รูปแบบการขับเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

นายวิรัช สงเคราะห์

วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
แขนงวิชาไทยคดีศึกษา สาขาวิชาศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช
พ.ศ. 2555

Sepa Singing Style of Prayasanohduriyang

(Cham Sundaravadin)

Mr.Wirad Songcroh

A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements for

the Degree of Master of Arts in Thai Studies

School of Liberal Arts

Sukhothai Thammathirat Open University

2012

หัวข้อวิทยานิพนธ์ รูปแบบการขับเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

ชื่อและนามสกุล นายวิรัช สงเคราะห์

แขนงวิชา ไทยคดีศึกษา

สาขาวิชา ศิลปศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช

อาจารย์ที่ปรึกษา 1. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สมเกียรติ วัฒนาพงษากุล

2. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ปัณฉัตร หมอยาดี

วิทยานิพนธ์นี้ ได้รับความเห็นชอบให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรระดับปริญญาโท เมื่อวันที่ 5 กรกฎาคม 2556

คณะกรรมการสอบวิทยานิพนธ์

.....ประธานกรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร. กาญจนา อินทรสุนานนท์)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สมเกียรติ วัฒนาพงษากุล)

.....กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. ปัณฉัตร หมอยาดี)

.....ประธานกรรมการบัณฑิตศึกษา

(ศาสตราจารย์ ดร. สิริวรรณ ศรีพหล)

ชื่อวิทยานิพนธ์ รูปแบบการขับเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)
ผู้วิจัย นายวิรัช สงเคราะห์ **รหัสนักศึกษา** 2541000812 **ปริญญา** ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ไทยคดีศึกษา)
อาจารย์ที่ปรึกษา (1) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. สมเกียรติ วัฒนาพงษากุล (2) ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ปัณฉัตร หมอยาดี **ปีการศึกษา** 2555

บทคัดย่อ

งานวิจัยนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษา (1) ประวัติพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) และ (2) รูปแบบและหลักการขับเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

งานวิจัยนี้เป็นงานวิจัยเชิงคุณภาพ ใช้แบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วมและแบบสัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้างเป็นเครื่องมือในการวิจัย โดยเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิด้านขับเสภา 4 ท่าน การวิเคราะห์ข้อมูลเป็นการวิเคราะห์เชิงพรรณนา

ผลการวิจัยพบว่า 1) พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นนักดนตรีไทยที่รับราชการในราชสำนักตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 4 จนถึงรัชกาลที่ 7 ผลงานโดดเด่นของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) คือปรับปรุงการขับร้องเพลงไทยให้ละเมียดละไม ไพเราะมากขึ้น นอกจากนี้ยังได้พัฒนาทางขับเสภาให้มีลีลาชั้นเชิงที่แยบยล แสดงอารมณ์และความรู้สึก และสะท้อนถึงความประณีตในการขับเสภา อีกทั้งมีวิธีการและระเบียบปฏิบัติในการขับเสภาที่ชัดเจนลงตัว 2) รูปแบบการขับเสภาของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) พบว่าทำนองเกริ่นเสภาที่เป็นทำนองเอื้อนสำหรับการขึ้นต้นมี 4 แบบคือ เกริ่นอย่างยาว 2 แบบ เกริ่นอย่างกลาง 1 แบบ เกริ่นอย่างสั้น 1 แบบ ส่วนทำนองหลักที่ใช้ในการขับเสภาทั้งหมดมี 7 ทำนองคือ ทำนองยืน ทำนองเปลี่ยน ทำนองครวญต้นบท ทำนองหวน ทำนองยอด ทำนองผัน และทำนองครวญท้ายบท สำหรับหลักการขับเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) พบว่าหลักการขับเสภาที่ดีควรมีองค์ประกอบดังต่อไปนี้คือ เสียง คำขับ การเอื้อน จังหวะ การหายใจ การสร้างอารมณ์ และความประณีต ซึ่งองค์ประกอบในการขับเสภาทุกองค์ประกอบดังกล่าวนี้ ผู้สนใจเรียนขับเสภาต้องหมั่นศึกษา และฝึกฝนต่อเนื่องจนเกิดความชำนาญในที่สุด

คำสำคัญ การขับเสภา พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

Thesis title: Sepa Singing Style of Prayasanohduriyang (Cham Sundaravadin)
Researcher: Mr. Wirad Songcroh; **ID:** 2541000812; **Degree:** Master of Arts (Thai Studies); **Thesis advisors:** (1) Dr. Somkiat Watthanaphongsakun, Assistant Professor; (2) Dr. Pannachat Moryadee, Assistant Professor; **Academic year:** 2012

Abstract

This research aimed to investigate (1) the biography of Prayasanohduriyang (Cham Sundaravadin) and (2) the form and principles of the Sepa singing style named after him.

This was a qualitative research. Data were gathered using a non-participatory observation form and an unstructured interview form. The 4 key informants were 4 contemporary masters of Sepa singing. Data were analyzed through descriptive analysis

The findings showed that Prayasanohduriyang (his official title; he was born Cham Sundaravadin) worked as a musician in the royal court from the end of the reign of King Rama IV up to the reign of King Rama VII. He is best known for refining the vocal techniques used in traditional Thai singing to make them softer, milder, and more melodious. He developed a very intricate, ingenious and graceful style of Sepa singing that could convey feeling and emotional expression with great finesse. He defined a clear pattern and method of Sepa singing style that made sense to others. Analysis of the forms of Sepa singing developed by Prayasanohduriyang showed that to introduce a song, he used one of 4 different types of melismatic prelude. Two were long preludes, 1 was medium and 1 was short. There were 7 principle melodies that made up the main part of each Sepa song. These are called Tamnong Yuen (“standing melody”), Tamnong Plian (“changing melody”), Tamnong Kruan Tonbot (“beginning lament”), Tamnong Huan (“refrain”), Tamnong Yod (“crescendo”), Tamnong Pan (“turning melody”) and Tamnong Kruan Taibot (“ending lament”). As for the principles of Prayasanohduriyang’s Sepa singing, he stated that good rendition requires good voice quality, lyrics, mastery of melisma, rhythm, breathing techniques, expressiveness and delicacy in delivery. He advised that anyone who wants to sing Sepa must study hard and practice continuously to achieve expertise.

Keywords: Sepa singing, Prayasanohduriyang (Cham Sundaravadin), Thai music

กิตติกรรมประกาศ

ความรู้อเนกอนันต์ที่ข้าพเจ้าได้สั่งสมมาจนถึงบัดนี้ มาจากความกรุณาอันยิ่งใหญ่แห่งครูอาจารย์ทั้งหลาย ถึงแม้ในความเป็นจริง สิ่งที่ข้าพเจ้าได้รู้ได้สัมผัสมานั้น เป็นเพียงส่วนเสี้ยวที่มีอยู่ของครู แต่เป็นสิ่งที่ยิ่งใหญ่นัก เพราะได้ยังแก่เกียรติ์ แก่สุขให้ข้าพเจ้าเจริญยิ่งด้วยดีเสมอมา เหนืออื่นใด ข้าพเจ้าภูมิใจเป็นอย่างมากที่ได้เกิดและเติบโตมาจากสายสำนัก “เสนาะดุริยางค์” เพราะเป็นสายสำนักที่ได้อบร่ำความประณีต ความงดงามแห่งวิจิตรศิลป์และวิถีไทยไว้โดยเต็มอย่างมั่นคงมาตลอดจนถึงกาลปัจจุบัน

ฉะนั้น คุณความดีทั้งหลายที่ปรากฏในงานวิจัยนี้ ข้าพเจ้าขอถวายแด่บูรพคณาจารย์ทุกท่าน ด้วยความนอบน้อมอันถึงพร้อมด้วยกายกรรม วจีกรรม มโนกรรมในทุก ๆ กาละนั้น

วิรัช สงเคราะห์

มิถุนายน 2556

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย ..... ง

บทคัดย่อภาษาอังกฤษ ..... จ

กิตติกรรมประกาศ ..... ฉ

สารบัญภาพ ..... ฌ

บทที่ 1 บทนำ 1

ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา 1

วัตถุประสงค์การวิจัย 2

ขอบเขตของการวิจัย 2

ระเบียบวิธีวิจัย 2

นิยามศัพท์เฉพาะ 3

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ 3

วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง 3

ข้อตกลงในงานวิจัย 7

บทที่ 2 บริบทเกี่ยวกับเสภา 11

ความเป็นมาของการขับเสภา 11

กรับเสภาและการขยับกรับเสภา 13

พัฒนาการของทางขับเสภา 16

ระดับเสียงในการขับเสภา 17

บทที่ 3 ประวัติและผลงานพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) 22

ประวัติพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) 22

ผลงานพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) 33

บทที่ 4 รูปแบบและหลักการขับเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์ 74

รูปแบบการขับเสภา 74

หลักการขับเสภา 99

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 5 สรุปการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ 113
สรุปการวิจัย 113
อภิปรายผล 116
ข้อเสนอแนะ 117
บรรณานุกรม 118
ภาคผนวก 121
ประวัติผู้วิจัย 128

สารบัญภาพ

หน้า

ภาพที่ 2.1 ภาพกรับเสภา 1 คู่ และรูปหน้าตัดของกรับเสภา 14
ภาพที่ 3.1 พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) 22
ภาพที่ 3.2 เหนี่ยว ดุริยะพันธุ์ 38
ภาพที่ 3.3 หมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคมาลัย) 38
ภาพที่ 3.4 เจริญใจ สุนทรวาทิน 39
ภาพที่ 3.5 ศิริ วิชเวช 40
ภาพที่ 3.6 เลื่อน สุนทรวาทิน 40

บทที่ 1
บทนำ

1. ความเป็นมาและความสำคัญของปัญหา

เสภาเป็นการละเล่นเก่าแก่มีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา แต่เดิมนั้นว่ามาจากการเล่านิทาน ต่อมาได้มีการปรับปรุงทำนองและลีลามาเป็นลำดับ รวมทั้งมีการใช้กรับมาขยับให้เกิดเสียงเคล้าไปกับขับท่วงทำนองขับ โดยผู้ขับจะขยับกรับให้สอดคล้องกันพอดีกับบทและลักษณะทำนองต่าง ๆ

ในช่วงรัชสมัยรัตนโกสินทร์ตอนต้น การขับเสภาได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย หลักฐานปรากฏว่ามีครูเสภาที่มีชื่อเสียงหลายท่าน ได้แก่ ครูแจ้ง หลวงพิศนุเสนีย์ (ทองอยู่) พระแสนท้องฟ้า (ป่อง) ครูอินอู ครูเมือง จ่าเผ่นผยองยิ่ง เป็นต้น อย่างไรก็ตามไม่ปรากฏหลักฐานว่ามีผู้สืบทอดวิชาด้านเสภาจากครูเหล่านี้อย่างชัดเจน หลักฐานที่ปรากฏในสมัยหลังพบว่าผู้ที่มีบทบาทสำคัญต่อการสืบทอดการขับเสภา อันมีผลต่อวิชาการด้านนี้ในปัจจุบันท่านหนึ่งนั้น ได้แก่พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นนักดนตรีที่มีฝีมือเป็นเลิศอย่างที่สุด ทั้งทางเครื่องและทางขับร้อง ซึ่งได้อบรำฝากฝังกระบวนวิชาต่าง ๆ มาสู่บรรดาศิษย์ทั้งหลายของท่าน ที่ในระยะต่อมาได้กลายเป็นเอตทัคคะในแต่ละแขนงของดุริยางคศาสตร์ เป็นที่ยอมรับนับถือกันโดยทั่วไป ผลงานทางดนตรีของท่านนั้นเป็นแนวอนุรักษ์นิยม ตลอดชีวิตของท่านจึงมิได้แต่งเพลงใด ๆ ขึ้นใหม่ นอกจากทางเดี่ยวของเครื่องมือต่าง ๆ และมุ่งดำเนินงานด้านปรับปรุงรักษาเป็นหลัก กล่าวได้ว่าท่านเป็นคนแรกที่ปรับปรุงการขับร้องและการขับเสภาของสยามประเทศให้ละเมียดละไม นุ่มนวลจะแจ้งมีชีวิตจิตใจ สมเป็นศิลปะการดนตรีชั้นสูงต่างจากการขับร้องที่มีมาแต่เดิม โดยเฉพาะทางขับเสภาที่ท่านได้ปรับปรุงนั้นมีลีลาที่ไพเราะ ชั้นเชิงแยบยล มีอารมณ์ความรู้สึกที่ละเอียดอ่อนประณีตเป็นอย่างยิ่ง อีกทั้งมีวิธีการและระเบียบปฏิบัติที่ชัดเจนลงตัว เช่น การกำหนดเสียงเอื้อนในแต่ละวรรคตอน การกำหนดช่วงลมหายใจ การฝึกฝนในการใช้เสียงที่กว้างชัดเจน ตลอดจนรายละเอียดในหลักวิชาต่าง ๆ ของการขับเสภาซึ่งวางไว้อย่างครบถ้วนสมบูรณ์แบบกลายเป็น ศาสตร์แห่งการขับเสภาที่มีความวิจิตรสูง วิธีการขับเสภาตามแบบฉบับของท่านนั้นประสบความสำเร็จเป็นที่ยอมรับและนิยมกันโดยทั่วไป จนทำให้วิธีการขับเสภาที่มีมาแต่เดิมนั้นเสื่อมความนิยมลงไป

กล่าวได้ว่าวิธีการขับเสภาที่แพร่หลายอยู่ขณะนี้ เป็นผลมาจากการพัฒนาของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) แต่ปัจจุบันเป็นที่แปลกใจว่านักดนตรีไทยโดยทั่วไปและผู้ที่อยู่ในแวดวงส่วนใหญ่ไม่รู้ถึงคุณูปการในข้อนี้ อีกทั้งสภาวะการที่เป็นอยู่ในปัจจุบัน ศาสตร์แห่งการขับเสภาที่ท่านได้วางรากฐานไว้ กำลังจะวิปลาสเสื่อมถอยลงทุกขณะ และมีปัญหาเรื่องความคลาดเคลื่อนในการสืบต่อดำรงรักษา เพราะกระบวน การสืบต่อถ่ายทอดเป็นแบบปากต่อปาก ยังไม่มีการบันทึกรูปแบบและวิธีการขับเสภานี้อย่างเป็นรูปธรรมที่ครบถ้วนบริบูรณ์ จึงเห็นว่าการทำวิจัยในแง่มุมนี้ จะช่วยให้ความถูกต้องเที่ยงตรงในวิชาขับเสภาของพระยาเสนาะดุริยางค์ คงอยู่คู่ดุริยางคศาสตร์สืบไปนานเท่านาน

2. วัตถุประสงค์การวิจัย

2.1 เพื่อศึกษาประวัติพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

2.2 เพื่อศึกษาวิเคราะห์รูปแบบและหลักการขับเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

3. ขอบเขตของการวิจัย

3.1 ขอบเขตด้านเนื้อหา ศึกษาประวัติพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) และศึกษาวิเคราะห์รูปแบบ ตลอดจนหลักการขับเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

3.2 ขอบเขตด้านระยะเวลา ผู้วิจัยได้กำหนดระยะเวลาในการศึกษาข้อมูล เริ่มศึกษาตั้งแต่เดือนเมษายน พ.ศ. 2555 ถึง เดือนมกราคม พ.ศ. 2556

4. ระเบียบวิธีวิจัย

4.1 รูปแบบการวิจัย ใช้รูปแบบการวิจัยเชิงคุณภาพ

4.2 เครื่องมือการรวบรวมข้อมูล สัมภาษณ์แบบไม่มีโครงสร้าง

4.3 ประชากรและกลุ่มตัวอย่าง กลุ่มตัวอย่างเป็นบทเสภา บทเสภาที่นำมาเป็นกรณีศึกษา มี 3 บทได้แก่ บทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้าง, บทเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนนางวันทองลาเรือนขุนช้าง, บทเสภาเรื่องกากีตอนท้าวพรหมทัศน์ลวงเล่นสกากับพญาครุฑ

4.4 การรวบรวมข้อมูล

4.4.1 สืบค้นข้อมูลด้านเอกสาร ตำรา และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

4..4.2 สัมภาษณ์ผู้ทรงคุณวุฒิทางวิชาการดนตรีไทย และศิลปินที่เกี่ยวข้องกับสายสำนักพระยาเสนาะดุริยางค์

4.4.3 ศึกษาจากข้อมูลแถบบันทึกเสียง ซึ่งผู้วิจัยได้บันทึกขณะได้รับการถ่ายทอดการขับเสภาจากอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ครูศิริ วิชเวช และครูเลื่อน สุนทรวาทิน ตั้งแต่พ.ศ. 2527 – 2549

4.4.4 ศึกษาข้อมูลจากแผ่นเสียงเก่าตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงสมัยปัจจุบัน

4.5 การวิเคราะห์ข้อมูล เชิงพรรณนา

5. นิยามศัพท์เฉพาะ

5.1 ทาง หมายถึง ท่วงทำนองของดนตรี ท่วงทำนองของดนตรีหรือทางนี้มีสามประเภท คือ ทำนองของเครื่องดนตรีในแต่ละเครื่อง, ทำนองในการขับร้องของแต่ละบุคคลหรือของแต่ละสำนัก และ ทำนองเพลงต่างๆของวงดนตรีแต่ละวงหรือของสำนักใดสำนักหนึ่ง

5.2 ต่อ เพิ่มให้ยืดออกไป, เพิ่มให้ยาวออกไป, เพิ่มให้มากขึ้น เช่น ต่อเวลาออกไป ต่อหนังสือสัญญา ต่ออายุราชการ ต่ออายุหนังสือราชการ ต่อเพลง ต่อร้อง ต่อเสภา

5.3 เกริ่น หมายถึง ทำนองขึ้นต้นสำหรับร้องนำในเพลงพื้นเมือง เช่นเพลงฉ่อย เพลงเกี่ยวข้าว แหล่ เห่ และขับเสภา, ตลอดจนทำนองร้องสำหรับขึ้นต้นบทเพลง

5.3 เอื้อน คือการเปล่งทำนองที่ไม่มีความหมายใด ๆ สามารถให้อารมณ์ความรู้สึกต่าง ๆ ได้ เป็นทำนองดนตรีชนิดหนึ่งที่เกิดขึ้นจากการเปล่งเสียงจากผู้ขับร้อง ผู้ขับเสภา และคีตศิลป์ในสาขาอื่น ๆ ส่วนมากประกอบไปด้วยคำว่า เออ เฮ้อ เออะ เอิง เงย เอย เป็นต้น

6. ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

6.1 ได้ทราบประวัติพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) และนำแบบอย่างที่ดีงามในวิถีปฏิบัติของท่านมาเป็นแนวทางในการดำเนินชีวิตของชนรุ่นหลัง

6.2 เพื่อนำรูปแบบและหลักการขับเสภาของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) มาเป็นแนวทางการศึกษาและฝึกฝนการขับเสภาของผู้ที่สนใจต่อไป

7. วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง

กำชัย ทองหล่อ (2527: 525 - 526) ได้แบ่งประเภทกลอนในหนังสือหลักภาษาไทย ว่ากลอนมีทั้งหมด 4 ประเภท และมีวิธีการแบ่งวรรคตอนในการอ่าน หรือในการขับ ดังนี้ **กลอน 6** ภายในหนึ่งบาทมี 6 คำ ให้แบ่งจังหวะ 2 - 2 - 2 **กลอน 7** ภายในหนึ่งบาทมี 3 คำ ให้แบ่งจังหวะ 2 - 2 – 3 **กลอน 8** ภายในหนึ่งบาทมี 8 คำ ให้แบ่งจังหวะ 3 - 2 - 3 **กลอน 9** ภายในหนึ่งบาทมี 9 คำ ให้แบ่งจังหวะ 3 - 3 – 3

คงศักดิ์ คำศิริ (2492: ก-ซ) ได้เขียนไว้ดังนี้ พระยาเสนาะดุริยางค์ มีนามเดิมว่า “แช่ม สุนทรวาทิน” เป็นบุตร นายช้อย นางไผ่ เกิดเมื่อเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2409 ณ บ้านสวยมะลิ ตำบลวัดเทพศิรินทร์ จังหวัดพระนคร ครั้งมีอายุพอสมควร บิดาได้ให้เรียนหนังสือที่โรงเรียนใกล้บ้าน และกลับมาอบรมวิชาขับร้องและดุริยางค์ศิลปกับบิดาที่บ้าน โดยบิดาเป็นผู้มีอุปนิสัยรักชอบและสันทัดในการขับร้อง และดุริยางศิลปเป็นอย่างยิ่งอยู่แล้ว ต่อมาเมื่อปรากฏว่าวิชาทั้งสองนี้ได้ฝังรากฐานขั้นต้นลงในอุปนิสัยพอประมาณ แล้ว บิดาก็นำไปฝากให้อยู่กับพระยาเทเวศร์วงษ์วิวัฒน์ (ผู้ให้กำเนิดละครดึกดำบรรพ์) เพื่อฝึกฝนวิชาขับร้องและดุริยางศิลปให้สันทัด สมที่จะเป็นศิลปินประเภทนี้ต่อไปในวังหน้าได้ พออายุครบ 15 ปี (พ.ศ. 2422) ก็ได้เข้ารับราชการ อยู่ในหน้าที่พนักงานปี่พาทย์ของกองปี่พาทย์กรมโขนหลวง ได้รับเบี้ยหวัดปีละ 12 บาท พระยาเสนาะดุริยางค์ได้รับราชการตั้งแต่รัชกาลที่ 5 จนถึงรัชกาลที่ 6 ด้วยดีมาโดยตลอด จึงได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เลื่อนขึ้นตามลำดับ จนครบเกษียณอายุราชการ ออกรับเบี้ยบำนาญใน พ.ศ. 2469 แต่รัชกาลที่ 7 ทรงกรุณาโปรดเกล้าฯ เรียกเข้ารับราชการต่อไปอีกจนสิ้นรัชกาล จึงได้ออกรับบำนาญตามเดิม และในการจัดตั้งคณะกรรมการบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล ของกรมศิลปากร พ.ศ. 2479 พระยาเสนาะดุริยางค์ก็ได้รับเลือก เข้าเป็นกรรมการอยู่ด้วยคนหนึ่งในบรรดาผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยจำนวน 10 คนนั้น ครั้นวันที่ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2493 พระยาเสนาะดุริยางค์ได้เริ่มป่วยด้วยโรคชรา และได้ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 31 มกราคม พ.ศ. 2492 ณ บ้านเลขที่ 156 ค.หน้าโรงเรียนบ้านสมเด็จเจ้าพระยา จังหวัดธนบุรี รวมอายุ 83 ปี

เจริญใจ สุนทรวาทิน (2538: 150-157) บทความทางวิชาการเรื่อง“หลักและวิธีการขับร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)” เป็นบทความที่อาจารย์ เจริญใจ สุนทรวาทิน บุตรีของพระยาเสนาะดุริยางค์ได้เขียนสรุปหลักและวิธีการขับร้องเพลงไทยของสำนักนี้ไว้อย่างครบถ้วน โดยสังเขป มีทั้งหมด 8 เรื่องด้วยกันคือ 1. เรื่องของเสียง กล่าวถึงคุณภาพเสียงของบุคคลย่อมมีความแตกต่างกันไป, กำลังเสียงซึ่งควรใช้อย่างเต็มที่ และหลักวิธีการเปล่งเสียงซึ่งสามารถ

ควบคุมให้หนักเบากลมกล่อมได้อย่างไร ตลอดจนการบังคับกล้ามเนื้อในส่วนต่างๆของร่างกายซึ่งมีผลต่อเสี่งอย่างไร 2. เรื่องของคำร้อง ที่ทำให้ได้ความหมายชัดเจน ถูกต้องตามความหมายและอารมณ์ความรู้สึก 3.การเอื้อน กล่าวถึงความชัดเจน สัดส่วน น้ำหนัก ช่องไฟ ซึ่งมีผลต่อความลื่นไหลของทำนองและอารมณ์ความรู้สึก 4.จังหวะ มีจังหวะในการร้องสี่ประเภทคือ ร้องตรงจังหวะ ร้องลักจังหวะ ร้องย้อยจังหวะ และร้องจังหวะลอย ซึ่งทำให้อารมณ์ความรู้สึกและจิตนาการเปลี่ยนไปตามจังหวะนั้นๆ 5.การหายใจ การกำหนดจุดหายที่แน่นอนทำให้การร้องจะไม่เสียกำลัง 6. การสร้างอารมณ์ ต้องให้ได้อารมณ์ตรงตามบทที่ร้อง 7.ความประณีต ว่าด้วยการถ่ายทอดด้วยความประณีตควรเหมาะสมกับผู้เรียน 8.การดูแลสุขภาพเสียง

ดำรงราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา (2505) ได้นิพนธ์ถึงตำนานเสภาไว้ว่า ประเพณีการขับเสภามีแต่ครั้งกรุงเก่า แต่จะมีขึ้นเมื่อใดและเหตุใดจึงเอาเรื่องขุนช้างขุนแผนมาแต่งเป็นกลอนขับเสภา ทั้ง 2 ข้อนี้ยังไม่พบอธิบายปรากฏเป็นแน่ชัด แม้แต่คำที่เรียกว่า “เสภา” คำนี้มูลศัพท์จะเป็นภาษาใด และแปลว่ากระไร ก็ยังสืบไม่ได้ความคำ “เสภา” นี้ นอกจากนี้ที่เรียกการขับร้องเรื่องขุนช้างขุนแผนอย่างเราเข้าใจกัน มีที่ใช้อย่างอื่นแต่เป็นชื่อเพลงปี่พาทย์เรียกว่า “เสภานอก” เพลง ๑ “เสภาใน” เพลง ๑ “เสภากลาง” เพลง ๑ ชวนให้สันนิษฐานว่า “เสภา” จะเป็นชื่อลำนำที่เอามาใช้เป็นทำนองขับเรื่องขุนช้างขุนแผน แต่ผู้ชำนาญดนตรีกล่าวยืนยันว่า ลำนำที่ขับเสภาไม่ได้ใกล้กับเพลงเสภาเลย ด้วยเหตุนี้จึงเป็นอันยังแปลไม่ออกว่า คำที่ว่า “เสภา” นี้ จะแปลความหมายว่ากระไร แต่มีเรื่องราวที่ปรากฏอยู่ในหนังสือต่าง ๆ บ้าง ข้าพเจ้าเคยได้สดับคำผู้หลักผู้ใหญ่บ้างเล่ามาบ้าง สังเกตเห็นในกระบวนกลอน และถ้อยคำที่ปรากฏอยู่ในหนังสือเสภาบ้าง ประกอบกับความสันนิษฐาน เห็นมีเค้าเงื่อนพอจะคาดคะเนตำนานของเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผนได้อยู่ ข้าพเจ้าจะลองเก็บเนื้อความมาร้อยกรองแสดงโดยอัตโนมัติ ประกอบด้วยเหตุผลซึ่งจะชี้แจงไว้ให้ปรากฏแก่ท่านทั้งหลาย, ว่าด้วยมูลเหตุของการขับเสภาเดิมไม่ปรากฏแน่นอน มูลเหตุคงเนื่องมาแต่เล่านิทานให้คนฟัง การขับเสภาก็คือการเล่านิทานนั่นเอง พอจะเห็นได้ว่ามาจากการเล่านิทานที่ฟังกันมานานก็จะเบื่อและจืดชืด จึงมีคนคิดจะเล่าโดยแต่งเป็นกระบวนกลอน เมื่อเป็นกลอนแล้วก็สามารถทำให้ไพเราะได้โดยนำมาขับเป็นกลอนเสภา ซึ่งเหตุผลที่ขับแต่เรื่องขุนช้างขุนแผน คงเป็นเพราะว่านิทานเรื่องขุนช้างขุนแผนเป็นเรื่องที่นิยมแพร่หลาย ด้วยว่าเป็นเรื่องที่สนุกจับใจและเชื่อกันว่าเป็นเรื่องจริง เรื่องขุนช้างขุนแผนเป็นเรื่องจริง ตามหนังสือคำให้การชาวกรุงเก่า กล่าวว่า มีกษัตริย์ในสมัยกรุงศรีอยุธยาพระองค์หนึ่ง ทรงพระนามว่า พระพันวษา ครั้งหนึ่งเกิดสงครามกับนครเชียงใหม่ เนื่องจากพระเจ้าโพธิสารราชกุมาร เจ้าเมืองเชียงใหม่ ไม่ชอบที่พระเจ้ากรุงศรีสัตนาคนหุตลานช้างมาเป็นมิตรกับอยุธยา จึงยกทัพมาแย่งชิงพระธิดาแห่งลานช้างไป พระพันวษาทรงพระ

พิโรธ จึงมีราชโองการสั่งให้เตรียมทัพและตรัสกับพระหมื่นศรีมหาดเล็กให้เลือกทหารที่มีฝีมือมารบ ซึ่งในบัดนั้นผู้ที่จะเก่งกล้าเกินกว่าขุนแผนนั้นไม่มี แต่พระหมื่นศรีมหาดเล็กทูลพระพันวษาว่า ขุนแผนยังอยู่ในคุก พระพันวษาก็ทรงระลึกได้ถึงขุนแผน จึงทรงพระกรุณาโปรดให้ขุนแผนพ้นโทษโดยเร็ว และแต่งตั้งขุนแผนเป็นแม่ทัพออกรบ ก่อนที่ขุนแผนจะออกรบได้แวะที่เมืองพิจิตรเพื่อรับดาบและม้าวิเศษประจำตัวขุนแผน (ดาบฟ้าฟื้นและม้าสีหมอก) ที่ฝากไว้กับพระพิจิตร และขุนแผนก็สามารถตีกองทัพเชียงใหม่จนแตกพ่าย ในคำให้การชาวกรุงเก่า มีเรื่องขุนช้างขุนแผนปรากฏอยู่เท่านี้ เห็นได้ว่าไม่ตรงกับเรื่องขุนช้างขุนแผนที่เราขับเสภากันอยู่ เพราะเรื่องนี้นำมาเล่าเป็นนิทานนานมาแล้วและยังแต่งเป็นกลอนเสภาอีก สันนิษฐานได้ว่าคงมีการตกแต่งเรื่องให้แปลกสนุกสนานและยาวยิ่งขึ้น ขุนช้างขุนแผนที่เราอ่านกันจึงคลาดเคลื่อนเรื่องเดิมมาก ตัวอย่างเช่น ในเสภา ขุนช้างกับขุนแผนแย่งชิงนางพิมพิลาไลยกันหลายตอนและดุเดือดถึงพริกถึงขิงมาก ซึ่งในความเป็นจริงแล้วไม่มีปรากฏน่าจะเป็นเพราะมีผู้อื่นแต่งเพิ่มเติมขึ้น, ว่าด้วยหนังสือเสภาเรื่องขุนช้างขุนแผน การเกิดเสภาขุนช้างขุนแผนนี้ เริ่มมาจากขุนช้างขุนแผนเคยเป็นนิทานซึ่งมีความยาวมาก ยากที่จะเล่าให้จบในคราวเดียว แต่ก็มีผู้เห็นความสำคัญของกลอน อย่างเช่น ในบทอัศจรรย์ บทพ้อ บทชมโฉม บทชมสถานที่ต่าง ๆ ซึ่งเป็นที่นิยมของคนฟังนิทานในสมัยนั้น จึงมีผู้นำบทกลอนเหล่านี้มาแต่งเป็นกลอนเฉพาะตอนที่อยากฟังและเริ่มนำมาขับเสภาตั้งแต่นั้นมา ลักษณะเด่นของเสภาขุนช้างขุนแผนที่ทำให้เป็นที่นิยมน่าจะเป็นเพราะใช้คำพูดที่หยาบโลน ทั้ง ๆ ที่นำไปขับในวังที่สมัยก่อนถือเป็นสถานที่ที่เคร่งครัดเรื่องการใช้คำพูด การที่คนในวังที่ไม่เคยได้ยินได้ฟังมาก่อนจึงทำให้เป็นที่ชื่นชอบ จุดประสงค์ที่ผู้แต่งใช้คำหยาบโลนอีกอย่างน่าจะเป็นเพราะความเชื่อในเรื่องของการนั้นจะทำให้ปีศาจไม่กล้ามาลักพาตัวไป หนังสือเรื่องขุนช้างขุนแผนมีสำนวนหลากหลายเนื่องจากมีผู้แต่งหลายคน ตั้งแต่สมัยอยุธยาจนถึงกรุงรัตนโกสินทร์ตอนต้น จึงสามารถสื่อให้เห็นความคิด ค่านิยม และวิถีชีวิตของคนไทยในสมัยนั้น ๆ ได้ดี

พิชิต ชัยเสรี (2532: 294-296) งานวิจัยเรื่องนี้เป็นงานที่รวบรวมรายชื่อและผลงานศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินธุ์ จำนวน 230 คน มีวัตถุประสงค์เพื่อรวบรวมประวัติและรูปภาพของศิลปินเพลงไทยกรุงรัตนโกสินธุ์ มีการจัดหมวดหมู่นักดนตรีและศิลปินเพลงไทยโดยจัดเรียงรายพระนามและรายนามแบบบรรนานุกรม เพื่อสะดวกต่อการค้นคว้า งานวิจัยนี้แบ่งเป็น 5 บทคือ บทที่ 1 เป็นบทนำ กล่าวถึงความเป็นมา วัตถุประสงค์ ขอบเขต ประโยชน์ และวิธีดำเนินวิจัย บทที่ 2 เป็นรายพระนามและรายนามศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินธุ์ จำนวน 230 คน ซึ่งจัดเรียงตามลำดับอักษรชื่อต้น บทที่ 3 เป็นประวัติและผลงานของศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินธุ์ จำนวน 230 คน บทที่ 4เป็นรายพระ

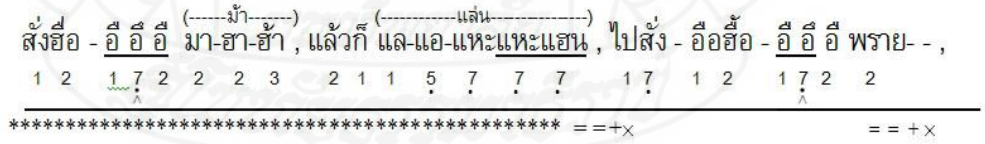
นามและรายนามศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปีสมัยกรุงรัตนโกสินธุ์ ทั้งหมดเท่าที่รวบรวมได้ ซึ่งจัดเรียงตามลำดับอักษรชื่อต้นมีจำนวน 990 คน บทที่ 5 เป็นบทสรุปและข้อเสนอแนะ บรรดาประวัติที่เขียนนั้น มีประวัติของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ตลอดจนทายาทและศิษย์ด้านขับร้องเพลงไทยในสายสำนักนี้ไว้อย่างครบถ้วน เป็นแหล่งอ้างอิงในเรื่องชีวประวัติบุคคลและบริบทต่างๆที่เกี่ยวข้องกับงานของผู้วิจัยโดยตรง

8. ข้อตกลงในงานวิจัย

รูปแบบของตัวโน้ตบันทึกทำนองเสภาในปัจจุบันมี 2 รูปแบบ คือ ระบบตัวโน้ตสากลและระบบโน้ตไทย ไม่ได้มีข้อบังคับตายตัวว่าจะใช้โน้ตระบบใด ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับความถนัดของบุคคลนั้นเป็นสำคัญ เพราะโน้ตทั้งสองระบบนั้นผู้เรียนดนตรี และผู้ที่สนใจดนตรีสามารถอ่านได้ทั้ง 2 ระบบอย่างไม่ยากเย็น ด้วยเหตุที่ทางขับเสภาของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นทางขับที่มีความเฉพาะและมีรายละเอียดมาก ผู้วิจัยจึงคิดออกแบบโน้ตบันทึกทำนองเสภาขึ้นใหม่เพื่อใช้กับวิทยานิพนธ์เรื่องนี้

การออกแบบโน้ตเสภาที่จะเสนอต่อไปมีรากฐานมาจากระบบโน้ตไทย แต่การขับร้องเพลงไทยมีจังหวะกำหนดไว้ตายตัวจึงต้องแสดงเส้นกั้นห้องในการกำหนดจังหวะ ต่างกับการขับเสภาที่ไม่มีจังหวะตายตัว ฉะนั้นโน้ตบันทึกทำนองเสภาจึงไม่จำเป็นต้องมีเส้นกั้นห้องเหมือนโน้ตขับร้อง

ก่อนที่จะอธิบายองค์ประกอบของโน้ตบันทึกทำนองเสภา ขอแสดงตัวอย่างโน้ตที่ออกแบบไว้ดังนี้



องค์ประกอบของโน้ต

8.1 หมายเลขหน้าบรรทัดโน้ต จะมีตัวอักษรกำกับไว้หน้าหมายเลข ตัวอักษรนเป็นตัวอักษรย่อของตอนเสภาที่ใช้เป็นกรณีศึกษาในงานวิทยานิพนธ์นี้ ซึ่งมี 3 ตอน คือ ตอนขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้าง ข้าพเจ้าใช้ตัวอักษรย่อ ข ตัวอักษรนี้ย่อมาจากคำว่า “ขึ้น” ตอนนางวันทองลาเรือนขุนช้างใช้ตัวอักษรย่อ ล ตัวอักษรนี้ย่อมาจากคำว่า “ลา” และบทเสภาเรื่องกากีตอนท้าวพรหมทัศน์ลวง

เล่นสกากับพญาครุฑใช้ตัวอักษรย่อ ก ตัวอักษรนี้มาจากคำว่า “กากี” และคำว่า “สกา” ซึ่งคำที่ยกมาเป็นตัวอักษรย่อนั้นเป็นคำสำคัญของแต่ละบทที่เป็นกรณีศึกษานั่นเอง

8.2 บรรทัดหลักคือบรรทัดที่ 2 และบรรทัดที่ 3 บรรทัดที่ 2 แสดงคำกลอน คำเอื้อนและความถี่ห่างในการเปล่งเสียงแต่ละพยางค์ ส่วนบรรทัดที่ 3 แสดงเสียงของแต่ละพยางค์ว่าพยางค์นั้นใช้เสียงอะไร เช่น บรรทัดที่ 2 แสดงพยางค์ว่า พราย ใต้คำว่า พรายมีตัวเลข 2 กำกับอยู่ แสดงว่าคำว่าพรายนั้นให้ออกเสียงสูงต่ำให้ตรงกับเสียงเลข 2 นั้น หากพยางค์ใดมีตัวเลขกำกับมากกว่าหนึ่งตัว ก็ต้องเปล่งพยางค์นั้นให้ครบกับเสียงที่กำกับไว้ให้ครบถ้วน

ตัวเลขสัญลักษณ์แทนเสียงจะกำหนดด้วยตัวเลขอารบิคเจ็ดตัวคือ 1 2 3 4 5 6 7 ซึ่งกำหนดตามเสียงไทยที่แบ่งเป็นเจ็ดเสียง ระยะห่างเสียงละเท่าๆ กัน ตั้งแต่เสียงต่ำที่แทนสัญลักษณ์ด้วยเลข 1 ไปหาเสียงสูงที่สัญลักษณ์ด้วยเลข 7 เลขทั้งเจ็ดตัวหรือเจ็ดเสียงนั้น จะแบ่งออกเป็น 3 ช่วงเสียง ได้แก่ ช่วงเสียงกลางจะไม่มีเครื่องหมายใดๆ ภายในเลข ได้แก่ 1 2 3 4 5 6 7 ช่วงเสียงต่ำลงมาหนึ่งขั้น มีเครื่องหมายจุดอยู่ใต้เลข ส่วนช่วงเสียงสูงขึ้นไปหนึ่งขั้น มีเครื่องหมายจุดอยู่บนเลขนั้น

แต่เสียงที่ใช้ในการขับเสภาจริงนั้นใช้ช่วงเสียงกลางเป็นส่วนใหญ่ ช่วงเสียงสูงมีเพียง 1 เสียงคือ เสียง i ช่วงเสียงต่ำใช้ทั้งหมด 4 เสียงคือ 4 5 6 7 ดังนั้นสรุปได้ว่าเสียงที่ใช้สำหรับขับเสภาใช้เสียงหลักทั้งหมด 12 ระดับ โดยแสดงเสียงตั้งแต่ต่ำสุดไปจนสูงสุดดังนี้

4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 i

สำหรับการกำหนดว่าผู้ขับเสภาต้องการขับในทางไหนหรือในบันไดเสียงอะไรให้นำเสียง 1 เทียบกับต้นปัญจมูลของทางนั้น (ดูเรื่องระดับเสียงในการขับเสภา) เช่น ต้องการขับทางนอก ก็ให้เทียบเสียงเลข 1 ตรงกับลูกฆ้องที่ 14 หากต้องการขับทางในก็ให้เทียบเสียง 1 ตรงกับลูกฆ้องที่ 11 ส่วนเสียงอื่นๆ ทั้งเจ็ดเสียงก็ให้ลดหลั่นกันไปเจ็ดเสียงละเท่าๆ กัน

8.3 ถึงแม้การขับเสภาจะไม่มีจังหวะตายตัวเหมือนการขับร้องเพลงไทยก็ตาม แต่การขับเสภาจะต้องมีความสัมพันธ์กับเวลาตามปกติ เช่น พยางค์ที่เปล่งออกมาจะสั้นหรือจะยาวก็จะต้องใช้เวลาในการเปล่งมากน้อยต่างกันออกไป ข้าพเจ้าใคร่ครวญจนเป็นที่แน่ใจแล้วว่า การใช้เวลาในการเปล่งแต่ละพยางค์นั้นจะอยู่ที่พยางค์ละประมาณครึ่งวินาที (½ วินาที / หนึ่งพยางค์) ที่ใช้คำว่าประมาณนั้น การขับเสภามีความยืดหยุ่นมากความสั้นยาว ความกระชับ และความแช่มช้าย่อมขึ้นอยู่กับอารมณ์ในบทเสภาและรสนิยมของผู้ขับเองด้วย แต่การกำหนดค่าเวลาของพยางค์ละ

ครึ่งวินาทีนั้นเป็นค่ากลางๆ ที่นำเสนอเป็นกรณีศึกษาวิทยานิพนธ์นี้ แต่การปรับใช้ขึ้นอยู่กับประสบการณ์ของผู้ขับเสภาและสถานการณ์ที่กำลังขับเสภาขณะนั้นเป็นสำคัญ

สัญลักษณ์ภายในบรรทัดโน้ตที่กำหนดให้มีความยาวครึ่งวินาทีมีรายการดังต่อไปนี้

ก. พยางค์ของบทเสภา เช่น โจนลง มี 2 พยางค์ ๆ ละครึ่งวินาที 2 พยางค์ติดกัน รวมเป็นการเปล่งเสียง “โจนลง” ให้มีความเร็วภายใน 1 วินาที

ข. พยางค์ของคำเอื้อน เช่น เออ , เอย เป็นต้น

ค. เส้นประ (-) จำนวนหนึ่งขีดมีค่าเท่ากับครึ่งวินาทีเช่นกัน เส้นประนี้เป็นเครื่องหมายกำหนดให้เปล่งพยางค์ที่อยู่หน้าเส้นประนั้น ให้มีความยาวออกไป เสียงจะยาวเท่าไรก็ขึ้นอยู่กับเส้นประที่กำกับไว้ ตัวอย่างเช่นคำว่า กลาง – ตัวอย่างนี้มีเส้นประกำกับไว้ 1 ขีด ดังนั้นเสียงที่เปล่งว่า “กลาง” นั้นจะต้องเปล่งให้ยาวออกไป ดังที่กล่าวมาแล้วว่าค่าความเร็วของพยางค์นั้นประมาณครึ่งวินาที รวมกับค่าความเร็วของเส้นประจำนวน 1 ขีด ๆ ละประมาณครึ่งวินาทีเช่นกัน เพราะฉะนั้นพยางค์นี้จะต้องเปล่งเสียงให้มีความยาวทั้งสิ้น 1 วินาที

ง. เครื่องหมายลูกน้ำ (,) เป็นสัญลักษณ์แสดงช่วงหายใจ หากอยู่ภายใน 1 วรรคกลอนเครื่องหมายนี้มีค่าประมาณครึ่งวินาที หากอยู่ท้ายวรรคกลอนเครื่องหมายนี้มีค่าเวลายืดหยุ่นตามความเหมาะสม

8.4 คำในวงเล็บบรรทัดบนสุดที่แสดงตัวอักษรขนาดเล็กไว้ เช่น (- - - แล่น - - -) เป็นเครื่องหมายกำกับเพื่อแสดงว่า พยางค์ที่แจกออกไปหลาย ๆ เสียงที่อยู่บรรทัดที่ 2 และอยู่ภายในเขตของวงเล็บบรรทัดที่ 1 นั้นมาจากตัวสะกดอะไร

8.5 เส้นบรรทัดยาวตลอด 1 วรรคกลอนนั้นเป็นการแบ่งส่วนระหว่างทำนองขับและเสียงของกรับเสภาที่ตีเคล้ากันเป็นช่วง ๆ

8.6 เสียงของกรับเสภาบันทึกอยู่ใต้เส้นบรรทัด แสดงสัญลักษณ์ไว้ 7 ลักษณะ ซึ่งแต่ละสัญลักษณ์กำหนดให้แทนเสียงกรับเสภาดังต่อไปนี้

ไม้	กรอ	ใช้สัญลักษณ์	*
เสียง	แกร้	ใช้สัญลักษณ์	=
เสียง	กริ้	ใช้สัญลักษณ์	/
เสียง	กร้อ	ใช้สัญลักษณ์	o
เสียง	กรั๊ก	ใช้สัญลักษณ์	+
เสียง	กริ๊ก	ใช้สัญลักษณ์	x

เสียง กรอด ใช้สัญลักษณ์ &

8.7 สัญลักษณ์อื่น ๆ

สัญลักษณ์ ^ อยู่ใต้เลขแทนเสียงให้เปล่งเสียงนั้นสูงขึ้นอีกครึ่งเสียง

สัญลักษณ์ v อยู่ใต้เลขแทนเสียงให้เปล่งเสียงนั้นต่ำลงอีกครึ่งเสียง

สัญลักษณ์ __ ขีดไว้ใต้พยางค์ เช่น <u>เออเฮอะ</u> เป็นเครื่องหมายกำหนดว่าจำนวนพยางค์ที่อยู่บนเส้นนี้ จะต้องเปล่งให้มีความเร็วไม่เกินครึ่งวินาที

บทที่ 2
บริบทเกี่ยวกับเสภา

1. ความเป็นมาของการขับเสภา

ความเป็นมาในเรื่องเกี่ยวกับการขับเสภา ปัจจุบันมีผู้ที่ให้ทัศนะแตกต่างกันไปบ้าง เช่น พล.ต.ม.ร.ว. คึกฤทธิ์ ปราโมช ได้ให้ทัศนะไว้ในหนังสือเรื่องขุนช้างขุนแผนฉบับอ่านใหม่ ว่าเสภามีต้นกำเนิดมาจากนักโทษในคุกสมัยกรุงศรีอยุธยา หรือสุจิตต์ วงษ์เทศ ได้ให้ทัศนะไว้ในหนังสือเรื่องร้องรำทำเพลง ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม ว่าขับลำนำต่าง ๆ จนถึงขับเสภามีรากฐานมาจากคนพื้นถิ่นที่อาศัยอยู่ในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้มาช้านานแล้ว ต่อมามีการติดต่อกับชาวต่างประเทศและแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมกันมากขึ้น รูปแบบการขับลำนำ การขับร้องหรือขับเสภาก็ดีก็ได้วิวัฒนาการไปเป็นลำดับ

อย่างไรก็ดีไม่ว่าในรุ่นต่อ ๆ มา จะได้ให้ทัศนะเกี่ยวกับความเป็นมาของการขับเสภาไว้อย่างไรก็ตาม แต่ทั้งหมดก็ได้อาศัยข้อมูลจากตำนานเสภาและว่าด้วยการชำระหนังสือเสภา พระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพเป็นแหล่งอ้างอิงและเป็นบรรทัดฐาน ถึงแม้ข้อเขียนนั้นจะให้ทัศนะที่แตกต่างจากพระองค์ท่าน แต่ทัศนะดังกล่าวก็เป็นเพียงส่วนประกอบย่อยอันเป็นความรู้สาขาที่แตกแขนงออกไปให้กว้างขวางยิ่งขึ้น หรือในตัวอย่างที่ผู้วิจัยได้อ้างถึงอาจารย์มนตรี (บุญธรรม) ตราโมท ที่ท่านเขียนเรื่องการละเล่นของไทยไว้ และการบรรยายวิชาประวัติดนตรีไทยทุกครั้ง ความรู้ที่ท่านถ่ายทอดออกมาล้วนอ้างอิงมาจากพระนิพนธ์ของพระองค์ท่านทั้งสิ้น ความรู้และทัศนะใด ๆ ที่เป็นสิ่งใหม่นั้น เป็นสิ่งควรค่าแก่การพิจารณาเป็นองค์ประกอบหนึ่งในงานเขียนหรืองานวิจัยอื่นที่เน้นหนักไปในทางประวัติศาสตร์ ดังนั้นการกล่าวถึงเรื่องความเป็นมาของการขับเสภาในวิทยานิพนธ์นี้ซึ่งมิได้เน้นในเรื่องประวัติศาสตร์ ผู้วิจัยจึงใช้ข้อมูลจากเรื่องตำนานเสภาและว่าด้วยการชำระหนังสือเสภา พระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระยาดำรงราชานุภาพ เป็นข้อมูลหลัก

เสภาเป็นการละเล่นเก่าแก่มีมาตั้งแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยาดังปรากฏหลักฐานในบันทึกของลาลูแบร์สมัยพระนารายณ์ว่า “ลางที่ใช้ไม้ทั้งสองชิ้นสั้น ๆ เรียกว่ากรับ (Crab) ขยับให้กระทบกันไปพร้อม ๆ กับขับร้องเพลง ผู้ที่ร้องเพลงนั้น เรียกว่า ช่างขับ (Tchang - Cab) เขาหามาเล่นในวันสุกดิบ (ก่อนวันแต่งงานหนึ่งวัน)” ในบทละครเรื่องมโนห์ราและสังข์ทองครั้งกรุงเก่าก็มีข้อความ

พาดพิงถึงเสภาว่า “แต่ก่อนเคยฟังเสภา ฟังเสียงสัตว์ป่าร้องระบง” (มโนห์รา) และ “รับส่งต่อกันเป็นหลั่นมา เสภามโหรีมี่ไป” (สังข์ทอง)

อาจารย์มนตรี ตราโมท กล่าวไว้ในหนังสือการละเล่นของไทยว่า “...เสภาเกิดจากพิธีอันเป็นมงคล แม้จะได้นำมาใช้เป็นเครื่องมหรสพอย่างหนึ่งก็ตาม ก็ยังมีประเพณีขับเสภากันแต่ในงานอันเป็นสวัสดิมงคล เช่น งานโกนจุก ขึ้นบ้านใหม่เป็นต้น งานจำพวกเปตพลีหามีเสภาไม่และการขับเสภาก็นิยมมีแต่ในเวลากลางคืนเท่านั้น...”

สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทยภาคคีตะ - ดุริยางค์ฉบับราชบัณฑิตยสถานอธิบายเรื่องการขับเสภาไว้อย่างกระชับว่า

> ขับเสภา : การขับลำนำประเภทหนึ่ง มีมาแต่โบราณ แต่เดิมนั้นว่ามาจากกการเล่านิทาน ต่อมาได้มีการปรับปรุงทำนองและจังหวะมาเป็นลำดับรวมทั้งมีการใช้กรับซึ่งทำด้วยไม้เนื้อแข็งมาขยับให้เกิดเสียงประกอบการขับ ผู้ขับจะถือกรับไว้ทั้งสองมือ มือละคู่ ขยับกรับให้สอดคล้องเข้ากับการขับ การขยับกรับจะต้องพอเหมาะพอดีกับบทที่ใช้ขับตามลักษณะทำนองที่เรียกเป็นไม้ต่าง ๆ เช่น ไม้กรอ ไม้หนึ่ง ไม้สอง และ ไม้รบหรือไม้สาม โดยไม้กรอใช้ในการเล่าเรื่องทั่วไป สอดแทรกกับการขับเป็นวรรค ๆ ไม้หนึ่งและไม้สอง ใช้ประกอบบทเสภาไหว้ครู ส่วนไม้รบหรือไม้สามใช้ประกอบบทร้องรุกเร้า
>
> แต่เดิมการขับเสภายังไม่มีดนตรีประกอบ เริ่มมีการนำปี่พาทย์เข้ามาประกอบการขับเสภาในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยดังปรากฏหลักฐานในคำไหว้ครูเสภาที่แต่งขึ้นในรัชกาลนี้ตอนหนึ่งว่า
>
> เมื่อครั้งจอมนรินทร์แผ่นดินลับ เสภาขับยังหามีปี่พาทย์ไม่
> มาถึงพระองค์ผู้ทรงชัย จึงเกิดมีขึ้นในอยุธยา
>
> การขับเสภาส่วนใหญ่นั้นจะใช้เรื่องขุนช้างขุนแผนวิธีเล่นเสภาที่ได้ปรับปรุงขึ้นเป็นแบบแผนคือ เมื่อปี่พาทย์โหมโรงแล้วผู้ขับจะไหว้ครูจบแล้วก็ขับดำเนินเรื่อง เมื่อเล่าเรื่องไปพอสมควรแล้วก็จะหยุดเล่า คือผู้ขับจะส่งเพลงสองชั้นหรือสามชั้น เช่น เพลงพม่าห้าท่อน พอจบเพลงก็ขับเล่าเรื่องต่อไป และหยุดส่งเพลงเป็นช่วง ๆ จนกว่าจะเลิกจึงร้องส่งแบบที่เรียกกันว่า “ลำลา” (คือเพลงลา) เช่น เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง เพลงเต่ากินผักบุ้ง เพลงอกทะเล วิธีนี้ถือปฏิบัติมาจนถึงทุกวันนี้
>
> ที่มา: ราชบัณฑิตยสถาน (2545) สารานุกรมดนตรีไทย-ภาคคีตะดุริยางค์ หน้า 24-25

เสภาที่มีการร้องส่งลำประกอบปี่พาทย์นี้เรียกว่า “เสภาทรงเครื่อง” หรือ “เสภาส่งเครื่อง” ปี่พาทย์ที่บรรเลงประกอบเรียกว่าปี่พาทย์เสภาซึ่งเจริญรุ่งเรืองควบคู่ไปการขับเสภา มีเพลง

โหมโรงและเพลงลา เป็นแบบแผนของตัวเอง เพลงโหมโรงเสภาแต่เดิมใช้เพลงโหมโรงของละคร ต่อมาตัดเหลือแต่เพลง “วา” เพลงเดียว ภายหลังจึงมีผู้แต่งเพลงโหมโรงเสภาขึ้นโดยเฉพาะ ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 เป็นต้นมา เพลงโหมโรงเสภาเป็นเพลงสามชั้นทั้งสิ้น เพลงที่มีชื่อเสียง เช่น โหมโรงไอยเรศ โหมโรงเยี่ยมวิมาน โหมโรงขวัญเมือง โหมโรงพม่าวัด ส่วนเพลงลาเดิมทีใช้เพลงกราวรำเสภาสองชั้น ต่อมานิยมใช้เพลงเต่ากินผักบุ้ง เพลงอกทะเล และเพลงพระอาทิตย์ชิงดวง

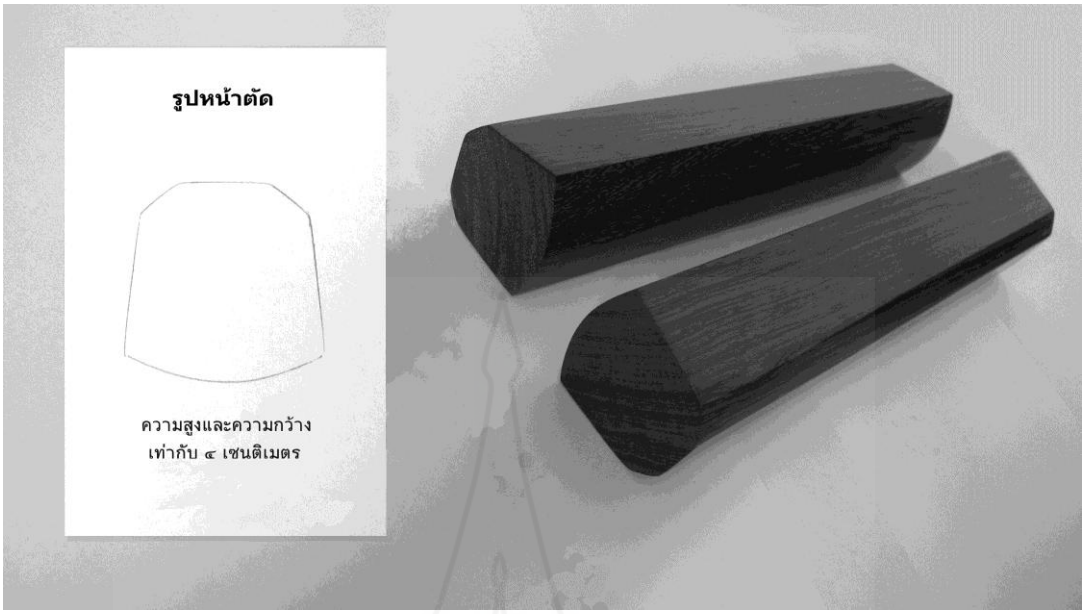
ในสมัยรัชกาลที่ 4 เสภาและปี่พาทย์เสภารุ่งเรืองมาก วงปี่พาทย์ขยายตัวออกไปเป็นเครื่องใหญ่ มีความนิยมประกวดประชันเรื่องวงปี่พาทย์กันมากขึ้น เพลงร้องส่งจึงมีความสำคัญ นิยมใช้เพลงสามชั้น เพราะอวดฝีมือขับร้องละบรรเลงได้มากกว่าเพลงสองชั้น เสภาทรงเครื่องและปี่พาทย์เสภาจึงพัฒนาจนมีความนิยมในการขับและส่งเพลงเป็นแบบแผนดังนี้คือ

ปี่พาทย์โหมโรงแล้วคนขับก็มีขับเสภาไหว้ครูและดำเนินเรื่อง
ร้องส่งเพลงพม่าห้าท่อนสามชั้นแล้วขับเสภาดำเนินเรื่องต่อไปอีกเล็กน้อย
ร้องส่งเพลงจระเข้หางยาวสามชั้นแล้วขับเสภาคั่น
ร้องส่งเพลงสี่บทสามชั้นแล้วขับเสภาคั่น
ร้องส่งเพลงบุหลันสามชั้นแล้วขับเสภาคั่น

เพลงส่งร้องต่อไปนั้นไม่มีกำหนดเพลงว่าจะเป็นเพลงอะไร แต่คงขับสลับส่งเพลงเช่นนี้ตลอดไปจนจวนจะหมดเวลา จึงส่งเพลงส่งท้ายอีกเพลงหนึ่งเป็นเพลงสำหรับลำลา เพลงส่งท้ายนี้แต่เดิมใช้เพลงกราวรำเสภา ต่อมาโบราณจารย์ได้ประพันธ์เพลงลำลาขึ้นมาใหม่อีกหลายเพลง และเป็นที่นิยมใช้สืบมา เช่นเพลงอกทะเล เพลงเต่ากินผักบุ้ง เพลงพระอาทิตย์ชิงดวง เป็นต้น ทำให้เพลงกราวรำเสภาเสื่อมความนิยมไปโดยปริยาย

2. กรับเสภาและการขยับกรับเสภา

คำให้สัมภาษณ์ของครูศิริ วิชเวช เมื่อวันที่ 24 มกราคม พ.ศ. 2529 ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับกรับเสภาไว้ดังนี้ กรับเสภาเป็นเครื่องดนตรีประเภทหนึ่งใช้ตีกระทบกันเป็นจังหวะประกอบการขับเสภา ต้องทำด้วยไม้ชิงชันหรือไม้พยูงเท่านั้น เพราะไม้ทั้งสองชนิดนี้มีคุณสมบัติที่ให้เสียงดังกังวานคล้ายเสียงโลหะกระทบกัน ซึ่งไม้ชนิดอื่นไม่มีคุณลักษณะเสียงดังกล่าว ไม้กรับเสภามีทั้งหมด 4 ท่อน ความยาวท่อนละประมาณ 20 – 22 เซนติเมตร หน้าตัดเป็นรูปหกเหลี่ยมมีด้านโค้งหนึ่งด้าน รูปทรงและขนาดของกรับเสภาที่นิยมว่างามนั้นจะแสดงดังรูปตัวอย่างต่อไปนี้



ภาพที่ 2.1ภาพกรับเสภา 1คู่ และรูปหน้าตัดของกรับเสภา

กรับทั้ง 4 ท่อนจะต้องจับคู่กระทบกันด้วยมือของผู้ขับเสภาด้านขวาและซ้ายด้านละ 1 คู่ ซึ่งแต่ละคู่นั้นจะมีความแตกต่างในเรื่องเสียงเล็กน้อย คือคู่ที่อยู่มือขวาจะเสียงต่ำ ส่วนคู่ที่อยู่มือซ้ายเสียงจะสูงกว่า กรับทั้ง 2 คู่นี้มีศัพท์เรียกกันมาแต่โบราณว่า 1 สำรับ

ไม่ปรากฏหลักฐานที่ชัดเจนว่ามีการนำกรับเข้ามาประกอบการขับเสภามาแต่เมื่อใด แต่อาจารย์มนตรี ตราโมท ได้สันนิษฐานไว้ในเอกสารการสอนวิชาประวัติดนตรีไทย ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยไว้ว่า คงมีมาตั้งแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา เพราะปรากฏหลักฐานในรัชสมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราชว่ามีพนักงานขยับกรับในระหว่างไขพระวิสูตร และถือว่าเป็นเสียงที่เป็นมงคล ต่อมาได้นำกรับมาใช้ประกอบในการขับเสภาจึงเรียกว่า “กรับเสภา” ครูศิริ วิชเวช ได้ปรารภให้บรรดาลูกศิษย์ฟังอยู่เสมอว่า เสียงกรับเสภาเป็นเสียงที่เป็นมงคล ขจัดซึ่งเสนียดจัญไรและสิ่งที่เป็นอัปมงคลต่าง ๆ ได้

ส่วนการขับก็นิยมขับกันในงานที่เป็นมงคล เมื่อขยับกรับประกอบด้วยก็จะเป็นมงคลยิ่งและน่าฟังมากขึ้นด้วย ต่อมาเมื่อการขยับกรับประกอบการขับเสภาได้รับความนิยม จึงมีผู้ค้นคิดวิธีการขยับกรับเป็นลักษณะต่าง ๆ มีจังหวะและชั้นเชิงหลากหลายกันไปจนเป็นแบบแผนสืบทอดมาจนถึงปัจจุบัน

วิธีการขยับหรือตีกรับเสภาที่จะกล่าวต่อไปนี้ผู้วิจัยประมวลจากประสบการณ์ตรงที่ได้รับการถ่ายทอดวิธีการขยับกรับเสภาจากครูศิริ วิชเวช มาตั้งแต่ พ.ศ. 2529 ดังนี้

กรับเสภาสามารถขยับกระทบกันทำให้เกิดเป็นเสียงพื้นฐาน 2 ลักษณะได้แก่ เสียงเปิดและเสียงปิด เสียงเปิดเป็นเสียงที่เกิดจากการขยับกรับให้กระทบกัน**ภายใน 2 ครั้ง** แล้วใช้มือที่ถือ

กรับนั้นประคองกรับให้กระทบกันถี่ ๆ อย่างละเอียดที่สุด และประคองให้กรับกระทบต่อเนื่องกันไปให้มีความยาวมากที่สุดเท่าที่จะมากได้ โดยทั่วไปแล้วความยาวที่มือสามารถประคองให้กรับกระทบต่อเนื่องกันไปนั้นสามารถทำได้ประมาณ 1 วินาที ส่วนเสียงปิดนั้นเป็นเสียงกระทบกรับเพียงครั้งเดียวโดยใช้มือขยับกรับเข้าหากันอย่างรวดเร็วแล้วบีบมือนั้นไว้ไม่ให้กรับกระดอนออกมา

จากเสียงพื้นฐานทั้ง 2 ลักษณะคือเสียงเปิดและเสียงปิดนั้น โบราณจารย์ท่านได้กำหนดเป็นเสียงต่าง ๆ ที่ใช้ในการประดิษฐ์เป็นไม้อื่น ๆ ต่อไป รูปแบบของเสียงต่าง ๆ ที่แตกแขนงไปจากเสียงพื้นฐาน จำแนกได้เป็น 7 เสียงด้วยกันคือ

เสียง **กรอ** หรือเรียกเฉพาะว่า “ไม้กรอ” เป็นเสียงที่เกิดจากการตีเสียงเปิด ตีสลับเหลื่อมกันไปมาระหว่างกรับมือขวาและมือซ้ายต่อเนื่องกันไป

เสียง **กร้อ** เกิดจากการตีเสียงเปิดด้วยมือขวาหนึ่งครั้ง

เสียง **กรี้** เกิดจากการตีเสียงเปิดด้วยมือซ้ายหนึ่งครั้ง

เสียง **แกร้** เกิดจากการตีเสียงเปิดด้วยมือทั้งสองข้างพร้อมกันหนึ่งครั้ง

เสียง **กรั๊ก** เกิดจากการตีเสียงปิดด้วยมือขวาหนึ่งครั้ง

เสียง **กริ๊ก** เกิดจากการตีเสียงปิดด้วยมือซ้ายหนึ่งครั้ง

เสียง **กรอด** เกิดจากการตีเสียงเปิดด้วยมือทั้ง 2 ข้างพร้อมกัน ในขณะที่กรับกำลังสั่นสะเทือนอยู่นั้น มือทั้งสองข้างค่อย ๆ บีบเข้าหากันให้กรับเบียดกันเองจนมีเสียงดัง “ออด” ในช่วงปลายเสียง

จากลักษณะทั้ง 7 เสียงดังกล่าวนี้โบราณจารย์ได้ประดิษฐ์ลีลาของการขยับกรับขึ้นเป็นรูปแบบต่างๆ รูปแบบลีลาของกรับนั้นเรียกกันว่า “ไม้” ซึ่งแต่ละท่านก็ได้ประดิษฐ์ให้มีชั้นเชิงที่แตกต่างกันออกไป แต่วิธีขยับให้เป็นรูปแบบไม้ต่างๆ ที่แพร่หลายอยู่ในปัจจุบันเป็นวิธีการขยับกรับเสภาตามแบบแผนของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคมาลัย) ส่วนของครูท่านอื่น ๆ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในวิธีของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) นั้นได้สาบสูญไปเสียมากแล้วยังหลงเหลืออยู่เพียงไม่กี่ไม้ ในงานวิทยานิพนธ์เล่มนี้จึงเสนอวิธีการขยับกรับเสภาตามแบบแผนของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคมาลัย) ซึ่งจำแนกตามลักษณะวิธีการขยับกรับเป็นไม้ต่าง ๆ ดังนี้

2.1 ไม้ไหว้ครู คือ ไม้ที่ใช้ตีประกอบการไหว้ครูเสภา มี 2 ลักษณะคือ

1. ไม้ที่ใช้ตีเลียนแบบหน้าทับปรบไก่สามชั้นและทำนองที่ขับซึ่งต่างจากการขับเสภาทั่วไป
2. ตีตามลักษณะหน้าทับพิเศษ เฉพาะไหว้ครูเสภา แต่ครูเสภาบางท่านใช้หน้าทับปรบไก่ 2 ชั้น

2.2 ไม้กรอ เป็นเสียงที่เกิดจากการตีเสียงเปิด ตีสลับเหลื่อมกันไปมาระหว่างเสียง **กร้อ** และ **กรี้** ต่อเนื่องกันไป

2.3 ไม้สกัด คือ การขยับผสมเสียงกรับรับกันเป็นช่วงๆ แบ่งเป็น 2 ประเภท คือ

1. ไม้สกัดสั้น มี 2 ไม้ได้แก่ **กรี้กร้อกรี้** และ **แกร้ – กร๊ักกริ๊ก**
2. ไม้สกัดยาว มี 2 ไม้ได้แก่ **กร้อกรี้กร้อกรี้** และ **แกร้แกร้ – กร๊ักกริ๊ก**

2.4 ไม้รบ คือ การขยับให้เป็นจังหวะต่าง ๆ กันโดยตลอด สอดรับกับการขับโดยทั่วไป จะใช้กับทำนองขับมีลักษณะกระชับรุกเร้าอารมณ์ หรือบทที่เล่นเสียงอักษรสั้นๆ ติดต่อกันหลายพยางค์

2.5 ไม้หน้าทับ มี 2 ประเภทคือปรบไก่และหน้าทับสองไม้ ใช้ตีเป็นจังหวะเข้ากับทำนองขับร้องในเพลงประเภทต่าง ๆ

3. พัฒนาการของทางขับเสภา

"ทางขับ" ในที่นี้หมายถึงทำนองและลีลาในการขับ ปกติการขับจังหวะและทำนองค่อนข้างอิสระ ยักเยื้องให้ผันแปรแตกต่างกันได้มากกว่าการร้องซึ่งมีจังหวะและทำนองของเพลงบังคับอยู่ ครูเสภาแต่ละยุคแต่ละคนจึงมีทางขับและลีลาต่างกัน ผู้วิจัยได้ศึกษาจากแผ่นเสียงเก่าตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เรื่อยมา เห็นได้ชัดว่าทางขับเสภาในยุครัชกาลที่ 5 ใกล้แหล่มาก แล้วก็ค่อย ๆ พัฒนาห่างจากแหล่ มีความอ่อนหวานคมคายแตกต่างจากแหล่มากขึ้น มีจังหวะเสรีท่วงทำนองที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวเป็นรูปแบบแห่งการขับอย่างชัดเจน พัฒนาการของ "ทาง" หรือทำนองขับเสภาตั้งแต่ยุค ร.5 ถึงปัจจุบันอาจแบ่งได้สามยุคหรือสามช่วงดังนี้

ยุค รัชกาลที่ 5 และก่อนหน้านั้น ทางขับใกล้แหล่มาก คงจะเป็นด้วยแหล่กับขับมีลักษณะร่วมที่จังหวะและทำนองค่อนข้างเสรีคล้ายกัน คนขับเสภามีชื่อหลายคนเคยบวชเป็นนักแหล่ นักสวดมาก่อน เช่นหลวงพิศณุเสนี (กล่อม การะเวก) เดิมเป็นนักสวด ครูเจิมมหาพน เป็นนักแหล่มาก่อน แผ่นเสียงเก่าที่หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอน สุนทรเกศ) ขับบันทึกเสียงไว้ทำนองก็คล้ายทำนองของครูเจิม จึงพอสรุปได้ว่าทางขับของเสภาในยุคนี้ใกล้แหล่

ยุค รัชกาลที่ 6 – 7 ครูเสภาผู้ใหญ่ผู้มีชื่อเสียงมากยุคนี้และบันทึกแผ่นเสียงไว้ คือหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคมาลัย, ราว พ.ศ. 2426 - 2496) ท่านมีชีวิตยืนยาวขับเสภาตลอดมาจนถึงต้นรัชกาลปัจจุบัน ท่านได้ขับเสภาออกงานใหญ่ครั้งสุดท้ายที่สังคีตศาลาเมื่อ วันที่ 24 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2495 ทางขับของท่านพัฒนาห่างจากแหล่ออกมามาก แต่ยังมีอิทธิพลหลงเหลืออยู่บ้าง ผู้ที่ได้ร่วมงานบันทึกเสียงคู่กับท่านคือหลวงเสียงเสนาะกรรณ (พัน มุกตวาภัย) แต่จะทำหน้าที่ร้องส่งเพลง ทางขับของหลวงเสียงเสนาะกรรณนั้นไม่ต่างจากทางของหมื่นขับคำหวานมากนัก อนุโลม

จัดอยู่ในกลุ่มเดียวกันได้ความจริงหลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอน สุนทรเกศ, พ.ศ. 2405 - 2485) มีชีวิตอยู่จนถึงรัชกาลที่ 8 แต่สูงวัยกว่าหมื่นขับคำหวานมากทางขับก็เก่ากว่า จึงแยกไว้คนละยุค

ยุคปัจจุบัน ทางเสภาที่ขับแพร่หลายในปัจจุบันเป็นทางของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) แม้พระยาเสนาะดุริยางค์จะเป็นคนรุ่นก่อนหมื่นขับคำหวาน ท่านรุ่นราวคราวเดียวกับหลวงกล่อมโกศลศัพท์ แต่ทางขับเสภาของท่านกลับพัฒนาประณีตละเมียดละไมยิ่งกว่าของผู้อื่น ไม่เหลืออิทธิพลของแหล่อยู่เลย ศิษย์ที่นำทางขับของท่านไปใช้จนโด่งดังแพร่หลายไปทั่วคือ ครูเหนี่ยว ดุริยพันธ์ เนื่องจากเป็นนักร้องกรมศิลปากร เสียงดี และได้ทางขับที่ไพเราะเสภาที่ครูเหนี่ยวขับจึงได้รับความนิยมแพร่หลายไปอย่างรวดเร็วจนเป็นแบบที่นิยมใช้กันทั่วประเทศ ประมาณว่าตั้งแต่ก่อนพ.ศ. 2500 เป็นต้นมา

พระยาเสนาะดุริยางค์เป็นเอตทัคคะทางการร้องได้ พัฒนาทางและวิธีการขับร้องเพลงไทย จนเป็นทางร้องที่แพร่หลายที่สุดมานานจนถึงปัจจุบัน ลูกสาวและศิษย์ของท่านล้วนเป็นนักร้องเอกในวงการคีตศิลป์ไทยทุกคน ด้วยความแตกฉานด้านการขับร้อง เมื่อมาจับเรื่องเสภาอย่างจริงจังท่านจึงสามารถทำได้ดีทั้งด้านการขับและขยับกรับ เสียงก็เพราะ ได้ขับถวายพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวอยู่เสมอ ครูศิริ วิชเวช เล่าว่า สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระยาภาณุพันธุ์วงศ์วรเดช โปรดเสภาท่านมาก ถึงกับรับสั่งให้ขับที่พระเมรุในงานถวายพระเพลิงพระศพของพระองค์ท่าน ซึ่งพระยาเสนาะดุริยางค์ก็ได้ขับสนองตามพระประสงค์ ครูเลื่อน สุนทรวาทิน ให้สัมภาษณ์ เมื่อ 12 เมษายน พ.ศ. 2548 ไว้ว่า ท่านตีกรับดีมาก กรอละเอียด แต่กระบวนกรับเสภาของท่านปัจจุบันหลงเหลืออยู่เพียงไม่มาก เพราะครูเลื่อน สุนทรวาทิน และอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ท่านได้เรียนหนักมาทางขับร้องและขับเสภา แต่กระบวนกรับเสภาท่านทั้งสองมิได้หัดเอาไว้ เวลาที่ท่านทั้งสองขับเป็นตัวนางร่วมกัน พระยาเสนาะดุริยางค์จะทำหน้าที่ขับเป็นตัวพระและเป็นผู้ตีกรับไปด้วยเพียงผู้เดียว

4. ระดับเสียงในการขับเสภา

ก่อนกล่าวถึงระดับเสียงในการขับเสภา ขอกล่าวถึงระดับเสียงที่ขับร้องบรรเลงเพลงไทยซึ่งศัพท์ดนตรีไทยเรียกว่า “ทาง” ปัจจุบันจะเรียกกันอีกหนึ่งคำว่า “บันไดเสียง” (เทียบได้กับคำว่า Key ของดนตรีสากล) ดังนี้

ทางหรือบันไดเสียงนั้นโบราณาจารย์ท่านได้กำหนดไว้ให้ตรงกับตำแหน่งของลูกฆ้องวงใหญ่ในลูกต่าง ๆ ฆ้องวงใหญ่มีทั้งหมด 16 ลูก นับลูกที่อยู่ทางซ้ายมือซึ่งเป็นลูกใหญ่ที่สุดและมีเสียงต่ำที่สุดให้นับเป็นลูกที่ 1 จากนั้นนับเรียงเรื่อยไปตามลำดับจนครบลูกที่ 16 ซึ่งเป็นลูกสุดท้ายที่

มีขนาดเล็กที่สุด ในการขับร้องและบรรเลงเพลงไทยมีทั้งหมด 7 ทางหรือ 7 บันไดเสียง ซึ่งแต่ละทางโบราณจารย์ได้กำหนดชื่อเรียกและกำหนดให้ตรงกับตำแหน่งกับลูกฆ้องต่าง ๆ ดังต่อไปนี้

ทางเพียงออล่าง ตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 10

ทางใน ตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 11

ทางกลาง ตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 12

ทางเพียงออบน (หรือทางนอกต่ำ) ตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 13

ทางนอก (ทางกรวดหรือทางแหบ) ตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 14

ทางกลางแหบ ตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 15

ทางชวา ตรงกับลูกฆ้องลูกที่ 16

วิธีกำหนดหรือการสังเกตทำนองเพลงนั้น ๆ ว่าจะขับร้องหรือบรรเลงในทางอะไร รองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี อดีตอาจารย์ประจำคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้อธิบายในเอกสารการสอนวิชาสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ พ.ศ. 2533 ไว้หลายหน้า ซึ่งผู้วิจัยสรุปความไว้ดังนี้ว่า เสียงในดนตรีไทยที่ใช้มีอยู่ทั้งหมด 7 เสียง แต่ทำนองของเพลงไทยโดยมากจะใช้เสียงของทำนองหลักเป็นกลุ่ม 5 เสียง และมีการย้ายกลุ่มเสียงทั้ง 5 นั้นอยู่เสมอตามความถนัดของผู้ขับร้องบรรเลงและตามสภาพการประสมวง ลักษณะการใช้กลุ่ม 5 เสียงในทำนองหลักและมีการย้ายกลุ่มเสียงนั้นเรียกว่า ปัญจมูล ลักษณะเสียงปัญจมูลนี้จะเว้นเสียงที่ 4 และเสียงที่ 7 เมื่อเว้นเสียงไป 2 เสียงดังกล่าวแล้วก็จะเหลือเสียงที่ใช้เพียง 5 เสียง ดังนี้

เสียงที่ 1, 2, 3, - , 5, 6, -

เสียงที่ 1 นั้นเรียกว่า “เสียงต้นปัญจมูล หรือเสียงควบคุม” เสียงต้นปัญจมูลหากตรงกับลูกฆ้องที่อยู่ภายในลูกที่ 10 ถึงลูกที่ 16 ตรงกับลูกไหนก็จะบอกได้ว่าทำนองที่กำลังขับร้องบรรเลงขณะนั้นอยู่ในทางหรือบันไดเสียงอะไร เช่น เสียงต้นปัญจมูลของทำนองที่ได้ยินอยู่ตรงกับเสียงลูกฆ้องที่ 11 ก็แสดงว่าทำนองนั้นเป็น “ทางใน” หากเสียงต้นปัญจมูลของทำนองที่ได้ยินอยู่ตรงกับเสียงลูกฆ้องที่ 14 ก็แสดงว่าทำนองนั้นเป็น “ทางนอก” เป็นต้น

ทางทั้งเจ็ดนี้ใช้กับวงดนตรีหรือการละเล่นต่างชนิดกัน เช่น ปี่พาทย์หรือละครดึกดำบรรพ์ ปี่พาทย์ไม้นวมใช้ทางเพียงออล่างประธาน วงเครื่องสาย มโหรี ใช้ทางเพียงออบนเป็นประธาน ละครในใช้ทางใน หนังใหญ่ และโขนสมัยก่อนใช้ทางกลาง ละครนอกสมัยก่อนใช้ทางนอก ปี่พาทย์นางหงส์ ปี่พาทย์มอญใช้ทางเพียงออบน เครื่องสายปี่ชวาใช้ทางชวา แต่บัญญัตินิยมนี้

เปลี่ยนแปลงได้ เพราะทางทั้ง 7 นี้มีทางที่เป็นคู่ประสานสัมพันธ์กันในเรื่องระดับเสียง คือ ทางเพียงออล่างคู่กับทางเพียงออบน ทางในคู่กับทางนอก ทางกลางคู่กับทางกลางแหบ การขับร้องบรรเลงหรือเพลงที่เดิมกำหนดเสียงไว้ “ทาง” หนึ่ง อาจอนุโลมใช้ “ทาง” ที่เป็นคู่กันแทนได้ เช่น การขับร้องบรรเลงของวงเครื่องสายอาจใช้ทางเพียงออล่าง หรืออาจใช้ทางอื่น ๆ ได้มากกว่านี้ แล้วแต่เหตุปัจจัย ทั้งนี้เพื่อให้เหมาะกับระดับเสียงคนร้องและเหมาะสมกับอารมณ์ในบางเพลงก็ได้

จากคำให้สัมภาษณ์ของอาจารย์ถาวร สิกขโกศล เมื่อ 18 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2555 ได้กล่าวไว้ว่า ละครนอกและโขนในปัจจุบันใช้ทางในเหมือนละครในทั้งหมด เพราะเป็นเสียงคู่กับทางนอกของละครนอกสมัยก่อน โขนถึงแม้เดิมจะใช้ทางกลางซึ่งไม่ได้คู่กับทางใน แต่ปัจจุบันปี่กลางไม่ได้รับความนิยมก็ยังใช้ทางในแทนได้ โดยไม่ถือว่าผิดหลักวิชาแต่อย่างใด

ฉะนั้น “ทาง” หรือบันไดเสียง ที่ใช้ในการขับเสภาก็มีวิวัฒนาการเปลี่ยนแปลงไป ควรปรับปรุงให้เหมาะสมกับยุคสมัย และระดับเสียงของคนขับได้เช่นเดียวกัน เพราะศิลปะใดไร้แบบแผนย่อมไม่สามารถรักษาเอกลักษณ์และดำรงอยู่ได้ แต่ถ้ายึดแบบแผนเป็นกรอบตายตัวจนเกินไป ไม่ยืดหยุ่นหรือปรับให้สมสมัย สมกับกับผู้เล่นผู้ชมบ้าง ศิลปะนั้นย่อมตายหรือติดตันแต่ในวงแคบ

เดิมเมื่อยังไม่มีปี่พาทย์ประกอบ การขับเสภาคงไม่มีระดับเสียงบังคับตายตัว คนขับแต่ละคนย่อมใช้ระดับเสียงที่คนสามารถขับได้ไพเราะ เนื่องจากคนขับเสภาสมัยก่อน (ก่อน รัชกาลที่ 6) เป็นชายเช่นเดียวกับผู้แสดงละครนอกซึ่งใช้ “ทางนอก” ในการขับร้องและบรรเลง ต่อมาเมื่อเสภาพัฒนาเป็นเสภาทรงเครื่อง ร้องส่งเพลงด้วย จึงขับและร้องส่งเพลงด้วย “ทางนอก” เป็นหลักจนแพร่หลายกลายเป็นแบบแผน เสียงระดับ “ทางนอก” จึงมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า “เสียงเสภา”

จากคำให้สัมภาษณ์ของอาจารย์ถาวร สิกขโกศล เมื่อ 18 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2555 กล่าวว่า เดิมทีปี่พาทย์แต่ละวงมีระดับเสียงไม่เท่ากันทีเดียว มีสูงต่ำกว่ากันบ้างเล็กน้อย เช่น เสียงเครื่องของวงบ้านจางวางทั่วต่ำกว่าเสียงของวงกรมศิลปากรปัจจุบันครึ่งเสียง เสียง ของวงบ้านพระยาเสนาะดุริยางค์และศิษย์ เช่น วงครูมิ ทรัพย์เย็น เป็นเสียงที่สืบทอดมาจากกรมมหรสพในรัชกาลที่ 5 จัดว่าเป็นเสียงเดียวกับกรมศิลปากรในปัจจุบัน ถึงแม้ว่าเสียงจะต่ำกว่ากรมศิลปากรอยู่เล็กน้อยก็ตาม ส่วนระดับเสียงของวงปี่พาทย์ตามบ้านในแถบชนบทหรือแม้ในกรุงเทพบางวงที่ไม่ได้ปรับให้สูงตามสมัยนิยม ในปัจจุบันก็ยังต่ำกว่าเสียงวงปี่พาทย์กรมศิลปากรอยู่บ้าง ในปัจจุบันหลายวงจะอยู่ในระดับเดียวกับเสียงเครื่องสำนักเสนาะดุริยางค์ บางวงก็ต่ำเท่าวงบ้านจางวางทั่ว เช่น วงครู สำราญ เกิดผล วัดบ้านใหม่หางกระเบน จังหวัดพระนครศรีอยุธยา ในปัจจุบันก็ยังใช้ระดับเสียงต่ำเช่นนี้อยู่

ยังมีวงปี่พาทย์บางวงในปัจจุบันเทียบเสียงสูงขึ้น ทีแรกคงเกิดจากอิทธิพลดนตรีสากล และวงปี่พาทย์ของกรมประชาสัมพันธ์ซึ่งเทียบเสียงเท่าดนตรีสากลเพื่อใช้เล่นสังคีตสัมพันธ์ร่วมกับเครื่องดนตรีสากล นายวงปี่พาทย์บางวงเห็นว่า เสียงต่ำเมื่อเล่นคู่หรือประชันกับวงเสียงสูงจะ

เสียเปรียบ จะถูกเสียงที่สูงกว่าข่มจนฟังไม่เด่น ต่อมาแต่ละวงที่มีแนวคิดเช่นนี้ได้ปรับเสียงเครื่องของวงตนให้สูงขึ้น ซึ่งเป็นผลทำให้คนร้องร้องลำบาก ปี่แบบเก่าก็เป่ายาก ระดับเสียงที่ปรับสูงขึ้นนี้จึงไม่ค่อยเป็นที่นิยมกันนัก ส่วนระดับเสียงของวงปี่พาทย์กรมศิลปากรนั้น ยังถือว่าเป็นเสียงมาตรฐานที่วงปี่พาทย์ทั่วไปในปัจจุบันนิยมถือเป็นแบบแผน

ถึงตรงนี้สรุปได้ว่า เสภาทรงเครื่อง (หรือส่งเครื่อง) ในยุคคนขับมีแต่ผู้ชาย (โดยขับทั้งบทหญิง บทชาย) ใช้ระดับเสียง “ทางนอก” หรือ “เสียงเสภา” แต่ถ้าขับไม่ส่งเพลงก็ไม่ได้ขับทางนอกเสมอไป ข้าพเจ้าได้พบตัวอย่างแผ่นเสียงเก่าอยู่หลายแผ่น พบว่า เสภาที่หลวงกล่อมโกศลศัพท์ (จอน) ขับในแถบบันทึกเสียงนั้น ก็ขับระดับเสียงที่เป็นอิสระซึ่งเป็นการขับตามสบายไม่ขึ้นอยู่กับเสียงของวงปี่พาทย์ใดๆ

จากคำให้สัมภาษณ์ของอาจารย์ถาวร สิกขโกศล เมื่อ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2555 ได้กล่าวว่า ต่อมาน่าจะราวปลาย ร. 6 หรือต้น ร. 7 เริ่มมีผู้หญิงขับเสภา ทำให้เกิดปัญหาเรื่องระดับเสียงที่ใช้ เพราะธรรมชาติของเสียงผู้หญิงขับ “ทางนอก” ไม่สะดวก พระยาเสนาะดุริยางค์ ซึ่งเชียวชาญทั้งปี่พาทย์ ขับและร้องได้สอนให้ผู้หญิงขับ “ทางใน” อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน บอกว่าท่านเรียก “ทางใน” ว่า “เสียงคู่เสภา” ส่วนผู้ชายก็ขับทางนอก แม้จะเป็นเสียงคนละระดับ แต่ก็เป็นเสียงคู่กัน ขับต่อกันได้ไม่ขัดเขิน ครูเลื่อน สุนทรวาทิน เล่าว่า ท่านเคยขับเสภาตอนขุนช้างขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้าง ถึงพาวันทองไปนอนในป่า คู่กับพระยาเสนาะดุริยางค์ ถวายสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว ก็ขับทางในคู่กับทางนอกต่อเนื่องกันได้อย่างสนิทสนม

ฉะนั้นถ้าพิจารณาตามแนวทางที่ พระยาเสนาะดุริยางค์เคยใช้นี้ ระดับเสียงที่ใช้ในการขับเสภาท่านได้ใช้ทั้งทางนอก (เสียงเสภา) และทางใน (เสียงคู่เสภา) ไม่จำเป็นต้องขับทางนอกเสมอไป มิฉะนั้นหญิงและชายที่เสียงต่ำจะขับไม่ได้ เป็นการปิดกั้นคีตศิลป์แขนงนี้ไม่ให้ขยายตัวออกไปในวงกว้างยิ่งขึ้น

จึงกล่าวได้ว่า พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้พัฒนาระดับเสียงที่ใช้ในการขับเสภาให้ใช้ได้ทั้ง “ทางนอก” และ “ทางใน” นับว่าเหมาะสมกับผู้ขับซึ่งมีผู้หญิงด้วยอย่างยิ่ง

จากคำให้สัมภาษณ์ของอาจารย์ถาวร สิกขโกศล เมื่อ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2555 ได้กล่าวว่า ต่อมาเมื่อกรมมหรสพได้โอนย้ายสังกัดมาเป็นกรมศิลปากรในสมัยหลังเปลี่ยนแปลงการปกครองพ.ศ. 2475 แล้ว ทางกรมศิลปากรก็ได้จัดการแสดงโขนละครและดนตรีไทยให้แก่ประชาชนทั่วไปได้ชมกัน ณ โรงละครแห่งชาติ การแสดงอย่างหนึ่งที่กรมศิลปากรได้ริเริ่มปรับปรุง และจัดอยู่หลายครั้งคือละครเสภา เรื่องที่เล่นมีเรื่องขุนช้างขุนแผนและเรื่องไกรทอง สองเรื่องนี้ได้ปรับปรุงบทละครให้ชมเป็นตอนๆ ไป เช่น ขุนช้างขุนแผนตอนพระไวยแตกทัพ เป็นต้น การแสดงในระยะนั้นจนถึงปัจจุบันนี้ได้เปลี่ยนวงดนตรีที่ใช้บรรเลงเพื่อการแสดง จากเดิมที่เป็นวง

ปี่พาทย์ไม้แข็งซึ่งมีปี่ในเป็นประธานของวง มาปรับเปลี่ยนเป็นวงปี่พาทย์ไม้นวมอันมีขลุ่ยเพียงออเป็นเครื่องประธาน ฉะนั้นระดับเสียงของเพลงร้องและบรรเลงจึงต้องใช้ทางเพียงออล่างและทางเพียงออบนเป็นหลัก ทางทั้งสองทางนี้ลดระดับเสียงจากทางในและทางนอกลงมาอีกหนึ่งเสียง ด้วยเหตุนี้จึงทำให้เสียงของการขับเสภาที่ใช้ดำเนินเรื่องในละครเสภานั้นต้องเปลี่ยนไปด้วย กล่าวคือ หากเป็นผู้ชายขับก็ขับด้วยทางเพียงออบน หากเป็นผู้หญิงขับก็ขับด้วยทางเพียงออล่าง ทั้งนี้เพื่อให้เกิดความกลมกลืนสอดคล้องกับเพลงร้องเพลงบรรเลงที่ดำเนินอยู่ตั้งแต่ต้นจนจบ

ด้วยเหตุนี้จึงสรุปได้ว่าทางหรือบันไดเสียงที่ใช้สำหรับขับเสภานั้นในปัจจุบันสามารถขับได้ 5 ทางหรือ 5 บันไดเสียงคือ

เสียงอิสระ สามารถกำหนดระดับเสียงใดก็ได้ขึ้นอยู่กับความถนัดและความสบายของผู้ขับ การขับเสภาในแนวนี้จะไม่มีการร้องและการบรรเลงเพลงใด ๆ มารับส่งต่อเนื่องกัน เป็นการขับเสภาเพียงอย่างเดียวโดยเอกเทศ

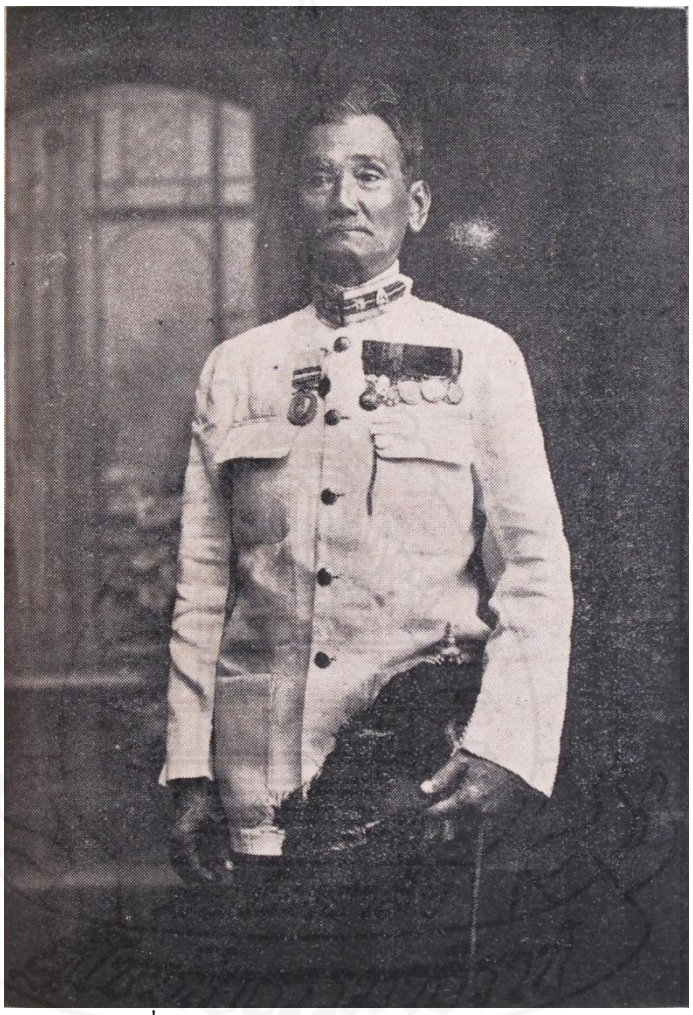
ทางนอก เป็นระดับเสียงขับของผู้ชายที่มีการขับเสภาและร้องส่งเพลงในวงปี่พาทย์ไม้แข็งหรือที่เรียกกันอีกอย่างหนึ่งว่าวงปี่พาทย์เสภา อันมีปี่ในเป็นประธานของวงดนตรี

ทางใน เป็นระดับเสียงขับเสภาของผู้หญิง หรือผู้ชายที่มีเสียงไม่สูง ใช้ขับเสภาและร้องส่งเพลงในวงปี่พาทย์ไม้แข็ง

ทางเพียงออบน เป็นระดับเสียงขับของผู้ชายที่มีการขับเสภาและมีการร้องส่งเพลงในวงปี่พาทย์ไม้นวมอันมีขลุ่ยเพียงออเป็นประธานในวงดนตรี

ทางเพียงออล่าง เป็นระดับเสียงขับเสภาของผู้หญิง หรือผู้ชายที่มีเสียงไม่สูง ใช้ขับเสภาและร้องส่งเพลงในวงปี่พาทย์ไม้นวม

บทที่ 3
ประวัติและผลงานของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)



ภาพที่ 3.1 พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน

1. ประวัติพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

ประวัติของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ที่นำเสนอต่อไปนี้ผู้วิจัยได้รวบรวมมาจากหลายแหล่งด้วยกันคือ จากหนังสือเรื่องประชุมเพลงไทยภาค 2 พิมพ์แจกเป็นที่ระลึกในงานพระราชทานเพลิงศพ เสวกตรี พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เมื่อ 20 มีนาคม 2492 ในหนังสือเล่มนี้มีประวัติย่อพระยาเสนาะดุริยางค์ เขียนโดยคงศักดิ์ คำศิริ ลูกศิษย์คน

หนึ่งของพระยาเสนาะดุริยางค์ เคยรับราชการเป็นหัวหน้าแผนกบันเทิงกองการกระจายเสียงในประเทศ กรมประชาสัมพันธ์ ในระหว่าง พ.ศ. 2485 - 2504 ข้อเขียนในเรื่องนี้นับว่าเป็นครั้งแรกที่ประวัติพระยาเสนาะดุริยางค์ได้ตีพิมพ์เผยแพร่ ถึงแม้ข้อเขียนไม่มากนักแต่เป็นแหล่งข้อมูลเบื้องต้นที่ผู้คนรุ่นหลังสามารถนำไปศึกษาได้เป็นอย่างดี

หนังสือเล่มนี้พิมพ์เป็นจำนวนน้อยและปัจจุบันหาได้ยากมาก แม้แต่ในหอสมุดแห่งชาติก็ไม่มีปรากฏ ผู้วิจัยพบหนังสือเล่มนี้ที่หอสมุดกรมพระยาดำรงราชานุภาพ และได้ถ่ายสำเนาไว้ เหตุที่เนื้อหานั้นไม่ยาวนัก ผู้วิจัยจึงคัดข้อความบางส่วนมาดังนี้

พระยาเสนาะดุริยางค์ มีนามเดิมว่า “แช่ม สุนทรวาทิน” เป็นบุตร นายช้อย นางไผ่ เกิดเมื่อเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2409 ณ บ้านสวยมะลิ ตำบลวัดเทพศิรินทร์ จังหวัดพระนคร ครั้งมีอายุพอสมควร บิดาได้ให้เรียนหนังสือที่โรงเรียนใกล้บ้าน และกลับมาอบรมวิชาขับร้องและดุริยางค์ศิลปกับบิดาที่บ้าน โดยบิดาเป็นผู้มีอุปนิสัยรักชอบและสันทัดในการขับร้อง และดุริยางศิลปเป็นอย่างยิ่งอยู่แล้ว ต่อมาเมื่อปรากฏว่าวิชาทั้งสองนี้ได้ฝังรากฐานขั้นต้นลงในอุปนิสัยพอประมาณ แล้ว บิดาก็นำไปฝากให้อยู่กับพระยาเทเวศร์วงษ์วิวัฒน์ (ผู้ให้กำเนิดละครดึกดำบรรพ์) เพื่อฝึกฝนวิชาขับร้องและดุริยางศิลปให้สันทัด สมที่จะเป็นศิลปินประเภทนี้ต่อไปในวังหน้าได้ พออายุครบ 15 ปี (พ.ศ. 2422) ก็ได้เข้ารับราชการ อยู่ในหน้าที่พนักงานปี่พาทย์ของกองปี่พาทย์กรมโขนหลวง ได้รับเบี้ยหวัดปีละ 12 บาท

พระยาเสนาะดุริยางค์ ได้รับราชการตั้งแต่รัชกาลที่ 5 จนถึงรัชกาลที่ 6 ด้วยดีมาโดยตลอด จึงได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เลื่อนขึ้นตามลำดับ จนครบเกษียณอายุราชการ ออกรับเบี้ยบำนาญใน พ.ศ. 2469 แต่รัชกาลที่ 7 ทรงกรุณาโปรดเกล้าฯ เรียกเข้ารับราชการต่อไปอีกจนสิ้นรัชกาล จึงได้ออกรับบำนาญตามเดิม และในการจัดตั้งคณะกรรมการบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากล ของกรมศิลปากร พ.ศ. 2479 พระยาเสนาะดุริยางค์ก็ได้รับเลือก เข้าเป็นกรรมการอยู่ด้วยคนหนึ่งในบรรดาผู้เชี่ยวชาญดนตรีไทยจำนวน 10 คนนั้น

ครั้นวันที่ 20 ตุลาคม พ.ศ. 2493 พระยาเสนาะดุริยางค์ได้เริ่มป่วยด้วยโรคชรา และได้ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 31 มกราคม พ.ศ. 2492 ณ บ้านเลขที่ 156 ค.หน้าโรงเรียนบ้านสมเด็จเจ้าพระยา จังหวัดธนบุรี รวมอายุ 83 ปี

ที่มา: คงศักดิ์ คำศิริ. (2492) “ประวัติย่อพระยาเสนาะดุริยางค์” ใน ประชุมเพลงไทยเดิม ภาค 2 หน้า ก-ซ

ประวัติของพระยาเสนาะดุริยางค์ที่ถูกเขียนขึ้นในคราวต่อมานั้น มีปรากฏอีกหลายครั้ง แต่ครั้งที่แพร่หลายและใช้อ้างอิงกันโดยทั่วไปนั้น เป็นข้อเขียนของอาจารย์พิชิต ชัยเสรี ซึ่งเขียนลงในงานวิจัยเรื่อง นามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ผู้วิจัยเห็นว่าข้อเขียนนี้มีประโยชน์และมีความสมบูรณ์ในเนื้อหา จึงสรุปข้อความดังนี้

พระยาเสนาะดุริยางค์ เป็นบุตรคนหัวปีของครูช้อย และนางไผ่ สุนทรวาทิน เกิดเมื่อเดือนสิงหาคม พ.ศ. 2409 ตรงกับเดือน 9 ปีขาลที่ตำบลสวนมะลิ ใกล้วัดเทพศิรินทราวาส ได้ฝึกฝนเล่าเรียนวิชาดนตรีจากครูช้อย ผู้เป็นบิดา จนมีความแตกฉาน ต่อมาเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ (ม.ร.ว. หลาน กุญชร) ผู้บัญชาการกรมโขนตั้งคณะละครขึ้นที่บ้าน จึงได้ขอตัวมาเป็นนักดนตรีในวงปี่พาทย์ของท่าน ก็ยิ่งทำให้พระยาเสนาะ ฯ มีความเชียวชาญสันทัดในการขับร้องและดุริยางคศิลป์อีกเป็นอันมาก พระยาเสนาะ ฯ เริ่มเข้ารับราชการเมื่อพุทธศักราช 2422 ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ต่อมาได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น "ขุนเสนาะดุริยางค์" เมื่อวันที่ 10 ตุลาคม พ.ศ. 1446 ในตำแหน่งเจ้ากรมพิณพาทย์หลวง แล้วโปรดเลื่อนเป็น "หลวงเสนาะดุริยางค์" เมื่อ พ.ศ. 2453 ในตำแหน่งเดิม

ครั้นถึงรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวโปรดให้เลื่อนเป็น "พระเสนาะดุริยางค์" รับราชการในกรมมหรสพหลวง และได้รับพระราชทานเหรียญดุษฎีมาลาเข็มศิลปวิทยา ท่านได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น "พระยาเสนาะดุริยางค์" เมื่อวันที่ 19 สิงหาคม พ.ศ. 2468 นับเป็นหนึ่งในสองพระยาทางดุริยางค์ไทยของกรุงรัตนโกสินทร์ พระยาอีกท่าน คือ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) แม้ภายหลังจะเกษียณอายุราชการแล้ว พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวก็ยังทรงพระกรุณาโปรดเกล้า ฯ เรียกเข้ารับราชการต่อไปอีกจนสิ้นรัชกาลจึงได้ออกรับบำนาญ นับได้ว่าเป็นที่ไว้วางพระราชหฤทัยยิ่ง หน้าที่การงานของพระยาเสนาะ ฯ นั้นมีมาตลอดตั้งแต่เริ่มรับราชการ จนสิ้นอายุขัย ดังแบ่งเป็นระยะ ๆ ได้ดังนี้

ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว นอกจากงานประจำควบคุมฝึกสอนและการบรรเลงในงานพระราชพิธีต่าง ๆ แล้ว ยังโปรดให้เป็นครูสอนดนตรีถวายพระราชวงศ์ฝ่ายในและเจ้าจอมในพระบรมมหาราชวังเป็นประจำ เจ้าจอม ม.ร.ว.สดับ ลดาวัลย์ เล่าว่า พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดให้ตั้งมโหรีหญิงวงหลวงขึ้นเป็นวงแรก อยู่ในพระอนุเคราะห์ของพระวิมาดาเธอกรมพระสุทธาสินีนาฏ และได้ทรงพระราชนิพนธ์กลอนบทละครเรื่องเงาะป่าขึ้น เมื่อทรงจบตอนใดก็โปรดให้เจ้าจอมสดับเชิญพระราชนิพนธ์ตอนนั้นมาให้ท่านพระยา เสนาะ ฯ บรรจุเพลงร้องและเพลงหน้าพาทย์แล้ว

ฝึกสอนวงมโหรีฝ่ายในขับร้องและบรรเลงปี่พาทย์ถวายให้ทรงฟังแต่ละตอนเพื่อทรงพระราชวิจารณ์แก้ไข เป็นอย่างนี้จนทรงพระราชนิพนธ์จบเรื่อง พระยาเสนาะ ฯ รับราชการสนองพระยุคลบาทใกล้ชิดตลอดรัชกาล ได้รับพระมหากรุณา พระราชทานรางวัลเป็นพิเศษหลายครั้ง อาทิ ดุมเสื้อพระปรมาภิไธยย่อ จปร. นาฬิกา จปร.

ในรัชกาลพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว พระยาเสนาะ ฯ ได้รับมอบหมายให้ควบคุมวงพิณพาทย์ของเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี (ม.ร.ว.ปุ้ม มาลากุล) เสนาบดีกระทรวงวัง ซึ่งมีนักดนตรีส่วนใหญ่เป็นทหารรักษา วัง วงพิณพาทย์นี้นับได้ว่ารวบรวมผู้มีฝีมือ ซึ่งต่อมาได้เป็นครูผู้หลักผู้ใหญ่ เป็นที่รู้จักนับถือโดยทั่วไปในวงการดุริยางคศิลป์ เช่น ครูเทียบ คงลายทอง ครูพริ้ง ดนตรีรส ครูสอน วงฆ้อง ครูมิ ทรัพย์เย็น ครูแสวง โสภา ครูผิว ใบไม้ ครูทรัพย์ นุตสถิตย์ ครูอรุณ กอนกุล ครูเชื้อ นักร้อง และครูทองสุข คำศิริ (ภายหลังเปลี่ยนชื่อเป็น คงศักดิ์ คำศิริ) เป็นต้น ในราวปลายรัชกาลที่ 6 พระยาเสนาะ ฯ ได้รับพระบรมราชโองการโปรดเกล้า ฯ ให้ฝึกสอนควบคุมวงมโหรีหญิงซึ่งมีนางพระกำนัลเป็นนักดนตรี ครั้นเมื่อพระนางเจ้าสุวัทนา พระวรราชเทวี ใกล้จะครบกำหนดมีพระประสูติกาล พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์เนื้อร้องเพลงปลาทองเตรียมไว้สมโภชพระราชทานสมเด็จพระเจ้า ลูกเธอ จึงโปรดให้พระยาเสนาะ ฝึกมโหรีหญิงวงนี้ไว้บรรเลงถวายเมื่อมีพระประสูติกาล

ในรัชกาลพระบาท สมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว พระยาเสนาะ ฯ ยังได้สนองพระกรุณาธิคุณฝึกซ้อมมโหรีหญิงที่ตำหนักพระวิมาดาเธอ กรมพระสุทธาสินีนาฏ ในวังสุนันทาลัย และบรรเลงถวายทุกคืนวันพุธ ตราบจนเสด็จพระราชดำเนินสู่ประเทศอังกฤษ นอกจากนี้พระยาเสนาะ ฯ ยังได้รับเชิญเป็นครูของบ้านปี่พาทย์สำคัญ 2 ตระกูล คือตระกูลดุริยพันธุ์และตระกูลดุริยประณีต มาเป็นเวลาช้านาน ท่านจึงได้นำนายหน่วงและนายเหนี่ยว ดุริยพันธุ์ สองพี่น้องซึ่งเป็นศิษย์ฝีมือเยี่ยมเข้ารับราชการ ในวงปี่พาทย์หลวงในรัชกาลที่ 7 อีกด้วย

ในรัชสมัยปัจจุบัน เมื่อกรมศิลปากรบันทึกโน้ตเพลงไทยในปี พ.ศ. 2479 ก็ได้เชิญพระยาเสนาะ ฯ เป็นผู้บอกเพลงและท่านได้เป็นกรรมการของราชบัณฑิตยสถานอยู่จนตลอดชีวิต พระยาเสนาะ ฯ เป็นนักดนตรีที่มีฝีมือเป็นเลิศถึงที่สุด ทั้งทางเครื่องและทางขับร้อง โดยจะสังเกตได้จากบรรดาศิษย์ทั้งหลายของท่าน ซึ่งในระยะต่อมาได้กลายเป็นเอตทัคคะในแต่ละแขนงของดุริยางคศาสตร์ จนเป็นที่ยอมรับนับถือกันโดยทั่วไป ทั้งนี้เป็นผลมาจากฉันทะวิริยะของท่านพระยาเสนาะ ฯ ที่ได้พร่ำสอนอบรมด้วยความละเมียดละไม รวมทั้งเต็มเปี่ยมในความรู้แจ้งเห็นจริงโดยแท้

ผลงาน ทางดนตรีของท่านนั้นเป็นแนวอนุรักษ์นิยม ท่านพร่ำสอนแก่บรรดาศิษย์ทั้งหลายเสมอว่า เรียนรู้รักษาของเก่าให้หมดสิ้นก่อนเถิดจึงค่อยแต่งของใหม่ ตลอดชีวิตของท่านจึงมิได้แต่งเพลงใด ๆ ขึ้นใหม่ นอกจากทางเดี่ยวของเครื่องมือต่าง ๆ และการเรียบเรียงตับมอญกละนอกจากนี้แล้วเป็นการปรับปรุงรักษาทั้งสิ้น กล่าวได้ว่าท่านเป็นคนแรกที่ปรับปรุงการขับร้องของสยามประเทศให้ละเมียดละไม นุ่มนวลจะแจ้ง มีชีวิตจิตใจ และไพเราะต้องหูผู้ฟังโดยทั่วไป สมเป็นศิลปะการดนตรีชั้นสูงต่างจากการขับร้องที่มีมาแต่เดิม หลักฐานนี้จะเห็นได้จากความสำเร็จของครูเหนี่ยว ดุริยพันธุ์ ผู้เป็นศิษย์ และอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ผู้บุตรี ได้อย่างชัดเจน

ในด้านชีวิต ครอบครัว ท่านมีบุตรธิดาทั้งสิ้น 7 คน ดังนี้ เกิดแต่นางทรัพย์ (ก่อนได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์) 2 คน คือ 1. หญิง ชื่อ ช้า 2. ชาย ชื่อ เชื่อง เกิดแต่คุณหญิงเสนาะดุริยางค์ (เรือน) 5 คน คือ 1. หญิง ชื่อ เรียบ 2. ชาย ถึงแก่กรรมเมื่อยังเยาว์ 3. หญิง ชื่อ เลื่อน 4. ชาย ชื่อ เชื้อ 5. หญิง ชื่อ เจริญใจ พระยาเสนาะ ฯ ถึงแก่อนิจกรรมเมื่อวันที่ 31 มกราคม พ.ศ. 2492 ณ บ้านเลขที่ 1561 หน้าโรงเรียนบ้านสมเด็จเจ้าพระยา สิริอายุได้ 83 ปี

ที่มา: พิชิต ชัยเสรี. (2532) “พระยาเสนาะดุริยางค์(แช่ม สุนทรวาทิน)” ใน นามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์ หน้า 294-296

ประวัติที่ได้คัดมาลงทั้ง 2 แหล่งนี้ จะเห็นได้ว่ายังขาดเรื่องคุณูปการที่พระยาเสนาะดุริยางค์ได้สร้างสรรค์เกี่ยวกับด้านขับเสภาไว้ ฉะนั้นเรื่องที่จะนำเสนอต่อไปนี้มีข้อความบางส่วนที่ได้ประจักษ์ว่าท่านได้พัฒนาปรับปรุงเรื่องขับเสภาของท่าน ประวัติของท่านที่จะได้เรียบเรียงต่อไปนี้เป็นการรวบรวมจากคำให้สัมภาษณ์ของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ครูเลื่อน สุนทรวาทิน อาจารย์ถาวร สิกขโกศล ลูกศิษย์คนหนึ่งของครูเลื่อน สุนทรวาทิน ที่ได้ใกล้ชิดและรวบรวมความรู้ที่ได้มาจากครูเลื่อนโดยตรงไว้มากที่สุด และข้อมูลบางส่วนได้จากข้อเขียนเรื่อง จากสำนัก “สุนทรวาทิน” สู่ สายเสนาะ เขียนโดน อาจารย์ถาวร สิกขโกศล ในบรรณานุสรณ์ ที่ระลึกงานพราชทานเพลิงศพ นางเจริญใจ สุนทรวาทิน วันที่ 22 เมษายน 2555

จากคำให้สัมภาษณ์ของอาจารย์ถาวร สิกขเมื่อวันที่ 3 กันยายน พ.ศ. 2555 ได้ให้ข้อมูลว่า “สุนทรวาทิน” เป็นนามสกุลพระราชทานเลขที่ 343 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวพระราชทานแก่หลวงเสนาะดุริยางค์ (แช่ม) กรมดนตรีมหาดเล็ก เมื่อวันที่ 14 กรกฎาคม พ.ศ.2456 ทรงเขียนอักษรโรมันกำกับไว้ว่า “Sundarav$\bar{a}$din” ฉะนั้นต้องอ่านว่า “สุน-ทะ-ระ-วา-ทิน” **สุนทร**

แปลว่า งาม ดี ไพเราะ **วาทิน** ในที่นี้หมายถึง นักดนตรี รวมแล้วหมายถึง “นักดนตรีผู้มีความไพเราะ” คำ “สุนทร” น่าจะมีที่มาจากชื่อบิดา, ชื่อตัว และราชทินนามเสนาะดุริยางค์ บิดาท่านชื่อช้อย คำนี้ แปลว่า “งาม” คำว่า “แช่ม” อันเป็นชื่อของพระยาเสนาะฯ ก็แปลว่า “งาม” เมื่อซ้อนกับคำว่า ช้อย เป็น “แช่มช้อย” จะเห็นความหมายได้ชัดเจน ราชทินนาม “เสนาะดุริยางค์” ก็หมายถึง “ดนตรีอันไพเราะ” พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงเอาความหมายว่า “งาม ดี ไพเราะ” จากคำว่า “ช้อย” และ “แช่ม” รวมกับความหมายของคำว่า “เสนาะ” ออกมาเป็นคำว่า “สุนทร” บ่งบอกชื่อบิดา ชื่อเจ้าตัวและราชทินนามของผู้ขอพระราชทานนามสกุล ส่วนคำ “วาทิน” บอกอาชีพนักดนตรี

สุนทรวาทิน คือ “นักดนตรีผู้มีความไพเราะ” มี “ความเสนาะ” โดดเด่นเป็นเอกสมชื่อ “ช้อย” และ “แช่ม” และราชทินนามเสนาะดุริยางค์

ด้านชาติภูมิท่าน อาจารย์ถาวร สิกขโกศล ได้อ้างถึงราชกิจจานุเบกษา พ.ศ. 2428 กล่าวว่า บ้านครูช้อยอยู่ริมคลอง (มหานาค) หลังวัดสระเกศ ซึ่งสมัยนั้นเป็นส่วนหนึ่งของตำบลสวนมะลิอนึ่งวัดเทพศิรินทร์ฯ ลงมือก่อสร้าง พ.ศ. 2419 พระสงฆ์จำพรรษา ตั้งแต่ปี พ.ศ.2421 พระยาเสนาะดุริยางค์จึงน่าจะเกิดที่บ้านสวนมะลิแถบหลังวัดสระเกศ คนละด้านกับวัดเทพศิรินทราวาส

จากคำให้สัมภาษณ์ของอาจารย์ถาวร สิกขเมื่อวันที่ 3 กันยายน พ.ศ. 2555 กล่าวว่า ในหนังสือทั่วไปมักเขียนว่าท่านมีพี่น้อง 4 คน คือ แช่ม ชื่น ชม ผิว แต่คุณย่าไผ่มารดาของพระยาเสนาะดุริยางค์เล่าให้ครูเลื่อนฟังว่า ท่านมีลูกทั้งหมด 9 คน ตายแต่เด็ก 3 คน โตเป็นผู้ใหญ่ 6 คน สามคนแรกเป็นชายสามคนหลังเป็นหญิง ชายชื่ออักษร **ช** เหมือนพ่อ หญิงชื่ออักษร **ผ** เหมือนแม่ ตามลำดับคือ แช่ม ชื่น ชม ผิว ผ่อง ผาด ชมกับผ่องไม่มีผู้สืบสกุล แช่มคือพระยาเสนาะดุริยางค์ มีบุตรธิดาเติบโตมาทั้งหมด 5 คน ครูชื่นมีลูก 3 คน เป็นนักดนตรีทุกคน ผิวแต่งงานกับจีนกวางตุ้งเป็นเจ้าของโรงพิมพ์หว่าเชียงหลังวังบูรพา มีลูกชาย 2คน หญิง 2 คนใช้นามสกุลสุนทรวาทินทุกคน

ด้านการศึกษานั้น ในหนังสืองานพระราชทานเพลิงศพพระยาเสนาะดุริยางค์ เขียนไว้ว่า “ครั้นมีอายุพอสมควรบิดาได้ให้เรียนหนังสือที่โรงเรียนใกล้บ้าน” ข้อมูลตรงนี้อาจารย์ถาวร สิกขโกศล กล่าวว่าเป็นสิ่งคลาดเคลื่อน เพราะยุคนั้นยังไม่มีการศึกษาระบบโรงเรียน โรงเรียนสำหรับราษฎรแห่งแรกตั้งที่วัดมหรรณพาราม เมื่อ พ.ศ. 2428 ก่อนมีการศึกษาระบบโรงเรียนเด็กผู้ชายส่วนมากเรียนหนังสือกับพระที่วัด เช่น ครูพุ่ม บาปุยะวาทย์ (พ.ศ. 2433 – 2511) เรียนหนังสือกับพระครูแจ้ วัดพระยาทำ ฉะนั้น พระยาเสนาะดุริยางค์ก็คงเรียนหนังสือเบื้องต้นที่วัดใกล้บ้านท่านคือวัดสระเกศ หรือไม่ก็วัดสิตาราม (วัดคอกหมู) ซึ่งอยู่ฝั่งตรงข้ามคลองมหานาค

ส่วนวิชาดนตรีนั้นท่านเรียนกับบิดาและปู่ จนมีความรู้และฝีมือดีมาแต่เยาว์วัย จากคำให้สัมภาษณ์ของครูเลื่อน สุนทรวาทิน เมื่อวันที่ 12 เมษายน พ.ศ. 2548 เล่าว่าคุณย่าไผ่ เล่าให้ครู

เลื่อนฟัง ว่าท่านตีฆ้องและระนาดเก่งมาตั้งแต่ยังเด็กมาก อายุราว 5 ขวบ จนต้องใช้ม้าเล็ก ๆ รองนั่งจึงจะตีถึง ปัญญาก็ไวมาก เมื่อเด็ก ๆ ท่านชอบเล่นปลากัดอยู่ใต้ถุนเรือน หูก็ฟังเสียงเพลงไปด้วย บางครั้งก็เอากะลามาฝังดินโผล่ปริ่ม ๆ ต่างฆ้องวงแล้วตีตามไป ปรากฏว่าท่านจำเพลงที่ครูช้อยต่อให้ศิษย์บนเรือนฟังได้

ด้วยพรสวรรค์และความสามารถที่สั่งสมกันมาในครอบครัว นายแช่มจึงมีความรู้พื้นฐานทางดนตรีดีมากและมีฝีมือปี่พาทย์ดีรอบวง ทั้งเครื่องหนัง ฆ้อง ระนาด ปี่และขับร้อง ที่โดดเด่นมากคือระนาดกับปี่

ชีวิตช่วงเข้าวังบ้านหม้อในกาลต่อมา คุณย่าไผ่เล่าให้ครูเลื่อนฟังว่า “พ่อเอ็งเข้าไปอยู่วังบ้านหม้อตั้งแต่อายุ 10 ขวบ” นั่นคือราว พ.ศ. 2418 ครูช้อยพาไปนายแช่มไปสมัครเป็นนักดนตรีวงวังบ้านหม้อของเจ้าพระยาเทเวศวรวงศ์วิวัฒน์ (ขณะนั้นยังเป็นจ่ายง มหาดเล็กเวรศักดิ์) ถึง พ.ศ. 2422 ได้บรรจุเป็นนักดนตรีกรมมหรสพ รับพระราชทานเบี้ยหวัดปีละ 12 บาท ขณะนั้นอายุเพียง 13 ปี ที่ทำการกรมมหรสพอยู่ที่วังบ้านหม้อ นายแช่มจึงทำหน้าที่พนักงานปี่พาทย์ของกรมมหรสพและนักดนตรีของวงวังบ้านหม้อควบคู่กันไป ทั้งมีโอกาสศึกษาเรื่องโขนละคร ดนตรีและวรรณคดีไปด้วย

การที่นายแช่ม หรือพระยาเสนาะดุริยางค์ได้เข้าไปร่วมงานดนตรีในวังบ้านหม้อตั้งแต่อายุ 10 ปี และเป็นนักดนตรีกรมมหรสพตั้งแต่อายุ 13 ปี ย่อมมีโอกาสได้เพิ่มพูนความรู้และประสบการณ์อย่างดียิ่ง ได้เรียนกับครูเก่ง ๆ ทั้งทางตรงและทางอ้อมเต็มที่ โดยเฉพาะอย่างยิ่งตั้งแต่ พ.ศ. 2436 ซึ่งกรมพิณพาทย์ย้ายจากบ้านเจ้าพระยานรรัตนราชมานิตมาขึ้นกับเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์ ทำให้วังบ้านหม้อเป็นศูนย์กลางดนตรีและนาฏศิลป์รวมคนเก่งสาขาต่าง ๆ ไว้มากที่สุด พระประดิษฐ์ไพเราะ (ตาด ตาตะวาทิต) หลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี ทองพิรุฬห์) ก็ล้วนมารวมกันอยู่ที่วังบ้านหม้อ นอกจากนี้ ยังมีครูสิน สินธุนาคร (พ.ศ. 2375 –2457) เป็นครูคนสำคัญในวังบ้านหม้อมาแต่เดิม และยังมีครูท่านอื่น ๆ อีก

จากคำให้สัมภาษณ์ของอาจารย์ถาวร สิกขเมื่อวันที่ 3 กันยายน พ.ศ. 2555 ให้ข้อมูลที่ผู้วิจัยเรียบเรียง 17 ย่อหน้าดังต่อไปนี้

พระเสนาะดุริยางค์ (ขุนเณร พ.ศ. 2356– 2428) เมื่อท่านล่วงลับด้วยวัย 72 ปีนั้น พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม) อายุ 19 ปีแล้ว จึงโตทันช่วงที่พระเสนาะดุริยางค์ (ขุนเณร) เป็นครูอาวุโสในวงการปี่พาทย์ และน่าจะมีโอกาสได้ยินได้ฟังหรืออาจได้เรียนจากท่านด้วย ที่อนุมานอย่างนี้ก็ด้วยเหตุว่าฝีมือระนาดของนาย แช่ม ก็ไหวเจิดจ้าชัดเจนเช่นเดียวกับระนาดขุนเณร ครูเลื่อนเล่าว่า “เมื่อหนุ่ม ๆ คนเรียกพ่อฉันว่า ระนาดขุนเณร” แสดงว่าท่านทั้งสองมีฝีมือระนาดไปในแนวเดียวกันคือเสียงโตเป็นดอกเป็นดวง คมคายสง่างามเป็นยิ่ง

เมื่อเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์ร่วมกับสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ ทำละครดึกดำบรรพ์นั้น (เริ่มฝึกหลัง พ.ศ.2434 แสดงครั้งแรก พ.ศ. 2442) พระประดิษฐ์ไพเราะ (ตาด) เป็นครูผู้ฝึกซ้อมการบรรเลง หลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) ควบคุมการขับร้อง นายแช่ม เป็นคนระนาด ย่อมได้ศึกษาเพลงการต่าง ๆ จากพระประดิษฐ์ไพเราะ (ตาด) จนแตกฉานขึ้นอีกด้านหนึ่ง

อนึ่งทางร้องละครดึกดำบรรพ์นั้นหลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) แต่งขึ้นใหม่ ต่างจากทางร้องของละครทั่วไป มีลีลาประณีตไพเราะยิ่ง นายแช่มย่อมได้ศึกษามาอย่างดีจนตนเองมีความสามารถในการแต่งทางร้องและขับร้องได้ดีเยี่ยม

ครูสำคัญอีกคนหนึ่งซึ่งท่านได้ศึกษาเรื่องร้องด้วยคือ ครูจ่าโคมผู้มีบรรดาศักดิ์เป็น จ่าเผ่นผยองยิ่ง ครูร้องสักวาคนสำคัญในยุค รัชกาลที่ 4 – 5 ร่วมยุคกับครูช้อย ท่านแต่งเพลงร้องสักวาไว้มาก เช่น ลาวคำหอม ลาวดำเนินทราย แขกสาหร่าย 2 ชั้น เทพบรรทม ฯลฯ โดยเฉพาะเพลงลาวคำหอมและลาวดำเนินทรายนั้น ครูเลื่อนเล่าว่า “พ่อฉันต่อมาจากครูจ่าโคม” ทางร้องที่ครูเลื่อนและอาจารย์เจริญใจได้รับถ่ายทอดมานั้นใช้บทร้องของครูจ่าโคมที่เป็นบทร้องสักวาอย่างครบถ้วนสมบูรณ์ คือ ลาวคำหอมใช้บทร้อง “หอมดอกไม้คำหอม” ลาวดำเนินทรายท่อน 3 ยังครบสมบูรณ์ตามบทร้องสักวาดั้งเดิม มิได้ถูกตัดและดัดแปลงไปเล็กน้อยอย่างที่นิยมร้องกันในปัจจุบัน

บุคคลสำคัญที่น่าจะมีส่วนช่วยพัฒนาความประณีตเสนาะให้นายแช่มอยู่ด้วยคือ สมเด็จฯ กรมพระยานริศรานุวัติวงศ์ อัครศิลปินผู้เป็นเลิศในเรื่องความประณีตงดงามของศิลปะ ทั้งบรรดาหม่อมนักร้องของเจ้าพระยาเทเวศรฯ ครูและนักดนตรีผู้มีฝีมือคนอื่น ๆ ในวังบ้านหม้อ ก็เป็นแหล่งความรู้ให้นายแช่มได้ศึกษาศิลปะการดนตรีทั้งปี่พาทย์มโหรีและขับร้องอย่างเต็มที่

ด้านชีวิตราชการช่วงเริ่มต้นนายแช่มรับราชการในกรมมหรสพ เป็นพนักงานปี่พาทย์โขนละคร ต่อมาเมื่อโอนกรมพิณพาทย์มาขึ้นกับเจ้าพระยาเทเวศรวงศ์วิวัฒน์วังบ้านหม้อแล้วนายแช่มก็มีหน้าที่ในกรมนี้ด้วย ถึง พ.ศ. 2446 หลวงเสนาะดุริยางค์ (ทองดี) เจ้ากรมพิณพาทย์ถึงแก่กรรม จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ตั้งนายแช่มเป็นขุนเสนาะดุริยางค์ เมื่อวันที่ 10 ตุลาคม ร.ศ.122 (พ.ศ.2446) ดังข้อความในใบสัญญาบัตรตอนต้นว่า “มีพระบรมราชโองการโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้นายแช่มเป็นขุนเสนาะดุริยางค์ เจ้ากรมพิณพาทย์ ขึ้นกรมมหาดเล็ก ถือศักดินา 800 ทำราชการตามตำแหน่งตั้งแต่บัดนี้ไป...” แล้วเลื่อนเป็นหลวงเมื่อวันที่ 18 มกราคม พ.ศ.2452 (ตามปฏิทินสมัยนั้นซึ่งขึ้นปีใหม่เดือนเมษายน) เป็นพระเมื่อ 28 ธันวาคม พ.ศ.2461 (ร.6) และพระยาเมื่อ 19 สิงหาคม พ.ศ.2468 สมัยรัชกาลที่ 6

ด้วยความสามารถทางศิลปะการดนตรีรอบตัว ปลายปี พ.ศ.2450 ขุนเสนาะดุริยางค์ได้รับพระราชทานเหรียญดุษฎีมาลาเข็มศิลปวิทยา เมื่อวันที่ 18 มีนาคม เป็นนักดนตรีไทยคนแรกที่ได้รับเครื่องราชอิสริยาภรณ์อันทรงเกียรติสูงสุดทางศิลปวิทยานี้

ในรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงตั้งกรมมหรสพหลวง โปรดเกล้าฯ ให้โอนข้าราชการกรมที่เกี่ยวกับศิลปะจากบ้านเจ้าพระยาเทเวศร์วงศ์วิวัฒน์มารวมในกรมมหรสพที่ตั้งขึ้นใหม่นี้ แยกงานเป็นกรมกองย่อยคือ กรมช่างมหาดเล็ก กรมโขนหลวง กรมปี่พาทย์หลวง กองเครื่องสายฝรั่งหลวง และกรมบัญชาการซึ่งทำหน้าที่คล้ายสำนักงานเลขานุการกรมในปัจจุบัน พระยาประสิทธิ์ศุภการ (ม.ล.เฟื้อ พึ่งบุญ ภายหลังเป็นเจ้าพระยารามราฆพ) เป็นผู้บัญชาการกรมมหรสพ

กรมปี่พาทย์หลวงในขณะนั้น ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้หลวงประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เป็นเจ้ากรม เพราะเป็นข้าหลวงเดิมคุมวงปี่พาทย์ของพระองค์มาก่อนและมีความรู้ความสามารถสูงยิ่ง ทำให้พระยาเสนาะดุริยางค์มีเวลาสอนศิษย์และพัฒนาศิลปะการดนตรีมากขึ้น โดยเฉพาะอย่างยิ่งปี่กับร้อง ท่านจึงมีศิษย์ฝีมือดีหลายคนในรัชกาลนี้ ส่วนมากอยู่ที่วงเจ้าพระยาธรรมาธิกรณธิบดี (ม.ร.ว.ปุ้ม มาลากุล) ซึ่งท่านเป็นครูผู้สอนและคุมวง

หลังพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวสวรรคต เมื่อ พ.ศ. 2468 พระยาเสนาะดุริยางค์ก็เกษียณอายุราชการเมื่อ พ.ศ. 2469 ท่านได้บวชเป็นภิกษุอยู่ที่วัดทองนพคุณ แต่พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวให้เจ้าพระยาวรพงศ์พิพัฒน์ (ม.ร.ว.เย็น อิศรเสนา) เสนาบดีกระทรวงวัง ตามกลับไปรับราชการต่อ

ในรัชกาลที่ 7 พระยาเสนาะดุริยางค์คุมปี่พาทย์พิธีและมโหรี ส่วนปี่พาทย์เสภานั้นทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้หลวงประดิษฐ์ไพเราะเป็นผู้ควบคุมฝึกซ้อม เมื่อพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวต้องพระประสงค์จะทรงฟังมโหรีเรื่องเงาะป่า พระยาเสนาะดุริยางค์ได้ฝึกซ้อมมโหรีหญิงที่ตำหนักพระวิมาดาเธอ กรมพระสุทธาสินีนาฏฯ ในวังสวนสุนันทา และบรรเลงถวายทุกคืนวันพุธ ตั้งแต่ต้นจนจบเรื่อง ครั้งนี้ท่านได้ปรับปรุงเพลงจากที่เคยร้องถวายในรัชกาลที่ 5 บางเพลง ลีลาการร้องก็ปรับปรุงพัฒนาจากแบบเก่า ทำให้ไพเราะเสนาะกว่าเดิมมาก นักร้องคนสำคัญในคราวนี้คือ อาจารย์เจริญใจ ธิดาคนเล็กของท่าน

นอกจากนี้ เมื่อสมเด็จกรมพระยานริศรานุวัติวงศ์จัดละครดึกดำบรรพ์ถวายรัชกาลที่ 7 พระยาเสนาะดุริยางค์ก็ได้รับมอบหมายจาก “สมเด็จครู” ให้สอนและฝึกซ้อมทั้งปี่พาทย์และร้อง ท่านได้ทูลขออนุญาตปรับปรุงลีลาการขับร้องให้เป็นแบบของท่าน ดังนั้นทางร้องเพลงละครดึกดำบรรพ์ของท่านแท้ ๆ ซึ่งถ่ายทอดมาทางครูเลื่อนและอาจารย์เจริญใจ จึงต่างจากทางของบ้านจางวางทั่ว ซึ่งหม่อมเจริญเป็นผู้สอน ครั้งนี้ อาจารย์เจริญใจได้ฝึกแสดงละครดึกดำบรรพ์เป็นตัวนางกับหม่อมต่วน ครูเลื่อนฝึกแสดงเป็นตัวพระกับคุณหญิงเทศ นัฏกานุรักษ์

งานสำคัญทางดนตรีอีกอย่างหนึ่งของท่านคือ ร่วมเป็นกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลทั้งสองช่วง ช่วงแรกในรัชกาลที่ 7 พ.ศ. 2473 – 2475 ช่วงหลังในรัชกาลที่ 8

พ.ศ. 2479 – 2485 การบันทึกเพลงไทยเป็นโน้ตสากลเกิดขึ้นโดยพระดำริของสมเด็จฯกรมพระยาดำรงราชานุภาพ เจ้าพระยาวรพงษ์พิพัฒน์ เสนาบดีกระทรวงวัง รับสนองเชิญครูดนตรีไทยและผู้ชำนาญการจดโน้ตเพลงมาเป็นคณะทำงานร่วมกันบันทึกเพลงที่วังวรดิศ สัปดาห์ละ 2 ครั้ง ตั้งแต่เดือนกุมภาพันธ์ พ.ศ. 2473 (เป็นช่วงปลายปี เพราะขึ้นปีใหม่เดือนเมษายน) ถึงมิถุนายน พ.ศ. 2475 เปลี่ยนแปลงการปกครองจึงล้มเลิกไป ปี พ.ศ. 2479 กรมศิลปากรจึงฟื้นขึ้นมาทำใหม่จนถึง พ.ศ. 2485 จึงยุติเพราะภัยสงคราม การบันทึกเพลงทั้งสองช่วง พระยาเสนาะดุริยางค์เป็นกำลังสำคัญทั้งเป็นผู้บอกเพลงและตรวจสอบเพลง

ช่วงเศรษฐกิจตกต่ำ พ.ศ. 2473 – 75 มีข้าราชการถูก “ดุลย์” ออกเป็นอันมาก แต่พระยาเสนาะดุริยางค์เป็นกำลังสำคัญทางดนตรีไทยของประเทศชาติจึงมิได้รับผลกระทบ จนถึง พ.ศ. 2477 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว สละราชสมบัติ สิ้นรัชกาลที่ 7 ท่านจึงเกษียณอายุราชการตามเมื่ออายุ 86 ปี

พระยาเสนาะดุริยางค์น่าจะเป็นข้าราชการที่มีอายุราชการนานที่สุดคนหนึ่ง ท่านเริ่ม รับราชการตั้งแต่อายุ 13 ปี พ.ศ. 1422 จนถึงอายุ 68 ปี พ.ศ. 2477 รวมอายุราชการ 55 ปี ผ่าน 3 แผ่นดิน ตั้งแต่ต้นรัชกาลที่ 5 ถึงสิ้นราชการที่ 7 ท่านจึงเชี่ยวชาญงานดนตรีของหลวงยิ่งกว่าครูคนอื่นใด ทั้งยังมีประสบการณ์ดนตรีรอบด้านอย่างหาผู้เสมอเหมือนได้ยาก

หลังเกษียณอายุราชการแล้วท่านยังทำงานดนตรีต่อมา ส่วนมากเป็นงานสอนและพัฒนาการขับร้องบรรเลงให้ไพเราะสมสมัย โดยเฉพาะอย่างยิ่งการขับร้อง

ในด้านงานสอนนั้นพระยาเสนาะดุริยางค์เป็นครูดนตรีไทย 5 แผ่นดิน ตั้งแต่ รัชกาลที่ 5 – 9 มีศิษย์ต่างรุ่นต่างวัยมากมาย ทั้งในวัง บ้านเจ้านาย บ้านขุนนาง วงของชาวบ้านและนักดนตรีอาชีพ ศิษย์กลุ่มใหญ่กลุ่มหนึ่งของท่านคือ นักดนตรีในวงพิณพาทย์หลวง สมัย รัชกาลที่ 5 – 6 แม้คนหลายคนจะมีความรู้ดีมาแต่เดิม แต่ก็ได้เรียนเพิ่มเติมกับท่าน เช่น หลวงบำรุงจิตรเจริญ ขุนสมานเสียงประจักษ์ นายศุข ดุริยประณีต เป็นต้น ในระยะนี้ พระยาเสนาะดุริยางค์สอนดนตรีบ้านขุนนางหลายบ้าน ที่สำคัญได้แก่ ขุนนางตระกูลบุนนาคและตระกูลโกมารกุล เช่น บ้านเจ้าพระยาสุรวงศ์วัฒนศักดิ์ (โต) เจ้าจอมเรียมในรัชกาลที่ 5 เป็นศิษย์ท่านที่บ้านนี้ บ้านพระยาโกมารกุลมนตรี

ผลงานสอนที่โดดเด่นของท่านคือ ที่วงเจ้าพระยาธรรมาธิกรณธิบดี (ม.ร.ว.ปุ้ม มาลากุล) เสนาบดีกระทรวงวังในสมัยรัชกาลที่ 6 อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เล่าเรื่องการสอนดนตรีวงนี้ ไว้ในหนังสืออนุสรณ์พระราชทานเพลิงศพครูเทียบ คงลายทอง ไว้ว่า

> แต่เดิมนั้น วงปี่พาทย์จะมีอยู่ทั่วไป แต่ในส่วนกรุงเทพฯ นั้นตามวังเจ้านาย บ้านเจ้าพระยาเสนาบดีจะตั้งวงของท่านเอง ท่านจะอุปถัมภ์บำรุงเลี้ยงนักดนตรีอย่างดีและจะหาครูผู้มีชื่อเสียง มีความรู้ฝีมือดีมาสอนและควบคุมวง ท่านเจ้าพระยาธรรมาธิกรณาธิบดี ท่านเป็น

เสนาบดี กระทรวงวัง พ่อข้าพเจ้าสังกัดกระทรวงนี้ ท่านจึงให้พ่อมาสอนที่บ้านท่าน เมื่อท่านเจ้าพระยาธรรมาฯ ตั้งวงปี่พาทย์ ท่านได้คนฆ้องใหญ่คนระนาดเอกมาจากอยุธยา สองคนนี้คือ นายสอน วงฆ้อง และนายทองใบ ขวัญดี เจ้าพระยาธรรมาฯ ท่านขอทั้งสองคนนี้มาจากบิดามารดา ให้เข้ามาอยู่ในบ้านของท่าน ตั้งแต่อายุยังไม่ครบเกณฑ์ทหาร (และถ้าใครอายุครบเกณฑ์ทหารก็จะเป็นทหารรักษาวัง)ส่วนพ่อข้าพเจ้าก็ได้นำ นายเทียบ คงลายทอง นายมิโชคดี (ต่อมาเปลี่ยนเป็นทรัพย์เย็น) นายพริ้ง ดนตรีรส นายเพิ่ม ภิญโญ บุตรครูจูบ้านปี่พาทย์ วัดใหม่พระพิเรนทร์ ฝั่งธนบุรี นายแสวง โสภา นายทองศุข คำศิริ (ต่อมาเปลี่ยนเป็นคงศักดิ์ คำศิริ หัวหน้าแผนกดนตรีไทย กรมโฆษณาการ คือ กรมประชาสัมพันธ์ปัจจุบัน) คุณทองศุข คำศิรินี้ บ้านอยู่ตำบลบางไส้ไก่ ใกล้บ้านข้าพเจ้า แล้วยังมี นายทรัพย์ นุตสถิตย์ เจ้าของเพลงเขมรชนบทผู้นี้มาทีหลังตอนเป็นทหารรักษาวัง และนายเชื้อ นักร้อง ยังมีคนอื่นอีก หลักฐานที่อ้างได้คือ พี่สาวคนโตของข้าพเจ้าเคยอยู่ในบ้านนี้เหมือนกัน แต่เขาไปเรียนหนังสือ ข้าพเจ้าเรียกนักดนตรีวงนี้ว่าพี่ทุกคน เพราะพ่อสอนให้เรียกอย่างนั้น พี่สอนเล่าว่าเมื่อนักดนตรีได้เข้ารวมกันแล้ว พ่อข้าพเจ้าก็สั่งว่า ใครจะได้เพลงอะไรมาจากไหนก็ตามขอให้ลืมเสีย ท่านจะปรับปรุงใหม่ แล้วก็เริ่มตีเพลงสาธุการ ทุกคนโดนท่านกำหนดทาง

ที่มา: เจริญใจ สุนทรวาทิน (2525) “ครูเทียบผู้ไม่มีใครเทียบ” ใน อนุสรณ์ในการเสด็จพระราชดำเนินพระราชทานเพลิงศพ นายเทียบ คงลายทอง หน้า 20- 21

นักดนตรีวงนี้ล้วนมีฝีมือดีเยี่ยม ต่อมาได้เป็นครูผู้หลักผู้ใหญ่ เป็นที่รู้จักนับถือโดยทั่วไปในวงการดุริยางศิลป์

ช่วงสุดท้ายนี้ ผู้วิจัยได้เรียบเรียงจากคำให้สัมภาษณ์ของครูเลื่อน สุนทรวาทิน เมื่อวันที่ 31 พฤษภาคม พ.ศ. 2548 กล่าวว่า หลังสมรสกับคุณหญิงเรือนแล้วท่านไปอยู่รวมกับครอบครัวที่บ้านมอญ บางไส้ไก่ ตรงบริเวณสระน้ำจากสถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จในปัจจุบัน มีเรือนฝากระดาน 3 หลัง เป็นเรือนเครื่องปี่พาทย์หนึ่งหลัง มีลูกศิษย์มาเรียนกับท่านที่นี่มาก พวกต่างจังหวัด เช่น อัมพวาจะมาอยู่ประจำเป็นช่วง ๆ ส่วนมากเป็นช่วงเข้าพรรษา ซึ่งพวกปี่พาทย์ว่างงาน ช่วงนี้น่าจะเป็นช่วงที่ท่านมีลูกศิษย์มากที่สุด จนถึง พ.ศ.2473 โรงเรียนมัธยมบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ซึ่งเดิมอยู่ตรงโรงเรียนศึกษานารีปัจจุบัน ย้ายแลกที่กับโรงเรียนศึกษานารีพร้อมกับขยายพื้นที่ ท่านจึงย้ายบ้านออกมาอยู่บ้านเลขที่ 2561 ข้างวัดมอญ (วัดประดิษฐาราม) เรือน 3 หลังนั้นรื้อไปถวายวัดเสียหนึ่งหรือสองหลังไม่ทราบแน่ชัด

ช่วงต้องย้ายบ้านนี้ท่านได้รับพระราชทานบ้านหลวงในวังสวนกุหลาบให้อยู่อีกหลังหนึ่ง สิ้นรัชกาลแล้วจึงกลับไปอยู่บ้านข้างวัดมอญตลอดมา

ตั้งแต่ปลายรัชกาลที่ 6 เป็นต้นมาท่านยังรับเชิญไปสอนปี่พาทย์ที่บ้านตระกูลดุริยพันธุ์กับตระกูลดุริยประณีต ศิษย์สองบ้านนี้มีชื่อเสียงโด่งดังและเป็นครูผู้ใหญ่ในวงการดนตรีไทยต่อมาหลายคน เช่น ครูเหนี่ยว ดุริยพันธุ์ ครูโชติ ดุริยประณีต ครูสุดา (ดุริยประณีต) เขียววิจิตร ครูแช่มช้อย (ดุริยประณีต) ดุริยพันธุ์ เป็นต้น

ชีวิตวัยชราของพระยาเสนาะดุริยางค์มีความสุขอยู่กับการสอน ปรับปรุงและแต่งทางร้องใหม่ ทั้งเพลิดเพลินไปกับงานอดิเรก

ท่านมีงานอดิเรกหลายอย่างที่เด่นมากคือซ่อมนาฬิกากับทำยาดมส้มมือ ท่านซ่อมนาฬิกาเก่งระดับมืออาชีพ ครูมิ ทรัพย์เย็นเรียนวิชานี้กับท่านจนเปิดร้านซ่อมนาฬิกาได้ ผู้ที่ได้วิชายาดมส้มมือท่านไปคือ เจ้าจอม ม.ร.ว.สดับ ลดาวัลย์ จนเมื่อไม่นานมานี้ ยังมีคนทำส้มมือสูตรเจ้าจอม ม.ร.ว.สดับออกมาขายได้รับความนิยมอยู่ในท้องตลาด เดี๋ยวนี้ก็น่าจะยังมีขายอยู่ แต่ของปลอมก็คงจะมี ครูเลื่อนบอกว่าการทำมีกระบวนการซับซ้อน และปัจจุบันหาวัตถุดิบได้ไม่ค่อยครบ ยาดมส้มมือของท่านที่ใส่หลอดดีบุกหอมนานนับสิบปี

นอกจากนี้ท่านยังชอบปลูกบอนสี และเคยชอบเลี้ยงนกโนรีสีชมพู แต่ต่อมาเลิก เพราะบางทีต้องไปราชการไกลบ้าน นกไม่มีคนดูแลดีเท่าท่าน แสดงว่าท่านเป็นคนละเอียดละเมียดละไมไปทุกอย่าง

เมื่อระเบิดลงกรุงเทพฯ หนัก ครูเสร็จ สินเธาว์ ชาวอัมพวา ศิษย์ของท่านได้เอาเรือมารับพระยาเสนาะดุริยางค์พร้อมกับลูกหลานส่วนหนึ่งไปอยู่บางช้าง อาจารย์เจริญใจ และครูเลื่อนเล่าให้ฟังบ่อย ๆ ว่า เมื่อสงครามลงก็อพยพกันไปอยู่บางช้าง นักดนตรีแถวนั้นยกบ้านให้เราอยู่หลังหนึ่ง ซึ่งต่อมาก็กลายเป็นแหล่งถ่ายทอดวิชาดนตรีจากเจ้าคุณพ่อ เพราะเมื่อนักดนตรีละแวกนั้นได้ข่าว ต่างก็พากันมาเยี่ยมเยียนท่านและเลยขอต่อเพลงจากท่านไป ซึ่งท่านก็ไม่เคยหวง ก็เป็นอันว่าท่านต้องนั่งต่อเพลงให้กับเขาทั้งวัน”

หลังจากระเบิดสงบลงกลับมาอยู่บ้านข้างวัดมอญ ต่อมาเป็นมะเร็งผิวหนัง ครูเลื่อนบอกว่า ชาวบ้านเรียกโรคนี้ว่า “ฝีสบาย” ถึงแก่อนิจกรรมเมื่อวันที่ 31 มกราคม พ.ศ. 2492

2. ผลงานพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน)

พระยาเสนาะดุริยางค์มีเกียรติคุณโดดเด่นทั้งด้านฝีมือ วิชาและผลงานที่ทิ้งไว้เป็นมรดกแก่วงการดนตรีไทย ด้านฝีมือท่านบรรเลงได้ดีทุกเครื่องมือ ทั้งปี่พาทย์และมโหรี ที่เด่นมากคือระนาดเอก ฆ้อง ปี่ ขับร้อง และขับเสภา

ด้วยความแตกฉานรอบตัวและฝีมือเป็นเลิศ พระยาเสนาะดุริยางค์จึงเป็นนักดนตรีไทยที่บันทึกเสียงมากที่สุด ตั้งแต่รุ่นแผ่นเสียงร่องกลับทางในสมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา คุณธงชัย จารุพร

ชัย ซึ่งสะสมแผ่นเสียงไทยไว้นับหมื่นแผ่นยืนยันว่า แผ่นเสียงเพลงไทยเก่าที่มีอยู่เป็นของนายแช่ม ขุนเสนาะดุริยางค์ หลวงเสนาะดุริยางค์ มากที่สุด รองลงไปคือ พระเพลงไพเราะ การบันทึกเสียงในอดีตมีข้อจำกัดหลายประการ ทำให้บันทึกได้ไม่สมบูรณ์เต็มที่แต่กระนั้นก็ยังเห็นชัดว่าฝีมือพระยาเสนาะดุริยางค์เยี่ยมสุดยอดทั้งปี่และระนาด

นอกจากผลงานบันทึกแผ่นเสียงแล้ว ผลงานสำคัญของท่านอีกประการหนึ่งคือ ร่วมเป็นกรรมการตรวจสอบเพลงไทยบันทึกเป็นโน้ตสากล ช่วง พ.ศ. 2473 – 2475 และ พ.ศ. 2480 – 2485 ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว

ส่วนผลงานด้านการแต่งเพลงของพระยาเสนาะดุริยางค์นั้น ท่านไม่ค่อยได้แต่งเพลงไว้เหมือน ครูดนตรีอื่น ๆ เท่าที่ปรากฏก็มามีในสมัยรัชกาลที่ 6 ซึ่งก็จำเป็นต้องแต่งด้วยมีการประชันวงที่วังบางขุนพรหม มีกติกาให้แต่งเพลงพม่า 5 ท่อนทุก ๆ วง นอกจากนั้นยังมีเพลงโอ้ลาว เถา เพลงเชิดจีน 3 ชั้น เพลงตับมอญกละหรือมอญคละ เป็นเพลงตับที่พระยาเสนาะดุริยางค์เรียบเรียงจากเพลงมอญหลายเพลง บทร้องเป็นภาษามอญ มีคำพม่า ไทยและบาลีคละเคล้าอยู่บ้าง ที่สำคัญอีกก็คือ บทละครเรื่องเงาะป่า ซึ่งท่านเป็นผู้บรรจุและเรียบเรียงเพลงไว้ตลอดเรื่อง

ผลงานประพันธ์ที่สำคัญอีกประเภทหนึ่งคือ ทางเดี่ยว ซึ่งทำไว้เป็นอันมาก เช่น ปี่ในระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ ฆ้องวงเล็ก ที่โดดเด่นและเป็นที่นิยมกันยิ่งคือ ระนาดเอก ฆ้องวงใหญ่ และปี่ใน

โดยเฉพาะเรื่องปี่ในนี้ ท่านมีทักษะชั้นเชิงอย่างเอกอุจริง ๆ ทางปี่ของท่านได้รับความนิยมแพร่หลายสูงสุดอยู่ในปัจจุบันทั้งทางเดี่ยวและเป่าหมู่ ทางปี่ของพระยาประสานดุริยศัพท์ แม้จะดีมาก แต่สืบทอดมาถึงปัจจุบันไม่มากเท่าทางพระยาเสนาะฯ ซึ่งครูเทียบ คงลายทอง ศิษย์เอกของท่านเป็นบุคคลสำคัญที่สุดในการทำให้แพร่หลาย จนกล่าวได้ว่า ปัจจุบันทางปี่ของพระยาเสนาะดุริยางค์ยึดครองวงการดนตรีไทย

ผลงานโดดเด่นที่สุดของพระยาเสนาะดุริยางค์คือ พัฒนาการขับร้องเพลงไทยให้ไพเราะละเมียดละไมสูงสุด เรื่องนี้ศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตกุล เขียนอธิบายไว้ชัดเจนมาก ในหนังสือ “ลำนำแห่งสยาม” ว่า

> ตามที่ได้เล่ามาแล้วข้างต้น เจ้าคุณเสนาะดุริยางค์เป็นคนมีฝีมือในการเป่าปี่ จนสามารถนำความชำนาญของการทำเสียงปี่มาพัฒนาการขับร้องเพลงไทยได้เป็นอย่างดี การขับร้องเพลงแบบโบราณนั้น ถ้าจะให้ได้ชื่อว่าเป็นคนร้องเพลงดี จะต้องมีคุณสมบัติที่สำคัญสามประการคือ
>
> 1. เสียงดังฟังชัด เพราะสมัยนั้นไม่มีไมโครโฟน
>
> 2. เสียงสูงแหลมเล็ก เพราะจะได้ฟังชัด เวลาร้องไปพร้อมกับการบรรเลงของวงดนตรี

3. ลูกคอและลีลาดี ฟังดูแล้วไหวเป็นละลอกพลิ้ว ๆ ถ้าเป็นผู้ชายก็คล้ายลีลาแบบเทศน์หรือร้องเพลงพื้นเมือง

เจ้าคุณเสนาะดุริยางค์ ท่านกลับมีความเห็นว่าจะร้องเพลงให้เพราะไม่จำเป็นจะต้องมีคุณสมบัติสามข้อข้างต้นนั้น แต่จะต้องรู้จักวิธีประดิษฐ์ลีลาการเอื้อนให้ละมุนละไม ต้องมีการผ่อนเสียงหนักเบาทิ้งน้ำหนักให้ถูกที่ ที่สำคัญที่สุดจะต้องเข้าใจเนื้อหาของบทเพลงและสามารถ สอดใส่อารมณ์ลงไปให้สนิทกับลีลาการขับร้องนั้น จึงจะเรียกว่าร้องเพลงดี

ที่มา: พูนพิศ อมาตยกุล (2540) *ลำนำแห่งสยาม* หน้า 106 –108

อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ได้ให้สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 15 พฤษภาคม พ.ศ. 2545 ไว้ว่า สมัยรัชกาลที่ 5 และที่ 6 ท่านเข้านอกออกในวังเจ้านายหลายพระองค์ที่สอนขับร้องและ ควบคุมวงอยู่เป็นประจำก็ที่ตำหนักของพระวิมาดาเธอกรมพระสุทธาสินีนาฏ ในพระราชวังดุสิต นักร้องที่หัดขับร้องกับท่านส่วนมากเป็นลูกท่านหลานเธอ บางคนเป็นเจ้าจอมในรัชกาลที่ 5 จะไปเคี่ยวเข็ญให้ร้องตามใจครูย่อมไม่มีเวลาพอและไม่อาจจะบงการอะไรเฉียบขาดได้ นักร้องรุ่นนั้นได้แก่ เจ้าจอมสดับในรัชกาลที่ 5 และคุณหญิงรามบัณฑิตสิทธิเศรณี (เยี่ยม ณ นคร) เป็นต้น ท่านจึงได้แต่สอนไปให้พอร้องได้ดีตามสมควร ซึ่งทั้งสองท่านที่กล่าวมานี้ก็ได้ชื่อว่าร้องเพลงดีมากในยุคนั้น

อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ได้ให้สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 15 พฤษภาคม พ.ศ. 2545 ไว้ว่า ครั้นถึงสมัยรัชกาลที่ 7 ท่านก็พยายามฝึกหัดบุตรีของท่านสามคนคือ คุณเลื่อน คุณเลียบ และคุณเจริญใจ เคี่ยวเข็ญให้ร้องตามประสงค์ท่าน ปรากฏว่าอาจารย์เจริญใจได้รับการฝึกฝนมาเป็นพิเศษวันละเล็กละน้อยตั้งแต่อายุห้าขวบ ในที่สุดก็สามารถร้องประชันวงได้ตั้งแต่อายุได้แปดขวบ

นักร้องที่เป็นศิษย์ท่านคนต่อ ๆ มาก็ได้แก่นักร้องในตระกูลดุริยประณีตทุกคน อาทิ คุณครูสุดา เขียววิจิตร และคุณครูแช่มช้อย ดุริยพันธุ์ เป็นต้น ซึ่งท่านได้เดินทางมาสอนขับร้องและควบคุมวงดนตรีที่บ้านดุริยประณีตทุกวันเวลาเช้า ๆ

นักร้องชายที่ท่านสอนให้มากที่สุดคือ ครูเหนี่ยว ดุริยพันธุ์ ซึ่งท่านก็เดินทางไปสอนให้ที่บ้านวัดทองนพคุณแทบทุกวัน ตอนสาย ๆ จนร้องเพลงเก่งมีลีลาที่ดีหาคนเหมือนได้ยาก ต่อมา ครูเหนี่ยวได้แต่งงานกับคุณครูแช่มช้อย ลีลาการขับร้องแบบฉบับของพระยาเสนาะดุริยางค์จึงมาอยู่ที่บ้านดุริยประณีตเป็นส่วนมาก และในที่สุดลีลาของการขับร้องนี้ก็เข้ามาปรากฏอยู่ในกรมศิลปากร

สำหรับอาจารย์เจริญใจนั้น ท่านให้สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 12 กันยายน พ.ศ. 2546 ไว้ว่า ท่านได้ฝึกหัดกับเจ้าคุณพ่ออย่างใกล้ชิดที่สุด ประกอบกับเป็นคนหัวไว ฉลาดสามารถที่จะรับและเข้าใจความประสงค์ของเจ้าคุณพ่อได้ดีมาก พร้อมมีพรสวรรค์อยู่ในตัวมากด้วย จึงปรากฏว่าสามารถร้องเพลงตามแนวที่แตกต่างไปจากการร้องแบบเก่าอย่างเห็นได้ชัด แต่ละเอื้อน แต่ละ

ถ้อยคำที่ขับร้อง ได้รับการขัดเกลาจนประณีต ได้อารมณ์เป็นพิเศษ อาจารย์เจริญใจจึงร้องเพลงได้ไพเราะจับใจคนฟังเสมอมา

กล่าวได้ว่า พระยาเสนาะดุริยางค์ ได้ปฏิวัติการขับร้องลูกสาวของท่านจนกลายเป็นนักร้องเอกของเมืองไทยในปัจจุบันนี้

แต่เดิมทางร้องของแต่ละบ้านแต่ละสำนักมีความแตกต่างกัน ต่อมาทางร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์ได้รับความนิยมแพร่หลาย ครอบคลุมไปทั่วทั้งวงการดนตรีไทย เห็นจะมีแต่ศิษย์สายสำนักพาทยโกศลของจางวางทั่วเท่านั้นที่ยังรักษาทางร้องของสำนักตนไว้ นอกนั้นนิยมใช้ทางร้องและบทร้องของพระเสนาดุริยางค์กันทั่วไป

ปัจจุบันทางร้องของพระยาเสนาะดุริยางค์และศิลปะการร้องแบบของท่านได้รับความนิยมแพร่หลายไปทั่ววงการดนตรีไทย นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล สดุดีท่านว่า “เจ้าคุณเสนาะดุริยางค์นั้นควรได้รับการยกย่องว่า ท่านเป็นนักปฏิวัติการขับร้องเพลงไทยมาสู่ยุคแห่งความวิจิตรอันประกอบด้วยความสมจริงแห่งอารมณ์และเนื้อหาของเพลง”

นอกจากนี้พระยาเสนาะดุริยางค์ยังเชี่ยวชาญเรื่องเสภาทั้งกระบวนกรับและกระบวนขับอีกด้วย แต่คนทั่วไปไม่ค่อยทราบ ครูศิริวิชเวช ศิลปินแห่งชาติด้านเสภา ได้ให้สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 8 มกราคม พ.ศ. 2555 ว่า ได้เรียนกระบวนกรับของพระยาเสนาะดุริยางค์กับครูคงศักดิ์ คำศิริมาไม้หนึ่ง ต่อมาครูศิริได้นำมาปรับปรุงเป็นไม้รบไม้ที่ 5 ตั้งชื่อเข้าชุดกับไม้รบ 4 ไม้เดิมของหมื่นขับคำหวานคือ พิฆาตไพรี ตีประจันหน้า ท้ายั่วรบ สยบไม้กรอด และถอดไม้เดิน

ทางขับหรือทำนองเสภาที่แพร่หลายอยู่ทุกวันนี้ อาจารย์เจริญใจและครูเลื่อนได้พูดอยู่เสมอว่า “เป็นทางพ่อฉัน” และท่านทั้งสองได้รับการถ่ายทอดทางขับมาโดยตรง ครูศิริ วิชเวช ผู้เป็นศิษย์ครูเหนี่ยว ดุริยพันธุ์ ก็ยืนยันว่าเป็นทางของพระยาเสนาะดุริยางค์ ทำนองขับเสภานั้นเดิมของแต่ละครูต่างกัน ส่วนมาก มีลีลาคล้ายแหล่ เพราะคนขับเสภารุ่นเก่าส่วนมากมาจากนักเทศน์นักแหล่ ทำนองขับของหลวงกล่อมโกศลศพัท์ (จอน สุนทรเกศ) หมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคะมาลัย) หลวงเพราะสำเนียง (ศุข ศุขวาที) และหลวงเสียงเสนาะกรรณ (พัน มุกตวาภัย) ที่บันทึกแผ่นเสียงไว้ยังมีลีลาแหล่ติดอยู่ทุกคน ทำนองหรือทางที่แพร่หลายอยู่ทุกวันนี้ไม่มีลีลาแหล่เหลืออยู่เลย เป็นทางของพระยาเสนาะดุริยางค์แน่นอน เพราะลูกและศิษย์ของท่านเช่น ครูเลื่อน อาจารย์เจริญใจ ครูคงศักดิ์ ครูเหนี่ยว ครูโชติ ขับทางนี้ทุกคน ต่อมาศิษย์ท่านนำไปใช้ในกรมศิลปากรก่อน แล้วพวกลิเกเอาอย่าง จากนั้นจึงแพร่หลายไปทั่ว

ครูเลื่อน สุนทรวาทิน ได้ให้สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 3 กันยายน พ.ศ. 2548 ว่า พระยาเสนาะดุริยางค์เคยขับเสภาถวายพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 7 หลายครั้ง แม้ท่านจะอายุเกิน 60 แล้วแต่ก็ยังขับได้ดีอยู่

ทางขับของพระยาเสนาะดุริยางค์พัฒนาพ้นอิทธิพลแหล่อย่างสิ้นเชิง ใช้วิธีของการขับร้องเข้าไปปรับปรุง แต่ขับไม่ช้าเกิน เดินทำนองช้าเร็วเหมาะแก่เรื่อง และมุ่งเล่าเรื่องตามจุดประสงค์ของเสภาเป็นหลัก แต่ประดับประดาด้วยเชิงการใช้เสียงและเม็ดพรายของการร้องให้เสนาะพองาม ฟังทันหูรู้เรื่องทันใจและไพเราะชวนติดตาม

