วิเคราะห์บทเพลง จรัล มโนเพ็ชร

ปริญญานิพนธ์

ของ

ญาณเทพ อารมย์อุ่น

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

พฤษภาคม 2554

วิเคราะห์บทเพลง จรัล มโนเพ็ชร

ปริญญานิพนธ์

ของ

ญาณเทพ อารมย์อุ่น

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

พฤษภาคม 2554

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

วิเคราะห์บทเพลง จรัล มโนเพ็ชร

บทคัดย่อ

ของ

ญาณเทพ อารมย์อุ่น

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
พฤษภาคม 2554

ญาณเทพ อารมย์อุ่น. (2554). *วิเคราะห์บทเพลง จรัล มโนเพ็ชร*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์.

การวิเคราะห์บทเพลงจรัล มโนเพ็ชร ในครั้งนี้ เป็นการวิจัยโดยใช้หลักวิชามานุษยดุริยางควิทยาในการศึกษาโดยมีจุดมุ่งหมายดังนี้ 1) เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของจรัล มโนเพ็ชร 2) เพื่อศึกษาวิเคราะห์บ ทเพลงของ จรัล มโนเพ็ชร ในด้านรูปแบบของบทเพลง ทำนองเพลง และการเรียบเรียงเสียงประสาน

ผลการศึกษาประวัติและผลงานของจรัล มโนเพ็ชร พบว่า จรัล มโนเพ็ชเกิดเมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2494 ที่จังหวัดเชียงใหม่ ในย่านที่เรียกว่าประตูเชียงใหม่ มีพี่น้องทั้งหมด 7 คน ครอบครัวเป็นชนชั้นกลาง จรัล เรียนจบชั้นประถมปีที่ 4 จากโรงเรียนพุทธิโสภณ และจบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 จากโรงเรียนเมตตาศึกษา จังหวัดเชียงใหม่ สำเร็จประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง สาขาบัญชีเมื่อ พ.ศ. 2516 ที่วิทยาลัยเทคนิคพายัพ จังหวัดเชียงใหม่ และช่วงนี้เองช่วงที่จรัลสนใจดนตรีลูกทุ่งตะวันตก(คันทรี) พอเรียนชั้นปีที่ 3 เริ่มร้องเพลงและได้ค่าจ้างจากการไปเล่นดนตรีตามงาน หลังจากเรียนจบ จรัลได้สอบบรร จุได้เป็นข้าราชการของแขวงการทาง ที่อำเภอพะเยา เขาทำงานและร้องเพลงไปด้วย แต่ก็ต้องลาออกจากงานเพราะทนการคอรัปชั่นไม่ได้ จากนั้นก็ได้พบกับคุณมานิด อัชวงศ์ ผู้ที่ชักชวนจรัลเข้าสู่วงการเพลง งานชุดแรกใช้ ชื่อว่า "โฟล์คซองคำเมือง อมตะ" จากนั้นมาจรัลก็มีชื่อเสียงไปทั่วประเทศ จรัลได้สร้างสรรค์ผลงานเพลงที่มีคุณมากมายกว่า 300 เพลง การันตีด้วยรางวัลมากมาย ทั้งในสาขานักร้อง นักดนตรี นักแสดง และนักอนุรักษ์ศิลปวัฒธรรม จรัลได้เสียชีวิตลงเมื่อวันที่ 3 กันยายน พ.ศ.2544 ราวตีสาม จรัล มโนเพ็ชร ได้เสียชีวิตลงด้วยอาการของคนหลับสนิท ที่บ้านดวงดอกไม้ จังหวัดลำพูน

จากการศึกษาวิเคราะห์เพลงจรัล มโนเพ็ชร จำนวน 16 เพลงพบว่า รูปแบบการประพันธ์ส่วนใหญ่ได้รับอิทธิพลมาจากเพลงพื้นบ้านล้านนา(เพลงซอ)ผสมผสานดนตรีลูกทุ่งตะวันตก (คันทรี) ได้อย่างลงตัว ด้วยความสามารถในด้านประพันธ์บทกลอน เทคนิคการเขียนเล่าเรื่องและการเสนอแนวคิดต่างๆ ลงในบทเพลงบวกกับความสามารถทางด้านดนตรีพื้นเมืองและดนตรีสากล จนกลายเป็นรูปแบบดนตรีเฉพาะตัว “โฟล์คซองคำเมือง” ด้วยการใช้ภาษาคำเมืองในการประพันธ์เนื้อร้อง เนื้อหาส่วนใหญ่เป็นเรื่องราวที่จรัลได้สัมผัสมาจากประสบการ์ณจริง เรื่องเล่าขาน จินตนาการที่สร้างขึ้นตลอดจนทัศนคติต่อเรื่องราวนั้นๆ เป็นส่วนผสมที่ลงตัวกับดนตรีที่ถูกสร้างขึ้นมาจากรสนิยมทางดนตรีของจรัลที่สั่งสมประสบการณ์มาทั้งชีวิต ตลอดจนแนวคิดในการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมที่ถ่ายทอดลงในบทเพลง ด้วยการนำทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนาและเครื่องดนตรีพื้นเมือง มาสร้างอัตลักษณ์ให้กับดนตรีของเขาได้อย่างลงตัว

THE ANALYSIS OF JARAN MANOPHECT

AN ABSTRACT

BY

YANATHEP AROMOON

Presented in Partial Fulfillment of the Requirements for the

Master of Arts Degree In Ethnomusicology

at Srinakharinwirot University

May 2011

Yanathep Aromoon. (2011). *The Analysis of Jaran Manophect.* Master thesis. M.F.A. (Ethnomusicology). Bangkok: Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Assoc. Prof. Chalermpol Ngamsutti,Assist. Prof. Prateep Lountratanaari.

An analysis of Jalan Manopetch's songs was a study based on ethnomusicology undertaken with the purposes to: 1) study the biography and the works of Jalan Manopetch; 2) analyze Jalan Manopetch's songs in the aspects of types of song, melody, and composing, respectively.

The results of the study of Jalan Manopetch's biography were Jalan Manopetch was born on January 1st 1951 in the area called Chiangmai Gate in Chiangmai Province. Jalan Manopetch had six siblings and his family was a middle class. He finished Pratomsuksa 4 from Buddhisopon School and Mattayomsuksa 3 from Mettasuksa School in Chiangmai Province. He graduated High Vocational Certificate in accountancy from Payap Technical College in Chaingmai Province. At that time, Jala Manopetch was interested in western country music and while studying in the third year he began singing and earned the wages by playing music in any festivals. After graduating, Jalan Manopetch became an official working in the Highway District Office in Payao District and then he worked and sang a song at the same time. However, he resigned as an official in the Highway District Office because he could not tolerate work corrupting any longer. Then Jalan Manopetch met Manit Atchawong who persuaded him to join a singing area. Jalan Manopetch's first album was named " The Immortal Kham Muang Folk Song", which made him famous throughout the country. Jalan Manopetch created the works of songs for more over 300 and all these songs were guaranteed by many rewards in the fields of singer, musician, actor, and the culture conserver. Jalan Manopetch died of the deep sleep on September 3rd in 2001 at 3.00 a.m. at Duang Dokmai Home in Lampoon Province.

According to an analysis of Jalan Manopetch's 16 songs, it was found that the ways of composing were mainly influenced by Lanna folk songs (So Songs) with the harmonious mixture of the western country music. With his poetic talent, writing talent, recount, and conception, his music became typical and was known as "Kham Muang Folk Song". Because the contents of the songs were Kham Muang language, almost the songs' contents were about his true experiences, stories, imagination as well as attitudes towards such matters. It was a harmonious mixture with the music created based on Jalan's music derived from his experiences for the whole of his life. The conception to conserve traditional culture was relayed into the contents of the songs with the Lanna folk song melody together with the folk musical instruments to create the identity of his harmonious music.

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยดีเนื่องจากบุคคลสำคัญที่ให้การช่วยเหลือและให้ความร่วมมือในงานที่เกี่ยวข้องกับปริญญานิพนธ์จากหลายๆ ฝ่าย

ขอขอบพระคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร .เฉลิมพล งามสุทธิ ประธานควบคุมปริญญานิพนธ์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ประทีป เล้ารัตนอารีย์ กรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์ ที่ให้คำปรึกษาในการนำเสนองานวิจัย และการวิเคราะห์ข้อมูลรวมทั้งการเรียบเรียงงานวิจัยของปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ขอขอบพระคุณรองศาสตราจารย์กาญจนา อินทรสุนานนท์ อาจารย์สุรศักดิ์ จำนงค์สาร และอาจา รย์ประจำสาขาวิชาดุริยางคศาสตร์ศึกษา คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่ให้คำปรึกษาและเสนอแนะแนวทางในการเขียนงานวิจัยให้เป็นไปตามรูปแบบของการนำเสนองานปริญญานิพนธ์ นอกจากนี้ขอขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ .นายแพทย์ วิสุทธิแพทย์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.ศรันย์ นักรบ ได้กรุณาเป็นคณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์ในครั้งนี้

ขอขอบคุณ ผศ.ศิริพงษ์ แก้วพลอย ครูผู้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ ให้คำปรึกษา คำแนะนำต่างๆมาโดยตลอด และให้การสนับสนุนทุนทรัพย์ในการศึกษาและคอยให้คำปรึกษาในการทำปริญญานิพนธ์จนสำเร็จลุล่วงด้วยดี

ขอบขอบคุณผู้ช่วยศาสตราจารย์ทัศนีย์ กระต่ายอินทร์และผู้ช่วยศาสตรจารย์มานิตา ศรีสาคร ที่คอยให้คำแนะนำในการทำวิจัยในครั้งนี้จนสำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี

ขอขอบพระคุณ มานิด อัชวงศ์ ผู้จัดการส่วนตัวจรัล มโนเพ็ชร และคุณเนตร หยดย้อย โปรดิวเซอร์ ที่เอื้อเฟื้อข้อมูลและให้คำแนะนำในการวิจัยในครั้งนี้

ขอบขอบคุณอาจารย์ประจำสาขาวิชาดนตรีและดนตรีศึกษาที่คอยให้คำแนะนำและช่วยเหลือในการในการทำวิจัยในครั้งนี้จนสำเร็จลุล่วงได้ด้วยดี

ขอขอบคุณบุคคลอันเป็นที่รัก ที่ให้คำแนะนำ กำลังใจ และกำลังทรัพย์ มาโดยตลอด

บุญกุศลที่เกิดจากการทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ ขอมอบแด่ท่านผู้มีส่วนรวมในงานวิจัยครั้งนี้ ให้สุขภาพแข็งแรง ปราศจากโรคภัยไข้เจ็บ ประสบแต่ความเจริญยิ่งๆขึ้นไป

ญาณเทพ อารมย์อุ่น

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	**บทนำ**	1
	ภูมิหลัง	1
	จุดมุ่งหมายในการศึกษาค้นคว้า	4
	ความสำคัญในการศึกษาค้นคว้า	4
	ขอบเขตของงานวิจัย	4
	ข้อตกลงเบื้องต้น	5
	นิยามศัพท์เฉพาะ	5
	กรอบแนวความคิด	7
2	**เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง**	8
	แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง	8
	แนวคิดทางดนตรีวิทยาและมานุษยดนตรีวิทยา	8
	ความรู้เกี่ยวกับภาษาคำเมืองและเพลงคำเมือง	10
	ทฤษฎีการศึกษาประวัติชีวิต	39
	ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี	40
	ทฤษฎีในการประพันธ์เพลง	46
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	54
3	**วิธีดำเนินการวิจัย**	57
	การศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล	57
	ขั้นศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล	58
	ขั้นสรุป	58
4	**การศึกษาวิเคราะห์**	59
	ศึกษาชีวประวัติ เกียรติยศและผลงาน	60
	วิเคราะห์เพลงอุ๊ยคำ	71
	วิเคราะห์เพลงสาวมอเตอร์ไซต์	83
	วิเคราะห์เพลงสาวเชียงใหม่	93
	วิเคราะห์เพลงมะเมี๊ยะ	102
	วิเคราะห์เพลงลูกข้าวนึ่ง	115

สารบัญ (ต่อ)

บทที่ **หน้า**

4 (ต่อ)

วิเคราะห์เพลงบ้านบนดอย 125
วิเคราะห์เพลงของกิ่นคนเมือง 137
วิเคราะห์เพลงผักกาดจอ 149
วิเคราะห์เพลงคนสิ้งตึง 161
วิเคราะห์เพลงพี่สาวครับ 170
วิเคราะห์เพลงม่วนขนาด 179
วิเคราะห์เพลงลืมอ้ายแล้วกา 192
วิเคราะห์เพลงเสเลมา 203
วิเคราะห์เพลงล่องแม่ปิง 216
วิเคราะห์เพลงฮานี้บ่าเฮ้ย 225
วิเคราะห์เพลงน้อยใจยา 235

5 สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ 262
วัตถุประสงค์ของการวิจัย 262
วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า 262
สรุปผลการวิจัย 263
อภิปรายผล 267
ข้อเสนอแนะ 264

บรรณานุกรม 270

ภาคผนวก 273
ภาคผนวก ก 274
ภาคผนวก ข 281
ภาคผนวก ค 289
ภาคผนวก ง 292

ประวัติย่อผู้วิจัย 321

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

ดนตรี คือ ภาษาสากล ไม่ว่าจะ แตกต่างในเรื่องของ ชนชาติ ภาษา ขนบธรรมเนียม ประเพณี วัฒนธรรม ความรู้สึกนึกคิด ฯ ก็สามารถสื่อสารกันได้ ถึงแม้ว่าจะแตกต่างกันเพียงใด อีกทั้งดนตรียังเป็นสิ่งที่บ่งบอกความเป็นเอกลักษณ์ของชนกลุ่มนั้นจากบทเพลงที่บ รรเลง จากเครื่องดนตรีที่เล่นสอดประสาน จากเสียงร้องที่ขับขานบอกเล่าเรื่องราวความเป็นมา ความเป็นอยู่ ความเชื่อ คำสอน ฯลฯ สืบทอดต่อกันมาจากอดีตถึงปัจจุบัน

ดนตรีจึงเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของมนุษย์ที่สร้างขึ้นเองแต่ละชนชาติ แต่ละเผ่าพันธุ์ต่างมีดนตรีเป็นสิ่งที่ ถูกถ่ายทอดสืบต่อกันมานานหลายยุค หลายสมัย ดนตรีแต่ละเผ่าพันธุ์ก็แตกต่างกันไปตามสภาพความเจริญของสังคม เมื่อใดบ้านเมืองเจริญ ดนตรีก็เจริญตาม แต่หากเมื่อใดบ้านเมืองเสื่อมโทรมก็ส่งผลให้ด นตรีเสื่อมโทรมตามไปด้วยเช่นกัน ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าสภาพสังคมที่ดีของเผ่าพั นธุ์จะส่งผลแก่ความเจริญงอ กงามของดนตรีของแต่ละเผ่าพันธุ์ ดนตรีเป็นผลผลิตของความคิดมนุษย์และเป็นสิ่งที่มนุษย์ตอบสนองด้วยการเรี ยนรู้ ดนตรีสามารถสื่อความหมาย ฉะนั้นผู้ประพันธ์ดนตรี ก็คือผู้ที่จะพยายามสื่อสารหรือติดต่อไปยังผู้อื่นวิภา คงคากุล. (2525: 36) ดนตรีมีหลายประเภทเช่นเดียวกับศิลปะอื่น ๆ มีทั้งที่เป็นแบบง่าย ๆ เรียบ ๆ และแบบที่สลับซับซ้อนอย่างถึงที่สุด สุดแล้วแต่การพัฒนาของแต่ละท้องถิ่นนั้น ๆ ในขณะที่ส่วนหนึ่งของโลกพัฒนาไปอย่างรวดเร็วและก้าวหน้ามาก อีกส่วนหนึ่งก็ยังคงดำรงสภาพแบบดั้งเดิมตามธรรมชาติแม้แต่ในประเทศเดียวกันวัฒนธรรมเดียวกัน ก็ยังมีความเจริญก้าวหน้าทางดนตรีไม่เท่าเทียมกัน เพราะบทบาทหน้าที่ของดนตรีและแนวคิดในการสร้างดนตรีของผู้คนในแต่ละสังคมแตกต่ างกันไปตามความรู้ ความเข้าใจ รสนิยม ความเอื้ออำนวยทางสังคม ปัจจัยทางทุนทรัพย์ ความจำเป็นในการใช้งานและระดับชั้นของสังคม ดร.ปัญญา รุ่งเรือง (2525: 8)

ดนตรีเป็นวัฒนธรรมประจำชาติ ที่แสดงถึงความเจริญรุ่งเรืองและความคิดความรู้สึกทางศิลปะของแต่ละชนชาติตามสภาพแวดล้อมธรรมชาติที่แตกต่างกันเป็นตัวกำหนดให้วัฒนธรรมของชนแต่ละเผ่ามีความแตกต่างกันนานัปการ ทั้งความเป็นอยู่ ศิลปะ ภาษาวรรณคดีและดนตรี ซึ่งดนตรีของแต่ละชนชาติได้สร้างสรรค์สั่งสมสืบต่อมา ต่างก็ถือว่าเป็นดนตรีของชาติเหล่านั้นทั้งสิ้น ลักษณะของดนตรีของชาติเดียวกั นที่แตกต่างกันไปตามสภาพแวดล้อมวัฒนธรรมประเพณีความเชื่อ ความรู้สึกนึกคิดและวัตถุ ที่เป็นสื่อแสดงออกซึ่งดนตรีของชนแต่ละท้องถิ่น เรียกว่าดนตรีประจำถิ่นหรือดนตรีพื้นเมือง ซึ่งมีบทเพลงที่มีความเรียบง่าย ตั้งแต่เพลงกล่อมเด็กไปจนถึงเพลงที่ยากขึ้น เครื่องดนตรี วงดนตรี บทเพลง การขับร้อง ตลอ ดจนการแสดงการละเล่นและการเต้นรำ อังคณา ใจเหิม (2538: 4)

ดนตรีจึงเป็นส่ วนหนึ่งของวัฒนธรรมและเป็นสมบัติของสังคม สังคม คือ กลุ่มคนที่มีอยู่ร่วมกัน มีความสัมพันธ์ติดต่อซึ่งกันและกัน มีการกระทำโต้ตอบกัน สังคมเป็นสถาบันที่มีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ อันเป็นผลมาจากพฤติกรรมของคนในสังคมที่จะอยู่ร่วมกันอย่างมีความสุขภายใต้กฎเกณฑ์ที่คนกลุ่มนั้นกำหนดขึ้นหรืออยู่อย่างมีความขัดแย้งสุมาลี นิมมานุภาพ(2535: 133)

“เพลงพื้นบ้าน” ก็เป็นวัฒนธรรมอีกอย่างหนึ่งที่ถ่ายทอดความคิด อารมณ์ ด้วยทำนองของภาษาแสดงออกมาในรูป แบบของบทกวี บทเพลงและดนตรี ประกอบด้วยการแสดงท่าทางร่ายรำหรือการละเล่นเพื่อบอกเล่าเรื่องราวที่สืบทอดจากปากต่อปากมาหลายชั่วอายุคน วัฒนธรรมการละเล่นและการขับร้องเพลงพื้นบ้านมีปรากฏให้เห็นอยู่มากมายในแต่ละท้องถิ่นตามภูมิภาคต่าง ๆ ของประเทศไทย เช่น ภาคเหนือก็มีการขับซอ ภาคอีสานมีหมอลำกันตรึม ภาคกลางมีเพลงเรือ เพลงฉ่อย และเพลงอีแซว ภาคใต้มีเพลงบอร์ เป็นต้นศรีจันทร์ น้อยสะอาด(2544: 1)

นอกจากนี้ เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2526: 10) กล่าวถึงความหมายของดนตรีพื้นบ้านไว้ว่า คำว่า “ ดนตรีพื้นบ้าน ” หรือ “ เพลงพื้นบ้าน ” ภาษาอังกฤษใช้คำว่า “Folk Music” หรือ “Folk Song” ทั้งสองคำนี้ใช้แทนกันได้และคำว่าเพลงพื้นบ้านดูจะได้รับความนิยมใช้มากกว่าดนตรีพื้นบ้านด้วยซ้ำไป ซึ่งทั้งนี้นักปราชญ์บางท่านให้เหตุผลว่า “เนื่องจากดนตรีพื้นบ้านมีกำเนิดด้วยเพลงขับร้อง ไม่ใช่กำเนิดด้วยเพลงบรรเลง ” บางท่านบอกว่า “เพลงพื้นบ้านแทนคำว่าดนตรีพื้นบ้าน เนื่องจากดนตรีพื้นบ้านประเภทขับร้องมีมากกว่าประเภทเพลงบรรเลง ”

ดนตรีพื้นบ้านเป็นดนตรีที่แสดงออกถึงความรู้สึกนึกคิดตลอดจนความเชื่อและนิสัย ใจคอของชาวบ้าน ดนตรีพื้นบ้านจึงสามารถเข้าถึงและครองใจชาวบ้านได้มากกว่าดนตรีประเภทอื่นๆ เนื้อหาสาระของดนตรีพื้นบ้านนั้นมีทั้งให้ความรู้และความบันเทิง ความรู้ที่สำคัญ เป็นต้นว่า ความรู้เกี่ยวกับโลกและทางธรรม เป็นการสั่งสอนอบรมให้คนประพฤติในสิ่งดีงาม ดนตรีพื้นบ้านยังเป็นอาหารหูและอาหารใจที่วิเศษสุด ถ้าชาวบ้านได้ฟังดนตรีที่ชาวบ้านเข้าใจและซาบซึ้งแล้วไซร้ ชาวบ้านก็จะมีสุขภาพจิตดี คือ มีความสุขใจแล้วจะ มีส่วนช่วยให้สุขภาพทางกายดีด้วย เมื่อชาวบ้านมีสุขกายดี ทั้งกายและใจก็จะเป็นสมาชิกที่มีคุณภาพของครอบครัวและของประเทศ สามารถทำมาหาเลี้ยงครอบครัวให้อยู่ดีมีสุขได้ เมื่อครอบครัวอยู่ดีมีสุขประเทศชาติก็จะมั่นคงและเจริญรุ่งเรืองส่งผลดีต่อกันเป็นลูกโซ่ ฉะนั้นดนตรีพื้นบ้านจึงมีความสำคัญและมีประโยชน์ยิ่ง เจริญชัย ชนไพโรจน์ (2526: 11)

คำเมือง คือ ภาษาของชาวเหนือปกติมีลีลาช้าๆ สำเนียงสูงๆ ต่ำๆ ไพเราะน่าฟังอยู่แล้ว นอกจากความไพเราะทางสำเนียงภาษาแล้ว ชาวเหนือยังมีศิลปวัฒนธรรมที่เป็นแบบฉบับเฉพาะตัวอีกมากมายหลายอย่าง โดยเฉพาะดนตรีและการละเล่นพื้นบ้านพื้นเมือง ในทางการละเล่นพื้นบ้านพื้นเมืองนั้นได้พัฒนามาเป็นการฟ้อนรำอันสวยงาม เป็นที่นิยมจนถึงในปัจจุบันนี้ ส่วนในทางดนตรีนั้นแม้จะยังมีผู้รักและเล่นกันอยู่ แต่ ต้องนับว่ายังขาดพัฒนาการให้เติบโตเท่าที่ควร ซึ่งก็เหมือนกับดนตรีพื้นบ้านพื้นเมืองในภูมิภาค อื่นๆ ทั่วไป ศูนย์สังคีตศิลป์ (2523: 94)

เพลงคำเมืองมีจุดเริ่มต้นจากการนำเอาเพลงพื้นบ้านล้านนำมาเล่นและร้องในสไตล์ของโฟล์คซองและมีการแต่งเพลงขึ้นใหม่โดยใช้ภาษาถิ่นล้านนา หลังจากนั้นเพลงคำเมืองก็มีการพัฒนาในรูปแบบที่แปลแตกต่างกันออกไป ซึ่ งประกอบไปด้วย เพลงลูกทุ่งคำเมือง เพลงสตริงคำเมืองและเพลงเมดเลย์คำเมือง นอกจากนี้แล้วยังได้มีการนำเอาเพลงซอมาขับร้องใหม่ใช้กีตาร์เป็นเครื่องดนตรีประกอบ รูปแบบของเพลงคำเมืองนั้น มีผู้ให้ข้อสังเกตว่า เพลงโฟล์คซองคำเมืองมีลักษณะเป็นวัฒนธรรมของคนชั้นกลางหรือ วัฒนธรรมในเมือง ส่วนเพลงของชนชั้นผู้ใช้แรงงานหรือคนชนบทก็คือ เพลงลูกทุ่งคำเมือง แต่จะเห็นได้ชัดว่า ลักษณะของเพลงลูกทุ่งคำเมืองและโฟล์คซองคำเมืองมีลีลาท่วงทำนองการนำเสนอและดนตรีที่มีลักษณะพัฒนาการร่วมกันอยู่กล่าวคือ เป็นบทเพลงที่มีลีลาเรียบง่าย จินตนา ดำรงเลิศ (2533: 22)

จรัล มโนเพ็ชร เป็นศิลปินชาวไทย ผู้เป็นทั้งนักร้อง นักดนตรี นักแต่งเพลงและนักแสดง ที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นศิลปินผู้ยิ่ งใหญ่แห่งยุคสมัย งานดนตรีของจรัล มโนเพ็ชร มีเอกลักษณ์จากการสร้างสรรค์ภาษาถิ่นเหนือ “คำเมือง” เพลงของเขาจึงถูกเรียกว่า “โฟล์คซองคำเมือง” ที่ก่อเกิดขึ้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2520 และได้รับความสนใจจนเป็นที่ยอมรับ และกลายเป็นแบบอย่างบนแนวทางดนตรีท้องถิ่นร่วมสมัยในปัจจุบัน

โฟล์คซองคำเมืองของจรัล มโนเพ็ชร ไม่เพียงได้รับความนิ ยมชมชอบจากชาวเหนือหรือชาวล้านนา ซึ่งเข้าใจภาษาคำเมือง ภาษาท้องถิ่นของตน แต่ยังเป็นที่ชื่นชอบของชาวไทยภาคอื่น ๆ ไปจนถึงชา วต่างชาติที่สนใจในศิลปะการดนตรี เอกลักษณ์ทั้งในการแต่งเพลง ร้องเพลง และเล่นดนตรี ทำให้จรัล มโนเพ็ชร ได้รับการยกย่องให้เป็น “ราชาโฟล์คซอ งคำเมือง” จรัล มโนเพ็ชร แต่งเพลงไว้กว่าสองร้อยเพลงในช่วงเวลาราวยี่สิบห้าปีของชีวิตศิลปินของเขาเป็นบทเพลงที่ งดงามด้านการใช้ภาษาเยี่ยงกวี จนทำให้เขาได้รับโล่ประกาศเกียรติคุ ณจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดา สยาม บรมราชกุมารี เมื่อปี พ .ศ. 2537 ในฐานะ “บุคคลดีเด่นทางด้านการใช้ภาษา” บทเพลงของจรัล มโนเพ็ชร ที่ได้รับความนิยมอาทิเช่น เพลงรางวัลแด่คนชั่งฝัน, มิดะ, สาวเชียงใหม่, จักรยานคนจน, มะเมี๊ยะ, พี่สาวครับ, บ้านบนดอย ฯลฯ บทเพลงเหล่านี้ล้วนได้รับความนิยมตลอดมาจนถึงปัจจุบัน

ดังนั้น ผู้ศึกษาจึง มีความสนใจที่จะ ศึกษาว่ า บทเพลงคำเมืองของจรัล มโนเพ็ชร ที่ได้รับความนิยมสูงสุด ซึ่งถูกบรรจุ ในอัลบั้มโฟลค์ซองคำเมือง จรัล มโนเพ็ชรและคณะรวมฮิตจำนวน 16 เพลงนั้นเหตุใดจึงเป็นที่นิยมและเป็นที่ยอมรับ การัน ตีด้วยรางวัลและเกียรติยศมากมาย ควรค่าแก่การศึกษาวิเคราะห์ไว้เป็นแบบอย่างสืบไป

จุดมุ่งหมายในการศึกษาค้นคว้า

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของจรัล มโนเพ็ชร

2. เพื่อศึกษาวิเค ราะห์บทเพลงของ จรัล มโนเพ็ชร ในด้านรูปแบบของบทเพลง ทำนองเพลง และการเรียบเรียงเสียงประสาน

ความสำคัญในการศึกษาค้นคว้า

1. เพื่อได้ทราบถึงชีวะประวัติและผลงานของจรัล มโนเพ็ชร
2. ได้ทราบถึงรูปแบบเพลงของจรัล มโนเพ็ชร
3. เพื่อเป็นข้อมูลและแนวคิดในการสร้างสรรค์บทเพลงลักษณะนี้สืบไป

ขอบเขตของงานวิจัย

บทเพลงที่นำมาวิเคราะห์ เป็นบทเพลงที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลายซึ่งบรรจุอยู่ในอัลบั้ม โฟลค์ซองคำเมือง จรัล มโนเพ็ชรและคณะรวมฮิต มีจำนวนทั้งหมด 16 เพลง ดังนี้

1. อุ๊ยคำ
2. สาวมอเตอร์ไซค์
3. สาวเชียงใหม่
4. มะเมี๊ยะ
5. ลูกข้าวนึ่ง
6. บ้านบนดอย
7. ของกิ๋นคนเมือง
8. ผักกาดจอ
9. คนสิ่งตึง
10. พี่สาวครับ
11. ม่วนขนาด
12. ลืมอ้ายแล้วกา
13. เสเลเมา
14. ล่องแม่ปิง
15. ฮานี้บ่าเฮ้ย
16. น้อยใจยา

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. เนื้อร้อง ที่นำมาวิเค ราะห์ครั้งนี้ ได้จากการฟังและจากการสืบค้นข้อมูลภาษาถิ่นเหนือ แล้วบันทึกให้ใกล้เคียงการออกเสียงในคำร้องมากที่สุด

2. โน้ตเพลงที่นำมาวิเคราะห์ครั้งนี้ เป็นโน้ตเพลงที่ได้จากการฟังเพลงในแผ่นซีดี แล้วทำการบันทึกทำนองการบรรเลงเป็นโน้ตสากล

3. คอร์ดที่นำมาวิเคราะห์ครั้งนี้ เป็นโน้ตที่ได้จากการฟังเพลงในแผ่นซีดี โดยมีบอกไว้ในการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเท่านั้น

4. หลักการวิเคราะห์ครั้งนี้ ได้ยึดแนวทางตามหลักวิชาการจากเอกสาร และงานวิจัยที่ได้อ้างอิงไว้ในเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. โฟล์คซองคำเมือง หมายถึง เพลงพื้นบ้านล้าน นานำมาเล่นและร้องในสไตล์ของโฟล์คซองและมีการแต่งเพลงขึ้นใหม่โดยใช้ภาษาถิ่นล้านนา

2. บทเพลงของจรัล มโนเพ็ชร หมายถึง บทเพลงที่จรัล มโนเพ็ชร เป็นเจ้าของลิขสิทธิ์เพลงถูกต้องตามกฎหมาย มีส่วนเกี่ยวข้องทางใดทางหนึ่ง อาทิเ ป็นผู้ประพันธ์คำร้อง ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสานและขับร้อง

3. การเคลื่อนทำนองแบบก้าวกระโดด (Disjunct movement) หมายถึง การเคลื่อนที่ของทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งซึ่งอยู่สูงขึ้น หรือต่ำลงเป็นขั้นคู่ 3 หรือกว้างกว่าขั้นคู่ 3

4. การเคลื่อนทำ นองแบบเป็นขั้น ๆ (Conjunct Movement) หมายถึง การเคลื่อนที่ของโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่งซึ่งอยู่สูงขึ้นหรือต่ำลง 1 ขั้น

5. การเปลี่ยนบันไดเสียง (Modulation) หมายถึง การเปลี่ยนบันไดเสียงในบทเพลงจากบันไดเสียงหนึ่งไปยังอีกบันไดเสียงหนึ่ง เป็นเทคนิคสำคัญในการประสานเสียง

6. คีตลักษณ์ (Form) หมายถึง โครงสร้างในการกำหนดรูปแบบของบทเพลงในแต่ละท่อนให้อยู่ในแบบแผนเช่นเดียวกับฉันทลักษณ์ของบทร้อยกรอง ส่วนประกอบสำคัญที่เป็นตัวกำหนดโครงสร้าง คือ ทำนองและกุญแจเสียง

7. เครื่องหมายประจำจังหวะ (Time Signature) หมายถึง ตัวเลขซ้อนสองตัวที่กำกับอยู่ต้นเพลง เป็นตัวกำกับอัตราจังหวะซึ่งบอกจำนวนจังหวะใน 1 ห้องเพลง อาจใช้สัญลักษณ์แทนตัวเลข ได้แก่ C แทน Common Time เท่ากับ 4/4 และ C แทน Cut Time หรือจังหวะตัดเท่ากับ 2/2

