร แต่คนทั่วไปมักเรียกกันว่า "ครูมีแขก" ซึ่ง คุณเปี่ยมศรี ดุริยางกูร หลานทวดของท่าน เล่าให้ฟังว่า อาจเป็นเพราะบ้านเดิมของท่านตั้งอยู่ในบริเวณสุเหร่า เหนือวัดอรุณราชวราราม และเมื่อคลอดออกมาใหม่ ๆ นั้น ท่านมีสิ่งขาว ๆ คล้ายกระเพาะครอบศีรษะเหมือนหมวกแขก จึงได้สมญานามว่า "แขก" มาตั้งแต่เล็ก ไม่มีผู้ใดทราบวันเดือนปีเกิดของครูมีแขก แต่ยังพอประมาณได้ว่าครูมีแขกเกิดปลายรัชกาลที่ 1 แห่งราชวงศ์จักรี

ครูมีแขก เป็นครูดนตรีมาตั้งแต่ปลายรัชกาลพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว จนถึงในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวนั้น ครูมีแขกได้เป็นครูปี่พาทย์ในพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวและได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นที่ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ เมื่อวันที่ 21 พฤศจิกายน พ.ศ.2396 ตำแหน่งปลัดจางวางมหาดเล็ก ว่าราชการกรมปี่พาทย์ฝ่ายพระบวรราชวัง ต่อมาในปีเดียวกันนั้นเอง ได้แต่ง เพลงเชิดจีน และนำขึ้นบรรเลงทูลเกล้าฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว เป็นที่สบพระราชหฤทัยยิ่งนัก จึงโปรดให้เลื่อนบรรดาศักดิ์เป็น พระประดิษฐ์ไพเราะ เมื่อวันที่ 21 ธันวาคม พ.ศ.2396 ภายในเวลาเพียงเดือนเดียวเท่านั้น ที่เลื่อนบรรดาศักดิ์จากหลวงเป็นพระ ต่อมาในรัชกาลที่ 5 ครูมีแขกได้เป็นครูมโหรีในสมเด็จกรมพระยาสุดารัตน์ราชประยูร แล้วถึงแก่กรรมประมาณรัชกาลที่ 5

ครูมีแขก นับเป็นต้นตำรับในการแต่งเพลงประเภทลูกล้อลูกขัด จนได้รับสมญาว่า "เจ้าแห่งเพลงทยอย" ทั้งนี้เพราะเพลงทยอยสำคัญ ๆ ซึ่งถือเป็นแม่บทของเพลงประเภทลูกล้อลูกขัด เช่น ทยอยนอก ทยอยเขมร ล้วนเป็นผลงานนิพนธ์ของครูมีแขกทั้งสิ้น โดยเฉพาะเพลงเชิดจีนนั้น นับได้ว่าเป็นเลิศในกระบวนเพลงโยนทั้งหลาย เพราะนอกจากจะมีลีลาแปลกพิสดารไม่ซ้ำแบบเพลงโยนอื่น ๆ ที่เคยมีมาก่อนแล้ว ยังเป็นเพลงโยนเพลงเดียวที่ไม่ต้องใช้หน้าทับเข้าประกอบในการขับร้องและบรรเลง ทั้งยังอาจใช้ประกอบการแสดงโขน ละคร ได้อย่างพอเหมาะยากที่จะเป็นได้ในเพลงโยนอื่น ๆ

งานคีตนิพนธ์ของครูมีแขกเท่าที่รวบรวมได้ มีดังต่อไปนี้

โหมโรงขวัญเมือง การะเวกเล็กสามชั้น กำสรวลสุรางค์สามชั้น แขกบรเทศสามชั้น แขกมอญสามชั้น แขกมอญบางช้างสามชั้น จีนขิมเล็กสามชั้นและสองชั้น ตวงพระธาตุสามชั้น ทะแยสามชั้น สารีสามชั้น พญาโศกสามชั้น พญาครวญสามชั้น สี่บทสามชั้น แป๊ะสามชั้นและสองชั้น พระอาทิตย์ชิงดวงสองชั้น จีนขิมใหญ่สองชั้น เชิดจีน ทยอยนอก ทยอยเดี่ยว ทยอยเขมร (เฉพาะเที่ยวกลับ) เทพรัญจวน (เฉพาะสามชั้นเที่ยวแรก) หกบทสามชั้น อาเฮียสามชั้น ภิรมย์สุรางค์ (ขยายขึ้นจากจีนแสสองชั้น) จีนแสสองชั้น

ครูมีแขกถึงแก่กรรมเมื่อใดแน่ไม่ปรากฏ คุณความดีและความสามารถของท่านเป็นยอดเยี่ยมนับเป็นนักดนตรีเอกที่มีชื่อเสียงมากที่สุดคนหนึ่งในประวัติการดนตรีของไทย (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529: 131-132)

ครูมนตรี ตราโมท

ครูมนตรี ตราโมท เดิมชื่อ บุญธรรม ตราโมท เกิดวันที่ 17 มิถุนายน พ.ศ.2433 ที่บ้านท่าพี่เลี้ยง อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี เป็นบุตรของนายยิ้มและนางทองอยู่ เมื่อ พ.ศ.2474 ได้สมรสกับนางสาวลิ้นจี่ (บุรานนท์) มีบุตร 2 คน คือ นายฤทธี และ นายศิลปี ต่อมาเมื่อนางลิ้นจี่ถึงแก่กรรม จึงแต่งงานกับนางสาวพูนทรัพย์ (นาฏประเสริฐ) มีบุตร 2 คน คือ นางสาวดนตรี และ นายญาณี ครูมนตรีถึงแก่อนิจกรรม เมื่อวันที่ 6 สิงหาคม พ.ศ.2538

ครูมนตรีเริ่มเข้ารับการศึกษาที่โรงเรียนประจำจังหวัดสุพรรณบุรี (ปรีชาพิทยากร) จนจบชั้นมัธยมศึกษา ปีที่ 3 ภายหลังได้มาศึกษาต่อที่โรงเรียนพรานหลวงในพระบรมราชูปถัมภ์ จนจบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6

ครูมนตรีสนใจดนตรีไทยมาตั้งแต่เด็ก อายุประมาณ 13 ปี ได้เริ่มเรียนดนตรีปี่พาทย์และเรียนเครื่องดนตรีฝรั่ง (แตรวง) ต่อที่บ้านครูสมบุญ สมสุวรรณ ตำบลบางกะพร้อม จังหวัดสมุทรสงคราม จนฝีมือดีและได้เรียนรู้หลักการแต่งเพลงด้วย เมื่ออายุได้ 17 ปี ได้สมัครเข้ารับราชการในกรมพิณพาทย์หลวง กรมมหรสพมหาดเล็ก (วังจันทร์เกษม) ซึ่งมีพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เป็นครูใหญ่ ณ วังจันทร์เกษมนี้ ครูมนตรีได้เรียนฆ้องวงใหญ่จากหลวงบำรุงจิตเจริญ (ธูป สารทวิลัย) เรียนกลองแขกจากพระพิณบรรเลงราช (แย้ม ประสานศัพท์) เรียนระนาดทุ้มจากพระพาทย์บรรเลงรมย์ (พิมพ์ วาทิน) ต่อมาพระยาประสานดุริยศัพท์ ได้กรุณาสอนต่อให้อีกและได้รับเลือกเป็นผู้ตีระนาดทุ้มใน "วงตามเสด็จพระราชดำเนิน" ซึ่งไม่ว่าพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวจะเสด็จแปรพระราชฐานไป ณ ที่ใด วงนี้ก็ต้องตามเสด็จเสมอ ครูมนตรีจึงได้ใกล้ชิดเบื้องพระยุคลบาทเป็นพิเศษเสมอมา นอกจากนั้นยังเป็นผู้ที่ตีขิมในวงหลวง โดยเริ่มต้นด้วยการบรรเลงขิม (คลุมผ้าขาว) ถวายพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวเมื่อครั้งที่ทรงประชวร

ทางด้านผลงานการประพันธ์เพลงของครูมนตรี ก็มีมากมายหลายประเภทเป็นที่รู้จักกันแพร่หลาย โดยเฉพาะ เพลงระบำ จนได้ชื่อว่า "เจ้าแห่งเพลงระบำ" และที่สำคัญเกี่ยวข้องกับบทนี้คือครูเป็นผู้ทำเพลงชั้นเดียวเพลงแขกมอญ ที่เพิ่มเติมของเก่าให้ครบเป็นเถา

ในด้านวิชาการนอกจากครูมนตรีเป็นผู้เขียนตำราและถ่ายทอดความรู้ด้านประวัติศาสตร์ศิลป์จากอดีตแก่อนุชนในปัจจุบันแล้ว ท่านยังเป็นหลักสำคัญในการจัดทำหลักสูตร การเรียนการสอนในสาขาดนตรีและนาฏศิลป์ไทยที่ใช้ทั้งในวิทยาลัยนาฏศิลป กรมศิลปากร และในมหาวิทยาลัยของรัฐจนปัจจุบันด้วย

บทร้องเพลงแขกมอญ เถา

เนื้อที่ 1

สามชั้น

ท่อน 1 ครานั้นจึงโฉมเจ้าวันทอง หลับต้องมนต์มึนยังมืดหน้า
ท่อน 2 สะดุ้งตื่นฟื้นตัวไม่ลืมตา ผวากอดขุนแผนนิ่งไม่ติงตัว
ท่อน 3 ขวัญหายกายสั่นระรัวริก ปลุกหยิกคิดว่าขุนช้างผัว

สองชั้น

ท่อน 1 เล่าความฝันมาประหม่ากลัว ว่าทูนหัวสุมไฟไว้ในมุ้ง
ท่อน 2 เปลวปลาบวาบพลุ่งขึ้นปลายจาก ไหม้มากหลายตับยับยุ่ง
ท่อน 3 ต้องตัวผัวไหม้ทั้งไส้พุง น้องสะดุ้งโดดกลิ้งอยู่

กลางแปลง

ชั้นเดียว

ท่อน 1 เรืองเริงเพลิงผลาญม่านหมอนฟูก ถูกน้องพุพองเป็นหลายแห่ง
ท่อน 2 ไม่มีใครช่วยดับวับวาบแรง น้องนี้นึกแสยงสยดใจ
ท่อน 3 ขอเชิญช่วยทำนายให้น้องที เช่นนี้น้องหาเคยจะฝันไม่

(เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนที่ 17 ขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้างได้ นางแก้วกิริยา และเข้าห้องนางวันทอง)

เนื้อที่ 2

สามชั้น

ท่อน 1 พระเอยพระทรงลักษณ์ งามพักตร์ผ่องเพียงดวงบุหลัน

ท่อน 2 สารพัดพร้อมพริ้งทุกสิ่งอัน วิไลวรรณอ้อนแอ้นเอวกลม

ท่อน 3 อันนารีที่เป็นหน่อกษัตริย์ชาติ จะสนิทพิศวาสไม่งามสม

สองชั้น

ท่อน 1 ควรแต่นางสวรรค์อันอุดม จะร่วมรส ภิรมย์ยินดี

(พระราชนิพนธ์บทละครเรื่องอิเหนา ในรัชกาลที่ 2)

ท่อน 2 จึงสมองค์ พงศ์เผ่า จักรพรรดิ ผู้งามดังดวงรัตน์มณีศรี

ท่อน 3 เจริญคุณบุญญาบารมี พูนทวีพระยศปรากฏไกล

ชั้นเดียว

ท่อน 1 ฝ่ายว่ามอญใหม่ใกล้สว่าง จะจากนางสั่งความตามวิสัย

ท่อน 2 เป็นภาษาเมาะตะมะคละคำไทย ออระหน่ายเตะเอยกราวเคยรัก

ท่อน 3 รักเจ้าช่อดอกงิ้ว หรือจะแลลิบลิ่วสูงลอย

หัตถกรหรือจะช้อนชิดเหลือที่จะคิดสอดสอย อย่าหมายชะม้อยเลยเอย

(บทร้องโบราณไม่ทราบนามผู้แต่ง)

2.2 บริบทที่เกี่ยวข้องกับการขับร้องเพลงไทย

ครูมนตรี ตราโมท บรมครูทางด้านดนตรีไทยได้อธิบายถึงธรรมชาติและพัฒนาการของการขับร้องเพลงไทย ไว้ดังนี้

> "การขับร้องถือได้ว่าเป็นทั้งศาสตร์และศิลป์ ที่สามารถนำหลักวิธีการทางวิทยาศาสตร์มาตรวจสอบได้ เนื่องจากเสียงของคนเกิดขึ้นจากการสั่นของ "สายเสียง" ซึ่งเปล่งออกมาได้หลายความถี่เป็นเสียงสูงต่ำ "สายเสียง" นั้น อยู่ในกล่องเสียงซึ่งอยู่ในลำคอ การขับร้องแต่เดิมนั้น หมายถึง เพลงที่ไม่มีเครื่องดนตรีใด ๆ บรรเลงประกอบ เป็นดนตรีที่เกิดจากร่างกาย คือกล่องเสียงของมนุษย์ จึงอาจกล่าวได้ว่าเป็นดนตรีที่อยู่ใกล้ชิดกับสังคมมนุษย์มากที่สุด แบบฉบับดั้งเดิมอาจเรียกแตกต่างกันออกไป เช่น การขับร้องหรือขับลำนำ การขับบทกลอน การเห่ การร่ายเทศน์ สวด อื่อ กล่อมเด็ก ฯลฯ ล้วนเป็นเพลงร้องที่ไม่มีเครื่องดนตรีใด ๆ ประกอบ เป็นเพลงร้องที่อาศัยจังหวะของการหายใจของมนุษย์ ฉันทลักษณ์ ถ้อยคำสัมผัส เป็นตัวกำหนดของทำนองร้อง จังหวะไม่ตายตัวและไม่แน่นอน อาศัยวรรณยุกต์เสียงสูง ต่ำ ของภาษาเป็นทำนองและอาศัยบุคคลที่จะขับร้อง ให้มีลีลาไปตามความประสงค์ จึงกล่าวได้ว่าการร้องเพลงมีกำเนิดควบคู่กับสังคมมนุษย์มาช้านาน แล้วได้พัฒนาขึ้นเป็นลำดับ สรุปได้ 3 ขั้น คือ
>
> ขั้นที่ 1 ใช้เนื้อร้องเป็นทำนองไปในตัว โดยไม่มีเอื้อนเลย เช่น เพลงแม่ศรี และเพลงฉุยฉาย
>
> ขั้นที่ 2 ร้องไปกับดนตรี ใช้ดนตรีสอดบ้าง มีเสียงเอื้อนเล็ก ๆ น้อย ๆ บ้าง เช่น เพลงเทพทองและเพลงสาลิกาแก้ว
>
> ขั้นที่ 3 มีเสียงเอื้อนมาก ๆ แทรกอยู่ระหว่างคำร้อง เช่น เพลง 2 ชั้น 3 ชั้น ซึ่งเกิดขึ้นเป็นจำนวนมากในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์" (มนตรี ตราโมท, 2540: 28)