คุณูปการด้านการขับร้องซึ่งเป็นผลงานเด่นที่สุดพระยาเสนาะดุริยางค์นั้น อาจารย์พิชิต ชัยเสรี สดุดีไว้ว่า “กล่าวได้ว่า ท่านเป็นคนแรกที่ปรับปรุงการขับร้องของสยามประเทศให้ละเมียดละไม นุ่มนวลจะแจ้งมีชีวิตจิตใจและไพเราะต้องหูผู้ฟังโดยทั่วไป สมเป็นศิลปะดนตรีชั้นสูงต่างจากการขับร้องที่มีมาแต่เดิม”

แม้พระยาเสนาะดุริยางค์จะแต่งเพลงไว้น้อยแต่การพัฒนาทางร้องและเสภาก็เป็นผลงาน อันยิ่งใหญ่ ทำให้ดนตรีไทยมีความไพเราะสมบูรณ์อย่างแท้จริง ท่านคงเห็นว่า เพลงหรือทางเครื่องที่ไพเราะมีคนแต่งไว้มากแล้ว แต่ทางร้องและศิลปะการร้องยังด้อยอยู่ เพราะไม่ค่อยมีคนให้ความสำคัญท่านจึงพัฒนา “เติมเต็ม” ในส่วนที่คนอื่นมองข้าม ท่านเป็นผู้ทำให้ดนตรีไทยไพเราะประณีต เสนาะทั้งทางขับร้องและบรรเลงสมราชทินนาม “เสนาะดุริยางค์” ของท่าน

และผู้ที่ถ่ายทอดความเสนาะของทางร้อง “สายเสนาะ” ได้ไพเราะสูงสุดก็คือ อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ทั้งท่านยังเชิดชูเกียรติคุณทางดนตรีของวงศ์ตระกูลท่านให้เจริญงดงามยิ่งขึ้น ได้รับพระราชทานเหรียญดุษฎีมาลาเข็มศิลปวิทยาเช่นเดียวกับเจ้าคุณบิดาของท่าน เมื่อ พ.ศ. 2550 อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ได้ให้สัมภาษณ์เมื่อวันที่ 12 กันยายน พ.ศ. 2546 ว่า ทางด้านดนตรีไทยนั้นพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้รับพระราชทานเป็นคนแรก เมื่อ พ.ศ. 2450 หลังจากนั้นมามีผู้ที่ได้รับพระราชทานอีกเพียง 7 คนคือ พระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) พระเพลงไพเราะ (โสม สุวาทิต) พระสรรเพลงสรวง (บัว กมลวาทิน) หลวงไพเราะเสียงซอ (อุ่น ดุริยชีวิน) หลวงประดิษฐ์ไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) อาจารย์มนตรี ตราโมท และคนสุดท้ายคือ อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน

งานด้านเสภาที่เป็นงานหลักในวิจัยนี้ มี 2 ประเด็น คือ บทเสภา และทำนองเสภา

2.1 บทเสภา บทเสภานั้นพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้นำมาจากวรรณคดี ซึ่งผู้วิจัยได้รับการบอกบทให้จดจำมาจากครูอีกทอดหนึ่ง

ครูที่ถ่ายทอดวิชาขับเสภาให้แก่ผู้วิจัยนั้นมี 2 ท่าน คือ ครูศิริวิชเวช และอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ผู้วิจัยได้เริ่มเรียนเสภากับครูศิริ เมื่อพ.ศ. 2529 ท่านได้ถ่ายทอดวิชาตีกรับเสภา และทำนองขับเสภาตั้งแต่ขั้นพื้นฐานถึงขั้นสูง วิชาตีกรับเสภาและการขับเสภาของครูศิริ สืบทอดมาจากครูสองท่านด้วยกันคือ วิชาตีกรับเสภาท่านได้เรียนมาจากครูเจือ นาคมาลัย ซึ่งเป็นหลานของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคมาลัย) ส่วนทำนองขับเสภาของครูศิริ ได้เรียนมาจากครูเหนี่ยว ดุริยะพันธุ์ ซึ่ง

ครูเหนี่ยวนั้นเป็นศิษย์เอกคนหนึ่งในด้านคีตศิลป์ไทยของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ครูศิริเล่าให้ผู้วิจัยฟังว่า วิชาขับเสภาเป็นสิ่งสุดท้ายที่ครูเหนี่ยวได้ต่อมาจากพระยาเสนาะดุริยางค์โดยตรง บทเสภาที่ใช้ในการต่อนั้นได้แก่บทเสภาเรื่องกากี ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) หลังจากครูเหนี่ยวต่อไว้ได้ไม่นาน พระยาเสนาะดุริยางค์ก็ถึงแก่อนิจกรรม ดังนั้นทำนองการขับเสภาที่ครูศิริใช้ขับและสั่งสอนลูกศิษย์นั้น เป็นทางขับของพระยาเสนาะดุริยางค์อย่างแท้จริง

ภาพที่ 3.2 เหนี่ยว ดุริยะพันธุ์

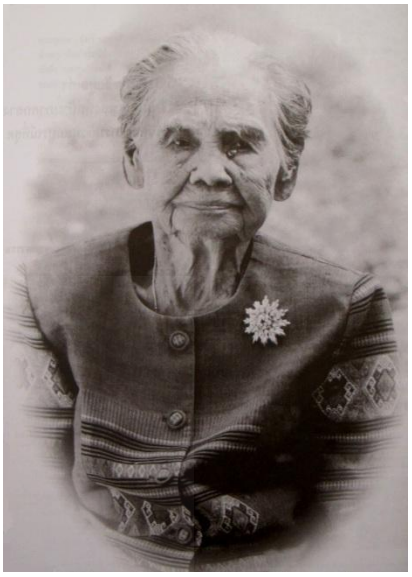
ภาพที่ 3.3 หมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคมาลัย)

ส่วนอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทินนั้น เป็นบุตรีของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ท่านได้รับการถ่ายทอดในสรรพวิชาคีตศิลป์ไทยโดยตรงจากบิดาท่านอย่างเต็มที่ จนทำให้อาจารย์เจริญใจมีชื่อเสียง และเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปว่าเป็นผู้มีความรู้ความสามารถในด้านคีตศิลป์ไทยที่ยากจะหาผู้ใดเสมอเหมือน

ผู้วิจัยได้ฝากตัวเป็นลูกศิษย์อาจารย์เจริญใจเมื่อ พ.ศ. 2527 ในระยะนั้นผู้วิจัยได้เรียนวิชาขับร้องเพลงไทย และวิชาสีซอสามสายจากท่านก่อน จนเมื่อผู้วิจัยได้ฝากตัวเป็นลูกศิษย์ฝึกหัดวิชาเสภาจากครูศิริจนเป็นที่ชำนาญแล้ว อาจารย์เจริญใจจึงได้ต่อเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์เพิ่มเติมให้แก่ผู้วิจัยภายหลัง เมื่อ พ.ศ. 2532 ถึง พ.ศ. 2537

ภาพที่ 3.4 เจริญใจ สุนทรวาทิน

ภาพทที่ 3.5 ศิริ วิชเวช



ภาพที่ 3.6 เลื่อน สุนทรวาทิน

ครูอีกท่านหนึ่งที่ผู้วิจัยได้หมั่นซักถามความรู้เพิ่มเติมในเรื่องการขับร้องขับเสภา คือ ครูเลื่อน สุนทรวาทิน บุตรีอีกท่านหนึ่งที่ได้รับการถ่ายทอดความรู้มาจากพระยาเสนาะดุริยางค์บิดา ท่าน ครูเลื่อนนี้เป็นพี่สาวคนกลางของอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน (ดูในประวัติพระยาเสนาะดุริยางค์) ผู้วิจัยได้รู้จักครูเลื่อนมาตั้งแต่ปี พ.ศ. 2525 แต่มาใกล้ชิดและได้ฝากตัวเป็นลูกศิษย์จริง ๆ ในปี พ.ศ. 2541 ความรู้ที่ได้จากครูเลื่อนนั้น จะเป็นเรื่องของวิธีการนำวิชาขับร้อง ขับเสภา ไปใช้ในสถานการณ์ต่าง ๆ ให้เกิดความเหมาะสมอย่างไร สามารถพลิกแพลงสร้างสรรค์และแก้ปัญหาอย่างไรบ้าง ตลอดจนการแนะนำให้เข้าถึงในด้านอารมณ์ ความรู้สึกในบทประพันธ์ที่จะนำไปร้องนำไปขับนั้น ว่าควรต้องตีบทให้แตกและใช้วิธีใดบ้างที่จะนำบทร้องบทขับไปปฏิบัติให้เกิดผลสัมฤทธิ์แก่ผู้ฟังได้อย่างไร ความรู้ต่าง ๆ อันอเนกประการที่ครูเลื่อนฝากไว้ มีส่วนอย่างมากต่อการปะติดปะต่อ เติมเต็มในเรื่องที่จะกล่าวถึงต่อไปในข้างหน้านั้น

ในการต่อเสภาของครูศิริ วิชเวช และอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน มีวิธีการต่อเหมือนกัน คือ ท่านจะบอกบทให้จดก่อน แล้วจึงต่อทำนองขับไปทีละคำหรือทีละวรรค และให้ผู้วิจัยฝึกหัดทำนองนั้นซ้ำๆ กันจนขึ้นใจและสละสลวยดีแล้ว ท่านจึงค่อยต่อให้ใหม่จนจบแม่บท “แม่บท” หรือผู้วิจัยชอบเรียกว่า “บทครู” ทั้งอาจารย์เจริญใจและครูศิริกล่าวกำชับอยู่เนือง ๆ ว่าควรขับให้คล่องแคล่วชำนาญและขึ้นใจ เพราะท่วงทำนองเม็ดพรายและชั้นเชิงต่างๆ ที่ได้ต่อไว้ให้

ในแม่บทนี้ทั้งหมด หากขับได้ชำนาญก็จะสามารถขับบทอื่น ๆ ที่ไม่เคยพบมาก่อนได้อย่างไม่ยากเย็น

แม่บทที่ผู้วิจัยได้ต่อมานั้นมีทั้งหมด 3 บท ได้แก่ บทขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้างตอนต้น บทนางวันทองลาเรือนขุนช้าง และบทเสภาเรื่องกากีของเจ้าพระยาคลัง (หน) ตอนท้าวพรหมทัศน์ลวงเล่นสกากับพญาครุฑ ซึ่งทั้ง 3 บทนี้ผู้วิจัยใช้เป็นกรณีศึกษาในงานวิทยานิพนธ์นี้

บทขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้างนั้น ในระยะแรกที่ต่อเสภาจากครูศิริวิชเวช ท่านได้นำบทมาจากพระราชนิพนธ์ในรัชกาลที่ 2 (ฉบับหอสมุดแห่งชาติ) มาใช้เป็นแม่บทในการฝึกหัดขับเสภา ต่อมาเมื่อ พ.ศ. 2536 อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ได้บอกบทให้แก่ผู้วิจัยใหม่ ท่านบอกว่าบทนี้ได้ต่อมาจากเจ้าคุณพ่อ (พระยาเสนาะดุริยางค์) ขอให้รักษาไว้จงดี ตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา ผู้วิจัยจึงได้ยึดถือบทนี้เป็นบทครูและใช้สั่งสอนลูกศิษย์ที่ต่อจากข้าพเจ้าเป็นบทแรก บทที่สืบทอดมาจากพระยาเสนาะดุริยางค์ มีเนื้อความดังนี้

จะกล่าวถึงขุนแผนแสนฉรงค์ กำจัดโหงพรายแพ้ไปแหห่าง
ขับสีหมอกม้ามาตามทาง จวนกระจ่างแจ่มแจ้งแสงจันทรา
มาถึงบ้านชั้นในนายขุนช้าง แลสล้างล้วนเหล่าพันธุ์พฤกษา
เป็นจังหวะไว้วางสำอางตา เบิกบานบุษบาขจายจร
วันพรุ่งนี้สิไอ้ขุนช้าง จะนอนคร่างบ่นออดเฝ้ากอดหมอน
นางวันทองน้องแอบอยู่แนบนอน คืนวันนี้กูจะค่อนให้สมแค้น
จึงลงยันต์ปิดหน้าม้าสีหมอก พี่อย่าออกลำพองคะนองแล่น
จงแอบเงาเสาอยู่อย่าดูแคลน สั่งม้ามั่นแม่นแล้วสั่งพราย
จงสะกดเสียให้หมดทั้งเคหา ต่อตัวเรากลับมาจึงผันผาย
ว่าพลางร่ายมนต์สนธยาย ปรายซัดข้าวสารบริกรรม
ด้วยกำลังพระเวทย์วิทยา ฝูงปีศาจที่รักษาก็คลาคล่ำ
คนนอนหลับละเมอเพ้อพึมพำ ซ้ำเศกมะนาวปาหลังคาเรือน
พริ้งรอดออดอ่อนกลอนลั่น ขวัญขุนช้างหายไปสู่เถื่อน
กอดวันทองนอนฝันอยู่ฟั่นเฟือน ขุนแผนเยื้อนเยื่องย่างขึ้นเหยียบยืน
โจนลงกลางชานร้านดอกไม้ ของขุนช้างปลูกไว้อยู่ดาษดื่น
รวยรสเกสรเมื่อค่อนคืน ชื่นชื่นลมชายสบายใจ
กระถางแถวแก้วเกดพิกุลแกม ยี่สุ่นแซมมะสังดัดดูไสว
สมอรัดดัดทรงสมละไม ตะขบข่อยคัดไว้จังหวะกัน
ตะโกนาทิ้งกิ่งประกับยอด แทงทวยทอดอินพรหมนมสวรรค์

บ้างผลิดอกออกช่อขึ้นชูชัน
ยี่สุ่นกุหลาบมะลิซ้อน
ลำดวนกวนใจให้ไคลคลา
ถัดถึงกระถางอ่างน้ำ
บ้างพ่นน้ำดำลอยถอยจม
บ้างแหวกจอกออกช่องภูเขาเคียง
บ้างกินไคลไล่เคล้าพัลวัน
กระดึงพรวนล้วนสักหลาดทับ
สลักเสลาเกลาเกลี้ยงอรชร
เครื่องม้าดารดาษจังหวะวาง
ขอคร่ำด้ามพลองทองพัน
เห็นทาสหญิงนิทราอยู่คลาคล่ำ
เที่ยวหาห้องเจ้าวันทองน้องนาง
โคมแก้วระย้าระยับสี
จึงสะเดาะบานบังเยื้องย่างไป
สิ่งของน่าชมพอสมห้อง
เครื่องแป้งแต่งปรับระดับดี
พานหมากเครื่องนาคจอกตลับ
ทั้งพานลองขันน้ำแลจอกลอย
บรรจงรูดม่านเห็นนางนอน
เจ้างามจริงยิ่งหญิงในสุพรรณ
ลูกใครไหนหนอมาอยู่นี่
ผิวเนื้อเป็นนวลควรประคอง
พักตร์พริ้งเพียงจันทร์ในวันเพ็ญ
คิ้วคางบางงอนอ่อนละไม
ผมเปลือยเลื้อยประลงจนบ่า
ที่นอนน้อยน่านอนอ่อนดี
ประหลาดใจมิใช่เจ้าวันทอง
ท่วงทีก็มิใช่เป็นคนจน
หรือจะเป็นเมียน้อยอ้ายขุนช้าง
แสงพระจันทร์จับแจ่มกระจ่างตา
ซ่อนชู้ชูกลิ่นถวิลหา
สายหยุดหยุดช้าแล้วยืนชม
ปลาทองว่ายคล่ำเคล้าคลึงสม
น่าชมชักคู่อยู่เคียงกัน
วัดเหวี่ยงแว้งหางระเหิดหัน
ถัดนั้นแอกไถละไมงอน
ดาวประดับดวงเด่นดูสลอน
เครื่องใช้ไว้ซ้อนจังหวะกัน
เครื่องช้างสารพัดจะจัดสรร
ถัดนั้นเดินรอมาหอกลาง
จึงเลยเลี่ยงหลีกล้ำมาหอขวาง
เห็นห้องหนึ่งสว่างด้วยแสงไฟ
คิดฉงนห้องนี้หรือมิใช่
สงสัยอยู่ด้วยฝาประจำมี
ชะรอยเจ้าวันทองน้องอยู่นี่
กระจกส่องคันฉ่องหวีทั้งแหนบน้อย
ราวเช็ดหน้าผ้าพับบรรจงห้อย
กระโถนเฟืองกระจ้อยร่อยงามรับกัน
เจ้าร่างน้อยอรชรงามเฉิดฉัน
กะทัดรัดราวกันกับวันทอง
ช่างงามล้ำไม่มีเสมอสอง
ดูหน้าน้องดุจจะยิ้มงามพริ้มพรา
ดังดวงเด่นมิมีรอยฝีไฝ
รอยไรเรียบรับระดับดี
งอนปลายเกศาดูสมศรี
มีหมอนข้างคู่อยู่เคียงคน
หรือพี่น้องนึกแหนงแคลงฉงน
เครื่องกินก็พิกลดูผิดนัก
ใยไม่วางห้องชมให้สมศักดิ์

พิเคราะห์ดูหน้านวลควรจะรัก ถ้าชายชมก็จะชักให้นวลคลาย
คิดพลางทางแอบแนบน้อง ต้องเต้านึกชมอารมณ์หมาย
เอนอิงพิงทับแล้วขับพราย ร่ายลมละลวยลงให้ลานใจ ฯ

และในคราวเดียวกันนั้นเมื่อบอกบทเสภาตอนต้นจบแล้ว อาจารย์เจริญใจก็บอกเพิ่มเติมในอีกตอนหนึ่ง คือตอนนางวันทองลาเรือนขุนช้าง มีความว่า

พี่จะลาไปก่อนแล้วเจ้าแก้วเอ๋ย สิ่งไรเคยทำเจ้าจำได้
ขอฝากขุนช้างด้วยช่วยปลอบใจ ทั้งข้าวปลาหาให้เหมือนพี่ยัง
ถึงกรงนกขุนทองอยู่ทั้งคู่ นกโนรีแขวนอยู่ที่เตียงตั้ง
นกเอ๋ยเคยเสียงเสนาะดัง ฟังชื่นเชยชมอารมณ์นาง
ขุนช้างเรียกว่าแม่วันทอง สาลิกาเจ้าก็ร้องอย่างนั้นบ้าง
แต่นี้เช้าเย็นจะเว้นวาง ครวญพลางทางตามขุนแผนมา
ถึงกลางนอกชานละลานจิต ตะลึงคิดลังเลดูเคหา
ค่อยชำเลืองเยื้องย่างเห็นอ่างปลา ชะโงกหน้ามือช้อนเข้าชมชู
กลมกลมสมอย่างตะละปั้น ว่ายหันเหวี่ยงหางกระทั่งหู
ถึงกระถางต้นไม้ชายตาดู เป็นคู่คู่ชูช่ออรชร
มะขามโพรงโค้งคู้เป็นข้อศอก ฝักกรอกแห้งเกราะกะเทาะร่อน
จันหอมจันทนาจะลาจร มะลิซ้อนซ่อนชู้อยู่อยู่จงดี
ลำดวนเอ๋ยจะด่วนไปก่อนแล้ว ทั้งเกดแก้วพิกุลยี่สุ่นสี
จะโรยร้างห่างสิ้นกลิ่นมาลี จำปีเอ๋ยกี่ปีจะมาพบ
ที่มีกลิ่นก็จะคลายหายหอม จะพลอยตรอมเหือดสิ้นกลิ่นตลบ
ที่มีดอกก็จะวายระคายครบ จะเหี่ยวแห้งเซาซบสลบไป
ต้นน้อยน้อยลูกย้อยระย้าดี ตั้งแต่นี้จะไปชมต้นไม้ใหญ่
จะทิ้งเรือนไปร้างอยู่กลางไพร ยุงร่านริ้นไรจะตอมกาย
รากไม้จะต่างหมอนนอนอนาถ ดาวดาษจะต่างใต้น่าใจหาย
ลงบันไดใจเจียนจะขาดตาย น้ำตาตกกระจายพรั่งพรายลง

สำหรับบทเสภากากีที่กล่าวถึงนั้น ผู้วิจัยได้ต่อมาจากครูศิริ วิชเวช เมื่อพ.ศ. 2530 เป็นบทที่ครูเหนี่ยวดุริยะพันธุ์ต่อมาจากพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) โดยตรง และ ครูศิริ วิชเวชได้ฝึกฝนเสภาบทนี้จากครูเหนี่ยวจนชำนาญและแตกฉาน บทเสภาเรื่องกากีที่ปรากฏนี้มีบางคำที่แตกต่างจากบทนิพนธ์ของเจ้าพระยาพระคลัง (หน) บ้าง ซึ่งเป็นเรื่องปกติของการขับเสภาในสมัยก่อนที่ใช้การสืบทอดเป็นมุขปาฐะมากกว่าการจดบันทึก และคำบางคำอาจดัดแปลงเพื่อให้เข้ากับท่วงทำนองที่ขับเสภา แต่เดิมนั้น กากีคำกลอนแต่งเพื่อการอ่านเป็นนิทานและใช้สำหรับการร้องรับมโหรีในราชสำนัก มิได้ใช้เพื่อการขับเสภาแต่อย่างใด ครั้นเมื่อพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้ริเริ่มนำกากีคำกลอนมาขับเสภา ท่านก็ย่อมดัดแปลงบางคำเพื่อให้เหมาะแก่การขับเสภาได้อย่างสละสลวยในแบบฉบับของทางขับท่าน

เนื้อความเสภาเรื่องกากี ตอนท้าวพรหมทัศน์ลวงเล่นสกากับพญาครุฑมีดังนี้

คนธรรพ์ครั้นเห็นกรุงกษัตริย์ แจ้งรหัสให้เนตรดังบรรหาร
น้อมเศียรรับรสพจมาน จับพิณดีดประสานสำเนียงนวล
แกล้งประดิษฐ์คิดขับเป็นกาพย์กลอน กระแสเสียงลอยว่อนแรงโหยหวน
โอ้พระพายชายกลิ่นมารัญจวน หอมหวนนาสาเหมือนกากี
รื่นรื่นชื่นกลิ่นพี่จำได้ เหมือนเมื่อไปร่วมภิรมย์สมศรี
ยังสถานวิมานฉิมพลี กลิ่นซาบทรวงพี่ไม่เว้นวาย
นิจจาเอ๋ยจากเชยมาเจ็ดวัน กลิ่นสุคันธรสรื่นก็เหือดหาย
ฤๅว่าใครแนบน้องประคองกาย กลิ่นสายสวาทซาบอุรามา
พญาราชเวนไตยได้สดับ สำเนียงขับกล่าวกลิ่นขนิษฐา
ประหลาดจิตพิศดูคนธรรพา จินตนานิ่งนึกคะนึงใน
เออไฉนไอ้นี่จึงกล่าวกลอน ถึงกลิ่นแก้วดังศรมาเสียบใส่
ฉุนโกรธแล้วระงับดับไว้ จะฟังไปให้รู้ในเรื่องความ
นาฏกุเวรเจนแจ้งในทีโกรธ จึงเอื้อนโอษฐ์คำขับขยับหยาม
โอ้ว่าแก้วกานดาพะงางาม ยามนี้เจ้าจะนิ่งอนาถองค์
ถ้าพี่อยู่จะได้ชูประคองชื่น สำราญรื่นร่วมจิตพิศวง
เสียดายพรากจากเนื้อนวลผจง คิดจะใคร่คืนคงฉิมพลี

ครุฑฟังยิ่งคั่งฤทัยแค้น ดังแสนอัคนิรุทรมาจุดจี้
เสแสร้งแกล้งกล่าวพาที ดูก่อนเสนีเสนาะพิณ
เราได้ฟังกังวานประสานสาย บรรยายหลากจิตคิดถวิล
อนึ่งนายก็เป็นชายแต่เดินดิน ไฉนรู้เสร็จสิ้นในสิมพลี
เรารู้แจ้งว่าทางทุเรศเขตอารัญ สัตภัณฑ์คั่นสมุทรใสสี
แม้นจักขว้างแววหางมยุรี ก็จมลงถึงที่แผ่นดินดาล
ด้วยน้ำนั้นสุขุมละเอียดอ่อน ชื่อว่าสีทันดรอันไพศาล
ประกอบหมู่มัจฉากุมภาพาล คชสารเงือกน้ำและนาคินทร์
ผู้ใดข้ามนทีสีทันดร ก็ม้วยมรณ์เป็นเหยื่อแก่สัตว์สิ้น
ถึงว่าพญาครุฑก็เต็มบิน จะล่วงสินธุถึงพิมานทอง
แน่ะนายนี่ไปไฉนเล่า หรือโดยเดาว่าเล่นเห็นคล่องคล่อง
หรือว่าเหาะเหินได้ดังใจปอง จึงได้ไปเห็นห้องพิมานชัย
หรือประกอบกายสิทธิ์วิชเยช วิเศษด้วยมนตรากล้าไฉน
เราก็หวังอยู่ยังมิเคยไป คิดจะใคร่ศึกษาเป็นอาจารย์

2.2 ทำนองขับเสภา ทำนองขับเสภาที่เป็นกรณีศึกษาในบทเสภาทั้ง 3 ตอนต่อไปนี้ เป็นทำนองขับที่พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้พัฒนาขึ้นจนมีความไพเราะลงตัวและมีลักษณะเฉพาะไม่มีทำนองของแหล่ เห่เรือ พากย์โขน และเพลงไทยอื่น ๆ มาเจือปน สิ่งที่เป็นบ่งบอกถึงความเป็นเอกลักษณ์ของเสภาอย่างหนึ่งที่ไม่ปรากฏในคีตศิลป์ด้านอื่น ๆ ก็คือ “กรับ” ที่ใช้ขยับเป็นจังหวะเคล้ากับทำนองขับเป็นช่วง ๆ “กรับ” ที่ใช้เพื่อขับเสภานี้จึงถูกเรียกว่า “กรับเสภา” ซึ่งชื่อเรียกนี้ย่อมแสดงโดยชัดว่า กรับที่ใช้นั้น เพื่อการขับเสภาเท่านั้น หาได้ใช้เพื่อการอื่น ๆ ไม่

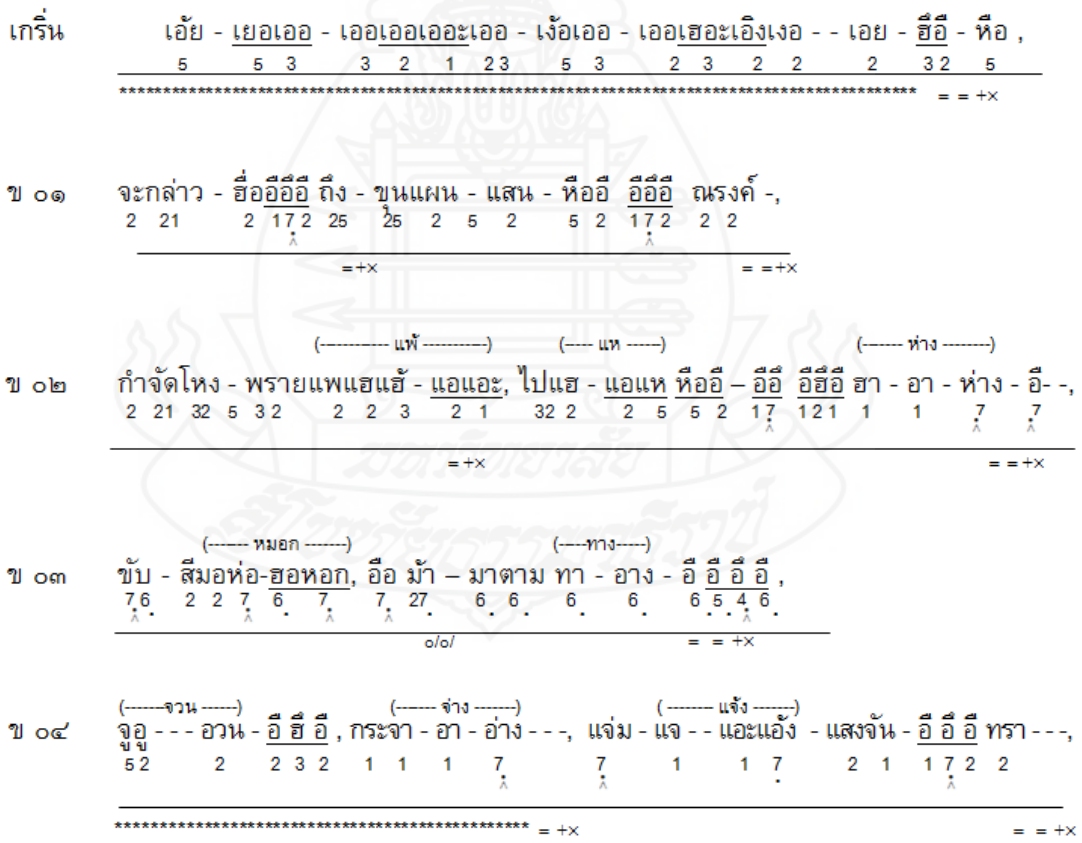
ด้วยเหตุที่ทำนองขับเสภาเป็นของคู่กับกรับเสภา ไม่สามารถแยกออกจากกันโดยอิสระ ผู้วิจัยจึงแสดงเสียงของกรับเสภาลงไปในโน้ตเสภาด้วย (ดูรายละเอียดเรื่องระบบบันทึกโน้ตเสภาในบทที่ 1)

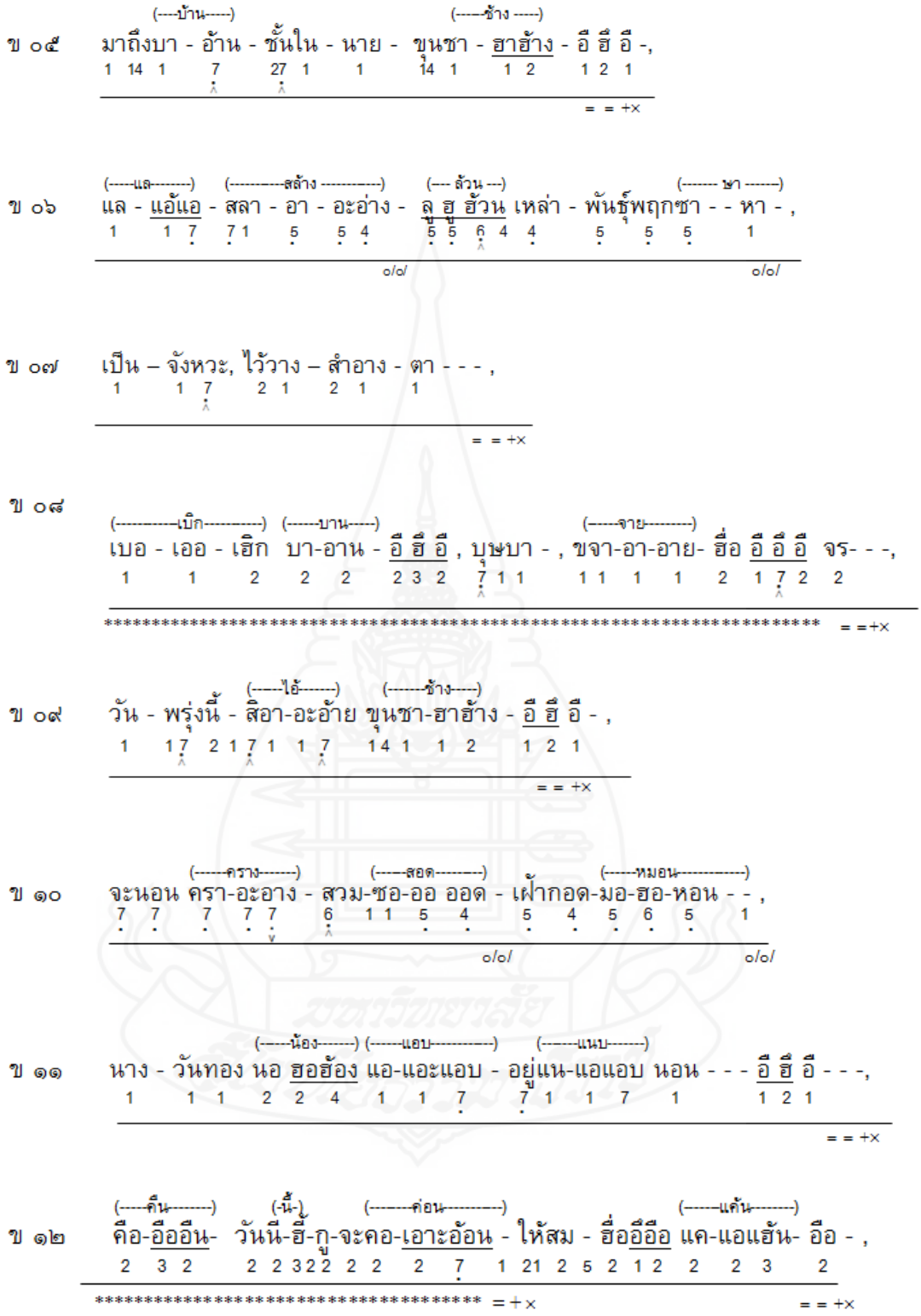
อนึ่ง กระบวนการถ่ายถอดเสภาที่ครูของผู้วิจัยได้กระทำมาโดยตลอดนั้น จะให้ลูกศิษย์ทุกคนฝึกขยับกรับเสภาให้เป็นเสียก่อนเป็นอันดับแรก ซึ่งการที่จะฝึกขยับกรับเสภาให้เป็นจริง ๆ นั้น ต้องใช้เวลาหลายเดือน หรือบางคนอาจเป็นแรมปีจึงจะขยับได้จนคล่อง หลังจากตีกรับเสภาเป็นแล้ว ขั้นต่อไปจะเป็นการฝึกทำนองขับจากบทที่บอกให้จดเป็นช่วง ๆ ไป เริ่มตั้งแต่หัดขับทำนองเกริ่นให้ชำนาญก่อนแล้วจึงต่อทำนองขับไปทีละวรรค จนกว่าจะจบแม่บทนั้น ในขั้นต่อไป

เมื่อครูเห็นว่าศิษย์สามารถขับได้คล่องแล้ว ก็จะบอกวิธีการใช้ “ไม้กรับ” ต่าง ๆ มาขยับเคล้ากับทำนองขับ ซึ่งจะต้องฝึกกันทีละ 1 บาทกลอน ซึ่งกว่าจะจบกระบวนและเกิดความชำนาญอย่างแท้จริงก็ต้องใช้เวลาหลายปี จึงเป็นเหตุผลว่าทำไมจึงมีศิลปินด้านเสภาเกิดขึ้นน้อยมาก ซึ่งปรากฏการณ์นี้มีมานานแล้วตั้งแต่สมัยโบราณ จนถึงปัจจุบันก็ยังเป็นเช่นนี้อยู่

ทำนองขับที่จะเสนอต่อไปนี้ เป็นบทและทำนองแรกที่ครูเสภาทุกท่านใช้เริ่มต้นในการฝึก ผู้วิจัยถือว่าเป็น “บทครู” เพราะท่วงทำนองและลีลาต่าง ๆ นั้น ได้รวมไว้ในบทนี้ครบถ้วน บทครูหรือแม่บทนี้ผู้วิจัยได้ต่อมาจากครู 3 ท่าน คือ ครูศิริวิชเวช อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน 2 ท่านแรกนี้ได้ต่อให้แก่ผู้วิจัยเป็นหลัก ครูอีกท่านหนึ่งคือ ครูเลื่อน สุนทรวาทิน ได้แนะนำปรับแต่งให้เป็นจำเพาะอยู่หลายแห่งด้วยกัน

ทำนองเสภาตอนขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้าง




ข ๐๕ (----บ้าน-----) (-----ช้าง -----)
มาถึงบา - อ้าน - ชั้นใน - นาย - ขุนชา - ฮาฮ้าง - อื อื อื -,
1 14 1 7 27 1 1 14 1 1 2 1 2 1
= = +×
ข ๐๖ (-----แล-------) (----------สล้าง ----------) (---- ล้วน ---) (------- ษา -------)
แล - แอ้แอ - สลา - อา - อะอ่าง - ลู ฮู ฮั้วน เหล่า - พันธุ์พฤกซา - - หา - ,
1 1 7 7 1 5 5 4 5 5 6 4 4 5 5 5 1
๐/๐/ ๐/๐/
ข ๐๗ เป็น – จังหวะ, ไว้วาง – สำอาง - ตา - - - ,
1 1 7 2 1 2 1 1
= = +×
ข ๐๘ (----------เบิก----------) (------บาน-----) (------จาย---------)
เบอ - เออ - เฮิก บา-อาน - อื อื อื , บุษบา - , ขจา-อา-อาย- ฮื่อ อื อื อื จร- - -,
1 1 2 2 2 2 3 2 7 1 1 1 1 1 2 1 7 2 2
********** = =+×
ข ๐๙ (------ไอ้------) (-------ช้าง-----)
วัน - พรุ่งนี้ - สิอา-อะอ้าย ขุนชา-ฮาฮ้าง - อื อื อื - ,
1 1 7 2 1 7 1 1 7 1 4 1 1 2 1 2 1
= = +×
ข ๑๐ (------คราง-------) (-----สอด--------) (------หมอน----------)
จะนอน ครา-อะอาง - สวม-ซอ-ออ ออด - เฝ้ากอด-มอ-ฮอ-หอน - - ,
7 7 7 7 7 6 1 1 5 4 5 4 5 6 5 1
๐/๐/ ๐/๐/
ข ๑๑ (------น้อง-------) (------แอบ----------) (-------แนบ-------)
นาง - วันทอง นอ ฮออ้อง แอ-แอะแอบ - อยู่แน-แอแอบ นอน - - - อื อื อื - - -,
1 1 1 2 2 4 1 1 7 7 1 1 7 1 1 2 1
= = +×
ข ๑๒ (------คืน-------) (-นี้-) (--------ค่อน----------) (------แค้น--------)
คือ-อืออืน- วันนี-ฮี้-กู-จะคอ-เอาะอ้อน - ให้สม - ฮื่ออืออ แค-แอแฮ้น- ออ - ,
2 3 2 2 2 3 2 2 2 2 2 7 1 21 2 5 2 1 2 2 2 3 2
********** =+× = = +×

ข ๑๓ (----หน้า---------) (------ม้า-------)
เอย-ฮืออ จึงลง-ออ-ออออออ ยันต์ - ปิดนา-อ้า-อาอะ , มา-ฮา-ฮ้า สี - หมอก - - ,
5 6 5 3 3 3 3 123 3 1 2 2 1 6 2 2 3 2 5 1
********** =+× = = +×

ข ๑๔ (---------แล่น-------)
พี่ - อย่า - ออก - - สำพอง - - คะนอง - - ออฮื่อ-ออออ แล - แอแอ้น - ออ - ,
5 1 1 1 2 2 2 2 2 3 2 1 1 1 7 7
/o/ /o/ = = +×

ข ๑๕ (-----อยู่---)
จงแอบ - เงา - เสา ยูอู-อู่-อู อย่าดูแคลน - อื อื อื อื ,
7 6 7 2 2 2 6 7 5 6 6 6 5 4 6
/o/ = = +×

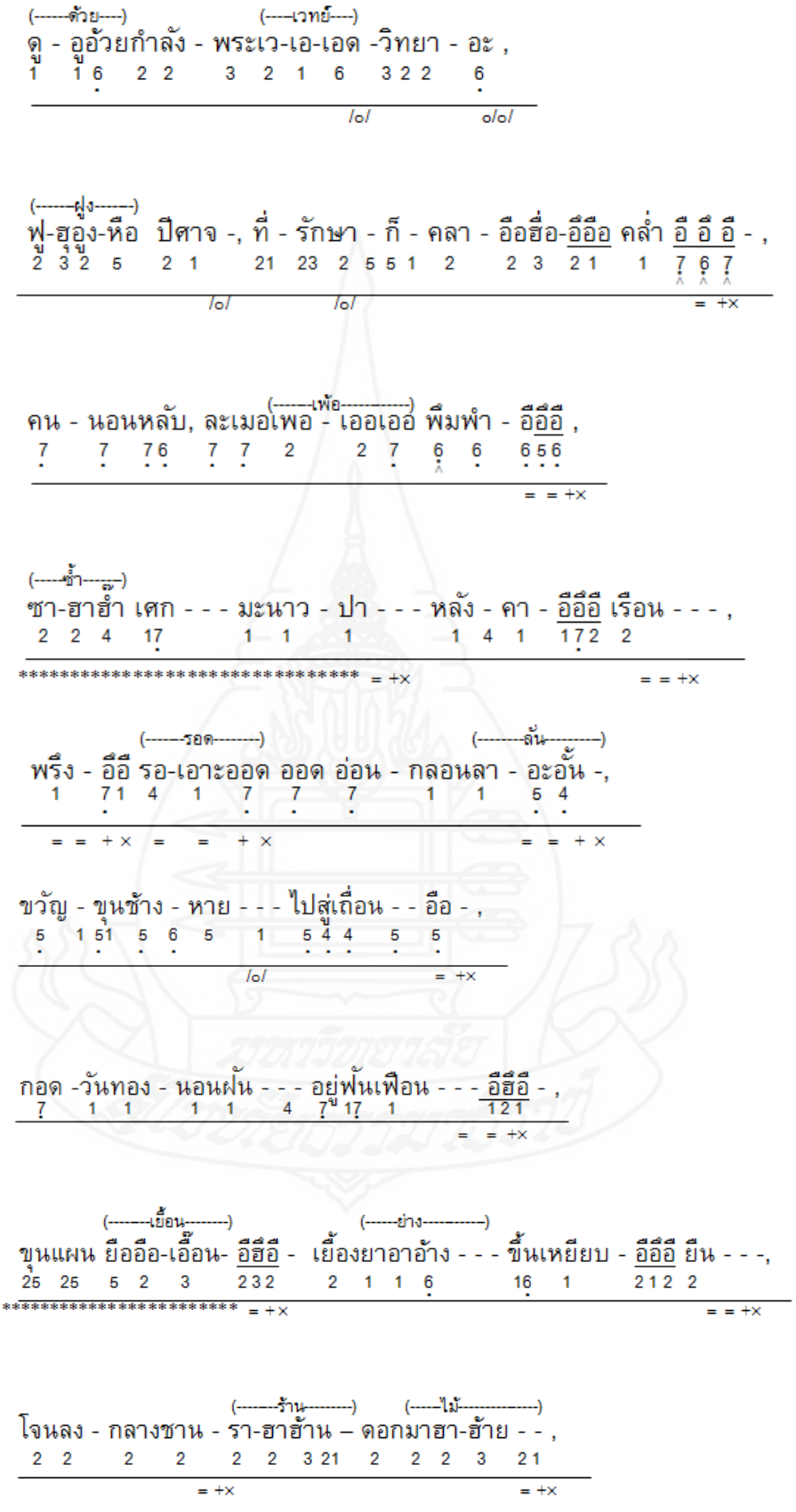
ข ๑๖ (------ม้า-------) (----------แล่น----------)
สั่งฮื่อ - อื อื อื มา-ฮา-ฮ้า , แล้วก็ แล-แอ-แหะแหะแฮน , ไปสั่ง - ออฮื้อ - อื อื อื พราย- - ,
1 2 1 7 2 2 2 3 2 1 1 5 7 7 7 1 7 1 2 1 7 2 2
********** =+× = = +×

ข ๑๗ จง อื อื สะกด เสีย - ให้หมด, ทั้งเคหา - หืออื ฮืออื ,
1 7 1 1 1 7 1 4 1 7 1 1 1 4 1 2 1
= = + × = = + × = = + ×

ข ๑๘ ต่อ - ตัวเรา กลับมา - จึงผันผาย - - - ,
4 4 5 4 5 5 51 5 1
= +×

ข ๑๙ (------ร่าย------)
ว่าพราง - รา-อะอ้าย มนต์ - สนทยาย - - - ,
17 1 1 1 7
= = +×

ข ๒๐ (----------สาร---------)
ปราย - ซัด อืฮืออื - ข้าว - สา - - ฮาหาน - บ - อื อื อื ริกรรม - ,
2 23 232 1 7 1 1 5 2 2 1 2 2 2
********** = = +×


ข ๒๑
(------ด้วย----) (----เวทย์----)
ดู - อูอ้วยกำลัง - พระเว-เอ-เอด -วิทยา - อะ ,
1 1 6 2 2 3 2 1 6 3 2 2 6
/o/ o/o/
ข ๒๒
(-------ฝูง-------)
ฟู-ฮูอูง-หือ ปีศาจ -, ที่ - รักษา - ก็ - คลา - อืออื่อ-อืออือ คล่ำ อื อื อื - ,
2 3 2 5 2 1 21 23 2 5 5 1 2 2 3 2 1 1 7 6 7
/o/ /o/ = +x
ข ๒๓
(-------เพ้อ----------)
คน - นอนหลับ, ละเมอเพอ - เออเออ พึมพำ - อืออือ ,
7 7 7 6 7 7 2 2 7 6 6 6 5 6
= = +x
ข ๒๔
(-----ซ้ำ-----)
ซา-ฮาฮ้ำ เศก - - - มะนาว - ปา - - - หลัง - คา - อืออือ เรือน - - - ,
2 2 4 1 7 1 1 1 4 1 1 7 2 2
********** = +x = = +x
ข ๒๕
(------รอด--------) (--------ลั่น---------)
พรึง - อืออื รอ-เอาะออด ออด อ่อน - กลอนลา - อะอั้น -,
1 7 1 4 1 7 7 7 1 1 5 4
= = + x = = + x = = + x
ข ๒๖
ขวัญ - ขุนช้าง - หาย - - - ไปสู่เถื่อน - - อือ - ,
5 1 5 1 5 6 5 1 5 4 4 5 5
/o/ = +x
ข ๒๗
กอด -วันทอง - นอนฝัน - - - อยู่ฟันเฟือน - - - อืออือ - ,
7 1 1 1 1 4 7 1 7 1 1 2 1
= = +x
ข ๒๘
(-------เยื้อน--------) (------ย่าง----------)
ขุนแผน ยืออือ-เอื้อน- อืออือ - เยื้องยาอาอ้าง - - - ขึ้นเหยียบ - อืออือ ยืน - - -,
25 25 5 2 3 2 3 2 2 1 1 6 1 6 1 2 1 2 2
********** = +x = = +x
ข ๒๙
(-------ร้าน--------) (------ไม้----------)
โจนลง - กลางชาน - รา-ฮาฮ้าน – ดอกมาฮา-ฮ้าย - - ,
2 2 2 2 2 2 3 2 1 2 2 2 3 2 1
= +x = +x

ข ๓๐ (----------ของ----------) (--------ช้าง---) (----ไว้----) (------ดาษ---) (------ดื่น--------)
คอ-เฮาะออ- -หอง - ขุนชา-ฮาฮ้าง - อื่อ ปลูกวาไห้-อิ อยู่ดา- -อาจ- อีฮื่ออือ ดือ-อือ-อื่น- -ฮือ - - ,
2 3 2 5 25 2 23 2 1 1 2 31 1 1 123 2 3 21 1 1 17 21
/o/ = = +x

ข ๓๑ (------สร----------) (----คืน-----)
รวย - รส เกซอ-ฮอหอน - อีฮีอี , เมื่อค่อน - คือ - อืน อีอีอีอี ,
7 2 7 2 2 5 232 5 5 6 6 6546
/o/o = = +x

ข ๓๒ (---------ชื่น------) (---------ชื่น--------) (------ชาย--------)
ชือ – อีออื้น ชือ- -อืออื้น- - ลมชา-อาย- - - สบาย - อีอีอีอีใจ - - ,
1 1 7 1 1 7 1 1 1 1 1 1172 2
********** = +x = = +x

ข ๓๓ (-----แก้ว--------) (------เกด--------)
กระถาง - แถว- - แก-แอะแอ้ว เก- -เอเอด พิกลแกม - ,
3 3 5 3 5 2 1 1 1 2 2 2 2
/o/ /o/

ข ๓๔ (-----ยี่---)
ยี่ -อีอี่ซ่นแซม - มะสัง - ดัด ดุ - ฮื่ออีอีอี ไสว - - ,
1 16 1 2 25 1 2 2 172 22 5
/o/ /o/ o/o/

ข ๓๕ สมอ - รัด, ดัดอีทรง - สม หือีฮีอี ละไม - ฮื่ออีอีอี ,
72 2 676 2 5232 76 6 5546
=+x = = +x

ข ๓๖ ตะขบข่อย - คัดไว้ - จังหวะ อี-อีฮีอี กัน - - ,
76 76 2 2 1 7 1172 2
=+x = = +x

ข ๓๗ (------ยอด--------)
ตะโก - นา - ทิ้ง - กิ่ง - - ประกับ อี ยอ-ออ ออด ,
1 1 1 24 17 1 7 1 1 5 4
o/o/ o/o/

ข ๓๘ (---------ทอด--------)
แทงทวยทอ – ออ ออด อินพรหม – นมสวรรค์ - - หือ ,
5 5 5 5 4 5 5 5 5 5 1

ข ๓๙ บ้าง - ผลิดอก - ออกช่อ - - ขึ้นชูชัน อืฮืออื - - ,
1 7 7 7 7 1 7 1 7 1 1 1 2 1
o/o/ = = +×

ข ๔๐ (--------แสง----------) (-----จ่าง------)
แซ- -แฮะแอ-แหง ฮืออืออื พระจันทร์ - - จับแจ่ม - - กระจา-อาอ่าง อืออืออื ตา - - ,
2 3 2 5 2 1 7 2 2 2 7 7 1 1 1 7 1 1 7 2 2
********** = × + = = +×

ข ๔๑ (--------ช้อน-------)
ยี่ - ซุ่น - กุหลาบ - มะลิซอ-ฮอ-ฮ้อน ,
5 1 2 3 2 2 1 2 3 2 2 3
= +×

ข ๔๒ (------ช่อน-------) (-----ชู้--------) (-----หา----------)
ซอ-ออออ่อน ชู-ฮูฮู้-อูอุ ชูกลิ่น - - ถวิล หืออืออืออื ฮา-อาหา - ,
1 1 6 2 2 3 2 1 2 2 1 2 2 5 2 1 7 2 2 3 5
o/o/ o/o/

ข ๔๓ ลำดวน - กวนใจ - ให้ - ไคลคลา - อืออืออื ,
7 7 7 7 2 5 6 6 6 5 4 6
= = +×

ข ๔๔ (-------ช้า-------)
สาย - หยุด หยุดชา-ฮาฮ้า-อา, แล้วยืน - - อืออืออื ชม - - ,
1 5 7 7 2 2 4 7 2 1 1 1 7 2 2
o/o/ = = +×

ข ๔๕ (--------ถาง------) (-------น้ำ-------)
ถัด ฮื่อ-อืออื ถึง-หื กระทาฮา- -หาง- อ่าง-นา-ฮาฮ้าม ,
1 2 1 7 2 2 5 2 2 2 5 1 2 2 3
********** = = +×

ข ๔๖ (--------ว่าย-------)
ปลาทอง - วาอา-อะอ้าย คล่ำ - เคล้า - คลึง - อืออืออื สม - หื ,
2 2 1 1 6 6 1 6 2 3 1 2 2 1 7 2 2 3 5
o/o/ o/o/

ข ๔๗ บ้าง - พ่นน้ำ - ดำลอยถอย - หืออืออื จม อืออืออื ,
1 7 1 7 2 7 7 7 2 5 2 3 2 7 6 6 5 4 6
= = +×

ข ๔๘ (-----น่า------) (---------คู่-------)
น่า-ฮาฮา ชม - ชักคู- -ฮู-ฮุฮุฮุฮุ อยู่เคียง - อืออืออื กัน - ,
1 5 7 1 2 1 5 7777 17 1 1172 2
/o/ = = +x

ข ๔๙ บ้างแหวก จอกออกช่อง – ภูเขา เคียง - ,
1 7 7 7 1 7 1 1 2 1
+ x + x + x + x + x

ข ๕๐ วัด เหวี่ยง - แว้งหาง - ระเหิดหัน - ,
1 4 6 5 1 5 4 5 1
+x+ x + x + x +x

ข ๕๑ บ้างกินไคลไล่เคล้า - พัลวัน - - อืฮืออื - ,
1 1 1 17 24 7 11 1 121
+ x + x + x +x+x = = +x

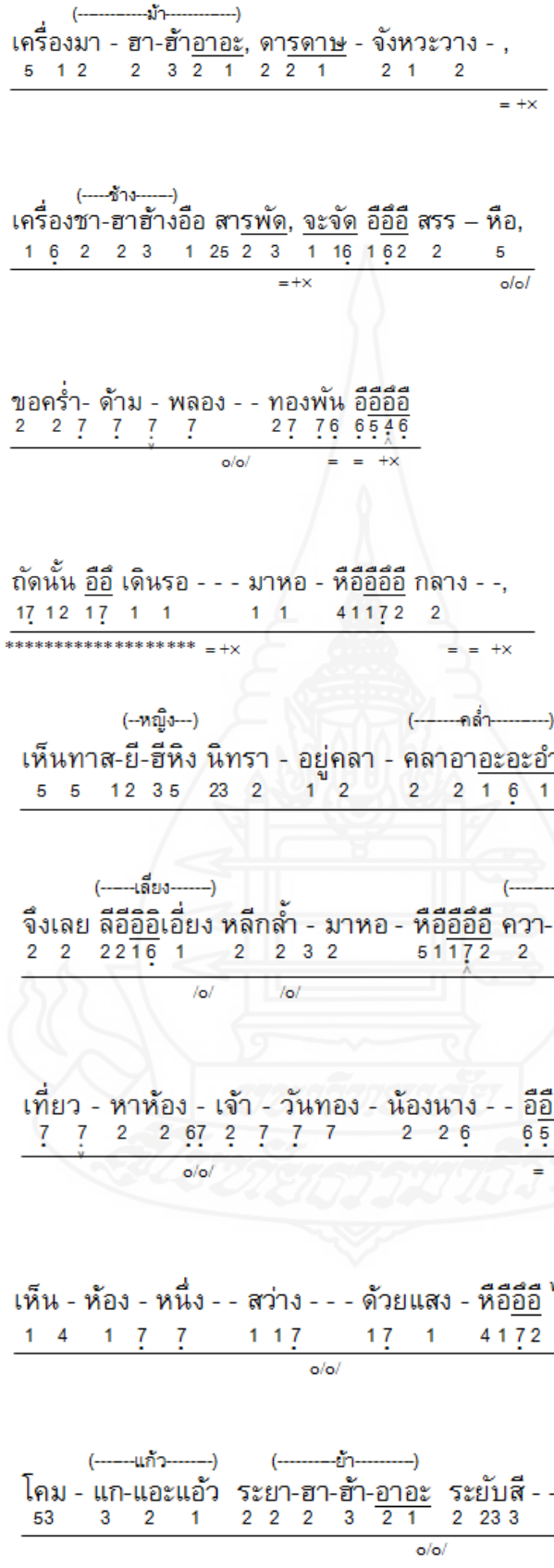
ข ๕๒ ถัดนั้น - แอกไถ - - ละไม - ฮื่ออืออืออื งอน - - ,
1 2 3 6 1 5 2 2 2 172 2
= +x = = +x

