การขับร้องเพลงทะแยเถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยม

กิตติมา กองมะลิกันแก้ว

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
สาขาวิชาดนตรี
ปีการศึกษา 2556
ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

TAYAE-TAO VOCAL MUSIC OF TEACHER A-NGUN BUAIAM

KITTIMA KONGMALIKUNKAWE

A thesis submitted in partial fulfillment of the requirements

for Master of Arts Program in Music

Academic Year 2013

Copyright of Bansomdejchaopraya Rajabhat University

ชื่อเรื่อง การขับร้องเพลงทะแยเถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยม

ชื่อผู้วิจัย กิตติมา กองมะลิกันแก้ว

สาขาวิชา ดนตรี

อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก รองศาสตราจารย์ ดร.มนัส วัฒนไชยยศ

อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม ผู้ช่วยศาสตราจารย์บรรจง ชลวิโรจน์

มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยาอนุมัติให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อารีวรรณ เอี่ยมสะอาด)

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

..... ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.โกวิทย์ ขันธศีรี)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.มนัส วัฒนไชยยศ)

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์บรรจง ชลวิโรจน์)

..... กรรมการ

(อาจารย์อนุรักษ์ บุญแจะ)

..... กรรมการและเลขานุการ

(อาจารย์จีระพันธ์ อ่อนเถื่อน)

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

ชื่อเรื่อง **การขับร้องเพลงทะแย เถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยม**
ชื่อผู้วิจัย **กิตติมา กองมะลิกันแก้ว**
สาขาวิชา **ดนตรี**
อาจารย์ที่ปรึกษาหลัก **รองศาสตราจารย์ ดร.มนัส วัฒนไชยยศ**
อาจารย์ที่ปรึกษาร่วม **ผู้ช่วยศาสตราจารย์บรรจง ชลวิโรจน์**
ปีการศึกษา **2556**

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของครู อุ่น บัวเอี่ยม และ 2) เพื่อศึกษาวิธีการขับร้องเพลงทะแยเถาที่ขับร้องโดยครูอุ่น บัวเอี่ยม กลุ่มตัวอย่างที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ ดร.สุระชัย สีบุบผา ครูอนุรักษ์ แพทย์กิจอาชีพอิสระ อาจารย์มาลินี สาคริก ครูอาภาพร ทองไกรแสน และ ครูเกสร ปลื้มปรีชา เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บรวบรวม ได้แก่ แบบสัมภาษณ์ วิเคราะห์ข้อมูลเชิงพรรณนา

ผลการวิจัยพบว่า

1. ครูอุ่น บัวเอี่ยม มีประวัติและผลงานที่เชี่ยวชาญ ทั้งในด้านการขับร้อง ดนตรี และนาฏศิลป์ ตลอดจนการประดิษฐ์เครื่องดนตรีประเภทอังกะลุง นอกจากนี้ยังมีความสามารถในการประดิษฐ์เครื่องแต่งกายชุดละครสำหรับนักแสดง

2. จากการศึกษาวิธีการขับร้องเพลงทะแยเถา พบว่า ครูอุ่น บัวเอี่ยม มีหลักและกลวิธีพิเศษในการขับร้อง ทั้งคำร้อง ทำนอง และการเอื้อนตามแบบแผนของหลักคีตศิลป์ไทย โดยใช้ศัพท์สังคีตเฉพาะ ได้แก่ เสียงดาด เสียงลงทรวง กนกคอ ประคบเสียง ประคบคำ กลวิธีพิเศษนี้เป็นเทคนิคเฉพาะตัวที่ใช้ในการขับร้อง เพื่อให้เพลงมีความไพเราะซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของครูอุ่น บัวเอี่ยม

คำสำคัญ: ครูอุ่น บัวเอี่ยม การขับร้องเพลงทะแย เถา

Title **Tayae-Tao Vocal Music of Teacher A-ngun Buaiam**

Author **Kittima Kongmalikunkawe**

Program **Music**

Major Advisor **Associate Professor Dr.Manat Wattanachaiyot**

Co-advisor **Assistant Professor Bunjong Cholwirot**

Academic Year **2013**

ABSTRACT

The purposes of this research were 1) to study the biography of teacher A-ngun Buaiam and 2) to study the vocal method on Tayae-Tao music of teacher A-ngun Buaiam. The sample included Dr.Surachai Seebupa, Teacher Anurak Patkitacheebitsara, Malinee Sakrik, Teacher Apaporn Thongkraisen, and Teacher Kesorn Pluempreecha. The research instruments consisted of interview. Data was descriptively analyzed.

The findings revealed as follows:

1.The areas of specialization of teacher A-ngun Buaiam covered vocal music and traditional dance as well as musical instrument production e.g. angaloong and designing performers' costumes.

2. Teacher A-ngun Buaiam performed her vocal music regarding lyrics, melody, and melisma in line with conventional Thai music using terminologies such as siang dhad, siang long suang, kanok kho, prakop siang, and prokop kam. These methods were uniquely employed in vocal performance by teacher A-ngun Buaiam for aesthetic appreciation.

Keywords: Teacher A-ngun buaiam, Tayae-Tao Vocal Music

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยความอนุเคราะห์ ความกรุณา และความเมตตา อย่างยิ่งของ รองศาสตราจารย์ ดร.มนัส วัฒนไชยยศ และ ผู้ช่วยศาสตราจารย์บรรจง ชลวิโรจน์ อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ซึ่งคอยดูแลให้คำปรึกษาและชี้แนะแนวทาง วิธีการ ตลอดจนแก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ ทุกขั้นตอน พร้อมทั้งให้กำลังใจ ตลอดระยะเวลา อันนำไปสู่ความสำเร็จและสมบูรณ์ของวิทยานิพนธ์เล่มนี้

ขอกราบขอบพระคุณผู้ทรงคุณวุฒิทุกท่านที่ให้ความกรุณาตรวจเครื่องมือวิจัย พร้อมทั้งให้ข้อเสนอแนะทำให้เครื่องมือมีคุณภาพ

กราบขอบพระคุณ รองศาสตรจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ ประธานหลักสูตรศิลปศาสตร มหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหิดล ดร.วาสนา บุญญาพิทักษ์ ผู้อำนวยการวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช ที่ช่วยส่งเสริม สนับสนุนในการศึกษาต่อในระดับปริญญาโท ให้คำปรึกษาและให้กำลังใจเคียงข้างผู้วิจัยตลอดมา จนงานวิจัยสำเร็จลุล่วงได้ด้วยดีในครั้งนี้

ความสำเร็จส่วนหนึ่งเกิดได้จากคณาจารย์สาขาวิชาดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ทุกท่านที่ได้ประสิทธ์ประสาทความรู้ คู่คุณธรรมให้รากฐานของผู้วิจัยมีคุณภาพ เพื่อนำความรู้ที่ได้รับไปใช้ให้เกิดประโยชน์ต่อหน่วยงานเพื่อพัฒนาคุณภาพการศึกษาของวิทยาลัยนาฏศิลปนครศรีธรรมราช สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรมต่อไป

สุดท้ายนี้ ขอน้อมรำลึกถึง คุณพ่อ คุณแม่ ครู อาจารย์ ผู้มีพระคุณทุกท่าน และขอขอบคุณเพื่อนร่วมงาน พี่ และ น้องทุกคนที่สนับสนุนและเป็นกำลังใจเสมอมา จนกระทั่งงานวิจัยนี้สำเร็จลุล่วง

หากวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เกิดประโยชน์ต่อผู้เกี่ยวข้องทั้งทางตรงหรือทางอ้อม ผู้วิจัยขอมอบความดีในครั้งนี้แก่มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา มหาวิทยาลัยอันทรงคุณค่าควรแก่การเทิดทูน

กิตติมา กองมะลิกันแก้ว

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ก

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... ข

กิตติกรรมประกาศ ..... ค

สารบัญ ..... ง

สารบัญตาราง ..... ฉ

สารบัญภาพ ..... ช

บทที่ 1 บทนำ 1

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

วัตถุประสงค์ของการวิจัย 4

ขอบเขตของการวิจัย 4

ข้อตกลงเบื้องต้นของการวิจัย 4

ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย 5

นิยามศัพท์เฉพาะ 5

กรอบแนวคิดในการวิจัย 7

บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 8

ประเภทเพลงไทย 8

การขับร้องเพลงไทย 13

เพลงไทยประเภทเพลงเถา 27

เพลงทะแย เถา 33

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง 34

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย 40

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง 40

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 41

การเก็บรวบรวมข้อมูล 41

สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ 43

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 4 ผลการวิเคราะห์ข้อมูล 44
ชีวประวัติและผลงานของครูอุ่น บัวเอี่ยม 44
วิเคราะห์การขับร้องเพลงทะแย เถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยม 83
บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 114
สรุปผลการวิจัย 115
อภิปรายผล 125
ข้อเสนอแนะ 126
บรรณานุกรม 127
ภาคผนวก 130
ภาคผนวก ก รายชื่อผู้เชี่ยวชาญ รายชื่อผู้ให้สัมภาษณ์ 131
ภาคผนวก ข หนังสือราชการ 133
ภาคผนวก ค เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย 137
ภาคผนวก ง ภาพกิจกรรม 144
ภาคผนวก จ แบบตอบรับวารสารการเผยแพร่บทความวิจัย 149
ประวัติผู้วิจัย 164

สารบัญตาราง

ตารางที่		หน้า
1	เพลงที่ครูอุ่นได้ต่อจากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)	68
2	วิเคราะห์คำร้องโดยเปรียบเทียบทำนอง และเสียงวรรณยุกต์เพลงทะแยสามชั้น ท่อน 1	97
3	วิเคราะห์คำร้องโดยเปรียบเทียบทำนอง และเสียงวรรณยุกต์เพลงทะแยสามชั้น ท่อน 2	97
4	วิเคราะห์คำร้องโดยเปรียบเทียบทำนอง และเสียงวรรณยุกต์เพลงทะแย สองชั้น ท่อน 1	97
5	วิเคราะห์คำร้องโดยเปรียบเทียบทำนอง และเสียงวรรณยุกต์เพลงทะแย สองชั้น ท่อน 2	98
6	วิเคราะห์คำร้องโดยเปรียบเทียบทำนอง และเสียงวรรณยุกต์เพลงทะแย ชั้นเดียว ท่อน 1	98
7	วิเคราะห์คำร้องโดยเปรียบเทียบทำนอง และเสียงวรรณยุกต์เพลงทะแย ชั้นเดียว ท่อน 2	98
8	วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการออกเสียงคำร้องเพลงทะแยสามชั้น ท่อน 1	106
9	วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการออกเสียงคำร้องเพลงทะแยสามชั้น ท่อน 2	107
10	วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการออกเสียงคำร้องเพลงทะแยสองชั้น ท่อน 1	107
11	วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการออกเสียงคำร้องเพลงทะแยสองชั้น ท่อน 2	108
12	วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการออกเสียงคำร้องเพลงทะแยชั้นเดียว ท่อน 1	108
13	วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการออกเสียงคำร้องเพลงทะแยชั้นเดียว ท่อน 2	109
14	วิเคราะห์เทคนิคการเอื้อนเพลงทะแยสามชั้น ท่อน 1	109
15	วิเคราะห์เทคนิคการเอื้อนเพลงทะแยสามชั้น ท่อน 2	110
16	วิเคราะห์เทคนิคการเอื้อนเพลงทะแยสองชั้น ท่อน 1	111
17	วิเคราะห์เทคนิคการเอื้อนเพลงทะแยสองชั้น ท่อน 2	112
18	วิเคราะห์เทคนิคการเอื้อนเพลงทะแยชั้นเดียว ท่อน 1	112
19	วิเคราะห์เทคนิคการเอื้อนเพลงทะแยชั้นเดียว ท่อน 2	112

สารบัญภาพ

ภาพที่		หน้า
1	กรอบแนวคิดในการวิจัย	7
2	ครูอุ่น บัวเอี่ยม	44
3	ครอบครัวอินทาปัจ	45
4	แผนผังสายตระกูลอินทาปัจ	46
5	แผนที่บ้านครูอุ่น บัวเอี่ยม	47
6	ตำแหน่งบ้านของครูอุ่น บัวเอี่ยม	47
7	ภาพถ่ายบ้านครูอุ่น บัวเอี่ยม	48
8	ภาพถ่ายบ้านครูอุ่น บัวเอี่ยม	48
9	ครูอุ่น และ จ.ส.ต.ฟุ้ง บัวเอี่ยม	48
10	ครูอุ่น และ จ.ส.ต.ฟุ้ง บัวเอี่ยม	50
11	ครูสกล แก้วเพ็ญกาศ	51
12	หลวงประดิษฐไพเพราะ (ศร ศิลปบรรเลง)	52
13	คุณหญิงชิ้น ศิลปะบรรเลง	53
14	ครูอุ่น และนักเรียนโรงเรียนศิริศาสตร์	54
15	การประกวดขับร้องเพลงหมู่	55
16	การแสดงละครเพื่อหาทุนสร้างรั้วโรงเรียน	56
17	การแสดงละครเพื่อหาทุนสร้างรั้วโรงเรียน	56
18	ลูกศิษย์ที่มาเรียนดนตรีไทยที่บ้านครูอุ่น	57
19	ครูอุ่น กำลังทำอังกะลุง	58
20	อังกะลุงราว โดย ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์	58
21	ครูอุ่นปรับปรุงอังกะลุงราวเล็ก	59
22	ป้ายชื่อวงดนตรีไทย คณะ ศิษย์ศรทอง นนทบุรี	59
23	สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี ทรงอังกะลุงราวเล็ก	60
24	ถวายอังกะลุงราวเล็ก	60
25	ร้องบันทึกเทป	61
26	การแสดงแคนวง คณะ อินทประสิทธิ์ศิลป์	61

สารบัญภาพ (ต่อ)

ภาพที่		หน้า
27	การแสดงแคนวง รับเสด็จ	62
28	รับพระราชทานโล่ที่ระลึก	62
29	ถวายแคนลิ้นนาค	63
30	ในงานวิศิษฏศิลปินปี่นสยาม	63
31	ครูองุ่นขับร้อง ในงานวิศิษฏศิลปินปี่นสยาม	63
32	เข้าเฝ้าในงานวิศิษฏศิลปินปี่นสยาม	64
33	สาธิตวิธีการสอนอังกะลุง สังคีตศาลา กรมศิลปากร	64
34	รับสอนดนตรีไทยที่บ้านครูองุ่น	65
35	สอนดนตรีไทยที่บ้านครูองุ่น	65
36	สอนดนตรีไทยที่บ้านครูองุ่น	65
37	แคนวงอินทประสิทธิศิลป์ ในงานแสดงดนตรีไทย	66
38	ครูองุ่น บัวเอี่ยมให้สัมภาษณ์	66
39	การบรรเลงของนักเรียนในงานมุทิตาจิตครูองุ่น บัวเอี่ยม	67
40	การบรรเลงของนิสิตในงานมุทิตาจิตครูองุ่น บัวเอี่ยม	67
41	อังกะลุงฝีมือครูองุ่น บัวเอี่ยม	80
42	ไม้ตีขิมของครูองุ่น บัวเอี่ยม	81
43	เครื่องดนตรีย่อส่วน	82

บทที่ 1

บทนำ

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

ดนตรีเป็นศิลปะของเสียงที่สร้างสรรค์ขึ้นจากภูมิปัญญาของมนุษย์ มีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กับเสียงมาตั้งแต่กำเนิด อาทิ การเปล่งเสียงของเด็กทารกแรกเกิด การแสดงอากัปกิริยาท่าทางอารมณ์และการสื่อภาษาของมนุษย์ สิ่งต่าง ๆ เหล่านี้ล้วนเป็นรากฐานการกำเนิดของดนตรี ในเวลาต่อมา “มนุษย์ทุกชาติทุกภาษาในโลกย่อมมีดนตรีเป็นส่วนประกอบสำคัญประการหนึ่งในการดำรงชีวิต ระหว่างมนุษย์กับดนตรีจึงมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ออกมาตั้งแต่โบราณ ส่วนสำคัญที่เป็นต้นกำเนิดดนตรี คือธรรมชาติ โดยที่มนุษย์รู้จักปรุงแต่งเสียงที่เกิดขึ้น จากธรรมชาติให้เป็นเสียงดนตรีที่มีความไพเราะจากการประดิษฐ์เครื่องดนตรีอย่างง่าย ๆ และได้มี การพัฒนารูปแบบและทักษะการเล่นให้มีความวิจิตรไพเราะมากยิ่งขึ้นตามลำดับ” (รุจี ศรีสมบัติ, 2543, น.1)

ดนตรีเป็นศาสตร์ชั้นสูงซึ่งเกี่ยวข้องกับมนุษย์มาช้านาน จะแตกต่างกันไปขึ้นอยู่กับวัฒนธรรมการเป็นอยู่และการดำรงชีวิตแต่ละถิ่นฐาน ดนตรีเป็นงานศิลปะและมีการพัฒนาเมื่อมนุษย์มีการพัฒนา ดนตรีจึงมีการพัฒนาไปพร้อมกันและรับใช้สังคมมนุษย์จนกลายเป็นวัฒนธรรมซึ่งบ่งบอกเอกลักษณ์ของถิ่นฐานหรือของชาตินั้นๆ ดนตรีจึงเป็นสื่อที่ทำให้ชาติสมบูรณ์และสามารถบ่งชี้ได้ชัดเจนว่า ชาติที่เจริญย่อมมีดนตรีเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง นอกจากนั้นดนตรียังเป็นสื่อในการศึกษาความเป็นอยู่ในอดีตและปัจจุบันตลอดจนความรุ่งเรือง หรือความเสื่อมของสังคมนั้นได้เป็นอย่างดี (สมโภช บุญรอด, 2518, น.2)

เพลงเป็นส่วนหนึ่งของดนตรี เพลงต่าง ๆ ที่ประพันธ์ขึ้นในแต่ละยุคสมัย ย่อมได้รับแรงบันดาลใจมาจากการดำรงชีวิตของมนุษย์ในสังคมนั้น ๆ สังคมที่มีสภาพแตกต่างกันย่อมมีผล ทำให้มนุษย์สร้างเพลงขึ้นมาแตกต่างกันไปด้วย ในสังคมไทยก็เช่นกัน วิวัฒนาการของเพลงต่าง ๆ เกิดขึ้นมาในอดีตจนถึงปัจจุบัน ย่อมจะมีลักษณะแตกต่างกันออกไปตามกาลเวลา สภาพสังคม เศรษฐกิจและการเมือง (ตุ้ย ชุมสาย, 2516, น.45) เพลงไทยแสดงถึงความงดงามของเสียงซึ่งร้อยกรองไว้อย่างมีระเบียบแบบแผน “วรรณคดีเป็นศิลปะของการเรียบเรียงถ้อยคำ ดนตรีเป็นศิลปะของ

การเรียบเรียงเสียงวรรณคดี ร้อยกรองมีฉันทลักษณ์เป็นเกณฑ์ ดนตรีไทยก็มีหลักของคีตฉันทลักษณ์เป็นแบบแผนเช่นเดียวกัน” (ชิ้น ศิลปบรรเลง, 2521, น.20)

การเกิดของเพลงไทยประเภทต่างๆ นั้น อาจแบ่งออกได้ง่ายๆ เป็นสองทาง คือ เพลงร้องทางหนึ่งกับเพลงบรรเลงอีกทางหนึ่ง ซึ่งทั้งสองทางนี้จำเป็นต้องเกี่ยวข้องกันอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้ เพราะต้องรับใช้สังคมร่วมกัน เสียงเพลงไม่ว่าจะเป็นเพลงบรรเลงหรือเพลงที่มีเนื้อร้องอยู่ด้วยก็ตาม สามารถให้ความสุขแก่มนุษย์ได้เป็นอย่างดี แต่เพลงที่มีเนื้อร้องประกอบด้วยจะยิ่งสื่อความหมายออกมาได้มากกว่าเพลงที่มีแต่ทำนองอย่างเดียว เพราะทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ร่วมได้ยิ่งขึ้น เนื้อเพลงของไทยกับเนื้อเพลงของต่างชาติมีข้อแตกต่างกันอยู่อย่างหนึ่ง นั่นคือ “ผู้แต่งร้อยกรองจะต้องนำความรู้ ความคิด หรือจิตนาการของตนออกมาแสดงให้งดงาม” (สิทธา พินิจภูวดล, 2520, น.22)

การแบ่งประเภทของเพลงไทยนั้น อุทิศ นาคสวัสดิ์ (2522, น.100-138) ได้แบ่งไว้ ดังนี้ ประเภทแรก คือเพลงประเภทที่ใช้ดนตรีล้วน ๆ ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงหางเครื่องหรือเพลงลูกบท และเพลงออกภาษา ประเภทที่สองเพลงประเภทขับร้อง ได้แก่ เพลงที่มีเนื้อร้องเป็นภาษาไทย คือ มีการขับร้อง และบรรเลงดนตรีประกอบกันไป

การร้องเพลงหรือการขับร้องนั้นเป็นการแสดงออกขั้นพื้นฐานอย่างหนึ่งของมนุษย์ซึ่งสามารถถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดและแสดงอารมณ์ได้ชัดเจนกว่าเครื่องดนตรีใดๆทั้งในเรื่องของภาษาซึ่งสามารถบอกเรื่องราวต่างๆได้ตั้งแต่เริ่มมีการใช้ภาษาพูดบทเพลงต่างๆนั้นจึงเป็นจุดหนึ่งในประวัติศาสตร์ที่มีผู้คิดค้นข้อมูลต่างๆทางประวัติศาสตร์ได้จากบทเพลงโดยเฉพาะอย่างยิ่งการขับร้องเพลงไทยซึ่งมีมาพร้อมๆกับมีชาติไทย (กาญจนาอินทรสุนานนท์,2540, น.1)

คำร้องคำว่าขับร้องประกอบไปด้วยคำ2คำคือคำร้องคำว่า “ขับ” และคำร้องคำว่า “ร้อง” โดยพจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2525, น.8) ให้ความหมายว่า

“ขับ” ก. ร้องเป็นทำนองเช่นขับกล่อมขับเสภา

“ร้อง” เปล่งเสียงดัง.... (ปาก) ใช้ความหมายว่าร้องเพลง, ร้องไห้ซึ่งจะมีความหมายแล้วแต่คำแวดล้อมบ่งให้รู้เช่นเพลงนี้คุณร้องได้ไหม, นิ่งเสียอย่าร้องไป

กล่าวคือคำร้องคำว่า “ขับ” หมายถึงการเปล่งเสียงออกเป็นทำนองโดยขึ้นอยู่กับบทร้องเป็นสำคัญและมีจังหวะไม่แน่นอนเช่นการขับเสภาการขับซอเป็นต้นส่วนคำร้องคำว่า “ร้อง” หมายถึงการเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนองจะมีเนื้อร้องหรือไม่ก็ได้โดยจะยึดถือทำนองเป็นสำคัญและมีจังหวะซึ่งกำหนดไว้แน่นอนดังนั้นเมื่อนำคำร้องคำว่า “ขับ” และ “ร้อง” มาประสมกันเป็น “ขับร้อง” จึงหมายถึงการเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนองจะมีเนื้อร้องหรือไม่มีเนื้อร้องก็ได้โดยยึดถือการดำเนินทำนองเป็นสำคัญและมีการกำหนดจังหวะเป็นที่แน่นอนตลอดจนดนตรีสามารถดำเนินทำนองได้อย่างสมบูรณ์ (คณพลจันทน์หอม, 2539, น.21-22)

การขับร้องเพลงไทยมีลักษณะเป็นการขับร้องตามบทประพันธ์ผสานกับการเอื้อนที่มีลักษณะสั้นยาวดังเบาประกอบไปด้วยอารมณ์ต่างๆอาทิอารมณ์โกรธอารมณ์รักอารมณ์โศกเศร้าเสียใจซึ่งแต่ละลักษณะจะใช้เสียงในการสื่ออารมณ์ที่แตกต่างกันออกไปโดยอาศัยวิธีการที่สามารถทำให้การขับร้องนั้นมีความไพเราะนุ่มนวลอยู่ภายใต้แบบแผนของการขับร้องซึ่งขึ้นอยู่กับการขับร้องประเภทต่างๆเพลงขับร้องประกอบการบรรเลงที่มีอยู่ในปัจจุบันสามารถแบ่งออกได้เป็น 3 ประเภทได้แก่ เพลงเกร็ด เพลงตับ และเพลงเถา

ในส่วนของเพลงเถานั้นเป็นเพลงที่ร้องบรรเลงติดต่อกันเป็นชุดเริ่มจากอัตราความเร็วน้อยหรือช้าๆเรียกว่าอัตราจังหวะสามชั้นจากนั้นเข้าสู่อัตราจังหวะปานกลางและเร็วขึ้นคืออัตราจังหวะสองชั้นและอัตราจังหวะชั้นเดียวและมีการออกหางเครื่องท้ายเพลงหรือลูกหมดด้วย

เพลงทะแย อัตรา 2 ชั้น ของเก่า ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 2 ท่อนท่อนที่ 1 มี 4 จังหวะ ท่อนที่ 2 มี 6 จังหวะ มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา นอกจากใช้บรรเลงในตับมโหรีมีเพลงทะแย เพลงยาว เพลงย่องหงิด เป็นต้น ปี่ชวายังใช้เป่านำกระบวนกลองชนะในกระบวนพยุหยาตราสถลมารค และใช้บรรเลงปี่พาทย์ในหน้าพาทย์กลองโยน เช่น บรรเลงประจำเทศน์มหาชาติ กัณฑ์นครกัณฑ์ พระประดิษฐไพเราะ (มีแขก) ได้แต่งขยายขึ้นเป็นอัตรา 3 ชั้นต่อมาหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นำมาตัดเป็นชั้นเดียว ครบเป็นเพลงเถา

เพลงทะแยจัดอยู่ในประเภทเพลงชั้นสูงมีลีลาท่วงทำนองเม็ดพรายเหมาะสมที่จะนำเป็น “ทางเดียว” แสดงฝีมือ จึงมีผู้ประดิษฐ์ทางเดี่ยวเพลงนี้ทั้งทางดนตรีและเครื่องสาย

บทร้องเพลงทะแยเถา

3 ชั้น	โอ้ว่าเจ้าดวงมนฑาทอง	ไฉนน้องจึงมาร้างเสน่หา
	พี่ตั้งจิตคิดอยู่ทุกเวลา	จะรับแก้วแววตาไปเวียงชัย
2 ชั้น	จะอภิเษกให้เป็นเอกมเหสี	ในสุวรรณธานีเป็นใหญ่
	ควรหรือมาพรากจากไป	จะมาทิ้งพี่ไว้แต่เอกา
ชั้นเดียว	พระโฉมยง	พระจงโปรดเกศเกศา
	น้องขอถวายความสัจจา	อันความเสน่หาพระภูมี

เรื่องมณีสุริยงค์ จากหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติและบทร้องเพลงเถา ฉบับราชบัณฑิตยสถาน

ครูอุ่น บัวเอี่ยมเป็นผู้ที่มีความสามารถทั้งทางด้านดนตรีและขับร้องซึ่งได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีและการขับร้องจากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) อีกท่านหนึ่ง ในด้านการขับร้องครูอุ่นเป็นผู้ที่มีระดับเสียงสูงกระแสเสียงแจ่มใสไพเราะเป็นคุณสมบัติที่ดีเยี่ยมของนักร้องเพลงไทยครูสกลแก้วเพ็ญกาศได้เห็นความสามารถของครูอุ่นจึงพาไปฝากตัวเป็นศิษย์

ของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ท่านได้ทดสอบเสียงของครูอุ่นโดยให้ร้องเพลงเพลงบุหลันแล้วท่านตีระนาดรับท่านพอใจมากจึงได้รับครูอุ่นไว้เป็นศิษย์

ครูอุ่น บัวเอี่ยม จึงได้เรียนขับร้องกับหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาโดยตลอดและให้ความเคารพต่อท่านเป็นที่สุดครูอุ่นได้ยึดแนวทางตามอุดมการณ์และรักษาแบบแผนการขับร้องแนวทางการบรรเลงและบทเพลงที่สำคัญของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไว้เป็นจำนวนมาก อีกทั้งยังถ่ายทอดความรู้แก่ลูกศิษย์มาจนถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาประวัติ ผลงาน และวิธีการขับร้องเพลงทะแยเถาของครูอุ่น บัวเอี่ยม เพื่อนำไปพัฒนาเนื้อหาสาระ ในหลักสูตรการเรียนการสอนในระดับพื้นฐาน และอุดมศึกษา

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของ ครูอุ่น บัวเอี่ยม
2. เพื่อศึกษาวิธีการขับร้องเพลงทะแยเถา ที่ขับร้องโดย ครูอุ่น บัวเอี่ยม

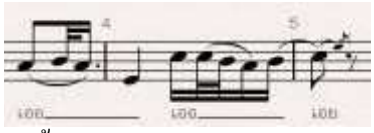
ขอบเขตของการวิจัย

1. ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาชีวประวัติและผลงานของ ครูอุ่น บัวเอี่ยม
2. ผู้วิจัยจะศึกษาวิธีการขับร้องเพลงทะแยเถา ที่ขับร้องโดย ครูอุ่น บัวเอี่ยม
3. เป็นการศึกษาวิธีการขับร้องเพลงทะแยเถา เท่านั้นโดยไม่รวมถึงการวิเคราะห์วิธีการบรรเลงหรือทำนองของเพลงทะแยเถา

ข้อตกลงเบื้องต้นของการวิจัย

ผู้ให้สัมภาษณ์ให้ข้อมูลด้วยความจริงใจตามความจริง

วิธีเก็บข้อมูล

1. ผู้วิจัยบันทึกโน้ตที่ใช้ในการวิเคราะห์เป็นโน้ตสากล และเขียนตัวอักษรที่เป็นคำร้องหรือเขียนอธิบายวิธีการขับร้องอยู่บรรทัดล่างของโน้ตสากล

2. ผู้วิจัยใช้สัญลักษณ์ดังต่อไปนี้

สัญลักษณ์แทนการเอื้อนต่อเนื่อง

ประโยชน์ที่ได้รับจากการวิจัย

1. ได้ทราบชีวประวัติความเป็นมา และผลงานของครูอุ่น บัวเอี่ยม
2. ได้วิธีการขับร้องเพลงทะแยเถา โดย ศึกษาจากครูอุ่น บัวเอี่ยม เพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาข้อมูลทางวิชาการ และเป็นแหล่งเรียนรู้ ที่จะสร้างแรงบันดาลใจให้กับนักเรียน และผู้ที่สนใจในด้านศิลปะการขับร้องเพลงไทย
3. ผลการศึกษาจะเป็นประโยชน์ต่อวงวิชาการศึกษาดนตรีไทย โดยนำไปพัฒนาเนื้อหาสาระในหลักสูตรการเรียนการสอนในระดับต่าง ๆ ทั้งการศึกษาขั้นพื้นฐานและระดับอุดมศึกษา

นิยามศัพท์เฉพาะ

กนกคอ หมายถึง การตกแต่งทำนองเอื้อนให้มีความไพเราะและวิจิตร โดยเพิ่มรายละเอียดลงไปในการเอื้อนเป็นการขับร้องในขั้นสูง หรือเรียกว่าเม็ดพราย

กระทบคำคู่ 2 หมายถึง การออกเสียงคำร้อง ซึ่งในขณะออกเสียงคำร้องต้องให้เสียงคำร้องออกมา เป็น 2 เสียงต่อเนื่องกัน

กระทบคำคู่ 3 หมายถึง การออกเสียงคำร้อง ซึ่งในขณะออกเสียงคำร้องต้องให้เสียงคำร้องออกมา เป็น 3 เสียงต่อเนื่องกัน

การขับร้อง หมายถึง การเปล่งเสียงการร้องโดยยึดหลักองค์ประกอบการขับร้อง เพลงไทย เช่น การใช้ถ้อยคำ การหายใจ จังหวะ การเอื้อน และการใช้ทฤษฎีศัพท์สังคีตที่ใช้ใน การขับร้องให้ถูกต้องตามกระบวนการของการขับร้อง

ครั่น หมายถึง การออกเสียงเอื้อน โดยสะดุดเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดกัน ลักษณะการออกเสียงจะเร็วกว่าการกระทบเสียง

ควงเสียง หมายถึง การออกเสียงคำร้อง โดยการออกเสียงคำร้องนั้นใช้เสียงไล่จากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำต่อเนื่องกัน และบังคับลมหายใจให้อยู่ในลมหายใจเดียวกัน

ต่อเพลง หมายถึงนักดนตรีหรือนักร้องที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางดนตรี หรือ การร้องจากครูดนตรีด้วยวิธีท่องจำไม่มีโน้ต โดยการให้ให้ผู้เรียนท่องจำปาก เปล่า คือ เช่นการร้องผู้เรียนโดยครูจะสอนทีละวรรค ครูจะร้องให้ฟัง และให้ผู้เรียนร้องตาม

ทะแย หมายถึง จัดอยู่ในเพลงชั้นสูงที่มีลีลา ท่วงทำนองเม็ดพราย เหมาะสมที่จะนำเป็น “ทางเดี่ยว” แสดงฝีมือ

ทะแย เถา หมายถึง เพลงทะแย อัตรา 2 ชั้น ของเก่า ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 2 ท่อน ท่อนที่ 1 มี 4 จังหวะ ท่อนที่ 2 มี 6 จังหวะ มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา นอกจากใช้บรรเลงในตับมโหรี มีเพลงทะแย เพลงยาว เพลงย่องหงิด เป็นต้น ปี่ชวายังใช้เป่านำกระบวนกลองชนะในกระบวน

พยุหยาตราสถลมารค และใช้บรรเลงปี่พาทย์ในหน้าพาทย์กลองโยน เช่น บรรเลงประจำเทศน์มหาชาติ กัณฑ์นครกัณฑ์

ทาง หมายถึง ลักษณะเฉพาะในการบรรเลงและขับร้องเพลงไทย โดยศึกษาและสืบทอดต่อกันมาจนมีระเบียบ และเทคนิคและวิธีการที่เป็นฉบับของตน

ทางขับร้อง หมายถึง ลักษณะเฉพาะในการขับร้องเพลงไทย โดยการคิดค้นและสืบทอดมากันมาจนเป็นแบบฉบับเฉพาะของตน

ทำนองหลัก หมายถึง เนื้อเพลงซึ่งยังมิได้ตกแต่งหรือแปรเป็นทางต่างๆ จากนั้น ผู้แต่งหรือผู้บรรเลงจะนำ ทำนองหลักนี้มาเป็นหลักในการแปรเป็นทางต่างๆ ให้เหมาะสมกับเครื่องดนตรีของตน หรือให้เหมาะกับทางร้อง

เท่า หรือ ลูกเท่า หมายถึง ทำนองพิเศษตอนหนึ่ง ซึ่งมีเสียงยืนอยู่เพียงเสียงเดียว เท่าจะอยู่ในกำหนดบังคับของจังหวะหน้าทับ โดยปกติมีความยาวเพียงครึ่ง จังหวะหน้าทับเท่านั้น มักแทรกอยู่ในเพลงประเภทหน้าทับปรบไก่ มีไว้แทรกในระหว่างประโยควรรคตอนของทำนองเพลง เพื่อเชื่อมให้ประโยคหรือวรรคตอนของเพลงติดต่อกันสนิท หรือเพิ่มให้ครบถ้วนจังหวะหน้าทับ สามารถประดิษฐ์ดัดแปลงให้ไพเราะต่างกันไป ขึ้นอยู่เสียงของลูกตกของเพลง

ประคบคำ หมายถึง การออกเสียงคำร้องที่จะทำให้คำร้องออกมาอย่างไพเราะตามทำนองเพลงและถูกต้องตามหลักของภาษา มีการผสมเสียงให้เกิดความไพเราะและชัดเจน เช่น คำว่า “ไม่” ออกเสียง แยกเป็นคำว่า “มา” กับ “ไอ่” เมื่อออกเสียงเชื่อมเข้าด้วยกันจะออกมาเป็นคำว่า ไม่ที่ชัดเจนและไพเราะ

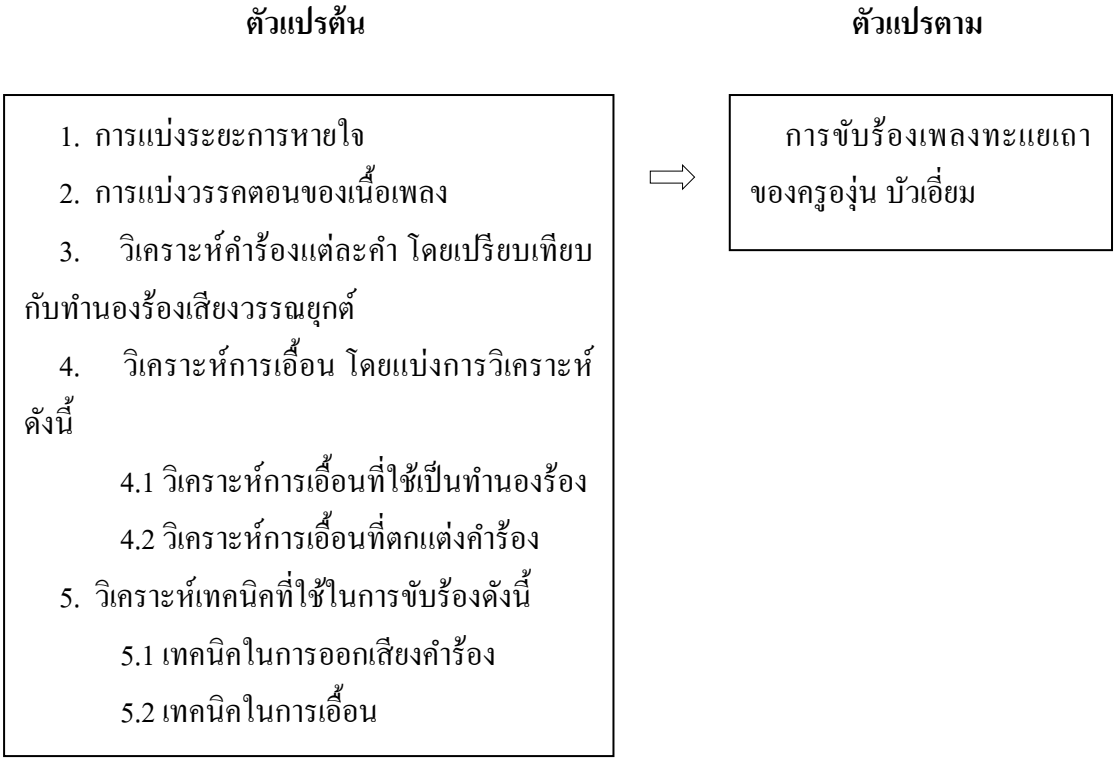
ผันเสียง หมายถึง การออกเสียงคำร้อง เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของวรรณยุกต์ โดยการออกเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง

เสียงปริบ เป็นเทคนิคในการออกเสียง โดยสะดุดเสียงเบา ๆ คล้ายกับเสียงครั่น แต่ลักษณะการออกเสียงปริบจะนุ่มนวลกว่า และช้ากว่าการออกเสียงครั่น

หน้าทับ หมายถึง แบบแผนสำหรับการใช้เครื่องประกอบจังหวะ บรรเลงประกอบเพลง หน้าทับ นั้นไม่ใช่ทำนอง แต่เป็นลักษณะจังหวะของกลองไม่ว่าจะเป็นกลองตะโพน กลองแขก กลองโทน รำมะนา และกลองสองหน้า จังหวะของของกลองเหล่านี้เรียกว่า หน้าทับ โดยใช้ตีกำกับทำนองเพลงไทยใช้ตีร่วมกับฉิ่ง

หางเสียง หมายถึง การลากเสียงในตอนท้ายให้ยาว โดยไม่ให้มีเสียงของทำนองเพี้ยนไป ลากเสียงให้สูงขึ้นจากเดิมเล็กน้อย ในตอนท้ายคำร้องหรือทำนองเอื้อนเพื่อให้คำชัดเจนและไพเราะ

กรอบแนวคิดในการวิจัย



ภาพที่ 1 กรอบแนวคิดในการวิจัย

บทที่ 2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ค้นคว้าจากเอกสารและงานวิจัยทีเกี่ยวข้องกับงานวิจัยเพื่อเป็นพื้นฐานในการศึกษาดังนี้

1. ประเภทเพลงไทย
2. การขับร้องเพลงไทย
3. เพลงไทยประเภทเพลงเถา
4. เพลงทะแย เถา
5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

จากประเด็นดังกล่าว มีข้อมูลรายละเอียดของการศึกษาเอกสารดังนี้

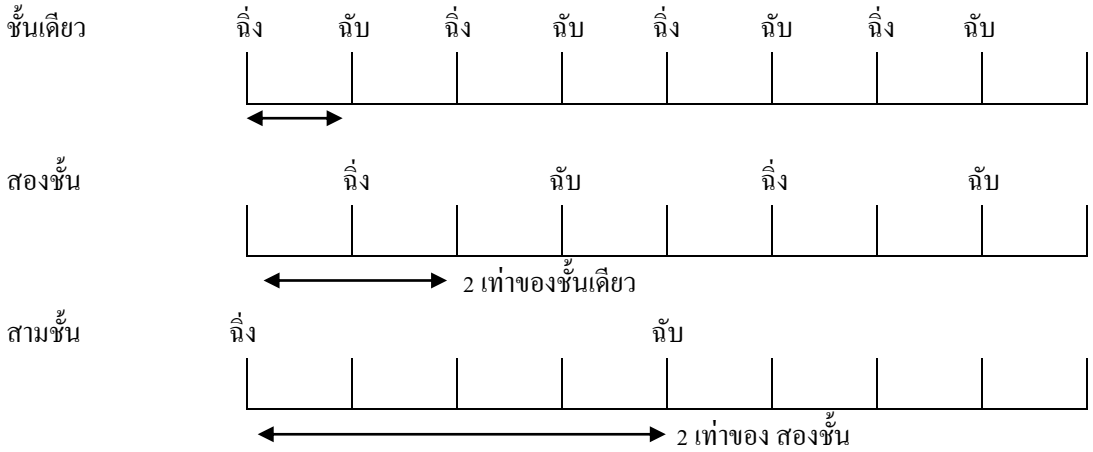
1. ประเภทเพลงไทย

เพลงนั้นน่าจะเกิดขึ้นในที่พักของมนุษย์ก่อน โดยเสียงของมนุษย์นั่นเอง เสียงที่ทำขึ้นนั้นอาจจะทำเลียนเสียงตามธรรมชาติของสัตว์ ของน้ำที่กำลังไหล ของกิ่งก้านไม้ ใบไม้ที่ไหวตามลม ชนบางกลุ่ม เพลงอาจจะเกิดขึ้นเพื่อการบูชาสิ่งศักดิ์สิทธิ์ บางกลุ่มอาจจะเกิดมาเป็นเพลงกล่อมลูกก่อนแบบอื่นก็ได้ สังคมไทยนั้นการกล่อมลูกเป็นลักษณะที่สำคัญอันหนึ่งที่แสดงให้เห็นว่า เพลงเกิดขึ้นในบ้านก่อนที่อื่นทั้งหมด (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529, น.4-7) เพลงไทยต่าง ๆ ที่ครูบาอาจารย์ตั้งแต่โบราณมาจนปัจจุบันได้แต่งขึ้นไว้นั้นมีมากมายหลายแบบ แต่ละแบบล้วนมีทำนองต่าง ๆ กัน (มนตรี ตราโมท, 2521, น.5) เพลงไทยนั้นแบ่งเป็นประเภทได้หลายลักษณะ ดังเช่น

1.1 การแบ่งเพลงไทยออกเป็น 3 ประเภท ตามอัตราเพลงได้แก่

- ประเภทเพลงอัตราชั้นเดียว
- ประเภทเพลงอัตราสองชั้น
- ประเภทเพลงอัตราสามชั้น

อัตราของเพลงไทยบอกถึงความเร็วช้าของเพลง โดยบอกเป็นชั้น ปกติมีสามชั้น สองชั้น และชั้นเดียว ในปัจจุบันมีผู้แต่งเป็นสี่ชั้น และครึ่งชั้นก็มี เราจะทราบว่าเป็นเพลงกี่ชั้น โดยการฟังเสียงฉิ่ง โดยปกติเพลงจะแต่งขึ้นเป็นสองชั้นก่อน แล้วขยายเป็นสามชั้น หรือลดเป็นชั้นเดียว เพลงสองชั้น เป็นเพลงที่มีความเร็วปานกลาง เพลงสามชั้น ช้ากว่าสองชั้นอีกเท่าตัว และชั้นเดียวเร็วกว่าสองชั้นอีกเท่าตัว ดังนั้นเพลงชั้นเดียวจึงเร็วที่สุด ฉิ่งจะต้องตีจังหวะถี่ที่สุด เพลงสองชั้นฉิ่งช้ากว่าชั้นเดียวเท่าตัว และเพลงสามชั้น ฉิ่งช้ากว่าสองชั้นเท่าตัว เขียนเป็นแผนภูมิได้ดังนี้ (ทวีสิทธิ์ ไทรวิจิตร, 2522, น.52)



การจะสังเกตว่าดนตรีบรรเลงในอัตราจังหวะไหน สังเกตที่ฉิ่งและการตีกลอง ซึ่งเรียกว่า “หน้าทับ” ถ้าเพลงช้าก็ตีฉิ่งช้า ถ้าปานกลางและเร็วก็เร่งขึ้นตามจังหวะ (จารุวรรณไวยเจตน์, 2529, น.212)

1.2 การแบ่งเพลงไทยออกเป็น 3 ประเภท ตามลักษณะวิธีการบรรเลง

บรรดาเพลงไทยนั้น ย่อมจะเลือกบรรเลงได้เป็นสองอย่าง คือ การบรรเลงหมู่และการบรรเลงเดี่ยว เพลงหมู่ที่จะบรรเลงนั้น ท่านผู้แต่ง ครูอาจารย์ในสมัยโบราณได้แต่งไว้ ซึ่งแยกออกเป็น 3 แบบ คือ เพลงทางพื้น เพลงทางกรอและเพลงลูกล้อลูกขัด เพลงทั้งสามแบบนี้ในการบรรเลงหมู่ก็จะต้องมีวิธีบรรเลงต่างกัน ดังนี้

1.2.1 เพลงทางพื้น เป็นเพลงที่มีทำนองเรียบๆ ไม่มีพลิกแพลงอันใด เพลงแบบนี้ผู้บรรเลงเครื่องดนตรีทุกๆ อย่าง มีโอกาสจะใช้สติปัญญาของตนคิดประดิษฐ์ทำนองบรรเลงได้ตามความพอใจ แต่ก็ต้องให้กลมกลืนกันทุกๆ คน

1.2.2 เพลงทางกรอ คือเพลงที่ท่านผู้แต่งได้แต่งไว้ให้มีทำนองเป็นเสียงยาวมาก ๆ การบรรเลงเสียงยาวนั้น เครื่องดนตรีประเภทใช้ไม้ตีจะต้องตีกรอ จึงได้เรียกเพลงทางนี้ว่า “ทางกรอ” เพลงทางกรอนี้โดยมากท่านผู้แต่ง ได้แต่งทำนองไว้เป็นทางบังคับว่า จะต้องดำเนินอย่างนั้นอย่างนี้ เพราะฉะนั้นผู้บรรเลงมาถึงทำนองตอนบังคับซึ่งเป็นเสียงยาวเหล่านั้นแล้วจะต้องรวมมาใช้ทำนองเดียวกันหมดทุกๆ คน จะใช้สติปัญญาแยกออกไปเองโดยอัตโนมัติมิได้

1.2.3 เพลงลูกล้อลูกขัด เพลงประเภทนี้การบรรเลงจะต้องแบ่งเครื่องดนตรีออกเป็นสองพวก ผลัดกันบรรเลงเป็นตอนๆ ตอนละสั้นยาวเท่าใดนั้นก็แล้วแต่ท่านผู้แต่งไว้ การบรรเลงผลัดกันคนละวรรคคนละตอนอย่างนี้เรียกว่า “ลูกล้อลูกขัด” (มนตรี ตราโมท, 2538, น.47)

1) ลูกล้อ เป็นวิธีการบรรเลงทำนองอย่างหนึ่งที่แบ่งเครื่องดนตรี (หรือร้อง) ออกเป็น 2 พวก พวกหนึ่งเรียกว่า พวกหน้า อีกพวกหนึ่งเรียกว่า พวกหลัง ทั้งสองพวกนี้ผลัดกันบรรเลงคนละที เมื่อพวกหน้าบรรเลงไปหมดวรรคตอนแล้วพวกหลังจึงจะบรรเลงบ้าง แต่ที่จะเรียกได้ว่า “ลูกล้อ” นี้ เมื่อพวกหน้าบรรเลงไปเป็นทำนองอย่างใด พวกหลังก็จะบรรเลงเป็นทำนองอย่างเดียวกันกับพวกหน้า และทำนองที่ผลัดกันบรรเลงนี้ ก็แล้วแต่ผู้แต่งจะประดิษฐ์ขึ้น จะสั้นยาวเท่าไรหรือพยางค์เดียวก็ได้

2) ลูกขัด เป็นวิธีการบรรเลงทำนองอย่างหนึ่งที่แบ่งเครื่องดนตรี (หรือร้อง) ออกเป็น 2 พวก พวกหนึ่งเรียกว่าพวกหน้า (บรรเลงก่อน) อีกพวกหนึ่งเรียกว่า พวกหลัง (บรรเลงทีหลัง) ทั้ง 2 พวกนี้ผลัดกันบรรเลงคนละที เมื่อพวกหน้าบรรเลงไปหมดวรรคตอนแล้ว พวกหลังจึงบรรเลงบ้าง แต่ที่จะเรียกได้ว่า “ลูกขัด” นี้เมื่อพวกหน้าบรรเลงเป็นทำนองอย่างหนึ่งแล้ว พวกหลังก็จะบรรเลงทำนองให้ผิดแผกแตกต่างไปอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งไม่ว่าเหมือนกันกับทำนองของพวกหน้า ทำนองที่ผลัดกันบรรเลงนี้ไม่บังคับว่าจะสั้นยาวเท่าใด ทั้งนี้แล้วแต่ผู้แต่งจะประดิษฐ์ขึ้น อย่างสั้นที่สุดอาจผลัดกันทำเพียงพวกละพยางค์เดียวก็ได้ (วิมลศรี อปรมัย, 2524, น.146)

1.3 การแบ่งเพลงไทยออกเป็น 2 ลักษณะของการใช้

การแบ่งเพลงไทยตามลักษณะของการใช้ สามารถแบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ

1.3.1 เพลงประเภทใช้ดนตรีล้วน ๆ ได้แก่ เพลงโหมโรง เพลงหน้าพาทย์ เพลงเรื่อง เพลงลูกบท เพลงทางเครื่อง เพลงลูกหมด และเพลงออกภาษา

1) เพลงโหมโรง หมายถึง เพลงที่ใช้ประโคมเบิกโรงหรือเพลงที่เราเล่นนำก่อนการแสดงจริงๆ เพื่อบอกให้ชาวบ้านทราบว่าที่นี่เขามีอะไรกัน นอกจากนั้นเป็นการอัญเชิญเทพยดาและสิ่งศักดิ์สิทธิ์ทั้งหลายมาชุมนุมกันเพื่อเป็นศิริมงคลแก่งานนั้น (ทวีสิทธิ์ ไทยวิจิตร, 2522, น.52)

2) เพลงหน้าพาทย์เป็นเพลงพิเศษที่โบราณจารย์ท่านแต่งขึ้น และยกย่องไว้เป็นกลุ่มพิเศษสำหรับบรรเลงประกอบพิธีกรรมต่างๆ เช่น พิธีกรรมไหว้ครู การอัญเชิญเทวดาครูบาอาจารย์ที่ล่วงลับไปแล้วมาชุมนุมในพิธีการ เช่น เพลงตระสันนิบาต นอกจากนี้ยังได้แก่เพลงที่ใช้ในการแสดงโขนละคร ตัวอย่างเช่น เพลงเหาะ เพลงเสมอ เพลงแสดงกิริยาของการไป เช่น เพลงแผละ สำหรับครุฑบิน เพลงบาทสกุณีสำหรับพระลักษณ์เดินทาง เป็นต้น (สธน โรจนตระกูล, 2547, น.6)

3) เพลงเรื่อง เป็นเพลงที่ท่านครูโบราณท่านประดิษฐ์ขึ้นโดยนำเพลงหลาย ๆ เพลงมาผูกต่อกันไว้เป็นแถวยาวหรือรวมไว้เป็นเรื่องๆ แล้วตั้งชื่อกำกับไว้ เช่น เพลงเรื่องฉิ่งพระฉัน เพลงเรื่องจีนแส เพลงเรื่องเต่ากินผักบุ้ง เพลงเรื่องมอญแปลง เป็นต้น แต่ละเรื่องมีจำนวนเพลงมากน้อยไม่เท่ากัน ยาวสั้นไม่เท่ากัน มีระดับความยากง่ายในเทคนิคการบรรเลงแตกต่างกันด้วยเพลงเรื่องเหล่านี้ ใช้บรรเลงเวลาที่กำหนดตายตัวลงไปเลยก็มี เช่น เพลงฉิ่งพระฉัน ก็บรรเลงเวลาพระฉันอาหาร บางทีก็บรรเลงรอเวลาการแสดงหรือรอเวลาเริ่มพิธีการ แล้วแต่กรณีไป

4) เพลงท้ายเครื่องหรือเพลงหางเครื่อง คือ เพลงที่ใช้บรรเลงต่อท้ายการบรรเลงเพลงหนึ่งเพลงใดที่จบลงไปแล้ว แต่ยังมีเวลาเหลือพอที่จะเล่นต่อไปอีก เพลงท้ายเครื่องส่วนมากจะเป็นเพลงสองชั้น หรือชั้นเดียวต่อกันไปก็ได้ เพลงมอญมอบเรือ นี้ก็เรียกว่าเพลงท้ายเครื่องคำว่าหางเครื่อง เป็นคำพูดที่ไม่นิยมว่าสุภาพ แต่ก็มีผู้ใช้กันอยู่บ้าง ความหมายนั้นเหมือนกับคำว่า ท้ายเครื่องนั่นเอง เพลงท้ายเครื่องนั้นมักจะเร่งจังหวะสนุกสนานดำเนินทำนองกระชับ รวดเร็ว มีความคึกคักมาก นิยมเล่นกันมากเพราะสนุกทั้งคนฟังและคนเล่น

5) เพลงลูกหมด เพลงลูกหมด เป็นเพลงเล็กๆ สั้นๆ มีจังหวะเร็ว เทียบเท่าเพลงชั้นเดียว สำหรับบรรเลงต่อท้ายเพลงต่างๆ เพื่อแสดงว่าจบเพลง หรือที่เรียกกันเป็นสามัญว่า “ออกลูกหมด” การบรรเลงเพลงลูกหมดหรือการออกลูกหมดนี้ นอกจากจะมีความหมายว่า เพลงได้จบลงแล้ว ยังเป็นการให้เสียงกับคนร้อง ช่วยให้คนร้อง ร้องได้ตรงกับระดับเสียงของวงดนตรี ที่บรรเลงคนร้องที่มีความสามารถ เมื่อดนตรีบรรเลงเพลงลูกหมดจบลงแล้ว ก็ร้องเพลงได้ทันทีโดยไม่ต้องรอนักดนตรีให้เสียง เพลงลูกหมดมักจะใช้บรรเลงต่อจากเพลงสามชั้น เพลงเถา และเพลงหางเครื่องแล้วแต่กรณีและไม่มีร้อง

6) เพลงออกภาษา หมายถึง เพลงไทยที่มีชื่อขึ้นต้นเป็นชื่อของชาติอื่น ภาษาอื่น เช่น เพลงจีนขิมเล็ก เพลงเขมรพายเรือ เพลงมอญรำดาบ เพลงมอญรำดาบ เพลงพม่ารำขวาน เพลงแขกยิงนก เพลงฝั่งรำเท้า เป็นต้น เพลงภาษาเป็นเพลงที่นักดนตรีไทยได้แต่งขึ้นเอง โดยเลียนสำเนียงภาษาต่างๆ เหล่านั้น เป็นเพลงอัตราจังหวะสองชั้นคล้ายๆ กับเพลงหางเครื่อง ต่างกันที่ว่าเพลงหางเครื่องนิยมบรรเลงต่อท้ายเพลงแม่บทที่บรรเลงนำมาก่อนเพียง 1 เพลงหรือ 2 เพลงเท่านั้น และต้องเป็นเพลงที่มีเสียงหรือสำเนียงเดียวกันกับเพลงแม่บท ส่วนเพลงภาษาบางทีบรรเลง

ติดต่อกันไปหลาย ๆ ภาษา หรือที่เรียกว่า “ออกภาษา” หรือ “ออกสิบสองภาษา” วิธีออกภาษาตามระเบียบแบบแผนวิธีการบรรเลงเพลงภาษา ที่นิยมใช้บรรเลงกันอยู่โดยทั่วไปนั้น มีหลักอยู่ว่า ต้องออก 4 ภาษาแรก คือ จีน เขมร ตะลุง พม่า แล้วจึงออกภาษาอื่น ๆ ต่อไป ตามความเหมาะสม ซึ่งสมัยก่อนคงจะมีถึง 12 ภาษา จึงมักนิยมเรียกกันติดปากว่า “ออกสิบสองภาษา”

จุดเด่นของการบรรเลงออกภาษา ก็คือการใช้กลองต่าง ๆ เช่น ออกภาษาจีนใช้กลองต๊อก ออกพม่าก็ใช้กลองยาว ออกตะลุง ก็ใช้โทนหรือทับกับกลองชาตรี ทำให้ฟังคล้ายคลึงกับเพลงเจ้าของภาษา (ทวีสิทธิ์ ไทรวิจิตร, 2522, น.48)

