ศึกษาวิธีการขับร้องของ สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ศิลปินแห่งชาติ

ปริญญานิพนธ์

ของ

กิตติวัฒน์ ขวัญมงคล

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

พฤษภาคม 2552

ศึกษาวิธีการขับร้องของ สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ศิลปินแห่งชาติ

ปริญญานิพนธ์

ของ

กิตติวัฒน์ ขวัญมงคล

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

พฤษภาคม 2552

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ศึกษาวิธีการขับร้องของ สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ศิลปินแห่งชาติ

บทคัดย่อ

ของ

กิตติวัฒน์ ขวัญมงคล

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
พฤษภาคม 2552

กิตติวัฒน์ ขวัญมงคล. (2552) ศึกษาวิธีการขับร้องของ สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: อาจารย์ ดร. ชนิดา ตังเดชะหิรัญ. รองศาสตราจารย์ ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์.

ศึกษาวิธีการขับร้องของ สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ศิลปินแห่งชาติ ผู้วิจัยใช้หลักการวิจัยทางด้านมานุษยดุริยางควิทยา (Ethnomusicology) ผู้วิจัยกำหนดจุดมุ่งหมายของการศึกษาอยู่ 2 ข้อ คือ

1 ศึกษาประวัติและผลงาน ของ สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*

2 ศึกษาวิธีการขับร้อง ของ สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*

ผลการวิจัยพบว่า

1 ศึกษาประวัติของ สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ผลการวิจัยพบว่าเกิดเมื่อวันอังคารที่ 24 ตุลาคม พ.ศ. 2482 ที่จังหวัดสิงห์บุรี จบการศึกษาในระดับมัธยมปีที่ 6 โรงเรียนสิงห์วัฒนะพานะวัดพรหมสาครบางพุทรา จังหวัดสิงห์บุรี พ .ศ. 2499 และได้เป็นสมาชิกตำแหน่งนักร้องนำของวงดนตรีจุฬารัตน์ประมาณ 5 ปี และได้ตั้งวงดนตรีขึ้นใหม่ในนามวงดนตรีจุฬาทิพย์ พ.ศ. 2512 นานถึง 10 ปี เป็นที่รู้จักของประชาชน ผลงานที่สร้างชื่อเสียงในการขับร้อง รางวัลกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทยพระราชทาน จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี พ .ศ. 2532, 2534, 2535, 2538 โปรดเกล้าฯ ให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดงนักร้ อง – นักแสดงเพลงลูกทุ่ง พ .ศ. 2538 ได้เข้ารับปริญญาศิลป ศาสตร์บัณฑิตกิตติมศักดิ์ จากสถาบันราชภัฏเทพสตรี จังหวังลพบุรี พ.ศ. 2539 และได้รับเกียรติอันสูงสุด คือ เครื่องราชอิสริยาภรณ์ “จตุตถดิเรกคุณาภรณ์ ชั้น 4” พ.ศ. 2540 ในฐานะศิลปินแห่งชาติผู้มีความดี – ความชอบและผลงานดีเด่น

2 ศึกษาการขับร้องของ สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ผลการวิจัยพบว่าเพลงที่ใช้ในการศึกษา ทั้ง 5 เพลง สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้แบ่งไว้โดยรวมกล่าวถึง การวิเคราะห์ทำนอง จังหวะ เสียงประสาน ประโยคเพลง และสังคีตลักษณ์ ผู้ศึกษาได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสารต่างๆ และจากการสัมภาษณ์หลังจากนั้นนำข้อมูลมาวิเคราะห์แล้วนำเสนอข้อมูลในเชิงคุณภาพโดยใช้รูปแบบพรรณนา ผลปรากฏว่า เพลงของสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ผู้ศึกษาพบว่าด้านทำนอง มีช่วงเสียง (Ranges) ที่มีความกว้างไม่เกิน 1 ช่วงทบ (Octave) ทิศทางการดำเนินทำนองพบทั้ง 3 ลักษณะ อาจมี 1,2 หรือ 3 ลักษณะในเพลงเดียวกันขั้นคู่กระโดดพบ

บ้างบางเพลง . ด้านจังหวะมีลักษณะทั้ง การซ้ำ การแปร และมีแนวประสานเสียงแบบ Homophony. ด้านเสียงประสาน กุญแจเสียงพบจะเน้นไปทางเมเจอร์คีย์ แต่การขึ้นต้นและจบมักใช้คอร์ดหก ซึ่งเป็นคอร์ดไมเนอร์เป็นลักษณะเฉพาะเพลงลูกทุ่ง . ด้านประโยคมักจบด้วยคอร์ดหกและด้านสังคีตลักษณ์ส่วนใหญ่เป็นลักษณะ Ternary Form

คุณลักษณะในการขับร้องทั่วไปของ สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* การขับร้องส่วนเสียงใหญ่ๆ และเสียงเต็ม มีการเอื้อนประกอบกับพื้นฐานของเพลงไทยเดิม เอกลักษณ์เสียงของ สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* เป็นเสียงใหญ่ๆ และเสียงเต็มมีพลังที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะในเรื่องของการเปล่งเสียงส่วนคำร้องนั้นชัดเจน มีการใช้เทคนิคพิเศษ หลายอย่างขับร้องเพื่อให้เข้ากับเนื้อหาและอารมณ์เพลงได้แก่ การลากเสียง การทอดเสียง การกระโดดเสียง การเน้นเสียงเน้นคำ การรวบเสียงรวบคำ

A STUDY OF THE SINGING OF SOMSEAN PHANTHONG

(CHAY MUANGSINGHA)

AN ABSTRACT

BY

KITTIWAT KWANMONGKOL

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the

Master of Fine Arts Degree in Ethnomusicology

at Srinakharinwirot University

May 2009

Copyright 2009 by Srinakharinwirot University

Kittiwat Kwanmongkol. (2009). *A Study of The Singing of Somsean Phanthong (Chay Muangsingha)'s Singing Techniques.* Master's Thesis, M.A. (Ethnomusicology). Bangkok: Graduate School of Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Dr. Janida Tangdajahiran and Associate Professor Dr. Manop Wisuttipat.

On the study of national artist Somsean Phanthong *(Chay Muangsingha)*'s singing techniques, the researcher applied the principles of ethnomusicology and delineated its two main objectives:

1) Study on life and works of Somsean Phanthong *(Chay Muangsingha)*
2) Study on singing techniques of Somsean Phanthong *(Chay Muangsingha)*

The research showed the following:

1) On the life and works of *Chay Muangsingha.* Somsean Phanthong, aka *Chay Muangsingha* was born on Tuesday March 24th, 1885 in Singhburi province. He received his high school diploma in 1956 from Singwattanaphana School, Wat Promsakorn, Bangphutsa, Singhburi Province. He had been a lead singer in the Chularat Band for 5 years, then, in 1969 he formed a band called Chulathip which had gained popularity for 10 years. He was awarded the Half-Century Thai Country Music Award by Her Royal Highness Princess Maha Chakri Sirindhorn in 1989, 1991, 1992, and 1995 consecutively. In 1995, he was honored as National Artist in Performing Art – Country Music. A year later, he was offered an Honorary Degree in Bachelor of Arts from Thepsatri Rajabhat University in Lopburi province. In 1997, he was bestowed with The Most Admirable Order of the Direkgunabhorn (Fourth Class) as National Artist with outstanding behavior and achievements.

2) On *Chay Muangsingha*'s singing techniques. Five outstanding songs, carefully chosen, were analyzed in five aspects: melody, rhythm, harmony, phrase and musical form, along with documentary research and interviews. The data was analyzed and presented qualitatively in descriptive research format. The research showed that his songs contained a melodic range within an octave. Three types of melodic motion were found and

sometimes within the same song. Disjunct motion was shown in certain songs. Repetition, variation and homophony were established in rhythm. Major keys served as the base for harmony while the sixth chord, a unique characteristic of Thai country songs, was always played at the beginning and ending of each song. Each phrase was often ended with the sixth chord while the ternary form was mostly used in musical form.

Uniquely, *Chay Muangsingha* sings with the powerful low-pitched voice, whole tone and clear words. He usually draws out the note which corresponds with the basics of Thai classical music. *Chay Muangsingha* also selectively adopts many special singing techniques including drawling, slurring, pitch disjunct, tonal accent and diminution, to make it perfectly suited with the lyrics and the feel of the songs.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

ศึกษาวิธีการขับร้องของ สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ศิลปินแห่งชาติ

ของ
นายกิตติวัฒน์ ขวัญมงคล

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร.สมชาย สันติวัฒนกุล)
วันที่.....เดือน.....พ.ศ. 25.....

คณะกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์

.....ประธาน
(อาจารย์ ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

คณะกรรมการสอบปากเปล่า

.....ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประทีป เล้ารัตนอารีย์)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

.....กรรมการ
(อาจารย์ ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รจนา สุนทรานนท์)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จได้ด้วยดีเนื่องจากผู้วิจัยได้รับคำแนะนำ อย่างดียิ่งจาก อาจารย์ ดร. ชนิดา ตังเดชะหิรัญ ประธานที่ปรึกษา รองศาสตราจารย์ ดร . มานพ วิสุทธิแพทย์ กรร มการที่ปรึกษา ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณเป็นอย่างสูงไว้ ณ ที่นี้

ขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุนานนท์ ที่กรุณาให้คำแนะนำปรึกษาแก้ไขตรวจสอบในการเขียนปริญญานิ พนธ์ฉบับนี้และในการชี้แนะเพิ่มเติมของการเขียนปริญญานิพนธ์

ขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ประทีป เล้ารัตนอารีย์ ที่คอยให้กำลังใจเรื่อยมา

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทความรู้และประสบการณ์ให้กับผู้วิจัยจนประสบความสำเร็จ

ขอกราบขอบพ ระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร . รจนา สุนทรานนท์ ที่คอยให้กำลังใจเรื่อยมา

ขอกราบขอบพระ คุณ คุณสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ศิลปินแห่งชาติ ที่ได้ให้ความพร้อมเพรี ยงในทุกๆ ด้านของการศึกษาและความเป็น อยู่ ตลอดจนความสำเร็จในด้านการศึกษา

สุดท้ายนี้ขอระลึกถึง พระคุณบิดา มารดา ที่เอื้อหนุนทางด้านทุนทรัพย์แก่ผู้ศึกษาด้วยดีมาโดยตลอดที่เป็นกำลังใจให้กับผู้วิจัยเสมอมา

กิตติวัฒน์ ขวัญมงคล

สารบัญ

บทที่

		หน้า
1	**บทนำ**	1
	ภูมิหลัง	1
	จุดมุ่งหมายของการวิจัย	4
	ความสำคัญของการศึกษาวิจัย	5
	ขอบเขตในการศึกษาวิจัย	5
	ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	5
	คำนิยามศัพท์เฉพาะ	6
2	**เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง**	9
	ทฤษฎีทางด้านดนตรีและการขับร้องที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย	9
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	33
3	**วิธีการดำเนินงานศึกษาค้นคว้า**	37
	ขั้นรวบรวมข้อมูล	37
	ขั้นศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล	37
	ขั้นสรุป	38
4	**การศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล**	39
	ประวัติและผลงานการขับร้องของ สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*	39
	ครอบครัว	39
	ชีวิตในวัยเยาว์	40
	การศึกษา	40
	ชีวิตก่อนเข้าสู่อาชีพนักร้อง	41
	ชีวิตอาชีพนักร้อง	41
	ผลงานการขับร้อง	42

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

4 (ต่อ)

ศึกษาวิธีการขับร้องของ สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*..... 51

เพลงพ่อลูกอ่อน..... 52

เพลงสีไพร..... 64

เพลงกิ่งทองใบหยก..... 84

เพลงทุกข์ร้อยแปด..... 94

เพลงมาลัยน้ำใจ..... 113

5 **สรุปผลอภิปรายและข้อเสนอแนะ**..... 127

สรุปผลการวิจัย..... 127

ผลการศึกษาประวัติของ สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*..... 127

ผลจากการวิเคราะห์วิธีการขับร้องของ สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* 136

อภิปรายผล..... 140

ข้อเสนอแนะในการวิจัยต่อไป..... 142

บรรณานุกรม..... 143

ภาคผนวก..... 147

ภาคผนวก ก..... 148

ภาคผนวก ข..... 154

ประวัติย่อผู้วิจัย..... 210

บทที่1
บทนำ

ภูมิหลัง

ดนตรีเป็นศิลปะในโลก เกิดขึ้นจากการสร้างสรรค์ของจิตใจมนุษย์ ดนตรีเป็นศาสตร์ชั้นสูงเกี่ยวกับมนุษย์มาช้านาน ศิลปะการดนตรีก่อให้เกิดความประทับใจมากที่สุด ศิลปะการขับร้องเสียงขับร้องแสดงความรู้สึกนึกคิดได้ตรงที่สุด และดนตรีที่ยืนนานที่สุดตรงไปตรงมาที่สุดและเปี่ยมสุขที่สุด คือ ‘‘เสียงขับร้อง’’ การร้องเพลงจึงเป็นกิจกรรมที่แสดงออกทางดนตรี ที่นำไปสู่ความเข้าใจเกี่ยวกับองค์ประกอบของดนตรีและความซาบซึ้งในดนตรี สื่อถึงอารมณ์มนุษย์

ดนตรีนับว่าเป็นส่วนสำคัญส่วนหนึ่งในชีวิตมนุษย์รู้จัก ร้องรำทำเพลงแบบธรรมชาติเคาะหินเคาะไม้ เป่าเขาสัตว์ เป่ากระดูกสัตว์ทำเป็นเสียงต่างๆ การร้องรำทำเพลงของมนุษย์ ในยุคนั้นโดยมาก มักทำขึ้นเพื่ออ้อนวอนพระเจ้าให้บันดาลความสุขความอุดมสมบูรณ์ต่าง ๆ หรือเพื่อแสดงความขอบคุณพระเจ้าให้มีความสุขความสบายดังนั้นดนตรี มิใช่เป็นเพียงความพอใจของมนุษย์แสดงออกมาเพื่อตกแต่งชีวิตให้วิจิตรและมีสีสัน หรือเป็นเพียงสิ่งสวยงามหรือความไพเราะในแง่ของเสียงเท่านั้นแต่ดนตรีมีบทบาทที่สำคัญ และผูกพันกับวิถีชีวิตของมนุษย์ตลอดมา วิภา คงคากุล ได้กล่าวว่า มนุษย์กับดนตรีมีความผูกพันกันมานานตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์จนถึงปัจจุบัน ดนตรีเป็นศิลปะที่เกี่ยวกับเรื่องเสียงที่ดำรงอยู่ในเวลาเป็นทุกแบบของพฤติกรรมทางสังคมที่เริ่มต้นจากการแสดงของอารมณ์ และประสบการณ์ต่างๆ ตามความต้องการพื้นฐานของการดำรงชีวิต (วิภา คงคากุล. 2537: 34)

ดนตรีมีวิวัฒนาการมา ตั้งแต่ในสมัยก่อนประวัติศาสตร์ เมื่อมนุษย์อาศัยอยู่ท่ามกลางธรรมชาติ เช่น อาศัยอยู่ในถ้ำอาศัยอยู่ในโพรงไม้เพื่อให้เกิดความผาสุกความมั่นคงและความปลอดภัยต่อตัวเอง และกลุ่มชนสมาชิกในสังคมจึงต้องมีการประกอบพิธีกรรมบวงสรวง การเซ่นสังเวย ดนตรีจะเป็นส่วนร่วมในพิธีกรรมดังกล่าวทั้งนี้ เพื่อให้เกิดความสงบสุขในวิถีชีวิตของคนในสังคมนั้นๆ จะเห็นว่าดนตรีมีบทบาทสำคัญในชีวิตประจำวันดนตรีจึงเป็นปัจจัยที่สำคัญที่นอกเหนือจากปัจจัย 4 การเล่นดนตรีเข้าไปอยู่ในสังคมมนุษย์ ซึ่งมนุษย์ไม่สามารถแยกดนตรีออกจากชีวิตประจำวันได้ ดนตรีเป็นมรดกที่รับใช้สังคมมนุษย์ ทุกชาติทุกภาษาทุกชนชั้นตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน (กาญจนา อินทรสุนานนท์. 2532: 63)

ดนตรีเกิดจากอารมณ์ของมนุษย์ดีใจ สนุกสนาน ก็ตบมือ กระทืบเท้า เสียใจก็ร้องคร่ำครวญ จังหวะน่าจะเกิดก่อนทำนอง หรือไม่ก็ต้องมาพร้อม ๆ กัน และเมื่อใดก็ตามที่ทำเสียงสูงต่ำ

เป็นทำนอง จังหวะก็จะมีมาเองอาจจะเป็นระบบหรือไม่เป็นระบบก็แล้วแต่การทำจังหวะหรือการทำนองของมนุษย์ที่ถือกำเนิดตามส่วนต่าง ๆ ของโลกนั้น แรกเริ่มเดิมทีก็คงจะไม่ต่างกันมากนัก ต่อเมื่อมนุษย์รู้จักพัฒนาความเป็นอยู่ให้ดีขึ้น เจริญขึ้นกลายเป็นวัฒนธรรมของมนุษย์แต่ละเผ่า ซึ่งต่างกันไปตามสภาพทางภูมิศาสตร์คือ พื้นที่อาศัยอยู่ สภาพของภูมิอากาศและพืชพันธุ์ธรรมชาติ ที่เป็นเครื่องบังคับให้มนุษย์ต้องปรับตัวให้เข้ากับธรรมชาตินั้น ๆ เพื่อความอยู่รอดของตนเองรวมทั้งวัฒนธรรมที่ยุ่งยากสลับซับซ้อนยิ่งขึ้นอย่าง เช่น ภาษาพูด ซึ่งอนุวัติตามการได้ยินเสียงต่างๆ ทั้งเสียงธรรมชาติ และเสียงสูงต่ำ ที่เป็นองค์ประกอบของภาษาพูดและดนตรี เสียงธรรมชาติที่มนุษย์ได้ยินเป็นอย่างเดียวกันและเหมือนกัน แต่ตีความและแสดงออกซึ่งเสียงนั้นไปคนละอย่าง สุดแล้วแต่สภาพทางร่างกาย สิ่งแวดล้อม และวัฒนธรรมเป็นที่สุด ตัวอย่างเช่น ไก่ขัน หมาเห่า นกร้อง ฟ้าร้อง ซึ่งเหมือนกันทั่วโลก แต่มนุษย์ที่อยู่ต่างสภาพภูมิศาสตร์กันต่างวัฒนธรรมกัน ต่างก็ออกเสียงในภาษาต่างๆ จึงไม่เหมือนกัน แม้แต่ตระกูลเดียวกันก็ยังต่างกันออกไปตามท้องถิ่น ระบบเสียงในดนตรียิ่งละเอียดและสลับซับซ้อนยิ่งขึ้นไปอีก (ปัญญา รุ่งเรือง. 2521: 1)

ทุกชาติทุกภาษาต่างมีศิลปะประกอบดนตรีเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง ดังนั้นการลอกเลียนแบบจึงทำได้ไม่ง่ายนัก โดยเฉพาะดนตรีไทยของเรานับว่าเป็นดนตรีที่มีความไพเราะ มาก และจัดเป็นดนตรีคลาสสิคประเภทหนึ่ง ยังมีดนตรีอีกประเภทหนึ่งที่ภาคตะวันตกได้นำมาเผยแพร่และเป็นที่รู้จักกันทั่ว ดนตรีประเภทนี้นับว่าหลายชาติหลายภาษาเล่นได้ แต่ลีลาท่วงทำนองก็เป็นไปตามลักษณะของชนกลุ่มนั้น ดนตรีที่แพร่หลายนี้เรียกว่า “ดนตรีสากล” (บันเทิง ชลช่วยชีพ. 2539: 1) การพัฒนาวงดนตรีให้ดีนั้นจะต้องอาศัยผู้เข้าถึงดนตรีเป็นอย่างดีทั้งในด้านทฤษฎีและทางปฏิบัติ คีตกวีมีหน้าที่สร้างสรรค์ประพันธ์ดนตรี ซึ่งต้องใช้ความอุตสาหะวิริยะเป็นอย่างยิ่ง เพราะการประพันธ์ของคีตกวีในเพลงแต่ละเพลงนั้นประกอบด้วยความซับซ้อนสวยงามของทำนองเพลง ความกลมกลืนของเสียงประสานและจินตนาการต่างๆ ที่คีตกวีได้บรรยายไว้ในการประพันธ์ดนตรี ผลงานการประพันธ์ของคีตกวีต่างก็มีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง เป็นเพราะความแตกต่างของคีตกวีแต่ละท่าน ทำให้ลักษณะพิเศษเป็นของส่วนตัวสิ่งสำคัญที่น่าสนใจของคีตกวีที่นอกเหนือจากความสุนทรียะทางด้านเสียงแล้วการประสานเสียง และวิธีการประพันธ์ของคีตกวีแต่ละยุค จัดว่าเป็นสิ่งสำคัญน่าสนใจเป็นอย่างมาก (เฉลิมพล งามสุทธิ. 2526: 4-6 ม.ป.ป.)

เพลงไทยสากลเป็นเพลงของไทยรูปแบบหนึ่ง โดยรับเอาแบบอย่างของดนตรีตะวันตกมาปรับปรุงให้เหมาะสมกับรสนิยมของคนไทย จนเกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวขึ้นมา จนสามารถเรียกได้อย่างสนิทใจว่ารูปแบบหนึ่งของคนไทยนั้น คือ เพลง เพลงนั้นอาจเป็นเพลงขับร้อง หรือเพลงสมัยนิยม เพลงยอดนิยมหรือสมัยนิยม ในปัจจุบันนี้มีความหมายแคบลงเหลือเพียงเพลงยอดนิยมของคนกลุ่มใหญ่เท่านั้น สามารถสำแดงออกซึ่งความรู้สึกและอารมณ์ได้นานาประการ อารมณ์รัก อารมณ์

โศกเศร้านั้น เพลงสามารถแสดงออกได้เด่นชัดมาก รองลงมาได้แก่อารมณ์หึงหวง ความเจ็บปวด และความแค้น ซึ่งแสดงได้ไม่ชัดเจนนัก นอกจากศิลปินนั้นๆ จะมีความสามารถสูงในการสื่อความหมาย จากอดีตสู่ปัจจุบันได้เกิดเพลงขึ้นมากมายผู้สร้างสรรค์บทเพลงต่างเรียงร้อยบทเพลงด้วยความตั้งใจ เพลงที่ได้ประพันธ์ได้บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของตนเอง ไม่ว่าจะเป็นชาติใดภาษาใด เพลงที่ได้ประพันธ์ขึ้นจะบ่งบอกถึงลักษณะของชาตินั้นๆ เช่นเดียวกับสำเนียงของภาษา (สุกรี เจริญสุข. 2538: 86)

สำหรับชาติไทยก็มีเพลงเป็นเอกลักษณ์ของตนเองและมีการสืบทอดมาถึงปัจจุบัน ในยุคที่เพลงไทยได้เจริญก้าวหน้า และรับใช้สังคมจนกระทั่งถึงสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 ไทยเริ่มคบค้ากับฝรั่งมากขึ้น อารยธรรมตะวันตกจึงแพร่เข้าสู่ไทย รวมทั้งเพลงฝรั่งที่มีอิทธิพลต่อเพลงไทย จึงเกิดการรับวัฒนธรรมทางดนตรีจากประเทศตะวันตก ก่อให้เกิดเพลงไทยสากล ผู้ให้กำเนิดหรือริเริ่มในการแต่งเพลงไทยสากลเป็นคนแรก ได้แก่ สมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ซึ่งทรงพระนิพนธ์เพลงหลังจากเสด็จกับมาจากยุโรปเมื่อ พ.ศ. 2446 ขณะทรงมีพระชนมายุเพียง 23 พรรษาเท่านั้น เพลงดังกล่าวเป็นโน้ตสากล ใช้จังหวะแบบสากลแต่ทำนองก็ยังเป็นไทยอยู่ เมื่อมีการเรียนการสอนดนตรีในรูปแบบเพลงไทยสากล จึงก่อเกิดนักประพันธ์เพลงขึ้นหลายทำนองทั้งทำนองและคำร้อง (จำนง รังสิกุล. 2517: 64)

การวิเคราะห์เนื้อหาของเพลง แสดงให้เห็นถึงความสัมพันธ์ของชีวิต ความคิดของกวีกับผลงานที่เขาสร้าง ว่าส่วนหนึ่งเกิดจากการนำชีวิตจริงของกวีเองถ่ายทอดมากับผลงานของเขาซึ่งไม่ใช่เรื่องน่าแปลกแต่อย่างใด เพราะผู้แต่งวรรณกรรมใดๆ ก็ตามย่อมต้องอาศัยความรู้ความสามารถประสบการณ์ ความรู้สึกนึกคิด อารมณ์และโลกทัศน์ของตนเองในการสร้างผลงาน ทางวรรณกรรมทั้งสิ้น จึงถ่ายทอดออกมาเป็นภาษา การสื่อภาษามาประกอบเป็นดนตรี ผู้ฟังจะได้รับอารมณ์ของผู้ประพันธ์นั้นๆ เป็นเสียงเพลงที่สื่อความหมายของผู้ประพันธ์ เสียงจึงเป็นตัวสื่อที่สำคัญมากของดนตรี เสียงจึงเปรียบเสมือนหัวใจของดนตรี (บุษกร ครุฑวงศ์. 2537 : 157)

เสียงบ่งบอกถึงความเป็นชาติและลักษณะของชนชาติเช่นเดียวกับภาษา เมื่อได้รับวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกเข้ามา จึงได้เรียนรู้การประพันธ์แบบตะวันตก จนก่อเกิดดนตรีไทยสากลและการขับร้องสากล และได้ก่อเกิดวงดนตรีขึ้นมากมายหลายวง โดยเฉพาะวงสุนทราภรณ์ลักษณะของความเป็นไทยในวงดนตรีสุนทราภรณ์นั้น ยังปรากฏอยู่อย่างเด่นชัดในเพลงประเภทต่างๆ ที่ได้ประพันธ์ขึ้น ถึงแม้ว่าเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลง และการเรียบเรียงเสียงประสานจะเป็นแบบตะวันตก เนื่องจากนักดนตรีส่วนใหญ่มีความรู้ ความเข้าใจในรูปแบบของเพลงไทย ประกอบกับพื้นฐานจากแตรวง ที่ได้รับมาเป็นอย่างดีจึงทำให้วงดนตรีสุนทราภรณ์ยังคงรักษาเอกลักษณ์การประพันธ์ เพลงแบบไทยไว้ได้ (พูนพิศ อมาตยกุล. 2532: 38)

สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีทรงนิพนธ์ไว้ในหนังสือ กึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทยว่า “เพลงลูกทุ่งมีวิวัฒนาการมาเพียง 50 ปี ถ้าเปรียบกับเพลงพื้นบ้านทั่วๆ ไปและเพลงไทยแล้ว นับว่าเพลงลูกทุ่งมีอายุน้อยมาก แต่ทำไมเพลงลูกทุ่งจึงแพร่หลายเป็นเป็นที่ติดอกติดใจคนทุกเพศทุกวัยได้มากมายทั่วประเทศ สังเกตได้ว่าเวลาเกิดสถานการณ์อะไรก็ตาม ไม่ว่าจะเป็นเรื่องปากท้อง ฝนตก ฟ้าร้อง น้ำท่วม ตลอดจนเหตุการณ์ทางการเมืองทั้งนอกและในประเทศ เพลงลูกทุ่งมักจะสะท้อนภาพชีวิตจริงของคน ปรากฏการณ์ทางธรรมชาติการเกิดสงคราม ปัญหาเศรษฐกิจและการเมืองได้เป็นอย่างดีใช้ภาษาที่เรียบง่าย เข้าใจและจำง่ายเหนือไปกว่านั้นเพลงลูกทุ่งยังสรรหาคำที่กระทบกระเทียบเปรียบเปรย มีสำนวน กระแนะกระแหน มาเสนอได้หลายรูปแบบ เรียกได้ว่าเข้าถึงใจคนฟังในเวลาอันรวดเร็ว คุณสมบัติในข้อที่ว่าสามารถบันทึกเหตุการณ์ได้ดีนี้เอง เป็นคุณสมบัติพิเศษที่เพลงชนิดอื่นทำได้ไม่ดีและมีความหลากหลายเท่าเทียมกับเพลงลูกทุ่ง คุณสมบัติข้อนี้ของเพลงลูกทุ่งคือ การถ่ายทอดรูปแบบมาจากเพลงพื้นบ้านนั่นเอง ข้าพเจ้าเห็นว่านักร้องลูกทุ่งนั้นที่ดีมากคือ การร้องเพลงด้วยเสียงแท้และเต็มเสียงอย่างชัดถ้อยชัดคำ อีกประการหนึ่งลีลาการขับร้องเพลงลูกทุ่ง คือ การเอื้อนเสียง นักร้องลูกทุ่งทุกคนมีวิธีเอื้อนเสียง ให้อารมณ์แบบพื้นบ้านไพเราะน่าฟังสิ่งที่สำคัญอีกอย่างหนึ่งทำให้เพลงลูกทุ่งเข้าถึงประชาชนทุกภาค ทุกเพศ ทุกวัย ได้ก็คือ ภาษาที่นักแต่งเพลงนำมาใช่เป็นลักษณะที่เรียบง่ายไม่ต้องเสียเวลาคิดก็เข้าใจทันที ในขณะที่บทร้องเพลงไทยมาจากวรรณคดี ฟังแล้วยังไม่รู้เรื่อง เพราะคนฟังจะศึกษาวรรณคดีมาก่อนลูกทุ่งจึงฟังง่าย (สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติกระทรวงศึกษาธิการ, 2537 : 7-11) มีศิลปินลูกทุ่งท่านหนึ่งที่ยังสืบทอดความรู้และถ่ายทอดไปสู่อนุชนรุ่นหลัง รวมทั้งท่านที่ยังมีน้ำเสียงและรูปแบบเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว ในวงการเพลงลูกทุ่งถือว่าท่านเป็นครูเพลงลูกทุ่งท่านหนึ่ง ศิลปินท่านนี้ คือ *ชาย เมืองสิงห์* หรือนามจริงว่า นายสมเศียร พานทอง ซึ่งท่านเป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นักร้อง-นักแต่งเพลงลูกทุ่ง) ปีพุทธศักราช 2538 จากเหตุผลดังกล่าว ผู้ศึกษาเห็นความสำคัญและคุณค่าของเพลงลูกทุ่งจึงทำการศึกษาถึงเทคนิควิธีการขับร้องเพลงลูกทุ่งของ ชายเมืองสิงห์ เพื่อประโยชน์ในเชิงอนุรักษ์ วัฒนธรรมเพลงลูกทุ่งให้คงอยู่และเผยแพร่รูปแบบดังกล่าวไว้แก่อนุชนรุ่นหลังต่อไป

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติและผลงาน ของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*
2. เพื่อศึกษาวิธีการขับร้อง ของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*

ความสำคัญของการวิจัย

การศึกษาด้านชีวประวัติและวิธีการขับร้องเพลงลูกทุ่งในปัจจุบันมีอยู่น้อยมากการศึกษาครั้งนี้จะช่วยให้ผู้ที่สนใจในศิลปะการขับร้องเพลงลูกทุ่ง ได้รับความรู้โดยตรงที่เกี่ยวกับชีวิตและวิธีการขับร้องของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* อีกทั้งการศึกษาในครั้งนี้จะช่วยเป็นแนวทางในวิธีการขับร้องต่อไป

ขอบเขตของการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้ผู้ศึกษาได้กำหนดขอบเขตของการศึกษาไว้ดังนี้

1. ศึกษาประวัติของนายสมเศียร พานทอง และรวบรวมผลงานของนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*

1.1 ชีวประวัติของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*

1.2 ชีวิตกับการทำงานของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*

1.3 ผลงานด้านประพันธ์ทำนองการขับร้องของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*

2. เพลงที่นำมาวิเคราะห์เป็นบทเพลงของนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* จำนวน 5 เพลง 5 รูปแบบได้แก่

2.1 ลูกผสมเพลงพื้นเมือง ได้แก่ เพลงพ่อลูกอ่อน

2.2 เพลงลูกทุ่งกึ่งเมดเล่ย์ ได้แก่ เพลงสีไพร

2.3 เพลงร้อยเนื้อทำนองเดียว ได้แก่ เพลงกิ่งทองใบหยก

2.4 เพลงแหล่พื้นบ้าน ได้แก่ เพลงทุกข์ร้อยแปด

2.5 เพลงลูกทุ่งมาตรฐาน ได้แก่ เพลงมาลัยน้ำใจ

ประโยชน์ของการวิจัย

1. เป็นประโยชน์ต่อวงการขับร้อง ซึ่งมีการบันทึกผลงานการขับร้องเพลงลูกทุ่งของนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*

2. แบบแผนของการวิจัยเล่มนี้ จะสามารถใช้เป็นแนวทางสำหรับการวิจัยศิลปินท่านอื่นๆ ต่อไป

3. สามารถบอกเอกลักษณ์วิธีการขับร้องของนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้

นิยามศัพท์เฉพาะ

1 . **ทางเพลง** ในที่นี้หมายถึง ลักษณะการประพันธ์เพลงของ สมเศียร พานทอง *(ชายเมืองสิงห์)* ผลงานที่เป็นแบบฉบับแสดงถึงความเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวของศิลปินท่านนั้นๆ ทั้งด้านเนื้อหาเพลง ทำนองเพลง น้ำเสียง หรือ รูปแบบการประพันธ์เพลงนั้น

2. **เอื้อน** ตามพจนานุกรม หมายถึง เรียก,ร้อง, กล่าวถ่อยคำ อื้น,หรือเอิ้น ออกเสียงไปตามทำนองที่ไม่มีเนื้อร้อง

3. **เพลงลูกทุ่งมาตรฐาน** ในกรณีศึกษานี้หมายถึง บทเพลงที่มีลักษณะเป็นแบบแผนมีลักษณะเป็นเพลง 4 ท่อน 5 ท่อน

4. **เพลงแหล่พื้นบ้าน** ลักษณะการร้องลักษณะหนึ่งที่มีการคิดเนื้อสดๆ หรือแต่งไว้แล้วก็ได้ร้องตามจังหวะตามความสามารถของผู้ร้อง

5. **ลูกผสมพื้นเมือง** ในกรณีศึกษาครั้งนี้หมายถึง การนำทำนองเพลงพื้นบ้าน โดยนำมาขับร้องสดๆ ก็ได้หรือมาผสมผสานกันเป็นท่อนๆ แต่ไม่ได้ยกมาทั้งหมด (ลูกผสมพันทาง) เช่น เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเรือ เพลงอีแซว เพลลำตัด เพลงรำวง เพลงไทย บางครั้งไม่รู้ชื่อเพลงไทยเดิมนำมาผสมกันจนเป็นเพลงลูกทุ่ง

6. **ร้อยเนื้อทำนองเดียว** ในกรณีนี้หมายถึง บทเพลงที่ดนตรีทุกท่อนจะมีทำนองเดียวกันเปลี่ยนเฉพาะช่วงท้ายและเนื้อร้อง เรียกโดยรวมว่า “ร้อยเนื้อทำนองเดียว ” เช่น เพลงกิ่งทองใบหยก อยู่ในการควบคุมของนายสมเศียร พานทอง

7. **กึ่งเมดเล่ย์** ในที่นี้หมายถึง บทเพลงที่มีหลายลีลา หลายจังหวะ ในบทเพลงเดียว

8. **การเน้นเสียง** หมายถึง มีทั้งในคำร้องและคำเอื้อน โดยการเปล่งเสียงให้หนักหรือเบากว่าปกติ เพื่อให้เกิดความไพเราะ ตรงกับอารมณ์เพลง ความหมายของคำและอักขระวิธี

9. **การเน้นคำ** หมายถึง การทำเสียงให้ชัดขึ้น ตามความเหมาะสมของคำร้องและอารมณ์เพลง

10. **การเน้นเสียงเน้นประโยค** หมายถึง การให้ความสำคัญกับประโยคคำร้อง โดยเพิ่มน้ำหนักเสียงหรือเน้นคำให้ชัดเจนในประโยคเป็นพิเศษ

11. **การปั้นคำ** หมายถึง การบังคับเสียงตกแต่งคำร้องให้ไพเราะกลมกล่อมชัดเจน

12. **การเล่นเสียงเล่นคำ** หมายถึง เป็นการใช้เสียงขับร้องทีละประโยค โดยการเน้นเสียงในคำหลังและการออกเสียงตามอักขระวิธีของผู้ประพันธ์

13. **การกระแทกเสียง** หมายถึง การเน้นคำให้ชัดเจนยิ่งขึ้น

14. **การใช้คำอุทาน** หมายถึง เป็นการใช้เสียงที่เน้นคำให้เสียงหนักขึ้น หรือพูดในเวลาอุทานเพราะตกใจ หรือเผลอพูด หรือจงใจเน้นให้ชัดเจนขึ้น

15. **การทอดเสียงขึ้น** หมายถึง เป็นการใช้เสียงในการขับร้องให้เรียงเสียงขึ้น พร้อมทั้งเน้นคำ เพื่อเน้นอารมณ์เพลงและความต้องการของผู้ประพันธ์

16. **การทอดเสียงลง** หมายถึง เป็นการใช้เสียงในการขับร้องให้เรียงเสียงลง พร้อมทั้งเน้นเสียงสะดุด หมายถึง เป็นการใช้เสียงในการจับคู่คำพร้อมทั้งเน้นเสียง ด้วยการทำให้เสียงให้ ชัดขึ้น เพื่อสื่อคำร้องและอารมณ์เพลง

17. **การใช้เสียงพูด** หมายถึง เป็นการใช้เสียงเหมือนการพูด

18. **การซ้ำเสียงพยัญชนะ** หมายถึง เน้นเสียงด้วยการทำให้ชัดขึ้นซ้ำกันในเสียงของพยัญชนะ เพื่อสื่อคำร้องและอารมณ์เพลง

19. **การใช้เสียงสะดุด** หมายถึง เป็นการใช้เสียงในการจับคู่คำ พร้อมทั้งเน้นเสียงด้วยการทำเสียงให้ชัดขึ้น เพื่อสื่อคำร้องและอารมณ์เพลง

20. **การทิ้งเสียง** หมายถึง เป็นการจบคำร้องโดยไม่มีเสียงเอื้อนหรือลากเสียงให้ยาวขึ้น

21. **การสะบัดเสียงสะบัดคำ** หมายถึง เป็นการใช้เสียงหนักเพื่อเน้นคำในการขึ้นประโยคเพลงและคำท้ายของประโยคเพลง

22. **การใช้เสียงนาสิก** หมายถึง โดยการใช้น้ำเสียง เสียงสูงขึ้นทางจมูก

23. **การใช้เสียงครวญ** หมายถึง เป็นการใช้เสียงที่แสดงถึงอารมณ์ของอาการเศร้าโศก

24. **การปั้นเสียง** หมายถึง เป็นการทำให้เสียงออกจากลำคอ เพื่อให้เสียงชัดเจน พร้อมทั้งเน้นเสียงให้หนักหรือเบากว่าปกติ ตั้งใจที่ขับร้องให้ลื่นหู

25. **การรวบเสียงรวบคำ** หมายถึง เป็นการขับร้องที่ประโยคติดกัน เพื่อสื่อถึงอารมณ์ของเพลง และเป็นการใช้เสียงเร็วติดกัน

26. **การซ้ำเสียงซ้ำคำ** หมายถึง เป็นการขับร้องพร้อมทั้งใช้เสียงในการเล่นคำซ้ำกัน เพื่อสื่อคำร้องและอารมณ์เพลง

27. **การกระโดดเสียง** หมายถึง การกระโดดเสียงจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง โดยไม่ผ่านเสียงอื่นๆ เป็นการกระโดดเสียงร้องมากกว่าคู่ 4 เมเจอร์ มีทั้งกระโดดเสียงลงและขึ้น

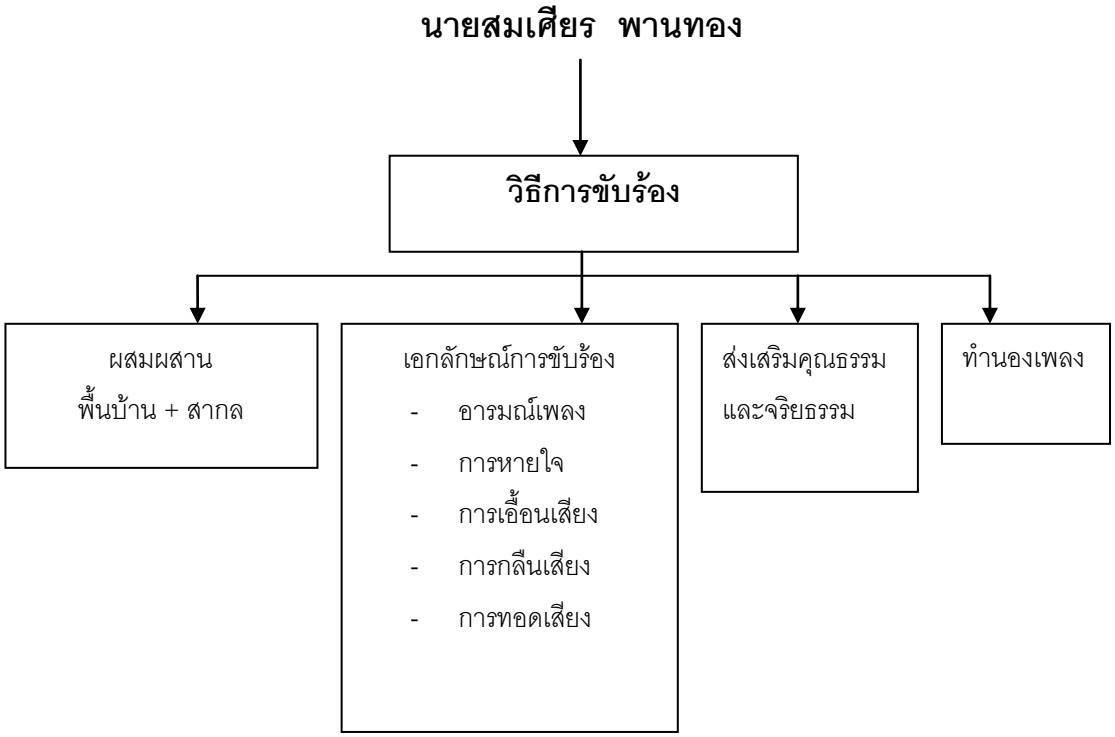
28. **การผ่อนเสียง** หมายถึง เป็นการใช้เสียงจากเสียงสูงแล้วผ่อนเสียงมาคล้ายการผ่อนลมหายใจ เพื่อสื่ออารมณ์ของเพลง

29. **การลากเสียง** หมายถึง เป็นการทำให้เสียงยาวขึ้นตามอารมณ์เพลง

-การลากเสียงขึ้น เป็นการทำให้เสียงของคำร้องยาวและเสียงสูงขึ้น

- การลากเสียงลง เป็นการทำให้เสียงของคำร้องยาวและเสียงต่ำลง

กรอบแนวคิดการวิจัย



กระบวนการในการวัดในทฤษฎีนี้จะทำให้ได้ผลในการขับร้องเพลงของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ดังนั้น เป็นการถ่ายทอดการขับร้องและดนตรีที่เป็นเอกลักษณ์และเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษา เรื่องศึกษาวิธีการขับร้องของนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ผู้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารต่างๆ ที่เกี่ยวข้องดังหัวข้อต่อไปนี้

1. ทฤษฎีทางด้านการดนตรีและการขับร้องที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย
2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. ทฤษฎีทางด้านดนตรีและการขับร้องเอกสารที่เกี่ยวข้องกับการวิจัย

เฉลิมพล งามสุทธิ. (2526: 59). ลักษณะของการร้องประสานเสียงและร้องเดี่ยว ลักษณะการขับร้องที่เป็น Vocal Music นั้นแตกต่างจากการร้องเพลงธรรมดา ตรงที่เพลงร้องธรรมดานั้นใครจะร้องก็ได้ ส่วนพวก Vocal Music นั้นผู้ร้องจะต้องผ่านการฝึกมาอย่างดีเป็นเวลานาน น้ำเสียงจะต้องได้รับการแก้ไขให้มีความสูงต่ำเท่ากับเสียงดนตรี เช่นผู้หญิงร้องเสียงโซปราโน ก็ต้องร้องให้มีน้ำเสียงสูง สดใสกังวานเท่ากับเครื่องดนตรีในกลุ่มโซปราโน ผู้ชายเสียงเทนเนอร์ ก็ต้องร้องให้มีน้ำเสียงเท่ากับเครื่องเทนเนอร์ ผู้ร้องจะต้องใช้อวัยวะออกเสียงให้ถูกต้องทั้งปอด หลอดเสียง ขากรรไกร และโพรงปาก ริมฝีปาก การร้องก็ไม่นิยมใช้เครื่องขยายเสียง แต่จะใช้เสียงธรรมชาติ ที่มีอยู่ให้เกิดผลเต็มที่ บทเพลงที่นำมาร้องก็มักจะนำมาจากวรรณคดี หรือ บทกวีนิพนธ์ที่มีความหมายลึกซึ้ง การฝึกฝนทางการร้องมีความยากง่ายกับการฝึกทางดนตรี

ดุษฎี พนมยงค์. (2537: 43-44). ได้เขียนสานฝันด้วยเสียงเพลงมาฝึกร้องเพลงกันเถิดว่า การร้องเพลงเป็นกิจกรรมที่คนทั่วๆ ไปกระทำอยู่เสมอในสังคมปัจจุบัน เพลงที่นิยมหรือติดอันดับมักเป็น เพลงที่คนทั่วไปนำมาร้องเล่นกันอยู่เสมอๆ การร้องเพลงเป็นทักษะการดนตรีที่อาจกล่าวได้ว่ามีอยู่ในคนทุกคน แต่เป็นทักษะดนตรีที่ต้องได้รับการฝึกฝนเช่นเดียวกันกับทักษะอื่นๆ ทางดนตรี เนื่องจากการร้องเพลงมีลักษณะและเทคนิคต่างๆ ในการร้องเพลงได้ไพเราะน่าฟัง ดังนั้นเราจึงควรฝึกร้องเพลงเพื่อที่จะเรียนรู้เทคนิคการขับร้อง เมื่อฝึกฝนก็ย่อมได้รับความรู้และเกิดความชำนาญในการขับร้อง จากที่ร้องไม่เป็นเลย ก็ทำให้พอจะร้องได้บ้าง

เมื่อเกิดความสมดุลระหว่างร่างกายและจิตใจ เมื่อร่างกายผ่อนคลาย จิตใจก็คลายเคลียดความสมดุลระหว่างกายและจิตใจก็จะเกิดขึ้น โดยเฉพาะเสียงดังต่อไปนี้

เสียงในลำคอ ภาษาอิตาเลียนเรียกว่า (Voce Gutturale) เสียงในลำคอเกิดโดยสูดลมเข้าปอดไม่ลึกพร้อมกับเกร็งกล้ามเนื้อ

เสียงนาสิก ภาษาอิตาเลียนเรียกว่า (Voce Nasale) หากริมฝีปากเกร็งและจมูกหดเข้าก็ทำให้เกิดเสียงนาสิกหรือเสียงขึ้นจมูกบางครั้งถ้ากล้ามเนื้อคอเกร็ง ก็อาจเกิดเสียงนี้ได้ (หากเกิดเสียงนาสิกก็จะร้องเสียงสูงไม่ได้ดี)

เสียงแหบ ภาษาอิตาเลียนเรียกว่า (Voce Bianca) เสียงแหบเป็นเสียงสะท้อนบางส่วนที่กักในช่องปากส่วนบนและช่วงต่อของกะโหลกและช่องอกน้ำเสียงไม่ใส จัดอยู่ในประเภทเสียงในลำคอ วิธีแก้ไขที่ดีที่สุดคือ การฝึกการฮัมเพลงฝึกด้วยแบบฝึกหัดช้าๆ บันไดเสียงลงห้ามฝึกด้วยเสียงสูงและแบบฝึกหัดเร็วๆ

เสียงบอด (Blind Voce) เสียงบอดเกิดจากคลื่นเสียงออกทางโพรงจมูก เสียงงึมงำไม่มีการเปลี่ยนแปลง ฟังและรู้สึกว่ากลวง เพราะคอกับโคนลิ้นยกขึ้นทำให้คลื่นเสียงหมุนเวียนไม่ดีควรฝึกโดยใช้เสียงสระ “โอ”และ “อู”

เสียงอู้อี้ (Sheep Voce) เสียงอู้อี้มักเกิดจากอวัยวะที่ใช้ออกเสียงอ่อนแรง เสียงเบาและไม่มีแรงจึงต้องพักให้อวัยวะออกเสียงฟื้นคืนสภาพจึงจะแก้ไขเสียงอู้อี้ได้

เสียงสั่น ภาษาอิตาเลียนเรียกว่า (Tremolo) เสียงสั่นเกิดจากการขาดความเข้าใจอย่างถูกต้องเกี่ยวกับเสียงพริ้ว (Vibrato) ซึ่งต่างกันในกรณีของเสียงสั่นนั้นลมหายใจรั่วทางเส้นเสียง ตำแหน่งคอมไคที่กล้ามเนื้อส่วนต่างๆ ขาดความยืดหยุ่น ร้องเสียงระดับสูงออกมาไม่ได้และไม่สามารถร้องเสียงระดับกลางด้วย

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2540: 67-95). ศัพท์ทางด้านการขับร้องเพลงไทย

1. เสียงครั่น เป็นความถนัดไม่ปรากฏในท่อนใดหรือที่ใดของบทเพลงซึ่งอยู่ที่ความเหมาะสมของบทเพลงนั้นๆ “ครั่น” เป็นส่วนหนึ่งของการประคบเสียง โดยการเอื้อนเสียงสะดุดและสะเทือนอย่างต่อเนื่อง ซึ่งอาจจะยืนเสียงเดิมหรือไม่ก็ได้

“ครั่น” หมายถึง การทำเสียงร้องสะดุดสะเทือนเพื่อให้เกิดความไพเราะเสียงนี้จะออกมาแค่อกคล้ายการกระแอม แต่กระแอมจะลึกกว่า ครั้นจะมีทั้งยาวและสั้น แบ่งเป็น 2 แบบคือ

“ครั่น” หมายถึง การลากเสียงออ หรือเสียงอื่น โดยสะเทือนเสียงที่เพดานขึ้นนาสิก และสะดุดเสียง

2. “กระทบ” มีทั้งในคำร้องและคำเอื้อน โดยการเปล่งเสียงเอื้อนอย่างน้อย 3 พยางค์ขึ้นไป โดยที่พยางค์หลังต้องกระชั้นและกระชับ

“กระทบ” หมายถึง การออกเสียงต่างระดับกัน อาจเป็น 2 เสียง หรือ 3 เสียงเรียกว่ากระทบ 2 เสียงหรือกระทบ 3 เสียง การออกเสียงกระทบเป็นการนำเสียง 2 เสียง หรือ 3 เสียงมาเฉียดกัน

เท่านั้น มี 2 ลักษณะ คือ กระทบเสียงตรง กระทบต่างเสียง และแบ่งออกเป็น 2 แบบ คือ การกระทบคำร้องและกระทบทำนอง

“กระทบ” หมายถึง การลากเสียงยาวมาสัมผัสเสียงสั้น กลับมาเสียงเดิม เช่น เออ – เฮอะ-เออ เสียงกระทบนี้อาจทำได้หลายครั้งต่อเนื่องกัน ขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้ร้อง

3. “เน้นเสียง” มีทั้งในคำร้องและคำเอื้อน โดยการเปล่งเสียงให้หนักหรือเบากว่าปกติเพื่อให้เกิดความไพเราะ ตรงอารมณ์เพลง ความหมายของคำและอักขรวิธี

“เน้นเสียง” หมายถึง การทำเสียงให้ชัดขึ้น ตามความเหมาะสมของคำร้องและอารมณ์เพลง จะพบแต่การเน้นคำร้อง ยังไม่พบการเน้นทำนอง

“เน้นเสียงเน้นคำ” หมายถึง การให้ความสำคัญกับเสียงเอื้อนหรือคำร้อง โดยเพิ่มน้ำหนัก เสียงหรือเน้นคำให้ชัดเจนเป็นพิเศษ จะเห็นได้ชัดเจนในเรื่องของ การร้องเพลงละคร ต้องเน้นทุกถ้อยคำ เสียงหนัก / เสียงเบา

4. “ประคบเสียงประคบคำ” เป็นการเปล่งเสียงให้นุ่มนวล ไพเราะ ตรงกับอารมณ์เพลงความหมายคำและอักขรวิธี โดยเสียงที่ออกมานั้นจะต้องมีความพอดี ไม่มากไม่น้อยเกินไป

“ประคบเสียงประคบคำ” ลักษณะคล้ายการเน้นเสียงแต่มากกว่า

“ประคบเสียงประคบคำ ” หมายถึง การทำเสียงให้ชัดเจน ตามความประสงค์ของทำนอง โดยไม่ดังหรือไม่เบาจนเกินไป

5. “กล่อมเสียง” มีลักษณะคลายเสียง

“กล่อมเสียง” หมายถึง การทำเสียงให้นวลเนียรราบรื่น

“กล่อมเสียง,กลิ้งเสียง,กลึงเสียง” มีลักษณะคล้ายประคบเสียง แต่ขึ้นอยู่กับเทคนิคและลีลาของผู้ร้อง

6. “กลิ้งเสียง” เป็นลักษณะที่คล้ายกับการครั่นแต่จะนุ่มนวลกว่า มีการโหนเสียงเข้าผสมเล็กน้อย จะใช้เสียงต่อเองกันมีระดับเสียงมากว่า 2 เสียง

7. “กลึงเสียง” มีการกล่อมทำนองร้องมาผสม คำว่า กลึงเสียง และตังเสียง น่าจะเป็นเสียงเดียวกัน

8. “กลืนเสียง” เสียงร้องจะหมดที่ท้ายคำในส่วนที่เป็นทำนอง เสียงจะอยู่ในลำคอเป็นเสียงที่ค่อนข้างต่ำ ต้องใช้เสียง อือ จึงจะกลืน มักพบในเพลงสำเนียงมอญ

“กลืนเสียง ” คือ การร้องโดยเผยปากเล็กน้อย ทำให้เสียงผ่านลำคอ แล้วเปล่งเสียงกับออกมาใหม่ คล้ายเสียงกลึงแล้วปล่อยออกมาใหม่

9. “ขยักขย่อนเสียง ” หมายถึง การเปล่งเสียงเอื้อน ที่ยืนเสียงเดียว โดยการปรุงแต่งเสียง ให้สละสลวยตรงกับทำนองหลัก

10. “ควญ” หมายถึง การเปล่งเสียงออกจากลำคอเป็นเสียงเอื้อน โดยโยนเสียงและผันเสียง โหนเสียงไปสูงและต่ำ มีทั้งหลายเสียงหนักและเสียงเบา เลื่อนไหลติดต่อกันไปจนกว่าจะหมดช่วงทำนอง มักจะมีคำสุดท้ายของเพลงที่จะร้องควญ “ควญ” จะมีอยู่ในเพลงร่ายนอก เพลงโอ้ปี่เพลงประเภทหน้าทับสองไม้

“ควญ” หมายถึง ลักษณะของทำนองเพลงที่แสดงถึงอารมณ์โศกเศร้า โดยกำหนดรูปแบบไว้โดยเฉพาะในการแสดงโขนละครเท่านั้นเป็นที่หมายรู้จักกันในหมู่นักร้อง

“ควญ” หมายถึง เทคนิคการเปล่งเสียงคำร้องและการเอื้อน เพื่อให้เกิดอารมณ์ โศกเศร้า โดยอาจจะขยายทำนองได้ตามความเหมาะสม ในอัตราจังหวะหน้าทับเดิม

11. “คร่อม” หมายถึง การร้องที่ลงเสียงไม่ตรงจังหวะ อาจจะลงก่อนจังหวะหรือหลังจังหวะ เช่น การลัก การย้อย เสียงที่จบทำนองต้องตรงกับเสียงที่กำหนดไว้โดยเจตนาให้เกิดความไพเราะ

“คร่อม” หมายถึง การขับร้องที่ลงเสียงกึ่งกลางจังหวะเป็นวิธีการเฉพาะของผู้ประพันธ์และผู้ขับร้อง โดยนำมาใช้ในบางช่วงของเพลง

“คร่อม ” หมายถึง วิธีการขับร้องที่เจตนาร้องให้ไม่ตรงจังหวะ เพื่อความไพเราะและแสดงออกถึงอารมณ์ในเฉพาะบางเพลง

12. “ควงเสียง” จะคล้ายกับศัพท์อื่น เช่น ซ้อนเสียง โยนเสียง โหนเสียง ผันเสียง

“ควงเสียง” หมายถึง การขับร้องที่ใช้เสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ หรือเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงในเสียงเดียวกัน

“ควงเสียง” แบ่งเป็นควงเสียงสูงและควงเสียงต่ำ

“ควงเสียง” หมายถึง การร้องที่ต้องใช้การม้วนเสียง โดยเริ่มจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงให้เสียงต่อเนื่องกันแล้วสะบัดเสียงในตอนท้าย

“ควงเสียง” หมายถึง การร้องที่ต้องใช้การม้วนเสียง โดยเริ่มจากเสียงสูงลงหาเสียงต่ำโดยให้เสียงต่อเนื่องกันและสะบัดเสียงในตอนท้าย

13. “ซ้อนเสียง” หมายถึง ลีลาการร้องที่เน้นถ้อยคำ โดยใช้เสียงต่ำไปหาเสียงสูง

“ซ้อนเสียง” หมายถึง เป็นการขับร้องที่ให้เสียงอ่อนลงมา แล้วย้อนเสียงขึ้นไปเพื่อให้คำชัดเจนและนุ่มนวล

“ซ้อนเสียง” หมายถึง การขับร้องที่ใช้ความหนักเบาของระดับเสียงแสดงความเด่นชัดของคำร้องบางคำให้เหมาะสมกับอารมณ์เพลง

14. “ปั้นเสียง” หมายถึง การบังคับเสียงร้องออกจากลำคอให้กลมกล่อมชัดเจน ตั้งใจที่จะขับร้องให้ลื่นหู

15. “ปริบ” หมายถึง การลากเสียงอือ หรือเสียงอื่น โดยสะเทือนเสียงที่เพดานขึ้นนาสิกแล้วสะดุดเสียง มีลักษณะเดียวกับครั่นแต่เสียงสั่นกว่า

“ปริบ” หมายถึง เสียงเบาและสั่นกว่ากระทบ

16. “โปรย” หมายถึง ลีลาการร้องที่เน้นถ้อยคำ โดยการโรยเสียงจากสูงลงมาหาเสียงต่ำ

17. “ผันเสียง” หมายถึง การใส่หางเสียงที่ถ้อยคำนั้นๆ เพื่อให้เกิดความชัดเจนยิ่งขึ้น

18. “ผ่อนเสียง” หมายถึง การร้องโดยก่อนที่จะเปล่งเสียงต้องสูดลมหายใจเข้าให้เต็มที่เมื่อต้องการใช้เสียงยาวก็ค่อยๆ ผ่อนลมออกทีละน้อยอย่างสม่ำเสมอแม้จะต้องทำเสียงที่มีช่วงยาวตามกำหนดจังหวะหนึ่งฉิ่งหนึ่งฉาบก็ตาม วิธีนี้จะช่วยชะลอกำลังไว้ให้มีมากพอและผ่อนใช้ให้พอเหมาะพอดี ก็จะมีกำลังเสียงใช้ได้อย่างพอเพียง

“ผ่อนเสียง” หมายถึง การทำเสียงให้เบาลงเพื่อให้เกิดความไพเราะในถ้อยคำและทำนองเพลง

“ผ่อนเสียง” หมายถึง การออกเสียง โดยการลากเสียงให้ยาวและค่อยๆ เบาลงจากเสียงเดิมเพื่อให้เกิดความนุ่มนวล สามารถทำได้ทั้งคำร้องและทำนองเอื้อน

19. “ม้วนเสียงม้วนคำ” หมายถึง การขับร้องที่ใช้ความหนักเบาของระบบเสียง แสดงความเด่นชัดของคำร้องและการเอื้อนเช่นเดียวกับการซ้อนเสียง โดยเพิ่มความละเอียดของท่วงทำนองลักษณะนี้มักใช้ในตอนของท่อนเพลง

20. “โยกเสียง” หมายถึง การทำเสียงสูงๆ ต่ำ ๆ ในระดับเสียงเดิม กลับไปกลับมาหลายๆ ครั้งจนกว่าจะหมดทำนอง

“โยกเสียง” หมายถึง การขับร้องที่ใช้เสียงเอื้อนตั้งแต่ 2 เสียง ขึ้นไปเคลื่อนไปมาจากช้าไปหาเร็ว

“โยกเสียง” หมายถึง เป็นวิธีการเอื้อนเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง โดยการ สลับเสียงไปมาอย่างต่อเนื่อง มีการผ่อนเสียงบ้างเพื่อให้เกิดความไพเราะ

21. “โยนเสียง” หมายถึง การทำเสียงให้แกว่งไปมาจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง และกลับมาเสียงเดิมให้ลงตามจังหวะ โยนเสียงนี้มีไว้เพื่อเป็นที่พักของเพลงบางตอน และเปิดโอกาสให้ผู้ร้องหรือผู้แต่งเพลงได้ประดิษฐ์ทำนองดัดแปลงไปตามความพอใจ จะสั้นจะยาวเท่าไรก็ได้เพียงแต่เมื่อสุดท้ายของการพลิกเพลงไปแล้ว ให้มาตกที่เสียงอันเป็นความประสงค์ของโยนเสียงตอนนี้เท่านั้น

“โยนเสียง” เป็นบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีมากกว่าร้อง จึงไม่มีข้อมูล หากแต่ร้องก็เป็นส่วนหนึ่ง

“โยนเสียง” เป็นวิธีการเอื้อนเพื่อเชื่อมคำร้องหรือการเอื้อนให้ร้อยรัดติดต่อกัน โดยการออกเสียงจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง เน้นให้มีน้ำหนักเสียง และกระแทกเสียงในบางตอนให้เหมาะสม ส่วนมากมักใช้เพลงสำเนียงมอญ

22. “รวบเสียง” หมายถึง การทำเสียงช่วงท้ายของทำนองเพลงจากการดำเนินทำนองร้องในจังหวะเร็ว โดยสะดุดเสียงแล้วปล่อยทำนองต่อไปให้ช้าลง

“รวบเสียง” หมายถึง การร้องเอื้อน 3 เสียง เริ่มจากเสียงที่ 1 ผ่านเสียงที่ 2 โดยเร็วและยืนอยู่ในเสียงที่ 3

“รวบเสียง” หมายถึง วิธีการร้องและการเอื้อน ตั้งแต่ 2 เสียงขึ้นไปให้กระชับเน้นและตรงจังหวะเพื่อแสดงอารมณ์เพลง ส่วนมากใช้ในเพลงที่มีจังหวะเร็ว

23. “ลักจังหวะ” หมายถึง การขับร้องที่วางคำและทำนองลงก่อนถึงจังหวะ

“ลักจังหวะ” หมายถึง การขับร้องที่วางคำและทำนองลงก่อนถึงจังหวะ

“ลักจังหวะ” หมายถึง วิธีการร้องที่เจตนาออกเสียงคำร้องหรือเอื้อนก่อนจังหวะตกเพื่อให้เกิดความไพเราะ

