สำนักงานวิทยทรัพยากร จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎีและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในบทนี้ประกอบด้วยการรวบรวมแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาบทเพลงยอดนิยมและกลวิธีของการขับร้องเพลงไทย ตลอดจนองค์ประกอบต่างๆ ที่มีส่วนสนับสนุนส่งเสริมให้การทำความเข้าใจผลงานเพลงของศิลปินด้นแบบดาวใจ ไพจิตรมีประสิทธิภาพยิ่งขึ้น นอกจากนี้ผู้วิจัยยังได้รวบรวมแนวคิดเกี่ยวกับหลักวิธีการขับร้องเพลงอย่างมีคุณภาพโดยดังมีรายละเอียดต่อไปนี้

2.1 ทฤษฎีเกี่ยวกับดนตรียอดนิยม (Popular Music)

Bennett และคณะ (2006: 1) ได้อธิบายถึงความเป็นมาของบทเพลงประเภทดนตรียอดนิยม ซึ่งเกิดขึ้นในราวปีพุทธศักราช 2463 (ค.ศ. 1920) อันเป็นผลพวงมาจากการเปลี่ยนแปลงของสังคมในโลกตะวันตก เมื่อมีการปฏิวัติอุตสาหกรรมเกิดขึ้นทำให้สื่อบันเทิงรูปแบบใหม่เกิดขึ้นโดยเฉพาะอย่างยิ่งการใช้ไฟฟ้าช่วยเพิ่มพลังเสียงและจำหน่ายเผยแพร่บทเพลงในวงกว้างผ่านเครื่องไฟฟ้าและอุปกรณ์ประเภทต่าง ๆ เช่น เครื่องอัดเสียงและเครื่องกระจายเสียง เป็นต้น

Bennett และ คณะ (2006: 1) ได้กล่าวถึงลักษณะสำคัญทางโครงสร้างของบทเพลงประเภทนี้ว่าในระยะเริ่มต้นประมาณ พ.ศ. 2460-2500 โครงสร้างของเพลงมีความยาว 32 ห้องเพลง ซึ่งถือว่าเป็นลักษณะเฉพาะของบทเพลงประเภทนี้ อุตสาหกรรมดนตรีในประเทศสหรัฐอเมริกามีตลาดที่ใหญ่เป็นจำนวนล้านคน ในระยะต้นปีพุทธศตวรรษ 2500 จึงเกิดแนวเพลงลักษณะใหม่อีกชนิดขึ้นในอุตสาหกรรมดนตรีประเทศสหรัฐอเมริกา แนวเพลงชนิดใหม่นี้เรียกว่าดนตรีร็อค (Rock Music)

Middleton (2006: 15) กล่าวถึงปัญหาสำคัญประการหนึ่งของดนตรีประเภทดนตรียอดนิยมว่าในระยะหลังประเด็นสำคัญประการหนึ่งในการศึกษาดนตรี Popular Music คือประเด็นเรื่องการกระทำซ้ำ โดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อดนตรีประเภทนี้ถูกผลิตซ้ำเป็นจำนวนมากโดยอุตสาหกรรมดนตรี และได้รับความนิยมด้วยเป็นอย่างยิ่งจากจำนวนผู้ซื้อแผ่นเสียง แถบบันทึกเสียง แผ่นบันทึกซีดี และในระยะต่อมาเมื่อเข้าสู่ยุคของอินเตอร์เน็ตจะเห็นได้ว่ามีจำนวนผู้เข้าชมผ่านเวบไซต์และโอนถ่ายข้อมูลบทเพลง (Download File) นับล้านคน ประเด็นสำคัญทางวิชาการคือการตั้งคำถามว่าพลังของการกระทำซ้ำนั้นกลับกลายเป็นปัจจัยสำคัญในการผลิตบทเพลงประเภทนี้ ซึ่งตรงกันข้ามกับการบรรเลงเพลงประเภทอื่น ๆ อันได้แก่ เพลงแจ๊ซ ซึ่งถือว่าการด้นสดเป็นเสน่ห์อันสำคัญและ

ทรงพลังยิ่งในการสร้างสรรค์บทเพลง ดังที่ Keil (1994: 96) ได้กล่าวไว้ว่าความทรงพลังของบทเพลงนั้นเกิดมาจากการผันแปรของจังหวะและการผันแปรของทำนอง

การศึกษาวิเคราะห์บทเพลงประเภทนี้ยังไม่ค่อยได้รับความสนใจจากนักวิชาการทางดนตรี งานวิจัยบทเพลงดนตรียอดนิยมมีอยู่เป็นจำนวนน้อยมาก การวิเคราะห์วิจัยบทเพลงส่วนใหญ่มักทำการศึกษาบทเพลงราชสำนัก เพลงคลาสสิก เพลงระดับสูง (Grand Tradition) ถึงแม้ว่าในระยะหลังการวิเคราะห์บทเพลงประเภทดนตรียอดนิยมเริ่มมีปรากฏแต่มักเป็นการศึกษาทางด้านวรรณกรรมวิเคราะห์ การสื่อสารมากกว่าการวิเคราะห์ดนตรียอดนิยมด้วยระเบียบวิธีดนตรีวิทยา ด้วยเหตุดังกล่าวจึงทำให้การศึกษาดนตรี Popular Music ถูกเพ่งเล็งว่าเป็นบทเพลงที่ไม่มีแก่นสาระสำคัญจากนักวิจัยกลุ่มปฏิฐานนิยม (Positivists) อย่างไรก็ตามการศึกษาวิจัยทางด้านดนตรียอดนิยมได้เริ่มเจริญเติบโตขึ้นและได้รับการก่อตั้งเป็นสมาคมวิชาชีพ International Association for the Study of Popular Music (IASPM) ในปีพุทธศักราช 2524

การศึกษาวิจัยบทเพลงดนตรียอดนิยมนั้นส่วนใหญ่มุ่งเน้นทำการศึกษาในเชิงประวัติศาสตร์ การศึกษาในเชิงมนุษยวิทยา การศึกษาในเชิงการสื่อสาร การศึกษาในเชิงภาษาศาสตร์ การศึกษาในเชิงสังคมวิทยา การศึกษาในเชิงสังคมเมือง ส่วนการศึกษาวิเคราะห์ทางดุริยางคศิลป์นั้นพบว่ามักทำการศึกษาลักษณะการประพันธ์เพลง การเรียบเรียบเสียงประสาน และการใช้จังหวะประเภทต่าง ๆ การศึกษาวิเคราะห์รายละเอียดของการขับร้องยังมีอยู่น้อยมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่งการวิเคราะห์ลักษณะการขับร้องเพลงไทยสากล เพลงไทยลูกกรุงยังอยู่ในระยะเริ่มต้นเท่านั้น งานวิจัยฉบับนี้จึงถือได้ว่าเป็นงานวิจัยบุกเบิกชิ้นแรกที่ทำการศึกษาวิเคราะห์การขับร้องเพลงลูกกรุงของศิลปินด้นแบบดาวใจ ไพจิตรซึ่งมุ่งเน้นวิเคราะห์รายละเอียดของการขับร้องและถือว่าเป็นงานวิจัยชิ้นแรกที่ทำการศึกษาเพื่อสร้างสรรค์กระบวนการถ่ายโอนต้นแบบการขับร้องของศิลปินเพลงไทยลูกกรุงของประเทศไทยอีกด้วย

ดนตรียอดนิยมของประเทศไทยเริ่มต้นจากเพลงไทยลูกกรุง และมีชื่อเรียกมาจากสถานที่ถือกำเนิดของวงดนตรี บทเพลง ผู้ประพันธ์เพลง นักร้อง นักดนตรีและผู้ฟังเพลง นั่นคือกรุงเทพมหานคร เพลงไทยลูกกรุงล้วนมีลักษณะสอดคล้องกับลักษณะสำคัญของดนตรียอดนิยมในประเทศสหรัฐอเมริกาดังที่ Bennett และ คณะ (2006: 1) ได้อธิบายไว้ข้างต้น กล่าวคือเพลงไทยลูกกรุงใช้เครื่องดนตรีไฟฟ้าในการประสมวง ใช้เครื่องขยายเสียงประกอบการบรรเลงทั้งในร้านอาหาร คาเฟ่ หอแสดงดนตรี โรงภาพยนตร์ อีกทั้งมีการบันทึกเสียงจัดจำหน่ายสู่ผู้ฟังเป็นระบบอุตสาหกรรม สร้างจำนวนผู้ฟังมากมายจนเกิดกระแสนิยมด้วยการกระจายเสียงทางวิทยุและการออกอากาศทางโทรทัศน์ แต่เพลงไทยลูกกรุงแตกต่างจากบทเพลงยอดนิยมในต่างประเทศเนื่องจากเพลงไทยลูกกรุงสร้างภาพลักษณ์โดยใช้อัตลักษณ์ของความเป็นคนเมืองกรุงผ่านท่าทีการแสดงบน

เวที เสื้อผ้าชุดการแสดงและโดยเฉพาะอย่างยิ่งเนื้อหาและภาษาที่ใช้ในบทประพันธ์เนื้อร้องเป็นภาษาเฉพาะวัฒนธรรมเท่านั้น

เพลงไทยลูกกรุงมีพัฒนาการมาจากเพลงประกอบภาพยนตร์ไทย ในปี พ.ศ. 2479 บริษัทไทยฟิล์มจำกัดของพระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคลได้เลิกกิจการและทำให้วงดนตรีประจำบริษัทที่บรรเลงประกอบภาพยนตร์ต้องพลอยสลายตัวไปด้วย (พิชญ์สินี บำรุงนคร, 2543:1) วงดนตรีซึ่งเล่นบรรเลงประกอบหนังภาพยนตร์ของบริษัทไทยฟิล์มถือได้ว่าเป็นยุคแรกของดนตรียอดนิยม ดังนั้นเมื่อบริษัทเลิกกิจการวงดนตรีจึงจำเป็นต้องยกเลิกกิจการไปด้วย ครูเอื้อ สุนทราภรณ์ หัวหน้าวงจึงได้ตั้งวงดนตรีสุนทราภรณ์ และถือได้ว่าเป็นต้นแบบของการสร้างนักร้องและบทเพลงไทยลูกกรุง เช่น บุษยา รังษี มัณฑนา โมรากุล รวงทอง ทองลั่นทม และดาวใจ ไพจิตร เป็นต้น

2.2 ทฤษฎีวัฒนธรรมเมือง (Urban Culture Theory)

Sassen (2010) ได้อธิบายเกี่ยวกับการศึกษาชุมชนเมืองไว้ว่าในยุคศตวรรษที่ยี่สิบการศึกษาชุมชนเมืองเริ่มได้รับความสนใจจากนักสังคมวิทยาเพื่อทำความเข้าใจเกี่ยวกับความเปลี่ยนแปลงจากสังคมชนบทสู่สังคมเมือง นักวิจัยทำการสังเกตพฤติกรรมของสมาชิกในสังคมจากพฤติกรรมการบริโภคระดับชุมชนและระดับท้องถิ่นว่าเริ่มก้าวเข้าสู่ความเป็นสังคมเมืองอย่างไรและด้วยอิทธิพลของปัจจัยด้านใดที่มีผลต่อการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว

เมื่อเข้าสู่ยุคศตวรรษที่ยี่สิบเอ็ดการศึกษาชุมชนเมืองได้เปลี่ยนแปลงไป นอกจากนักสังคมวิทยาแล้ว นักวัฒนธรรมศึกษาก็ให้ความสนใจลงพื้นที่ศึกษาสังคมเมืองจากมุมมองของนักวัฒนธรรมที่สนใจประเด็นทางด้านวัฒนธรรมที่ซ่อนและสะท้อนความเป็นสังคมเมือง อิทธิพลสำคัญที่ทำให้สังคมเมืองมีความซับซ้อนมากขึ้นคือสังคมโลกาภิวัฒน์ที่ทำให้สังคมเมืองมีการขยายตัวมากขึ้นดังเช่นการศึกษาของ Binson และคณะ (2012) ได้ทำการศึกษาอิทธิพลของวัฒนธรรมเมืองต่อศิลปะการแสดงในกรุงเทพมหานคร ในขณะเดียวกันลักษณะความเป็นเมืองก็มีความหดตัวลงอย่างรวดเร็ว เนื่องจากมีการแลกเปลี่ยนข้อมูลข่าวสารอย่างรวดเร็ว สมาชิกในสังคมเดินทางข้ามเส้นแบ่งเขตแดนเป็นจำนวนมาก เกิดการเลื่อนไหลถ่ายเทของวัฒนธรรมและข้อมูลในอัตราสูงอย่างชนิดที่ไม่เคยเกิดขึ้นมาก่อน

Sasaki (2010:1) เสนอแนวคิดใหม่เกี่ยวกับการศึกษาวัฒนธรรมเมืองโดยมุ่งเน้นความสำคัญของวัฒนธรรม Sasaki (2010: 1) เสนอว่าสังคมเมืองจะไร้ซึ่งความหมายหากขาดกิจกรรมทางวัฒนธรรม วัฒนธรรมคือเครื่องมืออันทรงพลังที่ทำให้เมืองน่าอยู่อาศัย ทำให้คุณภาพชีวิตของผู้อาศัยในสังคมเมืองมีความเป็นอยู่ที่ดีและได้รับการยกย่อง ทำให้เมืองเหล่านี้มีคุณค่าและ

เพิ่มมูลค่าเชิงพาณิชย์ให้สังคมเมืองมากยิ่งขึ้น ดังนั้นการสร้างเอกลักษณ์ของสังคมเมืองนั้นมีรากฐานสำคัญมาจากความหลากหลายของวัฒนธรรมและรูปแบบของวัฒนธรรมในสังคมเมือง ด้วยเหตุดังกล่าวการศึกษาสังคมเมืองจึงควรจะทำความเข้าใจและให้ความสำคัญทั้งด้านสังคมและด้านวัฒนธรรมของชุมชนเมือง Sasaki (2010: 2) แสดงทัศนะต่อไปอีกว่าการศึกษาสังคมเมืองในฐานะนักวิจัยทางด้านวัฒนธรรมนั้นควรมุ่งเน้นทำการศึกษาสถานะภาพความเป็นอยู่ของผู้ผลิตวัฒนธรรมในฐานะผู้แสดงนักวิจัยควรศึกษาด้วยว่านักแสดงเหล่านั้นมีบทบาทอย่างไร สภาพสังคมความเป็นอยู่เป็นอย่างไรจึงส่งผลให้ผลิตงานเหล่านั้นได้ ภายใต้บริบทของสังคมเมืองผลงานวิจัยมักสะท้อนให้เห็นเสมอว่าศิลปินผู้ผลิตงานศิลปกรรมแขนงต่าง ๆ มักเป็นผู้มีรายได้น้อย มีความเป็นอยู่อย่างลำบาก มีคุณภาพชีวิตต่ำ ถึงแม้ว่าศิลปินบางแขนงจะมีความเป็นอยู่ที่ดี แต่ก็ยังขาดเสถียรภาพทางการเงิน เมื่อนำไปเปรียบเทียบกับผู้ประกอบอาชีพในสายวิชาอื่น และโดยเฉพาะอย่างยิ่งเมื่อนำไปเปรียบเทียบกับผู้ประกอบการสายธุรกิจ Sasaki (2010: 2) จึงเสนอว่าการศึกษาสังคมเมืองนั้นจึงควรมุ่งเน้นประเด็นการอยู่ร่วมกันอย่างสันติสุขและเสมอภาค (Social Inclusion) ผลการวิจัยจากสังคมเมืองศึกษาควรได้รับการต่อยอดและนำเสนอให้เป็นนโยบายการสร้างเมืองในระดับประเทศเพื่อสนับสนุนให้เกิดกิจกรรมศิลปวัฒนธรรมที่เอื้อให้สมาชิกในสังคมจากทุกส่วนและทุกกลุ่มรายได้สามารถเข้าร่วมกิจกรรมได้อย่างทั่วถึง

เมื่อพิจารณาเพลงไทยลูกกรุงจากมุมมองของการศึกษาสังคมเมือง ผู้วิจัยเห็นว่าเพลงไทยลูกกรุงเป็นบทเพลงที่เกิดขึ้นในสังคมเมือง มีเนื้อหาสะท้อนถึงเรื่องราวของชีวิตชนชั้นกลางในสังคมเมือง สะท้อนถึงมนุษย์ปุถุชนเดินดินธรรมดาทุกคนที่มีทั้งด้านดีและด้านเลว สะท้อนอารมณ์ที่ต้องพลัดพรากจากสิ่งอันเป็นที่รัก และมักแสดงถึงความรักที่ไม่สมหวัง ส่วนใหญ่มนุษย์มักประสบกับปัญหาในชีวิตและมักประสบปัญหาความรัก นักร้องนักดนตรีเพลงไทยลูกกรุงต่างก็มีรายได้น้อย มาจากสภาพครอบครัวที่ลำบาก เมื่อมีรายได้น้อยก็ขาดการศึกษา ทำให้ไม่รู้เท่าทันการหลอกลวง และความซับซ้อนของวงการธุรกิจบันเทิง อีกทั้งขาดประสบการณ์ในการใช้ชีวิตในสังคมเมืองที่มีความเปลี่ยนผ่านอยู่ตลอดเวลา

2.3 แนวคิดเรื่องการตัดสินเชิงสุนทรียภาพ (Aesthetic Judgment)