การขับร้องเพลงไทยแต่เดิมนั้นเป็นการขับร้องที่ไม่มีแบบแผน ร้องด้นไปตามความรู้สึกนึกคิด จนพัฒนามาเป็นการร้องที่มีแบบแผนซึ่งเป็นการร้องประกอบดนตรี มีดนตรีกำกับ ดังนั้นผู้ขับร้องจะต้องระมัดระวังและพิถีพิถันในการขับร้องมากขึ้น พูนพิศ อมาตยกุล ได้อธิบายถึงพัฒนาการของการขับร้องเพลงไทยในอดีตเรื่อยมาว่า

"การขับร้องเพลงไทยมีพัฒนาการมาจากการขับร้องแบบสบาย ๆ ที่ไม่ต้องเป็นห่วงเรื่องจังหวะและระดับเสียง เป็นการขับร้องเดี่ยวหรือร้องคนเดียว เช่น เพลงกล่อมเด็ก เพลงร้องเล่นของเด็กและบททำนองเสนาะต่าง ๆ จากนั้นได้พัฒนามาสู่การร้องเข้าจังหวะในลักษณะของเพลงพื้นบ้าน ไม่มีเครื่องดนตรีกำหนดระดับเสียง ต่อมาจึงพัฒนาการขับร้องเข้ากับดนตรี ต้องระมัดระวังการขับร้องมากขึ้น เพื่อให้ถูกต้องกับเสียงดนตรีและจังหวะเป็นสำคัญ แต่คุณลักษณะประการหนึ่งซึ่งเป็นเอกลักษณ์อันเด่นชัดของการขับร้องเพลงไทยก็คือ การใส่เอื้อนลงในเพลงขับร้องที่ยึดถือปฏิบัติกันมาจนทุกวันนี้ เป็นที่น่าสังเกตว่าการเอื้อนนั้น กินแรง กินลม กินกำลังกล้ามเนื้อมากกว่าการร้องเป็นคำมาก การเอื้อนจึงไม่ใช่วิธีการหนึ่งของการพักเสียงหรือพักแรงในการขับร้อง และก็ไม่ใช่เพียงเอื้อนเพื่อหน่วงเวลาให้นึกเนื้อร้องออกหรือเพียงเพื่อช่วยยืดเวลาให้คนแต่งสักวาเท่านั้น แต่วัตถุประสงค์ของการเอื้อนน่าจะมีเหตุอันเนื่องมาจากศิลปินร้องเพลงได้เก่งมากขึ้น รู้เทคนิคในการร้องดียิ่งขึ้น ก็พัฒนาตนเองขึ้นไปโดยใส่เอื้อนให้วิจิตรพิสดาร เป็นการแสดงความสามารถของตนเอง ประกอบกับการขับร้องประกอบการแสดงละครถ้าจะร้องดำเนื้อไปมาก ๆ ผู้แสดงก็จะตีบทรำได้ไม่งาม จึงจำเป็นต้องร้องให้ช้าลงโดยการเติมเอื้อนลงไป อีกประการหนึ่งเพลงเก่าสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นเพลงสั้น ๆ เพียง 2-4 จังหวะก็จบเพลง หากใส่เอื้อนลงไปเพลงก็จะยาวออก นักดนตรีที่คิดทางบรรเลงรับ ก็ต้องคิดเพลงยาวออกไปด้วย จึงกลายเป็นการพัฒนาเพลงแบบหนึ่ง โดยเฉพาะการร้องเอื้อนนั้นทำให้เพลงไพเราะยิ่งขึ้น เนื่องจากสามารถใส่อารมณ์ลงในการเอื้อนนั้นได้เป็นอย่างดีและได้อารมณ์ละเอียดอ่อนขึ้น การเอื้อนของเพลงไทยจึงเป็นศิลปะการขับร้องที่ไม่เหมือนชาติใด และเป็นเอกลักษณ์ที่ทรงคุณค่าในการสืบเนื่องต่อมา" (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529: 8)

จากคำอธิบายในเรื่องพัฒนาการของการขับร้องเพลงไทยของพูนพิศ อมาตยกุล พบว่าเป็นไปในลักษณะเดียวกับคำอธิบายของครูมนตรี ตราโมท คือการขับร้องเพลงไทยเริ่มด้วยการร้องเสียงเปล่า ไม่มีการเอื้อนและไม่มีดนตรีรับ แล้วค่อย ๆ พัฒนามีการเอื้อนสอดแทรกบ้างเล็กน้อยจนกระทั่งเป็นการขับร้องที่มีการประดิษฐ์การเอื้อนให้วิจิตรพิสดาร ซึ่งเป็นการแสดงความสามารถของผู้ขับร้อง นอกจากนี้ยังต้องร้องประกอบดนตรีจึงต้องระมัดระวังในการออกเสียงให้ตรงกับเครื่องดนตรี

ความหมายของคำว่า "ขับร้อง"

สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะดุริยางค์ ได้อธิบายความหมายของคำว่า "ขับ" กับคำว่า "ร้อง"ไว้ดังนี้

"ขับ การเปล่งเสียงออกมาเพื่อนำเสนอเรื่องราวด้วยทำนองที่ไม่ซับซ้อน ด้วยเหตุที่ผู้ขับมุ่งนำเสนอเรื่องราวเป็นสำคัญ จึงส่งผลให้แบบแผนเกี่ยวกับจังหวะและเสียงไม่แน่นอนตายตัว แต่ผู้ฟังหรือผู้ขับสามารถทราบได้ว่าเป็นการขับทำนองใด จากการปรากฏเสียงสูงต่ำที่สัมพันธ์กับลีลาจังหวะเฉพาะของการขับแต่ละชนิด เช่น ขับเสภา ขับกล่อม" (สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะดุริยางค์, 2540: 23)

"ร้อง การเปล่งเสียงออกมาเป็นถ้อยคำหรือเป็นอย่างสระ อือ เออ ให้ครบถ้วนถูกต้องตามจังหวะและทำนองที่กำหนดไว้ ถ้วยเหตุที่การร้องต้องถือจังหวะและทำนองซึ่งประพันธ์ไว้อย่างซับซ้อนเป็นสำคัญ ดังนั้นถ้อยคำหรือเสียงใด ๆ ที่เปล่งออกมาจึงต้องน้อมเข้าหาทำนอง เช่น ร้องเพลงต่าง ๆ ส่วนการร้องเพลงพื้นเมืองหรือเพลง กล่อมเด็กจะมีลักษณะและวิธีการของการ "ขับ" ระคนอยู่เป็นอันมาก" (เรื่องเดียวกัน, 2540:13)

ครูมนตรี ตราโมท ได้อธิบายความหมายของคำว่า ขับร้อง ไว้ดังนี้

"การขับร้อง ขับคือ การเปล่งเสียงออกไปอย่างเดียวกับร้องแต่การขับมักใช้ในทำนอง ที่มีความยาวไม่แน่นอน การเดินทำนองเป็นเพียงแนวทางเท่านั้น และถือถ้อยคำเป็นสำคัญ ทำนองต้องน้อมเข้าหาถ้อยคำ เช่น ขับเสภา เป็นต้น การขับกับร้องมีวิธีที่คล้ายคลึง และมักจะระคนปนกันอยู่จึงมักจะเรียกรวม ๆ กันว่าขับร้อง" (มนตรี ตราโมท, 2507)

ประเภทของการขับร้องเพลงไทย

การขับร้องเพลงไทยสามารถแบ่งประเภทการขับร้องได้หลายประเภท สุพรรณี เหลือบุญชู ได้แบ่งประเภทการขับร้องเพลงไทยตามลักษณะการร้องได้ ดังนี้

"การขับร้องเพลงไทย แบ่งตามลักษณะการร้องได้ดังนี้

1. การขับร้องอย่างอิสระ หรือขับร้องทั่วไป
2. การขับร้องประกอบดนตรี
3. การร้องประกอบระบำรำฟ้อน และการแสดงโขนละคร

การขับร้องทั้ง 3 ประเภทนี้ มีลักษณะการร้องที่แตกต่างกันไป ตามจุดมุ่งหมายของการขับร้องตามประเภทของเพลงที่ร้อง ตลอดจนเป็นไปตามความสามารถของผู้ร้องด้วย ซึ่งจะได้กล่าวในรายละเอียดของแต่ละประเภท ดังนี้

1. การขับร้องอย่างอิสระ หมายถึง การขับร้อง โดยใช้ความสำคัญของผู้ขับร้องเป็นหลักเป็นอิสระขาดจากวงดนตรีสามารถกำหนดเสียงร้องของตนเองได้อย่างอิสระ ไม่ต้องให้ตรงตามเสียงของดนตรี อาจารย์ชิ้น ศิลปบรรเลง ให้คำจำกัดความไว้ว่า การขับร้องทั่วไป ได้แก่ การร้องอย่างอิสระ คือ ร้องอย่างเดียวไม่มีดนตรีรับ โดยเฉพาะผู้ที่ร้องกำหนดเสียงสูง ต่ำ ได้ตามระดับเสียงของตนเอง ตามความพอใจ การร้องประเภทนี้อาจร้องเดี่ยวคนเดียว หรือขับร้องเป็นหมู่ซึ่งถือเอาความสะดวกเป็นเกณฑ์ด้วย เช่น การสอนขับร้องเพลงในโรงเรียน หรือการร้องโดยลำพังก็ได้

2. การขับร้องประกอบดนตรี หมายถึง คนร้องส่งเข้าวงดนตรีต้องยึดเสียงดนตรีเป็นหลัก จะร้องอิสระไม่ได้ เสียงร้องต้องเข้ากับเสียงดนตรีทั้งการตั้งต้นเสียง และเมื่อขับร้องแล้ว ดนตรีรับร้องได้อย่างกลมกลืนในระดับเสียงเดียวกัน ไม่เพี้ยนแปร่งหรือคนละระดับเสียง ดังนั้นการเทียบเสียงของนักร้องต้องตรงกับระดับเสียงของดนตรี (บันไดเสียงเดียวกัน) การขับร้องประกอบดนตรี สามารถขับร้องได้หลายลักษณะ ดังนี้

2.1 การขับร้องส่ง การร้องส่ง หมายถึง การร้องสลับกับการบรรเลงดนตรีโดยทั่วไป จะเริ่มต้นด้วยการร้องก่อน เมื่อร้องจบแต่ละท่อนเพลงจะรับด้วยการบรรเลงดนตรีแต่ละท่อนเช่นเดียวกัน ส่วนใหญ่การร้องส่งจะใช้กับลักษณะเพลงเถา

2.2 การร้องสอดดนตรี คือ การร้องที่มีการบรรเลงดนตรีมาสอดแทรกในขณะขับร้อง ตอนใดตอนหนึ่งในเพลง และเป็นการสอดแทรกหลายช่วงของ

เพลง หรือสอดแทรกตลอดทั้งเพลง อาจเป็นลูกล้อลูกขัดเป็นจำนวนมากในเพลง หรือจะเป็นการรับต่อท่อนกันก็ได้ เช่น ลาวดวงเดือน ดังตัวอย่างต่อไปนี้

2.3 การร้องพร้อมดนตรี หมายถึง การขับร้องและการบรรเลงดนตรีจะเป็นไปพร้อม ๆ กัน แต่ในขณะที่เป็นไปพร้อม ๆ กันนั้นยังมีทักษะการบรรเลงที่แตกต่างกันไปด้วย จึงมีชื่อเรียกที่แตกต่างกันไป เช่น

2.3.1 การร้องคลอ คือร้องไปพร้อมกับการบรรเลงดนตรี โดยทางร้องและทางบรรเลงดนตรีจะเป็นทางที่เหมือนกัน นั่นคือร้องและดนตรีดำเนินทำนองอย่างเดียวกัน ทางดนตรีอาจเอาอย่างทางร้องหรือทางร้องอาจเอาอย่างทางดนตรีก็ได้ มีหน้าที่สำคัญคือ เป็นเพลงที่มีลูกตกของเพลงเหมือนกัน มีความยาวเท่ากัน มีความง่ายไม่ยุ่งยากซับซ้อน การบรรเลงดนตรีเมื่อคลอร้องจะต้องบรรเลงอย่างเบา ๆ เพื่อให้ฟังการขับร้องได้ชัดเจนรู้เรื่องในเรื่องขับร้อง ขณะเดียวกันก็ได้ความไพเราะในการบรรเลงดนตรีไปด้วย ซึ่งการขับร้องประเภทนี้เมื่อประกอบกับการขับร้องด้วยแล้วต้องมีการปรับเข้าหากันทั้งทางร้องและทางบรรเลง จึงจะทำให้การ “ร้องคลอ” สมบูรณ์ในอรรถรสของเพลงได้

2.3.2 การร้องเคล้า คือ การร้องไปพร้อม ๆ กับการบรรเลงดนตรี โดยทางร้องและการบรรเลงดนตรี จะไม่เหมือนกันดำเนินกันไปคนละอย่างแต่ต้องเป็นการร้องและการบรรเลงในเพลงเดียวกัน คนร้องจะร้องไปในทางของคนร้อง ส่วนดนตรีก็จะดำเนินไปทางดนตรีแต่พอจะถึงจังหวะหน้าทับ ทั้งร้องและบรรเลงจะดำเนินไปทางจังหวะตัวเอง พอจะลงจบแต่ละวรรคของการจบหน้าทับ ก็จะลงจบพร้อมกัน และลูกตกเดียวกัน

2.3.3 การร้องลำลอง คือ การร้องไปพร้อม ๆ กัน การบรรเลงดนตรีโดยการร้องและการบรรเลงมีอิสระด้วยกันทั้ง 2 ฝ่าย นั่นคือ คนร้องร้องไปเพลงหนึ่ง ส่วนคนบรรเลงก็จะบรรเลงไปอีกเพลงหนึ่ง แต่ต้องมีระดับเสียงตรงกัน จังหวะประเภทเดียวกันและระดับเสียงเดียวกัน บรรเลงไปพร้อมๆ กัน จบลงพร้อมกัน

2.3.4 การร้องประสาน คือการร้องและการบรรเลงในเพลงเดียวกัน แต่วิธีที่จะดำเนินทำนองแต่ละแนวนั้นให้เสียงนั้นตกออกไปคนละเสียง เพื่อให้เสียงตกนั้นประสานกัน โดยอาศัยหลักการประสานเสียงทางดุริยางค์สากลเข้ามาช่วย การร้องประสานจึงเป็นการร้องในเพลงเดียวกัน แต่ดำเนินทำนองคนละอย่างและมีเสียงประสานกัน