24. “ย้อยจังหวะ” หมายถึง การร้องซึ่งประดิษฐ์ทำนองให้เสียงที่ควรจะตกลงตรงจังหวะไปตกหลังจังหวะ เมื่อเป็นช่วงนี้ทำนองของประโยคนั้นก็จะยาวกว่าประโยคธรรมดา

“ย้อยจังหวะ” คือ การขับร้องที่ว่างคำและทำนองลงหลังจังหวะ

“ย้อยจังหวะ ” หมายถึง วิธีการร้องที่เจตนาออกเสียงคำร้องหรือเอื้อนหลังจังหวะไปตกเพื่อให้เกิดความไพเราะ ส่วนมากจะใช้คำร้องหรือเอื้อนท้ายวรรคเพลง

25. “ล่วงหน้า ” หมายถึง การร้องซึ่งประดิษฐ์ทำนองให้เสียงที่ควรจะตกลงตรงจังหวะไปตกก่อนจังหวะ

“ล่วงหน้า” มีความหมายเดียวกับคำว่า ลักจังหวะ

26. “เลื่อนไหล” หมายถึงการเอื้อนเสียงเปล่าไปตามทำนองเพลง

“เลื่อนไหลเสียง” หมายถึง การขับร้องที่เปล่งเสียงเอื้อนอย่างต่อเนื่องจากระดับเสียงสูงมาหาระดับเสียงต่ำ

“เลื่อนไหน (ขึ้น – ลง) เป็นวิธีการขับร้องหรือเอื้อนที่เจตนาลากเสียงจากระดับเสียงต่ำไปหาเสียงสูง หรือจากระดับเสียงสูงไปหาเสียงต่ำอย่างสม่ำเสมอและต่อเนื่องกัน ส่วนมากใช้ในเพลงสำเนียงมอญ

27. “เสียงสะดุด” หมายถึง การทำเสียงให้กระทบกันเหมือนสะดุดเพียงเบาๆ ในระหว่างหาเสียงว่างเล็กๆ น้อยๆ สำหรับใช้สอดแทรกหรือปรุงแต่งให้มีอรรถรส ยิ่งขึ้น

28. “ผ่านเสียง” หมายถึง การขับร้องที่ใช้เสียงเอื้อนจากเสียงหนึ่งอย่างต่อเนื่องไปยังอีกเสียงหนึ่ง “เลื่อนไหนและผ่านเสียง” มีความสัมพันธ์กันมีหน่วยเสียงที่ลำดับหรือชิดกันไป การผ่านเสียงจะอาศัยการเลื่อนไหน โดยให้เลื่อนไหนบนเสียงต่างๆ โดยเสียงต่อเนื่องกันไม่ขาดเสียง

30. “หางเสียง” หมายถึง การใช้เสียง “หือ” ท้ายถ้อยคำ ท้ายเสียง และเอื้อนเพื่อปรับและตกแต่งคำให้ชัดเจน และไพเราะตามเสียงดนตรี เสียง “หือ” ใช้เฉพาะท้ายเสียงอักษรสูง และใช้เป็นหางเสียงของเอื้อนหรือใช้ในตอนสุดวรรคสุดตอนของเพลง

31. “เหินเสียง” หมายถึง การทำเสียงให้เลื่อนไหลจากต่ำไปหาสูงมีลักษณะคล้ายกับการช้อนเสียง

“เหินเสียง” เห็นวิธีการร้องหรือเอื้อนที่เจตนาลากเสียงให้สูงขึ้นจากเสียงเดิมอย่างสม่ำเสมอและต่อเนื่องกันในช่วงสั้นๆ

32. “โหนเสียง” หมายถึง การทำเสียงเอื้อนให้เลื่อนไหลจากระดับเสียงสูงเดิมให้สูงขึ้นไปอีกส่วนใหญ่จะใช้กับเพลงที่มีอารมณ์เศร้า ประเภทเพลงทยอย

33. “เสียงลอย” หมายถึง การร้องที่มีเสียงไม่ถึงเสียงสูง หรือระดับเสียงต่ำกว่าเสียงที่กำหนด เป็นลักษณะของการร้องที่ไม่ถูกต้อง

“เสียงลอย” เป็นวิธีการลากเสียงยาว ส่วนใหญ่จะใช้กับระดับเสียงสูง

“เสียงลอยจังหวะ” เป็นวิธีการขับร้องที่ลากเสียงจนกว่าจะค รบจังหวะหน้าทับหรือรอให้ตกจังหวะหน้าทับก่อนแล้วจึงร้องคำต่อไป นิยมใช้กับเพลงหน้าทับทยอย

34. “เสียงอาศัย” หมายถึง ความพยายามใช้เสียงของผู้ขับร้อง ที่จะใช้เสียงสูงกว่าระดับเสียงจริงของแต่ละบุคคล โดยเปล่งเสียงออกทางปากและจมูก ทำให้เสียงที่ออกมาเบากว่าปกติจะใช้ต่อเมื่อมีความจำเป็นเท่านั้น

35. “ล่อนผิวลม” หมายถึง เสียงที่ใช้สอดแทรกในระหว่างเสียงที่ว่างน้อยๆ เสียงเบากว่าครั่นแทรกอยู่ในเสียงปริบ เป็นเสียงนิดๆ

“ล่อนผิวลม” หมายถึง การร้องที่ผ่อนเสียงหนักเบาใช้ในช่วงเอื้อนไปรับคำ

36. “อมเสียง” หมายถึง การออกเสียงตรีเป็นเสียงอือ และเสียงฮือ (ช่วงเท่า)

37. “ปั้นคำ” หมายถึง การบังคับเสียงตกแต่งคำร้องให้ไพเราะกลมกล่อมชัดเจน

38. “เสียงลงทรวง” เป็นเทคนิคการใช้เสียงที่เลื่อนไหล จากลำคอสู่ทรวงอกเป็นทักษะที่เกิดจากเสียงต่ำ

“เสียงลงทรวง” หมายถึง วิธีการขับร้องที่เกิดจากการออกเสียงจากลำคอลงทรวงอกแล้วเปล่งออกมา เพื่อเกิดอารมณ์ต่างๆ นิยมใช้เพลงสำเนียงมอญ และทำนองแหล่

39. “เสียงพลิ้ว” เป็นเทคนิคการทำเสียงที่ใช้ถ้อยคำชัดเจนไพเราะขึ้น คล้ายสะบัดแต่เบาและนุ่มนวลกว่า

40. “ร่อนใบไม้ร่วง” หมายถึง เสียงค่อยๆ เลื่อนไหลจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ ไปสู่เสียงทำนองหลัก

“ร่อนใบไม้ร่วง” หมายถึง การขับร้องที่ใช้วิธีการสะบัดเสียงเป็นช่วงๆ โดยเริ่มจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ หรือจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงโดยการลากเสียงตัวสุดท้ายของแต่ละช่วงให้ยาว

41. “สะบัดเสียง ” หมายถึง การทำเสียงตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไปในตอนท้ายบางช่วงของการเอื้อนให้ต่อเนื่องกันอย่างรวดเร็ว

“สะบัดเสียง” หมายถึง วิธีการขับร้องที่ทำให้เกิดเสียงจากเสียงเดิม ตั่งแต่ 3 เสียงขึ้นไปอย่างรวดเร็วในส่วนท้ายของหางเสียง

42. “ทิ้งเสียง” หมายถึง การจบคำร้องโดยไม่มีเสียงเอื้อนต่อท้าย

“ทิ้งเสียง” เป็นวิธีการขับร้องที่เน้นคำร้องเป็นคำๆ แต่ให้มีความไพเราะ

43. “บีบเสียง” เป็นวิธีการขับร้องที่เกิดจากการเกร็งที่กราม หรือช่วงท้องเพื่อแก้ปัญหาการขับร้องให้เสียงสูงตรงกับเสียงที่ต้องการ จะคล้ายเสียงอาศัยหรือเสียงผี

44. “กนกคอ” เป็นวิธีการขับร้องที่ใช้ในการเอื้อนลูกคอให้มีความไพเราะ เหมือนเป็นกลเม็ดอย่างหนึ่ง

45. “ประดิษฐ์คำ” เป็นวิธีการออกเสียงให้ไพเราะ

46. “สำเนียงเพลง” เป็นบทเพลงที่มีทำนองหรือลีลาที่สื่อความหมายถึงชาติพันธ์

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2535: 23). กล่าวว่าทำนอง คือ การจัดเรียงเสียงที่มีความแตกต่างของระดับเสียงและความยาวของเสียงตามแนวนอนซึ่งมีองค์ประกอบที่สำคัญ ได้แก่ จังหวะของทำนอง (Melodic rhythm) มิติ (Melodic dimensions) ซึ่งประกอบด้วย 2 ส่วนคือ ความยาว (Length) ช่วงกว้าง (Range) ช่วงเรียง (register) ทิศทางของทำนอง (Direction) ซึ่งอาจอยู่ในลักษณะกระโดด (Disjunct Progression) เรียงกันไป (Conjunct Progression)

1.1 การวิเคราะห์ตามทฤษฎีดนตรีสากล ซึ่งจะทำการวิเคราะห์ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากลประกอบด้วยการวิเคราะห์ในหัวข้อดังต่อไปนี้

เอกสารตำราทางวิชาการที่เกี่ยว ข้องทฤษฎีดนตรีสากลได้แก่ การประสานเสียง จังหวะทำนองและรูปแบบ

1.1.1 การประสานเสียง (Harmony) โทนาลิตี (Tonality) โทนาลิตี เป็นระบบการประสานเสียงที่มี โครงสร้างของโทนิ คและโดมินันท์เป็นหลัก กล่าวคือ โน้ต โทนิ ค เป็นโน้ตที่สำคัญที่สุดและเป็นโน้ตหลักที่เปรียบเสมือนศูนย์กลางของเสียงเพลง อาจไม่จำเป็นต้องเริ่มด้วยโน้ตโทนิ ค แต่มักจบด้วยโน้ตโทนิค ส่วนใหญ่โดมินันท์เป็นโน้ตที่มีความสำคัญรองลงมา ความสัมพันธ์ระหว่างโท

นิคและโดมินันท์เป็นหัวใจของระบบโทนาลิตี นอกจากโครงสร้างทางการประสานเสียงที่มีโทนิคและโดมินันท์เป็นหลักแล้ว โทนาลิตีเป็นระบบที่ต้องมีกุญแจเสียงและมี โมดเมเจอร์ หรือโมดไมเนอร์ ที่แน่นอน เช่น B เมเจอร์ D ไมเนอร์ เป็นต้น อาจกล่าวได้ว่าเพลงที่มีโทนาลิตีก็คือ เพลงที่มีกุญแจเสียงและโมดหลักที่ชัดเจนส่วนเพลงที่ไม่มีโทนาลิตีหรือที่เรียกว่า เอโทนาลีตี (Atonalit) ก็คือ เพลงที่ไม่สามารถบอกได้ว่าอยู่ในกุญแจเสียงใดและโมดใด เพลงที่มีโทนาลีตีจะมีเสียงซึ่งอิงอยู่กับกุญแจเสียงหลัก แม้จะมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปหลายครั้งในเพลงๆ หนึ่งก็ตามในช่วงที่มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงความเป็นโทนิคและโดมินันท์ในกุญแจเสียงใหม่อาจมีความชัดเจนมากน้อยต่างกันอย่างไรก็ได้ กุญแจเสียงที่เปลี่ยนไปในเพลงนั้นมักมีความสัมพันธ์กับกุญแจเสียงหลักไม่มากก็น้อย

การวิเคราะห์เพลงที่ไม่มีโทนาลิตีต้องคำนึงถึงเสียงหลักไม่ใช่กุญแจเสียงหลัก เนื่องจากเพลงเหล่านี้ไม่มีกุญแจเสียงหลัก อาจเรียกเสียงหลักนี้ว่า ศูนย์กลางเสียง (Tone center) แทนที่จะเป็นกุญแจเสียงเพราะกุญแจเสียงจะให้ความสำคัญกับโน้ตอื่นๆ ในบันไดเสียงเดียวกันนั้น นอกเหนือจากโน้ตโทนิคซึ่งสำคัญที่สุด และโดมินันท์ซึ่งสำคัญรองลงมาและในกรอบของกุญแจเสียงหลักของเพลงยังสามารถวิเคราะห์ถึงการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียงที่มีความสัมพันธ์ใกล้เคียงหรือกุญแจเสียงที่ห่างไกลออกไปได้แต่สำหรับศูนย์กลางเสียง จะมีเพียงเสียงเดียวที่เป็นโน้ตสำคัญ เพลงจะวนเวียนกลับมาที่โน้ตสำคัญนี้ โดยไม่มีเสียงที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างโทนิ คและโดมินันท์ หรือโน้ตสำคัญตัวนี้อาจเป็นแนวเพเดิลอยู่บ่อยครั้ง หรือโน้ตที่เป็นศูนย์กลางเสียงนี้อาจถูกเน้นด้วยเครื่องหมายเน้นหรือเป็นโน้ตจังหวะยาวเป็นต้น อย่างไรก็ตามพวกเพลงเอาโทนาลิตีบางครั้งอาจไม่มีศูนย์กลางเสียงเลยก็ได้ แต่เป็นการคิดค้นหาเสียงใหม่ซึ่งผู้แต่งเพลงจินตนาการและวาง แผนสำหรับการวิเคราะห์เพลงที่มีโทนาลิตีมีเทคนิคการประสานเสียงที่ต้องพิจารณาดังนี้

1.1.2 กุญแจเสียง (Key) เพลงทุกเพลงต้องมีกุญแจเสียง เป็นตัวแทนกำหนดว่าโน้ตที่เป็นหลักของเพลงมีโน้ตใดบ้าง เช่น ถ้าเพลงอยู่ในกุญแจเสียง C เมเจอร์ ก็หมายความว่า โน้ตโทนิค C สำคัญที่สุด โน้ตโดมินันท์ G มีความสำคัญเป็นรองส่วนโน้ตตัวอื่นๆ ได้แก่ D,E,F,A,B, ล้วนเป็นโน้ตที่อยู่ในกุญแจเสียงทั้งสิ้น นั่นหมายความว่าโน้ตทุกตัวในบันไดเสียง C เมเจอร์เป็นโน้ตพื้นฐานที่สามารถใช้ ได้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงที่อยู่ต้นเพลงคือ อยู่ระหว่างกุญแจกับเครื่องหมายประจำจังหวะ สามารถบอกกุญแจเสียงของเพลงได้

1.1.3 คอร์ด (Chord) สิ่งหนึ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ในการวิเคราะห์เสียงประสานของเพลงก็คือ การวิเคราะห์คอร์ดเนื่องจากคอร์ดเกิดขึ้นในแต่ละจังหวะเป็นการนำโน้ตหลายตัวมาผสมผสานกันให้ได้เสียงที่พึงประสงค์การวิเคราะห์คอร์ดทำให้ทราบแนวทางว างแผนในเรื่องของเสียงประสานเพลงในแต่ละยุคมีแนวทางการประสานเสียงที่แตกต่างกัน เสียงประสานโดยรวมที่ได้ยินสามารถจะสะท้อนค่อนข้างชัดเจนถึงยุคสมัย ที่นักแต่งเพลงฟังและนักดนตรีที่ดีจะทราบลึกลงไปด้วยซ้ำว่าเสียง

ประสานแบบนี้ใครน่าจะเป็นผู้แต่งลีลาการใช้คอร์ดของนักแต่งเพลงแต่ละคน จะมีเอกลักษณ์ที่ต่างกัน พอสมควรถึงแม้ว่าจะอยู่ในยุคเดียวกันก็ตามนอกจากวิธีการเลือกใช้คอร์ดแล้วการใช้โน้ตนอกคอร์ด การดำเนินคอร์ด และการวางจังหวะของคอร์ด ก็สามารถบอกถึงความแตกต่างที่มีลักษณะเฉพาะตัวของนักแต่งเพลงแต่ละคนได้

1.1.4 โน้ตนอกคอร์ด (Non-Chord Tone) เมื่อวิเคราะห์คอร์ดแล้วสิ่งที่ตามมาก็ทำให้ทราบว่าโน้ตตัวใดเป็นโน้ตนอกคอร์ด แล้วควรวิเคราะห์ต่อไปว่าโน้ตตัวนั้นเป็นโน้ตนอกคอร์ดชนิดใด การวิเคราะห์ชนิดของโน้ตนอกคอร์ดมักมีประโยชน์ในแง่ที่ว่าเสียงที่เกิดขึ้นจากการใช้โน้ตนอกคอร์ดต่างชนิดกันจะมีผลทำให้เสียงที่ออกมาต่างกัน นักแต่งเพลงบางคนชอบใช้โน้ตนอกคอร์ดชนิดหนึ่งมากกว่าชนิดอื่นก็เป็นลักษณะที่แตกต่างกันของนักแต่งเพลงแต่ละคนเมื่อใช้โน้ตนอกคอร์ดแล้ววิธีการเกลาโน้ตนอกคอร์ดไปยังโน้ตในคอร์ดก็ไม่เหมือนกัน และเนื่องจากมีการใช้ชื่อเรียกโน้ตนอกคอร์ดหลากหลายมากเพื่อความเข้าใจตรงกัน ในตำราเล่มนี้จะใช้ศัพท์ภาษาไทย และตัวย่อของโน้ตนอกคอร์ดที่สำคัญดังต่อไปนี้

-โน้ตผ่าน (Passing Tone) ในที่นี้หมายถึง โน้ตที่อยู่ระหว่างโน้ตในคอร์ด 2 ตัวที่เคลื่อนตามลำดับขั้นทิศทางเดียวกัน และมักอยู่บนจังหวะเบา หรือเรียกว่าโน้ตผ่านเน้น (Accented Passing)

-โน้ตพิง (Appoggiatura) ในที่นี้หมายถึง โน้ตที่อยู่บนจังหวะหนักแล้วเกลาสู่โน้ตในคอร์ดซึ่งอยู่บนจังหวะที่เบากว่า การเกลาอาจเกลาขึ้นขั้นเดียวหรือลงขั้นเดียวก็ได้

-โน้ตหลีก (Escape Tone หรือ Escappele) ในที่นี้หมายถึง โน้ตที่กระโดดขึ้นหรือลงจากโน้ตในคอร์ด แล้วเกลาขั้นเดียวสู่โน้ตในคอร์ดในทิศทางตรงกันข้าม หรืออีกกรณีหนึ่งก็คือ เป็นโน้ตที่อยู่สูงกว่าหรือต่ำกว่าโน้ตในคอร์ดขั้นเดียว แล้วเกลาในทิศทางตรงกันข้ามไปยังโน้ตที่อยู่ต่ำกว่าหรือสูงกว่าโน้ตในคอร์ดตัวแรก 1 ขั้น โน้ตหลีกมักอยู่บนจังหวะ

-โน้ตแขวน (Suspension) ในที่นี้หมายถึง โน้ตบนจังหวะหนักที่ถูกลากเสียงมาจากโน้ตในคอร์ดที่มีระดับเสียงเดียวกันและอยู่บนจังหวะที่เบากว่า แล้วมีการเกลาขั้นเดียวไปยังโน้ตที่อยู่สูงกว่าหรือต่ำกว่า แต่มักเกลาไปยังโน้ตต่ำกว่าเป็นส่วนใหญ่

-โน้ตล้ำ (Anticipation) ในที่นี้หมายถึง โน้ตนอกคอร์ดบนจังหวะเบาที่เป็นโน้ตตัว เดียวกับโน้ตในคอร์ดที่ตามมาทันทีในจังหวะหนัก

-โน้ตหน่วง (Retardation – ตัวย่อ R) ในที่นี้หมายถึง โน้ตแขวนที่เกลาขึ้น

-โน้ตสลับ (Changing Tone) ในที่นี้หมายถึง โน้ตเคียง 2 ตัว ที่อยู่แทรกระหว่าง โน้ตในคอร์ดตัวเดียวกันโน้ตเคียงตัวหนึ่งเป็นโน้ตที่อยู่สูงกว่าโน้ตในคอร์ด 1 ขั้น และโน้ตเคียงอีกตัวหนึ่งอยู่ต่ำกว่าโน้ตในคอร์ด 1 ขั้น

-โน้ตเคียง (Neighboring Tone หรือ Auxiliary Tone) หมายถึง โน้ตที่อยู่ระหว่างโน้ตในคอร์ด 2 ตัวซึ่งเป็นโน้ตตัวเดียวกัน โดยโน้ตเคียงนี้จะอยู่สูงกว่าหรือต่ำกว่าโน้ตในคอร์ดดังกล่าว เพียงขั้นเดียว และมักอยู่บนจังหวะเบา

1.1.5 การดำเนินคอร์ด (Chord Progression) การขยับจากคอร์ดหนึ่งไปยังอีกคอร์ดหนึ่งทำให้ได้เสียงที่เคลื่อนไหวไปข้างหน้าแตกต่างกัน ในการวิเคราะห์การดำเนินคอร์ดต้องสังเกตลีลาการดำเนินคอร์ดว่าเป็นแบบอย่างการดำเนินคอร์ดของยุคนั้น หรือเป็นแบบแผนการดำเนินคอร์ดของนักแต่งเพลงผู้นั้นหรือ ไม่มีความคล้ายคลึงหรือแตกต่างกันอย่างไร เทียบได้กับการ ดำเนินคอร์ดของเพลงใดที่รู้จักกันดี ถ้าเป็นเพลงในยุคบาโรค หรือคลาสสิค ก็ลองพิจารณาดูว่าการ ดำเนินคอร์ดเล่นนี้ล้ำยุคกว่านักแต่งเพลงคนอื่นในยุคเดียวกันหรือไม่ถ้าเป็นเพลงในยุคโรแมนติกก็อาจพิจารณาว่าการดำเนินคอร์ดเช่นนี้ค่อนข้างจะอนุรักษ์นิยมหรือไม่ประเด็นที่สามารถกล่าวได้ในเรื่องของการดำเนินคอร์ด ก็คือ การดำเนินคอร์ดนั้นมีหนักมากน้อยเพียงใด

1.1.6 เนื้อผิวของเพลง (Texture) เพลงที่มีเสียงประสานจะมีแนวทำนองและแนวประสานในบทบาทต่างๆ กันแม้ว่าการวางเสียงประสานจะเป็นการคิดในแนวดิ่งแต่ในขณะเดียวกันนักแต่งเพลงย่อมคิดในแนวนอนด้วย เทคนิคที่นิยมใช้กับเพลงที่มีหลายแนวก็คือ การสอดประสานทำนอง เพลงหรือลีลาสัมพันธ์ (Counterpoint) เพลงที่มีเสียงประสานจะมีแนวทำนองและแนวประสานในบทบาทต่างๆ กันแม้ว่าจะวางเสียงประสานจะเป็นการคิดในแนวดิ่ง แต่ในขณะเดียวกันนักแต่งเพลงย่อมคิดในแนวนอนด้วยเทคนิคที่นิยมใช้กับเพลงที่มีหลายแนวก็ คือ การสอดประสานทำนองเพลงหรือลีลา (Counterpoint) เมื่อพิจารณาเนื้อผิวของเพลงในเรื่องของการวางแนวทำนองและแนวประสานจะได้ภาพรวมขึ้นสามารถอธิบายได้ดังนี้

-โฮโมโฟนี (Homophony) เป็นวิธีการวางแนวประสานเสียงที่มีทำนองหลักเป็นแนวสำคัญที่สุดในขณะที่แนวอื่นๆ เป็นเพียงแนวประสานและแนวประสานแต่ละแนวก็มิได้มีบทบาทเป็นทำนองรองแต่ประการใด ในบางตำราจะแบ่งแยกโฮโมโฟนีออกจากเนื้อพื้นผิวแบบทำนอง และแนวประสาน (Melody and Accompaniment) โดยให้โฮโมโฟนีเป็นการวางแนวประสานที่มีลักษณะ จังหวะดำเนินไปพร้อมๆ กับแนวทำนอง ในขณะที่พื้นผิวแบบทำนองและแนวประสานจะมีลักษณะจังหวะของแนวประสานแตกต่างจากแนวทำนองอย่างชัดเจนการวิเคราะห์เสียงประสานสำหรับเพลงประเภทนี้จะไม่มีปัญหาเพราะสามารถดำเนินการวิเคราะห์กุญแจเสียงคอร์ดและโน้ตนอกคอร์ดได้ตามปกติ เพลงในยุคคลาสสิคมีความเป็นโฮโมโฟนีมากว่าเพลงในยุคอื่น

-โพลิโฟนี (Polyphony) เป็นการใช้แนวทำนองหลายแนวเพื่อนประสานทำนองหลักอีกทีหนึ่งแม้ว่าแนวทำนองหลักจะเป็นแนวที่สำคัญที่สุด แต่แนวอื่นๆ ก็มีบทบาทเป็นทั้งทำนองรองและเป็นแนวประสาน ด้วยโพลิโฟนีเป็นบทประพันธ์ที่มีหลายแนวซึ่งเป็นอิสระต่อกันเมื่อเล่นแต่ละแนวจะพบว่า

มีความเป็นทำนองอยู่ด้วย ในการวิเคราะห์เสียงประสานสำหรับบทเพลงประเภทนี้อาจไม่จำเป็นต้องวิเคราะห์รายละเอียดของคอร์ดและโน้ตประดับแต่อย่างน้อยก็ต้องวิเคราะห์กุญแจเสียงต่างๆ เพลงในยุคบาโรคมีความเป็นโพลิโฟนีมากกว่าเพลงในยุคอื่น และยังเป็นแบบฉบับ ให้นักแต่งเพลงรุ่นหลังนำไปใช้สอดแทรกอยู่ในเพลงที่อยู่ในกระบวนแบบอื่นๆ ด้วย

-เฮเตโรโฟนี (Heterophony) เป็นวิธีการสอดประสานทำนองโดยใช้หลักการแปรทำนองโดยไม่ใส่ใจมากนักกับเสียงประสานที่เกิดขึ้นในแนวตั้ง บทประพันธ์ประเภทนี้ประกอบด้วยทำนองหลักในแนวหนึ่ง ส่วนแนวอื่นที่เหลือก็เล่นทำนองเดียวกันนั้น แต่เล่นในลักษณะแปรไปจากทำนองหลักซึ่งอาจคล้ายของเดิมมากหรือน้อยก็ได้ เมื่อนำทุกแนวมาเล่นพร้อมกันจะได้บรรยากาศในแนวนอนมากว่านักแต่งเพลง ใช้เฮเตโรโฟนีนี้บ้าง แต่ไม่เป็นที่นิยมนักเนื่องจากไวยากรณ์ดนตรีของตะวันตกยังยึดติดกับแนวตั้งเพื่อคงเสียงประสาน การใช้ เฮเดโรโฟนีจึงยากต่อการรักษาไวยากรณ์ด้านเสียงประสานให้ถูกต้อง

เพลงส่วนใหญ่จะไม่ใช้แนวอย่างใดอย่างหนึ่งเพียงอย่างเดียว มักจะมีการผสมผสานวิธีการอื่นๆ ด้วย เช่น เพลงที่มีเนื้อผิวเป็นโฮโมโฟนี ก็มักมีบางช่วงที่สอดแทรกความเป็นโพลิโฟนีอยู่ด้วย เทคนิคการแปรที่ใช้ในเฮเตโรโฟนีก็ เช่นกันอาจพบว่าแทรกอยู่ตามที่ต่างๆ ในเพลงโดยเฉพาะเพลงในยุคโรแมนติกมักพบว่าโพลิโพนีแทรกอยู่ในโฮโมโฟนีค่อนข้างมาก

1.2 บทเพลงจะประกอบด้วยประโยคเพลง (Phrase) เป็นหน่วยที่สั้นที่สุดของเพลง ณัชชา โสตยานุรักษ์ ได้กล่าวถึง ประโยคเพลง (Phrase) ว่าจะมีการถาม - ตอบ ที่เรียกว่า ประโยคถาม ประโยคตอบ (Antecedend – Consequent) หมายถึง ประโยคที่มีความสัมพันธ์กัน อาจจะเป็นทำนองคล้ายกันลักษณะจังหวะมีโครงสร้างคล้ายกัน รูปร่างขึ้นลงของทำนองคล้ายกัน หรือทำนองมีความยาวเท่าๆ กันนอกจากคล้ายกันแล้ว ในบางกรณีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงก็อาจเกิดขึ้นในประโยคคำถาม - ประโยคคำตอบ แต่อย่างไรก็ตาม ประโยคคำถาม – ประโยคคำตอบจะจบลงด้วยเคเดนซ์ (ณัชชา โสตยานุรักษ์. 2542 : 53) ซึ่งในบทเพลงจะมีประโยคพักของเพลงที่เรียกว่า เคเดนซ์ (Cadences) แบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ 1) จบแบบสมบูรณ์ หรือจบแบบบริบูรณ์ (Perfect Cadence) 2)จบแบบไม่สมบูรณ์ หรือจบกลางเพลง (Interrupted Cadence) สอดคล้องกับ

การพักประโยคเพลงในระบบเดิม แบ่งออกเป็น 2 ระบบใหญ่ๆ คือ

1.2.1 พักแบบบริบูรณ์ แบ่งย่อยออกเป็นอีกหลายแบบ เช่น

1.2 .1.1 จบแบบเปอร์เฟคค์ (Perfect cadences) แบบนี้จะใช้กับการจบตอน จบทอน หรือจบบทเพลง โดยใช้คอร์ด v หรือ v7 ติดตามด้วยคอร์ด I ในแบบพื้นต้น

1 .2.1.2 จบแบบโบสถ์ (Plagal) แบบนี้ใช้คอร์ด IV ติดตามด้วยคอร์ด I เป็นการจบแบบบริบูรณ์อีกแบบหนึ่ง ส่วนใหญ่ใช้กับของบทเพลงศาสนา

1.2.1 .3 จบแบบต่อเนื่อง (Full cadence) มีหลายแบบ แบบแรกใช้คอร์ด IV - V และ I รวม 3 คอร์ดต่อเนื่องกันหรือคอร์ด IV – V sus 4 – I ก็ใช้ได้เช่นเดียวกัน

1.2.1.4 อีกแบบหนึ่งของการพักแบบต่อเนื่อง จะใช้คอร์ด II แทนคอร์ด IV เป็นการต่อเนื่อง ในลักษณะ lim7 – V7 หรือ V7 sus4 แล้วลงท้ายด้วยคอร์ด I แบบพื้นต้น

1.2. 1.5 แบบที่ 3 คอร์ด IV ต่อซ้ำตัวคอร์ด I โดยคอร์ดหลังมีขั้นโดมินันท์อยู่แนวเบสเท่ากับเป็นคอร์ด V7 sus4

1.2.2 จบไม่สมบูรณ์หรือจบกลางเพลงการจบแบบนี้ก็แบ่งออกได้หลายวิธีเช่นกัน

1.2.2.1 แบบล่วงจบ (Interrupted Cadence) ใช้คอร์ด V7 ติดตามด้วยคอร์ดอื่นใดที่ไม่ใช่คอร์ด I เช่น คอร์ด V7 – VI หรือ V 7 ต่อด้วย III เป็นต้น ที่ได้ชื่อว่าลวงจบ ก็เนื่องจากสร้างความผิดคาดให้เกิดกับผู้ฟังซึ่งเมื่อได้ยินคอร์ด V7 ก็คาดว่าจะ ต้องติดตามด้วยคอร์ด I

1.2. 2.2 แบบอิมเปอร์เฟคต์ (Imperfect Cadence) เป็นแบบตรงกันข้ามกับการจบ แบบบริบูรณ์โดยใช้คอร์ด I – V หรือ คอร์ด II - V หรือจากคอร์ดใด ๆ ติดตามด้วย คอร์ด

นอกจากการต่อเนื่องของคอร์ดแล้ว ยังมีองค์ประกอบที่สำคัญอีก 2 ประการ คือ บันไดเสียง และขั้นคู่เสียง เป็นองค์ประกอบที่ทำให้เพลงมีความไพเราะน่าฟังบันไดเสียง และขั้นคู่เสียงมีนักวิชาการหลายท่านได้กล่าวไว้ว่า คำว่า บันไดเสียงมาจากภาษาลาตินว่า สกาลา (Scale) แปลว่า บันได (Ladder) หมายถึง ระดับเสียงมาเรียงติดต่อกันเป็นทางขึ้นหรือทางลงในช่วงคู่แปด บันไดเสียงมีหลายชนิดทั้งนี้ขึ้นอยู่กับ ระยะขั้นคู่ระหว่างโน้ต ณัชชา โสคติยานุรักษ์ . (2538: 130). ได้กล่าวถึงขั้นคู่เสียงไว้ว่า ขั้นคู่เสียง คือโน้ต 2 ตัวที่เกิดขึ้นพร้อมกันทีละตัวก็ได้ เนื่องจากขั้นคู่เสียงเป็นพื้นฐานทั้งในแนวทำนองและในแนวประสานเสียง C บันไดเสียงเมเจอร์ (Major Scale) คำอธิบายที่เกี่ยวกับบันไดเสียง ในลักษณะการเรียงเสียงของ บันไดเสียง มานพ วิสุทธิแพทย์ . (2533: 3). ได้กล่าวไว้ว่า บันไดเสียงของเพลงไทยอย่างกว้าง ๆ จำเป็นต้องกล่าวถึง 2 สิ่งคือ บันไดเสียง 5 เสียง หรือ (Pentatonic Scale) และการแบ่งเสียง 7 เสียงเท่ากันในคู่ 8 เพลงไทยทั้ง 2 สิ่งนี้มีความสัมพันธ์กันมาก จนเกิดการสับสนเมื่อกล่าวถึงบันไดเสียง สมนึก อุ่นแก้ว. (2538: 27). ได้กล่าวถึง เสียงที่นำมาเป็นบันไดเสียงไว้ว่า บันไดเสียง หมายถึง กลุ่มเสียงของระดับเสียง หรือโน้ตที่นำมาจัดเรียงกันเป็นลำดับขั้นจากเสียงต่ำขึ้นไปเสียงสูงซึ่งเรียกว่า ไล่เสียงขาขึ้น (Ascending) หรือจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำเรียกว่า ไล่เสียงขาลง (Descending) โดยไม่มีข้ามขั้นเสียง และครอบคลุมโน้ตทั้งหมดในหนึ่งคู่ 8 และยังได้กล่าวถึงขั้นคู่เสียงไว้ว่าขั้นคู่เสียงหมายถึง สิ่งที่ใช้วัดความแตกต่าง

ระหว่างเสียง 2 เสียงโดยการนับระยะห่างของเสียงเรียงตามลำดับขั้นของโน้ตนำมาเรียงเสียงเป็นทำนองเพลง

บทเพลงโดยมีเครื่องหมายสำหรับบอกความเร็วช้า ของจังหวะและบอกความเข้มของเสียงเพื่อให้นักดนตรีได้บรรเลงตาม ที่ผู้เรียบเรียงเสียงประสานกำหนดไว้เครื่องหมายดังกล่าวจะเป็นคำศัพท์ส่วนใหญ่จะบันทึกไว้ตอนต้นของบทเพลงหรือใต้บรรทัด 5 เส้น ณรุทธ์ สุทธจิตต์. ได้กล่าวถึงลักษณะของเสียงเกี่ยวกับความดังเบา (Dynamics) เป็นปัจจัยหนึ่งที่ทำให้เพลงมีลีลาที่น่าฟังน่าสนใจ กล่าวคือ บทเพลง ที่มีบางตอนเสียงค่อย ทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงความแตกต่าง และเป็นผลให้ผู้ฟังมีความรู้สึก หรืออารมณ์แปรเปลี่ยนไปตามลักษณะความดัง - ค่อยของบทเพลง ในยุคโรแมนติกผู้ประพันธ์จะมีเครื่องหมายบอกความดัง - เบา ไว้ตลอดเพลง นอกจากนี้ ณัชชา โสคติยานุรักษ์ . ได้กล่าวในทำนองเดียวกันว่า นอกเหนือจากจำนวนเครื่องดนตรีและคุณสมบัติของเครื่องดนตรีที่มีผลต่อความดัง- เบา แล้วยังมีเครื่องหมายบอกความดัง – เบา

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2542: 44). คำศัพท์แบ่งออกได้ 3 ชนิด ได้แก่

คำศัพท์บอกความช้าความเร็วของจังหวะ

ศัพท์ สำเนียงอ่าน	คำอธิบาย
Lento เลนโต	ช้ามากที่สุด
Adagio อะดาจีโอ	ช้ามาก
Grave กราเว	ช้ามากอย่างโศกเศร้า
Moderato(And) โมเดราโต	ปานกลาง (ไม่ช้า - ไม่เร็ว)
Allegretto อัลเลเกรตโต	เร็วตามสมควร
Allegro อัลเลโกร	เร็ว ไว
Vivace หรือ Vivo วิวาเช - วิโว	เร็วฉับพลัน
Presto เปร็สโต	เร็วมาก
Prestissimo (Prest) เปร็สติสสิโม	เร็วและไวที่สุด

หมายเหตุ ศัพท์ต่างๆ ที่กล่าวไว้ข้างบนนี้ เรียบเรียงไว้ตามลำดับจากช้ามากที่สุดจนถึงเร็วที่สุด

ศัพท์เปลี่ยนจังหวะในบทเพลง

ศัพท์ สำเนียงอ่าน	คำแปล
Rallentando (Rall) รันเลนดันโด	ค่อยๆ ผ่อนจังหวะให้ช้าลง
Ritenuto (RitardหรือRit) ริเตนนูโต	ค่อยๆ ถอยจังหวะให้ช้า

Ritenuto(Riten)	ริเตนูโต	ค่อยๆ หน่วงเหนียวกำลัง
Animato	อะนิมาโต	เร็วและว่องไวขึ้น
Agitato	อะจิตาโต	ร้อนรน ตื่นเต้น
Accelerando(Accel)	อัชเชเลรันโด	ค่อยๆ เร่งจังหวะให้เร็วขึ้น
A tempo	อะเต็มโป	จังหวะเดิม

ศัพท์ แสดงความเข้มของเสียง

ศัพท์	สำเนียงอ่าน คำแปล
Piano(p)	เปียโน ทำเสียงให้เบา
Pianissimo(pp)	เปียนิสสิโม ทำเสียงให้เบามาก
Pianississimo(ppp)	เปียนิสสิสิโม ทำเสียงให้เบามากที่สุด
Forte(f)	ฟอรเต ทำเสียงให้ดังและแรง
Fortissimo(ff)	ฟอรติสสิโม ทำเสียงให้ดังและแรงมาก
Fortississimo (fff)	ฟอรติสสิสิโม ทำเสียงให้ดังและแรงมากที่สุด
Forte piano (fp)	ฟอรเต - เปียโน ทำเสียงให้ดังและเบาทันที
Piano-forte (pf)	เปียโน – ฟอรเต ทำเสียงให้เบาแล้วดังทันที
Mezzo – forte (mf)	เมซโซ - ฟอรเต ทำเสียงให้แรงปานกลาง (ไม่เบาและไม่แรงนัก)

1.3 จังหวะ (Rhythm)

คำว่า จังหวะ สำหรับคนทั่วไปมีที่ใช้ในแง่มุมต่างๆ กันเพื่อไม่ให้เกิดความเข้าใจผิดในการวิเคราะห์จังหวะ จึงขอเริ่มด้วยการอธิบายศัพท์ที่เกี่ยวกับจังหวะ ซึ่งในภาษาอังกฤษใช้ศัพท์ต่างกันในการสื่อความหมายแต่ในภาษาไทยใช้คำว่า จังหวะในการเรียกรวมๆ สำหรับทุกความหมายในที่นี้จะใช้ศัพท์บัญญัติไทยที่ชี้เฉพาะเจาะจงสำหรับความหมายต่างๆ ของจังหวะ

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2538: 22). ได้กล่าวไว้ว่า จังหวะประกอบด้วยการเน้น และความยาว

1.3.1 การเน้น (Accent) คือ จังหวะที่หนักกว่าจังหวะข้างเคียง ตามโครงสร้างของอัตราจังหวะนั้น จังหวะที่หนึ่งในทุกกลุ่มจังหวะ เป็นจังหวะหนักกว่าจังหวะอื่นๆ บางครั้งการเน้นอาจเรียกว่า จังหวะหนัก

1.3.2 ความยาว ได้แก่ ความสั้นยาวของจังหวะ โน้ตบางตัวอาจมีจังหวะสั้น บางตัวมีจังหวะยาว

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2542: 13). ได้แบ่งจังหวะออกเป็น 5 ส่วนได้แก่

1.3.2.1 จังหวะ (Beat) ใช้ในความหมายของการเน้นจังหวะและจำนวนในห้อง เช่น จังหวะที่ 1 มีน้ำหนักมากกว่าจังหวะที่ 2 เพลงนี้มี 3 จังหวะ ในแต่ละห้องโน้ตบนจังหวะที่ 2 ในห้องสุดท้ายเป็นโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุด เป็นต้น ทั้งนี้รวมถึงจังหวะเน้น (Accent) จังหวะหนัก (Strong Beat) และจังหวะเบา (Weak Beat) ด้วย

1.3.2.2 ลักษณะจังหวะ (Rhythm) ใช้อธิบายสัญลักษณ์ที่บอกความสั้นยาวของตัวโน้ตและตัวอย่างการใช้เช่น ลักษณะจังหวะของทำนองนี้ประกอบด้วยโน้ตตัวดำ 2 ตัว โน้ตเขบ็ตสองชั้น 4 ตัว โน้ตตัวดำ ประจุด 1 ตัว โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 1 ตัว ตัวหยุดเขบ็ตหนึ่งชั้น 1 ตัว โน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้น 1 ตัว และจบด้วยโน้ต ตัวดำ 1 ตัว คำที่ใช้ในความหมายนี้ใช้คำว่า จังหวะ

1.3.2.3 อัตราเร็ว (Tempo) เช่น จังหวะช้า จังหวะเร็ว

1.3.2.4 อัตราจังหวะ (Time หรือ Meter) เช่น เพลงนี้อยู่ในจังหวะสองหรือสาม เป็นต้น อันที่จริงตัวนี้เป็นตัวกำหนดชีพจรจังหวะ (Pulse) นักดนตรีต้องรู้ชีพจรจังหวะเพลงเสียงก่อน จึงจะเกิดแนวการเล่นจังหวะหนักจังหวะเบาได้ถูกต้อง

1.3 .2.5 เครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature หรือ Meter Signature หรือ Meter)

1.4 **ทำนอง** (Melody)

ทำนอง คือ เสียงขึ้นเสียงลงหลายเสียงที่ประติดประต่อกันเป็นชุด แต่ละเสียงนอกจากจะมีระดับเสียงสูงเสียงต่ำและมีความสั้นยาวตามลักษณะจังหวะที่อาจแตกต่างกัน ทำนองต้องมีจังหวะเป็นส่วนหนึ่งซึ่งไม่อาจแยกออกจากกันได้ทั้งระดับเสียงและลักษณะจังหวะจะใช้สัญลักษณ์ตัวโน้ตบนบรรทัด 5 เส้นเป็นสื่อ ทำนองอาจมีความยาวตั้งแต่ 2-3 ห้อง ไปจนถึง 10 ห้อง หรือมากกว่านั้น แต่ทำนองที่ดีต้องมีความหมายและจบในตัวเอง มีเสียงขึ้นลงที่สมดุลและมีเอกลักษณ์ที่ผู้ฟังประทับใจ

ทำนองเป็นส่วนประกอบของเพลงที่ทุกชาติทุกภาษาวัฒนธรรมให้ความสำคัญมากที่สุด เนื่องจากท่วงทำนองเป็นเสียงสูงเสียงต่ำ เสียงขึ้นเสียงลงซึ่งเสียงมนุษย์ล้อเลียนได้ สามารถสะท้อนอารมณ์ของเพลงได้โดยตรง การวิเคราะห์ทำนองจึงควรหาแง่มุมที่น่าสนใจมากล่าวถึงให้มากที่สุด ประเด็นที่ควรวิเคราะห์ในส่วนที่เกี่ยวข้องกับทำนองโดยเฉพาะมีดังนี้

1.5 **ช่วงเสียง** (Range)

ช่วงเสียง คือ ระยะห่างระหว่างตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดและตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดของเพลง วิธีนับระยะห่าง ใช้วิธีเดียวกับการนับขั้นคู่ กล่าวคือ นับโน้ตตัวต่ำสุดเป็นโน้ตตัว ที่ 1 ถ้าช่วงเสียงกว้างกว่าคู่แปด ให้ทอนเสียงลงมาอยู่ในช่วงคู่แปดเพื่อหาชนิดของขั้นคู่ เช่น ถ้า ช่วงเสียงมีระยะเป็นคู่ 24 ก็อาจใช้นับเป็นช่วงคู่แปดได้ 3 ร่วมกับอีกคู่ 3 หากเพลงที่มีหลายแนวหรือมีเครื่องดนตรีมากกว่า 1 ขึ้นควรวิเคราะห์ช่วงเสียงของแต่ละแนวหรือของเครื่องดนตรีแต่ละชนิดที่ใช้เกิดมีกลุ่มเครื่องดนตรีต่างๆ ที่แบ่งประเภทได้ชัดเจนเช่น ในกรณี ของวงซิมโฟนีออร์เคสตรา ก็อาจวิเคราะห์ช่วงเสียงของแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรีแล้วนำมาเปรียบเทียบว่า มีการใช้ช่วงเสียงกว้างหรือแคบกว่ากันในแต่ละกลุ่มเครื่องดนตรีและช่วงเสียงโดยรวมอยู่สูงกว่าหรือต่ำกว่ากันอย่างไร

นอกจากช่วงเสียงซึ่งคิดอย่างตรงไปตรงมา โดยนับขั้นคู่ระหว่างโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดและโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดแล้วควรวิเคราะห์ช่วงเสียงกลาง (Tessitura) ซึ่งหมายถึง ช่วงเสียงที่ใช้มากที่สุด ทั้งนี้อาจไม่ใช่ช่วงเสียงที่อยู่ประมาณกึ่งกลางของช่วงเสียงทั้งหมดก็ได้การหาช่วงเสียงกลางเป็นการคาดประมาณคร่าวๆ คำตอบของช่วงเสียงกลางจะไม่แน่นอนเหมือนการหาช่วงเสียงธรรมดาซึ่งดูจากโน้ตสูงสุดและโน้ตต่ำสุดเท่านั้น การหาช่วงเสียงกลางมีประโยชน์ในการ วิเคราะห์เครื่องลมไม้เสียงที่ออกมาจะไม่เหมือนกัน เมื่อช่วงเสียงกลางอาจ เลือกวิเคราะห์เฉพาะที่หน้าสนใจหรือในประโยคเพลงที่ฟังดูเป็นจุดเด่น ซึ่งจะเป็นประโยชน์มากกว่าการ วิเคราะห์ช่วงเสียงกลางของทั้งเพลง

1.6 **การดำเนินทำนองเดียว**

การที่ทำนองเคลื่อนที่ไปในทิศทางใดทิศทางหนึ่ง เรียกว่า การดำเนินทำนองนอกจากทิศทางแล้ว การเคลื่อนไหวของทำนองยังเกี่ยวข้องกับขั้นคู่แสดงว่า ทำนองนั้น ได้ขยับขึ้นหรือลงเป็นระยะมากน้อยเท่าใด และถ้าทำนองนั้นมีโน้ตประดับ ก็ควรวิเคราะห์ชนิดของโน้ตประดับตลอดจนความสำคัญที่โน้ตประดับมีต่อทำนองนั้นๆ ประเด็นในการวิเคราะห์เกี่ยวกับการดำเนินทำนองมีดังนี้

1.6.1 ทิศทาง การดำเนินทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวถัดไป มีอยู่ 3 ทิศทาง คือ ทิศทางขึ้น ถ้าโน้ตตัวหลังมีระดับเสียงสูงกว่าหรือทิศทางลงถ้าโน้ตตัวหลังมีระดับเสียงต่ำกว่าแต่ถ้าโน้ตย้ำอยู่ที่ระดับเสียงเดิม ก็เรียกว่า ทิศทางคงที่ การวิเคราะห์ทิศทางของทำนองโดยดูโน้ตทีละตัวเช่นนี้อาจเป็นประโยชน์กับทำนองสั้นๆ ที่มีโน้ตอยู่ไม่กี่ตัว แต่ถ้าเป็นทำนองที่มีความยาวอย่างน้อย 2 ห้อง ควรดูภาพรวมของทิศทาง และสรุปทิศทางทั้งหมดของทำนองนั้นๆ ว่ามีทิศทางขึ้นหรือลงส่วนมาทำนองที่มีทิศทางขึ้น จะมีการดำเนินทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังอีกตัวหนึ่งในทิศทางขึ้นบ้างลงบ้าง แต่มักจะมีทิศทางบ่อยครั้งกว่าหรืออาจจะมีขั้นคู่กระโดดขึ้นหลายครั้งกว่าขั้นคู่กระโดดลง

1.6.2 ขั้นคู่ การดำเนินทำนองจากโน้ตหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งว่าขยับมากน้อยเพียงใดวัดได้จากการนับขั้นคู่ การเคลื่อนทำนองส่วนใหญ่เป็นการขยับขึ้นหรือลงเพียงขั้นเดียว (คู่2) ส่วนการขยับมากกว่าหนึ่งขั้น (คู่ 3 หรือมากกว่า) ซึ่งเรียกว่าเป็นขั้นคู่กระโดดมักนำหน้าหรือตามหลังด้วยกันเพียงขั้นเดียวในทิศทางตรงกันข้ามเพื่อให้เกิดสมดุล

ดังที่กล่าวแล้วว่าทำนองที่มีโน้ตกระโดดติดต่อกันในทิศทางเดียวกันนั้นเป็นไปได้โน้ตที่กระโดดอยู่ในคอร์ดเดียวกัน แต่ระยะรวมระหว่างโน้ตตัวต่ำสุดและสูงสุดของช่วงนั้นไม่ควรเกิน 1 ช่วงคู่แปดและไม่ควรเป็นคู่สามเสียงหรือตรัยโทน (Tritone) และไม่ควรเป็นคู่ 7 เนื่องจากขั้นคู่ดังกล่าวเป็นขั้นคู่เสียงกระด้างถึงแม้จะมีโน้ตหลายตัวคั่นอยู่ระหว่างโน้ตทั้งสอง แต่ความกระด้างนั้นก็ยังได้ยินค่อนข้างชัดเจน

การวิเคราะห์ขั้นคู่ในระดับผิวเผินก็เหมือนกับการวิเคราะห์ทิศทาง คือ ดูจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวถัดไป แต่การวิเคราะห์ทำนองที่จะให้เกิดประโยชน์นั้นต้องดูภาพรวม ปัญหาก็คือ จะเลือกโน้ตใดมาเป็นหลักในการดูภาพรวม วิธีที่ง่ายที่สุด ก็คือ เลือกโน้ตตัวสูงสุดหรือต่ำสุดที่แสดงเค้าโครงของทิศทางทำนองซึ่งโน้ตเหล่านี้น่าจะอยู่บนจังหวะสำคัญ หรืออย่างน้อยก็อยู่บนชีพจรจังหวะ ทำนองที่ดีมักมีโครงสร้างทำนองที่ขยับทีละขั้นไปในทิศทางเดียว คือ ขึ้นอย่างเดียวหรือลงอย่างเดียว ให้มีความเกี่ยวเนื่องกับความสมดุลของความกลมกลืน (Balance of Sonority) ความเป็นเอกภาพและความหลากหลายของสีสันของเสียง ความชัดเจน ความสดใส น้ำเสียง ตลอดจนคุณค่าของความเป็นดนตรี โดยแบ่งรูปแบบของออเคสเตรชั่นไว้เป็นพื้นผิว (Texture) ต่าง ๆ ดังนี้

- การยูนิชั่น (Orchestral Unison) คือ การเล่นโน้ตเสียงเดียว
- ทำนองและการบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment)
- ทำนอง (Secondary Melody) คือ มีทั้งทำนองหลัก ทำนองรอง และการบรรเลงประกอบ
- การเขียนทำนองแนวต่าง ๆ (Part Writing) คือ การเขียนในแนวเสียงต่างๆ (Four – Part Writing) เช่น เสียงสูง (Soprano) กลาง (Alto) กลางต่ำ (Tenor) และเสียงต่ำ (Bass) หรือมีมากกว่า 4 แนวก็ได้และในทุกแนวจะมีความสำคัญเท่ากัน
- พื้นผิวหลายแนว (Contrapuntal Texture) คือ มีหลายทำนอง และหลายแนวในหนึ่งเพลง
- พื้นผิวหลายรูปแบบ (Complex Texture) คือ การรวมเอาพื้นผิวหลายแบบบรรเลงพร้อมกัน เช่น มีการเขียนทำนองแนวต่าง ๆ (Part Writing) และการบรรเลงแบบ คอร์ดพร้อมกันเป็นต้น

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2542: 5). กล่าวถึงทำนองเพลงว่า ทำนอง คือ เสียงขึ้นเสียงลงหลายเสียงที่ประติดประต่อกันเป็นชุด แต่ละเสียงนอกจากจะมีระดับเสียงสูงต่ำแล้ว ยังมีความสั้นยาวตามลักษณะจังหวะที่อาจแตกต่างกัน ทำนองต้องมีจังหวะเป็นส่วนหนึ่งซึ่งไม่อาจแยกออกจากกันได้ทั้งระดับเสียงและลักษณะจังหวะจะใช้สัญลักษณ์ตัวโน้ตบนบรรทัด 5 เส้นเป็นสื่อ ทำนองอาจมีความยาวตั้งแต่ 2-3 ห้องไปจนถึง 10 ห้องหรือมากว่านั้น แต่ทำนองที่ดีต้องมีความหมายและจบในตัวเอง มีเสียงขึ้นลงที่สมดุลและเอกลักษณ์ที่ผู้ฟังประทับใจ การวิเคราะห์ทำนองมีประเด็นที่ควรวิเคราะห์คือช่วงเสียง (Range) การดำเนินทำนองแนวเดียว ทิศทางระหว่างทำนองขึ้นคู่ระหว่างทำนองสองแนวและได้กล่าวถึงช่วงเสียง (Range) ว่าเป็นระยะห่างระหว่างตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดและตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุดของเพลง วิธีนับระยะห่างใช้วิธีเดียวกับการนับขึ้นคู่ วิธีการสร้างทำนองโดยเขียนเป็นวรรคเพลง (Phrases) แบบต่างๆ ดังนี้

วรรคเพลง (Phrases) แบบ AABA
วรรคเพลง (Phrases) แบบ ABAB
วรรคเพลง (Phrases) แบบ ABBA
วรรคเพลง (Phrases) แบบ AAAB
วรรคเพลง (Phrases) แบบ ABCD
วรรคเพลง (Phrases) แบบ AAAA

สมชาย รัศมี . (2536: 23). พบว่า ประโยคเพลงมีความสำคัญอยู่ที่ว่าจะต้องมีการสิ้นสุดในระดับหนึ่งคือวิธีที่ถูกต้อง การแต่งเพลงที่งดงามจะต้องมีจังหวะของการวางประโยคเพลงที่เหมาะสมแต่ละประโยคต้องมีการพัก (การสิ้นสุดประโยค) เพลงหรือบทกวีสำหรับการเริ่มต้นของเพลง และได้กล่าวถึงเรื่องทำนองที่เกี่ยวกับการเรียบเรียงเสียงประสานว่า แบ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ แบบทำนองหลักของเพลง และแนวทำนองสอดแทรกในเพลง หลักในการสร้างทำนองเพลง คือ การสร้างระดับเสียง การสร้างแนวทำนองจากการเดินคอร์ด เพลงมีองค์ประกอบสำคัญอีกประการหนึ่งคือ จังหวะซึ่งเป็นสิ่งที่กำกับให้เสียงเคลื่อนที่เป็นรูปแบบต่างๆ ตามจุดประสงค์ของผู้ประพันธ์ เฉลิมพล งามสุทธิ . (2526: 63–64 ม.ป.ป.). โครงสร้างอย่างง่าย (Simple Form) บทเพลงจะประกอบด้วยธีม ซึ่งปรากฏในรูปทำนองอันไพเราะด้วยการประสานเสียงอย่างไพเราะ หรือด้วยวิธีการอื่นๆ ในธีมหนึ่งๆ นั้นจะประกอบด้วย Phrase (วลี) หรือด้วยวรรคซึ่งไพเราะสมบูรณ์ในตัวบ้าง ไม่สมบูรณ์บ้าง รวมกันหลายๆ วลี ก็จะเป็นประโยค (Section) แต่ประโยคของดนตรีก็ไม่เหมือนกับประโยคของภาษาหนังสือหรือภาษาพูด ประโยคของดนตรีอาจมีความหมายมากน้อยตั้งแต่ 2 – 3 บรรทัด หรือเกินกว่าหน้ากระดาษก็ได้...