เพลงลูกกรุงเป็นวัฒนธรรมบันเทิงของคนกรุงเทพมหานคร ส่วนเพลงลูกทุ่งเป็นเพลงยอดนิยมของชาวชนบทที่ประกอบอาชีพเกษตรกรรมซึ่งมีผู้ฟังเป็นจำนวนล้านคน ความนิยมในบทเพลงลูกกรุงถึงแม้เพลงลูกทุ่งมีเนื้อหาที่สะท้อนภาพทางสังคมที่แตกต่างกัน แต่บทเพลงทั้งสองประเภทนั้นล้วนเกิดขึ้นมาจากความงามและคุณค่าทางสุนทรียภาพซึ่งสามารถแบ่งออกเป็น 3 กลุ่ม ดังที่ราชบัณฑิตยสถาน (2532) ได้อธิบายไว้ดังนี้

1. กลุ่มอารมณ์นิยม (Emotionist) อธิบายว่า ข้อตัดสินเชิงสุนทรียภาพมาจากอารมณ์ที่เก็บกดไว้ในจิตสำนึก เช่น ความต้องการทางเพศ การดิ้นรนเพื่อความอยู่รอด การดิ้นรนเพื่อความเป็นใหญ่

2. กลุ่มเหตุผลนิยม (Rationalist) อธิบายว่าข้อตัดสินเชิงสุนทรียภาพมาจากการเห็นความกลมกลืนไม่รู้สึกขัดแย้งในใจ

3. กลุ่มสร้างสรรค์ (Creativist) อธิบายว่าข้อตัดสินเชิงสุนทรียภาพมาจากความสามารถสร้างสรรค์ของมนุษย์ เช่น นักอัตถิภาวนิยม (Existentialist) อธิบายว่า ข้อตัดสินดังกล่าวเกิดจากความสามารถชนะภาวะเดิมของตน (ราชบัณฑิตยสถาน, 2532)

จากแนวคิดเรื่องความงามและคุณค่าเชิงสุนทรียภาพ (Aesthetic judgment) ทำให้ผู้วิจัยได้แนวคิดว่าความงาม และความไพเราะของการขับร้องบทเพลงลูกกรุงนั้น ผู้ร้องจำเป็นจะต้องสื่ออารมณ์ของบทเพลงให้ผู้ฟังรู้สึกและต้องรู้จักตีความบทเพลงที่กระตุ้นอารมณ์พื้นฐานของมนุษย์ที่พึงประสบในชีวิตประจำวัน อันได้แก่ความต้องการทางเพศ การดิ้นรนเพื่อความอยู่รอด และการดิ้นรนเพื่อความเป็นใหญ่ อีกทั้งการขับร้องเพลงไทยลูกกรุงไม่เพียงแต่จะต้องสื่ออารมณ์ให้ได้ตามความต้องการของผู้ประพันธ์แล้ว ผู้วิจัยเห็นว่าผู้ที่จะสามารถขับร้องได้นั้นจะต้องมีเหตุผลในการทำความเข้าใจเนื้อหาและสามารถเลือกใช้กลวิธีการสื่อสารอารมณ์ได้อย่างกลมกลืนจนกระทั่งผู้ฟังรู้สึกไต้อย่างแนบเนียน ไม่เกิดความขัดแย้งในใจ อีกทั้งการขับร้องถือเป็นศิลปะที่ขึ้นอยู่กับความคิดสร้างสรรค์ของผู้ขับร้องด้วยเช่นกันในการจัดแบ่งแต่งเติมกลวิธีต่าง ๆ ให้เกิดเป็นความงดงามอย่างลงตัว

องค์ประกอบของเพลงที่ดีจำต้องมีลักษณะดังนี้ คือ

1. ท่วงทำนองต้องไพเราะเสนาะหู หมายความว่าต้องเป็นเพลงที่แต่งมาดีทั้งการบรรเลงประสานเสียงที่ดี จังหวะเนื้อร้อง เหมาะสมดีแล้ว

2. มีความหมายดี และความหมายที่ต้องใจผู้ฟัง

3. มีนักร้อง นักดนตรีที่ดี สามารถถ่ายทอดความไพเราะนั้นออกมาสู่โสตประสาทของผู้ฟังได้ดีและครบครัน หมายถึง การได้นักร้องเสียงดีและได้นักดนตรีฝีมือดี

4. เพลงนั้นเมื่อบรรเลงออกมาสู่ประชาชนจะต้องได้รับการฝึกซ้อมวง ปรับเสียงต้องใช้ความสามัคคีแรงร่วมใจกันบรรเลง ต้องมีระเบียบในตัวของมันเองกล่าวได้ว่าต้องเป็นผลงานที่เกิดจากความสามัคคีกันก่อให้เกิดขึ้น

5. เพลงนั้นต้องใช้อารมณ์ สามารถรับอารมณ์หรือบุคคลได้ เช่น เพลงปลุกใจมีพลังสำคัญทำให้คนฟังรู้สึกคึกคัก ให้รู้สึกรักชาติบ้านเมืองหรือเพลงรักให้อารมณ์รักละเมียดละไม ฟังแล้วเกิดอารมณ์คล้อยตามได้ (นิโลบล โควาพิทักษ์เทศ, 2535)

จากแนวคิดนี้จะเห็นได้ว่า การนำเสนอบทเพลงจำเป็นต้องมีองค์ประกอบหลายส่วนประกอบกัน อันดับแรกคือผู้ประพันธ์เนื้อร้องและผู้สร้างทำนอง คือผู้คิดสร้างสรรค์ให้เกิดบทเพลงขึ้นเป็นอันดับแรก และส่งมอบบทประพันธ์นั้นให้แก่ผู้เรียบเรียงเสียงประสาน จากนั้นผู้เรียบเรียงเสียงประสานจึงส่งมอบผลงานการเรียบเรียงให้นักดนตรีและนักร้องทำหน้าที่บรรเลงและขับร้องให้เกิดความงาม คุณค่าทางสุนทรียะ และอารมณ์ถ่ายทอดสู่ผู้ฟัง เมื่อถึงกระบวนการผลิตผู้คุมการบันทึกเสียงและห้องอัดเสียง ทำหน้าที่ผลิตเทปแล้วจึงจัดส่งให้ผู้ทำหน้าที่เผยแพร่บทเพลงหรือบริษัทเทปและผู้จัดจำหน่ายสื่อที่ช่วยในการถ่ายทอดบทเพลงไปสู่ผู้ฟังหรือผู้รับสาร องค์ประกอบเหล่านี้ช่วยในการนำเสนอเพลงสู่ผู้ฟังในวงกว้างทำให้บทเพลงกลายเป็นดนตรียอดนิยม เพลงที่มีคุณลักษณะเพลงที่ดี กล่าวคือ มีความเหมาะสมของเนื้อร้อง จังหวะ และการเรียบเรียงเสียงประสาน อีกทั้งมีการใช้คำที่มีความหมายดี ซาบซึ้งกินใจ รวมทั้งผู้ฟังนักร้องนักดนตรีที่มีความสามารถถ่ายทอดความไพเราะของเพลงและมีความพร้อมเพรียงในการแสดงเข้าด้วยกัน

2.4 แนวคิดและทฤษฎีเรื่องอัตลักษณ์แห่งตน (Personal Identity)

แนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ (Identity) เป็นแนวคิดทฤษฎีที่สำคัญทฤษฎีหนึ่งในสาขาวิชาสังคมวิทยาและมานุษยวิทยา แนวคิดดังกล่าวปรากฏขึ้นในช่วงปี ค.ศ. 1960 เป็นต้นมา Woodward (1997: 4) ได้อธิบายว่าอัตลักษณ์มี 2 ระดับ คืออัตลักษณ์ระดับบุคคลหรืออัตลักษณ์แห่งตน (Personal Identity) และอัตลักษณ์ทางสังคม (Social Identity)

อัตลักษณ์ระดับบุคคลหรือเอกลักษณ์แห่งตนหมายถึงการรู้จักและรับรู้ภาพพจน์เกี่ยวกับตัวบุคคล คุณลักษณะภายนอกรวมทั้งการยอมรับ การผูกพันกับอุดมคติของสังคมและวัฒนธรรมอันแสดงถึงการมีส่วนร่วมกับผู้อื่น ส่วนอัตลักษณ์ระดับสังคมคือการสร้างอัตลักษณ์ของชาติผ่านกระบวนการคัดสรรหน่วยต่าง ๆ ของวัฒนธรรมและนำมาสร้างเป็นภาพรวมของชาตินั้น นักวิชาการทางด้านมานุษยดนตรีวิทยาได้ทำการศึกษากระบวนการข้างต้นและมีความเห็นว่าดนตรีเป็นพลังสำคัญในการขับเคลื่อนจิตวิทยาสังคม แนวคิดดังกล่าวปรากฏในหนังสือชื่อเรื่องว่า The Invention of Tradition ของ E. Hobsbawn และ T. Ranger (1983) ซึ่งมีสาระสำคัญกล่าวคือการสร้างอัตลักษณ์ของชาติเป็นกระบวนการที่เกิดขึ้นอย่างเป็นระบบโดยการทำงานของระบบความหมายที่ซ่อนอยู่ในหน่วยต่าง ๆ ของวัฒนธรรม เช่น เพลงชาติ การใช้ภาษาประจำชาติ สถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งชาติ การแสดงประจำชาติ ชุดแต่งกายประจำชาติ เป็นต้น หน่วยวัฒนธรรมนี้

ถูกสร้างขึ้นเป็นชุดและนำออกใช้โดยผ่านกระบวนการสร้างความหมายของรัฐโดยเฉพาะอย่างยิ่งระบบการศึกษาของชาติและระบบการประชาสัมพันธ์ของรัฐ อัตลักษณ์ชุดนี้ที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อให้เกิดความรู้สึกรักชาติ ความภูมิใจในชาติสร้างให้เกิดความรู้สึกเป็นหมู่คณะ

อย่างไรก็ตาม Smith (1986) แถลงไว้ว่าอัตลักษณ์ของชาติไม่มีอยู่จริงในมนุษยชาติและธรรมชาติของมนุษย์ ตั้งแต่เรื่องเรื่องของชาติ เพศ สีผิว โดยสภาพความเป็นจริงความเป็นชาตินั้นเพิ่งถูกสร้างขึ้นจากองค์ประกอบต่าง ๆ ที่มีอยู่ในธรรมชาติ เมื่อผู้รับเอาอัตลักษณ์ของชาติมาตีความหมายผิดแปลกออกไป การดูถูกทางวัฒนธรรม การเหยียดสีผิว การเหยียดชนชั้นจึงเป็นสิ่งที่ตามมาอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้จนอาจทำให้เกิดภาวะวิกฤตของอัตลักษณ์ได้

Reily (1994) ได้ทำการศึกษาวิกฤตของอัตลักษณ์ในประเทศบราซิลผ่านการศึกษาวรรณกรรมชิ้นสำคัญระดับประเทศชื่อเรื่องว่า Macunaíma วรรณกรรมเรื่องนี้ประพันธ์โดย Mário de Andrade (1893-1945) ในผลงานชิ้นนี้สะท้อนให้เห็นสภาวะความปั่นป่วนและความล้มเหลวระดับชาติ Macunaíma เป็นทั้งชื่อเรื่องวรรณกรรมและเป็นชื่อเรื่องตัวละครเอกในเรื่องนี้ Macunaíma ที่ขาดความชัดเจนของตนเอง ไม่สามารถจัดประเภทของอารมณ์และจิตใจได้ อาจกล่าวได้อีกนัยหนึ่งคือขาดสภาวะทางอารมณ์ Macunaíma เป็นบุคคลคนหนึ่งที่มีลักษณะจากส่วนต่าง ๆ ของวัฒนธรรมบราซิลตั้งแต่ยุคดั้งเดิม ยุคใหม่ และยุคร่วมสมัยแต่แยกส่วนเป็นท่อน ๆ อยู่ในภาวะตัดสินใจไม่ได้ และตัดสินไม่ถูกจากบทพูดที่ปรากฏตลอดทั้งเรื่อง ดังนั้นอัตลักษณ์ระดับบุคคลหรือภาวะอารมณ์ที่ไม่สามารถนิยามได้ของตัวละครเอกตัวนี้จึงสะท้อนและเสียดสีภาวะทางสังคมและอัตลักษณ์ระดับชาติของชนชาติบราซิลในปัจจุบันซึ่งพยายามหลอมรวมความหลากหลายทางเชื้อชาติและวัฒนธรรมให้เป็นหนึ่งเดียว สัญลักษณ์ที่สื่อให้เห็นถึงสังคมที่หลากหลายทางเชื้อชาติของประเทศบราซิลได้สื่อผ่านชาติกำเนิดของ Macunaíma ลูกผสมที่มีสีผิวดำสนิทแต่กำเนิดจากมารดาชาวอินเดีย ภายหลังกลับมีผิวสีขาวหลังจากที่ได้อาบน้ำในบ่อน้ำศักดิ์สิทธิ์ แต่ Macunaíma ทำให้น้ำมีมลทินและกลายเป็นบ่อน้ำสกปรกจึงทำให้น้ำมีอำนาจลดลงทำให้น้องชายคนที่สองสามารถเปลี่ยนสีผิวจากดำมาเป็นเพียงสีทองแดงหลังจากได้อาบน้ำในบ่อน้ำศักดิ์สิทธิ์ ส่วนน้องชายคนที่สามได้แต่เพียงล้างมือและเท้าให้ขาวสะอาดเท่านั้น เนื่องจากพี่ชายคนที่สองได้ทำน้ำหกออกจากบ่อไปเกือบหมด

ดังจะเห็นได้ว่าอัตลักษณ์นั้นสื่อสารออกมาได้ 3 ส่วนด้วยกันคือ อัตลักษณ์ผ่านทางการมองเห็นเป็นภาพ (Visual Identity) อัตลักษณ์ผ่านพฤติกรรม (Behavioral Identity) และอัตลักษณ์ผ่านการพูด (Verbal Identity)

จากแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์ระดับบุคคล และอัตลักษณ์ทางสังคมข้างต้น ผู้วิจัยได้นำแนวคิดดังกล่าวข้างต้นมาประยุกต์ใช้กับการวิจัยครั้งนี้โดยสร้างกรอบแนวคิดให้กำหนดการศึกษาอัตลักษณ์ของศิลปินด้นแบบดาวใจ ไพจิตรทั้งการศึกษาพฤติกรรมขณะขับร้องเพลงของดาวใจ ไพจิตรที่มีความแตกต่างจากบุคคลอื่นโดยผ่านกระบวนการรับรู้ทั้งภาพลักษณ์ที่มองเห็นพฤติกรรมที่แสดงออกด้วยการวางตนในสังคม และการพูดของดาวใจ ไพจิตรคือเอกลักษณ์ในการออกอักขรวิธีซึ่งได้รับการยกย่องว่าเป็นผู้ที่ออกเสียงภาษาไทยชัดเจน ชัดถ้อยชัดคำ นอกจากนี้ผู้วิจัยจะได้เสนอเพิ่มเติมว่าในการศึกษาอัตลักษณ์ของศิลปินด้นแบบดาวใจ ไพจิตรนั้นนอกเหนือจากอัตลักษณ์ทั้ง 3 ส่วนแล้วนั้น ผู้วิจัยจะได้ทำการศึกษา Musical Identity ที่ปรากฏในขณะขับร้องอันแสดงให้เห็นถึงกลวิธีการใช้เสียง กลวิธีการถ่ายทอดอารมณ์ กลวิธีการขับร้อง กลวิธีการเอื้อนเสียงในรูปแบบที่เฉพาะตัว

ดังนั้นเมื่อนำแนวคิดเรื่องอัตลักษณ์มาประยุกต์ใช้กับงานวิจัยทางด้านการขับร้องเพลงไทยลูกกรุงแล้วนั้น องค์ประกอบสำหรับการวิเคราะห์ประกอบไปด้วย 4 ส่วนเพื่อเป็นกรอบแนวคิดในการวิจัยดังนี้

1. อัตลักษณ์ผ่านการมองเห็นเป็นภาพ (Visual Identity) อันได้แก่ การบังคับใช้กล้ามเนื้อ การยืน การจับไมโครโฟน การแสดงออกทางเครื่องแต่งกาย การแต่งหน้า การทำผมสำหรับการแสดงและการดำรงชีวิตเป็นดาวใจ ไพจิตรซึ่งจะได้นำเสนอข้อมูลการวิเคราะห์ในบทที่ 3 จากการวิเคราะห์บทสัมภาษณ์ศิลปินผู้ทรงคุณวุฒิ

2. อัตลักษณ์ผ่านพฤติกรรม (Behavioral Identity) อันได้แก่ การประพฤติตนต่อผู้มีพระคุณ ซึ่งจะได้นำเสนอข้อมูลการวิเคราะห์ในบทที่ 3 จากการวิเคราะห์ประวัติชีวิต บทสัมภาษณ์ศิลปินผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เกี่ยวข้องใกล้ชิด

3. อัตลักษณ์ผ่านการพูด (Verbal Identity) อันได้แก่ การใช้ภาษาซึ่งจะได้นำเสนอข้อมูลการวิเคราะห์ในบทที่ 3 จากการวิเคราะห์ประวัติชีวิต บทสัมภาษณ์ศิลปินผู้ทรงคุณวุฒิและผู้เกี่ยวข้องใกล้ชิด

4. อัตลักษณ์ทางดนตรี (Musical Identity) อันได้แก่กลวิธีการใช้เสียง กลวิธีการถ่ายทอดอารมณ์ กลวิธีการขับร้อง กลวิธีการเอื้อนเสียงในรูปแบบที่เฉพาะตัว ซึ่งจะได้นำเสนอข้อมูลการวิเคราะห์ในบทที่ 4 จากการวิเคราะห์การขับร้องบทเพลงไทยลูกกรุง 5 เพลงจากเกณฑ์การคัดเลือกที่ได้แสดงไว้ในบทที่ 1 ด้วยระเบียบวิธีทางดุริยางคศิลป์

หอสมุดกลาง สำนักงานวิทยทรัพยากร
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