3. การร้องประกอบ ระบำ รำฟ้อน และการแสดงโขน ละคร เป็นการประกอบ ลีลา บทบาท ของตัวแสดง วิธีการร้องต้องคำนึงถึงความเหมาะสมของ

บทบาทที่รำของตัวละคร และคำนึงถึงอารมณ์เพลงส่วนใหญ่ จะเป็นเพลง 2 ชั้น และชั้นเดียว ไม่นิยมใช้ 3 ชั้น เพราะเหมาะกับการรำ ซึ่งผู้รำจะตีบทตามเนื้อเรื่อง และแสดงอากัปกริยาตามอารมณ์ของผู้ร้องนั้น ดังตัวอย่างต่อไปนี้

3.1 เพลงที่มีจังหวะช้า ทำนองเยือกเย็นฟังแล้วโหยหวน เป็นชนิดเพลงเศร้า เช่น เพลงทยอยญวน มอญรำดาบ

3.2 เพลงที่มีจังหวะช้าพอประมาณ ทำนองหนักแน่นแสดงถึงความองอาจผ่าเผยของผู้ที่เป็นใหญ่ เช่น เพลงเทวาประสิทธิ์ แขกบรเทศ

3.3 เพลงที่มีจังหวะ รุกรวดเร็ว แสดงถึงการร่าเริง สนุกสนาน และเกรี้ยวโกรธ เช่น เพลงนาคราช ลิงโลด" (สุพรรณี เหลือบุญชู, มปป: 61-68)

ประเภทเพลงสำหรับขับร้อง

เพลงสำหรับขับร้องซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 4 ประเภท ได้แก่เพลง เถา เพลงระบำ เพลงลา และเพลงตับว่า

"เพลงสำหรับขับร้อง สามารถแยกออกเป็นประเภทต่าง ๆ ดังนี้

เพลงเถา เพลงประเภทหนึ่งซึ่งเป็นเพลงเดียวกันแต่มีอัตราจังหวะและความยาวของทำนองลดหลั่นกันลงไปตามลำดับไม่น้อยกว่า 3 ขั้น หรือมากกว่า 3 ขั้น เรียกว่า "เพลงเถาใหญ่" นำมาขับร้องหรือบรรเลงติดต่อกัน

การที่จะเรียกได้ว่าเป็นเถา มีหลักดังนี้คือ เพลงที่มีอัตราจังหวะและความยาวของทำนองลดหลั่นกันลงไปตามลำดับทุก ๆ ชั้นนั้น จะต้องเป็นเพลงที่มาจากทำนองเนื้อฆ้องเดียวกัน และลดหลั่นกันลงไปไม่ต่ำกว่า 3 ชั้น ทั้งจะต้องขับร้องหรือบรรเลงติดต่อกันจนจบเถา เช่น บรรเลงเพลงราตรีประดับดาว 3 ชั้น 2 ชั้น และชั้นเดียวติดกันเป็นพืดไป ก็เรียกว่า เพลงราตรีประดับดาว เถา

การบรรเลงเรียงลำดับชั้นของเพลงเถานี้ โดยปกติจะบรรเลงจาก 3 ชั้น 2 ชั้น แล้วจึงชั้นเดียว แต่มีบ้างบางกรณีที่บรรเลงกลับกัน คือ ชั้นเดียว 2 ชั้น แล้วจึง 3 ชั้น เช่น เดี่ยวระนาดเอก เพลงพญาโศก เดี่ยวฆ้องวงใหญ่เพลงแขกมอญ อย่างไรก็ตาม การบรรเลงที่ถือว่าเป็นเพลงเถานั้นจะต้องบรรเลง 3 ชั้น เป็นอย่างน้อย อาจจะบรรเลง 4 ชั้น 3 ชั้น และ 2 ชั้น ก็นับเป็นเพลงเถาได้ (สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคคีตะดุริยางค์, 2540:117)

เพลงระบำ เพลงที่ใช้กับการแสดงระบำรำฟ้อนเป็นชุด ๆ โดยมากผู้แต่งทำนองมีความประสงค์จะให้ผู้รำรำให้มีลีลาเข้ากับทำนองและจังหวะของเพลง เช่น เพลงอัศวลีลา ใช้กับการแสดงระบำม้า เพลงมยุราภิรมย์ ใช้กับการแสดงระบำนกยูง เพลงระบำฉิ่ง ใช้กับการแสดงระบำฉิ่ง

เพลงระบำมีทั้งเพลงที่มีเพียงทำนองไม่มีเนื้อร้อง เช่น เพลงมยุราภิรมย์ เพลงอัศวลีลา เพลงระบำมฤคระเริง เพลงระบำบันเทิงกาสร เพลงระบำกุญชรเกษม และเพลงระบำโบราณคดี (มี 5 ชุด คือ ระบำทวารวดี ระบำศรีวิชัย ระบำลพบุรี ระบำเชียงแสน ระบำสุโขทัย) และเพลงที่มีทำนองและเนื้อร้องด้วย เช่น เพลงระบำนกเขา เพลงระบำนพรัตน์ เพลงระบำอริงอรุณ เพลงระบำเทพบันเทิง เพลงระบำเงือก เพลงระบำไกรลาสสำเริง เพลงฟ้อนดวงดอกไม้ เพลงระบำผี เพลงฟ้อนม่านมงคล เพลงระบำนันทอุทยาน เพลงระบำอู่ทอง และเพลงระบำชุมนุมเผ่าไทย (เรื่องเดียวกัน, 2540: 112)

เพลงลา เพลงที่นำมาบรรเลงเป็นอันดับสุดท้ายก่อนจะจบการบรรเลงซึ่งเดิมเรียกว่า "ลำลา" นั้น ปัจจุบันนิยมเรียกว่า "เพลงลา" เช่น เพลงเต่ากินผักบุ้ง เพลงอกทะเล เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง (เรื่องเดียวกัน, 2540:114)

เพลงตับ เพลงประเภทหนึ่งที่นำเพลงหลาย ๆ เพลงมาขับร้องและบรรเลงติดต่อกันไป แบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ

1. ตับเรื่อง เพลงที่นำมารวมขับร้องและบรรเลงติดต่อกันนั้นมีบทร้องที่เป็นเรื่องเดียวกันและดำเนินไปโดยลำดับ ฟังได้ติดต่อกันเป็นเรื่องเป็นราว ส่วนทำนองเพลงอาจเป็นคนละอัตราหรือคนละประเภทก็ได้ ไม่ถือเป็นสำคัญ เช่น ตับนางลอย ตับนาคบาศ

2. ตับเพลง เพลงที่นำมารวมขับร้องและบรรเลงติดต่อกันนั้นเป็นทำนองเพลงที่อยู่ในอัตราเดียวกัน (2ชั้น หรือ 3 ชั้น) มีสำนวนทำนองสอดคล้องติดต่อกันสนิทสนม ส่วนบทร้องจะมีเนื้อเรื่องอย่างไร เป็นเรื่องเดียวกันหรือไม่นั้นไม่ถือเป็นสำคัญ เช่น ตับลมพัดชายเขา ตับเพลงยาว" (เรื่องเดียวกัน, 2540: 109-110)

แบบการขับร้องเพลงไทยสมัยรัตนโกสินทร์

รูปแบบการขับร้องเพลงไทยของผู้ขับร้องแต่ละคนจะเป็นอย่างไรนั้น ขึ้นอยู่กับการได้รับการถ่ายทอดมาจากครู ซึ่งโดยทั่วไปเมื่อได้รับการถ่ายทอดมาจากครูอย่างไรก็จะพยายามร้องให้ได้เหมือนครู อรวรรณ บรรจงศิลป กล่าวถึง แบบการขับร้องเพลงไทยสมัยรัตนโกสินทร์ ไว้ดังนี้

> "การขับ-ลำ ด้วยวิธีด้นกลอนสดซึ่งเป็นการละเล่นของชาวบ้านมาแต่เดิมนั้น ยังไม่มีความวิจิตรพิสดารมากนัก จนกระทั่งเมื่อการร้องเข้ามามีบทบาทในราชสำนักตั้งแต่สมัยอยุธยา การละคร การร้อง และดนตรีจึงได้มีการพัฒนามากขึ้น อย่างไรก็ตามจากการเสียกรุงศรีอยุธยาเมื่อ พ.ศ. 2310 ทำให้ศิลปะด้านต่าง ๆ สูญหายไปเป็นจำนวนมาก พระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ จึงได้ทรงฟื้นฟูศิลปะการละครขึ้น
>
> การร้อง ซึ่งอาจกล่าวได้ว่าเป็นแบบฉบับแรกของละครหลวงในสมัยรัตนโกสินทร์ คือ แบบของเจ้าจอมมารดาศิลาในรัชการที่ 2 (สัมภาษณ์ พูนพิศ อมาตยกุล: 2530) ทางร้องแต่เดิมของท่านนั้น ได้มาจากอัมพวาซึ่งเป็นบ้านเดิม แต่เมื่อได้เข้ามาเป็นเจ้าจอมมโหรีในวังหลวง แบบการร้องนี้ได้ถ่ายทอดไปยังพระองค์เจ้ากุญชร บุตรชายซึ่งต่อมาเป็นกรมพระพิทักษเทเวศร์ซึ่งนอกจากจะมีหน้าที่ราชการส่วนอื่นแล้ว ยังได้รับหน้าที่ดูแลด้านการละครด้วย ทางร้องของเจ้าจอมมารดาศิลาจึงอาจเป็นต้นแบบละครหลวง และได้สืบเนื่องต่อมาถึงพระวรวงษ์เธอพระองค์เจ้าสิงหนาทราชดุรงคฤทธิ์ เนื่องจากหม่อมศิลาได้ต่อทางร้องจากเจ้าจอมมารดาศิลาไว้ และทางร้องนี้ก็ได้ถ่ายทอดมายังเจ้าพระยาเทเวศร์วงศวิวัฒน์ (ม.ร.ว. หลาน กุญชร) ซึ่งดำรงตำแหน่งเป็นผู้กำกับกรมมหรสพในสมัยรัชกาลที่ 5 มีหน้าที่จัดละครถวายเวลามีแขกเมือง ต่อมาเจ้าพระยาเทเวศรวงศวิวัฒนได้ร่วมกับสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ คิดละครแบบใหม่ขึ้น คือ ละครดึกดำบรรพ์ในสมัยต่อมา ทางร้องของเจ้าจอมหม่อมศิลาจึงเสมือนเป็นต้นแบบการร้องเพลงไทยสมัยรัตนโกสินทร์ และจากหม่อมศิลาก็ได้กระจายไปสู่บรรดาหม่อมต่าง ๆ ซึ่งเป็นนักร้องละครของบ้านเจ้าพระยาเทเวศวงศ์วิวัฒน์ เช่น หม่อมเข็ม หม่อมคล้าย หม่อมจันทร์ หม่อมต่วน หม่อมมาลัย หม่อมคร้าม หม่อมเจริญ เมื่อเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์สิ้นชีวิต หม่อมทั้งหลายจึงได้ออกจากวังแยกย้ายไปอยู่ที่ต่าง ๆ เช่น หม่อมมาลัยไปสอนที่วังของเจ้าฟ้าจุฑาธุชธราดิลก และถ่ายทอดต่อไปยังครูท้วม ประสิทธิกุล หม่อมเจริญได้ออกไปอยู่กับจางวางทั่ว พาทยโกศล และได้ถ่ายทอดให้แก่ไพฑูรย์ กิตติวรรณ หม่อมจันทร์อยู่กับสมเด็จพระพันปีหลวงและ

ทำงานในกรมหรสพ เป็นผู้สอนร้องให้กับหลวงเสียงเสนาะกรรณ และนิภา (ประคอง) อภัยวงศ์ หม่อมต่วนอยู่กับเจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์ (ม.ร.ว.เย็น อิศรเสนา) ในสมัยรัชกาลที่ 7 และได้ช่วยสอนขับร้องให้กับตระกูลดุริยประณีต เจริญใจ สุนทรวาทินและท้วม ประสิทธิกุล ด้วย

การร้องซึ่งสืบทอดต่อ ๆ กันมาโดยผ่านบุคคลสำคัญต่าง ๆ ดังกล่าว ทำให้เห็นร่องรอยของวิธีการขับร้องแบบเก่าได้บ้าง การร้องในสมัยเริ่มต้นนั้น จุดมุ่งหมายสำคัญ คือ ร้องเพื่อใช้ในการแสดงละคร ดังนั้นวิธีการร้องจึงมีทั้งการร้องเดี่ยวและร้องหมู่ การเอื้อนมีไม่มากนัก คุณภาพของเสียงร้องจะร้องเต็มเสียงเพื่อให้เสียงดังได้ยินถึงตัวละครและผู้ชม เสียงที่ใช้มักบีบเสียงให้แหลมเล็ก เทคนิคในการขับร้องให้ไพเราะเพราะพริ้งไม่มีความจำเป็นมากนัก เนื่องจากมุ่งที่เนื้อเรื่องของละครเป็นสำคัญ ดังนั้นผู้ร้องเหล่านี้ถึงแม้ในสมัยต่อมาจะเปลี่ยนจากการร้องสำหรับละครมาร้องส่งปี่พาทย์แล้วก็ตาม ก็ยังยึดลักษณะของการร้องแบบละครไว้มาก ผู้ที่สามารถรักษาแบบการร้องดั้งเดิมไว้ได้มากที่สุด คือ ไพฑูรย์ กิตติวรรณ (สัมภาษณ์ พูนพิศ, อมาตยกุล:2530) ซึ่งลักษณะการร้องแบบนี้อาจเรียกว่า การร้องแบบละคร