1.7 โครงสร้างอย่างง่ายที่นำมากล่าวในที่นี้มี 3 แบบ คือ

1.7.1 แบบไบนารี่ (Binary From) ได้แก่ บทเพลงที่มีโครงสร้างแบบ 2 ประโยค เช่น ทั้ง 2 ประโยคเหมือนกัน จัดเป็น A A

ทั้ง 2 ประโยคผิดกันเล็กน้อย อาจผิดกันตอนจบ หรือตอนกลางๆ เล็กน้อยจัดเป็น A A'

ทั้ง 2 ประโยคต่างกัน จัดเป็น A B

บางประโยคซ้ำ 2 ครั้ง เป็นแบบ A A B , A A' B , A B B หรือ A A' B B'

1.7.2 แบบเทอร์นารี่ (Ternary Form) แบบนี้ผิดกับแบบไปนารี่ตรงที่แบบเทอร์นารี่นั้นเมื่อจบท่อน A แล้วจะต่อด้วยท่อน B แล้วจบสมบูรณ์ด้วยท่อน A คือเข้าลักษณะ A B A หรือ A B A' หรือ A A' B A หรือ A A' A" B A"

1.7.3 ฟอร์มเพลงร้อง (Song Form) แบบสากลหรือแบบไทยสากลมีลักษณะ A A B A หรือ A A' B A ฟอร์มเพลงร้องอาจเรียกว่า Rounded Binary ก็ได้

มานพ วิสุทธิแพทย์ . (2533: 27). ได้ให้ทัศนะถึงวรรคเพลงว่า วรรคเพลง คือการแบ่งทำนองเพลงออกเป็นส่วนๆ ในการแบ่งวรรคยึดถือ “ทำนองเพลง” เป็นหลัก การแบ่งทำนองเพลงทำนองหนึ่งๆ นั้นสามารถแบ่งได้เป็นยาวหรือส่วนสั้นๆ ซึ่งจะได้ความหมายและความสมบูรณ์แตกต่างกัน การแบ่งทำนองเพลงจึงไม่ควรแบ่งให้เล็ก หรือสั้นจนไม่ได้ความหมาย

1.8 เทคนิคการพัฒนาประโยคและรูปแบบเพลง ประโยคมักเริ่มด้วยความคิดเล็กๆ ซึ่งถูกพัฒนาจนมีเนื้อหาสมบูรณ์ พอที่จะจบเป็นประโยคได้ เทคนิคที่ใช้ในการพัฒนาประโยคและรูปแบบเพลงมักเป็นเทคนิคที่อาศัยความคิดเห็นหลัก เช่น หน่วยทำนองย่อยเอก หน่วยทำนองย่อยรอง บางส่วนของประโยค หรือส่วนใหญ่ของประโยคเป็นพื้นฐานในการพัฒนาเมื่อพัฒนาแล้ว จะทำให้ประโยคเดิมนั้นสมบูรณ์ยิ่งขึ้นหรือทำให้เกิดประโยคใหม่ที่มีความสัมพันธ์กับประโยคเดิม หรืออาจทำให้ประโยคนั้นยาวขึ้นเพื่อนำไปสู่ส่วนอื่นๆ ต่อไป เทคนิคที่นิยมใช้มากในการพัฒนารูปแบบประโยคเพลงได้แก่

-การซ้ำ (Repetition) เป็นการซ้ำทำนองบางส่วน การซ้ำการอาจเป็นการซ้ำทันทีในรูปแบบประโยคเดียวกัน การซ้ำภายหลังในประโยคเดียวกัน หรือเป็นการซ้ำภายหลังในประโยคอื่นเทคนิคที่เรียกว่า การซ้ำต้องเป็นระดับเสียงเดียวกันในกรณีที่ซ้ำทันทีแต่ถ้าซ้ำภายหลังจะเป็นระดับเสียงเดียวกันหรือต่าง กันก็ได้ ถ้าอยู่ในระดับเสียงต่างกันต้องมีระยะขั้นคู่จากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวต่อไปเท่ากัน จึงจะได้เสียงของทำนองที่เหมือนเดิม

-การแปร (Variation) เป็นเทคนิคที่นำการซ้ำมาดัดแปลงแต่ยังคงรักษาของเดิมไว้ถ้ารักษาของเดิมไว้มากก็หมายความว่ามีการแปรเกิดขึ้นน้อยและในทางตรง ตรงข้ามถ้ารักษาของเดิ มไว้น้อยก็จะมีการแปรมาก แต่ไม่ว่าจะแปรไปมาเพียงใดก็ต้องเหลือเค้าของเดิมไว้บ้าง การแปรในระดับของ

การพัฒนาประโยคเพลง มักเป็นการแปรในระดับที่แปรน้อย แต่รักษาของเดิมไว้มากกว่า ส่วนประกอบของเพลงที่แปรได้ก็มี ทำนอง ลักษณะจังหวะ เสียงประสาน และสีสันของเสียงเทคนิคการแปร อาจนำส่วนใดส่วนหนึ่งของส่วนประกอบเหล่านี้มาแปรก็ได้ หรืออาจแปรหลายส่วนในเวลาเดียวกันก็ได้แต่อย่างน้อยที่สุดต้องรักษาส่วนใดส่วนหนึ่งไว้ให้เหมือนเดิม

1.9 **สังคีตลักษณ์** (Musical Form) แปลตรงตัวว่า รูปลักษณ์ในทางดนตรี หมายถึงโครงสร้างที่เป็นแบบแผนในการประพันธ์เพลง เช่นเดียวกับฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์ประเภทร้อยกรองที่บอกตำแหน่งของคำที่ต้องสัมผัสและอาจมีครุหรือลหุ เป็นต้น สังคีตลักษณ์เป็นโครงสร้างที่มีส่วนต่างๆ ของเพลงซึ่งในที่นี้จะใช้คำว่า ตอน (Section) เป็นตัวกำหนดแบบแผน และในบางครั้งอาจมีกุญแจเสียงเป็นตัวกำหนดโครงสร้างของเพลงด้วย ในการอ้างถึงแต่ละตอนจะใช้ตัวอักษร A,B,C ตอนแรกเรียกว่า ตอน A ตอนต่อไปก็เรียงตามลำดังเป็นตอน B ,C ในแต่ละ ตอนจะมีทำนองที่มีความสำคัญชัดเจนเป็นจุดเริ่มต้นของตอนนั้นจึงเรียกทำนองสำคัญในตอนนั้นเป็นตัวอักษรเดียวกับตอนของเพลงตอน A ก็เริ่มด้วยทำนอง A ตอน B เริ่มด้วยทำนอง B ฉะนั้น A,B นอกจากจะหมายถึงตอนต่างๆ แล้วยังหมายถึงทำนองสำคัญของตอนนั้นด้วย อย่างไรก็ตาม ในสังคีตลักษณ์ที่มีความซับซ้อนขึ้นไม่ใช้ตัวอักษรในการเรียกชื่อตอนและบางตอนก็ไม่มีทำนอง สำคัญเป็นจุดเริ่มต้น ในกรณีนั้นจะใช้ชื่อทางเทคนิคแทนตัวอักษรสังคีตลักษณ์มีสองลักษณะที่จะนำมาวิเคราะห์การขับร้องเพลงลูกทุ่ง ชาย เมืองสิงห์

1.10 สังคีตลักษณ์สองตอน

สังคีตลักษณ์แบบแรกที่พบในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก คือ สังคีตลักษณ์สองตอน (Binary Form) แรกเริ่มเดิมทีตั้งแต่ยุคกลางทำนองเพลงที่ร้องกันมักเป็นเพลงขนาดสั้น อาจมีความยาวเพียง 2 – 4 ประโยค โดยเหตุที่ยังไม่มีการบันทึกโน้ต ทำให้การเรียนการสอนต้องใช้วิธีท่องจำเพลงจึงไม่สามารถพัฒนาให้มีขนาดยาวได้ ในยุคต่อมาเริ่มมีการบันทึกโน้ต การร้องเพลงและเล่นดนตรีก็เริ่มมีความสำคัญมากขึ้นตามลำดับ โดยเฉพาะในโบสถ์ของคริสต์ ดนตรีมีบทบาทสำคัญในพิธีการต่างๆ ที่เกิดขึ้นในโบสถ์ ดนตรีเริ่มเกี่ยวข้องอยู่ในชีวิตประจำวันของมนุษย์มากขึ้นเพลงจึงมีการพัฒนาการทั้งในด้านเนื้อหาที่ซับซ้อนขึ้น คุณภาพทั่วไปมากยิ่งขึ้น และขนาดยาวขึ้นตามลำดับ เมื่อเพลงมีขนาดยาวขึ้น นักแต่งเพลงย่อมแสวงหารูปแบบที่เหมาะสมสำหรับประพันธ์เพลง

1.10.1 โครงสร้างของสังคีตลักษณ์สองตอน

ประเด็นสำคัญที่นักแต่งเพลงคำนึงเมื่อเพลงมีขนาดยาว ก็คือ ทำอย่างไรเพลงจึงจะสามารถผูกกันไว้เป็นเพลงเดียวกันได้แต่เดิมเพลงหนึ่งอาจประกอบด้วยประโยคเพียง 2-3 ประโยคเล่น

ที่เดียวตั้งแต่ต้นจนจบวิธีการแรกที่ทำให้เพลงยาวขึ้นได้โดยไม่มีความยุ่งยาก ก็คือ การเล่นซ้ำเช่น ถ้าเพลงมี 2 ประโยคก็เล่นซ้ำประโยคละ 2 ครั้งทำให้เพลงยาวขึ้นเท่าตัว จึงเกิดสังคีตลักษณ์สองตอนหรือ II:A:II:B:II การบันทึกโน้ตมักใช้เครื่องหมายซ้ำในช่วงแรกๆ ตอน A และตอน B เป็นเพียงทำนองสั้นๆ อาจเป็นเพียงทำนองประโยคเดียว และเพลงนั้นไม่มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงนับเป็นโครงสร้างที่ธรรมดาที่สุด มีการเล่นย้อนต้นทั้งตอน A และตอน B ต่อมาตอน A และตอน B ถูกขยายให้ยาวขึ้น ประโยคเพลงก็ยาวขึ้นและมีหลายประโยคเพลงเริ่มมีการเปลี่ยน กุญแจเสียงในช่วงท้ายของตอน A หรือช่วงต้นของตอน B และกลับมาอยู่ในกุญแจเสียงเดิมช่วงก่อนจบเพลงกุญแจเสียงที่นิยมเปลี่ยนไปก็คือ กุญแจเสียงโดมินันท์ถ้าเพลงอยู่ในโมดเมเจอร์ หรือเปลี่ยนไปยังกุญแจเสียงร่วมถ้าเพลงอยู่ในโมดไมเนอร์และเมื่อแต่ละตอนได้รับการพัฒนาให้ยาวขึ้นด้วยวิธีต่างๆ บางครั้งอาจไม่มีการเล่นย้อนต้นในตอนใดตอนหนึ่งหรือทั้ง 2 ตอนโครงสร้างของสังคีตลักษณ์สองตอนที่เป็นมาตรฐานมีลักษณะดังนี้

	II:A	:II:B	:II
เมเจอร์	I	V	I
ไมเนอร์	i	III	i

นอกจากจะใช้วิธีการซ้ำแต่ละตอนซึ่งทำให้เพลงมีขนาดยาวขึ้นแล้วเพลงที่มีสังคีตลักษณ์สองยังสามารถพัฒนาไปได้อีก เช่น อาจจะมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปกุญแจเสียงอื่นนอกเหนือจากที่กล่าวแล้วข้างต้นอย่างไรก็ตามกุญแจเสียงใกล้เคียงในช่วงที่เปลี่ยนกุญแจเสียงก็มีการเปลี่ยนกุญแจเสียงต่อไปอีกหลายครั้งก่อนที่จะกลับมาสู่กุญแจเสียงโทนิคเดิมและในช่วงที่เปลี่ยนไปเป็นกุญแจเสียงต่างๆ อาจใช้เทคนิคของการยืมกุญแจเสียง คือ ไม่มีการเน้นเคเดนซ์ในกุญแจเสียง ใหม่แต่เป็นการยืมกุญแจโดยแวะไปใช้คอร์ด โดมินันท์ระดับสอง เช่น คอร์ด V/ V และคอร์ด V /II เป็นต้น

1.10.2 ประเภทของสังคีตลักษณ์สองตอน

สังคีตลักษณ์สองตอนต่อมาได้รับการพัฒนาเป็นสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ (Rounded Binary Form) ฉะนั้นโครงสร้างของคีตลักษณ์สองตอนของเดิมที่กล่าวมาแล้วข้างต้นจึงอาจเรียกชื่อใหม่ให้จำเพาะเจาะจงลงไปว่า สังคีตลักษณ์สองตอนแบบธรรมดา (Simple Binary Form หรือ Incipient Binary Form) โดยปกติถ้าพูดถึงสังคีตลักษณ์สองตอนย่อมหมายถึงเพลงที่มีโครงสร้างแบ่งเป็น 2 ตอนเท่านั้น ไม่จำเป็นต้องเป็นแบบที่เป็นการชี้เฉพาะลงไปสังคีตลักษณ์สองตอนแบ่งออกได้เป็น 2 แบบ ได้แก่

- สังคีตลักษณ์สองตอนแบบธรรมดา สังคีตลักษณ์ในรูปแบบเป็นสังคีตลักษณ์สองตอนแบบธรรมดา เนื่องจากไม่มีการนำทำนองหลักในตอน A มาย้อนความคิดในช่วงท้ายแต่ประการใดแต่เป็นการแบ่งโครงสร้างออกเป็น 2 ส่วน แล้วเล่นแต่ละส่วนซ้ำทั้งหมดอย่างตรงไปตรงมา อย่างไรก็ตาม

มักปรากฏว่าตอน B มีขนาดยาวกว่าตอน A เพราะตอน B เป็นช่วงที่มีการบรรจุความคิดที่พัฒนาและหลากหลายมากขึ้น

-สังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ ความจำเป็นที่ต้องมีสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับ ก็คือ เมื่อเพลงในโครงสร้างสังคีตลักษณ์สองตอนยาวขึ้นเป็นลำดับโดยเฉพาะในตอน B ทำให้เพลงขนาดเอกลักษณ์หรือขาดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งเป็นคุณสมบัติสำคัญของเพลง คลาสสิคนักแต่งเพลงจึงหาวิธีที่ทำให้เพลงสามารถผูกกันเป็นหนึ่งเดียวกันได้ด้วยการนำทำนองหลักหรือทำนอง A ย้อนกลับมาเล่นอีกครั้งในช่วงท้ายของตอน B เมื่อได้ยินทำนอง A ที่ย้อนกลับมาอีกครั้งหนึ่งจะทำให้ผู้ฟังย้อนระลึกถึงทำนองแรกที่เสนอมาแล้ว สัญลักษณ์ที่ใช้แทนทำนอง A ที่ย้อนกับมาอีกครั้งหนึ่ง คือ A'(A prime อ่านว่า เอ พรายม์ แปลว่า เอที่หนึ่ง หมายถึง เอครั้งที่หนึ่ง) การกลับมาของ A ไม่จำเป็นต้องย้อนหมดทั้งตอนก็ได้สำหรับโครงสร้างด้านเสียงประสานก็เหมือนกับสังคีตลักษณ์สองตอน แต่ในกรณีที่มีการเปลี่ยนกุญแจนั้นการกลับมาของกุญแจเสียงโทนิคในตอน B มักเกิดขึ้นพร้อมกับการกลับมาของทำนอง A ดังนี้

	II:A	:II:B	A'	:II
เมเจอร์	I	V	I	
ไมเนอร์	i	III	i	

อย่างไรก็ตามมักมีคำถามขึ้นมาว่า ในเมื่อทำนอง A ย้อนกลับมา ทำไมไม่คิดเป็นสังคีตลักษณ์สามตอน คือ A B A' แทนที่จะยืนยันให้เป็นสังคีตลักษณ์สองตอน จุดที่ต้องเน้นในที่นี้ก็คือความสำคัญของเครื่องหมายย้อนกลับ ซึ่งเป็นเครื่องหมายที่มากลับสังคีตลักษณ์สองตอนตั้งแต่แรก สังคีตลักษณ์สองตอนแบบธรรมดาเมื่อย้อนแล้วจะได้โครงสร้าง A A, B B ส่วนสังคีตลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับเมื่อย้อนแล้วจะได้โครงสร้าง A A, B A' A' ซึ่งโครงสร้างทั้งสองข้างต้นจะได้ยินความเป็นสองตอนอย่างชัดเจน รวมทั้งโครงสร้างทางเสียงประสานก็ได้ยินความเป็นสองตอนเช่นกัน แม้ว่าต่อมาจะมีการใช้โครงสร้างสองตอนอย่างหลวมๆ เช่น อาจไม่มีการเล่นซ้ำในท่อนใดท่อนหนึ่งหรือทั้ง 2 ท่อน

1.11 สังคีตลักษณ์สามตอน

สังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) เป็นรูปแบบการประพันธ์เพลงที่ได้รับความนิยมมากมาจนถึงปัจจุบันนี้ เนื่องจากเป็นโครงสร้างทางการประพันธ์ที่เรียบง่าย ไม่ยุ่งยาก และสามารถเสนอทั้งความแตกต่างหลากหลาย และความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของเพลงได้อย่างสมบูรณ์ โดยเฉพาะบทเพลงที่ไม่ยาวนักรวมถึงเพลงร้องจะเหมาะสมอย่างยิ่งสำหรับสังคีตลักษณ์สามตอน

1.11.1 โครงสร้างของคีตลักษณ์สามตอน

ตอน B ซึ่งถือว่าเป็นตอนแยกของสังคีตลักษณ์สามตอนเป็นช่วงของเพลงที่มีบทบาทมากที่สุดทั้งในแง่ของเนื้อหาและอารมณ์ที่แตกต่างไปจาก ตอนหลักหรือตอน A เนื้อหาที่ว่าแตกต่างนั้นก็คือ ทำนองและจังหวะตลอดจนเสียงประสาน ถ้าทำนองในตอน A เป็นทำนองที่คึกคัก และโน้ตส่วนใหญ่ เป็นโน้ตเขบ็ตสองชั้นสลับกับโน้ตประจุดบ้างในตอน B ก็น่าจะเป็นทำนองที่ฟังนุ่มนวลและใช้โน้ตยาว เป็นต้น โครงสร้างพื้นฐานของสังคีตลักษณ์สามตอนมีดังนี้ คือ

	A	B	AหรือA'(ช่วงหางเพลง)
เมเจอร์		I	X I
ไมเนอร์		i	X i

ในตอน A ซึ่งถือว่าเป็นตอนหลักจะเริ่มด้วยทำนอง A ซึ่งก็ถือว่าเป็นทำนองหลักเช่นกันทำนอง A อาจมีความยาวประมาณ 4- 16 ห้อง โดยเริ่มด้วยกุญแจเสียงโทนิ ค ช่วงท้ายตอน A มักมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงเพื่อเตรียมไปฟูตอน B ต่อไป เมื่อเข้าสู่ตอน B จะได้ยินความแตกต่างอย่างชัดเจนเพราะทำนอง B มีลักษณะแตกต่างจากทำนอง A โดยสิ้นเชิง ตอน B มักเริ่มด้วยกุญแจเสียงเดียวกับตอนท้ายของตอน A แต่บางครั้งก็อาจเริ่มในกุญแจเสียงใหม่ก็ได้ใส่ที่นี่ใช้ X แทนกุญแจเสียงใดๆ (มักไม่ใช่ I หรือ V) ในตอน B มักมีการพัฒนาขยายความให้ตอนนี้มีขยายยาวขึ้นและส่วนใหญ่จะยาวกว่าตอน A น้ำหนักความสำคัญของเพลงมักมาลงที่ตอน B นักแต่งเพลง บางคนให้ความสำคัญมาก จึงสร้างสรรค์ความวิจิตรพิสดารทั้งความไพเราะความตื่นเต้น และเทคนิคที่นักดนตรีต้องใช้ความสามารถสูงในตอน B ก่อนที่ตอน A จะกลับเข้ามาคือ ในช่วงท้ายของตอน B มักมีการเตรียมกุญแจเสียงเพื่อให้ตอน A กลับเข้ามากุญแจเสียงที่นิยมมากที่สุดเป็นกุญแจเสียงที่เตรียมกลับเข้าสู่โทนิคก็คือ กุญแจเสียงโดมินันท์ เมื่อเข้าสู่ตอน A ทำนองหลักที่ปรากฏ ตั้งแต่ต้นเพลงก็ถูกเสนอทันทีที่ตอน A เริ่มขึ้นตอน A ที่กลับมาภายหลังมักใช้เครื่องหมาย (')กำกับเพื่อให้ทราบว่าเป็นการซ้ำ A ครั้งที่ 1 “หมายถึงการซ้ำ A ครั้งที่ 2 แต่บางตำราก็ให้เหตุผลว่า ที่เรียกว่า A' ก็เพราะว่าตอน A ครั้งหลังนี้ไม่เหมือนกับ A ทุกประการ ถ้าเหมือนกันทั้งหมดก็ให้เรียกว่า A เหมือนเดิมอย่างไรก็ตามในตำราเล่มนี้เครื่องหมาย (')กำกับตัวอักษรจะแสดงครั้งที่เกิดขึ้นซ้ำอีก เช่น ใช้ A' เมื่อปรากฏการซ้ำครั้งแรก ใช้ A" เมื่อเกิดซ้ำครั้งที่ 2 และใช้ A"' เมื่อเกิดขึ้นอีกเป็นครั้งที่ 3 ระบบนี้จะไม่ใช้กับตอนอื่นๆ ด้วยเช่น ถ้าตอน B' เป็นต้น การใช้ระบบนี้ก็เพื่อความชัดเจนในการระบุตอนที่กำลังกล่าวถึง ในตอน A' มักใช้ทำนองเดียวกับ A และลงจบในกุญแจเสียงโทนิ ค ตอน A กับตอน A' มักมีความยาวใกล้เคียงกัน ในช่วงท้ายเพลงเป็นช่วง ที่อาจเรียกได้ว่าเป็นช่วงสรุปและเป็นช่วงที่นำวัตถุดิบจากตอนใดตอนหนึ่งในเพลงมาเสนอซ้ำไปมาโดยไม่เคลื่อนไหวมากนัก จึงนับว่าเป็นช่วงย้ำโทนิคหลังจากเคเดนซ์ท้ายสุด (Final Cadence) ของตอน A' ในกุญแจเสียงโทนิค

1.11.2 ประเภทของสังคีตลักษณ์สามตอน

สังคีตลักษณ์สามตอนได้รับความนิยมมาตั่งแต่ยุคคลาสสิ คเป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน เนื่องจากเหตุผลที่กล่าวแล้วข้างต้นแนวความคิดนี้จึงถูกนำไปปรับใช้กับสังคีตลักษณ์สองตอนของเดิม สังคีตลักษณ์ที่นำรูปแบบของสังคีตลักษณ์สองตอนและสังคีตลักษณ์สามตอนมาผสมผสานกันเรียกว่า สังคีตลักษณ์สามตอนแบบผสม (Composite Ternary Form) เมื่อมีสังคีตลักษณ์แบบใหม่นี้เกิดขึ้น จึงอาจเรียกสังคีตลักษณ์สามตอนที่ประกอบด้วยตอน A B A' ว่าสังคีตลักษณ์สามตอนแบบธรรมดา (Simple Ternary Form) สรุปประเภทของสังคีตลักษณ์สามตอนมีดังนี้

-สังคีตลักษณ์สามตอนแบบธรรมดา โครงสร้างสังคีตลักษณ์สามตอนที่ได้กล่าวแล้วถือเป็น สังคีตลักษณ์สามตอนแบบธรรมดา คือ A B A'

-สังคีตลักษณ์สามตอนแบบผสม โดยเหตุที่เพลงร้องในยุคบาโรคเป็นต้นมาซึ้งอยู่ในรูปแบบ ของสังคีตลักษณ์สองตอน ดาคาโป (Da capo) ที่ตอนท้ายของเพลง ซึ่งหมายความว่า ให้เล่นย้อน ต้นจนถึงเส้นกั้นห้องคู่หรือจบตอน A ดังนี้

II:A :II:B :II da capo al fine

Fine

ในกรณีนี้ต้องเล่นตอน A 2 ครั้งตามด้วยตอน B 2 ครั้งและย้อนตอน A 1 ครั้ง คำว่า da capo al fine (อ่านว่า ดาคาโป อัล ฟิเน) แปลว่าจากตอนต้นถึงคำว่า fine ซึ่งแปลว่า จบ โครงสร้างนี้สามารถเขียนเต็มโดยไม่ใช้เครื่องหมายได้ดังนี้ A A,B B,A เมื่อตอน A กลับมาครั้งสุดท้ายทำให้เหมือนการนำทำนองเดิมมาเล่นอีกครั้งหนึ่ง เช่นเดียวกับสังคีตลักษณ์สามตอน จะต่างกันเล็กน้อยก็ตรงที่สัดส่วนของตอน A ที่ย้อนมานี้สั้นลง โดยเฉพาะถ้าคิดให้ตอน A A เทียบเท่ากับ A ใหญ่ ตอนเดียว และตอน B B เท่ากับ B ใหญ่ตอนเดียว ก็จะยิ่งเห็นสัดส่วนที่แตกต่างค่อนข้างชัดเจน

สังคีตลักษณ์สามตอนแบบผสมนี้ถูกนำไปขยายโครงสร้างเป็นสังคีตลักษณ์สองตอนนี้ ติดต่อกันเป็น 2 ช่วง และย้อนเฉพาะช่วงที่ 1 อีกครั้งเดียวดังนี้

II:A :II:B :II:C :II:D :II da capo al fine

fine

ซึ่งต้องเล่นย้อนตามคำสั่งดังนี้

II:A :II:B :II:C :II A II B :II

โครงสร้างนี้สามารถเขียนเต็มได้ดังนี้ A A B B C C D D A B

เมื่อจัดหมวดหมู่แล้วจะเห็นความเป็นสามตอนอย่างชัดเจน กลุ่มแรก = A กลุ่มที่ สอง = และกลุ่มที่สาม = A ดังนี้ A A B B / C C D D /A B /= A B A

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

สมบัติ กิ่งกาญจวงศ์. (2534). ซึ่งศึกษาเรื่องการวิเคราะห์เพลงลูกกรุง พบว่า นอกจากจะมีเนื้อหาความรัก ความผิดหวังแล้วยังมีเนื้อหาสาระที่ให้คุณค่าอื่นๆ และการใช้ภาษาในเพลงลูกกรุง ก็มีลักษณะเป็นภาษากวี มีสัมผัสคล้องจอง กล่าวได้ว่ามีคุณค่าด้านวรรณศิลป์

จารุพิมพ์ นภายน. (2540). ได้ศึกษาเพลงไทยสากลประเภทเพลงสังคีตสัมพันธ์ พบว่า คำร้องเป็นการสะท้อนให้เห็นถึงอารมณ์เศร้า อารมณ์สนุกสนานร่าเริง คำร้องยังเป็นการนำธรรมชาติมาเปรียบเทียบกับอารมณ์และพฤติกรรมมนุษย์ คำร้องยังนำความเชื่อแบบไทยมาสัมพันธ์กับชีวิตมนุษย์ และสะท้อนถึงชีวิตความเป็นอยู่ของชีวิตคนไทยในชนบท กล่าวถึงบทบาทของสุนทราภรณ์ในภาพรวมทั้งด้านเนื้อหาสาระและการใช้ถ้อยคำและโวหาร สรุปได้ว่าบทเพลงของสุนทราภรณ์ประกอบด้วยเนื้อหาและสาระกว้างขวาง อีกทั้งเป็นเพลงที่มีคุณภาพในการร้อง ขึ้นด้วยความพิถีพิถันในการใช้ถ้อยคำและโวหาร ตลอดจนมีสัมผัสแพรวพราว ด้วยเหตุนี้จึงเป็นที่พอใจของผู้ฟังเป็นอย่างดี ในด้านประเภทของเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับความรัก ความผิดหวังที่มากที่สุด โดยมากเป็นความรักของหนุ่มสาว คือ กล่าวถึงเรื่องราวของความรักความโศกเศร้า และความผิดหวังอันเนื่องมาจากความรักและธรรมชาติกับความรัก

บุษกร ครุฑวงศ์. (2537). ได้ศึกษาวิเคราะห์เรื่อง “วรรณกรรมเพลงของ พยงค์ มุกดา ” เพื่อศึกษาลักษณะเนื้อหา โลกทัศน์ ศิลปะการประพันธ์และบทบาทของวรรณกรรมเพลงที่มีต่อสังคม ผลการศึกษาพบว่า พยงค์ มุกดา ได้สร้างผลงานเพลงไว้เป็นจำนวนมาก บทเพลงมีเนื้อหาที่หลากหลาย กว้างขวาง เนื่องจากผู้ประพันธ์เป็นคนมองโลกในแง่ดี ทำให้ไม่มีโลกทัศน์ที่เป็นอคติต่อบุคคลหรือสิ่งใด ด้านศิลปะการประพันธ์ส่วนใหญ่มีรูปแบบคล้ายกลอนสุภาพ ส่วนการใช้ถ้อยคำและโวหารใช้คำอย่างเหมาะสม ก่อให้เกิดอรรถรสไปตามลีลาภาษาที่ถ่ายทอดออกมา จึงนับว่ามีคุณค่าทางวรรณศิลป์และมีบทเพลงเป็นจำนวนมากที่มีเนื้อหาสาระอันเป็นประโยชน์ต่อ บุคคล สังคม และประเทศชาติ ดังนั้น วรรณกรรมเพลง พยงค์ มุกดา จึงมีคุณค่าทั้งทางด้านบันเทิงและการสร้างสรรค์จรรโลงสังคมไทยด้วย

ธเนศ ศรีวงษ์. (2534) . ได้วิจัยเกี่ยวกับการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานโดย ประสิทธิ์ พยอมยงค์ สำหรับ สวลี ผกาพันธ์ ในครั้งนี้ มีความมุ่งหมายเพื่อวิเคราะห์ การเรียบเรียงเสียงประสาน ทำนองเพลง รวมถึงการบันทึก โน้ตเพลงของประสิทธิ์ พยอมพงค์ โดยรวบรวมข้อมูล จากเอกสาร หนังสือ เทปบันทึกเสียง คอมแพ็คดิส โน้ตต้นฉบับของ ประสิทธ์ พยอมยงค์ รวมทั้งการสัมภาษณ์ ประสิทธ์ พยอม ยงค์ สวลี ผกาพันธุ์ ญาติผู้ใกล้ชิดของ ประสิทธิ์ พยอมยงค์ ตลอดจนนักดนตรี และผู้ที่เกี่ยวข้องกับ ประสิทธิ์ พยอมยงค์ ใน

การศึกษาวิจัยครั้งนี้ได้คิดเลือกเพลงได้ใช้วิธีสุ่มตัวอย่างมาจำนวน 20 เพลง จากจำนวนทั้งหมด 56 เพลง ผลการศึกษาวิจัยสรุปได้ดังนี้

2.1 **การเรียบเรียงเสียงประสาน** ประสิทธิ์ พยอมยงค์ ได้ใช้คอร์ดชนิดต่างๆ ในการเรียบเรียงเสียงประสาน โดยจะใช้คอร์ดชั้นเอกและคอร์ดชั้นโทเป็นหลัก และใช้คอร์ดโดมิเน้นท์เซเว้นเป็นคอร์ดเชื่อมระหว่างคอร์ดแต่ละคอร์ด ทำให้เกิดการเคลื่อนที่ของเสียงแบบโครมาติค ส่งผลให้เพลงมีความนุ่มนวล และมีการใช้คอร์ดแทนซึ่งแตกต่างไปจากกผู้เรียบเรียงเสียงประสานคนอื่นๆ ในยุคเดียวกัน ส่วนการพักประโยค ได้ใช้รูปแบบมาตรฐานตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล การย้ายบันไดเสียงพบว่าทุกเพลง มีการใช้กลวิธีต่างๆ เพื่อย้ายบันไดเสียง และวงดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงส่วนใหญ่เป็นวงดนตรีขนาดเล็ก

2.2 **ทำนอง** ประสิทธิ์ พยอมยงค์ ใช้ช่วงเสียงของทำนอง เพลงอยู่ระหว่างเสียงระดับกลาง มีระดังสูง และใช้บันไดเสียงเพนตาโทนิคซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของเอเชีย แต่มีการใช้เสียง ในระดับซับดอมิเน้นท์และลีดดิ้งโน้ตซึ่งเป็นลักษณะของดนตรีตะวันตกผสมเข้าไป ทำให้ทำนองเพลงของ ประสิทธิ์ พยอมยงค์ เป็นแบบดนตรีเอเชียผสมกับดนตรีตะวันตก คีตลักษณ์ของเพลงจะเป็นลักษณะไบนารี่ เทอร์นารี่ และนอน – รีพิติชั่น ผลของการวิจัยครั้งนี้แสดงให้เห็นว่า ประสิทธิ์ พยอมยงค์ มีความโดดเด่นในการเรียบเรียงเสียงประสานและการประพันธ์ทำนองเพลง

มัลลิกา คณานุรักษ์. (2529). ได้วิเคราะห์ “ชีวิตและผลงานอมตะของแก้ว อัจฉริยกุ ล” พบว่า วงดนตรีสุนทราภรณ์ ซึ่งมีเอื้อ สุนทรสนาน เป็นหัวหน้าวงดนตรีว่า เมื่อครั้งที่ เอื้อ สุนทรสนาน ยังร่วมงานอยู่กับไทยฟิล์มภาพยนตร์ “ของพระองค์เจ้าวรวงค์เธอพระองค์เจ้าภานุพันธ์ยุคล (พระองค์ชายใหญ่) และหลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ ในช่วงระยะเวลานี้ แก้ว อัจฉริยะกุล ได้มีโอกาสเข้าร่วมการแต่งเพลงตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมา การประพันธ์เพลงของ เอื้อ สุนทรสนาน จะเป็นผู้แต่งทำนอง ส่วน แก้ว อัจฉริยะกุล เป็นผู้แต่งคำร้องเป็นส่วนใหญ่ ผลงานเพลงที่ได้ประพันธ์ร่วมกันไว้เต็มไปด้วยสำเนียง ลีลาของดนตรี และคำร้อง เพียบพร้อมทั้งสร้อยแก้วร้อยกรอง สมบูรณ์ทั้งรูปแบบ ลีลา เนื้อหา มีความประณีตจนเป็นที่ยอมรับ และเป็นที่ยกย่องของคนทั่วไปทุกวงการ

ธีรศักดิ์ วดีศิริศักดิ์. (2540) . ได้ศึกษาวิเคราะห์เพลงไทยสากลของ บริษัท อาร์เอส โปรโมชั่น 1992 จำกัด ระหว่างปี พ.ศ. 2537 ถึง พ.ศ. 2539 พบว่ารูปแบบการประพันธ์จำแนกได้ 2 รูปแบบ คือ ประพันธ์คำร้อง และทำนองมาพร้อมกัน และประพันธ์ทำนองมาพร้อมกับการเรียบเรียงเสียงประสาน

2.3 ประยูร ลิ้มสุข . (2542) . ได้วิเคราะห์เพลงเพื่อชีวิตวงคาราวาน ได้ผลการวิเคราะห์ดังนี้

2.3.1 เนื้อร้องจะมุ่งบรรยายให้เห็นถึงสภาพสังคมการเมือง ความรัก ความคิดถึง ความผูกพัน ปัญหาแรงงาน กรรมกร เสรีภาพ อิสรภาพ และสงครามและสันติภาพ โดยชี้ให้เห็นถึงปัญหาและเสนอแนวทางแก้ไข

2.3.2 คีตลักษณ์เพลงเพื่อชีวิตวงคาราวานมีรูปแบบการประพันธ์ประเภททำนองเดียว ไบนารี่ฟอร์มและเทอนารี่ฟอร์ม โดยยึดเนื้อร้องเป็นหลักซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ของวงคาราวาน

2.3.3 ทำนอง ได้มีการนำทำนองเพลงพื้นบ้านอีสานมาใช้ในการประพันธ์ บางบทเพลงใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิค และบางเพลงใช้บันไดเสียงของดนตรีตะวันตก

2.3.4 คอร์ด ที่นำมาใช้กับแนวทำนอง ได้แก่ คอร์ด ชั้นเอกและคอร์ดชั้นโท มีลักษณะการนำมาใช้ที่เรียบง่าย

2.3.5 การประสานเสียง ได้รับอิทธิพลจากดนตรีพื้นบ้านของชาวอเมริกัน และมีการนำเครื่องดนตรี อะคูสติกกีตาร์ ไวโอลิน และฮาร์โมนิก้า มาบรรเลงผสมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสาน คือ พิณและแคน ได้อย่างกลมกลืน

2.3.6 บันไดเสียง ใช้บันไดเสียงเมเจอร์ บันไดเสียงไมเนอร์ และได้นำบันไดเสียงเพนทาโทนิคซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของดนตรีเอเชียมาใช้ในการประพันธ์

สุธีศักดิ์ ภักดีเทวา. (2542). ได้วิเคราะห์เพลงในละครเพลงของพลตรีหลวงวิจิตวาทการ ผลการศึกษาพบว่า บทเพลงเพลงนี้เป็นเพลงไทยที่นำวิธีคิดและวิธีประพันธ์แบบตะวันตกมาปรับใช้ในระดับต่างๆ กัน โครงสร้างใช้รูปแบบของบทเพลงตะวันตก แนวทำนองใช้โน้ตกลุ่มเพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) แบบไทยเป็นหลัก ทำนองส่วนใหญ่จะเน้นคำร้องมีการใช้ทำนองแบบไทยที่เรียบง่าย จังหวะนิยมใช้กลุ่มจังหวะและการเลื่อนจังหวะหนักในห้อง (Syncopation)

ศรีเวียง ไตชิละสุนทร. (2538) . ได้ทำวิจัยเรื่องเพลงเถาเฉพาะในส่วนของบทร้อง โดยวิธีการรวบรวมบทร้องเพลงเถาตั้งแต่ครั้งแรกจนถึงปัจจุบัน รวมทั้งสิ้น 365 เพลง เป็นร้องทั้งหมด 541 บท และได้นำมาวิเคราะห์เป็น 3 ประเด็นคือ ที่มาของบทเพลงอันแสดงถึงค่านิยมในการคัดเลือกบทร้อง การวิเคราะห์คุณสมบัติของบทเพลงเถาที่สะท้อนภาพแห่งสังคมไทยในสมัยต่างๆ และองค์ประกอบของเพลงที่ผูกพันกับ ชื่อเพลง ทำนองเพลง ลีลาอารมณ์และสำเนียงภาพ ผลการวิจัยพบว่า บทร้องที่นิยมใช้มากที่สุดเป็นประเภทกลอนสุภาพ บทละครเรื่องอิเหนาในรัชกาลที่ 2 ได้นำมาร้องเป็นเพลงเถามากที่สุด รองลงมาเป็นบทเสภาเรื่องขุนช้าง ขุนแผน พระราชนิพนธ์เรื่องพระร่วง และพระราชนิพนธ์เรื่องเงาะป่า ตามลำดับ บทร้องเพลงเถาในยุคต้นๆ ผู้ประพันธ์ไม่สนใจใน

เรื่องความสัมพันธ์ระหว่างชื่อเพลงกับความหมายในบทร้อง จึงได้ปรากฏว่าชื่อเพลงไม่ตรงกับความในบทร้อง หลังจากการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2547 พบว่าการนำบทร้องจากวรรณคดีมาใช้ในเพลงเถาค่อยๆ ลดลง แทนที่ด้วยบทร้องที่ผู้ประพันธ์ทำนองหรือร่วมงานประพันธ์ขึ้นนี้เอง

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยใช้วิธีการสัมภาษณ์นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* เพื่อเป็นข้อมูลปฐมภูมิและ ใช้วิธีวิเคราะห์องค์ประกอบความรู้ ทางดนตรีวิทยาทำให้ได้มาซึ่งข้อมูลทุติยภูมิ เสนอผลรายงานการศึกษาวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์

การศึกษาวิจัยได้ดำเนินการเป็นขั้นตอนดังนี้

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล

1.1 รวบรวมชีวประวัติและผลงานการขับร้องของ นายสมเศียร พานทอง จากเอกสาร ตำรา ด้านต่าง ๆ ดังนี้

1.1.1 สภาพครองครัว

1.1.2 การศึกษาอบรมเบื้องต้น

1.1.3 ชีวิตและงานด้านบันเทิงศิลปิน

1.1.4 ผลงานการประพันธ์ทำนองเพลงลูกทุ่งและการขับร้อง

1.1.5 ผลงานด้านอื่นๆ

1.2 สัมภาษณ์ บุคคลที่เกี่ยวข้องทางด้านการบันเทิงดังนี้

1.2.1 สัมภาษณ์ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*

1.2.2 สัมภาษณ์ ลูกศิษย์ นายสมเศียร พานทอง *(ชายเมืองสิงห์)*

1.2.4 สัมภาษณ์ นักจัดรายการวิทยุ

1.2.5 นักหนังสือพิมพ์

2. ขั้นศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล

2.1 ศึกษาชีวประวัติของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*

นำชีวประวัติและผลงานของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ที่รวบรวมได้มาจากขั้นที่ 1 มาประมวลเรียบเรียงบันทึกไว้แบ่งออกดังนี้

2.1.1 สภาพครอบครัว

2.1.2 ชีวิตในวัยเยาว์

2.1.3 การศึกษา

2.1.4 ชีวิตก่อนเข้าสู่อาชีพนักร้อง

2.1.5 ชีวิตอาชีพนักร้อง

2.1.6 ผลงานการขับร้อง

2.2 ศึกษาวิธีการขับร้องของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* นำชีวประวัติและผลงานของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ที่รวบรวมได้จากขั้นที่ 1 มาประมวลเรียบเรียงบันทึกไว้โดยแบ่งออกดังนี้

2.2.1 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเพลง

2.2.1.1 ทำนอง รูปแบบ

2.2.1.2 ความหมายของคำร้อง

2.2.1.3 สังคีตลักษณ์ (Ternary Form)

2.2.2 วิธีการขับร้อง

2.2.2.1 อารมณ์เพลง

2.2.2.2 การหายใจในพบเพลง

2.2.2.3 เทคนิคพิเศษในการขับร้องให้เข้ากับเนื้อหาของเพลง

3. ขั้นสรุป

3.1 สรุปผลการศึกษาและวิจัย

3.2 นำเสนอผลงานการวิจัยแบบเชิงพรรณนาวิเคราะห์

3.3 ข้อเสนอแนะ

บทที่ 4
การศึกษาการวิเคราะห์ข้อมูล

ศึกษาชีวประวัติและวิธีการขับร้องของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*

1. ชีวประวัติและผลงานของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*

การศึกษาชีวประวัติและผลงานในครั้งนี้ได้มาจากการสัมภาษณ์ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* โดยตรงและเอกสารที่ท่านเก็บรวบรวมไว้ซึ่งเรียบเรียงโดยผู้วิจัย มารวบรวมข้อมูลดังนี้

นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นักร้อง – นักแต่งเพลงลูกทุ่ง) ปี พุทธศักราช 2538

เกิดเมื่อวันอังคารที่ 24 ตุลาคม พ.ศ. 2482 ขึ้น 11 ค่ำ เดือน 11 ปีเถาะ ณ บ้านเลขที่ 20 หมู่ 3 ตำบลบางมัญ อำเภอเมือง จังหวัดสิงห์บุรี ปัจจุบัน (พ.ศ. 2547) อายุ 68 ปี คุณพ่อสี พานทอง กับคุณแม่ป่วน มีบุตร 4 คน มีพี่สาวร่วมมารดาเดียวกัน คือ นางปิ่น, นางเปลี่ยน และนางสว่าง ส่วนนายสมเศียร พานทอง เป็นบุตรคนสุดท้าย คนที่ 4 ของคุณแม่ป่วน คุณแม่ป่วนได้ให้กำเนิดบุตรชายคนแรกของครอบครัว นั่นคือ ด.ช.เสียน พานทอง ญาติพี่น้องเรียกชื่อเล่นว่า ดิงดิ๊ ซึ่งต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็น “สมเศียร พานทอง” ตอนเข้าโรงเรียนมัธยม

1.1 ครอบครัว

บิดาและมารดาประกอบอาชีพเกษตรกรรม (ทำนา)

นายสมเศียร พานทอง สมรสกับ นางปราณี ธีรเวช (ดวงใจ เมืองสิงห์) เมื่อ พุทธศักราช 2506 ที่บ้านตรอก วัดอินทาราม (ไต้) ตลาดพลู ธนบุรี มีบุตรด้วยกัน 2 คน

1. นายนฤพนธ์ พานทอง (ตี๋) นักดนตรีสากล มือกีต้าร์ ปัจจุบันมีงานบันทึกเสียงมากมายและเป็นนักเรียบเรียงเสียงประสาน
2. นางสาวกชกร พานทอง (น้ำทิพ/แหม่ม)

เมื่อปีพุทธศักราช 2512 ได้แยกทางกับนางปราณี แล้วหลังจากนั้น 6-7 ปี จึงสมรสใหม่อีกครั้ง กับนางสาวสมจิตร มุกดาอยู่ ณ บริเวณใกล้กับวัดใหม่ประตูชัย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา มีบุตรด้วยกัน 4 คน

1. เบจมาศ (เบญจะ) ปัจจุบันได้สมรสแล้ว
2. นายพุทธพงษ์ (บอย-พุทธะ) กำลังศึกษาอยู่ที่ราชภัฏสวนดุสิต
3. นายบุญญฤทธิ์ (บี-บุญญะ) กำลังศึกษาอยู่ที่ราชภัฏจันทรเกษม
4. เด็กหญิงกนกวรรณ (บุ๋ม-วรรณะ) ศึกษาอยู่มัธยมศึกษาชั้นปีที่ 3 ที่โรงเรียนอินทโมลีประทาน สิงห์บุรี

ปัจจุบัน นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* อยู่บ้านเลขที่ 196 ซอยวัดเชิงหวาย ถนนกรุงเทพ-นนทบุรี แขวงบางซื่อ เขตบางซื่อ กทม. 10800 และบ้านเลขที่ 20 หมู่ 3 ตำบลบางมัญ อำเภอเมือง จังหวัดสิงห์บุรี 16000

1.2 ชีวิตในวัยเยาว์

ชีวิตในวัยเด็กได้พลิกผันจากคนที่รักการศึกษา รักความก้าวหน้าในสาขาช่างศิลป์กลับไม่อาจจะทำได้ดังใจเพราะแค่ขัดสนเรื่องทุนการศึกษา ระหว่างที่เรียนอยู่เพราะช่วงรอเงินทางบ้านส่งไม่ไหวจึงเริ่มด้วยการรับจ้างตีกลองทอมและร้องเพลงเชียร์ในฉิ่งฉับทัวร์ และรับจ้างเพลงเชียร์รำวง โดยรวมตัวกับเพื่อน ๆ ตั้งวงคณะรำวงวิษณุน้อยราชา ร้องเพลงเชียร์รำวงจนได้ฉายาประจำตัวว่า “ลิงแดง”

1.3 ด้านการศึกษา

สำเร็จการศึกษาขั้นมูล และประถมศึกษาที่ 4 จากโรงเรียนวัดหัวว่าว ตำบลบางมัญ อำเภอเมือง จังหวัดสิงห์บุรี

สำเร็จการศึกษาชั้นมัธยมปีที่ 1-3 จากโรงเรียนราษฎร์ “สิริศึกษา” ตั้งอยู่ในตลาดเทศบาลเมืองสิงห์บุรี

สำเร็จการศึกษาชั้นมัธยมปีที่ 4-6 จากโรงเรียนประจำจังหวัด “สิงห์วัฒนพานะ” วัดพรหมสาครบางพุทรา เมื่อปลายปี พุทธศักราช 2499

เรียนระดับอาชีวศึกษา ที่โรงเรียนเพาะช่าง เมื่อปีพุทธศักราช 2503 (ปัจจุบัน คือ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร) เรียนอยู่ถึง 4 ปี ไม่ทันได้สำเร็จการศึกษาก็ต้องออกจากเรียน สาเหตุเพราะทางบ้าน นาล่มเสียหาย 2 ปีติดต่อกันจึงทำให้ขาดแคลนทุนการศึกษา

เข้ารับปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิตกิตติมศักดิ์ จากสถาบันราชภัฏเทพสตรี จังหวัดลพบุรี ปีพุทธศักราช 2539

1.4 ชีวิตก่อนเข้าสู่อาชีพนักร้อง

หลักจากชีวิตพลิกผันจากคนที่รักการศึกษาได้รับจ้างเขียนป้าย เขียนรูปโฆษณาต่างๆ ที่โรงภาพยนตร์ศรีตลาดพลูและที่นี่เองทำให้ นายสมเศียร พานทอง ได้รู้จักกับ นายอารมณ์ คงกระพัน (พี่เบิ้ม ตลาดพลู) คนขายของอยู่ที่โรงภาพยนตร์ศรีตลาดพลู พี่เบิ้มคนนี้เป็นคนที่ให้การช่วยเหลือโดยตลอดแม้กระทั้งพาร้องเพลงเชียร์รำวงที่ต่างๆ และประกวดด้วยเพลงชิงรางวัลในย่านฝั่งธนบุรีก็ได้พี่เบิ้มไปทั้งนั้น

จนกระทั้งคืนวันที่ 4 กันยายน พ.ศ. 2504 วงดนตรีจุฬารัตน์ของครูมงคล อมาตยกุล ซึ่งเป็นวงดนตรีลูกทุ่งมาตรฐานที่สุดในยุคนั้น มาเปิดแสดงที่โรงภาพยนตร์ศรีตลาดพลู พี่เบิ้มเป็นคนพา นายสมเศียร พานทอง ไปหาครูมงคล ฯ ที่หลังโรงภาพยนตร์เพื่อต้องการฝากให้ได้เป็นนักร้องในสังกัดจุฬารัตน์ สักคน แต่ครูมงคลฯไม่สนใจมีเพียง กุง กาดิน หรือ นคร ถนอมทรัพย์ซึ่งเป็นผู้ช่วยครูมงคลฯ เท่านั้น ที่เปิดโอกาสให้ได้แสดงความสามารถบนเวทีในคืนนั้น พอร้องเพลงจบ กุง กาดิน พร้อมทั้ง สัมพันธ์ อุมากร นักแสดงตลกและนักแต่งเพลงประจำคณะได้ขอให้ครูมงคลฯ ยอมรับเข้าคณะ แต่ครูมงคลฯ ก็ยังใจแข็งไม่ยอมรับ เพียงแต่บอกว่า “ถ้าอยากจะเป็นนักร้องจุฬารัตน์จริงๆ ก็ให้ไปกันที่หน้าเวทีสถานีวิทยุ ปชส. 7 ใต้สะพานพุทธฯ จะได้แหล่โต้สดๆ กับพร ภิรมย์ ออกอากาศวิทยุด้วย ถ้ากลัวก็ไม่ต้องไป”

แล้วในคืนวันที่ 10 กันยายน พ.ศ. 2504 ตรงกับคืนวันอาทิตย์ ขึ้น 1 ค่ำ เดือน 10 ปีฉลู ที่สถานนีวิทยุ ปชส. 7 เชิงสะพานพุทธฯ ฝั่งธนบุรี เวลาประมาณ 5 ทุ่มเศษฯ พี่เบิ้ม ตลาดพลูพานายสมเศียร พานทอง นักร้องเชียร์รำวงไม่มีชื่อเสียงไปร้องเพลงแหล่โต้กับ พร ภิรมย์ นักร้องลูกทุ่งอันดับหนึ่งของประเทศขณะนั้นออกอากาศสดๆ ด้วยน้ำเสียงลีลาแปลกแหวกแนวไม่เหมือนใคร ในที่สุด ครูมงคล อามาตยกุล ถึงกับออกไปประกาศด้วยตัวเองว่า บัดนี้เป็นต้นไปวงดนตรีคระจุฬารัตน์ขอต้อนรับนักร้องลูกทุ่งคนใหม่เข้าประจำวง โดยตั้งชื่อว่า “ชาย เมืองสิงห์ ” อันเป็นชื่อที่ครูเตรียมไว้ให้ สุรพล พรภักดี นักร้องแต่งเพลงเลือดสิงห์บุรีอีกคนหนึ่งที่เคยอยู่วงก่อนหน้าแล้ว สุรพล พรภักดีเลยต้องใช้ชื่อในด้านการร้องเพลงและแต่งเพลงในภายหลังว่า “พลภักดี” เหมือนเดิม

1.5 ชีวิตอาชีพนักร้อง

สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* กลายเป็นนักร้องมีสังกัดแต่บัดนั้น โดยได้รับการสนับสนุนอย่างดีจาก ครูมงคล อมาตยกุล, ครูสัมพันธ์ อุมากร, ครูไพบูล บุตรขัน, ครู ป.ชื่น

ประโยชน์, กุง กาดิน, นคร ถนอมทรัพย์, มนตรี แสงเอก, สุรพล พรภักดี, ฉลอง วุฒิวัย, พร ภิรมย์, คำปัน ผิวขำ หรือ ปอง ปรีดา ด้วยน้ำเสียงลีลาที่แปลกแตกต่างจากนักร้องชื่อดังในยุคนั้น ทำให้นายสมเศียร พานทอง โดดเด่นขึ้นมาอย่างรวดเร็วจนสามารถเข้าสู่จิตใจคนชอบฟังเพลงลูกทุ่งทั้งประเทศได้ด้วยลีลาถึงลูกถึงคนแบบฉบับลูกทุ่งที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ด้วยเพลงความคิด พลังสมองของคนที่ผ่านการศึกษาค่อนข้างสูงและยังเป็นการศึกษาด้านศิลปะผนวกกับประสบการณ์ของลูกชาวนาของแท้ที่ได้รู้ได้เห็นทางเพลงพื้นบ้านที่แทรกซึมเข้าไปในสายเลือดโดยไม่รู้ตัว เมื่อสบโอกาสก็พรั่งพรูออกมา เป็นงานเพลงชนิดเหมือนสายน้ำไหล ผลงานการเขียนเพลงของ ชาย เมืองสิงห์ จึงกลายเป็นรสชาติใหม่ของวงการที่ใครก็ทำได้ไม่เหมือน แต่ละเพลงที่ออกมาจับต้องได้เป็นเพลงลูกทุ่งของวัยรุ่นยุคนั้นอย่างแท้จริง เพลงรักก็เจ้าชู้อย่างวัยรุ่นใช้สำนวนถึงแก่น จึงทะลุทะลวงเข้าสู่จิตใจทำให้กลายเป็นเพลงดังชนิดเพลงแล้วเพลงเล่า

1.6 ผลงานการขับร้อง

ชาย เมืองสิงห์ ได้เริ่มอันแผ่นเสียงเพลงแรก ด้วยการได้รับอนุญาตจากครูมงคลฯ คือเพลงชมสวน ซึ่งแต่งเอง จากนั้นก็ได้อัดแผ่นเสียงติดตามมาอีกมากมาย เพลงชมสวน เป็นเพลงที่แต่งร้องสดหน้าเวทีความยาวประมาณ 6 นาที จึงทำให้อัดลงแผ่นเสียงไม่ได้ จึงต้องตัดออกเหลือประมาณ 3 นาที

แต่อย่างไรก็ตามแม้ว่าเพลง ชมสวน จะเป็นเพลงแรกที่ ชาย เมืองสิงห์ ได้อัดแผ่นเสียงแต่ก็ไม่ใช่เพลงแรกที่อัดแผ่นออกมาขายสู่ท้องตลาด เพราะเพลงแรกจริงๆ ที่ประชาชนได้ยินทางแผ่นเสียงคือ เพลงมอดกัดไม้ ซึ่งครูมงคลฯ เป็นคนแต่งให้ร้องและเป็นเพลงลูกทุ่งพื้นบ้านเพลงแรกที่ครูเป็นคนแต่ง เพราะปกติแล้วครูจะถนัดเขียนเพลงแนวสากลมาตรฐานมากกว่า ถัดจากเพลงมอดกัดไม้ ชมสวนแล้ว พอมีคนรู้จักชื่อของ ชาย เมืองสิงห์ บ้าง ยังไม่ดังแต่มีงานเพลงต่อเนื่องที่ตนเองเป็นคนคิดแต่งเองร้องเองเรียงกันมาเป็นแถวนับว่าเป็นนักร้องที่ขยันอัดแผ่นเสียงมากที่สุดแห่งยุคก็ว่าได้ เพลงที่ 3 ที่ร้องก็คือ เพลงพ่อลูกอ่อน และตามด้วย เสน่ห์นางไพร ลูกสาวใครหนอ มาลัยดอกรัก

พอมาลัยดอกรัก ดังสนั่นหวั่นไหว มาถึง แก่งแก้ว, หยิกแกมหยอก, พระรถ-เมรี, ตุ๊กตาจ๋า, กิ่งทองใบหยก, กตัญญู, มนต์เมืองสิงห์, กล่อมน้องนอนเปล, ติ๊กต่าง, งอนเกินงาม, เล็บมือนาง, รอหน่อยน้องติ๋ม, สาวเมืองสิงห์, นางสาวสวรรค์, อกพ่อมาลัยดอกรัก, หนุ่มกลุ้มนัก, สุกก่อนห่าม, ดอกเอื้อง, น้องรักนักร้อง, สิบห้าหยกๆ, สีไพร, แม่สื่อ-แม่ชัก, แฟนประจำ, หวานอมขมกลืน, แม่ขนตางอน, อมยิ้ม, น้ำนิ่งไหลลึก, สกุณา, เรือล่มในหนอง, พิมพา, หญิงหม้าย, หมีกินผึ้ง, กาค่าพริก, หนุ่มหน้ามน, มหาชนก, หนูจ๋า, ฉันรักเธอ, แม่ยอดยาหยี, จุ๋มจิ๋ม, จอมแก่น, หอมหน่อย,

หวานตา, เรือพ่วง, ขี้เหร่, ขี้หึง, เบื่อผู้หญิง, จูบไม่หอม, กอดแก้กลุ้ม, เมียสองต้องห้าม, เอ๊ะแปลก แฮะ, แหม่มจ๋า ฯลฯ

ชาย เมืองสิงห์ เป็นนักร้องนำของวงจุฬารัตน์ ของครูมงคลฯ ตลอดระยะเวลาประมาณ 5 ปีเศษ สร้างชื่อเสียงให้วงอย่างยิ่งใหญ่มากมาย และเป็นนักร้องลูกทุ่งวัยรุ่นคนเดียวในเมืองไทยก็ ว่าได้ที่มีคนคลั่งไคล้มากที่สุด เพราะนอกจากน้ำเสียงและลีลาที่เป็นเอกลักษณ์ไม่เหมือนใครแล้วยังมีความสามารถเฉพาะตัวสูงทั้งยังตีกลอง สามารถโชว์หน้าเวทีได้ ทั้งนี้เพราะผ่านเวทีเชียร์รำวงอย่างโชกโชนนั้นเอง ประกอบรูปร่างเล็กๆ คล่องแคล่วหน้าตาดีมากขนาดมีคนตั้งฉายาให้ว่าเป็น "อเลน เดอ ลองก์ ออฟ ไทยแลนด์ แมน ซีตี้ ไลออนส์ คอนคอร์ด"

ชีวิตย่อมมีจุดผกผัน ในที่สุดประมาณปี พ.ศ. 2510 ชาย เมืองสิงห์ ต้องจำกราบลาครูมงคลฯ ออกาจากวง แต่ด้วยสัจจะวาจาที่ให้ไว้กับครู ว่าจะไม่ตั้งชื่อวง "ชาย เมืองสิงห์ " อย่างเด็ดขาดเพราะไม่ต้องการแข่งกับวงครู

ช่วงนั้นรับเชิญร้องงานทั่วๆ ไป ไม่ตั้งวงจนกระทั้งวันที่ 9 สิงหาคม 2511 จึงทำวงดนตรีเล็กๆ คล้ายแตรวงผสมเครื่องดนตรีไทยหลายอย่างใช้วงดนตรีชื่อว่า "หลังเขาประยุกต์" อยู่มาได้ปีเศษก็ขยายเป็นวงมาตรฐานวงใหญ่แล้วเปลี่ยนชื่อวงเป็นวงดนตรีลูกทุ่ง คณะจุฬาทิพย์ เพื่อต้องการให้เป็นสัญลักษณ์ว่าถึงอย่างไรก็ยังเป็นศิษย์เคารพครูอย่างเหมือนเดิม

วงดนตรีจุฬาทิพย์ เริ่มเปิดวงมาประมาณปี 2512 – 2513 อยู่มาได้ยาวนานประมาณ 10 ปีที่สุดแล้วก็เลิกวงไป ชีวิตช่วงนั้นมีเหตุการณ์สำคัญๆเกิดขึ้นอย่างมากมายอันเป็นเหตุให้ชีวิตลำบากหมดกำลังใจเริ่มต้นจากความแตกร้าวของครอบครัวแยกทางกันปี 2513 คุณพ่อสีก็เสียชีวิตถัดมา 3 ปี ในปี พ.ศ. 2516 คุณแม่ป่วนอันเป็นที่รักก็มาเสียชีวิตตามไปอีกคน

จึงตัดสินใจเด็ดขาดเลิกวงประมาณปี พ.ศ. 2520 – 2522 กลับคืนสู่บ้านเกิดและคิดที่จะเลิกร้องเพลงเลิกยุ่งเกี่ยวกับงานเพลงอีกแล้วหันไปเป็นชาวสวน ทำนา ทำไร่ เลี้ยงสัตว์อยู่ที่สิงห์บุรีแต่นานๆ ก็มีงานร้องเพลงตามงานบวช งานแต่ง หรือร้านอาหารบ้างพอสมควร หลังจากแต่งงานใหม่กับ นางสมจิตร มุกดา ที่อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา เมื่อวันที่ 24 – 25พฤศจิกายน ปี พ.ศ. 2518

ประมาณ 10 ปีเต็มที่นายสมเศียร พานทอง แทบจะหลุดออกนอกวงการเพลงไม่มีงานอัดแผ่นเสียงอีก มีแต่งงานร้องเพลงเฉพาะที่ขัดไม่ได้จริงๆ นอกจากนั้นชีวิตส่วนใหญ่อยู่ที่ขุดดินทำไร่ทำนาสวนผสมจนกลายเป็นเกษตรกรดีเด่นประจำจังหวัดสิงห์บุรี สภาพตอนนั้นผิวกร้านไหม้เกรียม คล้ำไปมากจากใครๆ ก็ไม่เชื่อว่านี่คือนักร้องผู้ยิ่งใหญ่ชื่อ ชาย เมืองสิงห์ แล้วสิ่งที่ทุกคนและวงการเพลงลูกทุ่งไม่คาดฝันก็มาก่อนก็ได้เกิดขึ้น เมื่อมีการจัดงาน "กึ่งศตวรรษลูกทุ่งไทย " ขึ้นเมื่อวันที่ 16 กันยายน พ.ศ. 2532

นายสมเศียร พานทอง หรือ *ชาย เมืองสิงห์* ได้รับรางวัลพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี ถึง 4 โล่ห์พระราชทานจากผลงานเพลงพ่อลูกอ่อน และทำบุญร่วมชาติ

นายสมเศียร พานทอง เป็นทั้งนักแต่งเพลงและนักร้องเพลงที่มีผลงานมากมายทั้งที่แต่งเองร้องเอง หรือร้องเพลงที่คนอื่นแต่ง รวมทั้งแต่งให้คนอื่นร้องไม่ต่ำกว่า 1,000 เพลง ตลอดเวลาการเป็นนักร้องในวงจุฬารัตน์ หรือเมื่อออกมาเป็นหัวหน้าวงเองได้สร้างเพลงส่งชื่อเสียงให้ลูกศิษย์มากมาย อาทิ

- ดวงใจ เมืองสิงห์ จากเพลงดีกันเถอะ, 16 หย่อนๆ, กิ่งระกำ, พ่อมหาจำเริญ, เขาเกลียดตัวแล้วย่ะ, เจ้าของเขามี ฯลฯ
- โฆษิต นพคุณ จากเพลงลั่นทม, ชวนชม, นาดำดอน, ลูกจ้าง ฯลฯ
- สังข์ทอง สีใส จากเพลงอกอุ่น, หนาวลมห่มรัก, ด้านได้อายอด, บอกบุญไม่รับ, คนรูปหล่อ ฯลฯ
- บุพผา สายชล จากเพลงแก้มนวล, รักไม่เวลาพบ, เสียงเรียบจากแนวหลัง ฯลฯ
- เรไร ณ โคราช จากเพลงแม่หม้ายทางเครื่อง, ระทมทุกข์, สะอื้นไห้, ก้างขวางคอ, ซะทิงนองนอย ฯลฯ
- พนม นพพร จากเพลงคนขี้อาย, เนื้อนิ่ม
- ณรงค์ นามชัย จากเพลงผ้าห่มหัวใจ
- ชัย นุชิต จากเพลงเปิดหัวใจ
- ประจวบ จำปาทอง จากเพลงชื่นหัวใจแท้ๆ
- ไวพจน์ เพชรสุพรรณ จากเพลงข้าวใหม่ปลามัน

เกียรติยศของชีวิตนักร้องได้รับการขนานนามว่าเป็นลูกทุ่งสามสมัย คือ ว่าจะขึ้นลงอย่าไรก็ตามนักร้องอย่างเขาไม่มีวันตก เขาพร้อมจะกลับมาดังได้ทุกเมื่อที่ต้องการจะกลับมา สมัยอยู่วงจุฬารัตน์ก็นำทีมคว้ารางวัลขันนำพานรองถ้วยทองมาแล้วนับครั้งไม่ถ้วนเมื่อแยกตัวออกมาตั้งวงเองก็ได้ชื่อว่าเป็นวงดนตรีวงเดียวที่ไม่มีใครกล้าประชันด้วยเพราะเกรงผลงานหน้าเวทีที่มีหัวคิดแปลกพริกแพลงจนใครๆ ตามไม่ทัน

ตลอดระยะเวลาที่เป็นหัวหน้า ได้ปกครองลูกน้องอย่างดีเยี่ยม หมั่นฝึกฝนวิชาการร้องเพลง วิชาการดนตรีเท่าที่รู้ ฝึกการแสดงทุกอย่างด้วยตนเองและได้สร้างอนาคตให้นักร้อง นักเต้น พิธีกร หน้าเวที นักดนตรี ที่มีชื่อเสียงในวงการหลายต่อหลายคน รวมทั้งดาวตลกที่มีชื่อเสียงยิ่งใหญ่ในทุกวันนี้ก็ล้วนเป็นลูกศิษย์ชาย เมืองสิงห์ อยู่หลายคน อาทิเช่น ดี๋ ดอกมะดัน (เดิมชื่อว่าป้อง ปัตตานี)

ดู๋ ดอกกระโดน (เดิมชื่อว่าลูกอ๊อด), สีหนุ่ม เชิญยิ้ม,มิสเตอร์โปรเตอร์, มิสเตอร์เบนซิน, เพชร โพธิ์ทอง, ถนอม จันทร์เกตุ นักดนตรีที่โด่งดังไปจากวงก็มี ณรงค์ มะกล่ำ, โชคดี พักภู่ ฯลฯ

นายสมเศียร พานทอง เป็นนักร้องลูกทุ่งคนเดียวที่สร้างเกียรติประวัติเอาไว้หลายอย่าง อาทิ เป็นนักร้องเพลงลูกทุ่งคนแรกที่ได้ออกโทรทัศน์สมัย ช่อง 4 บางขุนพรหม อันเป็นที่มาของคำว่าเพลงลูกทุ่ง ซึ่งประกอบ ชัยพิพัฒน์ เป็นผู้ดำเนินรายการและอาจารย์จำนง รังสิกุลเป็นคนคิดคำนี้ขึ้นมา

สมัยวงการภาพยนตร์เฟื่องฟูก็เคยร่วมแสดงและร่วมร้องเพลงเองในภาพยนตร์ไทยแล้วหลายเรื่อง อาทิ: เพลงหอมหน่อย และเพลงบ้านใกล้เรือนเคียง ในหนังเรื่องเทพบุตรสิบสองคมของวรุณ ฉัตรกุล, เพลงหวานตา ในหนังเรื่อง มือเสือ, เพลงทุกข์ร้อยแปดในเรื่องปลาปู่ทอง, เพลงโสนน้อยเรือนงาม ในหนังเรื่อง โสนน้อยเรือนงาม, เพลงพรหมลิขิต ในหนังเรื่องจำปา สี่ต้น เป็นต้น และร่วมแสดงละครโทรทัศน์เป็นครั้งแรกกับช่อง 7 สี กับบริษัทดาราวีดีโอ ในเรื่อง “มนต์รักลูกทุ่ง” ซึ่งได้ชื่อว่าเป็นละครที่ได้รับความนิยมสูงสุดในเมืองไทยในปัจจุบันและเป็นนักร้องลูกทุ่งคนแรกที่ทำให้เกิดคำว่า ลูกทุ่งโฟล์คซอง เมื่อได้นำเพลงของเขามาประยุกต์ขับร้องกับแนวดนตรีโฟล์คซองเป็นคนแรกและประสบความสำเร็จอย่างงดงาม

การแต่งเพลงของนายสมเศียร พานทอง (ชาย เมืองสิงห์) เป็นลักษณะนำเพลงเก่าของเดิมๆ ที่เป็นพื้นบ้านแท้ๆ ใช้โดยหยิบเอาคำแบบชาวบ้านมาเลย และเอามาปรับปรุงแต่งใหม่จังหวะลีลาใหม่ แล้วผสมผสานกับทางเพลงสากลกลายเป็นเพลงลูกทุ่งผสมพันทางที่ฟังแล้วสนุกสนานแบบเก่าก็มีเค้า ฟังแบบใหม่ก็ไม่ขัดเขิน วิธีการประพันธ์แบบนี้ในวงการมีเพียง นายสมเศียร พานทอง คนเดียวที่ทำและทำออกมาได้ยอดเยี่ยมทุกเพลง จึงนับได้ว่าเป็น “ต้นตำรับเพลงพันทาง” อย่างแท้จริงอาทิเช่น