การบรรเลงเพลงภาษาและออกภาษานี้ เป็นที่นิยมกันมาก บางทีบรรเลงเพลงสามชั้นสำเนียงแขก ก็ออกภาษาแขกต่อท้าย บางทีก็นำเพลงภาษามาบรรเลง 2-3 เพลง ติดต่อกัน บางทีก็นำเพลงภาษาไปใช้ในละครพันทาง บางครั้งก็ใช้สำหรับวงปี่พาทย์นางหงส์ ที่บรรเลงในงานศพเพื่อเป็นการผ่อนคลายความเศร้าโศก เพลงออกภาษาที่ใช้บรรเลงกันมาแต่เดิม ใช้บรรเลงเฉพาะดนตรีล้วนๆ ไม่มีร้อง ในปัจจุบัน บางครั้งได้มีการนำเอาเนื้อร้องเข้าประกอบเพลงภาษาด้วย เพื่อเป็นการสร้างความสนุกสนาน เพลิดเพลินแก่ผู้ชมและผู้ฟังได้อีกแบบหนึ่ง

1.3.2 เพลงประเภทขับร้อง เพลงประเภทขับร้องหรือร้องรับนี้ เป็นเพลงที่มีการขับร้องประกอบดนตรีมี 3 ประเภท คือ เพลงเถา เพลงตับ และเพลงเกร็ด

1. เพลงเถาคือ เพลงที่บรรเลงตั้งแต่ สามชั้น สองชั้น ลงมาจนถึงชั้นเดียว เช่น เพลง “นางครวญ (เถา)” ก็หมายความถึงว่า เริ่มบรรเลงตั้งแต่เพลงนาคราญสามชั้น นางครวญสองชั้น และจนถึงนางครวญชั้นเดียว ในปัจจุบันนี้คำว่า “เถา” มีความหมายแบ่งตัวมากขึ้นไปอีกคือ อาจมีตั้งแต่สี่ชั้นลงไปจนถึงครึ่งชั้นหรือเสี้ยวชั้น (อุทิศ นาคสวัสดิ์, 2528, น.42)

2. เพลงตับ คือเพลงหลายๆ เพลงที่มีจังหวะเหมือนกัน (จังหวะสามชั้นทุกเพลง หรือสองชั้นทุกเพลง) โดยนำเพลงเหล่านี้มาบรรเลงขับร้องต่อกันจนเป็นเรื่องราวขึ้น หรือกลายเป็นเพลงชุด เพลงตับนี้มี 2 ชนิดคือ ตับเรื่อง และตับเพลง

2.1 ตับเรื่อง ถือเอาเนื้อร้องซึ่งปะติดปะต่อกันให้ได้เรื่องได้ความเป็นตอนๆ ไปเป็นสำคัญ ส่วนเพลงนั้นจะมีกี่ชนิดกี่หน้าพาทย์ก็ไม่เป็นไร ตับที่ใช้เล่นกันอยู่ทุกวันนี้โดยมากเป็นเพลงตับแบบนี้ เช่น เพลงตับเรื่องรามเกียรติ์ตอนนางลอย ตอนนาคบาศ เป็นต้น ตับเรื่องนั้นผู้ประพันธ์เอาเนื้อร้องมาติดต่อกันให้ได้เรื่องได้ราวแสดงอารมณ์ของตัวละครในเรื่อง ฉะนั้นผู้ร้องต้องคำนึงถึงอารมณ์ของเพลงเป็นสำคัญด้วย เพลงตับเรื่องนี้นิยมกันมากเพราะดำเนินเรื่องได้รวดเร็วสนุกสนาน

2.2 ตับเพลง หมายถึง การนำเอาเพลงหลายเพลงที่มีลักษณะคล้ายคลึงกันมาเรียบเรียงติดต่อกันให้ถูกหลักเกณฑ์ทางด้านดุริยางคศาสตร์ ส่วนคำร้องนั้นบรรจุได้ตามความพอใจ โดยไม่คำนึงถึงเนื้อร้อง เช่น เพลงแรกบรรจุเนื้อร้องจากวรรณคดีเรื่องอิเหนา แต่เพลงที่สองบรรจุเนื้อร้องจากวรรณคดีเรื่องพระลอ (วิมลศรี อุปรมัย, 2524, น.146-147)

3. เพลงเกร็ด คือ บรรดาเพลงที่มิได้เรียบเรียงเข้าเป็นชุดต่างๆ เช่น เพลงเรื่อง เพลงตับ เพลงเถา และอื่นๆ นั้น เราเรียกว่าเป็น “เพลงเกร็ด” เพลงชนิดนี้มีไว้สำหรับ ใช้บรรเลงในเวลาสั้นๆ คือ บรรเลงเมื่อจะฟังแต่เฉพาะเพลงหรือเฉพาะบทร้องนั้นๆ เท่านั้น ผิดกับเพลงชุดต่างๆ ซึ่งใช้บรรเลงในเวลายาวนาน เป็นการสะดวกที่จะไม่ต้องทำเพลงเดียวกันซ้ำซากหลายเที่ยว แต่เพลงต่างๆ ที่อยู่ในชุดนี้ใครจะถอนเอาเพลงใดไปร้องเป็นเพลงเกร็ดก็ไม่มีข้อห้าม เช่น เพลงตับเรื่องพระยาโคตรตะบอง จะถอนเอาเพลงโยนดาบ หรือสารถี หรือเพลงใดๆ ในตับมาร้องเป็นเอกเทศก็ได้ เพลงที่ถอนมานั้นก็เรียกว่าเพลงเกร็ดเหมือนกัน (ชิ้น ศิลปบรรเลง และ ลิขิต จินดาวัฒน์, ม.ป.ป., น.194)

2. การขับร้องเพลงไทย

องค์ประกอบต่างๆ ของการขับร้องเพลงไทยนั้นได้กล่าวถึง ความหมายและประเภทของการขับร้องเพลงไทย หลักการขับร้องเพลงไทย ถ้อยคำในการขับร้อง การหายใจ จังหวะในเพลง การเปล่งเสียงการร้อง และการเอื้อน ดังนี้

2.1 ความหมายและประเภทของการขับร้องเพลงไทย

การร้องเพลงเป็นการแสดงออกขั้นพื้นฐานอย่างหนึ่งของมนุษย์ เพื่อถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ การร้องเพลงสามารถแสดงออกถึงความรู้สึกและอารมณ์ได้ชัดเจนกว่าเสียงดนตรี เพราะการร้องเพลงมีการเชื่อมโยงกับภาษา ได้แก่ คำร้อง ซึ่งมีความหมายที่เฉพาะเจาะจง และถึงแม้การร้องนั้นจะไม่มีคำร้อง เสียงร้องก็ยังสามารถก่อให้เกิดความรู้สึกและอารมณ์แก่ผู้ฟังได้ เนื่องจากเสียงร้องมีคุณลักษณะพิเศษซึ่งประกอบด้วย ทำนอง จังหวะ รวมทั้งคุณภาพเสียงร้อง และลีลาการร้อง ที่ต่างจากการอ่านหรือพูด ดังนั้นการร้องเพลงจึงเป็นศิลปะที่สามารถดึงดูดให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกอ่อนไหวและมีอารมณ์ร่วมต่อเสียงร้องนั้นได้ (อรวรรณ บรรจงศิลป และคณะ, 2546, น.206)

พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2525, น.138) ได้กล่าวถึงความหมายของคำร้องคำว่า “ขับ” และ “ร้อง” ไว้ดังนี้

ขับ ก. ร้องเป็นทำนอง เช่น ขับกล่อม ขับเสภา

ร้อง ก. เปล่งเสียงดัง(ปาก) ใช้ความหมายว่าร้องเพลง, ร้องไห้ก็มีแล้วแต่คำแวดล้อมจะบ่งให้รู้ เช่นเพลงนี้คุณร้องได้ไหม, นิ่งเสียอย่าร้องไป

ในเรื่องเดียวกันนี้ เรณู โกศินานนท์ (2543, น.12) ได้ให้ความหมายของคำร้องคำว่า “ขับ” และ “ร้อง” ไว้ว่า

ขับ หมายถึง การเปล่งเสียงไปตามบทกวี โดยยึดลำนำเป็นบทสำคัญ มีทำนองตกแต่งบ้างเพียงเล็กน้อย ส่วนเสียงสูงต่ำอนุโลมไปกับเสียงแต่งแห่งถ้อยคำนั้นๆ และไม่กำหนดกฎเกณฑ์ว่าจะสั้นยาวเพียงไร ส่วนจังหวะก็ไม่สู้จะแน่นอน เช่น การแหล่ ขับซอ แอ่ว เป็นต้น

ร้อง หมายถึง การเปล่งเสียงที่มีทำนองและจังหวะ การดำเนินเสียงสูงต่ำ ยึดถือเนื้อเพลงเป็นส่วนสำคัญ ถ้อยคำที่มีเสียงสูงต่ำต้องอนุโลมเสียงเข้าหาทำนองแห่งเนื้อเพลงนั้น ส่วนความสั้นยาวต้องอยู่ในความบังคับของเพลง เสียงที่ร้องนี้ดนตรีสามารถดำเนินทำนองตามได้อย่างสมบูรณ์

สมพงษ์กาญจนผลิน (2552, น.2)ได้ให้ความหมายของคำว่าขับ และ ร้อง ไว้ดังนี้

ขับ หมายถึง การเปล่งเสียงไปตามบทร้องหรือเนื้อเรื่อง โดยยึดลำนำเป็นบทสำคัญ มีทำนองตกแต่งบ้างเล็กน้อย ส่วนเสียงสูงต่ำก็อนุโลมไปกับเสียงแห่งถ้อยคำนั้น และไม่กำหนดกฎเกณฑ์ว่าจะสั้นยาวเพียงใด ส่วนจังหวะก็ไม่รู้แน่นอน เช่น ขับเสภา การแหล่ การขับซอ หรือการแอ่ว เป็นต้น

ร้อง หมายถึง การเปล่งเสียงไปตามบทร้องหรือบทกวีประเภทต่างๆ โดยยึดทำนองและจังหวะเป็นสำคัญ ถ้อยคำที่มีเสียงสูงต่ำต้องอนุโลมเสียงเข้าหาทำนองแห่งเนื้อเพลงนั้น ส่วนความสั้นยาวก็ต้องอยู่ในความบังคับของเพลง เสียงที่ร้องนี้ดนตรีประเภทดำเนินทำนองสามารถจะดำเนินทำนองตามได้โดยสมบูรณ์แบบ เช่น การร้องเพลงประเภท เพลงเถา เพลงสามชั้น หรือเพลงสองชั้น เป็นต้น

อรวรรณ บรรจงศิลปะ (2546, น.206) ได้ให้ความหมายของคำว่า ร้องและขับ ไว้ดังนี้

ร้อง หมายถึง การเปล่งเสียงออกให้เป็นทำนอง จะมีถ้อยคำหรือไม่มี หรือมีแต่สระก็ได้ แต่ต้องถือทำนองเป็นสำคัญ เช่น การร้องเพลงต่างๆ ถ้าการร้องนั้นมีความยาวไม่แน่นอนและถือถ้อยคำเป็นสำคัญ เรียกว่า **ขับ** เช่น ขับเสภา

มนตรี ตราโมท(2538, น.5) ได้อธิบายความหมายของคำร้องคำว่า ขับ และร้อง ไว้ดังนี้

ขับ หมายถึง การเปล่งเสียงออกเป็นทำนอง คือ มีทั้งเสียงสูงและเสียงต่ำ แต่ไม่ถึงกับเป็นเพลงเหมือนการร้องเพลง ทำนองที่เปล่งออกมาซึ่งเรียกว่า ขับ นี้ มักใช้ทำนองที่มีความยาวไม่แน่นอน การดำเนินทำนองเป็นแต่เพียงแนวทางเท่านั้น ความสำคัญอยู่ที่ถ้อยคำต้องชัดเจน การใช้ทำนองต้องน้อมเข้าหาถ้อยคำ เช่น การขับเสภา เป็นต้น

ร้อง หมายถึง การเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนองคล้ายขับ แต่ว่าทำนองที่เปล่งออกมานั้นจะมีถ้อยคำหรือไม่มี หรือมีแต่สระอะไรก็ได้ (มักจะเป็น เออ กับ อือ) การร้องนี้ต้องถือทำนองเป็นส่วนสำคัญ ถ้อยคำที่ร้องนั้นต้องน้อมเข้าหาทำนอง จะต้องมีส่วนของทำนองเป็นประโยค วรรค ตอนครบถ้วนตามทำนองเพลงที่มีผู้แต่งไว้ และจะต้องอยู่ในกำหนดจังหวะของเพลงตายตัว ผิดพลาดไม่ได้

คณพล จันทน์หอม (2539) กล่าวโดยสรุปว่า ข้อแตกต่างระหว่าง ขับ กับ ร้อง จึงมีอยู่ด้วยกัน 2 ประการ คือ

ขับ จะยึดถือบทร้องเป็นสำคัญ และมีจังหวะไม่แน่นอน

ร้อง จะยึดถือทำนองเป็นสำคัญ และมีจังหวะที่แน่นอน

ดังนั้น คำร้องคำว่า “ขับร้อง” หมายถึง การเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนองจะมีเนื้อร้องหรือไม่มีเนื้อร้องก็ได้ ยึดถือการดำเนินทำนองเป็นสำคัญและมีการกำหนดจังหวะไว้เป็นที่แน่นอนตลอดจนดนตรีสามารถดำเนินทำนองได้อย่างสมบูรณ์ นอกจากนี้ยังพบคำอีกคำหนึ่ง ซึ่งมีความหมายเกี่ยวกับคำร้องคำว่า ขับร้อง คือ คำร้องคำว่า “คีตศิลป์” คำร้องคำว่า คีตศิลป์ เป็นคำสมาส ระหว่างคำร้องคำว่า คีต กับคำร้องคำว่า ศิลปะ ดังนี้

คีต (คี -ตะ) หมายถึง การขับ, การร้อง ในที่นี้หมายถึงการเปล่งเสียงออกมาเป็นเสียง เออเอย อือ เป็นต้น ซึ่งเป็นเสียงที่เปล่งออกมาโดยธรรมชาติ

ศิลปะ หมายถึง ฝีมือ, ฝีมือทางการช่าง, การแสดงออกทางอารมณ์สะเทือนใจให้ประจักษ์เห็น โดยเฉพาะหมายถึงวิจิตรศิลป์ ในที่นี้หมายถึง ความประณีตละเอียดอ่อนซึ่งมนุษย์ดัดแปลงสร้างสรรค์ขึ้นจากธรรมชาติ ให้บังเกิดอารมณ์สะเทือนใจต่างๆ

เมื่อนำคำทั้ง 2 คำมาสมาสกัน คีตศิลป์ จึงหมายถึง ศิลปะแห่งการเปล่งเสียง คือ การเปล่งเสียงด้วยอารมณ์อันละเอียดอ่อนทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์คล้อยตามได้ ซึ่งคีตศิลป์แบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่

การขับร้อง ได้แก่ การขับร้องเพลงโดยทั่วไป

การพากย์ เช่น การพากย์โขน การอ่านทำนองเสนาะ เป็นต้น

การขับ เช่น การขับเสภา การขับลำนำเล่าเรื่อง เป็นต้น

กาญจนา อินทรสุนานนท์(2540, น.28) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของการขับร้องเพลงไทยจะประกอบด้วยส่วนสำคัญ 2 ส่วน คือ เนื้อร้อง และทำนองเอื้อน โดยแบ่งลักษณะของการขับร้องออกได้เป็น 4 ประเภท ได้แก่

1. การขับร้องเดี่ยว เป็นการขับร้องได้อย่างอิสระ ร้องคนเดียว บางแห่งเรียกว่า การขับร้องแบบอิสระ

2. การขับร้องประกอบดนตรี เป็นการขับร้องที่ต้องยึดถือดนตรีเป็นหลัก เสียงร้องจะต้องเข้ากันกับเครื่องดนตรีเวลาร้องแล้วดนตรีรับกลมกลืนไม่เพี้ยนแปร่ง แบ่งออกเป็น 3 ประเภท ได้แก่

2.1. การร้องส่ง หมายถึง การร้องแล้วมีดนตรีรับเป็นท่อนๆไป ส่วนมากเป็นประเภทเพลงเถา เพลงเกร็ด เพลง 3 ชั้น เพลงลา เป็นต้น

2.2. การร้องคลอดนตรี หมายถึง การร้องไปพร้อมๆกับดนตรี โดยทางร้องและทางดนตรีเป็นทางที่เหมือนกัน ฟังแล้วผสมผสานคล้องจอง เสียงเดียวกันแทบทุกลูกตกของจังหวะ เช่น เพลงลาวดวงเดือน เป็นต้น

2.3. การร้องเคล้า หมายถึง การขับร้องที่มีทางขับร้องกับทางดนตรีบรรเลงไปคนละทางกัน คนร้องก็ยืนเสียงในทางร้องนั้น ส่วนดนตรีก็บรรเลงในทางบรรเลง แต่เมื่อฟังแล้วมีความกลมกลืนเข้ากันได้ดี เช่น เพลงเห่เชิดฉิ่ง เป็นต้น

3. การขับร้องประกอบการฟ้อนรำ เป็นการขับร้องที่ต้องคำนึงถึงลีลา ทำนอง จังหวะ และการออกเสียงให้ถูกต้องตามอักขระวิธีในบทเพลงนั้น การขับร้องมีช่วงเว้นให้ดนตรีบรรเลง

4. การขับร้องประกอบการแสดงโขน -ละคร เป็นการขับร้องที่ต้องคำนึงถึงอารมณ์ของตัวละคร และเนื้อเรื่องเป็นสำคัญ การร้องเพลงดำเนินเรื่องต้องกระชับ ไม่ยืดหรือหน่วงจังหวะ คำร้องและท่าทางของตัวละครต้องตรงกัน กระชับและเหมาะสมตรงตามช่วงจังหวะ วรรคตอน และตรงตามบท

สมพงษ์ กาญจนผลิน (2552, น.10-13) ได้แบ่งประเภทของการขับร้องออกเป็น 3 ประเภท คือ ร้องอิสระ ร้องประกอบดนตรี และร้องประกอบการแสดง

1. การร้องอิสระ คือการร้องทั่วๆ ไป ไม่มีดนตรีบรรเลงรับหรือบรรเลงประกอบแต่อย่างใด ผู้ขับร้องสามารถร้องได้ตามใจชอบ จะยึดเสียงมาตรฐานของเครื่องดนตรีหรือไม่ก็ได้ แต่ต้องรักษาระดับเสียงของตนเองให้ถูกต้อง เครื่องดนตรีอาจมีบ้างก็เป็นเพียงเครื่องประกอบจังหวะ

เช่น ฉิ่งหรือกรับเท่านั้น เช่น ขับร้องเพลงเขมรไทรโยคโดยไม่มีดนตรีรับเพียงแต่ร้องให้ถูกต้องตามจังหวะเท่านั้น หรือการฝึกหัดขับร้องเพลงในห้องเรียน เป็นต้น

2. การร้องประกอบดนตรี การร้องประกอบดนตรีแบ่งออกเป็น 3 อย่างคือ

2.1. ร้องรับ หรือบางทีเรียกว่า ร้องส่ง ใช้กับวงดนตรีไทยได้ทุกประเภท เป็นการร้องที่สลับกับการบรรเลงดนตรี กล่าวคือ ผู้ขับร้องจะร้องไปจนเกือบจะจบท่อนเพลงแล้วดนตรีก็จะบรรเลงสวมรับและบรรเลงไปจนจบท่อนเพลง ถ้ามีการขับร้องเพลงในท่อนต่อไป ดนตรีก็จะบรรเลงส่งเพื่อเป็นแนวทางให้คนร้องได้ร้องเพลงในท่อนต่อไปโดยไม่ผิดระดับเสียง

2.2. ร้องสอดดนตรี คือ การร้องที่มีดนตรีเข้าบรรเลงสอดแทรกในวรรคใดวรรคหนึ่งหรือในตอนใดตอนหนึ่งที่ยังร้องไม่จบท่อน เช่น ขับร้องเพลงสาลิกาแก้ว ดนตรีจะบรรเลงสอดเป็นช่วงๆ เป็นต้น

2.3. ร้องพร้อมดนตรี คือการร้องที่คนร้องร้องไปพร้อมๆ กับการบรรเลงดนตรี จำแนกได้เป็น 4 ลักษณะ คือ

- ร้องคลอ คือ การร้องที่คนร้องร้องไปพร้อมๆ กับการบรรเลงดนตรี การร้องคลอนี้ทั้งผู้ขับร้องและผู้บรรเลงดนตรีจะต้องดำเนินทำนองอย่างเดียวกันไม่ควรพลิกแพลงทำนองเป็นอย่างอื่น เช่น สีซอสามสายคลอไปกับการขับร้องเพลงลาวดวงเดือน เป็นต้น

- ร้องเคล้า คือ การขับร้องในเพลงเดียวกัน ทางร้องและทางทำนองเพลงดนตรีต่างก็ดำเนินไปคนละอย่าง ผู้ขับร้องก็ดำเนินในทางร้อง ดนตรีก็ดำเนินไปในทางของดนตรี เพียงแต่จังหวะและเสียงที่ตกจังหวะต้องเท่ากัน ยกตัวอย่างเช่น การร้องเพลงทะแยกลองโยนในตับพรหมาสตร์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ เป็นต้น

- ลำลอง เป็นการขับร้องและบรรเลงที่ต่างก็มีอิสระด้วยกันทั้งสองฝ่าย การดำเนินทำนองทั้งทางร้องและทางดนตรีเป็นไปพร้อมๆ กัน ผู้ร้องก็ร้องไปทางหนึ่งผู้บรรเลงก็บรรเลงไปอีกทางหนึ่ง แต่ต้องมีระดับเสียงตรงกันและทำนองของเพลงทางร้องและทางดนตรีต้องสัมพันธ์กลมกลืนกัน ส่วนเสียงที่ลงจังหวะตก จะตกเสียงเดียวกันหรือไม่มิได้คำนึงถึง เช่น การร้องเพลงเห่เชิดฉิ่งในดับพรหมาสตร์ในการแสดงโขนเรื่องรามเกียรติ์ เป็นต้น คนร้องก็ดำเนินทางร้องเป็นทำนองเห่ แต่ดนตรีดำเนินทำนองเพลงเชิดฉิ่ง

- ร้องประสาน หรือร้องประสานเสียง คือร้องและบรรเลงเพลงเดียวกัน แต่การดำเนินทำนองและระดับเสียงไปคนละอย่าง การประสานนี้อาจจะประสานกันระหว่างเครื่องดนตรีด้วยกัน หรือระหว่างร้องด้วยกัน หรือระหว่างร้องกับเครื่องดนตรีก็ได้ แต่จังหวะเสียงที่ตกนั้นจะต้องเป็นคนละเสียง คือให้เสียงที่ตกนั้นประสานกัน โดยอาศัยหลักการประสานเสียงของดุริยางค์สากล

3. การร้องประกอบการแสดง คือ การร้องประกอบท่ารำ จะเป็นการแสดงละครหรือรีวิวที่เป็นชุดเป็นตอนก็ได้ การร้องประเภทนี้จะต้องเน้นหนักในเรื่องของการใส่อารมณ์ ช้าหรือเร็วขึ้นอยู่กับผู้แสดงเป็นสำคัญ สำหรับการใส่อารมณ์ตามบทร้องนั้น ก่อนที่เราจะใส่อารมณ์ เราจะต้องพิจารณาบทประพันธ์ที่จะใช้เป็นบทร้องนั้นเสียก่อนว่า คำประพันธ์นั้นๆ ให้ความรู้สึกไปในแนวไหน เช่น อารมณ์รัก อารมณ์เศร้า อารมณ์สนุกสนานร่าเริง เป็นต้น การใส่อารมณ์อาจแบ่งได้เป็น 3 ลักษณะ คือ

3.1 บทชมธรรมชาติ ในการบรรยายหรือในการขับร้องบทเพลงที่เป็นธรรมชาตินั้นไม่ต้องสอดแทรกอารมณ์เข้าไปในบทร้องแต่อย่างใด เพียงแต่ร้องให้ถูกทำนอง จังหวะ และบทประพันธ์เท่านั้น

3.2 บทที่เป็นการเล่าเรื่อง ควรใส่อารมณ์ลงไปพอสมควร เพื่อให้ผู้ชมคล้อยตามหรือเกิดภาพพจน์ตามไปด้วย เช่น บทรัก บทโศกเศร้า และบทสนุกสนานร่าเริง เป็นต้น

3.3 บทที่เป็นคำพูดของตัวละคร การใส่อารมณ์ในลักษณะนี้ จะต้องใส่อารมณ์ไปในถ้อยคำให้มากที่สุด เพราะเป็นการแสดงความรู้สึกของตัวแสดงอย่างเต็มที่

การขับร้อง ทั้ง 3 ประเภทดังกล่าวยังสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 อย่างด้วยกัน คือ การขับร้องเดี่ยว และการขับร้องหมู่

- การขับร้องเดี่ยว ผู้ขับร้องจะต้องระวังหลักการร้องอย่างเคร่งครัด ตอนขึ้นต้นบทร้องจะต้องตั้งเสียงให้ถูกต้อง มิฉะนั้น เมื่อร้องไปจนหมดท่อนเพลงแล้วดนตรีบรรเลงสวมรับจะทำให้เสียงเพี้ยน

- การขับร้องหมู่ หมายถึง การขับร้องเพลงตั้งแต่ 2 คนขึ้นไป สิ่งที่สำคัญที่สุดนอกเหนือจากการปฏิบัติให้ถูกต้องตามหลักเกณฑ์ของการขับร้องคือ ความพร้อมเพรียง จะตกแต่งให้ทำนองหรือลีลาแตกต่างไปจากที่กำหนดไว้ไม่ได้ การหลบเสียงสูงต่ำ การเอื้อน ตลอดจนการแบ่งถ้อยคำวรรคตอนก็ต้องเป็นไปอย่างเหมือนกันทุกคน และจะต้องมีความแม่นยำในทำนองทางร้องเป็นอย่างดี นอกจากนั้น ผู้ขับร้องทุกคนควรใส่อารมณ์ตามบทร้องนั้นๆ ให้คล้อยตามกันด้วย (สมพงษ์กาญจนผลิน, 2552, น.10-13)

กรมหมื่นสถิตธำรงสวัสดิ์ (2527) ได้กล่าวถึงประเภทของการขับร้องว่า การขับร้องแบ่งเป็น 11 ประเภท คือ

1. ร้องลำนำมโหรี หมายถึง การร้องที่มีดนตรีรับ เมื่อก่อนใช้บทร้องจากวรรณคดีเรื่องต่างๆ เช่น เรื่อง กากี อิเหนา เป็นต้น ต่อมาได้ดัดแปลงเนื้อร้อง เป็นเนื้อร้องที่แต่งขึ้นเฉพาะเหตุการณ์นั้นๆ ใช้ร้องเล่นเวลากลางคืนหรืองานมงคลต่างๆ เช่น งานแต่งงาน

2. ขับเสภา เป็นการร้องที่มีปี่พาทย์รับ และผู้ขับจะขยับกรับข้างละคู่ เดิมขับเสภาแต่เรื่องขุนช้างขุนแผน ต่อมาได้ใช้บทจากวรรณคดีหลายเรื่อง และมีการขับเสภาโต้ตอบกันสดๆ มีผู้รำตามบทด้วย ผู้ขับเสภาอาจจะมี 1 คน หรือหลายคนก็ได้ ใช้เล่นกันทั้งกลางวันและกลางคืน เช่น งานมงคลโกนจุก ขับตามโรงบ่อนต่างๆ หรือขับขอทาน

3. ร้องละคร เป็นการร้องตามเนื้อเรื่องของละคร ร้องรับลูกคู่บ้าง รับด้วยปี่พาทย์บ้าง การร้องจะต้องร้องเพลงให้ตรงกับบทนั้นๆ เช่น บทชมดงก็ร้องชมดง บทชมโฉมก็ร้องชมโฉม เป็นต้น

4. ร้องสักวา และดอกสร้อย ใช้รับทวนลูกคู่ มีจังหวะหน้าทับต่างๆ ช้าบ้างเร็วบ้าง มีวงหญิงชายโต้ตอบกันตั้ง 2 วงขึ้นไปถึง 9 วง หรือ 10 วง วงหนึ่งมี 10 คน หรือ 15 คน กลอนที่ใช้เป็นกลอนสด การร้องสักวามักร้องโต้ตอบกันในฤดูน้ำมาก ลงเรือเที่ยวเล่น การฉลองผ้าป่า กฐินฉลอง พระอาราม ลอยกระทง เป็นต้น

5. ต้องโต้ตอบต่างๆ เรียกว่ากลอนเพลงดัน เช่น เพลงเทพทอง เพลงปรบไก่ เพลงฉ่อย เพลงโคราช เพลงชาวนา เพลงกระบอก เพลงกระบอก

6. เห่กล่อมต่างๆ คือ เพลงขับไม้ ร้องประสานเสียงกับซอสามสาย มีบัณเฑาะว์เป็นจังหวะ ใช้สำหรับพิธีกรรมของเจ้านายชั้นสูง เช่น สมโภชพระมหาเศวตฉัตร สมโภชพระเจ้าลูกเธอขึ้นพระอู่ เป็นต้น

7. อ่านหนังสือเป็นทำนองต่างๆ คือ การเทศน์มหาชาติเป็นทำนองต่างๆ สวดเรื่องพระเวสสันดร หรืออ่านหนังสือเป็นทำนองเสนาะ โคลง ฉันท์ กาพย์ กลอน ลิลิตต่างๆ

8. คำพากย์ คำเจรจา หนัง โขน หุ่น ที่แต่งเป็น ฉันท์ โคลง กลอน

9. สวดร้องในงานศพ เรียกว่าสวดมาลัย

10. เพลงทาระการ้องเล่น เป็นบทเพลงที่บิดามารดาสอนให้เด็กตอนเล็กๆ อายุประมาณ 1 ขวบ หรือ 2 ขวบ

11. เพลงขับร้องมาแต่ภาษาอื่น เช่น ฝรั่ง จีน พม่า ญวน มอญ เขมร มลายู เป็นต้น

2.2 หลักการขับร้องเพลงไทย

ในสมัยโบราณ นักดนตรีหรือนักร้องทุกคนจะได้รับการถ่ายทอดความรู้ทางดนตรีหรือการร้องจากบ้านของครูดนตรีด้วยวิธีท่องจำไม่มีโน้ต โดยให้การให้ผู้เรียนท่องจำปากเปล่า คือ ผู้เรียนจะต่อจากครูทีละวรรค วรรคแรกครูจะร้องให้ฟังและให้ผู้เรียนร้องตาม เมื่อผู้เรียนสามารถร้องได้แล้ว ครูจะค่อยๆ เพิ่มการร้องที่มีการประดับประดาตกแต่งวรรคนั้นเพื่อให้ไพเราะยิ่งขึ้น จนหลังการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ.2475 กรมมหรสพซึ่งเป็นแหล่งที่รวมของนักดนตรี โขนละครประจำ

ราชสำนักได้มีการเปลี่ยนแปลงเป็นกรมศิลปากร ต่อมามีการจัดตั้งโรงเรียนนาฏศิลป์ กรมศิลปากรขึ้น การถ่ายทอดวิชาการทางดนตรี ขับร้อง หรือนาฏศิลป์เกิดขึ้นในโรงเรียนเป็นครั้งแรก

การเรียนร้องเพลงนี้ ครูผู้สอนมิใช่สอนให้ผู้เรียนสามารถร้องเพลงได้ถูกต้องและไพเราะเท่านั้น แต่ครูจะสอนกิริยามารยาท ลักษณะท่าทางในการร้องเพื่อแสดงต่อหน้าสาธารณชน เช่น วิธีนั่ง การทำสีหน้า ท่าทาง อันเป็นการสร้างบุคลิกภาพของผู้ร้องให้เหมาะสม โดยปกติแล้วบุคลิกท่าทางของผู้ร้องต้องสุภาพ เรียบร้อย นิ่มนวล ไม่ยิ้มมากเกินไป หรือไม่เปิดปากกว้างเกินไป ไม่เอียงตัวไปมา หรือเหลือบมองไปทางโน้นทางนี้ให้มากนัก ผู้ร้องต้องนั่งตัวตรง ใบหน้าสงบเรียบ มีสมาธิในขณะร้อง ความรู้สึกและอารมณ์เพลงจะแสดงออกจากเสียงร้องเท่านั้น (อรวรรณ บรรจง-ศิลป, 2546, น.213-216)

การขับร้องเพลงไทยที่ไพเราะ อัมพร โสวัตร (2531, น.43-44) ได้กล่าวไว้ว่าผู้ขับร้องต้องมีคุณสมบัติดังต่อไปนี้

1. มีกระแสเสียงใสอย่างแก้ว เรียกว่า เสียงแก้ว
2. มีกระแสเสียงสูงมาก เพราะขึ้นต้นเพลงตามเสียงขลุ่ยเพียงออ เมื่อบรรเลงด้วยมโหรีหรือเครื่องสาย ต้องขับร้องด้วยระดับเสียงของเพลงให้เป็นไปตามที่ท่านครูกำหนดไว้โดยอัตโนมัติ ผู้ขับร้องจะต้องไม่ลดระดับเสียงลงต่ำเอง เพราะทำให้การขับร้องเพลงไทยขาดความไพเราะ
3. มีกระแสเสียงกังวานโดยธรรมชาติ คือ ขับร้องด้วยการออกเสียงไม่ดังมากเพียงแต่แย้มริมฝีปาก แต่กระแสเสียงที่เปล่งออกมาจากกล่องเสียงในลำคอจะกังวานลอยไปในอากาศ
4. มีโสตประสาทเป็นเยี่ยม สามารถรับการสอน รับการถ่ายทอดวิธีการขับร้องเพลงไทยจากครูได้อย่างถูกต้อง พร้อมทั้งมีความสามารถในการเปล่งเสียงคำร้องและลูกเอื้อน ลูกกระทบได้อย่างชัดเจน เลียนแบบการขับร้องเพลงไทยได้ไพเราะอย่างครู
5. มีปอดใหญ่ สามารถขับร้องต่อเนื่องได้โดยไม่หยุดหายใจ สำหรับเนื้อร้องที่มีมากคำ ซึ่งอาจจะมีคำร้องและมีลูกเอื้อนลูกกระทบรวมถึง 12 คำหรือมากกว่า หรือให้ลงจังหวะได้พอดี ถ้าหยุดหายใจกลางคันโดยขาดความชำนาญ เพลงไทยนั้นจะขาดความไพเราะ
6. สุขภาพสมบูรณ์เพราะถ้าร่างกายไม่แข็งแรง เจ็บป่วย ผู้ขับร้องจะไม่สามารถเปล่งเสียงสูง ตามที่ท่านครูกำหนดไว้ได้ และจะไม่สามารถรักษาระดับเสียงให้คงที่ กังวานทอดระยะการขับร้องให้ยาวในจังหวะที่ไม่ควรหยุดหายใจได้
7. มีความจำดี สามารถจำเสียง จำลีลาการขับร้องเพลงไทยที่ไพเราะของครูได้ เพื่อจะได้เทียบเสียงของตนเอง เหมือนการฝึกซ้อมการขับร้องต่อหน้าครู

8. มีสมาธิ เพราะในการขับร้องเพลงไทย การมีสมาธิ มีจิตที่นิ่งไปตามเนื้อเพลง ซึ่งประกอบด้วยคำร้องและลูกเอื้อนลูกกระทบจะมีผลให้ผู้ขับร้องเพลงไทยขับร้องเพลงไทยได้อย่างมีความรู้สึก เข้าถึงเพลง เพลงไทยจึงจะไพเราะ ดังที่ท่านครูดนตรีไทยได้บรรจงประดิษฐ์ไว้ให้มีความสวย ความหอม เหมือนพวกมาลัยดอกไม้สด ฉะนั้น

9. มีครูที่เป็นต้นแบบอย่างสมบูรณ์แบบ คือ มีครูผู้มีความสามารถทางการขับร้องเพลงไทยได้อย่างไพเราะ มีความสามารถในการสอนและการถ่ายทอดวิธีการขับร้องเพลงไทย ให้ศิษย์ขับร้องได้อย่างไพเราะ ได้อย่างถูกต้องตามทางที่ท่านครูผู้ประพันธ์เพลงได้กำหนด

พูนพิศ อมาตยกุล (2525, น.3) ได้กล่าวถึงการพูดหรือการขับร้องให้ถ้อยคำชัดเจน ประกอบด้วยองค์ประกอบ 7 ประการคือ

1. ต้องมีประสาทหูดี สามารถฟังได้ชัดเจน
2. ต้องมีสติปัญญาดีพอสมควร สามารถจดจำและทำเสียงให้ออกมาอย่างไพเราะ
3. ต้องมีองค์ประกอบของการพูดจาเป็นปกติ ไม่พิการในส่วนใดส่วนหนึ่ง
4. ต้องมีสุขภาพจิตดีควบคุมอารมณ์ได้ และสามารถปรุงแต่งอารมณ์เพลงได้
5. ต้องมีสุขภาพร่างกายทั่วไปแข็งแรงดี ทำให้มีพลังเสียงแข็งแรง เสียงมีกำลัง
6. ต้องมีสิ่งแวดล้อมที่ดี เอื้ออำนวยในการฟังเสียงที่ชัดถ้อยคำ เช่น เสียง ร เสียง ล เสียง คว เสียง ฟ เป็นต้น
7. ต้องมีสมองที่ประสานงานเป็นอย่างดี สามารถแก้ไขสถานการณ์ได้การขับร้องที่ผิดพลาดได้ทันท่วงที มีปฏิภาณไหวพริบดี

สมพงษ์ กาญจนผลิน(2552, น.7) ได้กล่าวถึงพื้นฐานการขับร้องเพลงไทยเกี่ยวกับท่านั่งขณะขับร้องว่าการร้องเพลงไทยควรนั่งพับเพียบ มือทั้งสองประสานวางอยู่บนตัก ลำตัวตรง มีสมาธิ อยู่ในอาการสำรวม วางสีหน้าให้เป็นไปตามปกติ ไม่สอดส่ายสายตาหรือเหลียวหน้าเหลียวหลัง ไม่แสดงอาการประหม่าหรือหวาดกลัว ควรร้องอย่างสง่างามมีอารมณ์แจ่มใส

นอกจากนี้ในพื้นฐานการขับร้องเพลงไทยยังมีวิธีการขับร้อง คือ การเอื้อนเดินทำนองสลับการร้องถ้อยคำ องค์ประกอบของวิธีการขับร้องประกอบด้วย ถ้อยคำ การหายใจ จังหวะ การเปล่งเสียง และการเอื้อน

2.3 ถ้อยคำในการขับร้อง

ผู้ขับร้องจะต้องร้องให้ชัดเจนตามบทประพันธ์ที่นำมาเป็นบทร้อง โดยเน้นถ้อยคำได้เหมาะสมและบรรเลงและบรรจงกล่าวคำร้องได้อย่างประณีต ก่อนจะขับร้องบทประพันธ์ใดๆ ก็ตาม ควรได้อ่านหรือท่องบทร้องเหล่านั้นก่อนเพื่อจะได้แบ่งถ้อยคำได้ถูกต้องตามวรรคตอนของบทประพันธ์ รวมทั้งคำควบกล้ำต้องออกเสียงให้ถูกต้องตามอักขรวิธี บทร้องตอนใดควรร้องรวบคำ

ก็ควรปฏิบัติเพื่อไม่ให้ความหมายของบทประพันธ์เปลี่ยนไป เช่น คำว่า “ดอกพิกุล” หากแยกออกเป็น “ดอก...พิกุล” ก็ยังดีกว่าร้องว่า “ดอกพิ...กุล” ข้อสำคัญก็คือ การแบ่งถ้อยคำ การรวบคำหรือสิ่งอื่นใดที่เป็นปัจจัยที่จะทำให้การขับร้องเพลงได้ไพเราะ จะต้องถูกต้องตามจังหวะของเพลงที่ได้กำหนดไว้ในแต่ละเพลง (สมพงษ์ กาญจนผลิน, 2552, น.7)

2.4 การหายใจ

การหายใจเป็นส่วนสำคัญอย่างยิ่งสำหรับการขับร้อง การหายใจได้ถูกต้องตามวรรคตอนของการเอื้อน ทำนองและเนื้อร้องเพลงจะช่วยให้การร้องเพลงมีความไพเราะยิ่งขึ้น ต้องพยายามหายใจเข้าทางจมูกให้ลึกเต็มที่แล้วค่อยๆ ผ่อนลมให้ออกจากปากขณะที่ขับร้องให้นานที่สุดเท่าที่จะทำได้ ซึ่งส่วนใหญ่ช่วงการหายใจเข้าจะอยู่หลังจังหวะฉับของการตีฉิ่ง (พยายามผ่อนลมหายใจออกให้ยาวเป็น 2 คู่ของจังหวะฉิ่งในอัตราสองชั้น คือ ฉิ่ง...ฉับ...ฉิ่ง...ฉับ แล้วจึงหายใจเข้าลึกๆ ต่อไป) (สมพงษ์ กาญจนผลิน, 2552, น.8)

การหายใจ หมายถึง การหายใจได้ถูกที่ ถูกต้องตามวรรคตอนของการเอื้อน ทำนอง และคำร้อง โดยไม่ขัดกับลีลาของเพลง โดยมีหลักการและวิธีการ ดังนี้

1. ต้องพยายามหายใจเข้าให้ลึกเต็มที่ โดยหายใจเข้าทางจมูกอย่างไม่เกิดเสียงและเป็นไปตามธรรมชาติ
2. การผ่อนลม ค่อย ผ่อนลมให้ออกจากปากขณะที่ขับร้อง ประสบการณ์และความชำนาญเฉพาะตัวจะช่วยให้ผู้ขับร้องสามารถผ่อนลมออกจากปอดได้นาน จึงร้องได้วรรคยาวใน แต่ละช่วงการหายใจ
3. การหายใจถูกต้องวรรคตอนของทำนองและเนื้อเพลง เนื่องจากการขับร้องเพลงไทย การดำเนินทำนองอยู่ที่การเอื้อน ดังนั้นในการเอื้อนที่ไพเราะเหมาะสม ผู้ร้องจะต้องหายใจให้ถูกที่ ซึ่งส่วนใหญ่ช่วงการหายใจเข้าจะอยู่หลังจังหวะฉับ ของการตีฉิ่ง
4. การลักหายใจ หมายถึง การหายใจสั้นๆ แทรกระหว่างการเอื้อนที่ยาวๆ โดยผู้ฟังไม่อาจสังเกตได้ เพื่อให้ได้ลมหายใจเพิ่มขึ้น ซึ่งทำให้การขับร้องไม่สะดุด และไม่ขาดความไพเราะ (กาญจนา อินทรสุนานนท์, 2540, น.53-55)

2.5 จังหวะ

จังหวะ เป็นหลักสำคัญอย่างยิ่งของการบรรเลงและขับร้อง เป็นการแบ่งส่วนย่อยของทำนองเพลง ซึ่งดำเนินไปด้วยเวลาสม่ำเสมอ สำหรับเรื่องการขับร้องเพลงไทยนั้นนิยมใช้ฉิ่งตีกำกับจังหวะในการขับร้องเพลงในอัตราต่างๆ (สมพงษ์ กาญจนผลิน, 2552, น.8)

ผู้ขับร้องเพลงให้ได้ดีนั้น จะต้องมีจังหวะดี สามารถตีฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง และที่สำคัญสามารถตีหน้าทับของเครื่องหนังได้ ร้องได้ตรงจังหวะทุกช่วงไป แต่ถ้าผู้เล่นแม่นจังหวะแล้วก็อาจมีวิธีลักจังหวะ ย้อยจังหวะ เพื่อจะได้ฟังแล้วเกิดรส (เจริญใจ สุนทรวาทิน, 2536, น.34)

คำว่าจังหวะกำหนดได้จากเครื่องกำกับจังหวะคือ กลองแขก โทน-รำมะนา หรือตะโพน หรือกำหนดได้จากจำนวนคู่ของฉิ่ง-ฉับ เพลงไทยแบ่งอัตราจังหวะออกเป็น 3 รูปแบบคือ

1. จังหวะชั้นเดียว มีอัตราเร็วมาก
2. จังหวะสองชั้น มีอัตราช้ากว่าจังหวะชั้นเดียว เพราะสองชั้นมีจำนวนจังหวะย่อยเพิ่มขึ้นจากจังหวะชั้นเดียวเท่าตัว นับจังหวะใหญ่ได้เท่ากันแต่ช้ากว่า
3. จังหวะสามชั้น มีอัตรายาวกว่าจังหวะสองชั้นเท่าตัว สำหรับจังหวะใหญ่แต่จังหวะใหญ่มีจำนวนเท่ากันแต่ช้ากว่า

เพลงไทยส่วนใหญ่ใช้ฉิ่งเป็นจังหวะทั่วไป การนับจังหวะสังเกตจากนับการเคาะจังหวะ 8 ครั้งเท่ากับหนึ่งจังหวะหน้าทับใหญ่ หรือหน้าทับปรกไก่คือนับฉิ่ง-ฉับ ได้ 4 คู่ ถ้าจังหวะของชั้นเดียวนับได้ 8 ครั้ง คือ ฉิ่ง-ฉับ 4 คู่ จังหวะของสองชั้นเมื่อเคาะในอัตราความเร็วเท่ากันจะต้องเป็น 16 ครั้ง ถ้าเคาะช้าลงตามลำดับจะนับได้ 8 ครั้งเท่ากัน จังหวะของสามชั้นเมื่อเคาะในอัตราความเร็วเท่ากับชั้นเดียว จะต้องเป็น 32 ครั้ง ถ้าเคาะช้าลงตามลำดับจะนับได้ 8 ครั้งเท่ากัน

การตีฉิ่งกำกับจังหวะของเพลงในอัตราจังหวะ สามชั้น โดยเฉพาะในการขับร้องเพลงไทยอาจตีเท่ากับจังหวะ สองชั้นบ้าง ขึ้นอยู่กับลักษณะของเพลง เพื่อความสะดวกในการตรวจจังหวะได้รวดเร็วดีและไม่ผิดพลาด

การขับร้องเพลงไทยนั้น นอกจากจะเรียนรู้วิธีปฏิบัติเบื้องต้นที่ดีในการขับร้องแล้ว จำเป็นต้องเรียนรู้วิธีตีเครื่องกำกับจังหวะโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ฉิ่ง ไปพร้อมๆ กันกับการร้องด้วย จึงจะได้รับผลสำเร็จและเข้าใจการร้องเพลงไทยอย่างซาบซึ้ง โดยเฉพาะถ้าได้รับการฝึกหัดทางด้านปฏิบัติด้วยตนเอง จะทำให้รักการขับร้องเพลงไทยมากขึ้น (สมพงษ์ กาญจนผลิน, 2552, น.19)

2.6 การเปล่งเสียง

การเปล่งเสียง หมายถึง การออกเสียงจากลำคอ ทรวงอก ท้อง และนาสิก ได้ถูกต้องอย่างสม่ำเสมอไม่ออกเสียงเบาหรือดังจนเกินไป พยายามร้องให้เต็มเสียง การหลบเสียงลงเป็นเสียงต่ำหรือจากเสียงต่ำกลับขึ้นสูง ก็ต้องระมัดระวัง ไม่ให้กลายเป็นการบีบเสียง หรือเป็นการฝืนออกเสียงที่ไม่เป็นไปตามธรรมชาติ การใช้เสียงหนักเบาต้องเป็นไปตามอารมณ์ของเพลง และจะต้องรักษาระดับเสียงให้คงที่ ไม่สูงหรือต่ำกว่าระดับเสียงดนตรีที่ต้องการ

การเปล่งเสียงเป็นการฝึกอย่างต่อเนื่องจากการหายใจ เมื่อควบคุมการหายใจได้ดีจะนำไปสู่การเปล่งเสียงที่ดี ควรนำการเปล่งเสียงมารวมกับขั้นตอนการหายใจ การเปล่งเสียงเป็นการ

ประสานงานกันระหว่างอวัยวะ 3 ส่วน คือ อวัยวะที่ใช้การหายใจที่ใช้ในการเกิดเสียงสะท้อน วิธีการเปล่งเสียงขึ้นอยู่ที่การสามารถใช้เสียงที่เปล่งออกมาเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ความรู้สึกและเนื้อหาของบทเพลง ฉะนั้นเสียงที่ดีควรมีลักษณะ คือ น้ำเสียงไพเราะ คุณภาพเสียงใส มีเสียงสะท้อนกังวาน สิ่งเหล่านี้ต้องการ การฝึกฝนอย่างจริงจัง เพื่อให้เสียงเป็นธรรมชาติมากที่สุด

การขับร้อง ย่อมมีตำแหน่งส่งเสียงออกมาได้หลายแห่ง ทั้งนี้ก็เพื่อให้การขับร้องนั้นเกิดความไพเราะ ถูกต้อง ชัดเจน ตำแหน่งเสียงที่พบอยู่เสมอ มีอยู่ 5 ตำแหน่ง คือ

1. คอ เป็นตำแหน่งที่ใช้ในการขับร้องที่มีเสียงต่ำ และใช้เป็นตำแหน่งออกเสียงสระบางสระ เช่น สระออ สำหรับพยัญชนะใช้ วรรค กะ

2. เพดาน เป็นตำแหน่งที่ใช้ประกอบกับตัวอักษรบางตัว เช่น ตัวอักษรในวรรคจะ ถ้าเป็นสระ ได้แก่ สระอิ สระอี เป็นต้น

3. ปาก เป็นตำแหน่งที่ใช้ในการร้องมากที่สุด การขับร้องเพลงไทยต้องการเสียงที่ดังออกจากลำคอโดยตรง ปากเป็นสิ่งสำคัญที่จะทำให้ถ้อยคำ ทำนอง และเสียงร้องที่เปล่งออกมานั้นชัดเจน ถ้าจะประกอบตัวอักษรก็ได้แก่ตัวอักษรใน วรรค ปะ ถ้าเป็นสระ ได้แก่ สระอุ สระอู เป็นต้น

4. ไรฟัน เป็นตำแหน่งเสียงที่มีที่ใช้มากเช่นเดียวกับปาก พยัญชนะที่เกิดที่ฟัน ได้แก่ พยัญชนะ วรรค ตะ คือ ต ถ ท ธ น

5. นาสิก ในการร้องเพลงไทย ไม่นิยมให้เสียงออกมาจากจมูกโดยตรง มีใช้บ้างเป็นบางครั้งเท่านั้น เช่น การร้องเอื้อนเสียง ฮือ เป็นต้น(สมพงษ์ กาญจนผลิน, 2552, น.8)

2.7 การเอื้อน

การเอื้อนคือการออกเสียงไปโดยไม่มีคำร้อง ออกเสียงไปตามทำนองและจังหวะของเพลง เสียงเอื้อนเป็นเสียงที่ผ่านมาจากลำคอโดยตรง มีอยู่มากมายหลายเสียง เช่น เออ เอย เอ๋ย เฮอ ฮือ หือ เอิงเงอเอิงเงย เป็นต้น (สมพงษ์ กาญจนผลิน, 2552, น.8)

การเอื้อน หมายถึง การออกเสียงเป็นทำนองโดยใช้เสียงสระบางเสียงหรือพยางค์บางตัวเช่น อือ เออ เงย เอื้อนอาจร้องตอนเริ่มต้นเพลง หรืออยู่ระหว่างคำร้อง เพื่อทำให้ทำนองเพลงถูกต้องครบถ้วน เป็นการร้องแทนบทร้องซึ่งมีน้อยกว่าทำนองเพลง(อรวรรณ บรรจงศิลป, 2546, น.244)

สาระของทำนองเพลงร้องนั้นประกอบไปด้วย ทำนองที่แท้จริงกับเนื้อร้องที่เป็นคำพูด หรือคำพูดที่ต้องผันแปรเป็นทำนองเพลง ชนชาติใดที่ใช้ภาษาโดยไม่คำนึงถึงวรรณยุกต์ในเพลงตะวันตก จะไม่เกิดปัญหาเกี่ยวกับการนำคำเข้ามาประกอบทำนองเพลง เพราะเพลงนั้นผันแปรไปตามทำนอง แต่ในเพลงไทยต้องคำนึงถึงเนื้อร้องที่ต้องออกเสียงให้ถูกหลัก ไวยกรณ์ ความไพเราะ โดยยึดหลักทำนองเพลงเป็นหลัก ด้วยเหตุผลนี้เพลงร้องจึงต้องมีการปรุงเสียงให้ให้

เหมาะสม เพราะในการขับร้องเพลงไทยต้องมีการเอื้อนเป็นช่วงสั้นๆ ยาวๆ ด้วย (สงัด ภูเขาทอง, 2532, น.64-66)

การเอื้อนมีความสำคัญในเพลงไทย สามารถแบ่งการเอื้อนออกเป็น 2 ลักษณะ คือ

1. เอื้อนท้ายคำ เอื้อนท้ายคำส่วนมากอยู่ต่อจากกลุ่มคำร้อง เอื้อนท้ายคำบางเอื้อนอยู่ระหว่างคำในกลุ่มคำร้อง คำร้องพยางค์สุดท้ายของกลุ่มคำจะตรงกับจังหวะตกของลูกตกของวรรคเพลง และถ้าคำร้องพยางค์สุดท้ายไม่ตรงกับเสียงลูกตก ก็จะมีเอื้อนท้ายคำโดยเสียงสุดท้ายของการเอื้อนคำตรงกับเสียงลูกตกของวรรคเพลง โดยมากแล้วจะอยู่เหลื่อมตามหลังจังหวะตกของลูกตกต่อไปเสมอ อย่างไรก็ตามคำร้องพยางค์สุดท้ายของกลุ่มคำเป็นคำร้องที่ใช้เสียงเดียวกันกับลูกตกของวรรคเพลงที่อาจไม่มีเอื้อนตกของท้ายคำ

2. เอื้อนอิสระ เป็นเอื้อนที่เอื้อนโดยทำนองเพลงเป็นหลัก เพื่อเชื่อมกลุ่มคำร้อง เอื้อนอิสระที่ผ่านเสียงลูกตกนั้น เสียงลูกตกของทำนองเอื้อนกับเสียงลูกตกของทำนองเพลงมักจะตรงกัน ซึ่งเสียงลูกตกของเอื้อน มักจะอยู่เหลื่อมเลยเสียงลูกตกของทำนองเพลงไปเช่นเดียวกับเอื้อนท้ายคำ ส่วนเอื้อนที่ไม่ผ่านเสียงลูกตกของวรรคเพลง ส่วนใหญ่จะมีทำนองคล้ายคลึงกับทำนองให้ข้าพเจ้าพอสมควร เสียงอ่อนหวานอารมณ์เศร้าจะต้องร้องให้ช้า มีการโหยหวนคร่ำครวญ เมื่อทำนองเพลงเอื้ออำนวย (คณพล จันทร์หอม, 2539, น.35)

กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2540, น.53-56) ได้กล่าวว่าเสียงที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทยประกอบด้วยเสียงต่างๆ ดังต่อไปนี้

1. วิธีทำเสียง “เออ” ใช้น้ำหนักเสียงลึกอยู่ที่โคนลิ้น บังคับคอให้แข็ง เผยอริมฝีปากเล็กน้อย แล้วเปล่งเสียงออกจากคอโดยตรง โดยไม่ขยับคางและไม่หุบปาก ออกเสียงเออโดยไล่เสียงจากต่ำไปหาสูงในลักษณะดังนี้

1.1 จากทรวงอก (เสียงระดับต่ำ)

1.2 จากลำคอ (เสียงระดับกลาง)

1.3 จากนาสิก (เสียงระดับสูง)

2. วิธีทำเสียง “เอย” มีวิธีเช่นเดียวกับเสียง “เออ” จนเมื่อจะออกเสียง “เอย” ให้ขยับโคนลิ้นกระดกขึ้นหาเพดานเล็กน้อย ให้ขอบลิ้นสองข้างกระทบเพดานปาก แล้วแยกมุมปากออกเล็กน้อยให้เกิดเป็นเสียง “อี” ที่ไม่ชัดเจนนัก เมื่อ สุดหางเสียงควบกล้ำตามเสียง “เออ” ออกมาร่วมด้วย นิยมใช้เมื่อสิ้นสุดการเอื้อนก่อนถึงคำร้องหรือสิ้นสุดวรรคของการเอื้อน

3. วิธีทำเสียง “อือ” เผยอริมฝีปากจากกันเล็กน้อย เปล่งเสียงออกจากคอโดยตรง บังคับคางไว้ให้นิ่งแล้วยกโคนลิ้นขึ้นเล็กน้อย เพื่อเปลี่ยนทางลมให้มากระทบเพดานปาก และเปล่งเสียงให้ออกมาทั้งทางจมูก (เสียงขึ้นนาสิก) และทางปาก

4. วิธีการทำเสี่ยง “อึ” หลักการเหมือนการเปล่งเสียง “อือ” แต่ทำให้สะดุดสั้นลง มักใช้ในการกล้ำกับคำเสียงอื่นโดยไม่เปล่งออกมาชัดเจน

5. วิธีการทำเสียง “เอ๋ย” เหมือนการทำเสียง “เอย” แต่ผันเสียงให้สูงขึ้น โดยไม่หุบปากเปลี่ยนน้ำหนักเสียงในช่วงหางเสียงให้ออกทางจมูก (เสียงขึ้นนาสิก)

6. วิธีการทำเสียง “เออะ” เปล่งเหมือนเสียง “เออ” แต่สะดุดเสียงให้สั้นลง

7. วิธีการสำเสียง “เฮอ” ต้องเปล่งเสียงออกจากคอ บังคับให้น้ำหนักเสียงมาอยู่ที่เพดานและขึ้นนาสิก เปล่งเสียงให้กระทบทั้ง ๒ ทาง แต่ผ่านทางปากมากกว่าทางจมูก