ข ๕๓ (-----ลักหลาด----)
กระดึงพรวน - ล้วน - สั้ก, กะหลาดพับ,
3 3 3 2 3 1 2 1 23
/o/ = +x

ข ๕๔ ดาวประดับ, ดวงเด่น - ดู - อืออืออื สลอน - หือ ,
2 2 1 2 1 2 2172 223 5
o/o/ = = +x

ข ๕๕ สลัก เสลา - หืออืออื - เกลาเกลี้ยง อือ อรชร - อืออืออื ,
76 72 5232 7 2 77 666 6546
o/o/ /o/ = = +x

ข ๕๖ เครื่องใช้ - ไว้ช้อน - จังหวะ อืออืออื กัน - - ,
17 2 2 2 1 1 7 1172 2
o/o/ = = +x


ข ๕๗
(----------ม้า----------)
เครื่องมา - ฮา-ฮ้าอาอะ, ดารดาษ - จังหวะวาง - ,
5 1 2 2 3 2 1 2 2 1 2 1 2
= +x
ข ๕๘
(-----ช้าง------)
เครื่องชา-ฮาฮ้างอือ สารพัด, จะจัด อีอือี สรร – หือ,
1 6 2 2 3 1 25 2 3 1 16 1 62 2 5
=+x o/o/
ข ๕๙
ขอคร่ำ- ด้าม - พลอง - - ทองพัน อีอีอีอี
2 2 7 7 7 7 27 76 6546
o/o/ = = +x
ข ๖๐
ถัดนั้น อีอื เดินรอ - - - มาหอ - หืออีอีอี กลาง - -,
17 12 17 1 1 1 1 41172 2
********** =+x = = +x
ข ๖๑
(--หญิง---) (-------คล่ำ---------)
เห็นทาส-ยี-ฮีหิง นิทรา - อยู่คลา - คลาอาอะอะอำ - ,
5 5 12 35 23 2 1 2 2 2 1 6 1
o/o/
ข ๖๒
(-----เลี่ยง------) (--------ขวาง----------)
จึงเลย ลีอีออิเอี่ยง หลีกลำ - มาหอ - หืออีอีอี ควา-ฮา-หาง - -,
2 2 22162 1 2 2 3 2 51172 2 3 5
/o/ /o/ = = +x
ข ๖๓
เที่ยว - หาห้อง - เจ้า - วันทอง - น้องนาง - - อีอีอีอี ,
7 7 2 2 667 2 7 7 7 2 2 6 6546
o/o/ = = +x
ข ๖๔
เห็น - ห้อง - หนึ่ง - - สว่าง - - - ด้วยแสง - หืออีอี ไฟ - -,
1 4 1 7 7 1 17 17 1 41722 2
o/o/ = = +x
ข ๖๕
(------แก้ว-------) (---------ย้า---------)
โคม - แก-แอะแอ้ว ระยา-ฮา-ฮ้า-อาอะ ระยับสี - - หือ,
53 3 2 1 2 2 2 3 2 1 2 233 5
o/o/ o/o/

(------นี้------)

ข ๖๖ คิดฉงน – หือ ห้องนี-ฮี-ฮี้-อือิ,หรือ หื อื ฮื่อ อืือื มิใช่ - อือ,
23 2 2 5 16 2 2 3 21 2 5 2 3 21 1 17 7

/o/ o/o/

ข ๖๗ จึงเสดาะ บานบัง - เยื้องย่างไป ฮื่ออืืือื ,
7 7 7 7 7 2 25 6 6 546

=+x = =+x

ข ๖๘ สงสัย - อยู่ด้วยฝา - ประจำ – อืืือืือื มี - - ,
171 4 1717 1 4 1 1 1172 2

= =+x

ข ๖๙ สิ่งของ - น่าชม - พอสมห้อง - อืฮืือื - - ,
7 1 4 17 1 1 14 1 7 121

/o/ = =+x

(----เจ้า------) (------น้อง-------)

ข ๗๐ ชรอย - จ้า-อาเอ้าวันทอง - นอ ฮออฮ้อง-อยู่นี่ - - - ,
7 7 7 1 5 4 5 5 6 6 1 4 45 4

/o/ = = +x

ข ๗๑ เครื่องแป้ง - แต่งปรับ , ประดับดี - - - ,
17 1 7 17 7 1 7 1

/o/ = = +x

(------น้อย------)

ข ๗๒ กระจกส่อง - อืฮืือื คันฉ่องหวี - หือ ทั้งแหนบ- -อืืือืือื นอ-ฮอ-ฮ้อย อืฮืือื - ,
2 1 1 7 232 1 17 1 2 2 7 1172 2 2 3 232

/o/ = = +x

ข ๗๓ พานหมาก - เครื่องนาค - จอกตลับ อืฮืือื - ,
1 1 7 17 1 7 7 1 7 121

/o/ /o/ o/o/

ข ๗๔ (----ราว-------) (------หน้า-----) (--พับ---)
รา-อาอาว เช็ดน่า-อา-อ่า ผ้าพาฮับ, บรรจงห้อย - - ,
1 1 7 1 5 5 4 54 6 1 5 5 5 4
/o/ /o/ o/o/

ข ๗๕ (-----น้ำ--------)
ทั้งพานรอง - - ขันนา-ฮาฮ้าม - - แลจอกลอย - - -,
2 1 1 141 1 2 17 1 7 1
o/o/ /o/ = = + ×

ข ๗๖ กระโถน - เฟือง - กระจ้อยร่อย - - งาม - รับ อืออืออื กัน - ,
2 2 5 2 1 17 1 7 1 2 1172 2
/o/ o/o/ = =+×

ข ๗๗ (-------รูด------) (------นาง-------)
เออ - - เฮอะเอย บรรจงรู- -อู-อุอูด ม่าน- -เห็นนาอาอาง - หืออื-อืออื นอน - - -,
5 6 5 53 32 116 1 6 5 5 5 3 53232 2
********** = = +×

ข ๗๘ (-------น้อย------)
เจ้าร่าง-นอ-ฮออ้อย อิ อรชร - - งามเฉิด - ฮื่ออืออื ฉัน - หือ,
16 1 62 2 3 1222 2 2 1 2 172 2 5
o/o/ o/o/

ข ๗๙ เจ้า - งามจริง - ยิ่ง - หญิง หืออือื ในสุพรรณ - อืออืออื ,
2 7 7 7 7 7 2 5232 7 7 7 6 6546
/o/ o/o/ o/o/

ข ๘๐ กระทัดรัด, ราวกัน - กับ อืออืออื วันทอง - - - ,
1 2 2 1 1 17 1172 2 2
o/o/ = = +×

ข ๘๑ (---ลูก-----) (------นี้----)
ลู่อูอูกั ใคร - ไหนหนอ - มาอยู่นี-อีอี - ,
4117 1 14 1 41 177 54
o/o/

ข ๘๒ (-----ล้ำ---------)
ช่างงามลา-ฮาฮ้าม ไม่มี - เสมอ - สอง - - - ,
54 5 7 7 1 545 5 5 1 5 1
/o/ o/o/

ข ๘๓ (------เนื้อ-------)
ผิวนือ-ฮือเฮื้อ - เป็นนวล - ควรประคอง - - - ,
14 1 1 2 17 1 1 1 1 1
/o/ = = +x

ข ๘๔ (----น้อง-----)
ดูหน้านอ-ฮออ้องอือ ดุจจะยิ้ม - งาม - พริ้ม อืออือ พราย - - - ,
2 21 2 2 3 2 17 1 2 7 1 2 1172 2
**********o/o/ = = +x

ข ๘๕ พักตร์พริ้ง - อือ เพียงจันทร์ – ในวันเพ็ญ - ,
23 23 1 2 2 2 2 2
o/o/ o/o/

ข ๘๖ ดังดวงเด่น - มิมี - - รอยฝี - หืออ - อืออือ ไฝ – หือ ,
2 2 21 232 2 2 5 2 2 1172 2 5
/o/ o/o/ o/o/

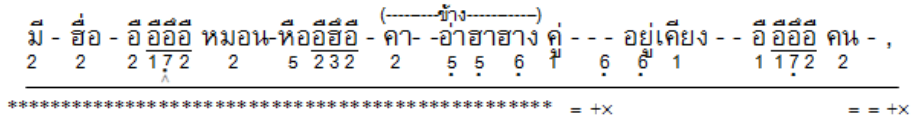
ข ๘๗ คิ้ว - - คาง - บางงอน - อ่อน - -ฮือละไม - ฮื่ออือ - อืออือ ,
2 7 7 7 7 5 6 6 6 6 6 546
/o/ = = +x

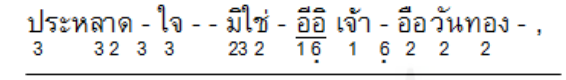
ข ๘๘ รอยไร - เรียบรับ , ระดับ อือ อืออือ ดี - - - ,
1 1 17 2 17 1172 2
= +x = = +x

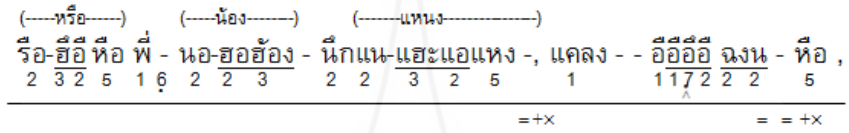
ข ๘๙ (------เลื้อย-------)
ผมเปลือย - - ลือ-ฮือเฮื้อย ประ, ลงจนบ่า - -,
35 53 2 2 3 1 2 2 2 1
o/o/ /o/ o/o/

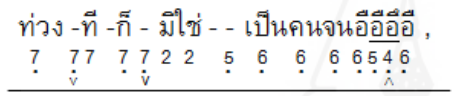
ข ๙๐ งอน - อื หือ ปลาย - เกศา -หือ ดูสม - ศรี - -หื่อ,
16 621 5 5 5 1 5 5 1 5 1
o/o/ o/o/

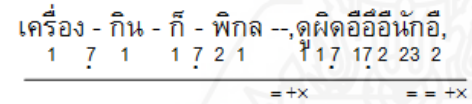
ข ๙๑ ที่นอน - น้อย - - - น่านอน - อ่อน - - ฮือ ดี - อืฮือ ,
17 1 2 3 1 17 1 1 7 1 1 121
o/o/ = = +x

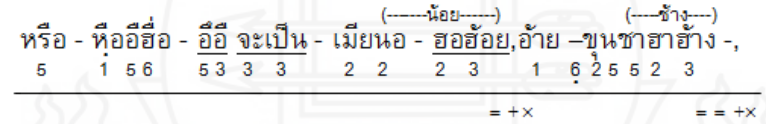

ข ๙๒
มี - ฮี่อ - อื อืออือ หมอน-หืออีฮือ - (--------ข้าง----------) คา- -อ่าฮาฮาง คู่ - - - อยู่เคียง - - อื อืออือ คน - ,
= +× = = +×

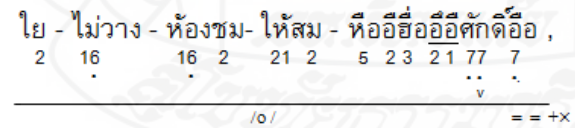

ข ๙๓
ประหลาด - ใจ - - มีใช่ - อืออิ เจ้า - ออวันทอง - ,
= +× = = +×

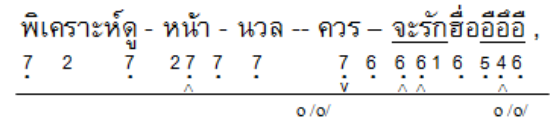

ข ๙๔
(-----หรือ------) (-----น้อง-------) (-------แหนง----------)
รือ-ฮืออื หือ พี่ - นอ-ฮออ้อง - นึกแน-แฮะแอแหง -, แคลง - - อืออืออื ฉงน - หือ ,
=+× = = +×

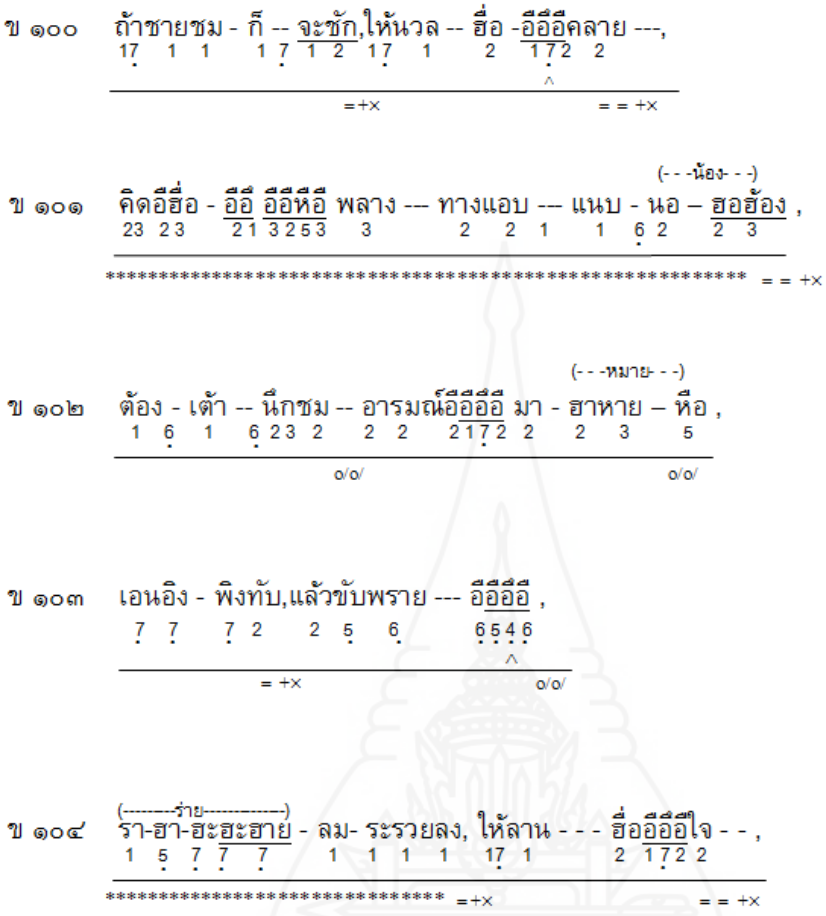

ข ๙๕
ท่วง -ที -ก็ - มีใช่ - - เป็นคนจนอืออือ ,
o/o/ = = +×


ข ๙๖
เครื่อง - กิน - ก็ - พิกล --,ดูผิดอืออือนักอื,
=+× = = +×


ข ๙๗
(-------น้อย------) (----ช้าง----)
หรือ - หืออือฮื่อ - อืออื จะเป็น - เมียนอ - ฮออ้อย,อ้าย –ขุนชาฮาฮ้าง -,
= +× = = +×


ข ๙๘
ใย - ไม่วาง - ห้องชม- ให้สม - หืออือฮื่ออืออือศักดิ์อือ ,
/o/ = = +×


ข ๙๙
พิเคราะห์ดู - หน้า - นวล -- ควร – จะรักฮื่ออืออือ ,
o/o/ o/o/



ทำนองขับในบทต่อไปนี้ผู้วิจัยได้ต่อมาจากอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ในพ.ศ. 2536 ประมาณช่วงเดือนเมษายน ทำนองขับที่ดำเนินอยู่นี้ แท้จริงก็เป็นทำนองที่มีอยู่แล้วในแม่บทเสภาหรือบทครูที่ได้แสดงมาก่อนหน้านี้แล้ว แต่สิ่งที่ต่างกันก็คือ ลีลาแห่งการขับในบทนางวันทองลาเรือนขุนช้างนั้น จะเน้นการแสดงอารมณ์ความรู้สึกแห่งความโศกเศร้า ซึ่งเป็นเรื่องที่ละเอียดอ่อนประณีตคนละแบบกับการขับในบทแรก บทแรกจะเน้นลีลาการขับชมความงามและการขับบรรยายความทั่ว ๆ ไปมากกว่า

ทำนองเสภาตอนนางวันทองลาเรือนขุนช้าง

เกริ่น เอ้ย - เยอเออ - เออเออเออะเออ - เง้อเออ - เออเฮอะเอิงเงอ - - เอย - ฮืออื - หือ ,
5 5 3 3 2 1 23 5 3 2 3 2 2 2 32 5
= = +x

ล ๐๑ พี่ - - จะลา - ไปก่อนแล้ว - - เจ้าแก - แอแอ้วออเอย - - - หือ,
(------แก้ว------)
1 6 2 2 2 1 2 3 1 1 1 6 2 2 5
o/o/ o/o/

ล ๐๒ สิ่ง - ใด - เคยทำ - เจ้าจำ – อืฮื่อ - อืออื , ได้ - - - ,
1 2 2 2 2 21 2 2 3 21 1 77
/o/ o/o/

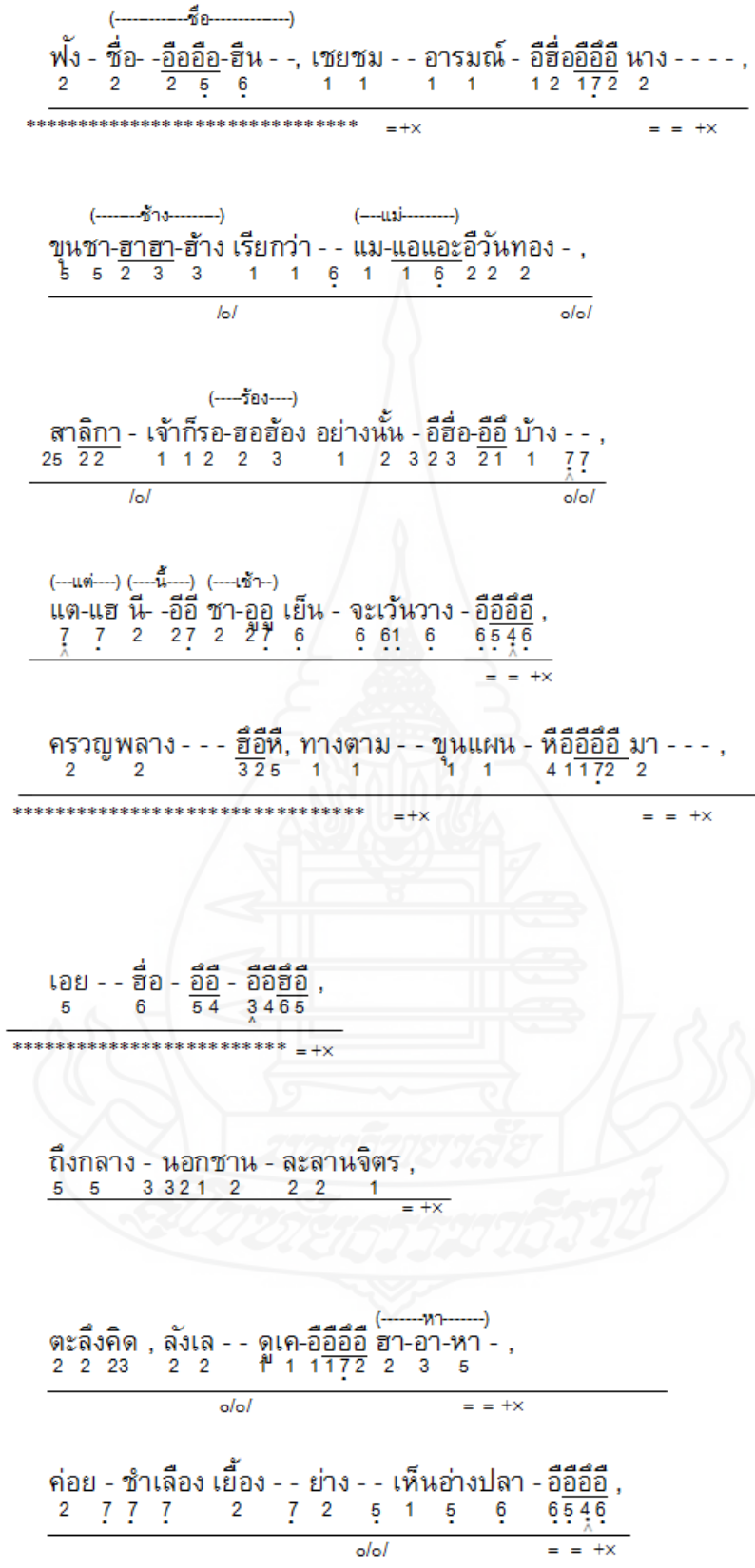
ล ๐๓ ขอ ฟา-อา-อาก - ขุนช้าง ดู-อูอ้วย - ช่วยปลอบใจอื-อืออื,
(-------ฝาก-------) (----ด้วย----)
2 2 6 7 2 2 2 2 5 5 5 66 546
/o/ /o/ o/o/

ล ๐๔ ทั้ง - ข้าวปลา - - หา - ให้ - - เหมือน - พี่ - อืออืออื ยังอื - - ,
2 4 17 1 1 4 1 7 1 4 17 1172 2 2
/o/ o/o/ = = +x

ล ๐๕ ถึงกรง - นกขุนทอง - อยู่ทั้งคู่ - - อืฮืออื - - ,
14 1 2 14 1 7 2 1 7 232
= +x

ล ๐๖ นกโนรี - - แคว-แฮแฮน ยู-ออ - ที่เตียงตั้ง - ,
(-----แขวน-------) (---อยู่---)
14 77 7 7 1 1 14 54 5 5 4
/o/ = = +x

ล ๐๗ นกเอ่ย - เคยเสียง - - เสนาะดัง อือ - - - ,
2 1 2 1 1 4 17 1 1
o/o/ = +x


ล ๐๘
(----------ชื่อ----------)
ฟัง - ชื่อ- -อืออือ-ฮืน - -, เชยชม - - อารมณ์ - อืฮื่ออืออือ นาง - - - - ,
2 2 2 5 6 1 1 1 1 1 2 1 7 2 2
********** =+× = = +×
ล ๐๙
(-------ช้าง--------) (---แม่---------)
ขุนชา-ฮาฮา-ฮ้าง เรียกว่า - - แม-แอแอะอืวันทอง - ,
5 5 2 3 3 1 1 6 1 1 6 2 2 2
/o/ o/o/
ล ๑๐
(----ร้อง----)
สาลิกา - เจ้าก็รอ-ฮออ้อง อย่างนั้น - อืฮื่อ-อืออื บ้าง - - ,
25 2 2 1 1 2 2 3 1 2 3 2 3 2 1 1 7 7
/o/ o/o/
ล ๑๑
(---แต่----) (----นี้----) (----เช้า--)
แต-แฮ นี- -อืออื ชา-อูอู เย็น - จะเว้นวาง - อืออืออื ,
7 7 2 2 7 2 2 7 6 6 6 1 6 6 5 4 6
= = +×
ล ๑๒
ครวญพลาง - - - ฮืออืหี, ทางตาม - - ขุนแผน - หืออืออืออื มา - - - ,
2 2 3 2 5 1 1 1 1 4 1 1 7 2 2
********** =+× = = +×
เกริ่น
เอย - - ฮื่อ - ออื - อืออืฮืออื ,
5 6 5 4 3 4 6 5
********** =+×
ล ๑๓
ถึงกลาง - นอกชาน - ละลานจิตร ,
5 5 3 3 2 1 2 2 2 1
= +×
ล ๑๔
(-------หา-------)
ตะลึงคิด , ลังเล - - ดูเค-อืออืออืออื ฮา-อา-หา - ,
2 2 2 3 2 2 1 1 1 1 7 2 2 3 5
o/o/ = = +×
ล ๑๕
ค่อย - ชำเลือง เยื้อง - - ย่าง - - เห็นอ่างปลา - อืออืออืออื ,
2 7 7 7 2 7 2 5 1 5 6 6 5 4 6
o/o/ = = +×

ล ๑๖ (---------โงก------)
ชะโง - - โอโอก หน้า - - มือช้อน - เข้าชมอืออืออืชู - - - ,
2 2 7 6 1 6 2 2 3 16 1 1 1 7 2 2
********** = = +x

ล ๑๗ กลมกลม - สมอย่าง – ตะละปันอื-ออื่อ - ,
1 1 14 7 1 1 1 5 5 4
= +x

ล ๑๘ ว่ายหัน - เหวี่ยงหาง - กระทั่งหู - ,
4 5 1 4 5 1 5 5 4 5 1
= +x

ล ๑๙ ถึงกระถาง - ต้นไม้ - ชาย - ตาดู - - - ,
14 1 1 4 1 7 2 4 7 1 1 1
= = +x

ล ๒๐ (--------คู่---------) (--คู่---) (----------อรชร----------)
เป็น - คู- -อู-ฮุอุอุอู คู-อูอู , ชูช่อ - - - ออ-อืออืระชร - - - ,
2 2 5 6 6 6 6 1 1 6 1 1 6 1 1 1 7 2 2
********** = = +x

ล ๒๑ มะขามโพรง - โค้งคู้ - เป็นข้อออเอาะศอก - ,
3 3 5 3 2 3 2 3 2 2 1 6 1
= +x

ล ๒๒ (---กรยก---)
ฝักกรอฮอกแห้งเกราะ, กระเทาะอืยื่ออืออีร่อน - อี - ,
1 1 2 1 6 1 2 2 3 2 3 2 1 1 7
= = +x

ล ๒๓ จันหอม - จันทนา - จะลาจร - - อืออืออื ,
7 2 2 7 7 7 6 6 6 6 5 5 4 6
= = +x

ล ๒๔ (-----ซ่อน---------) (--ซู้--)
มะลิซ้อน - - อือฮือ ซอ-เอาะอ้อน ซูฮอ-ออื, ยู-ออ่-อืออื จงดี - -
2 3 23 232 1 1 6 241 16 177 172 22
= = +x

ล ๒๕ (-----แล้ว------)
เอย - - ฮือ ลำดวนเอ่ย - - จะด่วน - -ไปก่อนแล-แฮแฮ้ว ,
5 65 53 3 23 5 2 2 3 2 2 1 2 2 3
********** = +x

ล ๒๖ (--เกด--) (-----แก้ว------) (----สี----)
เกเอดแก-แอะแอ้ว,พิกล – ยี่ซ่นอืออื ซี-ฮี-หือ ,
1 2 2 1 6 22 16 162 2 3 5
= = +x

ล ๒๗ จะโรย – ร้าง - - ห่าง - - สิ้น - กลิ่นมาลี - อืออืออื ,
7 7 2 7 6 7 2 5 5 6 6 6546
o/o/ = = +x

ล ๒๘ (-----เอ่ย---)
จำปีเอย - หืออือฮือ กี่ - ปี - - จะมา - ฮื่ออืออื พบ อื - ,
2 2 2 5232 6 1 1 1 2 172 23 2
********** = +x

ล ๒๙ ที่มีกลิ่น - ก็จะคลาย - หายหอม - อืฮือ -,
1717 171 1 14 1 4121
o/o/

ล ๓๐ จะพลอยตรอม - - เหือดสิ้น - กลิ่นตลบ ,
7 7 7 7 4 5 4 4 54
o/o/ = +x

ล ๓๑ ที่มีดอก - ก็จะวาย - ระคายครบ อื -,
1717 171 1 1 1 2 1
= = +x

ล ๓๒ (-----แห้ง------)
จะเหี่ยว - แฮ-แอแอ่ง - เซาซบ ,, สลบอืออืออื ไป - ,
2 21 2 1 6 1 2 16 1172 2
********** = +x = = +x

(-----ย้อย--------)

ล ๓๓ ต้นไม้น้อย - ลูกยอฮอฮ้อย - ระย้า - - ดี - ,
1 3 23 1 2 2 3 2 23 1 2
/o/ /o/ o/o/

ล ๓๔ ตั้ง - แต่นี้ - - จะไปชม - ต้นไม้ - อีฮื่ออีอีใหญ่อี ,
1 6 2 2 3 2 2 2 21 2 323 21 7 7
o/o/

ล ๓๕ จะทิ้งเรือน - ไปร้าง - อี อยู่กลางไพร อีอีอีอี ,
7 2 7 7 2 7 5 6 6 6546
= = +x

(-----ร่าน------)

ล ๓๖ ยงรา-อาอ้าน- ริ้น - ไร, จะตอม - อีฮีอีอีอี กาย - - - ,
2 2 1 6 236 1 1 1 12172 2
********** = = +x

(----------หมอน----------)

ล ๓๗ ราก - ไม้ - - จะต่างมอเฮาะออหอน - นอนอนาถ - ,
51 2 3 2 21 2 3 2 2 2 1 2
= +x

(----ใต้---------) (-------หาย-------)

ล ๓๘ ดาวดาษ - - จะต่างตา-อาอ้าย น่าใจอีอีอีอี ฮา-อาหาย - ,
2 21 2 2 21 2 1 6 16 22172 2 3 5
o/o/ = = +x

ล ๓๙ ลง - บันได, ใจเจียน - จะขาดตาย - อีอีอีอี ,
7 7 7 7 7 6 65 6 6546
/o/ /o/ = = +x

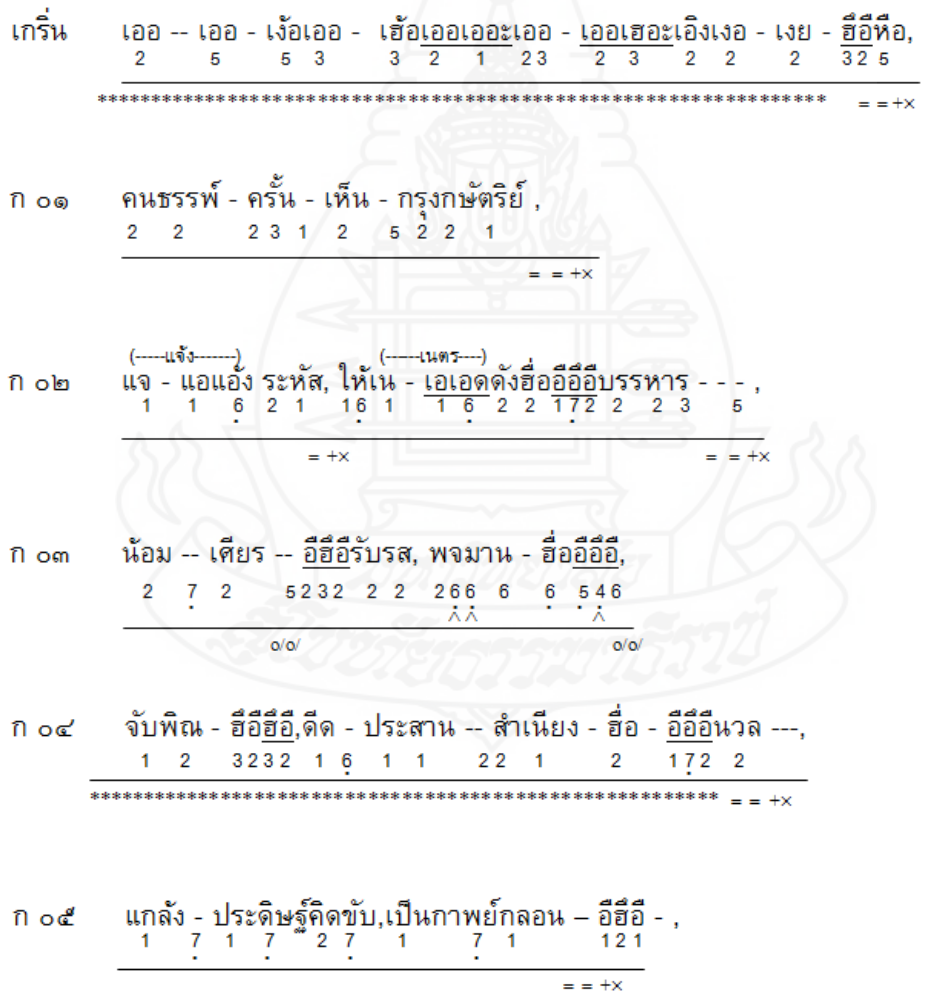
(-------น้ำ------)

ล ๔๐ นาฮาฮ้าม - ตา - - - ตกกระจาย - - - พรั่งพราย - ฮื่ออีอีอีลงอี - - - ,
2 2 3 6 1 16 1 1 16 1 2 17222
********** = = +x

ลักษณะทำนองขับในเรื่องกากีที่จะแสดงต่อไปนี้ ก็เป็นเช่นเดียวกับตอนนางวันทองลาเรือนขุนช้าง คือทำนองต่าง ๆ นั้น เป็นทำนองที่ปรากฏอยู่ในการขับแม่บทเสภาแล้วทั้งหมด แต่สิ่งที่เป็นอัตลักษณ์ของบทนี้ก็คือ การขับด้วยลีลาที่แสดงถึงความองอาจสง่างามที่เป็นแบบฉบับของชายชาตรี ซึ่งครูเหนี่ยว ดุริยะพันธุ์ ได้ถูกฝึกฝนมาเป็นอย่างดีจากพระยาเสนาะดุริยางค์ และต่อมาครูเหนี่ยวได้ถ่ายทอดมายังครูศิริ วิชเวช อย่างเต็มที่อีกทอดหนึ่ง

ผู้วิจัยได้ต่อทำนองเสภานี้จากครูศิริ วิชเวช เมื่อช่วงปี พ.ศ. 2530 ซึ่งกว่าจะต่อจบบทนี้ใช้เวลาประมาณ 1 ปีพอดี

ทำนองสภาตอนท้าวพรหมทัศน์ลวงเล่นสกากับพญาครุฑ



ก ๐๖ กระแสเสียง - ฮืออืลอยว่อน - แรงโหย - หวน --,
7 7 1 7 7 2 1 5 5 4 5 5 1 5 1
o/o/ o/o/

ก ๐๗ โอ้ --- พระพาย -- ชายกลิ่น - มารัญจวน ---,
1 7 2 1 1 1 7 1 1 1
o/o/ = = +x

ก ๐๘ หอม - หวน - - -อืฮืออื - นาสา - - เหมือนกาอืออืออืกี - -,
2 5 2 5232 1 1 2 2 1 11 7 2 2
********** = = +x

ก ๐๙ รื่น - รื่น - ชื่นกลิ่น - พี่จำดา - อะอ้าย - อืฮืออื -,
1 7 1 7 1 7 7 1 7 1 1 1 7 1 2 1
o/o/ o/o/

ก ๑๐ เหมือน - - อืออืฮืออืเมื่อไป - ร่วมภิรมย์ - สม - ศรี - -,
1 7 1 7 1 2 1 5 4 5 4 5 5 5 5 1
= = +x

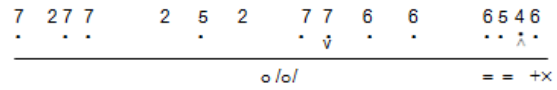
ก ๑๑ ยังสถาน - วิมาน - ฉิมพลี - ฮืออื
1 1 2 2 1 2 1
o/o/

ก ๑๒ กลิ่นซาบ -- อืฮืออืทรวงพี่ --- ไม่เว้น - อืฮื่ออืออืวาย ---,
1 2 1 2 3 2 1 1 7 1 7 2 1 2 1 7 2 2
o/o/ o/o/ = = +x

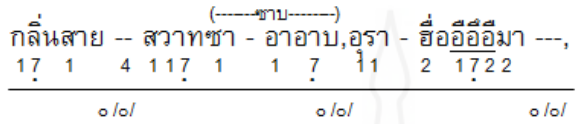
ก ๑๓ นิจจาเอ๋ย -- จากเชย - มาเจ็ดวัน -,
2 2 2 5 1 2 2 1 2 5
/o/

ก ๑๔ (----รื่น-----) (-------หาย---------)
กลิ่นสุคันธ์ - ชรสรื่อ - อืออื่น,ก็เหือด - ฮื่ออืออืหา - อา - หาย,
1 2 2 2 2 3 2 1 6 1 6 1 2 2 1 7 2 2 3 5
/o/ = = +x

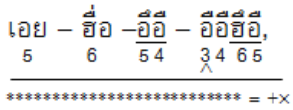
ก ๑๕ ฤาว่าใคร - แนบ - น้อง -- อีประคองกาย - อีออออ,



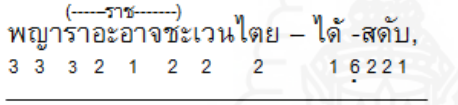
ก ๑๖ กลิ่นสาย -- สวาทซา - อาอาบ,อุรา - ฮื่ออีออีมา ---,



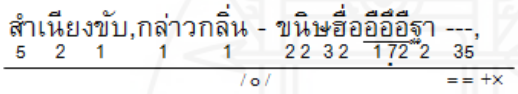
เกริ่น เอย – ฮื่อ –ออ – ออฮือ,



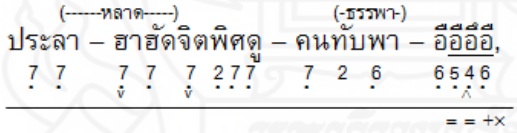
ก ๑๗ พญาราอะอาจชะเวนไตย – ได้ -สดับ,



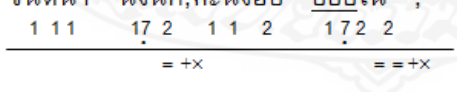
ก ๑๘ สำเนียงขับ,กล่าวกลิ่น - ขนิษฮื่ออีออีฐา ---,



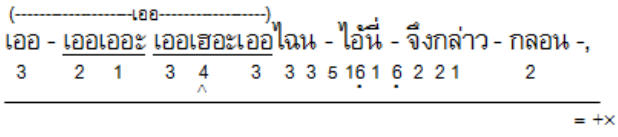
ก ๑๙ ประลา – ฮาฮัดจิตพิศดู – คนทับพา – อีออออ,



ก ๒๐ จินตนา - นึ่งนึก,คะนึงฮื่อ - อีออไน --,



ก ๒๑ เออ - เออเออะ เออเฮอะเออไฉน - ไอ้นี่ - จึงกล่าว - กลอน -,



ก ๒๒ ถึง - กลิ่นแก (----------แก้ว----------) - แอแฮะแฮะแฮว,ดังซอ (----------ศร----------) - เฮาะออหอนมาเสียบ - อือฮื่ออือใส่ - อื,
2 5 1 2 5 7 7 7 2 2 3 2 5 2 21 2321 7 7
o /o/ = =+x

ก ๒๓ ฉุนโกรธ -- แล้วระงับ,ดับไว้ - อืออื - อืออือ,
2 2 76 2 7 2 5 1 16 6 546
=+x = =+x

ก ๒๔ จงฟังไป - ให้รู้ฮู้ (----รู้----) - อูอู,ในเรื่อง - อือฮื่ออืออือความ --,
1 1 1 172 4 17 1 1 7 12 172 2
=+x = = +x

ก ๒๕ เอย - ฮือ -, นาฏกเวร - เจนแจ (------แจ้ง------) แอะแอ้งในทีโกรธ -,
5 65 51 3 3 2 2 1 6 22 21
= +x

ก ๒๖ จึงเอื้อน - โอษฐ์ - คำขับ,ขยับฮื่ออืออืยา (-------หยาม-------) - ฮาหาม -,
2 2 16 1 2 21 2 212 172 2 3 5
o/ o/

ก ๒๗ โอ้ --ว่าแก้ว - กานดา - พะงางาม - ฮื่อ - อืออื ,
2 55 5 7 7 6 6 6 6 546
= = +x

ก ๒๘ ยาม - นี (------นี้-----) อือ - อืออิเจ้าจะนิ่ง -- อนาถ -- อือฮื่อ - อืออืองค์ --,
1 24 17 1 1 1 7 11 7 12 1722
o/o/ = = +x

ก ๒๙ ถ้าพี่อยู่ - จะได้ชู - ประคองชือ - อืออื่น -,
1717 1 17 1 1 1 54
/o/ o/ o/

ก ๓๐ สำราญรื่น - ร่วมจิต,พิศวง - หึ,
5 1 1 5 5 4 5 4 4 6 5 5 1
= + ×

ก ๓๑ เสียดายพราก -- จากนื(-------เนื้อ--------)อ - ฮีเฮือเออ - นวลผจงอื - -,
1 4 1 1 7 1 7 2 2 4 7 1 1 1
o/o/ = = +×

ก ๓๒ คิดจะใคร่ - อีฮืออีหึ,คืนคง,ฉิม - หืออี - อีออือีพลี ---,
2 3 2 2 1 2 3 2 5 1 1 1 5 2 1 7 2 2
********** = = +×

เกริ่น เอย – ฮื่อ –อือ – อืออือ,
5 6 5 4 3 4 6 5
********** = +×

ก ๓๓ ครุฑฟัง - ยิ่งคั่ง - ฤทัยแค(------แค้น------) - แฮแฮ้น,
5 3 1 6 1 6 2 2 2 2 3
= +×

ก ๓๔ (----------แสน----------)
ดังแซ - แฮะแอแหนอัคนิรุทร,มาจุดอือื่อ - อืออี้ - อื,
2 2 3 2 5 1 2 2 2 3 2 1 2 3 2 1 1 7 7
= = +×

ก ๓๕ เส - แสร้ง -- แกล้ง - กล่าว -- พาที - ฮื่อ - อืออื,
2 2 7 7 2 7 7 7 7 7 2 7 7 6 6 5 4 6
= = +×

ก ๓๖ ดูก่อน - เสนี - เสนาะอืออืออืพิณ --,
1 1 7 1 4 1 1 7 1 1 7 2 2
= = +×

ก ๓๗ เราได้ - ฟัง - กังวาน - ประสานหือ - อืออือสาย --,
53 321 2 2 2 2 2 52 1722 5
o/o/

ก ๓๘ บรรยาย - หลากจิตร,คิดฮื่อ - อืออืออืถวิล --,
2 2 21 1 3 2 21722 22 35
o/o/

ก ๓๙ อนึ่งนาย - ก็เป็นชาย - แต่เดินดินฮื่อ - อืออื,
776 7 27 7 7 5 6 6 6 546
= =+x

ก ๔๐ (---------รู้---------)
ไฉน - รู - ฮูฮู้ - ออูเสร็จสิ้น - ในสิม - อืออืออืพลี ---,
1141 12 17 17 1 7 11 41172 2
= = +x

เกริ่น เอ้ย - เยอเออ - เออเออเออะเออ - เง้อเออ - เออเฮอะเอิงเงอ -- เอย - ฮืออื - หือ,
5 53 3 21 23 53 23 22 2 32 5
********** == +x

ก ๔๑ เราแจ้ง - ว่า - ทางทูเรศ - เขตอารัญ -,
2 216216 2 22216 1 2 2
= +x

ก ๔๒ สัตภัณฑ์ - คั่นสมุทร,ใสหือ - อืออือสี - - หี,
12 2 2121 252 17223 5
=+x = = +x

ก ๔๓ แม้นจัก,ขว้างแววหาง - ฮืออืมยุรี - ฮื่ออืออือ ,
2 76 77 7 2 3277766 546
o/o/ =+x

ก ๔๔ ก็จมลง - ถึงที่ - อีแผ่นดินฮื่ออืออืออืดาล - ฮืออื ,
171 1 1411 7 1 1 2 2 172 2 32
o/o/ = = +x

ก ๔๕ (--------น้ำ---------)
ด้วย - นา - ฮาฮ้ามนั้น,สุขุม - ละเอียดอ่อน - - ฮืออื ,
5 1 2 2 3 23 12 5 2 21 1 32
= +× o/o/

ก ๔๖ (------ศาล--------)
ชื่อว่าสี - หีทันดร - , อันไพฮื่อ - อืออือสาฮา - หาน ,
16163 2 5 2 2 2 22 1722 3 5
o/o/ = = +×

ก ๔๗ ประกอบหมู่ฮี , มัจฉาหีอืฮืออืกุมภาพาล - ฮื่อ - อืออือ ,
7 77 777 2 2 5232 777 66 546
= +× o/o/ = = +×

ก ๔๘ (-----น้ำ-------) (--และ--)
คชสาร - หีเงือก - นาฮาฮ้ามอื ,แหละนา - ฮื่ออืออือคินทร์ -,
211 2 11 7 2 2 4 7 1 1 2 1722
= +× o/o/ = = +×

ก ๔๙ ผู้ - อีฮื่ออืออือใดข้าม - นทีสีทันดร - ,
5 456 533 1 6 22252 2 5
= +×

ก ๕๐ ก็ - - ม้วย - มร - เป็นเหยื่อ - - แก่สัตว์อีฮื่ออืออือสิ้น - ฮี,
1 6 23 2 2 21 1 1 23 211 77
= +× = +×

ก ๕๑ ถึงว่า - พญาครุฑ , ก็เต็มบินฮื่ออืออือ ,
27 777 2 6 7 766 546
= +×

ก ๕๒ (---------ล่วง----------) (-----ถึง------)
จะลู – อูฮูฮูฮูฮูฮวงสิน – หีธุทึง – หือพิมานฮื่อ – อืออือทอง - ,
1 1 15 555 7 1 221 5 22 2 1722
o/ o/ = = +×

ก ๕๓ (------เล่า------)
แน่ะ,นาย - นี่ - ไป - ไฉนลา - อะเอ้า ,
6 3 1 6 2 2 2 5 2 1 6
= +×

ก ๕๔ หรือ - - โดยเดา,ว่าเล่นอือฮึ - เห็น - อือฮื่อ - อืออืคล่องคล่อง - อือฮึ ,
1 5 2 2 1 6 1 5 7 2 5 2 3 2 1 1 1 7 7
/o/ o/o/

ก ๕๕ หรือว่า - เหาะเหินได้ - - ดังใจปอง - ฮื่ออืออือ ,
2 2 7 7 7 2 2 5 6 6 6 6 5 4 6
o/o/ = = +×

ก ๕๖ (-----ห้อง------)
จึงได้ไป,เห็นฮอออฮอง – พิมานฮื่ออืออือชัย- ,
1 1 7 1 1 4 1 5 7 1 1 2 1 7 2 2
o/ o/ = = +×

ก ๕๗ (----------วิชเยช-------)
หรือ - อือฮื่อ - อืออืประกอบ - กายสิทธิ์ , วิดชะเย - เอเอด ,
5 1 5 6 5 3 2 2 1 2 2 1 2 3 2 1 1 6
=+× =+×

ก ๕๘ (-----ด้วย-----)
วิเศษดู - อูอ้วยมนตรา - กล้า - อืออือไฉน - หื ,
2 1 2 1 6 2 2 1 6 1 6 2 2 2 5
/o/ o/o/

ก ๕๙ เราก็หวังอยู่ - ยัง - มิเคยไปอืออือ ,
7 7 7 2 7 7 7 2 7 7 6 6 5 4 6
o/ o/

ก ๖๐ คิดจะใคร่ - ศึกษา - - เป็นฮื่ออืออือาจารย์ - - - ,
2 1 1 7 1 1 2 1 2 1 7 2 2 2
o/o/ = = +×

หากพินิจโดยละเอียดจะพบว่า ทำนองขับเสภานั้นจัดว่าเป็นทำนองดนตรีชนิดหนึ่ง มิได้จัดเข้าพวกกับการอ่านทำนองเสนาะ ดังที่พระยาอุปกิตศิลปสาร (นิ่ม กาญจนาชีวะ) ได้อธิบายไว้ในหนังสือเรื่องหลักภาษาไทย ในหัวข้อฉันทลักษณ์ ไว้ดังนี้

> "... ค. บทเสภา บทกลอนชนิดนี้ใช้สำหรับขับร้อง เพื่อฟังเรื่องกันเล่น ข้อบังคับในการประพันธ์ก็เป็นชนิดเดียวกันกับกลอน 8 แปลกกันอยู่แต่คำขึ้นต้น ซึ่งนอกจากขึ้นต้นตามธรรมดากลอน 8 แล้ว ก็มักขึ้นต้นว่า "ครานั้น..." ต่อกับคำอื่นเป็นระเบียบประจำทีเดียว และคำลงท้ายก็มิได้จำกัด และบทเสภาเป็นกลอนขับฟังเรื่องราว ฉะนั้นบทหนึ่งจึงมีจำนวนคำร้องมาก ๆ ไม่มีกำหนด มีเฉพาะเพียงให้จบในบทคู่ตามบังคับคำกลอนทั่วไปเท่านั้น ..."
> ที่มา: นิ่ม กาญจนชีวะ, พระยาอุปกิตศิลปสาร. (2533) *หลักภาษาไทย* หน้า 370

ดังที่ได้กล่าวไว้แล้วว่า บทขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้างตอนต้นนั้น ได้รวมทำนองขับเสภาไว้ครบถ้วนแล้ว ส่วนทำนองที่ใช้ขับในบทนางวันทองลาเรือนขุนช้างและบทกากีนั้น ก็เป็นทำนองที่มาจากบทแรกนั่นเอง แต่การนำบททั้ง 3 มาเสนอเป็นกรณีศึกษาไว้เป็น 3 กรณีนั้น เพราะมีเหตุผลว่า ทั้ง 3 กรณีมีคุณลักษณะที่พิเศษต่างกันดังนี้

บทขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้างตอนต้น เป็นบทที่รวมทำนองเสภาทั้งหมดไว้โดยครบถ้วน ที่สำคัญยิ่งคือ ถือว่าเป็นแม่บทแห่งทำนองเสภาที่ครูเสภาทุกท่านในอดีตต้องเริ่มต้นด้วยบทนี้ หากต่างกันที่สำนวนและท่วงทำนองขับที่มีความแตกต่างกันไป นอกจากนี้ยังเป็นตัวอย่างที่เด่นในเรื่องการขับบรรยายความ ลีลาการชมความงาม การขับที่สำแดงความอัศจรรย์น่าทึ่ง และลีลาอารมณ์ในบทรัก

บทนางวันทองลาเรือนขุนช้างเป็นตัวอย่างที่เด่นในเรื่องการขับสำแดงอารมณ์โศก ซึ่งเป็นอารมณ์ที่ไม่ปรากฏในบทแรก อารมณ์ที่สำแดงความโศกนั้น เป็นสิ่งที่ผู้ขับเสภาต้องมีความเข้าใจและเข้าถึงในลีลาและอารมณ์นี้ได้อย่างถ่องแท้ เพราะการขับที่สำแดงอารมณ์แห่งความโศกนี้ครูบาอาจารย์ถือว่าเป็นของชั้นสูง และใช้พลังความสามารถในการแสดงออกมากกว่าการกระทำโดยปกติ

บทเรื่องกากีตอนท้าวพรหมทัศน์ลวงเล่นสกากับพญาครุฑ เป็นตัวอย่างแห่งการขับดำเนินเรื่องที่รวดเร็ว กระชับฉับไว มีความเด่นในการสำแดงอารมณ์โกรธ ที่สำคัญมากอีกอย่างหนึ่งคือเป็นแม่แบบแห่งการขับที่มีท่วงทีสง่างามภูมิฐานในแบบผู้ชายขับโดยเฉพาะ ซึ่งปัจจุบันนี้ผู้เรียนเสภาส่วนใหญ่มองข้ามในความสำคัญข้อนี้อยู่กันเป็นส่วนมากแล้ว ซึ่งกรณีนี้ทำให้จิตวิญญาณแห่งการขับเสภาที่แท้นั้นเลือนหายไป

เห็นได้ว่า ทำนองเสภาที่ปรากฏอยู่ในกรณีศึกษาทั้ง 3 กรณีนั้น นอกจากได้รวมทำนองเสภาไว้ทั้งหมดแล้ว ยังได้รวมเรื่องของลีลาและอารมณ์ความรู้สึกในการขับไว้อย่างครบถ้วนบริบูรณ์ หากผู้เรียนขับเสภาคนใดสามารถขับทั้ง 3 บทได้อย่างขึ้นใจและเข้าใจ ก็จะเกิดความแตกฉานสามารถขับบทอื่น ๆ ที่ไม่เคยพบมาก่อนได้อย่างไม่ยากเย็น และอาจเป็นนักเสภาที่ประสบความสำเร็จได้ในที่สุด

อนึ่ง การขับเสภาที่สมบูรณ์แบบจริง ๆ นั้น จะต้องมีองค์ประกอบด้านอื่น ๆ ด้วย ซึ่งจะกล่าวในบทต่อไป

บทที่ 4
รูปแบบและหลักการขับเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์

1. รูปแบบการขับเสภา

รูปแบบการขับเสภาของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) สามารถวิเคราะห์ได้เป็น 2 ประเด็น ดังนี้

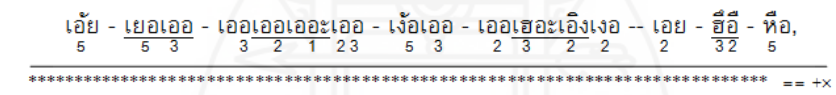
1.1 เกริ่น มี 4 แบบ

1.2โครงสร้างทำนองเสภา มี 7 ทำนองได้แก่ ทำนองยืน ทำนองเปลี่ยน ทำนองครวญต้นบท ทำนองหวน ทำนองยอด ทำนองผัน และทำนองครวญท้ายบท

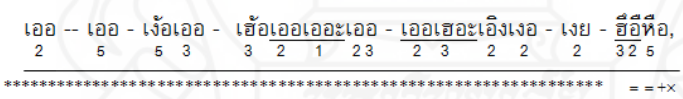
1.1 เกริ่น

เป็นทำนองเอื้อนสำหรับการขึ้นต้นก่อนที่จะขับทำนองในบทต่าง ๆ พระยาเสนาะดุริยางค์ท่านได้ประพันธ์ไว้ 4 แบบดังนี้