ผู้ที่มีความสำคัญยิ่งในการทำให้เกิดทางร้องขึ้นอีกแบบหนึ่ง และเป็นที่นิยมแพร่หลาย คือพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เจ้ากรมปี่พาทย์ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 และต่อมาได้เป็นนักดนตรีร่วมอยู่ในวงปี่พาทย์ของเจ้าพระยาเทเวศวงศ์วิวัฒน์ การที่ท่านมีโอกาสได้ยินได้ฟัง ทางร้องของหม่อมต่าง ๆ ท่านพบว่าการร้องสมัยนั้นยังยึดถือแบบเดิม คือมุ่งใช้เสียงสูงมาก ทำนองเอื้อนจะดำเนินตามลูกฆ้องเป็นหลัก การร้องฟังไม่นุ่มนวลนัก ถ้อยคำบางครั้งไม่สู้ชัดเจน ท่านจึงได้ริเริ่มสร้างวิธีร้องขึ้นใหม่ นับเป็นช่วงสำคัญและเป็นประวัติศาสตร์ของการร้องเพลงไทย ทำให้การร้องเพลงไทยมีความนุ่มนวลและอ่อนหวานขึ้น ท่านได้วางหลักเกณฑ์ต่าง ๆ ไว้ในทุก ๆ ส่วนของการร้องและเน้นที่คำร้องให้ฟังชัดเจนตามความหมายของบทร้อง มิให้เสียภาษาและพยายามให้อักขระวิธีถูกต้อง ด้วยหลักเกณฑ์ต่าง ๆ นี้ ทำให้การร้องมีชีวิตชีวามีสีสัน ให้ความรู้สึกถึงอารมณ์ต่าง ๆ เช่น รัก โกรธ เกลียด พอใจ เสียใจ ฮึกเหิม อ่อนหวาน เศร้าโศก ท่านได้นำความจริงในชีวิตเข้ามาประสมประสานกับการร้องแต่ก็ยังยึดแบบแผนเดิมอยู่ด้วย เทคนิคและวิธีร้องของ พระยาเสนาะดุริยางค์ดังกล่าวทำให้การร้องมีชีวิตชีวากว่าเดิม สามารถให้ภาพพจน์และให้ความรู้สึกแก่ผู้ฟังได้ ซึ่งการปฏิบัติที่สามารถเข้าถึงอารมณ์เพลงและถ่ายทอดไปยังผู้ฟังได้นี้ ถือ

เป็นจุดหมายสูงสุดของการดนตรีและการร้อง เป็นความหวังของศิลปินผู้สร้างศิลปะ (สัมภาษณ์ เจริญใจ สุนทรวาทิน: 2534) แบบการร้องดังกล่าวของท่านได้ถ่ายทอดโดยตรงให้กับเจริญใจ สุนทรวาทิน บุตรสาว ดังนั้น เจริญใจ สุนทรวาทิน จึงมีแบบการร้องที่ต่างจากการร้องแบบเดิม ซึ่งลักษณะการร้องแบบนี้อาจเรียกว่า การร้องแบบสุนทรี" (อรวรรณ บรรจงศิลป, 2546: 209-212)

จากข้อมูลที่กล่าวมานั้น พอจะระบุได้ว่าแบบการขับร้องเพลงไทยในสมัยรัตนโกสินทร์ มีด้วยกัน 2 แบบ ดังนี้

1. แบบของเจ้าจอมมารดาศิลาในรัชกาลที่ 2 หรือเรียกว่า การร้องแบบละคร
2. แบบของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) หรือเรียกว่า การร้องแบบสุนทรี

รูปแบบการเรียนขับร้อง

การเรียนขับร้องเพลงไทยนั้นมีมาตั้งแต่สมัยโบราณ ครูโบราณจะสอนขับร้องด้วยวิธีต่อเพลงแบบปากต่อปากและค่อยเป็นค่อยไป คือต่อทีละน้อย ๆ เมื่อลูกศิษย์ร้องได้อย่างแม่นยำแล้วจึงต่อให้ใหม่ อรวรรณ บรรจงศิลป ได้อธิบายถึงกระบวนการถ่ายทอดความรู้ในการเรียนร้องเพลงไทยซึ่งเป็นวิธีที่สืบทอดมาแต่โบราณ ไว้ดังนี้

"ในสมัยโบราณ นักดนตรีหรือนักร้องทุกคนจะได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีหรือการร้องจากบ้านของครูดนตรีด้วยวิธีท่องจำไม่มีโน้ต จนหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 กรมมหรสพซึ่งเป็นแหล่งที่รวมของนักดนตรีโขน ละครประจำราชสำนักได้มีการเปลี่ยนแปลงเป็นกรมศิลปากร ต่อมามีการจัดตั้งโรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากรขึ้น การถ่ายทอดวิชาการทางดนตรี ขับร้องหรือนาฏศิลป์เกิดขึ้นในโรงเรียนเป็นครั้งแรก

จากการสัมภาษณ์ไพฑูรย์ กิตติวรรณ, เจริญใจ สุนทรวาทิน, สุดจิตต์ ดุริยประณีต และแจ้ง คล้ายสีทอง พบว่าการเรียนดนตรีและขับร้องของท่านเหล่านี้ส่วนใหญ่เรียนรู้จากบ้าน ซึ่งเป็นต้นตระกูลนักดนตรีที่สืบทอดกันมานาน ส่วนผู้ที่ไม่ได้อยู่ในตระกูลนักดนตรี ก็จะพยายามเสาะแสวงไปเรียนรู้กับครูดนตรีหรือครูร้องที่มีชื่อเสียงเป็นที่ยอมรับของคนทั่วไป

วิธีเรียนร้องเพลงแต่โบราณนั้น ครูจะถ่ายทอดโดยการให้ผู้เรียนท่องจำปากเปล่า คือ ผู้เรียนจะต่อจากครูทีละวรรค วรรคแรกครูจะร้องให้ฟังและให้ผู้เรียนร้องตาม เมื่อผู้เรียนสามารถร้องได้แล้ว ครูจะค่อย ๆ เพิ่มการร้องที่มีการ

ประดับประดาตกแต่งวรรคนั้นเพื่อให้ไพเราะยิ่งขึ้น ผู้เรียนต้องร้องวรรคนั้นซ้ำไปซ้ำมาเป็นเวลานานจนกว่าจะทำได้ ครูจึงต่อวรรคต่อไป ผู้เรียนจะต้องจำและพยายามเลียนแบบให้เหมือนครู อย่างไรก็ตาม ครูจะสังเกตความสามารถของผู้เรียนด้วยว่า ผู้เรียนมีความสามารถฉลาดเฉลียวหรือมีคุณภาพเสียงเป็นอย่างไร ซึ่งครูจะสอนทางร้อง ให้เหมาะสมกับระดับความสามารถของผู้เรียนแต่ละคนไป จากวิธีการที่ครูสอนร้องทีละวรรค และในแต่ละวรรคนั้นมีการเปลี่ยนแปลงตกแต่งประดับประดาให้ต่างออกไปเรื่อย ๆ เท่ากับเป็นการสะสมประสบการณ์ให้ผู้เรียนมีความสามารถในการแปรทางร้องเป็นแนวต่าง ๆ

การฝึกร้องแต่ละวรรคซ้ำแล้วซ้ำอีก เป็นสิ่งจำเป็นที่สุดสำหรับการเป็นนักร้อง ผู้เรียนจำเป็นต้องฝึกร้อง ทุก ๆ วันกับครูเพื่อจะได้ถ่ายทอดลีลาและแบบอย่างการร้องของครูได้ถูกต้อง ด้วยเหตุนี้ผู้เรียนที่อยู่กับตระกูลนักดนตรี คือสืบทอดต่อจากพ่อแม่ที่เป็นนักดนตรี จึงค่อนข้างได้เปรียบเนื่องจากได้ยินได้ฟังการร้องทุก ๆ วัน ลีลาหรือแบบอย่างการร้องที่ได้ยินนั้นจะค่อย ๆ สะสมซึมซาบ และถ่ายทอดเข้าไปในตัวโดยธรรมชาติ อย่างไรก็ตาม ผู้ที่ไม่ได้อยู่ในตระกูลนักดนตรีหรืออยู่ในตระกูลนักดนตรีระดับธรรมดาแต่ต้องการเป็นศิษย์ของครูที่มีชื่อเสียง ก็จะมาขออยู่กับครูที่บ้าน เพื่อฝึกร้องหรือฝึกดนตรีกับครู หลังจากฝึกแล้วจะช่วยครูทำงานบ้าน หรือเมื่อครูมีงานการแสดงก็จะไปช่วยร้องหรือเล่นดนตรีให้โดยมิรับค่าตอบแทน เมื่อถึงฤดูเทศกาลต่าง ๆ จะนำ ขนม ผลไม้ อาหาร ข้าว หรือสิ่งของต่าง ๆ มาให้ครูเพื่อเป็นการตอบแทน เนื่องจากครูสมัยก่อนไม่รับเงินค่าสอนจากผู้เรียน ฉะนั้นผู้เรียนจึงต้องมีความกตัญญูกตเวทีต่อครูผู้สอน ดังจะพบว่าผู้เรียนดนตรีไทยทุกคนจะต้องไปไหว้ครูดนตรีเป็นประจำทุกปี พิธีไหว้ครูดนตรีไทยจึงถือเป็นพิธีสำคัญยิ่งของนักร้องหรือนักดนตรีไทย เพราะเป็นการแสดงออกถึงความเคารพและระลึกถึงครูผู้สอน

เมื่อผู้เรียนมีความสามารถในการร้องเพลงจนเป็นที่ยอมรับของครูแล้ว ครูจะให้ไปแสดงในงานต่าง ๆ ก่อนการแสดงนั้นผู้ร้องจะต้องไหว้ครู คือยกมือไหว้ระลึกถึงพระพุทธ พระธรรม พระสงฆ์ ระลึกถึงครูดนตรีที่เป็นเทพทั้งหลายและครูดนตรีที่เป็นเทพทั้งหลายและครูดนตรีที่ล่วงลับไปแล้ว การไหว้นี้นอกจากเป็นการแสดงความเคารพแล้ว ยังขอให้บรรดาครูทั้งหลายมาช่วยให้ร้องได้ไม่ผิดพลาด การกระทำนี้มีผลทางจิตใจ คือช่วยให้ผู้ร้องเกิดมั่นใจตนเองมากยิ่งขึ้นในขณะแสดง

การเรียนร้องเพลงนี้ ครูผู้สอนมิใช่จะสอนให้ผู้เรียนสามารถร้องเพลงได้ถูกต้องและไพเราะเท่านั้น แต่ครูจะสอนกิริยามารยาท ลักษณะท่าทางในการร้องเพื่อแสดงต่อหน้าสาธารณชน เช่น วิธีนั่ง การทำสีหน้า ท่าทาง อันเป็นการสร้างบุคลิกภาพของผู้ร้องให้เหมาะสม โดยปกติแล้วบุคลิกท่าทางของผู้ร้องจะต้องสุภาพ เรียบร้อย นุ่มนวล ไม่ยิ้มแย้มมากเกินไป หรือไม่เปิดปากกว้างเกินไป ไม่เอียงตัวไปมา หรือเหลือบมองไปทางโน้นทางนี้ให้มากนัก ผู้ร้องจะต้องนั่งตัวตรง ใบหน้าสงบเรียบมีสมาธิในขณะร้อง ความรู้สึกและอารมณ์เพลงจะแสดงออกจากเสียงร้องเท่านั้น

ลักษณะท่าทางการร้องแบบนี้ อาจเป็นผลจากการที่ดนตรีและการร้องเป็นกิจกรรมที่ใช้อยู่ในราชสำนักตั้งแต่สมัยสุโขทัย อยุธยา และรัตนโกสินทร์ ไม่ว่าจะเป็นดนตรีสำหรับพิธีการหรือดนตรีสำหรับขับกล่อม นักร้องและนักดนตรีมีหน้าที่ขับร้อง และบรรเลงถวายพระเจ้าแผ่นดิน หรือบรรเลงในพระราชพิธีต่าง ๆ นอกจากนี้มีนักร้องและนักดนตรีอีกไม่น้อย ที่เป็นนักร้องและนักดนตรีประจำวังของพระบรมวงศานุวงศ์หรือเจ้านายชั้นสูง จากการที่ต้องรับใช้พระยุคลบาทและเจ้านายพระองค์ต่าง ๆ ทำให้นักร้องและนักดนตรีต้องอยู่ในระเบียบวินัยอย่างเคร่งครัด สุภาพ อ่อนน้อม ถ่อมตน ซึ่งกลายเป็นบุคลิกภาพของนักร้องและนักดนตรีไทยสืบต่อมาจนปัจจุบัน" (อรวรรณ บรรจงศิลป, 2546: 213-216)

คุณสมบัติของผู้เรียนขับร้อง

ผู้ที่จะเรียนขับร้องควรสำรวจตนเองว่ามีคุณสมบัติเหมาะสมที่จะเรียนหรือไม่ เพราะเพียงแต่ใจรักหรือถูกบังคับให้เรียน แต่ไม่มีคุณสมบัติที่จะเรียนก็จะไม่สามารถเป็นนักร้องที่มีคุณภาพได้ ครูท้วม ประสิทธิกุล ได้กำหนดคุณสมบัติของผู้ที่จะเรียนขับร้องไว้ดังนี้

"คุณสมบัติของผู้ที่จะเรียนขับร้อง

1. บุคลิกลักษณะ คือ มีสง่าผึ่งผายภาคภูมิ น่ารักของผู้พบเห็น มีเสน่ห์อยู่ในตัว
2. มารยาทดี คือ เรียบร้อยอ่อนน้อม เวลาร้องนั่งพับเพียบเรียบร้อย สวยงามตามแบบไทย นั่งตัวตรง ไม่ลอกแลก ไม่หัวร่อจนหน้าเกลียด ไม่ทำหน้าบึ้งยิ้มพองาม
3. จิต สมองสมบูรณ์ คือ มีสติมั่นคง ปฏิภาณว่องไว ฉลาดี
4. นิสัย คือ กล้าหาญ แต่มีความอ่อนโยน

5. รักวิชา คือ ศรัทธา เลื่อมใส อดทนดี มีความพยายามดี
6. โสต คือ หูไว ฟังทันท่วงดี
7. กำลังเสียง คือ เสียงหนักแน่นสม่ำเสมอ เรียบทุกเสียงทั้งสูงและต่ำ
8. น้ำเสียงไพเราะ คือ เสียงมีกระแสเป็นแก้ว แจ่มใสไม่แหบเครือ ไม่กระด้างมีความอ่อนหวาน นุ่มนวล" (ท้วม ประสิทธิกุล, 2529: 215)

เทคนิคการสอนขับร้อง

ปัจจัยสำคัญสำหรับการสอนขับร้องเพลงไทย คือจะต้องพิจารณาถึงความสามารถของเด็ก เพื่อจะได้ทราบพื้นฐานของเด็ก และสอนได้ตรงตามความสามารถของเด็ก การสอนจึงจะเกิดประสิทธิภาพมากที่สุด ครูท้วม ประสิทธิกุล ได้อธิบายเรื่องเทคนิคการสอนขับร้องเพลงไทย ไว้ดังนี้