8. วิธีการทำเสียง “ฮือ” เหมือนกับการเปล่งเสียง “เฮอ” แต่ต้องออกเสียงให้มีน้ำหนักเสียงขึ้นนาสิกแรงกว่าปกติ โดยยกโคนลิ้นกระดกขึ้นหาเพดานปาก แต่ไม่ชิดเมื่อตามด้วยเสียง “เออ” มักจะมีเสียง “ง” ติดมา

9. วิธีการทำเสียง “ฮึ” หลักการเหมือนการเปล่งเสียง “ฮือ” แต่ทำให้เสียงสะดุดสั้นลง

10. วิธีการทำเสียง “หือ” เผยอริมฝีปากเล็กน้อย เปล่งเสียง “ฮือ” ผ่านออกมาช้าๆ พร้อมกับผันเสียงขึ้นสูงให้เสียงออกจากจมูก การเปล่งเสียงจะออกคำไม่ชัดเจน เมื่อจวนสุดเสียงต้องค่อยๆ ลดกำลังเสียงลงทีละน้อยจนสุดหางเสียง ใช้ปนในบางช่วงของการเอื้อน

11. วิธีการทำเสียง “เอิงเงอ” เริ่มต้นด้วยการเปล่งเสียง “เออ” แล้วกระดกโคนลิ้นขึ้นไปสัมผัสชิดเพดานปาก เสียงจะออกทางจมูก และเกิดเสียง “เอิง” แล้วเปล่งเสียงต่อเหมือน “เออ” โดยติดเสียง “ง” มาด้วย

12. วิธีทำเสียง “เอิงเงย” เริ่มต้น ด้วยการเปล่งเสียง “เออ” แล้วกระดกโคนลิ้นขึ้นไปสัมผัสชิดเพดานปาก เสียงจะออกทางจมูก และเกิดเสียง “อิง” แล้วเปล่งเสียงต่อเหมือน “เอย” โดยติดเสียง “เงอ” มาด้วย

ในการขับร้องเพลงไทย สมพงษ์ กาญจนผลิน (2552, น.8-9) ได้กล่าวไว้ถึงวิธีทำเสียงเอื้อนแบบต่างๆ ดังต่อไปนี้

1. การทำเสียงเออ เสียงเออ เป็นเสียงสำคัญมาก มีหน้าที่เป็นเสียงนำในการขับร้องเพลงไทย วิธีการทำให้เกิดเสียงเออนั้น ให้ใช้น้ำหนักเสียงลึกๆ อยู่ที่โคนลิ้น บังคับคอให้แข็ง เผยอริมฝีปากเล็กน้อย แล้วเปล่งเสียงออกจากคอโดยตรง การใช้กำลังเสียงควรเป็นระดับเดียวกันโดยไม่ขยับคางและไม่หุบปาก

2. การทำเสียงเอย มีวิธีเดียวกันกับการทำเสียงเออ ต่อเมื่อจะออกเสียงเอย ให้ขยับโคนลิ้นกระดกขึ้นหาเพดานปากเล็กน้อย ให้ขอบลิ้นสองข้างกระทบเพดานปาก แล้วแยกมุมปากออกเล็กน้อย ให้เกิดเสียง “อี” ที่ไม่ชัดเจนนัก ควบกล้ำตามเสียง เออ ออกมาร่วมด้วย เสียงเอยใช้ใน

ตอนท้ายวรรคหรือหมดเสียงเอื้อนจะขึ้นบทร้องใหม่ การทำเสียงเอ๋ยมีวิธีการทำเหมือนเสียงเอย แต่ฝืนเสียงให้สูงขึ้นโดยไม่หุบปาก เปลี่ยนน้ำหนักในช่วงหางเสียงให้ไปอยู่ที่จมูก

3. การทำเสียงเฮอ วิธีทำเสียงเฮอ ต้องเปล่งเสียงออกจากคอ บังคับให้น้ำหนักเสียงมาอยู่ที่เพดานและขึ้นนาสิก เปล่งเสียงให้กระทบทั้งสองทาง แต่ผ่านทางปากมากกว่าทางจมูก น้ำหนักเสียงขึ้นนาสิก เปล่งเสียงให้กระทบทั้งสองทาง แต่ผ่านทางปากมากกว่าทางจมูก

4. การทำเสียงฮือ วิธีทำเสียงฮือเหมือนกับการเปล่งเสียงเฮอ แต่ต้องออกเสียงให้มีน้ำหนักเสียงขึ้นนาสิกแรงกว่าปกติ โดยยกโคนลิ้นหาเพดานปากแต่ไม่ชิด เมื่อตามด้วยเสียงเออมักจะมีเสียง “ง” ติดออกมาด้วย อันเป็นลักษณะการเอื้อนอย่างหนึ่งของไทย แต่ถ้าใช้เออคู่กับเสียงอือ จะไม่มีเสียง “ง” ติดมา

5. การทำเสียงหือ วิธีทำเสียงหือ ให้เผยอริมฝีปากเล็กน้อย แล้วเปล่งเสียงฮือผ่านออกมาช้าๆ พร้อมกับผันเสียงขึ้นสูงให้เสียงออกทางจมูก การเปล่งเสียงจะออกคำไม่ชัดเจน เมื่อจวนสุดเสียงต้องค่อยๆ ลดกำลังเสียงลงทีละน้อยจนสุดหางเสียง ใช้ปนไปบางช่วงของการเอื้อน

6. การทำเสียงอือ วิธีทำเสียงอือ ให้เผยอริมฝีปากอ้าจากกันเล็กน้อย เปล่งเสียงฮือออกจากคอโดยตรง บังคับคางไว้ให้นิ่ง แล้วยกโคนลิ้นขึ้นเล็กน้อยเพื่อเปลี่ยนทางลมให้มากระทบเพดานปาก และเปล่งเสียงให้ออกมาทางจมูกและทางปาก

7. การทำเสียงอึ วิธีการทำเสียงอึมีวิธีการทำเหมือนเสียงอือ แต่ทำให้สะดุดสั้นลง มักใช้ในการกล่ำคำกับเสียงอือ โดยไม่เปล่งออกมาชัดเจน

8. การทำเสียงฮึ การทำเสียงฮึมีวิธีการทำเหมือนเสียงอือ แต่ทำให้สะดุดสั้นลง

9. การทำเสียงเอิงเงอ วิธีการทำเสียงเอิงเงอเริ่มต้นด้วยการทำเสียงเออ แล้วกระดกโคนลิ้นขึ้นไปสัมผัสชิดเพดานปาก เสียงจะออกทางจมูก และเกิดเสียงเอิง แล้วเปล่งเสียงต่อเหมือนเออ โดยติดเสียง “ง” มาด้วย

10. การทำเสียงเองเงย วิธีการทำเสียงเอิงเงย เริ่มต้นด้วยการทำเสียงเออแล้วกระดกโคนลิ้นขึ้นไปสัมผัสชิดเพดานปาก เสียงจะออกทางจมูก และเกิดเสียงเอิง แล้วเปล่งเสียงต่อเหมือนเอย โดยติดเสียง “ง” มาด้วย

3. เพลงไทยประเภทเพลงเถา

เพลงเถา หมายถึงเพลงประเภทหนึ่งมีเพลง 3 ชนิดรวมกันอยู่ คือ เพลงสามชั้น เพลงสองชั้น และเพลงชั้นเดียว ขับร้องและบรรเลงติดต่อกันตั้งแต่สามชั้นเรื่อยมาจนถึงชั้นเดียว โดยไม่มีเพลงอื่นมาแทรก เพลงเถานิยมใช้ขับร้องและบรรเลงในรูปของเพลงรับร้อง คือเมื่อร้องจบท่อน ดนตรีก็

บรรเลงรับ ปฏิบัติเช่นนี้ทุกอัตรา ไม่นิยมนำเพลงเถามาร้องให้ดนตรีบรรเลงคลอ หรือบรรเลงลำลอง แต่อย่างใด เพลงเถาเป็นเพลงขนาดยาว เวลาร้องจะมีร้องเอื้อนมากกว่าประเภทสองชั้นและชั้นเดียว

เนื่องจากเพลงเถามีการร้องเอื้อนมากตามลักษณะลีลาของการขับร้อง ผู้ขับร้องจะต้องระวังต้องร้องให้ครบอัตราจังหวะของเพลง โดยยึดจังหวะหน้าทับของการตีกลองแขกหรือโทน-รำมะนาเป็นสำคัญ อีกประการหนึ่ง การขับร้องเพลงประเภทนี้ มีเทคนิคในการขับร้องมากมาย เมื่อต่างครูต่างอาจารย์อาจมีการผิดเพี้ยนไปบ้าง แต่หลักใหญ่คือเสียงในจังหวะสำคัญและอัตราจังหวะของเพลงนั้นยังคงเหมือนกัน ซึ่งไม่จำเป็นต้องถือว่าเป็นการร้องผิดแต่อย่างใด (สมพงษ์ กาญจนผลิน, 2552, น.158)

3.1 ประวัติความเป็นมาของเพลงเถา

ประวัติของเพลงเถานี้ สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์(ม.ป.ป., น.150-151) ได้ทรงพระนิพนธ์โต้ตอบกับสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพในหนังสือสาสน์สมเด็จว่า

> "... ทีนี้จะทูลปัญหาที่ 2 เรื่อง ชั้นเดียว สองชั้น และสามชั้น ถ้าจะทูลด้วยจังหวะหน้าทับจะเข้าพระทัยง่าย จะทูลด้วยเพลงเร็วก่อน ทีแรกละครรำ ตะโพนตีถะ ตุบ ผรึ่งผรึ่ง นี้เป็นสองชั้น ที่จุดใต้นั้น หมายถึง จังหวะกรับ พอละครออกเดิน ตะโพนตีหวดเข้าไปเป็น ตุบ ผรึ่งผรึ่ง นี้เป็นชั้นเดียว ส่วนเพลงช้านั้น ที่ครูละครเขาหัดศิษย์รำเพลง แล้วปากเขาก็ร้องไปด้วยว่า จะโจ๋งจะทิงโจ๋ง นี้เป็นสองชั้น กลองนางหงส์ จะโจ๋งโจง จะงะ อาโจ๋งโจ๋งครึ่มครึ่มโจ๋งครึ่มครึ่มครึ่มครึ่ม นี้เป็นสามชั้น มันเป็นเถากันขึ้นไป เพลงเร็วชั้นเดียว ตะโพนจังหวะหนึ่งเท่ากับกรับหนึ่งจังหวะ เพลงเร็วสองชั้นตะโพนจังหวะหนึ่ง เท่ากับกรับสองจังหวะหนึ่งได้เท่ากับกรับสี่จังหวะ ถ้าสามชั้น ก็ขึ้นไปเป็นแปดจังหวะ ถือว่าทวีคูณขึ้นไปทุกที เมื่อปี่พาทย์ที่ตีนั้นก็ต้องตีแก้ไขตามตะโพนลงมา ข้างสั้นเรียกว่าตีตัด ขึ้นไปข้างยาวเรียกว่า ตียืด จะถวายตัวอย่างป่าป่า ดังว่าเนื้อสองชั้นเป็น หนอย นอน หน่อย น่อย ฉะนี้แล้วจะยืดเป็นสามชั้น เอาลูกอะไรแทรกเข้าไปได้แปดจังหวะแล้วแต่จะเห็นเพราะ แต่นี้จังหวะเดิมต้องคงเสียงเดิมทำนองนี้ (หน่อย)หนอย (หน่อย)นอน (หนอย)หน่อย (น้อย)น่อย ในวงเล็บเป็นลูกยืดตัดลงก็อย่างเดียวกัน เอามันออกเสียงจังหวะหนึ่งเอาไว้จังหวะหนึ่ง แต่การตัดยากกว่าการยืด เพราะมันน้อยไปชวนจะไม่เป็นเพลง ถ้าข้างยืดขึ้นแล้วง่ายเมื่อไรก็เมื่อนั้น เอาอะไรใส่เข้าไปตามสบายใจ

> ...แต่เดิมเขายืดกันอยู่สามชั้นคือ เพลงชั้นเดียวยืดขึ้นเป็นเพลงเร็วสองชั้น เพลงเร็วสองชั้นยืดขึ้นเป็นเพลงช้าเทานั้น มาเมื่อรัชกาลที่ 3 ปลาย หรือที่ 4 ต้น จึงมียืดเพลงช้าขึ้นเรียกว่าสามชั้น ทีหลังเอาเพลงเร็วสองชั้นมายืดขึ้น ก็เรียกว่า สามชั้นเหมือนกัน
>
> ...เพลงชั้นเดียว สองชั้น สามชั้น เกล้ากระหม่อมได้เรียนทราบจนถึงตัวเอง ก็ยืดตัดได้ทุกอย่าง ถ้าจะพูดให้คนมากเข้าใจก็เหมือนกับสเกลเรานี้เอง ถ้า 1: 100 เป็นเพลงชั้นเดียว 1:50 ก็เป็นเพลงสองชั้น ถ้า 1:25 ก็เป็นเพลงสามชั้น จะใช้ในแผนที่แผนผังรูปตั้งอะไรก็เหมือนกัน เป็นแต่ใหญ่ขึ้นทำอะไรได้ละเอียดขึ้น..."

จากคำบรรยาย “ดนตรีไทยสมัยอยุธยา” (มนตรี ตราโมท, 2523, ไม่ปรากฏหน้า) กล่าวไว้ว่า

> “เพลงที่เรียกว่า สามชั้นนั้น มีมาแล้วแต่สมัยอยุธยา ทั้งทางด้านดนตรีและทางร้อง ทางดนตรีนั้นมีอยู่ในเพลง ตระโหมโรง มีชื่อต่างๆ กัน เช่น ตระหญ้าปากคอก ตระปลายพระลักษณ์ และตระมารละม่อม เป็นต้น ทางร้องมีอยู่ในการเล่นสักวา เช่น เพลงพระทองสามชั้น เป็นต้น”

จึงกล่าวสรุปได้ว่า ลักษณะของเพลงที่มีอัตราลดหลั่นกันไปตามลำดับนั้นมีมาแล้วแต่โบราณ เพลงที่มีอัตราสามชั้นนั้น ทางบรรเลง ได้แก่ ตระโหมโรง ทางร้อง-รับ ได้แก่ เพลงพระทอง ดังนั้นเพลงเถานี้มิใช่ของใหม่แต่อย่างใด แต่เรื่องราวของดุริยางค์ดนตรีนั้น ย่อมต้องมีการพัฒนาเปลี่ยนแปลงไปเนื่องด้วยฝูงชน เพราะในสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้นนั้น ผู้คนนิยมเล่นเสภากันมากขึ้น ทางดุริยางค์ดนตรีจึงได้ปรับปรุงขึ้นใหม่ โดยอาศัยรากเหง้าเค้ามูลที่มีอยู่แล้ว นำมาตกแต่งเสียใหม่ ด้วยความประณีตวิจิตร บรรเลงด้วยภูมิปัญญาแห่งตน จึงกล่าวได้ว่า พระประดิษฐ์ไพเราะเป็นผู้ปรับปรุงเพลงเถานี้ขึ้น เพื่อให้สอดคล้องกับความนิยมของปวงชนในสมัยนั้น แต่เนื่องด้วยวิชาการทางด้านนี้ หลักเกณฑ์ต่างๆ นั้น ไม่นิยมบันทึกไว้เป็นลายลักษณ์ ผู้ปฏิบัติเท่านั้นที่จะเข้าใจ ถ้าจะกล่าวว่า สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์เป็นพระองค์แรกที่ทรงเขียนอธิบายหลักทฤษฎีของเพลงเถาขึ้นก็คงจะไม่ผิดนัก เพราะว่าบุคคลทั่วไปที่ไม่ใช่นักดนตรีก็สามารถอ่านเข้าใจในความเป็นไปของเพลงเถานี้ได้ พระองค์ทรงเปรียบเทียบอุปมาเหมือนการก่อสร้าง นับเป็นทฤษฎีแบบของไทย มิได้ใช้ทฤษฎีของตะวันตกเลย โดยเปรียบเทียบการสร้างบ้านกับเพลงเถาไว้ดังนี้

> “สมมุติว่าจะสร้างบ้านทรงไทยสักหลังหนึ่ง บ้านหลังที่สามารถที่จะประดับประดาให้มีทรวดทรงลวดลายสวยงาม ก็ต้องเป็นบ้านขนาดใหญ่ มีเนื้อที่สามารถที่จะประดับประดาให้มีทรวดทรงลวดลายสวยงาม ก็ต้องเป็นบ้านขนาดใหญ่ มีเนื้อที่ที่จะคิดประดิษฐ์ตกแต่งให้อลังการได้ เหมือนเพลงอัตราสามชั้น มาตราส่วนของบ้านก็จะต้องเป็น 1:25 สำหรับบ้านที่ใช้มาตราส่วน1:50 ก็ต้องมีขนาดเล็กลงครึ่งหนึ่งของบ้านแบบแรก ก็พอประดับได้พองามเหมือนเพลงอัตราสองชั้น แต่บ้านที่ใช้มาตราส่วน 1:100 นั้น ก็เป็นบ้านเล็กลงกว่าบ้านแบบที่สองลงอีกครึ่งหนึ่ง ดังนั้นการประดับประดาก็เหลือน้อยเต็มที ด้วยเนื้อที่น้อยมีบริเวณจำกัดก็เหมือนเพลงชั้นเดียวนั่นเอง”
>
> (สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์, ม.ป.ป.)

ด้วยการอุปมาอุปมัยมานี้ จึงได้มีการวางหลักของการแต่งเพลงเถาให้มีอัตราต่างๆ ลดหลั่นกันดังนี้

อัตราสามชั้น
อัตราสองชั้น
อัตราชั้นเดียว

ปัจจัยสำคัญที่ทำให้เกิดอัตราต่างๆ นั่นก็คือ “จังหวะหน้าทับ” ที่เป็นตัววัดประโยค (sentence) หรือจังหวะ (Rhythm) ส่วนจังหวะกรับและฉิ่งนั้น ถือว่าเป็นเครื่องข้างเคียงเท่านั้น เพราะเป็นจังหวะย่อย เพลงเถานี้มีหน้าทับที่ใช้อยู่เพียง 2 ประเภท คือ หน้าทับปรบไก่ หน้าทับสองไม้ (สธน โรจนตระกูล, 2547, น.14)

3.2 การประพันธ์เพลงไทยโดยการยืดหรือขยายและตัดทอนจากเพลงเดิมให้ครบเป็นเพลงเถา

รูปแบบของการขยายทำนองเพลงอัตราสองชั้นเป็นสามชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียวครบเป็นเพลงเถา ครูดนตรีไทยแต่โบราณนิยมนำเพลงเก่าอัตราสองชั้นมาขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้น และตัดลงเป็นชั้นเดียว แล้วนำมาบรรเลงต่อเนื่องกันทั้งสามอัตราเรียกว่า เพลงเถา การขยายทำนองเพลงสองชั้นเป็นสามชั้นและตัดลงเป็นชั้นเดียวนี้ จะต้องดำเนินตามกฎเกณฑ์ที่วางไว้แต่โบราณ คือ

1) เสียงของลูกตกของทำนองเพลงในอัตราสองชั้น เมื่อนำมาขยายขึ้นและตัดลงเป็นอัตราสามชั้น และชั้นเดียว เสียงของลูกตกจะต้องคงไว้

2) ความยาวของทำนองเพลงที่ขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้นแต่ละประโยคจะต้องยาวกว่าทำนองสองชั้นเท่าตัว ในทำนองเดียวกันทำนองเพลงที่ตัดลงเป็นชั้นเดียวแต่ละประโยคก็จะต้องสั้นเพียงครึ่งหนึ่งของทำนองสองชั้นเดิม เช่น ถ้าทำนองในอัตราสองชั้นของเก่าแต่ละประโยค มี 4

ห้องเพลง เมื่อนำมาขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้น ทำนองแต่ละประโยคจะต้องยาว 8 ห้องเพลง และเมื่อตัดลงเป็นอัตราชั้นเดียว ทำนองแต่ละประโยคก็จะเหลือเพียง 2 ห้องเพลง อีกประการหนึ่ง ถ้าเสียงลูกตกของเพลงสองชั้นวรรคนั้นเป็นเสียงโด เสียงลูกตกของวรรคที่ขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้นก็จะต้องเป็นเสียงโด และทำนองเดียวกัน เสียงลูกตกของวรรคเพลงที่ตัดลงเป็นชั้นเดียวก็จะต้องเป็นเสียงโด เช่นเดียวกัน (โกวิทย์ ขันธศิริ, 2546, น.155-156)

3.3 ที่มาของคำร้องเพลงไทยประเภทเพลงเถา

บทขับร้องเพลงไทยประเภทเพลงเถานี้ เมื่อพิจารณาคำร้องแล้วจะพบว่า นำคำร้องมาจากวรรณคดีไทยต่างๆ เช่น ขุนช้างขุนแผน อิเหนา ศกุนตลา พระร่วง อาบูหะซันอุณรุท สังข์ศิลป์ชัย ฯลฯ พูนพิศ อมาตยกุล (2524, น.1) ได้กล่าวไว้เป็นเครื่องยืนยันว่า

> “พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงมีพระราชวิจารณ์ไว้ในหนังสือบ่อเกิดรามเกียรติ์ว่า บทพระราชนิพนธ์รามเกียรติ์ฉบับรัชกาลที่ 1 นี้ เป็นการรวบรวมเรื่องรามเกียรติ์ไว้ทั้งหมด ให้จบเรื่องมากกว่าจะทรงไว้สำหรับเล่นละคร จึงเป็นหนังสือเหมาะสำหรับอ่านมากกว่าที่จะใช้เป็นบทเพลงขับร้อง ด้วยเหตุนี้เองจึงปรากฏว่ามีบทขับร้องจากเรื่องรามเกียรติ์ขึ้นใหม่อีกมากมายหลายสำนวน”

นอกจากนั้นเพลงไทยประเภทเพลงเถา ยังเป็นเพลงที่มีคีตกวีแต่งขึ้นใหม่อีกมากมายหลายเพลง บางท่านก็จะแต่งขึ้นใหม่ทั้งเพลง บางท่านจะแต่งขยายอัตราจากเพลงของเก่า บางเพลงก็ไม่ทราบที่มา เป็นต้น

สรุปว่า คำร้องเพลงไทยมีที่มาจาก 3 ทางด้วยกันคือ จากวรรณคดีไทย จากจินตนาการของคีตกวี และไม่ปรากฏที่มา ดังนี้

จากวรรณคดีไทย

วรรณคดีไทย เป็นเรื่องของการแสดงอารมณ์สะเทือนใจในลักษณะต่างๆ โดยมีองประกอบทางวรรณศิลป์อย่างเด่นชัด ดังนั้นวรรณกรรมเรื่องใดที่กอบด้วยคุณสมบัติดังกล่าวจึงกลายเป็นวรรณคดีซึ่งเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอย่างล้ำค่าสามขาหนึ่งของชาติ วรรณคดีเรื่องใดกอปรด้วยองค์ประกอบทางวรรณศิลป์ ชั้นสูงสมบูรณ์งดงามในทุกด้าน วรรณคดีนั้นก็กลายเป็นมรดกวรรณคดีหรือวรรณคดีแบบฉบับของชาติ ดังเช่น ไตรภูมิพระร่วง ลิลิตพระลอ กาพย์ห่อโคลงนิราศธารโศก นิราศภูเขาทอง โครงนิราศนรินทร์ เสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน บทละครเรื่องอิเหนา พระนลคำฉันท์ กามนิตศกุลตลา บทละครเรื่องพระร่วง อาบูหะซัน อุณรุท สังข์ศิลป์ชัย เป็นต้น (กุหลาบ มลลิกะมาส, 2527, น.5)

พูนพิศ อมาตยกุล (2526, น.257-258) ได้กล่าวว่า มีผู้เชียวชาญผู้หนึ่งด้านดนตรีไทย ได้กล่าวถึงคำร้องเพลงไทยว่า

> "...กระบวนบทร้องเพลงไทยนั้น ปรากฏว่ามีอยู่เป็นจำนวนมากที่เราใช้บทร้องมาจากวรรณคดีเรื่องต่างๆ ผู้เขียนเคยลองนับดูเล่นๆ จากหนังสือรวมบทร้องเพลงไทยของคุณวิเชียร กุลตัณฑ์ เมื่อหลายปีแล้วก็พบว่า บทร้องที่นำมาจากพระราชนิพนธ์เรื่องอิเหนา ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยนั้น มีอยู่มากที่สุด คือเกือบ 60 เปอร์เซนต์ ของบทร้องเพลงเถาทั้งหมด รองลงมาเป็นบทร้องจากเสภาขุนช้างขุนแผน แล้วก็มาจากบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 มากเป็นอันดับ 4 เป็นบทร้องในรัชกาลที่ 5 คือ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว..."

บทร้องที่นำมาจากวรรณคดีเหล่านี้ ล้วนแต่เป็นบทร้อยกรองที่มีความไพเราะทางด้านเสียงดีเด่นในด้านสำนวนโวหารและความคิด ที่ได้สอดแทรกอารมณ์และความรู้สึกไว้อย่างลึกซึ้งกินใจ เช่น บทร้องเพลงเขมรโพธิสัตว์เถา จะเข้หางยาวเถา แขกมอญบางช้างเถา แขกลพบุรีเถา จากเสภาขุนช้างขุนแผน บทร้องเพลงลมพัดชายเขาเถา ธรณีร้องไห้เถา จากบทละครเรื่องอิเหนา บทร้องเพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้าเถา จากเรื่องพระอภัยมณี เป็นต้น ซึ่งการนำเอาเนื้อความจากวรรณคดีมาเป็นบทร้องเพลงถือได้ว่าเป็นการสร้างเพลงให้ไพเราะโดยการนำเอาศิลปะสองสาขาคือ ดุริยางคศิลป์กับวรรณศิลป์ มารวมเข้าด้วยกัน ลักษณะเช่นนี้แม้แต่ บทร้องเพลงคลาสสิคของฝรั่ง เช่นเพลงที่ร้องใน Oratorio ก็ล้วนแล้วแต่นำมาจากบทกวีนิพนธ์ประเภทวรรณคดีชั้นสูงในภาษาเยอรมันและฝรั่งเศสทั้งสิ้น (ปัญญา รุ่งเรือง, 2517, น.127)

จากจินตนาการของคีตกวี

เพลงเป็นงานทางศิลปะที่มนุษย์ได้สร้างสรรค์ขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อใช้เป็นสื่อในการถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิด ตลอดจนอารมณ์ต่างๆ ให้ผู้อื่นได้ทราบ เพลงจึงสามารถบันดาลให้มนุษย์เกิดความรู้สึกต่างๆ กัน เช่น ความรู้สึกที่อ่อนโยน เศร้าสร้อย ร่าเริง แจ่มใส หรือคึกคะนองไปกับเสียงเพลง นอกจากนี้เพลงยังช่วยให้มนุษย์เกิดพลังในทางสร้างสรรค์และช่วยผลักดัน ให้มีมานะที่จะสู้กับอุปสรรคหรือปัญหาต่างๆ ที่เข้ามาแผ้วพานในชีวิตได้

สำหรับเพลงไทย ที่มิได้นำเนื้อร้องมาจากวรรณคดีมาเป็นบทร้อง แต่ได้แต่งบทร้องขึ้นมาเอง เช่น เพลงแขกสาหร่ายเถา เพลงราตรีประดับดาวเถา เพลงกระบี่ลีลาเถา เพลงจีนขิมใหญ่เถา เพลงลาวลำปางเถา เป็นต้น ได้ร้อยกรองขึ้นอย่างถูกแบบแผนทางฉันทลักษณ์ทั้งสิ้น ภาษา

ที่ปรากฏในบทเพลงไทยดังกล่าวก็ล้วนแต่ประณีต สละสลวยด้วยคำและความ จนทำให้บทร้องเพลงไทยเหล่านี้เป็นที่รู้จักกันอย่างแพร่หลายมาจนถึงปัจจุบัน

จะพบว่าเพลงไทยนั้นให้ความสำคัญแก่บทร้องมาก แม้ว่าจะประดิษฐ์บทร้องขึ้นใหม่โดยที่มิได้นำมาจากวรรณคดีก็ตาม บทร้องนั้นก็ต้องแต่งด้วยลีลาภาษากวี คือ มีความไพเราะและเต็มไปด้วยคุณค่าทางวรรณศิลป์ มีคีตกวีที่เป็นผู้มีความสามารถทางด้านนี้มากมายหลายด้าน เช่น พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์เพลงแขกสาหร่ายเถา ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นเพื่อใช้ในการร้องรับร้องส่งกับวงปี่พาทย์และวงเครื่องสาย นายมนตรี ตราโมท ประพันธ์เพลงจีนขิมเล็กเถา เพื่อใช้ร้องรับร้องส่งกับวงเครื่องสายและวงมโหรี พ.ท.หลวงสราวุธวิชัย (ปุย เสนียวงศ์ ณ อยุธยา) ประพันธ์เพลงช้างประสานงาเถา เพื่อใช้ร้องรับร้องส่งเทิดทูนพระบาทสมเด็จพระนเรศวรมหาราชและพระเอกาทศรถ พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์เพลงราตรีประดับดาวเถา เพื่อให้เป็นสัญลักษณ์ว่า เป็นเพลงที่พระมหากษัตริย์ทรงพระราชรนิพนธ์ไว้ในวังเช่นเดียวกับเพลงแขกมอญบางขุนพรหมเถา เป็นต้น

ผลงานการประพันธ์เพลงไทยประเภทเพลงเถานั้น ก็เพื่อใช้สำหรับการร้องรับร้องส่งเป็นส่วนใหญ่ เพื่อให้นักร้องได้อวดเสียงร้องและอวดเนื้อร้องได้อย่างไพเราะนั่นเอง (พงษ์ชัย ไทยวรรณศรี, 2529, บทนำ)

จากไม่ปรากฏที่มา

เพลงไทยประเภทเพลงเถาหลายเพลงที่ไม่ปรากฏที่มาของเนื้อเพลง อันเนื่องมาจากเป็นบทร้องของเก่าที่มีการสืบทอดกันมาจากนักร้องรุ่นเก่าๆ โดยไม่ทราบว่าท่านผู้ใดเป็นผู้ประพันธ์เพลงเหล่านั้นไว้หรือมาจากไหน ซึ่งแสดงให้เห็นว่าเนื้อเพลงไทยเหล่านี้มีความไพเราะน่าฟังเป็นอย่างมาก จึงมีการขับร้องสืบทอดกันมาจนถึงปัจจุบัน เช่น เพลงกระต่างชมเดือนเถา เพลงเต่าเห่เถา เพลงระหกระเหินเถา เพลงสาลิกาเขมรเถา เพลงอาเฮียเถา เป็นต้น (สธน โรจนตระกูล, 2547, น.12)

4. เพลงทะแย เถา

4.1 ประวัติเพลงทะแย เถา

เพลงทะแย อัตรา 2 ชั้น ของเก่า ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 2 ท่อนท่อนที่ 1 มี 4 จังหวะ ท่อนที่ 2 มี 6 จังหวะ มีมาตั่งแต่สมัยอยุธยา นอกจากใช้บรรเลงในตับมโหรีมีเพลงทะแย เพลงยาว เพลงย่องหงิด เป็นต้น ปี่ชวายังใช้เป่านำกระบวนกลองชนะในกระบวนพยุหยาตราสถลมารค และใช้บรรเลงปี่พาทย์ในหน้าพาทย์กลองโยน เช่น บรรเลงประจำเทศน์มหาชาติ กัณฑ์นครกัณฑ์

4.2 ประวัติเพลงทะแย เถาทางครูอุ่น บัวเอี่ยม

ต่อมาพระประดิษฐ์ไพเราะ (มีแขก) ได้แต่งขยายเพลงทะแย 2 ชั้น ขึ้นเป็นอัตรา 3 ชั้น และหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้นำมาตัดเป็นชั้นเดียว ครบเป็นเพลงเถา

เพลงทะแยจัดอยู่ในประเภทเพลงชั้นสูงที่มีลีลาท่วงทำนองเม็ดพรายเหมาะสมที่จะนำเป็น “ทางเดียว” แสดงฝีมือ จึงมีผู้ประดิษฐ์ทางเดี่ยวเพลงนี้ทั้งทางดนตรีและเครื่องสาย

บทร้องเพลงทะแยเถา

3 ชั้น	โอ้ว่าเจ้าดวงมนฑาทอง	ไฉนน้องจึงมาร้างเสน่หา
	พี่ตั้งจิตอยู่ทุกเวลา	จะรับแก้วแววตาไปเวียงชัย
2 ชั้น	จะอภิเษกให้เป็นเอกมเหสี	ในสุวรรณธานีเป็นใหญ่
	ควรหรือมาพรากจากไป	จะมาทิ้งพี่ไว้แต่เอกา
ชั้นเดียว	พระโฉมยง	พระจงโปรดเกศเกศา
	น้องขอถวายความสัจจา	อันความเสน่หาพระภูมี

เรื่องมณีสุริยงค์ จากหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติและบทร้องเพลงเถา ฉบับราชบัณฑิตยสถาน

5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

สมหมาย โมกขศักดิ์ (2550) ได้ทำการศึกษาเรื่อง ศึกษาภูมิปัญญาครูดนตรีไทย :กรณีศึกษาครูอุ่น บัวเอี่ยม

พบว่าครูอุ่น บัวเอี่ยม มีนามเดิมว่า ชอุ่ม อินทาปัจ เกิดเมื่อวันที่ 27 กรกฎาคม 2464 ปัจจุบันอายุ 86 ปี ที่อำเภอกำแพงแสน จังหวัดนครปฐม เป็นบุตรคนที่ 6 ของรองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ (เขียน อินทาปัจ) กับนางพิศ แซ่อึ้ง การศึกษาจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 จากโรงเรียนลำพระยา จังหวัดนครปฐม จบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ที่โรงเรียนศึกษาผู้ใหญ่วัดมหาธาตุ สมรสกับ จ.ส.ต.ฟุ้ง บัวเอี่ยม ในปีพ.ศ. 2486 ไม่มีบุตรร่วมกัน ปัจจุบันครูอุ่นอยู่บ้านเลขที่ 85/1 ซอยมิ่งขวัญ 5 ถนนติวานนท์ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี15จากการศึกษาภูมิปัญญาของครูอุ่น บัวเอี่ยม

ภูมิปัญญาเดิม ได้รวบรวม และบันทึกโน้ตเพลงร้องที่ครูอุ่นได้สืบทอดมาจากรองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ (เขียน อินทาปัจ) ครูสกล แก้วเพ็ญกาศ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และ คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลงวิธีการบรรเลงแคนวง คณะอินทประสิทธิ์ศิลป์ ยึดแบบแผนการบรรเลงคล้ายกับวงดนตรีไทย โดยแบ่งกลุ่มแคนเสียงสูงเป็นเครื่องนำ แคนเสียงต่ำเป็นเครื่องตาม มีซออู้ประสานทำนองเพื่อความกลมกลืน และใช้เครื่องดนตรีประกอบจังหวะ

เช่นเดียวกับวงดนตรีไทย บทเพลงที่บรรเลงนิยมเพลงไทยเดิมสำเนียงลาว และเพลงประเภททางกรอ ภูมิปัญญาที่ครูอุ่นสร้างสรรค์ขึ้นด้านเพลงร้อง 3 เพลง คือ เพลงเขมรโพธิสัตว์ เพลงเขมรไทรโยค ครึ่งชั้น เพลงต้นวรเชษฐ์ เถา และได้ปรับปรุงขึ้น 1 เพลง คือ แอ่วลาวการผลิตอังกะลุงของครูอุ่น แบ่งขั้นตอนการผลิตเป็น 7 ขั้นตอน

1. การเตรียมไม้สำหรับเหลาอังกะลุง
2. การเหลากระบอกอังกะลุง
3. การเทียบเสียง
4. การทำรางอังกะลุง
5. การทำเสาและไม้แขวนอังกะลุง
6. การประกอบอังกะลุงเป็นตับ
7. การทำราวอังกะลุง

วิธีการผลิตไม้ตีขิมของครูอุ่น ทำจากไม้ไผ่สีสุก และไม้ไผ่ลาย เลื่อยไม้ไผ่เป็นปล้องไว้ข้อสำหรับทำหัวไม้ตี ผ่าออกเป็นซี่นำไปตากให้แห้งเหลาแต่งให้เข้ารูป แล้วเหลาหัวไม้ตีเหลาด้ามให้มีสปริง ตกแต่งด้านท้องเก็บรายละเอียดให้เรียบร้อย ติดหนังที่หัวไม้ตีเป็นการเสร็จสิ้น

การทำไม้ตีขิมหลักการสอนขับร้องเพลงไทยที่ครูอุ่นได้พัฒนาขึ้นแบ่งเป็น 9 ขั้นตอน

1. การเลือกเพลงให้เหมาะสมกับผู้เรียน
2. การให้หัดออกเสียงเอื้อน
3. อ่านบทร้องให้ถูกต้อง
4. ต่อเพลงทีละวรรคสั้นๆ
5. ให้ผู้เรียนร้องตามครู
6. ฝึกกับเครื่องจังหวะ
7. ใช้เครื่องดนตรีช่วยสอนขับร้อง
8. การทบทวนและแก้ไขข้อผิดพลาด
9. อธิบายหลักการขับร้องแทรกให้แก่ผู้เรียน16

หลักการสอนอังกะลุงของครูอุ่น บัวเอี่ยม แบ่งเป็น 6 ขั้นตอน

1. การทดสอบโสตประสาท
2. การจัดวงอังกะลุง
3. การจับอังกะลุง
4. การฝึกความไวของประสาท

5. การฝึกหัดเขย่าอังกะลุง

6. การประสมวงอังกะลุง

หลักการสอนขิมเบื้องต้นของครูอุ่น บัวเอี่ยม ได้ยึดหลักการฝึกไล่เสียงแบบโบราณ

จาก ครูย้อย เกิดมงคล และได้เพิ่มเป็นชุดไล่เสียง 12 ชุด แล้วจึงเริ่มต่อเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น

พรอุษา แก้วสว่าง (2552) ได้ทำการศึกษาเรื่อง วิเคราะห์การขับร้องเพลงทะแย

เพลงทะแย เป็นเพลงทางพื้น หน้าทับปรบไก่ จึงมีผู้คิดประดิษฐ์นำมาทำเป็นทางเดี่ยว สำหรับเครื่องดนตรีหลายชนิด ส่วนกระสวนทำนองของทางร้องมีความไพเราะมาก อีกทั้งท่วงทีลีลากลเม็ดเด็ดพรายไม่เหมือนทางบรรเลงผู้ขับร้องต้องใช้ความสามารถชั้นสูงจึงจะถ่ายทอดการขับร้องออกมาได้อย่างวิจิตรบรรจง งานวิจัยฉบับนี้ มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาบริบทที่เกี่ยวข้องกับเพลงทะแย การเปรียบเทียบทางร้องเพลงทะแยสองชั้นกับเพลงทะแยกลองโยนโครงสร้างและความสัมพันธ์ระหว่างทางร้องกับทำนองหลัก และกลวิธีในการขับร้องเพลงทะแยสามชั้น ทางครูท้วม ประสิทธิกุล จากการวิเคราะห์ทางร้องเพลงทะแยสองชั้นและเพลงทะแยกลองโยน พบว่า บทประพันธ์ต่างกัน ทะแยสองชั้น ใช้กลอนสุภาพ ทะแยกลองโยน ใช้กาพย์ยานี 11 ทะแยสองชั้นใช้หน้าทับปรบไก่ สองชั้น มีการบรรจุทำนองเอื้อนมากกว่าคำร้องและร้องท่อนที่ 1 หนึ่งเที่ยว ท่อนที่ 2 หนึ่งเที่ยว ทะแยกลองโยนใช้หน้าทับพิเศษ คือหน้าทับกลองโยน มีการบรรจุคำร้องมากกว่าทำนองเอื้อน ท่อนที่ 1 ร้องสองเที่ยว ท่อนที่ 2 ร้องสองเที่ยว ครบตามทำนองหลัก การร้องเพลงทะแยกลองโยนจึงยาวกว่าทะแยสองชั้น

จากการวิเคราะห์การขับร้อง เพลงทะแยสามชั้นทางครูท้วม ประสิทธิกุล พบว่ากลวิธีพิเศษในการขับร้องเพลงทะแยสามชั้น ได้แก่ การร้องครั่น การร้องกระทบเสียง 2 เสียง การร้องกระทบเสียง 3 เสียง การร้องกลืนเสียง การยืนเสียง เป็นต้น กลวิธีพิเศษนี้กระทำเพื่อให้ท่วงทำนองเพลงมีความอ่อนหวาน และเป็นการพิถีพิถันในการตบแต่งถ้อยคำให้ไพเราะชัดเจนซึ่งถือว่าเป็นเอกลักษณ์สำคัญ ของคุณครูท้วม ประสิทธิกุล

สุพรรณี เหลือบุญชู : การขับร้องเพลงไทย

เทคนิคและวิธีขับร้องเพลงไทย

1. บุคลิกภาพ และลักษณะทั่วไป ผู้ที่จะฝึกหัดขับร้องเพลงไทยนั้น นอกจากจะมีน้ำเสียงที่ดีแล้วยังต้องมีคุณลักษณะอื่น ๆ ประกอบด้วย

1.1 บุคลิกภาพที่ดี เหมาะสมกับการเป็นนักร้องเพลงไทย

1.2 นิสัยใจคอดี มีความกตัญญูกตเวที ประพฤติตัวเป็นศิษย์ที่ดีกับครู มีระเบียบวินัย มีความรับผิดชอบ

1.3 เฉลียวฉลาด ไหวพริบดี มีความจำแม่นยำ สมาธิดี

1.4 รักการร้องเพลง มีเจตคติที่ดีกับการร้องเพลง

1.5 อดทน ขยันหมั่นเพียร ฝึกฝนการขับร้องอย่างสม่ำเสมอ

1.6 มุ่งมั่นในอุดมการณ์ มีอุดมการณ์สูงส่งที่จะเป็นนักร้องเพลงไทย

1.7 กล้าหาญ รับฟังความคิดเห็นของผู้อื่น ยอมรับในคำวิพากษ์วิจารณ์

1.8 จิตใจเข้มแข็ง ไม่อ่อนแอ และท้อแท้ต่ออุปสรรค

1.9 กล้าแสดงออกต่อสาธารณชน ไม่ประหม่า มั่นใจในตัวเอง

1.10 สำนึกในความเป็นไทย ใฝ่จริยธรรม น้อมนำความดี

2. ท่าทาง การขับร้องเพลงไทยนั้น จะมีลักษณะท่าทางที่ยึดถือเป็นแบบแผน มีความสุภาพเรียบร้อย เป็นสง่า ไม่ลุกลน โดยมีกิริยาท่าทางดังนี้

2.1 ท่าทางการนั่ง การขับร้องเพลงไทยตามแบบแผนมักจะนั่งกับพื้น นั่งพับเพียบ (ทั้งหญิง ทั้งชาย) ตั้งตัวตรง วางมือ วางแขนไม่ให้เกะกะ ให้มือทั้งสองข้างประสานอยู่บนตัก ถ้านั่งเก้าอี้ ควรระมัดระวังการวางขา ไม่แกว่งไปแกว่งมา เพื่อให้ดูสุภาพเรียบร้อย

การนั่งขับร้อง นอกจากจะนั่งอยู่หน้าวงดนตรี หรือนั่งเหลื่อมเข้าในวงดนตรีแล้วสามารถนั่งแยกจากวงดนตรี ที่เป็นเฉพาะนักร้องนั่งก็ได้

กาญจนา อินทรสุนานนท์ : เทคนิคการขับร้องเพลงไทย

การร้องเพลงไทยให้ไพเราะนั้นต้องมีการฝึกหัดร้องเพลงไทยให้ถูกวิธี โดยเฉพาะการร้องเพลงไทยต้องอาศัยทักษะควบคู่กับเรื่องของเสียง ถ้าน้ำเสียงดีก็จะยิ่งเป็นทุน เรียกว่ามีทุนดี เมื่อจะฝึกร้องเพลง ก็ยิ่งเพิ่มความไพเราะ ในด้านเสียงร้องนั้น เสียงที่ดีมีหลายแบบดังนี้

1. เสียงมีกังวาน
2. เสียงดังชัดถ้อยชัดคำ
3. ช่วงเสียงกว้างและลึก
4. เสียงหวานแจ่มใส
5. เสียงทุ้มละมุนละไม
6. เสียงไม่แตกเครือ
7. น้ำเสียงไพเราะชวนฟัง

นอกจากน้ำเสียงดีแล้ว ต้องรู้จักวิธีการในการฝึก รู้จักการแบ่งวรรคตอนของบทเพลง การเปล่งเสียงถ้อยคำ การเอื้อนทำนอง และกลวิธีเม็ดพลาย ตลอดจนการใส่อารมณ์ ที่เรียกว่าการร้องนั้นต้องร้องด้วยใจจึงจะไพเราะ การที่จะฝึกหัดร้องเพลงไทยให้ไพเราะมีวิธีการดังนี้

วิธีการฝึกหัดร้องเพลงไทย

ก่อนอื่นผู้ที่จะฝึกหัดร้องเพลงไทยได้ดี นอกจากจะต้องมีเสียงที่ดีแล้วต้องมีคุณลักษณะอื่นๆ เช่น มีบุคลิกดี มีนิสัยดี รักการร้องเพลง ขยัน กล้าแสดงออก มีระเบียบวินัย มีจริยธรรม เป็นต้น

ขั้นตอนการฝึกหัดร้องเพลงไทย

1. ศึกษาบทประพันธ์ คำร้องหรือเนื้อหาเพลงต่าง ๆ นั้น คัดมาจากบทประพันธ์จากวรรณคดีต่าง ๆ หรือมีผู้ประพันธ์คำร้องหรือเนื้อเพลงไว้ ผู้ร้องต้องศึกษาถ้อยคำในด้านต่าง ๆ

1.1 ศึกษาวรรณคดีทั้งเรื่อง

1.2 ศึกษาเฉพาะตอนที่มีในบทร้อง

1.3 ศึกษาคำประพันธ์

2. ศึกษาทำนองเพลง ก่อนฝึกหัดร้องเพลงใด ๆ ก็ตาม ควรได้ฟังทำนองเพลงทั้งหมดโดยรวม เพื่อจะได้ทราบเกี่ยวกับ สำเนียงเพลง ความช้าเร็วของจังหวะ ลีลาของเพลงในแต่ละตอน สิ่งเฉพาะพิเศษในทำนองเพลงนั้น ๆ เป็นต้น

ในการศึกษาทางร้องนั้น ครูแต่ละคนก็จะมีวิธีสอนศิษย์แตกต่างกัน เท่าที่ผู้เขียนได้เรียนกับครูหลายท่าน ก็ได้แนวการสอนพอประมวลได้ดังนี้

1. การฝึกการหายใจ

การฝึกการหายใจมีความจำเป็นอย่างยิ่งในการร้องเพลงไทย วิธีการและขั้นตอนในการฝึกคือต้องพยายามเก็บลมหายใจไว้ให้ได้ในช่วงการหายใจเข้า เก็บไว้ผ่อนออกตอนหายใจออกให้ได้นาน ช่วงหายใจออกคือการเปล่งเสียงนั่นเอง

2. ฝึกการเปล่งเสียง

การเปล่งเสียง ควรที่เปล่งเสียง เน้นเสียงในโอกาสอันควร ตรงไหนควรดัง ตรงไหนควรเบา ครูผู้สอนจะทำหน้าที่บอกให้กับศิษย์ การตะโกน ตะเบ็งเสียงจะทำให้ขาดรสในการร้องและฟังไม่เพราะ ทำให้เทคนิคในการร้องบางตอนขาดไป

3. การต่อเพลง

ผู้ร้องเพลงจะต้องจดเนื้อร้อง ซึ่งครูผู้สอนจะเล่าถึงความเป็นมาของบทขับร้อง ใครเป็นผู้ประพันธ์ ต่อไปครูจะชี้แนะให้แบ่งวรรคตอนในคำประพันธ์ให้เหมาะสมกับการเว้นช่วงการเอื้อนและถึงจะเริ่มการต่อเอื้อน ซึ่งการเอื้อนของแต่ละเพลงจะมีความแตกต่างกันและอาจมีความคล้ายคลึงกันบ้าง แต่ไม่เหมือนทีเดียว

4. การสอนเทคนิค

ในขั้นนี้นักร้องต้องเพลงได้แล้ว ร้องได้ดีพอสมควร ครูจะบอกเทคนิคต่าง ๆ ให้ในส่วนที่จะทำให้เกิดความไพเราะ เช่นตรงนี้ต้องประคบคำ ตรงนี้ต้องประคบเสียง การเน้นเสียง การถอนหายใจ การทำเสียงลงทรวง ฯลฯ เทคนิคเหล่านี้ต้องใช้เวลาในการฝึกฝน เป็นการปรุงแต่งเพลงให้มีรสมากขึ้น ฟังได้ไพเราะยิ่งขึ้น

5. การใส่อารมณ์

จะต้องใสอารมณ์ให้เข้ากับเรื่องราวของเพลงนั้น ๆ ความรัก ความเศร้า ความสนุกสนาน ครวญหา อาการครุ่นคิด ฯลฯ ซึ่งอารมณ์นั้นจะถ่ายทอดออกมาทางน้ำเสียง ต้องทำแต่พอดีให้น้ำเสียงออกอารมณ์ต่าง ๆ อย่างที่ต้องการในข้อนี้ต้องอาศัยประสบการณ์เป็นอย่างมาก

บทที่ 3

วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การขับร้องเพลงทะแยเถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยม ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์บุคคลซึ่งเป็นคีตศิลปิน นักวิชาการ ทั้งผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยและด้านการขับร้องเพลงไทย และบุคคลแวดล้อม ซึ่งผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากแถบบันทึกเสียง เอกสารวิชาการต่างๆ และรวบรวมข้อมูลจากการปฏิบัติการจริง โดยแบ่งเป็นขั้นตอนต่างๆ ดังนี้

1. ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง
2. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย
3. การเก็บรวบรวมข้อมูล
4. สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง

แหล่งข้อมูลที่ศึกษา บุคคลข้อมูล

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าเอกสาร สิ่งพิมพ์และตำราจากแหล่งข้อมูล ดังนี้

1. สำนักวิทยบริการและเทคโนโลยีสารสนเทศมหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
2. สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยบูรพา
3. ห้องสมุดสาขาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา
4. หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์
5. สำนักหอสมุดแห่งชาติ
6. สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
7. แหล่งรวมรวมข้อมูลเอกสารงานวิจัยในเครือข่ายอินเทอร์เน็ต

บุคคลข้อมูล

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลส่วนของการคัดเลือกเพลงโดยการสัมภาษณ์บุคคลที่มีชื่อเสียงดังนี้

1. บุคคลที่ใช้ในการวิเคราะห์ทางขับร้อง

ครูอุ่น บัวเอี่ยม ครูสอนดนตรีและการขับร้อง บ้านบัวเอี่ยม อ.เมือง จ.นนทบุรี

2. บุคคลข้อมูลซึ่งเป็นอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิ

ดร.สุระชัย สีบุบผา อาจารย์สอนขับร้อง วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

3. บุคคลแวดล้อมครูอุ่น บัวเอี่ยม

ครูอนุรักษ์ แพทย์กิจอาชีพอิสระ และครูสอนดนตรีประเภทเครื่องสาย บ้านดุริยประณีต

อาจารย์มาลินี สาคริก ประธานมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

นางเกสร ปลื้มปรีชา ผู้เชี่ยวชาญทางด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิต-พัฒนศิลป์ กระทรวงวัฒนธรรม

นางสาวอาภาพร ทองไกรแสน ผู้เชี่ยวชาญทางด้านคีตศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลป อ่างทอง

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1. แบบสัมภาษณ์ที่ใช้สัมภาษณ์ บุคคลวิจัย ครูอุ่น บัวเอี่ยม
2. แบบสัมภาษณ์ที่ใช้สัมภาษณ์ ผู้ทรงคุณวุฒิและบุคคลแวดล้อม

การเก็บรวบรวมข้อมูล

อุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัย

1.เครื่องบันทึกเสียงขนาดเล็กใช้ในการบันทึกการสัมภาษณ์ และบันทึกการขับร้องเพลงทะแยเถาจากครูอุ่น บังเอี่ยม และดร.สุระชัย สีบุบผา

2.เครื่องบันทึกเสียงขนาดเล็ก ใช้ในการบันทึกการสัมภาษณ์ บุคคลข้อมูล ผู้ทรงคุณวุฒิ บุคคลแวดล้อม

3.อุปกรณ์จดบันทึกเป็นลายลักษณ์อักษรเพื่อบันทึกวิธีการขับร้องเพลงทะแยเถาของครูอุ่น บัวเอี่ยม

4. กล้องบันทึกภาพนิ่ง และภาพเคลื่อนไหว

การดำเนินการวิจัย

การสัมภาษณ์

1. ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูล โดยวิธีการสัมภาษณ์ชีวประวัติและผลงาน ครูอุ่น บัวเอี่ยม จากบุคคลข้อมูล บุคคลแวดล้อม และอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิ

2. ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูล โดยวิธีการสัมภาษณ์ข้อมูลเพลงทะแยเถา จากบุคคลข้อมูล บุคคลแวดล้อม และอาจารย์ผู้ทรงคุณวุฒิ

3. ผู้วิจัยสัมภาษณ์ทายาทหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปะบรรเลง) ณ มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เขตสามเสน กรุงเทพมหานคร

วิธีการเก็บรวบรวมข้อมูล

1. ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์เกี่ยวกับชีวประวัติและผลงานของครูอุ่น บัวเอี่ยม และรวบรวมเอกสารชีวประวัติและผลงานของท่าน รวมทั้งงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. ผู้วิจัยได้รวบรวม ศึกษาเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับประวัติเพลงทะแยเถาของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และทฤษฎีการขับร้องต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

3. ผู้วิจัยบันทึกเสียงการขับร้องของบุคคลข้อมูล ด้วยเครื่องบันทึกเสียงขนาดเล็ก และจดบันทึกวิธีการขับร้องของบุคคลข้อมูล รวมทั้งแถบบันทึกเสียงของบุคคลข้อมูลที่เคยบันทึกไว้เพื่อนำมาฝึกขับร้อง และนำไปใช้ในการศึกษาและการวิเคราะห์

4. ผู้วิจัยบันทึกภาพนิ่งและภาพเคลื่อนไหวที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เพื่อให้งานวิจัยครั้งนี้ชัดเจนยิ่งขึ้น

วิธีจัดกระทำกับข้อมูล

1. ผู้วิจัยได้นำข้อมูลจากเอกสารข้อมูลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลที่มีเนื้อหาสัมพันธ์กับงานวิจัย มาประมวล รวบรวม และจัดหมวดหมู่ตามความสำคัญให้เป็นระเบียบอย่างต่อเนื่อง

2. ผู้วิจัยได้ทำการนำข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์มาประมวลกับข้อมูลทางเอกสารและตำราเพื่อศึกษาถึงความชัดเจน โดยการนำข้อมูลทางเอกสารและตำรามาเปรียบเทียบกับข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล และลำดับเนื้อหาสาระจัดเป็นความสำคัญให้เป็นระเบียบอย่างต่อเนื่อง

3. ผู้วิจัยนำแถบบันทึกเสียงการขับร้องและข้อมูลจดบันทึกการขับร้อง เพลงทะแยเถาที่ขับร้องโดยครูอุ่น บัวเอี่ยม มาถอดเป็นทำนองและฝึกหัดขับร้อง พร้อมทั้งบันทึกเป็นโน้ตสากล

4. ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากการบันทึกภาพ มาประกอบกับการอธิบายข้อมูลเพื่อให้มีความชัดเจนมากขึ้น

5. ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่ได้จากการฝึกขับร้องมาวิเคราะห์โดยใช้วิธีการ พรรณนาวิเคราะห์

การตรวจสอบข้อมูล

ผู้วิจัยได้นำข้อมูลประวัติ และผลงาน อีกทั้งข้อมูลจากการศึกษาวิธีการขับร้องเพลงทะแยเถา รวมทั้งโน้ตเพลงที่ได้จากการถอดทำนองแล้วเรียบเรียงอย่างเป็นระเบียบ นำไปให้ครูอุ่น บัวเอี่ยม และ ดร.สุระชัย สีบุบผา ตรวจสอบความเรียบร้อยทั้งก่อนและหลังการวิเคราะห์ข้อมูล

สถิติที่ใช้ในการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิเคราะห์ข้อมูล

ในการสัมภาษณ์ชีวประวัติและผลงานของครูอุ่น บัวเอี่ยม ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลตามลำดับเนื้อหา และเรียบเรียงหมวดหมู่ โดยสรุปดังนี้

1. ประวัติส่วนตัว
2. ประวัติด้านการศึกษา
3. ประวัติด้านการศึกษาดนตรีไทยและการขับร้องเพลงไทย
4. ประวัติการทำงาน
5. ผลงานด้านการขับร้อง การเผยแพร่ดนตรี ฯลฯ

ในการวิเคราะห์ข้อมูลเพลงทะแยเถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยม มีหลักและวิธีการในการวิเคราะห์ดังนี้

1. การแบ่งระยะการหายใจ
2. การแบ่งวรรคตอนของเนื้อเพลง
3. วิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องเสียงวรรณยุกต์
4. วิเคราะห์การเอื้อน โดยแบ่งการวิเคราะห์ ดังนี้
    - 4.1 วิเคราะห์การเอื้อนที่ใช้เป็นทำนองร้อง
    - 4.2 วิเคราะห์การเอื้อนที่ตกแต่งคำร้อง
5. วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการขับร้องดังนี้
    - 5.1 เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง
    - 5.2 เทคนิคในการเอื้อน