2.5 ทฤษฎีว่าด้วยหลักการขับร้องทั่วไป

การขับร้อง เป็นการแสดงออกทางศิลปะของการใช้เสียงเพื่อถ่ายทอดความรู้สึกนึกคิดและอารมณ์ที่เกิดขึ้นตามลักษณะของมวลมนุษย์ชาติ ได้แก่ อารมณ์ทุกข์ เศร้าโศก ดีใจ เสียใจ รัก โกรธ เป็นต้น โดยเมื่อมีอารมณ์ปรากฏขึ้นมักแสดงออกทางกาย วาจา ตามลักษณะอารมณ์นั้น เช่น มีการเปล่งเสียง และการแสดงกิริยาต่างๆทางกายภาพ เพื่อสื่อความหมายถึงเรื่องราว ที่ต้องการเปล่งนั้นๆเสียงจึงเป็นต้นกำเนิดของการร้องเพลง เมื่อมนุษย์รู้จักใช้ภาษาถ้อยคำสละสลวยผูกเป็นสัมผัส ใส่ทำนองปรุงแต่งให้เพราะกลมกลืนเกิดเป็น “การขับร้อง” ขึ้น ดังนั้น “การขับร้อง” นอกจากภาษาที่มีความไพเราะกว่าการออกเสียงในภาษาอย่างธรรมดา แล้วการใช้ถ้อยคำในการขับร้องต้องมีความสละสลวย จึงกลายเป็นเพลงสำหรับใช้ขับร้องได้อย่างสมบูรณ์

โดยธรรมชาติแล้วการกระทำให้เกิดเสียงขึ้นจากลำคอมากกว่าปกติ ถือว่าเป็นการร้องอย่างหนึ่ง แต่ถ้าเป็นการร้องหรือเปล่งเสียงออกมาโดยรู้ตัวและตั้งใจจะดัดแปลงเสียงที่เปล่งออกมาให้มีเสียงต่ำและเสียงสูง ตลอดจนทำให้เสียงสั้นบ้าง ยาวบ้าง พร้อมกับตกแต่งถ้อยคำให้มีเสียงไพเราะเสียงที่เปล่งออกมานั้นจะเกิดเป็นทำนอง เพื่อนำทำนองไปใส่องค์ประกอบด้านเสียง จังหวะและถ้อยคำภาพสัมผัสกระทั่งกลายเป็นเพลง การสื่อความหมายจากบทเพลงนั้นสามารถแสดงออกมาได้โดยการเปล่งเสียงเรียกว่าการขับร้องหรือร้องเพลง ผู้ที่เป็นสื่อนำบทเพลงไปสู่ผู้ฟังนั้นเรียกว่านักร้อง ดังนั้น การขับร้องเพลงไทย จึงเป็นการนำเสียงธรรมชาติ ในการเปล่งเสียงประดิษฐ์ตกแต่งให้เป็นลำนำทำนองเพลงอย่างมีศิลปะพร้อมทั้งมีเนื้อร้องประกอบ อาจเป็นถ้อยคำที่นำมาจากบทกวีที่มีความไพเราะจนเกิดการขับร้องเพลงขึ้น

2.5.1 ความหมายของการขับร้อง

“ขับ” หมายถึง การร้องเพลง เพลงจะต้องมีทำนอง เนื้อร้อง คำประพันธ์และจังหวะที่ถูกต้อง

“ร้อง” หมายถึง การเปล่งเสียงออกมาให้เป็นทำนอง จะมีถ้อยคำหรือไม่มีถ้อยคำหรือมีแต่สาระอย่างใดอย่างหนึ่ง

“การขับร้อง” หมายถึง การเปล่งเสียงออกเป็นถ้อยคำให้สอดประสานไปกับทำนอง จังหวะเนื้อร้อง(มนตรี ตราโมท, 2507: 7)

2.5.2 ประเภทของการขับร้อง

จากการศึกษาเรื่อง ประเภทของการขับร้อง จากหนังสือ How to sing โดย รองศาสตราจารย์ดวงใจ อมาตยกุล ซึ่งได้จำแนกประเภทของการขับร้องออกเป็น 2 ประเภท ความว่า

...การร้องเดี่ยว(Solo) คือการแดงการขับร้องคนเดียว เป็นการร้องเพลงที่มีทำนองแบบแนวเดียว ไม่มีแนวทำนองประสานใดๆ โดยอาจร้องกับดนตรีบรรเลงประกอบเพียงชิ้นเดียว เช่น เปียโนหรือกีต้าร์ หรืออาจใช้ดนตรีบรรเลงประกอบเป็นวงดนตรีในลักษณะต่างๆกัน แล้วแต่สไตล์เพลง ส่วนการขับร้องประสานเสียง(Chorus) คือ การที่นักร้องหลายๆคนมาขับร้องพร้อมกันด้วยแนวทำนองเดียวกัน หรือแยกแนวเสียงประสาน แต่ส่วนมากจะใช้แนวประสานที่มากกว่า 1 แนว คณะนักร้องประสานเสียงอาจถูกเรียกว่า Choir, Chorale, Glee club หรือเรียกชื่ออื่นๆ ตามการประสมวงก็ได้... (ดวงใจ อมาตยกุล, 2548: 41)

2.5.3 การแบ่งเสียงที่ใช้ในการขับร้อง

จากการศึกษาเรื่อง การแบ่งเสียงที่ใช้ในการขับร้องนั้น รองศาสตราจารย์ดวงใจ อมาตยกุล ได้กล่าวถึงลักษณะของเสียงร้อง ไว้ในบทความเรื่อง การร้องเพลงต่างชนิด ในหนังสือเพราะเพลง ความว่า

...ลักษณะของเสียงร้องที่แบ่งตามหลักสากล ได้แบ่งเสียงนักร้องไว้เป็นเสียงหลักๆ 4 เสียง คือ โซปราโน (Soprano) คอนทราลโต (Contralto) หรืออัลโต(Alto) เทเนอร์(Tenor) และเบส (Bass)

โซปราโน คือ นักร้องหญิงเสียงสูง
คอนทราลโต คือ นักร้องหญิงเสียงต่ำ
เทเนอร์ คือ นักร้องชายเสียงสูง
และเบส คือ นักร้องชายเสียงต่ำ

นอกจากนั้นยังสามารถแบ่งละเอียดไปกว่านี้อีกได้เป็นเสียงต่อไปนี้

โคโลราตูรา (Coloratura) คือ นักร้องหญิงเสียงสูงมาก เสียงจะมีลักษณะอ่อนหวาน

เมซโซโซปราโน (Mezzo-soprano) คือนักร้องหญิงเสียงกลางอยู่ระหว่างโซปราโนกับคอนทราลโต

ซูเบรต (Soubrette) คือนักร้องหญิงเสียงกลาง สไตล์ร่าเริงมักแสดงบทคนรับใช้

ลิริคโซปราโน (Lyric soprano) คือ นักร้องหญิงเสียงสูงที่เสียงมีพลังมากและมีช่วงเสียงกว้าง เป็นลักษณะเสียงที่ใช้อารมณ์แบบการละคร

ลิริคเมซโซโซปราโน(Lyric mezzo soprano) คือ นักร้องหญิงเสียงกลางที่มีเสียงหนักแน่นแต่สามารถขึ้นเสียงสูงได้ด้วย

ดรามาติคเมซโซโซปราโน(Dramatic mezzo soprano) คือ นักร้องหญิงเสียงกลางที่เสียงมีพลังมาก เป็นลักษณะเสียงที่ใช้อารมณ์แบบการละคร

ลิริคเทเนอร์(Lyric tenor) คือ นักร้องชายเสียงสูงที่มีเสียงนุ่มนวลและสามารถร้องประโยคเพลงได้ยาว

ดรามาติคเทเนอร์(Dramatic tenor) คือ นักร้องชายเสียงสูงที่เสียงมีพลังมาก เป็นลักษณะเสียงที่ใช้อารมณ์แบบการละคร

เคาเตอร์เทเนอร์(Counter tenor) คือ นักร้องชายเสียงสูงกว่าปกติโดยใช้เทคนิคการร้องที่เรียกว่า Falsetto ซึ่งเป็นการร้องด้วยเสียงที่บางใช้กำลังน้อยและไม่ใช้การสั่นสะเทือนที่ส่วนอก ปัจจุบันมีการนำเทคนิคการร้องเพลงชนิดนี้มาใช้ในเพลงป๊อปด้วย

บาริโทน(Baritone) คือ นักร้องชายเสียงกลางอยู่ระหว่างเทเนอร์กับเบส และยังมีการแบ่งเสียงบาริโทนและเสียงเบสตามลักษณะเสียงที่ใช้ในอุปรากรอีกหลายชนิด(ดวงใจ อมาตยกุล, 2546: 27 - 28)

2.5.4 การร้อง (Singing)

จากการศึกษาเรื่อง ความมุ่งหมายของการร้อง จาก เอกสารคำสอนกิจกรรมดนตรีสำหรับครู โดย รองศาสตราจารย์ ดร. ณรุทธ์ สุทธจิตต์ ความว่า

...การร้องจัดได้ว่าเป็นกิจกรรมอย่างหนึ่งที่เด็กเมื่อเริ่มออกเสียงได้ ก็เริ่มส่งเสียงออกมาในลักษณะของการร้องเพลง เด็กมักพยายามเลียนแบบเสียงที่ได้ยินเสมอ ถ้าเสียงที่ได้ยินเป็นเสียงการร้องเพลงเด็กก็พยายามจะร้องตามเสียงที่ได้ยิน ซึ่งในระยะแรกๆ อาจจะฟังดูไม่เป็นทำนอง แต่สังเกตได้ว่าเด็กเลียนแบบทำนองที่ได้ยินโดยการร้องซึ่งมิใช่ลักษณะของการพูดในเวลาต่อมา เด็กจำทำนองเพลงด้วยตนเองซึ่งแสดงว่าเด็กเริ่มมีแนวคิดในการร้องเพลง มีความสนใจแสดงออกทางด้านดนตรีจึงอาจกล่าวได้ว่าการร้องเพลงเป็นกิจกรรมการแสดงออกทางด้านดนตรีที่เด็กกระทำได้เป็นอันดับแรก และเป็นกิจกรรมที่นำไปสู่ความเข้าใจเกี่ยวกับองค์ประกอบดนตรี และความซาบซึ้งในดนตรีต่อไป การร้องจึงเป็นกิจกรรมดนตรีที่มีความสำคัญมาก ด้วยเหตุผลสองประการ คือ ประสบการณ์ดนตรีส่วนใหญ่มักจะใช้การร้องเป็นพื้นฐานที่จะนำไปสู่การเรียนรู้เรื่องต่างๆทางดนตรีและการร้องเป็นกิจกรรมดนตรีที่ช่วยให้เด็กค้นพบและใช้เสียงของ

ตนเองเป็นสื่อ หรือเครื่องดนตรี ในการแสดงออกทางดนตรี ดังนั้นการร้องเพลงจึงควรเป็นประสบการณ์ที่ผู้สอนดนตรีจัดเตรียมขึ้นอย่างมีหลักและจุดมุ่งหมายการสอนที่เหมาะสม เพื่อช่วยให้ผู้เรียนเกิดการเรียนรู้ทั้งในด้านการร้อง และประสบการดนตรีอื่นๆควบคู่กันไป ซึ่งช่วยให้ผู้เรียนมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับการร้องและทำให้ผู้เรียนรักและซาบซึ้งดนตรีได้ในที่สุด (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2531: 43)

2.5.5 ความมุ่งหมายของการร้อง

จากการศึกษาเรื่อง ความมุ่งหมายของการร้อง จาก เอกสารคำสอนกิจกรรมดนตรีสำหรับครู โดย รองศาสตราจารย์ ดร. ณรุทธ์ สุทธจิตต์ ความว่า

...โดยปกติเด็กมักชอบและสนุกสนานกับการร้องเพลง เว้นเสียแต่ว่าเด็กบางคนอาจได้รับประสบการณ์ที่ไม่น่าพึงปรารถนาเกี่ยวกับการร้องเพลง ทำให้กลายเป็นคนที่ไม่ชอบและไม่สนใจร้องเพลงดังจุดมุ่งหมายที่สำคัญที่สุดของการสอนร้องเพลง คือการสร้างความพึงพอใจในการร้องเพลงให้กับผู้เรียน ทำให้ผู้เรียนเกิดความสนุกสนานรักในการร้องเพลง นอกจากนี้ความมุ่งหมายหลักอีกประการหนึ่งของการสอนร้องเพลงคือ ให้ผู้เรียนมีทักษะในการร้องเพลง กล่าวคือ สามารถร้องเพลงได้ ถูกต้องตามลำดับเสียงจังหวะและลีลาของเพลง ในการสอนมีร้องมีข้อควรคำนึงทั่วๆ ไป คือ

1. ผู้เรียนควรมีโอกาสได้ร้องเพลงทุกประเภท กล่าวคือ เพลงไทย เพลงไทยสากล เพลงพื้นเมือง เพลงนานาชาติ และเพลงอมตะของดนตรีตะวันตก

2. เลือกสรรบทเพลงที่นำมาร้องให้เหมาะกับวัยและความสามารถของผู้เรียน ซึ่งทำให้ผู้เรียนสนใจ สนุกสนานกับการร้องเพลง

3. ในการเรียนร้องเพลง ผู้เรียนควรมีโอกาสในการเรียนรู้องค์ประกอบดนตรีที่สำคัญๆ ที่ปรากฏอยู่ในบทเพลงนั้นๆ เพื่อการพัฒนาการด้านการร้อง และสาระดนตรีไปในขณะเดียวกัน

4. ผสมผสานกิจกรรมการร้องเพลงกับกิจกรรมดนตรีอื่นๆ เพื่อนให้ผู้เรียนพัฒนาทักษะดนตรีทุกด้านไปพร้อมๆ กัน

ข้อควรคำนึง เหล่านี้ช่วยให้การจัดกิจกรรมการร้องเพลงมีความหมายต่อผู้เรียน ทำให้ผู้เรียนมีพัฒนาการด้านการร้องเพลงเป็นขั้นตอน และเรียนรู้เนื้อหาสาระดนตรีไปในขณะเดียวกัน ซึ่งเป็นผลทำให้ผู้เรียนรักการร้องเพลงเข้าใจและซาบซึ้งในดนตรีต่อไป...(ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2531: 44)

2.5.6 พัฒนาการด้านดนตรีเนื่องมาจากการร้อง

จากการศึกษาเรื่อง ความมุ่งหมายของการร้อง จาก เอกสารคำสอนกิจกรรมดนตรีสำหรับครู โดย รองศาสตราจารย์ ดร. ณรุทธ์ สุทธจิตต์ ความว่า

...ในการสอนการร้องอย่างมีความหมาย ทำให้ผู้เรียนมีพัฒนาการด้านดนตรีอย่างสมบูรณ์ได้ดังนั้นในการเลือกเพลงที่จะมาใช้สอนร้องและการจัดกิจกรรมดนตรีเกี่ยวกับการร้องย่อมมีส่วนช่วยพัฒนา ความสามารถด้านดนตรีของผู้เรียนทั้งสิ้นในการจัดกิจกรรมการร้องเพลง ควรนำไปสู่พัฒนาด้าน การร้องและความเข้าใจเกี่ยวกับสาระดนตรี ดังนี้

1. พัฒนาการด้านการร้อง

1.1 มีความสามารถในการร้องเพลงอย่างสบาย ๆ แม้ว่าบทเพลงนั้นจะมีช่วงกว้างของทำนองที่กว้าง

1.2 สามารถร้องด้วยเสียงที่มีคุณภาพหรือเสียงที่ไพเราะ ถูกต้องกับประเภทของบทเพลง

1.3 สามารถร้องเพลงได้ถูกต้องตามลำดับเสียง ไม่เพี้ยน

1.4 สามารถร้องเพลงได้อย่างมีลีลา แสดงความรู้สึกตามลักษณะบทเพลง

2. พัฒนาการด้านความเข้าใจเกี่ยวกับองค์ประกอบดนตรี

2.1 ความรู้สึกในเรื่องลักษณะของเสียง ได้แก่ ความเร็ว – ช้าของความเร็ว จังหวะ ความดัง- ค่อย อารมณ์เพลง

2.2 ความเข้าใจในเรื่องประโยคของบทเพลง ความเหมือนและความแตกต่างของรูปแบบของบทเพลง

2.3 ความรู้สึกเกี่ยวกับลักษณะของแนวทำนองที่มีการเคลื่อนที่ไปในลักษณะต่าง ๆ

2.4 การรับรู้เกี่ยวกับการรู้สึกที่ได้จากบนไดเสียงเมเจอร์ และไมเนอร์

2.5 ความเข้าใจเกี่ยวกับความสัมพันธ์ของประโยคทางดนตรีกับเนื้อเพลง (แนวทำนองและเนื้อเพลง)

2.6 ความเข้าใจเกี่ยวกับศัพท์ต่างๆ ทางดนตรีที่มีอยู่ในบทเพลง เช่น p (ค่อย) f (ดัง) rit. (ค่อยๆช้าลง) cres. (ค่อยๆดังขึ้น) เป็นต้น

2.7 ความเข้าใจในเรื่องตัวโน้ตดนตรี และความสามารถในการอ่านและใช้โน้ตดนตรี (ณรุทธ์ สุทธจิตต์, 2531: 45-46)

2.5.7 กระบวนการและกลวิธีสำหรับการขับร้อง

กระบวนการและกลวิธีการขับร้องเป็นปัจจัยสำคัญประการหนึ่งที่ส่งผลต่อคุณภาพของเสียงในการขับร้อง ซึ่งสามารถแบ่งออกเป็นกระบวนการและกลวิธีต่างๆ ดังนี้

