

มิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏใน
ผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์

**Culture Dimension as Appeared
in The Song Composed by Manrat Srikanonda**

รองศาสตราจารย์นพพร ด้านสกุล

งานวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจาก
สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม
ประจำปีงบประมาณ 2548

ประกาศคุณูปการ

ขอขอบคุณสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติที่กรุณาพิจารณาจัดสรรทุนสนับสนุนโครงการวิจัยปีงบประมาณ 2548 ให้โครงการวิจัยนี้ได้ดำเนินการจนแล้วเสร็จตามวัตถุประสงค์

ขอกราบขอบพระคุณเรืออากาศตรีศาสตราจารย์ (พิเศษ) ดร.แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ศิลปินแห่งชาติ ที่อนุญาตให้นำข้อมูลเพลงไปทำวิจัยพร้อมทั้งให้คำแนะนำที่มีค่าอย่างยิ่ง

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัตน์ ที่กรุณารับเป็นที่ปรึกษาซึ่งได้ให้คำแนะนำและตรวจสอบงานวิจัยนี้จนแล้วเสร็จตามวัตถุประสงค์

ขอขอบคุณอาจารย์กิตติ ศรีเปารยะ ที่ช่วยประสานข้อมูล, รวบรวมและส่งผลงานเพลงของเรืออากาศตรีศาสตราจารย์ (พิเศษ) ดร.แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ศิลปินแห่งชาติ อย่างครบถ้วน ซึ่งเป็นข้อมูลที่มีความแม่นยำสูงที่สุดอันเอื้อให้การดำเนินการวิจัยเป็นไปด้วยความมั่นใจ

ขอขอบคุณอาจารย์ประไพ คำนสกุล กัลยาณมิตรผู้ให้ความรัก กำลังใจ และช่วยเหลือในด้านต่างๆ แก่ผู้วิจัยตลอดเวลา

ขอขอบใจลูกศิษย์วิชาเอกดุริยางคศาสตร์สากลที่ช่วยงานการจัดกระทำข้อมูลด้วยความเต็มใจทำให้ผู้วิจัยสามารถดำเนินการในรายละเอียดของโครงการจนแล้วเสร็จ

ขอกราบลงแทบเท้าคุณแม่เพิ่มสุข คำนสกุล ที่ให้ความรัก ความห่วงใย กำลังใจ ให้การส่งเสริมสนับสนุนในทุกสิ่งทุกอย่างอย่างตลอดมา

คุณประโยชน์และคุณความดีของงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยใคร่ขอน้อมนำอุทิศเป็นส่วนกุศลให้คุณครูเกียรติ สิทธิกร ครูท่านแรกที่ได้อบรมบ่มเพาะสั่งสอนศิลปวิทยาการด้านดนตรีแก่ผู้วิจัย คุณครูได้แสดงความชื่นชมยินดีกับผลงานของลูกศิษย์ทุกๆ ครั้ง แต่ไม่อาจที่จะอยู่ชื่นชมยินดีกับความสำเร็วจนในครั้งนี้ได้

สุดท้ายนี้หากงานวิจัยนี้ปรากฏเป็นคุณประโยชน์และคุณความดี เป็นคุณูปการต่อองค์กรใด ๆ ก็ตาม ผู้วิจัยใคร่ขอน้อมใจอุทิศเป็นส่วนกุศลแด่คุณพ่อโสภณ คำนสกุล ด้วยความเคารพอย่างสูงสุด คุณพ่อได้เอาใจใส่สนับสนุนการศึกษาของลูกอย่างสุดความสามารถและชื่นชมยินดีกับความสำเร็วจนของลูกทุกๆ ครั้ง แต่ไม่อาจจะอยู่ชื่นชมยินดีกับความสำเร็วจนในครั้งนี้ได้

หากงานวิจัยนี้มีความผิดพลาดบกพร่องในส่วนหนึ่งส่วนใด ผู้วิจัยขอน้อมรับในข้อผิดพลาดนั้นๆ แต่เพียงผู้เดียวทุกสิ่งทุกประการ



รองศาสตราจารย์นพพร คำนสกุล

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ	1
ความเป็นมาของปัญหาการวิจัย	1
วัตถุประสงค์ในการวิจัย	7
ระเบียบวิธีวิจัย	7
ขอบเขตของการวิจัย	10
คำสำคัญ	10
แผนการดำเนินการวิจัยตลอดโครงการ	10
2 การทบทวนวรรณกรรม	12
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม	12
วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับมิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรีกับภาษา	13
3 บทวิเคราะห์มิติทางวัฒนธรรม	22
การวิเคราะห์มิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรี	23
การใช้รูปแบบเพลงมาตรฐาน	24
การใช้รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษ	31
การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ	50
การใช้โน้ตเสียงแคเรียด	76
การใช้โน้ตส่ง	90
การใช้ทางคอร์ด	102
การวิเคราะห์มิติทางวัฒนธรรมด้านภาษา	126
การใช้คำสัมผัส	127
การใช้โวหาร	136
4 บทย่อ สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	141
บทย่อ	141
สรุปผลการวิจัย	142
อภิปรายผล	143
ข้อเสนอแนะ	147
บรรณานุกรม	148
บุคลากร	152
บทคัดย่อ	154
ประวัติย่อผู้วิจัย	159

บทที่ 1

บทนำ

1. ความเป็นมาของปัญหาการวิจัย

อารมณ์เพลงเป็นสิ่งที่อยู่ในตัวของมนุษย์โดยธรรมชาติ จึงรู้จักที่จะนำมาปรับใช้ให้เกิดประโยชน์กับชีวิตมานานแล้ว เช่น เมื่อผู้เป็นแม่มีความประสงค์ที่จะแสดงออกซึ่งความรักที่มีต่อลูก ก็ร้อง “เพลงกล่อมลูก” ออกมาจากใจซึ่งเชื่อว่าเป็นพฤติกรรมสามัญอันเกิดขึ้นโดยบริสุทธิ์ และน่าจะมีมาตั้งแต่มีมนุษย์ในยุคแรกในโลกที่เชื่อว่ามีการพัฒนาจากลิง เมื่อมีการตายก็จะมีพิธีกรรมที่เรียกว่า “การทำศพ” และมักจะมีการสวด ร้องเพลงสวด ในพิธีกรรมการทำศพ ทั้งนี้เป็นเพียงตัวอย่างที่สะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญและความสัมพันธ์ของเพลงกับชีวิตมนุษย์ซึ่งมีมาช้านานแล้ว ดังที่นักทฤษฎี กิลกาญจน์¹ ได้กล่าวถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ในสมัยหินไว้สรุปได้ว่ามนุษย์สมัยหินนิยมอาศัยอยู่ในถ้ำ เริ่มมีความเชื่อและเคารพในอำนาจลึกลับหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ พยายามก่อรูปพิธีกรรมขึ้นด้วยสิ่งสมมุติต่างๆ ซึ่งเรียกว่า “ลัทธิความเชื่อในอำนาจเหนือธรรมชาติ” (Supernaturalism) อันสอดคล้องกับหลักฐานทางศิลปะซึ่งอัสนีย์ ซูอรุณ² ได้กล่าวถึงภาพจิตรกรรมฝาผนังถ้ำที่มนุษย์ได้เขียนขึ้นมาตั้งแต่สมัยหินเก่าตอนปลาย (Upper paleolithic) ที่เป็นภาพของการเต้นรำในพิธีกรรมด้วยวิธีแกะลายเส้นบนหินผาเป็นรูปคนสูงราว 10 นิ้วในถ้ำออด-ดาอูรา ใกล้เมืองปาล์มริโอ ประเทศอิตาลี จากตัวอย่างข้อมูลดังกล่าวมาแล้วนั้นจึงกล่าวสรุปได้ว่า “เพลง” ได้เกิดขึ้นมาในสังคมมนุษย์อย่างน้อยก็ตั้งแต่สมัยหินเก่าตอนปลาย

เพลงเป็นงานประพันธ์สั้นๆ ที่มีการสร้างสรรค์ขึ้นในทุกหนทุกแห่งทุกยุคทุกสมัยในโลก ดังที่ Willi Apel ได้นำเสนอไว้ว่า “A song is a short composition for solo voice, usually but not necessarily accompanied, and written in a fairly simple style. Base on a poetic text, it is designed so as to enhance rather than overshadow the text. The song is the oldest musical form and is found in all periods and places”³ ซึ่งแปลความโดยภาพรวมได้ว่าเพลงเป็นบทประพันธ์สั้นๆ ที่ใช้สำหรับขับร้องโดยไม่จำเป็นต้องมีดนตรีประกอบเขียนขึ้นด้วยรูปแบบง่ายๆ บนพื้นฐานของความจริงงามแห่งบทกวีที่ครอบคลุมเนื้อหาสาระไว้อย่างแนบเนียน และถือว่าเพลงเป็นรูปแบบทางดนตรีที่เก่าแก่ซึ่งพบได้ในทุกถิ่นที่ทุกยุคทุกสมัย

หลายภูมิภาคของโลกจัดว่าเป็นแหล่งกำเนิดสำคัญของบทเพลงและดนตรี เช่น ในภูมิภาคแถบเอเชียก็มีประเทศจีน และ อินเดีย เป็นต้น ส่วนในภาคพื้นยุโรปนั้นมีแหล่งกำเนิดที่สำคัญอยู่หลายประเทศไม่ว่าจะเป็นประเทศออสเตรเลีย ฝรั่งเศส อิตาลี เยอรมนี และประเทศอื่นๆ อีกหลายประเทศ นอกจากนั้นแล้วยังมีประเทศสหรัฐอเมริกาซึ่งถือว่าเป็นแหล่งสำคัญของบทเพลงและดนตรีเช่นกันเพราะพบว่ามีการอนุรักษ์เพลงเก่าๆ ไว้มากมายและยังมีการสร้างสรรค์บทเพลงและดนตรีในรูปแบบต่างๆ ออกมา จรรโลงโลกอย่างมากมาย

¹นักทฤษฎี กิลกาญจน์. ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมโลก. 2539. หน้า 7.

²อัสนีย์ ซูอรุณ. ประวัติศาสตร์ศิลปะยุคโบราณและยุคกลาง. 2536. หน้า 26.

³Willi Apel. Harvard Dictionary of Music. 1972. p.749.

วัฒนธรรมในรูปแบบของบทเพลงและดนตรีจากภาคพื้นยุโรปได้เริ่มแพร่กระจายเข้ามาในประเทศไทยอย่างจริงจังในรัชสมัยแห่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังที่สุกรี เจริญสุข¹ ได้นำเสนอไว้พอที่จะสรุปได้ว่าหลังจากสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิตได้เสด็จกลับจากการศึกษาวิชาทหารในประเทศเยอรมนี ก็ทรงพระนิพนธ์เพลงไทยแบบสากลไว้ประมาณ 72 เพลง และมีเพลงอยู่จำนวน 12 เพลงที่น่าจะถือว่าเป็นต้นตระกูลของเพลงไทยสากลเพราะใช้จังหวะลีลาแบบสากลแต่มีทำนองแบบเพลงไทย ใน 7 เพลงแรกทรงดัดแปลงมาจากเพลงไทยเดิม และอีก 5 เพลงเป็นเพลงที่ทรงพระนิพนธ์ขึ้นใหม่มีทำนองแบบไทยแต่ใช้จังหวะและลีลาแบบสากล ได้แก่

1. เพลงสุดเสนาะ ทรงดัดแปลงมาจากเพลงไทยเดิมชื่อ “แสนเสนาะ”
2. เพลงวอลซ์เมขลา ทรงดัดแปลงมาจากเพลงไทยเดิมชื่อ “หกบท”
3. เพลงมหาฤกษ์ ทรงดัดแปลงมาจากเพลงไทยเดิมชื่อ “มหาฤกษ์ 2 ชั้น”
4. เพลงสรรเสริญเสื่อป่า ทรงดัดแปลงมาจากเพลงไทยเดิมชื่อ “ทรงพระสุบิน”
หรือที่รู้จักกันทั่วไปว่าเพลงบุหลันลอยเลื่อน
5. เพลงสาครลั่น ทรงดัดแปลงมาจากเพลงไทยเดิม 2 เพลงคือ “คลื่นกระทบฝั่ง 2 ชั้น”
และ “ทะเลบัว”
6. เพลงโคก ทรงดัดแปลงมาจากเพลงไทยเดิมชื่อ “พญาโคก 21 ชั้น” ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้าให้ใช้เป็นเพลงโคกประจำชาติ
7. เพลงนางครวญ ทรงดัดแปลงมาจากเพลงไทยเดิมชื่อ “นางครวญ”
8. เพลงมาร์ชบริพัตร
9. เพลงวอลซ์ปลื้มจิต
10. เพลงมณฑาทอง
11. เพลงวอลซ์ประชุมพล
12. เพลงวอลซ์โนรี

เพลงดังที่กล่าวมานี้เป็นเพลงสำหรับการบรรเลงเพียงอย่างเดียวเป็นเพลงสั้นๆ เหมือนเพลงที่ใช้ร้องกันโดยทั่วไปแต่ไม่มีคำร้อง บรรเลงโดยวงโยชวาทิต หลังจากนั้นก็ไม่ปรากฏเพลงไทยแบบสากลเพิ่มขึ้นเลยจนกระทั่งใน พ.ศ.2474 คณะละครจันทโรภาสได้นำละครเรื่องจันทร์เจ้าขาซึ่งแต่งโดยพรานบุรณ (จวงจันทร์ จันทรคณา) มาจัดแสดงสู่สายตาประชาชน ในละครเรื่องนี้มีเพลงที่น่าสนใจอยู่หลายเพลง เช่น เพลงจันทร์เจ้าขา, จันทร์สวาท, จันทร์จากฟ้า, จันทร์ลอย และขวัญของเรียม เป็นต้น ตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมาจึงมีการใช้คำว่า “เพลงไทยสากล” ขึ้นมาเพื่อใช้เรียกขานบทเพลงในรูปแบบดังกล่าวที่ก่อเกิดขึ้นมาในสังคมไทย ต่อมาเป็นผลงานเพลงในช่วง พ.ศ.2476 ที่เด่นๆ ก็มีผลงานเพลงของเรือโทมานิต เสนะวิณิน ที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ประกอบภาพยนตร์เรื่องหลงทาง เช่น เพลงพัดชา, บัวบังใบ, ลาวเดินดง, ขึ้นพลับพลา, โยสะลัม และเพลงเงี้ยว เป็นต้น ส่วนเพลงอื่นๆ ที่ออกมาในช่วงนี้ก็มิอยู่ตามสมควรอย่างเพลงกล้วยไม้, มาร์ชไตรรงค์, ความรักในแม่น้ำเจ้าพระยา และเพลงตะวันยอแสง เป็นต้น ในช่วง พ.ศ.2479 มีผลงานเพลงของนารถ ถาวรบุตร ซึ่งเป็นเพลงประกอบโอเปร่าเรื่อง “ดารณี” และมีเพลงอื่นๆ เช่น เพลงวิมานในฝัน, ใจสนองใจ, แสนอาลัย และสยามานุสติ เป็นต้น หลังจากนั้นก็มีเพลงประกอบละครเรื่อง “เลือดสุพรรณ” ของพลตรีหลวง

¹สุกรี เจริญสุข. จะฟังดนตรีอย่างไรให้ไพเราะ. 2532. หน้า 88 - 91.

วิจิตรวาทการ ผลงานเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง “ตำนานไฟเก่า” ของคุณหญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ อย่างเพลงบัวขาวและเพลงในฝัน เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีเพลงอื่นๆ เช่น เพลงดวงจันทร์, รักเมืองไทย, ดินเกิดชาวไทย และ เพลงฝากดวงใจ เป็นต้น ใน พ.ศ.2483 มีผลงานเพลงประกอบภาพยนตร์ เรื่อง “บ้านไร่นาเรา” ของพระเจนดุริยางค์ เป็นเพลงไทยสากลบรรเลงโดยวงดุริยางค์กองทัพอากาศ

วงดนตรีที่ได้รับการยอมรับกันอย่างมากอีกวงหนึ่งคือวงสุนทราภรณ์ ซึ่งสุวัฒน์ วรดิลก¹ ได้นำเสนอไว้สรุปได้ว่าวงดนตรีวงนี้มีเอื้อ สุนทรสนาน ซึ่งศึกษาดนตรีคลาสสิกจากพระเจนดุริยางค์ ศึกษาดนตรีแจ๊สจากครูนารถ ถาวรบุตร และศึกษาดนตรีไทยจากครูมนตรี ตราโมท ซึ่งเป็นรุ่นพี่ในโรงเรียนพรานหลวง เรียนไวโอลินจากรุ่นพี่ชื่อโฉลก เนตรสูง เข้ารับราชการครั้งแรกประจำกองเครื่องสายฝรั่งหลวง (วง ๒) กรมมหรสพ กระทรวงวัง ได้รับพระราชทานยศเป็น “เด็กชา” เงินเดือนๆ ละ 5 บาท เมื่อ พ.ศ.2463 ซึ่งหลวงดนตรีบรรเลง เป็นผู้ควบคุมวงได้เล่นเพลงเล็กๆ เช่น เพลงมาร์ช เพลงวอลซ์เยอรมนี เป็นต้น ต่อมาได้เลื่อนขึ้นไปอยู่วง 1 ได้เล่นเพลงใหญ่ๆ เช่น เพลงประเภทโอเปรา ไปจนถึงเพลงซิมโฟนี เงินเดือนเพิ่มขึ้นเป็นเดือนละ 20 บาท ใน พ.ศ.2469 พระเจนดุริยางค์ได้กำชับไว้ว่าห้ามไปเล่นเพลงแจ๊สเพราะจะทำให้เทคนิคไวโอลินคลาดเคลื่อน แม้กระทั่งเพลงไทยเดิมก็ถูกห้ามเพราะจะทำให้การฟังไม่มั่นคงหรือที่มักจะพูดกันง่ายๆ ว่าหูเสียนั่นเอง ต่อมากกรมมหรสพต้องลดฐานะมาเป็นกรมมหรสพ ขึ้นตรงกับกรมศิลปากรซึ่งได้รับการสถาปนาขึ้นหลังจากมีการเปลี่ยนแปลงการปกครอง “24 มิถุนายน 2475” เอื้อ สุนทรสนาน ก็ยังรับราชการอยู่ที่เดิมและได้ขึ้นเงินเดือนเป็นเดือนละ 40 บาท และ 50 บาท ตามลำดับ และใน พ.ศ.2481 สำนัก งานโฆษณาการได้รับการยกฐานะเป็นกรมโฆษณาการ ขุนหลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์จึงแนะนำให้รับโอนเอื้อ สุนทรสนาน มาจากกรมศิลปากรมาตั้งวงดนตรีประจำกรมโฆษณาการ ซึ่งวิลาศ โอสถานนท์ เป็นอธิบดีคนแรก วงดนตรีของกรมโฆษณาการวงนี้มีความสามัคคีกลมเกลียวกันมาก ดังที่พระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ฯ ถึงกับรับสั่งไว้ว่า “...เป็นวงดนตรีที่นักดนตรีมีความสามัคคีเกาะกลุ่มกันอยู่ได้เป็นเวลานาน” และนักดนตรีวงนี้เองที่เป็นจุดกำเนิดของวงดนตรี “ไทยฟิล์ม” ซึ่งต่อมาก็คือวงดนตรี “สุนทราภรณ์” อันประกอบด้วย

1. เอื้อ สุนทรสนาน (หัวหน้าวง) แฉกโซโฟน
2. สังเวียน แก้วทิพย์ แฉกโซโฟน
3. สมบูรณ์ ดวงสวัสดิ์ แฉกโซโฟน
4. เวศ สุนทรจามร ทรัมเปต
5. จำปา เล่มสำราญ ทรัมเปต
6. ภิญโญ สุนทรวาท ท롬โบน
7. สรี ยงยุทธ เปียโน
8. สมบูรณ์ ศิริภาค เบส
9. คีติ (บิลลี) คีตากร กีตาร์
10. สมพงษ์ ทิพยกลิน ไวโอลิน
11. ทองอยู่ ปิยะสกุล ไวโอลิน
12. สภา กล่อมอาภา กลอง

¹สุวัฒน์ วรดิลก. “ชีวิตและงานของคุณเอื้อ สุนทรสนาน ค.จ.ว. จ.ช.” ใน สุนทราภรณ์ครึ่งศตวรรษ. 2532. หน้า 46-66.

ดนตรีแจ๊สเป็นวัฒนธรรมดนตรีอเมริกันที่แพร่กระจายไปทั่วทุกมุมโลก ในแผ่นดินไทยก็ได้รับเอาวัฒนธรรมดนตรีแจ๊สเข้ามาปรับใช้จนผสมกลมกลืนตามสมควรเพราะดนตรีแจ๊สได้ถูกนำเข้ามาตามกระแสทางวัฒนธรรมดังที่ใหญ่ นายน¹ ได้นำเสนอเอาไว้สรุปได้ว่าประดิษฐ์ สุขุม ซึ่งเป็นบุตรของมหาอำมาตย์เอกเจ้าพระยามรธา (ปั้น สุขุม) และท่านผู้หญิงตลับ ซึ่งเกิดในสกุล ณ ป้อมเพชร์ ประดิษฐ์ สุขุม เกิดเมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ. 2447 ที่จังหวัดสงขลา เมื่อตอนเยาว์วัยได้เข้าศึกษาในโรงเรียนมหาดเล็กหลวงจนถึงชั้นประถมปีที่ 4 สิ่งที่รักที่สุดมีอยู่สองอย่างคือ "กีฬาและดนตรี" เครื่องดนตรีชิ้นแรกที่เริ่มหัดคือฆ้องวงใหญ่ ทั้งนี้เป็นไปตามธรรมเนียมของบ้านขุนนางผู้ใหญ่ในสมัยนั้น ซึ่งโยมมากจะมีวงมโหรีหรือปี่พาทย์อยู่กับบ้าน

ต่อมาบิดาก็ได้ส่งให้ประดิษฐ์ สุขุม ไปเรียนหนังสือในประเทศสหรัฐอเมริกาเมื่อ พ.ศ.2460 เป็นนักเรียนประจำกันเนอร์ (Gunnery School) ประดิษฐ์ สุขุม ก็เกิดไปชอบเครื่องดนตรีฝรั่งเข้า จึงหัดเล่นแบนโจและแมนโดลินจนชำนาญ เมื่อเข้าไปศึกษาต่อในวิชา Business Administration ณ มหาวิทยาลัยบอสตันก็ยังเล่นแบนโจแทนกีตาร์และมีฝีมือเป็นที่ยอมรับกันในสังคมจนพวกฝรั่งเรียกกันว่า "Jack of all trade" อันหมายถึงเล่นเป็นไปเสียทุกอย่างทั้งดนตรีและกีฬา

เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวขณะที่ยังทรงอิสริยยศเป็นสมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมหลวงสุโขทัยธรรมราชา ได้เสด็จประพาสสหรัฐอเมริกาและไปเยือนเมืองบอสตัน ประดิษฐ์ สุขุม ได้รับมอบหมายจากเอกอัครราชทูตให้เป็นผู้จัดถวายการรับใช้นาเสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตรสถานที่ต่างๆ ซึ่งก็ได้ปฏิบัติหน้าที่จนเป็นที่พอพระราชหฤทัยจนทรงประทานความเมตตาด้วยการโอบพระหัตถ์มาที่หลังของประดิษฐ์ สุขุม พลากรับสั่งต่อหน้าเอกอัครราชทูต และข้าราชการที่ไปส่งเสด็จว่าเป็น "very useful man"

เมื่อกรมพระจันทบุรีนฤนาถ เสนาบดีกระทรวงพาณิชย์เสด็จกรุงวอชิงตัน เอกอัครราชทูตก็ได้มอบหมายให้ประดิษฐ์ สุขุม ถวายการต้อนรับอีกซึ่งก็ได้ถวายการรับใช้อย่างใกล้ชิดจนเป็นที่พอพระทัย ครั้นเมื่อกรมพระจันทบุรีนฤนาถเสด็จกลับประเทศไทยได้ไม่นานนักก็ได้โทรเลขเรียกตัวประดิษฐ์ สุขุม กลับประเทศไทย เริ่มรับราชการในตำแหน่งเลขานุการสภามการฝึกและแต่งตั้งให้เป็นเลขานุการพระองค์เมื่อวันที่ 15 ธันวาคม พ.ศ.2468 เมื่ออายุได้ 21 ปีบริบูรณ์ ได้ปฏิบัติหน้าที่เป็นเลขานุการกรมการพิจารณาระเบียบข้าราชการพลเรือนเมื่อ พ.ศ.2469 ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น "หลวงสุขุมนัยประดิษฐ์" เมื่อเดือนพฤศจิกายน พ.ศ.2470 เมื่ออายุเพียง 23 ปี เป็นเลขานุการกรมการรักษาระเบียบข้าราชการพลเรือน (ก.ร.พ.) เมื่อ พ.ศ.2471 และเป็นเลขาธิการ ก.พ. เมื่อ พ.ศ.2477

เมื่อกลับมาสู่ประเทศไทยก็พบว่าวงดนตรีสำหรับลีลาศไม่ค่อยมีแพร่หลายในสังคมที่พอมืออยู่บ้างก็เป็นวงดนตรีตามไนต์คลับ, คาบาเร่ และเบียร์ฮอลล์ ซึ่งก็ยังล้ำสมัยอยู่มากจึงได้พยายามคิดหาวิธีเล่นให้ใกล้เคียงกับวงดนตรีลีลาศในอเมริกา ในที่สุดก็ได้ปลีกเวลาไปเล่นดนตรีที่สปอร์ตคลับร่วมกับเรือโทมานิต เสนะวิณิน เจ้าของผลงานเพลงกล้วยไม้, กุหลาบในมือเธอ และตะวันยอแสง ที่โด่งดังและท่านผู้นี้คือหัวหน้าวงดนตรีแจ๊สของบริษัทภาพยนตร์ศรีกรุง ในเวลาต่อมาประดิษฐ์ สุขุม ก็ได้ตั้งวงดนตรี "เรนโบว์" ขึ้นมาโดยเลือกนักดนตรีมาจากที่ต่างๆ ดังต่อไปนี้

¹ใหญ่ นายน. "ผู้นำการบรรเลงเพลงแจ๊สสู่สยาม." ใน การประกวดการบรรเลงดนตรีแจ๊สเฉลิมพระเกียรติ ครั้งที่ 1. 2539.

1. นารถ ภาวบุตร (ต่อมาได้เป็นหัวหน้าวงดนตรีบริษัทภาพยนตร์เสียงศรีกรุง แทนเรือโทมานิด เสนะวีณิน, หัวหน้าวงดนตรีทรัพย์สินส่วนพระองค์ สมัยพลเอกเผ่า ศรียานนท์ เป็นผู้อำนวยการสำนักงานทรัพย์สินฯ พ.ศ.2485)

2. บุญเอื้อ สุนทรสนาน (ต่อมาได้เป็นหัวหน้าวงดนตรีหลายวง เช่นวงดนตรีระนาดวงคณะแม่เลื่อน, วงดนตรีภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์ม, วงดนตรีลีลาศกรมโฆษณาการ, วงหัดดนตรีวงใหญ่ของกรมประชาสัมพันธ์ และวงดนตรีสุนทราภรณ์ เป็นต้น)

3. เจียม ลิมปิชชาติ (พล.ต.อ.หลวงชาติตระการโกศล)

4. จำปา เล่มสำราญ (ต่อมาได้เป็นหัวหน้าวงดนตรีดุริยางค์โยธินคนแรก และเป็นหัวหน้าวงดนตรีคณะ “นิยมไทย” เวียงนครเขษม)

5. สาลี กล่อมอาภา (ต่อมาได้เป็นมือกลองคนแรกของวงดนตรีสุนทราภรณ์)

6. วุฒิ สุทธิเสถียร

7. สมบูรณ์ ศิริภาค (ต่อมาได้เป็นมือเบสของวงดนตรีลีลาศกรมโฆษณาการ)

งานแรกของวงดนตรีเรนโบว์คือรับบรรเลงเพลงแจ๊สที่ “โฮเต็ลวังพญาไท” ซึ่งตั้งขึ้นภายหลังพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จสวรรคตได้ 1 ปี คือเมื่อวันที่ 25 พฤศจิกายน พ.ศ.2468 พระราชวังพญาไทได้เปลี่ยนแปลงเป็น “โฮเต็ลวังพญาไท” (ปัจจุบันเป็นโรงพยาบาลพระมงกุฎ) ซึ่งวงดนตรีเรนโบว์ก็ได้บรรเลงประจำอยู่ระยะหนึ่ง ต่อมาก็ได้ย้ายไปแสดงในสถานที่ต่างๆ มากมาย เช่นสปอร์ตคลับ, โปโลคลับ และโอเรียนเต็ล เป็นต้น ต่อมาภายหลังประดิษฐ สุขุม ได้ร่วมกับพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล, พจน์ สารสิน และชาญ บุนนาค จัดตั้งบริษัทภาพยนตร์เสียงไทยฟิล์ม และได้สร้างภาพยนตร์เรื่องแรกขึ้นมาสำเร็จคือเรื่อง “ถ่านไฟเก่า” ซึ่งมีเพลงสำคัญอยู่ 2 เพลงได้แก่เพลงบัวขาวกับเพลงโนฝัน นอกจากนั้นยังได้จัดตั้งวงดนตรีแจ๊สวงใหญ่ขึ้นมาเพื่อใช้บรรเลงเพลงประกอบภาพยนตร์โดยมอบให้เอื้อ สุนทรสนาน เป็นหัวหน้าวง เมื่อมีการก่อตั้งกรมโฆษณาการขึ้นมาพันตรีวิลาศ โอสถานนท์ ได้หารือกับประดิษฐ สุขุม ซึ่งในขณะนั้นได้บรรดาศักดิ์เป็นคุณหลวงสุขุมนัยประดิษฐ เพื่อตั้งวงดนตรีแจ๊สของกรมโฆษณาการขึ้นมา และได้ดำเนินการจนบรรลุดุฤประสงค์ และวงดนตรีแจ๊สวงใหญ่ของกรมโฆษณาการนี้เองได้พัฒนาไปเป็นวงหัดดนตรีวงใหญ่ของกรมประชาสัมพันธ์และวงดนตรีสุนทราภรณ์อันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ทรงคุณค่าของสังคมไทยที่มีการสืบทอดสืบทอดต่อกันมาจวบจนปัจจุบัน นอกจากนั้นแล้วหลวงสุขุมนัยประดิษฐ์ยังมีบทบาทในการสนับสนุนให้เกิดวงดนตรีแจ๊สวงใหญ่ขึ้นมาอีกตามควรแก่ฐานะเช่นวงดนตรีกรรณเกษม และวงดนตรีประสานมิตรซึ่งอยู่ในความควบคุมของ พ.ต.อ.พุ่ม บุรณสมภพ เป็นต้น

แนวเพลงและดนตรีอีกสำนักทางความคิดหนึ่งที่ไหลเทเข้ามาแพร่กระจายในสังคมไทยอย่างกว้างขวางแพร่หลายมากได้แก่แนวของ Berklee College of Music ซึ่งแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นผู้นำมาเผยแพร่และได้รับความนิยมยอมรับจากสังคมไทยเป็นอย่างมากเพราะมีความเป็นวิชาการที่ลงตัวและสามารถนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ได้อย่างตรงประเด็นดังที่มานิสสา ปิยะสิงห์ ได้นำเสนอไว้โดยสรุปว่าแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ปุชนิยมบุคคลทางดนตรีผู้ซึ่งได้สร้างสรรค์มิติแห่งดนตรีสากลของเมืองไทยเอาไว้ได้อย่างน่าสนใจสืบเนื่องมาจากแรงบันดาลใจในเรื่องดนตรีที่มีมาตั้งแต่ยังวัยเด็กเพราะ

บิดาเป็นนักเปียโนจึงถือว่าเป็นสายเลือดของนักดนตรีโดยตรง เมื่อเติบโตใหญ่ก็เล่นเปียโนในฐานะนักดนตรีอาชีพตามคลับต่างๆ ต่อมาได้มีโอกาสเข้าไปเล่นดนตรีที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและได้เข้าไปเล่นดนตรีที่สถานีวิทยุ.ส. ในฐานะนักดนตรีของชมรมดนตรีแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และในขณะที่วงดนตรีกำลังบรรเลงอยู่นั้นพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวได้เสด็จลงมาทอดพระเนตรเพราะพระองค์ทรงสนพระทัยดนตรีอยู่แล้ว จากเหตุการณ์นี้เองทำให้มีโอกาสเข้าเฝ้าเป็นการส่วนพระองค์ ได้โอกาสกราบบังคมทูลว่า หากมีพระราชประสงค์ที่จะให้ทำอะไรในด้านดนตรีก็จะถวายตัวรับใช้ชั่วชีวิต ต่อมาจึงได้รับพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมพระราชทานทั้งชื่อและนามสกุล และยังได้รับใช้ได้เบื้องยุคลบาทตลอดมา นอกจากนั้นยังได้รับพระราชทานทุนโดยผ่านทางสถานทูตสหรัฐอเมริกาโดยการประสานข้อมูลของหม่อมหลวงเดช สนิทวงศ์ ซึ่งเป็นองคมนตรี ทำให้มีโอกาสไปเรียนดนตรีที่ Berklee College of Music มลรัฐแมสซาชูเซตส์ ประเทศสหรัฐอเมริกา นับเป็นพระมหากรุณาธิคุณเป็นล้นพ้นที่ทรงอนุญาตให้เรียนสูงเท่าไรก็ได้โดยพระองค์จะทรงพระราชทานทุนให้ แต่ด้วยความสำนึกตระหนักในพระมหากรุณาธิคุณจึงได้กลับมารับใช้ได้เบื้องยุคลบาท ทั้งยังอุทิศตนเพื่อรับใช้สังคมและประเทศชาติเพราะทราบข้อมูลดีว่าองค์ความรู้ทางดนตรีจะสามารถสร้างโอกาสให้การดนตรีในประเทศไทยพัฒนาไปได้อย่างเหมาะสมและก้าวทันโลกในยุคของการแข่งขัน ดังนั้นเมื่อเรียบจบหลักสูตร 2 ปีทางดนตรีแจ๊สจึงกลับมาประเทศไทยและได้สร้างหลักสูตรวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานเพื่อใช้กับดนตรีแจ๊สและดนตรีสมัยนิยมเปิดสอนในโรงเรียนดนตรีสยามกลการ มาไม่ต่ำกว่า 30 ปี ผู้แยกเสียงดนตรีและผู้เรียบเรียงเสียงประสานในประเทศไทยส่วนใหญ่มักจะได้เข้ามาศึกษาหาความรู้ในวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานในโรงเรียนดนตรีสยามกลการกันโดยทั่วไป ทุกวันนี้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ยังมีงานทำอยู่ที่บ้านแทบทุกคืนคือประพันธ์เพลง, เขียนเพลง และลอกเพลงถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว นอกจากนั้นยังได้ประพันธ์เพลงถวายสมเด็จพระนางเจ้า พระบรมราชินีนาถซึ่งทรงพระราชทานคำร้องที่เป็นกาพย์, เป็นโคลง และเป็นกลอนมาให้ บ้างก็เป็นบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 2, พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 และที่เป็นของเจ้าฟ้ากั๋งก็มีไม่น้อย ซึ่งแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้ทำเป็นเพลงไทยสากล ชุดเพลินเพลงพระราชทานออกมาแล้ว 2 ชุด ชื่อได้ที่สวนจิตรลดา

นอกจากนั้นแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ยังมีบทบาทสำคัญในด้านการศึกษากล่าวคือ เคยได้รับการแต่งตั้งให้เป็นกรรมการกระทรวงศึกษาธิการจึงได้ผลักดันให้มีหลักสูตรดนตรีเข้าไปในระบบการศึกษา ได้รับเชิญให้เป็นกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีให้กับสถาบันการศึกษาหลายสถาบัน เช่น เป็นกำลังสำคัญในการก่อตั้งคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และได้เป็นผู้อำนวยการคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นกำลังสำคัญในการดำเนินการก่อตั้งวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต นอกเหนือจากนั้นยังเคยได้รับการแต่งตั้งให้เป็นสมาชิกสภานิติบัญญัติแห่งชาติ ทำให้มีโอกาสผลักดันเรื่องกฎหมายลิขสิทธิ์ แม้จะมีพันธกิจมากมายเพียงใดแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ก็ยังดำรงตนเยี่ยงศิลปินดนตรี ยังเล่นดนตรีและประพันธ์เพลงอยู่เป็นกิจวัตร แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ใช้ชีวิตอยู่ในวงการดนตรีมาไม่ต่ำกว่า 50 ปี ได้รับรางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทานจากผลงานเพลง “รักเอ๋ย” ได้รับการเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ พ.ศ.2535 ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาวิเคราะห์มิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ให้เป็นรูปธรรมทางวิชาการอันจะเอื้อประโยชน์ต่อการศึกษา สังคมและวัฒนธรรม สืบต่อไป

2. วัตถุประสงค์ในการวิจัย

ในการทำวิจัยเรื่อง มิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ผู้วิจัยมีวัตถุประสงค์ในการวิจัยดังนี้

- 2.1 เพื่อศึกษามิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรี
- 2.2 เพื่อศึกษามิติทางวัฒนธรรมด้านภาษา

3. ระเบียบวิธีวิจัย

เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพ โดยใช้วิธีการวิจัยทางคุณลักษณะทำการวิเคราะห์ข้อมูลลักษณะสำคัญโดยการตีความข้อมูลเชิงพรรณนา อาศัยหลักตรรกวิทยาแบบอุปมานวิธีประกอบกับความรู้เชิงทฤษฎีของผู้วิจัยเป็นสำคัญ เสนอรายงานการวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์หรืออภิปรายเชิงเหตุผลให้เข้าใจปรากฏการณ์ในรายละเอียดและมองเห็นอัตลักษณ์ในภาพรวม ดังที่บุญธรรม กิจปริดาภิสิทธิ์ ได้กล่าวไว้ตามสาระสำคัญที่ว่า

ระเบียบวิธีการวิจัย ปกติจะแบ่งเป็น 3 ลักษณะได้แก่ การวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ การวิจัยเชิงบรรยาย และ การวิจัยเชิงทดลอง ดังกล่าวแล้ว แต่ยังมีระเบียบวิธีการวิจัยในลักษณะอื่นซึ่งมีลักษณะที่เน้นพิเศษบางอย่างอีกหลายวิธีแต่ใคร่นำมาเสนอในที่นี้ 6 ลักษณะ และจะเสนอเพียงสังเขปเพื่อเป็นแนวทางในการศึกษาค้นคว้าต่อไป ดังนี้

1. การวิจัยเชิงคุณลักษณะ
2. การวิจัยเชิงอนาคต
3. การวิจัยแบบเทคนิคเดลฟาย
4. การสังเคราะห์งานวิจัย
5. การวิจัยดำเนินงาน
6. การวิจัยประเมินผล

การวิจัยเชิงคุณลักษณะ

1. ความหมายและความแตกต่างกับการวิจัยเชิงปริมาณ

คำว่า *การวิจัยเชิงคุณลักษณะ* หรือบางท่านใช้ว่า *การวิจัยเชิงคุณภาพ* ตรงกับภาษาอังกฤษว่า Qualitative Research ซึ่งคนทั่วไปมักเข้าใจผิดว่าเป็นการทำวิจัยที่ใช้ข้อมูลเชิงคุณภาพที่แจกแจงเป็นตัวเลขไม่ได้ ต้องใช้วิธีการให้เหตุผลด้วยภาษาเป็นหลัก อย่างไรก็ตามก็ดีจากการทบทวนเอกสารที่เกี่ยวข้อง พบว่ายังไม่มี การให้ความหมายที่ชัดเจน ในที่นี้จึงขอให้ความหมายด้วยการเปรียบเทียบกับ การวิจัยเชิงปริมาณ ดังนี้

การวิจัยเชิงปริมาณพัฒนามาจากปรัชญา Positivist ของเบคอน (Achterberg, 1988 : 2445) ซึ่งการค้นหาคำรู้และความจริงตามความเชื่อของเบคอนนั้น เบคอนเชื่อว่า 1) การค้นหาคำรู้และความจริงที่จะทำให้มีคุณค่าจะต้องเป็นไปอย่างอิสระ และ 2) ความรู้และความจริงที่ปรากฏอยู่นั้นเป็นความรู้และความจริงเดียวเท่านั้นของมนุษย์ ซึ่งกำหนดเป็นกฎหรือหลักการทั่วๆ ไปสำหรับคาดคะเนและกำหนดความเป็นเหตุเป็นผล

ของปรากฏการณ์ทางกายภาพและทางสังคมได้ทั้งหมด ฉะนั้นความเป็นปรนัย (Objectivity) ซึ่งนักวิจัยมีความเชื่อนี้จึงเน้นที่ข้อมูลเชิงตัวเลขเพราะตัวเลขมีความเป็นปรนัยอย่างบริสุทธิ์ เป็นภาษาสากลที่แปลความหมายได้ตรงกันทุกแห่งทั่วโลก

ส่วนการวิจัยเชิงคุณลักษณะพัฒนามาจากปรัชญาเชิงธรรมชาติ ซึ่งถ่ายทอดมาจากวิธีการทางมานุษยวิทยา, ประวัติศาสตร์ และรัฐศาสตร์ ตั้งแต่หลายศตวรรษมาแล้ว ตามทัศนะของปรัชญา ความจริงถูกกำหนดโครงสร้างและรูปร่างโดยจิตใจของมนุษย์ เพราะมนุษย์แตกต่างกัน ความจริงในเรื่องหนึ่งๆ จึงมิใช่ความจริงเดียว หากแต่มีหลายอย่าง (Multiple realities) ฉะนั้นการค้นหาความจริงทั้งหมดจึงเป็น Value - bound และ Context - bound เพราะผู้รู้กับความจริงจะมีปฏิสัมพันธ์ร่วมกัน และไม่สามารถแบ่งแยกกันได้ ความเป็นปรนัยจึงเป็นไปไม่ได้ กฎหรือหลักการหนึ่งๆ จึงไม่สามารถใช้อธิบายพฤติกรรมของมนุษย์และปรากฏการณ์ทางสังคมโดยทั่วไปได้ ข้อสรุปที่สามารถใช้อ้างสรุปได้ต้องขึ้นอยู่กับเงื่อนไขของเวลาและ Context - bound frame work

ตามความเชื่อของปรัชญาทั้งสองที่แตกต่างกันดังกล่าว จึงทำให้การวิจัยเชิงคุณลักษณะกับการวิจัยเชิงปริมาณแตกต่างกันในเรื่องการรวบรวมข้อมูล, การเลือกกลุ่มตัวอย่าง และการวิเคราะห์ข้อมูล ซึ่งการวิจัยเชิงปริมาณจะพยายามออกแบบวิจัยให้มีการควบคุมตัวแปรที่ศึกษา ต้องจัดเตรียมเครื่องมือรวบรวมข้อมูลให้มีคุณภาพ จัดกระทำสภาพการณ์ที่เกี่ยวข้องให้เป็นมาตรฐานและใช้วิธีการทางสถิติช่วยวิเคราะห์และประมวลข้อสรุปเพื่อให้เกิดความคลาดเคลื่อน (Error) น้อยที่สุด ส่วนการวิจัยเชิงคุณลักษณะจะสังเกตปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ ไม่พยายามจัดสภาพการณ์ที่เกี่ยวข้องเพื่อควบคุมตัวแปรใดๆ เลย การรวบรวมข้อมูลใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วมและการสัมภาษณ์แบบยังลึก (in - depth interview) เป็นหลัก . . .

2. วิธีการวิจัยเชิงคุณลักษณะ

กระบวนการวิจัยเชิงคุณลักษณะมิได้แตกต่างจากการวิจัยทั่วไปเพียงแต่ให้ความสำคัญกับวิธีการบางขั้นตอนแตกต่างจากการวิจัยอื่นเท่านั้น ขั้นตอนที่เน้นแตกต่างไปจากการวิจัยอื่นได้แก่

2.1 การตั้งสมมติฐาน การวิจัยเชิงคุณลักษณะไม่นิยมตั้งสมมติฐานการวิจัย จะมีเฉพาะปัญหาหรือประเด็นที่ต้องการศึกษาและแนวคิดเชิงทฤษฎี ที่เป็นกรอบความคิดในการวิจัยอย่างกว้างๆ เท่านั้น . . .

2.2 กลุ่มตัวอย่าง กลุ่มตัวอย่างที่ใช้จะเป็นกลุ่มตัวอย่างขนาดเล็กเพียง 1 บุคคล 1 หมู่บ้าน 1 ชุมชน เท่านั้น ซึ่งจะต้องเลือกที่ไม่ใหญ่และซับซ้อนมากนัก เพราะจะต้องออกภาคสนามสังเกตและสัมภาษณ์รวบรวมข้อมูลโดยนักวิจัยเอง . . .

2.3 เครื่องมือรวบรวมข้อมูล การวิจัยเชิงคุณลักษณะใช้เครื่องมือที่เป็นตัวนักวิจัยเองรวบรวมข้อมูล นักวิจัยจะต้องออกภาคสนามไปสัมผัสกับกลุ่มตัวอย่างโดยตรงและจะใช้เครื่องมือช่วยสังเกตและสัมภาษณ์ด้วยก็ได้ แต่เป็นเครื่องมือที่ไม่เป็นทางการ มีเพียงหัวข้อหรือรายการที่กำหนดไว้ถามและบันทึกข้อมูลเท่านั้น

2.4 วิธีการรวบรวมข้อมูล จะใช้การสังเกตและการสัมภาษณ์ร่วมกัน การสังเกตจะใช้วิธีการสังเกตแบบมีส่วนร่วมเป็นหลัก และการสัมภาษณ์จะใช้การสัมภาษณ์แบบพูดคุยกันอย่างไม่เป็นทางการ ซึ่งจะมีแนวคำถามนำหรือคำถามเปิดสำหรับใช้เป็นแนวการสนทนาด้วยก็ได้ การรวบรวมข้อมูลในการวิจัยเชิงคุณลักษณะที่นิยมใช้อีกแบบหนึ่งคือ การสัมภาษณ์แบบกลุ่มหยั่งลึก (Focus Group Interview or Discussion) เป็นวิธีที่นิยมใช้กันมากในการวิจัยทางด้านตลาดซึ่งจะเป็นการสนทนากันระหว่างกลุ่มตัวอย่างหลายคนกับนักวิจัยจะทำให้ได้ความคิดเห็น ความเชื่อ และความคาดหวังต่างๆ อย่างละเอียดและถูกต้อง

2.5 การวิเคราะห์ข้อมูล การวิจัยเชิงคุณลักษณะนั้นการวิเคราะห์ข้อมูลจะใช้หรือไม่ใช้สถิติตัวเลขประกอบก็ได้ ลักษณะสำคัญเป็นการตีความข้อมูลเชิงพรรณนาโดยอาศัยหลักตรรกวิทยาแบบอุปมานวิธี ประกอบกับความรู้เชิงทฤษฎีของผู้วิจัยเป็นสำคัญ

2.6 การเขียนรายงาน เป็นการบรรยายเชิงพรรณนาและตีความอภิปรายผลเชิงเหตุผลเพื่อให้ผู้อ่านเข้าใจปรากฏการณ์ทางสังคมแบบภาพรวมๆ มากกว่าการที่จะบรรยายเป็นรายย่อยแล้วสรุป

3. ลักษณะประเด็นปัญหาที่เหมาะสมกับการใช้การวิจัยเชิงคุณลักษณะ

ปัญหาหรือประเด็นปัญหาที่ควรใช้การวิจัยเชิงคุณลักษณะ ได้แก่

3.1 เนื้อหาที่เน้นถึงสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติเพื่อศึกษาให้รู้ว่าสภาพแวดล้อมตามธรรมชาตินั้นมีความจริงอยู่อย่างไร ไม่มีการจัดกระทำ เป็นการศึกษาที่ให้เข้าไปตามธรรมชาติ

3.2 เนื้อหาที่มีความต่อเนื่อง เป็นการศึกษาแบบระยะยาว (Longitudinal Study)

3.3 เนื้อหาที่เป็นนามธรรม

3.4 เหมาะกับกลุ่มตัวอย่างที่ไม่รู้หนังสือ หรือสังคมที่ใช้การสื่อสารกันคนละภาษา

3.5 เป็นเรื่องใหม่ๆ ยังไม่ค่อยมีการศึกษาเพื่อนำความรู้ที่ได้มาตั้งสมมติฐานหรือตั้งทฤษฎี

3.6 เหมาะกับการวิจัยที่เป็นแบบวิจัยและพัฒนา (Research and Development) คือต้องนำผลไปใช้ในการพัฒนาซึ่งการวิจัยเชิงคุณลักษณะจะมีความละเอียดลึกซึ้งมากกว่าการวิจัยเชิงปริมาณ¹

4. ขอบเขตของการวิจัย

4.1 ขอบเขตด้านข้อมูล

ศึกษาจากผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อน้อมเกล้าถวาย และตอบสนองพระราชเสาวนีย์แห่งองค์สมเด็จพระนางเจ้าฯ สมเด็จพระบรมราชินีนาถ, เพื่อน้อมเกล้าถวายสมเด็จพระเทพรัตนสุทาสยามบรมราชกุมารี, เพื่อน้อมเกล้าถวายทูลกระหม่อมเจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ และประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ในวงการบินทั่วไทย

4.2 ขอบเขตด้านเนื้อหา

ศึกษามิติทางวัฒนธรรมในด้านต่างๆ ดังนี้

4.2.1 มิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรี

4.2.1.1 ศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงและทางคอร์ด

4.2.2 มิติทางวัฒนธรรมด้านภาษา

4.2.2.1 ศึกษาวิเคราะห์การใช้คำและการใช้โวหาร

5. คำสำคัญ

มิติทางวัฒนธรรม หมายถึง วัฒนธรรมด้านต่างๆ ในงานวิจัยนี้คือวัฒนธรรมด้านดนตรี ด้านหนึ่ง และวัฒนธรรมด้านภาษาอีกด้านหนึ่ง

วัฒนธรรมด้านดนตรี ในงานวิจัยนี้หมายถึง ทำนองเพลง และทางคอร์ด ที่ปรากฏใน ผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์

วัฒนธรรมด้านภาษา ในงานวิจัยนี้หมายถึง การใช้คำ และการใช้โวหาร ที่ปรากฏใน ผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์

6. แผนการดำเนินการวิจัยตลอดโครงการ

ในการทำวิจัยเรื่องมิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีแผนการดำเนินงานตลอดโครงการดังต่อไปนี้

1. ขั้นเตรียมและรวบรวมข้อมูล

1.1 ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์มิติทาง วัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ดังนี้

1.1.1 ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับเพลง

1.1.2 ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับมิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรี และภาษา

1.2 จัดหาข้อมูลเพลงตามขอบเขตด้านข้อมูล อันได้แก่ ผลงานการประพันธ์เพลงของ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อน้อมเกล้าถวาย และตอบสนองพระราช เสาวนีย์แห่งองค์สมเด็จพระนางเจ้าฯ สมเด็จพระบรมราชินีนาถ, เพื่อน้อมเกล้า ถวายสมเด็จพระเทพรัตนสุทาสยามบรมราชกุมารี, เพื่อน้อมเกล้าถวายทูลกระหม่อมเจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ และเพื่อใช้ในวงการบินทั่วไทย

2. **ชั้นจัดกระทำข้อมูล**
 - 2.1 **บันทึกข้อมูลเพลงลงในโปรแกรมเขียนโน้ตดนตรี**
 - 2.2 **จำแนกประเภทข้อมูลเพลงดังนี้**
 - 2.2.1 **เพลงที่ประพันธ์ตามพระราชเสาวนีย์แห่งองค์สมเด็จพระบรมราชินีนาถ**
 - 2.2.2 **เพลงที่ประพันธ์ถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี**
 - 2.2.3 **เพลงที่ประพันธ์ถวายทูลกระหม่อมเจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณวลัยลักษณ์**
 - 2.2.4 **เพลงที่ประพันธ์เพื่อใช้ในวงการบินทั่วไป**
3. **ชั้นวิเคราะห์ข้อมูล**
 - 3.1 **การวิเคราะห์มิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรี**
 - 3.1.1 **ศึกษาวิเคราะห์การใช้รูปแบบเพลงมาตรฐาน**
 - 3.1.2 **ศึกษาวิเคราะห์การใช้รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษ**
 - 3.1.3 **ศึกษาวิเคราะห์การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ**
 - 3.1.4 **ศึกษาวิเคราะห์การใช้โน้ตเสียงแคเรียต**
 - 3.1.5 **ศึกษาวิเคราะห์การใช้โน้ตส่ง**
 - 3.1.6 **ศึกษาวิเคราะห์การใช้ทางคอร์ด**
 - 3.2 **การวิเคราะห์มิติทางวัฒนธรรมด้านภาษาที่ปรากฏในผลงานเพลง**
 - 3.2.1 **ศึกษาวิเคราะห์การใช้คำสัมผัส**
 - 3.2.2 **ศึกษาวิเคราะห์การใช้โวหาร**
4. **ชั้นนำเสนองานวิจัย**
 - 4.1 **นำเสนอผลการศึกษาวิจัยโดยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์**
 - 4.2 **นำเสนอสรุปและอภิปรายผลการวิจัยโดยเน้นให้เห็นอัตลักษณ์ในการประพันธ์เพลงโดยวิธีพรรณนาวิเคราะห์**

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

ในการศึกษามิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ผู้วิจัยจะดำเนินการศึกษาโดยอาศัยแนวทางจากการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ซึ่งได้จำแนกออกเป็น 2 ประเภทดังนี้

1. การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม
2. การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับมิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรีและภาษา

ดังรายละเอียดที่จะนำเสนอต่อไปนี้

1. วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ¹ ได้ให้ความหมายไว้ว่า “วัฒนธรรมคือวิถีชีวิตของคนในสังคม เป็นแบบแผนการประพฤติปฏิบัติและการแสดงออกซึ่งความรู้สึกนึกคิดในสถานการณ์ต่างๆ ที่สมาชิกในสังคมเดียวกันสามารถเข้าใจ ชาบซึ่ง ยอมรับ และใช้ปฏิบัติร่วมกัน อันจะนำไปสู่การพัฒนาคุณภาพชีวิตของคนในสังคมนั้น”

พระยาอนุมาชราชชน ได้ให้ความหมายของคำว่าวัฒนธรรมไว้ว่า

วัฒนธรรมคือสิ่งที่มนุษย์เปลี่ยนแปลงปรับปรุงหรือผลิตขึ้นเพื่อความเจริญงอกงามในวิถีชีวิตของมนุษย์ในส่วนรวมที่ถ่ายทอดกัน เลียบแบบกันได้ เอาอย่างกันได้ วัฒนธรรมคือความคิดเห็น ความประพฤติและกิริยาอาการหรือการกระทำใดๆ ของมนุษย์ในส่วนรวมลงรูปเป็นพิมพ์เดียวกัน และแสดงออกมาให้ปรากฏเป็นภาษา ศิลปะ ความเชื่อ ระเบียบประเพณี เป็นต้น วัฒนธรรม คือมรดกแห่งสังคมซึ่งสังคมรับและรักษาไว้ให้เจริญงอกงาม²

สุพัตรา สุภาพ ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมไว้ว่า “วัฒนธรรมมีความหมายครอบคลุมถึงทุกสิ่งทุกอย่างที่แสดงออกถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคม ของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งหรือสังคมใดสังคมหนึ่งที่ประกอบด้วยความรู้ ความเชื่อ ศิลปะ ศิลธรรม กฎหมาย ประเพณี วิทยาการ และทุกสิ่งทุกอย่างที่คิดและทำในฐานะเป็นสมาชิกของสังคม”³

¹สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. วัฒนธรรมประจำชาติ. 2531. หน้า ก.

²พระยาอนุมาชราชชน. เรื่องวัฒนธรรม. ม.ป.ป. หน้า 103 - 104.

³สุพัตรา สุภาพ. สังคมวิทยา. 2524. หน้า 35.

นิตยา บุญสิงห์¹ ได้อธิบายความหมายของวัฒนธรรมไทยไว้สรุปได้ว่า วัฒนธรรมไทยเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นชาติไทย เป็นรากฐานของความเป็นอันหนึ่งอันเดียวและแสดงถึงศักดิ์ศรีเกียรติภูมิและความภาคภูมิใจร่วมกันของคนในชาติ ซึ่งอาจแบ่งออกเป็น 5 สาขา ดังนี้

1. วัฒนธรรมทางภาษาและวรรณคดี
2. วัฒนธรรมทางวัตถุ เช่นเครื่องมือเครื่องใช้ในการดำรงชีวิตของมนุษย์
3. วัฒนธรรมทางจิตใจ เช่นศาสนา คติธรรม
4. วัฒนธรรมทางการประเพณี เช่นจารีต ขนบ และธรรมเนียมประเพณี
5. วัฒนธรรมทางสุนทรีย์ เช่น จิตรกรรม ประติมากรรม ดนตรีกรรม

จากทรรศนะของนักวิชาการดังกล่าวสรุปได้ว่า วัฒนธรรมหมายถึง สิ่งสร้างสรรค์ในวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคมแต่ละสังคมที่มีการสั่งสมสืบทอดกันมาเป็นเวลาช้านาน จนเป็นมรดกของสังคม

2. วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับมิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรีและภาษา

Zane Publishing² สื่อผสม Power CD ได้กล่าวถึงแหล่งกำเนิดที่สำคัญของหลายสิ่งหลายอย่างรวมทั้งเพลงและดนตรี ซึ่งจะมีขึ้นในดินแดนที่มีความอุดมสมบูรณ์อันที่จะเอื้อให้มนุษย์ได้ตั้งหลักแหล่งอยู่อาศัย จะเป็นรากฐานอันสำคัญที่เสริมส่งให้มนุษย์ได้สร้างสรรค์สิ่งต่างๆ ได้ตามความประสงค์ สรุปได้ว่าเรื่องของเพลงและดนตรีนั้นน่าจะเกิดขึ้นมานานกว่า 4,000 ปีมาแล้วโดยเฉพาะในดินแดนเมโสโปเตเมีย อันเป็นศูนย์กลางแห่งความรุ่งเรืองของยุคสมัย อารยธรรมโบราณคอนตัน (Early Ancient Civilization) มีหลักฐานด้านโบราณคดีมากมายที่แสดงให้เห็นว่ามีการสร้างเครื่องดนตรีขึ้นมาแล้วในยุคหนึ่ง ดังปรากฏในเรื่องราวของพระราชาเดวิด (King David) ราชาแห่งชาวฮีบรูโบราณ (Ancient Hebrews) พระองค์หนึ่ง ซึ่งทรงโปรดการร้องเพลง เล่นดนตรี ประพันธ์เพลง และยังได้ทรงประดิษฐ์ "ไลร์"(Lyre) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ตีคอร์ดในขณะที่ทรงขับร้อง นอกจากนั้นในสังคมฮีบรูโบราณยังปรากฏเครื่องดนตรีอีกชิ้นหนึ่งคือ "โชฟาร์" (Shofar) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่นิยมใช้ในงานเฉลิมฉลองวันขึ้นปีใหม่ นอกจากนั้นยังมีหลักฐานเกี่ยวกับรูปแบบในการสวดอ้อนวอนพระเจ้าผู้เป็นเจ้าของชาวฮีบรู ที่เรียกว่า "ซาม" (Psalms) ที่มีผู้ร้องนำแล้วตามด้วยผู้ร้องตามเป็นกลุ่มและในบางครั้งก็มีการแปรทางแบบทันทีทันใดก็มีขึ้นในสังคมฮีบรูโบราณ ซึ่งมีการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบันในรูปแบบการร้องเพลงพื้นบ้าน (Folk Song) และเพลงสมัยนิยม (Popular Song) อีกด้วย ในสมัยกรีกโบราณ สังคมก็ยอมรับว่าเพลงและดนตรีเป็นศาสตร์ชั้นสูงเทียบได้กับ กฎหมาย คณิตศาสตร์ วิทยาศาสตร์ และปรัชญา เพลโต (Plato) เชื่อว่าเพลงและดนตรีมีความสำคัญต่อจิตวิญญาณ จิตวิทยาสังคม และทางกฎหมาย พโตเลมี (Ptolemy) และพีทาโกรัส (Pythagoras) ได้พัฒนาทฤษฎีดนตรีโดยเชื่อมโยงกับทฤษฎีทางดาราศาสตร์ ในสังคมกรีกนิยมให้มีการขับร้องประสานเสียงของเยาวชนเพื่อการศาสนา (Choir) และการขับร้องประสานเสียงของกลุ่มชายหญิง (Chorus) เพื่อใช้ประกอบการแสดงละครกันอย่างมาก

¹นิตยา บุญสิงห์. วัฒนธรรมไทย. 2544. หน้า 13.

²Zane Publishing, Inc and Clearvue / eav, Inc. "Through The Classical Period" in *History of Music. (CD rom)* 1994,1995.

ประสิทธิ์ เลียงสิริพงศ์¹ ได้กล่าวถึงบทเพลงที่แต่งขึ้นเพื่อขับกล่อมผู้คนทั่วไปซึ่งมักจะเรียกกันว่าเพลงประโลมโลก กล่าวโดยสรุปได้ว่าดนตรีแบบนี้ความจริงมีมานานแล้วแต่เพิ่งจะมีบทบาทเป็นพิเศษในสมัยกลางนิยมเรียกว่าเพลงฆราวาส (Secular Music) ส่วนใหญ่มีคำร้องเป็นภาษาถิ่นของผู้แต่ง และมักจะเป็นเพลงเนื้อเต็ม ศิลปินประเภทนี้มีอยู่หลายกลุ่ม กลุ่มที่มีฐานะทางสังคมต่ำมักจะเป็นศิลปินสัญจรซึ่งจะเดินทางไปให้ความบันเทิงในสถานที่ต่างๆ เช่นกลุ่มศิลปิน “ฌองเกลอร์” (Jongleurs) ในประเทศฝรั่งเศส กลุ่ม “โกเคลอร์” (Gaukler) ในประเทศเยอรมนี และกลุ่ม “กลีเมน” (Gleemen) ในประเทศอังกฤษ เป็นต้น เนื้อหาของบทเพลงประเภทนี้จะพูดถึงเรื่องราวและเหตุการณ์ทั่วไปโดยไม่มีขอบเขตจำกัด ส่วนกลุ่มศิลปินที่มีการศึกษาและมีฐานะทางสังคมที่ค่อนข้างสูงส่วนใหญ่จะอยู่ในประเทศฝรั่งเศส พวกที่อยู่ทางใต้เรียกว่า “ทรูบารดู” (Troubadour) และพวกที่อยู่ทางเหนือเรียกกันว่า “ทรูแวร์ส์” (Trouveres) ศิลปินทั้ง 2 กลุ่มนี้มีความนิยมในการประพันธ์เพลงในเรื่องของความรัก เสียสละ คร่ำครวญ บทบรรยายเกี่ยวกับการทำงานและอื่นๆ ทั่วไปจนถึงระดับที่เรียกว่ามหากาพย์ งานมหากาพย์ที่มีชื่อเสียงมากคือ งานของ “ซองซอง เดอ โรลอง” (Chanson de Roland) ซึ่งมีรูปแบบเพลงที่น่าสนใจมาก การที่งานเพลงในฝรั่งเศสมีความเจริญขึ้นมาอย่างชัดเจน ส่งผลให้มีกลุ่มศิลปินในประเภทนี้เกิดขึ้นในเยอรมนีเป็นจำนวนมาก กลุ่มศิลปินที่สำคัญคือ “มินเนซิงเกอร์” (Minnesingers) และ “ไมสเตอร์ซิงเกอร์” (Meistersingers) กลุ่มมินเนซิงเกอร์เป็นกลุ่มที่มีบทบาทมากในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 12 ถึง 14 ซึ่งนิยมประพันธ์เพลงเกี่ยวกับเรื่องราวของความรัก สำหรับกลุ่มไมสเตอร์ซิงเกอร์มีบทบาทในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 15 ถึง 16 “ไมเตอร์เกซัง” (Meistergesang) เป็นผลงานที่โดดเด่นของศิลปินกลุ่มนี้ งานเพลงที่ไม่มีเนื้อหาเกี่ยวกับทางศาสนาในยุคนี้เริ่มปรากฏมากขึ้นๆ ทั้งในประเทศฝรั่งเศส เยอรมนี อังกฤษ อิตาลี และสเปน เป็นต้น ต่อมาเมื่อยุคสมัยได้เคลื่อนเปลี่ยนมาถึงสมัยฟื้นฟูศิลปวิทยา (Renaissance) ความคิดของมนุษย์ได้รับการพัฒนาขึ้น ทำให้มนุษย์นับถือตัวเองมากขึ้นทำให้เกิดลัทธิมนุษยนิยม (Humanism) ซึ่งมีอิทธิพลต่อสังคมมนุษย์อย่างมากโดยเฉพาะในคริสต์ศตวรรษที่ 16 งานเพลงที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนาได้รับความนิยมและมีความสำคัญมากยิ่งขึ้น มีการอุปถัมภ์จากชนชั้นผู้ดีเป็นพิเศษ ในสังคมยุโรปจะมีศิลปินประเภทนี้เกิดขึ้นอย่างกว้างขวางแพร่หลายดังเช่น ในประเทศอิตาลีมีงานเพลงที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนาซึ่งเดิมเรียกว่า “คันโซนา” (Canzona) ก็ได้พัฒนารูปแบบเป็นแบบฉบับของ “มาดริกัล” (Madrigal) ในประมาณคริสต์ศตวรรษที่ 16 นอกจากนั้นในประเทศอื่นๆ ก็มีการสร้างสรรค์งานเพลงประเภทนี้กันอย่างเป็นรูปธรรมมากขึ้นเหมือนกัน เช่น ในประเทศฝรั่งเศส อังกฤษ เยอรมนี สเปน เป็นต้น

สุกรี เจริญสุข² ได้นำเสนอไว้สรุปว่าในรัชสมัยแห่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เพลงและดนตรีจากภาคพื้นยุโรปก็แพร่กระจายเข้าสู่ประเทศไทย พร้อมๆ กับวัฒนธรรมสายอื่นๆ เช่น วัฒนธรรมด้านการปกครอง และวัฒนธรรมด้านการศึกษา ซึ่งมีส่วนทำให้คุณภาพประชากรยกระดับสูงขึ้นพร้อมที่จะรับเอาวัฒนธรรมสากลที่เข้ามามากขึ้นๆ ทุกที สำหรับในเรื่องเพลงและดนตรีนั้นสมเด็จพระเจ้าฟ้าฯ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงนำเข้ามาเผยแพร่หลังจากที่เสด็จกลับจากการศึกษาวิชาทหารจากประเทศเยอรมนี ทรงริเริ่มและให้กำเนิดเพลงไทยแบบสากลที่ทรงพระนิพนธ์ไว้มากมาย

¹ประสิทธิ์ เลียงสิริพงศ์. ประวัติดนตรีตะวันตกโดยสังเขป. 2533. หน้า 14.

²สุกรี เจริญสุข. จะฟังดนตรีอย่างไรให้ไพเราะ. 2532. หน้า 88 - 90.

ประมาณ 72 เพลง มีเพลงจำนวนหนึ่งที่ทรงพระนิพนธ์โดยใช้จังหวะลีลาแบบสากลแต่มีทำนองเพลงเป็นแบบไทย ซึ่งถือว่าเป็นต้นตระกูลแห่งเพลงไทยสากล เช่น

1. เพลงสุดเสนาะ ทรงดัดแปลงจากเพลงไทยเดิมชื่อ แสนเสนาะ
2. เพลงวอลท์เมขลา ทรงดัดแปลงจากเพลงไทยเดิมชื่อ หกบท
3. เพลงมหาฤกษ์ ทรงดัดแปลงจากเพลงไทยเดิมชื่อ มหาฤกษ์ สองชั้น
4. เพลงสรรเสริญเสือป่า ทรงดัดแปลงจากเพลงไทยเดิมชื่อ บุษันลอยเลื่อน
5. เพลงสาครล้าน ทรงดัดแปลงจากเพลงไทยเดิมชื่อ คลื่นกระทบฝั่งสองชั้นและทะเลป่า
6. เพลงโศก ทรงดัดแปลงจากเพลงไทยเดิมชื่อ พญาโศก สองชั้น
7. เพลงนางครวญ ทรงดัดแปลงจากเพลงไทยเดิมชื่อ นางครวญ

และได้ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นมาใหม่ด้วยพระองค์เองอีก 5 เพลง เป็นเพลงไทยทำนองใหม่ใช้จังหวะลีลาแบบสากล

1. เพลงมาร์ชบริพัตร
2. เพลงวอลท์ชป्लीมจิต
3. เพลงมณฑาทอง
4. เพลงวอลท์ชประชุมพล
5. เพลงวอลท์ชโนรี

เพลงทั้ง 12 เพลงนี้เป็นเพลงสำหรับบรรเลงด้วยวงดุริยางค์เครื่องลมเพียงอย่างเดียว เป็นเพลงสั้นๆ เหมือนเพลงร้อง จึงกล่าวได้ว่าสมเด็จพระเจ้าฟ้าฯ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ได้ทรงริเริ่มนำทางสร้างสรรค์เพลงไทยแบบสากลเอาไว้อย่างเป็นทางการอันเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้วงการเพลงในสังคมไทยมีวิวัฒนาการต่อเนื่องมาโดยลำดับ อาจจะเป็นเพราะสังคมไทยค่อนข้างจะมีความเอื้อในการที่จะรับแบบแผนต่างๆ ของวัฒนธรรมระดับสากลเข้ามาปรับใช้ สังคมไทยจึงรับเอาวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกมาปรับใช้อย่างกลมกลืนและกว้างขวางแพร่หลาย อันทำให้เกิดประโยชน์แก่คนและสังคมอย่างค่อนข้างจะเสรีตามพื้นฐานทางด้านศาสนา ขนบธรรมเนียม และประเพณีนิยมที่เน้นนำในความเป็นอิสระเสรีแก่กันและกัน

จินตนา ดำรงค์เลิศ¹ นำเสนอไว้พอสรุปความได้ว่า หลังจากยุคแรกเริ่มของเพลงไทยสากลที่สมเด็จพระเจ้าฟ้าฯ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงบุกเบิกสร้างสรรค์เอาไว้ ต่อมาก็เป็นยุคสมัยของพรานบุรุษซึ่งได้ชื่อว่าเป็น“ยุคทองของเพลงไทยสากล” ยุคนี้อยู่ในช่วงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองใน พ.ศ. 2475 งานเพลงที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างสูงมีมากมาย เช่น เพลงขวัญของเรียม เพลงฝนสั่งฟ้า เป็นต้น ต่อมาพรานบุรุษได้นำงานเพลงไปร้องประกอบการแสดงละครซึ่งประสบผลสำเร็จอย่างงดงามจากละครเวทีเรื่องจันทร์เจ้าขา อันมีเพลงจันทร์เจ้าขาเป็นเพลงเอก ต่อมาในช่วงหลังจากเปลี่ยนแปลงการปกครอง วัฒนธรรมตะวันตกสายต่างๆ ก็แพร่กระจายเข้ามาในประเทศไทยมากขึ้น เพลงไทยสากลก็มีความสำคัญมากขึ้น เริ่มมีการประพันธ์เพลงเพื่อใช้ประกอบการภาพยนตร์ เช่น เพลงกล้วยไม้ ใช้ประกอบการภาพยนตร์เรื่องบุปผาสมาพันธ์ ซึ่งขุนวิจิตรมาตราเป็นผู้ประพันธ์คำร้องและเรือโถมานิด เสนะวิถิน เป็นผู้ประพันธ์ทำนอง ขับร้องโดยอรุณ เครือพันธ์ และเป็นที่เชื่อกัน

¹จินตนา ดำรงค์เลิศ. วรรณกรรมเพลงลูกทุ่ง. 2533. หน้า 37 - 39.

เป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นโดยใช้หลักทฤษฎีดนตรีสากลที่แท้จริงเพลงแรกในประวัติศาสตร์ของเพลงไทยสากล ต่อมาเพลงไทยสากลก็ขยายบทบาทสู่การนำเสนอด้วยเสียงเพลงต่อสังคมโดยตรง ทำให้เกิดบทเพลงที่สะท้อนภาพชีวิตที่ดิ้นรนต่อสู้กับความยากจน บรรยายถึงความสัมพันธ์ระหว่างชีวิตกับธรรมชาติซึ่งเรียกเพลงประเภทนี้กันจนติดปากว่า เพลงชีวิต

สุกรี เจริญสุข¹ ได้กล่าวถึงการนำเสนอเพลงชีวิตเอาไว้สรุปว่านักร้องเพลงชีวิตจะมีลีลาในการร้องเสียงฟังชัด เปล่งเสียงออกมาอย่างเต็มน้ำเสียงไม่นิยมการดัดแปลงเสแสร้งน้ำเสียง ในส่วนที่มีเสน่ห์ดึงดูดให้ชวนฟังก็มีเฉพาะลูกคอเท่านั้นที่เด่นชัด เพลงชีวิตในยุคนั้นก็มีไม่น้อย เช่นเพลง คำน่านม เพลงหนุ่มเหนื่อแฉ้วนาง เพลงสวรรค์บ้านนา เพลงลูกสาวตาสี เพลงกลิ้งโคลนสาบควาย และเพลงที่ปลุกสังคมให้ตื่นตัวขึ้นมากคือเพลงมนต์การเมืองซึ่งคำรณ สัมบุณยานนท์ เป็นผู้ขับร้อง ต่อมาเมื่อรัฐบาลของจอมพลแปลก พิบูลร์สงคราม ได้ออกประกาศห้ามนำเอาเพลงชีวิตไปเผยแพร่ ออกอากาศด้วยความเห็นที่ว่าเพลงประเภทนี้บางเพลงมีเนื้อร้องในทำนองที่ต่อต้านรัฐบาล เป็นเหตุให้เพลงชีวิตในแนวหวานจึงเป็นทางเลือกใหม่ของนักประพันธ์เพลงในยุคนั้น แนวเพลงจึงเปลี่ยนไปนำเสนอเรื่องราวของความรัก

มัลลิกา คณานฤกษ์² ได้เสนอแนวคิดในเรื่องสังคมและวัฒนธรรมกับการสร้างสรรค์งานเพลงไว้ว่า “สังคมที่กำลังพัฒนานิยมที่จะหยิบยืมวัฒนธรรมของสังคมที่เจริญแล้ว. . . มาไว้ในสังคมของตนเอง. . . เป็นเหตุให้เกิดเพลงไทยขึ้นชนิดหนึ่งเป็นเพลงที่มีลักษณะผสมระหว่างเพลงไทยหรือเพลงพื้นเมืองกับเครื่องดนตรีสากล เพลงชนิดนี้เรียกว่าเพลงไทยสากล”

มนัส วัฒนไชยยศ³ ได้ศึกษาสไตล์ทำของเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เอาไว้สรุปได้ว่า สไตล์ทำของเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ น่าจะเป็นแบบอย่างสำหรับนักประพันธ์ทำนองในรุ่นใหม่ๆ ซึ่งสามารถสรุปได้เป็น 3 ระยะ คือช่วงต้นของการประพันธ์เพลง ช่วงกลางของการประพันธ์เพลง และช่วงปัจจุบัน ดังนี้

ในช่วงต้นของการประพันธ์เพลงพอที่จะสรุปลักษณะสำคัญได้ดังนี้

1. ลักษณะของทำนองเพลง เป็นทำนองง่ายๆ ไม่ซับซ้อนแต่งแบบมาตรฐานสากล มีครึ่งเสียงบ้าง เช่น เพลงรักลวง สายลมหวาน เป็นต้น
2. ชั้นคู่เสียงใช้ชั้นคู่เสียงหลากหลายชั้นคู่กว้างที่สุดคือชั้นคู่ 6 เช่น เพลงชาวประมง เป็นต้น
3. รูปแบบ ใช้รูปแบบเพลงแบบ 2 ท่อน และรูปแบบที่นอกเหนือไปจากรูปแบบดังกล่าว เช่น เพลงชาวประมง เป็นต้น
4. บันไดเสียง ใช้บันไดเสียงเมเจอร์ บันไดเสียงไมเนอร์ และบันไดเสียงเพนตะทอนิก เช่น เพลงรักลวง เพลงจับปู เป็นต้น
5. โครงสร้างและแนวทางเดินคอร์ด เป็นไปตามหลักทฤษฎีดนตรี ซึ่งมีคอร์ดหลักอยู่ใน

¹สุกรี เจริญสุข. จะฟังดนตรีอย่างไรให้ไพเราะ. 2532. หน้า 25.

²มัลลิกา คณานฤกษ์. วิเคราะห์ชีวิตและผลงานเพลงอมตะของแก้ว อัจฉริยกุล. 2529. หน้า 1.

³มนัส วัฒนไชยยศ. การศึกษาสไตล์ทำของเพลงในบทประพันธ์ของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์. 2542. หน้า 195.

ห้องแรกและห้องสุดท้าย เสียงที่อยู่นอกคอร์ดเป็นเสียงผ่านเพื่อเพิ่มความไพเราะให้กับแนวทำนองเพลง ทางคอร์ดที่ใช้ เช่น I - VI - II - V7 - I เป็นต้น

ในช่วงกลางของการประพันธ์เพลงพอที่จะสรุปลักษณะสำคัญได้ดังนี้

1. ลึก ขณะของทำนองเพลงมักจะใช้แนวทำนองซ้ำกันโดยจะใช้คอร์ดที่เปลี่ยนแนวทางของเสียงประสาน ทำนองยังไม่มีกรกระโดดมากนัก เช่นเพลงสวรรค์อำพราง และเพลงใครเอ๋ย เป็นต้น
2. ชั้นคู่เสียง ใช้ชั้นคู่เสียงหลากหลายชั้นคู่ที่กว้างที่สุดได้แก่ชั้น 8 เปอร์เฟคในเพลงใจเอ๋ย นอกนั้นเป็นชั้นคู่เสียงปกติทั่วไป
3. รูปแบบ ใช้รูปแบบทางดนตรีวิทยา มีแบบสองท่อน และแบบที่นอกเหนือไปจากสองแบบดังกล่าว เช่นเพลงชะตาใจ เพลงสำหรับเธอ เป็นต้น
4. บันไดเสียง ใช้บันไดเมเจอร์ บันไดเสียงไมเนอร์ บันไดเสียงบลูส์ และบันไดเสียงเพินตะทอนิค
5. โครงสร้างและแนวทางเดินคอร์ด ส่วนมากเป็นไปตามหลักการทางดนตรีวิทยา มีคอร์ดหลักปรากฏที่ห้องแรกและห้องสุดท้ายที่มีการจบอย่างสมบูรณ์ มีคอร์ดส่งนำหน้าคอร์ดหลักเสมอ มีการใช้ทางเดินคอร์ดซับซ้อนมากขึ้นเสียงนอกคอร์ดมักเป็นเสียงผ่านทำให้มีแนวทำนองที่ไพเราะขึ้น เช่น เพลงสำหรับเธอ เพลงภาพลวงตา

ในช่วงปัจจุบันมีสไตส์การประพันธ์เพลงพอที่จะสรุปลักษณะสำคัญได้ดังนี้

1. ทำนอง มีการกระโดดข้ามขั้นมากขึ้น การดำเนินทำนองมีกระสวนที่ซ้ำๆ กัน มีความเปลี่ยนแปลงในกระสวนจังหวะมากขึ้น แต่ถ้าพิจารณาแล้วจะพบว่า เป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกันเพียงแต่มีการลดหรือเพิ่มระดับเสียงลงครึ่งเสียงหรือหนึ่งเสียงเช่นเพลงชะตาชีวิต
2. ชั้นคู่เสียง นอกจากชั้นคู่ธรรมดาแล้วยังมีชั้นคู่ที่พิสดารยากที่จะพบเห็น เช่นชั้นคู่ 2 ออกเมนเต็ด, 3 ออกเมนเต็ด และคิมินิช อยู่ในเพลงชะตาใจ ม.ส.สวิง และเจตีย์
3. รูปแบบ ใช้รูปแบบทางดนตรีวิทยา มีแบบสองท่อนและแบบที่นอกเหนือไปจาก 2 แบบดังกล่าว เช่นเพลงชะตาใจ เพลงสำหรับเธอ เป็นต้น
4. บันไดเสียง ใช้บันไดเสียงเมเจอร์ บันไดเสียงไมเนอร์ บันไดเสียงบลูส์ และบันไดเสียงเพินตะทอนิค
5. โครงสร้างและแนวทางเดินคอร์ดส่วนมากเป็นไปตามหลักการทางดนตรีวิทยา มีคอร์ดหลักปรากฏที่ห้องแรกและห้องสุดท้ายที่มีการจบอย่างสมบูรณ์ มีคอร์ดส่งนำหน้าคอร์ดหลักเสมอ เสียงนอกคอร์ดมักเป็นเสียงผ่าน

การประพันธ์เพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีรากฐานอยู่บนการนำคีตลักษณ์อย่างฝรั่งมาทำเป็นเพลงไทยสากล คุณภาพของเพลงมีขึ้นตั้งแต่เริ่มต้นการประพันธ์เพลงเพราะผู้มีความรู้ความสามารถในการประพันธ์ทำนองและคำร้องเป็นอย่างดี ผลงานเพลงจึงมีคุณภาพและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวสะท้อนให้เห็นถึงอัจฉริยภาพส่วนบุคคลอันน่าสนใจที่จะนำไปเป็นแบบอย่าง

กองบรรณาธิการวารสารถนนดนตรี¹ ได้นำทรรศนะเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงของกรวิก ซึ่งสรุปว่าหัวใจของการแต่งเพลงนั้นอยู่ที่ความรักมากกว่า ความรักที่จะขีดเขียน ประเภททฤษฎี กลอน โคลง ฉันท์ ก็ปรับเป็นคำร้องได้ เพราะคำร้องก็คือบทกลอนที่เข้ากันได้กับทำนองเพลงโดยเฉพาะ มิติสัมพันธ์ของเสียงสูงต่ำ การประพันธ์เพลงเพื่อเอาใจตลาดนั้นเป็นเรื่องที่น่าเบื่อหน่าย นักประพันธ์เพลงควรเหลืออะไรไว้ให้กับสังคมบ้าง เพลงที่ไร้สารประโยชน์หรือจะให้อะไรกับสังคม

กองบรรณาธิการวารสารถนนดนตรี² ได้เสนอทรรศนะของวราห์ วรเวช เอาไว้สรุปว่า ผู้สร้างสรรค์งานเพลงควรจะมีสิทธิ์ได้รับผลประโยชน์จากงานของตัวเองซ้ำแล้วซ้ำเล่า เพราะการที่จะสร้างสรรค์บทเพลงแต่ละเพลงนั้นไม่่ง่ายนัก การสร้างสรรค์บทเพลงที่มีคุณภาพและเป็นที่ยอมรับของผู้คนนั้นยากยิ่งกว่าคุณค่า ความหมายที่เกิดจากบทเพลงน่าจะเป็นสิทธิ์อันชอบธรรมของผู้ประพันธ์

ภัทยา ภักดีบุรี³ ได้สรุปผลการวิจัยในแง่การประพันธ์เพลงของไพบูลย์ บุตรขัน ไว้สรุปว่า ในการประพันธ์เพลงของไพบูลย์ บุตรขัน นั้นปรากฏความคิดสร้างสรรค์ที่น่าทำนองเพลงพื้นบ้านมาประยุกต์เข้ากับเพลงในทำนองสากล การใช้ทำนองเพลงไทยเดิมโดยตรง การนำเอาทำนองเพลงไทยเดิมมาปรับปรุงใหม่ ตลอดจนในการสร้างสรรค์งานเพลงตามสำเนียงภาษาของคนในท้องถิ่นต่างๆ อีกด้วย

วราห์ วรเวช⁴ ได้กล่าวถึงในการเปลี่ยนแปลงของเพลงไทยสากลไว้ สรุปได้ว่า เพลงไทยลูกกรุงและลูกทุ่งจะเหมือนกันในอนาคต หมายถึงเพลงจะออกมาในแบบลูกทุ่ง ปัจจุบันจะเห็นว่าแนวโน้มของการแต่งเพลงลูกทุ่งเริ่มจะหลีกหนีทำนองเพลงพื้นเมืองออกไปมากขึ้น สถิติการบรรเลงตลอดจนจังหวะดนตรีก็หนีออกไปจากพื้นเมือง แม้แต่บทเพลงพื้นบ้านเช่นหมอลำปัจจุบันก็มีวิวัฒนาการเกี่ยวกับจังหวะออกไปจากดั้งเดิมมาก เพลงทั้งสองแบบคือลูกกรุงและลูกทุ่งจะมีลักษณะการประพันธ์ที่เหมือนกันทุกอย่าง รูปแบบของการบรรเลงการขับร้องกำลังเปลี่ยนไปเป็นเพลงลูกทุ่งเหมือนกัน และเมื่อถึงเวลานั้นก็คงจะมีแต่เพลงไทยสากลที่มีความแตกต่างจากเพลงไทยแท้ดั้งเดิม

สง่า อารัมภีร์⁵ ได้เสนอจดหมายฉบับหนึ่งของไพบูลย์ บุตรขัน ซึ่งสรุปได้ว่า การแต่งเพลงนั้นไม่ใช่ของง่าย ๆ และทำลงไปตามอารมณ์หรือความถนัดจัดเจนแต่ด้านเดียวดังที่บางท่านเข้าใจมาแต่เดิม การแต่งเพลงในยุคต่อๆ ไปจะต้องมีหลักเกณฑ์และอุปกรณ์ช่วยหลายๆ ด้าน นอกจากท่านจะขีดๆ เขียนๆ กลอนใส่ทำนองลงไปแล้วท่านยังจะต้องสอดใส่แนวความคิดอันเป็นวิวัฒนาการของกลุ่มก้าวหน้าลงไปด้วยเพราะในการแต่งเพลงต้องใช้ทั้งปัญญาและอารมณ์ และเมื่อท่านสมัครใจที่จะเป็นนักแต่งเพลงโดยแท้จริงแล้วท่านจะต้องเป็นผู้มีใจหนักแน่นเยือกเย็นพอที่จะรับฟังคำวิจารณ์จากรอบด้านด้วย

¹กองบรรณาธิการวารสารถนนดนตรี. "ประสบการณ์และทัศนะบางประการจากกรวิก," ถนนดนตรี. 1(11): 19-22; กันยายน 2530.

²กองบรรณาธิการวารสารถนนดนตรี. "คุยกับหมอวราห์เรื่องสมาคมนักแต่งเพลง," ถนนดนตรี. 1(11): 14-18; กันยายน 2530.

³ภัทยา ภักดีบุรี. การศึกษาวรรณกรรมเพลงของไพบูลย์ บุตรขัน. 2535. หน้า 198.

⁴วราห์ วรเวช. "ลูกไทยลูกเทศ," ถนนดนตรี. 1(2): 15-17; ตุลาคม 2530.

⁵สง่า อารัมภีร์. "บอกนักแต่งเพลงลูกทุ่งไทย," ถนนดนตรี. 2(11): 23-28; กันยายน 2531.

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมมาธิราช¹ ได้เสนอรูปแบบของการประพันธ์บทเพลงไทยสากลไว้สรุปได้ว่า เพลงไทยสากลได้รับอิทธิพลมาจากเพลงพื้นบ้านสะท้อนชีวิตชาวบ้านที่ผูกพันกับธรรมชาติจะไม่พิถีพิถันในการเลือกคำ มีทำนองสั้น ๆ ง่าย ๆ และซ้ำไปซ้ำมา มีอิสระในการประพันธ์คำร้องแบบปฏิภาณกวี เพลงไทยสากลที่ได้รับอิทธิพลจากเพลงไทยเดิมมักนำเนื้อหามาจากวรรณคดีมาปรับใช้ และมักจะใช้กลอนแปดเป็นส่วนใหญ่ เพลงไทยสากลที่ได้รับอิทธิพลจากเพลงสากลจะสะท้อนอารมณ์และทระนนะของผู้ประพันธ์เป็นส่วนใหญ่ ส่วนคำร้องยังนิยมการสัมผัสคล้องจองอันเป็นศิลปะการใช้ภาษาอย่างไทยอยู่

กุหลาบ มัลลิกะมาส² กล่าวถึงแง่มุมของบทร้อยกรองไว้มีสาระสำคัญที่พอจะสรุปได้ว่าในบทร้อยกรองที่ยกย่องกันว่าไพเราะย่อมประกอบด้วยคุณสมบัติที่ก่อให้เกิดความซาบซึ้ง สะเทือนใจองค์ประกอบเหล่านั้นได้แก่

1. คำที่เลือกสรรใช้ คำในบทร้อยกรองโดยทั่วไปมักจะไม่ใช้คำพื้น ๆ มักจะเลือกคำที่มีความหมายลึกซึ้ง สะเทือนอารมณ์ หรือสูงส่งมีสง่าด้วยรูปและเสียงเป็นพิเศษ
2. เสียงเสนาะ เป็นคุณสมบัติที่ทำให้ร้อยกรองนั้น ๆ ดงงามในความรู้สึกของผู้อ่าน เสียงเสนาะมีขึ้นได้ด้วย
 - 2.1 สัมผัส
 - 2.2 ลีลาจังหวะ
 - 2.3 การเลียนเสียงธรรมชาติ
 - 2.4 การเล่นคำ
3. ความหมายอันไพเราะกินใจ อาจเกิดได้ด้วยกลวิธีต่างๆ เช่น
 - 3.1 การใช้คำที่มีเสียงและความหมายที่ไพเราะเป็นพิเศษ
 - 3.2 การใช้กวีโวหารเน้นความรู้สึกด้านอารมณ์มากกว่าข้อเท็จจริง

กระแสร มาลาภรณ์³ ให้ความหมายของสัญลักษณ์ ไว้สรุปว่าเป็นสิ่งที่กวีใช้เป็นเครื่องหมายเพื่อแสดงถึงสิ่งที่ต้องการพูดอย่างสั้น ๆ และได้ความ สัญลักษณ์มี 2 ประเภทคือ

1. สัญลักษณ์ตามแบบ (Conventional Symbol) เป็นสัญลักษณ์สากลที่ไม่เป็นของกวีใดโดยเฉพาะ ไม่เป็นของสมัยใดหรือชาติใด เช่นธรรมจักร กางเขน และจันทร์เสี้ยว
2. สัญลักษณ์ส่วนตัว (Private Symbol) เป็นสัญลักษณ์แทนความหมายที่ต้องการแสดงออกแต่มีลักษณะเป็นส่วนตัวไม่ใช่ตามแบบแผนนักประพันธ์สมัยใหม่นิยมใช้กันมาก จึงควรระวังในการตีความ

¹มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมมาธิราช. ภาษาไทย 2 การประพันธ์ไทย. 2527. หน้า 769.

²กุหลาบ มัลลิกะมาส. วรรณกรรมไทย. 2519. หน้า 164 - 167.

³กระแสร มาลาภรณ์. วรรณคดีเปรียบเทียบเบื้องต้น. 2516. หน้า 55 - 56.

วิชา กงกะนันท์¹ ได้จัดประเภทโวหารไว้ สรุปได้ดังนี้

1. อุปลักษณ์(Metaphor) เป็นโวหารเปรียบเทียบของสองสิ่งที่ไม่จำเป็นต้องมาเปรียบเทียบกันว่าเป็นสิ่งเดียวกันหรือเท่ากันทุกประการ
2. อุปมา (Simile) เป็นโวหารเปรียบเทียบของสองสิ่ง ที่ไม่จำเป็นต้องนำมาเปรียบเทียบว่าเหมือนกัน
3. สมพจน์ (Synecdoche) คือการกล่าวถึงส่วนใดส่วนหนึ่งของส่วนทั้งหมด
4. นามนัย (Metonymy) คือการเอ่ยถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่งแต่ให้ความหมายเป็นอย่างอื่น
5. ปฏิวาทะ (Oxymoron) คือการนำคำที่มีความหมายตรงกันข้ามมารวมกัน
6. ปฏิภาคพจน์ (Paradox) คือข้อความที่มีความหมายขัดกัน
7. อาวัตพากย์ (Synesthesia) คือการใช้คำแทนผลสัมผัสที่ผิดไปจากธรรมดา
8. อติพจน์ (Hyperbole) คือการพูดเกินความจริงเพื่อเน้นความรู้สึก
9. อธิพจน์ (Overstatement) คือการพูดหรือการเขียนประหนึ่งโอ้อวดโดยมีเจตนาให้รู้สึกขบขัน
10. ปฏิรูปพจน์ (Allusion) คือการใช้ข้อความที่ดัดแปลงมาจากข้อความอันเป็นที่รู้จักดีอยู่แล้ว
11. บุคลาธิษฐาน (Personification) คือการใช้ภาษาที่ทำให้ดูเหมือนว่าสิ่งที่ไม่ใช่คนเป็นคน
12. อุทาหรณ์ (Analogy) คือการเปรียบเทียบเรื่องราวเหตุการณ์หรือความคิด
13. ปฏิปจณา (Rhetorical) เป็นการใช้คำถามโดยไม่หวังคำตอบ

ประเมิน เชียงเถียร² ได้สรุปการวิเคราะห์วรรณกรรมร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ในแง่สุนทรียภาพไว้ว่า

สุนทรียภาพในวรรณกรรมร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ เกิดจากความไพเราะทางด้านเสียงสัมผัส ทั้งสัมผัสสระและสัมผัสอักษรมีลีลาจังหวะเหมือนเสียงของเครื่องดนตรี สิ่งที่ทำให้ดีเด่นเป็นพิเศษ คือการเลียนเสียงธรรมชาติ ส่วนศิลปะการใช้ถ้อยคำนั้นมีหลายลักษณะ เช่นใช้คำธรรมดาเรียบง่าย ใช้คำที่มีเสียงอ่อนหวาน ประณีต บรรจง มีการสร้างคำและวลีที่ไพเราะขึ้น ใช้การใช้คำที่มีความหมายสูงส่ง มีการเล่นคำ ซ้ำคำเพื่อเน้นความหมายให้หนักแน่น การใช้โวหารส่วนมากเป็นอุปมาอุปไมย โวหารเกินจริงและบุคลาธิษฐาน...การใช้กวีโวหารเหล่านั้นนอกจากจะมีความไพเราะลึกซึ้งกินใจแล้วยังให้ความรู้สึกนึกคิด และความงามควบคู่กันไปด้วย

¹วิชา กงกะนันท์. วรรณคดีศึกษา. 2522. หน้า 42 - 61.

²ประเมิน เชียงเถียร. วิเคราะห์วรรณกรรมร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์. 2522. หน้า 248. - 249.

วิทย์ ติวะศรียานนท์¹ ได้ตั้งข้อสังเกตถึงงานสร้างคำประพันธ์เอาไว้สรุปได้ว่า นักประพันธ์นั้นเปรียบเหมือนบุคคล 3 คนในคนเดียวกัน คือนอกจากจะเป็นผู้แต่งหนังสือแล้วยังเป็นหน่วยหนึ่งของสังคมรุ่นนั้น สมัยนั้น แม้นักประพันธ์จะพยายามหลีกเลี่ยงอิทธิพลแห่งสมัยนั้นๆ สักเพียงใดก็ตาม นักประพันธ์ก็อดที่จะแสดงความคิดเห็นความรู้สึกที่ตนมีอยู่กับผู้คนร่วมสมัยไม่ได้ แม้เนื้องานจะมุ่งให้ความเพลิดเพลินก็ตามแต่ยังสะท้อนให้เห็นชีวิต โลกและเพื่อนมนุษย์ที่นักประพันธ์สัมผัสพบเห็น

พรเพ็ญ ต้นประเสริฐ² ศึกษาการสะท้อนวัฒนธรรมไทยในเพลงสากล สรุปว่าเพลงไทยสากลสะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมของสังคมไทยในปัจจุบัน คือความยึดมั่นในศาสนา ความมีอหิชาศัย ความสุภาพอ่อนโยน การให้อภัย สังคมไทยนิยมคนรวย คนมียศ คนมีปริญญา ในด้านปัญหาของสังคมคือปัญหาของคนชนบทที่เข้ามาทำงานในกรุงเทพฯ ปัญหาการขาดดุลการค้ากับต่างประเทศ ปัญหาครอบครัวทั่วไป ปัญหาการว่างงาน ปัญหาโสเภณี และปัญหาการรวมเพศ นอกจากนี้เพลงไทยสากลยังมีอารมณ์ขันแบบต่างๆ ของไทยอีกด้วย

ประสิทธิ์ เลี้ยวศิริพงศ์³ ได้กล่าวถึงศิลปะในการประพันธ์คำร้อง สรุปได้ว่าถ้าใช้องค์ประกอบของดนตรีเป็นฐานในการพิจารณา จะพบว่าภาษากับดนตรีนั้นเป็นเสมือนญาติสนิทกันทีเดียวเพราะองค์ประกอบของดนตรีทุกอย่างคือองค์ประกอบของเสียงในภาษาด้วย ศิลปะแห่งการเรียบเรียงเสียงดนตรีก็คือ ศิลปะแห่งการเรียบเรียงถ้อยคำก็คือ การใส่ความงามให้แก่ธรรมชาติและหน้าที่ของสองสิ่งนั้น และเราเรียกขานงานในลักษณะนี้ว่าการประพันธ์ ดังนั้นเองเพลงหรือดนตรีที่มีการขับร้อง (Vocal Music) จึงเป็นการรวมเอาบทประพันธ์ทางดนตรีและภาษาเข้าด้วยกัน จึงได้ผลเป็นการนำเสนอเรื่องราวอย่างมีความรู้สึกอารมณ์และบรรยากาศนั่นเอง เพลงที่ดีจึงควรเป็นเพลงที่มีทั้งความงามด้านดนตรีและภาษา อีกทั้งความงามนั้นๆ ต้องสอดคล้องกันด้วย

¹วิทย์ ติวะศรียานนท์. วารณคดีและวารณคดีวิจารณ์. 2531. หน้า 14 - 16.

²พรเพ็ญ ต้นประเสริฐ. เพลงไทยสากลระหว่างปีพ.ศ. 2529 - 2531 : การศึกษาในด้านลักษณะภาษาและการสะท้อนวัฒนธรรมไทย. 2533. หน้า 572 - 533.

³ประสิทธิ์ เลี้ยวศิริพงศ์. "ความสัมพันธ์ระหว่างภาษากับดนตรี." ถนนดนตรี. 1(11): 44 - 46 ; กันยายน 2530.

บทที่ 3

บทวิเคราะห์หม่อมितिทางวัฒนธรรม

จากทรรศนะของนักวิชาการที่ได้นำเสนอไว้สรุปได้ว่าวัฒนธรรมคือ สิ่งสร้างสรรค์ในวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคมแต่ละสังคมที่มีการสั่งสมสืบทอดกันมาเป็นเวลาช้านาน จนเป็นมรดกของสังคม ผลงานทางดนตรีเป็นงานทางวัฒนธรรมด้านสุนทรียะที่แสดงออกมาซึ่งความไพเราะงดงามอันเป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่งที่สามารถนำไปปรับใช้เพื่อสร้างสรรค์ จรรโลงและประโลมโลกได้อย่างเป็นรูปธรรม บทเพลงนับเป็นงานทางดนตรีชิ้นเล็กๆ ที่ประพันธ์ขึ้นตามแรงบันดาลใจและความประสงค์ของนักประพันธ์นั้นๆ ดังที่ Willi Apel ได้นำเสนอไว้ว่า "A song is a short composition for solo voice, usually but not necessarily accompanied, and written in fairly simple style. Based on a poetic text, it is designed so as to enhance rather than overshadow the text. The song is the oldest musical form and is found in all periods and places"¹ ซึ่งแปลความโดยภาพรวมได้ว่า เพลงเป็นบทประพันธ์สั้นๆ ที่ใช้สำหรับขับร้องโดยไม่จำเป็นต้องมีดนตรีประกอบเขียนขึ้นด้วยรูปแบบง่ายๆ บนพื้นฐานของความงดงามแห่งบทกวีที่ครอบคลุมเนื้อหาสาระไว้อย่างแนบเนียน และถือว่า เพลงเป็นรูปแบบทางดนตรีที่เก่าแก่ซึ่งพบได้ในทุกถิ่นที่ทุกยุคทุกสมัย

อย่างไรก็ตามสังคมมนุษย์ก็ได้นำเอาบทเพลงมาปรับใช้เพื่อการสร้างสรรค์ จรรโลงตลอดทั้งการประโลมโลกนับแต่สมัยบรรพกาลซึ่งเนื้อหาสาระของเพลงจะมีความเป็นปัจเจกค่อนข้างสูง เพราะเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้เฉพาะเรื่องเช่นเพลงกล่อมลูก เพลงในพิธีกรรมต่างๆ เป็นต้น เมื่อสังคมมนุษย์ได้เจริญพัฒนามากขึ้นบทบาทของเพลงก็เพิ่มมากขึ้นและมีความสำคัญต่อสังคมมากยิ่งขึ้น ดังที่ละเอียดยุค เฮอร์บาตีย์² นำเสนอไว้สรุปได้ว่านับแต่สมัยอารยธรรมโบราณสังคมมนุษย์มีความเชื่อว่าเพลงและดนตรีเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์สามารถใช้ในการชำระล้างบาป มลทินทางใจ และใช้บำบัดรักษาโรคภัยไข้เจ็บได้ดังประสงค์ โดยเฉพาะผู้คนชนชาติในภาคพื้นยุโรปตะวันออกจะยึดถือเอาเพลงและดนตรีเป็นรากฐานในการประกอบพิธีทางคริสต์ศาสนา และเชื่อว่าผู้ประพันธ์เพลงสวดนั้นประพันธ์ตามพระสุรเสียงแห่งพระผู้เป็นเจ้าของตน ดังนั้นการที่จะกล่าวคำสวดอ่อนหวานให้ได้ยินถึงพระผู้เป็นเจ้าของตนจึงจำเป็นต้องทำให้ถูกต้องตามวิธีการที่ได้กำหนดไว้ และโดยเฉพาะการร้องเพลงสวดนั้นถือว่าเป็นพิธีการที่สื่อถึงพระผู้เป็นเจ้าของตนได้ดีที่สุด

ต่อมาเพลงก็มีบทบาทในสังคมมนุษย์กว้างขวางและแพร่หลายมากขึ้น โดยเฉพาะในแง่ของการประโลมโลกซึ่งสาธารณชนได้ซึมซับรับประโยชน์อย่างกว้างขวางโดยไม่มีขีดจำกัดจนถือว่า เพลงเป็นสิ่งศิลปะซึ่งใครๆ ก็สามารถแบ่งปันกันชื่นชมในความไพเราะงดงามได้ นอกจากในเรื่องของความบันเทิงเริงอารมณ์แล้วยังสามารถนำเอาเพลงไปใช้เป็นสัญลักษณ์ เป็นศูนย์รวมแห่งความรักผูกพันของสังคมและสถาบันต่างๆ ได้เป็นอย่างดีมีคุณค่า ทั้งนี้องค์ประกอบพื้นฐานอันสำคัญของบทเพลงคือ ทำนองและคำร้องควรสอดคล้องต้องกันอย่างไพเราะเหมาะสมจึงจะประเสริฐระหว่างกันให้มีทั้งคุณค่าในแง่ของความไพเราะงดงามและเนื้อหาสาระ

¹ Willi Apel. Harvard Dictionary of Music. 1972. p. 749.

² ละเอียดยุค เฮอร์บาตีย์. วิวัฒนาการของดนตรีสากล. 2523. หน้า 4.

ในการศึกษาวิจัยเรื่องมิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ผู้วิจัยได้ศึกษาทั้งมิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรีซึ่งเน้นศึกษาในเรื่องทำนองเพลงและการวางคอร์ดส่วน มิติทางวัฒนธรรมด้านภาษาเน้นศึกษาการใช้คำและการใช้โวหาร อันเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของ งานเพลงดังที่ Jimmy Kachulis ที่ว่า “Song grow out of four dimensions, as shown below : melody, harmony, form, and lyrics. When you create a song, you will be working with all four aspects, switching between them constantly. Ideas about a chord progression may lead you to melody, or a lyric may lead to an idea about form.”¹ ซึ่งแปลความโดยสรุปได้ว่า บทเพลงงอกงามขึ้นมาจาก 4 มิติอันได้แก่ทำนองเพลง, การประสานเสียง, รูปแบบเพลง, และคำร้อง กล่าวคือทางคอร์ดอาจจะมีส่วนหนึ่งย่นำแนวทำนองเพลง หรือคำร้องอาจนำมาซึ่งแนวคิดเกี่ยวกับ รูปแบบเพลง เพื่อให้ผลจากการวิจัยมีความชัดเจนจึงได้แยกศึกษาเป็นประเด็นๆ ไปดังที่จะนำเสนอ ในรายละเอียดต่อไปนี้

1. การวิเคราะห์มิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรี

งานวิจัยนี้จะมุ่งเน้นศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรคทำนองเพลงและลักษณะการใช้ทางคอร์ด ซึ่งเป็นองค์ประกอบหลักในการประพันธ์เพลงสมัยนิยม โดยนำเสนอด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ ลำดับความอย่างมีระบบเป็นรูปธรรมทางวิชาการดังต่อไปนี้

ทำนองเพลงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งในผลงานเพลง และมีทั้งทำนองเพลงที่สมบูรณ์ และที่มีลักษณะแปลกแยกออกไปเป็นลักษณะพิเศษต่างๆ ดังที่ William Russo ได้เสนอไว้ว่า

A melody grows and subsides; its tension increases and diminishes; it has a beginning, a goal, a climax, and a conclusion. This is a description of a complete melody, of course, and not all melodies are complete. Some melodies are partial and act as a prelude to, or a continuation of, another melody; and some melodies are so thoroughly commingled with other voices.²

ซึ่งแปลความโดยสรุปได้ว่าทำนองเพลงที่สมบูรณ์จะมีการขึ้นต้น, จุดประสงค์, ความรู้สึก สดุดยอด, และการลงจบที่ลงตัวทั้งนี้โน้ตเสียงเครียดจะมีบทบาทในการปรุงเสริมให้แนวเสียงกว้างขึ้น และลดทอนให้แนวเสียงตีบแคบลงตามความเหมาะสม อย่างไรก็ตามจะมีเพียงจำนวนหนึ่งเท่านั้นที่ ประพันธ์ทำนองเพลงไปตามรูปแบบมาตรฐาน อีกส่วนหนึ่งเป็นทำนองเพลงที่ประพันธ์ขึ้นอย่างอิสระ จึงปรากฏส่วนเสริมทำนองเพลงและบางครั้งก็มีส่วนที่ล้วงลอยขึ้นมาอย่างอิสระ อีกทั้งบางทีก็มีเสียง อื่นๆ มาแทรกเสริมอีกด้วย

จากข้อความดังกล่าวจึงสรุปได้ว่าทำนองเพลงมีทั้งทำนองเพลงมาตรฐานและทำนองเพลง ลักษณะพิเศษ จากการศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีผล การศึกษาตามรายละเอียดต่อไปนี้

¹Jimmy Kachulis. *The Songwriter's Workshop*. 2003. p. X.

²William Russo. *Jazz Composition and Orchestration*. 1968. p. 79.

1.1 การใช้รูปแบบเพลงมาตรฐาน หมายถึงรูปแบบเพลงที่มีการนำมาใช้กันอย่างกว้างขวาง เป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไป รูปแบบเพลงลักษณะดังกล่าวได้รับการยอมรับด้วยความนิยมตามอย่างกันมา ดังที่ Willi Apel¹ นำเสนอไว้สรุปได้ว่ารูปแบบงานดนตรี (Musical forms) เป็นหลักการทั่วไปว่าด้วยโครงสร้างภายนอกของผลงานทางดนตรี ซึ่งสามารถจำแนกออกได้ดังต่อไปนี้

A. Single forms

a. Repeat forms

- | | | |
|-------|---|---|
| I. | a a' a'' . . . | Variation form. |
| II. | : a : : b : : | Binary form. |
| III. | : a : : b a : : | Rounded binary form. |
| IV. | : a : b a | Sonata form. |
| V. | a b a | Ternary form. |
| VI. | a b a c a | Five-part form. (also called rondo form.) |
| VII. | a b a c a b a | Rondo form. (rondo-sonata form.) |
| VIII. | a b a c a d . . . a | Rondeau form. |
| IX. | Medieval forms: see Ballade; Rondeau(I); Virela (Ballata) | |

b. Continuation forms.

- | | | |
|-----|----------------------|---|
| I. | Cantus firmus forms: | *organum; 13 th -century *motet; chorale composition |
| II. | Imitative forms: | 16 th -century *motet; *ricercar; *fugue |

B. Compound forms.

- | | | |
|-----|---------------|--|
| I. | Instrumental: | *sonata; *concerto; *suite; *toccata |
| II. | Vocal: | *cantata; *Mass; *Passion; *oratorio; *opera |

ข้อมูลทางวิชาการที่กล่าวมาข้างต้นเป็นสารัตถะทางวิชาการที่ใช้กับดนตรีคลาสสิกโดยตรง อย่างไรก็ตามไม่ว่าจะเป็นดนตรีแจ๊ส, ดนตรีสมัยนิยม และ/หรือในดนตรีอื่นๆ ก็นิยมนำไปปรับใช้กันอย่างกว้างขวางโดยเฉพาะรูปแบบเพลงประเภท aaba ดังที่ Ted Peases ได้เสนอไว้ว่า

The most common length for jazz tunes other than blues was 32 measures. This was probably because jazz musicians got used to playing popular songs from Broadway shows by George Gershwin, Cole Porter, Jerome Kern, and others in the 1920s and 1930s. These composers favored 32-measure aaba and abac song forms. Consequently, many so-called jazz "standards" written in the 1930s, 1940s, and 1950s are 32 measures long and based on aaba or abac form.²

¹Willi Apel. *Harvard Dictionary of Music*. 1972. p. 327 - 328.

²Ted Peases. *Jazz Composition*. 2003. p. 112.

ซึ่งสามารถแปลความโดยสรุปได้ว่าบทเพลงที่มีความยาว 32 ห้องเพลง ในรูปแบบ aaba และ abac ซึ่งประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ประกอบละครบรอดเวย์ใน ค.ศ.1920 และ ค.ศ.1930 และนับเป็นขนาดและรูปแบบเพลงที่นักดนตรีแจ๊สนิยมนำมาเล่นกันมาก ในที่สุดได้เรียกขานขนาดและรูปแบบเพลงนี้ว่าเพลงแจ๊สมาตรฐานซึ่งนักประพันธ์เพลงแจ๊สนิยมเขียนกันใน ค.ศ.1930, ค.ศ.1940, และ ค.ศ.1950.

ในการศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ผลการศึกษาพบว่ามีการใช้รูปแบบเพลงมาตรฐานอันหมายถึงรูปแบบเพลงที่ปรากฏในหลักฐานทางวิชาการ และรูปแบบเพลงลักษณะพิเศษที่มีความเป็นอิสระตามวิธีคิดอย่างศิลปิน แบบต่างๆ ดังต่อไปนี้

- 1.1.1 รูปแบบเพลงมาตรฐาน แบบ a a b a ซึ่งเป็นรูปแบบเพลงที่ได้รับความนิยมนำมาใช้กันอย่างมากแต่สำหรับผลงานเพลงในงานวิจัยนี้กลับพบว่ามีอยู่ 23 เพลง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

คนงอน

$\text{♩} = 120$

The musical score for 'คนงอน' is written in treble clef, 4/4 time, and B-flat major. It begins with a tempo marking of quarter note = 120. The score is divided into sections labeled 'a' and 'b'. Section 'a' is the main theme, appearing in the first, second, and fifth staves. Section 'b' is a contrasting section, appearing in the fourth staff. The score concludes with a double bar line.

ใครเอ่ย

Musical score for the piece "ใครเอ่ย" (Who's it?). The score is written in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a boxed label 'a'. The second staff ends with a boxed label 'a'. The third staff contains two boxed labels 'a'. The fourth staff begins with a boxed label 'b'. The fifth staff contains a boxed label 'a'. The sixth staff ends with a boxed label 'a'. The seventh staff contains a boxed label 'a'. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes).

ใจเอ๋ย

Musical score for the piece "ใจเอ๋ย" (Heart, oh heart!). The score is written in treble clef with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 4/4 time signature. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a boxed label 'a'. The second staff ends with a boxed label 'a'. The third staff contains a boxed label 'a'. The fourth staff begins with a boxed label 'b'. The fifth staff contains a boxed label 'a'. The sixth staff ends with a boxed label 'a'. The seventh staff contains a boxed label 'a'. The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes).

ข้าวฟ้า

Musical score for 'ข้าวฟ้า' (Caoi Fa). The score consists of six staves of music in a 4/4 time signature. The melody is written on a single treble clef staff. The key signature is one flat (B-flat). The score includes two marked sections: 'a' and 'b'. Section 'a' appears in the first, second, and fourth staves, while section 'b' appears in the third staff. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some phrases marked with slurs and repeat signs.

รักलग

Musical score for 'รักलग' (Rak Lag). The score consists of seven staves of music in a 4/4 time signature. The melody is written on a single treble clef staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The score includes two marked sections: 'a' and 'b'. Section 'a' appears in the first, second, and sixth staves, while section 'b' appears in the fourth staff. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some phrases marked with slurs, repeat signs, and triplets (indicated by a '3' over the notes).

1.1.2 รูปแบบเพลงมาตรฐาน แบบ a b a พบว่ามีการใช้รูปแบบเพลงชนิดนี้เพียง
1 เพลงได้แก่เพลงไปสู่ความสุข ดังนี้

ไปสู่ความสุข

The musical score for "ไปสู่ความสุข" is presented in six staves. The key signature is one flat (B-flat major) and the time signature is 4/4. The first staff begins with a boxed 'a' above the first measure. The second staff concludes with a boxed 'b' above the final measure. The fourth staff begins with a boxed 'a' above the first measure. The fifth staff includes two triplet markings, each indicated by the number '3' above the notes. The piece ends with a double bar line on the sixth staff.

1.1.3 รูปแบบเพลงมาตรฐาน แบบ a b a c พบว่ามีการใช้รูปแบบเพลงชนิดนี้เพียง 2 เพลงได้แก่เพลงนางสาวไทย และเพลงผีน้อย ดังนี้

นางสาวไทย

The musical score for "นางสาวไทย" is written in 3/4 time and consists of six staves. The first staff is labeled 'a', the second 'b', the third 'a', and the fourth 'c'. The fifth and sixth staves continue the melody with a triplet in the fifth staff.

ผีน้อย

The musical score for "ผีน้อย" is written in 3/4 time and consists of six staves. The first staff is labeled 'a', the second 'b', the third 'a', and the fourth 'c'. The fifth and sixth staves continue the melody.

- 1.1.4 รูปแบบเพลงมาตรฐาน แบบ a a' a'' ซึ่งเป็นรูปแบบเพลงที่ไม่ค่อยพบเห็นเท่าใดนัก ในงานวิจัยนี้พบว่ามียู่เพียง 1 เพลง คือเพลงหัวใจทำด้วยอะไร ดังภาพแสดงรูปแบบเพลงข้างล่างนี้

หัวใจทำด้วยอะไร

The musical score for "หัวใจทำด้วยอะไร" is presented in seven staves. The key signature is B-flat major (two flats) and the time signature is 4/4. The notation includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests. The structure is marked with 'a' and 'a'' in boxes above specific measures, indicating the form. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.

- 1.2 การใช้รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษ หมายถึงรูปแบบเพลงที่ริเริ่มสร้างสรรค์ขึ้นตามวิธีคิดอย่างศิลปินแนวคิดก้าวหน้า ซึ่งมักจะไม่ได้ติดขัดกับกรอบดั้งเดิมเพราะถือว่าศิลปะคือการสร้างสรรค์ ดังที่ Ted Peases ได้นำเสนอไว้ว่า

Jazz composers have made use of many other song forms and lengths. In particular, through-composed tunes have become more common. Through-composed tunes (their forms often designated as abcd) rely on motivic manipulation rather than phrase repetition for unity and coherence. A good example of a through-composed jazz tune is "Dolphin Dance" by Herbie Hancock.¹

ซึ่งสามารถแปลความโดยสรุปได้ว่า นักประพันธ์เพลงแจ๊สที่มีแนวคิดก้าวหน้าเห็นว่าการใช้รูปแบบเพลงและขนาดความยาวที่หลากหลายเป็นเรื่องธรรมดา ที่พบเห็นกันบ่อยๆ ได้แก่รูปแบบเพลง แบบ abcd อันเป็นรูปแบบเพลงที่มีการเปลี่ยนแนวทำนองเพลงทุกช่วงตอนของบทเพลงซึ่งจะมีมากกว่าเพลงที่มีแนวทำนองซ้ำกัน สำหรับความเป็นเอกภาพของบทเพลงนั้นยึดเอาเนื้อหาสาระเป็นสำคัญ ดังตัวอย่างผลงานเพลงของเฮอ์บี แฮนค็อก นักประพันธ์เพลงแนวคิดก้าวหน้าในเพลง "Dolphin Dance" เป็นต้น

จากหลักฐานทางวิชาการข้างต้นจึงสรุปได้ว่า รูปแบบเพลงที่ใช้ในผลงานเพลงและดนตรีชั้นเล็กอันได้แก่เพลงประโลมโลกประเภทต่างๆ เช่น เพลงแจ๊ส เพลงร็อก เพลงสมัยนิยม เพลงเพื่อชีวิต จะใช้รูปแบบเพลงมาตรฐานอันมีรากฐานมาจากกรอบความคิดทางวิชาการ และรูปแบบเพลงลักษณะพิเศษอันมีรากฐานจากความคิดริเริ่มสร้างสรรค์อย่างอิสระตามวิธีคิดแบบศิลปิน

ในการศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ผลการศึกษาพบว่ามีการใช้รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษที่มีความเป็นอิสระตามวิธีคิดอย่างศิลปินจำนวน เพลงซึ่งสามารถจำแนกออกเป็น แบบต่างๆ ดังต่อไปนี้

- 1.2.1 รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษ แบบ a b c d อันเป็นรูปแบบเพลงที่ตรงกันกับตัวอย่างในข้อมูลทางวิชาการ และพบเห็นกันตามสมควรโดยเฉพาะในผลงานเพลงแจ๊ส ผลจากการศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงจากงานวิจัยนี้พบว่ามีการใช้รูปแบบเพลงลักษณะนี้อยู่ 29 เพลง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

¹Ted Peases. *Jazz Composition*. 2003. p. 112.

กลางจันทร์

Musical score for 'กลางจันทร์' (Klang Chan) in 4/4 time, key of B-flat major. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a boxed 'a' above the first measure. The second staff has a boxed 'b' above the fifth measure. The third staff has a boxed 'c' above the first measure. The fourth staff has a boxed 'd' above the eighth measure. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.

หน้าตาสวรรค์

Musical score for 'หน้าตาสวรรค์' (Nana Ta Sa Watt) in 3/4 time, key of B-flat major. The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a boxed 'a' above the first measure. The second staff has a boxed 'b' above the fifth measure. The third staff has a boxed 'c' above the first measure. The fourth staff has a boxed 'd' above the first measure. The piece concludes with a double bar line at the end of the seventh staff.

หวนให้อาลัยหา

Musical score for the piece "หวนให้อาลัยหา" (Huan Hai Ai Lai Ha). The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The piece consists of eight staves of music. The first staff is marked with a box 'a' and contains a triplet of eighth notes. The second staff also features a triplet of eighth notes. The third staff is marked with a box 'b' and begins with a quarter rest followed by a quarter note. The fourth staff continues the melody. The fifth staff is marked with a box 'c' and includes a change in time signature to 2/4. The sixth staff is marked with a box 'd' and continues the melody. The seventh and eighth staves complete the piece with a final cadence.

สนธยา

Musical score for the piece "สนธยา" (Santhaya). The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The piece consists of three staves of music. The first staff is marked with a box 'a' and contains a quarter note followed by a half note. The second staff continues the melody with a half note and a quarter note. The third staff is marked with a box 'b' and begins with a quarter rest followed by a quarter note, then continues with a triplet of eighth notes.

First system of musical notation, consisting of six staves. The music is written in a single melodic line. A box labeled 'c' is positioned above the first staff, and a box labeled 'd' is positioned below the second staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the fourth staff.

อาทร

Second system of musical notation, titled "อาทร", consisting of eight staves. The music continues with various notes and rests. Boxes labeled 'a', 'b', 'c', and 'd' are placed at various points in the score. Triplet markings with '3' are present in the second, fifth, and sixth staves.

1.2.2 รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษ แบบ a b c ซึ่งพบเห็นอยู่ประปราย สำหรับในงานวิจัยนี้มีเพียง 6 เพลง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

จ่อมใจในทรวง

The musical score for "จ่อมใจในทรวง" is written in 4/4 time and consists of eight staves. The melody is divided into three sections:

- Section a:** The first staff begins with a rest, followed by a quarter note G4, a half note A4, and a quarter note B4. A box labeled 'a' is placed above the first measure.
- Section b:** The fourth staff begins with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A box labeled 'b' is placed above the first measure.
- Section c:** The sixth staff begins with a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note B4. A box labeled 'c' is placed above the first measure.

The score concludes with a final double bar line on the eighth staff.

จำพราว



Musical score for 'จำพราว' in 3/4 time, featuring five staves of music. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes three marked sections: 'a' on the first staff, 'b' on the second staff, and 'c' on the third staff. The piece concludes with a double bar line on the fifth staff.

ชาวประมง



Musical score for 'ชาวประมง' in 2/4 time, featuring five staves of music. The key signature has two flats (B-flat, E-flat). The score includes three marked sections: 'a' on the first staff, 'b' on the second staff, and 'c' on the third staff. The piece concludes with a double bar line on the fifth staff.

แม่นฉินยังดวงใจ

Musical score for the piece "แม่นฉินยังดวงใจ" (Mae Nee Ying Duangjai). The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). It consists of six staves of music. The first staff begins with a measure marked 'a'. The second staff contains a measure marked 'b'. The third staff contains a measure marked 'c'. The fourth staff contains a measure marked '3', indicating a triplet. The piece concludes with a double bar line on the sixth staff.

หวนคิด

Musical score for the piece "หวนคิด" (Huan Kid). The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). It consists of six staves of music. The first staff begins with a measure marked 'a'. The third staff contains a measure marked 'b'. The fourth staff contains a measure marked 'c'. The piece concludes with a double bar line on the sixth staff.

1.2.3 รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษ แบบ a b c d e ซึ่งเป็นรูปแบบเพลงที่ปรากฏให้เห็นไม่บ่อยนัก ในงานวิจัยนี้ปรากฏว่ามีอยู่ 8 เพลงดังตัวอย่างต่อไปนี้

คิดถึง (1)

The musical score for "คิดถึง (1)" is written in 3/4 time and consists of ten staves. The notation includes various rhythmic values such as eighth and sixteenth notes, as well as rests. Specific sections are marked with boxes labeled 'a', 'b', 'c', 'd', and 'e' above the corresponding measures. The score concludes with a double bar line.

ชมไม้ (2)

Musical score for 'ชมไม้ (2)' in G major, 4/4 time. The score consists of eight staves of music. The first staff is marked with a box 'a'. The second staff has a box 'b' above it. The third staff has a box 'c' below it. The fourth staff has a box 'd' above it. The fifth staff has a box 'e' above it. The sixth staff has a box 'e' above it. The seventh staff has a box 'e' above it. The eighth staff has a box 'e' above it.

ด้วยรักยิ่ง

Musical score for 'ด้วยรักยิ่ง' in G major, 4/4 time. The score consists of eight staves of music. The first staff is marked with a box 'a'. The second staff has a box 'b' above it. The third staff has a box 'c' below it. The fourth staff has a box 'd' above it. The fifth staff has a box 'e' above it. The sixth staff has a box 'e' above it. The seventh staff has a box 'e' above it. The eighth staff has a box 'e' above it. The word 'Arpeggi' is written below the second staff.

แลจันทร

A musical score for the piece 'แลจันทร' (Lachantra). The score is written on ten staves of music. The first staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music consists of a single melodic line. The key signature changes from one flat (F major) to three flats (C minor) in the seventh staff. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

เฉลิมขวัญกุลยาณีวัฒนา

The musical score consists of ten staves of music in a single system. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is divided into five sections labeled 'a' through 'e' in boxes above the staves.

- Staff 1:** Section 'a' begins with a whole rest, followed by a half note G4, a quarter note A4, and a quarter note Bb4.
- Staff 2:** Continuation of the melody with eighth notes and a triplet of eighth notes.
- Staff 3:** Section 'b' starts with a quarter rest, followed by eighth notes and a triplet of eighth notes. The time signature changes to 2/4.
- Staff 4:** Section 'c' begins with a quarter note G4, followed by eighth notes and a quarter rest.
- Staff 5:** Continuation of the melody with a triplet of eighth notes.
- Staff 6:** Section 'd' starts with a quarter note G4, followed by eighth notes and a quarter rest.
- Staff 7:** Section 'e' begins with a quarter note G4, followed by eighth notes and a quarter rest. The time signature changes to 4/4.
- Staff 8:** Continuation of the melody with eighth notes and a quarter note.
- Staff 9:** Final staff of the piece, ending with a double bar line.

1.2.4 รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษ แบบ a b c d e f . . . เป็นรูปแบบเพลงที่มีขนาดความยาวตั้งแต่ 6 ท่อนขึ้นไปซึ่งปรากฏเห็นไม่บ่อยนัก แต่ในงานวิจัยนี้ปรากฏว่ามีถึง 51 เพลงดังตัวอย่างต่อไปนี้

กุหลาบภูพิงค์

The musical score for 'กุหลาบภูพิงค์' is presented in ten staves. The first two staves are in 2/4 time with a key signature of one sharp (F#). The third and fourth staves are in 3/4 time with a key signature of one flat (Bb). The fifth and sixth staves are in 4/4 time with a key signature of one flat (Bb). The seventh and eighth staves are in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The ninth and tenth staves are in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The score is divided into six sections, each marked with a letter in a box: 'a' (measures 1-4), 'b' (measures 5-8), 'c' (measures 9-12), 'd' (measures 13-16), 'e' (measures 17-20), and 'f' (measures 21-24). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

ความเศร้า

The image shows a musical score for a piece titled "ความเศร้า" (Sadness). The score is written in a single system with ten staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is marked with eight sections labeled 'a' through 'h'. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

เดือนเพ็ญที่ภูพิงค์

The musical score consists of ten staves of music in a single system. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 2/4. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with rests and dynamic markings. Specific sections are marked with letters in boxes: 'a' is above the first staff, 'b' is above the second staff, 'c' is above the third staff, 'd' is below the fourth staff, 'e' is below the fifth staff, and 'f' is below the sixth staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the fourth staff. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

ไม่หน้าพบกันเลย

a

b

c

d

e

f

g

The image shows a musical score for the Thai song 'ไม่หน้าพบกันเลย' (mai naa pua ban gan leay). The score is written in a single system with 12 staves. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The music is in a major mode. The score is divided into sections labeled 'a' through 'g'. Section 'a' is the first measure. Section 'b' is the second measure. Section 'c' is the third measure. Section 'd' is the fourth measure. Section 'e' is the fifth measure. Section 'f' is the sixth measure. Section 'g' is the seventh measure. The score ends with a double bar line.

ស្ត្រី 2000

The musical score consists of 11 measures, each labeled with a letter in a box: a, b, c, d, e, f, g, h, i, j, and k. The notation is written on a single staff in treble clef. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 'a' starts with a quarter rest followed by a quarter note. Measure 'b' begins with a quarter note and a half note. Measure 'c' starts with a quarter note and a half note. Measure 'd' begins with a quarter note and a half note. Measure 'e' starts with a quarter note and a half note. Measure 'f' begins with a quarter note and a half note. Measure 'g' starts with a quarter note and a half note. Measure 'h' begins with a quarter note and a half note. Measure 'i' starts with a quarter note and a half note. Measure 'j' begins with a quarter note and a half note. Measure 'k' starts with a quarter note and a half note.

- 1.2.5 รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษ ตามอัตลักษณ์ของผู้ประพันธ์ เป็นรูปแบบเพลงที่มีการจัดวางท่วงทำนองตามแนวคิดอิสระของผู้ประพันธ์ อันจะเกิดขึ้นในความกล้าหาญ เชื่อมั่น บนพื้นฐานของจินตนาการเชิงศิลป์ ในงานวิจัยนี้พบว่ามียุ่ 4 เพลงดังต่อไปนี้

รักเอ๋ย

The musical score for "รักเอ๋ย" is presented in 4/4 time. It consists of eight staves of music. The first staff is marked with a box containing the letter 'a' and ends with a triplet of eighth notes. The second staff is marked with a box containing the letter 'b' and contains a double bar line. The third staff continues the melody. The fourth staff is marked with a box containing the letter 'a' and ends with a sharp sign. The fifth staff continues the melody. The sixth staff is labeled "Independent melody....." and continues the melody. The seventh staff is marked with a box containing the letter 'b' and continues the melody. The eighth staff is labeled "Independent melody....." and continues the melody.

เรื่อย ๆ มารอน ๆ (1/2)

Musical score for the piece "เรื่อย ๆ มารอน ๆ (1/2)". The score is written in treble clef, 2/4 time, and B-flat major. It consists of seven staves of music. The first staff begins with a measure of rest followed by a melodic line starting with a quarter note G4, marked with a box 'a'. The second staff continues the melody with a triplet of eighth notes marked '3' and a measure marked 'a''. The third staff continues the melodic line. The fourth staff begins with a measure of rest followed by a melodic line starting with a quarter note G4, marked with a box 'b', and includes a triplet of eighth notes marked '3'. The fifth staff continues the melody with a triplet of eighth notes marked '3'. The sixth staff begins with a measure of rest followed by a melodic line starting with a quarter note G4, marked with a box 'c'. The seventh staff continues the melodic line and ends with a double bar line.

สายลมหวาน

Musical score for 'สายลมหวาน' (Sweet Breeze). The score consists of six staves of music in 3/4 time, key of B-flat major. The melody is marked with three sections: 'a' (measures 1-4), 'b' (measures 5-8), and 'c' (measures 9-12). The piece concludes with a double bar line.

จับคู่

Independent melody.....

Musical score for 'จับคู่' (Pairing). The score consists of five staves of music in 3/4 time, key of B-flat major. The melody is marked with two sections: 'a' (measures 1-4) and 'b' (measures 5-8). The piece concludes with a double bar line.

1.3 การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time signature) ซึ่งเป็นเครื่องหมายที่บันทึกไว้ในจุดเริ่มต้นของบทเพลง ดังที่พระเจนดุริยางค์¹ ได้เสนอไว้สรุปได้ว่าเป็นเครื่องหมายที่บ่งชี้ให้ทราบแนวทางในการปฏิบัติตามข้อกำหนดที่กำหนดไว้ด้วยตัวเลข 2 ตัวที่ซ้อนกัน จำแนกออกเป็น 3 จำพวก ได้แก่จำพวกบทเพลง 2 จังหวะ, 3 จังหวะ และ 4 จังหวะ ในแต่จำพวกแบ่งเป็น 2 ชนิดคือ อัตราธรรมดาและอัตราผสม ผลจากการวิจัยปรากฏในรายละเอียดต่อไปนี้

1.3.1 การใช้เครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะจำพวกเดียว มักปรากฏในผลงานเพลงโดยทั่วไปซึ่งส่งผลให้บทเพลงสะท้อนแสดงลีลาอารมณ์ได้เพียงลักษณะเดียว จากการศึกษาการใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะในงานวิจัยนี้ ปรากฏว่ามีการใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะจำพวกเดียวอยู่ 75 เพลงโดยใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะในอัตราธรรมดาทั้งสิ้น ดังตัวอย่างต่อไปนี้

1.3.1.1 การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะจำพวกบทเพลง 2 จังหวะ ผลจากการศึกษาพบว่าในงานวิจัยนี้มีการใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะจำพวกบทเพลง 2 จังหวะแบบ C อยู่ 5 เพลงและแบบ $\frac{2}{4}$ อยู่ 1 เพลง ดังนี้

จับคู่

ฝันถึงเธอ

Musical score for the song "ฝันถึงเธอ" (Dreaming of You). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of seven staves of music. The melody is characterized by a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and a final double bar line at the end of the seventh staff.

ชาวประมง

Musical score for the song "ชาวประมง" (The Fisherman). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It consists of five staves of music. The melody is primarily composed of quarter and eighth notes, with some rests and a final double bar line at the end of the fifth staff.

ชมไม้ (๒)

Musical score for 'ชมไม้ (๒)' (Chom Mai (2)). The score is written on ten staves, each containing a single melodic line. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

ลืมไม่ขึ้น

A musical score for the song "ลืมไม่ขึ้น" (Lueam Mai Chuen), page 53. The score is written in a single system with 13 staves. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is common time (C). The melody is written in a treble clef. The score consists of the following measures:

- Staff 1: 8 measures, ending with a double bar line.
- Staff 2: 8 measures, ending with a double bar line.
- Staff 3: 8 measures, ending with a double bar line.
- Staff 4: 8 measures, ending with a double bar line.
- Staff 5: 8 measures, ending with a double bar line.
- Staff 6: 8 measures, ending with a double bar line.
- Staff 7: 8 measures, ending with a double bar line.
- Staff 8: 8 measures, ending with a double bar line.
- Staff 9: 8 measures, ending with a double bar line.
- Staff 10: 8 measures, ending with a double bar line.
- Staff 11: 8 measures, ending with a double bar line.
- Staff 12: 8 measures, ending with a double bar line.
- Staff 13: 8 measures, ending with a double bar line.

The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, half notes, and full notes, along with rests, slurs, and a triplet in the final measure of the 12th staff.

อาลัย ... สมเด็จพระย่า

The image displays a musical score for the piece 'อาลัย ... สมเด็จพระย่า'. The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 2/4. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. Several measures contain slurs, indicating phrasing. The score concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the tenth staff.

- 1.3.1.2 การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะจำพวกบทเพลง 3 จังหวะ ผลจากการศึกษาพบว่างานวิจัยนี้มีการใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะจำพวกบทเพลง 3 จังหวะแบบ $\frac{3}{4}$ ซึ่งเป็นอัตรากรรมคยาอยู่ 19 เพลง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ครวญรัก

The musical score for 'ครวญรัก' is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music. The melody is characterized by a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, often grouped with beams. There are several measures with rests, and the piece concludes with a double bar line.

สายสมร

The musical score for 'สายสมร' is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb, Eb) and a 3/4 time signature. It consists of five staves of music. The melody features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some measures containing rests. The piece ends with a double bar line.



ชมปลา (๓)

คินฟ้ามิด

Musical score for 'คินฟ้ามิด' (Kin Fah Mee) in 3/4 time, key of B-flat major. The score consists of eight staves of music. The melody is written in a single voice line. The piece begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 3/4 time signature. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and ties. The piece concludes with a double bar line.

จำพรากร

Musical score for 'จำพรากร' (Jam Pra-ak) in 3/4 time, key of B-flat major. The score consists of five staves of music. The melody is written in a single voice line. The piece begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat major), and a 3/4 time signature. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, with some rests and ties. The piece concludes with a double bar line.

- 1.3.1.3 การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะจำพวกบทเพลง 4 จังหวะ ผลจากการศึกษาพบว่างานวิจัยนี้มีการใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะจำพวกบทเพลง 4 จังหวะแบบ C หรือ $\frac{4}{4}$ ซึ่งเป็นอัตรากรรมตาอยู่ 50 เพลง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

คิดถึงฉันบ้างไหม

ลืมไม่ลง

A musical score for the song "ลืมไม่ลง" (Don't Forget). The score is written in a single system with 14 staves. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The music is written in a treble clef. The score consists of a single melodic line. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a common time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F4, and then a half note G4. The second staff continues with a quarter note G4, a quarter note F4, a quarter note E4, a quarter note D4, a quarter note C4, a quarter note B3, a quarter note A3, and a quarter note G3. The third staff continues with a quarter note G3, a quarter note F3, a quarter note E3, a quarter note D3, a quarter note C3, a quarter note B2, a quarter note A2, and a quarter note G2. The fourth staff continues with a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, a quarter note A1, and a quarter note G1. The fifth staff continues with a quarter note G1, a quarter note F1, a quarter note E1, a quarter note D1, a quarter note C1, a quarter note B0, a quarter note A0, and a quarter note G0. The sixth staff continues with a quarter note G0, a quarter note F0, a quarter note E0, a quarter note D0, a quarter note C0, a quarter note B-1, a quarter note A-1, and a quarter note G-1. The seventh staff continues with a quarter note G-1, a quarter note F-1, a quarter note E-1, a quarter note D-1, a quarter note C-1, a quarter note B-2, a quarter note A-2, and a quarter note G-2. The eighth staff continues with a quarter note G-2, a quarter note F-2, a quarter note E-2, a quarter note D-2, a quarter note C-2, a quarter note B-3, a quarter note A-3, and a quarter note G-3. The ninth staff continues with a quarter note G-3, a quarter note F-3, a quarter note E-3, a quarter note D-3, a quarter note C-3, a quarter note B-4, a quarter note A-4, and a quarter note G-4. The tenth staff continues with a quarter note G-4, a quarter note F-4, a quarter note E-4, a quarter note D-4, a quarter note C-4, a quarter note B-5, a quarter note A-5, and a quarter note G-5. The eleventh staff continues with a quarter note G-5, a quarter note F-5, a quarter note E-5, a quarter note D-5, a quarter note C-5, a quarter note B-6, a quarter note A-6, and a quarter note G-6. The twelfth staff continues with a quarter note G-6, a quarter note F-6, a quarter note E-6, a quarter note D-6, a quarter note C-6, a quarter note B-7, a quarter note A-7, and a quarter note G-7. The thirteenth staff continues with a quarter note G-7, a quarter note F-7, a quarter note E-7, a quarter note D-7, a quarter note C-7, a quarter note B-8, a quarter note A-8, and a quarter note G-8. The fourteenth staff continues with a quarter note G-8, a quarter note F-8, a quarter note E-8, a quarter note D-8, a quarter note C-8, a quarter note B-9, a quarter note A-9, and a quarter note G-9. The score ends with a double bar line.

เจ้าดอกรัก

Musical score for the song "เจ้าดอกรัก" (Jai Dok Rak). The score is written in a single system with ten staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is primarily in the treble clef, with some notes in the bass clef. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and slurs. The piece concludes with a double bar line.

ชมจันทร์

Musical score for the song "ชมจันทร์" (Chom Chan). The score is written in a single system with six staves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The melody is primarily in the treble clef, with some notes in the bass clef. The music features a mix of quarter, eighth, and sixteenth notes, along with rests and slurs. The piece concludes with a double bar line.

ด้วยกัน

A musical score for the piece "ด้วยกัน" (Dua-yun). The score is written on 15 staves in a single system. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The melody is written on a treble clef staff, and the accompaniment is written on a bass clef staff. The piece features a variety of rhythmic patterns, including quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, as well as rests and ties. The melody is characterized by a mix of eighth and quarter notes, often with ties, and the accompaniment consists of a steady eighth-note pattern. The piece concludes with a final cadence on the 15th staff.

1.3.2 การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะหลายจำพวก ซึ่งเป็นการนำเอามาใช้ในเพลงเดียวกัน ทำให้ลีลาอารมณ์ของเพลงมีความหลากหลาย ซึ่งไม่ค่อยมีปรากฏในผลงานเพลงประเภทดนตรีสมัยนิยม ในงานวิจัยนี้พบว่ามียุ่จำนวนไม่น้อยดังรายละเอียดต่อไปนี้

1.3.2.1 การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะหลายจำพวก แบบ $\frac{3}{4}$ กับ $\frac{4}{4}$ ผลจากการวิจัยพบว่ามียุ่ 5 เพลง ดังนี้

กุหลาบภูพิงค์

คณิงหา

Musical score for the piece "คณิงหา" (Kaningha). The score is written on ten staves in treble clef, featuring a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The melody is characterized by flowing eighth and sixteenth notes, often grouped in pairs or fours, with frequent use of slurs and ties. The piece concludes with a double bar line.

ความเศร้า

A musical score for the piece "ความเศร้า" (Sadness). The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The first staff has a 3/4 time signature. The music consists of a single melodic line with various note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several measures with double bar lines, indicating the end of a phrase or section. The piece concludes with a final double bar line at the end of the tenth staff.

ՀՅՆԻՂ

The musical score is written in 3/4 time and consists of 14 staves. The melody is in the upper voice, and the piano accompaniment is in the lower voice. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes various musical notations such as slurs, ties, and ornaments. A triplet of eighth notes is marked with a '3' in the 7th staff. The piano accompaniment features several chords, including Fm7, Abm, Eb, Ab, Fm7, Cm7, F7, Bb7, Bb7, Eb, F7, Bb7, Ab, Eb, Bb7, Eb, Ab, Eb, Bb7, Bbdim7, Bb7, and Eb.

หน้าค่าง (1)

The image displays a musical score for the piece 'หน้าค่าง (1)'. The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef, a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and a 3/4 time signature. The music consists of a single melodic line with various rhythmic values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several measures with slurs and ties. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the eighth staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the tenth staff.

1.3.2.2 การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะหลายจำพวก แบบ $\frac{4}{4}$ กับ $\frac{3}{4}$
 ผลจากการวิจัยพบว่ามีอยู่ 4 เพลง ดังนี้

ไม่น่าพบกันเลย

The musical score for "ไม่น่าพบกันเลย" is presented on 14 staves. It starts in 4/4 time and uses a key signature of two flats. The melody is composed of a variety of rhythmic patterns, including quarter, eighth, and sixteenth notes, often beamed together. The score ends with a double bar line and repeat dots.

สงสารใจ

The image displays a musical score for the piece "สงสารใจ" (Sangsara Jai). The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 4/4. The music features a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties. There are several measures with repeat signs (double bar lines with dots) and a section marked with a 3/4 time signature. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings such as accents and hairpins. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

หวิว หวิว

The image displays a musical score for the piece "หวิว หวิว" (Huiw Huiw). The score is written on 12 staves of music, all using a treble clef. The key signature is B-flat major (two flats), and the time signature is 4/4. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, as well as rests. There are several measures with a fermata (a horizontal line above the note) and some measures with a 7-measure rest. The score concludes with a double bar line and repeat dots.

ด้วยรักยิ่ง

A musical score for the piece "ด้วยรักยิ่ง" (With Love). The score is written on eight staves in treble clef. The first staff is in 4/4 time. The second staff includes an "Arpeggi" marking. The third staff contains a double bar line and a key signature change to one sharp (F#). The fourth staff contains a key signature change to two sharps (F# and C#). The fifth staff contains a key signature change to one sharp (F#). The sixth staff contains a key signature change to two sharps (F# and C#). The seventh staff contains a key signature change to one sharp (F#) and a "C" marking. The eighth staff concludes the piece with a double bar line.

1.3.2.3 การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะหลายจำพวกเรียงสลับกัน 3 ช่วง
ขึ้นไป ผลจากการวิจัยพบว่ามีอยู่ 15 เพลง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ไกลกังวล

The image displays a musical score for the piece 'ไกลกังวล' (Klong Kwang Wut). The score is written on ten staves, each beginning with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The music features a complex rhythmic structure, characterized by the use of various time signatures and rests, as indicated by the text above. The notation includes a variety of note values, including quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and ties. The piece concludes with a double bar line at the end of the tenth staff.

คิดถึงเธอ

A musical score for the song "คิดถึงเธอ" (Thinking of You). The score is written in a single system with 14 staves. It begins in 4/4 time with a key signature of one flat (F major/D minor). The melody is written in treble clef. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, along with rests and phrasing slurs. There are several triplet markings (indicated by a '3' over a group of notes) and a key signature change to three flats (B-flat major/A-flat minor) in the final section of the piece. The score concludes with a double bar line.

เดือนเพ็ญที่ภูพิงค์

A musical score for the piece "เดือนเพ็ญที่ภูพิงค์" (Full Moon at Phu Pingk). The score is written on ten staves in a single system. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is common time (C). The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it on the fifth staff. The piece concludes with a double bar line on the tenth staff.

ສູ້ປີ 2000

A musical score for the piece 'ສູ້ປີ 2000'. The score is written on 13 staves of music. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a 3/4 time signature. The music consists of a single melodic line. The score includes various rhythmic values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests. There are several dynamic markings, including 'p' (piano) and 'f' (forte). A 'C7' chord symbol is present below the fourth staff. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it on the fourth staff. The piece concludes with a double bar line and repeat dots at the end of the thirteenth staff.



เหลือเพียงรอย

The second system of musical notation consists of ten staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three flats, and a 4/4 time signature. It contains a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, a quarter note C5, a quarter note B-flat4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest. A triplet of eighth notes (G4, A4, B-flat4) is marked with a '3' above it. The second staff continues with a 3/4 time signature, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, a quarter note C5, a quarter note B-flat4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest. A triplet of eighth notes (G4, A4, B-flat4) is marked with a '3' above it. The third staff continues with a 3/4 time signature, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, a quarter note C5, a quarter note B-flat4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest. A triplet of eighth notes (G4, A4, B-flat4) is marked with a '3' above it. The fourth staff continues with a 3/4 time signature, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, a quarter note C5, a quarter note B-flat4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest. A triplet of eighth notes (G4, A4, B-flat4) is marked with a '3' above it. The fifth staff continues with a 3/4 time signature, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, a quarter note C5, a quarter note B-flat4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest. A triplet of eighth notes (G4, A4, B-flat4) is marked with a '3' above it. The sixth staff continues with a 3/4 time signature, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, a quarter note C5, a quarter note B-flat4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest. A triplet of eighth notes (G4, A4, B-flat4) is marked with a '3' above it. The seventh staff continues with a 3/4 time signature, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, a quarter note C5, a quarter note B-flat4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest. A triplet of eighth notes (G4, A4, B-flat4) is marked with a '3' above it. The eighth staff continues with a 3/4 time signature, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, a quarter note C5, a quarter note B-flat4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest. A triplet of eighth notes (G4, A4, B-flat4) is marked with a '3' above it. The ninth staff continues with a 3/4 time signature, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, a quarter note C5, a quarter note B-flat4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest. A triplet of eighth notes (G4, A4, B-flat4) is marked with a '3' above it. The tenth staff continues with a 3/4 time signature, starting with a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B-flat4, a quarter note C5, a quarter note B-flat4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter rest. A triplet of eighth notes (G4, A4, B-flat4) is marked with a '3' above it. The system concludes with a double bar line.

- 1.4 การใช้โน้ตเสียงเคียด (Tension) เป็นโน้ตที่อยู่เหนือโครงสร้างของคอร์ดต่างๆ ที่ให้เสียงเบียดความรู้สึกหรือที่เรียกว่าเสียงกระด้าง อันมีส่วนสร้างสรรค์ลักษณะสัมผัสเสียงที่เต็มเต็มในด้านคุณภาพแก่ผลงานเพลง สอดคล้องกับ Ted Pease ที่นำเสนอไว้ว่า

Tensions (9ths, 11ths, and 13ths) are the upper structure extensions of seventh chords. They are called tensions because they create intervallic dissonance. They produce a richer, more tense quality than that of a basic chord sound, which relies strictly on chord tones. In order to voice chords effectively in a variety of ways, arrangers and players need to understand that only certain non-chordal tones qualify as “available tensions.” While creating dissonance, these available tensions do not change the fundamental quality of the chord or create an unpleasant clash.¹

ซึ่งสามารถแปลความโดยสรุปได้ว่า โน้ตเสียงเคียดเป็นโน้ตที่อยู่เหนือโครงสร้างของคอร์ด 7 อันได้แก่โน้ตที่ 9, ที่ 11, และที่ 13 ซึ่งสามารถสร้างความรู้สึกที่หลากหลายมากกว่าสัมผัสเสียงของคอร์ดพื้นฐาน ผู้เรียบเรียงเสียงประสานและนักดนตรีจำเป็นต้องทำความเข้าใจการใช้โน้ตนอกคอร์ดเหล่านี้ได้อย่างมีคุณภาพอันจะทำให้กลายเป็น “โน้ตเสียงเคียดที่น่าฟัง” อันจะไม่ทำให้พื้นเสียงของคอร์ดเปลี่ยนไปทั้งยังไม่ทำให้เสียความรู้สึกอีกด้วย

ผลจากการวิจัยพบว่าทุกเพลงมีการใช้โน้ตเสียงเคียดและใช้กันค่อนข้างหลากหลายทุกอันดับของโน้ตเสียงเคียดคละเคล้าผสมผสานกันไป ซึ่งจะจำแนกประเภทนำเสนอเป็นตัวอย่างตามลำดับไปดังนี้

- 1.4.1 การใช้โน้ตเสียงเคียดที่ 9 พบว่ามีอยู่ในผลงานเพลงถึง 98 เพลง ในแต่ละบทเพลงมีหลายตำแหน่ง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

กุหลาบ

The musical score for 'กุหลาบ' consists of three staves of music. The first staff contains the following chords: C, E7, Am6, Fmaj7, T9, C, C#dim7Dm7. The second staff contains: G7, D7, G7, C, C7. The third staff contains: F, C, D9, F, C, Ab, G7. The melody is written in treble clef with a 7/8 time signature.

¹Ted Pease and Ken Pulling. *Modern Jazz Voicings*. 2001. p.11.

C Eb Am F T9 C T9 Am7 Dm7 T9 G7 D7 G7

C Eb Ab Eb Ab Bb7 Eb Edim7

A^bm6 F7 Bb7 Bb7 Eb G7 Cm A^b

Eb Bma7 Bb7 F7 Bb7 Bb7 T9 T9

Eb Eb T9 A^b Fm7 T9 Bb7 T9 Eb

ครวญรัก

T9 T9

G B7 C C^{dim}7 G D7

G G A7 D7 G B7

T9 T9

C G D7 G A7 D7

G Bm7 F#7 C G

D7 G A7 D7 G T9 B7

C G D7 G C Cm G

คิดถึงเธอ

This musical score is for the song "คิดถึงเธอ" (Thinking of You). It is written in 4/4 time and consists of 14 staves of music. The key signature changes from C major to B-flat major (two flats) in the fifth staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and accidentals. Above the notes, there are numerous chord symbols including C, Dm, G7, C7, T9, F, Dm7, G7, C, G7, D9, G7, C, F, C, T9, F, T9, T9, Gm7, C7, T9, F, Bb, Gm7, C7, F, Am, Dm, E7, Am, Em, Dm, Bb7, A7, Dm, Bb, Dm, Dm, Bb7, A7, Dm, Bb, T9, C7, T9, F, Am, E7, Am, Fm7, C, G7, C, Bbm7, Eb7, T9, T9, Ab, Bbm7, Eb7, Ab, G7, C, C#dim7, T9, T9, Dm7, G7, C, Eb7, T9, Ab, E7, Ab, Dbmaj7, Eb7, Ab, Dbmaj7, T9, Bb7, Eb7, T9, Eb7, E7, Eb7, Ab, Eb7, and Ab.

ฝันถึงเธอ

Musical score for "ฝันถึงเธอ" (Dreaming of You). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The melody is presented on six staves. Chord symbols are placed above the notes. The chords include: G, C7, G, D7, G, C7, G, T9, G, A7, D7, G, C7, G, D7, T9, G, C, Cm, G, T9, T9, Am7, D7, T9, G, Bm7, Em, T9, A, Em7, A7, T9, D7, G, C7, T9, G, D7, G, C7, G, T9, G, D7, T9, G.

สายลมหวาน

Musical score for "สายลมหวาน" (Sweet Breeze). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The melody is presented on six staves. Chord symbols are placed above the notes. The chords include: G, T9, G, Em7, Am7, D7, B7, Em7, T9, A7, D7, G7, Dm7, G7, C, A7, Em7, Am7, D7, T9, T9, E7, E7, Am7, T9, D9, B9, G.

1.4.2 การใช้โน้ตเสียงครีียดที่ ๒9 ผลจากการวิจัยพบว่ามีการใช้เพียง 9 เพลง และมีไม่กี่ตำแหน่งในแต่ละบทเพลง จึงขอเสนอเฉพาะในส่วนที่ปรากฏโน้ตเสียงครีียดที่ ๒9 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ไปสู่ความสุข

Musical score for "ไปสู่ความสุข" (Go to Happiness) in 4/4 time. The score consists of four staves of music. The chords used are: Gm7, C7(b9), Fmaj7, A^bdim7, Gm7, C7, Fmaj7, Fdim7, B^bmaj7, E^bmaj7(#11), Fmaj7, Fdim7, G7, Tb9, Gm7, Gm7+5, C7, and Tb9.

เพียงฝัน

Musical score for "เพียงฝัน" (Just Dream) in 3/4 time. The score consists of four staves of music. The chords used are: B^b, F, B^bm, F, Am, E7, Tb9, Am, G7, C7, Am, Dm, B^b, C7, F, B^b, C7, F, G7, C7, and F.

สายลมหวาน

Musical score for "สายลมหวาน" (Sweet Breeze). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff contains the melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The second staff contains accompaniment with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The third staff contains accompaniment with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Chord symbols are placed above the notes: G, G, Em7, Am7, D7, B7, Tb9, Em7, A7, D7.

สมเด็จพระสุริโยทัย (3)

Musical score for "สมเด็จพระสุริโยทัย (3)" (Queen Suriyothai Part 3). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. It consists of two staves of music. The first staff contains the melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The second staff contains accompaniment with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Chord symbols are placed above the notes: G, Em, Bm, Am, Em, Am, C, F#7, Tb9, B7.

หวิว หวิว

Musical score for "หวิว หวิว" (Whoo Whoo). The score is written in treble clef with a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab) and a 4/4 time signature. It consists of four staves of music. The first staff contains the melody with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The second staff contains accompaniment with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The third staff contains accompaniment with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. The fourth staff contains accompaniment with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Chord symbols are placed above the notes: C#dim, Abm, Bb7, Eb, Fm7, Fm7(b5), Bb7(b9), Ebmaj7, Fm7, Tb9, Bb7, Eb, C7, Fm7, C7, Fm7, F7, Bb7.

1.4.3 การใช้โน้ตเสียงครีียดที่ 11 ผลจากการวิจัยพบว่ามีการใช้ถึง 69 เพลง ในบางเพลงมีอยู่มากและบางเพลงมีอยู่น้อย จึงขอนำเสนอเฉพาะในส่วนที่ปรากฏโน้ตเสียงครีียดที่ 11 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

กุหลาบภูพิงค์

Chords: G, Cm, G, B⁷, Em, A⁷, G, F, F⁷, Fdim⁷, B^bm, T11, C, C[#]dim⁷, Dm⁷, G⁷, C, C⁷, F, Fmaj⁷, F⁶, F⁷, T11, B^b, E^bm, B^b, D⁷, Gm⁷, E^b7, F, D⁷, T11, T11, Gm⁷, C⁷, T11, F, D⁷, G, F, G, B⁷, Em⁷, A⁷, D, D⁷, C, Cm, T11, Gmaj⁷, E⁷, Am⁷, D⁷, G

คิดถึงเธอ

Chords: Fmaj⁷, Am, Dm, E⁷, T11, Am, Em, Dm, B^b7, A⁷, T11, Dm, Dm, B^b7, A⁷, T11, Dm, B^b, C⁷, F, Am, E⁷, Am, Fm⁷, C, G⁷, T11, C

จำพราว

Musical score for 'จำพราว' (Jam Prao). The score is written in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat major/C minor). The melody is primarily composed of eighth and quarter notes. The accompaniment includes various chords such as Bbm, F7, Ebm, Gb, Ebm7, Ab7, Db, Cm7, Bb, D7, G, F7, Bb, Cm7(b9), and Bbm. The piece concludes with a final Bbm chord.

ด้วยจิตปรารถนา

Musical score for 'ด้วยจิตปรารถนา' (Duay Jit Pra-rat-na). The score is written in 3/4 time and features a key signature of three flats (B-flat major/C minor). The melody is primarily composed of quarter and eighth notes. The accompaniment includes various chords such as Ab, G7, Bbm7, Eb7, Bb7, Db, Dbm, Ab, Fm, Bb7, Bbm7, Eb7, Eb7sus4, Bbm7, Ab, E, C#m7, Ab, E, C#m7, Eb7, Eb7, T11, Cm7, T11, G7, Cm, Eb7, Bb7, Eb7, Ab, Bbm7, Cm7, Bbm7, Ab, Abmaj7, T11, Ab7, Db, Fm, E, Eb+7, E, E, Ab, Ab, Eb7, Eb7, Ab, G7, Bbm7, T11, Eb7, Ab, Dbm, Ab, Fm, Dbm, T11, Cm7, F7, Bbm7, T11, Eb7, T11, and Ab. The piece concludes with a final Ab chord.

อาทร

Dm⁷ G⁷ C A⁷ Dm⁷ T11 G⁷ T11 C
 A[♭] D[♭] A[♭] D[♭] A[♭] D[♭] A[♭] maj⁷
 G⁷ 3 3 C G⁷ T11T11 C G^{♯7}
 C Am⁷ Dm⁷ G⁷ C
 F Fm C Dm⁷ T11 G⁷ C

1.4.4 การใช้โน้ตเสียงครีียดที่ #11 ผลจากการวิจัยพบว่ามีการใช้อยู่ 29 เพลง ในแต่ละเพลงมีมากบ้างน้อยบ้าง จึงขอเสนอเฉพาะในส่วนที่ปรากฏโน้ตเสียงครีียดที่ #11 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

จากยอดดอย

Dm Gm A⁷
 Dm B[♭] T#11
 Gm A⁷ Dm

ข้าวฟ้า

Dm⁷ G⁷ C T#11
 Dm⁷ G⁷ D⁷ G⁷

เพียงฝัน

Musical score for "เพียงฝัน" (Just Dream) in F major, 4/4 time. The score consists of five staves of music. The first staff begins with a T#11 chord. The second staff contains a Dm chord. The third staff contains a C chord. The fourth staff contains a Bb chord. The fifth staff contains a Gm7 chord. The score includes various chords such as F, Bbm, F, Gm7, C7, Dm, Bbm, Fmaj7, C7, F, Dm, C, F, G7, C7, F, Bb, Gm7, C7, F, Bb, T#11, Gm7, C7, G9, C7, and F.

สนธยา

Musical score for "สนธยา" (Sunset) in F major, 4/4 time. The score consists of four staves of music. The first staff begins with an F chord. The second staff contains a T#11 chord. The third staff contains an Am7 chord. The fourth staff contains an F chord. The score includes various chords such as F, Fdim7, E7, F, D7, Gm7, C7, T#11, F, Gm7, C7, F, Am7, Bb, Bbm, F, T#11, Gm7, C7, and A7.

องค์พระแม่

Musical score for "องค์พระแม่" (The Mother's Form) in G major, 2/4 time. The score consists of two staves of music. The first staff begins with a G chord. The second staff contains a T#11 chord. The score includes various chords such as G, G7, C, T#11, Eb, D7, G, Am7(b9), E7, T#11, Am7, D7, and G.

1.4.5 การใช้โน้ตเสียงครีียดที่ 13 ผลจากการวิจัยพบว่ามีการใช้ถึง 98 เพลง ในแต่ละเพลงมีมากบ้างน้อยบ้าง จึงขอนำเสนอเฉพาะในส่วนที่ปรากฏโน้ตเสียงครีียดที่ 13 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

เจ้าดอกกรัก

Musical score for "เจ้าดอกกรัก" (Jai Dok Krak). The score is written in 4/4 time and features a melody with various chords and tritone (T13) markings. The chords include Gm7, C7(b9), F, D7, Gm7, G7, C7, F, Fdim7, Gm7, C7, Gm7, C7, F, Fdim7, Gm7, T13, T13, Fmaj7, F6, Fdim7, Gm7, C7, T13, Bb, C7, F, F, T13, T13, Bbmaj7, C7, T13, F, C+7, F, T13, D7, Gm7, C7, T13, Gm7, C7, F, Bb, Bbm, C7, T13, F, F, A7, Dm7, Gm7, T13, C7, F.

ไปสู่ความสุข

Musical score for "ไปสู่ความสุข" (Pee Suee Khua Suk). The score is written in 4/4 time and features a melody with various chords and tritone (T13) markings. The chords include Gm7, C7(b9), Fmaj7, T13, T13, Abdim7, Gm7, C7, Fmaj7, Fdim7, Bbmaj7, T13, Ebmaj7(#11), Fmaj7.

Fdim⁷ G⁷ Gm⁷ Gm⁷+⁵ C⁷
 Gm⁷ C⁷(b9) T13 T13 Fmaj⁷ Gm⁷ Am⁷ Bdim⁷
 B^bmaj⁷ T13 E^b C⁷ F₃ Am⁷(b₃)₃ D⁷ T13
 Gm⁷ C⁷(b9) T13 F

รำพึงรัก

G⁷ G+⁷ C E⁷ Am⁶
 G Dm⁷ G⁷ T13 T13 T13 C
 E F[#]m⁷ B⁷ T13 E
 F[#]m⁷ B⁷ Dm⁷₃ G⁷₃
 G E⁷ Am⁶
 Dm⁷ G⁷ T13 C

สายน้ำ

Cm Fm⁷ B^b7 E^b
 C+⁷ T13 T13 Fm⁷ G⁷ A^b G⁷

Cm⁷ Fm⁷ B^b7 Eb
 Eb⁷ A^bm⁷ D^b7 B^b7 Eb⁷
 G⁷ Fm⁷ B^b7 T13 Eb
 Cm⁷ D^b C⁷ Fm⁷ B^b7 T13 Fm⁷ B^b7 Eb

หัวใจทำด้วยอะไร

Eb Gm⁷ A^b B^b7 Eb
 Cm⁷ E^bdim⁷ F⁷ B^b7 T13 T13
 Eb Eb⁷ A^b Fm⁷ B^b7
 Eb Gm⁷ A^b B^b7 Eb
 Cm⁷ E^bdim⁷ F⁷ B^b7 T13
 Eb A^b B^b7 Eb
 Eb Gm⁷ A^b B^b7 Eb
 A^b B^b7 T13 T13 Eb Eb⁷ A^b
 Db⁷ T13 C⁷ Fm⁷ T13 B^b7 Eb

1.4.6 การใช้โน้ตเสียงครีียดที่ $b13$ ผลจากการวิจัยพบว่ามีการใช้อยู่ 21 เพลง โดยในแต่ละเพลงมีไม่กี่ปั้ตำแหน่ง จึงนำเสนอเฉพาะในส่วนที่ปรากฏโน้ตเสียงครีียดที่ $b13$ ดังตัวอย่างต่อไปนี้

กุหลาบ

Musical notation for 'กุหลาบ' (Rose). The piece is in E-flat major (three flats) and 7/8 time. The melody is on a single staff. The accompaniment is on a second staff, showing chords: Bb7, Bb7, Tb13, Bb7sus4, Bb7, Tb13, and Eb. The Tb13 chords are highlighted with boxes.

ทะเลลิ่ง

Musical notation for 'ทะเลลิ่ง' (Sea Lings). The piece is in D major (two sharps) and 4/4 time. The melody is on a single staff. The accompaniment is on a second staff, showing chords: D, D7, G, C7, A7, D, F#m7, B7, Tb13, Em7, A7, Gm7, C7, and F. The Tb13 chord is highlighted with a box.

ฝากเพลงจากใจ

Musical notation for 'ฝากเพลงจากใจ' (Leave a Song from My Heart). The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The melody is on a single staff. The accompaniment is on a second staff, showing chords: G, C, B7, E7, Tb13, Am7(b9), D7, G, Cm7, F7, Bb, Eb, Cm7, F7, Bb, D7, Gm, Eb7, D7, Eb7, Tb13, D7, Gm, Cm, D7, and G. The Tb13 chord is highlighted with a box.

สงสารใจ

Musical notation for 'สงสารใจ' (Pity Heart). The piece is in B-flat major (two flats) and 4/4 time. The melody is on a single staff. The accompaniment is on a second staff, showing chords: Bb, Bbdim7, F7, Bb7Dm7(b9)G7, Tb13, Cm7, F7sus4, F7, and Bb. The Tb13 chord is highlighted with a box.

- 1.5 การใช้โน้ตส่ง (Approach note) หมายถึงโน้ตที่เคลื่อนเข้าสู่โน้ตเป้าหมาย (Target note) สอดคล้องกับที่ Ted Pease and Ken Pulling ได้กล่าวอ้างถึงการปรับใช้โน้ตส่งไว้ว่า

When analyzing a melody to determine how you are going to harmonize it in two, three, four, or more parts you need to distinguish between target notes and approach notes. Target notes (long or accented notes in a passage) are chord tones and tensions that are harmonized using chord sound. Approach notes (short notes that lead in stepwise motion to target notes) are reharmonized in a variety of ways in order to give there "undervoices" lines that are compatible to the movement of the melody.¹

ซึ่งสามารถแปลความโดยสรุปได้ว่าโน้ตส่งเป็นโน้ตที่มีเสียงสั้นๆ ซึ่งเคลื่อนที่เข้าสู่โน้ตเป้าหมายซึ่งอาจจะเป็นโน้ตเสียงยาวหรือสั้นก็ได้ ในการที่สามารถสร้างความเข้าใจได้อย่างชัดเจนระหว่างโน้ตส่งและโน้ตเป้าหมายนั้น จะทำให้สามารถตัดสินใจในการทำเสียงประสานและปรับปรุงแนวประสานเสียงได้อย่างสอดคล้องเหมาะสมกับทำนองเพลง ผลจากการวิจัยพบว่าโน้ตส่งปรากฏอยู่ในทุกบทเพลง ซึ่งจะมีโน้ตส่งละเอียดกันอยู่ 3 ลักษณะได้แก่

1. โน้ตส่งเต็มเสียง (Whole Tone Approach Note) หมายถึงโน้ตส่งที่เคลื่อนที่เข้าหาโน้ตเป้าหมายในระยะ 1 เสียงเต็ม ในงานวิจัยนี้จะใช้เครื่องหมาย wt-app แทนโน้ตส่งเต็มเสียง

2. โน้ตส่งครึ่งเสียง (Chromatic Approach Note) หมายถึงโน้ตส่งที่เคลื่อนที่เข้าหาโน้ตเป้าหมายในระยะ $\frac{1}{2}$ เสียง ในงานวิจัยนี้จะใช้เครื่องหมาย ch-app แทนโน้ตส่งครึ่งเสียง

3. โน้ตส่งครึ่งเสียงซ้ำสอง (Double Chromatic Approach Note) หมายถึงโน้ตส่งที่เคลื่อนที่เข้าหาโน้ตเป้าหมายในระยะ $\frac{1}{2}$ เสียงติดกัน 2 โน้ต ในงานวิจัยนี้จะใช้เครื่องหมาย dch-app แทนโน้ตครึ่งเสียงซ้ำสอง

ซึ่งจะนำเสนอผลการศึกษาในเรื่องโน้ตส่งในแต่ละลักษณะโดยหยิบยกเอาบทเพลงในส่วนที่ปรากฏโน้ตส่งมาเสนอเป็นตัวอย่างตามลำดับไปดังต่อไปนี้

¹Ted Pease and Ken Pulling. *Modern Jazz Voicings*. 2001. p.19.

- 1.5.1 การใช้โน้ตส่งเต็มเสียง จากผลการวิจัยพบว่ามีโน้ตส่งลักษณะนี้ในผลงานเพลงถึง 85 เพลง ในแต่ละบทเพลงมีจำนวนไม่เท่ากัน สำหรับในการนำเสนอเพลง ตัวอย่างจะเขียนเครื่องหมาย wt-app กำกับไว้เหนือโน้ตส่งเต็มเสียงนั้นๆ พร้อมล้อมรอบด้วยกรอบสี่เหลี่ยม ดังต่อไปนี้

ความเศร้า

The musical score for "ความเศร้า" (Sadness) is written in 2/4 time and consists of ten staves of music. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The score includes various chords and annotations:

- Staff 1:** F, Ddim⁷, B^bm, Fmaj⁷, F⁶, wt-app F, Gm⁷, B^bm
- Staff 2:** F, D^b, F, wt-app
- Staff 3:** F, A⁷, Dm⁷, C⁷, C⁺⁷, F, Dm⁷, B^bm wt-app
- Staff 4:** Fmaj⁷, F⁶, wt-app F, wt-app F⁷, wt-app B^b
- Staff 5:** Gm⁷, Dm⁷, Gm⁷, C⁷, wt-app Gm⁷, C⁷
- Staff 6:** F, D^b, B^bm, C⁷(^b₉), F, D^b
- Staff 7:** C⁷, Gm⁷, C⁷, F
- Staff 8:** F, Ddim, B^bm, Fmaj⁷, F⁶, F⁷
- Staff 9:** B^b, Gm⁷, C⁷, Dm⁷, Gm, C⁷
- Staff 10:** F, C⁷(^b₉), F, Gm⁷, Fdim⁷, wt-app
- Staff 11:** F, Gm⁷, C⁷(^b₉), wt-app F

ตะวันใหม่ที่เจ้าพระยา

This musical score is for the song "ตะวันใหม่ที่เจ้าพระยา" (New Sun at Chao Phraya). It is written in a 3/4 time signature with a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score consists of 12 staves of music. The melody is primarily composed of eighth and quarter notes, with some rests and ties. Chord progressions are indicated above the notes, including Cm7, C#dim7, Dm7, G7, F7, Bb, Eb, Dm7, G7, Cm7, F7sus4, Bb, A7, Dm7, G7, C, Am7, D7, G7, C, Am7, Dm7, G7, C, A7(b9)3, Dm7, G7, C, E7, Am7, Dm7(b5), G7, C, Dm7(b5), C, F, G7, Fm7, Bb7, Eb, G7, Cm7, F7, Bb, Cm7, Bb, Cm7, C#dim7, Dm7, G7, Cm7, F7, Bb, C7, F7, Bb, Cm7, C7, F7, Gb, E, E, and Eb. Performance instructions such as "wt-app" are placed above various notes throughout the score. The piece concludes with a double bar line on the final staff.

ฝันเอย

Musical score for "ฝันเอย" (Dream, Oh) in 3/4 time. The score consists of five staves of music. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The melody is written on the top staff, and the accompaniment is on the bottom four staves. The score includes various chords and articulation marks such as "wt-app".

Chords: C, Am⁷, Dm⁷, G⁷, C, C⁷, F, Bm⁷, E⁷, Am⁷, D⁷, Dm⁷, G⁷, C, Am⁷, Dm⁷, G⁷, C, wt-app, F, F, Fm, C, D⁷, Dm⁷, G⁷, C.

อิเหนา 2

Musical score for "อิเหนา 2" (Indra 2) in 3/4 time. The score consists of seven staves of music. The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The melody is written on the top staff, and the accompaniment is on the bottom six staves. The score includes various chords and articulation marks such as "wt-app".

Chords: C, C^{#dim7}, Dm⁷, G⁷, C, C, E⁷, Am⁷, D⁷, wt-app, G⁷, C, G⁷, C, wt-app, C⁷, wt-app, F, Dm⁷, G⁷, wt-app, Dm⁷, G⁷, Dm⁷, wt-app, G⁷, C, Fm⁷, D^b, A^b, B^bm⁷, wt-app, B^b7, wt-app, E^b7, A^b, A^bdim⁷, G⁷, C, Dm⁷, wt-app, G⁷, C.

ฉันคอยเธอ

wt-app

C Em⁷ F wt-app

C wt-app Em⁷ wt-app A⁷ wt-app Dm⁷ G⁷ C wt-app

Em⁷ F wt-app C wt-app Em⁷

Dm⁷ G⁷ wt-app C wt-app Dm⁷ wt-app wt-app G⁷ wt-app wt-app Dm⁷ wt-app G⁷

C Em⁷ wt-app Dm⁷ G⁷

C wt-app Em⁷ F wt-app

C wt-app Em⁷ Dm⁷ wt-app G⁷ C

1.5.2 การใช้โน้ตสังเครียงเสียง จากผลการวิจัยพบว่ามีโน้ตสังเครียงลักษณะนี้อยู่ถึง 88 เพลง ในแต่ละบทเพลงมีจำนวนไม่เท่ากัน ในการนำเสนอบทเพลงตัวอย่างจะนำเสนอ เฉพาะส่วนที่พบโน้ตสังเครียงเสียงและจะเขียนเครื่องหมาย ch-app กำกับไว้เหนือ โน้ตสังเครียงเสียงนั้นๆ พร้อมล้อมรอบด้วยกรอบสี่เหลี่ยม ดังต่อไปนี้

คิดถึง 1

The musical score for "คิดถึง 1" consists of ten staves of music. The notation includes various chords and melodic lines. The chords are annotated as follows:

- Staff 1: C, ch-app, D7, G7, C, G7, C, ch-app
- Staff 2: Cmaj7, ch-app, C6, C, Dm7, G7, C, E7
- Staff 3: Am7, Am(maj7), Am7, D7, G7
- Staff 4: C, ch-app, Dm7, G7, ch-app, C, ch-app
- Staff 5: Dm7, G7, D7, ch-app, Dm7, G7, ch-app, C, ch-app
- Staff 6: Cmaj7, C7, F, Fm, C, A♭maj7, D♭7(b9), C, Dm7(b9), G7(b9)
- Staff 7: C, F, A7, Dm7, C+, F, C
- Staff 8: C7, F, ch-app, Fm, C, F, C, D7, G7, C
- Staff 9: C, F, C, D7, G7, C
- Staff 10: C, F, Fm, G7(b9), C

ด้วยจิตปรารถนา

Musical score for "ด้วยจิตปรารถนา" (With Heart's Desire). The score consists of ten staves of music in a key signature of three flats (B-flat major/D-flat minor) and a 3/4 time signature. The music features various chords and melodic lines with articulation marks like "ch-app" and "3".

Chords and articulation marks shown in the score include:

- Staff 1: A^b , G^7 , $B^b m^7$, $E^b 7$, $B^b 7$
- Staff 2: D^b , $D^b m$, A^b , $F m$, $B^b 7$, ch-app, $B^b m^7$
- Staff 3: $E^b 7$, $E^b 7_{sus^4}$, $B^b m^7$, $E^b 7$, A^b , E , $C^{\#} m^7$, ch-app
- Staff 4: A^b , E , $C^{\#} m^7$, ch-app, $E^b 7$
- Staff 5: ch-app 3, $C m^7$, ch-app G^7 , $C m$, $E^b 7$
- Staff 6: $B^b 7$, $E^b 7$, A^b , ch-app, ch-app, $C m^7$, $B^b m^7$, A^b
- Staff 7: $A^b m a j^7$, $A^b 7$, ch-app, D^b , $F m$, E
- Staff 8: A^b , A^b , $E^b 7$, $E^b + 7$, A^b
- Staff 9: G^7 , $B^b m^7$, $E^b 7$, A^b , ch-app, $D^b m$, A^b
- Staff 10: $F m$, ch-app, $D^b m$, $C m^7$, F^7 , $B^b m^7$, $E^b 7$

ရွှေပြီ 2000

Eb G7 Cm Ab Eb Ab Abm Eb C7 Fm C7
 Fm F7 Bb7 Eb Eb
 Bb7 ch-app Eb F7 Bb7 Ab Abm ch-app
 Gm7 C7 Fm7 Bb7 Ab Abm Gm7
 Eb Eb7 Ab Ab Eb C7
 Fm7 Bb7 Eb G D7 ch-app G
 A7 D7 C G Am7
 D7 G Cm7 F7 Bb
 Cm7 F7 D7 Eb
 Edim7 Bb C7 ch-app F7 Bb
 Bb C7 ch-app F F7 Bb F7
 Bb C7 ch-app F7 Eb F7
 Dm7 G7 C7 F7 Bb

This musical score is written for a single melodic line in treble clef. The key signature is three flats (Bb, Eb, Ab), and the time signature is 4/4. The piece features a variety of chord voicings, including triads, dyads, and full chords with extensions (7ths, 9ths, 11ths, 13ths). Some chords are marked with 'ch-app', indicating a chordal attack. The score includes several measures with rests, and a double bar line is used to separate sections. The overall mood is contemplative and melodic.

เพลงนี้ไม่มีจบ

F7 ch-app B^bdim⁷ ch-app Cm⁷ F⁷ B^b Cm⁷
 F⁷ ch-app B^b D⁷ Gm Gm(maj⁷) Gm⁷
 Gm⁶ Gm⁷ C⁷ ch-app Cm⁷ F⁷ B^b
 B^bdim⁷ B^b Dm⁷(b⁵) ch-app G⁷ Cm⁷
 E^b A⁷ 3 B^b G⁷ ch-app Cm⁷
 F⁷ B^b E^b G⁷ Cm⁷
 ch-app F⁷ B^b E^b
 Edim⁷ B^b ch-app C⁷ F⁷
 B^b Cm⁷ A⁷ B^b ch-app Fm⁷
 B^b⁷ E^b A⁷ B^b
 Cm⁷ ch-app F⁷ Dm⁷(b⁵) G⁷ ch-app ch-app Cm⁷ F⁷(b) B^b

- 1.5.3 การใช้โน้ตสังเครียงเสียงซ้ำสอง จากผลการวิจัยพบว่ามีโน้ตสังเครียงลักษณะนี้เพียง 4 เพลง และในแต่ละบทเพลงมีจำนวนไม่กี่ตำแหน่ง ในการนำเสนอตัวอย่างบท จะนำเสนอเฉพาะส่วนที่พบโน้ตสังเครียงเสียงและจะเขียนเครื่องหมาย dch-app กำกับไว้เหนือโน้ตสังเครียงเสียงซ้ำสองนั้นๆ พร้อมล้อมรอบด้วยกรอบสี่เหลี่ยมดังต่อไปนี้

นางสาวไทย

Chords: F, D⁷, Gm⁷, C⁷, Gm⁷, C⁷, G⁷, C⁷, B^b, E^b⁷, F, D⁷, G⁷, C⁷, F, Am⁷, B^b, Fdim⁷, C, G⁷, C, C⁷, E^b⁷, C⁷, F, A⁷, Dm⁷, B^b, F, C⁷, F.

Markings: dch-app (above notes in measures 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100).

ลืมไม่ลง

Chords: B^b⁷, E^b, C⁷, Fm⁷, D^b⁷, B^b⁷, A^b, D^b⁷, B^b⁷, E^b, Gm⁷(b5), C⁷, Fm⁷, B^b⁷, E^b.

Markings: dch-app (above notes in measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100).

สมเด็จพระสุริโยทัย

Musical score for "สมเด็จพระสุริโยทัย" (The Queen Mother Suriyothai). The score is written in treble clef with a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It consists of four staves of music. The first two staves are in 3/4 time, and the last two staves change to 2/4 time. The score includes various chords and performance instructions such as "dch-app" (double-chord attack) and "C" (crescendo).

Chords and performance instructions shown in the score:

- Staff 1: F#m, Dm⁶, C#m⁷, B⁷, Bm⁷, E⁷
- Staff 2: A, F#m, Dm⁶, C#m, B⁷, Bm⁷
- Staff 3: G, E⁷, Dm⁶, A, Dm⁷, G⁷, dch-app, C
- Staff 4: D#dim⁷, dch-app, Dm⁷, G⁷, C

สายลมหวาน

Musical score for "สายลมหวาน" (Sweet Wind). The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. It consists of seven staves of music. The score includes various chords and performance instructions such as "dch-app" (double-chord attack) and "3" (triplets).

Chords and performance instructions shown in the score:

- Staff 1: G, Bm^{7(b5)}, Eb^{7(b9)}, A⁷, D⁷
- Staff 2: G⁷, D⁷, G, G
- Staff 3: Em⁷, Am⁷, D⁷, B⁷
- Staff 4: Em⁷, dch-app, dch-app, A⁷
- Staff 5: D⁷, G⁷, Dm⁷, G⁷, C
- Staff 6: dch-app, A⁷, Em⁷, Am⁷, D⁷, dch-app, G
- Staff 7: E⁷, E⁷, Am⁷, D⁹, B⁹, G

- 1.6 การใช้ทางคอร์ด (Chord Progression) คำว่า "ทางคอร์ด" เป็นภาษาที่นักดนตรีอาชีพเรียกขานการใช้คอร์ดที่เล่นประกอบเพลงในดนตรีปัจจุบันประยุกต์ในวิถีสังคมไทย เช่น ดนตรีแจ๊ส, ดนตรีร็อก, ดนตรีลูกครึ่ง, ดนตรีลูกกรุง, ดนตรีลูกทุ่ง, และดนตรีเพื่อชีวิต เป็นต้น แนวดนตรีที่กล่าวมานี้มีความใกล้ชิดกับสาธารณชนอยู่ค่อนข้างมาก จึงนับเป็นเหตุผลที่สมควรที่จะเสนอแนวทางการใช้คอร์ดอันเป็นแบบฉบับเพื่อเป็นข้อมูลเบื้องต้นในทางวิชาการที่จะนำไปใช้ได้อย่างมีหลักการ โดยเฉพาะในเรื่อง "ทางคอร์ด" ซึ่งมีนักวิชาการดนตรีมากมายที่นำเสนอไว้เพื่อเป็นแนวทาง แต่สำหรับในงานวิจัยนี้จะนำเสนอแนวทางอันเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปคือหลักการของ Berklee College of Music¹ ซึ่งได้นำเสนอไว้สรุปได้ดังนี้

ทางคอร์ดหลัก(The Principle of Harmony) หมายถึงทางคอร์ดที่ต้องยึดถือเป็นหลักการสำคัญในการวางคอร์ด มีอยู่ด้วยกัน 4 ข้อ ดังนี้

1) ทางคอร์ดหลักข้อ 1 ที่ว่า Any I chord may be preceded by it's V7. ซึ่งแปลความได้ว่าคอร์ด I ใดๆ ก็ตามอาจถูกนำด้วยคอร์ด V7 ของมันเอง

ด้วยเหตุที่ดนตรีแนวใหม่ในปัจจุบันนิยมใช้ คอร์ด I ทั้งในรูป คอร์ด 3 โน้ต และ 4 โน้ต ดังนั้นคอร์ด I ใดๆ จึงมีโอกาสนี้จะอยู่ในรูป I, I6, และ Imaj7 ก็ได้

ดังนั้นทางคอร์ดหลักข้อ 1 จึงมีรูปแบบดังนี้ $V7 \rightarrow I$, $V7 \rightarrow I6$, และ $V7 \rightarrow Imaj7$ และเนื่องจากในการใช้ทางคอร์ดที่กล่าวมานี้มีแนวโน้มที่จะวางคอร์ดไว้คนละห้องเพลง ดังนั้นเองเมื่อวิเคราะห์ทางคอร์ดจึงนิยมใช้เครื่องหมาย $V7 \uparrow I$, $V7 \uparrow I6$, และ/หรือ $V7 \uparrow Imaj7$

2) ทางคอร์ดหลักข้อ 2 ที่ว่า Any V7 may be preceded by the V7 of V. ซึ่งแปลความได้ว่าคอร์ด V7 ใดๆ ก็ตามอาจถูกนำด้วยคอร์ด V7 ของมันเอง นั่นคือ $V7 \text{ of } V \rightarrow V7$ ในกรณีที่วางคอร์ดไว้คนละห้องเพลงจะใช้เครื่องหมาย $V7 \text{ of } V \uparrow V$

3) ทางคอร์ดหลักข้อ 3 ที่ว่า Any V7 may be immediately preceded by the related $II\text{m}7$ ซึ่งแปลความได้ว่าคอร์ด V7 ใดๆ ก็ตามอาจถูกนำอย่างทันทีทันใดด้วยคอร์ด $II\text{m}7$ ที่มีสัมพันธ์ภาพต่อกัน ในการวิเคราะห์ทางคอร์ดนิยมใช้เครื่องหมาย $II\text{m}7 \uparrow V7$

4) ทางคอร์ดหลักข้อ 4 ที่ว่า Any $II\text{m}7$ may be preceded by the V7 of II ซึ่งแปลความได้ว่าคอร์ด $II\text{m}7$ ใดๆ อาจถูกนำด้วยคอร์ด V7 ของมันเอง นั่นคือทางคอร์ด $V7 \text{ of } II \rightarrow II\text{m}7$ ในกรณีที่วางคอร์ดไว้คนละห้องเพลงจะใช้เครื่องหมาย $V7 \text{ of } II \uparrow II\text{m}7$

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่า "ทางคอร์ดหลัก" นั้นถือว่าเป็นหลักการสำคัญที่จะต้องยึดถือปฏิบัติในการวางคอร์ด และพบว่าในทุกบทเพลงของงานวิจัยนี้ได้ นำ "ทางคอร์ดหลัก" ข้อต่างๆ มาใช้อย่างเหมาะสม ดังที่มนัส วัฒนไชยยศ² ได้กล่าวไว้สรุปได้ว่าเพลงของอาจารย์แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีการใช้ทางคอร์ดที่ถูกต้องตามหลักวิชาทั้งสิ้น ดังปรากฏในเพลงตัวอย่างต่อไปนี้

¹Berklee College of Music. The Berklee Correspondence Course Lesson no 16. 1971 P. 2-7.

²มนัส วัฒนไชยยศ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นพพร ตานสกุล เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เมื่อวันที่ 7 กุมภาพันธ์

1.6.1 การใช้ทางคอร์ดหลักข้อ 1 ผลการวิจัยพบว่าการนำมาใช้ในทุกบทเพลง โดยมีตำแหน่งในการใช้ไม่เท่ากันมากบ้างน้อยบ้างตามความเหมาะสม ดังปรากฏในตัวอย่างบทเพลงต่อไปนี้

กลางจันทร์

The musical score for 'กลางจันทร์' is written in 4/4 time with a key signature of two flats (Bb and Eb). The score consists of eight staves of music. Chord symbols are placed above the notes, and several chord diagrams are provided for reference. The diagrams are labeled 'v7' and show the fingerings for the chords: F7 (root on the 4th string), Bb7 (root on the 5th string), and Bbm(maj7) (root on the 5th string).

Chord symbols used in the score include: Bb, Dbdim, Cm7, F7, Dn7(b9), G7(b9), Cm7, C7, F7, Bb7, Eb, F7, Bb7, Eb, Cm7, F7, Bb7, Eb, Cm7, DmEb(maj7), F7, Cb7, Gb, B, Gb, F7, Bbm, Gbdim7, Abm7, Db7, Bb, Bb+7, Eb, Cm7, F7, Bbm, Bbm, Bbm(maj7), F7, Bb7, Bb+7, Eb, F7, Bb7, Ebm, F7, C7, F7, Bb7, Gbmaj7, Bb.

ด้วยกัน

Eb G7
 Cm7 Fm7 Bb7 Eb
 Eb Eb7 Ab F7
 Fm7 Bb7 Eb Abm Eb Eb7
 Eb7 Ab C+7 Fm7
 Bb7 Eb Eb Abm
 Eb Gm7 C7 F
 Bbm Bbm F G7
 C7 F Bbm7 Eb7 Ab
 Bbm7 Eb7 Db Dbm
 Ab Db Fm7 Bb7 Eb7

เพลง

The musical score consists of ten staves of music in 4/4 time, written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The chords and guitar diagrams are as follows:

- Staff 1:** Chords: A^b, C⁷, D^b
- Staff 2:** Chords: A^b, B^{b7}, B^{b7}m⁷. Includes a guitar diagram for a V7 chord (E^b7 and A^b).
- Staff 3:** Chords: C⁷, D^b, A^b. Includes a guitar diagram for a V7 chord (E^b7 and A^b).
- Staff 4:** Chords: B^{b7}, B^{b7}m⁷, E^b7, A^b
- Staff 5:** Chords: D^b, D^bm⁶, A⁶, D^b, A^b, D^b, D^bm⁶, A^b. Includes a guitar diagram for a V7 chord (E^b7 and A^b).
- Staff 6:** Chords: B^{b7}, E^b7, A^b, C⁷
- Staff 7:** Chords: D^b, A^b. Includes a guitar diagram for a V7 chord (E^b7 and A^b).
- Staff 8:** Chords: B^{b7}, B^{b7}m⁷, E^b7, A^b. Includes a triplet marking (3) at the end of the staff.

รักจันทร์

The musical score for "รักจันทร์" is written in 4/4 time and consists of ten staves. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various chords and fingering diagrams:

- Staff 1:** Chords: C7(b9), F, F7, B^b, D7, Gm7, D7. Includes a fingering diagram for a V7 chord.
- Staff 2:** Chords: Gm7, G7, C7, F, C7, F. Includes a fingering diagram for a V7 chord.
- Staff 3:** Chords: F7, B^b, E^b7, C7, G7, C7, F. Includes a fingering diagram for a V7 chord.
- Staff 4:** Chords: F, F7, B7, B^bm. Includes a fingering diagram for a V7 chord.
- Staff 5:** Chords: C7, F, E^b7, F, B^b. Includes a triplet marking over the notes F, E^b, and F.
- Staff 6:** Chords: E^b7, F, B^bm, F. Includes a fingering diagram for a V7 chord.
- Staff 7:** Chords: Am7, Bdim7, Gm7, C7, F. Includes a fingering diagram for a V7 chord.
- Staff 8:** Chords: F7, B^b, B^bm, C7. Includes a fingering diagram for a V7 chord.
- Staff 9:** Chords: G7, C7, F, Gm7, C7, F, F7. Includes a fingering diagram for a V7 chord.

B^b B^bm G⁷ C

C⁷ v7 I I F

Fm C⁷ Fm C⁷ Fm A^{b7} C⁷ Fm

C⁷ v7 I I F

B^bm E^{b7} A^b

C⁷ v7 I I F

F⁷ B^b B^bm

C⁷ v7 I I F

Gm^{7(b5)}

C⁷ v7 I I F

Gm^{7(b5)}

C⁷ v7 I I Fma⁷

สายน้ำ

The musical score for "สายน้ำ" (Water) is written in 4/4 time and consists of six staves of music. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes various chords and melodic lines with specific annotations.

Staff 1: Chords: Cm, Fm⁷, B^b7, E^b. A box labeled "v7" with a vertical line and a downward arrow is positioned above the B^b7 and E^b chords.

Staff 2: Chords: C⁺7, Fm⁷, G⁷, A^b, G⁷.

Staff 3: Chords: Cm⁷, Fm⁷, B^b7, E^b. A box labeled "v7" with a vertical line and a downward arrow is positioned above the B^b7 and E^b chords. A triplet of eighth notes is marked with a "3" above it.

Staff 4: Chords: E^b7, A^bm⁷, D^b7, B^b7, E^b7.

Staff 5: Chords: G⁷, Fm⁷, B^b7, E^b. A box labeled "v7" with a vertical line and a downward arrow is positioned above the B^b7 and E^b chords.

Staff 6: Chords: Cm⁷, D^b, C⁷, Fm⁷, B^b7, Fm⁷, B^b7, E^b. A box labeled "v7" with a vertical line and a downward arrow is positioned above the B^b7 and E^b chords.

1.6.2 การใช้ทางคอร์ดหลักข้อ 2 ผลจากการวิจัยพบว่าการนำทางคอร์ดหลักข้อ 2 มาใช้ในผลงานเพลงอยู่ถึง 69 เพลง โดยมีตำแหน่งในการใช้ไม่เท่ากันมากบ้าง น้อยบ้างตามความเหมาะสม ในการนำเสนอบทเพลงตัวอย่างจะตัดเอาเฉพาะ ส่วนที่มีทางคอร์ดหลักข้อ 2 และแนวทำนองข้างเคียงมาเท่านั้น ดังที่ปรากฏ ในบทเพลงตัวอย่างต่อไปนี้

คนงอน

The musical score for "คนงอน" consists of a single melodic line on a treble clef staff. The key signature has two flats (Bb and Eb), and the time signature is 4/4. The melody is annotated with various chords and harmonic analysis boxes. The chords are: Eb, F7, Bb7, G7, Cm7, Bb, F7, Bb, Cm7, Bb, Cm7, G+7, Cm7, F7, Bb7, G7, Cm7, F7, Bb7, and Eb. The harmonic analysis boxes are: "V7 of V | V7" (appearing three times), and "V7 of V -> V7" (appearing three times). The boxes are connected to the chords they analyze by lines and arrows.

ឧទាហរណ៍

Eb A^bm Eb Eb Edim⁷
 B^b7 A^b A^b A^bm Eb
 Fm⁷ B^b7 Eb A^b B^b7
 Eb Eb7 A^b
 A^bm Eb (F⁷) (B^b7) B^b7(b⁹)
 (V7 of V | V7)
 Eb Ebm B^b F+ B^b Eb B^b (G⁷) (C⁷) 3
 F Gm⁷ C⁷ F B^b Eb
 Eb Cm⁷ Gm B^b7 Eb B^b7
 (V7 of V | V7)
 Eb Dm⁷(b⁹) G⁷ Cm⁷ (F⁷) (B^b7) A^b Eb
 (V7 of V → V7)
 (F⁷) (B^b7) Eb Eb Fm⁷ A^bm Eb A^b

Fm⁷ Cm⁷ V7 of V | V7
 F⁷ B^{b7} Fm⁷ B^{b7} E^b V7 of V | V7
 F⁷ B^{b7}

A^b E^b B^{b7} E^b A^b

E^b B^{b7} B^bdim⁷ B^{b7} E^b

ตะวันใหม่ที่เจ้าพระยา

Cm⁷ C[#]dim⁷ Dm⁷ G⁷ Cm⁷

V7 of V | V7
 F⁷ C⁷ F⁷ B^b E^b Dm⁷ Cm⁷

Dm⁷ G⁷ Cm⁷ F⁷sus⁴ B^b A⁷

A⁷ Dm⁷ G⁷ C Am⁷ D⁷

G⁷ C Am⁷ Dm⁷ G⁷ C

C A⁷(b⁹)₃ Dm⁷ G⁷ C E⁷

Am⁷ Dm^{7(b5)} G⁷ C Dm^{7(b5)} C

F G⁷ Fm⁷ B^{b7} E^b G⁷

Cm⁷ F⁷ B^b Cm⁷ B^b

Cm⁷ C^{#dim7} Dm⁷ G⁷ Cm⁷ F⁷ B^b

(C⁷) (V7 of V) (V⁷) (F⁷) B^b Cm⁷ (C⁷) (V7 of V) (V⁷) (F⁷)

G^b E E^b

ສູ້ປີ 2000

E^b E^b B^{b7} E^b

(V7 of V) (V⁷) (F⁷) (B^{b7})

A^b A^bm Gm⁷ C⁷ Fm⁷ B^{b7} A^b

A^bm Gm⁷ E^b E^{b7} A^b A^b

Eb C7 Fm7 Bb7 Eb G D7 G
 (A7) V7 of V | V7 (D7) C G

Am7 D7 G Cm7 F7
 Bb Cm7 F7 D7
 (C7) V7 of V | V7 (F7) Bb

Eb Edim7 Bb (C7) V7 of V | V7 (F7) Bb
 C7 F F7 Bb F7 Bb
 (C7) V7 of V | V7 (F7) Eb F7 Dm7 G7
 (C7) V7 of V | V7 (F7) Bb Eb
 Ebm Bb Bb7 Eb
 F7 Bb

หัวใจทำด้วยอะไร

The musical score consists of ten staves of music in a 4/4 time signature, featuring a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor). The melody is written on a treble clef staff. Chords are indicated by letters above the staff, and some are circled. A box labeled 'V7 of V' is placed over certain measures to indicate a secondary dominant function.

Chord progression across the staves:

- Staff 1: Eb, Gm7, Ab, Bb7, Eb
- Staff 2: Cm7, Ebdim7, F7, V7 of V, V7, Bb7
- Staff 3: Eb, Eb7, Ab, Fm7, Bb7
- Staff 4: Eb, Gm7, Ab, Bb7, Eb
- Staff 5: Cm7, Ebdim7, F7, V7 of V, V7, Bb7
- Staff 6: Eb, Ab, Bb7, Eb
- Staff 7: Eb, Gm7, Ab, Bb7, Eb
- Staff 8: Ab, Bb7, Eb, Eb7, Ab
- Staff 9: G7, V7 of V, V7, C7, Fm7, Bb7
- Staff 10: Eb, Gm7, Ab, Bb7, Eb

- 1.6.3 การใช้ทางคอร์ดหลักข้อ 3 ผลจากการวิจัยพบว่ามีทางคอร์ดหลักข้อ 3 ปรากฏอยู่ถึง 94 เพลง โดยมีตำแหน่งในการใช้ไม่เท่ากัน มากบ้างน้อยบ้างตามความเหมาะสม ในการเสนอเพลงตัวอย่างจะตัดเอาเฉพาะส่วนที่มีทางคอร์ดหลักข้อ 3 และแนวทำนองข้างเคียงมาเท่านั้น ดังที่ปรากฏในเพลงตัวอย่างต่อไปนี้

ไกลกังวล

The musical score for "ไกลกังวล" is written in 4/4 time and consists of ten staves of music. The key signature has two flats (Bb and Eb). The score includes various chords and melodic lines, with some chords circled or boxed to highlight specific features.

Chords and annotations shown in the score:

- Staff 1: B^b, E^b, F⁺⁷, B^b, C⁷
- Staff 2: E⁷, F⁷, B^b, B^{b+7}
- Staff 3: E^b, G⁷, Cm⁷, F⁷, C⁷, Cm⁷, F⁷
- Staff 4: Gm, Gm(maj⁷), Gm⁷, Gm⁶, Dm⁷, A⁷
- Staff 5: F, F⁷, B^b, D⁷, Gm⁷, E^bm
- Staff 6: B^b, Cm⁷, F⁷, B^b, F⁷, B^b, B^{b+7}, E^b
- Staff 7: F⁷, B^b, D⁷
- Staff 8: D⁷, Gm, F, C⁷
- Staff 9: F, F⁷, Gm, E^b, F⁷, B^b

Annotations include boxes containing "IIm7 V7₁" and circles around Cm⁷ and F⁷ chords.

Chords: Cm7, Eb, Bb, F7(b9), Bb, Bb, Ebm, Bb

Chord progressions: $IIm7 V7$, $IIm7 V7$, $IIm7 V7$

Chord progressions: Bb, Eb, Bb

คอยรัก

Chords: C, Fmaj7, C, A7, C, Fmaj7, C, A7, C, C, C, F, C, C7, Fm, D7, C, Fmaj7, C, A7, Cmaj7

Chord progressions: $IIm7 V7$, $IIm7 V7$, $IIm7 V7$

Chord progressions: C, Fmaj7, C, A7, C, C, C, F, C, C7, Fm, D7, C, Fmaj7, C, A7, Cmaj7

จงจำใจ

B^bmaj⁷ C⁷ Fmaj⁷ F⁷ B^b Fdim
 F D⁷ Gm⁷ G⁷ C Fdim
 Gm⁷ C⁷ F A^b B^bm⁷
 A^b B^bm⁷F⁷(b9) B^bm⁷ E^b⁷ A^b
 Emaj⁷ F[#]⁷ B Emaj⁷ Cm⁷
 F F B^bm C⁷ F
 B^bm C⁷ F B^bm⁷ Gm⁷ Gm⁷(b9)
 F Cdim Gm⁷ C⁷ Am⁷(b5) D⁷
 Gm⁷ F F[#]dim Gm⁷ C⁷ F

ใจเอ๋ย

The musical score is written in 4/4 time and consists of six staves of piano accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score includes various chords and melodic lines with triplets.

Staff 1: Chords: A^b , $B^b m^7$, $E^b 7$, A^b . Chord boxes: $IIm^7 V7_1$.

Staff 2: Chords: A^b , $B^b 7$, A^b . Chord boxes: $IIm^7 V7_1$.

Staff 3: Chords: A^b , D^b , $E^b 7$, A^b . Chord boxes: $IIm^7 V7_1$.

Staff 4: Chords: A^b , D^b , A^b , $B^b 7$. Chord boxes: $IIm^7 V7_1$.

Staff 5: Chords: A^b , A^b . Chord boxes: $IIm^7 V7_1$.

Staff 6: Chords: A^b , $B^b 7$, $B^b m^7$, $D^b m$, A^b . Chord boxes: $IIm^7 V7_1$.

ฉันคอยเธอ

C Em⁷ F
 C Em⁷ A⁷ Dm⁷ G⁷ C
 Em⁷ F C Em⁷
 Dm⁷ G⁷ C Dm⁷ G⁷ Dm⁷ C⁷
 C Em⁷ Dm⁷ G⁷
 C Em⁷ F
 C Em⁷ Dm⁷ G⁷ C

- 1.6.4 การใช้ทางคอร์ดหลักข้อ 4 ผลจากการวิจัยพบว่ามีคอร์ดหลักข้อ 4 ปรากฏอยู่ในผลงานเพลงถึง 48 เพลง ในแต่ละเพลงมีอยู่มากบ้างน้อยบ้างตามความเหมาะสม ในการนำเสนอเพลงตัวอย่างจะตัดเอาเฉพาะส่วนที่มีทางคอร์ดหลักข้อ 4 และแนวทำนองข้างเคียงมาเท่านั้น ดังตัวอย่างต่อไปนี้

เจ้าดอกกรัก

The musical score for "เจ้าดอกกรัก" is written in 4/4 time and consists of eight staves of music. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various chords and melodic lines with some specific markings:

- Staff 1:** Chords: D7, Gm7, C7, F, F6. A box above the first two chords contains "V7 of II | IIIm7".
- Staff 2:** Chords: Bbmaj7, Gm7/C, F. A triplet of eighth notes is marked with a "3".
- Staff 3:** Chords: Gm7, C7(b9), F. A box above the last two chords contains "V7 of II | IIIm7".
- Staff 4:** Chords: G7, Gm7, C7, F, F, Fdim7.
- Staff 5:** Chords: Gm7, C7, Gm7, C7, F.
- Staff 6:** Chords: Fdim7, Gm7, C7, Fmaj7, F6, Fdim7.
- Staff 7:** Chords: Gm7, C7, Bb, C7, F, F, F7, Bbmaj7.

Musical notation for the first system, including treble clef, notes, and chords: C7, F, C+7, F, D7, Gm7, C7, Gm7, C7, F, Bb, Bbm, C7, F, Gm7, C7, F.

ชมจันทร์

Musical notation for the second system, including treble clef, notes, and chords: A7, Dm7, G7, C, An7, D7, G7, Am7, F, G7, C, Em7, A7, Dm7, G7, C, F, Em7, Am7, Dm7, G7, C, Dm7, G7, C, A7, Dm7, G7, C.

รักคืนรัง

Cm F7 B^b
 V7 of II | II^m7
 G⁷ Cm⁷ C⁷ F⁷ B^bdim⁷
 Cm F⁷ B^b G⁷ Cm⁷
 C⁷ F⁷ B^b G^b Bmaj⁷ Bm
 G^b Gm⁷ C⁷ C⁷(#11) Cm⁷
 F⁷ Cm F⁷ G⁷ Cm⁷ C⁷ F⁷(b⁹) B^b

เรื่อย ๆ มารอน ๆ

Gm⁷ Fdim⁷ Gm⁷ F
 F^{#dim7} Gm⁷ G⁷ C⁷ Ddim⁷ Gm⁷
 Fmaj⁷ Am^{7(b5)} (D⁷) (Gm⁷) B^b B^bm C⁷
 G⁹ C^{7(b9)} F Gdim⁷ C⁷sus⁴ C⁷ F Gm⁷ C⁷
 F Am^{7(b5)} D Gm G⁷ C⁹ A⁷
 Dm⁶ B^bm C (E⁷) (Am⁷) A^bdim⁷
 Gm⁷ F Dm⁷ G⁷ C^{7(b9)} F

หาดทรายใหญ่

F Fdim⁷ F

Gm⁷ C⁷ F Am⁷

V7 of II | IIIm⁷
 (D7(b9)) (Gm⁷)

Gm⁷(b5) C⁷ F G⁷ C⁷

F B^bm F Fm C⁷ Fm

Ddim⁷ D^bmaj⁷ E^b7 A^b

D^b D^bm A^b F⁷ B^bm

G^b E^b7 C⁷ F F⁷

F F F⁷

V7 of II | IIIm⁷
 (E⁷) (Am⁷)

B^b D⁷ Am⁷(b5)

V7 of II | IIIm⁷
 (D⁷) (Gm⁷)

C⁷ F

3

ผลจากการศึกษาวิเคราะห์มิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรีซึ่งมุ่งเน้นศึกษาวิเคราะห์ในเรื่องของการใช้รูปแบบเพลงมาตรฐาน, การใช้รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษ, การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ, การใช้โน้ตเสียงเครียด, การใช้โน้ตส่ง, และการใช้ทางคอร์ด จากการศึกษาวิเคราะห์ในกรณีศึกษาดังกล่าวมีผลสรุปดังนี้ พบการใช้รูปแบบเพลงมาตรฐาน แบบ a a b a ถึง 23 เพลง, แบบ a b a เพียง 1 เพลง, แบบ a b a c เพียง 2 เพลง, และแบบ a a' a" เพียง 1 เพลง พบการใช้รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษ แบบ a b c d ถึง 29 เพลง, แบบ a b c เพียง 6 เพลง, แบบ a b c d e อยู่ 8 เพลง, แบบ 6 ท่อนขึ้นไป คือ a b c d e f . . . ถึง 25 เพลง, และรูปแบบเพลงลักษณะพิเศษตามอัตลักษณ์ของผู้ประพันธ์ 4 เพลง พบการใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะจำพวกเดี่ยว จำพวกบทเพลง 2 จังหวะ 6 เพลง, จำพวกบทเพลง 3 จังหวะ 19 เพลง, และจำพวกบทเพลง 4 จังหวะ 50 เพลง พบการใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะหลายจำพวก แบบ $\frac{3}{4}$ กับ $\frac{4}{4}$ อยู่ 5 เพลง, แบบ $\frac{4}{4}$ กับ $\frac{3}{4}$ อยู่ 4 เพลง, และแบบเรียงสลับกัน 3 ช่วงขึ้นไป จำนวน 15 เพลง พบการใช้โน้ตเสียงเครียดที่ 9 ถึง 98 เพลง, โน้ตเสียงเครียดที่ ๒9 อยู่ 9 เพลง, โน้ตเสียงเครียดที่ 11 อยู่ 69 เพลง, โน้ตเสียงเครียดที่ #11 อยู่ 29 เพลง, โน้ตเสียงเครียดที่ 13 ถึง 98 เพลง, และโน้ตเสียงเครียดที่ ๒13 อยู่ 21 เพลง พบการใช้โน้ตส่งเต็มเสียง ถึง 85 เพลง, โน้ตส่งครึ่งเสียง ถึง 88 เพลง, และโน้ตส่งครึ่งเสียงซ้ำสองเพียง 4 เพลง, พบการใช้ทางคอร์ดหลักข้อ 1 ถึง 99 เพลง, ทางคอร์ดหลักข้อ 2 ถึง 69 เพลง, ทางคอร์ดหลักข้อ 3 ถึง 94 เพลง, และทางคอร์ดหลักข้อ 4 ถึง 48 เพลง

ดังนั้นเอง จึงสรุปผลจากการศึกษาวิเคราะห์มิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรีที่ปรากฏในผลงานเพลงของงานวิจัยนี้ได้ว่า เป็นการนำเอาสารัตถะทฤษฎีดนตรีแจ๊สอันเป็นวัฒนธรรมอเมริกันมาปรับใช้ผสมผสานในการประพันธ์เพลงไทยสากลได้อย่างกลมกลืนลึกซึ้ง

2. มิติทางวัฒนธรรมด้านภาษา

เพลงเป็นบทประพันธ์เก่าแก่ของโลกเชื่อว่ามีมาตั้งแต่แม่คนแรกของโลกให้กำเนิดลูกคนแรกของโลกเพราะแม่คงต้องขับบทเพลงออกมาเพื่อกล่อมลูกของตนอย่างแนนอน สังคมไทยก็มีเพลงใช้กันนานแล้วอย่างน้อยๆ ก็คือเพลงพื้นบ้านต่างๆ เช่น เพลงลำตัด, เพลงเรือ, เพลงฉ่อย, เพลงอีแซว, เพลงนา, และเพลงเรือ เป็นต้น เมื่อสังคมเจริญพัฒนามากขึ้นหลายสิ่งหลายอย่างก็มีความคล่องตัวรวดเร็วมากขึ้นสังคมไทยก็ซึมซับเอาวัฒนธรรมต่างๆ เข้ามาปรับใช้ สอดรับกับความเคลื่อนไหวเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นตลอดเวลาทำให้เพลงในสังคมไทยมีความหลากหลายมากขึ้น

เพลงที่มีอยู่โดยทั่วไปในสังคมไทยปัจจุบันส่วนใหญ่จะเป็นผลงานเพลงชิ้นเล็กๆ ที่ประกอบคำร้องกับทำนองเพลงที่สอดคล้องต่อกัน ดังที่ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์¹ ได้กล่าวถึงศิลปะการประพันธ์คำร้องซึ่งกล่าวโดยสรุปได้ว่าภาษากับดนตรีในเพลงต่างๆ นั้นเป็นเสมือนญาติสนิทกันทีเดียวเพราะองค์ประกอบของเสียงดนตรีทุกอย่างคือองค์ประกอบของเสียงในภาษาด้วย ศิลปะแห่งการเรียบเรียงเสียงดนตรีก็คือ ศิลปะแห่งการเรียบเรียงถ้อยคำก็คือ การแต่งเติมความงามให้กับบทาพและหน้าที่ขององค์ประกอบหลักดังกล่าวให้มีเสน่ห์มากขึ้น ดังนั้นเองเพลงที่มีการขับร้อง (Vocal Music) จึงเป็นการรวมเอาดนตรีและภาษาเข้าด้วยกัน ซึ่งมีได้เป็นสิ่งที่สร้างสรรค์ขึ้นมาได้โดยง่ายสอดคล้องกับที่กองบรรณาธิการวารสารถนนดนตรี² ที่ได้นำเอาทฤษฎีของวราห์ วรเวช มานำเสนอไว้สรุปได้ว่าผู้สร้างสรรค์งานเพลงควรจะมีสิทธิ์ได้รับผลประโยชน์ของตัวเองเพราะการสร้างสรรค์บทเพลงแต่ละเพลงนั้นไม่ย่ายนั้ก และการสร้างสรรค์บทเพลงที่มีคุณภาพทั้งให้เป็นที่ยอมรับของผู้คนนั้นยากยิ่งกว่าอีกทั้งยังสะท้อนคุณค่าในด้านต่างๆ ออกมาอย่างน่าสนใจ สอดคล้องกับที่บุญยงค์ เกศเทศ³ ได้นำเสนอไว้สรุปความได้ว่าเพลงจัดว่าเป็นวรรณกรรมประเภทหนึ่ง คุณค่าของแต่ละเพลงก็ขึ้นอยู่กับว่าสามารถสะท้อนอารมณ์ผู้ฟังได้มากน้อยเพียงใด ซึ่งทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับชั้นเชิงการใช้ภาษาของผู้ประพันธ์เพลงแต่ละคน

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีผลงานเพลงส่วนหนึ่งที่ประพันธ์ทั้งคำร้องและทำนอง ซึ่งได้สร้างความประทับใจแก่ผู้ฟังเป็นอย่างมากในช่วงเวลาหนึ่ง ดังที่พนัส ทิรัญกลี⁴ นักดนตรีและนักประพันธ์เพลงของวงแกรนด์เอ็กซ์ ได้กล่าวถึงผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เอาไว้สรุปได้ว่าเป็นผลงานเพลงที่ใช้ภาษาอย่างงดงามลึกซึ้งมีคุณค่าพอเพียงที่จะใช้เป็นแบบอย่างในการประพันธ์เพลง

ในมิติทางวัฒนธรรมด้านภาษานั้นผู้วิจัยได้ทำการศึกษาใน 2 ประเด็นศึกษา ได้แก่การใช้คำสัมผัส และการใช้โวหาร ดังที่จะนำเสนอผลการวิจัยในรายละเอียดต่อไป

¹ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. "ความสัมพันธ์ระหว่างภาษากับดนตรี," ถนนดนตรี. 1(11): 44-46; กันยายน 2530.

²กองบรรณาธิการวารสารถนนดนตรี. "คุยกับหมอมวราห์เรื่องสมาคมนักแต่งเพลง," ถนนดนตรี. 1(11): 14-18; กันยายน 2530.

³บุญยงค์ เกศเทศ. คำไทย. 2532. หน้า 68.

⁴พนัส ทิรัญกลี. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นพพร ด้านสกุล เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 12 มกราคม พ.ศ.2549 ที่โรงแรมสวนดุสิต พานอร 295 ถนนราชสีมา เขตดุสิต กทม.10300

- 2.1 การใช้คำสัมผัส หมายถึงการใช้คำที่คล้องจองกันอันทำให้งานการประพันธ์ที่ใช้ภาษาไทยมีความไพเราะงดงามมากขึ้นสอดคล้องกับที่วีเชียร เกษประทุม' ได้เสนอไว้ สรุปว่าคำสัมผัสที่จะช่วยให้บทประพันธ์มีความไพเราะขึ้นได้แก่คำสัมผัสที่คล้องจองกันภายในวรรคเดียวกัน อาจเป็นสัมผัสสระหรือสัมผัสอักษรก็ได้โดยไม่กำหนดตำแหน่งการสัมผัส ผลจากการวิจัยพบว่ามีคำสัมผัสลักษณะนี้ในผลงานเพลง ดังต่อไปนี้
- 2.1.1 การใช้คำสัมผัสแบบเคียง หมายถึงการสัมผัสสระสองคำติดกัน พบว่ามีการใช้คำสัมผัสลักษณะนี้อยู่ 35 แห่ง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

เพียงกระ เข้าเฝ้า นิดสะกิดหน่อย ฉันเพียงหยอกด้วยใจหรือให้หยอกด้วยกาย เพียงกระ เข้าเฝ้า เธอนั้นใจสั้น ฉันไม่เคยเจ้าชู้เพราะรักเธอเซิดชู	ไซ้จะพลอยหา ความตาม สบาย ทำฉันใดหรือว่าโกรธฉัน เพราะว่าเรารักกันมานานอยู่ ลองคิดดูให้ ซึ่งตริง ใจ
---	--

(คนงอน)

ลมโชยเอื่อยพัด เรื่อยเฉื่อย ฉิว รีนขึ้น น้ำดวงวิญญา ยามเรามีชีพสุขเปรมปรีดิ์ มาเกิดมาร่วมใจกัน ยามโศกคิด หวนทวน ไป ลืมให้ความทุกข์บางเบา ลมโชยเอื่อยเรื่อยเฉื่อยฉิว ฟังซึ้งฟังแว่วกังวาน	พระพายยามพลัวเสียงเพลงลอยมา เหลือพรรณนาถึงสุข ในใจ โอ้อ่าโลกนี้สำราญกระไร อย่ารำพันถึงโศก ศัลย์หวั่น ใจ ใครจะช่วยเหลือเรา อย่าโศกเศร้ารำราน นกร้องเพลงพลัวสายลมโชยผ่าน ทำนองหวาน ล้วนชวน ให้เพลิน
---	--

(เพลินเพลง)

รำพึงรำพันความฝันของเราเป็นจริง
ทุกสิ่งที ฝันนั้น จริงไม่ห่างแนบดวง ใจไร้ ความ อ่างว่าง
มีแต่ความสุขสำราญดูเดือนดารายบนฟ้านั้นงามจริงจริง
ทุกสิ่งบน ฟ้าพา ใจชื่นน้ำดูดีมีอยู่ใน น้ำคำ ยิ่งล้ำ
ความรักกลมกลืนแสนชื่นใจดูโนนฟ้างามแสนงามนำดู
ล้วนชื่นชูยิ่งดูยิ่งงามหมู่ไม้ไหว ตามสายลมพรั่งพรู
ดวงใจเรารักร่วมกันเพลินชมความงามเพิ่มความรักเราให้มัน
จงร่วม ใจให้ พร้อมกับเซิดชูเป็นคู่ปรองดองสองรักยิ่งล้นจวบจนชั่วฟ้าดินสลาย

(รำพึงรัก)

รำ ฟิงถึง ดวงใจครั้งไรพาใจสะอื้น
 เราเคยรักกระริ้นขึ้นชมสม ใจไม่ วาย
 ยามมีรักกระ ริ้นขึ้น ชุมิเคยแห่งหน่าย
 ดรอมนตรมระทมใจเมื่อครารักกลายเป็นอื่น

(ฉันทคอยเธอ)

เมฆ ทองฟ่อง ฟ้าฟูฟ่อง
 พรมลระองดาวพรายเคลื่อนรับแสงเดือนพรพรรณราย
 เจิดฉายราตรีโอโลกคินเพ็ญเป็นสุขชุกทรวงอยากขึ้นฤดี
 ไม่หวาดกลัวราตรีคินฟ้ามี่เมฆลอยฟ่อง
 แก้มคินจพชับชลน่านองน้ำตาพุ่มฟาย
 หากเมฆ นั้นพลัน โปรยปรายจะยิ้นเดียวตาย อ่างว่าง
 มีดฟ้ามัว ดินสิ้น ทั้งดาวเดือนชั่วฝน เยือนเลือน รวง
 สวรรค์อำพรางพรากรักจางตรมอยู่เดียว

(สวรรค์อำพราง)

- 2.1.2 การใช้คำสัมผัสแบบแทรกเคียง หมายถึงการสัมผัสสระเดียวสองคำแต่มีสระอื่น
 หนึ่งคำมาคั่นตรงกลาง ผลจากการวิจัยพบว่าการนำคำสัมผัสลักษณะนี้มาใช้
 ในผลงานเพลงอยู่ 34 แห่ง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ฝันเอยว่าได้เคยรักริ้นขึ้นใจ
 แม้นใคร อื่น จัก ขึ้น ชมใจฉันไม่น่าพา
 ได้เธอมาเป็นขวัญดวงใจ
 สุขกระไรเหมือนดังอยู่ในแดนสรวง
 แสน เพลิน เฝ้า เดิน ชม ภิ รมย์ ขึ้นทรวง
 เหมือนใครหน่วงเธอคินฉัน ไป ซ้ำ ใน วิญญา
 วันคินตื่นผวาเวลาน้อง
 จำใจครองคู่ กัน เพียง ฝัน เอย

(ฝันเอย)

รำ ฟิ่งถึง ดวงใจครึ่ง ไร พา ใจ สะอื้น
 เราเคยรักกระรื้นขึ้นชมสมใจไม่วาย
 ยามมีรักกระรื้นขึ้นซุมิเคยแห่งหน้า
 ครอบ ตรม ระ ทม ใจเมื่อครรรักกลายเป็นอื่น
 สุดฝัน ใจ ฤ ทัย กล้ากลืน
 รักไม่ยั้ง ยีน รัก คิน เลิกไป
 เคย ชม กลับ ตรม ไฉน
 เหตุ ใด รัก ไม่ เมตตา
 ดวงใจระทม เศร้า เพราะ เรา รักเขาเหนือกว่า (เรา รัก เขา เหนือกว่า)
 คอยจนรักคืน มา แก้ว ตา ฉันคอยเธอ . . . เธอ

(ฉันคอยเธอ)

ชั่วฟ้าและดินสลายมันใจรักอยู่เพียงเธอ
 ยังคงละ เมอ เฝ้า เพื่อ ถึงเธอทุกวัน (เพื่อ ถึง เธอ ทุกวัน)
 ซาตินี่รักมีหนึ่ง เดียว มัน เกลียว ยึดเหนี่ยวผูกพัน (เกลียว ยึด เหนี่ยว ผูกพัน)
 ครอบอยู่ทุกคืน วัน ไม่ ฝัน รักไปไหนอื่น
 ผากกันไว้ขึ้น ชม ภิ รมย์ รักเรายังยีน
 ผากใจเหมือนวันและ คิน กลม กลืน รักเราแนบนาน
 ชั่วฟ้าและดินสลายมันรักไม่หน่ายจากกัน
 จนชีวิตวายปราณใฝ่ ฝัน รัก กัน มิหน่าย

(ชั่วฟ้า)

รำฟิ่งรำ พัน ความ ฝัน ของเราเป็นจริง
 ทุกสิ่งที่ฝันนั้นจริงไม่ห่างแนบดวงใจไร้ความอ้างว้าง
 มีแต่ความสุขสำราญดูเดือนดา รา บน ฟ้า นั้นงามจริงจริง
 ทุกสิ่งบนฟ้าพาใจขึ้นนำดูดดื่มอยู่ในน้ำ คำ ยัง ล้ำ
 ความรักกลม กลืน แสน ขึ้น ใจคูโนนฟ้างามแสนงามนำดู
 ล้วนขึ้น ชู ยัง ดู ยัง งามหมู่ไม้ไหวตามสายลมพรั่งพรู
 ดวงใจเรารักร่วมกันเพลินชมความ งาม เพิ่ม ความ รักเราให้มัน
 จงร่วมใจให้พร้อมกันเชิด ชู เป็น คู่ ปรอง ดอง สอง รักยิ่งล้นจวบจนชั่วฟ้าดินสลาย

(รำฟิ่งรัก)

- 2.1.3 การใช้คำสัมผัสแบบทบเคียง หมายถึงคำที่มีการสัมผัสระหว่างกันสองคำติดกันสองชุด เช่น ชุ่มนุมนุมนั้น เป็นต้น ผลจากการวิจัยพบว่ามีการใช้คำสัมผัสลักษณะนี้อยู่เพียง 4 แห่ง ดังต่อไปนี้

รำพึงถึงดวงใจครั้งไรพาใจสะอื้น
 เราเคยรักกระ รินชื่น ชมสม ใจไม่วาย
 ยามมีรักกระรินชื่นชুমิเคยห่างหน่าย
 ตรอมตรมระทมใจเมื่อครรรักกลายเป็นอื่น

(ฉันทอวยเธอ)

ยามโศกคิด หวนครวญ ไปใคร จะช่วยเหลือเรา
 ลืมให้ความทุกข์บางเบาอย่าโศกเศร้ารำวาน
 ลมโชยเอื่อยเรื่อยเฉื่อยฉิว
 นกร้องเพลงพลิวสายลมโชยผ่าน
 ฟังซิฟังแว่วกังวาน
 ทำนองหวาน ล้วนชวน ใจให้ เพลิน

(เพลินเพลง)

เมฆทองฟุ้งฟ้าฟุ้ง
 พรมละอองดาวพราย
 เคลื่อนรับแสงเดือนพรรณราย
 เจ็ดฉายราตรี
 โอ โลกคิน เพ็ญเป็น สุขชุก ทรวงอยากชื่นฤดี
 ไม่หวาดกลัวราตรีคินฟ้ามีเมฆลอยฟุ้ง

(สวรรณอำพราง)

- 2.1.4 การใช้คำสัมผัสแบบคู่ หมายถึงการใช้คำสัมผัสอักษรสองคำชิดติดกัน ผลจากการวิจัยพบว่ามีการใช้คำสัมผัสลักษณะนี้อยู่ 49 แห่ง ดังปรากฏในบทเพลงตัวอย่างต่อไปนี้

รำพึงถึงดวงใจครั้งไรพาใจสะอื้น
 เราเคยรักกระวีรีน ชื่นชม สมใจไม่วาย
 ยามมีรักกระวีรีน ชื่นชู มิเคยห่างหน่าย
 ตรอมตรม ระทมใจเมื่อคราวรักกลายเป็นอื่น
 สุดฝืนใจฤทัย กล้ากลืน รักคืนเล็กไป
 เคยชมกลับตรมไฉนเหตุใดรัก ไม่เมต ตา
 ดวงใจระทมเศร้าเพราะ เรารัก เขาเหนือกว่า
 คอยจนรักคืนกลับมาแก้วตาฉันคอยเธอ

(ฉันคอยเธอ)

ลมโชยเอื่อยพัดเรื่อย เจื่อยฉิว	พระพายยามพลิวเสียงเพลงลอยมา
รีนชื่นฉ่ำดวงวิญญา	เหลือพรรณนาถึงสุขในใจ
ยามเรามีชีพสุข เปรมปรีดิ์	โอ้ว่าโลกนี้สำราญกระไร
มาเกิดมาร่วมใจกัน	อย่ารำพันถึง โศกศัลย์ หัวใจ
ยามโศกคิดหวนครวญไป	ใครจะช่วยเหลือเรา
ลืมให้ความทุกข์ บางเบา	อย่าโศกเศร้ารำราน
ลมโชยเอื่อยพัดเรื่อย เจื่อยฉิว	นกร้อง เพลงพลิว สายลมโชยผ่าน
ฟังซิฟังแว่วกังวาน	ทำนองหวานล้วนชวนใจให้เพลิน

(เพลินเพลง)

มีแต่ความสุขสำ ราญดูเดือนดาราบนฟ้านั้นงามจริงจริง
 ทุกสิ่งบนฟ้าพาใจชื่นฉ่ำ ดูดีมี อยู่ ในน้ำ คำยิ่งล้ำ
 ความรัก กลมกลืน แสนชื่นใจดูโน่นฟ้างามแสนงามนำดู
 ล้วน ชื่นชู ยิ่งดูยิ่งงามหมู่ไม้ไหวตามสายลม พรั่งพรู
 ดวงใจเรารักร่วมกันเพลินชมความงามเพิ่มความ รักเรา ให้มัน
 จงร่วมใจให้พร้อมกัน เชิดชู เป็นคู่ปรองดองสองรักยิ่งล้ำ จวบจน ชั่วฟ้าดินสลาย

(รำพึงรัก)

คืนหนึ่งวันเพ็ญพระจันทร์ลอยเด่นอยู่บนฟ้างามดี
 ส่องแสง เรืองรั่มมีทั้งดาว พรางพราว แจ่มใส
 คืนหนึ่งเดือนหงายเสียงพระ พายพัด ปลิวพลิ้วมา
 เมฆฝนพัด มาเมื่อ เวลาท้องฟ้าคะนอง
 บดบัง แสงจันทร์ทองสวรรค มีดมืด ลงพลัน
 ดุจเชอกับฉันทคล้ายพระจันทร์กับเมฆฝนบัง
 ฝนผ่านไปแล้ว ดวงเดือน เทียมแก้วมาเยี่ยมฟ้าตามเคย
 สาดแสงชวนเขยสายลมรำเพยเอื้อระเหยชมจันทร์

(ชมจันทร์)

เมฆทองฟุ้งฟ้าฟูฟอง
 พรหมละอองดาวพราย
 เคลื่อนรับแสงเดือนพรรณราย
 เฉิดฉาย ราตรี
 โอ โลกคืนเพ็ญเป็นสุขชุกทรวงอยากชื่นฤดี
 ไม่หวาดกลัวราตรีคืนฟ้า มีเมฆ ลอยฟอง
 แก้มดินจะขับชลน่านองน้ำตา ฟูมฟาย
 หากเมฆนั้นพลัน ไปรยปราย จะย็น เดียวดาย อ้างว้าง
 มีดฟ้ามัวดินสิ้นทั้ง ดาวเดือน ชั่วฝนเยือนเลื่อนราง
 สวรรค์อำ พรางพราก รักจางตรมอยู่เดียว

(สวรรคอำพราง)

- 2.1.5 การใช้คำสัมผัสแบบเทียบคู่ หมายถึงการใช้คำสัมผัสที่มีอักษรนำเดียวกันอยู่ชิดติดกัน 3 ตัว พบว่าในงานวิจัยนี้มีอยู่ 7 แห่งดังต่อไปนี้

ฝากกายกันไว้ชื่นชมภิรมย์รักเรา ยั่งยืน
ฝากใจเหมือนวันและคืนกลมกลืนรักเราแนบนาน
ข้าวฟ้าและดินสลายมันรักไม่หน่ายจากกัน
จนชีวิตวายปราณไฝฝืนรักกันมิหน่าย

(ข้าวฟ้า)

รำพึงถึงดวงใจครั้งไรพาใจสะอื้น
เราเคย รักกระริน ชื่นชมสมใจไม่วาย
ยามมี รักกระริน ชื่นชมที่เคยแห่งหน่าย

(ฉันทคอยเธอ)

ฉัน เฝ้าไฝฝืน ทุกคืนวันผันไปถึงเธอ
ใจหลงละเมอคิดถึงเธอเฝ้าเพื่อรำพัน

(ผันถึงเธอ)

มีแต่ความสุขสำราญ ดูเดือนดา รานพ้านั้นงามจริงจริง
ทุกสิ่งบนฟ้าพาใจชื่นฉ่ำดุจดั่งอยู่ในน้ำคำยิ่งล้ำ
ความรักกลมกลืนแสนชื่นใจดูโน่นฟ้างามแสนงามนำดู
ล้วนชื่นชูยิ่งดูยิ่งงามหมู่ไม้ไหวตามสายลมพรางพริ้ว
ดวงใจ เรารักร่วม กันเพลินชมความงามเพิ่มความรักเราให้มั่น

(รำพึงรัก)

เจ็ดฉายาตรีโอโลกคินเพ็ญเป็นสุขชุกทรวงอยากชื่นฤดี
ไม่หวาดกลัวราตรีคืนฟ้ามีเมฆลอยฟ่อง
แก้มดินจะซบซล นานองน้ำ คาพุ่มฟาย
หากเมฆนั้นพลันโปรยปรายจะย็นเดียวดายอ้างว้าง

(สววรรค์อำพราง)

- 2.1.6 การใช้คำสัมผัสแบบแทรกคู่ หมายถึงการใช้คำสัมผัสระหว่างพยางค์เดียวกัน ที่มีพยางค์อื่นมาคั่นกลางหนึ่งคำ ผลจากการศึกษาพบว่าในงานวิจัยนี้มีการใช้คำสัมผัสแบบแทรกคู่อยู่ 6 แห่ง ดังนี้

ฝากกายกันไว้ชื่นชมภิรมย์รักเรายังยืน
ฝากใจเหมือนวันและคืนกลมกลืนรักเราแนบนาน
ชั่วฟ้าและดินสลาย มัน รัก ไม่ หน่ายจากกัน
จนชีวิตวายปราณไผ่ฝันรักกันมิหน่าย

(ชั่วฟ้า)

ฉันเฝ้าไผ่ฝันทุกคืนวันฝันไปถึงเธอ
ใจหลงละเมอคิดถึงเธอเฝ้า เพื่อ รำ พัน

(ฝันถึงเธอ)

ลมโชยเอื่อยพัดเรื่อยเรื่อยฉิว	พระพายยาม พลิว เสียง เพลง ลอยมา
รินชื่นน้ำดวงวิญญา	เหลือพรรณนาถึงสุขในใจ
ยามเรามีชีพสุขเปรมปรีดี	โอ้อ่าโลกนี้สำราญกระไร
มาเกิดมาร่วมใจกัน	อย่ารำพันถึงโศกศัลย์หวนใจ
ยามโศกคิดหวนครวญไป	ใครจะช่วยเหลือเรา
ลืมให้ความทุกข์บางเบา	อย่าโศกเศร้ารำวราน
ลมโชยเอื่อยพัดเรื่อยเรื่อยฉิว	นกร้องเพลงพลิวสายลมโชยผ่าน
ฟังซิฟัง แว่ว กัง วาน	ทำนองหวานล้วนชวนใจให้เพลิน

(เพลินเพลง)

ไม่หวาดกลัวราตรีคืนฟ้ามีเมฆลอยฟ่อง
แก้มดินจะซบชลอนองน้ำตาฟูมฟาย
หากเมฆนั้นปล้นไปรยปรายจะยืนเดียวดายอ้างว้าง
มืด ฟ้า มัว ดินสิ้นทั้งดาวเดือนชั่วฝนเย็นเลื่อนราง

(สวรรค์อำพราง)

ไร่ พึ่ง ไร่ พัน ความฝันของเราเป็นจริง
 ทุกสิ่งที่ฝันนั้นจริงไม่ห่างแนบดวงใจไร้ความอ้างว้าง
 มีแต่ความสุขสำราญดูเดือนดาราบนฟ้าที่งามจริงจริง
 ทุกสิ่งบนฟ้าพาใจขึ้นนำดูดั่งมอยในน้ำคำยิ่งล้ำ
 ความรักกลมกลืนแสนชื่นใจดูโน่นฟ้างามแสนงามนำดู
 ล้วนชื่นชูยิ่งดูยิ่งงามหมู่ไม้ไหวตามสายลมพราวพรู
 ดวงใจเรารักร่วมกันเพลินชมความงามเพิ่มความรักเราให้มัน
 จง ร่วม ใจ ให้พร้อมกันเชิดชูเป็นคู่ปรองดองสองรักยิ่งล้นจวบจนชั่วฟ้าดินสลาย

(ไร่พึ่งรัก)

- 2.1.7 การใช้คำสัมผัสแบบทบคู่ หมายถึงการใช้คำสัมผัสที่มีพยัญชนะเดียวกันติดติดกันสองชุดๆ ละสองคำ ผลจากการศึกษาพบว่าในงานวิจัยนี้มีการใช้คำสัมผัสในลักษณะนี้อยู่ 6 ชุด ดังนี้

ทำงอนถือว่าเธองาม
 ดวงใจรักเธอไม่คลาย

ฉันพยายามจ้อเธอเรื่อยไป
 แต่เธอไม่วาย งอนจ้อ คือดี

(คนงอน)

หลงแต่ เฝ้าฝัน กล้ากลืน คอยคืนรักกลับมา
 (หลงแต่เฝ้าฝัน กล้ากลืน คอยคืน รักกลับมา)

(คอยรัก)

ผাগใจเหมือนวันและคืน กลมกลืน รักเรา แบนนาน
 (ผাগใจเหมือนวันและคืนกลมกลืน รักเรา แบนนาน)

(ชั่วฟ้า)

ยามโศกคิดหวนครวญไป
 ลืมให้ความทุกข์บางเบา

ใครจะช่วยเหลือเรา
 อย่า โศกเศร้า รำวราน

(เพลินเพลง)

2.2 การใช้โวหาร เป็นศิลปะการใช้ภาษาที่ปรากฏอยู่ในการพูด การเขียน และการประพันธ์ต่าง ๆ เพราะเป็นการใช้ภาษาที่มีชั้นเชิงทำให้ชิ้นงานเกิดความน่าสนใจขึ้นหลายประการ ดังที่วิภา กงกะนันทน์ ได้นำเสนอไว้ว่า

โวหารเป็นศิลปะของการใช้ภาษาอย่างหนึ่งกล่าวคือเป็นวิธีการพูดหรือเขียนที่ผู้พูดหรือผู้เขียนพูดหรือเขียนอย่างหนึ่งแต่มีความหมายเป็นอย่างอื่นบ้าง ให้มีความหมายกำกวมหนักเบา คลุมเครือ หรือเข้มข้นต่างไปบ้าง ทั้งนี้โดยมีวัตถุประสงค์สำคัญ เพื่อขยายความให้ชัดเจนขึ้นบ้างหรือเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก ความคิด ความฝัน หรือความรู้ให้กว้างขวางลึกซึ้งมากขึ้นหรือน้อยลงตามภูมิปัญญาของผู้อ่านหรือผู้ฟังบ้าง การที่คนบางคนใช้โวหาร เป็นเพราะการพูดหรือการเขียนด้วยภาษาตรงไปตรงมาอาจไม่ช่วยให้เกิดผลตามเจตนารมณ์ของเขา

โดยทั่วไปโวหารเป็นภาษาที่ช่วยให้เกิดมโนทัศน์หรือจินตภาพได้ชัดเจนหรือกว้างขวางกว่าภาษาตรงไปตรงมา . . . กวีหรือนักประพันธ์บางคนนิยมใช้โวหารในโอกาสต่างๆ เช่น เมื่อต้องการอธิบายภาวะที่งดงามของธรรมชาติที่เขาสร้างขึ้นในบทประพันธ์ของเขา หรือความงามของตัวละคร เขาจะนำมาเปรียบเทียบกับสิ่งอันมีสุนทรีย์ลักษณะที่คุ้นตาของผู้อ่านหรือผู้ฟังอยู่แล้ว¹

จากการศึกษาวิเคราะห์การใช้โวหารในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ที่ได้ประพันธ์ทั้งคำร้องและทำนอง พบว่ามีการใช้โวหารประเภทต่างๆ ดังที่จะนำเสนอพร้อมตัวอย่างในช่วงตอนของบทเพลงที่ใช้โวหารนั้นๆ ดังต่อไปนี้

2.2.1 การใช้โวหารแบบนามนัย หมายถึงศิลปะการใช้ภาษาที่เป็นการ เหยียดสิ่งหนึ่ง แต่ให้มีความหมายเป็นอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งพบในงานวิจัยนี้อยู่ 7 แห่ง ดังต่อไปนี้

ทำนองถือว่าเธองาม	ฉันพยายามจ้อเธอเรื่อยไป
ดวงใจ รักเธอไม่คลาย	แต่เธอไม่วายอนง้อต่อตั้ง

(คนงอน)

รำพึงถึง ดวงใจ ครั้งไรพาใจสะอื้น

...

ดวงใจ ระทมเศร้าเพราะเรารักเขาเหนือกว่า
คอยจนรักกลับคืนมา แก้วตา ฉันคอยเธอ

(ฉันคอยเธอ)

รำพึงรำพันความฝันของเราเป็นจริง
ทุกสิ่งที่ฝันนั้นจริงไม่ห่างแนบ ดวงใจ ไร้ความอ้างว้าง

...

ดวงใจ เรารักร่วมกันเพลินชมความงามเพิ่มความรักเราให้มัน

(รำพึงรัก)

ไม่หวาดกลัวราตรีคืนฟ้ามีเมฆลอยฟ่อง
แก้มดิน จะซบชลอนองน้ำตาฟูมฟาย

(สวรงค์อำพราง)

- 2.2.2 การใช้โวหารแบบอุปมาอุปไมย โวหารแบบนี้สุริวงค์ พงศ์ไพบุลย์ ได้นำเสนอความหมายไว้ว่า "คือการยกเอาสิ่งที่จะกล่าวโดยตรงมาตั้ง (อุปไมย) แล้วนำอีกสิ่งหนึ่งมาเปรียบเทียบ (อุปมา)"¹ ผลจากการศึกษาพบว่ามิโวหารแบบนี้อยู่ 4 แห่งดังนี้

คืนหนึ่งเดือนหงาย	เสียงพระพายพัดปลิวพลั่วมา
เมฆฝนพัดมา	เมื่อเวลาท้องฟ้าคะนอง
บดบังแสงจันทร์	ท้องสวรงค์มีดมืดลงพลัน
ดูเธอกับฉัน	คล้ายพระจันทร์กับเมฆฝนบัง

(ชมจันทร์)

¹สุริวงค์ พงศ์ไพบุลย์. วรรณคดีวิเคราะห์. 2524. หน้า 57.

ฝากกายกันไว้ชื่นชมภิรมย์รักเรายั่งยืน
ฝากใจเหมือนวันและคืนกลมกลืนรักเราแนบแนบ

(ชั่วฟ้า)

ฉันเฝ้าฝืนทุกคืนวันฝืนไปถึงเธอ
ใจหลงละเมอคิดถึงเธอเฝ้าเพื่อรำพัน
เหมือนกระต่ายน้อยเฝ้าหลงคอยชมดวงจันทร์

(ฝืนถึงเธอ)

ฝืนเอยว่าได้เคยรักรื่นชื่นใจ
แม้ใครอื่นจักชื่นชมใจฉันไม่นำพา
ได้เธอมาเป็นขวัญดวงใจ
สุขอะไรเหมือนดังอยู่ในแดนสวรรค์

(ฝืนเอย)

- 2.2.3 การใช้โวหารแบบปฏิพจน์ เกี่ยวกับโวหารแบบนี้วิภา กงกะนันทน์ ได้นิยามไว้ว่า “เป็นศิลปะของการใช้คำถาม คือเป็นคำถามที่ไม่หวังคำตอบ แต่หากจะมีคำตอบ คำตอบนั้นก็มักจะเป็นคำตอบปฏิเสธ แม้ผู้ชอบใช้โวหารประเภทนี้คือนักการเมือง แต่คนทั่วไป กวี และนักประพันธ์ก็ใช้ด้วยเหมือนกัน” ผลจากการศึกษาพบว่าในงานวิจัยนี้มีการใช้โวหารประเภทนี้ 5 แห่งดังนี้

เพียงกระเช้าเข้านิตสะกิดหน่อย	ไซ้จะพลอยหาความตามสบาย
ฉันเพียงหยอกด้วยใจ หรือให้หยอกด้วยกาย	ทำฉันใดหรือว่าโกรธฉัน
...	
ทำนองถือว่าเธองาม	ฉันพยายามร้องเธอเรื่อยไป
ดวงใจรักเธอไม่คลาย	แต่เธอไม่วายงอนง้อคือตั้ง
จงสงสารฉันนี่คิดจะเป็นไร	เหตุไฉนตัวเธอยังมีนตึง

(คนงอน)

จิตใจสลายแสนเสียดายรักพา ฝ้ายคอยแต่รักแม้ยังไม่มา
รักคงอยู่ไหนไกลสุดตา รักคงมาสักวัน

(คอยรัก)

เคยชมกลับตรมใจน เหตุใดรักไม่เมตตา
ดวงใจระทมเศร้า เพราะเรารักเขาเหนือกว่า

(ฉันคอยเธอ)

ยามโศกคิดหวนครวญไป ใครจะช่วยเหลือเรา
ลืมให้ความทุกข์บางเบา อย่าโศกเศร้ารำไรราน
ลมโชยเอื่อยพัดเรื่อยเฉื่อยฉิว นกร้องเพลงปลิวสายลมโชยผ่าน
ฟังซิฟังแว่วกังวาน ทำนองหวานล้วนชวนใจให้เพลิน

(เพลินเพลง)

- 2.2.4 การใช้โวหารแบบบุคลาธิษฐาน เกี่ยวกับโวหารประเภทนี้ชวน เพชรแก้ว ได้ให้นิยามไว้ว่า “คือการนำเอาสิ่งที่ไม่มีชีวิตมากล่าวถึงราวกับมีชีวิต หรือการนำเอาสัตว์มากล่าวถึงเหมือนบุคคลที่เข้าใจกันได้ เป็นการเขียนที่มุ่งหมายจะสร้างเรื่องราวธรรมดาให้น่าสนใจมีชีวิตชีวาและสามารถเร้าอารมณ์ได้” ผลจากการศึกษาพบว่าในส่วนของบทเพลงที่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นผู้ประพันธ์ ทั้งคำร้องและทำนอง มีโวหารประเภทนี้เพียง 4 แห่งดังนี้

ฝากกายกันไว้ชื่นชมภิรมย์รักเรายังยืน
ฝากใจเหมือนวันและคืนกลมกลืนรักเราแนบนาน
ข้าวฟ้าและดินสลาย มันรักไม่หน่ายจากกัน
จนชีวิตวายปราณใฝ่ฝันรักกันมิหน่าย

(ข้าวฟ้า)

ยามโศกคิดหวนครวญไป
 ลืมให้ความทุกข์บางเบา
 ลมโชยเอื่อยพัดเรื่อยเฉื่อยฉิว
 ฟังซึ้งฟังแว่วกังวาน

ใครจะช่วยเหลือเรา
 อย่าโศกเศร้ารำวาน
 นกร้องเพลง พลิวสายลมโชยผ่าน
 ทำนองหวานล้วนชวนใจให้เพลิน

(เพลินเพลง)

ความรักกลมกลืนแสนชื่นใจดูโน่นฟังามแสนงามนำดู
 ล้วนชื่นชูยิ่งดูยิ่งงามหมู่ไม้ไหวตามสายลมพราวพริ้ว
 ดวงใจเรารักร่วมกันเพลินชมความงามเพิ่มความรักเราให้มัน
 จง ร่วม ใจ ให้พร้อมกันเชิดชูเป็นคู่ปรองดองสองรักยิ่งล้นจวบจน ชั่วฟ้าดินสลาย

(รำพึงรัก)

ไม่หวาดกลัววาทรีคืนฟ้ามีเมฆลอยฟ่อง
 แก้มดินจะซบชลอนองน้ำตาฟูมฟาย
 หากเมฆนั้นปล้นไปรยปรายจะยืนเดียวดายอ้างว้าง
 มีดฟ้ามีวดินสิ้นทั้งดาวเดือนชั่วฝนเยือนเลื่อนราง
 สวรรค์อำพรางพรากกรักจาง ตรมอยู่เดียว

(สวรรค์อำพราง)

ผลจากการศึกษาวิเคราะห์มิติทางวัฒนธรรมด้านภาษาซึ่งมุ่งเน้นศึกษาวิเคราะห์ในเรื่องของ การใช้คำสัมผัสและการใช้โวหาร สรุปได้ว่าผลงานเพลงในงานวิจัยนี้ปรากฏการใช้คำสัมผัสแบบต่างๆ คือ สัมผัสแบบเคียง 35 แห่ง, สัมผัสแบบแทรกเคียง 34 แห่ง, สัมผัสแบบทบเคียง 4 แห่ง, สัมผัสแบบคู่ 49 แห่ง, สัมผัสแบบเทียบคู่ 7 แห่ง, สัมผัสแบบแทรกคู่ 6 แห่ง, และสัมผัสแบบทบคู่ 6 แห่ง การใช้โวหารแบบต่างๆ คือ โวหารแบบนามนัย 7 แห่ง, โวหารแบบอุปมาอุปมัย 6 แห่ง, โวหารแบบอุปจณา 5 แห่ง, และโวหารแบบบุคลาธิษฐาน 5 แห่ง ซึ่งสรุปได้ว่าผลงานเพลงในงานวิจัยนี้มีแง่มุมที่สำรวจตรวจพบได้โดยทฤษฎีบทแห่งความมั่งคั่งมออย่างป็นรูปธรรม อันเป็นคุณค่าในทางด้านภาษาสะท้อนให้เห็นมิติทางวัฒนธรรมด้านภาษาที่เป็นความมั่งคั่งมออย่างไทย

บทที่ 4

บทย่อ สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

1. บทย่อ

1.1 ความนำ

งานวิจัยนี้ นับเป็นการศึกษาวิเคราะห์มิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรีและด้านภาษาที่ปรากฏในผลงานของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ซึ่งได้ประพันธ์ทำนองเพลงตามพระราชเสาวนีย์แห่งสมเด็จพระบรมราชินีนาถ, น้อมเกล้าถวายสมเด็จพระเทพรัตนสุทาสยามบรมราชกุมารี, น้อมเกล้าถวายทูลกระหม่อมเจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์, และเพื่อใช้ในวงการบันเทิงทั่วไปที่มีทั้งประพันธ์ทำนองเพลงและประพันธ์ทั้งคำร้องและทำนองเพลง รวมทั้งสิ้นจำนวน 99 เพลง ปัจจุบันแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้รับการเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดง ด้านการประพันธ์เพลง อีกทั้งยังได้รับปริญญาคุณวุฒิบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และได้รับการแต่งตั้งให้เป็นศาสตราจารย์ (พิเศษ) สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ จากมหาวิทยาลัยมหาสารคาม ผู้วิจัยจึงมีสมมติฐานว่าผลงานเพลงของศาสตราจารย์ (พิเศษ) ดร.แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ น่าจะมีคุณค่าทางวิชาการอยู่ในตัวงาน จึงสนใจที่จะหยิบยกเอาผลงานเพลงดังกล่าวมาศึกษาวิจัยเพื่อสืบค้นองค์ความรู้ที่อยู่ในความจริงออกมาให้เห็นเป็นรูปธรรมทางวิชาการต่อไป

1.2 วัตถุประสงค์ในการวิจัย

ในการวิจัยเรื่องมิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้กำหนดวัตถุประสงค์ในการวิจัยไว้ 2 ประเด็นศึกษา คือ

- 1.2.1 เพื่อศึกษามิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรี
- 1.2.2 เพื่อศึกษามิติทางวัฒนธรรมด้านภาษา

1.3 ระเบียบวิธีวิจัย

งานวิจัยนี้ เป็นการวิจัยเชิงคุณภาพโดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณลักษณะเพื่อวิเคราะห์ข้อมูลที่เป็นลักษณะสำคัญ ตีความข้อมูลเชิงพรรณนา โดยอาศัยหลักตรรกวิทยาแบบอุปมานวิธีประกอบกับความรู้เชิงทฤษฎีของผู้วิจัยเป็นสำคัญ

1.4 ขอบเขตของการวิจัย

งานวิจัยนี้ได้แบ่งขอบเขตของการวิจัยไว้ดังนี้

- 1.4.1 ขอบเขตด้านข้อมูล ได้แก่ข้อมูลผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ทั้งสิ้นรวม 99 เพลง
- 1.4.2 ขอบเขตด้านเนื้อหา ได้แก่เนื้อหาเกี่ยวกับมิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรีและมิติทางวัฒนธรรมด้านภาษาที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1.5 คำสำคัญ

มิติทางวัฒนธรรม หมายถึงวัฒนธรรมด้านต่าง ๆ ในงานวิจัยนี้คือวัฒนธรรมด้านดนตรีด้านหนึ่ง และวัฒนธรรมด้านภาษาอีกด้านหนึ่ง

วัฒนธรรมด้านดนตรี ในงานวิจัยนี้หมายถึงทำนองและทางคอร์ดที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์

วัฒนธรรมด้านภาษา ในงานวิจัยนี้หมายถึงการใช้คำและการใช้โวหารที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1.6 แผนการดำเนินการวิจัยตลอดโครงการ

การทำวิจัยในโครงการนี้มีแผนดำเนินการตลอดโครงการดังนี้

- 1.6.1 ขั้นเตรียมและรวบรวมข้อมูล
- 1.6.2 ขั้นจัดกระทำข้อมูล
- 1.6.3 ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล
- 1.6.4 ขั้นนำเสนอรายงานวิจัย

2 สรุปผลการวิจัย

ผลจากการวิจัยเรื่องมิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์สรุปได้ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยอันกำหนดแนวทางโดยขอบเขตด้านเนื้อหาดังนี้

2.1 มิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรี พบว่ามีการใช้ทฤษฎีดนตรีดั้งเดิมอันเป็นวัฒนธรรมสากลทางดนตรี และทฤษฎีดนตรีแจ๊สอันเป็นวัฒนธรรมดนตรีอเมริกัน มาปรับใช้ร่วมกันแล้ว ผู้เขียนเป็นแนวทำนอง ดังสารัตถะทางทฤษฎีดนตรีที่เป็นผลจากการวิจัยต่อไปนี้

- 2.1.1 การใช้รูปแบบเพลงมาตรฐาน แบบ $a a b a$ ถึง 23 เพลง, แบบ $a b a$ เพียง 1 เพลง, แบบ $a b a c$ เพียง 2 เพลง, และแบบ $a a' a''$ เพียง 1 เพลง
- 2.1.2 การใช้รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษ แบบ $a b c d$ ถึง 29 เพลง, แบบ $a b c$ เพียง 6 เพลง, แบบ $a b c d e$ เพียง 8 เพลง, แบบ 6 ท่อนขึ้นไป คือ $a b c d e f \dots$ ถึง 25 เพลง, และรูปแบบเพลงลักษณะพิเศษ ตามอัตลักษณ์ของผู้ประพันธ์ 4 เพลง
- 2.1.3 การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะจำพวกเดียว 75 เพลง และเครื่องหมายกำหนดจังหวะหลายจำพวก 24 เพลง
- 2.1.4 การใช้โน้ตเสียงแคเรียดที่ 9 ถึง 98 เพลง, โน้ตเสียงแคเรียดที่ ๒9 เพียง 9 เพลง, โน้ตเสียงแคเรียดที่ 11 ถึง 69 เพลง, โน้ตเสียงแคเรียดที่ #11 อยู่ 29 เพลง, โน้ตเสียงแคเรียดที่ 13 ถึง 98 เพลง, และโน้ตเสียงแคเรียดที่ ๒13 อยู่ 21 เพลง
- 2.1.5 การใช้โน้ตส่งเต็มเสียง 85 เพลง, โน้ตส่งครึ่งเสียง 88 เพลง, และโน้ตส่งครึ่งเสียงซ้ำสอง เพียง 4 เพลง
- 2.1.6 การใช้ทางคอร์ดหลักข้อ 1 ถึง 99 เพลง, ทางคอร์ดหลักข้อ 2 ถึง 69 เพลง, ทางคอร์ดหลักข้อ 3 ถึง 94 เพลง, และทางคอร์ดหลักข้อ 4 ถึง 48 เพลง

- 2.2 มิติทางวัฒนธรรมด้านภาษา พบว่ามีการนำเอาทฤษฎีที่เกี่ยวกับความงดงามทางภาษามาใช้ในการประพันธ์เพลง ได้แก่ทฤษฎีว่าด้วยการใช้คำสัมผัสและทฤษฎีว่าด้วยการใช้โวหาร ดังบทสรุปต่อไปนี้
- 2.2.1 การใช้คำสัมผัสแบบเคียง 35 แห่ง, สัมผัสแบบแทรกเคียง 34 แห่ง, สัมผัสแบบทบเคียง 4 แห่ง, สัมผัสแบบคู่ 49 แห่ง, สัมผัสแบบเทียบคู่ 7 แห่ง, สัมผัสแบบแทรกคู่ 6 แห่ง, และสัมผัสแบบทบคู่ 6 แห่ง
- 2.2.2 การใช้โวหารแบบนามนัย 7 แห่ง, โวหารแบบอุปมาอุปมัย 6 แห่ง, โวหารแบบปฏิพจน์ 5 แห่ง, โวหารแบบบุคลาธิษฐาน 5 แห่ง

3 อภิปรายผล

ผลจากการวิจัยเรื่องมิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงแง่มุมมองทั้งในทางวิชาการและจิตวิญญาณศิลปินอย่างน่าสนใจดังต่อไปนี้

- 3.1 การใช้รูปแบบเพลงมาตรฐาน ปรากฏว่ามีการนำมาใช้ถึง 4 แบบ และแบบที่มีการใช้มากที่สุดคือแบบ a a b a ซึ่งมีการใช้ถึง 23 เพลง รูปแบบเพลงดังกล่าวเป็นแบบที่ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวางแพร่หลายเป็นที่คุ้นชินทั้งผู้ประพันธ์และผู้บริโภค จึงถือว่าเป็นการใช้รูปแบบเพลงตามความนิยมโดยทั่วไปนั่นเอง
- 3.2 การใช้รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษ ปรากฏว่ามีการใช้รูปแบบเพลงลักษณะนี้ถึง 5 แบบ โดยใช้แบบ a b c d ถึง 29 เพลง, แบบที่มี 6 ท่อนขึ้นไป คือ a b c d e f . . . ถึง 25 เพลง สะท้อนให้เห็นว่าเจ้าของผลงานเพลงมีความนิยมใช้รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษมากกว่ารูปแบบเพลงมาตรฐานอย่างชัดเจน การชื่นชอบใช้รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษเช่นนี้ย่อมสะท้อนให้เห็นหัวใจศิลปินที่แท้ ที่นิยมการริเริ่มสร้างสรรค์อันทำให้งานเพลงมีทางออกงอกงามสมกับเป็นงานด้านศิลปะที่จะต้องงอกงามพัฒนาต่อไปอย่างไม่มีข้อจำกัดใดๆ ดังเช่น การใช้รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษตามอัตลักษณ์ของผู้ประพันธ์ ซึ่งแม้ว่าจะมีอยู่เพียง 4 เพลง แต่ปรากฏว่ามีเพลงหนึ่งในกลุ่มนี้ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากจากสาธารณชนจนถือว่าเป็นเพลงไทยสากลเพลงหนึ่งซึ่งมีความเป็น "อมตะ" เพลงๆ นั้นคือเพลง "รักเอย" อันลือลั่นนั่นเอง
- 3.3 การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ ปรากฏว่ามีการใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะจำพวกเดียว 75 เพลง และเครื่องหมายกำหนดจังหวะหลายจำพวก 24 เพลง สะท้อนให้เห็นว่าผลงานเพลงส่วนใหญ่ที่ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะจำพวกเดียวซึ่งถือว่าเป็นสิ่งปกติ เพราะงานเพลงสมัยนิยมส่วนใหญ่จะมีความยาวไม่มากนักคือประมาณ 32 ห้องเพลงซึ่งจะสะท้อนแสดงบรรยากาศและอารมณ์อย่างใดอย่างหนึ่งเพียงอย่างเดียว สำหรับเพลงที่ใช้เครื่องหมายกำหนดหลายจำพวกนั้นแม้จะมีจำนวนเพียง 24 เพลงก็ตาม แต่ก็ถือว่าเป็นทางออกที่งอกงามมาจากแนวคิดส่วนใหญ่ เนื่องจากเพลงที่ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะหลายจำพวกจะสะท้อนแสดงบรรยากาศและอารมณ์ของเพลงได้หลากหลายตามธรรมชาติของข้อบ่งชี้แห่งเครื่องหมายกำหนดจังหวะนั้นๆ ซึ่งไม่ค่อยปรากฏให้เห็นโดยเฉพาะในเพลงไทยสากล จึงถือว่าเป็นการนำเสนอที่กล้าหาญอย่างยิ่ง

- 3.4 การใช้โน้ตเสียงครีียด จากผลการวิจัยปรากฏว่าทุกเพลงมีการใช้โน้ตเสียงครีียดสอดผสมอยู่ในแนวทำนองอย่างน่าสนใจโดยมีโน้ตเสียงครีียดที่ 9 และโน้ตเสียงครีียดที่ 13 ปรากฏอยู่ในงานเพลงอย่างละ 98 เพลง, โน้ตเสียงครีียดที่ 11 ปรากฏอยู่ในงานเพลงถึง 69 เพลง, โน้ตเสียงครีียดที่ #11 ปรากฏอยู่ในงานเพลง 29 เพลง, โน้ตเสียงครีียดที่ ♭13 ปรากฏอยู่ในงานเพลง 21 เพลง, และโน้ตเสียงครีียดที่ ♭9 ปรากฏอยู่ในงานเพลงเพียง 9 เพลง ตามลำดับ ทำให้งานเพลงในงานวิจัยนี้เต็มไปด้วยสัมผัสเสียงที่ค่อนข้างจะแปลกหูตามธรรมชาติของโน้ตเสียงครีียด แต่ด้วยชั้นเชิงในการเรียงร้อยระดับเสียงชั้นครูของครูทำให้โน้ตเสียงครีียดทั้งหลายถูก “เกลา” กลับสู่ความกลมกลืนระรื่นหูอย่างสนิทประหนึ่งส่วนผสมอันแผดเผ็ดผสมผสานกับส่วนผสมที่กลมกล่อมจนหล่อหลอมเป็นหนึ่งรสที่ต้องจดจำไปทำตาม
- 3.5 การใช้โน้ตส่ง เมื่อนำเอาทฤษฎีดนตรีแจ๊สมาเป็นตัวกำหนดในการศึกษาวิเคราะห์จึงพบว่ามีการใช้โน้ตส่งเต็มเสียง ถึง 85 เพลง, โน้ตส่งครึ่งเสียง ถึง 88 เพลง, และโน้ตส่งครึ่งเสียงซ้ำสอง อยู่เพียง 4 เพลง สะท้อนให้เห็นชัดเจนว่ามีการใช้โน้ตส่งในอัตราค่อนข้างมากทำให้ลักษณะการเคลื่อนเสียงของแนวทำนองจึงค่อนข้างจะลื่นไหล เป็นที่น่าสังเกตว่าเป็นการลื่นไหลของแนวทำนองที่เต็มไปด้วยโน้ตเสียงครีียด จึงทำให้ทำนองเพลงในแนวเสียงเดียวที่ออกมาบางเพลงก็ฟังดูดีแต่บางเพลงก็ฟังค่อนข้างจะแปลกหู และเมื่อเล่นทำนองเพลงพร้อมคอร์ดจึงรู้สึกน่าฟังขึ้นอย่างน่าประหลาดใจ
- 3.6 การใช้ทางคอร์ด ในงานวิจัยนี้มุ่งศึกษาวิเคราะห์การใช้ทางคอร์ดหลัก อันเป็นหลักการสำคัญของการวางคอร์ดซึ่งไม่ควรจะให้มีการผิดพลาดเกิดขึ้นได้ ผลจากการวิจัยพบว่าการใช้ทางคอร์ดหลักข้อ 1 ที่ว่า $V7 \overline{VI}$ ในทุกๆ เพลง ทั้งสิ้น 99 เพลง, ทางคอร์ดหลักข้อ 2 ที่ว่า $V7 \text{ of } \overline{VI} \overline{V7}$ ถึง 69 เพลง, ทางคอร์ดหลักข้อ 3 ที่ว่า $\overline{III}m7 \overline{V7}$ ถึง 94 เพลง, และทางคอร์ดหลักข้อ 4 ที่ว่า $V7 \text{ of } \overline{II} \overline{III}m7$ ถึง 48 เพลง เป็นภาพสะท้อนให้เห็นว่าผู้ประพันธ์มีความแม่นยำตรงเครื่องครัดในหลักการของการวางคอร์ดอย่างยิ่งอันทำให้การอบเสียงในภาพรวมดำเนินไปอย่างมั่นคงช่วยประคับประคองรองรับเสียงของแนวทำนองเพลงไว้อย่างสนิทแน่นอน ดำรงไว้ซึ่งวัฒนธรรมแม่แบบอย่างแนบแน่น ทำให้กลิ่นไอของมิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรีในภาพรวมดูประหนึ่งเพลงที่กลายมาจากวัฒนธรรมดนตรีแจ๊สก็มีปาน
- 3.7 การใช้คำสัมผัส เนื่องจากงานเพลงที่นำมาศึกษาวิเคราะห์มิติทางวัฒนธรรมด้านภาษามีเพียง 12 เพลง จึงดูเหมือนว่าการใช้คำสัมผัสไม่มากมายนักหากนำเสนอเป็นจำนวนเพลงที่ใช้คำสัมผัส ดังนั้นจึงขอนำเสนอการใช้คำสัมผัสเป็นแห่งๆ ไปซึ่งผลจากการวิจัยพบว่าการใช้คำสัมผัสแบบต่างๆ เรียงลำดับจากมากไปหาน้อย คือ มีการใช้คำสัมผัสแบบคู่ 49 แห่ง, คำสัมผัสแบบเคียง 35 แห่ง, คำสัมผัสแบบแทรกเคียง 34 แห่ง, คำสัมผัสแบบเทียบคู่ 7 แห่ง, คำสัมผัสแบบแทรกคู่ 6 แห่ง, คำสัมผัสแบบทบคู่ 6 แห่ง, และคำสัมผัสแบบทบเคียง เพียง 4 แห่ง จะเห็นได้ว่ามีการใช้คำสัมผัสทั้งสิ้น 141 แห่ง ซึ่งถือว่าจำนวนไม่น้อยทำให้งานเพลงสามารถดำรงไว้ซึ่งความงดงามในการใช้ภาษาอันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของไทยที่เลอค่ายิ่ง

- 3.8 การใช้โวหาร ปรากฏว่าในงานวิจัยนี้มีการใช้โวหารแบบนามนัย 7 แห่ง, อุปมาอุปมัย 6 แห่ง, ปฏิพจน์ 5 แห่ง, และบุคลาธิษฐาน 5 แห่ง รวมทั้งสิ้น 23 แห่ง แม้จะมีจำนวนไม่มากนักแต่ก็สามารถสะท้อนแสดงชั้นเชิงในการใช้คำซึ่งเป็นแง่มุมอย่างหนึ่งของภาษาไทยให้ปรากฏเห็นเป็นประจักษ์ทำให้ความมั่งคั่งของชิ้นงานพอกเพิ่มขึ้นอีกระดับหนึ่งซึ่งถือว่าเป็นการดำรงไว้ซึ่งมรดกทางวัฒนธรรมไทยได้อย่างเป็นรูปธรรม

การใช้จินตนาการสร้างสรรค์แนวทางใหม่ ๆ นั้นคือการทำงานด้านศิลปะที่สมบูรณ์ถ้วนครบในบทบาทและหน้าที่แห่งศิลปะที่จะต้องอนุรักษ์และพัฒนาไปพร้อม ๆ กันเพราะงานศิลปะนั้นไม่ถาวรไม่ได้และหากเมื่อใดการสร้างงานศิลปะติดยึดอยู่กับกรอบของทฤษฎีอย่างใดอย่างหนึ่งอย่างเหนียวแน่นจนมากเกินไปก็จะเป็นสัญญาณอันตรายที่ชี้ให้เห็นถึงความพิการที่จะเกิดขึ้นกับงานศิลปะอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

ในงานวิจัยนี้ปรากฏร่องรอยแห่งการอนุรักษ์ที่ชัดเจน โดยมีความเคร่งครัดมั่นคงในหลักการสำคัญแห่งทฤษฎีดนตรีดั้งเดิม, ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส, และทฤษฎีเกี่ยวกับความมั่งคั่งในการใช้ภาษาไทย ในขณะที่เดียวกันก็มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ทั้งที่สอดแทรกเข้ามาปรับใช้อย่างแนบเนียน และแหวกออกนอกกรอบแนวคิดที่ยึดติดกับทฤษฎีอย่างกล้าหาญเช่นในเรื่องการใช้รูปแบบเพลงที่เริ่มต้นด้วยการใช้รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษต่างๆ ที่หลากหลายจนถึงรูปแบบเพลงที่ถือว่าเป็น "อัตลักษณ์" ที่โดดเด่นเป็นประจักษ์, การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะหลายจำพวกในเพลงเดียวกัน ซึ่งถือได้ว่าเป็นแนวทางใหม่อย่างหนึ่งของเพลงไทยสากล ตลอดจนการนำเอาคอร์ดแจ๊สอันเป็นวัฒนธรรมดนตรีอเมริกันมาปรับใช้กับเพลงที่นำคำร้องมาจากคำประพันธ์ไทยอันเป็นพระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร์ เช่น เพลงชมนก, ชมไม้, และชมปลา เป็นต้น ซึ่งเมื่อได้ฟังผลงานเพลงดังกล่าวแล้วก็จะรู้สึกได้ถึงท่วงทำนองเพลงอันไพเราะที่ฉาบด้วยความแปลกหูของคอร์ดแจ๊สที่รองรับอยู่ดังที่กิตติ ศรีเปารยะ¹ อาจารย์ผู้สอนวิชาการประพันธ์เพลงสมัยนิยมของวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ได้ให้คำสัมภาษณ์ไว้สรุปได้ว่าการเขียนทำนองเพลงสวมคำร้องที่เป็นกลอนนั้นจะไม่ยึดติดกับฉันทลักษณ์ซึ่งเป็นวิธีการที่แปลกแต่ก็ได้ทำนองที่ฟังแล้วนำฟังมากทำให้เกิดความกล้าหาญในการแต่งเพลงมากกว่าเดิมคือไม่เกร็งกับการใช้รูปแบบเพลง ไม่ติดยึดกับการที่ต้องใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะเพียงจำพวกเดียวในแต่ละเพลง และมีอิสระในการวางคอร์ดซึ่งมีส่วนในการนำทางท่วงทำนองเพลง นับว่าเป็นองค์ความรู้ใหม่ที่จะต้องเผยแพร่ต่อไปเพราะจะทำให้เกิดแนวทางใหม่ในการแต่งเพลงต่อไปอย่างไม่มีข้อจำกัดซึ่งจะทำให้วงการดนตรีของไทยมีชีวิตชีวา มีงานเพลงที่ก้าวทันความเจริญพัฒนาในโลกอย่างทันสมัยเสมอ ส่วนชูวิทย์ ยุระยง² หัวหน้าสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้กล่าวถึงผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ไว้สรุปได้ว่าการใช้คอร์ดของเพลงค่อนข้างหรูหราทำให้เพลงออกมาฟังคล้ายกับเพลงแจ๊สแต่มีเนื้อร้องเป็นไทยนับเป็นผลงานเพลงที่มีความเป็นเอกลักษณ์และเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาด้วย

¹กิตติ ศรีเปารยะ. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นพร ดำนกุล เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล อ.ศาลายา จ.นครปฐม เมื่อวันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2549 เวลา 15.00 น.

²ชูวิทย์ ยุระยง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นพร ดำนกุล เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เขตปทุมวัน กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2549 เวลา 13.00 น.

จึงกล่าวโดยสรุปได้ว่าเจ้าของผลงานเพลงได้ใช้ทฤษฎีต่างๆ ที่เป็นหลักการสำคัญเป็นรากฐานในการประพันธ์ ขณะเดียวกันก็ได้ใช้ความคิดริเริ่มสร้างสรรค์นำเสนอแนวคิดใหม่ๆ ออกมาอย่างกล้าหาญทำให้งานที่ออกมามีความเป็น "อัตลักษณ์" ที่ชัดเจนโดยเฉพาะผลงานที่ได้รับการยอมรับอย่างแพร่หลายยาวนานเช่นเพลง "รักเอย" ที่เรียงร้อยท่วงทำนองอันเรียบง่ายด้วยรูปแบบเพลง a b a b ที่สอดคล้องด้วยทำนองอิสระ (Independent melody) อันเปี่ยมเต็มไปด้วยมนต์เสน่ห์จากการ "ฮัมเพลง" ที่เดิมพันผู้ฟังด้วยพลังแห่งจินตนาการอันบรรเจิด จึงไม่น่าแปลกใจเลยที่เพลงๆ นี้ได้กลายเป็นเพลง "อมตะ" เพลงหนึ่งในโลกเพลงไทยสากล

ผลงานเพลงจากงานวิจัยนี้ไม่เพียงแต่จะใช้เป็นแบบอย่างในการสร้างงานป๊อปปูล่ามรดนตรีให้สามารถขับเคลื่อนไปตามการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในศตวรรษที่ 21 เท่านั้น หากแต่ยังสามารถนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ในทางการศึกษาโดยเฉพาะในรายวิชาการประพันธ์เพลงในส่วนที่เน้นเสนอแนวทางการประพันธ์เพลงสมัยนิยมในสังคมไทย กล่าวคือองค์ความรู้ที่อยู่ในความจริงซึ่งปรากฏอยู่ในผลงานเพลงดังกล่าวน่าจะได้รับการหยิบยกมาปรับใช้ให้เห็นเป็นประจักษ์เนื่องเพราะบางอย่างยังเป็นความรู้ใหม่ที่อาจจะไม่เคยปรากฏอยู่ในตำราเล่มใดก็ได้ ความรู้ใหม่ดังกล่าวพอที่จะนำเสนอโดยสรุปได้ดังนี้ เช่น

- 1 การกำหนดรูปแบบเพลง นอกจากจะใช้รูปแบบเพลงตามทฤษฎีดั้งเดิมและทฤษฎีอื่นๆ อันเป็นฉันทลักษณ์ทางดนตรีที่มีอยู่แล้ว ยังสามารถที่จะใช้รูปแบบเพลงตามที่เราพึงพอใจได้โดยอิสระที่เรียกได้ว่าฉันทลักษณ์ทางดนตรีที่เป็นอัตลักษณ์ของผู้ประพันธ์
- 2 การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ นอกจากจะใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะจำพวกเดี่ยวหรือเพียง 2 จำพวกในเพลงเดียวกันดังแนวนิยมเดิมที่อยู่ในวงการเพลงแล้ว ยังสามารถใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะได้หลายจำพวกโดยอิสระทั้งนี้ควรจะต้องรับกับบรรยากาศและอารมณ์เพลงด้วย
- 3 การใช้โน้ตเสียงครีียด ใช้ได้ตามความประสงค์ในทุกๆ ตำแหน่ง ไม่ว่าจะเป็ตำแหน่งของจังหวะตกหรือตำแหน่งของจังหวะยก ควรตัดความกังวลในเรื่องโน้ตนอกคอร์ดที่เข้าใจว่าจะทำให้เกิดเสียงไม่ลงกับคอร์ด
- 4 การใช้ทางคอร์ด สามารถใช้คอร์ดแจ๊สและทางคอร์ดแจ๊สกับเพลงไทยสากลได้อย่างเต็มที่โดยไม่ต้องกังวลแต่อย่างใด อย่างไรก็ตามยังสามารถใช้คอร์ด 3 โน้ตมาผสมผสานได้ตามความประสงค์ทั้งยังสามารถใช้คอร์ดแทนและคอร์ดพิเศษต่างๆ เพื่อสร้างสรรค์ทางคอร์ดให้มีความโดดเด่นเป็นพิเศษเข้าไปอีกก็ได้

4 ข้อเสนอแนะ

จากการดำเนินการและรายงานผลวิจัยเรื่อง มิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานเพลงของ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ดังที่ทราบแล้วนั้น เพื่อให้งานวิจัยนี้เกิดประโยชน์เพิ่มมากขึ้นจึงใคร่ขอเสนอแนะในประเด็นต่างๆ ต่อไปนี้

4.1 ข้อเสนอแนะทั่วไป

- 4.1.1 ควรนำผลจากงานวิจัยนี้เผยแพร่ต่อหน่วยงานที่ทำงานด้านวัฒนธรรมเพื่อเป็นฐานข้อมูลวิจัยวัฒนธรรมด้านเพลง - ดนตรี ในอันที่จะได้อนุรักษ์และพัฒนาให้เป็นรูปธรรมต่อไป
- 4.1.2 ควรนำผลจากงานวิจัยนี้เผยแพร่ต่อหน่วยงานที่ทำงานด้านวัฒนธรรมร่วมสมัยเพื่อรวบรวมไว้ในฐานข้อมูลวัฒนธรรมร่วมสมัยและแสวงหาโอกาสที่จะพัฒนาและเผยแพร่ให้เกิดประโยชน์ในวงกว้างมากขึ้น
- 4.1.3 ควรนำผลจากงานวิจัยนี้เผยแพร่ต่อสถานศึกษาระดับอุดมศึกษา ทั้งของรัฐและเอกชนเพื่อนำไปเป็นแนวทางในการขยายผลทางการศึกษาในวิชาการประพันธ์เพลงสมัยนิยมในสังคมไทย
- 4.1.4 ควรนำผลจากงานวิจัยนี้เผยแพร่ต่อองค์กรในวงการบันเทิงทั่วไป เพื่อกระจายแนวคิดเพื่อเป็นแนวทางในการสร้างสรรค์งานต่อไป
- 4.1.5 ควรจัดให้มีการเสวนา และ/หรือ สัมมนาทางวิชาการในเรื่องที่เกี่ยวข้องกับการประพันธ์เพลงสมัยนิยมในสังคมไทย

4.2 ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัย

- 4.2.1 ควรพิจารณาจัดสรรทุนอุดหนุนการวิจัยเกี่ยวกับวัฒนธรรมด้านเพลง - ดนตรีให้มากขึ้นเพื่อที่จะสืบค้นองค์ความรู้ที่อยู่ในผลงานเพลง-ดนตรีมาปรับใช้และพัฒนาต่อไป
- 4.2.2 ควรพิจารณาจัดสรรทุนอุดหนุนการวิจัยวัฒนธรรมร้องรำทำเพลงในลักษณะการวิจัยวัฒนธรรมเฉพาะทางมุ่งเน้นการวิจัยในแนวลึก เพื่อสืบค้นหาองค์ความรู้ที่อยู่ในความจริงมาปรับใช้และพัฒนาต่อไป
- 4.2.3 ควรพิจารณาจัดสรรทุนอุดหนุนการวิจัยวัฒนธรรมการร้องรำทำเพลงและศิลปะการแสดงในลักษณะการวิจัยบูรณาการเพื่อสืบค้นหาแนวทางการประสานเชื่อมโยงทางวิชาการระหว่างกันของงานศิลปะดังกล่าว
- 4.2.4 ควรจัดให้มีการสัมมนาทางวิชาการเพื่อนำเสนอผลงานวิจัยที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมการร้องรำทำเพลงและศิลปะการแสดงเพื่อเป็นการแลกเปลี่ยนเรียนรู้อันจะนำไปสู่การสร้างเครือข่ายด้านวัฒนธรรมอันน่าจะทำให้พลังทางวัฒนธรรมเข้มแข็งขึ้นพอเพียงที่จะเป็นภูมิคุ้มกันและหล่อเลี้ยงสังคมให้พัฒนาไปอย่างเหมาะสม

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

- กระแสร้ มัลยาภรณ์. **วรรณคดีเปรียบเทียบเบื้องต้น**. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์สตรีเนติศึกษา, 2516.
- กองบรรณาธิการวารสารถนนดนตรี. "ประสบการณ์และทัศนะบางประการจาก กรวิก," **ถนนดนตรี**. 1(11) : 19 - 23 ; กันยายน 2530.
- _____. "คุยกับหมอวราห์เรื่องสมาคมนักแต่งเพลง," **ถนนดนตรี**. 1(11) : 14 - 18 ; กันยายน 2530.
- กุหลาบ มัลลิกะมาส. **วรรณกรรมไทย**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง, 2516.
- จินตนา ดำรงค์เลิศ. **วรรณกรรมเพลงลูกทุ่ง**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์, 2533.
- ชวน เพชรแก้ว. **การศึกษาวรรณคดีไทย**. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรินติ้งเฮ้าส์, 2524.
- ใหญ่ นภายน. "ผู้นำการบรรเลงเพลงแจ๊สสู่สยาม," ใน **การประกวดการบรรเลงดนตรีแจ๊สเฉลิมพระเกียรติ ครั้งที่ 1**. กรุงเทพฯ : ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย, 2539.
- นิตยา บุญสิงห์. **วัฒนธรรมไทย**. กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัดเรืองแสงการพิมพ์, 2544.
- นันทนา กปิลกาญจน์. **ประวัติศาสตร์และอารยธรรมโลก**. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรินติ้งเฮ้าส์, 2539.
- บุญยงค์ เกศเทศ. **คำไทย**. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรินติ้งเฮ้าส์, 2532.
- บุญธรรม กิจปรีดาวิสุทธิ. **ระเบียบวิธีวิจัยทางสังคมศาสตร์**. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์และทำปกเจริญผล, 2540.
- ประเมิน เขียรเถียร. **วิเคราะห์วรรณกรรมร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, 2522.
- ประสิทธิ์ เลี้ยวสิริพงศ์. "ความสัมพันธ์ระหว่างภาษากับดนตรี," **ถนนดนตรี**. 1(11) : 44 - 46 ; กันยายน 2530.
- _____. **ประวัติดนตรีตะวันตกโดยสังเขป**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2533.
- พรเพ็ญ ดันประเสริฐ. **เพลงไทยสากลระหว่างปี พ.ศ.2529 - 2531 : การศึกษาในด้านลักษณะภาษาและการสะท้อนวัฒนธรรมไทย**. กรุงเทพฯ : จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย, 2533.
- เจนดุริยางค์, พระ. **แบบเรียนดุริยางคศาสตร์สากล ฉบับทูลเกล้าทูลกระหม่อมถวาย**. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์กรมแผนที่ทหาร, 2527.
- ภักยา ภักดีบุรี. **การศึกษาวรรณกรรมเพลงของไพฑูริย์ บุตรชั้น**. สงขลา : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา, 2535.

- มนัส วัฒนไชยยศ. การศึกษาสไตล์ทำนองเพลงในบทประพันธ์ของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์. ศาลายา นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2542.
- มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมมาธิราช. ภาษาไทย 2 การประพันธ์ไทย. กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2527.
- มัลลิกา กณานุรักษ์. วิเคราะห์ชีวิตและผลงานเพลงอมตะของแก้ว อัจฉริยะกุล. บัดดาณี : มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี, 2529.
- มานิสاپิยะสงห์. "แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ผู้สร้างมิติแห่งดนตรีสากลของเมืองไทย," ใน กิรินทร์. กรุงเทพฯ : บริษัท เมเจิก โปรดักชั่นส์ จำกัด, 2541.
- ละเอียด เหราบัตย์. วิวัฒนาการของดนตรีสากล. กรุงเทพฯ : วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร, 2523.
- วราห์ วรเวช. "ลูกไทยลูกเทศ," ถนอดดนตรี. 1(11) : 31 - 37 ; ตุลาคม 2530.
- วิทย์ ศิวะศรียานนท์. วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์. กรุงเทพฯ : แพรวพิทยา, 2518.
- วิภา กงกะนันท์. วรรณคดีศึกษา. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2523.
- สง่า อารัมภ์. "ยอดนักแต่งเพลงลูกทุ่งไทย," ถนอดดนตรี. 2(11) : 22 - 38 ; กันยายน 2531.
- สุกรี เจริญสุข. จะฟังดนตรีอย่างไรให้ไพเราะ. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2532.
- สุพัตรา สุภาพ. สังคมวิทยา. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2524.
- สุวัฒน์ วรดิลก. "ชีวิตและงานของคุณเอื้อ สุนทรสนาน ด.จ.ว.จ.ช.," ใน สุนทรภรณ์ ครึ่งศตวรรษ. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เพื่อนชีวิต, 2532.
- สุธีวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. วรรณคดีวิเคราะห์. สงขลา : มงคลการพิมพ์, 2524.
- สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. วัฒนธรรมประจำชาติ. กรุงเทพฯ : สมใจการพิมพ์, 2531.
- อนุমানราชชน, พระยา. เรื่องวัฒนธรรม. กรุงเทพฯ : กองวัฒนธรรม กรมศาสนา กระทรวงศึกษาธิการ, ม.ป.ป.
- อัสนี ชูอรุณ. ประวัติศาสตร์ศิลปะยุคโบราณและยุคกลาง. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พรินติ้งเฮ้าส์, 2536.
- Apel, Willi. **Harvard Dictionary of Music.** USA. : Halliday Lithograph Corporation., 1972.
- Berklee College of Music. **The Berklee Correspondence Course.** USA. Boston Massachusetts. : Berklee Press Publication., 1971.
- Kachulis, Jimmy. **The Songwriter's Workshop.** USA. : Berklee Press., 2003.
- PowerCD. "Through The Classical Period.," in **History of Music.** USA. : Zane Publishing, 1995.

Peases, Ted. **Jazz Composition**. USA. : Berklee Press., 2003.

Pease, Ted and Pulling, Ken. **Modern Jazz Voicing**. USA. : Berklee Press., 2001.

Russo, William. **Jazz Composition and Orchestration**. USA. : The University of Chicago Press., 1968.

บุคลากรกรม

บุคลากรกรม

- กิตติ ศรีเปารยะ ผู้ให้สัมภาษณ์ นพพร ด้านสกุล เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2549
เวลา 15.00 น. ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล อ.ศาลายา จ.นครปฐม
- ชูวิทย์ ยุระยง ผู้ให้สัมภาษณ์ นพพร ด้านสกุล เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2549
เวลา 13.00 น. ณ คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพฯ.
- พนัส หิรัญกลี ผู้ให้สัมภาษณ์ นพพร ด้านสกุล เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 7 กุมภาพันธ์ 2549
เวลา 19.00 น. ณ โรงแรมสวนดุสิต เฟลซ เขตดุสิต กรุงเทพฯ
- มนัส วัฒนไชยชัยศ ผู้ให้สัมภาษณ์ นพพร ด้านสกุล เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 7 กุมภาพันธ์
2549 เวลา 12.00 น. ณ โปรแกรมดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้า-
พระยา กรุงเทพฯ

มิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานเพลงของ
แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

บทคัดย่อ

โดย

รองศาสตราจารย์นพพร ด้านสกุล

งานวิจัยนี้มุ่งศึกษามิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ผลจากการวิจัยพบว่ามีการใช้รูปแบบเพลงมาตรฐาน 27 เพลงและรูปแบบเพลงลักษณะพิเศษ 72 เพลง การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะจำพวกเดี่ยว 75 เพลงและเครื่องหมายกำหนดจังหวะหลายจำพวก 24 เพลง พบการใช้โน้ตเสียงครีดยดที่ 9 ถึง 98 เพลง, โน้ตเสียงครีดยดที่ ๒9 อยู่ 9 เพลง, โน้ตเสียงครีดยดที่ 11 อยู่ 69 เพลง, โน้ตเสียงครีดยดที่ #11 อยู่ 29 เพลง, โน้ตเสียงครีดยดที่ 13 ถึง 98 เพลง, และโน้ตเสียงครีดยดที่ ๒13 อยู่ 21 เพลง พบการใช้ โน้ตส่งเต็มเสียง ถึง 85 เพลง, โน้ตส่งครึ่งเสียง ถึง 88 เพลง, และโน้ตส่งครึ่งเสียงซ้ำสอง อยู่เพียง 4 เพลง พบการใช้ทางคอร์ดหลักข้อ 1 ถึง 99 เพลง, ทางคอร์ดหลักข้อ 2 ถึง 69 เพลง, ทางคอร์ดหลักข้อ 3 ถึง 94 เพลง, และทางคอร์ดหลักข้อ 4 ถึง 48 เพลง พบว่ามีการใช้คำสัมผัสแบบเคียง 35 แห่ง, สัมผัสแบบแทรกเคียง 34 แห่ง, สัมผัสแบบทบเคียง 4 แห่ง, สัมผัสแบบคู่ 49 แห่ง, สัมผัสแบบเทียบคู่ 7 แห่ง, สัมผัสแบบแทรกคู่ 6 แห่ง, และสัมผัสแบบทบคู่ 6 แห่ง พบการใช้โวหารนามนัย 7 แห่ง, โวหารแบบอุปมาอุปมัย 6 แห่ง, โวหารแบบปฏิพจน์ 5 แห่ง, และโวหารแบบบุคลาธิษฐาน 5 แห่ง ผลงานเพลงในงานวิจัยนี้ทำให้รู้สึกถึงความมีเสน่ห์ดึงดูดแห่งวัฒนธรรมไทยที่ฉาบฉวยด้วยทฤษฎีดนตรีอเมริกันอันสว่างาม

**Culture Dimension as Appeared in the Song
Composed by Manrat Srikananda**

An Abstract

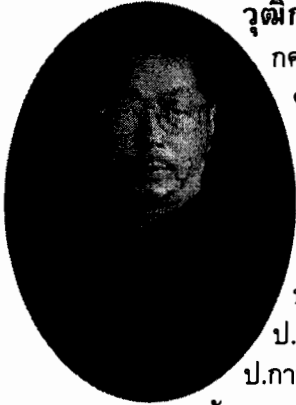
by

Assoc.Prof.Nopporn Dansakun

This research was aimed at studying music and language culture dimension as appeared in the song composed by manrat srikaranonda. The research result was founded the used of standard form song for 27 song and special form song for 72 song. The used of single time signature song for 75 song and variety time signature song for 24 song. The used of tension 9th for 98 song, tension \flat 9th for 9 song, tension 11th for 69 song, tension \sharp 11th for 29 song, tension 13th for 98 song, and tension \flat 13th for 21 song. The used of whole step approach note for 85 song, chromatic approach note for 88 song, and double chromatic approach note for 4 song. The used of the 1st principal chord progression for 99 song, the 2nd principal chord progression for 69 song, the 3rd principal chord progression for 94 song, and the 4th principal chord progression for 99 song. The used of 35 keing consonance word, 34 saakkeing consonance word, 4 tobkeing consonance word, 49 koo consonance word, 7 tiebkoo consonance word, 6 saakkoo consonance word, and tobkoo consonance word. The used of 7 metonymy, 6 simile, 5 rhetorical question, and 5 personification. The song product in this research make sence with attractive thai culture that cover with smart american music theory.

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย



วุฒิการศึกษา

กศ.บ. ดุริยางคศาสตร์ (เกียรตินิยมอันดับ 2) มศว.ประสานมิตร (2519 - 2521)
ศศ.ม. ไทยคดีศึกษา มศว. ภาคใต้ (2535 - 2538)
ป.วิชาการเรียบเรียงเสียงประสาน โรงเรียนดนตรีสยามกลการ (2522)
Certificate of Advancement on the use of Brass Instrument, Conducted by
Professor Per Cade, Siam KolKarm Music Foundation (2526)
ป.การควบคุมวงดนตรี มหาวิทยาลัยมหิดล (2529)
ป.การอำนวยเพลงสำหรับวงขับร้องประสานเสียงมหาวิทยาลัยมหิดล (2533)
ป.ดนตรีบำบัดและเทคนิคการใช้ มหาวิทยาลัยมหิดล (2534)
ป.การวิจัยทางการศึกษาเพื่อพัฒนาการศึกษาไทย สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้า
เจ้าคุณทหาร ลาดกระบัง (2548)

เกียรติคุณที่ได้รับ

ได้รับรางวัลเชิดชูเกียรติ เป็น ศิลปินดีเด่นจังหวัดสงขลา พ.ศ. 2547 สาขาศิลปการแสดง
(ดนตรีสากล / การประพันธ์เพลง)

การทำงาน

อาจารย์โรงเรียนเบญจมราชูทิศ อำเภอเมือง จังหวัดนครศรีธรรมราช (2512 - 2524)
อาจารย์ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา (2524 - 2536)
อาจารย์ภาควิชาดุริยางคศาสตร์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ภาคใต้
(2536 - 2539)
อาจารย์ภาควิชาศิลปกรรม คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ (2539 - 2546)
อาจารย์สาขาวิชาดนตรีนานาชาติ คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยทักษิณ (2546 - 2548)
อาจารย์สาขาวิชาทฤษฎีและการประพันธ์ดนตรีสมัยนิยม โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดนตรีวิยาชีพ
มหาวิทยาลัยทักษิณ (2549)

ผลงานทางวิชาการ

หนังสือ

ทฤษฎีโน้ตสากล
บันไดเสียงโมดอล
ปฐมบททฤษฎีดนตรี
โหมด : แนวคิดและการปรับใช้
ทฤษฎีดนตรีปัจจุบันประยุกต์ 1

งานวิจัย

การวิเคราะห์วรรณกรรมเพลงลูกทุ่งของจูเลียม กิ่งทอง
การวิเคราะห์วรรณกรรมเพลงลูกทุ่งชุดแม่ไม้เพลงไทยที่ขับร้องโดยผ่องศรี วรนุช
มิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์

บทความ

ได้เขียนบทความทางวิชาการตีพิมพ์ในวารสารทางวิชาการและนำเสนอในการประชุมสัมมนาทาง
วิชาการมาแล้วไม่ต่ำกว่า 50 เรื่อง

ตำแหน่งปัจจุบัน

รองศาสตราจารย์สาขาวิชาทฤษฎีและการประพันธ์ดนตรีสมัยนิยม โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดนตรีวิยาชีพ
มหาวิทยาลัยทักษิณ
ผู้ประสานงานโครงการจัดตั้งวิทยาลัยดนตรีวิยาชีพ มหาวิทยาลัยทักษิณ