บทที่ 4

ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

การวิจัยการขับร้องเพลงทะแย เถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยม ผู้วิจัยได้ศึกษา รวบรวม และวิเคราะห์ข้อมูล โดยนำเสนอผลการวิเคราะห์ข้อมูล ดังนี้

1. ชีวประวัติและผลงานของครูอุ่น บัวเอี่ยม
2. วิเคราะห์การขับร้องเพลงทะแยเถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยม

1. ชีวประวัติและผลงานของครูอุ่น บัวเอี่ยม

การศึกษาชีวประวัติและผลงานของครูอุ่น บัวเอี่ยม ในครั้งนี้ได้มาจากการสัมภาษณ์ครูอุ่น บัวเอี่ยม โดยตรง บุคคลแวดล้อม และลูกศิษย์ที่ใกล้ชิดของครูอุ่น บัวเอี่ยม ข้อมูลจากหนังสือ และเอกสารที่เกี่ยวมารวบรวมเป็นข้อมูล

ชีวประวัติของครูอุ่น บัวเอี่ยม ประกอบด้วยประวัติส่วนตัว ประวัติการสมรส ประวัติด้านการขับร้อง และประวัติการทำงานของครูอุ่น ดังนี้

1.1ชีวประวัติของครูอุ่นบัวเอี่ยม

1.1.1ประวัติส่วนตัว

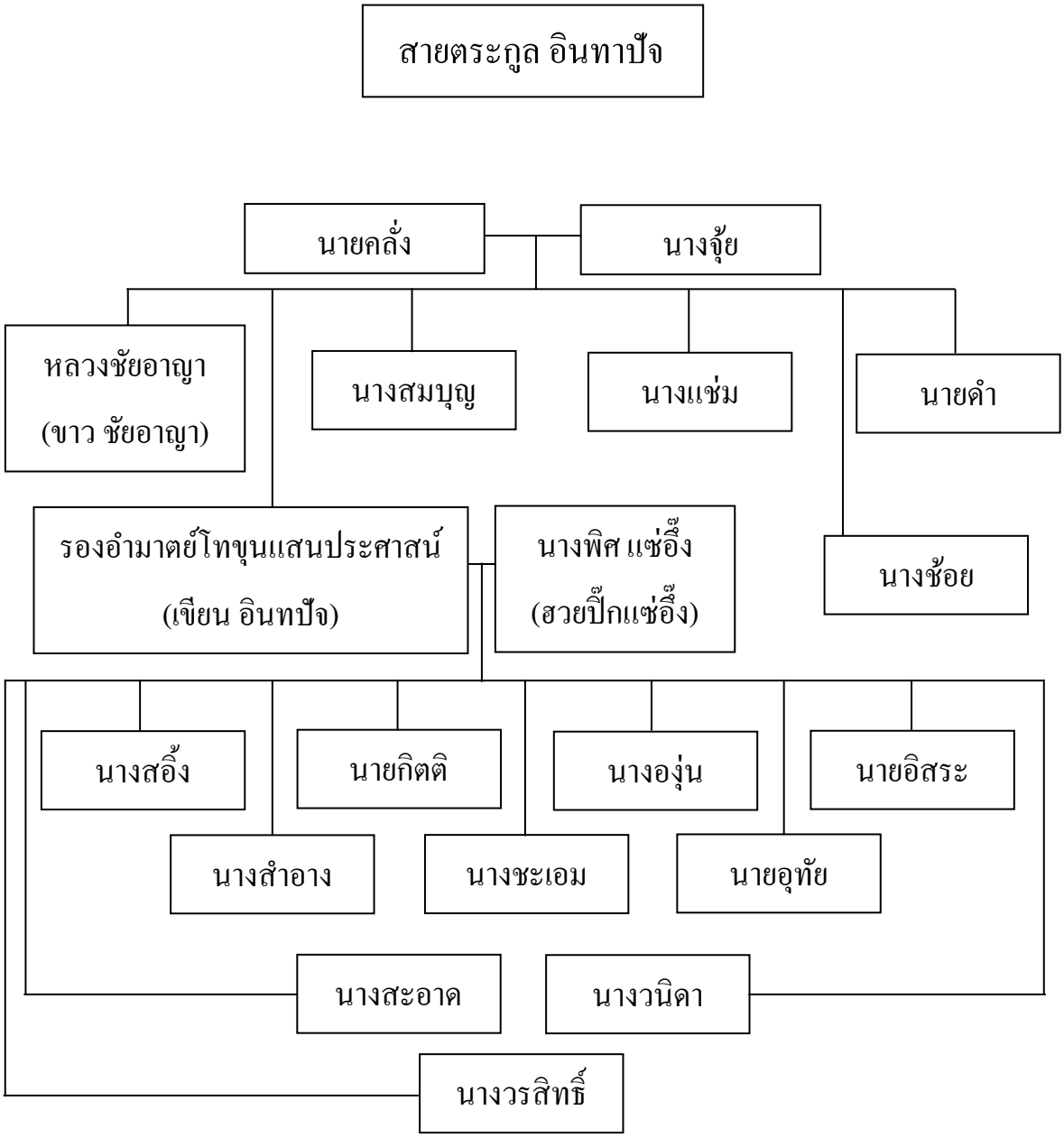
ภาพที่ 2 ครูอุ่น บัวเอี่ยม

ครูอุ่น บัวเอี่ยม หรือนามเดิมว่า ชอุ่ม อินทาปัจ เกิดเมื่อวันที่ 27 กรกฎาคม 2464ที่อำเภอกำแพงแสน จังหวัดนครปฐม เป็นบุตรคนที่ 6 จากจำนวนพี่น้อง 9 คน ของรองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ (เขียน อินทาปัจ) กับนางพิศ แซ่อึ๊ง และพี่ชายต่างมารดา 1 คน ได้แก่

1. นายวรสิทธิ์ อินทาปัจ เดิมชื่อบุญมี (พี่ชายต่างมารดา)
2. นางสะอาด สุนทโรดม
3. นางสอิ้ง กลั่นสมบัติ
4. นางสำอาง เสี่ยงอารมณ์
5. นายกิตติ อินทาปัจ เดิมชื่อชะอ้อน
6. นางชะเอม สุนทโรดม
7. นางอุ่น บัวเอี่ยม เดิมชื่อชอุ่ม
8. นายอุทัย อินทาปัจ
9. นายอิสระ อินทาปัจ เดิมชื่อบุญเที่ยง
10. นางวนิดา บุญญาคช

รองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ (เขียน อินทาปัจ) บิดาครูอุ่น บัวเอี่ยม เป็นบุตรนายคลัง กับ นางจุ้ย อินทาปัจ ชาวจังหวัดสุพรรณบุรี ได้รับราชการในสมัยรัชกาลที่ 6 ตำแหน่งปลัดซ้ายอำเภอเมืองนครปฐม ต่อมาย้ายไปรับตำแหน่งปลัดขวาที่อำเภอกำแพงแสน และเลื่อนตำแหน่งเป็นนายอำเภอกำแพงแสนเรื่อยมาจนลาออกจากราชการ มารดา นางพิศ (เดิมชื่อ ฮวยปิ๊ก) เป็นบุตรนายฮวด กับ นางสมบุญ แซ่อึ๊ง

ภาพที่ 3 ครอบครัวอินทาปัจ



ภาพที่ 4 แผนผัง สายตระกูลอินทาปัจ

ปัจจุบันครูอุ่น บัวเอี่ยม อยู่บ้านเลขที่ 85/1 ซอยมิ่งขวัญ 5 ถนนติวานนท์ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี

การเดินทางไปบ้านครูอุ่น บัวเอี่ยม สามารถเดินทางจากถนนงามวงศ์วาน ตรงไปยังถนนรัตนาธิเบศร์ เลี้ยวซ้ายจากสี่แยกแคราย ไปตามถนนติวานนท์

ภาพที่ 5 แผนที่บ้านครูอุ่น บัวเอี่ยม

จากสี่แยกแคราย ตามถนนติวานนท์ ประมาณ 1 กิโลเมตร เลี้ยวซ้ายที่ซอยติวานนท์ 2 หรือซอยมิ่งขวัญ ประมาณ 500 เมตรแล้วเลี้ยวซ้ายที่ซอยมิ่งขวัญ 5 และ จะพบบ้านครูอุ่น บัวเอี่ยม อยู่ทางด้านซ้ายมือ

ภาพที่ 6 ตำแหน่งบ้านของครูอุ่น บัวเอี่ยม

ภาพที่ 7 และ 8 ภาพถ่ายบ้านครูอุ่น บัวเอี่ยม

1.1.2 ประวัติการศึกษา

ครูอุ่น บัวเอี่ยม ได้รับการศึกษาวิชาสามัญโดยได้เข้าเรียนในระดับชั้นต่างๆ ดังนี้

- ประถมศึกษาที่โรงเรียนลำพระยาจังหวัดนครปฐมจนจบชั้นประถมศึกษาปีที่4
- ศึกษาจนจบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ที่โรงเรียนศึกษาผู้ใหญ่วัดมหาธาตุ

1.1.3 ประวัติการสมรส

ภาพที่9ครูอุ่น และจ.ส.ต.ฟุ้ง บัวเอี่ยม

ในปีพ.ศ. 2486 ครูอุ่น สมรสกับ จ.ส.ต.ฟุ้ง บัวเอี่ยม ท่านทั้งสองไม่มีบุตร ดังนั้นจึงได้อุทิศตนเพื่อการศึกษาหาความรู้ทางด้านดนตรี และถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีให้แก่ผู้ที่สนใจจนทำให้มีบุคคลเข้ามาศึกษาหาความรู้จากบ้านนี้ ลูกศิษย์มากมายที่หลั่งไหลเข้ามาปัจจุบันก็เป็นบุคคลที่มีชื่อเสียงทางด้านดนตรีอีกด้วย

1.1.4 ประวัติทางด้านดนตรี

ครูอุ่น บัวเอี่ยม นอกจากที่ท่านจะเป็นผู้ที่ความสามารถในด้านการขับร้อง ด้านดนตรี เป็นช่างผลิตเครื่องดนตรีแล้ว ยังมีความสามารถทางด้านนาฏศิลป์ การทำเครื่องแต่งกายสำหรับนักแสดงด้วย ครูอุ่นได้สั่งสมความรู้จากครูดนตรีและนาฏศิลป์หลายท่าน ดังนี้

1. ด้านการขับร้อง

- เรียนกับบิดา คือ รองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ (เขียน อินทาปัจ)
- หลวงชัยอาญา (ขาว ชัยอาญา) นามสกุลเดิมอินทาปัจ
- ครูสกล แก้วเพ็ญกาศ
- หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)
- คุณหญิงชิ้น ศิลปะบรรเลง

2. ด้านเครื่องสาย

- เรียนซออู้กับบิดาคือรองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ (เขียน อินทาปัจ)
- เรียนซออู้ ซอด้วง กับ จ.ส.ต.ฟุ้ง บัวเอี่ยม

3. เรียนขิมกับครูย้อย เกิดมงคล

4. ด้านเครื่องประกอบจังหวะ โทนรำมะนากับจ.ส.ต.ฟุ้ง บัวเอี่ยม

5. ด้านการทำชุดละคร เรียนกับคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง

6. ด้านนาฏศิลป์ เรียนกับคุณลัดดา ศิลปบรรเลง (สารตายนต์)

7. แคนวง เรียนกับบิดา คือ รองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ (เขียน อินทาปัจ)

8. การบรรเลงอังกะลุง

- เรียนกับคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง
- ครูสกล แก้วเพ็ญกาศ

9.ด้านการผลิตอังกะลุง ได้รับคำแนะนำจากครูสกล แก้วเพ็ญกาศ

ครูองุ่น บัวเอี่ยม เกิดในบ้านของนักดนตรี อีกทั้งบิดาเป็นผู้ที่มีความสนใจทางด้านดนตรีทั้งด้านปี่พาทย์ เครื่องสาย การบรรเลงแคนวง และขับร้อง บิดาเป็นเจ้าของวงเครื่องสายผสมระนาด ที่มีชื่อเสียงในอำเภอเดิมบาง จังหวัดสุพรรณบุรี จึงได้รับการถ่ายทอดวิชาการทางด้านดนตรีมาตั้งแต่เยาว์วัย

เมื่อครูองุ่น บัวเอี่ยม อายุได้13 ปี บิดาจึงได้หัดซออู้ให้แก่ครูองุ่น โดยต่อเพลงนางครวญ สามชั้น เป็นเพลงแรกในการฝึกหัด ต่อมาบิดาได้เห็นพรสวรรค์และกระแสเสียงของครูองุ่น จึงให้มาเรียนขับร้อง เพลงแรกที่เรียนคือ เพลงจระเข้หางยาว ต่อมาจึงให้ครูองุ่นเรียนขับร้องเพิ่มเติมจากหลวงชัยอาญา (ขาว ชัยอาญา) ลุงของครูองุ่น

เมื่อบิดาลาออกจากราชการแล้ว ครอบครัวครูองุ่นได้ย้ายถิ่นฐานจากจังหวัดนครปฐม ไปอยู่ตำบลบ้านโป่งจังหวัดราชบุรี ครั้งหนึ่งเกิดไฟไหม้ จึงต้องย้ายถิ่นฐานอีกครั้งหนึ่งไปอยู่ที่บ้านไร่ อำเภอเมือง จังหวัดราชบุรี ช่วงนี้เองที่ครูองุ่นได้ศึกษาทางร้องจากแผ่นเสียงที่บิดาสะสม

ไว้ ผู้ที่ขับร้องในแผ่นเสียงได้แก่ ครูเชื้อ นักร้อง คุณหญิงรามบัณฑิตสิทธิเศรณี (เยี่ยม สุวงศ์) หลวงเสียงเสนาะกรรณ (พัน มุกตวาภัย) ทำให้ครูอุ่นได้ทางร้องที่เป็นทางโบราณไว้หลายเพลง

รองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ (เขียน อินทาปัจ) บิดาครูอุ่นได้ก่อตั้งคณะแคนวงขึ้น ครูอุ่นจึงมีโอกาสได้ฝึกหัดการเป่าแคนกับบิดา และมีหน้าที่เป็นนักร้องประจำวงมาโดยตลอด ได้ออกแสดงครั้งแรกในงานประจำปีเขาวัง จังหวัดราชบุรี ได้บรรเลงขับร้องในเพลงตับลาวเจริญศรี ซึ่งได้รับการชื่นชมจากผู้ชมเป็นอันมาก โดยเฉพาะได้รับคำชมเชยจากพระแสนท้องฟ้า (นักเสภาผู้มีชื่อเสียงชาวราชบุรี) ว่าเป็นนักร้องที่มีน้ำเสียงแจ่มใสไพเราะและตั้งสมญาให้ว่า “นักร้องเสียงระฆังทอง” ในครั้งนั้นเป็นครั้งสำคัญที่ทำให้คณะแคนวงของรองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ (เขียน อินทาปัจ) มีชื่อเสียง และเป็นที่นิยมแพร่หลายในจังหวัดราชบุรี

ครูอุ่นได้แยกจากบิดามาทำงานอยู่กับน้าสาวที่จังหวัดนนทบุรี จึงได้รู้จักกับ จ.ส.ต.ฟุ้ง บัวเอี่ยม ซึ่งเป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียง เคยรับตำแหน่งหัวหน้าแผนกเพลงไทยของดุริยางค์ตำรวจจนลาออกจากราชการ

จ.ส.ต.ฟุ้ง ได้รับการถ่ายทอดความรู้จากบรมครูดนตรีหลายท่าน จนมีความสามารถทั้งดนตรีไทยและดนตรีสากล จ.ส.ต.ฟุ้ง ได้มีโอกาสฟังเสียงขับร้องของครูอุ่น ก็มีความชื่นชอบในน้ำเสียงมาก จึงพาครูอุ่นไปฝากตัวเป็นศิษย์ขับร้องของครูสกล แก้วเพ็ญกาศ

ภาพที่ 10ครูอุ่น และ จ.ส.ต.ฟุ้ง บัวเอี่ยม

ครูอุ่นเป็นผู้ที่มีความสามารถจำเพลงได้แม่นยำต่อเพลงได้อย่างรวดเร็ว จึงได้ต่อเพลงทางร้องจากครูสกลไว้เป็นจำนวนมาก เช่น เพลงแขกมอญบางขุนพรหม เถา (ทางบางใหญ่) เพลงบุหลัน เพลงตับนิทราชาคริตตับจันทกินรี ฯลฯ และได้เป็นนักร้องประจำวงปี่พาทย์ของ ครูสกล แก้วเพ็ญกาศ เรื่อยมา

ภาพที่ 11 ครูสกล แก้วเพ็ญกาศ

ราวปี พ.ศ. 2485 ครูสกล แก้วเพ็ญกาศ ได้เห็นความสามารถของครูอุ่น ที่จะสามารถจะพัฒนาให้ดียิ่งขึ้น จึงพาครูอุ่นไปฝากตัวเป็นศิษย์ของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ท่านได้ทดสอบเสียงของครูอุ่น โดยให้ร้องเพลงเพลงบุหลัน แล้วท่านตีระนาดรับ “ตีแบบเกลือกสอดเข้ามา” ครูอุ่นก็ยังร้องแข็งอยู่ไม่ล้มท่านพอใจมากได้พูดเปรียบเทียบว่า“ดังเข้าป่าหาไม้แก่นจันทน์” คือการที่จะหานักร้องที่มีคุณภาพเสียงที่ดีนั้นหายาก ดังการเข้าป่าหาไม้แก่นจันทน์ที่มีค่าสูง ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) จึงได้รับครูอุ่นไว้เป็นศิษย์

ครูอุ่นจึงได้เรียนขับร้องกับหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาโดยตลอด ครูอุ่นให้ความเคารพท่านเป็นที่สุด ได้ยึดแนวทางตามอุดมการณ์ของท่านครู รวมทั้งรักษาแบบแผนการขับร้อง แนวทางการบรรเลง และบทเพลงที่สำคัญของท่านไว้เป็นจำนวนมาก เช่น เพลงเขมรไทรโยค เถา เพลงแขกมอญทางเก่า เพลงทยอยในทางถอด เพลงจีนขิมใหญ่ เถา ฯลฯ

จากคำบอกเล่าของครูอุ่น บัวเอี่ยม ได้กล่าวถึงหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ในการเรียนร้องเพลงกับหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไว้ว่า

> *“ครูสกล ท่านบอกย่าต่อเพลงไว จำได้ไว แม้แต่เพลงยาก ชั่วโมงเดียวก็ต่อได้หมดทั้งเถา ต่อเพลงจนหมด ไม่รู้ว่าจะสอนอะไรให้ จึงได้เข้าไปฝากตัวเป็นศิษย์ของครูหลวงท่าน ไปถึงก็ทดสอบด้วยเพลงยาก ท่านก็ตีระราดเกลือกสอดเข้ามา แต่ย่าก็ยังร้องได้ไม่ล้ม เพราะเพลงบุหลันนี้ย่าร้องทุกวัน ท่านก็พูดเปรียบย่า “ดังเข้าป่าหาไม้แก่นจันทร์”*

ครูท่านต่อเพลงให้ย่า ท่านจะบอกทุกครั้งว่า เพลงที่ร้องต้องตรงกับเสียงของเครื่อง ถ้าจำไม่ได้ ก็ให้เล่นดนตรีไปด้วย จะจำได้เอง ท่านจะอธิบายทุกครั้งว่าทำไมจึงร้องเช่นนั้น เพราะเครื่องเล่นอย่างนั้น ท่านรักย่ามาก ไม่ยอมให้ไปร้องให้วงไหน แม้แต่ครูสกลเองมาขอให้ไปร้อง ท่านก็ไม่ให้ไป นอกจากย่าแล้วหากใครจะมาขอต่อเพลงกับท่าน ไม่ใช่จะได้ต่อกันง่ายๆ ต้องมาติดตามท่านที่บ้านเป็นวันๆ บางครั้งก็ให้ย่าไปต่อเพลงให้แทน"

ภาพที่ 12 หลวงประดิษฐไพเพราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

คุณหญิงชิ้น ศิลปะบรรเลง บุตรีของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)ได้เพิ่มเติมความรู้ทางด้านการขับร้องให้กับครูอุ่น โดยที่คุณหญิงชิ้นได้ทำเพลงสำหรับเด็กเพื่อจะใช้ออกวิทยุโรงเรียน เป็นเพลงขับร้องเบื้องต้นแบบเนื้อเต็มที่เด็กสามารถฟังและร้องตามได้ ส่วนครูอุ่นเองก็ได้มีส่วนช่วยเหลือในการทำเพลงเหล่านั้นออกอากาศด้วย และได้ต่อเพลงเหล่านั้นจากคุณหญิงชิ้นไว้ด้วย

นอกจากการสอนขับร้องที่ได้จากคุณหญิงชิ้นแล้ว ครูอุ่นยังได้หลักการสอนอังกะลุง บทเพลงเบื้องต้นของการฝึกหัดอังกะลุง และหลักการเลือกบทเพลงที่เหมาะสมในการฝึกหัดอังกะลุงจากครูหญิงชิ้นไว้ด้วย

ภาพที่ 13 คุณหญิงชิ้น ศิลปะบรรเลง

ครูอุ่นได้เรียนการปักเครื่องละครรวมทั้งการตัดเย็บชุดละครจากคุณหญิงชิ้น โดยคุณหญิงชิ้นจะเป็นผู้ออกแบบ และไปซื้อผ้ารวมทั้งอุปกรณ์ต่างๆ มาแจกจ่ายให้ลูกน้องทำเนื่องจากกรมมหรสพในยุคนั้น มีการทำละครขึ้นใหม่ แต่ละเรื่องต้องทำเครื่องแต่งกายและเครื่องประดับใหม่ทั้งหมด แต่ด้วยงบประมาณที่ใช้ทำมีน้อยจึงจะต้องทำเครื่องแต่งกายเอง ครูอุ่นก็เป็นผู้หนึ่งที่มีส่วนช่วยในการทำเครื่องของกรมมหรสพในยุคนั้น

ครูอุ่นได้ศึกษาความรู้ทางด้านนาฏศิลป์จากคุณลัดดา ศิลปบรรเลง (สารตายน) แห่งคณะละครผกาวลี ที่มีชื่อเสียงในยุค 2500 เป็นคณะละครที่เกิดขึ้นที่บ้านบาตร ของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และฝึกซ้อมกันที่บ้านบาตรจนเป็นกิจวัตร เมื่อครูอุ่นมาเรียนขับร้องกับท่านครู ได้มีโอกาสเรียนนาฏศิลป์ และการละครจากคุณลัดดา ยิ่งในช่วงหลังครูอุ่นต้องทำหน้าที่สอนนาฏศิลป์ให้แก่นักเรียนโรงเรียนศิริศาสตร์ และควบคุมการแสดงละครของนักเรียนครูอุ่นจึงได้มาเรียนและขอคำแนะนำจากคุณลัดดา อยู่เป็นประจำ

พ.ศ.2489 อาจารย์ใหญ่โรงเรียนศิริศาสตร์ได้เชิญครูอุ่นไปสอนขับร้อง อีกทั้งภายหลังต้องสอนนาฏศิลป์ด้วย ครูอุ่นได้ทำหน้าที่ควบคุมการแสดงนาฏศิลป์ และละครในงานประจำปีของโรงเรียนอยู่เป็นประจำ ทำให้โรงเรียนศิริศาสตร์มีชื่อเสียงแก่สาธารณชนทั่วไป จนถึงปี พ.ศ. 2500 ครูอุ่นได้ลาออกจากโรงเรียน ศิริศาสตร์

ภาพที่14ครูอุ่น และนักเรียนโรงเรียนศิริศาสตร์

พ.ศ. 2490 รองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ (เขียน อินทาปัจ) บิดาของครูอุ่นได้ย้ายจากจังหวัดราชบุรี มายังบ้านขมิ้น อำเภอบางกอกใหญ่ จังหวัดธนบุรี และได้ก่อตั้งคณะแคนวงขึ้นมาใหม่ ฝึกซ้อมลูกศิษย์จนเป็นแคนวงขนาดใหญ่ นำออกแสดงเผยแพร่ในกรุงเทพมหานคร ครูอุ่นได้เข้ามาช่วยงานคณะแคนวงของบิดาโดยมีหน้าที่ขับร้อง และบรรเลงแคนทุ้มในคณะแคนวงของบิดา ได้ออกแสดงเผยแพร่ตามงานใหญ่ๆ หลายงาน เช่น บรรเลงออกอากาศเปิดสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม เพลงเขมรไทรโยคสามชั้น ขับร้องโดยคุณอารีย์ นักดนตรี และมีการเขียนภาพน้ำตกไทรโยคประกอบเพลง

ในปี 2492 แสดงแคนวง ณ สังคีตศาลากรมศิลปากร บรรเลงเพลงลาวเสี่ยงเทียนเถา และเพลงตับลาวเจริญศรีออกแอ่วลาว ซึ่งครูอุ่นได้ขับร้องร่วมกับครูอุษา สุคันธมาลัย ครูสุดา เขียววิจิตร ครูทัศนีย์ ดุริยประณีต และบรรเลงออกรายการ ที่กรมประชาสัมพันธ์โดยการนำของ ครูโชติ ดุริยประณีต บรรเลงเพลงเดี่ยวสองเพลงคือเพลงลาวแพน และเพลงกราวในโดยรองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ (เขียน อินทาปัจ) เป็นผู้เดี่ยว

เมื่ออำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ (เขียน อินทาปัจ) บิดาครูอุ่นถึงแก่กรรม งานด้านดนตรีไทยช่วงหลังซบเซาลง แม้ว่ายังคงรับงานการบรรเลงทั่วไปอยู่ ก็ไม่มีงานบรรเลงเท่าที่ควร ครูอุ่นจึงได้หันมาทำสวนผลไม้ค้าขายผลไม้ที่จังหวัดนนทบุรีอยู่ช่วงหนึ่ง และช่วงนี้เองก็ได้รับเชิญให้เป็นผู้ขับร้องเพลงไทยให้กับวงดนตรีดุริยางค์ตำรวจ ซึ่ง จ.ส.ต.ฟุ้ง บัวเอี่ยม ได้ดำรงตำแหน่งหัวหน้าแผนกดนตรีไทยของกองดุริยางค์ตำรวจ ในขณะนั้นด้วย

ส่วนแคนวงอินทประสิทธิ์ศิลป์ ได้หยุดพักลงเช่นกัน ส่วนครูอุ่น เองยังคงเป่าแคนคู่ กับจ.ส.ต.ฟุ้ง เล่นกันอยู่เสมอ แต่ไม่ได้ฝึกซ้อมเต็มรูปแบบอย่างเดิม ถึงอย่างไรก็ยังได้เล่นออกอากาศวิทยุรายการกล่อมนิทราปิดสถานีอยู่เป็นประจำ จนเมื่อเลิกจัดรายการไป จึงได้หยุดการเป่าแคนไปอีกช่วงหนึ่ง

พ.ศ.2496 ครูอุ่นได้ขับร้องเพลงมอญล่องเรือ เถา คู่กับอาจารย์จันทนา พิจิตคุรุการบรรเลงออกเผยแพร่เป็นครั้งแรก ณ สังคีตศาลา กรมศิลปากร ซึ่งเป็นผลงานของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เพลงล่องเรือเป็นเพลงที่ร้องยากมีระดับเสียงที่สูง ครูอุ่นได้ขับร้องคู่กับอาจารย์จันทนา ได้อย่างกลมกลืน หลังจากที่ขับร้องเสร็จก็ได้รับคำชมเชยจากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่นั่งฟังการบรรเลงอยู่ด้วย นอกจากการขับร้องที่สังคีตศาลากรมศิลปากรแล้ว ครูอุ่นยังเคยขับร้องเพลงล่องเรือ ถวายท่านหญิงเฉลิมเขต ที่บ้านบาตร โดยที่ขับร้องเต็มเสียง ไม่หลบเสียงลงต่ำจนจบเพลง จนเป็นที่ชื่นชมของ ท่านหญิงเฉลิมเขตมาก

ปลายปี พ.ศ.2498 ครูอุ่นได้รับเชิญไปสอนดนตรีไทย และขับร้องเพลงไทยที่โรงเรียนเขมาภิรตาราม จังหวัดนนทบุรี โดยมีครูนาม พุ่มอยู่ เป็นอาจารย์ประจำในขณะนั้น เป็นผู้แนะนำให้มาช่วยสอนทางด้านการขับร้อง ครูอุ่นได้สอนนักเรียนจากโรงเรียนเขมาภิรตาราม หลายรุ่นและในปัจจุบันก็เป็นผู้ที่มีชื่อเสียงทางด้านขับร้อง ได้แก่ นายสมบัติ สังเวียนทอง เป็นต้น

พ.ศ.2501 David Morton จาก University of California, Los Angeles นักศึกษาวิชาดนตรีชาวอเมริกัน เดินทางเข้ามายังประเทศไทยเพื่อเก็บข้อมูลประกอบการเขียนวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอกเรื่อง The Traditional music of Thailand ได้มาเก็บข้อมูลบันทึกบทเพลงผลงานของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่บ้านบาตร ครูอุ่นได้ร่วมขับร้องเพลงเชิดจีนทางบางคอแหลมร่วมกับวงปี่พาทย์ คณะศิษย์หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เพื่อบันทึกเป็นข้อมูลในครั้งนั้นด้วย

ภาพที่ 15 การประกวดขับร้องเพลงหมู่

พ.ศ.2507 ครูอุ่นได้รับเชิญจากโรงเรียนวัดลานนาบุญ จังหวัดนนทบุรี ให้สอนขับร้องเพลงไทย ครูอุ่นได้ฝึกซ้อมนักเรียนวัดลานนาบุญเข้าประกวดขับร้องหมู่เพลงลาวดวงเดือนจนได้รับรางวัลชนะเลิศ

ภาพที่ 16การแสดงละครเพื่อหาทุนสร้างรั้วโรงเรียน

ครูอุ่นได้ช่วยเหลือด้านการให้ทุนการศึกษา และอุปการะนักเรียนผู้ยากจนสำหรับโรงเรียนวัดลานบุญ ให้เรียนจนจบการศึกษามาโดยตลอด ครั้งที่สำคัญคือการช่วยหาทุนสร้างรั้วของโรงเรียนวัดลานนาบุญ เนื่องจากไม่มีงบประมาณในการก่อสร้าง ครูอุ่นจึงได้เสนอแนวคิดจัดการแสดงละครการกุศล เพื่อขอรับบริจาคจากผู้ปกครองและผู้ชมสมทบทุนสร้างรั้วโรงเรียน

ภาพที่ 17การแสดงละครเพื่อหาทุนสร้างรั้วโรงเรียน

ครูอุ่นได้ควบคุมการแสดง ขับร้องประกอบการแสดง และเป็นผู้ออกแบบทำเครื่องแต่งกายของตัวละครด้วยตนเอง ในการแสดงครั้งนั้นครูอุ่นยังได้แสดงสลับฉากเป็นแม้ยเจิงรำคู่กับมะเทิ่ง ซึ่งสร้างความสนุกสนานให้แก่ผู้ชมเป็นอันมาก เป็นสิ่งภาคภูมิใจของครูอุ่นที่ได้สร้างสรรค์การแสดงออกมา และในครั้งนี้เองก็สามารถสร้างรั้วของโรงเรียนจนแล้วเสร็จ

ภาพที่ 18 ลูกศิษย์ที่มาเรียนดนตรีไทยที่บ้านครูอุ่น

พ.ศ.2509 ครูอุ่นเลิกทำสวนผลไม้แล้วย้ายบ้านมาอยู่ที่ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี และเปิดบ้านสอนดนตรีไทยร่วมกับ จ.ส.ต.ฟุ้ง บัวเอี่ยม โดยไม่เก็บค่าสอน ครูอุ่นจะมีหน้าที่สอนขับร้อง และฝึกพื้นฐานเบื้องต้นของเครื่องดนตรีต่างๆ ให้แก่นักเรียนผู้ที่ยังไม่เคยเรียนดนตรีมาก่อน แล้วจึงส่งให้เรียนขั้นสูงขึ้นกับ จ.ส.ต.ฟุ้ง ต่อไป

พ.ศ.2510 ครูอุ่นได้เป็นครูสอนที่โรงเรียนสูงเม่นชนุปถัมภ์ จังหวัดแพร่ มีโอกาสไปฟังซอเมืองบ่อยครั้ง จนสนิทสนมกับผู้ขับซอ ครูอุ่น ได้มีโอกาสแลกเปลี่ยนความรู้กับผู้ขับซอเมือง จึงได้แอ่วลาว ที่เคยแอ่วกับแคนวงของบิดาให้ผู้ขับซอฟัง แต่ในคำต่างๆ รวมถึงสำนวนทำนองและภาษาในการแอ่วของครูอุ่นนั้น ได้ออกเสียงเป็นทางภาคกลางเสียเป็นส่วนใหญ่ เมื่อร้องจะมีสำเนียงไม่ชัดเจน ครูอุ่นจึงได้แก้ไขเพิ่มเติมขึ้นใหม่ ปรับปรุงทำนองให้มีสำเนียงที่ชัดเจนยิ่งขึ้น โดยขอคำแนะนำจากช่างซอเมือง จนได้แอ่วลาวที่มีสำเนียงไพเราะและสำนวนภาษาถูกต้อง ทำให้การแอ่วลาวของครูอุ่นเป็นแบบฉบับเฉพาะ และทำชื่อเสียงให้แคนวงคณะอินทประสิทธ์ศิลป์ หลังจากเกิดเหตุการณ์ไม่สงบขึ้นที่จังหวัดแพร่ครูอุ่นจึงได้ลาออกจากโรงเรียนสูงเม่นชนุปถัมภ์ กลับมาอยู่บ้านที่ จังหวัดนนทบุรี

ภาพที่ 19 ครูองุ่น กำลังทำอังกะลุง

พ.ศ.2512 ครูองุ่นเริ่มฝึกหัดทำอังกะลุง โดยซื้อไม้ไผ่นวลจากสะพานแดง คลองบางซื่อ มาลองเหลาเอง ในช่วงแรกการทำอังกะลุงยังไม่ค่อยประสบความสำเร็จนัก ไม้ไผ่ที่นำมาเหลาลูกอังกะลุงเสียหายมากจึงได้ขอแนะนำจากครูสกล แก้วเพ็ญกาศ แก้ไขจนสำเร็จ ครูองุ่นได้ฝึกทำอังกะลุงจนชำนาญ ปรับปรุงแก้ไขจนสามารถผลิตอังกะลุงที่มีคุณภาพดีเยี่ยม มีรูปแบบที่เป็นเอกลักษณ์ของครูองุ่นเอง และเป็นที่ต้องการของท้องตลาดมาจนถึงปัจจุบัน

ภาพที่ 20 อังกะลุงราว โดย ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์

ปี พ.ศ.2517 ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ เป็นผู้คิดออกแบบให้ครูองุ่นได้ทำอังกะลุงราว โดยชุดแรกที่ได้สร้างขึ้นมานั้นเป็นอังกะลุงที่มีขนาดใหญ่ใช้ผู้บรรเลง 2 คน

วิธีบรรเลงจะใช้มือเคาะแทนการจับเขย่าเพื่อให้เกิดเสียง อังกะลุงราวนี้ มีโอกาสได้บรรเลงถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว คราวเสด็จฯ ทอดพระเนตรภาพยนตร์แถวสุขุมวิท กรุงเทพฯ ด้วย ปัจจุบันอังกะลุงชุดแรกนี้ได้เก็บรักษาไว้ที่ ห้างหุ้นส่วนจำกัด พัฒนศิลป์การดนตรีและละคร บางกระบือ เขตสามเสน กรุงเทพมหานคร

ภาพที่ 21 ครูอุ่นปรับปรุงอังกะลุงราวเล็ก

พ.ศ.2520 ครูอุ่นได้คิดนำไม้ที่เหลือจากการทำอังกะลุง มาทำอังกะลุงย่อส่วนเพื่อเป็นของชำร่วย และได้มีโอกาสเข้าเฝ้าสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารีเพื่อถวายอังกะลุงย่อส่วน ภายหลังครูอุ่นก็ได้ทำเครื่องดนตรีย่อส่วนชนิดอื่นเพิ่มเข้ามาอีก ส่วนการทำไม้ขิมนั้นครูอุ่นเริ่มทำเพราะนักเรียนขิมที่บ้านทำไม้ขิมหัก ต้องซื้อบ่อยๆ บางครั้งไม้ตีขิมก็ไม่เพียงพอกับผู้เรียน ครูอุ่นจึงนำไม้ไผ่ที่เหลือจากทำลูกอังกะลุงมาหัดเหลาด้วยตนเอง จนสามารถผลิตไม้ขิมขึ้นใช้เองได้ ต่อมาก็สามารถพัฒนาปรับปรุงออกจำหน่ายเป็นที่ต้องการทั่วไปอีกด้วย

พ.ศ.2526 ครูอุ่น บัวเอี่ยม ได้คิดปรับปรุงแก้ไขอังกะลุงราวที่มีขนาดใหญ่ตามแบบของ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ โดยสร้างให้มีขนาดที่เล็กลงกว่าเดิมที่มีถึง 21 ตับ ใช้ผู้บรรเลง 2 คน ให้เหลือเพียง 14 ตับมีขนาดที่ย่อส่วนลงมา เพื่อใช้สำหรับผู้บรรเลงเพียงคนเดียว และฝึกให้ลูกศิษย์บรรเลงอังกะลุงราวเล็กเพื่อเผยแพร่วิธีการบรรเลงแก่บุคคลทั่วไป

ภาพที่ 22 ป้ายชื่อวงดนตรีไทย คณะ ศิษย์ศรทอง นนทบุรี

พ.ศ.2528 ครูอุ่นร่วมกับ จ.ส.ต.ฟุ้ง ก่อตั้งวงดนตรีไทย ใช้ชื่อ “ศิษย์ศรทอง” ตามชื่อย่อของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยได้ขออนุญาตมูลนิธิ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ประธานมูลนิธิในขณะนั้นคือคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ได้ทำป้ายประกาศให้ใช้ชื่อ “ศิษย์ศรทอง นนทบุรี” และใช้ชื่อนี้มาจนถึงปัจจุบัน คณะศิษย์ศรทองนนทบุรีได้แสดงเผยแพร่ผลงานทางด้านดนตรีอยู่เป็นประจำ มีการบันทึกเทปเพื่อการศึกษาผลงานเพลงของหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) ไว้หลายเพลง โดยครูอุ่น บัวเอี่ยม เป็นผู้ขับร้อง และจ.ส.ต.ฟุ้ง บัวเอี่ยม เป็นผู้ควบคุมวง

ภาพที่ 23 สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี ทรงอังกะลุงราวเล็ก

ภาพที่ 24 ถวายอังกะลุงราวเล็ก

พ.ศ.2529 เนื่องในงานครบรอบ 80 ปี คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ได้จัดแสดงอังกะลุงราวเล็กถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารีในคราวเสด็จ เป็นที่พอพระทัยเป็นอย่างมาก ครูอุ่นจึงได้เข้าเฝ้าเป็นการส่วนพระองค์เพื่อถวายอังกะลุงราวเล็กแก่สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี ณ พระตำนักจิตรลดารโหฐาน พระราชวังดุสิต

ภาพที่ 25 ร้องบันทึกเทป

พ.ศ.2531 งานรำลึก 100 ปีเพลงเขมรไทรโยค ของสถาบันวิจัยภาษา และวัฒนธรรมฯ มหาวิทยาลัยมหิดล ครูอุ่นได้ร่วมขับร้องบันทึกเทปเพลงเขมรไทรโยค เถา ในการบันทึกเทปในครั้งนี้ ครูอุ่นได้แต่งทางร้องเพลงเขมรไทรโยค ในอัตราจังหวะชั้นเดียวที่มีเฉพาะทางเครื่องเพิ่มเข้าไปบรรเลงเป็นเถาใหญ่ จากของเดิมที่ท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้ขยายเป็นเถาจากอัตราจังหวะ สี่ชั้น สามชั้น สองชั้น และต่อด้วยชั้นเดียวที่ครูอุ่นได้แต่งเพิ่มเติมขึ้นบรรเลงเผยแพร่และบันทึกในงานนี้เป็นครั้งแรกด้วย

พ.ศ.2538 ครูอุ่น ได้เข้าร่วมบันทึกเสียงพร้อมทั้ง จ.ส.ต.ฟุ้ง บัวเอี่ยม รวมทั้งลูกศิษย์ ณ ศูนย์สังคีต กรมศิลปากร

ในปีเดียวกันครูอุ่นได้มีโอกาสชมการแสดงอังกะลุงของชวา อินโดนีเซีย และได้เห็นอังกะลุงแบบดั่งเดิมของชวา อินโดนีเซีย จึงมีแนวคิดใหม่คือผลิตอังกะลุงราวเล็ก ให้ตัวอังกะลุงมีลักษณะตามแบบของชวา อินโดนีเซีย คือการทำรางอังกะลุงด้วยไม้ไผ่ ทำเสาหลักอังกะลุงด้วยหวายแต่ยังใช้ราวอังกะลุงเหมือนเดิม ซึ่งจะทำให้การเขย่ามีประสิทธิภาพมากขึ้น เนื่องจากหวายมีลักษณะที่สปริงตัวได้ดีกว่า ได้ทำขึ้นแสดงสาธิต ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพ จำกัด มหาชน ในปีพ.ศ.2539

ภาพที่ 26 การแสดงแคนวง คณะ อินทประสิทธิ์ศิลป์

พ.ศ. 2539 ฟื้นฟูการบรรเลงแคนวงตามแบบของคณะอินทประสิทธิ์ศิลป์ให้แก่ลูกศิษย์อีกครั้งหลังจากที่ได้หยุดงานบรรเลงลง เนื่องจากหัวหน้าคณะรองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ (เขียนอินทาปัจ) ได้ถึงแก่กรรมลง แสดงเผยแพร่ผลงานของแคนวงคณะอินทประสิทธิ์ศิลป์ ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพฯ

พ.ศ.2542 เข้าร่วมอบรมและประชุมสัมมนา ในด้านดนตรีไทยและการขับร้องร่วมกับศิลปินและครูดนตรีไทย ณ โรงแรมปริ้นพาเลส

พ.ศ.2546 ขับร้องในงานสังคีตรัตนสิรินธร์ ร่วมกับวงปีพาทย์วงศิษย์หลวง-ประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ณ อุทยานรัชกาลที่ 2 อำเภออัมพวา จังหวัดสมุทรสงครามถวายหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี

ภาพที่ 27 การแสดงแคนวง รับเสด็จ

ภาพที่ 28 รับพระราชทานโล่ที่ระลึก

ภาพที่ 29 ถวายแคนลิ้นนาค

พ.ศ.2548 ในงานประชุมวิชาการศิริราช ณ หอประชุมกองทัพเรือ ได้เป็นผู้ควบคุมแคนวงคณะอินทประสิทธิ์ศิลป์รับเสด็จสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี และถวายแคนลิ้นนาคที่ทำขึ้นเป็นพิเศษ ตามเจตนารมณ์ ของรองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ (เขียน อินทาปัจ)

ภาพที่ 30 ในงานวิศิษฏศิลปินปี่นสยาม

ภาพที่ 31 ครูอุ่นขับร้อง ในงานวิศิษฏศิลปินปี่นสยาม

ภาพที่ 32 เข้าเฝ้าในงานวิศิษฏศิลปินปี่นสยาม

พ.ศ. 2549 ขับร้องถวายหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี ร่วมกับวงดนตรีครูสตรีอาวุโส ในงานวิศิษฏศิลปินปี่นสยาม การแสดงดนตรีไทยและนาฏศิลป์โดยครูสตรีอาวุโสเนื่องในโอกาส สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงเจริญพระชนมายุ50 พรรษา พุทธศักราช 2548

ครูอุ่นได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษสอนดนตรีไทย ขับร้องไทยและอังกะลุงให้แก่สถาบันการศึกษาหลายแห่ง เช่น ภาควิชาศิลปนิเทศ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ สอนอังกะลุงที่โรงเรียนเทศบาล 3 วัดนครอินทร์ โรงเรียนเทศบาล 4 วัดบางแพรกเหนือ โรงเรียนเทศบาล 1 วัดท้ายเมือง โรงเรียนเทศบาล 2 วัดทินกรนิมิตร โรงเรียนอนุบาลลูกรัก จังหวัดนนทบุรีและได้เป็นวิทยากรบรรยายเรื่องของดนตรี และการผลิตอังกะลุงให้แก่สถาบันการศึกษาอื่นๆ อีกมากมาย

ภาพที่ 33 สาธิตวิธีการสอนอังกะลุงสังคีตศาลา กรมศิลปากร

ครูอุ่นได้ฝึกซ้อมอังกะลุงให้นักเรียนจากโรงเรียนเทศบาล 2 วัดทินกรนิมิตร จังหวัดนนทบุรี เพื่อสาธิตบทเพลงเบื้องต้นสำหรับการฝึกหัดอังกะลุงตามหลักสูตรของคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ในงานรำลึก100 ปี คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ณ สังคีตศาลา กรมศิลปากร

ภาพที่ 34 รับสอนดนตรีไทยที่บ้านครูอุ่น

ภาพที่ 35 สอนดนตรีไทยที่บ้านครูอุ่น

ภาพที่ 36 สอนดนตรีไทยที่บ้านครูอุ่น

พ.ศ.2550 ลูกศิษย์และครูอุ่น ก่อตั้งชมรมดนตรีไทยครูอุ่นขึ้น และสอนดนตรีไทยแก่บุคคลที่สนใจ มีการสอนเครื่องดนตรีไทยทุกประเภท โดยที่คิดค่าสอนเพียงครั้งละ 50 บาท

ภาพที่ 37 แคนวงอินทประสิทธิศิลป์ ในงานแสดงดนตรีไทย

ภาพที่ 38 ครูอุ่น บัวเอี่ยมให้สัมภาษณ์

พ.ศ.2551 ครูอุ่นได้เข้าร่วมงานแสดงดนตรีไทย ณ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร เพื่อเฉลิมฉลองครบร้อยหนึ่งร้อยปีของการเข้ามาของเครื่องดนตรี "อังกะลุง" จากประเทศอินโดนีเซีย โดยมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ ครูอุ่นได้นำแคนวงอินทประสิทธิศิลป์เข้าร่วมแสดงในงาน ซึ่งครูอุ่นเป็นควบคุมวงและร่วมขับร้องด้วยตนเอง นอกจากนี้ครูอุ่น ยังให้สัมภาษณ์ภายในงาน อีกด้วย

ภาพที่ 39 การบรรเลงของนักเรียนในงานมุทิตาจิตครูอุ่น บัวเอี่ยม

ภาพที่ 40 การบรรเลงของนิสิตในงานมุทิตาจิตครูอุ่น บัวเอี่ยม

พ.ศ.2553 คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ ได้จัดงานเสวนาเชิดชูเกียรติและมุทิตาจิต และการแสดงผลงานของครูอุ่น บัวเอี่ยม 90 ปี นักร้อง “เสียงระฆังทอง”ณ หอประชุมใหญ่ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ โดยมีผู้ร่วมเสวนาคือ อาจารย์มาลินี สาคริกรอง ศาสตราจารย์ดร. กาญจนา อินทรสุนานนท์ รองศาสตราจารย์ขำคม พรประสิทธิ์ คุณอนุรักษ์ แพทย์กิจ การแสดงภายในงาน เช่น การบรรเลงขิมหมู่ ช่วงบ่าย มีการขับเสภาไหว้ครู โดยอาจารย์ศิริวิชเวช การแสงดนตรีวงครูอาวุโส สาขาวิชาดนตรีไทย เพลงโหมโรงแขกมอญ เพลงสี่บทสามชั้น โดยมีอาจารย์กาญจนา เป็นผู้ขับร้อง การแสดงเพลงชุดอวยพร จากนักเรียนบ้านอังกะลุง การแสดงรำอวยพร โดยโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาพัฒนาการ นนทบุรี การบรรเลงดนตรีวงมโหรี จากมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ การเดี่ยวจะเข้ โดยอาจารย์ขำคม จะเข้ การบรรเลงวงปี่พาทย์ไม้แข็งจากมหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และการบรรเลงแคนวงอินทประสิทธิ์ศิลป์ ชุดพระลอตามไก่ ขับร้องโดยอาจารย์มัณฑนา อยู่ยั่งยืน ปิดท้ายด้วยการแสดงอังกะลุง นักเรียนจังหวัดนนทบุรี เพลงต้นวรเชษฐ์ เถา และเพลงลาวสวยรวย ประกอบการรำ

1.1.5 ประวัติด้านการศึกษาเพลงขับร้องจากหลวงประดิษฐไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง)

ครูอุ่น บัวเอี่ยม ได้ศึกษาการขับร้องกับ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2487 จนท่านถึงแก่กรรม ครูอุ่นเป็นศิษย์คนสำคัญด้านขับร้องของท่าน ได้สืบทอดบทเพลงของท่านไว้เป็นจำนวนมาก เพลงร้องที่ครูอุ่น บัวเอี่ยม ได้ต่อไว้จากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ส่วนใหญ่เป็นเพลงเฉพาะของบ้านท่าน ซึ่งเป็นเพลงขนาดใหญ่ และขับร้องยาก เนื่องด้วยปัญหาเรื่องสุขภาพและสายตา ทำให้อ่านทบทวนเพลงร้องต่างๆ ที่ครูอุ่นได้จดบันทึกไว้ได้ยาก พบรายชื่อเพลงที่ครูอุ่นได้ต่อแล้วบันทึกไว้จำนวน 82 เพลง ได้แก่

ตารางที่1 เพลงที่ครูอุ่นได้ต่อจากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

1.เพลงแสนคำนึง เถา	2. เพลงเขมรไทรโยค เถา
3. เพลงไส้พระจันทร์ เถา	4. เพลงแขกขาว เถา
5. เพลงสุรินทราหู สามชั้น	6. เพลงพราหมณ์ดีดน้ำเต้า เถาใหญ่
7. เพลงเขมรราชบุรี เถา	8. เพลงเขมรละอองค์ เถา
9. เพลงเขมรทรงพระดำเนิน สามชั้น	10. เพลงเขมรปากท่อ เถา
11. เพลงแขกมอญ เถา ทางเก่า	12. เพลงแขกไทร เถา
13. เพลงแขกบรเทศ เถา	14. เพลงแขกลพบุรี สามชั้น
15. เพลงแขกสาหร่าย เถา	16. เพลงแขกโอด เถา
17. เพลงครวญหา เถา	18. เพลงครุ่นคิด เถา
19. เพลงจีนขิมใหญ่ เถา	20. เพลงจีนลั่นถัน เถา
21. เพลงชมแสงจันทร์	22. เพลงช้างประสานงา เถา
23. เพลงดอกไม้ไพร เถา	24. เพลงเชิดจีน
25. เพลงต่อยรูป เถา	26. เพลงเต่าเห่ เถา
27. เพลงถอนสมอ เถา	28. เพลงถอยหลังเข้าคลอง เถา
29. เพลงทยอยเขมร สามชั้น	30. เพลงทยอยยวน เถา
31. เพลงทยอยนอก เถา	32. เพลงทะแย เถา
33. เพลงเทพบรรทม เถา	34. เพลงเทพรัญจวน เถา
35. เพลงเทวาประสิทธิ์ เถา	36. เพลงนกเขาขะแมร์ เถา

ตารางที่1 (ต่อ)

37. เพลงนารายณ์แปลงรูป เถา	38. เพลงบังใบ เถา
39. เพลงแปดบท เถา	40. เพลงพม่าห้าท่อน หกชั้น
41. เพลงกาเรียนทอง เถา	42. เพลงพม่าเห่ เถา
43. เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง เถา	44. เพลงภิรมย์สุรางค์ เถา
45. เพลงมอญล่องเรือ เถา	46. เพลงม้ารำ เถา
47. เพลงมุล่ง เถา	48. เพลงแมลงภู่ทอง เถา
49. เพลงยวนเคล้า เถา	50. เพลงระส่ำระสาย เถา
51. เพลงระหกระเหิน เถา	52. เพลงราตรีประดับดาว เถา
53. เพลงลีลากระทุ่ม เถา	54. เพลงลาวเสี่ยงเทียน เถา
55. เพลงลาวคำหอม เถา	56. เพลงวิเวกเวหา เถา
57. เพลงสมิงทอง เถา	58. เพลงสามไม้ใน สองชั้น
59. เพลงสารถี เถา	60. เพลงสาลิกาเขมร เถา
61. เพลงสาวเวียงเหนือ เถา	62. เพลงสี่บท เถา
63. เพลงสุดสงวน เถา	64. เพลงกราวรำ เถา
65. เพลงขอมใหญ่ เถา	66. เพลงแสนสุดสวาท เถา
67. เพลงเขนง เถา	68. เพลงหงส์ทอง เถา
69. เพลงอกทะเล เถา	70. เพลงอะแซหวุ่นกี้ เถา
71. เพลงอาถรรพณ์ เถา	72. เพลงอาเฮีย เถา
73. เพลงโอ้ลาว เถา	74. เพลงตับสามขะแมร์
75. เพลงตับภุมริน	76. เพลงลาวลำปาง เถา
77. ตับจันทกินรี	78. เพลงชมแสงทอง สามชั้น
79. เพลงตับสะมารัง	80. เพลงม่านมุ้ยเชียงตา
81. เพลงยาดเล้	82. เพลงมอญร้องไห้

1.1.6 ประวัติการทำงาน

ด้วยความรู้ทั้งด้านการขับร้องและเครื่องดนตรีอังกะลุง ครูองุ่น บัวเอี่ยม จึงได้รับเชิญไปสอนดนตรีไทยขับร้องไทยในสถาบันต่างๆ หลายแห่ง ตั้งแต่ระดับอนุบาล ประถมศึกษา มัธยมศึกษา จนกระทั่งระดับอุดมศึกษา ได้รับเชิญให้ควบคุมวงอังกะลุงในสถาบันต่างๆ และเป็นวิทยากรให้ความรู้ด้านดนตรีไทยให้แก่สถาบันการศึกษาที่สนใจ รวมทั้งเปิดบ้านเผยแพร่ดนตรีไทยให้แก่ผู้ที่สนใจเป็นวิทยาทานอีกด้วย ดังนี้

- พ.ศ.2489 – พ.ศ.2500 สอนขับร้องเพลงไทยที่โรงเรียนศิริศาสตร์
- พ.ศ.2495 ได้รับเชิญเป็นนักร้องประจำวงดนตรีไทยของคุรุสภา
- พ.ศ.2498 สอนดนตรีไทย ขับร้องไทยที่โรงเรียนเขมาภิรตาราม จังหวัดนนทบุรี
- พ.ศ.2507 สอนที่โรงเรียนวัดลานนาบุญ จังหวัดนนทบุรี
- พ.ศ.2509 เปิดบ้านสอนดนตรีไทยร่วมกับ จ.ส.ต.ฟุ้ง บัวเอี่ยม โดยไม่เก็บค่าสอน
- พ.ศ.2510 สอนที่โรงเรียนสูงเม่นชนูปถัมภ์ จังหวัดแพร่
- พ.ศ.2525 เป็นกรรมการประกวดดนตรีไทยเพื่อความมั่นคง ครั้งที่ 1 จัดโดยมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ ร่วมกับสหพันธ์ประสานงานความมั่นคง (สปม.) และฝ่ายกิจการพลเรือน กองอำนวยการรักษาความมั่นคงภายใน (กอ.รมน.)
- พ.ศ.2526 เป็นกรรมการประกวดดนตรีไทยเพื่อความมั่นคง ครั้งที่ 2 จัดโดยมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะร่วมกับสหพันธ์ประสานงานความมั่นคง(สปม.) ฝ่ายกิจการพลเรือน กองอำนวย การรักษาความมั่นคงภายใน (กอ.รมน.) และสยามกลการมิวสิคฟาวน์เดชั่น
- พ.ศ.2527 เป็นกรรมการประกวดดนตรีไทยเพื่อความมั่นคง ครั้งที่ 3 จัดโดยมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะร่วมกับสหพันธ์ประสานงานความมั่นคง(สปม.) ฝ่ายกิจการพลเรือนกองอำนวย การรักษาความมั่นคงภายใน (กอ.รมน.) และธนาคารกสิกรไทย สำนักงานใหญ่
- พ.ศ.2528 เป็นกรรมการประกวดดนตรีไทยเพื่อความมั่นคง ครั้งที่ 4 จัดโดยมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะร่วมกับสหพันธ์ประสานงานความมั่นคง(สปม.) ฝ่ายกิจการพลเรือน กองอำนวย การรักษาความมั่นคงภายใน (กอ.รมน.) และศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพฯ ผ่านฟ้า
- พ.ศ.2528 ได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษสอนอังกะลุงที่โรงเรียนเทศบาล 3 วัดนครอินทร์ จังหวัดนนทบุรี
- พ.ศ.2530 ได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษสอนอังกะลุงที่โรงเรียนเทศบาล 4 วัดบางแพรกเหนือ จังหวัดนนทบุรี
- พ.ศ.2531 ได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษสอนอังกะลุงที่โรงเรียนเทศบาล 1 วัดท้ายเมือง จังหวัดนนทบุรี

- พ.ศ.2533 ได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษสอนอังกะลุงที่โรงเรียนเทศบาล 2 วัดทินกรนิมิต จังหวัดนนทบุรี จนถึงปัจจุบัน

- พ.ศ.2534 เป็นอนุกรรมการจัดทำเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยด้านการขับร้องเพลงไทยของ ทบวงมหาวิทยาลัย

- พ.ศ.2535 เป็นอนุกรรมการจัดทำเกณฑ์ประเมินด้านการขับร้องเพลงไทยของทบวงมหาวิทยาลัย

- พ.ศ.2536 อาจารย์พิเศษสอนวิชาขับร้องเพลงไทยที่ มหาวิทยาลัย เกษตรศาสตร์

- พ.ศ.2537 อาจารย์พิเศษสอนอังกะลุงที่โรงเรียนอนุบาลลูกรัก

- พ.ศ.2541 เข้าร่วมการสัมมนาทางวิชาการของทบวงมหาวิทยาลัย เรื่องหลักทั่วไปในการขับร้องเพลงไทย เอกลักษณ์ และแนวทางการสอนการขับร้องเพลงไทยในอดีต และปัจจุบัน ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยของทบวงมหาวิทยาลัย ร่วมกับอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน อาจารย์บรรเลง สาคริก อาจารย์ประชิต ขำประเสริฐ อาจารย์ศิริวิชเวช อาจารย์เลื่อน สุนทรวาทิน อาจารย์สุดจิตต์ ดุริยประณีต และ อาจารย์แจ้ง คล้ายสีทอง

- พ.ศ.2543 เป็นต้นไปท่านประกอบอาชีพ ผลิตอังกะลุง ไม้ตีขิม เครื่องดนตรีย่อส่วน เพื่อจำหน่าย และเปิดบ้านสอนดนตรีไทย ขับร้องไทย และแคนวงให้แก่ผู้ที่สนใจ เป็นวิทยากรพิเศษให้แก่สถาบันการศึกษาต่างๆ

- พ.ศ.2550 ครูอุ่นและลูกศิษย์ก่อตั้งชมรมดนตรีไทยครูอุ่น เปิดสอนดนตรีไทยให้แก่บุคคลที่สนใจ โดยลูกศิษย์ของครูอุ่นเป็นผู้ช่วยกันสอน โดยคิดค่าสอนครั้งละ 50 บาท

- ปัจจุบัน ครูอุ่น บัวเอี่ยม สุขภาพไม่ดีนักจึงพักรักษาตัวอยู่ที่บ้าน และยังคงให้ความรู้แก่ผู้สนใจดนตรีไทย อังกะลุง หรือแม้แต่แคนวง อยู่เสมอ

1.2ผลงานของครูอุ่น บัวเอี่ยม

ถ้ากล่าวถึง ผลงานทางด้านดนตรี ด้านการขับร้องเพลงไทย และการเผยแพร่ดนตรีแล้ว ตลอดระยะเวลาที่ผ่านมาครูอุ่น บัวเอี่ยม ได้สร้างผลงานทางด้านดนตรี ด้านการขับร้องโดยไม่ได้เห็นแก่ความเหน็ดเหนื่อย แม้จะไม่บุตรท่านก็ได้ให้ความรู้แก่ศิษย์ที่สนใจจนศิษย์เองนั้นก็กลายเป็นครูผู้ให้ความรู้แต่ศิษย์รุ่นหลังๆ ต่อไป หรือแม้แต่กลายเป็นผู้มีชื่อเสียงในด้านดนตรีไทยในปัจจุบัน ความสามารถทางด้านการขับร้องครูอุ่น ก็ได้รับความชื่นชมแก่ผู้ได้ยินได้ฟังเสมอมา เป็นผู้ที่มีระดับเสียงสูง กระแสเสียงแจ่มใสไพเราะ ซึ่งเป็นคุณสมบัติที่ดีเยี่ยมของนักร้องเพลงไทย เป็นผู้ที่รักษาแบบแผนการขับร้องแบบโบราณไว้อย่างครบถ้วน นอกจากความสามารถทางด้านการขับร้องท่านก็ยังมีความสามารถทางด้านดนตรีอีกด้วย ครูอุ่น บัวเอี่ยม ได้สร้างสรรค์ผลงานของตนไว้เป็นที่ยอมรับกันในสังคมมากมาย ดังนี้

1.2.1ผลงานทางด้านดนตรีและขับร้อง

ปี พ.ศ. 2479

ขับร้องเพลงตับลาวเจริญศรีกับแคนวงของบิดาในงานประจำปี เขาวัง จังหวัดราชบุรี ได้รับคำชื่นชมจากพระแสนท้องฟ้านักขับเสภาคนสำคัญในยุคนั้น ว่าร้องได้ไพเราะมากและตั้งสมญาให้ว่า “นักร้องเสียงระฆังทอง”

ปี พ.ศ. 2490

บรรเลงแคนวงคณะอินทประสิทธิ์ศิลป์ออกอากาศเปิดสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม ได้บรรเลง เพลงเขมรไทรโยค สามชั้น ขับร้องโดย คุณอารีย์ นักดนตรี และมีการเขียนภาพน้ำตกไทรโยค ประกอบเพลง

ปี พ.ศ. 2492

เป็นผู้ขับร้องในการแสดงแคนวงคณะอินทประสิทธิ์ศิลป์ ณ สังคีตศาลา กรมศิลปากรขับร้องร่วมกับครูอุษา สุคันธมาลัย ครูสุดา เขียววิจิตร ครูทัศนีย์ ดุริยประณีต ในเพลงลาวเสี่ยงเทียน เถา เพลงตับลาวเจริญศรี และแอ่วลาวขับร้องออกรายการ ที่กรมประชาสัมพันธ์โดยการนำของ ครูโชติ ดุริยประณีตอีก บรรเลง เพลงเดี่ยวสองเพลงคือ เพลงลาวแพน และเพลงกราวในโดยรองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ (เขียนอินทาปัจ) เป็นผู้เดี่ยว

ปี พ.ศ. 2496

ขับร้องเพลงมอญล่องเรือ เถา คู่กับอาจารย์จันทนา พิจิตคุรุการ ผลงานของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) บรรเลงออกเผยแพร่เป็นครั้งแรก ณ สังคีตศาลากรมศิลปากร

ปี พ.ศ. 2498

เป่าแคนคู่ กับจ.ส.ต.ฟุ้ง บัวเอี่ยม ออกอากาศวิทยุรายการกล่อมนิทราปิดสถานีวิทยุ เป็นประจำ จนเลิกผลิตรายการ

ปี พ.ศ.2501

ขับร้องเพลงเชิดจีนทางบางคอแหลม ร่วมกับวงปี่พาทย์คณะศิษย์หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ให้แก่เดวิด มอร์ตัน David Morton นักศึกษาวิชาดนตรีชาวอเมริกัน ที่เดินทางเข้ามายังประเทศไทย เพื่อเก็บข้อมูลประกอบการเขียนวิทยานิพนธ์ระดับปริญญาเอกเรื่อง The Traditional music of Thailand สำหรับมหาวิทยาลัย University of California, Los Angeles

ปี พ.ศ. 2526

ควบคุมวงดนตรีเครื่องสายของวงนาฏดุริยางค์ โรงเรียนชุมชนวัดบางโค เข้าประกวด บรรเลงดนตรีไทย ของสภาสตรีแห่งชาติ ได้รับประทานโล่รางวัลชนะเลิศที่ 2 จาก พระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าสมสวลี พระวรชายา

ปี พ.ศ. 2528

ร่วมกับ จ.ส.ต.ฟุ้ง บัวเอี่ยม ก่อตั้งวงเครื่องสายหญิงล้วนคณะ “ศิษย์ศรทองนนทบุรี” ขับร้องร่วมกับวงเครื่องสายคณะศิษย์ศรทองนนทบุรี บันทึกเทปเพื่อการศึกษา บทเพลงของท่านครูหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้แก่ เพลงลาวคำหอม เถา เพลงสมิงทอง เถา เพลงแสนเสนาะ เถา เพลงเขนง เถา เพลงทะแย เถา เพลงกราวรำ เถา เป็นต้น

ปี พ.ศ. 2529

เข้าเฝ้าสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี เป็นการส่วนพระองค์ เพื่อถวายอังกะลุงราวเล็ก ณ พระตำนักจิตรลดารโหฐาน พระราชวังดุสิต

ปี พ.ศ. 2531

ขับร้องบันทึกเทปเพลงเขมรไทรโยค เถา เนื่องในงานรำลึก 100 ปี เพลงเขมรไทรโยค ของสถาบันวิจัยภาษา และวัฒนธรรมฯ มหาวิทยาลัยมหิดล

ปี พ.ศ. 2537

ออกอากาศ รายการสารคดี ภูมิปัญญาไทย ตอนที่ 243 “อังกะลุง” ช่อง 9 อ.ส.ม.ท.