8. คอร์ดโดมินันท์ (Dominant Chord) หมายถึง คอร์ด V ของกุญแจเสียง

9. คอร์ดทบเจ็ดโดมินันท์ (Dominant Sevent Chord) หมายถึง คอร์ด V7 ที่ประกอบด้วยคอร์ดเมเจอร์และทบด้วยคู่ 7 ไมเนอร์กับ Root ของคอร์ด

10. จังหวะขัด (Syncopation) หมายถึง จังหวะที่มีการเน้นจังหวะเบา หรือให้ความสำคัญกับจังหวะเบามากกว่าจังหวะหนั ก ทำให้ขัดความรู้สึก เป็นเทคนิคหนึ่งในการสร้างสีสันให้กับเพลง

11. จังหวะทำนอง (Melodic Rhythm) หมายถึง ค่าความสั้นยาวอันหลากหลายของตัวโน้ตซึ่งต่อเรียงกันเป็นทำนองที่จัดวางอยู่ในอัตราจังหวะที่กำหนด และรวมกลุ่มตามหน่วยจังหวะ อันเหมาะสม

12. จุดพักเพลง (Cadence) หมายถึง จุดพักท้ายประโยคเพลง หรือท้ายท่อนเพลง

13. ช่วงคู่แปด (Octave) หมายถึง หรือคู่แปด เป็นช่วงเสียงระหว่างโน้ตตัวหนึ่งไล่สูงขึ้นหรือต่ำลงตามลำดับจนถึงโน้ตที่มีชื่อเดียวกัน มีระยะห่าง 8 ขึ้นตัวโน้ต โดยนับโน้ตที่เริ่มต้นเป็นโน้ตตัวที่ 1

14. ช่วงนำ (Introduction) หมายถึง ช่วงเตรียมเพื่อนำเข้าสู่ตอนแรกของบทเพลง

15. ท่อนจบ (Coda) หมายถึง ท่อนสุดท้ายของเพลงที่เป็นเหมือนบทสรุป มักอยู่ในกุญแจเสียงหลักของเพลง

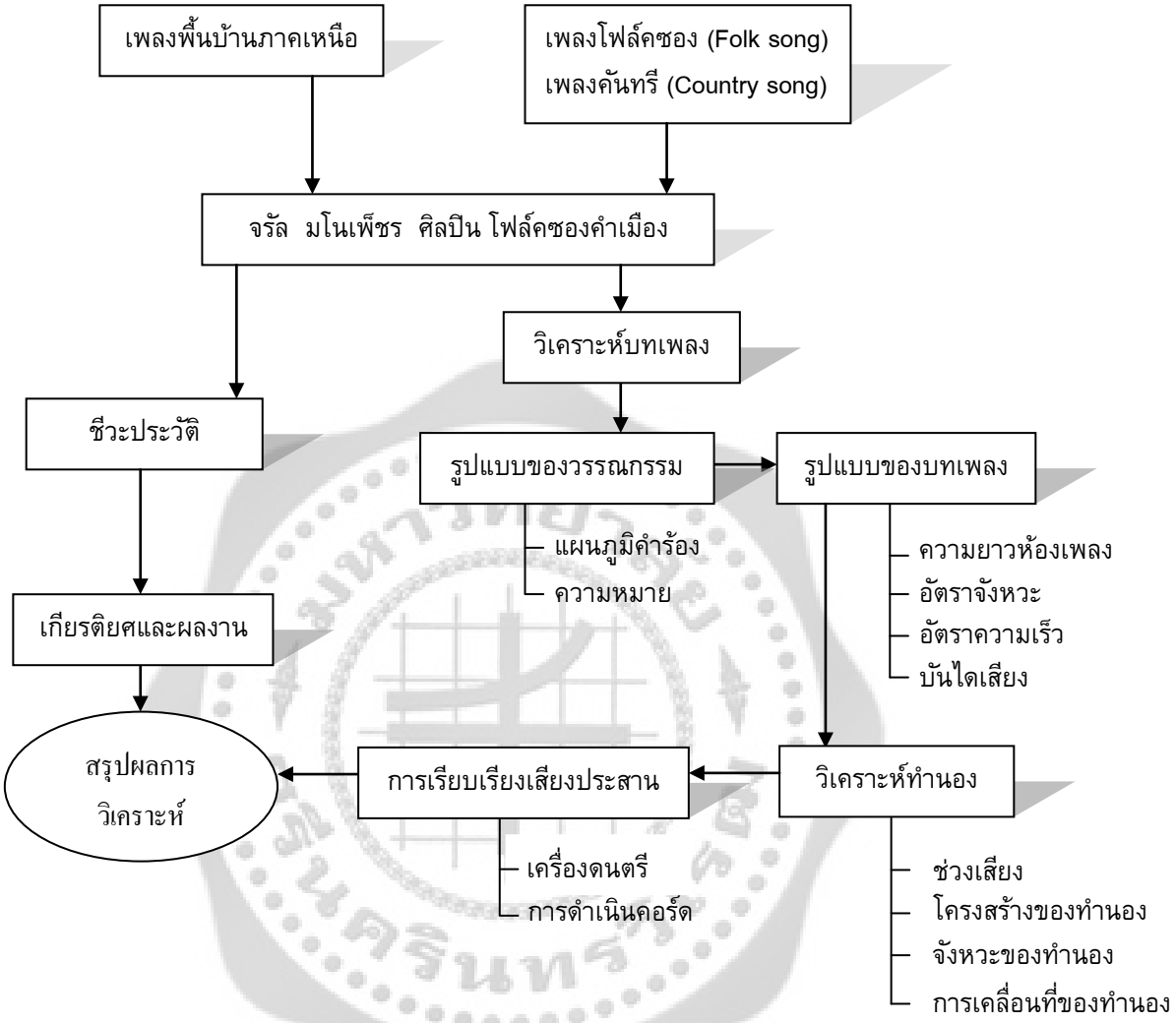
16. ท่อนเพลง (Section) หมายถึง องค์ประกอบที่สำคัญของบทเพลง เกิดจากประโยคเพลง หรือวรรคเพลงที่เรียงต่อกันจนจบสมบูรณ์ หรือจบท่อนเพลงที่จุดพักเพลงก็ได้ มักมีเนื้อหา ทำนองเดียวกันทั้งสองเพลง ถ้ามีเนื้อหาต่างกัน ถือว่าเป็นคนละท่อนเพลง

17. บันไดเสียง (Scale) หมายถึง โน้ต 7 ตัวที่เรียงกันตามลำดับจากระดับเสียงต่ำไปสูงหรือจากสูงไปต่ำ มีโครงสร้างระยะห่ างระหว่างโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวหนึ่งเป็นขั้นคู่ที่แน่นอนสำหรับบันไดเสียงแต่ละชนิด บันไดเสียงบางชนิดอาจประกอบด้วยโน้ตจำนวนน้อยกว่าหรือมากกว่า 7 ตัวก็ได้

18. บันไดเสียงเมเจอร์ (Major Scale) หมายถึง บันไดเสียงใหญ่ หรือบันไดเสียงหลัก บันไดเสียงมาตรฐานในระบบดนตรีตะวันตก ประกอบด้วยโน้ต 7 ตัว มีความสัมพันธ์ด้านกุญแจเสียงกับบันไดเสียงไมเจอร์

19. บันไดเสียงเมเนอร์ (Minor Scale) หมายถึง บันไดเสียงเล็ก บันไดเสียงมาตรฐานระบบดนตรีตะวันตก ประกอบด้วยโน้ต 7 ตัว มีความสัมพันธ์ด้านกุญแจเสียงกับบันไดเสียงเมเจอร์

กรอบแนวความคิด



บทที่2
เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์บทเพลง จรัล มโนเพ็ชร ผู้วิจัยได้รวบรวมแนวคิด ทฤษฎี เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ เพื่อเป็นแนวทางในการวิจัย พร้อมทั้งแบ่งหัวข้อการทบทวนวรรณกรรมเป็น 2 ส่วนดังนี้

1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง
   1.1 แนวคิดทางดนตรีวิทยาและมานุษยดนตรีวิทยา
   1.2 ความรู้เกี่ยวกับภาษาคำเมืองและเพลงคำเมือง
   1.3 ทฤษฎีการศึกษาประวัติชีวิต
   1.4 ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี
   1.5 ทฤษฎีในการประพันธ์เพลง
2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

1.1 แนวคิดทางดนตรีวิทยาและมานุษยดนตรีวิทยา

ปัญญา รุ่งเรือง (2546: 11-12) ได้กล่าวถึงลักษณะการศึกษาทางด้านดนตรีวิทยาและมานุษยดนตรีวิทยาไว้ดังนี้

ดนตรีวิทยา (Musicology) ตามแนวคิดของตะวันตกเป็นการศึกษาประวัติศาสตร์การดนตรี นักดนตรีสังคีต กวีและผล งาน ซึ่งเจาะจงเฉพาะบทศิลปะแบบฉบับของตะวันตก (Classical Music) โดยใช้วิธีการศึกษาจากหลักฐานเอกสารเป็นสำคัญ และสรุปได้ดังนี้

1. มุ่งศึกษาเรื่องราวของดนตรี โดยเน้นที่เนื้อหาของดนตรีโดยเฉพาะ ไม่ใช่ดนตรีกับวัฒนธรรม
2. เป็นการศึกษาแบบฉบับตะวันตกที่ไม่มีการเปลี่ยนแปลงหรือตายแล้ว
3. มุ่งศึกษาข้อมูลจากหลักฐานที่เป็นเอกสาร ไม่ใช่การศึกษาภาคสนาม

มานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) เป็นการศึกษาดนตรีที่กำลังดำเนินไปในปัจจุบัน มีอยู่ในปัจจุบัน โดยศึกษาตัวดนตรีเอง แนวคิดของคนในการสร้างดนตรี การใช้ดนตรี การดำรงอยู่และกา รเปลี่ยนแปลงของดนตรีในท้องถิ่นต่าง ๆ ในแง่วิธีการศึกษา มุ่งศึกษาภาคสนามเป็นสำคัญซึ่งเป็นการศึกษาที่ไม่ตายตัวและไม่มีวันจบสิ้นเนื่องจาก ดนตรีมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ และสรุปได้ดังนี้

1. มุ่งศึกษาเรื่องราวทางดนตรีของมนุษย์อย่างลึกซึ้ง ทั้งในด้านตัวดนตรีเอง และด้านวัฒนธรรม

2. เป็นการศึกษาดนตรีที่ยังมีชีวิตอยู่ในภาพรวมของธรรมชาติ การสร้างสรรค์ของมนุษยชาติ (ซึ่งโดยมากมักจะเป็นแบบมุขปาฐะ)

3. เป็นการอธิบายข้อเท็จจริงทางดนตรี ในแง่ของเนื้อหาทางสังคมและวัฒนธรรม ทั้งวัฒนธรรมเดี่ยวและวัฒนธรรมที่ประสมประสานกันระหว่างมนุษย์กลุ่มต่าง ๆ

4. มุ่งศึกษาภาคสนาม โดยการหาข้อเท็จจริงจากแหล่งต่างๆ ไม่จำกัด (รวมทั้งเอกสาร) ที่ปรากฏอยู่ในขณะนั้น

สุกรี เจริญสุข (2530: 38) ให้ความหมายว่า มานุษยดนตรีวิทยา เป็นการศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่รวมดนตรีและองค์ประกอบทางวัฒนธรรมเข้าไปด้วย และเป็นการศึกษาดนตรีชาติพันธุ์อื่น โดยสามารถแบ่งการศึกษาได้ 2 ลักษณะ คือ

1. เป็นการศึกษาดนตรีใด ๆ ก็ตามที่ไม่ใช่ดนตรีตะวันตก (Non-Western Art Music) ซึ่งรวมทั้งดนตรียุโรปโบราณ และที่อื่น ๆ ที่ยังคงเหลืออยู่

2. เป็นการศึกษาดนตรีทุกรูปแบบในท้องถิ่นใดท้องถิ่นหนึ่ง ดนตรีพื้นเมือง ดนตรีของชนกลุ่มน้อย ดนตรีสมัยนิยม ดนตรีเพื่อการค้า

ณรงค์ชัย ปิฎกรัชต์ (2538: 3-4) อธิบายความหมายของคำว่า Ethnomusicology ประกอบด้วยคำศัพท์ 3 คำ แต่ละคำมีความหมายคือ

Ethno	หมายถึง	ชาติพันธุ์ มานุษยวิทยาวัฒนธรรม
Music	หมายถึง	ดนตรี
Logic	หมายถึง	ศาสตร์

ในการศึกษาด้านมานุษยวิทยา คำว่าEthno จัดเป็นแขนงย่อยของมานุษยวิทยาวัฒนธรรม (Culture Anthropology) เป็นการศึกษาความเป็นมาของสรรพสิ่งที่เป็นเรื่องราวของมนุษยชาติ หรือสรรพสิ่งที่มนุษย์คิดเป็นวัฒนธรรม ในคำ Ethnomusicology มีคำว่า Musicology ที่ควรอธิบายเพิ่มเติม คำว่า Music มีความหมายถึง ดนตรีวิทยา ตามรูปศัพท์ฝรั่งเศส คำ Musicology หมายถึง การศึกษาอย่างเป็นวิชาการ ดนตรีวิทยาจำแนกได้ 3 ประเภทคือ

1. ประวัติศาสตร์ดนตรี (historical Musicology) ดนตรีวิทยาประเภทนี้ กล่าวถึงประวัติศาสตร์ดนตรี

2. ดนตรีเปรียบเทียบ (Comparative Musicology) ดนตรีวิทยาประเภทนี้กล่าวถึงการศึกษา ดนตรีในลักษณะการเปรียบเทียบ เน้นการศึกษาเรื่องราวของดนตรี พื้นบ้านและดนตรีที่มิได้จัดอยู่ในระบบของดนตรีตะวันตก

3. การศึกษาดนตรีเฉพาะเรื่องอย่างเป็นระบบ (Systematic Musicology) ดนตรีวิทยาประเภทนี้ขึ้นอยู่กับการกำหนด ประเด็นเพื่อศึกดนตรีเฉพาะเรื่อง เช่น สวนศาสตร์ จิตวิทยาดนตรี สุนทรียศาสตร์ การวิเคราะห์ทำนองเพลง การประสานเสียง เป็นต้น

เฮเลน มายเออร์ (Helen Myers. 1992: 3-6) กล่าวว่า เป้าหมายของการศึกษาทางมานุษยวิทยา ดนตรีวิทยาว่า เป็นการศึกษาลักษณะเฉพาะของดนตรี ว่าด้วยเรื่องของบริบทต่าง ๆ ที่ประกอบกันเป็นองค์ความรู้ทางมานุษยวิทยา เช่น บริบททางด้านวิถีชีวิต หน้าที่ บทบาททางสังคม ระบบความเชื่อ วัฒนธรรม ข้อบังคับเกี่ยวกับดนตรี การพัฒนาทางด้านดนตรี เพรา ะการศึกษาทางด้านมานุษยดนตรีวิทยาคือ การศึกษาดนตรีทุกช่วงเวลา ทั้งอดีต ปัจจุบัน อนาคต เพราะมีการเปลี่ยนแปลงตามสังคมและวัฒนธรรม การศึกษาดนตรีตามหลักทฤษฎีทางมานุษยวิทยา จึงเป็นการศึกษาองค์รวม เพื่อนำไปสู่เป้าหมาย คือบริบทโดยรวมของดนตรี โดยมีแนวในการศึกษา 3 ประการคือ

- มานุษยดนตรีวิทยาเป็นเหมือนการศึกษาดนตรีด้วยบริบททางวัฒนธรรม
- มานุษยดนตรีวิทยาเป็นการศึกษาเปรียบเทียบทางด้านวัฒนธรรมดนตรี
- มานุษยดนตรีวิทยาเป็นการศึกษาพฤติกรรมดนตรีแห่งมนุษย์ในแนววิทยาศาสตร์

บรูซ แกสตัน (2531: 17) กล่าวถึงการศึกษาดนตรีว่า “เราไม่พูดถึง เรื่องของดนตรีอย่างเดียว แต่พูดถึงความสัมพันธ์ของดนตรีกับสังคม ความสัมพันธ์ของดนตรีกับวัฒนธรรม ไม่แยกดนตรีออกจากสังคมทั่วไปแล้วพูดถึงวิชาการดนตรีเท่านั้น แต่เรามองในแง่ของดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของสังคม”

1.2 ความรู้เกี่ยวกับภาษาคำเมืองและเพลงคำเมือง

1. ความรู้พื้นฐานเกี่ยวกับประชาคมภาคเหนือ

ในการศึกษาภาษาถิ่นภาคเหนือนั้นน่าจะต้องรู้จักภูมิหลังของประชาคมภาคเหนือบ้าง เพื่อที่จะได้มีทัศนะอันกว้างและเข้าใจถึงการสืบทอดวัฒนธรรมของประชาคมภาคเหนือ อันรวมถึงภาษาและวรรณกรรมท้องถิ่นด้วย ซึ่งมีทั้งส่วนที่คล้ายคลึงและแตกต่างไปจากวัฒนธรรมภาคกลางอันเป็นปัจจัยที่ทำให้ภาษาเหนือต่างไปจากภาษาภาคกลาง ซึ่งประชาคมภาคเหนือนั้นได้สืบทอดวัฒนธรรมท้องถิ่นตนมาช้านาน ดังจะกล่าวโดยสรุปต่อไปนี้

1.1 ความเป็นมาทางด้านประวัติศาสตร์ ชาวไทยภาคเหนือได้รวมตัวกันเป็นประชาคมที่มีความมั่นคงเป็นรัฐอิสระ และเจริญคู่เคียงมากับอาณาจักรสุโขทัย และอาณาจักรอยุธยาเรียกกันทั่วไปว่าอาณาจักรลานนา มีศูนย์กลางการเมืองและการปกครองอยู่ที่เมืองเชียงใหม่ อาณาจักรลานนาเริ่มต้นประวัติศาสตร์ที่มีหลักฐานชัดเจนสมัยพระเจ้ามังราย (พ.ศ. 1805 - 1854) แต่ความจริงแล้ วประชาคมภาคเหนือน่าจะมีประวัติศาสตร์มาก่อนหน้านี้มาก แต่เรายังไม่พบหลักฐานที่น่าเชื่อถือได้นอกจากตำนานต่าง ๆ เช่น ตำนานสิงหนวัติกุมาร ตำนานจามเทวีวงศ์ เป็นต้น ราชวงศ์มังรายได้ปกครองอาณาจักรลานนาสืบต่อมาเป็นเวลากว่า 200 ปี ก็ตกอยู่ใต้การปกครองของพม่าเมื่ อ พ.ศ. 2101 ในรัชสมัยพระเจ้าเมกุฏิ (พ.ศ. 2094 - 2101) ในช่วงสมัยราชวงศ์มังรายปกครองอาณาจักรลานนานั้น ได้มีความสัมพันธ์กับอาณาจักร

สุโขทัยทางการทูตอยู่บ้าง และได้สัมพันธ์กับอาณาจักรอยุธยาทางการสงครามอยู่บ้าง เช่น สมัยพระเจ้าติโลกราชแห่งลานนา และพระบรมไตรโลกน าถแห่งกรุงศรีอยุธยา ได้ทำสงครามยืดเยื้อกันอยู่หลายปี ครั้นถึงรัชสมัยพระนเรศวรมหาราชพระองค์ได้ขับไล่อำนาจพม่าออกจากประเทศไทยและได้ยึดครองอาณาจักรลานนาอยู่ชั่วระยะหนึ่ง หลังจากนั้นเป็นต้น มา พม่าก็เข้ายึดครองอาณาจักรลานนาสืบต่อมาจนถึง พ .ศ. 2317 พระเจ้ากรุงธนบุ รียกทัพไปขับไล่พม่าออกจากอาณาจักรลานนาได้สำเร็จ หลังจากนั้นประชาคมภาคเหนือรวมเป็นปฐพีเดียวกับพระราชอาณาจักรไทยสืบมา

1.2 การสรรค์สร้างวรรณกรรมและตัวอักษรของประชาคมภาคเหนือ

ประชาคมลานนาได้พัฒนาวัฒนธรรมประจำถิ่นของตนเองเรื่อยมา ทางด้านวรรณกร รมนั้น ปรากฏว่าได้มีวรรณกรรมพุทธศาสนามากมาย ซึ่งน่าจะเริ่มมาตั้งแต่สมัยต้นราชวงศ์มังรายแล้ว แต่หลักฐานที่ปรากฏเราพบว่า ในรัชสมัยพระเมืองแก้ว (พ.ศ. 2038 - 2068) วรรณกรรมเจริญรุ่งเรืองมาก มีนักปราชญ์อันเป็นผลสืบเนื่องมาจากสมัยพระเจ้าติโลกราช พระเมืองแก้วผู้เป็นหลานได้ทำนุบำรุงสืบต่อกันมา นักปราชญ์ภาคเหนือในสมัยพระเมืองแก้วมีพระโพธิรังสี (แต่งจามเทวีวงศ์) พระรัตนปัญญาเถระ (แต่ง ชินกาลมาลี ปกรณ์ , หรือ ชินกาลมาลินีปกรณ์) พระสิริมังคลาจารย์ (แต่ง เวสสันดรทีปนี และมังคลัตถทีปนี) นอกจากนี้วรรณกรรมพุทธศาสนาที่เข้าใจว่าได้ สรรค์สร้างขึ้นในเวลาไล่เลี่ยกันอีกมาก เช่น ธรรมค่าว (คัมภีร์เทศน์เป็นแบบชาดก) ปัญญาสชาดก (ชาดก 50 เรื่อง) เป็นที่น่าสังเกตว่าวรรณกรรมพุทธศาสนาในภาคเหนือเจริญรุ่งเรืองมาก รวมทั้งวรรณกรรมประเภทคำสอน

ส่วนตัวอักษรในภาคเหนือมีอยู่ 2 ชนิด คือ อักษรยวน (บางทีเรียกว่า อักษรตัวเมือง , หรืออักษรลานนาไทย) และอักษรฝักขาม อักษรภาคเหนือทั้ง 2 ชนิดนี้ได้พัฒนาจากอักษรต้นแบบ (Proto-type) ต่างกัน คืออักษรตัวธรรมนั้นได้วิวัฒนาการมาจากอักษรมอญโบราณเคยใช้ อยู่ในอาณาจักรหริภุญไชย (ลำพูน) สมัยพระเจ้าสัพพาสิทธิ (ราวพุทธศตวร รษที่ 18 ตอนกลาง) เป็นตัวอักษรรูปแบบเดียวกับอักษรมอญโบราณที่ใช้ในประเทศพม่าสมัยพระเจ้ายันสิถา หรือพระเจ้าครรชิต (พ.ศ. 1629- 1655) ประชาคมภาคเหนือเริ่มใช้อักษรยวนเมื่อไรไม่ปรากฏชัด แต่คงก่อน พ.ศ. 2008 (สมัยพระเจ้าติโลกราช) คือพบว่าจารึกอักษรยวนที่เก่าที่สุดที่พบขณะนี้ คือ จารึกฐานพระพุทธรูปยืน สัมฤทธิ์ วัดเชียงใหม่ อ .เมือง เชียงใหม่ สร้างเมื่อ พ .ศ. 2008 อักษรยวนนี้ประชาคมภาคเหนือใช้ควบคู่มากับอักษรฝักขาม ซึ่งได้วิวัฒนาการมาจากอักษรไทย สมัยพระเจ้าลิไทแห่งสุโขทัย อักษรไทยสมัยสุโขทัยได้ปรากฏใช้ในศิลาจารึกวัดพระยืน จ.ลำพูน

นอกจากนี้วรรณกรรมพุทธศาสนาที่เข้าใจว่าได้สรรค์สร้างขึ้นในเวลาไล่เลี่ยกันอีกมาก ภาคเหนือเริ่มใช้อักษรยวนเมื่อไรไม่ปรากฏชัด แต่คงก่อน พ .ศ. 2008 (สมัยพระเจ้าติโลกราช) (พระภิกษุจากเมืองสุโขทัย) สร้างเมื่อ พ .ศ. 1913 น่าจะเป็นอักษรต้นแบบของอักษร

ฝักขามหรืออักษรไทยฝักขาม (อักษรไทยที่มีตัวอักษรยวนบางตัวเข้ามาใช้เขียนปะปนกัน) และทั้งอักษรยวนและอักไทยฝักขามนี้ได้ใช้ควบคู่กันมาในประชาคมเชียงใหม่

ครั้นเมื่อพระเจ้ากรุงธนบุรีได้ขับไล่พม่าออกจากภาคเหนือเมื่อ พ.ศ. 2317 และโปรดเกล้าฯ ให้พระเจ้ากาวิละ (พ.ศ. 2323-2356) ครองเมืองเชียงใหม่และควบคุมหัวเมืองภาคเหนือภายใต้อำนาจของกรุงธนบุรี และสืบสันตติวงศ์ต่อมา ในช่วงนี้ได้มีการฟื้นฟูวัฒนธรรมในประชาคมภาคเหนืออีกครั้งหนึ่ง หลังจากที่ซบเซาไปในสมัยที่พม่ายึดครอง เช่น มีการนำเอาตัวอักษรยวนมาใช้เป็นอักษรทางราชการ (ภาคเห นือ) และได้มีกวีสำคัญ ๆ สรรค์สร้างวรรณกรรมภาคเหนือได้แก่ พระยาพรหมโวหาร และพระยาโลมวิสัย

1.3 สภาพทั่วไปของภาษาถิ่นภาคเหนือ

ภาษาถิ่นภาคเหนือเรียกกันตามภาษาท้องถิ่นว่า “คำเมือง ” ซึ่งเป็นภาษาที่ประชาชนภาคเหนือใช้กันอยู่โดยทั่วไปในจังหวัดเชียงราย พะเยา เชียงใหม่ ลำพูน ลำปาง แพร่ น่าน และแม่ฮ่องสอน ถึงแม้ภาษาคำเมืองในท้องถิ่นที่บางจังหวัดจะมีส่วนปลีกย่อยแตกต่างกันไปบ้างก็ตาม แต่ก็ยังคงลักษณะร่วมของคำเมือง

ภาษาคำเมืองนี้ได้ใช้กันสืบมาในอาณาจักรลานนาเชียงใหม่ตั้งแต่สมัยอดีต ซึ่งมีลักษณะเฉพาะต่างไปจากภาษามาตรฐาน (ภาคกลาง)ของไทยอยู่มาก แต่การแตกต่างนี้เป็นไปตามระบบมีกฎเกณฑ์ในการกลายเสียงของคำ ฉะนั้น จึงจัดเป็นภาษาถิ่นไทยถิ่นหนึ่งและมีประชาชนจำนวนมากที่ใช้ภาษาคำเมืองสื่อสาร สื่อความหมายกันในประชาคมภาคเหนือ ถึงแม้ว่าในปัจจุบันนี้ ภาษามาตรฐาน (ภาคกลาง) จะเข้าไปมีอิทธิพลในภาษาคำเมืองอยู่มากก็ตาม (ใช้เป็นภาษาราชการและนิยมใช้กันในธุรกิจในเมืองใหญ่ ๆ) แต่ในชนบทภาคเหนือประชาคมยังพูดภาษาคำเมืองอยู่ทั่วไป และนับวันว่าภาษามาตรฐานจะเข้าไปมีอิทธิพลในภาษาถิ่นภาคเหนือเป็นทวีคูณ เนื่องจากคนรุ่นใหม่ได้เรียนรู้ภาษามาตรฐานจากโ รงเรียนอย่างทั่วถึงและมีความจำเป็นที่จะต้องใช้ภาษามาตรฐานในการสื่อสาร มากขึ้น อิทธิพลของภาษามาตรฐานต่อภาษาถิ่นภาคเหนือน่าจะเริ่มนับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2464 คือ ปีที่เริ่มใช้ พ.ร.บ.ประถมศึกษา (สมัย ร.6) และมีการเปิดสอนหนังสือระบบโรงเรียนทั่วประเทศ

ในประชาคมภาคเหนือนอกจากภาษา “คำเมือง” แล้วยังมีภาษาถิ่นไทยอื่น ๆ อีก เช่น ภาษายอง (ไทยยอง) ซึ่งมีภูมิลำเนาอยู่ในเขตจังหวัดลำพูน ชาวยองนี้เป็นไทยเผ่าหนึ่งเคยมี ถิ่นฐานอยู่ที่เมืองยอง รัฐฉาน หรือชาน ประเทศพม่า และอพยพอยู่ภาคเหนือเพราะการสงคราม (ถูกกวาดต้อน) สมัยพระเจ้ากาวิละครองเมืองเชียงใหม่ ในครั้งนั้นพวกเขิน (ไทยเขิน) ซึ่งเป็น ชนไทยกลุ่มหนึ่งที่เคยตั้งภูมิลำเนาอยู่ในรัฐฉาน หรือชาน ของพม่า ก็ถูกกวาดต้อนมาตั้งถิ่นฐานอยู่ อ.สันกำแพง อ .สันป่าตอง จ .ลำพูน เช่นเดียวกัน ภาษาไทยเขินเป็นภาษาถิ่นไทยเช่นเดียวกัน ทั้งภาษาไทยยอง และไทยเขิน เป็นภาษาที่ไม่ห่างไกลจากภาษา “คำเมือง” มากนัก ส่วนไทยใหญ่ (เงี้ยว) เป็นภาษาไทยถิ่นอีกกลุ่มหนึ่งที่มีภูมิลำเนาอยู่ในเขต จแม่ฮ่องสอน ชาวไทยที่พูดภาษาถิ่น กลุ่มย่อยดังกล่าวนี้ ส่วนใหญ่จะพูดภาษาคำเมืองได้ เพราะได้มาตั้งถิ่นฐานปะปน

กับประชาคมส่วนใหญ่ ที่พูดภาษาคำเมือง ฉะนั้น ภาษาประจำถิ่นข องตนจึงใช้พูดกั นภายในครอบครัว และในชุมชนเล็กที่เขาอาศัยอยู่

ฉะนั้น ในการศึกษาภาษาถิ่นครั้งนี้จะกล่าวเฉพาะภาษา “คำเมือง” ซึ่งเป็นภาษาที่ใช้กันกว้างขวางในประชาคมภาคเหนือ ส่วนตัวอย่างคำจะย กมาศึกษาเฉพาะภาษาเชียงใหม่เพียงแห่งเดียว

2. หน่วยเสียงพยัญชนะของภาษาถิ่นภาคเหนือ (เชียงใหม่)

หน่วยเสียงพยัญชนะเชียงใหม่เทียบกับเสียงพยัญชนะกรุงเทพฯ เสียงพยัญชนะเชียงใหม่มี 20 เสียง (กรุงเทพฯ 21 เสียง) แต่หน่วยเสียงพยัญชนะเมื่อเทียบกับหน่วยเสียงกรุงเทพฯ พบว่านิยมออกเสียงต่างกันทั้ง ๆ ที่เชียงใหม่มีหน่วยเสียงอยู่ แต่กลับไปนิยมใช้อีกหน่วยหนึ่ง เช่น เสียง /ค/ กรุงเทพฯ แต่เชียงใหม่นิยมออกเสียง /ก/ ส่วนเสียง /ก/ กรุงเทพฯ เชียงใหม่กลับออกเสียง /ก̂/ คือมีเสียงจัตวา (เฉพาะเสียง ก . ที่เป็นเสียงสามัญของกรุงเทพฯ) เสียง /ช/ และเสียง /ร/ ของกรุงเทพฯ เชียงใหม่ไม่มี จึงใช้เสียง /จ/ และเสียง /ฮ/ แทนเสียงทั้งสองในกรุงเทพฯ ตามลำดับ ส่วนเสียง /ย/ ของเชียงใหม่มีทั้งเสียงขึ้นจมูก (เสียงนาสิก) และเสียงปกติเหมือนกรุงเทพฯ

ฉะนั้น ในการออกเสียงพยัญชนะของกรุงเทพฯ และเชียงใหม่นั้นไม่ค่อยจะเห็น ความแตกต่างกันมากนัก แต่ถ้าเรามาดูวิธีใช้เสียงพยัญชนะของเชียงใหม่เทียบกับภาษากรุงเทพฯ จะเห็นความแตกต่างกันมาก และความแตกต่างนี้เป็นระบบมีกฎเกณฑ์ ดังนี้

2.1 หน่วยเสียงพยัญชนะทั้งเชียงใหม่และกรุงเทพฯ มีตรงกัน แต่มีวิธีใช้แตกต่างกัน คือ ออกเสียงระดับต่างกัน (วรรณยุกต์) ดังนี้

1. เสียง /ก/ กรุงเทพฯ เชียงใหม่จะออกเสียง /ก/ แต่เพิ่มระดับเสียงสูง (จัตวา) คือ คำที่กรุงเทพฯ เป็นเสียงสามัญ แต่เชียงใหม่จะเป็นเสียง จัตวา เช่น

เชียงใหม่	กรุงเทพฯ
ก๋า	กา
ก๋าน	การ
กิ๋น	กิน
ก๋วน	กวน
ก๋บ	กบ

2. เสียง /จ/ กรุงเทพฯ เชียงใหม่จะออกเสียง /จ/ แต่เพิ่มระดับเสียงสูง (จัตวา) คือ คำกรุงเทพฯ เป็นเสียงสามัญ แต่เชียงใหม่ออกเสียงจัตวา เช่น

เชียงใหม่	กรุงเทพฯ
จ๋าน	จาน
จ๋ำ (จื้อจ๋ำ)	จำ (จดจำ)

จ๋น	จน
ไจ๋ (ใจ)	ใจ
จ๋ม	จม

3. เสียง /ต/ กรุงเทพฯ เชียงใหม่จะออกเสียง /ต/ แต่เพิ่มระดับเสียงสูงขึ้น (จัตวา) คือ คำที่กรุงเทพฯ ออกเสียงสามัญ แต่เชียงใหม่ออกเสียงจัตวา เช่น

เชียงใหม่	กรุงเทพฯ
ต๋า	ตา
ต๋าย	ตาย
ตี๋	ตี
เต่า	เต่า (เสียงเอก จะเหมือนกัน)

4. เสียง /ป/ กรุงเทพฯ เชียงใหม่จะออกเสียง /ป/ แต่เพิ่มระดับเสียงสูงขึ้น (จัตวา) คือ คำที่กรุงเทพฯ ออกเสียงสามัญ แต่เชียงใหม่ออกเสียงจัตวา เช่น

เชียงใหม่	กรุงเทพฯ
ป๋า (ไม่ออกเสียงตัวกล้ำ)	ปลา
ปี๋	ปี
เป๋น	เป็น
ปู๋	ปู
ปาก	ปาก (เสียงเอกออกเสียงเหมือนกัน)

ข้อสังเกต จากตัวอย่างนี้เราน่าจะสรุปได้ว่า พยัญชนะวรรคทั้ง 5 วรรค เสียงพยัญชนะตัวแรกที่กรุงเทพฯ ออกเสียงสามัญ แต่ภาคเหนือ (เชียงใหม่) จะออกเสียงจัตวา คือ ก . จ. ต. (ฏ. ไม่ออกเสียงจัตวา เพราะใช้เขียนคำภาษาบาลี สันสกฤต) ป.