2.5.7.1 การวางท่าทาง

การจัดท่าทางที่ดีและถูกต้องจะเอื้อประโยชน์ให้การเปล่งเสียงในการขับร้องมีประสิทธิภาพมากยิ่งขึ้น กล่าวคือ ท่วงท่าในการขับร้องนั้นจะส่งผลถึงความสะดวกในการหายใจ บุคลิกภาพในการขับร้องมีความสง่างามสร้างเสน่ห์เฉพาะตัวของผู้ขับร้องที่สื่อผ่านความมั่นใจ ความดึงดูดใจในการขับร้องที่ส่งไปถึงผู้ชมผู้ฟัง ท่าทางในการยืนของแต่ละบุคคลมีความแตกต่างออกไปตามสรีระของผู้ขับร้อง ความสะดวกในการหายใจและควบคุมลมหายใจ

การยืนที่ถูกต้องตามหลักการจัดวางท่าทาง คือ ยืนตัวตรง น้ำหนักลงบนสองเท้าเท่าๆกัน แขนปล่อยข้างลำตัวแบบสบาย หลังตรง ยืดตัวขึ้น เปิดไหล่ ศีรษะตั้งตรง การจัดวางท่าทางที่ถูกต้องนั้น จะต้องไม่มีผลให้ร่างกายเกิดอาการเกร็ง เนื่องจากจะส่งผลถึงกล้ามเนื้อของร่างกายในส่วนที่ทำงานประสานกันเพื่อให้เกิดเสียง

2.5.7.2 การหายใจ

พื้นฐานที่สำคัญของการร้องเพลง คือ การหายใจ นักร้องทุกคนควรศึกษาและทำความเข้าใจกับระบบหายใจ และการใช้ลมหายใจเพื่อสร้างเสียง สร้างความก้องกังวาน และสร้างเทคนิคต่างๆ (ดวงใจ อมาตยกุล, 2545: 6) การหายใจเป็นการเคลื่อนไหวของอวัยวะที่ใช้หายใจทำงานร่วมกับอวัยวะที่ทำให้เกิดเสียงสะท้อน มิใช่อาศัยเพียงการสูดลมหายใจเข้า-ออกเท่านั้น วิธีการหายใจที่ถูกต้องมีเพียงอย่างเดียว เมื่อหายใจเข้ากระบังลมจะเคลื่อนตัวลงต่ำทำให้เกิดที่ว่างบริเวณทรวงอก อากาศภายนอกจะไหลเข้าไปแทนที่โดยผ่านปากหรือจมูก หลอดลม แล้วจึงเข้าสู่ปอด เมื่อหายใจออกกระบังลมจะยกตัวขึ้นสูง อากาศภายในปอดจึงถูกผลักออกมาทางหลอดลม จมูก และปาก (ดุษฎี พนมยงค์, 2547: 15) คนส่วนมากมักมีความเชื่อว่าเสียงอยู่ในคอ แต่ความจริงแล้วคอเป็นเพียงช่องทางให้ลมผ่านเท่านั้น การเกิดเสียงร้องจะเหมือนกับการเกิดเสียงของเครื่องเป่า เสียงเกิดจากการสั่นสะเทือนของเส้นเสียงด้วยกระแสลมที่มาผ่าน เสียงไม่ได้อยู่ในคอเพียงเท่านั้น แต่เสียงเกิดที่คอและมากังวานที่โพรงหน้า ศีรษะ ช่องปาก ส่วนอก และในคอ (ดวงใจ อมาตยกุล, 2546: 35-36)

การหายใจที่ดีจะส่งผลให้เกิดความกลมกลืนของการเปล่งเสียง ดังนั้นการเตรียมพร้อมสำหรับการหายใจจะต้องเตรียมให้สมบูรณ์ก่อนจะเริ่มถึงประโยคเพลง การรีบเร่งในการหายใจนั้นจะส่งผลให้อรรถรสของประโยคเพลงนั้นไม่สมบูรณ์ ผู้ขับร้องเกิดอาการเหนื่อย และไม่สามารถควบคุมลมหายใจให้ต่อเนื่องได้อย่างสมบูรณ์ กลวิธีในการหายในนั้นสามารถทำได้หลายวิธีด้วยกัน อาทิ การหายใจทางปาก การขโมยลมหายใจ การถอนลมหายใจ เป็นต้น

2.5.7.3 การเปล่งเสียง

การเปล่งเสียงเป็นหนึ่งกลไกในกระบวนการที่ทำให้เกิดเสียงและระดับเสียงต่างๆกันตามการควบคุมลมขณะเปล่งเสียง วิธีการเปล่งเสียงสามารถแบ่งออกเป็น 2 ลักษณะ คือ การเปล่งเสียงคำร้อง และการเปล่งเสียงสระ

2.5.7.3.1 การเปล่งเสียงคำร้อง

หลักการเปล่งเสียงคำร้อง เกิดขึ้นจากกระบวนการทางร่างกาย 2 กระบวนการ ได้แก่ การลำดับข้อมูลในการขับร้องและกระบวนการสั่งการให้กล้ามเนื้อต่างๆเปล่งเสียงตามที่ต้องการ โดยเสียงพยัญชนะต้นจะเปล่งออกมาจากส่วนสร้างเสียงที่แตกต่างกัน เสียงที่เปล่งจากริมฝีปาก เช่น พ บ ว เสียงที่เปล่งจากฟันและริมฝีปาก เช่น ฟ เสียงที่เปล่งจากลิ้นกับเพดานปาก เช่น ท ด น ล ร เสียงเปล่งจากโคนลิ้นกับเพดานอ่อน เช่น ค ก ง เสียงเปล่งจากลิ้นด้านหน้ากับเพดานปาก เช่น ส ซ ช จ และเสียงจากลมหายใจ เช่น ห ฮ เป็นต้น (ดวงใจ อมายตกุล, 2545: 16)

2.5.7.3.2 การเปล่งเสียงสระ

สระ แปลว่า เสียง เป็นเสียงที่ก้องอยู่ได้นาน เสียงสระทำหน้าที่เป็นแกนของคำต่างๆ ดังนั้นการร้องเพลงจึงเป็นการร้องอยู่บนเสียงสระเป็นส่วนมาก ทั้งนี้สระในภาษาไทยแบ่งออกเป็น 2 ชนิด คือ สระเสียงสั้นและสระเสียงยาว

ทั้งนี้ รองศาสตราจารย์ดวงใจ อมาตยกุล ได้กล่าวถึง กลวิธีในการเปล่งเสียงสระไว้ในหนังสือ เพราะเพลง ความว่า

...การเปล่งเสียงสระนั้นเกิดจากการที่ลมผ่านออกมาทางช่องปากและโพรงหน้าลมจะต้องไม่ถูกปิดกั้นด้วยอวัยวะใดๆในปาก จึงควรทำลักษณะของปากให้เป็นโพรง การเปล่งเสียงสระให้แตกต่างกันเป็นเสียงสระต่างๆนั้น เกิดจากการแต่งรูปปากให้มีลักษณะต่างกัน ประกอบด้วย ลักษณะของริมฝีปากที่ห่อกลมหรือรี ลักษณะการวางลิ้นในการยกลิ้นส่วนหน้าหรือส่วนหลัง เกิดเป็นสระหน้า – สระหลัง การปรับระดับความสูงของลิ้น เกิดเป็นระดับเสียงสูง – กลาง – ต่ำ หรือเป็นสระปิด – สระเปิด...(ดวงใจ อมายตกุล, 2546: 64)

2.5.7.4 การใช้ช่วงเสียง

การเปล่งเสียงร้องเพลงนั้นนอกจากจะเกิดจากการดำเนินตามกระบวนการที่สมบูรณ์แล้วนั้น ผู้ขับร้องต้องมีความเข้าใจเรื่องความต่อเนื่องของการใช้ช่วงเสียงได้อย่างสละสลวยและเป็นธรรมชาติ โดยระดับของช่วงเสียงสามารถแบ่งออกได้ทั้งหมด 3 ช่วงเสียง ดังนี้ เสียงช่วงอก เสียงช่วงกลาง และเสียงช่วงศีรษะ

ทั้งนี้ รองศาสตราจารย์ดวงใจ อมาตยกุล ได้กล่าวถึง ช่วงเสียงสำหรับการขับร้อง ไว้ในหนังสือ เพราะเพลง ความว่า

...เสียงช่วงอก คือ เสียงที่เกิดจากการที่เส้นเสียงสั่นสะเทือนเต็มที่เป็นเสียงต่ำที่ใช้ในการก้องกังวานในช่วงอกส่วนบน เสียงช่วงกลาง คือ เสียงที่เกิดจากการที่เส้นเสียงสั่งสะเทือนเพียงครึ่งเดียว เป็นเสียงกลางที่ใช้การก้องกังวานในช่องปากและในโพรงหน้า รวมทั้งโพรงจมูกและเสียงช่วงศีรษะ คือ เสียงที่เกิดจากการที่เส้นเสียงสั่นสะเทือนที่ขอบบางส่วนเป็นเสียงสูงที่ก้องในศีรษะโดยเสียงจะนุ่มลอย... (ดวงใจ อมายตกุล, 2546: 79)

2.5.7.5 การตีความบทเพลงและการสื่อความหมาย

การร้องเพลงให้ไพเราะนั้นนอกจากผู้ขับร้องจะต้องมีความสามารถในการปฏิบัติทักษะในการขับร้องได้เป็นอย่างดีแล้วนั้น การที่ผู้ขับร้องสามารถตีความบทเพลงนั้นๆได้อย่างถูกต้องและสามารถสื่อสารไปยังผู้ฟังได้อย่างมีประสิทธิภาพนั้น ทำให้บทเพลงที่ขับร้องนั้นสละสลวยและสมบูรณ์ โดยกลวิธีในการตีความและสื่อความบทเพลงนั้นจัดเป็นส่วนหนึ่งในการสร้างเสน่ห์เฉพาะตัวของผู้ร้อง อันแสดงถึงอัตลักษณ์ในการสร้างสรรค์กลวิธีการร้องในเพลงนั้นๆ

ทั้งนี้ จากการสรุปความเรื่อง การตีความและการสื่อความหมายในเพลงจากหนังสือ เพราะเพลง โดย รองศาสตราจารย์ดวงใจ อมายตยกุล สามารถสรุปกลวิธีในการตีความและสื่อความหมายในเพลง ได้ดังนี้

การปั้นคำร้องให้เจน คือ การเปล่งเสียงพยัญชนะและสระให้มีความจัดเจนถูกต้อง เช่น การออกเสียง ร และ ล เป็นต้น

การร้องค่อยดังและการร้องหนัก – เบา คือ ผู้ร้องจะต้องมีความเข้าใจในการสร้างอารมณ์ของเพลงและสื่อสารความสำคัญผ่านการใช้น้ำหนักเสียงดัง – เบา เน้นคำที่มีความสำคัญ

การร้องเสียงสั้นยาว คือ ผู้ขับร้องต้องมีความเข้าใจในภาษาของเพลงนั้นๆเป็นอย่างดี โดยต้องสื่อความของเพลงนั้นๆอย่างเป็นธรรมชาติตามหลักของภาษาศาสตร์

การรู้ลีลาของจังหวะเพลง คือ ผู้ร้องต้องมีความเข้าใจเรื่องจังหวะของเพลงเพื่อตีความและสื่อสารให้เกิดความสมบูรณ์ในจังหวะนั้นๆ เช่น เพลงที่มีจังหวะเร็ว ผู้ขับร้องควรจะมีวิธีการสื่อสารให้สอดคล้องกับจังหวะของเพลงอัตราจังหวะเร็ว เป็นต้น

2.5.7.6 ความก้องกังวานของเสียง

ความก้องกังวานของเสียงนั้น คือ คุณภาพเสียงที่ไพเราะและสมบูรณ์แบบ(กรมวิชาการ, 2545) การที่ผู้ขับร้องสามารถสร้างความก้องกังวานของเสียงได้อย่างมีประสิทธิภาพนั้น ส่งผลต่อการเปล่งเสียงที่มีความชัดเจนมากยิ่งขึ้น ทั้งยังส่งผลให้คุณภาพของเสียงที่มีลักษณะกว้างและมีพลัง

ทั้งนี้ รองศาสตราจารย์ดวงใจ อมาตยกุล ได้กล่าวถึง ความก้องกังวานของเสียง ไว้ในหนังสือ วรรณคดีเพลงร้อง ความว่า

...การขับร้องเพลงของนักร้องจะคล้ายกับการบรรเลงเครื่องดนตรีที่ต้องมีจุดก้องกังวานของเสียง การสร้างความก้องกังวานของเสียงเป็นทักษะสำคัญที่ต้องฝึกฝนจนสามารถปฏิบัติได้ และสามารถสร้างเสียงที่มีสีสันแตกต่างกันได้ตามอารมณ์เพลง... (ดวงใจ อมาตยกุล, 2545: 14)

2.6 งานวิจัยและเอกสารที่เกี่ยวข้อง

กาญจนา อินทรสุนานนท์ ได้กล่าวถึงเรื่อง เสียง ไว้ในหนังสือสารานุกรมดนตรีและเพลงไทย ความว่า

เสียงที่ใช้ในการขับร้องเพลงไทย มีการใช้เสียงต่างหลายลักษณะ อาทิ

เสียงเออ มีวิธีทำให้เกิดเสียงโดยให้น้ำหนักเสียงลึกนิ่งอยู่ที่โคนลิ้น บังคับคอให้แข็ง เผยอริมฝีปากเล็กน้อยแล้วเปล่งเสียงออกจากลำคอโดยตรงโดยไม่ขยับคางและไม่หุบปาก

เสียงเอย มีวิธีทำเช่นเดียวกับเสียง เอย ให้ขยับโคนลิ้นกระดกขึ้นหาเพดานปากเล็กน้อย ให้ขอบลิ้นสองข้างกระทบเพดานปากแล้วแยกมุมปากออกเล็กน้อยให้เกิดเป็นเสียง อึ ที่

ไม่ชัดเจนนัก เมื่อสุดหางเสียงควบกล้ำตามเสียง เออ ออกมาร่วมด้วย นิยมใช้เมื่อสิ้นสุดการเอื้อนก่อนถึงคำร้อง

เสียงอือ วิธีทำเสียง ให้เผยอริมฝีปากออกเล็กน้อยแล้วเปล่งเสียงออกจากคอโดยตรง บังคับคางไว้ให้นิ่งแล้วยกโคนลิ้นขึ้นเล็กน้อยเพื่อเปลี่ยนทางลมให้มากระทบเพดานปากและเปล่งเสียงออกมาทั้งทางจมูก(นาสิก)และทางปาก

เสียงเอ๋ย การทำเสียง เอ๋ย นั้นเหมือนกับการทำเสียงเอย แต่ผันเสียงให้สูงขึ้นโดย ไม่หุบปากเปลี่ยนน้ำหนักเสียงในช่วงหางเสียงให้ไปอยู่ที่จมูก

เสียงเออะ มีวิธีทำโดยเปล่งเสียงเหมือนกับเสียงเออแต่สะดุดเสียงให้สั้นลง

เสียงเฮอ วิธีทำเสียง เฮอ นั้นต้องเปล่งเสียงออกจากคอ บังคับให้น้ำหนักเสียงมาอยู่ที่เพดานและขึ้นนาสิก เปล่งเสียงให้กระทบทั้งสองทาง แต่ผ่านออกมาทางปากมากกว่าจมูก

เสียงฮือ มีวิธีการทำเหมือนเปล่งเสียง เฮอ แต่ต้องออกเสียงให้มีน้ำหนักขึ้นนาสิกแรงกว่าปกติ โดยยกโคนลิ้นขึ้นหาเพดานปาก แต่ไม่ชิดเมื่อตามด้วยเสียงเออ มักจะมีเสียง ง ติดออกมาด้วย อันเป็นลักษณะการเอื้อนอย่างหนึ่งของไทย แต่ถ้าใช้ เออ คู่กับเสียง อือ จะไม่มีเสียง ง ติดมา

เสียงฮึ การทำเสียงฮึมีหลักการเหมือนการทำเสียงฮือ แต่ทำให้เสียงฮือสะดุดสั้นลง

เสียงหือ วิธีทำเสียงหือนั้นให้เผยอริมฝีปากเล็กน้อย เปล่งเสียงฮือ ผ่านออกมาช้าๆ พร้อมกับผันเสียงขึ้นสูงให้เสียงออกมาทางจมูก การเปล่งเสียงจะออกคำไม่ชัดเจนเมื่อจวนสุดเสียงจะต้องค่อยๆลดกำลังลงทีละน้อยจนสุดหางเสียง

เสียงอึ เสียงนี้มีไม่มากนักจะอยู่ในลำคอ ออกเสียงมาโดยตรงไม่ดังนัก เสียงนี้จะแทรกอยู่เล็กน้อยผสมผสานกับเสียงอื่นๆ อาจเป็นหางเสียงที่จะกระแทกเสียงเล็กน้อยในตอนท้ายของเอื้อนท้ายคำ

เสียงเอิงเงอ วิธีการทำเสียงเอิงเงอ เริ่มจากการเปล่งเสียง เออ แล้วกระดกโคนลิ้นขึ้นไปสัมผัสเพดานปาก เสียงจะออกทางจมูกและเกิดเสียง เอิง แล้วเปล่งเสียงต่อเหมือน เออ โดยติดเสียง ง ขึ้นมาด้วย(กาญจนา อินทรสุนานนท์, 2540: 66-67)

กาญจนา อินทรสุนานนท์ ได้กล่าวถึง ศัพท์ทางด้านการร้องเพลงไทยไว้ใน หนังสือสารานุกรมดนตรีและเพลงไทย ความว่า