ปี พ.ศ. 2539

ฟื้นฟูการบรรเลงแคนวง ตามแบบของคณะอินทประสิทธิ์ศิลป์ หลังจากได้หยุดงานบรรเลงลง เนื่องจากหัวหน้าคณะรองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ (เขียน อินทาปัจ) ได้เสียชีวิตลงอีกทั้งมีการบรรยายและแสดงแคนวงคณะอินทประสิทธิ์ศิลป์ ณ ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพฯ

ปี พ.ศ. 2546

ขับร้องถวายหน้าพระที่นั่งสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ร่วมกับวงปี่พาทย์คณะศิษย์หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในงานสังคีตรัตนสิรินธร์

ปี พ.ศ. 2548

แสดงสาธิตการบรรเลงแคนวงตามแบบแผนของคณะอินทประสิทธิ์ศิลป์ ร่วมกับคณะนิสิตปริญญาโทสาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ควบคุมแคนวงคณะอินทประสิทธิ์ศิลป์ ในการเปิดงานประชุมวิชาการศิริราช ณ หอประชุมกองทัพเรือรับเสด็จสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี

ถวายแคนลิ้นนาคที่ทำขึ้นเป็นพิเศษตามเจตนารมณ์ของรองอำมาตย์โท ขุนแสนประศาสน์ (เขียน อินทาปัจ) แก่สมเด็จสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดฯ สยามบรมราชกุมารี ในการเปิดงานประชุมวิชาการศิริราช ณ หอประชุมกองทัพเรือ

ปี พ.ศ. 2549

ขับร้องถวายเสด็จสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี รวมกับศิลปินหญิงอาวุโส ในงานวิศิษฏศิลปินปี่นสยาม การแสดงดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทยโดยครูสตรีอาวุโส เนื่องในโอกาส สมเด็จสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระชนมายุ 50 พรรษา พ.ศ.2549

ฝึกซ้อมอังกะลุงนักเรียนจากโรงเรียนเทศบาล 2 วัดทินกรนิมิตร จังหวัดนนทบุรี สาธิตบทเพลงเบื้องต้นสำหรับการฝึกหัดอังกะลุงตามหลักสูตรของคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ในงานรำลึก 100 ปี คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ณ สังคีตศาลา กรมศิลปากร

1.2.2 ผลงานด้านการประพันธ์ทางร้อง

ครูอุ่น บัวเอี่ยม มีผลงานด้านการประพันธ์ทางร้อง และปรับปรุงทางร้อง ดังนี้

ทางร้องเพลงเขมรโพธิสัตว์ เถา

ครูอุ่น ได้แต่งทางร้องเพลงเขมรโพธิสัตว์ เถา โดยมีหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ให้การแนะนำ โดยมีประวัติความเป็นมาดังนี้

เพลงเขมรโพธิสัตว์ อัตรา 2 ชั้น ของเก่า ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 3 ท่อน ท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 มี 4 จังหวะ ท่อนที่ 3 มี 9 จังหวะ กล่าวกันว่า นักดนตรีไทยท่านหนึ่งไม่ทราบนามแต่งไว้เพื่อนึกถึงชาวเขมรที่อพยพจากเมืองโพธิสัตว์ในประเทศกัมพูชา (ในประเทศกัมพูชาเรียกเมืองนี้ว่าโพสัด) เข้ามาพึ่งพระบรมโพธิสมภารอยู่ที่จังหวัดราชบุรี จึงตั้งชื่อเพลงนี้ว่า “เขมรโพธิสัตว์” ยังมีเพลงไทยสำเนียงเขมรอีกหลายเพลงที่ตั้งชื่อตามแหล่งที่อยู่อาศัยของชาวเขมรเหล่านั้น เช่นเขมรราชบุรี เขมรปากท่อ เขมรเขาเขียวต่อมาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ครูช้อย สุนทรวาทิน ได้นำเพลงเขมรโพธิสัตว์ สองชั้น มาขยายขึ้นเป็นอัตราสามชั้น และตัดลงเป็นชั้นเดียว ครบเป็นเพลงเถา

หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้นำเพลงเขมรโพธิสัตว์ สองชั้น มาแต่งขยายเป็นเถา ขึ้นอีกทางหนึ่ง โดยในท่อนสามให้มีการเดี่ยวเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นเพื่ออวดฝีมือ ให้มีสำนวนที่แตกต่างจากเขมรโพธิสัตว์ของเดิม และให้ชื่อใหม่ว่า ”เขมรภูมิประสาท” มีความหมายว่าเป็นเพลงสำเนียงเขมรที่เกิดจากความคิดของคุณประสาท สุขุม (เป็นลูกชายเจ้าพระยายมราชนามเดิม

ว่า ปั้น สุขุม เป็นผู้ที่ชอบพอกับ หลวงประดิษฐไพเราะ) เพราะเป็นที่รู้กันว่านายประสาทนิยมชมชอบเพลงเขมรโพธิสัตว์อย่างมาก จึงอยากที่จะฟังเพลงเขมรโพธิสัตว์ที่เป็นสำนวนลีลาการแต่งของหลวงประดิษฐไพเราะบ้าง

ทางร้องของเพลงนี้ได้มีหลายทางด้วยกันตามสำนักดนตรีต่างๆ เช่นทางที่นิยมร้องกันทั่วไป คือทางของครูครูช้อย สุนทรวาทิน (ทางเก่า) ยังมีทางของบ้านพาทยโกศลหรือทางฝั่งธนที่มีสำนวนลีลาสง่างาม ทางของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) และทางของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่เรียกว่า เขมรเขมรภูมิประสาท

สำหรับทางร้องเขมรโพธิสัตว์ เถา ของครูองุ่น บัวเอี่ยม นั้นก็แตกต่างจากทางที่ได้กล่าวมาในข้างต้น เนื่องจากเป็นทางที่ท่านได้แต่งทางร้องเป็นทางเฉพาะเพื่อใช้ขับร้องของท่านเอง ซึ่งได้รับการแนะนำในการแต่งทางร้องเพลงนี้จากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) บรรเลงเป็นเพลงชุดเนื้อร้องมาจากเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนพลายแก้วแต่งงานกับนางพิม เป็นบทที่นางศรีประจันสอนนางพิม ก่อนจะออกเรือนแต่งงานไปกับพลายแก้ว ประกอบด้วยเพลงจระเข้หางยาว สามชั้น และเพลงเพลงเขมรโพธิสัตว์ เถา

ทางร้องเพลงเขมรไทรโยค ครึ่งชั้น

ทางร้องเพลงเขมรไทรโยค ครึ่งชั้น มีประวัติและที่มาดังนี้

เพลงเขมรไทรโยคเป็นพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ โดยทรงอาศัยเค้าโครงจากเพลงเขมรกล่อมลูกชั้นเดียวของเก่าประเภทหน้าทับปรบไก่ มีสองท่อน ท่อนละสี่จังหวะ แต่เนื่องจากลีลาท่วงทำนองของเพลงเขมรไทรโยค เหมาะจะเป็นเพลงสามชั้น ปรมาจารย์ทางดนตรีไทยจึงให้ตีหน้าทับปรบไก่สามชั้นโดยอนุโลม

พ.ศ.2491 หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้นำเพลงเขมรไทรโยคมาแต่งขยายขึ้นอีกเท่าหนึ่ง และตัดลงเป็นชั้นเดียว ให้ชื่อว่าเพลงเขมรไทรโยค ส่วนบทร้องในอัตราชั้นเดียวนั้น นางจันทนา พิจิตรคุรุการ เป็นผู้แต่งเพิ่มเติมขึ้น ครูองุ่นได้ต่อเพลงเขมรไทรโยค เถา จากท่านครูหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เพลงเขมรไทรโยคนี้ เป็นเพลงที่ร้องยาก เป็นเพลงที่มีขนาดใหญ่และมีจังหวะยาก ยิ่งในอัตราจังหวะสามชั้นที่เรียกกันว่า สามชั้นฉาย ต้องอาศัยกำลังของผู้ขับร้องเป็นอย่างมาก

ครูองุ่นได้มีโอกาสขับร้องบันทึกเสียงเพลงเขมรไทรโยค เถา ไว้เป็นต้นแบบในงานฉลองครบรอบ 100ปี ด้วย ในงานนี้ครูองุ่นได้แต่งทางร้องเพลงเขมรไทรโยค ในอัตราจังหวะครึ่งชั้นเพิ่มเติมจากของเดิมของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) แต่เพลงเขมรไทรโยคนี้มีลักษณะที่เรียกว่า ฉาย ที่แตกต่างจากลักษณะของเพลงเถาทั่วไปโดยในจังหวะสองชั้นของเดิมที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ได้ทรงพระนิพนธ์ไว้ ก็ฉายออกเป็น

จังหวะสามชั้นในปัจจุบัน ดังนั้นสามชั้นของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ที่ขยายขึ้นจึงกลายเป็นสี่ชั้นหรือหกชั้น ในอัตราจังหวะชั้นเดียวจึงต้องล้นขึ้นไปเป็นจังหวะสองตามลำดับ ครูอุ่นจึงได้แต่งทางร้องเพิ่มต่อจากชั้นเดียวของเดิม ที่หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้แต่งไว้และบรรเลงออกหางเครื่องครึ่งชั้น แล้วจึงลงลูกหมดจบเพลง ดังนั้นครูอุ่นจึงนำทำนองของหางเครื่องครึ่งชั้นมาแต่งทางร้องบรรเลงรับร้องเป็นเถาใหญ่ บันทึกเก็บรักษาและเผยแพร่ในงานฉลองครบรอบ100ปี เพลงเขมรไทรโยคด้วย

บทร้องเพลงเขมรไทรโยค ครึ่งชั้น

พระดำเนินเพลินพิศภูผาสูง ยางยูงเถาวัลย์หวายหลายหลากเห็น
อวลตลบพฤกษาไพรในยามเย็น งามเด่นละม้ายแม้นแดนเทวา

ครูอุ่น บัวเอี่ยม แต่ง

แต่งทางร้องเพลงต้นบรเทศ เถา

ประวัติทางร้องเพลงต้นวรเชษฐ์ เถามีดังนี้

เพลงต้นวรเชษฐ์ อัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว เป็นทำนองเก่าสมัยอยุธยาอยู่ในเพลงประเภทสองไม้ และเพลงเร็วในเรื่องเต่ากินผักบุ้ง นายกล้อย ณ บางช้าง นักดนตรีจากจังหวัดสมุทรสงคราม ได้นำเพลงต้นวรเชษฐ์ สองชั้นมาขยาย โดยดัดแปลงทำนองให้มีจังหวะทิ้งทั้งสามชั้นและสองชั้น เพลงนี้บางทีเรียกว่า ต้นบรเทศ ต่อมามีนักดนตรีไม่ทราบนามได้แต่งตัดครบเป็นเพลงเถา นอกจากนี้ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้นำทำนองในอัตราจังหวะสามชั้นของนายกล้อย ณ บางช้าง ไปแต่งขึ้นอีกทางหนึ่งซึ่งเป็นสำนวนในทางกรอ เรียกชื่อใหม่ว่า เพลงชมแสงจันทร์ และได้ปรับสำนวนออกไปอีกเป็นเพลงเพลงชมแสงทองตามลำดับ ครูอุ่นได้ต่อทางร้องเพลงต้นวรเชษฐ์ในอัตราจังหวะสามชั้นทางเก่าจากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีสำนวนลีลาต่างออกไปจากเพลงชมแสงจันทร์ และเพลงเพลงชมแสงทอง ซึ่งเป็นเพลงที่มาจากเพลงเดียวกัน ทางร้องเพลงต้นวรเชษฐ์นี้ จังหวะฉิ่งแตกต่างจากเพลงเถาเพลงอื่นๆ คือจังหวะฉิ่งเป็นจังหวะพิเศษที่เรียกว่าจังหวะฉิ่งตัด ใช้หน้าทับเฉพาะของเพลงต่อมาครูอุ่นได้ลืมทางเก่าที่ได้ต่อจากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไปบ้างบางส่วน จึงได้แต่งขึ้นเพิ่มเติมปรับปรุงจนครบถ้วน และได้แต่งทางร้องในอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียวเพิ่มเติมจนครบเถา แต่ยังคงใช้จังหวะพิเศษตามแบบของเดิมไว้ทั้งเถา

ปรับปรุงการแอ่วพื้นเมือง (แอ่วลาว)

ประวัติการปรับปรุงเพลงการแอ่วพื้นเมือง (แอ่วลาว) ให้สามารถแอ่วรวมกับแคนได้ มีดังนี้

การแอ่วลาว เป็นการขับร้องประกอบการเป่าแคน ซึ่งมีลักษณะเป็นการขับลำนำเล่าเรื่องราว ซึ่งนิยมเล่นกันเป็นดนตรีพื้นบ้านกลุ่มคนในแถบอีสานหรือกลุ่มคนที่ได้รับการถ่ายโอนวัฒนธรรม อิทธิพลจากประเทศลาวซึ่งปรากฏหลักฐานเป็นที่นิยมแอ่วลาวเป่าแคนกันมากในสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 จนเป็นเหตุให้ดนตรีไทยซบเซาลง ขาดผู้เล่นผู้บรรเลง จนต้องมีประกาศห้ามเล่นแอ่วลาวเป่าแคนเมื่อ พ.ศ. 2408

ในทางภาคเหนือก็มีลักษณะการแอ่วที่ใกล้เคียงกันคือ การขับเป็นลำนำเล่าเรื่องราวเป็นนิทานพื้นบ้าน เรื่องราวพุทธประวัติ และเรื่องราวที่เป็นเหตุการณ์สำคัญที่เกิดขึ้นในอดีตหรือในขณะนั้น เรียกกันว่าซอเมือง ขับซอ เป็นต้นการแอ่วลาวของครูอุ่นนั้นเริ่มร้องประกอบแคนวงอินทประสิทธ์ศิลป์ โดยรองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ (เขียน อินทาปัจ) ได้นำมาบรรจุในเพลงตับลาวเจริญศรี (ตับพระลอ) เพราะมีเนื้อหาเป็นเรื่องเดียวกัน โดยเนื้อหาบรรยายถึงความงามของพระเพื่อนพระแพง

บทร้องแอ่วลาว ของเดิม

โอละหนอ.....แก่ม ปาลาแก่มปาลา นับว่าเป็นบุญตา บ่ห่อนว่าจักแกล้งได้ยลโฉมเพื่อนแพงน้องนาง เซาะหญิงใดในใต้แหล่งหล้า งามเลิศฟ้า บ่มีไผเปรียบไผบ่เทียบเปรียบเจ้าดารุณี งามอย่างนี้ บ่ฮือไผได้ชม อันว่าบุญสิบ่สม ที่ได้ชมโฉมนาง

ซัมแม่นว่าเน้อ...แก่ม องค์ตงแกมเจ้าองค์ตงนวลน้องสององค์จังงามแต้เนอ....นวลเซาะหญิงใดในใต้แหล่งหล้า งามเลิศฟ้า บ่มีไผเปรียบไผบ่เทียบเปรียบเจ้าดารุณีงามอย่างนี้บ่ฮือไผได้ชม อันว่าบุญสิบ่สม ที่ได้ชมโฉมนาง

ต่อมาเมื่อครูอุ่นไปเป็นครูสอนที่โรงเรียนสูงเม่นชนูปถัมภ์ จังหวัดแพร่ ครูอุ่นได้มีโอกาสไปฟังซอเมืองบ่อยครั้ง จนสนิทสนมกับผู้ขับซอ ครูอุ่น ได้มีโอกาสแลกเปลี่ยนความรู้กับผู้ขับซอเมือง จึงได้แอ่วลาวเรื่องพระลอ ที่เคยแอ่วกับแคนวงของบิดาให้ผู้ขับซอฟัง ซึ่งมีทำนองใกล้เคียงกับทำนองที่ขับซอของเมืองแพร่ เนื้อร้องเป็นวรรณกรรมพื้นบ้านที่นิยมนำมาขับซอโดยทั่วไป แต่สำนวนทำนองภาษาในการแอ่วของครูอุ่นนั้นได้เพี้ยนออกไป คำต่างๆ ออกเสียงเป็นทางภาคกลางเสียเป็นส่วนใหญ่ เมื่อร้องออกมาจะมีสำเนียงไม่ชัดเจน ครูอุ่นจึงได้แก้ไขเพิ่มเติมเนื้อความขึ้นใหม่ ปรับปรุงทำนองให้มีสำเนียงที่ชัดเจนยิ่งขึ้น โดยขอคำแนะนำจากช่างซอเมือง จนได้แอ่วลาวที่มีสำเนียงไพเราะและสำนวนภาษาถูกต้อง จึงทำให้การแอ่วลาวของครูอุ่นนั้นไพเราะเป็นแบบฉบับเฉพาะของครูอุ่นที่ผู้ฟังชื่นชอบ ทำชื่อเสียงให้แคนวงคณะอินทประสิทธ์ศิลป์เป็นอย่างมาก และเป็นเพลงประจำของแคนวงคณะอินทประสิทธ์ศิลป์ ที่แสดงครั้งใดมักจะต้องแอ่วลาวนี้ทุกครั้งไป (สมหมาย โมกขศักดิ์,2550, น.148-185)

บทร้องแอ่วลาว ที่ได้ปรับปรุงขึ้น

โอละหนอ...แก่ม ปาลาแก่มปาลา นับว่าเป็นบุญตา บ่ห่อนว่าจักแกล้งได้ยลโฉมเพื่อนแพงน้องนาง เซาะหญิงใดในใต้แหล่งหล้า งามเลิศฟ้าดังเพื่อนแพงน้อง งามชดช้อยชะอ้อนเอวองค์นวลอนงค์คือดังนางฟ้า สองกัลยางามตาเลิศแท้อันความงามของแม่ไผบ่เทียบไผบ่ทัน.....แก่ม

โอ้สองนางแม่ศรีเวียงสรองบุญข้อยพ้อง ได้ยลโฉมแม่งามเลิศแท้บ่มีไผเปรียบไผบ่เทียบเปรียบเจ้าดารุณีงามจังนี้ บ่ฮือไผได้ชม อันว่าบุญสิบ่สม ซิได้ชมโฉมนาง

ซัมแม่นว่าเน้อ...แก่ม องค์ตงแกมเจ้าองค์ตงนวลน้องสององค์จังงามแต้เนอ....แก่ม

อันวงพักตร์แห่งน้องสองแม่ดังเพ็ญแขไร้ฝ่าราคี ผิวเนื้อสีดังทองทาแต่มงามแฉล้มเอวองค์อรชร ดังอัปสรสะอาดบาดตา ไผได้ยลแห่งพักตร์สองรา งามติดตาบ่ฮู้ลืมเลือน....แก่ม

1.2.3 การเผยแพร่การสอนขับร้อง

ครูองุ่น บัวเอี่ยมเป็นครูอุทิศตนเพื่อการเผยแพร่ดนตรีไทยและขับร้อง เป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในวงการดนตรีไทย นอกจากจะเปิดบ้านสอนดนตรีไทยให้แก่ผู้ที่สนใจโดยไม่เก็บค่าใช้จ่ายแล้ว ท่านยังได้รับเชิญเป็นวิทยากรทางด้านดนตรีไทยและขับร้องตามสถาบันต่างๆ ด้วยการเผยแพร่การสอนขับร้อง ครูองุ่นได้ใช้หลักวิธีการสอนขับร้องไทย ที่ได้พัฒนาขึ้นเป็นรูปแบบของครูองุ่น ที่มีหลักการขับร้องตามแบบของ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)ซึ่งเป็นหลักในการฝึกขับร้อง ครอบคลุมองค์ประกอบของการขับร้อง ทั้งเรื่องของคำร้อง การเอื้อนและเทคนิคของการขับร้องตามแบบแผนของคีตศิลป์ไทย

การสอนร้องเพลงของครูองุ่นนั้น จะเริ่มต้นด้วยการสอนบทเพลงเบื้องต้นเสียก่อน โดยจะเริ่มสอนร้อง เพลงสร้อยเพลง ตับต้นเพลงฉิ่ง 3 ชั้น แล้วจึงสอนเพลงที่มีระดับความยากมากขึ้นเป็นลำดับต่อไป

การที่ครูองุ่น บัวเอี่ยม ได้เป็นอาจารย์สอนขับร้องเพลงไทยทำให้ท่านมีลูกศิษย์มากมาย โดยเฉพาะที่มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และลูกศิษย์ของครูองุ่นหลายท่านก็เป็นผู้ที่มีชื่อเสียงทางด้านดนตรีไทยและขับร้องเพลงไทยในปัจจุบัน อาทิ

- อาจารย์ประชิต ขำประเสริฐ รับราชการเป็นครูสอนขับร้องโรงเรียนวัดราชาธิวาส เป็นนักร้องที่มีชื่อเสียง ชนะเลิศการนักร้องฝ่ายหญิงของสถานีวิทยุ ว.ป.ถ. พ.ศ.2506 ชนะเลิศการขับร้องในงานพิธีไหว้ครูของสมาคมสงเคราะห์สหายศิลปิน (ประชันวงวัดพระพิเรนทร์) ประจำปี พ.ศ.2517 – 2518 อีกทั้งมีผลงานทางด้านการดนตรีไทยและขับร้องไทยมากมาย เป็นอาจารย์พิเศษ

สอนดนตรีไทยขับร้องไทย ให้แก่สถาบันการศึกษาหายแห่ง เช่น สาขาวิชาดนตรีไทย ภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒปทุมวัน วิทยาลัยครูสวนสุนันทา

- อาจารย์เกสร ปลื้มปรีชา รับราชการ เป็นครูสอนขับร้อง วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรุงเทพฯ กรมศิลปากร

- นางชลอรัตน์ อ่วมหร่าย รับราชการกองดุริยางค์ทหารบก เป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงของกองดุริยางค์ทหารบก เป็นอาจารย์พิเศษสอนขับร้องให้สถาบันการศึกษาต่างๆ เช่น สาขาวิชาดนตรีไทย ภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และมหาวิทยาลัยขอนแก่น

- นายสมบัติ สังเวียนทอง ชนะเลิศการประกวดขับร้อง ฆ้องทองคำ ครั้งที่ 1 รุ่นใหญ่ฝ่ายชาย พ.ศ. 2523 รับราชการตำแหน่งคีตศิลปินสำนักการสังคีต กรมศิลปากร เป็นอาจารย์พิเศษสอนดนตรีไทยและขับร้องไทยให้แก่สถาบันการศึกษามากมาย เช่น มหาวิทยาลัยศรีนครินทร-วิโรฒ

- นายณรงค์ แก้วอ่อน (รวมบรรเลง) รองชนะเลิศการประกวดขับร้อง ฆ้องทองคำ ครั้งที่ 1 รุ่นใหญ่ฝ่ายชาย พ.ศ. 2523 รับราชการตำแหน่งหัวหน้าฝ่ายดนตรีไทยกรมประชาสัมพันธ์

- นางกัญญา โรหิตาจร คีตศิลปิน สำนักการสังคีต กรมศิลปากร

- รองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์ ภาควิชาดุริยางค์ศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

- รองศาสตราจารย์ขำคม พรประสิทธิ์ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศิลป์ไทย ภาควิชาดุริยางคศิลป์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

- ดร.สุระชัย สีบุบผา รับราชการ เป็นครูสอนนาฏศิลป์และขับร้อง วิทยาลัยนาฏศิลป์ลพบุรี

- ผู้ช่วยศาสตราจารย์วัชราภรณ์ อาจหาญ อาจารย์ประจำสาขาวิชาวรรณคดีไทย ภาควิชาวรรณคดี คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

- นิตยา พุ่มอยู่ เป็นนักร้อง นักดนตรี เป็นบุตรของครูนาม พุ่มอยู่ ครูดนตรีที่มีชื่อเสียง จังหวัดนนทบุรี

- นายอนุรักษ์ แพทย์กิจ อาจารย์พิเศษสอนดนตรีไทย ช่างผลิตอังกะลุง

- นายสมหมาย โมกขศักดิ์ อาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีไทย ภาควิชาศิลปนิเทศ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

- นายวรศักดิ์ เรืองลั่น อาจารย์สอนดนตรีไทยโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาพัฒนาการ บางใหญ่ จังหวัดนนทบุรี

นอกจากการสอนขับร้องแล้วครูอุ่น บัวเอี่ยม ยังได้สอนดนตรีด้วย เช่น ขิม หรือสอนเล่นอังกะลุงตามสถาบันต่างๆ อีกด้วย ในการฝึกหัดอังกะลุงเบื้องต้นนั้น จะต้องคัดเลือกผู้รับการฝึกหัดเสียก่อนว่ามีโสตประสาทในทางดนตรีหรือไม่ เพราะการฝึกอังกะลุงจำเป็นต้องใช้ความสามัคคีและความพร้อมเพียง ดังนั้นถ้าได้ผู้ที่มีโสตประสาทในทางดนตรีดีในระดับที่ใกล้เคียงกันแล้วก็จะทำให้การฝึกหัดอังกะลุงง่ายขึ้น

1.3. ผลงานอื่นๆ

นอกจากผลงานด้านดนตรี การเผยแพร่ดนตรี รวมทั้งการสอนดนตรีทั้งดนตรีไทย และอังกะลุงแล้ว ครูอุ่น ยังได้ผลิตเครื่องดนตรี รวมทั้งอุปกรณ์เกี่ยวข้องกับเครื่องดนตรี ดังนี้

1.3.1 การผลิตอังกะลุงของครูอุ่น บัวเอี่ยม

ภาพที่ 41 อังกะลุงฝีมือครูอุ่น บัวเอี่ยม

ครูอุ่นเริ่มทำอังกะลุงเพราะพบไม้ไผ่นวล ที่น่าจะสามารถนำมาสร้างเป็นอังกะลุงที่เสียงดีได้ ในปี พ.ศ. 2512 จนเมื่อ พ.ศ. 2517 ผลิตอังกะลุงราวชุดแรกตามแนวทางของศาสตราจารย์ ดร.อุทิศ นาคสวัสดิ์ ในปี พ.ศ. 2526 ปรับปรุงอังกะลุงราวให้มีขนาดที่เล็กลงสามารถบรรเลงคนเดียวได้ พ.ศ. 2538 ครูอุ่นปรับปรุงอังกะลุงราวเล็ก โดยใช้ตัวอังกะลุงเป็นแบบของชวาประเทศอินโดนีเซีย

1.3.2 การผลิตไม้ตีขิม

ภาพที่ 42 ไม้ตีขิมของครูอุ่น บัวเอี่ยม

การผลิตไม้ขิมของครูอุ่นนั้น ได้เริ่มทำเนื่องจากนักเรียนที่มาเรียนขิมที่บ้านของท่านทำไม้ขิมหัก และต้องซื้อบ่อยๆ บางครั้งไม้ตีขิมไม้เพียงพอกับผู้เรียนขิมที่มีจำนวนมาก ดังนั้นครูอุ่นจึงนำไม้ไผ่ที่เหลือจากนำมาทำลูกอังกะลุงที่มีขนาดหนามาหัดเหลาด้วยตนเอง จนสามารถผลิตไม้ขิมขึ้นใช้เองได้ กระทั่งต่อมาก็สามารถพัฒนาปรับปรุงทำออกจำหน่ายเป็นที่ต้องการของนักดนตรีทั่วไปอีกด้วย

กรรมวิธีการผลิตไม้ตีขิมครูอุ่น บัวเอี่ยมนั้น เป็นการผลิตไม้ตีขิมตามแบบโบราณ ใช้ไม้ไผ่ท่อนเดียวไม่มีการต่อไม้ถ่วงน้ำหนักในส่วนหัว การผลิตไม้ตีขิมในช่วงแรกของครูอุ่นนั้นได้ผลิตขึ้นเพื่อใช้ในการสอนขิมให้แก่ลูกศิษย์ที่มาเรียนขิมที่บ้านเป็นส่วนใหญ่ เนื่องจากผู้เรียนขิมได้ทำไม้ขิมหักเสียหายอยู่บ่อยๆ จำเป็นที่จะต้องซื้อไม้ขิมมาใช้เป็นจำนวนมาก ดังนั้นครูอุ่นจึงได้ทดลองเหล่าไม้ขิมขึ้นใช้เอง โดยนำไม้ขิมที่มีคุณภาพดีผลิตตามแบบโบราณมาเป็นแบบในการเหลาและพัฒนาจนมีคุณภาพดี จำหน่ายให้แก่นักดนตรีทั่วไปในชื่อ ” ไม้ขิมครูอุ่น” คุณสมบัติที่โดดเด่นของไม้ตีขิมครูอุ่นนั้น ไม้ตีแต่ละคู่ผลิตจากไม้ไผ่สีสุก หรือไม้ไผ่ลายที่แก่จัด มีลายตามธรรมชาติที่สวยงามไม่ทาสีปิดสีของเนื้อไม้ ด้านหัวของไม้ตีขิมนั้นถ่วงน้ำหนักให้มีสปริงในการตีโดยการไว้ข้อไม้ไผ่ ไม่นิยมถ่วงด้วยวัสดุอื่นๆ หรือต่อไม้เพื่อให้ได้น้ำหนักที่ต้องการ มีรูปทรงเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของครูอุ่น บัวเอี่ยม

1.3.3การผลิตของที่ระลึกเครื่องดนตรีย่อส่วน

ภาพที่ 43 เครื่องดนตรีย่อส่วน

ครูองุ่นได้คิดนำไม้ที่เหลือจากการทำอังกะลุง มาทำอังกะลุงขนาดย่อส่วนเพื่อเป็นของชำร่วย และภายหลังก็ได้ทำเครื่องชนิดดนตรีอื่นย่อส่วนด้วยได้มีโอกาสเข้าเฝ้าสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารีและถวายอังกะลุงย่อส่วน

1.4 รางวัลที่ได้รับ

พ.ศ. 2503

เข้ารับพระราชทานเข็มที่ระลึกจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เนื่องในการบรรเลงดนตรีไทยคณะศิษย์หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ออกอากาศวิทยุ อ.ส. พระราชวังดุสิต

พ.ศ. 2548

รับโล่ที่ระลึกจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในการควบคุมแคนวงคณะอินทประสิทธิ์ศิลป์รับเสด็จสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในการเปิดงานประชุมวิชาการศิริราช ณ หอประชุมกองทัพเรือ

พ.ศ. 2549

เข้ารับเข็มที่ระลึกจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานวิศิษฏศิลปินปี่นสยาม การแสดงดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทยโดยครูสตรีอาวุโส เนื่องในโอกาสสมเด็จสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงพระชนมายุ 50 พรรษา พ.ศ.2549

ปี พ.ศ. 2550

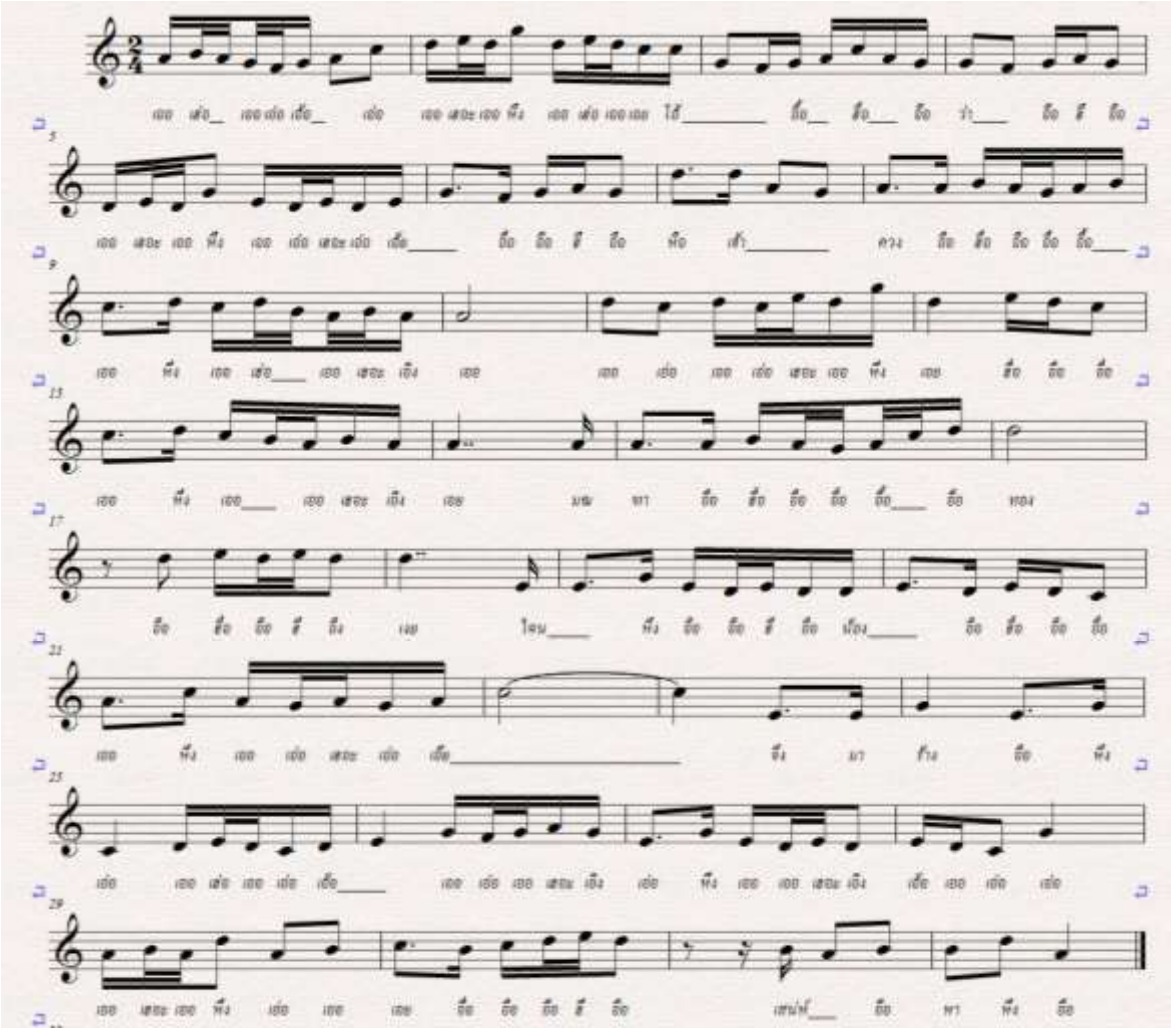
เข้ารับพระราชทานรางวัลพระสิทธิธาดาทองคำ ประจำปี 2550 (ผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาที่เกี่ยวข้องกับการแสดงดนตรีและนาฏศิลป์) จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี จัดโดยมหาวิทยาลัยธุรกิจบัณฑิตย์

2. วิเคราะห์การขับร้องเพลงทะแยเถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยม

เพื่อศึกษาวิธีการขับร้องเพลงทะแยเถาของครูอุ่น บัวเอี่ยม ผู้วิจัยได้ใช้วิธีการวิเคราะห์ในหัวข้อต่างๆ ดังนี้

2.1 การแบ่งระยะการหายใจ

เพลงทะแยเถาอัตราจังหวะสามชั้น ท่อน1 ประกอบด้วยจังหวะในการหายจังทั้งสิ้น 18ช่วง โดยสามารถแบ่งช่วงระยะการหายใจ เพื่อใช้ในการขับร้องได้ดังนี้

(เพลงทะแยเถา สามชั้น ท่อน1)

การหายใจช่วงที่ 1

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 1 จนถึงโน้ตตัวที่ 8 ในห้องที่ 2 พบว่าการหายในก่อนขึ้นคำร้อง สามารถหายใจได้อย่างสบาย ในช่วงการหายใจนี้เป็นคำร้องสั้นๆ เพื่อนำไปสู่คำร้องในช่วงการหายใจต่อไป

การหายใจช่วงที่ 2

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 9 ในห้องที่ 2 จนถึงโน้ตตัวที่ 5 ในห้องที่ 4 พบว่าเป็นการหายใจก่อนขึ้นคำร้องเช่นเดียวกับช่วงที่ 1 และเป็นช่วงการหายใจสั้นๆ เพื่อนำไปสู่คำร้องในช่วงการหายใจต่อไป

การหายใจช่วงที่ 3

เริ่มจาก โน้ตในห้องที่ 7 ถึงโน้ตตัวสุดท้ายในห้องที่ 8 พบว่าเป็นช่วงการหายใจก่อนคำร้องและทำนองเอื้อนท้ายคำร้อง ช่วงหายใจสั้น ทำให้เมื่อสูดลมหายใจแล้วผ่อนลมได้สบาย สามารถเก็บลมเพื่อร้องทำนองเอื้อนในท่อนต่อไปได้ดี

การหายใจช่วงที่ 4

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 9 ถึงโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 10 พบว่าเป็นช่วงหนึ่งที่ช่วงการหายใจค่อนข้างยาว ต้องเก็บลมหายใจให้ได้มากที่สุดแล้วค่อยๆ ผ่อนลมหายใจเพื่อให้พอดีกับทำนองเอื้อน ไม่ให้ลมหายใจขาด

การหายใจช่วงที่ 5

เริ่มจาก โน้ตตัวที่1 ในห้องที่ 11 ถึงโน้ตตัวสุดท้ายในห้องที่ 12 พบว่าเป็นช่วงการหายใจก่อนทำนองเอื้อน ทำให้ผ่อนลมได้สบาย สามารถเก็บลมเพื่อร้องทำนองเอื้อนในท่อนต่อไปได้ดี

การหายใจช่วงที่ 6

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 13 ถึงโน้ตตัวที่1ของห้องที่ 14 พบว่าเป็นอีกช่วงหนึ่งที่ต้องเก็บลมหายใจให้พอดีกับทำนองเอื้อน และมีความยาวของช่วงการหายใจปานกลาง แต่ก็ต้องไม่ให้ลมหายใจขาดในทำนองเอื้อน

การหายใจช่วงที่ 7

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 ในห้องที่ 14 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 16 พบว่าเป็นช่วงการหายใจสำหรับทำนองเอื้อน หลังจากช่วงการหายใจยาว นำไปสู่การเก็บลมหายใจสำหรับการเอื้อนในช่วงต่อไป

การหายใจช่วงที่ 8

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 ในห้องที่ 17 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 18 พบว่าเป็นการหายใจสำหรับคำร้องความยาวไม่มากนัก และเป็นการช่วยเก็บลมหายใจสำหรับช่วงการหายใจคำร้องต่อไป

การหายใจช่วงที่ 9

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 ในห้องที่ 18 ถึงโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 20 พบว่าเป็นช่วงการหายใจสำหรับเอื้อน จึงต้องเก็บลมหายใจให้พอดี

การหายใจช่วงที่ 10

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 21 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 23 พบว่าช่วงหายใจระยะยาว ดังนั้นการหายใจในระยะจึงสบายขึ้น สามารถเก็บลมหายใจไว้ใช้ในระยะต่อไปได้ดี

การหายใจช่วงที่ 11

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 ในห้องที่ 3 ถึงโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 24 พบว่าเป็นช่วงการหายใจสำหรับที่ยาวพอสมควรจึงต้องมีใช้จังหวะที่หายใจเข้าให้ได้มาก เพื่อเก็บลมให้พอดีกับทำนองเอื้อน อีกทั้งส่วนท้ายของทำนองเอื้อนมีการลากเสียงขึ้น อาจทำให้ลมหายใจขาดเนื่องจากต้องให้กำลังมากขึ้นตามไปด้วย

การหายใจช่วงที่ 12

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 25 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 26 พบว่าการหายใจทำนองเอื้อน ซึ่งสำหรับการหายใจ แล้วร้องทำนองเอื้อนต่อไป โดยไม่หายใจ หรือลักหายใจหลังคำร้อง

การหายใจช่วงที่ 13

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 ในห้องที่ 26 ถึงโน้ตตัวที่ 2 ของห้องที่ 27 พบว่าเป็นการหายใจช่วงทำนองเอื้อนที่ไม่ยาวมาก ทำให้หายใจสบายขึ้น

การหายใจช่วงที่ 14

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 ในห้องที่ 27 ถึงโน้ตตัวที่ 4 ของห้องที่ 28 พบว่าเป็นช่วงการหายใจทำนองเอื้อนที่ไม่ยาวมาก ทำให้หายใจสบายขึ้น

การหายใจช่วงที่ 15

เริ่มจากโน้ตในห้องที่ 47 ถึงโน้ตในห้องที่ 48 เป็นช่วงการหายใจสั้นๆ สำหรับทำนองเอื้อนที่มีเพียงสองเสียง ทำให้หายใจได้สบายๆ

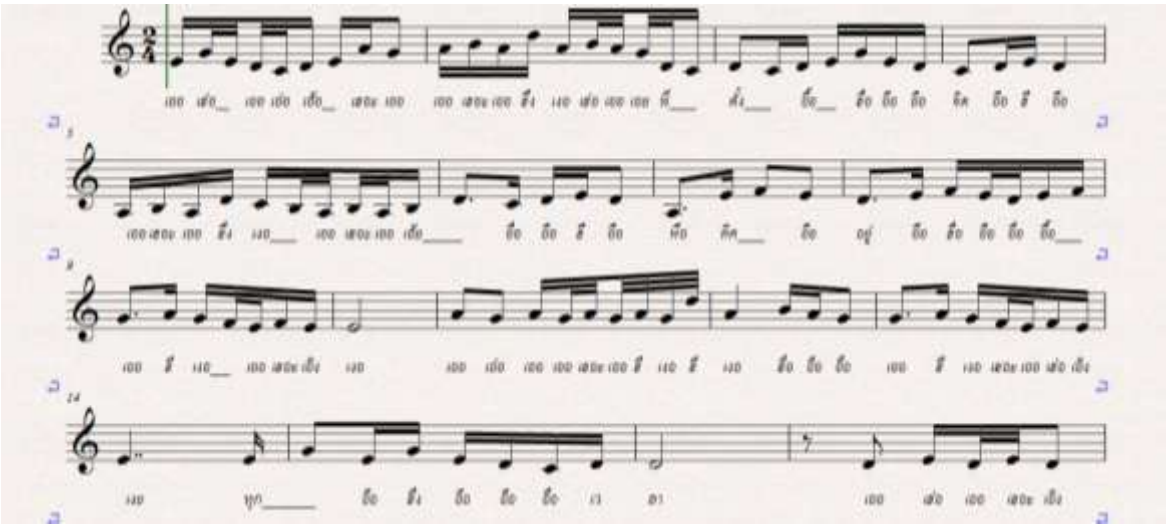
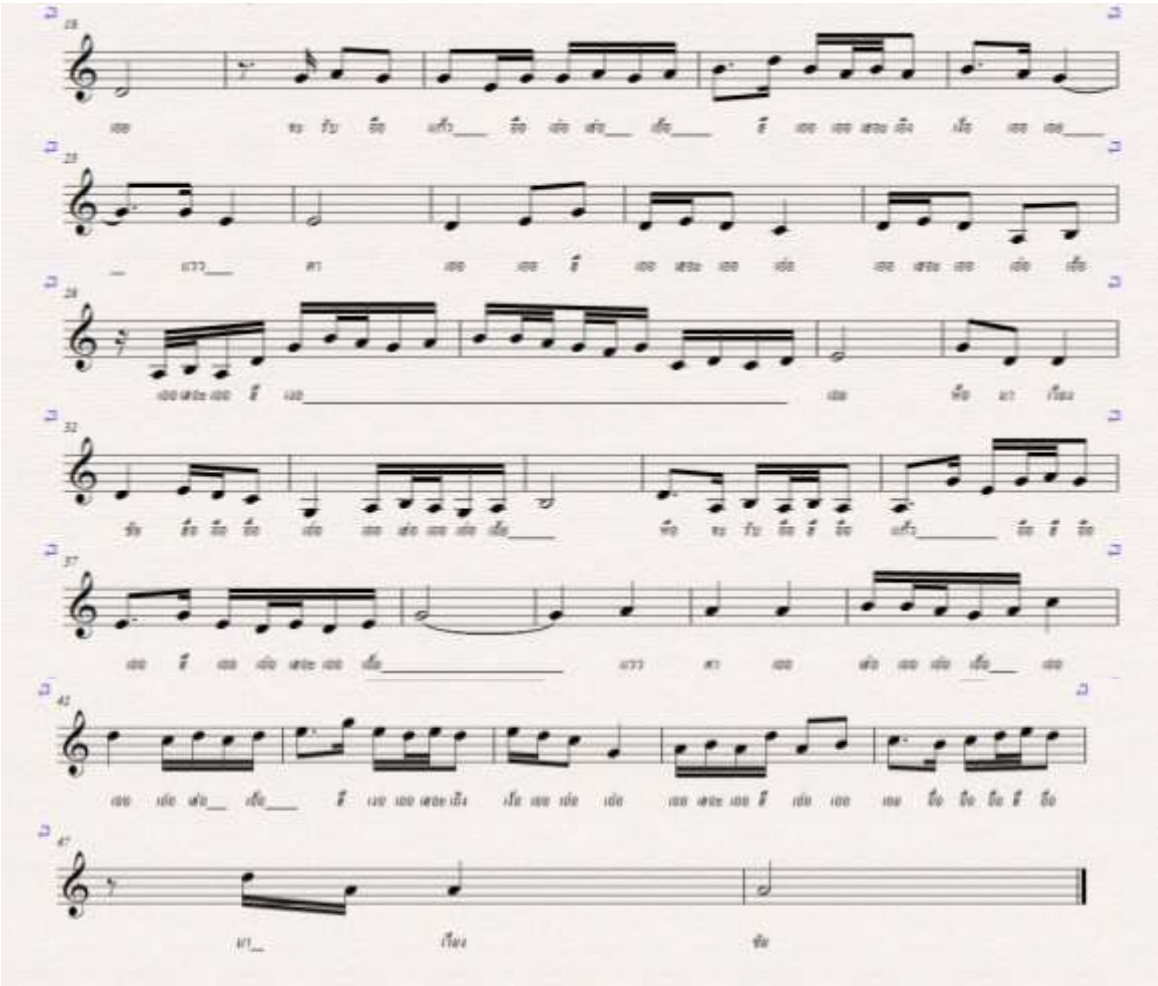
การหายใจช่วงที่ 16

เริ่มจากโน้ตตัวที่1ในห้องที่ 29 ถึงโน้ตตัวสุดท้ายในห้องที่ 30 เป็นช่วงการหายใจยาวสำหรับทำนองร้อง ทำให้หายใจได้สบายๆ

การหายใจช่วงที่ 17

เริ่มจากโน้ตตัวที่1 ในห้องที่ 31 ถึงโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 32 พบว่าเป็นช่วงการหายใจแต่เนื่องจากเป็นช่วงที่มีดนตรีรับ จึงต้องใช้ลมหายใจมากขึ้นเพื่อให้เสียงไม่กลืนไปกับเครื่องดนตรี อีกมีทั้งคำร้องจึงต้องเก็บลมหายใจให้พอดี และเพื่อสามารถออกเสียงคำชัดเจนด้วย

เพลงทะแยเถาอัตราจังหวะสามชั้น ท่อน2 ประกอบด้วยจังหวะในการหายจังทั้งสิ้น 18ช่วง โดยสามารถแบ่งช่วงระยะการหายใจ เพื่อใช้ในการขับร้องได้ดังนี้

(เพลงทะแยเถา สามชั้น ท่อน2)

(เพลงทะแยเถา สามชั้น ท่อน2 ต่อ)

การหายใจช่วงที่ 1

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 1 จนถึงโน้ตตัวที่ 8 ในห้องที่ 2 พบว่าการหายในก่อนขึ้นคำร้อง สามารถหายใจได้อย่างสบาย มีช่วงจังหวะที่หยุดที่สามารถหายใจได้อย่างเต็มที่ เพื่อนำไปสู่ทำนองเอื้อนในช่วงการหายใจต่อไป

การหายใจช่วงที่ 2

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 9 ในห้องที่ 2 จนถึงโน้ตตัวสุดท้ายในห้องที่ 4 พบว่าเป็นการหายใจสำหรับทำนองเอื้อน ต้องใช้ลมหายใจปริมาณมากพอสมควร เนื่องจากท้ายของทำนองเอื้อนมีการสะบัดเสียงขึ้น ซึ่งต้องใช้ลมหายใจมาก และไม่ทำให้เสียงขาด หรือลมหายใจไม่พอสำหรับท้ายทำนองเอื้อนนั้น

การหายใจช่วงที่ 3

เริ่มจาก โน้ตตัวแรกในห้องที่ 5 ถึงโน้ตตัวที่ 1ในห้องที่ 7 พบว่าเป็นช่วงการหายใจสำหรับคำร้อง ใช้ลมหายใจปานกลาง เป็นช่วงที่ไม่สั้นหรือยาวจนเกินไป สามารถเก็บลมหายใจไว้สำหรับทำนองเอื้อนไปช่วงถัดไปได้ดี

การหายใจช่วงที่ 4

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 ในห้องที่ 7 ถึงโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 8 พบว่าเป็นอีกช่วงหนึ่งที่ต้องเก็บลมหายใจให้พอดีกับทำนองเอื้อน ใช้ลมหายใจปานกลาง ไม่ช่วงที่ไม่สั้นหรือยาวจนเกินไป

การหายใจช่วงที่ 5

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 9 ถึงโน้ตตัวที่ 1ในห้องที่ 10 พบว่าเป็นช่วงการหายใจสำหรับทำนองเอื้อนสั้นๆ จึงทำให้ร้องได้สบาย ใช้ลมหายใจปกติ

การหายใจช่วงที่ 6

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 11 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 14 พบว่าเป็นการหายใจสำหรับทำนองเอื้อนความยาวมาก เป็นการช่วยเก็บลมหายใจสำหรับช่วงการหายใจในทำนองร้องต่อไป