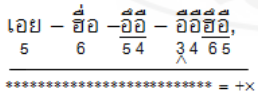
เกริ่นแบบที่ 1



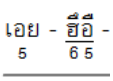
เกริ่นแบบที่ 2



เกริ่นแบบที่ 3



เกริ่นแบบที่ 4



ทำนองเกริ่นทั้ง 4 แบบ มีจุดประสงค์ในการใช้ที่แตกต่างกัน กล่าวคือ ทำนองเกริ่นแบบที่ 1 และแบบที่ 2 ใช้ได้ 2 กรณี คือ กรณีแรก สำหรับขึ้นต้นก่อนขับเสภาทุก ๆ บท ซึ่งสามารถเลือกใช้ได้ทั้ง 2 แบบ อาจารย์เจริญใจ และครูเลื่อน สุนทรวาทิน มักจะใช้แบบที่ 1 เป็นพื้น ส่วนครูศิริ วิชเวช จะใช้แบบที่ 2 เป็นพื้น สำหรับเสียงบันทึกครูเหนี่ยว ดุริยะพันธุ์ ท่านจะใช้ทั้ง 2 แบบ

กรณีที่สอง ใช้สำหรับการขึ้นต้นในตอนใหม่ หรือเหตุการณ์ในบทที่เปลี่ยนไป ตลอดจนการเริ่มเหตุการณ์สำคัญในท้องเรื่องที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษ ดังในตัวอย่างขับเรื่องกากี ระหว่างโน้ตหมายเลข ก 37 - ก 44 ว่า

เราได้ฟังกังวานประสานสาย บรรยายหลากจิตคิดถวิล
อนึ่งนายก็เป็นชายแต่เดินดิน ไฉนรู้เสร็จสิ้นในสิมพลี

เอ้ย - เยอเออ - เออเออเออะเออ - เง้อเออ - เออเฮอะเอิงเงอ -- เอย - ฮืออื - หือ,
5 5 3 3 2 1 2 3 5 3 2 3 2 2 2 3 2 5
********** == +x

เราแจ้งว่าทางทุเรศเขตอารัญ สัตภัณฑ์คั่นสมุทรใสสี
แม้นจักขว้างแวงหางมยุรี ก็จมลงถึงที่แผ่นดินดาล

ทำนองเกริ่นแบบที่ 3 นั้น สั้นกว่าแบบที่ 1 และแบบที่ 2 ครึ่งหนึ่ง ใช้เกริ่นเพียงกรณีเดียว คือ สำหรับขึ้นต้นบทที่มีการเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์ สถานที่ หรือสลับตัวละครที่เกิดขึ้นต่อเนื่องกันในเหตุการณ์หนึ่ง แต่มีข้อแม้ว่า บทเหตุการณ์นั้นไม่ต้องแสดงถึงการเร่งเร้า หรืออาการรีบเร่งแต่อย่างใด ดังตัวอย่างต่อไปนี้

เปลี่ยนแปลงสถานที่

ขุนช้างเรียกว่าแม่วันทอง สาลิกาเจ้าก็ร้องอย่างนั้นบ้าง
แต่นี้เช้าเย็นจะเว้นวาง ครวญพลางทางตามขุนแผนมา

เกริ่นแบบที่ 3 ----------

ถึงกลางนอกชานละลานจิต ตะลึงคิดลังเลดูเคหา
ค่อยชำเลืองเยื้องย่างถึงอ่างปลา ชะโงกหน้ามือช้อนเข้าชมชู

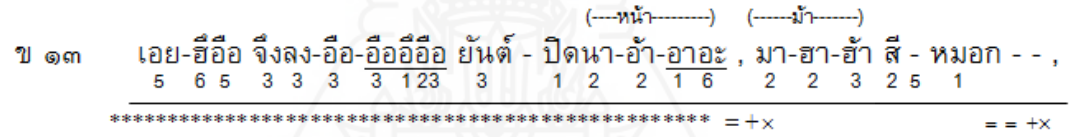
สลับตัวละคร

คนธรรพ์ : ถ้าพี่อยู่จะได้ชูประคองชื่น สำราญรื่นร่วมจิตพิสวง
เสียดายพรากจากเนื้อนวลผจง คิดจะใคร่คืนคงฉิมพลี

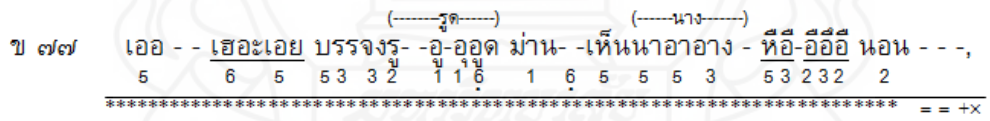
ครุฑ : เกริ่นแบบที่ 3 ----------
ครุฑฟังยิ่งคั่งฤทัยแค้น ดังแสนอัคนิรุทรมาจุดจี้
เสแสร้งแกล้งกล่าวพาที ดูก่อนเสนีเสนาะพิณ

ส่วนทำนองเกริ่นแบบที่ 4 ใช้เวลาขับที่สั้นมาก คือใช้เวลาประมาณ 1 - 2 วินาทีเท่านั้น จุดประสงค์การเกริ่นแบบนี้ ใช้ 4 กรณี ได้แก่

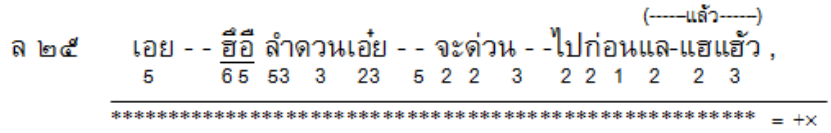
กรณี ที่ 1 สำหรับขึ้นต้นครวญในวรรคสลับบางวรรคเช่น



หรือ



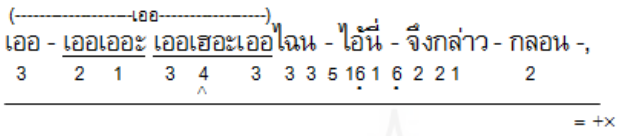
กรณีที่ 2 สำหรับขึ้นต้นบทที่มีการเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์ เปลี่ยนแปลงสถานที่ หรือสลับตัวละคร ในบทการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนั้น ต้องมีความต่อเนื่องกันไป หรือเร่งเร้าก็ได้ เช่น



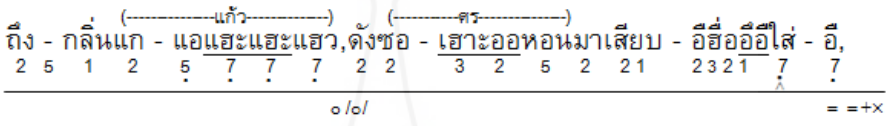
กรณีที่ 3 สำหรับขึ้นต้นบทที่แสดงถึงเหตุการณ์ หรือสถานการณ์ที่เปลี่ยนไปโดยรวดเร็วฉับพลันทันใด เช่น เหตุการณ์สู้รบกัน หรือถึงที่หมายด้วยอาการเหนือธรรมชาติ เป็นต้น

กรณีที่ 4 สำหรับขึ้นต้นบทที่แสดงถึงอาการกิริยาของตัวละครโต้ตอบกันไปมาด้วยความรวดเร็ว เช่น ชิงไหวชิงพริบ ด่าทอทะเลาะกัน ดังตัวอย่างโน้ตหมายเลข ก 25 นี้

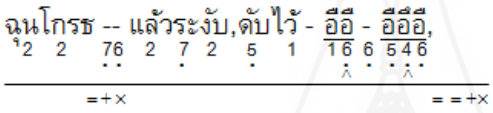
ก ๒๑



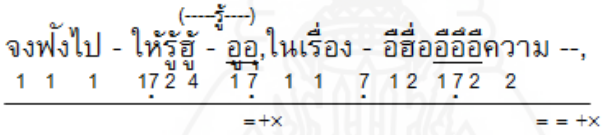
ก ๒๒



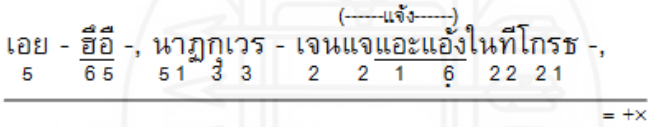
ก ๒๓



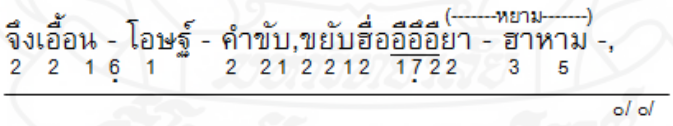
ก ๒๔



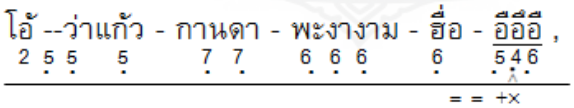
ก ๒๕



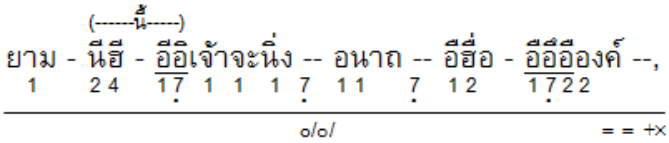
ก ๒๖



ก ๒๗



ก ๒๘



1.2 โครงสร้างทำนองเสภา

เพลงไทยทั้งหลายทั้งปวงย่อมมีโครงสร้างของท่วงทำนอง ซึ่งเรียกเป็นศัพท์เฉพาะมาแต่โบราณว่า ทำนองหลัก หรือ ทำนองสารัตถะ (คำว่าทำนองสารัตถะ อาจารย์พิชิต ชัยเสรี เป็นผู้บัญญัติขึ้น ในการเขียนเรื่องสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ เอกสารการสอนวิชาสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ ของคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เมื่อ พ.ศ. 2533) ทำนองหลักหรือทำนองสารัตถะนั้น เป็นทำนองห่าง ๆ ที่อยู่ในความรู้สึกของนักดนตรี ไม่ปรากฏออกมาเป็นรูปธรรม เป็นโครงสร้างทำนองที่อยู่ภายใน ตัวอย่างเช่น ทำนองที่ผู้ฟังได้ยินทำนองหนึ่งซึ่งได้ยินเป็นเสียงสูง ๆ ต่ำ ๆ และถี่ ๆ ว่า

5 6 5 3 5 3 2 1 3 2 1 2 3 2 5 3 2 3 5 6 3 5 2 3 1 2 3 2 5 3 2 1

ทำนองดังตัวอย่างยังไม่ถือว่าเป็นทำนองหลัก แต่เป็นทำนองที่ปรากฏออกมาเป็นรูปธรรมซึ่งสัมผัสได้ด้วยหูโดยตรง ทำนองนี้เป็นทำนองที่นักดนตรีไทยได้แปรออกมาจากทำนองที่อยู่ภายในความรู้สึกอันเป็นทำนองห่าง ๆ ซึ่งเป็นโครงสร้างหลักของทำนองที่กำลังดำเนินอยู่ สำหรับทำนองหลักที่เป็นโครงของทำนองแปรตามตัวอย่าง มีลักษณะดังนี้

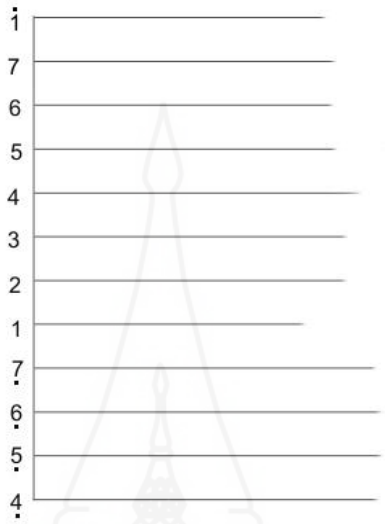
- 5 - 3 - 2 - 1 - - - 2 - - - 3 - 5 - 6 - 5 - 3 - - - 2 - - - 1

เรื่องของทำนองหลัก และทำนองแปรเป็นของที่อยู่คู่กัน และเป็นธรรมชาติของทำนองเพลงไทย ซึ่งจะต้องมีลักษณะนี้ทุก ๆ ทำนองไม่ว่าจะเป็นสั้นหรือยาว จะเก่าหรือใหม่เพียงใด ก็เป็นลักษณะอย่างนั้น ซึ่งเป็นที่รับรู้กันโดยทั่วไปในหมู่นักดนตรีแทบทุกคน

ด้วยแนวคิดของทำนองหลักหรือทำนองสารัตถะที่กล่าวถึงนั้น ผู้วิจัยได้พิจารณาถึงทำนองขับเสภาว่า น่าจะมีทำนองหลักเป็นโครงสร้างภายในอยู่หรือไม่ ครั้นเมื่อพิจารณาโดยถี่ถ้วนแล้วก็พบว่ามีทำนองหลักของเสภาอยู่จริง ซึ่งเป็นปรากฏการณ์ครั้งแรกที่ได้ถอดทำนองหลักของเสภาขึ้นไว้ให้เป็นที่ประจักษ์ เพราะก่อนหน้านี้ยังไม่เคยมีผู้ใดได้ถอดทำนองหลักของเสภาเลย ผู้วิจัยคิดว่าทำนองหลักที่ถอดออกมาแล้วนี้ น่าจะเป็นประโยชน์ในการศึกษาของทำนองเสภาในแง่มุมอื่น ๆ อีกต่อไปในอนาคตอีกด้วย

การแสดงทำนองหลักต่อไปนี้ ได้แสดงภายในกลอน 1 บท กลอน 1 บทนั้นมี 4 บาท ชื่อเรียกแต่ละบาทมีชื่อที่รู้จักกันโดยทั่วไปแล้วคือ วรรคสดับ, วรรครับ, วรรครอง, วรรคส่ง ในแต่ละบาทหรือแต่ละวรรค ผู้วิจัยได้แสดงเป็นเส้นบรรทัดเสียง 12 เส้น ซึ่งมีที่มาจากเสียงเสภา

ตั้งแต่ต่ำสุดไปจนสูงสุด รวมแล้วได้ 12 เสียง (ดูรายละเอียดเรื่องระบบบันทึกโน้ตเสภาในบทที่ 2) โดยจะแสดงให้เห็นภาพขยายของเส้นบรรทัดเสียงดังนี้



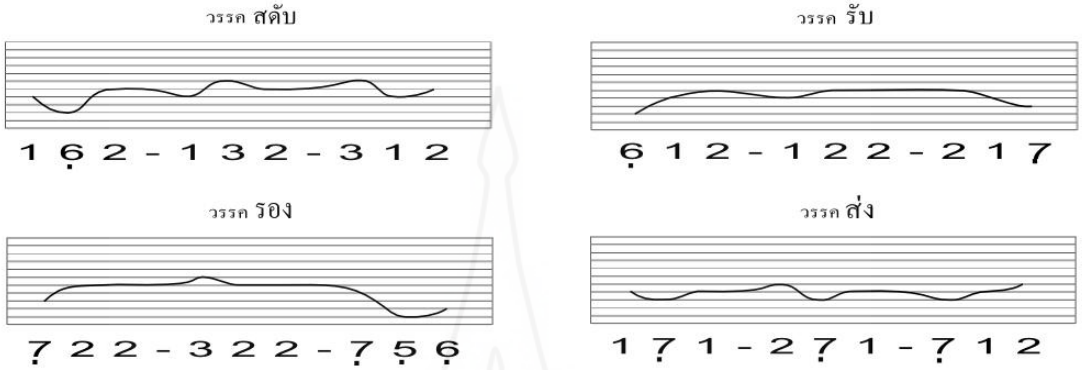
ภาพขยายเส้นบรรทัดเสียง

ภายในเส้นบรรทัดเสียงได้แสดงเส้นทำนองให้เห็นเป็นรูปธรรมขึ้น ว่าทำนองหลักของเสภาในแต่ละบาทนั้นมีความสูงต่ำหรือเป็นไปอย่างไร และเพื่อความสะดวกต่อการอ่านเสียง ผู้วิจัยได้แสดงตัวเลขอันเป็นสัญลักษณ์แทนเสียงดนตรี ว่าเส้นทำนองที่ดำเนินอยู่มีเสียงตรงกับโน้ตตัวใดบ้าง ตัวเลขดังกล่าวนี้ได้กำกับไว้ใต้บรรทัดเสียงทุกบรรทัดไป

ทำนองหลักหรือทำนองสารัตถะเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) วิเคราะห์แล้วมีทั้งหมด 7 ทำนอง ผู้วิจัยขอตั้งชื่อบางทำนองเพื่อใช้ในงานวิทยานิพนธ์นี้เป็นการเฉพาะเท่านั้น ไม่มีความประสงค์เพื่อใช้ในการอื่น จนกว่ามีการเผยแพร่และเป็นที่ยอมรับกันทั่วไปแล้ว ทำนองหลักเสภาทั้ง 7 มีลักษณะดังนี้

ทำนองที่ 1 เรียกว่า ทำนองยืน
ทำนองที่ 2 เรียกว่า ทำนองเปลี่ยน
ทำนองที่ 3 เรียกว่า ครวญต้นบท
ทำนองที่ 4 เรียกว่า ทำนองหวน
ทำนองที่ 5 เรียกว่า ทำนองยอด
ทำนองที่ 6 เรียกว่า ทำนองผัน
ทำนองที่ 7 เรียกว่า ครวญท้ายบท

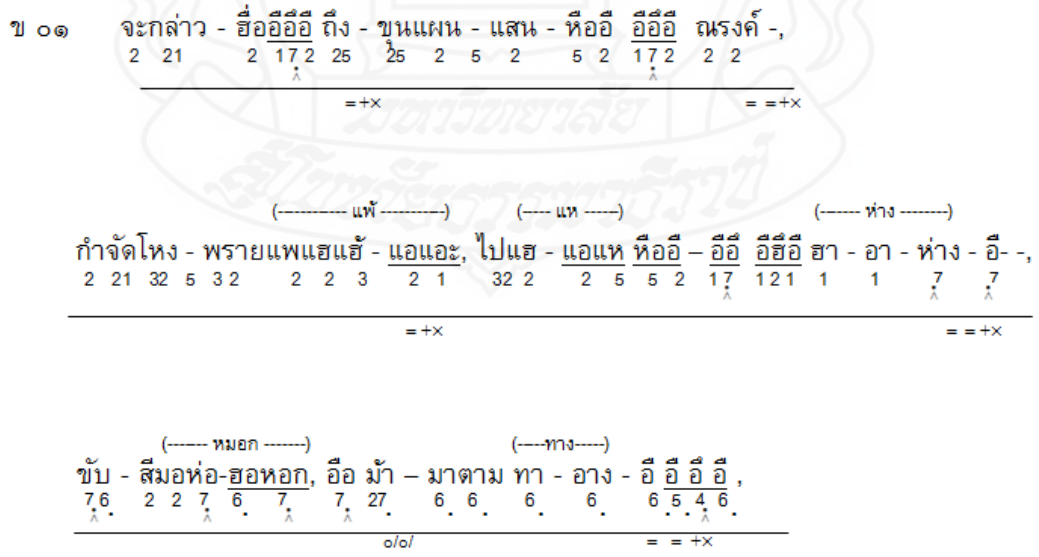
ทำนองที่ 1 ทำนองยืน



ทำนองนี้ใช้มากที่สุด ถือว่าเป็นทำนองยืนพื้นของเสภาทีเดียว ซึ่งปรากฏอยู่ทั่วไปตลอดการขับเสภาในทุก ๆ วาระ และทุกโอกาส สำหรับในกรณีศึกษาทั้ง ๓ นั้น พบทำนองยืน ปรากฏอยู่มากมายหลายแห่ง คือ

บทขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้างมีทั้งหมด 11 บท (ระบุเฉพาะตัวเลขบาทที่ 1) ได้แก่ โน้ตหมายเลข ข ๐๑ - ข ๐๒ - ข ๒๙ - ข ๓๓ - ข ๔๑ - ข ๕๓ - ข ๕๗ - ข ๖๑ - ข ๖๑ - ข ๖๕ - ข ๕๘ - ข ๙๓

ตัวอย่างเช่น



(------จวน ------) (------ จ่าง -------) (------- แจ้ง -------)
จูอู - - - อวน - อื อี อื , กระจา - อา - อ่าง - - -, แจ่ม - แจ - - แอะแอ้ง - แสงจัน - อื อื อื ทรา - - -,
5 2 2 2 3 2 1 1 1 7 7 1 1 7 2 1 1 7 2 2

********** = +x = = +x

หรือ

(--หญิง---) (-------คล่ำ---------)
ข ๖๑ เห็นทาส-ยี-ฮีหิง นิทรา - อยู่คลา - คลาอาอะอะอำ - ,
5 5 1 2 3 5 23 2 1 2 2 2 1 6 1
o/o/

(-----เลี่ยง------) (--------ขวาง----------)
จึงเลย ลีอีออิเอี่ยง หลีกลั้ - มาหอ - หืออีอีอี ควา-ฮา-หาง - -,
2 2 2 2 1 6 1 2 2 3 2 5 1 1 7 2 2 3 5
/o/ /o/ = = +x

เที่ยว - หาห้อง - เจ้า - วันทอง - น้องนาง - - อีอีอีอี ,
7 7 2 2 6 7 2 7 7 7 2 2 6 6 5 4 6
o/o/ = = +x

เห็น - ห้อง - หนึ่ง - - สว่าง - - - ด้วยแสง - หืออีอี ไฟ - -,
1 4 1 7 7 1 1 7 1 7 1 4 1 7 2 2
o/o/ = = +x

บทนางวันทองลาเรือนขุนช้างพบ 6 บท ได้แก่ โน้ตหมายเลข ล ๐๑ - ล ๐๕ - ล ๑๓ - ล ๒๑ - ล ๓๓ - ล ๓๗ ตัวอย่างเช่น

ล ๐๑

(------แก้ว------)
พี่ - - จะลา - ไปก่อนแล้ว - - เจ้าแก - แอแอ้วออเอย - - - หือ,
1 6 2 2 2 1 2 3 1 1 1 6 2 2 5
o/o/ o/o/

สิ่ง - ใด - เคยทำ - เจ้าจำ – อีฮื่อ - ออื , ได้ - - - ,
1 2 2 2 2 21 2 2 3 21 1 7 7
/o/ o/o/

(-------ฝาก-------) (----ด้วย----)
ขอ ฟา-อา-อาก - ขนช้าง ดู-อูอ้วย - ช่วยปลอบใจอี-อีออื,
2 2 6 7 2 2 2 2 5 5 5 6 6 5 4 6
/o/ /o/ o/o/

ทั้ง - ข้าวปลา - - หา - ให้ - - เหมือน - พี่ - อีออออื ยังอี - - ,
2 4 17 1 1 4 1 7 1 4 17 1172 2 2
/o/ o/o/ = = +x

หรือ

ล ๓๓

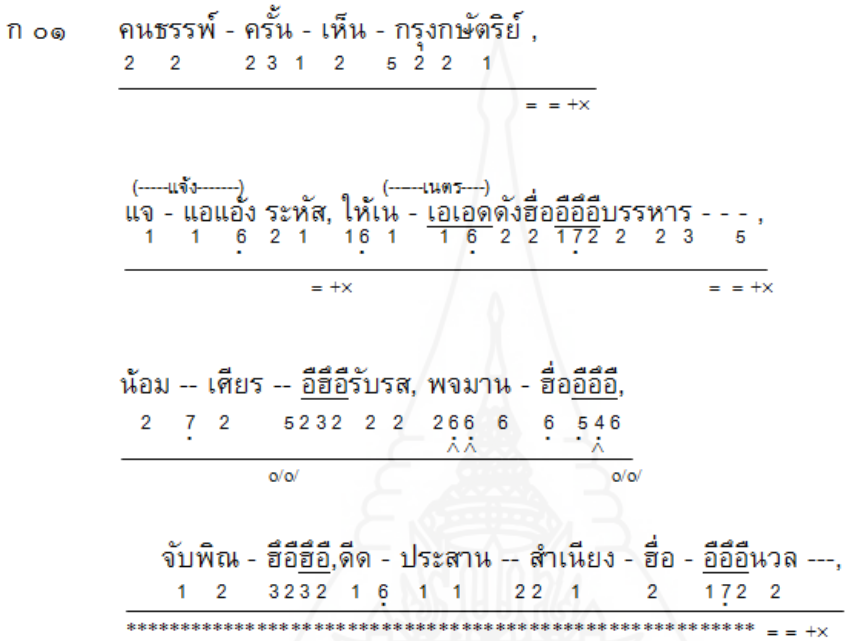
(-----ย้อย--------)
ต้นไม้น้อย - ลูกยอฮออ้อย - ระย้า - - ดี - ,
1 3 23 1 2 2 3 2 23 1 2
/o/ /o/ o/o/

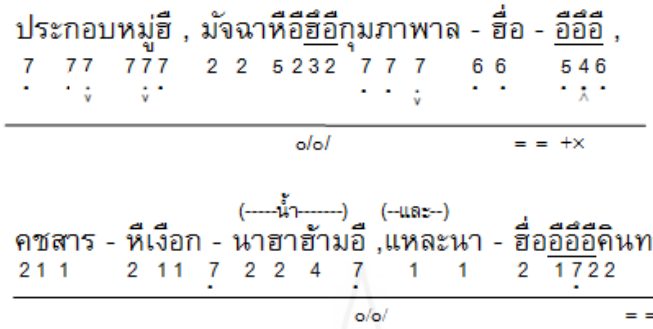
ตั้ง - แต่นี้ - - จะไปชม - ต้นไม้ - อีฮื่ออีออใหญ่อี ,
1 6 2 2 3 2 2 2 21 2 3 23 21 7 7 7
o/o/

จะทิ้งเรือน - ไปร้าง - อี อยู่กลางไพร อีออออี ,
7 2 7 7 2 7 5 6 6 6 5 4 6
= = +x

(-----ร่าน------)
ยงรา-อาอ้าน- ริ้น - ไร, จะตอม - อีฮีออออี กาย - - - ,
2 2 1 6 23 6 1 1 1 1217 2 2
********** = = +x

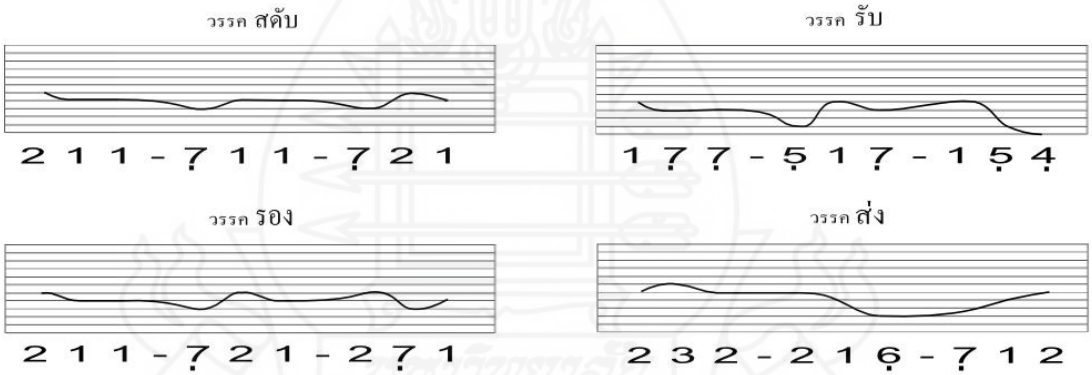
บทในเรื่องกากีพบ 10 บท ได้แก่ โน้ตหมายเลข ก ๐๑ - ก ๑๓ - ก ๑๗ - ก ๒๑ - ก ๒๕ - ก ๓๓ - ก๓๘ - ก ๔๑ - ก ๔๕ - ก ๕๓ ดังตัวอย่างเช่น





เมื่อพิเคราะห์ดูอีกประเด็นหนึ่ง ในเรื่องการใช้ทำนองยืนนั้น ไม่ว่าจะขับเสภาในวาระใดหรือโอกาสใดก็แล้วแต่ จะใช้ทำนองนี้ขึ้นต้นก่อนเสมอ และข้อที่สังเกตอีกอย่างหนึ่ง พบว่า ทำนองนี้เหมาะกับวรรคสดับที่มีตัวอักษรเสียงกลาง และเสียงสูงเป็นองค์ประกอบหลัก หากเป็นอักษรเสียงต่ำและเป็นคำตายจะไม่เหมาะกับทำนองยืนนี้

ทำนองที่ 2 ทำนองเปลี่ยน



ทำนองเปลี่ยนใช้คู่กับทำนองยืนเสมอ โอกาสในการใช้ทำนองนี้พบว่า เหมาะกับวรรคสดับที่มีอักษรเสียงกลาง เสียงต่ำ และเสียงคำตายอยู่ในบาทที่ 1 และบาทที่ 2 เป็นส่วนใหญ่ ซึ่งทำนองยืนไม่สามารถขับได้อย่างสนิทสนมนัก ก็จะใช้ทำนองเปลี่ยนนี้ขับแทนสลับกันไป จำนวนที่พบทำนองนี้ในกรณีศึกษาทั้ง 3 มีอยู่หลายแห่งด้วยกันคือ

บทขุนแผนขึ้นเรือนขุนช้างมีทั้งหมด 9 บท ได้แก่ โน้ตหมายเลข ข ๐๕ - ข ๐๙ - ข ๑๗ - ข ๒๕ - ข ๓๗ - ข ๔๙ - ข ๖๙ - ข ๗๓ - ข ๘๑ ตัวอย่างเช่น

ข ๐๕ (----บ้าน-----) (-----ช้าง -----)
มาถึงบา - อ้าน - ชั้นใน - นาย - ขุนชา - ฮาฮ้าง - อื ฮื อื -,
1 14 1 7 27 1 1 14 1 1 2 1 2 1
= = +×

(-----แล-------) (----------สล้าง ----------) (--- ล้วน ---) (------- ษา ------)
แล - แอ้แอ - สลา - อา - อะอ่าง - ลู ฮู ฮั้วน เหล่า - พันธุ์พฤกษา - - หา - ,
1 1 7 7 1 5 5 4 5 5 6 4 4 5 5 5 1
o/o/ o/o/

เป็น – จังหวะ, ไว้วาง – สำอาง - ตา - - - ,
1 1 7 2 1 2 1 1
= = +×

(----------เบิก----------) (------บาน-----) (------จาย---------)
เบอ - เออ - เฮิก บา-อาน - อื ฮื อื , บุษบา - , ขจา-อา-อาย- ฮื่อ อื อื อื จร- - -,
1 1 2 2 2 2 3 2 7 1 1 1 1 1 1 2 1 7 2 2
********** = =+×

หรือ

ข ๖๙ สิ่งของ - น่าชม - พอสมห้อง - อืฮือื - - ,
7 1 4 17 1 1 14 1 7 121
/o/ = = +×

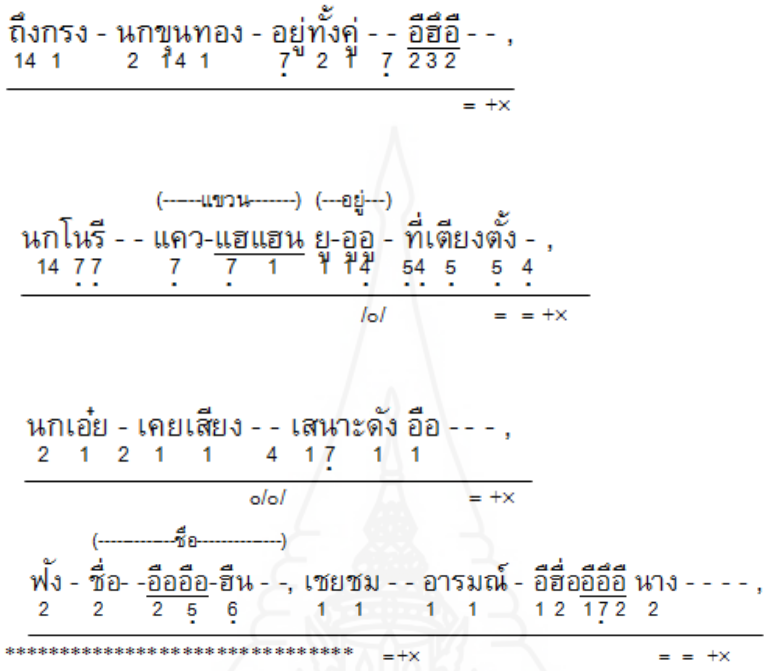
(----เจ้า------) (------น้อง-------)
ชรอย - จ้า-อาเอ้าวันทอง - นอ ฮออ้อง-อยู่นี่ - - - ,
7 7 7 1 5 4 5 5 6 6 1 4 4 5 4
/o/ = = +×

เครื่องแป้ง - แต่งปรับ , ประดับดี - - - ,
1 7 1 7 17 7 1 7 1
/o/ = = +×

(------น้อย------)
กระจกส่อง - อืฮือื คันฉ่องหวี - หือ ทั้งแหนบ- -อืออือื นอ-ฮอ-ฮ้อย อืฮือื - ,
2 1 1 7 232 1 17 1 2 2 7 1172 2 2 3 232
/o/ = = +×

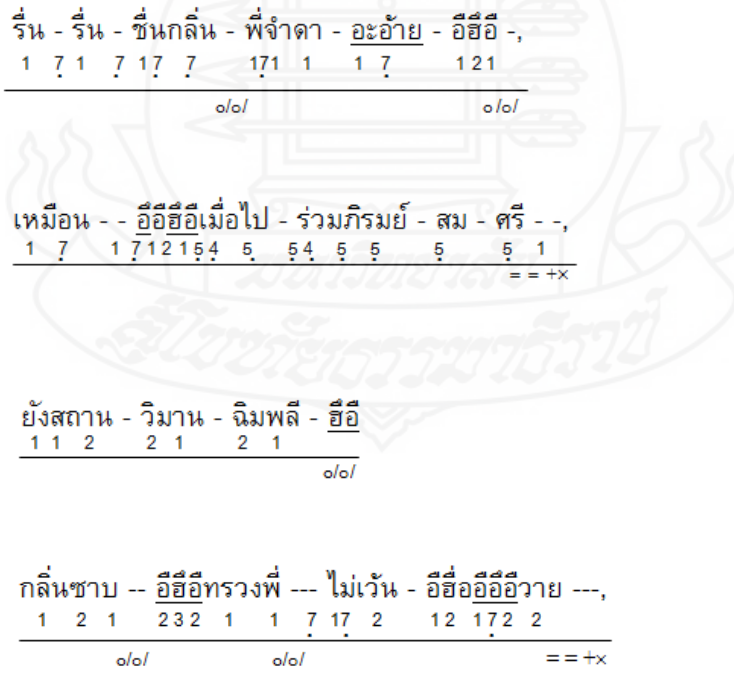
บทนางวันทองลงเรือนขุนช้างมีทั้งหมด 3 บท ได้แก่ โน้ตหมายเลข ล ๐๕ - ล ๑๗ - ล ๒๙ ตัวอย่างเช่น

ล ๐๕



บทในเรื่องกากีมี้หมด 3 บท ได้แก่โนตหมายเลข ก ๑๕ - ก ๐๙ - ก ๒๙ ตัวอย่างเช่น

ก ๐๙



อนึ่ง ทำนองเปลี่ยนนี้ หากเร่งจังหวะในการขับให้เร็วขึ้นประมาณ 2 ใน 3 ส่วน ก็จะให้อารมณ์ความรู้สึกที่เปลี่ยนไป การขับด้วยวิธีนี้ใช้กับบทที่แสดงอารมณ์แห่งความโกรธ, อารมณ์ตลกขบขัน, อาการขึงขังทะมัดทะแมง, อาการหยอกหรือยั่วเย้า, กิริยาแสดงการต่อสู้, กิริยาแสดงอาการเร่งเร้าหรือรีบเร่ง และใช้สำหรับเสริมบทประพันธ์ที่จงใจแต่งด้วยกลวิธีพิเศษเพื่อให้บทนั้นดูเด่นสะดุดหูขึ้น ดังตัวอย่างบทกลอนในเรื่องขุนช้างขุนแผน ตอนขุนแผนพานางวันทองหนีไปอยู่ป่า

ฝูงลิงไต่กิ่งลางลิงไขว่ ลางลิงแล่นไล่กันวุ่นวิ่ง
ลางลิงชิงค่างขึ้นลางลิง กาหลงลงกิ่งกาหลงลง
เพกากาเกาะทุกก้านกิ่ง กรรณิการ์กาชิงกันชมหลง
มัดกากากวนล้วนกาดง กาฝากกาลงทำรังกา
เสือมองย่องแอบต้นตาเสือ ร่มหูกวางกวางเฝือฝูงกวางป่า
อ้อยช้างช้างน้าวเป็นราวมา สาลิกาจับกิ่งพิกุลกิน

จังหวะที่ขับกระชั้นขึ้นมาในทำนองที่ 2 นี้จะกระทำเป็น 2 ลักษณะ คือ ขับกระชั้น 3 บาท หรือ 3 วรรค ได้แก่ วรรคสดับ วรรครับ วรรครอง วรรคส่งขับด้วยความช้าเร็วตามปกติ ส่วนลักษณะที่ 2 ขับกระชั้นเพียงบาทแรกเพียงบาทเดียว ดังตัวอย่างแสดงลักษณะทั้ง 2 ต่อไปนี้

ขับกระชั้น 3 บาท

ข ๔๙ บ้างแหวก จอกออกช่อง – ภูเขา เคียง - ,
1 7 7 7 1 7 1 1 2 1
+ × + × + × + × + × + ×

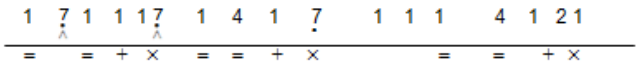
ข ๕๐ วัด เหวี่ยง - แว้งหาง - ระเห็ดหัน - ,
1 4 6 5 1 5 4 5 1
+×+ × + × + × + ×

ข ๕๑ บ้างกินไคลไล่เคล้า - พัลวัน - - อือฮืออื - ,
1 1 1 17 24 7 11 1 121
+ × + × + × +×+× = = +×

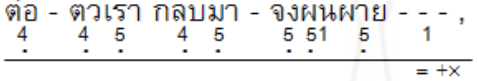
ข ๕๒ ถัดนั้น - แอกไถ - - ละไม - ฮื่ออืออือ งอน - - ,
1 2 3 6 1 5 2 2 2 172 2
= +× = = +×

ขับกระชั้น 1 บาท

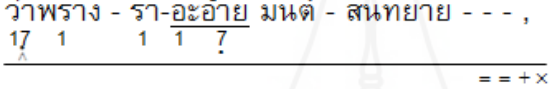
ข ๑๗ จง อื อื สะกด เสีย - ให้หมด, ทั้งเคหา - หืออื ฮืออื ,



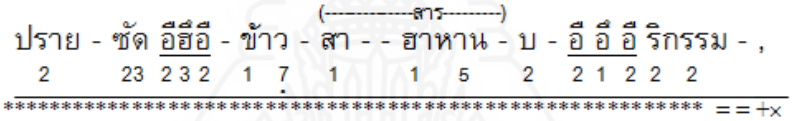
ข ๑๘ ต่อ - ตัวเรา กลับมา - จึงผันผาย - - - ,



ข ๑๙ ว่าพราง - รา-อะอ้าย มนต์ - สนทยาย - - - ,

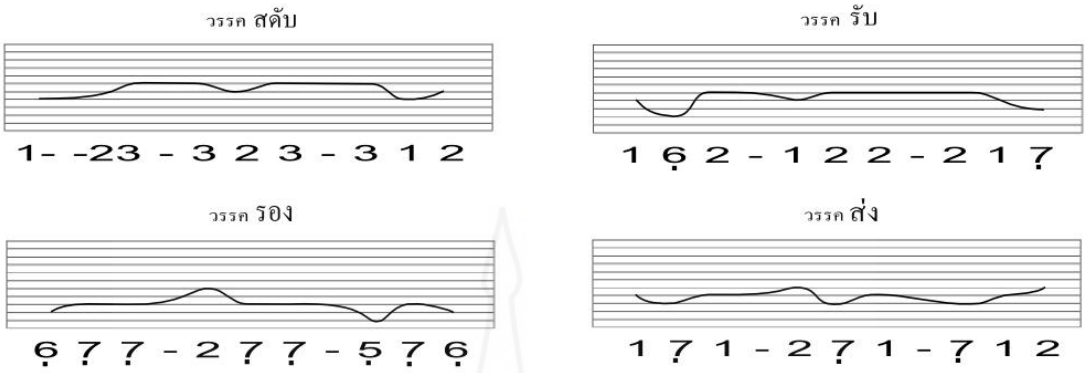


ข ๒๐ ปราย - ชัด อีฮืออื - ข้าว - สา - - ฮาหาน - บ - อื อื อื ริกรรม - ,



การขับด้วยวิธีนี้ทุกครั้งต้องเคล้ากับจังหวะกรับ ซึ่งเรียกว่า “ไม้รบ” ซึ่งจะกล่าวในภาคผนวกต่อไป

ทำนองที่ 3



ทำนองนี้ครูของผู้วิจัยทั้งหลายเรียกว่า “ครวญต้นบท” ทำนองครวญนี้จะเคล้ากับเสียงขยับกรับซึ่งเรียกว่า “ไม้กรอ” เสมอ การขับทำนองครวญนี้ โดยทั่วไปแล้วขับเฉพาะบาทแรกเพียงบาทเดียว แต่นาน ๆ ครั้งอาจขับต่อเนื่องไปจนถึงบาทที่ 2 ด้วยก็มี หากครวญในบาทที่ 2 ด้วย ก็ใช้ทำนองหลักเหมือนกับตัวอย่างนี้แต่ต้องลดความเร็วในการขับให้ช้าลง คือ ช้าเท่ากับบาทแรกต่อเนื่องกันไปเป็นจังหวะเดียวกัน ทำนองครวญขึ้นต้นใช้กับบทกลอนที่แสดงอาการดังต่อไปนี้คือ บทโศก, บทเริ่มต้นการวิงวอนร้องขอหรือคิดคำนึง, แสดงการกระทำอย่างละมุนละม่อมหรือแช่มช้าอ่อนหวาน และบทที่แสดงความพิเศษในเหตุการณ์นั้น ๆ ตัวอย่างเช่น

บทโศก

ล ๒๕ (-----แล้ว------)
เอย - - ฮืออื สำดวนเอ๋ย - - จะด่วน - -ไปก่อนแล-แฮแฮ้ว ,
5 6 5 53 3 23 5 2 2 3 2 2 1 2 2 3
********** = +x

ล ๒๖ (--เกด--) (-----แก้ว------) (----สี----)
เกเอดแก-แอะแอ้ว,พิกล – ยี่ซ่นอืออือ ซี่-ฮี-หือ ,
1 2 2 1 6̣ 2 2̣ 1 6̣ 1 6̣2 2 3 5
= = +x

ล ๒๗
จะโรย – ร้าง - - ห่าง - - สิ้น - กลิ่นมาลี - อืออือ ,
7̣ 7̣ 2 7̣ 6̣ 7̣ 2 5̣ 5̣ 6̣ 6̣ 6̣5̂4̣6̣
o/o/ = = +x

ล ๒๘ (-----เอ๋ย---)
จำปีเอย - หืออือ กี่ - ปี - - จะมา - ฮื่ออือ พบ อื - ,
2 2 2 5232 6̣ 1 1 1 2 17̣2 23 2
********** = +x

แสดงการกระทำอย่างละมุนละม่อม

ข ๗๗ (-------รูด------) (------นาง------)
เออ - - เฮอะเอย บรรจงรู- -อู-อูอูด ม่าน- -เห็นนาอาอาง - หือ-อืออือ นอน - - -,
5 6 5 53 32 11 6 1 6 5 5 5 3 53232 2
= = +x

ข ๗๘ (-------น้อย------)
เจ้าร่าง-นอ-ฮออ้อย อิ อรชร - - งามเฉิด - ฮื่ออืออือ ฉัน - หือ,
16 1 6 2 2 3 1222 2 2 12 172 2 5
o/o/ o/o/

ข ๗๙ เจ้า - งามจริง - ยิ่ง - หญิง หืออือ ในสุพรรณ - อืออือ ,
2 7 7 7 7 7 2 5232 7 7 7 6 6546
/o/ o/o/ o/o/

ข ๘๐ กระทัดรัด, ราวกัน - กับ อืออือ วันทอง - - - ,
1 2 2 1 1 17 1172 2 2
o/o/ = = +x

แสดงความพิเศษในเหตุการณ์

ข ๑๓ (----หน้า---------) (------ม้า-------)
เอย-ฮืออ จึงลง-ออ-อืออืออ ยันต์ - ปิดนา-อ้า-อาอะ , มา-ฮา-ฮ้า สี - หมอก - - ,
5 6 5 3 3 3 3 123 3 1 2 2 1 6 2 2 3 25 1
= +x = = +x

ข ๑๔ (--------แล่น-------)
พี่ - อย่า - ออก - - ลำพอง - - คะนอง - - ออฮื่อ-อืออ แล - แอแอ้น - ออ - ,
5 1 1 1 2 2 2 2 2 3 21 1 1 7 7
/o/ /o/ = = +x

ข ๑๕ (-----อยู่---)
จงแอบ - เงา - เสา ยูอู-อู่-อู อย่าดูแคลน - อื อื อื อื ,
7 6 7 2 2267 5 6 6 6 5 46
/o/ = = +x

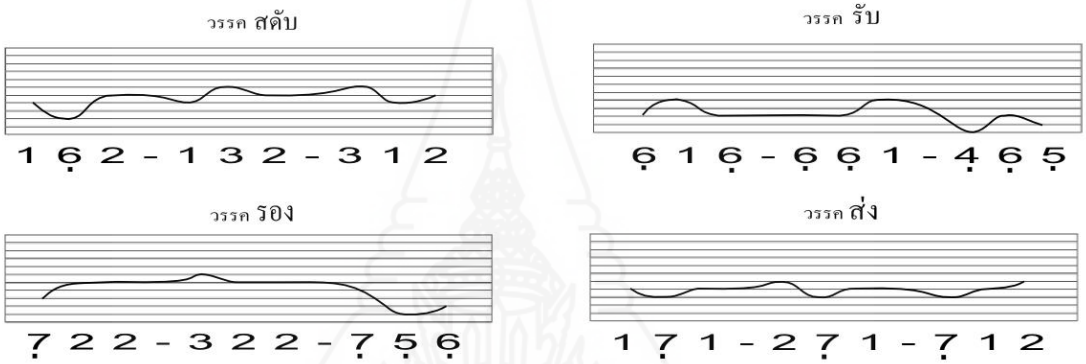
ข ๑๖ (------ม้า-------) (----------แล่น----------)
สั่งฮื่อ - อื อื อื มา-ฮา-ฮ้า , แล้วก็ แล-แอ-แหะแหะแฮน , ไปสั่ง - ออฮื้อ - อื อื อี พราย- - ,
1 2 1 72 2 2 3 2 1 1 5 7 7 7 1 7 1 2 1 72 2
= +x = = +x

แสดงอาการวิงวอนและคิดคำนึง

ข ๑๐๑ คิดอีฮื่อ - ออื ออีหือ พลาง --- ทางแอบ --- แนบ - นอ – ฮออฮ้อง ,
(- - -น้อง- - -)
23 23 21 3253 3 2 2 1 1 6 2 2 3

********** = = +×

ทำนองที่ 4 ทำนองหวน



ทำนองนี้ เป็นการผสมทำนองระหว่างทำนองยืนกับทำนองเปลี่ยนเข้าด้วยกัน ทำนองยืนใช้เฉพาะบาทแรก เมื่อจบบาทแรกแล้ว ในบาทที่ 2 จะมีทำนองหวนเสียงลง เพื่อเชื่อมกับทำนองเปลี่ยน ในบาทที่ 3 และ 4 ต่อกันไป ทำนองแบบนี้นาน ๆ จะใช้สักครั้งหนึ่ง มีความประสงค์เพื่อให้วิถีแห่งการขับนั้นมิให้ฟังแล้วจืดชืด เป็นการเปลี่ยนอารมณ์เป็นช่วง ๆ ในโอกาสที่การขับเสภาครั้งนั้นต้องใช้เวลานานมาก ๆ

ตัวอย่างทำนองหวน

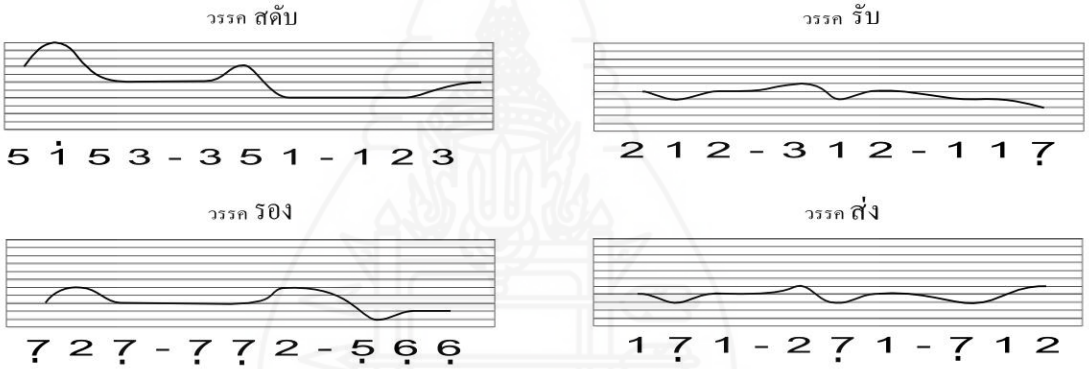
ข ๘๙ ผมเปลือย - - ลือ-ฮือเฮื้อย ประ, ลงจนบ่า - -,
(------เลื้อย-------)
35 53 2 2 3 1 2 2 2 1
o/o/ /o/ o/o/

ข ๙๐ งอน - อื หือ ปลาย - เกศา -หือ ดูสม - ศรี - -หื่อ,
1 6 6 2 1 5 5 5 1 5 5 1 5 1
o/o/ o/o/

ข ๙๑ ที่นอน - น้อย - - - น่านอน - อ่อน - - ฮือ ดี - อืออือ ,
17 1 2 3 1 17 1 1 7 1 1 121
o/o/ = = +x

ข ๙๒ มี - ฮื่อ - อื อืออือ หมอน-หืออือฮือ - คา- -อ่าฮาฮาง คู่ - - - อยู่เคียง - - อื อืออือ คน - ,
(---------ข้าง----------)
2 2 2 172 2 5 232 2 5 5 6 1 6 6 1 1 172 2
********** = +x = = +x

ทำนองที่ 5 เรียกว่าทำนองยอด



ส่วนต้นของบาทแรกในทำนองนี้ มีความพิเศษกว่าทำนองอื่น ๆ คือ ขึ้นต้นด้วยเสียงสูงภายในพยางค์กลุ่มแรก ส่วนกลอนบาทต่อจากนี้ไปจะมีทำนองอย่างเดียวกับทำนองที่ 1 การใช้ทำนองยอดนี้นาน ๆ จะปรากฏสักครั้งหนึ่ง ผู้วิจัยอนุมานว่ามีความประสงค์ในการใช้เหมือนกับทำนองหวน คือ มิให้การขับนั้นจืด การปรากฏทำนองที่ใช้เสียงต้นสูง ๆ ก็ย่อมทำให้ผู้ฟังเกิดความสนใจมากขึ้นหรือตื่นตัวขึ้นมาเป็นช่วง ๆ ซึ่งเป็นวิจารณญาณของผู้ขับเสภาเองว่าควรใช้ให้เหมาะควรหรือถูกช่องถูกทางมากน้อยเพียงใด

การขึ้นต้นด้วยเสียงสูงนี้ เท่าที่ปรากฏส่วนมากจะใช้กับพยางค์กลุ่มแรกที่ประกอบด้วยเสียงจัตวา ซึ่งจะทำให้เสียงที่ผันนั้นสูงไปจนถึงเสียง f ซึ่งเป็นเสียงสูงที่สุดในการขับเสภา ตัวอย่างเช่น

ข ๙๗ หรือ - หืออือฮื่อ - อือ จะเป็น - เมียนอ - ฮออ้อย,อ้าย –ขุนชาฮาฮ้าง -,
(------น้อย------) (----ช้าง----)
5 1 5 6 5 3 3 3 2 2 2 3 1 6 2 5 5 2 3
= +× = = +×

ข ๙๘ ใย - ไม่วาง - ห้องชม- ให้สม - หืออือฮื่ออืออือศักดิ์ออ ,
2 16 16 2 21 2 5 2 3 21 77 7
/o/ = = +×

ข ๙๙ พิเคราะห์ดู - หน้า - นวล -- ควร – จะรักฮื่ออืออือ ,
7 2 7 27 7 7 7 6 6 6 1 6 5 4 6
o /o/ o /o/

ข ๑๐๐ ถ้าชายชม - ก็ -- จะชัก,ให้นวล -- ฮื่อ -อืออือคลาย ---,
17 1 1 1 7 1 2 17 1 2 17 2 2
=+× = = +×

อนึ่ง ในพยางค์กลุ่มแรกของบาทที่ 1 นั้น แม้ไม่มีเสียงจัตวาก็สามารถนำทำนองนี้มาขับได้เช่นกัน ดังตัวอย่าง

ก ๔๙ ผู้ - อีฮื่ออือีไดข้าม - นทีสีทันดร - ,
5 4 5 6 5 3 3 1 6 2 2 2 5 2 2 5
= +×

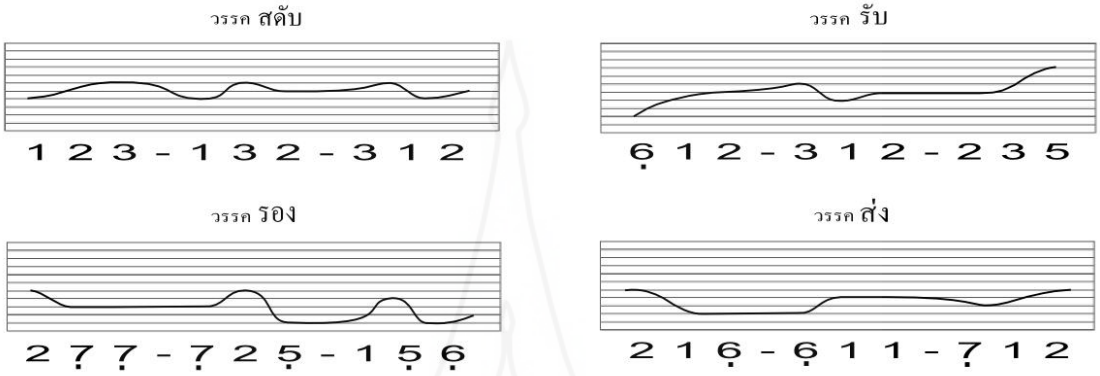
ก ๕๐ ก็ - - ม้วย - มร - เป็นเหยื่อ - - แก่สัตว์อีฮื่ออืออีสิ้น - ฮี,
1 6 2 3 2 2 2 1 1 1 2 3 2 1 1 7 7
= +× = +×