1. “ครั่น” เป็นความถนัดไม่ปรากฏในท่อนใดหรือที่ใดของบทเพลงซึ่งอยู่ที่ความเหมาะสมของบทเพลงนั้นๆ “ครั่น” เป็นส่วนหนึ่งของการประคบเสียง โดยการเอื้อนเสียงสะดุดและสะเทือนอย่างต่อเนื่อง ซึ่งอาจจะยืนเสียงเดิมหรือไม่ก็ได้

“ครั่น” หมายถึง การทำเสียงร้องสะดุดสะเทือนเพื่อให้เกิดความไพเราะ เสียงนี้จะออกมาแค่อกคล้ายการกระแอม แต่กระแอมจะลึกกว่า ครั่นจะมีทั้งยาวและสั้น แบ่งเป็น 2 แบบคือ ครั่นที่ทำนองและครั่นที่คำร้อง

“ครั่น” หมายถึง การลากเสียงอือหรือเสียงอื่น โดยสะเทือนเสียงที่เพดานขึ้นนาสิกแล้วสะดุดเสียง

2. “กระทบ” มีทั้งในคำร้องและคำเอื้อน โดยการเปล่งเสียงเอื้อนอย่างน้อย 3 พยางค์ขึ้นไปโดยที่พยางค์หลังต้องกระชั้นและกระชับ

“กระทบ” หมายถึง การออกเสียงต่างระดับกัน อาจเป็น 2 เสียง หรือ 3 เสียง เรียกว่ากระทบ 2 เสียงหรือกระทบ 3 เสียง การออกเสียงกระทบเป็นการนำเสียง 2 หรือ 3 เสียงมาเฉียดกันเท่านั้น มี 2 ลักษณะคือ กระทบเสียงตรง กระทบต่างเสียง และแบ่งออกเป็น 2 แบบคือ กระทบคำร้องและกระทบทำนอง

“กระทบ” หมายถึง การลากเสียงยาวมาสัมผัสเสียงสั้น และกลับมาเสียงเดิม เช่น เออ-เฮอะ-เออ เสียงกระทบนี้อาจทำได้หลายครั้งต่อเนื่องกัน ขึ้นอยู่กับความสามารถของผู้ร้อง

3. “เน้นเสียง” มีทั้งในคำร้องและคำเอื้อน โดยการเปล่งเสียงให้หนักหรือเบากว่าปกติเพื่อให้เกิดความไพเราะ ตรงกับอารมณ์เพลง ความหมายของคำและอักขรวิธี

“เน้นเสียง” หมายถึง การทำเสียงให้ชัดขึ้น ตามความเหมาะสมของคำร้องและอารมณ์เพลง จะพบแต่การเน้นคำร้อง ยังไม่พบการเน้นทำนอง

“เน้นเสียง เน้นคำ” หมายถึง การให้ความสำคัญกับเสียงเอื้อนหรือคำร้อง โดยเพิ่มน้ำหนักเสียงหรือเน้นคำให้ชัดเจนเป็นพิเศษ จะเห็นได้ชัดเจนในเรื่องของร้องเพลงละคร ต้องเน้นทุกถ้อยกระทงความ เสียงหนัก / เสียงเบา

4. “ประคบเสียงประคบคำ” เป็นการเปล่งเสียงให้นุ่มนวล ไพเราะตรงกับอารมณ์เพลงความหมายของคำและอักขรวิธี โดยเสียงที่ออกมานั้นจะต้องมีความพอดี ไม่มากไม่น้อยเกินไป

"ประคบเสียงประคบคำ" ลักษณะคล้ายการเน้นเสียงแต่มากกว่า

"ประคบเสียงประคบคำ" หมายถึง การทำเสียงและคำร้องให้ชัดเจน ตรงตามความประสงค์ของทำนองโดยไม่ดังหรือไม่เบาจนเกินไป

5. "กล่อมเสียง" มีลักษณะคล้ายประคบเสียง

"กล่อมเสียง" หมายถึง การทำเสียงให้นวลเนียนราบรื่น

"กล่อมเสียง กลิ้งเสียง กลึงเสียง" มีลักษณะคล้ายประคบเสียง แต่ขึ้นอยู่กับเทคนิคและลีลาของผู้ร้อง

6. "กลิ้งเสียง" เป็นลักษณะที่คล้ายกับการครั่นแต่จะนุ่มนวลกว่า มีการโหนเสียงเข้าผสมเล็กน้อย จะใช้เสียงต่อเนื่องกันมีระดับเสียงมากกว่า 2 เสียงขึ้นไป

7. "กลึงเสียง" มีการกล่อมทำนองร้องมาผสม คำว่า กลึงเสียงและดึงเสียงน่าจะเป็นเสียงเดียวกัน

8. "กลืนเสียง" เสียงร้องจะหมดที่ท้ายคำในส่วนที่เป็นทำนอง เสียงจะอยู่ในลำคอเป็นเสียงที่ค่อนข้างต่ำ ต้องใช้เสียง อือ จึงจะกลืน มักพบในสำเนียงมอญ

"กลืนเสียง" คือการร้องโดยการเผยอปากเล็กน้อย ทำให้เสียงผ่านลงลำคอแล้วเปล่งเสียงกลับออกมาใหม่ คล้ายเสียงกลึงแล้วปล่อยออกมาใหม่

9. "ขยักขย่อนเสียง" หมายถึง การเปล่งเสียงเอื้อนที่ยืนเสียงเดียว โดยการปรุงแต่งเสียงให้สละสลวยตรงตามทำนองหลัก

10. "ครวญ" หมายถึง การเปล่งเสียงออกจากลำคอเป็นเสียงเอื้อน โดยโยนเสียงและผันเสียง โหนเสียงไปสูงต่ำ มีทั้งเสียงหนักและเสียงเบา เลื่อนไหลติดต่อกันไปจนกว่าจะหมดช่วงทำนอง มักจะมีคำสุดท้ายของเพลงจะร้องครวญ "ครวญ" จะมีอยู่ในเพลงร่ายนอก เพลงโอ้ปี่ เพลงประเภทหน้าทับสองไม้

"ครวญ" หมายถึง ลักษณะของทำนองเพลงที่แสดงถึงอารมณ์โศกเศร้า โดยกำหนดรูปแบบไว้โดยเฉพาะในการแสดงโขนละครเท่านั้นเป็นที่หมายรู้กันในหมู่นักร้อง

"ครวญ" หมายถึง เทคนิคหารเปล่งเสียงคำร้องและการเอื้อน เพื่อให้เกิดอารมณ์เศร้าโศก โดยอาจจะขยายทำนองได้ตามความเหมาะสม ในอัตราจังหวะหน้าทับเดิม

11. “คร่อม” หมายถึง การร้องที่ลงเสียงไม่ตรงจังหวะ อาจลงก่อนจังหวะหรือหลังจังหวะ เช่นการลัก การย้อย เสียงที่จบทำนองต้องตรงกับเสียงที่กำหนดไว้โดยเจตนาให้เกิดความไพเราะ

“คร่อม” หมายถึง การขับร้องลงเสียงกึ่งกลางจังหวะเป็นวิธีการเฉพาะของผู้ประพันธ์และผู้ขับร้อง โดยนำมาใช้บางช่วงของเพลง

“คร่อม” หมายถึง วิธีการขับร้องที่เจตาร้องไม่ให้ตรงจังหวะ เพื่อความไพเราะและแสดงออกถึงอารมณ์ในเฉพาะบางเพลง

12. “ควงเสียง” จะคล้ายกับศัพท์อื่น เช่น ช้อนเสียง โยนเสียง โหนเสียง ผันเสียง

“ควงเสียง” หมายถึงการขับร้องที่ใช้เสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ หรือเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงในเสียงเดียว

“ควงเสียง” แบ่งเป็นควงเสียงสูงและควงเสียงต่ำ

“ควงเสียงสูง” หมายถึงการร้องที่ต้องใช้การม้วนเสียง โดยเริ่มจากเสียงต่ำไป หาเสียงสูง ให้เสียงต่อเนื่องกันแล้วสะบัดเสียงในตอนท้าย

“ควงเสียงต่ำ” หมายถึง การร้องที่ต้องใช้การม้วนเสียง โดยเริ่มจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำโดยให้เสียงต่อเนื่องกันแล้วสะบัดเสียงในตอนท้าย

13. “ช้อนเสียง” หมายถึง ลีลาการร้องที่เน้นถ้อยคำโดยใช้เสียงต่ำไปหาเสียงสูง

“ช้อนเสียง” หมายถึง เป็นการขับร้องที่ให้เสียงอ่อนลงมาแล้วย้อนเสียงขึ้นไปเพื่อให้คำชัดเจนและนุ่มนวล

“ช้อนเสียง” หมายถึง การขับร้องที่ใช้ความหนักเบสของระดับเสียงแสดงความเด่นชัดของคำร้องบางคำให้เหมาะสมกับอารมณ์เพลง

14. “ปั้นเสียง” หมายถึง การบังคับเสียงร้องออกจากลำคอให้กลมกล่อมชัดเจนตั้งใจที่จะขับร้องลื่นหู

15. “ปริบ” หมายถึง การลากเสียงอือ หรือเสียงอื่น โดยสะเทือนเสียงที่เพดานขึ้นนาสิกแล้วสะดุดเสียง มีลักษณะเดียวกันกับครั่นแต่เสียงสั้นกว่า

“ปริบ” หมายถึง เสียงเบาและสั้นกว่ากระทบ

16. “โปรย” หมายถึง ลีลาการร้องที่เน้นถ้อยคำ โดยการโรยเสียงจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ

17. “ผันเสียง” หมายถึง การใส่หางเสียงที่ถ้อยคำนั้นๆเพื่อให้เกิดความชัดเจนยิ่งขึ้น

18. “ผ่อนเสียง” หมายถึง การร้องโดยก่อนที่จะเปล่งเสียงต้องสูดลมหายใจเข้าให้เต็มที่เมื่อต้องการเสียงยาวก็ค่อยๆผ่อนลมออกทีละน้อยอย่างสม่ำเสมอแม้ต้องทำเสียงที่มีช่วงยาวตามกำหนดจังหวะหนึ่งฉิ่งหนึ่งฉับก็ตาม วิธีนี้จะช่วยชะลอกำลังไว้ให้มีมากพอและผ่อนใช้ให้พอเหมาะพอดี ก็จะมีกำลังเสียงใช้ได้อย่างพอเพียง

“ผ่อนเสียง” หมายถึง การทำเสียงให้เบาลงเพื่อให้เกิดความไพเราะในถ้อยคำและทำนองเพลง

“ผ่อนเสียง” หมายถึง การออกเสียง โดยการลากเสียงให้ยาวและค่อยๆ เบาลงจากเสียงเดิมเพื่อให้เกิดความนุ่มนวล สามารถทำได้ทั้งคำร้องและทำนองเอื้อน

19. “ม้วนเสียงม้วนคำ” หมายถึง การขับร้องที่ใช้ความหนักเบาของระดับเสียงแสดงความเด่นชัดของคำร้องและการเอื้อนเช่นเดียวกับการช้อนเสียง โดยการเพิ่มความละเอียดของเพลงท่วงทำนองลักษณะนี้มักใช้ในตอนจบของท่อนเพลง

20. “โยกเสียง” หมายถึง การทำเสียงสูงๆต่ำๆในระดับเสียงเดิม กลับไปกลับมาหลายๆครั้งจนกว่าจะหมดทำนอง

“โยกเสียง” หมายถึง การขับร้องที่ใช้เสียงเอื้อนตั้งแต่ 2 เสียงขึ้นไปเคลื่อนไปมาจากช้าไปหาเร็ว

“โยกเสียง” เป็นวิธีการเอื้อนเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง โดยการสลับเสียงไปมาอย่างต่อเนื่อง มีการผ่อนเสียงบ้างเพื่อให้เกิดความไพเราะ

21. “โยนเสียง” หมายถึง การทำเสียงให้แกว่งไปมาจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่งและกลับมาเสียงเดิมให้ลงตามจังหวะ โยนเสียงนี้มีไว้เพื่อเป็นที่พักของเพลงบางตอน และเปิดโอกาสให้ผู้ร้องหรือผู้แต่งเพลงได้ประดิษฐ์ทำนองดัดแปลงออกไปตามความพอใจ จะสั้นจะยาวเท่าใดก็ได้ เพียงแต่เมื่อสุดท้ายของการพลิกแพลงไปแล้ว ให้มาตกที่เสียงอันเป็นความประสงค์ของโยนเสียงตอนนั้นเท่านั้น

“โยนเสียง” เป็นบทบาทหน้าที่ของเครื่องดนตรีมากกว่าร้อง จึงไม่มีข้อมูลหากแต่ร้องก็เป็นส่วนหนึ่ง

“โยนเสียง” เป็นวิธีการเอื้อนเพื่อเชื่อมคำร้องหรือการเอื้อนให้ร้อยรัดติดต่อกันโดยการออกเสียงจากเสียงหนึ่งไปยังอีกเสียงหนึ่ง เน้นให้มีน้ำหนักเสียง และกระแทกเสียงในบางตอนให้เหมาะสม ส่วนมากมักใช้สำเนียงมอญ

22. “รวบเสียง” หมายถึง การทำเสียงช่วงท้ายของทำนองเพลงจากการดำเนินทำนองร้องในจังหวะเร็ว โดยสะดุดเสียงแล้วปล่อยทำนองต่อไปให้ช้าลง

“รวบเสียง” หมายถึง การร้องเอื้อน 3 เสียงเริ่มจากเสียงที่ 1 ผ่านเสียงที่ 2 โดยเร็วและยืนอยู่ในเสียงที่ 3

“รวบเสียง” หมายถึง วิธีการร้องและการเอื้อน ตั้งแต่ 2 เสียงขึ้นไปให้กระชับเน้นและตรงจังหวะ เพื่อแสดงอารมณ์เพลง ส่วนมากใช้ในเพลงที่มีจังหวะเร็ว

23. “ลักจังหวะ” หมายถึง การร้องซึ่งดำเนินไปไม่ตรงจังหวะ เสียงที่หนักน่าจะลงตรงจังหวะก็ทำให้ตกลงที่อื่นซึ่งไม่ตรงจังหวะ แต่การกระทำนี้ เป็นการกระทำโดยเจตนาเพื่อให้เกิดความไพเราะหรือเร้าอารมณ์

“ลักจังหวะ” หมายถึง การขับร้องที่วางคำและทำนองลงก่อนถึงจังหวะ

“ลักจังหวะ” หมายถึง วิธีการร้องที่เจตนาออกเสียงคำร้องหรือเอื้อนก่อนจังหวะตกเพื่อให้เกิดความไพเราะ

24. “ย้อยจังหวะ” หมายถึงการร้องซึ่งประดิษฐ์ทำนองให้เสียงที่ควรจะตกลงตรงจังหวะไปตกลงหลังจังหวะ เมื่อเป็นเช่นนี้ทำนองของประโยคนั้นก็จะยาวกว่าประโยคธรรมดา

“ย้อยจังหวะ” คือการขับร้องที่วางคำและทำนองลงหลังจังหวะ

“ย้อยจังหวะ” หมายถึง วิธีการร้องที่เจตนาออกเสียงคำร้องหรือเอื้อนหลังจังหวะดนตรีเพื่อให้เกิดความไพเราะ ส่วนมากใช้ในคำร้องหรือเอื้อนท้ายวรรคเพลง

25. “ล่วงหน้า” หมายถึง การร้องซึ่งประดิษฐ์ทำนองให้เสียงที่ควรจะตกลงตรงจังหวะให้ตกก่อนจังหวะ

“ล่วงหน้า” มีความหมายเดียวกับลักจังหวะ

26. “เลื่อนไหล” หมายถึง การเอื้อนเสียงเปล่าไปตามทำนองเพลง

“เลื่อนไหลเสียง” หมายถึง การขับร้องที่เปล่งเสียงเอื้อนอย่างต่อเนื่องจากระดับเสียงสูงหาระดับเสียงต่ำ

“เลื่อนไหล” (ขึ้น-ลง) เป็นวิธีการขับร้องหรือเอื้อนที่เจตนาลากเสียงจากระดับเสียงต่ำหาเสียงสูง หรือจากระดับเสียงสูงไปหาเสียงต่ำอย่างสม่ำเสมอและต่อเนื่องกัน ส่วนมากใช้ในเพลงสำเนียงมอญ

27. “เสียงสะดุด” หมายถึง การทำเสียงให้กระทบกันเหมือนสะดุดเพียงเบาๆ ในระหว่างเสียงว่างเล็กๆน้อยๆสำหรับใช้สอดแทรกหรือปรุงแต่งให้มีอรรถรสยิ่งขึ้น

T 2644975 8X

28. “เสียงปริบ” หมายถึง การปฏิบัติการเอื้อนเสียงหนึ่งไปอีกเสียงหนึ่ง เสียงที่ 1 จะเป็นเสียงหนัก เสียงที่ 2 จะเป็นเสียงเบา

29. “ผ่านเสียง” หมายถึง การขับร้องที่ใช้เสียงเอื้อนจากเสียงหนึ่งอย่างต่อเนื่องไปยังเสียงหนึ่ง “เลื่อนไหลและผ่านเสียง” มีความสัมพันธ์กันมีหน่วยเสียงที่ลำดับกันหรือชิดกันไปผ่านเสียงจะอาศัยการเลื่อนไหล โดยให้เลื่อนไหลบนเสียงต่างๆ โดยเสียงต่อเนื่องกันไม่ขาดเสียง

30. “หางเสียง” หมายถึง การใช้เสียง “หือ” ท้ายถ้อยคำ ท้ายเสียง และเอื้อนเพื่อปรับตกแต่งคำให้ชัดเจน และไพเราะตามเสียงดนตรี เสียง “หือ” ใช้เฉพาะท้ายเสียงอักษรสูงเป็นหางเสียงของเอื้อนหรือใช้ในตอนสุดวรรคสุดตอนของเพลง