2.1.1 หน่วยเสียงพยัญชนะภา ษาเชียงใหม่และกรุงเทพฯ มีเหมือนกัน และใช้เหมือนกัน คือออกเสียงระดับเดียวกัน ดังนี้

1. หน่วยเสียง /ค/ (หมายถึงพยัญชนะ ค . ข. ฆ.) จะออกเสียงระดับวรรณยุกต์เดียวกัน คือกรุงเทพฯ ออกเสียงสามัญ หรือวรรณยุกต์อื่น ๆ เชียงใหม่จะออกเสียงระดับเดียวกัน เช่น

เชียงใหม่	กรุงเทพฯ
ขา	ขา
ไข่	ไข่
คำ	คำ
ข้า (ฆ่า)	ฆ่า
เข้า	ข้าว

2. หน่วยเสียงพยัญชนะอื่น ๆ ที่ออกเสียงเหมือนกันระหว่างเสียงเชียงใหม่และกรุงเทพฯ ได้แก่

หน่วยเสียง /ท/ (พยัญชนะ ถ. ท. ธ. ฒ. ฐ. ฑ.)

หน่วยเสียง /พ/ (พยัญชนะ พ. ภ. ผ.)

หน่วยเสียง /ด/ (พยัญชนะ ด. ฎ.)

หน่วยเสียง /บ/ (พยัญชนะ บ.)

หน่วยเสียงนาสิก เช่น /ง/ /น/ /ม/

หน่วยเสียงเสียดแทรก /ฟ/ (พยัญชนะ ฟ. ฝ.) /ซ/ (พยัญชนะ ส. ศ. ษ. และ ซ.) /ฮ/ (พยัญชนะ ห. และ ฮ.)

หน่วยเสียงครึ่งสระ /ย/ และ /ว/

หน่วยเสียง /ล/

หน่วยเสียง /อ/

2.2 หน่วยเสียงพยัญชนะที่แตกต่างกัน คือ หน่วยพยัญชนะ 3 หน่วยเสียง คือ เสียงพยัญชนะนาสิก ฐานเพดานแข็ง /ญ/ ภาษาเชียงใหม่ออกเสียงขึ้นนาสิก แต่เสียงกรุงเทพฯ ไม่มี จึงออกเสียงเป็นเสียง /ย/ (เสียงครึ่งสระ) ส่วนเสียงพยัญชนะกึ่งเสียงแทรกฐานเพดานแข็งกับลิ้นส่วนหน้า คือเสียง /ช/ และพยัญชนะเสียงรัว /ร/ เสียงภาษาเชียงใหม่ ไม่มี จึงใช้เสียงพยัญชนะอื่นแทน ดังนี้

2.2.1 หน่วยเสียง /ญ/ ภาษากรุงเทพฯ ไม่มี มีแต่รูปพยัญชนะ แต่ในภาษาเชียงใหม่ออกเสียง /ญ/ และเสียง /ย/ ต่างกัน คำไทยแท้ ๆ เขียนด้วยตัว ญ . มี 3 คำ หญ้า ใหญ่ หญิง (นอกนั้นเป็นคำที่มาจากภาษาบาลีและสันสกฤต) แต่ในภาษากรุงเทพฯ ออกเสียงครึ่งสระ คือ /ย/ ส่วนในภาษาเชียงใหม่ออกเสียงนาสิก แม้คำที่เขียนด้วยตัว ย . ก็มีออกเสียงนาสิกอยู่หลายคำ เช่น

เชียงใหม่	กรุงเทพฯ
ญ้า	หญ้า (ออกเสียง ย่า)
ญิง	หญิง (ออกเสียง หยิง)
ใญ่	ใหญ่ (ออกเสียง ไหย่)
ผะหญา (ปัญญา)	ปัญญา (ออกเสียง ปันยา)
ญาง	ยาง (ต้นยาง)

2.2.2 หน่วยเสียง /ช/ ภาษาเชียงใหม่ไม่มี ฉะนั้น คำที่ภาษากรุงเทพฯ ใช้เสียง /ช/ ซึ่งเป็นเสียงครึ่งเสียดแทรก หนัก ไม่ก้อง ภาษาเชียงใหม่จะออกเสียงเป็นเสียงครึ่งเสียดแทรก เบา ไม่ก้อง คือ เสียง /จ/ หรือไม่ก็เปลี่ยนเป็นเสียงเสียดแทรก ฐานเกิดจากปลายลิ้นกับฟัน คือ เสียง /ซ/ (เพื่อสะดวกต่อความเข้าใจจึงเอาภาษากรุงเทพฯ ไว้หน้า และภาษาเชียงใหม่ไว้ข้างหลัง ซึ่งกลับกันกับข้างต้น)

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
ชัง (-เกลียด)	จัง
ชะตา	จ๊ะตา
ช้า	จ๊า
ช่าง	จ้าง
ช้าง	จ๊าง

ข้อสังเกต เสียง /ช/ ที่ภาคกลางเขียนด้วย ช . ส่วนใหญ่จะเป็นเสียง /จ/ ในภาษาเชียงใหม่ ส่วนเสียง /ช/ ที่เขียนด้วยตัว ฉ . (คือเสียง /ช/ ที่มีระดับเสียงสูง) ของภาคกลาง ในภาษาเชียงใหม่จะใช้เสี ยง /ซ/ (คือเสียง /ซ/ ที่มีระดับเสียงสูง /ส/) ส่วนเสียง /ช/ ของภาคกลางที่เชียงใหม่ใช้ทั้งเสียง /จ/ และ /ซ/ นั้น มักเป็นคำที่ได้รับจากภาษาภาคกลาง แต่มีคำที่ใช้ต่างกันบ้าง คือเชียงใหม่ใช้คำอื่นในความหมายเดียวกัน เช่น ชิง-แย่ง, ช่อ-พั้ว, ชอบ-มัก,ใช้-แทน ฯลฯ

2.2.3 หน่วยเสียง /ร/ เป็นเสียงพยัญชนะลิ้นรัว เสียงก้องเกิดแต่ปลายลิ้นตวัดกับโคนฟันของกรุงเทพฯ แต่ไม่มีเสียงนั้นในภาษาเชียงใหม่ ภาษาเชียงใหม่จึงใช้พยัญชนะเสียงข้าง /ล/ ซึ่งเกิดอยู่ฐานเดียวกันกับเสียง /ร/ และใช้พยัญชนะเสียดแทรก เกิดแต่ช่องระหว่างเส้นเสียง /ฮ/ แทน ดังตัวอย่าง

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
ราคา	ลาคา
ราษฎร์	ลาด
เรียน	เลียน,เฮียน
โรงเรียน	โลงเลียน
เรื่อง	เลื่อง

2.3 หน่วยเสียงพยัญชนะต้น

พยัญชนะระเบิด เสียงหนัก ไม่ก้อง ในภาษากรุงเทพฯ จะเป็นพยัญชนะระเบิดเสียงเบา ไม่ก้องในภาษาเชียงใหม่ คือ กรุงเทพฯ เสียง /ค/ เชียงใหม่ใช้เสียง /ก/, กรุงเทพฯ เสียง /ท/ เชียงใหม่ใช้เสียง /ต/, กรุงเทพฯ เสียง /พ/ เชียงใหม่ใช้เสียง /ป/ ดังนี้

1. ถ้าภาษากรุงเทพฯ เขียนด้วยตัว ค , และ ฆ, (เสียง /ค/) เชียงใหม่จะออกเสียงเป็นเสียง /ก/ และออกเสียงวรรณยุกต์เสียงเดียวกัน ดังตัวอย่าง

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
คับ	กั๊บ
คาง	กาง
คาย	กาย, คาย
คิ้ว	กิ้ว
คู่	กู้

ส่วนคำที่ภาษากรุงเทพฯ เขียนมีตัว ร. กล้ำอยู่ /คร/ ภาษาเชียงใหม่จะออกเสียง /ค/ ไม่มีเสียงกล้ำ และออกเสียงระดับเดียวกัน (วรรณยุกต์เดียวกัน)

2. ถ้าภาษากรุงเทพฯ เขียนด้วยตัว ท . ธ. ถ. (เสียง /ท/) ภาษาเชียงใหม่จะออกเสียงเป็นเสียง /ต/ และระดับเสียงวรรณยุกต์เหมือนกัน เช่น

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
ทัน	ตัน
ทาน	ตาน
ท่าน	ต้าน
ทุ่ง	ตุ้ง
ขี้ทูด	ขี้ตูด

ข้อสังเกต คำที่ภาษากรุงเทพฯ เขียนด้วย ถ . ภาษาเชียงใหม่จะออกเสียง /ท/ เหมือนกรุงเทพฯ จะมีออกเสียง /ต/ ไม่กี่คำดังที่ยกตัวอย่างข้างต้น ส่วนคำอื่น ๆ มักจะออกเสียงเหมือนกรุงเทพฯ เช่น ถือ ถู ไถ ถ้ำ ถั่ว ฯลฯ ออกเสียงเหมือนกรุงเทพฯ

3. ถ้าภาษากรุงเทพฯ เขียนด้วยตัว พ . ภ. ภาษาเชียงใหม่จะออกเสียง /ป/ ระดับเสียงวรรณยุกต์เหมือนกัน เช่น

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
พัน	ปั้น
พิษ	ปิ๊ด
พึ่งพา	เปิ้งปา
พู้น	ปู๊น
แพ	แป

เสียง /พ/ ภาษากรุงเทพฯ ที่เขียนควบกล้ำ หรือเขียนด้วยอักษรสูง (ตัว ผ.) ภาษาเชียงใหม่จะออ กเสียงเป็นเสียง /พ/ เหมือนกรุงเทพฯ แต่ตัดเสียงตัวกล้ำออก คือ กรุงเทพฯ เขียน พร เชียงใหม่จะออกเสียง /พ/ ส่วนตัว ผ. จะออกเสียงเหมือนกัน

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
พระ	พะ

4. การใช้เสียงพยัญชนะต้นแตกต่างกันระหว่างภาษาเชียงใหม่และภาษากรุงเทพฯ เนื่องจากก ารกลายเสียงของพยัญชนะ มีทั้งที่เกิดฐานเดียวกันและต่างฐานกัน ซึ่งมีจำนวนไม่มากนัก ตัวอย่างเช่น

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
ผิงไฟ	หิงไฟ
ขื่น	ฮืน
สูบ	หูบ
นั้น	อั้น
หงิม	หนิม

2.4 หน่วยเสียงพยัญชนะสะกด

หน่วยเสียงพยัญชนะที่อยู่ท้ายสระ (ตัวสะกด) ในภาษาเชียงใหม่มีเหมือนภาษากรุงเทพฯ และส่วนใหญ่ออกเสียงตรงกับภาษากรุงเทพฯ เสียงพยัญชนะที่ใช้สะกดของเชียงใหม่มี 8 เสียง (เท่ากรุงเทพฯ) ดังนี้

- พยัญชนะเสียงระเบิด เสียงเบา ไม่ก้อง 3 เสียง คือ /ก/ /ต/ /ป/ คือ ตัวอักษร แม่กก, แม่กด, แม่กบ ตามลำดับ
- พยัญชนะนาสิก 3 เสียง คือ /ง/ /น/ /ม/ คือ แม่กง, กน, กม
- พยัญชนะครึ่งสระ 2 เสียง คือ /ย/ /ว/ คือ แม่เกย, แม่เกอว

ในภาษาเชียงใหม่ออกเสียงสะกดทั้ง 8 เสียงเหมือนกับภาษากรุงเทพฯ แต่ก็มีบางเสียงที่ใช้ไม่ตรงกัน เนื่องจากการสับเสียงบ้าง ย้ายเสียงบ้าง ดังนี้

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
เกือก	เกิบ
เสียด (จุกเสียด)	เสียบ
กะโหลก	ก๋ะหลง
เหน็บ	เน๋ด
หีบ	หีด

2.5 หน่วยเสียงพยัญชนะควบกล้ำ

พยัญชนะควบกล้ำ หรือพยัญชนะประสมของภาษาเชียงใหม่ มีจำนวน 10 เสียง แต่ที่ใช้มากได้แก่ /คว/ /ขว/ และ /กว/ พยัญชนะประสมทั้ง 10 เสียง มีดังนี้

/กว/	เช่น	กวาด
/ขว/ /คว/	เช่น	แคว่น (-กำนัน) ขวาย (-สาย)
/จว/	เช่น	จวั๋ง (คลั่ง,เพ้อ)
/ญว/	เช่น	ญว่าม (-ขยุ้ม)

ในการออกเสียงพยัญชนะประสมของภาษาเชียงใหม่แตกต่างไปจากภาษากรุงเทพฯ อยู่หลายประการ ทั้งนี้ เพราะภาษาเชียงใหม่ไม่นิยมออกเสียงกล้ำมากนัก จึงตัดเสียงตัวกล้ำออก หรือไม่ก็เปลี่ยนเสียงเป็นเสียงอื่นไป ดังนี้

2.5.1 ถ้าเสียง /ร/ /ล/ ควบกล้ำกับพยัญชนะอื่น ๆ นอกจาก /ปร/ /กร/ /ตร/ ในภาษาเชียงใหม่จะไม่ออกเสียงตัวกล้ำ คงออกเสียงพยัญชนะต้นเสียงเดียว (แต่ในภาษาเขียนของเชียงใหม่ยังคงรักษาตัวกล้ำไว้ เช่น

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
กลาง	ก๋าง
ไกล	ไก๋
กล้วย	ก้วย
ปลาย	ป๋าย
แปล	แป๋

2.5.2 ถ้าอักษรกลางควบกล้ำกับ ร . ในภาษาเชียงใหม่จะออกเสียงเป็นอักษรสูงที่เกิดอยู่ฐานเดียวกัน คือ กร-ข, ตร-ถ, และ ปร-ผ ดังนี้

/กร/ ควบกล้ำภาษาเชียงใหม่ออกเสียงเป็น ข

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
กรง	ขง (เขต,ขอบ)
กราบ	ขาบ
กรุณา	ขูนา
กริยา	ขียา

/ตร/ ควบกล้ำ ภาษาเชียงใหม่จะออกเสียงเป็นเสียง ถ. เช่น

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
ตรา	ถา
แตร	แต๋, แถ
ตรี	ถี
ไมตรี	ไมถี
อินทรา	อินถา

/ปร/ ควบกล้ำ ภาษาเชียงใหม่จะออกเสียงเป็นเสียง ผ.

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
ปะรำ	ผาม
มะปราง	บ่ะผาง
แปรปรวน	แผผวน
โปรดปราน	โผดผาย
ประโยชน์	ผาโหยด

2.5.3 ถ้า /คล/ และ /ทร/ ภาษาเชียงใหม่จะออกเสียง /อะ/ แทรกกลาง ระหว่างเสียงกล้ำ เช่น

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
คลุม	ก๋ะลุม
โคลง (คำประพันธ์)	กะลง
ทรง	ทะรง
ไทร	ไฮ
ดูแคลน	ดูแควน

2.5.4 เสียง /ว/ ควบกับพยัญชนะอื่น (พยัญชนะประสม ว .) ในภาษาเชียงใหม่จะออกเสียงต่างไปจากกรุงเทพฯ เช่น เสียง /กว/ /ขว/ /คว/ ผสมสระ /อา/ จะออกเสียงเป็นสระอัวส่วนใหญ่ แต่บางกลุ่มออกเสียงเหมือนกรุงเทพฯ โดยเฉพาะผู้ที่ได้รับอิทธิพลจากภาษากรุงเทพฯ หรือไทยถิ่นเหนือบางกลุ่มออกเสียงควบได้ชัดเจน แต่ถ้าอักษรควบดังกล่าวผสมกับสระอื่นจะไม่ออกเสียง /ว/ ตัวอย่างเช่น

เสียงควบ /ว/ ที่ออกเสียงตรงกับเสียงกรุงเทพฯ

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่	บางแห่ง
กวาง	กวาง	กวง
กว้าง	กว้าง	ก้วง
กวาด	กวาด	กวด
ขว้าง	ขว้าง	ข้วง
ขวาง	ขวาง	ขวง

เสียงควบ /ว/ เชียงใหม่ออกเสียงเป็นเสียงสระ อัว ประสมอยู่ เช่น

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
กวัก	ก้วก, กวัก
คว้า	ขัว
คว่ำ	ก้วม, ค้วม
ขวัญ	ขวน, ขวัน
ควัน	ควน
ความ	ควม, กวม

เสียงควบ /ว/ เมื่อประสมกับสระอื่น ๆ เชียงใหม่จะไม่ออกเสียง /ว/ ควบ เช่น

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
เขว	เข
แขวน	แขน
ควั่น	คั่น
แกว่ง	แก่ง
เกวียน	เกี๋ยน
ขวนขวาย	ขนขวาย, ขนขวย

3. หน่วยเสียงสระภาคเหนือ (เชียงใหม่)

หน่วยเสียงสระในภาษาเชียงใหม่ มีทั้งสระเดี่ยว และสระประสมเหมือนหน่วยเสียงสระในภาษากรุงเทพฯ

หน่วยเสียงสระเดี่ยว

หน่วยเสียงสระเดี่ยวในภาษาเชียงใหม่มี 18 เสียงเท่ากับหน่วยเสียงสระเดี่ยวของภาษากรุงเทพฯ เป็นสระเสียงสั้น 9 และสระเสียงยาว 9 ดังแผนภูมิต่อไปนี้

	สระหน้า	สระกลาง	สระหลัง
ระดับลิ้นสูง	/อิ/ /อี/	/อึ/ /อื/	/อุ/ /อู/
ระดับลิ้นกลาง	/เอะ/ /เอ/	/เออะ/ เออ/	/โอะ/ /โอ/
ระดับลิ้นต่ำ	/แอะ/ /แอ/	/อะ/ /อา/	/เอาะ/ /ออ/
	ริมฝีปากแบะ	ปากธรรมดา	ปากกลม

หน่วยเสียงสระประสม

เสียงสระประสมมี ใช้เฉพาะเสียงยาว 3 เสียง คือ /เอีย/ /เอือ/ /อัว/ หน่วยเสียงสระประสมเสียงสั้น (เอียะ เอือะ อัวะ) ไม่ได้ใช้ ในภาษากรุงเทพฯ ก็เช่นเดียวกัน สระประสมเสียงสั้นนี้ใช้เพียงคำที่ใช้เป็นเสียงดัง 6 คำ คือ เพียะ เผียะ เชียะ พัวะ ผัวะ ชัวะ (สระ ไอ และ เอา ไม่ถือว่าเป็นสระประสม เพราะเป็นเสียงสระ อะ ที่มีตัว ย . ว. สระกด คือ อะ +ย และ –อะ+ว) ในภาษาถิ่นเหนือบางจังหวัดไม่มีเสียงสระ /เอีย/ เช่น จังหวัดแพร่ ลำปาง และออกเสียงเป็นเสียงสระ /เอ/

การใช้หน่วยเสียงสระนี้ ในภาษาเชียงใหม่และภาษากรุงเทพฯ ใช้เหมือนกันก็มีและใช้ต่างกันก็มี ทั้ง ๆ ที่หน่วยเสียงสระตรงกัน แต่ใช้ต่างกั นไปก็มี ซึ่งเป็นการกลายเสียงในระหว่างเสียงสระที่มีฐานเกิดเดียวกัน หรือมีฐานเกิดใกล้เคียงกัน โดยส่วนใหญ่แล้วภาษาเชียงใหม่ใช้เสียงสระตรงกับภาษากรุงเทพฯ ส่วนน้อยใช้เสียงสระไม่ตรงกับกรุงเทพฯ ซึ่งกล่าวโดยละเอียดพร้อมกับยกตัวอย่างดังนี้

3.1 หน่วยเสียงสระเชีย งใหม่กับกรุงเทพฯ มีตรงกันและใช้ตรงกัน เสียงสระมีตรงกันและใช้ตรงกันเป็นเสียงสระส่วนใหญ่ของภาษาเชียงใหม่ ในที่นี้จะยกตัวอย่างพอสังเขป เช่น

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
จำ	จ๋ำ
ชัง	จัง
กราบ	ขาบ
อิด (โรย)	อิ๋ด
ติด	ติ๋ด

3.2 หน่วยเสียงสร ะมีตรงกันแต่ใช้ต่างกัน เสียงสระที่มีในภาษาเชียงใหม่ตรงกับภาษากรุงเทพฯ แต่ใช้ต่างกันนั้น เป็นเพราะการกลายเสี ยงในระหว่างสระที่เกิดในฐาน เดียวกัน คือเสียงสระหน้า จะกลายเสียงในกลุ่มสระหน้า และสระกลาง สระหลังก็จะกลายเสียง เป็นเสียงสระในกลุ่มเดียวกัน หรือกลายเสียง เป็นสระประสม หรือกลายเสียงไปเป็นสระฐานอื่นก็มีบ้าง (ส่วนใหญ่จะเป็นเสียงสระที่มีฐานใกล้เคียงกัน) ดังจะอธิบายพร้อมกับยกตัวอย่างต่อไปนี้

1. การเพี้ยนเสียงสระหน้า เป็นการเพี้ยนเสียงสระหน้าเป็นเสียงส ระอื่น เช่น /อิ/ เป็นเสียง /อะ/ /อื/ /อุ/ และ /แอ/ สระ /เอ/ กรุงเทพฯ ในภาษาเชียงใหม่จะเพี้ยนเป็นเสียงสระ /อะ/ /อิ/ /แอ/ และ /เอีย/ ดังนี้

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
พริบตา	พับต๋า
คิด	คึด,กึ๊ด
ชิงช้า	จุ่งจ๊า
เห็น	หัน
ทองคำเปลว	คำปิ๋ว

2. การเพี้ยนเสียงสระกลาง คือ เสียงสระกลางเพี้ยนเป็นเสีย งสระอื่น ๆ เช่น /อึ/ กรุงเทพฯ ในภาษาเชียงใหม่จะเพี้ยนเป็น /เออ/ เสียง /อะ/ เป็นเสียง /อึ/ และเสียง /อา/ เป็นเสียง /เออ/ และ /แอ/ ดังนี้

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
ขึง	เขิง
ถึง	เถิง, เติง
ผึ้ง	เพิ่ง
ลึก	เลิ้ก
ทั้ง	ตึง

3. การเพี้ยนเสียงสระหลัง คือ เสียงสระกลางเพี้ยนเป็นเสียงสระอื่น /โอะ/ /โอ/ เป็นเสียง /อุ/ /อู/ และเสียง /อุ/ /อู/ กรุงเทพฯ เป็นเสียง /โอะ/ /โอ/ ส่วนเสียง /ออ/ กรุงเทพฯ เป็นเสียงเชียงใหม่หลายเสียง ดูจากตัวอย่างข้างล่างนี้

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
ขัน	ขุ้น
ธง	ตุง
จุก	จ็อก
ทุ่ง	ต้ง
อุ้งมือ	โอ้งมือ

4. การเพี้ยนเสียงสระประสม การเพี้ยนเสียง สระประสมระหว่างภาษากรุงเทพฯ กับเชียงใหม่ เป็นไประหว่างสระประสมกับสระเดี่ยว คือ สระกรุงเทพฯ เป็นสระประสม /เอีย/ เชียงใหม่จะออกเสียงสระเดี่ยว /เอ/ และกรุงเทพฯ ใช้สระ /เอือ/ เชียงใหม่จะใช้เสียงสระ /เออ/ ดังนี้

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
เขียว	เข็ว
เงี้ยว	เง้ว
เพื่อน	เปิ้น
เกือก	เกิบ

4. หน่วยเสียงวรรณยุกต์ภาษาถิ่นฐานภาคเหนือ (เชียงใหม่)

หน่วยเสียงวรรณยุกต์ของภาษาเชียงใหม่ไม่ต รงกับภาษากรุงเ ทพฯ คือ เชียงใหม่ มีระดับเสียงวรรณยุกต์ 6 หน่วยเสียง แต่กรุงเทพฯ มีเพียง 5 หน่วยเสียง ดังนี้

1. เสียงสามัญ ทั้งภาษาเชียงใหม่และกรุงเทพฯ ออกเสียงตรงกัน ดังตัวอย่างข้างล่างนี้

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
คาง	กาง
ทา	ตา
ทาง	ตาง
นา	นา
พัน	ปั๋น
ฟัง	ฟัง
กระเดียม (จั๊กจี้)	เดียม

2. เสียงวรรณยุกต์ เอก เสียงเอกในภาษาเชียงใหม่ออกเสียงไม่ตรงกับเสียงเอกกรุงเทพฯ นัก แต่ระดับเสียงใกล้นัก คือ เชียงใหม่ออกเสียงระหว่างเอกกับสามัญ เช่น

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
ไก่	ไก่
เต่า	เต่า
ข่า	ข่า
สี่	สี่
มะม่วง	(บ๋ะ) ม่วง

3. เสียงวรรณยุกต์โท เสียงโทในภาษาเชียงใหม่ออกเสียงไม่ตรงกันกั บเสียงกรุงเทพฯ นัก แต่ระดับเสียงใกล้เคียงกัน คือ เชียงใหม่ออกเสียงระหว่างเสียงสามัญกับตรี และตอนจบท้ายเสียงไม่ลงเสียงต่ำเหมือนเสียงโทกรุงเทพฯ ตัวอย่างเช่น

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
คู่	กู้
ชื่อ	จื้อ
พี่	ปี้
พ่อ	ป้อ
แม่	แม่
ช่วย	จ้วย, โจ้ย

4. เสียงวรรณยุกต์ เสียงตรีในภาษาเชียงใหม่ออกเสียงตรงกันกับเสียงตรีกรุงเทพฯ แต่ถ้าเป็นคำตายเชียงใหม่ออกเสียงสั้นว่า ดังตัวอย่าง

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
แพ้ (พ่าย)	แป้ (-ชนะ)
ฟ้า	ฟ้า
พริก	พิก
ม้า	ม้า

5. เสียงวรรณยุกต์ตรีเพี้ยน เสียงตรีเพี้ยน ไม่มีในภาษากรุงเทพฯ ซึ่งเป็นเสียงประสมระหว่างระดับเสียงตรีกับโท ขึ้นต้นเป็นเสียงตรีแต่ลดต่ำลงมาเป็นเสียงโท ดังตัวอย่าง

กรุงเทพฯ (ออกเสียงโท)	เชียงใหม่ (ออกเสียงเพี้ยน)
เก้า	เก๊า-
เจ้า	เจ๊า-
ต้อง	ต๊อง-
ผ้า	พ้า-
นั่ง	นั้ง-

6. เสียงวรรณยุกต์จัตวา เสียงจัตวาเป็นเสียงคล้ายกับเสียงกรุงเทพฯ แต่เริ่มต้นเสียงต่ำกว่า และจบท้ายเสียงสูงกว่าเสียงจัตวากรุงเทพฯ ดังตัวอย่าง

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่
ผี	ผี
กิน	กิ๋น
แหวน	แหวน
ขา	ขา
เหา	เหา

ข้อสังเกต อักษรกลางที่เป็นพยัญชนะวรรค ภาคกลางเป็นเสียงสามัญ แต่ภาคเหนือออกเสียงเป็นเสียงจัตวา แต่อักษรตัวที่ 3 แต่อักษรตัวที่ 3 จะออกเสียงเป็นเสียงตัวที่ 1 ระดับเสียงสามัญ ดังนี้

	ตัวที่ 1	ตัวที่ 2	ตัวที่ 3	ตัวที่ 4	ตัวที่ 5
วรรค กะ	ก	ข	ค	ฆ	ง
วรรค จะ	จ	ฉ	ช	ฌ	ญ
วรรค ฏะ	ฏ	ฐ	ฑ	ฒ	ณ
วรรค ตะ	ต	ถ	ท	ธ	น
วรรค ปะ	ป	ผ	พ	ภ	ม

ภาคเหนือจะสอนในการอ่านออกเสียงดังนี้ /ก๋อ/ /ขอ/ /กอ/ /คอ/ /งอ/ ในวรรคอื่น ๆ ก็เช่นเดียวกัน ฉะนั้น จึงมีเสียงอักษร กลางสูง และกลางสามัญ คือ /ก๋อ/ /จ๋อ/ /ต๋อ/ /ป๋อ/ และ /กอ/ -(ค) /จอ/-(ช), /ตอ/-(ท) /ปอ/-(พ) พยัญชนะตัวที่ 1 และที่ 3 ออกเสียงเหมือนกัน ต่างแต่ระดับเสียงวรรณยุกต์ คือ จัตวา กับสามัญ

5. วิธีใช้คำภาษาถิ่นภาคเหนือที่ต่างกับภาคกลาง

วิธีการใช้คำ หรือการใช้คำนี้หมายถึงความนิยมในการเลือกคำมาใช้ในการเจรจาสื่อสารกันของประชาคมภาคเหนือ โดยเปรียบเทียบกับภาษาภาคกลาง กล่าวคือ ความแตกต่างระหว่างภาษาถิ่นภาคเหนือกับภาษาภาคกลางนั้น ไม่เพียงแต่จะแตกต่างกันเฉพาะเรื่องหน่วยเสียง (สระ พยัญชนะ วรรณยุกต์) ดังกล่าวแล้วเท่านั้น ความนิยมในการใช้คำในการพูดจากันในประชาคมภาคเหนือและภาคกลางยังแตกต่างกันอีก เช่น สนุกมากภาคเหนือ ใช้ว่า “ม่วนแต๊” หรือ กลับบ้าน ภาคเหนือใช้ว่า “ปิ๊กบ้าน” ซึ่งลักษณะเช่นนี้เป็นอีกปัจจัยหนึ่งให้ภาษาเดียวกันแยกตัวออกเป็นภาษาถิ่น และคำที่ใช้ในความหมายเดียวกัน แต่นิยมใช้แตกต่างกันนี้ บางคำก็มีที่มาจากคำโบราณเดียวกัน และได้กลายเสียงไปมากจนดูเหมือนว่าเป็นคนละคำ หรือแต่ละถิ่นเลือกใช้คำนิยมใช้คำต่างกัน โดยเฉพาะคำที่มีความหมายเหมือนกันหรือความหมายใกล้เคียงกัน เช่น ถูกแล้ว ภาคเหนือใช้ “แม่นแล้ว” หรือ โกรธมาก ภาคเหนือใช้ว่า “เคียดหลาย” คำที่ยกมานี้จะเห็นว่า เป็นคำที่มีใช้ในภาษาภาคกลาง แต่ภาคกลางนิยมใช้คำอื่น และนำคำนั้นไปใช้ในอีกที่หนึ่ง เช่น แม่น (แม่นยำ, ถูกต้อง เช่น ยิงปืนแม่น) เคียด (ใช้คู่กับเป็น เคียดแค้น) เป็นต้น