ก ๕๑ ถึงว่า - พญาครุฑ , ก็เต็มบินฮื่ออืออือ ,
2 7 7 7 7 2 6 7 7 6 6 5 4 6
=+×

ก ๕๒ จะลู – อูฮุฮุฮุฮุฮวงสิน – หืชุทึง – หือพิมานฮื่อ – ออืออือทอง - ,
(---------ล่วง----------) (-----ถึง-----)
1 1 1 5 5 5 5 7 1 2 2 1 5 2 2 2 1 7 2 2
o/ o/ = = +×

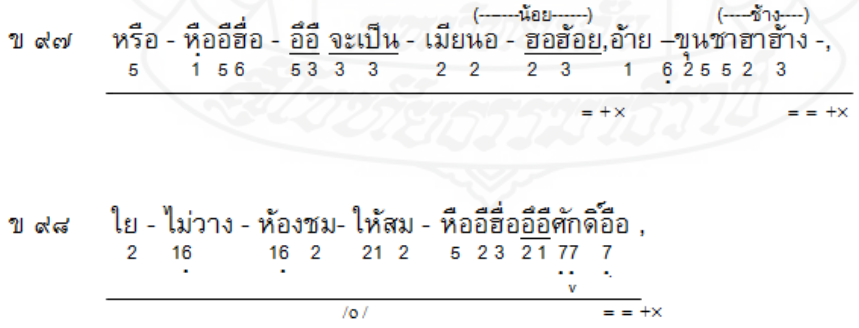
การใช้ทำนองนี้มีข้อแม้ว่าควรจะใช้นาน ๆ สักครั้งหนึ่ง เพราะหากใช้บ่อย ๆ ก็จะทำให้การขับนั้นดูรกรุงรัง เหมือนภาพเขียนที่มีแต่ลายระยับเต็มไปหมด ซึ่งหาจุดเด่นอันใดมิได้เลย

ทำนองที่ 6 ทำนองผัน

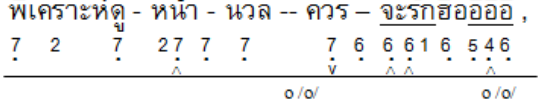


ทำนองนี้จะมี 3 ส่วนที่มีความคล้ายคลึงกับทำนองยืนคือ ทำนองในวรรคสดับ วรรครับ และวรรคส่ง ที่จริงแล้วสามารถนำทำนองยืนทั้ง 3 ส่วนมาใช้ด้วยกันได้กับบทเดียวกัน แต่ทำนองที่ต่างกันเห็นได้ชัด คือ ทำนองที่ใช้กับวรรครองนั่นเอง ทำนองในวรรครองอันปรากฏในทำนองที่ 6 นั้น เป็นทำนองที่ต้องการแก้ปัญหาในเรื่องเสียงของคำขับ ซึ่งหากใช้ทำนองยืนมาขับก็จะบังเกิดความขัดเขินไม่สนิทสนมกับคำขับที่ปรากฏในวรรครอง อุปสรรคที่วรรครองไม่สามารถใช้ทำนองยืนมาขับโดยตลอดได้นั้นมี 2 กรณีได้แก่

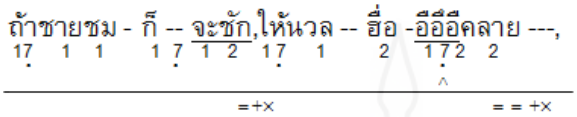
กรณีที่ 1 เสียงอักษรในท้ายวรรครองเป็นเสียงตรี เช่น



ข ๙๙ พิเคราะห์ดู - หน้า - นวล -- ควร – จะรักฮื่ออืออือ ,

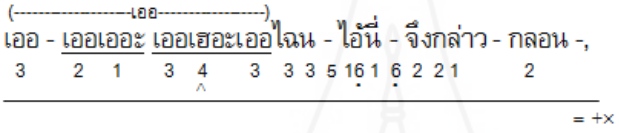


ข ๑๐๐ ถ้าชายชม - ก็ -- จะชัก,ให้นวล -- ฮื่อ -อืออือคลาย ---,

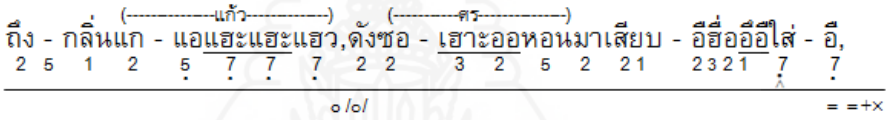


หรือ

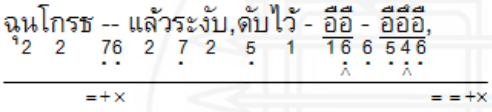
ก ๒๑ เออ - เออเออะ เออเฮอะเออไฉน - ไอ้นี่ - จึงกล่าว - กลอน -,



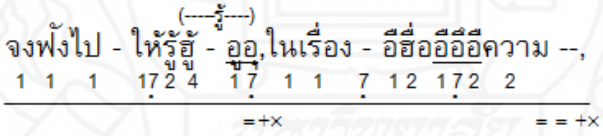
ก ๒๒ ถึง - กลิ่นแก - แอแฮะแฮะแฮว,ดังซอ - เฮาะออหอนมาเสียบ - อือฮื่ออืออือใส่ - อื,



ก ๒๓ ฉุนโกรธ -- แล้วระงับ,ดับไว้ - อืออื - อืออือ,



ก ๒๔ จงฟังไป - ให้รู้ฮู้ - ออ,ในเรื่อง - อือฮื่ออืออือความ --,



กรณีที่ 2 พยางค์ส่วนกลางในวรรครองประกอบด้วยเสียง 7 และเสียง 5 เป็นพื้น หากขับพยางค์สุดท้ายต่อไปด้วยทำนองยืนในวรรครองนั้น ทำนองก็เกิดความขัดเขินไม่ราบรื่นขึ้นมาทันที ฉะนั้นพระยาเสนาะดุริยางค์ท่านถึงคิดทำนองมาแก้ในอุปสรรคส่วนนี้ ซึ่งพบว่ามีความกลมกลืนเสนาะหูเด่นขึ้นมาเป็นพิเศษ ซึ่งเป็นเครื่องยืนยันในอัจฉริยะภาพของท่านอย่างหาที่เปรียบมิได้ ตัวอย่างในกรณีที่ 2 ปรากฏอยู่ในตอนนางวันทองลงเรือนขุนช้างดังนี้

ล ๑๓ ถึงกลาง - นอกชาน - ละลานจิตร ,
5 5 3 3 2 1 2 2 2 1
= +x

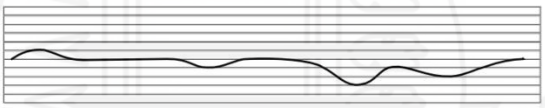
ล ๑๔ ตะลึงคิด , ลังเล - - ดูเค-อีออีอือ (-------หา-------) ฮา-อา-หา - ,
2 2 23 2 2 1 1 1 1 7 2 2 3 5
o/o/ = = +x

ล ๑๕ ค่อย - ชำเลือง เยื้อง - - ย่าง - - เห็นอ่างปลา - อีออีอือ ,
2 7 7 7 2 7 2 5 1 5 6 6 5 4 6
o/o/ = = +x

ล ๑๖ (---------โงก------)
ชะโง - - โอโอก หน้า - - มือช้อน - เข้าชมอีออีอือชู - - - ,
2 2 7 6 1 6 2 2 3 1 6 1 1 1 7 2 2
********** = = +x

ทำนองที่ 7

วรรค ส่ง



2 3 2 - - 2 1 2 - - 1 6 1 - 7 1 2

เป็นทำนองพิเศษซึ่งใช้กับบาทสุดท้ายของบทกลอน (วรรคส่ง) ทำนองนี้ครูของผู้วิจัยเรียกว่า “ครวญท้ายบท” ลักษณะการใช้ครวญท้ายบทนี้ เป็นอย่างเดียวกับครวญต้นบท คือต้องเคล้ากับเสียงกรับที่เป็นไม้กรอด้วยทุกครั้งไป จุดประสงค์ในการครวญท้ายบทเหมือนกับครวญต้นบท คือ ใช้กับบทโศก, บทวิงวอนร้องขอคิดคำนึง, บทแสดงการกระทำอย่างละมุนละม่อมอ่อนหวาน, บทที่แสดงความพิเศษในเหตุการณ์นั้น นอกจากนี้ยังมีอีกกรณีหนึ่งซึ่งใช้กับครวญท้ายบทเท่านั้น คือ การขับที่ต้องการสำแดงทักษะการใช้ลูกคอพิเศษ เพื่อให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกอันน่าทึ่งน่าเกรงขามและสร้างจุดเด่นขึ้นเป็นเฉพาะ

ต่อไปนี้เป็นตัวอย่างของทำนองครวญท้ายบท

ตัวอย่างบทโศก

ล ๑๒ ครวญพลาง - - - ฮืออืหื, ทางตาม - - ขุนแผน - หืออืออืออื มา - - - ,
2 2 3 2 5 1 1 1 1 4 1 1 7 2 2
********** =+× = = +×

หรือ

(-------น้ำ------)
ล ๔๐ นาฮาฮ้าม - ตา - - - ตกกระจาย - - - พรั่งพราย - ฮื่ออืออืลงอื - - - ,
2 2 3 6 1 1 6 1 1 1 6 1 2 1 7 2 2 2
********** = = +×

ตัวอย่างบทวิงวอนคิดวอนคิดคำนึง

ก ๓๒ คิดจะใคร่ - อืฮืออืหื,คืนคง,ฉิม - หืออื - อืออืพลี ---,
2 3 2 2 1 2 3 2 5 1 1 1 5 2 1 7 2 2
********** = = +×

ตัวอย่างแสดงอาการละมุนละม่อมอ่อนหวาน

ก ๐๔ จับพิณ - ฮืออืฮืออื,ดีด - ประสาน -- สำเนียง - ฮื่อ - อืออืนวล ---,
1 2 3 2 3 2 1 6 1 1 2 2 1 2 1 7 2 2
********** = = +×

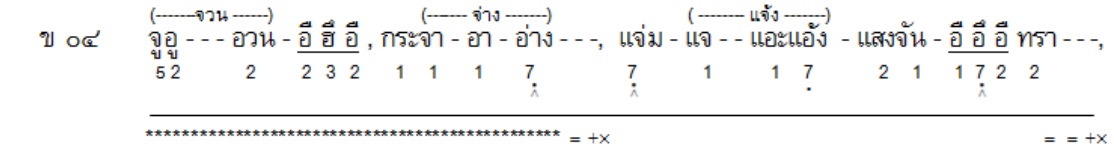
หรือ

ก ๐๘ หอม - หวน - - -อืฮืออื - นาสา - - เหมือนกาอืออืออืกี - -,
2 5 2 5 2 3 2 1 1 2 2 1 1 1 7 2 2
********** = = +×

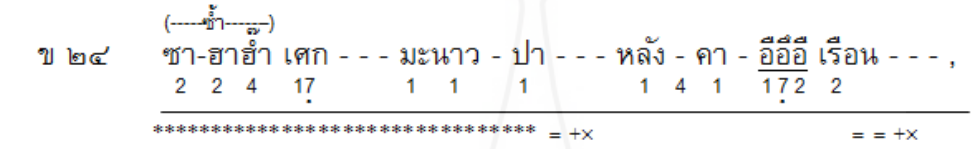
หรือ

(--------แสง----------) (-----จ้าง------)
ข ๔๐ แซ่- -แฮะแอ-แหง ฮืออืออื พระจันทร์ - - จับแจ่ม - - กระจา-อาอ่าง อืออืออื ตา - - ,
2 3 2 5 2 1 7 2 2 2 7 7 1 1 1 7 1 1 7 2 2
********** =×+ = =+×

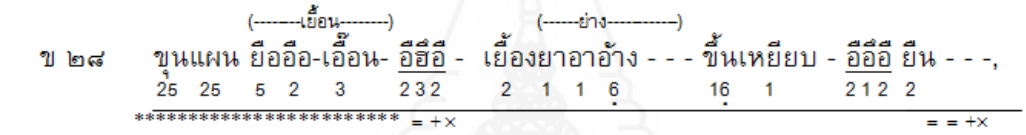
ตัวอย่างแสดงความพิเศษในเหตุการณ์



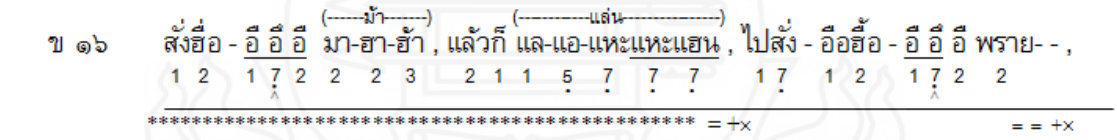
หรือ



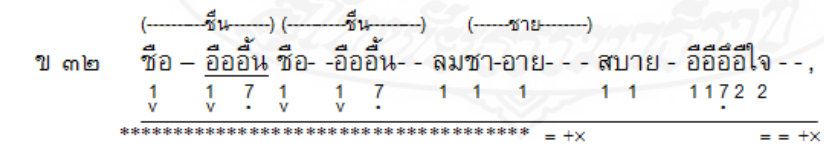
หรือ



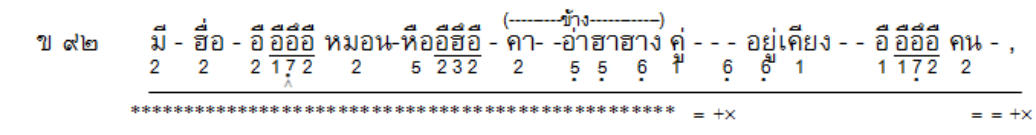
ตัวอย่างสำแดงลูกคอพิเศษ



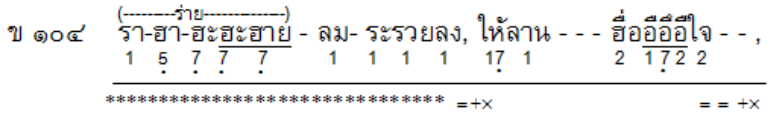
หรือ



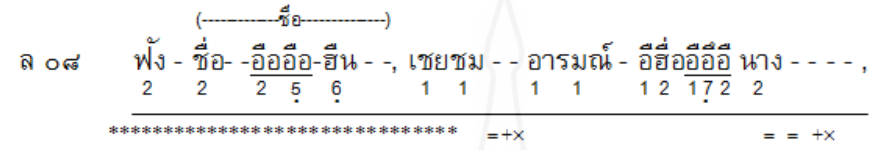
หรือ



หรือ



หรือ



ทำนองหลักของเสภาทั้ง 7 ทำนองดังที่ได้แถลงมานี้ เป็นการตามรอยสมบัติชิ้นเอกที่ศิลปินยิ่งใหญ่แห่งกรุงรัตนโกสินทร์นามพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้สร้างสรรค์ไว้ ทำนองเสภาดังกล่าวมีวิธีการและสัดส่วนในการใช้อย่างไร ก็ขอให้ปฏิบัติตามโน้ตในกรณีศึกษาทั้ง ๓ กรณีนั้นโดยถี่ถ้วน เมื่อได้กระทำแล้ว ก็จะประจักษ์แจ้งด้วยตนเองว่า เสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์นั้น มีความงดงาม มีความประณีตลงตัว สมเป็นวิจิตรศิลป์ชั้นสูงของไทยโดยแท้

2.หลักการขับเสภา

วิธีการขับเสภาที่ผู้วิจัยต่อมาจากครูศิริ วิชเวช และอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน มาตั้งแต่เริ่มต้น มีหลักและวิธีปฏิบัติที่พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) เป็นผู้วางรากฐานไว้อย่างละเอียดและมั่นคง การถ่ายทอดของท่านตามที่อาจารย์เจริญใจได้เล่าให้ผู้วิจัยฟังอยู่เสมอ คือ พระยาเสนาะดุริยางค์ ท่านเน้นในด้านรายละเอียดของหลักการปฏิบัติอย่างเคร่งครัด โดยเริ่มต้นจากการให้ขับทีละวรรคหรือประโยคสั้น ๆ จนทำทุกอย่างได้ครบทุกขั้นตอนตามที่ท่านต้องการแล้วจึงจะสอนให้ขับวรรคใหม่ต่อไป วิธีการดังกล่าวนี้ทั้งอาจารย์เจริญใจ และครูศิริ ได้นำมาใช้ถ่ายทอดให้กับลูกศิษย์ทุกคนซึ่งรวมทั้งผู้วิจัยด้วย

การสอนที่เน้นรายละเอียดสมบูรณ์ด้วยหลักและวิธีการโดยเน้นคุณภาพนั้น เมื่อผู้วิจัยได้ปฏิบัติอย่างจริงจังต่อเนื่อง และชำนาญมั่นคงแล้ว จึงมองเห็นว่าเป็นวิธีการที่ทำให้เกิดความไพเราะ งดงามและลึกซึ้งจนถึงขั้นเกิดอารมณ์ความรู้สึกและเป็นวิจิตรศิลป์ขั้นสูงได้

การเขียนในเรื่องวิธีการขับเสภาตามแนวทางของพระยาเสนาะดุริยางค์นั้น ยังไม่มีผู้ใดเคยเขียนมาก่อน อาจเป็นเพราะเหตุ 2 ประการด้วยกันคือ ประการแรก มีผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดทางขับเสภานี้ยังมีจำนวนน้อยมาก พบว่ามีเพียงไม่เกิน 3 คนที่ได้รับการถ่ายทอดไปจากอาจารย์เจริญใจและครูศิริ อย่างเต็มรูปแบบ ประการที่สองเป็นเรื่องยากที่จะอธิบายให้เข้าใจได้ชัดเจนด้วยตัวหนังสือ เพราะสิ่งเหล่านี้เป็นศาสตร์และศิลป์แห่งการใช้เสียง ต้องได้ยินได้ฟังจากประสบการณ์ตรงโดยถี่ถ้วนเท่านั้นจึงจะเข้าถึงได้อย่างถ่องแท้ อย่างไรก็ตามเรื่องที่จะกล่าวต่อไปนี้ก็ยังไม่เป็นสิ่งที่มืดมนไร้ทิศทางเสียทีเดียว เพราะทักษะปฏิบัติที่ได้รับการถ่ายทอดมานั้น ได้รับการบอกกล่าวตักเตือนและแก้ไขให้สมบูรณ์อยู่เนือง ๆ ทั้งการถ่ายทอดในแต่ละครั้งไม่ใช่ว่าจะต่อทำนองเพียงอย่างเดียว ทุกครั้งท่านจะต้องสอดแทรกเหตุผลที่มาที่ไปลงไปอย่างละเอียดถี่ถ้วนเสมอ ประกอบกับอาจารย์เจริญใจ ท่านได้เขียนบทความเรื่อง “หลักการและวิธีการขับร้อง” ซึ่งตีพิมพ์ไว้หลายโอกาส แนวทางที่ท่านเขียนไว้นั้นสามารถนำมาใช้เป็นหลักการขับเสภาได้ เพราะการขับร้องและการขับเสภาเป็นศาสตร์และศิลป์แห่งการใช้เสียง มีลักษณะและองค์ประกอบที่ใกล้เคียง และบางลักษณะก็เหมือนกัน ผู้วิจัยจึงประมวลจากคำให้สัมภาษณ์จากครูเสภาทุกท่าน อาทิ ครูศิริ วิชเวช ครูเลื่อน สุนทรวาทิน ผนวกกับข้อเขียนของอาจารย์เจริญใจที่ท่านได้วางไว้เป็นอย่างดี นำมาเสนอเป็นแนวทางที่จะนำไปปรับใช้ในเรื่องการขับเสภาของพระยาเสนาะดุริยางค์สืบไป

ศิลปศาสตร์ไทยในแขนงต่าง ๆ นั้นย่อมมีวิธีปฏิบัติวางไว้เป็นหลักการ การขับเสภาเป็นศิลปศาสตร์ดนตรีไทยแขนงหนึ่งเช่นกัน เป็นสิ่งที่ละเอียดและประณีต ถ้าเพียงแต่ทำได้ แต่ขาดหลักเกณฑ์ที่แน่นอน การปฏิบัติก็จะไม่สวยงามไพเราะ เพียงแต่ขับไปโดยอาศัยแต่เสียงดีเท่านั้น ฉะนั้นผู้เรียนจึงต้องรู้หลักการที่ได้วางไว้ และต้องปฏิบัติตามหลักได้อย่างมั่นคง จึงจะทำให้การขับเสภานั้นมีความไพเราะงดงามและลึกซึ้งได้ หลักใหญ่ ๆ ที่สำคัญในการขับเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ที่ท่านได้วางรากฐานไว้ มีดังต่อไปนี้

2.1 เสียง

สิ่งนี้เป็นเรื่องแรกที่จะต้องกล่าวไว้ก่อนเพราะเรื่องเสียงเป็นวัตถุดิบหลักในการปรุงศิลปะแห่งการขับเสภา และการขับร้องในแขนงอื่น ๆ ผู้ที่จะปฏิบัติในศิลป์ศาสตร์ด้านนี้จะต้องมีเสียงที่ดีเป็นทุนติดตัวมาตั้งแต่เกิด หาไม่แล้วก็จักเป็นนักร้องนักขับไม่ได้เลยทีเดียว สิ่งที่เกี่ยวข้องในเรื่องเสียงนั้น จำแนกได้เป็น 4 ข้อใหญ่ ๆ ดังนี้

2.1.1 คุณภาพเสียง คนเราเกิดมาย่อมมีเสียงไม่เหมือนกัน บางคนมีเสียงแหลมเล็ก บางคนมีเสียงสูง บางคนมีเสียงกว้างใหญ่ เป็นต้น แต่คุณภาพเสียงเป็นส่วนหนึ่งที่จะช่วยขับหรือร้องให้ไพเราะได้แต่เพียงอย่างเดียวนั้นก็หาไม่ บางคนเสียงดีแต่ขาด

หลักการในข้ออื่น ๆ ที่จะได้กล่าวต่อไปนั้น ก็ทำให้ฟังได้ไม่ไพเราะ เช่น ไม่รู้จักใช้เสียงให้พอดีกับคุณภาพเสียงของตนเอง คนเสียงสูงก็ตะเบ็งร้องสูงอยู่ตลอดเวลา ฟังแล้วบาดหูไม่ลึกซึ้ง ไม่อ่อนหวาน คนเสียงกลางก็บีบเสียงให้สูงผิดธรรมชาติของตนจนฟังคำไม่รู้เรื่องว่าร้องคำอะไร แนวทางที่ดีนั้นควรรู้จักหลบใช้เสียงต่ำลงมาในที่ที่เหมาะควร คำว่าเหมาะควรนี้ ต้องเรียนกันด้วยวิธีปฏิบัติ คนที่มีเสียงที่ดีตามค่านิยมโดยสากลแล้วคือ มีความกังวาน มีพลังและมีเขตเสียงสามารถร้องเสียงต่ำ เสียงกลางและเสียงสูงได้อย่างกว้างขวาง แต่โดยทั่วไปแล้วคุณสมบัติเฉพาะสองข้อแรกคือ เสียงมีความกังวาน และมีพลังก็นับว่าเป็นคนที่มีคุณสมบัติเป็นนักร้องนักขับที่ดีได้แล้ว สำคัญในข้อที่ว่าหากเสียงดีแต่ถ้าไม่รู้จักใช้เสียงก็จะสู้คนที่เสียงดีอย่างกลาง ๆ แต่รู้จักคิดรู้จักใช้เสียงนั้นไม่ได้

2.1.2 กำลังเสียง การเปล่งเสียงขับร้องเพลงไทยและการขับเสภาจะต้องใช้กำลังเต็มที่ มิใช่ออมกำลังในการเปล่งเสียงให้เบา ๆ หวิว ๆ เสียงที่ใช้เพื่อศิลปะด้านนี้ต้องมีกำลังมากพอ ว่าโดยพื้นแล้วในการเปล่งแต่ละครั้ง (โดยมิต้องใช้ไมโครโฟน) จะต้องได้ยินทั่วห้องประชุมขนาดใหญ่ได้อย่างทั่วถึง เพราะกำลังหรือพลังแห่งเสียงของมนุษย์นั้นเป็นเสน่ห์อย่างหนึ่งที่ผู้ฟังสามารถรู้สึกได้โดยมิต้องอธิบาย และเป็นคุณสมบัติที่นักร้องนักขับไม่ว่าจะของชนชาติใด ๆ ต้องพึงมีเสมอ

2.1.3 วิธีการเปล่งเสียง การขับเสภาและการขับร้องเพลงไทยต้องมีการเปล่งเสียงที่ใช้กำลังอย่างเต็มที่ดังกล่าวแล้ว นอกจากนี้ต้องมีการควบคุมเรื่องเสียงให้เกิดเป็นเสียงหนัก เสียงเบา มีการปั้นหรือกล่อมเสียงให้กลมกล่อมเกลี้ยงเกลาบ้าง ค่อยๆ ผ่อนหนักผ่อนเบาบ้าง และต้องมีการพิจารณาว่า ตอนไหนควรใช้เสียงแท้ ที่ใดควรใช้เสียงไม่แท้ ซึ่งอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน เรียกเสียงไม่แท้ว่า “เสียงอาศัย”

วิธีการเปล่งเสียงนี้ อาจารย์เจริญใจได้บอกแก่ผู้วิจัยไว้มี 2 วิธี คือ

ข้อแรก ได้แก่การบังคับเสียง ข้อนี้ผู้ขับหรือผู้ร้องต้องบังคับเสียงให้ผ่านออกมาอย่างถูกทิศทาง โดยใช้ส่วนต่าง ๆ ในปากและลำคอ ตัวอย่างเช่น การเปล่งเสียง “เออ” เสียงนี้จะต้องผ่านลำคอออกมาทางปากโดยตรง การเปล่งเสียง “อือ” เสียงนี้จะต้องผ่านออกมาในลักษณะครึ่งปากครึ่งจมูก การเปล่งเสียง “เอ๋ย” หางเสียงนี้จะต้องผ่านออกมาทางจมูก เป็นต้น

ข้อที่สอง ได้แก่ การฝึกกล้ามเนื้อคอ การฝึกฝนกล้ามเนื้อคอนี้มีความมุ่งหมายเพื่อให้เกิดเสียงที่ต้องใช้มาก ได้แก่

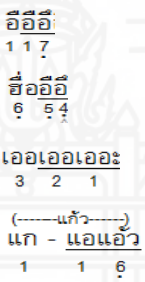
การครั่นเสียง คือการบังคับกล้ามเนื้อให้เต้นระริก โดยทั่วไปแล้วจะปฏิบัติภายใน 3 พยางค์ ติดต่อกันภายในความเร็วไม่เกินครึ่งวินาทีหรือน้อยกว่านั้น พยางค์ที่ใช้ในการครั่นนั้น ได้แก่ “เออ เฮอะ เออ” และ “เฮอะ เฮอะ เฮอ” การปฏิบัติในเรื่องครั่นนี้ ถ้ากล้ามเนื้อไม่เต้นการขับและการร้องก็จะกระด้างและแข็งไม่น่าฟัง

การกระทบ คือ การเปล่งเสียงเอื้อนในตำแหน่งที่ต้องใช้เสียง 2 ระดับต่อเนื่องกันอย่างรวดเร็ว ซึ่งมี 2 ลักษณะ คือ

กระทบขึ้น เช่น ถึหึง เป็นการเปล่งเสียงคำว่า “ถึง” โดยให้พยางค์ ถึ มีเสียงตรงกับเสียง 1 พยางค์ หึง ให้เสียงตรงกับเสียง 4

กระทบลง เช่น หืออือ เสียง หือ เปล่งให้ตรงกับเสียง 5 ส่วนเสียง อือ เปล่งให้ตรงกับเสียง 2

การเปล่งเสียงสามระดับ การเปล่งเสียงเอื้อนหรือของพยางค์ใด ๆ ในตำแหน่งที่ต้องใช้เสียง 3 ระดับต่อเนื่องกันดังตัวอย่าง 4 ตัวอย่างต่อไปนี้



การเปล่งเสียงเอื้อนทั้ง 3 ลักษณะที่กล่าวมานี้ ผู้ขับเสภาต้องบังคับกล้ามเนื้อคอให้เต้นไปโดยชำนาญเป็นธรรมชาติ และต้องเปล่งให้ได้ยินครบทุกเสียง ระดับเสียงใดระดับเสียงหนึ่ง และพยางค์ใด ๆ ของเอื้อนหรือคำจะขาดหายไปไม่ได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งในเสียงข้อสุดท้ายซึ่งต้องการถึง 3 ระดับนั้น เสียงตัวกลางหายไปจะทำให้เสียงที่เปล่งออกมานั้นหักกลาง เสียงไม่กลม ผู้ขับและผู้ร้องจะต้องฝึกให้ชำนาญ เพราะการเปล่งเสียงใน 3 ลักษณะดังกล่าวเป็นสิ่งที่ใช้กันแทบทุกวรรคในการขับเสภา และการขับร้องเพลงไทย

2.1.4 การบังคับกล้ามเนื้อเพื่อเปล่งเสียงสูง นอกจากเปล่งเสียงไปตามทำนองต่าง ๆ แล้ว ยังมีหลาย ๆ ช่วงที่ต้องใช้เสียงสูง ผู้ปฏิบัติจะต้องเกร็งกล้ามเนื้อบางส่วน โดยวิธีแขม่วกล้ามเนื้อหน้าท้องและผลักขึ้นบน การฝึกกล้ามเนื้อวิธีนี้ จะทำให้เสียงที่เปล่งออกมาฟังดูกลมกล่อม ไม่ดังสะท้านจนบาดหู วิธีการเปล่งเสียงสูงด้วยการปฏิบัติเช่นนี้

มีประโยชน์ต่อผู้ขับเสภา และผู้ขับร้องเพลงไทยด้านหนึ่ง คือ นอกจากจะไม่ต้องแผดเสียงแล้ว ยังช่วยยืดเสียงให้ยาวต่อไปจนถึงจุดที่หยุดได้อย่างไพเราะ

2.2 คำขับ

หากเป็นการขับร้องเพลงไทยจะเรียกว่า คำร้อง ซึ่งเป็นเนื้อความที่ปรากฏอยู่ในบทกลอนหรือบทประพันธ์ต่าง ๆ ว่า กล่าวถึงอะไร โดยหลักทั่วไปของการขับเสภานั้น จะต้องมีความฉะฉาน ชัดถ้อยชัดคำและเสียงชัดเจนตามทำนองเสียงที่ใช้พูดกัน หรืออย่างน้อยก็ให้ใกล้เคียงกับเสียงพูดตามปกติอย่างที่สุด นอกจากนี้ควรกระทำให้ถูกต้องตามสระ พยัญชนะ และวรรณยุกต์ ไม่ตู่ตัวหรือตู่เสียง ซึ่งตรงกับหลักภาษาไทยของกำชัย ทองหล่อ ดังต่อไปนี้

ไม่ผิดสระ เช่น ไข้ เป็น ค่าย , ใต้ เป็น ต้าย , ไถ่ เป็น ถ่าย , ไก่ เป็น ก่าย , ค่าย เป็นไข้ , ก่าย เป็น ไก่ เป็นต้น

ไม่ผิดพยัญชนะ เช่น ขวัญ เป็น ฝัน , ขวนขวาย เป็น ฝนฝาย , ขวักไขว่ เป็น ฝักไฝ่ , ควาย เป็น ฟาย , ความ เป็น ฟาม , ครู เป็น คู , กลอง เป็น กอง , ปลา เป็น ปา , เป็นต้น

ไม่ผิดวรรณยุกต์ เช่น และ เป็น แหละ , เมื่อไร เป็นเมื่อไหร่ ,เป็นต้น

ตัวอย่างที่ยกมานี้เป็นหลักทั่ว ๆ ไปในการออกเสียงให้ชัดเจนชัดถ้อยชัดคำถูกต้องตามหลักภาษา หากกล่าวถึงกรณีจำเพาะในการขับเสภา ตามที่พระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ได้วางหลักเกณฑ์ไว้นั้น วิเคราะห์ได้เป็น 3 ประเด็น คือ

2.2.1 วิธีการขับที่ทำเสียงให้ได้ความหมายชัดเจน ขอยกตัวอย่าง เช่น คำว่า “อย่า” คำนี้ไม่ควรแต่งเสียงให้ได้ยินว่า “ย่า” เสียงที่ผ่านมาทางสูงจะฟังเป็น “ย่า” ถ้าเสียงที่ผ่านไปจากต่ำจึงจะฟังออกมาเป็น “อย่า” หรือคำว่า “อยาก” ถ้าใช้เสียงมาจากทางสูงจะฟังว่า “ยาก” แต่ถ้าทำเสียงจากต่ำผ่านขึ้นไปจะฟังได้ความว่า “อยาก” ซึ่งตรงกับความหมายของคำนั้น ๆ

2.2.2 แบ่งวรรคตอนให้ถูกความหมาย ขอยกตัวอย่าง เช่น คำว่า “แม่วันทอง” คำนี้จะต้องแบ่งเป็น “แม่ - วันทอง” มิใช่แบ่งว่า “แม่วัน - ทอง” อีกตัวอย่างหนึ่งเช่นคำว่า “ถึงกลางนอกชาน” สองคำนี้ต้องแบ่งเป็น “ถึงกลาง - นอกชาน” แต่ถ้าหากขับไปโดยไม่ระวังแล้ว ก็จะกลายเป็น “ถึงกลางนอก - ชาน” ซึ่งก็จะทำให้คำที่ขับออกมานั้นผิดความหมายไปเสีย

นอกจากนี้จะต้องรู้จักการแบ่งวรรคตอนในคำประพันธ์ที่ใช้เพื่อการขับเสภา คือคำประพันธ์ประเภทกลอน อาจารย์กำชัย ทองหล่อ ได้แบ่งประเภทกลอนในหนังสือหลัก

ภาษาไทย หน้า 418 - 420 และหน้า 525 - 526 ว่า กลอนมีทั้งหมด 4 ประเภท และมีวิธีการแบ่งวรรคตอนในการอ่าน หรือในการขับ ดังนี้

กลอน 6

ภายในหนึ่งบาทมี 6 คำ ให้แบ่งจังหวะ 2 - 2 - 2 ดังนี้

0 0 1 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 | 0 0

0 0 | 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 | 0 0

กลอน 7

ภายในหนึ่งบาทมี 3 คำ ให้แบ่งจังหวะ 2 - 2 - 3

0 0 | 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 | 0 0 0

0 0 | 0 0 | 0 0 0 0 | 0 0 | 0 0 0

กลอน 8

ภายในหนึ่งบาทมี 8 คำ ให้แบ่งจังหวะ 3 - 2 - 3 ดังนี้

0 0 0 | 0 0 | 0 0 0 0 0 0 | 0 0 | 0 0 0

0 0 0 | 0 0 | 0 0 0 0 0 0 | 0 0 | 0 0 0

กลอน 9

ภายในหนึ่งบาทมี 9 คำ ให้แบ่งจังหวะ 3 - 3 - 3 ดังนี้

0 0 0 | 0 0 0 | 0 0 0 0 0 0 | 0 0 0 | 0 0 0

0 0 0 | 0 0 0 | 0 0 0 0 0 0 | 0 0 0 | 0 0 0

อนึ่ง เรื่องที่พระยาเสนาะดุริยางค์ท่านได้เน้นนักหนา และคุณสมบัติดังกล่าวได้ตกทอดมายังอาจารย์เจริญใจและครูเลื่อน สุนทรวาทินอีกด้วย คือการอ่านบทให้เข้าใจ ตีบทให้แตก และให้รู้เรื่องมาก่อนที่จะขับนั้น ท่านให้ความสำคัญมาก นอกจากจะทำให้การแบ่งวรรคตอนได้ถูกต้องแล้ว ยังทำให้เข้าใจเรื่องราวและวางคำขับกับการเอื้อนได้อย่างถูกต้องและประณีตสละสลวย

2.2.3 บรรจงกล่าวคำให้ไพเราะน่าฟังและได้อารมณ์ความรู้สึก ในการที่จะขับเสภาให้ถูกไวยากรณ์ ถูกความหมายและน่าฟังนั้น และนอกจากจะต้องแบ่งวรรคตอนให้ถูกต้องดังกล่าวไว้แล้ว ขอให้สังเกตดูว่า การเปล่งคำออกมาแต่ละพยางค์ เช่น คำว่า พี่ , พ่อ , รัก , อยาก ฯลฯ นั้น ในแต่ละพยางค์เราสามารถแบ่งออกเป็นส่วน ๆ ได้ 2 ส่วนบ้าง 3 ส่วนบ้าง แต่ละส่วนของพยางค์นั้น ๆ จะต้องมีระดับเสียงที่ถูกต้อง มีความสั้นยาวพอเหมาะ และมีความหนักเบาแตกต่างกัน คำที่ขับนั้นจึงจะได้ความหมาย ได้ความไพเราะและได้อารมณ์ความรู้สึกถ้าแบ่งแต่ละส่วนไม่ถูกต้อง หรือใช้เสียงผิดระดับ หรือเสียงแต่ละส่วนไม่ได้ความสั้นยาวที่พอดี ก็อาจฟังดูน่าเกลียด หรือผิดความหมายไปเลย ต่อไปนี้จะเป็นตัวอย่างของการขับให้ได้ความไพเราะและได้อารมณ์ความรู้สึก

ล ๒๖ (--เกด--) (-----แก้ว------) (----สี----)
เกเอดแก-แอะแอ้ว,พิกล – ยี่ซ่นอืออื ซี-ฮี-หือ ,
1 2 2 1 6 2 2 1 1 6 2 2 3 5
= = +×

จะเห็นว่ามีคำที่แบ่งออกเป็น 3 ส่วน 3 ระดับเสียงคือ คำว่า “แก้ว” ซึ่งประกอบไปด้วยเสียง 2 - 1 - 6 และคำว่า “สี” ที่ประกอบไปด้วยเสียง 2 - 3 - 5 หรือในตัวอย่างในคำอื่น ๆ เช่นคำว่า “เยือกเย็น” คำว่า “เยือก” นั้นก็แบ่งเป็น 3 ส่วน 3 ระดับเช่นกัน ได้แก่ “ยือ - อือ - เอือก” และมีเสียงกำกับดังนี้คือ “ไ - 5 - 3” แต่ระยะสัดส่วนที่ต้องเขียนช่องไฟให้เห็นอย่างถูกต้องกับความเป็นจริงที่ควรปฏิบัตินั้นเขียนได้ดังนี้ “ยืออือ เอือก_” จะเห็นว่าส่วนแรกกับส่วนที่ 2 นั้นมีความยาวพอ ๆ กัน แต่ความหนักเบานั้น เสียง อือ ที่กำกับด้วยโน้ตเสียง 5 หนักกว่าเสียง ยือ ที่กำกับด้วยโน้ตเสียง ไ ส่วนสุดท้ายคือเสียง เอือก ที่กำกับด้วยโน้ตเสียง 3 นั้น ต้องเปล่งให้มีน้ำหนักมากกว่าและมีความยาวกว่าสองเสียงแรก พอถึงคำว่า “เย็น” ซึ่งจะต้องกับโน้ตเสียง 5 นั้น ควรผ่อนน้ำหนักให้เบาลงเล็กน้อย เมื่อฟังรวมกันแล้วจึงจะรู้สึกว่าเยือกเย็นจริง ๆ

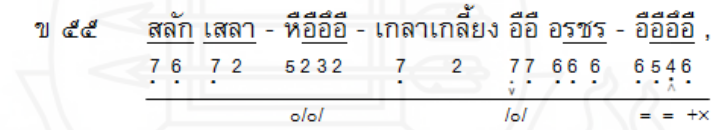
2.3 การเอื้อน

การเอื้อนเป็นการเปล่งทำนองที่ไม่มีความหมายใด ๆ แต่สามารถสร้างอารมณ์ความรู้สึกให้เป็นไปในอาการต่าง ๆ ได้ เป็นสิ่งที่แทรกอยู่ในการขับเสภาและขับร้องเพลงไทยเป็นปกติ ผู้ที่ขับเสภาและขับร้องควรสนใจเป็นพิเศษ เพราะลักษณะการเอื้อนนั้นพระยาเสนาะดุริยางค์ ได้พัฒนาจนประณีตวิจิตรบรรจงกว่าการเอื้อนในแบบดั้งเดิม ทำให้การขับร้องและคีตศิลป์ในแขนงอื่นๆ ได้ยกระดับเป็นวิจิตรศิลป์ขั้นสูง ซึ่งเป็นคุณูประการที่ท่านได้ฝากไว้เป็นมรดกตกทอดมาจนทุกวันนี้

หลักการเอื้อนที่พระยาเสนาะดุริยางค์ได้วางรากฐานไว้กล่าวได้เป็นข้อ ๆ ดังนี้

2.3.1 เสียงที่ใช้ในการเอื้อน มีหลายอย่าง เช่น เออ, เฮอ, ฮือ, อือ, เงอ, เงย, เออะ, เอิง เป็นต้น คำเอื้อนเหล่านี้จะต้องวางให้เหมาะว่าส่วนไหนควรใช้อะไร หนัก เบา สั้น ยาว แค่ไหน เมื่อทำได้แล้วจึงจะฟังดูไม่ขัดหูและไพเราะด้วย ขอยกตัวอย่างบางคำ เช่น “เฮอ” ต้องเปล่งเสียงเบา เพื่อให้ฟังดูอ่อนและอาจเป็นที่พักเป็นที่ซ่อนการหายใจก่อนก็ได้ เพราะบางทีตอนต่อไปอาจต้องเปล่งเสียงยาวออกไปก่อนจะถึงที่หยุดหายใจ หากไม่หยุดแอบหายใจในช่วงที่ยังไม่หมดวรรคตอน จะทำให้เสียอารมณ์เพลง ขาดความต่อเนื่อง และทุกครั้งเมื่อจะจบวรรคเอื้อน ก่อนจะกล่าวคำหรือประโยคใด ๆ หากท้ายเอื้อนนั้นเสียงเป็นตัว “อ” ก็ควรร้องคำ “เอย” ลงไป ถ้าท้ายเอื้อนนั้นเสียงเป็นตัว “ง” ก็ควรร้องคำ “เงย” ลงไป แล้วจึงค่อยขับหรือร้องในคำที่ต่อจากนั้น ด้วยหลักการเช่นนี้ย่อมแสดงถึงการจบประโยคของทำนองเอื้อน เมื่อฟังแล้วก็จะทำให้รู้สึกถึงวรรคตอนที่เป็นระเบียบเรียบร้อย จะแจ้งและชัดเจน

2.3.2 การแบ่งส่วนสัด ความสั้นยาวและหนักเบาของการเอื้อนแต่ละคำในทำนองเดียวกันกับการเปล่งพยางค์หรือประโยคในบทขับและบทร้อง เมื่อประกอบกับการเลือกคำเอื้อนที่เหมาะสม จะสามารถสร้างความไพเราะได้หลายอย่าง เช่น ทำให้เกิดความรู้สึกเศร้าไปตามอารมณ์ขับได้ หรือช่วยเน้นคำร้องให้ชัดเจนไพเราะยิ่งขึ้น เช่นคำว่า “สลักเสลา” ในตัวอย่างโน้ตลำดับ ข ๕๕ ดังนี้



พยางค์ที่ว่า “เสลา” เน้นให้หนักขึ้นเล็กน้อย ส่วนที่สำคัญอยู่ที่การเอื้อนต่อมาจากคำว่า “เสลา” นั้น ถ้าใช้ได้ถูกกับจังหวะของคำหรือพยางค์นั้น ๆ แล้ว จะทำให้คำนั้นเด่นและเกิดมโนภาพขึ้นได้อย่างง่ายดาย อย่างตัวอย่างที่ยกมานี้ ก็จะเกิดมโนภาพว่าประติมากรรมที่กำลังพินิจอยู่นั้นช่างงดงามอ่อนช้อยเสียจริง

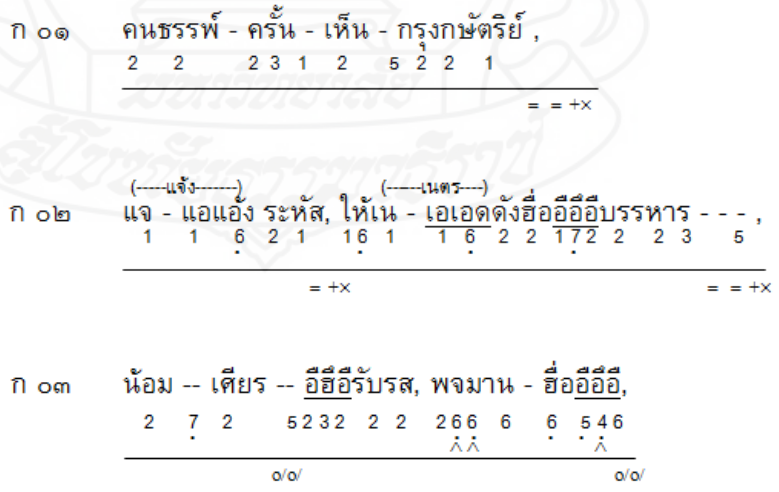
อนึ่ง เรื่องเอื้อนที่ใช้ในการขับเสภานั้นมีน้อยกว่าที่ใช้ในการขับร้อง แต่ผู้ที่เรียนขับเสภาอย่างเต็มรูปแบบ ต้องร้องเพลงไทยเป็นด้วย เพราะการแสดงเสภาส่งเครื่อง ผู้ขับเสภาจะต้องเป็นผู้ขับร้องเพลงที่วางไว้เป็นแบบแผนที่มีมาอยู่ช้านานแล้ว ฉะนั้นผู้ขับเสภาต้องเรียนการขับร้องเพลงไทยให้ได้ อย่างน้อยก็ต้องร้องเพลงที่ใช้ในการส่งร้องเพลงหลักๆ ซึ่งมีอยู่ไม่น้อยกว่า 5 เพลงได้แก่ เพลงพม่าห้าท่อน เพลงจระเข้หางยาว

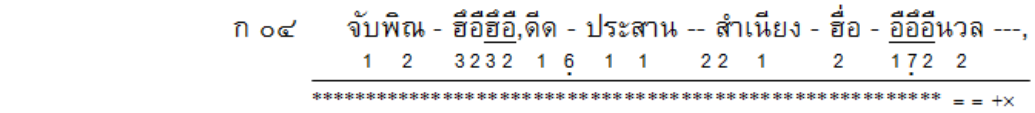
เพลงสี่บท เพลงบุหลัน เพลงเชิดจีน และเพลงสำหรับใช้ลำลา ด้วยเหตุนี้จึงจำเป็นต้องศึกษาหลักและวิธีในการขับร้องเพลงไทยเสียให้ชำนาญจากครูที่เรียนขับเพลงไทยมาโดยตรง

2.4 จังหวะ

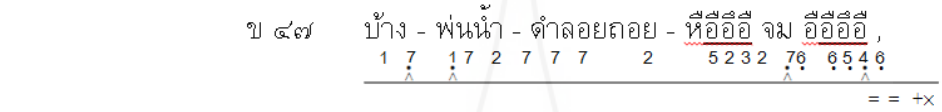
เป็นธรรมดาสามัญอยู่แล้วว่า ผู้ขับเสภาและผู้ขับร้องเพลงไทยจะต้องมีจังหวะดี จะต้องขับหรือร้องให้ตกลงตรงจังหวะทุกช่วงไป ถึงแม้ว่าการขับเสภานั้นไม่มีจังหวะตายตัวและสามารถยืดหยุ่นได้อิสระกว่าการร้องก็ตาม แต่หากกล่าวถึงเรื่องของจังหวะที่มีอยู่ในเสภานั้น ก็หมายถึงสัดส่วน ช่องไฟที่มีความพอดี ไม่มากไม่น้อยและมีความสัมพันธ์กับอารมณ์ของบทขับอยู่เสมอ เช่น บทรักต้องขับด้วยจังหวะช้าอ่อนโยน บทชมความงามต้องขับด้วยความแช่มช้าละมุนละไม บทโกรธต้องรวดเร็วดุดัน บทบรรยายความต้องขับด้วยจังหวะกระชับ บทโศกต้องขับด้วยจังหวะช้าเนิบ เป็นต้น

นอกจากนี้ ในเรื่องของการขับเสภา สิ่งที่จะต้องกระทำด้วยความระมัดระวัง คือ ต้องมีจังหวะของคำขับ ซึ่งจะต้องวางระยะให้ถูกต้อง ได้แก่ ระยะหรือตอนที่ควรจะหยุดเสียง ทอดเสียง หรือชะงักเสียงไว้เป็นทอด ๆ หรือแบ่งตอนให้ผู้ฟังเข้าใจความดียิ่งขึ้น ดังตัวอย่างทำนองขับ 1 บทต่อไปนี้





ในการขับบางคำบางวรรค ควรมีการร่นจังหวะให้สั้นโดยฉับพลัน ดังตัวอย่างคำว่า “ถอย” ที่อยู่ในโน้ตหมายเลข ข ๔๗ ว่า



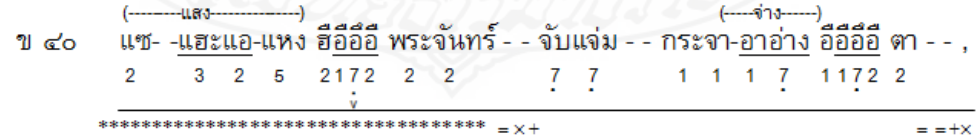
ความรู้สึกตามปกติของการอ่านบทข้างต้นนี้ ทั่วไปแล้วจะแบ่งวรรคดังนี้

“บ้างพ่นน้ำ -- ดำลอย -- ถอยจม”

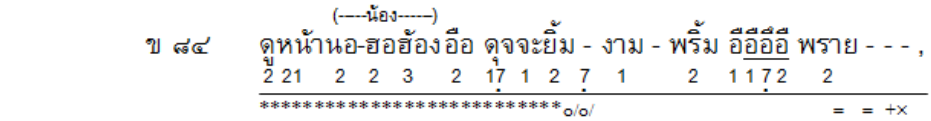
แต่เมื่อเข้าทำนองเสภาดังตัวอย่าง การร่นคำว่า “ถอย” ชิดเข้ามาก่อนโดยฉับพลัน แล้วแทรกเอื้อนลงไปท้ายคำว่าถอยนั้น จะทำเพื่อให้เกิดมโนภาพว่า ปลาทองที่กำลังว่ายอยู่นั้น ดำผุดดำลอยอย่างเป็นธรรมชาติจริง ๆ

ส่วน คำที่มีการลากจังหวะให้มีความยาวออกไป ซึ่งรูปแบบนี้จะใช้บ่อย ๆ ในการขับเสภาที่สำแดงอารมณ์รัก อารมณ์แห่งความงาม และอารมณ์โศก ดังตัวอย่างต่อไปนี้

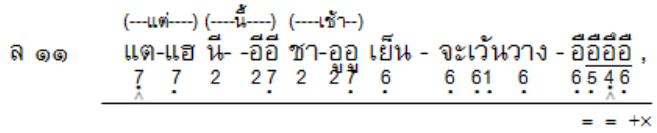
ตัวอย่างแสดงอารมณ์แห่งความงาม

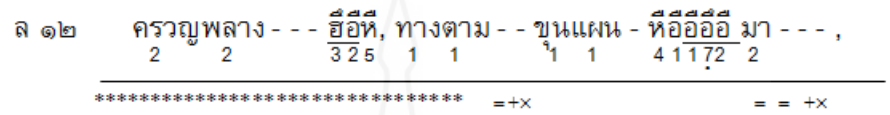


ตัวอย่างแสดงอารมณ์รัก



ตัวอย่างแสดงอารมณ์โศก



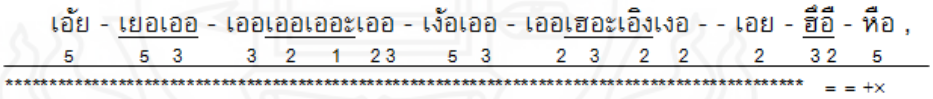


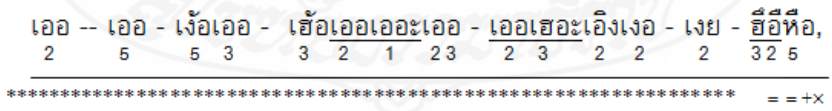
การขับที่วางจังหวะ สัดส่วนช่องไฟดังที่กล่าวมานี้ นอกจากจะสามารถสร้างอารมณ์ความรู้สึกได้แล้ว ก็จะช่วยให้การฟังนั้นไม่จืดชืด หรือช่วยรวบคำทำให้ภาษาไม่วิบัติ หรือทำให้ฟังดูคมคายขึ้น นอกจากนี้ยังมีการทิ้งจังหวะช่องไฟไปสักช่วงหนึ่งก็ได้ แล้วจึงค่อยขับในวรรคต่อ ๆ ไป เพื่อเปลี่ยนอารมณ์หรือขั้นจังหวะในระหว่างบท ที่มีการเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์หรือเปลี่ยนตอน เปลี่ยนสภาพแวดล้อมอื่น ๆ ของบทที่กำลังขับอยู่

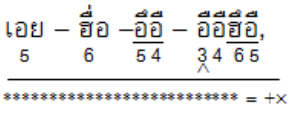
2.5 การหายใจ

การหายใจในการขับเสภาจะกำหนดที่ตายตัวลงไปดังนี้ (เครื่องหมายแสดงตำแหน่งที่หยุดหายใจ คือ เครื่องหมาย ,)

2.5.1 ช่วงหลังทำนองเกริ่นทั้ง 3 แบบได้แก่

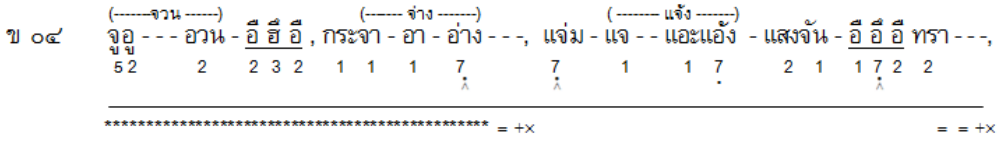




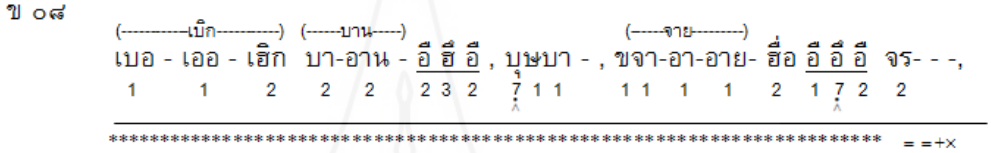


2.5.2 ช่วงระหว่างหมด 1 วรรคกลอน

2.5.3 ช่วงระหว่างบางวรรคกลอนที่มีทำนองลากเสียงยาวออกไปมาก ๆ ตัวอย่างเช่น



หรือ



การแบ่งหายใจภายในวรรคดังตัวอย่างในข้อ 2.5.3 นี้มิได้เคร่งครัดอะไร หากผู้ขับเสภาคนใดมีลมหายใจยาวและฝึกฝนมาอย่างดีแล้ว ก็สามารถขับต่อเนื่องไปจนจบวรรค ซึ่งเป็นเรื่องแสดงทักษะและชั้นเชิงของผู้ขับเสภาได้อย่างหนึ่ง

การหายใจที่กำหนดตำแหน่งตายตัวนี้ ต้องซ่อนการหายใจในรอยต่อต่าง ๆ ให้สนิท ไม่หายใจดังเฮือก ๆ ออกมา โดยผู้ฟังนั้นจะต้องไม่ได้ยินเสียงหายใจเลย การหายใจถูกที่นั้น จะทำให้ผู้ขับเสภาไม่เหนื่อยมาก และเป็นผลให้การขับมีความต่อเนื่องไม่รู้สึกขาดเว้นเป็นห้วง ๆ คนฟังก็รู้สึกสบายไม่อึดอัด ฉะนั้นพระยาเสนาะดุริยางค์ท่านจึงกำหนดไว้เป็นแบบแผนแน่ชัดดังข้อที่กล่าวมา

2.6 การสร้างอารมณ์

ท่วงทำนองแห่งเสภาของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) จัดได้ว่าเป็นวิจิตรศิลป์อยู่ในระดับศิลปะชั้นสูง ที่เรียกกันว่าระดับคลาสสิก ศิลปะในระดับคลาสสิกนั้น ศาสตราจารย์พระยาอนุมานราชธน (เสถียรโกเศศ) ได้อธิบายไว้ในหนังสือเรื่อง การศึกษาวรรคดีแง่วรรณศิลป์ มี 2 นัยยะ ดังนี้ นัยยะแรก หมายถึงวรรณคดีและศิลปะของกรีกและโรมันสมัยที่เจริญสูงสุดทางวัฒนธรรม ส่วนนัยยะที่สองนั้น หมายถึงวรรคดีและศิลปะ ไม่ว่าจะเป็นชนชาติใด และไม่จำเป็นจะได้แบบอย่างจากกรีกและโรมัน ถ้าเจริญถึงที่สุดแล้ว ก็เรียกว่าคลาสสิกได้เหมือนกัน เช่น พระพุทธรูปสมัยสุโขทัย หรือวรรณคดีสมัยแผ่นดินสมเด็จพระนารายณ์มหาราช ก็เป็นสมัยศิลปะคลาสสิก และสมัยวรรณคดีคลาสสิกของไทย

เหตุที่ทำนองเสภาของพระยาเสนาะดุริยางค์ ได้ถูกยกย่องให้เป็นศิลปะชั้นสูง (คลาสสิก) นั้น ก็เพราะมีระเบียบวิธีการที่ลงตัวชัดเจน และมีความงดงามเป็นเลิศ เป็นที่ไพเราะจับใจต่อผู้คนทั่วไปที่ได้ฟัง ทั้งเป็นทางที่ผู้ขับเสภาในปัจจุบันทั้งมืออาชีพและมือสมัครเล่นนิยมใช้กันโดยทั่วไป จนทางเสภาที่เกิดขึ้นในยุคก่อนหน้านี้ไม่ได้รับความนิยมและเสื่อมสูญไปในที่สุด

อนึ่ง ที่กล่าวว่าทางเสภาของพระยาเสนาะดุริยางค์ได้รับความนิยมใช้ขับกันทั่วไปจนถึงปัจจุบันนี้ เป็นการขับที่ผู้คนทั้งหลายใช้วิธีจำลีลาจากสื่อต่าง ๆ ที่ได้ยินได้ฟังกันจนติดหู และนำมาขับกันเอง โดยที่มิได้ต่อมาจากครูที่สืบทอดมาจากท่าน ซึ่งก็จะได้แต่เพียงท่วงทำนองที่เป็นโครงสร้างหลัก ๆ เท่านั้น เท่าที่ปรากฏในปัจจุบันมิได้มีผู้ขับใดที่ใช้วิธีจำโดยมิได้ต่อจากปากครู ไม่สามารถสอดแทรกลีลาเม็ดพรายต่าง ๆ ได้อย่างสมบูรณ์เลย นอกจากผู้ขับเสภานั้นได้รับการถ่ายทอดฝึกฝนมาจากครูโดยตรง

จุดสูงสุดของเสภาซึ่งเป็นดนตรีคลาสสิก ก็อยู่ที่ความไพเราะ ความงาม ความเข้าถึงอารมณ์ การสร้างอารมณ์จึงเป็นข้อที่สำคัญมาก ปัญหาสำคัญก็มีว่าจะใส่ได้อย่างไร

การใส่อารมณ์ต่าง ๆ ให้ความรู้สึกในบทให้ได้ว่า ตรงนี้เศร้า ตรงนี้อ่อนหวาน ตรงนี้รัก ตรงนั้นโศก อารมณ์ตัดพ้อต่อว่า น้อยใจดีใจเสียใจ ฯลฯ มิใช่จะแบบง่าย ๆ เช่น ทำหน้าตา ท่าทาง สั้มเสียงให้เศร้าเครือ ๆ เบา ๆ ก็กลายเป็นว่าใส่อารมณ์แล้ว การขับเสภาที่จะใส่อารมณ์ได้ดีจะต้องอาศัยวิธีการต่าง ๆ ที่กล่าวมาแล้วแต่ต้น เช่น การเน้นคำ การเน้นเอื้อน การเว้นระยะช่องไฟ การเปล่งเสียงแท้ เสียงอาศัย การประคับประคองควบคุมเสียง ผ่อนเสียงเหล่านี้ ให้เหมาะให้ควร การที่จะทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ความรู้สึกที่เราต้องการได้นั้น จะต้องพิจารณาจัดและฝึกฝน จำให้ได้ว่าในแต่ละที่ แต่ละแห่ง จะใช้วิธีการอะไรได้บ้าง ทางที่ดีที่สุดควรฝึกฝนกับครูที่รู้และชำนาญอย่างแท้จริงด้วยประสบการณ์ตรงเท่านั้น จึงจะสามารถเข้าถึงแห่งความงามในศิลปะชั้นสูงได้อย่างถ่องแท้

2.7 ความประณีตความประณีตบรรจง

สำหรับขับเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์นั้น จำเป็นที่สุดอีกประการหนึ่ง อาจารย์เจริญ ใน สุนทรวาทิน ท่านมักเปรียบเทียบให้ข้าพเจ้าฟังอยู่เสมอว่า การเขียนหนังสือนั้นมีทั้งตัวหวัดตัวบรรจง ในการขับเสภาและการขับร้องเพลงไทยก็เช่นเดียวกัน การเอ่ยคำและเปล่งคำเอื้อนในแต่ละวรรค จะต้องเป็นไปด้วยความประณีตบรรจง บทขับเสภาที่ใช้ขับมาตั้งแต่โบราณจนถึงอยู่ทุกวันนี้นิยมเรื่องขุนช้างขุนแผนเป็นส่วนใหญ่ เรื่องนี้แต่งโดยผู้ประพันธ์ที่ถึงพร้อมด้วยความสามารถอันเป็นเอก ท่านได้คัดสรรค์แต่ความงดงามวิจิตรบรรจงในเชิงอักษรศิลป์อย่างสูงไว้ทั้งนั้น หากผู้ขับไม่บรรจงกล่าวคำนั้นๆ ออกมาด้วยความประณีตแล้ว ผู้ฟังก็จะรู้สึกเฉยๆ ไม่รู้สึกร้อนไม่รู้สึกหนาว ไม่

รู้สึกเกลียด ไม่หวาน และไม่มีชีวิต คงเป็นแต่เพียงขับเล่าเรื่องเท่านั้น มิได้ให้ภาพให้อารมณ์แก่ผู้ฟังเลย

เมื่อได้รู้จักหลักการขับเสภาทั้ง 7 หัวข้อ ตามที่พระยาเสนาะดุริยางค์ท่านได้วางรากฐานไว้แล้วนั้น ก็จะสามารถมองเห็นได้ไม่ยากว่า การขับเสภาในแบบฉบับของท่านมีความงามวิจิตรสมเป็นเอกแห่งศิลปะดนตรีแขนงหนึ่งของไทย ปรากฏการณ์นี้เป็นสิ่งย้ำความคิดความสำนึกในการปฏิบัติสืบทอดต่อศิลปะชั้นสูง ของอนุชนรุนหลังที่คิดจะเอาดีทางด้านนี้ว่า ควรใส่ใจในการฝึกฝนวิธีการต่าง ๆ เหล่านั้นด้วยความพากเพียร และมีความละเอียดอ่อน ไม่มองข้ามแม้แต่สิ่งเล็กๆ น้อยๆ ไปโดยง่าย

ในด้านการถ่ายทอดหรือการสอน ถ้าผู้ศึกษาอยู่ในขั้นพื้นฐานเบื้องต้น ก็ควรสอนโดยวิธีต่อให้จำก่อน เมื่อจำได้แล้ว ต่อไปก็ค่อย ๆ ตบแต่ง จัดเสียงจัดเอื้อน จัดวางคำเป็นที่ ๆ ไป เมื่อจบแม่บทนั้นโดยขึ้นใจแล้ว ก็จะรู้สึกได้ว่าการขับของตนนั้นฟังดูดี และผู้เรียนจะมองเห็น “หลักการขับเสภา” ไปโดยอัตโนมัติ และเมื่อจะฝึกขับในบทอื่น ๆ ก็จะเพิ่มวิธีการหลักการให้มั่นคงขึ้น ให้สูงขึ้นตามความสามารถของผู้เรียน หากเรียนไปได้ตลอดอย่างน้อยครบแม่บททั้งสามนั้น การขับก็จะดีขึ้นและน่าฟังขึ้นอย่างแน่นอน เพราะอาศัยหลักการดังที่กล่าวมาแล้วนั้น

การสอนให้ขับเสภาและขับร้องตามวิธีการของพระยาเสนาะดุริยางค์ และวิธีการนั้นก็ได้ตกทอดมาถึงอาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ครูศิริ วิชเวช และครูเลื่อน สุนทรวาทินด้วย ได้แก่การสอนให้ปฏิบัติทีละวรรคหรือประโยคสั้น ๆ ตัวอย่างเช่น ให้ขับในประโยคที่ว่า “จะกล่าว - ฮื่อ <u>อืออือ</u> ถึง” ท่านก็จะให้ทำประโยคนี้หลาย ๆ ครั้งจนกว่าจะทำได้อย่างคล่องแคล่วสละสลวย เมื่อพิจารณาได้ว่าผ่านแล้วก็จะต่อวรรคต่อไป เช่น “ขุนแผน” ก็จะให้ลูกศิษย์ฝึกทบทวนประโยคนี้ซ้ำ ๆ กันอีก เมื่อผ่านเรียบร้อยดีแล้วก็จะต่อในส่วนสุดท้ายของวรรคเช่น “แสน - หือ อือ <u>อืออือ</u> ฉรงค์” ในส่วนนี้ก็จะให้ฝึกซ้ำกันเหมือนดังข้างต้น เมื่อชำนาญดีแล้วก็จะให้ทดลองขับรวมกันทั้งวรรคต่อเนื่องกันหลาย ๆ เที่ยว ในครั้งนี้ครูก็จะทำการจัดแต่ง แก้ไข เรื่องสัดส่วนช่องไฟ และการสอดแทรกอารมณ์ความรู้สึกลงไปด้วย และให้ผู้เรียนทำซ้ำ ๆ กันจนกว่าจะขึ้นใจ จึงค่อยต่อในวรรคต่อไปตามวิธีการข้างต้นนั้น จนกว่าจะจบบทแม่บทเสภา

วิธีการนี้เป็นวิธีถ่ายทอดเพื่อให้ผู้เรียนได้ประสบการณ์แบบค่อยเป็นค่อยไป ให้ผลซึ่งมากไปด้วยความมั่นคง และรู้จริงอย่างถ่องแท้ ถึงแม้ว่าวิถีปัจจุบันมีแต่สิ่งเร่งเร้าฉาบฉวย แต่ขอยืนยันว่าวิธีการนี้ยังใช้ได้ผลอยู่ถึงแม้โลกจะเปลี่ยนไปอย่างไรก็ตาม การถ่ายทอดควรจะต้องส่งเสริมและมุ่งตรงไปที่คุณภาพ เพื่อให้ผู้ปฏิบัติและผู้เสพได้เข้าถึงความไพเราะและความงามแห่งดนตรีอันเป็นศิลปะชั้นสูง ซึ่งเป็นปราการสุดท้ายแห่งวัฒนธรรมชนชาติไทย

บทที่ 5
สรุปการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

สรุปการวิจัย

งานวิจัยนี้เป็นบูรณาการจากประสบการณ์ตรง ที่ผู้วิจัยได้รับสืบทอดวิชาขับเสภามาจากครูทั้ง 3 ท่านคือ อาจารย์เจริญใจ สุนทรวาทิน ครูเลื่อน สุนทรวาทิน บุตรีของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ซึ่งท่านทั้งสองได้รับการถ่ายทอดวิชาคีตศิลป์ไทยทุกแขนงจากบิดาของท่านมาโดยตลอด ครูอีกท่านหนึ่งคือครูศิริ วิชเวช ซึ่งเป็นครูคนแรกที่สอนวิชาเสภาให้แก่ผู้วิจัย วิชาตีกรับเสภาและการขับเสภาของครูศิริ สืบทอดมาจากครูสองท่านด้วยกันคือ วิชาตีกรับเสภาท่านได้เรียนมาจากครูเจือ นาคมาลัย ซึ่งเป็นหลานของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคมาลัย) ส่วนทำนองขับเสภาท่านเรียนมาจากครูเหนี่ยว ดุริยะพันธุ์ ครูเหนี่ยวนั้นเป็นศิษย์เอกคนหนึ่งในด้านคีตศิลป์ไทยของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ส่วนแนวการวิเคราะห์ได้อาศัยหลักสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ของรองศาสตราจารย์พิชิต ชัยเสรี จากคณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย มาเป็นแนวทาง

รูปแบบการขับเสภา

รูปแบบการขับเสภาของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) สามารถวิเคราะห์ได้เป็น 3 ประเด็น ดังนี้ 1.เกริ่น 2.โครงสร้างทำนองเสภา

1. เกริ่น

เป็นทำนองเอื้อนสำหรับการขึ้นต้นก่อนที่จะขับทำนองในบทต่าง ๆ พระยาเสนาะดุริยางค์ท่านได้ประพันธ์ไว้ 4 แบบดังนี้

ทำนองเกริ่นแบบที่ 1 และแบบที่ 2 ใช้ 2 กรณี กรณีแรก สำหรับขึ้นต้นก่อนขับเสภาทุกบท กรณีที่สอง ใช้สำหรับการขึ้นต้นในตอนใหม่ หรือเหตุการณ์ในบทที่เปลี่ยนไป ตลอดจนการเริ่มเหตุการณ์สำคัญในท้องเรื่องที่ต้องการเน้นเป็นพิเศษ

ทำนองเกริ่นแบบที่ 3 สั้นกว่าแบบที่ 1 และแบบที่ 2 ครึ่งหนึ่ง มีจุดประสงค์ในการใช้เพียงอย่างเดียว คือ สำหรับขึ้นต้นบทที่มีการเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์ สถานที่ หรือสลับตัวละครที่เกิดขึ้นต่อเนื่องกันในเหตุการณ์หนึ่ง แต่มีข้อแม้ว่าเหตุการณ์นั้นไม่ต้องการแสดงถึงความเร่งเร้าหรือรีบเร่งแต่อย่างใด

ส่วนทำนองเกริ่นแบบที่ 4 ใช้เวลาขับที่สั้นมาก ประมาณ 1 - 2 วินาทีเท่านั้น จุดประสงค์ในการเกริ่นแบบนี้มี 4 กรณี ได้แก่

กรณีที่ 1 สำหรับขึ้นต้นครวญในวรรคสดับบางวรรค

กรณีที่ 2 สำหรับขึ้นต้นบทที่มีการเปลี่ยนแปลงเหตุการณ์ เปลี่ยนแปลงสถานที่ หรือสดับตัวละคร ในบทการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนั้นมีความต่อเนื่องกัน

กรณีที่ 3 สำหรับขึ้นต้นบทที่แสดงถึงเหตุการณ์ หรือสถานการณ์ที่เปลี่ยนไปโดยรวดเร็ว ฉับพลันทันใด เช่น เหตุการณ์สู้รบกัน หรือถึงที่หมายด้วยอาการเหนือธรรมชาติ เป็นต้น

กรณีที่ 4 สำหรับขึ้นต้นบทที่แสดงถึงอาการกิริยาของตัวละครโต้ตอบกันไปมาด้วยความรวดเร็ว เช่น ชิงไหวชิงพริบ ด่าทอทะเลาะกัน

2. ทำนองเสภา

ทำนองเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) วิเคราะห์แล้วมีทั้งหมด 7 ทำนอง โดยผู้วิจัยขอตั้งชื่อบางทำนองเพื่อใช้ในงานวิจัยนี้เป็นการเฉพาะเท่านั้น ไม่มีความประสงค์เพื่อใช้ในการอื่น จนกว่ามีการเผยแพร่และเป็นที่ยอมรับกันทั่วไปแล้ว ทำนองหลักเสภาทั้ง 7 มีลักษณะดังนี้

ทำนองที่ 1 เรียกว่าทำนองยืน ทำนองนี้จะใช้มากที่สุด ถือว่าเป็นทำนองยืนพื้นของเสภาทีเดียว ซึ่งจะปรากฏอยู่ทั่วไปตลอดการขับเสภาในทุก ๆ วาระ และทุกโอกาส ตัวอย่างของทำนองยืนมีดังนี้

เมื่อพิเคราะห์ดูอีกประเด็นหนึ่งถึงเรื่องการใช้ทำนองยืนนั้น ไม่ว่าจะขับเสภาในวาระหรือโอกาสใดก็แล้วแต่ ต้องใช้ทำนองนี้ขึ้นต้นก่อนเสมอ และข้อที่สังเกตอีกอย่างหนึ่ง พบว่าทำนองนี้เหมาะกับวรรคสลับที่มีตัวอักษรเสียงกลาง และเสียงสูงเป็นองค์ประกอบหลัก หากเป็นอักษรเสียงต่ำและเป็นคำตายจะไม่เหมาะกับทำนองนี้

ทำนองที่ 2 เรียกว่าทำนองเปลี่ยน ทำนองเปลี่ยนใช้คู่กับทำนองยืนเสมอ โอกาสในการใช้ทำนองนี้พบว่า เหมาะกับวรรคสดับที่มีอักษรเสียงกลาง เสียงต่ำ และเสียงคำตายอยู่ในบาทที่ 1 และบาทที่ 2 เป็นส่วนใหญ่ ซึ่งทำนองยืนไม่สามารถขับได้อย่างสนิทสนมนัก ก็จะใช้ทำนองเปลี่ยนนี้ขับแทนสลับกันไป

อนึ่ง ทำนองเปลี่ยนนี้ หากเร่งจังหวะในการขับให้เร็วขึ้นประมาณ 2 ใน 3 ส่วน ก็จะให้อารมณ์ความรู้สึกที่เปลี่ยนไป การขับด้วยวิธีนี้ใช้กับบทที่สำแดงอารมณ์โกรธ, อารมณ์ตลกขบขัน, อาการขึงขังทะมัดทะแมง, อาการหยอกหรือยั่วเย้า, กิริยาแสดงการต่อสู้, กิริยาแสดงอาการเร่งเร้าหรือรีบเร่ง และใช้สำหรับเสริมบทประพันธ์ที่จงใจแต่งด้วยกลวิธีพิเศษเพื่อให้บทนั้นดูเด่นสะดุดหูขึ้น

จังหวะที่ขับกระชั้นขึ้นมาในทำนองที่ 2 นี้กระทำเป็น 2 ลักษณะ คือ ขับกระชั้น 3 วรรค ได้แก่ วรรคสดับ วรรครับ วรรครอง ส่วนวรรคส่งขับด้วยความช้าเร็วตามปกติ ลักษณะที่ 2 ขับกระชั้นเพียงวรรคสดับเพียงวรรคเดียว อนึ่ง การขับด้วยวิธีนี้ทุกครั้งต้องเคล้ากับจังหวะกรับ ซึ่งเรียกว่า “ไม้รบ” ทุกครั้งไป

ทำนองที่ 3 ทำนองนี้ครูทั้งหลายเรียกว่า “ครวญต้นบท” ทำนองครวญนี้จะเคล้ากับเสียงขยับกรับซึ่งเรียกว่า “ไม้กรอ” เสมอ ส่วนมากการขับทำนองครวญนี้ ขับเฉพาะบาทแรกเพียงบาทเดียว นาน ๆ จะขับต่อเนื่องไปจนถึงบาทที่ 2 ด้วย ทำนองครวญขึ้นต้นใช้กับบทกลอนที่แสดงอาการดังต่อไปนี้ บทโศก, บทเริ่มต้นการวิงวอนร้องขอหรือคิดคำนึง, แสดงการกระทำอย่างละมุนละม่อมหรือแช่มช้า อ่อนหวาน และบทที่แสดงความพิเศษในเหตุการณ์นั้น ๆ

ทำนองที่ 4 เรียกว่าทำนองหวน ทำนองนี้จะเป็นการผสมทำนองระหว่างทำนองยืนกับทำนองเปลี่ยนเข้าด้วยกัน ทำนองยืนใช้เฉพาะบาทแรก เมื่อจบบาทแรกแล้ว ในบาทที่ 2 จะมีทำนองหวนเสียงลง เพื่อเชื่อมกับทำนองเปลี่ยน ในบาทที่ 3 และ 4 ต่อกันไป ทำนองแบบนี้นาน ๆ จะใช้สักครั้งหนึ่ง มีความประสงค์เพื่อให้วิถีแห่งการขับนั้นมิให้ฟังจืด เป็นการเปลี่ยนอารมณ์เป็นช่วง ๆ ในโอกาสที่การขับเสภาครั้งนั้นต้องใช้เวลานานมาก ๆ

ทำนองที่ 5 เรียกว่าทำนองยอด ส่วนต้นของบาทแรกในทำนองนี้ขึ้นต้นด้วยเสียงสูงภายในพยางค์กลุ่มแรก ส่วนกลอนบาทต่อจากนี้ไปจะมีทำนองอย่างเดียวกับทำนองที่ 1 การใช้ทำนองยอดนี้นาน ๆ จะปรากฏสักครั้งหนึ่ง ความประสงค์ในการใช้เหมือนกับทำนองหวน คือ มิให้การขับนั้นจืด การปรากฏทำนองที่ใช้เสียงต้นสูง ๆ ก็ย่อมทำให้ผู้ฟังเกิดความสนใจมากขึ้นหรือตื่นตัวขึ้นมาเป็นช่วง ๆ ซึ่งเป็นวิจารณญาณของผู้ขับเสภาเองว่าควรจะใช้ให้เหมาะควรหรือถูกช่องถูกทางมากน้อยเพียงใด

การขึ้นต้นด้วยเสียงสูงนี้ เท่าที่ปรากฏส่วนมากจะใช้กับพยางค์กลุ่มแรกที่ประกอบด้วยเสียงจัตวา ซึ่งจะทำให้เสียงที่ผันนั้นสูงไปจนถึงที่สุดในการขับเสภา

ทำนองที่ 6 เรียกว่าทำนองผัน ทำนองนี้จะมี 3 ส่วนที่มีความคล้ายคลึงกับทำนองยืนคือทำนองในวรรคสดับ วรรครับ และวรรคส่ง ที่จริงแล้วสามารถนำทำนองยืนทั้ง 3 ส่วนมาใช้ด้วยกันได้กับบทเดียวกัน แต่ทำนองที่ต่างกันเห็นได้ชัด คือ ทำนองที่ใช้กับวรรครองนั่นเอง ทำนองในวรรครองที่เห็นนี้ เป็นทำนองที่ต้องการแก้ปัญหาในเรื่องเสียงคำขับ ซึ่งหากใช้ทำนองยืนมาขับก็จะบังเกิดความขัดเขินไม่สนิทสนมกับคำขับที่ปรากฏในวรรครอง อุปสรรคที่วรรครองไม่สามารถใช้ทำนองขับแบบยืนโดยตลอดนั้นมี 2 กรณีที่ 1 เสียงอักษรในท้ายวรรครองเป็นเสียงตรี

กรณีที่ 2 พยางค์ส่วนกลางในวรรครองประกอบด้วยเสียง ๗ และเสียง ๕ เป็นพื้น หากขับพยางค์สุดท้ายต่อไปด้วยทำนองยืนในวรรครองนั้น ทำนองก็เกิดความขัดเขินไม่ราบรื่น

ขึ้นมาทันที ฉะนั้นพระยาเสนาะดุริยางค์ท่านถึงคิดทำนองมาแก้ในอุปสรรคส่วนนี้ ซึ่งพบว่ามีความกลมกลืนเสนาะหูเด่นขึ้นมาเป็นพิเศษ ซึ่งเป็นเครื่องยืนยันในอัจฉริยะภาพของท่านอย่างหาที่เปรียบมิได้ ตัวอย่างในกรณีที่ 2 ปรากฏอยู่ในตอนนางวันทองลงเรือนขุนช้างดังนี้

ทำนองที่ 7 เป็นทำนองพิเศษซึ่งใช้กับบาทสุดท้ายของบทกลอน (วรรคส่ง) ทำนองนี้ครูของผู้วิจัยเรียกว่า “ครวญท้ายบท” ลักษณะการใช้ครวญท้ายบทนี้ เป็นอย่างเดียวกับครวญต้นบท คือต้องเคล้ากับเสียงกรับที่เป็นไม้กรอด้วยทุกครั้งไป จุดประสงค์ในการครวญทั้ง 2 แบบเหมือนกัน คือ ใช้กับบทโศก, บทวิงวอนร้องขอ, คิดคำนึง, บทแสดงการกระทำอย่างละมุนละม่อมอ่อนหวาน, บทที่แสดงความพิเศษในเหตุการณ์นั้น แต่ยังมีอีกหนึ่งกรณีซึ่งทำนองครวญต้นบทไม่ได้ใช้ คือ ในกรณีที่ผู้ขับสำแดงทักษะการใช้ลูกคอพิเศษ เพื่อให้ผู้ฟังเกิดความรู้สึกอันน่าทึ่งน่าเกรงขามหรือสร้างจุดเด่นพิเศษ

อภิปรายผล

ข้อสรุปที่ได้ทำนองเอื้อน 4 แบบ และทำนองเสภา 7 แบบนั้น เป็นผลมาจากการได้ค้นพบทำนองหลัก ทำนองหลักนั้นเป็นทำนองดนตรีห่าง ๆ ที่ปรากฏในรูปของนามธรรม สามารถรับรู้ได้ในหมู่นักดนตรีและผู้ที่สนใจดนตรีทุกคน การถอดทำนองหลักของเสภานี้ เป็นปรากฏการณ์ครั้งแรกยังไม่เคยมีผู้ใดกระทำมาก่อน

อนึ่ง ทำนองเสภาแบบต่าง ๆ จะมีความไพเราะสมบูรณ์และมีเอกลักษณ์ตามแบบฉบับพระยาเสนาะดุริยางค์ได้นั้น ก็ต้องมีองค์ประกอบอื่น ๆ เข้าด้วยกัน ซึ่งองค์ประกอบต่าง ๆ นั้น พระยาเสนาะดุริยางค์ได้กำหนดไว้ดังนี้

1. เรื่องของเสียง เป็นเรื่องของคุณภาพเสียงของบุคคลที่มีความแตกต่างกันไป และกำลังเสียงซึ่งควรใช้อย่างเต็มที่ ตลอดจนวิธีการเปล่งเสียงซึ่งสามารถควบคุมให้หนักเบากลมกล่อม โดยการบังคับกล้ามเนื้อในส่วนต่าง ๆ ของร่างกายอันมีผลต่อเสียงเป็นอย่างยิ่ง

2. เรื่องของคำร้อง ควรมีความถูกต้องตามหลักภาษาไทย ถูกต้องตามความหมายและอารมณ์ความรู้สึกของคำประพันธ์

3. การเอื้อน คือทำนองที่ไม่มีความหมายแต่ส่งผลต่อความไพเราะในการขับเสภา ฉะนั้นควรคำนึงถึงสัดส่วน น้ำหนัก ช่องไฟ ซึ่งทำให้ความลื่นไหลของทำนองและอารมณ์ความรู้สึกนั้นมีความน่าประทับใจ

4. จังหวะ เรื่องของจังหวะที่มีอยู่ในการขับเสภานั้น หมายถึงสัดส่วนช่องไฟที่มีความพอดี ไม่มากไม่น้อยและมีความสัมพันธ์กับอารมณ์ของบทขับอยู่เสมอ เช่น บทรักต้องขับด้วย

จังหวะช้าอ่อนโยน บทชมความงามต้องขับด้วยความแช่มช้าละมุนละไม บทโกรธต้องรวดเร็วดุดัน บทบรรยายความต้องขับด้วยจังหวะกระชับ บทโศกต้องขับด้วยจังหวะช้าเนิบ เป็นต้น

5. การหายใจ การหายใจในการขับเสภาจะกำหนดที่ตายตัวลงไปดังนี้ ช่วงหลังทำนองเกริ่น, ช่วงระหว่างหมด 1 วรรคกลอน, ช่วงระหว่างบางวรรคกลอนที่มีทำนองลากเสียงยาวออกไปมาก ๆ การหายใจที่กำหนดตำแหน่งตายตัวนี้ ต้องซ่อนการหายใจในรอยต่อต่าง ๆ ให้สนิท ไม่หายใจดังเฮือก ๆ ออกมา การหายใจถูกที่นั้น จะทำให้ผู้ขับเสภาไม่เหนื่อยมาก และเป็นผลให้การขับมีความต่อเนื่อง

6. การสร้างอารมณ์ ได้แก่การใส่อารมณ์ต่าง ๆ ให้ตรงและสอดคล้องกับอารมณ์ความรู้สึกในบทประพันธ์ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับหลักทั้ง 5 ข้อข้างต้น และขึ้นอยู่กับประสบการณ์ตรงของผู้ขับเสภาเป็นสำคัญ

7. ความประณีต ได้แก่การขับด้วยความใส่ใจทุกวรรคทุกตอนด้วยความระมัดระวังและระเอียดรอบคอบ

ข้อเสนอแนะ

สิ่งที่ควรฝึกฝนคู่กับการขับเสภาด้วย คือการฝึกกระบวนไม้กรับเสภา เพราะเป็นสิ่งที่เสริมสร้างอารมณ์ในการขับให้ชัดเจนยิ่งขึ้นและมีความน่าสนใจที่พิเศษกว่าการขับเสภาที่ไม่มีกรับเสภามาผสาน ฉะนั้นนักเสภาที่สมบูรณ์แบบควรต้องศึกษาและฝึกฝนวิชาขยับกรับให้ชำนาญจริงคู่กันไปกับการขับเสมอ

อนึ่ง ตัวอย่างทำนองเสภาที่แสดงมาทั้งหมดนี้ เป็นการแสดงออกทางตัวโน้ต ซึ่งเป็นการยากที่ผู้คนส่วนใหญ่จะเข้าถึงได้อย่างแจ่มแจ้ง เพราะการเข้าถึงและรับรู้ในสิ่งนี้จะต้องรับรู้ด้วยโสตเท่านั้น จึงจะเข้าใจได้อย่างตรงตามการรับรู้แห่งศิลปกรรมสาขานี้ แต่คุณประโยชน์ของตัว**โน้ตดนตรีที่ละเอียด**นอกจากจะใช้สำหรับการอธิบายให้เห็นเป็นรูปธรรมขึ้นแล้ว ก็ยังเป็นหลักฐานแสดงเสียงดนตรีในทางจักษุสัมผัสได้อย่างคงทนถาวรและไม่คลาดเคลื่อน เป็นการอนุรักษ์สืบต่อสมบัติของปู่ย่าตายายเราไว้ได้ตราบนานเท่านานอีกทางหนึ่ง

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กำชัย ทองหล่อ (2527) *หลักภาษาไทย* กรุงเทพมหานคร อมราการพิมพ์

คงศักดิ์ คำศิริ (2492) "ประวัติย่อพระยาเสนาะดุริยางค์" ใน *ประชุมเพลงไทยเดิม ภาค 2* หน้า ก-ซ กรุงเทพมหานคร โรงพิมพ์หว่าเชียง

คึกฤทธิ์ ปราโมช, พลตรีหม่อมราชวงศ์ (2532) *ขุนช้างขุนแผนฉบับอ่านใหม่* กรุงเทพมหานคร โรงพิมพ์สยามรัฐ

เจริญใจ สุนทรวาทิน (2525) "ครูเทียบผู้ไม่มีใครเทียบ" ใน *อนุสรณ์ในการเสด็จพระราชดำเนินพระราชทานเพลิงศพ นายเทียบ คงลายทอง* หน้า 20-21 กรุงเทพมหานคร โรงพิมพ์เลี่ยงเชียง

_____. (2538) "หลักและวิธีการขับร้อง" ใน *สายเสนาะ* หน้า 150-157 กรุงเทพมหานคร ธนาคารกสิกรไทย

ดำรง ราชานุภาพ, สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมพระยา (2505) *ตำนานเสภาและว่าด้วยการชำระหนังสือเสภา* กรุงเทพมหานคร องค์การค้าคุรุสภา

ถาวร สิกโกศล (2555) จากสำนัก "สุนทรวาทิน" สู่ "สายเสนาะ" ใน *บรรณานุสรณ์ เจริญใจ สุนทรวาทิน* หน้า 206-257 กรุงเทพมหานคร อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง

นิ่ม กาญจนชีวะ, พระยาอุปกิตศิลปสาร (2533) *หลักภาษาไทย* กรุงเทพมหานคร โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช

บุญธรรม ตราโมท (2545) *คำบรรยายวิชาดุริยางคศาสตร์ไทย* กรุงเทพมหานคร โรงพิมพ์ชวนพิมพ์

พิชิต ชัยเสรี (2532) "พระยาเสนาะดุริงยางค์(แช่ม สุนทรวาทิน)" ใน *นามานุกรมศิลปินเพลงไทยในรอบ 200 ปีแห่งกรุงรัตนโกสินทร์* หน้า 294-296 กรุงเทพมหานคร โรงพิมพ์เรือนแก้ว

_____. (2533) *สังคีตลักษณ์วิเคราะห์* เอกสารประกอบคำบรรยายวิชาสังคีตลักษณ์วิเคราะห์ คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

พูนพิศ อมาตยกุล (2540) *ลำนำแห่งสยาม* กรุงเทพมหานคร ไฮไฟสเตอริโอ

มนตรี ตราโมท (2540) *การละเล่นของไทย* พิมพ์ครั้งที่ 2 กรุงเทพมหานคร มติชน

_____. (2527) *ประวัตดนตรีไทย 1* เอกสารประกอบคำบรรยายวิชาดนตรีไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

ราชบัณฑิตยสถาน (2539) *พจนานุกรมฉบับราชบัณฑิตยสถาน พ.ศ. 2525* พิมพ์ครั้งที่ 6 กรุงเทพมหานคร อักษรเจริญทัศน์

_____. (2545) *สารานุกรมดนตรีไทย-ภาคคีตะดุริยางค์* พิมพ์ครั้งที่ 2 นนทบุรี สหมิตรพริ้นติ้ง

สุจิตต์ วงษ์เทศ (2532) *ร้องรำทำเพลง ดนตรีและนาฏศิลป์ชาวสยาม* กรุงเทพมหานคร โรงพิมพ์พิฆเณศ

เสฐียรโกเศศ, ศาสตราจารย์ พระยาอนุมานราชธน (2519) *การศึกษาวรรณคดีแง่วรรณศิลป์* กรุงเทพมหานคร โรงพิมพ์คุรุสภาลาดพร้าว

ภาคผนวก

กระบวนไม้กรับเสภา

จังหวะในการขยับกรับเสภาที่ปรากฏเป็นเสียงต่าง ๆ นั้น เรียกว่า “ไม้กรับ” ไม้กรับนี้มีจังหวะลีลาที่ต้องเคล้าสอดประสานไปกับทำนองขับโดยตลอด การขับเสภาที่แท้ต้องมีการขยับกรับโดยผู้ขับเองด้วย หากทำนองขับนั้นขาดเสียงกรับเสภาไปเสียแล้ว เสภาก็จะไม่ใช่เสภา เป็นได้แค่ทำนองเสนาะเท่านั้น แม้ว่าทำนองขับนั้นจะมีลีลาที่ดีเพียงใดก็ไม่อาจเรียกเสียงที่ได้ยินอยู่ว่า “ขับเสภา” ได้เลย

จังหวะลีลาแห่งกรับเสภานั้น ครูเสภาสมัยก่อนได้สร้างสรรค์กันไว้ ซึ่งแต่ละท่านก็มีแบบฉบับเป็นเฉพาะตน เรื่องของไม้กรับนั้นเป็นสิ่งที่ครูโบราณท่านหวงวิชากันมาก การสืบทอดให้ผู้ใดก็จะต้องผ่านการดูอุปนิสัยใจคอกันอยู่นานมาก ทั้งการฝึกฝนในเรื่องการกรอกรับเสภาให้ได้ผลนั้น ก็มิใช่จะทำได้สำเร็จทุกคน มีน้อยคนนักที่จะสามารถกรอกรับได้ดี ส่วนใหญ่แล้วฝึกหัดอยู่นานก็ทำไม่ได้ จึงต้องเลิกลาไปในที่สุด อีกข้อหนึ่งของผู้ที่จะเอาดีด้านเสภา ก็ต้องเป็นคนที่เสียงดีด้วย สามารถร้องเพลงได้ ด้วยคุณสมบัติดังที่กล่าวมานี้ เป็นเหตุผลว่าทำไมศิลปินด้านเสภาในแต่ละยุคจึงเกิดขึ้นน้อยคนนัก

ความลี้ลับของวิชาขยับกรับที่ผู้คนทั้งหลายมิได้ทราบกันก็คือ วิชาขยับกรับเสภาเป็นสิ่งที่เจือด้วยคาถาอาคมและถือกันว่า “ครูแรง” กรับเสภาที่สืบต่อกันอย่างถูกต้องและเต็มที่นั้น ทุกสำรับจะต้องผ่านการลงอาคมด้วยครูที่มีพลังจิตสูงทุกสำรับไป กรับบางสำรับจะเขียนลายทองไว้ที่หัวและท้ายกรับด้วย โดยเฉพาะกรับของพระยาเสนาะดุริยางค์นั้น ท่านจารอักษรขอมไว้ที่ท้องกรับทุก ๆ ข้าง ครูศิริ วิชเวช มักจะกล่าวเตือนอยู่เสมอว่า ห้ามใช้กรับตีในงานอวมงคล ให้ใช้แต่งานมงคลเท่านั้น เพราะเสียงกรับเสภาสามารถขจัดสิ่งชั่วร้าย สิ่งที่เป็นอัปมงคลเสนียดจัญไรทั้งปวงได้ และท่านกล่าวว่าเสียงกรับเสภานั้น ผีกลัวกันนัก โบราณท่านจึงใช้เสียงกรับตีไล่ผีได้อีกอย่างหนึ่งด้วย

แบบแผนใช้ไม้กรับเสภาที่ยังคงสืบทอดมาจนทุกวันนี้ เหลืออยู่เพียงสายเดียวเท่านั้น คือสายของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคมาลัย) ส่วนของครูท่านอื่น ๆ นั้น ได้สาบสูญไปจนหมดสิ้น ที่ยังเหลือไว้บ้างเล็กน้อยก็มีทางของพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ซึ่งไม่อาจรวบรวมเข้าพวกกับแบบแผนของหมื่นขับคำหวานได้

ด้วยความจำเป็นดังนี้ การขับเสภาทางพระยาเสนาะดุริยางค์จึงต้องใช้กระบวนไม้กรับของหมื่นขับคำหวานประสานเข้าด้วยกัน ซึ่งเป็นสิ่งที่ครูศิริ วิชเวช เป็นผู้นำมาปรับใช้เป็นท่านแรก การปรับใช้เข้าด้วยกันนี้เป็นสิ่งที่ไปด้วยกันได้อย่างสนิทสนม ไม่ขัดแย้งกันแต่อย่างใด เพราะในข้อเท็จจริงบางประการจากที่ผู้วิจัยได้สังเกตเสียงบันทึกขับเสภาตั้งแต่ยุครัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา

กระบวนไม้กรับพื้นฐานของครูเสภาแต่ละท่านนั้นมีความใกล้เคียงกัน ทั้งรูปแบบการใช้เสียง และการสอดรับกับทำนองขับ แต่ไม้กรับที่แตกต่างกันและปกปิดกันไว้นั้นจะเป็นไม้กรับที่ใช้สำหรับเป็น “ไม้รบ” ซึ่งครูแต่ละท่านก็มีกลเม็ดในการขยับที่พิสดารแตกต่างกันไปเป็นอันมาก

กระบวนไม้กรับของหมื่นขับคำหวาน (เจิม นาคมาลัย) จำแนกได้เป็น 5 ชนิด คือ

ไม้ไหว้ครู คือ ไม้ที่ใช้ตีประกอบการไหว้ครูเสภาโดยเฉพาะ

ไม้กรอ คือ ไม้ที่เกิดจากการขยับเสียงเปิดสลับเหลื่อมไปมาระหว่างมือซ้ายและมือขวา ให้มีความยาวต่อเนื่องกันไปตามต้องการ

ไม้สกัด คือ การขยับกรับเสียงเปิดและเสียงปิด ผสมเสียงกันให้เกิดเป็นรูปแบบต่าง ๆ กันไป

ไม้รบ คือ การขยับกรับให้เป็นจังหวะรับและขัดกับทำนองขับไปโดยตลอด ไม้รบมีจังหวะลีลาที่แตกแขนงพลิกแพลงได้หลายรูปแบบ

ไม้หน้าทับ เป็นไม้ที่ปรับมาจากจังหวะหน้าทับกลอง ใช้สำหรับขยับเข้ากับทำนองร้องในการส่งเพลงเสภาต่าง ๆ

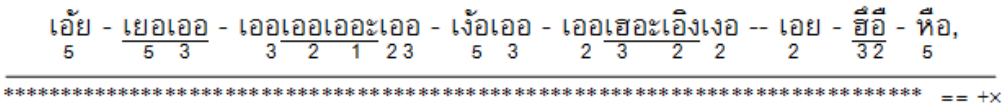
ไม้กรับที่จะกล่าวถึงต่อไปนี้จะกล่าวถึงเฉพาะไม้ที่ใช้สำหรับทางขับเสภาภายในกรณีศึกษาทั้ง 3 ได้แก่ ไม้กรอ , ไม้สกัด และไม้รบ ส่วนไม้ไหว้ครูและไม้หน้าทับจะขอเว้นไว้เสียจะขอกล่าวถึงในโอกาสอันควรต่อไป เพราะไม้กรับทั้ง 2 แบบมิได้เกี่ยวข้องกับทำนองขับที่อยู่ในงานวิทยานิพนธ์นี้

ไม้กรอ

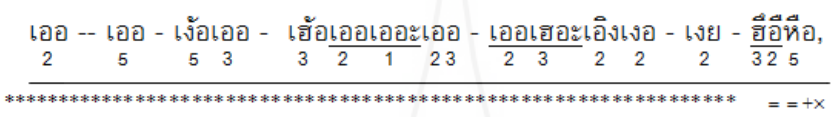
เป็นเสียงกระทบกรับกันอย่างละเอียด เกิดเสียงดังยาวต่อเนื่องกันไป ครูเสภาใช้ไม้กรอเพื่อกรณีดังต่อไปนี้

ใช้กับทำนองเกริ่นแบบที่ 1 และแบบที่ 2 ได้แก่

เกริ่นแบบที่ 1

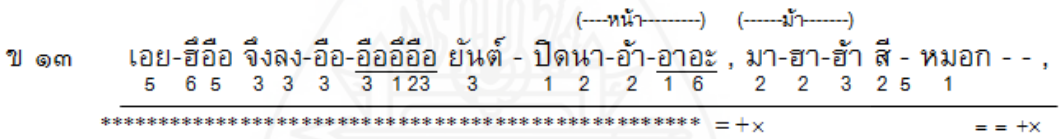


และ

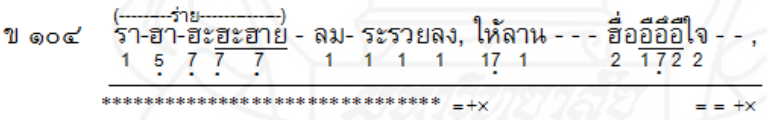


สำหรับทำนองเกริ่นแบบที่ 3 นั้นจะใช้ไม้กรอก็ได้หรือไม่ใช้ก็ได้ ส่วนทำนองเกริ่นแบบที่ 4 โดยปกติแล้วจะไม่ใช้ไม้กรอ ยกเว้นกรณีเกริ่นติดต่อกับครวญต้นบท

ใช้กับทำนองครวญต้นบท เช่น



ใช้กับทำนองครวญท้ายบท เช่น



การใช้ไม้กรอทั้ง 3 กรณีนี้ เป็นข้อบังคับว่าเมื่อใดขับทำนองทั้ง ๓ ประเภทดังกล่าวต้องขยับไม้กรอทุกครั้ง จะเว้นหรือเลี่ยงไปใช้ไม้อื่นมิได้เป็นอันขาด เพราะจะทำให้อรรถรสของทำนองขับทั้ง 3 ประเภทนั้นสูญเสียไปโดยสิ้นเชิง

ไม้สกัด

แบ่งเป็น 2 ประเภท คือ ไม้สกัดเบา ไม้สกัดหนัก

ไม้สกัดเบามี 2 ไม้ ได้แก่ กรี้กร้อกรี้ (/ 0 /) และ กร้อกรี้ กร้อกรี้ (0 / 0 /)

ไม้สกัดหนักมี 2 ไม้ ได้แก่ แกร้ - กรั๊กกริ๊ก (= + x) และ แกร้ - แกร้ - กรั๊กกริ๊ก (= = + x)

ไม้สกัดทั้ง 4 ไม้นี้ ถือว่าเป็นไม้หลักที่ใช้กับการขับเสภาทุก ๆ วรรค วิจารณญาณของการใช้ขึ้นอยู่กับดุลยพินิจของผู้ขับเป็นสำคัญ โดยยึดหลักตามที่โบราณจารย์ได้วางไว้กว้าง ๆ ดังนี้

ก. ให้ขยับในระหว่างช่องว่างระหว่างบาทและระหว่างคำภายในบาท

ข. คำประพันธ์ที่แสดงความอ่อนโยน อ่อนหวาน รัก โศก ให้ใช้ไม้สกัดเบา

ค. คำประพันธ์ที่มีเสียงสั้น เสียงหนักหน่วง ทำนองขับที่แสดงอารมณ์โกรธ ขึงขัง ดุดัน ให้ใช้ไม้สกัดหนัก

ง. ปิดท้ายทุก ๆ บทต้องใช้ไม้สกัดหนักทุกครั้งไป

ตัวอย่างทำนองที่ใช้ไม้สกัดทั้ง 4 ไม้

ข ๘๕ พักตร์พริ้ง - อือ เพียงจันทร์ – ในวันเพ็ญ - ,
23 23 1 2 2 2 2 2
o/o/ o/o/

ข ๘๖ ดังดวงเด่น - มิมี - - รอยฝี - หืออ - อืออือ ไฝ – หือ ,
2 2 21 232 2 2 5 2 2 172 2 5
/o/ o/o/ o/o/

ข ๘๗ คิ้ว - - คาง - บางงอน - อ่อน - -ฮือละไม - ฮื่ออือ - อืออือ ,
2 7 7 7 7 5 6 6 6 6 6 546
/o/ = = +x

ข ๘๘ รอยไร - เรียบรับ , ระดับ อือืออือ ดี - - - ,
1 1 17 2 17 1172 2
= +x = = +x

ไม้รบ

เป็นการผสมเสียงต่าง ๆ ของกรับอันมีเสียง กรั๊ก, กริ๊ก, กร้อ, กรี้, แกร้ สลับสับเปลี่ยนไปมา มีลีลาทั้งสอดรับและขัดกับทำนองขับ ซึ่งโบราณจารย์ท่านได้สร้างสรรค์พลิกแพลงอยู่มากมายหลายแบบ

ไม้รบนี้ใช้กับทำนองขับที่รวดเร็วกระชั้น ใช้คู่กับทำนองหลักแบบที่ 2 (ทำนองเปลี่ยน) เท่านั้น (ดูเพิ่มเติมเรื่องโครงสร้างทำนองเสภา) และใช้กับการขับที่แสดงอารมณ์โกรธ อารมณ์ตลก ขบขัน อาการขึงขังทะมัดทะแมง อาการหยอกเย้าหรือยั่วเย้า กริยาการต่อสู้ กริยาแสดงการเร่งเร้า และกับบทประพันธ์ที่มีคุณลักษณะพิเศษ

ตัวอย่างทำนองขับที่ใช้ไม้รบ

ข ๔๙ บ้างแหวก จอกออกช่อง – ภูเขา เคียง - ,
1 7 7 7 1 7 1 1 2 1
+ × + × + × + × + ×

ข ๕๐ วัด เหวี่ยง - แว้งหาง - ระเหิดหัน - ,
1 4 6 5 1 5 4 5 1
+×+ × + × + × + ×

ข ๕๑ บ้างกินไคลไล่เคล้า - พัลวัน - - อือฮืออื - ,
1 1 1 17 24 7 11 1 121
+ × + × + × +×+× = = +×

ข ๕๒ ถัดนั้น - แอกไถ - - ละไม - ฮื่ออืออือ งอน - - ,
1 2 3 6 1 5 2 2 2 172 2
= +× = =+×

ไม้รบนี้ส่วนมากจะใช้ภายใน 3 วรรคกลอน คือ วรรคสดับ วรรครับ วรรครอง ส่วนวรรคส่งนั้นไม่ใช้ เพราะทำนองช่วงนี้จะเป็นทำนองที่ทอดเสียงยาวออกไปเพื่อเป็นการปิดท้ายวรรคกลอน การทอดเสียงยาวของทำนองขับนั้นจึงไม่สอดคล้องกับลีลาของไม้รบ ทำนองส่วนนี้จึงใช้ไม้อื่น ๆ มาแทรก เช่น ไม้กรอหรือไม้สกัดทั้ง 4 ไม้ตามความเหมาะสม

ไม้รบนี้อาจเรียกได้อีกอย่างหนึ่งว่า “ไม้คลุก” ซึ่งคงมาจากเสียงที่คลุกเคล้ากันระหว่างเสียงกรับและเสียงขับที่ประสานกันโดยตลอดนั่นเอง การใช้ไม้รบมิได้เคร่งครัดตายตัวว่าจะใช้ภายใน 3 วรรคกลอนเท่านั้น จะเลือกใช้เพียง 1 วรรคกลอนคือวรรคสดับเพียงวรรคเดียวก็ได้ ซึ่งแล้วแต่ดุลยพินิจของผู้ขับเอง ดังตัวอย่างนี้

ข ๑๗ จง อื อื สะกด เสีย - ให้หมด, ทั้งเคหา - หืออื ฮืออื ,
1 7 1 1 1 7 1 4 1 7 1 1 1 4 1 21
= = + × = = + × = = + ×

ข ๑๘ ต่อ - ตัวเรา กลับมา - จึงผันผาย - - - ,
4 4 5 4 5 5 51 5 1
= +×

ข ๑๙ ว่าพราง - รา-อะอ้าย (-----ร่าย-----) มนต์ - สนทยาย - - - ,
17 1 1 1 7
= = +×

ข ๒๐ ปราย - ชัด อืฮืออื - ข้าว - สา - - ฮาหาน - บ - อื อื อื ริกรรม - , (----------สาร--------)
2 23 232 1 7 1 1 5 2 21222 2
********** ==+×

กระบวนไม้กรับเสภาเป็นสิ่งที่เสริมสร้างอารมณ์ในการขับให้ชัดเจนยิ่งขึ้นและมีความน่าสนใจที่พิเศษกว่าการขับเสภาที่ไม่มีกรับเสภามาผสาน ฉะนั้นนักเสภาที่สมบูรณ์แบบควรต้องศึกษาและฝึกฝนวิชาขยับกรับให้ชำนาญ จึงจะได้ชื่อว่าเป็น “นักเสภา” ได้อย่างแท้จริง

ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ	นายวิรัช สงเคราะห์
วัน เดือน ปีเกิด	20 มกราคม 2508
สถานที่เกิด	อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี
ภูมิลำเนา	3 หมู่ที่ 4 ตำบลสนามชัย อำเภอเมือง จังหวัดสุพรรณบุรี
ประวัติการศึกษา	ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปีการศึกษา 2530
สถานที่ทำงาน	คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย
ตำแหน่ง	อาจารย์พิเศษภาควิชาดุริยางคศิลป์