มิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏใน
ผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์
Culture Dimension as Appeared
in The Song Composed by Manrat Srikaranonda

รองศาสตราจารย์นพพร ด่านสกุล

งานวิจัยนี้ได้รับทุนอุดหนุนการวิจัยจาก
สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม
ประจำปีงบประมาณ 2548

ประกาศคุณูปการ

ขอขอบคุณสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติที่กรุณาพิจารณาจัดสรรทุนสนับสนุนโครงการวิจัยปีงบประมาณ 2548 ให้โครงการวิจัยนี้ได้ดำเนินการจนแล้วเสร็จตามวัตถุประสงค์

ขอกราบขอบพระคุณเรืออากาศตรีศาสตราจารย์ (พิเศษ) ดร.แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ศิลปินแห่งชาติ ที่อนุญาตให้นำข้อมูลเพลงไปทำวิจัยพร้อมทั้งให้คำแนะนำที่มีค่ายิ่ง

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัตน์ ที่กรุณารับเป็นที่ปรึกษาซึ่งได้ให้คำแนะนำและตรวจสอบงานวิจัยนี้จนแล้วเสร็จตามวัตถุประสงค์

ขอขอบคุณอาจารย์กิดดิ ศรีเปารยะ ที่ช่วยประสานข้อมูล, รวบรวมและส่งผลงานเพลงของเรืออากาศตรีศาสตราจารย์ (พิเศษ) ดร.แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ศิลปินแห่งชาติ อย่างครบถ้วน ซึ่งเป็นข้อมูลที่มีความแม่นตรงเชื่อมั่นสูงสุดอันเอื้อให้การดำเนินการวิจัยเป็นไปด้วยความมั่นใจ

ขอขอบคุณอาจารย์ประไพ ด่านสกุล กัลยาณมิตรผู้ให้ความรัก กำลังใจ และช่วยเหลือในด้านต่างๆ แก่ผู้วิจัยตลอดเวลา

ขอขอบใจลูกศิษย์วิชาเอกดุริยางคศาสตร์สากลที่ช่วยงานการจัดกระทำข้อมูลด้วยความเต็มใจทำให้ผู้วิจัยสามารถดำเนินการในรายละเอียดของโครงการจนแล้วเสร็จ

ขอกราบลงแทบเท้าคุณแม่เพิ่มสุข ด่านสกุล ที่ให้ความรัก ความห่วงใย กำลังใจ ให้การส่งเสริมสนับสนุนในทุกสิ่งทุกอย่างตลอดมา

คุณประโยชน์และคุณความดีของงานวิจัยนี้ ผู้วิจัยใคร่ขอน้อมนำอุทิศเป็นส่วนกุศลให้คุณครูเกียรติ สิทธิกร ครูท่านแรกที่ได้อบรมบ่มเพาะสั่งสอนศิลปวิทยาการด้านดนตรีแก่ผู้วิจัย คุณครูได้แสดงความชื่นชมยินดีกับผลงานของลูกศิษย์ทุกๆ ครั้ง แต่ไม่อาจที่จะอยู่ชื่นชมยินดีกับความสำเร็จในครั้งนี้ได้

สุดท้ายนี้หากงานวิจัยนี้ปรากฏเป็นคุณประโยชน์และคุณความดี เป็นคุณูปการต่อองค์กรใดๆ ก็ตาม ผู้วิจัยใคร่ขอน้อมใจอุทิศเป็นส่วนกุศลแด่คุณพ่อโสภณ ด่านสกุล ด้วยความเคารพอย่างสูงสุด คุณพ่อได้เอาใจใส่สนับสนุนการศึกษาของลูกอย่างสุดความสามารถและชื่นชมยินดีกับความสำเร็จของลูกทุกๆ ครั้ง แต่ไม่อาจจะอยู่ชื่นชมยินดีกับความสำเร็จในครั้งนี้ได้

หากงานวิจัยนี้มีความผิดพลาดบกพร่องในส่วนหนึ่งส่วนใด ผู้วิจัยขอน้อมรับในข้อผิดพลาดนั้นๆ แต่เพียงผู้เดียวทุกสิ่งทุกประการ

รองศาสตราจารย์นพพร ด่านสกุล

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
การใช้โน้ตเสียงเครียด 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

บุคลานุกรม 152

บทคัดย่อ 154

ประวัติย่อผู้วิจัย 159

บทที่ 1
บทนำ

1. ความเป็นมาของปัญหาการวิจัย

อารมณ์เพลงเป็นสิ่งที่มีอยู่ในตัวของมนุษย์โดยธรรมชาติ จึงรู้จักที่จะนำมาปรับใช้ให้เกิดประโยชน์กับชีวิตมานานแล้ว เช่น เมื่อผู้เป็นแม่มีความประสงค์ที่จะแสดงออกซึ่งความรักที่มีต่อลูกก็จะร้อง "เพลงกล่อมลูก" ออกมาจากใจซึ่งเชื่อว่าเป็นพฤติกรรมสามัญอันเกิดขึ้นโดยบริสุทธิ์ และน่าจะมีมาตั้งแต่มีมนุษย์ในยุคแรกในโลกที่เชื่อว่ามีการพัฒนามาจากลิง เมื่อมีการตายก็จะมีพิธีกรรมที่เรียกว่า "การทำศพ" และมักจะมีการสวด ร้องเพลงสวด ในพิธีกรรมการทำศพ ทั้งนี้เป็นเพียงตัวอย่างที่สะท้อนให้เห็นถึงความสำคัญและความสัมพันธ์ของเพลงกับชีวิตมนุษย์ซึ่งมีมาช้านานแล้ว ดังที่นันทนา กปิลกาญจน์[1] ได้กล่าวถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ในสมัยหินไว้สรุปได้ว่ามนุษย์สมัยหินนิยมอาศัยอยู่ในถ้ำ เริ่มมีความเชื่อและเคารพในอำนาจลึกลับหรือสิ่งศักดิ์สิทธิ์ พยายามก่อรูปพิธีกรรมขึ้นด้วยสิ่งสมมุติต่างๆ ซึ่งเรียกว่า "ลัทธิความเชื่อในอำนาจเหนือธรรมชาติ" (Supernaturalism) อันสอดรับกับหลักฐานทางศิลปะซึ่งอัศนีย์ ชูอรุณ[2] ได้กล่าวถึงภาพจิตรกรรมฝาผนังถ้ำที่มนุษย์ได้เขียนขึ้นมาตั้งแต่สมัยหินเก่าตอนปลาย (Upper paleolithic) ที่เป็นภาพของการเต้นรำในพิธีกรรมด้วยวิธีแกะลายเส้นบนหินผาเป็นรูปคนสูงราว 10 นิ้วในถ้ำอัด-ดาอูรา ใกล้เมืองปาแลร์โม ประเทศอิตาลี จากตัวอย่างข้อมูลที่กล่าวมาแล้วนั้นจึงกล่าวสรุปได้ว่า "เพลง" ได้เกิดขึ้นมาในสังคมมนุษย์อย่างน้อยก็ตั้งแต่สมัยหินเก่าตอนปลาย

เพลงเป็นงานประพันธ์สั้นๆ ที่มีการสร้างสรรค์ขึ้นในทุกหนทุกแห่งทุกยุคทุกสมัยในโลก ดังที่ Willi Apel ได้นำเสนอไว้ว่า "A song is a shot 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 บนพื้นฐานของความงดงามแห่งบทกวีที่ครอบคลุมเนื้อหาสาระไว้อย่างแนบเนียน และถือว่าเพลงเป็นรูปแบบทางดนตรีที่เก่าแก่ซึ่งพบได้ในทุกถิ่นที่ทุกยุคทุกสมัย

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

---

[1]นันทนา กปิลกาญจน์. ประวัติศาสตร์และวัฒนธรรมโลก. 2539. หน้า 7.

[2]อัศนีย์ ชูอรุณ. ประวัติศาสตร์ศิลปะยุคโบราณและยุคกลาง. 2536. หน้า 26.

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

วัฒนธรรมในรูปแบบของบทเพลงและดนตรีจากภาคพื้นยุโรปได้เริ่มแพร่กระจายเข้ามาในประเทศไทยอย่างจริงจังในรัชสมัยแห่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ดังที่สุกรี เจริญสุข[1] ได้นำเสนอไว้พอที่จะสรุปได้ว่าหลังจากสมเด็จฯ เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิตได้เสด็จกลับจากการศึกษาวิชาทหารในประเทศเยอรมนี 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. เพลงสรรเสริญเสือป่า ทรงดัดแปลงมาจากเพลงไทยเดิมชื่อ "ทรงพระสุบิน" หรือที่รู้จักกันทั่วไปว่าเพลงบุหลันลอยเลื่อน
5. เพลงสาครลั่น ทรงดัดแปลงมาจากเพลงไทยเดิม 2 เพลงคือ "คลื่นกระทบฝั่ง 2 ชั้น" และ "ทะเลบ้า"
6. เพลงโศก ทรงดัดแปลงมาจากเพลงไทยเดิมชื่อ "พญาโศก 21 ชั้น" ซึ่งพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว โปรดเกล้าให้ใช้เป็นเพลงโศกประจำชาติ
7. เพลงนางครวญ ทรงดัดแปลงมาจากเพลงไทยเดิมชื่อ "นางครวญ"
8. เพลงมาร์ชบริพัตร
9. เพลงวอล์ซปลื้มจิต
10. เพลงมณฑาทอง
11. เพลงวอล์ซประชุมพล
12. เพลงวอล์ซโนรี

เพลงดังที่กล่าวมานี้เป็นเพลงสำหรับการบรรเลงเพียงอย่างเดียวเป็นเพลงสั้นๆ เหมือนเพลงที่ใช้ร้องกันโดยทั่วไปแต่ไม่มีคำร้อง บรรเลงโดยวงโยธวาทิต หลังจากนั้นก็ไม่ปรากฏเพลงไทยแบบสากลเพิ่มขึ้นเลยจนกระทั่งใน พ.ศ.2474 คณะละครจันทโรภาสได้นำละครเรื่องจันทร์เจ้าขาซึ่งแต่งโดยพรานบูรณ์ (จวงจันทร์ จันทร์คณา) มาจัดแสดงสู่สายตาประชาชน ในละครเรื่องนี้มีเพลงที่น่าสนใจอยู่หลายเพลง เช่น เพลงจันทร์เจ้าขา, จันทร์สวาท, จันทร์จากฟ้า, จันทร์ลอย และขวัญของเรียม เป็นต้น ตั้งแต่บัดนั้นเป็นต้นมาจึงมีการใช้คำว่า "เพลงไทยสากล" ขึ้นมาเพื่อใช้เรียกขานบทเพลงในรูปแบบดังกล่าวที่ก่อเกิดขึ้นมาในสังคมไทย ต่อมาเป็นผลงานเพลงในช่วง พ.ศ.2476 ที่เด่นๆ ก็มีผลงานเพลงของเรือโทมานิต เสณะวีณิน ที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ประกอบภาพยนต์เรื่องหลงทาง เช่น เพลงพัดชา, บัวบังใบ, ลาวเดินดง, ขึ้นพลับพลา, โยสะลัม และเพลงเงี้ยว เป็นต้น ส่วนเพลงอื่นๆ ที่ออกมาในช่วงนี้ก็มีอยู่ตามสมควรอย่างเพลงกล้วยไม้, มาร์ชไตรรงค์, ความรักในแม่น้ำเจ้าพระยา และเพลงดะวันยอแสง เป็นต้น ในช่วง พ.ศ.2479 มีผลงานเพลงของนารถ ถาวรบุตร ซึ่งเป็นเพลงประกอบโอเปร่าเรื่อง "ดารณี" และมีเพลงอื่นๆ เช่นเพลงวิมานในฝัน, ใจสนองใจ, แสนอาลัย และสยามานุสติ เป็นต้น หลังจากนั้นก็มีเพลงประกอบละครเรื่อง "เลือดสุพรรณ" ของพลตรีหลวง

---

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

วิจิตรวาทการ ผลงานเพลงประกอบภาพยนต์เรื่อง "ถ่านไฟเก่า" ของคุณหญิงพวงร้อย อภัยวงศ์ อย่างเพลงบัวขาวและเพลงในฝัน เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีเพลงอื่นๆ เช่นเพลงดวงจันทร์, รักเมืองไทย, ดื่นเถิดชาวไทย และ เพลงฝากดวงใจ เป็นต้น ใน พ.ศ.2483 มีผลงานเพลงประกอบภาพยนต์เรื่อง "บ้านไร่นาเรา" ของพระเจนดุริยางค์ เป็นเพลงไทยสากลบรรเลงโดยวงดุริยางค์กองทัพอากาศ

วงดนตรีที่ได้รับการยอมรับกันอย่างมากอีกวงหนึ่งคือวงสุนทราภรณ์ ซึ่งสุวัฒน์ วรดิลก[1] 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 เช่นเพลงมาร์ช เพลงวอลซ์เยอรมนี เป็นต้น ต่อมาได้เลื่อนขึ้นไปอยู่วง 1 ได้เล่นเพลงใหญ่ๆ เช่นเพลงประเภทโอเปร่า ไปจนถึงเพลงซิมโฟนี เงินเดือนเพิ่มขึ้นเป็นเดือนละ 20 บาท ใน พ.ศ.2469 พระเจนดุริยางค์ได้กำชับไว้ว่าห้ามไปเล่นเพลงแจ๊สเพราะจะทำให้เทคนิคไวโอลินคลาดเคลื่อน แม้กระทั่งเพลงไทยเดิมก็ถูกห้ามเพราะจะทำให้การฟังไม่มั่นคงหรือที่มักจะพูดกันง่ายๆ ว่าหูเสียนั่นเอง ต่อมากรมมหรสพต้องลดฐานะมาเป็นกองมหรสพ ขึ้นตรงกับกรมศิลปากรซึ่งได้รับการสถาปนาขึ้นหลังจากมีการเปลี่ยนแปลงการปกครอง "24 มิถุนายน 2475" เอื้อ สุนทรสนาน ก็ยังรับราชการอยู่ที่เดิมและได้ขึ้นเงินเดือนเป็นเดือนละ 40 บาท และ 50 บาท ตามลำดับ และใน พ.ศ.2481 สำนัก งานโฆษณาการได้รับการยกฐานะเป็นกรมโฆษณาการ ขุนหลวงสุขุมนัยประดิษฐ์จึงแนะนำให้รับโอนเอื้อ สุนทรสนาน มาจากกรมศิลปากรมาตั้งวงดนตรีประจำกรมโฆษณาการ ซึ่งวิลาศ โอสถานนท์ เป็นอธิบดีคนแรก วงดนตรีของกรมโฆษณาการวงนี้มีความสามัคคีกลมเกลียวกันมาก ดังที่พระองค์เจ้าภาณุพันธ์ฯ ถึงกับรับสั่งไว้ว่า "...เป็นวงดนตรีที่นักดนตรีมีความสามัคคีเกาะกลุ่มกันอยู่ได้เป็นเวลานาน" และนักดนตรีวงนี้เองที่เป็นจุดกำเนิดของวงดนตรี "ไทยฟิล์ม" ซึ่งต่อมาก็คือวงดนตรี "สุนทราภรณ์" อันประกอบด้วย

1. เอื้อ สุนทรสนาน (หัวหน้าวง) แซ็กโซโฟน
2. สังเวียน แก้วทิพย์ แซ็กโซโฟน
3. สมบูรณ์ ดวงสวัสดิ์ แซ็กโซโฟน
4. เวศ สุนทรจามร ทรัมเปต
5. จำปา เล้มสำราญ ทรัมเปต
6. ภิญโญ สุนทรวาท ทรอมโบน
7. สริ ยงยุทธ เปียโน
8. สมบูรณ์ ศิริภาค เบส
9. คีดี (บิลลี่) คีดากร กีตาร์
10. สมพงษ์ ทิพยกลิน ไวโอลิน
11. ทองอยู่ ปิยะสกุล ไวโอลิน
12. สภา กล่อมอาภา กลอง

---

[1] สุวัฒน์ วรดิลก. "ชีวิตและงานของคุณเอื้อ สุนทรสนาน ต.จ.ว. จ.ช.," ใน สุนทราภรณ์ครึ่งศตวรรษ. 2532. หน้า 46 - 66.

ดนตรีแจ๊สเป็นวัฒนธรรมดนตรีอเมริกันที่แพร่กระจายไปทั่วทุกมุมโลก ในแผ่นดินไทยก็ได้รับเอาวัฒนธรรมดนตรีแจ๊สเข้ามาปรับใช้จนผสมกลมกลืนตามสมควรเพราะดนตรีแจ๊สได้ถูกนำเข้ามาตามกระแสทางวัฒนธรรมดังที่ใหญ่ นภายน[1] ได้นำเสนอเอาไว้สรุปได้ว่าประดิษฐ สุขุม ซึ่งเป็นบุตรของมหาอำมาตย์เอกเจ้าพระยายมราช (ปั้น สุขุม) และท่านผู้หญิงตลับ ซึ่งเกิดในสกุล ณ ป้อมเพชร ประดิษฐ สุขุม เกิดเมื่อวันที่ 1 พฤษภาคม พ.ศ. 2447 ที่จังหวัดสงขลา เมื่อดอนเยาว์วัยได้เข้าศึกษาในโรงเรียนมหาดเล็กหลวงจนถึงชั้นประถมปีที่ 4 สิ่งที่รักที่สุดมีอยู่สองอย่างคือ "กีฬาและดนตรี" เครื่องดนตรีชิ้นแรกที่เริ่มหัดคือฆ้องวงใหญ่ ทั้งนี้เป็นไปตามธรรมเนียมของบ้านขุนนางผู้ใหญ่ในสมัยนั้น ซึ่งโยมากจะมีวงมโหรีหรือปี่พาทย์อยู่กับบ้าน

ต่อมาบิดาก็ได้ส่งให้ประดิษฐ สุขุม ไปเรียนหนังสือในประเทศสหรัฐอเมริกาเมื่อ พ.ศ.2460 เป็นนักเรียนประจำกันเนอรี่ (Gunnery School) ประดิษฐ สุขุม ก็เกิดไปชอบเครื่องดนตรีฝรั่งเข้า จึงหัดเล่นแบนโจและแมนโดลินจนชำนาญ เมื่อเข้าไปศึกษาต่อในวิชา Business Administration ณ มหาวิทยาลัยบอสตันก็ยังเล่นแบนโจแทนกีตาร์และมีฝีมือเป็นที่ยอมรับกันในสังคมจนพวกฝรั่งเรียกกันว่า "Jack of all trade" อันหมายถึงเล่นเป็นไปเสียทุกอย่างทั้งดนตรีและกีฬา

เมื่อครั้งพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวขณะที่ยังทรงอิสริยยศเป็นสมเด็จเจ้าฟ้ากรมหลวงสุโขทัยธรรมราชา ได้เสด็จประพาสสหรัฐอเมริกาและไปเยือนเมืองบอสตัน ประดิษฐ สุขุม ได้รับมอบหมายจากเอกอัครราชทูตให้เป็นผู้จัดถวายการรับใช้นำเสด็จพระราชดำเนินทอดพระเนตรสถานที่ต่างๆ ซึ่งก็ได้ปฏิบัติหน้าที่จนเป็นที่พอพระราชหฤทัยจนทรงประทานความเมตตาด้วยการโอบพระหัตถ์มาที่หลังของประดิษฐ สุขุม พลางรับสั่งต่อหน้าเอกอัครราชทูต และข้าราชการที่ไปส่งเสด็จว่าเป็น "very useful man"

เมื่อกรมพระจันทบุรีนฤนาถ เสนาบดีกระทรวงพาณิชย์เสด็จกรุงวอชิงตัน เอกอัครราชทูตก็ได้มอบหมายให้ประดิษฐ สุขุม ถวายการต้อนรับอีกซึ่งก็ได้ถวายการรับใช้อย่างใกล้ชิดจนเป็นที่พอพระทัย ครั้นเมื่อกรมพระจันทบุรีนฤนาถเสด็จกลับประเทศไทยได้ไม่นานนักก็ได้โทรเลขเรียกตัวประดิษฐ สุขุม กลับประเทศไทย เริ่มรับราชการในตำแหน่งเลขานุการสภาการฝิ่นและแต่งตั้งให้เป็นเลขาส่วนพระองค์เมื่อวันที่ 15 ธันวาคม พ.ศ.2468 เมื่ออายุได้ 21 ปีบริบูรณ์ ได้ปฏิบัติหน้าที่เป็นเลขานุการกรรมการพิจารณาระเบียบข้าราชการพลเรือนเมื่อ พ.ศ.2469 ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็น "หลวงสุขุมนัยประดิษฐ" เมื่อเดือนพฤศจิกายน พ.ศ.2470 เมื่ออายุเพียง 23 ปี เป็นเลขานุการกรรมการรักษาพระราชบัญญัติระเบียบข้าราชการพลเรือน (ก.ร.พ.) เมื่อ พ.ศ.2471 และเป็นเลขาธิการ ก.พ. เมื่อ พ.ศ.2477

เมื่อกลับมาสู่ประเทศไทยก็พบว่าวงดนตรีสำหรับลีลาศไม่ค่อยมีแพร่หลายในสังคมที่พอมีอยู่บ้างก็เป็นวงดนตรีตามไนต์คลับ, คาบาเร่ และเบียร์ฮอลล์ ซึ่งก็ยังล้าสมัยอยู่มากจึงได้พยายามคิดหาวิธีเล่นให้ใกล้เคียงกับวงดนตรีลีลาศในอเมริกา ในที่สุดก็ได้ปลีกเวลาไปเล่นดนตรีที่สปอร์ตคลับร่วมกับเรือโทมานิต เสนะวีณิน เจ้าของผลงานเพลงกล้วยไม้, กุหลาบในมือเธอ และตะวันยอแสงที่โด่งดังและท่านผู้นี้คือหัวหน้าวงดนตรีแจ๊สของบริษัทภาพยนต์ศรีกรุง ในเวลาต่อมาประดิษฐ สุขุม ก็ได้ตั้งวงดนตรี "เรนโบว์" ขึ้นมาโดยเลือกนักดนตรีมาจากที่ต่างๆ ดังต่อไปนี้

---

[1] ใหญ่ นภายน. "ผู้นำการบรรเลงเพลงแจ๊สสู่สยาม," ใน การประกวดการบรรเลงดนตรีแจ๊สเฉลิมพระเกียรติ ครั้งที่ 1. 2539. หน้า 43 - 56.

1. นารถ ถาวรบุตร (ต่อมาได้เป็นหัวหน้าวงดนตรีบริษัทภาพยนต์เสียงศรีกรุง แทนเรือโท มานิต เสนะวีณิน, หัวหน้าวงดนตรีทรัพย์สินส่วนพระองค์ สมัยพลเอกเผ่า ศรียานนท์ เป็นผู้อำนวยการสำนักงานทรัพย์สินฯ พ.ศ.2485)

2. บุญเอื้อ สุนทรสนาน (ต่อมาได้เป็นหัวหน้าวงดนตรีหลายวง เช่นวงดนตรีละครร้องคณะแม่เลื่อน, วงดนตรีภาพยนต์เสียงไทยฟิล์ม, วงดนตรีลีลาศกรมโฆษณากร, วงหัสดนตรีวงใหญ่ของกรมประชาสัมพันธ์ และวงดนตรีสุนทราภรณ์ เป็นต้น)

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

4. จำปา เล้มสำราญ (ต่อมาได้เป็นหัวหน้าวงดนตรีดุริยะโยธินคนแรก และเป็นหัวหน้าวงดนตรีคณะ "นิยมไทย" เวิ้งนครเขษม)

5. สาลี่ 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 ได้ร่วมกับพระเจ้าวรวงศ์เธอพระองค์เจ้าภาณุพันธ์ยุคล, พจน์ สารสิน และชาญ บุนนาค จัดตั้งบริษัทภาพยนต์เสียงไทยฟิล์ม และได้สร้างภาพยนต์เรื่องแรกขึ้นมาสำเร็จคือเรื่อง "ถ่านไฟเก่า" ซึ่งมีเพลงสำคัญอยู่ 2 เพลงได้แก่เพลงบัวขาวกับเพลงในฝัน นอกจากนั้นยังได้จัดตั้งวงดนตรีแจ๊สวงใหญ่ขึ้นมาเพื่อใช้บรรเลงเพลงประกอบภาพยนต์โดยมอบให้เอื้อ สุนทรสนาน เป็นหัวหน้าวง เมื่อมีการก่อตั้งกรมโฆษณาการขึ้นมาพันตรีวิลาศ โอสถานนท์ ได้หารือกับประดิษฐ สุขุม ซึ่งในขณะนั้นได้บรรดาศักดิ์เป็นคุณหลวงสุขุมนัยประดิษฐ เพื่อตั้งวงดนตรีแจ๊สของกรมโฆษณาการขึ้นมา และได้ดำเนินการจนบรรลุวัตถุประสงค์ และวงดนตรีแจ๊สวงใหญ่ของกรมโฆษณาการนี้เองได้พัฒนาไปเป็นวงหัสดนตรีวงใหญ่ของกรมประชาสัมพันธ์และวงดนตรีสุนทราภรณ์อันเป็นมรดกทางวัฒนธรรมที่ทรงคุณค่าของสังคมไทยที่มีการสืบทอดสานต่อกันมาตราบจนปัจจุบัน นอกจากนั้นแล้วหลวงสุขุมนัยประดิษฐยังมีบทบาทในการสนับสนุนให้เกิดวงดนตรีแจ๊สวงใหญ่ขึ้นมาอีกตามควรแก่วาระเช่นวงดนตรีกรรณเกษมและวงดนตรีประสานมิตรซึ่งอยู่ในความควบคุมของ พ.ต.อ.พุฒ บูรณสมภพ เป็นต้น

แนวเพลงและดนตรีอีกสำนักทางความคิดหนึ่งที่ไหลเทเข้ามาแพร่กระจายในสังคมไทยอย่างกว้างขวางแพร่หลายมากได้แก่แนวของ Berklee College of Music ซึ่งแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นผู้นำมาเผยแพร่และได้รับความนิยมยอมรับจากสังคมไทยเป็นอย่างมากเพราะมีความเป็นวิชาการที่ลงตัวและสามารถนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ได้อย่างตรงประเด็นดังที่มานิสา ปิยะสิงห์ ได้นำเสนอไว้โดยสรุปว่าแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ปูชนียบุคคลทางดนตรีผู้ซึ่งได้สร้างสรรค์มิติแห่งดนตรีสากลของเมืองไทยเอาไว้อย่างน่าสนใจสืบเนื่องมาจากแรงบันดาลใจในเรื่องดนตรีที่มีมาตั้งแต่ยังวัยเด็กเพราะ

---

*มานิสา ปิยะสิงห์. "แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ผู้สร้างมิติแห่งดนตรีสากลของเมืองไทย," ใน กินรี. หน้า 50 - 52.

บิดาเป็นนักเปียโนจึงถือว่าเป็นสายเลือดของนักดนตรีโดยตรง เมื่อเติบใหญ่ก็เล่นเปียโนในฐานะนักดนตรีอาชีพตามคลับต่างๆ ต่อมาได้มีโอกาสเข้าไปเล่นดนตรีที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยและได้เข้าไปเล่นดนตรีที่สถานีวิทยุ อ.ส. ในฐานะนักดนตรีของชมรมดนตรีแห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย และในขณะที่วงดนตรีกำลังบรรเลงอยู่นั้นพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวได้เสด็จลงมาทอดพระเนตรเพราะพระองค์ทรงสนพระทัยดนตรีอยู่แล้ว จากเหตุการณ์นี้เองทำให้มีโอกาสเข้าเฝ้าเป็นการส่วนพระองค์ได้โอกาสกราบบังคมทูลว่า หากมีพระราชประสงค์ที่จะให้ทำอะไรในด้านดนตรีก็จะถวายตัวรับใช้ชั่วชีวิต ต่อมาจึงได้รับพระมหากรุณาธิคุณโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมพระราชทานทั้งชื่อและนามสกุลและยังได้รับใช้ได้เบื้องยุคลบาทตลอดมา นอกจากนั้นยังได้รับพระราชทานทุนโดยผ่านทางสถานทูตสหรัฐอเมริกาโดยการประสานข้อมูลของหม่อมหลวงเดช สนิทวงศ์ ซึ่งเป็นองคมนตรี ทำให้มีโอกาสไปเรียนดนตรีที่ Berklee College of Music มลรัฐแมสซาชูเสทท์ ประเทศสหรัฐอเมริกา นับเป็นพระมหากรุณาธิคุณเป็นล้นพ้นที่ทรงอนุญาตให้เรียนสูงเท่าไหร่ก็ได้โดยพระองค์จะทรงพระราชทานทุนให้ แต่ด้วยความสำนึกตระหนักในพระมหากรุณาธิคุณจึงได้กลับมารับใช้ได้เบื้องยุคลบาท ทั้งยังอุทิศดนเพื่อรับใช้สังคมและประเทศชาติเพราะทราบข้อมูลดีว่าองค์ความรู้ทางดนตรีจะสามารถสร้างโอกาสให้การดนตรีในประเทศไทยพัฒนาไปได้อย่างเหมาะสมและก้าวทันโลกในยุคของการแข่งขัน ดังนั้นเมื่อเรียบจบหลักสูตร 2 ปีทางดนตรีแจ๊สจึงกลับมาประเทศไทยและได้สร้างหลักสูตรวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานเพื่อใช้กับดนตรีแจ๊สและดนตรีสมัยนิยมเปิดสอนในโรงเรียนดนตรีสยามกลการมาไม่ต่ำกว่า 30 ปี ผู้แยกเสียงดนตรีและผู้เรียบเรียงเสียงประสานในประเทศไทยส่วนใหญ่มักจะได้เข้ามาศึกษาหาความรู้ในวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานในโรงเรียนดนตรีสยามกลการกันโดยทั่วไป ทุกวันนี้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ยังมีงานทำอยู่ที่บ้านแทบทุกคืนคือประพันธ์เพลง, เขียนเพลง และลอกเพลงถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว นอกจากนั้นยังได้ประพันธ์เพลงถวายสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถซึ่งทรงพระราชทานคำร้องที่เป็นกาพย์, เป็นโคลง และเป็นกลอนมาให้ บ้างก็เป็นบทพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 2, พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 และที่เป็นของเจ้าฟ้ากุ้งก็มีไม่น้อย ซึ่งแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้ทำเป็นเพลงไทยสากลชุดเพลินเพลงพระราชทานออกมาแล้ว 2 ชุด ซื้อได้ที่สวนจิตรลดา

นอกจากนั้นแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ยังมีบทบาทสำคัญในด้านการศึกษากล่าวคือ เคยได้รับการแต่งตั้งให้เป็นกรรมการกระทรวงศึกษาธิการจึงได้ผลักดันให้มีหลักสูตรดนตรีเข้าไปในระบบการศึกษา ได้รับเชิญให้เป็นกรรมการผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีให้กับสถาบันการศึกษาหลายสถาบัน เช่น เป็นกำลังสำคัญในการก่อตั้งคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และได้เป็นผู้อำนวยการคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร เป็นกำลังสำคัญในการดำเนินการก่อตั้งวิทยาลัยดนตรี มหาวิทยาลัยรังสิต นอกเหนือจากนั้นยังเคยได้รับการแต่งตั้งให้เป็นสมาชิกสภานิติบัญญัติแห่งชาติ ทำให้มีโอกาสผลักดันเรื่องกฎหมายลิขสิทธิ์ แม้จะมีพันธกิจมากมายเพียงใดแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ก็ยังดำรงตนเยี่ยงศิลปินดนตรี ยังเล่นดนตรีและประพันธ์เพลงอยู่เป็นกิจวัตร แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ใช้ชีวิตอยู่ในวงการดนตรีมาไม่ต่ำกว่า 50 ปี ได้รับรางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทานจากผลงานเพลง "รักเอย" 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 เสนอรายงานการวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์อภิปรายเชิงเหตุผลให้เข้าใจปรากฏการณ์ในรายละเอียดและมองเห็นอัตลักษณ์ในภาพรวม ดังที่บุญธรรม กิจปรีดาบริสุทธิ์ ได้กล่าวไว้ดามสาระสำคัญที่ว่า

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 ซึ่งคนทั่วไปมักเข้าใจผิดว่าเป็นการทำวิจัยที่ใช้ข้อมูลเชิงคุณภาพที่แจงนับเป็นตัวเลขไม่ได้ ต้องใช้วิธีการให้เหตุผลด้วยภาษาเป็นหลัก อย่างไรก็ดีจากการทบทวนเอกสารที่เกี่ยวข้อง พบว่ายังไม่มีการให้ความหมายที่ชัดเจน ในที่นี้จึงขอให้ความหมายด้วยการเปรียบเทียบกับการวิจัยเชิงปริมาณ ดังนี้

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

ของปรากฏการณ์ทางกายภาพและทางสังคมได้ทั้งหมด ฉะนั้นความเป็นปรนัย (Objectivity) ซึ่งนักวิจัยมีความเชื่อนี้จึงเน้นที่ข้อมูลเชิงตัวเลขเพราะตัวเลขมีความเป็นปรนัยอย่างบริสุทธิ์ เป็นภาษาสากลที่แปลความหมายได้ตรงกันทุกแห่งทั่วโลก

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

ตามความเชื่อของปรัชญาทั้งสองที่แตกต่างกันดังกล่าว จึงทำให้การวิจัยเชิงคุณลักษณะกับการวิจัยเชิงปริมาณแตกต่างกันในเรื่องการรวบรวมข้อมูล, การเลือกกลุ่มตัวอย่าง และการวิเคราะห์ข้อมูล ซึ่งการวิจัยเชิงปริมาณจะพยายามออกแบบวิจัยให้มีการควบคุมตัวแปรที่ศึกษา ต้องจัดเตรียมเครื่องมือรวบรวมข้อมูลให้มีคุณภาพ จัดกระทำสภาพการณ์ที่เกี่ยวข้องให้เป็นมาตรฐานและใช้วิธีการทางสถิติช่วยวิเคราะห์และประมวลข้อสรุปเพื่อให้เกิดความคลาดเคลื่อน (Error) น้อยที่สุด ส่วนการวิจัยเชิงคุณลักษณะจะสังเกตปรากฏการณ์ที่เกิดขึ้นตามธรรมชาติ ไม่พยายามจัดสภาพการณ์ที่เกี่ยวข้องเพื่อควบคุมตัวแปรใดๆ เลย การรวบรวมข้อมูลใช้การสังเกตแบบมีส่วนร่วมและการสัมภาษณ์แบบหยั่งลึก (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. ลักษณะประเด็นปัญหาที่เหมาะกับการใช้การวิจัยเชิงคุณลักษณะ

ปัญหาหรือประเด็นปัญหาที่ควรใช้การวิจัยเชิงคุณลักษณะ ได้แก่

3.1 เนื้อหาที่เน้นถึงสภาพแวดล้อมตามธรรมชาติเพื่อศึกษาให้รู้ว่าสภาพแวดล้อมตามธรรมชาตินั้นมีความจริงอยู่อย่างไร ไม่มีการจัดกระทำ เป็นการศึกษาที่ให้เป็นไปตามธรรมชาติ

3.2 เนื้อหาที่มีความต่อเนื่อง เป็นการศึกษาแบบระยะยาว (Longitudinal Study)

3.3 เนื้อหาที่เป็นนามธรรม

3.4 เหมาะกับกลุ่มตัวอย่างที่ไม่รู้หนังสือ หรือสังคมที่ใช้การสื่อสารกันคนละภาษา

3.5 เป็นเรื่องใหม่ๆ ยังไม่ค่อยมีการศึกษาเพื่อนำความรู้ที่ได้มาตั้งสมมติฐานหรือตั้งทฤษฎี

3.6 เหมาะกับการวิจัยที่เป็นแบบวิจัยและพัฒนา (Research and Development) คือต้องนำผลไปใช้ในการพัฒนาซึ่งการวิจัยเชิงคุณลักษณะจะมีความละเอียดลึกซึ้งมากกว่าการวิจัยเชิงปริมาณ[1]

---

[1]บุญธรรม กิจปรีดาบริสุทธิ์. ระเบียบวิธีการวิจัยทางสังคมศาสตร์. (พิมพ์ครั้งที่ 7). 2540. หน้า 159 - 162.

4. ขอบเขตของการวิจัย

4.1 ขอบเขตด้านข้อมูล

ศึกษาจากผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อน้อมเกล้าถวายและดอบสนองพระราชเสาวนีย์แห่งองค์สมเด็จพระนางเจ้าฯ สมเด็จพระบรมราชินีนาถ, เพื่อน้อมเกล้าถวายสมเด็จพระเทพรัตนสุดาสยามบรมราชกุมารี, เพื่อน้อมเกล้าถวายทูลกระหม่อมเจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ และประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ในวงการบันเทิงทั่วไป

4.2 ขอบเขตด้านเนื้อหา

ศึกษามิติทางวัฒนธรรมในด้านต่าง ๆ ดังนี้

4.2.1 มิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรี

4.2.1.1 ศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงและทางคอร์ด

4.2.2 มิติทางวัฒนธรรมด้านภาษา

4.2.2.1 ศึกษาวิเคราะห์การใช้คำและการใช้โวหาร

5. คำสำคัญ

มิติทางวัฒนธรรม หมายถึงวัฒนธรรมด้านต่างๆ ในงานวิจัยนี้คือวัฒนธรรมด้านดนตรีด้านหนึ่ง และวัฒนธรรมด้านภาษาอีกด้านหนึ่ง

วัฒนธรรมด้านดนตรี ในงานวิจัยนี้หมายถึง ทำนองเพลง และทางคอร์ด ที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์

วัฒนธรรมด้านภาษา ในงานวิจัยนี้หมายถึง การใช้คำ และการใช้โวหาร ที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์

6. แผนการดำเนินการวิจัยตลอดโครงการ

ในการทำวิจัยเรื่องมิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีแผนการดำเนินงานตลอดโครงการดังต่อไปนี้

1. ขั้นเตรียมและรวบรวมข้อมูล

1.1 ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง เพื่อใช้เป็นแนวทางในการศึกษาวิเคราะห์มิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ดังนี้

1.1.1 ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับเพลง

1.1.2 ทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับมิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรี และภาษา

1.2 จัดหาข้อมูลเพลงตามขอบเขตด้านข้อมูล อันได้แก่ ผลงานการประพันธ์เพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อน้อมเกล้าถวาย และดอบสนองพระราชเสาวนีย์แห่งองค์สมเด็จพระนางเจ้าฯ สมเด็จพระบรมราชินีนาถ, เพื่อน้อมเกล้าถวายสมเด็จพระเทพรัตนสุดาสยามบรมราชกุมารี, เพื่อน้อมเกล้าถวายทูลกระหม่อมเจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์ และเพื่อใช้ในวงการบันเทิงทั่วไป

2. ขั้นจัดกระทำข้อมูล
   2.1 บันทึกข้อมูลเพลงลงในโปรแกรมเขียนโน้ดดนตรี
   2.2 จำแนกประเภทข้อมูลเพลงดังนี้
      2.2.1 เพลงที่ประพันธ์ตามพระราชเสาวนีย์แห่งองค์สมเด็จพระบรมราชินีนาถ
      2.2.2 เพลงที่ประพันธ์ถวายสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาสยามบรมราชกุมารี
      2.2.3 เพลงที่ประพันธ์ถวายทูลกระหม่อมเจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์
      2.2.4 เพลงที่ประพันธ์เพื่อใช้ในวงการบันเทิงทั่วไป
3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล
   3.1 การวิเคราะห์มิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรี
      3.1.1 ศึกษาวิเคราะห์การใช้รูปแบบเพลงมาตรฐาน
      3.1.2 ศึกษาวิเคราะห์การใช้รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษ
      3.1.3 ศึกษาวิเคราะห์การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ
      3.1.4 ศึกษาวิเคราะห์การใช้โน้ตเสียงเครียด
      3.1.5 ศึกษาวิเคราะห์การใช้โน้ตส่ง
      3.1.6 ศึกษาวิเคราะห์การใช้ทางคอร์ด
   3.2 การวิเคราะห์มิติทางวัฒนธรรมด้านภาษาที่ปรากฏในผลงานเพลง
      3.2.1 ศึกษาวิเคราะห์การใช้คำสัมผัส
      3.2.2 ศึกษาวิเคราะห์การใช้โวหาร
4. ขั้นนำเสนองานวิจัย
   4.1 นำเสนอผลการศึกษาวิจัยโดยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์
   4.2 นำเสนอสรุปและอภิปรายผลการวิจัยโดยเน้นให้เห็นอัตลักษณ์ในการประพันธ์เพลงโดยวิธีพรรณนาวิเคราะห์

บทที่ 2
การทบทวนวรรณกรรม

ในการศึกษามิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ผู้วิจัยจะดำเนินการศึกษาโดยอาศัยแนวทางจากการทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง ซึ่งได้จำแนกออกเป็น 2 ประเภทดังนี้

1. การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม
2. การทบทวนวรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับมิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรีและภาษา

ดังรายละเอียดที่จะนำเสนอต่อไปนี้

1. วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับวัฒนธรรม

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ[1] ได้ให้ความหมายไว้ว่า "**วัฒนธรรมคือวิถีชีวิต**ของคนในสังคม เป็นแบบแผนการประพฤติปฏิบัติและการแสดงออกซึ่งความรู้สึกนึกคิดในสถานการณ์ต่าง ๆ ที่สมาชิกในสังคมเดียวกันสามารถเข้าใจ ซาบซึ้ง ยอมรับ และใช้ปฏิบัติร่วมกัน อันจะนำไปสู่การพัฒนาคุณภาพชีวิตของคนในสังคมนั้น"

พระยาอนุมานราชธน ได้ให้ความหมายของคำว่าวัฒนธรรมไว้ว่า

> วัฒนธรรมคือสิ่งที่มนุษย์เปลี่ยนแปลงปรับปรุงหรือผลิตขึ้นเพื่อความเจริญงอกงามในวิถีชีวิตของมนุษย์ในส่วนรวมที่ถ่ายทอดกัน เลียบแบบกันได้ เอาอย่างกันได้ วัฒนธรรมคือความคิดเห็น ความประพฤติและกิริยาอาการหรือการกระทำใดๆ ของมนุษย์ในส่วนรวมลงรูปเป็นพิมพ์เดียวกัน และแสดงออกมาให้ปรากฏเป็นภาษา ศิลปะ ความเชื่อ ระเบียบประเพณี เป็นต้น วัฒนธรรม คือมรดกแห่งสังคมซึ่งสังคมรับและรักษาไว้ให้เจริญงอกงาม[2]

สุพัตรา สุภาพ ได้กล่าวถึงวัฒนธรรมไว้ว่า "วัฒนธรรมมีความหมายครอบคลุมถึงทุกสิ่งทุกอย่างที่แสดงออกถึงวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคม ของกลุ่มใดกลุ่มหนึ่งหรือสังคมใดสังคมหนึ่งที่ประกอบด้วยความรู้ ความเชื่อ ศิลปะ ศีลธรรม กฎหมาย ประเพณี วิทยาการ และทุกสิ่งทุกอย่างที่คิดและทำในฐานะเป็นสมาชิกของสังคม"[3]

---

[1] สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. วัฒนธรรมประจำชาติ. 2531. หน้า ก.

[2] พระยาอนุมานราชธน. เรื่องวัฒนธรรม. ม.ป.ป. หน้า 103 - 104.

[3] สุพัตรา สุภาพ. สังคมวิทยา. 2524. หน้า 35.

นิตยา บุญสิงห์[1] ได้อธิบายความหมายของวัฒนธรรมไทยไว้สรุปได้ว่า วัฒนธรรมไทยเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นชาติไทย เป็นรากฐานของความเป็นอันหนึ่งอันเดียวและแสดงถึงศักดิ์ศรีเกียรติภูมิและความภาคภูมิใจร่วมกันของชนในชาติ ซึ่งอาจแบ่งออกเป็น 5 สาขา ดังนี้

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

จากทรรศนะของนักวิชาการดังกล่าวสรุปได้ว่า วัฒนธรรมหมายถึง สิ่งสร้างสรรค์ในวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคมแต่ละสังคมที่มีการสั่งสมสืบทอดกันมาเป็นเวลาช้านาน จนเป็นมรดกของสังคม

2. วรรณกรรมที่เกี่ยวข้องกับมิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรีและภาษา

Zane Publishing[2] สื่อผสม Power CD ได้กล่าวถึงแหล่งกำเนิดที่สำคัญของหลายสิ่งหลายอย่างรวมทั้งเพลงและดนตรี ซึ่งจะมีขึ้นในดินแดนที่มีความอุดมสมบูรณ์อันที่จะเอื้อให้มนุษย์ได้ตั้งหลักแหล่งอยู่อาศัย จะเป็นรากฐานอันสำคัญที่เสริมส่งให้มนุษย์ได้สร้างสรรค์สิ่งต่างๆ ได้ตามความประสงค์ สรุปได้ว่าเรื่องของเพลงและดนตรีนั้นน่าจะเกิดขึ้นมานานกว่า 4,000 ปีมาแล้วโดยเฉพาะในดินแดนเมโสโปเดเมีย อันเป็นศูนย์กลางแห่งความรุ่งเรืองของยุคสมัย อารยธรรมโบราณตอนต้น (Early Ancient Civilization) มีหลักฐานด้านโบราณคดีมากมายที่แสดงให้เห็นว่ามีการสร้างเครื่องดนตรีขึ้นมาแล้วในยุคนั้น ดังปรากฏในเรื่องราวของพระราชาเดวิด (King David) ราชาแห่งชาวยิวโบราณ (Ancient Hebrews) พระองค์หนึ่ง ซึ่งทรงโปรดการร้องเพลง เล่นดนตรี ประพันธ์เพลง และยังได้ทรงประดิษฐ์ "ไลร"(Lyre) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ตีดคลอในขณะที่ทรงขับร้อง นอกจากนั้นในสังคมยิวโบราณยังปรากฏเครื่องดนตรีอีกชิ้นหนึ่งคือ "โซฟาร์" (Shofar) ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่นิยมใช้ในงานเฉลิมฉลองวันขึ้นปีใหม่ นอกจากนั้นยังมีหลักฐานเกี่ยวกับรูปแบบในการสวดอ้อนวอนพระผู้เป็นเจ้าของชาวยิว ที่เรียกว่า "ซาม" (Psalms) ที่มีผู้ร้องนำแล้วตามด้วยผู้ร้องตามเป็นกลุ่มและในบางครั้งก็มีการแปรทางแบบทันทีทันใดก็มีขึ้นในสังคมยิวโบราณ ซึ่งมีการสืบทอดมาจนถึงปัจจุบันในรูปแบบการร้องเพลงพื้นบ้าน (Folk Song) และเพลงสมัยนิยม (Popular Song) อีกด้วย ในสมัยกรีกโบราณ สังคมก็ยอมรับว่าเพลงและดนตรีเป็นศาสตร์ชั้นสูงเทียบได้กับ กฎหมาย คณิตศาสตร์ วิทยาศาสตร์ และปรัชญา เพลโต (Plato) เชื่อว่าเพลงและดนตรีมีความสำคัญต่อจิตวิญญาณ จิตวิทยาสังคม และทางกฎหมาย พโตเลมี (Ptoiamy) และพีทากอรัส (Pythagoras) ได้พัฒนาทฤษฎีดนตรีโดยเชื่อมโยงกับทฤษฎีทางดาราศาสตร์ ในสังคมกรีกนิยมให้มีการขับร้องประสานเสียงของเยาวชนเพื่อการศาสนา (Choir) และการขับร้องประสานเสียงของกลุ่มชายหญิง (Chorus) เพื่อใช้ประกอบการแสดงละครกันอย่างมาก

---

[1]นิตยา บุญสิงห์. **วัฒนธรรมไทย**. 2544. หน้า 13.

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

ประสิทธิ์ เลียงสิริพงศ์[1] ได้กล่าวถึงบทเพลงที่แต่งขึ้นเพื่อขับกล่อมผู้คนทั่วไปซึ่งมักจะเรียกกันว่าเพลงประโลมโลก กล่าวโดยสรุปได้ว่าดนตรีแบบนี้ความจริงมีมานานแล้วแต่เพิ่งจะมีบทบาทเป็นพิเศษในสมัยกลางนิยมเรียกว่าเพลงฆราวาส (Secular Music) ส่วนใหญ่มีคำร้องเป็นภาษาถิ่นของผู้แต่ง และมักจะเป็นเพลงเนื้อเต็ม ศิลปินประเภทนี้มีอยู่หลายกลุ่ม กลุ่มที่มีฐานะทางสังคมต่ำมักจะเป็นศิลปินสัญจรซึ่งจะเดินทางไปให้ความบันเทิงในสถานที่ต่างๆ เช่นกลุ่มศิลปิน "ฌองเกลอร์" (Jongleurs) ในประเทศฝรั่งเศส กลุ่ม "โกเคลอร์" (Gaukler) ในประเทศเยอรมนี และกลุ่ม "กลีเมน" (Gleemen) ในประเทศอังกฤษ เป็นต้น เนื้อหาของบทเพลงประเภทจะพูดถึงเรื่องราวและเหตุการณ์ทั่วไปโดยไม่มีขอบเขตจำกัด ส่วนกลุ่มศิลปินที่มีการศึกษาและมีฐานะทางสังคมที่ค่อนข้างสูงส่วนใหญ่จะอยู่ในประเทศฝรั่งเศส พวกที่อยู่ทางใต้เรียกว่า "ตรูบาร์ดู" (Troubadour) และพวกที่อยู่ทางเหนือเรียกขานว่า "ตรูแวรส์" (Trouveres) ศิลปินทั้ง2 กลุ่มนี้มีความนิยมในการประพันธ์เพลงในเรื่องของความรัก เสียดสี คร่ำครวญ บทบรรยายเกี่ยวกับการทำงานและอื่นๆ ทั่วไปจนถึงระดับที่เรียกว่ามหากาพย์ งานมหากาพย์ที่มีชื่อเสียงมากคือ งานของ "ชองซอง เดอ โรลอง" (Chanson de Roland) ซึ่งมีรูปแบบเพลงที่น่าสนใจมาก การที่งานเพลงในฝรั่งเศสมีวคามเจริญขึ้นมาอย่างชัดเจน ส่งผลให้มีกลุ่มศิลปินในประเภทนี้เกิดขึ้นในเยอรมนีเป็นจำนวนมาก กลุ่มศิลปินที่สำคัญคือ "มินเนซิงเกอร์" (Minnesingers) และ "ไมสเตอร์ซิงเกอร์" (Meistersingers) กลุ่มมินเนซิงเกอร์เป็นกลุ่มที่มีบทบาทมากในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 12 ถึง 14 ซึ่งนิยมประพันธ์เพลงเกี่ยวกับเรื่องราวของความรัก สำหรับกลุ่มไมสเตอร์ซิงเกอร์มีบทบาทในช่วงคริสต์ศตวรรษที่ 15 ถึง 16 "ไมเตอร์เกซาง" (Meistergesang) เป็นผลงานที่โดดเด่นของศิลปินกลุ่มนี้ งานเพลงที่ไม่มีเนื้อหาเกี่ยวกับทางศาสนาในยุคนั้นเริ่มปรากฏมากขึ้นๆ ทั้งในประเทศฝรั่งเศส เยอรมนี อังกฤษ อิตาลี และสเปน เป็นต้น ต่อมาเมื่อยุคสมัยได้เคลื่อนเปลี่ยนมาถึงสมัยฟื้นฟูศิลปะวิทยา (Renaissance) ความคิดของมนุษย์ได้รับการพัฒนาขึ้นทำให้มนุษย์นับถือตัวเองมากขึ้นทำให้เกิดลัทธิมนุษยนิยม (Humanism) ซึ่งมีอิทธิพลต่อสังคมมนุษย์อย่างมากโดยเฉพาะในคริสต์วรรษที่ 16 งานเพลงที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนาได้รับความนิยมและมีความสำคัญมากยิ่งขึ้น มีการอุปถัมภ์จากชนชั้นผู้ดีเป็นพิเศษ ในสังคมยุโรปจะมีศิลปินประเภทนี้เกิดขึ้นอย่างกว้างขวางแพร่หลายดังเช่น ในประเทศอิตาลีมีงานเพลงที่ไม่เกี่ยวข้องกับศาสนาซึ่งเดิมเรียกว่า "คันโซนา" (Canzona) ก็ได้พัฒนารูปแบบเป็นแบบฉบับของ "มาดริกัล" (Madrigal) ในประมาณคริสต์ศตวรรษที่16 นอกจากนั้นในประเทศอื่นๆ ก็มีการสร้างสรรค์งานเพลงประเภทนี้กันอย่างเป็นรูปธรรมมากขึ้นเหมือนกัน เช่น ในประเทศฝรั่งเศส อังกฤษ เยอรมนี สเปน เป็นต้น

สุกรี เจริญสุข[2] ได้นำเสนอไว้สรุปว่าในรัชสมัยแห่งพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เพลงและดนตรีจากภาคพื้นยุโรปก็แพร่กระจายเข้าสู่ประเทศไทย พร้อมๆ กับวัฒนธรรมสายอื่นๆ เช่น วัฒนธรรมด้านการปกครอง และวัฒนธรรมด้านการศึกษา ซึ่งมีส่วนทำให้คุณภาพประชากรยกระดับสูงขึ้นพร้อมที่จะรับเอาวัฒนธรรมสากลที่เข้ามามากขึ้นๆ ทุกที สำหรับในเรื่องเพลงและดนตรีนั้นสมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงนำเข้ามาเผยแพร่หลังจากที่เสด็จกลับจากการศึกษาวิชาทหารจากประเทศเยอรมนี ทรงริเริ่มและให้กำเนิดเพลงไทยแบบสากลที่ทรงพระนิพนธ์ไว้มากมาย

---

[1]ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. **ประวัติดนตรีตะวันตกโดยสังเขป**. 2533. หน้า 14.

[2]สุกรี 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 บุหลันลอยเลื่อน
5. เพลงสาครลั่น ทรงดัดแปลงจากเพลงไทยเดิมชื่อ คลื่นกระทบฝั่งสองชั้นและทะเลบ้า
6. เพลงโศก ทรงดัดแปลงจากเพลงไทยเดิมชื่อ พญาโศก สองชั้น
7. เพลงนางครวญ ทรงดัดแปลงจากเพลงไทยเดิมชื่อ นางครวญ

และได้ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นมาใหม่ด้วยพระองค์เองอีก 5 เพลง เป็นเพลงไทยทำนองใหม่ใช้จังหวะลีลาแบบสากล

1. เพลงมาร์ชบริพัตร
2. เพลงวอลท์ซปลื้มจิต
3. เพลงมณฑาทอง
4. เพลงวอลท์ซประชุมพล
5. เพลงวอลท์ซโนรี

เพลงทั้ง 12 เพลงนี้เป็นเพลงสำหรับบรรเลงด้วยวงดุริยางค์เครื่องลมเพียงอย่างเดียว เป็นเพลงสั้นๆ เหมือนเพลงร้อง จึงกล่าวได้ว่าสมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ได้ทรงริเริ่มนำทางสร้างสรรค์เพลงไทยแบบสากลเอาไว้อย่างเป็นมาตรฐานอันเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้วงการเพลงในสังคมไทยมีวิวัฒนาการต่อเนื่องมาโดยลำดับ อาจจะเป็นเพราะสังคมไทยค่อนข้างจะมีความเอื้อในการที่จะรับแบบแผนต่างๆ ของวัฒนธรรมระดับสากลเข้ามาปรับใช้ สังคมไทยจึงรับเอาวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกมาปรับใช้อย่างกลมกลืนและกว้างขวางแพร่หลาย อันทำให้เกิดประโยชน์แก่ตนและสังคมอย่างค่อนข้างจะเสรีตามพื้นฐานทางด้านศาสนา ขนบธรรมเนียม และประเพณีนิยมที่เน้นนำในความเป็นอิสระเสรีแก่กันและกัน

จินดนา ดำรงค์เลิศ[1] นำเสนอไว้พอสรุปความได้ว่า หลังจากยุคแรกเริ่มของเพลงไทยสากลที่สมเด็จเจ้าฟ้าฯ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงบุกเบิกสร้างสรรค์เอาไว้ ต่อมาก็เป็นยุคสมัยของพรานบูรพ์ซึ่งได้ชื่อว่าเป็น"ยุคทองของเพลงไทยสากล" ยุคนี้อยู่ในช่วงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครองใน พ.ศ. 2475 งานเพลงที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างสูงมีมากมาย เช่น เพลงขวัญของเรียม เพลงฝนสั่งฟ้า เป็นต้น ต่อมาพรานบูรพ์ได้นำงานเพลงไปร้องประกอบการแสดงละครซึ่งประสบผลสำเร็จอย่างงดงามจากละครเวทีเรื่องจันทร์เจ้าขา อันมีเพลงจันทร์เจ้าขาเป็นเพลงเอก ต่อมาในช่วงหลังจากเปลี่ยนแปลงการปกครอง วัฒนธรรมดะวันตกสายต่างๆ ก็แพร่กระจายเข้ามาในประเทศไทยมากขึ้นๆ เพลงไทยสากลก็มีความสำคัญมากขึ้น เริ่มมีการประพันธ์เพลงเพื่อใช้ประกอบภาพยนต์ เช่น เพลงกล้วยไม้ ใช้ประกอบภาพยนต์เรื่องปู่โสมเฝ้าทรัพย์ ซึ่งขุนวิจิตรมาตราเป็นผู้ประพันธ์คำร้องและเรือโทมานิต เสนะวีณิน เป็นผู้ประพันธ์ทำนอง ขับร้องโดยอุ่น เครือพันธ์ และเป็นที่เชื่อกัน

---

[1]จินดนา ดำรงค์เลิศ. **วรรณกรรมเพลงลูกทุ่ง**. 2533. หน้า 37 - 39.

เป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นโดยใช้หลักทฤษฎีดนตรีสากลที่แท้จริงเพลงแรกในประวัติศาสตร์ของเพลงไทยสากล ต่อมาเพลงไทยสากลก็ขยายบทบาทสู่การนำเสนอด้วยเสียเพลงต่อสังคมโดยตรง ทำให้เกิดบทเพลงที่สะท้อนภาพชีวิตที่ดิ้นรนต่อสู้กับความยากจน บรรยายถึงความสัมพันธ์ระหว่างชีวิตกับธรรมชาติซึ่งเรียกเพลงประเภทนี้กันจนติดปากว่า **เพลงชีวิต**

สุกรี เจริญสุข[1] ได้กล่าวถึงการนำเสนอเพลงชีวิตเอาไว้สรุปว่านักร้องเพลงชีวิตจะมีลีลาในการร้องเสียงฟังชัด เปล่งเสียงออกมาอย่างเต็มน้ำเสียงไม่นิยมการดัดแปลงเสแสร้งน้ำเสียง ในส่วนที่มีเสน่ห์ดึงดูดให้ชวนฟังก็มีเฉพาะลูกคอเท่านั้นที่เด่นชัด เพลงชีวิตในยุคนั้นก็มีไม่น้อย เช่นเพลงค่าน้ำนม เพลงหนุ่มเหนือแอ่วนาง เพลงสวรรค์บ้านนา เพลงลูกสาวดาสี เพลงกลิ่นโคลนสาบควาย และเพลงที่ปลุกสังคมให้ตื่นตัวขึ้นมากคือเพลงมนต์การเมืองซึ่งคำรณ สัมปุณนานนท์ เป็นผู้ขับร้อง ต่อมาเมื่อรัฐบาลของจอมพลแปลก พิบูรณ์สงคราม ได้ออกประกาศห้ามนำเอาเพลงชีวิตไปเผยแพร่ออกอากาศด้วยความเห็นที่ว่าเพลงประเภทนี้บางเพลงมีเนื้อร้องในทำนองที่ต่อต้านรัฐบาล เป็นเหตุให้เพลงชีวิตในแนวหวานจึงเป็นทางเลือกใหม่ของนักประพันธ์เพลงในยุคนั้น แนวเพลงจึงเปลี่ยนไปนำเสนอเรื่องราวของความรัก

มัลลิกา คณานุรักษ์[2] ได้เสนอแนวคิดในเรื่องสังคมและวัฒนธรรมกับการสร้างสรรค์งานเพลงไว้ว่า "สังคมที่กำลังพัฒนานิยมที่จะหยิบยืมวัฒนธรรมของสังคมที่เจริญแล้ว. . .มาไว้ในสังคมของตนเอง. . .เป็นเหตุให้เกิดเพลงไทยขึ้นชนิดหนึ่งเป็นเพลงที่มีลักษณะผสมระหว่างเพลงไทยหรือเพลงพื้นเมืองกับเครื่องดนตรีสากล เพลงชนิดนี้เรียกว่าเพลงไทยสากล"

มนัส วัฒนไชยยศ[3] ได้ศึกษาสไตล์ทำของเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เอาไว้สรุปได้ว่าสไตล์ทำนองเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ น่าจะเป็นแบบอย่างสำหรับนักประพันธ์ทำนองในรุ่นใหม่ๆ ซึ่งสามารถสรุปได้เป็น 3 ระยะ คือช่วงต้นของการประพันธ์เพลง ช่วงกลางของการประพันธ์เพลง และช่วงปัจจุบัน ดังนี้

ในช่วงต้นของการประพันธ์เพลงพอที่จะสรุปลักษณะสำคัญได้ดังนี้

1. ลักษณะของทำนองเพลง เป็นทำนองง่ายๆ ไม่ซับซ้อนแต่งแบบมาตรฐานสากล มีครึ่งเสียงบ้าง เช่น เพลงรักลวง สายลมหวน เป็นต้น
2. ขั้นคู่เสียงใช้ขั้นคู่เสียงหลากหลายขั้นคู่กว้างที่สุดคือขั้นคู่ 6 เช่นเพลงชาวประมง เป็นต้น
3. รูปแบบ ใช้รูปแบบเพลงแบบ 2 ท่อน และรูปแบบที่นอกเหนือไปจากรูปแบบดังกล่าว เช่นเพลงชาวประมง เป็นต้น
4. บันไดเสียง ใช้บันไดเสียงเมเจอร์ บันไดเสียงไมเนอร์ และบันไดเสียงเพ็นตะทอนิค เช่นเพลงรักลวง เพลงจับปู เป็นต้น
5. โครงสร้างและแนวทางเดินคอร์ด เป็นไปตามหลักทฤษฎีดนตรี ซึ่งมีคอร์ดหลักอยู่ใน

---

[1] สุกรี เจริญสุข. จะฟังดนตรีอย่างไรให้ไพเราะ. 2532. หน้า 25.

[2] มัลลิกา คณานุรักษ์. วิเคราะห์ชีวิตและผลงานเพลงอมตะของแก้ว อัจฉริยกุล. 2529. หน้า 1.

[3] มนัส วัฒนไชยยศ. การศึกษาสไตล์ทำนองเพลงในบทประพันธ์ของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์. 2542. หน้า 195.

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

ในช่วงกลางของการประพันธ์เพลงพอที่จะสรุปลักษณะสำคัญได้ดังนี้

1. ลักษณะของทำนองเพลงมักจะใช้แนวทำนองซ้ำกันโดยจะใช้คอร์ดที่เปลี่ยนแนวทางของเสียงประสาน ทำนองยังไม่มีการกระโดดมากนัก เช่นเพลงสวรรค์อำพราง และเพลงใครเอ่ย เป็นต้น
2. ขั้นคู่เสียง ใช้ขั้นคู่เสียงหลากหลายขั้นคู่ที่กว้างที่สุดได้แก่ขั้น 8 เปอร์เฟคในเพลงใจเอ๋ย นอกนั้นเป็นขั้นคู่เสียงปกติทั่วไป
3. รูปแบบ ใช้รูปแบบทางดนตรีวิทยา มีแบบสองท่อน และแบบที่นอกเหนือไปจากสองแบบดังกล่าว เช่นเพลงชะตาใจ เพลงสำหรับเธอ เป็นต้น
4. บันไดเสียง ใช้บันไดเมเจอร์ บันไดเสียงไมเนอร์ บันไดเสียงบลูส์ และบันไดเสียงเพ็นตะทอนิค
5. โครงสร้างและแนวทางเดินคอร์ด ส่วนมากเป็นไปตามหลักการทางดนตรีวิทยา มีคอร์ดหลักปรากฏที่ห้องแรกและห้องสุดท้ายที่มีการจบอย่างสมบูรณ์ มีคอร์ดส่งนำหน้าคอร์ดหลักเสมอ มีการใช้ทางเดินคอร์ดซับซ้อนมากขึ้นเสียงนอกคอร์ดมักเป็นเสียงผ่านทำให้มีแนวทำนองที่ไพเราะขึ้น เช่น เพลงสำหรับเธอ เพลงภาพลวงตา

ในช่วงปัจจุบันมีสไตล์การประพันธ์เลงพอที่จะสรุปลักษณะสำคัญได้ดังนี้

1. ทำนอง มีการกระโดดข้ามขั้นมากขึ้น การดำเนินทำนองมีกระสวนที่ซ้ำๆ กัน มีความเปลี่ยนแปลงในกระสวนจังหวะมากขึ้น แต่ถ้าพิจารณาแล้วจะพบว่าเป็นกระสวนจังหวะที่ซ้ำกันเพียงแต่มีการลดหรือเพิ่มระดับเสียงลงครึ่งเสียงหรือหนึ่งเสียงเช่นเพลงชะตาชีวิต
2. ขั้นคู่เสียง นอกจากขั้นคู่ธรรมดาแล้วยังมีขั้นคู่ที่พิสดารยากที่จะพบเห็น เช่นขั้นคู่ 2 ออกเมนเด็ด, 3 ออกเมนเด็ด และดิมินิช อยู่ในเพลงชะตาใจ ม.ส.สวิง และเจดีย์
3. รูปแบบ ใช้รูปแบบทางดนตรีวิทยา มีแบบสองท่อนและแบบที่นอกเหนือไปจาก 2 แบบดังกล่าว เช่นเพลงชะตาใจ เพลงสำหรับเธอ เป็นต้น
4. บันไดเสียง ใช้บันไดเสียงเมเจอร์ บันไดเสียงไมเนอร์ บันไดเสียงบลูส์ และบันไดเสียงเพ็นตะทอนิค
5. โครงสร้างและแนวทางเดินคอร์ดส่วนมากเป็นไปตามหลักการทางดนตรีวิทยา มีคอร์ดหลักปรากฏที่ห้องแรกและห้องสุดท้ายที่มีการจบอย่างสมบูรณ์ มีคอร์ดส่งนำหน้าคอร์ดหลักเสมอ เสียงนอกคอร์ดมักเป็นเสียงผ่าน

การประพันธ์เพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีรากฐานอยู่บนการนำคีตลักษณ์อย่างฝรั่งมาทำเป็นเพลงไทยสากล คุณภาพของเพลงมีขึ้นตั้งแต่เริ่มต้นการประพันธ์เพลงเพราะผู้มีความรู้ความสามารถในการประพันธ์ทำนองและคำร้องเป็นอย่างดี ผลงานเพลงจึงมีคุณภาพและเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวสะท้อนให้เห็นถึงอัจฉริยภาพส่วนบุคคลอันน่าสนใจที่จะนำไปเป็นแบบอย่าง

กองบรรณาธิการวารสารถนนดนตรี[1] ได้นำทรรศนะเกี่ยวกับการประพันธ์เพลงของกรวิก ซึ่งสรุปว่าหัวใจของการแต่งเพลงนั้นอยู่ที่ความรักมากกว่า ความรักที่จะขีดเขียน ประเภทกาพย์ กลอน โคลง ฉันท์ ก็ปรับเป็นคำร้องได้ เพราะคำร้องก็คือบทกลอนที่เข้ากันได้กับทำนองเพลงโดยเฉพาะมิติสัมพันธ์ของเสียงสูงต่ำ การประพันธ์เพลงเพื่อเอาใจตลาดนั้นเป็นเรื่องที่น่าเบื่อหน่าย นักประพันธ์เพลงควรเหลืออะไรไว้ให้กับสังคมบ้าง เพลงที่ไร้สาระประโยชน์หรือจะให้อะไรกับสังคม

กองบรรณาธิการวารสารถนนดนตรี[2] ได้เสนอทรรศนะของวราห์ วรเวช เอาไว้สรุปว่า ผู้สร้างสรรค์งานเพลงควรจะมีสิทธิ์ได้รับผลประโยชน์จากงานของตัวเองซ้ำแล้วซ้ำเล่า เพราะการที่จะสร้างสรรค์บทเพลงแต่ละเพลงนั้นไม่ง่ายนัก การสร้างสรรค์บทเพลงที่มีคุณภาพและเป็นที่ยอมรับของผู้คนนั้นยากยิ่งกว่าคุณค่า ความหมายที่เกิดจากบทเพลงน่าจะเป็นสิทธิอันชอบธรรมของผู้ประพันธ์

ภัทยา ภักดีบุรี[3] ได้สรุปผลการวิจัยในแง่การประพันธ์เพลงของไพบูลย์ บุตรขัน ไว้สรุปว่า ในการประพันธ์เพลงของไพบูลย์ บุตรขัน นั้นปรากฏความคิดสร้างสรรค์ที่นำทำนองเพลงพื้นบ้านมาประยุกต์เข้ากับเพลงในท่วงทำนองสากล การใช้ทำนองเพลงไทยเดิมโดยตรง การนำเอาทำนองเพลงไทยเดิมมาปรับปรุงใหม่ ตลอดจนในการสร้างสรรค์งานเพลงตามสำเนียงภาษาของคนในท้องถิ่นต่างๆ อีกด้วย

วราห์ วรเวช[4] ได้กล่าวถึงในการเปลี่ยนแปลงของเพลงไทยสากลไว้ สรุปได้ว่า เพลงไทยลูกกรุงและลูกทุ่งจะเหมือนกันในอนาคต หมายถึงเพลงจะออกมาในแบบลูกเทศ ปัจจุบันจะเห็นว่าแนวโน้มของการแต่งเพลงลูกทุ่งเริ่มจะหลีกหนีทำนองเพลงพื้นเมืองออกไปมากขึ้น ลีลาการบรรเลงตลอดจนจังหวะดนตรีก็หนีออกไปจากพื้นเมือง แม้แต่บทเพลงพื้นบ้านเช่นหมอลำปัจจุบันก็มีวิวัฒนาการเกี่ยวกับจังหวะออกไปจากดั้งเดิมมาก เพลงทั้งสองแบบคือลูกกรุงและลูกทุ่งจะมีลักษณะการประพันธ์ที่เหมือนกันทุกอย่าง รูปแบบของการบรรเลงการขับร้องกำลังเปลี่ยนไปเป็นเพลงลูกเทศเหมือนกัน และเมื่อถึงเวลานั้นก็คงจะมีแต่เพลงไทยสากลที่มีความแตกต่างจากเพลงไทยแท้ดั้งเดิม

สง่า อารัมภีร์[5] ได้เสนอจดหมายฉบับหนึ่งของไพบูลย์ บุตรขัน ซึ่งสรุปได้ว่า การแต่งเพลงนั้นไม่ใช่ของง่ายๆ และทำลงไปตามอารมณ์หรือความถนัดจัดเจนแต่ด้านเดียวดังที่บางท่านเข้าใจมาแต่เดิม การแต่งเพลงในยุคต่อๆ ไปจะต้องมีหลักเกณฑ์และอุปกรณ์ช่วยหลายๆ ด้าน นอกจากท่านจะขีดๆ เขียนๆ กลอนใส่ทำนองลงไปแล้วท่านยังจะต้องสอดใส่แนวความคิดอันเป็นวิวัฒนาการของกลุ่มก้าวหน้าลงไปด้วยเพราะในการแต่งเพลงต้องใช้ทั้งปัญญาและอารมณ์ และเมื่อท่านสมัครใจที่จะเป็นนักแต่งเพลงโดยแท้จริงแล้วท่านจะต้องเป็น ผู้มีใจหนักแน่นเยือกเย็นพอที่จะรับฟังคำวิจารณ์จากรอบด้านด้วย

---

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

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

[3] ภัทยา ภักดีบุรี. **การศึกษาวรรณกรรมเพลงของไพบูลย์ บุตรขัน.** 2535. หน้า. 198.

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

[5] สง่า อารัมภีร์. "ยอดนักแต่งเพลงลูกทุ่งไทย," **เถนนดนตรี.** 2(11) : 23 - 28 ; กันยายน 2531.

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช[1] ได้เสนอรูปแบบของการประพันธ์บทเพลงไทยสากลไว้สรุปได้ว่า เพลงไทยสากลได้รับอิทธิพลมาจากเพลงพื้นบ้านสะท้อนชีวิตชาวบ้านที่ผูกพันธ์กับธรรมชาติ จะไม่พิถีพิถันในการเลือกคำ มีทำนองสั้นๆ ง่ายๆ และซ้ำไปซ้ำมา มีอิสระในการประพันธ์คำร้องแบบปฏิภาณกวี เพลงไทยสากลที่ได้รับอิทธิพลจากเพลงไทยเดิมมักนำเนื้อหามาจากวรรณคดีมาปรับใช้และมักจะใช้กลอนแปดเป็นส่วนใหญ่ เพลงไทยสากลที่ได้รับอิทธิพลจากเพลงสากลจะสะท้อนอารมณ์และทรรศนะของผู้ประพันธ์เป็นส่วนใหญ่ ส่วนคำร้องยังนิยมการสัมผัสคล้องจองอันเป็นศิลปะการใช้ภาษาอย่างไทยอยู่

กุหลาบ มัลลิกะมาส[2] กล่าวถึงแง่งามของบทร้อยกรองไว้มีสาระสำคัญที่พอจะสรุปได้ว่าในบทร้อยกรองที่ยกย่องกันว่าไพเราะย่อมประกอบด้วยคุณสมบัติที่ก่อให้เกิดความซาบซึ้ง สะเทือนใจ องค์ประกอบเหล่านั้นได้แก่

1. คำที่เลือกสรรใช้ คำในบทร้อยกรองโดยทั่วไปมักจะไม่ใช้คำพื้นๆ มักจะเลือกคำที่มีความหมายลึกซึ้ง สะเทือนอารมณ์ หรือสูงส่งมีสง่าด้วยรูปและเสียงเป็นพิเศษ
2. เสียงเสนาะ เป็นคุณสมบัติที่ทำให้ร้อยกรองนั้นๆ งดงามในความรู้สึกของผู้อ่าน เสียงเสนาะมีขึ้นได้ด้วย
   - 2.1 สัมผัส
   - 2.2 ลีลาจังหวะ
   - 2.3 การเลียนเสียงธรรมชาติ
   - 2.4 การเล่นคำ
3. ความหมายอันไพเราะกินใจ อาจเกิดได้ด้วยกลวิธีต่างๆ เช่น
   - 3.1 การใช้คำที่มีเสียงและความหมายที่ไพเราะเป็นพิเศษ
   - 3.2 การใช้กวีโวหารเน้นความรู้สึกด้านอารมณ์มากกว่าข้อเท็จจริง

กระแสร์ มาลยาภรณ์[3] ให้ความหมายของสัญลักษณ์ ไว้สรุปว่าเป็นสิ่งที่กวีใช้เป็นเครื่องหมายเพื่อแสดงถึงสิ่งที่ต้องการพูดอย่างสั้นๆ และได้ความ สัญลักษณ์มี 2 ประเภทคือ

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

---

[1] มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช. **ภาษาไทย 2 การประพันธ์ไทย.** 2527. หน้า 769.

[2] กุหลาบ มัลลิกะมาส. **วรรณกรรมไทย.** 2519. หน้า 164 - 167.

[3] กระแสร์ มาลยาภรณ์. **วรรณคดีเปรียบเทียบเบื้องต้น.** 2516. หน้า 55 - 56.

วิภา กงกะนันท์[1] ได้จัดประเภทโวหารไว้ สรุปได้ดังนี้

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

ประเมิน เชียงเถียร[2] ได้สรุปการวิเคราะห์วรรณกรรมร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ ในแง่สุนทรียภาพไว้ว่า

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

---

[1] วิภา กงกะนันท์. **วรรณคดีศึกษา.** 2522. หน้า 42 - 61.

[2] ประเมิน เชียงเถียร. **วิเคราะห์วรรณกรรมร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์.** 2522. หน้า 248. - 249.

วิทย์ ศิวะศริยานนท์[1] ได้ตั้งข้อสังเกตถึงงานสร้างคำประพันธ์เอาไว้สรุปได้ว่า นักประพันธ์นั้นเปรียบเหมือนบุคคล 3 คนในคนเดียวกัน คือนอกจากจะเป็นผู้แต่งหนังสือแล้วยังเป็นหน่วยหนึ่งของสังคมรุ่นนั้น สมัยนั้น แม้นักประพันธ์จะพยายามหลีกเลี่ยงอิทธิพลแห่งสมัยนั้นๆ สักเพียงใดก็ตาม นักประพันธ์ก็อดที่จะแสดงความคิดเห็นความรู้สึกที่ตนมีอยู่กับผู้คนร่วมสมัยไม่ได้ แม้เนื้องานจะมุ่งให้ความเพลิดเพลินก็ตามแต่ยังสะท้อนให้เห็นชีวิต โลกและเพื่อนมนุษย์ที่นักประพันธ์สัมผัสพบเห็น

พรเพ็ญ ตันประเสริฐ[2] ศึกษาการสะท้อนวัฒนธรรมไทยในเพลงสากล สรุปว่าเพลงไทยสากลสะท้อนให้เห็นวัฒนธรรมของสังคมไทยในปัจจุบัน คือความยึดมั่นในศาสนา ความมีอัธยาศัย ความสุภาพอ่อนโยน การให้อภัย สังคมไทยนิยมคนรวย คนมียศ คนมีปริญญา ในด้านปัญหาของสังคมคือปัญหาของคนชนบทที่เข้ามาทำงานในกรุงเทพฯ ปัญหาการขาดดุลการค้ากับต่างประเทศ ปัญหาครอบครัวทั่วไป ปัญหาการว่างงาน ปัญหาโสเภณี และปัญหารักร่วมเพศ นอกจากนี้เพลงไทยสากลยังมีอารมณ์ขันแบบต่างๆ ของไทยอีกด้วย

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์[3] ได้กล่าวถึงศิลปะในการประพันธ์คำร้อง สรุปได้ว่าถ้าใช้องค์ประกอบของดนตรีเป็นฐานในการพิจารณา จะพบว่าภาษากับดนตรีนั้นเป็นเสมือนญาติสนิทกันทีเดียวเพราะองค์ประกอบของดนตรีทุกอย่างคือองค์ประกอบของเสียงในภาษาด้วย ศิลปะแห่งการเรียบเรียงเสียงดนตรีก็ดี ศิลปะแห่งการเรียบเรียงถ้อยคำก็ดี คือการใส่ความงามให้แก่ธรรมชาติและหน้าที่ของสองสิ่งนั้น และเราเรียกขานงานในลักษณะนี้ว่าการประพันธ์ ดังนั้นเองเพลงหรือดนตรีที่มีการขับร้อง (Vocal Music) จึงเป็นการรวมเอาบทประพันธ์ทางดนตรีและภาษาเข้าด้วยกัน จึงได้ผลเป็นการนำเสนอเรื่องราวอย่างมีความรู้สึกอารมณ์และบรรยากาศนั่นเอง เพลงที่ดีจึงควรเป็นเพลงที่มีทั้งความงามด้านดนตรีและภาษา อีกทั้งความงามนั้นๆ ต้องสอดคล้องกันด้วย

---

[1] วิทย์ ศิวะศริยานนท์. วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์. 2531. หน้า 14 - 16.

[2] พรเพ็ญ ตันประเสริฐ. เพลงไทยสากลระหว่างปีพ.ศ. 2529 - 2531 : การศึกษาในด้านลักษณะภาษาและการสะท้อนวัฒนธรรมไทย. 2533. หน้า 572 - 533.

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

บทที่ 3
บทวิเคราะห์มิติทางวัฒนธรรม

จากทรรศนะของนักวิชาการที่ได้นำเสนอไว้สรุปได้ว่าวัฒนธรรมคือ สิ่งสร้างสรรค์ในวิถีชีวิตของมนุษย์ในสังคมแต่ละสังคมที่มีการสั่งสมสืบทอดกันมาเป็นเวลาช้านาน จนเป็นมรดกของสังคม ผลงานทางดนตรีเป็นงานทางวัฒนธรรมด้านสุนทรียะที่แสดงออกมาซึ่งความไพเราะงดงามอันเป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่งที่สามารถนำไปปรับใช้เพื่อสร้างสรรค์ จรรโลงและประโลมโลกได้อย่างเป็นรูปธรรม บทเพลงนับเป็นงานทางดนตรีชิ้นเล็กๆ ที่ประพันธ์ขึ้นตามแรงบันดาลใจและความประสงค์ของนักประพันธ์นั้นๆ ดังที่ Willi Apel ได้นำเสนอไว้ว่า "A song is a shot 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 andis found in all periods and places"[1] ซึ่งแปลความโดยภาพรวมได้ว่าเพลงเป็นบทประพันธ์สั้นๆ ที่ใช้สำหรับขับร้องโดยไม่จำเป็นต้องมีดนตรีประกอบเขียนขึ้นด้วยรูปแบบง่ายๆ บนพื้นฐานของความงดงามแห่งบทกวีที่ครอบคลุมเนื้อหาสาระไว้อย่างแนบเนียน และถือว่าเพลงเป็นรูปแบบทางดนตรีที่เก่าแก่ซึ่งพบได้ในทุกถิ่นที่ทุกยุคทุกสมัย

อย่างไรก็ตามสังคมมนุษย์ก็ได้นำเอาบทเพลงมาปรับใช้เพื่อการสร้างสรรค์ จรรโลงตลอดทั้งการประโลมโลกนับเนื่องแต่สมัยบรรพกาลซึ่งเนื้อหาสาระของเพลงจะมีความเป็นปัจเจกค่อนข้างสูง เพราะเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้เฉพาะเรื่องเช่นเพลงกล่อมลูก เพลงในพิธีกรรมต่างๆ เป็นต้น เมื่อสังคมมนุษย์ได้เจริญพัฒนามากขึ้นบทบาทของเพลงก็เพิ่มมากขึ้นและมีความสำคัญต่อสังคมมากยิ่งขึ้น ดังที่ละเอียด เหราบัดย์[2] นำเสนอไว้สรุปได้ว่านับเนื่องแต่สมัยอารยธรรมโบราณสังคมมนุษย์มีความเชื่อว่าเพลงและดนตรีเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์สามารถใช้ในการชำระล้างบาป มลทินทางใจ และใช้บำบัดรักษาโรคภัยไข้เจ็บได้ดังประสงค์ โดยเฉพาะผู้คนชนชาติในภาคพื้นยุโรปตะวันออกจะยึดถือเอาเพลงและดนตรีเป็นรากฐานในการประกอบพิธีทางคริสต์ศาสนา และเชื่อว่าผู้ประพันธ์เพลงสวดนั้นประพันธ์ตามพระสุรเสียงแห่งพระผู้เป็นเจ้า ดังนั้นการที่จะกล่าวคำสวดอ้อนวอนให้ได้ยินถึงพระผู้เป็นเจ้าจึงจำเป็นที่จะต้องทำให้ถูกต้องตามวิธีการที่ได้กำหนดไว้ และโดยเฉพาะการร้องเพลงสวดนั้นถือว่าเป็นพิธีการที่สื่อถึงพระผู้เป็นเจ้าได้ดีที่สุด

ต่อมาเพลงก็มีบทบาทในสังคมมนุษย์กว้างขวางและแพร่หลายมากขึ้นๆ โดยเฉพาะในแง่ของการประโลมโลกซึ่งสาธารณชนได้ซึมซับรับประโยชน์อย่างกว้างขวางโดยไม่มีขีดจำกัดจนถือว่าเพลงเป็นสิ่งศิลป์ซึ่งใครๆ ก็สามารถแบ่งปันกันชื่นชมในความไพเราะงดงามได้ นอกจากในเรื่องของความบันเทิงเริงอารมณ์แล้วยังสามารถนำเอาเพลงไปใช้เป็นสัญลักษณ์ เป็นศูนย์รวมแห่งความรักผูกพันของสังคมและสถาบันต่างๆ ได้เป็นอย่างดีมีคุณค่า ทั้งนี้องค์ประกอบพื้นฐานอันสำคัญของบทเพลงคือทำนองและคำร้องควรสอดคล้องต้องกันอย่างไพเราะเหมาะสมจึงจะปรุงเสริมระหว่างกันให้มีทั้งคุณค่าในแง่ของความไพเราะงดงามและเนื้อหาสาระ

---

[1] Willi Apel. **Harvard Dictionary of Music.** 1972. p. 749.

[2] ละเอียด เหราบัดย์. **วิวัฒนาการของดนตรีสากล.** 2523. หน้า 4.

ในการศึกษาวิจัยเรื่องมิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ผู้วิจัยได้ศึกษาทั้งมิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรีซึ่งเน้นศึกษาในเรื่องทำนองเพลงและการวางคอร์ดส่วนมิติทางวัฒนธรรมด้านภาษาเน้นศึกษาการใช้คำและการใช้โวหาร อันเป็นองค์ประกอบที่สำคัญของงานเพลงดังที่ 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 กล่าวคือทางคอร์ดอาจจะมีส่วนเหนี่ยวนำแนวทำนองเพลง หรือคำร้องอาจนำมาซึ่งแนวคิดเกี่ยวกับรูปแบบเพลง เพื่อให้ผลจากการวิจัยมีความชัดเจนจึงได้แยกศึกษาเป็นประเด็นๆ ไปดังที่จะนำเสนอในรายละเอียดต่อไปนี้

1. การวิเคราะห์มิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรี

งานวิจัยนี้จะมุ่งเน้นศึกษาวิเคราะห์การสร้างสรรค์ทำนองเพลงและลักษณะการใช้ทางคอร์ด ซึ่งเป็นองค์ประกอบหลักในการประพันธ์เพลงสมัยนิยม โดยนำเสนอด้วยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ลำดับความอย่างมีระบบเป็นรูปธรรมทางวิชาการดังต่อไปนี้

ทำนองเพลงเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอย่างหนึ่งในผลงานเพลง และมีทั้งทำนองเพลงที่สมบูรณ์และที่มีลักษณะแปลกแยกออกไปเป็นลักษณะพิเศษต่างๆ ดังที่ William Russo ได้เสนอไว้ว่า

> A melody grows and subsides; its tension increases and diminishes; it has a begining, 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, ความรู้สึกสุดยอด, และการลงจบที่ลงตัวทั้งนี้โน้ตเสียงเครียดจะมีบทบาทในการปรุงเสริมให้แนวเสียงกว้างขึ้นและลดทอนให้แนวเสียงตีบแคบลงตามความเหมาะสม อย่างไรก็ตามจะมีเพียงจำนวนหนึ่งเท่านั้นที่ประพันธ์ทำนองเพลงไปตามรูปแบบมาตรฐาน อีกส่วนหนึ่งเป็นทำนองเพลงที่ประพันธ์ขึ้นอย่างอิสระจึงปรากฏส่วนเสริมทำนองเพลงและบางครั้งก็มีส่วนที่ล้วงลอยขึ้นมาอย่างอิสระ อีกทั้งบางทีก็มีเสียงอื่นๆ มาแทรกเสริมอีกด้วย

จากข้อความดังกล่าวจึงสรุปได้ว่าทำนองเพลงมีทั้งทำนองเพลงมาตรฐานและทำนองเพลงลักษณะพิเศษ จากการศึกษาวิเคราะห์ทำนองเพลงในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีผลการศึกษาตามรายละเอียดต่อไปนี้

---

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

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

1.1 การใช้รูปแบบเพลงมาตรฐาน หมายถึงรูปแบบเพลงที่มีการนำมาใช้กันอย่างกว้างขวาง เป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไป รูปแบบเพลงลักษณะดังกล่าวได้รับการยอมรับด้วยความนิยมตามอย่างกันมา ดังที่ Willi Apel[1] 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; 13th-century *motet; chorale compositon
II.	Imitative forms:	16th-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]

---

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

[2] Ted 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

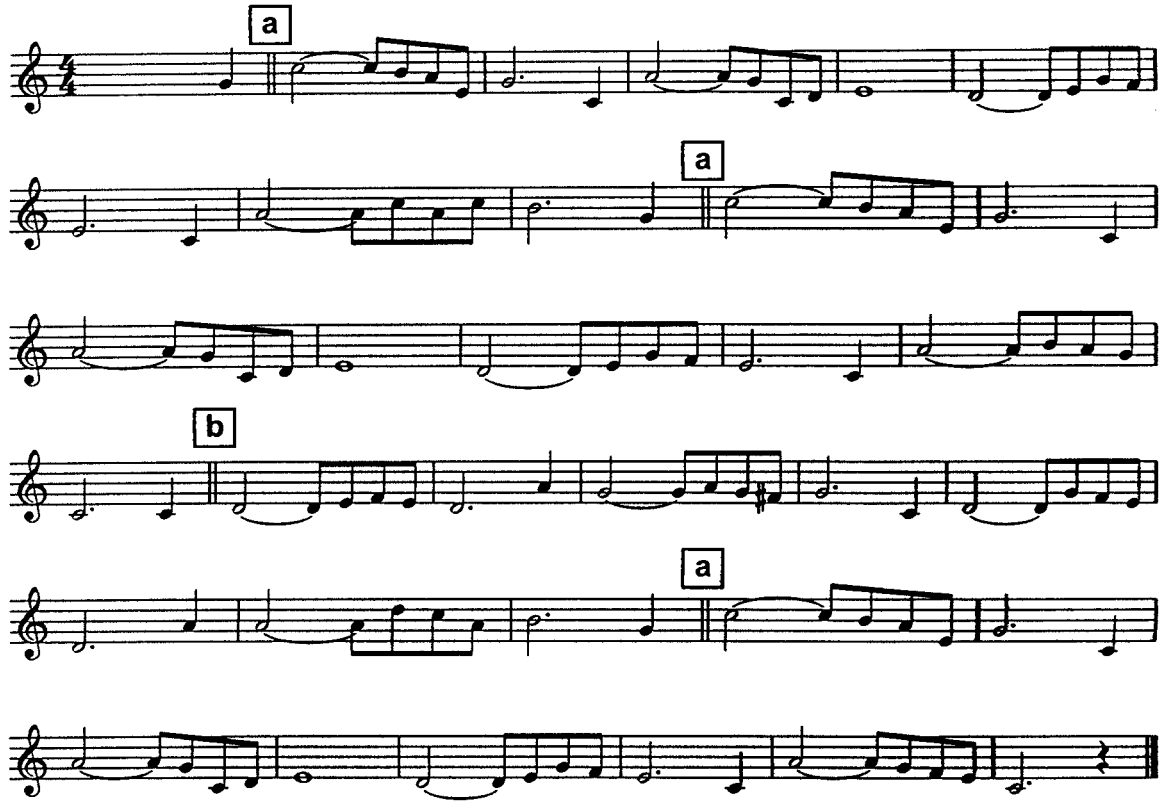
1.1.1 รูปแบบเพลงมาตรฐาน แบบ a a b a ซึ่งเป็นรูปแบบเพลงที่ได้รับความนิยมนำมาใช้กันอย่างมากแต่สำหรับผลงานเพลงในงานวิจัยนี้กลับพบว่ามีอยู่ 23 เพลง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

คนงอน

ใครเอ่ย

ใจเอ๋ย

ชั่วฟ้า



รักลวง

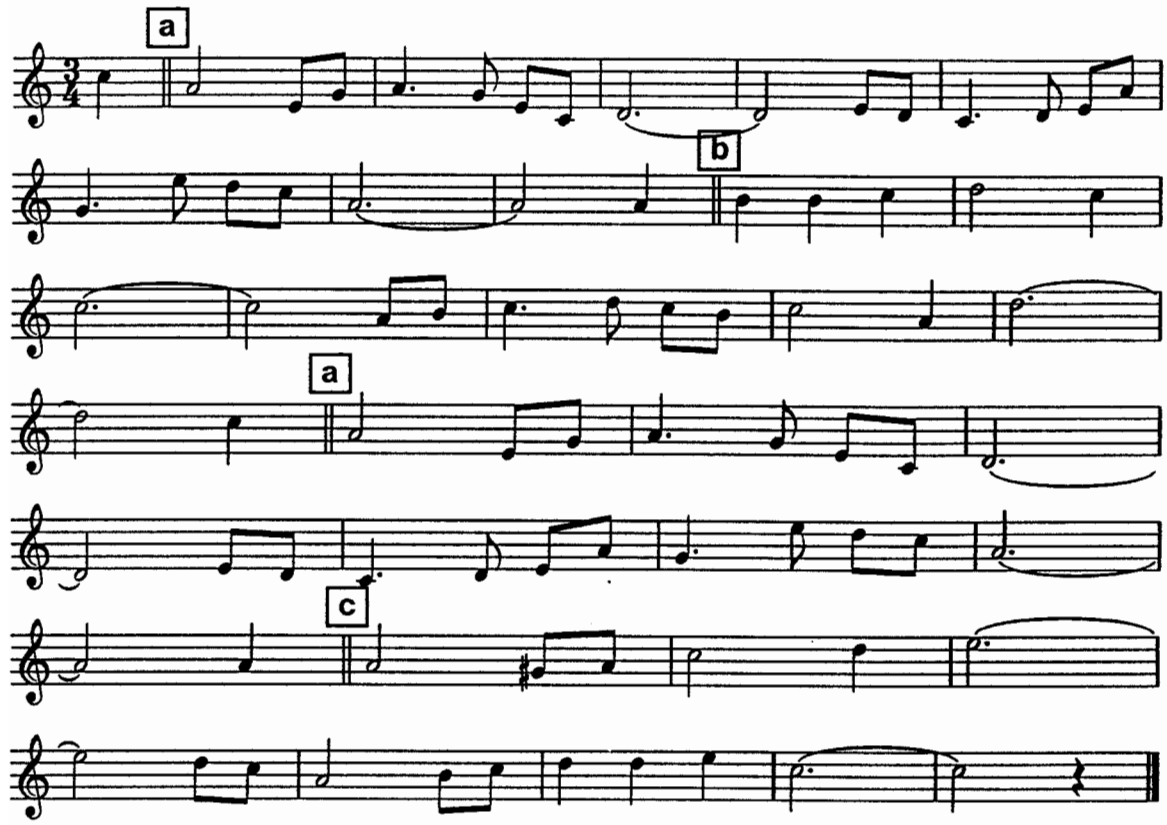
1.1.2 รูปแบบเพลงมาตรฐาน แบบ a b a พบว่ามีการใช้รูปแบบเพลงชนิดนี้เพียง 1 เพลงได้แก่เพลงไปสู่ความสุข ดังนี้

ไปสู่ความสุข

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

นางสาวไทย

ฝันเอย



1.1.4 รูปแบบเพลงมาตรฐาน แบบ a a′ a″ ซึ่งเป็นรูปแบบ**เพลงที่ไม่ค่อยพบเห็น**เท่าใดนัก ในงานวิจัยนี้พบว่ามีอยู่เพียง **1** เพลง คือเพลง**หัวใจทำด้วยอะไร** ดังภาพแสดงรูปแบบเพลงข้างล่างนี้

หัวใจทำด้วยอะไร

1.2 การใช้รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษ หมายถึงรูปแบบเพลงที่ริเริ่มสร้างสรรค์ขึ้นตามวิธีคิดอย่างศิลปินแนวคิดก้าวหน้า ซึ่งมักจะไม่ติดยึดกับกรอบดั้งเดิมเพราะถือว่าศิลปะคือการสร้างสรรค์ 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 deesignated 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 ดังตัวอย่างผลงานเพลงของเฮอร์บี แฮนคุก นักประพันธ์เพลงแนวคิดก้าวหน้าในเพลง "Dolphin Dance" เป็นต้น

จากหลักฐานทางวิชาการข้างต้นจึงสรุปได้ว่า รูปแบบเพลงที่ใช้ในผลงานเพลงและดนตรีชิ้นเล็กอันได้แก่เพลงประโลมโลกประเภทต่างๆ เช่น เพลงแจ๊ส เพลงร็อค 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

---

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

กลางจันทร์

น้ำตาสวรรค์

หวนไห้อาลัยหา

สนธยา

อาทร

1.2.2 รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษ แบบ a b c ซึ่งพบเห็นอยู่ประปราย สำหรับในงานวิจัยนี้มีเพียง 6 เพลง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

จอมใจในทรวง

จำพราก

ชาวประมง

แม้นฉันยั้งดวงใจ

หวนคิด

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

คิดถึง (1)

ชมไม้ (2)

ด้วยรักยิ่ง

แลจันทร์

เฉลิมขวัญกัลยาณิวัฒนา

1.2.4 รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษ แบบ a b c d e f. . . เป็นรูปแบบเพลงที่มีขนาดความยาวตั้งแต่ 6 ท่อนขึ้นไปซึ่งปรากฏเห็นไม่บ่อยนัก **แต่ในงานวิจัยนี้ปรากฏ**ว่ามีถึง 51 เพลงดังตัวอย่างต่อไปนี้

กุหลาบภูพิงค์

ความเศร้า

เดือนเพ็ญที่ภูพิงค์

ไม่น่าพบกันเลย

สู่ปี 2000

1.2.5 รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษ ตามอัตลักษณ์ของผู้ประพันธ์ เป็นรูปแบบเพลงที่มีการจัดวางท่วงทำนองตามแนวคิดอิสระของผู้ประพันธ์ อันจะเกิดขึ้นในความกล้าหาญ เชื่อมั่น บนพื้นฐานของจินตนาการเชิงศิลป์ ในงานวิจัยนี้พบว่ามีอยู่ 4 เพลงดังต่อไปนี้

รักเอย

เรื่อย ๆ มารอน ๆ (1/2)

สายลมหวน

จับปู

1.3 การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ (Time signature) ซึ่งเป็นเครื่องหมายที่บันทึกไว้ในจุดเริ่มต้นของบทเพลง ดังที่พระเจนดุริยางค์[1] ได้เสนอไว้สรุปได้ว่าเป็นเครื่องหมายที่บ่งชี้ให้ทราบแนวทางในการปฏิบัติตามข้อกำหนดที่กำกับไว้ด้วยตัวเลข 2 ตัวที่ซ้อนกัน จำแนกออกเป็น 3 จำพวก ได้แก่จำพวกบทเพลง 2 จังหวะ, 3 จังหวะ และ 4 จังหวะ ในแต่จำพวกแบ่งเป็น 2 ชนิดคือ อัตราธรรมดาและอัตราผสม ผลจากการวิจัยปรากฏในรายละเอียดต่อไปนี้

1.3.1 การใช้เครื่องหมายกำหนดอัตราจังหวะจำพวกเดียว มักปรากฏในผลงานเพลงโดยทั่วๆ ไปซึ่งส่งผลให้บทเพลงสะท้อนแสดงลีลาอารมณ์ได้เพียงลักษณะเดียว จากการศึกษาการใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะในงานวิจัยนี้ ปรากฏว่ามีการใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะจำพวกเดียวอยู่ 75 เพลงโดยใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะในอัตราธรรมดาทั้งสิ้น ดังตัวอย่างต่อไปนี้

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

จับปู

[1]พระเจนดุริยางค์. แบบเรียนดุริยางคศาสตร์สากล ฉบับทูลเกล้าทูลกระหม่อมถวาย. พ.ศ.2527. 32 - 47.

ฝันถึงเธอ

ชาวประมง

ชมไม้ (๒)

ลืมไม่ขึ้น

อาลัย . . . สมเด็จย่า

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

ครวญรัก

สายสมร

ชมปลา (๓)

คืนฟ้ามืด

จำพราก

1.3.1.3 การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะจำพวกบทเพลง 4 **จังหวะ** ผลจากการศึกษาพบว่างานวิจัยนี้มีการใช้เครื่องหมายกำ**หนดจังหวะจำพวก**บทเพลง 4 จังหวะแบบ **C** หรือ $\frac{4}{4}$ ซึ่งเป็นอัตรา**ธรรมดา**อยู่ 50 เพลง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

คิดถึงฉันบ้างไหม

ลืมไม่ลง

เจ้าดอกรัก

ชมจันทร์

ด้วยกัน

1.3.2 การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะหลายจำพวก ซึ่งเป็นการนำเอามาใช้ในเพลงเดียวกัน ทำให้ลีลาอารมณ์ของเพลงมีความหลากหลาย ซึ่งไม่ค่อยมีปรากฏในผลงานเพลงประเภทดนตรีสมัยนิยม ในงานวิจัยนี้พบว่ามีอยู่จำนวนไม่น้อยดังรายละเอียดต่อไปนี้

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

กุหลาบภูพิงค์

คนึงหา

ความเศร้า

ชมนก

น้ำค้าง (1)

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

ไม่น่าพบกันเลย

สงสารใจ

หวิว หวิว

ด้วยรักยิ่ง

1.3.2.3 การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะหลายจำพวก**เรียงสลับกัน** 3 ช่วงขึ้นไป ผลจากการวิจัยพบว่ามีอยู่ 15 เพลง **ดังตัวอย่างต่อไปนี้**

ไกลกังวล

คิดถึงเธอ

เดือนเพ็ญที่ภูพิงค์

สู่ปี 2000

เหลือเพียงรอย

1.4 การใช้โน้ตเสียงเครียด (Tension) เป็นโน้ตที่อยู่เหนือโครงสร้างของคอร์ดต่างๆ ที่ให้น้ำเสียงเบียดความรู้สึกหรือที่เรียกว่าเสียงกระด้าง อันมีส่วนสร้างสรรค์ลักษณะสุ้มเสียงที่เดิมเต็มในด้านคุณภาพแก่ผลงานเพลง สอดคล้องกับ Ted Pease ที่นำเสนอไว้ว่า

Tensions (9ths, 11ths, and 13 ths) 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 certian non-chordal tones quality as "available tensions." While creating dissonance, these available tensions do not change the fundamental quality of the chord or creat an unpleasing clash.[1]

ซึ่งสามารถแปลความโดยสรุปได้ว่า โน้ตเสียงเครียดเป็นโน้ตที่อยู่เหนือโครงสร้างของคอร์ด 7 อันได้แก่โน้ตที่ 9, ที่ 11, และที่ 13 ซึ่งสามารถสร้างความรู้สึกที่หลากหลายมากกว่าสุ้มเสียงของคอร์ดพื้นฐาน ผู้เรียบเรียงเสียงประสานและนักดนตรีจำเป็นต้องทำความเข้าใจการใช้โน้ตนอกคอร์ดเหล่านี้ได้อย่างมีคุณภาพอันที่จะทำให้กลายเป็น "โน้ตเสียงเครียดที่น่าฟัง" อันจะไม่ทำให้พื้นเสียงของคอร์ดเปลี่ยนไปทั้งยังไม่ทำให้เสียความรู้สึกอีกด้วย

ผลจากการวิจัยพบว่าทุกเพลงมีการใช้โน้ตเสียงเครียดและใช้กันค่อนข้างหลากหลายทุกอันดับของโน้ตเสียงเครียดคละเคล้าผสมผสานกันไป ซึ่งจะจำแนกประเภทนำเสนอเป็นตัวอย่างตามลำดับไปดังนี้

1.4.1 การใช้โน้ตเสียงเครียดที่ 9 พบว่ามีอยู่ในผลงานเพลงถึง 98 เพลง ในแต่ละบทเพลงมีหลายตำแหน่ง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

กุหลาบ

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

C E♭ Am F C Am7 Dm7 G7 D7 G7
C E♭ A♭ E♭ A♭ B♭7 E♭ Edim7
A♭m6 F7 B♭7 B♭7 E♭ G7 Cm A♭
E♭ Bmaj7 B♭7 F7 B♭7 B♭7
E♭ E♭ A♭ Fm7 B♭7 E♭

ครวญรัก

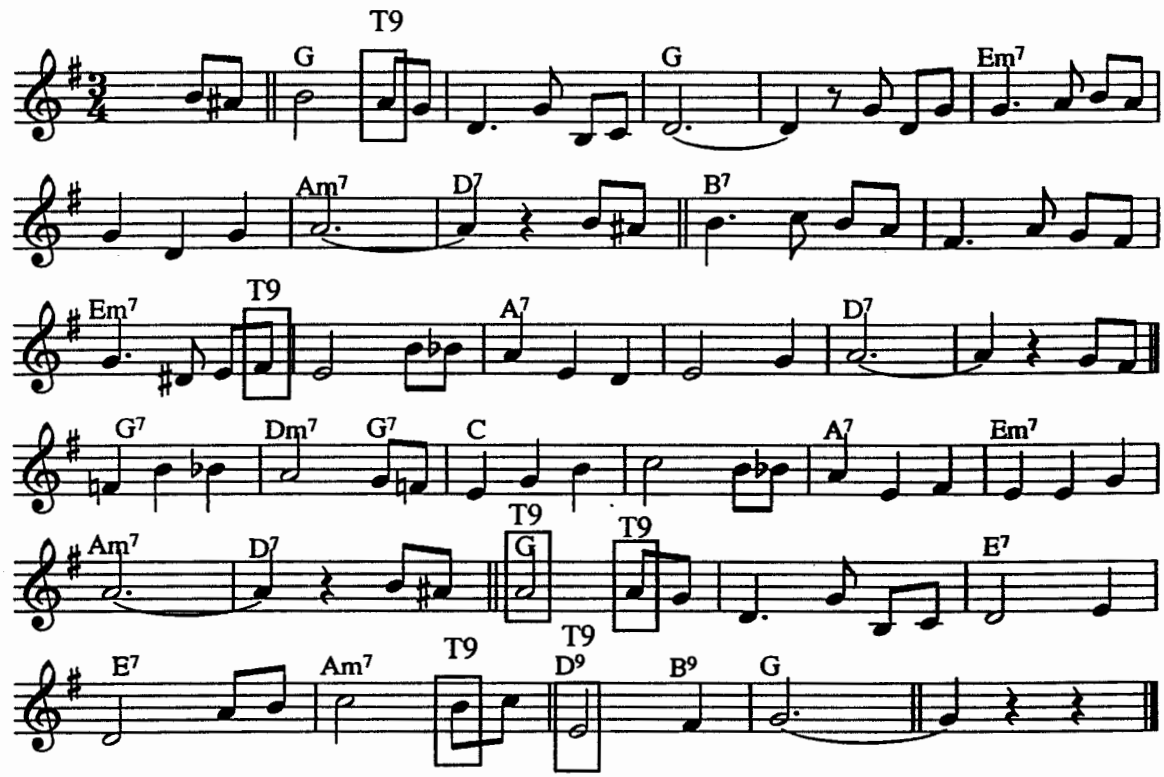
G B7 C C♯dim7 G D7
G G A7 D7 G B7
C G D7 G A7 D7
G Bm7 F♯7 C G
D7 G A7 D7 G B7
C G D7 G C Cm G

คิดถึงเธอ

C Dm G7 C C7 T9
T9
F Dm7 G7 C
G7 D9 G7 C F C T9 F T9 T9 Gm7 C7 T9
F B♭ Gm7 C7 F
Am Dm E7 Am Em Dm B♭7 A7
Dm T9 T9 F Dm Dm B♭7 A7 Dm B♭
C7 T9 Am E7 Am Fm7 C
G7 C T9 T9 T9 B♭m7
E♭7 A♭ B♭m7 E♭7
A♭ T9 T9 G7 T9 C C♯dim7
Dm7 G7 C E♭7 A♭ E7
A♭ T9 T9
D♭ B♭7 E♭7 T9
D♭maj7 E♭7 E♭7 E7 E♭7 A♭ A♭ D♭ B♭7

ฝันถึงเธอ

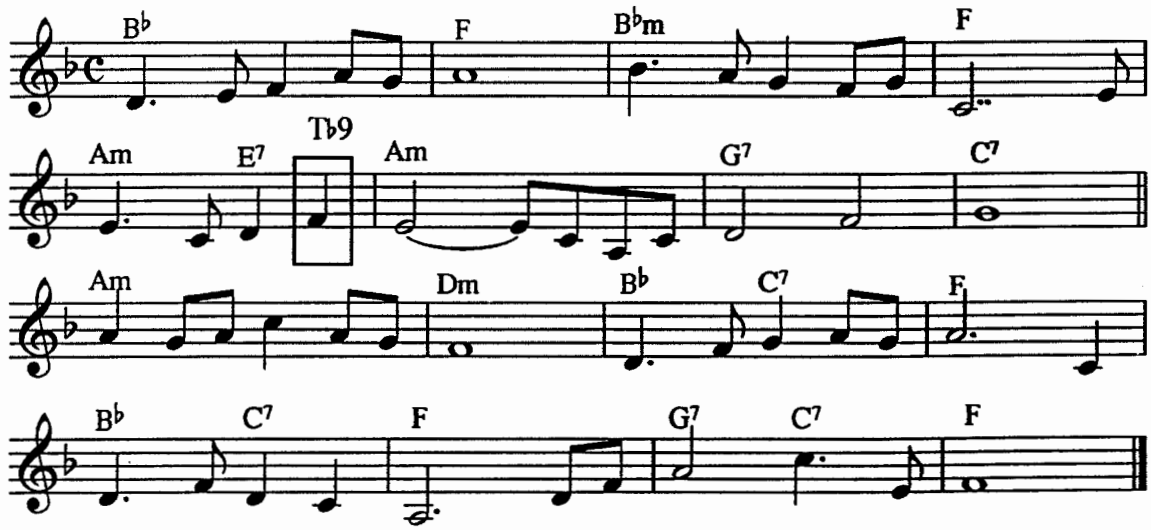
สายลมหวน



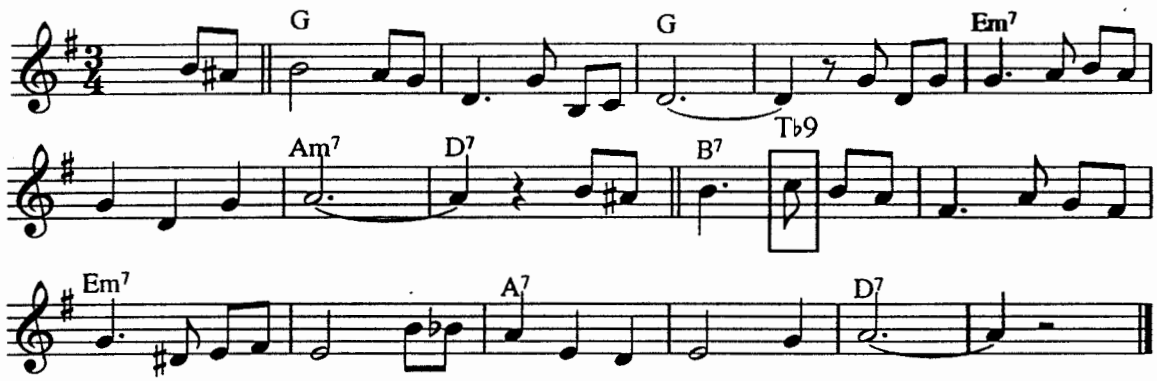
1.4.2 การใช้โน้ตเสียงเครียดที่ ♭9 ผลจากการวิจัยพบว่ามีการใช้เพียง 9 เพลง และมีไม่กี่ตำแหน่งในแต่ละบทเพลง จึงขอนำเสนอเฉพาะในส่วนที่ปรากฏโน้ตเสียงเครียดที่ ♭9 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ไปสู่ความสุข

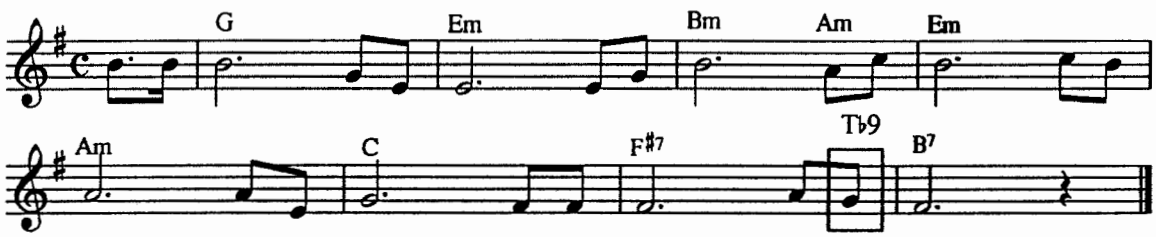
เพียงฝัน



สายลมหวน



สมเด็จพระสุริโยทัย (3)

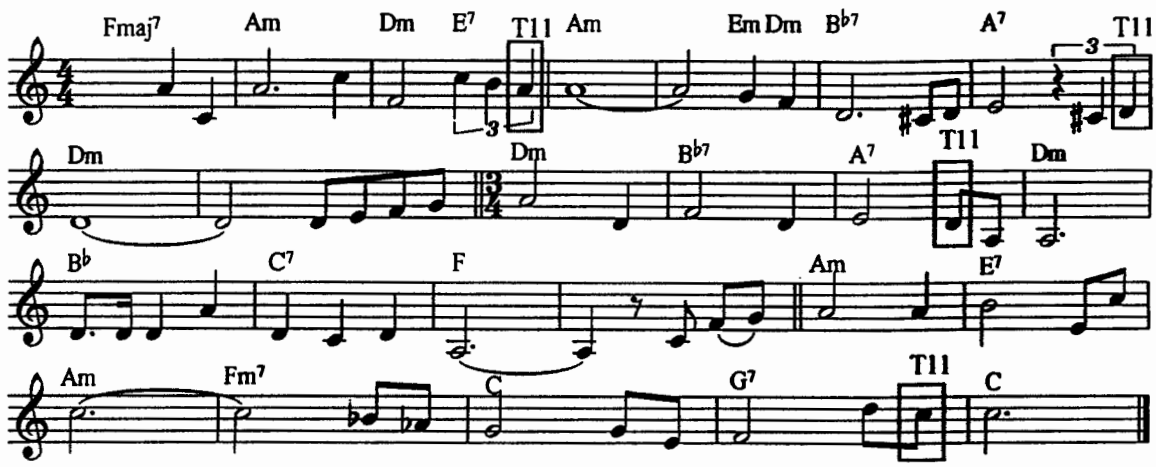


หวิว หวิว

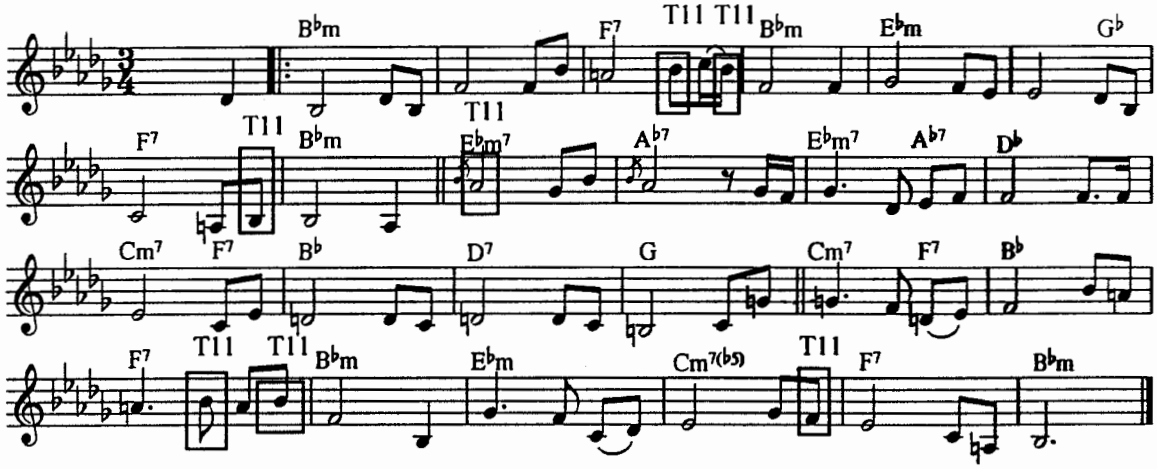
1.4.3 การใช้โน้ตเสียงเครียดที่ 11 ผลจากการวิจัยพบว่ามีการ**ใช้อยู่ถึง 69 เพลง** ในบางเพลงมีอยู่มากและบางเพลงมีอยู่น้อย จึงขอนำเสนอ**เฉพาะในส่วนที่**ปรากฏโน้ตเสียงเครียดที่ 11 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

กุหลาบภูพิงค์

คิดถึงเธอ

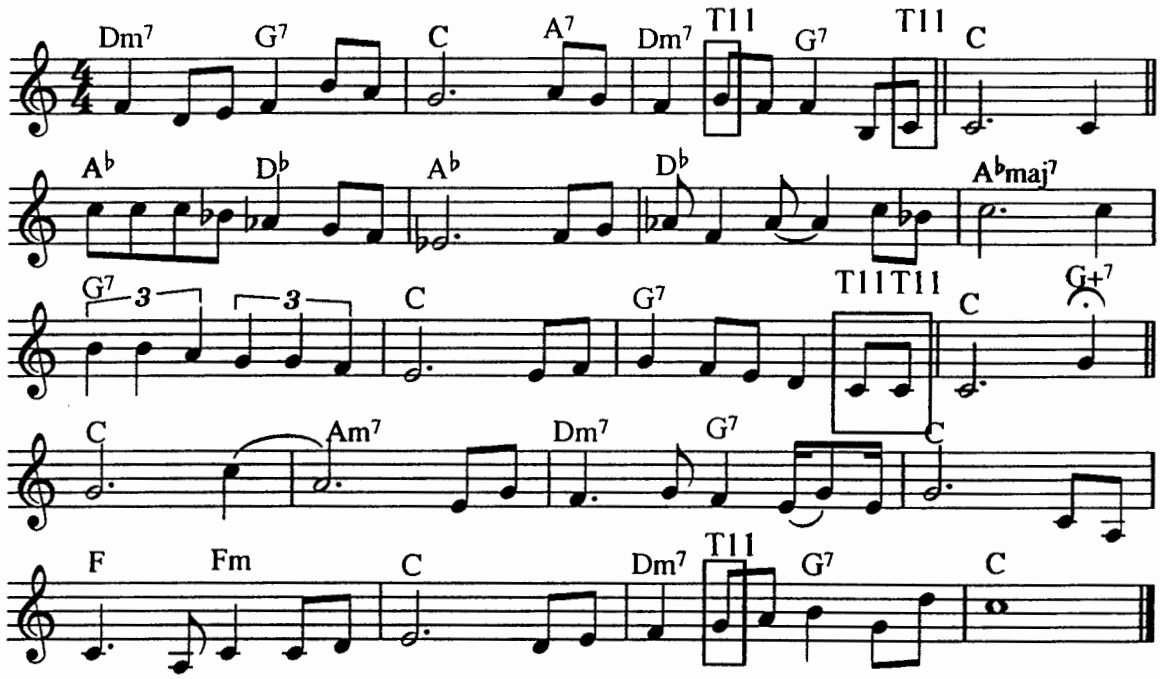


จำพราก



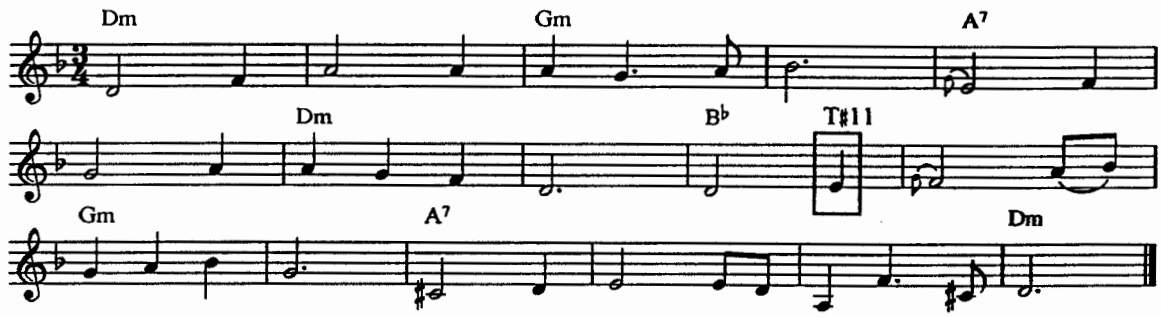
ด้วยจิตปรารถนา

อาทร



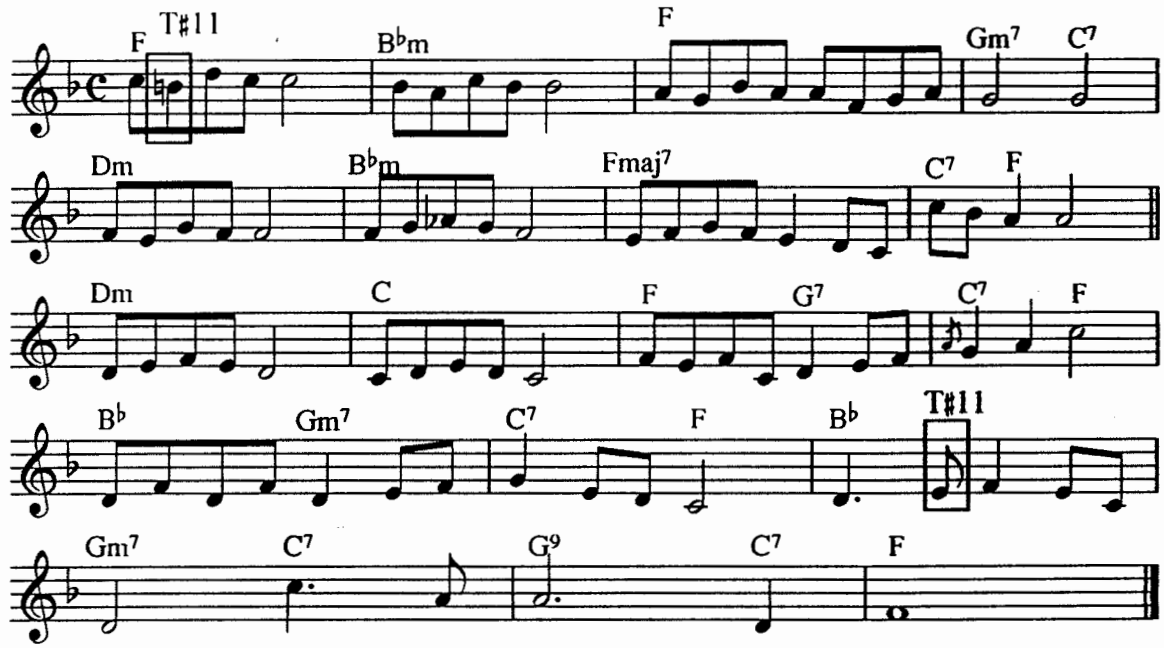
1.4.4 การใช้โน้ดเสียงเครียดที่ ♯11 ผลจากการวิจัยพบว่ามีการใช้อยู่ 29 เพลง ในแต่ละเพลงมีมากบ้างน้อยบ้าง จึงขอนำเสนอเฉพาะในส่วนที่ปรากฏโน้ดเสียงเครียดที่ ♯11 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

จากยอดดอย

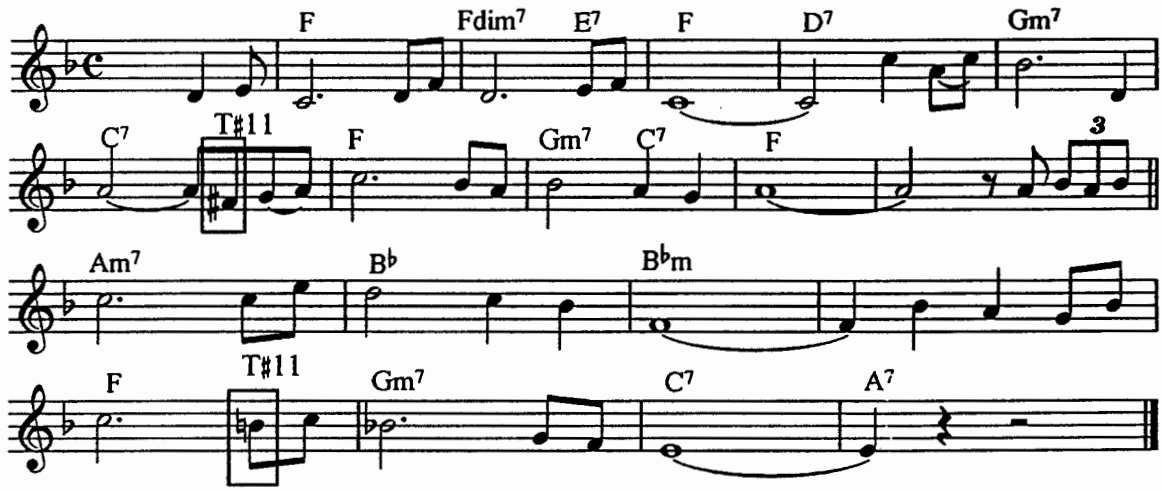


ชั่วฟ้า

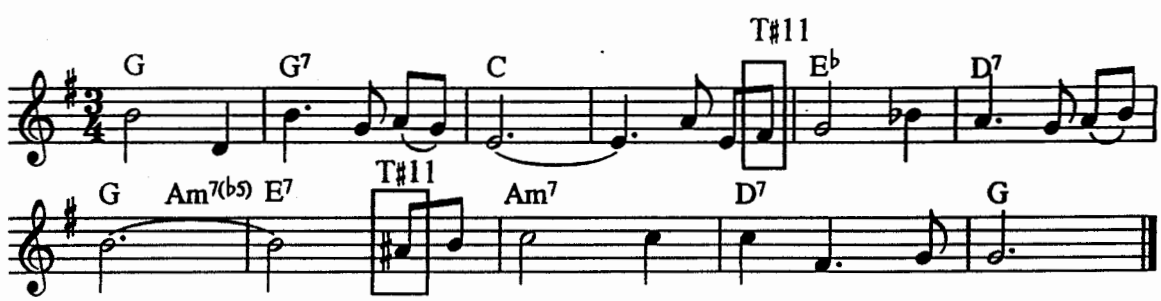
เพียงฝัน



สนธยา



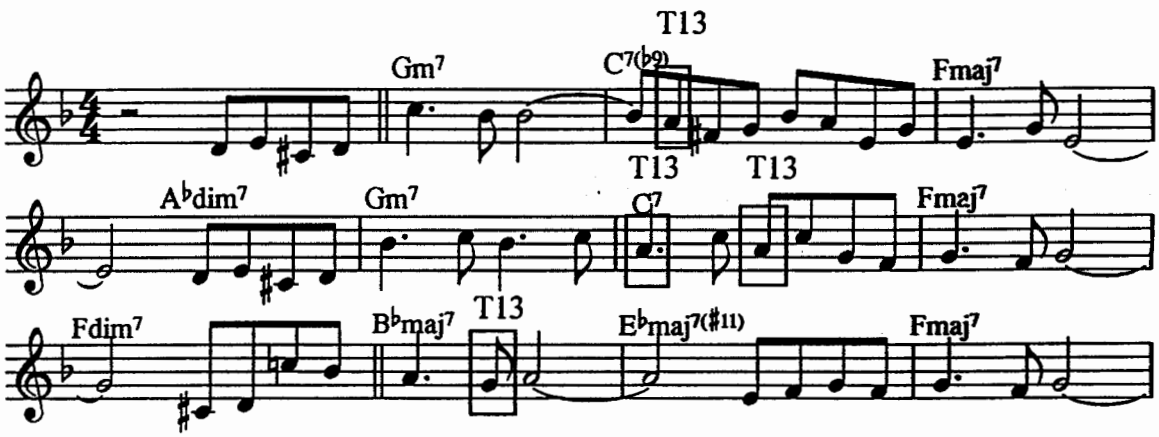
องค์พระแม่

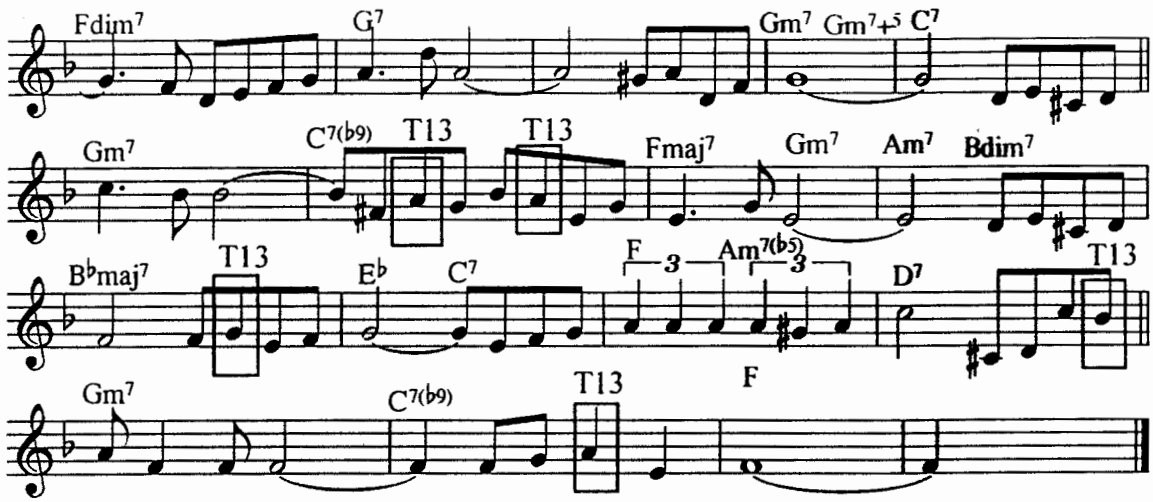


1.4.5 การใช้โน้ตเสียงเครียดที่ 13 ผลจากการวิจัยพบว่ามีการใช้ถึง 98 เพลง ในแต่ละเพลงมีมากบ้างน้อยบ้าง จึงขอนำเสนอเฉพาะในส่วนที่ปรากฏโน้ตเสียงเครียดที่ 13 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

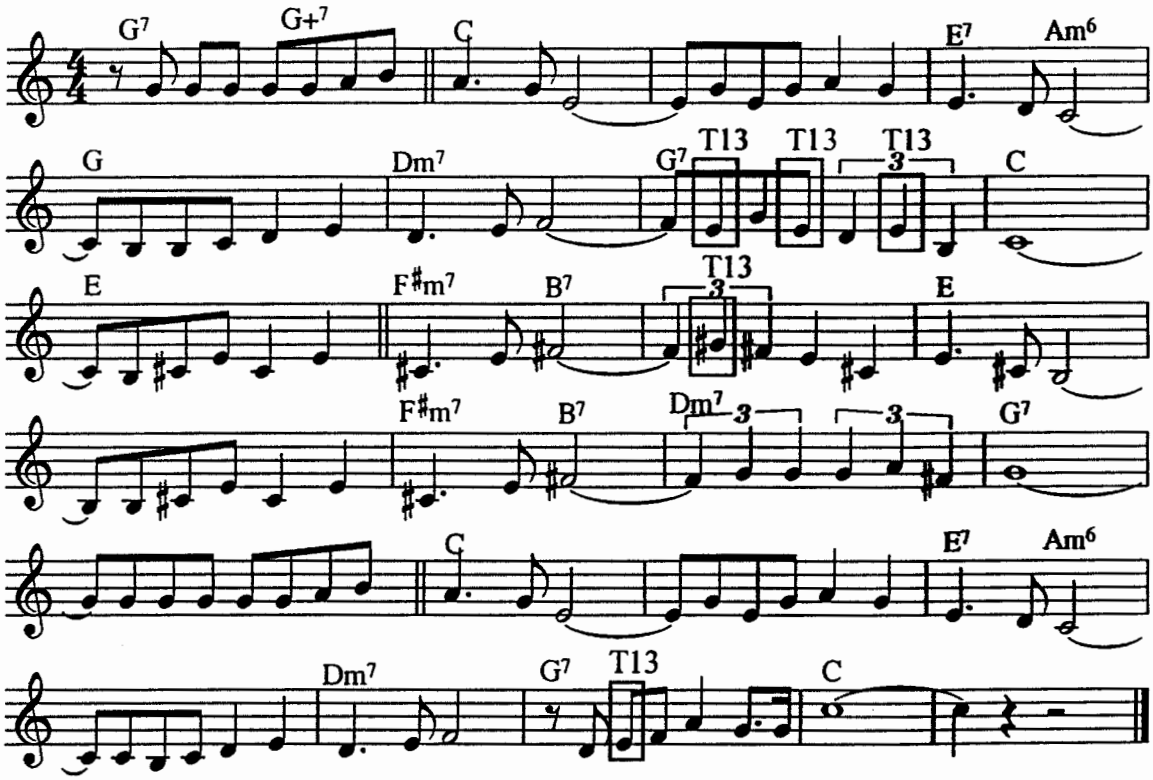
เจ้าดอกรัก

ไปสู่ความสุข

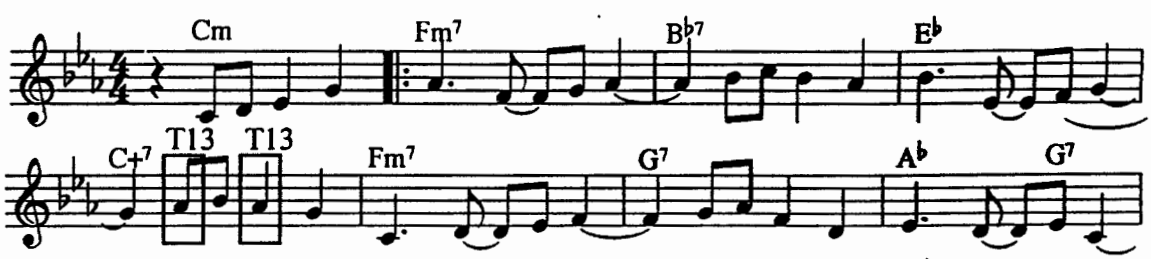




รำพึงรัก



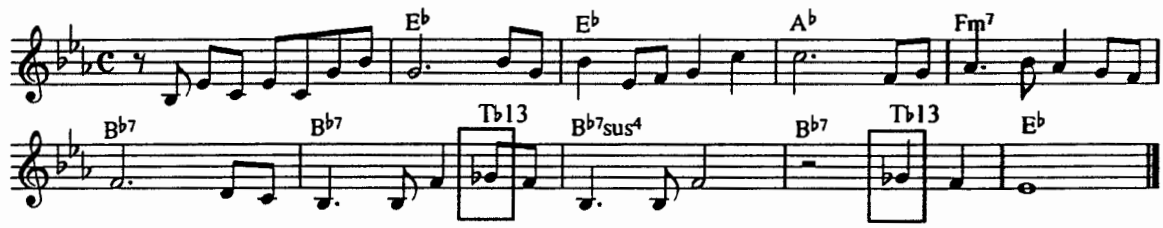
สายน้ำ



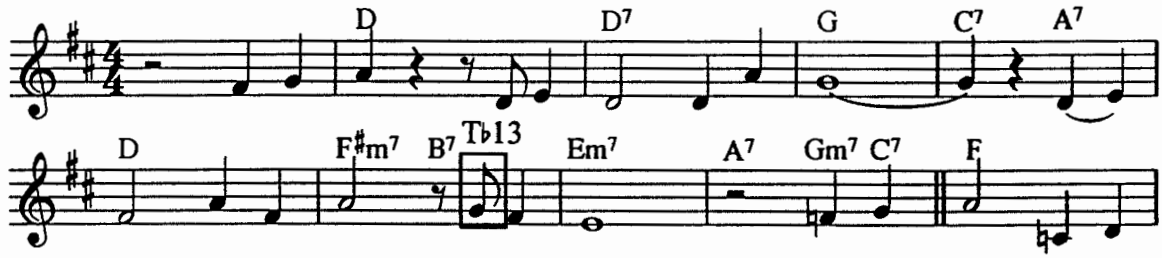
หัวใจทำด้วยอะไร

1.4.6 การใช้โน้ตเสียงเครียดที่ ♭13 ผลจากการวิจัยพบว่ามีการใช้อยู่ 21 เพลง โดยในแต่ละเพลงมีไม่กี่ตำแหน่ง จึงนำเสนอเฉพาะในส่วนที่ปรากฏโน้ตเสียงเครียดที่ ♭13 ดังตัวอย่างต่อไปนี้

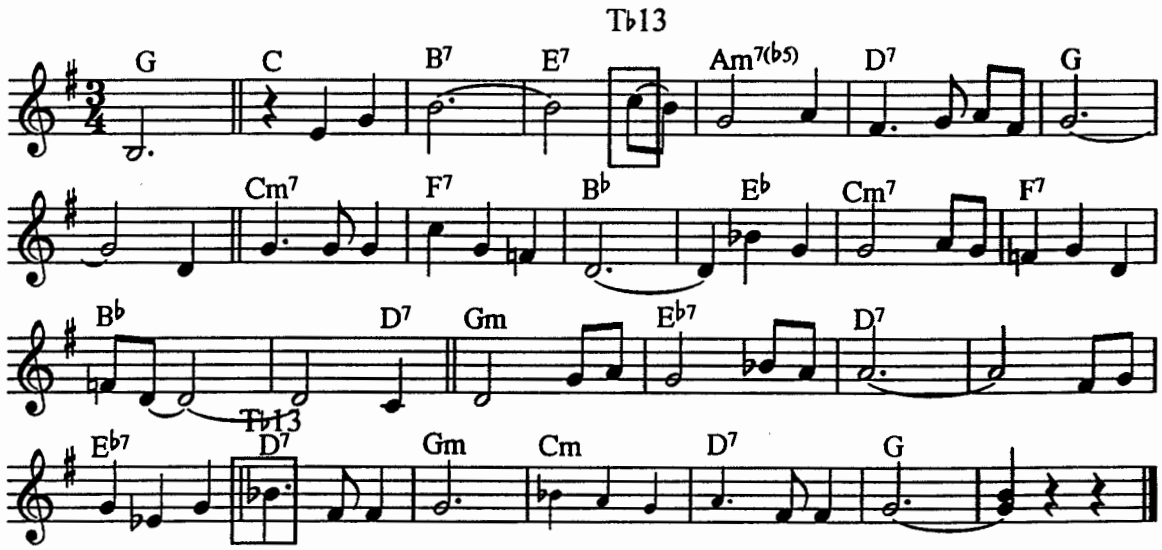
กุหลาบ



ทะเลคลั่ง



ฝากเพลงจากใจ



สงสารใจ

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

ผลจากการวิจัยพบว่ามีโน้ตส่งปรากฏอยู่ในทุกบทเพลง ซึ่งจะมีโน้ตส่งคละเคล้ากันอยู่ 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

ซึ่งจะนำเสนอผลการศึกษาในเรื่องโน้ตส่งในแต่ลักษณะโดยหยิบยกเอาบทเพลงในส่วนที่ปรากฏโน้ตส่งมาเสนอเป็นตัวอย่างตามลำดับไปดังต่อไปนี้

---

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

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

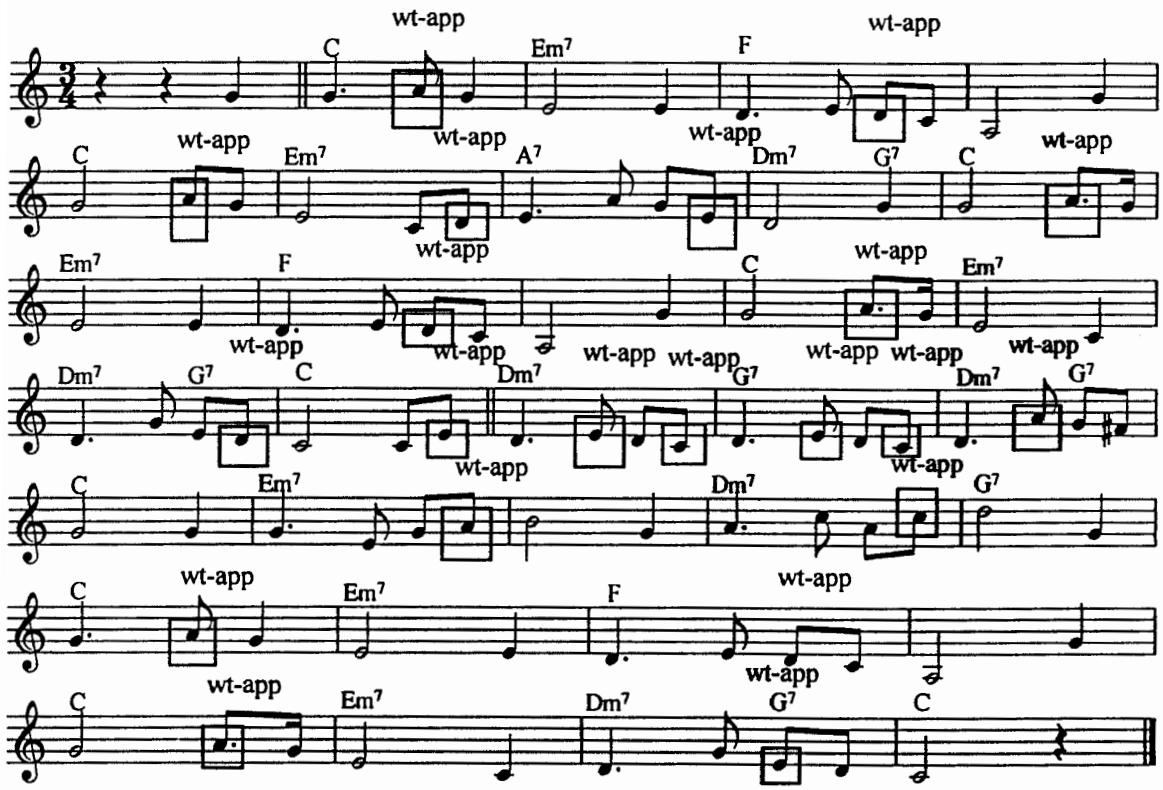
ความเศร้า

ตะวันใหม่ที่เจ้าพระยา

ฝันเอย

อิเหนา 2

ฉันคอยเธอ



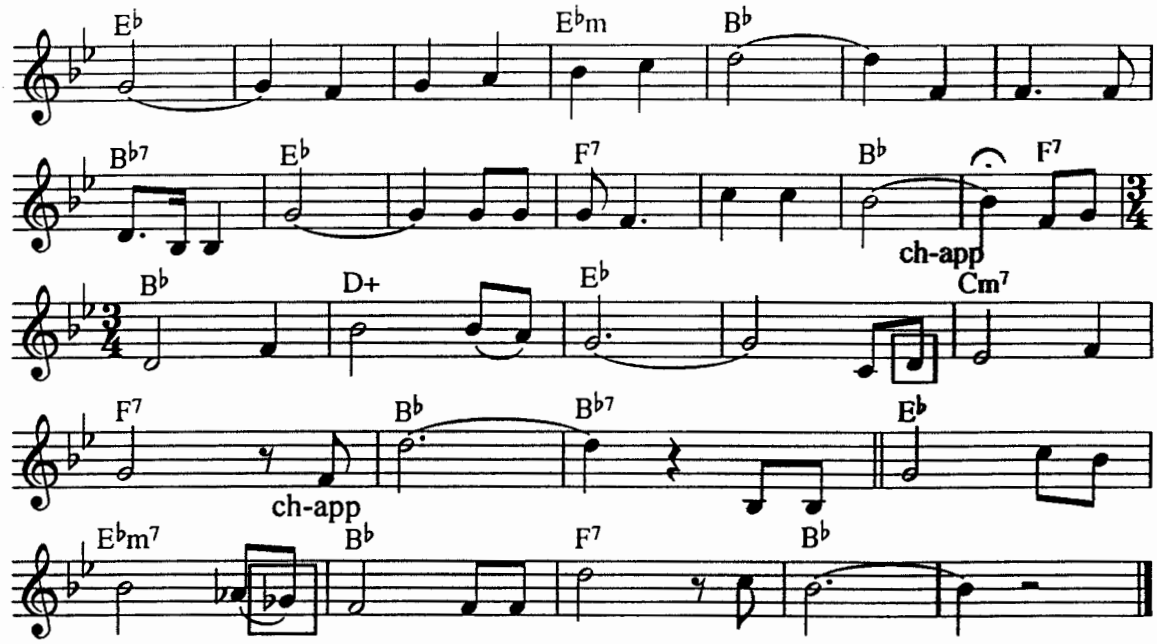
1.5.2 การใช้โน้ตส่งครึ่งเสียง จากผลการวิจัยพบว่ามีโน้ตส่งลักษณะนี้อยู่ถึง 88 เพลง ในแต่ละบทเพลงมีจำนวนไม่เท่ากัน ในการนำเสนอบทเพลงตัวอย่างจะนำเสนอเฉพาะส่วนที่พบโน้ตส่งครึ่งเสียงและจะเขียนเครื่องหมาย **ch-app** กำกับไว้เหนือโน้ตส่งครึ่งเสียงนั้นๆ พร้อมล้อมรอบด้วยกรอบสี่เหลี่ยม ดังต่อไปนี้

คิดถึง 1

ด้วยจิตปรารถนา

สู่ปี 2000

E♭ G7 Cm A♭ E♭ A♭ A♭m E♭ C7 Fm C7
Fm F7 B♭7 E♭ E♭
ch-app
B♭7 E♭ F7 B♭7 A♭ A♭m ch-app
Gm7 C7 Fm7 B♭7 A♭ A♭m Gm7
E♭ E♭7 A♭ A♭ E♭ C7
Fm7 B♭7 E♭ G D7 ch-app G
A7 D7 C G Am7
D7 G Cm7 F7 B♭
Cm7 F7 D7 E♭
ch-app
Edim7 B♭ C7 F7 B♭
B♭ C7 ch-app F F7 B♭ F7
B♭ C7 ch-app F7 E♭ F7
Dm7 G7 C7 F7 B♭


E♭
E♭m
B♭
B♭7
E♭
F7
B♭
F7
ch-app
B♭
D+
E♭
Cm7
F7
ch-app
B♭
B♭7
E♭
E♭m7
B♭
F7
B♭

ไปสู่ความสุข

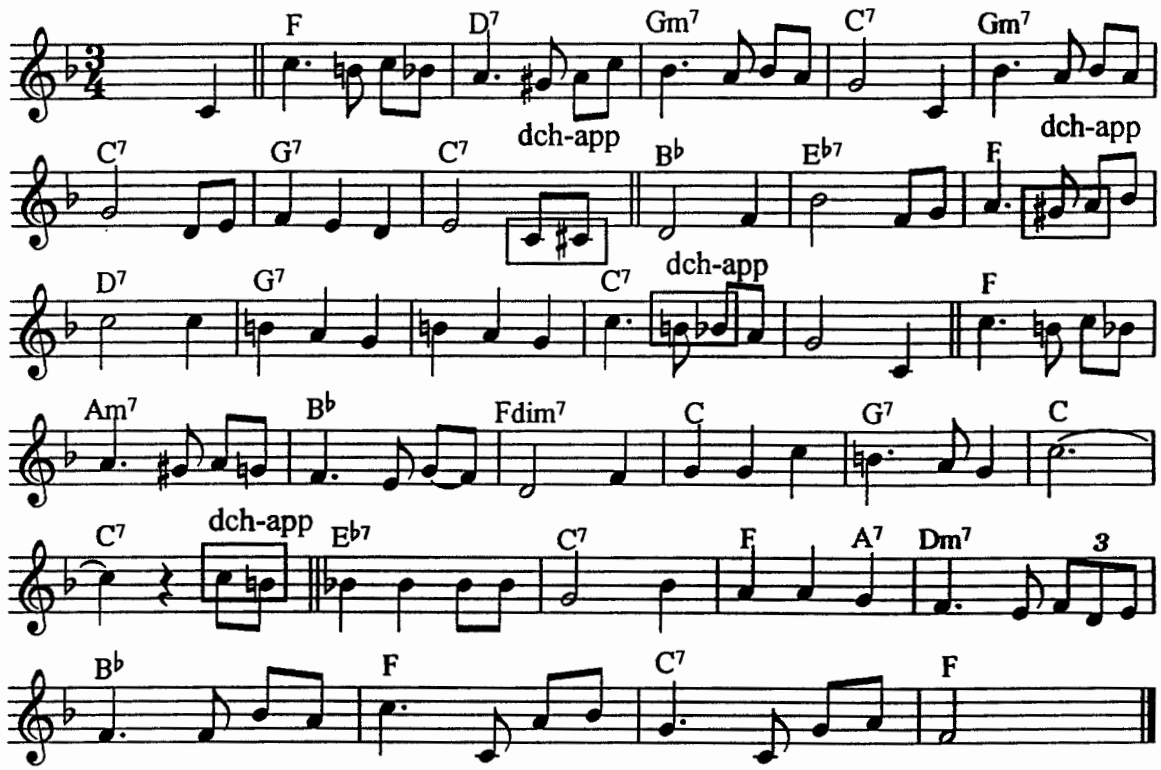
ch-app
Gm7
C7(♭9)
ch-app
Fmaj7
A♭dim7
ch-app
Gm7
C7
Fmaj7
ch-app
ch-app
Fdim7
B♭maj7
E♭maj7(♯11)
Fmaj7
Fdim7
ch-app
G7
ch-app
Gm7
Gm7+5
C7
ch-app
Gm7
C7(♭9)
Fmaj7
Gm7
Am7
Bdim7
ch-app
B♭maj7
ch-app
E♭
C7
ch-app
F
Am7(♭5)
D7
ch-app
Gm7
C7(♭9)
F

เพลงนี้ไม่มีจบ

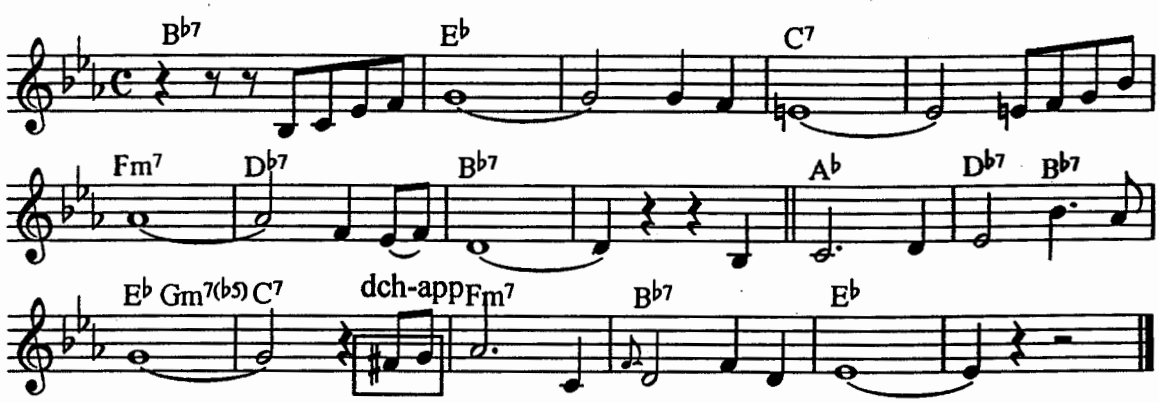
F7 ch-app B♭dim7 ch-app Cm7 F7 B♭ Cm7
F7 ch-app B♭ D7 Gm Gm(maj7) Gm7
Gm6 Gm7 C7 ch-app Cm7 F7 B♭
B♭dim7 B♭ Dm7(b5) ch-app G7 Cm7 ch-app
E♭ A7 3 B♭ G7 Cm7
F7 B♭ E♭ G7 Cm7
ch-app F7 B♭ E♭
Edim7 B♭ ch-app C7 F7 ch-app
B♭ Cm7 A7 B♭ Fm7
B♭7 E♭ A7 B♭ ch-app ch-app ch-app
Cm7 F7 Dm7(b5) G7 Cm7 F7(b) B♭

1.5.3 การใช้โน้ตส่งครึ่งเสียงซ้ำสอง จากผลการวิจัยพบว่ามีโน้ตส่งลักษณะนี้เพียง 4 เพลง และในแต่ละบทเพลงมีจำนวนไม่กี่ตำแหน่ง ในการนำเสนอตัวอย่างบทจะนำเสนอเฉพาะส่วนที่พบโน้ตส่งครึ่งเสียงและจะเขียนเครื่องหมาย dch-app กำกับไว้เหนือโน้ตส่งครึ่งเสียงซ้ำสองนั้นๆ พร้อมล้อมรอบด้วยกรอบสี่เหลี่ยมดังต่อไปนี้

นางสาวไทย



ลืมไม่ลง



สมเด็จพระสุริโยทัย

สายลมหวน

1.6 การใช้ทางคอร์ด (Chord Progression) คำว่า "ทางคอร์ด" เป็นภาษาที่นักดนตรีอาชีพเรียกขานการใช้คอร์ดที่เล่นประกอบเพลงในดนตรีปัจจุบันประยุกต์ในวิถีสังคมไทย เช่น ดนตรีแจ๊ส, ดนตรีร็อค, ดนตรีลูกครึ่ง, ดนตรีลูกกรุง, ดนตรีลูกทุ่ง, และดนตรีเพื่อชีวิต เป็นต้น แนวดนตรีที่กล่าวมานี้มีความใกล้ชิดกับสาธารณชนอยู่ค่อนข้างมาก จึงนับเป็นเหตุผลที่ สมควรที่จะเสนอแนวทางการใช้คอร์ดอันเป็นแบบฉบับเพื่อเป็นข้อมูลเบื้องต้นในทางวิชาการที่จะนำไปใช้ได้อย่างมีหลักการ โดยเฉพาะในเรื่อง "ทางคอร์ด" ซึ่งมีนักวิชาการดนตรีมากมายที่นำเสนอไว้เพื่อเป็นแนวทาง แต่สำหรับในงานวิจัยนี้จะนำเสนอแนวทางอันเป็นที่ยอมรับกันโดยทั่วไปคือหลักการของ Berklee College of Music[1] 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 จึงมีโอกาสที่จะอยู่ในรูป I, I6, และ Imaj7 ก็ได้

ดังนั้นทางคอร์ดหลักข้อ 1 จึงมีรูปแบบดังนี้ V7→I, V7→I6,และ V7→Imaj7 และเนื่องจากในการใช้ทางคอร์ดที่กล่าวมานี้มีแนวนิยมที่จะวางคอร์ดไว้คนละห้องเพลง ดังนั้นเองเมื่อวิเคราะห์ทางคอร์ดจึงนิยมใช้เครื่องหมาย V7 | I, V7 | I6, และ/หรือ V7 | Imaj7

2) ทางคอร์ดหลักข้อ 2 ที่ว่า Any V7 may be preceded by the V7 of V. ซึ่งแปลความได้ว่าคอร์ด V7 ใดๆ ก็ตามอาจถูกนำด้วยคอร์ด V7 ของมันเอง นั่นคือ V7 of V→V7 ในกรณีที่วางคอร์ดไว้คนละห้องเพลงจะใช้เครื่องหมาย V7of V | V

3) ทางคอร์ดหลักข้อ 3 ที่ว่า Any V7 may be immediately preceded by the related IIm7 ซึ่งแปลความได้ว่าคอร์ด V7 ใดๆ ก็ตามอาจถูกนำอย่างทันทีทันใดด้วยคอร์ด IIm7 ที่มีสัมพันธ์ภาพต่อกัน ในการวิเคราะห์ทางคอร์ดนิยมใช้เครื่องหมาย IIm7 V7

4) ทางคอร์ดหลักข้อ 4 ที่ว่า Any IIm7 may be precded by the V7 of II ซึ่งแปลความได้ว่าคอร์ด IIm7 ใดๆ อาจถูกนำด้วยคอร์ด V7 ของมันเอง นั่นคือทางคอร์ด V7 of II→IIm7 ในกรณีที่วางคอร์ดไว้คนละห้องเพลงจะใช้เครื่องหมาย V7of II | IIm7

ดังที่ได้กล่าวมาแล้วว่า "ทางคอร์ดหลัก" นั้นถือว่าเป็นหลักการสำคัญที่จะต้องยึดถือปฏิบัติในการวางคอร์ด และพบว่าในทุกบทเพลงของงานวิจัยนี้ได้นำ "ทางคอร์ดหลัก" ข้อต่างๆ มาใช้อย่างเหมาะสม ดังที่มนัส วัฒนไชยยศ[2] ได้กล่าวไว้สรุปได้ว่าเพลงของอาจารย์แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีการใช้ทางคอร์ดที่ถูกต้องตามหลักวิชาทั้งสิ้น ดังปรากฏในเพลงตัวอย่างต่อไปนี้

---

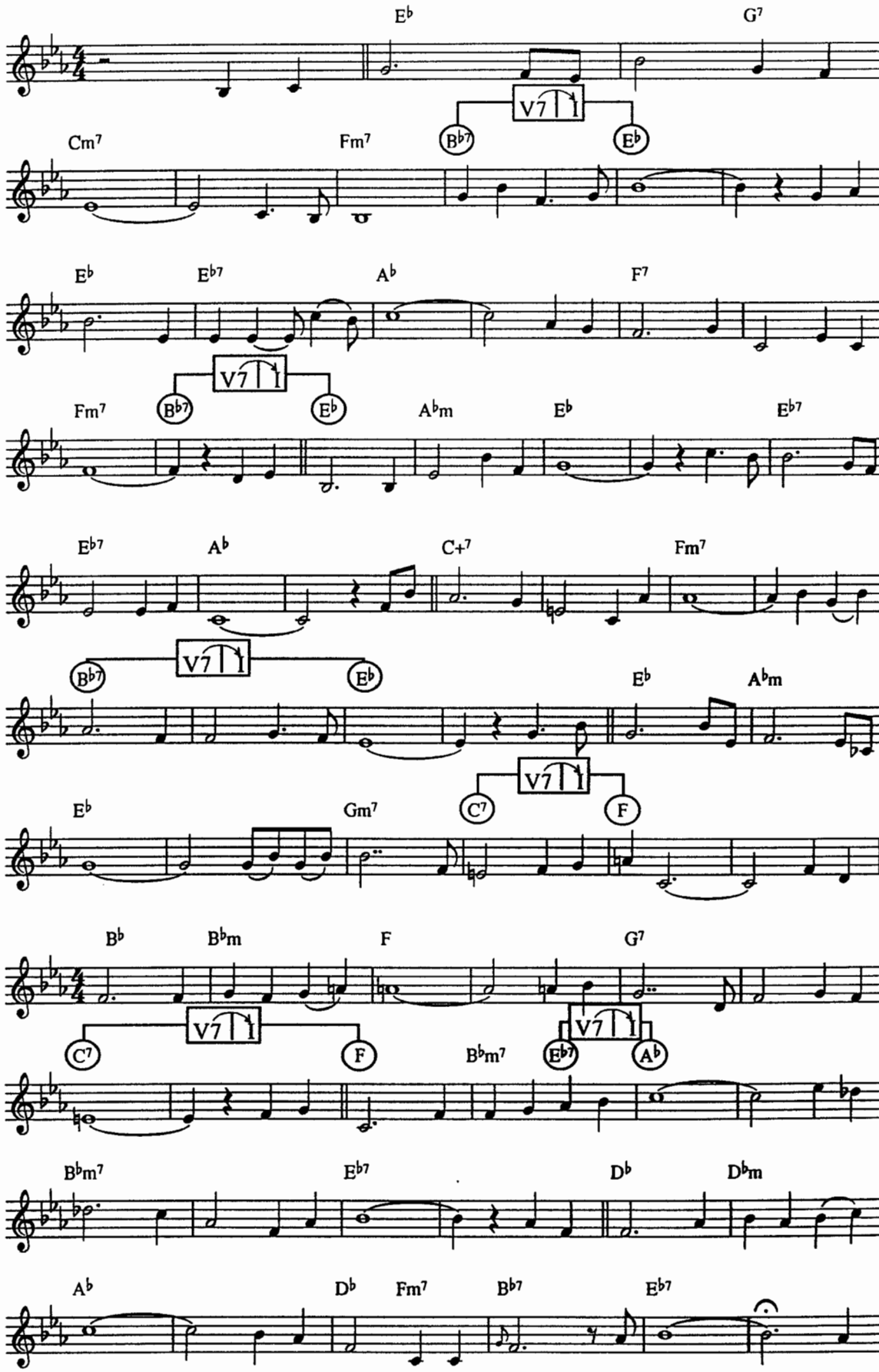
[1]Berklee College of Music. **The Berklee Correspondence Course Lesson no 16.** 1971 P. 2-7.

[2]มนัส วัฒนไชยยศ เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นพพร ด่านสกุล เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เมื่อวันที่ 7 กุมภาพันธ์ 2549 เวลา 12.00 น.

1.6.1 การใช้ทางคอร์ดหลักข้อ 1 ผลการวิจัยพบว่ามีการนำมาใช้ในทุกบทเพลง โดยมีตำแหน่งในการใช้ไม่เท่ากันมากบ้างน้อยบ้างตามความเหมาะสม ดังปรากฏในตัวอย่างบทเพลงต่อไปนี้

กลางจันทร์

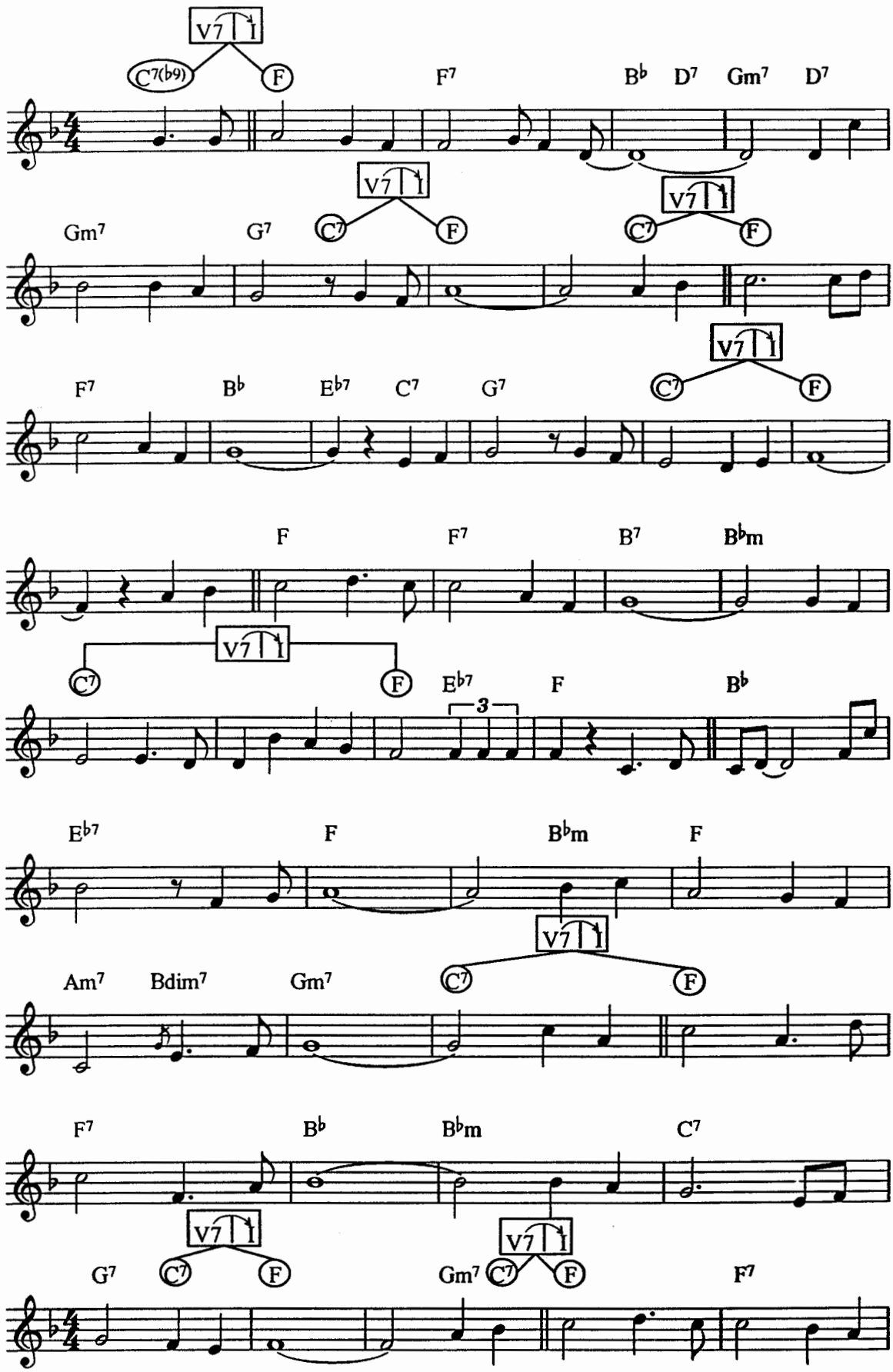
ด้วยกัน

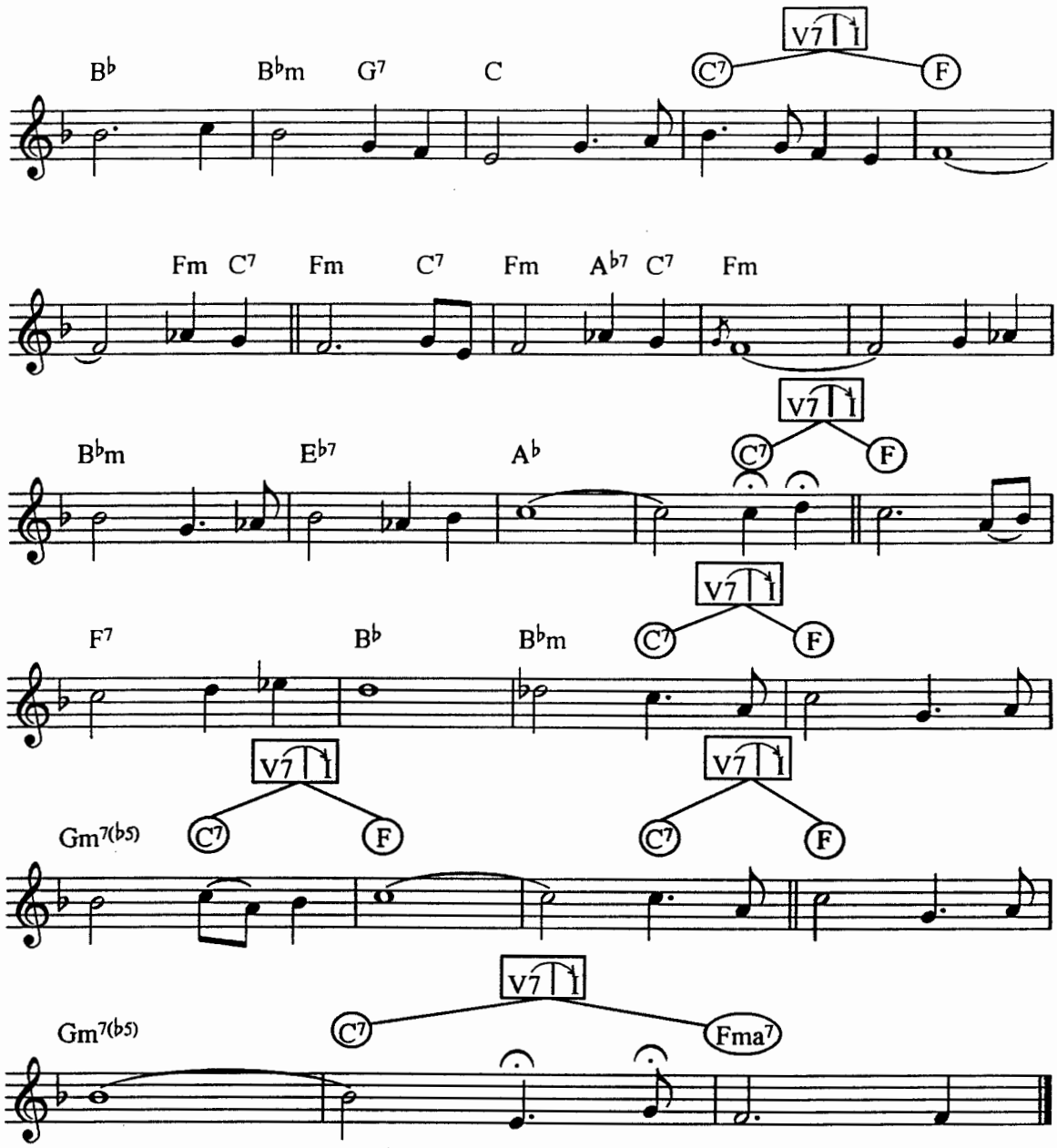

E♭
G7
V7
B♭7
E♭
Cm7
Fm7
E♭
E♭7
A♭
F7
V7
B♭7
E♭
Fm7
A♭m
E♭
E♭7
E♭7
A♭
C+7
Fm7
V7
B♭7
E♭
E♭
A♭m
V7
C7
F
E♭
Gm7
B♭
B♭m
F
G7
V7
C7
F
V7
E♭7
A♭
B♭m7
B♭m7
E♭7
D♭
D♭m
A♭
D♭
Fm7
B♭7
E♭7

เพลินเพลง

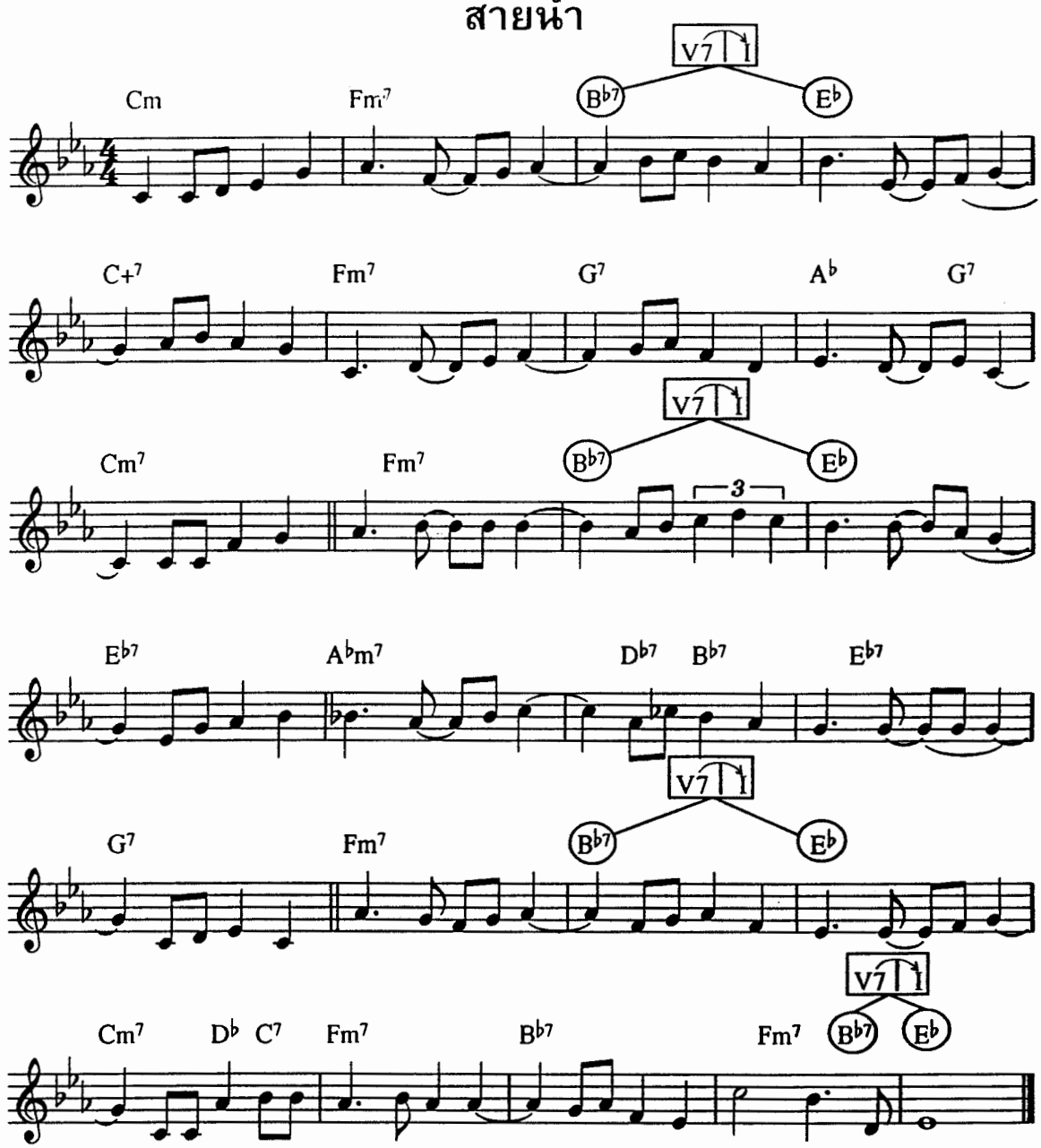
A♭ C7 D♭
A♭ B♭7 B♭m7
V7 I
E♭7 A♭
C7 D♭ A♭
V7 I
E♭7 A♭
B♭7 B♭m7
D♭ D♭m6 A6 D♭ A♭ D♭ D♭m6 A♭
V7 I
E♭7 A♭
B♭7 C7
D♭ A♭
V7 I
E♭7 A♭
B♭7 B♭m7
3

รักจันทร์


V7 I
C7(b9) F
F7
B♭ D7 Gm7 D7
Gm7 G7
F7 B♭ E♭7 C7 G7
F B7 B♭m
E♭7 F B♭
3
E♭7 F B♭m F
Am7 Bdim7 Gm7
F7 B♭ B♭m C7
G7 Gm7 F7


B♭
B♭m
G7
C
V7 I
C7
F
Fm C7
Fm
C7
Fm
A♭7 C7
Fm
B♭m
E♭7
A♭
F7
B♭
B♭m
Gm7(♭5)
Gm7(♭5)
Fma7

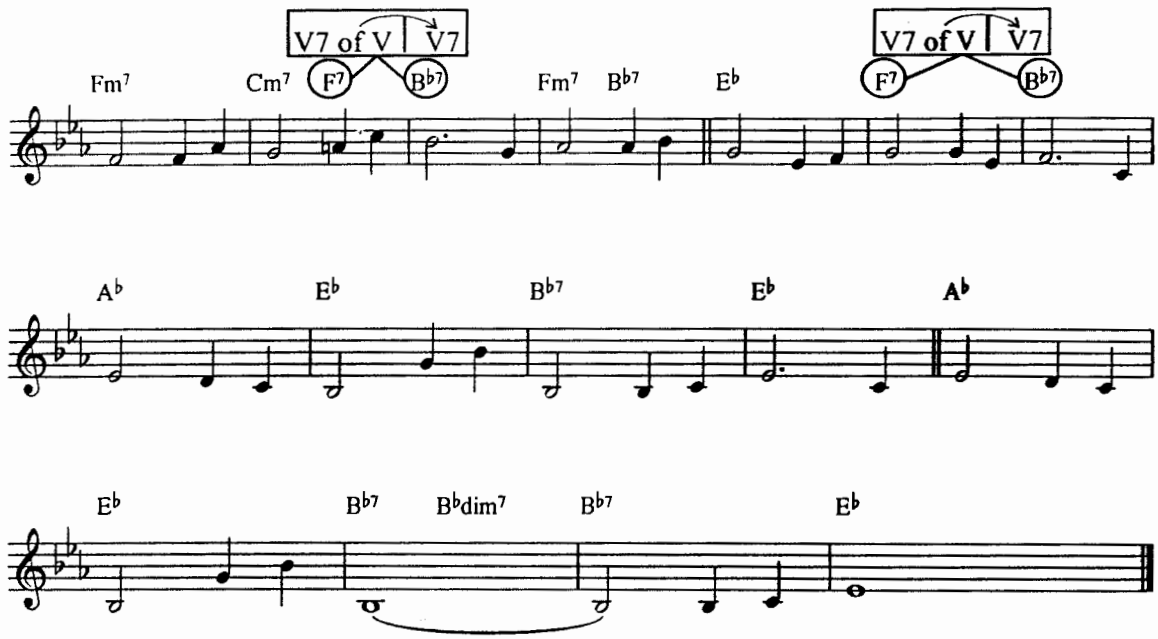
สายน้ำ


Cm
Fm7
V7 I
B♭7
E♭
C+7
Fm7
G7
A♭
G7
Cm7
Fm7
V7 I
B♭7
E♭
3
E♭7
A♭m7
D♭7
B♭7
E♭7
G7
Fm7
V7 I
B♭7
E♭
Cm7
D♭
C7
Fm7
B♭7
Fm7
V7 I
B♭7
E♭

1.6.2 การใช้ทางคอร์ดหลักข้อ 2 ผลจากการวิจัยพบว่ามีการนำทางคอร์ดหลักข้อ 2 มาใช้ในผลงานเพลงอยู่ถึง 69 เพลง โดยมีตำแหน่งในการใช้ไม่เท่ากันมากบ้างน้อยบ้างตามความเหมาะสม ในการนำเสนอบทเพลงตัวอย่างจะคัดเอาเฉพาะส่วนที่มีทางคอร์ดหลักข้อ 2 และแนวทำนองข้างเคียงมาเท่านั้น ดังที่ปรากฏในบทเพลงตัวอย่างต่อไปนี้

ชมนก

E♭ A♭m E♭ E♭ Edim7
B♭7 A♭ A♭ A♭m E♭
Fm7 B♭7 E♭ A♭ B♭7
E♭ E♭7 A♭
V7 of V V7
F7 B♭7
A♭m E♭ B♭7(b9)
V7 of V V7
G7 C7
E♭ E♭m B♭ F+ B♭ E♭ B♭
3
F Gm7 C7 F B♭ E♭
E♭ Cm7 Gm B♭7 E♭ B♭7
V7 of V V7
F7 B♭7
E♭ Dm7(b5) G7 Cm7 A♭ E♭
V7 of V → V7
F7 B♭7
E♭ E♭ Fm7 A♭m E♭ A♭



ตะวันใหม่ที่เจ้าพระยา

Am7 Dm7(b5) G7 C Dm7(b5) C
F G7 Fm7 B♭7 E♭ G7
Cm7 F7 B♭ Cm7 B♭
Cm7 C♯dim7 Dm7 G7 Cm7 F7 B♭
V7 of V V7
C7 F7
V7 of V V7
C7 F7
B♭ Cm7
G♭ E E♭

สู่ปี 2000

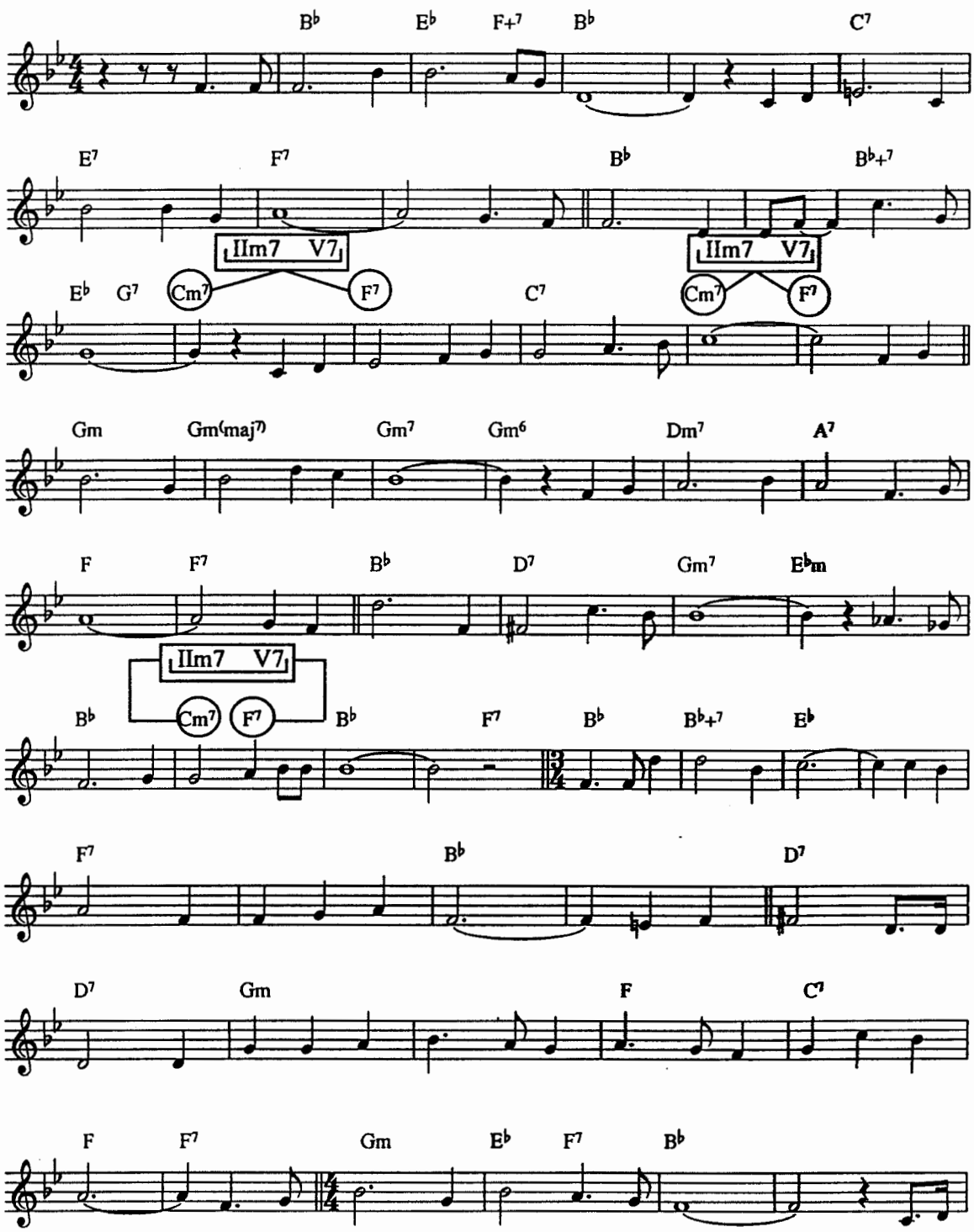
V7 of V V7
F7 B♭7
E♭ E♭ B♭7 E♭
A♭ A♭m Gm7 C7 Fm7 B♭7 A♭
A♭m Gm7 E♭ E♭7 A♭ A♭

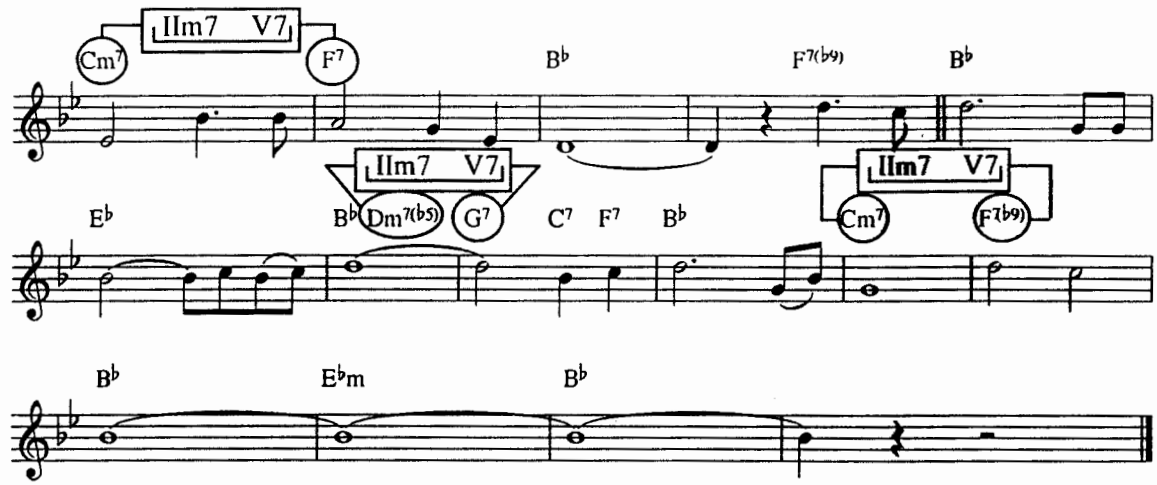
E♭ C7 Fm7 B♭7 E♭ G D7 G
V7 of V V7
A7 D7
C G
Am7 D7 G Cm7 F7
B♭ Cm7 F7 D7
V7 of V V7
C7 F7
E♭ Edim7 B♭ B♭
C7 F F7 B♭ F7 B♭
V7 of V V7
C7 F7
E♭ F7 Dm7 G7
V7 of V V7
C7 F7
B♭ E♭
E♭m B♭ B♭7 E♭
F7 B♭

หัวใจทำด้วยอะไร

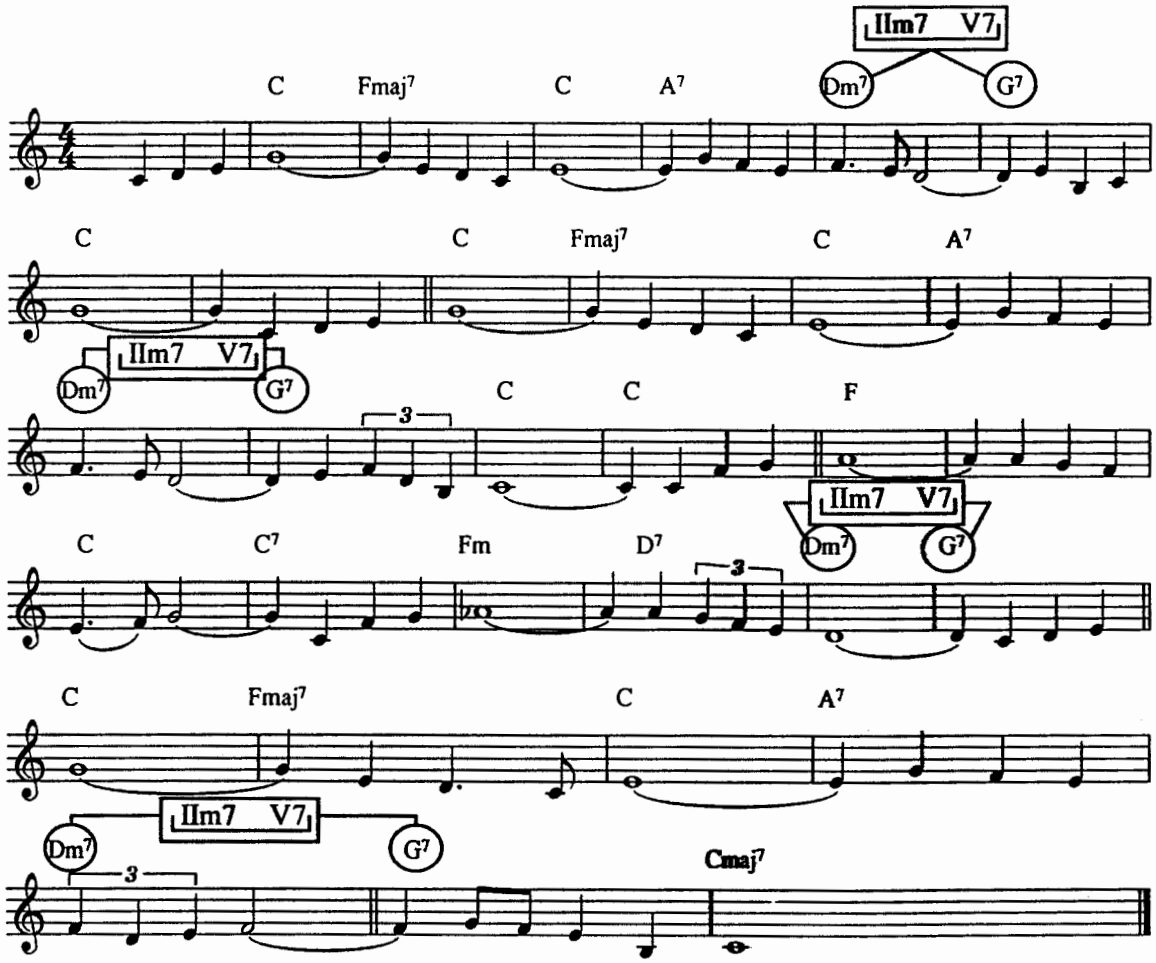
1.6.3 การใช้ทางคอร์ดหลักข้อ 3 ผลจากการวิจัยพบว่ามีทางคอร์ดหลักข้อ 3 ปรากฏอยู่ถึง 94 เพลง โดยมีตำแหน่งในการใช้ไม่เท่ากัน มากบ้างน้อยบ้างตามความเหมาะสม ในการเสนอเพลงตัวอย่างจะตัดเอาเฉพาะส่วนที่มีทางคอร์ดหลักข้อ 3 และแนวทำนองข้างเคียงมาเท่านั้น ดังที่ปรากฏในเพลงตัวอย่างต่อไปนี้

ไกลกังวล




IIm7 V7
Cm7
F7
B♭
F7(♭9)
B♭
IIm7 V7
IIm7 V7
E♭
B♭
Dm7(♭5)
G7
C7
F7
B♭
Cm7
F7(♭9)
B♭
E♭m
B♭

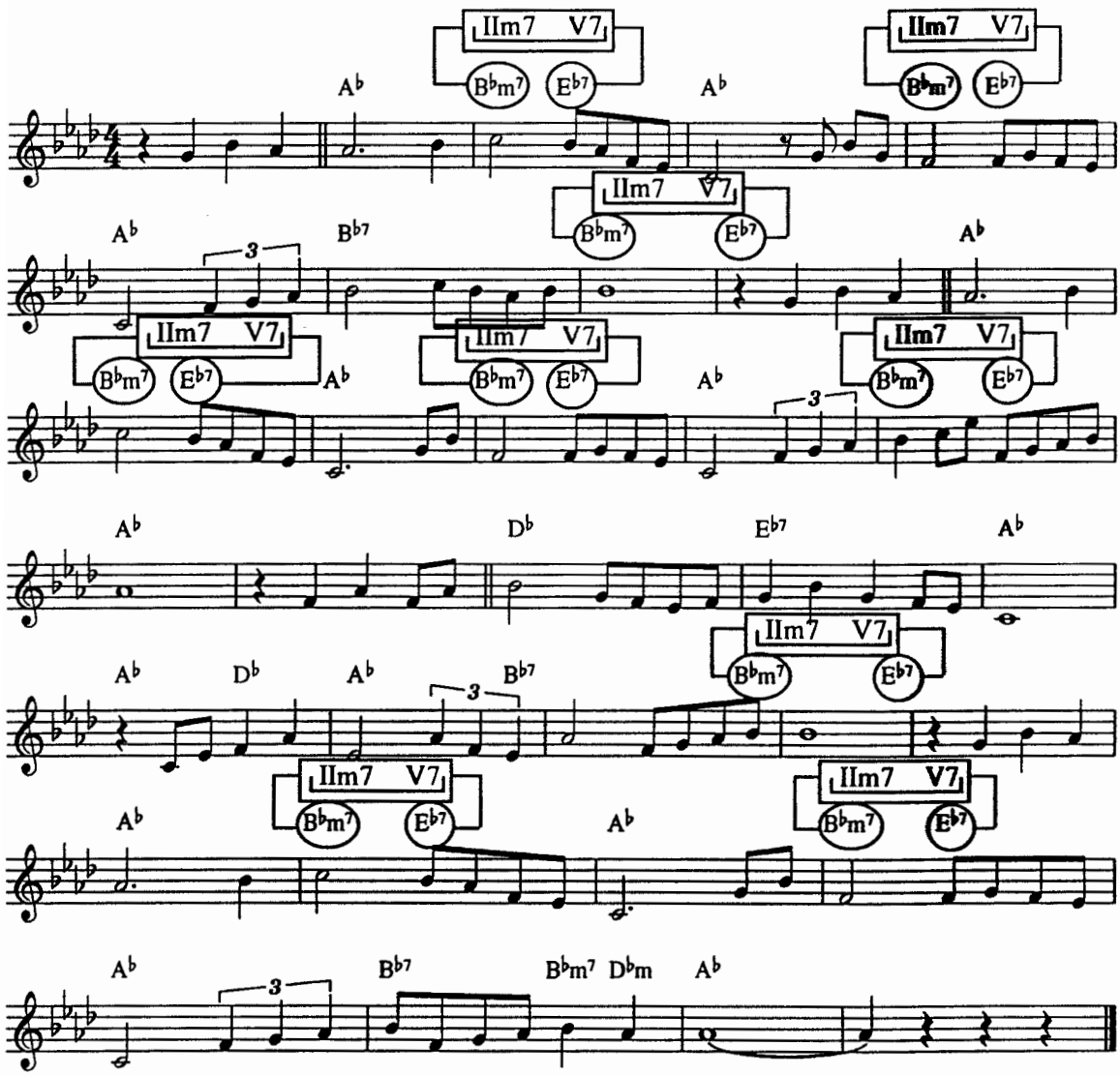
คอยรัก


IIm7 V7
Dm7
G7
C
Fmaj7
C
A7
C
C
Fmaj7
C
A7
IIm7 V7
Dm7
G7
C
C
F
IIm7 V7
Dm7
G7
C
C7
Fm
D7
C
Fmaj7
C
A7
IIm7 V7
Dm7
G7
Cmaj7

จองจำใจ

B♭maj7 C7 Fmaj7 F7 B♭ Fdim
F D7 Gm7 G7 C Fdim
IIm7 V7
Gm7 C7
F A♭ B♭m7
IIm7 V7
A♭ B♭m7 F7(♭9) B♭m7 E♭7 A♭
IIm7 V7
Gm7 C7
Emaj7 F#7 B Emaj7 Cm7
F F B♭m C7 F
B♭m C7 F B♭m7 Gm7 Gm7(♭5)
3
IIm7 V7
Gm7 C7
IIm7 V7
Am7(♭5) D7
F Cdim
IIm7 V7
Gm7 C7
Gm7 F F#dim F
3
3

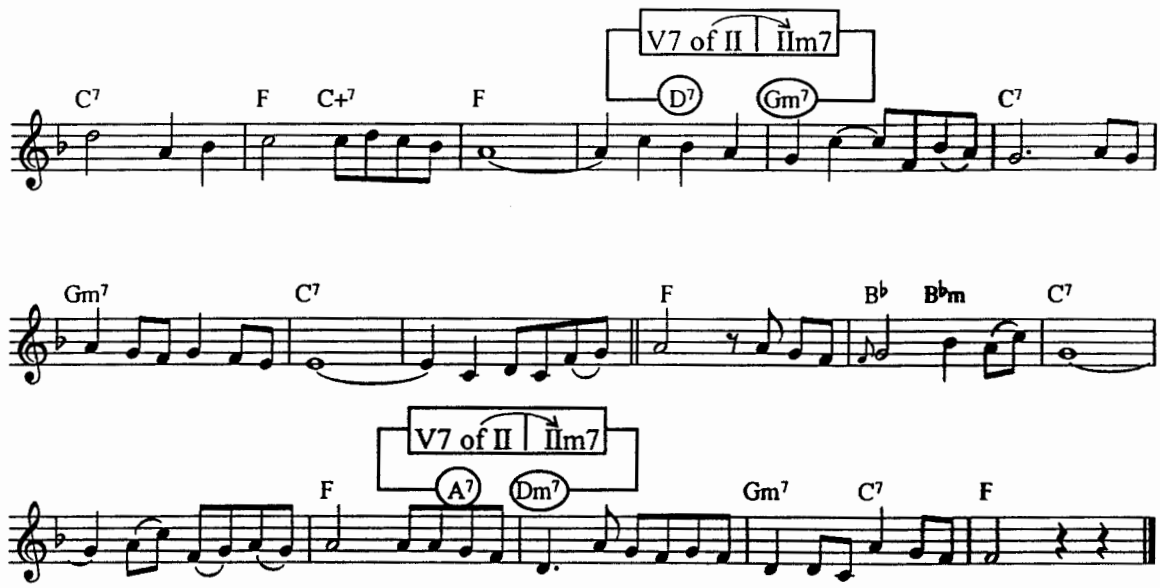
ใจเอ๋ย



ฉันคอยเธอ

1.6.4 การใช้ทางคอร์ดหลักข้อ 4 ผลจากการวิจัยพบว่ามีการนำทางคอร์ดหลักข้อ 4 ปรากฏอยู่ในผลงานเพลงถึง 48 เพลง ในแต่ละเพลงมีอยู่มากบ้างน้อยบ้างตามความเหมาะสม ในการนำเสนอเพลงตัวอย่างจะตัดเอาเฉพาะส่วนที่มีทางคอร์ดหลักข้อ 4 และแนวทำนองข้างเคียงมาเท่านั้น ดังตัวอย่างต่อไปนี้

เจ้าดอกรัก


V7 of II | IIm7
C7
F
C+7
F
D7
Gm7
C7
Gm7
C7
F
B♭
B♭m
C7
V7 of II | IIm7
F
A7
Dm7
Gm7
C7
F

ชมจันทร์

V7 of II | IIm7
A7
Dm7
G7
C
An7
D7
G7
Am7
F
G7
C
Em7
V7 of II | IIm7
A7
Dm7
G7
C
F
C
Em7
Am7
Dm7
G7
C
Dm7
G7
C
V7 of II | IIm7
A7
Dm7
G7
C

รักคืนรัง

Cm F7 B♭
V7 of II IIm7
G7 Cm7
C7 F7 B♭dim7
V7 of II IIm7
G7 Cm7
Cm F7 B♭
C7 F7 B♭ G♭ Bmaj7 Bm
G♭ Gm7 C7 C7(♯11) Cm7
F7 Cm F7
V7 of II IIm7
G7 Cm7
C7 F7(♭9) B♭

เรื่อย ๆ มารอน ๆ

หาดทรายใหญ่

F
Fdin7
F
Gm7
C7
F
Am7
V7 of II
IIm7
D7(b9)
Gm7
Gm7(b5)
C7
F
G7
C7
F
B♭m
F
Fm
C7
Fm
Ddim7
D♭maj7
E♭7
A♭
D♭
D♭m
A♭
F7
B♭m
G♭
E♭7
C7
F
F7
F
F
F7
V7 of II
IIm7
E7
Am7
B♭
D7
Am7(b5)
V7 of II
IIm7
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 พบการใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะจำพวกเดียว 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 ♭9 อยู่ 9 เพลง, โน้ตเสียงเครียดที่ 11 อยู่ 69 เพลง, โน้ตเสียงเครียดที่ ♯11 อยู่ 29 เพลง, โน้ตเสียงเครียดที่ 13 ถึง 98 เพลง, และโน้ตเสียงเครียดที่ ♭13 อยู่ 21 เพลง พบการใช้โน้ตส่งเด็มเสียง ถึง 85 เพลง, โน้ตส่งครึ่งเสียง ถึง 88 เพลง, และโน้ตส่งครึ่งเสียงซ้ำสอง เพียง 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

เพลงเป็นบทประพันธ์เก่าแก่ของโลกเชื่อว่ามีมาตั้งแต่แม่คนแรกของโลกให้กำเนิดลูกคนแรกของโลกเพราะแม่คงต้องขับบทเพลงออกมาเพื่อกล่อมลูกของตนอย่างแน่นอน สังคมไทยก็มีเพลงใช้กันนานแล้วอย่างน้อยๆ ก็คือเพลงพื้นบ้านต่างๆ เช่น เพลงลำตัด, เพลงเรือ, เพลงฉ่อย, เพลงอีแซว, เพลงนา, และเพลงเรือ เป็นต้น เมื่อสังคมเจริญพัฒนามากขึ้นหลายสิ่งหลายอย่างก็มีความคล่องตัวรวดเร็วมากขึ้นสังคมไทยก็ซึมซับเอาวัฒนธรรมต่างๆ เข้ามาปรับใช้ สอดรับกับความเคลื่อนเปลี่ยนที่เกิดขึ้นตลอดเวลาทำให้เพลงในสังคมไทยมีความหลากหลายมากขึ้น

เพลงที่มีอยู่โดยทั่วไปในสังคมไทยปัจจุบันส่วนใหญ่จะเป็นผลงานเพลงชิ้นเล็กๆ ที่ประกอบคำร้องกับทำนองเพลงที่สอดคล้องต้องกัน ดังที่ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์[1] ได้กล่าวถึงศิลปะการประพันธ์คำร้องซึ่งกล่าวโดยสรุปได้ว่าภาษากับดนตรีในเพลงต่างๆ นั้นเป็นเสมือนญาติสนิทกันทีเดียวเพราะองค์ประกอบของเสียงดนตรีทุกอย่างคือองค์ประกอบของเสียงในภาษาด้วย ศิลปะแห่งการเรียบเรียงเสียงดนตรีก็ดี ศิลปะแห่งการเรียบเรียงถ้อยคำก็ดี คือการแต่งเติมความงามให้แก่บทบาทและหน้าที่ขององค์ประกอบหลักดังกล่าวให้มีเสน่ห์มากขึ้น ดังนั้นเองเพลงที่มีการขับร้อง (Vocal Music) จึงเป็นการรวมเอาดนตรีและภาษาเข้าด้วยกัน ซึ่งมิได้เป็นสิ่งที่สร้างสรรค์ขึ้นมาได้โดยง่ายสอดคล้องกับที่กองบรรณาธิการวารสารถนนดนตรี[2] ที่ได้นำเอาทรรศนะของวราห์ วรเวช มานำเสนอไว้สรุปได้ว่าผู้สร้างสรรค์งานเพลงควรจะมีสิทธิ์ได้รับผลประโยชน์ของตัวเองเพราะการสร้างสรรค์บทเพลงแต่ละเพลงนั้นไม่ง่ายนัก และการสร้างสรรค์บทเพลงที่มีคุณภาพทั้งให้เป็นที่ยอมรับของผู้คนนั้นยากยิ่งกว่าอีกทั้งยังสะท้อนคุณค่าในด้านต่างๆ ออกมาอย่างน่าสนใจ สอดคล้องกับที่บุญยงค์ เกศเทศ[3] ได้นำเสนอไว้สรุปความได้ว่าเพลงจัดว่าเป็นวรรณกรรมประเภทหนึ่ง คุณค่าของแต่ละเพลงก็ขึ้นอยู่กับว่าสามารถสะเทือนอารมณ์ผู้ฟังได้มากน้อยเพียงใด ซึ่งทั้งนี้ก็ขึ้นอยู่กับชั้นเชิงการใช้ภาษาของผู้ประพันธ์เพลงแต่ละคน

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีผลงานเพลงส่วนหนึ่งที่ประพันธ์ทั้งคำร้องและทำนอง ซึ่งได้สร้างความประทับใจแก่ผู้ฟังเป็นอย่างมากในช่วงเวลาหนึ่ง ดังที่พนัส หิรัญกสิ[4] นักดนตรีและนักประพันธ์เพลงของวงแกรนด์เอ็กซ์ ได้กล่าวถึงผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เอาไว้สรุปได้ว่าเป็นผลงานเพลงที่ใช้ภาษาอย่างงดงามลึกซึ้งมีคุณค่าพอเพียงที่จะใช้เป็นแบบอย่างในการประพันธ์เพลง

ในมิติทางวัฒนธรรมด้านภาษานั้นผู้วิจัยได้ทำการศึกษาใน 2 ประเด็นศึกษา ได้แก่การใช้คำสัมผัส และการใช้โวหาร ดังที่จะนำเสนอผลการวิจัยในรายละเอียดต่อไปนี้

---

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

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

[3]บุญยงค์ เกศเทศ. คำไทย. 2532. หน้า 68.

[4]พนัส หิรัญกสิ. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นพพร ด่านสกุล เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 12 มกราคม พ.ศ.2549 ที่โรงแรมสวนดุสิต พาเลซ 295 ถนนราชสีมา เขตดุสิต กทม.10300

2.1 การใช้คำสัมผัส หมายถึงการใช้คำที่คล้องจองกันอันทำให้งานการประพันธ์ที่ใช้ภาษาไทยมีความไพเราะงดงามมากขึ้นสอดคล้องกับที่วิเชียร เกษประทุม[1] ได้เสนอไว้ สรุปว่า คำสัมผัสที่จะช่วยให้บทประพันธ์มีความไพเราะขึ้นได้แก่คำสัมผัสที่คล้องจองกันภายในวรรคเดียวกัน อาจเป็นสัมผัสสระหรือสัมผัสอักษรก็ได้โดยไม่กำหนดตำแหน่งการสัมผัส ผลจากการวิจัยพบว่ามีคำสัมผัสลักษณะนี้นี้ในผลงานเพลง ดังต่อไปนี้

2.1.1 การใช้คำสัมผัสแบบเดียง หมายถึงการสัมผัสสระสองคำชิดกัน พบว่ามีการใช้คำสัมผัสลักษณะนี้อยู่ 35 แห่ง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

เพียงกระ **เช้าเย้า** นิดสะกิดหน่อย ใช่จะพลอยหา **ความตาม** สบาย
ฉันเพียงหยอกด้วยใจหรือให้หยอกด้วยกาย ทำฉันใดหรือว่าโกรธฉัน
เพียงกระ **เช้าเย้า** เธอนั้นใจสั่น เพราะว่าเรารักกันมานานอยู่
ฉันไม่เคยเจ้าชู้เพราะรักเธอเชิดชู ลองคิดดูให้ **ซึ้งตรึง ใจ**

(คนงอน)

ลมโชยเอื่อยพัด **เรื่อยเฉื่อย** ฉิว พระพายยามพลิ้วเสียงเพลงลอยมา
รื่นชื่น ฉ่ำดวงวิญญา เหลือพรรณนาถึงสุข **ในใจ**
ยามเรามีชีพสุขเปรมปรีดิ์ โอ้ว่าโลกนี้สำราญกระไร
มาเถิดมาร่วมใจกัน อย่ารำพันถึงโศก **ศัลย์หวั่น** ใจ
ยามโศกคิด **หวนทวน** ไป ใครจะช่วยเหลือเรา
ลืมให้ความทุกข์บางเบา อย่าโศกเศร้าร้าวราน
ลมโชยเอื่อยเรื่อยเฉื่อยฉิว นกร้องเพลงพลิ้วสายลมโชยผ่าน
ฟังซิฟังแว่วกังวาน ทำนองหวาน **ล้วนชวน ให้**เพลิน

(เพลินเพลง)

รำพึงรำพันความฝันของเราเป็นจริง
ทุกสิ่งที่ **ฝันนั้น** จริงไม่ห่างแนบดวง **ใจไร้** ความ **อ้างว้าง**
มีแต่ความสุขสำราญดูเดือนดาราบนฟ้านั้นงามจริงจริง
ทุกสิ่งบน **ฟ้าพา** ใจชื่นฉ่ำดูดดื่มอยู่ใน **น้ำค้า** ยิ่งล้ำ
ความรักกลมกลืนแสนชื่นใจดูโน่นฟ้างามแสนงามน่าดู
ล้วนชื่นชูยิ่งดูยิ่งงามหมู่ **ไม้ไหว** ตามสายลมพร่างพรู
ดวงใจเรารักร่วมกันเพลินชมความงามเพิ่มความรักเราให้มั่น
จงร่วม **ใจให้** พร้อมกันเชิดชูเป็นคู่ปรองดองสองรักยิ่งสันจวบจนชั่วฟ้าดินสลาย

(รำพึงรัก)

รำ **พึงถึง** ดวงใจครั้งไรพาใจสะอื้น
เราเคยรักระรื่นชื่นชมสม **ใจไม่** วาย
ยามมีรักระ **รื่นชื่น** ชูมิเคยแหนงหน่าย
ตรอมตรมระทมใจเมื่อคารักกลายเป็นอื่น

(ฉันคอยเธอ)

เมฆ **ทองฟ้อง** ฟ้าฟูฟอง
พรมละอองดาวพรายเคลื่อนรับแสงเดือนพรรณราย
เฉิดฉายราตรีโอโลกคืนเพ็ญเป็นสุขชุกทรวงอยากชื่นฤดี
ไม่หวาดกลัวราตรีคืนฟ้ามีเมฆลอยฟอง
แก้มดินจพซับชลนานองน้ำตาฟูมฟาย
หากเมฆ **นั้นพลัน** โปรยปรายจะยืนเดียวดาย **อ้างว้าง**
มืดฟ้ามัว **ดินสิ้น** ทั้งดาวเดือนชั่วฝน **เยือนเลือน** ราง
สวรรค์อำพรางพรากรักจางตรมอยู่เดียว

(สวรรค์อำพราง)

2.1.2 การใช้คำสัมผัสแบบแทรกเดียง หมายถึงการสัมผัสสระเดียวสองคำแต่มีสระอื่นหนึ่งคำมาคั่นตรงกลาง ผลจากการวิจัยพบว่ามีการนำคำสัมผัสลักษณะนี้มาใช้ในผลงานเพลงอยู่ 34 แห่ง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ฝันเอยว่าได้เคยรักรื่นชื่นใจ
แม้นใคร **อื่น** จัก **ชื่น** ขมใจฉันไม่นำพา
ได้เธอมาเป็นขวัญดวงใจ
สุขกระไรเหมือนดังอยู่ในแดนสรวง
แสน **เพลิน** เฉ้า **เดิน** **ชม** ภิ **รมย์** ชื่นทรวง
เหมือนใครหน่วงเธอคืนฉัน **ไป** ซ้ำ **ใน** วิญญา
วันคืนดื่นผวาลาน้อง
จำใจครองคู่ **กัน** เพียง **ฝัน** เอย

(ฝันเอย)

รำ พึงถึง ดวงใจครั้ง ไร พา ใจ สะอื้น
เราเคยรักระรื่นชื่นชมสมใจไม่วาย
ยามมีรักระรื่นชื่นชูมิเคยแหนงหน่าย
ตรอม ตรม ระ ทม ใจเมื่อครารักกลายเป็นอื่น
สุดฝืน ใจ ฤ ทัย กลั้กลืน
รักไม่ยั่ง ยืน รัก คืน 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)

ชั่วฟ้าและดินสลายมั่นใจรักอยู่เพียงเธอ
ยังคงละ เมอ เฝ้า เพ้อ ถึงเธอทุกวัน (เพ้อ ถึง เธอ ทุกวัน)
ชาตินี้รักมีหนึ่ง เดียว มั่น เกลียว ยึดเหนี่ยวผูกพัน (เกลียว ยึด เหนี่ยว ผูกพัน)
ครวญอยู่ทุกคืน วัน ไม่ ผัน รักไปไหนอื่น
ฝากกันไว้ชื่น ชม ภิ รมย์ รักเรายิ่งยืน
ฝากใจเหมือนวันและ คืน กลม กลืน รักเราแนบนาน
ชั่วฟ้าและดินสลายมั่นรักไม่หน่ายจากกัน
จนชีวิตวายปราณใฝ่ ฝัน รัก กัน มิหน่าย

(ชั่วฟ้า)

รำพึงรำ พัน ความ ฝัน ของเราเป็นจริง
ทุกสิ่งที่ฝันนั้นจริงไม่ห่างแนบดวงใจไร้ความอ้างว้าง
มีแต่ความสุขสำราญดูเดือนดา รา บน ฟ้า นั้นงามจริงจริง
ทุกสิ่งบนฟ้าพาใจชื่นฉ่ำดูดดื่มอยู่ในน้ำ คำ ยิ่ง ล้ำ
ความรักกลม กลืน แสน ชื่น ใจดูโน่นฟ้างามแสนงามน่าดู
ล้วนชื่น ชู ยิ่ง ดู ยิ่งงามหมู่ไม้ไหวตามสายลมพร่างพรู
ดวงใจเรารักร่วมกันเพลินชมความ งาม เพิ่ม ความ รักเราให้มั่น
จงร่วมใจให้พร้อมกันเชิด ชู เป็น คู่ ปรองดองสองรักยิ่งล้นจวบจนชั่วฟ้าดินสลาย

(รำพึงรัก)

2.1.3 การใช้คำสัมผัสแบบทบเดียง หมายถึงคำที่มีการสัมผัสสระเดียวกันสองคำติดกันสองชุด เช่น ชุมนุมกันนั้น เป็นต้น ผลจากการวิจัยพบว่ามีการใช้คำสัมผัสลักษณะนี้อยู่เพียง 4 แห่ง ดังต่อไปนี้

รำพึงถึงดวงใจครั้งไรพาใจสะอื้น
เราเคยรักระ **รื่นชื่น** **ชมสม** ใจไม่วาย
ยามมีรักระรื่นชื่นชูมิเคยแหนงหน่าย
ดรอมตรมระทมใจเมื่อคารักกลายเป็นอื่น

(ฉันคอยเธอ)

ยามโศกคิด **หวนควญ** **ไปใคร** จะช่วยเหลือเรา
ลืมให้ความทุกข์บางเบาอย่าโศกเศร้าร้าวราน
ลมโชยเอื่อยเรื่อยเฉื่อยฉิว
นกร้องเพลงพลิ้วสายลมโชยผ่าน
ฟังซิฟังแว่วกังวาน
ทำนองหวาน **ล้วนชวน** **ใจให้** เพลิน

(เพลินเพลง)

เมฆทองฟ่องฟ้าฟูฟอง
พรมละอองดาวพราย
เคลื่อนรับแสงเดือนพรรณราย
เฉิดฉายราดรี
โอ โลกคืน **เพ็ญเป็น** **สุขซุก** ทรวงอยากชื่นฤดี
ไม่หวาดกลัวราตรีคืนฟ้ามีเมฆลอยฟอง

(สวรรค์อำพราง)

2.1.4 การใช้คำสัมผัสแบบคู่ หมายถึงการใช้คำสัมผัสอักษรสองคำชิดติดกัน ผลจากการวิจัยพบว่ามีการใช้คำสัมผัสลักษณะนี้อยู่ 49 แห่ง ดังปรากฏในบทเพลงตัวอย่างต่อไปนี้

รำพึงถึงดวงใจครั้งไรพาใจสะอื้น
เราเคยรักระรื่น **ชื่นชม** สมใจไม่วาย
ยามมีรักระรื่น **ชื่นชู** มิเคยแหนงหน่าย
ตรอมตรม ระทมใจเมื่อคารักกลายเป็นอื่น
สุดฝืนใจฤทัย **กล้ำกลืน** รักคืนเลิกไป
เคยชมกลับดรมไฉนเหตุใดรัก **ไม่เมตตา**
ดวงใจระทมเศร้าเพราะ **เรารัก** เขาเหนือกว่า
คอยจนรักคืนกลับมาแก้วดาฉันคอยเธอ

(ฉันคอยเธอ)

ลมโชยเอื่อยพัดเรื่อย **เฉื่อยฉิว** พระพายยามพลิ้วเสียงเพลงลอยมา
รื่นชื่นฉ่ำดวงวิญญา เหลือพรรณนาถึง**สุขในใจ**
ยามเรามีชีพสุข **เปรมปรีดิ์** โอ้**ว่าโลก**นี้สำราญกระไร
มาเถิดมาร่วมใจกัน **อย่ารำพันถึง โศกศัลย์ หวั่นใจ**
ยามโศกคิดหวนครวญไป **ใครจะช่วย**เหลือเรา
ลืมให้ความทุกข์ บางเบา **อย่าโศก**เศร้าร้าวราน
ลมโชยเอื่อยพัดเรื่อย **เฉื่อยฉิว** **นกร้อง เพลงพลิ้ว** สายลมโชยผ่าน
ฟังซิฟังแว่วกังวาน **ทำนอง**หวานล้วนชวนใจให้เพลิน

(เพลินเพลง)

มีแต่ความ สุขสำ ราญดูเดือนดาราบนฟ้า**นั้นงามจริงจริง**
ทุกสิ่งบนฟ้าพาใจชื่นฉ่ำ **ดูดดื่ม** อยู่ **ในน้ำ คำยิ่งล้ำ**
ความรัก **กลมกลืน** แสนชื่นใจดูโน่นฟ้างาม**แสนงาม**น่าดู
ล้วน **ชื่นชู** ยิ่งดูยิ่งงามหมู่ไม้ไหวตามสายลม **พร่างพรู**
ดวงใจเรารักร่วมกันเพลินชมความงามเพิ่ม**ความ รักเรา** ให้มั่น
จงร่วมใจให้พร้อมกัน **เชิดชู** เป็นคู่ปรองดอง**สองรัก**ยิ่งล้น **จวบจน** ชั่วฟ้าดินสลาย

(รำพึงรัก)

คืนหนึ่งวันเพ็ญพระจันทร์ลอยเด่นอยู่บนฟ้า**งามดี**
ส่องแสง เรืองหรี่มีทั้งดาว **พร่างพราว** แจ่มใส
คืนหนึ่งเดือนหงายเสียงพระ **พายพัด** ปลิวพลิ้วมา
เมฆฝนพัด **มาเมื่อ** เวลาท้องฟ้าคะนอง
บดบัง แสงจันทร์ท้องสวรรค์ **มืดมิด** ลงพลัน
ดุจเธอกับฉันคล้ายพระจันทร์กับเมฆฝนบัง
ฝนผ่านไปแล้ว **ดวงเดือน** เทียมแก้วมาเยี่ยมฟ้า**ดามเคย**
สาดแสงชวนเชยสายลมรำเพยเอ้อระเหยชมจันทร์

(ชมจันทร์)

เมฆทองฟ่องฟ้าฟูฟอง
พรมละอองดาวพราย
เคลื่อนรับแสงเดือนพรรณราย
เฉิดฉาย ราตรี
โอ โลกคืนเพ็ญเป็นสุขซุกทรวงอยากชื่นฤดี
ไม่หวาดกลัวราตรีคืนฟ้า **มีเมฆ** ลอยฟอง
แก้มดินจะซับซลนานองน้ำตา **ฟูมฟาย**
หากเมฆนั้นพลัน **โปรยปราย** จะยืน **เดียวดาย** อ้างว้าง
มืดฟ้ามัวดินสิ้นทั้ง **ดาวเดือน** ชั่วฝนเยือนเลือนราง
สวรรค์อำ **พรางพราก** รักจางดรมอยู่เดียว

(สวรรค์อำพราง)

2.1.5 การใช้คำสัมผัสแบบเทียบคู่ หมายถึงการใช้คำสัมผัสที่มีอักษรนำเดียวกันอยู่ชิดติดกัน 3 ตัว พบว่าในงานวิจัยนี้มีอยู่ 7 แห่งดังต่อไปนี้

ฝากกายกันไว้ชื่นชมภิ **รมย์รักเรา** ยิ่งยืน
ฝากใจเหมือนวันและคืนกลมกลืนรักเราแนบนาน
ชั่วฟ้าและดินสลายมั่นรักไม่หน่ายจากกัน
จนชีวิตวายปราณใฝ่ฝันรักกันมิหน่าย

(ชั่วฟ้า)

รำพึงถึงดวงใจครั้งไรพาใจสะอื้น
เราเคย **รักระรื่น** ชื่นชมสมใจไม่วาย
ยามมี **รักระรื่น** ชื่นชูมิเคยแหนงหน่าย

(ฉันคอยเธอ)

ฉัน **เฝ้าใฝ่ฝัน** ทุกคืนวันฝันไปถึงเธอ
ใจหลงละเมอคิดถึงเธอเฝ้าเพ้อรำพัน

(ฝันถึงเธอ)

มีแต่ความสุขสำราญ **ดูเดือนดา** ราบนฟ้านั้นงามจริงจริง
ทุกสิ่งบนฟ้าพาใจชื่นฉ่ำดูดดื่มอยู่ในน้ำค่ำยิ่งล้ำ
ความรักกลมกลืนแสนชื่นใจดูโน่นฟ้างามแสนงามน่าดู
ล้วนชื่นชูยิ่งดูยิ่งงามหมู่ไม้ไหวตามสายลมพร่างพรู
ดวงใจ **เรารักร่วม** กันเพลินชมความงามเพิ่มความรักเราให้มั่น

(รำพึงรัก)

เฉิดฉายราดรีโอโลกคืนเพ็ญเป็นสุขซุกทรวงอยากชื่นฤดี
ไม่หวาดกลัวราดรีคืนฟ้ามีเมฆลอยฟอง
แก้มดินจะซับซล **นานองน้ำ** ตาฟูมฟาย
หากเมฆนั้นพลันโปรยปรายจะยืนเดียวดายอ้างว้าง

(สวรรค์อำพราง)

2.1.6 การใช้คำสัมผัสแบบแทรกคู่ หมายถึงการใช้คำสัมผัสระหว่างพยัญชนะเดียวกันที่มีพยัญชนะอื่นมาคั่นกลางหนึ่งคำ ผลจากการศึกษาพบว่าในงานวิจัยนี้มีการใช้คำสัมผัสแบบแทรกคู่อยู่ 6 แห่ง ดังนี้

ฝากกายกันไว้ชื่นชมภิรมย์รักเรายิ่งยืน
ฝากใจเหมือนวันและคืนกลมกลืนรักเราแนบนาน
ชั่วฟ้าและดินสลาย **มั่น** รัก **ไม่** หน่ายจากกัน
จนชีวิดวายปราณใฝ่ฝันรักกันมิหน่าย

(ชั่วฟ้า)

ฉันเฝ้าใฝ่ฝันทุกคืนวันฝันไปถึงเธอ
ใจหลงละเมอคิดถึงเธอเฝ้า **เพ้อ** รำ **พัน**

(ฝันถึงเธอ)

ลมโชยเอื่อยพัดเรื่อยเฉื่อยฉิว พระพายยาม **พลิ้ว เสียง เพลง** ลอยมา
รื่นชื่นฉ่ำดวงวิญญา เหลือพรรณนาถึง**สุขในใจ**
ยามเรามีชีพสุขเปรมปรีดิ์ โอ้ว่าโลกนี้**สำ**ราญ**กระไร**
มาเถิดมาร่วมใจกัน **อย่ารำพันถึงโศกศัลย์หวั่นใจ**
ยามโศกคิดหวนครวญไป ใครจะช่วยเหลือเรา
ลืมให้ความทุกข์บางเบา **อย่าโศกเศร้าร้าวราน**
ลมโชยเอื่อยพัดเรื่อยเฉื่อยฉิว **นกร้องเพลงพลิ้วสายลมโชยผ่าน**
ฟังซิฟัง **แว่ว** กัง **วาน** **ทำนองหวานล้วนชวนใจให้เพลิน**

(เพลินเพลง)

ไม่หวาดกลัวราตรีคืนฟ้า**มีเมฆลอยฟอง**
แก้มดินจะซับชลนานองน้ำตา**ฟูมฟาย**
หากเมฆนั้นพลันโปรยปรายจะ**ยืน**เดียว**ดาย**อ้างว้าง
มืด ฟ้า **มัว** ดิน**สิ้น**ทั้งดาวเดือน**ชั่ว**ฝนเยือนเลือนราง

(สวรรค์อำพราง)

รำ **พึง** รำ **พัน** ความฝันของเราเป็นจริง
ทุกสิ่งที่ฝันนั้นจริงไม่ห่างแนบดวงใจไร้ความอ้างว้าง
มีแต่ความสุขสำราญดูเดือนดาราบนฟ้านั้นงามจริงจริง
ทุกสิ่งบนฟ้าพาใจชื่นฉ่ำดูดดื่มอยู่ในน้ำค่ำยิ่งล้ำ
ความรักกลมกลืนแสนชื่นใจดูโน่นฟ้างามแสนงามน่าดู
ล้วนชื่นชูยิ่งดูยิ่งงามหมู่ไม้ไหวตามสายลมพร่างพรู
ดวงใจเรารักร่วมกันเพลินชมความงามเพิ่มความรักเราให้มั่น
จง ร่วม ใจ ให้พร้อมกันเชิดชูเป็นคู่ปรองดองสองรักยิ่งล้นจวบ**จนชั่วฟ้าดินสลาย**

(รำพึงรัก)

2.1.7 การใช้คำสัมผัสแบบทบคู่ หมายถึงการใช้คำสัมผัสที่มีพยัญชนะเดียวกันชิดติดกันสองชุดๆ ละสองคำ ผลจากการศึกษาพบว่าในงานวิจัยนี้มีการใช้คำสัมผัสในลักษณะนี้อยู่ 6 ชุด ดังนี้

ทำงอนถือว่าเธองาม ฉันพยายามง้อเธอเรื่อยไป
ดวงใจรักเธอไม่คลาย แต่เธอไม่วาย **<u>งอนง้อ</u> <u>ดื้อดึง</u>**

(คนงอน)

หลงแต่ **<u>เฝ้าฝัน</u> <u>กล้ำกลืน</u>** คอยคืนรักกลับมา
(หลงแต่เฝ้าฝัน **<u>กล้ำกลืน</u> <u>คอยคืน</u>** รักกลับมา)

(คอยรัก)

ฝากใจเหมือนวันและคืน **<u>กลมกลืน</u> <u>รักเรา</u>** แนบนาน
(ฝากใจเหมือนวันและคืนกลมกลืน **<u>รักเรา</u> <u>แนบนาน</u>**)

(ชั่วฟ้า)

ยามโศกคิดหวนครวญไป ใครจะช่วยเหลือเรา
ลืมให้ความทุกข์บางเบา อย่า **<u>โศกเศร้า</u> <u>ร้าวราน</u>**

(เพลินเพลง)

2.2 การใช้โวหาร เป็นศิลปะการใช้ภาษาที่ปรากฏอยู่ในการพูด การเขียน และการประพันธ์ต่าง ๆ เพราะเป็นการใช้ภาษาที่มีชั้นเชิงทำให้ชิ้นงานเกิดความน่าสนใจขึ้นหลายประการ ดังที่วิภา กงกะนันทน์ ได้นำเสนอไว้ว่า

โวหารเป็นศิลปะของการใช้ภาษาอย่างหนึ่งกล่าวคือเป็นวิธีการพูดหรือเขียนที่ผู้พูดหรือผู้เขียนพูดหรือเขียนอย่างหนึ่งแต่มีความหมายเป็นอย่างอื่นบ้าง ให้มีความหมายกำกวม หนักเบา คลุมเครือ หรือเข้มข้นต่างไปบ้าง ทั้งนี้โดยมีวัตถุประสงค์สำคัญ เพื่อขยายความให้ชัดเจนขึ้นบ้างหรือเพื่อถ่ายทอดอารมณ์ ความรู้สึก ความคิด ความฝัน หรือความรู้ให้กว้างขวางลึกซึ้งมากขึ้นหรือน้อยลงตามภูมิปัญญาของผู้อ่านหรือผู้ฟังบ้าง การที่คนบางคนใช้โวหาร เป็นเพราะการพูดหรือการเขียนด้วยภาษาตรงไปตรงมาอาจไม่ช่วยให้เกิดผลตามเจตนารมณ์ของเขา

โดยทั่วไปโวหารเป็นภาษาที่ช่วยให้เกิดมโนทัศน์หรือจินตภาพได้ชัดเจนหรือกว้างขวางกว่าภาษาตรงไปตรงมา . . . กวีหรือนักประพันธ์บางคนนิยมใช้โวหารในโอกาสต่าง ๆ เช่น เมื่อต้องการอธิบายภาวะที่งดงามของธรรมชาติที่เขาสร้างขึ้นในบทประพันธ์ของเขา หรือความงามของตัวละคร เขาจะนำมาเปรียบเทียบกับสิ่งอันมีสุนทรียลักษณ์ที่คุ้นตาของผู้อ่านหรือผู้ฟังอยู่แล้ว[1]

จากการศึกษาวิเคราะห์การใช้โวหารในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ที่ได้ประพันธ์ทั้งคำร้องและทำนอง พบว่ามีการใช้โวหารประเภทต่าง ๆ ดังที่จะนำเสนอพร้อมตัวอย่างในช่วงตอนของบทเพลงที่ใช้โวหารนั้น ๆ ดังต่อไปนี้

2.2.1 การใช้โวหารแบบนามนัย หมายถึงศิลปะการใช้ภาษาที่เป็นการ เอ่ยถึงสิ่งหนึ่งแต่ให้มีความหมายเป็นอีกอย่างหนึ่ง ซึ่งพบในงานวิจัยนี้อยู่ 7 แห่ง ดังต่อไปนี้

ทำงอนถือว่าเธองาม ฉันพยายามง้อเธอเรื่อยไป
ดวงใจ รักเธอไม่คลาย แต่เธอไม่วายงอนง้อดื้อดึง

(คนงอน)

---

[1] วิภา กงกะนันทน์. **วรรณคดีศึกษา.** 2520. หน้า 37-39.

รำพึงถึง **ดวงใจ** ครั้งไรพาใจสะอื้น

. . .

ดวงใจ ระทมเศร้าเพราะเรารักเขาเหนือกว่า
คอยจนรักกลับคืนมา **แก้วตา** ฉันคอยเธอ

(ฉันคอยเธอ)

รำพึงรำพันความฝันของเราเป็นจริง
ทุกสิ่งที่ฝันนั้นจริงไม่ห่างแนบ **ดวงใจ** ไร้ความอ้างว้าง

. . .

ดวงใจ เรารักร่วมกันเพลินชมความงามเพิ่มความรักเราให้มั่น

(รำพึงรัก)

ไม่หวาดกลัวราตรีคืนฟ้ามีเมฆลอยฟอง
แก้มดิน จะซับชลนานองน้ำตาฟูมฟาย

(สวรรค์อำพราง)

2.2.2 การใช้โวหารแบบอุปมาอุปไมย โวหารแบบนี้สุชิวงศ์ **พงศ์ไพบูลย์** ได้นำเสนอความหมายไว้ว่า "คือการยกเอาสิ่งที่จะกล่าวโดยตรงมา**ตั้ง** (อุปไมย) แล้วนำอีกสิ่งหนึ่งมาเปรียบเทียบ (อุปมา)"[1] ผลจากการศึกษาพบว่า**มี**โวหารแบบนี้อยู่ 4 แห่งดังนี้

คืนหนึ่งเดือนหงาย เสียง**พระ**พายพัดปลิวพลิ้วมา
เมฆฝนพัดมา เมื่อเวลาท้องฟ้าค่ำ**นอง**
บดบังแสงจันทร์ **ท้องสวรรค์**มืดมิดลงพลัน
ดุจเธอกับฉัน **คล้ายพระจันทร์กับเมฆฝนบัง**

(ชมจันทร์)

---

[1]สุชิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. **วรรณคดีวิเคราะห์.** 2524. หน้า 57.

ฝากกายกันไว้ชื่นชมภิรมย์รักเรายิ่งยืน
ฝากใจเหมือนวันและคืนกลมกลืนรักเราแนบนาน

(ชั่วฟ้า)

ฉันเฝ้าใฝ่ฝันทุกคืนวันฝันไปถึงเธอ
ใจหลงละเมอคิดถึงเธอเฝ้าเพ้อรำพัน
เหมือนกระต่ายน้อยเฝ้าหลงคอยชมดวงจันทร์

(ฝันถึงเธอ)

ฝันเอยว่าได้เคยรักรื่นชื่นใจ
แม้นใครอื่นจักขื่นขมใจฉันไม่นำพา
ได้เธอมาเป็นขวัญดวงใจ
สุขกระไรเหมือนดังอยู่ในแดนสรวง

(ฝันเอย)

2.2.3 การใช้โวหารแบบปฏิปุจฉา เกี่ยวกับโวหารแบบนี้วิภา กงกะนันท์ ได้นิยามไว้ว่า "เป็นศิลปะของการใช้คำถาม คือเป็นคำถามที่ไม่หวังคำตอบ แต่หากจะมีคำตอบ คำตอบนั้นก็มักจะเป็นคำตอบปฏิเสธ แม้ผู้ชอบใช้โวหารประเภทนี้คือนักการเมือง แต่คนทั่วไป กวี และนักประพันธ์ก็ใช้ด้วยเหมือนกัน"[1] ผลจากการศึกษาพบว่าในงานวิจัยนี้มีการใช้โวหารประเภทนี้ 5 แห่งดังนี้

เพียงกระเซ้าเย้านิดสะกิดหน่อย ใช่จะพลอยหาความตามสบาย
ฉันเพียงหยอกด้วยใจ **หรือให้หยอกด้วยกาย** **ทำฉันใดหรือว่าโกรธฉัน**
. . .
ทำงอนถือว่าเธองาม ฉันพยายามง้อเธอเรื่อยไป
ดวงใจรักเธอไม่คลาย แต่เธอไม่วายงอนง้อดื้อดึง
จงสงสารฉันนิดจะเป็นไร **เหตุไฉนตัวเธอยังมืนตึง**

(คนงอน)

---

[1] วิภา กงกะนันทน์. **วรรณคดีศึกษา.** 2523. หน้า 57.

จิตใจสลายแสนเสียดายรักพา เฝ้าคอยแต่รักแม้ยังไม่มา
รักคงอยู่ไหนไกลสุดตา รักคงมาสักวัน

(คอยรัก)

เคยชมกลับตรมไฉน **เหตุใดรักไม่เมตตา**
ดวงใจระทมเศร้า เพราะเรารักเขาเหนือกว่า

(ฉันคอยเธอ)

ยามโศกคิดหวนควรญไป **ใครจะช่วยเหลือเรา**
ลืมให้ความทุกข์บางเบา อย่าโศกเศร้าร้าวราน
ลมโชยเอื่อยพัดเรื่อยเฉื่อยฉิว นกร้องเพลงพลิ้วสายลมโชยผ่าน
ฟังซิฟังแว่วกังวาน ทำนองหวานล้วนชวนใจให้เพลิน

(เพลินเพลง)

2.2.4 การใช้โวหารแบบบุคลาธิษฐาน เกี่ยวกับโวหารประเภทนี้ชวน เพชรแก้ว ได้ให้นิยามไว้ว่า "คือการนำเอาสิ่งที่ไม่มีชีวิตมากล่าวถึงราวกับมีชีวิต หรือการนำเอาสัตว์มากล่าวถึงเหมือนบุคคลที่เข้าใจกันได้ เป็นการเขียนที่มุ่งหมายจะสร้างเรื่องราวธรรมดาให้น่าสนใจมีชีวิตชีวาและสามารถเร้าอารมณ์ได้"[1] ผลจากการศึกษาพบว่าในส่วนของบทเพลงที่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นผู้ประพันธ์ทั้งคำร้องและทำนอง มีโวหารประเภทนี้เพียง 4 แห่งดังนี้

ฝากกายกันไว้ชื่นชมภิรมย์รักเรายิ่งยืน
ฝากใจเหมือนวันและคืนกลมกลืนรักเราแนบนาน
ชั่วฟ้าและดินสลาย มั่นรักไม่หน่ายจากกัน
จนชีวิตวายปราณใฝ่ฝันรักกันมิหน่าย

(ชั่วฟ้า)

---

[1] ชวน เพชรแก้ว. **การศึกษาวรรณคดีไทย.** 2524. หน้า 30.

ยามโศกคิดหวนครวญไป ใครจะช่วยเหลือเรา
ลืมให้ความทุกข์บางเบา อย่าโศกเศร้าร้าว**ราน**
ลมโชยเอื่อยพัดเรื่อยเฉื่อยฉิว **นกร้องเพลง** พลิ้ว**สาย**ลมโชยผ่าน
ฟังซิฟังแว่วกังวาน ทำนองหวานล้วน**ชวนใจให้เพลิน**

(เพลินเพลง)

ความรักกลมกลืนแสนชื่นใจดูโน่นฟ้างามแสนงามน่าดู
ล้วนชื่นชูยิ่งดูยิ่งงามหมู่ไม้ไหวตามสายลมพร่างพรู
ดวงใจเรารักร่วมกันเพลินชมความงามเพิ่มความรักเราให้มั่น
จง ร่วม ใจ ให้พร้อมกันเชิดชูเป็นคู่ปรองดองสองรักยิ่งล้นจว**บจน ชั่วฟ้าดินสลาย**

(รำพึงรัก)

ไม่หวาดกลัวราดรีดีนฟ้ามีเมฆลอยฟอง
แก้มดินจะซับซลนานองน้ำตาฟูมฟาย
หากเมฆนั้นพลันโปรยปรายจะยืนเดียวดายอ้างว้าง
มืดฟ้ามัวดินสิ้นทั้งดาวเดือนชั่วฝนเยือนเลือนราง
สวรรค์อำพรางพรากรักจาง ตรมอยู่เดียว

(สวรรค์อำพราง)

ผลจากการศึกษาวิเคราะห์มิติทางวัฒนธรรมด้านภาษาซึ่งมุ่งเน้นศึกษาวิเคราะห์ในเรื่องของการใช้คำสัมผัสและการใช้โวหาร สรุปได้ว่าผลงานเพลงในงานวิจัยนี้ปรากฏการใช้คำสัมผัสแบบต่างๆ คือ สัมผัสแบบเดียง 35 แห่ง, สัมผัสแบบแทรกเดียง 34 แห่ง, สัมผัสแบบทบเดียง 4 แห่ง, สัมผัสแบบคู่ 49 แห่ง, สัมผัสแบบเทียบคู่ 7 แห่ง, สัมผัสแบบแทรกคู่ 6 แห่ง, และสัมผัสแบบทบคู่ 6 แห่ง การใช้โวหารแบบต่างๆ คือ โวหารแบบนามนัย 7 แห่ง, โวหารแบบอุปมาอุปมัย 6 แห่ง, โวหารแบบปฏิปุจฉา 5 แห่ง, และโวหารแบบบุคลาธิษฐาน 5 แห่ง ซึ่งสรุปได้ว่าผลงานเพลงในงานวิจัยนี้มีแง่งามที่สำรวจตรวจพบได้โดยทฤษฎีบทแห่งความงดงามอย่างเป็นรูปธรรม อันเป็นคุณค่าในทางด้านภาษาสะท้อนให้เห็นมิติทางวัฒนธรรมด้านภาษาที่เป็นความงดงามอย่างไทย

บทที่ 4
บทย่อ สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

1. บทย่อ

1.1 ความนำ

งานวิจัยนี้ นับเป็นการศึกษาวิเคราะห์มิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรีและด้านภาษาที่ปรากฏในผลงานของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ซึ่งได้ประพันธ์ทำนองเพลงตามพระราชเสาวนีย์แห่งสมเด็จพระบรมราชินีนาถ, น้อมเกล้าถวายสมเด็จพระเทพรัตนสุดาสยามบรมราชกุมารี, น้อมเกล้าถวายทูลกระหม่อมเจ้าฟ้าหญิงจุฬาภรณ์วลัยลักษณ์, และเพื่อใช้ในวงการบันเทิงทั่วไปที่มีทั้งประพันธ์ทำนองเพลงและประพันธ์ทั้งคำร้องและทำนองเพลง รวมทั้งสิ้นจำนวน 99 เพลง ปัจจุบันแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้รับการเชิดชูเกียรติให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปการแสดง ด้านการประพันธ์เพลง อีกทั้งยังได้รับปริญญาดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และได้รับการแต่งตั้งให้เป็นศาสตราจารย์ (พิเศษ) สาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ จากมหาวิทยาลัยมหาสารคาม ผู้วิจัยจึงมีสมติฐานว่าผลงานเพลงของศาสตราจารย์ (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 หมายถึงวัฒนธรรมด้านต่างๆ 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 ศรีกรานนท์ สรุปได้ตามวัตถุประสงค์ของการวิจัยอันกำหนดแนวทางโดยขอบเขตด้านเนื้อหาดังนี้

2.1 มิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรี พบว่ามีการใช้ทฤษฎีดนตรีดั้งเดิมอันเป็นวัฒนธรรมสากลทางดนตรี และทฤษฎีดนตรีแจ๊สอันเป็นวัฒนธรรมดนตรีอเมริกัน มาปรับใช้ร่วมกันแล้วผูกเขียนเป็นแนวทำนอง 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 . . . ถึง 25 เพลง, และรูปแบบเพลงลักษณะพิเศษ ตามอัตลักษณ์ของผู้ประพันธ์ 4 เพลง

2.1.3 การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะจำพวกเดียว 75 เพลง และเครื่องหมายกำหนดจังหวะหลายจำพวก 24 เพลง

2.1.4 การใช้โน้ตเสียงเครียดที่ 9 ถึง 98 เพลง, โน้ตเสียงเครียดที่ ♭9 เพียง 9 เพลง, โน้ตเสียงเครียดที่ 11 ถึง 69 เพลง, โน้ตเสียงเครียดที่ ♯11 อยู่ 29 เพลง, โน้ตเสียงเครียดที่ 13 ถึง 98 เพลง, และโน้ตเสียงเครียดที่ ♭13 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, โวหารแบบปฏิปุจฉา 5 แห่ง, โวหารแบบบุคลาธิษฐาน 5 แห่ง

3 อภิปรายผล

ผลจากการวิจัยเรื่องมิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีสิ่งสะท้อนให้เห็นถึงแง่คิดมุมมองทั้งในทางวิชาการและจิตวิญญาณศิลปินอย่างน่าสนใจดังต่อไปนี้

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 ที่นิยมการริเริ่มสร้างสรรค์อันทำให้งานเพลงมีทางออกงอกงามสมกับเป็นงานด้านศิลปะที่จะต้องงอกแง่งามพัฒนาต่อไปอย่างไม่มีข้อจำกัดใดๆ ดังเช่น การใช้รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษตามอัตลักษณ์ของผู้ประพันธ์ ซึ่งแม้ว่าจะมีอยู่เพียง 4 เพลง แต่ปรากฏว่ามีเพลงหนึ่งในกลุ่มนี้ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากจากสาธารณชนจนถือว่าเป็นเพลงไทยสากลเพลงหนึ่งซึ่งมีความเป็น "อมตะ" เพลงๆ นั้นคือเพลง "รักเอย" อันลือลั่นนั่นเอง

3.3 การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ ปรากฏว่ามีการใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะจำพวกเดียว 75 เพลง และเครื่องหมายกำหนดจังหวะหลายจำพวก 24 เพลง สะท้อนให้เห็นว่าผลงานเพลงส่วนใหญ่ที่ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะจำพวกเดียวซึ่งถือว่าเป็นสิ่งปกติเพราะงานเพลงสมัยนิยมส่วนใหญ่จะมีความยาวไม่มากนักคือประมาณ 32 ห้องเพลงซึ่งจะสะท้อนแสดงบรรยากาศและอารมณ์อย่างใดอย่างหนึ่งเพียงอย่างเดียว สำหรับเพลงที่ใช้เครื่องหมายกำหนดหลายจำพวกนั้นแม้จะมีจำนวนเพียง 24 เพลงก็ตาม แต่ก็ถือว่าเป็นทางออกที่งอกงามมาจากแนวคิดส่วนใหญ่ เนื่องจากเพลงที่ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะหลายจำพวกจะสะท้อนแสดงบรรยากาศและอารมณ์ของเพลงได้หลากหลายตามธรรมชาติของข้อบ่งชี้แห่งเครื่องหมายกำหนดจังหวะนั้นๆ ซึ่งไม่ค่อยปรากฏให้เห็นโดยเฉพาะในเพลงไทยสากล จึงถือว่าเป็นการนำเสนอที่กล้าหาญอย่างยิ่ง

3.4 การใช้โน้ตเสียงเครียด จากผลการวิจัยปรากฏว่าทุกเพลงมีการใช้โน้ตเสียงเครียดสอดผสมอยู่ในแนวทำนองอย่างน่าสนใจโดยมีโน้ตเสียงเครียดที่ 9 และโน้ตเสียงเครียดที่ 13 ปรากฏอยู่ในงานเพลงอย่างละ 98 เพลง, โน้ตเสียงเครียดที่ 11 ปรากฏอยู่ในงานเพลงถึง 69 เพลง, โน้ตเสียงเครียดที่ ♯11 ปรากฏอยู่ในงานเพลง 29 เพลง, โน้ตเสียงเครียดที่ ♭13 ปรากฏอยู่ในงานเพลง 21 เพลง, และโน้ตเสียงเครียดที่ ♭9 ปรากฏอยู่ในงานเพลงเพียง 9 เพลง ตามลำดับ ทำให้งานเพลงในงานวิจัยนี้เต็มไปด้วยสุ้มเสียงที่ค่อนข้างจะแปลกหูตามธรรมชาติของโน้ตเสียงเครียด แต่ด้วยชั้นเชิงในการเรียงร้อยระดับเสียงชั้นครูของครูทำให้โน้ตเสียงเครียดทั้งหลายถูก "เกลา" กลับสู่ความกลมกลืนระรื่นหูอย่างสนิทประหนึ่งส่วนผสมอันแผดเผ็ดผสานกับส่วนผสมที่กลมกล่อมจนหล่อหลอมเป็นหนึ่งรสที่ต้องจดจำไปทำตาม

3.5 การใช้โน้ตส่ง เมื่อนำเอาทฤษฎีดนตรีแจ๊สมาเป็นตัวกำหนดในการศึกษาวิเคราะห์จึงพบว่ามีการใช้โน้ตส่งเด็มเสียง ถึง 85 เพลง, โน้ตส่งครึ่งเสียง ถึง 88 เพลง, และโน้ตส่งครึ่งเสียงซ้ำสอง อยู่เพียง 4 เพลง สะท้อนให้เห็นชัดเจนว่ามีการใช้โน้ตส่งในอัตราค่อนข้างมากทำให้ลักษณะการเคลื่อนเสียงของแนวทำนองจึงค่อนข้างจะลื่นไหล เป็นที่น่าสังเกตุว่าเป็นการลื่นไหลของแนวทำนองที่เต็มไปด้วยโน้ตเสียงเครียด จึงทำให้ทำนองเพลงในแนวเสียงเดียวที่ออกมาบางเพลงก็ฟังดูดีแต่บางเพลงก็ฟังค่อนข้างจะแปลกหู และเมื่อเล่นทำนองเพลงพร้อมคอร์ดจึงรู้สึกน่าฟังขึ้นอย่างน่าประหลาดใจ

3.6 การใช้ทางคอร์ด ในงานวิจัยนี้มุ่งศึกษาวิเคราะห์การใช้ทางคอร์ดหลัก อันเป็นหลักการสำคัญของการวางคอร์ดซึ่งไม่ควรจะให้มีการผิดพลาดเกิดขึ้นได้ ผลจากการวิจัยพบว่ามีการใช้ทางคอร์ดหลักข้อ 1 ที่ว่า $\overset{\frown}{\text{V7}\,|\,\text{I}}$ ในทุกๆ เพลง ทั้งสิ้น 99 เพลง, ทางคอร์ดหลักข้อ 2 ที่ว่า $\overset{\frown}{\text{V7 of V}\,|\,\text{V7}}$ ถึง 69 เพลง, ทางคอร์ดหลักข้อ 3 ที่ว่า $\underline{\text{IIm7 V7}}$ ถึง 94 เพลง, และทางคอร์ดหลักข้อ 4 ที่ว่า $\overset{\frown}{\text{V7 of II}\,|\,\text{IIm7}}$ ถึง 48 เพลง เป็นภาพสะท้อนให้เห็นว่าผู้ประพันธ์มีความแม่นตรงเคร่งครัดในหลักการของการวางคอร์ดอย่างยิ่งอันทำให้กรอบเสียงในภาพรวมดำเนินไปอย่างมั่นคงช่วยประคับประคองรองรับเสียงของแนวทำนองเพลงไว้อย่างสนิทแม่นตรง ตำรงไว้ซึ่งวัฒนธรรมแม่แบบอย่างแนบแน่นทำให้กลิ่นไอของมิติทางวัฒนธรรมด้านดนตรีในภาพรวมดูประหนึ่งเพลงที่กลายมาจากวัฒนธรรมดนตรีแจ๊สก็มิปาน

3.7 การใช้คำสัมผัส เนื่องจากงานเพลงที่นำมาศึกษาวิเคราะห์มิติทางวัฒนธรรมด้านภาษามีเพียง 12 เพลง จึงดูเหมือนว่าการใช้คำสัมผัสไม่มากมายนักหากนำเสนอเป็นจำนวนเพลงที่ใช้คำสัมผัส ดังนั้นจึงขอนำเสนอการใช้คำสัมผัสเป็นแห่งๆ ไปซึ่งผลจากการวิจัยพบว่ามีการใช้คำสัมผัสแบบต่างๆ 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, ปฏิปุจฉา 5 แห่ง, และบุคลาธิษฐาน 5 แห่ง รวมทั้งสิ้น 23 แห่ง แม้จะมีจำนวนไม่มากนักแต่ก็สามารถสะท้อนแสดงชั้นเชิงในการใช้คำซึ่งเป็นแง่งามอย่างหนึ่งของภาษาไทยให้ปรากฏเห็นเป็นประจักษ์ทำให้ความงดงามของชิ้นงานพอกเพิ่มขึ้นอีกระดับหนึ่งซึ่งถือว่าเป็นการดำรงไว้ซึ่งมรดกทางวัฒนธรรมไทยได้อย่างเป็นรูปธรรม

การใช้จินตนาการสร้างสรรค์แนวทางใหม่ๆ นั้นคือการทำงานด้านศิลปะที่สมบูรณ์ถ้วนครบในบทบาทและหน้าที่แห่งศิลปินที่จะต้องอนุรักษ์และพัฒนาไปพร้อมๆ กันเพราะงานศิลปะนั้นไม่งอกงามไม่ได้และหากเมื่อใดการสร้างงานศิลปะติดยึดอยู่กับกรอบของทฤษฎีอย่างใดอย่างหนึ่งอย่างเหนียวแน่นจนมากเกินไปก็จะเป็นสัญญาณอันดรายที่ชี้ให้เห็นถึงความพิการที่จะเกิดขึ้นกับงานศิลปะอย่างหลีกเลี่ยงไม่ได้

ในงานวิจัยนี้ปรากฏร่องรอยแห่งการอนุรักษ์ที่ชัดเจน โดยมีความเคร่งครัดมั่นคงในหลักการสำคัญแห่งทฤษฎีดนตรีดั้งเดิม, ทฤษฎีดนตรีแจ๊ส, และทฤษฎีเกี่ยวกับความงดงามในการใช้ภาษาไทย ในขณะเดียวกันก็มีความคิดริเริ่มสร้างสรรค์ทั้งที่สอดแทรกเข้ามาปรับใช้อย่างแนบเนียน และแหวกออกนอกกรอบแนวคิดที่ยึดติดกับทฤษฎีอย่างกล้าหาญเช่นในเรื่องการใช้รูปแบบเพลงที่เริ่มต้นด้วยการใช้รูปแบบเพลงลักษณะพิเศษต่างๆ ที่หลากหลายจนถึงรูปแบบเพลงที่ถือว่าเป็น "อัตลักษณ์" ที่โดดเด่นเป็นประจักษ์, การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะหลายจำพวกในเพลงเดียวกัน ซึ่งถือได้ว่าเป็นแนวทางใหม่อย่างหนึ่งของเพลงไทยสากล ตลอดจนการนำเอาคอร์ดแจ๊สอันเป็นวัฒนธรรมดนตรีอเมริกันมาปรับใช้กับเพลงที่นำคำร้องมาจากคำประพันธ์ไทยอันเป็นพระนิพนธ์ในเจ้าฟ้าธรรมธิเบศร์ เช่น เพลงชมนก, ชมไม้, และชมปลา เป็นต้น ซึ่งเมื่อได้ฟังผลงานเพลงดังกล่าวแล้วก็จะรู้สึกได้ถึงท่วงทำนองเพลงอันไพเราะที่ฉาบด้วยความแปลกหูของคอร์ดแจ๊สที่รองรับอยู่ดังที่กิตติ ศรีเปารยะ[1] อาจารย์ผู้สอนวิชาการประพันธ์เพลงสมัยนิยมของวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ได้ให้คำสัมภาษณ์ไว้สรุปได้ว่าในการเขียนทำนองเพลงสวมคำร้องที่เป็นกลอนนั้นจะไม่ยึดติดกับฉันทลักษณ์ซึ่งเป็นวิธีการที่แปลกแต่ก็ได้ทำนองที่ฟังแล้วน่าฟังมากทำให้เกิดความกล้าหาญในการแต่งเพลงมากกว่าเดิมคือไม่เกร็งกับการใช้รูปแบบเพลง ไม่ติดยึดกับการที่ต้องใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะเพียงจำพวกเดียวในแต่ละเพลง และมีอิสระในการวางคอร์ดซึ่งมีส่วนในการนำทางท่วงทำนองเพลง นับว่าเป็นองค์ความรู้ใหม่ที่จะต้องเผยแพร่ต่อไปเพราะจะทำให้เกิดแนวทางใหม่ในการแต่งเพลงต่อไปอย่างไม่มีข้อจำกัดซึ่งจะทำให้วงการดนตรีของไทยมีชีวิตชีวามีงานเพลงที่ก้าวทันความเจริญพัฒนาในโลกอย่างทันสมัยเสมอ ส่วนชูวิทย์ ยุระยง[2] หัวหน้าสาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ได้กล่าวถึงผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ไว้สรุปได้ว่าการใช้คอร์ดของเพลงค่อนข้างหรูหราทำให้เพลงออกมาฟังคล้ายกับเพลงแจ๊สแต่มีเนื้อร้องเป็นไทยนับเป็นผลงานเพลงที่มีความเป็นเอกลักษณ์และเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาด้วย

---

[1]กิตติ ศรีเปารยะ. เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นพพร ด่านสกุล เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล อ.ศาลายา จ.นครปฐม เมื่อวันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2549 เวลา 15.00 น.

[2]ชูวิทย์ ยุระยง เป็นผู้ให้สัมภาษณ์ นพพร ด่านสกุล เป็นผู้สัมภาษณ์ ณ สาขาวิชาดนตรีศึกษา คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เชตปทุมวัน กรุงเทพฯ เมื่อวันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2549 เวลา 13.00 น.

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

ผลงานเพลงจากงานวิจัยนี้ไม่เพียงแต่จะใช้เป็นแบบอย่างในการสร้างงานป้อนวงการดนตรีให้สามารถขับเคลื่อนไปตามการเปลี่ยนแปลงทางวัฒนธรรมในด้านต่างๆ เท่านั้น หากแต่ยังสามารถนำไปใช้ให้เกิดประโยชน์ในทางการศึกษาโดยเฉพาะในรายวิชาการประพันธ์เพลงในส่วนที่เน้นเสนอแนวทางการประพันธ์เพลงสมัยนิยมในสังคมไทย กล่าวคือองค์ความรู้ที่อยู่ในความจริงซึ่งปรากฏอยู่ในผลงานเพลงดังกล่าวน่าจะได้รับการหยิบยกมาปรับใช้ให้เห็นเป็นประจักษ์เนื่องเพราะบางอย่างยังเป็นความรู้ใหม่ที่อาจจะไม่เคยปรากฏอยู่ในตำราเล่มใดก็ได้ ความรู้ใหม่ดังกล่าวพอที่จะนำเสนอโดยสรุปได้ดังนี้ เช่น

1 การกำหนดรูปแบบเพลง นอกจากจะใช้รูปแบบเพลงตามทฤษฎีดั้งเดิมและทฤษฎีอื่นๆ อันเป็นฉันทลักษณ์ทางดนตรีที่มีอยู่แล้ว ยังสามารถที่จะใช้รูปแบบเพลงตามที่เราพึงพอใจได้โดยอิสระที่เรียกได้ว่าฉันทลักษณ์ทางดนตรีที่เป็นอัตลักษณ์ของผู้ประพันธ์

2 การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะ นอกจากจะใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะจำพวกเดียวหรือเพียง 2 จำพวกในเพลงเดียวกันดังแนวนิยมเดิมที่อยู่ในวงการเพลงแล้ว ยังสามารถใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะได้หลายจำพวกโดยอิสระทั้งนี้ควรจะสอดรับกับบรรยากาศและอารมณ์เพลงด้วย

3 การใช้โน้ดเสียงเครียด ใช้ได้ตามความประสงค์ในทุกๆ ตำแหน่ง ไม่ว่าจะเป็นตำแหน่งของจังหวะตกหรือตำแหน่งของจังหวะยก ควรตัดความกังวลในเรื่องโน้ดนอกคอร์ดที่เข้าใจว่าจะทำให้เกิดเสียงไม่ลงกับคอร์ด

4 การใช้ทางคอร์ด สามารถใช้คอร์ดแจ๊สและทางคอร์ดแจ๊สกับเพลงไทยสากลได้อย่างเต็มที่โดยไม่ต้องกังวลแต่อย่างใด อย่างไรก็ตามยังสามารถใช้คอร์ด 3 โน้ดมาผสมผสานได้ตามความประสงค์ทั้งยังสามารถใช้คอร์ดแทนและคอร์ดพิเศษต่างๆ เพื่อสร้างสรรค์ทางคอร์ดให้มีความโดดเด่นเป็นพิเศษเข้าไปอีกก็ได้

4 ข้อเสนอแนะ

จากการดำเนินการและรายงานผลวิจัยเรื่อง มิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ 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 ควรพิจารณาจัดสรรทุนอุดหนุนการวิจัยวัฒนธรรมการร้องรำทำเพลงและศิลปะการแสดงในลักษณะการวิจัยบูรณาการเพื่อสืบค้นหาแนวทางการประสานเชื่อมโยงทางวิชาการระหว่างกันของงานศิลป์ดังกล่าว

4.2.4 ควรจัดให้มีการสัมมนาทางวิชาการเพื่อนำเสนอผลงานวิจัยที่เกี่ยวกับวัฒนธรรมการร้องรำทำเพลงและศิลปะการแสดงเพื่อเป็นการแลกเปลี่ยนเรียนรู้อันจะนำไปสู่การสร้างเครือข่ายด้านวัฒนธรรมอันน่าจะทำให้พลังทางวัฒนธรรมเข้มแข็งขึ้นพอเพียงที่จะเป็นภูมิคุ้มกันและหล่อเลี้ยงสังคมให้พัฒนาไปอย่างเหมาะสม

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กระแสร์ มาลยาภรณ์. **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.

จินดนา ดำรงค์เลิศ. **วรรณกรรมเพลงลูกทุ่ง**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยธรรมาศาสตร์, 2533.

ชวน เพชรแก้ว. **การศึกษาวรรณคดีไทย**. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์, 2524.

ใหญ่ นภายน. "ผู้นำการบรรเลงเพลงแจ๊สสู่สยาม," ใน **การประกวดการบรรเลงดนตรีแจ๊สเฉลิมพระเกียรติ ครั้งที่ 1**. กรุงเทพฯ : ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย, 2539.

นิดยา บุญสิงห์. **วัฒนธรรมไทย**. กรุงเทพฯ : ห้างหุ้นส่วนจำกัดเรืองแสงการพิมพ์, 2544.

นันทนา กปิลกาญจน์. **ประวัติศาสตร์และอารยธรรมโลก**. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์, 2539.

บุญยงค์ เกศเทศ. **คำไทย**. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์, 2532.

บุญธรรม กิจปรีดาบริสุทธิ์. **ระเบียบวิธีวิจัยทางสังคมศาสตร์**. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ : โรงพิมพ์และทำปกเจริญผล, 2540.

ประเมิน เชียรเถียร. **วิเคราะห์วรรณกรรมร้อยกรองของเนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์**. กรุงเทพฯ : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร, 2522.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. "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.

ภัทยา ภักดีบุรี. **การศึกษาวรรณกรรมเพลงของไพบูลย์ บุตรขัน**. สงขลา : มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ สงขลา, 2535.

มนัส วัฒนไชยยศ. **การศึกษาสไตล์ทำนองเพลงในบทประพันธ์ของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์**. ศาลายา นครปฐม : มหาวิทยาลัยมหิดล, 2542.

มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช. **ภาษาไทย 2 การประพันธ์ไทย**. กรุงเทพฯ : รุ่งศิลป์การพิมพ์, 2527.

มัลลิกา คณานุรักษ์. **วิเคราะห์ชีวิตและผลงานเพลงอมตะของแก้ว อัจฉริยะกุล**. ปัตตานี : มหาวิทยาลัยสงขลานครินทร์ วิทยาเขตปัตตานี, 2529.

มานิสาปิยะสงห์. "แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ผู้สร้างมิติแห่งดนตรีสากลของเมืองไทย," **ใน กินรี**. กรุงเทพฯ : บริษัท เมเจิก โปรดักชั่นส์ จำกัด, 2541.

ละเอียด เหราบัติย์. **วิวัฒนาการของดนตรีสากล**. กรุงเทพฯ : วิทยาลัยนาฏศิลป์ กรมศิลปากร, 2523.

วราห์ วรเวช. "ลูกไทยลูกเทศ," **ถนนดนตรี**. 1(11) : 31 - 37 ; ตุลาคม 2530.

วิทย์ ศิวะศริยานนท์. **วรรณคดีและวรรณคดีวิจารณ์**. กรุงเทพฯ : แพร่พิทยา, 2518.

วิภา กงกะนันท์. **วรรณคดีศึกษา**. กรุงเทพฯ : ไทยวัฒนาพานิช, 2523.

สง่า อารัมภีร์. "ยอดนักแต่งเพลงลูกทุ่งไทย," **ถนนดนตรี**. 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 สุนทราภรณ์ ครึ่งศตวรรษ**. กรุงเทพฯ : สำนักพิมพ์เพื่อนชีวิต, 2532.

สุธิวงศ์ พงศ์ไพบูลย์. **วรรณคดีวิเคราะห์**. สงขลา : มงคลการพิมพ์, 2524.

สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. **วัฒนธรรมประจำชาติ**. กรุงเทพฯ : สมใจการพิมพ์, 2531.

อนุมานราชธน, พระยา. **เรื่องวัฒนธรรม**. กรุงเทพฯ : กองวัฒนธรรม กรมศาสนา กระทรวงศึกษาธิการ, ม.ป.ป.

อัศนี ชูอรุณ. **ประวัติศาสตร์ศิลปะยุคโบราณและยุคกลาง**. กรุงเทพฯ : โอ.เอส.พริ้นติ้งเฮ้าส์, 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.

บุคลานุกรม

บุคลานุกรม

กิตติ ศรีเปารยะ ผู้ให้สัมภาษณ์ นพพร ด่านสกุล เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2549 เวลา 15.00 น. ณ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล อ.ศาลายา จ.นครปฐม

ชูวิทย์ ยุระยง ผู้ให้สัมภาษณ์ นพพร ด่านสกุล เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 6 กุมภาพันธ์ 2549 เวลา 13.00 น. ณ คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กรุงเทพฯ.

พนัส หิรัญกสิ ผู้ให้สัมภาษณ์ นพพร ด่านสกุล เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 7 กุมภาพันธ์ 2549 เวลา 19.00 น. ณ โรงแรมสวนดุสิต เพลซ เขตดุสิต กรุงเทพฯ

มนัส วัฒนไชชัยศ ผู้ให้สัมภาษณ์ นพพร ด่านสกุล เป็นผู้สัมภาษณ์ เมื่อวันที่ 7 กุมภาพันธ์ 2549 เวลา 12.00 น. ณ โปรแกรมดนตรีศึกษา มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้า-พระยา กรุงเทพฯ

มิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์

บทคัดย่อ

โดย

รองศาสตราจารย์นพพร ด่านสกุล

งานวิจัยนี้มุ่งศึกษามิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ผลจากการวิจัยพบว่ามีการใช้รูปแบบเพลงมาตรฐาน 27 เพลงและรูปแบบเพลงลักษณะพิเศษ 72 เพลง การใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะจำพวกเดียว 75 เพลงและเครื่องหมายกำหนดจังหวะหลายจำพวก 24 เพลง พบการใช้โน้ดเสียงเครียดที่ 9 ถึง 98 เพลง, โน้ดเสียงเครียดที่ ♭9 อยู่ 9 เพลง, โน้ดเสียงเครียดที่ 11 อยู่ 69 เพลง, โน้ดเสียงเครียดที่ ♯11 อยู่ 29 เพลง, โน้ดเสียงเครียดที่ 13 ถึง 98 เพลง, และโน้ดเสียงเครียดที่ ♭13 อยู่ 21 เพลง พบการใช้ โน้ดส่งเด็มเสียง ถึง 85 เพลง, โน้ดส่งครึ่งเสียง ถึง 88 เพลง, และโน้ดส่งครึ่งเสียงซ้ำสอง 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, โวหารแบบปฏิปุจฉา 5 แห่ง, และโวหารแบบบุคลาธิษฐาน 5 แห่ง ผลงานเพลงในงานวิจัยนี้ทำให้รู้สึกถึงความมีเสน่ห์ดึงดูดแห่งวัฒนธรรมไทยที่ฉาบฉายด้วยทฤษฎีดนตรีอเมริกันอันสง่างาม

Culture Dimension as Appeared in the Song Composed by Manrat Srikaranonda

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 9^{th} for 98 song, tension $\flat 9^{th}$ for 9 song, tension 11^{th} for 69 song, tension $\sharp 11^{th}$ for 29 song, tension 13^{th} for 98 song, and tension $\flat 13^{th}$ for 21 song. The used of whole step approarch note for 85 song, chromatic approarch note for 88 song, and double chromatic approarch note for 4 song. The used of the 1^{st} principal chord progression for 99 song, the 2^{nd} principal chord progression for 69 song, the 3^{rd} principal chord progression for 94 song, and the 4^{th} 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 สถาบันเทคโนโลยีพระจอมเกล้าเจ้าคุณทหาร 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 โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดนตรีวิทยาชีพ มหาวิทยาลัยทักษิณ (2549)

ผลงานทางวิชาการ

หนังสือ

ทฤษฎีโน้ตสากล
บันไดเสียงโมดอล
ปฐมบททฤษฎีดนตรี
โหมด : แนวคิดและการปรับใช้
ทฤษฎีดนตรีปัจจุบันประยุกต์ 1

งานวิจัย

การวิเคราะห์วรรณกรรมเพลงลูกทุ่งของจูเลี่ยม กิ่งทอง
การวิเคราะห์วรรณกรรมเพลงลูกทุ่งชุดแม่ไม้เพลงไทยที่ขับร้องโดยผ่องศรี วรนุช
มิติทางวัฒนธรรมที่ปรากฏในผลงานเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์

บทความ

ได้เขียนบทความทางวิชาการตีพิมพ์ในวารสารทางวิชาการและนำเสนอในการประชุมสัมมนาทางวิชาการมาแล้วไม่ต่ำกว่า 50 เรื่อง

ตำแหน่งปัจจุบัน

รองศาสตราจารย์สาขาวิชาทฤษฎีและการประพันธ์ดนตรีสมัยนิยม โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดนตรีวิทยาชีพ มหาวิทยาลัยทักษิณ
ผู้ประสานงานโครงการจัดตั้งวิทยาลัยดนตรีวิทยาชีพ มหาวิทยาลัยทักษิณ