“หางเสียง” หมายถึง การลากเสียงให้สูงขึ้นจากเสียงเดิมเพียงเล็กน้อยในตอนท้ายของคำร้องหรือการเอื้อน เพื่อให้คำชัดเจนหรือไพเราะยิ่งขึ้น

31. “เหินเสียง” หมายถึง การทำเสียงให้เลื่อนไหลจากต่ำไปหาสูงมีลักษณะคล้ายคลึงกับการช้อนเสียง

“เหินเสียง” เป็นวิธีการร้องหรือเอื้อนที่เจตนาลากเสียงให้สูงขึ้นจากเสียงเดิมอย่างสม่ำเสมอแบบต่อเนื่องกันในช่วงสั้นๆ

32. “โหนเสียง” หมายถึง การทำเสียงเอื้อนให้เลื่อนไหลจากระดับเสียงสูงเดิมให้สูงขึ้นไปอีก ส่วนใหญ่จะใช้กับเพลงที่มีอารมณ์เศร้า ประเภทเพลงทยอย

33. “เสียงลอย” หมายถึง การร้องที่มีเสียงไม่ถึงเสียงสูง หรือระดับเสียงที่ต่ำกว่าเสียงที่กำหนด เป็นลักษณะการร้องที่ไม่ถูกต้อง

“เสียงลอย” เป็นวิธีการลากเสียงยาว ส่วนใหญ่จะใช้กับระดับเสียงสูง

“เสียงลอยจังหวะ” เป็นวิธีการขับร้องที่ลากเสียงจนกว่าจะครบจังหวะหน้าทับหรือรอให้ตก จังหวะหน้าทับก่อนแล้วจึงร้องคำต่อไป นิยมใช้กับเพลงหน้าทับทยอย

34. “เสียงอาศัย” หมายถึง ความพยายามใช้เสียงของผู้ขับร้อง ที่จะใช้เสียงสูงกว่าระดับเสียงจริงของแต่ละบุคคล โดยเปล่งเสียงออกทางปากและจมูก ทำให้เสียงที่ออกมาเบากว่าปกติจะใช้ต่อเมื่อมีความจำเป็นเท่านั้น

35. “ล่อนผิวลม” หมายถึง เสียงที่ใช้สอดแทรกในระหว่างเสียงที่ว่างน้อยๆเสียงเบากว่าครึ่นแทรกอยู่ในเสียงปริบเป็นเสียงนิดๆ

“ล่อนผิวลม” หมายถึง การร้องที่ผ่อนเสียงหนักเบาใช้ในช่วงเอื้อนไปรับคำ

36. “อมเสียง” หมายถึง การออกเสียงตรีเป็นเสียงเอือและเสียงยือ (ช่วงเท่า)

“อมเสียง” ลักษณะคำร้องของคำบางคำที่ต้องใช้วิธีการหุบปากเก็บเสียงแล้วระบายเสียงออกจากจมูกบางส่วน เพื่อไม่ให้เสียงขาดและทำให้เกิดอารมณ์เพลง

37. “ปั้นคำ” หมายถึง การบังคับเสียงตกแต่งคำร้องให้ไพเราะกลมกล่อมชัดเจน

38. “เสียงลงทรวง” เป็นเทคนิคการใช้เสียงที่เลื่อนไหล จากลำคอสู่ทรวงอกเป็นทักษะที่เกิดจากเสียงต่ำ

“เสียงลงทรวง” หมายถึง วิธีการขับร้องที่เกิดจากการออกเสียงจากลำคอลงทรวงอกแล้วเปล่งออกมา เพื่อเกิดอารมณ์ต่างๆนิยมใช้ในเพลงสำเนียงมอญและทำนองแหล่

39. “เสียงพลิ้ว” เป็นเทคนิคการทำเสียงที่ใช้ถ้อยคำชัดเจนไพเราะขึ้น คล้ายสะบักแต่นุ่มนวลกว่า

“เสียงพลิ้ว” หมายถึง วิธีการขับร้องที่ทำให้หางเสียงเกิดความสั่นไหว และแผ่วเล็กน้อย

40. “ร่อนใบไม่ร่วง” หมายถึง เสียงที่ค่อยๆเลื่อนไหลจากเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำไปสู่เสียงทำนองหลัก

“ร่อนใบไม่ร่วง” หมายถึง การขับร้องที่ใช้วิธีการสะบัดเสียงเป็นช่วงๆโดยเริ่มจากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ หรือจากเสียงต่ำไปหาเสียงสูงโดยลากเสียงตัวสุดท้ายของแต่ละช่วงให้ยาว

41. “สะบัดเสียง” หมายถึง การทำเสียงตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไปในตอนท้ายบางช่วงของการเอื้อนให้ต่อเนื่องกันอย่างรวดเร็ว

“สะบัดเสียง” หมายถึง วิธีการขับร้องที่ทำให้เกิดเสียงจากเสียงเดิม ตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไปอย่างรวดเร็วในส่วนท้ายของหางเสียง

42. “ทิ้งเสียง” หมายถึง การจบคำร้องโดยไม่มีเสียงเอื้อนต่อท้าย

“ทิ้งเสียง” เป็นวิธีการขับร้องที่เน้นคำร้องเป็นคำๆแต่ให้มีความไพเราะ

43. “บีบเสียง” เป็นวิธีการขับร้องที่เกิดจากการเกร็งกราม หรือช่วงท้องเพื่อแก้ปัญหาการขับร้องให้เสียงสูงตรงกับเสียงที่ต้องการ จะคล้ายเสียงอาศัย หรือเสียงผี

44. “กนกคอ” เป็นวิธีการขับร้องที่ใช้การเอื้อนลูกคอให้มีความไพเราะ เหมือนเป็นกลเม็ดอย่างหนึ่ง

45. “ประดิษฐ์คำ” เป็นวิธีการออกเสียงให้ไพเราะ

46. “สำเนียงเพลง” เป็นบทเพลงที่มีทำนองหรือลีลาที่สื่อความหมายถึงชาติพันธุ์ (กาญจนา อินทรสุนานนท์, 2540: 67-95)

ศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล ได้เขียนอรรถาธิบายประสบการณ์การเรียนขับร้องเพลงไทยกับคุณครูเจริญใจ สุนทรวาทิน ซึ่งท่านได้อ้างถึงข้อความตอนหนึ่งที่คุณครูเจริญใจได้กล่าวถึงความสำคัญในการเรียนขับร้องเพลงไทยในบทความเรื่องอาจารย์เจริญใจสอนอะไรผมบ้าง โดยเฉพาะอย่างยิ่งการอธิบายถึงต้นทุนในการเรียนขับร้องเพลงไทยที่มีบทบาทต่อการขับร้องเพลงไทยสากลให้ประณีตไพเราะความว่า

...นี่ เธอดูตัวอย่างคุณชายถนัดศรี สวัสดิวัฒน์ ท่านมีต้นทุนการขับร้องเพลงไทยอย่างพวกเรามาก่อนหน้าที่จะไปร้องเพลงไทยสากล ทุนดั้งเดิมนั้น ทำให้ท่านร้องเพลงไทยสากลได้ประณีตไพเราะมาก กระบวนร้องจะไปจะมาคุณถนัดศรีจะใช้เอื้อนผสมผสานลงในลีลาเพลงไทยสากลได้อย่างหมดจด เรียบร้อยไปหมด เอื้อนของคุณถนัดศรีในเพลงไทยสากลไม่มีที่จะรู้สึกรกหูเลย แนบเนียนไพเราะ ไม่มีรกหูเหมือนนักร้องบางคนที่ใช้เอื้อนไม่เป็น ใช้ลูกคอในการร้องเพลงไทยสากลไม่ถูกที่ เธอไปฟังวิธีการใช้เสียงงามๆในเพลงยามรัก ที่ร้องว่า “ยามเช้า พี่ก็เฝ้าคิดถึงน้อง”เพลงนี้ร้องเพราะจับใจ แล้วอีกเพลงหนึ่งที่ร้องว่า “ฉันนั่งตกปลาอยู่ริมตลิ่ง” เพลงนี้เป็นเพลงแนวฝรั่ง มันมีครึ่งเสียงปนอยู่แทบตลอดทั้งเพลง การขับร้องของคุณถนัดศรี นอกจากเสียงจะไม่เพี้ยนเลยจนนิดเดียวแล้ว การใช้ครึ่งเสียงในลีลาไทยสากลของท่านผันอักขระได้หมดจดเพลงนี้ร้องได้ประณีตมาก(พูนพิศ อมาตยกุล, 2555: 300)

หม่อมราชวงศ์ถนัดศรี สวัสดิวัตน์ได้แสดงทัศนะเรื่องต้นทุนของการขับเพลงไทยลูกกรุงไว้ดังนี้

ผมได้เคยเรียนขับเสภามาตั้งแต่เด็ก หัดร้องเพลงไทย หัดฟังเพลงไทย ดังนั้นการขับร้องเพลงไทยกรุงของผมถือได้ว่าฝึกหัดจากเพลงไทยเดิม และถือเป็นพื้นฐานสำคัญที่ทำให้ผมร้องเพลงไทยลูกกรุงได้ ไม่ว่าจะเป็นการเอื้อน การกระทบเสียง การกลึงเสียง พื้นฐานจากการร้องเพลงไทยเดิม ฟังเพลงไทยเดิมมามากมีผลอย่างมากต่อการร้องเพลงของผมเมื่อผมมาเริ่มร้องเพลงลูกกรุง (หม่อมราชวงศ์ถนัดศรี สวัสดิวัตน์, **สัมภาษณ์**, 10 เมษายน 2555.)

จากข้ออรรถาธิบายของคุณครูเจริญใจ สุนทรวาทินและทัศนะของหม่อมราชวงศ์ถนัดศรี สวัสดิวัตน์ แสดงให้ว่าทั้งสองท่านมีข้อคิดเห็นสำคัญประการหนึ่งในการขับร้องเพลงไทยลูกกรุงที่เป็นข้อสรุปสำคัญ กล่าวคือต้นทุนการขับร้องเพลงไทยลูกกรุงนั้นคือพื้นฐานการฝึกหัดขับร้องเพลงไทยเดิม เนื่องจากกลวิธีการขับร้องเพลงไทยเดิมนั้นมีวิธีการเปล่งเสียงที่เป็นเอกลักษณ์

เฉพาะและได้รับการออกแบบสร้างสรรค์เพื่อการออกเสียงอักขระภาษาไทยได้อย่างชัดเจนและถูกต้อง จึงทำให้การขับร้องเพลงไทยนั้นงามทั้งเสียงและงามทั้งภาษา การขับร้องเพลงให้ไพเราะจะต้องสมบูรณ์ทั้งความงามและความถูกต้องของภาษา โดยเฉพาะอย่างยิ่งการออกเสียงภาษาไทยที่ประกอบด้วยเสียงพยัญชนะและเสียงวรรณยุกต์ เช่นเดียวกันการขับร้องเพลงไทยลูกกรุงซึ่งอาศัยการเอื้อน การกระทบเสียงเพื่อผันวรรณยุกต์ให้ถูกต้อง และออกเสียงพยัญชนะให้ถูกต้องและชัดเจน ทั้งนี้การขับร้องเพลงไทยลูกกรุงเน้นการสื่อสารอารมณ์ของบทประพันธ์ให้เข้าถึงอารมณ์ของผู้ฟังซึ่งมุ่งเน้นการสื่อสารปัญหาที่พบในชีวิตของมนุษย์ทุกรูปทุกนาม ดังนั้นผู้ขับร้องจำเป็นจะต้องขับร้องด้วยความเข้าใจ มีทักษะการปฏิบัติขับร้องเพื่อให้ประสบผลสำเร็จในการนำเสนอเนื้อหา อารมณ์และเรื่องราวดังที่ผู้ประพันธ์ได้จินตนาการไว้

เฉลิมพล งามสุทธิ (2526 : 59) ลักษณะของการร้องประสานเสียงและร้องเดี่ยว (Vocal Music) ลักษณะการขับร้องที่เป็น Vocal Music นั้น ผู้ร้องจะต้องผ่านการฝึกมาอย่างดีเป็นเวลานาน น้ำเสียงจะต้องได้รับการแก้ไขให้มีความสูงต่ำเท่ากับเสียงดนตรี เช่น ผู้หญิงร้องเสียงโซปราโน ก็ต้องร้องให้มีน้ำเสียงสูง สดใสกังวานเท่ากับเครื่องดนตรีในกลุ่มโซปราโน ผู้ชายเสียงเทนเนอร์ ก็ต้องร้องให้มีน้ำเสียงเท่ากับเครื่องเทนเนอร์ ผู้ร้องจะต้องใช้อวัยวะออกเสียงให้ถูกต้องทั้งปอด หลอดเสียง ขากรรไกร และโพรงปาก ริมฝีปาก การร้องก็ไม่นิยมใช้เครื่องขยายเสียง แต่จะใช้เสียงธรรมชาติ ที่มีอยู่ให้เกิดผลเต็มที่ บทเพลงที่นำมาร้องก็มักนำมาจากวรรณคดี หรือบทกวีนิพนธ์ที่มีความหมายลึกซึ้ง การฝึกฝนทางการร้องมีความยากง่ายไม่แพ้กับการฝึกทางดนตรี

ดวงใจ อมาตยกุล ได้อธิบายถึงเรื่อง เทคนิคและวิธีการขับร้องเพลงไทยนี้ ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์รองศาสตราจารย์ดวงใจ อมาตยกุล เมื่อวันที่ 30 มิถุนายน 2553 และนำมาสรุปเรียบเรียงขึ้น

เทคนิคและวิธีการขับร้องเพลงไทยนั้น สามารถกระทำได้ ดังนี้

1. บุคลิกภาพ และลักษณะทั่วไป ผู้ที่จะฝึกหัดขับร้องเพลงไทยนั้น นอกจากจะมีน้ำเสียงที่ดีแล้วยังต้องมีคุณลักษณะอื่นๆประกอบด้วย

1.1 บุคลิกภาพ และลักษณะทั่วไป ผู้ฝึกหัดขับร้องเพลงไทย

1.2 นิสัยใจคอดี มีความกตัญญูกตเวที ประพฤติตัวเป็นศิษย์ที่ดีกับครู มีความรับผิดชอบ ระเบียบวินัย มีความรับผิดชอบ

1.3 เฉลียวฉลาด ไหวพริบดี มีความจำแม่นยำ สมาธิดี

1.4 รักการร้องเพลง มีเจตนาที่ดีกับการร้องเพลง

1.5 อดทน ขยันหมั่นเพียร ฝึกฝนการขับร้องอย่างสม่ำเสมอ

1.6 มุ่งมั่น ในอุดมการณ์ มีอุดมการณ์สูงที่จะเป็นนักร้องเพลงไทย

1.7 รับฟังความคิดเห็นของผู้อื่น ยอมรับในคำวิพากษ์วิจารณ์

1.8 ไม่อ่อนแอ และท้อแท้ต่ออุปสรรค

1.9 กล้าแสดงออกต่อสาธารณชน ไม่ประหม่า มั่นใจตัวเอง

1.10 สำนึกในความเป็นไทย ใฝ่จริยธรรม น้อมนำความดี

2. ท่าทางการขับร้องเพลงไทยนั้น จะมีลักษณะท่าทางที่ยึดถือเป็นแบบแผนในท่วงทีที่แลดูสุภาพเรียบร้อย เป็นสง่า ไม่ลุกลน

3. เสียงการขับร้องเพลงไทย นอกจากจะร้องได้ดีถูกต้องมีเทคนิคพิเศษทางร้องเป็นเลิศแล้ว น้ำเสียงเป็นปัจจัยที่จำเป็นอย่างยิ่ง โดยเสียงร้องนั้น ควรมีลักษณะเป็นเสียงสดใส กังวาน เสียงดังชัดเจนไม่แตกหรือช่วงเสียงกว้างลึก สามารถร้องเสียงต่ำมาก จนถึงเสียงสูงมากได้โดยมีคุณสมบัติของการใช้เสียง ดังนี้

3.1 คุณภาพเสียง คุณภาพเสียงเป็นส่วนหนึ่งที่จะช่วยให้ร้องได้ไพเราะหรือไม่ เนื่องจากเสียงของแต่ละบุคคลนั้นมีความแตกต่างกัน เช่น บางคนเสียงเล็กแหลมสูง บางคนเสียงใหญ่ทุ้มต่ำผู้ที่จะร้องเพลงได้ไพเราะนั้น ต้องรู้จักใช้เสียงให้พอดี กับคุณภาพเสียงของตน หากขาดหลักการที่สมบูรณ์คงจะหาความไพเราะไม่ได้ เช่น นักร้องเสียงสูงร้องสูงจนเกินพอดี ฟังดูไม่ลึกซึ้งไม่หวาน คนเสียงกลางบีบเสียงขึ้นไปสูงจนฟังเนื้อร้องไม่รู้เรื่อง จึงควรรู้จักหลบใช้เสียงต่ำมาที่ที่เหมาะสม คนเสียงสูงและเสียงใส ถือว่าเป็นคุณสมบัติที่ดี หากไม่รู้จักใช้เสียงอาจไม่น่าฟังเท่าคนที่มีเสียงกลางๆ แต่มีหลักและวิธีการร้องที่ดี