การหายใจช่วงที่ 7

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 ในห้องที่ 14 ถึงโน้ตตัวที่1 ของห้องที่ 16 พบว่าเป็นช่วงการหายใจทำนองเอื้อนความยาวไม่มากนัก เป็นการช่วยเก็บลมหายใจสำหรับช่วงการหายใจในทำนองเอื้อนต่อไป

การหายใจช่วงที่ 8

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 17 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 18 พบว่าช่วงหายใจระยะปานกลางไม่สั้นและยาวไป ดังนั้นการหายใจในระยะจึงสบายขึ้น สามารถเก็บลมหายใจไว้ใช้ในระยะต่อไปได้ดี

การหายใจช่วงที่ 9

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 19 ถึงโน้ตตัวที่ 3 ของห้องที่ 20 พบว่าเป็นช่วงการหายใจสำหรับที่ยาวพอสมควรเช่นเดียวกับการหายใจช่วงที่ 8

การหายใจช่วงที่ 10

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 4 ในห้องที่ 20 ถึงโน้ตตัวที่ 1ของห้องที่ 23 พบว่าการหายใจสำหรับทำนองเอื้อน เป็นช่วงการหายใจสำหรับทำนองเอื้อนยาว สำหรับช่วงการหายใจในทำนองร้องต่อไป

การหายใจช่วงที่ 11

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 ในห้องที่ 23 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 24 พบว่าเป็นการหายใจช่วงร้องจึงจำเป็นต้องเก็บลมให้ใจให้เพียงพอกับคำร้อง

การหายใจช่วงที่ 12

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 25 ถึงโน้ตตัวที่ 3 ของห้องที่ 26 พบว่าเป็นช่วงการหายใจท้ายคำร้องต่อด้วยทำนองเอื้อนที่ยาว และมีเสียงสูงจากทำนองเอื้อนที่ผ่านมาในช่วงการหายใจที่ผ่านมาจึงจำเป็นต้องเก็บลมหายใจให้พอดีตามสัดส่วนของทำนองเอื้อนหลังคำร้อง

การหายใจช่วงที่ 13

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 4 ในห้องที่ 26 ถึงโน้ตตัวที่ 3ในห้องที่ 28 เป็นช่วงการหายใจลักษณะเหมือนกับการหายใจช่วงที่ 12 ทุกประการ

การหายใจช่วงที่ 14

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 4 ในห้องที่ 28 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 31 เป็นช่วงการหายใจสำหรับทำนองเอื้อนตามสัดส่วนของทำนองที่ยาวมากก่อนจะขึ้นคำร้อง

การหายใจช่วงที่ 15

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 ในห้องที่ 39 ถึงโน้ตตัวสุดท้ายในห้องที่ 42 พบว่าเป็นช่วงการหายใจสำหรับทำนองเอื้อนที่มีเสียงสูงกว่าช่วงหายใจที่ผ่านมา จึงต้องให้ใจให้พอดีกับเสียงสุดท้ายของทำนองเอื้อนที่ขึ้นสูงแม้จะเป็นทำนองเอื้อนที่ไม่ยาวมาก แต่ก็ต้องใช้ลมหายใจมากขึ้นจากเดิม

การหายใจช่วงที่ 16

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 43 ถึงโน้ตในห้องที่ 44 เป็นช่วงการหายใจสำหรับทำนองเอื้อน มีความยาวไม่มากนัก แต่มีสัดส่วนของคำเอื้อนที่ ร้องต่อเนื่องในลมเดียว จึงไม่มีการลักหายใจ

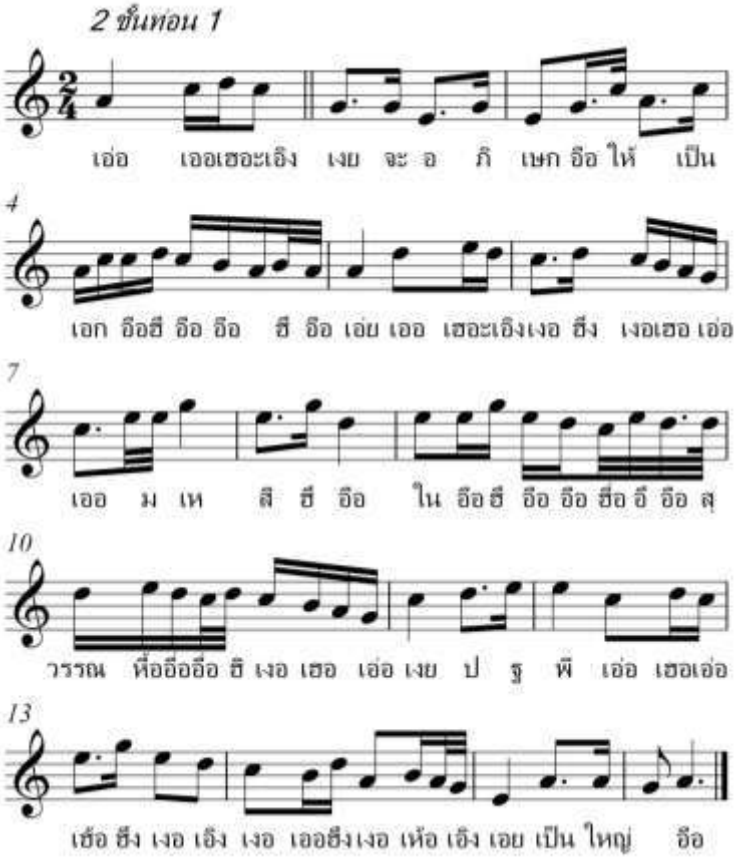
การหายใจช่วงที่ 17

เริ่มจากโน้ตตัวสุดท้ายในห้องที่ 44 ถึงโน้ตตัวสุดท้ายในห้องที่ 46 เป็นช่วงการหายใจสำหรับทำนองเอื้อนสองเสียง ที่เสียงสุดท้ายลากยาว มีความยาวพอสมควร จึงต้องเก็บลมหายใจให้พอดีกับทำนองเอื้อน เพื่อให้เสียงไม่กลืนไปกับเครื่องดนตรี

การหายใจช่วงที่ 18

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 47 ถึงโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 48 เป็นช่วงการหายใจสำหรับคำร้องที่ท้ายคำร้องคำสุดท้ายจะยาวที่สุด เนื่องจากเป็นช่วงที่มีดนตรีรับ จึงต้องใช้ลมหายใจมากขึ้น เพื่อให้เสียงไม่กลืนไปกับเครื่องดนตรี

เพลงทะแยเถาอัตราจังหวะสองชั้น ท่อน1 ประกอบด้วยจังหวะในการหายจังทั้งสิ้น 9ช่วง โดยสามารถแบ่งช่วงระยะการหายใจ เพื่อใช้ในการขับร้องได้ดังนี้

(เพลงทะแยเถา สองชั้น ท่อน1)

การหายใจช่วงที่ 1

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 1 จนถึงโน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 2 พบว่าเป็นการหายในก่อนขึ้นคำร้อง สามารถหายใจได้อย่างสบาย เพื่อให้เสียงสุดท้ายไม่ขาดไป

การหายใจช่วงที่ 2

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 2 ในห้องที่ 2 จนถึงโน้ตตัวที่ 2 ในห้องที่ 3 พบว่าเป็นการหายใจสำหรับคำร้อง ช่วงการหายใจสั้นๆ จึงหายใจได้สบาย และเก็บลมหายใจไว้สำหรับช่วงต่อไป

การหายใจช่วงที่ 3

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 3ในห้องที่ 3 ถึงโน้ตตัวที่ 1ในห้องที่ 7 พบว่าเป็นช่วงการหายใจสำหรับทำนองเอื้อน ช่วงการหายที่ยาว ทำนองเอื้อนสุดท้ายมีการลากเสียงยาว และมีสะบัดเสียงตอนท้าย อีกทั้งเสียงท้ายจะสูงกว่าช่วงแรกๆ จึงต้องใช้ลมหายใจมากขึ้นจากปกติ

การหายใจช่วงที่ 4

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 ในห้องที่ 7 ถึงโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 8 พบว่าเป็นช่วงหายใจสำหรับคำร้องที่คำสุดท้ายมีการลากเสียงยาว มีความยาวไม่มากนัก จึงใช้ลมหายใจปกติ

การหายใจช่วงที่ 5

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 9 ถึงโน้ตที่ 1 ในห้องที่ 11 พบว่าเป็นช่วงการหายใจสำหรับคำร้องสั้นๆ จึงทำให้ร้องได้สบาย ใช้ลมหายใจปกติ

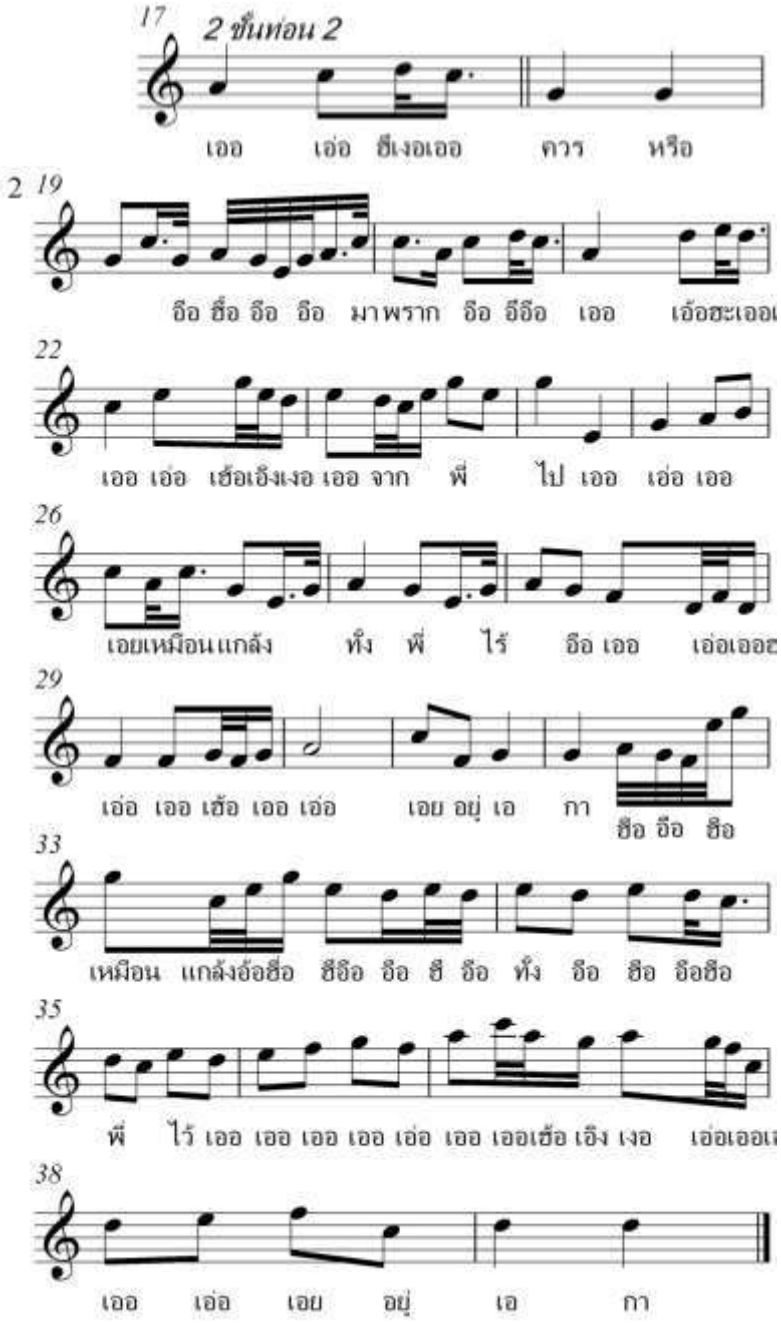
การหายใจช่วงที่ 6

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 ในห้องที่ 12 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ของห้องที่ 15 พบว่าเป็นการหายใจสำหรับทำนองเอื้อนสั้นๆ เป็นการช่วยเก็บลมหายใจสำหรับช่วงการหายใจในทำนองร้องต่อไป

การหายใจช่วงที่ 7

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 2 ในห้องที่ 16 ถึงโน้ตตัวสุดท้ายของห้องที่ 16 พบว่าเป็นการหายใจสำหรับคำร้อง ท้ายคำร้อง

เพลงทะแยเถาอัตราจังหวะสองชั้น ท่อน2 ประกอบด้วยจังหวะในการหายจังทั้งสิ้น 5 ช่วง โดยสามารถแบ่งช่วงระยะการหายใจ เพื่อใช้ในการขับร้องได้ดังนี้

(เพลงทะแยเถา สองชั้น ท่อน2)

การหายใจช่วงที่ 1

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 1 จนถึงโน้ตตัวสุดท้ายในห้องที่ 1 พบว่าเป็นการหายในก่อนขึ้นคำร้อง แต่ต้องหายใจเข้าให้ได้มากที่สุด เพราะเป็นคำร้อง จึงจำเป็นต้องใช้ลมหายใจมาก เพื่อให้พอดีกับคำร้อง

การหายใจช่วงที่ 2

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 2 จนถึงโน้ตตัวสุดท้ายในห้องที่ 4 พบว่าเป็นการหายใจสำหรับทำนองเอื้อน ช่วงการหายใจปกติ จึงหายใจได้สบาย และเก็บลมหายใจไว้สำหรับช่วงต่อไป

การหายใจช่วงที่ 3

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 5 ถึงโน้ตตัวที่1ในห้องที่ 7 พบว่าเป็นช่วงการหายใจ สำหรับทำนองเอื้อนที่อยู่ระหว่างขึ้นคำร้อง ไม่สั้นหรือยาวจนเกินไป คำสุดท้ายมีการลากเสียงยาว ช่วงการหายใจปกติ และเป็นการเก็บลมหายใจไว้ใช้สำหรับช่วงต่อไป

การหายใจช่วงที่ 4

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 2 ในห้องที่ 7 ถึงโน้ตตัวที่ 4 ในห้องที่ 10 พบว่าเป็นช่วงการหายใจที่ไม่ยาวมาก สามารถลักหายใจได้ในช่วงสั้นๆ ระหว่างช่วงที่เริ่มต้นคำร้องในสัดส่วนใหม่ จะต้องเก็บลมหายใจให้รวดเร็วและแนบเนียนที่สุด

การหายใจช่วงที่ 5

เริ่มจากโน้ตตัวที่ 5ห้องที่ 10 ถึงโน้ตตัวที่ 1 ห้องที่ 11 พบว่าเป็นช่วงหายใจสำหรับคำร้องที่คำสุดท้ายมีการลากเสียง แต่เป็นช่วงการหายใจสั้นๆ จึงใช้ลมหายใจปกติ

การหายใจช่วงที่ 6

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 2 ในห้องที่ 11 จนถึงโน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 15 พบว่าเป็นการหายในก่อนขึ้นคำร้อง แต่ต้องหายใจเข้าให้ได้มากที่สุด เพราะเป็นคำร้อง จึงจำเป็นต้องใช้ลมหายใจมาก เพื่อให้พอดีกับคำร้อง

การหายใจช่วงที่ 7

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 2 ในห้องที่ 2 จนถึงโน้ตตัวสุดท้ายในห้องที่ 18 พบว่าเป็นการหายใจสำหรับทำนองเอื้อน ช่วงการหายใจปกติ จึงหายใจได้สบาย และเก็บลมหายใจไว้สำหรับช่วงต่อไป

การหายใจช่วงที่ 8

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 19 ถึงโน้ตตัวที่5 ในห้องที่ 20 พบว่าเป็นช่วงการหายใจสำหรับ ทำนองเอื้อนที่ยาว ช่วงการหายใจปกติ และเป็นการเก็บลมหายใจไว้ใช้สำหรับช่วงต่อไป

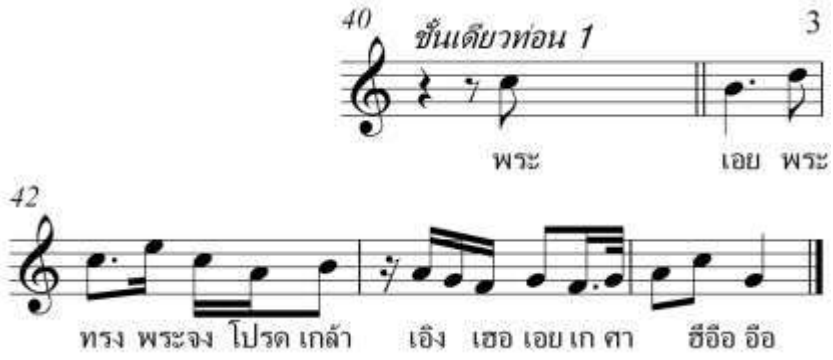
การหายใจช่วงที่ 9

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 6 ในห้องที่ 20 ถึงโน้ตตัวที่ 3 ในห้องที่ 21 พบว่าเป็นช่วงการหายใจที่ไม่ยาวมาก สามารถลักหายใจได้ในช่วงสั้นๆ ระหว่างช่วงที่เริ่มต้นคำร้องในสัดส่วนใหม่ จะต้องเก็บลมหายใจให้รวดเร็วและแนบเนียนที่สุด

การหายใจช่วงที่ 10

เริ่มจากโน้ตตัวสุดท้ายห้องที่ 21 ถึงโน้ตตัวสุดท้ายห้องที่ 22 พบว่าเป็นช่วงหายใจสำหรับคำร้องที่คำสุดท้ายมีการลากเสียง แต่เป็นช่วงการหายใจสั้นๆ จึงใช้ลมหายใจปกติ

เพลงทะแยเถาอัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อน1 ประกอบด้วยจังหวะในการหายจังทั้งสิ้น 3 ช่วง โดยสามารถแบ่งช่วงระยะการหายใจ เพื่อใช้ในการขับร้องได้ดังนี้

(เพลงทะแยเถา ชั้นเดียว ท่อน1)

การหายใจช่วงที่ 1

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 1 จนถึงโน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 2 พบว่าเป็นการหายในก่อนขึ้นคำร้อง ลักษณะการหายใจเป็นปกติ ท้ายคำร้องมีทำนองเอื้อนที่มีการสะบัดเสียงขึ้น และสัดส่วนต่อเนื่องกับคำร้องต่อไป ทำให้ต้องเตรียมหายในสำหรับช่วงต่อไปให้เร็วที่สุด

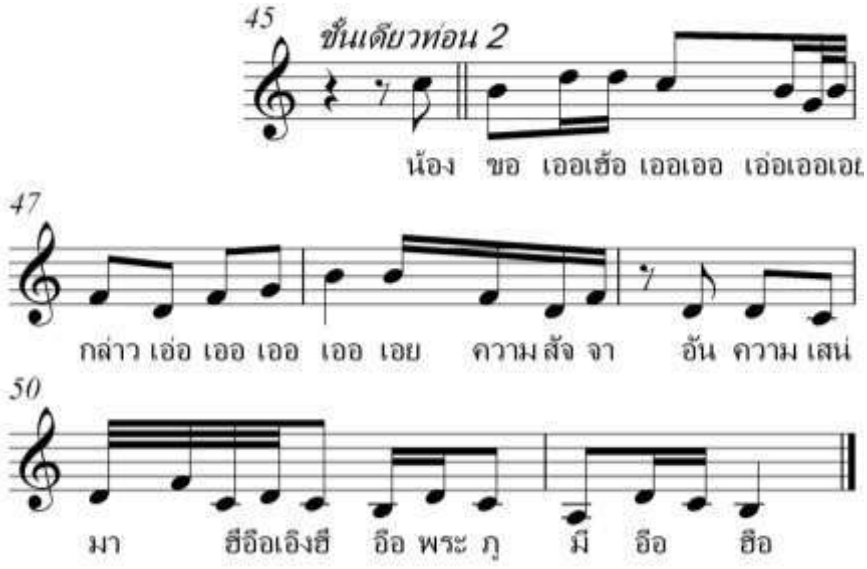
การหายใจช่วงที่ 2

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 2 ในห้องที่ 2 จนถึงโน้ตตัวสุดท้ายในห้องที่ 3 พบว่าเป็นการหายใจที่ต้องทำให้แนบเนียนและรวดเร็วเนื่องจากสัดส่วนทำนองเอื้อนท้ายคำร้องจากช่วงหายใจที่ 1 มีระยะช่วงหายใจน้อยมาก จึงต้องหายใจลักษณะคล้ายกับการลักหายใจ และต้องหายใจให้ได้มากที่สุด เพื่อจะได้พอดีกับคำร้องและทำนองเอื้อนในช่วงที่ 2 ที่ค่อนข้างไม่ยาว

การหายใจช่วงที่ 3

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 4 ถึงโน้ตสุดท้ายในห้องที่ 5 พบว่าเป็นช่วงการหายใจคล้ายกับการหายใจช่วงที่1 ต่อเนื่องกับช่วงที่ 2 คือสัดส่วนในทำนองเอื้อนมีช่วงจังหวะในการหายใจน้อยมากจึงต้องหายใจลักษณะการลักหายใจ

เพลงทะแยเถาอัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อน1 ประกอบด้วยจังหวะในการหายจังทั้งสิ้น 5 ช่วง โดยสามารถแบ่งช่วงระยะการหายใจ เพื่อใช้ในการขับร้องได้ดังนี้

(เพลงทะแยเถา ชั้นเดียว ท่อน2)

การหายใจช่วงที่ 1

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 1 จนถึงโน้ตตัวที่ 2 ในห้องที่ 3 พบว่าเป็นการหายในก่อนขึ้นคำร้อง ต้องเตรียมหายในสำหรับช่วงต่อไปให้เร็วเพราะมีจังหวะในการหายใจสั้น

การหายใจช่วงที่ 2

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 3 ในห้องที่ 3 จนถึงโน้ตตัวที่ 2 ในห้องที่ 4 พบว่าระยะช่วงหายใจในช่วงที่ 2 น้อย ต้องหายใจให้รวดเร็ว แต่เป็นช่วงคำร้องสั้นๆ จึงไม่ต้องการลมหายใจที่มากนัก

การหายใจช่วงที่ 3

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 3 ในห้องที่ 4 ถึงโน้ตตัวสุดท้ายในห้องที่ 4 พบว่าระยะช่วงหายใจไม่ยาวนัก สามารถหายใจเป็นปกติ

การหายใจช่วงที่ 4

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 1 ในห้องที่ 5 ถึงโน้ตตัวที่ 6ในห้องที่ 6 พบว่าหายใจได้อย่างปกติ

การหายใจช่วงที่ 5

เริ่มจาก โน้ตตัวที่ 7 ในห้องที่ 6 ถึงโน้ตตัวสุดท้ายในห้องที่ 7 พบว่าระยะช่วงหายใจไม่ยาวนัก สามารถหายใจเป็นปกติ

จากการวิเคราะห์การแบ่งระยะหายใจในเพลง ทะแยเถา สามารถสรุปได้ดังนี้

1) พบว่าส่วนใหญ่มักจะเป็นการหายใจตามสัดส่วนของเพลง หรือสัดส่วนคำร้องที่ต่อเนื่องกับทำนองเอื้อน มีความสั้นยาวต่างกันไปตามกระสวนทำนอง

2) พบช่วงการหายใจยาวที่สุดในอัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ 2 ช่วงระยะการหายใจที่ 4

3) พบช่วงระยะหายใจในช่วงคำร้องที่เป็นคำตาย คือสะกดด้วย แม่ กก จะไม่หยุดลักหายใจ หรือหายใจใหม่ แต่จะหยุดท้ายเสียงคำร้อง เล็กน้อยและใช้ทำนองเอื้อนต่อ โดยใช้ลมหายใจเดียว

4) มีลักษณะการลักหายใจ คือสัดส่วนของทำนองเอื้อนและคำร้องที่มีการสะบัดเสียงขึ้น หรือลงอย่างรวดเร็ว แล้วมีทำนองเอื้อน หรือคำร้องต่อจากนั้น ทำให้ต้องหายใจอย่างรวดเร็วเพื่อไม่ทำให้เสียจังหวะตัวอย่างเช่น ในอัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อนที่ 1 ช่วงระยะการหายใจที่ 3 เป็นต้น

5) พบว่าการหายใจในช่วงของทำนองเอื้อน หรือคำร้องที่สั้นๆ จะไม่ต้องกังวลว่าลมหายใจจะไม่พอกับทำนองเอื้อนหรือคำร้อง

6) ในช่วงทำนองเอื้อนที่ยาว ต้องระวังเรื่องการเก็บลมหายใจ และค่อยๆ ผ่อนลมหายใจ เนื่องจากหากหายใจไม่เพียงพอจนทำให้ลมหายใจหมดก่อนที่ทำนองเอื้อนหรือคำร้องนั้นจะจบ ก็จะทำให้การเอื้อนนั้นไม่สมบูรณ์

2.2การแบ่งวรรคตอนของเนื้อเพลง

เพลงทะแยเถานี้ มีเนื้อร้องจากสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคประวัติและบทร้องเพลงเถา ฉบับราชบัณฑิตยสถาน และจากบุคคลข้อมูล ครูอุ่น บัวเอี่ยม ดังนี้

บทร้องเพลงทะแย เถา

3 ชั้น	โอ้ว่าเจ้าดวงมณฑาทอง	ไฉนน้องจึงมาร้างเสน่หา
	พี่ตั้งจิตคิดอยู่ทุกเวลา	จะรับแก้วแววตาไปเวียงชัย
2 ชั้น	จะอภิเษกให้เป็นเอกมเหสี	ในสุวรรณธานีเป็นใหญ่
	ควรหรือมาพรากจากไป	จะมาทิ้งพี่ไว้แต่เอกา
ชั้นเดียว	พระโฉมยง	พระจงโปรดเกศเกศา
	น้องขอถวายความสัจจา	อันความเสน่หาพระภูมี

เรื่องมณีสุริยงค์ จากหนังสือสารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติและบทร้องเพลงเถา ฉบับราชบัณฑิตยสถาน

บทร้องเพลงทะแย เถา

3 ชั้น	โอ้ว่าเจ้าดวงมณฑาทอง	ไฉนน้องจึงมาร้างเสน่หา
	พี่ตั้งจิตคิดไว้แต่ไรมา	จะรับแก้วแววตามาเวียงชัย
2 ชั้น	จะอภิเษกให้เป็นเอกมเหสี	ในสุวรรณปฐพีเป็นใหญ่
	ควรหรือมาพรากจากพี่ไป	เหมือนแกล้งทิ้งพี่ไว้อยู่เอกา
ชั้นเดียว	พระเอยพระทรง	พระจงโปรดเกล้าเกศา
	น้องขอถวายความสัจจา	อันความเสน่หาพระภูมี

จากการขับร้องของครูอุ่น บัวเอี่ยม

จากเนื้อร้องทั้ง 2 แหล่งข้อมูล ผู้วิจัยจึงเลือกใช้เนื้อร้องตามบุคคลข้อมูล คือ ครูอุ่น บัวเอี่ยม โดยมีการแบ่งวรรคตอนเนื้อร้องดังนี้

อัตราจังหวะสามชั้นท่อนที่ 1 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

โอ้ว่า/เจ้าดวง/มณฑาทอง ไฉนน้อง/จึงมาร้าง/เสน่หา

อัตราจังหวะสามชั้นท่อนที่ 2 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

พี่ตั้งจิต/คิดไว้/แต่ไรมา จะรับแก้ว/แววตา/มาเวียงชัย

อัตราจังหวะสองชั้นท่อนที่ 1 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

จะอภิเษก/ให้เป็นเอก/มเหสี ในสุวรรณ/ปฐพี/เป็นใหญ่

อัตราจังหวะสองชั้นท่อนที่ 2 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

ควรหรือ/มาพราก/จากพี่ไป เหมือนแกล้งทิ้ง/พี่ไว้/อยู่เอกา

อัตราจังหวะชั้นเดียวท่อนที่ 1 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

พระเอย/พระทรง พระจง/โปรดเกล้า/เกศา

อัตราจังหวะชั้นเดียวท่อนที่ 2 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

น้องขอ/ถวาย/ความสัจจา อันความ/เสน่หา/พระภูมี

2.3การวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์

ในการศึกษาคำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์นั้น เพื่อแสดงให้เห็นเสียงวรรณยุกต์และรูปแบบของทำนองในแต่ละคำร้อง ซึ่งสามารถแบ่งระดับเสียงจากต่ำไปสูง คือ เสียงสามัญ เสียงเอก เสียงโท เสียงตรี และเสียงจัตวา ดังนี้

การวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์

ตารางที่2 วิเคราะห์คำร้องโดยเปรียบเทียบทำนองและเสียงวรรณยุกต์เพลงทะแยสามชั้น ท่อน1

คำร้อง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
1. โอ้ว่า	โท/โท
2. เจ้าดวง	โท/สามัญ
3. มณฑาทอง	สามัญ/สามัญ/สามัญ
4. ไฉนน้อง	เอก/ตรี/ตรี
5. จึงมาร้าง	สามัญ/สามัญ/ตรี
6. เสน่หา	เอก/เอก/ตรี

ตารางที่3 วิเคราะห์คำร้องโดยเปรียบเทียบทำนองและเสียงวรรณยุกต์เพลงทะแยสามชั้น ท่อน 2

คำร้อง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
1. พี่ตั้งจิต	โท/โท/เอก
2. คิดไว้	ตรี/ตรี
3. แต่ไรมา	เอก/สามัญ/สามัญ
4. จะรับแก้ว	เอก/ตรี/โท
5. แววตา	สามัญ/สามัญ
6. มาเวียงชัย	สามัญ/สามัญ/สามัญ

ตารางที่4 วิเคราะห์คำร้องโดยเปรียบเทียบทำนองและเสียงวรรณยุกต์เพลงทะแย สองชั้น ท่อน 1

คำร้อง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
1. จะอภิเษก	เอก/เอก/เอก
2. ให้เป็นเอก	โท/สามัญ/เอก
3. มเหสี	สามัญ/ตรี/ตรี

ตารางที่4 (ต่อ)

คำร้อง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
4. ในสุวรรณ	สามัญ/เอก/สามัญ
5. ปฐพี	เอก/เอก/สามัญ
6. เป็นใหญ่	สามัญ/เอก

ตารางที่5 วิเคราะห์คำร้องโดยเปรียบเทียบทำนองและเสียงวรรณยุกต์เพลงทะแย สองชั้น ท่อน 2

คำร้อง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
1. ควรหรือ	เอก/จัตวา
2. มาพราก	สามัญ/โท
3. จากพี่ไป	เอก/โท/สามัญ
4. เหมือนแกล้งทิ้ง	ตรี/โท/ตรี
5. พี่ไว้	โท/ตรี
6.อยู่เอกา	เอก/สามัญ/สามัญ

ตารางที่6 วิเคราะห์คำร้องโดยเปรียบเทียบทำนองและเสียงวรรณยุกต์เพลงทะแย ชั้นเดียว ท่อน 1

คำร้อง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
1. พระเอย	ตรี/ตรี
2. พระทรง	ตรี/สามัญ
3. พระจง	ตรี/สามัญ
4. โปรดเกล้า	เอก/โท
5. เกศา	สามัญ/ตรี

ตารางที่7 วิเคราะห์คำร้องโดยเปรียบเทียบทำนองและเสียงวรรณยุกต์เพลงทะแย ชั้นเดียว ท่อน 2

คำร้อง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
1. น้องขอ	ตรี/ตรี
2. ถวาย	สามัญ/ตรี
3.ความสัจจา	สามัญ/เอก/สามัญ

ตารางที่7(ต่อ)

คำร้อง	ระดับเสียงวรรณยุกต์
4. อันความ	สามัญ/สามัญ
5. เสน่หา	เอก/เอก/ตรี
6. พระภูมี	ตรี/สามัญ/สามัญ

จากการวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ ในเพลงทะแย เถา สามารถสรุปได้ดังนี้

1) พบว่าคำร้องที่มีเสียงเดียว และเป็นคำร้องที่มีเสียงตรงกับทำนองร้องและวรรณยุกต์จะมีการบังคับเสียงคำร้องให้ตรงกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์

2) คำร้องที่มี 2 เสียง เป็นคำร้องที่มีเสียงตรงกับทำนองร้องและวรรณยุกต์ พบว่ามีการบังคับเสียงคำร้องให้ผันไปตามเสียงวรรณยุกต์ เพื่อให้เสียงของคำร้องตรงกับทำนองร้อง และวรรณยุกต์พบว่าคำที่มีเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงเอกและเสียงโท จะมีการผันเสียงเคลื่อนที่จากสูงไปต่ำ ส่วนคำที่มีเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงตรีและเสียงจัตวา จะมีการผันเสียงเคลื่อนที่จากต่ำไปสูง

3) พบว่าคำร้องที่มี 3 เสียง มีการบังคับเสียงให้ผันไปตามเสียงวรรณยุกต์ เพื่อให้เสียงคำร้องตรงกับทำนองร้องและวรรณยุกต์ คำที่มีเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงเอกและเสียงโท จะมีการผันเสียงเคลื่อนที่จากสูงไปต่ำ ส่วนคำที่มีเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงตรีและเสียงจัตวา จะมีการผันเสียงเคลื่อนที่จากต่ำไปสูง

4) พบว่าหากทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ ไม่ตรงกันจะมีการตกแต่งเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องเพื่อให้เข้ากับทำนองร้อง

2.4 วิเคราะห์การเอื้อน

การวิเคราะห์การเอื้อน แบ่งเป็นการวิเคราะห์ทำนองเอื้อนที่ใช้เป็นทำนองร้อง และทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้อง ดังนี้

2.4.1 วิเคราะห์ทำนองเอื้อนที่ใช้เป็นทำนองร้อง

สามชั้นท่อน 1

ห้องที่ 1 - 2

ทำนองเอื้อนเริ่มต้นจากเสียง ลา ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 1 ไปยังลูกตกเสียงเดียวกันในจังหวะที่ 2 จากนั้นใช้เสียง ที ลา ซอลฟาซอล เพื่อนำไปสู่ ลูกตกเสียง ลาในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 1 ต่อจากนั้นใช้เสียง โด ในจังหวะที่ 2 เพื่อเคลื่อนไปยังลูกตกเสียง เร ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 2 ต่อจากนั้นใช้เสียง มี เรซอล มี ฟามีเร เพื่อเคลื่อนไปยังเนื้อร้อง

ห้องที่ 5 - 6

ทำนองเริ่มต้นด้วยเสียง เร ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 5 ผ่าน เสียงมี เรซอล เพื่อไปยังลูกตกเสียง มี ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 5 และไปยังลูกตกเสียง ซอล โน้ตตัวที่ 1 ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 6 โดยเสียง เร มี เร มี และเคลื่อนผ่านไปยังลูกตกเสียง ซอล ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 6 โดยใช้เสียง ฟา

ห้องที่ 9 - 14

ทำนองเอื้อนเริ่มต้นจากเสียง โด ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 1 ไปยังลูกตกเสียงเดียวกัน ในจังหวะที่ 2 โดยใช้เสียง เร เพื่อนำไปสู่ ลูกตกเสียง โดในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 9 ต่อจากนั้นใช้เสียง เร ที ลา ที ลา ในจังหวะที่ 2 เพื่อเคลื่อนไปยังลูกตกเสียง ลา ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 10 ทำนองเริ่มต้นด้วยเสียง เร ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 11 ใช้เสียง โด ไปยัง ลูกตกเสียง เร ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 11 และใช้เสียง โด เร มี ซอล เคลื่อนผ่านไปยังลูกตกเสียง เร ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 12 จากนั้นใช้เสียง มี เร โด เคลื่อนผ่านเสียงไปยัง ลูกตก เสียง โด ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 13 และเสียงเร ไปยังลูกตกเสียงโด จังหวะที่ 2 ห้องที่13 และใช้เสียง ที ลา ที ลา เคลื่อนผ่านไปยังลูกตกเสียง ลา ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 14 ลากเสียงยาวไปยังเนื้อร้อง

ห้องที่ 17 - 18

เริ่มต้นทำนองด้วย เสียง โด ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 17 แล้วเคลื่อนเสียงไปยังลูกตกเสียงโด ในจังหวะที่ 1 ห้องที่18 โดยใช้เสียง เร โด เร โด

ห้องที่ 21 - 23

ทำนองเอื้อนเริ่มต้นจากเสียง ลา ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 1 ไปยังลูกตกเสียงเดียวกัน ในจังหวะที่ 2 โดยใช้เสียง โด เพื่อนำไปสู่ ลูกตกเสียง ลา ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 21 ต่อจากนั้นใช้เสียง ซอล ลา ซอล ลา ในจังหวะที่ 2 เพื่อเคลื่อนไปยังลูกตกเสียง โด ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 21 ลากเสียงยาวไปจาถึงเสียงโดในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 23

ห้องที่ 25 - 30

ทำนองเริ่มต้นด้วยเสียง โด ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 25 เคลื่อนผ่านไปยังลูกตกเสียง เร ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 25 ต่อจากนั้นใช้เสียง มี เร โด เร ในจังหวะที่ 1 เพื่อเคลื่อนไปยังลูกตกเสียง โด ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 26 เคลื่อนผ่านไปยังลูกตกเสียง ซอล ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 26 ต่อจากนั้นใช้เสียง ฟาซอล ลา ซอล ในจังหวะที่ 2 เพื่อเคลื่อนไปยังลูกตกเสียง มี ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 27 เคลื่อนผ่านไปยังลูกตกเสียง มี ในจังหวะที่ 2ห้องที่ 27 ต่อจากนั้นใช้เสียง เร มี เร ในจังหวะที่ 2 เพื่อเคลื่อนไปยังลูกตกเสียง มี ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 28 เคลื่อนผ่านไปยังลูกตกเสียง ซอล ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 28 ลากยาวไปยังลูกตกเสียง ลา จังหวะที่ 1 ห้องที่ 29 ต่อจากนั้นใช้เสียง ที ลา เร ในจังหวะที่ 1 เพื่อเคลื่อนไปยังลูกตกเสียง ลา ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 29 เคลื่อนผ่านไปยังลูกตกเสียงโด ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 30 เคลื่อนผ่านไปยังลูกตกเสียง โด ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 30

สามชั้นท่อน 2

ห้องที่ 1 - 2

ทำนองเริ่มต้นด้วยเสียง มี ในห้องที่ 1 จังหวะที่ 1 ใช้เสียง ซอล มี เร โด เร เพื่อเคลื่อนเสียง ไปยังลูกตกเสียง มี ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 1 และเคลื่อนที่ไปยังลูกตก เสียงลา ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 2 โดยใช้เสียง ลาซอล และเคลื่อนเสียงไปยังลูกตกเสียง ลา ในห้องที่ 2 จังหวะที่ 1 จากนั้นใช้เสียง ที ลา เร เพื่อเคลื่อนเสียงไปยังลูกตก ในห้องที่ 2 จังหวะที่ 2 เสียง ลา

ห้องที่ 5 - 6

ทำนองเริ่มต้นด้วยเสียง ลา ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 5 แล้วเคลื่อนผ่านเสียง ที ลา เร ไปยังลูกตก เสียง โด ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 5 จากนั้น เคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง เร ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 6 โดยเสียง ที ลา ที ลา ที ไปยังลูกตกเสียง เร ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 6

ห้องที่ 9 -14

เริ่มต้นทำนองด้วยเสียงซอล ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 9 และไปยังเสียงลูกตก เสียงเดียวกัน ในห้องที่ 9 จังหวะที่ 2 โดยใช้เสียง ลา เคลื่อนผ่านไปยังลูกตก ต่อจากนั้นใช้เสียง ฟา มี ฟา มี ในจังหวะที่ 2 เพื่อเคลื่อนไปยังลูกตกเสียง มี ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 10 ลากเสียงยาวไปยังลูกตกเสียง ลา ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 11 แล้วเคลื่อนที่ผ่านเสียง ซอล ไปยังเสียง เดียวกันในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 11 ต่อจากนั้นใช้เสียง ซอล ลา ซอล ลา ซอลเร ในจังหวะที่ 1และ 2 เพื่อเคลื่อนไปยังลูกตกเสียง ฟา ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 12 ใช้เสียง ที ลา ซอล ในจังหวะที่ 2 เพื่อเคลื่อนไปยังลูกตกเสียง ซอล ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 13 จากนั้นใช้เสียง ลา ซอลฟา มี ฟา มี ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 13 เพื่อเคลื่อนไปยังลูกตกเสียง มี ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 14

ห้องที่ 17 - 18

ทำนองเริ่มต้นด้วย เสียง เร ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 17 และเคลื่อนเสียง ไปยังลูกตกเสียง เร ในห้องที่ 19 จังหวะที่ 1 โดยใช้เสียง มี เร มี เร

ห้องที่ 20 - 22

ทำนองเริ่มต้นด้วยเสียง ซอล ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 20 แล้วเคลื่อนไปยังเสียงลูกตกเสียง ที ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 21 โดยใช้เสียง ลา ซอล ลา และเคลื่อนผ่านไปยังลูกตกเสียง ที ในห้องที่ 22 จังหวะที่ 1 โดยใช้เสียง เร ที ลา ที ลา

ห้องที่ 25 - 30

เริ่มด้วยเสียง เร ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 25 เคลื่อนไปยังลูกตกเสียง มี ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 25 และใช้เสียง ซอล เคลื่อนไปยังลูกตก เสียง เร ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 26 เคลื่อนผ่านไปยังลูกตกเสียง โด ในห้องที่ 26 จังหวะที่ 1 โดยใช้เสียง มี เร ลากเสียงยังลูกตกเสียงเร จังหวะที่ 1 ห้องที่ 27 เคลื่อนผ่านไปยังลูกตกเสียง ลา ในห้องที่ 27 จังหวะที่ 2 โดยใช้เสียง มี เร เคลื่อนผ่านไปยังลูกตกเสียง ที ในห้องที่ 29 จังหวะที่ 1 โดยใช้เสียง ที ลา ที ลา เรซอล ที ลา เคลื่อนผ่านไปยังลูกตกเสียง โด ในห้องที่ 29 จังหวะที่ 2 โดยใช้เสียง ที ที ลา ซอลฟาซอล เคลื่อนผ่านไปยังลูกตกเสียง มี ในห้องที่ 30 จังหวะที่ 1 โดยใช้เสียง เร โด เร

ห้องที่ 37 - 38

ทำนองเริ่มต้นด้วย เสียงมี ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 37 แล้วเคลื่อนเสียงผ่านโดยใช้เสียง ซอล ไปยังลูกตกเสียง มี ที่จังหวะที่ 2 ห้องที่ 37 และเคลื่อนที่ผ่านไปยังลูกตก เสียง ซอล ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 38 โดยใช้เสียง เร มี เรมี

ห้องที่ 40 - 46

ทำนองเริ่มต้นด้วย เสียง ลา ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 33 แล้วเคลื่อนเสียงผ่านลูกตกเสียงเดียวกัน ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 33 ใช้เสียง ที ลา ซอล ลา เพื่อเคลื่อนเสียงไปที ลูกตกเสียง ที ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 34

สองชั้นท่อน 1

ห้องที่ 1 - 2

ทำนองเริ่มต้นด้วยเสียง ลา ในจังหวะที่ 1 ของห้องที่ 1 เคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง มี ในจังหวะที่ 2 ห้องเดียวกัน และใช้เสียง เร โดเพื่อเคลื่อนที่ไปยัง ลูกตก เสียง ซอล ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 2 ไปยังคำร้อง

ห้องที่ 5 - 6

เริ่มทำนองด้วยเสียง ลา ในห้องที่ 5 จังหวะที่ 1 และเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียงเดียวกันในจังหวะที่ 2 ในห้องเดิม โดยเสียง มี เร มี เร มี เร ที ลา เพื่อเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง ซอล ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 6

ห้องที่ 10 -11

ทำนองเริ่มต้นด้วยเสียง โด ในห้องที่ 10 จังหวะที่ 2 ใช้เสียงที ลา ซอล เพื่อเคลื่อนที่ไปยังลูกตก เสียง โด ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 11

ห้องที่ 12 - 15

ทำนองเริ่มต้นด้วยเสียง โด ในจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 12 เคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง มี ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 14 โดยใช้เสียง เร โด มี ซอล มี เร เพื่อเคลื่อนที่ไปยัง ลูกตก เสียง โด ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 14 เคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง มี ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 15 โดยใช้เสียง ที เร ลา ที ลา ซอล

สองชั้นท่อน 2

ห้องที่ 1-2

ทำนองเริ่มต้นที่เสียง ลา ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 1 และเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง โด ในจังหวะที่ 2 ในห้องเดียวกัน จากนั้นใช้เสียง เร โด เพื่อเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 2 จังหวะที่ 1

ห้องที่ 5 - 7

เริ่มต้นทำนองด้วยเสียง ลา ในจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 5 เคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง โด ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 6 โดยใช้เสียง เร มี เร จากนั้นใช้เสียง มี ซอล มี เร เพื่อเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง มี ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 7

ห้องที่ 12 – 14

ทำนองเริ่มต้นด้วยเสียง ฟา ในห้องที่ 12 จังหวะที่ 2 โดยลากเสียงเพื่อไปยังลูกตก เสียง ฟา ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 13 และใช้เสียง ฟาซอลฟาซอล เพื่อเคลื่อนที่ยังลูกตก เสียงลา ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 14

ห้องที่ 19 - 21

เริ่มต้นทำนองด้วยเสียง มี ในจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 19 เคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง ลา ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 20 โดยใช้เสียง ฟาซอลฟา จากนั้นใช้เสียง โด ลา ซอล เพื่อเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง ลา ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 20 จากนั้นใช้เสียง ซอลฟา โด เพื่อเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง เร ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 21 จากนั้นใช้เสียง มี เพื่อเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง ฟา ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 21

ชั้นเดียวท่อน 1

ห้องที่ 4

ทำนองเริ่มต้นด้วยเสียง ลา ในห้องที่ 4 จังหวะที่ 1 แล้วเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง ซอล ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 4 ด้วยเสียง ซอลฟา ไปยังคำร้อง

ชั้นเดียวท่อน 2

ห้องที่ 2

ทำนองเริ่มต้นด้วยเสียงเรเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง โด ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 2 โดยใช้เสียงเร แล้วใช้เสียง ซอล ลา ที เพื่อไปยังคำร้อง

ห้องที่ 3 - 4

ทำนองเริ่มต้นด้วยเสียงเรเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง ฟา ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 2 แล้วใช้เสียง ซอล ที ที เพื่อไปยังคำร้อง

จากการวิเคราะห์การเอื้อนที่ใช้เป็นทำนองร้อง ในเพลงทะแยเถานี้ พบว่าเป็นทำนองเอื้อนที่เป็นไปตามกระแสทำนองของเพลงทางบรรเลง มีทั้งส่วนที่คล้ายกับทำนองเอื้อนทางร้องอื่น ๆ โดยสังเกตว่า

1) พบว่ามีการใช้ทำนองเอื้อนที่เป็นไปตามกระแสทำนองของเพลงทางบรรเลง
2) พบว่ามีการใช้ทำนองเอื้อนที่คล้ายกับทางร้องอื่นๆ เช่นในสามชั้นท่อนที่ 1 ห้องที่ 10– 12 เป็นต้น
3) พบว่าในอัตราจังหวะสามชั้น มีการใช้ทำนองเอื้อนก่อนคำร้องสุดท้ายของท่อนเหมือนกัน กล่าวคือในอัตราจังหวะสามชั้นพบการซ้ำท้ายของทำนองร้อง
4) พบว่าไม่มีการซ้ำหัวหรือซ้ำท้ายทำนองเอื้อนก่อนคำร้องสุดท้ายของท่อนในอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว ทั้งสองท่อน
5) พบว่าในการใช้ทำนองเอื้อน ที่เป็นลูกเท่า ในอัตราจังหวะเดียวกัน ในแต่ละท่อน มีการตกแต่งทำนองเอื้อน ลูกเท่า แตกต่างกัน
6) พบว่ามีการใช้ทำนองเอื้อนเสียงซ้ำกันติดต่อกัน เช่นในอัตราจังหวะ สามชั้น ท่อนที่ 1 ในห้องที่ 47– 48 และห้องที่ 49 และ 50
7) พบว่ามีการเอื้อนที่เปลี่ยนบันไดเสียงในทำนองเอื้อน สามชั้น ท่อนที่ 2

2.4.2 วิเคราะห์ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้อง

คำที่มีการใช้ทำนองเอื้อนตกแต่งคำร้อง มีดังนี้

สามชั้นท่อน 1

ห้องที่ 1 - 2

พบทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “โอ้” ซึ่งตรงกับเสีย โด โดยมีการใช้เสียงจากสูงไปต่ำ โดยใช้เสียง ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง ซอล ในจังหวะที่ 2 ห้อง ที่ 2 จากนั้นมีการเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง ลา ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 8 ใช้เสียง ลา โด ลาเพื่อดำเนินทำนองไปยังคำร้อง ว่า “ว่า”

ห้องที่ 3

พบทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “ว่า” ซึ่งตรงกับเสีย ซอล โดยมีการใช้เสียงจากสูงไปต่ำ โดยใช้เสียง ซอล ลา ดำเนินทำนองไปยังลูกตกเสียง ซอล ในจังหวะที่ 2 ห้อง ที่ 2

ห้องที่ 17 -18

หลังคำว่า “ทอง” พบทำนองเอื้อนตกแต่งคำร้อง โดยตรงกับเสียง เร ในจังหวะที่ 1 ห้องที่ 17 โดยใช้เสียง โด เร เคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง โด ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 18

ห้องที่ 19-20

พบเอื้อนตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “น้อง” โดยตรงกับเสียง เร และใช้เสียง เร มี เร เพื่อเคลื่อนไปยังลูกตกเสียง โด ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 20

สามชั้นท่อน 2

ห้องที่ 7 - 8

พบเอื้อนตกแต่งคำร้อง หลังคำว่า “ตั้ง” ซึ่งตรงกับเสียง เร แล้วใช้เสียง ฟา เพื่อเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง โด เช่นกัน ในห้องที่ 2 จังหวะที่ 1 จากนั้น เคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง ลา ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 7 โดยใช้เสียง เร และ โด และเอื้อนตกแต่งคำร้อง หลังคำว่า “จิต” ซึ่งตรงกับเสียง โด แล้วใช้เสียง เร มี เพื่อเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง เร เช่นกัน ในห้องที่ 3 จังหวะที่ 2

ห้องที่ 8

พบเอื้อนตกแต่งคำร้อง หลังคำว่า “ไว้” ซึ่งตรงกับเสียง เร แล้วใช้เสียงมี ฟา เพื่อเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง มี เช่นกัน ในห้องที่ 8 จังหวะที่ 2

ห้อง 15-16

พบเอื้อนตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “ไร” ระหว่างคำว่า “มา” ซึ่งคำว่า “ไร” ตรงกับเสียง ซอล และใช้เสียง มี ซอล มี เร โด เพื่อเคลื่อนไปยังลูกตกเสียง เร ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 14 เพื่อดำเนินทำนองไปยังคำว่า “มา”

สองชั้นท่อน 1

ห้องที่ 8

พบการเอื้อนตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “สี” ซึ่งตรงกับเสียง เร และใช้เสียง มี เพื่อเคลื่อนไปยังลูกตกเสียง โด ในจังหวะที่ 2 ห้องที่ 8

ห้องที่ 10

พบการเอื้อนตกแต่งคำร้องหลังคำว่า “วรรณ” ซึ่งตรงกับเสียง โด และใช้เสียง เร โดเพื่อเคลื่อนไปยังลูกตกเสียง ที ในจังหวะที่ 2 ห้องที่10

สองชั้นท่อน 2

ห้องที่ 4

พบเอื้อนตกแต่งคำร้อง หลังคำว่า “พราก” ซึ่งตรงกับเสียง โด แล้วใช้เสียงโด เร เพื่อเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง โด ในห้องที่ 4 จังหวะที่ 2

ห้องที่ 16

พบเอื้อนตกแต่งคำร้อง หลังคำว่า “กา” ซึ่งตรงกับเสียง ซอล แล้วใช้เสียง ลา ซอล เพื่อเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง ฟา ในห้องที่ 16 จังหวะที่ 2

ห้องที่ 18

พบเอื้อนตกแต่งคำร้อง หลังคำว่า “ทิ้ง” ซึ่งตรงกับเสียง มี แล้วใช้เสียงมี เร เพื่อเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง โด ในห้องที่ 18 จังหวะที่ 2

ชั้นเดียวท่อน 1

ห้องที่ 5

พบเอื้อนตกแต่งคำร้อง หลังคำว่า “เกศา” ซึ่งตรงกับเสียง ลา แ ล้ ว ใ ช้ เ สี ย ง โ ด เพื่อเคลื่อนที่ไปยังลูกตกเสียง ซอล ในห้องที่ 5 จังหวะที่ 2

ชั้นเดียวท่อน 2

ห้องที่ 7

พบว่ามีเอื้อนตกแต่งคำร้อง หลังคำว่า “มี” ซึ่งตรงกับเสียง โดเรโด ในจังหวะที่ 1

จากการวิเคราะห์ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้อง ในเพลงทะแยเถา สรุปได้ดังนี้

1) พบเอื้อนตกแต่งคำร้อง ระหว่างคำร้อง
2) พบว่าเอื้อนตกแต่งคำร้อง หลังคำร้อง

2.5 วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการขับร้อง

2.5.1 เทคนิคการออกเสียงคำร้อง

ตารางที่8 วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการออกเสียงคำร้อง เพลงทะแยสามชั้น ท่อน 1

คำร้อง	เทคนิคที่ใช้ในการออกเสียงคำร้อง
โอ้	ใช้วิธีการครั่น
ว่า	กระทบคู่2
เจ้า	กระทบคู่3
ดวง	เสียงตรง
มณฑา	เสียงตรง

ตารางที่8 (ต่อ)

คำร้อง	เทคนิคที่ใช้ในการออกเสียงคำร้อง
ทอง	เสียงตรง
ไฉน	ผันเสียงสูง
น้อง	ผันเสียงสูง
จึง	เสียงตรง
มาร้าง	เสียงตรง
เสน่ห์	เสียงตรง
หา	ผันเสียง

ตารางที่9 วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการออกเสียงคำร้อง เพลงทะแยสามชั้น ท่อน 2

คำร้อง	เทคนิคที่ใช้ในการออกเสียงคำร้อง
พี่	ควงเสียงลง
ตั้ง	ประคบคำ
จิต	เสียงตรง
คิด	ผันเสียงสูง
ไว้	ผันเสียงสูง
แต่	ประคบคำ
ไร	เสียงตรง
มา	เสียงตรง
จะรับ	ประคบคำ
แก้ว	กระทบคู่ 2
แววตา	เสียงตรง
มาเวียงชัย	เสียงตรง

ตารางที่10 วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการออกเสียงคำร้อง เพลงทะแยสองชั้น ท่อน 1

คำร้อง	เทคนิคที่ใช้ในการออกเสียงคำร้อง
จะอภิเษก	เสียงตรง
ให้	ผันเสียงสูง
เป็นเอก	เสียงตรง

ตารางที่10 (ต่อ)

คำร้อง	เทคนิคที่ใช้ในการออกเสียงคำร้อง
มเหสี	ผันเสียงสูง
ในสุวรรณ	เสียงตรง
ปฐพี	เสียงตรง
เป็น	เสียงตรง
ใหญ่	ควงเสียงลง

ตารางที่11 วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการออกเสียงคำร้อง เพลงทะแยสองชั้น ท่อน 2

คำร้อง	เทคนิคที่ใช้ในการออกเสียงคำร้อง
ควร	เสียงตรง
หรือ	ผันเสียงสูง
มา	เสียงตรง
พราก	ควงเสียงลง
จาก	ควงเสียงลง
พี่	ประคบคำ
ไป	เสียงตรง
เหมือน	ผันเสียงสูง
แกล้ง	ประคบคำ
ทิ้งพี่ไว้	เสียงตรง
อยู่เอกา	เสียงตรง

ตารางที่12 วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการออกเสียงคำร้อง เพลงทะแยชั้นเดียว ท่อน 1

คำร้อง	เทคนิคที่ใช้ในการออกเสียงคำร้อง
พระเอย	เสียงตรง
พระทรง	เสียงตรง
โปรด	เสียง
เกล้า	ประคบคำ
เก	เสียงตรง
ศา	ผันเสียงสูง

ตารางที่13 วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการออกเสียงคำร้อง เพลงทะแยชั้นเดียว ท่อน 2

คำร้อง	เทคนิคที่ใช้ในการออกเสียงคำร้อง
น้องขอ	เสียงตรง
ถวาย	ผันเสียงสูง
ความสัจจา	เสียงตรง
อันความ	เสียงตรง
เสน่ห์	เสียงตรง
หา	ผันเสียงสูง
พระภูมี	เสียงตรง

ผันเสียงเป็นเทคนิค ในการออกเสียงคำร้อง เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของวรรณยุกต์ โดยการออกเสียงจากต่ำไปหาเสียงสูง

ประคบคำคือ เทคนิคการออกเสียงคำร้องที่จะทำให้คำร้องออกมาอย่างไพเราะตามทำนองเพลงและถูกต้องตามหลักของภาษา มีการผสมเสียงให้เกิดความไพเราะและชัดเจน เช่นคำว่า “ไม่” ออกเสียง แยกเป็นคำว่า “มา” กับ “ไอ่” เมื่อออกเสียงเชื่อมเข้าด้วยกันจะออกมาเป็นคำว่า “ไม่” ที่ชัดเจนและไพเราะ

กระทบคำคู่ 2 เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ซึ่งในขณะออกเสียงคำร้องต้องให้เสียงคำร้องออกมา เป็น 2 เสียงต่อเนื่องกัน

จากการวิเคราะห์การออกเสียงคำร้องเพลงทะแยเถาสามารถสรุปได้ดังนี้

1. พบว่าคำร้องมีการใช้ศัพท์สังคีตของคำร้อง ตามหลักของการขับร้อง
2. พบเทคนิคการออกเสียงคำร้องตามโน้ตในแต่ละห้อง