พ่อลูกอ่อน (เพลงกล่อมเด็กผสมสากล), ลูกสาวใครหนอ (เพลงไทยผสมหลายเพลง), มาลัยดอกรัก (เพลงมาลัยผสมสากล), แก่นแก้ว (เพลงไทยผสม), หยิกแกมหยอก (แหล่ปนสากล), กตัญญู (แหล่ผสมหลายทำนองเป็นแหล่พันทาง), มนต์เมืองสิงห์ (สากลปนหุ่นกระบอก), งอนเกินงาม (เพลงไทยผสม), รอหน่อยน้องติ๋ม (เพลงไทยผสม), สาวเมืองสิงห์ (สากลปนลิเก), วันทอง (เทศน์ออกทำนอง), จ๊ะเอ๋ (ม้าย่องผสมจังหวะใหม่) เป็นต้น

จุดเด่นในเชิงอนุรักษ์ทางไทยพื้นบ้านโบราณและสามารถพัฒนาไปสู่จังหวะทำนองที่เร้าใจทันสมัยและง่ายที่จะยอมรับได้เป็นจุดเฉพาะตัวที่มีปรากฏในงานของ นายสมเศียร พานทอง แทบทุกเพลงประกอบกับความเป็นคนดนตรี รู้เรื่องทางดนตรีพอสมควร ทำให้เพลงของเขามีเอกลักษณ์ในทางดนตรีไม่เหมือนคนอื่น การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงจะไม่ทิ้งลูกผสมเพลงไทยจะสอดแทรก

ดนตรีไทย เสียงดนตรีพื้นบ้านไว้ตลอด นับว่าเป็นการต่ออายุเพลงพื้นบ้านและวัฒนธรรมไทยได้มากอีกวิธีหนึ่ง

นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2504 เป็นต้นมา นายสมเศียร พานทอง ได้ยืนหยัดรับใช้แฟนเพลงทั่วประเทศ เดินทางไปพบประชาชนทุกจังหวัดทุกอำเภอ ตลอดเวลาถึง 39 ปี เต็ม ไม่เคยสร้างความผิดหวังให้ผู้ชมเลย นายสมเศียร พานทอง เป็นคนยึดมั่นในสถาบันชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ เป็นอย่างมาก เขาอุทิศตัวและมันสมองทำงานเพื่อผดุงใน 3 สถาบันนี้ อาทิ พระบารมีล้นฟ้า, เพื่อประชาธิปไตย, อนาคตของชาติ, พระมหากรุณาธิคุณน้อมเกล้าสิริกิตติ์, สมเด็จย่าของข้าน้อย ฯลฯ

เป็นแกนนำสำหรับกลุ่มอนุรักษ์ไทยตั้งวงดนตรีลูกทุ่งอนุรักษ์ไทย ทำหน้าที่แสดงเผยแพร่วัฒนธรรมไทยความควบคู่ไปกับการสร้างงาน

อีกทั้งเคยเดินทางไปร่วมงานการกุศล ณ วัดไทยที่อยู่ในต่างประเทศ เพื่อหาเงินรายได้บำรุงพระศาสนา และประสบความสำเร็จอย่างงดงามยิ่งมีผู้คนกล่าวขวัญถึงและเรียกร้องให้ไปเปิดการแสดงอีก

รวมทั้งก่อตั้งวงดนตรีวงดนตรีแนวย้อนยุค ชื่อวง ช.ก.จ. ลูกทุ่งพันทางร่วมกับกังวาลไพร ลูกเพชร และ เจนภพ จบกระบวนวรรณ สร้างรูปแบบวงดนตรีเพื่ออนุรักษณ์การแสดงอย่างเดิมเอาไว้ทั้งยังได้เป็นที่พึ่งพาของศิลปินอาวุโสท่านอื่นๆ รวมทั้งกลุ่มนักดนตรีกลุ่มนักแสดงอื่นๆ จะได้มีการมีงานเป็นการช่วยเหลือการผดุงชีพด้วยความสุจริตด้วยความสามารถอีกทางหนึ่ง

1.6.1ด้านผลงาน

- รางวัลกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทยพระราชทาน

เมื่อวันที่ 16 กันยายน พ.ศ. 2532 ได้รับรางวัลพระราชทาน จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี รับรางวัล พระราชทานจากการแต่งเอง ร้องเอง เพลงพ่อลูกอ่อนและเพลงทำบุญร่วมชาติ

- รางวัลกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทยพระราชทาน

เมื่อวันที่ 7 กรกฎาคม พ.ศ. 2534 ได้รับรางวัลพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีรับ 2 รางวัล พระราชทานจากการแต่งเอง ร้องเอง เพลงลูกสาวใครหนอ

- รางวัลโล่พระราชทานเกียรติคุณในฐานะนักร้องนักแต่งเพลงผู้ใช้ภาษาดีเด่น

เมื่อวันที่ 9 สิงหาคม พ.ศ. 2534 ได้รับโล่พระราชทาน จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีของสถาบันวิจัยภาษาและพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล ร่วมกับ ราชบัณฑิตยสถาน

- ได้เป็นศิลปินดีเด่นหรือผู้มีผลงานดีเด่นด้านวัฒนธรรมประจำภาคกลางตอนบน

เมื่อวันที่ 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2535 เข้ารับโล่เกียรติบัตรพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี (สาขาศิลปะและการช่างฝีมือ)

- รางวัลเกียรติบัตร ประกาศเกียรติคุณพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในงานกึ่ง ศตวรรษลูกทุ่งสืบสานคุณค่าวัฒนธรรมไทย ภาคพิเศษ แสดงเมื่อวันที่ 18 กันยายน พ.ศ. 2537 เข้าเฝ้ารับพระราชทานเมื่อ วันที่ 7 มีนาคม 2538 จาก เพลงทุกข์ร้อยแปด

- โปรดเกล้าฯ ให้เป็นศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2538 สาขาศิลปะการแสดงนักร้อง – นักแต่งเพลงลูกทุ่ง

- เข้ารับปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิตกิตติมศักดิ์ ปี พ.ศ. 2539 จากสถาบันราชภัฏเทพสตรี จังหวัด ลพบุรี

- โปรดเกล้าฯ ให้เข้ารับเครื่องราชอิสริยาภรณ์ “จตุตถดิเรกคุณาภรณ์ ชั้น 4”

ปี พ.ศ. 2540 ในฐานะศิลปินแห่งชาติผู้มีความดี – ความชอบ และผลงานดีเด่นแม้ว่าปัจจุบันนายสมเศียร พานทอง (ชาย เมืองสิงห์) จะมีอายุเข้าวัยเกษียณแล้วก็ตาม พลังสมองพลังความคิดยังโลดแล่นยังอุทิศตนเป็นประโยชน์ต่อเพื่อนรุ่นพี่รุ่นน้องตลอดยังมีไฟในการทำงานเป็นอย่างสูงและไม่เคยหยุดยั้งในการจะร่วมงานการกุศลใดๆ เลยถ้ามีโอกาส

ปรัชญาความคิดแบบคนตรงไปตรงมาเป็นที่ติดใจแก่ทุกคนที่ได้ไปเยี่ยมเยียนเขาถึงบ้านดัง ตัวอย่าง

“ชีวิตคือการต่อสู่... ศัตรูคือยาซูกำลัง ความไม่สิ้นหวัง
คือกองกำลังบำรุง เพลงลูกทุ่งคือเอกลักษณ์ไทย
ความรู้อาจเรียนทันกันหมด
แต่ความหมดจดและความทรหด
ฟ้ากำหนดให้มาไม่เหมือนกัน
ระยะทางพิสูจน์ม้า กาลเวลาพิสูจน์คน
ความอดทนพิสูจน์ผลงาน

เอกลักษณ์และประสบการณ์คือ คุณสมบัติ
อริยสัจ 4 เป็นบรรทัดฐาน
ผู้บริโภคบริโภคประทานเป็นกรรมการเครื่องชั่ง
ความเสมอต้นเสมอปลายเป็นที่ตั้ง เคารพรู้พิกัด
รักศักดิ์ศรี กล้า สามารถ ไม่หลงตัวเอง
ไม่ลบหลู่ดูถูกมิตรรักนักเพลงผู้มีอุปการะคุณ
เทิดทูนสถาบันสูงสุดไว้เหนือเกล้า เหนือกระหม่อม
พร้อมที่จะเสียสละเพื่อ
ชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ โดยไม่ลังเล”

จากประวัติชีวิตและผลงานดังกล่าว คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติจึงประกาศยกย่องเชิดชูเกียรติให้ นายสมเศียร พานทอง เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นักร้อง-นักแต่งเพลงลูกทุ่ง) เมื่อวันที่ 15 ธันวาคม พ.ศ. 2538

จากเอกสารของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ที่เก็บรวบรวมไว้

รายชื่อผลงานเพลงจากบทประพันธ์ คำร้องและทำนองของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ขับร้องไว้ตั้งแต่เมื่อปี พ.ศ. 2005-2540 ตามลำดับไม่รวมผลงานที่ประพันธ์ร่วมกับผู้อื่นหรือแต่งให้ร้อง

1. ชมสวน 2. เสน่ห์นางไพร
3. พ่อลูกอ่อน 4. ลูกสาวใครหนอ
5. มาลัยดอกรัก 6. แก่นแก้ว
7. หยิกแกมหยอก 8. กาคาบพริก
9. น้ำยิ่งไหลอีก 10. เมรี
11. ตุ๊กตาจ๋า 12. กิ่งทองใบหยก
13. กตัญญู 14. มนต์เมืองสิงห์
15. แม่ขวัญเรือน 16. กล่อมน้องนอนเปล
17. ติ๋งต่าง 18. งอนเกินงาม
19. เล็บมือนาง 20. รอหน่อยน้องติ๋ม
21. นาวาสวรรค์ 22. อกหนุ่มกลุ้มนัก
23. สุกก่อนห่าม 24. ดอกหญ้า

25. น้องรักนักร้อง 26. สิบห้าหยกๆ

27. สีไพร 28. แม่สื่อแม่ชัก

29. แฟนประจำ 30. หวานอมขมกลืน

31. แม่ขนตางอน 32. อมยิ้ม

33. สกุณา 34. เรือล่มในหนอง

35. พระรถ 36. พิมพา

37. หญิงหม้าย 38. หมีกินผึ้ง

39. หนุ่มหน้ามน 40. มหาชนก

41. หนูจ๋า 42. แม่ยอดยาหยี

43. จุ๋มจิ๋ม 44. หอมหน่อย

45. รักก็บอกไม่รักก็บอก 46. หวานตา

47. เรือพ่วง 48. สวยแต่รูปจูบไม่หอม

49. โถชั่งกระไร 50. กอดแก้กลุ้ม

51. รวยรักเหลือเกิน 52. ผู้หญิงยิงเรือ

53. ข้าวใหม่ปลามัน 54. ทุกข์ร้อยแปด

55. แสนสงสาร 56. เมียสองต้องห้าม

57. จ๊ะเอ๋ 58. สำออย

59. โสนน้อยเรือนงาม 60. น่าดู

61. เตะฝุ่น 62. ขนมจีบ

63. ชาวนาหน้าดำ 64. ย่างยี่สิบสี่

65. เอ๊แลกแฮ 66. สามวันจากนารีเป็นอื่น

67. แหม่มจ๋าแหม่ม 68. บ้านนอกคอกนา

69. รักกัน 70. ก้างขวางคอ

71. ซื่อจนเซ่อ 72. กำพร้าเมีย

73. อย่าให้เรารวยบ้างก็แล้วกัน 74. น่าชื่นตาบาน

75. แหกตา 76. บักโกรก

77. แต่ช้าแต่ 78. ชีช้ำกะหล่ำปลี

79. สามเป็นขี้เป็ด 80. สุดแสนเสียดาย

81. สถานีรวมรัก 82. ไม่เป็นไรลืมเสียเถิด

83. ตีแตก 84. คุณแม่ยังสาว

85. ลูกเขาเมียใคร 86. แม่ยกแม่ยา

87. เกลียดเข้ากร้าน 88. มั่งฮี

89. เมียพี่มีชู้ 90. จับฉ่าย

91. พรหมลิขิต 92. รบไม่มีเวลาพัก

93. พะอืดพะอม 94. แม่คุณทูนหัว

95. บ้านนอกบอกรัก 96. แฟชั่นมีชู

97. เมียจ๋า 98. หนามยอกออก

99. มาลัยน้ำใจ 100. เพื่อนเราเผาเรือน

101. ชะทิงนองนอย 102. ขวานผ่าซาก

103. คุณยาย 104. รักไม่มีเวลาพก

105. เมียจ๋ารักผัวไหม 106. ไทยรักไทย

107. ตบหัวลูบหลัง 108. มาลัยลอยวน

109. จับแพะชนแกะ 110. หุ่ยฮาโห่ฮิ้ว

111. แจกพิ่ว 112. จับฉ่าย

113. โทนป๊ะโทนโทน 114. ผีผ้าห่ม

115. รักดีหามจั่ว 116. รักชั่วหามเสา

117. เห็นเงินตาโต 118. ได้ท่าพาหนี

119. ไม่เป็นไรหรอก 120. เขามีแม่บ้านแล้วนะ

121. เรือพ่วงพัฒนา 122. ตัดห่างปล่อยวัด

123. ขอบใจแฟนๆ 124. เขยอีสาน

125. อนาคตของชาติ 126. แม่กุ้งแห้งเยอรมัน

127. อีลุ่ยฉุยแฉก 128. แก่แดดแก่ลม

129. แม่มะลิแรกแย้ม 130. อือฮืออี้

131. พระกรุณาธิคุณ 132. รักเมียเสียเหล้า

133. แค้นสุดขีด 134. แฟนจ๊ะแฟนจ๋า

135. ลูกทุ่งมาราธอน 136. พะว้าพะวัง

137. ใครว่าเข้าเมา 138. ติดลมตาลาย

139. กระแดะกระแด่ 140. น่าพัด

141. ลูกเต้าเหล่าใคร 142. มาลัยที่รัก

143. มาลัยเจ้าเอ๋ย 144. มาลัยน้ำใจ

145. มาลัยเจ้าเก่า 146. มาลัยรักจากใจ

147. หนุ่มตะวันออกบอกรัก 148. รอหน่อยน้องจ๋า

149. เงินจางนางหาย 150. ตื่นเถิดชาวไทย

151. ไทยต้องสู่ 152. ไทยคู่ฟ้า

ฯลฯ

2. วิธีการขับร้อง สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*

ลักษณะเสียงของนายสมเศียร พานทอง จะเป็นเอกลักษณ์ของตนเอง เพลงส่วนมากที่ขับร้องจะเป็นลักษณะนำเพลงเก่าของเดิมๆ ที่เป็นพื้นบ้านแท้ๆ ใช้โดยหยิบเอาคำแบบชาวบ้านมาเลย และเอามาปรับปรุงแต่งใหม่ จังหวะลีลาใหม่ แล้วผสมผสานกับทางเพลงสากลกลายเป็นเพลงลูกทุ่งผสมพันทางที่ฟังแล้วสนุกสนานแบบเก่าก็มีเค้า ฟังแบบใหม่ก็ไม่ขัดเขิน วิธีการประพันธ์แบบนี้ในวงการมีเพียง นายสมเศียร พานทอง คนเดียวที่ทำและทำออกมาได้ยอดเยี่ยมทุกเพลง จึงนับได้ว่าเป็น “ต้นตำรับเพลงพันทาง”

เพลงที่นำมาศึกษา

โดยนำเสนอจำนวน 5 เพลง ซึ่งเพลงเหล่านี้ได้รับการแนะนำจากผู้เชี่ยวชาญ และผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านเพลงลูกทุ่ง คือ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ซึ่งเป็นบทเพลงที่นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้แต่งเองแล้วร้องเองเป็นผลงานที่โดดเด่นของนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* และซึ่งเป็นผลงานที่ได้รับรางวัล ร้องทั้งชุด รวม 5 เพลง จากต้นฉบับเดิมดังนี้

1. ลูกผสมเพลงพื้นเมือง ได้แก่ เพลงพ่อลูกอ่อน
2. เพลงลูกทุ่งกึ่งเมดเล่ย์ ได้แก่ เพลงสีไพร
3. เพลงร้อยเนื้อทำนองเดียว ได้แก่ เพลงกิ่งทองใบหยก
4. เพลงแหล่พื้นบ้าน ได้แก่ เพลงทุกข์ร้อยแปด
5. เพลงลูกทุ่งมาตรฐาน ได้แก่ เพลงมาลัยน้ำใจ

1. ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเพลง

เพลงพ่อลูกอ่อน

เพลงพ่อลูกอ่อน

เพลงที่นำมาวิเคราะห์ พ่อลูกอ่อน

ที่มา ชาย เมืองสิงห์

สื่อสร้างเสียง เสียงร้อง

ประเภทโน้ตที่ใช้ โน้ตสากล

ลักษณะของบทเพลง เพลงลูกผสมพื้นเมือง

บทเพลงพ่อลูกอ่อนเป็นการนำบทกลอนหรือ

เพลงกล่อมเด็ก เป็นเพลงสองท่อน

ความยางของบทเพลง มี 54 ห้องๆ ละ 4 จังหวะ

อัตราความเร็ว(Tempo) 76

เครื่องหมายกำหนดจังหวะ C หรือ 4/4

1.1 **คำร้อง เพลงพ่อลูกอ่อน**

วัดเอ๋ยวัดโบสถ์ปลูกข้าวโพดสาลี ยามเมื่อผัวตกยากเมียก็ตีจากเมินหน้าหนี โอ้ข้าวโพดสาลีผัวอยู่ทางนี้ต้องโรยรา

เกณฑ์ชะตาเสียงอีกาบอกข่าว เป็นเหมือนลางแตกร้าว เรื่องราวข่าวร้ายใดนั่น ถึงบันได เห็นจิ้งจกตกพลัน ลูกแดงร้องลั่นโอ้เมียฉันไปไหน

รอยอาลัยเหลือสไบขาดหล่น คงถึงคราวอับจนหน้ามนตามชู้คู่ใหม่ หลงลืมคอนทิ้งลูกอ่อนจากไป ผัวตรอมหมองไหม้กอดลูกน้ำตาพรู

แดงของพ่อลูกอย่าร้องเลยหนอ พ่อยังเฝ้ารักเอ็นดูเพราะเมียไกลทิ้งลูกไว้ในอู่ ต้องอุ้มชูแขวนแปลเห่ให้เจ้านอน

ยามเมียจรผัวต้องนอนว้าเหว่ มือน้อยไกวแกว่งเปลเห่ให้ลูกน้อยอ้อน รับเวรกรรมมาสุมกระหน่ำสั่นคลอน เป็นพ่อลูกอ่อนต้องเดือนร้อนเรื่องลูกเรื่องเมีย

ดูกระไรหนจิตใจใฝ่ต่ำ ตัญหาคลุมครอบงำสุดชอกช้ำน้ำตาเรี่ย หลงลืมคอนรักสำส่อนเสื่อมเสีย หลงเงินเสี่ยใช่ไหมแม่เมียใจมาร

1.2 **ความหมายของคำร้อง**

การร้องเพลงของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ใช้ความเข้าใจในความหมายของเพลง พบว่า เพลงนี้เป็นการบรรยายถึงเรื่องคู่ครองว่า ผู้เป็นภรรยาควรมีความซื่อสัตย์จงรักภักดีต่อสามี ไม่คิดนอกใจ ควรยึดมั่นอยู่ในศีลธรรมอันดีงาม รักเดียวใจเดียวต่อสามี ไม่สมควรคบชู้สู่ชาย โดยทอดทิ้งลูกและสามีไปอยู่กับชายอื่น เพื่อหาความสุขสนุกใส่ตัวแต่เพียงผู้เดียว มิฉะนั้นจะก่อให้เกิดปัญหาภายในครอบครัว ทำให้ขาดความสงบสุข ซึ่งอาจจะเป็นสาเหตุให้ครอบครัวต้องแตกแยก ดังนั้น บทเพลงที่ถ่ายทอดออกมาเกี่ยวกับภรรยาส่วนมาก จึงมีลักษณะเป็นประณาม ประจาน แดกดัน เย้ยหยัน หรือโพทนา

1.3 **สังคีตลักษณ์** เพลงพ่อลูกอ่อน จัดอยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) มีลักษณะดังนี้

สังคีตลักษณ์สามตอนแบบธรรมดามีรูปแบบโครงสร้าง A : B : A' (Ternary Form)

ภาพแสดงลักษณะสังคีตลักษณ์ของเพลงพ่อลูกอ่อนท่อน A,B,A'

2. วิธีการขับร้อง

พบว่า ในการขับร้องเป็นการขับร้องเสียงเอื้อนที่นำทำนองเพลงพื้นบ้านพื้นเมืองมาผสมกับเพลงสากล ประกอบกับการใช้เสียงทำนองเพลงกล่อมเด็กเข้าผสมผสาน ทำให้มีความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนี้ ที่เห็นได้ชัดเจน และลักษณะการขับร้องที่ใช้ลมในการขับร้อง โดยจะต้องหายใจโดยผ่านทั้งทางจมูกและปากพร้อมกันทั้ง 2 ทางโดย หายใจผ่านทางจมูกประมาณ 20% ผ่านทางปาก 80% เพราะการหายใจทางปากนั้น สามารถเก็บลมได้มากกว่าและเร็วกว่าการหายใจทางจมูกเพียงทางเดียว อากาศที่หายใจเข้าไปจะเข้าสู่ปอด กระบังลมจะยืดตัวดันอวัยวะภายในช่องท้องลงต่ำเพื่อที่จะได้เก็บลมไว้ได้มากๆ เมื่อหายใจออก กระบังลมจะต้อนอากาศเหล่านี้ผ่านทางช่องจมูกหรือปากซึ่งในขณะแรงลมถูกปล่อยออกมาจากปอด ผ่านหลอดลมและเชื่อมต่อไปยังบริเวณเส้นเสียงนั้น เส้นเสียงจะถูกแรงดันให้เกิดการสั่นสะเทือน จะทำให้เกิดคลื่นเสียงสูงๆ ต่ำๆ ขึ้นมาจากนั้นเสียงจะถูกปรับแต่งเป็นคำพูดหรือเสียงร้อง และเกิดความก้องกังวาน โดยอวัยวะต่างๆ ภายในช่องปาก เช่น เพดานเหงือก ลิ้น ฟัน ริมฝีปาก รวมไปถึงโพรงในช่องปากและจมูกด้วยจะได้ เสียงที่มีคุณภาพและเต็มเสียงชัดเจน คุณลักษณะในการขับร้องโดยทั่วไปของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* เป็นเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ในเรื่องของการเปล่งเสียงคำร้องนั้นชัดเจน

สัญลักษณ์ของบทเพลง

สัญลักษณ์เครื่องหมายการหายใจในบทเพลง

สัญลักษณ์เครื่องหมายการเอื้อนเสียงในบทเพลง

สัญลักษณ์เครื่องหมายการกลืนเสียงในบทเพลง

สัญลักษณ์เครื่องหมายการทอดเสียงในบทเพลง

2.1 อารมณ์เพลง

พบว่า นายสมเศียร พานทอง (ชาย เมืองสิงห์) เมื่อขับร้องจะใช้ความพิถีพิถันเน้นในเรื่องของอารมณ์เพลงเพื่อให้เข้ากับเพลงโดยการใช้แววตา นับเป็นสิ่งที่สำคัญในการสื่อความหมายของบทเพลงเป็นอย่างดี การแสดงอารมณ์เศร้า สามารถสื่อได้ด้วยสายตา การมองและสื่อสารกับผู้ชมและผู้ฟังด้วยสายตานั้นจะทำให้ผู้ชมและผู้ฟังเกิดความรู้สึกคล้อยตามความหมายของบทเพลงได้ง่ายขึ้นนั้นออกมาไพเราะ และเหมาะในการเอื้อนทำนองเพลงกล่อมเด็กและเพลงพื้นเมืองมาผสมกับเพลง

สากล ในเพลงนี้เป็นเพลงที่จินตนาการและสื่อถึงควรยึดมั่นอยู่ในศีลธรรมอันดีงาม รักเดียวใจเดียวต่อสามี ไม่สมควรคบชู้สู่ชาย โดยทอดทิ้งลูกและสามีไปอยู่กับชายอื่น เพื่อหาความสุขสนุกใส่ตัวแต่เพียงผู้เดียวมิฉะนั้นจะก่อให้เกิดปัญหาภายในครอบครัว ทำให้ขาดความสงบสุข ซึ่งอาจจะเป็นสาเหตุให้ครอบครัวต้องแตกแยก

2.2 การหายใจในบทเพลง

การหายใจด้านคำร้อง หายใจโดยใช้สัญลักษณ์ การหายใจจะหายใจเต็มปอดในการขับร้องถึงแม้ว่าประโยคยาวหรือสั้นก็ตาม ในช่วงประโยคสั้นต้องหายใจเร็วขึ้น คือสูดลมหายใจโดยการนำอากาศเข้าปอดมากกว่าการขับร้องในประโยคยาว และเป็นการหายใจตามท่อนเพลงที่นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น

พบว่า ลักษณะการหายใจในบทเพลงของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* นั้นสิ่งที่ต้องคำนึงมาก การควบคุมการหายใจได้ถูกต้องในบทเพลงสามารถควบคุมลมที่จะมากระทบเส้นเสียงของนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ให้เกิดเสียงได้ตามต้องการ ถ้าสามารถควบคุมการหายใจได้ การใช้ลมของนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ก็สามารถควบคุมการผลิตเสียงให้นิ่งเรียบสามารถควบคุมช่วงประโยคของเพลงและสามารถควบคุมความหนัก - เบาของเสียงได้ดังนั้น การหายใจของนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ส่วนมากจะหายใจเป็นวรรค หรือประโยคเพลงในเพลงพ่อลูกอ่อน

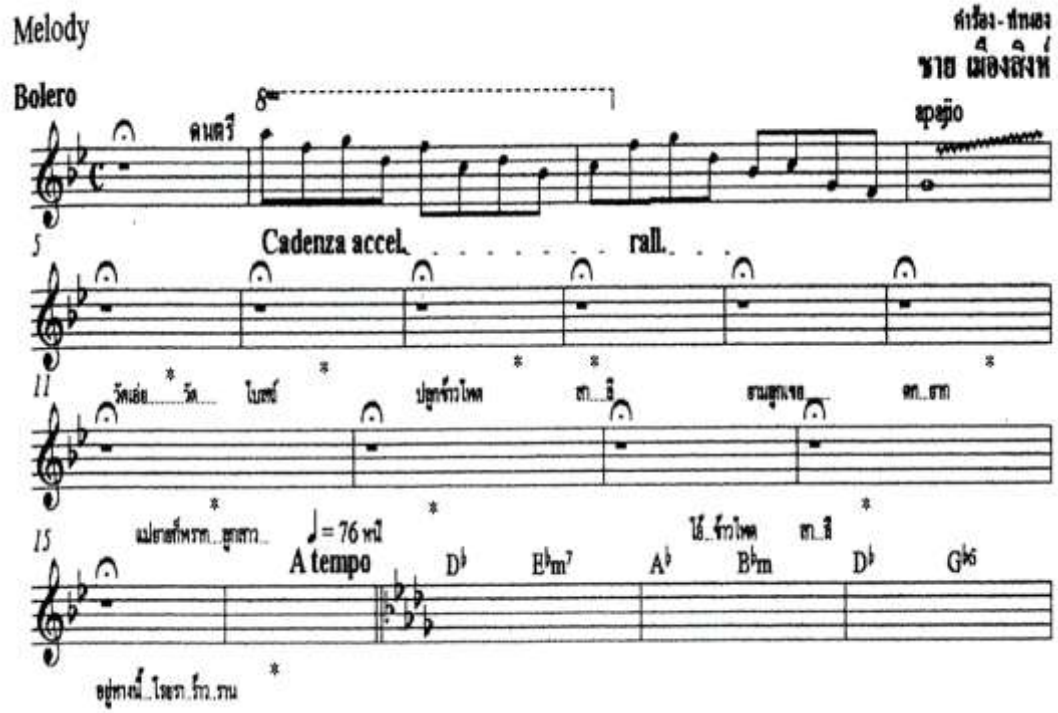
2.3 **เทคนิคพิเศษในการขับร้องให้เข้ากับเนื้อหา**

พบว่า นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ใช้วิธีการขับร้องและยังรู้จักการใช้โทนเสียงในลักษณะต่างๆ การปล่อยเสียงให้ออกมาอย่างมีคุณภาพก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ จำเป็นต้องศึกษาในการขับร้องให้ได้เนื้อเสียงที่มีคุณภาพสามารถทำได้ด้วยการเปิดทางให้การส่งลมผ่านอวัยวะต่างๆ ตั่งแต่กล้ามเนื้อหน้าทอง กระบังลม เส้นเสียงมาจนถึงช่องคอได้สะดวกสิ่งที่จำเป็นต่อการทำให้เสียงที่ปล่อยออกมามีคุณภาพได้ความกังวาน นั้นคือการเปิดคอ

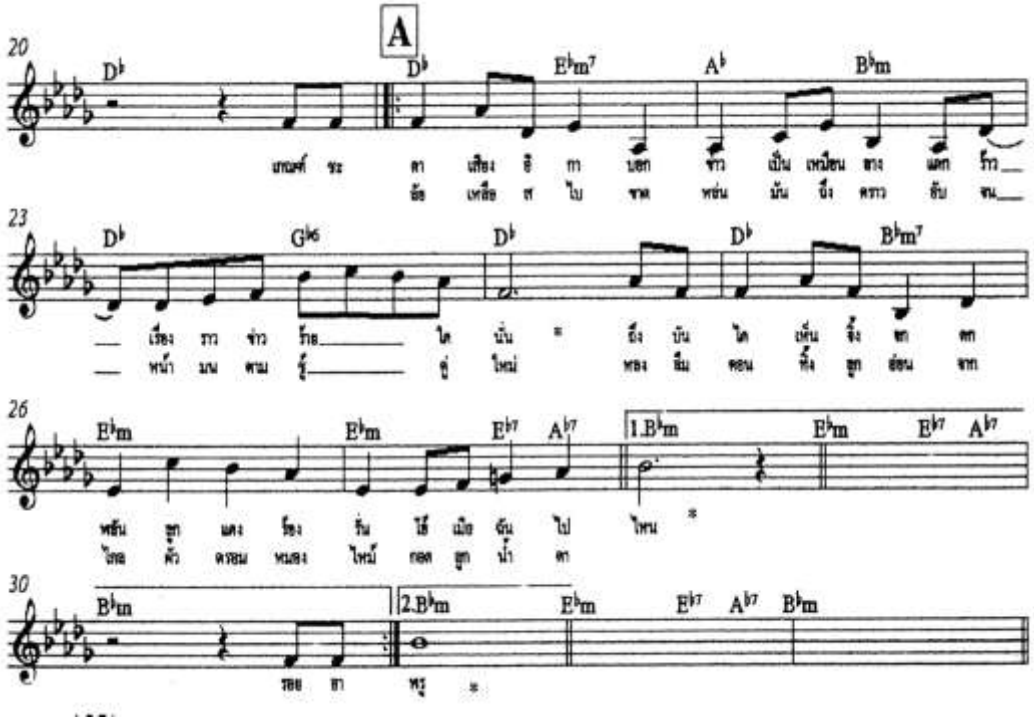
การเปิดคอเป็นการทำให้ช่องคอขยายตัวออก จะได้ความรู้สึกโล่งกว้าง เพื่อเป็นการเปิดทางให้ลมสามารถผ่านออกมาได้อย่างสะดวก ไม่ถูกปิดกั้น ทั้งยังเป็นการเพิ่มเนื้อที่ในช่องคอให้เสียงที่เปล่งออกมาเกิดความก้องกังวาน ซึ่งสามารถทำได้ด้วยการวางลิ้นให้ถูกตำแหน่งไม่ถูกยกขึ้นมาปิดกั้นช่องคอและ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ยังใช้วิธีการขับร้องและความงามทางด้านศิลปะให้เข้ากับเนื้อหาซึ่งแล้วแต่จินตนาการของบทเพลง และใช้วิธีการขับร้องให้เข้ากับเนื้อหาของเพลง เป็นการใช้อารมณ์สื่อถึงเพลง พร้อมทั้งการใช้การเอื้อนหรือว่าลักษณะการเอื้อนกล่อมเด็ก การลากเสียงให้เชื่อมต่อกันแล้วโดยใช้ลักษณะของลมในการร้องก็เต็มเสียงพร้อมทั้งลูกคอที่เป็นเหมือนลูกคอเสียงสะดุดให้เป็นลูกคอที่แปลกเป็นการใช้เทคนิคพิเศษในการปรุงแต่งของการขับร้องเพื่อให้เข้ากับเนื้อหาและอารมณ์เพลง

2.3.1 การเอื้อนเสียง

การเอื้อนเสียงของคำร้องโดยใช้สัญลักษณ์ * เป็นเครื่องหมายของการเอื้อนเสียงในคำร้องตามลักษณะประโยคและวรรคเพลงเป็นการเอื้อนตามท่อนเพลงที่ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น



พบว่า การเอื้อนในท่อนเพลงนี้ เป็นการเอื้อนที่มีเอกลักษณ์ที่ประกอบไปด้วยทำนองเพลงกล่อมเด็ก ในแต่ละวรรคเพลง และมีการใช้เสียงที่ลากยาวในแต่ละวรรค เพื่อให้เกิดจุดน่าสนใจในท่อนเพลง เช่น วัดเอ๋ย.....วัด.....โบสถ์ ท้ายหลังคำว่า โบสถ์นั้นมีการเอื้อน กล่อมเด็กทำนอง เอ.....เอ้....เอ๊.....เอ.....เอ้ เหมือนกับการกล่อมให้เด็กนอน และอีกประโยค คือ ปลูกข้าวโพด .....สา...ลี คำว่า ปลูกข้าวโพด และลากเสียงให้ยาวทำนองการเอื้อนขึ้นลงของเสียง เพื่อให้เกิดสำเนียง ของเพลงไทยเดิม ต่อมา คำว่า สา...ลี ท้ายคำว่าสา..ลี.. ประกอบด้วย เอ.....เอ.....เอ่.....เอ ซึ่งสำเนียงแต่ละประโยคจะคล้ายกันไปจนถึง ประโยคคำว่า อยู่ทางนี้.....โรยรา.....ร้าว.....ราน เป็นประโยคที่สิ้นสุดของทำนองเพลงกล่อมเด็กของเพลงพ่อลูกอ่อนในบทเพลงนี้



พบว่า การเอื้อนในท่อง A มีการเอื้อนอยู่ 3 ตำแหน่งของประโยค ตรงคำว่า ใด.....นั่น, คำว่า ไป.....ไหน, คำว่า พรู เป็นการเอื้อนที่มีพื้นฐานมากจากการขับร้องเพลงไทยเดิมและผสมกับการโหนเสียงในการเอื้อนเพื่อสื่อให้เห็นความเป็นเอกลักษณ์ของบทเพลงพ่อลูกอ่อน

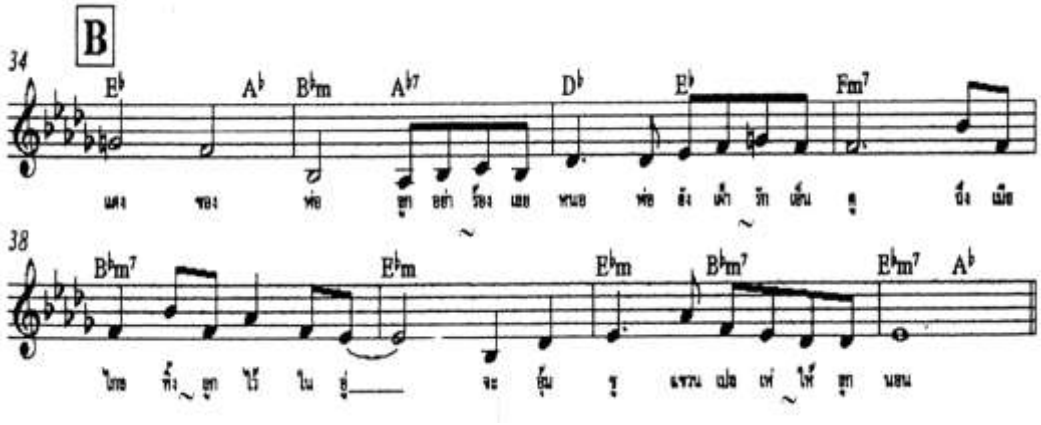
พบว่าใน ท่อน B มีการเอื้อนเสียง 7 ตำแหน่งของประโยค คำว่า แดง , ของ, พ่อ เป็นการใช้ลูกคอมาประกอบด้วยทำให้เสียง สื่ออารมณ์กับคนร้องไห้ คำว่า เอ็น..... ดู คำว่า อู่ ..... คำว่า อุ้ม....ชู คำว่า นอน..... ซึ่งเป็นการเอื้อนทำนอง พื้นฐานของเพลงไทยเดิม

พบว่า ในท่อน C มีการเอื้อนทำนอง 3 ตำแหน่งของประโยค คำว่า ว้า.....เหว่ เป็นการเอื้อนและประกอบกับ การใช้ลูกคอในการขับร้อง คำว่า ลูก....น้อย และคำว่า ยาม.....อ้อนเป็นคำที่มีการเอื้อนเสียงหนักและเสียงเบาในลักษณะของเพลงไทยเดิม

2.3.2 การกลืนเสียง

การกลืนเสียงของคำร้องโดยใช้สัญลักษณ์ ~ เป็นเครื่องหมายของการกลืนเสียงในคำร้องตามลักษณะของประโยคและวรรคเพลงเป็นการกลืนเสียงตามท่อนเพลงที่ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น

พบว่า การกลืนเสียงของบทเพลงพ่อลูกอ่อนในท่อน A มี การกลืนเสียงอยู่ 5 ตำแหน่งของประโยค ลักษณะการกลืนเสียงเป็นคำที่ร้อยเรียงกันเป็นประโยคคำ เช่น คำว่า เสียง อี กา บอก ข่าว นำมารวมเป็นประโยค คำว่า เสียงอีกกาบอกข่าว มีการกลืนเสียงเข้าด้วยกันเป็นประโยคคำเดียวกัน อีก 1 ประโยค ที่เห็นได้ชัดเจนคือ คำว่า เรื่อง ราว ข่าว ร้าย.....ใด นั่น นำมารวมกันเป็นประโยคคำว่า เรื่องราวข่าวร้ายใดนั่น เป็นการกลืนเสียงของทำนองเพลงและลักษณะการขับร้อง



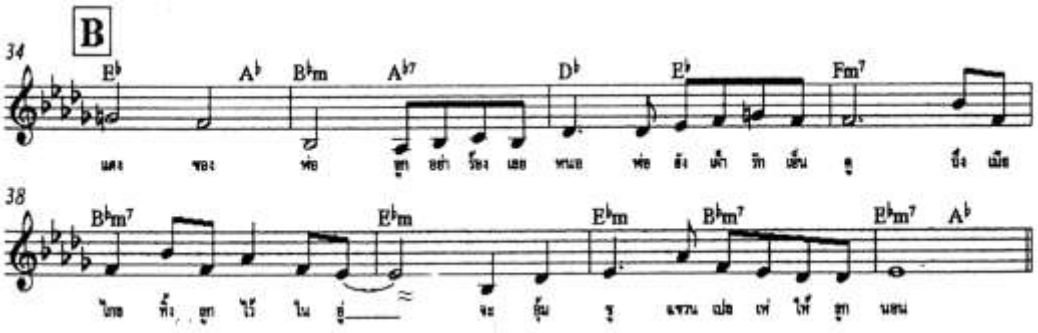
พบว่า การกลืนเสียงในบทเพลงพ่อลูกอ่อน ท่อน B มีการกลืนเสียงอยู่ 4 ตำแหน่งของประโยค ได้แก่ ประโยคที่ 1 คือคำว่า ลูก อย่า ร้อง เลย หนอ ประโยคที่ 2 คำว่า ยัง เฝ้า รัก เอ็น ดู ประโยคที่ 3 คำว่า ทิ้ง ลูก ไว้ ใน อู่..... ประโยคที่ 4 คำว่า แขวน เปล เห่ ให้ ลูก นอน ทั้ง 5 ประโยคนี้ เป็นการกลืนเสียงในบทเพลงพ่อลูกอ่อน

พบว่า การกลืนเสียงในบทเพลงพ่อลูกอ่อน ท่อน C มีการกลืนเสียงอยู่ 4 ตำแหน่งของประโยค ได้แก่ ประโยคที่ 1 คือ คำว่า ยาม เมีย จร ผัว ต้อง นอน ประโยคที่ 2 คำว่า มือ น้อย ไกว แกว่ง เปล ประโยคที่ 3 คำว่า เห่ ให้ ลูก น้อย ยาม อ้อน ประโยคที่ 4 คำว่า รับ กง กรรม มรสุม กระ หน่ำ บั่น ทอน มีลักษณะการกลืนเสียงในบทเพลงพ่อลูกอ่อน ท่อน C

2.3.3 การทอดเสียง

การกลืนเสียงของคำร้องโดยใช้สัญลักษณ์ ≈ เป็นเครื่องหมายของการกลืนเสียงในคำร้องตามลักษณะของประโยคและวรรคเพลงเป็นการกลืนเสียงตามท่อนเพลงที่ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น

พบว่า การทอดเสียงในบทเพลงพ่อลูกอ่อน ในท่อน A มีอยู่ 1 ตำแหน่งของประโยคซึ่งมีการเชื่อมต่อและการทอดเสียง ในคำว่า ร้าว.....



พบว่า การทอดเสียงในบทเพลงพ่อลูกอ่อน ในท่อน B มี ลักษณะการทอดเสียงอยู่ 1 ตำแหน่งของประโยค คือคำว่า อู่..... ซึ่งลักษณะโน้ตเป็นการเชื่อมเสียงให้ยาวขึ้นหรือการทอดเสียงในคำร้องให้ยาวขึ้น

พบว่า การทอดเสียงในบทเพลงพ่อลูกอ่อน ในท่อน C มีลักษณะการทอดเสียงอยู่ 1 ตำแหน่งของประโยค คือคำว่า เปล..... ซึ่งเป็นลักษณะโน้ตการเชื่อมเสียงให้ยาวขึ้นหรือการทอดเสียงในคำร้องให้ยาวขึ้น

1. ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเพลง

เพลงสีไพร

2
C
56 Cm Cm Cm Cm Cm Cm
โอ้ อก หนุ่ม กลุ้ม ใจ แสน เดี่ยวนี้ แฟน เขาเป็นคา รา โอ้ โอ่ น้อง นุช สุด ส
62 Cm Cm Cm Cm Cm
วาท ฝาก ตัว เป็น ทาส ใน วา ส นา จำ พี่ ได้ ไหม สี ไพร กาน คา พี่จาก น้องมา
67 Cm Cm Cm Cm Cm
เพียงห้า ปี ปลาย ช่างอึม ไม่ อง อี ตรงหลัง บ้าน พี่เคย สา บาน ด้วยกัน มั่น หมาย
72 Cm Cm Cm Cm Cm
พอ พี่ อา ลับ ละน้องมาคลับมา คลาย ไม่ยอม จด หมาย มา คุย เลย ช่างปึ่งช่าง
77 Cm Cm Cm Cm Cm Cm
ดึง ช่างขึ้ง ช่าง โกรธเรื่องไร ได้ โปรด จงเฉ ลย หรือมี รัก ใหม่ เอาไว้ ชม เชย เคียง ข้าง เข
83 Cm Cm Cm Cm Cm
นอ แนบนาง นอน พี่ พอ รู้ ข่าวเรื่องราว ทัง หลาย จะเขียนจด หมายหรือก็ ใจ มัน
88 Cm Cm Cm Cm Cm
ร้อน จึงฝาก มธุรส แบบบท เชิง กลอน ก่อนน้องจะ นอน จงคอย ฟัง สี ไพร
93 Cm Cm Cm Cm
จำ แม่ คา รา ควง เคียง อย่าเดี๋ยว โดด โลด เต้น จะ ผิด หวัง อย่า ลืม บ้าน ป่า
97 Cm Cm Cm Cm
เป็นสา ริ กา ลึม รัง เมื่อยามผิด หวังน้องจะต้องนั่ง โศ กา
5

เพลงสีไพร

เพลงที่นำมาวิเคราะห์ สีไพร
ที่มา ชาย เมืองสิงห์
สื่อสร้างเสียง เสียงร้อง
ประเภทโน้ตที่ใช้ โน้ตสากล
ลักษณะของบทเพลง เพลงกึ่งเมดเลย์
ความยาวของบทเพลง มี 105 ห้อง ๆ ละ 4 จังหวะ
อัตราความเร็ว(Tempo) 104
เครื่องหมายกำหนดจังหวะ C หรือ 4/4

1.1 คำร้อง เพลงสีไพร

สีไพรน้องพี่ พี่แต่งเพลงนี้กันเหงาต่างจิตต่างใจคิดถึงยามไกล จำได้ไหมแฟนเก่าเจ้าจงเมตตา หนังสือพิมพ์ลงข่าวเสียงเกรียวกราวอึงมี่ ว่าน้องสีไพรของพี่ประกวดเทพีบ้านนา ได้รับรางวัลเบอร์หนึ่งเสียงอึงคะนึงลือลั่น ที่มองเห็นรูปใจสั่นซักนึกหวั่น ๆ หนักหนา เจ้าถือถ้วยเงินใบใหญ่มีพวกมาลัยคล้องคอ กำลังร่าเริงหัวร่อดีใจจริงหนอกานดา สมใจน้องคราวนี้คงลืมพี่เสียกระมังพี่ชายคงไม่มีหวังเพราะน้องกำลังโอ่อ่า เห็นภาพรักรำลึกเมื่อยามดึกปีก่อน ที่เคยเง้างอดออดอ้อนหนุนตักอ่อนๆ นิทรา ตักน้องก่อนเคยนุ่มนิ่มเดี๋ยวนี้คงนิ่มกว่า นั้น แต่วาสนาถ้าจะไม่หันคงได้ฝันเหว่ว้า อย่าได้ดูถูกดูแคลนพี่นะแม่แฟนโสภา

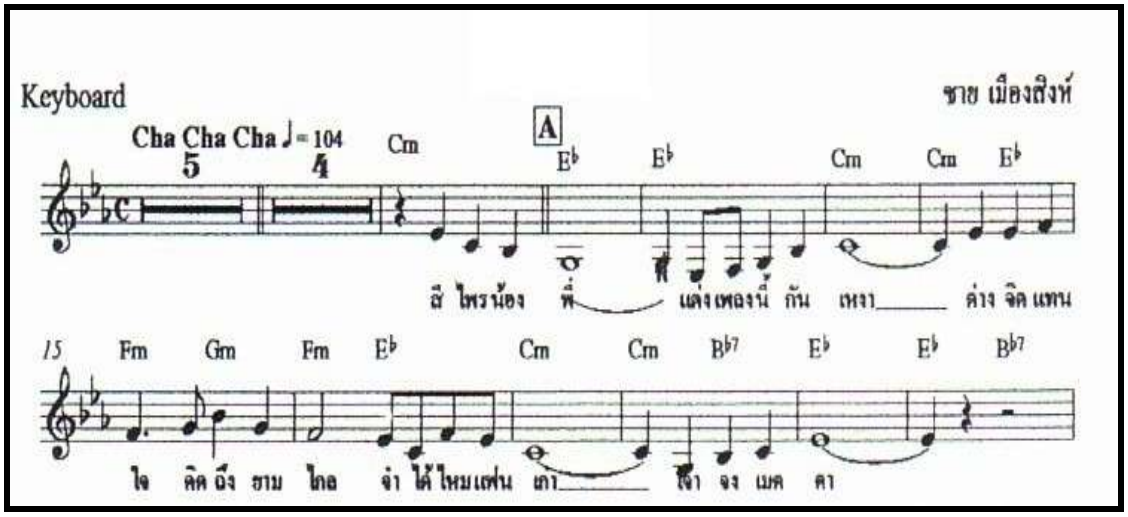
โอ้อกหนุ่มกลุ้มใจแสน เดี๋ยวนี้แฟนเขาเป็นดารา โอ้โอ่น้องนุชสุดสวาท ขอฝากตัวเป็นทาสในวาสนา จำพี่ได้ไหมเล่าสีไพรกานดา พี่จากน้องมาเพียงห้าปีหลาย ช่วงลืมได้ลงที่ตรงหลังบ้าน ที่เคยสาบานด้วยกันมั่นหมาย พอพี่ลาลับน้องมากลับมากลาย ไม่ยอมจดหมายมาคุยเลย ช่างบึ้งช่างตึงช่างขึงช่างโกรธ เรื่องใดได้โปรดจงเฉลย หรือมีรักใหม่เอาไว้ชมเชยเคียงข้างเขนยแนบนางนอน พี่พอรู้ ข่าวเรื่องราวทั้งหลาย จะเขียนจดหมายหรือก็ใจมันร้อน จึงฝากมธุรสแบบบทเชิงกลอนก่อนน้องจะนอนจงคอยฟัง สีไพรจ๋าแม่ดาราดวงเด่น อย่าเที่ยวโดดโลดเต้นเดี๋ยวจะผิดหวัง อย่าลืมบ้านป่าเป็นสาลิกากาลืมรัง เมื่อยามผิดหวังน้องจะต้องนั่งโศกา

1.2 ความหมายของคำร้อง

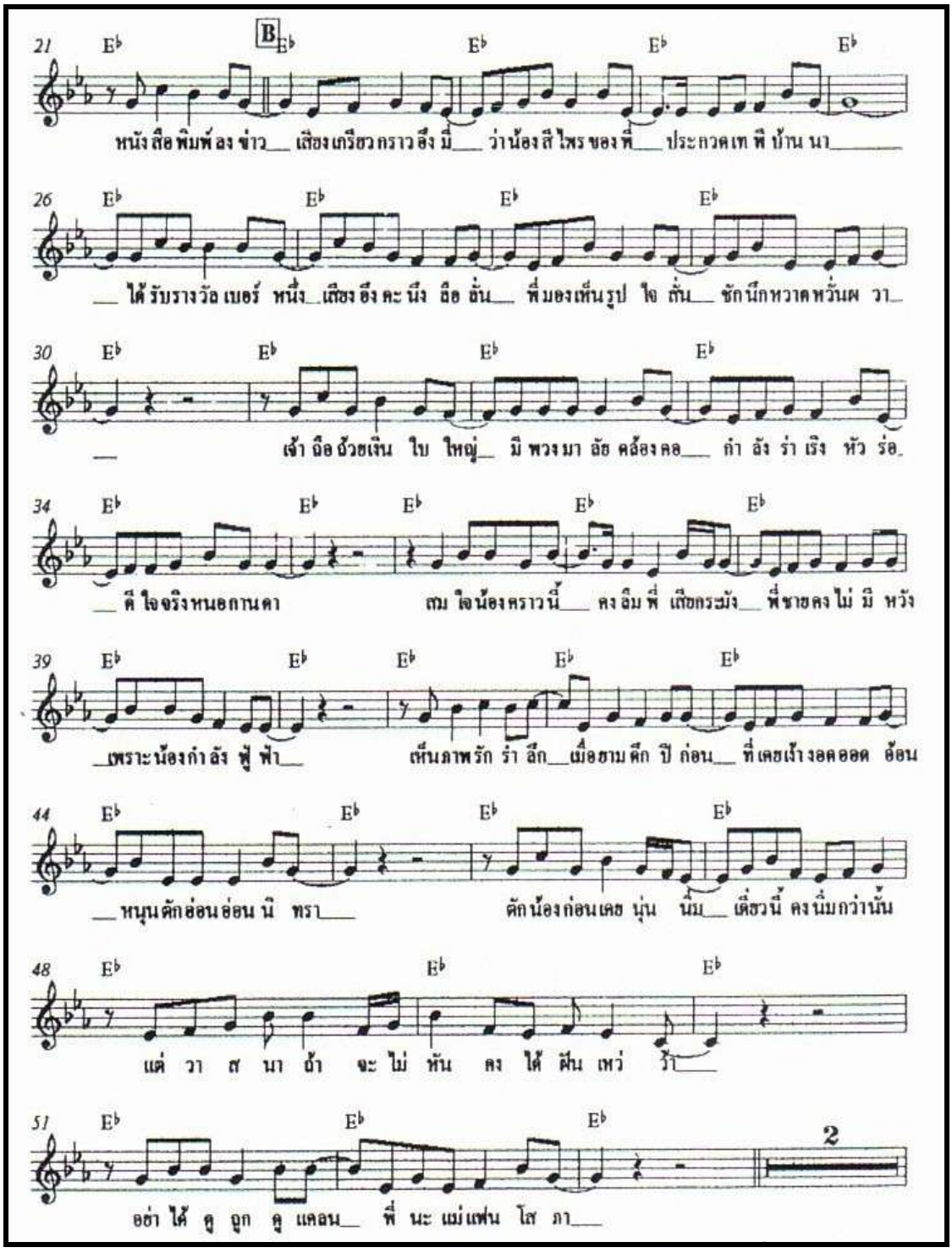
การร้องเพลงของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ใช้ความเข้าใจในความหมายของเพลง พบว่า เพลงนี้เป็นการบรรยายถึงเรื่อง ว่า ผู้หญิงไทยควรมีความเป็นกุลสตรี ผู้หญิงประพฤติตนอยู่ในกรอบของประเพณีไทย ตระหนักถึงคุณค่าและศักดิ์ศรีของตนเอง กล่าวคือ ต้องรู้จักรักนวลสงวนตัว รักเกียรติของลูกผู้หญิง ไม่เปิดโอกาสให้ฝ่ายชายล่วงเกินเข้าทำนอง ลืมตัว เพราะผู้หญิงเป็นฝ่ายเสียเปรียบหาไม่รู้จักยับยั้งชั่งใจ จะเป็นผลให้ฝ่ายชายรังเกียจหรือเห็นว่าไม่มีค่า เกิดความดูแคลนว่าเป็นหญิงใจง่าย อีกทั้งยังอาจได้รับการประณามจากสังคมว่าเป็นผู้หญิงที่ “สวยแต่รูปแต่จูบไม่หอม” ดังนั้นผู้หญิงที่ดีจึงต้องรู้จักสงวนตัวทั้งการและใจ โดยผู้ประพันธ์ได้นำเสนอด้วยการกล่าวเสียดสีเย้ยหยันหรือใช้วิธีเปรียบเทียบเพื่อ แสดงทัศนะเกี่ยวกับผู้หญิงทีไม่มีความซื่อสัตย์ ไม่เป็นกุลสตรี

1.3 **สังคีตลักษณ์** เพลงสีไพร จัดอยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) มีลักษณะดังนี้

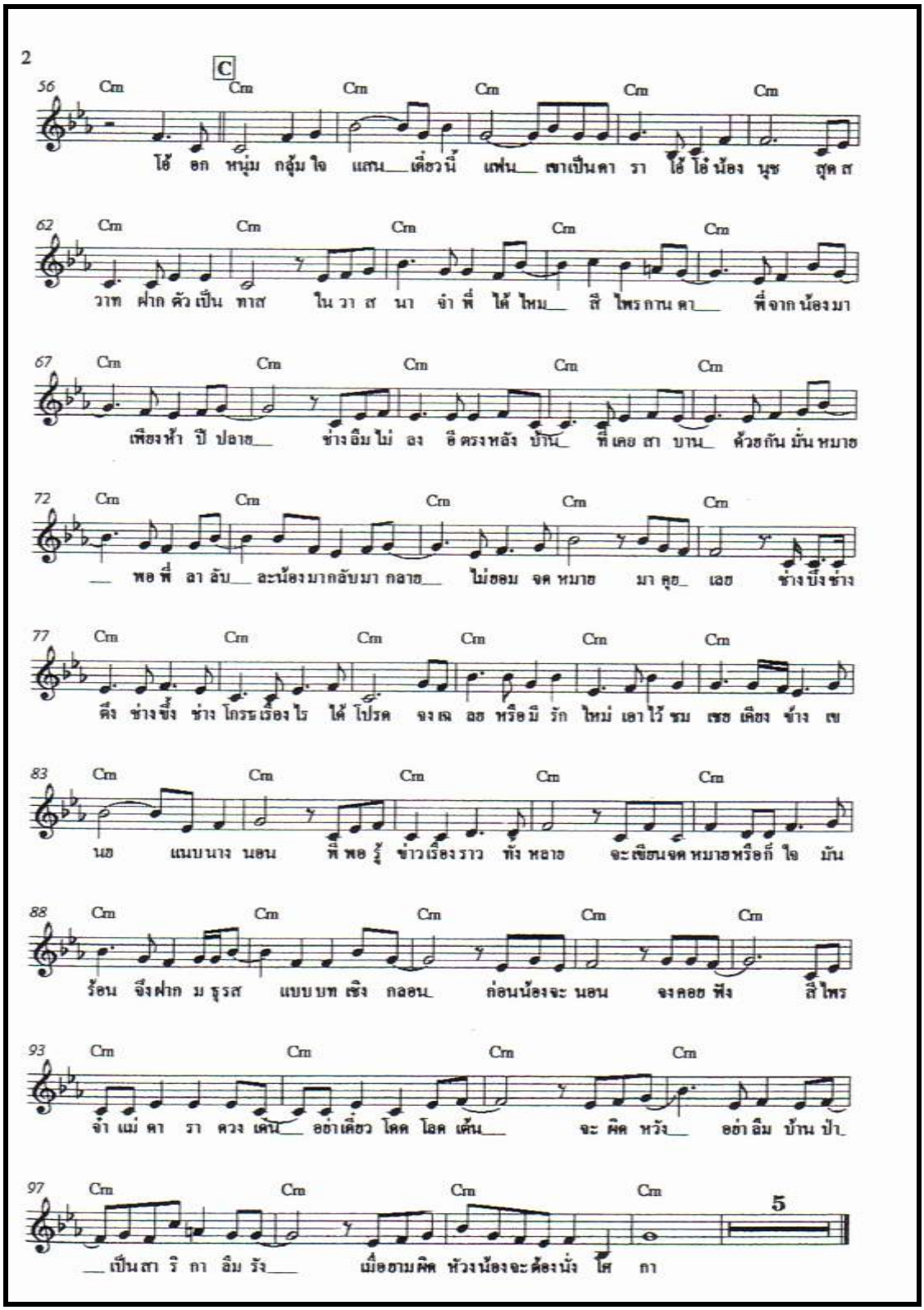
สังคีตลักษณ์สามตอนแบบธรรมดามีรูปแบบโครงสร้าง A: B: C (Ternary Form)



แสดงลักษณะสังคีตลักษณ์ของเพลงสีไพร ท่อน A



แสดงลักษณะสังคีตลักษณ์ของเพลงสีไพร B



แสดงลักษณะสังคีตลักษณ์ของเพลงสีไพร C

2. วิธีการขับร้อง

พบว่า ในการขับร้องโดยจะต้องหายใจโดยผ่านทั้งทางจมูกและปากพร้อมกันทั้ง 2 ทางโดยหายใจผ่านทางจมูกประมาณ 20% ผ่านทางปาก 80% เพราะการหายใจทางปากนั้น สามารถเก็บลมได้มากกว่าและ เร็วกว่าการหายใจทางจมูกเพียงทางเดียว อากาศที่หายใจเข้าไป จะเข้าสู่ปอด กระบังลมจะยืดตัวดันอวัยวะภายในช่องท้องลงต่ำ เพื่อที่จะได้เก็บลมไว้ได้มากๆ เมื่อหายใจออก กระบังลมจะต้อนอากาศเหล่านี้ผ่านทางช่องจมูกหรือปากซึ่งในขณะแรงลมถูกปล่อยออกมาจากปอด ผ่านหลอดลมและเชื่อมต่อไปยังบริเวณเส้นเสียงนั้น เส้นเสียงจะถูกแรงดันให้เกิดการสั่นสะเทือน จะทำให้เกิดคลื่นเสียงสูงๆ ต่ำๆ ขึ้นมาจากนั้นเสียงจะถูกปรับแต่งเป็นคำพูดหรือเสียงร้อง และเกิดความก้องกังวาน โดยอวัยวะต่างๆ ภายในช่องปาก เช่น เพดานเหงือก ลิ้น ฟัน ริมฝีปาก รวมไปถึงโพรงในช่องปากและจมูกด้วยจะได้เสียงเต็มชัดเจน นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้เพลงขับร้องเพลงสีไพรด้วยเสียงเอื้อน ที่เป็นบทกลอนสุภาพ บวกกับทำนองกึ่งเมดเล่ย์ เพลงนี้มีหลายลีลา หลายจังหวะในบทเพลงเดียวและการขับร้องต้องระวังจังหวะที่กระชับและสนุก พร้อมทั้งจังหวะต้องให้สัมพันธ์กับคำร้องในบทเพลง คุณลักษณะในการขับร้องโดยทั่วไป ของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* เป็นเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ในเรื่องของการเปล่งเสียงคำร้องนั้นชัดเจน และจังหวะแม่นยำมาก

สัญลักษณ์ของบทเพลง

สัญลักษณ์เครื่องหมายการหายใจในบทเพลง

สัญลักษณ์เครื่องหมายการเอื้อนเสียงในบทเพลง

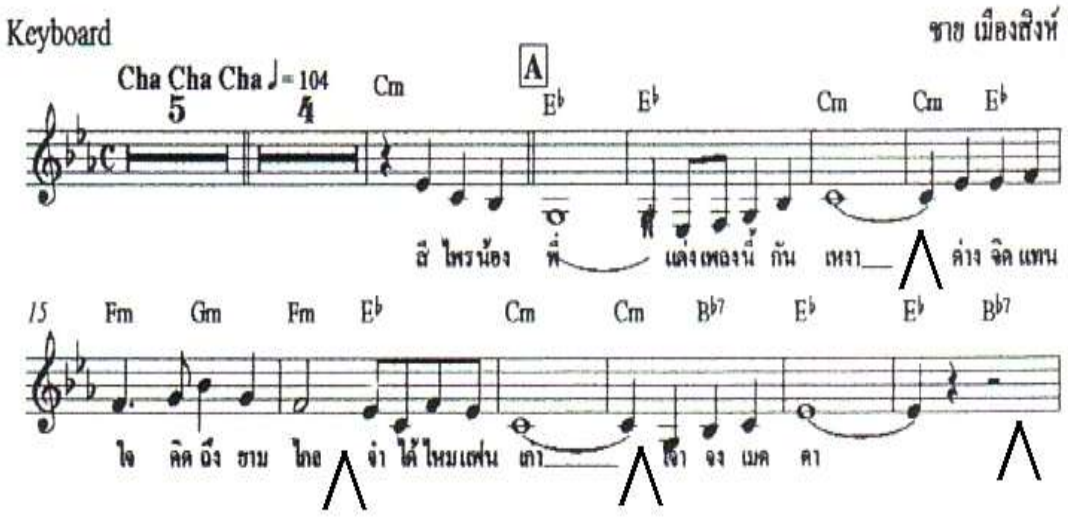
สัญลักษณ์เครื่องหมายการกลืนเสียงในบทเพลง