3.2 กำลังเสียง การเปล่งเสียง ขับร้องเพลงไทย ต้องใช้กำลังเสียงเต็มที่เรียกว่าร้องเต็มเสียงและเป็นธรรมชาติ ไม่นิยมแบบกระซิบกระซาบแต่ต้องร้องอย่างมีพลังมากพอ ซึ่งลมหายใจที่ยาวจะช่วยให้เสียงมีกำลังได้ส่วนกล้ามเนื้อที่เกี่ยวข้องกับการหายใจและการเปล่งเสียงต้องแข็งแรงด้วย

3.3 หลักการและวิธีเปล่งเสียง การร้องเพลงไทย ต้องมีการเปล่งเสียงสม่ำเสมอมีการควบคุมเสียงให้เกิดเป็นเสียงหนัก เสียงเบา มีการปั้นเสียงให้กลมกล่อมบ้าง ค่อยๆ ผ่อนเสียงบ้าง รู้จักพิจารณาให้เสียงแท้ (เสียงตามอารมณ์ปกติ) เสียงอาศัย “เสียงผี” (เสียงที่สูงกว่าเสียงปกติ)

อย่างไรก็ตาม ตำแหน่งการเปล่งเสียงในการขับร้องเพลงไทยนั้น จะมีตำแหน่งของกระแสเสียงผ่านอวัยวะต่างๆทั้งสิ้นออกมา 5 ตำแหน่ง คือ

- คอ สำหรับใช้ในการร้องที่มีเสียงต่ำ และสระบางสระ เช่น สระออ เป็นต้น เสียงทำนองที่เกิดจากคอนี้ ใช้อยู่ในการขับมากกว่าร้อง
- เพดาน เป็นอวัยวะที่ใช้ประกอบกับการออกเสียงตัวอักษรบางตัว เช่น ตัวอักษรในวรรค ก เป็นต้น
- ปาก เป็นอวัยวะสำหรับการขับร้องเพลงไทย ซึ่งนับได้ว่ามีผลต่อการเกิดเสียงมากที่สุด เนื่องจากวิธีการขับร้องเพลงไทย ต้องการเสียงที่ออกจากปากโดยตรง และประกอบกับอักษร ได้แก่ ตัวอักษรใน วรรค บ ป
- ไรฟัน อวัยวะตำแหน่งนี้จะรวมเรียกทั้งปุ่มเหงือกภายในฟันด้วย ใช้ประกอบกับตัวอักษรในวรรค ว เป็นต้น
- จมูก อวัยวะตำแหน่งนี้ มีที่ใช้โดยมาก สำหรับการขับร้องเพลงไทยแต่ในการขับร้องต้องระวังมิให้เสียงออกจากจมูกโดยตรง ควรใช้เพียงเพื่ออนุโลมเท่านั้นเสียงที่เกิดจากจมูกมักประกอบอยู่ในวิธีเอื้อนและสระ เช่น สระอี เป็นต้น

3.4 การฝึกกล้ามเนื้อคอ การฝึกกล้ามเนื้อคอ เพื่อให้เกิดเสียงนั้นที่ใช้มากในการขับร้อง ได้แก่

- การครั่นเสียง หมายถึง การทำเสียง สะดุด สะเทือนอย่างไพเราะ เสียงสั่นจะสะเทือนอย่างหนึ่ง และอนึ่งจึงจะถือว่าไพเราะ
- การเอื้อนเสียงควรเอื้อนให้ตรงตำแหน่ง เสียงที่ต้องใช้ใน 3 ระดับ คือเสียงสูง กลาง ต่ำ เป็นเสียงที่ใช้ในการเอื้อน

3.5 การบังคับกล้ามเนื้อ การบังคับกล้ามเนื้อ เพื่อใช้ในระดับเสียงที่สูงขึ้นกว่าปกติ โดยผู้ร้องควรฝึกให้ลมจากท้อง ขึ้นมาช่วยทำให้ การร้องเพลงเสียงสูงไม่แผดเสียงแต่จะนุ่มนวลน่าฟังมากขึ้น

4. คำร้อง คำร้องเป็นส่วนที่สำคัญในการสื่อสารความหมายของการขับร้อง ผู้ร้องต้องร้องให้ชัดเจน ตามลักษณะบทประพันธ์ โดยเน้นถ้อยคำให้เหมาะสม ประณีตบรรจง ในการใช้คำร้องโดยใช้หลักต่อไปนี้

4.1 เน้นความหมายของคำร้องได้อย่างชัดเจน การออกเสียงในคำร้องต่างๆ ต้องใช้กับความหมาย ของคำนั้น ไม่ควรผันเสียง จนทำให้ความหมายของคำผิดเพี้ยนไปอาจมีข้อยกเว้นในเพลงประเภท ภาษา เมื่อต้องการสำเนียง เพลงภาษาที่เป็นเอกลักษณ์แต่ละภาษานั้น

4.2 การแบ่งวรรคตอน ได้ถูกต้อง ตรงตามคำประพันธ์ การขับร้องที่ดีต้องให้ถูกต้อง ในการวางคำ ในแต่ละวรรคเพลง โดยผู้ร้องต้องศึกษาบทร้องให้เข้าใจ การแบ่งถ้อยคำ การรวบคำร้องให้ตรงสอดคล้องกับจังหวะเพลงและภาษาไม่เสียความหมายไป

4.3 การออกเสียงในถ้อยคำ ควรประณีตบรรจงไพเราะน่าฟัง และได้อารมณ์ในการร้องให้ถูกไวยากรณ์ ถูกความหมายน่าฟัง นอกจากแบ่งผันวรรคตอนได้ถูกต้องแล้ว การเปล่งคำออกมาแต่ละพยางค์ ควรให้มีระดับเสียงถูกต้อง จังหวะควรสั้น-เบา และความหนัก-เบาแตกต่างกัน คำนั้นจึงจะมีความหมายได้ความไพเราะและได้อารมณ์

5. การเอื้อน การเอื้อนเป็นลักษณะสำคัญที่สุดของการร้องเพลงไทย ผู้ขับร้องต้องสนใจและฝึกฝนเป็นพิเศษ การออกเสียงเอื้อน จะออกเสียงไปตามทำนองและจังหวะของเพลงโดยไม่มีคำร้องเสียงเอื้อนเป็นเสียง ที่ผ่านออกมาจากลำคอ และจังหวะเพลง โดยตรง ครู อาจารย์ทางด้านการร้อง แต่ละท่านมักจะประดิษฐ์การเอื้อนเฉพาะตนขึ้นมาใช้วิธี แต่ที่มีใช้มาก คือ เสียง เออ และเอย และเสียงอื่นๆ ซึ่งขอกล่าว ดังนี้

5.1 เสียงที่ใช้ในการเอื้อน จากการขับร้องเพลงไทย ที่ค่อนข้างจะมีอิสระในทางของครู แต่ละท่านนั้นเน้นทำให้เกินการเอื้อนได้หลายเสียงด้วยกัน เช่น เออ อือ ฮึด เงอ เงย เออ เอิง อึ เอ๋ย ฮึ หือ เอิง เงอ ตลอดจนการครั่นเสียง (เสียงสะดุดสั่นสะเทือน) และกระทบเสียง (คำร้องหรือ พยางค์เสียงเดียว ต้องออกเสียงพยางค์)

5.2 การแบ่งสัดส่วน ความสั้นยาว หนักเบา ของการเอื้อนแต่ละคำเอื้อนควรพิจารณาถึงการเปล่งพยางค์คำร้อง ให้เหมาะสมกับถ้อยที่ใช้ เพื่อจุดหมายของคำนั้นๆ เช่น ทำเสียงให้รู้สึกเคล้าไปตามอารมณ์เพลง หรืออาจช่วยเน้นคำ และทำให้เพลงไพเราะมากขึ้น

6. จังหวะ จังหวะเป็นหลักสำคัญอย่างยิ่งการขับร้อง ผู้ที่ขับร้องเพลง ได้ดีต้องเป็นผู้มีจังหวะที่ดี การมีจังหวะที่ดีต้องสามารถร้องเพลงได้ตรงจังหวะ อย่างสม่ำเสมอ หรือ อาจมีทักษะอื่นๆ เช่น ลักจังหวะ ย้อยจังหวะ ตลอดจนสามารถฟังจังหวะ เข้ากับออก และสามารถเล่นกับจังหวะได้ จังหวะในดนตรีไทย ถือว่าเป็นหัวใจของการบรรเลง หากขาดจังหวะไปคงไม่สามารถเกิดเป็นเพลงได้ และโดยเฉพาะอย่างยิ่ง ในขบวนการ การบรรเลงดนตรีไทย และขับร้องเพลงไทยนั้น นักร้องต้องทำความเข้าใจ เป็นอย่างดี กับเรื่องของจังหวะ ทั้งจังหวะ ฉิ่ง และจังหวะ

กลอง จึงจะทำให้สามารถเป็นนักดนตรีและร้องที่ดีได้ (ดวงใจ อมาตยกุล, **สัมภาษณ์**, 30 มิถุนายน 2553.)

ดุษฎี พนมยงค์ ได้กล่าวถึง ประเภทของเสียง ไว้ในหนังสือ สานฝันด้วยเสียงเพลง ความว่า

...การร้องเพลงเป็นกิจกรรมที่คนทั่วๆไปกระทำอยู่เสมอในสังคมปัจจุบัน เพลงที่นิยมหรือติดอันดับมักเป็นเพลงที่คนทั่วไปนำมาร้องเล่นกันอยู่เสมอ การร้องเพลงเป็นทักษะทางดนตรี เนื่องจากการร้องเพลงมีหลายลักษณะและเทคนิคต่างๆในการร้องเพลงได้ไพเราะน่าฟัง ดังนั้นเราจึงควรฝึกร้องเพลงเพื่อที่จะเรียนรู้เทคนิคการขับร้อง เมื่อฝึกฝนก็ย่อมได้รับความรู้และเกิดความชำนาญในการขับร้อง จากที่ร้องไม่เป็นเลย ก็ทำให้พอจะร้องได้บ้างพัฒนาความรู้ด้านดนตรีทั่วไป การร้องเพลงที่ถูกต้อง ควรจะหัดอ่านโน้ต อ่านจังหวะตลอดจนถึงค้นคว้าความสัมพันธ์เกี่ยวข้องระหว่างเสียงร้องกับดนตรีประกอบ

เสียงในลำคอ ภาษา อิตาเลียนเรียกว่า “Voce Gutturale” เสียงในลำคอเกิดโดยสูดลมเข้าปอดไม่ลึกพร้อมกับเกร็งกล้ามเนื้อ ดังนั้นต้องเริ่มจากสูดลมหายใจลึกๆเท่าที่จำเป็นในการขับร้องจากนั้นก็สังเกตการณ์เคลื่อนไหวของลูกกระเดือกซึ่งปกติจะเคลื่อนลง แต่หากจงใจดันลูกกระเดือกขึ้นก็จะเกิดเสียงในลำคอ การฝึกโดยใช้เสียงสระ “อา” จะได้ผลดีกว่า ขณะระดับปานกลาง(mp)ที่สำคัญคือ ลูกกระเดือกต้องอยู่ในตำแหน่งที่ถูกต้องแล้วค่อยๆเพิ่มแรง มิฉะนั้นเสียงในลำคออาจดัง นอกจากนี้อย่าร้องเสียงสูงเกินไป ช่วงแรกให้ใช้เสียงที่ไม่เกิดในลำคอ และฝึกเพียงแปดโน้ต (หนึ่ง octave) การเปล่งเสียงต้องเป็นธรรมชาติ อย่างฝึกทำเสียงแข็ง (เส้นเสียงจะหดเร็วและใช้แรงมาก) อาจฝึกโดยการฮัมและอย่าสูดลมมากไป การขึ้นด้วยเสียงเบาจะดีกว่าเพราะดูมีศิลปะ หากกล้ามเนื้อส่วนหัว ใบหน้า และคางเกร็งจนโคนลิ้นต้องใช้แรงมากเกินไปก็ฝึกใช้เสียง “อา” โดยตลอด

เสียงนาสิก ภาษาอิตาเลียนเรียกว่า “Voce Nasale” หากริมฝีปากเกร็งและจมูกหดเข้าก็ทำให้เกิดเสียงนาสิกหรือเสียงขึ้นจมูกบางครั้งถ้ากล้ามเนื้อคอเกร็ง ก็อาจเกิดเสียงนี้ได้ (หากเกิดเสียงนาสิกก็จะร้องเสียงสูงไม่ได้ดี) แต่ส่วนใหญ่เกิดจากเพดานแข็งคลายตัวเกินไป หรือใช้เพดานอ่อนคลายตัวอย่างฉับพลัน เสียงนาสิกที่เกิดจากเพดานอ่อน แก้ไขโดยอ้าปากออกแล้วร้องเสียง “อา”โดยยกเพดานอ่อนสูงขึ้น ถ้ายกไม่ขึ้นก็ฝึกด้วยเสียง “อู” แล้วค่อยออกเสียง “โอ”และ “อา” โดยสรุปเสียงในลำคอและเสียงนาสิกมีความเกี่ยวพันกัน

เสียงแหบ ภาษาอิตาเลียนเรียกว่า “Voce Bianca” เสียงแหบเป็นเสียงสะท้อนบางส่วนที่กักในช่องปากส่วนบนและช่วงต่อของกะโหลกและช่องอกน้ำเสียงไม่ใส จัดอยู่ในประเภทเสียงในลำคอ วิธีแก้ไขที่ดีที่สุดคือการฝึกฮัมเพลงฝึกด้วยแบบฝึกหัดช้าๆ ไล่บันไดเสียงลงห้ามฝึกด้วยเสียงสูง และแบบฝึกหัดเร็วๆ

เสียงบอด (Blind Voice) เสียงบอดเกิดจากคลื่นเสียงออกทางโพรงจมูก เสียงงึมงัมไม่มีการเปลี่ยนแปลง ฟังแล้วรู้สึกว่ากลวง เพราะคอกับโคนลิ้นยกขึ้นทำให้คลื่นเสียงหมุนเวียนดีควรฝึกโดยใช้เสียงสระ “โอ”และ “อู”

เสียงอู้อี้ (Sheep Voice) เสียงอู้อี้มักเกิดจากอวัยวะที่ใช้ออกเสียงอ่อนแรง เสียงเบาและไม่มีแรงจึงต้องพักให้อวัยวะออกเสียงฟื้นคืนสภาพจึงจะแก้ไขเสสียงอู้อี้ได้

เสียงสั่น ภาษาอิตาเลียนเรียกว่า “Tremolo” เสียงสั่นเกิดจากการขาดความเข้าใจอย่างถูกต้องเกี่ยวกับเสียงพลิ้ว (vibrato) ซึ่งต่างกันในกรณีของเสียงสั่นนั้นลมหายใจรั่วทางเส้นเสียงตำแหน่งคอมไดที่กล้ามเนื้อส่วนต่างๆขาดความยืดหยุ่น ร้องเสียงระดับสูงออกมาไม่ได้และไม่สามารถร้องเสียงระดับกลางด้วย ก่อนอื่นต้องพักผ่อนแล้วฝึกเสียงให้ระดับเสียงอยู่ในหนึ่ง octave(8 เสียง) ร้องช้าๆเริ่มจากเสียง “อู” แล้วก็เสียง “อา” “โอ” เป็นต้น รอจนได้แล้วฝึกเสียงยาวซึ่งลมหายใจต้องนิ่งช้า อย่าสูดลมมากไปตอนผ่อนลมต้องนิ่งและอดทน กระบังลมจะค่อยๆหดตัวเข้าเมื่อใกล้หมดอากาศ (ดุษฎี พนมยงค์, 2537: 43-44)

ท้วม ประสิทธิกุล(2535) ได้กล่าวถึง หลักการขับการในทางปฏิบัติ ไว้ใน หนังสือหลักการขับร้องเพลงไทย ความว่า ศิลปะเป็นสิ่งที่มนุษย์เป็นผู้ค้นคิดประดิษฐ์กลวิธีต่างๆ ขึ้นด้วยปัญญา โดยมิได้วางมาตรการตายตัว มนุษย์ที่มีปัญญาจะนึกจะคิดขึ้นตามความสามารถของแต่ละบุคคล เช่น ศิลปะการขับร้องฟ้อนรำ เป็นต้น การหยุดอยู่กับที่ จะต้องรุดไปข้างหน้าเสมอ ไม่มีการถอยหลัง แต่จะต้องอยู่ในหลักเกณฑ์ โดยเฉพาะศิลปะการขับร้องจะต้องมีหลักเกณฑ์คุ้มครองทุกอิริยาบถเพราะว่าการขับร้องนั้นมีกลเม็ดมากมาย ครูอาจารย์แต่ละท่าน ก็ย่อมมีกลวิธีแตกต่างกันไป

วิชาดีตศิลปะ หรือขับร้องเพลงไทย ไม่มีอุปกรณ์เหมือนศิลปะประเภทอื่น อุปกรณ์สำคัญๆ ที่ใช้ประกอบในการขับร้องนั้นก็ล้วนแต่เป็นสิ่งที่มีอยู่ในตัวแล้วทั้งสิ้น แต่ไม่เป็นชิ้นส่วนให้สัมผัส ไม่สามารถจะแตะต้องได้และก็เป็นสิ่งที่ละเอียดอ่อนจนไม่สามารถมองเห็นด้วยตาเปล่าได้ เพราะปราศจากรูปร่างตัวตน

ทั้งนี้ ครูท้วม ประสิทธิกุลได้อธิบายเชิงเปรียบเทียบเกี่ยวกับ เสียงที่มีคุณลักษณะเหมือนกับสายลม ดังนี้

...สายเสียงคล้ายสายลมที่พัดผ่านไปผ่านมา บางครั้งพัดอ่อนพลิ้ว ทำให้เย็นสบาย บางครั้งพัดกระโชกแรงๆ ทำให้ตกใจ บางครั้งก็พัดวกไปเวียนมา ซึ่งคล้ายกับเสียงลมที่ดังออกจากลำคอและเมื่อกระทบลิ้นแล้ว เสียงก็สะท้อนมากระทบฟันแล้วก็ย้อนกลับมาที่จมูก มันก็จะเป็นอีกเสียงหนึ่ง มันจะเป็นอย่างนี้เรื่อยไป ไม่มีการหยุดยั้ง แม้แต่ขณะเดียวจึงสมมติเอาเองว่ามันเหมือนสายลมพัด ในขณะเดียวกัน ระหว่างที่ปล่อยกระแสลม จะต้องใช้ความสังเกต ทำจิตให้เกิดความรู้สึกอยู่เสมอ เพราะเสียงที่ออกจากแหล่งต่างๆ ไม่มีตัว ไม่มีทำนิทำนอง คล้ายสายลมที่พัดผ่านเข้ามาตามช่องฝา หรือช่องหน้าต่างที่ปิดไม่สนิท ฉันใดก็ฉันนั้น ถ้าสังเกตเสียงลมที่พัดลอดเข้ามานั้นฟังไปๆ จิตก็นึกไปต่างๆ บางทีก็นึกเจตนาให้เป็นอย่างนั้น อย่างนี้ตามแต่จะนึกไป นึกจะให้เป็นอย่างไร มันก็เป็นอย่างนั้น ความจริงแล้วเสียงลมที่พัด ก็พัดตามธรรมดา แต่จิตต่างหากที่นึกไปเองว่าเสียงลมดังเป็นอย่างนั้นอย่างนี้ เพราะว่าเสียงไม่มีตัวตน จิตจะนึกเจตนาให้เป็นอย่างไร มันก็จะเป็นอย่างนั้น ฟังลมพัดไป จิตก็นึกไปต่าง ๆ บางครั้งนึกว่าเสียงลมมันดัง วูว มันก็เป็น วูว นึกว่ามันดัง วีวี มันก็ดังเป็น วีวี จะเป็นจริงดังนี้หรือไม่ อาจจะเป็นไปได้ เพราะว่าจิตมีกระแส การฟังเสียงลมต้องอาศัยจิต คือ ขึ้นอยู่ที่จิตเจตนาจะให้เป็นอย่างไร กระแสจิตก็จะบังคับให้เป็น เช่นให้เสียงสูง ต่ำ ไพเราะอ่อนหวาน และอื่นๆ อีกมากมาย เรื่องการฟังเสียงลมพัดนี้ เมื่อเด็กๆเคยได้ยินผู้เฒ่าผู้แก่ร้องเพลงกล่อมเด็กว่า แม่ลมเอยจงพัดมาอู้ๆ จะต้มหัวหมูให้แม่ลมกิน และอีกบทหนึ่งร้องว่า แม่ลมเอยจงพัดมาฉิวๆ จะต้องปลาซิวให้แม่ลมกิน ดังนั้น จึงถือว่าลมก็มีกระแส แม้ว่าจะไม่มีตัวตนให้สัมผัสก็ตาม แต่เราก็รู้ว่ามีลมเพราะลมมีกระแสให้สังเกตได้ จิตก็มีกระแสเช่นเดียวกัน ทีนี้เมื่อกระแสจิตกับกระแสลมสัมผัสกันเข้า เราจะรู้สึกตัวทันทีว่าผิวกายวูบวาบ ผิดปกติ นั้นคือถูกอำนาจของกระแสปะทะตัว คือเราถูกลม เมื่อรู้ว่าถูกลมแล้วเรายังเกิดความรู้ต่อไปอีกว่า เวลาลมมากระทบตัวนั้นน้ำหนักของกระแสแรงเบา หรือมากและน้อยอย่างไรได้อีกด้วย คือความรู้สึกจากกระแสจิต กระแสมีความสำคัญมากสามารถที่จะดึงดูดอะไรก็ได้ เช่น จิตต้องการให้เสียงที่สูงอยู่เรื่อยๆ นั้นต่ำลง จิตก็เพิ่มสำรวมให้เป็นสมาธิ เพ่งจนเกิดกระแสและเกิดพลังแรงขึ้น กระแสก็จะดึงดูดเสียง และบังคับให้ต่ำให้สูงหรือจะให้ไพเราะอ่อนหวานอย่างไรก็แล้วแต่จิตจะต้องการ... (ท้วม ประสิทธิกุล,2535: 125)

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข กล่าวเกี่ยวกับ หลักการเขียนเนื้อร้องในบทเพลง ความว่า บทเพลงบทหนึ่งนั้น โดยทั่วไปจะมี 4 ท่อน คือ 1 บทกลอนหรือ 1 บทโคลง เนื้อหาสาระที่นิยมกันในแต่ละท่อนมักจะเป็นดังนี้

...ท่อนที่ 1 ถือว่าเป็นท่อนอารัมภบท คือเป็นการเกริ่นสภาพทั่วๆไป ในเพลงความรักที่สมหวังมักจะกล่าวถึงความงามทั่วไป สภาพแวดล้อมของสิ่งที่เกี่ยวกับความรัก

ท่อนที่ 2 เป็นท่อนที่มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องจากท่อนที่ 1 เป็นส่วนใหญ่ เพลงโดยทั่วๆไปแล้วมักจะมีทำนองเพลงเหมือนหรือคล้ายกับท่อนที่ 1 ฉะนั้นเนื้อร้องจึงไม่แตกต่างกันมากนัก ถ้าเป็นเพลงที่เกี่ยวกับความรักที่สมหวังแล้ว มักจะกล่าวถึงความดีความประทับใจของคนรัก

ท่อนที่ 3 ท่อนนี้ถือเป็นท่อนแยก คือจะแยกความรู้สึกออกจากสองท่อนแรก จะเป็นท่อนที่ดุเดือด แสดงถึงอารมณ์เต็มที่ คำร้องจะแปลกแยกออกเป็นตัวของตัวเอง ถ้าเป็นเพลงเกี่ยวกับความรักที่สมหวังมักจะกล่าวถึงความคิดถึง ความอยากอยู่ใกล้ชิด ความสุขที่ได้อยู่ใกล้ชิดหรือการร่วมทำกิจกรรมด้วยกัน

ท่อนที่ 4 เป็นท่อนที่ผ่านพ้นจากท่อนที่ 3 ทุกสิ่งทุกอย่างจะสงบลง ความคิดถึงการได้ร่วมกิจกรรมต่างๆจางหายไป เหลืออยู่เพียงความคะนึงหา มีความทรงจำ ความประทับใจฉะนั้นท่อนนี้จึงเรียบง่ายเหมือนท่อนที่ 1 หรือท่อนที่ 2 และทำนองเพลงนั้นก็เหมือนหรือคล้ายท่อนที่ 1 สิ่งพึงจำคือ กฎเกณฑ์ที่กำหนดไว้นั้นเป็นเพียงแนวทางกว้างๆที่จะสามารถนำไปดัดแปลงหรือแต่งเติมได้อย่าถือเอาทฤษฎีเป็นเครื่องจำกัดความคิดความอ่าน ให้ถือเพียงว่าทฤษฎีและกฎเกณฑ์ต่างๆนั้น เป็นแค่ลู่ทางนำไปสู่ศิลปะอันล้ำเลิศ คำร้องและทำนองต้องใช้ระเบียบวินัยกับตนเองมากอยู่ เพราะไม่มีเสรีภาพเท่ากับงานคีตศิลป์ขนาดใหญ่ เช่น อุปรากร ซึ่งอาจแสดงออกซึ่งความคิดเชิงปรัชญาได้อย่างราวเต็มรูป เช่นในกรณีของงาน Richard Wagner เอื้อ สุนทรสนาน และแก้ว อัจฉริยกุล หาทางออกให้กับตนเองดังต่อไปนี้

1. สร้างเนื้อร้องที่ดูจะกระเดียดไปในทางความเชื่อพื้นบ้าน สร้างความขลังด้วยการทำประหนึ่งว่าจะเดินตามสัจธรรมของศาสนาด้วยการกล่าวถึง "ชีวิตใดๆในโลกเรานี้" แต่แล้วก็หักเหเข้าเรื่องของความรักในลักษณะที่เป็นทางโลกพยายามย้อมใจคนฟังด้วยภาษาพื้นๆ "ชาวบ้าน" เข้าใจง่ายๆเช่น "สิ่งสามัญธรรมดาถึงแม้ราชายาจกทั่วไป เศรษฐีผู้ดีไพร่ จะไปหนใดก็หนีไม่พ้นรักเอย" เป็นปรัชญาของชาวบ้านที่ไม่มีใครเถียงได้

2. เรียกร้องความเห็นอกเห็นใจ จากผู้ฟังด้วยการโน้มน้าวให้เข้ามาร่วมคิดโดยมุ่งหวังจะให้ผู้ฟังเข้ามาคิดพ้องกับคนแต่ง ให้ผู้ฟังปรับสภาพจากผู้สังเกตการณ์ภายนอกมาเป็นผู้ร่วมคิดหรือร่วมกระทำ คือกลายมาเป็นตัวละครตัวหนึ่งที่อยู่ภายในเพลง โดยเน้นว่าทุกคนเป็นอย่างนี้ ดังจะเห็นได้จากข้อความ เช่น "ไม่พ้นกันไปได้ ความรักไม่เลือกพื้นที่ ความรักมีทั่วหน้า"

นอกจากนั้นยังตั้งคำถามให้ผู้ฟังตอบเอง เช่น "ขาดรักไปคงระทม ชีวิตจะตรมขมขื่นเพียงไหน ในท้ายที่สุดก็ได้ผู้ฟังเข้ามาเป็นพวกของตนโดยดุษฎี

3. เขียนเนื้อเรื่องที่ต้องการร้องแบบไทย คือต้องเอื้อนอยู่ตลอดเวลา เป็นการสร้างความหวานให้กับเพลง แม้ว่าเพลงนี้จะไม่ใช่เพลงรักโดยตรง แต่เป็นเพลงที่ว่าด้วยความรัก หรือเป็นปรัชญาแห่งความรัก แต่ในด้านการร้อง ถ้าผู้ร้องชัดเจนในการร้องเพลงรักแล้ว จะทำให้เพลงนี้มีชีวิตชีวา และสร้างความซาบซึ้งขึ้นมา โดยไม่ด้อยไปกว่าเพลงรักเลย เป็นการทำให้ปรัชญากลายเป็นระบบความคิดที่มีเสน่ห์และสร้างความสุนทรีย์ทางอารมณ์ ไปได้พร้อมๆกัน

4. ผู้แต่งทำนองเลือกใช้จังหวะช้า คือจังหวะ bolero กำหนดให้ผู้ร้องทอดเสียงได้อย่างอิสระ ทั้งนี้เพราะการสื่อความทางปรัชญาย่อมต้องการความราบเรียบ ไม่รุนแรง คำที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นคำซึ่งให้อิสระในการร้องอยู่มาก การกำหนดเสียงสูง – ต่ำ ในทำนองเพลงประสานสัมพันธ์กับเนื้อร้องเป็นอย่างดี (ปิยพันธ์ แสนทวีสุข, 2540: 109)

พิชญ์สินี บำรุงนคร (2543) ได้ศึกษาวิจัยถึงลักษณะความเป็นอมตะของเพลงสุนทราภรณ์ ผลการวิจัยพบว่าปัจจัยที่มีส่วนสร้างหรือสนับสนุนความเป็นอมตะของเพลง สุนทราภรณ์คือคุณภาพในการขับร้อง ประกอบกับคุณภาพของการแสดงดนตรี ในส่วนของการขับร้องนั้นประกอบด้วย การขับร้อง ที่มีลักษณะลีลาละเมียดละมัย ราบรื่น และงดงาม ได้แก่การขับร้องที่มีการเอื้อนเสียงการทอดเสียง การใช้ลูกคอ การผสมผสานรอยต่อระหว่างวรรคของคำร้อง

ไพรัช มากกาญจนกุล ได้อธิบายถึงวิธีการแต่งเพลงไว้ว่า การแต่งเพลงมีอยู่หลายวิธีด้วยกันดังต่อไปนี้

1. แต่งทำนองก่อน แล้วแต่งเนื้อร้องขึ้นทีหลัง การแต่งเพลงโดยวิธีนี้ จะได้บทเพลงไพเราะรื่นหูทั้งทำนอง เนื้อร้องฟังดูแล้วเป็นเพลง ไม่ใช่ฟังอย่างไรก็เหมือนกับอ่านกลอนหรือสวดมนต์

2. แต่งเนื้อร้องขึ้นก่อน แล้วแต่งทำนองทีหลัง การแต่งเพลงวิธีนี้ไม่สู้ดีนัก เพราะจะได้เพลงที่ไม่ค่อยถูกต้องตามแบบฟอร์มของบทเพลง นอกจากจะเป็นผู้ที่มีความรู้ทางด้านการประพันธ์และดนตรีอย่างดีอยู่แล้วจึงจะทำให้ได้บทเพลงที่ดี แต่การแต่งเพลงวิธีนี้ก็เป็นที่นิยมมากที่สุดในบรรดา นักแต่งเพลงของไทย เพลงที่แต่งเนื้อร้องก่อนแล้ว จึงแต่งทำนองเรียกว่า Song

3. แต่งทำนองและเนื้อร้องไปพร้อมๆกัน เป็นที่นิยมกันไม่น้อย อย่างไรก็ตามวิธีนี้จะได้บทเพลงที่ไพเราะกว่าวิธีที่ 2 และบางทีอาจดีกว่าวิธีที่ 1 ก็ได้ (ไพรัช มากกาญจนกุล, 2533: 62-63)

มนตรี ตราโมท ผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยได้อธิบายความหมายของการร้องเพลงไว้ในหนังสือ คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย ความว่า

..."การร้องเพลง" คือ การเปล่งเสียงออกมาเป็นทำนองมีจังหวะแน่นอนสม่ำเสมอ ในการร้องเพลงนี้จะมีทั้งทำนองและเนื้อร้อง" ดังนั้นการร้อง จึงถือทำนองเป็นส่วนสำคัญถ้อยคำที่จะร้องปรับเข้าหาทำนอง ซึ่งลักษณะทำนองเป็นประโยควรรคตอนครบถ้วนตามลักษณะของบทเพลงไทย

ดังนั้น ผู้ที่จะฝึกหัดการขับร้องศึกษาทำความเข้าใจหลักการขับร้องโดยทั่วไปเพื่อเป็นแนวทางในการฝึกฝนและการขับร้องได้อย่างมีคุณภาพ สามารถนำหลักการนี้ไปใช้ในการขับร้องในลักษณะการขับร้องได้อย่างมีคุณภาพ สามารถนำหลักการนี้ไปใช้ในการขับร้อง ในลักษณะการขับร้องเพลงประเภทเพลงไทย หรือเพลงไทยสากลนำหลักการนี้ไปใช้ในการขับร้อง ในสากลเพียงแต่ต้องรู้จักเลือกทักษะที่เหมาะสมกับการร้องเพลงแต่ละประเภทนั้น ซึ่งผู้เขียนได้เคยนำเอาบทฝึกเหล่านี้ไปใช้ในการฝึกสร้างคุณภาพเสียงก่อนที่จะขับร้องเพลงไทย นับได้ว่าประสบการณ์สำเร็จในการขับร้องเป็นอย่างมากโดยมีรายละเอียดในการฝึกหัดตาม "หลักการที่จะใช้ในการขับร้อง" ดังนี้

อวัยวะที่เกี่ยวกับการเปล่งเสียง

"หลอดคอ" แบ่งออกเป็น 3 ตอน

ก. บริเวณหลังช่องจมูกหลังเพดานอ่อน เป็นทางผ่านของอากาศ

ข. บริเวณหลังช่องปาก เริ่มจากเพดานอ่อนถึงกระดูกโคนลิ้นเป็นทางผ่านของอากาศและอาหาร

ค. ช่วงล่างสุดของหลอดคอ จากกระดูกโคนลิ้นถึงตอนบนของหลอดอาหารอยู่หลังกล่องเสียงเป็นทางผ่านของอาหารอย่างเดียว และจะปิดเมื่อไม่มีอาหารผ่านลงไป "กล่องเสียง" (Larynx) อยู่ระหว่างโคนลิ้นและตอนบนของหลอดลมเป็นทางผ่านของอากาศ

"กล่องเสียง" เป็นอวัยวะที่เกี่ยวข้องกับเสียงตอนส่วนหน้าถูกห่อหุ้มด้วยแผ่นกระดูกอ่อนตรงแนวกลางจะเป็นสันนูนแหลมขึ้นมา เรียกว่า "ลูกกระเดือก" ตอนบนกล่องเสียงมีกระดูกอ่อนชิ้นหนึ่งซึ่งพับเปิดปิดรูกล้องเสียงเวลาหายใจ แผ่นกระดูกอ่อนจะยกขึ้นเพื่อให้ลมผ่านเข้าออกทางกล่องเสียงและกระดูกอ่อนนี้จะปิดรูกล่องเสียงเวลากลืนน้ำ อาหาร เพื่อไม่ให้ตกลงไปในหลอดลม (มนตรี ตราโมท, 2545: 41)

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533: 27) ได้ให้ทัศนะถึงวรรคเพลงว่า วรรคเพลง คือการแบ่งทำนองเพลงออกเป็นส่วนๆ ในการแบ่งวรรคยึดถือ“ทำนองเพลง” เป็นหลัก การแบ่งทำนองเพลงทำนองหนึ่งๆนั้น สามารถแบ่งได้เป็นแบบยาวหรือสั้นๆ ซึ่งจะได้ความหมายและความสมบูรณ์แตกต่างกัน การแบ่งทำนองเพลงจึงไม่ควรแบ่งให้เล็ก หรือสั้นจนไม่ได้ความหมาย