2.5.2 เทคนิคในการเอื้อน

ตารางที่ 14 วิเคราะห์เทคนิคการเอื้อน เพลงทะแยสามชั้น ท่อน 1

ห้องที่	เทคนิคที่ใช้ในการเอื้อน
ห้องที่ 2	พบเสียงครั่นในทำนองเอื้อน เป็นการใช้เสียงครั่นในจังหวะที่ 1
ห้องที่ 3	พบเทคนิคเสียงปริบในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 4	พบเทคนิคเสียงครั่นจังหวะที่ 2
ห้องที่ 5	พบเทคนิคเสียงครั่นจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2
ห้องที่ 6	พบเทคนิคเสียงครั่นจังหวะที่ 2

ตารางที่ 14 (ต่อ)

ห้องที่	เทคนิคที่ใช้ในการเอื้อน
ห้องที่ 7	พบเทคนิคหางเสียงจังหวะที่ 1
ห้องที่ 8	พบเทคนิคกลืนเสียงจังหวะที่ 2
ห้องที่ 9	พบเทคนิคเสียงครั่นจังหวะที่ 2
ห้องที่ 13	พบเทคนิคเสียงครั่นจังหวะที่ 2
ห้องที่ 15	พบเทคนิคเสียงกระทบจังหวะที่ 2
ห้องที่ 17	พบเทคนิคเสียงครั่นจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2
ห้องที่ 19	พบเทคนิคเสียงครั่นจังหวะที่ 2
ห้องที่ 20	พบเทคนิคกลืนเสียงจังหวะที่ 2
ห้องที่ 21	พบเทคนิคเสียงครั่นจังหวะที่ 2
ห้องที่ 24	พบเทคนิคหางเสียงจังหวะที่ 2
ห้องที่ 25	พบเทคนิคกลืนเสียงจังหวะที่ 2
ห้องที่ 26	พบเทคนิคเสียงครั่นจังหวะที่ 2
ห้องที่ 27	พบเทคนิคเสียงครั่นจังหวะที่ 2
ห้องที่ 30	พบเทคนิคเสียงครั่นจังหวะที่ 2

ตารางที่ 15 วิเคราะห์เทคนิคการเอื้อน เพลงทะแยสามชั้น ท่อน 2

ห้องที่	เทคนิคที่ใช้ในการเอื้อน
ห้องที่ 1	พบเทคนิคการกลืนเสียงจังหวะที่ 1 พบเทคนิคการกระทบจังหวะที่ 2
ห้องที่ 2	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2
ห้องที่ 3	พบเทคนิคเสียงกระทบในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 4	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2
ห้องที่ 5	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2
ห้องที่ 6	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 7	พบเทคนิคหางเสียงสูงในจังหวะที่ 1
ห้องที่ 8	พบเทคนิคกลืนเสียงในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 9	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 2

ตารางที่ 15 (ต่อ)

ห้องที่	เทคนิคที่ใช้ในการเอื้อน
ห้องที่ 11	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 12	พบเทคนิคกลืนเสียงในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 13	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 15	พบเทคนิคกลืนเสียงในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 17	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 21	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 22	พบเทคนิคกลืนเสียงในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2
ห้องที่ 27	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 31	พบเทคนิคหางเสียงในจังหวะที่ 1
ห้องที่ 32	พบเทคนิคกลืนเสียงในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 33	พบเทคนิคกลืนเสียงในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 35	พบเทคนิคหางเสียงในจังหวะที่ 1
ห้องที่ 37	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 42	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 43	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 44	พบเทคนิคกลืนเสียงในจังหวะที่ 1
ห้องที่ 45	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 1
ห้องที่ 46	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 2

ตารางที่ 16 วิเคราะห์เทคนิคการเอื้อน เพลงทะแยสองชั้น ท่อน 1

ห้องที่	เทคนิคที่ใช้ในการเอื้อน
ห้องที่ 1	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 4	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 9	พบเทคนิคเสียงกระทบในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 10	พบเทคนิคเสียงกลืนในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2
ห้องที่ 14	พบเทคนิคเสียงกลืนในจังหวะที่ 2

ตารางที่ 17 วิเคราะห์เทคนิคการเอื้อน เพลงทะแยสองชั้น ท่อน 2

ห้องที่	เทคนิคที่ใช้ในการเอื้อน
ห้องที่ 1	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 4	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 5	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 12	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 16	พบเทคนิคกลืนเสียงในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 17	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 18	พบเทคนิคกลืนเสียงในจังหวะที่ 2
ห้องที่ 20	พบเทคนิคเสียงครั่นในจังหวะที่ 1

ตารางที่ 18 วิเคราะห์เทคนิคการเอื้อน เพลงทะแยชั้นเดียว ท่อน 1

ห้องที่	เทคนิคที่ใช้ในการเอื้อน
ห้องที่ 4	พบเทคนิคการกลืนเสียงจังหวะที่ 1

ตารางที่ 19 วิเคราะห์เทคนิคการเอื้อน เพลงทะแยชั้นเดียว ท่อน 2

ห้องที่	เทคนิคที่ใช้ในการเอื้อน
ห้องที่ 2	พบเทคนิคเสียงลงทรวงจังหวะที่ 2
ห้องที่ 6	พบเทคนิคการกลืนเสียงจังหวะที่ 1
ห้องที่ 7	พบเทคนิคการกลืนในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 2

ครั่น เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยสะดุดเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดกัน ลักษณะการออกเสียงจะเร็วกว่าการกระทบเสียง

เสียงปริบ เป็นเทคนิคในการออกเสียง โดยสะดุดเสียงเบา ๆ คล้ายกับเสียงครั่น แต่ลักษณะการออกเสียงปริบจะนุ่มนวลกว่า และช้ากว่าการออกเสียงครั่น

หางเสียง เป็นเทคนิคในการลากเสียงในตอนท้ายให้ยาว โดยไม่ให้มีเสียงของทำนองเพี้ยนไป ลากเสียงให้สูงขึ้นจากเดิมเล็กน้อย ในตอนท้ายคำร้องหรือทำนองเอื้อนเพื่อให้คำชัดเจนและไพเราะ

กนกคอ เป็นเทคนิคการตกแต่งทำนองเอื้อนให้มีความไพเราะและวิจิตร โดยเพิ่มรายละเอียดลงไปในการเอื้อนเป็นการขับร้องในขั้นสูง หรือเรียกว่าเม็ดพราย สำหรับคำว่า กนกคอนี้ คุณหญิง

ชิ้น ศิลปะบรรเลง ได้อธิบายว่า เปรียบเทียบกับความงดงามของลายกนกไทยที่สะบัดปลายงดงาม คล้ายกับการเอื้อนที่ต้องตกแต่งให้งดงาม

จากการวิเคราะห์ทำนองเอื้อนเพลงทะแยเถาสามารถสรุปได้ดังนี้

1. พบว่ามีการใช้คำเอื้อนที่เป็นไปตามกระแสทำนองของเพลงทางบรรเลง
2. พบว่ามีการเอื้อนที่คล้ายกับทางร้องอื่น ๆ เช่น ในสามชั้นท่อนที่ และท่อนที่ 2
3. พบว่ามีการใช้คำเอื้อนที่เป็นเท่าในอัตราจังหวะสามชั้น
4. พบว่ามีการใช้เทคนิคศัพท์สังคีตที่ใช้ในการขับร้อง ที่เป็นหลักการขับร้องของครูองุ่น บัวเอี่ยม

บทที่ 5
สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิธีการขับร้องเพลงทะแยเถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยมได้มีวัตถุประสงค์ ขอบเขตการวิจัย และวิธีดำเนินการวิจัยดังนี้

วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของครูอุ่น บัวเอี่ยม
2. เพื่อศึกษาวิธีการขับร้องเพลงทะแยเถา ที่ขับร้องโดยครูอุ่น บัวเอี่ยม

ขอบเขตของการวิจัย

1. ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยจะศึกษาชีวประวัติและผลงานของ ครูอุ่น บัวเอี่ยม
2. ผู้วิจัยจะศึกษาวิธีการขับร้องเพลงทะแยเถา ที่ขับร้องโดยครูอุ่น บัวเอี่ยม
3. เป็นการศึกษาวิธีการขับร้องเพลงทะแยเถา เท่านั้นโดยไม่รวมถึงการวิเคราะห์วิธีการบรรเลงหรือทำนองของเพลงทะแยเถา

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง การขับร้องเพลงทะแยเถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยม ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์บุคคลข้อมูลซึ่งเป็นคีตศิลปิน นักวิชาการ ทั้งผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยและด้านการขับร้องเพลงไทย และบุคคลแวดล้อม ทายาทหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากแถบบันทึกเสียง เอกสารวิชาการต่างๆ และรวบรวมข้อมูลจากการปฏิบัติการจริง โดยมีการวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

ในการสัมภาษณ์ชีวประวัติและผลงานของครูอุ่น บัวเอี่ยม ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลตามลำดับเนื้อหา และเรียบเรียงหมวดหมู่ โดยสรุปดังนี้

1. ประวัติส่วนตัว

2. ประวัติด้านการศึกษา

3. ประวัติด้านการศึกษาดนตรีไทยและการขับร้องเพลงไทย

4.ประวัติการทำงาน

5. ผลงานด้านการขับร้อง การเผยแพร่ดนตรี ฯลฯ

ในการวิเคราะห์ข้อมูลเพลงทะแยเถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยม มีหลักและวิธีการในการวิเคราะห์ดังนี้

1. การแบ่งระยะการหายใจ

2. การแบ่งวรรคตอนของเนื้อเพลง

3. วิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องเสียงวรรณยุกต์

4. วิเคราะห์การเอื้อน โดยแบ่งการวิเคราะห์ ดังนี้

4.1 วิเคราะห์การเอื้อนที่ใช้เป็นทำนองร้อง

4.2 วิเคราะห์การเอื้อนที่ตกแต่งคำร้อง

5. วิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการขับร้องดังนี้

5.1 เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง

5.2 เทคนิคในการเอื้อน

โดยได้มีการสรุปผลการวิจัย การอภิปรายผล และข้อเสนอแนะ ดังนี้

สรุปผลการวิจัย

ผลจากการค้นคว้าวิจัยตามจุดมุ่งหมายของการค้นคว้าวิจัยที่กำหนดไว้ ได้ผลสรุปดังนี้

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของครูอุ่น บัวเอี่ยม

ครูอุ่น บัวเอี่ยม มีนามเดิมว่า ชอุ่ม อินทาปัจ เกิดเมื่อวันที่ 27 กรกฎาคม 2464 ที่อำเภอกำแพงแสน จังหวัดนครปฐม เป็นบุตรคนที่ 6 ของรองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ (เขียน อินทาปัจ) กับ นางพิศ แซ่อึ้ง ในจำนวนพี่น้อง 9 คน และพี่ชายต่างมารดา 1 คน การศึกษาจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 ที่โรงเรียนลำพระยา จังหวัดนครปฐม ภายหลังจึงได้ศึกษาจนจบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 ที่โรงเรียนศึกษาผู้ใหญ่วัดมหาธาตุ สมรสกับ จ.ส.ต.ฟุ้ง บัวเอี่ยม ในปีพ.ศ.2486 ท่านทั้งสองไม่มีบุตรร่วมกัน ปัจจุบันครูอุ่นอยู่บ้านเลขที่ 85/1 ซอยมิ่งขวัญ 5 ถนนติวานนท์ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี

ครูอุ่น เป็นผู้ที่ความสามารถในด้านการขับร้อง ด้านดนตรี และการผลิตอังกะลุง แล้วยังมีความสามารถทางด้านนาฏศิลป์ การทำเครื่องแต่งกายสำหรับนักแสดงด้วย ครูอุ่นได้สั่งสมความรู้จากครูดนตรีและนาฏศิลป์หลายท่าน ดังนี้

ด้านการขับร้อง เรียนกับบิดา คือ รองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ หลวงชัยอาญา ครูสกล แก้วเพ็ญกาศหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)คุณหญิงชิ้น ศิลปะบรรเลง

ด้านเครื่องสาย เรียนซออู้กับบิดา คือ รองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์

เรียนขิมกับครูย้อย เกิดมงคล

เรียนซออู้ ซอด้วง โทนรำมะนากับ จ.ส.ต.ฟุ้ง บัวเอี่ยม

ด้านการแคนวง เรียนกับบิดา คือ รองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์

ด้านการผลิตอังกะลุง ได้รับคำแนะนำจากครูสกล แก้วเพ็ญกาศ

การบรรเลงอังกะลุง เรียนกับคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ครูสกล แก้วเพ็ญกาศ

ด้านการทำชุดละคร เรียนกับคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง

ด้านนาฏศิลป์ เรียนกับคุณลัดดา ศิลปบรรเลง (สารตายนต์)

ครูอุ่น บัวเอี่ยมเป็นครูอุทิศตนเพื่อการเผยแพร่ดนตรีไทยและขับร้อง เป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในวงการดนตรีไทย นอกจากจะเปิดบ้านสอนดนตรีไทยให้แก่ผู้ที่สนใจโดยไม่เก็บค่าใช้จ่ายแล้ว ท่านยังได้รับเชิญเป็นวิทยากรทางด้านดนตรีไทยและขับร้องตามสถาบันต่างๆ ด้วยการเผยแพร่การสอนขับร้อง ครูอุ่นได้ใช้หลักวิธีการสอนขับร้องไทยที่ได้พัฒนาขึ้นเป็นรูปแบบของครูอุ่น ที่มีหลักการขับร้องตามแบบของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) โดยมีหลักการฝึกขับร้อง 5 คำ เป็นองค์ประกอบของการขับร้อง ทั้งคำร้อง ทำนองเอื้อน ตามแบบแผนของคีตศิลป์ไทยดังนี้

- เสียงดาด เป็นการขับร้องที่ยังไม่ได้ตกแต่งทำนองเอื้อน เมื่อฟังแล้วจะกระด้างหู หรือเรียกว่าร้องที่เอื้อนไม่ชัดเจน มักจะเกิดขึ้นกับผู้ที่เริ่มต่อเพลงใหม่ๆ ยังจำเพลงไม่ได้หรือไม่แม่นยำในทำนอง แล้วเอื้อนออกเสียงไม่ตรงตามสำนวนของเพลง

-เสียงลงทรวงเทคนิคการใช้กระแทกเสียงกลืนลงไปในลำ คอไปจนกระทั่งถึงทรวงอก เพื่อให้เกิดการเสียงสั่นสะเทือน ฟังแล้วเกิดอารมณ์สะเทือนใจ ส่วนมากนักร้องชายจะนิยมเทคนิคนี้มากกว่านักร้องหญิง จะพบการใช้เทคนิคนี้มากในเพลงสำเนียงมอญและเพลงที่มีลักษณะทำนองเศร้า เช่นเพลงแขกมอญบางขุนพรหม สามชั้น

-กนกคอ คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ได้อธิบายว่า การขับร้องเปรียบเทียบกับความงดงามของลายกนกไทยที่สะบัดปลายงดงาม ซึ่งก็คล้ายกับการเอื้อนของเพลงไทยที่ต้องตกแต่งการเอื้อนให้งดงาม เช่นเดียวกันลายกนกที่สะบัดอย่างอ่อนช้อย และมีรายละเอียดของลายสวยงามจึงเป็น

เทคนิคการตกแต่งทำนองของการเอื้อนให้มีความวิจิตรไพเราะ เป็นการขับร้องในขั้นสูงมีการใช้เพิ่มรายละเอียดโดยใช้ลูกคอที่ซับซ้อน

- ประคบเสียง เป็นเทคนิคการบังคับเสียงเอื้อนซึ่งเป็นเสียงหลักในการขับร้องเพลงไทย การเอื้อนออกมาเป็นเสียง “เออ” เป็นเสียง สูง ต่ำเป็นทำนอง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของเพลงไทย การประคบเสียง คือ

การเอื้อนให้ชัดเจนออกเสียง เออ เอย อือ อึ เอ๋ย เออะ เฮอ ฮือ ฮึ หือ เอิงเงอเอิงเงย ถูกวรรคตอนของเพลง ถูกวิธีตามหลักการขับร้อง

การออกเสียงให้หนักแน่น ชัดถ้อยชัดคำ ไม่โพล่งดังจนเกินไป

การกล่อมเสียงสูง ต่ำ หนัก เบา ตามทำนองเพลงอย่างละเมียดละไมให้เกิดความไพเราะตามอารมณ์ของเพลง

การหลบเสียงสูงต่ำให้เหมาะสมกับคุณสมบัติของเสียงตนเองไม่บีบเสียงให้สูงจนเกินกำลัง หรือลงเสียงต่ำจนเสียงบอด

- ประคบคำ เป็นเทคนิคการออกเสียงคำร้องที่จะทำให้คำร้องออกมาอย่างไพเราะตามทำนองเพลงและถูกต้องตามหลักของภาษา คือ

การออกเสียงคำร้องที่ถูกต้องตามอักขระวิธีการตกแต่งคำร้องให้กลมกลืนกับทำนองเพลงให้เหมาะกับสำเนียงเพลง เช่นเพลงสำเนียงลาว ก็ออกเสียงคำร้องให้มีลักษณะของภาษาลาว เพลงสำเนียงมอญ ก็ออกเสียงคำร้องให้มีลักษณะของภาษามอญ แต่ก็ต้องกระทำด้วยความเหมาะสมเพียงเป็นสำเนียงของเพลงเท่านั้นถ้ามากเกินไปอาจจะทำให้คำร้องผิดเพี้ยนไปก็ไม่เหมาะสม

การเน้นเสียงเพื่อช่วยให้คำร้องชัดเจน เช่นการออกเสียง คำว่า “มณฑาทอง”ในเพลงทะแย ถ้าไม่เน้นเสียงประคบคำให้ดีแล้ว เสียงคำร้องที่ออกผู้ฟังอาจจะได้ยินเป็น “มณฑาท้อง” อย่างนี้เป็นต้น

การผสมเสียงโดยแยกออกเสียงคำร้องเป็นสองคำเมื่อผสมกันแล้วจะได้คำร้องที่ชัดเจนและไพเราะ เช่นการออกเสียงคำว่า “ดวง” ในเพลงลาวดวงเดือนถ้าออกดวงตรงๆ เข้ากับทำนองเพลงแล้วเสียงที่ออกมาจะได้ยินเป็น “ด้วง” ถ้าออกเสียงแยกเป็น 2 คำคือ “ดู” กับ “วัง” เมื่อออกเสียงเชื่อมเข้าด้วยกันเสียงที่ออกมาจะเป็นคำว่า “ดวง” ที่ชัดเจนและไพเราะ

การถ่ายทอดอารมณ์เพลงตามบทร้องได้อย่างเหมาะสม ให้ผู้ฟังเข้าใจในเนื้อหาของคำร้อง ที่เปล่งเสียงออกมา

การขับร้องของครูองุ่น บัวเอี่ยม จากการศึกษาจากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีลักษณะต่างๆ ดังนี้

1. การควงเสียงสูง (ควงขึ้น) การควงเสียงสูงนั้นเป็นเทคนิคที่ต้องใช้เสียงสูงเป็นการแสดงความสามารถของผู้ขับร้อง โดยไล่เสียงจากต่ำไปหาสูง

2. การควงเสียงต่ำ (ควงลง) การควงเสียงต่ำนั้นเป็นเทคนิคที่ต้องใช้การไล่เสียงจากสูงลงมาต่ำ

3. ลักจังหวะ การลักจังหวะเป็นการร้องที่ไม่ให้เสียง หรือคำร้องลงพอดีจังหวะ แต่ลงเสียงก่อนจังหวะ การขับร้องตามปกตินั้นจะลงเสียงตามจังหวะตกของฉับ และหน้าทับ แต่ในการลักจังหวะนั้นการร้องต้องลงเสียก่อนจังหวะจึงจะเกิดความไพเราะ

4. ผ่อนเสียง การผ่อนเสียงนั้นต้องออกเสียงให้ยาวตั้งแต่ดังแล้วค่อยๆ ผ่อนให้เบาลงแต่ต้องควบคุมเสียงไม่ให้เพี้ยนไปจากเดิม เพื่อให้เกิดความไพเราะนุ่มนวล มีวิธีการคือ ก่อนจะร้องต้องสูดลมหายใจเข้าให้เต็มที่แล้วค่อยๆ ผ่อนเสียงออกมาทีละน้อยอย่างสม่ำเสมอแม้จะต้องทำเสียงก็ตาม สามารถทำได้ทั้งคำร้อง และทำนองเอื้อน ในการขับร้องเพลงไทย มีเทคนิคการผ่อนเสียงอยู่มาก

5. ขมวดเสียง เป็นการเอื้อนรวบเสียงตอนท้ายอย่างรวดเร็วท้ายจังหวะ หรือท้ายคำร้องเพื่อเน้นให้คำร้องนั้นชัดเจนยิ่งขึ้น คล้ายการสะบัดเสียง

6. โหนเสียง การทำเสียงเอื้อนให้เลื่อนไหลจากระดับเสียงให้สูงขึ้นไปอีก ทำให้เกิดอารมณ์เศร้า คล้ายๆ กับเหินเสียง แต่การโหนเสียงต้องพยามดังเสียงเหมือนกับจะเสียงไม่ถึงแต่ดันไปให้ถึง หรือโหนไปให้ถึง ลักษณะคล้ายกับเสียงของปี่ ผู้ขับร้องจำเป็นต้องใช้กำลังมาก จะพบในเพลงที่มีอารมณ์เศร้า เพลงประเภททยอย เป็นต้น

7. ทอดเสียง ทอดเสียงเป็นการเอื้อนที่ค่อยๆ ผ่อนลงเป็นการแสดงว่าได้หมดวรรคของเพลง หรือหมดการขับร้อง ซึ่งผู้ขับร้องจะต้องทอดให้เครื่องดนตรีสอดรับ

8. เสียงโปรย การทำเสียงโปรยนั้นต้องเน้นเรื่องการออกเสียงที่ต้องค่อยๆ ผ่อนน้ำเสียงออกมาช้าๆ ในการเอื้อนและการออกเสียงคำร้อง ลีลาการร้องที่เน้นถ้อยคำโดยการโรยเสียงจากสูงลงมาต่ำ การทำเสียงโปรยนั้นมักจะมีมากในกลุ่มเพลงที่มีอารมณ์รัก

9. เสียงครั่นคำร้อง เสียงครั่นที่คำร้อง เกิดจากการทำเสียงร้องให้สะดุดสะเทือนเพื่อให้เกิดความไพเราะเสียงนี้จะออกมาแค่อกคล้ายกับการกระแอม แต่กระแอมจะลึกกว่าครั่นที่มีทั้งยาวและสั้น

10. เสียงครั่นทำนอง เป็นการลากเสียงอือ หรือเสียงอื่นๆ โดยให้สะเทือนเสียงเพดานขึ้นนาสิกแล้วสะดุดเสียง

11. หางเสียง การลากเสียงให้สูงขึ้นจากเสียงเดิมเพียงเล็กน้อย ในตอนท้ายคำร้องหรือการเอื้อนเพื่อให้คำชัดเจนและไพเราะยิ่งขึ้น

ครูอุ่น บัวเอี่ยม ได้รับเชิญไปสอนดนตรีไทยขับร้องไทย ในสถาบันต่างๆ หลายแห่งทั้งระดับอนุบาล ประถมศึกษา มัธยมศึกษา และระดับอุดมศึกษา อีกทั้งยังเป็นวิทยากรให้ความรู้ด้านดนตรีไทยให้แก่สถาบันการศึกษาที่สนใจอีกด้วยนอกจากนี้ก็เปิดบ้านเผยแพร่ดนตรีไทยให้แก่ผู้ที่สนใจเป็นวิทยาทาน

พ.ศ.2489 - 2500 ได้รับเชิญไปสอนขับร้องเพลงไทยที่โรงเรียนศิริศาสตร์

พ.ศ.2495 ได้รับเชิญเป็นนักร้องประจำวงดนตรีไทยของคุรุสภา

พ.ศ.2498 ได้รับเชิญไปสอนดนตรีไทย และขับร้องไทยที่โรงเรียนเขมาภิรตาราม จังหวัดนนทบุรี

พ.ศ.2507 ได้ได้รับเชิญไปสอนที่โรงเรียนวัดลานนาบุญ จังหวัดนนทบุรี

พ.ศ.2509 เปิดบ้านสอนดนตรีไทยร่วมกับ จ.ส.ต.ฟุ้ง บัวเอี่ยม โดยไม่เก็บค่าสอน

พ.ศ.2510 ได้รับเชิญไปสอนที่โรงเรียนสูงเม่นชนุปถัมภ์ จังหวัดแพร่

พ.ศ.2525 เป็นกรรมการประกวดดนตรีไทยเพื่อความมั่นคง ครั้งที่ 1 จัดโดยมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะร่วมกับสหพันธ์ประสานงานความมั่นคง (สปม.) และฝ่ายกิจการพลเรือนกองอำนวย การรักษาความมั่นคงภายใน (กอ.รมน.)

พ.ศ.2526 เป็นกรรมการประกวดดนตรีไทยเพื่อความมั่นคง ครั้งที่ 2 จัดโดยมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะร่วมกับสหพันธ์ประสานงานความมั่นคง(สปม.) ฝ่ายกิจการพลเรือนกองอำนวย การรักษาความมั่นคงภายใน (กอ.รมน.) และสยามกลการมิวสิคฟาวน์เดชั่น

พ.ศ.2527 เป็นกรรมการประกวดดนตรีไทยเพื่อความมั่นคง ครั้งที่ 3 จัดโดยมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะร่วมกับสหพันธ์ประสานงานความมั่นคง(สปม.) ฝ่ายกิจการพลเรือนกองอำนวย การรักษาความมั่นคงภายใน (กอ.รมน.) และธนาคารกสิกรไทย สำนักงานใหญ่

พ.ศ.2528 เป็นกรรมการประกวดดนตรีไทยเพื่อความมั่นคง ครั้งที่ 4 จัดโดยมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะร่วมกับสหพันธ์ประสานงานความมั่นคง(สปม.) ฝ่ายกิจการพลเรือนกองอำนวย การรักษาความมั่นคงภายใน (กอ.รมน.) และศูนย์สังคีตศิลป์ธนาคารกรุงเทพฯ ผ่านฟ้า

พ.ศ.2528 ได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษสอนอังกะลุงที่โรงเรียนเทศบาล 3วัดนครอินทร์ จังหวัดนนทบุรี

พ.ศ.2530 ได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษสอนอังกะลุงที่โรงเรียนเทศบาล 4วัดบางแพรกเหนือ จังหวัดนนทบุรี

พ.ศ.2531 ได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษสอนอังกะลุงที่โรงเรียนเทศบาล 1วัดท้ายเมือง จังหวัดนนทบุรี

พ.ศ.2533 ได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษสอนอังกะลุงที่โรงเรียนเทศบาล 2วัดทินกรนิมิตร จังหวัดนนทบุรี จนถึงปัจจุบัน

พ.ศ.2534 เป็นอนุกรรมการจัดทำเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยด้านการขับร้องเพลงไทยของทบวงมหาวิทยาลัย

พ.ศ.2535 เป็นอนุกรรมการจัดทำเกณฑ์ประเมินด้านการขับร้องเพลงไทยของทบวงมหาวิทยาลัย

พ.ศ.2536 ได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษสอนวิชาขับร้องเพลงไทยที่มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

พ.ศ.2537 ได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษสอนอังกะลุงที่โรงเรียนอนุบาลลูกรัก

พ.ศ.2542 เข้าร่วมการสัมมนาทางวิชาการของทบวงมหาวิทยาลัย เรื่องหลักทั่วไปในการขับร้องเพลงไทย เอกลักษณ์ และแนวทางการสอนการขับร้องเพลงไทยในอดีต และปัจจุบัน ซึ่งเป็นส่วนหนึ่งของการสร้างเกณฑ์มาตรฐานดนตรีไทยของทบวงมหาวิทยาลัย ร่วมกับอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน อาจารย์บรรเลง สาคริก และอาจารย์ประชิต ขำประเสริฐ อาจารย์ศิริ วิชเวช อาจารย์เลื่อน สุนทรวาทิน อาจารย์สุดจิตต์ ดุริยประณีต และ อาจารย์แจ้ง คล้ายสีทอง

พ.ศ.2543 เป็นต้นไปท่านประกอบอาชีพ ผลิตอังกะลุง ไม้ตีขิม เครื่องดนตรีย่อส่วนเพื่อจำหน่าย และเปิดบ้านสอนดนตรีไทย ขับร้องไทย และแคนวงให้แก่ผู้ที่สนใจ เป็นวิทยากรพิเศษให้แก่สถาบันการศึกษาต่างๆ

พ.ศ.2550 ครูอุ่นและลูกศิษย์ก่อตั้งชมรมดนตรีไทยครูอุ่น เปิดสอนดนตรีไทยให้แก่บุคคลที่สนใจ โดยลูกศิษย์ของครูอุ่นเป็นผู้ช่วยกันสอน โดยคิดค่าสอนครั้งละ 50 บาท

นอกจากนี้ครูอุ่นยังได้ผลิตอังกะลุง ไม้ตีขิม เครื่องดนตรีย่อส่วน เพื่อจำหน่าย รวมทั้งเปิดบ้านสอนดนตรีไทย ขับร้องไทย และแคนวงให้แก่ผู้ที่สนใจ เป็นวิทยากรพิเศษให้แก่สถาบันการศึกษาต่าง ๆ อีกด้วย แต่เนื่องจากปัญหาด้านสุขภาพจึงได้หยุดพักรักษาตัว

2. เพื่อศึกษาวิธีการขับร้องเพลงทะแยเถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยม

การแบ่งระยะการหายใจ

จากการวิเคราะห์การแบ่งระยะหายใจในเพลง ทะแยเถา สามารถสรุปได้ดังนี้

1) พบว่าส่วนใหญ่มักจะเป็นการหายใจตามสัดส่วนของเพลง หรือสัดส่วนคำร้องที่ต่อเนื่องกับทำนองเอื้อน มีความสั้นยาวต่างกันไปตามกระสวนทำนอง

2) พบช่วงการหายใจยาวที่สุดในอัตราจังหวะสองชั้น ท่อนที่ 2 ช่วงระยะการหายใจที่ 4

3) พบช่วงระยะหายใจในช่วงคำร้องที่เป็นคำตาย คือสะกดด้วย แม่ กก จะไม่หยุดลักหายใจ หรือหายใจใหม่ แต่จะหยุดท้ายเสียงคำร้อง เล็กน้อยและใช้ทำนองเอื้อนต่อ โดยใช้ลมหายใจเดียว

4) มีลักษณะการลักหายใจ คือสัดส่วนของทำนองเอื้อนและคำร้องที่มีการสะบัดเสียงขึ้น หรือลงอย่างรวดเร็ว แล้วมีทำนองเอื้อน หรือคำร้องต่อจากนั้น ทำให้ต้องหายใจอย่างรวดเร็วเพื่อไม่ทำให้เสียจังหวะตัวอย่างเช่น ในอัตราจังหวะชั้นเดียว ท่อนที่ 1 ช่วงระยะการหายใจที่ 3 เป็นต้น

5) พบว่าการหายใจในช่วงของทำนองเอื้อน หรือคำร้องที่สั้นๆ จะไม่ต้องกังวลว่าลมหายใจจะไม่พอกับทำนองเอื้อนหรือคำร้อง

6) ในช่วงทำนองเอื้อนที่ยาว ต้องระวังเรื่องการเก็บลมหายใจ และค่อยๆ ผ่อนลมหายใจ เนื่องจากหากหายใจไม่เพียงพอจนทำให้ลมหายใจหมดก่อนที่ทำนองเอื้อนหรือคำร้องนั้นจะจบ ก็จะทำให้การเอื้อนนั้นไม่สมบูรณ์การแบ่งระยะหายใจ แบ่งตามสัดส่วนของเพลง สัดส่วนคำร้องที่ต่อเนื่องกับทำนองเอื้อน มีความสั้นยาวต่างกันไปตามกระสวนทำนอง พบช่วงการหายใจยาวที่สุด ในอัตราจังหวะ 2 ชั้น ท่อนที่ 2 ช่วงระยะการหายใจที่ 4 ระยะหายใจในช่วงคำร้องเป็นคำตาย สะกดด้วยแม่กก

การแบ่งวรรคตอนของเนื้อเพลง

อัตราจังหวะสามชั้นท่อนที่ 1 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

โอ้ว่า/เจ้าดวง/มณฑาทอง ไฉนน้อง/จึงมาร้าง/เสน่หา

อัตราจังหวะสามชั้นท่อนที่ 2 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

พี่ตั้งจิต/คิดไว้/แต่ไรมา จะรับแก้ว/แววตา/มาเวียงชัย

อัตราจังหวะสองชั้นท่อนที่ 1 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

จะอภิเษก/ให้เป็นเอก/มเหสี ในสุวรรณ/ปฐพี/เป็นใหญ่

อัตราจังหวะสองชั้นท่อนที่ 2 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

ควรหรือ/มาพราก/จากพี่ไป เหมือนแกล้งทิ้ง/พี่ไว้/อยู่เอกา

อัตราจังหวะชั้นเดียวท่อนที่ 1 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

พระเอย/พระทรง พระจง/โปรดเกล้า/เกศา

อัตราจังหวะชั้นเดียวท่อนที่ 2 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

น้องขอ/ถวาย/ความสัจจา อันความ/เสน่หา/พระภูมี

จากการวิเคราะห์แบ่งวรรคตอนของเพลงทะแยเถา ซึ่งลักษณะการประพันธ์เป็นกลอนสุภาพ พบว่า

1) พบว่าส่วนใหญ่จะแบ่งพยางค์ตรงตามรูปแบบของคำประพันธ์ คือ 3 – 2 – 3

2) มีท่อน1 ที่แบ่ง ไม่ตรงตามรูปแบบ คือแบ่งตามความหมายของคำและความไพเราะในการขับร้องคือ แบ่งพยางค์เป็น 2 -2 -2 -2 ในวรรคสดับ

3) พบว่าวรรคส่งในอัตราจังหวะสามชั้นท่อน2 และชั้นเดียวท่อน2 ที่มี 9 พยางค์ จึงได้แบ่งเป็น 3 – 3 – 3 ตรงตามความหมายของคำ

4) ในอัตราจังหวะสองชั้นท่อนที่ 2 วรรคส่ง พบว่า มีเพียง 7 พยางค์ จึงแบ่งพยางค์เป็น 3 – 2 – 2

5) พบว่าวรรครอง ในอัตราจังหวะชั้นเดียวท่อนที่ 2 เมื่ออ่านและแบ่งพยางค์ในวรรคนี้จะได้ 3 – 3 – 2 เป็น

การวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์

จากการวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ในเพลงทะแย เถา สามารถสรุปได้ดังนี้

1) พบว่าคำร้องที่มีเสียงเดียว และเป็นคำร้องที่มีเสียงตรงกับทำนองร้องและวรรณยุกต์ จะมีการบังคับเสียงคำร้องให้ตรงกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์

2) คำร้องที่มี 2 เสียง เป็นคำร้องที่มีเสียงตรงกับทำนองร้องและวรรณยุกต์ พบว่ามีการบังคับเสียงคำร้องให้ผันไปตามเสียงวรรณยุกต์ เพื่อให้เสียงของคำร้องตรงกับทำนองร้อง และวรรณยุกต์พบว่าคำที่มีเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงเอกและเสียงโท จะมีการผันเสียงเคลื่อนที่จากสูงไปต่ำ ส่วนคำที่มีเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงตรีและเสียงจัตวา จะมีการผันเสียงเคลื่อนที่จากต่ำไปสูง ยกเว้นคำว่า ร้อย ในคำร้องเพลงทะแยสองชั้นท่อน1 โน้ตสากลห้องที่ 14 ซึ่งเป็นเสียง ตรี แต่มีการใช้ทำนองร้องเคลื่อนที่จากสูงไปต่ำ

3) พบว่าคำร้องที่มี 3 เสียง มีการบังคับเสียงให้ผันไปตามเสียงวรรณยุกต์ เพื่อให้เสียงคำร้องตรงกับทำนองร้องและวรรณยุกต์ คำที่มีเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงเอกและเสียงโท จะมีการผันเสียงเคลื่อนที่จากสูงไปต่ำ ส่วนคำที่มีเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงตรีและเสียงจัตวา จะมีการผันเสียงเคลื่อนที่จากต่ำไปสูง

4) พบว่าหากทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ ไม่ตรงกันจะมีการตกแต่งเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องเพื่อให้เข้ากับทำนองร้อง

การวิเคราะห์การเอื้อนที่ใช้เป็นทำนองร้อง

1) พบว่ามีการใช้ทำนองเอื้อนที่เป็นไปตามกระแสทำนองของเพลงทางบรรเลง

2) พบว่ามีการใช้ทำนองเอื้อนที่คล้ายกับทางร้องอื่นๆ เช่นในสามชั้นท่อนที่ 1 ห้องที่ 10– 12 เป็นต้น

3) พบว่าในอัตราจังหวะสามชั้น มีการใช้ทำนองเอื้อนก่อนคำร้องสุดท้ายของท่อนเหมือนกัน กล่าวคือในอัตราจังหวะสามชั้นพบการซ้ำท้ายของทำนองร้อง

4) พบว่าไม่มีการซ้ำหัวหรือซ้ำท้ายทำนองเอื้อนก่อนคำร้องสุดท้ายของท่อน ในอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว ทั้งสองท่อน

5) พบว่าในการใช้ทำนองเอื้อน ที่เป็นลูกเท่า ในอัตราจังหวะเดียวกัน ในแต่ละท่อน มีการตกแต่งทำนองเอื้อน ลูกเท่า แตกต่างกัน

6) พบว่ามีการใช้ทำนองเอื้อนเสียงซ้ำกันติดต่อกัน เช่นในอัตราจังหวะ สามชั้น ท่อนที่ 1 ในห้องที่ 47– 48 และห้องที่ 49 และ 50

7) พบว่ามีการเอื้อนที่เปลี่ยนบันไดเสียงในทำนองเอื้อน สามชั้น ท่อนที่ 2

การวิเคราะห์ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้อง

จากการวิเคราะห์ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้อง ในเพลงทะแยเถา สรุปได้ดังนี้

1) พบเอื้อนตกแต่งคำร้อง ระหว่างคำร้อง อยู่ 2 รูปแบบคือ ระหว่างคำร้องที่มีความหมาย กับคำร้องที่ไม่มีความหมาย

2) พบว่าเอื้อนตกแต่งคำร้อง หลังคำร้อง เพื่อให้ตรงกับเสียงลูกตกในการบรรเลงทางเครื่อง

3) พบเอื้อนตกแต่งคำร้อง ที่ อยู่ระหว่างคำ จะมีเพียงไม่กี่เสียง หรือเป็นเอื้อนตกแต่งที่ยาว ก็จะพบว่าทำนองคล้ายกับเพลงอื่นๆ แต่ก็มีเอื้อนตกแต่งคำร้องบางท่อนที่มีเสียงแปลกหูไป

การศึกษาเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง

จากการศึกษาเทคนิคในการออกเสียงคำร้องนั้น พบว่า มีการใช้เทคนิคในการออกเสี่ยงคำร้อง ดังนี้

1) กระทบคำคู่ 2 เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ซึ่งในขณะออกเสียงคำร้องต้องให้เสียงคำร้องออกมา เป็น 2 เสียงต่อเนื่องกัน

2) กระทบคำคู่ 3 เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ซึ่งในขณะออกเสียงคำร้องต้องให้เสียงคำร้องออกมา เป็น 3 เสียงต่อเนื่องกัน

3) ผันเสียง เป็นเทคนิค ในการออกเสียงคำร้อง เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของวรรณยุกต์ โดยการออกเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง

4) ควงเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง โดยการออกเสียงคำร้องนั้นใช้เสียงไล่จากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำต่อเนื่องกัน และบังคับลมหายใจให้อยู่ในลมหายใจเดียวกัน

5) ครั่น เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยสะดุดเสียงสั้นๆ 2-3 เสียงติดกัน ลักษณะการออกเสียงจะเร็วกว่าการกระทบเสียง

6) ประคบคำ คือ เทคนิคการออกเสียงคำร้องที่จะทำให้คำร้องออกมาอย่างไพเราะตามทำนองเพลงและถูกต้องตามหลักของภาษา มีการผสมเสียงให้เกิดความไพเราะและชัดเจน เช่น คำว่า “ไม่” ออกเสียง แยกเป็นคำว่า “มา” กับ “ไอ่” เมื่อออกเสียงเชื่อมเข้าด้วยกันจะออกมาเป็นคำว่า ไม่ที่ชัดเจนและไพเราะ

การศึกษาเทคนิคการเอื้อน

จากการศึกษาเทคนิคการเอื้อนของเพลงทะแยเถา นั้น พบเทคนิคที่ใช้ ดังนี้

1) การครั่น เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยสะดุดเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดกัน ลักษณะการออกเสียงจะรวดเร็วกว่าการกระทบเสียง

2) เสียงกระทบ 2 พยางค์ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อนติดต่อกัน 2 เสียง โดยที่เสียงไม่ขาดจากกัน ลักษณะการออกเสียงจะช้ากว่าการครั่น

3) เสียงกระทบ 3 พยางค์ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อนติดต่อกัน 3 เสียง โดยที่เสียงไม่ขาดจากกัน ลักษณะการออกเสียงจะช้ากว่าการครั่นและยาวกว่าการกระทบ 2 พยางค์

4) เสียงกระทบ 4 พยางค์ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อนติดต่อกัน 4 เสียง โดยที่เสียงไม่ขาดจากกัน ลักษณะการออกเสียงจะช้ากว่าการครั่นและยาวกว่าการกระทบ 3 พยางค์

5) เสียงปริบ เป็นเทคนิคในการออกเสียง โดยสะดุดเสียงเบา ๆ คล้ายกับเสียงครั่น แต่ลักษณะการออกเสียงปริบจะนุ่มนวลกว่า และช้ากว่าการออกเสียงครั่น

6) หางเสียง เป็นเทคนิคในการลากเสียงในตอนท้ายให้ยาว โดยไม่ให้เสียงของทำนองเพี้ยนไปลากเสียงให้สูงขึ้นจากเดิมเล็กน้อย ในตอนท้ายคำร้องหรือทำนองเอื้อนเพื่อให้คำชัดเจนและไพเราะ

7) ผันเสียง เป็นการออกเสียงคำร้องให้ได้ตามวรรณยุกต์ หากร้องไม่ตรงแล้วคำอาจมีความหมายเพี้ยนไป การผันเสียงต้องค่อยๆ ผันจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง เพื่อให้ได้ความหมายของคำที่ถูกต้อง ในกรณีเพลงนี้มีลักษณะคล้ายกับเทคนิคหางเสียง โดยเป็นเอื้อนที่มีเสียงต่อเนื่องจากคำร้องที่ยาวแล้วจึงมีการผันเสียงท้ายทำนองเอื้อน

8) เหินเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียง ให้ออกเสียงเลื่อนไหลสูงขึ้น โดยออกเสียงจากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงในระยะหายใจเดียวกัน

9) ผ่อนเสียง การผ่อนเสียงต้องออกเสียงให้ยาว แล้วค่อย ๆ ผ่อน จากดังไปหาเบา ควบคุมเสียงไม่ให้เพี้ยนไปจากเดิม เพื่อให้เกิดความไพเราะ สูดลมหายใจให้ลึกเพื่อจะได้ผ่อนลมหายใจสำหรับร้องทำนองเอื้อนหรือคำร้องอย่างต่อเนื่องและสม่ำเสมออีกด้วย

10) ขมวดเสียง เป็นการเอื้อนรวบเสียงตอนท้ายอย่างรวดเร็วท้ายจังหวะ หรือท้ายคำร้องเพื่อเน้นให้คำร้องนั้นชัดเจน หรือทำนองเอื้อนจบอย่างสมบูรณ์ชัดเจน คล้ายกับการสะบัดเสียง

11) กนกคอ เป็นเทคนิคการตกแต่งทำนองเอื้อนให้มีความไพเราะและวิจิตรโดยเพิ่มรายละเอียดลงไปในการเอื้อนเป็นการขับร้องในขั้นสูง หรือเรียกว่าเม็ดพราย สำหรับคำว่า กนกคอนี้ คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ได้อธิบายว่า เปรียบเทียบกับความงดงามของลายกนกไทยที่สะบัดปลายงดงาม คล้ายกับการเอื้อนที่ต้องตกแต่งให้งดงาม

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาทำนองร้องในเพลงทะแย เถา สามารถนำผลการศึกษามาอภิปรายผลได้ดังนี้

เพลงทะแยเถานี้ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้แต่งขยายเพลงทะแยมอญสองชั้นของพระประดิษฐไพเราะ (มีแขก) ขึ้นเป็นอัตราสามชั้น โดยแต่งให้เป็นเพลงที่มีทำนองสำเนียงไทย และตัดลงเป็นชั้นเดียวครบเป็นเพลงเถา พร้อมทั้งได้แต่งบทร้องสำหรับเพลงทะแยเถานี้ด้วย เพลงนี้มีความหมายถึงชัยชนะและการอวยพรให้แก่ผู้ที่รักดนตรีไทยพร้อมทั้งได้ต่อเพลงนี้ให้กับบรรดาศิษย์ที่เข้าร่วมพิธีไหว้ครู เมื่อพ.ศ. 2490 นับว่าเป็นเพลงลาที่ใช้สืบต่อทุกครั้งเมื่อบรรเลงเพลงของเหล่าบรรดาลูกศิษย์ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไม่ว่าจะงานใดก็นำเพลงนี้มาใช้เสมอ ครูอุ่น บัวเอี่ยม เป็นนักร้องคนสุดท้ายที่ยังมีชีวิตอยู่ผู้สืบทอดวิธีการขับร้องเพลงไทยเดิมในวงบ้านบาตร ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งครูอุ่นเองนั้นก็ยังได้เผยแพร่ไปยังเหล่าบรรดาลูกศิษย์ที่หวังจะศึกษาเรียนรู้ดนตรีและการขับร้องอยู่จนอายุล่วงเข้า 90 ปี มีผลงานต่างๆ มากมาย ทั้งด้านดนตรี การขับร้อง การสอนดนตรี หรือแม้แต่การประดิษฐ์เครื่องดนตรี หรืออื่น ๆ ที่เกี่ยวกับดนตรีไทย โดยหวังเพียงจะให้มีผู้สืบสานเจตนารมณ์ด้านดนตรีไทยของท่าน

เพลงทะแยเถา ที่ครูอุ่น ได้สืบทอดมาจากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นั้น ได้มีการบันทึกเสียงโดยวงเครื่องสายเครื่องคู่ ออกอากาศวิทยุ โดยมีวิธีการขับร้องที่ฟังแล้วสบายหู ไม่ได้ง่ายหรือยากจนเกินไป เพราะว่าเป็นเพลงลาที่อวยพร จึงมีลักษณะการร้องที่กลมกลืมไปด้วยกันเมื่อดนตรีรับร้อง หรือส่งร้อง การเอื้อนแม้จะฟังดูเรียบง่ายไม่ยากจนเกินไป แต่ก็มีเทคนิคพิเศษหรือลักษณะการร้องที่เป็นเอกลักษณ์ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) อยู่ในเพลง ซึ่งทำให้ฟังแล้วไม่น่าเบื่อ ชวนให้ฟัง

การเอื้อนในเพลง มักจะเป็นทำนองที่คล้ายกับเพลงอื่นๆ หากฟังเพลงอื่นๆ มาบ้าง แต่ก็ไม่ได้เหมือนไปทั้งหมดเสียทีเดียว มีการสร้างความแตกต่างในท่อนโดยการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็นต้น ลักษณะเช่นนี้เองที่ทำให้เพลงแปลกหูน่าสนใจ

การขับร้องเพลงไทยนอกจากจะร้องให้ถูกต้องตามที่ต่อร้องมา หรือตามเทคนิคต่างๆ ของเพลง ยังต้องคำนึงถึงความหมายในเนื้อร้องเพื่อสื่ออารมณ์อีกด้วย แม้ว่าจะเป็นเพลงเกร็ด ไม่ได้อยู่ในเพลงเรื่อง หรือเพลงประกอบการแสดงที่ต้องสื่ออารมณ์ ก็ต้องสื่ออารมณ์ตามความหมาย ออกมาทางเสียงร้องของผู้ขับร้องอีกด้วย การหายใจก็มีส่วนสำคัญในการขับร้องเพื่อให้เป็นไปตามกระสวนทำนองเอื้อน เพื่อให้ฟังแล้วสบาย คำร้องเองก็ต้องออกคำให้ชัดเจนเพื่อไม่ให้ความหมายผิดเพี้ยน เทคนิคเช่นนี้ สามารถนำไปใช้ได้กับทุกเพลงที่ขับร้อง อีกด้วย

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาครั้งนี้มีประเด็นน่าสนใจในการศึกษาดังนี้

1. การศึกษาวิเคราะห์บทเพลงทางร้องที่ครูอุ่น บัวเอี่ยมได้แต่งขึ้นใหม่
2. ควรมีการศึกษาวิเคราะห์บทเพลงทางร้องที่ครูอุ่น บัวเอี่ยมได้สืบทอดมาจากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) และเพลงอื่นๆ ที่น้อยคนที่จะได้สืบทอดต่อจากท่าน
3. ควรมีการรวบรวมบันทึกบทเพลงทางร้องของครูอุ่น บัวเอี่ยม ที่ยังมิได้มีผู้ใดทำการเก็บบันทึกไว้ เพื่อเป็นข้อมูลในการทำวิจัยต่อไป

บรรณานุกรม

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2540). **เทคนิคการขับร้องเพลงไทย**. ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. อัดสำเนา.

กุหลาบ มิลลิกะมาส. (2529). **วรรณคดีวิจารณ์.** พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

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

จารุณี ม่วงทอง. (2550). **ศึกษาวิธีการขับร้องเพลงไทยจากศัพท์สังคีต ตามแนวของ รศ.ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์**. ศิลปกรรมบัณฑิต สาขาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา.

จารุวรรณ ไวยเจตน์. (2529). **พื้นฐานอารยธรรมไทย**. ภาควิชาประวัติศาสตร์ คณะสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. กรุงเทพฯ : คุณลาวัลย์.

เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม. (2553). **ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : บริษัทโอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮ้าส์ จำกัด.

เจริญใจ สุนทรวาทิน. (2530). **หลักและวิธีการขับร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์.** ข้าพเจ้าภูมิใจที่เกิด. กรุงเทพฯ : เรือนแก้ว.

ชิ้น ศิลปบรรเลง. (2518). **ประวัติการดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

----------. (2524). **ดนตรีไทยศึกษา.** กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

ชิ้น ศิลปบรรเลง และลิขิต จินดาวัฒน์. (2521). **ดนตรีไทยศึกษา.** กรุงเทพฯ : อักษรเจริญทัศน์.

ดวงใจ อมาตยกุล. (2545). **วรรณคดีเพลงร้อง.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ตุ้ย ชุมสาย, หม่อมหลวง. (2516). **วรรณกรรมพินิจเชิงจิตวิทยา.** กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช.

ทรรศน์, นามแฝง. (2516). **ดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ : กรุงเทพการพิมพ์.

ทวีสิทธิ์ ไทรวิจิตร. (2522). **สังคีตนิยม.** กรุงเทพฯ : พีระพัธนา.

นราธิปประพันธ์พงศ์. กรมพระ. (ม.ป.ป.). **บทละครราชาธิราช.** ม.ป.ท.

นริศรา นุวัดติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยา. (ม.ป.ป.). **สาสน์สมเด็จ เล่ม 23**. ม.ป.ท.

นริศรา นุวัดติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยา และสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรง-ราชานุภาพ. (2514). **ชุมนุมบทละครและบทขับร้อง.** กรุงเทพฯ : ศิวพร.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2525). **ประวัติการดนตรีไทย.** กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพาณิช.

พงษ์ชัย ไทยวรรณศรี. (2529). วรรณกรรมจากบทเพลงสุนทราภรณ์. ปริญญานิพนธ์มหาบัณฑิต การบริหารการศึกษา คณะคุรุศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พิษนุโลก. อัดสำเนา.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2524). **ทูลกระหม่อมบริพัตรกับการดนตรี.** กรุงเทพ : พระนครจันวานิช.

----------. (2525). **สองร้อยปี ดนตรีไทยสมัยกรุงรัตนโกสินทร์.** การประกวดดนตรีไทย ระดับนักเรียนภาคตะวันออก ครั้งที่ 3. ชลบุรี : กมลศิลป์การพิมพ์.

----------. (2529). **ดนตรีวิจักษ์ ความรู้เรื่องดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : สยามสมัย.

พรอุษา อก้วสว่าง. (2552). **วิเคราะห์การขับร้องเพลงทะแย.** ศิลปศาสตรมาหาบัณฑิต สาขาวิชาดุริยางค์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มณเฑียร ศุภลักษณ์. (2541). **ชีวประวัตินักดนตรีไทยในอดีต**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : ฐานกาพิมพ์.

มนตรี ตราโมท. (2521). **สิ่งที่ควรสังวร.** ดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่11. กรุงเทพฯ : เรือนแก้วกาพิมพ์.

----------. (2527). **ฟังและเข้าใจเพลงไทย.** กรุงเทพฯ : เรือนแก้วการพิมพ์. อัดสำเนา. มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์. (2523). **ฟังและเข้าใจเพลงไทย**. กรุงเทพฯ : ไทยเกษม. อัดสำเนา.

มานพ ถนอมศรี และคณะ. (2546). **ทิพย์วาทีคีตศิลป์**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์กรุงเทพฯ.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2525). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ : อักษรเจริญทัศน์.

----------. (2538). **สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติและบทร้องเพลงเถา.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย.

รุจี ศรีสมบัติ. (2549). **การวิเคราะห์ทางร้องเพลงชุดเสภา ของครูศิริ วิชเวช.** ปริญญานิพนธ์มหาบัณฑิต มนุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

เรณู โกศินานนท์. (2543). **เพลงไทยไพเราะ.** กรุงเทพ: ไทยวัฒนาพาณิช.

วิมลศรี อุปรมัย. (2524). **นาฏกรรมและการละคร หลักการบริหารและจัดการ.** กรุงเทพฯ : เจริญผล.

ศิริลักษณ์ ศรีทอง. (2550). **การศึกษาวิธีการขับร้องเพลงในตับนางลอย ของครูศิริ วิชเวช.** ปริญญานิพนธ์ ศิลปกรรมศาสตร์มหาบัณฑิต มานุษยดุริยางควิทยา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

สงบศึก ธรรมวิหาร. (2540). **ดุริยางค์ไทย**. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย.** กรุงเทพฯกรุงเทพฯ : เรือนแก้ว.

----------. (2539). **การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : เรือนแก้ว.

สถิตธำรงสวัสดิ์, กรมหมื่น. (2527). **ประเภทของการขับร้อง**. กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพ.

สธน โรจนตระกูล. (2547). **การวิเคราะห์ที่มาของคำร้องเพลงไทย.** ศิลปกรรมมหาบัณฑิต คณะมนุษยศาสตร์ และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏพิบูลสงคราม.

สุพรรณี เหลือบุญชู. **การขับร้องเพลงไทย.** เอกสารการสอน. ภาควิชาทัศนศิลป์และศิลปะการแสดง คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

สมบัติ จำปาเงิน และสำเนียง มณีกาญจน์. (2539). **ปกิณกะ การดนตรีและเพลงไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : บริษัทคอมฟอร์ม.

สมพงษ์ กาญจนผลิน. (2552). **ทักษะการขับร้องเพลงไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : โอเดียนสโตร์.

สมหมาย โมกขศักดิ์. (2550). **ศึกษาภูมิปัญญาครูดนตรีไทย: กรณีศึกษาครูอุ่น บัวเอี่ยม.** ศิลปกรรมศาสตรมาหาบัณฑิต สาขาวิชามนุษยดุริยางควิทยา มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

สมโภชน์ บุญรอด. (2518). **สังคีตนิยมเบื้องต้นว่าด้วยเพลงคลาสสิค.** กรุงเทพ : นำอักษรการพิมพ์.

สัญชัย เอื้อศิลป์. (2539). **ทางขับร้องบ้านพาทยโกศล: กรณีศึกษา อุษา แสงไพโรจน์**. ปริญญานิพนธ์มหาบัณฑิต มนุษยดุริยางควิทยา ศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ-ประสานมิตร.

สิทธา พินิชภูวดล. (2520). **ความรู้ทั่วไปทางวรรณกรรมไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : ดวงกมล.

สุหทัย แก้วเมฆ. (2547). **ศึกษาทางขับร้อง เพลงแขกมอญ 3 ชั้น ทางครูเลื่อน สุนทรวาทิน.** ศิลปกรรมบัณฑิต สาขาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา.

อัมพร โสวัตร. (2548). **ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทย**. การประกวดดนตรีไทยระดับนักเรียนภาคตะวันออกครั้งที่ 25.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2522). **ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ : พัฒนศิลป์.

อรวรรณ บรรจงศิลป และคณะ. (2546). **ดุริยางคศิลป์ไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : สถาบันไทยศึกษา จุฬาลงกรมหาวิทยาลัย.