สัญลักษณ์เครื่องหมายการทอดเสียงในบทเพลง

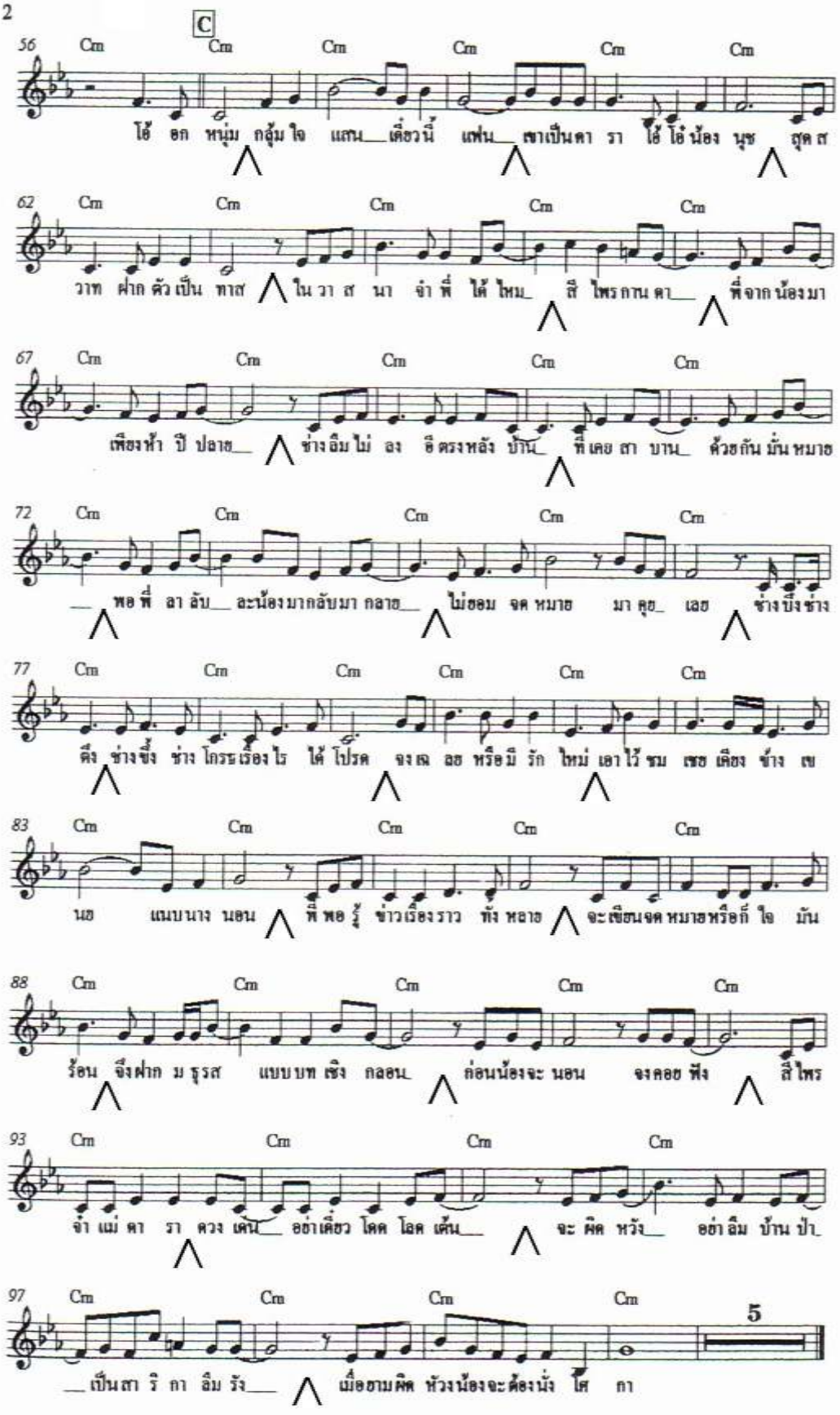
2.1 อารมณ์เพลง

พบว่า สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* เมื่อขับร้องจะใช้ลีลาสื่อท่าทางและการใช้น้ำเสียงในการสื่ออารมณ์ สีน่าก็เป็นสิ่งที่สำคัญที่ทำให้นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* สามารถสื่อความหมายของบทเพลง เป็นส่วนหนึ่งที่จำเป็นต่อการสื่อสารสิ่งที่สำคัญ ที่ทำให้นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* สามารถสื่อความหมายของบทเพลงยังผู้ชมและผู้ฟังได้ท่าทางและใบน่าที่มีความรู้สึกสนุกสนาน ร่าเริง ด้วยน้ำเสียงที่ใช้ความดัง– ความเบาของน้ำเสียงและการใช้เสียงในลักษณะต่างๆ เช่น ความแข็งกร้าว อ่อนนุ่ม ทุ้มลึก เป็นการทำให้บทเพลงมีสีสันมากขึ้น ทั้งยังทำให้ผู้ฟังสามารถจิตนาการตามอารมณ์ของบทเพลงได้เป็นอย่างดี และเป็นสิ่งสำคัญและเป็นปัจจัยหลักที่สำคัญอย่างยิ่ง ในบทเพลงสีไพรและในเรื่องความพิถีพิถันเน้นในเรื่องของอารมณ์เพลงเพื่อให้เพลงนั้นออกมาไพเราะ และเหมาะในการเอื้อนทำนองเพลงกึ่งเมดเล่ย์ เพลง นี้มีหลายลีลา หลายจังหวะในเพลงนี้เป็นเพลงที่จินตนาการและสื่อถึงควรยึดมั่นอยู่ในศีลธรรมอันดีงาม รักเดียวใจเดียวต่อคนรักแล้วเพลงนี้พูดถึงหญิงเคยที่เป็นที่รักได้ประกวดเทพีบ้านนาได้รับรางวัลแล้วได้ลืมชายอันเป็นที่รักไปสวนชายอันเป็นที่รักได้ติดต่อกลับไปแต่หญิงคนนี้ไม่สนใจแล้วทำทีท่าลืมตัว

2.2 การหายใจในบทเพลง



21 E♭ B E♭ E♭ E♭ E♭
หนัง สือ พิม พ์ ลง ข่าว เสียง เตรียว ดราว ดึง มี ว่า น้อง สี ไพร ของ พี่ ประ กวด เท พี บ้าน นา
26 E♭ E♭ E♭ E♭
ได้ รับ รางวัล อันดับ หนึ่ง เสียง ดึง ดะ นึง ฉัน ชั่น พี่ มอง เห็น รูป ใจ สั่น ชัก นึก หวาด หวั่น ผะ วา
30 E♭ E♭ E♭ E♭
เจ้า ฉัน ด้วย เงิน ใบ ใหญ่ มี พวง มา ล้อ คล้อง คอ กำ ลัง ร่ำ เรียง หัว ร่อ
34 E♭ E♭ E♭ E♭ E♭
คิ ใจ จริง หนอ ถาน ดา ถม ใจ น้อง ดราว นี้ คง ลืม พี่ เสีย ดระ มัง พี่ ชาย คง ไม่ มี หวัง
39 E♭ E♭ E♭ E♭ E♭
เพราะ น้อง กำ ลัง ฟู ฟ้า เห็น ภาพ รัก ร่ำ ลึก เมื่อ ชาม ดึก ปี ก่อน ที่ เคย เจ้า งอ ดอด ง้อ น
44 E♭ E♭ E♭ E♭
หนุน ดัก ล่อน อ่อน นิ ทรา ดัก น้อง ก่อน เคอ นุ่น นิ่ม เดี๋ยว นี้ คง นิ่ม กว่า นั้น
48 E♭ E♭ E♭
แต่ วา สะ นา ฉัน จะ ไม่ หัน คง ได้ ฝัน เหว่ ว้า
51 E♭ E♭ E♭ 2
อย่า ได้ ดู ถูก ดู แคลน พี่ นะ แม่ แฟน โส ภา


C
56 Cm Cm Cm Cm Cm Cm
โอ้ อก หนุ่ม กลุ้ม ใจ แสน เดี่ยวนี้ แฟน เขาเป็นคา รา โอ้ โอ้ น้อง นุช สุด ส
62 Cm Cm Cm Cm Cm
วาท ฝาก ตัว เป็น ทาส ใน วา ส นา จำ พี่ ได้ ไหม สี ไพร ถน คา พี่จาก น้องมา
67 Cm Cm Cm Cm Cm
เพียงห้า ปี ปลาย ช่าง อิม ไม่ ลง อี ตรงหลัง บ้าน พี่ เคย สา บาน ด้วย กัน มั่น หมาย
72 Cm Cm Cm Cm Cm
พอ พี่ อา ลับ ละน้องมากลับมา กลาย ไม่ยอม จด หมาย มา คุย เลย ช่าง ปิ๊ง ช่าง
77 Cm Cm Cm Cm Cm Cm
ดึง ช่างขึ้ง ช่าง โคระเรื่องไร ได้ โปรด จงเล ยย หรือมี รัก ใหม่ เอา ไว้ ชม เชย เคือง ข้าง เข
83 Cm Cm Cm Cm Cm
นอ แนบนาง นอน พี่ พอ รู้ ข่าวเรื่องราว ทัง หลาย จะเขียนจด หมายหรือก็ ใจ มัน
88 Cm Cm Cm Cm Cm
ร้อน จึงฝาก ม ธุรส แบบ บท เชิง กลอน ก่อนน้องจะ นอน จงคอย ฟัง สี ไพร
93 Cm Cm Cm Cm
จำ แม่ คา รา ควง เคิน อย่าเดี่ยว โดด โอด เค้น จะ ผิด หวัง อย่า ลืม บ้าน ป่า
97 Cm Cm Cm Cm
เป็นสา ริ กา ลืม รัง เมื่อขามผิด หวังน้องจะต้องนั่ง โส กา
5

การหายใจด้านคำร้อง หายใจโดยใช้สัญลักษณ์ ∧ การหายใจจะหายใจเต็มปอดในการขับร้องถึงแม้ว่าประโยคยาวหรือสั้นก็ตาม ในช่วงประโยคสั้นต้องหายใจเร็วขึ้น คือสูดลมหายใจโดยการนำอากาศเข้าปอดมากกว่าของการขับร้องในประโยคยาว และเป็นการหายใจตามท่อนเพลงที่นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น

พบว่า ลักษณะการหายใจในบทเพลงสีไพรของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*นั้น สิ่งที่ต้องคำนึงมากที่สุดคือ การควบคุมการหายใจให้ถูกจังหวะและเข้ากับจังหวะให้ได้ ในบทเพลงสีไพรใช้จังหวะ Cha Cha Cha ดังนั้น ในบทเพลงสีไพรนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* สามารถควบคุมจังหวะและการใช้ลมที่จะมา กระทบเส้นเสียงของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ให้เกิดเสียงได้ตามต้องการ ถ้าสามารถควบคุมการหายใจได้ และการใช้ลมได้ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ก็สามารถควบคุมการผลิตเสียงให้นิ่งเรียบสามารถควบคุมช่วงประโยคของ บทเพลงและสามารถควบคุมความหนัก – เบาของเสียงได้ ดังนั้นการหายใจของนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ส่วนมากจะหายใจเป็นวรรคหรือประโยคเพลงในเพลงสีไพรได้อย่างดี

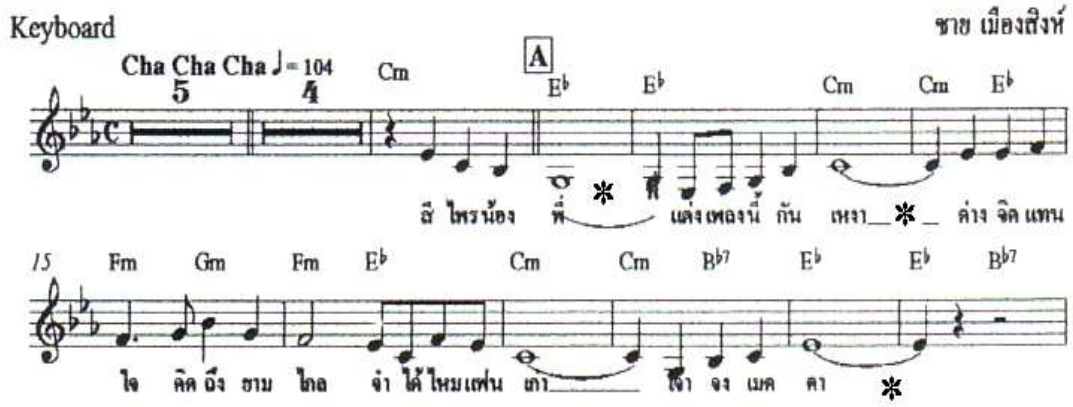
2.3 เทคนิคพิเศษในการขับร้องให้เข้ากับเนื้อหา

พบว่า นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ใช้วิธีการขับร้อง และยังรู้จักการใช้โทนเสียงในลักษณะต่างๆ การปล่อยเสียงให้ออกมาอย่างมีคุณภาพก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่ จำเป็นต้องศึกษาในการขับร้องให้ได้เนื้อเสียงที่มีคุณภาพสามารถทำได้ด้วยการเปิดทางให้การส่งลมผ่านอวัยวะต่างๆ ตั้งแต่กล้ามเนื้อหน้าทอง กระบังลม เส้นเสียงมาจนถึงช่องคอได้สะดวกสิ่งที่จำเป็นต่อการทำให้เสียงที่ปล่อยออกมามีคุณภาพได้ความกังวาน นั้นคือการเปิดคอ

การเปิดคอเป็นการทำให้ช่องคอขยายตัวออก จะได้ความรู้สึกโล่งกว้าง เพื่อเป็นการเปิดทางให้ลมสามารถผ่านออกมาได้อย่างสะดวก ไม่ถูกปิดกั้น ทั้งยังเป็นการเพิ่มเนื้อที่ในช่องคอให้เสียงที่เปล่งออกมาเกิดความก้องกังวาน ซึ่งสามารถทำได้ด้วยการวางลิ้นให้ถูกตำแหน่งไม่ถูกยกขึ้นมาปิดกั้นช่องคอ ในเพลงสีไพรยังมีความงามทางด้านศิลปะการขับร้องและจังหวะที่กระชับให้เข้ากับเนื้อหาของบทเพลงซึ่งแล้วแต่จินตนาการของบทเพลงเพลง และใช้วิธีการขับร้องให้เข้ากับเนื้อหาของเพลง เป็นการใช้อารมณ์และความสนุกของจังหวะ Cha Cha Cha พร้อมทั้งการใช้การเอื้อนหรือว่าลักษณะการใช้บทกลอนสุภาพที่มีความสอดคล้องกันและการหายใจให้เข้ากับบทเพลง การลากเสียงให้เชื่อมต่อกันแล้วโดยใช้ลักษณะของลมในการขับร้องก็ชัดเจนพร้อมทั้งลูกคอที่เป็นการใช้เทคนิคพิเศษในการปรุงแต่งของการขับร้องเพื่อให้เข้ากับเนื้อหาและอารมณ์เพลงสีไพร

2.3.1 การเอื้อนเสียง

การเอื้อนเสียงของคำร้องโดยใช้สัญลักษณ์ * เป็นเครื่องหมายของการเอื้อนเสียงในคำร้องตามลักษณะประโยคและวรรคเพลงเป็นการเอื้อนตามท่อนเพลงที่ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น



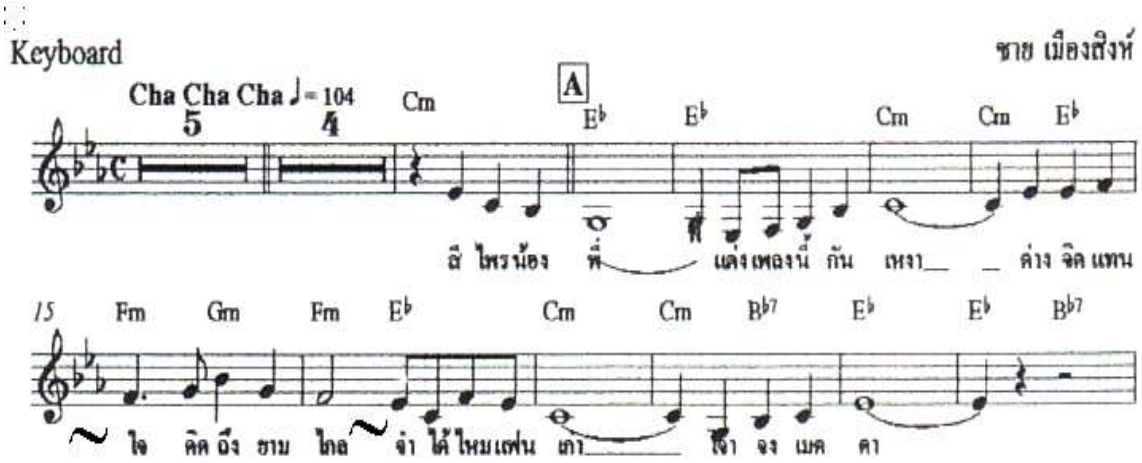
พบว่า การเอื้อนเสียงของเพลงสีไพรในท่อน A มีตำแหน่งการเอื้อนอยู่ 3 ตำแหน่งของประโยค ได้แก่ คำว่า พี่.....เป็นการลากเสียงในการเอื้อน คำว่า กัน.....เหงา เป็นการลากเสียงเอื้อน และคำว่า เมตตา..... เป็นการเอื้อนเสียงและการใช้ลูกคอผสมกัน

พบว่า การเอื้อนเสียงในท่อนB ของบทเพลงสีไพรมีการเอื้อนเสียงในบทเพลง 1 ตำแหน่ง ของประโยค ได้แก่คำว่า โสภา..... เป็นการเอื้อน ในลักษณะเพลงไทยเดิมมีการลากเสียงให้หนัก-เบา ให้เข้ากับอารมณ์เพลง

พบว่า การเอื้อนในท่อน C ของบทเพลงสีไพร มีลักษณะการเอื้อนอยู่ 11 ตำแหน่งของประโยค ในบทเพลง ได้แก่คำว่า โอ้ โอ่ , วาสนา , กานดา , จดหมาย , เฉลย , เขนย , เชิงกลอน , นอน , หวัง , สาลิกา , โศกา ซึ่งเป็นคำที่ใช้การเอื้อนในลักษณะของเพลงไทยเดิม เข้ามาประกอบในการขับร้องเพลงสีไพรในท่อน C

2.3.2 การกลืนเสียง

การกลืนเสียงของคำร้องโดยใช้สัญลักษณ์ ~ เป็นเครื่องหมายของการกลืนเสียงในคำร้องตามลักษณะของประโยคและวรรคเพลงเป็นการกลืนเสียงตามท่อนเพลงที่ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น



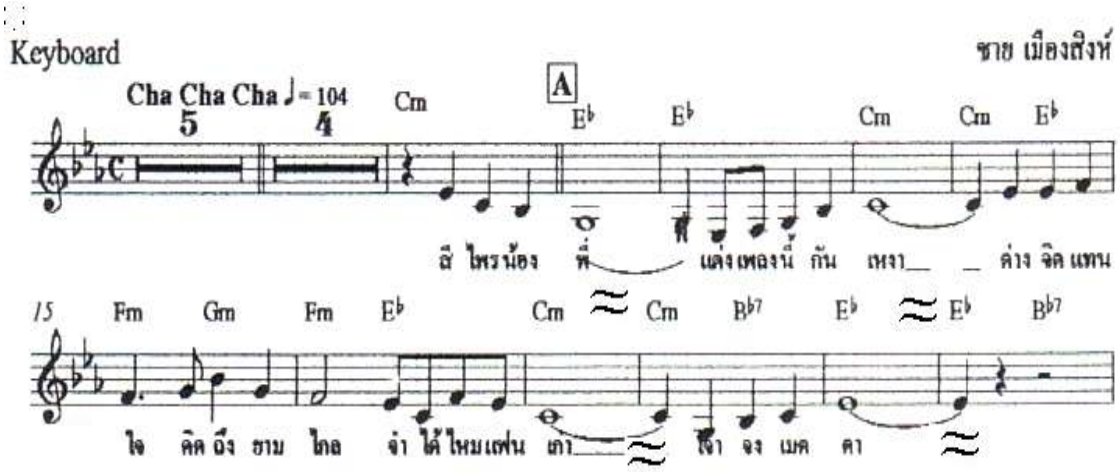
พบว่า การกลืนเสียงในบทเพลงสีไพร ท่อน A มีการกลืนเสียงอยู่ 2 ตำแหน่งของประโยค เช่น ประโยคที่ 1 คำว่า ใจ คิด ถึง ยาม ไกล ประโยคที่ 2 จำ ได้ ไหม แฟน เก่า เป็นลักษณะการกลืนเสียงในคำร้อง เป็นประโยคของบทเพลงสีไพร มีการเอื้อนของคำต่อคำให้มีความรู้สึกใน ประโยคเพลงสัมพันธ์กัน เช่น คำว่า ใจ เอื้อนเสียงขึ้นไปถึง คำว่า คิด ถึง และลากเสียงลงมา ถึงคำว่า ยาม ไกล โดยมีเสียงที่เรียบในการเอื้อนไม่มีเสียงสะดุด ส่วนประโยคที่ 2 คำว่า จำ ได้ ไหม แฟน เก่า มีการกลืนเสียงโดยการเอื้อนทำนองให้เรียบโดยใช้เสียงหนัก – เบา ลากเสียง ขึ้นลง ตามทำนองของโน้ตเพลงให้เท่ากัน

พบว่า การกลืนเสียงในบทเพลงสีไพรท่อน B มีลักษณะการกลืนเสียงอยู่ 16 ตำแหน่งของประโยค เป็นการกลืนเสียงของประโยคเพลงแต่ละประโยคที่ทำให้เสียงฟังดูแล้วมีความเรียบและฟังแล้วมีความลื่นหู ได้แก่ คำว่า สีไพร, เสียงอึงคะนึง, มองเห็นรูป, หวาดหวั่น, ถือถ้วยเงิน, ร่าเริง, ใจจริง, ใจน้อง, พี่ชายคง, เพราะน้อง, เ้าอด, หนุนตัก, ตักน้อง, วาสนา, อย่า, นะแม่

พบว่า การกลืนเสียงในบทเพลงสีไพรท่อน C มีลักษณะการกลืนเสียงอยู่ 10 ตำแหน่ง ของประโยค เป็นการกลืนเสียงของประโยคเพลงแต่ละประโยคที่ทำให้เสียงฟังดูแล้วมีความเรียบและฟังแล้วมีความลื่นหู ได้แก่ คำว่า สุดสวาท, สีไพร, มากลับ, มาคุยเลย, เคียงข้าง, พี่พอรู้, ก่อนน้อง , เป็นสาริกา, หวังน้อง

2.3.3 การทอดเสียง

การกลืนเสียงของคำร้องโดยใช้สัญลักษณ์ ≈ เป็นเครื่องหมายของการกลืนเสียงในคำร้องตามลักษณะของประโยคและวรรคเพลงเป็นการกลืนเสียงตามท่อนเพลงที่ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น



พบว่า การทอดเสียงในบทเพลงสีไพร ท่อน A มีลักษณะการทอดเสียงอยู่ 4 ตำแหน่งของประโยค ได้แก่ คำว่า พี่ , เหงา , เก่า , ตา เป็นการทอดเสียงให้มีลักษณะของคำร้องมีเสียงยาวขึ้น หรือว่า การเชื่อมเสียงให้ยาวขึ้นในโน้ตเพลง เพื่อให้มีความสมบูรณ์ของทำนองการขับร้องเพลงที่เหมาะกับการเอื้อนในบทเพลงทำให้เพลงในท่อนนี้เป็นท่อนที่เห็นชัดในเรื่องการทอดเสียง เพราะว่าเป็นหัวเพลงที่จังหวะช้า กว่าท่อน B และท่อน C ลักษณะของคำร้องก็จะเห็นได้ชัดเจน ทั้งในเรื่องการทอดเสียงของท้ายประโยคของ เพลงที่ทำสัญลักษณ์ไว้

พบว่า การทอดเสียงในบทเพลงสีไพร ท่อน B มีลักษณะการทอดเสียงอยู่ 23 ตำแหน่ง ของประโยค ได้แก่คำว่า ข่าว , มี่ , พี่ , นา , หนึ่ง , ลั่น , วา , ใหญ่ , คอ , ร่อ , ดา, นี้ , มัง , หวัง , ฟ้า , ลึก , ก่อน , อ้อน , ทรา , นิ่ม , ว้า , แคลน , ภา เป็นการทอดเสียงให้มีลักษณะของคำร้องมีเสียงยาวขึ้นหรือว่า การเชื่อมเสียงให้ยาวขึ้นในโน้ตเพลง เพื่อให้มีความสมบูรณ์ของทำนองการขับร้องเพลงที่เหมาะกับการเอื้อนในบทเพลงทำให้เพลงในท่อนนี้เป็นท่อนที่เห็นชัดในเรื่องการทอดเสียง

พบว่า การทอดเสียงในบทเพลงสีไพร ท่อน C มีลักษณะการทอดเสียงอยู่ 20 ตำแหน่งของประโยค ได้แก่คำว่า แสน , แฟน , ไหม , ดา , มา , ปลาย , บ้าน , บาน , หมาย , ลับ , กลาย , เขนย , มธุรส , กลอน , ฟัง , เด่น , เต้น , หวัง , ป่า , รัง เป็นการทอดเสียงให้มีลักษณะของคำร้องมีเสียงยาวขึ้นหรือว่า การเชื่อมเสียงให้ยาวขึ้นในโน้ตเพลง

1. ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเพลง

เพลง กิ่งทองใบหยก

เพลงกิ่งทองใบหยก

เพลงที่นำมาวิเคราะห์ กิ่งทองใบหยก

ที่มา ชาย เมืองสิงห์

สื่อสร้างเสียง เสียงร้อง

ประเภทโน้ตที่ใช้ โน้ตสากล

ลักษณะของบทเพลง เพลงร้อยเนื้อทำนองเดียว

ความยาวของบทเพลง มี 91 ห้อง ๆ ละ 4 จังหวะ

อัตราความเร็ว (Tempo) 112

เครื่องหมายกำหนดจังหวะ C หรือ 4/4

1.1 คำร้องเพลง กิ่งทองใบหยก

สุขจริงนะกิ่งทอง สมแล้วคู่ครองน้องเป็นเศรษฐี ไม่อิจฉาเพราะว่าบุญพี่ไม่มี
เทียมน้องคนดีที่เคยจับจอง กิ่งทองใบน้อยถึงลอยล่องลม สุดเหนี่ยวโน้มเพราะลมแรงผลักลา

ได้ยินเสียงโห่แทบเป็นบ้าคลั่ง ฟังแล้วตรมหนักหนา ที่คู่บ่าวสาวเขาคงควงเคียงคู่มา
เห็นน้ำสังข์พาน้ำตาที่หลั่งริน ได้ยินได้รู้ได้ดูกับตา หมดวาสนาเพราะพี่ขาดเงิน

กิ่งเอ๋ยแม่กิ่งงาม เห็นใจนงรามแล้วจำห่างเหิน เจ้าสุขเลิศล้นพี่ทนก้มหน้าเดิน
ความหลังล่วงเกินมาขอขมา กิ่งเอ๋ยดอกฟ้าสัญญาขาดกัน ให้ความฝันนั้นจมฝากเดิน
* ได้เอ่ยเพียงเสียงแผ่วลา เห็นรอยดวงหน้าแล้วถวิล ตัดอกตัดใจน้ำตาไม่ให้ริน

สมแล้วยุพินคู่นอนกอดนาง พี่เป็นผู้แพ้เหมือนแพอับปาง ต้องแรมร้างหานางไม่เจอ

1.2 ความหมายของคำร้อง

การร้องเพลงของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ใช้ความเข้าใจในความหมายของเพลง พบว่า เพลงนี้เป็นการบรรยายถึงเรื่อง ลักษณะความงามของผู้หญิงที่สามารถเห็นเป็นรูปธรรมได้อย่างชัดเจน โดยแจกแจงความงามอวัยวะแต่ละส่วน ตั้งแต่ศีรษะไปจนถึงส่วนขาผู้หญิงที่ปรากฏในบทเพลงลูกทุ่งของ *นายชาย เมืองสิงห์* ส่วนมากมักจะมีค่านิยมในด้านความร่ำรวยและวัตถุนิยม ทั้งนี้เพื่อนมุ่งหวังความสุขสบายและความมั่นคงในชีวิตผู้หญิงจึงนิยมเลือกชายที่มีฐานะดีหรือรูปร่างหน้าตาหล่อ โดยไม่คำนึกถึงว่าตนอยู่ในสภาพที่เป็นสาวโสดหรือมีคู่ครองแล้วก็ตาม ถ้าจะมีโอกาสที่พร้อมที่จะทอดทิ้งคนรักได้เสมอ

1.3 **สังคีตลักษณ์** เพลงกิ่งทองใบหยกจัดอยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) มีลักษณะดังนี้

สังคีตลักษณ์สามตอนแบบธรรมดามีรูปแบบโครงสร้าง A : A : A : A : A (Ternary Form)

แสดงลักษณะสังคีตลักษณ์ของเพลงกิ่งทองใบหยกท่อน A

2. วิธีการขับร้อง

พบว่า ในการขับร้องเป็นการขับร้องเสียงเอื้อนและวรรคของเพลงเป็นคำที่เปรียบเทียบผู้หญิงในเชิงลบ นำทำนองร้อยเนื้อทำนองเดียว ดนตรีทุกท่อนจะมีทำนองเดียวกันเปลี่ยนเฉพาะช่วงท้ายและเนื้อร้อง เพลงที่มีหลายลีลา หลายจังหวะ ในบทเพลงเดียวและในการขับร้อง คุณลักษณะในการขับร้องโดยจะต้องหายใจโดยผ่านทั้งทางจมูกและปากพร้อมกันทั้ง 2 ทางโดย หายใจผ่านทางจมูกประมาณ 20% ผ่านทางปาก 80% เพราะการหายใจทางปากนั้น สามารถเก็บลมได้มากกว่าและเร็วกว่าการหายใจทางจมูกเพียงทางเดียว อากาศที่หายใจเข้าไปจะเข้าสู่ปอด กระบังลมจะยืดตัวดันอวัยวะภายในช่องท้องลงต่ำ เพื่อที่จะได้เก็บลมไว้ได้มากๆ เมื่อหายใจออก กระบังลมจะต้อนอากาศเหล่านี้ผ่านทางช่องจมูกหรือปากซึ่งในขณะแรงลมถูกปล่อยออกมาจากปอด ผ่านหลอดลมและเชื่อมต่อไปยังบริเวณเส้นเสียงนั้น เส้นเสียงจะถูกแรงดันให้เกิดการสั่นสะเทือน จะทำให้เกิดคลื่นเสียงสูงๆ ต่ำๆ ขึ้นมาจากนั้นเสียงจะถูกปรับแต่งเป็นคำพูดหรือเสียงร้อง และเกิดความก้องกังวาน โดยอวัยวะต่างๆ ภายในช่องปาก เช่น เพดานเหงือก ลิ้น ฟัน ริมฝีปาก รวมไปถึงโพรงในช่องปากและจมูกด้วย จะได้เสียงเต็มชัดเจนโดยทั่วไป ของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* เป็นเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ในเรื่องของการเปล่งเสียงคำร้องนั้นชัดเจน ฉะนั้นเพลงนี้มีลักษณะเด่น ในเรื่องการใช้ลมในการขับร้อง และเพลงกิ่งทองใบหยกเพลงนี้เป็นเพลงเดียวแต่มีหลายทำนอง

สัญลักษณ์ของบทเพลง

สัญลักษณ์เครื่องหมายการหายใจในบทเพลง

สัญลักษณ์เครื่องหมายการเอื้อนเสียงในบทเพลง

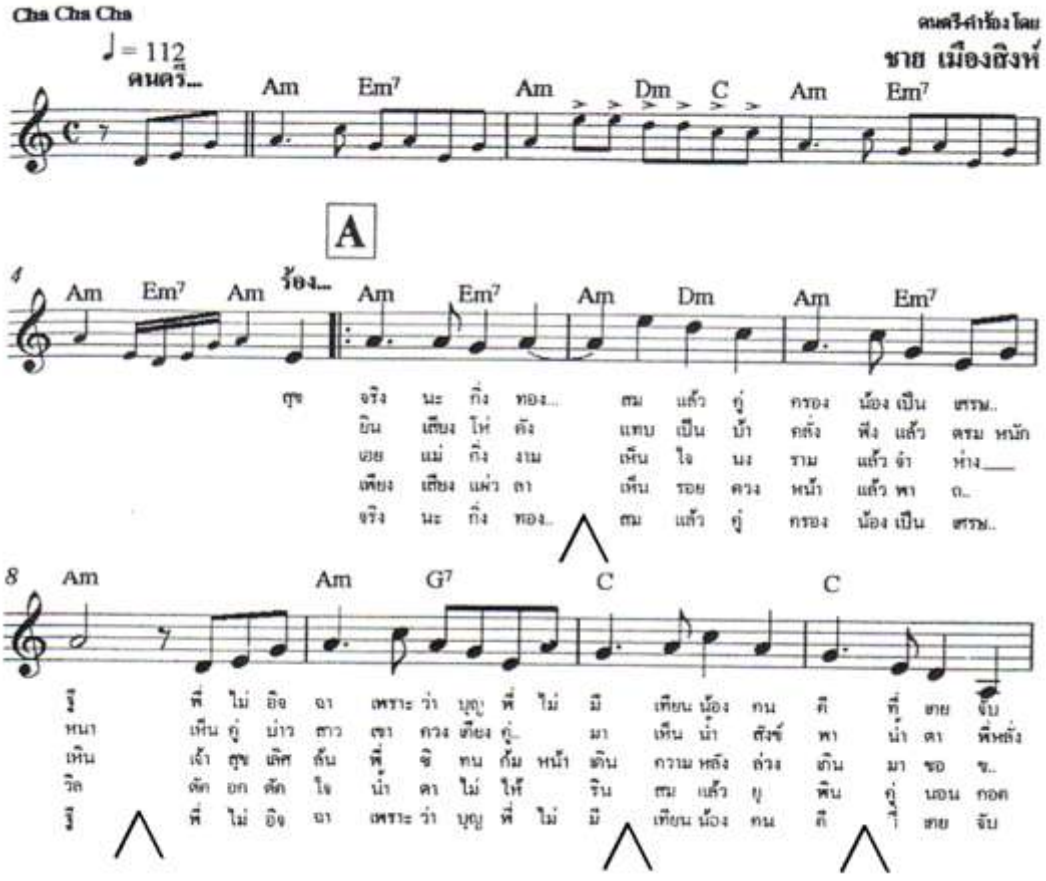
สัญลักษณ์เครื่องหมายการกลืนเสียงในบทเพลง

สัญลักษณ์เครื่องหมายการทอดเสียงในบทเพลง

2.1 อารมณ์เพลง

พบว่า ในการขับร้องเป็นการขับร้องเสียงเอื้อนที่นำทำนองร้อยเนื้อทำนองเดียว ดนตรีทุกท่อนจะมีทำนองเดียวกันเปลี่ยนเฉพาะช่วงท้ายและเนื้อร้อง มีการใช้ลีลาน้ำเสียงนับว่าเป็นสิ่งสำคัญมากที่สุด เพราะการใช้ลีลาในน้ำเสียงในบทเพลงกิ่งทองใบหยกนี้หมายถึงการที่ทำให้นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* รู้จักการใช้น้ำเสียงให้เป็นประโยชน์ในการสื่ออารมณ์ โดยรู้จักการใช้จังหวะ Cha Cha Cha ประกอบกับการใช้ความดัง – เบาของน้ำเสียงและ การใช้เสียงลักษณะต่างๆ เช่น แข็งกร้าว อ่อนนุ่ม ทุ้มลึก เป็นการทำให้บทเพลงมีหลายลีลา มีสีสันมากขึ้นทั้งยังทำให้ผู้ฟังสามารถจินตนาการตามอารมณ์เพลงได้เป็นอย่างดี ในบทเพลงเดียวกันในการขับร้อง เป็นไปอย่างปกติไม่ค่อยเปลี่ยนจังหวะมากมาย คุณลักษณะในการขับร้องโดยทั่วไป ของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* เป็นเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ในเรื่องของการเปล่งเสียงคำร้องนั้นชัดเจน

2.2 การหายใจในบทเพลง



การหายใจด้านคำร้อง หายใจโดยใช้สัญลักษณ์ การหายใจจะหายใจเต็มปอดในการขับร้องถึงแม้ว่าประโยคยาวหรือสั้นก็ตาม ในช่วงประโยคสั้นต้องหายใจเร็วขึ้น คือสูดลมหายใจโดยการนำอากาศเข้าปอดมากกว่าของการขับร้องในประโยคยาว และเป็นการหายใจตามท่อนเพลงที่นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น

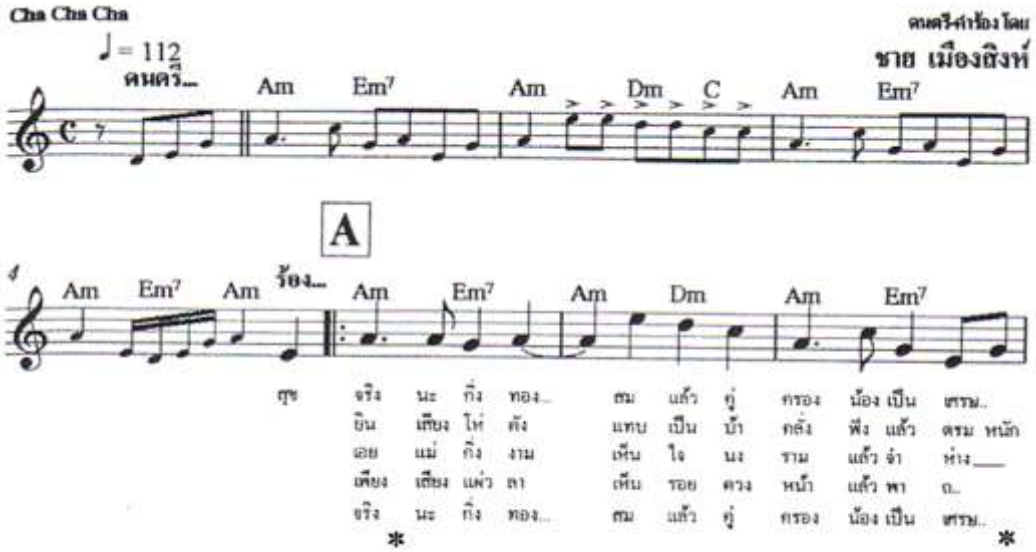
พบว่า ลักษณะการหายใจในบทเพลงกิ่งทองใบหยก ของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* นั้น สิ่งที่ต้องคำนึงมากที่สุดคือ การควบคุมการหายใจให้ถูกจังหวะและเข้ากับจังหวะให้ได้ ในบทเพลงกิ่งทองใบหยก ใช้จังหวะ Cha Cha Cha ดังนั้น ในบทเพลงกิ่งทองใบหยก นายสมเศียร พานทอง*(ชาย เมืองสิงห์)*สามารถควบคุมจังหวะและการใช้ลมที่จะมา กระทบเส้นเสียงของนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ให้เกิดเสียงได้ตามต้องการ ถ้าสามารถควบคุมการหายใจได้และการใช้ลมของนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ก็สามารถควบคุมการผลิตเสียงให้นิ่งเรียบ สามารถควบคุมช่วงประโยคของเพลงและสามารถควบคุมความหนัก - เบาของเสียงได้ดังนั้น การหายใจของนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ส่วนมากจะหายใจเป็นวรรค หรือประโยคเพลงในเพลงกิ่งทองใบหยกได้อย่างเหมาะสม

2.3 **เทคนิคพิเศษในการขับร้องให้เข้ากับเนื้อหา**

พบว่า นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ใช้วิธีการขับร้องแล้วการเปิดคอเป็นการทำให้ช่องคอขยายตัวออก จะได้ความรู้สึกโล่งกว้าง เพื่อเป็นการเปิดทางให้ลมสามารถผ่านออกมาได้อย่างสะดวก ไม่ถูกปิดกั้น ทั้งยังเป็นการเพิ่มเนื้อที่ในช่องคอให้เสียงที่เปล่งออกมาเกิดความก้องกังวาน ซึ่งสามารถทำได้ด้วยการวางลิ้นให้ถูกตำแหน่งไม่ถูกยกขึ้นมาปิดกั้นช่องคอ ในเพลงกิ่งทองใบหยกยังมีจังหวะที่กระชับให้เข้ากับเนื้อหาซึ่งแล้วแต่จินตนาการของเพลง และใช้วิธีการขับร้องให้เข้ากับเนื้อหาของเพลง เป็นการใช้อารมณ์และความสนุกของจังหวะ Cha Cha Cha พร้อมทั้งการใช้การเอื้อนหรือว่าลักษณะการใช้บทกลอนสุภาพที่มีความสอดคล้องกันและการหายใจให้เข้ากับบทเพลง การลากเสียงให้เชื่อมต่อกันแล้วโดยใช้ลักษณะของลมในการขับร้องก็ชัดเจนพร้อมทั้งลูกคอที่เป็นการใช้ลมที่แตกต่างกับนักร้องคนอื่น เช่น เสียงที่ออกมาเป็นคำๆ ได้อย่างชัดเจน การร้องเสียงใหญ่ ๆ โดยเสียงไม่ขาดทำให้เพลงนั้นมีความสมบูรณ์มายิ่งขึ้นในบทเพลง พร้อมทั้งลูกคอที่เป็นการใช้เทคนิคพิเศษในการปรุงแต่งของการขับร้องเพื่อให้เข้ากับเนื้อหาและอารมณ์ของบทเพลง

2.3.1 การเอื้อนเสียง

การเอื้อนเสียงของคำร้องโดยใช้สัญลักษณ์ * เป็นเครื่องหมายของการเอื้อนเสียงในคำร้องตามลักษณะของประโยคและวรรคเพลงเป็นการเอื้อนตามท่อนเพลงที่ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น



พบว่า ลักษณะการเอื้อนของเพลงกิ่งทองใบหยกในท่อน A มีการเอื้อนทั้งหมด 5 ตำแหน่ง ของประโยค เช่น คำว่า สุขจริง , เศรษฐี , จับจอง , ใบน้อย , ผลักลา เป็นการเอื้อนเสียงขึ้นลงในลักษณะ หนัก – เบา ให้เข้ากับทำนองเพลงกิ่งทองใบหยก ซึ่งมีลักษณะการขับร้องเพลงไทยเดิมผสมอยู่ในแต่ละคำที่เอื้อน

2.3.2 การกลืนเสียง

การกลืนเสียงของคำร้องโดยใช้สัญลักษณ์ ~ เป็นเครื่องหมายของการกลืนเสียงในคำร้องตามลักษณะของประโยคและวรรคเพลงเป็นการกลืนเสียงตามท่อนเพลงที่ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น

พบว่า การกลืนเสียงในบทเพลงกิ่งทองใบหยก ท่อน A มีลักษณะการกลืนเสียงอยู่ 6 ตำแหน่งของประโยค ประโยคที่ 1 สุข จริง นะ กิ่ง ทอง , ประโยคที่ 2 น้อง เป็น เศรษ ฐี ประโยคที่ 3 พี่ ไม่ อิจ ฉา , ประโยคที่ 4 ว่า บุญ พี่ ไม่ มี ,ประโยคที่ 5 กิ่ง ทอง ใบ น้อย , ประโยคที่ 6 เพราะ ลม แรง ผลัก ลา เป็นประโยคที่มีการกลืนเสียงในท่อนเพลง

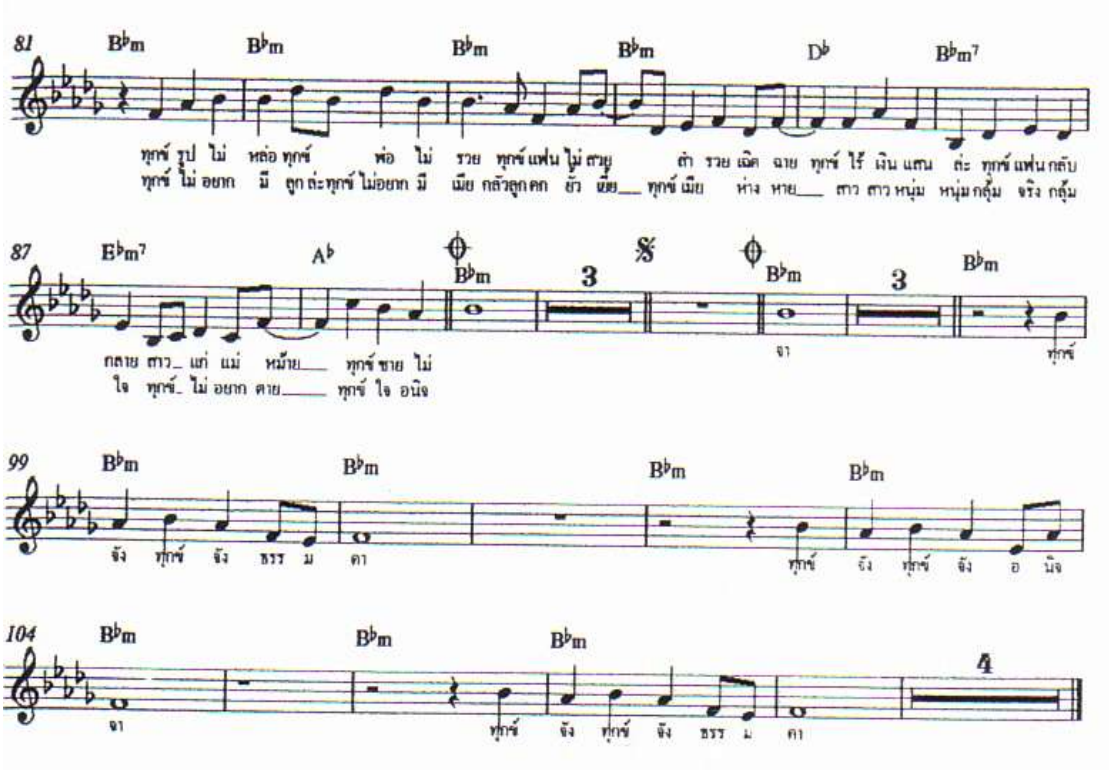
2.3.3 การทอดเสียง

การกลืนเสียงของคำร้องโดยใช้สัญลักษณ์ ≈ เป็นเครื่องหมายของการกลืนเสียงในคำร้องตามลักษณะของประโยคและวรรคเพลงเป็นการกลืนเสียงตามท่อนเพลงที่นายสมเศียร พานทอง (ชาย เมืองสิงห์) ได้ประพันธ์ขึ้น

พบว่า การทอดเสียงของบทเพลงกิ่งทองใบหยก ท่อน A มีอยู่ 1 ตำแหน่งของประโยค ได้แก่คำว่า ทอง.....ซึ่งเป็นการทอดเสียงให้ยาวขึ้นในท่อน A

1. **ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเพลง**

เพลงทุกข์ร้อยแปด



เพลงทุกข์ร้อยแปด

เพลงที่นำมาวิเคราะห์ ทุกข์ร้อยแปด

ที่มา ชาย เมืองสิงห์

สื่อสร้างเสียง เสียงร้อง

ประเภทโน้ตที่ใช้ โน้ตสากล

ลักษณะของบทเพลง เพลงแหล่พื้นบ้าน

ความยาวของบทเพลง มี 112 ห้อง ๆ ละ 2 จังหวะ

อัตราความเร็ว(Tempo) 184

เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 2/2

1.1 คำร้อง เพลงทุกข์ร้อยแปด

โอ้ย ... กลัวแล้วตายแล้ว กลัวแล้วเจ้าข้า ความทุกข์เจ้าขาเวทนาข้าบ้าง
ยากดีมีจนก็ไม่พ้นกองเวร ทุกข์ยากทุกข์เย็นไม่วายเว้นหม่นหมาง ดินฟ้าเหี้ยมโหดโกรธขึ้ง
เกลียดชัง ไม่สงสารลูกช้างโถช่างกระไร เกิดเป็นจนก็ต้องทนอดออม แต่งตัวออมซอม
ยอมทุกข์ทนได้ ทุกข์อดทุกข์ยากลำบากลำบน ทุกข์เกิดมาจนบ่นได้ไฉนขาวสารกรอก
หม้อจะไปขอทานใคร ทนหิวทนโหยโอ๊ยโอยปวดใจ อยากจน อยากจนเสียเมื่อไร อยากกอด
เข่าร้องไห้ทุกข์ไม่มีกิน

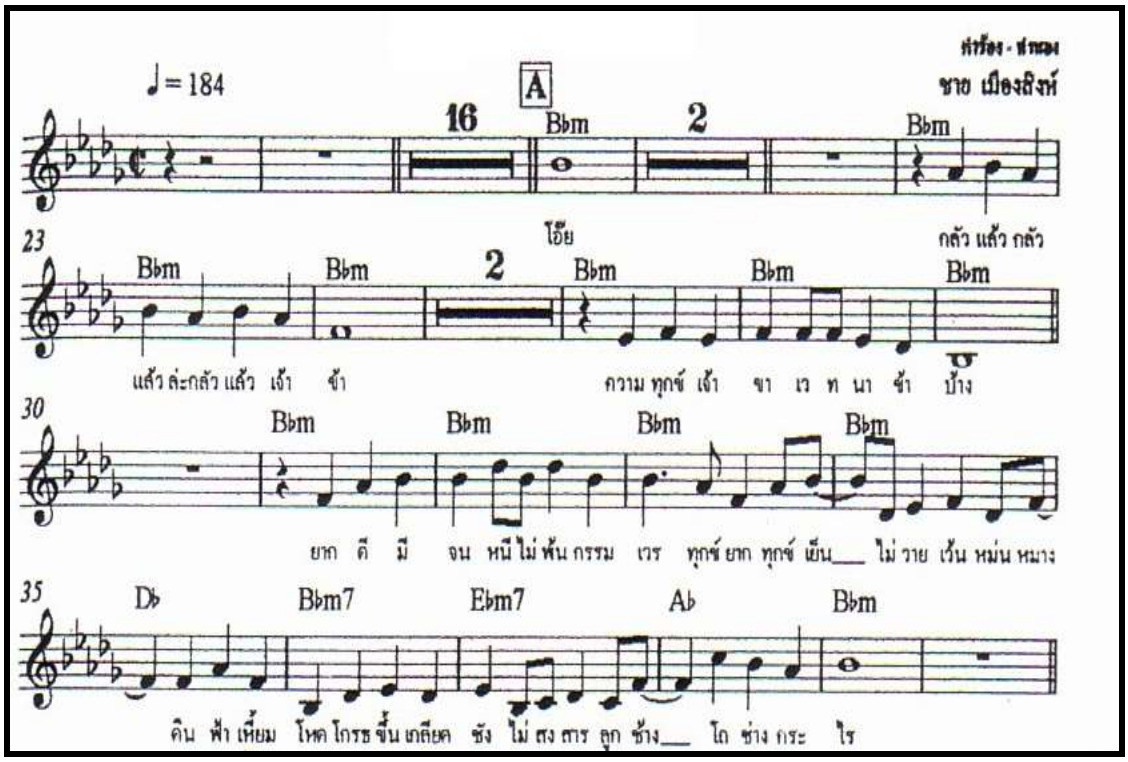
เกิดเป็นชาวนาโถต้องหน้าดำ ลำบากตรากตรำจำทุกข์ทั้งสิ้น หากเทวดาฝนฟ้าอำนวย
ก็เหมือนได้ช่วยหมดหนี้หมดสิ้น ถ้าฝนสั่งฟ้าลงมาท่วมเดิน นาล่มปีไหนไม่มีข้าวกิน
ต้องแต่งตัว แต่งตัวขาดวิ่น ทุกข์ไม่สร้างสิ้นนอกกะดินกินกะทราย
ทุกข์ ... มีรักมีสุขมีทุกข์อย่างหนัก ที่ไหนมีรักมีทุกข์ง่ายๆ ทุกข์รูปไม่หล่อทุกข์พ่อไม่รวย
ทุกข์แฟนไม่สวยสำรายเฉิดฉาย ทุกข์ไร้เงินแสนทุกข์แฟนกลับกลาย
สาวแก่แม่ม่ายทุกข์ชายไม่แล
อนึ่ง คนทุกข์และจนมีลูกมีเต้า สู้กินเกลือคลุกข้าวอยู่จนเฒ่าจนแก่ เกิดมีลูกชาย
หวังใจจะได้บวช ชาวบ้านก็สวดกันกระแหนะกระแหน
พ่อนาคเนื้อหอมสาวมาตอมเกาะแจกลัวไม่พ้นพรรษาสีกาชะแง้ห่วงบ้าน
ห่วงบ้านจะแย่ เพราะสีกาท้องแก่ทุกข์แย่เชียวนะคุณ
เกิดเป็นผู้หญิงทุกยิ่งกว่าใคร ทุกข์น่าเห็นใจวุ่นวายว้าวุ่น ถ้าเกิดเป็นลูกเลี้ยง
แม่เลี้ยงก็ด่า ทุกข์โศกไม่สร่างซาโดนด่าว่าเฉียวฉุน พ่อหลงเมียน้อยพลอยลืมบาปบุญ
จะรีบมีผัวละทุกข์กลัวขาดทุน แม่เอย แม่เอยแม่คุณตักบาตรทำบุญเอาไว้นะจะสบาย
โอ๊ย ... แต่ฉันมีทุกข์ มีทุกข์มากกว่า ทุกข์หนักทุกข์หนา เบื่อระอาแหนงหน่าย
ทุกข์ไม่อยากมีลูก ทุกข์ไม่อยากมีเมีย กลัวลูกดกยั้วเยี้ย ทุกข์เมียจะหาย สาวๆ
หนุ่มๆ กลุ้มจริงกลุ้มใจ ทุกข์ไม่อยากตาย ทุกข์ใจอนิจจา
(ทุกข์จัง ทุกข์จัง ธรรมดา ทุกข์จัง ทุกข์จัง ธรรมดา)

1.2 **ความหมายของคำร้อง**

การร้องเพลงของ นายสมเศียร พานทอง (ชาย เมืองสิงห์) ใช้ความเข้าใจในความหมายของเพลง พบว่า เพลงนี้เป็นการบรรยายถึงเรื่อง ความนึกคิดหรือประสบการณ์ต่อสิ่งต่างๆ ของตนเป็นที่ตั้งแล้ว ผู้ประพันธ์ยังแสดงทัศนะโดยยึดหลักความจริงของโลกที่เป็นสัจธรรมมากล่าวแทรกไว้ในบทเพลง เพื่อให้ข้อคิดแก่ผู้ฟังได้แนวทางในการดำเนินชีวิตไปในทางที่ถูกต้องดีงาม เช่น มนุษย์ทุกคนต้องพบกับการเกิด แก่ เจ็บ ตาย ด้วยกันทั้งสิ้น ไม่มีอะไรเป็นสิ่งแน่นอนเมื่อตายไปก็ไม่มีใครสามารถนำทรัพย์สมบัติใดๆ ติดตัวไปได้เลย ทั้งนี้เพื่อให้ผู้คนละกิเลสตัณหาต่างๆ ดังบทเพลง

1.3 **สังคีตลักษณ์** เพลงทุกข์ร้อยแปดจัดอยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) มีลักษณะดังนี้

สังคีตลักษณ์สามตอนแบบธรรมดามีรูปแบบโครงสร้าง A : B : C (Ternary Form)



ภาพแสดงสังคีตลักษณ์เพลงทุกข์ร้อยแปดท่อน A

ภาพแสดงสังคีตลักษณ์เพลงทุกข์ร้อยแปดท่อน B

ภาพแสดงสังคีตลักษณ์เพลงทุกข์ร้อยแปดท่อน C

2. วิธีการขับร้อง

พบว่า ในการขับร้องเป็นการขับร้องเสียงเอื้อนที่นำทำนองแหล่พื้นบ้าน ลักษณะการ ขับร้องลักษณะหนึ่งที่มีการคิดเนื้อสดๆ มาใช้ ส่วนการขับร้อง นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* มีคุณลักษณะในการขับร้อง โดยจะต้องหายใจโดยผ่านทั้งทางจมูกและปากพร้อมกันทั้ง 2 ทางโดยหายใจผ่านทางจมูกประมาณ 20% ผ่านทางปาก 80% เพราะการหายใจทางปากนั้น สามารถเก็บลมได้มากกว่าและเร็วกว่าการหายใจทางจมูกเพียงทางเดียว อากาศที่หายใจเข้าไปจะเข้าสู่ปอด กระบังลมจะยืดตัวดันอวัยวะภายในช่องท้องลงต่ำ เพื่อที่จะได้เก็บลมไว้ได้มากๆ เมื่อหายใจออก กระบังลมจะต้อนอากาศเหล่านี้ผ่านทางช่องจมูกหรือปากซึ่งในขณะแรงลมถูกปล่อยออกมาจากปอด ผ่านหลอดลมและเชื่อมต่อไปยังบริเวณเส้นเสียงนั้น เส้นเสียงจะถูกแรงดันให้เกิดการสั่นสะเทือน จะทำให้เกิดคลื่นเสียงสูงๆ ต่ำๆ ขึ้นมาจากนั้นเสียงจะถูกปรับแต่งเป็นคำพูดหรือเสียงร้อง และเกิดความก้องกังวาน โดยอวัยวะต่างๆ ภายในช่องปาก เช่น เพดานเหงือก ลิ้น ฟัน ริมฝีปาก รวมไปถึงโพรงในช่องปากและจมูกด้วยจะได้เสียงเต็มชัดเจนหรือ จังหวะตามความสามารถของผู้ร้องเพลงที่มีหลายลีลาหลายจังหวะ ในบทเพลงเดียวและในการขับร้อง คุณลักษณะในการขับร้องโดยทั่วไป ของ สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* เป็นเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ในเรื่องของการเปล่งเสียงคำร้องนั้นชัดเจนรวมทั้งในเรื่องโทนเสียงก็ชัดเจนด้วย

สัญลักษณ์ของบทเพลง

สัญลักษณ์เครื่องหมายการหายใจในบทเพลง

สัญลักษณ์เครื่องหมายการเอื้อนเสียงในบทเพลง

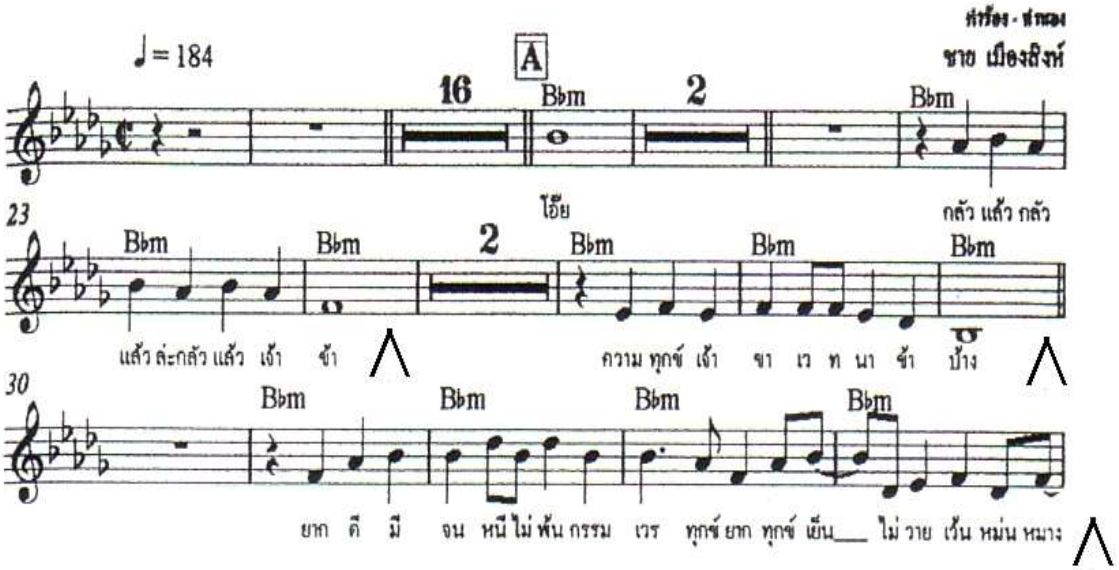
สัญลักษณ์เครื่องหมายการกลืนเสียงในบทเพลง

สัญลักษณ์เครื่องหมายการทอดเสียงในบทเพลง

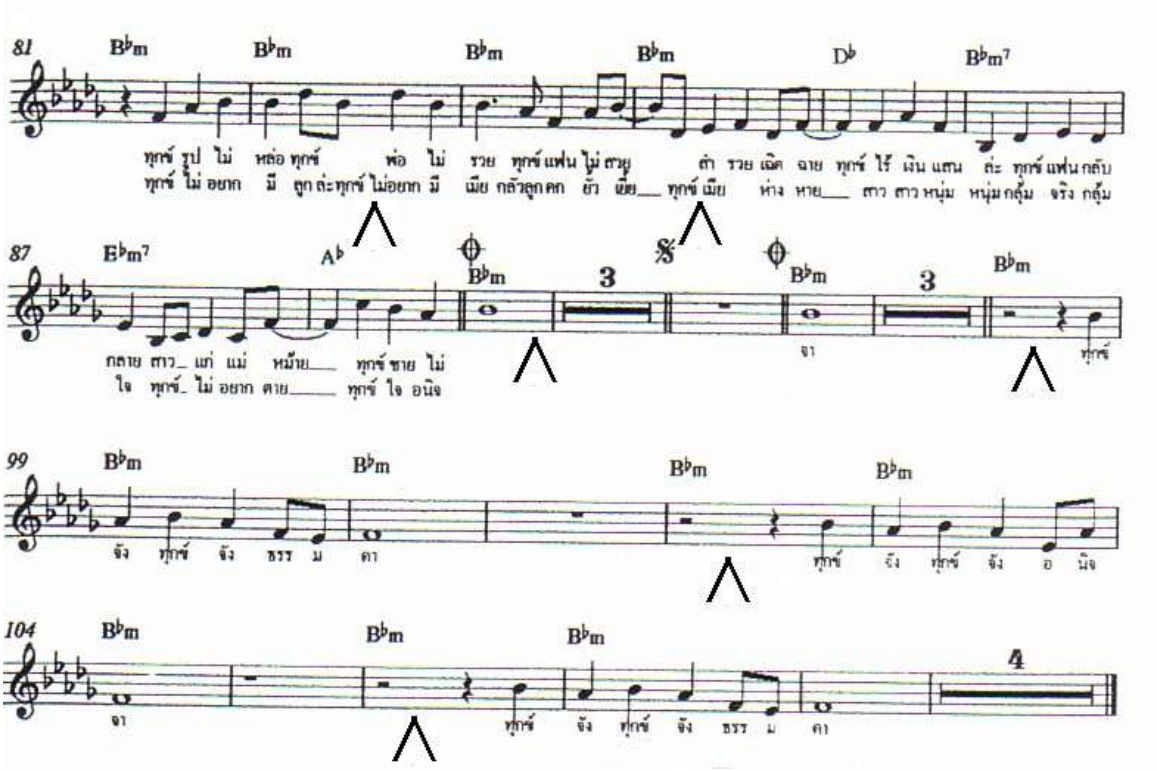
2.1 อารมณ์เพลง

พบว่า นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* เมื่อขับร้องจะใช้ความพิถีพิถันเน้นในเรื่องของอารมณ์เพลง การใช้ลีลาน้ำเสียงที่นับว่าเป็นสิ่งสำคัญของบทเพลงทุกข์ร้อยแปด เพราะการใช้ลีลาน้ำเสียงเพลงนี้หมายถึง การที่ผู้ขับร้องรู้จักการใช้น้ำเสียงให้เป็นประโยชน์ในการสื่ออารมณ์ โดยรู้จักการทำให้เพลงนั้นออกมาไพเราะ และเหมาะในการเอื้อนทำนองเพลงแหล่พื้นบ้าน เพลงที่มีหลายลีลา หลายจังหวะ และเหมาะกับการใช้ความดัง - เบาของน้ำเสียงและการใช้เสียงในลักษณะต่างๆ เช่น เสียงที่แข็งกร้าว อ่อนนุ่ม ทุ้มลึก เป็นการทำให้บทเพลงมีสีสันมากขึ้น ทั้งยังทำให้ผู้ฟังสามารถจินตนาการตามอารมณ์ของบทเพลงได้เป็นอย่างดี และในเพลงนี้เป็นเพลงที่จินตนาการและสื่อ ความนึกคิดหรือประสบการณ์ต่อสิ่งต่างๆ ของตนเป็นที่ตั้งแล้ว ผู้ประพันธ์ยังแสดงทัศนะโดยยึดหลักความจริงของโลกที่เป็นสัจธรรมมากล่าวแทรกไว้ในบทเพลง เพื่อให้ข้อคิดแก่ผู้ฟังได้แนวทางในการดำเนินชีวิตไปในทางที่ถูกต้องดีงาม เช่น มนุษย์ทุกคนต้องพบกับการเกิด แก่ เจ็บ ตาย ด้วยกันทั้งสิ้น ไม่มีอะไรเป็นสิ่งแน่นอนเมื่อตายไปก็ไม่มีใครสามารถนำทรัพย์สมบัติใดๆ ติดตัวไปได้เลย ทั้งนี้เพื่อให้ผู้คนละกิเลสตัณหาต่างๆ ดังบทเพลง

2.2 การหายใจในบทเพลง



35
Db
Bbm7
Ebm7
Ab
Bbm
ดิน ฟ้า เหี้ยม โหด โกรธ ขึ้น เกลียด ชัง ไม่ สง สาร ลูก ช้าง___ โถ ช่าง กระ ไร
B
41
2
Bbm
Bbm
Bbm
Bbm
Bbm
เกิด เป็น คน จน ต้อง ทน อด ออม แต่ง ตัว แมม มอม ล่ะยอม ทุกข์ ทน ได้
เกิด เป็น ชาว นา โถ ต้อง หน้า ดำ ลำ บาก ลำ ดาก ตรำ ร้า ทุกข์ ทั้งสิ้น
อนึ่ง คน ทน ทุกข์ ล่ะจน มี ลูก เต้า กิน เกลือ คลุก ข้าว จน หมา จน แก่
เกิด เป็น ผู้ หญิง ทุกข์ ยิ่ง กว่า ใคร ล่ะทุกข์ น่า เห็น ใจ ละวุ่น วาย ว้า วุ่น
48
Bbm
Bbm
Bbm
Bbm
ทุกข์ อด ทุกข์ ยาก ลำ บาก ลำ บน___ ทุกข์ เกิด มา จะ ล่ะบน ไป ไจ___
หาก เท ว ดา ล่ะฟน ฟ้า อ่า นวย___ ล่ะก็ เหมือน ได้ ช่วย ปลด หนี้ ปลด
เกิด มี ลูก ชาย หม่าย จะ ได้ บวช___ ชาว บ้าน ก็ สวด กัน กระแหนะ กระ
เกิด เป็น ลูก เลี้ยง แม่ เลี้ยง ก็ ด่า___ ทุกข์ โศก ไม่ ชา ด่า ว่า เฉียว
53
น
ดิน
แหน
ฉุน
Db
Bbm7
Ebm7
ข้าว สาน กรอก หม้อ จะ ไป ขอ ทาน ใคร ทน หิว ทน โหย
ถ้า ฝน ลั่ง ฟ้า ลง___ มา ท่วม ดิน นา ล่ม ปี ไหน
พ่อ นาค เนื้อ หอม สาว ตอม ติด แจ กลัว ไม่ พ้น พรรษา
พ่อ หลง เมีย น้อย พลอย ลืม บาป บุญ จะ รีบ มี ผัว_
58
Bbm7
Ebm7
Bbm7
Db
Ab
Fm7
Bbm
___ล่ะโอ๊ย โอย ปวด ใจ อยาก จน อยาก จน เสีย เมื่อ ไหร่ กอด เข่า ร้อง ไห้ ล่ะทุกข์ ไม่ มี กิน
ล่ะไม่ มี ข้าว กิน แต่ง ตัว แต่ง___ ตัว ขาด วิน ทุกข์ ไม่ สร่าง สิ้น นอน กับ ดิน กิน กับ ทราย
___ล่ะสี กา ชะ แง้ ห่วง บ้าน ห่วง___บ้าน จะ แย่ สี กา ห้อง แก่ ทุกข์ แย่ เชียว แม่ คุณ
___ทุกข์ กลัว ขาด ทุน แม่ เอย ล่ะแม่ เอย___ แม่___ คุณ ดัก บาตร ทำ บุญ ไว้ นะ จะ สบาย
64
1.
2
2.
2
2
ทุกข์.....
โอ๊ย.....



การหายใจด้านคำร้อง หายใจโดยใช้สัญลักษณ์ การหายใจจะหายใจเต็มปอดในการขับร้องถึงแม้ว่าประโยคยาวหรือสั้นก็ตาม ในช่วงประโยคสั้นต้องหายใจเร็วขึ้น คือสูดลมหายใจโดยการนำอากาศเข้าปอดมากกว่าของการขับร้องในประโยคยาว และเป็นการหายใจตามท่อนเพลงที่นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น

พบว่า การหายใจในบทเพลงทุกข์ร้อยแปด นั้นสิ่งที่ต้องคำนึงมากที่สุด การควบคุมการหายใจได้ถูกต้องในบทเพลงสามารถควบคุมลมที่จะมากระทบเส้นเสียงของนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ให้เกิดเสียงได้ตามต้องการ สามารถควบคุมการหายใจได้ การใช้ลมของนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ก็สามารถควบคุมการผลิตเสียงให้นิ่งเรียบสามารถควบคุมช่วงประโยคของเพลงและสามารถควบคุมความหนัก – เบาของเสียงได้ ดังนั้น การหายใจของนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ส่วนมากจะหายใจเป็นวรรค หรือประโยคเพลงในเพลงทุกข์ร้อยแปด

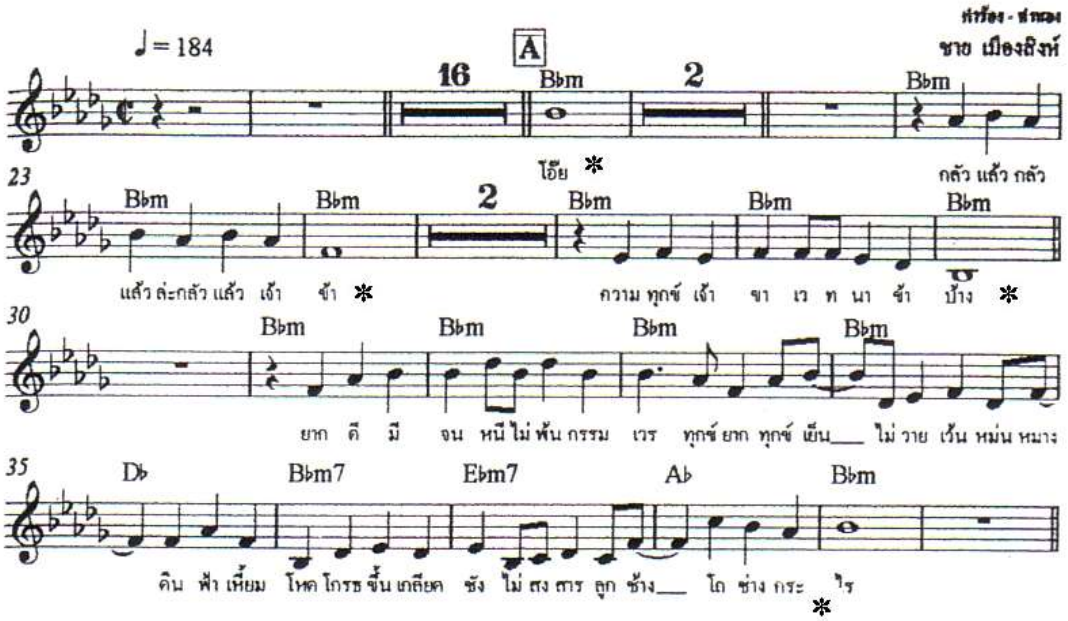
2.3 เทคนิคพิเศษในการขับร้องให้เข้ากับเนื้อหา

พบว่า นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ใช้วิธีการขับร้องแล้ว ใช้วิธีการหายใจและรู้จักการใช้โทนเสียงในลักษณะต่างๆ การปล่อยเสียงให้ออกมาอย่างมีคุณภาพก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่จำเป็นต้องคำนึงในการร้องเพลงให้ได้เสียงที่มีคุณภาพ นายสมเศียร พานทอง สามารถทำได้

ด้วยการเปิดทางให้การส่งลมผ่านอวัยวะต่างๆ ตั้งแต่ กล้ามเนื้อหน้าท้อง กระบังลม เส้นเสียง จนถึงช่องคอได้สะดวก สิ่งที่จำเป็นต่อการทำให้เสียงของ นายสมเศียร พานทอง ออกมาอย่างมีคุณภาพได้ความกังวาน นั้นคือการเปิดคอ นายสมเศียร พานทองได้ทำให้ช่องคอขยายตัวออก ได้ความรู้สึกโล่งกว้าง เพื่อเป็นการเปิดทางให้ลมสามารถผ่านออกมาได้อย่างสะดวก ไม่ถูกปิดกั้น ทั้งยังเป็นการเพิ่มเนื้อที่ในช่องคอให้เสียงที่เปล่งออกมาเกิดความก้องกังวาน ซึ่งสามารถทำได้ด้วยการวางลิ้นให้ถูกตำแหน่งไม่ยกขึ้นเพื่อมาปิดกั้นช่องคอ และนายสมเศียร พานทอง ยังใช้ความงามทางด้านศิลปะการขับร้องเพลงให้เข้ากับเนื้อหา ซึ่งแล้วแต่จินตนาการของบทเพลง และใช้วิธีการขับร้องให้เข้ากับเนื้อหาของบทเพลง เป็นการใช้อารมณ์และความสนุกของจังหวะ พร้อมทั้งการใช้การเอื้อนหรือว่าลักษณะเพลงแล้วคำมีความสอดคล้องกัน การลากเสียงให้เชื่อมต่อกันแล้วโดยใช้ลักษณะของลมหายใจและลักษณะเด่นของบทกลอนที่ขับร้องในการขับร้อง และเทคนิคการใช้ลมที่แตกต่างกับนักร้องคนอื่น เช่น เสียงที่ออกมาเป็นคำๆ ได้อย่างชัดเจน การร้องเสียงใหญ่ ๆโดยเสียงไม่ขาดทำให้เพลงนั้นมีความสมบูรณ์มายิ่งขึ้นในบทเพลง พร้อมทั้งลูกคอที่เป็นการใช้เทคนิคพิเศษในการปรุงแต่งของการขับร้องเพื่อให้เข้ากับเนื้อหาและอารมณ์ของเพลงทุกข์ร้อยแปด

2.3.1 เสียงเอื้อน

การเอื้อนเสียงของคำร้องโดยใช้สัญลักษณ์ ✻ เป็นเครื่องหมายของการเอื้อนเสียงในคำร้องตามลักษณะประโยคและวรรคเพลงเป็นการเอื้อนตามท่อนเพลงที่ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น



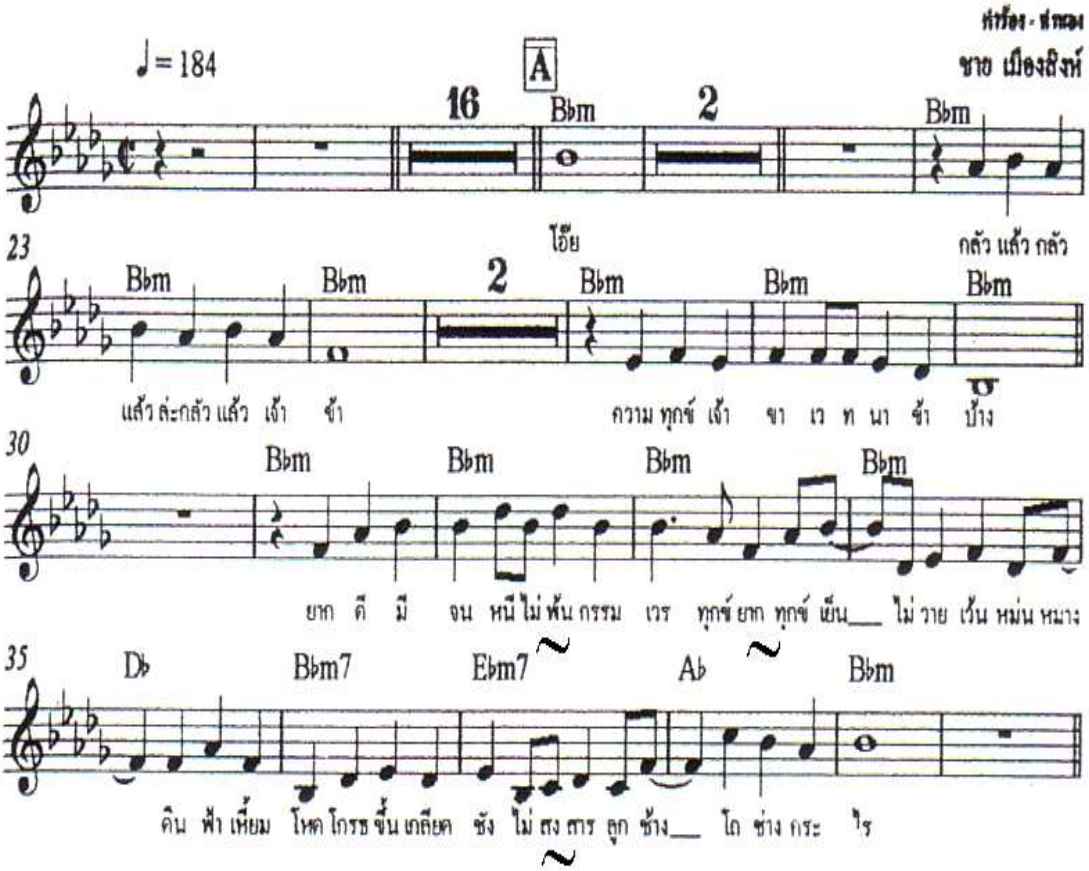
พบว่า เสียงเอื้อนในท่อน A ของเพลงทุกข์ร้อยแปด มีการเอื้อน 4 ตำแหน่งของประโยค ได้แก่ คำว่า โอ๊ย..... เป็นเป็นเสียงที่เอื้อนออกมาผมสมกับการแหล่เสียงออกมาโดยการลากเสียงให้ยาวตามสำเนียงการร้องคล้ายคำอุทาน คำว่า เจ้าข้า..... , ข้าบ้าง..... เป็นการเอื้อนลักษณะการลากเสียงหรือการโหนเสียงลงเพื่อให้เข้ากับสำเนียงของบทเพลง คำสุดท้ายของท่อน A คำว่า กระไร..... เป็นการเอื้อนโดยการใช้ลูกคอผสมผสานและลากเสียงให้ยาวพร้อมกับการควบคุมหางเสียงเพื่อทำการเปลี่ยนท่อนต่อไป

พบว่า การเอื้อนเสียงในท่อน B ของเพลงทุกข์ร้อยแปดมีการเอื้อนเสียง 2 ตำแหน่งของประโยค เช่น คำว่า ไม่มีกิน , ทุกข์ เป็นการเอื้อนผสมกับการโหนเสียงขึ้น เพื่อให้เกิดอรรถรสของบทเพลงทุกข์ร้อยแปดโดยมีน้ำเสียงที่สื่อถึงอารมณ์ของคำว่า ทุกข์ หรือ ความโศกเศร้า

พบว่า การเอื้อนทำนองบทเพลงทุกข์ร้อยแปดในท่อน C ของบทเพลงทุกข์ร้อยแปด มีการเอื้อนเสียงของบทเพลง 2 ตำแหน่งของประโยค ได้แก่ คำว่า ไม่..... และคำว่า ธรรมดา..... เป็นการเอื้อนเสียงในลักษณะการโหนเสียงให้เข้ากับสำเนียงของบทเพลงทุกข์ร้อยแปด

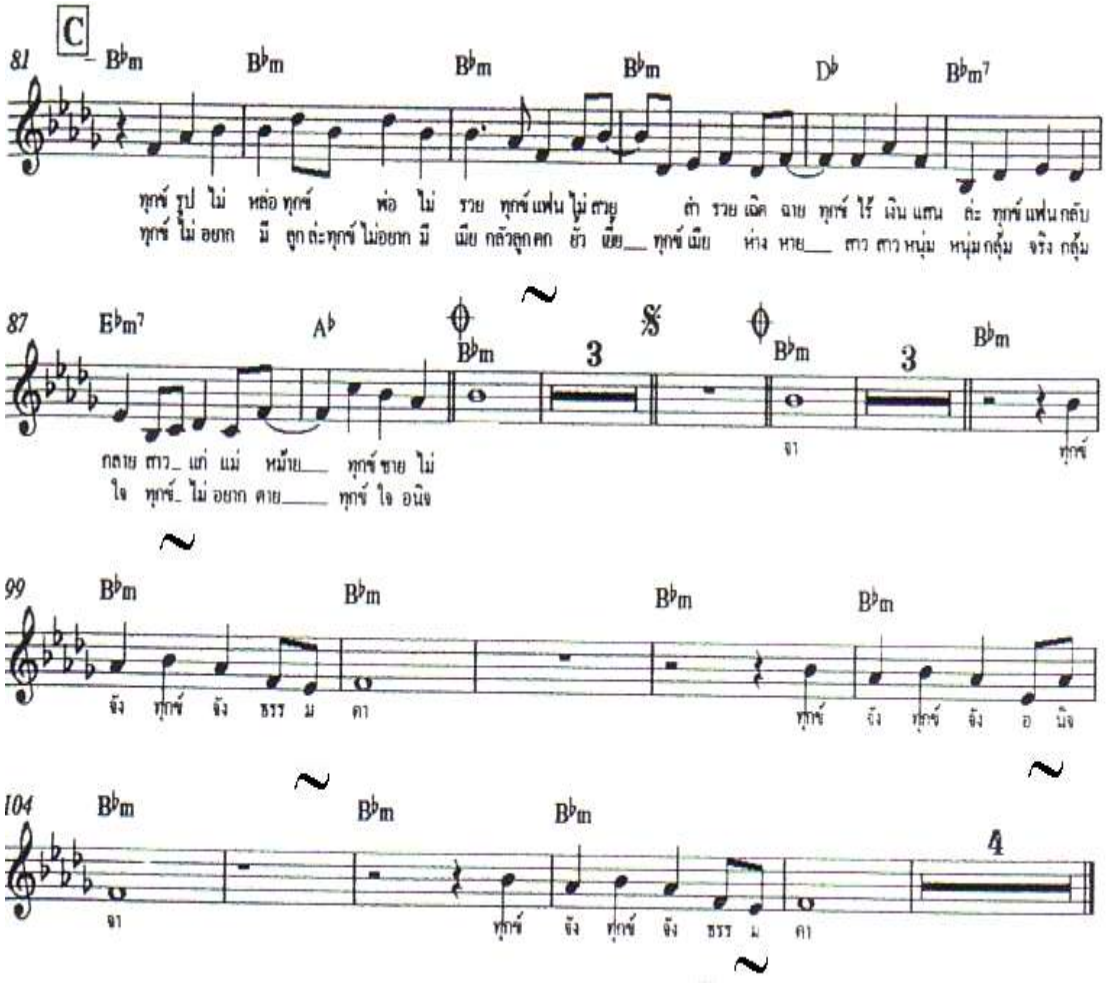
2.3.2 การกลืนเสียง

การกลืนเสียงของคำร้องโดยใช้สัญลักษณ์ ~ เป็นเครื่องหมายของการกลืนเสียงในคำร้องตามลักษณะของประโยคและวรรคเพลงเป็นการกลืนเสียงตามท่อนเพลงที่ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น



พบว่า การกลืนเสียงในบทเพลงทุกข์ร้อยแปด ท่อน A มีลักษณะการกลืนเสียงอยู่ 3 ตำแหน่งของประโยค ได้แก่ ประโยคที่ 1 คำว่า หนี ไม่ พ้น กรรม เวร, ประโยคที่ 2 คำว่า ทุกข์ ยาก ทุก เย็น, ประโยคที่ 3 คำว่า ชัง ไม่ สง สาร ลูก ช้าง, ทั้ง 3 ประโยคนี้ เป็นการกลืนเสียงของคำร้องและตัวโน้ตให้มีความชัดเจนในบทเพลง

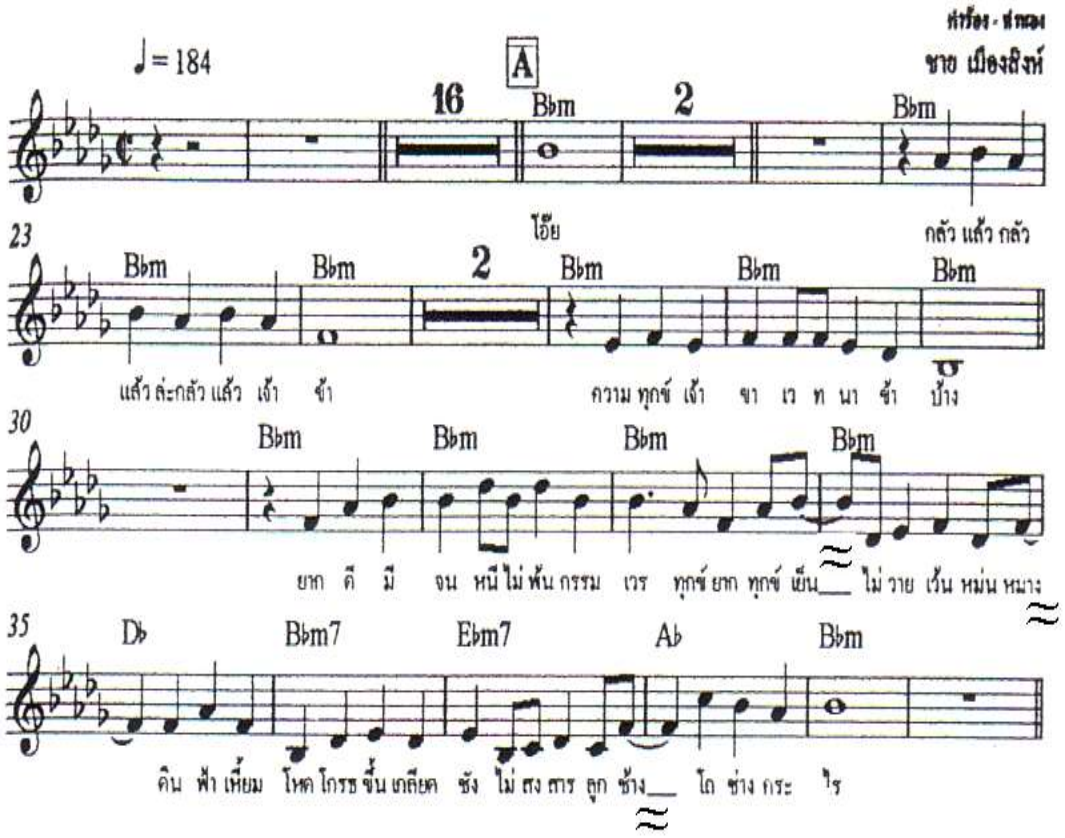
พบว่า การกลืนเสียงในบทเพลงทุกข์ร้อยแปด ท่อน B มีลักษณะการกลืนเสียงอยู่ 1 ตำแหน่งของประโยค ได้แก่ คำว่า ข้าว สาร กรอก หม้อ เป็นประโยคที่มีความกลืนเสียงในการขับร้องของเพลงทุกข์ร้อยแปด



พบว่า การกลืนเสียงของบทเพลงทุกข์ร้อยแปด ท่อน C มีลักษณะการกลืนเสียงอยู่ 5 ตำแหน่งของประโยค เช่น ประโยคที่ 1 คำว่า ทุกข์ แฟน ไม่ สวย, ประโยคที่ 2 คำว่า สาว แก่ แม่ หม้าย, ประโยคที่ 3 คำว่า ทุกข์ จัง ธรรม ดา, ประโยคที่ 4 คำว่า ทุกข์ จัง อนิจ จา, ประโยคที่ 5 คำว่า ทุกข์ จัง ธรรม ดา, ซึ่งเป็นการกลืนเสียงในประโยคเพลงในการขับร้อง

2.3.3 การทอดเสียง

การกลืนเสียงของคำร้องโดยใช้สัญลักษณ์ ≈ เป็นเครื่องหมายของการกลืนเสียงในคำร้องตามลักษณะของประโยคและวรรคเพลงเป็นการกลืนเสียงตามท่อนเพลงที่ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น



พบว่า การทอดเสียงของบทเพลงทุกข์ร้อยแปด ท่อน A มีลักษณะการทอดเสียงอยู่ 3 ตำแหน่งของประโยค ได้แก่ คำว่า เย็น , หมาง, ช้าง เป็นการทอดเสียงให้มีลักษณะของคำร้องมีเสียงยาวขึ้นหรือว่า การเชื่อมเสียงให้ยาวขึ้นในโน้ตเพลง เพื่อให้มีความสมบูรณ์ของทำนองการขับร้องเพลงที่เหมาะกับการเอื้อนในบทเพลงทำให้เพลงในท่อนนี้เป็นท่อนที่เห็นชัดในเรื่องการทอดเสียง

พบว่า การทอดเสียงของบทเพลงทุกข์ร้อยแปด ท่อน B มีลักษณะการทอดเสียงอยู่ 5 ตำแหน่งของประโยค เช่น คำว่า บน, ใจ, โหย, จน, ให้ เป็นการทอดเสียงให้มีลักษณะของคำร้องมีเสียงยาวขึ้นหรือว่า การเชื่อมเสียงให้ยาวขึ้นในโน้ตเพลง เพื่อให้มีความสมบูรณ์ของทำนองการขับร้องเพลงที่เหมาะกับการเอื้อนในบทเพลงทำให้เพลงในท่อนนี้เป็นท่อนที่เห็นชัดในเรื่องการทอดเสียง

พบว่า การทอดเสียงของบทเพลงทุกข์ร้อยแปด ท่อน C มีลักษณะการทอดเสียงอยู่ 3 ตำแหน่งของประโยค เช่น คำว่า สวย, ฉาย, หม้าย เป็นการทอดเสียงให้มีลักษณะของคำร้องมีเสียงยาวขึ้นหรือว่า การเชื่อมเสียงให้ยาวขึ้นในโน้ตเพลง เพื่อให้มีความสมบูรณ์ของทำนองการขับร้องเพลงที่เหมาะกับการเอื้อนในบทเพลงทำให้เพลงในท่อนนี้เป็นท่อนที่เห็นชัดในเรื่องการทอดเสียง

1. ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเพลง

เพลงมาลัยน้ำใจ

เพลงมาลัยน้ำใจ

เพลงที่นำมาวิเคราะห์ มาลัยน้ำใจ

ที่มา ชาย เมืองสิงห์

สื่อสร้างเสียง เสียงร้อง

ประเภทโน้ตที่ใช้ โน้ตสากล

ลักษณะของบทเพลง เพลงลูกทุ่งมาตรฐาน

บทเพลงมาลัยน้ำใจเป็นบทเพลงลูกทุ่ง

ทั่วๆ ไปที่แบ่งออกเป็น 4 ท่อน

ความยาวของบทเพลง มี 9 8 ห้อง ๆ ละ 2 จังหวะ

อัตราความเร็ว (Tempo) 250

เครื่องหมายกำหนดจังหวะ 2/2

1.1 คำร้อง เพลงมาลัยน้ำใจ

(สร้าย) มามาซิมาเป็นแฟนพี่เถิดมาแม่มา เร็วเร็วไว้ไวหัวใจชายว่าง ขอเชิญร้อยชั่งมานั่งตีลังกา มาได้มาเสียมาเป็นมายเดียร์ของพี่ก็มา มาลัยลอยวนที่คล้องจนล้นคอชาย มาลัยน้ำใจของแฟนเคยให้ล้นหลาม เรารักกันจริงจะทอดทิ้งลงก็ตามอย่าพึ่งใจดำมาเป็นแฟนประจำเถิดหนาหวานตา

บ้านใกล้เรือนเคยเคยฟังแต่เสียงชาญคราญ เคยชมชื่นชวนมิน่ามาด่วนตัดสัมพันธ์ เอารักมาคืนจะไปรักคนอื่นทำไมกัน นาวาสวรรค์มารับจอมขวัญแล้วกานดา

ลืมหนุ่มหน้ามนอย่างพึ่งลืมคนขี้อาย เดี๋ยวนี้เป็นม่ายเพราะแฟนมาหน่อยมาแหนง ขาดจะดีไม่ต้องสีก็คงแดง ค่าตัวไม่แพงเพราะไม่เคยแข่งราคา

เมียพี่มีชู้วงการเขารู้กันดี นักร้องอย่างพี่บุญน้อย มัวร้องเพลงเพลินคู่รักเลยเหินลมลอย ผีซ้ำด้ำพลอยสงสารพี่หน่อยนะกานดา

คุณปู่คุณย่าคุณลุงคุณตาคุณยาย ลืมแล้วหรือไรหรือมีหลายใหม่เดี๋ยวนี้ พาร์ทเนอร์ที่รักอย่าพึ่งรีบผลักไมตรี ลองมารักอีกซักทีเดี๋ยวนี้มีดีไม่แหกตา

เป็นม่ายมาหลายเวลาเพราะขาดคู่ขาประจำ ทนทุกข์ระกำไม่มีแฟนพร่ำนอนเพ้อ ใครรักชายจริงรับร้องไม่ทิ้งทอดเธอ จะซื่อจนเซ่อชะโอละเน้อชะโอละชา

ขอบคุณแฟนๆ ที่ยังหนาแน่นเป็นแฟนพี่ชาย ด้วยความเต็มใจสงสารพ่อม่ายเอาบุญ ทุกข์จิปาถะสงสารพี่นะจะขอบคุณ ช่วยรักการุญอย่าให้ขาดทุนเรื่องสีกา

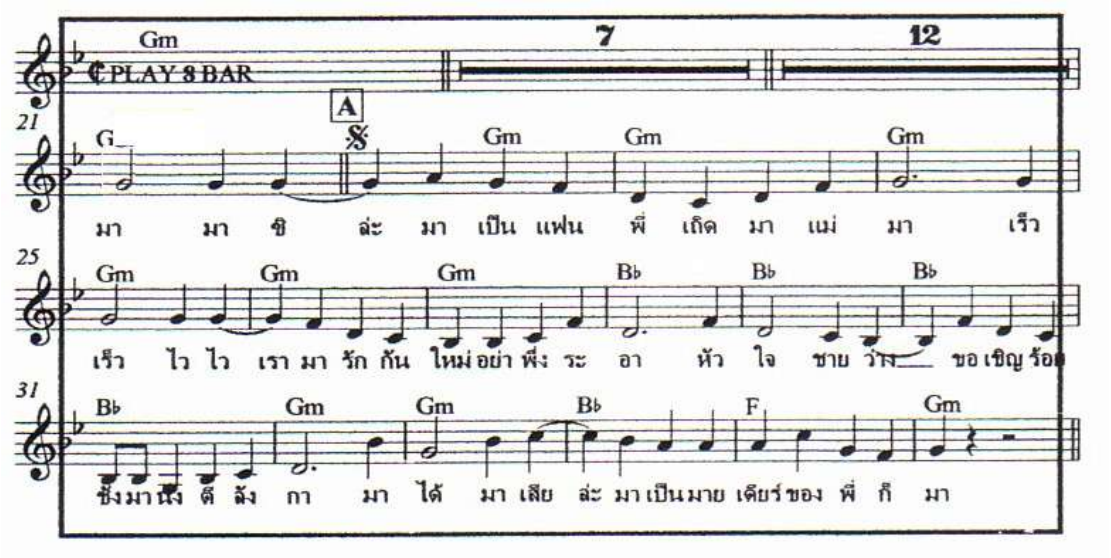
มาซีมาซีมาเป็นแฟนพี่ไม่มีขาดทุน หญิงใดใจบุญช่วยทำให้อุ่นหัวใจ หน้าชื่นตาบานถ้าแฟนสงสารพี่ชาย หากพี่ดังอีกวันใดรีบหมายใจและหมายตา

1.2 ความหมายของคำร้อง

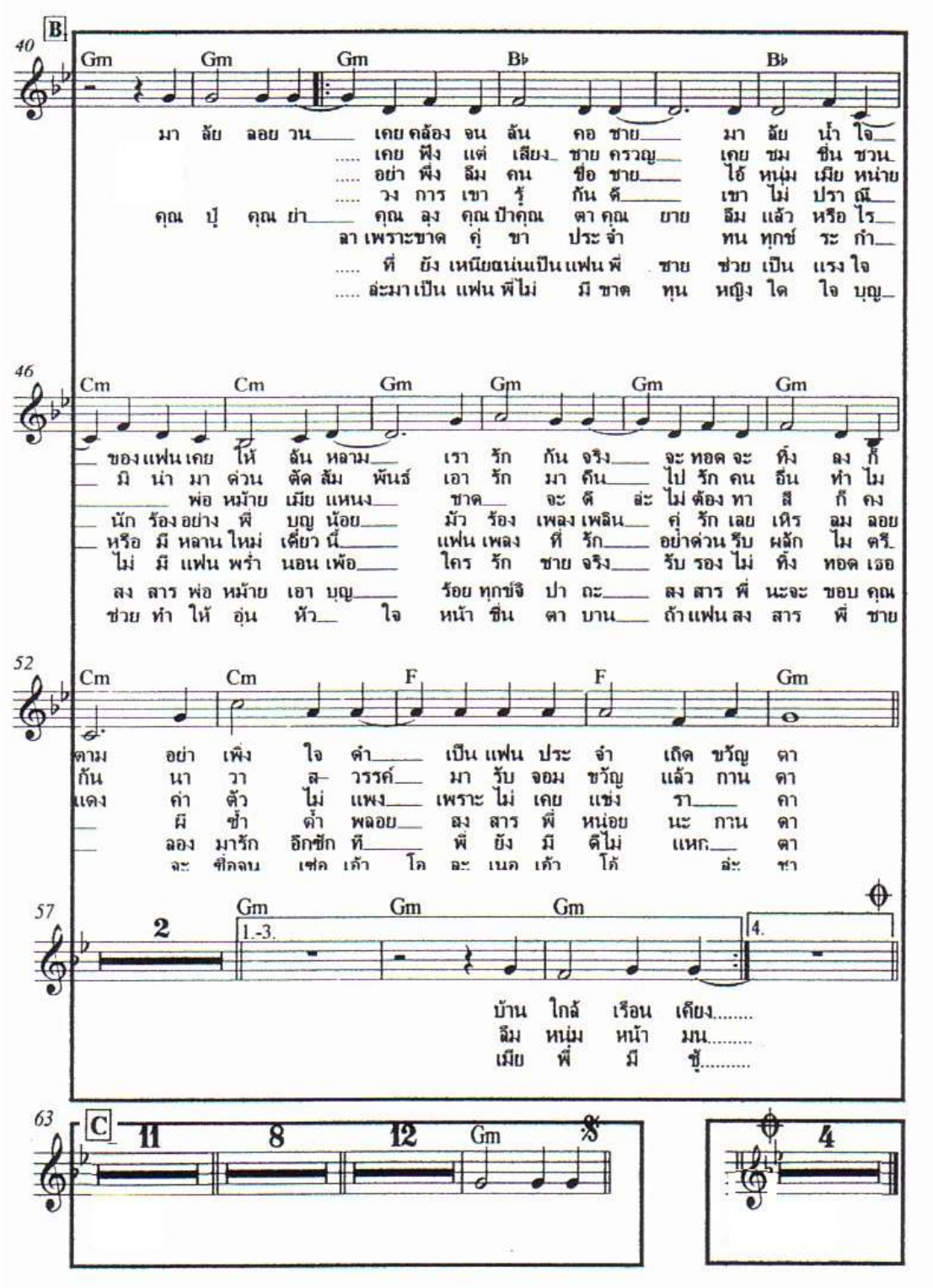
การร้องเพลงของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ใช้ความเข้าใจในความหมายของเพลง พบว่า เพลงนี้เป็นการบรรยายถึงเรื่องคู่ครองว่า ผู้เป็นภรรยาควรมีความซื่อสัตย์จงรักภักดีต่อสามี ไม่คิดนอกใจ ควรยึดมั่นอยู่ในศีลธรรมอันดีงาม รักเดียวใจเดียวต่อสามี ไม่สมควรคบชู้สู่ชาย โดยทอดทิ้งลูกและสามีไปอยู่กับชายอื่น เพื่อหาความสุขสนุกใส่ตัวแต่เพียงผู้เดียว มิฉะนั้นจะก่อให้เกิดปัญหาภายในครอบครัว ทำให้ขาดความสงบสุข ซึ่งอาจจะเป็นสาเหตุให้ครอบครัวต้องแตกแยก ดังนั้น บทเพลงที่ถ่ายทอดออกมาเกี่ยวกับภรรยาส่วนมาก จึงมีลักษณะเป็นประณาม ประจาน แดกดัน เย้ยหยัน หรือโพทนา

1.3 สังคีตลักษณ์ เพลงมาลัยน้ำใจ จัดอยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) มีลักษณะดังนี้

สังคีตลักษณ์สามตอนแบบผสมมีรูปแบบโครงสร้าง A : B : C : coda (Ternary Form) เป็นรูปแบบการประพันธ์เพลงที่มีโครงสร้างทางการประพันธ์ที่เรียบง่าย



แสดงลักษณะสังคีตลักษณ์ของเพลงมาลัยน้ำใจท่อน A



แสดงลักษณะสังคีตลักษณ์ของเพลงมาลัยน้ำใจท่อน B,C

2. วิธีการขับร้อง

พบว่า ในการขับร้องเป็นการขับร้องเสียงเอื้อนที่นำทำนองเพลงพื้นบ้านพื้นเมืองมาผสมกับเพลงสากล ประกอบกับการขับร้องพร้อมด้วยจังหวะที่เร็ว และการใช้ทักษะเพลงไทยเดิม และการใช้ลูกคอ ในการขับร้อง และมีการทอดเสียงให้เข้ากับบทเพลงการใช้เสียงผสมผสาน กันระหว่างเพลงไทยเดิมกับสำเนียงของเพลงสากล ทำให้มีความเป็นเอกลักษณ์ของเพลงนี้ ที่เห็นได้ชัดเจน และลักษณะการขับร้องที่ใช้ลมในการขับร้อง โดยจะต้องหายใจโดยผ่านทั้งทางจมูกและปากพร้อมกันทั้ง 2 ทางโดย หายใจผ่านทางจมูกประมาณ 20% ผ่านทางปาก 80% เพราะการหายใจทางปากนั้น สามารถเก็บลมได้มากกว่าและเร็วกว่าการหายใจทางจมูกเพียงทางเดียว อากาศที่หายใจเข้าไปจะเข้าสู่ปอด กระบังลมจะยืดตัวดันอวัยวะภายในช่องท้องลงต่ำ เพื่อที่จะได้เก็บลมไว้ได้มากๆ เมื่อหายใจออก กระบังลมจะต้อนอากาศเหล่านี้ผ่านทางช่องจมูกหรือปากซึ่งในขณะแรงลมถูกปล่อยออกมาจากปอด ผ่านหลอดลมและเชื่อมต่อไปยังบริเวณเส้นเสียงนั้น เส้นเสียงจะถูกแรงดันให้เกิดการสั่นสะเทือน จะทำให้เกิดคลื่นเสียงสูงๆ ต่ำๆ ขึ้นมาจากนั้นเสียงจะถูกปรับแต่งเป็นคำพูดหรือเสียงร้อง และเกิดความก้องกังวาน โดยอวัยวะต่างๆ ภายในช่องปาก เช่น เพดานเหงือก ลิ้น ฟัน ริมฝีปาก รวมไปถึงโพรงในช่องปากและจมูกด้วยจะได้เสียงเต็มชัดเจน คุณลักษณะในการขับร้องโดยทั่วไปของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* เป็นเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ในเรื่องของการเปล่งเสียงคำร้องนั้นชัดเจน

สัญลักษณ์ของเพลงเพลง

สัญลักษณ์เครื่องหมายการหายใจในบทเพลง

สัญลักษณ์เครื่องหมายการเอื้อนเสียงในบทเพลง

สัญลักษณ์เครื่องหมายการกลืนเสียงในบทเพลง

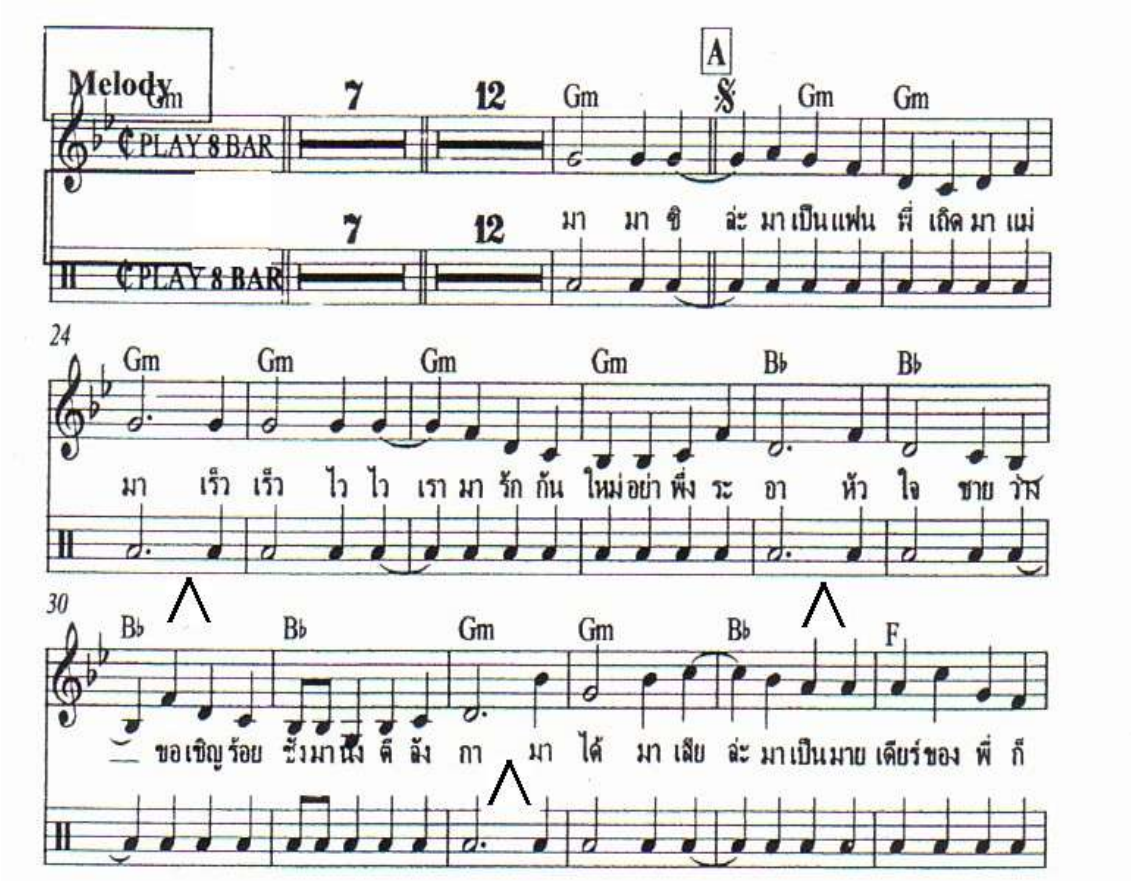
สัญลักษณ์เครื่องหมายการทอดเสียงในบทเพลง

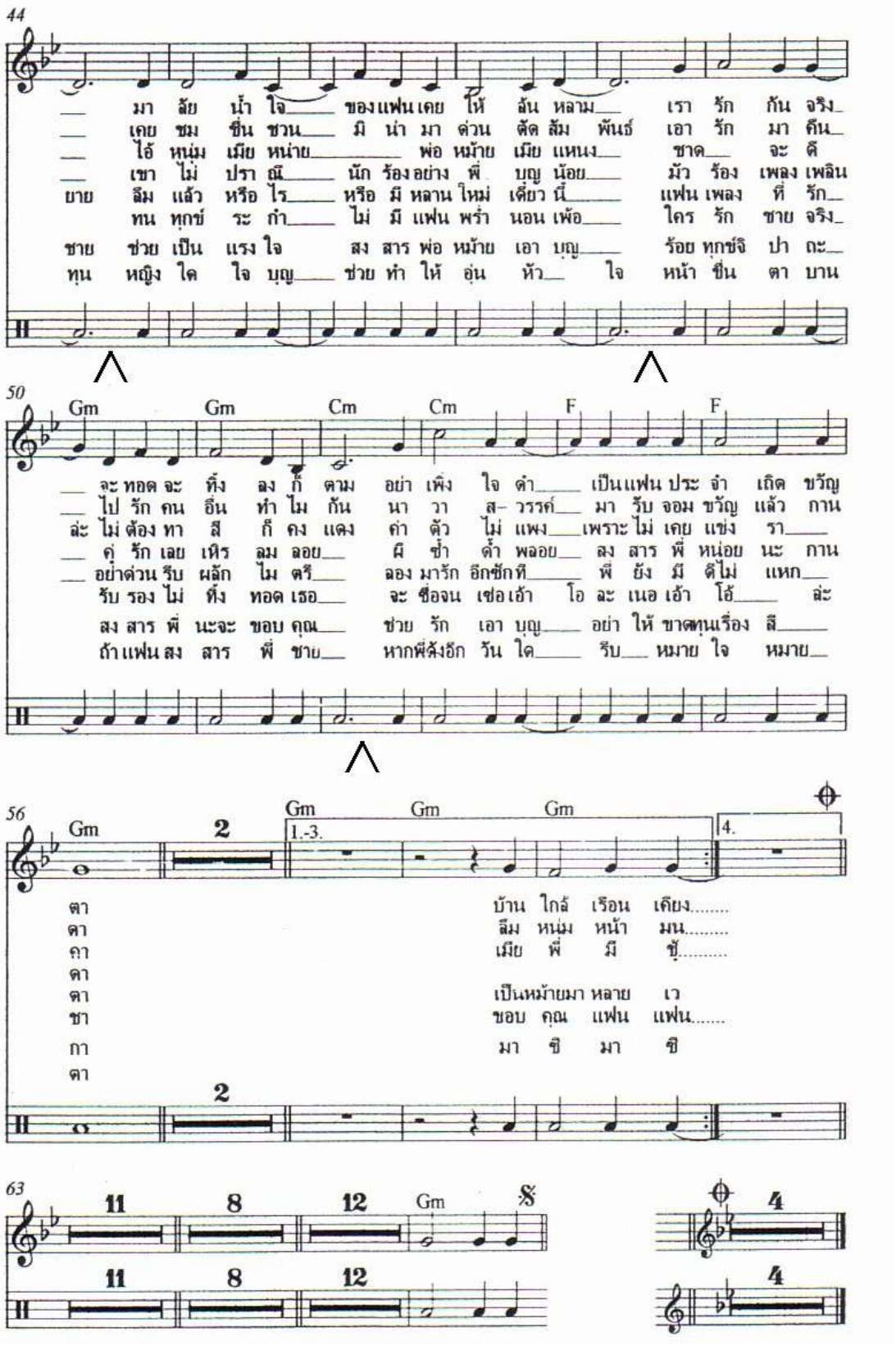
2.1 อารมณ์เพลง

พบว่า นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* เมื่อขับร้องจะใช้ลีลาผ่านทางแววตาเป็นการ สื่อความหมายของบทเพลง แสดงความร่าเริง และการใช้ลีลาของน้ำเสียงและสีน่าในอารมณ์เพลงมาลัยน้ำใจและท่าทางเป็นส่วนประกอบ เพลงมาลัยน้ำใจของนายสมเศียร พานทองได้

ใช้ลีลาน้ำเสียงเป็นสิ่งสำคัญมากที่สุดในบทเพลงนี้ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ใช้น้ำเสียงให้เป็นประโยชน์ในการสื่ออารมณ์เพลง โดยการใช้จังหวะให้เหมาะสมกับบทเพลง มาลัยน้ำใจ และให้เหมาะกับความดัง – เบาของน้ำเสียงและการใช้ลักษณะต่างๆ เช่น ความแข็งกร้าว ความอ่อนนุ่ม ทุ้งลึกของเสียง เป็นการทำให้บทเพลงมีสีสันมากขึ้นในบทเพลงมาลัยน้ำใจ ทั้งยังทำให้ผู้ฟังสามารถจินตนาการตามอารมณ์ของบทเพลงได้เป็นอย่างดีและความพิถีพิถันเน้นในเรื่องของอารมณ์เพลงเพื่อให้เพลงนั้นออกมาไพเราะ และเหมาะในการเอื้อนทำนองเพลงพื้นเมืองมาผสมกับเพลงสากล ในเพลงนี้เป็นเพลงที่จินตนาการและสื่อถึงควรยึดมั่นอยู่ในศีลธรรมอันดีงาม รักเดียวใจเดียวต่อสามี ไม่สมควรคบชู้สู่ชาย โดยทอดทิ้งลูกและสามีไปอยู่กับชายอื่น เพื่อหาความสุขสนุกใส่ตัวแต่เพียงผู้เดียวมิฉะนั้นจะก่อให้เกิดปัญหาภายในครอบครัว ทำให้ขาดความสงบสุข ซึ่งอาจจะเป็นสาเหตุให้ครอบครัวต้องแตกแยก

2.2 การหายใจในบทเพลง




44
มา ล้ย น้ำ ใจ ของแฟนเคย ให้ ล้น หลาม เรา รัก กัน จริง
เคย ชม ชื่น ชวน มิ น่า มา ด่วน ตัด สัม พันธ์ เอา รัก มา คืน
ไอ้ หนุ่ม เมีย หน่าย พ่อ หม้าย เมีย แหนง ชาด จะ ดี
เขา ไม่ ปรา ถนี นัก ร้องอย่าง พี่ บญ น้อย มัว ร้อง เพลง เพลิน
ยาย ลืม แล้ว หรือ ไร หรือ มี หลาน ใหม่ เดี๋ยว นี้ แฟน เพลง ที่ รัก
ทน ทุกข์ ระ กำ ไม่ มี แฟน พร่ำ นอน เพ้อ ใคร รัก ชาย จริง
ชาย ช่วย เป็น แรง ใจ สง สาร พ่อ หม้าย เอา บญ ร้อย ทุกข์จิ ปา ถะ
ทุน หญิง ใด ใจ บญ ช่วย ทำ ให้ อุ่น หัว ใจ หน้า ชื่น ตา บาน
50
Gm Gm Cm Cm F F
จะ ทอด จะ ทิ้ง ลง ก็ ตาม อย่า เพิ่ง ใจ ดำ เป็นแฟน ประ จำ เถิด ขวัญ
ไป รัก คน อื่น ทำ ไม กัน นา วา สะ- วรรค์ มา รับ จอม ขวัญ แล้ว กาน
ล่ะ ไม่ ต้อง ทา สี ก็ คง แดง ค่า ตัว ไม่ แพง เพราะ ไม่ เคย แข่ง รา
คู่ รัก เลย เหิร ลม ลอย ผี ซ้ำ ด้ำ พลอย ลง สาร พี่ หน่อย นะ กาน
อย่าด่วน รีบ ผลัก ไส ตรี ลอง มารัก อีกซักที พี่ ยัง มี ดีไม่ แหก
รับ รอง ไม่ ทิ้ง ทอด เธอ จะ ซื่อจน เชื่อเอ้า โอ ละ เนอ เอ้า โอ้ ล่ะ
สง สาร พี่ นะจะ ขอบ คุณ ช่วย รัก เอา บญ อย่า ให้ ขาดทุนเรื่อง สี
ถ้าแฟน สง สาร พี่ ชาย หากพี่ดิ้งอีก วัน ใด รีบ หมาย ใจ หมาย
56
Gm 2 Gm Gm Gm
1.-3. 4.
ตา บ้าน ไกล้ เรือน เคียง.....
ดา ลืม หน่าม หน้า มน.....
คา เมีย พี่ มี ชู้.....
ดา
ตา เป็นหม้ายมา หลาย เว
ชา ขอบ คุณ แฟน แฟน.....
กา มา ซิ มา ซิ
ตา
2
63
11 8 12 Gm
11 8 12
4
4

การหายใจด้านคำร้อง หายใจโดยใช้สัญลักษณ์ การหายใจจะหายใจเต็มปอดในการขับร้องถึงแม้ว่าประโยคยาวหรือสั้นก็ตาม ในช่วงประโยคสั้นต้องหายใจเร็วขึ้น คือสูดลมหายใจโดยการนำอากาศเข้าปอดมากกว่าของการขับร้องในประโยคยาว และเป็นการหายใจตามท่อนเพลงที่นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น

พบว่า การหายใจในบทเพลงมาลัยน้ำใจนั้นสิ่งที่ต้องคำนึงมากที่สุด การควบคุมการหายใจได้ถูกต้องในบทเพลงสามารถควบคุมลมที่จะมากระทบเส้นเสียงของนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ให้เกิดเสียงได้ตามต้องการ สามารถควบคุมการหายใจได้ การใช้ลม ของนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ก็สามารถควบคุมการผลิตเสียงให้นิ่งเรียบสามารถควบคุมช่วงประโยคของเพลงและสามารถควบคุมความหนัก – เบาของเสียงได้ ดังนั้น การหายใจของนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ส่วนมากจะหายใจเป็นวรรค หรือประโยคเพลงในเพลงมาลัยน้ำใจ

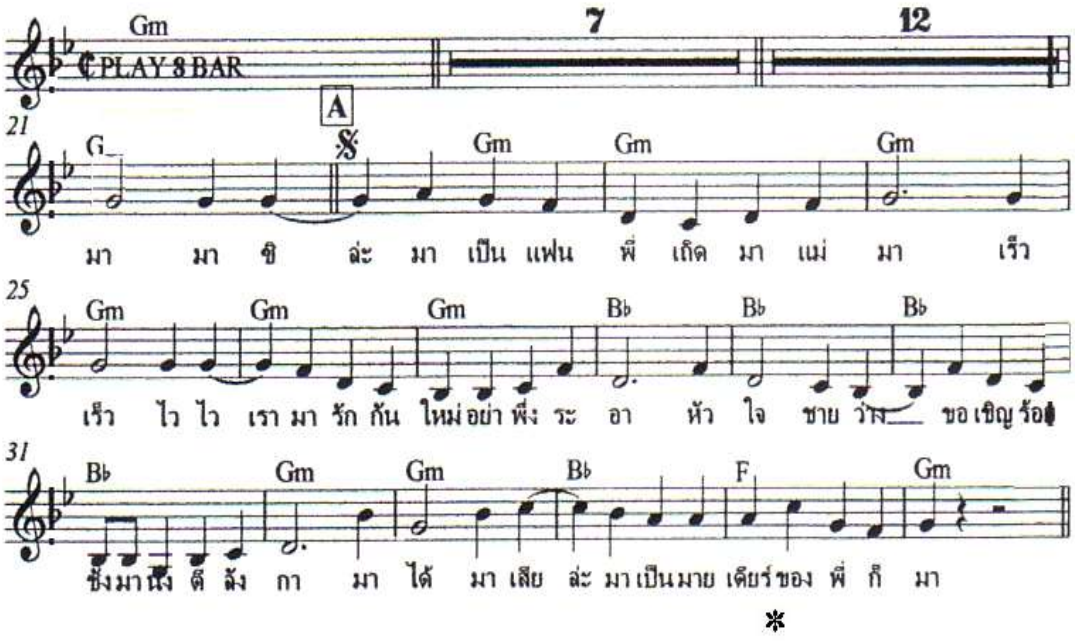
2.3 **เทคนิคพิเศษในการขับร้องให้เข้ากับเนื้อหา**

พบว่า นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ใช้วิธีการขับร้อง ลักษณะการเปิดคอคือการทำให้ช่องคอของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ขยายตัวออกให้มีความรู้สึกโล่งกว้างเพื่อเป็นการเปิดทางให้ลมสามารถผ่านออกมาได้อย่างสะดวก ไม่ถูกปิดกั้น ทั้งยังเป็นการเพิ่มเนื้อที่ในช่องคอให้เสียงที่เปล่งออกมาเกิดความก้องกังวาน ซึ่งสามารถทำได้โดยการวางลิ้นให้ถูกตำแหน่งไม่ถูกยกขึ้นมาปิดกั้นช่องคอ และในเรื่องการออกเสียงสระในคำ ทำให้เกิดความคมชัด นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* สามารถเลือกวิธีการออกเสียงได้เพื่อเน้นให้คำเน้นยาว หรือสั้นโดยที่ไม่ผิดความหมายและเกิดความไพเราะ เช่น คำว่า “มา” เป็นคำที่เกิดจาก พยัญชนะ ม. ม้า และ สระ อา ดังนั้นเมื่อนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ต้องการลากเสียงให้ยาว นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* จึงลากเสียงที่สระ “อา” หรือคำว่า “เดียร์” เกิดจากพยัญชนะ ด. เด็ก และสระ อี๊ + อา + อู หากต้องการลากเสียงคำว่าเดียร์ให้ยาว นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* สามารถเลือกได้ว่าจะลากอย่างไรให้เกิดความไพเราะ อาจเป็น “ด + อี๊ + อา .....+อู” ก็ได้ หรืออาจเป็น เพราะการที่นายสมเศียร พานทอง*(ชาย เมืองสิงห์)* เลือกที่จะลากสระตัวสุดท้ายตัวเดียว โดยไม่ได้ใส่ใจกับสระในคำที่มีถึง 3 ตัว นั่นย่อมหมายถึงการไม่ใส่ใจรายละเอียดของ บทเพลงเพราะคำหนึ่งพยางค์ที่มีสระให้เลือกให้มากกว่า 1 ตัว นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ยังใช้ความงามทางด้านศิลปะการขับร้องให้เข้ากับเนื้อหาซึ่งแล้วแต่จินตนาการของเพลง และใช้วิธีการขับร้องให้เข้ากับเนื้อหาของเพลง เป็นการใช้อารมณ์และความสนุกของจังหวะ พร้อมทั้งการใช้การเอื้อนหรือว่าลักษณะการเอื้อนใช้ลูกคอในการเอื้อนให้เข้ากับเพลงการลากเสียง และการกลืนเสียง ให้เชื่อมต่อกันแล้วโดยใช้

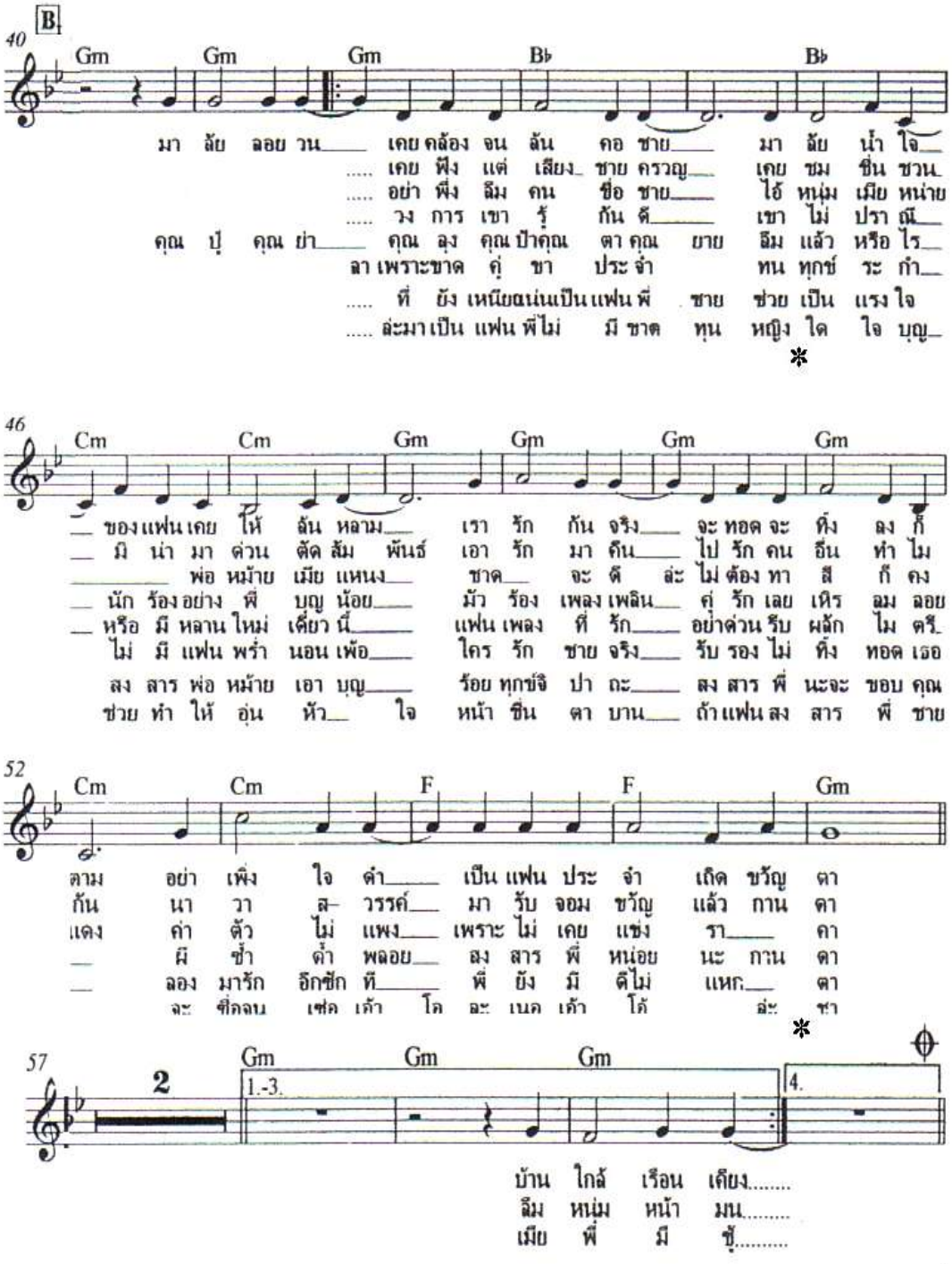
ลักษณะของลมในการขับร้องก็เต็มเสียง พร้อมทั้งลูกคอที่เป็นเหมือนลูกคอเสียงสะดุดให้เป็นลูกคอที่แปลก เป็นการใช้เทคนิคพิเศษในการปรุงแต่งของการขับร้องเพื่อให้เข้ากับเนื้อหาและอารมณ์เพลง

2.3.1 เสียงเอื้อน

การเอื้อนเสียงของคำร้องโดยใช้สัญลักษณ์ * เป็นเครื่องหมายของการเอื้อนเสียงในคำร้องตามลักษณะของประโยคและวรรคเพลงเป็นการเอื้อนตามท่อนเพลงที่ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น



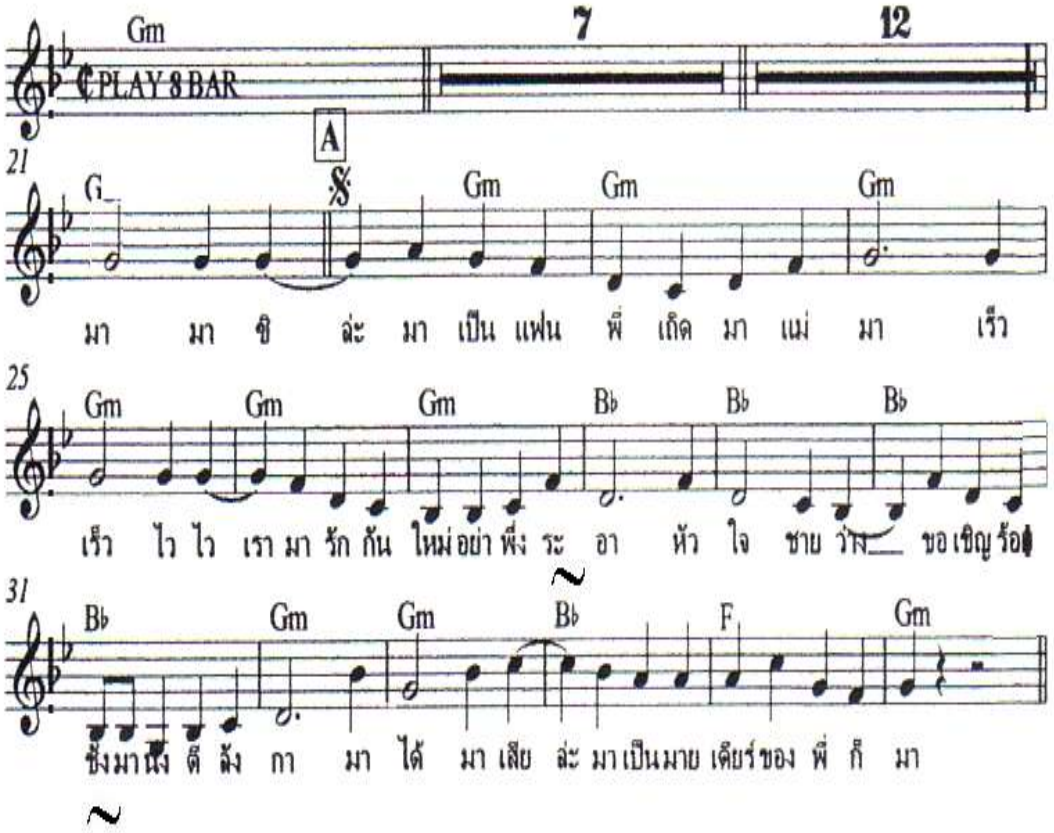
พบว่า การเอื้อนเสียงในท่อน A ของเพลงมาลัยน้ำใจมีการเอื้อนเสียงทั้งหมดอยู่ 1 ตำแหน่ง ได้แก่คำว่า มายเดียร์ เป็นการเอื้อนเสียงแล้วการลากเสียงในลักษณะการใช้ลูกคอและผสมผสานกับการสั่นเสียงในบทเพลงมาลัยน้ำใจ



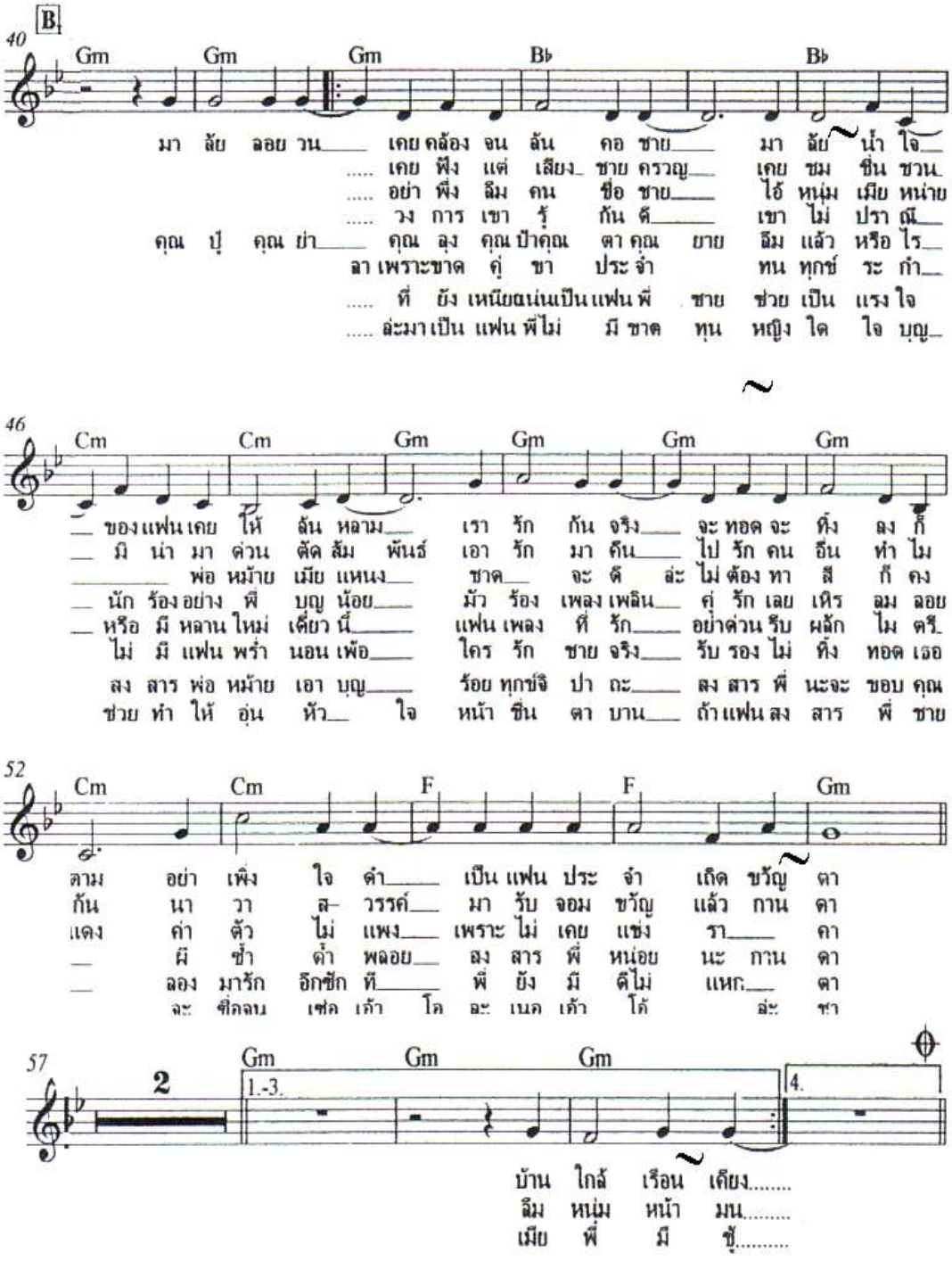
พบว่า การเอื้อนเสียงบทเพลงของมาลัยน้ำใจ ท่อน B มีการเอื้อนเสียงอยู่ 2 ตำแหน่ง เช่น คำว่า มาลัย, ขวัญตา มีการเอื้อนเสียงมาผสมกับการโหนเสียงเพื่อให้เกิดสำเนียงในบทเพลงมาลัยน้ำใจ

2.3.2 การกลืนเสียง

การกลืนเสียงของคำร้องโดยใช้สัญลักษณ์ ~ เป็นเครื่องหมายของการกลืนเสียงในคำร้องตามลักษณะของประโยคและวรรคเพลงเป็นการกลืนเสียงตามท่อนเพลงที่ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น



พบว่า การกลืนเสียงของบทเพลงมาลัยน้ำใจท่อน A มีลักษณะการกลืนเสียงอยู่ 2 ตำแหน่งของประโยค ได้แก่ ประโยคที่ 1 คำว่า อย่า พึ่ง ระ อา, ประโยคที่ 2 ซัง มา นั่ง ตี ลัง กา เป็นลักษณะการกลืนเสียงในคำร้องตามลักษณะของประโยคและวรรคเพลง

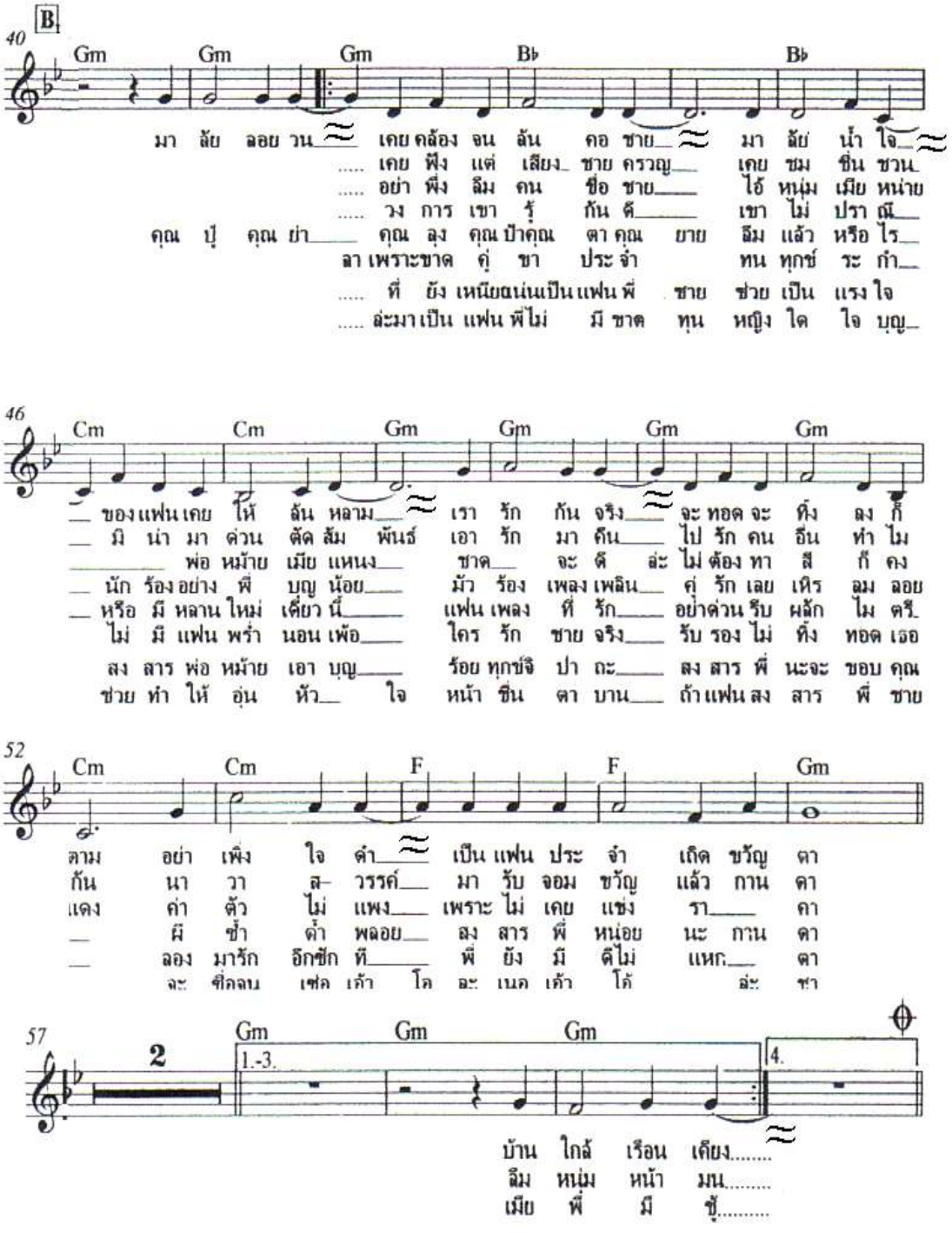


พบว่า การกลืนเสียงของบทเพลงมาลัยน้ำใจท่อน B มีลักษณะการกลืนเสียงอยู่ 3 ตำแหน่งของประโยค เช่น ประโยคที่ 1 คำว่า มา ลัย น้ำ ใจ , ประโยคที่ 2 คำว่า เถิด ขวัญ ตา, ประโยคที่ 3 คำว่า ใกล้ เรือน เคียง เป็นการกลืนเสียงในคำร้องตามประโยคและวรรคของบทเพลงมาลัยน้ำใจ

2.3.3 การทอดเสียง

การกลืนเสียงของคำร้องโดยใช้สัญลักษณ์ ≈ เป็นเครื่องหมายของการกลืนเสียงในคำร้องตามลักษณะของประโยคและวรรคเพลงเป็นการกลืนเสียงตามท่อนเพลงที่นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น

พบว่า การทอดเสียงของบทเพลงมาลัยน้ำใจท่อน A มีลักษณะการทอดเสียงอยู่ 4 ตำแหน่งของประโยค ได้แก่ คำว่า ชิ, ไว, ว่าง, เสีย เป็นการทอดเสียงให้มีลักษณะของคำร้องมีเสียงยาวขึ้นหรือว่า การเชื่อมเสียงให้ยาวขึ้นในโน้ตเพลง เพื่อให้มีความสมบูรณ์ของทำนองการขับร้องเพลงที่เหมาะกับการเอื้อนในบทเพลงทำให้เพลงในท่อนนี้เป็นท่อนที่เห็นชัดในเรื่องการทอดเสียง



พบว่า การทอดเสียงของบทเพลงมาลัยน้ำใจท่อน B มีลักษณะการทอดเสียงอยู่ 7 ตำแหน่งของประโยค ได้แก่ คำว่า วน, ชาย, ใจ, หลาม, จริง, ดำ, เคียง เป็นการทอดเสียงให้มีลักษณะของคำร้องมีเสียงยาวขึ้นหรือว่า การเชื่อมเสียงให้ยาวขึ้นในโน้ตเพลง เพื่อให้มีความสมบูรณ์ของทำนองการขับร้องเพลงที่เหมาะกับการเอื้อนในบทเพลงทำให้เพลงในท่อนนี้เป็นท่อนที่เห็นชัดในเรื่องการทอดเสียง

บทที่ 5
สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษาชีวประวัติและการขับร้องของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ผู้วิจัยได้ดำเนินการวิเคราะห์ข้อมูลจาก ชีวิตและผลงานที่ยังไม่มีผู้ใดศึกษา และเก็บรวบรวมข้อมูลไว้เป็นหลักฐานเพื่อจะได้เป็นประโยชน์ในด้าน การศึกษาดุริยางศิลป์ส่วนใน ด้านของเพลงที่นำมาศึกษาเหล่านี้ได้รับการแนะนำ จากผู้เชี่ยวชาญและผู้ทรงคุณวุฒิทาง ด้านเพลงลูกทุ่งคือนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* จากการศึกษาในหัวข้อเรื่องวิธีการขับร้องเพลงของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ครั้งนี้ ผู้ศึกษามีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์วิธีการขับร้องของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ในลักษณะเพลง 5 รูปแบบ ซึ่งเป็นการเสนอผลงานการแสดงที่เป็นแนวความคิดอนุรักษ์ โดยผู้ศึกษาได้สรุปผลที่ได้จากการวิเคราะห์วิธีการขับร้อง โดยมีจุดมุ่งหมายในการศึกษาค้นคว้าและวิธีดำเนินการวิจัยดังนี้

จุดมุ่งหมายการของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติและผลงาน ของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*
2. เพื่อศึกษาวิธีการขับร้อง ของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*

สรุปผลการวิจัย

ผลการวิจัย ผู้วิจัยได้ทำการสรุปผลไว้ 2 ข้อ ดังนี้

1. ชีวประวัติและผลงานของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*

การศึกษาชีวประวัติและผลงานในครั้งนี้ได้มาจากการสัมภาษณ์ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* โดยตรงและเอกสารที่ท่านเก็บรวบรวมไว้ซึ่งเรียบเรียงโดยผู้วิจัย มารวบรวมข้อมูลดังนี้

นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นักร้อง – นักแต่งเพลงลูกทุ่ง) ปี พุทธศักราช 2538

เกิดเมื่อวันอังคารที่ 24 ตุลาคม พ.ศ. 2482 ขึ้น 11 ค่ำ เดือน 11 ปีเถาะ ณ บ้านเลขที่ 20 หมู่ 3 ตำบลบางมัญ อำเภอเมือง จังหวัดสิงห์บุรี ปัจจุบัน (พ.ศ. 2547) อายุ 68 ปี คุณพ่อสี พานทอง กับคุณแม่ป่วน และมีบุตร 4 คน มีพี่สาวร่วมมารดาเดียวกัน คือ นางปิ่น, นางเปลี่ยน และนางสว่าง ส่วนนายสมเศียร พานทอง เป็นบุตรคนสุดท้าย คนที่ 4 ของคุณแม่ป่วน คุณแม่ป่วนได้ให้กำเนิดบุตรชายคนแรกของครอบครัว นั่นคือ ด.ช.เสียน พานทอง ญาติพี่น้องเรียกชื่อเล่นว่า ดิงดิ๊ ซึ่งต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็น “สมเศียร พานทอง” ตอนเข้าโรงเรียนมัธยม

1.1 ครอบครัว

บิดาและมารดาประกอบอาชีพเกษตรกรรม (ทำนา)

นายสมเศียร พานทอง สมรสกับ นางปราณี ธีรเวช (ดวงใจ เมืองสิงห์) เมื่อ พุทธศักราช 2506 ที่บ้านตรอก วัดอินทาราม (ไต้) ตลาดพลู ธนบุรี มีบุตรด้วยกัน 2 คน

1. นายนฤพนธ์ พานทอง (ตี๋) นักดนตรีสากล มือกีต้าร์ ปัจจุบันมีงานบันทึกเสียงมากมายและเป็นนักเรียบเรียงเสียงประสาน
2. นางสาวกชกร พานทอง (น้ำทิพ/แหม่ม)

เมื่อปีพุทธศักราช 2512 นายสมเศียร พานทอง ได้แยกทางกับนางปราณี แล้วหลังจากนั้น 6-7 ปี จึงสมรสใหม่อีกครั้ง กับนางสาวสมจิตร มุกดา อยู่ ณ บริเวณใกล้กับวัดใหม่ประตูชัย อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา มีบุตรด้วยกัน 4 คน

1. เบจมาศ (เบญจะ) ปัจจุบันได้สมรสแล้ว
2. นายพุทธพงษ์ (บอย-พุทธะ) กำลังศึกษาอยู่ที่ราชภัฏสวนดุสิต
3. นายบุญญฤทธิ์ (บี-บุญญะ) กำลังศึกษาอยู่ที่ราชภัฏจันทรเกษม
4. เด็กหญิงกนกวรรณ (บุ๋ม-วรรณะ) ศึกษาอยู่มัธยมศึกษาชั้นปีที่ 3 ที่โรงเรียนอินทโมลีประทาน สิงห์บุรี

ปัจจุบัน นายสมเศียร พานทอง (ชาย เมืองสิงห์) อยู่บ้านเลขที่ 196 ซอยวัดเชิงหวาย ถนนกรุงเทพ-นนทบุรี แขวงบางซื่อ เขตบางซื่อ กทม. 10800 และบ้านเลขที่ 20 หมู่ 3 ตำบลบางมัญ อำเภอเมือง จังหวัดสิงห์บุรี 16000

1.2 ชีวิตในวัยเยาว์

ชีวิตในวัยเด็กได้พลิกผันจากคนที่รักการศึกษา รักความก้าวหน้าในสาขาช่างศิลป์กลับไม่อาจจะทำได้ดังใจเพราะแค่ขัดสนเรื่องทุนการศึกษา ระหว่างที่เรียนอยู่เพราะช่วงรอเงินทางบ้านส่งไม่ไหวจึงเริ่มด้วยการรับจ้างตีกลองทอมและร้องเพลงเชียร์ในฉิ่งฉับทัวร์ และรับจ้างเพลงเชียร์รำวง

โดยรวมตัวกับเพื่อน ๆ ตั้งวงคณะรำวงวิษณุน้อยราชา ร้องเพลงเชียร์รำวงจนได้ฉายาประจำตัวว่า “ลิงแดง”

1.3 ด้านการศึกษา

สำเร็จการศึกษาขั้นมูล และประถมศึกษาที่ 4 จากโรงเรียนวัดหัวว่าว ตำบลบางมัญ อำเภอเมือง จังหวัดสิงห์บุรี

สำเร็จการศึกษาชั้นมัธยมปีที่ 1-3 จากโรงเรียนราษฎร์ “สิริศึกษา” ตั้งอยู่ในตลาดเทศบาลเมืองสิงห์บุรี

สำเร็จการศึกษาชั้นมัธยมปีที่ 4-6 จากโรงเรียนประจำจังหวัด “สิงห์วัฒนพานะ” วัดพรหมสาครบางพุทรา เมื่อปลายปี พุทธศักราช 2499

เรียนระดับอาชีวศึกษา ที่โรงเรียนเพาะช่าง เมื่อปีพุทธศักราช 2503 (ปัจจุบัน คือ มหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคล วิทยาเขตเพาะช่าง เขตพระนคร กรุงเทพมหานคร) เรียนอยู่ถึง 4 ปี ไม่ทันได้สำเร็จการศึกษาก็ต้องออกจากเรียน สาเหตุเพราะทางบ้าน นาล่มเสียหาย 2 ปี ติดต่อกันจึงทำให้ขาดแคลนทุนการศึกษา

เข้ารับปริญญาศิลปศาสตร์บัณฑิตกิตติมศักดิ์ จากสถาบันราชภัฏเทพสตรี จังหวัดลพบุรี ปี พุทธศักราช 2539

1.4 ชีวิตก่อนเข้าสู่อาชีพนักร้อง

หลักจากชีวิตพลิกผันจากคนที่รักการศึกษาได้รับจ้างเขียนป้าย เขียนรูปโฆษณาต่างๆ ที่โรงภาพยนตร์ศรีตลาดพลูและที่นี่เองทำให้ นายสมเศียร พานทอง ได้รู้จักกับ นายอารมณ์ คงกระพัน (พี่เบิ้ม ตลาดพลู) คนขายของอยู่ที่โรงภาพยนตร์ศรีตลาดพลู พี่เบิ้มคนนี้เป็นคนที่ให้การช่วยเหลือโดยตลอดแม้กระทั้งพาร้องเพลงเชียร์รำวงที่ต่างๆ และประกวดด้วยเพลงชิงรางวัลในย่านฝั่งธนบุรีก็ได้พี่เบิ้มไปทั้งนั้น

จนกระทั้งคืนวันที่ 4 กันยายน พ.ศ. 2504 วงดนตรีจุฬารัตน์ของครูมงคล อมาตยกุล ซึ่งเป็นวงดนตรีลูกทุ่งมาตรฐานที่สุดในยุคนั้น มาเปิดแสดงที่โรงภาพยนตร์ศรีตลาดพลู พี่เบิ้มเป็นคนพา นายสมเศียร พานทอง ไปหาครูมงคล ฯ ที่หลังโรงภาพยนตร์เพื่อต้องการฝากให้ได้เป็นนักร้องในสังกัดจุฬารัตน์ สักคน แต่ครูมงคลฯไม่สนใจมีเพียง กุง กาดิน หรือ นคร ถนอมทรัพย์ซึ่งเป็นผู้ช่วยครูมงคลฯ เท่านั้น ที่เปิดโอกาสให้ได้แสดงความสามารถบนเวทีในคืนนั้น พอร้องเพลงจบ กุง กาดิน พร้อมทั้ง สัมพันธ์ อุมากร นักแสดงตลกและนักแต่งเพลงประจำคณะได้ขอให้ครูมงคลฯ ยอมรับเข้าคณะ แต่ครูมงคลฯ ก็ยังใจแข็งไม่ยอมรับ เพียงแต่บอกว่า “ถ้าอยากจะเป็นนักร้องจุฬารัตน์จริงๆ ก็

ให้ไปกันที่หน้าเวทีสถานีวิทยุ ปชส. 7 ใต้สะพานพุทธฯ จะได้แหล่โต้สดๆ กับพร ภิรมย์ ออกอากาศวิทยุด้วย ถ้ากลัวก็ไม่ต้องไป"

แล้วในคืนวันที่ 10 กันยายน พ.ศ. 2504 ตรงกับคืนวันอาทิตย์ ขึ้น 1 ค่ำ เดือน 10 ปีฉลู ที่สถานีวิทยุ ปชส. 7 เชิงสะพานพุทธฯ ฝั่งธนบุรี เวลาประมาณ 5 ทุ่มเศษๆ พี่เบิ้ม ตลาดพลูพานายสมเศียร พานทอง นักร้องเชียร์รำวงไม่มีชื่อเสียงไปร้องเพลงแหล่โต้กับ พร ภิรมย์ นักร้องลูกทุ่งอันดับหนึ่งของประเทศขณะนั้นออกอากาศสดๆ ด้วยน้ำเสียงลีลาแปลกแหวกแนวไม่เหมือนใคร ในที่สุด ครูมงคล อามาตยกุล ถึงกับออกไปประกาศด้วยตัวเองว่า บัดนี้เป็นต้นไปวงดนตรีคระจุฬารัตน์ขอต้อนรับนักร้องลูกทุ่งคนใหม่เข้าประจำวง โดยตั้งชื่อว่า "ชาย เมืองสิงห์ " อันเป็นชื่อที่ครูเตรียมไว้ให้ สุรพล พรภักดี นักร้องแต่งเพลงเลือดสิงห์บุรีอีกคนหนึ่งที่เคยอยู่วงก่อนหน้าแล้ว สุรพล พรภักดีเลยต้องใช้ชื่อในด้านการร้องเพลงและแต่งเพลงในภายหลังว่า "พลภักดี" เหมือนเดิม

1.5 ชีวิตอาชีพนักร้อง

สมเศียร พานทอง (ชาย เมืองสิงห์) กลายเป็นนักร้องมีสังกัดแต่บัดนั้น โดยได้รับการสนับสนุนอย่างดีจาก ครูมงคล อมาตยกุล, ครูสัมพันธ์ อุมากร, ครูไพบูล บุตรขัน, ครู ป.ชื่นประโชน์, กุง กาดิน, นคร ถนอมทรัพย์, มนตรี แสงเอก, สุรพล พรภักดี, ฉลอง วุฒิวัย, พร ภิรมย์, คำปัน ผิวขำ หรือ ปอง ปรีดา ด้วยน้ำเสียงลีลาที่แปลกแตกต่างจากนักร้องชื่อดังในยุคนั้น ทำให้นายสมเศียร พานทอง โดดเด่นขึ้นมาอย่างรวดเร็วจนสามารถเข้าสู่จิตใจคนชอบฟังเพลงลูกทุ่งทั้งประเทศได้ด้วยลีลาถึงลูกถึงคนแบบฉบับลูกทุ่งที่มีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ด้วยเพลงความคิด พลังสมองของคนที่ผ่านการศึกษาค่อนข้างสูงและยังเป็นการศึกษาด้านศิลปะผนวกกับประสบการณ์ของลูกชาวนาของแท้ที่ได้รู้ได้เห็นทางเพลงพื้นบ้านที่แทรกซึมเข้าไปในสายเลือดโดยไม่รู้ตัว เมื่อสบโอกาสก็พรั่งพรูออกมา เป็นงานเพลงชนิดเหมือนสายน้ำไหล ผลงานการเขียนเพลงของ ชาย เมืองสิงห์ จึงกลายเป็นรสชาติใหม่ของวงการที่ใครก็ทำได้ไม่เหมือน แต่ละเพลงที่ออกมาจับต้องได้เป็นเพลงลูกทุ่งของวัยรุ่นยุคนั้นอย่างแท้จริง เพลงรักก็เจ้าชู้อย่างวัยรุ่นใช้สำนวนถึงแก่น จึงทะลุทะลวงเข้าสู่จิตใจทำให้กลายเป็นเพลงดังชนิดเพลงแล้วเพลงเล่า

1.6 ผลงานการขับร้อง

ชาย เมืองสิงห์ ได้เริ่มอันแผ่นเสียงเพลงแรก ด้วยการได้รับอนุญาตจากครูมงคลฯ คือเพลงชมสวน ซึ่งแต่งเอง จากนั้นก็ได้อัดแผ่นเสียงติดตามมาอีกมากมาย เพลงชมสวน เป็นเพลงที่แต่งร้องสดหน้าเวทีความยาวประมาณ 6 นาที จึงทำให้อัดลงแผ่นเสียงไม่ได้ จึงต้องตัดออกเหลือประมาณ 3 นาที

แต่อย่างไรก็ตามแม้ว่าเพลง ชมสวน จะเป็นเพลงแรกที่ ชาย เมืองสิงห์ ได้อัดแผ่นเสียงแต่ก็ไม่ใช่เพลงแรกที่อัดแผ่นออกมาขายสู่ท้องตลาด เพราะเพลงแรกจริงๆ ที่ประชาชนได้ยินทางแผ่นเสียงคือ เพลงมอดกัดไม้ ซึ่งครูมงคลฯ เป็นคนแต่งให้ร้องและเป็นเพลงลูกทุ่งพื้นบ้านเพลงแรกที่ครูเป็นคนแต่ง เพราะปกติแล้วครูจะถนัดเขียนเพลงแนวสากลมาตรฐานมากกว่า ถัดจากเพลงมอดกัดไม้ ชมสวนแล้ว พอมีคนรู้จักชื่อของ ชาย เมืองสิงห์ บ้าง ยังไม่ดังแต่มีงานเพลงต่อเนื่องที่ตนเองเป็นคนคิดแต่งเองร้องเองเรียงกันมาเป็นแถวนับว่าเป็นนักร้องที่ขยันอัดแผ่นเสียงมากที่สุดแห่งยุคก็ว่าได้ เพลงที่ 3 ที่ร้องก็คือ เพลงพ่อลูกอ่อน และตามด้วย เสน่ห์นางไพร ลูกสาวใครหนอ มาลัยดอกรัก พอมาลัยดอกรัก ดังสนั่นหวั่นไหว มาถึง แก่งแก้ว, หยิกแกมหยอก, พระรถ-เมรี, ตุ๊กตาจ๋า, กิ่งทองใบหยก, กตัญญู, มนต์เมืองสิงห์, กล่อมน้องนอนเปล, ติ๊กต่าง, งอนเกินงาม, เล็บมือนาง, รอหน่อยน้องติ๋ม, สาวเมืองสิงห์, นางสาวสวรรค์, อกพ่อมาลัยดอกรัก, หนุ่มกลุ้มนัก, สุกก่อนห่าม, ดอกเอื้อง, น้องรักนักร้อง, สิบห้าหยกๆ, สีไพร, แม่สื่อ-แม่ชัก, แฟนประจำ, หวานอมขมกลืน, แม่ขนตางอน, อมยิ้ม, น้ำนิ่งไหลลึก, สกุณา, เรือล่มในหนอง, พิมพา, หญิงหม้าย, หมีกินผึ้ง, กาค่าพริก, หนุ่มหน้ามน, มหาชนก, หนูจ๋า, ฉันรักเธอ, แม่ยอดยาหยี, จุ๋มจิ๋ม, จอมแก่น, หอมหน่อย, หวานตา, เรือพ่วง, ขี้เหร่, ขี้หึง, เบื่อผู้หญิง, จูบไม่หอม, กอดแก้กลุ้ม, เมียสองต้องห้าม, เอ๊ะแปลก แฮะ, แหม่มจ๋า ฯลฯ

ชาย เมืองสิงห์ เป็นนักร้องนำของวงจุฬารัตน์ ของครูมงคลฯ ตลอดระยะเวลาประมาณ 5 ปีเศษ สร้างชื่อเสียงให้วงอย่างยิ่งใหญ่มากมาย และเป็นนักร้องลูกทุ่งวัยรุ่นคนเดียวในเมืองไทยก็ ว่าได้ที่มีคนคลั่งไคล้มากที่สุด เพราะนอกจากน้ำเสียงและลีลาที่เป็นเอกลักษณ์ไม่เหมือนใครแล้วยังมีความสามารถเฉพาะตัวสูงทั้งยังตีกลอง สามารถโชว์หน้าเวทีได้ ทั้งนี้เพราะผ่านเวทีเชียร์รำวงอย่างโชกโชนนั้นเอง ประกอบรูปร่างเล็กๆ คล่องแคล่วหน้าตาดีมากขนาดมีคนตั้งฉายาให้ว่าเป็น “อเลน เดอ ลองก์ ออฟ ไทยแลนด์ แมน ซีตี้ ไลออนส์ คอนคอร์ด”

ชีวิตย่อมมีจุดผกผัน ในที่สุดประมาณปี พ.ศ. 2510 ชาย เมืองสิงห์ ต้องจำกราบลาครูมงคลฯ ออกาจากวง แต่ด้วยสัจจะวาจาที่ให้ไว้กับครู ว่าจะไม่ตั้งชื่อวง “ชาย เมืองสิงห์ ” อย่างเด็ดขาดเพราะไม่ต้องการแข่งกับวงครู

ช่วงนั้นรับเชิญร้องงานทั่วๆ ไป ไม่ตั้งวงจนกระทั้งวันที่ 9 สิงหาคม 2511 จึงทำวงดนตรีเล็กๆ คล้ายแตรวงผสมเครื่องดนตรีไทยหลายอย่างใช้วงดนตรีชื่อว่า “หลังเขาประยุกต์” อยู่มาได้ปีเศษก็ขยายเป็นวงมาตรฐานวงใหญ่แล้วเปลี่ยนชื่อวงเป็นวงดนตรีลูกทุ่ง คณะจุฬาทิพย์ เพื่อต้องการให้เป็นสัญลักษณ์ว่าถึงอย่างไรก็ยังเป็นศิษย์เคารพครูอย่างเหมือนเดิม

วงดนตรีจุฬาทิพย์ เริ่มเปิดวงมาประมาณปี 2512 – 2513 อยู่มาได้ยาวนานประมาณ 10 ปีที่สุดแล้วก็เลิกวงไป ชีวิตช่วงนั้นมีเหตุการณ์สำคัญๆเกิดขึ้นอย่างมากมายอันเป็นเหตุให้ชีวิตลำบาก

หมดกำลังใจ เริ่มต้นจากความแตกร้าวของครอบครัวแยกทางกันปี 2513 คุณพ่อสีก็เสียชีวิตถัดมา 3 ปี ในปี พ.ศ. 2516 คุณแม่ป่วนอันเป็นที่รักก็มาเสียชีวิตตามไปอีกคน

จึงตัดสินใจเด็ดขาดเลิกวงประมาณปี พ.ศ. 2520 – 2522 กลับคืนสู่บ้านเกิดและคิดที่จะเลิกร้องเพลงเลิกยุ่งเกี่ยวกับงานเพลงอีกแล้วหันไปเป็นชาวสวน ทำนา ทำไร่ เลี้ยงสัตว์อยู่ที่สิงห์บุรีแต่นานๆ ก็มีงานร้องเพลงตามงานบวช งานแต่ง หรือร้านอาหารบ้างพอสมควร หลังจากแต่งงานใหม่กับ นาง สมจิตร มุกดา ที่อำเภอพิมาย จังหวัดนครราชสีมา เมื่อวันที่ 24 – 25พฤศจิกายน ปี พ.ศ. 2518

ประมาณ 10 ปีเต็มที่นายสมเศียร พานทอง แทบจะหลุดออกนอกวงการเพลงไม่มีงานอัดแผ่นเสียงอีก มีแต่งงานร้องเพลงเฉพาะที่ขัดไม่ได้จริงๆ นอกจากนั้นชีวิตส่วนใหญ่อยู่ที่ขุดดินทำไร่ทำนาสวนผสมจนกลายเป็นเกษตรกรดีเด่นประจำจังหวัดสิงห์บุรี สภาพตอนนั้นผิวกร้านไหม้เกรียม คล้ำไปมากจากใครๆ ก็ไม่เชื่อว่านี่คือนักร้องผู้ยิ่งใหญ่ชื่อ ชาย เมืองสิงห์ แล้วสิ่งที่ทุกคนและวงการเพลงลูกทุ่งไม่คาดฝันก็มาก่อนก็ได้เกิดขึ้น เมื่อมีการจัดงาน “กึ่งศตวรรษลูกทุ่งไทย ” ขึ้นเมื่อวันที่ 16 กันยายน พ.ศ. 2532

นายสมเศียร พานทอง หรือ ชาย เมืองสิงห์ ได้รับรางวัลพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯสยามบรมราชกุมารี ถึง 4 โล่ห์พระราชทานจากผลงานเพลงพ่อลูกอ่อน และทำบุญร่วมชาติ

นายสมเศียร พานทอง เป็นทั้งนักแต่งเพลงและนักร้องเพลงที่มีผลงานมากมายทั้งที่แต่งเองร้องเอง หรือร้องเพลงที่คนอื่นแต่ง รวมทั้งแต่งให้คนอื่นร้องไม่ต่ำกว่า 1,000 เพลง ตลอดเวลาการเป็นนักร้องในวงจุฬารัตน์ หรือเมื่อออกมาเป็นหัวหน้าวงเองได้สร้างเพลงส่งชื่อเสียงให้ลูกศิษย์มากมาย อาทิ

- ดวงใจ เมืองสิงห์ จากเพลงดีกันเถอะ, 16 หย่อนๆ, กิ่งระกำ, พ่อมหาจำเริญ, เขาเกลียดตัวแล้วย่ะ, เจ้าของเขามี ฯลฯ
- โฆษิต นพคุณ จากเพลงลั่นทม, ชวนชม, นาดำดอน, ลูกจ้าง ฯลฯ
- สังข์ทอง สีใส จากเพลงอกอุ่น, หนาวลมห่มรัก, ด้านได้อายอด, บอกบุญไม่รับ, คนรูปหล่อ ฯลฯ
- บุพผา สายชล จากเพลงแก้มนวล, รักไม่เวลาพบ, เสียงเรียบจากแนวหลัง ฯลฯ
- เรไร ณ โคราช จากเพลงแม่หม้ายทางเครื่อง, ระทมทุกข์, สะอื้นไห้, ก้างขวางคอ, ซะทิงนองนอย ฯลฯ
- พนม นพพร จากเพลงคนขี้อาย, เนื้อนิ่ม
- ณรงค์ นามชัย จากเพลงผ้าห่มหัวใจ
- ชัย นุชิต จากเพลงเปิดหัวใจ

- ประจวบ จำปาทอง จากเพลงชื่นหัวใจแท้ๆ
- ไวพจน์ เพชรสุพรรณ จากเพลงข้าวใหม่ปลามัน

เกียรติยศของชีวิตนักร้องได้รับการขนานนามว่าเป็นลูกทุ่งสามสมัย คือ ว่าจะขึ้นลงอย่างไรก็ตามนักร้องอย่างเขาไม่มีวันตก เขาพร้อมจะกลับมาดังได้ทุกเมื่อที่ต้องการจะกลับมา สมัยอยู่วงจุฬารัตน์ก็นำทีมคว้ารางวัลขันนำพานรองถ้วยทองมาแล้วนับครั้งไม่ถ้วนเมื่อแยกตัวออกมาตั้งวงเองก็ได้ชื่อว่าเป็นวงดนตรีวงเดียวที่ไม่มีใครกล้าประชันด้วยเพราะเกรงผลงานหน้าเวทีที่มีหัวคิดแปลกพริกแพลงจนใครๆ ตามไม่ทัน

ตลอดระยะเวลาที่เป็นหัวหน้า ได้ปกครองลูกน้องอย่างดีเยี่ยม หมั่นฝึกฝนวิชาการร้องเพลง วิชาการดนตรีเท่าที่รู้ ฝึกการแสดงทุกอย่างด้วยตนเองและได้สร้างอนาคตให้นักร้อง นักเต้น พิธีกร หน้าเวที นักดนตรี ที่มีชื่อเสียงในวงการหลายต่อหลายคน รวมทั้งดาวตลกที่มีชื่อเสียงยิ่งใหญ่ในทุกวันนี้ก็ล้วนเป็นลูกศิษย์ชาย เมืองสิงห์ อยู่หลายคน อาทิเช่น ดี๋ ดอกมะดัน (เดิมชื่อว่าป้อง ปัตตานี) ดู๋ ดอกกระโดน (เดิมชื่อว่าลูกอ๊อด), สีหนุ่ม เชิญยิ้ม,มิสเตอรีโปรเตอร์, มิสเตอร์เบนซิน, เพชร โพธิ์ทอง, ถนอม จันทร์เกตุ นักดนตรีที่โด่งดังไปจากวงก็มี ณรงค์ มะกล่ำ, โชคดี พักภู่ ฯลฯ

นายสมเศียร พานทอง เป็นนักร้องลูกทุ่งคนเดียวที่สร้างเกียรติประวัติเอาไว้หลายอย่าง อาทิ เป็นนักร้องเพลงลูกทุ่งคนแรกที่ได้ออกโทรทัศน์สมัย ช่อง 4 บางขุนพรหม อันเป็นที่มาของคำว่าเพลงลูกทุ่ง ซึ่งประกอบ ชัยพิพัฒน์ เป็นผู้ดำเนินรายการและอาจารย์จำนง รังสิกุลเป็นคนคิดคำนี้ขึ้นมา

สมัยวงการภาพยนตร์เฟื่องฟูก็เคยร่วมแสดงและร่วมร้องเพลงเองในภาพยนตร์ไทยแล้วหลายเรื่อง อาทิ: เพลงหอมหน่อย และเพลงบ้านใกล้เรือนเคียง ในหนังเรื่องเทพบุตรสิบสองคมของวรุณ ฉัตรกุล, เพลงหวานตา ในหนังเรื่อง มือเสือ, เพลงทุกข์ร้อยแปดในเรื่องปลาปู่ทอง, เพลงโสนน้อยเรือนงาม ในหนังเรื่อง โสนน้อยเรือนงาม, เพลงพรหมลิขิต ในหนังเรื่องจำปา สี่ต้น เป็นต้น และร่วมแสดงละครโทรทัศน์เป็นครั้งแรกกับช่อง 7 สี กับบริษัทดาราวีดีโอ ในเรื่อง “มนต์รักลูกทุ่ง” ซึ่งได้ชื่อว่าเป็นละครที่ได้รับความนิยมสูงสุดในเมืองไทยในปัจจุบันและเป็นนักร้องลูกทุ่งคนแรกที่ทำให้เกิดคำว่า ลูกทุ่งโฟล์คซอง เมื่อได้นำเพลงของเขามาประยุกต์ขับร้องกับแนวดนตรีโฟล์คซองเป็นคนแรกและประสบความสำเร็จอย่างงดงาม

การแต่งเพลงของนายสมเศียร พานทอง (ชาย เมืองสิงห์) เป็นลักษณะนำเพลงเก่าของเดิมๆ ที่เป็นพื้นบ้านแท้ๆ ใช้โดยหยิบเอาคำแบบชาวบ้านมาเลย และเอามาปรับปรุงแต่งใหม่จังหวะลีลาใหม่ แล้วผสมผสานกับทางเพลงสากลกลายเป็นเพลงลูกทุ่งผสมพันทางที่ฟังแล้วสนุกสนานแบบเก่าก็มีเค้า ฟังแบบใหม่ก็ไม่ขัดเขิน วิธีการประพันธ์แบบนี้ในวงการมีเพียง นายสม

เศียร พานทอง คนเดียวที่ทำและทำออกมาได้ยอดเยี่ยมทุกเพลง จึงนับได้ว่าเป็น “ต้นตำรับเพลงพันทาง” อย่างแท้จริงอาทิเช่น

พ่อลูกอ่อน (เพลงกล่อมเด็กผสมสากล), ลูกสาวใครหนอ (เพลงไทยผสมหลายเพลง), มาลัยดอกรัก (เพลงมาลัยผสมสากล), แก่นแก้ว (เพลงไทยผสม), หยิกแกมหยอก (แหล่ปนสากล), กตัญญู (แหล่ผสมหลายทำนองเป็นแหล่พันทาง), มนต์เมืองสิงห์ (สากลปนหุ่นกระบอก), งอนเกินงาม (เพลงไทยผสม), รอหน่อยน้องติ๋ม (เพลงไทยผสม), สาวเมืองสิงห์ (สากลปนลิเก), วันทอง (เทศน์ออกทำนอง), จ๊ะเอ๋ (ม้าย่องผสมจังหวะใหม่) เป็นต้น

จุดเด่นในเชิงอนุรักษ์ทางไทยพื้นบ้านโบราณและสามารถพัฒนาไปสู่จังหวะทำนองที่เร้าใจทันสมัยและง่ายที่จะยอมรับได้เป็นจุดเฉพาะตัวที่มีปรากฏในงานของ นายสมเศียร พานทอง แทบทุกเพลงประกอบกับความเป็นคนดนตรี รู้เรื่องทางดนตรีพอสมควร ทำให้เพลงของเขามีเอกลักษณ์ในทางดนตรีไม่เหมือนคนอื่น การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงจะไม่ทิ้งลูกผสมเพลงไทยจะสอดแทรกดนตรีไทย เสียงดนตรีพื้นบ้านไว้ตลอด นับว่าเป็นการต่ออายุเพลงพื้นบ้านและวัฒนธรรมไทยได้มากอีกวิธีหนึ่ง

นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2504 เป็นต้นมา นายสมเศียร พานทอง ได้ยืนหยัดรับใช้แฟนเพลงทั่วประเทศ เดินทางไปพบประชาชนทุกจังหวัดทุกอำเภอ ตลอดเวลาถึง 39 ปี เต็ม ไม่เคยสร้างความผิดหวังให้ผู้ชมเลย นายสมเศียร พานทอง เป็นคนยึดมั่นในสถาบันชาติ ศาสนา และพระมหากษัตริย์ เป็นอย่างมาก เขาอุทิศตัวและมันสมองทำงานเพื่อผดุงใน 3 สถาบันนี้ อาทิ พระบารมีล้นฟ้า, เพื่อประชาธิปไตย, อนาคตของชาติ, พระมหากรุณาธิคุณน้อมเกล้าสิริกิตติ์, สมเด็จย่าของข้าน้อย ฯลฯ

เป็นแกนนำสำหรับกลุ่มอนุรักษ์ไทยตั้งวงดนตรีลูกทุ่งอนุรักษ์ไทย ทำหน้าที่แสดงเผยแพร่วัฒนธรรมไทยความควบคู่ไปกับการสร้างงาน

อีกทั้งเคยเดินทางไปร่วมงานการกุศล ณ วัดไทยที่อยู่ในต่างประเทศ เพื่อหาเงินรายได้บำรุงพระศาสนา และประสบความสำเร็จอย่างงดงามยิ่งมีผู้คนกล่าวขวัญถึงและเรียกร้องให้ไปเปิดการแสดงอีก

รวมทั้งก่อตั้งวงดนตรีวงดนตรีแนวย้อนยุค ชื่อวง ช.ก.จ. ลูกทุ่งพันทางร่วมกับกังวาลไพร ลูกเพชร และ เจนภพ จบกระบวนวรรณ สร้างรูปแบบวงดนตรีเพื่ออนุรักษณ์การแสดงอย่างเดิมเอาไว้ทั้งยังได้เป็นที่พึ่งพาของศิลปินอาวุโสท่านอื่นๆ รวมทั้งกลุ่มนักดนตรีกลุ่มนักแสดงอื่นๆ จะได้มีการมีงานเป็นการช่วยเหลือการผดุงชีพด้วยความสุจริตด้วยความสามารถอีกทางหนึ่ง

1.6.1ด้านผลงาน

- รางวัลกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทยพระราชทาน

เมื่อวันที่ 16 กันยายน พ.ศ. 2532 ได้รับรางวัลพระราชทาน จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี รับรางวัล พระราชทานจากการแต่งเอง ร้องเอง เพลงพ่อลูกอ่อน และเพลงทำบุญร่วมชาติ

- รางวัลกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทยพระราชทาน

เมื่อวันที่ 7 กรกฎาคม พ.ศ. 2534 ได้รับรางวัลพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีรับ 2 รางวัล พระราชทานจากการแต่งเอง ร้องเอง เพลงลูกสาวใครหนอ

- รางวัลโล่พระราชทานเกียรติคุณในฐานะนักร้องนักแต่งเพลงผู้ใช้ภาษาดีเด่น

เมื่อวันที่ 9 สิงหาคม พ.ศ. 2534 ได้รับโล่พระราชทาน จากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารีของสถาบันวิจัยภาษาและพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล ร่วมกับราชบัณฑิตยสถาน

- ได้เป็นศิลปินดีเด่นหรือผู้มีผลงานดีเด่นด้านวัฒนธรรมประจำภาคกลางตอนบน

เมื่อวันที่ 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2535 เข้ารับโล่เกียรติบัตรพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี (สาขาศิลปะและการช่างฝีมือ)

- รางวัลเกียรติบัตร ประกาศเกียรติคุณพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เนื่องในงานกึ่ง ศตวรรษลูกทุ่งสืบสานคุณค่าวัฒนธรรมไทย ภาคพิเศษ แสดงเมื่อวันที่ 18 กันยายน พ.ศ. 2537 เข้าเฝ้ารับพระราชทานเมื่อ วันที่ 7 มีนาคม 2538 จาก เพลงทุกข์ร้อยแปด

- โปรดเกล้าฯ ให้เป็นศิลปินแห่งชาติ ปี พ.ศ. 2538 สาขาศิลปะการแสดงนักร้อง – นักแต่งเพลงลูกทุ่ง

- เข้ารับปริญญาศิลปศาสตรบัณฑิตกิตติมศักดิ์ ปี พ.ศ. 2539 จากสถาบันราชภัฏเทพสตรี จังหวัด ลพบุรี

- โปรดเกล้าฯ ให้เข้ารับเครื่องราชอิสริยาภรณ์ “จตุตถดิเรกคุณาภรณ์ ชั้น 4”

ปี พ.ศ. 2540 ในฐานะศิลปินแห่งชาติผู้มีความดี – ความชอบ และผลงานดีเด่นแม้ว่าปัจจุบันนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* จะมีอายุเข้าวัยเกษียณแล้วก็ตาม พลังสมองพลังความคิดยังโลดแล่นยังอุทิศตนเป็นประโยชน์ต่อเพื่อนรุ่นพี่รุ่นน้องตลอดยังมีไฟในการทำงานเป็นอย่างสูงและไม่เคยหยุดยั้งในการจะร่วมงานการกุศลใดๆ เลยถ้ามีโอกาส

2. ผลงานจากการวิเคราะห์วิธีการขับร้องของ นายสมเศียร พานทอง

(ชาย เมืองสิงห์)

2.1 ข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับเพลง

2.1.1 เพลงพ่อลูกอ่อน

เป็นเพลงลูกผสมพื้นเมือง บทเพลงพ่อลูกอ่อนเป็นการนำบทกลอนหรือเพลงกล่อมเด็กเป็นเพลงท่อนมี 54 ห้องๆ ละ 4 จังหวะกุญแจเสียง (key) พบว่าในเพลงพ่อลูกอ่อนเป็นกุญแจเสียง Db เมเจอร์ ช่วงเสียง(Ranges)มีความกว้าง 1 ช่วงทบ (Octave) ถัดไป เพลงพ่อลูกอ่อนเป็นแบบ Homophony ในบทเพลงพ่อลูกอ่อนพบ สังคีตลักษณ์ เพลงพ่อลูกอ่อน จัดอยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน(Ternary Form) A:B:C

2.1.2 เพลงสีไพร

ลักษณะของบทเพลงสีไพรเป็นเพลงกึ่งเมดเลย์มีความยาวของบทเพลงมี 105 ห้อง ละ 4 จังหวะ กุญแจเสียง (key) พบว่าในเพลงสีไพรเป็นกุญแจเสียง Eb เมเจอร์ ช่วงเสียง(Ranges)มีความกว้าง 1 ช่วงทบ (Octave) ถัดไป พบ เพลงสีไพรเป็นแบบ Homophony ในบทเพลงสีไพรพบสังคีตลักษณ์ เพลงสีไพร จักอยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน(Ternary Form) A:B:C

2.1.3 เพลงกิ่งทองใบหยก

ลักษณะของบทเพลงกิ่งทองใบหยกเป็นเพลงร้อยเนื้อทำนองเดียว มีความยาวของบทเพลงมี 91 ห้อง ละ 4 จังหวะ กุญแจเสียง (key) พบว่าในเพลงกิ่งทองใบหยกเป็นกุญแจเสียง A ไมเนอร์ ช่วงเสียง(Ranges)มีความกว้าง 1 ช่วงทบ (Octave)ในบทเพลงกิ่งทองใบหยกพบสังคีตลักษณ์สามตอนแบบธรรมดามีรูปแบบโครงสร้าง A:A:A:A:A (Ternary Form)

2.1.4 เพลงทุกข์ร้อยแปด

ลักษณะของบทเพลงทุกข์ร้อยแปดเป็นเพลงแหล่พื้นบ้านความยาวของบทเพลงมี 112 ห้องๆ ละ 2 จังหวะ โน้ตตัวต่ำสุดคือตัว Ab ของกุญแจซอลโน้ตตัว สูงสุดคือตัว D ของกุญแจซอล พบว่าในเพลงทุกข์ร้อยแปดนี้เป็นกุญแจเสียง Bb ไมเนอร์ พบสังคีตลักษณ์สามตอนแบบธรรมดามีรูปแบบโครงสร้าง A:B:C

2.1.5 เพลงมาลัยน้ำใจ

ลักษณะของบทเพลงลูกทุ่งมาตรฐานบทเพลงมาลัยน้ำใจเป็นเพลงลูกทุ่งทั่วไป ที่แบ่งออกเป็น 4 ท่อน ความยาวของบทเพลงมี 98 ห้องๆ ละ 2 จังหวะ ช่วงเสียง (Range) พบโน้ตตัวต่ำสุดคือตัว G ของกุญแจซอลโน้ตตัวสูงสุดคือตัว C ของกุญแจซอล เพลงมาลัยน้ำใจพบว่าเป็นกุญแจเสียง G ไมเนอร์ เพลงมาลัยน้ำใจ จัดอยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอน (Ternary Form) แบบผสม มีรูปแบบโครงสร้าง A:B:C: coda (Ternary Form)

2.1.6 **ความหมายของคำร้อง** จากการศึกษาพบว่า

การร้องเพลงของ สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ใช้ความเข้าใจในความหมายของเพลง พบว่า เพลงนี้เป็นการบรรยายถึงเรื่องคู่ครองว่า ผู้เป็นภรรยาควรมีความซื่อสัตย์ จงรักภักดีต่อสามี ไม่คิดนอกใจ ควรยึดมั่นอยู่ในศีลธรรมอันดีงาม รักเดียวใจเดียวต่อสามี ไม่สมควรคบชู้สู่ชาย โดยทอดทิ้งลูกและสามีไปอยู่กับชายอื่น เพื่อหาความสุขสนุกใส่ตัวแต่เพียงผู้เดียวมิฉะนั้นจะก่อให้เกิดปัญหาภายในครอบครัว ทำให้ขาดความสงบสุข ซึ่งอาจจะเป็นสาเหตุให้ครอบครัวต้องแตกแยก ดังนั้น บทเพลงที่ถ่ายทอดออกมาเกี่ยวกับภรรยาส่วนมาก จึงมีลักษณะเป็นประณาม

2.2 วิธีการขับร้อง

พบว่า ในการขับร้องเป็นการขับร้องเสียงในการแหล่พื้นบ้าน กับลักษณะของ เพลงสากล ประกอบกับการใช้เสียงทำนองเพลงกล่อมเด็กเข้าผสมผสาน ทำให้มีความเป็นเอกลักษณ์ของเพลง ที่เห็นได้ชัดเจน และลักษณะการขับร้องที่ใช้ลมในการขับร้อง โดยจะต้องหายใจโดยผ่านทั้งทางจมูกและปากพร้อมกันทั้ง 2 ทางโดย หายใจผ่านทางจมูกประมาณ 20% ผ่านทางปาก 80% เพราะการหายใจทางปากนั้น สามารถเก็บลมได้มากกว่าและเร็วกว่าการหายใจทางจมูกเพียงทางเดียว อากาศที่หายใจเข้าไปจะเข้าสู่ปอด กระบังลมจะยืดตัวดันอวัยวะภายในช่องท้องลงต่ำ เพื่อที่จะได้เก็บลมไว้ได้มากๆ เมื่อหายใจออก กระบังลมจะต้อนอากาศเหล่านี้ผ่านทางช่องจมูกหรือปากซึ่งในขณะแรงลมถูกปล่อยออกมาจากปอด ผ่านหลอดลมและเชื่อมต่อไปยังบริเวณเส้นเสียงนั้น เส้นเสียงจะถูกแรงดันให้เกิดการสั่นสะเทือน จะทำให้เกิดคลื่นเสียงสูงๆ ต่ำๆ ขึ้นมาจากนั้นเสียงจะถูกปรับแต่งเป็นคำพูดหรือเสียงร้องและเกิดความก้องกังวาน โดยอวัยวะต่างๆ ภายในช่องปาก เช่น เพดานเหงือก ลิ้น ฟัน ริมฝีปาก รวมไปถึงโพรงในช่องปากและจมูกด้วยจะได้ เสียงที่มีคุณภาพและ เต็มเสียงชัดเจน คุณลักษณะในการขับร้องโดยทั่วไปของ นาย สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* เป็นเสียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตน ในเรื่องของการเปล่งเสียงคำร้องนั้นชัดเจน

2.2.1 **อารมณ์เพลง** จากการศึกษาพบว่า

พบว่า นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* เมื่อขับร้องจะใช้ลีลาผ่านทางแววตา เป็นการ สื่อความหมายของบทเพลง แสดงความร่าเริง และการใช้ลีลาของน้ำเสียงและสีน่าในอารมณ์เพลงมาลัยน้ำใจและท่าทางเป็นส่วนประกอบ เพลงมาลัยน้ำใจของนายสมเศียร พานทองได้ใช้ลีลาน้ำเสียงเป็นสิ่งสำคัญมากที่สุดในบทเพลงนี้ นายสมเศียร พานทอง (*ชาย เมืองสิงห์)* ใช้น้ำเสียงให้เป็นประโยชน์ในการสื่ออารมณ์เพลง โดยการใช้จังหวะให้เหมาะสมกับบทเพลง และให้เหมาะกับความดัง – เบาของน้ำเสียงและการใช้ลักษณะต่างๆ เช่น ความแข็งกร้าว ความอ่อนนุ่ม ทุ้งลึกของเสียง เป็นการทำให้บทเพลงมีสีสันมากขึ้นในบทเพลง ทั้งยังทำให้ผู้ฟังสามารถจินตนาการตามอารมณ์ของบทเพลงได้เป็นอย่างดีและความพิถีพิถันเน้นในเรื่องของอารมณ์เพลงเพื่อให้เพลงนั้นออกมาไพเราะ และเหมาะในการเอื้อนทำนองเพลงพื้นเมืองมาผสมกับเพลงสากล ในเพลงนี้เป็นเพลงที่จินตนาการและสื่อถึงควรยึดมั่นอยู่ในศีลธรรมอันดีงาม รักเดียวใจเดียวต่อสามี ไม่สมควรคบชู้สู่ชาย โดยทอดทิ้งลูกและสามีไปอยู่กับชายอื่น เพื่อหาความสุขสนุกใส่ตัวแต่เพียงผู้เดียวมิฉะนั้นจะก่อให้เกิดปัญหาภายในครอบครัว ทำให้ขาดความสงบสุข ซึ่งอาจจะเป็นสาเหตุให้ครอบครัวต้องแตกแยก นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* เมื่อขับร้องจะใช้ความพิถีพิถันเน้นในเรื่องของอารมณ์เพลงเพื่อให้เพลงนั้นออกมาไพเราะ และเหมาะในการเอื้อนทำนอง เพลงที่มีหลายลีลา หลายจังหวะ ในเพลงนี้เป็นเพลงที่จินตนาการในการขับร้องให้สอดคล้องและสื่อถึงความหมายของบทเพลง

2.2.2 **การหายใจในบทเพลง**

การหายใจด้านคำร้อง หายใจโดยใช้สัญลักษณ์ การหายใจจะหายใจเต็มปอดในการขับร้องถึงแม้ว่าประโยคยาวหรือสั้นก็ตาม ในช่วงประโยคสั้นต้องหายใจเร็วขึ้น คือสูดลมหายใจโดยการนำอากาศเข้าปอดมากกว่าของการขับร้องในประโยคยาว และเป็นการหายใจตามท่อนเพลงที่นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น

2.2.3 **เทคนิคพิเศษในการขับร้องให้เข้ากับเนื้อหา**

พบว่า นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ใช้วิธีการขับร้องแล้วใช้วิธีการหายใจและรู้จักการใช้โทนเสียงในลักษณะต่างๆ การปล่อยเสียงให้ออกมาอย่างมีคุณภาพก็เป็นอีกปัจจัยหนึ่งที่จำเป็นต้องคำนึกในการร้องเพลงให้ได้เสียงที่มีคุณภาพ นายสมเศียร พานทอง สามารถ

ทำได้ด้วยการเปิดทางให้การส่งลมผ่านอวัยวะต่างๆ ตั้งแต่ กล้ามเนื้อหน้าท้อง กระบังลม เส้นเสียง จนถึงช่องคอได้สะดวก สิ่งที่จำเป็นต่อการทำให้เสียงของ นายสมเศียร พานทองออกมาอย่างมีคุณภาพได้ความกังวาน นั้นคือการเปิดคอ นายสมเศียร พานทองได้ทำให้ช่องคอขยายตัวออก ได้ความรู้สึกโล่งกว้าง เพื่อเป็นการเปิดทางให้ลมสามารถผ่านออกมาได้อย่างสะดวก ไม่ถูกปิดกั้น ทั้งยังเป็นการเพิ่มเนื้อที่ในช่องคอให้เสียงที่เปล่งอกมาเกิดความก้องกังวาน ซึ่งสามารถทำได้ด้วยการวางลิ้นให้ถูกตำแหน่งไม่ยกขึ้นเพื่อมาปิดกั้นช่องคอ และนายสมเศียร พานทอง ยังใช้ความงามทางด้านศิลปะการขับร้องเพลงให้เข้ากับเนื้อหาซึ่งแล้วแต่จินตนาการของเพลง และใช้วิธีการขับร้องให้เข้ากับเนื้อหาของเพลง เป็นการใช้อารมณ์และความสนุกของจังหวะ พร้อมทั้งการใช้การเอื้อนหรือว่าลักษณะเพลงแล้วคำมีความสอดคล้องกัน การลากเสียงให้เชื่อมต่อกันแล้วโดยใช้ลักษณะของลมหายใจและลักษณะเด่นของบทกลอนที่ขับร้องในการขับร้อง และเทคนิคการใช้ลมที่แตกต่างกับนักร้องคนอื่น เช่น เสียงที่ออกมาเป็นคำๆ ได้อย่างชัดเจน การร้องเสียงใหญ่ๆโดยเสียงไม่ขาดทำให้เพลงนั้นมีความสมบูรณ์มายิ่งขึ้นในบทเพลง พร้อมทั้งลูกคอที่เป็นการใช้เทคนิคพิเศษในการปรุงแต่งของการขับร้องเพื่อให้เข้ากับเนื้อหาและอารมณ์ของบทเพลง

2.2.3.1 การเอื้อนเสียง

การเอื้อนเสียงของคำร้องโดยใช้สัญลักษณ์ เป็นเครื่องหมายของการเอื้อนเสียงในคำร้องตามลักษณะประโยคและวรรคเพลงเป็นการเอื้อนตามท่อนเพลงที่ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น