"การสอนขับร้องเพลงไทย ควรแบ่งเป็นสองประเภท คือ เรียนขับร้องเป็นวิชาเอกประเภทหนึ่ง และเรียนเป็นวิชาโทประเภทหนึ่ง สองประเภทนี้ต้องแยกสอนเป็นสองลักษณะ ที่ต้องแยกเป็นสองอย่างก็เพราะว่าเวลาที่เรียนไม่เท่ากัน ในที่นี้หมายถึงสอนนักเรียน เช่น นักเรียนที่เรียนขับร้องตามหลักสูตรโท เวลาเรียนมีระยะสั้น ๆ คือมีเวลาเรียนน้อย ครูต้องสอนเพลงทำนองง่ายและไม่ประณีต หรือพิถีพิถันมากเกินไปนักก็ได้ แต่ก็ต้องถูกต้องของหลักเพลง คือผิดพลาดเกินขาดเกินไม่ได้ และจะให้เสียงใดไม่บังคับ แต่อาจจะขาดความไพเราะไปบ้างก็ต้องอนุโลม ทั้งนี้เพราะจะต้องให้จบทันกำหนด ใช้เพลงสองชั้นจังหวะสองไม้ก็ได้

ส่วนการขับร้องที่เรียนเป็นวิชาเอก ครูจะต้องวางพื้นฐานเสียตั้งแต่เริ่มแรก และครูจะต้องมีวิธีเทคนิคที่จะใช้ปรับปรุงวิธีร้องให้เกิดความไพเราะให้ได้ จะได้เพียงใดนั้นก็ขึ้นอยู่ที่ครู เมื่อครูมีความรู้ความสามารถมากนักเรียนก็ได้มาก โดยเฉพาะส่วนขับร้องที่เรียนเป็นวิชาเอก หรือเรียนเป็นนักร้องศิลปินไม่ต้องเร่งรัด เพราะเวลาเรียนมีมาก แม้จะกินเวลามากอยู่บ้างแต่ก็ได้ผลดีมากกว่า

แต่การสอนขับร้องเพลงไทย ประเภทเป็นวิชาเอกนั้นครูจะต้องสอนเพลงที่มีอัตราจังหวะห่าง ๆ ก่อน เช่น เพลงต้นเพลงฉิ่งสามชั้น เพราะเพลงต้นเพลงฉิ่งเป็นเพลงที่มีลีลาเรียบ ๆ และจังหวะห่าง ๆ เป็นส่วนมาก และโบราณใช้เป็นเพลงสำหรับสอนคนหัดร้องเบื้องต้น เพื่อให้ได้ฟังง่าย จำง่าย สำหรับคนไม่เป็นแต่บางคนว่าเพลงต้นเพลงฉิ่งไม่เพราะ เหตุนี้เองจึงทำให้คิดว่าเหตุใดจึงว่าไม่เพราะที่ฟังไม่เพราะก็เพราะฟังเด็กร้อง ที่มีเนื้อหาตามที่ครูสอน คือไม่มีลวดลาย หรือกลเม็ด เมื่อไม่มีวิธีเทคนิคแล้วไม่ว่าเพลงอะไรก็ตามไม่ต่างกันกับเพลงต้นเพลงฉิ่ง

ที่ยังไม่ใช้เทคนิคนั่นแหละการสอนเป็นวิชาเอกนี้ ครูจะต้องสอนอย่างประณีตบรรจงเป็นพิเศษมากเท่าที่ผู้เรียนสามารถจะทำได้" (ท้วม ประสิทธิกุล, 2529: 215)

หลักและวิธีการขับร้อง

อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ได้กล่าวถึงหลักและวิธีการขับร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ว่า

"บรรดาวิชาการในแขนงต่าง ๆ ย่อมจะต้องมีหลักและวิธีการปฏิบัติการดนตรีเช่นเดียวกัน โดยเฉพาะการขับร้องเป็นศิลปะที่ละเอียดอ่อน ถ้าเพียงแต่ทำได้แต่ขาดหลักเกณฑ์ที่แน่นอน การปฏิบัติก็จะไม่นุ่มนวลไพเราะ เพียงแต่ร้องไปโดยอาศัยเสียงดีเท่านั้น ฉะนั้นผู้เรียนจึงควรต้องรู้หลักเกณฑ์ที่แน่นอน และต้องปฏิบัติตามหลักได้อย่างมั่นคง จึงจะทำให้เกิดความไพเราะงดงาม และลึกซึ้งได้หลักใหญ่ ๆ ที่สำคัญในการขับร้องที่ควรจะต้องรู้ มีดังต่อไปนี้

1. เสียง

1.1 คุณภาพเสียง คนเราเกิดมามีเสียงไม่เหมือนกัน บางคนมีเสียงเล็ก บางคนมีเสียงสูง บางคนมีเสียงใหญ่ เป็นต้น แต่คุณภาพเสียงเป็นส่วนหนึ่งที่จะช่วยให้ร้องได้เพราะหรือไม่ บางคนเสียงเพราะแต่ขาดหลักข้ออื่นที่จะกล่าวในข้อต่อไป ก็ร้องได้ไม่เพราะ เช่น ไม่รู้จักใช้เสียงให้พอดีกับคุณภาพเสียงของตนเอง คนเสียงสูงก็ร้องสูงเสียงจนลิบ ฟังดูไม่ลึกซึ้ง ไม่หวาน คนเสียงกลางก็บีบเสียงขึ้นไปสูงจนฟังเนื้อร้องไม่รู้เรื่อง ควรรู้จักหลบใช้เสียงต่ำลงมาในที่ที่เหมาะควร คำว่า "เหมาะควร" นี้ ต้องเรียนกันด้วยวิธีปฏิบัติ คนที่มีเสียงสูงนั้นเป็นคนที่มีคุณสมบัติ หากเสียงดีแต่ถ้าไม่รู้จักใช้เสียง ก็จะสู้เสียงดีกลาง ๆ แต่รู้จักคิดรู้จักใช้เสียงไม่ได้

1.2 กำลังเสียง การเปล่งเสียงขับร้องเพลงไทยจะต้องใช้กำลังเต็มที่ มิใช่ใช้กำลังในการเปล่งเสียงแบบเบาๆ หวิว ๆ เสียงขับร้องต้องมีกำลังมากพอ ลมหายใจของผู้ขับร้องต้องยาว กล้ามเนื้อที่เกี่ยวข้องกับการหายใจและการเปล่งเสียงต้องแข็งแรง รวมถึงตัวผู้ขับร้องเองต้องได้รับการฝึกดีพอที่จะใช้วิธีการต่าง ๆ (ที่กล่าวถึงในข้อต่อไป) ได้อย่างแคล่วคล่องอีกด้วย

1.3 หลักและวิธีการเปล่งเสียง การขับร้องเพลงไทยต้องมีการเปล่งเสียงที่ใช้กำลังเต็มที่ มีการควบคุมเสียงให้เกิดเป็นเสียงหนัก เสียงเบา มีการปั้นเสียงให้กลมกล่อมบ้าง ค่อย ๆ ผ่อนเสียงบ้าง และต้องมีการพิจารณาว่า การขับร้องตอนใด

ควรใช้เสียงแท้ ที่ใดควรใช้เสียงอาศัย ในที่นี้จะขอกล่าวเฉพาะวิธีการที่สำคัญเพียง 2 ข้อ คือ

1.3.1 การบังคับเสียง ผู้ร้องต้องบังคับเสียงให้ผ่านออกมาอย่างถูกทิศทาง โดยใช้ส่วนต่าง ๆ ในปากและลำคอ ตัวอย่าง เช่น

การเปล่งเสียง เออ กระแสเสียงจะต้องผ่านลำคอออกมาทางปากโดยตรง

การเปล่งเสียง อือ เสียงจะต้องผ่านออกมาในลักษณะครึ่งปาก ครึ่งจมูก

การเปล่งเสียง เอ๋ย เสียงต้องผ่านออกมาทางจมูก

1.3.2 การฝึกกล้ามเนื้อคอ การฝึกกล้ามเนื้อคอนั้นมุ่งหมายเพื่อให้เกิดเสียงที่ต้องใช้มาก อาทิ

ก. การครั่นเสียง (คล้าย ๆ พรมนิ้วซอ) ถ้ากล้ามเนื้อไม่เต้น การร้องจะกระด้าง และแข็ง

ข. การเปล่งเสียงเอื้อนตรงตำแหน่งเสียงที่ต้องใช้เสียงถึง 3 ระดับเสียง

การเปล่งเสียงเอื้อน 2 ลักษณะดังกล่าวข้างต้นนี้ ผู้ร้องต้องบังคับกล้ามเนื้อคอให้พลิก และเปล่งเสียงให้ได้ยินทั้ง 3 ระดับเสียง ระดับเสียงใดระดับเสียงหนึ่งจะขาดหายไปไม่ได้ และถ้าเป็นระดับเสียงตัวกลางหายไปจะทำให้เสียงร้องฟังดูเป็นเสียงหักกลางเสียง ไม่กลม ผู้ร้องจะต้องฝึกให้ได้ เพราะการเปล่งเสียงเอื้อนในลักษณะที่เป็น 3 ระดับเสียงนี้ เป็นหลักสำคัญที่ใช้อยู่ทั่วไปในการขับร้องเพลงไทย

1.4 การบังคับกล้ามเนื้อ นอกจากจะเปล่งเสียงร้องไปตามทำนองเพลงแล้ว ยังมีบางที่ที่ใช้เสียงสูง ผู้ร้องจะต้องเกร็งกล้ามเนื้อบางส่วนโดยวิธีแขม่วกล้ามเนื้อหน้าท้อง แล้วผลักขึ้นบน การฝึกบังคับกล้ามเนื้อวิธีนี้จะทำให้เสียงที่ผู้ร้องเปล่งออกมาฟังดูกลม (ไม่แผดเสียงด้วยกำลัง) เป็นวิธีปั้นเสียงที่เกิดประโยชน์ต่อผู้ร้องกล่าวคือ นอกจากจะไม่ต้องแผดเสียงแล้ว ยังช่วยยืดเสียงให้ยาวต่อไปจนถึงจุดที่หยุดได้อย่างไพเราะ

2. คำร้อง

มีหลักสำคัญอยู่ 3 ข้อ คือ

2.1 วิธีร้องที่ทำเสียงให้ได้ความหมายชัดเจน ขอยกตัวอย่าง เช่น เพลง "เชิดจีน" ตรงที่ว่า อย่า ปรารมภ์ไปเลยนะเจ้า คำว่า "อย่า" นี้ได้ควรแต่งเสียงให้เพิ่มได้ยิน ย่า หรือ หญ้า เสียงที่ผ่านมาทางสูงจะฟังเป็น ย่า ถ้าเสียงที่ผ่านขึ้นไปจากต่ำจึงจะฟังออกมาเป็น อย่า ปรารมภ์ หรือ เพลง "ลาวคำหอม" ที่ หอมดอกไม้คำหอม

อยาก ดอม ถ้าให้เสียงมาจากทางสูงจะฟังว่า ยากดอม แต่ถ้าทำเสียงจากต่ำผ่านขึ้นไป จะฟังได้ความว่า อยากดอม เป็นต้น

วิธีร้องที่ทำเสียงให้ได้ความหมายชัดเจนนี้ มีข้อยกเว้นอยู่บ้างในเพลงประเภท เพลงภาษา เช่น ลาว มอญ คำร้องในเพลงประเภทนี้อาจทำเสียงให้เพี้ยนได้เพื่อให้ได้สำเนียงตามภาษานั้น ๆ ด้วย ถ้าจัดคำร้องชัดเจนมากก็จะไม่ได้ "สำเนียงอันออกภาษา"

2.2 ให้ถูกความหมายของบทร้อง ขอยกตัวอย่าง เช่น "โอ้-พ่อพลาย" มิใช่ "โอ้พ่อ-พลาย" และ "ได้มา-แล้ว" มิใช่ "ได้-มาแล้ว หรือ เพลงแขกสาหร่าย ท่อน 3 ที่ว่า "โอ้-ผีเสื้อ" ไม่ควรเป็น "โอ้ผี-เสื้อ" เช่นนี้ ตัวไหนที่จะออกเสียงน่าเกลียด ควรร้องให้สั้นหน่อย แล้วรีบใส่คำร้องคำต่อไป ก็จะเห็นคำที่น่ารัก

อนึ่ง การอ่านบทร้องให้เข้าใจ ให้รู้เรื่องก่อนมีความสำคัญมาก นอกจากจะทำให้แบ่งวรรคตอนได้ถูกต้องแล้ว ยังทำให้เข้าในเรื่องและวางคำร้องลงด้วยความประณีต

2.3 ต้องบรรจงกล่าวคำให้ไพเราะหน้าฟัง ได้อารมณ์ ในการที่จะร้องคำร้องให้ถูกไวยากรณ์ ถูกความหมายและน่าฟัง นอกจากจะต้องแบ่งวรรคตอนให้ถูกต้องดังกล่าวไว้แล้วในข้างต้น ขอให้สังเกตดูว่า การเปล่งคำออกมาแต่ละพยางค์ เช่น คำว่า พี่ พ่อ รัก โง่ อยาก ร้าง ฯลฯ นั้น ในแต่ละพยางค์ เราสามารถแบ่งออกเป็นส่วน ๆ ได้ 2 ส่วน บ้าง 3 บ้าง แต่ละส่วนของพยางค์นั้น ๆ จะต้องมีระดับเสียงสูงที่ถูกต้อง มีความสั้นยาวพอเหมาะ และมีความหนักเบาแตกต่างกัน คำคำนั้นจึงจะได้ความหมาย ได้ความไพเราะและได้อารมณ์ ถ้าแบ่งแต่ละส่วนไม่ถูกต้องหรือใช้เสียงผิดระดับ หรือร้องแต่ละส่วนไม่ได้ความสั้นยาวที่พอดีก็อาจฟังดูน่าเกลียด หรือผิดความหมายไปเลย เช่น เพลงใบ้คลั่ง ตอนที่ว่า "โอ้อกเยือกเย็น" คำว่า "เยือก" นั้น แบ่งออกได้เป็น 3 ส่วน 3 ระดับเสียง คือ เสียง โด ซอล มี ส่วนแรกกับส่วนที่ 2 คือ โด กับ ซอล ควรมีความยาวพอ ๆ กัน แต่ความหนักเบานั้น ซอล หนักกว่า โด ส่วนสุดท้ายคือ มี ต้องร้องให้มีน้ำหนักมากกว่าและมีความยาวกว่า โด กับ ซอล พอถึงคำว่า "เย็น" ซึ่งตรงกับเสียง ซอล นั้นควรผ่อนน้ำหนักเสียงให้เบาลงเล็กน้อย เมื่อฟังรวมกันแล้ว จึงจะรู้สึกว่า "เยือกเย็น" จริง ๆ ดังตัวอย่าง เยือก เย็น

3. การเอื้อน

เป็นลักษณะสำคัญที่สุดของการขับร้องเพลงไทย ผู้ขับร้องพึงสนใจเป็นพิเศษ อาจจะแบ่งกล่าวถึงเรื่องหลักและวิธีการเอื้อนได้เป็นข้อ ๆ ดังต่อไปนี้

3.1 เสียงที่ใช้ในการเอื้อน มีหลายอย่าง เช่น เออ เฮอ อือ ฮือ เงอ เงย เออะ เอิง การครั่นเสียง หรือ การกระทบเสียง เป็นต้น จะต้องวางให้เหมาะว่าส่วนไหน ควรใช้อะไร หนัก เบา สั้น ยาว แค่ไหน เมื่อทำได้แล้วจึงจะฟังดูไม่ขัดหูและไพเราะด้วย ขอยกตัวอย่างบางคำ เช่น เฮอ ต้องเปล่งเสียงเบา เพื่อให้ดูอ่อนอาจเป็นที่พักซ่อนการหายใจก่อนก็ได้ เพราะบางทีตอนต่อไปอาจต้องร้องยาวออกไปก่อนจะถึงที่หยุดหายใจ ถ้าไม่หยุดแอบหายใจตรงที่ว่ามานี้ คนร้องอาจจะเหนื่อยแล้วไปหายใจตอนท้าย ๆ ทำให้ไม่จบประโยคเอื้อน แล้วจะเสียอารมณ์ของเพลง และทุกครั้งเมื่อจะจบวรรคเอื้อนก่อนจะกล่าวคำร้อง ถ้าเป็น ตัว “อ” ก็ควรร้องคำ เอย ลงไป ถ้าเป็นตัว “ง” ก็ควรร้องคำ เงย ลงไป แล้วจึงค่อยกล่าวคำร้อง จึงจะเป็นการจบประโยคการเอื้อน แล้วฟังดูเรียบร้อย เกลี้ยงเกลา

3.2 การแบ่งสัดส่วน ความสั้น ยาว และหนัก เบา ของการเอื้อนแต่ละคำ ก็ทำนองเดียวกันกับจะเปล่งพยางค์คำร้อง เมื่อประกอบกับการเลือกคำเอื้อนที่เหมาะสม จะสร้างความไพเราะได้หลายอย่าง เช่น ทำให้เกิดความรู้สึกเศร้าไปตามอารมณ์เพลงได้ หรือช่วยเน้นคำร้องให้ชัดเจน ไพเราะยิ่งขึ้นก็ได้ เช่นคำว่า “หอม” ในบทร้องเพลงสุดสงวน ที่ว่า “แม่เนื้อหอม” พยางค์ที่ว่า “หอม” เน้นให้หนักขึ้นเล็กน้อย ส่วนที่สำคัญอยู่ที่การเอื้อนต่อจากคำว่า “หอม” ถ้าใช้ให้ถูกต้อง จะเน้นคำว่า “หอม” ให้เด่นออกมาจนรู้สึกว่า “หอม” จริง

4. จังหวะ

ผู้ที่ขับร้องเพลงไทยได้ดี จะต้องมีจังหวะดี ร้องไห้ตกลงตรงจังหวะทุกช่วงไป ข้อนี้คงไม่มีปัญหาอะไรมากนัก ขอให้สังเกตว่า ควรมีการ ลักจังหวะ ได้ เพื่อฟังแล้วไม่จืด ชืด ทื่อ หรือช่วยรวบคำ ทำให้ภาษาไม่วิบัติ คือเอาคำมารวมกัน หรือทำให้ฟังดู “คม” ขึ้น นอกจากนี้ยังมีการทิ้งจังหวะไปสักช่วงหนึ่ง แล้วจึงมาเข้าจังหวะทีหลัง เช่น การเอื้อนในเพลง “ทยอย” ต่าง ๆ ต้องปล่อยจังหวะให้ “ลอย” ไปสักระยะการปล่อยจังหวะ “ลอย” เพื่อ “คร่ำครวญ” ดีกว่าที่เอื้อนลงตรงจังหวะไปตลอดไม่สมจะเป็นเพลงทยอย ซึ่งควรต้อง “คร่ำครวญ” บ้าง ทั้งเป็นการแสดงความรู้ความมั่นคงของคนร้องด้วยว่า สามารถฟังหน้าทับออก เล่นกับจังหวะได้

5. การหายใจ

การหายใจควร “กำหนดที่ตายตัว” ต้องมีที่หายใจ ซ่อนรอยต่อได้สนิท โดยคนฟังแทบไม่รู้สึก และคนร้องก็ไม่เหนื่อยมาก การหายใจถูกที่นั้น มีผลทำให้การขับร้องนุ่มนวล ไม่รู้สึกขาด เว้นเป็นห้วง ๆ คนฟังก็รู้สึกสบาย ไม่เหนื่อยตาม

ไปด้วย ฉะนั้นจึงต้องกำหนดลงไปให้แน่ชัด แบ่งที่ไว้หายใจในระหว่างการเอื้อนให้เหมาะ

6. การสร้างอารมณ์

เพลงไทยของเรานั้น จัดได้ว่าอยู่ในระดับ "คลาสสิก" ผู้ฟังจะร้องมีความรู้ความเข้าใจถึงจุดสำคัญเกี่ยวกับเพลงไทยพอสมควร จึงจะพอฟังรู้ว่าดีตรงไหน ดีอย่างไร ไม่ดีเพราะอะไร จุดสูงสุดของเพลงไทย หรือเพลงคลาสสิก ชาติอื่น ๆ ก็อยู่ที่ความไพเราะ ความงาม ความเข้าถึงอารมณ์ การสร้างอารมณ์จึงเป็นข้อที่สำคัญมาก การร้องเพลงไทย มิใช่จะเพียงแต่ร้อง ๆ ให้จบ แล้วเครื่องรับไป หรือร้องให้ถูกให้ครบจังหวะ ให้ลูกตกลงถูกในแต่ละจังหวะก็แล้วกัน เพราะถ้าเช่นนั้นก็ไม่ควรจัดไว้ในระดับคลาสสิก จึงควรใส่อารมณ์ลงไปด้วย ปัญหาสำคัญก็มีว่า จะใส่อย่างไร

การใส่อารมณ์ต่าง ๆ ให้รู้สึกว่า ตรงนี้เศร้า ตรงนี้หวาน ตรงนี้รัก โศก อารมณ์ตัดพ้อ ต่อว่า น้อยใจ ดีใจ เสียใจ ฯลฯ มิใช่จะใส่แบบง่าย ๆ เช่น ทำหน้าตา ท่าทาง สุ้มเสียง ให้เศร้า ๆ เครือ ๆ เบา ๆ ฯลฯ ก็กลายเป็นว่าใส่อารมณ์แล้ว เพลงไทยจะใส่อารมณ์ได้ดี จะต้องอาศัยวิธีการต่าง ๆ ที่กล่าวมาแต่ต้น เช่น การเน้นคำ การเน้นเอื้อน การเว้น การลักจังหวะ การเปล่งเสียงแท้ เสียงอาศัย การประคับประคองควบคุมเสียง ผ่อนเสียง ฯลฯ ให้เหมาะให้ควร การที่จะทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ตามที่เราต้องการได้นั้นจะต้องพิจารณาจัดฝึก จำให้ได้ว่าในแต่ละที่ แต่ละแห่ง จะใช้วิธีการอะไรบ้าง ดังนั้นจึงมิใช่ที่จะมาทำหน้าตา สุ้มเสียง ประกอบอารมณ์ได้ง่าย ๆ ดังกล่าวมาแล้ว จะต้องใช้ความรู้ การพิจารณา และปฏิบัติให้ได้ตามที่วางไว้จริง ๆ จึงจำสร้างอารมณ์ขึ้นมาได้

7. ความประณีต

ความประณีต บรรจง สำหรับเพลงไทยของเรานั้น จำเป็นที่สุดอีกประการหนึ่งซึ่ง จะขอกล่าวไว้เป็นข้อสุดท้าย จะขอเปรียบเทียบกับการเขียนหนังสือที่มีทั้งตัว "หวัด" ตัว "บรรจง" นั้น ในการขับร้องก็เช่นเดียวกัน ในการเอื้อนแต่ละวรรคแต่ละคำร้อง จะต้องเป็นไปด้วยความประณีตบรรจง คำร้องของเราส่วนใหญ่มักจะคัดลอกมาจากวรรณคดี ตอนที่เพราะ ๆ ดี ๆ ทั้งนั้นถ้าเราไม่บรรจงกล่าว คำคำนั้นก็คงออกมาเฉย ๆ ไม่รู้สึกร้อน ไม่รู้สึกหนาว ไม่รู้สึกเกลียด ไม่หวาน และจะไม่มีชีวิต คงเป็นแค่เพียงร้อง "เล่าเรื่อง" เท่านั้น มิได้ให้ภาพ ให้อารมณ์แก่ผู้ฟังเลย" (เจริญใจ สุนทรวาทิน, 2530: 61 – 65)

เสียงต่าง ๆ ในการขับร้องเพลงไทย 7 เสียง

เสียงต่าง ๆ ที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทยที่จะกล่าวต่อนี้ไปคือเสียงที่ใช้ในการดำเนินทำนองทางร้องคือการเอื้อนนั่นเอง ซึ่งเสียงหลัก ๆ ที่ใช้ในการเอื้อนมี 7 เสียง ดังที่ครูท้วม ประสิทธิกุล อธิบายไว้ว่า

"สัญลักษณ์ในการขับร้องเพลงไทย นอกจากเนื้อร้องหรือบทร้องแล้วสิ่งสำคัญที่สุดก็คือ การทำเสียงต่าง ๆ ที่ผ่านออกจากลำคอก็มีอยู่หลายเสียงและมีที่ใช้ต่างกัน ดังนี้

1. เสียง "เออ"

เสียง "เออ" ถือเป็น แม่เสียง หรือ เสียงเอก ในการขับร้องเพลงไทยเป็นเสียงสำคัญในการเอื้อนในทำนองที่ดำเนินไปด้วยเสียงเปล่า ๆ ไม่มีเนื้อร้อง และเป็นเสียงที่ใช้มาก การเปล่งเสียง "เออ" บางครั้งจะเป็นเสียง เออ(ง)เออ, หือ(ง)เออ, ฮือ(ง)เออ เป็นเพราะมีเสียง "ง" เข้ามาแทรก เป็นเสียง เอิง-เออ, หือ-เงอ, ฮือ-เงอ แต่เสียง "ง" จะออกไม่ชัดนัก คือเป็นเสียงขึ้นจมูกเล็กน้อยเรียกว่า เสียง "นาสิก"

วิธีทำเสียง "เออ" ก่อนจะเปล่งเสียงต้องตั้งเสียงนิ่งคงที่ตรงคำ กล่าวคือใช้น้ำหนักเสียงลึกนิ่งอยู่ที่โคนลิ้น บังคับคอให้แข็ง เผยอปากขึ้นเล็กน้อย ยกโคนลิ้นขึ้นเล็กน้อยพอให้คอโปร่ง แล้วเปล่งกระแสเสียงออกโดยตรงจากคอ กระดกปลายลิ้นขึ้นไม่ให้โดนทั้งฟันล่างและบน เสียงเออที่เปล่งจะต้องให้ดังอยู่ในระดับเดียวกัน ไม่ต้องขยับคางระหว่างเปล่งเสียง

2. เสียง "เอย"

เสียง "เอย" ใช้ในตอนสุดประโยคหรือสุดวรรคของการเอื้อนก่อนขึ้นบทร้อง เสียง "เอย" ที่เปล่งออกมาบางครั้งจะมีเสียง "ง" ติดมากับเสียงเออ แต่ไม่ชัดนักเป็นเสียง เอิง-เงย

วิธีทำเสียง "เอย" มีวิธีทำเช่นเดียวกับเสียง "เออ" คือเมื่อบังคับเสียงให้หนักที่คอ เผยอปากขึ้นเล็กน้อยพร้อมกับยกโคนลิ้นขึ้นแล้วเน้นแก้มกับคางให้ขยับแล้วค่อย ๆ ลดปลายลิ้นลงแตะหลังฟันล่าง แบะปากออกเล็กน้อย แล้วค่อยลดคางลงช้า ๆ เปล่งเสียงไปจนสุดเสียง "เอย" กล่าวได้โดยง่าย คือ เมื่อจะออกเสียง "เอย" ให้เน้นที่มุมปากออกเสียงท้ายเป็น "เอย" เสียงนั้นจะออกมาได้ชัดเจน

3. เสียง “อือ”

เสียง “อือ” ที่มีใช้ในระหว่างรอจังหวะหรือเมื่อสุดวรรคสุดคำของบทร้องแต่ละตอน ทั้งยังช่วยผันเสียงคำร้องบางคำที่เสียงไม่ตรงเสียงลูกตกของดนตรี เช่น จะร้องเพลงสุดสงวน สองชั้น จะมีที่เน้น อือ ดังนี้ ถ้าพี่อือ...ลวงน้องอือ...ให้หมองสัตย์อือ เป็นต้น

“อือ” ใช้สอดแทรกในระหว่างคำร้องหรือบทร้องบางบทที่มีคำน้อย เพื่อมิให้เกิดเสียงว่าง และก่อให้เกิดความไพเราะขึ้นอีก เช่น เพลงต้นเพลงฉิ่ง สามชั้น ในคำว่า กาอือ...กี ป้อง อือ...ปัด อือ เป็นต้น

นอกจากจะสอดแทรกดังกล่าวมาแล้ว ยังสามารถใช้เอื้อนเป็น “เท่า” ระหว่างวรรค หรือ”เท่าประโยคสั้น” ระหว่างคำเพื่อที่จะให้เพลงเกิดความไพเราะน่าฟังขึ้นอีก เช่น เพลงตะนาวแปลง โอ้ว่าอนิจจา อือ อือ ฮือ(ง) อือ...(ง) เ-อ-ย อือ ฮือ อือ(ง) เอ-ย เป็นต้น

วิธีทำเสียง “อือ” เริ่มทำเสียงและคอให้ตรงคงที่เช่นเดียวกับการทำเสียงเออและเสียงเอย แต่ใช้กำลังน้ำหนักเสียงให้มากหน่อยไม่ต้องอ้าปาก แต่ไม่ถึงกับหุบสนิททีเดียว เผยอริมฝีปากนิดเดียว เมื่อเปล่งเสียง “อือ” ออกมานั้นให้บังคับคางไว้ยกโคนลิ้นขึ้นเพื่อให้คอโปร่ง แล้วเปล่งเสียงออกตรงคอให้เกิดความรู้สึกว่าเสียงหนักอยู่ที่คอ ค่อย ๆ เลื่อนน้ำหนักเสียงให้มาอยู่ที่เพดาน ค่อย ๆ บังคับลมให้อยู่ที่นาสิก เปล่งเสียงออกมาทั้งสองทางคือ ทั้งทางจมูก (เสียงขึ้นนาสิก) และทางปาก เปล่งน้อยกว่าทางนาสิก

4. เสียง “เอ๋ย”

เสียง “เอ๋ย” ใช้ในบทร้องที่มีคำว่า เอ๋ย เสียงจะออกเป็นสองเสียงผสมกัน คือ เอย กับหือ เช่น ดอกเอยหือ เจ้าเอยหือ เสียง เอ๋ย ที่ใช้ดังตัวอย่างที่ยกมานี้ เสียงจะออกเป็นเสียงเดียวแล้วผันเสียงขึ้นสูงเป็นหางเสียง

เสียง เอ๋ย ที่ใช้ในเสียงเอื้อนนั้น จะมีหลายระดับเสียง และมักจะติดเสียง “ง” อยู่ด้วยเสมอ

วิธีทำเสียง เอ๋ย เปล่งเสียงออกจากลำคอให้มีน้ำหนักที่ในคอ เผยอปากขึ้นเล็กน้อยพอควร ยำโคนลิ้นขึ้นพอให้มีความรู้สึกว่าคอโปร่ง ค่อย ๆ ผันเสียงให้สูงขึ้น เป็นหางเสียง น้ำหนักเสียงไปอยู่ที่จมูก ระหว่างที่ผันเสียงสูงขึ้นนาสิกนั้นไม่ต้องอ้าปากเพื่อให้เสียงไปอยู่ที่จมูก

5. เสียง "เฮอ"

เสียง "เฮอ" จะใช้คู่กับเสียง เออ ฮือ จึงเป็นเสียงที่ใช้น้อยมาก เป็นการสอดแทรกเพื่อให้เสียงเอื้อนมีน้ำหนักเบาแล้วแรงขึ้น เช่น เออ...เฮอเออ... ส่วนวิธีทำเสียง เฮอ ก็ทำเช่นเดียวกับเสียง "ฮือ" แต่อ้าปากให้เหมือนออกเสียง "เออ" เป็นเสียงเบาที่สั้น ๆ เสียง เออ นี้ ถ้าออกเสียงสั้นมาก ๆ จะเป็นเสียงสะดุด หรือ ครั่น ได้ หากกล่าวโดยธรรมดาก็จะเป็นเสียงดังนี้ คือ การเปล่งเสียงนี้จะต้องเปล่งเสียงออกจากลำคอให้แรง แล้วบังคับให้เสียงเลื่อนน้ำหนักเสียงมาอยู่ที่เพดานกับขึ้นนาสิก พร้อมกับเผยอปากขึ้นเล็กน้อยบังคับคอให้ตึง แล้วเปล่งเสียงให้ดังระดับเดียว ออกแรงมากกว่าปกติ เพราะต้องให้เสียงกระทบทั้ง 2 ทาง แต่ผ่านทางปากมากกว่าทางจมูกเล็กน้อย ยกคางขึ้นอีกนิดหน่อยระหว่างที่เสียงกระทบขึ้นนาสิก

6. เสียง "ฮือ"

เสียง "ฮือ" ใช้คู่กับเสียง อือ แต่ใช้น้อยกว่า เพียงแต่เป็นเสียงสอดแทรกเล็ก ๆ น้อย เท่านั้น เพื่อช่วยให้เสียงสะดุดสะเทือนได้และใช้เป็นเสียงสอดแทรกระหว่างเอื้อนที่เป็นเสียง เออ เช่น เออ ฮือ(ง) เออ-(ง) เออ...
เสียง "ฮือ" และเสียง "อือ" ถ้าใช้คู่กันจะกลายเป็น "เท่า" เช่น อือ ฮือ อือ (ง) เอ ย

เสียง "ฮือ" และเสียง "อือ" ที่ช่วยผันคำร้องให้ตรงเสียงดนตรี เช่น น้อง อือ ฮือ อือ, สวรรค์หือ อือ ฮือ อือ, กัล-ยา อือ ฮือ อือ

วิธีทำเสียง "ฮือ" เหมือนกับการเปล่งเสียง "เฮอ" แต่ปากจะไม่เผยอมาก และไม่ต้องยกคาง ออกเสียงให้น้ำหนักเสียงขึ้นนาสิกแรงกว่าปกติ แต่เบากว่าเสียง "อือ" เสียง "ฮือ" เมื่อใช้กับเสียง "เออ" มักจะมีเสียง "ง" ติดมาด้วย อันเป็นลักษณะการเอื้อนอย่างหนึ่งของไทย แต่ถ้าใช้คู่กับเสียง "อือ" จะไม่มีเสียง "ง" ติดมา เพราะเป็นเสียงที่มีลักษณะการออกเสียงอย่างเดียวกัน

7. เสียง "หือ"

เสียง "หือ" ใช้เฉพาะเสียงท้ายอักษรสูง ใช้เป็นหางเสียงของเอื้อนหรือใช้ในตอนสุดวรรค สุดตอน ของเพลง หรือลงท้าย "เท่า" และใช้ประกอบเสียงอื่นได้บ้าง

วิธีทำเสียง "หือ" เผยอริมฝีปากนิดหน่อย ไม่ต้องขยับคาง เปล่งเสียงผ่านออกช้า ๆ พร้อมกับผันเสียงให้สูงขึ้น เสียงออกจากทางจมูกมากหน่อย การผันเสียงขึ้นสูงนี้ เมื่อจวนสุดเสียงต้องค่อย ๆ ลดกำลังเสียงลงทีละ น้อย ๆ จนสุดหางเสียง

เสียง "หือ" ที่ใช้กับบทร้องที่คำร้องเป็นอักษรสูง เช่น ถ้าพี่ลวงน้องให้หมอง หือ สัตย์ออ, ยามเมื่อลมพัดอือ ฮือ หวนหือ

เสียง "หือ" ที่ใช้เป็นเสียงเอื้อน เช่น เพลงเทพบรรทม สามชั้น สาวหือ สวรรค์หือ อือ ฮือ อือ เออ เฮอ เออ ฮือ(ง) เออ เฮอ เออ-(ง) เออ-เอยหือ

เสียงทั้ง 7 ดังกล่าวมาทั้งหมด ล้วนเป็นเสียงที่ใช้สัมพันธ์กันในทุกเสียง ต่างกันตรงที่หนัก เบา แต่ไหนเพียงใด จึงจะเกิดความไพเราะเหมาะสมกับทำนองเพลงนั้น ๆ เช่นเพลงช้าปี่ หากนำมาขับร้องจะสังเกตได้ชัดเจนว่ามีการใช้เสียงครบทั้ง 7 เสียง อย่างไรก็ตามเสียง 7 เสียงนี้ ก็ต้องขึ้นอยู่กับผู้ใช้จะเลือกใช้ตามความเหมาะสม" (ท้วม ประสิทธิกุล, 2535: 133-135)

เสียงที่สร้างลวดลายให้เพลงไพเราะ

เสียงที่สร้างลวดลายให้ไพเราะนั้นเป็นเสียงที่เกิดจากการใช้กลวิธีพิเศษต่าง ๆ ปรุงแต่งเสียงเพื่อให้เสียงที่เปล่งออกมานั้นมีลักษณะพิเศษ ทำให้การขับร้องมีความไพเราะมากยิ่งขึ้น ครูท้วม ประสิทธิกุล ได้กล่าวถึงเสียงที่สร้างลวดลายให้เพลงไพเราะว่า

"เสียงพิเศษหรือเสียงพิสดารที่จะสร้างลวดลายในการขับร้อง เพื่อให้บทเพลงเกิดความไพเราะ มีดังนี้ คือ

1. **เสียงปริบ** ใช้สอดแทรกอยู่ในระหว่างเสียงที่ว่างน้อย ๆ เสียงเบากว่าครั่น คือ ใช้เพียงผิวของเสียงเท่านั้น เพื่อช่วยให้เสียงเกิดความไหวพลิ้ว บังเกิดความอ่อนหวาน เรียกว่า ร่อนผิวลม

วิธีทำเสียงปริบ เปล่งเสียงออกมาจากคอเล็กน้อยสู่นาสิก เน้นน้ำหนักของเสียงอยู่ที่จมูก หากผู้ขับร้อง ร้องอยู่เสียงใดแล้วก็ใช้เสียงนั้นเป็นเสียงยืน เสียงยืนนั้นต้องเปล่งกำลังให้มีความแรงมากหน่อยในครั้งแรก ต่อจากนั้นแปล่งเสียงอีกครั้งติดไปแต่เสียงของครั้งที่สองนี้ลดกำลังเสียงให้เบาลง เหลือเพียงผิวของเสียงของครั้งที่หนึ่ง แล้วสะบัดปลายเสียงให้แรงครั้งหนึ่ง เบาครั้งหนึ่ง สลับกันไปมาสองหรือสามครั้งแล้วแต่กรณีและความเหมาะสม เสียงของปริบมีลักษณะ เช่น อือ ...หือ...อือ...อือ...อื่อ

2. **เสียงโปรย** ใช้ในระหว่างการขับร้องและการบรรเลงดนตรี คือรับส่งซึ่งกันและกัน เมื่อร้องจวนจะจบท่อนก็โปรยให้ดนตรีรับ และเมื่อดนตรีรับจบท่อน ก็จะโปรยให้ร้องรับช่วงไป เป็นต้น

3. **เสียงโหย** คือลักษณะของการทำเสียงให้อ่อนโยน โหยเศร้า และต้องเน้นน้ำหนักของเสียงผสมถ้อยคำไปในทางเศร้าผสมกับโยน

4. เสียงหวน คือลักษณะของการทำเสียงให้หวนอ่อน ทำเช่นเดียวกับโหย แต่เบากว่า

5. เสียงครั่น ใช้สอดแทรกระหว่างเสียงที่ว่างมาก ๆ ถ้าว่างหรือห่างเพียงเล็กน้อยก็ใช้วิธีสะดุด สุดแท้แต่ความเหมาะสม

วิธีทำเสียงครั่น เปล่งเสียงให้มีน้ำหนักอยู่ที่โคนลิ้น เน้นคอ เปล่งเสียงให้แรงจนเสียงที่คอเกิดความสะเทือน เมื่อรู้สึกว่าคอเกิดความสะเทือนแล้ว จึงเน้นเค้นเสียงให้แรง มีลักษณะเหมือนกระแอม ผู้ขับร้องต้องการทำครั่นมากน้อยอย่างไร พิจารณาดูความพอเหมาะพอดี

6. เสียงกลอก วิธีทำมีหลายวิธีและทำได้หลายอย่าง แล้วแต่กรณีที่จะทำนั้น ๆ ที่สำคัญก็คือ เป็นลักษณะที่เกิดจากการทำเสียงที่คอให้คล่องกลับไปกลับมา เหมือนลักษณะของระลอกคลื่นที่ซัดฝั่ง

วิธีทำเสียงกลอก เปล่งเสียงจากลำคอพอสมควร สลับกับเสียงจากจมูก ตวัดเสียงให้สะบัดวกวนกลับไปกลับมา สองหรือสามครั้ง สุดแท้แต่ผู้ขับร้องจะเลือกใช้ตามความเหมาะสม

7. เสียงกลืน ใช้ในการลงต่ำ เมื่อต้องการใช้เสียงต่ำก็กลืนลงลำคอ

วิธีทำเสียงกลืน คือเปล่งเสียงให้มีน้ำหนักอยู่ที่คอ ออกแรงพอสมควร แล้วขยับคอเล็กน้อย แล้วกลืนเสียงให้ลึกลงไปในคอ คือกลืนลงคอ จะทำมากน้อยสุดแท้แต่ผู้ขับร้องจะเป็นสมควร

8. เสียงเกลือก เป็นการทอดเสียงให้ยาวเลื่อนไหลไป แล้วเน้นเสียงจากต่ำไปสูงขึ้นเรื่อย ๆ โดยไม่ขยับสายคอเลย เสียงเกลือกนี้จะจัดอยู่ในจำพวกเสียงมอญ จะใช้ในเพลงไทยได้บ้าง การทำเสียงเกลือกนี้เมื่อเสียงเลื่อนไหลจากต่ำค่อย ๆ สู่เสียงสูงนั้นจะไม่เปลี่ยนคอเลย

วิธีทำเสียงเกลือก เปล่งเสียงจากคอเน้นน้ำหนักที่คอให้แรงพอสมควร แล้วยกคางเชิดขึ้นให้เสียงค่อย ๆ เลื่อนขึ้นเรื่อย ๆ คือจากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงเรื่อยไปจนพอแก่ความต้องการของผู้ขับร้อง และทำนองเพลง จะทำมากหรือน้อยนั้นแล้วแต่จะพิจารณาให้เหมาะสมกับแต่ละทำนองเพลงเป็นเพลง ๆ ไป

เสียงพิเศษที่กล่าวมานี้ เป็นศัพท์แสดงกลเม็ดวิธี หรือเทคนิคในการขับร้องเพลงให้ไพเราะขั้นสูง นักร้องสมัยเก่า นิยมกันมาก และนักร้องทุกคนในสมัยก่อนจะพยายามฝึกเสียงพิสดารเหล่านี้เป็นหลัก แต่บางคนก็ทำไม่ได้ ก็ว่ามิใช่สิ่งจำเป็น อันที่จริงแล้วในเรื่องของเทคนิคในการขับร้องเพลงไทยเป็นสิ่งสำคัญและจำเป็นอยู่มากทีเดียว นักร้องดีร้องเก่ง ๆ นิยมใช้เสียงพิเศษอันเป็นวิธีที่ทำให้ขับร้องเพลงได้

ไพเราะ แต่เป็นสิ่งยากมากจึงไม่ใคร่มีผู้ใดค่อยนำมาใช้กัน และหากผู้ขับร้องรู้จักใช้ศัพท์ภาษาทางร้องดังกล่าวมานี้ได้ถูกต้องเหมาะสมดีแล้ว จะทำให้เพลงเพลงนั้นไพเราะขึ้นได้" (ท้วม ประสิทธิกุล, 2535:136-137)

การขับร้องเพลงไทยให้ไพเราะ

การที่จะขับร้องเพลงไทยให้ไพเราะได้นั้น ขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายอย่างทั้งด้านพรสวรรค์ที่มีมากับตัว และวิธีการต่าง ๆ ที่ได้รับการถ่ายทอดจากครู ผู้ขับร้องจะต้องใช้เวลาฝึกฝนจนแตกฉานนานพอสมควร จึงจะสามารถขับร้องเพลงไทยให้ไพเราะได้ ครูท้วม ประสิทธิกุล ได้กล่าวถึง การขับร้องเพลงไทยให้ไพเราะดังนี้

"การขับร้องเพลงไทยให้ไพเราะนั้น ขึ้นอยู่กับปัจจัยหลายอย่าง ดังนี้

1. เกิดจากธรรมชาติ ได้แก่ ผู้ขับร้องต้องมีเสียงไพเราะเพราะพริ้งตามธรรมชาติ เช่น เสียงแจ่มใส ไม่กระด้าง ไม่แหบเครือ น้ำเสียงมีกระแสเพราะสำเนียงนุ่มนวลอ่อนหวาน กระแสเสียงไหวพลิ้วเหมือนลมพัดมาถูกผิวกายเบา ๆ อ่อน ๆ ทำให้เย็นระรื่น เมื่อเวลาเปล่งเสียงสำเนียงออกมากระทบหูผู้ที่กำลังตั้งใจฟัง กระแสของเสียงที่มีพลังก็จะดึงดูดจิตของผู้ฟังให้ซาบซึ้งเป็นที่ประทับใจ

2. เกิดจากหลักการขับร้องเพลงไทย วิธีขับร้องเพลงไทยให้ไพเราะนอกจากในเรื่องของเสียงในข้อที่ 1 ดังกล่าวแล้ว ผู้ร้องหรือนักเรียนยังต้องได้รับการฝึกและสอนเป็นอย่างดีแล้ว ได้รับการปรับระบบต่างๆ มาดีแล้ว รู้จักและเข้าใจความหนักเบายาวสั้นอันได้ระยะพอเหมาะพอดี ไม่หย่อนไปหรือตึงเกินไป จังหวะเรียบไม่หลบเสียงขึ้นหรือลง วูบวาบ ลุกลี้ลุกลน ต้องหายใจให้ถูกที่ สำเนียงไม่เป็นลูกคลื่น ใช้อุปกรณ์ (อวัยวะในการร้อง) ถูกต้อง วางถ้อยคำเรียบร้อยชัดเจน จำเสียงได้ตรงตามมาตรฐาน โดยยึดหลักดังต่อไปนี้

2.1 เนื้อเพลง คือทำนองเพลง ต้องครบถ้วน จะขาดเกินมิได้ เพราะเป็นส่วนใหญ่ของเพลง ประกอบด้วย ทำนอง บทประพันธ์ (คือถ้อยคำที่ใช้เป็นบทขับร้องหรือเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า เนื้อร้อง) มีส่วนสัด มีจังหวะ วรรคตอน มีประโยค มีสัมผัสถูกต้อง และมีเสียง ทั้งหมดรวมประกอบกันเรียกว่า เนื้อเพลง หรือเนื้อแท้ของทำนองเพลง ใช้ได้ทั้งทางดนตรีและขับร้อง

2.2 ทำนอง หมายถึง วิธีตกแต่งบทเพลง คือการทำเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ แต่ให้ถูกต้องกับลีลาการประพันธ์ของทำนองเพลงในแต่ละเพลง

2.3 เสียงคือสิ่งที่เกิดขึ้นด้วยความสั่นสะเทือน หรือกระทบกระทั่งกันระหว่างอวัยวะภายในลำคอ ที่เรียกว่าอุปกรณ์ของเสียง เช่น คอ ลิ้นปี่ เพดาน ปุ่มเหงือก ไรฟัน ฟัน ลิ้น คาง และปาก ฯลฯ อุปกรณ์เหล่านี้จะทำหน้าที่ของตนเองอย่างดีที่สุดไปตามหน้าที่ของตน ล้วนจะช่วยในการส่งให้เปล่งเสียงออกจากลำคอมาสู่ภายนอกปากได้ จะให้เป็นเสียงใดเป็นเรื่องของผู้กระทำ (ผู้ขับร้อง) เสียงนักร้องจะต้องประกอบกับธรรมชาติด้วย เสียงต้องเข้ากับดนตรี การมีเสียงดีเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่ง ที่ทำให้เพลงนั้น ๆ ไพเราะได้ แต่อย่างไรก็ดี จะต้องมีส่วนประกอบอื่น ๆ อีกมาก

2.4 ถ้อยคำ ผู้ขับร้องจะต้องร้องให้ชัดเจนตามบทที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ไว้ รู้จักแบ่งถ้อยคำในตอนหนึ่ง ๆ ให้ถูกต้องกับวิธีอ่าน โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน เช่น กลอนแปด อาจแบ่งเป็น 2-3-3 หรือ 3-2-3 เป็นต้น

นอกจากผู้ขับร้องจะต้องร้องให้ชัดถ้อยชัดคำ เน้นเสียงตรงที่ที่ควรเน้น บังคับคาง ปาก แก้ม ลิ้น คอ เหล่านี้เป็นกิริยาที่จะทำให้การร้องนั้นเด่นขึ้นมา แล้วแต่กรณีของเสียงจะให้หนักที่ไหนก็เน้นที่ตรงนั้น ให้เกิดเป็นกิริยาเหมือนเคลื่อนไหวได้ หรืออาจจะเน้น หนัก เบา มากหรือน้อยก็สุดแท้แต่เหตุการณ์

2.5 จังหวะ ผู้ร้องจะต้องควบคุมจังหวะให้ถูกต้อง

3. เกิดจากวิธีการ วิธีขับร้องเพลงไทยให้ไพเราะอีกประการหนึ่งนี้ ได้แก่ ผู้ขับร้องจะต้องเป็นผู้เรียนมามาก มีประสบการณ์มาก มีปฏิภาณ ไหวพริบ รู้จักใช้กลเม็ดกลวิธีและสอดแทรกเทคนิคได้ถูกต้องพอเหมาะพอดี กลเม็ดหรือกลวิธีเป็นเรื่องเฉพาะบุคคล จะต้องเป็นสิ่งที่มีขึ้นตามธรรมชาติและรู้จักปรุงแต่งด้วยมาผสมผสานกัน แล้วผู้ขับร้องจะต้องนำกลวิธีเหล่านั้น มาใช้ให้เป็นประโยชน์เหมาะสม การใส่ลวดลายหรือกลวิธีนี้จะต้องใส่ให้พอเหมาะพอดี ไม่มากเกินไปไม่น้อยเกินไป หากที่ใดว่างหรือห่างมาก ก็ใส่มากหน่อย หากที่ใดว่างหรือห่างน้อยจะใส่หรือไม่ใส่ก็ได้ ความไพเราะนี้จะต้องเกิดจากตัวผู้ขับร้องเองด้วยว่ามีวิธีการอย่างไร เลียนแบบกันไม่ได้ มีเฉพาะเหมาะกับตัวของแต่ละบุคคล และจะต้องมีธรรมชาติและพรสวรรค์ของเสียงที่จะทำได้ด้วย (ท้วม ประสิทธิกุล, 2535: 131-133)

คุณสมบัติของผู้ขับร้องที่ดี

ผู้ขับร้องที่ดีจะต้องเป็นผู้ที่มีความแม่นยำในการร้องเพลง และกล้าที่จะแสดงออกต่อหน้าสาธารณชน เป็นผู้ที่มีสติอยู่ตลอดเวลา ครูท้วม ประสิทธิกุล ได้กล่าวถึงคุณสมบัติของผู้ขับร้องที่ดีไว้ดังนี้

"1. แม่นจังหวะ หมายถึง จังหวะดี ถูกต้อง รักษาแนวได้ระดับไม่รุกพรวดพราดจนล้ำจังหวะ หรือไม่ยืดยาด ไม่ขาดเกิน

2. แม่นเสียง ต้องจำเสียงลูกฆ้องได้ ขึ้นลงไม่ผิดเสียง (ทั้งนี้หมายความว่าจะร้องเพลงใดก็ตาม จะต้องยึดถือหลักมาตรฐาน เช่นที่เรียกว่า เสียงในกรวด เสียงเพียงออบน และเสียงชวา เป็นต้น ผู้ร้องจะต้องขึ้นเสียงให้ถูกต้องตามหลักของแต่ละเพลงโดยไม่ผิดเสียง

3. แม่นเพลง หมายถึง เพลงใดใช้เสียงอะไร มีลีลาอย่างไร ถ้าร้องเพลงที่ติดต่อกัน เช่น ร้องเพลงตับ ต้องใช้เสียงที่มีสำเนียงกลมกลืนกัน และทุกเพลงไม่ผิดพลาดขาดเกิน คล่องทุกเพลง

4. กำลังเสียงดี หมายถึง กำลังเสียงที่ร้อง ร้องได้ทั้งในทางขึ้นสูงและทางลงต่ำ เสียงแจ่มใส คงทน ไม่อ้อแอ้ เรียกว่าเสียงคงทนตามธรรมชาติ รู้จักรักษากำลังเสียงสม่ำเสมอ ถ้าพยายามทำได้ตามหลักวิธีดังกล่าวก็จะช่วยให้ร้องได้ไพเราะยิ่งขึ้น

5. อักขระดี การขับ การร้องเพลงไทยต้องใช้อักขระถ้อยคำให้ถูกต้อง เพราะการขับร้องเพลงไทยมักร้องเป็นเรื่องติดต่อกันถ้าร้องไม่ชัดเจนคือใช้อักขระไม่ถูกต้องอาจผิดความหมายไปได้หรือฟังไม่รู้เรื่องเอาเลยก็อาจเป็นได้ เรียกว่าไม่ดี

6. กล้าหาญ คือ การระงับความประหม่า ระงับความอายไม่กล้าสามารถขึ้นเพลงได้ถูกต้องของเสียง โดยไม่ต้องอาศัยการให้เสียงแต่อย่างใด (มีความกล้า) มีความมั่นใจตัวเอง ท่าทางมีสง่า ท่าทางภาคภูมิ

7. รู้จักใช้วิธีการผ่อนและถอนหายใจถูกต้อง การหายใจมีความสำคัญมากสำหรับผู้ที่ต้องใช้เสียงเป็นหลัก เช่น คนร้องเพลงไทย การขับร้องถ้าหายใจไม่ถูกที่จะทำให้เหนื่อยเร็วกว่าธรรมดา

8. มีสมาธิ เป็นผู้ไม่ประมาท ตั้งสติมั่น ใช้ความระมัดระวังทุกกรณี มีความรู้สึกตัวอยู่เสมอ" (ท้วม ประสิทธิกุล, 2529: 229)

มารยาทในการขับร้อง

การเป็นนักร้องที่ดีจะต้องศึกษาและทราบถึงมารยาทในการขับร้องและปฏิบัติอย่างเคร่งครัด เพราะการมีมารยาทดีเป็นสิ่งชวนมองของผู้ชมในลำดับแรก ผู้ขับร้องควรอยู่ในอาการสำรวม ชมนาด กิจขันธ์ กล่าวถึงมารยาทในการขับร้องว่า

"สิ่งสำคัญประการหนึ่งของการขับร้องเพลงไทย นอกเหนือจากคุณภาพเสียงดี สุขภาพดี รู้จังหวะดี ความจำดี ปัญญาดีแล้ว บุคลิกภาพในการขับร้องเพลงไทยก็มีความสำคัญไม่น้อย

มารยาทในการขับร้อง จำแนกออกได้เป็นข้อ ๆ ดังนี้

1. การนั่ง การนั่งขับร้องเพลงไทยไม่ว่าจะเป็น การนั่งร้องอยู่หน้าวงดนตรี หรือนั่งร้องแยกจากวงดนตรี จะต้องนั่งสำรวมท่าทางให้เรียบร้อยอยู่ตลอดเวลาและถูกต้องตามลักษณะ คือ นั่งพับเพียบเก็บปลายเท้า ลำตัวตรง ไม่ก้มหน้า ไม่เท้าแขน มือทั้งสองประสานวางอยู่หน้าตัก การนั่งที่ถูกต้องเช่นนี้จะช่วยให้การหายใจเข้าและหายใจออกราบรื่น สะดวก ปลอดโปร่ง ออกเสียงได้ดังและไม่เหนื่อยแรง นอกจากนี้แล้วจะต้องไม่ ล้วง แคะ แกะ เกา ในขณะขับร้องต้องมีสมาธิ ไม่หลุกหลิกเหลียวหน้าเหลียวหลัง ไม่เหลียวซ้ายแลขวา หรือชายตาไปมา อย่างไรก็ตามหากเป็นการนั่งบนเก้าอี้ซึ่งเหมาะสมตามกาละและเทศะตลอดจนสถานที่ สิ่งสำคัญก็คือ ต้องนั่งตัวตรง ผู้หญิงต้องนั่งขาทั้งสองข้างชิดกัน หรืออาจให้ขาส่วนล่างเหลื่อมกันได้เล็กน้อย ส่วนผู้ชายแยกขาออกได้พอสมควร

2. การวางสีหน้า บุคลิกภาพ การวางสีหน้าควรให้ดูอ่อนโยนนุ่มนวลละมุนละไม ใบหน้าไม่บึ้งตึงหรือยิ้มมากจนเกินไป ไม่แสดงสีหน้าตื่นเต้นจนดูเป็นหวาดกลัว หรือไม่แสดงสีหน้ารื่นเริงจนดูเป็นหน้าทะเล้น ควรวางสีหน้าให้กลมกลืนกับท่วงทำนองเพลงที่ขับร้อง สิ่งเหล่านี้จะช่วยสร้างความนิยมให้แก่ผู้ดูผู้ฟัง เมื่อฟังเพลงที่ไพเราะประกอบกับการวางสีหน้าที่พองาม ก็จะช่วยเสริมความรู้สึกพึงพอใจ ไพเราะยิ่งขึ้น แต่ถ้าวางสีหน้าในทางตรงกันข้าม แม้จะขับร้องเพลงไพเราะเพียงใด ผู้ดูผู้ฟังก็ไม่นิยม อาจทำให้เพลงที่ขับร้องอย่างไพเราะนั้นด้อยหรือหย่อนรสชาติไปได้

3. การเคาะจังหวะ หากต้องการจะกำหนดจังหวะให้ตนเองโดยการเคาะจังหวะ ในขณะที่ร้องเพลงควรใช้นิ้วเคาะเบา ๆ โดยไม่ใช้เป็นที่สังเกตของผู้ชม สิ่งที่ไม่ควรกระทำเป็นอย่างยิ่ง คือ ในขณะที่ขับร้องใช้เท้าเคาะจังหวะไปด้วย ซึ่งการกระทำเช่นนี้เป็นกิริยาที่ไม่สุภาพเรียบร้อย

4. การเปล่งเสียงขับร้อง ต้องไม่ให้ดังหรือค่อยจนเกินไป แม้ในการขับร้องหมู่ก็ต้องระมัดระวัง ให้เสียงสอดคล้องกันและต้องระวังการขึ้นลงของเสียงให้พร้อมเพรียงกัน โดยเฉพาะต้องระมัดระวังไม่กระแอม ไอ หาว เรอ หรืออุทาน โดยไม่เกี่ยวกับบทร้อง" (ชมนาด กิจขันธ์, 2543: 164-165)