การใช้คำในภาษาถิ่นเหนือ และภาษาภาคกลางจึงมี 2 ลักษณะด้วยกันคือ ใช้คำตรงกันในความหมายตรงกันอย่างหนึ่ง อีกอย่างหนึ่งใช้คำต่างกัน การใช้คำของภาษาภาคเหนือที่ตรงกับภาษาภาคกลางเป็นส่วนมาก ผิดเพี้ยนแต่การออกเสียงซึ่งก็เป็นไปตามกฎเกณฑ์ดังกล่าวข้างต้นแล้ว จึงไม่จำเป็นจะต้องกล่าวถึง ส่วนการใช้คำที่แตกต่างกันนั้นน่าสนใจอยู่มาก ดังจะกล่าวพร้อมกับยกตัวอย่างประกอบต่อไป

5.1 ความหมายเดียวกันแต่ภาษาเหนือใช้คำต่างจากภาคกลาง คือ ใช้คำคนละคำในความหมายเดียวกัน คำเหล่านี้ทั้ง 2 ภาษาอาจจะไม่ได้สืบเนื่องมาจากคำโบราณแหล่งเดียวกัน จึงแตกต่างกันโดยสิ้นเชิงกลุ่มหนึ่ง หรือบางกลุ่ม อาจจะมาจากรากเหง้าคำเดียวกัน แต่ก็มีการกลายเสียงจนไม่เห็นเค้าของคำเดิมอยู่เลย หรือแต่ละประชาคมสร้างคำขึ้นมาใช้ไม่ตรงกัน ตัวอย่าง

กรุงเทพฯ	เชียงใหม่	
พูด	อู้	เช่น อู้คำเมือง – พูดภาษาเหนือ
		อู้สาว – เกี้ยวผู้หญิง
เที่ยว	แอ่ว	เช่น ไปแอ่ว – ไปเที่ยว
		แอ่วสาว – ไปเกี้ยวสาว
พูดปด	จุ๊, ขี้จุ๊	
ใกล้	จิ่ม	ในวรรณคดีไทยใช้ “จิ่มจวน”
ตูม, รุ่น	จี๋	เช่น สาวจี๋ – สาวแรกรุ่น
	จู่มจี๋ – แรกแย้ม (ดอกไม้)	
เมือง	เวียง, เชียง	

5.2 คำที่มีความหมายเหมือนกันหรือใกล้เคียงกัน แต่ภาษาเหนือนิยมใช้คำแตกต่างกับภาคกลาง คือ คำที่มีความหมายเหมือนกัน แต่การนำมาใช้ในภาษาเหนือนิยมคำคนละคำกับภาคกลางในความหมายเดียวกัน เช่น มาก หลาย แท้ (แต๊) ภาคเหนือจะใช้ในความหมาย “มาก” ในที่ต่าง ๆ กัน และภาคกลางก็ใช้ในที่ต่าง ๆ กัน แต่ไม่ตรงกัน สังเกตการใช้คำจากตัวอย่างข้างล่างนี้

ภาคเหนือ	ภาคกลาง
บากไม้	ตัดไม้
ปากเป็น	พูดเก่ง (ฝอยเก่ง)
แปด	เปื้อน
ปาก	พูด
ปิ๊กบ้าน (พลิกบ้าน)	กลับบ้าน

5.3 ภาษาถิ่นเหนือและภาคกลางใช้คำ ๆ เดียวกัน แต่ออก เสียงต่างกัน คือ การใช้คำในภาษาภาคเหนือตรงกับภาษาภาคกลางแต่ออกเสียงเพี้ยนไป ซึ่งการออกเสียงเพี้ยนไปนี้ก็ เป็นระบบตามกฎเกณฑ์ที่กล่าวไว้ตอนต้น (ให้ดูตัวอย่างคำในหัวข้อที่ 5.1, 5.2) สังเกตการณ์ใช้คำ

- เปิ้นว่าเสือ ตั๋วว่าพะเจ้า เปิ้นว่าบ่เลา ตั๋วว่างามล้ำ

ศัพท์ เปิ้น – เขา, ตั๋ว – ตัวเอง, พะเจ้า – พระเจ้า, เลา – งาม, หล่อเหลา
(เขาว่าเสือ ตัวเองว่าพระเจ้า เขาว่าไม่งาม ตัวเองว่างามเลิศ) – เห็นผิดเป็นชอบ

- ฝนตกซิซิจ้างนานเอื้อน หมาขี้เฮื้อนจ้างนานต๋าย

ศัพท์ ซิซิ – ปรอย ๆ, พรำ ๆ, จ้าง - ช่าง, เอื้อน – หยุด
(ฝนตกพรำ ๆ นานหยุด หมาขี้เรื้อนตายช้า) – สิ่งไม่ดี ไม่ค่อยจะหมดไปง่าย ๆ

- ใจ๋บ่แข็ง บ่ได้ขี้จ๊างงา ใจ๋บ่กล้า บ่ได้เป๋นป้อเลี้ยง

ศัพท์ ใจ๋ – ใจ, จ๊าง – ช้าง, ป้อเลี้ยง – คนรวย
(ใจไม่แข็งไม่มีโอกาสขี่ช้างงา, ใจไม่กล้าก็ไม่มีโอกาสร่ำรวย)

- ตางหนูหนู่ไต่ ตางไหน่ไหน่เตียว

ศัพท์ ตาง – ทาง, ไหน่ – กระรอก, เตียว – เทียวไปเทียวมา
(ทางหนูหนูก็ไต่ ทางของกระรอกกระรอกก็เดิน) – บ้านใคร ๆ อยู่ อู่ใคร ๆ นอน

- แมงงนมักจิ๊นเน่า แมงเม่ามักตอมไฟ

ศัพท์ แมงงน – แมลงวัน, จิ๊น – เนื้อ, มัก – ชอบ
(แมลงวันชอบเนื้อเน่า แมลงเม่าชอบตอมไฟ)

- เยียะนาล่า เป๋นข้าควาย เอาเมียควาย เป็นข้าลูก

5.4 ภาษาถิ่นเหนือและภาคกลางใช้คำเหมือนกันตรงกัน ภาษาภาคเหนือและภาคกลางใช้คำตรงกันอยู่จำนวนมาก และออกเสียงเหมือนกัน เช่น เลี้ยง, กล้า เป็นต้น

มาลา คำจันทร์และคณะ ได้อธิบายหลักการใช้ภาษาคำ เมืองไว้ในหนังสือพจนานุกรมคำเมืองไว้ดังนี้

ก.ไก่

คำที่ขึ้นต้นด้วย ก.ไก่ หากเป็นคำเป็น ไม่ปรากฏรูปวรรณยุกต์ จะออกเสียงจัตวา เช่น กง ออกเสียง ก๋ง, กา ออกเสียงว่า ก๋า, กิน ออกเสียงว่า กิ๋น เป็นต้น

หากเป็นคำตายเสียงสั้น จะออกเสียงตรี เช่น กก ออกเสียงว่า ก๊ก,กัด ออกเสียงว่า กั๊ด , กุบ ออกเสียงว่า กุ๊บ เป็นต้น

หากควบกล้ำกับตัว ร .เรือ จะออกเสียงเป็นเสียง ข .ไข่ เช่น กระจาย ออกเสียงว่า ขะจ๋าย, กราบ ออกเสียงว่า ขาบ, กรอม ออกเสียงว่า ขอม เป็นต้น

หากควบกล้ำกับตัว ล .ลิง จะไม่ออกเสียง ล .ลิง เช่น กลอน ออกเสียงว่า ก๋อน , กลม ออกเสียงว่า ก๋ม, กลาย ออกเสียงว่า ก๋าย เป็นต้น

ข.ไข่

คำที่ขึ้นต้นด้วย ข.ไข่ หากเป็นคำตาย เสียงสั้น จะออกเสียงเป็นเสียงตรี เช่น ขด ออกเสียงว่า ข๊ด ขึด ออกเสียงว่า ขึ๊ด ขัก ออกเสียงว่า ขั๊ก เป็นต้น

ข.ขวด

คำที่ขึ้นต้นด้วย ข.ขวด ออกเสียงเหมือนตัว ข.ไข่ ทุกประการ

ค.ควาย

คำที่ขึ้นต้นด้วยตัว ค .ควาย ออกเสียงเป็น ก .ไก่ เช่น คันว่า ออกเสียงเป็น กันว่า ค์ดาย ออกเสียงเป็น เกาะดาย คะลิก ออกเสียงเป็น กะลิก เป็นต้น

หากเป็นคำควบกล้ำกับตัว ร .เรือ และ ล .ลิง จะออกเสียงเป็น ค .ควาย เช่น ครัว ออกเสียงว่า คัว, เครื่อง ออกเสียงว่า เคื่องฺ คลาย ออกเสียงว่า คายฺ เคลือบ ออกเสียงว่า เคือบ เป็นต้น

ฆ.ระฆัง

คำที่ขึ้นต้นด้วย ฆ.ระฆัง ออกเสียงเหมือน ค.ควาย เป็นภาษาไทยกลาง

จ.จาน

คำที่ขึ้นต้นด้วย จ .จาน หากเป็นคำเป็น ไม่ปรากฏรูปวรรณยุกต์ จะออกเสียงจัตวา เช่น จน ออกเสียงว่า จ๋น, จำ ออกเสียงว่า จ๋ำ เป็นต้น

หากเป็นคำตายเสียงสั้น จะออกเสียงตรี เช่น จก ออกเสียงว่า จ๊ก, จุด ออกเสียงว่า จุ๊ด, เจาะ ออกเสียงว่า เจ๊าะ เป็นต้น

ช.ช้าง

คำที่ขึ้นต้นด้วย ช .ช้าง ออกเป็นเสียง จ .จาน เช่น ช้าง ออกเสียงเป็น จ๊าง , ชน ออกเสียงเป็น จน, ช่อ ออกเสียงเป็น จ้อ เป็นต้น

ด.เด็ก

หากเป็นคำตาย เสียงสั้น จะออกเสียงวรรณยุกต์ตรี เช่น ดัก ออกเสียงว่า ดั๊ก ดิก ออกเสียงว่า ดิ๊ก ดิบ ออกเสียงว่า ดิ๊บ เป็นต้น

ต.เต่า

คำที่ขึ้นต้นด้วยตัว ต .เต่า หากเป็นคำเป็น ไม่ปรากฏรูปวรรณยุกต์ จะออกเสียงจัตวา เช่น ตำ ออกเสียงว่า ต่ำ, ไต ออกเสียงว่า ไต่, ตาย ออกเสียงว่า ต่าย เป็นต้น

หากเป็นคำตายเสียงสั้น จะออกเสียงตรี เช่น ตก ออกเสียงว่า ต๊ก , ตัด ออกเสียงว่า ตั๊ด, ตบ ออกเสียงว่า ต๊บ เป็นต้น

ถ.ถุง

คำที่ขึ้นต้นด้วยตัว ถ .ถุง หากเป็นคำตาย เสียงสั้น จะออกเสียงเป็นเสียงตรี เช่น ถก ออกเสียงเป็น ถ๊ก, ถุกถิก ออกเสียงว่า ถุ๊กถิ๊ก เป็นต้น

ท.ทหาร

คำที่ขึ้นต้นด้วย ท.ทหาร จะออกเสียงเป็นเสียง ต .เต่า เช่น ทาง ออกเสียงว่า ตาง , ทอง ออกเสียงว่า ตอง,แทง ออกเสียงว่า แตง เป็นต้น

บ.ใบไหม้

คำขึ้นต้นด้วย บ .ใบไม้ หากเป็นคำตายเสียงสั้น มักออกเสียงเป็นเสียงตรี เช่น บัด ออกเสียงว่า บั๊ด, บุก ออกเสียงว่า บุ๊ก, บิด ออกเสียงว่า บิ๊ด เป็นต้น

ป.ปลา

คำที่ขึ้นต้นด้วย ป .ปลา หากเป็นคำตายเสียงสั้น จะออกเสียงเป็นเสียงตรี เช่น ปัก ออกเสียงเป็น ปั๊ก, ปิด ออกเสียงว่า ปิ๊ด, ปุด ออกเสียงว่า ปุ๊ด เป็นต้น

หากควบกล้ำกับตัว ร .เรือ จะออกเสียงเป็นเสียง ผ .ผึ้ง เช่น ประตู ออกเสียงว่า ผะตู่ ประจำ ออกเสียงว่า ผะจำ่, เปรต ออกเสียงว่า เผต เป็นต้น

หากควบกล้ำกับตัว ล.ลิง จะไม่ออกเสียง ล.ลิง เช่น ปลี ออกเสียงว่า ปี่ ปลา ออกเสียงว่า ป่า, ปล่อย ออกเสียงว่า ป่อย เป็นต้น

ผ.ผึ้ง

คำที่ขึ้นต้นด้วย ผ.ผึ้ง หากเป็นคำตายเสียงสั้น จะออกเสียงเป็นเสียงตรี เช่น ผิด ออกเสียงว่า ผิ๊ด, ผด ออกเสียงว่า ผ๊ด, ผ็อก ออกเสียงว่า ผ๊อก เป็นต้น

ฝ.ฝา

คำที่ขึ้นต้นตัว ฝ .ฝา หากเป็นคำตายเสียงสั้น จะออกเป็นเสียงตรี เช่น ฝัก ออกเสียงเป็น ฝั๊ก, ฝัด ออกเสียงว่า ฝั๊ด, ฝึก ออกเสียงว่า เผิ๊ก เป็นต้น

พ.พาน

ตัว พ.พาน จะออกเสียงตัว ป .ปลา เช่น พา ออกเสียงว่า ปา ไพ ออกเสียง ไป พร ออกเสียงว่า ปอน เป็นต้น แต่ถ้าหากควบกล้ำกับตัว ร .เรือ จะออกเสียงเป็นเสียง พ .พาน เช่น พระ ออกเสียงว่า พะ, พร้อม ออกเสียงว่า พ้อม, พร้า ออกเสียงว่า พ้า เป็นต้น

ย.ยักษ์

ตัว ย.ยักษ์ มักจะออกเสียงขึ้นจมูก (เสียงนาสิก) เสียงนี้ไม่มีในภาษาไทยกลาง

ร.เรือ

อักษร “ร” เมื่อเป็นภาษาล้านนา จะออกเสียง ฮ .นกฮูก และหากคำใดเป็นคำยืม ไม่ว่าจะมาจากภาษาไทยหรือภาษาบาลี จะออกเสียงเป็นเสียง ล.ลิง

การออกเสียงต่อไปนี้ จะแสดงเฉพาะคำที่ออ กเสียง ล.ลิงเท่านั้น คำใดที่ไม่แสดงการออกเสียง หมายถึงคำนั้น ๆ ออกเสียงเป็นเสียง ฮ.นกฮูก

ษ.ฤาษี

พยัญชนะตัวที่ 40 ไม่พบการใช้เป็นพยัญชนะต้นของคำศัพท์ในภาษาล้านนา และมักเป็นพยางค์ที่สองของคำศัพท์ เช่น รักษา , รษี

ส.เสือ

คำที่ขึ้นต้นด้วยตัว ส.เสือ หากเป็นคำ ตายเสียงสั้น มักจะออกเสียงเป็นเสียงตรี เช่น สับ ออกเสียงว่า สั๊บ, สุข ออกเสียงว่า สุ๊ก, สด ออกเสียงว่า สั๊ด เป็นต้น

ห.หีบ

คำที่ขึ้นต้นด้วย ตัว ห .หีบ หากเป็นคำตายเสียงสั้น มักจะออกเสียงเป็นเสียงตรี ตัวอย่างเช่น หัก ออกเสียงว่า หั๊ก, หด ออกเสียงว่า ห็ด, หุบ ออกเสียงว่า หุ๊บ เป็นต้น

ฬ.จุฬา

มักพบในคำที่มาจากภาษาบาลี และปรากฏในตำแหน่งหลัง ไม่ปรากฏในฐานะพยัญชนะต้น และไม่ปรากฏในศัพท์ภาษาล้านนา

อ.อ่าง

คำที่ขึ้นต้นด้วย อ.อ่าง หากเป็นคำตายเสียงสั้น มักออกเสียงเป็นเสียงตรี ตัวอย่างเช่น อด ออกเสียงว่า อ๊ด, อุบ ออกเสียงว่า อุ๊บ, อก ออกเสียงว่า อ๊ก เป็นต้น

ความเป็นมาของเพลงคำเมือง

พรพรรณ วรรณา (2543: 13-26) กล่าวว่า เพลงคำเมือง คือ เพลงที่สื่อสารด้วย “ภาษาคำเมือง ” หรือ “ภาษาล้านนา ” เป็นพัฒนาการของบทเพลงในท้องถิ่นล้านนาที่เปลี่ยนแปลงมาจากเพลงพื้นบ้านล้านนาในอดีต ในบทนี้ ผู้วิจัยจะได้กล่าวถึงภาพรวมของเพลงพื้นบ้านล้านนา และความเป็นมาที่สืบทอดมาสู่เพลงตลกคำเมืองในยุคปัจจุบัน ทั้งนี้ เนื้อหาของบทที่ 2 นี้ ผู้วิจัยได้อาศัยเนื้อหาและข้อมูลหลักมาจากบทความทางวิชาการเรื่อง “จากเพลงพื้นบ้านล้านนาถึง โฟล์คซองคำเมือง ” ของทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล ซึ่งตีพิมพ์ในวารสารมนุษยศาสตร์ ปีที่ 11 ฉบับที่ 1 (กรกฎาคม – ธันวาคม 2525) หน้า 17-55 ซึ่งเป็นบทความที่ให้รายละเอียดถึงกำเนิดและที่มาของเพลงพื้นบ้านล้านนา ความเปลี่ยนแปลงของบทเพลงพื้นบ้านที่ถึงจุดเสื่อมความนิยมไป เพราะสาเหตุจากปัจจัยจากภายในแ ละภายนอก ตลอดจนการคลี่คลายมาสู่เพลงลูกทุ่งคำเมือง และเพลง โฟล์คซองคำเมือง จนกระทั่งมาสู่ลักษณะเพลงตลกคำเมืองที่เด่นในด้านการสร้างอารมณ์ขันจากบทสนทนาแทรกสลับการขับร้องโดยลำดับดังต่อไปนี้

1. กำเนิดและที่มาของเพลงพื้นบ้านล้านนา

ชีวิตของชาวล้านนาแต่เดิมนั้น ผูกพันอยู่กับเสียงเพลง ตั้งแต่วัยทาร กมีเพลงขับกล่อม ในวัยเด็กมีเพลงประกอบการละเล่นต่าง ๆ ที่ทำให้การละเล่นนั้นสนุกสนาน เมื่อถึงวันหนุ่มสาวก็มีประเพณีการแอ่วสาว หนุ่ม ๆ จะนำเครื่องดนตรีประเภทสะล้อ ซึง เปี๊ยะ (เพียะ) บรรเลงไปตามทาง ขณะไปเยือนหญิงที่ตนหมายปอง มีการขับลำนำที่เรียกว่า ช้อย (จ๊อย) ส่วนในงานพิธีและงานรื่นเริงตามเทศกาลต่าง ๆ เช่น ในพิธีขึ้นบ้านใหม่ พิธีบวชนาค ฟ้อนผีมดผีเม็ง เช่น ผีบรรพบุรุษ ก็จะประกอบไปด้วยการบรรเลงดนตรี การขับร้องเพลงและการแสดงเพลงปฏิพากย์ที่เรียกว่า “ซอ” แม้ในช่วงสุดท้ายที่ชีวิตดั บสูญ เพลงก็มีบทบาทที่จะบรรเลงในพิธีชักปราสาทบรรจุศพเข้าสู่ป่าช้า จนกล่าวได้ว่าดนตรีมีบทบาทเกี่ยวข้องกับชีวิตชาวล้านนาตั้งแต่เกิดจนตาย

2. ประเภทของเพลงพื้นบ้านล้านนา

การแบ่งประเภทของเพลงพื้นบ้านล้านนานั้น อาจจัดแบ่งได้หลายวิธี เช่น แบ่งตามเวลาและโอกาสการ แสดงออก อาจจะแบ่งได้เป็นเพลงร้องเ ล่น เพลงพิธีกรรม เพลงกล่อมเด็ก ฯลฯ ในที่นี้ จะแบ่งเพลงตามลักษณะของการแสดงออก โดยคำนึงถึงองค์ประกอบ 2 อย่าง คือ ดนตรีและเนื้อร้องซึ่งแบ่งประเภทใหญ่ ๆ ได้ดังนี้

2.1 เพลงที่ไม่มีเนื้อเพลง หรือเพลงบรรเลง หมายถึง เพลงที่เกิดจากการบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีล้วน ๆ โดยไม่มีการขับร้อง เพลงประเภทนี้มีทั้งการบรรเลงเดี่ยว ๆ และการเล่นประสมวง โอกาสในการเล่นดนตรีมีทั้งการขับกล่อมอารมณ์ในยามว่าง การเล่นดนตรีของชายหนุ่มเวลาไปแอ่วสาวตอนกลางคืน การเล่นในงานรื่นเริงต่าง ๆ เป็นต้น

2.2 เพลงที่มีเนื้อร้องแต่ไม่มีดนตรีประกอบ ซึ่งแบ่งได้เป็น 2 ประเภท คือ

2.2.1 บทเพลงทางมุขปาฐะ คือ การขับร้องเพลงที่จดจำสืบทอดกันต่อ ๆ มา หรือเป็นการขับร้องที่เกิดจากปฏิภาณไหวพริบ เพลงเหล่านี้จะใช้ขับร้องกันเล่น ๆ เช่น

- ช้อย (จ๊อย) คือ การขับร้อ งเดี่ยวที่เ อื้อนเสียงทอดยาวแบบเดียวกับการขับลำนำของไทยภาคกลาง ชายหนุ่มมักขับช้อยในยามเดินทางไปแอ่วสาวเวลากลางคืน

- เพลงสำหรับเด็ก มีเพลงกล่อมเด็ก เช่น เพลงอื่อ และเพลงประกอบการเล่นของเด็ก เช่น เพลงสิกก้องก่อ เพลงสิงชุ่งชา (สิกจุ้งจา) เป็นต้น

- บทซอเบ็ดเตล็ด เป็นการขับซอของชาวบ้านล้านนาแต่โบราณ โดยเฉพาะการขับเล่น ๆ เพื่อความครึกครื้น (ซอ หมายถึงการขับร้องบทเพลง มิได้หมายถึงเครื่องดนตรี) บทซอเบ็ดเตล็ดเหล่านี้เป็นบทเพลงพื้นบ้านล้านนาที่สืบทอดทางมุขปาฐะ มีเนื้อหาหรือลีลาที่แสดงให้เห็นอารมณ์ขันของชาวบ้านที่รักความ สนุกสนาน บทซอเบ็ดเตล็ดมีหลายชนิด เช่น ซอก้อม ซอบ่าฮู้จบ ซอก๊บเก๋ง ซอลายอำ ซอลายสอง เป็นต้น

ตั้งแต่อดีตมาจนถึงปัจจุบันได้มีการพัฒนาทำนองซอเรื่อยมา และในแต่ละเขตพื้นที่มีทำนองที่แตกต่างกันไป ในเขตพื้นที่ที่ 1 ทั้งหมด 8 ทำนอง อรพิน ลือพันธ์ (2544: 23)

1. ทำนองเชียงใหม่ นิยมใช้เป็นทำนองแรกในการขับซอ เรียกว่า “ทำนองตั้งเชียงใหม่” ใช้ในเชียงใหม่ และลำพูน เป็นทำนองที่ยากมากของการเรียนซอ

2. ทำนองจะปุ หรือชาวปุ เชื่อกันว่าเป็นทำนองซอของชาวเมืองปุ รัฐฉาน ซึ่งเป็นประเทศพม่าที่ได้อพยพเข้ามาอยู่ในล้านนาในอดีต เป็นทำ นองที่นุ่มนวล อ่อนหวานและไพเราะใช้ต่อจากทำนองเชียงใหม่ทุกครั้ง

3. ทำนองหละม้าย หรือหละม้ายเชียงแสน ใช้เป็นทำนองต่อจากทำนองจะปุหรือชาวปุ มีส่วนคล้ายกับทำนองจะปุหรือชาวปุ

4. ทำนองอื่อ เป็นทำนองที่คนโบราณใช้กล่อมเด็ก มีความไพเราะ กังวาน เสียงสูงต่ำเป็นการฮ่ำต่อท้ายคำที่จบบท โดยยังไม่มีหลักฐานปรากฏว่าใครเป็นผู้นำทำนองอื่อเข้ามาในทำนองซอ

5. ทำนองพม่า เป็นทำนองที่มีท่วงทำนองที่อ่อนหวาน และเป็นทำนองที่ออกเสียงสำเนียงพม่า โดยสันนิษฐานว่ามีที่มาจากชาวมอญ หรือชาวพม่า มักใช้ซอที่มีเนื้อหาเกี่ยวกับศาสนา นิทานชาดก นิยมเรียกทำนองพม่าว่า “ซอเจ้าสุวัตร นางบัวคำ” หรือ “ซอสุมาครัวทาน” เพราะนิยมใช้ซอก่อนพิธีสุมาครัวทาน

6. ทำนองเง้ยว หรือเสเลมา เป็นทำนองซอที่ออกสำเนียงไตใหญ่ มีจังหวะคึกคัก และอ่อนช้อย ปะปนกัน นิยมใช้เพื่อรำพึงรำพันความทุกข์ หรืออวยพร บอกลาเจ้าภาพและผู้ มาร่วมงาน

7. ทำนองซอปั่นฝ้าย เป็นทำนองที่นิยมมากในจังหวัดแพร่ น่าน เพื่อบรรยายถึงการปั่นฝ้ายหรือการทอผ้าตั้งแต่แรกเริ่มจนเสร็จสิ้น ผู้ที่คิดดัดแปลงทำนองนี้คือ พ่อครูไชยลังกา เครือแสน ศิลปินแห่งชาติ จังหวัดน่าน ปัจจุบันได้มีการดัดแปลงบรรยายเล่าเรื่อง ต่าง ๆ หรือซอเพื่อเกี้ยวพาราสีของช่างซอชายหญิง

8. ทำนองซอล่องน่าน หรือพระลอ (น้อยไชยา) เป็นทำนองของชาวเมืองน่าน ซึ่งได้มีการแต่งบทซอน้อยไชยาและพระลอ โดยใช้ทำนองซอล่องน่านมาขับซอ และผู้ที่แต่งบทซอนั้นก็คือ ท้าวสุนทรพจนกิจ ในสมัยพระราชชายาเจ้าดาราวัศมี ซึ่ งโปรดให้มีการแต่งขึ้น ต่อมาจึงได้มีความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน เพราะเป็นทำนองที่มีความไพเราะ อ่อนหวาน

ฉันทลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับทำนองเพลงซอพื้นบ้าน

ฉันทลักษณ์ มักจะใช้สำหรับพระภิกษุสามเณร พระปริยัติธรรม แผนกบาลี อันเนื่องมาจากเป็นการศึกษาวิชาก ารในพระพุทธศาสนา โดยจะเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์มักจะสืบค้นได้จากคัมภีร์ต่าง ๆ และลักษณะของฉันทลักษณ์เป็นการประพันธ์ บทฉันท์พากย์บาลี ซึ่งการแต่งคำประพันธ์นี้มีความคล้องจอง ธงชัย สุมนจักร (2538: 44-45) ได้ให้ลักษณะของฉันท์ไว้ 2 ประเภทคือ

ฉันท์วรรณพฤติ คือ ฉันท์ที่กำหนดวิธีแต่งโดยการนับมาตราเป็นหลัก มี 27 ฉันท์ เมื่อรวมทั้ง 2 ประเภทมี 108 ฉันท์ จึงเรียกรวมกันว่า ฉันทลักษณ์ 108

นอกจากนั้น ฉันท์ ยังเป็นบทประพันธ์ที่เป็นส่วนของวรรณพฤติ และมาตราพฤติ หรือกาพย์ เป็นต้น เช่น บทคาถาที่ปรากฏอยู่ในคัมภีร์บาลีต่างเรียกได้ว่า าเป็นบทร้อยกรองที่กลั่นออกมาจากความคิดจิตใจ เป็น สุนทรีรมย์ จึงกล่าวได้ว่า การกลั่นกรองภาษาให้ออกมามีความไพเราะคล้องจ้องกันนั้นเกี่ยวข้องกับการประพันธ์ตามฉันทลักษณ์เพื่อให้ได้บทร้อยกรองที่มีสำนวนที่ได้อรรถรส และมีความสุนทรียรส และจะเห็นได้ว่าฉันทลักษณ์นั้นได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับ “ร้อยแก้ว” “ร้อยกรอง” โดยความหมายของคำว่า “ร้อยแก้ว” นั้น เป็นสำนวนความที่เรียบเรียงไปตามลำดับที่มีความเรียบร้อยสุภาพ อ่านแล้วเป็นระเบียบ ส่วนคำว่า “ร้องกรอง” นั้น เป็นสำนวนความที่เรียบเรียงขึ้นมาโดยต้องผ่านการกลั่นกรองเป็นกระบวนการหล ายขั้นตอน และต้องมีความถูกต้องตามลักษณะบทที่กำหนดไว้ให้ถูกต้อง ให้ได้มีอรรถรสและความเป็นสากล เพื่อประกอบกันออกมาเป็นบทร้อยกรองที่ไพเราะ วนิดา ริกากรณ์ (2545: 100) ได้อธิบาย ฉันทลักษณ์ที่เกี่ยวข้องกับบทซอ โดยกล่าวว่า บทซอมีฉันทลักษณ์ที่เป็นลักษณะคำประพันธ์ มุขปาฐะไม่กำหนดแน่นอน โดยจะขับซอให้เข้ากับจังหวะของทำนองเสียงพิณ และไม่เจาะจงให้ตรงตามตัวอักษร ใช้เสียงที่ใกล้เคียงกันก็สามารถขับซอได้กลมกลืน นอกจากนั้น ประเทือง คล้ายสุบรรณ์ (2528: 1-8) ยังได้กล่าวถึงร้อยกรองชาวบ้านของในแต่ละภาคที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะท้องถิ่น รวมไปถึงภาคเหนือของไทย โดยเรียกร้อยกรองชาวบ้านของภาคเหนือว่า “การขับซอ” ซึ่งมักจะเกี่ยวพันกับการดำเนินชีวิตของชาวบ้านเป็นวิถีชีวิต และวัฒนธรรม ขนบธรรมเนียมประเพณี ที่ยังคงอยู่ในปัจจุบัน

ซอ จึงเป็นหนึ่งในร้อยกรองชาวบ้านที่มีการพัฒนาทั้งด้านภาษา รวมไปถึ งการปรับเปลี่ยนรูปแบบกระบวนการสืบทอด เป็นความชาญฉลาดทางด้านภาษาของคนโบราณ นับได้ว่าซอเป็นวัฒนธรรมทางภาษา และการแสดงของชาวล้านนาในอดีตที่ชาวเหนือทุกคนควรภาคภูมิใจ อีกทั้งยังเป็นการเรียนรู้ทักษะในด้านการใช้ภาษาให้มีความสัมผัสคล้องจองกันอย่างน่าอัศจรรย์ ผู้ที่เป็นช่างซอยังเป็นผู้ที่มีปฏิภาณไหวพริบที่ดีเยี่ยม และถือโอกาสกล่าวคำสั่งสอนที่สอดแทรกอยู่ภายในบทซอ ซอจึงเป็นภูมิปัญญาของชาวล้านนา แม้ว่าจะเปลี่ยนแปลงไปตามกระแสของโลกที่หมุนไปเป็นพลวัฒน์ที่จำเป็นจะต้องตามกระแสแต่ซอก็ยังคงอยู่เพื่อให้คนรุ่นหลังได้ชื่นชมภูมิปัญญาดั่งเดิมนี้ต่อไป สิรินุช วงศ์สกุล (2544)

2.2.2 บทเพลงที่มาจากวรรณกรรมลายลักษณ์ หมายถึงบทเพลงที่กวีล้าน นาได้แต่งขึ้นเป็นลายลักษณ์อักษ ร มีปรากฏต้นฉบับมาแต่โบราณในใบลานและในพับ (ปั๊บ) หนังสา (ลักษณะเดียวกับสมุดข่อย) วรรณกรรมเหล่านี้แต่งด้วยคำปร ะพันธ์ สามารถนำมาอ่านด้วยทำนองเสนาะในโอกาสต่าง ๆ ด้วยลักษณะลีลาของการขับร้อง จึงจัดเป็นเพลงพื้นบ้านล้านนาประเภทหนึ่ง เช่น คร่าวซอหงส์ผาดำ โคลงอมรา เป็นต้น