2.2.3.2 การกลืนเสียง

การกลืนเสียงของคำร้องโดยใช้สัญลักษณ์ เป็นเครื่องหมายของการกลืนเสียงในคำร้องตามลักษณะประโยคและวรรคเพลงเป็นการกลืนเสียงตามท่อนเพลงที่ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น

2.2.3.3 การทอดเสียง

การกลืนเสียงของคำร้องโดยใช้สัญลักษณ์ เป็นเครื่องหมายของการกลืนเสียงในคำร้องตามลักษณะประโยคและวรรคเพลงเป็นการกลืนเสียงตามท่อนเพลงที่

นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ได้ประพันธ์ขึ้น

อภิปรายผล

จากการวิจัยนี้แสดงให้เห็นว่านายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* เป็นผู้ที่มีความสามารถทางด้านขับร้องอันเป็นเอกลักษณ์ส่วนตัว พร้อมทั้งสร้างคุณประโยชน์ทางด้านต่างๆ ด้วยเสียงเพลงอย่างนับไม่ถ้วน ของนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ในวัยเด็กเป็นผู้ที่มีความพากเพียรพยายาม ในการขับร้อง อีกทั้งยังเป็นผู้ที่กล้าแสดงออกในด้านการแสดงและขับร้องจึงส่งผลให้เพลงที่ขับร้องได้รับความนิยม พร้อมทั้งการเป็นผู้นำที่ส่อแววตั้งแต่วัยเยาว์และความเป็นตัวของตัวเองจึงส่งผลให้ได้รับความสำเร็จในชีวิต คือ ได้รับตำแหน่งศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (นักร้อง – นักแต่งเพลงลูกทุ่ง) เป็นที่ยอมรับของนักร้องนักดนตรีและผู้ที่ชื่นชอบในเสียงเพลงลูกทุ่ง

ด้านวิธีการขับร้องของนายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* เพลงที่ขับร้องเป็นเพลงที่ประพันธ์โดย นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* โดยมีรูปแบบที่เหมาะในการประพันธ์เพลงคือ Ternary Form ในเพลงลูกทุ่งที่ขับร้องจะเป็นเพลงในจังหวะเร็ว ในการขับร้องเป็นการขับร้องเสียงใหญ่ๆ ลักษณะการขับร้องเต็มเสียง คุณลักษณะในการขับร้องทั่วไป ของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* เป็นการขับร้องเต็มเสียง ที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะ ในเรื่องเปล่งเสียงคำร้องนั้นชัดเจน มีการใช้เทคนิคขับร้องเพื่อให้เข้ากับเนื้อหาและอารมณ์เพลงเสียงในการขับร้องที่เป็นเสียงเอกลักษณ์เฉพาะตน เทคนิคพิเศษในการปรุงแต่งใช้เทคนิคพิเศษหลายอย่างเพื่อให้เข้ากับเนื้อหา และอารมณ์เพลง ได้แก่ การเน้นเสียง การลากเสียง การเน้นคำ การกระโดดเสียง การรวบคำ การทอดเสียงลง การทอดเสียงขึ้น การใช้เสียงพูด การกลืนเสียง

ทัศนะเกี่ยวกับความคิดของ นายสมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)*

ผู้ประพันธ์ได้สอนทัศนะเกี่ยวกับผู้หญิงในด้านต่างๆ ไว้ในบทเพลงเป็นจำนวนมากดังนี้

1. ผู้หญิงเป็นเพศที่สวยงาม

ในบทเพลงลูกทุ่งของ นายชาย เมืองสิงห์ ผู้ประพันธ์ได้พรรณาลักษณะความงามของผู้หญิงที่สามารถเห็นเป็นรูปธรรมได้อย่างชัดเจน โดยแจกแจงความงามอวัยวะแต่ละส่วน ตั้งแต่ศีรษะไปจนถึงส่วนขา

1.1 ผู้หญิงชอบผู้ชายร่ำรวยและรูปหล่อ

ผู้หญิงที่ปรากฏในบทเพลงลูกทุ่งของ นายชาย เมืองสิงห์ ส่วนมากมักจะมีค่านิยมในด้านความร่ำรวยและวัตถุนิยม ทั้งนี้เพื่อนมุ่งหวังความสุขสบายและความมั่นคงในชีวิตผู้หญิงจึงนิยม

เลือกชายที่มีฐานะดีหรือรูปร่างหน้าตาหล่อ โดยไม่คำนึกถึงว่าตนอยู่ในสภาพที่เป็นสาวโสดหรือมีคู่ครองแล้วก็ตาม ถ้าจะมีโอกาสที่พร้อมที่จะทอดทิ้งคนรักหรือสามีและลูกไป

1.2 ผู้หญิงควรมีความเป็นกุลสตรี

ผู้ประพันธ์ได้เสนอทัศนะเกี่ยวกับผู้หญิงว่า ผู้หญิงไทยควรมีความเป็นกุลสตรี ผู้หญิงประพฤติตนอยู่ในกรอบของประเพณีไทย ตระหนักถึงคุณค่าและศักดิ์ศรีของตนเอง กล่าวคือ ต้องรู้จักรักนวลสงวนตัว รักเกียรติของลูกผู้หญิง ไม่เปิดโอกาสให้ฝ่ายชายล่วงเกินเข้าทำนอง "ชิงสุกก่อนห่าม" ไม่ลืมตัว เพราะผู้หญิงเป็นฝ่ายเสียเปรียบหาไม่รู้จักยับยั้งชั่งใจ จะเป็นผลให้ฝ่ายชายรังเกียจหรือเห็นว่าไม่มีค่า เกิดความดูแคลนว่าเป็นหญิงใจง่าย อีกทั้งยังอาจได้รับการประณามจากสังคมว่าเป็นผู้หญิงที่ "สวยแต่รูปแต่จูปไม่หอม " ดังนั้นผู้หญิงที่ดีจึงต้องรู้จักสงวนตัวทั้งการและใจ โดยผู้ประพันธ์ได้นำเสนอด้วยการกล่าวเสียดสีเย้ยหยันหรือใช้วิธีเปรียบเทียบเพื่อ แสดงทัศนะเกี่ยวกับผู้หญิงทีไม่มีความซื่อสัตย์ ไม่เป็นกุลสตรี

2. ทัศนะเกี่ยวกับคู่ครอง

ผู้ประพันธ์มีทัศนะเกี่ยวกับเรื่องคู่ครองว่า ผู้เป็นภรรยาควรมีความซื่อสัตย์ จงรักภักดีแต่สามี ไม่คิดนอกใจ ควรยึดมั่นอยู่ในศีลธรรมอันดีงาม รักเดียวใจเดียวต่อสามี ไม่สมควรคบชู้สู่ชาย โดยทอดทิ้งลูกและสามีไปอยู่กับชายอื่น เพื่อหาความสุขสนุกในตัวแต่เพียงผู้เดียวมิฉะนั้นจะก่อเกิดปัญหาภายในครอบครัว ทำให้ขาดความสงบสุข ซึ่งอาจจะเป็นสาเหตุให้ควบครัวต้องแตกแยก ดังนั้นบทเพลงที่ถ่ายทอดออกมาเกี่ยวกับภรรยาส่วนมาก จึงมีลักษณะเป็นประณาม ประจาน

3. ทัศนะเกี่ยวกับเรื่องกรรม

ในบทเพลงลูกทุ่ง ของ ชาย เมืองสิงห์ กล่าวถึงเรื่องของเวรกรรม บุญ บาปและ ชาติภพแทรกไว้ในเนื้อหาของเพลงเป็นจำนวนมาก โดยเฉพาะบทเพลงที่กล่าวถึง ความรักที่ไม่สมหวังสะท้อนให้เห็นความเชื่อทางด้านพุทธศาสนา เรื่อง " กรรม" ว่าจะมีส่วนช่วยผลักดันให้ได้รับความสุขหรือทุกข์ได้ทั้งในชาตินี้หรือภพหน้า ซึ่งแสดงให้เห็นทัศนะของผู้ประพันธ์ว่า ให้ความสำคัญต่อการทำกรรมดีด้วยการหมั่นทำบุญตักบาตร เพื่อจะได้บังเกิดผลดีแก่ตนเองทั้งในชาตินี้และชาติหน้า ทั้งนี้เพราะมีความเชื่อว่า ทุกข์สุขคือผลกรรมจากชาติปางก่อน ผู้ใดประกอบกรรมดีย่อมได้รับผลดีตอบสนองและตรงกันข้ามถ้าผู้ใดประกอบกรรมชั่วย่อมได้รับผลชั่วตอบสนองเช่นกัน ฉะนั้นผู้ใดทำสิ่งใดไว้ก็จะต้องได้รับผลกรรมนั้นตอบสนองเสมอ ไม่มีใครหลีกเหลี่ยงกฎแห่งกรรมนี้ไปได้

4. ทัศนะเกี่ยวกับความรักชาติ

ในบทเพลงลูกทุ่งของ ชาย เมืองสิงห์ หลายเพลงได้สะท้อนทัศนะของผู้ประพันธ์ว่า การปฏิบัติหน้าที่รับราชการทหารเพื่อรับใช้ประเทศชาติเป็นสิ่งที่สำคัญ ยามใดที่ข้าศึกศัตรูมารุกรานประเทศ ทหารต้องพร้อมที่จะสละชีพที่เพื่อชาติ เพื่อดำรงไว้ซึ่งเอกราชของชาติไทย แม้ตัวจะต้องก็ไม่หวาดหวั่นกับรู้สึกภาคภูมิใจในความเป็นชายชาติทหารที่ได้รบเพื่อชาติ นักว่าเป็นเกียรติยศอย่างสูงแก่ตนเองและวงศ์ตระกูลสืบไป

5. **ทัศนะเกี่ยวกับสังคมเมือง**

ในบทเพลงที่เกี่ยวกับความรักที่ผิดหวัง ผู้ประพันธ์มักแทรกทัศนะเกี่ยวกับสังคมเมือง หมายถึง บางกอกหรือ กรุงเทพฯ ซึ่งเป็นเมืองหลวงของประเทศไทยว่า เป็นเมืองที่ใหญ่โตและมีความเจริญในทุกๆ ด้าน แต่กลับเต็มไปด้วยความหลอกลวง ผู้คนไว้วางใจไม่ได้ทั้งหญิงและชาย ดังนั้นหนุ่มหรือสาวบ้านนอกเมื่อเข้ามาอยู่ในสังคมเมืองบางกอก จึงมักจะพบกับความผิดหวัง โดยเฉพาะหญิงสาวมักจะถูกหลอกลวงให้ชอกช้ำทั้งกายและใจ ผิดกับชนบทที่มีแต่ความสุขสงบและผู้คนมีความจริงใจต่อกัน

6. **ทัศนะเกี่ยวกับสัจธรรม**

ทัศนะของผู้ประพันธ์นอกจากจะยึดเอาความรู้สึกนึกคิดหรือประสบการณ์ต่อสิ่งต่างๆ ของตนเป็นที่ตั้งแล้ว ผู้ประพันธ์ยังแสดงทัศนะโดยยึดหลักความจริงของโลกที่เป็นสัจธรรมมากล่าวแทรกไว้ในบทเพลง เพื่อให้ข้อคิดแก่ผู้ฟังได้แนวทางในการดำเนินชีวิตไปในทางที่ถูกต้องดีงาม เช่น มนุษย์ทุกคนต้องพบกับการเกิด แก่ เจ็บ ตาย ด้วยกันทั้งสิ้น

ข้อเสนอแนะ เพื่อการวิจัยต่อไป

การศึกษาประวัติและการขับร้องของ สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ผู้วิจัยใคร่ขอแนะนำสำหรับผู้ที่จะทำการศึกษาต่อไปดังนี้

1. ควรทำการศึกษาเรื่องผลงานการขับร้องที่ยังไม่ปรากฏหลักฐานเพิ่มขึ้น
2. ควรทำการศึกษาเพลงอื่นๆ ของ สมเศียร พานทอง *(ชาย เมืองสิงห์)* ที่ยังไม่ได้ทำการวิจัย

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กระทรวงศึกษาธิการ. เลขาธิการคณะกรรมการวัฒนาธรรมแห่งชาติ. (2537) **"84 ปี ครูเอื้อ สุนทรสนาน"**. กรุงเทพฯ: เจ. ฟิล์ม โปรเซส.

กาญจนา อิทรสุนานนท์. (2532). **การวิเคราะห์รูปแบบเพลงพื้นบ้าน.** มนุษยศาสตร์ปริทัศน์.

กาญจนา อิทรสุนานนท์. (2540). **เทคนิคการขับร้องเพลงไทย**. ภาควิชาดริยางค์ศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. ถ่ายเอกสาร.

จารุพิมพ์ นภายน. (2540). **เพลงสังคีตสัมพันธ์.** ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร. ถ่ายเอกสาร.

จำนง รังสิกุล. (2514). **สนทนาพาที**. กรุงเทพฯ : แพร่พิทยา.

เฉลิมพล งามสุทธิ. (ม.ป.ป). **เอกสารประการสอน ดุริย 102 พื้นฐานดนตรีตะวันตก (สังคีตนิยม)**. ม.ป.พ.

นคร ถนนทรัพย์. (2532). **กึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย "ความเป็นมาของเพลงลูกทุ่ง"**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์กระทรวงศึกษาธิการ.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2538). **สังคีตนิยมความซาบซึ้งในด้านดนตรีตะวันตก**. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2542). **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.** กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวทิยาลัย.

ดุษฎี พนมยงค์. (2539). **สานผันด้วยเสียงเพลง : มาฝึกร้องเพลงกันเถิด**. พิมพ์ครั้งที่ 2 ฉบับปรับปรุง. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์บ้านเพลง.

ธเนศ ศรีวงษ์. (2534). การวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสาน. **โดยประสิทธ์ พยอมยงค์ สำหรับ สวลี ผาพันธ์**. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ธีรศักดิ์ วดีศิริศักดิ์. (2540). **วิเคราะห์เพลงไทยสากลของบริษัท อาร์.เอส.โปรโมชั่น 1992 ระหว่างปี พ.ศ. 2537-2539**. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2521). **ประวัติดนตรีไทย**. กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพาณิช.

ประยูร ลิ้มสุข. (2537). **วิเคราะห์เพลงเพื่อชีวิตวงคาราวาน**. ปริญญานิพนธ์

กศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

บันเทิง ชลช่วยชีพ. สังคีตนิยม. (2539). **ฝ่ายเอกสารสถาบันราชภัฏดนตรีสากลเพชรบุรีวิทยาลงกรณ์ในพระบรมราชูปถัมภ์**.

บุษกร ครุฑวงศ์. (2537). **วรรณกรรมเพลงของพงค์ มุกดา : การศึกษาวิเคราะห์**. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร .

พงษ์ชัย ไทยวรรศรี. (2529). **วรรณกรรมจากบทเพลงสุนทราภรณ์**. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. พิษณุโลก : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยนเรศวร. พิษณุโลก ถ่ายเอกสาร.

พูนพิศ อมาตยกุล. (2532). **"ลักษณะความเป็นไทย"** เอกสารสัมมนาทางวิชาการเรื่องสุนทรภรณ์ทางวิชาการ. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศิลปกร.

พยงค์ มุกดา. (2542). **60 ปี เล่าขานตำนานลูกทุ่งเพลงไทย "น่าจะเป็นที่มาของเพลงลูกทุ่งไทย "**. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์กระทรวงศึกษาธิการ.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). **ดนตรีไทยวิเคราะห์**. ในที่ระลึกงานดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่ 22 มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.

มัลลิกา คณานุรักษ์. (2529). **วิเคราะห์ชีวิตและผลงานอมตะของ แก้ว อัจฉริยกุล**. ปัตตานี : มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์. วิทยาเขตปัตตานี, ถ่ายเอกสาร.

วิภา คงคากุล. (2537). **ความสำคัญของดนตรีต่อสังคม**. ถนนดนตรี 1(1) : 34

ศรีเวียง ไตซิละสุนทร. (2538). **วิเคราะห์เพลงเถาเฉพาะในส่วนของบทร้อง**. ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร .

สมชาย รัศมี. (2536). **คู่มือนักดนตรี การเรียบเรียงเสียงประสาน**. กรุงเทพฯ: สามัคคีสาร.

สมนึก อุ่นแก้ว. (2538). **ทฤษฎีดนตรี แนวปฏิบัติ**. กรุงเทพฯ: สามัคคีสาร.

สมบัติ กิ่งกาญจนวงศ์. (2534) **การวิเคราะห์เพลงลูกกรุง**. ปริญญานิพนธ์.

สุกรี เจริญสุข. (2538). **จะฟังเพลงอย่างไรให้ไพเราะ**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

สุธีรศักดิ์ ภักดีเทวา. (2542). **การวิเคราะห์เพลงในละครเพลงของพลตรีหลวงวิจิตวาทการ**. ปริญญานิพนธ์. ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2537). **กิ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ภาค** 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์กระทรวงศึกษาธิการ.

เอื้อ สุนทรสนาน. (2512). **รวมเพลงอมตะสุนทราภรณ์**. พิมพ์ครั้งที่ 3 กรุงเทพฯ: ทวีกิจการพิมพ์

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก
ประมวลภาพ

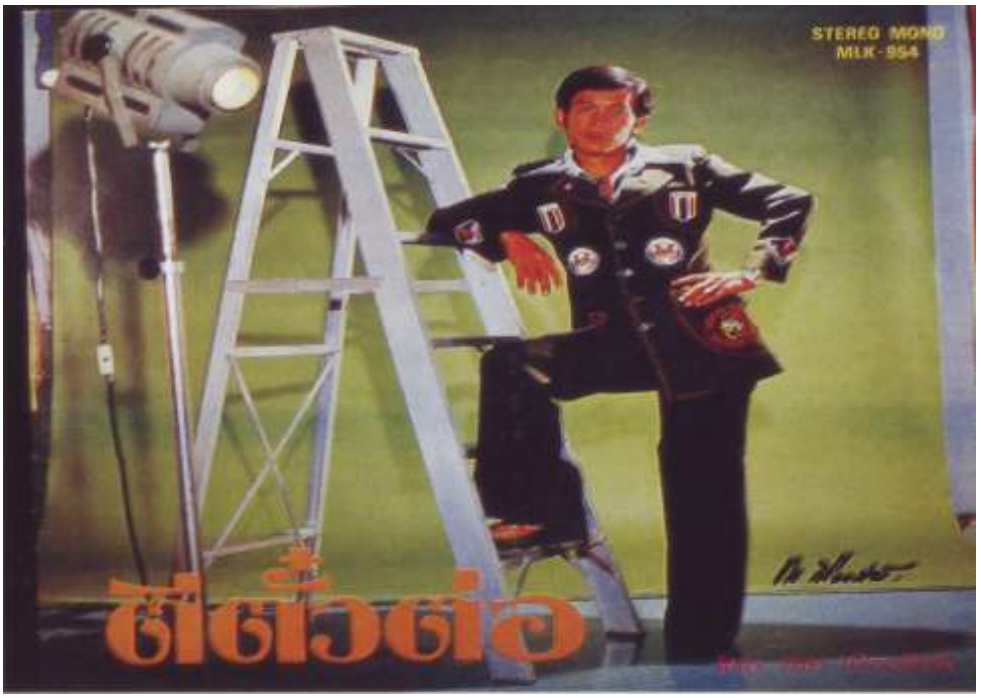
1. ภาพโล่เกียรติคุณที่ได้รับ สมเศียร พานทอง (ชาย เมืองสิงห์)

2. **เจ้าของเพลงลูกทุ่งอมตะตำรับพันทาง**

3. **ภาพการแสดงผลงานการขับร้อง ก้าวเข้าสู่นักร้องลูกทุ่ง**

4. **แกนนำสำหรับกลุ่มอนุรักษ์ไทยทำหน้าที่แสดงเผยแพร่วัฒนธรรมเพลงไทยควบคู่ไปกับการสร้างงานบุญ**

5. ภาพเป็นสมาชิกนักร้องวงจุฬารัตน์ ของครูมงคล อมาตยกุล



6. ภาพเป็นสมาชิกนักร้องวงดนตรีจุฬาทิพย์

7. สมเศียร พานทอง ได้รับรางวัลพระราชทาน สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ถึง 4 ครั้ง โล่พระราชทาน จากผลงานเพลง พ่อลูกอ่อน

ภาคผนวก ข

- โน้ตเพลงพ่อลูกอ่อน
- โน้ตเพลงสีไพร
- โน้ตเพลงกิ่งทองใบหยก
- โน้ตเพลงทุกข์ร้อยแปด
- โน้ตเพลงมาลัยน้ำใจ

เพลงพ่อลูกอ่อน

Keyboard

Bolero

พ่อลูกอ่อน

ชาย เมืองสิงห์

Electric Guitar

Bolero

พ่อลูกอ่อน

ชาย เมืองสิงห์

Electric Bass

Bolero

พ่อลูกอ่อน

ชาย เมืองสิงห์

พ่อลูกอ่อน

Alto Saxophone

Bolero

ชาย เมืองสิงห์

พ่อลูกอ่อน

ชาย เมืองสิงห์

Tenor Saxophone

Bolero

พ่อลูกอ่อน

Baritone Saxophone

Bolero

ชาย เมืองสิงห์

พ่อลูกอ่อน

ชาย เมืองสิงห์

1st Trumpet in B♭

Bolero

Trombone

Bolero

พ่อลูกอ่อน

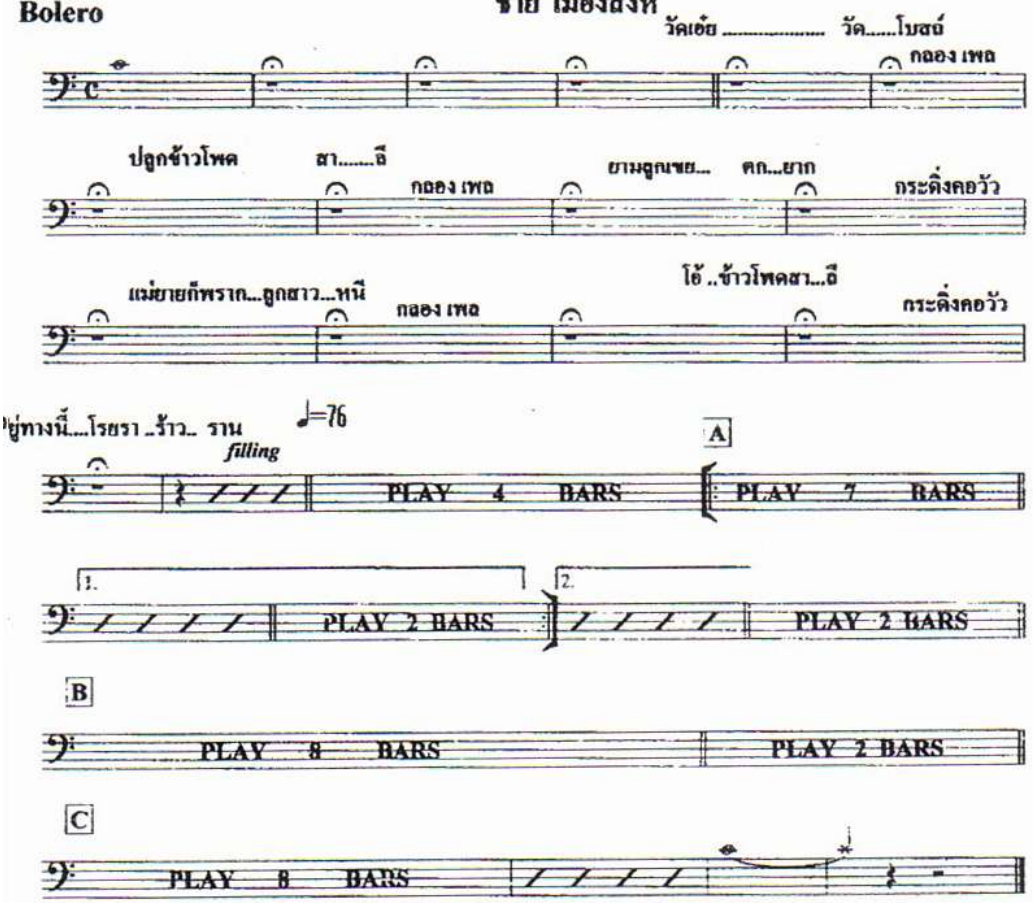
ชาย เมืองสิงห์

Drum Set

พ่อลูกอ่อน

Bolero

ชาย เมืองสิงห์

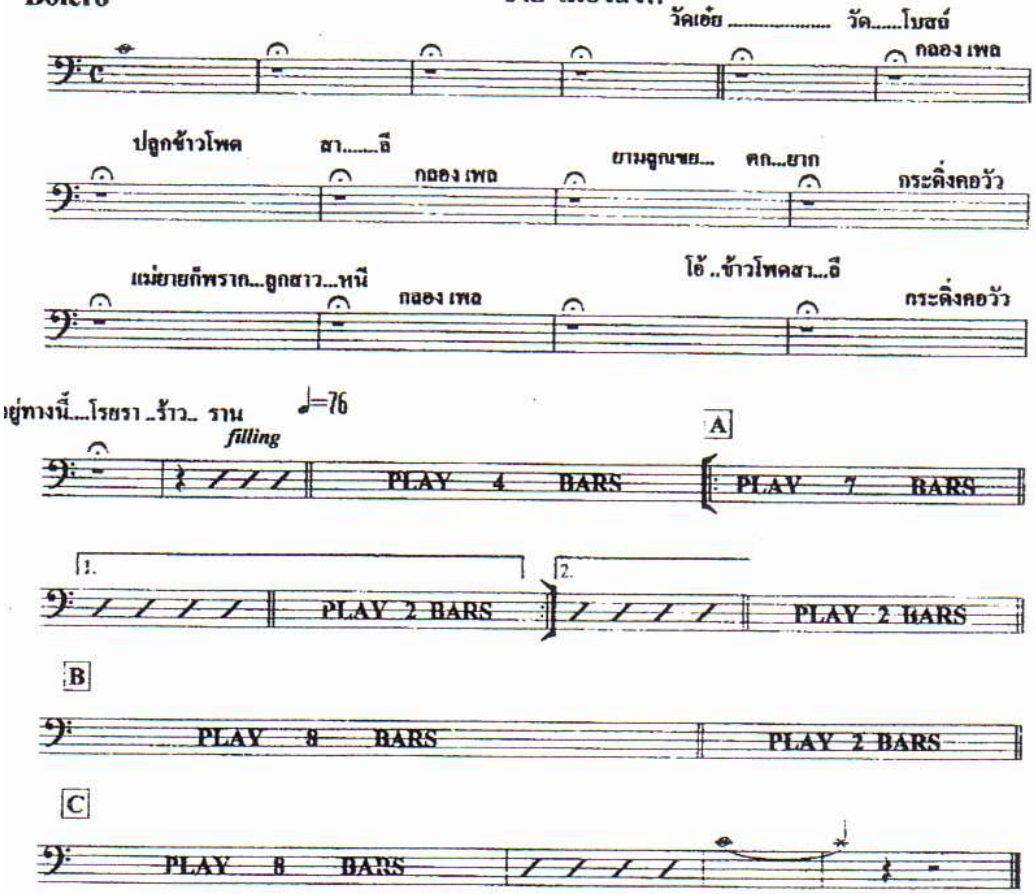


Drum Set

พ่อลูกอ่อน

Bolero

ชาย เมืองสิงห์



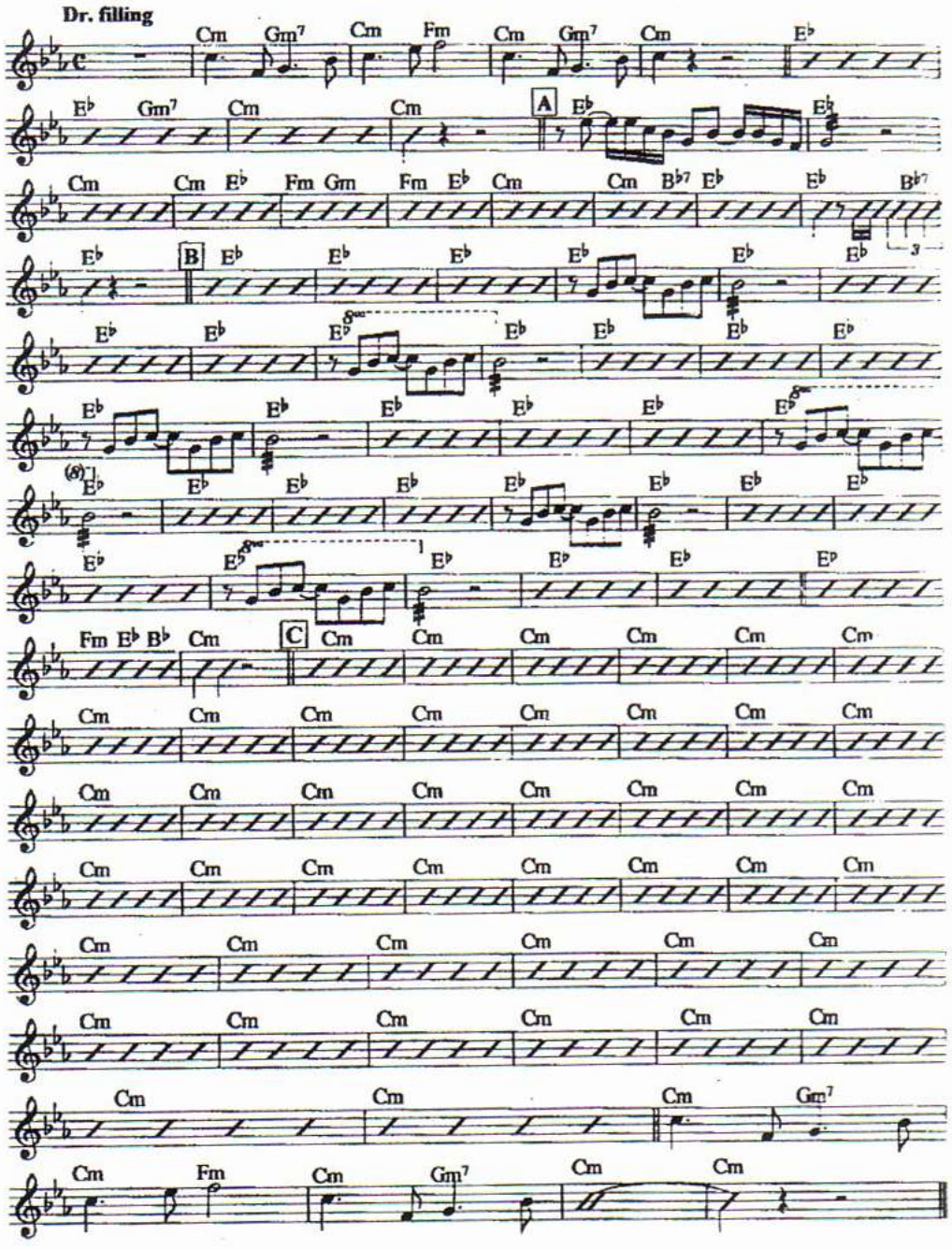
เพลงสีไพร

สีไพร

ชาย เมืองสิงห์

Electric Guitar

Cha Cha Cha ♩= 104



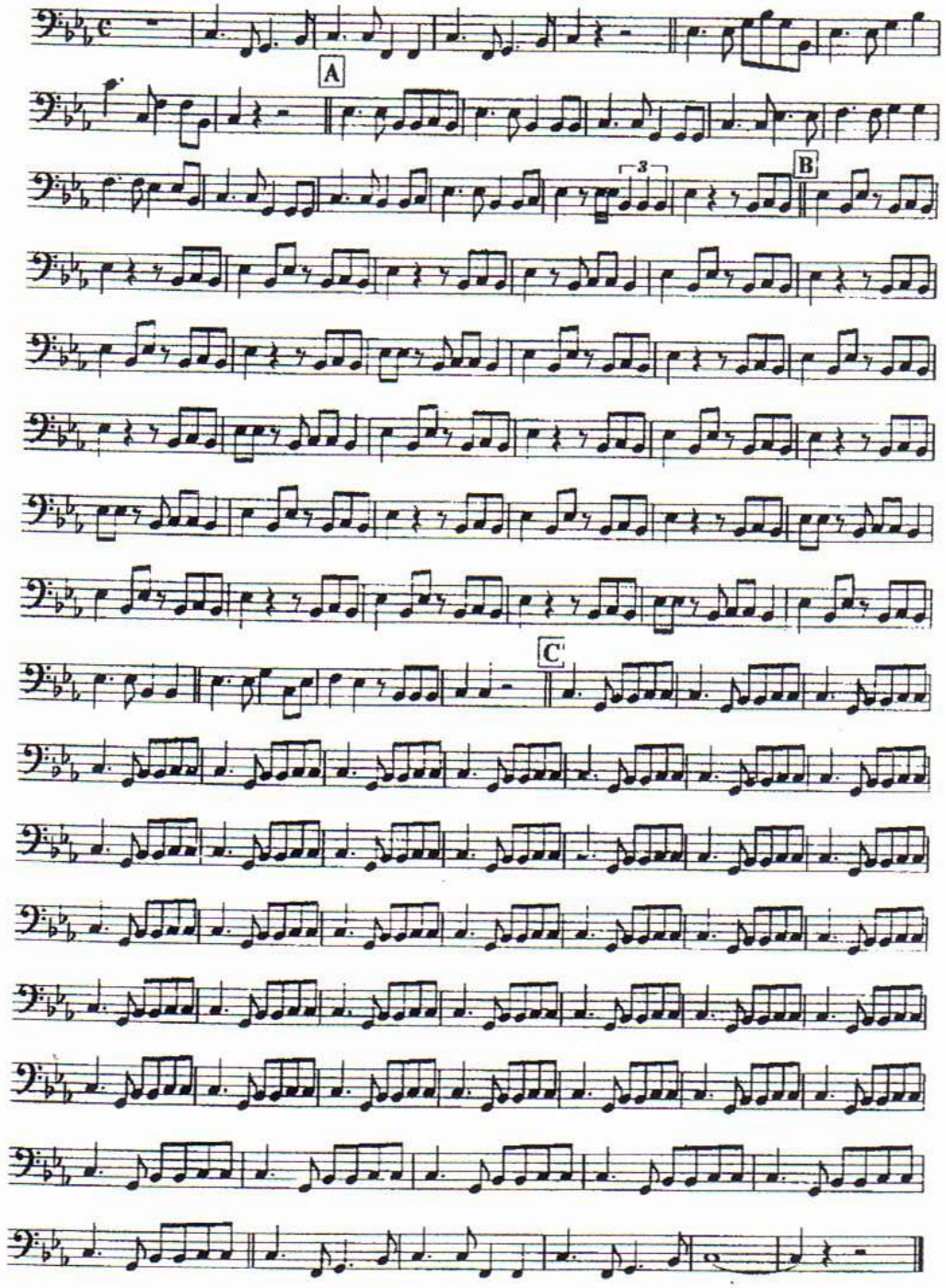
Electric Bass

Cha Cha Cha ♩= 104

สิเพร

ชาย เมืองสิงห์

Dr. filling



Drum Set

Cha Cha Cha ♩= 184

สีไพร

ชาย เมืองสิงห์

Dr. filling

Alto Saxophone

Cha Cha Cha ♩= 104

สิโพร

ชาย เมืองสิงห์

Tenor Saxophone

สีไพร

Cha Cha Cha ♩= 104

ชาย เมืองสิงห์

Dr. filling

สิไพร

ขาย เมืองสิงห์

Baritone Saxophone

Cha Cha Cha ♩= 184

1st Trumpet in B♭

Cha Cha Cha ♩= 104

สิโพร

ชาย เมืองสิงห์

สีไพร

ชาย เมืองสิงห์

2nd Trumpet in B♭

Cha Cha Cha ♩= 104

สิโพร

ชาย เมืองสิงห์

Trombone

Cha Cha Cha ♩= 184

กิ่งทองใบหยก

ชาย เมืองสิงห์

Keyboard

Cha Cha Cha ♩=112

เพลงกิ่งทองใบหยก

กิ่งทองใบหยก

ชาย เมืองสิงห์

Keyboard

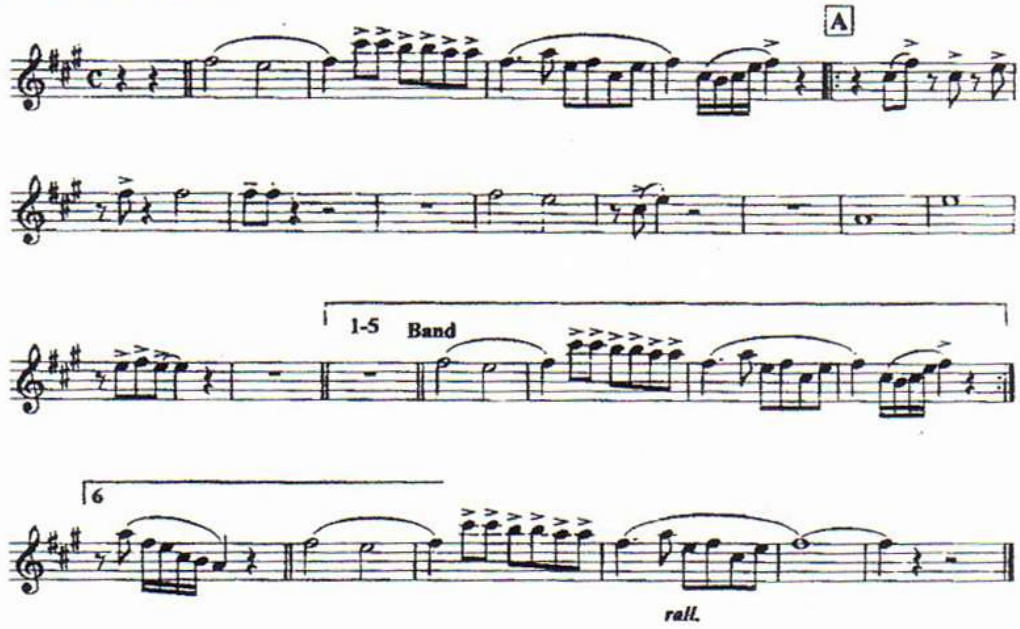
Cha Cha Cha ♩=112

กิ่งทองใบหยก

ชาย เมืองสิงห์

Alto Saxophone

Cha Cha Cha ♩=112



กิ่งทองใบหยก

Tenor Saxophone

Cha Cha Cha ♩=112

ชาย เมืองสิงห์

Baritone Saxophone

กิ่งทองใบหยก

Cha Cha Cha ♩=112

ชาย เมืองสิงห์

กิ่งทองใบหยก

ชาย เมืองสิงห์

1st Trumpet in B♭

Cha Cha Cha ♩=112

2ndTrumpet in B♭

Cha Cha Cha ♩=112

กิ่งทองใบหยก

ชาย เมืองสิงห์

กิ่งทองใบหยก

ชาย เมืองสิงห์

Trombone

Cha Cha Cha ♩=112

กิ่งทองใบหยก

Guitar

Cha Cha Cha ♩=112

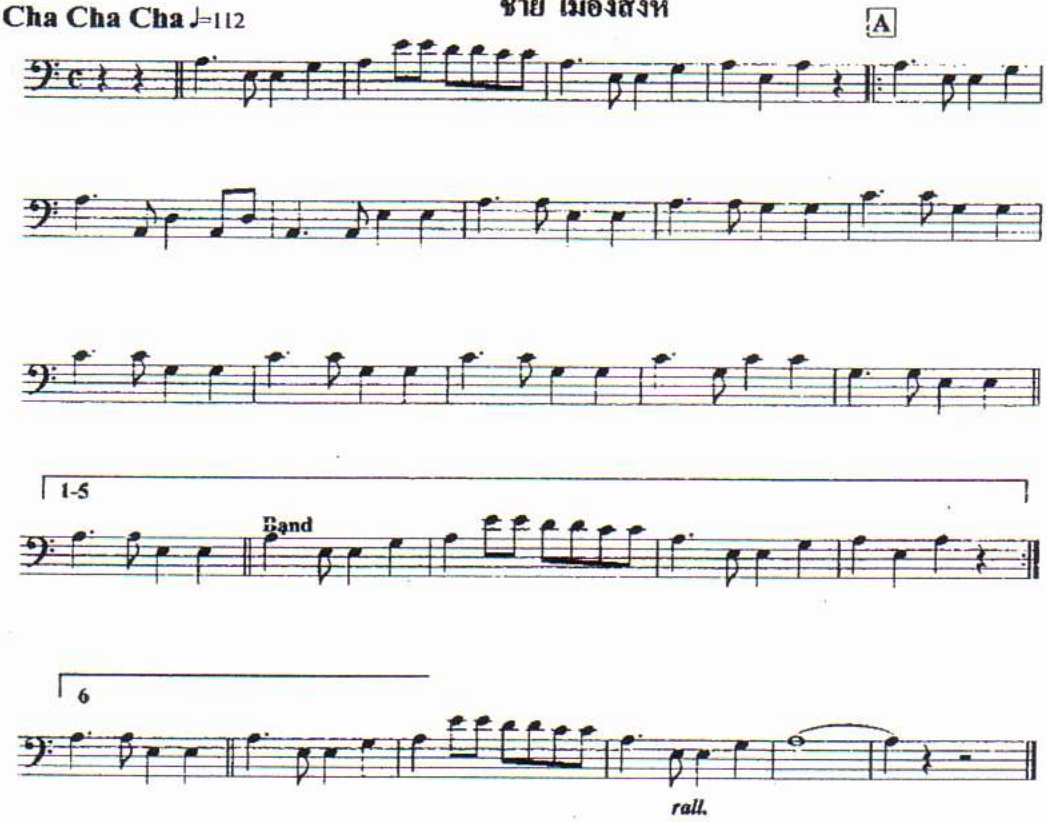
ชาย เมืองสิงห์

กิ่งทองใบหยก

Bass guitar

Cha Cha Cha ♩=112

ชาย เมืองสิงห์



Drums

กิ่งทองใบหยก

Cha Cha Cha ♩=112

ชาย เมืองสิงห์

เพลงทุกข์ร้อยแปด

Keyboard

Rumwong Soul ♩=184

ทุกข์ร้อยแปด

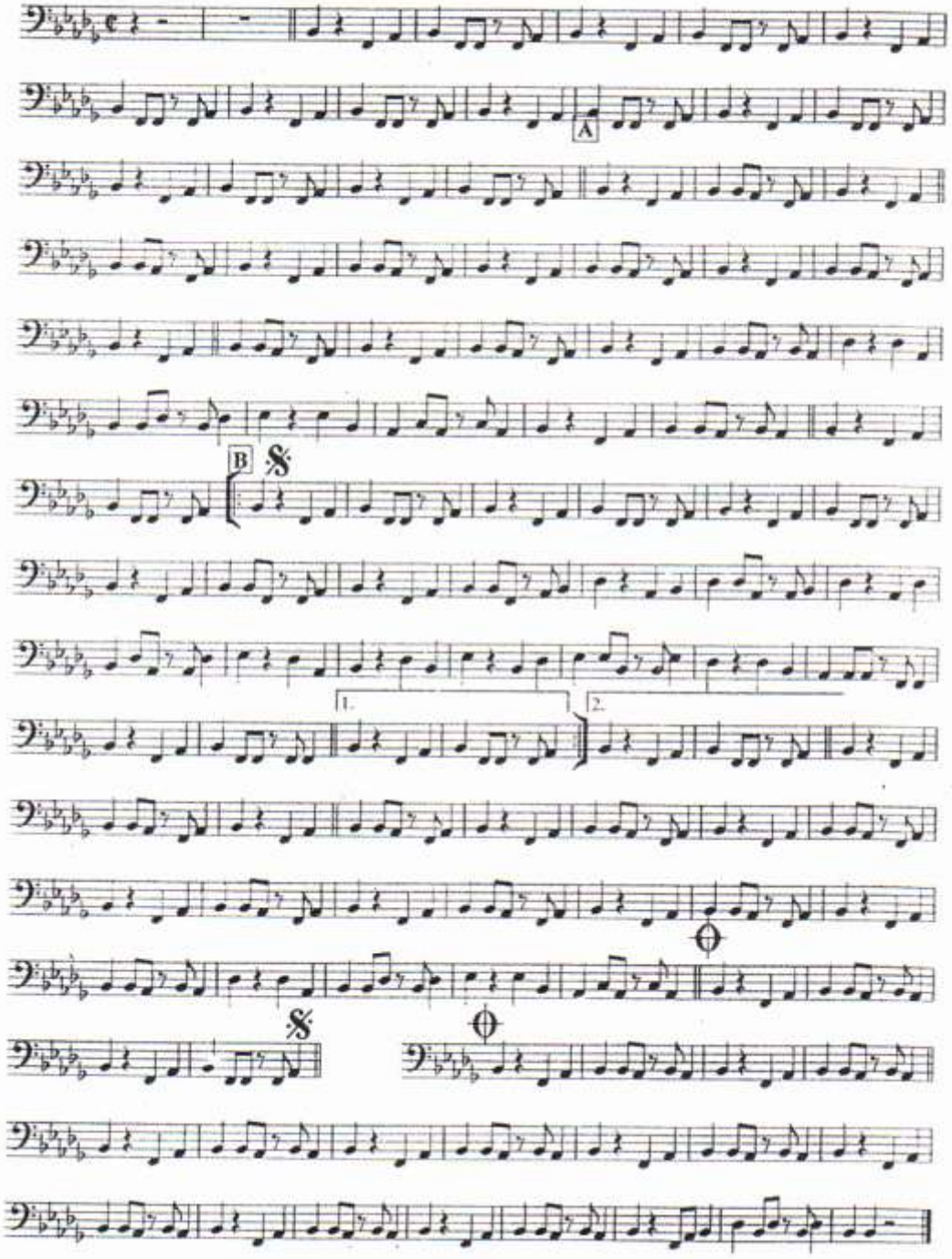
ชาย เมืองสิงห์

Electric Bass

Rumwong Soul ♩=184

ทุกข์เรื่องแปด

ชาย เมืองสิงห์

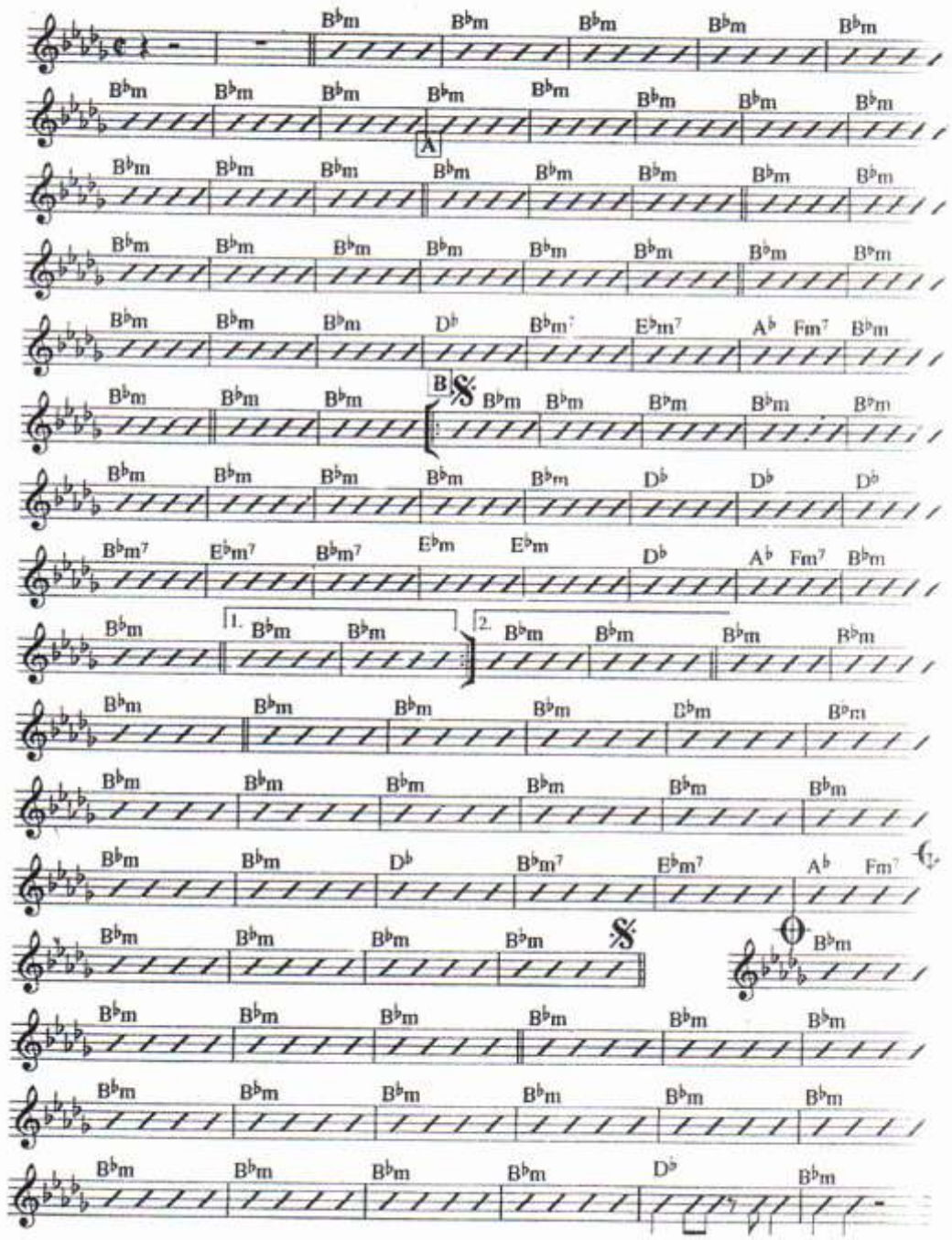


Electric Guitar

Rumwong Soul ♩=184

ทุกข์ร้อยแปด

ชาย เมืองสิงห์



Drum Set

ทุกข์ร้อยแปด

Rumwong Soul ♩=184

ชาย เมืองสิงห์

Tenor Saxophone

ทุกข์ร้อยแปด

Rumwong Soul ♩=184

ชาย เมืองสิงห์

Baritone Saxophone

Rumwong Soul ♩=184

ทุกข์ร้อยแปด

ขาย เมืองสิงห์

1st Trumpet in B♭

ทุกข์ร้อยแปด

Rumwong Soul ♩=184

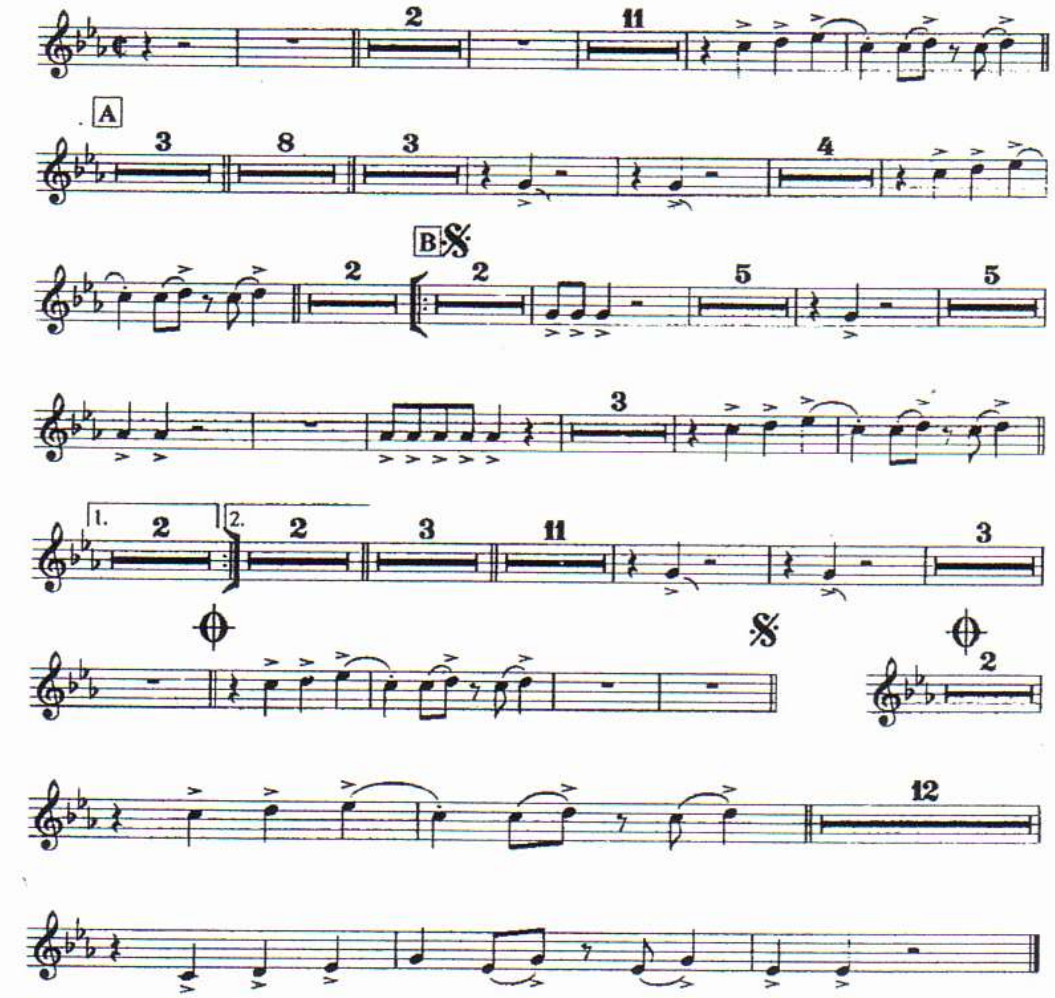
ชาย เมืองสิงห์

ทุกข์ร้อยแปด

ชาย เมืองสิงห์

2nd Trumpet in B♭

Rumwong Soul ♩=184



Trombone

Rumwong Soul ♩=184

ทุกข์ร้อยแปด

ชาย เมืองสิงห์

เพลงมาลัยน้ำใจ

มาสัยน้ำใจ

ชาย เมืองสิงห์

Keyboard
Swing Rumwong ♩=250

1st Trumpet in B♭

มาสัยน้ำใจ

Swing Rumwong ♩=125

ชาย เมืองสิงห์

2nd Trumpet in B♭

Swing Rumwong ♩=125

มาสัยน้ำใจ

ชาย เมืองสิงห์

มาสัยน้ำใจ

ชาย เมืองสิงห์

Trombone

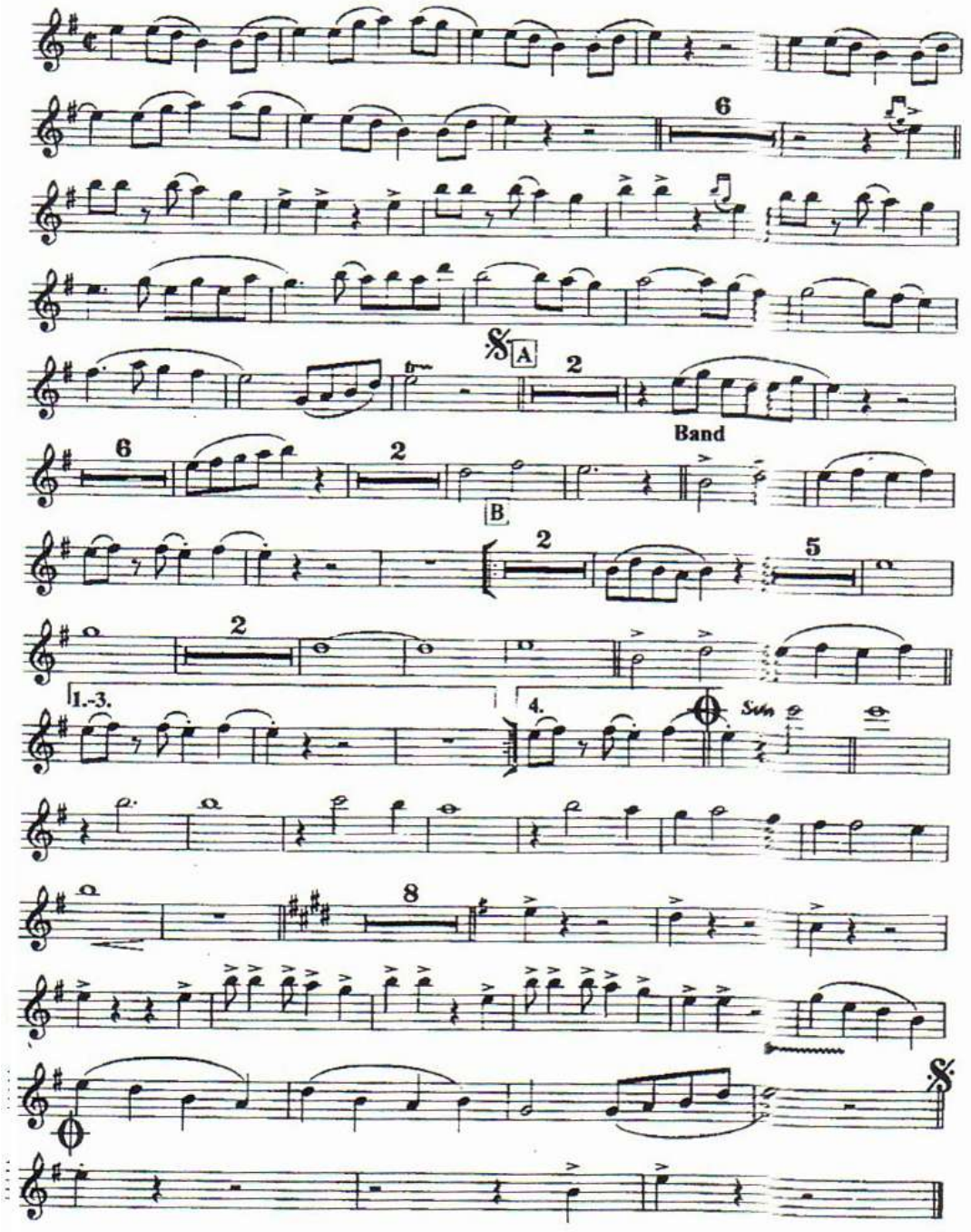
Swing Rumwong ♩=125

Alto Saxophone

Swing Rumwong ♩=125

มาสัยน้ำใจ

ขาย เมืองสิงห์



Tenor Saxophone

Swing Rumwong ♩=125

มาลัยน้ำใจ

ชาย เมืองสิงห์

Baritone Saxophone

Swing Rumwong ♩=125

มาสัยน้ำใจ

ชาย เมืองสิงห์

Electric Guitar

Swing Rumwong ♩=125

มาสัยน้ำใจ

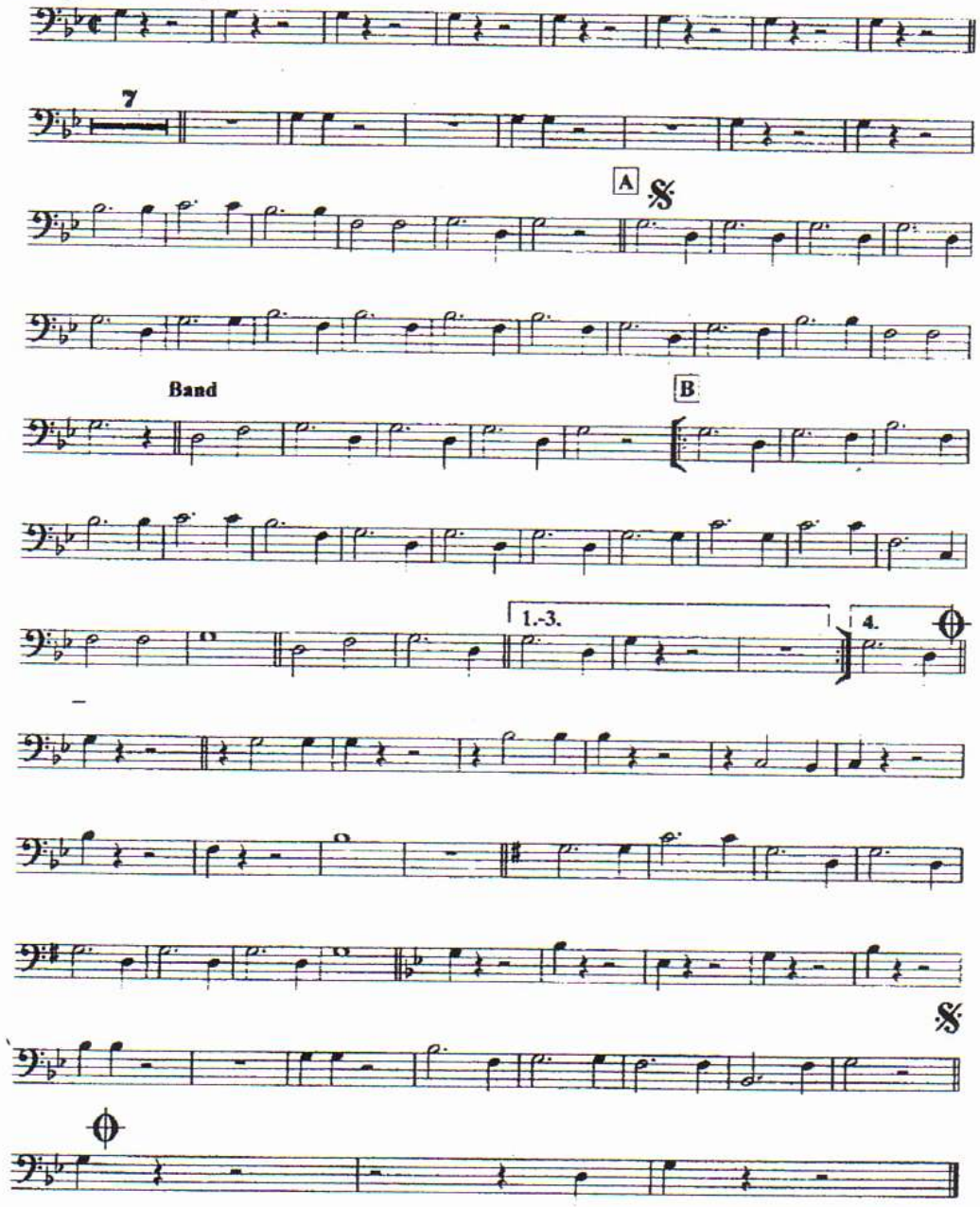
ชาย เมืองสิงห์

มาสัยน้ำใจ

Electric Bass

Swing Rumwong ♩=125

ชาย เมืองสิงห์



มาสัยน้ำใจ

ขาย เมืองสิงห์

Drum Set

Swing Rumwong ♩=125

มาลัยน้ำใจ

ขาย เมืองสิงห์

Trombone

Swing Rumwong ♩=125

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ นายกิตติวัฒน์ ขวัญมงคล

วันเดือนปีเกิด 28 ธันวาคม 2522

สถานที่เกิด อ. เมือง จ. สมุทรปราการ

สถานที่อยู่ปัจจุบัน 613 หมู่ 10 ต. สำโรงเหนือ อ. เมือง จ. สมุทรปราการ 10270

ตำแหน่งหน้าที่การงาน ครูสอนดนตรี สังกัดเอกชน

สถานที่ทำงานปัจจุบัน 79 ซอยบรีดี พนมยงค์ 26 ถนนสุขุมวิท 71 แขวงคลองตัน เขตวัฒนา กรุงเทพมหานคร 10110

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2548 ค.บ. (ดุริยางค์สากล) จากมหาวิทยาลัยเทคโนโลยีราชมงคลธัญบุรี

พ.ศ. 2552 ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