อเนก นาวิกมูล. (2529). **การละเล่นพื้นบ้านศูนย์สังคีตศิลป์.** กรุงเทพฯ : ธนาคารกรุงเทพ.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

รายชื่อผู้เชี่ยวชาญรายชื่อผู้ให้สัมภาษณ์

รายชื่อผู้เชี่ยวชาญ

1. รองศาสตรจารย์ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ประธานหลักสตรูศิลปศาสตรมหาบัณฑิต มหาวิทยาลัยมหิดล

2. ดร.สุรชัย สีบุปฝาอาจารย์ประจำสาขาวิชาชีพเฉพาะคีตศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปลพบุรี

3.ผู้ช่วยศาสตราจารย์อรนุชา อัฏฏะวัชระ

รายชื่อผู้ให้สัมภาษณ์

1. ครูอนุรักษ์ แพทย์กิจอาชีพอิสระ และครูสอนดนตรีประเภทเครื่องสายบ้านดุริยประณีต

2. อาจารย์มาลินี สาคริก ประธานมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

3. ดร.สุระชัย สีบุบผา อาจารย์สอนขับร้อง วิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรี

4. นางเกสร ปลื้มปรีชา ผู้เชี่ยวชาญทางด้านคีตศิลป์ไทย สถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์กระทรวงวัฒนธรรม

5. นางสาวอาภาพร ทองไกรแสน ผู้เชี่ยวชาญทางด้านคีตศิลป์ไทย วิทยาลัยนาฏศิลปอ่างทอง

ภาคผนวก ข

หนังสือราชการ

ที่ ศธ ๐๕๖๔.๑๔/๒๖๕

บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
๑๐๖๑ ถนนอิสรภาพ แขวงหิรัญรูจี
เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ๑๐๖๐๐

๒๔ เมษายน ๒๕๕๖

เรื่อง เรียนเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาเครื่องมือในการทำวิทยานิพนธ์

เรียน ผู้ช่วยศาสตราจารย์อรนุชา อัฏฏะวัชระ

สิ่งที่ส่งมาด้วย แบบสอบถาม จำนวน ๑ ชุด

เนื่องด้วย นางสาวกิตติมา กองมะลิกันแก้ว นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรี(ดนตรีศึกษา) มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง "การขับร้องเพลงทะแยเถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยม" โดยมีคณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ดังนี้

๑. รองศาสตราจารย์ ดร.มนัส วัฒนไชยยศ ประธานกรรมการ
๒. ผู้ช่วยศาสตราจารย์บรรจง ชลวิโรจน์ กรรมการ

ในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ นักศึกษาจำเป็นต้องตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) ของเครื่องมือ เพื่อให้ได้เครื่องมือที่สมบูรณ์ที่สุด ทางบัณฑิตศึกษาได้พิจารณาเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ มีความรู้ความสามารถทางด้านการทำวิจัยเป็นอย่างดี จึงขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญในการตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาของเครื่องมือดังกล่าว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาให้ความอนุเคราะห์แก่นักศึกษาด้วยจะเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สาวณี เรืองไชยศรี)
รองคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

บัณฑิตวิทยาลัย
โทร. ๐-๒๔๗๓-๗๐๐๐ ต่อ ๑๘๑๐, ๑๘๑๓

ที่ ศธ ๐๕๖๔.๑๔/๒๖๙

บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
๑๐๖๑ ถนนอิสรภาพ แขวงหิรัญรูจี
เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ๑๐๖๐๐

๒๔ เมษายน ๒๕๕๖

เรื่อง เรียนเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาเครื่องมือในการทำวิทยานิพนธ์

เรียน ดร.สุรชัย สีบุพผา

สิ่งที่ส่งมาด้วย แบบสอบถาม จำนวน ๑ ชุด

เนื่องด้วย นางสาวกิตติมา กองมะลิกันแก้ว นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรี(ดนตรีศึกษา) มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง "การขับร้องเพลงทะแยเถา ทางหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ของครูอุ่น บัวเอี่ยม" โดยมีคณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ดังนี้

๑. รองศาสตราจารย์ ดร.มนัส วัฒนไชยยศ ประธานกรรมการ
๒. ผู้ช่วยศาสตราจารย์บรรจง ชลวิโรจน์ กรรมการ

ในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ นักศึกษาจำเป็นต้องตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) ของเครื่องมือ เพื่อให้ได้เครื่องมือที่สมบูรณ์ที่สุด ทางบัณฑิตศึกษาได้พิจารณาเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ มีความรู้ความสามารถทางด้านการทำวิจัยเป็นอย่างดี จึงขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญในการตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาของเครื่องมือดังกล่าว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาให้ความอนุเคราะห์แก่นักศึกษาด้วยจะเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

นายเศรษฐวิทย์ แสงทิพย์
รองคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

บัณฑิตวิทยาลัย
โทร. ๐-๒๔๗๓-๗๐๐๐ ต่อ ๑๘๑๐, ๑๘๑๓

ที่ ศธ ๐๕๖๔.๑๔/๒๗๐

บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา
๑๐๖๑ ถนนอิสรภาพ แขวงหิรัญรูจี
เขตธนบุรี กรุงเทพมหานคร ๑๐๖๐๐

๒๔ เมษายน ๒๕๕๖

เรื่อง เรียนเชิญเป็นผู้เชี่ยวชาญตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาเครื่องมือในการทำวิทยานิพนธ์

เรียน รองศาสตราจารย์ ดร.ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์

สิ่งที่ส่งมาด้วย แบบสอบถาม จำนวน ๑ ชุด

เนื่องด้วย นางสาวกิตติมา กองมะลิกันแก้ว นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษาหลักสูตรศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรี(ดนตรีศึกษา) มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา กำลังทำวิทยานิพนธ์ เรื่อง "การขับร้องเพลงทะแยเถา ของครูอุ่น บัวเยี่ยม" โดยมีคณะกรรมการที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์ ดังนี้

๑. รองศาสตราจารย์ ดร.มนัส วัฒนไชยยศ ประธานกรรมการ
๒. ผู้ช่วยศาสตราจารย์บรรจง ชลวิโรจน์ กรรมการ

ในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้ นักศึกษาจำเป็นต้องตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหา (Content Validity) ของเครื่องมือ เพื่อให้ได้เครื่องมือที่สมบูรณ์ที่สุด ทางบัณฑิตศึกษาได้พิจารณาเห็นว่าท่านเป็นผู้ทรงคุณวุฒิ มีความรู้ความสามารถทางด้านการทำวิจัยเป็นอย่างดี จึงขอเรียนเชิญท่านเป็นผู้เชี่ยวชาญในการตรวจสอบความตรงเชิงเนื้อหาของเครื่องมือดังกล่าว

จึงเรียนมาเพื่อโปรดพิจารณาให้ความอนุเคราะห์แก่นักศึกษาด้วยจะเป็นพระคุณยิ่ง

ขอแสดงความนับถือ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุวณี เรืองไชยศ)
รองคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

บัณฑิตวิทยาลัย
โทร. ๐-๒๔๗๓-๗๐๐๐ ต่อ ๑๘๑๐, ๑๘๑๓

ภาคผนวก ค

เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย

1. แบบสัมภาษณ์

แบบสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล

งานวิจัยเรื่อง การขับร้องเพลงทะแยเถาของครูอุ่น บัวเอี่ยม

สาขาดนตรีศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

วันที่.....เดือน.....พ.ศ. ..... เวลาสัมภาษณ์.....

สถานที่สัมภาษณ์.....

ผู้ให้สัมภาษณ์.....

ส่วนที่ 1 ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติ

1. ชื่อ – สกุล.....

2. เกิด วันที่.....เดือน.....พ.ศ. ..... อายุ.....ปี

สถานที่เกิด.....

3. เชื้อชาติ.....สัญชาติ.....ศาสนา.....

4. บิดาชื่อ.....อาชีพ.....

มารดาชื่อ.....อาชีพ.....

5. ภูมิลำเนา.....

6. ที่อยู่ปัจจุบัน.....

โทรศัพท์.....

7. อาชีพปัจจุบัน .....

สถานที่ทำงาน .....

8. สถานภาพการสมรส

O โสด O สมรส O หย่าร้าง

ชื่อ-สกุล คู่สมรส.....อายุ.....ปี

อาชีพ.....

มีบุตรด้วยกัน.....คน

เป็นหญิง.....คน ชาย.....คน

ชื่อ-สกุล บุตร 1. .....

2.....

3.....

4.....

5.....

ส่วนที่ 2 ข้อมูลด้านการศึกษา

1. ระดับการศึกษา

- ระดับการประถมศึกษา.....
- ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น.....
- ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย.....
- ระดับอุดมศึกษา.....

.....

.....

2. การศึกษาด้านดนตรีไทยและการขับร้อง

.....

.....

.....

ส่วนที่ 3 ข้อมูลด้านผลงานและการเผยแพร่ดนตรีและการขับร้อง

1.ผลงานทางด้านดนตรีไทย.....

.....

.....

.....

2. ผลงานด้านการขับร้องเพลงไทย.....

.....

.....

.....

3. การเผยแพร่ดนตรีและการขับร้อง .....
.....
.....
.....

ส่วนที่ 4 ข้อมูลเกี่ยวกับเพลง และวิธีการขับร้องเพลงทะเยเถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยม

1. ที่มาและความสำคัญของเพลงทะแยเถา .....
.....
.....

2. ลักษณะพิเศษในการขับร้องเพลงทะแยเถาของครูอุ่น บัวเอี่ยม.....
.....
.....

3. ครูอุ่น บัวเอี่ยม ท่านมีวิธีการขับร้องเพลงไทยอย่างไร .....
.....
.....

4. เพลงทะแยเถาที่ครูอุ่น บัวเอี่ยม มีความพิเศษของการเอื้อนหรือไม่ อย่างไร.....
.....
.....

5. เพลงทะแยเถา ที่ครูอุ่น บัวเอี่ยมขับร้อง มีการใช้เทคนิคพิเศษในการขับร้องในส่วนของเอื้อนและคำร้องหรือไม่ อย่างไร .....
.....
.....

6. เพลงทะแยเถาที่ขับร้องโดยครูอุ่น บัวเอี่ยม มีการใช้การหายใจอย่างไร.....
.....
.....

7. ลักษณะความแตกต่างในเพลงทะแยเถา ระหว่างสามชั้น สองชั้นและชั้นเดียว.....
.....
.....

8. อารมณ์ของเพลงทะแยเถาที่ครูอุ่น บัวเอี่ยมขับร้อง เป็นอย่างไร ใช้ได้ในโอกาสใด.....

.....

.....

9. ท่านมีวิธีขับร้องแตกต่างกับนักร้องท่านอื่นหรือไม่ อย่างไร.....

.....

.....

10. ท่านมีวิธีจดจำบทร้อง และฝึกซ้อมอย่างไร.....

.....

.....

ส่วนที่ 5 ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

2. แบบประเมิน

แบบประเมินความสอดคล้อง

ในประเด็นคำถามของแบบสัมภาษณ์บุคคลเพื่อประกอบการวิจัย

เรื่องการขับร้องเพลงทะแยเถา ของครูองุ่น บัวเอี่ยม

คำชี้แจง โปรดพิจารณาความสอดคล้องในประเด็นของข้อความในแบบสัมภาษณ์

1 = เห็นด้วยมีความสอดคล้องกับวัตถุประสงค์

0 = ไม่แน่ใจ

-1 = ไม่สอดคล้อง , ต้องปรับปรุง

ประเด็น/รายการสัมภาษณ์	ความสอดคล้อง			ข้อเสนอแนะ
	1	0	-1	
1. ส่วนที่ 1 ข้อมูลเกี่ยวกับประวัติผู้ให้สัมภาษณ์				
2. ส่วนที่ 2 ข้อมูลด้านการศึกษาผู้ให้สัมภาษณ์				
3. ส่วนที่ 3 ข้อมูลด้านผลงานและการเผยแพร่ของครู องุ่น บัวเอี่ยม				
- ด้านผลงานทางด้านการขับร้องเพลงไทย				
- ผลงานทางด้านดนตรีไทย				
- การเผยแพร่ดนตรีและการขับร้อง				

ประเด็น/รายการสัมภาษณ์	ความสอดคล้อง			ข้อเสนอแนะ
	1	0	-1	
4. ส่วนที่ 4 ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงและวิธีการขับร้อง				
ที่มาและความสำคัญของเพลงทะแยเถาของครูอุ่น บัวเอี่ยม				
ลักษณะพิเศษของเพลงทะแยเถาของครูอุ่น บัวเอี่ยม				
ครูอุ่น บัวเอี่ยมมีเทคนิควิธีการขับร้องเพลงไทย				
เพลงทะแยเถาที่ครูอุ่น บัวเอี่ยมขับร้องมีความพิเศษของการเอื้อน				

ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

ลงชื่อผู้เชี่ยวชาญ

(.....)

ตำแหน่ง.....

ภาคผนวก ง

ภาพกิจกรรม

ภาพการสัมภาษณ์อาจารย์มาลินี สาคริก ประธานมูลนิธิหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

ภาพการสัมภาษณ์อาจารย์เกสร ปลื้มปรีชาผู้เชี่ยวชาญทางด้านคีตศิลป์ไทย

ภาพการสัมภาษณ์อาจารย์อาภาพร ทองไกรแสน ผู้เชี่ยวชาญทางด้านคีตศิลป์ไทย

ภาพการสัมภาษณ์ดร.สุระชัย สีบุบผา อาจารย์สอนขับร้อง วิทยาลัยนาฏศิลปะลพบุรี

ภาคผนวก จ

แบบตอบรับวารสารการเผยแพร่บทความวิจัย

ที่ ศธ ๐๕๓๘.๓(๘)/๐๖๕

บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม
อำเภอเมือง จังหวัดพิษณุโลก ๖๕๐๐๐

๑๙ พฤศจิกายน ๒๕๕๗

เรื่อง ตอบรับการรับผลงานวิทยานิพนธ์เพื่อตีพิมพ์ลงวารสาร

เรียน นางสาวกิติมา กองมะลิกันแก้ว

ตามที่ท่านได้แสดงความจำนงในการนำผลงานวิจัย เรื่อง "**การขับร้องเพลงทะแย เถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยม**" เพื่อตีพิมพ์ในวารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม นั้น

ในการนี้บัณฑิตวิทยาลัย ได้จัดส่งผลงานวิจัยของท่านให้ผู้ทรงคุณวุฒิ (Peer Review) ได้พิจารณาแล้ว ว่าผลงานวิจัยดังกล่าวเห็นสมควรได้รับการตีพิมพ์ลงวารสาร เพื่อเผยแพร่ในวารสารมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม **ฉบับที่ ๑ ปีที่ ๘ มกราคม – มิถุนายน ๒๕๕๗** ต่อไป

จึงเรียนมาเพื่อโปรดทราบ

ขอแสดงความนับถือ

(อาจารย์ ดร.สมหมาย อ่ำดอนกลอย)
รักษาราชการแทนคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม

บัณฑิตวิทยาลัย
มหาวิทยาลัยราชภัฏพิบูลสงคราม
โทร./โทรสาร ๐-๕๕๒๔-๑๗๑๑

การขับร้องเพลงทะแย เถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยม[1]

กิตติมา กองมะลิกันแก้ว[2]

รองศาสตราจารย์ ดร. มนัส วัฒนไชยยศ[3]

บทคัดย่อ

การวิจัยครั้งนี้มีวัตถุประสงค์ 1) เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของครู อุ่น บัวเอี่ยม 2) เพื่อศึกษาวิธีการขับร้องเพลงทะแยเถาที่ขับร้องโดยครูอุ่น บัวเอี่ยม ซึ่งมีรายละเอียดที่ศึกษา คือ การแบ่งระยะหายใจ การแบ่งวรรคตอนของเนื้อเพลง วิเคราะห์คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบทำนองร้องเสียงวรรณยุกต์ วิเคราะห์การเอื้อน และวิเคราะห์เทคนิคที่ใช้ในการขับร้องโดยยึดหลักทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับเทคนิควิธีการขับร้องของนักวิชาการ เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัย ได้แก่ แบบสัมภาษณ์

ผลการวิจัยพบว่า

1) ครูอุ่น บัวเอี่ยม มีประวัติและผลงานที่เชี่ยวชาญ ทั้งในด้านการขับร้อง ดนตรี และนาฏศิลป์ ตลอดจนการประดิษฐ์เครื่องดนตรีประเภทอังกะลุง นอกจากนี้ยังมีความสามารถในการประดิษฐ์เครื่องแต่งกายชุดละครสำหรับนักแสดง

2) จากการศึกษาวิธีการขับร้องเพลงทะแยเถา พบว่า ครูอุ่น บัวเอี่ยม มีหลักและกลวิธีพิเศษในการขับร้อง ทั้งคำร้อง ทำนอง และการเอื้อนตามแบบแผนของหลักคีตศิลป์ไทย โดยใช้ศัพท์สังคีตเฉพาะ ได้แก่ เสียงดาด เสียงลงทรวง กนกคอ ประคบเสียง ประคบคำ กลวิธีพิเศษนี้เป็นเทคนิคเฉพาะตัวที่ใช้ในการขับร้อง เพื่อให้เพลงมีความไพเราะซึ่งเป็นเอกลักษณ์ที่สำคัญของครู อุ่น บัวเอี่ยม

คำสำคัญ: ทะแย เถา เสียงดาด เสียงลงทรวง กนกคอ ประคบเสียง ประคบคำ

[1] วิทยานิพนธ์ปริญญาครุศาสตรมหาบัณฑิต สาขาดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

[2] นักศึกษาระดับบัณฑิตศึกษา สาขาดนตรีศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

[3] อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์

A SINGING TECHNIQUE FOR *THA-YAE THAO* SONG OF MRS.A-NGOON BUA-IAM[1]

Kittima Kongmalikankaew

Associate Professor Dr.ManatWattanachaiyot

Abstract

The purposes of this study were 1) to study the background and personal information of Mrs. A-ngoonBua-iam, and 2) to study technique for singing *Tha-yaeThao* song which was sung by Mrs. A-ngoonBua-iam. The details included dividing breath and punctuation within the song. Each of the word was analyzed by comparing its melody to tonal accent. Drawing the voice and singing techniques were also analyzed by using the theory of academic Thai classical singing techniques. The main research tool was an interview form. The study shows that:

1) Mrs. A-ngoonBua-iamwas an expert at singing Thai classical song, playing music and performing Thai classical dance. Her excellent works were also inventing *Ang-ka-lung* musical instruments and creating Thai drama costume.

2) She had her special traditional techniques for singing words, melody and drawing voice. Her musical technical terms were *Siang-dat*, *Siang-long-suang*, *Ka-nok-khor*, *Pra-kop-siang*, and *Pra-kop-kham*. These special singing techniques brought about beautiful song and also her musical identity.

Keywords:*Tha-yaeThao ,Siang-dat, Siang-long-suang, Ka-nok-khor, Pra-kop-siang, Pra-kop-kham.*

[1] Research Article from Thesis for Master of Education Degree, Program Music Education, BansomdejchaoprayaRajabhat University. Thailand.

บทนำ

ดนตรีไทยเป็นหนึ่งในวัฒนธรรมประจำชาติที่มีเอกลักษณ์ มีแบบแผน ซึ่งแสดงถึงพัฒนาการอันยาวนาน เพลงไทยแสดงถึงความงดงามของเสียงซึ่งร้อยกรองไว้อย่างมีระเบียบแบบแผนทั้งทำนองและ บทร้อง “วรรณคดีเป็นศิลปะของการเรียบเรียงถ้อยคำ ดนตรีเป็นศิลปะของการเรียบเรียงเสียง วรรณคดีร้อยกรองมีฉันทลักษณ์เป็นเกณฑ์ ดนตรีไทยก็มีหลักของคีตฉันทลักษณ์เป็นแบบแผนเช่นเดียวกัน”

การขับร้องเพลงไทยมีลักษณะเป็นการขับร้องตามบทประพันธ์ผสานกับการเอื้อนที่มีลักษณะเสียงสั้น เสียงยาว เสียงดัง เสียงเบา ประกอบไปด้วยอารมณ์ต่างๆ อาทิ อารมณ์โกรธ อารมณ์รัก อารมณ์โศกเศร้า เสียใจ ซึ่งแต่ละลักษณะจะใช้เสียงในการสื่ออารมณ์ที่แตกต่างกันออกไป โดยอาศัยวิธีการที่สามารถทำให้การขับร้องนั้นมีความไพเราะนุ่มนวลอยู่ภายใต้แบบแผนของการขับร้อง ซึ่งขึ้นอยู่กับประเภทของบทเพลง ได้แก่ เพลงเถา เพลงตับ เพลงเกร็ด นอกจากนี้ความสามารถของผู้ขับร้องมีความสำคัญอย่างยิ่งต่อความไพเราะของบทเพลง

เพลงทะแย อัตรา 2 ชั้น ของเก่า ประเภทหน้าทับปรบไก่ มี 2 ท่อน ท่อนที่ 1 มี 4 จังหวะ ท่อนที่ 2 มี 6 จังหวะ มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา นอกจากใช้บรรเลงในตับมโหรี ประกอบด้วยเพลงทะแย เพลงยาว เพลงย่องหงิด เป็นต้น ปี่ชวายังใช้เป่านำกระบวนกลองชนะในกระบวนพยุหยาตราสถลมารค และใช้บรรเลงปี่พาทย์ในหน้าพาทย์กลองโยน เช่น บรรเลงประจำเทศน์มหาชาติกัณฑ์นครกัณฑ์ พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ได้แต่งขยายขึ้นเป็นอัตรา 3 ชั้น ต่อมาหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นำมาตัดเป็นชั้นเดียว ครบเป็นเพลงเถา เพลงทะแยจัดอยู่ในประเภทเพลงชั้นสูง มีลีลาท่วงทำนองเม็ดพรายเหมาะสมที่จะนำมาเป็น “ทางเดี่ยว” แสดงฝีมือ จึงมีผู้ประดิษฐ์ทางเดี่ยวเพลงนี้ ทั้งทางปี่พาทย์และเครื่องสาย

ครูอุ่น บัวเอี่ยม เป็นผู้ที่มีความสามารถทั้งทางด้านการร้องและดนตรี ซึ่งได้รับการถ่ายทอดความรู้ด้านดนตรีและการขับร้องจากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในด้านการขับร้องครูอุ่นเป็นผู้ที่มีเสียงระดับเสียงสูง กระแสเสียงแจ่มใส ไพเราะ เป็นคุณสมบัติที่ดีเยี่ยมของนักร้องเพลงไทย ครูอุ่น บัวเอี่ยม จึงได้เรียนขับร้องกับหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มาโดยตลอดและให้ความเคารพต่อท่านเป็นที่สุด ครูอุ่นได้ยึดแนวทางตามอุดมการณ์และรักษาแบบแผนการขับร้อง แนวทางการบรรเลงและ บทเพลงที่สำคัญของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไว้เป็นจำนวนมาก อีกทั้งยังถ่ายทอดความรู้แก่ลูกศิษย์มาจนถึงปัจจุบัน ผู้วิจัยจึงสนใจที่จะศึกษาประวัติ

ผลงาน และวิธีการขับร้องเพลงทะแย เถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยม เพื่อนำไปพัฒนาเนื้อหาสาระ ในหลักสูตรการเรียนการสอนในระดับพื้นฐาน และอุดมศึกษา

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของครูอุ่น บัวเอี่ยม
2. เพื่อศึกษาวิธีการขับร้องเพลงทะแย เถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยม

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่องวิธี การขับร้องเพลงทะแยเถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยม ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้สัมภาษณ์บุคคลข้อมูลซึ่งเป็นคีตศิลปิน นักวิชาการ ทั้งผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยและด้านการขับร้องเพลงไทย และบุคคลแวดล้อม ซึ่งผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลจากแถบบันทึกเสียง เอกสารวิชาการต่างๆ และรวบรวมข้อมูลจากการปฏิบัติการจริง โดยมีการวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

ในการสัมภาษณ์ชีวประวัติและผลงานของครูอุ่น บัวเอี่ยม ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลตามลำดับเนื้อหาด้านประวัติส่วนตัว ด้านการศึกษา การศึกษาดนตรีไทย การขับร้องเพลงไทย ประวัติการทำงาน ผลงานด้านการขับร้อง และการเผยแพร่ดนตรี ฯลฯ

ในการวิเคราะห์ข้อมูลเพลงทะแยเถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยม มีหลักและวิธีการในการวิเคราะห์ ได้แก่ การแบ่งระยะการหายใจ การแบ่งวรรคตอนของเนื้อเพลง วิเคราะห์คำร้องแต่ละคำ โดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องเสียงวรรณยุกต์ วิเคราะห์การเอื้อน โดยแบ่งการวิเคราะห์ เป็นวิเคราะห์การเอื้อนที่ใช้เป็นทำนองร้อง และวิเคราะห์การเอื้อนที่ตกแต่งคำร้อง นอกจากนี้ยังมีวิเคราะห์เรื่องเทคนิคที่ใช้ในการขับร้องเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง เทคนิคในการเอื้อน

ผลการวิจัย

จากการค้นคว้าวิจัยตามจุดมุ่งหมายที่กำหนดไว้ ซึ่งจากการศึกษาในด้านชีวประวัติและผลงาน พบว่า

ครูอุ่น เป็นผู้ที่ความสามารถในด้านการขับร้อง ด้านดนตรี และการผลิตอังกะลุง แล้วยังมีความสามารถทางด้านนาฏศิลป์ การทำเครื่องแต่งกายสำหรับนักแสดงด้วย ครูอุ่นได้สั่งสมความรู้จากครูดนตรีและนาฏศิลป์หลายท่าน เช่น ด้านการขับร้อง เรียนกับบิดา คือ รองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ หลวงชัยอาญา ครูสกล แก้วเพ็ญกาศ หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) คุณหญิงชิ้น ศิลปะบรรเลง ด้านเครื่องสาย เรียนซออู้กับบิดา คือ รองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ เรียนขิม

กับครูย้อย เกิดมงคล เรียนซออู้ ซอด้วง โทนรำมะนากับ จ.ส.ต.ฟุ้ง บัวเอี่ยม ด้านการแคนวง เรียนกับบิดา คือ รองอำมาตย์โทขุนแสนประศาสน์ ด้านการผลิตอังกะลุง ได้รับคำแนะนำจากครูสกล แก้วเพ็ญกาศ การบรรเลงอังกะลุงเรียนกับคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ครูสกล แก้วเพ็ญกาศด้านการทำชุดละคร เรียนกับคุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ด้านนาฏศิลป์ เรียนกับคุณลัดดา ศิลปบรรเลง (สารตายนต์)

นอกจากนี้ ครูอุ่น บัวเอี่ยม เป็นครูอุทิศตนเพื่อการเผยแพร่ดนตรีไทยและขับร้อง เป็นนักร้องที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักในวงการดนตรีไทย นอกจากจะเปิดบ้านสอนดนตรีไทยให้แก่ผู้ที่สนใจโดยไม่เก็บค่าใช้จ่ายแล้ว ท่านยังได้รับเชิญเป็นวิทยากรทางด้านดนตรีไทยและขับร้องตามสถาบันต่างๆ ด้วยการเผยแพร่การสอนขับร้อง ครูอุ่นได้ใช้หลักวิธีการสอนขับร้องไทย ที่ได้พัฒนาขึ้นเป็นรูปแบบของครูอุ่น ที่มีหลักการขับร้อง ตามแบบของหลวงประดิษฐ์ไพเราะ(ศร ศิลปบรรเลง) โดยมีหลักการฝึกขับร้อง 5 คำ เป็นองค์ประกอบของการขับร้อง ทั้งคำร้อง ทำนองเอื้อน ตามแบบแผนของคีตศิลป์ไทยดังนี้

- เสียงดาด เป็นการขับร้องที่ยังไม่ได้ตกแต่งทำนองเอื้อน เมื่อฟังแล้วจะกระด้างหู หรือเรียกว่า ร้องที่เอื้อนไม่ชัดเจน มักจะเกิดขึ้นกับผู้ที่เริ่มต่อเพลงใหม่ๆ ยังจำเพลงไม่ได้หรือไม่แม่นยำในทำนองแล้วเอื้อนออกเสียงไม่ตรงตามสำนวนของเพลง

- เสียงลงทรวง เทคนิคการใช้กระแทกเสียงกลืนลงไปในลำ คอไปจนกระทั่งถึงทรวงอกเพื่อให้เกิดการเสียงสั่นสะเทือน ฟังแล้วเกิดอารมณ์สะเทือนใจ ส่วนมากนักร้องชายจะนิยมเทคนิคนี้มากกว่านักร้องหญิง จะพบการใช้เทคนิคนี้ มากในเพลงสำเนียงมอญและเพลงที่มีลักษณะทำนองเศร้า เช่นเพลงแขกมอญบางขุนพรหมสามชั้น

-กนกคอ คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ได้อธิบายว่า การขับร้องเปรียบเทียบกับความงดงามของลายกนกไทยที่สะบัดปลายงดงาม ซึ่งก็คล้ายกับการเอื้อนของเพลงไทยที่ต้องตกแต่งการเอื้อนให้งดงาม เช่นเดียวกันลายกนกที่สะบัดอย่างอ่อนช้อย และมีรายละเอียดของลายสวยงาม จึงเป็นเทคนิคการตกแต่งทำนองของการเอื้อนให้มีความวิจิตรไพเราะ เป็นการขับร้องในขั้นสูงมีการใช้เพิ่มรายละเอียดโดยใช้ลูกคอที่ซับซ้อน

- ประคบเสียง เป็นเทคนิคการบังคับเสียงเอื้อนซึ่งเป็นเสียงหลักในการขับร้องเพลงไทย การเอื้อนออกมาเป็นเสียง “เออ” เป็นเสียง สูง ต่ำเป็นทำนอง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของเพลงไทย การประคบเสียง คือ การเอื้อนให้ชัดเจนออกเสียง เออ เอย อือ อึ เอ๋ย เออะ เฮอ ฮือ ฮึ หือ เอิงเงอเอิงเงย ถูกวรรคตอนของเพลง ถูกวิธีตามหลักการขับร้องการออกเสียงให้หนักแน่น ชัดถ้อยชัดคำ ไม่โพล่งดังจนเกินไปการกล่อมเสียงสูง ต่ำ หนัก เบา ตามทำนองเพลงอย่างละเมียดละไมให้เกิดความไพเราะ

ตามอารมณ์ของเพลงการหลบเสียงสูงต่ำให้เหมาะสมกับคุณสมบัติของเสียงตนเองไม่บีบเสียงให้สูงจนเกินกำลัง หรือลงเสียงต่ำจนเสียงบอด

- ประคบคำ เป็นเทคนิคการออกเสียงคำร้องที่จะทำให้คำร้องออกมาอย่างไพเราะตามทำนองเพลงและถูกต้องตามหลักของภาษา คือ การออกเสียงคำร้องที่ถูกต้องตามอักขระ วิธีการตกแต่งคำร้องให้กลมกลืนกับทำนองเพลง ให้เหมาะกับสำเนียงเพลง เช่นเพลงสำเนียงลาว ก็ออกเสียงคำร้องให้มีลักษณะของภาษาลาว เพลงสำเนียงมอญ ก็ออกเสียงคำร้องให้มีลักษณะของภาษามอญ แต่ก็ต้องกระทำด้วยความเหมาะสมเพียงเป็นสำเนียงของเพลงเท่านั้น ถ้ามากเกินไปอาจจะทำให้คำร้องผิดเพี้ยนไปก็ไม่เหมาะสม

การเน้นเสียงเพื่อช่วยให้คำร้องชัดเจน เช่น การออกเสียง คำว่า “มณฑาทอง” ในเพลงทะแย ถ้าไม่เน้นเสียงประคบคำให้ดีแล้ว เสียงคำร้องที่ออกผู้ฟังอาจจะได้ยินเป็น “มณฑาท้อง” อย่างนี้เป็นต้น

การผสมเสียงโดยแยกออกเสียงคำร้องเป็นสองคำเมื่อผสมกันแล้วจะได้คำร้องที่ชัดเจนและไพเราะ เช่น การออกเสียงคำว่า “ดวง” ในเพลงลาวดวงเดือน ถ้าออกดวงตรงๆ เข้ากับทำนองเพลงแล้วเสียงที่ออกมาจะได้ยินเป็น “ด้วง” ถ้าออกเสียงแยกเป็น 2 คำคือ “ดู” กับ “วัง” เมื่อออกเสียงเชื่อมเข้าด้วยกันเสียงที่ออกมา เป็นคำว่า “ดวง” ที่ชัดเจนและไพเราะการถ่ายทอดอารมณ์เพลงตามบทร้องได้อย่างเหมาะสม ให้ผู้ฟังเข้าใจในเนื้อหาของคำร้อง ที่เปล่งเสียงออกมา

การขับร้องของครูอุ่น บัวเอี่ยม จากการศึกษาจากหลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) มีลักษณะต่างๆ ดังนี้

1. การควงเสียงสูง (ควงขึ้น) การควงเสียงสูงนั้นเป็นเทคนิคที่ต้องใช้เสียงสูงเป็นการแสดงความสามารถของผู้ขับร้อง โดยไล่เสียงจากต่ำไปหาสูง

2. การควงเสียงต่ำ (ควงลง) การควงเสียงต่ำนั้นเป็นเทคนิคที่ต้องใช้การไล่เสียงจากสูงลงมาต่ำ

3. ลักจังหวะ การลักจังหวะเป็นการร้องที่ไม่ให้เสียง หรือคำร้องลงพอดีจังหวะ แต่ลงเสียงก่อนจังหวะ การขับร้องตามปกตินั้นจะลงเสียงตามจังหวะตกของฉับ และหน้าทับ แต่ในการลักจังหวะนั้นการร้องต้องลงเสียก่อนจังหวะจึงจะเกิดความไพเราะ

4. ผ่อนเสียง การผ่อนเสียงนั้นต้องออกเสียงให้ยาวตั้งแต่ดังแล้วค่อยๆ ผ่อนให้เบาลงแต่ต้องควบคุมเสียงไม่ให้เพี้ยนไปจากเดิม เพื่อให้เกิดความไพเราะนุ่มนวล มีวิธีการคือ ก่อนจะร้องต้องสูดลมหายใจเข้าให้เต็มที่แล้วค่อยๆ ผ่อนเสียงออกมาทีละน้อยอย่างสม่ำเสมอแม้จะต้องทำเสียงก็ตาม สามารถทำได้ทั้งคำร้อง และทำนองเอื้อน ในการขับร้องเพลงไทย มีเทคนิคการผ่อนเสียงอยู่มาก

5. ขมวดเสียง เป็นการเอื้อนรวบเสียงตอนท้ายอย่างรวดเร็วท้ายจังหวะ หรือท้ายคำร้องเพื่อเน้นให้คำร้องนั้นชัดเจนยิ่งขึ้น คล้ายการสะบัดเสียง

6. โหนเสียง การทำเสียงเอื้อนให้เลื่อนไหลจากระดับเสียงให้สูงขึ้นไปอีก ทำให้เกิดอารมณ์เศร้า คล้ายๆ กับเหินเสียง แต่การโหนเสียงต้องพยามดังเสียงเหมือนกับจะเสียงไม่ถึงแต่ดันไปให้ถึง หรือโหนไปให้ถึง ลักษณะคล้ายกับเสียงของปี่ ผู้ขับร้องจำเป็นต้องใช้กำลังมาก จะพบในเพลงที่มีอารมณ์เศร้า เพลงประเภททยอย เป็นต้น

7. ทอดเสียง ทอดเสียงเป็นการเอื้อนที่ค่อยๆ ผ่อนลงเป็นการแสดงว่าได้หมดวรรคของเพลง หรือหมดการขับร้อง ซึ่งผู้ขับร้องจะต้องทอดให้เครื่องดนตรีสอดรับ

8. เสียงโปรย การทำเสียงโปรยนั้นต้องเน้นเรื่องการออกเสียงที่ต้องค่อย ๆ ผ่อนน้ำเสียงออกมาช้าๆ ในการเอื้อนและการออกเสียงคำร้อง ลีลาการร้องที่เน้นถ้อยคำโดยการโรยเสียงจากสูงลงมาต่ำ การทำเสียงโปรยนั้นมักจะมีมากในกลุ่มเพลงที่มีอารมณ์รัก

9. เสียงครั่นคำร้อง เสียงครั่นที่คำร้อง เกิดจากการทำเสียงร้องให้สะดุดสะเทือนเพื่อให้เกิดความไพเราะเสียงนี้จะออกมาแค่อก คล้ายกับการกระแอม แต่กระแอมจะลึกกว่าครั่นที่มีทั้งยาวและสั้น

10. เสียงครั่นทำนอง เป็นการลากเสียงอือ หรือเสียงอื่นๆ โดยให้สะเทือนเสียงเพดานขึ้นนาสิกแล้วสะดุดเสียง

11. หางเสียง การลากเสียงให้สูงขึ้นจากเสียงเดิมเพียงเล็กน้อย ในตอนท้ายคำร้องหรือ การเอื้อนเพื่อให้คำชัดเจนและไพเราะยิ่งขึ้น

จากการศึกษาวิจัยด้านการขับร้องเพลงทะแย เถา ของครู องุ่น บัวเอี่ยม พบกลวิธีการขับร้องดังนี้

1. การแบ่งวรรคตอนของเพลงทะแยเถา ซึ่งลักษณะการประพันธ์เป็นกลอนสุภาพ

อัตราจังหวะสามชั้น ท่อนที่ 1 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

โอ้ว่า / เจ้าดวง / มณฑาทอง ไฉนน้อง จึงมาร้าง / เสน่หา

อัตราจังหวะสามชั้นท่อนที่ 2 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

พี่ตั้งจิต / คิดไว้ / แต่ไรมา จะรับแก้ว / แววตา / มาเวียงชัย

อัตราจังหวะสองชั้นท่อนที่ 1 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้

จะอภิเษก / ให้เป็นเอก / มเหสี ในสุวรรณ / ปฐพี / เป็นใหญ่

อัตราจังหวะสองชั้นท่อนที่ 2 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้
ควรหรือ / มาพราก / จากพี่ไป เหมือนแกล้งทิ้ง / พี่ไว้ / อยู่เอกา

อัตราจังหวะชั้นเดียวท่อนที่ 1 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้
พระเอย / พระทรง พระจง / โปรดเกล้า / เกศา

อัตราจังหวะชั้นเดียวท่อนที่ 2 มีการแบ่งวรรคตอน ดังนี้
น้องขอ / ถวาย / ความสัจจา อันความ / เสน่หา / พระภูมี

2.การวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์

การวิเคราะห์คำร้องแต่ละคำโดยเปรียบเทียบกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ ในเพลงทะแย เถา สามารถสรุปได้ดังนี้

คำร้องที่มีเสียงเดียว และเป็นคำร้องที่มีเสียงตรงกับทำนองร้องและวรรณยุกต์ จะมีการบังคับเสียงคำร้องให้ตรงกับทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์

คำร้องที่มี 2 เสียง เป็นคำร้องที่มีเสียงตรงกับทำนองร้องและวรรณยุกต์ มีการบังคับเสียงคำร้องให้ผันไปตามเสียงวรรณยุกต์ เพื่อให้เสียงของคำร้องตรงกับทำนองร้อง และวรรณยุกต์

คำที่มีเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงเอกและเสียงโท จะมีการผันเสียงเคลื่อนที่จากสูงไปต่ำ ส่วนคำที่มีเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงตรีและเสียงจัตวา จะมีการผันเสียงเคลื่อนที่จากต่ำไปสูง ยกเว้นคำว่า ร้อย ในคำร้องเพลงทะแยสองชั้นท่อน1 โน้ตสากลห้องที่ 14 ซึ่งเป็นเสียง ตรี แต่มีการใช้ทำนองร้องเคลื่อนที่จากสูงไปต่ำ

คำร้องที่มี 3 เสียง มีการบังคับเสียงให้ผันไปตามเสียงวรรณยุกต์ เพื่อให้เสียงคำร้องตรงกับทำนองร้องและวรรณยุกต์ คำที่มีเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงเอกและเสียงโท จะมีการผันเสียงเคลื่อนที่จากสูงไปต่ำ ส่วนคำที่มีเสียงวรรณยุกต์เป็นเสียงตรีและเสียงจัตวา จะมีการผันเสียงเคลื่อนที่จากต่ำไปสูง

หากทำนองร้องและเสียงวรรณยุกต์ ไม่ตรงกันจะมีการตกแต่งเสียงวรรณยุกต์ของคำร้องเพื่อให้เข้ากับทำนองร้อง

3.**การวิเคราะห์การเอื้อนที่ใช้เป็นทำนองร้อง**

พบว่ามีการใช้ทำนองเอื้อนที่เป็นไปตามกระแสทำนองของเพลงทางบรรเลง มีการใช้ทำนองเอื้อนที่คล้ายกับทางร้องอื่น ๆ เช่นในสามชั้นท่อนที่ 1 ห้องที่ 10– 12 เป็นต้น พบว่าในอัตราจังหวะ สามชั้น มีการใช้ทำนองเอื้อนก่อนคำร้องสุดท้ายของท่อนเหมือนกัน กล่าวคือในอัตราจังหวะสามชั้นพบการซ้ำท้ายของทำนองร้องพบว่าไม่มีการซ้ำหัวหรือซ้ำท้ายทำนองเอื้อนก่อนคำ

ร้องสุดท้ายของท่อน ในอัตราจังหวะสองชั้นและชั้นเดียว ทั้งสองท่อนพบว่าในการใช้ทำนองเอื้อนที่เป็นลูกเท่า ในอัตราจังหวะเดียวกัน ในแต่ละท่อน มีการตกแต่งทำนองเอื้อน ลูกเท่า แตกต่างกัน พบว่ามีการใช้ทำนองเอื้อนเสียงซ้ำกันติดต่อกัน เช่นในอัตราจังหวะ สามชั้น ท่อนที่ 1 ในห้องที่ 47–48 และห้องที่ 49 และ 50 พบว่ามีการเอื้อนที่เปลี่ยนบันไดเสียงในทำนองเอื้อน สามชั้น ท่อนที่ 2

4.การวิเคราะห์ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้อง

จากการวิเคราะห์ทำนองเอื้อนที่ใช้ตกแต่งคำร้อง ในเพลงทะแยเถา สรุปได้ดังนี้

พบเอื้อนตกแต่งคำร้อง ระหว่างคำร้อง อยู่ 2 รูปแบบคือ ระหว่างคำร้องที่มีความหมาย กับคำร้องที่ไม่มีความหมาย

เอื้อนตกแต่งคำร้อง ระหว่างคำที่ไม่มีความหมาย เช่น เอื้อนระหว่างคำ พบว่าเอื้อนตกแต่งคำร้อง หลังคำร้อง เพื่อให้ตรงกับเสียงลูกตกในการบรรเลงทางเครื่อง เช่น พบเอื้อนตกแต่งคำร้อง ที่อยู่ระหว่างคำ จะมีเพียงไม่กี่เสียง หรือเป็นเอื้อนตกแต่งที่ยาว ก็จะพบว่าทำนองคล้ายกับเพลงอื่นๆ แต่ก็มีเอื้อนตกแต่งคำร้องบางท่อนที่มีเสียงแปลกหูไป

5.การศึกษาเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง

จากการศึกษาเทคนิคในการออกเสียงคำร้องนั้น พบว่า มีการใช้เทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ดังนี้

กระทบคำคู่ 2 เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ซึ่งในขณะออกเสียงคำร้องต้องให้เสียงคำร้องออกมา เป็น 2 เสียงต่อเนื่องกัน

กระทบคำคู่ 3 เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง ซึ่งในขณะออกเสียงคำร้องต้องให้เสียงคำร้องออกมา เป็น 3 เสียงต่อเนื่องกัน

ผันเสียง เป็นเทคนิค ในการออกเสียงคำร้อง เพื่อให้เสียงคำร้องตรงตามระดับเสียงของวรรณยุกต์ โดยการออกเสียงจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง

ควงเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียงคำร้อง โดยการออกเสียงคำร้องนั้นใช้เสียงไล่จากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำต่อเนื่องกัน และบังคับลมหายใจให้อยู่ในลมหายใจเดียวกัน

ครั่น เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยสะดุดเสียงสั้นๆ 2-3 เสียงติดกัน ลักษณะการออกเสียงจะเร็วกว่าการกระทบเสียง

ประคบคำ คือ เทคนิคการออกเสียงคำร้องที่จะทำให้คำร้องออกมาอย่างไพเราะตามทำนองเพลง และถูกต้องตามหลักของภาษา มีการผสมเสียงให้เกิดความไพเราะและชัดเจน เช่น คำว่า “ไม่” ออกเสียง แยกเป็นคำว่า “มา” กับ “ไอ่” เมื่อออกเสียงเชื่อมเข้าด้วยกันจะออกมาเป็นคำว่า ไม่ ที่ชัดเจนและไพเราะ

๖.การศึกษาเทคนิคการเอื้อน

จากการศึกษาเทคนิคการเอื้อนของเพลงทะแยเถานั้น พบเทคนิคที่ใช้ ดังนี้

การครั่น เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อน โดยสะดุดเสียงสั้นๆ 2 – 3 เสียงติดกัน ลักษณะการออกเสียงจะรวดเร็วกว่าการกระทบเสียง

เสียงกระทบ 2 พยางค์ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อนติดต่อกัน 2 เสียง โดยที่เสียงไม่ขาดจากกัน ลักษณะการออกเสียงจะช้ากว่าการครั่น

เสียงกระทบ 3 พยางค์ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อนติดต่อกัน 3 เสียง โดยที่เสียงไม่ขาดจากกัน ลักษณะการออกเสียงจะช้ากว่าการครั่นและยาวกว่าการกระทบ 2 พยางค์

เสียงกระทบ 4 พยางค์ เป็นเทคนิคในการออกเสียงเอื้อนติดต่อกัน 4 เสียง โดยที่เสียงไม่ขาดจากกัน ลักษณะการออกเสียงจะช้ากว่าการครั่นและยาวกว่าการกระทบ 3 พยางค์

เสียงปริบ เป็นเทคนิคในการออกเสียง โดยสะดุดเสียงเบา ๆ คล้ายกับเสียงครั่น แต่ลักษณะการออกเสียงปริบจะนุ่มนวลกว่า และช้ากว่าการออกเสียงครั่น

หางเสียง เป็นเทคนิคในการลากเสียงในตอนท้ายให้ยาว โดยไม่ให้เสียงของทำนองเพี้ยนไป ลากเสียงให้สูงขึ้นจากเดิมเล็กน้อย ในตอนท้ายคำร้องหรือทำนองเอื้อนเพื่อให้คำชัดเจนและไพเราะ

ผันเสียง เป็นการออกเสียงคำร้องให้ได้ตามวรรณยุกต์ หากร้องไม่ตรงแล้วคำอาจมีความหมายเพี้ยนไป การผันเสียงต้องค่อยๆ ผันจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง เพื่อให้ได้ความหมายของคำที่ถูกต้อง ในกรณีเพลงนี้มีลักษณะคล้ายกับเทคนิคหางเสียง โดยเป็นเอื้อนที่มีเสียงต่อเนื่องจากคำร้องที่ยาวแล้วจึงมีการผันเสียงท้ายทำนองเอื้อน

เหินเสียง เป็นเทคนิคในการออกเสียง ให้ออกเสียงเลื่อนไหลสูงขึ้น โดยออกเสียงจากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงในระยะหายใจเดียวกัน

ผ่อนเสียง การผ่อนเสียงต้องออกเสียงให้ยาว แล้วค่อย ๆ ผ่อน จากดังไปหาเบา ควบคุมเสียงไม่ให้เพี้ยนไปจากเดิม เพื่อให้เกิดความไพเราะ สูดลมหายใจให้ลึกเพื่อจะได้ผ่อนลมหายใจสำหรับร้องทำนองเอื้อนหรือคำร้องอย่างต่อเนื่องและสม่ำเสมออีกด้วย

ขมวดเสียง เป็นการเอื้อนรวบเสียงตอนท้ายอย่างรวดเร็วท้ายจังหวะ หรือท้ายคำร้องเพื่อเน้นให้คำร้องนั้นชัดเจน หรือทำนองเอื้อนจบอย่างสมบูรณ์ชัดเจน คล้ายกับการสะบัดเสียง

กนกคอ เป็นเทคนิคการตกแต่งทำนองเอื้อนให้มีความไพเราะและวิจิตร โดยเพิ่มรายละเอียดลงไปในการเอื้อนเป็นการขับร้องในขั้นสูง หรือเรียกว่าเม็ดพราย สำหรับคำว่า กนกคอนี้ คุณหญิงชิ้น ศิลปบรรเลง ได้อธิบายว่า เปรียบเทียบกับความงดงามของลายกนกไทยที่สะบัดปลายงดงาม คล้ายกับการเอื้อนที่ต้องตกแต่งให้งดงาม

อภิปรายผล

เพลงทะแย เถานี้ มาจาก เพลงทะแย อัตรา 2 ชั้น ของเก่า ประเภทหน้าทับปรบไก่ มีมาตั้งแต่สมัยอยุธยา พระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ได้แต่งขยายขึ้นเป็นอัตรา 3 ชั้น ต่อมาหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นำมาตัดเป็นชั้นเดียว ครบเป็นเพลงเถา เพลงทะแยจัดอยู่ในประเภทเพลงชั้นสูง หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ได้แต่งขยายเพลงทะแยมอญ สองชั้นของพระประดิษฐไพเราะ (มี ดุริยางกูร) ขึ้นเป็นอัตราสามชั้น โดยแต่งให้เป็นเพลงที่มีทำนองสำเนียงไทย และตัดลงเป็นชั้นเดียวครบเป็นเพลงเถา พร้อมทั้งได้แต่งบทร้องสำหรับเพลงทะแยเถานี้ด้วย เพลงนี้มีความหมายถึง ชัยชนะและการอวยพรให้แก่ผู้ที่รักดนตรีไทย พร้อมทั้งได้ต่อเพลงนี้ให้กับบรรดาศิษย์ที่เข้าร่วมพิธีไหว้ครู เมื่อพ.ศ. 2490 นับว่าเป็นเพลงลาที่ใช้สืบต่อทุกครั้งเมื่อบรรเลงเพลงของเหล่าบรรดาลูกศิษย์ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ไม่ว่าจะงานใดก็นำเพลงนี้มาใช้เสมอ ครูอุ่น บัวเอี่ยม เป็นนักร้องคนสุดท้ายที่ยังมีชีวิตอยู่ผู้สืบทอดวิธีการขับร้องเพลงไทยเดิมในวงบ้านบาตร ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ซึ่งครูอุ่นได้เผยแพร่ไปยังเหล่าบรรดาลูกศิษย์ที่หวังจะศึกษาเรียนรู้ดนตรี และการขับร้องอยู่จนอายุล่วงเข้า 90 ปี มีผลงานต่างๆ มากมาย ทั้งด้านดนตรี การขับร้อง การสอนดนตรี หรือแม้แต่การประดิษฐ์เครื่องดนตรีหรืออื่น ๆ ที่เกี่ยวกับดนตรีไทย โดยหวังเพียงจะให้มีผู้สืบสานเจตนารมณ์ด้านดนตรีไทยของท่าน

เพลงทะแยเถา ที่ครูอุ่น ได้สืบทอดมาจากหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) นั้นได้มีการบันทึกเสียงโดยวงเครื่องสายเครื่องคู่ ออกอากาศวิทยุ โดยมีวิธีการขับร้องที่ฟังแล้วสบายหูไม่ได้ง่ายหรือยากจนเกินไป เพราะว่าเป็นเพลงลาที่อวยพร จึงมีลักษณะการร้องที่กลมกลืมไปด้วยกัน เมื่อดนตรีรับร้อง หรือส่งร้อง การเอื้อนแม้จะฟังดูเรียบง่ายไม่ยากจนเกินไป แต่ก็มีเทคนิคพิเศษหรือลักษณะการร้องที่เป็นเอกลักษณ์ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) อยู่ในเพลงซึ่งทำให้ฟังแล้วไม่น่าเบื่อ ชวนให้ฟัง

การเอื้อนในเพลง มักจะเป็นทำนองที่คล้ายกับเพลงอื่นๆ หากฟังเพลงอื่นๆ มาบ้าง แต่ก็ไม่ได้เหมือนไปทั้งหมดเสียทีเดียว มีการสร้างความแตกต่างในท่อนโดยการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็นต้น ลักษณะเช่นนี้เองที่ทำให้เพลงแปลกหู น่าสนใจ

การขับร้องเพลงไทยนอกจากจะร้องให้ถูกต้องตามที่ต่อร้องมา หรือตามเทคนิคต่างๆ ของเพลง ยังต้องคำนึงถึงความหมายในเนื้อร้องเพื่อสื่ออารมณ์อีกด้วย แม้ว่าจะเป็นเพลงเกร็ด ไม่ได้อยู่ในเพลงเรื่อง หรือเพลงประกอบการแสดงที่ต้องสื่ออารมณ์ ก็ต้องสื่ออารมณ์ตามความหมาย ออกมาทางเสียงร้องของผู้ขับร้องอีกด้วย การหายใจก็มีส่วนสำคัญในการขับร้องเพื่อให้เป็นไปตามกระสวน

ทำนองเอื้อน เพื่อให้ฟังแล้วสบาย คำร้องเองก็ต้องออกคำให้ชัดเจนเพื่อไม่ให้ความหมายผิดเพี้ยน เทคนิคเช่นนี้ สามารถนำไปใช้ได้กับทุกเพลงที่ขับร้อง อีกด้วย

ข้อเสนอแนะทั่วไป

การศึกษาครั้งนี้นี้ ผู้วิจัยได้เก็บข้อมูลด้านชีวปนะวัติของครูอุ่น บัวเอี่ยม จากการสัมภาษณ์บุคคลด้านคีตศิลปิน นักวิชาการ ทั้งผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรีไทยและด้านการขับร้องเพลงไทย รวมทั้งบุคคลแวดล้อม ที่ได้รับการถ่ายทอดการขับร้องจากครูอุ่น บัวเอี่ยม และเก็บรวบรวมข้อมูลจากแถบบันทึกเสียง เอกสารวิชาการต่างๆ ซึ่งการเก็บข้อมูลเรื่องการขับร้อง จำเป็นต้องมีความรู้และความเข้าใจวิธีการขับร้องเพลงไทยเป็นอย่างดี และเนื่องจากผู้วิจัยได้ศึกษาเล่าเรียนการขับร้องเพลงไทยมากกว่า 40 ปี โดยได้รับการถ่ายทอดวิชาความรู้ด้านการขับร้องเพลงไทยมาจากคุณครูหลายท่านในกรมศิลปากร จึงได้นำความรู้ดังกล่าวมาใช้ในการทำความเข้าใจและวิเคราะห์การขับร้องเพลงทะแย เถา ของครูอุ่น บัวเอี่ยม ซึ่งความรู้พื้นฐานด้านการขับร้องเพลงไทยจึงเป็นสิ่งสำคัญในการศึกษาวิจัยครั้งนี้

ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป

1. ควรมีการการศึกษาวิเคราะห์บทเพลงทางร้องของครูอุ่น บัวเอี่ยม ในเพลงอื่นๆ
2. ควรมีการรวบรวมบันทึกบทเพลงทางร้องของครูอุ่น บัวเอี่ยม ที่ยังมิได้มีผู้ใดทำการเก็บบันทึกไว้ เพื่อเป็นข้อมูลในการทำวิจัยต่อไป

เอกสารอ้างอิง

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2540). **เทคนิคการขับร้องเพลงไทย**. ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ไทย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. อัดสำเนา.

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

จารุณี ม่วงทอง. (2550). **ศึกษาวิธีการขับร้องเพลงไทยจากศัพท์สังคีต ตามแนวของ รศ.ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์**. ศิลปกรรมบัณฑิต, สาขาดนตรีและการแสดง คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยบูรพา.

เจตชรินทร์ จิรสันติธรรม. (2553). **ทฤษฎีการขับร้องเพลงไทย.** พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ : บริษัท โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์ จำกัด.

นริศรา นุวัดติวงศ์, สมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยาและสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ.

----------. (2514). **ชุมนุมบทละครและบทขับร้อง.** กรุงเทพฯ : ศิวพร.

พรอุษา อก้วสว่าง. (2552). **วิเคราะห์การขับร้องเพลงทะแย**. ศิลปศาสตรมาหาบัณฑิต,
สาขาวิชาดุริยางค์ไทย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

มนตรี ตราโมท และวิเชียร กุลตัณฑ์.(2523).**ฟังและเข้าใจเพลงไทย**. กรุงเทพฯ : ไทยเกษม. อัดสำเนา.

ราชบัณฑิตยสถาน. (2525). **พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน.** พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ :
อักษรเจริญทัศน์.

----------. (2538). **สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัติและบทร้องเพลงเถา.**
พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาจุฬาลงกรณ์ราชวิทยาลัย.

สมหมาย โมกขศักดิ์. (2550). **ศึกษาภูมิปัญญาครูดนตรีไทย: กรณีศึกษาครูอุ่น บัวเอี่ยม.**
ศิลปกรรมศาสตรมาหาบัณฑิต, สาขาวิชามนุษยดุริยางควิทยา
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร.

อัมพร โสวัตร. (2548, มกราคม). ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับการขับร้องเพลงไทย.
การประกวดดนตรีไทยระดับนักเรียนภาคตะวันออกครั้งที่ 25. 25, น.34-36.

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ-สกุล	นางสาวกิตติมา กองมะลันแก้ว	
วันเดือนปีเกิด	19กุมภาพันธ์2504	
สถานที่เกิด	อำเภอสัตหีบ จังหวัดชลบุรี	
ที่อยู่	130/25 ถนน นครศรี-หัวไทร ต.ท่าเรือ อ.เมือง จ.นครศรีธรรมราช	
ตำแหน่งหน้าที่การงาน	ครูชำนาญการ	
สถานที่ทำงาน	วิทยาลัยนาฏศิลป์นครศรีธรรมราช	
ประวัติการศึกษา	พ.ศ.2524	ประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง(ปมช.) วิทยาลัยนาฏศิลป
	พ.ศ. 2536	ครุศาสตรบัณฑิต (ค.บ.) สาขาบริหารการศึกษา วิทยาลัยครูนครศรีธรรมราช
	พ.ศ. 2556	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต(ศศ.ม.) สาขาดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา