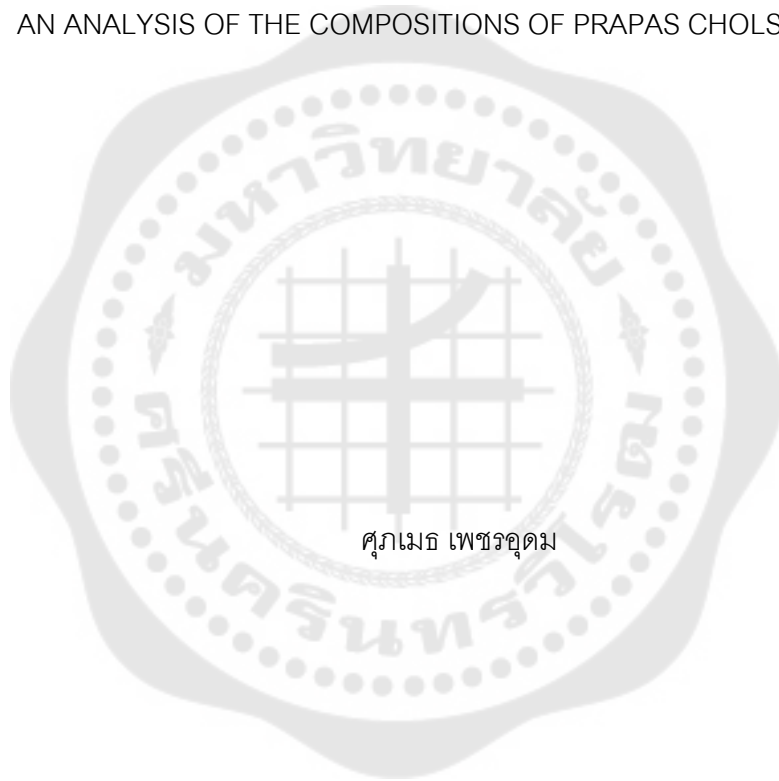




การวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของ ประภาส ชลศรานนท์
AN ANALYSIS OF THE COMPOSITIONS OF PRAPAS CHOLSARANON



ศุภเมธ เพชรอุดม

บัณฑิตวิทยาลัยมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2561

การวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของ ประภาส ชลศรานนท์



ปริญญาานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรม

คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

ปีการศึกษา 2561

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

AN ANALYSIS OF THE COMPOSITIONS OF PRAPAS CHOLSARANON



SUPHAMETH PET-UDOM

A Thesis Submitted in partial Fulfillment of Requirements

for MASTER OF ARTS (Fine Arts)

Faculty of Fine Arts Srinakharinwirot University

2018

Copyright of Srinakharinwirot University

ปริญญาานิพนธ์
เรื่อง
การวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของ ประภาส ชลศรานนท์
ของ
ศุภเมธ เพชรอุดม

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาศิลปกรรม
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)

คณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญาานิพนธ์
..... ประธาน
..... กรรมการ
..... กรรมการ

..... ที่ปรึกษาหลัก (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ)
..... กรรมการ (รองศาสตราจารย์ ดร.ศรัณย์ นักรบ)
..... กรรมการ (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ)
..... กรรมการ (รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

| | |
|------------------|--|
| ชื่อเรื่อง | การวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของ ประภาส ชลศรานนท์ |
| ผู้วิจัย | ศุภเมธ เพชรอุดม |
| ปริญญา | ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต |
| ปีการศึกษา | 2561 |
| อาจารย์ที่ปรึกษา | ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. รุจี ศรีสมบัติ |

การวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของ ประภาส ชลศรานนท์ ในครั้งนี้ เป็นการวิจัยโดยใช้หลักวิชามานุษยดุริยางควิทยาในการศึกษา โดยมีวัตถุประสงค์ดังนี้ 1) ศึกษาชีวประวัติของประภาส ชลศรานนท์ 2) เพื่อวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของ ประภาส ชลศรานนท์ ในด้านของเนื้อร้อง ทำนองและแนวคิดในการแต่งเพลง ผลการศึกษาประวัติและผลงานของประภาส ชลศรานนท์พบว่าประภาส ชลศรานนท์ มีชื่อเล่นที่ใครๆ เรียกกันอย่างคุ้นเคยว่า พี่จิก เกิดเมื่อวันที่ 18 พฤษภาคม พ.ศ. 2503 เป็นชาวจังหวัดชลบุรี เริ่มเขียนเพลงครั้งแรก เป็นเพลงเชียร์กีฬาตีในขณะที่กำลังศึกษาระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้นที่โรงเรียนแสนสุข เพลงที่ถูกบันทึกเสียงชุดแรกของเขาคือ เทปคาสเซตชุด “ปรากฏการณ์ฝน” ของวงเฉลียงปัจจุบันประภาส ชลศรานนท์ อาศัยอยู่ที่จังหวัดปทุมธานี ประกอบอาชีพเป็นทั้งนักคิด นักเขียน ผู้กำกับ ผู้อำนวยการบริหาร และนักแต่งเพลง อีกทั้งยังเป็นผู้ร่วมก่อตั้งบริษัทเวิร์คพอยท์ เอ็นเตอร์เทนเมนท์ จำกัด (มหาชน) และดำรงตำแหน่งรองประธานกรรมการของบริษัทเวิร์คพอยท์ เอ็นเตอร์เทนเมนท์ จำกัด (มหาชน) จากการศึกษาวิเคราะห์เพลงของประภาส ชลศรานนท์จำนวน 7 เพลง พบว่า บทเพลงส่วนใหญ่คำร้องมีลักษณะคล้ายกลอนตลาด เรื่องราวในบทเพลงส่วนหนึ่งนั้นมาจากประสบการณ์จริง การศึกษาเพิ่มเติมถึงภาษาท้องถิ่นต่างๆ และจินตนาการความคิดสร้างสรรค์ของตนเอง ในด้านของทำนองเพลงนั้นจะอยู่ในช่วงเสียงที่เหมาะสม ทำให้ผู้ที่ขับร้องเพลง ร้องได้อย่างเต็มความสามารถ ในด้านประโยคเพลงต่างๆ จะมีเทคนิคที่ใช้โดดเด่นในแต่ละเพลงต่างกัน แต่จะมีการใช้เทคนิคนั้นซ้ำไปซ้ำมาในบทเพลง ในด้านคีตลักษณะนั้นจะใช้คีตลักษณะแตกต่างกันออกไปในแต่ละบทเพลง ขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของเนื้อหาในเพลงนั้นๆ และการเลือกนักร้องนั้นจะเป็นนักร้องที่มีน้ำเสียงเข้ากับเนื้อหาของเพลงที่แต่งขึ้นมา เมื่อร้องแล้วผู้ฟังเชื่อในความเป็นตัวตน ในสิ่งที่นักร้องสื่อออกมาจริงๆ

คำสำคัญ : วิเคราะห์เพลง, ประพันธ์เพลง, เพลงของประภาส ชลศรานนท์

| | |
|----------------|--|
| Title | AN ANALYSIS OF THE COMPOSITIONS OF PRAPAS CHOLSARANON |
| Author | SUPHAMETH PET-UDOM |
| Degree | MASTER OF ARTS |
| Academic Year | 2018 |
| Thesis Advisor | Assistant Professor Dr. Rujee Srisombut |

An analysis of the compositions of Prapas Cholsaranon was studied based on ethnomusicology and undertaken for the following purposes: 1) to study the biography and the works of Prapas Cholsaranon; and 2) to analyze the compositions of Prapas Cholsaranon in the aspects of lyrics, melody, form and the idea of the song. This research into the biography and works of Prapas Cholsaranon revealed that he was well - recognised as Jig. He was born on May 18th 1957 in Chonburi province. He has wrote his first song; a sports song, when he was studying in secondary school at Saensuk School. His first recorded tape was Prakotkanfon, the song of a Chaleang band. Now, he lives in Patum Thani province. He can be described as a thinker, writer, director, producer, editor and composer. He was a cofounder of Workpoint Entertainment public company limited and also worked as a deputy chairman of Workpoint Entertainment. The results of the study of the pattern analysis of seven songs by Prapas Cholsaranon revealed that most of the lyrics were similar to the general verses. The story of the song was based on real experiences with more dialect language and his creative imagination. The melody of the song is in the proper range that suits an individual singer, so they can perform the best. There were different phrases and forms in each song. The choice of the singer was based on the one with the voice that best fits with the tone of song. Therefore when the singer sings, audiences can understand the true feelings of the song

Keyword : Analysis, Composition, Compositions of Prapas Cholsaranon

กิตติกรรมประกาศ

ปริญญาานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงด้วยดี เนื่องจากบุคคลสำคัญที่ให้ความช่วยเหลือ และให้ความร่วมมือในงานที่เกี่ยวข้องกับปริญญาานิพนธ์จากหลายฝ่าย

ขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.รุจี ศรีสมบัติ ประธานควบคุมปริญญาานิพนธ์ ที่ให้คำปรึกษาในการทำวิจัย การนำเสนอวิจัย การวิเคราะห์ข้อมูล และการเรียบเรียงงานวิจัยของปริญญาานิพนธ์ฉบับนี้ จนทำให้งานวิจัยนี้เสร็จสมบูรณ์ลงได้

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชา และแนะนำวิธีการศึกษาวิเคราะห์เพลง ตามหลักมานุษยดุริยางควิทยา อีกทั้งยังให้ข้อคิด ข้อเสนอแนะในการวิเคราะห์เพลงมาเสมอ

ขอขอบพระคุณ ประภาส ชลศรานนท์ บุคคลที่ให้ข้อมูลที่เป็นประโยชน์ต่อการศึกษาในครั้งนี้

ขอขอบพระคุณอาจารย์ประจำหลักสูตรมานุษยดุริยางควิทยาทุกท่าน ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชา ให้คำแนะนำ และให้ความช่วยเหลือในการทำวิจัยในครั้งนี้

ขอขอบพระคุณ พ่อ แม่ ที่สนับสนุนทุนทรัพย์และคอยให้กำลังใจแก่ผู้วิจัย จนทำให้งานวิจัยในครั้งนี้สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

ศุภเมธ เพชรอุดม

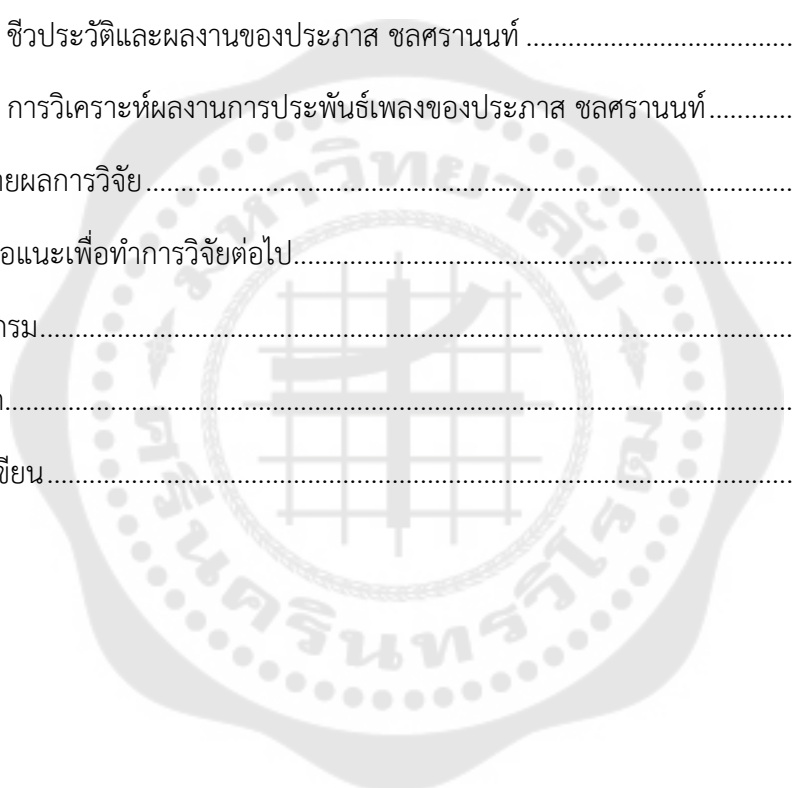
สารบัญ

| | หน้า |
|---|------|
| บทคัดย่อภาษาไทย..... | ง |
| บทคัดย่อภาษาอังกฤษ..... | จ |
| กิตติกรรมประกาศ..... | ฉ |
| สารบัญ..... | ช |
| สารบัญตาราง | ฅ |
| สารบัญรูปภาพ..... | ฉ |
| บทที่ 1 บทนำ | 1 |
| ภูมิหลัง | 1 |
| จุดมุ่งหมายของการวิจัย..... | 4 |
| ความสำคัญของการวิจัย | 4 |
| ขอบเขตของการวิจัย..... | 4 |
| นิยามศัพท์เฉพาะ | 5 |
| กรอบแนวคิดในการวิจัย | 6 |
| บทที่ 2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง | 7 |
| เอกสารตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง | 7 |
| 1. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ดนตรี..... | 7 |
| 2. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการประพันธ์เพลง | 14 |
| 3. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับเพลงไทยสากล | 17 |
| 4. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับเพลงร่วมสมัย..... | 19 |
| งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง | 20 |
| บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย..... | 25 |

| | |
|--|----|
| ชั้นรวบรวมข้อมูล..... | 25 |
| ชั้นศึกษาข้อมูล | 26 |
| เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัย | 26 |
| ชั้นวิเคราะห์ข้อมูล | 26 |
| สรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ | 27 |
| บทที่ 4 วิเคราะห์ข้อมูล | 28 |
| ประวัติส่วนตัว | 28 |
| ประวัติการศึกษา | 28 |
| ชีวิตครอบครัว..... | 28 |
| ประวัติการทำงาน..... | 28 |
| เกียรติยศและชื่อเสียง | 30 |
| หลักและแนวคิดในการประพันธ์เพลง | 33 |
| ผลงาน | 36 |
| เพลง รากไทย..... | 48 |
| ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับบทเพลง | 49 |
| วิเคราะห์เนื้อร้อง | 50 |
| วิเคราะห์ทำนอง..... | 51 |
| แนวทางในการแต่งเพลง..... | 61 |
| เพลง ควายไทย | 65 |
| ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับบทเพลง | 66 |
| วิเคราะห์เนื้อร้อง | 67 |
| วิเคราะห์ทำนอง | 69 |
| แนวทางในการแต่งเพลง..... | 95 |
| เพลง ข้าวเหนียว | 99 |

| | |
|------------------------------------|-----|
| ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับบทเพลง | 100 |
| วิเคราะห์เนื้อร้อง | 101 |
| วิเคราะห์ทำนอง | 103 |
| แนวทางในการแต่งเพลง..... | 138 |
| เพลงแก้วกัลยา | 141 |
| ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับบทเพลง | 141 |
| วิเคราะห์เนื้อร้อง | 142 |
| วิเคราะห์ทำนอง | 144 |
| แนวทางในการแต่งเพลง..... | 160 |
| เพลงครุบุปผชาติ | 163 |
| ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับบทเพลง | 164 |
| วิเคราะห์เนื้อร้อง | 165 |
| วิเคราะห์ทำนอง | 168 |
| แนวทางในการแต่งเพลง..... | 182 |
| เพลงทนายแผ่นดิน | 185 |
| ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับบทเพลง | 186 |
| วิเคราะห์เนื้อร้อง | 187 |
| วิเคราะห์ทำนอง | 189 |
| แนวทางในการแต่งเพลง..... | 202 |
| เพลงเป็นหนึ่งเป็นนิจ | 204 |
| ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับบทเพลง | 204 |
| วิเคราะห์เนื้อร้อง | 204 |
| วิเคราะห์ทำนอง | 205 |
| แนวทางในการแต่งเพลง..... | 208 |

| | |
|---|-----|
| บทที่ 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ | 210 |
| จุดมุ่งหมายของของการวิจัย | 210 |
| วิธีดำเนินการวิจัย | 210 |
| 1. ประวัติและผลงานของประภาส ชลศรานนท์..... | 210 |
| 2. วิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของประภาส ชลศรานนท์ | 210 |
| สรุปผลการศึกษาวิจัย | 211 |
| 1. ชีวประวัติและผลงานของประภาส ชลศรานนท์ | 211 |
| 2. การวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของประภาส ชลศรานนท์..... | 213 |
| อภิปรายผลการวิจัย..... | 216 |
| ข้อเสนอแนะเพื่อทำการวิจัยต่อไป..... | 217 |
| บรรณานุกรม..... | 218 |
| ภาคผนวก..... | 221 |
| ประวัติผู้เขียน..... | 232 |



สารบัญตาราง

หน้า

ไม่พบรายการสารบัญภาพ



สารบัญรูปภาพ

หน้า

| | |
|--|-----|
| ภาพประกอบที่ 1 รางวัลการประพันธ์เพลงไทยสากลดีเด่นด้านภาษาไทย ปี 2558 จากเพลงวันพรุ่งนี้ ในงานวันภาษาไทยแห่งชาติ..... | 31 |
| ภาพประกอบที่ 2 รางวัล Life Time Achievement ปี 2559 เดอะกีตาร์แม็กอะวอร์ด “The Guitar Mag Awards 2016 Real Awards for Real Artists” | 31 |
| ภาพประกอบที่ 3 รางวัลศิลปินแห่งชาติ ปี 2561 สาขาศิลปะการแสดง ประเภทผู้สร้างสรรคงาน บันเทิงและดนตรีไทยสากล จากคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ | 32 |
| ภาพประกอบที่ 4 ศิลปินที่ประภาส ชลศรานนท์แต่งเพลงให้..... | 222 |
| ภาพประกอบที่ 5 ศิลปินที่ประภาส ชลศรานนท์แต่งเพลงให้..... | 223 |
| ภาพประกอบที่ 6 ศิลปินที่ประภาส ชลศรานนท์แต่งเพลงให้..... | 224 |
| ภาพประกอบที่ 7 ศิลปินที่ประภาส ชลศรานนท์แต่งเพลงให้..... | 225 |
| ภาพประกอบที่ 8 ศิลปินที่ประภาส ชลศรานนท์แต่งเพลงให้..... | 226 |
| ภาพประกอบที่ 9 ศิลปินที่ประภาส ชลศรานนท์แต่งเพลงให้..... | 227 |
| ภาพประกอบที่ 10 ศิลปินที่ประภาส ชลศรานนท์แต่งเพลงให้ | 228 |
| ภาพประกอบที่ 11 ศิลปินที่ประภาส ชลศรานนท์แต่งเพลงให้ | 229 |
| ภาพประกอบที่ 12 ปก DVD คอนเสิร์ตเพลงแบบประภาส 1 | 230 |
| ภาพประกอบที่ 13 ปก DVD คอนเสิร์ตเพลงแบบประภาส 2..... | 231 |

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ดนตรีนั้นเป็นสื่อภาษาสากลที่ชนทุกชาติทุกภาษาสามารถเข้าใจได้ดี เสียงดนตรีเป็นสิ่งทีกล่อมหัวใจของคนให้อ่อนโยน การรู้จักฟังดนตรีด้วยความนิยมและรู้สึกซาบซึ้งในรสของเพลงนั้นมีประโยชน์สำหรับชีวิตอย่างมาก กล่าวคือในชีวิตประจำวัน ดนตรีนั้นมีประโยชน์ในการผ่อนคลายอารมณ์ในเวลาทีรู้สึกเคร่งเครียด ในเวลาที่เกิดโทสะดนตรีก็ช่วยขจัดจิตใจให้เย็นลง อีกทั้งเป็นเสมือนเพื่อนในเวลาทีเดียวดาย ช่วยกระตุ้นให้รู้สึกคึกคักกล้าหาญในเวลาทีหวาดกลัวภัย และประโยชน์อีกมากมายทีเกิดจากเสียงดนตรี

ดนตรีในประเทศไทยนั้นก็เกิดควบคู่มาทีวิถีชีวิตของคนไทยมาอย่างยาวนาน และมีพัฒนาไปตามยุคสมัย เกิดบทเพลงมากมาย นับตั้งแต่บทเพลงไทยเดิมทีซบกล่อมเสียงเพลงบรรเลงด้วยท่วงทำนองแบบไทยมาตั้งแต่ในสมัยโบราณ จนมีการพัฒนามาเป็นบทเพลงลูกทุ่ง บทเพลงลูกกรุง และบทเพลงไทยสากล ซึ่งบทเพลงเหล่านั้น ตอบสนองความต้องการของคนไทยในกิจกรรมการดำเนินชีวิตอยู่ในทุกวัน เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไป การดำรงชีวิต ภาษา เรื่องราวในบทเพลง ตลอดจนแนวทางของดนตรีก็เปลี่ยนแปลงตามไปด้วย ในยุคปัจจุบันนั้น บทเพลงไทยสากลซึ่งเป็นบทเพลงทีซบร้องด้วยภาษาไทย โดยนำเอาดนตรีตะวันตกมาผสมผสาน ด้วยดนตรีทีทันสมัยและภาษาทีใช้ในยุคปัจจุบัน ทำให้บทเพลงไทยสากล เป็นทีได้รับความนิยมในกลุ่มตั้งแต่วัยเด็กไปจนถึงวัยผู้ใหญ่

เพลงไทยสากลในยุคแรกเริ่มจากพรานบุรณิได้นำการร้องแบบใหม่ ทีคลอด้วยเครื่องดนตรีสากล ซึ่งได้รับความนิยมอย่างมาก และได้แพร่กระจายไปจนเรียกว่าเป็นยุคทองของเพลงไทยสากล ซึ่งอยู่ในช่วงก่อนเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 งานเพลงทีได้รับความนิยมอย่างสูงมีมากมาย เช่นเพลงขวัญของเรียม เพลงฝนสั่งฟ้า เป็นต้น หลังเปลี่ยนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง วัฒนธรรมดนตรีตะวันตกก็แพร่กระจายในประเทศไทยมากขึ้น ผู้คนหันไปมุ่งทางแบบฝรั่งแทนผ้าโจงกระเบน เพลงไทยสากลก็ได้รับความนิยมเพิ่มขึ้น ต่อมาเพลงไทยสากลก็ขยายบทบาทสู่การนำเสนอด้วยเสียงเพลงต่อสังคมโดยตรง ทำให้เกิดบทเพลงทีสะท้อนภาพชีวิตทีดิ้นรนต่อสู้กับความยากจน บรรยายถึงความสัมพันธ์ระหว่างธรรมชาติกับชีวิต สะท้อนภาพให้เห็นความต้องการจำเป็นพื้นฐานในการดำรงชีวิต สังคมก็ยอมรับเพลงประเภทดังกล่าวเป็นอย่างดีและเรียกกันจนติดปากว่า “เพลงชีวิต” (จินตนา ดำรงเลิศ, 2533, น. 37)

เพลงไทยสากลเป็นเพลงของไทยรูปแบบหนึ่ง โดยรับเอาแบบอย่างของคนตรีตะวันตกมาปรับปรุงให้เหมาะสมกับรสนิยมของคนไทย จนเกิดเป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวขึ้นมา จนสามารถเรียกได้อย่างสนิทใจว่า รูปแบบหนึ่งของคนไทยนั้นคือเพลง เพลงนั้นอาจเป็นเพลงขับร้องหรือเพลงสมัยนิยมเพลงยอดนิยมหรือสมัยนิยม ในปัจจุบันนี้มีความหมายแคบลงเหลือเพียงเพลงยอดนิยมของคนกลุ่มใหญ่เท่านั้น สามารถลำแดงออกซึ่งความรู้สึกและอารมณ์ได้นานาประการ อารมณ์รัก อารมณ์โศกเศร้านั้น เพลงสามารถแสดงออกได้เด่นชัดมาก ร้องลงมาได้แก่อารมณ์หึงหวง ความเจ็บปวด และความแค้น ซึ่งแสดงได้ไม่ชัดเจนนัก นอกจากศิลปินนั้น ๆ จะมีความสามารถสูงในการสื่อความหมาย จากอดีตสู่ปัจจุบันได้เกิดเพลงขึ้นมากมาย ผู้สร้างสรรค์บทเพลง ต่างเรียงร้อยบทเพลงด้วยความตั้งใจ เพลงที่ได้ประพันธ์บ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของตนเอง ไม่ว่าจะเป็นชาติใด ภาษาใด เพลงที่ได้ประพันธ์ขึ้นจะบ่งบอกถึงลักษณะของชาตินั้น ๆ เช่นเดียวกับสำเนียงภาษา (สุกรี เจริญสุข, 2538, น. 86)

บทเพลงมากมายถูกเรียงร้อยด้วยคำ สร้างสรรค์ทำนอง ประดิษฐ์เป็นคำร้องออกมาเป็นบทเพลงให้ได้รับฟังจากหลากหลายนักประพันธ์ของไทย ที่ใช้ทั้งความรู้ ความคิด ความรู้สึก บวกกับจินตนาการมากมาย จนได้ออกมาเป็นบทเพลงที่ไพเราะ นักประพันธ์เหล่านี้บอกเล่าเรื่องราวต่างๆ ที่แฝงไปด้วยแง่คิด คติสอนใจ วิถีชีวิตของผู้คนแต่ละสมัย และอื่น ๆ อีกมากมายหลากหลายอารมณ์ ผ่านทางเสียงเพลง ตามแต่ความต้องการของผู้ประพันธ์ที่ต้องการจะสื่อสารให้ผู้ฟังได้รับรู้ บทเพลงที่เกิดจากผู้ประพันธ์แต่ละคนนั้นจะมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ที่โดดเด่น แต่ละคนนั้น มีวิถีคิด วิถีเขียน วิธีการเรียบเรียงที่แตกต่างกันออกไป ทำให้เกิดเป็นสไตล์เพลงในแบบต่าง ๆ ขึ้น

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช (2524, น. 15) ได้ทรงพระราชดำรัสไว้ว่า

“ขอพูดในฐานะที่ได้แต่งทำนองเพลง ความรู้สึกของผู้ที่แต่งทำนองเพลง ทำไม่ไม่มีความพอใจนักก็เพราะว่า เพลงที่แต่งออกไปแล้ว เมื่อออกไปสู่ผู้ฟังแล้ว เขาจะชอบไม่ชอบก็แล้วแต่เขา แต่ถ้าเขาชอบก็นำไปเล่น นำไปปฏิบัติอย่างเพลงสายฝนเป็นต้น เพลงสายฝนนี้อายุ 35 ปีแล้ว จวนจะ 36 แต่เดี๋ยวนี้ ตั้งแต่วันหรือตั้งแต่คืนที่แต่งจนถึงเดี๋ยวนี้ไม่ได้เปลืองอะไร หากเศษกระดาษมาขีด ๆ แล้วเขียนไป เสร็จแล้วไปให้ทางครูเอื้อดู แล้วครูเอื้อก็ได้เรียบเรียงเสียงแล้วออกแสดง จำได้ว่าเป็นเดือนพฤษภาคม แล้วคนก็ชอบ คนเขาบอกว่าเพราะดีเขาก็รู้สึกว่ามีใจตั้งใจตั้งแต่นั้นมา 35 ปีแล้ว เพลงนั้นก็ยังคงอยู่ ไม่ต้องสึกหรอ ไม่ต้องขัดเกลา ไม่ต้องบัดฝุ่น ใคร ๆ ก็เอาไปเล่นได้ ถึงต่างประเทศเขาชอบก็เอาไปเล่น”

บทเพลงมากมายนั้นต่างบ่งบอกถึงเอกลักษณ์ของผู้ประพันธ์แต่ละคน ซึ่งหากได้ยินได้ฟัง ก็พอที่จะสามารถคาดเดาได้ ว่าเพลงที่ได้ยินนั้นใครเป็นผู้ประพันธ์ขึ้นมา เพลงแบบหนึ่งที่มี

เอกลักษณ์ที่โดดเด่นและได้รับความนิยมอย่างมากในยุคนี้ หลากหลายบทเพลงถูกเรียงร้อยด้วยปลายปากกาของ “ประภาส ชลศรานนท์”

ประภาส ชลศรานนท์ เป็นนักคิด นักเขียน และนักแต่งเพลง เขาเป็นผู้ก่อตั้งและแต่งเพลงให้กับวงดนตรีเฉลียง ซึ่งนับเป็นกลุ่มดนตรีที่ได้รับการยอมรับกันว่าเป็นการบุกเบิกแนวเพลงใหม่ ๆ ทั้งเนื้อหาและท่วงทำนองให้กับวงการเพลงไทย อีกทั้งได้แต่งเพลงให้กับศิลปินมากมาย มีผลงานเพลงที่ประพันธ์ไว้และยังได้รับการกล่าวขานจนถึงทุกวันนี้หลายบทเพลง ด้วยมีรูปแบบและเนื้อหาที่เป็นเอกลักษณ์ทำให้บทเพลงนั้น ๆ ได้รับความนิยมจากผู้คนตั้งแต่วัยเด็กไปจนถึงวัยผู้ใหญ่ อาทิเช่น เพลงไม้ขีดไฟกับดอกทานตะวัน เพลงพ่อ เพลงพี่ชายที่แสนดี เพลงคู่ทรหด เพลงเทียวละไม เพลงต้นชบากับคนตาบอด เพลงนิทานหนึ่งห้อง เพลงสาวลาวบ่าวไทย เพลงอื่น ๆ อีกมากมาย เพลงเจ้าภาพจงเจริญ ฯลฯ นอกจากนี้ยังได้แต่งบทเพลงที่น่าเสนอศิลปวัฒนธรรมไทย ที่ใช้เป็นเพลงประกอบรายการคุณพระช่วย อาทิเช่น เพลงควายไทย เพลงข้าวเหนียว เพลงรักไทย คุณพระช่วยเชิดชูเมืองไทย ซึ่งนับว่าเป็นการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทยได้เป็นอย่างดี

ด้วยเอกลักษณ์ที่โดดเด่นของบทเพลงที่ถูกประพันธ์โดย ประภาส ชลศรานนท์ ทำให้เกิดคอนเสิร์ต ที่ใช้ชื่อว่า “คอนเสิร์ตเพลงแบบประภาส” ที่นำศิลปินที่มีชื่อเสียงมากมายมาขับร้อง ขับกล่อมผู้ฟัง ด้วยนำเสียงที่ไพเราะ หลากหลายอารมณ์ โดยทุกเพลงที่นำมาบรรเลงในคอนเสิร์ตเป็นเพลงที่แต่งขึ้นจาก ประภาส ชลศรานนท์ ทุกเพลง คอนเสิร์ตเพลงแบบประภาสนี้ถูกจัดขึ้น 2 ครั้ง ครั้งที่ 1 จัดขึ้นในเดือนกรกฎาคม พ.ศ. 2551 และครั้งที่ 2 จัดขึ้นในเดือน ตุลาคม พ.ศ. 2558 นับเป็นคอนเสิร์ตที่ผู้คนในแวดวงดนตรีกล่าวกันว่ามีการนำเสนอเพลงแต่ละเพลงอย่างงดงามและสร้างสรรค์ที่สุดคอนเสิร์ตหนึ่ง

ในปัจจุบัน ประภาส ชลศรานนท์ เป็นนักแต่งเพลงที่ประสบความสำเร็จอย่างมากคนหนึ่ง โดยได้รับรางวัลเพลงยอดเยี่ยม ปี 2530 จากเพลงเร่ชายฝัน เพลงยอดเยี่ยม ปี 2532 จากเพลงโลกาโคมา อัลบั้มยอดเยี่ยมปี 2532 จากอัลบั้มตะไคร่น้ำสุดขอบฟ้า รางวัล Life Time Achievement ปี 2548 สำหรับบุคคลที่ประสบความสำเร็จและมีคุณูปการต่อวงการดนตรีไทย รางวัลผู้อนุรักษ์วัฒนธรรมแห่งปี 2549 จากกระทรวงวัฒนธรรม และรางวัลบุคคลเบื้องหลังแห่งปี จากไนน์เอนเตอร์เทนอวอร์ด ปี 2551 ด้วยเหตุนี้ผู้วิจัยจึงมีความสนใจที่จะศึกษาวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของ ประภาส ชลศรานนท์ เพื่อให้เกิดแนวคิด แรงบันดาลใจ และองค์ความรู้ในการประพันธ์เพลงแบบ ประภาส ชลศรานนท์

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของประภาส ชลศรานนท์
2. เพื่อวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของประภาส ชลศรานนท์

ความสำคัญของการวิจัย

การศึกษาครั้งนี้ทำให้ทราบถึงข้อมูล ประวัติ ผลงานเพลงที่ประพันธ์โดย ประภาส ชลศรานนท์ ทั้งในด้านประวัติการดำเนินชีวิตและประวัติที่มาของบทเพลง อีกทั้งทำให้ทราบถึงแนวคิด แรงบันดาลใจ เทคนิคในการประพันธ์คำร้องและเทคนิคในการประพันธ์ทำนองในรูปแบบของ ประภาส ชลศรานนท์ และในการศึกษาครั้งนี้จะเป็นแนวทางสำหรับผู้สนใจในด้านการประพันธ์เพลงอีกด้วย

ขอบเขตของการวิจัย

1. การศึกษาครั้งนี้ผู้วิจัยจะศึกษาวิเคราะห์ผลงานเพลงที่อยู่ในอัลบั้มเพลงคุณพระช่วย ที่แต่งทั้งเนื้อร้องและทำนองโดยประภาส ชลศรานนท์เท่านั้น โดยศึกษาบทเพลงเฉพาะทำนองหลัก มิได้รวมถึงการเรียบเรียงเสียงประสาน มีทั้งหมด 7 เพลง ดังนี้

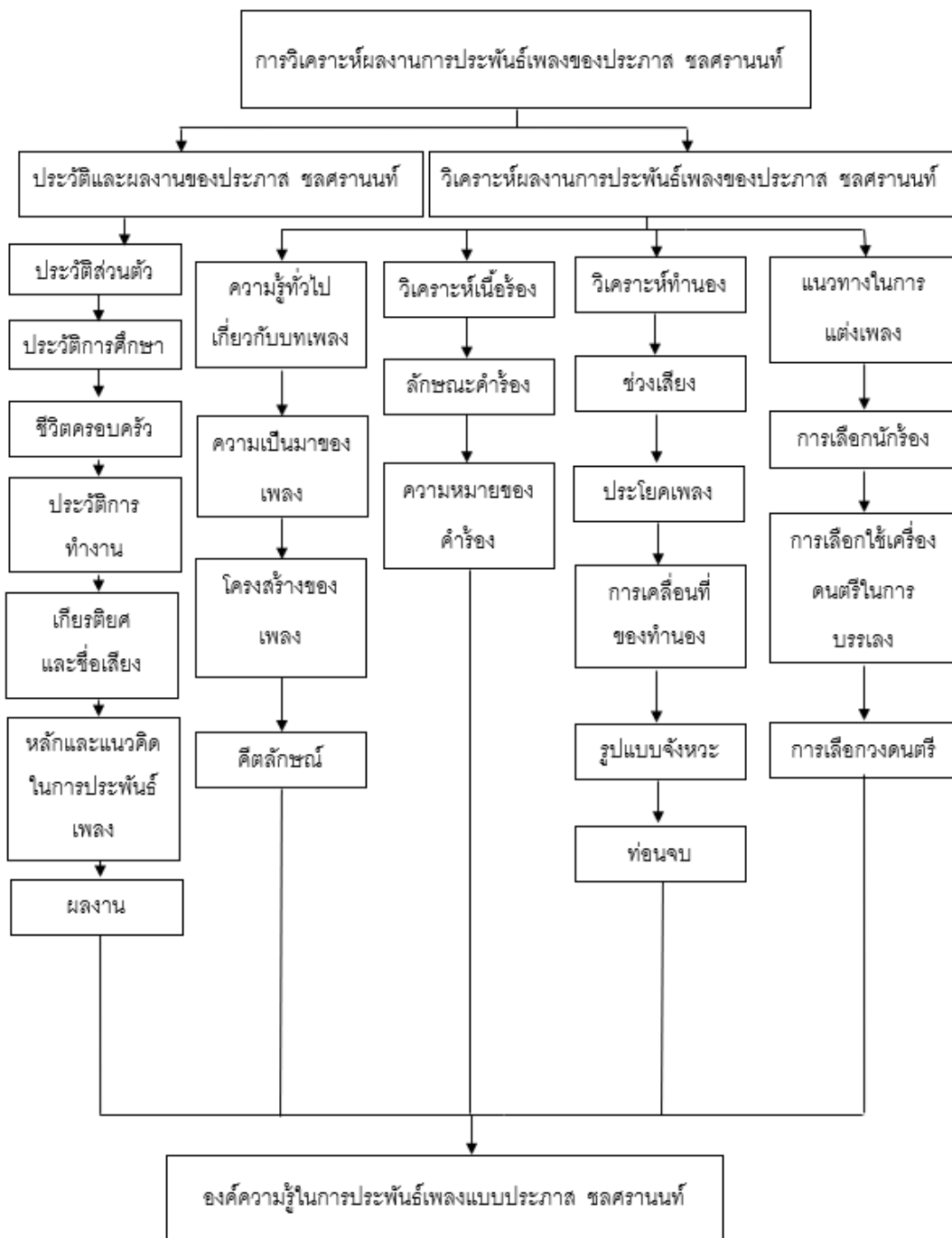
- 1.1 เพลงรักไทย
- 1.2 เพลงควายไทย
- 1.3 เพลงข้าวเหนียว
- 1.4 เพลงแก้วกัลยา
- 1.5 เพลงครุฑบุปผชาติ
- 1.6 เพลงทนายแผ่นดิน
- 1.7 เพลงเป็นหนึ่งเป็นนิจ

ซึ่งบทเพลงทั้ง 7 เพลงนี้ เป็นบทเพลงที่มีนำเสนอเอกลักษณ์ของไทยได้เป็นอย่างดี ทั้งด้านเนื้อร้องที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชาวไทย ด้านทำนองเพลงที่บ่งบอกถึงความเป็นไทยได้อย่างชัดเจน และยังนำเสนอในรูปแบบร่วมสมัยโดยนำเครื่องดนตรีไทยเข้ามาผสมผสานในบทเพลงอีกด้วย

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. เพลงดั้งเดิม หมายถึง เพลงไทยเดิมหรือเพลงมาร์ชที่มีประวัติการสืบทอดกันมานาน
เก่าแก่ ท่วงทำนองยังคงสภาพไว้เหมือนเดิม
2. เพลงตลาด หมายถึง เพลงทั่ว ๆ ไป
ซึ่งกำหนดให้เสียงของเครื่องดนตรีมีความกลมกลืนและเกิดความไพเราะ
3. คอร์ตกกลมกลืน หมายถึง การรวมตัวกันของเสียงที่ฟังแล้วไพเราะ น่าฟัง
4. คอร์ตกระด้าง หมายถึง การรวมตัวของเสียงที่ฟังแล้วไม่ไพเราะ มีเสียงที่กระด้าง ไม่
กลมกลืน
5. คอร์ตผ่านหรือคอร์ตส่ง หมายถึง คอร์ตที่เชื่อมระหว่างคอร์ตหนึ่งไปยังอีกคอร์ตหนึ่ง
เพื่อให้เกิดเสียงที่กลมกลืน ไพเราะ น่าฟัง
6. ท่อน Verse หมายถึง ท่อนเพลงที่บอกรายละเอียดพื้นฐานของเพลง ทำนองเรียบ ๆ
ไม่หวือหวา
7. ท่อน Prehook หมายถึง ท่อนเพลงที่เชื่อมระหว่างท่อน Verse กับท่อนที่สำคัญที่สุด
ของบทเพลง
8. ท่อน Hook หมายถึง ท่อนเพลงที่บอกถึงไอดีหลักของเพลงและเป็นท่อนที่ร้องซ้ำ ๆ
ในเพลง
9. ท่อน Bridge หมายถึง ท่อนเพลงที่เชื่อม 2 ส่วนของเพลงเข้าด้วยกัน ทำให้ไอดีของ
เพลงชัดเจนขึ้น
10. Period form หมายถึง การเขียนวรรคถามและตอบ ที่มีลักษณะเหมือนหรือคล้ายกัน
11. Non - Period form หมายถึง การเขียนวรรคถามและตอบ ที่ไม่เหมือนหรือคล้ายกัน
12. Anacrusis หมายถึง การเริ่มวรรคที่ไม่ครบห้อง

กรอบแนวคิดในการวิจัย



บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์ผลผลงานการประพันธ์เพลงของประภาส ชลศรานนท์ นี้ ผู้วิจัย ได้ศึกษาทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี เอกสารต่าง ๆ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เพื่อเป็นแนวทางในการวิเคราะห์และข้อความสนับสนุนตามหัวข้อดังต่อไปนี้

1. เอกสารตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง
2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เอกสารตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง

1. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์ดนตรี

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2544, น. 8) กล่าวว่า ทำนองเป็นส่วนประกอบของเพลงที่ทุกชาติทุกภาษาทุกวัฒนธรรมให้ความสำคัญมากที่สุด เนื่องจากท่วงทำนองเป็นเสียงสูง เสียงต่ำ เสียงขึ้น เสียงลง ซึ่งเสียงมนุษย์ร้องเลียนได้ สามารถสะท้อนอารมณ์ของเพลงได้โดยตรง ความสามารถของนักแต่งเพลงในการสร้างทำนองให้ผู้ฟังประทับใจเป็นเรื่องที่พูดกันไม่รู้จบ ไม่มีทฤษฎีใดทฤษฎีหนึ่งที่สามารถยึดถือในการแต่งทำนองให้ประสบความสำเร็จได้เสมอไป นักแต่งเพลงที่ไม่สามารถสร้างทำนองให้ไพเราะได้ก็ไม่สามารถที่จะเป็นนักแต่งเพลงที่ดีได้ และมีประเด็นสำคัญในการวิเคราะห์ทำนองดังนี้

- 1) ช่วงเสียง (Range) คือ ระยะห่างระหว่างตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดและตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุด
- 2) ขั้นคู่ (Interval) วิเคราะห์การดำเนินทำนองว่าเป็นการเคลื่อนจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวหนึ่งอย่างไร มีการขยับมากน้อยเพียงใดโดยวัดได้จากการนับขั้นคู่
- 3) ทิศทาง การดำเนินทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวถัดไป มีอยู่ 3 ทิศทางคือ ทิศทางขึ้น ทิศทางลงและทิศทางคงที่
- 4) โน้ตระดับ ในการวิเคราะห์ทำนองควรให้ความสำคัญกับโน้ตระดับด้วย เพราะเป็นสิ่งที่เพิ่มชีวิตชีวาให้กับทำนอง
- 5) โครงหลักของทำนอง เป็นตัวกำหนดระดับความสำคัญของโน้ตและกำหนดทิศทางของทำนองด้วย
- 6) จำนวนแนวเสียง การวิเคราะห์โครงหลักของทำนองในเบื้องต้นจะช่วยให้ทราบจำนวนแนวเสียงที่แท้จริง

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2544, น. 55) กล่าวว่า ญูญแจเสียง (Key) เป็นตัวกำหนดว่า โน้ตที่เป็นหลักของเพลงมีโน้ตใดบ้าง เช่น ถ้าเพลงอยู่ในญูญแจเสียง C เมเจอร์ ก็หมายความว่า โน้ตโทนิค C สำคัญที่สุด โน้ตโดมิแนนท์ G สำคัญเป็นรอง ส่วนโน้ตอื่นๆ ได้แก่ D, E, F, A, B ล้วนเป็นโน้ตที่อยู่ในญูญแจเสียงทั้งสิ้น นั่นหมายความว่า โน้ตทุกตัวในบันไดเสียง C เมเจอร์ เป็นโน้ตพื้นฐานที่สามารถใช้ได้

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542, น. 30) กล่าวว่า เคเดนซ์ หมายถึง จุดพักประโยคเพลง เกิดขึ้นที่ 2 คอร์ดสุดท้ายของประโยค แม้ว่าเคเดนซ์จะเป็นตัวกำหนดการสิ้นสุดของประโยค แต่ประโยคอาจจะจบด้วยโน้ตยาว ตัวหยุด หรือการเปลี่ยนเนื้อผิวของเพลงก็เป็นได้ อย่างไรก็ตามเคเดนซ์ยังมีความสำคัญและเป็นที่ยอมรับในการจบประโยคเพลง

1) เคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence) คือ เคเดนซ์ปิดการดำเนินคอร์ดจาก V ไป I

2) เคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect Authentic Cadence) คือ เคเดนซ์ปิดที่ข้อกำหนดไม่เป็นไปตามเงื่อนไขของเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์

3) เคเดนซ์กึ่งปิด (Plagal Cadence) เป็นการดำเนินคอร์ดจาก IV ไป I

4) เคเดนซ์เปิด (Half Cadence) เป็นเคเดนซ์ที่มีน้ำหนักเบา ไม่สามารถจบตอนหรือจบเพลงได้ ประกอบด้วยคอร์ดใดก็ได้เป็นคอร์ดแรก ส่วนคอร์ดหลังเป็นคอร์ด V

5) เคเดนซ์ซัด (Deceptive Cadence) เป็นเคเดนซ์ที่มีน้ำหนักเบาสุด มีการดำเนินคอร์ดจาก V ไปยังคอร์ดที่ไม่ใช่คอร์ด I

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542, น. 61) กล่าวว่า รูปลักษณะในทางดนตรี (Musical Form) หมายถึง โครงสร้างที่เป็นแบบแผนในการประพันธ์เพลง สังคีตลักษณะเป็นโครงสร้างที่มีส่วนต่างๆ ของเพลง ซึ่งในที่นี้จะใช้คำว่า ตอน (Section) เป็นตัวกำหนดแบบแผนในการอ้างถึง แต่ละตอนจะใช้อักษร A, B, C ซึ่งในแต่ละตอนจะมีความยาวเท่า ๆ กัน

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2548, น. 23) กล่าวว่า ทำนองคือการจัดเรียงของเสียงที่มีความแตกต่างของระดับเสียงและความยาวของเสียงตามแนวนอน โดยทั่วไปดนตรีประกอบด้วยทำนอง ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่ง่ายต่อการจดจำมากที่สุด ทำนองมีความหลากหลายลักษณะแตกต่างกันออกไป ทำนองคล้ายกับภาษาพูด คือเป็นภาษาดนตรีที่ประกอบเป็นประโยคเพื่อสนองความคิดของผู้พูด ดังนั้นการเข้าใจดนตรีจึงต้องจำลักษณะของทำนองให้ได้ ทางดนตรีมีศัพท์มากมายที่หมายถึงทำนอง เช่น tune, air, theme และ melodic line องค์ประกอบของทำนองที่ควรทราบ ได้แก่

1) จังหวะของทำนอง (Melodic rhythm) คือความสั้นยาวของระดับเสียงแต่ละเสียงที่ประกอบกันเป็นทำนอง

2) มิติ (Melodic dimensions) มิติของทำนองประกอบด้วย 2 ส่วน คือ ความยาว และช่วงกว้าง

- ความยาว (Length) ทำนองบางครั้งอาจจะสั้น ๆ เป็นส่วน ๆ ซึ่งส่วนที่เล็กที่สุดหรือสั้นที่สุดเรียกว่า โมทีฟ (Motive) บางทำนองอาจเป็นทำนองที่ยาวมาก ๆ เรียกว่า ประโยค (Sentence)

- ช่วงกว้าง (Range) คือระยะห่างระหว่างระดับเสียงต่ำสุดจนถึงเสียงสูงสุด

3) ช่วงเสียง (Register) ทำนองอาจอยู่ในช่วงเสียงใดช่วงเสียงหนึ่ง เช่น ในช่วงเสียงต่ำ กลางและสูง บางครั้งทำนองอาจเคลื่อนจากช่วงเสียงหนึ่งไปอีกช่วงเสียงหนึ่งก็เป็นได้

4) ทิศทางของทำนอง (Direction) ทำนองอาจจะเคลื่อนไปในหลายทิศทาง เช่น ขึ้น ลง หรืออยู่กับที่ โดยปกติทำนองมักจะเคลื่อนที่ขึ้นจุดสูงสุด เมื่อเนื้อหาของเพลงถึงจุดสำคัญที่สุด ปกติการเคลื่อนไปของทำนอง อาจจะเป็นลักษณะการกระโดด (Disjunction Progression) หรือ เรียงกันไป (Conjunct Progression)

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2538, น. 2) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบทางดนตรีสากลว่ามีทั้งหมด 9 อย่าง ดังนี้

1) เสียง (Tone) ประกอบด้วย ระดับเสียง ความยาวของเสียง ความเข้มของเสียง และคุณภาพของเสียง

2) เวลา (Time) ประกอบด้วยความเร็วจังหวะ อัตราจังหวะและจังหวะ

3) ทำนอง (Melody) ประกอบด้วยจังหวะของทำนองมิติช่วงเสียงของทำนอง

4) เสียงประสานคอर्ड

5) ระบบเสียง Tonal Music Polytonality Multinationality Atonality Microtonality

6) สีสัน (Tone Colour) ประกอบด้วยสีขงร้องของมนุษย์ เสียงเครื่องดนตรี

7) ลักษณะของเสียง (Characteristics of Sound)

8) รูปพรรณ (Texture)

9) รูปแบบ (Forms) ประกอบด้วย องค์ประกอบพื้นฐานของรูปแบบโครงสร้างของประโยคส่วนหลักและส่วนประกอบเฉพาะของบทเพลง

ลักษณะวัต นิมมานรตนกุล (2551, น. 57) กล่าวว่า การเคลื่อนที่ของทำนองมี 2 รูปแบบ ได้แก่

1) Conjunct motion คือ การเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งเป็นคู่ 2 และรวมถึงการข้ามโน้ตหรือคู่ 1 เพอร์เฟคด้วย

2) Disjunct motion คือการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้น เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งเป็นคู่ 3 หรือกว้างกว่าคู่ 3

ลักษณะวัต นิมมานรตนกุล (2551, น. 59) กล่าวว่าเนื้อดนตรี (Texture) หมายถึง ลักษณะดนตรีที่แสดงความสัมพันธ์ระหว่างแนวต่าง ๆ ของบทเพลง มีอยู่หลายรูปแบบดังนี้

1) เนื้อดนตรีแนวเดียว (Monophony) เป็นดนตรีที่ไม่มีแนวประสานมีทำนองเดียว

2) เนื้อดนตรีประสานแนว (Homophony) เป็นการให้ความสัมพันธ์กับแนวทำนองโดยมีแนวอื่น ๆ เป็นแนวประสานเสียง

3) ดนตรีหลากหลายแนว (Polyphony) เมื่อดนตรีมีแนวทำนองตั้งแต่ 2 แนวขึ้นไปมาเล่นพร้อมกัน แม้ว่าแนวทำนองหลักจะเป็นแนวสำคัญที่สุด แต่แนวอื่น ก็มีบทบาทเป็นทั้งทำนองรองและแนวประสานด้วย

ลักษณะวัต นิมมานรตนกุล (2551, น. 60) กล่าวว่า จุดพักระหว่างเพลงซึ่งเกิดจาก 2 คอร์ดีสุดท้ายของประโยคเพลงมี 5 ชนิด ได้แก่

1) เคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence-PAC) เป็นเคเดนซ์ที่เริ่มด้วยคอร์ดี V และจบด้วยคอร์ดี I แต่มีเงื่อนไขว่า คอร์ดีทั้งสองต้องอยู่บนรูปพื้นฐานและคอร์ดี I ต้องมีโน้ตโทนิคอยู่แนวบนสุด

2) เคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect Authentic Cadence-IAC) เป็นเคเดนซ์ที่เริ่มด้วยคอร์ดี V หรือคอร์ดี vii พลิกกลับ และจบด้วยคอร์ดี I

3) เคเดนซ์กึ่งปิด (Plagal Cadence-PC) เป็นเคเดนซ์ที่เริ่มด้วยคอร์ดี IV หรือ ii พลิกกลับ และจบด้วยคอร์ดี I

4) เคเดนซ์เปิด (Half Cadence-HC) เป็นเคเดนซ์ที่เริ่มด้วยคอร์ดีอะไรก็ได้เป็นคอร์ดีแรก แต่ต้องจบด้วยคอร์ดี V หรือ vii dim ซึ่งเป็นคอร์ดีแทนของ V

5) เคเดนซ์ซัด (Deceptive Cadence-DC) เป็นเคเดนซ์ที่เริ่มด้วยคอร์ดี V ไปยังคอร์ดีใดก็ได้ที่ไม่ใช่คอร์ดี I

ลักษณะวัด นิมมานรัตนกุล (2551, น. 63) กล่าวว่า ประโยคเพลงหมายถึงหน่วยของเพลงที่มีความคิดจบสมบูรณ์ในตัวเอง มักลงท้ายด้วยเคเดนซ์หน่วยสำคัญของเพลงประกอบด้วยทำนองและจังหวะเป็นอย่างน้อย โดยส่วนใหญ่ประโยคแบ่งออกเป็น 2 ประโยค คือประโยคคำถาม (Question) และประโยคคำตอบ (Answer) แต่ละประโยคจะแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม (Segment) โดยทั้ง 2 ประโยคนั้นอาจมีความสัมพันธ์ที่มีทำนองคล้ายกันหรือมีลักษณะจังหวะโครงสร้างเหมือนกัน นอกจากนี้ก็มีความคล้ายกันแล้ว บางครั้งอาจมีความแตกต่างแบบสิ้นเชิงก็ได้

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2556, น. 15) กล่าวว่า การดูบันไดเสียงเพลงไทยนั้น ต้องพิจารณาดูที่ โครงสร้างบันไดเสียง ที่เป็นบันไดเสียง 5 เสียง ซึ่งเป็นกลุ่มเสียงหลัก และมีกลุ่มเสียงอีก 2 เสียงเป็นกลุ่มเสียงรอง กลุ่มเสียงหลักนั้นประกอบด้วยโน้ตลำดับที่ 1, 2, 3, 5 และ 6 ส่วนกลุ่มเสียงรองจะประกอบด้วยโน้ตลำดับที่ 4 และ 7

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2556, น. 15) กล่าวว่า คีตลักษณะหรือฟอร์ม (Form) เป็นตัวบ่งบอกโครงสร้างของเพลงในเบื้องต้น และ Form ยังสามารถจำแนกแยกแยะประเภทของบทเพลงได้ระดับหนึ่ง Form เพลงไทยนั้นสามารถจำแนกได้ตามท่อนเพลงโดยยึดจำนวนท่อนเพลงเป็นหลัก และนิยมใช้ตัวอักษรโรมันแทนท่อนเพลงเหล่านั้น การใช้ตัวอักษรโรมันแทนท่อนเพลงดังกล่าวก็มีได้มีกฎเกณฑ์แน่นอนตายตัว เพียงแต่นิยมใช้ตัวพิมพ์ใหญ่แทนท่อนเพลงและใช้ตัวพิมพ์เล็กแทนส่วนละเอียดต่างๆ ในท่อนเพลงนั้นๆ และใช้ตัวอักษรเรียงตามลำดับ การใช้ตัวอักษรโรมันแสดง Form ของเพลงนี้ ต้องใช้ให้สอดคล้องกับลักษณะของท่อนเพลงแต่ละเพลงที่ทำให้เป็นลักษณะของ Form เพลง ได้ง่ายและชัดเจน เช่น เพลงท่อนเดียวมี Form เป็น A เพลง 2 ท่อนมี Form เป็น AB และเพลง 3 ท่อนมี Form เป็น ABC

ศรันย์ นักรบ (2557, น. 108) กล่าวว่า บันไดเสียง (Scale) เป็นการกำหนดและจัดเรียงลำดับของเสียงที่ใช้บรรเลงดนตรีทั้งในทิศทางขึ้นและทิศทางลง ในบางวัฒนธรรมดนตรี บันไดเสียงอาจมีความเรียบง่ายโดยมีเพียงไม่กี่เสียง แต่ในบางวัฒนธรรมอาจมีความซับซ้อน กล่าวคืออาจมีความแตกต่างของเสียงหรือลำดับขั้นของเสียงในบันไดเสียงระหว่างทิศทางขึ้นและทิศทางลง หรือในบางวัฒนธรรมบันไดเสียงอาจเกิดจากการกระจายของเสียงจากกลุ่มเสียงหลัก

ศรันย์ นักรบ (2557, น. 113) กล่าวว่า รูปลักษณ์ของทำนอง (Melodic Texture) หมายถึง โครงร่างของทำนอง มีอยู่หลายรูปแบบดังนี้

1) รูปลักษณ์ทำนองเดี่ยว (Monophonic Texture) หมายถึงดนตรีหรือบทเพลงนั้นมีแนวทำนองหลักเพียงแนวทำนองเดี่ยว

2) รัปลักษณ์สองทำนอง (Homophonic Texture) หมายถึงดนตรีหรือบทเพลงนั้น มีแนวทำนองประสานเสียงแนวทำนองหลัก

3) รัปลักษณ์หลายทำนอง (Polyphonic Texture) หมายถึงดนตรีหรือบทเพลงนั้น มีแนวทำนองหลักมากกว่าสามแนวทำนองขึ้นไป

สธน โรจนตระกูล (2540) กล่าวว่า บทเพลงทั้งหลายทั้งปวงจะมีองค์ประกอบอยู่ 4 ประการได้แก่

1) ลีลาจังหวะ (Rhythm) คือความสั้นยาวของเสียงในระดับต่าง ๆ ที่จะกำหนด หมดหมู่ของทำนองเพลง

2) ทำนองเพลง (Melody) คือการดำเนินอย่างต่อเนื่องกันของเสียงในระดับ สูง ต่ำ และในอัตราสั้น ยาว ต่างกันเป็นช่วงตอนหนึ่งๆ

3) การประสานเสียง (Harmony) คือการวางแนวประสานเสียงเพื่อกำกับแนว ทำนองและทำให้ทำนองมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

4) คีตลักษณ์ (Form) คือรูปแบบหรือโครงสร้างของบทเพลงที่ยึดถือเป็นหลักใน การประพันธ์

สุวัฒน์ ทรงเกียรติ (2542, น. 11) กล่าวว่า เราสามารถวิเคราะห์และแยกแยะ องค์ประกอบทางดนตรีมาได้ดังนี้

- 1) เสียง คือส่วนที่มาสัมผัสโสตประสาทมนุษย์
- 2) จังหวะ คือการเคลื่อนที่ของเสียงดนตรีไปตามเวลา
- 3) ทำนอง คือรูปร่างของเสียงดนตรี
- 4) พื้นผิว คือจำนวนแนวทำนองที่มีอยู่ในเสียงดนตรี
- 5) การประสานเสียง คือความกลมกลืนของเสียงดนตรี
- 6) สีสัน คือคุณภาพของเสียงดนตรี
- 7) รูปแบบหรือคีตลักษณ์ คือสัดส่วนของบทเพลง

เบญจรงค์ กุลสุ (2535, น. 36) กล่าวว่า รูปแบบ (Form) เป็นการจัดสัดส่วนให้เป็น ท่อนหรือตอน โดยกำหนดให้แต่ละตอนมีความยาวเท่า ๆ กัน มีลักษณะสำคัญดังนี้

- 1) แบบเอกบท (Unitary or One Part Form) เป็นเพลงทำนองเดี่ยว
- 2) แบบทวิบท (Binary or Two Part Form) เป็นการกำหนดท่อนเพลงออกเป็น ส่วนใหญ่ๆ ได้เป็น 2 ตอน เช่น A : B หรือ AA : BB

3) แบบตรีพท (Ternary or Three Part Form) เป็นเพลงที่แบ่งออกได้เป็น 3 ตอน สำหรับตอนที่ 1 และ ตอนที่ 3 ทำนองจะเหมือนกัน ส่วนในตอนที่ 2 จะเป็นทำนองที่มีความแตกต่างไปจากตอนที่ 1 และ 3 เช่น A : B : A หรือ AA : BB : AA

อนรรฆ จรรย์ยานนท์ (2537, น. 17) ได้แบ่งลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic movement) ออกเป็น 3 ลักษณะคือ

1) การเคลื่อนที่ของทำนองในแบบเป็นขั้น ๆ (Conjunct movement) เป็นการเดินแนวทำนองจากเสียงหนึ่งไปอีกเสียงหนึ่ง ไม่ว่าจะต่ำกว่าหรือสูงกว่าอย่างเป็นขั้น ๆ โดยใช้เสียงโน้ตในบันไดเสียงของทำนองนั้น ๆ

2) การเคลื่อนที่ของทำนองแบบกระโดด (Disjunction movement) เป็นการเคลื่อนที่ของทำนองตั้งแต่ระยะคู่ 3 ขึ้นไป มี 2 ชนิด คือ

- การกระโดดทำนองระยะขั้นคู่ที่ 3 ไม่ว่าจะขึ้นหรือลง
- การกระโดดคู่กว้างหรือการกระโดดที่ระยะมากกว่าขั้นคู่ที่ 3 ขึ้นไป ไม่ว่าจะกระโดดขึ้นหรือกระโดดลง (Leap) ทั้งนี้ไม่รวมถึงการกระโดดที่เป็นออกเตฟ (Octave) ซึ่งจะถูกพิจารณาเป็นการซ้ำโน้ตเดียวกันในช่วงระดับเสียง (Register) อื่น ๆ

3) การเคลื่อนที่ของทำนองแบบโครมาติก (Chromatic)

พระเจนดุริยางค์ (2509, น. 113) กล่าวว่า จุดพัก (Cadence) หมายถึง การพักประโยคเพลง บทเพลงทุก ๆ บทจะต้องมีประโยค ประโยคหนึ่งจะต้องแบ่งเป็นวรรคตอน ซึ่งสอดคล้องกับ วิลเลียม เลิฟลิวค (1972, p. 69) กล่าวว่า จุดพักหมายถึง จุดพักหรือหยุดเพื่อให้เกิดวรรคตอนทางดนตรี อีริกเทอเลอร์ กล่าวว่าจุดพักที่มีใช้กันโดยทั่วไปมี 4 ชนิด ใช้สำหรับจบประโยคหรือจบเพลง และเป็นจุดพักสำหรับผ่อนคลาย จึงแบ่งจุดพักออกเป็น 2 ประเภท คือ

1) จุดพักแบบสมบูรณ์

1.1) เพอร์เฟค เคเดนซ์ (Perfect Cadence) เป็นการต่อเนื่องของคอร์ด V – I

1.2) เพลกัล เคเดนซ์ (Plagal Cadence) เป็นการต่อเนื่องของคอร์ด IV – I

2) จุดพักแบบไม่สมบูรณ์

2.1) อิมเพอร์เฟค เคเดนซ์ (Imperfect Cadence) เป็นการต่อเนื่องของคอร์ดหลายรูปแบบ เช่น I – V, ii – V, IV – V ที่ใช้น้อยมาก VI – V

2.2) อินเทอร์พเท็ค เคเดนซ์ (Interrupted Cadence) เป็นการต่อเนื่องของคอร์ด V – VI

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข (2551, น. 70) กล่าวว่า ชนิดของ Cadence มีดังต่อไปนี้

1) Perfect Cadence คือจุดพักบทเพลงที่จบสมบูรณ์จะจบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic หรือคอร์ดที่ 1 จะใช้เมื่อจบวรรคประโยคและจบเพลง

2) Imperfect Cadence คือจุดพักบทเพลงที่จบไม่สมบูรณ์จะจบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant หรือคอร์ดที่ 5 จะใช้เมื่อจบวรรคหรือจบประโยคเท่านั้น

ศิริพงษ์ พลอยแก้ว (2546, น. 29) กล่าวว่า การประสานเสียง (Harmony) คือการผสมเสียงหลายเสียงเข้าด้วยกันเพื่อให้ได้เสียงที่ไพเราะ ตามความต้องการของนักประพันธ์ แต่ละกลุ่มเสียงที่นำมาปรุงแต่ง สามารถสร้างอารมณ์ของคนตรีนั้น ๆ ได้ โดยเฉพาะลักษณะการประสานเสียงในแต่ละยุคสมัย สามารถทำให้รูปแบบของเพลงมีลักษณะที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง ในส่วนของการเดินของกลุ่มประสานเสียง มักมีเป้าหมายหรือแนวโน้มที่จะเดินไปหากกลุ่มเสียงประสานอีกกลุ่มหนึ่ง เราเรียกสิ่งที่เกิดขึ้นนี้ว่าปรากฏการณ์ของระบบกฏแจเสียง (Phenomenon tonality)

2. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับการประพันธ์เพลง

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข (2551, น. 100) กล่าวว่า การแต่งเพลงนั้นมีอยู่หลายวิธีด้วยกัน แต่โดยสรุปแล้วมีวิธีแต่งเพลงอย่างง่ายดังนี้

1) แต่งทำนองก่อน แล้วค่อยแต่งเนื้อขึ้นทีหลัง แต่งทำนองก่อนแล้วแต่งเนื้อขึ้นทีหลัง การแต่งเพลงโดยวิธีนี้จะได้บทเพลงที่ไพเราะ รื่นหู ทั้งทำนอง เนื้อร้อง ฟังดูแล้วเป็นเพลง ไม่ใช่ฟังอย่างไรก็เหมือนอ่านกลอนหรือสวดมนต์ โดยมีหลักการแต่งดังนี้

1.1) กำหนดร่างเค้าโครงของทำนองก่อนว่าจะใช้แบบไหน ใช้เครื่องหมายกำหนดจังหวะอย่างไร และเป็นเพลงแบบใด

1.2) กำหนดระดับเสียง การที่จะกำหนดระดับเสียงได้นั้นจะต้องรู้ว่าแต่งให้ใครร้องก่อนรวมทั้งขนาดพิคัดของเสียง (Range) ด้วย

1.3) กำหนดรูปร่างหรือลายเส้นของทำนอง

1.4) กำหนดคอร์ดในบทเพลง พร้อมกับเขียนแนวร่างทำนองหยาบๆ

1.5) ชัดเกลตาตกแต่งทำนองตาม Rhythmic ที่กำหนดไว้ และชัดเจนการเคลื่อนไหวของทำนองไปตาม Melodic line

1.6) ตกแต่งทำนองตามหลักแบบฟอร์มของบทเพลง การเคลื่อนไหวทำนอง และการกลาทำนอง

2) แต่งเนื้อร้องขึ้นก่อน แล้วแต่งทำนองขึ้นทีหลัง การแต่งเพลงวิธีนี้ไม่ผู้ดีนัก เพราะจะได้เพลงที่ไม่ค่อยถูกต้องตามแบบฟอร์มของบทเพลง นอกจากจะเป็นผู้ที่มีความรู้ทางด้าน การประพันธ์ดนตรีอย่างดีอยู่แล้ว จึงจะทำให้ได้บทเพลงที่ดี แต่การแต่งเพลงวิธีนี้ก็เป็นที่นิยมมาก ที่สุดในบรรดานักแต่งเพลงของไทย เพลงที่แต่งเนื้อร้องก่อนแล้วจึงแต่งทำนองเรียกว่า Art song ตัวอย่างเพลงที่แต่งแบบนี้เช่น เพลงสยามมานุสติ

3) แต่งทำนองและเนื้อร้องไปพร้อม ๆ กัน วิธีนี้เป็นวิธีที่ยากพอสมควร อย่างไรก็ตาม วิธีนี้จะได้บทเพลงที่ไพเราะกว่าวิธีที่ 2 และบางทีอาจจะดีกว่าวิธีที่ 1 ก็ได้ เพราะเมื่อแต่งเนื้อ ร้องหรือทำนองแล้ว ถ้าเกิดไม่สัมพันธ์กัน ก็แต่งใหม่หรือแก้ไขได้ทันที แต่ข้อเสียคือ มักจะแต่งไป ตามอารมณ์ จนบางครั้งทำให้ไม่ถูกแบบฟอร์มของบทเพลง หรือไม่ถูกรูปแบบในการประพันธ์บท กลอน

สมชาย อมะรักษ์ (2529, น. 57) ได้อธิบายถึงการแต่งเพลงไว้ 3 วิธี ดังนี้

1) แต่งเนื้อเพลงก่อนแล้วใส่ทำนอง วิธีนี้มักใช้กับเพลงที่ต้องการให้ความหมาย ของเนื้อเพลงเด่นมาก เมื่อแต่งเนื้อเสร็จแล้วก็ใส่ทำนองให้เหมาะกับเนื้อหานั้นๆ หรืออาจนำเอาเค้า โคลงกลอนที่มีความไพเราะมาใส่ในทำนอง

2) แต่งทำนองก่อนแล้วใส่เนื้อเพลง วิธีนี้จะทำให้ทำนองเด่นมาก เมื่อแต่งทำนอง เสร็จแล้วใส่เนื้อร้องตามทำนองนั้น ผู้เขียนโน้ตไม่ได้ก็อาจจะมีปัญหาอยู่บ้าง คือ นึกทำนองได้แล้ว ลืม เพราะเขียนโน้ตไม่ได้ วิธีแก้ไขคือ ทำเสียงทำนองอัดเทปไว้แล้วส่งไปให้ผู้เขียนโน้ตบันทึกไว้

3) แต่งเนื้อและทำนองพร้อมกัน วิธีนี้ประหยัดเวลาดี คือ แต่งเนื้อและทำนอง พร้อมกันไปเลย วิธีนี้อาจจะเหมาะสำหรับผู้ที่เริ่มแต่งเพลง ขณะที่แต่งต้องนึกถึงการเคลื่อนที่ของ ทำนองที่มีการโต้ตอบกันเป็นวรรค เริ่มจากวรรคถามและตอบด้วยวรรคคำตอบ

ไพรัช มากกาญจนกุล (2535, น. 62) ได้อธิบายวิธีการแต่งเพลงไว้ว่า การแต่งเพลงมี อยู่หลายวิธีด้วยกัน แต่โดยสรุปแล้ว มีดังต่อไปนี้

1) แต่งทำนองก่อนแล้วแต่งเนื้อขึ้นทีหลัง การแต่งเพลงโดยวิธีนี้จะได้บทเพลงที่ ไพเราะ รื่นหู ทั้งทำนอง เนื้อร้อง ฟังดูแล้วเป็นเพลง ไม่ใช่ฟังอย่างไรก็เหมือนอ่านกลอนหรือสวด มนต์

2) แต่งเนื้อร้องขึ้นก่อน แล้วแต่งทำนองขึ้นทีหลัง การแต่งเพลงวิธีนี้ไม่ผู้ดีนัก เพราะจะได้เพลงที่ไม่ค่อยถูกต้องตามแบบฟอร์มของบทเพลง นอกจากจะเป็นผู้ที่มีความรู้ทางด้าน การประพันธ์ดนตรีอย่างดีอยู่แล้ว จึงจะทำให้ได้บทเพลงที่ดี แต่การแต่งเพลงวิธีนี้ก็เป็นที่นิยมมาก ที่สุดในบรรดานักแต่งเพลงของไทย เพลงที่แต่งเนื้อร้องก่อนแล้วจึงแต่งทำนองเรียกว่า Art song

3) แต่งทำนองและเนื้อร้องไปพร้อม ๆ กัน เป็นที่นิยมกันไม่น้อย อย่างไรก็ตามวิธีนี้จะได้บทเพลงที่ไพเราะกว่าวิธีที่ 2 และบางทีอาจจะดีกว่าวิธีที่ 1

ถนนอม งามทรัพย์ (2542, น. 210) ได้อธิบายถึงหลักการแต่งเพลงไว้ว่า การแต่งเพลงมี 3 วิธี คือ

1) แต่งเนื้อเพลงก่อน โดยใช้เนื้อเพลงสามารถสื่อความหมาย และมีความเป็นไปได้ตามความประสงค์

2) แต่งทำนองก่อน โดยวิธีฮัมเสียงหรือใช้เครื่องดนตรีประกอบการเคาะจังหวะ วิธีนี้จะได้ท่วงทำนองที่ไพเราะ

3) แต่งเนื้อร้องและทำนองไปพร้อม ๆ กัน การแต่งวิธีนี้ผู้ประพันธ์ต้องเป็นผู้ที่มีอารมณ์เพลงในตัว หรือไม่ก็ต้องเป็นนักดนตรีมาก่อน

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข (2551, น. 64) ได้อธิบายหลักและวิธีการเขียนทำนองเพลงอย่างง่าย ดังนี้

1) Antecedent – Consequence คือการเขียนแบบถามตอบกัน อาจจะมี 2 ห้องหรือ 4 ห้อง ถามตอบกัน โดยวรรคถามจะจบด้วยโน้ตในคอร์ด Dominant และวรรคตอบจบด้วยโน้ตในคอร์ด Tonic

2) Repeat คือการซ้ำยกทีมนั้น จะเหมือนกันทั้ง 2 วรรค ทั้ง Melody และ Harmony

3) Inversion คือการซ้ำโดยการพลิกกลับวรรคที่ซ้ำกันนั้น จะเคลื่อนที่ไปในทิศทางตรงกันข้าม แต่รูปแบบการเคลื่อนที่เหมือนกันคือ โด กับ ลา ในวรรคแรก เคลื่อนเป็นคู่ 3 และ ฟา กับ ลา ในวรรคหลังก็เคลื่อนเป็นคู่ 3 เช่นเดียวกัน เพียงแต่เคลื่อนไปในทิศทางตรงกันข้าม

4) Sequence คือการซ้ำโดยการเปลี่ยนระดับเสียง ซึ่งอาจจะซ้ำในระดับเสียงสูงหรือต่ำลงก็ได้

5) Augmentation คือการซ้ำ โดยการขยายอัตรา อาจซ้ำโดยขยายเป็นจำนวนเท่าเท่า ก็ขึ้นอยู่กับความประสงค์ของผู้แต่ง

6) Diminution คือการซ้ำ โดยการลดอัตราวิธีนี้เช่นเดียวกับ Augmentation

7) Fragmentation คือการซ้ำเฉพาะส่วน โดยการซ้ำส่วนใดส่วนหนึ่งของวรรคแรก อาจจะทำสั้นหรือยาวก็ได้ตามความเหมาะสม

8) Decoration คือการซ้ำโดยประดับตกแต่ง เป็นการนำส่วนหนึ่งส่วนใดของวรรคแรก มาดัดแปลงเปลี่ยนอัตราจังหวะใหม่

9) Retrogression คือการซ้ำ โดยการถอยกลับ คือจะซ้ำจากข้างหลังของวรรคมา โดยซ้ำทีละตัวและรักษาอัตราจังหวะเดิม

3. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับเพลงไทยสากล

สุกรี เจริญสุข (2538, น. 121) ได้ให้ความหมายของเพลงไทยสากลว่า บทความวิจารณ์ เพลงดนตรีสมัยนิยมในแนวเพลงไทยสากล พูดถึงเพลงสากลแล้ว สากลในที่นี้หมายถึง เพลงที่มีเนื้อร้องเป็นเพลงไทยแต่มีลีลาการขับร้อง การบรรเลงดนตรีประกอบเป็นสากล โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงสมัยนิยมที่เป็นเพลงของอเมริกัน ทั้งรูปแบบที่ใส่เนื้อร้องไทยแทนภาษาอังกฤษ ใช้ดนตรีดั้งเดิมทั้งหมด หรือเพลงที่นำมาปรุงแต่งใหม่ก็ตาม เป็นเพลงที่อยู่ในรูปแบบเพลงสากลทั้งสิ้น

พระเจนดุริยางค์ (2536, น. 36) ได้กล่าวถึงรูปแบบของเพลงไทยสากลไว้เป็น 3 ประเภท ดังนี้

1) บทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นจากทำนองเพลงไทยเดิม หรือที่ดัดแปลงมาจากทำนองเพลงไทยเดิม แต่หุ้มห่อไปด้วยการประสานเสียงตามหลักวิชาการประสานเสียง มีการขับร้องเป็นภาษาไทยหรือไม่ก็ตาม และจะใช้บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากล

2) บทเพลงที่ประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่โดยใช้หลักบันไดเสียง ลีลา ท่วงทำนอง ซึ่งได้รับอิทธิพลจากเพลงไทยเดิมอยู่ มีประโยควรรคตอนวางไว้ตามหลักของการประพันธ์เพลงสากล มีการประพันธ์เสียงประกอบตามหลักของวิชาการประสานเสียง จะมีการขับร้องเป็นภาษาไทยหรือไม่ก็ตาม และจะใช้บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากล

3) บทเพลงที่ประพันธ์ทำนองขึ้นใหม่โดยใช้หลักบันไดเสียงของชาวยุโรป มีประโยค วรรคตอนวางไว้ตามหลักของการประพันธ์เพลง การประสานเสียงประกอบตามหลักของวิชาการประสานเสียง จะมีการขับร้องเป็นภาษาไทยหรือไม่ก็ตาม และจะใช้บรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากล

วัลลภา เทพหัสดิน ณ อยุธยา (2527, น. 8) ได้กล่าวถึงลักษณะของเพลงไทยสากลที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีของสากลว่า

1) เป็นไปตามลีลาของตัวโน้ตดนตรีสากล โดยมีทั้งเสียงธรรมชาติและเสียงครึ่ง (ชาร์ปและแฟลท) จึงทำให้ฟังดูคล้ายไปทางเพลงสากล

2) มีการแบ่งท่อนเพลงตามลักษณะมาตรฐานเพลงสากลตะวันตก ซึ่งส่วนใหญ่จะแบ่งเพลงออกเป็นประเภทเพลง 2 ท่อน และประเภทเพลง 4 ท่อนซึ่งได้กำหนดมาตรฐานแต่ละเพลงมีความยาว 32 ห้อง

3) การใช้จังหวะของเพลงสากล ซึ่งแบ่งออกเป็นประเภทจังหวะบอลล์รูม เช่น จังหวะวอลท์ สโลว์ ควิกสเตป แทงโก้ เป็นต้น จังหวะลาตินอเมริกา เช่น ชะชะซ่า แซมบา คาลิปีโต เป็นต้น หรือจังหวะร็อค เช่น ร็อคแอนด์โรล โซล บอสโนวา ดิสโก เป็นต้น

4) การใช้ทำนองเพลงสากลมาประพันธ์คำร้องเป็นภาษาไทย เช่น การตัดทำนองของเพลงคลาสสิกบางเพลง หรือ นำทำนองเพลงยอดนิยมของประเทศต่าง ๆ มาใส่คำร้องเป็นภาษาไทย ตลอดถึงการใส่คำร้องหรือถอดความโดยตรงซึ่งได้ปรากฏอยู่มากมายในปัจจุบัน

ปัญญา รุ่งเรือง (2521, น. 112) ได้กล่าวถึง ผลของรูปแบบของเพลงไทยสากลที่สร้างมาจากเพลงไทยเดิม มีอยู่ 3 ประการ คือ

1) ทำให้เพลงไทยคลาสสิกแพร่หลายทั่วไปในหมู่มชนทั่วไป โดยเฉพาะวัยรุ่นนี้ ร้องเพลงไทยสากล

2) ทำให้เกิดความชื่นชอบขึ้นในหัวใจคนฟังโดยไม่รู้ตัว พวกเด็ก ๆ เข้าใจว่าเป็นทำนองเพลงไทยสากล ครั้นฟังไปร้องไปจนติดใจแล้วก็เท่ากับฟังและร้องเพลงไทยเดิม

3) ทำให้ปลูกฝังเพลงไทยคลาสสิกในหมู่เยาวชนงายขึ้น เพียงแต่แนะนำว่า เพลงที่เขาชอบอยู่นั้นเป็นเพลงไทยเดิม แล้วบรรเลงให้เขาฟังก็จะเข้าใจถึงความงดงามของเพลงไทยคลาสสิกได้ดีทีเดียว

มัญญ พลอยประดับ (2549, น. 8) ได้ให้ความหมายของเพลงไทยสากลว่า เพลงไทยสากลหมายถึงเพลงที่มีลักษณะแนวดนตรีเป็นสากลผสมผสานกับคำร้องที่เป็นภาษาไทย (ซึ่งไม่รวมถึงเพลงลูกทุ่งและเพลงพื้นบ้าน)

สำเร็จ คำโอง (2552, น. 189) ได้ให้ความหมายของลักษณะเพลงไทยสากลว่า ลักษณะของเพลงไทยสากลแต่ละประเภทมีดังนี้

1) เพลงประกอบละครจันทโรภาส แบบของครูพรานบูรณ์ มีต้นตอมาจากเพลงไทยแท้ ใสเนื้อเดิม การขับร้องยังมีลีลาเพลงไทยเดิมอยู่ แต่ใช้เครื่องดนตรีฝรั่งบรรเลงสนับสนุน

2) เพลงประกอบภาพยนตร์ แบบของเรือโท มานิต เสนะวิณิน มีต้นตอมาจากเพลงไทยเนื้อเดิม ใช้เครื่องดนตรีฝรั่งบรรเลงสนับสนุน การขับร้องยังมีสำเนียงไทยเดิมอยู่

3) เพลงประกอบภาพยนตร์ แบบของทำนผู้หญิงหม่อมหลวง พวงร้อย อภัยวงศ์ และพระเจ้าบรมวงศ์เธอพระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล มีต้นตอมาจากดนตรีคลาสสิก (เปียโน) มีสำเนียงฝรั่ง ลีลาการขับร้องเป็นสำเนียงภาษาหนังสือ

4) เพลงรำวง มีต้นตอมาจากเพลงพื้นบ้านพื้นเมือง ผสมผสานกับเพลงไทยแท้หรือเพลงไทยเดิม จึงมีลีลาของเดิมอยู่ เมื่อคลี่คลายเป็นเพลงชีวิต จะมีสำเนียงพื้นบ้านเพิ่มขึ้น

5) เพลงสังคีตสัมพันธ์และเพลงสังคีตประยุกต์ เป็นเพลงไทยแท้เนื้อเต็ม การขับร้องมีสำเนียงไทยแท้ผสมผสานกับสำเนียงภาษาหนังสือ

6) เพลงสุนทราภรณ์ ผสมผสานทั้งเพลงไทยแท้ เพลงแจ๊ซ เพลงพื้นบ้าน และ เพลงป๊อปปูลาร์ฟรัง แต่ลีลาการขับร้องเป็นแบบเพลงไทยแท้เนื้อเต็ม มีเนื้อที่ดงามพอเหมาะ

7) เพลงลูกกรุง มีที่มาเหมือนเพลงสุนทราภรณ์ แต่ลีลาการขับร้องเป็นภาษาหนังสือสำเนียงคนกรุงเทพฯแท้ ดนตรีสำเนียงฟรัง

8) เพลงลูกทุ่ง คล้ายมาจากเพลงรำวงและเพลงพื้นบ้าน แต่สังคีตลักษณะเป็นแบบเดียวกันกับเพลงลูกกรุง ลีลาการขับร้องเป็นแบบเพลงพื้นบ้าน สำเนียงดนตรีแต่ดั้งเดิมนั้นเป็นแบบ Monophony คล้ายกับแตงวงชาวบ้าน ภายหลังจึงพัฒนาขึ้น มีสำเนียงดนตรีเหมือนกับเพลงลูกกรุง

9) เพลงลูกเตศ เป็นเพลงที่ลอกเลียนฟรัง (หรือจีน หรือมาเลย์) ทั้งทำนองเพลง ทารประสานเสียง จังหวะ และลีลาการขับร้อง สำเนียงติดภาษาพูดร่วมสมัย เช่น ภาษาแสลง ไม่เครียดเรื่องชั้นทลักษณ์ แต่เน้นที่สังคีตลักษณะและการสื่อความหมายภาษาวัยรุ่นร่วมสมัย

สมาน กาญจนผลิน (2538, น. 30) ได้ให้ความหมายของเพลงไทยสากลว่า เพลงไทยสากลประดิษฐ์ขึ้นจากเพลงไทยเดิม งานของสมาน กาญจนผลินประเภทนี้ กล่าวได้ว่าเป็นงานอนุรักษ์เพลงไทยแท้ของเก่าในรูปแบบหนึ่ง โดยนำเพลงเหล่านั้นมาบรรเลงในแนวสากล เปลี่ยนกฎแจเสียง ปรับจังหวะ แต่คงไว้ซึ่งลีลาไทยแท้ ไม่ตัดทอน หรือตัดต่อให้ของเดิมขาดหรือเกินไป จากเดิม จึงมิได้เป็นการทำลายเพลงหลายเพลงที่นิยมในการลีลาศทุกจังหวะ

4. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับเพลงร่วมสมัย

วีระชาติ เปรมานนท์ (2537, น. 4) กล่าวว่า ดนตรีร่วมสมัย หมายถึงดนตรีที่ใช้ทำนอง ลีลา สำเนียง สีส่น และความรู้สึกแบบไทยในแบบใดแบบหนึ่งหรือแบบผสมผสาน ไม่จำกัดประเภทของเครื่องดนตรีที่ใช้ คีตลักษณ์ ทฤษฎี หลักการ และวิธีการประพันธ์ โดยสามารถจำแนกตามลักษณะวิธีการประพันธ์ได้ดังนี้

1) การนำทำนองไทยมาเรียบเรียงเสียงประสานและแนวบรรเลงใหม่ โดยใช้หลักการและเครื่องดนตรีสากลส่วนใหญ่มักจะไม่มีเปลี่ยนแปลงแก้ไขทำนองและจังหวะ โดยเฉพาะอัตราสั้นยาวของบทเพลงที่กำหนดไว้โดยจังหวะหน้าทับ

2) การนำทำนองเพลงไทยมาเรียบเรียงและประสานเสียงด้วยหลักของดนตรีตะวันตกโดยหลักการของดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกทั่วไป จากการวิจัยพบว่าโครงสร้างของ

ทำนองเพลงส่วนใหญ่จะประกอบด้วยโน้ตสำคัญที่เป็นหลักประมาณ 5 เสียง เรียกว่าบันไดเสียงแบบเพนทาโทนิค

3) การนำหลักและสำเนียงพื้นฐานของเพลงไทยมาเป็นโครงสร้างหลักในการประพันธ์

ณรงฤทธิ ธรรมบุตร (2552, น. 197) กล่าวว่า นักประพันธ์เพลงร่วมสมัยของไทย ได้พยายามเสนอแนวคิดดนตรีในกระแสนดนตรีโลก โดยการผสมผสานเครื่องดนตรีไทยให้เข้ากับวงออร์เคสตราของตะวันตก นักประพันธ์ร่วมสมัยของไทยที่ควรกล่าวถึงคือ บรูซ แกสตัน ผู้ซึ่งได้ประพันธ์เจ้าพระยาคอนแวนต์ใน พ.ศ. 2525 เนื่องในโอกาสฉลองกรุงรัตนโกสินทร์ครบรอบ 200 ปี โดยคอนแวนต์โตบนี้ประพันธ์ขึ้นโดยอาศัยลักษณะภูมิศาสตร์และประวัติศาสตร์ของแม่น้ำเจ้าพระยาเป็นแนวความคิดหลักของบทเพลง กล่าวคือแม่น้ำทั้ง 4 สายแห่งภาคเหนือได้แก่ ปิง วัง ยม น่าน ได้ไหลมาบรรจบกันเกิดเป็นแม่น้ำเจ้าพระยาขึ้น ในการแสดงจริงผู้ประพันธ์ได้กำหนดให้มีวงเจ้าพระยาบรรเลงอยู่ที่เวทีของห้องแสดงและรายล้อมผู้ฟังทั้ง 4 ทิศ ด้วยวงปิง วัง ยม น่าน โดยจะบรรเลงพร้อมกันบ้าง บรรเลงทีละวงบ้าง บางครั้งก็หมุนวนกันเปรียบเสมือนกระแสน้ำที่ไหลรวมกันเป็นแม่น้ำสายใหญ่

งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ญาณเทพ อารมณฺ์อุ่น (2554, น. 265) ได้วิเคราะห์เพลงของ จรัล มโนเพ็ชร จำนวน 16 เพลง พบว่ารูปแบบการประพันธ์ ส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลมาจากเพลงพื้นบ้านล้านนา (เพลงซอ) ผสมผสานดนตรีลูกทุ่งตะวันตก (คันทรี่) ได้อย่างลงตัว ด้วยความสามารถในด้านการประพันธ์บทกลอน เทคนิคการเขียนเรื่องเล่าและการเสนอแนวคิดต่าง ๆ ในบทเพลงบวกกับความสามารถทางด้านดนตรีพื้นเมืองและดนตรีสากล จนกลายเป็นรูปแบบดนตรีเฉพาะตัว “โฟล์คซองคำเมือง” ด้วยการใช้ภาษาคำเมืองในการประพันธ์เนื้อร้อง เนื้อหาส่วนใหญ่เป็นเรื่องราวที่จรัลได้สัมผัสมาจากประสบการณ์จริง เรื่องเล่าขาน จินตนาการที่สร้างขึ้นตลอดจนทัศนคติต่อเรื่องราวนั้นๆ เป็นส่วนผสมที่ลงตัวกับดนตรีที่ถูกสร้างขึ้นมาจากธรรมเนียมทางดนตรีของจรัลที่สั่งสมประสบการณ์มาทั้งชีวิต ตลอดจนแนวคิดในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมที่ถ่ายทอดลงในบทเพลง ด้วยการนำทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนาและเครื่องดนตรีพื้นเมือง มาสร้าง อัตลักษณ์ให้กับดนตรีของเขาได้อย่างลงตัว

รัฐภูมิ ช่างเจรจ (2546, น. 338) ได้วิเคราะห์เพลงของ ไพบูลย์ บุตรชั้น พบว่า ไพบูลย์ บุตรชั้น มีวิธีการประพันธ์เพลงโดยนำอักษร C D E F A B มาใช้ในการจำระดับเสียงของทำนอง นอกจากนี้เพลงที่ประพันธ์ส่วนมากรูปแบบของเทอนารี (Ternary Form) 12 เพลง และแบบไม่มีการซ้ำทำนอง (Non Repetition) 1 เพลง การเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในรูปแบบตามขั้น (Conjunct Motion) และข้ามขั้น (Disjunct Motion) โดยเฉพาะอย่างยิ่งการเคลื่อนที่เหล่านี้ ยังมีเทคนิคการนำโน้ตผ่าน (Passing Note) เทคนิคการใช้จุดพัก (Cadence) มาประกอบการประพันธ์ เพื่อให้ทำนองเกิดความสมดุลมีความต่อเนื่อง รูปแบบของคำร้องนั้นอยู่ในลักษณะของบทร้อยกรอง คำร้องที่นำมาใช้แต่ละเพลงล้วนมีความหมายดี ทำให้ผู้ฟังเกิดจินตภาพได้ง่าย

ไพบูลย์ บุตรชั้น มีเทคนิคในการแต่งคำร้องให้น่าสนใจดังนี้

- ท่อนที่ 1 ดึงดูดความสนใจ ฟังแล้วกระทบความรู้สึกของผู้ฟังทันที
- ท่อนที่ 2 เหมือนเพลงทั่วๆ ไป
- ท่อนที่ 3 ต้องทำให้เป็นจุดสนใจ
- ท่อนที่ 4 ต้องทำให้อยู่ในความทรงจำ คมคาย ประทับใจ

ชจรพรรณ แก้วสุวรรณ (2546, น. 223) วิจัยเรื่อง การศึกษาวิเคราะห์ชีวประวัติและเทคนิคการประพันธ์เพลงไทยสากลของ สุรพล โทณะวณิก พบว่ารูปแบบการประพันธ์เหมือนกับเพลงไทยสากลทั่วๆ ไป ผลงานทุกเพลงใช้แรงบันดาลใจจากประสบการณ์ชีวิตโดยตรงของตน มากำหนดเนื้อหาเป็นเรื่องราวตามจินตนาการ การประพันธ์เพลง ประพันธ์คำร้องกับทำนองไปพร้อมกัน การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นแบบขั้นคู่เสียงแคบๆ สลับกับขั้นคู่เสียงกว้างด้วยทำนองที่สอดคล้องกัน

จิรศักดิ์ จิตตบุตร (2542, น. 386) ได้วิเคราะห์เพลงที่ประพันธ์โดย พยงค์ มุกดา ได้ผลการวิเคราะห์ดังนี้ การศึกษาชีวประวัติของ พยงค์ มุกดา พบว่าท่านเป็นผู้ที่มีความรู้ด้านภาษาไทย มีความมานะพยายามในการจดจำวิธีการแต่งเพลงแบบครุพักลักจำ มีประสบการณ์ทางตรงทางด้านดนตรีจากการแสดงกิจกรรมต่างๆ ผลการวิเคราะห์ทำนองเพลงพบว่า โครงสร้างของทำนองสร้างจากวลีสั้นๆ 2 วลี ที่บรรจุอยู่ในห้องเพลงต่างๆ เสียงที่จับวลี ให้ความรู้สึกเหมือนเป็นวลีถามและวลีตอบอย่างสอดคล้องกัน การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงใช้ขั้นคู่เสียงที่สำคัญได้แก่ ขั้นคู่ 2, 3, 6 เมเจอร์ จังหวะทำนองใช้รูปแบบจังหวะกระโดด จังหวะสม่าเสมอและจังหวะเสียงยาว การใช้คำร้องมีการเลือกคำร้องที่มีความสอดคล้องกับเสียงของทำนอง รูปแบบทำนอง การเลือกคำเพื่อเน้นความหมาย การใช้คำเพื่อเน้นความรู้สึก การใช้คำมีความหมายเหมาะสมกับเนื้อร้องและการใช้คำเพื่อจินตนาการ

ประยูร ลิมสุข (2542, น. 173) ได้วิเคราะห์เพลงเพื่อชีวิตวงคาราวาน ได้ผลการวิเคราะห์ ดังนี้

1) เนื้อร้องจะมุ่งบรรยายให้เห็นถึงสภาพสังคมการเมือง ความรัก ความคิดถึง ความผูกพัน ปัญหาแรงงาน กรรมกร เสรีภาพ อธิปไตย สงครามและสันติภาพ โดยชี้ให้เห็นถึงปัญหาและเสนอแนวทางแก้ไข

2) คีตลักษณะเพลงเพื่อชีวิตวงคาราวานมีรูปแบบการประพันธ์ประเภททำนองเดี่ยว โบนารีฟอร์มและเทอนารีฟอร์ม โดยยึดเนื้อร้องเป็นหลัก ซึ่งถือเป็นเอกลักษณ์ของวงคาราวาน

3) ทำนอง ได้มีการนำทำนองเพลงพื้นบ้านอีสานมาใช้ในการประพันธ์ บางบทเพลงใช้บันไดเสียงเพนทาโทนิค และบางเพลงใช้บันไดเสียงของคนตรีตะวันตก

4) คอร์ดที่นำมาใช้กับแนวทำนองได้แก่ คอร์ดชั้นเอกและคอร์ดชั้นโท มีลักษณะการนำมาใช้ที่เรียบง่าย

5) การประสานเสียง ได้รับอิทธิพลจากดนตรีพื้นบ้านของชาวอเมริกัน และมีการนำเครื่องดนตรี อคูสติคกีตาร์ ไวโอลินและฮาโมนิการ์ มาบรรเลงผสมกับเครื่องดนตรีพื้นบ้านอีสานคือพิณและแคนได้อย่างกลมกลืน

6) บันไดเสียง ใช้บันไดเสียงเมเจอร์ บันไดเสียงไมเนอร์และบันไดเสียงเพนทาโทนิค ซึ่งเป็นลักษณะเฉพาะของคนตรีเอเชียมาใช้ในการประพันธ์

สุทธิศักดิ์ ภัคดีเทวา (2542, น. 179) ได้วิเคราะห์เพลงในละครเพลงของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ ผลการศึกษาพบว่า บทเพลงเหล่านี้เป็นเพลงไทยที่นำวิถีคิด วิธีประพันธ์แบบตะวันตกมาปรับใช้ในระดับต่าง ๆ กัน โครงสร้างใช้รูปแบบของเพลงตะวันตก แนวทำนองใช้โน้ตกลุ่มเพนทาโทนิคแบบไทยเป็นหลัก ทำนองส่วนใหญ่จะเน้นคำร้องมีการใช้ทำนองแบบไทยที่เรียบง่าย จังหวะนิยมใช้กลุ่มจังหวะและการเลือนจังหวะหนักในห้อง

ดิเรก ทศมาลัย (2545, น. 155) ได้ทำการวิเคราะห์การประพันธ์เพลงของ พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์ พบว่าวิธีการประพันธ์ทำนองของพิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์ จะเป็นการเขียนทำนองในประโยคถามและตอบ ที่มีลักษณะของริทึมมิคแพทเทิร์นที่เหมือนกัน นั่นเป็นเพราะว่าผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์เนื้อร้องขึ้นก่อนแล้วจึงประพันธ์ทำนอง ซึ่งจะแตกต่างจากหลักการประพันธ์ของตะวันตก ที่จะประพันธ์ทำนองขึ้นก่อน ทำนองส่วนใหญ่เป็นโน้ตในคอร์ด มีการกล่าทำนองโดยใช้โน้ตนอกคอร์ดทำให้แนวทำนองเดินไปอย่างต่อเนื่องกัน ในด้านโครงสร้างของทำนองพบว่า มีทั้งที่อยู่ในแบบฟอร์มและไม่อยู่ในแบบฟอร์ม ขึ้นอยู่กับเนื้อร้องจะพาไป

นิธิพันธุ์ สุวรรณรงค์ (2549, น. 262) ได้ศึกษาวิเคราะห์ผลงานเพลงไทยลูกทุ่งประพันธ์โดยสลา คุณวุฒิ พบว่าทำนองของเพลงจัดอยู่ในรูปแบบทวิบาท (Binary Form) กลุ่มเสียงของทำนองที่พบมากที่สุดอยู่ในโหมดดอเรียน (Dorian Mode) และบันไดเสียงไดอาโทนิค (Diatonic Scale) ลักษณะของทำนองเพลงในแต่ละท่อนสามารถแบ่งส่วนย่อยได้ตั้งแต่ 2 – 4 วลี ทำนองในวลีส่วนต้นมักจะถูกนำมาใช้อีกในรูปแบบเดิม หรืออาจมีการปรับปรุงแล้วนำมาใช้ ด้านคำร้องพบว่าลักษณะคำร้องเป็นวรรณกรรมประเภทกลอนตลาด ซึ่งคล้ายกลองสุภาพ มีคำไม่แน่นอนผันแปรไปตามความเหมาะสมของทำนองเพลง จุดเด่นในการประพันธ์คำร้องพบว่า ผู้ประพันธ์มีความสามารถในการเลือกใช้คำต่าง ๆ ซึ่งได้แก่ คำอุปมา คำร่วมสมัย มีคำซ้อนให้เกิดความหมายชัดเจน ไพเราะ ทำให้เกิดความสะเทือนใจ

พงศธร รุจิวิวัฒน์กุล (2549, น. 336) ได้ศึกษาวิเคราะห์เพลงวงบอยไทย พบว่า วงบอยไทยเป็นวงดนตรีร่วมสมัยที่เกิดจากการนำเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากลมาบรรเลงเข้าด้วยกัน มีรูปแบบของดนตรีที่ผสมผสานกันอยู่หลายประเภท โครงสร้างของทำนองมีลักษณะที่หลากหลายไปในแต่ละเพลง บางเพลงมีลักษณะที่เรียบง่าย เป็นประโยคถาม ประโยคตอบที่มีทำนองคล้ายกันเป็นส่วนใหญ่ และมีการซ้ำ การซ้ำควง การแปร แบบเพลงโดยทั่ว ๆ ไป

ถาวร วัฒนบุญญา (2552, น. 352) ได้ทำการวิเคราะห์เพลงพูดของเพลิน พรหมแดน ได้ผลการวิเคราะห์ดังนี้

1) เพลงที่ใช้ในการศึกษาทั้ง 12 เพลง อยู่ในบันไดเสียงเมเจอร์ 5 เพลง อยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์ 6 เพลง และเพลงที่ใช้ทั้งบันไดเสียงเมเจอร์และบันไดเสียงไมเนอร์ในเพลงเดียวกัน 1 เพลง เพลงส่วนใหญ่เป็นเพลงที่มีอัตราจังหวะเร็ว

2) การขับร้องนั้น ใช้วิธีการขับร้องที่หลากหลาย คือ เน้นหนักเบา เน้นคำเฉพาะบางคำที่สำคัญเป็นพิเศษ นุ่มนวล ตัดพ้อ เสียใจ ออดอวน วิงวอนเพื่อให้เกิดความไพเราะและความหมายชัดเจน

3) มีการแทรกบทพูด ปรากฏอยู่ในแต่ละท่อนของบทเพลง ประเภทของการพูดพบว่าเป็นการพูดในลักษณะการสนทนาที่จัดให้มีขึ้นเป็นท่อน ๆ เป็นการสนทนากันระหว่างชายกับชาย การพูดแบบเชิญชวน การพูดแบบการพากย์ฟุตบอล การพูดคนเดียวในแบบโฆษณาสินค้า และการพูดที่มีลักษณะอารมณ์ขัน

4) ทำนองเพลงมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว คือมีบทพูดต่อท้ายท่อนเพลง การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นลักษณะการเคลื่อนที่ไปในทิศทางที่ดี

มานพ วิสุทธิแพทย์ (2552, น. 19) ได้ทำการวิจัยองค์ความรู้ศิลปป็นแห่งชาติ นายจรัส อาจนรงค์ เพื่อศึกษาประวัติศิลปป็น และผลงานทางด้านดนตรีไทย เพื่อสังเคราะห์องค์ความรู้ทางด้านดนตรีไทยและเผยแพร่องค์ความรู้ด้านดนตรีไทย ครูจรัส นับได้ว่าเป็นปรมจารย์ด้านดนตรีไทยที่มีความรู้เป็นที่ยอมรับกันในหมู่นักดนตรีไทยว่าท่านเป็น “คลัง” หรือ “ธนาคารดนตรีไทย” ได้แก่ องค์ความรู้ทางด้านบทเพลง องค์ความรู้ทางด้านการปฏิบัติ และองค์ความรู้ทางด้านการนำไปใช้ การบูรณาการองค์ความรู้ นำองค์ความรู้ที่ได้ จัดทำฐานคลังข้อมูลทางวัฒนธรรม



บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้ เป็นการศึกษาวิจัยเชิงพรรณนาวิเคราะห์ โดยเริ่มต้นจากผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารตำรางานวิชาการ เอกสารงานวิจัย เอกสารสิ่งพิมพ์ วิทยุทัศน์ และผู้ที่มีประสบการณ์โดยตรง เพื่อให้การศึกษาวิจัยบรรลุตามวัตถุประสงค์ ผู้วิจัยได้กำหนดแนวทางเป็นขั้นตอนการวิจัย ดังนี้

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล
2. ขั้นศึกษาข้อมูล
3. เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัย
4. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล
5. สรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

ขั้นรวบรวมข้อมูล

1. รวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรางานวิชาการ บทความ และเอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ดังนี้

- 1.1 วิทยานิพนธ์และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการศึกษาวิเคราะห์เพลง
- 1.2 ตำราวิชาการที่เกี่ยวข้องกับหลักการประพันธ์เพลงและการเรียบเรียงเสียงประสาน
- 1.3 บทความ บทวิเคราะห์
- 1.4 โน้ตเพลงของ ประภาส ชลศรานนท์

2. รวบรวมข้อมูลจากแผ่นซีดี (CD) แผ่นดีวีดี (DVD) เว็บไซต์ สื่อออนไลน์ในการฟังเพลง และโน้ตเพลงในอัลบั้มเพลงคุณพระช่วย ที่แต่งเนื้อร้องและทำนองโดย ประภาส ชลศรานนท์ จำนวน 7 เพลง คือ

- 2.1 เพลงรักไทย
- 2.2 เพลงควายไทย
- 2.3 เพลงข้าวเหนียว
- 2.4 เพลงแก้วกัลยา
- 2.5 เพลงครุฑบุปผชาติ

- 2.6 เพลงทนายแผ่นดิน
- 2.7 เพลงเป็นหนึ่งในนิจ

ขั้นศึกษาข้อมูล

1. นำข้อมูลที่รวบรวมได้มาจัดหมวดหมู่
2. การสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล ดังนี้
 - 2.1 ประภาส ชลศรานนท์
 - 2.2 กลุ่มนักร้องและนักดนตรีของประภาส ชลศรานนท์
 - 2.3 กลุ่มญาติ เพื่อน และผู้ที่เกี่ยวข้องกับประภาส ชลศรานนท์

เครื่องมือและอุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัย

1. เครื่องมือที่ใช้ในการวิจัยได้แก่ แบบสัมภาษณ์
2. อุปกรณ์ที่ใช้ในการวิจัยได้แก่ กล้องถ่ายรูป กล้องถ่ายวิดีโอและคอมพิวเตอร์

ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์ข้อมูลตามจุดมุ่งหมายและเรียงเรียงดังนี้

1. ประวัติและผลงานของประภาส ชลศรานนท์
 - 1.1 ประวัติส่วนตัว
 - 1.2 ประวัติการศึกษา
 - 1.3 ชีวิตครอบครัว
 - 1.4 ประวัติการทำงาน
 - 1.5 เกียรติยศและชื่อเสียง
 - 1.6 หลักและแนวคิดในการประพันธ์เพลง
 - 1.7 ผลงาน
2. วิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของประภาส ชลศรานนท์
 - 2.1 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับบทเพลง
 - 2.1.1 ความเป็นมาของเพลง
 - 2.1.2 โครงสร้างของเพลง
 - 2.1.3 คีตลักษณ์

2.2 วิเคราะห์เนื้อร้อง

2.2.1 ลักษณะคำร้อง

2.2.2 ความหมายของคำร้อง

2.3 วิเคราะห์ทำนอง

2.3.1 ช่วงเสียง

2.3.2 ประโยคเพลง

2.3.3 การเคลื่อนที่ของทำนอง

2.3.4 รูปแบบจังหวะ

2.3.5 ท่อนจบ

2.4 แนวทางในการแต่งเพลง

2.4.1 การเลือกนักร้อง

2.4.2 การเลือกใช้เครื่องดนตรีในการบรรเลง

2.4.3 การเลือกวงดนตรี

สรุปอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

ผู้วิจัยจะนำผลการการวิเคราะห์ข้อมูลมาเรียบเรียง และจัดทำบทสรุปผล พร้อมกับให้ข้อเสนอแนะต่อไป

บทที่ 4 วิเคราะห์ข้อมูล

ประวัติส่วนตัว

ประภาส ชลศรานนท์ เกิดเมื่อวันที่ 18 พฤษภาคม พ.ศ. 2503 มีชื่อเล่นที่ใคร ๆ เรียกกัน อย่างคุ้นเคยว่า พี่จิก บ้านเกิดเป็นชาวจังหวัดชลบุรี ปัจจุบันอาศัยอยู่ที่จังหวัดปทุมธานี ประกอบอาชีพเป็นทั้งนักคิด นักเขียน ผู้กำกับ ผู้อำนวยการผลิต บรรณาธิการและนักแต่งเพลง อีกทั้งยังเป็นผู้ร่วมก่อตั้งบริษัทเวิร์คพอยท์ เอ็นเตอร์เทนเมนท์ จำกัด (มหาชน) กับคุณปัญญา นิรันดร์กุล ปัจจุบัน ประภาส ชลศรานนท์ ดำรงตำแหน่งรองประธานกรรมการของบริษัทเวิร์คพอยท์ เอ็นเตอร์เทนเมนท์ จำกัด (มหาชน)

ประวัติการศึกษา

ประภาส ชลศรานนท์ เริ่มเข้าศึกษาในระดับชั้นอนุบาลที่โรงเรียนทิดหลง ระดับชั้นประถมศึกษาที่โรงเรียนวัดกลางดอน ระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้นที่โรงเรียนแสนสุข ระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลายที่โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา และระดับระดับอุดมศึกษา ในคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย

เมื่อวันที่ 20 กุมภาพันธ์ 2560 ได้รับปริญญาศิลปศาสตรดุษฎีบัณฑิตกิตติมศักดิ์ สาขาวิชาวิทยุกระจายเสียงและวิทยุโทรทัศน์ ประเภททั่วไปจาก มหาวิทยาลัยศรีปทุม

ชีวิตครอบครัว

การวิจัยในครั้งนี้ บุคคลข้อมูลของสงวนสิทธิ์ที่จะไม่เปิดเผยประวัติทางด้านครอบครัวแก่ผู้วิจัย ดังนั้นผู้วิจัยจึงไม่ขอกล่าวถึงประวัติทางด้านครอบครัวของประภาส ชลศรานนท์ เพื่อเป็นการให้เกียรติแก่บุคคลข้อมูลในการวิจัยครั้งนี้

ประวัติการทำงาน

ประภาส ชลศรานนท์ร่วมกับปัญญา นิรันดร์กุลก่อตั้งบริษัทเวิร์คพอยท์ เอ็นเตอร์เทนเมนท์ จำกัด และบริหารร่วมกันกระทั่งบริษัทเติบโตเป็นบริษัทเวิร์คพอยท์ เอ็นเตอร์เทนเมนท์ จำกัด (มหาชน) ในปี พ.ศ. 2547 นอกจากการบริหารบริษัทแล้ว ยังสร้างสรรค์ผลงานการผลิตรายการโทรทัศน์ ก่อตั้งกลุ่มกระดาศพอดีนสอแม่ เพื่อเขียนบทละคร แต่งเพลง และอำนวยความสะดวกละครเทิดพระ

เกียรติ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ชุด “พ่อ” และที่สำคัญ เนื่องในวโรกาสมหามงคลฉลองสิริราชสมบัติครบ 60 ปี ในปี พ.ศ. 2549

ประภาส ชลศรานนท์ ร่วมกับ บมจ.เวิร์คพอยท์และเครือซีเมนต์ไทยจัดทำสารคดีในรูปแบบใหม่คือ สารคดีดนตรีเล่าเรื่อง ชื่อ “น้ำคือชีวิต” เป็นการถ่ายทอดพระราชกรณียกิจของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช (รัชกาลที่ 9) ในเรื่องของ “น้ำ” ให้พสกนิกรชาวไทยทั่วประเทศ ได้เห็นและตระหนักถึงสิ่งที่ทรงทำเกี่ยวกับเรื่องของ “น้ำ” มาโดยตลอด น้ำคือชีวิตเป็นสารคดีที่เล่าด้วยเพลงที่ขับร้องและบรรเลงโดยศิลปินสามวงคือ คาราบาว เฉลียงและโมเดิร์นด็อก รวมทั้งละครเทิดพระเกียรติสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ “เหมือนแม่ครั้งหนึ่งก็พึ่งใจ”, “ผู้หญิงที่อยากกอดตลอดชีวิต”, “ชัยชนะของแม่” ฯลฯ และเป็นผู้คิดค้นรายการที่เป็นต้นฉบับของคนไทยเช่น คุณพระช่วย, อัจฉริยะข้ามคืน, แฟนพันธุ์แท้, เกมทศกัณฐ์, ผู้เพื่อแม่, ซิงช้าสวรรค์ ฯลฯ

นอกจากสร้างสรรค์ผลงานการผลิตรายการโทรทัศน์แล้ว ยังแต่งเพลงประจำรายการคุณพระช่วย แต่งเพลงนำเสนอลิขิต วัฒนธรรมของไทย อาทิ เพลงควายไทย เพลงข้าวเหนียว เพลงรากไทย ฯลฯ โดยเฉพาะเพลงประจำรายการ “คุณพระช่วยเชิดชูเมืองไทย” และยังเป็นผู้ก่อตั้ง นักแต่งเพลงและโปรดิวเซอร์วงคุณพระช่วยออร์เคสตรา รวมทั้งก่อตั้งบริษัทในเครือขึ้นมาคือ บริษัทกราว จำกัด, บริษัทบ้านอิทธิฤทธิ์ จำกัด ,ค่ายเพลงยู้งข้าวเรคคอร์ดและก่อตั้งสถานีโทรทัศน์

เวิร์คพอยท์ (ช่องเวิร์คพอยท์) หมายเลข 23

ประภาส ชลศรานนท์ สร้างสรรค์บทเพลงอันทรงคุณค่าอีกมากมาย เช่น เพลงประกอบละครเทิดพระเกียรติ และเพลงสำหรับกิจกรรมเฉลิมพระเกียรติมากมาย เช่น เพลงพ่อ, เพลงผู้หญิงที่อยากกอดตลอดชีวิต, เพลงสารคดีดนตรีเล่าเรื่องน้ำคือชีวิต, เพลงสายใยแห่งรัก, เพลงชัยชนะของแม่, เพลงบันจี้กระยาน ฯลฯ รวมไปถึงแต่งเพลงเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่

หัวและพระบรมวงศานุวงศ์ อาทิ เพลงครองแผ่นดินโดยธรรม, เพลงแม่ของแผ่นดิน, เพลงสายน้ำแห่งความห่วงหาแผ่นดิน คือสายใยแห่งรัก ฯลฯ รวมทั้ง แต่งเพลงเฉพาะกิจให้สถาบันต่างๆ ในประเทศ ไม่ว่าจะเป็นสำนักอัยการสูงสุด กองทัพอากาศ โรงพยาบาลต่างๆ มหาวิทยาลัยต่างๆ เช่น อริสก่อนหนึ่ง, ทนายแผ่นดิน, ทหารของแผ่นดินมีบางสิ่งบางอย่างนำเรากลับมา, ปณิธานแห่งโรงพยาบาลจุฬาลงกรณ์, รวมไปถึงได้แต่งเพลงให้กำลังใจและเตือนใจคนไทยเมื่อเกิดวิกฤติการณ์ขึ้นในประเทศ อาทิ เพลงบ้านเราจะเหมือนเดิม เพลงวันพຸ່ງนี้ เพลงคนไทยพื้นแผ่นดิน ในเดือนกรกฎาคม 2551 ได้มีคอนเสิร์ตของเพลงที่ประภาสแต่ง ชื่อว่า คอนเสิร์ตเพลงแบบประภาส มีนักร้อง นักดนตรีระดับคุณภาพของเมืองไทยมาร่วมงานมากมาย อาทิ ปี

พีรพัฒน์ ป้างนครินทร์ เบน ชลาทิศ เพลิน พรหมแดน เฉลียง เจนนีเฟอร์ คิม เป็นต้น นอกจากนี้ใช้วงออเครสตราขนาดใหญ่บรรเลงเพลงทั้งคอนเสิร์ตแล้ว ยังนับเป็นคอนเสิร์ตที่ผู้คนในแวดวงดนตรีกล่าวกันว่ามีการนำเสนอเพลงแต่ละเพลงอย่างงดงามและสร้างสรรค์ที่สุดคอนเสิร์ตหนึ่ง และได้มีการจัดคอนเสิร์ตแสดงผลงานเพลงที่ประภาสแต่งขึ้นอีกครั้ง ในชื่อ 'คอนเสิร์ตเพลงประภาส 2' ที่โรงละครเคแบงก์สยามพิฆเนศ ในวันที่ 9 - 11 ตุลาคม 2558

เกียรติยศและชื่อเสียง

ประภาส ชลศรานนท์ประสบความสำเร็จทั้งในฐานะการเป็นนักคิด นักเขียน ผู้กำกับ ผู้อำนวยการผลิต บรรณาธิการและนักแต่งเพลง ซึ่งมีรางวัลสำคัญที่เคยได้รับจากหน่วยงานต่าง ๆ ถือเป็นรางวัลแห่งเกียรติยศและชื่อเสียง แสดงถึงความสำเร็จจากทุกๆด้าน ดังนี้

- รางวัลบทโทรทัศน์ยอดเยี่ยม ปี 2529 จากเรื่อง เทวดาทกสวรรค์
- รางวัลมิวสิควิดีโอยอดเยี่ยม ปี 2530 จากมิวสิควิดีโอเพลงเร่ชายฝัน
- รางวัลละครยอดเยี่ยม ASIAN TELEVISION AWARDS ปี 2542 จากละครเรื่องพ่อ
- รางวัลเพลงยอดเยี่ยม ปี 2532 จากเพลงโลกาโคมา
- รางวัลอัลบั้มยอดเยี่ยม ปี 2532 จากอัลบั้มเพลงตะไคร่น้ำสุดขอบฟ้า
- รางวัล Maximilian Awards ปี 2547 จากประเทศโปแลนด์ ละครผู้หญิงที่อยาก

กอดตลอดชีวิต

- รางวัล Life Time Achievement ปี 2548 สำหรับบุคคลที่ประสบความสำเร็จและมี

คุณูปการต่อวงการดนตรีไทย

- รางวัลผู้นุรักษ์วัฒนธรรมแห่งปี 2549 จากกระทรวงวัฒนธรรม
- รางวัลบุคคลเบื้องหลังแห่งปี 2551 จากไนน์อวอร์ด

- รางวัลการประพันธ์เพลงไทยสากลดีเด่นด้านภาษาไทย ปี 2558 จากเพลงวันพรุ้งนี้
ในงานวันภาษาไทยแห่งชาติ



ภาพประกอบที่ 1 รางวัลการประพันธ์เพลงไทยสากลดีเด่นด้านภาษาไทย ปี 2558 จากเพลงวัน
พรุ้งนี้ ในงานวันภาษาไทยแห่งชาติ

ที่มา : www.instagram.kapook.com สืบค้นเมื่อวันที่ 6 มี.ค.2561

- รางวัล Life Time Achievement ปี 2559 เดอะกีตาร์แม็กอะวอร์ด “The Guitar
Mag Awards 2016 Real Awards for Real Artists”



ภาพประกอบที่ 2 รางวัล Life Time Achievement ปี 2559 เดอะกีตาร์แม็กอะวอร์ด “The Guitar
Mag Awards 2016 Real Awards for Real Artists”

ที่มา : <http://www.workpointtv.com/news/3158> สืบค้นเมื่อวันที่ 6 มี.ค.2561

-รางวัลศิลปินแห่งชาติ ปี 2561 สาขา ศิลปะการแสดง ประเภทผู้สร้างสรรคงานบันเทิง และดนตรีไทยสากล จากคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ



ภาพประกอบที่ 3 รางวัลศิลปินแห่งชาติ ปี 2561 สาขา ศิลปะการแสดง ประเภทผู้สร้างสรรคงานบันเทิงและดนตรีไทยสากล จากคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ
ที่มา : <http://www.workpointnews.com/02/21> สืบค้นเมื่อวันที่ 21 ก.พ.2562

ด้วยประสบการณ์การในการแต่งเพลงที่ยาวนานของประภาส ชลศรานนท์ กลายเป็นที่รู้จักของนักแต่งเพลงรุ่นใหม่ที่ชื่นชมและชื่นชอบในวิถีคิด วิธีเขียนอันเป็นเอกลักษณ์ของเขา โดยได้มีศิลปินนักแต่งเพลงหลายคน ได้เขียนคำนิยมไว้ในหนังสือ ประภาส ชลศรานนท์ เพลงเขียนคนดนตรีเขียนโลก ประกอบไปด้วย นิติพงษ์ ห่อนาค, บอย โกสิยพงษ์, แก๊ป ทีโบน, ป๊อด โมเดิร์นด็อก, ใจ๋ บอย และ ตริย ภูมิตร์น ซึ่งศิลปินและนักแต่งเพลงเหล่านั้นได้กล่าวคำนิยมให้กับประภาส ชลศรานนท์ดังนี้

นิติพงษ์ ห่อนาค ได้เขียนคำนิยมกล่าวถึงประภาส ชลศรานนท์ ในหนังสือของสมชัย พหลกุลบุตร เรื่องเพลงเขียนคน ดนตรีเขียนโลก ซึ่งพิมพ์ในปี พ.ศ. 2551 ว่าประภาส ชลศรานนท์ เป็นเพื่อนของเขา และประภาส ชลศรานนท์นั้นเป็นคนเก่ง ตั้งแต่ในสมัยเรียนหนังสือ เขาคงไม่ต้องอธิบายว่าความเก่งของประภาส ชลศรานนท์นั้นเป็นอย่างไร เพราะผลงานที่ออกมาสามารถพบเห็นได้ ไม่ว่าจะเป็นเพลง รายการโทรทัศน์และหนังสือต่างๆ ชิวิน โกสิยพงษ์ หรือที่ทุกคนคุ้นเคยกันในชื่อบอย โกสิยพงษ์ เขียนคำนิยมกล่าวถึงประภาส ชลศรานนท์ว่า ประภาส ชลศ-รานนท์ เป็นนักแต่งเพลงที่เขาชื่นชอบมาโดยตลอด อีกทั้งยังเป็นแรงบันดาลใจให้กับเขาที่อยากจะแต่งเพลงแบบของประภาส ชลศรานนท์บ้าง ภาษาของประภาส ชลศรานนท์ ในมุมมองของเขา เป็นภาษาไทยที่น่ารัก แล้แฝงไว้ด้วยอารมณ์ขันเสมอ และแทบจะทุกเพลงเขาจะได้พบกับแง่คิดในเชิงปรัชญา

มุมมองที่แตกต่างอย่างที่เขาพบยากในเพลงอื่นๆ ในยุคยุคทุกสมัย เจษฎา ธีระภินันท์ หรือ แก๊ป นักร้องนำและมือกีตาร์ของวงที่โบนเขียนคำนิยมกล่าวถึงประภาส ชลศรานนท์ว่า เขาเติบโตมาพร้อมกับงานเพลงของประภาส ชลศรานนท์ จนกระทั่งวันหนึ่งที่ได้มีโอกาสร่วมงานกับประภาส ชลศรานนท์ ทำให้เขาได้เรียนรู้ว่า เพลงที่ดีไม่ได้วัดกันที่ความสำเร็จ แต่ขึ้นอยู่กับว่า เพลงเพลงนั้นได้ให้อะไรกับคนฟัง ให้อะไรกับสังคม หรือให้แรงบันดาลใจกับใครสักคน ธนชัย อุชชิน หรือ ป๊อด นักร้องนำของวงโมเดิร์นด็อก เขียนคำนิยมกล่าวถึงประภาส ชลศรานนท์ ว่าเพลงของประภาส ชลศรานนท์ มีวิถีคิดและวิธีการเขียนที่แปลกแตกต่างออกไปจากเพลงไทยโดยทั่วไป ทั้งในเรื่องของภาษาและมุมมองที่อยู่ในเพลง อภิสัทธ์ โภภัสเยี่ยมลิขิต หรือ โจ้ บอย เขียนคำนิยมกล่าวถึงประภาส ชลศรานนท์ ว่า ประภาส ชลศรานนท์ เป็นคนที่ทำอะไรได้หลากหลาย โดยเฉพาะในเรื่องของงานเพลง งานเพลงของประภาส ชลศรานนท์ จะเป็นงานเพลงที่ฟังแล้วเพลิดเพลิน มีความไพเราะ และถ้าฟังอย่างตั้งใจจะสังเกตได้ถึงชั้นเชิงในการเล่าเรื่อง ซึ่งเป็นเสน่ห์และเป็นสไตล์ที่แตกต่างจากเพลงในยุคเดียวกัน ไตร ภูมิตร์ เขียนคำนิยมกล่าวถึงประภาส ชลศรานนท์ ว่า ตัวหนังสือของประภาส ชลศรานนท์เป็นตัวหนังสือที่มีชีวิต ยิ่งเมื่อผสมกับท่วงทำนองจนกลายเป็นบทเพลงแล้ว ทำให้ผู้ฟังมีความคิดตามและต่อยอดจินตนาการออกไปได้อีกมากมาย ตัวเนื้ออารมณ์ดี ถ้อยคำที่เบิกบานและการมองโลกในมุมสบายๆ ของประภาส ชลศรานนท์เป็นตัวอย่างและเป็นแบบอย่างชั้นเลิศของนักแต่งเพลงที่ดี

หลักและแนวคิดในการประพันธ์เพลง

ประภาส ชลศรานนท์ เขียนเพลงครั้งแรกเป็นเพลงเชียร์กีฬา เมื่อครั้งเรียนในระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้นที่โรงเรียนแสนสุข จังหวัดชลบุรี และเขาก็ได้เขียนเพลงต่อมาเรื่อยๆ ซึ่งเพลงที่ได้รับการบันทึกเสียงในเวลาต่อมาเป็นเพลงที่เขาเขียนเล่นๆ กับเพื่อนเมื่อครั้งเรียนในระดับมัธยมศึกษาตอนปลายที่โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา จังหวัดกรุงเทพมหานคร ต่อมาเมื่อเขาเข้าเป็นนิสิตคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เพลงเหล่านี้ก็ตามเขาไปร้อง ไปเล่นกับเพื่อนๆ นิสิตในคณะ จนกลายเป็นเทปคาสเซตชุด “ปรากฏการณ์ฝน” และเมื่อเขาจบการศึกษาแล้ว แม้เพลงชุดดังกล่าวจะไม่ประสบความสำเร็จด้านยอดขายเท่าที่ควร แต่ชื่อของประภาส ชลศรานนท์และวงเฉลียง ก็กลายเป็นคนและวงดนตรีระดับตำนานในภายหลัง

ประภาส ชลศรานนท์มีหลักและแนวคิดในการแต่งเพลงที่ถูกนำวิถีคิดมาจากการเรียนในคณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วิถีคิด วิถีทำ จึงถูกมองในแง่ของสถาปัตยกรรมอยู่ด้วย เช่น ฟอรัมต้องมาทีหลัง ฟังก์ชันต้องมาก่อน แล้วความสวยงามก็จะตามมา ซึ่งวิธีนี้

ถูกนำมาใช้แต่งเพลงที่ชื่อว่า โยแมงมุม ของวงเฉลียง บทเพลงส่วนใหญ่มีเนื้อเพลงที่ถูกถ่ายทอดมาจากความคิดและประสบการณ์จริงที่พบเจอในชีวิตของเขา โดยที่ภาษาที่เขาใช้เป็นภาษาไทยที่น่ารัก แฝงไปด้วยอารมณ์ขัน อย่างเช่นในเพลง เทียวละไม ของวงเฉลียง มีคนขอร้องให้เขาเปลี่ยนคำว่า “ตูดเซ่น้ำ” เป็นคำอื่น แต่เขาก็ยืนยันที่จะใช้คำนี้ในเพลง จนกลายเป็นจุดจำและทำให้เพลงเทียวละไมเป็นที่ได้รับความนิยมขึ้นมาในยุคนั้น บางเพลงก็จะแฝงไปด้วยแง่คิดในเชิงปรัชญา และเป็นมุมมองที่แตกต่างอย่างที่หาพบได้ยากในเพลงของศิลปินอื่นๆ

แบบประภาส ชลศรานนท์ มีวิธีคิดที่นำมาใช้ในการทำงานและการแต่งเพลงเรียกว่า เจ็ดวิธีตีหิน “คิด” กล่าวคือ คนเรามีวิธีการคิด 3 แบบ ได้แก่ คิดแบบเบ๊ๆ คิดแบบกะๆ และคิดแบบทางเลือก โดยความคิดแบบทางเลือกเกิดจากการคิดสองแบบข้างต้นมารวมกัน แล้วเกิดเป็นความคิดสร้างสรรค์ การมีความคิดแบบทางเลือกคือการมีจินตนาการและจากการเป็นนักคิดมากประสบการณ์ นี่เอง ที่ทำให้เกิดเป็น “วิธีคิด” ที่ประภาส ชลศรานนท์ตั้งชื่อว่า “เจ็ดวิธีตีหิน” ประกอบไปด้วย

1. ทำลายกรอบดวงตา ประภาส ชลศรานนท์ คัดค้านคนที่พยายามบอกให้คิดนอกรอบ และยืนยันว่า เพราะมีกรอบคนเราจึงคิดออกได้ ทุกอย่างล้วนมีกรอบ แต่กรอบมันใหญ่กว่านั้นมาก เพียงแต่ว่าคนเรามักสร้างกรอบความเคยชินขึ้นมาเอง ทำให้คิดไม่ออก และที่เขาคิดออกได้เพราะมีกรอบมาเป็นโจทย์ให้คิด เพียงแต่ต้องทำลายกรอบดวงตานั้นให้ได้

2. มองย้อนศร ยกตัวอย่าง จอห์น เคจ คีตกวีชาวอเมริกัน ซึ่งเล่นคอนเสิร์ตด้วยความเงียบ โดยบอกว่าโน้ตเพลงของเขาทั้งหมดเป็นตัวหยุด นี่คือการคิดในมุมมองกลับ หรืออย่างคำว่า LISTEN (ฟัง) กับคำว่า SILENT (เงียบ) สองคำนี้มีตัวอักษรพยัญชนะที่เหมือนกัน เพียงแต่สลับที่กันเท่านั้น ความหมายก็เปลี่ยนไป

3. หนามยอกเอาหนามบ่ง เช่น ชาวเอสกิโมเอาน้ำแข็งมาสร้างเป็นบ้านเพื่อป้องกันความหนาวเย็น นี่ก็เป็นอีกตัวอย่างของวิธีการคิดอย่างสร้างสรรค์

4. เรื่องเล็กกรอบตัว เขาได้ความคิดที่เป็นจุดกำเนิดของรายการแฟนพันธุ์แท้มาจากการฟังเพื่อนคุยกันเรื่องสิ่งเล็กๆ น้อยๆ รายละเอียดปลีกย่อยที่เขาไม่คิดว่าเป็นเรื่องสำคัญที่ควรจะรู้ แต่ก็มีคนรู้ และสร้างความสนุกสนานจากการฟังคนที่รู้คุยกันนั่นเอง

5. จับคู่ผสมพันธุ์ เป็นเรื่องเล็กไม่ใหญ่มาก แต่ทำให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ได้ ยกตัวอย่างการนำหลายสิ่งมาประสมกันแล้วทำให้เกิดความคิดหรือสินค้าใหม่ๆ ขึ้นมา เช่น กว๊านเตี้ยวตัมย่า iPhone พระที่นั่งจักรีหรือที่เขาได้ไปพบมาล่าสุดที่ห้างสรรพสินค้าแห่งหนึ่งคือ ไอศกรีมมะม่วงน้ำปลาหวาน ซึ่งเป็นความคิดสร้างสรรค์ที่น่าสนใจ

6. สมมุติณะสมมุติ เป็นวิธีการคิดที่เขานำมาใช้มากที่สุดเวลาเขียนหนังสือหรือเขียนเพลง อาทิ เพลงที่มีเนื้อร้องว่า “ถ้าโลกนี้มีเราเพียงสองคน” การสมมุติอาจจะทำให้เราคิดถึงสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ แล้วทำให้มันเป็นไปได้ เพียงแค่ลองทำดู

7. ชัดไปก่อน เขียนไปก่อน เขาใช้วิธีการนี้ในการสร้างสรรค์ผลงานหลายอย่าง ตัวอย่างเช่น ในเพลงเจ้าภาพงเจริญ แต่เดิมชื่อเพลงเจ้าหญิงเจริญ “ขอให้เจ้าหญิงเจริญ ร้อยละ 5 ร้อยละ 10 ขอให้เจ้าหญิงเจริญ” แล้วรู้สึกว่ามันไม่ใช่ ก็พยายามแก้ไขจนได้เพลง เจ้าภาพงเจริญ ขึ้นมา การคิดนั้นต้องเขียนไปก่อน แล้วค่อยพยายามแก้ไขจนกว่าจะได้สิ่งที่ดีที่สุดออกมา เหล่านี้ล้วนเป็นทางเลือกของวิธีคิด ที่พาเราออกจากกรอบของความเคยชิน

ตัวอย่างวิธีคิดในเพลงเพราะอะไร

เริ่มจากแรงบันดาลใจง่าย ๆ เมื่อเขาถามลูกชายเมื่อครั้งยังตัวเล็กๆ อยู่ เขาคุยกันประสาพ่อที่ติดลูก เล่นกับลูก เขาถามลูกว่ารักพ่อไหม ถามไปแบบไม่ได้ต้องการคำตอบอะไรเป็นพิเศษ ลูกของเขาก็ตอบว่ารัก พ่อก็ดันถามต่อว่า รักเพราะอะไร ลูกเขาก็ตอบไปแบบเด็กๆ ว่า “ไม่รู้” จากคำตอบที่ “ไม่รู้” แบบเด็กๆ แค่นี้ทำให้เขาเกิดความคิดแล้วว่าเขาจะแต่งเพลงรักขึ้นเพลงหนึ่ง ความรักเป็นอย่างนั้นจริงๆ ตอบยากว่ารักเพราะอะไร มีปัจจัยหลายอย่างที่ทำให้คนเรารักกัน บางทีอาจจะเป็นแค่รอยยิ้ม ที่ยิ้มให้กันเมื่อแรกพบ หรือการหมั่นไส้กันในครั้งแรกที่เจอ แต่เขาได้คิดไว้แล้วว่า จะเขียนอะไรเป็นคำตอบว่าทำไมฉันถึงรักเธอ แล้วจึงเขียนเพลงนี้ไปแบบยังไม่รู้ว่าจะให้ใครร้อง เขียนจากแรงบันดาลใจแท้ๆ เหมือนสมัยที่เขียนเพลงชุดอื่นๆ อีกมากมาย วันหนึ่ง จุ้ย ศุ บุญเลี้ยง โทรมาถามข่าวคราวด้วยความคิดถึงกัน และบอก ว่ากำลังจะทำอัลบั้มใหม่อยู่ ประภาส ชลศรานนท์ จึงเสนอเพลง เพราะอะไรนี้ให้ไป จากนั้นจึงนัดเจอกันเพื่อส่งเนื้อเพลงให้แล้วก็นั่งคุยกันพักใหญ่ แต่สุดท้ายแล้ว จุ้ย ศุ บุญเลี้ยง ก็ลืมนำกระดาษเนื้อเพลงเพราะอะไรกลับไปและเวลาผ่านไปร่วมเดือนก็ไม่ได้ติดต่อหาเขาแต่อย่างใด

วันหนึ่งเขาเจอบ้าง นครินทร์ กิ่งศักดิ์ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย กำลังเตะบอลอยู่ บ้างวิ่งมาหาเขา แล้วบอกว่าอยากให้แต่งเพลงให้เพลงหนึ่ง ประภาส ชลศรานนท์ก็รับปากว่าจะเขียนให้ ด้วยความที่ชื่นชอบผลงานของ บ้าง นครินทร์ กิ่งศักดิ์อยู่แล้ว เมื่อผ่านไป เขานำเพลงเพราะอะไร

ที่เขียนไว้มาดูอีกที แล้วคิดว่าเพลงนี้น่าจะเป็นเพลงที่ไม่ว่าใครๆ ก็น่าจะร้องได้ ไม่จำเพาะเจาะจงว่าเป็นบุคลิกของใครโดยเฉพาะ เขาแก้คำอีกนิดหน่อย เพราะบางคำ บางประโยคไม่เข้ากับบุคลิกของบ้าง แล้วก็ส่งไปให้บ้าง จากนั้นบ้างก็ทำดนตรีมาให้ฟัง รวมไปถึงเขาได้เสนอความคิดมาว่า ประโยคสุดท้ายน่าจะร้องซ้ำ และเปลี่ยนคำจากคำว่า “ก็เจอแต่สิ่งดีงาม” เป็น “ได้

เจอแต่สิ่งดีงาม” อีกที ซึ่งประภาส ชลศรานนท์ชอบมาก แค่เพิ่มประโยคที่เปลี่ยนจากคำว่า “ก็” เป็นคำว่า “ได้” เพิ่มกาลเวลาของความรักขึ้นมาเสียอย่างนั้น เปรียบเสมือน Tense ที่เป็น Present Perfect แท้ๆ ทำให้รู้สึกว่าคุณร้องเพลงนี้กับคนรักของเขา รักกันมานานแล้ว และจะยังรักกันอยู่ตลอดไป

ผลงาน

ผู้วิจัยได้รวบรวมผลงานการประพันธ์เพลงของประภาส ชลศรานนท์ โดยได้เรียบเรียงตามพยานุชนะของไทย แบ่งเป็นชื่อเพลง ศิลปินที่ขับร้องและชื่ออัลบั้มเพลงไว้ดังนี้

| ชื่อเพลง | ศิลปิน | อัลบั้ม |
|-------------------|--|--|
| 1 ต่อ 1 | เกียง เกียรติศักดิ์ เวทีวุฒาจารย์ | เด็ดดอกไม้สะเทือนถึงดวงดาว |
| Medley | อาร์ม ธาตรี จิตรพลี เหมี่ยว ปวันรัตน์ นาคสุริยะ | เร่ชายฝัน, 2552 |
| กล้วยไข่ | ซัปใน | ต่างบ้าน ต่างคน บนเฉลียง the tribute album to Chalieng, 2546 |
| กล้วยไข่ | เฉลียง | อื่นๆ อีกมากมาย |
| กล้วยไข่ภาค 3 | เฉลียง | เฉลียงหลังบ้าน |
| กล่อมแม่ | จริยา ปรีดากุล (ยุ้ย ญาติโยม) | รวมเพลง |
| กล้าได้กล้าเสีย | มะลิลาบราซึลเลียน | นามปากกาอื่น : โท่ ลำลูกกา + สารภี |
| กว่าจะรักเท่านั้น | อังศณา ช่างเสวต | นามปากกาอื่น : โท่ ลำลูกกา + สารภี |
| กิก กิก กิก | มะลิลาบราซึลเลียน | นามปากกาอื่น : โท่ ลำลูกกา + สารภี |
| กิม | เกียง เกียรติศักดิ์ เวทีวุฒาจารย์ | รวมเพลง |
| กูกไก่ | เฉลียง | แบกบาล |
| เก็บใจ | สี่เต่าเธอ | ต่างบ้าน ต่างคน บนเฉลียง the tribute album to Chalieng, 2546 |
| เก็บใจ | เฉลียง | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| เก็บใจ | เฉลียง | เฉลียงหลังบ้าน |
| แก้มลิง | เฉลียง | น้ำคือชีวิต |

| ชื่อเพลง | ศิลปิน | อัลบั้ม |
|--------------------|--|--|
| แก้วกัลยา | อภิศรี สงเคราะห์ | เพลงคุณพระช่วย, 2549 |
| ขบวนการโป๊โป๊ ซิ่ง | สามโทน | เทศกาลสามโทน, 2551 |
| ข้างหลังเพลง | เฉย | รวมเพลง |
| ข้าวเหนียว | สุรัชย์ จันทิมาธร | เพลงคุณพระช่วย, 2549 |
| เขาทราย | สามโทน | นามปากกาอื่น : โก๋ ลำลูกกา + สารภี, |
| เขาบอก | เฉลียง | ตะไคร่น้ำสุดขอบฟ้า |
| เขียนให้เธอ | เกียง เกียรติศักดิ์ เวทีวุฒาจารย์, จ้อย ศุ บุญเลี้ยง | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| คนดนตรี | Silhouette | ต่างบ้าน ต่างคน บนเฉลียง the tribute album to Chalieng, 2546 |
| คนดนตรี | เฉลียง สามโทน ปาน ธนพร แวกประยูร ป้าง นครินทร์ กิ่งศักดิ์ เบน ชลาทิศ ตันติวุฒิ บี พีระพัฒน์ เถรว่อง เจนนิเฟอร์ คิม ดีเจบ๊อบบี้ นิมิตร ลักษมี พงศ์, ดูบาดู | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| คนดนตรี | เฉลียง | อื่นๆ อีกมากมาย |
| ครอบครัวตัวดี | หนุ่มเสก | รวมเพลง |
| ความรักทำให้คนตาดี | โน้ส อุดม แต่พานิช | เพลงเฉพาะกิจ |
| ความรักทำให้คนตาดี | โน้ส อุดม แต่พานิช | เปลี่ยนฉาก - life in different angles, 2551 |
| ความสวยงามคือเธอ | บุรินทร์ บุญวิสุทธิ์ | เพลงเฉพาะกิจ, 2552 |
| ควายไทย | ยืนยง โอภากุล (แอ๊ด คาราบาว) | เพลงคุณพระช่วย |

| ชื่อเพลง | ศิลปิน | อัลบั้ม |
|---------------------|-----------------------------------|--|
| ควายไทย | สามโทน | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| คำตอบ | ป๊อ อัญชลี จงคดีกิจ | เปลี่ยนฉาก - life in different angles |
| คำไม่รัก | ลูกโป่ง ภาคมน บุญยะภุติ | เร่ขายฝัน, 2552 |
| คิดถึง | หนุ่มเสก | นามปากกาอื่น : โท่ ลำลูกกา + สารภี |
| คือสายใยแห่งรัก | ปาน ธนพร แวกประยูร | เพลงคุณพระช่วย |
| คุณยายกายสิทธิ์ | เฉลียง | เฉลียงหลังบ้าน |
| คุณลืม | Mama Blues | รวมเพลง |
| ครูบุษชาติ | พีรชยา พิณเมืองงาม | เพลงคุณพระช่วย, 2549 |
| เคยเป็นอยู่ | เฉอ | รวมเพลง |
| ใครทนคนไทย | เกียง เกียรติศักดิ์ เวทีวุฒาจารย์ | รวมเพลง |
| ง่าย ๆ | BOX เซอร์ | ต่างบ้าน ต่างคน บนเฉลียง the tribute album to Chalieng, 2546 |
| ง่าย ๆ | บ้าง นครินทร์ กิ่งศักดิ์ | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| ง่าย ๆ | เฉลียง | แบกบาล, |
| แ่งงาม | บัน ไพบุลย์เกียรติ เขียวแก้ว | เปลี่ยนฉาก - life in different angles, |
| จากวันนั้นถึงวันนี้ | ฐิติมา สุตสุนทร | เพลงประกอบภาพยนตร์ & ละคร |
| จากวันนั้นถึงวันนี้ | เจนนิเฟอร์ คิม | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| เจ้าภาพจงเจริญ | สามโทน | นามปากกาอื่น : โท่ ลำลูกกา + สารภี |
| เจ้าภาพจงเจริญ | สามโทน | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| เจ้าภาพจงเจริญ | สามโทน | เทศกาลสามโทน, 2551 |
| เจ้าหมอก | เฉอ | รวมเพลง |
| ใจพเนจร | พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง | รวมเพลง |
| ใจเย็นน้องชาย | เฉลียง | แบกบาล |
| ฉันเชื่อเธอ | เกียง เกียรติศักดิ์ เวทีวุฒาจารย์ | เด็ดดอกไม้สะเทือนถึงดวงดาว |
| ช้างชูไทย | ยีนยง โอภากุล (แอ๊ด คาราบาว) | เพลงคุณพระช่วย |

| ชื่อเพลง | ศิลปิน | อัลบั้ม |
|----------------------------|--|--|
| ชีวิตนี้ของใคร | สุรสีห์ อธิติกุล | เพลงประกอบภาพยนตร์ & ละคร |
| เซ็งป้าใหม่ | สามโทน | เทศกาลสามโทน, 2551 |
| ด้วยดนตรี | ปาน ธนพร แวกประยูร | เปลี่ยนฉาก - life in different angles, 2542 |
| ดอกมะลิ | เฉลียง | อื่นๆ อีกมากมาย |
| เด็กขม | สุนิสา สุขบุญสังข์ | นามปากกาอื่น : โท่ ลำลูกกา + สารภี |
| เด็กนอก | สามโทน | นามปากกาอื่น : โท่ ลำลูกกา + สารภี |
| เด็ดดอกไม้สะเทือนถึงดวงดาว | เกี๋ยง เกียรติศักดิ์ เวทีวุฒาจารย์, นก ฉัตรชัย ดุริยประณีต | เด็ดดอกไม้สะเทือนถึงดวงดาว |
| เดี่ยว | บอย ตรัย ภูมิรัตน์ | เปลี่ยนฉาก - life in different angles, 2551 |
| ต้นชากับคนตาบอด | Nursery Sound | ต่างบ้าน ต่างคน บนเฉลียง the tribute album to Chalieng, 2546 |
| ต้นชากับคนตาบอด | เฉลียง | อื่นๆ อีกมากมาย |
| ต้นชากับคนตาบอด | สุประวัติ ปัทมสูต | เร่ขายฝัน, 2552 |
| ต้นชากับคนตาบอด | อริศรี สงเคราะห์ | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| ตองอ่อน | หนุ่มเสก | นามปากกาอื่น : โท่ ลำลูกกา + สารภี |
| ตะไคร่น้ำสุดขอบฟ้า | เฉลียง | ตะไคร่น้ำสุดขอบฟ้า |
| ต่างกัน | เฉลียง | เฉลียงหลังบ้าน |
| ถอยก้าวหนึ่ง | ปาน ธนพร แวกประยูร | เปลี่ยนฉาก - life in different angles, 2542 |
| ถ้าเธอจะถามหา | นก ฉัตรชัย ดุริยประณีต | เด็ดดอกไม้สะเทือนถึงดวงดาว |
| ถ้าโลกนี้มีเราเพียง 2 คน | มิน-มิณชิตา วัฒนกุล นัท ญัฐ ศักดาทร | เร่ขายฝัน, 2552 |
| ถ้าโลกนี้มีเราเพียงสองคน | เฉลียง | อื่นๆ อีกมากมาย |

| ชื่อเพลง | ศิลปิน | อัลบั้ม |
|-----------------------------|---|--|
| ถ้าโลกนี้มีเราเพียงสองคน | Mama Blues | ต่างบ้าน ต่างคน บนเจดีย์ the tribute album to Chalieng, 2546 |
| ถูกใจลกเธอ | เจดีย์ | อื่นๆ อีกมากมาย |
| ถูกใจลกเธอ | โบว์ สาวิตรี สุทธิชานนท์ | ร่ำขายฝัน, 2552 |
| ถูกใจลกเธอ | วาสนา | ต่างบ้าน ต่างคน บนเจดีย์ the tribute album to Chalieng, 2546 |
| ทนายแผ่นดิน | จักรพัฒน์ เขียมหนูน | เพลงคุณพระช่วย, 2549 |
| ทางวันเวย์ | สุนิสา สุขบุญสังข์ | นามปากกาอื่น : โก๋ ลำลูกกา + สารภี |
| เทวดาตกสวรรค์ | เจดีย์ | เจดีย์หลังบ้าน |
| เที่ยวละไม | บุ่มบีม สามโทน | ต่างบ้าน ต่างคน บนเจดีย์ the tribute album to Chalieng, 2546 |
| เที่ยวละไม | เจดีย์ | อื่นๆ อีกมากมาย |
| เที่ยวละไม | เจดีย์ | ปรากฏการณ์ฝน |
| เที่ยวละไม | เจดีย์ | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| เธอกับฉันกับคนอื่น ๆ | บอย พิษณุ นิมสกุล ลูกโป่ง ภาคมน บุญยะภุติ | ร่ำขายฝัน, 2552 |
| เธอกับฉันกับคนอื่น ๆ | ละอองฟอง | ต่างบ้าน ต่างคน บนเจดีย์ the tribute album to Chalieng, 2546 |
| เธอกับฉันกับคนอื่น ๆ | เจดีย์ | เจดีย์หลังบ้าน |
| เธอกับฉันกับคนอื่น ๆ | เจดีย์ | ปรากฏการณ์ฝน |
| เธอคือความงดงามของชีวิต | A Boy with No Name | เพลงเฉพาะกิจ, 2552 |
| เธอหมุนรอบฉัน ฉันหมุนรอบเธอ | เจดีย์ | เปลี่ยนฉาก - life in different angles, 2550 |
| เธอหมุนรอบฉัน ฉันหมุนรอบเธอ | เจดีย์ | เธอหมุนรอบฉัน ฉันหมุนรอบเธอ |
| เธอหมุนรอบฉัน ฉันหมุนรอบเธอ | บอย พิษณุ นิมสกุล โบว์ สาวิตรี สุทธิชานนท์ | ร่ำขายฝัน, 2552 |

| ชื่อเพลง | ศิลปิน | อัลบั้ม |
|---------------------------------|--------------------------------------|---|
| เธอหมุนรอบฉัน ฉัน หมุนรอบเธอ | เฉลียง | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| นั่งลงตรงที่เดิม | โคโคแจ๊ส | รวมเพลง |
| นั่งลงตรงที่เดิม | ปาน ธนพร แวกประยูร | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| นายไข่เจียว | เบน ชลาทิศ ตันติวุฒิ | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| นายไข่เจียว | Salad | ต่างบ้าน ต่างคน บนเฉลียง the tribute album to Chalieng, 2546 |
| นายไข่เจียว | เฉลียง | เอกเขนก |
| นายแพทย์สนุกสนาน | เฉลียง | เฉลียงหลังบ้าน |
| น้ำ | เฉลียง | เอกเขนก |
| น้ำคือชีวิต | เฉลียง, คาราบาว, โมเดิร์น นดอกไม้ | น้ำคือชีวิต |
| นิทานหิ่งห้อย (Re- Produce) | จ๋วย ศุ บุญเลี้ยง | นิทานหิ่งห้อยออร์เคสตรา - The Orchestra of the firefly, 2551 |
| นิทานหิ่งห้อย | เฉลียง | เอกเขนก |
| นิทานหิ่งห้อย | สุภัทรา อินทรภักดี | ต่างบ้าน ต่างคน บนเฉลียง the tribute album to Chalieng, 2546 |
| นิทานหิ่งห้อย | ดีเจบ๊อบบี้ นิมิตร ลักษมี พงศ์ | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| นิทานแห่งความรัก | อรธนา พงษ์ประสิทธิ์ | เพลงเฉพาะกิจ |
| บ่อน้ำ 3 บ่อ | โมเดิร์นดอกไม้ | น้ำคือชีวิต |
| บัวไร | | เพลงเฉพาะกิจ |
| แบกบาล | เฉลียง | แบกบาล |
| ปรากฏการณ์ฝน | เฉลียง | ปรากฏการณ์ฝน |
| ป่าประท้วง | สามโทน | เทศกาลสามโทน, 2551 |
| ป่าประท้วง | สามโทน | นามปากกาอื่น : โก๋ ลำลูกกา + สารภี |
| เป็นหนึ่งในนิจ | ธิดาพร เทพสุตร | เพลงคุณพระช่วย |
| โป๊ง โป๊ง ซิ่ง | สามโทน | เพลงแบบประภาส, 2551 |

| ชื่อเพลง | ศิลปิน | อัลบั้ม |
|--------------------------------|--|---|
| โป๊งโป๊งซิ่ง | สามโทน | นามปากกาอื่น : โท่ ลำลูกกา + สารภี, |
| ผู้หญิงที่อยากกอด ตลอดชีวิต | จ๋อย ศุ บุญเลี้ยง | เปลี่ยนฉาก - life in different angles, 2547 |
| แผ่นดินนี้ก่อนเคย | เฉลียง | น้ำคือชีวิต |
| ฝันอยากเป็น | แอนนา โรจน์รุ่งฤกษ์, | นามปากกาอื่น : โท่ ลำลูกกา + สารภี |
| ฝากเอาไว้ | วิยะดา โกมารกุล ณ นคร | ต่างบ้าน ต่างคน บนเฉลียง the tribute album to Chalieng, 2546 |
| ฝากเอาไว้ | มิน-มิณฑิตา วัฒนกุล นัท ณัฐ ศักดาทร | เร่ขายฝัน, 2552 |
| ฝากเอาไว้ | เฉลียง | ตะไคร่น้ำสุดขอบฟ้า |
| พลังใจ | แอนนา โรจน์รุ่งฤกษ์ | นามปากกาอื่น : โท่ ลำลูกกา + สารภี |
| พ่อ | บั้น ไพบุญเกียรติ เขียวแก้ว | เปลี่ยนฉาก - life in different angles, 2542 |
| พ่อ | บั้น ไพบุญเกียรติ เขียวแก้ว | เพลงประกอบภาพยนตร์ & ละคร |
| พ่อกล่อมลูก 1 | เฉลียง | ตะไคร่น้ำสุดขอบฟ้า |
| พ่อกล่อมลูก 2 | เฉลียง | ตะไคร่น้ำสุดขอบฟ้า |
| พ่อกล่อมลูก 3 | เฉลียง | ตะไคร่น้ำสุดขอบฟ้า |
| พ่อกล่อมลูก | บอย-สิทธิชัย ผาบชมภู ตี-วิวิศน์ บวรกีรติขจร | เร่ขายฝัน, 2552 |
| พัดลม | เฉลียง | ตะไคร่น้ำสุดขอบฟ้า |
| พี่ชายที่แสนดี | ปาน ธนพร แวกประยูร | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| พี่ชายที่แสนดี | รวีวรรณ จินดา | รวมเพลง |
| พูดจาภาษาไทย | พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง | นามปากกาอื่น : โท่ ลำลูกกา + สารภี |
| พูดเรื่อยเปื่อย | หนุ่มเสก | นามปากกาอื่น : โท่ ลำลูกกา + สารภี |
| เพราะไหลผ่านเมือง | โมเดิร์นด็อก | น้ำคือชีวิต |
| เพราะอะไร | ป๊อด ธนชัย อุชชิน | เปลี่ยนฉาก - life in different angles, 2551 |

| ชื่อเพลง | ศิลปิน | อัลบั้ม |
|---|---------------------------------|---|
| เพราะอะไร | ป้าง นครินทร์ กิ่งศักดิ์ | รวมเพลง |
| เพราะอะไร | ป้าง นครินทร์ กิ่งศักดิ์ | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| เพลงที่เหลือ | เฉลียง | เอกเขนก |
| แพ้นะ | แอนนา ไรจน์รุ่งฤกษ์ | รวมเพลง |
| แพะรับบาป | หนุ่มเสก | นามปากกาอื่น : โท่ ลำลูกกา + สารภี |
| เพื่อนเพื่อน | ป้าง นครินทร์ กิ่งศักดิ์ | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| เพื่อนเพื่อน | พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง | นามปากกาอื่น : โท่ ลำลูกกา + สารภี, |
| มวยไทย | สามโทน | นามปากกาอื่น : โท่ ลำลูกกา + สารภี |
| มวยไทย | สามโทน | เทศกาลสามโทน, 2551 |
| มองวันที่ผ่านไป | จวีวรรณ จินดา | รวมเพลง |
| มีบางสิ่ง มีบางอย่างนำ ทางให้เรากลับมา | เสตมปี อภิวัชร เอื้อถาวร สุข | เปลี่ยนฉาก - life in different angles, 2551 |
| มีบางสิ่งมีบางอย่างที่ นำทางเราให้กลับมา | กวิน โถหิ๊ง | เพลงเฉพาะกิจ |
| ไม้กลางกรุง | จรัล มโนเพ็ชร | รวมเพลง |
| ไม้ขีดไฟกับดอก ทานตะวัน | เจนนิเฟอร์ คิม | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| ไม้ขีดไฟกับดอก ทานตะวัน | วิยะดา โกมารกุล ณ นคร | รวมเพลง |
| ไม่หนักไม่หนา | ภัสสร บุญยเกียรติ | นามปากกาอื่น : โท่ ลำลูกกา + สารภี |
| ไม่อาจจะลืม | หนุ่มเสก | นามปากกาอื่น : โท่ ลำลูกกา + สารภี |
| ยังมี | มิน-มิณฑิตา วัฒนกุล | เร่ชายฝัน, 2552 |
| ยังมี | เบน ชลาทิศ ตันติวุฒิ | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| ยังมี | เฉลียง | แบกบาล |
| ยังมี | เชษฐา ยารสเอก | ต่างบ้าน ต่างคน บนเฉลียง the tribute album to Chalieng, 2546 |
| ย่ำคิดย่ำฝัน | เฉลียง | นอกชาน |
| ยื่นหมู ยื่นแมว, | สามโทน | เทศกาลสามโทน |

| ชื่อเพลง | ศิลปิน | อัลบั้ม |
|----------------------------------|---|---|
| ใยแมงมุม | เฉลียง | ปรากฏการณ์ฝน |
| ใยแมงมุม | เฉลียง | เฉลียงหลังบ้าน |
| รถไฟ | เฉลียง | ปรากฏการณ์ฝน |
| รวมมิตรให้มัน | | เพลงเฉพาะกิจ |
| รอวันดอกไม้บาน | ศุภษา โทณะวณิก | รวมเพลง |
| ระบำธรรมชาติ | หนุ่มเสก | นามปากกาอื่น : โก๋ ลำลูกกา + สารภี |
| รักเธอแต่เธอไม่รู้ | หนุ่มเสก | นามปากกาอื่น : โก๋ ลำลูกกา + สารภี |
| รักเธอแต่เธอไม่รู้ | ป๊อ พืระพัฒน์ เถรว่อง | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| รักเธอที่เป็นเธอ | ปาน ธนพร แวกประยูร | เพลงประกอบภาพยนตร์ &ละคร |
| รักเป็นดั่งต้นไม้ | ปาน ธนพร แวกประยูร | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| รักเป็นดั่งต้นไม้ | หนุ่มเสก | รวมเพลง |
| รากไทย | พลอย ญัฐชา สวัสดิ์รัก เกียรติ | เพลงคุณพระช่วย |
| รุ่งอรุณ | รวีวรรณ จินดา | รวมเพลง |
| รุ่งอรุณ | ดูบาดู | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| รู้สึกสบายดี (ฉบับเพิ่ง ตื่น) | เฉลียง | เฉลียงหลังบ้าน |
| รู้สึกสบายดี | เจี๊ยบ วรรรณา วีรยวรรรณ | ต่างบ้าน ต่างคน บนเฉลียง the tribute album to Chalieng, 2546 |
| รู้สึกสบายดี | เจี๊ยบ วรรรณา วีรยวรรรณ | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| รู้สึกสบายดี | มิน-มิณฑิตา วัฒนกุล โบว์ สวัสดิ์ สุทธิชานนท์ | เร่ชายฝัน, 2552 |
| รู้สึกสบายดี | เฉลียง | อื่นๆ อีกมากมาย |
| เร่ชายฝัน | เฉลียง | เอกเขนก |
| เร่ชายฝัน, | Non Toxic | ต่างบ้าน ต่างคน บนเฉลียง the tribute album to Chalieng, 2546 |
| เราคือกีฬา | เกียง เกียรติศักดิ์ เวทีวุฒา จารย์ | เพลงเฉพาะกิจ |

| ชื่อเพลง | ศิลปิน | อัลบั้ม |
|---------------------|---|--|
| เรามาจากไหน | เมทนี บุรณศิริ | รวมเพลง |
| เรื่องตลก 2 | จ๋อย ศุ บุญเลี้ยง | เร่ขายฝัน, 2552 |
| เรื่องตลก 3 | ต๋อล วันธงชัย อินทวัตร จ๋อย ศุ บุญเลี้ยง | เร่ขายฝัน, 2552 |
| เรื่องตลก? | เฉลียง | แบกบาล |
| เรื่องตลก? | จ๋อย ศุ บุญเลี้ยง | เร่ขายฝัน, 2552 |
| เรื่องราวบนแผ่นไม้ | เฉลียง | นอกชาน |
| ลมใต้ปีก | ปาน ธนพร แวกประยูร | เพลงประกอบภาพยนตร์ & ละคร |
| ลมหายใจของกันและกัน | เบน ชลาทิศ ตันติวุฒิ, คูปา คู | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| ลมหายใจของกันและกัน | เบน ชลาทิศ ตันติวุฒิ | เปลี่ยนฉาก - life in different angles, 2551 |
| ล้มเองลุกเอง | ภัสสร บุญยเกียรติ | นามปากกาอื่น : โกะ ลำลูกกา + สารภี |
| ลอยกระทงสามน้ำ | สามโทน | เทศกาลสามโทน |
| เลี้ยงเมฆ | เฉลียง | น้ำคือชีวิต |
| โลกใบนั้น | นลิน วุฒิพงษ์ | เปลี่ยนฉาก - life in different angles, 2550 |
| โลกยังสวย | เฉลียง | เอกเขนก |
| โลกยังสวย | โบว์ สารวัตรี สุทธิชานนท์ | เร่ขายฝัน, 2552 |
| โลกาโคมา | เฉลียง | ตะไคร่น้ำสุดขอบฟ้า |
| วณิพก | เฉลียง | ปรากฏการณ์ฝน |
| วันของดาว | สุภัทรา อินทรวักดี | เพลงเฉพาะกิจ |
| เวียงร้าง | คาราบาว | น้ำคือชีวิต |
| ศรัทธา | Mama Blues | รวมเพลง |
| สงกรานต์บ้านเรา | สามโทน | เทศกาลสามโทน |
| สวัสดิ์ปีใหม่ | สามโทน | นามปากกาอื่น : โกะ ลำลูกกา + สารภี |
| สวัสดิ์ปีใหม่ | สามโทน | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| สวัสดิ์ปีใหม่ | สามโทน | เทศกาลสามโทน, 2551 |

| ชื่อเพลง | ศิลปิน | อัลบั้ม |
|-----------------------------------|--|---|
| สะดุด | เฉลียง | ปรากฏการณ์ฝน |
| สักครั้งจะไม่ลืมพระองค์ | พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง | นามปากกาอื่น : โก๋ ลำลูกกา + สารภี |
| สายน้ำแห่งความหวัง แหวนแผ่นดิน | ปาน ธนพร แวกประยูร | เพลงคุณพระช่วย, 2550 |
| สาวลาวบ่าวไทย | ธงชัย ประสงค์สันติ, อักษรษา | เพลงคุณพระช่วย |
| สี่เดี่ยว | T-Bone | รวมเพลง |
| เส้นทาง | เจ็บบ วัชระ ปานเอี่ยม | เพลงเฉพาะกิจ, 2552 |
| เสียงในความเงียบ | | เพลงเฉพาะกิจ |
| เสื่อ | ภัสสร บุญยเกียรติ | นามปากกาอื่น : โก๋ ลำลูกกา + สารภี |
| เสื่อ | เจนนิเฟอร์ คิม | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| แสงดาว | อังศณา ช้างเศวต | รวมเพลง |
| หนึ่งในหลาย, | อังศณา ช้างเศวต | รวมเพลง |
| หมูตามข้าง | หนุ่มเสก | นามปากกาอื่น : โก๋ ลำลูกกา + สารภี |
| หลอกข้าหลอกซาก | พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง | นามปากกาอื่น : โก๋ ลำลูกกา + สารภี |
| หลับสุดดินแดนฝัน | อังศณา ช้างเศวต | รวมเพลง |
| ห่วงหา | ปาน ธนพร แวกประยูร | เพลงประกอบภาพยนตร์ &ละคร |
| หวาน | บ๊อม (AUTOBAHN), บี้ด (INNOCENT) | ต่างบ้าน ต่างคน บนเฉลียง the tribute album to Chalieng, 2546 |
| หวาน | เฉลียง | ปรากฏการณ์ฝน |
| หวาน | เฉลียง | เฉลียงหลังบ้าน |
| หาฝัน | เฉลียง | เฉลียงหลังบ้าน |
| หาฝัน | เฉลียง | ปรากฏการณ์ฝน |
| เหตุที่ไฟดับ | ตั๋อล วันธงชัย อินทวัตร ญาณี ตราโมท | เร่ขายฝัน, 2552 |
| เหมือนเธอเหลือเกิน | นภ พรชำนิ | เปลี่ยนฉาก - life in different angles, 2551 |
| อยากมีหมอน | เพลีน พรหมแดน | เพลงแบบประภาส, 2551 |

| ชื่อเพลง | ศิลปิน | อัลบั้ม |
|-----------------------|--|--|
| อยากมีหมอน | ธานินทร์ เคนโพธิ์ | ต่างบ้าน ต่างคน บนเจดีย์ the tribute album to Chalieng, 2546 |
| อยากมีหมอน | เจดีย์ | ปรากฏการณ์ฝน |
| อยากมีหมอน | เจดีย์ | เจดีย์หลังบ้าน |
| อยากให้เธอบอก | หนุ่มเสก | นามปากกาอื่น : โก๋ ลำลูกกา + สารภี |
| อยู่ที่ใคร | ต๋อล วันธงชัย อินทรวัตร | เร่ขายฝัน, 2552 |
| อยู่ที่ใคร | เจดีย์ | แบกบาล |
| อ้ายไทยน้องลาว | สามโทน | นามปากกาอื่น : โก๋ ลำลูกกา + สารภี |
| อิฐก้อนหนึ่ง | เจดีย์ | นอกชาน |
| อิฐก้อนหนึ่ง | ปี พีระพัฒน์ เถรว่อง | เปลี่ยนฉาก - life in different angles, 2551 |
| อิฐก้อนหนึ่ง | ปี พีระพัฒน์ เถรว่อง | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| อื่นๆ อีกมากมาย | บอย พิษณุ นิมสกุล โบว์ สาวิตรี สุทธิษานนท์ | เร่ขายฝัน, 2552 |
| อื่นๆ อีกมากมาย | จิโรจ วรากุลนุเคราะห์ | ต่างบ้าน ต่างคน บนเจดีย์ the tribute album to Chalieng, 2546 |
| อื่นๆ อีกมากมาย | เจดีย์ | เพลงแบบประภาส, 2551 |
| อื่นๆ อีกมากมาย | เจดีย์ | อื่นๆ อีกมากมาย |
| เอกเขนก | มิน-มิณชิตา วัฒนกุล โบว์ สาวิตรี สุทธิษานนท์ นัท ญัฐ ศักดาทร | เร่ขายฝัน, 2552 |
| เอกเขนก | Kidnappers | ต่างบ้าน ต่างคน บนเจดีย์ the tribute album to Chalieng, 2546 |
| เอกเขนก | เจดีย์ | เอกเขนก |
| เอาอย่างนี้อีกทีหนึ่ง | สามโทน | เทศกาลสามโทน |

รักไทย

ประภาส ชลศรานนท์

A

ลม จะ แร้ง เพียง ไหน ไม่ อาจ โคน ต้น ไม้ ส้ม ลง ไป ถึง กิ่ง_

5

9 ก้าน ริด ลง ยั้ง คง ยืน ได้ รัก ที่ หยั่ง ลง ไร่ คอย ประ คอง มั่น คง เมือง

13 B ไทย ก็ เหมือน ต้น ไม้ ดำ รง มั่น คง เน้น เนาว์ เพราะ เรา มี รัก

รัก แห่ง วั ฒ น ธรรม ไทย เรา ลูก หลาน ต้อง คอย สืบ สาน อย่าง มั่น

16

ใจ ดู แล ต้น ไทย ให้ มั่น ยืน ยง คุณ พระ ช่วย ธำ รงค์ รัก เอย

เพลง รักไทย

ลมจะแรงเพียงไหน
ไม่อาจโคนต้นไม้ล้มลงไป
ถึงกิ่งก้านริดลงยั้งคงยืนได้
รักที่ยั่งลงไร่คอยประคองมั่นคง
เมืองไทยก็เหมือนต้นไม้ดำรง
มั่นคงเน้นเนาเพราะเรามีรัก

รักแห่งวัฒนธรรมไทย
เราลูกหลานต้องคอยสืบสานอย่างมั่นใจ
ดูแลต้นไม้ไทยให้มันยืนยง
คุณพระช่วยธำรงค์รักเอย

ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับบทเพลง

1. ความเป็นมาของเพลง

เพลงร่ำกไทยนี้เป็นแนวความคิดหลักของการทำรายการคุณพระช่วย เนื่องจากทุกวันนี้ศิลปวัฒนธรรมไทยถูกมองด้วยสองความรู้สึก นั่นคือหนึ่งเป็นของสูงที่อยู่บนหิ้ง ห้ามแตะต้อง อีกความรู้สึกหนึ่งก็คือเป็นของเซย เก่าคร่ำครึ ซึ่งทั้งสองความรู้สึกนี้ทำให้ศิลปวัฒนธรรมไทยอยู่ไกลตัวเราออกไปเรื่อยๆ ที่ถูกแล้วเราต้องนำมาเป็นส่วนหนึ่งของชีวิต

ถ้าเปรียบเป็นต้นไม้ นอกจากเราจะต้องดูแลต้นไม้ต้นนั้นแล้ว ดอกผลที่ผลิออกมาเราก็ควรจะได้ชื่นชม ร่มเงาเราก็ควรได้พักพิง

ถ้าศิลปวัฒนธรรมไทยเป็นต้นไม้ ต้นไม้ต้นนี้ก็ต้นไม้ใหญ่ที่แผ่กิ่งก้านสาขาออกไปมากมายแน่นอนต้นไม้ย่อมต้องผจญลมพายุ ยิ่งลมตะวันตกนั้นมีความแรงมาก แนวความคิดเกี่ยวกับการทำรายการนี้ก็คือ ถ้าเราจะรักษาต้นไม้ต้นนี้ไว้ บางทีเราอาจจะต้องยอมริดกิ่งก้านที่ระเกะระกะออกบ้าง คำว่า “ริด” ในที่นี้แตกต่างจากคำว่า “ตัดโค่น” ขึ้นชื่อว่าวัฒนธรรมเมื่อเวลาผ่านไปก็จะเกิดการ วัฒนธรรม หรือพัฒนา การที่ริดก็เพื่อที่จะให้เกิดการงอกใหม่

สิ่งที่ควรจะต้องช่วยกันดูแลที่สุดก็คือ “ราก” ที่มงานของรายการคุณพระช่วยจึงเปรียบเหมือนคนสวนที่ต้องดูแลรากต้นไม้ต้นนี้ โดยต้องมองให้ออกก่อนว่าส่วนไหนคือราก ส่วนไหนคือวัชพืช ส่วนไหนคือกาฝาก การนำเสนอในรายการคุณพระช่วยจึงเป็นแบบไม่เย็นเยื่อ แต่ให้ถึงรากและรักษาไว้

เมื่อคิดที่จะทำรายการคุณพระช่วยนี้ขึ้นมา จึงมีการแต่งเพลงใหม่ๆ ให้เกิดขึ้นในรายการอยู่เรื่อยๆ โดยที่มีการเชิญอดฝีมือในวงการเพลงมาร้อง มาเล่นกับดนตรีที่คุณพระช่วยออกแบบไว้ ซึ่งเพลงในรายการคุณพระช่วยนี้ เป็นเพลงในแบบที่ประภาส ชลศรานนท์ ไม่เคยได้แต่งในสมัยที่ทำค่ายเทป

เพลงร่ำกไทยนี้เกิดจากการที่ประภาส ชลศรานนท์ ได้นั่งชมการประชันเครื่องดนตรีของบรรดาอดฝีมือที่เข้ามาประชันกันในรายการคุณพระช่วย เมื่อคิดเนื้อเพลง คิดทำนอง ออกมาก็ให้นักดนตรีเล่นรวมกันหลายๆชิ้น ในส่วนของทำนองนั้นเป็นทำนองเพลงไทยที่จำได้และติดอยู่ในหัวมาตั้งแต่สมัยเด็ก ซึ่งอาจจะมาจากการฟังวงปี่พาทย์ หรือฟังจากลิเก จากทำนองสรภัญญะ แล้วก็นำมาผสมกันแบบครุเพลงสมัยโบราณ

2. โครงสร้างของเพลง

จากกรวิเคราะห์เพลงร่ำกไทย ผู้วิเคราะห์พบว่าบทเพลงนี้เป็นเพลงที่มีความยาว 20 ห้องเพลง ประกอบด้วย 2 ท่อน คือท่อน A และท่อน B โดยทั้ง 2 ท่อนนี้มีความยาวไม่เท่ากัน

ในท่อน A มีความยาว 12 ห้องเพลง ส่วนท่อน B มีความยาว 8 ห้องเพลง ซึ่งเมื่อพิจารณาจากตารางจะเห็นรูปแบบของเพลงชัดเจนยิ่งขึ้นดังตัวอย่าง

| ท่อน | A | B | A | B |
|-----------|--------|---------|--------|---------|
| ห้องที่ | 1 - 12 | 13 - 20 | 1 - 12 | 13 - 20 |
| จำนวนห้อง | 12 | 8 | 12 | 8 |

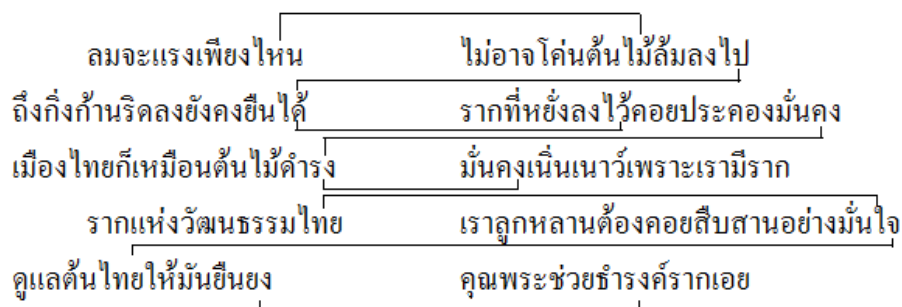
3. คีตลักษณ์

เมื่อพิจารณาแล้วพบว่า รูปแบบของเพลงรอกไทยนี้ อยู่ในรูปแบบ ไบนารี (Binary Form) ซึ่งเป็นลักษณะของเพลงที่มี 2 ท่อน ที่มีทำนองแตกต่างกัน ดังนั้นรูปแบบของเพลงรอกไทยที่ประภาส ชลศรานนท์ได้ประพันธ์ขึ้นมานี้คือ A : B

วิเคราะห์เนื้อร้อง

1. ลักษณะคำร้อง

ลักษณะคำร้องของเพลงรอกไทยนี้ มีลักษณะคำพยางค์เป็นส่วนใหญ่ 1 คำร้องต่อ 1 ตัวโน้ตเป็นส่วนใหญ่ และมีลักษณะคล้ายกลอนตลาด เนื่องจากไม่มีความตายตัวในเรื่องจำนวนคำ จำนวนวรรค สัมผัสคำ โดยปรากฏการใช้สัมผัสคำในเพลงรอกไทย ดังนี้



2. ความหมายของคำร้อง

เป็นการเปรียบเทียบเปรียบวัฒนธรรมของไทย โดยเปรียบเทียบให้วัฒนธรรมไทยเป็นต้นไม้ที่ต้องต้านทานแรงลมอยู่เสมอ ลมในที่นี้ หมายถึงวัฒนธรรมจากประเทศทางตะวันตก ที่เข้ามามีบทบาทอย่างมากต่อประเทศไทย ถ้าหากต้นไม้ที่มีกิ่งก้านเยอะมากก็อาจจะต้านทานแรงลมไม่ไหว อาจทำให้ต้นไม้โค่นล้มลงได้ จึงต้องมีการ “ริด” หรือตัดทอนบางส่วนออก เพื่อให้ต้นไม้ยืนยงต้านทานแรงลมได้ต่อไป การริดกิ่งก้านออกนั้น เปรียบเสมือนนำบางสิ่งบางอย่างของวัฒนธรรมเดิมออกไปเพื่อให้เหลือแต่จุดสำคัญของวัฒนธรรมนั้นจริงๆ เพื่อให้ลูกหลานชาวไทยได้ดูแลสืบ

มอดรากของวัฒนธรรมนั้นต่อไป โดยที่รายการคุณพระช่วยจะเป็นสื่อในการสนับสนุนรากของวัฒนธรรมเหล่านั้น

วิเคราะห์ทำนอง

เพลงรากไทยนั้น จากการที่นำมาวิเคราะห์ อยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ โดยมีการดำเนินทำนองอยู่ในรูปแบบของ C Pentatonic major scale กล่าวคือ มีโน้ตที่ใช้อยู่ 5 เสียง คือ C D E G A และการวิเคราะห์เพลงนี้ได้ยึดหลักทางวิชาการโดยอ้างอิงไว้ในบทที่ 2 ดังต่อไปนี้

1. ช่วงเสียงเพลงรากไทย

ระยะห่างของช่วงเสียง(Range) ในเพลงรากไทยนั้น โน้ตที่ต่ำที่สุดคือโน้ต E3 ปรากฏในห้องที่ 6 ของเพลง และโน้ตที่สูงที่สุดคือโน้ต C5 ปรากฏในห้องที่ 2, 3 และ 15 ของเพลง ดังนั้นเพลงรากไทยนี้มีระยะห่างของช่วงเสียงเป็นขั้นคู่ 13 ไมเนอร์

2. ประโยคเพลง

ผู้วิจัยวิเคราะห์ประโยคเพลงโดยแบ่งเป็นวรรคเพลงตามหน่วยของเพลงที่มีความคิดจบสมบูรณ์ในตัวเอง และแบ่งย่อยเป็นวลีเพื่อให้เห็นความสัมพันธ์ของในแต่ละวลีมากขึ้น ดังต่อไปนี้

2.1 วรรคเพลง

2.1.1 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน A เป็นวรรคเพลงแรกของบทเพลงมี 4 ห้องเพลงหรือ 3 วลี



2.1.2 วรรคเพลงที่ 2 ในท่อน A มี 4 ห้องเพลงหรือ 4 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 4 เข้าห้องที่ 5

2.1.3 วรรคเพลงที่ 3 ในท่อน A มี 4 ห้องเพลงหรือ 3 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 4 ห้องที่ 8 เข้าห้องที่ 9

5
9 กัน รีด ลง ยั้ง คง ยืน ได้ ราก ที่ หยั่ง ลง ไร่ คอย ประ คอง มัน คง เมือง
ไทย ก็ เหมือน ต้น ไม้ ต่ำ รง มัน คง เน้น เนาว์ เพราะ เรา มี ราก

2.1.4 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน B มี 4 ห้องเพลงหรือ 2 วลี เป็นการขึ้นห้องเพลงแบบครบจังหวะห้องเพลง หรือขึ้นจังหวะที่ 1

13 ราก แห่ง ไร่ ฒ น ธรรม ไทย เรา ลูก หลาน ต้อง คอย สืบ สาน อย่าง มัน
16 ใจ ดู แล ต้น ไทย ให้ มัน ยืน ยง คุณ พระ ช่าง ชำ รงค์ ราก เอย

2.1.5 วรรคเพลงที่ 2 ในท่อน B มี 4 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 2 ห้องที่ 16 เข้าห้องที่ 17

16 ใจ ดู แล ต้น ไทย ให้ มัน ยืน ยง คุณ พระ ช่าง ชำ รงค์ ราก เอย

2.2 วลีเพลง

ในการศึกษาวลีเพลงรากไทยนี้ แบ่งการวิเคราะห์เป็นที่ละวลีเพลงเท่านั้น โดยแต่ละวลีเพลงนั้นอาจจะมีหลายวรรคคำร้องหรือวรรคคำร้องเดียวก็เป็นได้

2.2.1 วลีที่ 1 ท่อน A มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 1 - 2 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic และมีคำร้องทั้งหมด

A
ลม จะ แรง เพียง ไหน ไม่อาจ โคน ต้น ไม้ ล้ม ลง ไป ถึง กิ่ง

2.2.2 วลีที่ 2 ท่อน A มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 2 - 3 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว A หรือ Submediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลงและมีคำร้องทั้งหมด

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 1 และ 2 แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิคการพัฒนา เห็นได้จากวลีที่ 1 และ 2 นั้น มีการใช้โน้ตเสียงเดียวกันทั้งหมด แต่จะเห็นได้จากวลีที่ 2 ว่าถูกพัฒนามาจากวลีที่ 1

2.2.3 วลีที่ 3 ท่อน A มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 3 - 4 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว A หรือ Submediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต E หรือ Mediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลงและมีคำร้องทั้งหมด

2.2.4 วลีที่ 4 ท่อน A มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 4 - 5 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต G หรือ Dominant เช่นกัน มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง โดยคำร้องในห้องที่ 4 จังหวะที่ 4 นั้น มีการใช้การเอื้อนเสียงด้วย

2.2.5 วลีที่ 5 ท่อน A มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 5 - 6 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Submediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลงและมีคำร้องทั้งหมด



2.2.6 วลีที่ 6 ท่อน A มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 6 - 7 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว A หรือ Submediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลงและมีคำร้องทั้งหมด



2.2.7 วลีที่ 7 ท่อน A มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 7 - 8 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว D หรือ Supertonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต E หรือ Mediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลงและมีคำร้องทั้งหมด



เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 6 และ 7 แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิค การเขียนแบบถามตอบกันเห็นได้จากการใช้รูปแบบจังหวะเหมือนกันทั้งสองวลีต่างกันเพียงระดับเสียงเท่านั้น โดยวลีที่ 6 จะเป็นประโยคถามและวลีที่ 7 จะทำหน้าที่เป็นประโยคตอบ



2.2.8 วลีที่ 8 ท่อน A มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 9 - 10 แต่มีการ Pick-up มาตั้งแต่ห้องเพลงที่ 8 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต D หรือ Supertonic และมีคำร้องทั้งหมด



๒ ก้าน รีด ลง ยั่ง ดง ยืน ไต้ ราก ที่ หนั่งลง ไร่ คอย ประคอง มัน คง เมือง
ไทย ก็ เหมือน ต้น ไม้ ต่า รง มัน คง เน้น เนาว เพราะ เรา มี ราก

2.2.9 วลีที่ 9 ท่อน A มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 10 - 11 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic เช่นกัน มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลงและมีคำร้องทั้งหมด



ไทย ก็ เหมือน ต้น ไม้ ต่า รง มัน คง เน้น เนาว เพราะ เรา มี ราก

2.2.10 วลีที่ 10 ท่อน A มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 11 - 12 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic เช่นกัน มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลงและมีคำร้องทั้งหมด



ไทย ก็ เหมือน ต้น ไม้ ต่า รง มัน คง เน้น เนาว เพราะ เรา มี ราก

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 9 และ 10 แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิค การเขียนแบบถามตอบกัน เห็นได้จากการใช้รูปแบบจังหวะเหมือนกันทั้งสองวลีต่างกันเพียงระดับเสียงเท่านั้น โดยวลีที่ 9 จะเป็นประโยคถามและวลีที่ 10 จะทำหน้าที่เป็นประโยคตอบ



ไทย ก็ เหมือน ต้น ไม้ ต่า รง มัน คง เน้น เนาว เพราะ เรา มี ราก

2.2.11 วลีที่ 1 ท่อน B มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 13 - 14 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว D หรือ Supertonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต G หรือ Dominant และมีคำร้องทั้งหมด

รัก แห่ง วั ธ ม น ธรรม ไทย เรา ลูก หลานต้อง คอย สืบ สานอย่าง มั่น

2.2.12 วลีที่ 2 ท่อน B มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 15 - 16 แต่มีการ Pick-up มาตั้งแต่ห้องเพลงที่ 14 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว E หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต G หรือ Dominant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลงและมีคำร้องทั้งหมด

รัก แห่ง วั ธ ม น ธรรม ไทย เรา ลูก หลานต้อง คอย สืบ สานอย่าง มั่น

ใจ ดู แล ตัน ไทย ให้ มั่น ยืน ยง คุณ พระ ช่วย ธำ รงค์ ราก เอย

2.2.13 วลีที่ 3 ท่อน B มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 16 - 18 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic เช่นกัน มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด โดยในวลีนี้ประกอบไปด้วย 2 Motive ย่อย โดยที่ Motive ทั้งสองนี้มีหน้าที่ถามตอบกันด้วย

ใจ ดู แล ตัน ไทย ให้ มั่น ยืน ยง คุณ พระ ช่วย ธำ รงค์ ราก เอย

2.2.14 วลีที่ 4 ท่อน B มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 19 - 20 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว D หรือ Supertonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic และมีคำร้องทั้งหมด

ใจ ดู แล ตัน ไทย ให้ มั่น ยืน ยง คุณ พระ ช่วย ธำ รงค์ ราก เอย

สรุปประโยคเพลง

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงของเพลงรักไทยจะเห็นได้ว่า วรรคเพลงเป็นลักษณะการถามตอบ โดยวรรคที่ 1 จะมีหน้าที่ถามวรรคที่ 2 จะทำหน้าที่ตอบ โดยการถามตอบแบบไม่เหมือนหรือคล้ายกันเลย

ในด้านวลีเพลงนั้นจะเห็นได้ว่าการขึ้นวลีทั้งแบบเริ่มทำนองไม่ครบจังหวะห้องเพลง(Anacrusis) และเริ่มทำนองแบบครบจังหวะห้องเพลง และยังมีการใช้เทคนิค Pick – up เข้ามาในวลีต่างๆ ในบางวลีของเพลงนั้นพบการใช้เทคนิคการเขียนแบบถามตอบกัน (Antecedent - Consequence) เทคนิคลดอัตรา(Diminution) และเทคนิคการซ้ำโดยการถอยกลับ(Retrogression)

3. การเคลื่อนที่ของทำนอง

จากการศึกษาการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่า เพลงรักไทยนี้ มีการใช้วิธีการเคลื่อนทำนองอยู่ 2 แบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) และการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) โดยแบ่งการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นวลีเพื่อให้เห็นการเคลื่อนที่ของทำนองได้ชัดเจนขึ้นดังนี้

รักไทย

ประกาศ ชลศรานนท์

จากการวิเคราะห์ จะเห็นได้ว่าการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงรักไทยนี้ มีทั้งการเคลื่อนที่แบบตามขั้น(Conjunct motion) และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นนั้น(Disjunct motion) ปรากฏอยู่ในเพลงเท่า ๆ กัน แม้ในบางวลีที่เคลื่อนทำนองแบบตามขั้นจะมีการกระโดดเป็นขั้นคู่ 3





หรือมากกว่าคู่ 3 อยู่บ้าง แต่เมื่อพิจารณาโดยรวมทั้งวลีแล้ว ก็ยังถือเป็นทำนองแบบตามขั้นอยู่ โดยปรากฏทำนองแบบตามขั้นนี้ในห้องที่ 3, 5, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 14, 19 และ 20 ส่วนทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นนั้น (Disjunct motion) ปรากฏในห้องที่ 1, 2, 3, 4, 5, 10, 11, 14, 15, 16, 17 และ 18

4. รูปแบบจังหวะ

4.1 รูปแบบจังหวะของทำนองของเพลงรอกไทย มีทั้งสิ้น 10 รูปแบบ ดังนี้

| ลำดับ | จังหวะของทำนอง | รูปแบบ |
|-------|---|--------|
| 1 |  | A |
| 2 |  | B |
| 3 |  | C |
| 4 |  | D |
| 5 |  | E |
| 6 |  | F |
| 7 |  | G |
| 8 |  | H |
| 9 |  | I |
| 10 |  | J |

เมื่อนำรูปแบบที่พบมาวิเคราะห์จะพบว่ารูปแบบทั้ง 11 นั้นมีการพัฒนา
 จังหวะ (Variation) จากจังหวะของทำนองหลัก ดังนี้

| ลำดับ | จังหวะของทำนอง | รูปแบบ |
|-------|---|--------|
| 1 |  | A |
| 2 |  | B |
| 3 |  | C |
| 4 |  | D |

4.2 จังหวะของทำนองในท่อน A นั้น จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะ
 ของทำนองอยู่ 4 รูปแบบ โดยจะใช้รูปแบบของจังหวะแตกต่างกันออกไป รูปแบบที่พบเจอบ่อย
 ที่สุดได้แก่รูปแบบ B ซึ่งพบการใช้รูปแบบนี้ 4 ครั้ง รองลงมาคือรูปแบบ D พบ 3 ครั้ง ส่วนรูปแบบ
 A และ C ปรากฏในท่อนนี้เพียง 1 ครั้งดังในตัวอย่าง

4.3 จังหวะของทำนองในท่อน B นั้น จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะของทำนองอยู่ 3 รูปแบบ โดยจะใช้รูปแบบของจังหวะแตกต่างกันออกไป รูปแบบที่พบเจอมากที่สุดได้แก่รูปแบบ A และ D ซึ่งพบการใช้รูปแบบนี้ 2 ครั้ง ซึ่งในรูปแบบ D นั้น ได้มีการใช้รูปแบบนี้ต่อกัน หรือรวมกันเป็นวลีเดียวกัน สาเหตุที่รวม 2 วลีเข้าด้วยกันนั้นพิจารณาจากความยาวโดยรวมของแต่ละวลี ซึ่งวลีในท่อน B นี้ มีความยาวมากกว่าในท่อน A จึงต้องมีการรวมกันเพื่อให้ได้ความยาวที่สัมพันธ์กับวลีอื่นในท่อน B ส่วนรูปแบบที่พบน้อยที่สุดในท่อน B นี้คือ รูปแบบ C โดยปรากฏเพียง 1 ครั้ง

สรุปรูปแบบจังหวะ

ลักษณะรูปแบบจังหวะของทำนองในเพลงรักไทยนี้ มีการใช้รูปแบบจังหวะที่แตกต่างกันออกไป โดยรูปแบบจังหวะที่โดดเด่นที่สุดคือรูปแบบ D ซึ่งปรากฏในเพลง 5 ครั้ง พบในท่อน A 3 ครั้งและพบในท่อน B 2 ครั้ง รองลงมาคือรูปแบบ B โดยปรากฏในเพลง 4 ครั้ง ต่อมามีคือรูปแบบ A ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง และรูปแบบ C ปรากฏในเพลงเพียง 2 ครั้ง

5. ท่อนจบ

จากการวิเคราะห์พบว่า ในเพลงรักไทยนี้มีจุดพักระหว่างเพลง(Cadence) เกิดขึ้น 2 จุด จุดที่ 1 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน A คือห้องที่ 11 – 12 จุดที่ 2 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน B คือห้องที่ 19 – 20 ดังในตัวอย่าง

รากไทย

ประภาส ชลศรานนท์

The musical score is written in treble clef with a 4/4 time signature. It consists of two phrases, A and B. Phrase A spans measures 1 to 12, and Phrase B spans measures 13 to 20. Chord progressions are indicated in boxes: IV V I for measures 12-13 and ii V I for measures 19-20.

เมื่อพิจารณาท่อนจบของเพลงรากไทยทั้ง 2 ท่อนแล้ว พบว่า

- จุดที่ 1 ท่อน A เกิดขึ้นในห้วงที่ 12 -13 เป็นการดำเนินคอร์ด IV V : I คือ คอร์ด F G มายังคอร์ด C ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence) ซึ่งให้ความรู้สึกของท่อนจบที่สมบูรณ์

- จุดที่ 2 ท่อน B เกิดขึ้นในห้วงที่ 19 -20 เป็นการดำเนินคอร์ด ii V : I คือ คอร์ด Dm G มายังคอร์ด C ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence) ซึ่งให้ความรู้สึกของท่อนจบที่สมบูรณ์เช่นเดียวกับที่ใช้ในท่อน A

แนวทางในการแต่งเพลง

เพลงรากไทยนี้เป็นแนวความคิดหลักของการทำรายการคุณพระช่วย ถูกบันทึกเสียง 3 ครั้ง โดยครั้งที่ 1 ขับร้องโดย พลอย ณัฐชา สวัสดิ์รักเกียรติ บันทึกเสียงครั้งที่ 2 ขับร้องโดย อรรณา พงประสิทธิ์ และบันทึกเสียงครั้งที่ 3 ในรายการคุณพระช่วย ตอนเพลงประชัน ขับร้องโดย นุชริน วโรตมะ, อรวรรณ นามศิริ และ วัณญา กาบัว ออกอากาศเมื่อวันที่ 15 สิงหาคม พ.ศ. 2548

ในขณะนั้น กระแสการอนุรักษ์วัฒนธรรมไทย มีคนรุ่นใหม่ให้ความสนใจเป็นอย่างมาก อีกทั้งยังมีรายการโทรทัศน์ที่จัดการประกวดแข่งส่งเสริมวัฒนธรรม ทำให้ถูกเผยแพร่ออกสู่สาธารณชนได้อย่างกว้างขวาง เช่น รายการชิงช้าสวรรค์ ที่จัดประกวดร้องเพลงลูกทุ่ง และ

ประกวดวงดนตรีลูกทุ่ง ได้รับความสนใจจากนักเรียนทั่วประเทศในการเข้าร่วมแข่งขัน และติดตามชมรายการ

ด้วยกระแสของรายการโทรทัศน์นี้ ทำให้เพลงรักไทย ที่ถูกเผยแพร่จากรายการคุณพระช่วย เป็นที่นิยมในการฟัง การขับร้อง บรรเลง รวมไปถึงนำไปใช้ประกอบการแสดงจินตลีลา ประกอบเพลง ซึ่งในการบันทึกเสียงครั้งที่ 3 ของเพลงรักไทยนั้น นักร้องทั้ง 3 คน ที่ถูกเลือกมาขับร้องร่วมกัน ก็เป็นนักร้องที่ได้รางวัลจากการประกวดในรายการชิงช้าสวรรค์ด้วย

เนื่องจากบทเพลงที่ประภาส ชลศรานนท์ได้ประพันธ์ขึ้นมา เป็นบทเพลงที่มีเนื้อเพลงที่มีภาษางดงาม แฝงให้คิด ให้จินตนาการตามเนื้อหาของเพลง การสัมผัสคล้องจองทำให้ผู้ฟังจดจำเพลงได้ง่ายขึ้น และท่วงทำนองแบบไทยเดิม ที่ถ่ายทอดการจดจำ อาจเป็นเพราะคนไทยคุ้นชินกับท่วงทำนองประเภทนี้ตั้งแต่เด็กแล้ว จึงสามารถเข้าถึงเพลงได้ง่าย ในการเรียบเรียงเสียงประสานยังใช้เครื่องดนตรีไทยเข้ามาผสมผสานกับเครื่องดนตรีสากล ส่งเสริมให้บทเพลงเป็นบทเพลงที่ทรงคุณค่ามากยิ่งขึ้น เมื่อได้ฟังเพลงแล้วจะรู้สึกได้ถึงความรัก ความเทิดทูนศิลปวัฒนธรรมของไทย แล้วอยากที่จะดูแลสืบทอดต่อไป ทำให้บทเพลงรักไทยนี้เป็นที่นิยมมาจนถึงปัจจุบัน

จุดเด่นทำให้บทเพลงรักไทยนี้เป็นที่รู้จักโดยทั่วกัน มาจากการเอาใจใส่ในทุกกระบวนการของเพลง ความละเอียดในการผลิตผลงานเพลง ซึ่งสามารถวิเคราะห์เพิ่มเติมดังนี้

1. การเลือกนักร้อง

เพลงรักไทยเป็นเพลงที่พูดถึงการดูแลรักษาวัฒนธรรมไทยไว้ ซึ่งผู้ที่เหมาะสมที่จะถ่ายทอดบทเพลงนี้ออกไป ควรจะเป็นวัยรุ่นที่ตะตองสืบสาน ดูแลวัฒนธรรมนี้ต่อไป ในการบันทึกเสียงทั้ง 3 ครั้ง ผู้ขับร้องจึงเป็น วัยรุ่นที่สามารถจะสื่อเนื้อหาในเพลงออกไปสู่ผู้เดียวกันได้ อย่างดีที่สุด โดยศิลปิน และนักร้องที่เป็นผู้ถ่ายทอดเพลงนี้ได้แก่ พลอย ณัฐชา สวัสดิ์รักเกียรติ , อรรณา พงประสิทธิ์, นุชริน วโรตะมะ, อรรรรณ นามศิริ และ วรัญญา กาบัว

2. การเลือกใช้เครื่องดนตรีในการบรรเลง

เป็นการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากล โดยเครื่องดนตรีสากลมีหน้าที่ดำเนินคอร์ด ให้บทเพลงน่าฟังจะใช้เครื่องดนตรีไทยคอยสอดประสานเข้ามาในช่วงที่เหมาะสม รวมถึงมีท่อนที่โซ่ดนตรีไทยเพื่อให้บทเพลงนี้ทรงคุณค่ามากยิ่งขึ้นด้วย

3. การเลือกวงดนตรี

เป็นการใช้วงออร์เคสตรา เพื่อทำให้บทเพลงนี้ยิ่งใหญ่ และสอดแทรกดนตรีไทยเข้าไปเพื่อให้เข้าถึงวัฒนธรรมไทยได้ง่ายขึ้น โดยวงดนตรีที่บรรเลงเพลงรักไทยคือวงคุณพระช่วย ออร์เคสตรา ซึ่งเป็นวงดนตรีประจำรายการคุณพระช่วย

ควายไทย

ประภาส ชลศรานนท์

$\text{♩} = 66$ A1

เป็น ควาย ไทย ๆ ที่ ลาก คัน ไถ อยู่ใน ท้อง นา ไม่ สง เสียง ไม่ พุด ไม่

4
จางาน หนัก งาน เมา ช่วย ชาว นา ทำ ดาก แดด ดาก ฝน ไม่ เคย ร้อง บ่น สัก

7
คำ คน ยัง ค่อน ฉัน เป็น ประ จำ ใคร เจียบ จิม จำ บอก โง่ เหมือน ควาย จะ ชอบ จะ

10 A2
ซัง จะ ชู้ จะ เขย ยัง เอ้ย ถึง เรา ถูก นอก ใจ คือ ถูก สวม

12
เขา เอา เขของ ฉัน ไป สวม ทำ ไม่ ไม่ ชอบ หน้า กัน ก็ เลย ต่า มัน ไร่

15
ควาย หมู แมว หมี มัน ดี ยัง ใจ ควาย ผิด ตรง ไหน ไม่ เข้า ใจ เลย อยู่ กับ

18 B
คน มา ชั่ว นา ตา ปี มี คักดี มี ศรี ร่วม กู้ชาติ มา แล้ว พอ

21
เอ้ย เป็น ทั้ง นัก รม เป็น พา ห นะ เป็น เครื่อง สั่ง เวย สุด ท้าย เขา ควาย ยัง

24
เผย ความ จริง ให้ คิด เมื่อ ชี วิต จาก ไป ถูก สน ตะ

2

26 A3

 พาย ยืน อยู่ ปลาย นา เอ้อ ว่า ยัง มี แมง จี นุน แมง วัน แมง

28

 หรี มา บิน ตอม ตาม ให้ ความ เหงา คลาย เจ้า เอียง เพื่อน รัก ก็ ยัง มา ทัก มา

31

 ทาย หิว หรือ อิ่ม ควาย ยิ้ม ส บาย เคี้ยว เอื้อง เรือย ไป เป็น ควาย เสียอย่าง เกิด มา เป็น

34 B1

 ทุย ฟัง แต่ ขลุ่ย ผิว ทุก วัน และ คิน ออยาก ฟัง เสียง เพลง เสียง

36

 อื่น นั้น คือ เสียง ซอ ที่ ควาย ออยาก ฟัง

42

 อยู่ กับ ไป เป็น ควาย ไทย

47 A4

 ๆ ที่ ลากคัน ไถ อยู่ ใน ท้อง นา ผล ผ ลิต จะ ขึ้น รา คา แต่ ค่า เลี้ยง ควาย ยัง ไข่แค

50

 ฟาง โลก เรา เปลี่ยน ไป เมือง ไทย กลาย เป็น ยุง ฉาง ข้าว ของ ไทย ดัง ไป ทุก

53

 ทาง ขอ แค ควาย ไทย ภูมิ ใจ ด้วย คน โลก เรา เปลี่ยน

55

 ไป เมือง ไทย กลาย เป็น ยุง ฉาง ข้าว ของ ไทย ดัง ไป ทุก

57

 ทาง ขอ แค ควาย ไทย ดัง ไกล ด้วย คน

เพลง ควายไทย

เป็นควายไทยๆที่ลากคันไถอยู่ในท้องนา
 ไม่ส่งเสียงไม่พูดไม่จา งานหนักงานเบาช่วยชาวนาทำ
 ตากแดดตากฝน ไม่เคยร้องบ่นสักคำ
 คนยังค่อนข้างเป็นประจำ ใครเจียบังมีง่า บอกโง่เหมือนควาย
 จะชอบจะชังจะขู่จะเซย ยังเอ๋ยถึงเรา
 ถูกนอกใจคือถูกสวมเขา เอาเขาของฉันทไปสวมทำไม
 ไม่ชอบหน้ากัน ก็เลยด่ามันไอ้ควาย
 หมูแมวหมีมันดียังไง ควายผิดตรงไหนไม่เข้าใจเลย
 อยู่กับคนมาชั่ววนาตาปี
 มีศักดิ์มีศรีร่วมกู่ชาติมาแล้วพอเอ๋ย
 เป็นทั้งนักรบ เป็นพาหนะ เป็นเครื่องสังเวย
 สุดท้ายเขาควายยังเผยความจริงให้คิด เมื่อชีวิตจากไป
 ถูกสนตะพายยื่นอยู่ปลายนาเออว่ายังมี
 แมงจันนวม่วงวันแวมงหวี่มาบินตอมตามให้ความเหงาคลาย
 เจ้าเอ๋ยเพื่อนรักก็ยังมีมาทักมาทาย
 หิวหรืออิมควายอิมสบาย เคี้ยวเอื้องเรื่อยไป เป็นควายเสียอย่าง
 เกิดมาเป็นทวย ฟังแต่ขลุ่ยผิวทุกวันและคืน
 อยากฟังเสียงเพลงเสียงอื่น นั่นคือเสียงขอที่ควายอยากฟัง
 (Solo ซอ) (ซ้ำ **)

เป็นควายไทยๆที่ลากคันไถอยู่ในท้องนา
 ผลผลิตจะขึ้นราคา แต่ค่าเลี้ยงควายยังใช้แค่ฟาง
 โลกเราเปลี่ยนไป เมืองไทยกลายเป็นยุ่งฉาง
 ข้าวของไทยดังไปทุกทาง ขอแค่ควายไทยภูมิใจด้วยคน
 โลกเราเปลี่ยนไป เมืองไทยกลายเป็นยุ่งฉาง
 ข้าวของไทยดังไปทุกทาง ขอแค่ควายไทยดังไกลด้วยคน

ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับบทเพลง

1. ความเป็นมาของเพลง

เพลงควายไทยนี้ เป็นเพลงที่ประภาส ชลศรานนท์ ตั้งใจที่จะเขียนให้แอ๊ด คาราบาวโดยเฉพาะเลย ทั้งภาษาที่ใช้ อารมณ์เพลง วิธีการเขียน แบบที่เหมาะสมกับแอ๊ด คาราบาวพอดี เพราะแอ๊ด คาราบาว คงจะอินกับเรื่องนี้อยู่แล้วด้วยความที่เป็นวง คาราบาว ซึ่งแปลว่าควาย

เมื่อคิดที่จะเขียนเรื่องควายแล้ว ก็นึกถึงองค์ประกอบรอบๆ ที่จะเขียนอะไรบ้าง ก็คือเกี่ยวกับเรื่อง เคี้ยวเคี้ยว สุนตะพาย สีซอ สวมเขา นกเอี้ยง ใ้ทุย ฯลฯ ต่อมาคือเรื่องที่จะจะลึกไปกว่านั้น ประภาส ชลศรานนท์ ใช้วิธีการตั้งคำถามว่า ควายเป็นอะไรบ้าง คำตอบก็คือ เป็นพานะ ออกศึก เป็นเครื่องสังเวศ ล้มวัวล้มควาย ฯลฯ โดยนำมาเขียนไว้ตรงกลาง แล้วเริ่มเล่นมุขการประชดประชัน ในตอนจบก็มีความร่วมสมัยของเนื้อหาคือพูดเรื่องข้าวแพง แต่ควายกินหญ้าเท่าเดิม

2. โครงสร้างของเพลง

จากการวิเคราะห์เพลงควายไทย ผู้วิเคราะห์พบว่าบทเพลงนี้เป็นเพลงที่มีความยาว 58 ห้องเพลง ประกอบด้วย 6 ท่อน คือท่อน A1:A2:B:A3:B1:A4 โดยแต่ละท่อนนี้มีความยาวท่อนละ 8 ห้องและอาจมีบางท่อนที่ยาวกว่านั้นเล็กน้อย ในท่อน A1 มีความยาว 9 ห้องเพลง A2, A3 และ A4 มีความยาวท่อนละ 8 ห้องเพลง ส่วนท่อน B มีความยาว 8 ห้องเพลง ซึ่งในท่อน B มีการวนกลับมาอีกครั้งหนึ่ง ท่อน B1 มีความยาว 4 ห้องเพลง ท่อน Solo ซอ มีความยาว 8 ห้องเพลง ซึ่งเมื่อพิจารณาจากตารางจะเห็นรูปแบบของเพลงชัดเจนยิ่งขึ้นดังตัวอย่าง

| ท่อน | A1 | A2 | B | A3 | B1 | ซอ (Solo) | B | A4 | A4 (ซ้ำวรรคจบ) |
|---------------|-------|------------|------------|------------|-----------|--------------|-----|--------|-------------------|
| ห้องที่ | 1 – 9 | 10 - 17 | 18 - 25 | 26 - 33 | 34- 37 | 38- 45 | ซ้ำ | 47- 54 | 55- 58 |
| จำนวน ห้อง | 9 | 8 | 8 | 8 | 4 | 8 | 8 | 8 | 4 |

3. คีตลักษณ์

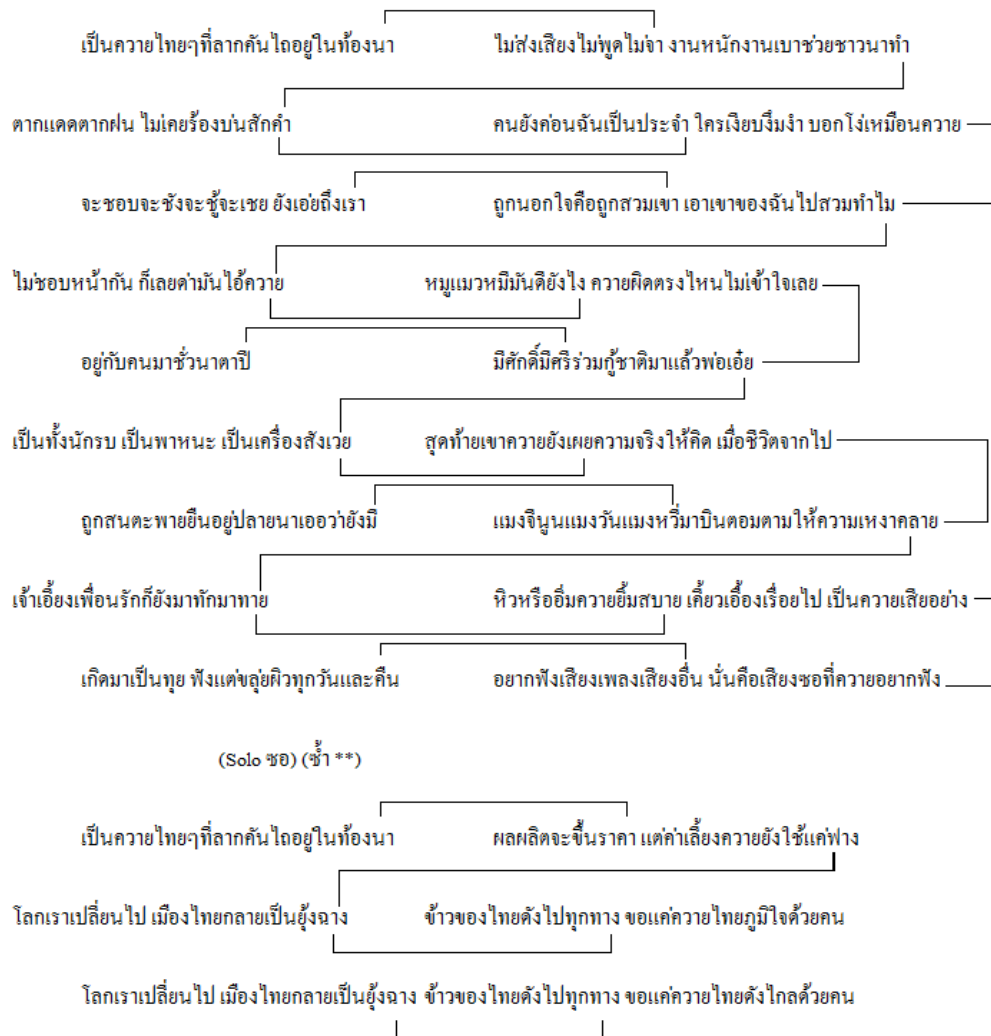
เมื่อพิจารณาแล้วพบว่า รูปแบบของเพลงควายไทยนี้ อยู่ในรูปแบบ เทอร์นารี (Ternary Form) ซึ่งเป็นลักษณะของเพลงที่มี 3 ท่อน โดยมีส่วนกลางเป็นส่วนที่ต่างไปจากตอนต้น

และตอนท้าย ในที่นี้ มีท่อนที่เป็นรูปแบบหลักของเพลงคือ A1: A2: B : A3 ซึ่งเป็นรูปแบบที่นิยมใช้ในปัจจุบันอย่างมาก เรียกรูปแบบนี้ว่า Song form ส่วนในท่อนอื่นนั้น เป็นการวนซ้ำ และเพิ่มท่อนเพลงบางท่อนเพื่อให้เข้ากับเนื้อร้องและการส่งต่อไปยังท่อนโซโล่ตนเอง

วิเคราะห์เนื้อร้อง

1. ลักษณะคำร้อง

ลักษณะคำร้องของเพลงควายไทยนี้ มีลักษณะคำพยางค์เป็นส่วนใหญ่ 1 คำร้องต่อ 1 ตัวโน้ตเป็นส่วนใหญ่ และมีลักษณะคล้ายกลอนตลาด เนื่องจากไม่มีความตายตัวในเรื่องจำนวนคำ จำนวนวรรค สัมผัสคำ โดยปรากฏการใช้สัมผัสคำในเพลงควายไทย ดังนี้



2. ความหมายของคำร้อง

เป็นเรื่องราวการมีชีวิตอยู่ของควาย ซึ่งเป็นสัตว์คู่บ้านคู่เมืองของไทยมาแต่โบราณ โดยในท่อน Verse 1 เป็นท่อนของการเกริ่นนำเข้าสู่ชีวิตของควาย ลักษณะของหน้าที่ของควายที่ช่วยไถนาให้กับคนไทยมาแล้วเนิ่นนานโดยไม่เคยได้ยินเสียงบ่นแม้แต่น้อย แล้วเขียนจบท่อนนี้ด้วยวิธีเขียนที่มีความประชิดประชันเข้ามาในประโยคที่ว่า “คนยังค่อนข้างเป็นประจำ ใครเจียบังมั่งง่า บอกลงเหมือนควาย” คำว่าค่อนข้างในที่นี้หมายถึง การติ หรือการว่าให้สะเทือนใจ ดังในเนื้อเพลง

“เป็นควายไทยๆที่ลากคันไถอยู่ในท้องนา
ไม่ส่งเสียงไม่พูดไม่จา งานหนักงานเบาช่วยชาวนาทำ
ตากแดดตากฝน ไม่เคยร้องบ่นสักคำ

คนยังค่อนข้างเป็นประจำ ใครเจียบังมั่งง่า บอกลงเหมือนควาย”

ท่อน Verse 2 เป็นท่อนท่อนที่มีการประชิดประชันอยู่ทั้งท่อน ความหมายของในท่อนเพลงนี้ก็คือ ไม่ว่าจะรัก จะเกลียด จะดี จะร้ายต่อกัน ก็ยังใช้ชื่อควายมาเกี่ยวข้องกับ ประโยคของไทยเมื่อถูกนอกใจก็ยังใช้คำว่า “สวมเขา” เวลาเกลียดใครก็จะด่ากันด้วยคำว่า “ไอ้ควาย” แล้วทั้งเป็นประโยคคำถามที่แฝงไปด้วยความน้อยเนื้อต่ำใจว่าสัตว์ชนิดอื่นว่า “หมูแมวมหิมนดียังไง ควายผิดตรงไหนไม่เข้าใจเลย”

“จะชอบจะชังจะชู้จะเซย ยังเอ๋ยถึงเรา
ถูกนอกใจคือถูกสวมเขา เอาเขาของฉันไปสวมทำไม
ไม่ชอบหน้ากัน ก็เลยด่ามันไอ้ควาย
หมูแมวมหิมนดียังไง ควายผิดตรงไหนไม่เข้าใจเลย”

ท่อน Hook ซึ่งเป็นท่อนที่มีใจความสำคัญที่สุดของเพลงนั้นเป็นการเล่าถึงบุญคุณของควาย ต่อชาวไทย ตั้งแต่ในสมัยโบราณ ซึ่งควายนั้นเป็นเสมือนทั้งนักรบ คือใช้ควายร่วมรบในการทำศึก เป็นพาหนะ คือใช้ขนสัมภาระต่างๆเวลาเดินทาง เป็นเครื่องสังเวย คือการใช้เป็นอาหาร และสุดท้ายเมื่อตายไปแล้ว ก็ยังเหลือคุณค่าคือเขาควายเอาไว้ให้มนุษย์เอาไว้ประดับตกแต่งและใช้ประโยชน์อื่นๆ

“อยู่กับคนมาชั่ววนตาปี
มีศักดิ์มีศรีร่วมกู่ชาติมาแล้วพอเอ๋ย
เป็นทั้งนักรบ เป็นพาหนะ เป็นเครื่องสังเวย
สุดท้ายเขาควายยังเผยความจริงให้คิด เมื่อชีวิตจากไป”

ท่อน Verse 3 ท่อนนี้เป็นการพูดถึงชีวิตประจำวันของควาย ที่อยู่ในท้องนา มีแมลงและสัตว์ปีกต่างๆ บินมาเกาะรอบๆตัว การดำเนินชีวิตไปอย่างซ้ำๆ ของควายในอิริยาบถของการกิน ซึ่งเรียกว่าการ “เคี้ยวเคี้ยว”

“ถูกฝนตะพวยเย็นอยู่ปลายนาเออว่ายังมี
แมงจิ้งจกแมงวันแมงหิวมาบินตอมตามให้ความเหงาคลาย
เจ้าเอี้ยงเพื่อนรักก็ยังมีมาทักมาททาย
หิวหรืออิมควายอิมสบาย เคี้ยวเคี้ยวเรื่อยไป เป็นควายเสียอย่าง”

ท่อน Hook 1 ท่อนนี้เป็นการนำสำนวนไทยมาเป็นแนวคิดหลัก คือสำนวนที่ว่า “สี่ขอให้ควายฟัง” โดยวิธีการเขียนเพื่อนำไปสู่ท่อนโซโล่ขอ เพื่อให้สอดคล้องกับสำนวนที่เป็นแนวความคิดหลัก

“เกิดมาเป็นทวย ฟังแต่ขลุ่ยผิวทุกวันและคืน
อยากฟังเสียงเพลงเสียงอื่น นั่นคือเสียงขอที่ควายอยากฟัง”

ท่อน Verse 4 ท่อนนี้เป็นการพูดถึงยุคสมัยของการใช้ชีวิตที่มีค่าครองชีพสูง ทั้งข้าว และผลผลิตอื่น ๆ นั้นต่างก็ขึ้นราคา แต่ควายก็ยังกินหญ้า กินฟางเหมือนเดิม สุดท้ายในประโยคที่ใช้จบท่อนเพลงนั้น มีการประชดประชันอยู่ด้วย คือเมื่อข้าว ซึ่งเป็นผลผลิตจากการทำนา นั้นถูกเผยแพร่ออกไปในต่างประเทศแล้ว ก็อย่าลืมนุญคุณของควายที่มีส่วนทำให้ผลผลิตนั้นได้เป็นที่รู้จักของต่างประเทศด้วย

“เป็นควายไทยๆที่ลากคันไถอยู่ในท้องนา
ผลผลิตจะขึ้นราคา แต่ค่าเลี้ยงควายยังใช้แค่ฟาง
โลกเราเปลี่ยนไป เมืองไทยกลายเป็นยู่งฉาง
ข้าวของไทยดังไปทุกทาง ขอแค่ควายไทยภูมิใจด้วยคน
โลกเราเปลี่ยนไป เมืองไทยกลายเป็นยู่งฉาง
ข้าวของไทยดังไปทุกทาง ขอแค่ควายไทยดังไกลด้วยคน”

วิเคราะห์ทำนอง

เพลงควายไทยนั้น จากการที่นำมาวิเคราะห์ อยู่ในบันไดเสียง A เมเจอร์ ทำนองอยู่ในรูปแบบของ A Pentatonic major scale กล่าวคือ มีโน้ตที่ใช้เป็นโน้ตสำคัญอยู่ 5 เสียงหลัก คือ A B C# E F# และการวิเคราะห์นี้ได้ยึดหลักทางวิชาการโดยอ้างไว้ในบทที่ 2 ดังต่อไปนี้

1. ช่วงเสียงเพลงควายไทย

ระยะห่างของช่วงเสียง (Range) ในเพลงควายไทยนั้น โน้ตที่ต่ำที่สุดคือโน้ต C#4 ปรากฏในห้องที่ 2, 3, 4, 5, 8, 9, 13, 16, 24, 26, 29, 32, 47, 50, 53, 54 และ 57 ของเพลง และโน้ตที่สูงที่สุดคือโน้ต F#5 ปรากฏในห้องที่ 23 และ 36 ของเพลง ดังนั้นเพลงควายไทยนี้มีระยะห่างของช่วงเสียงเป็นขั้นคู่ 11 เพอร์เฟค

2. ประโยคเพลง

ผู้วิจัยวิเคราะห์ประโยคเพลงโดยแบ่งเป็นวรรคเพลงตามหน่วยของเพลงที่มีความคิดจบสมบูรณ์ในตัวเอง และแบ่งย่อยเป็นวลีเพื่อให้เห็นความสัมพันธ์ของในแต่ละวลีมากขึ้น ดังต่อไปนี้

2.1 วรรคเพลง

2.1.1 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน A1 เป็นวรรคเพลงแรกของบทเพลงมี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี

A1

เป็น ควาย ไทย ๆ ที่ ลาก คัน ไถ อยู่ ใน ท้อง นา ไม่ สง เสี่ยง ไม่ พุด ไม่ จา งาน หนัก งาน เบา ช่วย ชาว นา ท่า

2.1.2 วรรคเพลงที่ 2 ในท่อน A1 มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 5 เข้าห้องที่ 6

ตาก แดด ตาก ฝน ไม่ เคย ร้อง บ่น สัก คำ คน ยัง ต้อน ฉัน เป็น ประ จำ ใคร เจียน ใจ ง่า นอก ใจ เหมือน ควาย

2.1.3 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน A2 มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 9 เข้าห้องที่ 10

A2

จะ ขอบ จะ ชั่ง จะ ชูจะเขย ยัง เอ่ย ถึง เรา ถูก นอก ใจ คือ ถูก สวม เขา เอา เขมอฉัน ไป สวม ทำ ไม่

2.1.4 วรรคเพลงที่ 2 ในท่อน A2 มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 13 เข้าห้องที่ 14

ไม่ชอบหน้ากัน ก็เลยดำมันไว้ควาย หมูแมว หมี่มันดี ยัง ใจควาย ผิดตรงไหน ไม่เข้าใจเลย

2.1.5 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน B มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 4 ห้องที่ 17 เข้าห้องที่ 18

อยู่กับคน มาชวนตาปี มีศักดิ์มี ศรีรวมภูชาติมาแล้วพอเฮ้ย

2.1.6 วรรคเพลงที่ 2 ในท่อน B มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 21 เข้าห้องที่ 22

เป็นทั้งนัก รมเป็นพาหนะ เป็นเครื่องสังเวศ สดท้ายเขาควาย ยังเผยความจริงให้คิดเมื่อชีวิตจากไป

2.1.7 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน A3 มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 25 เข้าห้องที่ 26

ถูกสนตะพาย ยืนอยู่ปลายนา เออว่ายังมีแมงจี่ นูนแมงวันแมง หรีมาบิณฑมตามให้ความเหงา... คลาย

2.1.8 วรรคเพลงที่ 2 ในท่อน A3 มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 29 เข้าห้องที่ 30

เจ้าเอี้ยงเพื่อนรัก ก็ยังมาทักมาทวยหิวหรืออ้มควาย ยิ้มสบาย เคี้ยวเอื้องเรื่อยไป เป็นควายเสียอย่าง

2.1.9 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน B1 มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 33 เข้าห้องที่ 34

B1
34 35 36 37
เกิด มา เป็น หุย ฟัง แต่ ขลุ่ย ผิว ทุก วัน และ คั้น อยาก ฟัง เสียง เพลง เสียง ฮั่น นั้น คือ เสียง ขอ ที่ ควาย อยาก ฟัง

2.1.10 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน A4 มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 46 เข้าห้องที่ 47

A4
47 48 49 50
เป็น ควาย ไทย ๆ ที่ ลาก คั้น ไถ อยู่ ใน ท้อง นา ผล ผ ลิต จะ ขึ้น รา คา แต่ คา เลียง ควาย ยิง ไข่ แค ฟาง

2.1.11 วรรคเพลงที่ 2 ในท่อน A4 มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 50 เข้าห้องที่ 51

51 52 53 54
โลก เรา เปลี่ยน ไป เมือง ไทย กลาย เป็น ยุง ฉาง ขาว ของ ไทย ดัง ไป ทุก ทาง ขอ แค ควาย ไทย ภูมิ ใจ ด้วย คน

2.1.12 มีการซ้ำวรรคเพลงที่ 2 ในท่อน A4 มีมาใช้ในตอนจบของบทเพลง โดยใช้ทำนองเดียวกัน เปลี่ยนเพียงคำร้องเพียงเล็กน้อย โดยในวรรคนี้มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 54 เข้าห้องที่ 55

55 56 57 58
โลก เรา เปลี่ยน ไป เมือง ไทย กลาย เป็น ยุง ฉาง ขาว ของ ไทยดังไป ทุก ทาง ขอ แค ควาย ไทย ดัง โกล ด้วย คน

2.2 วลีเพลง

ในการศึกษาวลีเพลงควายไทยนี้ แบ่งการวิเคราะห์เป็นที่ละวลีเพลงเท่านั้น โดยแต่ละวลีเพลงนั้นอาจจะมีหลายวรรคคำร้องหรือวรรคคำร้องเดียวก็เป็นได้

2.2.1 วลีที่ 1 ท่อน A1 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 1 - 3 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว E หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C# หรือ Mediant เป็นการขึ้นวลีเพลงแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

A1

เป็น ควาย ไทย ๆ ที่ ลาก คัน ไถ อยู่ ใน ท้อง นา ไม่ สง เสี่ยง ไม่ พุด ไม่ จา งาน หนัก งาน เบา ช่วย ชาว นา ทำ

2.2.2 วลีที่ 2 ท่อน A1 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 3 - 5 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว B หรือ Supertonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต E หรือ Dominant เป็นการขึ้นวลีเพลงแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

A1

เป็น ควาย ไทย ๆ ที่ ลาก คัน ไถ อยู่ ใน ท้อง นา ไม่ สง เสี่ยง ไม่ พุด ไม่ จา งาน หนัก งาน เบา ช่วย ชาว นา ทำ

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 1 และ 2 ในท่อน A1 แล้ว พบว่า วลีที่ 2 นั้น เกิดจากการนำวลีที่ 1 พัฒนาต่อ (Variation) หรือ Near Repetition โดยสังเกตจาก รูปแบบจังหวะของทำนองที่เพิ่มขึ้นจากโน้ตในวลีที่ 1 ดังในตัวอย่าง

A1

เป็น ควาย ไทย ๆ ที่ ลาก คัน ไถ อยู่ ใน ท้อง นา ไม่ สง เสี่ยง ไม่ พุด ไม่ จา งาน หนัก งาน เบา ช่วย ชาว นา ทำ

2.2.3 วลีที่ 3 ท่อน A1 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 5 - 7 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C# หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C# หรือ Mediant เช่นกัน แต่เป็นโน้ตคนละ Octave โดยเป็นการขึ้นวลีเพลงแบบไม่ครบจังหวะห้อง และมีคำร้องทั้งหมด



ดาก แดด ดาก ฝน ไม่ เคย ร้อง บ่น ลัก คำ

2.2.4 วลีที่ 4 ท่อน A1 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 7 - 9 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว B หรือ Supertonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต B หรือ Supertonic เช่นกัน โดยเป็นการขึ้นวลีเพลงแบบไม่ครบจังหวะห้อง และมีคำร้องทั้งหมด



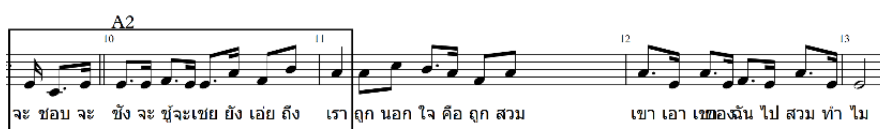
คน ยัง ค่อน จัน เป็น ประ จำ ใคร เจียม ใจ บอ ก โง่ เหมือน ควาย

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 3 และ 4 ในท่อน A1 แล้ว พบว่า วลีที่ 4 นั้น เกิดจากการนำวลีที่ 3 พัฒนาต่อ (Variation) หรือ Near Repetition โดยสังเกตจากรูปแบบจังหวะของทำนองที่เพิ่มขึ้นจากในจากในวลีที่ 3 ดังในตัวอย่าง

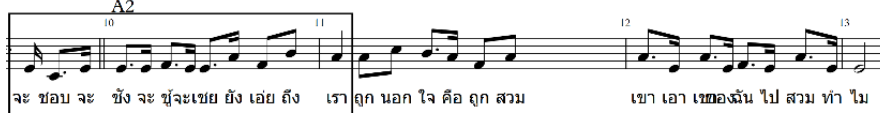


ดาก แดด ดาก ฝน ไม่ เคย ร้อง บ่น ลัก คำ คน ยัง ค่อน จัน เป็น ประ จำ ใคร เจียม ใจ บอ ก โง่ เหมือน ควาย

2.2.5 วลีที่ 1 ท่อน A2 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 9 - 11 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว E หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Tonic โดยเป็นการขึ้นวลีเพลงแบบไม่ครบจังหวะห้อง และมีคำร้องทั้งหมด



จะ ขอบ จะ ชั่ง จะ ชูจะเขย ยัง เอ่ย ถึง เรา



ลูก นอก ใจ คือ ลูก สวม เขา เอา เขมอจัน ไป สวม ทำ ไบ

2.2.6 วลีที่ 2 ท่อน A2 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 11 - 13 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว A หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต E หรือ Dominant โดยเป็นการขึ้นวลีเพลงแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

A2

จะ ชอบ จะ ชัง จะ ชู่จะเขย ยัง เฮย ถึง เรา ถูก นอกใจ คือ ถูก สวม เขา เอา เขของัน ไป สวม ทำ ไม่

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 1 และ 2 ในท่อน A2 แล้ว พบว่า วลีที่ 2 นั้น เกิดจากการนำวลีที่ 1 พัฒนาต่อ (Variation) หรือ Near Repetition โดยสังเกตจาก รูปแบบจังหวะของทำนองที่เพิ่มขึ้นจากโน้ตจากโน้ตวลีที่ 1 ดังในตัวอย่าง

A2

จะ ชอบ จะ ชัง จะ ชู่จะเขย ยัง เฮย ถึง เรา ถูก นอกใจ คือ ถูก สวม เขา เอา เขของัน ไป สวม ทำ ไม่

2.2.7 วลีที่ 3 ท่อน A2 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 13 - 15 ขึ้นต้นด้วยโน้ต C# หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C# หรือ Mediant เช่นกัน แต่เป็นโน้ตคนละ Octave โดยเป็นการขึ้นวลีเพลงแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

ไม่ ชอบ หน้า กัน ก็ เลย ดำ มัน ไ้ควาย หมู แมว หมี่ มัน ดี ยัง ใจ ควาย ผิด ตรง ไหน ไม่ เข้า ใจ เลย

2.2.8 วลีที่ 4 ท่อน A2 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 15 - 17 ขึ้นต้นด้วยโน้ต A หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Tonic เช่นกัน โดยเป็นการขึ้นวลีเพลงแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

ไม่ ชอบ หน้า กัน ก็ เลย ดำ มัน ไ้ควาย หมู แมว หมี่ มัน ดี ยัง ใจ ควาย ผิด ตรง ไหน ไม่ เข้า ใจ เลย

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 3 และ 4 ในท่อน A2 แล้ว พบว่า วลีที่ 4 นั้น เกิดจากการนำวลีที่ 3 พัฒนาต่อ (Variation) หรือ Near Repetition โดยสังเกตจากรูปแบบจังหวะของทำนองที่เพิ่มขึ้นจากในจากในวลีที่ 3 ดังในตัวอย่าง

14 15 16 17
ไม่ ชอบ หน้า กัน ก็ เลย ต่า มั่น ไ้อ้ควาย หมู แมว หมี่ มั่น ดี ย้ง ใจ ควาย ผิด ตรง ไหน ไม่ เข้า ใจ เลย

2.2.9 วลีที่ 1 ท่อน B มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 17 - 19 ขึ้นต้นด้วยโน้ต F# หรือ Submediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต B หรือ Supertonic เป็นการขึ้นวลีเพลงแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

17 18 19
อยู่ กับ คน มา ชั่ว นา ตา ปี มี ศักดิ์ มี ศรี ร่ม กุ ขาด มา แล้ว พอ เอ้ย

2.2.10 วลีที่ 2 ท่อน B มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 19 - 21 ขึ้นต้นด้วยโน้ต A หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C# หรือ Mediant เป็นการขึ้นวลีเพลงแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

19 20 21
อยู่ กับ คน มา ชั่ว นา ตา ปี มี ศักดิ์ มี ศรี ร่ม กุ ขาด มา แล้ว พอ เอ้ย

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 1 และ 2 ในท่อน B แล้ว พบว่า มีการใช้เทคนิค การซ้ำเฉพาะส่วน (Fragmentation) ดังจุดที่ลูกศรชี้โยงไปในตัวอย่าง โดยใช้รูปแบบจังหวะของทำนองที่แตกต่างกันเพียงเล็กน้อย อีกทั้งวลีที่ 2 นั้น ยังใช้การนำวลีที่ 1 พัฒนาต่อ (Variation) หรือ Near Repetition โดยสังเกตจากรูปแบบจังหวะของทำนองที่เพิ่มขึ้นจากในจากในวลีที่ 1 ดังในตัวอย่าง

17 18 19 20 21
อยู่ กับ คน มา ชั่ว นา ตา ปี มี ศักดิ์ มี ศรี ร่ม กุ ขาด มา แล้ว พอ เอ้ย

2.2.11 วลีที่ 3 ท่อน B มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 21 - 23 ขึ้นต้นด้วยโน้ต E หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต B หรือ Supertonic เป็นการขึ้นวลีเพลงแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

2.2.12 วลีที่ 4 ท่อน B มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 23 - 25 ขึ้นต้นด้วยโน้ต C# หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต E หรือ Dominant เป็นการขึ้นวลีเพลงแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 3 และ 4 ในท่อน B แล้ว พบว่า วลีที่ 4 นั้น เกิดจากการนำวลีที่ 3 พัฒนาต่อ (Variation) หรือ Near Repetition โดยสังเกตจาก รูปแบบจังหวะของทำนองที่เพิ่มขึ้นจากโน้ตจากโน้ตวลีที่ 3 ดังในตัวอย่าง

2.2.13 วลีที่ 1 ท่อน A3 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 25 - 27 ขึ้นต้นด้วยโน้ต E หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C# หรือ Mediant เป็นการขึ้นวลีเพลงแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

2.2.14 วลีที่ 2 ท่อน A3 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 27 - 29 ขึ้นต้นด้วยโน้ต B หรือ Supertonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต E หรือ Dominant เป็นการขึ้นวลีเพลงแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

ถูก สน ตะ พาย ยืน อยู่ ปลาย นา เอ้อ ว่า ยัง มี แมง จี นุน แมง วัน แมง หรี มา บิน ตอม ตาม ให้ ความ เหนง... คลาย

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 1 และ 2 ในท่อน A3 แล้ว พบว่า วลีที่ 2 นั้น เกิดจากการนำวลีที่ 1 พัฒนาต่อ (Variation) หรือ Near Repetition โดยสังเกตจาก รูปแบบจังหวะของทำนองที่เพิ่มขึ้นจากโน้ตในวลีที่ 1 ดังในตัวอย่าง

ถูก สน ตะ พาย ยืน อยู่ ปลาย นา เอ้อ ว่า ยัง มี แมง จี นุน แมง วัน แมง หรี มา บิน ตอม ตาม ให้ ความ เหนง... คลาย

2.2.15 วลีที่ 3 ท่อน A3 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 29 - 31 ขึ้นต้นด้วยโน้ต C# หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C# หรือ Mediant เช่นกัน แต่เป็นโน้ตคนละ Octave โดยเป็นการขึ้นวลีเพลงแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

เจ้า เอียง เพื่อน รัก ก็ ยัง มา ทัก มา ทาย หิว หรือ อิ่ม ควาย ยิ้ม ส บาย เคี้ยว เอื่อง เรื่อย ไป เป็น ควาย เสียอย่าง

2.2.16 วลีที่ 4 ท่อน A3 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 31 - 33 ขึ้นต้นด้วยโน้ต C# หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Tonic เช่นกัน โดยเป็นการขึ้นวลีเพลงแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

เจ้า เอียง เพื่อน รัก ก็ ยัง มา ทัก มา ทาย หิว หรือ อิ่ม ควาย ยิ้ม ส บาย เคี้ยว เอื่อง เรื่อย ไป เป็น ควาย เสียอย่าง

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 3 และ 4 ในท่อน A3 แล้ว พบว่า วลีที่ 4 นั้น เกิดจากการนำวลีที่ 3 พัฒนาต่อ (Variation) หรือ Near Repetition โดยสังเกตจากรูปแบบจังหวะของทำนองที่เพิ่มขึ้นจากโน้ตในวลีที่ 3 ดังในตัวอย่าง

เจ้า เอียง เพื่อน รัก ก็ ยัง มา ทัก มา ทาย หิว หรือ อิ่ม ควาย ยิ้ม สบาย เคี้ยว เอื้อง เรือย ไป เป็น ควาย เสียอย่าง

2.2.17 วลีที่ 1 ท่อน B1 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 33 - 35 ขึ้นต้นด้วยโน้ต E หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต B หรือ Supertonic เป็นการขึ้นวลีเพลงแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

เกิด มา เป็น หุย ฟัง แต่ ขลุ่ย ผิว ทุก วัน และ ดิน อยากร ฟัง เสียง เพลง เสียง อื่น นั้น คือ เสียง ขอ ที่ ควาย อยากร ฟัง

2.2.18 วลีที่ 2 ท่อน B1 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 33 - 35 ขึ้นต้นด้วยโน้ต A หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต B หรือ Supertonic เป็นการขึ้นวลีเพลงแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

เกิด มา เป็น หุย ฟัง แต่ ขลุ่ย ผิว ทุก วัน และ ดิน อยากร ฟัง เสียง เพลง เสียง อื่น นั้น คือ เสียง ขอ ที่ ควาย อยากร ฟัง

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 1 และ 2 ในท่อน B1 แล้ว พบว่า วลีที่ 2 นั้น เกิดจากการนำวลีที่ 1 พัฒนาต่อ (Variation) หรือ Near Repetition โดยสังเกตจากรูปแบบจังหวะของทำนองที่เพิ่มขึ้นจากโน้ตในวลีที่ 1 ดังในตัวอย่าง

เกิด มา เป็น หุย ฟัง แต่ ขลุ่ย ผิว ทุก วัน และ ดิน อยากร ฟัง เสียง เพลง เสียง อื่น นั้น คือ เสียง ขอ ที่ ควาย อยากร ฟัง

2.2.19 วลีที่ 1 ท่อน A4 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 46 - 48 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว E หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C# หรือ Mediant เป็นการขึ้นวลีเพลงแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

เป็น ควาย ไทย ๆ ที่ ลาก คัน ไถ อยู่ ใน ท้อง นา ผล ผ ลิด จะ ขึ้น รา คา แต่ คา เสี่ยง ควาย ยัง ไร่ ไค่ ฟาง

2.2.20 วลีที่ 2 ท่อน A4 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 48 - 50 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C# หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต E หรือ Dominant เป็นการขึ้นวลีเพลงแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

เป็น ควาย ไทย ๆ ที่ ลาก คัน ไถ อยู่ ใน ท้อง นา ผล ผ ลิด จะ ขึ้น รา คา แต่ คา เสี่ยง ควาย ยัง ไร่ ไค่ ฟาง

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 1 และ 2 ในท่อน A4 แล้ว พบว่า วลีที่ 2 นั้น เกิดจากการนำวลีที่ 1 พัฒนาการต่อ (Variation) หรือ Near Repetition โดยสังเกตจากรูปแบบจังหวะของทำนองที่เพิ่มขึ้นจากในจากในวลีที่ 1 ดังในตัวอย่าง

เป็น ควาย ไทย ๆ ที่ ลาก คัน ไถ อยู่ ใน ท้อง นา ผล ผ ลิด จะ ขึ้น รา คา แต่ คา เสี่ยง ควาย ยัง ไร่ ไค่ ฟาง

2.2.21 วลีที่ 3 ท่อน A4 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 50 - 52 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C# หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C# หรือ Mediant เช่นกัน แต่เป็นโน้ตคนละ Octave โดยเป็นการขึ้นวลีเพลงแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

โลก เรา เปลี่ยน ไป เมือง ไทย กลาย เป็น ยุ้ง ฉาง ชาว ของ ไทย ดัง ไป ทุก ทาง ขอ แค ควาย ไทย ภูมิใจ ด้วย คน

2.2.22 วลีที่ 4 ท่อน A4 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 52 - 54 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว A หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Tonic เช่นกัน โดยเป็นการขึ้นวลีเพลงแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 3 และ 4 ในท่อน A4 แล้ว พบว่า วลีที่ 4 นั้น เกิดจากการนำวลีที่ 3 พัฒนาต่อ (Variation) หรือ Near Repetition โดยสังเกตจาก รูปแบบจังหวะของทำนองที่เพิ่มขึ้นจากในจากในวลีที่ 3 ดังในตัวอย่าง

ในวลีที่ 3 และ 4 ของท่อน A4 นี้ มีการซ้ำทำนองของอีก 1 รอบ เพื่อดำเนินทำนองในตอนจบเพลง โดยมีการเปลี่ยนคำร้องเพียงเล็กน้อยเท่านั้น

สรุปประโยคเพลง

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงของเพลงควายไทย จะเห็นได้ว่า วรรคเพลงเป็นลักษณะการถามตอบ โดยวรรคที่ 1 จะมีหน้าที่ถาม วรรคที่ 2 จะทำหน้าที่ตอบ โดยการถามตอบแบบไม่เหมือนหรือคล้ายกันเลย

ในด้านวลีเพลงนั้นจะเห็นได้ทั้งเพลงเป็นการขึ้นวลีแบบเริ่มทำนองไม่ครบจังหวะห้องเพลง(Anacrusis) โดยใช้เทคนิค Pick – up เข้ามาในวลีต่างๆ วลีส่วนใหญ่มีการใช้เทคนิคการพัฒนา(Variation) หรือ Near Repetition จากวลีก่อนหน้า ซึ่งมีการใช้เทคนิคนี้บ่อยครั้งมาก วิธีการนี้อาจเป็นวิธีการที่ทำให้ผู้ฟังนั้นจำทำนองเพลงได้เร็วขึ้น และทำให้เพลงติดหูคนฟังเร็วขึ้นก็เป็นได้ ทั้งนี้ยังพบเทคนิคการซ้ำเฉพาะส่วน (Fragmentation) ซึ่งปรากฏเทคนิคนี้ในท่อน B

3. การเคลื่อนที่ของทำนอง

จากการศึกษาการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่า เพลงควายไทยนี้ มีการใช้วิธีการเคลื่อนทำนองอยู่ 3 แบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) และทำนองแบบการซ้ำ (Repetition) โดยแบ่งการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นโมทีฟ (Motif) เนื่องจากวลีของเพลงนี้ เป็นวลีที่มีความยาวมาก จึงต้องแบ่งวิเคราะห์ เป็นโมทีฟ (Motif) เพื่อให้เห็นการเคลื่อนที่ของทำนองได้ชัดเจนขึ้นดังนี้



ควายไทย

ประภาส ชลศรานนท์

$\text{♩} = 66$

— Repetition — — Disjunct — — Disjunct —

4 — Disjunct — — Disjunct — — Disjunct —

7 — Conjunct — — Disjunct — — —

10 — Repetition — — Disjunct — — Disjunct — — Disjunct —

13 — Disjunct — — Conjunct — — Conjunct —

16 — Disjunct — — — Conjunct —

18 — Conjunct — — Conjunct — — Conjunct — — —

22 — Disjunct — — Disjunct — — Disjunct — — Conjunct — 3

25 — Disjunct — — Disjunct — — Conjunct —

28 — Disjunct — — Disjunct — — Conjunct —

V.S.

2

31 ——— Conjunct ——— ——— Disjunct ——— ——— Conjunct ———

34 ——— Conjunct ——— ——— Disjunct ———

36 ——— Disjunct ———

7

46 ——— Repetition ——— ——— Disjunct ——— ——— Disjunct ———

49 ——— Disjunct ——— ——— Disjunct ——— ——— Repetition ———

52 ——— Disjunct ——— ——— Disjunct ——— ——— Disjunct ———

55 ——— Repetition ——— ——— Disjunct ———





57 ——— Disjunct ———

จากการวิเคราะห์ จะเห็นได้ว่า การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงควายไทยนี้ เมื่อพิจารณาตามแต่ละ โมทีฟ (Motif) แล้วนั้น มีทั้งการเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct motion) การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct motion) และทำนองแบบการซ้ำ (Repetition) ปรากฏอยู่ในบทเพลง โดยการเคลื่อนที่ของทำนองที่พบมากที่สุดคือ การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct motion) โดยปรากฏทำนองแบบข้ามขั้นนี้ในท้องที่ 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 16, 17, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 32, 33, 35, 36, 37, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57 และ 58 รองลงมาคือลักษณะการเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct motion) โดยปรากฏทำนองแบบตามขั้นนี้ในท้องที่ 7, 8, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 24, 25, 27, 28, 30, 31, 32, 33, 34 และ 35 และลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองที่พบน้อยที่สุดคือ ทำนองแบบการซ้ำ (Repetition) โดยปรากฏในท้องที่ 1, 2, 9, 10, 46, 47, 51, 52, 55 และ 56

ดังนั้นลักษณะเด่นของการเคลื่อนที่ของทำนองในเพลงควายไทยนี้คือ ลักษณะการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct motion) โดยส่วนใหญ่แล้วจะเป็นการกระโดดเป็นขั้นคู่ 3 แต่ก็มีขั้นคู่อื่นๆ ปะปนอยู่ในโมทีฟ (Motif) ด้วยเช่นกัน ในท้องเพลงที่ 16 นั้น พบการกระโดดเป็นคู่ 7m จากโน้ต F# ไปยังโน้ต E ซึ่งเป็นการกระโดดในขั้นคู่ที่ไม่ควรทำ แต่ทั้งนี้ผู้ประพันธ์ก็ได้ใช้วิธีการเกลาน้ตหลังจากการกระโดด โดยให้โน้ตตัวถัดมาอยู่ระหว่างขั้นคู่นั้น ในทิศทางตรงกันข้ามนั่นเอง


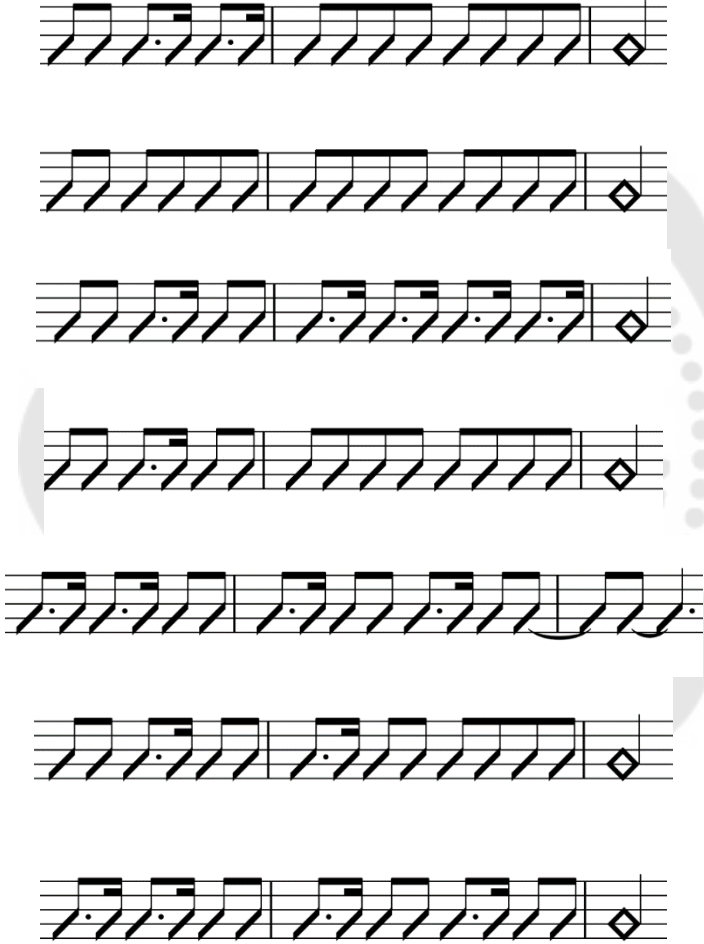
4. รูปแบบจังหวะ

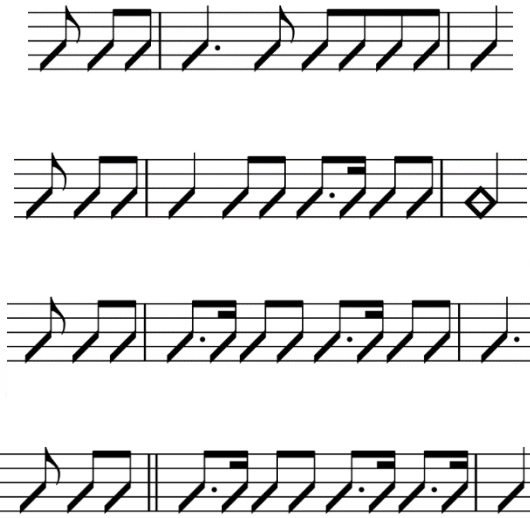
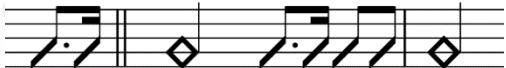

4.1 รูปแบบจังหวะของทำนองของเพลงควายไทย มีทั้งสิ้น 16 รูปแบบ ดังนี้

| ลำดับ | จังหวะของทำนอง | รูปแบบ |
|-------|--|--------|
| 1 |  | A |
| 2 |  | B |
| 3 |  | C |
| 4 |  | D |

| ลำดับ | จังหวะของทำนอง | รูปแบบ |
|-------|--|--------|
| 5 |  | E |
| 6 |  | F |
| 7 |  | G |
| 8 |  | H |
| 9 |  | I |
| 10 |  | J |
| 11 |  | K |
| 12 |  | L |
| 13 |  | M |
| 14 |  | N |
| 15 |  | O |
| 16 |  | P |

เมื่อนำรูปแบบที่พบมาวิเคราะห์จะพบว่ารูปแบบทั้ง 16 นั้นมีการพัฒนาจังหวะ (Variation) จากจังหวะของทำนองหลัก ดังนี้

| ลำดับ | จังหวะของทำนอง | รูปแบบ |
|-------|---|--------|
| 1 |  | A |
| 2 |  | B |

| ลำดับ | จังหวะของท่านอง | รูปแบบ |
|-------|--|--------|
| 3 |  | C |
| 4 |  | D |
| 5 |  | E |

4.2 จังหวะของทำนองในท่อน A1 นั้น จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะของทำนองอยู่ 3 รูปแบบ โดยจะใช้ลักษณะของการถาม-ตอบ โดยการเปลี่ยนรูปแบบของการถาม แต่รูปแบบของการตอบนั้นยังคงเดิม ดังในตัวอย่างที่เริ่มรูปแบบการถามด้วยรูปแบบ A ตอบด้วยรูปแบบ B แล้วถามด้วยรูปแบบ C แล้วตอบด้วยรูปแบบ B เหมือนเดิม

4.3 จังหวะของทำนองในท่อน A2 นั้น จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะของทำนองอยู่ 3 รูปแบบ โดยจะใช้ลักษณะของการถาม-ตอบ โดยการเปลี่ยนรูปแบบของการถาม แต่รูปแบบของการตอบนั้นยังคงเดิม ดังในตัวอย่างที่เริ่มรูปแบบการถามด้วยรูปแบบ A ตอบด้วยรูปแบบ B แล้วถามด้วยรูปแบบ C แล้วตอบด้วยรูปแบบ B เหมือนเดิม เหมือนกับในท่อน A1

4.4 จังหวะของทำนองในท่อน B นั้น จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะของทำนองอยู่ 3 รูปแบบ ซึ่งต่างจากท่อน A โดยสิ้นเชิง โดยรูปแบบที่พบเจอบ่อยที่สุดได้แก่รูปแบบ C ซึ่งพบการใช้รูปแบบนี้ 2 ส่วนรูปแบบ D และ E นั้นปรากฏในท่อนนี้เพียง 1 ครั้ง

4.5 จังหวะของทำนองในท่อน A3 นั้น จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะของทำนองอยู่ 3 รูปแบบ โดยจะใช้ลักษณะของการถาม-ตอบ โดยการเปลี่ยนรูปแบบของการถาม แต่รูปแบบของการตอบนั้นยังคงเดิม ดังในตัวอย่างที่เริ่มรูปแบบการถามด้วยรูปแบบ A ตอบด้วยรูปแบบ B แล้วถามด้วยรูปแบบ C แล้วตอบด้วยรูปแบบ B เหมือนเดิม เหมือนกับในท่อน A1 และ A2

4.6 จังหวะของทำนองในท่อน B1 นั้น เป็นท่อนสั้นๆที่เป็นส่วนหนึ่งของในท่อน B จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะของทำนองอยู่เพียง 2 รูปแบบ คือ รูปแบบ C และ E นั้น ปรากฏในท่อนนี้รูปแบบละ 1 ครั้ง

4.7 จังหวะของทำนองในท่อน A4 นั้น จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะของทำนองอยู่ 3 รูปแบบ โดยจะใช้ลักษณะของการถาม-ตอบ โดยการเปลี่ยนรูปแบบของการถาม แต่รูปแบบของการตอบนั้นยังคงเดิม ดังในตัวอย่างที่เริ่มรูปแบบการถามด้วยรูปแบบ A ตอบด้วยรูปแบบ B แล้วถามด้วยรูปแบบ C แล้วตอบด้วยรูปแบบ B เหมือนเดิม เหมือนกับในท่อน A1, A2 และ A3

จังหวะของทำนองในท่อน A4 นั้นมีการซ้ำ 2 วงลีสุดท้ายเพื่อทำการจบเพลง ในที่นี้คือการนำ รูปแบบ C และ B ซ้ำอีก 1 ครั้ง ดังในตัวอย่าง

The image shows two staves of musical notation in G major (one sharp). The first staff begins at measure 52 and contains a sequence of eighth notes. The second staff begins at measure 55 and is divided into two sections: section 'C' (measures 55-58) and section 'B' (measures 59-62). Both sections consist of eighth notes, with section 'B' ending with a diamond-shaped symbol.

สรุปรูปแบบจังหวะ

ลักษณะรูปแบบจังหวะของท่านองในเพลงควายไทยนี้ มีลักษณะเด่นคือ การใช้รูปแบบจังหวะของท่านองในลักษณะของการถาม-ตอบ เช่น ถาม A ตอบ B แล้วเปลี่ยนเป็นถามด้วย C แล้วตอบด้วย B เหมือนเดิม กล่าวคือใช้ลักษณะของการเปลี่ยนรูปแบบของการถาม แต่รูปแบบของการตอบนั้นยังคงเดิม ปรากฏลักษณะแบบนี้ในท่อน A1, A2, A3 และ A4

รูปแบบจังหวะที่โดดเด่นที่สุดคือรูปแบบ B ซึ่งปรากฏในเพลง 9 ครั้ง พบในท่อน A1 2 ครั้ง ท่อน A2 2 ครั้ง ท่อน A3 2 ครั้งและในท่อน A4 3 ครั้ง รองลงมาคือรูปแบบ C โดยปรากฏในเพลง 8 ครั้ง ต่อมาคือรูปแบบ A ปรากฏในเพลง 5 ครั้ง ต่อมาคือรูปแบบ E ปรากฏในเพลง 1 ครั้ง และรูปแบบ D ปรากฏในเพลงเพียง 1 ครั้ง

5. ท่อนจบ

จากการวิเคราะห์พบว่า ในเพลงควายไทยนี้มีจุดพักระหว่างเพลง(Cadence) เกิดขึ้น 7 จุด จุดที่ 1 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน A1 คือห้องที่ 9 จุดที่ 2 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน A2 คือห้องที่ 16 – 17 จุดที่ 3 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน B คือห้องที่ 24 – 25 จุดที่ 4 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน A3 คือห้องที่ 33 -34 จุดที่ 5 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน B1 คือห้องที่ 36 – 37 จุดที่ 6 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน A1 คือห้องที่ 53 -54 และจุดที่ 7 เกิดขึ้นในตอนจบของเพลง เป็นการซ้ำวรรคสุดท้ายของท่านองท่อน A4 คือห้องที่ 57 – 58

ควายไทย

ประภาส ชลศรานนท์

$\text{♩} = 66$

4

7

10

13

16

18

22

25

28

V.S.

2

31

V I

34

36

I V 7

46

49

52

V I

55

57

V I

เมื่อพิจารณาท่อนจบของเพลงควายไทยทั้ง 6 ท่อนแล้ว พบว่า

- จุดที่ 1 ท่อน A1 เกิดขึ้นในท้องที่ 9 เป็นการดำเนินคอร์ด ii : V คือคอร์ด Bm มายังคอร์ด E ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบเปิด (Half cadence) ซึ่งให้ความรู้สึกของท่อนจบที่จะส่งต่อไปยังท่อนต่อไปได้ดี

- จุดที่ 2 ท่อน A2 เกิดขึ้นในท้องที่ 16 – 17 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือคอร์ด E มายังคอร์ด A ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence) ทั้งนี้เพื่อที่จะส่งเข้าไปในท่อนต่อไป ซึ่งท่อนถัดมานั้นจะรับด้วยคอร์ด V หรือ E

- จุดที่ 3 ท่อน B เกิดขึ้นในท้องที่ 24 - 25 เป็นการดำเนินคอร์ด ii : V คือคอร์ด Bm มายังคอร์ด E ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบเปิด (Half cadence) ซึ่งให้ความรู้สึกของท่อนจบที่จะส่งต่อไปยังท่อนต่อไปได้ดี

- จุดที่ 4 ท่อน A3 เกิดขึ้นในท้องที่ 33 – 34 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือคอร์ด E มายังคอร์ด A ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence)

- จุดที่ 5 ท่อน B1 เกิดขึ้นในท้องที่ 36 – 37 เป็นการดำเนินคอร์ด I : V คือคอร์ด A มายังคอร์ด E ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบเปิด (Half cadence) ซึ่งให้ความรู้สึกของท่อนจบที่จะส่งต่อไปยังท่อนต่อไปได้ดี

- จุดที่ 6 ท่อน A4 เกิดขึ้นในท้องที่ 53 – 54 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือคอร์ด E มายังคอร์ด A ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence)

- จุดที่ 7 ท่อน A4 เกิดขึ้นในท้องที่ 57 – 58 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือคอร์ด E มายังคอร์ด A ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence) ซึ่งท่อนนี้เป็นท่อนจบของบทเพลง ทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงการจบของบทเพลงได้อย่างสมบูรณ์

แนวทางในการแต่งเพลง

เพลงควายไทยนี้ เป็นเพลงที่ประภาส ชลศรานนท์ ตั้งใจที่จะเขียนให้แอ๊ด คาราบาว โดยเฉพาะ ทั้งภาษาที่ใช้ อารมณ์เพลง วิธีการเขียน แบบที่เหมาะสมกับแอ๊ด คาราบาว โดยเป็นคำไทย บางคำก็คุ้นเคย บางคำเด็กรุ่นใหม่ๆ อาจจะไม่คุ้นเคย ซึ่งเป็นคำที่มีความหมายที่ไม่ค่อยได้ใช้กันแล้วในปัจจุบัน

ลักษณะเด่นของเพลงนี้คือการเขียนในลักษณะประชดประชัน กล่าวคือควายนั้นเป็นสัตว์ที่มีคุณต่อชาวไทยมาตั้งแต่โบราณ ทั้งร่วมรบ เป็นพาหนะในการเดินทาง เมื่อตายแล้วยังนำเนื้อควายมาเป็นอาหาร และนำเขาควายมาเป็นเครื่องประดับตกแต่ง แต่คนไทยก็ชอบใช้คำว่าควาย มาใช้ว่ากล่าว พูกถากถางกันในด้านที่ไม่ดี ซึ่งแท้จริงแล้ว ก็ไม่รู้สาเหตุจริงๆว่าควายนั้นไม่ดีตรงไหน

จุดเด่นทำให้บทเพลงควายไทยนี้เป็นที่รู้จักโดยทั่วกัน มาจากการเอาใจใส่ในทุกกระบวนการของเพลง ความละเอียดในการผลิตผลงานเพลง ซึ่งสามารถวิเคราะห์เพิ่มเติมดังนี้

1. การเลือกนักร้อง

เพลงควายไทยนี้ เป็นเพลงที่ประภาส ชลศรานนท์ ตั้งใจที่จะเขียนให้แอ๊ด คาราบาวโดยเฉพาะ ด้วยเหตุผลที่ชื่อของวงคาราบาวนั้น แปลว่าควาย แล้วตัวศิลปินนั้น ก็ชอบพูดถึงเรื่องแบบนี้อยู่แล้ว เมื่อเป็นผู้ถ่ายทอด ผู้ฟังก็จะเชื่อในตัวศิลปินที่พูดเรื่องนี้ไปด้วย

2. การเลือกใช้เครื่องดนตรีในการบรรเลง

เป็นการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากล โดยเครื่องดนตรีสากลมีหน้าที่ดำเนินคอร์ด ให้บทเพลงน่าฟังละใช้เครื่องดนตรีไทยคอยสอดประสานเข้ามาในช่วงที่เหมาะสม รวมถึงมีท่อนที่โซ่ดนตรีไทยโดยการโซ่โล่ซอ เพื่อให้สอดคล้องกับสำนวนที่เป็นความคิดหลักของเพลง นั่นคือสำนวนที่ว่า “สี่ซอให้ควายฟัง” โดยมีเครื่องดนตรีไทยชิ้นอื่น คือ ระนาดเอก ตะโพน และฉิ่ง มาเพิ่มความไพเราะในบทเพลงนี้ด้วย

3. การเลือกวงดนตรี

เป็นการใช้วงออร์เคสตรา เพื่อให้บทเพลงนี้ยิ่งใหญ่ และสอดแทรกดนตรีไทยเข้าไปเพื่อให้เข้าถึงวัฒนธรรมไทยได้ง่ายขึ้น โดยวงดนตรีที่บรรเลงเพลงควายไทยคือวงคุณพระช่วยออร์เคสตรา ซึ่งเป็นวงดนตรีประจำรายการคุณพระช่วย

ข้าวเหนียว

ประกาศ ชลศรานนท์

ข้าวเหนียว ข้าวเหนียว นี้ คือ เสมียง เลี้ยง ไทย ข้าวเหนียว ข้าวเหนียว นี้ คือ เรี่ยว แรง ของ

8 ไทย หนึ่ง คำ ที่ กิน เข้า ไป__ มัน อิ่ม ข้าง ใน__ หัว ใจ จริง

12 3 B1
1 เม็ด เรียว ๆ ลูก ไทย ได้ เคี้ยว__ มา นาน ครั้ง โบราณ ใส่ ลง กระ ดิบ

22 ข้าง ตัว จะ เดิน ไป ไกล บ่ ต้อง กลัว บ่าย ไซ ใส่ หนอย ให้ แชน นัว

27 จก มา กิน สิ คลอง ตัว ลูก เต้า พัน พัว__ ก็ จก ไป ป้อน ไป ข้าว

33 A
เหนียว ข้าวเหนียว นี้ คือ เสมียง เลี้ยง ไทย ข้าวเหนียว ข้าวเหนียว นี้ คือ เรี่ยว แรง ของ

40 2
ไทย หนึ่ง คำ ที่ กิน เข้า ไป__ มัน อิ่ม ข้าง ใน__ หัว ใจ จริง ๆ ข้าว

48 B2
เหนียว ดี ๆ ต้อง มี ไก่ ย่าง__ ส้ม ตำ ลาบ ก้อย ยา จ่ำ ลง สัก โปะ__ เข้า ที่ ดัก ราด ลัว

56 ตำ ก็ มัน ดี จั้ม แจ่ว จั้ม จุ่ม ก็ นุ่ม ดี ห่อ ใบ ตอง ลอง ย่าง ดู ซี__ ข้าว หลาม ก็ ดี

63 A
ข้าว ี่ ก็ หลาย ข้าวเหนียว ข้าวเหนียว นี้ คือ เสมียง เลี้ยง ไทย ข้าวเหนียว ข้าวเหนียว นี้

71 2
คือ เรี่ยว แรง ของ ไทย หนึ่ง คำ ที่ กิน เข้า ไป__ มัน อิ่ม ข้าง ใน__ หัว ใจ จริง ๆ

2

79 **B3**

ผ ยา คำ กลอน พ่อใหญ่ เคย สอน ให้ ฟัง ชาวเหนียว เหมือน ดัง ผู้ คน ใน สัง คม

87

เดีย ถ่า ดิบ ดิบ อยู่ ก็ บ่ เหนียว หนึ่ง สุก เมื่อ ไร เป็น กลม เกลียว มา เกิด หมู เสา

92

ลูก ชาว เหนียว มา ร่วม หวด ร่วม เดียว ร่วม เกี้ยว ร่วม

96 **31** **C**

ใจ บั่น ด้วย มือ แล้ว จ้ม ด้วย มือ เพราะ เสา บ่ ถือ อี หยั่ง บั่น ด้วย ใจ แล้ว

133

จ้ม ด้วย ใจ เพราะ เสา ลูก ไทย ด้วย กัน ความ สัม พันธ์ เหมือน ดัง ชาว เหนียว เหนียว แน่น กัน คือ พันธุ์ ชาว

139 **B4**

เหนียว เขมร ญวน ลาว ลี ลูก ชาว เหนียว คือ กัน พมา รา มัญ บั่น เป็น เหม็ด ทั้ง

146

ดอง อุ เสา ที่ น่อง กัน ไย พัน ดู ให้ พวก หมม บึง มัน นิ่ง ดู หยุด ก่อน การ

152

เมือง เรือง อุด สุ เสา ลือ มา ฟู เสา ชาว เหนียว ชน กัน ชาว

157 **A**

เหนียว ชาว เหนียว นี้ คือ เสบียง เลี้ยง ไทย ชาว เหนียว ชาว เหนียว นี้ คือ เรี่ยว แรง ของ

164

ไทย หนึ่ง คำ ที่ กิน เข้า ไป มัน อิ่ม ข้าง ใน หัว ใจ จริง ๆ ชาว

169 **A**

เหนียว ชาว เหนียว นี้ คือ เสบียง เลี้ยง ไทย ชาว เหนียว ชาว เหนียว นี้ คือ เรี่ยว แรง ของ ไทย หนึ่ง

177

คำ ที่ กิน เข้า ไป มัน อิ่ม ข้าง ใน หัว ใจ จริง ๆ หนึ่ง คำ ที่ กิน เข้า ไป

182

มัน อิ่ม ข้าง ใน หัว ใจ คน ไทย

เพลง ข้าวเหนียว

* ข้าวเหนียว ข้าวเหนียว นี่คือเสบียงเลี้ยงไทย
 ข้าวเหนียว ข้าวเหนียว นี่คือเรี่ยวแรงของไทย
 หนึ่งคำที่กินเข้าไป มันอึดข้างในหัวใจจริงๆ
 เม็ดเรียววาลูกไทยได้เคี้ยวมานาน ครั่งโบราณใส่ลงกระต๊อบข้างตัว
 จะเดินทางไกลบ่ต้องกลัว บ่ายไขใส่หน่อยให้แซ่บนิ้ว
 จกมากินลึกล่องตัว ลูกเต้าพันพัวก็จกไปป้อนไป
 (ซ้ำ *)

ข้าวเหนียวดีๆ ต้องมีไถอย่างสัมพันธ์ ลาบก้อยยำ จ้าลงลักโป๊ะเข้าที่
 ตักรดแก้วดำก็มันดี จิ้มแจ่วจิ้มหนุ่มก็นุ่มดี
 ห่อใบตองลองอย่างคูซี้ ข้าวหลามก็ดีข้าวจีก็หลาย
 (ซ้ำ *)

ผยาคำกลอนพ่อใหญ่เคยสอนให้ฟัง ข้าวเหนียวเหมือนดังผู้คนในสังคมเดียว
 ถ้าดิบดีบออยู่กับเหนียว หนึ่งสุกเมื่อไหร่เป็นกลมเกลียว
 มาเถิดหมู่เฮาลูกข้าวเหนียว มาร่วมหวดร่วมเคียวร่วมเกี่ยวร่วมใจ
 บั่นด้วยมือแล้วจิ้มด้วยมือ เพราะเฮาบถืออียัง
 บั่นด้วยใจแล้วจิ้มด้วยใจ เพราะเฮาลูกไทยด้วยกัน
 ความสัมพันธ์เหมือนดังข้าวเหนียว เหนียวแน่นกันคือพันธ์ข้าวเหนียว
 เขมรญวนลาวสิลูกข้าวเหนียวเหมือนกัน พมารามัญบั้นเป็นเหม็ดทั้งตองอู
 เฮาพี่น้องกันโยพันตุ ให้พวกหนมปังมันนั่งดู
 หยุดก่อนการเมืองเรื่องอดสู เอาเสื่อมาปูเอาข้าวเหนียวชนกัน
 (ซ้ำ *,*)

หนึ่งคำที่กินเข้าไปมันอึดข้างในหัวใจคนไทย

ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับบทเพลง

1. ความเป็นมาของเพลง

เพลงข้าวเหนียวนี้ เป็นเพลงที่ประภาส ชลศรานนท์ นำเอาคำพูดของชาวอีสานที่ได้ยินเป็นประจำมาเป็นความคิดหลักในการแต่งเพลง เช่น “กินอะไรก็ไม่อิ่มเหมือนกินข้าวเหนียว” เป็นประโยคที่บ่งบอกถึงความรู้สึกที่ผูกพันกับข้าวเหนียวอย่างมากของชาวอีสาน

ด้วยความคิดที่มองไปถึงด้านประวัติศาสตร์ กล่าวคือข้าวเหนียวมีการค้นพบฟอสซิลเมล็ดข้าวในถ้ำของคนโบราณมากกว่าสี่ถึงห้าพันปีแล้ว วัฒนธรรมการกินข้าวเหนียวคือการใช้มือปั้น การนำใส่ลงในกระทิ๊บ ต่อมาจึงมองไปถึงด้านการเมือง กล่าวคือประเทศในแถบอินโดจีนนั้นกินข้าวเหนียวกันทุกประเทศ เช่น เขมร ไทย ลาวและญวน หากแต่ถูกชาติทางตะวันตกที่กินขนมปังมายึดแล้วจึงยุให้รบกันเอง และพอมองไปถึงด้านโภชนาการ อาหารไทย ขนมไทยแทบทุกภาคมีส่วนประกอบของข้าวเหนียวเต็มไปหมด เมื่อมองดูจากในหลายมิติแล้ว ประภาส ชลศรานนท์จึงตัดสินใจที่จะเขียนเพลงนี้ออกมาในหลายมิติ หลายแง่มุมในบทเพลงนี้

เพลงข้าวเหนียวนี้ประภาส ชลศรานนท์ตั้งใจให้ไม่เหมือนเพลงป๊อปทั่วไป โดยอยากให้มีกองทัพทางวัฒนธรรมอยู่ในเพลงนี้ และเนื่องด้วยการใช้คำที่ไม่ใช่คนอีสาน จึงต้องศึกษาวัฒนธรรมของชาวอีสานเพิ่มเติม จากการนั่งฟังคนอีสานคุยกัน จากการอ่านหนังสือ เพื่อที่จะได้ใช้คำที่เป็นภาษาอีสานโดยแท้มาใส่ในเพลงนี้

2. โครงสร้างของเพลง

จากการวิเคราะห์เพลงข้าวเหนียว ผู้วิเคราะห์พบว่าบทเพลงนี้มีความยาว 186 ห้องเพลง ประกอบด้วย 10 ท่อน คือท่อน A: B1: A: B2: A: B3: C: B4: A: A โดยแต่ละท่อนนี้มีความยาวไม่เท่ากัน โดยในท่อน A มีความยาว 12-13 ห้องเพลง ท่อน B1 มีความยาว 17 ห้องเพลง ท่อน B2, B3, B4 มีความยาวท่อนละ 18 ห้องเพลง ส่วนท่อน C มีความยาว 11 ห้องเพลง ท่อน Soloเครื่องดนตรีและคอรัส มีความยาว 31 ห้องเพลง ซึ่งเมื่อพิจารณาจากตารางจะเห็นรูปแบบของเพลงชัดเจนยิ่งขึ้นดังตัวอย่าง

| ท่อน | A | B1 | A | B2 | A | B3 | SoloChorus | C | B4 | A | A | A (ซ้ำวรรคจบ) |
|-----------|------|-------|-------|-------|-------|-------|------------|---------|---------|---------|---------|------------------|
| ห้องที่ | 1-12 | 16-32 | 32-44 | 47-64 | 74-76 | 79-96 | 97-127 | 129-139 | 139-156 | 156-168 | 168-180 | 180-186 |
| จำนวนห้อง | 12 | 17 | 13 | 18 | 13 | 18 | 31 | 11 | 18 | 13 | 13 | 7 |

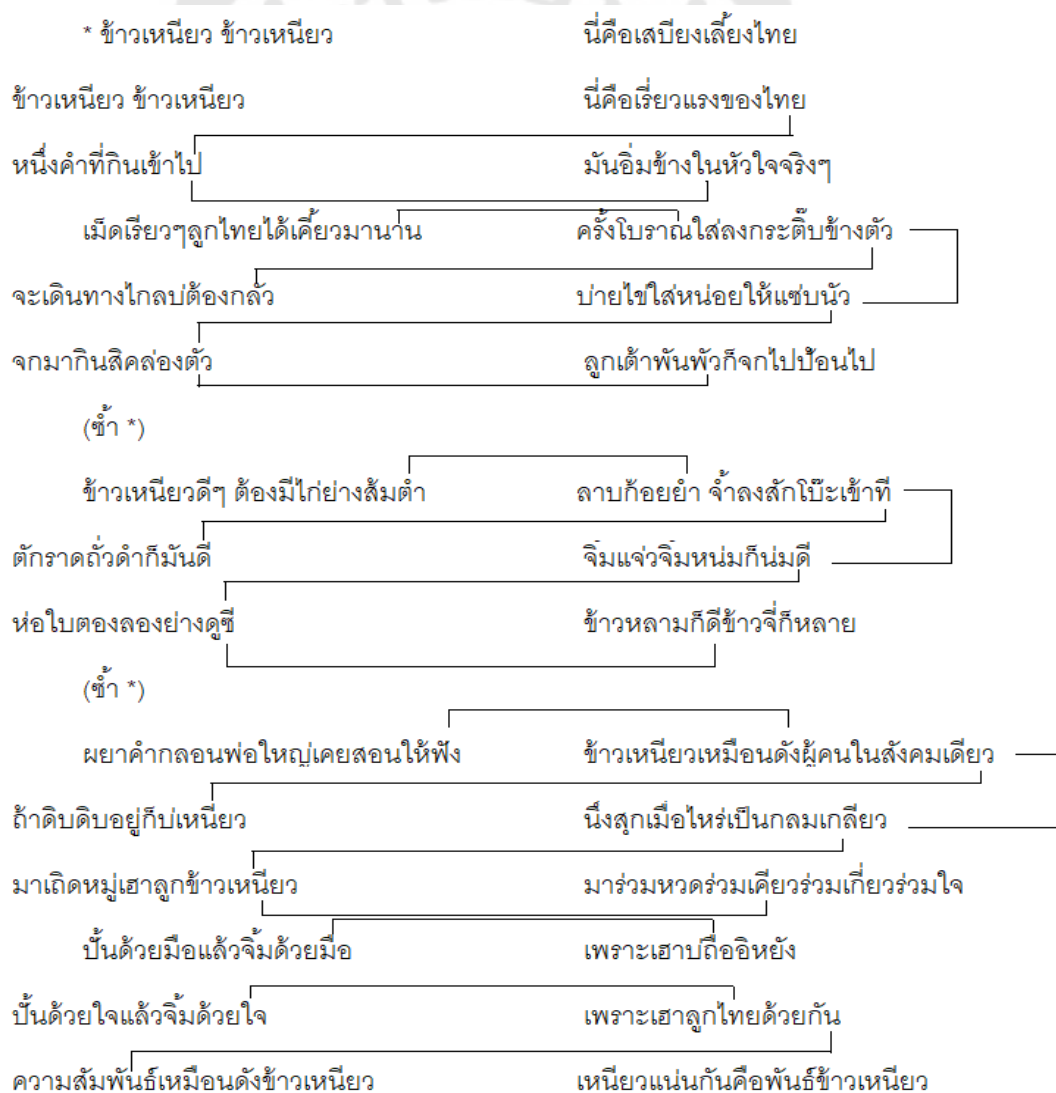
3. คีตลักษณ์

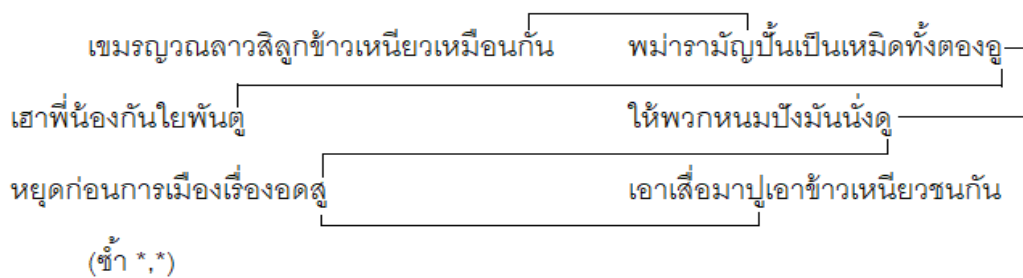
เมื่อพิจารณาแล้วพบว่า รูปแบบของเพลงข้าวเหนียวนี้ อยู่ในรูปแบบ รอนโด (Rondo Form) ซึ่งเป็นลักษณะของเพลงที่มีบทสร้อยเป็นทำนองหลักเป็นทำนองแรก และจะวนกลับมาอยู่ระหว่างแต่ละส่วนที่ต่างกัน แต่ก็มีกรปรับเปลี่ยนรูปแบบและตำแหน่งของแต่ละท่อนในที่นี้อาจเพื่อเป็นการทำให้ผู้ฟังจดจำทำนองได้เร็วยิ่งขึ้น

วิเคราะห์เนื้อร้อง

1. ลักษณะคำร้อง

ลักษณะคำร้องของเพลงข้าวเหนียวนี้ มีลักษณะคำพยางค์เป็นส่วนใหญ่ 1 คำร้องต่อ 1 ตัวโน้ตเป็นส่วนใหญ่ และมีลักษณะคล้ายกลอนตลาด เนื่องจากไม่มีความตายตัวในเรื่องจำนวนคำ จำนวนวรรค สัมผัสคำ โดยปรากฏการใช้สัมผัสคำในเพลงข้าวเหนียว ดังนี้





หนึ่งคำที่กินเข้าไป มันอิมข้างในหัวใจคนไทย

2. ความหมายของคำร้อง

จากความเป็นมาของเพลงในข้างต้นนั้น เพลงข้าวเหนียวนี้จะถูกเขียนไปในหลายมิติในแต่ละตอนจะเล่าเรื่องราวในมิตินั้นๆ ซึ่งล้วนแฝงไปด้วยคำสอน และเติมเปี่ยมไปด้วยวัฒนธรรม วิถีชีวิตของชาวไทยมาแต่โบราณ

โดยในตอนสร้อยนั้นจะกล่าวถึงข้าวเหนียว ซึ่งเป็นใจความหลักของเพลง โดยบรรยายว่าข้าวเหนียวเป็นอาหารเลี้ยงดูของชาวไทยมาแต่โบราณ ในประโยคสุดท้ายของท่อนนี้แสดงถึงความผูกพันของข้าวเหนียวกับคนไทยโดยแท้จริง ดังในเนื้อเพลง

“ข้าวเหนียว ข้าวเหนียว นี่คือเสปียงเลี้ยงไทย
ข้าวเหนียว ข้าวเหนียว นี่คือเรี่ยวแรงของไทย
หนึ่งคำที่กินเข้าไป มันอิมข้างในหัวใจจริงๆ”

ท่อน Verse 1 เป็นท่อนที่กล่าวถึงลักษณะของข้าวเหนียวที่เป็นเม็ดเรียวยๆ และภาชนะการใส่ข้าวเหนียวก็คือกระทีบ เวลาเดินทางจะแขวนกระทีบข้าวเหนียวนี้ไว้ข้างตัว และวิธีการกินข้าวเหนียวนั้นไม่ต้องใช้ช้อนหรือช้อมแต่อย่างใด เพียงแค่ใช้มือจกขึ้นมากินอย่างคล่องตัว ดังในเนื้อร้อง

“เม็ดเรียวยๆถูกไทยได้เคี้ยวมานาน ครั้งโบราณใส่ลงกระทีบข้างตัว
จะเดินทางไกลบ่ต้องกลัว บ่ายไซ้ใส่หนอยให้แช่บ่นัว
จกมากินสิคล่องตัว ลูกเต้าพันพัวก็จกไปบ่อนไป”

ท่อน Verse 2 นี้กล่าวถึงเครื่องเคียงที่นำมากินคู่กับข้าวเหนียว ทั้งไถ่ย่าง ส้มตำ ลาบ ก้อย น้ำพริกแจ่วและน้ำพริกหนุ่ม อีกทั้งพูดถึงการนำข้าวเหนียวไปแปรรูปทำเป็นข้าวหลาม และข้าวจี่อีกด้วย ดังในเนื้อร้อง

“ข้าวเหนียวดีๆ ต้องมีไถ่ย่างส้มตำ ลาบก้อยยำ จ้าลงสักเป๊ะเข้าที่
ต้กราดถั่วดำก็มันดี จิ้มแจ่วจิ้มหนุ่มก็นุ่มดี

ท่อน Intro ของอย่างคูชี ข้าวหลามก็ดี ข้าวจีก็หลาย”

ท่อน Verse 3 นี้ ถูกเขียนในเชิงเปรียบเทียบ โดยการเปรียบเทียบข้าวเหนียวกับผู้คนในสังคมเดียวกัน เมื่อรักใคร่กลมเกลียวกันก็จะผูกพันเหนียวแน่น ดังข้าวเหนียวที่นึ่งสุกแล้ว ดังในเนื้อร้อง

“ผยาคำกลอนพ่อใหญ่เคยสอนให้ฟัง ข้าวเหนียวเหมือนดังผู้คนในสังคมเดียว

ถ้าดิบดีบอยู่ก็กับเหนียว นึ่งสุกเมื่อไหวเป็นกลมเกลียว

มาเกิดหมู่เฮาถูกข้าวเหนียว มาร่วมหวดร่วมเคียวร่วมเกี่ยวร่วมใจ”

ท่อน Bridge นี้ กล่าวถึงวิธีการกินข้าวเหนียวโดยการใช้มือปั้น เปรียบเทียบกับความสัมพันธ์ของคนไทยให้เหนียวแน่นเหมือนดังข้าวเหนียว ในท่อนนี้จะขยายความเชื่อมโยงกับในท่อน Verse 3 ให้ชัดเจนขึ้น ดังในเนื้อเพลง

“ปั้นด้วยมือแล้วจิ้มด้วยมือ เพราะเฮาบถืออหิยัง

ปั้นด้วยใจแล้วจิ้มด้วยใจ เพราะเฮาถูกไทยด้วยกัน

ความสัมพันธ์เหมือนดังข้าวเหนียว เหนียวแน่นกันคือพันธข้าวเหนียว”

ท่อน Verse 3 นั้นเขียนออกมาในมิติของการเมือง โดยกล่าวถึงเมืองพี่เมืองน้องอย่างเขมร ญวน ลาว พม่า ซึ่งล้วนแต่กินข้าวเหนียวเหมือนกันทั้งนั้น แต่กลับถูกชาวตะวันตกที่กินขนมปังยูแยงให้รบกันเอง แล้วจบท่อนโดยประโยคที่กล่าวถึงการหยุดทะเลาะ รบรากัน แล้วมาเป็นพี่เป็นน้องกันดีกว่า

“เขมรญวนลาวสิถูกข้าวเหนียวเหมือนกัน พม่ารามัญปั้นเป็นหมัดทั้งตองดู

เฮาพี่น้องกันโยพันตุ ให้พวกหนมปังมันนั่งดู

หยุดก่อนการเมืองเรื่องอดสู เอาเสื่อมาปูเอาข้าวเหนียวชนกัน”

วิเคราะห์ทำนอง

เพลงข้าวเหนียวนั้น จากการที่นำมาวิเคราะห์ อยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ โดยมีการดำเนินทำนองอยู่ในรูปแบบของ C Pentatonic major scale กล่าวคือ มีโน้ตหลักที่ใช้อยู่ 5 เสียง คือ C D E G A โดยจะมีการใช้โน้ต B หรือโน้ตลำดับที่ 7 ของบันไดเสียงปะปนอยู่บ้าง และการวิเคราะห์เพลงนี้ได้ยึดหลักทางวิชาการโดยอ้างไว้ในบทที่ 2 ดังต่อไปนี้

1. ช่วงเสียงเพลงข้าวเหนียว

ระยะห่างของช่วงเสียง (Range) ในเพลงรากไทยนั้น โน้ตที่ต่ำที่สุดคือโน้ต E4 ปรากฏในท่อนที่ 17, 21, 47, 49, 53, 81, 83, 85, 141 และ 145 ของเพลง และโน้ตที่สูงที่สุดคือ

โน้ต A5 ปรากฏในท่อน A ห้องที่ 2, 3 4 และ 9 ของเพลง อีกทั้งในห้องอื่น ๆ ของท่อน A ดังนั้น เพลงข้าวเหนียวนี้มีระยะห่างของช่วงเสียงเป็นขั้นคู่ 11 เพอร์เฟค

2. ประโยคเพลง

ผู้วิจัยวิเคราะห์ประโยคเพลงโดยแบ่งเป็นวรรคเพลงตามหน่วยของเพลงที่มีความคิดจบสมบูรณ์ในตัวเอง และแบ่งย่อยเป็นวลีเพื่อให้เห็นความสัมพันธ์ของโน้ตแต่ละวลีมากขึ้น ดังต่อไปนี้

2.1 วรรคเพลง

2.1.1 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน A เป็นวรรคเพลงแรกของบทเพลงมี 5 ห้อง เพลงหรือ 2 วลีและยังพบอีก 4 ครั้งในบทเพลง

2.1.2 วรรคเพลงที่ 2 ในท่อน A มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 4 ห้องที่ 4 เข้าห้องที่ 5 และยังพบอีก 4 ครั้งในบทเพลง

2.1.3 วรรคเพลงที่ 3 ในท่อน A มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 4 ห้องที่ 8 เข้าห้องที่ 9 และยังพบอีก 4 ครั้งในบทเพลง

2.1.4 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน B1 มี 4 ห้องเพลงหรือ 2 วลี เป็นการขึ้นห้องเพลงแบบครบจังหวะห้องเพลง หรือขึ้นจังหวะที่ 1

2.1.5 วรรคเพลงที่ 2 ในท่อน B1 มี 4 ห้องเพลงหรือ 2 วลี เป็นการขึ้นห้องเพลงแบบครบจังหวะห้องเพลง หรือขึ้นจังหวะที่ 1

20 21 22 23
ครั่ง โบ ราว ไส่ ลง กระ ดับ ข้าง ตัว

2.1.6 วรรคเพลงที่ 3 ในท่อน B1 มี 4 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 2 ห้องที่ 23 เข้าห้องที่ 24

24 25 26 27
จะ เดิน ไป ไกล บิ ต้อง กลัว บาย ไช่ ไส่ หนอย ให้ แซบ นัว

2.1.7 วรรคเพลงที่ 4 ในท่อน B1 มี 6 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 27 เข้าห้องที่ 28

28 29 30 31 32
จก มา กั้น ลี คลอง ตัว ลูก เต้า พัน หัว ก็ จก ไป มีอน ไป

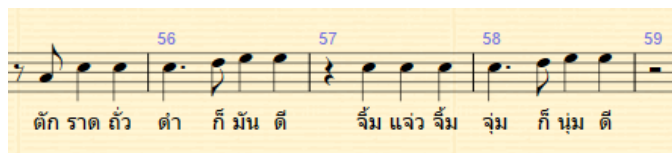
2.1.8 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน B2 มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 4 ห้องที่ 47 เข้าห้องที่ 48

B2
48 49 50 51
ข้าว เหนียว ดี ๆ ต้อง มี ไก่ ย่าง ส้ม ต่า

2.1.9 วรรคเพลงที่ 2 ในท่อน B2 มี 4 ห้องเพลงหรือ 2 วลี เป็นการขึ้นห้องเพลงแบบครบจังหวะห้องเพลง หรือขึ้นจังหวะที่ 1

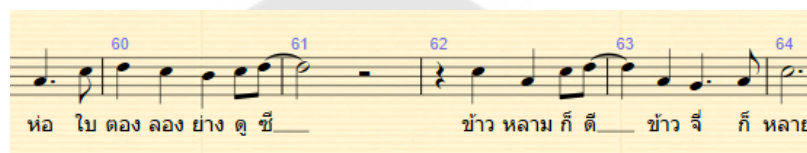
52 53 54 55
ลาบ ก้อย ยา จ่า ลง สัก โป๊ะ เข้า ที่

2.1.10 วรรคเพลงที่ 3 ในท่อน B2 มี 4 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 55 เข้าห้องที่ 56



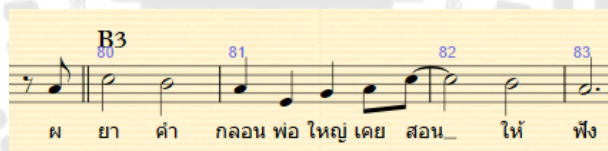
ตัก ราด ถั่ว ต่ำ ก็ มัน ดี จิ้ม แจว จิ้ม จุ่ม ก็ รุ่ม ดี

2.1.11 วรรคเพลงที่ 4 ในท่อน B2 มี 6 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 59 เข้าห้องที่ 60



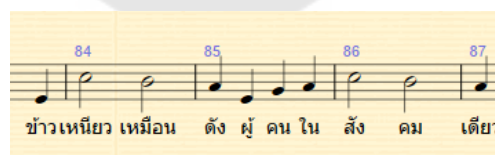
ห่อ ไบ้ ตอง ลง ย่าง ตู ชี... ข้าว หลาม ก็ ดี... ข้าว จี ก็ หลาย

2.1.12 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน B3 มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 4 ห้องที่ 79 เข้าห้องที่ 80



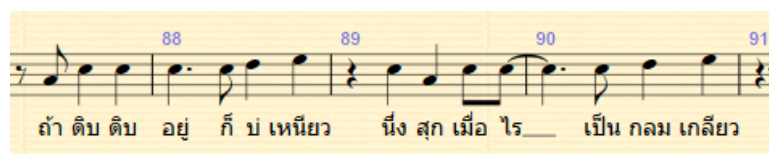
ผ ย่า ต่ำ กลอน พ่อ ใหญ่ เคย สอน... ให้ ฟัง

2.1.13 วรรคเพลงที่ 2 ในท่อน B3 มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 4 ห้องที่ 83 เข้าห้องที่ 84



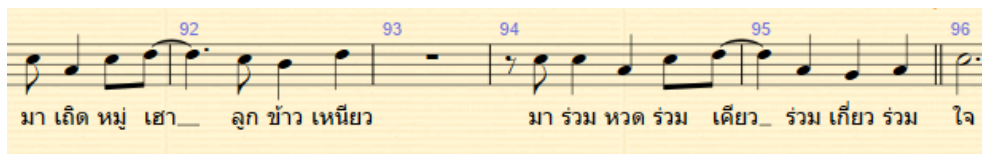
ข้าวเหนียว เหมือน ตัง ผู้ คน ใน สัง คม เดียว

2.1.14 วรรคเพลงที่ 3 ในท่อน B3 มี 4 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 87 เข้าห้องที่ 88



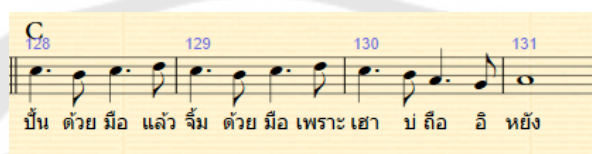
ถ้า ดิบ ดิบ อยู่ ก็ บ่ เหนียว นิ่ง สุก เมื่อ ไร... เป็น กลม เกลียว

2.1.15 วรรคเพลงที่ 4 ในท่อน B3 มี 6 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 2 ห้องที่ 91 เข้าห้องที่ 92



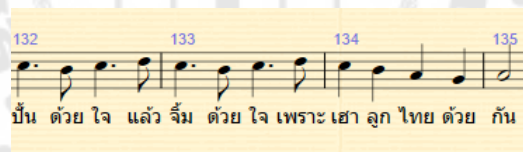
มา เกิด หมู เขา ลุก ข้าว เหนียว มา ร่วม หวด ร่วม เดียว ร่วม เกี้ยว ร่วม ใจ

2.1.16 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน C มี 4 ห้องเพลงหรือ 2 วลี เป็นการขึ้นห้องเพลงแบบครบจังหวะห้องเพลง หรือขึ้นจังหวะที่ 1



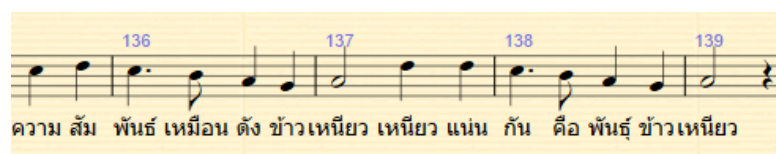
บั้น ด้วย มือ แล้ว จ้ม ด้วย มือ เพราะ เขา บ ถือ อี หยั่ง

2.1.17 วรรคเพลงที่ 2 ในท่อน C มี 4 ห้องเพลงหรือ 2 วลี เป็นการขึ้นห้องเพลงแบบครบจังหวะห้องเพลง หรือขึ้นจังหวะที่ 1



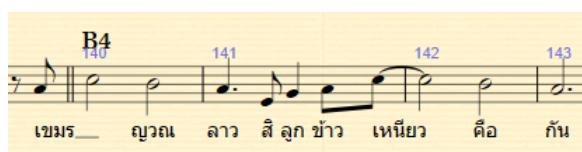
บั้น ด้วย ใจ แล้ว จ้ม ด้วย ใจ เพราะ เขา ลุก ไทย ด้วย กัน

2.1.18 วรรคเพลงที่ 3 ในท่อน C มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 135 เข้าห้องที่ 136



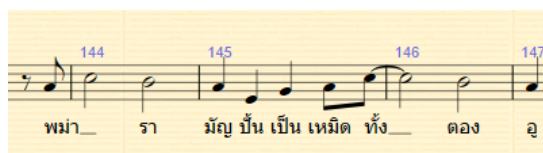
ความ สัม พันธ์ เหมือน ดั่ง ข้าวเหนียว เหนียว แน่น กัน คือ พันธุ์ ข้าวเหนียว

2.1.19 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน B4 มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 4 ห้องที่ 139 เข้าห้องที่ 140



เขมร ญวณ ลาว สี ลุก ข้าว เหนียว คือ กัน

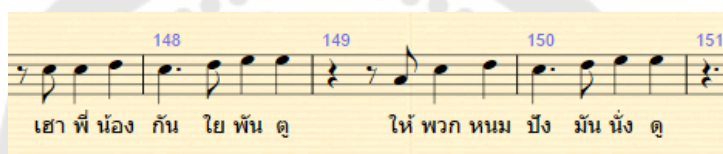
2.1.20 วรรคเพลงที่ 2 ในท่อน B4 มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 4 ห้องที่ 143 เข้าห้องที่ 144



144 145 146 147

พมา_ รา มัญ บัน เป็น เหม็ด ทั้ง_ ดอง อุ

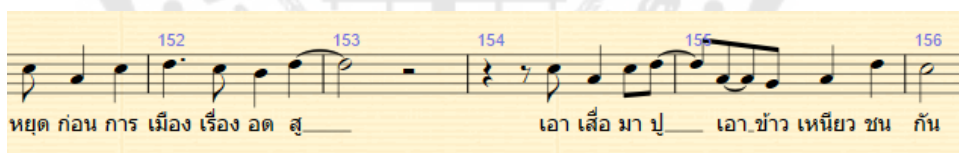
2.1.21 วรรคเพลงที่ 3 ในท่อน B4 มี 4 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 2 ห้องที่ 147 เข้าห้องที่ 148



148 149 150 151

เขา ที่ นอง กัน ไย พัน ดู ให้ พวก หมม บึง มัน นัง ดู

2.1.22 วรรคเพลงที่ 4 ในท่อน B4 มี 6 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 2 ห้องที่ 151 เข้าห้องที่ 152



152 153 154 155 156

หยุด ก่อน การ เมือง เรื่อง อุด สุ_ เอา เสื่อ มา ปลูก_ เอา ข้าว เหนียว ขน กัน

2.1.23 วรรคเพลงที่ 4 ในท่อน A มีการนำมาซ้ำเพื่อจบเพลงอีกครั้งหนึ่ง มี 7 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 4 ห้องที่ 180 เข้าห้องที่ 181



181 182 183 184 185 186

หนึ่ง ศา ที่ กิน เข้า ไป_ มัน อิ่ม ข้าง ใน_ หัว ใจ คน ไทย

2.2 วลีเพลง

ในการศึกษาวลีเพลงข้างเหนือวินี้ แบ่งการวิเคราะห์เป็นที่ละวลีเพลงเท่านั้น โดยแต่ละวลีเพลงนั้นอาจจะมีหลายวรรคคำร้องหรือวรรคคำร้องเดียวก็เป็นได้

2.2.1 วลีที่ 1 ท่อน A มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 0 - 2 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว E หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Submediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

2.2.2 วลีที่ 2 ท่อน A มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 2 - 4 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว E หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต D หรือ Superonic มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

2.2.3 วลีที่ 3 ท่อน A มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 4 - 6 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว E หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต G หรือ Dominant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

2.2.4 วลีที่ 4 ท่อน A มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 6 - 8 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

2.2.5 วลีที่ 5 ท่อน A มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 8 - 10 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว E หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต D หรือ Supertonic มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

9 10 11 12

หนึ่ง ศา ที่ กิน เข้า ไป... มัน อิ่ม ข้าง ใน หัว ใจ จริง ๆ

2.2.6 วลีที่ 6 ท่อน A มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 10 - 12 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

9 10 11 12

หนึ่ง ศา ที่ กิน เข้า ไป... มัน อิ่ม ข้าง ใน หัว ใจ จริง ๆ

2.2.7 วลีที่ 1 ท่อน B1 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 16 - 17 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Submediant และมีคำร้องทั้งหมด

B1 16 17 18 19

เม็ด เรียว ๆ ลูก ไทย ได้ เคี้ยว... มา นาน

2.2.8 วลีที่ 2 ท่อน B1 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 17 - 19 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว E หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Submediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

B1 16 17 18 19

เม็ด เรียว ๆ ลูก ไทย ได้ เคี้ยว... มา นาน

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 1 และ 2 ในท่อน B1 แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิค การซ้ำเฉพาะส่วน (Fragmentation) ดังจุดที่ลูกศรชี้ไปยังในตัวอย่าง อีกทั้งวลีที่ 2 นั้น ยัง

ใช้การนำวลีที่ 1 พัฒนาต่อ (Variation) หรือ Near Repetition โดยสังเกตจาก รูปแบบจังหวะของทำนองที่เพิ่มขึ้นจากในจากในวลีที่ 2 ดังในตัวอย่าง

2.2.9 วลีที่ 3 ท่อน B1 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 20 - 21 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Submediant และมีคำร้องทั้งหมด

2.2.10 วลีที่ 4 ท่อน B1 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 21 - 23 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว E หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 3 และ 4 ในท่อน B1 แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิค การซ้ำเฉพาะส่วน (Fragmentation) ดังจุดที่ลูกศรชี้ไปยังในตัวอย่าง อีกทั้งวลีที่ 4 นั้น ยังใช้การนำวลีที่ 3 พัฒนาต่อ (Variation) หรือ Near Repetition โดยสังเกตจาก รูปแบบจังหวะของทำนองที่เพิ่มขึ้นจากในจากในวลีที่ 4 ดังในตัวอย่าง

2.2.11 วลีที่ 5 ท่อน B1 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 23 - 24 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว A หรือ Submediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต E หรือ Mediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

2.2.12 วลีที่ 6 ท่อน B1 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 25 - 27 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต E หรือ Mediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 5 และ 6 ในท่อน B1 แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิค การซ้ำยกทิม(Repeat) ดังจุดที่ลูกศรชี้โยงไปในตัวอย่าง

2.2.13 วลีที่ 7 ท่อน B1 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 27 - 28 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว A หรือ Submediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต D หรือ Supertonic มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

2.2.14 วลีที่ 8 ท่อน B1 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 30 - 32 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว A หรือ Submediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

28 29 30 31 32
จก มา กิน สี คล่อง ตัว ลูก เต้า พัน พัว... ก็ จก ไป ป้อน ไป

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 7 และ 8 ในท่อน B1 แล้ว พบว่ามีเกิดจากการนำวลีที่ 7 พัฒนาต่อ (Variation) หรือ Near Repetition โดยสังเกตจาก รูปแบบจังหวะของทำนองที่เพิ่มขึ้นจากโน้ตจากโน้ตวลีที่ 7 ดังในตัวอย่าง

28 29 30 31 32
จก มา กิน สี คล่อง ตัว ลูก เต้า พัน พัว... ก็ จก ไป ป้อน ไป

2.2.15 วลีที่ 1 ท่อน B2 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 47 - 49 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว E หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Submediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

B2 48 49 50 51
ข้าว เหี้ยยว ดี ๆ ต้อง มี ไก่ ย่าง... ส้ม ต้า

2.2.16 วลีที่ 2 ท่อน B2 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 49 - 51 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว E หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Submediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

B2 49 50 51
ข้าว เหี้ยยว ดี ๆ ต้อง มี ไก่ ย่าง... ส้ม ต้า

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 1 และ 2 ในท่อน B2 แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิค การซ้ำเฉพาะส่วน (Fragmentation) ดังจุดที่ลูกศรชี้ไปยังในตัวอย่าง อีกทั้งวลีที่ 2 นั้น ยังใช้การนำวลีที่ 1 พัฒนาต่อ (Variation) หรือ Near Repetition โดยสังเกตจากรูปแบบจังหวะของทำนองที่เพิ่มขึ้นจากโน้ตจากโน้ตในวลีที่ 2 ดังในตัวอย่าง

Musical notation for B2, measures 48-51. Measure 48: B2, 48. Measure 49: 49. Measure 50: 50. Measure 51: 51. Lyrics: ข้าว เหนียว ดี ๆ ต้อง มี ไก่ ย่าง สม ต่า.

2.2.17 วลีที่ 3 ท่อน B2 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 52 - 53 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Submediant และมีคำร้องทั้งหมด

Musical notation for B2, measures 52-55. Measure 52: 52. Measure 53: 53. Measure 54: 54. Measure 55: 55. Lyrics: ลาบ ก้อย ยา จำ ลง สัก โบ๊ะ เชา ที.

2.2.18 วลีที่ 4 ท่อน B2 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 53 - 55 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว E หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Submediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

Musical notation for B2, measures 52-55. Measure 52: 52. Measure 53: 53. Measure 54: 54. Measure 55: 55. Lyrics: ลาบ ก้อย ยา จำ ลง สัก โบ๊ะ เชา ที.

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 3 และ 4 ในท่อน B2 แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิค การซ้ำเฉพาะส่วน (Fragmentation) ดังจุดที่ลูกศรชี้ไปยังในตัวอย่าง อีกทั้งวลีที่ 4 นั้น ยังใช้การนำวลีที่ 3 พัฒนาต่อ (Variation) หรือ Near Repetition โดยสังเกตจากรูปแบบจังหวะของทำนองที่เพิ่มขึ้นจากโน้ตจากโน้ตในวลีที่ 4 ดังในตัวอย่าง

Musical notation for B2, measures 52-55. Measure 52: 52. Measure 53: 53. Measure 54: 54. Measure 55: 55. Lyrics: ลาบ ก้อย ยา จำ ลง สัก โบ๊ะ เชา ที.

2.2.19 วลีที่ 5 ท่อน B2 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 55 - 56 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว A หรือ Submediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต E หรือ Mediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

56 57 58 59

ตัก รัต ถั่ว ต่า ก็ มัน ดี จั้ม แจ่ว จั้ม จุ่ม ก็ นุ่ม ดี

2.2.20 วลีที่ 6 ท่อน B2 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 57 - 58 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต E หรือ Mediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

56 57 58 59

ตัก รัต ถั่ว ต่า ก็ มัน ดี จั้ม แจ่ว จั้ม จุ่ม ก็ นุ่ม ดี

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 5 และ 6 ในท่อน B แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิค การซ้ำยกทิม(Repeat) ดังจุดที่ลูกศรชี้โยงไปในตัวอย่าง

56 57 58 59

ตัก รัต ถั่ว ต่า ก็ มัน ดี จั้ม แจ่ว จั้ม จุ่ม ก็ นุ่ม ดี

2.2.21 วลีที่ 7 ท่อน B2 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 59 - 61 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว A หรือ Submediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต D หรือ Supertonic มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

60 61 62 63 64

หอ ไบ ตอง ลอง ย่าง ตุ ชี ข้าว หลาม ก็ ดี ข้าว จี ก็ หลาย

2.2.22 วลีที่ 8 ท่อน B2 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 62 - 64 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Tonic ดำเนินทำนองจาวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

ห่อ ไบ ตอง ลง ย่าง ตู ซี
ข้าว หลาม ก็ ดี ข้าว จี ก็ หลาย

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 7 และ 8 ในท่อน B2 แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิค การเขียนแบบถามตอบกัน (Antecedent - Consequence) เห็นได้จากการใช้รูปแบบจังหวะที่แตกต่างกันเพียงเล็กน้อย โดยวลีที่ 7 จะเป็นประโยคถามและวลีที่ 8 จะทำหน้าที่เป็นประโยคตอบ

ห่อ ไบ ตอง ลง ย่าง ตู ซี
ข้าว หลาม ก็ ดี ข้าว จี ก็ หลาย

2.2.23 วลีที่ 1 ท่อน B3 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 79 - 81 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว A หรือ Submediant ดำเนินทำนองจาวลีด้วยโน้ต A หรือ Submediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

ผ ยา คำ กลอน
พ่อ ใหญ่ เคย สอน
ให้ ฟัง

2.2.24 วลีที่ 2 ท่อน B3 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 81 - 83 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว E หรือ Mediant ดำเนินทำนองจาวลีด้วยโน้ต A หรือ Submediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

พ่อ ใหญ่ เคย สอน
ให้ ฟัง

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 1 และ 2 ในท่อน B3 แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิค การซ้ำเฉพาะส่วน (Fragmentation) ดังจุดที่ลูกศรชี้ไปยังในตัวอย่าง อีกทั้งวลีที่ 2 นั้น ยังใช้การนำวลีที่ 1 พัฒนาต่อ (Variation) หรือ Near Repetition โดยสังเกตจากรูปแบบจังหวะของทำนองที่เพิ่มขึ้นจากโน้ตจากโน้ตวลีที่ 2 ดังในตัวอย่าง

B3

80 81 82 83

ผ ยา คำ กลอน พ่อ ใหญ่ เคย สอน ให้ ฟัง

2.2.25 วลีที่ 3 ท่อน B3 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 83 - 85 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว E หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Submediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

84 85 86 87

ชาวเหนียว เหมือน ดั่ง ผู้ คน ใน สัง คม เดียว

2.2.26 วลีที่ 4 ท่อน B3 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 85 - 87 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว E หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Submediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

84 85 86 87

ชาวเหนียว เหมือน ดั่ง ผู้ คน ใน สัง คม เดียว

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 3 และ 4 ในท่อน B3 แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิค การซ้ำเฉพาะส่วน (Fragmentation) ดังจุดที่ลูกศรชี้ไปยังในตัวอย่าง อีกทั้งวลีที่ 4 นั้น ยังใช้การนำวลีที่ 3 พัฒนาต่อ (Variation) หรือ Near Repetition โดยสังเกตจากรูปแบบจังหวะของทำนองที่เพิ่มขึ้นจากโน้ตจากโน้ตวลีที่ 4 ดังในตัวอย่าง

2.2.27 วลีที่ 5 ท่อน B3 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 77 - 78 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว A หรือ Submediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต E หรือ Mediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

2.2.28 วลีที่ 6 ท่อน B3 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 26 - 27 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต E หรือ Mediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 5 และ 6 ในท่อน B3 แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิค การซ้ำเฉพาะส่วน (Fragmentation) ดังจุดที่ลูกศรชี้โยงไปในตัวอย่าง อีกทั้งวลีที่ 6 นั้น ยังใช้การนำวลีที่ 5 พัฒนาต่อ (Variation) หรือ Near Repetition โดยสังเกตจาก รูปแบบจังหวะของทำนองที่เพิ่มขึ้นจากโน้ตจากโน้ตวลีที่ 6 ดังในตัวอย่าง

2.2.29 วลีที่ 7 ท่อน B3 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 91 - 92 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต D หรือ Supertonic มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

มา เกิด หมู เฮา ลุก ข้าว เหนียว

2.2.30 วลีที่ 8 ท่อน B3 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 94 - 96 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

มา เกิด หมู เฮา ลุก ข้าว เหนียว

มา ร่วม หวด ร่วม เคียว ร่วม เกี้ยว ร่วม ใจ

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 7 และ 8 ในท่อน B3 แล้ว พบว่ามีเกิดจากการนำวลีที่ 7 พัฒนาต่อ (Variation) หรือ Near Repetition โดยสังเกตจากรูปแบบจังหวะของทำนองที่เพิ่มขึ้นจากโน้ตในวลีที่ 7 ดังในตัวอย่าง

มา เกิด หมู เฮา ลุก ข้าว เหนียว

มา ร่วม หวด ร่วม เคียว ร่วม เกี้ยว ร่วม ใจ

2.2.31 วลีที่ 1 ท่อน C มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 128 - 129 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic และมีคำร้องทั้งหมด

บ้าน ด้วย มือ แล้ว จิ้ม ด้วย มือ เพราะ เฮา บ ถือ อี หยัง

2.2.32 วลีที่ 2 ท่อน C มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 129 - 131 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว D หรือ Supertonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Submediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 1 และ 2 ในท่อน C แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิค การเขียนแบบถามตอบกัน (Antecedent - Consequence) เห็นได้จากการใช้รูปแบบจังหวะที่ต่างกันอย่างเล็กน้อย โดยวลีที่ 1 จะเป็นประโยคถามและวลีที่ 2 จะทำหน้าที่เป็นประโยคตอบ

2.2.33 วลีที่ 3 ท่อน C มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 132 - 133 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic และมีคำร้องทั้งหมด

2.2.34 วลีที่ 4 ท่อน C มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 133 - 135 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว D หรือ Supertonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Submediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 3 และ 4 ในท่อน C แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิค การเขียนแบบถามตอบกัน (Antecedent - Consequence) เห็นได้จากการใช้รูปแบบ จังหวะที่แตกต่างกันเพียงเล็กน้อย โดยวลีที่ 3 จะเป็นประโยคถามและวลีที่ 4 จะทำหน้าที่เป็น ประโยคตอบ

2.2.35 วลีที่ 5 ท่อน C มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 135 - 137 ขึ้นต้น ด้วยโน้ตตัว C หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Submediant มีลักษณะการขึ้นวลี แบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

2.2.36 วลีที่ 6 ท่อน C มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 137 - 139 ขึ้นต้น ด้วยโน้ตตัว D หรือ Supertonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Submediant มีลักษณะการ ขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

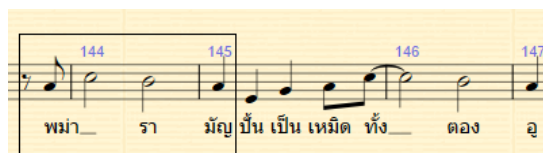
เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 5 และ 6 ในท่อน C แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิค การซ้ำยกทิม(Rpeat) ดังจุดที่ลูกศรชี้ไปยังในตัวอย่าง

2.2.37 วลีที่ 1 ท่อน B4 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 139 - 141 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว A หรือ Submediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Submediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

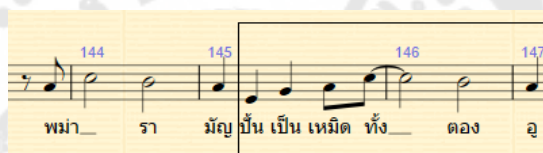
2.2.38 วลีที่ 2 ท่อน B4 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 141 - 143 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว E หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Submediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 1 และ 2 ในท่อน B4 แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิค การซ้ำเฉพาะส่วน (Fragmentation) ดังจุดที่ลูกศรชี้โง่งไปในตัวอย่าง อีกทั้งวลีที่ 2 นั้น ยังใช้การนำวลีที่ 1 พัฒนาต่อ (Variation) หรือ Near Repetition โดยสังเกตจาก รูปแบบจังหวะของทำนองที่เพิ่มขึ้นจากโน้ตในวลีที่ 2 ดังในตัวอย่าง

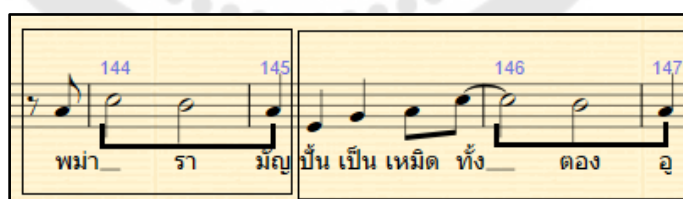
2.2.39 วลีที่ 3 ท่อน B4 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 143 - 145 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว A หรือ Submediant ดำเนินทำนองจาวลีด้วยโน้ต A หรือ Submediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด



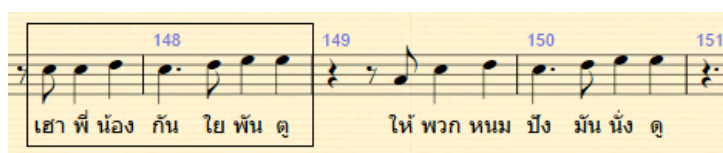
2.2.40 วลีที่ 4 ท่อน B4 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 145 - 147 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว E หรือ Mediant ดำเนินทำนองจาวลีด้วยโน้ต A หรือ Submediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด



เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 3 และ 4 ในท่อน B4 แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิค การซ้ำเฉพาะส่วน (Fragmentation) ดังจุดที่ลูกศรชี้ไปยังในตัวอย่าง อีกทั้งวลีที่ 4 นั้น ยังใช้การนำวลีที่ 3 พัฒนาต่อ (Variation) หรือ Near Repetition โดยสังเกตจากรูปแบบจังหวะของทำนองที่เพิ่มขึ้นจากในจากในวลีที่ 4 ดังในตัวอย่าง



2.2.41 วลีที่ 5 ท่อน B4 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 147 - 148 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Tonic ดำเนินทำนองจาวลีด้วยโน้ต E หรือ Mediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด



2.2.42 วลีที่ 6 ท่อน B4 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 149 - 150 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว A หรือ Submediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต E หรือ Mediant มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 5 และ 6 ในท่อน B4 แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิค การซ้ำยกทิม (Repeat) ดังจุดที่ลูกศรชี้โยงไปในตัวอย่าง

2.2.43 วลีที่ 7 ท่อน B4 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 151 - 153 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต D หรือ Supertonic มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

2.2.44 วลีที่ 8 ท่อน B4 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 154 - 156 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic มีลักษณะการขึ้นวลีแบบไม่ครบจังหวะห้องเพลง และมีคำร้องทั้งหมด

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 7 และ 8 ในท่อน B4 แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิค การเขียนแบบถามตอบกัน (Antecedent - Consequence) เห็นได้จากการใช้รูปแบบ จังหวะที่แตกต่างกันเพียงเล็กน้อย โดยวลีที่ 7 จะเป็นประโยคถามและวลีที่ 8 จะทำหน้าที่เป็น ประโยคตอบ

152 153 154 155 156

หยุด ก่อน การ เมือง เรื่อง อด สู่

เอา เสือ มา ปลูก เอา ข้าว เหนียว ชน กัน

นอกจากนี้ยังมีการซ้ำวลีที่ 5 และ 6 ของท่อน A อีกครั้งหนึ่งในวรรค จบ ขยายจังหวะของโน้ต 4 ตัวสุดท้ายเพิ่มขึ้น ดังในตัวอย่าง

181 182 183 184 185 186

หนึ่งใน ค่ำ ที่ กิน เข้า ไป

มัน อิ่ม ข้าง ใน หัวใจ คน ไทย

สรุปประโยคเพลง

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงของเพลงข้าวเหนียว จะเห็นได้ว่า วรรค เพลงมีลักษณะที่โดดเด่นที่พบคือการซ้ำ โดยพบทั้งการซ้ำยกทิม (Repeat) การซ้ำโดยการเปลี่ยนระดับเสียง(Sequence) และการซ้ำเฉพาะส่วน (Fragmentation) อีกทั้งพบลักษณะการถามตอบ โดยในท่อน A วรรค 1-2 จะมีหน้าที่ถาม (Antecedent) วรรคที่ 3 จะทำหน้าที่ตอบ (Consequence) ส่วนในท่อน B วรรค 1-2 จะมีหน้าที่ถาม (Antecedent) วรรคที่ 3-4 จะทำหน้าที่ตอบ (Consequence) โดยการถามตอบแบบไม่เหมือนหรือคล้ายกันเลย (Non – Period form)

ในด้านวลีเพลงนั้นจะเห็นได้ว่าการขึ้นวลีทั้งแบบเริ่มทำนองไม่ครบ จังหวะห้องเพลง (Anacrusis) และเริ่มทำนองแบบครบจังหวะห้องเพลง และยังมีการใช้เทคนิค Pick – up เข้ามาในวลีต่าง ๆ เทคนิคที่โดดเด่นที่พบในวลีของเพลงนี้คือ การซ้ำยกทิม (Repeat) การซ้ำเฉพาะส่วน (Fragmentation) และการใช้เทคนิคการเขียนแบบถามตอบกัน (Antecedent – Consequence)

3. การเคลื่อนที่ของทำนอง

จากการศึกษาการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่า เพลงข้าวเหนียวนี้ มีการใช้วิธีการเคลื่อนทำนองอยู่ 2 แบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามชั้น (Conjunct motion) และการเคลื่อนทำนองแบบข้ามชั้น (Disjunct motion) โดยแบ่งการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นวลีเพื่อให้เห็นการเคลื่อนที่ของทำนองได้ชัดเจนขึ้นดังนี้



ข้าวเหนียว

ประกาศ ชลศรานนท์

— Disjunct — — Disjunct — — Disjunct — — Conjunct —

8 — — Disjunct — — Disjunct — —

12 — — 3 — — Conjunct — — Disjunct — — Conjunct — — Disjunct — —

22 — — — — Conjunct — — — — Conjunct — —

27 — — — — Conjunct — — — — Disjunct — — — —

33 — — Disjunct — — Disjunct — — Disjunct — — Conjunct — —

40 — — — — Disjunct — — — — Disjunct — — — — 2 — —

48 — — Disjunct — — — — Disjunct — — — — Conjunct — — — — Disjunct — —

55 — — — — Conjunct — — — — Conjunct — — — — Conjunct — —

62 — — — — Disjunct — — — — Disjunct — — — — Disjunct — — — — Disjunct — —

70 — — — — Conjunct — — — — — — Disjunct — — — —

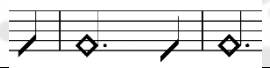





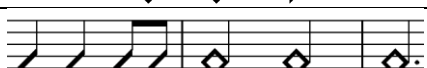
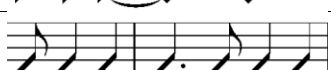
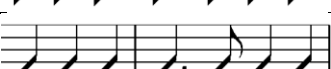
74 — — — — Disjunct — — — — — — 2 — —

แต่เมื่อพิจารณาโดยรวมทั้งวลีแล้ว ก็ยังถือเป็นทำนองแบบตามชั้นอยู่ โดยปรากฏทำนองแบบตามชั้นนี้ในท้องที่ 6, 7, 8, 16, 17, 20, 21, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 38, 39, 40, 52, 53, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 70, 71, 72, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 147, 148, 149, 150, 162, 164, 174, 175 และ 176 ส่วนทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบข้ามชั้นนั้น (Disjunct motion) ปรากฏในท้องที่ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 17, 18, 19, 21, 22, 23, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 41, 42, 43, 44, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 54, 55, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 94, 95, 96, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185 และ 186

ดังนั้นลักษณะเด่นของการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงข้าวเหนียวนี้คือ ลักษณะการเคลื่อนที่แบบข้ามชั้น (Disjunct motion) โดยส่วนใหญ่แล้วจะกระโดดเป็นขั้นคู่ 3 ขึ้นไป ส่วนลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามชั้น (Conjunct motion) นั้น ก็โดดเด่นน้อยกว่าการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามชั้นเพียงเล็กน้อยเท่านั้น

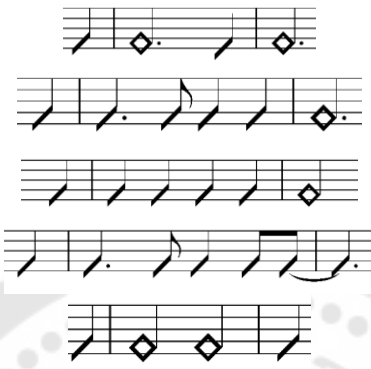

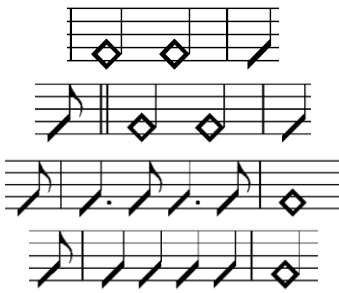
4. รูปแบบจังหวะ


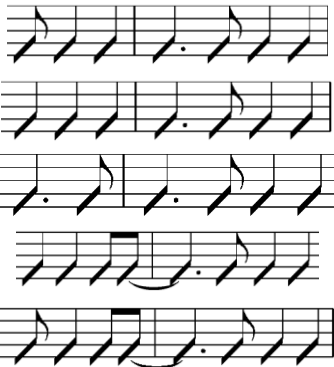
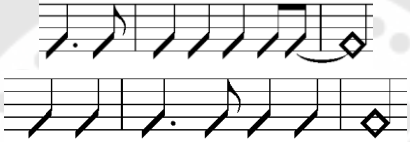

4.1 รูปแบบจังหวะของทำนองของเพลงข้าวเหนียว มีทั้งสิ้น 29 รูปแบบ ดังนี้

| ลำดับ | จังหวะของทำนอง | รูปแบบ |
|-------|---|--------|
| 1 |  | A |
| 2 |  | B |
| 3 |  | C |
| 4 |  | D |
| 5 |  | E |
| 6 |  | F |
| 7 |  | G |
| 8 |  | H |
| 9 |  | I |

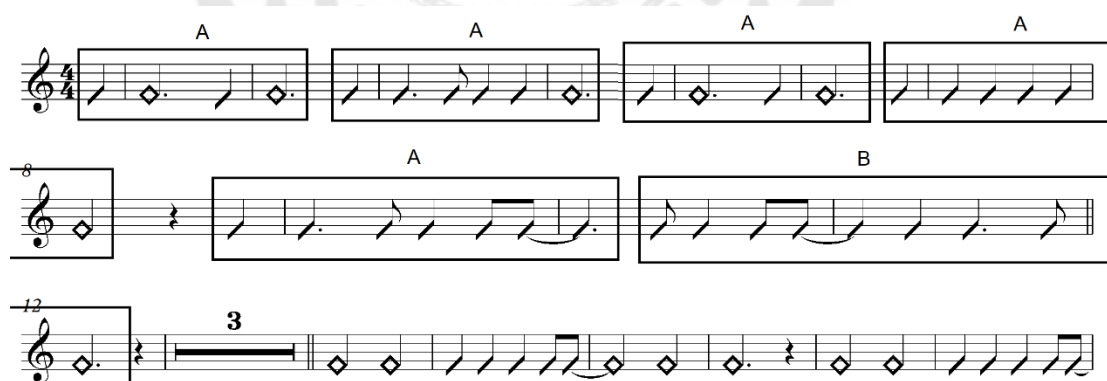
| ลำดับ | จังหวะของท่านอง | รูปแบบ |
|-------|--|--------|
| 10 |  | J |
| 11 |  | K |
| 12 |  | L |
| 13 |  | M |
| 14 |  | N |
| 15 |  | O |
| 16 |  | P |
| 17 |  | Q |
| 18 |  | R |
| 19 |  | S |
| 20 |  | T |
| 21 |  | U |
| 22 |  | V |
| 23 |  | W |
| 24 |  | X |
| 25 |  | Y |
| 26 |  | Z |
| 27 |  | ฦ |
| 28 |  | ๗ |
| 29 |  | ค |

เมื่อนำรูปแบบที่พบมาวิเคราะห์จะพบว่ารูปแบบทั้ง 29 นั้นมีการพัฒนาจังหวะ (Variation) จากจังหวะของทำนองหลัก ดังนี้

| ลำดับ | จังหวะของทำนอง | รูปแบบ |
|-------|---|--------|
| 1 |  | A |
| 2 |  | B |
| 3 |  | C |

| ลำดับ | จังหวะของท่านอง | รูปแบบ |
|-------|--|--------|
| 3 |  | C |
| 4 |  | D |
| 5 |  | E |
| 6 |  | F |

4.2 จังหวะของท่านองในท่อน A นั้น จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะของท่านองอยู่ 2 รูปแบบ โดยส่วนใหญ่แล้วจะใช้รูปแบบของจังหวะ A มีเพียงตอนจบของท่อนเท่านั้นที่ใช้รูปแบบของจังหวะ B ดังในตัวอย่าง



4.3 จังหวะของท่านองในท่อน B1 นั้น จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะของท่านองอยู่ 3 รูปแบบ โดยจะใช้ลักษณะของการถาม-ตอบ กล่าวคือประโยคถามจะใช้รูปแบบ C และประโยคตอบใช้รูปแบบ B จากนั้นจะเป็นการใช้รูปแบบ D ซ้ำกัน แล้วจบท่อนด้วยการใช้รูปแบบ B เหมือนกับท่อน A

13 3 C B C

21 B D D

27 D B

4.4 จังหวะของทำนองในท่อน B2 นั้น จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะของทำนองอยู่ 4 รูปแบบ โดยจะใช้ลักษณะของการถาม-ตอบ กล่าวคือประโยคถามจะใช้รูปแบบ C และประโยคตอบใช้รูปแบบ B จากนั้นจะเป็นการใช้รูปแบบ D ซ้ำกัน มีการใช้รูปแบบ E เพียง 1 ครั้ง แล้วจบท่อนด้วยการใช้รูปแบบ B ซึ่งจังหวะของทำนองในท่อน B2 นี้ มีลักษณะเหมือนกับในท่อน B1 แต่จะแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย

47 C B C

53 B D D

59 E B

4.5 จังหวะของทำนองในท่อน B3 นั้น จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะของทำนองอยู่ 3 รูปแบบ โดยจะใช้ลักษณะของการถาม-ตอบ กล่าวคือประโยคถามจะใช้รูปแบบ C และประโยคตอบใช้รูปแบบ B จากนั้นจะเป็นการใช้รูปแบบ D ซ้ำกัน แล้วจบท่อนด้วยการใช้รูปแบบ B ซึ่งจังหวะของทำนองในท่อน B3 นี้เหมือนกับจังหวะของทำนองในท่อน B1 ดังในตัวอย่าง

79 C B C

86 B D D

91 D B

4.6 จังหวะของทำนองในท่อน C นั้น จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะของทำนองอยู่ 3 รูปแบบ โดยจะใช้ลักษณะของการถาม-ตอบ กล่าวคือประโยคถามจะใช้รูปแบบ F และประโยคตอบใช้รูปแบบ C จากนั้นจะเป็นการใช้รูปแบบ E ซ้ำกัน ดังในตัวอย่าง

4.7 จังหวะของทำนองในท่อน B4 นั้น จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะของทำนองอยู่ 3 รูปแบบ โดยจะใช้ลักษณะของการถาม-ตอบ กล่าวคือประโยคถามจะใช้รูปแบบ C และประโยคตอบใช้รูปแบบ B จากนั้นจะเป็นการใช้รูปแบบ D ซ้ำกัน แล้วจบท่อนด้วยการใช้รูปแบบ B ซ้ำกัน ซึ่งจังหวะของทำนองในท่อน B4 นี้เหมือนกับจังหวะของทำนองในท่อน B1, B2 และ B3 เพียงแต่ต่างกันอยู่เล็กน้อยดังในตัวอย่าง

นอกจากนี้จังหวะของทำนองในท่อน A ยังปรากฏในวรรคสุดท้ายของบทเพลง ซึ่งเป็นการซ้ำประโยคในการจบเพลง โดยรูปแบบของจังหวะที่ใช้จบเพลงนั้น เป็นรูปแบบ A และ B ดังปรากฏในตัวอย่าง

สรุปรูปแบบจังหวะ

ลักษณะรูปแบบจังหวะของทำนองในเพลงข้าวเหนียวนี้มีลักษณะเด่นคือการใช้รูปแบบจังหวะของทำนองในลักษณะของการถาม-ตอบ เช่น ถาม C ตอบ B แล้วซ้ำด้วย

รูปแบบถัดไป จากนั้นจะจบท่อนเพลงด้วยรูปแบบ B โดยปรากฏลักษณะแบบนี้ในท่อน B1, B2, B3 และ B4 นอกจากนี้ลักษณะเด่นของรูปแบบจังหวะที่พบบ่อยก็คือ การซ้ำรูปแบบ โดยปรากฏการใช้รูปแบบจังหวะซ้ำกันต่อเนื่องตั้งแต่ 2 ครั้งขึ้นไปอยู่ในท่อน A, B1 และ B3

รูปแบบจังหวะที่โดดเด่นที่สุดคือรูปแบบ A ซึ่งปรากฏในเพลง 26 ครั้ง พบในท่อน A 5 ครั้งต่อ 1 รอบ และเนื่องจากในบทเพลงนั้น มีการร้องวนซ้ำท่อน A ถึง 4 รอบและในวรรคจบอีก 1 รอบจึงพบรูปแบบ A ในเพลงถึง 26 ครั้ง รองลงมาคือรูปแบบ B โดยปรากฏในเพลง 19 ครั้ง ต่อมาคือรูปแบบ C ปรากฏในเพลง 10 ครั้ง ต่อมาคือรูปแบบ D ปรากฏในเพลง 10 ครั้ง ต่อมาคือรูปแบบ E ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง และรูปแบบ F ปรากฏในเพลงเพียง 2 ครั้ง

5. ท่อนจบ

จากการวิเคราะห์พบว่า ในเพลงควายไทยนี้มีจุดพักระหว่างเพลง(Cadence) เกิดขึ้น 11 จุด จุดที่ 1 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน A คือห้องที่ 11-12 จุดที่ 2 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน B1 คือห้องที่ 31-32 จุดที่ 3 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน A คือห้องที่ 43-44 จุดที่ 4 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน B2 คือห้องที่ 63-64 จุดที่ 5 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน A คือห้องที่ 75-76 จุดที่ 6 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน B3 คือห้องที่ 95-96 จุดที่ 7 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน C คือห้องที่ 138-139 จุดที่ 8 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน B4 คือห้องที่ 155-156 จุดที่ 9 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน A คือห้องที่ 167-168 จุดที่ 10 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน A คือห้องที่ 179-180 และจุดที่ 11 เกิดขึ้นในตอนจบของเพลง เป็นการซ้ำวรรคสุดท้ายของท่อน A คือห้องที่ 183-186

ข่าวเหี้ยม

ประกาศ ชลประทานท์

33

40

48

55

62

70

74

2

79

87

92

96

132

138

145

151

157

164

169

177

182

เมื่อพิจารณาท่อนจบของเพลงควายไทยทั้ง 6 ท่อนแล้ว พบว่า

- จุดที่ 1 ท่อน A เกิดขึ้นในท้องที่ 11-12 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือ คอร์ด G มายังคอร์ด C ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence)
- จุดที่ 2 ท่อน B1 เกิดขึ้นในท้องที่ 31-32 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือ คอร์ด G มายังคอร์ด C ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence)
- จุดที่ 3 ท่อน A เกิดขึ้นในท้องที่ 43-44 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือ คอร์ด G มายังคอร์ด C ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence)
- จุดที่ 4 ท่อน B2 เกิดขึ้นในท้องที่ 63-64 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือ คอร์ด G มายังคอร์ด C ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence)
- จุดที่ 5 ท่อน A เกิดขึ้นในท้องที่ 75-76 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือ คอร์ด G มายังคอร์ด C ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence)
- จุดที่ 6 ท่อน B3 เกิดขึ้นในท้องที่ 95-96 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือ คอร์ด G มายังคอร์ด C ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence)
- จุดที่ 7 ท่อน C เกิดขึ้นในท้องที่ 138-139 เป็นการดำเนินคอร์ด V : vi คือ คอร์ด G มายังคอร์ด Am ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์ซัด (Deceptive cadence) ซึ่งเป็นเคเดนซ์ที่มีน้ำหนักเบาและต้องส่งไปในท่อนต่อไป

- จุดที่ 8 ท่อน B4 เกิดขึ้นในห้องที่ 155-156 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือ คอร์ด G มายังคอร์ด C ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence)

- จุดที่ 9 ท่อน A เกิดขึ้นในห้องที่ 167-168 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือ คอร์ด G มายังคอร์ด C ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence)

- จุดที่ 10 ท่อน A เกิดขึ้นในห้องที่ 179-180 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือ คอร์ด G มายังคอร์ด C ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence)

- จุดที่ 11 ท่อน A เกิดขึ้นในห้องที่ 183-186 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือ คอร์ด G มายังคอร์ด C ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence) ซึ่งท่อนนี้เป็นท่อนจบของบทเพลง ทำให้ผู้ฟังรู้สึกถึงการจบของบทเพลงได้อย่างสมบูรณ์

แนวทางในการแต่งเพลง

เพลงข้าวเหนียวนี้ เป็นเพลงที่ประภาส ชลศรานนท์ เขียนขึ้นเพื่อใช้ประกอบรายการ คุณพระช่วย ซึ่งทางทีมงานอยากให้ช่วงโซโล่เป็นเพลงที่เกี่ยวกับข้าวเหนียว จึงเขียนเพลงนี้ให้ไม่เหมือนกับเพลงป๊อปทั่วไป โดยใช้ลักษณะของเพลงที่เป็นท่อนสร้อยร้องสลับกับท่อนอื่นไปมา

ลักษณะเด่นของเพลงนี้คือเรื่องของวัฒนธรรม ภาษา วิถีชีวิตของชาวอีสาน รวมไปถึงชาวไทยที่มีความผูกพันกับข้าวเหนียว อีกทั้งเนื้อเพลงที่เขียนก็ใช้คำที่เป็นภาษาอีสานแท้ๆ เพื่อให้ได้บรรยากาศนั้นจริงๆ

จุดเด่นทำให้บทเพลงข้าวเหนียวนี้เป็นที่รู้จักโดยทั่วกัน มาจากการเอาใจใส่ในทุกกระบวนการของเพลง ความละเอียดในการผลิตผลงานเพลง ซึ่งสามารถวิเคราะห์เพิ่มเติมดังนี้

1. การเลือกนักร้อง

เพลงควายไทยนี้ เป็นเพลงที่ประภาส ชลศรานนท์ เลือกให้ สุรชัย จันทิมาธร หรือหงา คาราวาน เป็นผู้ถ่ายทอด เพราะมั่นใจว่าจะเป็นผู้ที่ถ่ายทอดบทเพลงนี้ได้อย่างดี และผู้ที่ได้รับฟังก็จะมี ความเชื่อในเนื้อเพลงที่ได้ยินมากขึ้น

2. การเลือกใช้เครื่องดนตรีในการบรรเลง

เป็นการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีสากล เครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีอีสานเช่นกลองยาว ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง โหวด แคนและโปงลาง โดยเครื่องดนตรีสากลมีหน้าที่

ดำเนินคอร์ส ให้บทเพลงนำฟังและใช้เครื่องดนตรีไทยกับเครื่องดนตรีอีสานคอยประกอบจังหวะ แล้วสอดประสานเข้ามาในช่วงที่เหมาะสม รวมถึงมีท่อนที่โซ่ดนตรีไทยกับดนตรีอีสาน เพื่อให้ได้บรรยากาศของความเป็นอีสานจริงๆ

3. การเลือกวงดนตรี

เป็นการใช้วงออร์เคสตรา เพื่อทำให้บทเพลงนี้ยิ่งใหญ่ และสอดแทรกดนตรีไทยกับดนตรีอีสานเข้าไปเพื่อให้เข้าถึงวัฒนธรรมไทยและสัมผัสได้ถึงบรรยากาศของความเป็นอีสานได้ง่ายขึ้น โดยวงดนตรีที่บรรเลงเพลงข้าวเหนียวคือวงคุณพระช่วยออร์เคสตรา ซึ่งเป็นวงดนตรีประจำรายการคุณพระช่วย



แก้วกัลยา

ประกาศ ขลตรานนท์

A1



8 แก้ว กัล ยา ทรง คุณ ค่า เหนือ จิต ใจ คือ ดอก ไม้ แห่ง ความ รัก และ การ แบ่ง



16 ปัน องค์ พระ ที่ นาง พระ ราช ทาน เป็น มิ่ง ขวัญ ให้ ผอง ผู้ พิ การ ไทย ทั้ง ปวง

B



22 ดอก ไม้ ฟ้า แห่ง ก รุณา ประ ทาน ลง มา แสน ขึ้น ใจ คือ ดอก ไม้ จาก เท วา



29 ลัย สู่ แดน สรวง ดอก ไม้ ฟ้า แก้ว กัล ยา แทน ใจ ทั้ง ดวง แทน ความ



37 รัก ความ เป็น ห่วง ความ ชื่น ชม

A2



65 ขาด แขน ขา หรือ ดวง ดา มอง ไม่ เห็น ไซ้ จะ ล่า เค็ญ ไซ้ จะ ทุภี หรือ ครอบ ครอบ



72 ยัง มี หัว ใจ สู่ ต่อ ไป อย่าง สุข สม คือ ซี วิด ที่ ชื่น ชม ความ งด งาม

B



78 ดอก ไม้ ฟ้า แห่ง ก รุณา ประ ทาน ลง มา แสน ขึ้น ใจ คือ ดอก ไม้ จาก เท วา



83 ลัย สู่ แดน สรวง ดอก ไม้ ฟ้า แก้ว กัล ยา



แทน ใจ ทั้ง ดวง แทน ความ รัก ความ เป็น ห่วง ความ ชื่น ชม

เพลงแก้วกัลยา

แก้วกัลยาทรงคุณค่าเหนือจิตใจ
คือดอกไม้แห่งความรักและการแบ่งปัน
องค์พระพี่นางพระราชทานเป็นมิ่งขวัญ
ให้ผองผู้พิการไทยทั้งปวง

* ดอกไม้ฟ้า แห่งกรุณา ประทานลงมาแสนชื่นใจ
ดั่งดอกไม้จากเทวาลัยจากแดนสรวง
ดอกไม้ฟ้า แก้วกัลยา แทนใจทั้งปวง
แทนความรักความเป็นห่วงความชื่นชม

ขาดแขนขาหรือดวงตามองไม่เห็น
ใช้จะลำบากใช้จะทุกข์หรือตรอมตรม
ยังมีหัวใจสู้ต่อไปอย่างสุขสม
คือชีวิตที่ชื่นชมโลกงดงาม
ซ้ำ (*,*)

ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับบทเพลง

1. ความเป็นมาของเพลง

เพลงแก้วกัลยานี้ เป็นเพลงที่ประภาส ชลศรานนท์ผู้สืบทอดใจที่สุดเพลงหนึ่งในฐานะที่เป็นคนไทย ที่ได้มีโอกาสได้ใช้ความรู้ความสามารถที่มีอยู่ ทำงานถวายเจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดินด้วยความสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณ กล่าวคือสมเด็จพระพี่นางฯ ท่านทรงงานหนักเพื่อโอบอุ้มคนพิการมาโดยตลอด ก่อนจะแต่งเพลงนี้ เขาได้ศึกษาจากหนังสือสภาพสังคมสงเคราะห์ ที่พูดถึงพระราชประวัติของสมเด็จพระพี่นางฯ รวมไปถึงที่มาที่ไปของดอกไม้แก้วกัลยา ที่พระองค์ท่านทรงพระราชทานให้คนพิการ พระองค์ท่านสนพระทัยในเรื่องกำลังใจและศักดิ์ศรีของคนพิการเป็นอย่างมาก

“ดอกไม้แก้วกัลยาเป็นดอกไม้ประดิษฐ์ที่สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานนาม เพื่อเป็นดอกไม้แห่งสัญลักษณ์ของคนพิการทั่วประเทศ เพื่อเป็นสิริมงคลแก่คนพิการ ซึ่งดอกไม้แก้วกัลยานี้

ประดิษฐ์ขึ้นเพื่อส่งเสริมอาชีพและพัฒนาคนพิการในศูนย์ส่งเสริมอาชีพของสภาสังคมสงเคราะห์แห่งประเทศไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์ ความหมายโดยรวมของดอกแก้วกัลยานั้นคือ ดอกไม้จากนางแก้ว ที่ให้แสงสว่างอบอุ่นกับมวลหมู่คนพิการในแผ่นดินไทย ดั่งน้ำพระหฤทัยจากองค์สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์”

ประภาส ชลศรานนท์เลือกดนตรีคลาสสิกและดนตรีไทยให้ผสมผสานกันอยู่ในเพลงนี้ เพราะอยากให้มีความเป็นสากลไปพร้อมๆกับการเชิดชูความงดงามของศิลปวัฒนธรรมไทย แม้จังหวะเพลงจะเป็นจังหวะ 3/4 แบบ วอลซ์ แต่การเอาจังหวะระนาดซอและขลุ่ยเข้าไปบรรเลงด้วยก็ยิ่งรู้สึกถึงความเป็นไทยได้

2. โครงสร้างของเพลง

จากการวิเคราะห์เพลงแก้วกัลยา ผู้วิเคราะห์พบว่าบทเพลงนี้เป็นเพลงที่มี 87 ห้องเพลง ประกอบด้วย 5 ท่อน คือท่อน A1 : B : A2 : B : B โดยแต่ละท่อนนี้มีความยาวไม่เท่ากัน โดยในท่อน A1 และ A2 มีความยาว 15 ห้องเพลง ท่อน B มีความยาว 16 ห้องเพลง ท่อน Solo เครื่องดนตรี มีความยาว 25 ห้องเพลง ซึ่งเมื่อพิจารณาจากตารางจะเห็นรูปแบบของเพลงชัดเจนยิ่งขึ้น ดังตัวอย่าง

| | | | | | | |
|-----------|--------|---------|---------|---------|---------|---------|
| ท่อน | A1 | B | Solo | A2 | B | B |
| ห้องที่ | 1 – 15 | 16 – 31 | 32 – 56 | 57 – 71 | 16 – 31 | 72 – 87 |
| จำนวนห้อง | 15 | 16 | 25 | 15 | 16 | 16 |

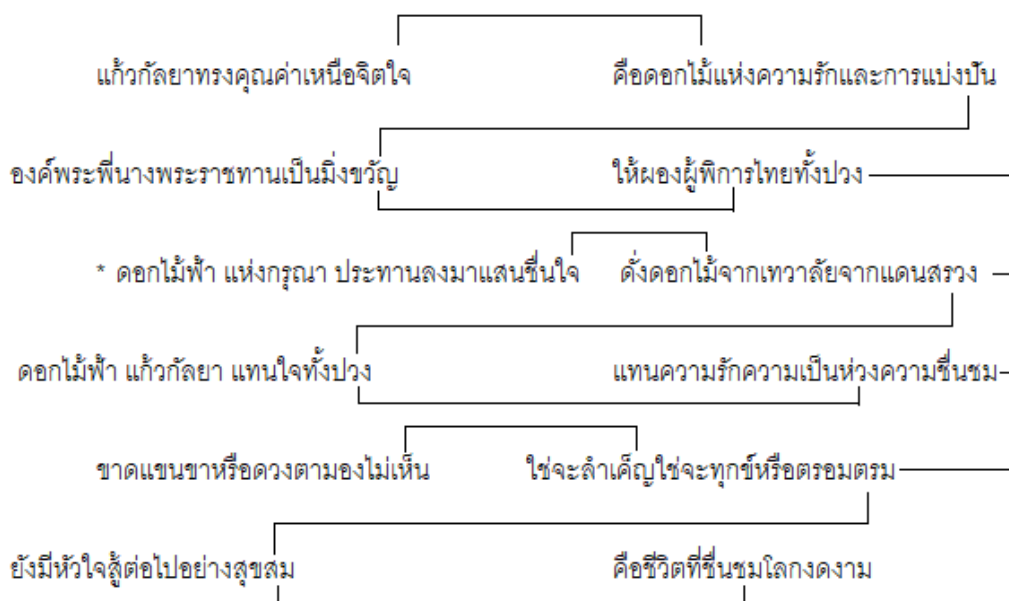
3. คีตลักษณ์

เมื่อพิจารณาแล้วพบว่า รูปแบบของเพลงแก้วกัลยานี้ อยู่ในรูปแบบ ไบนารี (Binary Form) ซึ่งเป็นลักษณะของเพลงที่มี 2 ท่อน ที่มีทำนองแตกต่างกัน ดังนั้นรูปแบบของเพลงแก้วกัลยาที่ประภาส ชลศรานนท์ได้ประพันธ์ขึ้นมานี้คือ A : B : A : B : B

วิเคราะห์เนื้อร้อง

1. ลักษณะคำร้อง

ลักษณะคำร้องของเพลงแก้วกัลยานี้ มีลักษณะคำพยางค์เป็นส่วนใหญ่ 1 คำร้องต่อ 1 ตัวโน้ตเป็นส่วนใหญ่ และมีลักษณะคล้ายกลอนตลาด เนื่องจากไม่มีความตายตัวในเรื่องจำนวนคำ จำนวนวรรค สัมผัสคำ โดยปรากฏการใช้สัมผัสคำในเพลงแก้วกัลยา ดังนี้



ซ้ำ (*,*)

2. ความหมายของคำร้อง

จากความเป็นมาของเพลงในข้างต้นนั้น เพลงแก้วกัลยานี้เป็นเพลงที่แต่งขึ้นเพื่อให้กำลังใจแก่คนพิการทั่วประเทศไทย โดยความหมายของดอกแก้วกัลยานั้นคือดอกไม้จากนางแก้ว ที่ให้แสงสว่างอบอุ่นกับมวลหมู่คนพิการในแผ่นดินไทย ดั่งน้ำพระหฤทัยจากองค์สมเด็จพระเจ้าพี่นางเธอ เจ้าฟ้ากัลยาณิวัฒนา กรมหลวงนราธิวาสราชนครินทร์

โดยในตอน Verse 1 นั้นจะกล่าวถึงดอกแก้วกัลยาที่เต็มเปี่ยมไปด้วยความรัก ความห่วงใยและการแบ่งปันที่สมเด็จพระพี่นางฯ พระราชทานเพื่อเป็นสิริมงคลแก่คนพิการทั่วประเทศไทย ดังในเนื้อเพลง

“แก้วกัลยาทรงคุณค่าเหนือจิตใจ
คือดอกไม้แห่งความรักและการแบ่งปัน
องค์พระพี่นางพระราชทานเป็นมิ่งขวัญ
ให้ผองผู้พิการไทยทั้งปวง”

ท่อน Hook นั้นกล่าวถึงความรู้สึกซาบซึ้งในน้ำพระทัยของสมเด็จพระพี่นางฯ ที่ได้โอบอุ้มดูแลเหล่าคนพิการมาโดยตลอด อีกทั้งยังเปรียบเปรยดอกแก้วกัลยานี้ ดั่งดอกไม้ที่ประทานลงมาจากสวรรค์ ให้หมู่คนพิการได้มีกำลังใจในการใช้ชีวิตได้อย่างมีความสุข ดังในเนื้อเพลง

“ดอกไม้ฟ้า แห่งกรุณา ประทานลงมาแสนชื่นใจ

ดั่งดอกไม้จากเทวาลัยจากแดนสรวง
ดอกไม้ฟ้า แก้วกัลยา แทนใจทั้งปวง
แทนความรักความเป็นห่วงความชื่นชม”

ท่อน Verse 2 นั้นกล่าวถึง เหล่าผู้พิการที่แม้จะพิการทางร่างกาย ก็มีมีความสุขได้
ถ้าหากมีกำลังใจที่ดี ก็จะเป็นความสุขขึ้นโลกใบนี้ ดังในเนื้อเพลง

“ขาดแขนขาหรือดวงตามองไม่เห็น
ไซ้จะลำบากไซ้จะทุกข์หรือตรอมตรม
ยังมีหัวใจสู้ต่อไปอย่างสุขสม
คือชีวิตที่ชื่นชมโลกงดงาม”

วิเคราะห์ทำนอง

เพลงแก้วกัลยานั้น จากการที่นำมาวิเคราะห์ อยู่ในบันไดเสียง F เมเจอร์ โน้ตหลักที่ใช้
อยู่ 7 เสียง คือ F G A Bb C D E โดยในเพลงนี้จะมีการใช้โน้ตที่ไม่ได้อยู่ในบันไดเสียงด้วยหลาย
จุดด้วยกัน และการวิเคราะห์เพลงนี้ได้ยึดหลักทางวิชาการโดยอ้างไว้ในบทที่ 2 ดังต่อไปนี้

1. ช่วงเสียงเพลงแก้วกัลยา

ระยะห่างของช่วงเสียง(Range) ในเพลงแก้วกัลยานั้น โน้ตที่ต่ำที่สุดคือโน้ต
A3 ปรากฏในท่อนที่ 3, 4 และ 59 ของเพลง และโน้ตที่สูงที่สุดคือโน้ต D5 ปรากฏในท่อน B ท่อนที่
16, 17, 24, 25, 72, 73, 80 และ 81 ของเพลง ดังนั้นเพลงแก้วกัลยานี้มีระยะห่างของช่วงเสียงเป็น
ขั้นคู่ 11 เพอร์เฟค

2. ประโยคเพลง

ผู้วิจัยวิเคราะห์ประโยคเพลงโดยแบ่งเป็นวรรคเพลงตามหน่วยของเพลงที่มี
ความคิดจบสมบูรณ์ในตัวเอง และแบ่งย่อยเป็นวลีเพื่อให้เห็นความสัมพันธ์ของในแต่ละวลีมากขึ้น
ดังต่อไปนี้

2.1 วรรคเพลง

2.1.1 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน A1 เป็นวรรคเพลงแรกของบทเพลงมี 4
ห้องเพลงหรือ 2 วลี



2.1.2 วรรคเพลงที่ 2 ในท่อน A1 มี 4 ห้องเพลงหรือ 2 วลี เป็นการขึ้น
ห้องเพลงแบบครบจังหวะห้องเพลง หรือขึ้นจังหวะที่ 1

คือ ดอกไม้แห่งความรัก และการแบ่งปัน

2.1.3 วรรคเพลงที่ 3 ในท่อน A1 มี 4 ห้องเพลงหรือ 2 วลี เป็นการขึ้น
ห้องเพลงแบบครบจังหวะห้องเพลง หรือขึ้นจังหวะที่ 1

องค์พระที่นางพระราชนันทเป็นมิ่งขวัญ

2.1.4 วรรคเพลงที่ 4 ในท่อน A1 มี 3 ห้องเพลงหรือ 2 วลี เป็นการขึ้น
ห้องเพลงแบบครบจังหวะห้องเพลง หรือขึ้นจังหวะที่ 1

ให้ผองผู้พิการไทยทั้งปวง

2.1.5 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน B มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ
Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 16 เข้าห้องที่ 17 และจะมีการวนซ้ำและเกิดขึ้นในบทเพลงอีก 2
ครั้ง

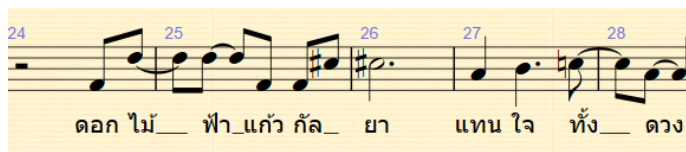
ดอกไม้ฟ้าแห่งกรุณาประทานลงมาแสนชื่นใจ

2.1.6 วรรคเพลงที่ 2 ในท่อน B มี 4 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ
Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 16 เข้าห้องที่ 17 และจะมีการวนซ้ำและเกิดขึ้นในบทเพลงอีก 2
ครั้ง



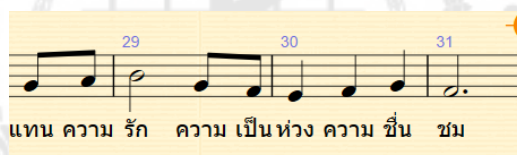
21 22 23
คือ ดอก ไม้ จาก เท วา ลี ย สู่ แดน สรวง

2.1.7 วรรคเพลงที่ 3 ในท่อน B มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 24 เข้าห้องที่ 25 และจะมีการวนซ้ำและเกิดขึ้นในบทเพลงอีก 2 ครั้ง



24 25 26 27 28
ดอก ไม้ ฟ้า แก้ว กัล ยา แทน ใจ ทั้ง ดวง

2.1.8 วรรคเพลงที่ 4 ในท่อน B มี 4 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 28 เข้าห้องที่ 29 และจะมีการวนซ้ำและเกิดขึ้นในบทเพลงอีก 2 ครั้ง



29 30 31
แทน ความ รัก ความ เป็น ห่วง ความ ชื่น ชม

2.1.9 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน A2 มี 4 ห้องเพลงหรือ 2 วลี เป็นการขึ้นห้องเพลงแบบครบจังหวะห้องเพลง หรือขึ้นจังหวะที่ 1



A2
57 58 59 60
ขาด แขน ขา หรือ ดวง ตา มอง ไม่ เห็น

2.1.10 วรรคเพลงที่ 2 ในท่อน A2 มี 4 ห้องเพลงหรือ 2 วลี เป็นการขึ้นห้องเพลงแบบครบจังหวะห้องเพลง หรือขึ้นจังหวะที่ 1



61 62 63 64
ไซ ละ ลา เค็ญ ไซ ละ ทุภย์ หรือ ครอบ ครอบ

2.1.11 วรรคเพลงที่ 3 ในท่อน A2 มี 4 ห้องเพลงหรือ 2 วลี วลี เป็นการขึ้นห้องเพลงแบบครบจังหวะห้องเพลง หรือขึ้นจังหวะที่ 1

65 66 67 68
ยัง มี หัว ใจ สู้ ต่อ ไป อย่าง สุข สม

2.1.12 วรรคเพลงที่ 4 ในท่อน A2 มี 3 ห้องเพลงหรือ 2 วลี เป็นการขึ้นห้องเพลงแบบครบจังหวะห้องเพลง หรือขึ้นจังหวะที่ 1

69 70 71
คือ ชี วิต ที่ ขึ้น ขม ความ งด งาน

2.2 วลีเพลง

ในการศึกษาวลีเพลงแกวักัลยานี้ แบ่งการวิเคราะห์เป็นที่ละวลีเพลงเท่านั้น โดยแต่ละวลีเพลงนั้นอาจจะมีหลายวรรคคำร้องหรือวรรคคำร้องเดียวก็เป็นได้

2.2.1 วลีที่ 1 ท่อน A1 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 1-2 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Mediant และมีคำร้องทั้งหมด

A1
1 2 3 4
แก้ว กัล-ยา ทรง คุณ ค่า เหนือ จิต-ใจ

2.2.2 วลีที่ 2 ท่อน A1 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 2-4 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Supertonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Dominant และมีคำร้องทั้งหมด

A1
1 2 3 4
แก้ว กัล-ยา ทรง คุณ ค่า เหนือ จิต-ใจ

2.2.3 วลีที่ 3 ท่อน A1 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 5-6 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว D หรือ Submediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต G หรือ Supertonic และมีคำร้องทั้งหมด

คือ ดอก ไม้ แห่ง ความ รัก และ การ แบ่ง บิน

2.2.4 วลีที่ 4 ท่อน A1 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 6-8 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว F หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต G หรือ Supertonic และมีคำร้องทั้งหมด

คือ ดอก ไม้ แห่ง ความ รัก และ การ แบ่ง บิน

2.2.5 วลีที่ 5 ท่อน A1 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 9-10 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว Bb หรือ Subdominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Mediant และมีคำร้องทั้งหมด

องค์ พระ ที่ นาง พระ ราช ทาน เป็น มิ่ง ขวัญ

2.2.6 วลีที่ 6 ท่อน A1 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 10-12 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Supertonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต Bb หรือ Subdominant และมีคำร้องทั้งหมด

องค์ พระ ที่ นาง พระ ราช ทาน เป็น มิ่ง ขวัญ

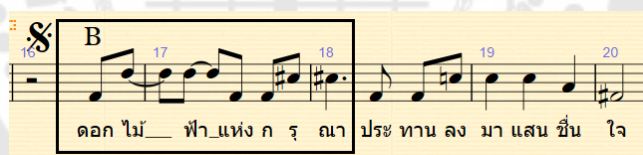
2.2.7 วลีที่ 7 ท่อน A1 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 13-14 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว A หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต G หรือ Supertonic และมีคำร้องทั้งหมด




2.2.8 วลีที่ 8 ท่อน A1 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 14-15 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว F หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต F หรือ Tonic และมีคำร้องทั้งหมด



2.2.9 วลีที่ 1 ท่อน B มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 16-18 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว F หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C# ซึ่งไม่ใช่โน้ตในบันไดเสียง F major ทั้งนี้เป็นเพราะมีการใช้คอร์ด Bbm ในห้องเพลงที่ 18 โน้ตที่ใช้ในห้องเพลงดังกล่าวจึงต้องสัมพันธ์กับคอร์ด โดยใช้โน้ต Db หรือ C# ซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ด Bbm และมีคำร้องทั้งหมด



2.2.10 วลีที่ 2 ท่อน B มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 18-20 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว F หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต F# ซึ่งไม่ใช่โน้ตในบันไดเสียง F major ทั้งนี้เป็นเพราะมีการใช้คอร์ด D7 ซึ่งเป็นลักษณะของ Secondary dominant กล่าวคือใช้คอร์ด 5 ของ 2 (Five of Two) ในห้องเพลงที่ 20 โน้ตที่ใช้ในห้องเพลงดังกล่าวจึงต้องสัมพันธ์กับคอร์ด โดยใช้โน้ต F# ซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ด D7 และมีคำร้องทั้งหมด



2.2.11 วลีที่ 3 ท่อน B มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 20-22 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Supertonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต Bb หรือ Subdominant และมีคำร้องทั้งหมด

คือ ดอก ไม้ จาก เท ว ลัย สู่ แดน สรวง

2.2.12 วลีที่ 4 ท่อน B มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 22-23 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว A หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Dominant และมีคำร้องทั้งหมด

คือ ดอก ไม้ จาก เท ว ลัย สู่ แดน สรวง

2.2.13 วลีที่ 5 ท่อน B มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 24-26 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว F หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C# ซึ่งไม่ใช่โน้ตในบันไดเสียง F major ทั้งนี้เป็นเพราะมีการใช้คอร์ด Bbm ในห้องเพลงที่ 26 โน้ตที่ใช้ในห้องเพลงดังกล่าวจึงต้องสัมพันธ์กับคอร์ด โดยใช้โน้ต Db หรือ C# ซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ด Bbm และมีคำร้องทั้งหมด

ดอก ไม้ ฟ้า แก้ว กัล ยา แทน ใจ ทั้ง ดวง

2.2.14 วลีที่ 6 ท่อน B มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 27-28 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว A หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Mediant เช่นกัน และมีคำร้องทั้งหมด

ดอก ไม้ ฟ้า แก้ว กัล ยา แทน ใจ ทั้ง ดวง

2.2.15 วลีที่ 7 ท่อน B มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 28-30 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Supertonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต E หรือ Leading tone และมีคำร้องทั้งหมด

29 30 31
แทน ความ รัก ความ เป็น ห่วง ความ ชื่น ชม

2.2.16 วลีที่ 8 ท่อน B มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 30-31 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว F หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต F หรือ Tonic และมีคำร้องทั้งหมด

29 30 31
แทน ความ รัก ความ เป็น ห่วง ความ ชื่น ชม

2.2.17 วลีที่ 1 ท่อน A2 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 57-58 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Mediant และมีคำร้องทั้งหมด

A2
57 58 59 60
ขาด แขน ขา หรือ ดวง ตา มอง ไม่ เห็น

2.2.18 วลีที่ 2 ท่อน A2 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 58-60 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Supertonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Dominant และมีคำร้องทั้งหมด

A2
57 58 59 60
ขาด แขน ขา หรือ ดวง ตา มอง ไม่ เห็น

2.2.19 วลีที่ 3 ท่อน A2 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 61-62 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว D หรือ Submediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต G หรือ Supertonic และมีคำร้องทั้งหมด

2.2.20 วลีที่ 4 ท่อน A2 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 62-64 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว F หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต G หรือ Supertonic และมีคำร้องทั้งหมด

2.2.21 วลีที่ 5 ท่อน A2 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 9-10 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว Bb หรือ Subdominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Mediant และมีคำร้องทั้งหมด

2.2.22 วลีที่ 6 ท่อน A2 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 66-68 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Supertonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต Bb หรือ Subdominant และมีคำร้องทั้งหมด

2.2.23 วลีที่ 7 ท่อน A2 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 68-70 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Supertonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต G หรือ Supertonic และมีคำร้องทั้งหมด



2.2.24 วลีที่ 8 ท่อน A2 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 70-71 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว F หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต F หรือ Tonic และมีคำร้องทั้งหมด



สรุปประโยคเพลง

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงของเพลงแก้วกัลยา จะเห็นได้ว่าวรรคเพลงเป็นลักษณะการถามตอบ โดยวรรคที่ 1 จะมีหน้าที่ถามวรรคที่ 2 จะทำหน้าที่ตอบโดยการถามตอบแบบไม่เหมือนหรือคล้ายกันเลย

ในด้านวลีเพลงนั้นจะเห็นได้ทั้งเพลงเป็นการขึ้นวลีแบบเริ่มทำนองไม่ครบจังหวะห้องเพลง (Anacrusis) โดยใช้เทคนิค Pick – up เข้ามาในวลีต่างๆ วลีส่วนใหญ่ไม่ได้มีการใช้เทคนิคอะไรเป็นพิเศษ ในทำนองของบางวลีนั้นมีการใช้โน้ตจร หรือโน้ตที่ไม่ได้อยู่บนใดเสียงเกิดขึ้นอยู่บ้างและพบการใช้โน้ตในคอร์ด Secondary Dominant กล่าวคือ คอร์ด 5 ของ 2 (Five of Two) โดยเกิดขึ้นในท่อน B

3. การเคลื่อนที่ของทำนอง

จากการศึกษาการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่า เพลงแก้วกัลยานี้ มีการใช้วิธีการเคลื่อนทำนองอยู่ 2 แบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) และการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) โดยแบ่งการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นวลีเพื่อให้เห็นการเคลื่อนที่ของทำนองได้ชัดเจนขึ้นดังนี้

แก้วกัลยา

ประภาส ชลศรานนท์

The musical score for "แก้วกัลยา" consists of several staves of music. Above the staves, there are annotations indicating the type of motion: "Disjunct" and "Conjunct". The score is divided into sections labeled A1, B, and A2. Measure numbers are provided at the beginning of each line: 1, 8, 16, 22, 29, 57, 65, 72, 78, and 83. A 24-measure rest is indicated between measures 24 and 29. The score ends with a double bar line at measure 88.




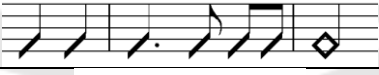






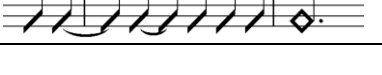
จากการวิเคราะห์ จะเห็นได้ว่าการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแก้วกัลยานี้ มีทั้งการเคลื่อนที่แบบตามขั้น(Conjunct motion) และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นนั้น(Disjunct motion) โดยจะปรากฏอยู่ในเพลงเท่า ๆ กัน แม้ในบางวลีที่เคลื่อนทำนองแบบตามขั้นจะมีการกระโดดเป็นขั้นคู่ 3 อยู่บ้าง แต่เมื่อพิจารณาโดยรวมทั้งวลีแล้ว ก็ยังถือเป็นทำนองแบบตามขั้นอยู่ โดยปรากฏ

ทำนองแบบตามขั้นนี้ในห้องที่ 6, 7, 8, 10, 11, 12, 14, 15, 20, 21, 22, 23, 27, 28, 29, 30, 31, 62, 63, 64, 66, 67, 68, 70, 71, 76, 77, 78, 79, 83, 84, 85, 86 และ 87 ส่วนทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นนั้น(Disjunct motion) ปรากฏในห้องที่ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 9, 10, 13, 14, 16, 17, 18, 19, 20, 23, 24, 25, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 65, 66, 68, 69, 70, 72, 73, 74, 75, 76, 80, 81 และ 82

เนื่องจากเพลงแก้วกัลยาี้มีการวนซ้ำท่อน B ถึง 3 ครั้ง และการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น(Conjunct motion) นั้น ปรากฏในท่อน B ถึงรอบละ 5 ครั้ง ดังนั้นจึงสามารถสรุปได้ว่าลักษณะเด่นของการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงแก้วกัลยาี้คือ ลักษณะการเคลื่อนที่แบบตามขั้น(Conjunct motion) ส่วนลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองแบบข้ามขั้น(Disjunct motion) นั้น ก็โดดเด่นน้อยกว่าการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้นเพียงเล็กน้อยเท่านั้น

4. รูปแบบจังหวะ

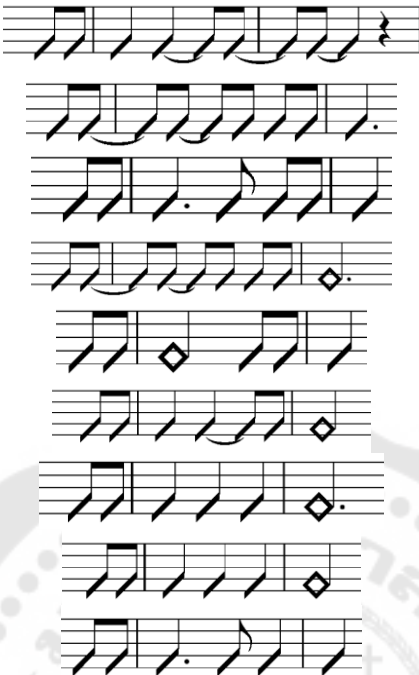



4.1 รูปแบบจังหวะของทำนองของเพลงแก้วกัลยา มีทั้งสิ้น 20 รูปแบบ ดังนี้

| ลำดับ | จังหวะของทำนอง | รูปแบบ |
|-------|---|--------|
| 1 |  | A |
| 2 |  | B |
| 3 |  | C |
| 4 |  | D |
| 5 |  | E |
| 6 |  | F |
| 7 |  | G |
| 8 |  | H |
| 9 |  | I |
| 10 |  | J |
| 11 |  | K |

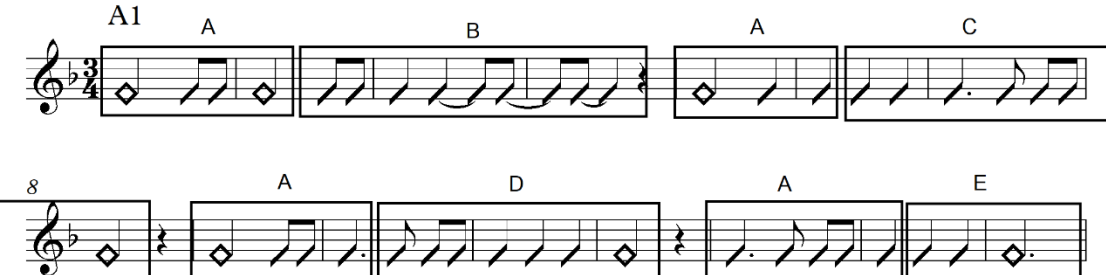
| ลำดับ | จังหวะของท่านอง | รูปแบบ |
|-------|---|--------|
| 12 |  | L |
| 13 |  | M |
| 14 |  | N |
| 15 |  | O |
| 16 |  | P |
| 17 |  | Q |
| 18 |  | R |
| 19 |  | S |

เมื่อนำรูปแบบที่พบมาวิเคราะห์จะพบว่ารูปแบบทั้ง 20 นั้นมีการพัฒนาจังหวะ (Variation) จากจังหวะของท่านองหลัก ดังนี้

| ลำดับ | จังหวะของท่านอง | รูปแบบ |
|-------|---|--------|
| 1 |  | A |

| ลำดับ | จังหวะของท่านอง | รูปแบบ |
|-------|---|--------|
| 2 |  | B |
| 3 |  | C |
| 4 |  | D |
| 5 |  | E |

4.2 จังหวะของท่านองในตอน A1 นั้น จะเห็นได้ว่ามีการใช้รูปแบบจังหวะของท่านองครบทั้ง 5 รูปแบบ โดยจะใช้รูปแบบ A สลับกับรูปแบบอื่นๆ ในลักษณะของการถาม-ตอบ กล่าวคือประโยคถามจะใช้รูปแบบ A และจะตอบโดยใช้รูปแบบ B C D และ E ดังในตัวอย่าง



The musical notation shows a sequence of rhythms labeled A1, A, B, A, C, A, D, A, E. The notation is in 4/4 time and consists of two lines of music. The first line contains A1, A, B, A, and C. The second line contains A, D, A, and E. The rhythms are represented by musical notes and rests on a staff.

4.3 จังหวะของทำนองในท่อน B นั้น จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะของทำนองอยู่ 4 รูปแบบ โดยจะใช้รูปแบบ B สลับกับรูปแบบอื่นๆ โดยจะใช้ลักษณะของการถาม-ตอบ กล่าวคือประโยคถามจะใช้รูปแบบ B และประโยคตอบใช้รูปแบบ D E และ A ดังในตัวอย่าง และจะมีการวนซ้ำรูปแบบของท่อน B ในเพลงนี้อีก 2 รอบ

4.4 จังหวะของทำนองในท่อน A2 นั้น จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะของทำนอง 3 รูปแบบ โดยจะใช้รูปแบบ A สลับกับรูปแบบ B ถึง 3 รอบในลักษณะของการถาม-ตอบ กล่าวคือประโยคถามจะใช้รูปแบบ A และจะตอบโดยใช้รูปแบบ B แล้วจึงเปลี่ยนไปใช้รูปแบบ B และ E ดังในตัวอย่าง

สรุปรูปแบบจังหวะ

ลักษณะรูปแบบจังหวะของทำนองในเพลงแก้วกัลยา นี้ มีลักษณะเด่นคือ การใช้รูปแบบจังหวะของทำนองในลักษณะของการถาม-ตอบ เช่น ถาม A แล้วตอบด้วย B, C, D หรือ E ซึ่งจะเป็นการสลับรูปแบบที่ใช้ถามรูปแบบหนึ่ง กับรูปแบบอื่นๆ

รูปแบบจังหวะที่โดดเด่นที่สุดคือรูปแบบ B ซึ่งปรากฏในเพลง 17 ครั้ง พบในท่อน A1 1 ครั้ง ท่อน A2 4 ครั้งและท่อน B 4 ครั้ง ต่อ 1 รอบ และเนื่องจากในบทเพลงนั้น มีการร้องวนซ้ำท่อน B ถึง 2 รอบ จึงพบรูปแบบ B ในเพลงถึง 17 ครั้ง ร้องลงมาคือรูปแบบ A โดย

ปรากฏในเพลง 10 ครั้ง ต่อมาคือรูปแบบ E ปรากฏในเพลง 8 ครั้ง ต่อมาคือรูปแบบ D ปรากฏในเพลง 4 ครั้ง และรูปแบบ C ปรากฏในเพลงเพียง 1 ครั้ง

5. ท่อนจบ

จากการวิเคราะห์พบว่า ในเพลงแก้วกัลยานี้มีจุดพักระหว่างเพลง(Cadence) เกิดขึ้น 4 จุด จุดที่ 1 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน A1 คือห้องที่ 14-15 จุดที่ 2 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน B คือห้องที่ 30-31 จุดที่ 3 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน A2 คือห้องที่ 70-71 จุดที่ 4 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน B คือห้องที่ 86-87

แก้วกัลยา

ประกาศ ชลสรานนท์

A1

8

16 B

22

29 V I 24

57 A2

65 V I

72 B

78

83 V I

เมื่อพิจารณาท่อนจบของเพลงแก้วกัลยาทั้ง 5 ท่อนแล้ว พบว่า

- จุดที่ 1 ท่อน A1 เกิดขึ้นในท่อนที่ 14-15 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือ คอร์ด C มายังคอร์ด F ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence) ซึ่งจะทำให้ความรู้สึกของการจบท่อนที่หนักแน่นสมบูรณ์

- จุดที่ 2 ท่อน B เกิดขึ้นในท่อนที่ 30-31 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือ คอร์ด C มายังคอร์ด F ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence) ซึ่งจะทำให้ความรู้สึกของการจบท่อนที่หนักแน่นสมบูรณ์

- จุดที่ 3 ท่อน A2 เกิดขึ้นในท่อนที่ 70-71 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือ คอร์ด C มายังคอร์ด F ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence) ซึ่งจะทำให้ความรู้สึกของการจบท่อนที่หนักแน่นสมบูรณ์

- จุดที่ 4 ท่อน B เกิดขึ้นในท่อนที่ 86-87 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือ คอร์ด C มายังคอร์ด F ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence) ซึ่งจะทำให้ความรู้สึกของการจบท่อนที่หนักแน่นสมบูรณ์

แนวทางในการแต่งเพลง

เพลงแก้วกัลยานี้ เป็นเพลงที่ประภาส ชลศรานนท์ ภูมิใจที่สุดเพลงหนึ่งในชีวิต ที่ได้ใช้ความรู้ความสามารถของตัวเองทำงานถวายเจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดินด้วยความสำนึกในพระมหากรุณาธิคุณ ซึ่งเพลงนี้ถูกขับร้องโดย อธิศรี สงเคราะห์ และออกอากาศเมื่อวันที่ 6 พฤษภาคม พ.ศ. 2549

เนื่องจากบทเพลงที่ประภาส ชลศรานนท์ได้ประพันธ์ขึ้นมานี้ เป็นบทเพลงที่มีเนื้อเพลงที่มีภาษางดงาม แฝงให้คิด ให้จินตนาการตามเนื้อหาของเพลง การสัมผัสคล้องจองทำให้ผู้ฟังจดจำเพลงได้ง่ายขึ้น อีกทั้งเพลงนี้ยังเป็นเนื้อหาที่ฟังแล้วรู้สึกมีกำลังใจ ในการเรียบเรียงเสียงประสานยังใช้เครื่องดนตรีไทยเข้ามาผสมผสานกับเครื่องดนตรีสากล ส่งเสริมให้บทเพลงเป็นบทเพลงที่ทรงคุณค่ามากยิ่งขึ้น เมื่อได้ฟังเพลงแล้วจะรู้สึกได้ถึงความรัก ความเทิดทูนศิลปวัฒนธรรมของไทย ทำให้บทเพลงแก้วกัลยานี้เป็นเพลงที่ทรงคุณค่าเพลงหนึ่งจนถึงปัจจุบัน

จุดเด่นทำให้บทเพลงแก้วกัลยานี้เป็นที่รู้จักโดยทั่วกัน มาจากการเอาใจใส่ในทุกกระบวนการของเพลง ความละเอียดในการผลิตผลงานเพลง ซึ่งสามารถวิเคราะห์เพิ่มเติมดังนี้

1. การเลือกนักร้อง

เพลงแก้วกัลยานี้ เป็นเพลงที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับการให้กำลังใจผู้พิการ โดยเปรียบกับดอกแก้วกัลยา ที่ให้แสงสว่างอบอุ่นกับมวลหมู่คนพิการในแผ่นดินไทย ผู้ที่จะมา

ถ่ายทอดจึงเป็นผู้พิการซึ่งจะเข้าถึงอารมณ์และรู้สึกถึงคำร้องทุกคำของเพลงนี้จริงๆ เพลงนี้จึงถูกถ่ายทอดโดย อธิศรี สงเคราะห์ ซึ่งเป็นผู้พิการทางสายตาที่มีน้ำเสียงที่ไพเราะมาก

2. การเลือกใช้เครื่องดนตรีในการบรรเลง

เป็นการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากล โดยเครื่องดนตรีสากลมีหน้าที่ดำเนินคอร์ด ให้บทเพลงน่าฟังละใช้เครื่องดนตรีไทยคอยสอดประสานเข้ามาในช่วงที่เหมาะสม โดยมีเครื่องดนตรีไทยที่นำมาบรรเลงในเพลงนี้คือ ระนาดเอก ซอ ขลุ่ย และฉิ่ง

3. การเลือกวงดนตรี

เป็นการใช้วงเครื่องสายสากล เพื่อให้บทเพลงนี้ดูคลาสสิก และสอดแทรกดนตรีไทยเข้าไปเพื่อเชิดชูความงามของศิลปวัฒนธรรมไทย โดยวงดนตรีที่บรรเลงเพลงแก้วกัลยา คือวงดุริยางค์กองทัพบก และดนตรีไทยโดยมูลนิธิคนพิการไทยร่วมกับวงดุริยางค์กองทัพบก



ครุบุฟชาติ

ประกาศ ชลครานนท์

$\text{♩} = 100$ A

กล้วยไม้ มี ดอก ขำ ฉั่น ไฉ การ ตัก ษา เป็น ไป เช่น นั้น แต่ ดอก ออก คราว

11
ไฉ งาม เต็น งาน สั้ง สอน ปลูก บั้น เสร็จ แล้ว แสน งาม _____

21 **19** B
หยุด น้ำ ที่ พรั่ง พรหม ดุด ชัม เข้า กัง ใว ที่ ละ น้อย ชัม เข้า ใว เน้น

47
ขำ ความ รั ก็ เช่น กัน หมัน ทบ ทวน ตัก ษา ใว เว้น ว้าง ต่า รา เหมือน ดัง น้ำ

56
ห่าง น้ำ ก็ แห่ง กรัง แซ่ น้ำ ก็ เน่า พัง กล้วย ไม้ จึง เปรียบ ดัง คำ สอน ใจ

64 C $\text{♩} = 130$
เมื่อ ถึง วัน ที่ กล้วย ไม้ ออก ดอก งด งาม ดัง ดวง ตะ วัน หยุด น้ำ ที่ พรั่ง

74 **8** Chorus
พรหม ทุก วัน ได้ รั้ง สรรค์ เป็น ดอก กล้วย ไม้ หยุด น้ำ ที่ พรั่ง

90 **8**
พรหม ทุก วัน ได้ รั้ง สรรค์ เป็น ดอก กล้วย ไม้ หยุด

105 **3**
น้ำ ที่ พรั่ง พรหม ทุก วัน ได้ รั้ง สรรค์ เป็น ดอก กล้วย ไม้

115 $\text{♩} = 100$ A
กล้วย ไม้ มี ดอก ขำ ฉั่น ไฉ การ ตัก ษา เป็น ไป เช่น นั้น แต่ ดอก ออก คราว

125
ไฉ งาม เต็น งาน สั้ง สอน ปลูก บั้น เสร็จ แล้ว แสน งาม _____

เพลงครุบุปผชาติ

* กล้วยไม้มีดอกช้า ฉันท
การศึกษาเป็นไป เช่นนั้น
แต่ดอกออกคราวไร งามเด่น
งานสั่งสอนปลูกปั้น เสร็จแล้ว แสนงาม

หยดน้ำที่พรางพรหม ดูดซับเข้ากิ่งใบ
ทีละน้อยซึมเข้าไปเนิ่นช้า
ความรู้ก็เช่นกัน หมั่นทบทวนศึกษา
ไม่เว้นว่างตำราเหมือนดั่งน้ำ
ห่าน้ำก็แห้งกรัง แชน้ำก็เน่าพัง
กล้วยไม้จึงเปรียบดั่งคำสอนใจ

เมื่อถึงวันที่กล้วยไม้ออกดอก
งดงามดั่งดวงตะวัน
หยดน้ำที่พรางพรหมทุกวัน
ได้รังสรรค์เป็นดอกกล้วยไม้

Chorus หยดน้ำที่พรางพรหมทุกวัน
ได้รังสรรค์เป็นดอกกล้วยไม้
หยดน้ำที่พรางพรหมทุกวัน
ได้รังสรรค์เป็นดอกกล้วยไม้

(ซ้ำ *)

ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับบทเพลง

1. ความเป็นมาของเพลง

เพลงครุบุปผชาตินี้ ประภาส ชลศรานนท์ ประพันธ์เพลงนี้ขึ้นมาเนื่องในโอกาสที่ เสด็จฯ คุณพระช่วย ร่วมกับโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา จัดงาน เตรียมอุดมร่วมใจเทิดไท้ทวิมหาราชฯ เมื่อวันที่ 31 ตุลาคม พ.ศ. 2549 โดยนำโคลงสี่สุภาพของ ม.ล.ปิ่น มาลากุล ผู้ก่อตั้งโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา ที่ได้ประพันธ์ไว้ในวันครู 16 มกราคม 2500 มาใส่ทำนองและแต่งเนื้อเพลงเพิ่มเติมอีกสองท่อน เพื่อให้ได้เป็นเพลงที่สดุดีถึงสถาบันครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชา

เนื่องจากประภาส ชลศรานนท์นั้น เป็นศิษย์เก่าโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษามาก่อน จึงได้เคยเห็นงานเขียนของ ม.ล.ปิ่น มาลากุล ซึ่งเป็นผู้ก่อตั้งโรงเรียน ผ่านตาอยู่ตลอด คำขวัญที่ติดอยู่ตามอาคารเรียนก็เป็นคำขวัญของท่านหม่อมหลวงปิ่น เมื่อได้เห็น ได้อ่าน ได้ศึกษางานของท่านหม่อมหลวงปิ่นเยอะขึ้น ก็รู้สึกถึงความเปี่ยมครุที่แฝงอยู่ในตัวท่าน ในทุกบทกลอน ถ้าไม่พูดถึงศิษย์ ก็พูดถึงการเรียนการสอน ไม่พูดถึงการเรียนการสอนก็ต้องพูดถึงคนเป็นครู เหมือนกับว่าชีวิตของท่านนึกถึงแต่เรื่องการให้แต่เพียงเรื่องเดียว

หลากหลายบทกลอนที่ประภาส ชลศรานนท์ได้อ่านผลงานของท่านหม่อมหลวงปิ่นแล้วอยากนำมาเผยแพร่ต่อ เนื่องจากเป็นบทกลอนที่คมคายและยังทันสมัยอยู่เสมอ อย่างเช่นบทกลอนที่ว่า

“ข้าสองต้องยืนหยัด อยู่ในวัฒนธรรมไทย
ตาสองมองออกไป ยังโลกใหญ่มหิพาร”

ซึ่งจากบทกลอนนี้ ประภาส ชลศรานนท์ก็ได้บอกทีมงานรายการคุณพระช่วยว่าให้ยึดไว้เป็นแนวทางในการทำงาน

ส่วนในเพลงครุบุปผชาตินี้ ประภาส ชลศรานนท์รู้สึกว่ามีโคลงสี่สุภาพบทหนึ่ง มีการใช้คำที่สวยงาม เป็นคำที่ไม่ยาก แต่เมื่อรวมตัวกันแล้วเพราะจับใจ ได้ทั้งความหมาย ได้ทั้งความรู้สึก และหลังจากใส่ทำนองให้กับโคลงสี่สุภาพนั้นแล้ว ประภาส ชลศรานนท์รู้สึกว่าการแต่งเนื้อเพลงนั้นสั้นไป จึงแต่งทำนองเพิ่มขึ้นมาอีกสองท่อน แล้วเขียนเนื้อเพลงขยายความลงไป โดยเพลงนี้ถูกขับร้องโดย นื่องมิ่ง พิรัชยา พิณเมืองงาม (มิ่งเดอะสตาร์) ซึ่งเป็นนักเรียนของโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาในขณะนั้น และเพลงนี้ถูกนำมาร้องอีกครั้งในวาระครบรอบ 50 ปี ของคณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย โดยผู้ขับร้องในครั้งนี้คือ ปาน ธนพร

2. โครงสร้างของเพลง

จากการวิเคราะห์เพลงคุรุบุปผชาติ ผู้วิเคราะห์พบว่าบทเพลงนี้เป็นเพลงที่มีความยาว 134 ห้องเพลง ประกอบด้วย 4 ท่อน คือท่อน A : B : C : A โดยแต่ละท่อนนี้มีความยาวไม่เท่ากัน โดยในท่อน A มีความยาว 20 ห้องเพลง ท่อน B มีความยาว 16 ห้องเพลง ท่อน Solo เครื่องดนตรี มีความยาว 25 ห้องเพลง ซึ่งเมื่อพิจารณาจากตารางจะเห็นรูปแบบของเพลงชัดเจนยิ่งขึ้นดังตัวอย่าง

| ท่อน | A | Solo | B | C | Solo/ Chorus | A |
|-----------|--------|---------|---------|---------|-----------------|-----------|
| ห้องที่ | 1 - 20 | 21 - 39 | 40 - 63 | 64 - 79 | 80 - 114 | 115 - 134 |
| จำนวนห้อง | 20 | 19 | 24 | 16 | 35 | 20 |

3. คีตลักษณ์

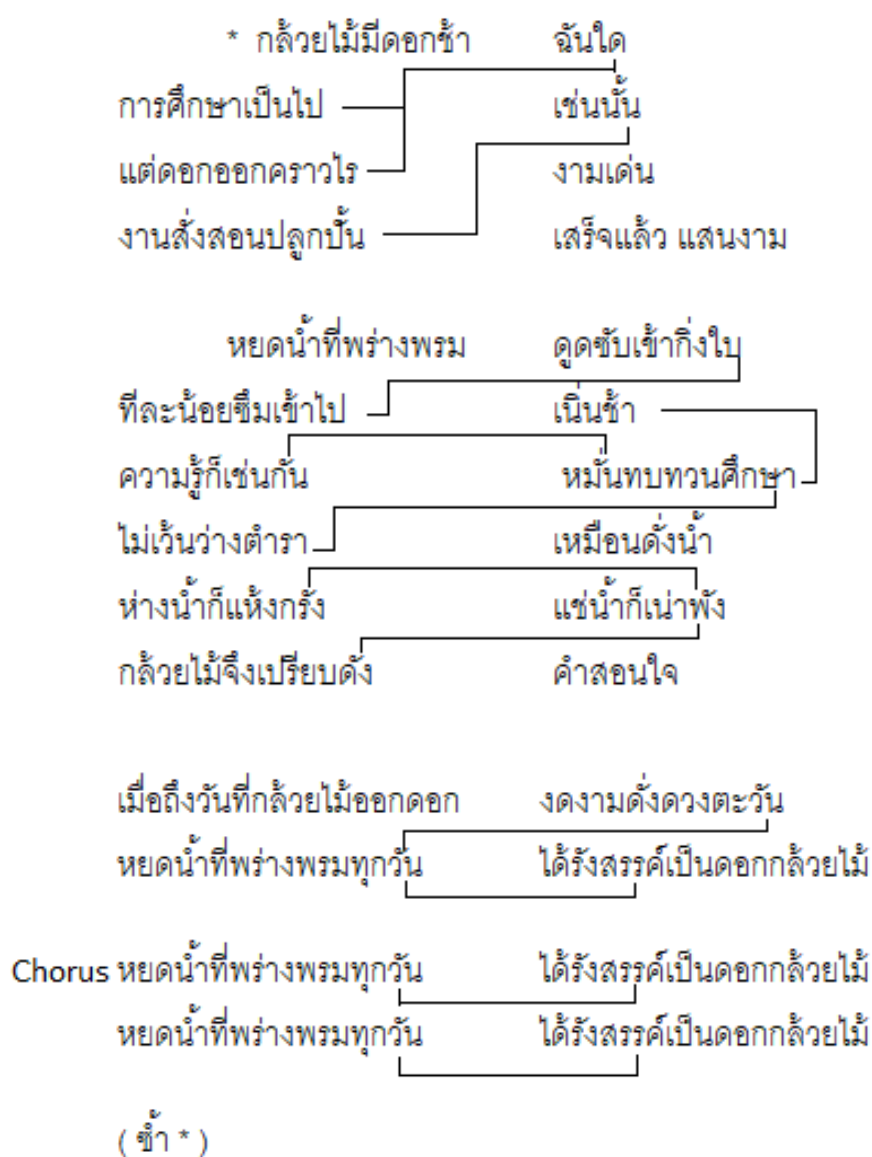
เมื่อพิจารณาแล้วพบว่า รูปแบบของเพลงคุรุบุปผชาติที่ประภาส ชลศรานนท์ได้ประพันธ์ขึ้นมาคือ A: B: C : A

วิเคราะห์เนื้อร้อง

1. ลักษณะคำร้อง

ลักษณะคำร้องของเพลงคุรุบุปผชาตินี้มีลักษณะคำพยางค์เป็นส่วนใหญ่ 1 คำ ร้องต่อ 1 ตัวโน้ตเป็นส่วนใหญ่ และมีลักษณะคล้ายกลอนตลาด เนื่องจากไม่มีความตายตัวในเรื่องจำนวนคำ จำนวนวรรค สัมผัสคำ โดยปรากฏการใช้สัมผัสคำในเพลงคุรุบุปผชาติ ดังนี้

เพลงครุบุปผชาติ



2. ความหมายของคำร้อง

จากความเป็นมาของเพลงในข้างต้นนั้น เพลงครุบุปผชาตินี้เป็นเพลงที่แต่งขึ้นเพื่อสดุดีสถาบันครู ผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชา โดยเนื้อเพลงจะเป็นการเปรียบเปรยสิ่งต่างๆ กับการศึกษาของไทย

ในท่อนเพลงแรกนี้เป็นท่อนเพลงที่ได้นำโคลงสี่สุภาพของ ม.ล.ปิ่น มาลากุล ผู้ก่อตั้งโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา ที่ได้ประพันธ์ไว้ในวันครู 16 มกราคม 2500 มาใส่ทำนอง โดยความหมายของโคลงที่ท่านหม่อมหลวงปิ่นได้เขียนไว้คือการเปรียบเปรยดอกกล้วยไม้ซึ่งเป็น

ดอกไม้ประจำวันครู ว่าธรรมชาติของดอกกล้วยไม้มีลักษณะคล้ายคลึงกับงานจัดการศึกษากล่าวคือ ดอกกล้วยไม้นี้ต้องใช้เวลานานในการเจริญเติบโต แต่พอเมื่อถึงเวลาที่ได้ดอกออกมาแล้วนั้น ช่างเป็นดอกดอกที่สวยงามให้ผู้คนได้ชื่นชม เปรียบเสมือนการศึกษาที่ต้องใช้เวลาอบรม บ่มเพาะที่ยาวนาน กว่าที่จะได้บุคลากรที่เป็นคนดี มีความรู้ ช่วยพัฒนาประเทศชาติเมื่อถึงเวลา อีกทั้งดอกกล้วยไม้ก็ยังเป็นพืชที่อยู่ในที่สูง ทนต่อสภาพดินฟ้าอากาศไม่ร่วงโรยง่าย เปรียบเหมือนครูที่อยู่ทั่วแดนไทย ที่ต้องอดทนต่อสู้เพื่ออุดมการณ์และอุทิศตนเพื่อการศึกษาของชาติ ดังในเนื้อเพลง

“กล้วยไม้มีดอกช้า ฉันทัด
การศึกษาเป็นไป เช่นนั้น
แต่ดอกออกคราวไร งามเด่น
งานสั่งสอนปลูกปั้น เสร็จแล้ว แสงงาม”

ในท่อนเพลงที่สองนี้เป็นการขยายความเรื่องของการขาดน้ำและการแช่อยู่ในน้ำ โดยการกล่าวถึงหยดน้ำซึ่งเป็นสิ่งที่ต้นไม้ใช้มาช่วยในการปรุงอาหาร ซึ่งเปรียบน้ำดังความรู้ กล่าวคือถ้าไม่รดน้ำให้กับดอกกล้วยไม้ ก็เหมือนการที่ไม่ทบทวนความรู้อย่างสม่ำเสมอ เมื่อไม่มีการทบทวน ก็จะมีหลงลืมไปในที่สุด เหมือนกับดอกกล้วยไม้ที่จะเฉาตายลงเมื่อไม่มีการรดน้ำ แต่หากแช่น้ำเยอะเกินไป ก็จะทำให้ดอกกล้วยไม้นั้นเน่าตายลงได้ ดังในเนื้อเพลง

“หยดน้ำที่พร่างพรอม ดูดซับเข้ากิ่งใบ
ทีละน้อยซึมเข้าไป เน้นซ้ำ
ความรู้ก็เช่นกัน หมั่นทบทวนศึกษา
ไม่เว้นว่างตำรา เหมือนดั่งน้ำ
ห่า่น้ำก็แห้งกรัง แช่น้ำก็เน่าพัง
กล้วยไม้จึงเปรียบดั่ง คำสอนใจ”

ในท่อนเพลงที่สามนี้มีการเปลี่ยนความเร็วของจังหวะเพลงให้เร็วขึ้น ซึ่งประภาส ชลศรานนท์ ตั้งใจที่จะทำให้ทำนองของท่อนเพลงนี้สว่างไสวเหมือนกับตอนที่กล้วยไม้ได้ออกดอกที่สวยงามมาให้ผู้คนได้ชื่นชม โดยในเนื้อเพลงจะกล่าวถึงความงดงามของดอกกล้วยไม้ที่มีความงดงามมาก ซึ่งเป็นผลมาจากหยดน้ำที่ได้รดลงไปทุกวัน จนทำให้ดอกกล้วยไม้ เติบโตและออกดอกมาได้ ดังในเนื้อเพลง

“เมื่อถึงวันที่กล้วยไม้ดอกออก งดงามดั่งดวงตะวัน
หยดน้ำที่พร่างพรอมทุกวัน ได้รังสรรค์เป็นดอกกล้วยไม้”

วิเคราะห์ทำนอง

เพลงครุฑบุปผชาตินั้น จากการที่นำมาวิเคราะห์ เป็นเพลงที่ใช้บันไดเสียง 2 บันไดเสียง กล่าวคือ ในท่อนเพลงที่ 1 กับท่อนเพลงที่ 2 อยู่ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ มีโน้ตหลักที่ใช้อยู่ 7 เสียง คือ Eb F G Ab Bb C D ส่วนท่อนเพลงที่ 3 อยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ มีโน้ตหลักที่ใช้อยู่ 7 เสียง คือ C D E F G A B โดยในท่อนเพลงที่ 3 นี้ ปรากฏจะการใช้คอร์ด b7 หลายที่ ทำให้เห็นการใช้โน้ต Bb อยู่บ่อยครั้ง และการวิเคราะห์เพลงนี้ได้ยึดหลักทางวิชาการโดยอ้างอิงไว้ในบทที่ 2 ดังต่อไปนี้

1. ช่วงเสียงเพลงครุฑบุปผชาติ

ระยะห่างของช่วงเสียง(Range) ในเพลงครุฑบุปผชาติโน้ตที่ต่ำที่สุดคือโน้ต G4 ปรากฏในท่อนที่ 15, 16, 42, 44, 52, 129 และ 130 ของเพลง และโน้ตที่สูงที่สุดคือโน้ต C6 ปรากฏในท่อน B ท่อนที่ 57 ของเพลง ดังนั้นเพลงครุฑบุปผชาตินี้มีระยะห่างของช่วงเสียงเป็นขั้นคู่ 11 เพอร์เฟค

2. ประโยคเพลง

ผู้วิจัยวิเคราะห์ประโยคเพลงโดยแบ่งเป็นวรรคเพลงตามหน่วยของเพลงที่มีความคิดจบสมบูรณ์ในตัวเอง และแบ่งย่อยเป็นวลีเพื่อให้เห็นความสัมพันธ์ของในแต่ละวลีมากขึ้น ดังต่อไปนี้

2.1 วรรคเพลง

2.1.1 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน A เป็นวรรคเพลงแรกของบทเพลงมี 8 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 1 เข้าห้องที่ 2 และจะมีการวนซ้ำและเกิดขึ้นในตอนท้ายของบทเพลงอีก 1 ครั้ง

♩ = 100

1 2 3 4 5 6 7 8

กล้วย ไม้ มี ดอก ชำ ฉับ ได การ คี ก ซา เป็น ไป เช่น นั้น

2.1.2 วรรคเพลงที่ 2 ในท่อน A มี 12 ห้องเพลงหรือ 3 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 9 เข้าห้องที่ 10 และจะมีการวนซ้ำและเกิดขึ้นในตอนท้ายของบทเพลงอีก 1 ครั้ง

10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20

แต่ ดอก ออก คราว ได งาน เต้น งาน สั่ง สอน ปลุก บัน เสร็จ แล้ว แสน งาน

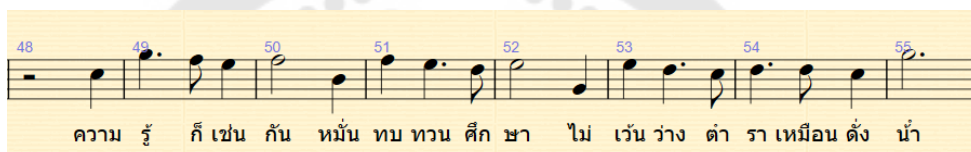
2.1.3 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน B มี 8 ห้องเพลงหรือ 3 วลี โดยมี การ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 40 เข้าห้องที่ 41



40 41 42 43 44 45 46 47

หยด น้ำ ที่ พร่ง พรหม ดุด ชับ เข้า กิ่ง ไบ ที่ ละ น้อย ชิม เข้า ไป เนิน ชั่ว

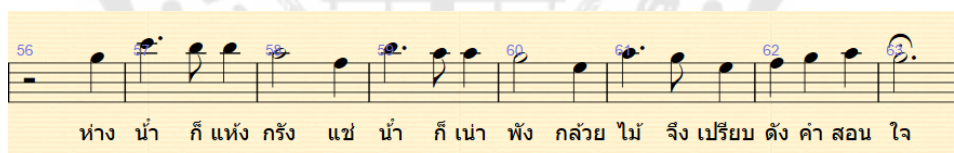
2.1.4 วรรคเพลงที่ 2 ในท่อน B มี 8 ห้องเพลงหรือ 3 วลี โดยมี การ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 48 เข้าห้องที่ 49



48 49 50 51 52 53 54 55

ความ รู้ ก็ เช่น กัน หมั่น ทบ ทวน คึก ษา ไม่ เว้น ว่าง ดำ รา เหมือน ดั่ง น้ำ

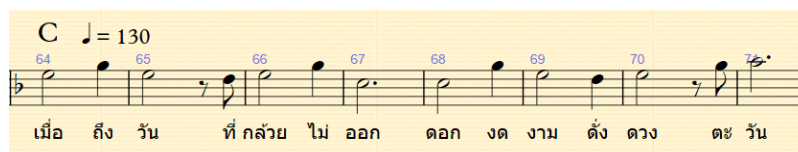
2.1.5 วรรคเพลงที่ 3 ในท่อน B มี 8 ห้องเพลงหรือ 3 วลี โดยมี การ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 56 เข้าห้องที่ 57



56 57 58 59 60 61 62 63

ห่าง น้ำ ก็ แห่ง กรัง แซ่ น้ำ ก็ เน่า หัง กล้วย ไม่ จึง เปรียบ ดัง คำ สอน ใจ

2.1.6 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน C มี 8 ห้องเพลงหรือ 2 วลี เป็นการขึ้น ห้องเพลงแบบครบจังหวะห้องเพลง หรือขึ้นจังหวะที่ 1



C ♩ = 130

64 65 66 67 68 69 70

เมื่อ ถึง วัน ที่ กล้วย ไม่ ออก ดอก งด งาม ดัง ดวง ตะ วัน

2.1.7 วรรคเพลงที่ 2 ในท่อน C มี 8 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมี การ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 3 ห้องที่ 72 เข้าห้องที่ 73

หยุด น้ำ ที่ พราง พรหม ทุก วัน ได้ รัง สรรค์ เป็น ดอก กล้วย ไม้

2.2 วลีเพลง

ในการศึกษาวลีเพลงครูบุปผชาตินี้ แบ่งการวิเคราะห์เป็นที่ละวลีเพลงเท่านั้น โดยแต่ละวลีเพลงนั้นอาจจะมีหลายวรรคคำร้องหรือวรรคคำร้องเดียวก็เป็นได้

2.2.1 วลีที่ 1 ท่อน A มี 4 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 1 – 4 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Submediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต D หรือ Leading tone และมีคำร้องทั้งหมด

กล้วย ไม้ มี ดอก ชำ ฉั้น ไฉ

2.2.2 วลีที่ 2 ท่อน A มี 4 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 5 – 8 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Submediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต G หรือ Mediant และมีคำร้องทั้งหมด

การ ศึก ษา เป็น ไป เช่น นั้น

2.2.3 วลีที่ 1 ท่อน B มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 40 – 42 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Submediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต F หรือ Supertonic และมีคำร้องทั้งหมด

หยุด น้ำ ที่ พราง พรหม ดุด ชับ เข้า กิ่ง ใบ ที่ ละ น้อย ชิม เข้า ไป เน้น ชำ

2.2.4 วลีที่ 2 ท่อน B มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 42 – 44 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต Eb หรือ Tonic และมีคำร้องทั้งหมด

หุด ชับ เข้า กัง ไบ

2.2.5 วลีที่ 3 ท่อน B มี 4 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 44 – 47 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต G หรือ Mediant เช่นกัน และมีคำร้องทั้งหมด

หุด ชับ เข้า กัง ไบ

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 1, 2 และ 3 ในท่อน B แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิคการซ้ำโดยการเปลี่ยนระดับเสียง (Sequence) โดยจะเปลี่ยนระดับเสียงให้ต่ำลงทีละ 1 ชั้น ดังจุดที่ลูกศรชี้โยงไปในตัวอย่าง

หุด ชับ เข้า กัง ไบ

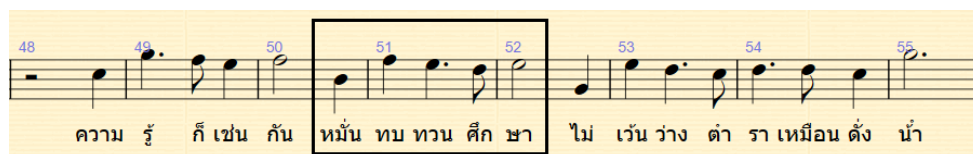
หุด ชับ เข้า กัง ไบ

หุด ชับ เข้า กัง ไบ

2.2.6 วลีที่ 4 ท่อน B มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 48 – 50 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Submediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต F หรือ Supertonic และมีคำร้องทั้งหมด

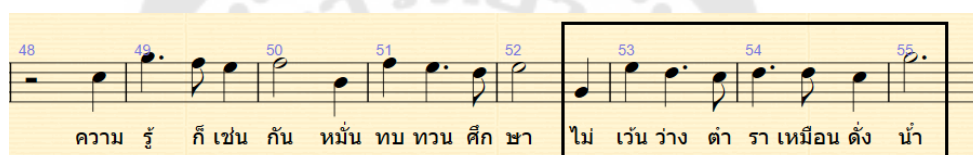
ความ รู้ ก็ เช่น กัน

2.2.7 วลีที่ 5 ท่อน B มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 50 – 52 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว Bb หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต Eb หรือ Tonic และมีคำร้องทั้งหมด



48 49 50 51 52 53 54 55
 ความรู้ ก็ เช่น กัน หมั่น ทบ ทวน สึก ษา ไม่ เว้น ว่าง ดำ รา เหมือน ดั่ง น้ำ

2.2.8 วลีที่ 6 ท่อน B มี 4 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 52 – 55 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต G หรือ Mediant เช่นกัน และมีคำร้องทั้งหมด



48 49 50 51 52 53 54 55
 ความรู้ ก็ เช่น กัน หมั่น ทบ ทวน สึก ษา ไม่ เว้น ว่าง ดำ รา เหมือน ดั่ง น้ำ

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 4, 5 และ 6 ในท่อน B แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิคการซ้ำโดยการเปลี่ยนระดับเสียง (Sequence) โดยจะเปลี่ยนระดับเสียงให้ต่ำลงทีละ 1 ชั้น ดังจุดที่ลูกศรชี้โยงไปในตัวอย่าง



48 49 50 51 52 53 54 55
 ความรู้ ก็ เช่น กัน หมั่น ทบ ทวน สึก ษา ไม่ เว้น ว่าง ดำ รา เหมือน ดั่ง น้ำ

2.2.9 วลีที่ 7 ท่อน B มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 56 – 58 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต Ab หรือ Subdominant และมีคำร้องทั้งหมด



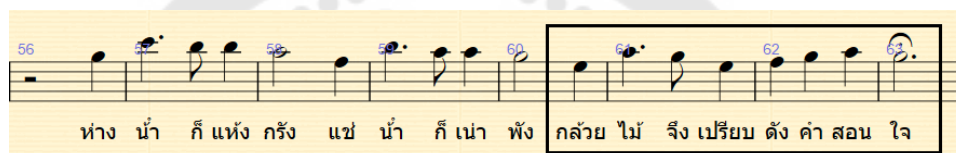
56 57 58 59 60 61 62 63
 หาง น้ำ ก็ แห้ง กรัง แซ่ น้ำ ก็ เน่า พัง กล้วย ไม้ จึง เปரியม ดั่ง คำ สอน ใจ

2.2.10 วลีที่ 8 ท่อน B มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 58 – 60 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว F หรือ Supertonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต G หรือ Mediant และมีคำร้องทั้งหมด



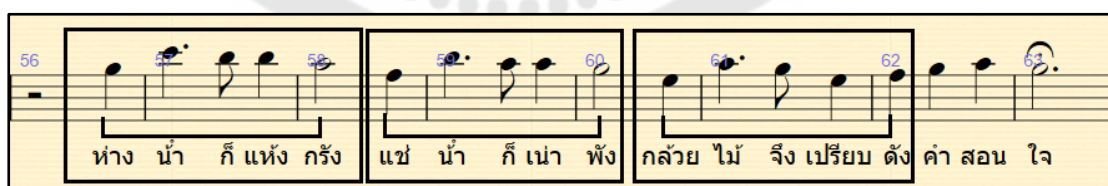
56 ห่าง น้ำ ก็ แห่ง กรัง 58 แห่ น้ำ ก็ เน่า พัง 60 กล้วย ไม้ จึง เปรียบ ดัง คำ สอน ใจ 62 63

2.2.11 วลีที่ 9 ท่อน B มี 4 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 60 – 63 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว Eb หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต G หรือ Mediant และมีคำร้องทั้งหมด



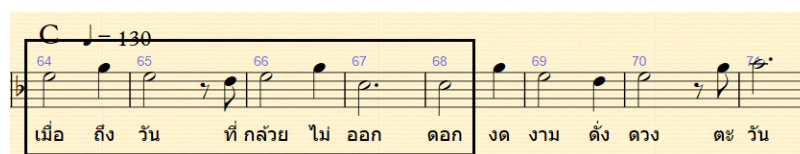
56 ห่าง น้ำ ก็ แห่ง กรัง 58 แห่ น้ำ ก็ เน่า พัง 60 กล้วย ไม้ จึง เปรียบ ดัง คำ สอน ใจ 62 63

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 7, 8 และ 9 ในท่อน B แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิคการซ้ำโดยการเปลี่ยนระดับเสียง (Sequence) โดยจะเปลี่ยนระดับเสียงให้ต่ำลงทีละ 1 ชั้น แม้ในวลีที่ 9 นั้นจะมีโน้ตที่แตกต่างไปเพียงเล็กน้อย แต่เมื่อวิเคราะห์โดยรวมแล้ว จะเห็นว่าผู้ประพันธ์ตั้งใจที่จะให้เทคนิค การซ้ำโดยการเปลี่ยนระดับเสียง (Sequence) ดังจุดที่ลูกศรชี้โยงไปในตัวอย่าง



56 ห่าง น้ำ ก็ แห่ง กรัง 58 แห่ น้ำ ก็ เน่า พัง 60 กล้วย ไม้ จึง เปรียบ ดัง คำ สอน ใจ 62 63

2.2.12 วลีที่ 1 ท่อน C ซึ่งในท่อนนี้มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็น C เมเจอร์ มี 5 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 64 – 68 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว E หรือ Mediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic และมีคำร้องทั้งหมด



C ♩ - 130 64 เมื่อ สิ่ง วัน 65 ที่ กล้วย ไม้ 66 ออก ดอก 67 งด 68 งาม 69 ดัง 70 ดวง ตะ วัน

2.2.13 วลีที่ 2 ท่อน C ซึ่งในท่อนนี้มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็น C เมเจอร์ มี 4 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 68 – 71 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Submediant และมีคำร้องทั้งหมด

C $\text{♩} = 130$

64 65 66 67 68 69 70 71

เมื่อ ถึง วัน ที่ กลัว ไม้ ออก ดอก งด งาม ดัง ดวง ตะ วัน

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 1 และ 2 ในท่อน C แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิคการซ้ำโดยการประดับตกแต่ง (Decoration) โดยมีการใช้โน้ตของวลีที่ 1 อีกครั้งหนึ่งในวลีที่ 2 แต่มีการตัดแปลงอัตราจังหวะเปลี่ยนไปจากเดิมเล็กน้อย ดังจุดที่ลูกศรชี้ไปยังในตัวอย่าง

C $\text{♩} = 130$

64 65 66 67 68 69 70 71

เมื่อ ถึง วัน ที่ กลัว ไม้ ออก ดอก งด งาม ดัง ดวง ตะ วัน

2.2.14 วลีที่ 3 ท่อน C ซึ่งในท่อนนี้มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็น C เมเจอร์ มี 4 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 72 – 75 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว A หรือ Submediant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต G หรือ Dominant และมีคำร้องทั้งหมด

72 73 74 75 76 77 78 79

หยุด น้ำ ที่ พราง พรหม ทุก วัน ได้ รัง สรรค เป็น ดอก กลัว ไม้

2.2.15 วลีที่ 4 ท่อน C ซึ่งในท่อนนี้มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็น C เมเจอร์ มี 4 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 76 – 79 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต G หรือ Dominant เช่นกัน และมีคำร้องทั้งหมด

76 77 78 79

หยุด น้ำ ที่ พราง พรหม ทุก วัน ได้ รัง สรรค เป็น ดอก กลัว ไม้

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 3 และ 4 ในท่อน C แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิคการซ้ำโดยการประดับตกแต่ง (Decoration) โดยมีการใช้โน้ตของวลีที่ 3 อีกครั้งหนึ่งในวลีที่ 4 แต่มีการตัดแปลงอัตราจังหวะเปลี่ยนไปจากเดิมเล็กน้อย ดังจุดที่ลูกศรชี้โยงไปในตัวอย่าง

สรุปประโยคเพลง

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงของเพลงครุฑบุปผชาติ จะเห็นได้ว่า วรรคเพลงเป็นลักษณะการถามตอบ โดยวรรคที่ 1 จะมีหน้าที่ถามวรรคที่ 2 จะทำหน้าที่ตอบ โดยการถามตอบแบบไม่เหมือนหรือคล้ายกันเลย และในบางท่อนอาจจะมีวรรคถาม 1 ครั้งแล้วมีวรรคตอบที่ตามมาถึง 2 ครั้ง กล่าวคือวรรคที่ 1 จะมีหน้าที่ถาม วรรคที่ 2 จะทำหน้าที่ตอบ วรรคที่ 3 ก็ จะทำหน้าที่ตอบอีกครั้งหนึ่ง

ในด้านวลีเพลงนั้นจะเห็นได้ทั้งเพลงเป็นการขึ้นวลีแบบเริ่มทำนองไม่ครบ จังหวะห้องเพลง (Anacrusis) โดยใช้เทคนิค Pick – up เข้ามาในวลีต่างๆ เทคนิคที่โดดเด่นที่พบในวลีของเพลงนี้คือการซ้ำโดยการเปลี่ยนระดับเสียง (Sequence) และการซ้ำโดยการประดับตกแต่ง (Decoration)

3. การเคลื่อนที่ของทำนอง

จากการศึกษาการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่า เพลงครุฑบุปผชาตินี้ มีการใช้วิธีการเคลื่อนทำนองอยู่ 2 แบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) และการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) โดยแบ่งการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นวลีเพื่อให้เห็นการเคลื่อนที่ของทำนองได้ชัดเจนขึ้นดังนี้

ครุรูปพชาติ

ประภาส ชลศรานนท์

♩ = 100 — Disjunct — Disjunct — Disjunct —

11 — Disjunct — Disjunct —

21 — Disjunct — Disjunct — Disjunct —

47 — Disjunct — Disjunct — Disjunct —

56 — Disjunct — Disjunct — Disjunct —

64 ♩ = 130 — Disjunct — Disjunct — Conjunct —

74 — Conjunct — 8 — Chorus

90 — 8 —

105 — 3 —

115 ♩ = 100 — Disjunct — Disjunct — Disjunct —

125 — Disjunct — Disjunct —




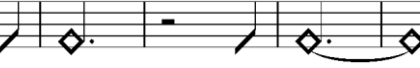


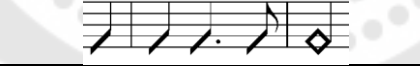
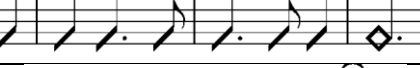

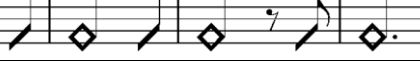
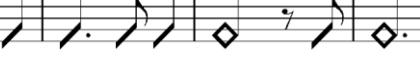
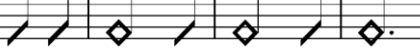
จากการวิเคราะห์ จะเห็นได้ว่า การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงครุรูปพชาตินี้มี ทั้งการเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct motion) และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นนั้น (Disjunct motion) ปรากฏอยู่ในเพลง โดยปรากฏทำนองแบบตามขั้นนี้ (Conjunct motion) ในห้องที่ 72 -

79 ส่วนทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นนั้น(Disjunct motion) ปรากฏในห้องที่ 1 - 20, 40 - 71 และ 115 - 134 ของบทเพลง

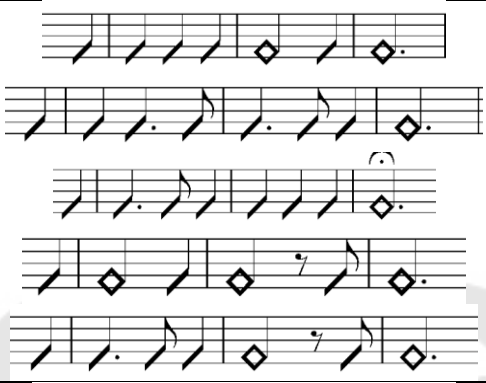


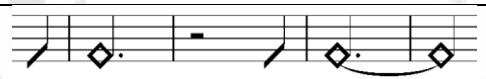


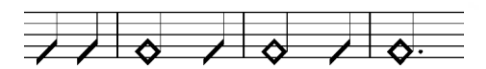
ดังนั้นลักษณะเด่นของการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงครุรูปผชาตินี้คือ ลักษณะการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น(Disjunct motion) โดยส่วนใหญ่แล้วจะกระโดดในช่วงต้นละช่วงท้ายของวลีเป็นขั้นคู่ 3 ขึ้นไป ส่วนลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น(Conjunct motion) นั้น พบเพียงเล็กน้อยเท่านั้น

4. รูปแบบจังหวะ

4.1 รูปแบบจังหวะของทำนองของเพลงครุรูปผชาติ มีทั้งสิ้น 13 รูปแบบ ดังนี้

| ลำดับ | จังหวะของทำนอง | รูปแบบ |
|-------|---|--------|
| 1 |  | A |
| 2 |  | B |
| 3 |  | C |
| 4 |  | D |
| 5 |  | E |
| 6 |  | F |
| 7 |  | G |
| 8 |  | H |
| 9 |  | I |
| 10 |  | J |
| 11 |  | K |
| 12 |  | L |
| 13 |  | M |

เมื่อนำรูปแบบที่พบมาวิเคราะห์จะพบว่ารูปแบบทั้ง 13 นั้นมีการพัฒนาจังหวะ (Variation) จากจังหวะของทำนองหลัก ดังนี้

| ลำดับ | จังหวะของทำนอง | รูปแบบ |
|-------|--|--------|
| 1 |  | A |
| 2 |  | B |
| 3 |  | C |
| 4 |  | D |
| 5 |  | E |
| 6 |  | F |
| 7 |  | G |

4.2 จังหวะของทำนองในท่อน A นั้น จะเห็นได้ว่ามีการใช้รูปแบบจังหวะของทำนอง 4 รูปแบบ คือ A B C และ D โดยจะใช้รูปแบบ A แล้วตามด้วย B จากนั้นก็ใช้รูปแบบ A อีก 1 รอบ แล้วตามด้วยรูปแบบ C และ D ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของการถาม-ตอบ กล่าวคือ ประโยคถามจะใช้รูปแบบ A และจะตอบโดยใช้รูปแบบ B C และ D ดังในตัวอย่าง และจะปรากฏการซ้ำจังหวะทำนองของท่อน A นี้ อีก 1 รอบในตอนท้ายของเพลง

♩ = 100 A A B A

4.3 จังหวะของทำนองในตอน B นั้น จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะของทำนอง 3 รูปแบบ คือ A B และ E โดยจะใช้รูปแบบ E 2 ครั้งสลับกับรูปแบบ B และ A ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของการถาม-ตอบ กล่าวคือประโยคถามจะใช้รูปแบบ E และจะตอบโดยใช้รูปแบบ B และ A ดังในตัวอย่าง

19 B E E B

47 E E A

56 E E A

4.4 จังหวะของทำนองในตอน C นั้น จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะของทำนอง 3 รูปแบบ คือ A F และ G โดยจะใช้รูปแบบ F แล้วจึงตามด้วยรูปแบบ A จากนั้นก็ได้ใช้รูปแบบ A อีก 1 ครั้งแล้วจึงจบท่อนด้วยรูปแบบ G ดังในตัวอย่าง

64 C ♩ = 130 F A A

74 G 8 Chorus

สรุปรูปแบบจังหวะ

ลักษณะรูปแบบจังหวะของทำนองในเพลงคุณูปชาตินี้มีลักษณะเด่นคือการใช้รูปแบบจังหวะของทำนองในลักษณะของการถาม-ตอบ เช่น ถาม A แล้วตอบด้วย B, C และ D หรือการถามด้วย E แล้วตอบด้วย A และ B

รูปแบบจังหวะที่โดดเด่นที่สุดคือรูปแบบ A ซึ่งปรากฏในเพลง 8 ครั้ง พบในท่อน A 4 ครั้ง ท่อน B 2 ครั้งและท่อน C 2 ครั้ง รองลงมาคือรูปแบบ E โดยปรากฏในเพลง 6 ครั้ง ต่อมาคือรูปแบบ B ปรากฏในเพลง 3 ครั้ง ต่อมาคือรูปแบบ C กับ D ปรากฏในเพลง 2 ครั้ง และรูปแบบ F กับ G ปรากฏในเพลงเพียง 1 ครั้ง

5. ท่อนจบ

จากการวิเคราะห์พบว่า ในเพลงครุรูปผชาตินี้มีจุดพักระหว่างเพลง (Cadence) เกิดขึ้น 4 จุด จุดที่ 1 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน A คือห้องที่ 20-22 จุดที่ 2 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน B คือห้องที่ 62-63 จุดที่ 3 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน C คือห้องที่ 77-79 จุดที่ 4 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน A คือห้องที่ 132-134

ครุรูปผชาติ

ประกาศ ชลประทานนท์

♩ = 100 A

11

V vi

21 19 B

47

56 ii V/vi

64 $C♯ = 130$

74 bVII V 8 Chorus

90 8

105 3

115 $A♯ = 100$

125 V vi

เมื่อพิจารณาท่อนจบของเพลงครุฑบุปผชาติทั้ง 4 ท่อนแล้ว พบว่า

- จุดที่ 1 ท่อน A เกิดขึ้นในท่อนที่ 20-22 เป็นการดำเนินคอร์ด V : Vi คือ คอร์ด Bb มายังคอร์ด Cm ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์ซัด (Deceptive cadence) ซึ่งเป็นเคเดนซ์ที่ให้น่าหนักเบาที่สุด

- จุดที่ 2 ท่อน B เกิดขึ้นในท่อนที่ 62-63 เป็นการดำเนินคอร์ด ii : V/vi คือ คอร์ด Fm มายังคอร์ด G ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์เปิด (Half cadence) โดยคอร์ด G นี้เป็นการใช้ Secondary dominant ซึ่งเพื่อจะเป็นการส่งเพื่อเปลี่ยนคีย์เพลงไปยังท่อนเพลงถัดไป

- จุดที่ 3 ท่อน C เกิดขึ้นในท่อนที่ 77-79 เป็นการดำเนินคอร์ด bVII : V คือ คอร์ด Bb มายังคอร์ด G ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบเปิด (Half cadence) ซึ่งคอร์ด Bb นี้ เป็นคอร์ดแทนของคอร์ด ii คือคอร์ด Dm กล่าวคือคอร์ด Bb ประกอบด้วยโน้ต Bb D F ส่วนคอร์ด Dm ประกอบด้วยโน้ต D F A จะสังเกตได้ว่ามีโน้ตที่ซ้ำกันถึง 2 เสียง ดังนั้นจึงสามารถใช้เป็นคอร์ดแทนกันได้

- จุดที่ 4 ท่อน A เกิดขึ้นในตอนที่ 132-134 เป็นการดำเนินคอร์ด V : Vi คือคอร์ด Bb มายังคอร์ด Cm ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์ซัด (Deceptive cadence) ซึ่งเป็นเคเดนซ์ที่ให้น้ำหนักเบาที่สุด ในที่นี้ผู้ประพันธ์อาจตั้งใจให้เพลงนี้จบด้วยคอร์ดไมเนอร์ ซึ่งเป็นการจบเพลงที่นุ่มนวลแต่ไม่หนักแน่น

แนวทางในการแต่งเพลง

เพลงคุรุบุปผชาตินี้ ถือเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นมาเพื่อสดุดีสถาบันครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาแก่บรรดาศิษย์ทุกคน ไม่มีใครที่ไม่มีครู เนื้อหาที่เป็นหลักของเพลงนี้ถูกนำมาจาก บทประพันธ์โคลงสี่สุภาพของหม่อมหลวงปิ่น มาลากุล ซึ่งได้นำดอกกล้วยไม้มาเปรียบเปรยกับการศึกษา โดยบันทึกเสียงครั้งที่ 1 ในตอนรายการพิเศษเตรียมอุดมศึกษาร่วมเทิดไท้ทวิมหาราชชาในวันที่ 23 ตุลาคม พ.ศ. 2549 ขับร้องโดย พีรชยา พิณเมืองงาม และบันทึกเสียงครั้งที่ 2 ในตอนรายการพิเศษในวาระครบรอบ 50 ปี คณะครุศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ขับร้องโดยคุณปาน ธนพร แวกประยูร

เนื่องจากบทประพันธ์โคลงสี่สุภาพของหม่อมหลวงปิ่น มาลากุลนั้น เป็นบทประพันธ์ที่ภาษาสวยงาม จับใจ สื่อทั้งความหมายและความรู้สึก ถูกนำมาใส่ทำนองและเขียนเนื้อเพลงขยายความเพิ่มเติมโดย ประภาส ชลศรานนท์ ทำให้บทเพลงนี้ เกิดให้จินตนาการตามเนื้อหาของเพลงได้มากยิ่งขึ้น อีกทั้งการสัมผัสคล้องจองทำให้ผู้ฟังจดจำเพลงได้ง่ายขึ้น ในการเรียบเรียงเสียงประสานนั้น ใช้ลีลาของเครื่องดนตรีสากล ทำให้เพลงดูคลาสสิก และด้วยการนำโคลงสี่สุภาพมาเรียบเรียงเสียงประสานที่เป็นสากลนี้ ทำให้บทเพลงคุรุบุปผชาตินี้เป็นเพลงที่ทรงคุณค่าเพลงหนึ่งจนถึงปัจจุบัน เพราะทุกสถาบันต่างก็มีครู และทุกสถาบันก็ยกย่องและเชิดชูเกียรติผู้เป็นครู

จุดเด่นทำให้บทเพลงคุรุบุปผชาตินี้เป็นที่รู้จักโดยทั่วกัน มาจากการเอาใจใส่ในทุกกระบวนการของเพลง ความละเอียดในการผลิตผลงานเพลง ซึ่งสามารถวิเคราะห์เพิ่มเติมดังนี้

1. การเลือกนักร้อง

เพลงคุรุบุปผชาตินี้ เป็นเพลงที่เวทีคุณพระช่วยร่วมกับโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาในการจัดงาน เตรียมอุดมร่วมใจเทิดไท้ทวิมหาราชฯ ซึ่งประภาส ชลศรานนท์เองก็เป็นศิษย์เก่าของโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา และผู้ที่ถูกเลือกมาขับร้องก็คือ พีรชยา พิณเมืองงาม หรือมิว เดอะสตาร์ ซึ่งเป็นศิษย์ปัจจุบันของโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา ถึงแม้จะผิดในการเอื้อนคำของน้องมิว อาจจะยังฟังเป็นเด็กไปหน่อย แต่ก็มีพลังเสียงที่เกินตัวอีกทั้งยังมีเสียงสูงที่มีเสน่ห์อีกด้วย

2. การเลือกใช้เครื่องดนตรีในการบรรเลง

เป็นการใช้เครื่องดนตรีสากล ในการบรรเลงซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย เครื่องเป่าลมไม้ เครื่องเป่าลมทองเหลือง เครื่องตีและเครื่องลิ่มนิ้ว ให้มีความเป็นคลาสสิกผสมผสานกับคำร้องแบบไทยเดิม

3. การเลือกวงดนตรี

เพลงครุฑบุปผชาตินี้ เป็นการใช่วงออร์เคสตรา ขนาดเล็ก เพื่อให้บทเพลงนี้ดูคลาสสิก โดยวงดนตรีที่บรรเลงเพลงครุฑบุปผชาติคือวงดุริยางค์กองทัพบก และขับร้องประสานเสียงจากชมรมประสานเสียงโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา



ทนายแผ่นดิน

ประภาส ชลศรานนท์
พชร ยุติธรรมดำรง

♩ = 70
A1

ถึง ลม มัน จะ แรง หรือร้อน เพียง ได ไม่ กลัว เมฆ ฝน จะ มีด มั่ว มีด ฟา เพียง ได ไม่ หวั่น ฝน

5
ผง ปลิว กระ ฉาย พาย ฟู ร้าย จะ มา ขวาง กัน เรา อี้ ย การ จะ ฝ่า ฟิน ไป เพื่อ

9
หา ความ จริง ที่ โดน บด บ้าง เพื่อ ค้น ความ จริง ที่ จริง ยิ่ง กว่า หยัด

13
ยืน คุ่ม ครอบ ประ โยชน์ ของ รัฐ และ ปวง ประ ชา นี้ คือ หน้า ที่ ท นาย แผ่น ดิน

17 A2
มือ เรา จับ กัน มัน ใจ ไว้ ด้วย ใจ ซื่อ ตรง คือ พ ลัง มัน คง หวัง ต่า รง ยุติ ธรรม ความ จริง อิติ ธิ

21
พล กล้า ทราย อำ นาจ ร้าย เรา ไม่ เกรง กริ่ง รวม พ ลัง ความ จริง จับ มือ เดิน ไป เพื่อ

25
หา ความ จริง ที่ โดน บด บ้าง เพื่อ ค้น ความ จริง ที่ จริง ยิ่ง กว่า หยัด ยืน คุ่ม ครอบ ประ โยชน์ ของ

30
รัฐ และ ปวง ประ ชา นี้ คือ หน้า ที่ ท นาย แผ่น ดิน ให้ มีด

42
มีด จน ไม่ เห็น ทาง เมฆ ฝน ฝน ที่ มา กัน ขวาง จะ เปิด ฟา ให้ มัน กระ จ่าง เพื่อ

48
หา ความ จริง ที่ โดน บด บ้าง เพื่อ ค้น ความ จริง ที่ จริง ยิ่ง กว่า หยัด ยืน คุ่ม ครอบ ประ โยชน์ ของ

53
รัฐ และ ปวง ประ ชา นี้ คือ หน้า ที่ ท นาย แผ่น ดิน เพื่อ ดิน หยัด

57
ยืน คุ่ม ครอบ ประ โยชน์ ของ รัฐ และ ปวง ประ ชา นี้ คือ อี้ ย การ ของ แผ่น ดิน

เพลงนายแผ่นดิน

ถึงลมมันจะแรงหรือร้อนเพียงใดไม่กลัว
 เมฆฝนจะมีดมัวมืดฟ้าเพียงใดไม่หวั่น
 ผู้คนปลิวกระจายพายุร้ายจะมาขวางกั้น
 เราอัยการจะฝ่าฟันไป

** เพื่อหาความจริงที่โดนบดบัง (พร้อมใจอัยการ)
 เพื่อค้นความจริงที่จริงยิ่งกว่า (พร้อมกันเพื่อบ้านเมือง)
 หักดั้นค้ำครองประโยชน์ของรัฐและปวงประชา
 นี่คือน้ำที่นายแผ่นดิน

เมื่อเราจับกันมันใจไว้ด้วยใจซื่อตรง
 คือพลังมันคงหวังดำรงยุติธรรมความจริง
 อิทธิพลกล้ากรายอำนาจร้ายเราไม่เกรงกริ่ง
 รวมพลังความจริงจับมือเดินไป

ซ้ำ (**)

ให้มีมิติจนไม่เห็นทาง เมฆฝุ่นฝนที่มากันขวางจะเปิดฟ้าให้มันกระจ่าง

ซ้ำ (**, **)

หยัดดั้นค้ำครองประโยชน์ของรัฐและปวงประชา
 นี่คืออัยการของแผ่นดิน

ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับบทเพลง

1. ความเป็นมาของเพลง

เพลงทนายแผ่นดินนี้ เป็นการร่วมมือกันของประภาส ชลศรานนท์ กับ พชร ยุติธรรมดำรง ซึ่งเป็นอัยการสูงสุด ช่วยกันแต่งเพลงทนายแผ่นดินขึ้นมา เพื่อสร้างประวัติศาสตร์ขึ้นมาเนื่องในปีมหามงคลที่พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช (รัชกาลที่ 9) ทรงครองราชสมบัติครบ 60 ปี และเพื่อกระตุ้น ย้ำเตือนให้อัยการทุกคนได้ตระหนักถึงหน้าที่ที่สำคัญยิ่งต่อแผ่นดิน อีกทั้งยังสามารถช่วยเป็นสื่อให้ประชาชนได้รู้จักหน้าที่ที่แท้จริงของอัยการอีกด้วย

เพลงทนายแผ่นดิน ถูกนำเสนอครั้งแรกในรายการคุณพระช่วย เมื่อวันที่ 25 กรกฎาคม พ.ศ. 2549 โดยมีท่าน พชร และอัยการรุ่นใหม่กว่า 160 ท่านร่วมขับร้องกับวงออเคสตรา จากวงดุริยางค์กองทัพบก และต่อมาสำนักอัยการสูงสุดได้นำบทเพลงนี้ทูลเกล้าฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เพื่อทรงกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานให้เพลงนี้เป็นเพลงประจำสถาบันอัยการสืบไป

2. โครงสร้างของเพลง

จากการวิเคราะห์เพลงทนายแผ่นดิน ผู้วิเคราะห์พบว่าบทเพลงนี้มีความยาว 60 ห้องเพลง ประกอบด้วย 7 ท่อน คือท่อน A1 : B : A2 : B : C : B : B โดยแต่ละท่อนนี้มีความยาวไม่เท่ากัน โดยในท่อน A1 และ A2 มีความยาว ห้องเพลง ท่อน B มีความยาว 9 ห้องเพลง ท่อน C มีความยาว 6 ห้องเพลง ท่อน Solo เครื่องดนตรี มีความยาว 8 ห้องเพลง ซึ่งเมื่อพิจารณาจากตารางจะเห็นรูปแบบของเพลงชัดเจนยิ่งขึ้นดังตัวอย่าง

| | | | | | | | | | |
|---------------|----------|-----------|------------|------------|------------|------------|------------|------------|-------------------|
| ท่อน | A1 | B | A2 | B | Solo | C | B | B | B (วรรค จบ) |
| ห้องที่ | 1 – 8 | 8 – 16 | 17 – 24 | 24 – 32 | 33 – 40 | 41 – 46 | 47 – 55 | 47 – 55 | 56 – 60 |
| จำนวน ห้อง | 8 | 9 | 8 | 9 | 8 | 6 | 9 | 9 | 5 |

3. คีตลักษณ์

เมื่อพิจารณาแล้วพบว่า รูปแบบของเพลงทนายแผ่นดินที่ประกาศ ชลศรานนท์ที่ได้ประพันธ์ขึ้นมานี้คือ A : B : A : B : C : B : B

วิเคราะห์เนื้อร้อง

1. ลักษณะคำร้อง

ลักษณะคำร้องของเพลงทนายแผ่นดินนี้ มีลักษณะคำพยางค์เป็นส่วนใหญ่ 1 คำ ร้องต่อ 1 ตัวโน้ตเป็นส่วนใหญ่ และมีลักษณะคล้ายกลอนตลาด เนื่องจากไม่มีความตายตัวในเรื่องจำนวนคำ จำนวนวรรค สัมผัสคำ โดยปรากฏการใช้สัมผัสคำในเพลงทนายแผ่นดิน ดังนี้

เพลงทนายแผ่นดิน

ถึงลมมันจะแรงหรือร้อนเพียงใดไม่กลัว เมฆฝนจะมีดมัวมืดฟ้าเพียงใดไม่หวั่น
ฝุ่นผงปลิวกระจายพายุร้ายจะมาขวางกั้น เราอัยการจะฝ่าฟันไป

** เพื่อหาความจริงที่โดนบดบัง เพื่อค้นความจริงที่จริงยิ่งกว่า
หยัดเยียนคุ้มครองประโยชน์ของรัฐและปวงประชา นี่คือน้ำที่ทนายแผ่นดิน

มือเราจับกันมั่นใจไว้ด้วยใจซื่อตรง คือพลังมั่นคงหวังดำรงยุติธรรมความจริง
อิทธิพลกล้ากรายอำนาจร้ายเราไม่เกรงกลัว รวมพลังความจริงจับมือเดินไป

ซ้ำ (**)

ให้มีดมืดจนไม่เห็นทาง เมฆฝุ่นฝนที่มากันขวาง จะเปิดฟ้าให้มันกระจ่าง

ซ้ำ (**, **)

หยัดเยียนคุ้มครองประโยชน์ของรัฐและปวงประชา นี่คืออัยการของแผ่นดิน

2. ความหมายของคำร้อง

จากความเป็นมาของเพลงในช่วงต้นนั้น เพลงทนายแผ่นดิน เป็นเพลงที่แต่งขึ้นเพื่อกระตุ้นและย้ำเตือนหน้าที่ของผู้ที่เป็นอัยการ และเพื่อสื่อถึงหน้าที่ของอัยการให้ประชาชนได้รับรู้ โดยในตอน Verse 1 เป็นการเกริ่นนำเข้าสู่บทเพลงโดยการสร้างบรรยากาศที่มีอุปสรรคต่างๆ เช่นลมที่พัดมาอย่างแรง อากาศที่ร้อน ท้องฟ้าเมฆฝนมืดมัว ฝุ่นผงปลิวดังมีพายุ แล้วทิ้งท้ายเข้าสู่ใจความสำคัญของบทเพลงคือ อุปสรรคทั้งหมดนี้ อัยการ จะฝ่าฟันไปให้ได้ ดังในเนื้อเพลง

“ถึงลมมันจะแรงหรือร้อนเพียงใดไม่กลัว
เมฆฝนจะมีดมัวมืดฟ้าเพียงใดไม่หวั่น
ฝุ่นผงปลิวกระจายพายุร้ายจะมาขวางกั้น
เราอัยการจะฝ่าฟันไป”

ท่อน Hook เป็นการเล่าถึงหน้าที่สำคัญของอัยการ คือค้นหาความจริง ที่เป็นความจริงแท้แน่นอนสามารถเชื่อถือได้มากที่สุด และคุ้มครองประโยชน์ของส่วนรัฐบาลและประชาชน ดังในเนื้อเพลง

“เพื่อหาความจริงที่โดนบดบัง
เพื่อค้นหาความจริงที่จริงยิ่งกว่า
หยัดเยียนคุ้มครองประโยชน์ของรัฐและปวงประชา
นี่คือหน้าที่ทนายแผ่นดิน”

ท่อน Verse 2 เป็นท่อนที่แสดงถึงความร่วมมือ ความสามัคคีของเหล่าอัยการ ซึ่งจะเป็นพลังในการต่อสู้กับอำนาจ อิทธิพลต่างๆ ที่มีขอบธรรม เมื่อร่วมมือกันแล้วก็จะสามารถเอาชนะอำนาจเหล่านั้นได้ ดังในเนื้อเพลง

“มือเราจับกันมั่นใจไว้ด้วยใจซื่อตรง
คือพลังมันคงหวังดำรงยุติธรรมความจริง
อิทธิพลกล้ากรายอำนาจร้ายเราไม่เกรงกริ่ง
รวมพลังความจริงจับมือเดินไป”

ท่อน Bridge เป็นท่อนที่กระตุ้น ย้ำเตือน และให้กำลังใจเหล่าอัยการให้ต่อสู้เพื่อคุ้มครองผลประโยชน์ของทุกคน โดยเปรียบเปรยอุปสรรค ความมืดมิด เมฆ ฝุ่น ทุกคนจะต้องเอาชนะอุปสรรคเหล่านี้ให้ได้ ดังในเนื้อเพลง

“ให้มีดมืดจนไม่เห็นทาง เมฆฝุ่นฝนที่มากันขวางจะเปิดฟ้าให้มันกระจ่าง”

วิเคราะห์ทำนอง

เพลงทนายแผ่นดินนั้น จากการที่นำมาวิเคราะห์อยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ โดยโน้ตหลักที่ใช้อยู่ 7 เสียง คือ C D E F G A B โดยในเพลงนี้จะมีการใช้โน้ตที่ไม่ได้อยู่ในบันไดเสียงด้วยในบางจุด และการวิเคราะห์เพลงนี้ได้ยึดหลักทางวิชาการโดยอ้างอิงไว้ในบทที่ 2 ดังต่อไปนี้

1. ช่วงเสียงเพลงทนายแผ่นดิน

ระยะห่างของช่วงเสียง(Range) โน้ตที่ต่ำที่สุดคือโน้ต E4 ปรากฏในห้องที่ 1 และ 17 ของเพลง และโน้ตที่สูงที่สุดคือโน้ต F5 ปรากฏใน ห้องที่ 6, 14, 22, 30, 53 และ 58 ของเพลง ดังนั้นเพลงทนายแผ่นดินนี้มีระยะห่างของช่วงเสียงเป็นขั้นคู่ 9 ไมเนอร์

2. ประโยคเพลง

ผู้วิจัยวิเคราะห์ประโยคเพลงโดยแบ่งเป็นวรรคเพลงตามหน่วยของเพลงที่มีความคิดจบสมบูรณ์ในตัวเอง และแบ่งย่อยเป็นวลีเพื่อให้เห็นความสัมพันธ์ของในแต่ละวลีมากขึ้น ดังต่อไปนี้

2.1 วรรคเพลง

2.1.1 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน A1 เป็นวรรคเพลงแรกของบทเพลงมี 4 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 4 เข้าห้องที่ 1

Musical notation for the first phrase (Phrase 1) in 4/4 time. It starts with a pick-up note on the 4th beat of the first measure. The melody consists of quarter notes and eighth notes. The lyrics are: "ถึง ลม มัน จะ แรง หรือร้อน เพียง ไต ไม่ กลัว เมฆ ฝน จะ มีด_มัว_ มีด ฟา เพียง ไต ไม่ หวัน". The notation includes fingerings (0, 1, 2, 3, 4) and a first ending bracket labeled 'A1' over the final two measures.

2.1.2 วรรคเพลงที่ 2 ในท่อน A1 มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 4 ห้องที่ 4 เข้าห้องที่ 5

Musical notation for the second phrase (Phrase 2) in 4/4 time. It starts with a pick-up note on the 4th beat of the fourth measure. The melody consists of quarter notes and eighth notes. The lyrics are: "ฝน ผง ปลิว กระ จาย พาย ยุ ร้าย จะ มา_ขวาง กัน เรา อ้อ ย การ จะ ฝ่า_พัน ไป". The notation includes fingerings (5, 6, 7, 8).

2.1.3 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน B มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 4 ห้องที่ 8 เข้าห้องที่ 9

B

9 10 11 12

เพื่อ หา ความ จริง ที่ โดน บด บัง เพื่อ ค้น ความ จริง ที่ จริง ยิ่ง กว่า

2.1.4 วรรคเพลงที่ 2 ในท่อน B มี 5 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 4 ห้องที่ 12 เข้าห้องที่ 13

13 14 15 16

หยุด ยืน ค้ม ครอง ประ โยชน์ ของ รัล และ ปวง ประ ชา นี้ คือ หน้า ที่ ท นายแผ่นดิน

2.1.5 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน A2 มี 4 ห้องเพลงหรือ 2 วลี เป็นการขึ้นห้องเพลงแบบครบจังหวะห้องเพลง หรือขึ้นจังหวะที่ 1

A2

17 18 19 20

มือ เรา จับ กัน มั่น ใจ ไว ด้วย ใจ ชื่อ ตรง คือ พ ลัง มั่น คง หวัง ดำ รง ยุ ตี ธรรม ความ จริง

2.1.6 วรรคเพลงที่ 2 ในท่อน A2 มี 4 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 4 ห้องที่ 20 เข้าห้องที่ 21

21 22 23 24

อิ ท ธิ พ ล กล่า กราย อำ นาจร้าย เรา ไม่ เกรง กริ่ง รวม พ ลัง ความ จริง จับ มือ เดิน ไป

2.1.7 วรรคเพลงที่ 1 ในท่อน C มี 6 ห้องเพลงหรือ 3 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 4 ห้องที่ 41 เข้าห้องที่ 42

C

42 43 44 45 46

ให้ มืด มิด จน ไม่ เห็น ทาง เมฆ ฝุ่น ฝน ที่ มา กัน ขวาง จะ เปิด ฟ้า ให้ มัน กระ จ่าง

2.1.8 วรรคเพลงในท่อน B มี ที่มีการซ้ำในตอนจบของเพลง มี 5 ห้อง เพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ตจังหวะที่ 4 ห้องที่ 56 เข้าห้องที่ 57

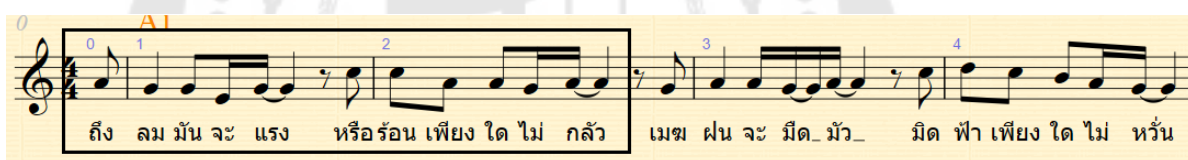


57 58 59 60
หยัด ยืน คุ่ม ครอง ประ โยชน์ ของ รัฏ ฐ และ ปวง ประ ชา_ นี้ คือ อัย ภา ร ของ แผน ดิน

2.2 วลีเพลง

ในการศึกษาลีเพลงทนายแผ่นดินนี้ แบ่งการวิเคราะห์เป็นที่ละวลีเพลง เท่านั้น โดยแต่ละวลีเพลงนั้นอาจจะมีหลายวรรคคำร้องหรือวรรคคำร้องเดียวก็เป็นได้

2.2.1 วลีที่ 1 ท่อน A1 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 1 – 2 ขึ้นต้นด้วย โน้ตตัว A หรือ Subdominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Subdominant เช่นกัน และมี คำร้องทั้งหมด



0 A1
0 1 2 3 4
ถึง ลม มัน จะ แร ง หรือ ร้อน เพียง ไ ด ไม่ ก ลั ว เมฆ ฝน จะ มี ด_ มั ว_ มี ด ฟ้ า เพียง ไ ด ไม่ ห ร้ น

2.2.2 วลีที่ 2 ท่อน A1 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 2 – 4 ขึ้นต้นด้วย โน้ตตัว G หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต G หรือ Dominant เช่นกัน และมีคำร้อง ทั้งหมด



0 A1
0 1 2 3 4
ถึง ลม มัน จะ แร ง หรือ ร้อน เพียง ไ ด ไม่ ก ลั ว เมฆ ฝน จะ มี ด_ มั ว_ มี ด ฟ้ า เพียง ไ ด ไม่ ห ร้ น

2.2.3 วลีที่ 3 ท่อน A1 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 4 – 6 ขึ้นต้นด้วย โน้ตตัว G หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Subdominant และมีคำร้อง ทั้งหมด

5 6 7 8
 ฝน ผง ปลิว กระ ฉาย พาย ยุ ร้าย จะ มา ขวาง กัน เรา อี้ ย การ จะ ฝ่ ่า_พิน ไป

2.2.4 วลีที่ 4 ท่อน A1 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 7 – 8 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว D หรือ Supertonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต D หรือ Supertonic เช่นกัน และมีคำร้องทั้งหมด

5 6 7 8
 ฝน ผง ปลิว กระ ฉาย พาย ยุ ร้าย จะ มา ขวาง กัน เรา อี้ ย การ จะ ฝ่ ่า_พิน ไป

2.2.5 วลีที่ 1 ท่อน B มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 8 – 10 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Subdominant และมีคำร้องทั้งหมด

B⁹ 10 11 12
 เพื่อ หา ความ จริง ที่ โดน บด บัง เพื่อ ค้น ความ จริง ที่ จริง ยิง__ กว่า

2.2.6 วลีที่ 2 ท่อน B มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 10 – 12 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต G หรือ Dominant เช่นกัน และมีคำร้องทั้งหมด

B⁹ 10 11 12
 เพื่อ หา ความ จริง ที่ โดน บด บัง เพื่อ ค้น ความ จริง ที่ จริง ยิง__ กว่า

เมื่อวิเคราะห์จากวลีที่ 1 และ 2 ในท่อน B แล้ว พบว่ามีการใช้เทคนิคการซ้ำโดยการเปลี่ยนระดับเสียง (Sequence) ดังจุดที่ลูกศรชี้โยงไปในตัวอย่าง โดยจะเป็นการซ้ำที่เปลี่ยนระดับเสียงลง 1 เสียง แม้จะมีบางตัวโน้ตที่ไม่ได้เปลี่ยนระดับเสียงลงไป 1 เสียง อยู่บ้าง อาจเป็นเพราะเพื่อให้เข้ากับคำร้องมากขึ้น ดังในตัวอย่าง

9 เพื่อ หา ความ จริง ที่ โดน บด บัง

10

11 เพื่อ ค้น ความ จริง ที่ จริง ยิ่ง กว่า

12

2.2.7 วลีที่ 3 ท่อน B มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 12 – 14 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic และมีคำร้องทั้งหมด

13 หยัด ยืน คุ่ม ครอง ประ โยชน์ ของ รัฏฐ และ ปวง ประ ชา

14

15 นี่ คือ หน้า ที่ ท นาย_แผ่น ดิน

16

2.2.8 วลีที่ 4 ท่อน B มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 14 – 16 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic และมีคำร้องทั้งหมด

13 หยัด ยืน คุ่ม ครอง ประ โยชน์ ของ รัฏฐ และ ปวง ประ ชา

14

15 นี่ คือ หน้า ที่ ท นาย_แผ่น ดิน

16

2.2.9 วลีที่ 1 ท่อน A2 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 17 – 18 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต A หรือ Subdominant เช่นกัน และมีคำร้องทั้งหมด

17 A2 มือ เรา จับ กัน_ มั่น ใจ ไว้ ด้วย ใจ_ซื่อ ตรง

18

19 คือ พ ลั่ง มั่น คง_หวัง ดา รง ฤ ติ ธรรม ความ จริง

20

2.2.10 วลีที่ 2 ท่อน A2 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 19 – 20 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว A หรือ Subdominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต G หรือ Dominant และมีคำร้องทั้งหมด

A2
มือเรา จับ กัน_ มั่นใจ ไว้ ด้วยใจ_ ซื่อตรง
คือพลัง มั่นคง_ หวังตา รัง ยุติ ธรรม ความจริง

2.2.11 วลีที่ 3 ท่อน A2 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 20 – 22 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว G หรือ Dominant ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต B หรือ Leading tone และมีคำร้องทั้งหมด

อิทธิ พล กล้า กราย อำนาจร้ายเรา ไม่_เกรง กริ่ง
รวมพลัง ความจริง จับมือเดินไป

2.2.12 วลีที่ 4 ท่อน A2 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 23 – 24 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว D หรือ Supertonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต D หรือ Supertonic เช่นกัน และมีคำร้องทั้งหมด

อิทธิ พล กล้า กราย อำนาจร้ายเรา ไม่_เกรง กริ่ง
รวมพลัง ความจริง จับมือเดินไป

2.2.13 วลีที่ 1 ท่อน C มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 41 – 42 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic เช่นกัน และมีคำร้องทั้งหมด

C
ให้มิด มิดจน ไม่เห็น_ทาง เมฆ ฝุ่น ฝน ที่ มา_กัน ขวาง จะ เม็ด ฟ้า ให้มัน กระ จ่าง

2.2.14 วลีที่ 2 ท่อน C มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 42 – 43 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic เช่นกัน และมีคำร้องทั้งหมด



2.2.15 วลีที่ 3 ท่อน C มี 4 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 43 – 46 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว C หรือ Tonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต B หรือ Leading tone โดยห้องที่ 46 นั้นเป็นโน้ตที่มีการเลื่อนจากคำร้องในห้องที่ 45 เพื่อให้เป็นโน้ตที่เข้ากับคอร์ดนั่นเอง



สรุปประโยคเพลง

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงของเพลงทนายแผ่นดิน จะเห็นได้ว่า วรรคเพลงเป็นลักษณะการถามตอบ โดยวรรคที่ 1 จะมีหน้าที่ถาม วรรคที่ 2 จะทำหน้าที่ตอบ โดยการถามตอบแบบไม่เหมือนหรือคล้ายกันเลย

ในด้านวลีเพลงนั้นจะเห็นได้ทั้งเพลงเป็นการขึ้นวลีแบบเริ่มทำนองไม่ครบ จังหวะห้องเพลง (Anacrusis) โดยใช้เทคนิค Pick – up เข้ามาในวลีต่างๆ ในด้านเทคนิคที่ให้ในเพลงนั้น มิได้มีเทคนิคใดที่โดดเด่น ส่วนใหญ่เป็นลักษณะการถามและตอบแบบไม่เหมือนหรือคล้ายกันเลยในแต่ละวลี แต่ก็พบเทคนิคการซ้ำโดยการเปลี่ยนระดับเสียง (Sequence) โดยพบเทคนิคนี้ในท่อน B ซึ่งเป็นท่อน Hook ของบทเพลง

3. การเคลื่อนที่ของทำนอง

จากการศึกษาการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่า เพลงทนายแผ่นดินนี้ มีการใช้วิธีการเคลื่อนทำนองอยู่ 3 แบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) และทำนองแบบการซ้ำ (Repetition) โดยแบ่งการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นโมทีฟ (Motif) เนื่องจากวลีของเพลงนี้ เป็นวลีที่มีความยาวมาก จึงต้องแบ่งวิเคราะห์เป็นโมทีฟ (Motif) เพื่อให้เห็นการเคลื่อนที่ของทำนองได้ชัดเจนขึ้นดังนี้

ทนายแผ่นดิน

ประภาส ชลศรานนท์
พชร ยุติธรรมดำรง

$\text{♩} = 70$

The musical score consists of ten staves of music in 4/4 time, with a tempo of 70 beats per minute. Above the staves, various melodic motifs are identified and classified as follows:

- Staff 1: Motif A1, Conjunct
- Staff 2: Disjunct, Conjunct, Repetition, Conjunct, B
- Staff 3: Disjunct, Disjunct, Disjunct, Conjunct
- Staff 4: Conjunct, Conjunct, Conjunct, Conjunct
- Staff 5: Motif A2, Conjunct, Conjunct, Conjunct, Conjunct
- Staff 6: Disjunct, Conjunct, Repetition, Conjunct, B
- Staff 7: Disjunct, Disjunct, Disjunct, Conjunct, Conjunct
- Staff 8: Conjunct, Conjunct, Conjunct, 8, C
- Staff 9: Conjunct, Conjunct, Conjunct, B
- Staff 10: Disjunct, Disjunct, Disjunct, Conjunct, Conjunct
- Staff 11: Conjunct, Conjunct, Conjunct, 8, C
- Staff 12: Conjunct, Conjunct, Conjunct, B
- Staff 13: Disjunct, Disjunct, Disjunct, Conjunct, Conjunct
- Staff 14: Conjunct, Conjunct, Conjunct, 8, C
- Staff 15: Conjunct, Conjunct, Conjunct, B

จากการวิเคราะห์ จะเห็นได้ว่า การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงทนายแผ่นดินนี้ เมื่อพิจารณาตามแต่ละ โมทีฟ (Motif) แล้วนั้น มีทั้งการเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct motion) การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct motion) และทำนองแบบการซ้ำ (Repetition) ปรากฏอยู่ใน บทเพลง โดยการเคลื่อนที่ของทำนองที่พบมากที่สุดคือ การเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct motion) โดยปรากฏทำนองแบบตามขั้นนี้ในท้องที่ 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59 และ 60 รองลงมาคือลักษณะการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct motion) โดยปรากฏทำนองแบบข้ามขั้นนี้ในท้องที่ 4, 5, 8, 9, 10, 11, 20, 21, 24, 25, 26, 27, 47,

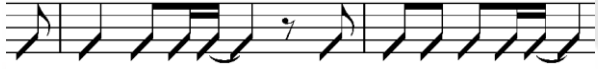
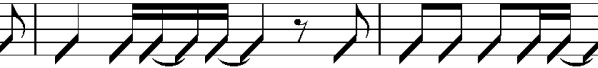





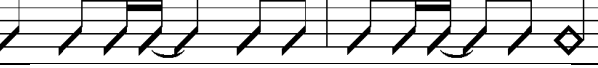





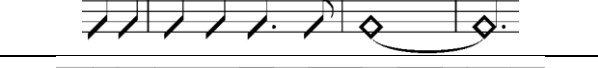

48, 49 และ 50 และลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองที่พบน้อยที่สุดคือ ทำนองแบบการซ้ำ (Repetition) โดยปรากฏในท่อนที่ 7 และ 13

ดังนั้นลักษณะเด่นของการเคลื่อนที่ของทำนองในเพลงทนายแผ่นดินนี้คือ ลักษณะการเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct motion) แม้จะมีบางโน้ตที่กระโดดเป็นคู่ 3 บ้าง แต่เมื่อพิจารณาทั้งโมทีฟ (Motif) แล้วถือว่าเป็นการเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้นอยู่ ซึ่งการเคลื่อนที่ของทำนองลักษณะนี้จะทำให้ผู้ขับร้องนั้น ร้องได้ง่ายจึงสามารถร้องกันได้โดยทั่วไป

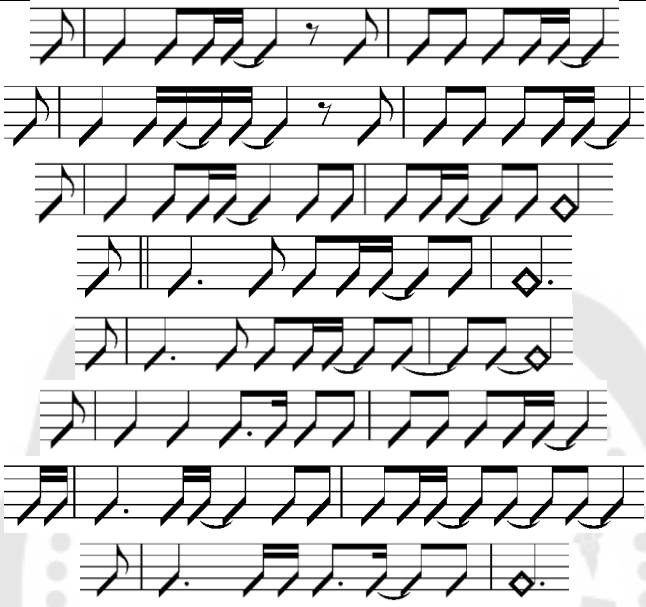
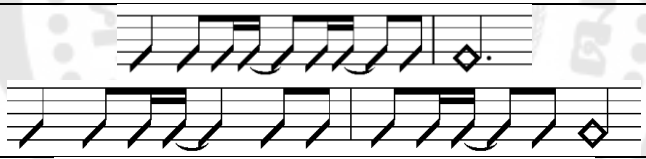



4. รูปแบบจังหวะ

4.1 รูปแบบจังหวะของทำนองของเพลงทนายแผ่นดิน มีทั้งสิ้น 15 รูปแบบ

ดังนี้

| ลำดับ | จังหวะของทำนอง | รูปแบบ |
|-------|--|--------|
| 1 |  | A |
| 2 |  | B |
| 3 |  | C |
| 4 |  | D |
| 5 |  | E |
| 6 |  | F |
| 7 |  | G |
| 8 |  | H |
| 9 |  | I |
| 10 |  | J |
| 11 |  | K |
| 12 |  | L |
| 13 |  | M |
| 14 |  | N |
| 15 |  | O |

เมื่อนำรูปแบบที่พบมาวิเคราะห์จะพบว่ารูปแบบทั้ง 15 นั้นมีการพัฒนาจังหวะ (Variation) จากจังหวะของทำนองหลัก ดังนี้

| ลำดับ | จังหวะของทำนอง | รูปแบบ |
|-------|--|--------|
| 1 |  | A |
| 2 |  | B |
| 3 |  | C |
| 4 |  | D |
| 4 |  | D |

4.2 จังหวะของทำนองในตอน A1 นั้น จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะของทำนอง 2 รูปแบบ คือ A และ B โดยจะใช้รูปแบบ A ติดกันสามครั้งแล้วจึงตามด้วย B ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของการถาม-ตอบ กล่าวคือประโยคถามจะใช้รูปแบบ A ซึ่งจะมีลักษณะการถามถึงสามครั้ง แล้วจึงตอบโดยใช้รูปแบบ B ดังในตัวอย่าง

4.3 จังหวะของทำนองในท่อน B นั้น จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะของทำนองเพียงรูปแบบเดียวคือ รูปแบบ A ติดกันสี่รอบ ซึ่งลักษณะดังกล่าวนี้ทำให้ผู้ขับร้อง ร้องและจดจำรูปแบบของจังหวะได้เร็วยิ่งขึ้น และในท่อน B นี้ ยังมีการร้องวนซ้ำอีกถึงสี่รอบ ดังในตัวอย่าง

นอกจากนี้ในตอนท้ายของเพลงยังมีการซ้ำประโยคสุดท้ายของเพลง โดยการเปลี่ยนคำร้องบางคำ แต่เมื่อพิจารณารูปแบบของจังหวะแล้ว ก็ยังเป็นรูปแบบ A ทั้งหมด ดังในตัวอย่าง

4.4 จังหวะของทำนองในท่อน A2 นั้น จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะของทำนอง 3 รูปแบบ คือ A, B และ C ซึ่งรูปแบบจังหวะในท่อน A2 นี้ จะแตกต่างจากในท่อน A1 อยู่บ้าง กล่าวคือใช้ลักษณะของการถาม-ตอบ เหมือนกัน แต่ในท่อน A2 นี้ จะใช้ประโยคถามด้วยรูปแบบ A และ B และจะตอบด้วยประโยค C เสมอ ดังในตัวอย่าง

4.5 จังหวะของทำนองในตอน C นั้น จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะของเพียงรูปแบบเดียวคือ รูปแบบ D ลักษณะของท่อน C นี้ ทำหน้าที่เป็นท่อน Bridge ซึ่งปรากฏในบทเพลงเพียงครั้งเดียว และไม่สัมพันธ์กับท่อนใดในบทเพลงเลย รูปแบบของจังหวะจึงไม่เหมือนกับท่อนอื่น ๆ ในบทเพลง ดังในตัวอย่าง

สรุปรูปแบบจังหวะ

ลักษณะรูปแบบจังหวะของทำนองในเพลงทนายแผ่นดินนี้ มีลักษณะเด่นคือการใช้รูปแบบที่ซ้ำกันทั้งหมดในท่อนเพลง โดยลักษณะนี้พบในท่อน B ซึ่งเป็นท่อน Hook ของบทเพลง และลักษณะเด่นอีกอย่างหนึ่งคือการใช้รูปแบบจังหวะของทำนองในลักษณะของการถาม-ตอบ เช่น ถาม A แล้วตอบด้วย B หรือการถามด้วย A, B แล้วตอบด้วย C

รูปแบบจังหวะที่โดดเด่นที่สุดคือรูปแบบ A ซึ่งปรากฏในเพลง 22 ครั้ง พบในท่อน B 18 ครั้ง ท่อน A1 3 ครั้งและท่อน A2 1 ครั้ง รองลงมาคือรูปแบบ D โดยปรากฏในเพลง 3 และรูปแบบ B กับ C ปรากฏในเพลงเพียงรูปแบบละ 2 ครั้ง

5. ท่อนจบ

จากการวิเคราะห์พบว่า ในเพลงทนายแผ่นดินนี้มีจุดพักระหว่างเพลง (Cadence) เกิดขึ้น 8 จุด จุดที่ 1 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน A1 คือห้องที่ 7-8 จุดที่ 2 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน B คือห้องที่ 15-16 จุดที่ 3 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน A2 คือห้องที่ 23-24 จุดที่ 4 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน B คือห้องที่ 31-32 จุดที่ 5 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน C คือห้องที่ 45-46 จุดที่ 6 - 7 เกิดขึ้นในตอนจบของท่อน B ซึ่งมีการวนซ้ำสองรอบ คือห้องที่ 54-55 จุดที่ 8 เกิดขึ้นในตอนจบเพลง คือห้องที่ 59-60

ทนายแผ่นดิน

ประภาส ชลศรานนท์
พชร ยุติธรรมดำรง

$\text{♩} = 70$
A1

5 ii : V B

9 V : I

13 V : I

17 A2

21 ii : V B

25 V : I

30 V : I 8 C

42 bVII : V B

48 V : I

53 V : I

57 V : I

เมื่อพิจารณาท่อนจบของเพลงทนายแผ่นดินทั้ง 8 จุดแล้ว พบว่า

- จุดที่ 1 ท่อน A1 เกิดขึ้นในท่อนที่ 7-8 เป็นการดำเนินคอร์ด ii : V คือคอร์ด Dm มายังคอร์ด G ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์เปิด (Half cadence) ที่สามารถใช้เพื่อเป็นการส่งเข้าสู่ท่อนเพลงต่อไปได้ดี

- จุดที่ 2 ท่อน B เกิดขึ้นในห้องที่ 15-16 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือ คอร์ด G มายังคอร์ด C ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence) ซึ่งจะทำให้ความรู้สึกของการจบท่อนที่หนักแน่นสมบูรณ์

- จุดที่ 3 ท่อน A2 เกิดขึ้นในห้องที่ 23-24 เป็นการดำเนินคอร์ด ii : V คือ คอร์ด Dm มายังคอร์ด G ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์เปิด (Half cadence) ที่สามารถใช้เพื่อเป็นการส่งเข้าสู่ท่อนเพลงต่อไปได้ดี

- จุดที่ 4 ท่อน B เกิดขึ้นในห้องที่ 31-32 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือ คอร์ด G มายังคอร์ด C ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence) ซึ่งจะทำให้ความรู้สึกของการจบท่อนที่หนักแน่นสมบูรณ์

- จุดที่ 5 ท่อน C เกิดขึ้นในห้องที่ 45-46 เป็นการดำเนินคอร์ด bVII : V คือ คอร์ด Bb มายังคอร์ด G ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบเปิด (Half cadence) ซึ่งคอร์ด Bb นี้ เป็นคอร์ดแทนของคอร์ด ii คือคอร์ด Dm กล่าวคือคอร์ด Bb ประกอบด้วยโน้ต Bb D F ส่วนคอร์ด Dm ประกอบด้วยโน้ต D F A จะสังเกตได้ว่ามีโน้ตที่ซ้ำกันถึง 2 เสียง ดังนั้นจึงสามารถใช้เป็นคอร์ดแทนกันได้

- จุดที่ 6-7 ท่อน B ซึ่งจะมีการวนซ้ำในท่อนนี้สองรอบ เกิดขึ้นในห้องที่ 54-55 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือคอร์ด G มายังคอร์ด C ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence) ซึ่งจะทำให้ความรู้สึกของการจบท่อนที่หนักแน่นสมบูรณ์

- จุดที่ 8 เกิดขึ้นในตอนจบของเพลง ซึ่งเป็นการนำประโยคสุดท้ายของท่อน B มาร้องซ้ำโดยดัดแปลงเนื้อร้องบางคำให้แตกต่างจากเดิมเล็กน้อย เกิดขึ้นในห้องที่ 59-60 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือคอร์ด G มายังคอร์ด C ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence) ซึ่งจะทำให้ความรู้สึกของการจบท่อนที่หนักแน่นสมบูรณ์

แนวทางในการแต่งเพลง

เพลงทนายแผ่นดินนี้ ถือเป็นบทเพลงที่สำคัญของอาชีพของคนไทยอาชีพหนึ่ง นั่นก็คือ อัยการ ถูกประพันธ์ขึ้นมาเพื่อสร้างประวัติศาสตร์เนื่องในปีมหามงคลที่พระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช (รัชกาลที่ 9) ทรงครองราชสมบัติครบ 60 ปี และเพื่อกระตุ้น ย้ำเตือนให้อัยการทุกคนได้ตระหนักถึงหน้าที่ที่สำคัญยิ่งต่อแผ่นดิน อีกทั้งยังสามารถช่วยเป็นสื่อให้ประชาชนได้รู้จักหน้าที่ที่แท้จริงของอัยการ

เพลงทนายแผ่นดิน ถูกนำเสนอครั้งแรกในรายการคุณพระช่วย เมื่อวันอังคารที่ 25 กรกฎาคม พ.ศ. 2549 โดยมีท่าน พชร และอัยการรุ่นใหม่กว่า 160 ท่านร่วมขับร้องกับวง

ออร์เคสตรา จากวงดุริยางค์กองทัพบก และต่อมาสำนักอัยการสูงสุดได้นำบทเพลงนี้ ทูลเกล้าฯ ถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เพื่อทรงกรุณาโปรดเกล้าฯ พระราชทานให้เพลงนี้เป็นเพลงประจำสถาบันอัยการสืบไป

เนื่องด้วยการประพันธ์ที่ใช้ทำนองแบบตามชั้นและรูปแบบจังหวะที่ไม่ซับซ้อน ร้องเข้าไปเข้ามา ทำให้เพลงนี้เป็นบทเพลงที่ร้องได้ง่ายและมีความไพเราะ และยังเป็นเพลงที่มีคีตลักษณะของเพลงเหมือนกับบทเพลงสมัยนิยม ทำให้วัยรุ่นยุคใหม่เข้าถึงบทเพลงได้ง่ายขึ้น จุดเด่นทำให้บทเพลงทนายแผ่นดินนี้เป็นที่รู้จักโดยทั่วกัน มาจากการเอาใจใส่ในทุกกระบวนการของเพลง ละเอียดในการผลิตผลงานเพลง ซึ่งสามารถวิเคราะห์เพิ่มเติมดังนี้

1. การเลือกนักร้อง

เพลงทนายแผ่นดินนี้ ประพันธ์ขึ้นมาเพื่อกระตุ้น ย้ำเตือนให้อัยการทุกคนได้ตระหนักถึงหน้าที่ที่สำคัญยิ่งต่อแผ่นดิน และเป็นสื่อให้ประชาชนได้รู้จักหน้าที่ที่แท้จริงของอัยการ ในการนำเสนอครั้งแรกเมื่อวันอังคารที่ 25 กรกฎาคม พ.ศ. 2549 จึงเป็นผู้ที่ร่วมประพันธ์เพลงนี้ขึ้นมา นั่นก็คือ คุณพชร ยุติธรรมดำรง และอัยการรุ่นใหม่กว่า 160 ท่าน อีกทั้งบุคคลอื่นๆที่ขับร้องเพลงนี้เช่น จักรพัฒน์ เอี่ยมหนูนและยุทธพล อินพึ้ง

2. การเลือกใช้เครื่องดนตรีในการบรรเลง

เป็นการใช้เครื่องดนตรีสากล ในการบรรเลงซึ่งเป็นเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสาย เครื่องเป่าลมไม้ เครื่องเป่าลมทองเหลือง เครื่องตีและเครื่องลิ้มนิ้ว ให้มีความเป็นคลาสสิก ฟังดูอีกรึมและอลังการ

3. การเลือกวงดนตรี

เพลงทนายแผ่นดินนี้ เป็นการใช้ออร์เคสตรา เพื่อทำให้บทเพลงนี้ดูคลาสสิกอลังการ ฟังดูแล้วกระตุ้นให้ผู้ฟังมีความอีกรึม มีกำลังใจ โดยวงดนตรีที่บรรเลงเพลงทนายแผ่นดินคือวงดุริยางค์กองทัพบก และขับร้องประสานเสียงโดยคณะอัยการรุ่นใหม่

เป็นหนึ่งในนิจ

ประภาส ชลศรานนท์

♩ = 68

จะ นาน เพียง ไหน ทุก ห่วง คำ นึง เธอ ก็ ยัง เป็น หนึ่ง เป็น นิจ

เพลงเป็นหนึ่งในนิจ

จะนานเพียงไหนทุกห้วงคำนึ่ง เธอก็ยังเป็นหนึ่งเป็นนิจ

ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับบทเพลง

1. ความเป็นมาของเพลง

เพลงเป็นหนึ่งในนิจนี้ ประภาส ชลศรานนท์ประพันธ์ขึ้นมาเพื่อเป็นเพลงประกอบช่วงพิเศษสั้นๆ ช่วงหนึ่งในรายการคุณพระช่วย ออกอากาศประมาณสามถึงสี่เดือน ซึ่งเป็นเรื่องราวของคน หรือสิ่งของ หรือสถานที่ที่เป็นอันดับแรกของเมืองไทย ซึ่งเดิมทีนั้นมีชื่อช่วงว่า “ที่หนึ่งตลอดกาล” ด้วยความที่อยากให้มัลลิกา ภาษาที่เป็นภาษาของคุณพระมากกว่าเดิม เขาจึงตั้งชื่อช่วงพิเศษนั้นให้ใหม่ว่า เป็นหนึ่งเป็นนิจ ซึ่งมีความหมายเดียวกับคำว่า ที่หนึ่งตลอดกาล โดยเพลงที่แต่งขึ้นมานี้เป็นเพลงเพลงสั้นๆ เท่านั้น

2. โครงสร้างของเพลง

จากการวิเคราะห์เพลงเป็นหนึ่งในนิจ เป็นเพลงที่มีความยาวเพียง 5 ห้องเพลง

3. คีตลักษณ์

เนื่องจากบทเพลงเป็นเพียงวรรคเพลงสั้นๆ จึงไม่สามารถกำหนดเป็นคีตลักษณ์ได้ แต่หากนำคำร้องไปรวมกับองค์ประกอบอื่นๆ ของบทเพลง ที่มีดนตรีอินโทรก่อนเข้ามาถึงเนื้อร้องแล้ว จะสามารถสรุปได้ว่า คีตลักษณ์ของเพลงเป็นหนึ่งในนิจ ที่ประภาส ชลศรานนท์ได้ประพันธ์ขึ้นมาคือ A

วิเคราะห์เนื้อร้อง

1. ลักษณะคำร้อง

ลักษณะคำร้องของเพลงเป็นหนึ่งในนิจนี้ เป็นวรรคเพลงสั้นๆ มีลักษณะคำพยางค์เป็นส่วนใหญ่ 1 คำร้องต่อ 1 ตัวโน้ตเป็นส่วนใหญ่ และมีลักษณะคล้ายกลอนตลาด

เนื่องจากไม่มีความตายตัวในเรื่อง จำนวนคำ จำนวนวรรค สัมผัสคำโดยปรากฏการใช้สัมผัสคำใน เพลงเป็นหนึ่งในนิจ ดังนี้



2. ความหมายของคำร้อง

จากความเป็นมาของเพลงในข้างต้นนั้น เพลงเป็นหนึ่งในนิจนี้เป็นเพลงที่แต่งขึ้น เพื่อประกอบช่วงพิเศษสั้นๆ ในรายการคุณพระช่วย ซึ่งเป็นเพลงสั้นๆ มีความยาวเพียงวรรคคำร้อง เดียวเท่านั้น ด้วยช่วงของรายการนั้นเป็นช่วงที่เกี่ยวข้องกับคน หรือสิ่งของ หรือสถานที่ที่เป็นอันดับ แรกของเมืองไทย เนื้อเพลงจึงเป็นวรรคสั้นๆ ที่มีความหมายครอบคลุม กล่าวคือบอกกล่าว ว่าไม่ ว่าจะนานเพียงใด คน สิ่งของ หรือสถานที่ต่างๆ ก็ยังเป็นที่ยึดรั้ง หรือจะเรียกว่า “ที่หนึ่งตลอดกาล”

วิเคราะห์ทำนอง

เพลงเป็นหนึ่งในนิจนั้น จากการที่นำมาวิเคราะห์ อยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ โดยมีการดำเนินทำนองอยู่ในรูปแบบของ C Pentatonic major scale กล่าวคือ มีโน้ตที่ใช้อยู่ 5 เสียง คือ C D E G A และการวิเคราะห์เพลงนี้ได้ยึดหลักทางวิชาการโดยอ้างอิงไว้ในบทที่ 2 ดังต่อไปนี้

1. ช่วงเสียงเพลงเป็นหนึ่งในนิจ

ระยะห่างของช่วงเสียง(Range) ในเพลงเป็นหนึ่งในนิจนั้น โน้ตที่ต่ำที่สุดคือ โน้ต G4 ปรากฏใน ห้องที่ 4 และโน้ตที่สูงที่สุดคือโน้ต G5 ปรากฏใน ห้องที่ 2 ของเพลง ดังนั้นเพลง เป็นหนึ่งในนิจนี้มีระยะห่างของช่วงเสียงเป็นขั้นคู่ 8 เพอร์เฟค

2. ประโยคเพลง

เพลงเป็นหนึ่งในนิจ เป็นวรรคเพลงสั้นๆ ผู้วิจัยวิเคราะห์ประโยคเพลงโดย แบ่งเป็นวรรคเพลงตามหน่วยของเพลงที่มีความคิดจบสมบูรณ์ในตัวเอง และแบ่งย่อยเป็นวลี เพื่อให้เห็นความสัมพันธ์ของในแต่ละวลีมากขึ้นดังต่อไปนี้

2.1 วรรคเพลง

2.1.1 วรรคเพลงที่ 1 มี 4 ห้องเพลงหรือ 2 วลี โดยมีการ Pick-up โน้ต จังหวะที่ 4 ห้องที่ 1 เข้าห้องที่ 2

จะ นาน เพียง ไหน ทุก ห้วง คำ นึง เธอ ก็ ยัง เป็น หนึ่ง เป็น นิจ

2.2 วลีเพลง

ในการศึกษาวลีเพลงเป็นหนึ่งในนิจนี้ แบ่งการวิเคราะห์เป็นที่ละวลีเพลงเท่านั้น โดยแต่ละวลีเพลงนั้นอาจจะมีหลายวรรคคำร้องหรือวรรคคำร้องเดียวก็เป็นได้

2.2.1 วลีที่ 1 มี 3 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 1 – 3 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว D หรือ Supertonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic และมีคำร้องทั้งหมด

จะ นาน เพียง ไหน ทุก ห้วง คำ นิง เธอ ก็ ยัง เป็น หนึ่ง เป็น นิจ

2.2.2 วลีที่ 2 มี 2 ห้องเพลง คือห้องเพลงที่ 4 – 5 ขึ้นต้นด้วยโน้ตตัว D หรือ Supertonic ดำเนินทำนองจบวลีด้วยโน้ต C หรือ Tonic และมีคำร้องทั้งหมด

จะ นาน เพียง ไหน ทุก ห้วง คำ นิง เธอ ก็ ยัง เป็น หนึ่ง เป็น นิจ

สรุปประโยคเพลง

จากการวิเคราะห์ประโยคเพลงของเพลงเป็นหนึ่งในนิจ ซึ่งเป็นวรรคเพลงสั้นๆ สามารถแบ่งเป็นวลีเพลงได้ 2 วลี เป็นการขึ้นวลีแบบเริ่มทำนองไม่ครบจังหวะห้องเพลง โดยใช้เทคนิค Pick – up เข้ามาในวลีต่างๆ ในด้านเทคนิคที่ให้ในเพลงนั้น มิได้มีเทคนิคใดที่โดดเด่นส่วนใหญ่เป็นลักษณะการถามและตอบแบบไม่เหมือนหรือคล้ายกันเลย

3. การเคลื่อนที่ของทำนอง

จากการศึกษาการเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่า เพลงเป็นหนึ่งในนิจนี้ มีการใช้วิธีการเคลื่อนทำนองอยู่ 2 แบบ คือ การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น (Conjunct motion) และการเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น (Disjunct motion) โดยแบ่งการวิเคราะห์การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นวลีเพื่อให้เห็นการเคลื่อนที่ของทำนองได้ชัดเจนขึ้นดังนี้

เป็นหนึ่งในนิจ

ประภาส ชลศรานนท์



จากการวิเคราะห์ จะเห็นได้ว่าการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงเป็นหนึ่งในนิจนี้ มีการเคลื่อนที่แบบตามขั้น(Conjunct motion) และการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นนั้น(Disjunct motion) โดยจะปรากฏอยู่ในเพลงเท่าๆกัน แม้ในวลีที่เคลื่อนทำนองแบบตามขั้นจะมีการกระโดดเป็นขั้นคู่ 3 อยู่บ้าง แต่เมื่อพิจารณาโดยรวมทั้งวลีแล้ว ก็ยังถือเป็นทำนองแบบตามขั้นอยู่ โดยปรากฏทำนองแบบตามขั้นนี้ในท้องที่ 1, 2 และ 3 ส่วนทำนองที่มีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นนั้น(Disjunct motion) ปรากฏในท้องที่ 4 และ 5 ซึ่งลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองในเพลงนี้ไม่ได้มีแบบใดที่โดดเด่น เนื่องจากเป็นเพียงวรรคเพลงสั้นๆ เท่านั้น

4. รูปแบบจังหวะ

4.1 รูปแบบจังหวะของทำนองของเพลงเป็นหนึ่งในนิจ มีทั้งสิ้น 2 รูปแบบ ดังนี้

| ลำดับ | จังหวะของทำนอง | รูปแบบ |
|-------|----------------|--------|
| 1 | | A |
| 2 | | B |

4.2 จังหวะของทำนองในเพลงเป็นหนึ่งในนิจนั้น จะเห็นได้ว่าการใช้รูปแบบจังหวะของทำนอง 2 รูปแบบในลักษณะของการถาม-ตอบ กล่าวคือประโยคถามจะใช้รูปแบบ A และจะตอบโดยใช้รูปแบบ B ดังในตัวอย่าง

เป็นหนึ่งในนิจ

ประภาส ชลศรานนท์



สรุปรูปแบบจังหวะ

ลักษณะรูปแบบจังหวะของท่านองในเพลงเป็นหนึ่งในนิจนี้เป็นลักษณะของการถาม -ตอบ กล่าวคือ ใช้รูปแบบจังหวะ A เป็นรูปแบบในการถาม แล้วตอบด้วย B โดยรูปแบบทั้ง 2 นี้ปรากฏรูปแบบละ 1 ครั้งในบทเพลง

5. ท่อนจบ

จากการวิเคราะห์พบว่า ในเพลงเป็นหนึ่งในนิจนี้มีจุดพักระหว่างเพลง (Cadence) เกิดขึ้น 1 จุด โดยเกิดขึ้นในตอนจบของบทเพลงคือห้องที่ 4-5



เมื่อพิจารณาท่อนจบของเพลงเป็นหนึ่งในนิจแล้ว พบว่า

- จุดที่ 1 เกิดขึ้นในห้องที่ 4-5 เป็นการดำเนินคอร์ด V : I คือคอร์ด G มายังคอร์ด C ลักษณะดังกล่าวนี้เป็นลักษณะของเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence) ซึ่งจะทำให้ความรู้สึกของการจบที่หนักแน่นสมบูรณ์

แนวทางในการแต่งเพลง

เพลงเป็นหนึ่งในนิจนี้ ประภาส ชลศรานนท์ประพันธ์ขึ้นมาเพื่อเป็นเพลงประกอบช่วงพิเศษสั้นๆ ช่วงหนึ่งในรายการคุณพระช่วย ออกอากาศประมาณสามถึงสี่เดือน ซึ่งเป็นเรื่องราวของคน หรือสิ่งของ หรือสถานที่ที่เป็นอันดับแรกของเมืองไทย ซึ่งเดิมนั้นมีชื่อช่วงว่า “ที่หนึ่งตลอดกาล” ด้วยความที่อยากให้มีลีลา ภาษาที่เป็นภาษาของคุณพระมากกว่าเดิม เขาจึงตั้งชื่อช่วงพิเศษนั้นให้ใหม่ว่า เป็นหนึ่งในนิจ ซึ่งมีความหมายเดียวกับคำว่า ที่หนึ่งตลอด

หากจะมีคำ ๆ ไตที่จะเป็นประโยคสั้นๆ แต่ความหมายของประโยคนั้นลึกซึ้ง สามารถนึกต่อ จินตนาการต่อไปไม่รู้จุดจบ คงคิดหาได้ยาก แต่เพลงเป็นหนึ่งในนิจนี้เป็นวรรคเพลงสั้นๆ ที่มีความหมายมากมายอยู่ในประโยคนั้น ด้วยความไพเราะของเสียงร้อง เนื้อร้องและดนตรีที่ลงตัว ทำให้ผู้ฟังหลายๆคน คงเปิดวนซ้ำฟังเพลงนี้กันไปหลายรอบ อีกทั้งยังเป็นเพลงที่มีการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีสากลทำให้เป็นเพลงที่เชิดชูวัฒนธรรมไทยอีกเพลงหนึ่งด้วย

จุดเด่นทำให้บทเพลงเป็นหนึ่งในนิจเป็นที่รู้จักโดยทั่วกัน มาจากการเอาใจใส่ในทุกกระบวนการของเพลง ความละเอียดในการผลิตผลงานเพลง ซึ่งสามารถวิเคราะห์เพิ่มเติมดังนี้

1. การเลือกนักร้อง

เพลงเป็นหนึ่งในนิจน์นี้เป็นเพียงวรรคเพลงสั้นๆ ขับร้องโดยเสียงของผู้หญิงที่มีนำเสียงที่ไพเราะ ฟังแล้วรู้สึกถึงความนุ่มนวล และความเย็นสบายที่สัมผัสได้ โดยนักร้องที่ขับร้องเพลงนี้คือ ธิดาพร เทพสุตร

2. การเลือกใช้เครื่องดนตรีในการบรรเลง

เป็นการผสมผสานระหว่างเครื่องดนตรีไทยและเครื่องดนตรีสากล โดยเครื่องดนตรีสากลมีหน้าที่ดำเนินคอร์ด ให้บทเพลงน่าฟังละใช้เครื่องดนตรีไทยคอยสอดประสานเข้ามาในช่วงที่เหมาะสม เครื่องดนตรีไทยที่นำมาบรรเลงในเพลงนี้ได้แก่ ระนาดเอก ฉิ่ง และฆ้อง

3. การเลือกวงดนตรี

เพลงเป็นหนึ่งในนิจน์นี้ ใช้ออร์เคสตรา เพื่อทำให้บทเพลงนี้ยิ่งใหญ่ และสอดแทรกดนตรีไทยเข้าไปเพื่อให้เข้าถึงวัฒนธรรมไทยได้ง่ายขึ้น โดยวงดนตรีที่บรรเลงเพลงนี้คือ วงคุณพระช่วยออร์เคสตรา ซึ่งเป็นวงดนตรีประจำรายการคุณพระช่วย

บทที่ 5

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของประภาส ชลศรานนท์ การศึกษาวิจัยครั้งนี้เป็นการศึกษาเชิงพรรณนาวิเคราะห์ โดยอาศัยข้อมูลทางวิชาการ เอกสาร สิ่งพิมพ์ หนังสือ บทความ เว็บไซต์ที่เกี่ยวข้อง แผ่นซีดี การสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลและผู้ที่เกี่ยวข้อง โดยศึกษาข้อมูลตามวิธีการทางหลักมานุษยวิทยาเชิงคุณภาพ ซึ่งดำเนินการมาเป็นลำดับ สามารถทำการสรุปผลการศึกษาได้ดังนี้

จุดมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของประภาส ชลศรานนท์
2. เพื่อวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของประภาส ชลศรานนท์

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้เป็นการศึกษาวิจัยเชิงพรรณนาวิเคราะห์ โดยเริ่มต้นจากผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารตำรางานวิชาการ เอกสารงานวิจัย เอกสารสิ่งพิมพ์ วีดิทัศน์ และผู้ที่มีประสบการณ์โดยตรง จากนั้นจึงนำข้อมูลที่ได้มาทั้งหมดมาเรียบเรียงข้อมูล ศึกษาและวิเคราะห์ในด้านต่างๆ ต่อไปนี้

1. ประวัติและผลงานของประภาส ชลศรานนท์

- 1.1 ประวัติส่วนตัว
- 1.2 ประวัติการศึกษา
- 1.3 ชีวิตครอบครัว
- 1.4 ประวัติการทำงาน
- 1.5 เกียรติยศและชื่อเสียง
- 1.6 หลักและแนวคิดในการประพันธ์เพลง
- 1.7 ผลงาน

2. วิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของประภาส ชลศรานนท์

- 2.1 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับบทเพลง
 - 2.1.1 ความเป็นมาของเพลง
 - 2.1.2 โครงสร้างของเพลง

- 2.1.3 คีตลักษณ์
- 2.2 วิเคราะห์เนื้อร้อง
 - 2.2.1 ลักษณะคำร้อง
 - 2.2.2 ความหมายของคำร้อง
- 2.3 วิเคราะห์ทำนอง
 - 2.3.1 ช่วงเสียง
 - 2.3.2 ประโยคเพลง
 - 2.3.3 การเคลื่อนที่ของทำนอง
 - 2.3.4 รูปแบบจังหวะ
 - 2.3.5 ท่อนจบ
- 2.4 แนวทางในการแต่งเพลง
 - 2.4.1 การเลือกนักร้อง
 - 2.4.2 การเลือกใช้เครื่องดนตรีในการบรรเลง
 - 2.4.3 การเลือกวงดนตรี

สรุปผลการศึกษาวิจัย

ผู้วิจัยได้สรุปผลการศึกษาวิจัยเป็น 2 ส่วนคือ

1. ชีวิตประวัติและผลงานของประภาส ชลศรานนท์

ประภาส ชลศรานนท์ มีชื่อเล่นที่ใครๆ เรียกกันอย่างคุ้นเคยว่า พี่จิก เกิดเมื่อวันที่ 18 พฤษภาคม พ.ศ. 2503 เป็นชาวจังหวัดชลบุรี ประภาส ชลศรานนท์เริ่มเข้าศึกษาในระดับชั้นอนุบาลที่โรงเรียนทิดหลง ในระดับชั้นประถมศึกษาที่โรงเรียนวัดกลางดอน จังหวัดชลบุรี ระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้นที่โรงเรียนแสนสุข และที่โรงเรียนแห่งนี้เอง เขาได้มีโอกาสเริ่มเขียนเพลงครั้งแรก เป็นเพลงเชียร์กีฬาสิ่ จากนั้นเขาก็ได้เขียนเพลงต่อมาเรื่อยๆ ซึ่งเพลงที่ได้รับการบันทึกเสียงในเวลาต่อมาเป็นเพลงที่เขาเขียนเล่นๆ กับเพื่อน เมื่อครั้งเรียนในระดับมัธยมศึกษาตอนปลายที่โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา จังหวัดกรุงเทพมหานคร และโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาแห่งนี้นั้น เขาก็ได้พบได้เห็นงานเขียนของหม่อมหลวงปิ่น มาลากุล ซึ่งเป็นผู้ก่อตั้งโรงเรียนเตรียมอุดมศึกษาอยู่ตลอด ทั้งคำขวัญ โคลงกลอนและกาพย์กลอน ต่อมาเมื่อเขาได้เข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษา ที่คณะสถาปัตยกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย บทเพลงต่าง ๆ ที่เขาแต่งขึ้นเมื่อสมัยที่เรียนในระดับชั้นมัธยม ก็ได้ติดตามเขาไปร้อง ไปเล่นกับเพื่อน ๆ นิสิตในคณะ จนเกิด

เป็นเทพคาสเซทชุด “ปรากฏการณ์ฝน” ถึงแม้จะไม่ได้ประสบความสำเร็จด้านยอดขายเท่าที่ควร แต่ชื่อของประภาส ชลศรานนท์และวงเฉลียง ก็เริ่มเป็นที่รู้จักขึ้นมาในเวลานั้น

เพลงของประภาส ชลศรานนท์ เกิดขึ้นครั้งแรกในยุคปลายของแผ่นเสียง ก้าวสู่ยุค รุ่งโรจน์ของคาสเซท ผ่านยุคซีดี เอ็มพี 3 เอ็มพี 4 จนถึงยุคของไอพอด เขาเริ่มเขียนเพลงอย่างจริงจัง เมื่อรับผิดชอบฝ่ายดูแลการผลิต ที่บริษัท คีตา แผ่นเสียง – เทป จำกัด สร้างเพลงยอดนิยม หลากหลายรุ่น หลายแนว ทั้งป๊อป แจ๊ซ สามช่า ร็อค เขียนเพลงแปลกๆ มากขึ้น เพื่อเป็นทางเลือก ให้แก่ผู้ฟัง เขียนเพลงนำรายการ เพลงประกอบละคร เพลงประกอบโฆษณา และเพลงคุณพระช่วย กว่า 200 เพลงที่ประภาส ชลศรานนท์ เขียนขึ้นและกว่าครึ่ง ครองความนิยมอย่างต่อเนื่องตลอด ระยะเวลาที่ผ่านมา

ประภาส ชลศรานนท์มีหลักและแนวคิดในการแต่งเพลงที่แตกต่างจากนักแต่ง เพลงคนอื่นๆ ทำให้เพลงของเขานั้นมีเอกลักษณ์เฉพาะตัว ทั้งในด้านภาษาที่เขาใช้เป็นภาษาที่ไทย ที่น่ารัก แฝงไปด้วยอารมณ์ขัน บางเพลงก็จะแฝงไปด้วยแง่คิดในเชิงปรัชญา มีชั้นเชิงในการเล่า เรื่อง และเป็นมุมมองที่แตกต่างอย่างที่เราพบได้ยากในเพลงของศิลปินอื่นๆ ทำให้ผู้ฟังสามารถต่อยอดจินตนาการไปตามเนื้อร้องและท่วงทำนองของเพลงได้อย่างมากมาย

หลักและวิธีคิดในการทำงานและการประพันธ์เพลงของประภาส ชลศรานนท์นั้น ประกอบไปด้วย 7 วิธี คือ

1) ทำลายกรอบลวงตา คือการมองออกไปนอกกรอบหรือการคิดแบบนอก กรอบ ซึ่งแท้จริงแล้วการตีกรอบของการทำงานนั้นทำให้คิดงานไม่ออก แต่เมื่อมองออกไปนอก กรอบก็จะได้ความคิดสร้างสรรค์เกิดขึ้น ซึ่งเป็นกรอบที่ใหญ่กว่ากรอบเดิมนั่นเอง

2) มองย้อนศร คือการคิดในมุมกลับ

3) หนามยอกเอาหนามบ่ง ซึ่งวิธีนี้จะทำให้เกิดความคิดสร้างสรรค์ขึ้นมา

4) เรื่องเล็กรอบตัว คือการพูดคุย การฟัง รอบๆตัวในแต่ละวัน สามารถนำมา สร้างเป็นผลงานได้

5) จับคู่ผสมพันธุ์ เช่นการนำไอศกรีมมาผสมกับมะม่วงน้ำปลาหวาน ซึ่งเป็น ความคิดสร้างสรรค์ที่น่าสนใจ

6) สมมุตินะสมมุติ เป็นวิธีการคิดที่เขานำมาใช้มากที่สุดเวลาเขียนหนังสือหรือ เขียนเพลง อาทิ เพลงที่มีเนื้อร้องว่า “ถ้าโลกนี้มีเราเพียงสองคน” การสมมุติอาจจะทำให้เราคิดถึง สิ่งที่เป็นไปไม่ได้ แล้วทำให้มันเป็นไปได้ เพียงแค่ลองทำดู

7) ซิดไปก่อน เขียนไปก่อน คือการคิดนั้นต้องเขียนไปก่อน แล้วค่อยพยายามแก้ไขจนกว่าจะได้สิ่งที่ดีที่สุดออกมา เหล่านี้ล้วนเป็นทางเลือกของวิธีคิด ที่พาเราออกจากกรอบของความเคยชินทั้งสิ้น

ปัจจุบันประภาส ชลศรานนท์ อาศัยอยู่ที่จังหวัดปทุมธานี ประกอบอาชีพเป็นทั้งนักคิด นักเขียน ผู้กำกับ ผู้อำนวยการผลิต บรรณาธิการและนักแต่งเพลง อีกทั้งยังเป็นผู้ร่วมก่อตั้งบริษัทเวิร์คพอยท์ เอ็นเตอร์เทนเมนท์ จำกัด (มหาชน) กับคุณปัญญา นิรันดร์กุล ปัจจุบัน ประภาส ชลศรานนท์ ดำรงตำแหน่งรองประธานกรรมการของบริษัทเวิร์คพอยท์ เอ็นเตอร์เทนเมนท์ จำกัด (มหาชน) เขาได้สร้างผลงานมากมายให้กับวงการเพลงของไทย จนได้รับรางวัลการ์ตูนตีความสามารถอย่างมากมาย รวมไปถึงรางวัลศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง ประเภทผู้สร้างสรรค์งานบันเทิงและดนตรีไทยสากล ประจำปี 2561 จากคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ถือเป็นศิลปินแห่งชาติที่อายุน้อยที่สุดในปี 2561

2. การวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของประภาส ชลศรานนท์

2.1 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับบทเพลง

จากการศึกษาวิเคราะห์บทเพลงของประภาส ชลศรานนท์ ซึ่งมีประเด็นในการวิเคราะห์คือ ความเป็นมาของเพลง โครงสร้างของเพลงและคีตลักษณ์ พบว่า

บทเพลงเพลงรักไทย เป็นแนวความคิดหลักของรายการคุณพระช่วย ที่จะทำนุบำรุงรักษาวัฒนธรรมของไทยให้มีรากที่มั่นคง โดยใช้เพลงและวิธีการนำเสนอแบบร่วมสมัยมาเป็นสื่อกลาง ซึ่งเป็นวิธีการที่จะช่วยให้ผู้ฟังในสมัยใหม่ได้สัมผัสกับรากวัฒนธรรมไทยได้ง่ายขึ้นแล้วจึงมีบทเพลงอื่นๆ ที่แต่งขึ้นเพื่อเชิดชูวัฒนธรรมไทยตามมา ในบางเพลงก็เป็นเพลงที่แต่งขึ้นมาในโอกาสสำคัญต่างๆ ที่แสดงถึงวิถีชีวิต อาชีพ ความเป็นอยู่ของชาวไทย ดังเช่นในเพลงครุฑูปยชาติ ที่แต่งขึ้นมาในโอกาสที่โรงเรียนเตรียมอุดมศึกษา จัดงานเตรียมอุดมร่วมใจเทิดไท้ทิวมาหาราชา ในด้านโครงสร้างและคีตลักษณ์ของเพลงนั้น ในแต่ละเพลงก็จะแตกต่างกันออกไปดังนี้ เพลงที่มีคีตลักษณ์ตอนเดียวคือ A ในเพลงเป็นหนึ่งในนิจ เพลงที่มีคีตลักษณ์อยู่ในรูปแบบ ไบนารี (Binary form) คือ AB ในเพลงรักไทยและเพลงแก้วกัลยา เพลงที่มีคีตลักษณ์อยู่ในรูปแบบ เทอร์นารี (Ternary form) คือ AABA ในเพลงควายไทย เพลงที่มีคีตลักษณ์อยู่ในรูปแบบรอนโด (Rondo form) ในเพลงข้าวเหนียว เพลงที่มีคีตลักษณ์แบบ ABCA ในเพลงครุฑูปยชาติ เพลงที่มีคีตลักษณ์แบบ ABABCBB ในเพลงนายแผ่นดิน โดยคีตลักษณ์ของบทเพลงทั้ง 7 เพลงมีรูปแบบ 7 รูปแบบได้แก่ AB, AABABA, ABABABCBA, ABABB, ABCA, ABABCBB และ A

2.2 วิเคราะห์เนื้อร้อง

จากการศึกษาวิเคราะห์เนื้อร้องของบทเพลงที่ประพันธ์โดยประภาส ชลศรานนท์ ซึ่งมีประเด็นการวิเคราะห์คือ ลักษณะของคำร้องและความหมายของคำร้อง พบว่า

ในด้านลักษณะคำร้องนั้น บทเพลงส่วนใหญ่ของประภาส ชลศรานนท์ มีลักษณะคำพยางค์เป็นส่วนใหญ่ 1 คำร้องต่อ 1 ตัวโน้ตเป็นส่วนใหญ่ และมีลักษณะคล้ายกลอนตลาด เนื่องจากไม่มีความตายตัวในเรื่อง จำนวนคำ จำนวนวรรค สัมผัสคำ ทั้งนี้ เกิดจากจำนวนของคำ จังหวะ ทำนอง และความหมายที่ต้องการสื่อออกมา

ในด้านความหมายของคำร้องนั้น พบว่า แต่ละท่อนเพลงจะมีการตีกรอบพล็อตเรื่องที่ต้องการเล่า เพื่อให้ไม่หลุดออกจากสิ่งที่ต้องการสื่อสาร แล้วจึงใส่คำร้องที่น่าสนใจ และมีสัมผัสคล้องจองกันลงไป เนื้อเพลงส่วนใหญ่เป็นการเปรียบเทียบ เปรียบเปรย ถึงวัฒนธรรม วิถีชีวิต ความเป็นอยู่ การดำเนินชีวิต อาหารการกิน แม้กระทั่ง คุณของสัตว์ที่อยู่คู่มากับชาวไทย ตั้งแต่โบราณ ส่วนหนึ่งนั้นมาจากประสบการณ์จริงที่ประภาส ชลศรานนท์ ได้เคยสัมผัสมา การศึกษาเพิ่มเติมถึงภาษาท้องถิ่นต่างๆ และจินตนาการความคิดสร้างสรรค์ของตนเองอีกด้วย

2.3 วิเคราะห์ทำนอง

จากการศึกษาวิเคราะห์ทำนองของบทเพลงที่ประพันธ์โดยประภาส ชลศรานนท์ ซึ่งมีประเด็นการวิเคราะห์คือ ช่วงเสียง ประโยคเพลง การเคลื่อนที่ของทำนอง รูปแบบจังหวะ คีต-ลักษณะและท่อนจบ พบว่า

1) ช่วงเสียง พบว่า บทเพลงส่วนใหญ่ไม่ว่าจะร้องด้วยผู้ชายหรือผู้หญิง จะอยู่ในช่วงเสียงเป็นขั้นคู่ 11 เพอร์เฟค (P11) ซึ่งเป็นช่วงเสียงที่ไม่ห่างกันมากจนเกินไป ทำให้ผู้ที่ขับร้องนั้นร้องออกมาได้โดยง่าย ผู้ที่ฟังก็สามารถร้องตามได้โดยง่าย ช่วงเสียงที่เป็นขั้นคู่ 11 เพอร์เฟค (P11) นี้ พบใน เพลงควายไทย เพลงข้าวเหนียว เพลงแก้วกัลป์ยาและเพลงครุรูปุชชาติ ส่วนใน เพลงรากไทยนั้นอยู่ในช่วงเสียงเป็นขั้นคู่ 13 ไมเนอร์ (m13) เพลงทนายแผ่นดินนั้นอยู่ในช่วงเสียงเป็นขั้นคู่ 9 ไมเนอร์ (m9) และเพลงเป็นหนึ่งในนิจอยู่ในช่วงเสียง 8 เพอร์เฟค (P8)

2) ประโยคเพลง พบว่าเพลงของประภาส ชลศรานนท์นั้น วรรคเพลงส่วนใหญ่เป็นลักษณะการถาม – ตอบ โดยวรรคที่ 1 จะทำหน้าที่ถาม (Antecedent) วรรคที่ 2 จะทำหน้าที่ตอบ (Consequence) โดยใช้วิธีการถามตอบแบบไม่เหมือนหรือคล้ายกันเลย (Non – Period form) ส่วนในด้านของวลีนั้น จะพบทั้งแบบเริ่มทำนองไม่ครบจังหวะห้องเพลง และเริ่มทำนองแบบครบจังหวะห้องเพลง โดยในวลีต่างๆ จะมีเทคนิคที่ใช้โดดเด่นในแต่ละเพลงต่างกัน แต่จะมีการใช้เทคนิคนั้นในเพลงซ้ำไปซ้ำมา เช่นในเพลงควายไทย วลีส่วนใหญ่จะใช้เทคนิคการ

พัฒนา(Variation) หรือ Near Repetition อยู่ในหลายจุดของเพลง และในเพลงครุรูปชาติจะมีการใช้เทคนิคซ้ำโดยการเปลี่ยนระดับเสียง (Sequence) อยู่หลายจุดในเพลง ทั้งนี้อาจจะมีการใช้เทคนิคอื่นปะปนอยู่บ้าง แต่จะมีเทคนิคที่โดดเด่น พบเจอซ้ำๆ ในเพลงอยู่เพียงหนึ่งเทคนิคเท่านั้น

3) การเคลื่อนที่ของทำนอง พบว่ามีการใช้การเคลื่อนที่แบบตามขั้น (Conjunct motion) การเคลื่อนที่แบบข้ามขั้น (Disjunct motion) และทำนองแบบการซ้ำ (Repetition) อยู่โดยทั่วๆ ไปของแต่ละบทเพลง แต่จะมีการใช้ลักษณะใดลักษณะหนึ่งเท่านั้น ที่โดดเด่นและจะพบบ่อยมากในเพลง

4) รูปแบบจังหวะ พบว่า ในแต่ละเพลงนั้นมีการใช้รูปแบบจังหวะมากน้อยแตกต่างกันออกไป โดยเพลงเป็นหนึ่งในใจใช้รูปแบบจังหวะน้อยที่สุดเพียง 2 แบบ เพลงทนายแผ่นดิน มีการใช้รูปแบบจังหวะ 4 แบบ เพลงรากไทย เพลงควายไทย เพลงแก้วกัลยา มีการใช้รูปแบบจังหวะ 5 แบบ เพลงข้าวเหนียวมีการใช้รูปแบบจังหวะ 6 แบบ และเพลงครุรูปชาติ มีการใช้รูปแบบจังหวะ 7 แบบ

5) ท่อนจบ พบว่ามีการใช้เคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence) เคเดนซ์เปิด (Half cadence) และเคเดนซ์ขัด (Deceptive cadence) เพลง โดยเคเดนซ์ที่นิยมในท่อนจบมากที่สุดคือเคเดนซ์แบบปิดสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence)

2.4 แนวทางในการแต่งเพลง

จากการศึกษาวิเคราะห์แนวทางในการแต่งเพลงของประภาส ชลศรานนท์ ซึ่งมีประเด็นการวิเคราะห์คือ การเลือกนักร้อง การเลือกใช้เครื่องดนตรีในการบรรเลงและการเลือกวงดนตรี พบว่า

การเลือกนักร้องนั้นจะเป็นนักร้องที่มีน้ำเสียงเข้ากับเนื้อหาของเพลงที่แต่งขึ้นมา เมื่อร้องแล้วผู้ฟังเชื่อในความเป็นตัวตน ในสิ่งที่นักร้องสื่อออกมาจริงๆ ส่วนในการเลือกใช้เครื่องดนตรีและวงดนตรีในการบรรเลงนั้น จะนิยมเลือกใช้เครื่องดนตรีไทยที่เหมาะสมกับบทเพลงนั้นๆ มาเล่นร่วมกับวงเครื่องสายสากล วงออร์เคสตรา เพื่อให้บทเพลงดูคลาสสิก และเพื่อเชิดชูความงามของศิลปวัฒนธรรมไทย

อภิปรายผลการวิจัย

จากการศึกษาวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของประภาส ชลศรานนท์ โดยมีวัตถุประสงค์ในการศึกษาชีวประวัติและวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของประภาส ชลศรานนท์ นักแต่งเพลงที่มีชื่อเสียง และมีเอกลักษณ์ที่โดดเด่นในการแต่งเพลงนั้น ผู้วิจัยจะขออภิปรายดังนี้

ประภาส ชลศรานนท์ เป็นบุคคลที่ชื่นชอบการแต่งเพลงมาตั้งแต่ช่วงที่ศึกษาอยู่ในระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนต้น ด้วยความเป็นนักคิด นักเขียน ทำให้เขานำเนื้อร้องมารวมเข้ากับทำนองเป็นบทเพลงที่ไพเราะได้ และด้วยวิถีคิด วิถีเขียนที่แตกต่างจากผู้อื่น ทำให้บทเพลงของเขามีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่แตกต่างจากบทเพลงอื่นๆ ทั้งนี้มาจากวิธีการคิดที่นำมาซึ่งจุดกำเนิดของความคิดสร้างสรรค์และการมองออกไปนอกกรอบ ซึ่งคำว่านอกกรอบของประภาส ชลศรานนท์นี้ มิได้นอกกรอบไปจนเกินเลย แต่เป็นกรอบที่ใหญ่กว่ากรอบเดิมที่คนส่วนใหญ่ตั้งเอาไว้ ทำให้บทประพันธ์ที่เกิดขึ้นเป็นภาษาที่สวยงามและมีความแปลกใหม่ เนื้อร้องที่เขียนก็มาจากประสบการณ์ส่วนตัว ประสบการณ์ที่มาจากคนรอบข้าง และจินตนาการที่เกิดขึ้น โดยในบทเพลงส่วนใหญ่จะแฝงไปด้วยแง่คิดในเชิงปรัชญาให้ผู้ฟังได้จินตนาการไปกับเนื้อเพลงเมื่อได้รับฟัง ในด้านของทำนองนั้นก็จะเป็นลักษณะของทำนองแบบไทยๆ ที่ได้ยีนติดหามาตั้งแต่วัยเด็ก และเมื่อถูกเรียบเรียงดนตรีในแบบร่วมสมัยทำให้ผลงานของประภาส ชลศรานนท์นั้นเป็นบทเพลงที่ทรงคุณค่าที่เชิดชูวัฒนธรรมของไทยได้อย่างดี

ผลการศึกษาวิจัยเรื่องการวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของประภาส ชลศรานนท์นี้ สอดคล้องกับผลการวิจัยของ นิธิพันธุ์ สุวรรณรงค์ (2549: 262) ที่ได้ศึกษาวิเคราะห์ผลงานเพลงไทยลูกทุ่งประพันธ์โดยสลา คุณวุฒิ พบว่า ลักษณะของทำนองเพลงในแต่ละท่อนสามารถแบ่งส่วนย่อยได้ตั้งแต่ 2 – 4 วลี ทำนองในวลีส่วนต้นมักจะถูกนำมาใช้อีกในรูปแบบเดิม หรืออาจมีการปรับปรุงแล้วนำมาใช้ ด้านคำร้องพบว่าลักษณะคำร้องเป็นวรรณกรรมประเภทกลอนตลาด ซึ่งคล้ายกลอนสุภาพ มีคำไม่แน่นอนผันแปรไปตามความเหมาะสมของทำนองเพลง สุทธิศักดิ์ ภัคดี-เทวา (2542: 179) ที่ได้วิเคราะห์เพลงในละครเพลงของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ ผลการศึกษาพบว่า บทเพลงเหล่านี้เป็นเพลงไทยที่นำวิถีคิด วิถีประพันธ์แบบตะวันตกมาปรับใช้ในระดับต่างๆกัน โครงสร้างใช้รูปแบบของเพลงตะวันตก แนวทำนองใช้โน้ตกลุ่มเพนทาโทนิคแบบไทยเป็นหลัก ทำนองส่วนใหญ่จะเน้นคำร้องมีการใช้ทำนองแบบไทยที่เรียบง่าย

ข้อเสนอแนะเพื่อทำการวิจัยต่อไป

จากการวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของประภาส ชลศรานนท์ นั้น ผู้วิจัยเห็นว่า มีแนวทางที่จะศึกษาในด้านอื่นอีกดังนี้

1. ศึกษาบทเพลงอื่น ๆ ของประภาส ชลศรานนท์ที่ ยังไม่ได้ทำในการวิจัยครั้งนี้
2. ศึกษาเปรียบเทียบระหว่างบทเพลงที่ประพันธ์โดยประภาส ชลศรานนท์ กับนักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงท่านอื่น



บรรณานุกรม

- ขจรพรรณน แก้วสุวรรณ. (2546). *การศึกษาวិเคราะห์ที่ชีวประวัติและเทคนิคการประพันธ์เพลงไทยสากลของ สุรพล โทณะวณิก*. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.
- จินตนา ดำรงเลิศ. (2533). ขนบธรรมเนียมประเพณี ค่านิยมและการดำเนินชีวิตของชาวชนบทไทยที่ปรากฏในเพลงลูกทุ่ง. In *วรรณกรรมเพลงลูกทุ่ง* (p. 37). กรุงเทพฯ: สถาบันไทยคดีศึกษา มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.
- จิรศักดิ์ จิตตบุตร. (2542). *วิเคราะห์เพลงประพันธ์โดย พยงค์ มุกดา*. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.
- ญาณเทพ อารมณฺ์อุ้น. (2554). *วิเคราะห์บทเพลง จรัล มโนเพ็ชร*. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.
- ณรงฤทธิ์ ธรรมบุตร. (2552). *การประพันธ์เพลงร่วมสมัย*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณรุทธ์ สุทนต์จิตต์. (2548). *สังคีตนิยาม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัชชา ไสคติยานุรักษ์. (2544). *สังคีตลักษณะและการวิเคราะห์*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ดิเรก ทศมาลัย. (2545). *การวิเคราะห์การประพันธ์เพลงของ พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์*. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.
- ถนอม งามทรัพย์. (2542). *แนวการฝึกหัดแต่งเพลง” บันทึกเกียรติยศเพลงลูกทุ่งดีเด่นไทย*. กรุงเทพฯ: สำนักคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ.
- ถาวร วัฒนบุญญา. (2552). *วิเคราะห์เพลงพูดของเพลิน พรหมแดน*. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- นิธิพันธุ์ สุวรรณรงค์. (2549). *วิเคราะห์ผลงานเพลงไทยลูกทุ่งประพันธ์โดยสลา คุณวุฒิ*. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.
- เบญจรงค์ กุลสุ. (2535). *ทฤษฎีดนตรีสากล 1*. ปทุมธานี: ฝ่ายเอกสารตำราวิทยาลัยครูเพชรบุรี วิทยาลัยการณในพระบรมราชูปถัมภ์.
- ประยูร ลิ้มสุข. (2542). *การวิเคราะห์เพลงเพื่อชีวิตวงคาราวาน*. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ,

กรุงเทพฯ.

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

ปิยพันธ์ แสนทวีสุข. (2551). *การประพันธ์เพลง = Composition*. มหาสารคาม: ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยมหาสารคาม.

พงศธร รุจิวิวัฒน์กุล. (2549). *วิเคราะห์เพลงวงบอยไทย*. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.

ไพรัช มากกาญจนกุล. (2535). *หลักการแต่งเพลง*. กรุงเทพฯ: เจริญดี.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2552). *องค์ความรู้ศิลป์แห่งชาติ นายจรัส อาจนรงค์*. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงวัฒนธรรม.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2556). *ทฤษฎีการวิเคราะห์เพลงไทย*. กรุงเทพฯ: สันติสิริการพิมพ์.

รัฐภูมิ ช่างเจรจา. (2546). *วิเคราะห์เพลงของ ไพฑูลย์ บุตรขัน*. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.

ลัญฉะวัต นิมมานรตนกุล. (2551). *หลักการประพันธ์เพลง = Principles of music composition*. กรุงเทพฯ: นิมมานรตนกุล.

วัลลภา เทพหัสติน ณ อยุธยา. (2527). *รูปแบบการประพันธ์เพลงไทยสากล. In ภาษาไทย 2 – การประพันธ์ไทย*. นนทบุรี: มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

วีรชาติ เปรมานนท์. (2537). *ปรัชญาและเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัยไทย*. กรุงเทพฯ: คณะศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศรัณย์ นักรบ. (2557). *ดนตรีชาติพันธุ์วิทยา*. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์.

สธน โรจนตระกูล. (2540). *คีตลักษณ์ = Musical Forms*. พิษณุโลก: คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ สถาบันราชภัฏพิบูลสงคราม.

สมชัย พหลกุลบุตร. (2551). *ประภาส ชลศรานนท์ เพลงเขียนคน ดนตรีเขียนโลก*. กรุงเทพฯ: เวิร์คพอยท์.

สมชาย อมระรักษ์. (2529). *ลองมาแต่งเพลงกันดีใหม่" ถนนวนดนตรี*. 1(1).

สำเร็จ คำโฆง. (2552). *รู้รอบครอบจักรวาลดนตรี = All about music*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

สุกรี เจริญสุข. (2538). *ดนตรีวิจารณ์. นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล*.

สุธีศักดิ์ ภัคดีเทวา. (2542). *วิเคราะห์เพลงในละครเพลงของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ*. มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ, กรุงเทพฯ.

สุวัฒน์ ทรงเกียรติ. (2542). *องค์ประกอบดนตรีสากล = Elements of music*. ภูเก็ต: ภาควิชาดนตรี สถาบันราชภัฏภูเก็ต.

อนรรฆ จรรย์ยานนท์. (2537). *เคาเตอร์พอยท์*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.





ภาคผนวก



กวิน โทหนึ่ง



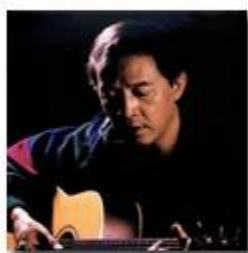
เกียง เกียรติศักดิ์ เวทีวฒาจารย์



ดาราบาว



โคโคแจ๊ส



จรัล มโนเพ็ชร



จริยา ปรีดาภล (ขัย ญาติเยอะ)



จักรพัฒน์ เขียมหนน



จิโรจ วราภลนเคราะห์



จัย ศ บญเลียง



เจนนิเฟอร์ คิม



เจษฎา จิระภินันท์ (แก๊ป ทีโบน)



เจียบ วรรรณา วิรยวรรรณ

ภาพประกอบที่ 4 ศิลปินที่ประกาศ ชลศรานนท์แต่งเพลงให้
ที่มา : www.prapas.com สืบค้นเมื่อวันที่ 18 มิ.ย. 2559



เจียบ วัชร ปานเอี่ยม



เจติยง



เชษฐา ยารสเอก



ชัยโน



เจอ



ญาติ ตราไมท



จิติมา สดสเนทร



ณัฐวดี เนตรเจริญ



ติเจบ็อบบ็ นิมิตร ลักษมิพงษ์



ดูบาด



ตอล วันธงชัย อินทรวัตร



ตี-วิวิธน์ บารกิตติขจร

ภาพประกอบที่ 5 ศิลปินที่ประกาศ ชลศรานนท์แต่งเพลงให้
ที่มา : www.prapas.com สืบค้นเมื่อวันที่ 18 มิ.ย. 2559



ธงชัย ประสงค์สันติ



รณินทร์ เทนโพธิ์



วิศพร เทพสตรี



นก ฉัตรชัย ดุริยประณีต



นก พรชานี



นลิน วุฒิพงษ์



นัท นัธ ตักดาทร



ไน้ส อคม แต่พานิช



บอย ตรี ภูมิรัตน์



บอย พิษณุ นิมสกถ

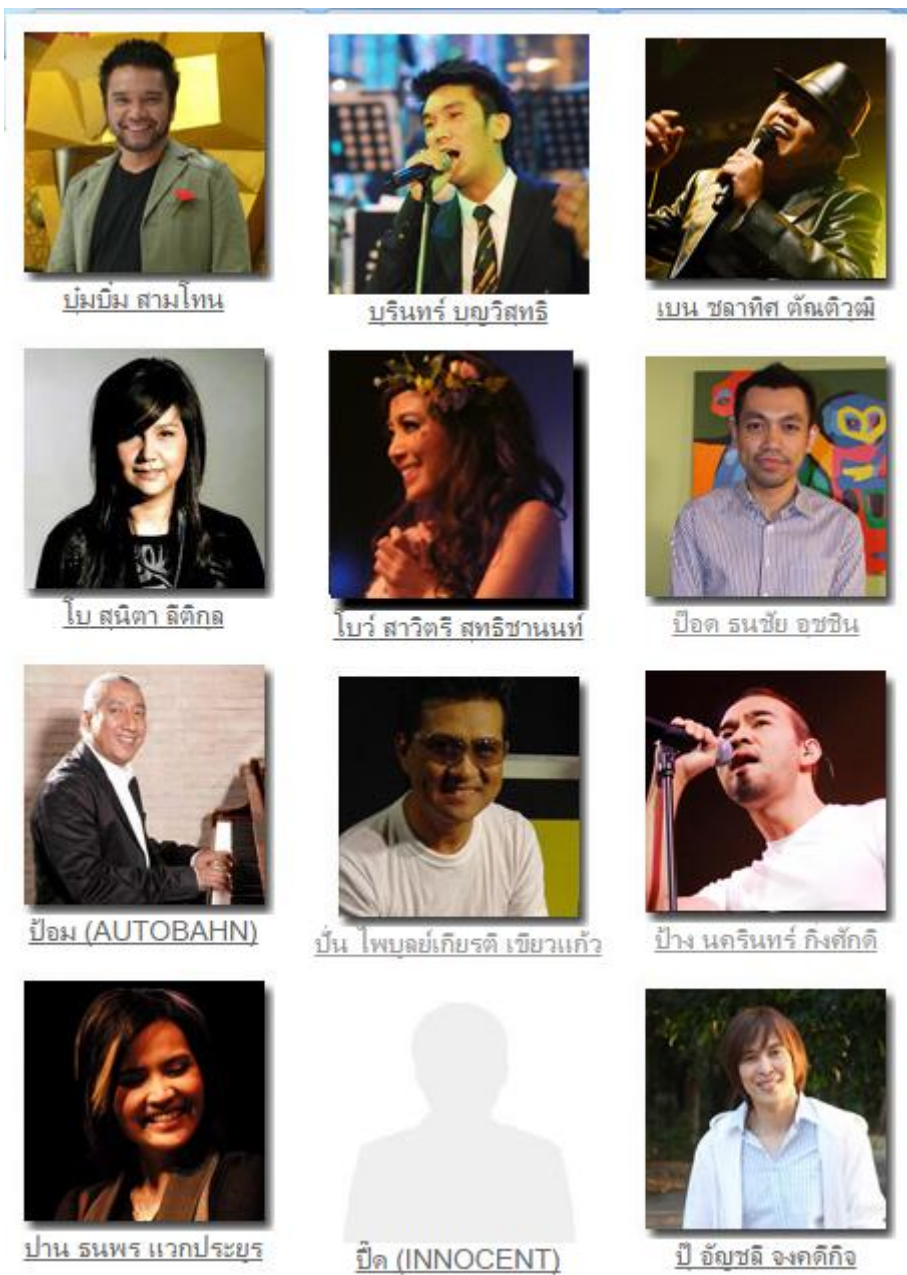


บอย-สิทธิชัย ผาบชมภู



บี พิระพัฒน์ เกรว่อง

ภาพประกอบที่ 6 ศิลปินที่ประกาศ ชลศรานนท์แต่งเพลงให้
ที่มา : www.prapas.com สืบค้นเมื่อวันที่ 18 มิ.ย. 2559



ภาพประกอบที่ 7 ศิลปินที่ประกาศ ชลศรานนท์แต่งเพลงให้
ที่มา : www.prapas.com สืบค้นเมื่อวันที่ 18 มิ.ย. 2559



ศสชา ไททชะวณิก



พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง



พลอย ณัธธา สวัสดิ์รักเกียรติ



เพ็ญิน พรหมแดน



ภัศรา บomyเกียรติ



มะลิลาปราชิดเลี่ยน



มิน-มิตจิตา วัฒนกุล



เมทธิ บरणเทรี



โมเตร์นด็อก



ยีนยง โอภาด (แอ็ด ตาราบาว)

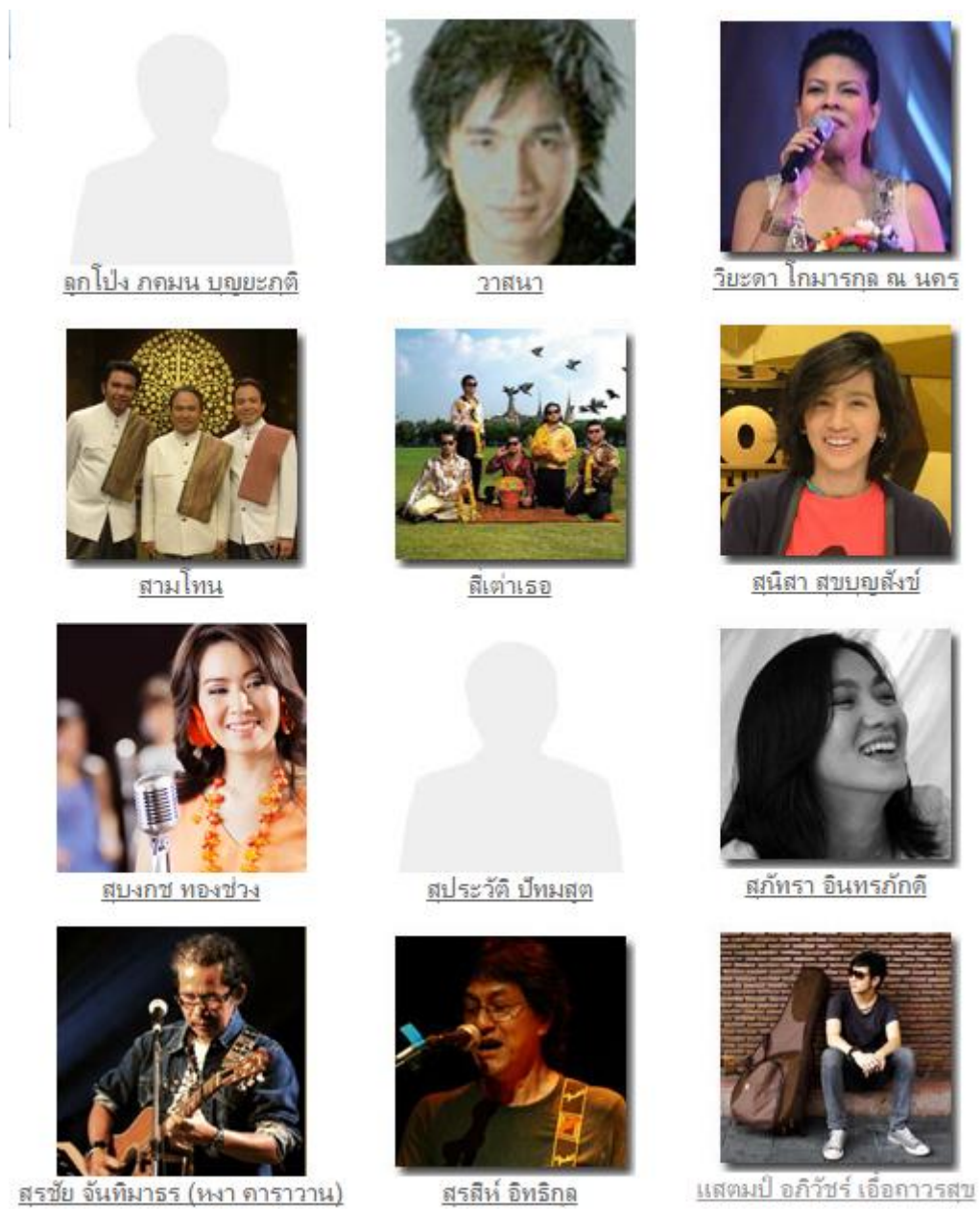


รวิวรรณ จินดา



ละอองพอง

ภาพประกอบที่ 8 ศิลปินที่ประกาศ ขลศรานนท์แต่งเพลงให้
ที่มา : www.prapas.com สืบค้นเมื่อวันที่ 18 มิ.ย. 2559



ภาพประกอบที่ 9 ศิลปินที่ประกาศ ชลศรानนท์แต่งเพลงให้
ที่มา : www.prapas.com สืบค้นเมื่อวันที่ 18 มิ.ย. 2559



หนุ่มเสก



เหมียว ปวีร์รัตน์ นาคสริยะ



อริสรี สงเคราะห์



อนช เตมีย์



อรธนา พงษ์ประสิทธิ์



อักษรา



อังศณา ช้างเสวต



อาร์ม ธาตรี จิตรพลี



แอนนา ไรจเร้งฤกษ์



A Boy with No Name



A Girl with No Name



A Group with No Name

ภาพประกอบที่ 10 ศิลปินที่ประกาศ ชดศรานนท์แต่งเพลงให้

ที่มา : www.prapas.com สืบค้นเมื่อวันที่ 18 มิ.ย. 2559



BOX เซอร์



Kidnappers



Mama Blues



Non Toxic



Nursery Sound



Salad

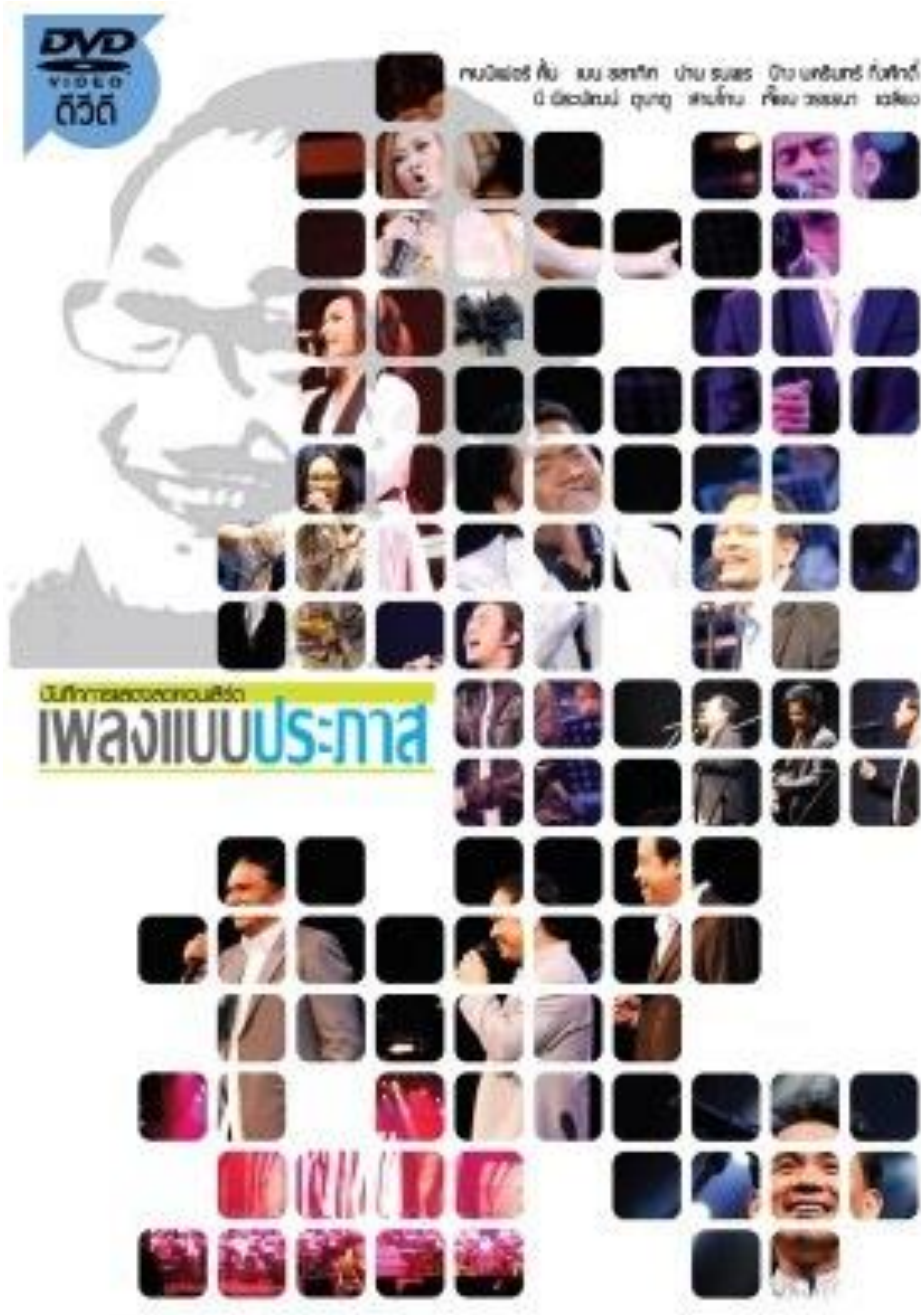


Silhouette



T-Bone

ภาพประกอบที่ 11 ศิลปินที่ประกาศ ชลศรานนท์แต่งเพลงให้
ที่มา : www.prapas.com สืบค้นเมื่อวันที่ 18 มิ.ย. 2559



ภาพประกอบที่ 12 ปก DVD คอนเสิร์ตเพลงแบบประมาท 1
ที่มา : <http://www.here.co.th/2010/store/detail/1051> สืบค้นเมื่อวันที่ 6 มี.ค. 2561



ภาพประกอบที่ 13 ปก DVD คอนเสิร์ตเพลงแบบประกาศ 2

ที่มา : <http://www.11street.co.th/productdetail/dvd> สืบค้นเมื่อวันที่ 6 มี.ค. 2561

ประวัติผู้เขียน

| | |
|-------------------|--|
| ชื่อ-สกุล | ศุภเมธ เพชรอุดม |
| วัน เดือน ปี เกิด | 9 กุมภาพันธ์ 2533 |
| สถานที่เกิด | อำเภอเมือง จังหวัดสิงห์บุรี |
| วุฒิการศึกษา | พ.ศ. 2548 ระดับมัธยมศึกษาตอนต้น จาก โรงเรียนชัยบาดาลวิทยา จังหวัดลพบุรี พ.ศ. 2551 ระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย จาก โรงเรียนชัยบาดาลวิทยา จังหวัดลพบุรี พ.ศ. 2554 ศิลปศาสตรบัณฑิต สาขาดุริยางคศาสตร์สากล จาก มหาวิทยาลัยนเรศวร จังหวัดพิษณุโลก พ.ศ. 2562 ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยดุริยางควิทยา จาก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ |
| ที่อยู่ปัจจุบัน | บ้านเลขที่ 82 หมู่ 3 ตำบลศรีเทพ อำเภอศรีเทพ จังหวัดเพชรบูรณ์ รหัสไปรษณีย์ 67170 |