2.2.3 เพลงผสม ได้แก่ เพลงที่มีทั้งเนื้อร้องและดนตรีบรรเลงประกอบ เป็นการผสมระหว่างเพลงที่ประ เภทที่ 1 และประเภทที่ 2 เข้าด้วยกัน เพลงประเภทนี้ คือ “ซอ” นั่นเอง เป็นเพลงพื้นบ้านล้านนาที่จัดอยู่ในลักษณะ “เพลงปฏิพากย์” คือมีผู้ขับร้องชายหญิง ซึ่งเรียกว่า “ช่างซอ ” ขับร้องโต้ตอบกัน เรียกว่าเป็น “คู่ถ้อง ” (คำ “ถ้อง ” หมายถึงการโต้ตอบกัน) ท่วงทำนองซอแต่ดั้งเดิมมีหลายทำนองด้วยกัน แต่ละทำนองจะมีลีลาในการเอื้อนเสียงและลีลาการขับร้องที่แตกต่างกันออกไป

3. จุดเปลี่ยนแปลงของเพลงพื้นบ้านล้านนา

เพลงดังกล่ าวได้รับใช้ชาวล้านนามาเนิ่นนาน จนมาถึงระยะหนึ่ง เพลงพื้นบ้านก็เริ่มเปลี่ยนแปลงไป อันเป็นผลมาจากสาเหตุหลายประก าร เช่น การขาดตอบทางวัฒนธรรม การเข้ามาของเทคโนโลยีสมัยใหม่ในชนบท ผลแห่งการพัฒนาอย่างผิด ๆ การขาดการอนุรักษ์และส่งเสริมศิลปะพื้นบ้านอย่างถูกต้อง เป็นต้น ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล ได้กล่าวว่าการเสื่อมสลายของเพลงพื้นบ้านล้านนามีปัจจัย 2 ประการ คือ

3.1 ปัจจัยภายใน ได้แก่ ลักษณะเฉพาะของเพลงพื้นบ้านที่ยากต่อการสืบทอด ทั้งนี้ เนื่องจากเพลงพื้นบ้านจะมีลักษณะเป็นอิสระอยู่ในตัวเอง ไม่มีโครงสร้างหรือกฎเกณฑ์ที่แน่นอนตายตัว ศิลปินผู้สืบทอดเพลงพื้นบ้านจะต้องได้รับการฝึกฝนอย่างมาก ในด้านการขับร้องช่างซอ จะต้องมีเสียงดี มีความจำและปฏิภาณดี การสั่งสอนสืบทอดจะกระทำโดยทางมุขปาฐะอาศัย ความทรงจำ ไม่มีการบันทึกกฎเกณฑ์ไว้เป็นลายลักษณ์ ในด้านเครื่องดนตรีพื้นบ้านแต่ดั้งเดิมนั้น ไม่มีระบบหรือกฎเกณฑ์ที่เป็ นมาตรฐาน จึงไม่สามารถถ่ายทอดออกเป็นตัวโน้ตตามระบบสากลได้ แต่อาศัยการจดจำสืบท อดมา เพลงใดที่ครูผู้สอนจดจำหรือเล่นไม่ได้ก็ไม่มีการสืบทอด ทำให้ความรู้ทางด้านดนตรีขาด ตอนลง นอกจากนั้นเครื่องดนตรีพื้นบ้านมักจะไม่คงทนถาวร ด้อยคุณภาพกว่าเครื่องดนตรีสากล เช่น ถ้าจะเปรียบซึงกับกีตาร์ เราไม่สามารถเล่นซึงตามเทคนิคของกีตาร์ เช่น การเกาสาย การรูดสายได้ เพราะระดับเสียงของซึงมีน้อยกว่า คนรุ่นใหม่จึงหันไปเล่นเครื่องดนตรีสมัยใหม่แทน

ปัจจุบันแม้ว่าซอจะยังมีบทบาทอยู่ในชนบทล้านนา เช่น มีคณะซอต่ าง ๆ ที่ยังคงสืบทอด การละเล่น และมีการว่าจ้างคณะซอไปเล่นตามงานรื่นเริงต่าง ๆ บ้าง มีละครซอ (ซึ่งเป็นวิวัฒนากา รมาจากเดิม) ออกเผยแพร่ทางวิทยุโทรทัศน์ของท้องถิ่นบ้าง แต่นับวันความนิยมในการฟังซอของชาวชนบทก็ลดน้อยลงทุกที การเล่นซอที่เคยปรากฏตามงานต่าง ๆ เริ่มขาดหายไป ผู้คนหันไปสนใจดูภาพยนต์ โทรทัศน์ หรือมหรสพใหม่ ๆ แทน โดยเฉพาะคนในวัยหนุ่มสาว สิ่งเหล่านี้เป็นปัจจัย สำคัญที่นำไปสู่การปรับเปลี่ยนรูปแบบและวิธีการนำเสนอบทเพลงพื้นบ้านในระยะต่อมา

3.2 ปัจจัยภายนอก เพลงพื้นบ้านจะสัมพันธ์กับวิถีชีวิตของชาวบ้าน เมื่อวิถีชีวิตเปลี่ยนไป ก็เป็นเหตุที่ทำให้เพลงพื้นบ้านเปลี่ยนแปลงหรือเสื่อมสูญไปด้วย เช่น เมื่อไม่มีประเพณีการแอ่วสาว การจ๊อยหรือการเล่นดนตรีพื้นบ้านของ หนุ่มสาวก็หมดไป นอกจากนี้ การพ่ายแพ้ต่อกระแสวัฒนธรรมจากภาคกลางและจากตะวันตกก็เป็นสาเหตุหนึ่ง นับตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 5 เป็นต้นมา ได้มีการรวบรวมหัวเมืองล้านนาให้เป็นมณฑลขึ้นตรงต่อส่วนกลาง มีการบังคับให้นำภาษาไทยกลางมาใ ช้ในสถานที่ราชการและสถานศึกษา การบังคับโดยไม่ให้มีการเรียนอักษรและภาษาล้านนา ทำให้ภาษาท้องถิ่นลดความสำคัญลง วรรณกรรมในใบลานและปั๊บหนังสาหาคนอ่านได้ยาก คนรุ่นหลังฟังเนื้อความจากบทซอไม่เข้าใจ การศึกษาที่ยึดนโยบายของส่วนกลางทำให้เด็กรุ่นใหม่ไม่เข้าใจและไม่เห็ นความสำคัญของศิลปวัฒนธรรมท้องถิ่น นโยบายของรัฐบาลในสมัยจอมพล ป . พิบูลสงคราม ก็เป็นสาเหตุหนึ่งที่มีผลกระทบต่อวัฒนธรรมท้องถิ่นอย่างมาก การสร้างค่านิยม“รักชาติ” การเผยแพร่เพลงปลุกใจ เพลงรำวงต่าง ๆ การหล่อหลอมค่านิยมใหม่ทำให้บทเพลงพื้นบ้านล้านนาลดความนิยมลงเป็ นลำดับ และเพลงของภาคกลางหรือเพลงสากลก็ได้เข้ามาแทนที่

4. เริ่มต้นที่เพลงลูกทุ่งคำเมือง

“เพลงลูกทุ่ง ” หมายถึ ง เพลงที่มีการผสมผสานอย่างเหมาะสม ระหว่างคุณลักษณะเพลงไทยเดิมและเพลงไทยสากล เป็นเพลงที่แพร่หลายและได้รับความนิยมมากในท้องถิ่นไทยทุกภาค มีผู้ใ ห้ข้อสังเกตว่าเพลงลูกทุ่งนั้นก็คือ พัฒนาการอย่างหนึ่งของเพลงพื้นบ้าน เพลงลูกทุ่งอยู่ในความนิยมของชาวบ้านได้ก็เพราะเจือลักษณะพื้นบ้านไว้ได้มากที่สุด สอดคล้องและเข้ากันได้กับชีวิตของชาวบ้าน ความนิยมเพลงลูกทุ่งในท้องถิ่นล้านนาก็เช่นเดียวกัน ชาวล้านนานิยมเพลงลู กทุ่งกันอย่างแพร่หลาย จนเกิดการพัฒนาไปสู่เพลงในลักษณะ “เพลงลูกทุ่งคำเมือง” ซึ่งเป็นเพลงที่ร้องด้วยภาษาท้องถิ่นในที่สุด

เพลงไทยสากลได้กำเนิดขึ้นครั้งแรกเมื่อ พ .ศ. 2446 โดยสมเด็จเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต เมื่อกลับจากศึกษาในยุโรปก็ได้ดัดแปลงเพลงไทยเดิมเสียใหม่ด้วยการบรรจุเนื้อร้องเต็มและบรรเลงด้วยเครื่องดนต รีสากล ถ้าจะพิจารณาถึงกำเนิดของเพลงลูกทุ่ง ก็เกิดมานานเท่ากับเพลงไทยสากล และอยู่ในกลุ่มเดียวกัน เพียงแต่ในระยะแรกยังมิได้มีการแบ่งแยกเป็นเพลงลูกทุ่งและลูกกรุงอย่างเด่นชัด จนกระทั่ง พ.ศ. 2505 จึงมีการแยกเพลงและผู้นิยมเพลงทั้งประเภทอย่างชัดเจน

ในภาคเหนือเริ่มปรากฏเพลงในลักษ ะ “เพลงลูกทุ่งคำเมือง ” เมื่อประมาณ พ.ศ. 2497 – 2498 โดยมีการเริ่มก่อตั้งวงดนตรีไทยสากลขึ้นในเชียงใหม่ ได้แก่ วงลูกระมิงค์ วงดาวเหนือ วงดุริยเวียงพิงค์ ซึ่งในภายหลังเรียกขานกันว่าเป็นแบบ “วงดนตรีลูกทุ่ง”

วงดนตรีลูกระมิงค์เป็นวงดนตรีที่เริ่มมีการแต่งเพลงด้วยลีลา “ลูกทุ่งคำเมือง ” ขึ้น ผู้แต่งเพลงคนสำคัญก็คือ สุริยา ยศถาวร เนื้อร้องเป็นภาษาคำเมืองมักจะมีเนื้อหาชวนตลกขบขัน เช่น เพลงลืมอ้ายแล้วกา คนสิ้งตึง ปี้นเก๊าป่าตัน เป็นต้น มีนักร้องที่สามารถแต่งเพลงคำเมืองคนอื่น ๆ อีก เช่น วีระพล คำมงคล , ถวิล รัตนแก้ว เป็นต้น เพลงลูกทุ่งคำเมืองเหล่านี้ได้รับความนิยมไม่น้อย

วงดนตรีที่มีชื่อเสียงในเชียงใหม่ต่อมาประมาณปี พ.ศ. 2499 ก็คือ วง ซี.เอ็ม. และในปี พ.ศ. 2507 ก็มีวงดนตรีที่แยกตัวออกมาจากวง ซี .เอ็ม. คือ วงศรีสมเพชร นับเป็นวงที่สืบทอดการเล่นเพลงในลีลาเพลงลูกทุ่งคำเมืองไว้กว่าสามสิบปี โดยมีนักร้องและนักแต่งเพลงประจำว งเช่น สุริยา ยศถาวร , วีระพล คำมงคล เป็นต้น ตัวอย่างเพลงที่ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย เช่น เพลงสาวมอเตอร์ไซค์ หยุบมือกำ บ่เกย เย็นฤดี บ่าวโหล ฯลฯ เป็นต้น

จุดเริ่มต้นที่สำคัญอีกประการหนึ่งก็คือ การตั้งวงดนตรี “พื้นเมืองประยุกต์ ” ขึ้นในเชียงใหม่ กล่าวคือ อำ นวย กะลำพัด นักจัดรายการเพลงชื่อดังของสถานีวิทยุในเชียงใหม่ ซึ่งเป็นเจ้าของคณะซอในสังกัดห้างรัตนเวช ได้ตั้งคณะละครซอ และตั้งวงดนตรีในแบบพื้นเมืองประยุกต์ขึ้น โดยใช้เครื่องดนตรีพื้นเมือง เช่น ซึง ,สะล้อ,ขลุ่ย,ปี่ชุม ผสมผสานกับเครื่องดนตรีสากล เช่น กลอง ,เบสกีตาร์ และกีตาร์ไฟฟ้า เพลงที่ เล่นมีทั้งเพลงในลีลาลูกทุ่ง และนำทำนองเพลงซอมาใ ส่เนื้อร้องใหม่ หรือบางเพลงก็เป็นบทซอที่มีมาแต่เดิม แต่นำมาบรรเลงในลีลาผสมผสานระหว่างดนตรีพื้นเมืองกับดนตรีสากล ซึ่งได้รับความนิยมจากประชาชนอย่างมาก วงดนตรีดังกล่าวในตอนแรก ชื่อว่า “อำนวยโชว์” ภายหลังเมื่ออำนวย กะลำพัด ออกจากกิจการไปก็มีการตั้งชื่อวงใหม่ว่า “สีโพธิ์แดง”

ถึงแม้ว่าจะมีผู้เริ่มแต่งเพลงลูกทุ่งคำเมืองขึ้นอย่างจริงจังตั้งแต่ประมาณ พ .ศ. 2500 แต่ก็ดูเหมือนว่าผู้ที่ทำให้เพลงคำเมืองเป็นที่รู้จักแพร่หลายไปในหมู่ประชาชน ทั่วไปได้กว้างขวางที่สุดจะเป็น ศิริพงษ์ ศรีโกไสย (ย่าบุญ) นักจัดรายการเพลงในสถานีวิทยุในเชียงใหม่มากกว่า 30 ปี (เสียชีวิตมกราคม 2540) ซึ่งเป็นผู้ริเริ่มก่อตั้งวงดนตรีศรีสมเพชรร่วมกับประสิทธิ์ ศรีเพชร และใน พ .ศ. 2511 เขาเป็นผู้นำวงดนตรีศรีสมเพชรไปบันทึกแผ่น เสียง ที่ห้องบันทึกเสียงกมล สุโกศล กรุงเทพฯ เป็นครั้งแรก เพลงที่ได้รับการบันทึกแผ่นเสียงเป็นชุดแรก คือ เพลงเย็นฤดี นั่นเอง นอกจากนี้เขายังได้นำเพลงซอพื้นเมืองมาประยุกต์ร้องร่วมกับดนตรีไทยสากลเป็น คนแรกของเชียงใหม่ คือ เพลงหนุ่มซอรอแฟน โดยให้แสงจันทร์ สายวง ค์อินทร์ เป็นผู้แต่งเนื้อร้อง จากทำนองซอเดิม คือ ซอเงี้ยว หรือ ซอเสเลมา เมื่อ พ .ศ. 2513 โดยมี วีระพล คำมงคล เป็นผู้ขับร้อง (สัมภาณณ์ศิริพงษ์ ศรีโกไสย 14 พฤษภาคม พ.ศ. 2539)

เพลงเย็นฤดี, เพลงหนุ่มซอรอแฟน ฯลฯ ได้รับความนิยมต่ออีกเป็นเวลานาน มีการนำนักร้องไปบันทึกแผ่นเสียงอีกเรื่อย ๆ แต่ยังไม่มีลักษณะเป็นเชิงธุรกิจเหมือนปัจจุบัน ช่วง พ .ศ. 2510 – 2520 จึงถือว่าเพลงคำเมืองของ วีระพล คำมงคล , สุริยา ยศถาวร ฯลฯ เป็นที่นิยมของประชาชนทั่วไปเป็นอย่างดี โดยมีศิริพงษ์ ศรีโกไสย เป็นผู้ให้การสนับสนุนอยู่ตลอด และในช่วงประมาณปี พ.ศ. 2522 เขาได้เป็นผู้ริเริ่มพาช่างซอและคณะละครซอไปแสดงที่สถานีโทรทัศน์ช่อง 8 ลำปาง และเป็นผู้ให้การสนับสนุน ไอ่เก๋าอี่ต่วม (นักแสดงตลกคู่ที่ได้รับความนิยมไปทั่วภาคเหนือ), บุญศรี รัตนัง, บัวซอน อิททร์ถา และช่างซอในเชียงใหม่เกือบทุกคน ซึ่งหลายคนได้กลายเป็นช่างซอหรือนักร้องเพลงคำเมืองที่มีชื่อเสียงในระยะเวลาต่อมา เช่น บุญศรี รัตนังไอ่เก๋า, อี่ต่วม ฯลฯ

ในระยะประมาณต้นศตวรรษที่ 2520 ความนิยมในวงดนตรีลูกทุ่งคำเมืองเริ่ มลดลง ในขณะเดียวกันหนุ่มสาววั ยรุ่นซึ่งมีชีวิตอยู่ในเมืองและได้รับอิทธิพลทางด้านวัฒนธรร มจากตะวันตก เริ่มนิยมดนตรีแบบ โฟล์คซองมากขึ้น โดยความหมายแล้วคำว่า “โฟล์คซอง” (Folk Song) นั้น หมายถึง “เพลงพื้นบ้าน” แต่ความหมายที่วัยรุ่นหนุ่ มสาวไทยรู้จักและนิยมนั้น มิได้หมายถึง เพลงพื้นบ้านดั้งเดิมของไทย แต่หมายถึงลั กษณะของเพลงตะวันตกที่มีลีลาการร้องและ การเล่นดนตรีเรียบง่ายไม่ซับซ้อน โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลง โฟล์คซองของอมริกากันมีอิทธิพลต่อวัยรุ่นไทยมาก เครื่องดนตรีที่ใช้เล่นประกอบด้วย กีตาร์โปร่ง เม้าท์ออแกน และแบนโจ ผู้เล่นเพลงโฟล์คซองอาจจะเล่นดนตรีและร้องเดี่ยว ๆ หรืออาจจะตั้งเป็นวง 2-3 คนก็ได้

จุดเริ่มต้นของ “โฟล์คซองคำเมือง” นั้นก็คือ การที่มีผู้นำเองเพลง “ลูกทุ่งคำเมือง” มาเล่นและร้องในสไตล์ของโฟล์คซอง มีการแต่งเพลงขึ้นใหม่โดยใช้ภาษาคำเมือง ตลอดจนนำเอาเพลงซอมาขับร้องใหม่โดยใช้กีตาร์เป็นเครื่องดนตรีประกอบ นั่นคือกำเนิดของเพลงแบบผสมครึ่งท้องถิ่นครึ่งตะวันตก ที่เรียกว่า “โฟล์คซองคำเมือง” ซึ่งได้รับความนิยมแพร่หลายต่อมา

ทรงศักดิ์ ปรางค์วัฒนากุล พบว่า เมื่อ”โฟล์คซองของคำเมือง” เริ่มเป็นที่นิยมแล้ว ก็ได้มีผู้บุกเบิกการบันทึกเสียงเพลงโฟล์คซองคำเมืองลงเทปตลับ (Tape cassette) ออกจำหน่ายคือ มานิต อัชวงศ์ เจ้าของร้านท่าแพบรรณาคาร โฟล์คซองคำเมืองชุดแรกที่ได้รับการบันทึกเสียงคือชุดของ “คระต่องและเพื่อน” เทปชุดแรกนี้ดู เหมือนจะเป็นการทดลองในแง่ของตล าด เพลงคำเมืองจึงมีเพียงด้านเดียว ส่วนอีกด้านหนึ่งของเทปเป็นเพลงตะวันตก เทปชุดที่สองต่อมาก็คือชุดของ จรัล มโนเพ็ชร ซึ่งนับว่าเป็นชุดที่ได้รับความสำเ ร็จไม่น้อย การโฆษณาทางสื่อมวลชนต่าง ๆ เป็นแรงหนุนส่วนหนึ่งที่ทำให้เพลง โฟล์คซองคำเมืองได้รับความนิยม ไม่เฉพาะแต่ในภาคเหนือเท่านั้น แต่ยังแพร่หลายไปทั่วประเทศ มีการผลิตเทปเพลง โฟล์คซองคำเมืองชุดที่ 3 ชุดที่ 4 ออกมาโดยลำดับ ชื่อของจรัล มโนเพ็ชร เริ่มเป็นที่รู้จักในวงการเพลงอย่างกว้างขวาง มีนักร้องร่วมในเทปชุดต่อ ๆ มาอีก คือ เกษม มโนเพ็ชร และสุนทรี เวชานนท์

ในช่วงที่เพลงโฟล์คซองกำลังได้รับความนิยมอยู่นี้ มีผู้ริเริ่มก่อตั้งวงดนตรี ในลักษณะ “วงสตริงคำเมือง” ขึ้น โดยได้รับอิทธิ พลจากวงดนตรีแนวป๊อบ หรือเพลงสมัยใหม่ของทางตะวันตก วงที่ตั้งขึ้นเป็นวงแรกได้แก่ “วงนกแล” ซึ่งถือว่าเป็นวงดนตรีเด็กแนว “สตริงคำเมือง” ได้รับความนิยมมากในช่วงประมา ณ พ.ศ. 2527 เพลงที่เป็นที่รู้จั กทั้งในระดับท้องถิ่นถึงระดับประเทศ ได้แก่ เพลงนกแล เพลงหนุ่มดอยเ ต่า ฯลฯ เป็นต้น นอกจากนี้ ก็ยังมีวงที่ได้รับความนิยมวงอื่น ๆ อีก เช่น วงเดอะมัง วงสายธาราคอมโบ้ ฯลฯ เป็นต้น เพลงแนวสตริงเหล่านี้ได้พัฒนาไปสู่เพลงในลักษณะ “เพลงเมดเลย์คำเมือง” ในภายหลัง

การจำหน่ายขายดีของเพลง โฟล์คซองคำเมือง ได้ทำให้เกิดเทปเพลงในลักษณะของเนื้อเพลงคำเมืองออกมาอีกหลากหลาย เช่น เทปเพลงลูกทุ่งล้านนาชุด “ต๋ำฮายา” ของสมบูรณ์ บุญโรจน์ และเพื่อน เทปเพลงชุด “จุ๊หมาน้อยขึ้นดอย” ของนิทัศน์ ละอองศรี ซึ่งใช้ดนตรีอีเลคโทนประกอบ เป็นต้น นอกจากนี้ยังมีเพลงชุดหนุ่มสาวชาวยองของคณะ “คิงแอนด์ฮา” ซึ่งเป็นเพลงโฟล์คซองที่ใช้ภาษาไทยยอง (อันเป็นภาษาถิ่นเฉพาะของชนกลุ่มหนึ่งในล้านนา) และในยุคที่วงการเพลง DISCO กำลังได้รับความนิยม ก็ได้มีเทปชุด “คำเมืองดิสโก้” ของคณะศรีสมเพชรออกมาจำหน่ายด้วย

เพลงคำเมืองได้แพร่หลายเข้าไปมีบทบาทในวงการเพลงไทยสากลด้วย กล่าวคือได้ มีการแต่งเพลงเนื้อร้องคำเมืองปนภาษาไ ทยภาคกลาง ให้นักร้องเพลงไทยสากลขับร้อง เช่น เพลงซอสูมาเต๊อะ ของดาวใจ ไพจิตร เพลงคนปุ๊ดซีแลนด์ เพลงบ่าลืมหละปูน เพลงป้อจายขี้จุ๊ ของรุ่งฤดี แพ่งผ่องใส เป็นต้น นับเป็นการแสดงให้เห็นถึงความแพร่หลายของเพลงคำเมืองในกลุ่มชาวล้านนา จนกระทั่งขยายความนิยมไปสู่กลุ่มผู้ฟังในระดับประเทศได้อย่างเป็นอย่างดี

5. รูปแบบของเพลงคำเมือง

ในแง่รูปแบบของเพลงคำเมืองนั้น มีผู้ให้ข้อสังเกตว่าเพลงโฟล์คซองคำเมืองมีลักษณะเป็นวัฒนธรรมของชนชั้นกลางหรือวัฒนธรรมในเมือง ส่วนเพลงของชนชั้นผู้ใช้แรงงาน หรื อคนชนบทก็คือ เพลงลูกทุ่งคำเมือง แต่ก็จะเห็นได้ชัดว่าลักษณะของเพลงลูกทุ่งคำเมืองและโฟล์คซองคำเมืองมีลีลาท่วงทำนองการนำเสนอและดนตรีที่มีลักษณะพัฒนาการร่วมกันอยู่ กล่าวคือเป็นเพลงที่มีลีลาเรียบง่าย โดยพอจะสรุปให้เห็นถึงลักษณะทั่วไปได้ดังนี้

รูปแบของเพลงคำเมือง อาจแบ่งได้เป็น 4 แบบคือ

5.1 เพลงลูกทุ่งคำเมือง ซึ่งเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมอยู่ตลอด ทั้งนี้อาจเป็นเพราะการนำเสนอด้วยภาษาถิ่นล้านนา ซึ่งนำมาเสนอด้วยลีลาของเพลงลูกทุ่งอันเรียบง่าย มีคำร้องที่เข้าใจง่าย ใช้ภาษากึ่งมาตรฐานกึ่งภาษาชาวบ้าน เช่น คำสรรพนามที่ ใช้ก็มักจะปรากฏคำว่า พี่ น้อง กู มึง ไอ่ อี่ ฯลฯ ด้านน้ำเสียงของนักร้องก็มักจะมีการเล่นลูกคอ หรือร้องด้วยน้ำเสียงค่อนข้างสูง มีทำนองและจังหวะลีลาเพลงที่สนุกสนาน โดยอาจแบ่งรูปแบบของเพลงลูกทุ่งคำเมืองได้เป็น 2 แบบดังนี้

5.1.1 เพลงลูกทุ่งคำเมืองที่เป็นเพลงร้องตลอดเพลง อันเป็นรูปแบบส่วนใหญ่ของเพลงลูกทุ่งทั่วไป ตัวอย่างของเพลงแบบนี้ ที่ได้รับความนิยม เช่น เพลงลืมอ้ายแล้วกาบ สิ่งตึง, ปี้นเก๊าบ่าตัน ฯลฯ ของวีระพล คำมงคล เพลงลุงอดผ่อบ่าได้, เพลงแห่ครัวทาน ฯลฯ ของบุญศรี รัตนัง เพลงรักน้องมอย ฯลฯ ของเทพธารา ปัญญามานะ เพลงแม่หม้ายไร้สาร ฯลฯ ของน้ำอ้อย ธรรมลังการ เป็นต้น

5.1.2 เพลงที่มีบทพูดแทรกหรือ “เพลงตลกคำเมือง ” บทพูดแทรกนี้มุ่งที่จะนำเสนอความตลกเป็นหลัก โดยอาจพูดแทรกตรงต้นเพลง คือ พูดก่อนร้อง หรือร้องแล้วมีบทพูดแทรกเป็นระยะ ๆ ตลอดทั้งพูดในตอนท้าย ของเพลง ตัวอย่างของเพลงแนวนี้ที่ได้รับความนิยม เช่น เพลงเย็นฤดี ของวีระพล คำมงคล เพลงลุงอดผ่อบ่ได้ , เพลงไอ่มอยขวดเกิ่ง เพลง น้องเมีย ฯลฯ ของบุญศรี รัตนัง เพลงลูกกวนตัวผัวกวนใจ พลงน้ำเปลี่ยนนิสัย เพลงขี้โว วีไอ.พี ฯลฯ ของวิฑูรย์ ใจพรหม เพลงบุญทามือถือ เพลงเปาปุ้นจุ้น ฯลฯ ของเทพธารา ปัญญามานะ เป็นต้น

นักร้องเพลงลูกทุ่งคำเมืองที่ได้รั บความนิยมในยุคปัจจุบันนี้ได้แก่ บุญศรี รัตนัง, วิฑูรย์ ใจพรหม, เทพธารา ปัญญามานะ, ไอ่เก๋า (สุรินทร์ หน่อคำ), อี่ต่วม (สุจิตรา คำขัด) เทอดไทย ไชยนิยม ฯลฯ เป็นต้น

5.2 เพลงโฟล์คซองคำเมือง อาจกล่าวได้ว่าจรัล มโนเพ็ชร เป็นนักร้องที่สามารถทำให้เพลงคำเมืองมีชีวิตชีวาขึ้นมาอีกครั้งหนึ่ง และเป็นนักร้องที่อาจเรียกได้ว่ามีชื่อเสียงที่สุดในบรรดานักร้องเพลงโฟล์คซองของทั้งหมด เพลงที่มีชื่อเสียงแพร่หลายของเขา เช่น เพลงน้อยใจยา เพลงหนุ่มมอเตอร์ไซด์ เพลงอุ้ยคำ ฯลฯ เป็นต้น

นอกจากนี้ก็ยังมีนักร้องเพลงแนวนี้ที่ได้รับความนิยมอีกหลายคน เช่น สุนทรี เวชานนท์, นิทัศน์ ละอองศรี, ปริญญา ตั้งตระกูล, อบเชย เวียงพิงค์ ฯลฯ เป็นต้น

5.3 เพลงสตริงคำเมือง เป็นเพลงคำเมืองที่อาจกล่าวได้ว่าได้รับความนิยมอยู่ในช่วงเวลาที่ไม่ยาวนานนัก คือ ช่วงประมาณปลายทศวรรษที่ 2520 ถึงต้นทศวรรษที่ 2530 วงที่ได้รับความนิยมเป็นอย่างมากทั้งในท้องถิ่นและระดับประเทศ ได้แก่ วงนกแล นอกจากนี้ก็ยังมีวงในลักษณะเดียวกันอีก เช่น วงเดอะมัง ฯลฯ เป็นต้น

5.4 เพลงเมดเลย์คำเมือง เป็นการนำเอาเพลงคำ เมืองที่เคยได้รับความนิยมในอดีตมาบันทึกเสียงใหม่ในลีลาและท่วงทำนองที่เร้าใจในลักษณะของเพลงดิสโก้ ผู้ที่บุกเบิกเพลงในแนวนี้ ได้แก่ ออด (ไพศาล ปัญโญ) รวมเพลงเมดเลย์คำเมืองชุด “กรุแตก” ของเขาที่ออกจำหน่ายในปี พ.ศ. 2539 ได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก และมีเพลงในลักษณะเดียวกันของนักร้องคนอื่น ๆ ออกวางจำหน่ายตามมาอีกหลายชุด(สัมภาษณ์ขวัญใจ สุริยัน หรือประสิทธิ์ จินาจันทร์ อายุ 45 ปี นักจัดรายการวิทยุและนักแต่งเพลงคำเมือง 15 พฤษภาคม 2539)

6. ทำนองเพลงคำเมือง

มีลักษณะหลากหลาย มีทั้งที่เป็นทำนองพื้นบ้านล้านนาแต่เดิม ทว่านำมาขับร้องใหม่ด้วยลีลาและดนตรีแบบใหม่ มีทั้งที่แต่งขึ้นโดยรับอิทธิพลหรือนำทำนองมาจากเพลงลูกกรุง (ไทยสากล) และเพลงสากล (ต่างประเทศ) เช่น

6.1 เพลงที่รับอิทธิพลมาจากเพลงพื้นบ้านล้านนา เช่น เพลงหนุ่มซอรอแฟน ของวีระพล คำมงคล เพลงเสเลมา เพลงเงี้ยว, เพลงน้อยใจยา ฯลฯ ของจรัล มโนเพ็ชร เพลงลุงอดผ่อบ่ได้ เพลงแห่ครัวทานของบุญศรี รัตนัง ฯลฯ เป็นต้น

6.2 เพลงที่รับอิทธิพลมาจากเพลงลูกทุ่งและเพลงลูก กรุง เพลงเหล่านี้สืบเนื่อง มาจากเพลงลูกทุ่งคำเมืองในยุคแรก มีผู้แต่งที่มีความสามารถหลายคน เช่น สุริยา ยศถาวร , นิคม คันธะรส, วสันต์ ปัญจไชยา เป็นต้น ตัวอย่า งเช่น เพลงคนสิ้งตึง เพลงคนเหลวแ ตว เพลงหยุบมือกำ เพลงลืมอ้ายแล้วกา เพลงสาวมอเตอร์ไซค์ เพลงนอนบ่าหลับ เพลงบ่าวเคิ้น ฯลฯ ในยุคหลังก็มีเพลงชุดลูกทุ่งลานนาของคณะ สมบูรณ์ บุญโรจน์ และเพื่อน (ตลอดจนถึงเพลงชุดคำเมืองดิสโก้ของคณะศรีสมเพชร ซึ่งแปลงมาจากเพลงลูกทุ่งอย่างเห็นได้ชัด) เพลงชุดลูกทุ่งหวานใจของ วิทูรย์ ใจพรหม ฯลฯ เป็นต้น

6.3 เพลงที่รับอิทธิพลมาจากเพลงสากล (ต่างประเทศ) เพลงเหล่านี้มีลีลาและท่วงทำนองแบบเพลงโฟล์คซอง (Folk Songs) และเพลงป๊อบ (Pop) หรือเพลงสมัยใหม่ของทางตะวันตก โดยการรับอิทธิพลของท่วงทำนองมาเรียบเรียงผสมผสาน และแต่งเนื้อร้องเป็นภาษาคำเมืองขึ้น ผู้แต่งเพลงด้วยลีลาดังกล่าวที่นับได้ว่ามีความสามารถในการสร้างสรรค์ไม่น้ อยก็คือ จรัล มโนเพ็ชร ตัวอย่าง เช่น เพลงอุ๊ยคำ ของกิ่นคนเมือง นอกจากนี้ก็มีเพลงที่ดั ดแปลงมาจากเพลงประเทศในแถบเอเชียด้วย เช่น เพลงดักไข ซึ่งดัดแปลงมาจากทำนองเพลงอินเดีย เช่นเดียวกับเพลงเป็งขี้คร้าน ของวิทูรย์ ใจพรหม เป็นต้น

1.3 ทฤษฎีการศึกษาประวัติชีวิต

สุภางค์ จันทวานิช (2540 : 113- 114) กล่าวว่า ประวัติชีวิต คือ ระเบียบวิธีในการศึกษาประวัติของบุคคลหรือของกลุ่ม โดยการสืบสาวปัจจัยภายนอกซึ่งได้แก่ ความนึกคิดของตัวบุคคล หรือกลุ่มนั้น การศึกษาอาจกระทำโดยศึกษาเรื่องราวตลอดชีวิตหรือช่วงเวลาตอนใดตอนหนึ่งของชีวิตก็ได้ ลักษณะเด่นของประวัติชีวิตคือ การศึกษาบุคคลในบริบททางวัฒนธรรมของคน คนนั้นเพื่อหาคำอธิบายว่าทำไมเขาจึงคิดเช่นนี้เช่นนั้น เขาได้รับแรงจูงใจจากสิ่งใดทำให้ประพฤติ ปฏิบัติเช่นนั้น ประวัติชีวิตทำให้ผู้วิจัยมองเห็นความเกี่ยวพัน (interplay) ระหว่างบุคคลกับวัฒนธรรมที่ห่อหุ้มเขาอยู่

นักวิจัยใช้ข้อมูลในการทำประวัติจากหลายแหล่งข้อมูล โดยเฉพาะข้ อมูลจากบุคคลผู้เป็นเจ้าของประวัติ ที่ผู้วิจัยได้จากการสัมภาษณ์เจ้าตัวและจากบันทึกที่เจ้าประวัติเขียนขึ้น สุภางค์ จันทวานิช (2540: 117) ได้กล่าวถึงบันทึกเล่าประวัติควรมีลักษณะดังนี้

1. เป็นบันทึกที่ผู้วิจัยจะหาหลักฐานมาสนับสนุนให้แน่ใจได้ว่าไม่บิดเบื อนจากความจริง

2. บันทึกควรมีความครอบคลุมชีวิตให้มากที่สุด ควรแบ่งเป็นช่วงเวลาหรือวัยด้วย

3. เป็นบันทึกที่มีรายละเอียดเพียงพออธิบายถึงความรู้สึกต่อเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นด้วย

4. สามารถลำดับเหตุการณ์ก่อนหลังได้

ข้อมูลจากการสัมภาษณ์และจากบันทึกของเจ้าของประวัติชีวิตถือเป็นข้อมูลปฐมภูมิและเป็นข้อมูลส่วนตัว (Private archival records) แหล่งข้อมูลอื่นที่ผู้วิจัยจะแสวงหาเพิ่มเติมเพื่อความสมบูรณ์ของประวัติชีวิต ได้แก่

1. แหล่งทั่ว ๆ ไป เช่น หน้าหนังสือพิมพ์ ข้อมูลจากสถานที่ที่เจ้าของประวัติได้เคยมีส่วนเกี่ยวข้อง

2. สถาบันศึกษาและรวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับประชากร เช่น สถิติการเกิด การตาย การแต่งงาน การหย่าร้าง

3. รายงานของทางราชการและรายงานของศาล เช่น คำตัดสินพิพากษาคดี แผนงบประมาณของรัฐ

4. ข้อมูลอื่น ๆ ของทางการ เช่น รายงานอากาศ สถิติอาชญากรรม แผนงานสังคมสงเคราะห์บัตรบันทึกประวัติคนไข้ด้านการรักษาพยาบาล

5. ข้อมูลที่ได้รวบรวมไว้เกี่ยวกับพฤติกรรมรวมหมู่ พฤติกรรมเบี่ยงเบนต่าง ๆ ปัญหาสังคม ผลการเปลี่ยนแปลงทางสังคมและการเมืองความคาดหวังในชีวิต

6. ข้อมูลจากแบบแผนการดำรงชีวิตของประชากรโดยทั่วไป

7. ข้อมูลจากบันทึกประวันของบุคคล (ข้อมูลนี้นักวิจัยควรระมัดระวังในการใช้เพราะอาจมีการบิดเบือนได้)

8. ข้อมูลจากรายงานของผู้ที่อยู่ใกล้ชิดหรือมีความสัมพันธ์เกี่ยวข้องกับเจ้าของประวัติชีวิต เช่น พ่อแม่ พี่น้อง สามีภรรยา

9. ข้อมูลจากความทรงจำของเจ้าของประวัติ โดยเฉพาะเหตุการณ์ที่ประทับใจมากที่สุดในชีวิต

10. ข้อมูลจากเอกสารสถิติต่าง ๆ เช่น บัญชีรายรับรายจ่าย บันทึกการประชุม สมุดเยี่ยม หนังสือรุ่น สมุดมิตรภาพ

11. ข้อมูลจากข้อเขียนอื่น ๆ ที่เจ้าของประวัติกล่าวถึงตนเองและความสัมพันธ์ที่มีกับผู้อื่น

1.4 ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี

การพิจารณาคุณค่าของเพลง นอกจากจะศึกษาด้านเนื้อหาสาระของเพลงแล้ว องค์ประกอบที่สำคัญอีกประการหนึ่งคือ ทำนองเพลง ที่ผู้ประพันธ์ได้เรียบเรียงขึ้นจากเสียงที่มีจังหวะเป็นสิ่งกำกับให้เคลื่อนที่ เอกราช เจริญนิตย์ (2537: 43) ได้กล่าวถึงเรื่องทำนองเพลงไว้ว่าทำนองเป็นความต่อเนื่องของเสียงในแนวนอนอย่างมีระบบกำกับด้วยช่วงเวลา ลักษณะของทำนองประกอบด้วย การเคลื่อนที่ขึ้นลง การซ้ำ (Repeat) พิสัยทำนอง (Range) ทางด้านความสั้นยาว เช่น ความสั้นยาวของเพลง ช่วงกว้างของเสียงในเพลง ทำนองมีรูปแบบของการเคลื่อนที่หลายรูปแบบ จากการศึกษาของชูชาติ พิทักษากร (2526: 1) ทำนองเพลงแบ่งออกได้ 3 แบบ คือ

1. ทำนองซ้ำอยู่กับที่ (Repetition) เป็นการบรรเลงซ้ำโน้ตอยู่กับที่ในลักษณะเป็นโน้ตช่วงสั้น ไม่ควรซ้ำโน้ตตัวเดิมมากนัก ควรมีการเปลี่ยนระดับเสียงบ้าง

2. ทำนองไล่เรียงเสียง (Conjunct Motion) หรือที่เรียกอีกอย่างหนึ่งว่า Step Motion เป็นลักษณะการบรรเลงซ้ำตัวโน้ตโดยให้กลุ่มเสียงต่าง ๆ เหล่านั้นดำเนินต่อเนื่องกันไป

3. การกระโดด (Leap or Disjunct Motion) เป็นการบรรเลงซ้ำในลักษณะของการกระโดดเป็นระยะขั้นคู่เสียง (interval) ระยะขั้นคู่ที่นำมาใช้ ได้แก่ ขั้นคู่ที่ 3 4 5 6 8 ยกเว้นคู่ 7 เมเจอร์ เพราะเป็นระยะขั้นคู่ที่ออกเสียงยาก จะเห็นได้ว่าการเคลื่อนที่ของระดับเสียงที่ใกล้เคียงกันนับว่ามีความสำคัญที่ทำให้เกิดเป็นทำนอง

ลักษณะทำนองเพลงมีการแบ่งวรรคตอนเป็นส่วนต่าง ๆ ตามความประสงค์ของเพลง มานพ วิสุทธิแพทย์ (2533: 21) ได้กล่าวว่าวรรคตอนเพลง คือ การแบ่งทำนองอ อกเป็นส่วน ๆ ในการแบ่งจึงควรยึด “ทำนองเพลง” เป็นหลักโดยคำนึงถึงความหมายของเพลง และจุดประสงค์ในการแบ่งเป็นหลักการแบ่งทำนองหนึ่ง ๆ สามารถแบ่งได้เป็นส่วนยาว ๆ หรือส่วนสั้น ๆ ซึ่ง จะได้ความหมายสมบู รณ์แตกต่างกัน การแบ่งทำนองเพลงจึงไม่ควรแบ่งใ ห้เล็กหรือสั้นจนไม่ได้ความหมาย ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542: 3) ได้อธิบายถึงประโยคเพลงว่า ประโยคเพลงจะเป็นส่วนประกอบของเพลงทุกเพลงและประโยคเพลงเหล่านี้ก็จะถูกนำมาผูกเรียงร้อยเ ข้าด้วยกันจนเป็นเพลงที่สมบูรณ์ แต่ละประโยคมักจะมีส่วนย่อย ๆ ออกไปอีก เรียกว่า หน่วยทำนองย่อยเอก ซึ่งมีความสำคัญในการผูกเพลงทั้งหมดเข้าเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน นอกจากนี้ประโยคเพลงยังมี เค-เดนซ์ (Cadence) ในตอนท้ายของประโยค ซึ่งเป็นตัวกำหนดจุดสิ้นสุดของประโยคเพลง นอกจากการวิเคราะห์ประโยคเพลงยัง ต้องคำนึงถึ งเทคนิคทางการประพันธ์เพลงที่ใช้ เช่น เทคนิคการซ้ำ เทคนิคการเลียน ฯลฯ และท้ายที่สุดควรวิเคร าะห์โครงสร้างหลักของประโยคเพลง เพราะเป็นตัวบอกทิศทางการเคลื่อนไหวของประโยคเพลง

เพลงต่าง ๆ เมื่อพิจารณาพบรูปแบบ ที่ถือว่าเป็นองค์ประกอบที่สำคัญอีกประการหนึ่ง มีผลศึกษาหลายท่านได้กล่าวถึงไว้ เช่น สมชาย รัศมี (2538: 10) กล่าวไว้ว่า คำว่า Form มีการเรียกในศัพท์ภาษาไทยว่า รูปแบบ มีความหมายถึงรูปแบบการวางทิศทาง การดำเนินทำนองของเพลงให้เหมาะสมลงตัว เป็นไปด้วยความราบรื่นเรียบร้อย เรื่องราวให้เกิดความรู้สึก ทางอารมณ์และมีความไพเราะขึ้นมา โดยทั่วไปนั้นเพลงสมัยนิยมมักใช้รูปแบบของ Binary Form คือ มีจำนวนท่อนที่แตกต่างกั นเพียง 2 ท่อน ทั้งนี้เพราะเพลงสมัยนิยมนั้ นต้องการลักษณะที่จดจำได้ง่าย ร้องได้ง่าย ฟังง่าย เป็นหลักการสร้างเพลง ในการศึกษาขอ ง เบญจรงค์ กุลสุ (2540: 36) ได้กล่าวไว้ว่า รูปแบบ (Form) เป็นการจัดสัดส่วนให้เป็นท่อนหรือตอนโดยกำหนดให้แต่ละตอนมีความยาวเท่า ๆ กัน มีลักษณะสำคัญดังนี้

1. แบบเอกบท (Unitary or One Part Form) เป็นเพลงทำนองเดียว

2. แบบทวิบท (Binary or Two Part Form) เป็นการกำหนดท่อ นเพลงออกเป็นส่วนใหญ่ ๆ ได้เป็น 2 ตอน เช่น A : B หรือ AA : BB

3. แบบตรีบท (Ternary or Three Part Form) เป็นเพลงที่แบ่งออกได้ 3 ตอน สำหรับตอนที่ 1 และ 3 ทำนองจะเหมือนกัน ส่วนในตอนที่ 2 จะเป็นทำนองที่มีความแตกต่างไปจากตอนที่ 1 และ 3 เช่น A : B : A หรือ AA : BB : AA

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542: 61 – 68) ได้กล่าวไว้ว่า รูปลักษณ์ในทางดนตรี (Musical Form) หมายถึง โครงสร้างที่เป็นแบบแผนในการประพันธ์เพลง สังคีตลักษณ์เป็นโครงสร้างที่มีส่วนต่าง ๆ ของเพลง ซึ่งในที่นี้จะใช้คำว่า ตอน (Section) เป็นตัวกำหนดแบบแผนในการอ้างถึงแต่ละตอน จะใช้อักษรA , B , C ซึ่งในแต่ละตอนจะมีความยาวเท่า ๆ กันส่วนไพรัช มากกาญจนกุล (2535: 45 – 53) ได้แบ่งฟอร์มของเพลงเป็น 2 ประเภท คือ

1. Non – Repeatition เป็นบทเพลงที่ไม่มีการซ้ำ
2. Repeatition คือ บทเพลงที่มีการซ้ำท่อนกัน

นอกจากนี้ทำนองเพลงยังต้องมี รูปร่างหรือลายเส้นของทำนอง Melodic curves ซึ่งท่วง ทำนองต้องมีการถามตอบกัน (Antecedent – Consequence) โดยวรรคถามจะจบด้วยโน้ตในคอร์ด (Dominant) และวรรคตอบจะจบด้วยโน้ตในคอร์ด (Tonic) และบางเพลงอาจจะมีการซ้ำแบบ

1. ซ้ำยกทีม (Repeat)
2. ซ้ำโดยการพลิกกลับ (Inversion)
3. ซ้ำเปลี่ยนระดับเสียง (Sequence)
4. ซ้ำขยายอัตรา (Augmentation)
5. ซ้ำลดอัตรา (Diminution)

ไม่ว่าจะเป็นบทเพลงประเภทใดก็ตาม บทเพลงจะต้องมีจุดพักของบทเพลง (Cadence) อยู่ท้ายวรรค (Phrase) และประโยค (Sentence) ซึ่งชนิดของ Cadence มีดังต่อไปนี้

1. Perfect Cadence
2. Imperfect Cadence
3. Pragon Cadence

พระเจนดุริยางค์ (2509: 113) กล่าวว่า จุดพัก (Cadence) หมายถึง การพักประโยคเพลง บทเพลงทุก ๆ บทจะต้องมี ประโยค ประโยคหนึ่งจะต้องแบ่งเป็นวรรคตอนซึ่ง สอดคล้องกับวิลเลี่ยม เลิฟล๊อค (1972: 69) กล่าวว่า จุดพัก หมายถึง จุดพักหรือหยุดเพื่อให้เกิดวรรคตอนทางดนตรี อีริคเทเลอร์ กล่าวว่า จุดพักที่มีใช้กันโดยทั่วไปมี 4 ชนิด ใช้สำหรับจบประโยคหรือจบเพลง และเป็นจุดพักสำหรับผ่อนคลาย จึงแบ่งจุดพักออกเป็น 2 ประเภท

1. จุดพักแบบสมบูรณ์ (Full Cadence) เป็นจุดพักที่ให้ความรู้สึกว่าจบสมบูรณ์ โดยมีลีดิงโน้ตเป็นตัวนำเข้าสู่โน้ตโทนิค เปรียบได้กับเครื่องหมายมหัพภาค คอร์ดที่นำมาใช้ต่อเนื่องเพื่อให้เกิดความรู้สึกจบสมบู รณ์จะเป็นคอร์ดในตำแหน่งรากฐาน และคอร์ดสุดท้ายจะเป็นคอร์ด I มี 2 ชนิดดังนี้

1.1 เพอเฟค เคเดนซ์ (Perfect Cadence) เป็นการต่อเนื่องของคอร์ด V – I

1.2 เพลเกิล เคเดนซ์ (Plagal Cadence) เป็นการต่อเนื่องของคอร์ด IV – I

2. จุดพักแบบไม่สมบูรณ์ (Half Close Cadence) เป็นจุดพักที่ให้ความรู้ สึกว่าจบไม่สมบูรณ์ หรือไม่จบ เป็นจุดพักเพื่อผ่อนค ลายแล้วจะต้องดำเ นินบทเพลงต่อไป คอร์ดที่นำมาใช้ต่อเนื่องให้เกิดจุดพักแบบไม่สมบูรณ์มี 2 ชนิดดังนี้

2.1 อิมเพอเฟค เคเดนซ์ (Imperfect Cadence) เป็นการต่อเนื่องของคอร์ดหลายรูปแบบ เช่น I – V II – V IV – V ที่ใช้น้อยมาก VI – V

2.2 อินเทอรัพเต็ดเคเดนซ์(Interrupted Cadence) เป็นการต่อเนื่องของคอร์ดV – VI

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542: 30) กล่าวว่า เคเดนซ์ หมายถึง จุดพักประโยคเพลง เกิดขึ้นที่ 2 คอร์ดสุดท้ายของประโยค แม้ว่าเคเดนซ์จะเป็นตัวกำหนดการสิ้นสุดของประ โยค แต่ประโยคอาจจบด้วยโน้ตยาว ตัวหยุด หรือการเปลี่ยนเนื้อผิวของเพลงก็เป็นได้ อย่างไรก็ตาม เคเดนซ์ยังมีความสำคัญและเป็นที่นิยมในการจบประโยคเพลง

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

2. เคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect Authentic Cadence) คือ เคเดนซ์ปิดที่ข้อกำหนดไม่เป็นไปตามเงื่อนไขของเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์

3. เคเดนซ์กึ่งปิด (Plagal Cadence) เป็นการดำเนินคอร์ด IV – I

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

5. เคเดนซ์ขัด (Deceptive Cadence) เป็นเคเดนซ์ที่มีน้ำหนัก เบาสุด มีการดำเนินคอร์ดจาก V ไปยังคอร์ดใดที่ไม่ใช่คอร์ด I

วีรชาติ เปรมานนท์(2537: 1 – 2) กล่าวว่า ในการวิเคราะห์ได้ใช้วิธีประยุกต์เปรียบเทียบด้วยระบบของอาร์โนลด์ ไชนเบิร์ก (Arnold Schoenberg) และเฮนริคช์ แชงเกอร์ (Heinrich Schenker) โดยในด้านทฤษฎีแบ่งเป็น 4 หัวข้อคือ

1. การเปลี่ยนแปลงด้านจังหวะ
2. กฎเกณฑ์การประสานเสียง
3. รูปแบบของการบรรเลง
4. ความซับซ้อนในโครงสร้างของทำนอง

ด้านการเรียบเรียงเสียงแบ่งออกเป็น 3 หัวข้อคือ

1. การผสมเสียง
2. สีสันของเสียงที่นิยมในปัจจุบันและแนวโน้มในอนาคต
3. เครื่องดนตรีและเครื่องมือชนิดใหม่ที่นำมาใช้ และลักษณะของการใช้

ศิริพงษ์ แก้วพลอย (2546: 29) ให้ความหมายไว้ว่า การประสานเสียง (harmony) คือการผสมเสียงหลายเสียงเข้าด้วยกันเพื่อให้ได้เสียงที่ ไพเราะตามความต้องการของนักประพันธ์ แต่ละกลุ่ม เสียงที่นำมาปรุงแต่ง สามารถสร้างอารมณ์ของดนตรีนั้นๆ ได้ โดยเฉพาะลักษณะการประสานเสียงในแต่ละยุคสมัยสามารถทำให้รูปแบบของเพลงมีลักษณะที่แตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง ในส่วนของการเดินของกลุ่มเสียงประสาน มักมีเป้าหมายหรือ แนวโน้มที่จะเดินไปหากลุ่มเสียงประสานอีกกลุ่มหนึ่ง เราเรียกสิ่งที่เกิดขึ้นนี้ว่าปรากฏการณ์ของระบบกุญแจเสียง (phenomenon tonality)

ดิวิด แมคอลิสเตอร์ (Divid McAllester. 1992: 173) ได้อธิบายถึงแนวทางการวิเคราะห์รูปแบบของดนตรี (style) จากองค์ประกอบต่าง ๆ ของด นตรี ได้แก่ วิธีการขับร้อง (nanner of singing) จังหวะ (tempo) เสียงประสาน (accompaniment) ค่าของโน้ต (note values) โครงสร้าง (structure) โน้ตจบ (final tone) และพยางค์สุดท้ายของคำร้อง

สธน โรจนตระกูล(2540) กล่าวว่า บทเพลงทั้งหลายทั้งปวงจะมีองค์ประกอบอยู่ 4 ประการ ได้แก่

1. ลีลาจังหวะ (Rhythm) คือ ความสันยาวของเสียงในระดับต่าง ๆ ที่จะกำหนดหมวดหมู่ ของทำนองเพลง

2. ทำนองเพลง (Melody) คือ การดำเนินอย่างต่อเนื่องกันของเสียงในระดับสูง ต่ำ และในอัตราสั้นยาวต่างกันเป็นช่วงตอนหนึ่ง ๆ

3. การประสานเสียง (Harmony) คือ การวางแนวประสานเสียงเพื่อกำกับแนวทำนองและทำให้ทำนองมีความสมบูรณ์มากยิ่งขึ้น

4. คีตลักษณ์ (Form) คือ รูปแบบหรือโครงสร้างของบทเพลงที่ยึดถือเป็นหลักในการประพันธ์

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2547: 8) กล่าวว่า ทำนองเป็นส่วนประกอบของเพลงที่ทุกชาติทุกภาษาทุกวัฒนธรรมให้ความสำคัญมากที่สุด เนื่องจากท่วงทำนองเป็นเสียงสูง เสียงต่ำ เสียงขึ้น เสียงลง ซึ่งเสียงมนุษย์ร้องเลียนได้ สามารถสะท้อนอารมณ์ของเพลงได้โดยตรง ความสามารถของนักแต่งเพลงในการสร้างทำนองให้ผู้ฟังประทับใจเป็นเรื่องที่พูดกันไม่รู้จักจบ ไม่มีทฤษฎีใดทฤษฎีหนึ่งที่สามารถยึดถือในการแต่งทำ นองให้ประสบความสำเร็จได้เสมอไป นักแต่งเพลงที่ไม่สามารถสร้างทำนองเพลงให้ไพเราะได้ก็ไม่สามารถที่จะเป็นนักแต่งเพลงที่ดีได้ และมีประเด็นสำคัญในการวิเคราะห์ทำนองนี้

1. ช่วงเสียง (Range) คือ ระยะห่างระหว่างตัวโน๊ตที่มีระดับเสียงสู งสุดและตัวโน๊ตที่มีระดับเสียงต่ำสุด

2. ขั้นคู่ (Interval) วิเคราะห์การดำเนินทำนองว่าเป็นการเคลื่อนจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวหนึ่งอย่างไร มีการขยับมากน้อยเพียงใดโดยวัดได้จากการนับขั้นคู่

3. ทิศทาง การดำเนินทำนองจากโน้ตตัวหนึ่งไปยังโน้ตตัวถัดไป มีอยู่ 3 ทิศทาง คือ ทิศทางขึ้น ทิศทางลงและทิศทางคงที่

4. โน้ตประดับ ในการวิเคราะห์ทำนองควรให้ความสำคัญกับโน๊ตประดับด้วยเพราะเป็นสิ่งที่เพิ่มชีวิตชีวาให้กับทำนอง

5. โน้ตประดับ ในการวิเคราะห์ทำนองควรให้ความสำคัญกับโน๊ตประดับด้วยเพราะเป็นสิ่งที่เพิ่มชีวิตชีวาให้กับทำนอง

6. โครงหลักของทำนอง เป็นตัวกำหนดระดับความสำคัญของตัวโน๊ตและกำหนดทิศทางของทำนองด้วย

7. จำนวนแนวเสียง การวิเคราะห์โครงหลักของทำนองในเบื้องต้นจะช่วยให้ทราบจำนวนแนวเสียงที่แท้จริง

คมสันต์ วงค์วรรณ์ (2543: 36) กล่าวว่า โดยทั่วไปแล้วคนจำนวนมากเมื่อ พูดถึงดนตรีก็มักนึกถึงทำนอง การร้องเพลงในห้องเรียน การร้องเพลงในรถ การร้องเพลงในค่ายพักแรม หรือแม้กระทั้งการร้องเพลงในห้องน้ำ ฯลฯ สิ่งที่เราปฏิบัติมาข้างต้นคือการทำ “ทำนอง” โดยปกติการฟังเพลงทั่ว ๆ ไป สิ่งแรกที่เรามักจะจำได้คือ ทำนองเพลง ไม่เคยจำชื่อเพลงได้ เลย แต่สามารถจำทำนองเพลงนั้นได้เป็นอย่างดี เนื่องจากว่าทำนองมีบางสิ่งบางอย่างที่พิเศษจึงทำให้เราจำทำนองได้

ทำนอง คือ เสียงที่เปล่งออกมาโดยมีความต่อเนื่องกันเป็นระบบ ทำนองเปรียบเหมือนรูปร่างของบทเพลง มีเสียงสูง ต่ำ สั้น และยาวประกอบกันเข้า โดยทั่วไปดนตรีปร ะกอบด้วยทำนอง ซึ่งเป็นองค์ประกอบที่ง่ายต่อการจำ องค์ประกอบของทำนองประกอบด้วย

1. จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) คือ ทำนองของเพลงที่มีความสั้น-ยาว ของแต่ละ เสียง แล้วประกอบกันเป็นทำนองเพลง

2. มิติ (Melodic dimensions) คือ ทำนองเพลงที่ประกอบด้วยความสั้น- ยาว และช่วงกว้างของเสียง

- ความยาว (Length) ทำนองเพลง โดยทั่วไปมักประกอบด้วยทำนองสั้นและยาว ส่วนที่สั้นที่สุดเรียกว่า “โมทีฟ” (Motive)

- ช่วงกว้างของเสียง (Range) คือ ช่วงห่างของเสียงที่ประกอบกันที่ทำนองเพลง ช่วงห่างของเสียงจะอยู่ช่วงใดของบทเพลงก็ได้ ขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์

อนรรฆ จรัณยานนท์ (2537: 17-18) ได้แบ่งลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic movement) ออกเป็น 3 ลักษณะ คือ

1. การเคลื่อนที่ทำนองแบบเป็นขั้น ๆ (Conjunct movement) เป็นการเดินแนวทำนองจากเสียงหนึ่งไปอีกเสียงหนึ่ง ไม่ว่าจะต่ำกว่า หรือสูงกว่าอย่างเป็นขั้น ๆ โดยใช้เสียงโน๊ตในบันไดเสียงของทำนองนั้น

2. การเคลื่อนที่ทำนองแบบกระโดด (Disjunction movement) เป็นการเคลื่อนที่ทำนองตั้งแต่ระยะคู่ 3 ขึ้นไป มี 2 ชนิด

ก. การกระโดดทำนองระยะขั้นคู่ที่ 3 ไม่ว่าขึ้นหรือลง (Skip)

ข. การกระโดดคู่ กว้างหรือการกระโดดที่มากกว่าระยะขั้นคู่ที่ 3 ขึ้นไป ไม่ว่าจะกระโดดขึ้นหรือลง (Leap) ทั้งนี้ไม่รวมถึงการกระโดดที่เป็นอ๊อกเต๊ฟ (Octave) ซึ่งจะถูกพิจารณาเป็นการซ้ำโน้ตเดียวกันที่ช่วงระดับเสียง (Register) อื่น ๆ

3. การเคลื่อนที่ทำนองแบบโครมาติก (Chromatic)

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2548: 23) กล่าวว่า ทำนอง คือ การจัดเรียงของเสียงที่มีความแตกต่างของระดับเสียงและความยาวของเสียงตามแนวนอน โดยทั่วไปดนตรีประกอบด้วยทำนองซึ่งเป็นองค์ประกอบที่ง่ายต่อการจดจำมากที่สุด ทำนองมีความหลากหลาย ลักษณะแตกต่างกันออกไปทำนองคล้ายกับภาษาพู ด คือ เป็นภาษาดนตรีที่ประกอบเป็นประโยคเพื่อสนองความคิดของผู้พูด ดังนั้นการเข้าใจดนตรีจึงต้องจำลักษณะทำนองให้ได้ ทางดนตรีมีศัพท์มากมาย ที่หมายถึง ทำนอง เช่น tune, air, theme และ melodic line องค์ประกอบของทำนองที่ควรทราบได้แก่

1. จังหวะของทำนอง (Melodic rhythm) คือ ความสั้นยาวของระดับเสียงแต่ละเสียงที่ประกอบกันเป็นทำนอง

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

- ความยาว (Length) ทำนองบางครั้งอาจจะสั้น ๆ เป็นส่วน ๆ ซึ่งส่วนที่เล็กที่สุดหรือสั้นที่สุด เรียกว่า โ มทีฟ (Motive) บางทำนองอาจเป็นทำนองที่ยาวมาก ๆ เรียกประโยค (Sentence)

- ช่วงกว้าง (Range) คือ ระยะระหว่างระดับเสียงต่ำสุดจนถึงเสียงสูงสุด

3. ช่วงเสียง (Refister) ทำนองอาจอยู่ในช่วงเสียงใดช่วงเสียงหนึ่ง เช่น ในช่วงเสียงต่ำ กลาง และสูง บางครั้งทำนองอาจเคลื่อนจากช่วงเสียงหนึ่งไปอีกช่วงเสียงหนึ่งก็ได้

4. ทิศทางของทำนอง (Direction) ทำนองอาจจะเคลื่อนไปในหลายทิศทาง เช่น ขึ้น ลง หรืออยู่กับที่ โดยปกติทำนองมักจะเคลื่อนที่ขึ้นจุดสูงสุด เมื่อเนื้อหาของเพลงถึงจุดสำคัญที่สุด ปกติการเคลื่อนไปของทำนอง อาจจะเป็นลักษณ ะการกระโดด (Disjunction Progression) หรือเรียงกันไป (Conjunct Progression)

1.5 ทฤษฎีในการประพันธ์เพลง

การแต่งกลอน

ด้วยเหตุที่กลอนสุภาพหรือกลอนแปดเป็นต้นเค้าของกลอนประเภทต่าง ๆ ดังนั้นการฝึกหัดแต่งกลอนจึงควรจะเริ่มต้นที่กลอนประเภทนี้ และเมื่อสามารถแต่งกล อนสุภาพได้แล้ว การแต่งกลอนประเภทอื่น ๆ ก็ไม่ยากนัก

ลักษณะบังคับของกลอนสุภาพ

1. คณะ

กลอนสุภาพบทหนึ่งประกอบด้วย2 คำกลอน หรือ 4 วรรค (1 คำกลอน มี 2 วรรค) แต่ละวรรคประกอบด้วยคำ 7-9 คำ แต่ส่วนมากมักจะนิยม 8 คำ ดังนี้

คำกลอนที่ 1 (บางตำราเรียกว่าบาทเอก) ประกอบด้วย

วรรคที่ 1 (วรรคสดับ) วรรคที่ 2 (วรรครับ)

O O O O O O O O O O O O O O O O

คำกลอนที่ 2 (บางตำราเรียกว่าบาทโท) ประกอบด้วย

วรรคที่ 3 (วรรครอง) วรรคที่4 (วรรคส่ง)

O O O O O O O O O O O O O O O O

การแต่งกลอนสุภาพเรื่องหนึ่งหรือสำนวนกลอนหนึ่ง จะให้มีความยาวกี่บทก็ได้ แต่จะต้องแต่งให้ครบบท คือต้องจบลงที่วรรคที่ 4 เท่านั้น ในปัจจุบันกลอนเรื่องหนึ่งมักจะมีความยาวประมาณ 5 – 6 บท

2. สัมผัส

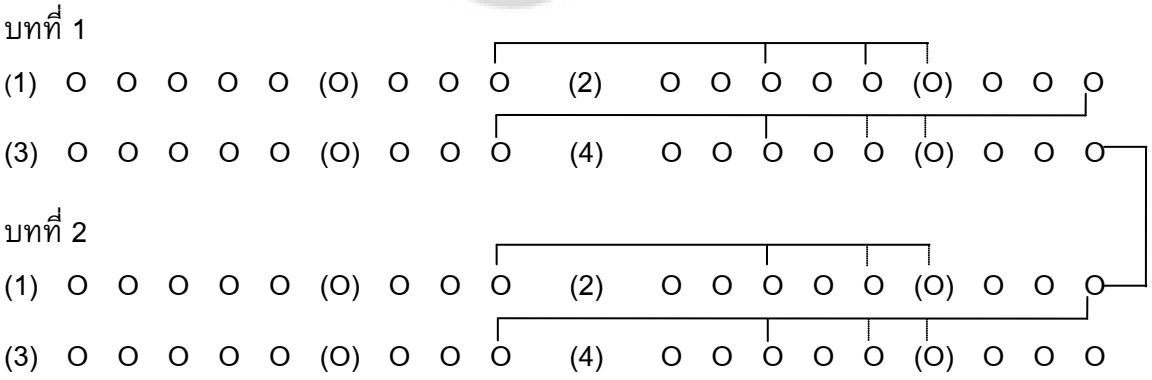
2.1 สัมผัสนอกหรือสัมผัสบังคับ ซึ่งจะต้องเป็นสัมผัสสระนั้นบังคับไว้ดังนี้ คือ

2.1.1 คำสุดท้ายของวรรคที่ 1 ต้องสัมผัสกับคำที่ 3 ของวรรคที่ 2 ถ้าหากไม่สามารถสัมผัสกับคำนี้ได้ ก็อนุโลมให้สัมผัสกบคำที่ 5 (ในกรณีกลอนวรรคที่ 2 มี 8 คำ) หรือคำที่ 6 (ในกรณีกลอนวรรคที่ 2 มี 9 คำ) นอกเหนือจากนี้แล้วไม่นิยมให้สัมผัสกับคำอื่น

2.1.2 คำสุดท้ายของวรรคที่ 2 ต้องสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 3 และคำสุดท้ายของวรรคที่ 3 ต้องสัมผัสกับคำที่ 3 ของวรรคที่ 4 แต่ถ้าหากไม่สามารถจะสัมผัสกับคำที่ 3 ได้ก็อนุโลมให้สัมผัสกับคำที่ 5 หรือที่ 6 เช่นเดียวกับสัมผัสบังคับของวรรคที่ 1 กับวรรคที่ 2

2.1.3 คำสุดท้ายของวรรคที่ 4 (คำสุดท้ายของบท) ต้องสัมผัสกับคำสุดท้ายของวรรคที่ 2 ของกลอนบทต่อไป เรียกว่า สัมผัสระหว่างบท

สรุปแล้ว สัมผัสนอกของกลอนสุภาพจะเป็นดังนี้



2.2 สัมผัสใน หรือสัมผัสที่ไม่บังคับ แต่เป็นสิ่งที่จำเป็นสำหรับกลอนสุภาพ เพราะถ้าขาดสัมผัสในเสียแล้ว กลอนก็จะไม่มีความไพเราะ ซึ่งจะถือว่าเป็นกลอนที่ดีไม่ได้ ดังนั้น การใช้สัมผัสในจึงเป็นเรื่องที่ผู้แต่งกลอนพึงทราบ

ตามปรกติในกลอนวรรคหนึ่ง ๆ จะมีสัมผัสในเป็น 2 ช่วง คือช่วงแรก ให้คำที่ 3 สัมผัสกับคำที่ 4 และช่วงหลังให้คำที่ 5 สัมผัสกับคำที่ 6 หรือคำที่ 7 แต่ถ้ากลอนวรรคนั้นมี 9 คำ ช่วงหลังนี้จะให้คำที่ 6 สัมผัสกับคำที่ 7 หรือคำที่ 8 แทน

ดังที่ทราบแล้วว่า สัมผัสในอาจจะเป็นสัมผัสสระหรือสัมผัสอักษร (สัมผัสพยัญชนะ) ก็ได้ จึงควรทราบต่อไปว่า ในวรรคที่ 1 กับวรรคที่ 3 มักจะนิยมให้สัมผัสสระทั้งสองช่วงคือช่วงแรกและช่วงหลัง ส่วนในวรรคที่ 2 กับวรรคที่ 4 นิยมให้สัมผัสอักษรในช่วงแรก และสัมผั สสระในช่วงหลัง ขอให้สังเกตตัวอย่างต่อไปนี้

(1) บัดเดี๋ยวดังหงั่งเหง่งวังเวงแว่ว (2) สะดุ้งแล้วเหลียวแลชะแง้หา

(3) เห็นโยคีขี่รุ้งพุ่งออกมา (4) ประคองพาขึ้นไปจนบนบรรพต (พระอภัยมณี)

จากตัวอย่างจะเห็นว่าการสัมผัสในของกลอนบทนี้ วรรคที่ 1 2 และ 3 เป็นไปตามคำอธิบายข้างต้น ส่วนวรรคที่ 4 นั้น ช่วงแรกก็มิได้สัมผัสอักษรตามที่กล่าวไว้ เช่นนี้แสดงให้เห็นว่าสัมผัสในนั้น อาจจะหลีกเลี่ยงไม่มีเสียบ้างก็ได้ โดยเฉพาะอย่างยิ่งสัมผัสในช่วงแรกของวรรค ส่วนช่วงหลังนั้นควรจะต้องให้มีทุกวรรค และจะต้องเป็นสัมผัสสระด้วย แต่ทั้งนี้ก็มีวิธีเลี่ยงไม่ใช้สัมผัสในช่วงหลังของวรรคได้เหมือนกัน กล่าวคือใช้สัมผัสแบบคำสุดท้ายของวรรคที่ 1 ส่งไปยังคำที่ 5 ของวรรคที่ 2 ดังนี้

(1) เจ้าลืมนอนซ่อนพุ่มกระทุ่มต่ำ (2) เด็ดใบบอนช้อนน้ำที่ไร่ฝ้าย

กล่าวโดยสรุป สัมผัสในทำให้กลอนมี ความคล้องจอง อ่านแล้วราบรื่นและมีความไพเราะจึงควรจะต้องมี แต่ก็เป็นเรื่องที่ทำให้เกิดความลำบากในการเขียนกลอนมิใช่น้อย ผู้แต่งจึงอาจจะหาทางหลีกเลี่ยงได้บ้าง แต่อย่างน้อยก็ควรจะมีสัมผัสในวรรคละ 1 ช่วง โดยเฉพาะอย่างยิ่งสัมผัส สระในช่วงหลัง

อนึ่ง กวีโบราณได้กำหนดวิธีสัมผัสในเอาไว้พร้อมทั้งจำแนกชื่อการสัมผัสในไว้ด้วย จึงขอกล่าวถึงในฐานที่เป็นความรู้รอบตัว ดังนี้

ก. สัมผัสสระ มีวิธีใช้ดังนี้

1. ใช้สัมผัสเคียงกัน 2 คำ เรียกว่า *“คำเคียง”* เช่น จะเปรียบ*สองปอง*ปานกันดารตา

2. ใช้สัมผัสเคียงกัน 3 คำ เรียกว่า *“คำเทียบเคียง”* เช่น ขอพบชาติหน้า *ใหม่ให้ได้* ถนอม

3. ใช้สัมผัสเคียงกัน 2 คู่ เรียกว่า *“คำทบเคียง”* เช่น ดูคม*ขำน้ำนวลยวน*สวาท

4. ใช้สัมผัสโดยมีคำอื่นแทรกกลางคำหนึ่งเรียกว่า *“คำแทรกเคียง”* เช่น จะเปรียบ *สองปอง*ปานกันดารตา

5. ใช้สัมผัสโดยมีคำอื่นแทรกกลาง 2 คำ เรียกว่า *“คำแทรก-แอก”* เช่น ไม่สม*มาด* เหมือนที่*คาด*คะเนฟัง

ข. สัมผัสอักษร มีวิธีใช้ดังนี้

1. ใช้สัมผัสชิดกัน 2 คำ เรียกว่า *“คำคู่”* เช่น พร้อม*ส่วนสรรพ์*บรรจบเบญจลักษณ์

2. ใช้สัมผัสชิดกัน 3 คำ เรียกว่า *“คำเทียบคู่”* เช่น *ผุดผ่องผาด*พึงพิศพินิจผอง

3. ใช้สัมผัสชิดกัน 4 คำ เรียกว่า “คำเทียมรถ” เช่น *ชั่งเดี่ยวโดดเด็ดได้* หนอใจไฉน

4. ใช้สัมผัสชิดกัน 5 คำ เรียกว่า “คำเทียบรถ” เช่น มา*โรยร่วงแรมรศเร*ณูนวล

5. ใช้สัมผัสชิดกัน 2 คู่ เรียกว่า “คำเทียบรถ” เช่น *เสียดาย*ดวง*พวงพุม*โกสุมสงวน

6. ใช้สัมผัสโดยมีคำอื่นคั่นกลาง 2 คำ เรียกว่า *“คำแทรกรถ”* เช่น สักคำ *น้อย*มิให้ *แหนง*ระแวงโสต

นอกจากสัมผัสสระและสัมผัสอักษรดังกล่าวแล้วยังมีการสัมผัสโดยใช้คำซ้ำ และคำคาบเกี่ยวอีกบางลักษณะ ซึ่งถือว่าทราบไว้เป็นความรอบรู้รอบตัวอีกเช่นกัน คือ

1. ใช้คำเดียวกันซ้ำสองครั้ง เรียกว่า “ยมก” เช่น ไม่*ควรควร* หรือมาล้างนิราลัย

2. ใช้คำท้ายวรรคหน้าต่อกับคำต้น วรรคหลังเรียกว่า “ยัติภังค์” เช่น ครั้นแลดู สุริย์แสงก็แดง*ดัง หนึ่ง*น้ำครั่งคร่ำฟ้านภาลัย

3. ใช้คำวรรคท้ายหน้าเป็นอักษรเดียว กับคำแรกของวรรคต่อไป เรียกว่า *“นิสัย”* เช่น ฝืนวิโยคโศกเศร้าเข้าใน*ห้อง เห็น*แท่นทองที่ประทมภิรมย์สงวน

4. ใช้คำท้ายวรรคหน้าเป็นอักษรเดียวกับคำที่ 2 ของวรรคต่อไป เรียกว่า *“นิสิต”* เช่น ให้ปราบปลื้มมิได้ลืมละอา*ลัย* คิด*แล้ว*ให้หวนซ้ำระกำทรวง

ในเรื่องสัมผัสของกลอนสุภาพนอกจากที่กล่าวมาแล้ว ยังมีสิ่งที่ควรทราบและพึงยึดถือเป็นข้อเตือนใจในการเขียนกลอนอีก คือ *ไม่ควรใช้*สัมผัสในลักษณะดังต่อไปนี้

1. สัมผัสรับที่อยู่ใกล้กันหลายคำ เช่น “โอ้เจ้าพวงบุบผามณฑา *ทิพย์* สูง*ลิบลิบ*เหลือหยิบถึงตะลึงแหงน” คำซึ่งเป็นสัมผัสรับได้มีถึง 3 คำ ทำให้เสียงพร่าไปลักษณะเช่นนี้บางท่านเรียกว่า *“สัมผัสเลือน”* เป็นการใช้สัมผัสซึ่งไม่พึงปรารถนาโปรดจำไว้ว่า เมื่อใช้คำเสียงใดเป็นสัมผัสแล้วไม่ควรให้สัมผัสกับคำอื่น ๆ ในวรรคนั้นอีก

2. สัมผัสที่ใช้คำซึ่งมีเสียงเหมือนหรือซ้ำกันในกลอนบทเดียวกัน เช่น “ทั้งงานศิลป์งานช่างสุดอ้างเอ่ย กระไรเลยผ่องผุดอนุสรณ์ ยั่งยืนอยู่หล้าอย่างถา วร สมคำ*วอน*ว่าไว้ด้วยใจจริง” จะเห็นว่าถา*วร* กับ คำ*วอน* แม้จะเขียนไม่เหมือนกันแต่ก็ออกเสียงเหมือนกันจึงใช้เป็นคำสัมผัสไม่ได้ จะต้องเลี่ยงไปใช้คำอื่น เช่น วรรคที่ 3 อาจจะเปลี่ยนเป็น “ยังยืนอยู่คู่หล้าสถา *พร*” ทั้งนี้เพื่อป้องกันมิให้เป็น *“สัมผัสซ้ำ”*

เรื่องการสัมผัสเรียกได้ว่าเป็น “หัวใจ” ของกลอน ผู้ที่มีความชำนาญในการเขียนกลอนแล้วก็ไม่สู้จะมีปัญหาในเรื่องนี้ ส่วนผู้ที่เพิ่งเริ่มฝึกหัด “ข้อบกพร่องเท่าที่พบอยู่เสมอ ๆ ก็คือเรื่อง*ขาด*กับ*เกิน* หรือที่เรียกว่า “ขาด ๆ เกิน ๆ” สิ่งที่ขาดมักได้แก่ สัมผัสสระภายในวรรค และสัมผัสระหว่างบท ส่วนที่เกินคือ สัมผัสเลื่อนและสัมผัสซ้ำ ดังกล่าวแล้ว ฉะนั้นผู้ที่หัดเขียนกลอนจะต้องระมัดระวัง โดยการตรวจทานให้ดีทุกครั้งที่เขียนกลอนจบแล้ว

สมชาย อมะรักษ์ (2529: 57 – 60) ได้อธิบายถึงการแต่งเพลงไว้ 3 วิธี ดังนี้

1. แต่งเนื้อเพลงก่อนแล้วใส่ทำนอง วิธีนี้มักจะใช้กับเพลงที่ต้องการให้ความหมายของเนื้อเพลงเด่นมาก เมื่อแต่งเนื้อเสร็จแล้วก็ใส่ทำนองให้เหมาะสมกับเนื้อหานั้น ๆ หรืออาจจะนำเอาโคลงกลอนที่มีความไพเราะมาใส่ทำนองเพลง

2. แต่งทำนองก่อนแล้วใส่เนื้อเพลง วิธีนี้จะทำให้ทำนองเด่นมาก เมื่อแต่งทำนองเสร็จแล้วใส่เนื้อร้องตามทำนองนั้น ผู้เขียนโน้ตไม่ได้ก็อาจจะมีปัญหาอยู่บ้าง คือ นึกทำนองได้แล้วลืมเพราะเขียนโน้ตไม่ได้ วิธีแก้ไขคือ ทำเสียงทำนองอัดเทปไว้แล้วส่งไปให้ผู้เขียนโน้ตบันทึกไว้

3. แต่งเนื้อและทำนองพร้อมกัน วิธีนี้ประหยัดเวลาดี คือ แต่งเนื้อและทำนองพร้อมกันไปเลย วิธีนี้อาจจะเหมาะสำหรับผู้ที่เริ่มแต่งเพลง ขณะที่แต่งต้องนึกถึงการเคลื่อนที่ของทำนองที่มีการโต้ตอบกันเป็นวรรค เริ่มจากวรรคถามและตอบด้วยวรรคคำตอบ

ไพรัช มากกาญจนกุล (2535: 62 – 63) ได้อธิบายถึงวิธีการแต่งเพลงไว้ว่า การแต่งเพลงมีอยู่หลายวิธีด้วยกัน แต่โดยสรุปแล้ว มีดังต่อไปนี้

1. แต่งทำนองก่อน แล้วแต่งเนื้อร้องขึ้นทีหลัง การแต่งเพลงโดยวิธีนี้จะได้ บทเพลงที่ไพเราะรื่นหูทั้งทำนอง เนื้อร้อง ฟังดูแล้วเป็นเพลง ไม่ใช่ฟังอย่างไรก็เหมือนกับอ่านกลอนหรือสวดมนต์

2. แต่งเนื้อร้องขึ้นก่อน แล้วแต่งทำนองขึ้นทีหลัง การแต่งเพลงวิธีนี้ไม่สู้ดีนัก เพราะจะได้เพลงที่ไม่ค่อยจะถูกต้องตามแบบฟอร์มของบทเพลง นอกจากจะเป็นผู้ที่มีความรู้ทางด้านการประพันธ์และดนตรีอย่างดีอยู่แล้ว จึงจะทำให้ได้บทเพลงที่ดี แต่การแต่งเพลงวิธีนี้ก็เป็นที่นิยมมากที่สุดในบรรดานักแต่งเพลงของไทย เพลงที่แต่งเนื้อร้องก่อนแล้วจึงแต่งทำนอง เรียกว่า Art Song

3. แต่งทำนองและเนื้อร้องไปพร้อม ๆ กัน เป็นที่นิยมกันไม่น้อย อย่างไรก็ตามวิธีนี้จะได้บทเพลงที่ไพเราะกว่าวิธีที่ 2 และบางทีอาจดีกว่าวิธีที่ 1 ก็ได้

ประสิทธิ์ พยอมยงศ์ (2526: 32) ได้กล่าวถึงวิธีการแต่งเพลงไว้ 3 วิธี คือ

1. แต่งทำนองก่อน แต่งคำร้องทีหลัง แบบนี้ทำนองอาจจะมีความไพเราะถูกหลักวิชาการ เช่น เพลงที่มาจากเพลงไทยเดิม แต่เนื้อหาของเพลงอาจจะด้อยลงไปบ้างเป็นธรรมดา

2. แต่งคำร้องก่อน แต่งทำนองขึ้นทีหลัง แบบนี้คำร้องอาจจะมีเนื้อหาที่ดี มีคำประทับใจผู้ฟังมาก เช่น เพลงที่มาจากกาพย์ โคลง กลอน แต่ทำนองเพลงก็จะขาดความไพเราะไปบ้าง

3. แต่งทำนองและคำร้องไปพร้อม ๆ กัน อาจจะมาจากผู้แต่งคนเดียวหรือจากคนแต่งคนละคน แต่งกันคนละวรรค

ในการประพันธ์เพลงโดยเฉพาะถ้อยคำที่ใช้ มีความสำคัญมาก เพราะถ้อยคำเป็นสื่อความหมายถึงผู้บริโภคหรือผู้ฟัง เพื่อให้เข้าใจในบทเพลง เชียร์ล่า เดวิส (2-19) ได้แบ่งขอบข่ายของการใช้ถ้อยคำในบทเพลงออกเป็น 5 ประเด็นดังนี้

1. เนื้อหาของบทประพันธ์ที่สมจริง
2. ชื่อเพลงที่ง่ายต่อการจำ
3. จุดเริ่มต้นที่เร้าใจ
4. ผลผลิตงานแสดง
5. รูปแบบของการประพันธ์ที่เหมาะสม

1. เนื้อหาของบทประพันธ์ที่สมจริง (A Genuine Idea)

ส่วนประกอบในการสรรหาถ้อยเพื่อประกอบเป็นบทประพันธ์เนื้อเพลง

- บทประพันธ์ควรเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริง และมีโอกาสเป็นไปได้ในชีวิตจริง
- สื่อความหมายของเพลงอย่างชัดเจน ตรงไปตรงมาไม่ว่าจะเป็นสื่อทางอารมณ์ หรือทัศนคติ
- มีเนื้อหาสาระเพียงพอต่อการเข้าประกอบกับท่วงทำนอง และพ้องจองกับดนตรี
- กลมกลืน และจัดให้กลมกลืนพ้องจองกับเสียงดนตรีได้โดยง่าย
- ช่วยเน้น ชูผู้ร้องให้เด่นขึ้น
- มีสาระ เนื้อหา เหตุการณ์ และสื่อสิ่งเหล่านั้นได้จบในบทของตนเอง
- เนื้อหาของเพลงกระตุ้นให้ผู้ฟัง อยากฟังซ้ำแล้วซ้ำเล่า

2. ชื่อเพลงที่ง่ายต่อการจดจำ (A Memorable Title)

การตั้งชื่อเพลงมีข้อควรพิจารณาดังนี้

- จำได้ง่ายแม้ได้ยินเพียงครั้งเดียว การตั้งชื่อเพล งก็เหมือนการตั้งชื่อผลผลิตของสินค้า ซึ่งสิ่งจำเป็นต้ องบ่งบอกหรือครอบคลุมถึงคุณภาพของสินค้า (ครอบคลุมเนื้อหาทั้งหมดของเพลง) ต้องติดหูติดปากผู้ฟัง แม้ได้ยินเพียงครั้งเดียว การตั้งชื่อให้ติดหูติดปากผู้ฟัง อาจทำได้ด้วยการซ้ำชื่อนั้นหลาย ๆ ครั้งในเนื้อเพลง

- ตีความหมายได้เพียงทางเดียว ชื่อเพลงสื่อความหมายได้ความหมายเดียว และผู้ที่ได้ยินชื่อก็ไม่อาจจะตีความหมายเบี่ยงเบนไปทางอื่นได้ ไม่ว่าทางบวก หรือทางลบ

- เป็นคำที่ครอบคลุมเนื้อหาของบทเพลง การใช้คำในการตั้งชื่อเพลง ควรให้ความหมายสอดคล้องกับเนื้อเพลง และควรใช้เป็นคำพื้น ๆ หรืออาจหรูหราบ้าง แต่ไม่ควรหรูหราจนทำให้ผู้ฟังต้องไปแสวงหาคำแปล และเมื่อได้ยินชื่อก็สามารถนึกถึงขอบข่ายของเพลงได้

ลักษณะของการตั้งชื่อ

การเขียนเพลงโดยการตั้งชื่อไว้ก่อนจะมีประสิทธิภาพกว่าการเขียนบทเพลงก่อนแล้วค่อยมาหาชื่อ และเป็นวิธีการของนักเขียนเพลงที่มีชื่อเพลงหลายท่าน ชื่อเพลงมีลักษณะดังนี้ เช่น

1. ความหมายตรงกันข้าม - I Got It Bad and That Ain't Good
2. เล่นคำ (สัมผัสอักษร) - "The Tender Trap"
3. บอกวัน เดือน เวลา - "See You in September"
4. สี - "Green Tambourine"
5. สถานที่ - "Moonlight in Vermont"
6. สำนวน สนทนา - "Too Close for Comfort"
7. คำพังเพย สุภาษิต - "Two Hearts Are Better Than One"

3. จุดเริ่มต้นที่เร้าใจ (A Strong Start)

นักแต่งเพลงต้องเริ่มบทเพลงในวรรคแรก ๆ ของตนให้น่าสนใจ ชวนติดตาม เรียกร้องความสนใจจากผู้ฟัง บรรจุถ้อยคำอันเกี่ยวเนื่องกับบุคคล สิ่งของ เวลา และสถานที่ลงในวรรคแรก ๆ การประพันธ์เพลงก็เช่นเดียวกับการโฆษณา ผู้แต่งต้องใช้คำที่เรียกร้องความสนใจจากผู้ฟังให้มากที่สุดเพื่อโน้มนำ เรียกร้องให้ผู้ฟังติดตามจนถึงที่สุด

ลักษณะการเริ่มของบทเพลง

ตัวอย่างการเริ่มต้นเพลง

- การตั้งเป็นคำถาม - "Is this the little girl I carried?"
- การทักทาย - "Well,hello there,good old friend of mine"
- การใช้ถ้อยคำเชิงกระตุ้น - "Grab your coat and get you hat"
- การร้องขอ, เชิญชวน - "I ve been alive forever,and I wrote the very first song."
- การกำหนดเวลาของเหตุการณ์ - "Wednesday morning at five o'clock"
- การบรรยายสถานการณ์ - "We had the right love at the wrong time."
- การกำหนดสถานที่ จุดเกิดของเหตุการณ์ - "On a train bound for nowhere I met up with a gambler."

- การบรรยายให้เกิดจินตนาการของสิ่งของ สถานที่ - “Over by the window there’s a pack of cigarettes.”

- การระบุอาชีพ - “Behind the bar I see some crazy things.”

ควรพิจารณาให้แน่ใจว่าวรรคแรก ๆ ของบทเพลงที่เขียนนั้นมีแรงจูงใจเพียงพอที่จะทำให้ผู้ฟังติดตามฟังต่อหรือไม่ เมื่อมั่นใจว่าดีแล้วค่อยเริ่มเขียนในลำดับต่อไป

4. ผลิตผลงานเพลง (A Payoff)

ในการเขียนเพลงต้องคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้

1. เลือก plot ของเพลง เช่น บรรยายทัศนคติ สถานการณ์ บรรยายเรื่องราว เป็นต้น

2. วางจุดประสงค์ให้ชัดเจน ว่าต้องการให้ผู้ฟังรู้สึกอย่างไร

3. มีจุดสรุปของเพลงที่แน่นอน อา จเป็นทั้งข้อความที่เด่นชัด หรือเป็นเพียงการตีความหมายตามถ้อยคำที่เรียบเรียงไว้

ลักษณะของการจบเนื้อเพลงมี 3 ลักษณะดังนี้

1. ระบุจุดหมายของเพลงโดยเด่นชัด หรือเป็นการจบประโยค ที่ตรงไปตรงมา

2. การจบแบบให้ผู้ฟังตีความเอง ในลักษณะที่ผู้แต่งได้บรรยายไว้ในวรร คต่าง ๆ อย่างกระชับ ตีวงล้อมให้การตีความของผู้ฟังไม่เบี่ยงเบนไปจากจุดประสงค์ที่ผู้แต่งได้วางไว้แต่แรก

3. การจบแบบให้ผู้ฟังตีความเอง ในลักษณะคำถามเปิด ผู้ฟังมีโอกาสตีความได้ต่าง ๆ นา ๆ หรือการเว้นว่างไว้ให้ผู้ฟังคิดจินตนาการต่อไปเอง

5. รูปแบบของการประพันธ์ที่เหมาะสม (The Appropriate Form)

การเลือกรูปแบบคำประพันธ์ที่เหมาะสม ต้องคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้

- ส่งเสริมจุดประสงค์ของบทประพันธ์
- สื่อผลได้ตามที่ต้องการ
- ผู้ประพันธ์เพลงควรมีความรู้ด้านดนตรีด้วย เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพในการประพันธ์เพลงให้ประสบความสำเร็จยิ่งขึ้น

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

พัชรินทร์ จันทนานุวัฒน์กุล และคณะ (2542: 5-6) กล่าวถึงลักษณะสำคัญของเพลงพื้นบ้านดังนี้

1. เพลงพื้นบ้านเป็นเพลงที่มีความสนุก ซึ่งเป็นความสนุกของชาวบ้านที่ใช้ดนตรีมาประกอบ เพลงพื้นบ้านเป็นผลงานเพลงของ ชาวบ้านที่ไม่ต้องฝึกฝนก็เชี่ยวชาญ เพราะที่ปฏิบัติกันอยู่ด้วยความเคยชิน ไม่ได้มุ่งความไพเราะหรือความสวยงาม แต่มุ่งที่ความสนุกเป็นหลัก

2. เนื้อเรื่องของเพลงพื้นบ้านเกี่ยวข้องกับชีวิตการงาน ความรัก ความสนุกสนานเฮฮา การดื่มกินสังสรรค์ การเกี้ยวพาราสี เป็นต้น อาจกล่าวได้ว่าเนื้อเรื่องทั้งหมดเป็นเรื่องของชีวิตชาวบ้าน เว้นไว้ในเรื่องที่เกี่ยวกับความเชื่อ นิทานพื้นบ้าน วรรณคดีที่เป็นรากเหง้าของศิลปวัฒนธรรม เพลงพื้นบ้านมีเสน่ห์ตรงที่มีการพูดถึงชีวิตตัวเอง มีการเล่าเรื่อง เล่าเหตุการณ์ที่เกี่ยวข้องของหมู่บ้าน เป็นก ารบันทึกประวัติศาสตร์ของชีวิต ทำให้ ทุกคนในหมู่บ้านมีความผูกพันซึ่งกันและกัน

บรรจง ชลวิโรจน์ (2538: บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัยเรื่อง อิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตกที่ มีต่อการประพันธ์ทำนองเพลงของ สมาน กาญจนผลิน โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อศึ กษาประวัติของ สมาน กาญจนผลิน และอิทธิพลของสภาพแวดล้อมและวัฒนธรรมที่มีผลต่อการประพันธ์ทำนอง ตลอดจนวิเคราะห์ การแต่งและรูปแบบการแต่งทำนองของ สมาน กาญจนผลิน ซึ่งใช้วิธีศึกษาโดยการสัมภาษณ์ตัวศิ ลปินผู้เป็นเจ้าของผลงานโดยตรง ผนวกกับการสัมภาษณ์ศิลปินเพลงผู้ใกล้ชิดและการรวบรวมเอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ แล้วนำผลที่ได้จากการศึกษาเหล่านี้มารวบรวม จัดแบ่งประเภทของงานและวิเคราะห์ร่วมกับทฤษฎีทางสังคมวิทยา จิตวิทยาและดนตรี

ผลการศึกษาพบว่า สมาน กาญจนผลิน เป็นศิลปินนักประพันธ์เพลงและเป็ นนักดนตรีที่มีพร้อมทั้งความรู้ ทักษะ ปฏิภาณ และความเฉลียวฉลาดในการที่จะนำวัฒ นธรรมดนตรีตะวันตกให้เข้ามาผสมผสานกั บวัฒนธรรมดนตรีไทยได้อย่างสนิท การปร ะพันธ์เพลงของ สมาน กาญจนผลิน มีรากฐานอยู่บนการนำทำนองเพลงไทย เดิมของเก่ามาทำเป็นเพลงไทยสากล ได้เริ่มมีความสลับซับซ้อนและมากดั วยเทคนิคและทักษะในการประพันธ์ จนเป็นที่ยอมรับกันว่า สมาน กา ญจนผลิน สามารถสร้างบทนำ (Intro) ที่มีลักษณะเป็นฝรั่งชัดเจนและงดงาม ทำให้ผู้ฟังเกิดความสนใจและอยากร้องตาม

ในเรื่องของการใช้คอร์ดในการเรียบเรียงเสียงประสานซึ่งเป็นประเด็นสำ คัญอันหนึ่งของเพลงไทยสากลนั้น จิรวัฒน์ โคตรสมบัติ (2540) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องการเรีย บเรียงเสียงประสานบทเพลงพระราชนิพนธ์ที่เรียบเรียงเสียงประสานโดย คีติ คีตกร โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อวิเคราะห์องค์ประกอบทางดนตรีที่นำมาใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสาน ต่างจากดนตรีแจ๊สตะวันตกอย่างไร และกำหนดประเด็นการวิเคราะห์ในเรื่องของคอร์ด การย้ายบันไดเสียง การพักประโยคเพลง เสียงประสาน เสียงนอกคอร์ด แนวเบสและลีลาจังหวะ

ผลการศึกษาพบว่า การเรียบเรีย งเสียงประสานบทเพลงพระราชนิพนธ์ ไม่แตกต่างจากการเรียบเรีย งเสียงประสานในดนตรีแจ๊สตะวันตก โดยวิเคราะห์ได้จากการนำทฤษฎีการเรียบเรียงเสียงประสานแบบดนตรีแจ๊สมาใช้ในบ ทเพลงอย่างถูกต้องตามหลักวิชาการ ซึ่งทำให้บทเพลงพระราชนิพนธ์ได้รับความนิยมอย่างแพร่หลาย (จากบทคัดย่อ)

สุขุมาล จันทวี (2536: บทคัดย่อ) ศึกษาเพลงไทยสากลแนวใหม่ช่วงปี พ.ศ. 2524 – 2534 เสนอผลการศึกษาแบบพรรณนาวิเคราะห์ การศึกษาในด้านคำร้องหรือเนื้อหาและการศึกษาในด้านรูปแบบของเพลงไทยสากลแนวใหม่ พบว่า

ลักษณะคำร้องในเพลงไทยสากลแนวใหม่จะใช้ภาษาง่าย ๆ กล่าวอ ย่างตรงไปตรงมา สื่อความได้ทันที และรูปแบบของเพลงไทยสากลแนวใหม่ในช่วงปี พ.ศ. 2524 – 2534 นิยมแต่งด้วยคำประพันธ์ประเภทกลอนตลาด และคำประ พันธ์ที่มีรูปแบบคล้ายกลอนเปล่า คือ ก ล่าวไปเรื่อย ๆ จนจบเพลง โดยไม่คำนึงถึงฉันทลักษณ์หรือความสัมผัสคล้องจอง (จากบทคัดย่อ)

ศมกมล ลิมปิชัย (2536: บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องบทบาทของระบบธุรกิจเทปเพลงไทยสากลต่อการสร้างสรรค์ผลงานเพลง ผลการวิจัยพบว่า ธุรกิจเทปเพลงไทยสากล เป็นธุรกิจที่มีบทบาทสำคัญยิ่งและได้ส่งผลกระทบต่อการสร้างสรรค์ผลงานเพลงของศิลปินเป็นอย่างมาก โดยระบบธุรกิจจะเป็นผู้กำหนดแนวความคิดในการทำเพลงของศิลปินให้เป็นไปตามแนวทางที่นายทุนเห็นว่าน่าจะเป็น นอกจากนี้ยังได้กล่าวถึงความสัมพันธ์ระหว่างพัฒนาการของเพลงไทยสากล ระบบสื่อสารมวลชนและเทคโนโลยีการผลิตเพลงไทยสากล

อมรพันธ์ อุตสาหกิจ (2532: บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่องอิทธิพลของเพลงไทยสมัยนิยมที่มีผลต่อจริยธรรมของเยาวชน ผลการศึกษาพบว่า สิ่งที่นักเรียนประทับใจในการฟังเพลงคือเนื้อร้อง ทำนองและนักร้อง ตามลำดับ อมรพันธ์ อุตสาหกิจ ใช้กลุ่มตัวอย่างเ ป็นนักเรียนชั้นมัธยม ศึกษาปีที่ 6 ในเขตกรุงเทพมหานคร จำนวน 20 โรงเรียน ชาย 100 คน หญิง 100 คน เพลงที่นำมาศึกษาเป็นเพลงที่มียอดจำหน่ายสูงสุดในปี พ.ศ. 2527 - พ.ศ. 2528 แล้วให้ทำแบบสำรวจเพื่อหารายชื่อเพลงที่ยอดนิยมของกลุ่มตัวอย่างได้จำนวน 55 เพลง และให้พิจารณ า จริยธรรมที่ปรากฏในเพลงนั้น ๆ ปรากฏผลการศึกษาเกี่ยวกับจริยธรรมในเพลงเพื่อชีวิตหลายเพลง

บุบผา เมฆศรีทอง (2534: บทคัดย่อ) ได้วิเคราะห์ “การศึกษาบทบาทของเพลงลูกทุ่งในการพัฒนาคุณภาพชีวิต : วิเคราะห์เนื้อหาเพลงลูกทุ่ง ในช่วงปี พ .ศ. 2532 – 2535 ” เพื่อศึกษาเนื้ อหาเพลงลูกทุ่งที่สะท้อนถึงลักษณะสังคมชนบทไทย ขนบธรรมเนียมประเพณีและค่านิยม ผลการศึกษาพบว่า เนื้อหาของเพลงลูกทุ่งสะท้อนให้เห็นถึงลักษณะของสังคมชนบทไทยและค่านิยมของคนไทยในสังคมชนบทได้หลายด้าน ส่วนในด้านการพัฒนาคุณภาพชีวิตของชาวชนบทสอดคล้องกับแผนพัฒนาเศรษฐกิจและสังคมแห่งชาติ ฉบับที่ 6 พอสมควร

มาลินี ไชยชำนาญ (2535: บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิเคราะห์เรื่อง “วรรณกรรมเพลงลูกทุ่งของชลธี ธารทอง ” เพื่อศึกษาศิลปะการประพันธ์ สภาพสังคม วัฒนธรรม และทรรศนะของผู้ประพันธ์ ผลการศึกษาพบว่า ด้านศิลปะการประพันธ์ ชนิดกลอนที่ใช้จำนวนคำไม่แน่นอนมากที่สุดเขียนบทเพลงยาวที่มีความยาว 4 ท่อนมากที่สุด ใช้สัมผัสในหลายแบบ นิยมใช้ถ้อยคำและสำนวนใหม่ๆ ด้านสภาพสังคมวัฒนธรรมได้สะท้อนให้เห็นด้านสภาพความเป็นอยู่และการดำเนินชีวิตของชาว ไทยในสังคมชนบทและชาวไทยสังคมเมือง นอกจากนี้ยังสะท้อนให้เห็นทรรศนะของชลธี ธารทองที่มีต่อสภาพสังคมอย่างกว้างขวาง

อภินันท์ พฤกษะศรี (2532: บทคัดย่อ) ได้ศึกษาวิเคราะห์ เรื่อง “โลกทัศน์ชาวไทยภาคใต้ที่ปรากฏในวรรณ กรรมเพลงลูกทุ่งภาคใต้ระหว่างปี พ.ศ. 2519 – 2529” เพื่อศึกษาเนื้อหาเพลงลูกทุ่งภาคใต้และโลกทัศน์ของชาวไทยภาคใต้ ผลการศึกษาพบว่า เนื้อหาของเพลงลูกทุ่งภาคใต้ ได้สะท้อนให้เห็นถึงชีวิตชาวไทยภาคใต้ในหลายแง่มุม ซึ่ง อาจมีการเคลื่อนไหวและเปลี่ยนแปลงตามสภาพสังคม ส่วนโลกทรรศน์ของชาวไทยภาคใต้ปรากฏในแง่ความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์พบว่าชาวไทยภาคใต้ ต้องการให้บุคคลรู้จักหน้าที่ ของตนเอง มีความรับผิดชอบวางตนให้เหมาะสม ให้ยกย่องผู้อาวุโส ผู้มีฐานะทางเศรษฐกิจดี ผู้มีความรู้ ยึดมั่นในขนบธรรมเนียมประเพณีมีความจริงใจ ซื่อตรงและรักพวกพ้อง รวมถึงในแง่ของการพรรณนาถึงความสัมพันธ์ระหว่างมนุษย์กับสิ่งเหนือกฎเกณฑ์ธรรมชาติ

ขจรพรรณ แก้วสุวรรณ์ (2546: บทคัดย่อ) วิจัยเรื่อง การศึกษาวิเคราะห์ชีวประวัติและเทคนิคการประพันธ์เพลงไทยสากลของสุรพล โทณะวณิก พบว่ารูปแบบการประพันธ์เหมือนกับเพลงไทยสากลทั่ว ๆ ไป ผลงานเพลงทุกเพลงใช้แรงบันดาลใจจากประสบการณ์ชีวิตโดยตรงของตน มากำหนดเนื้อหาเป็นเรื่องราวตามจินตนาการ การประพันธ์เพลง ประพันธ์ทั้งคำร้องกับทำนองไปพร้อมกัน การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นแบบขั้นคู่เสียงแคบ ๆ สลับกับขั้นคู่เสียงกว้างด้วยทำนองที่สอดคล้องกัน

ฤชุ สิงคเสลิต (2546: บทคัดย่อ) วิจัยเรื่อง ลักษณะทำนองในบทเพลงของไสล ไกรเลิศ พบว่าลักษณะทำนองที่เป็นปัจจัยในการประพันธ์เพลง มีการใช้โครงสร้าง สตรอฟิก ฟอร์ม ไปนารีฟอร์ม และซอง ฟอร์ม ใช้อัตราจังหวะประเภทคู่เป็นส่วนมาก นำเอากระสวนลีลาทำนองต่าง ๆ มาต่อกันอย่างมีรูปแบบ และนำรูปแบบต่าง ๆ มาใช้อย่างมีเหตุผล ใช้การเคลื่อนที่ด้วยระยะคอนโซแนนท์เป็นส่วนมาก คำร้องกับทำน องมีความสัมพันธ์ ด้านระดับเสียงกับวรรณยุกต์มีการใช้สัมผัสในสัมผัสนอก มีรูปแบบของคำประพันธ์ที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ ใกล้เคียงกับกลอนสุภาพ กลอนสี่ เป็นต้น โครงสร้างของบทเพลง มีลักษณะไบนารีฟอร์ม ซึ่งประกอบด้วยพีเรียดวลี และเคเดนซ์ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้เป็นการศึกษาเชิงพรรณนาวิเคราะห์ โดยอาศัยข้อมูลทางวิชาการจากเอกสาร หนังสือทางวิชาการ เอกสารสิ่งพิมพ์ เทปบันทึกเสียง วีดีทัศน์และผู้ที่มีประสบการณ์โดยตรง เพื่อให้การศึกษาวิจัยบรรลุตามวัตถุประสงค์ จึงดำเนิน การศึกษาค้นคว้าตามขั้นตอนดังนี้

1. การศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูล

1.1 รวบรวมข้อมูลที่ได้จากเอกสารหนังสือ บทความ เว็บไซต์ที่เกี่ยวกับของจรัล มโนเพ็ชร

1.2 รวบรวมข้อมูล เพลงจากเทปบันทึกเสียง แผ่นเสียง แผ่นซีดี (CD) โน้ตเพลงของจรัล มโนเพ็ชร จำนวน 16 เพลง

1.2.1 อุ๊ยคำ
1.2.2 สาวมอเตอร์ไซค์
1.2.3 สาวเชียงใหม่
1.2.4 มะเมี๊ยะ
1.2.5 ลูกข้าวนึ่ง
1.2.6 บ้านบนดอย
1.2.7 ของกิ๋นคนเมือง
1.2.8 ผักกาดจอ
1.2.9 คนสิ้งตึง
1.2.10 พี่สาวครับ
1.2.11 ม่วนขนาด
1.2.12 ลืมอ้ายแล้วกา
1.2.13 เสเลเมา
1.2.14 ล่องแม่ปิง
1.2.15 ฮานี้บ่าเฮ้ย
1.2.16 น้อยใจยา

1.3 รวบรวมข้อมูลจากสิ่งพิมพ์ วิทยานิพนธ์และผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับจรัล มโนเพ็ชร ตำราวิชาการที่เกี่ยวข้องกับหลักการในการแต่งเพลงและการเรียบเรียงเสียงประสาน ซึ่งได้ทำการ ศึกษาค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ดังนี้

1.3.1 หอสมุดแห่งชาติ กรมศิลปากร
1.3.2 หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ประสานมิตร

1.3.3 สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยมหิดล

1.3.4 สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์

1.3.5 สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

1.3.6 สำนักวิทยาบริการ มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี จังหวัดลพบุรี

1.3.7 เอกสาร สื่อสิ่งพิมพ์และเว็บไซท์ต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง

2. ขั้นศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล

2.1 ชีวประวัติ เกียรติยศและผลงาน

2.2 วิเคราะห์เพลงตามองค์ประกอบที่กำหนดไว้ในขอบข่าย

2.2.1 รูปแบบของวรรณกรรม

2.2.2. ความหมาย

2.3 วิเคราะห์ทำนองเพลงต่าง ๆที่กำหนดไว้ในขอบข่าย

2.3.1 รูปแบบของบทเพลง

2.3.2 วิเคราะห์ทำนอง

2.3.2.1 ช่วงเสียง

2.3.2.2 โครงสร้างของทำนอง

2.3.2.3 จังหวะของทำนอง

2.3.2.4 การเคลื่อนที่ของทำนอง

2.3.3 การเรียบเรียงเสียงประสาน

2.3.3.1 เครื่องดนตรี

2.3.3.2 การดำเนินคอร์ด

3. ขั้นสรุป

นำผลการวิเคราะห์ข้อมูลมาเรียบเรียงและจัดทำบทสรุปผล

บทที่ 4
การศึกษาวิเคราะห์

การวิเคราะห์ข้อมูลบทเพลงของจรัล มโนเพ็ชร ผู้วิจัยได้กำหนดหัวข้อในการศึกษาวิเคราะห์ข้อมูลไว้ 2 หัวข้อดังนี้

1. ศึกษาชีวประวัติ เกียรติยศและผลงานของจรัล มโนเพ็ชร
2. วิเคราะห์รูปแบบของบทเพลง ทำนองเพลงและการเรียบเรียงเสียงประสานของจรัล มโนเพ็ชร

เพลงที่นำมาวิเคราะห์เป็นบทเพลงที่จรัล มโนเพ็ชร เป็นเจ้าของลิขสิทธิ์เพลงถูกต้องตามกฎหมาย มีส่วนเกี่ยวข้องทางใดทางหนึ่ง อาทิเป็นผู้ประพันธ์คำร้อง ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสานและขับร้อง ซึ่งบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์เป็นบทเพลงใน อัลบั้ม โฟลค์ซองคำเมือง จรัล มโนเพ็ชรและคณะรวมฮิต มีจำนวนทั้งหมด 16 เพลง ดังนี้

1. อุ๊ยคำ
2. สาวมอเตอร์ไซค์
3. สาวเชียงใหม่
4. มะเมี๊ยะ
5. ลูกข้าวนึ่ง
6. บ้านบนดอย
7. ของกิ๋นคนเมือง
8. ผักกาดจอ
9. คนสิ่งตึง
10. พี่สาวครับ
11. ม่วนขนาด
12. ลืมอ้ายแล้วกา
13. เสเลเมา
14. ล่องแม่ปิง
15. ฮานี้บ่าเฮ้ย
16. น้อยใจยา

ศึกษาชีวประวัติ เกียรติยศและผลงานของจรัล มโนเพ็ชร

ชีวประวัติ

จรัล มโนเพ็ชร ศิลปินคนเมืองผู้เป็นทั้งนักร้อง นักดนตรี นักแต่งเพลง และนักแสดงที่ได้รับการยอมรับว่าเป็นศิลปินผู้ยิ่งใหญ่แห่งยุคสมัยของล้านนา เกิดเมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2494 ในย่านประตูเชียงใหม่ เป็นบุตรคนที่ 2 (จากพี่น้อง 7 คน) คือ 1. นางสุภาณี มโนเพ็ชร 2. นายจรัล มโนเพ็ชร 3. นายนิคม มโนเพ็ชร 4. นายไพศาล มโนเพ็ชร 5. นายกิจจา มโนเพ็ชร 6. นายคันธ์ชิต มโนเพ็ชร และ 7. นายเกษม มโนเพ็ชร ของพ่อสิงห์แก้ว มโนเพ็ชร ในขณะนั้นเป็นข้าราชการที่แขวงการทางจังหวัดเชียงใหม่ และแม่ต่อมคำ ณ เชียงใหม่ สืบเชื้อสายมาจากตระกูล ณ เชียงใหม่ (เจ้าเมืองเชียงใหม่) โดยครอบครัวของจรัลจัดเป็นชนชั้นกลางที่มีวิถีชีวิตที่เรียบง่ายสมถะ ตามแบบวิถีชาวเมืองเชียงใหม่ทั่วไป แต่เนื่องจากครอบครัวมโนเพ็ชรเป็นครอบครัวใหญ่ พ่อของเขา จึงต้องหารายได้พิเศษ โดยอาศัยความสามารถในด้านงานศิลปหัตถกรรมท้องถิ่นที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษชาวเหนือ ทั้งการเขียนรูป งานปั้นและงานแกะสลักไม้เป็นรายได้พิเศษที่จะเลี้ยงดูครอบครัว เล่ากันว่าแม้ในขณะนั้นจรัลจะอยู่ในวัยเด็ก แต่เขาก็ได้มีส่วนช่วยในงานของพ่อ จึงทำให้ได้รับการถ่ายทอดทักษะด้านศิลปวัฒนธรรมล้านนาจากผู้เป็นพ่อด้วยในขณะเดียวกัน ปัทมาวดี อนันตบุญวัฒน์(2549: 62)

การศึกษา

จรัลเข้าเรียนหนังสือครั้งแรกและจบชั้นประถมปีที่ 4 ที่โรงเรียนพุทธโสภณ จากนั้นจึงย้ายไปเรียนต่อที่โรงเรียนเมตตาศึกษาจนจบมัธยมศึกษาปีที่ 3 และถือว่าเป็นนักเรียนที่มีประวัติการเรียนดีมาก หลังจบมัธยมศึกษาปีที่ 3 จรัลสอบเข้าเรียนที่วิทยาลัยเทคนิคภาคพายัพ และสำเร็จประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูง (ปวส.) สาขาบัญชีเมื่อปี พ.ศ. 2516

จรัลรักและสนใจดนตรี ฝึกเรียนดนตรี และสามารถเล่นได้ตั้งแต่เข ายังเป็นเด็ก เริ่มหัดเล่นเปียโนเมื่อเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 2 เล่นซึงเมื่อเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 3-4 เล่นกีตาร์เมื่อเรียนชั้นประถมปีที่ 5-7 และตีขิมได้เมื่อเรียนชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 1 โดยได้รับการสนับสนุนทั้งจากทางบ้านและทางโรงเรียน จึงเหมือนเป็นการเปิดโอกาสให้จรัลได้แสดงความสามารถทางดนตรีอย่างเต็มที่ จรัลเริ่มฝึกดนตรีอย่างจริงจังเมื่ออายุประมาณ 14 ปี ในช่วงเข้าเรียนที่วิทยาลัยเทคนิคพายัพชั้นปีที่ 2 (จรัลเรียนก่อนเกณฑ์ 2 ปี) ซึ่งเป็นช่วงที่เขาสนใจดนตรีคันทรีจากตะวันตก เช่น ปีเตอร์ พอล แอนด์ แมรี่ , ไซมอน แอนด์ การ์ฟังเกล , เลียวนาร์ด โคเฮน , บ๊อบ ดีแลน และโจน บาเอซ

จากนั้นเมื่อเรียนในชั้นปีที่ 3 จรัลจึงเริ่มร้องเพลงเป็นอาชีพและได้ค่าจ้างจากการไปเล่นดนตรีตามงานต่างๆ ซึ่งโดยส่วนใหญ่เขาจะเลือกเล่นเพลงคันทรีจากตะวันตกเป็นหลัก เนื่องจากจรัลมีพื้นฐานทางด้านดนตรีโดยการฝึกเล่นกีต้าร์มาตั้งแต่เด็ก ประกอบกับการที่เขาได้ฟังเพลงทางสถานีวิทยุในจังหวัดเชียงใหม่และจากมิชชันนารีที่เข้ามาเผยแพร่ศาสนาในภาคเหนือ อีกทั้งการไปร่วมกิจกรรมต่างๆ ที่โบสถ์ในวันอาทิตย์กับแม่ซึ่งนับถือศาสนาคริสต์ สิ่งต่างๆ เหล่านี้ล้วนมีผลต่อความรู้ความ สามารถทางด้านดนตรีของจรัล ไม่ว่าจะเป็น การแต่งเพลง การเล่นดนตรี รวมทั้งการขับร้องระหว่างที่เรียนอยู่ที่วิทยาลัยเทคนิคภาคพายัพ จรัลจึงได้ช่วยแบ่งเบาภาระครอบครัวด้วยการทำงานเพื่อหารายได้พิเศษ โดยเริ่มด้วยการรับจ้างร้องเพลงเล่นกีต้าร์ที่ร้านอาหารและสถานบันเทิงประเภท

คลับบาร์ในเมืองเชียงใหม่ แนวดนตรีที่จรัลชอบเป็นพิเศษคือ ดนตรี โฟล์ค คันทรี และบลูส์ ซึ่งต่อมาได้กลายเป็นแรงบันดาลใจและมีอิทธิพลอย่างยิ่งในการแต่งเพลงของเขา

เมื่อจบการศึกษาจากวิทยาลัยจรัลได้เข้าทำงานที่แขวงการทางอำเภอพะเยา ต่อมาจึงย้ายไปทำงานที่บริษัทไทยฟาร์มมิ่งและที่ธนาคารเพื่อการเกษตรและสหกรณ์การเกษตร โดยที่จรัลยังคงทำงานประจำควบคู่ไปกับการร้องเพลงที่ร้านอาหาร โรงแรมและคลับบาร์ในจังหวัดเชียงใหม่ ต่อมา จากการสนับสนุนของมานิด อัชวงศ์ ซึ่งเป็นผู้ชักชวนให้จรัลออกเทปเพลง จรัลจึงเลือกหยิบบทเพลงท้องถิ่นที่มีอยู่ก่อนแล้วและเขียนเนื้อร้องคำเมืองขึ้นมาอีกหลายเพลง โดยในปี พ.ศ. 2520 จรัล ได้มีโอกาสทำงานเพลงอย่างเป็นจริงเป็นจังและออกเทปเป็นครั้งแรก ในชื่อชุด “โฟล์คซองคำเมือง ชุดอมตะ 1” ซึ่งเป็นชุดที่ได้รับความนิยมอย่างสูง และในเวลานี้เองที่บทเพลงอุ๊ยคำ สาวม อเตอร์ไซค์ น้อย ใจยา และเพลงพี่สาวครับ กลายมาเป็นที่รู้จักของคนทั่วทั้งประเทศ โดยในช่วงเวลานั้นจรัล ได้รับแรงบันดาลใจทางดนตรีมาจากบทเพลงของปีเตอร์ พอล แอนด์ แมรี นอกจากนั้นยังมีศิลปินตะวันตกอีกหลายคนที่เป็นต้นแบบการเล่นดนตรีของจรัล เช่น บ๊อบ ดีแลน, พอล ไซมอน และอาร์ท การ์ฟังเกล เป็นต้น ซึ่งส่งผลไปถึงการทำงานโฟล์คซองคำเมืองอันเป็นดนตรีในรูปแบบเฉพาะของจรัลเอง ปัทมาวดี อนันตบุญวัฒน์(2549: 62)

จุดเริ่มต้นโฟล์คซองคำเมือง

จรัลก็เหมือนวัยรุ่นทั่วไปในเมืองเชียงใหม่ยุคนั้นที่ได้ยินได้ฟังดนตรีจากตะวันตกที่หลั่งไหลเ ข้ามาในประเทศไทยตามสมัยนิยม แต่จรัลไม่เพียงแต่ชื่นชอบเสียงดนตรีจากต่างประเทศหากแต่เขายังชื่นชอบบทเพลงพื้นบ้านของชาวล้านนา เมื่อจรัลได้เริ่มต้นแต่งเพลง บทเพลงของเขาจึงเป็นการผสมผสานดนตรีพื้นเมืองของล้านนากับดนตรีคันทรีตะวั นตกเข้าด้วยกัน ขณะเดียวกันก็มี ความเป็นท้องถิ่นล้านนาที่ชัดเจน ทั้งท่วงทำนองและเนื้อหาของ บทเพลงที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิต ชาวบ้าน ซึ่งแม้เวลาจะผ่านไปและบทเพลงของจรัลเริ่มที่จะเป็นลักษณะสากล แต่เขาก็ไม่เคยละทิ้งอัตลักษณ์ความเป็นล้านนาที่สะท้อนในแนวเพลงที่ต่อมาเรียกว่า “โฟล์คซองคำเมือง” ธเนศวร์เจริญเมือง (2546: 24)

นับจากปี พ.ศ. 2520 เป็นต้นมา บทเพลงโฟล์คซองคำเมืองของจรัลแพร่กระจายไปทั่วประเทศ แม้จะสร้างความแปลกใหม่ให้กับวงการดนตรี แต่บรรดาครูเพลงล้านนาที่จรัลเองมักเรียกว่า “ฤาษีทางดนตรี” กลับพากันวิพากษ์วิจารณ์งานของจรัลซึ่งแปลกแตกต่างไปจากดนต รีล้านนาที่เคยเป็นมา เพราะจรัลใช้กีต้าร์และแมนโดลินมาแทนเสียงซึง นอกจากนั้นยังใช้ขลุ่ยฝรั่งมาแทนเสียงขลุ่ยไทย อีกทั้งยังใช้เครื่องดนตรีสมัยใหม่อีกหลายชิ้นมาบรรเลงบทเพลงเก่าแก่ของล้านนาในแบบฉบับโฟล์คซองคำเมืองของเขา โดยจรัลให้เหตุผลว่า “บทเพลงเก่าๆ นั้นมีคนทำอยู่มากแล้วและมันก็ไม่สนุกสำหรับผมที่จะไปเลียนแบบของเก่าเสียทุกอย่าง ” บทสัมภาษณ์จรัล มโนเพ็ชร (2545: 9) งานเพลงของจรัลจะมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่โดดเด่น คือความเป็นล้านนาและการใช้ภาษาคำเมืองเล่าถึงประสบการณ์ที่เขาได้พบเห็น มาเล่าเป็นเรื่องราวที่มีเนื้อหาน่าติดตาม โดยเป็นการเผยแพร่ออกมาในรูปของบทเพลงที่เรียบง่ายไพเราะน่าฟัง การ

เป็นคนคิดต่างและกล้าที่จะสร้างสรรค์งานดนตรีซึ่งแตกต่างจากงานเก่าๆ ทำให้บทเพลงเก่าแก่ของล้านนาที่จรัลนำกลับมา “ทำเพลงใหม่” กลับมาได้รับความสนใจจากวัยรุ่นในยุคนั้น กระทั่งจรัลได้รับยกย่อง และเป็นที่ยอมรับทั้งจากบุคคลทั่วไปหรือแม้แต่ในบรรดาศิลปินด้วยกันเองว่าเป็นนักแต่งเพลงที่มีฝีมือยอดเยี่ยมโดยเฉพาะเพลงแนวบัลลาดที่บอกเล่าเรื่องราววิถีชีวิตของผู้คนและท้องถิ่นล้านนาอันเป็นบ้านเกิดของเขา โดยจรัลเองกล่าวว่า “มันเป็นงานที่เป็นตัวตนจริงๆ แท้ๆ จา กใจ ในเมื่อผมเป็นนักร้องแต่ไม่อยากร้องเพลงคนอื่น ผมจึงต้องเขียนเพลงของตัวเอง เป็นเพลงที่ผมอยากร้อง มันทำให้ได้เป็นตัวของตัวเอง ไม่ต้องอาศัยให้ใครมาสร้างภาพลักษณ์”

การส่งเสริมการท่องเที่ยวของจังหวัดเชียงใหม่ที่มีมาอย่างต่อเนื่องซึ่งล้วนแล้วแต่เป็นความพยายาม ที่จะเอาศิลปวัฒนธรรมล้านนามาใช้เป็นจุดขายเพื่อการท่องเที่ยว ดังเห็นได้จากการนำเสนอวัฒนธรรมอาหารของคนเมืองในลักษณะประยุกต์ที่เรียกว่า “ขันโตกดินเน่อร์” เมื่อความเป็น “คนเมือง ” ถูกนำเสนอไปสู่การรับรู้ของคนภายนอก (ผ่านกิจกรรมการบริโภควัฒนธรรมล้านนา) ทำให้ตัวต น “คนเมือง ” มีบทบาทสำคัญในธุรกิจการท่องเที่ยวมากขึ้น โดยเฉพาะการส่งเสริมการท่องเที่ยวโดยใช้ประเพณี “ปี๋ใหม่เมือง” หรือ สงกรานต์เมืองเชียงใหม่เป็นตัวชูโรง ในปี พ.ศ. 2514 ได้มีการสร้าง “ศูนย์วัฒนธรรมเชียงใหม่ ” ขึ้นเพื่อนำเสนอศิลป - วัฒนธรรม “คนเมือง ”ให้กับนัก ท่องเที่ยว อีกทั้งมีการนำเสนออาหารพื้นเมืองแบบขันโตกและการแสดงฟ้อนรำแบบล้านนาจนกลายเป็นธุรกิจด้านวัฒนธรรมที่นักท่องเที่ยวต่างถิ่นจะต้องมาสัมผัสให้ได้เมื่อมาเชียงใหม่ อาจกล่าวได้ว่า

กระบวนการเหล่านี้ คือ ความพยายามของท้องถิ่นที่จะนำเสนอ (represent) และแสดงตัวตนของ “คนเมือง” ในฐานะที่เป็นอัตลักษณ์ท้องถิ่น (local identity) เพื่อผลิต/สร้าง/ ตอกย้ำความเป็น “คนเมือง” ในพื้นที่อำนาจของวัฒนธรรมชาติไทย ชยันต์ วรรธนะภูติ (2543: 52) กระบวนการดังกล่าวเปิดโอกาสให้ท้องถิ่นเข้าไปเป็นส่วนหนึ่งของระบบทุนนิยม ผ่านโลกาภิวัตน์ทางการท่องเที่ยว (Global Tourism) อุตสาหกรรมการท่องเที่ยวจึงมีส่วนอย่างสำคัญที่ทำให้ศิลปวัฒนธรรมล้านนากลายเป็นสินค้า โดยเฉพาะที่ปรากฏผ่านการใช้ “ภาษา” คำเมือง ในงาน “โฟล์คซองคำเมือง ” ของจรัล มโนเพ็ชร กระทั่งทำให้เพลงคำเมืองรวมทั้งท่วงทำนองเพลงพื้นเมืองและเค รื่องดนตรีพื้นเมือง ได้รับการเผยแพร่ในระดับชาติเป็นครั้งแรก ส่งผลให้เพลงเหล่านี้เป็นที่รู้จักอย่างกว้างขวางและได้รับความนิยมไปทั่วประเทศ ในอีกด้านหนึ่งโฟล์คซองคำเมืองของจรัล มโนเพ็ชร ยังได้ก่อให้เกิดผลสะเทือนไม่น้อยต่อวงการเพลงของสังคมไทย

ผลงานเพลงของจรัลห ลายต่อหลายชิ้นได้กลายเป็นที่รู้จักอย่างแพร่หลายและได้รับความนิยมไปทั่วประเทศ ลักษณะเด่นของเพลงดังกล่าวคือการใช้ภาษาเหนือล้วนๆ ในบทเพลงส่วนใหญ่มีความไพเราะทั้งในด้านท่วงทำนองและการขับร้อง ไม่ว่าจะเป็นทำนองท้องถิ่นทำนองที่ดัดแปลงมาจากเพลงต่างประเทศหรือทำนอง ที่แต่งขึ้นเอง ซึ่งการที่จรัลนำเอากีต้าร์โปร่งมาใช้ในการขับร้องเพลงท้องถิ่นได้อย่างผสมกลมกลืน นับเป็นปัจจัยอีกอันหนึ่งที่ทำให้เพลงของเขาได้รับความนิยม นอกจากนี้เพลงของจรัลยังมีลักษณะเด่นอีกหลายอย่างโดยเฉพาะ

ความหลากหลายในด้านเนื้อหาแล ะอารมณ์ความรู้สึก เช่น เพลงน้อย ใจยา เรื่องราวชีวิตของท้องถิ่นที่สะเทือนใจ เช่น เพลงอุ๊ยคำ มะเ มี๊ยะ เจ้าดวงดอกไม้ แม่ค้าปลาจ่อม เพลงที่เล่าชีวิตความเป็นอยู่ของผู้คน เช่น เพลงสามล้อ สาวโรงบ่ม มิดะ และลุงต๋ำคำ รวมทั้งเพลงที่ให้ความรู้สึกสนุกสนาน เช่น เพลงสาวมอเตอร์ไซค์ สาวเชียงใหม่

ผักกาดจอ ของกิ๋นบ้านเฮา และพี่สาวครับ ฯลฯ ธเนศวร์ เจริญเมือง (2536: 26) ผลงานที่โด่งดังและได้รับความนิยมมากคือ ชุดอมตะ 1 ซึ่งมีเพลงเอกได้แก่ เพลงอุ๊ยคำและเพลงของกิ๋นคนเมือง, ชุดอมตะ 2 มีเพลงเอกได้แก่ ก้ายง่าวและเพลงแอ่วสาว

นับจากปี พ.ศ. 2520-2534 สามารถกล่าวได้ว่า จรัล มโนเพ็ชรเป็นศิลปินนักประพันธ์เพลงและนักร้องที่ประสบความสำเร็จเป็นอย่างดีผู้หนึ่ง นับตั้งแต่ที่เขาได้เสนอผลงานชุดแรกเมื่อปี พ.ศ. 2520 จนถึง พ.ศ. 2534 จรัลได้นำเสนอบทเพลงออกสู่สาธารณชนอย่างสม่ำเสมอถึง 14 ชุด รวมบทเพลงทั้งสิ้น 113 เพลง โดยบทเพ ลงส่วนใหญ่เขาจะเป็นผู้ประพันธ์คำร้อง ทำนอง ตลอดจนเล่นดนตรีประกอบการขับร้องเอง ในยุคแรกๆ จรัลทำดนตรีร่วมกับพี่น้องและญาติๆ ของเขาในตระกูลมโนเพ็ชร คือ น้องชาย 3 คน ประกอบไปด้วย กิจจา- คันธ์ชิด และเกษม มโนเพ็ชร รวมทั้งนักร้องหญิงคือ สุนทรี เวชานนท์ร่วมร้องเพลงด้วย แต่ต่อมาทั้งหมดก็แยกทางกันไปตามวิถีชีวิตของแต่ละคน ดังนั้นในช่วงบั้นปลายของชีวิตราว 10 ปีก่อนที่จรัลจะเสียชีวิต งานดนตรีของเขาจึงเป็นการทำงานเพียงลำพังอย่างแท้จริง ว่ากันว่าลักษณะที่น่าสนใจและเป็นที่ยกย่องในบทเพลงของจรัล มโนเพ็ชร ก็คือเนื้อหาในเพลงส่วนใหญ่เป็นเสมือนหนึ่งการบันทึกเรื่องราวของผู้คน ความรู้สึกนึกคิดชีวิตความเป็นอยู่ ตลอดจนขนบธรรมประเพณีของท้องถิ่นล้านนาอันเป็นถิ่นกำเนิดของเขาตลอดจนการพูดคุยกับผู้ฟังในการแสดงด้วยคำเมือง รวมถึงการแสดงออกถึงความภาคภูมิใจในความเป็น “คนเมือง” ในช่วงต้นทศวรรษ 2530 บทเพลงของจรัลถือว่ามีบทบาทสำคัญในการปลุกกระแสการพูดภาษาคำเมืองที่คนเมืองเหนือรุ่นใหม่เริ่มจะลืมเลือนไปแล้วให้กลับมาพูดจากัน และเกิดความภูมิใจในการใช้ภาษาถิ่นเหนืออีกครั้ง (ธเนศวร์ เจริญเมือง. 2546: 30) ความนิยมที่มีต่อโฟล์คซองคำเ มืองจึงเสมือนพลังขับเคลื่อนกระบวนการสร้างตัวตนของคนเมืองให้ปรากฏเด่นชัดมากยิ่งขึ้น ผ่านการใช้บทเพลงของจรัลเป็นตัวสร้างกระแสให้คนเมืองพูดภาษาคำเมือง อีกทั้งเป็นตัวช่วยให้คนในภาคอื่นๆ สามารถเข้าใจภาษาเหนือได้ง่ายขึ้น ซึ่งอันที่จริงก็สอดคล้องกับตัวตนของจรัลที่โดยพื้นฐานแล้วเป็นคนชอบเขียนบทกวีและแปลเพลงฝรั่งเป็นภาษาไทยตั้งแต่เรียนชั้นมัธยมศึกษา อีกทั้งหลังเหตุการณ์ 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 เขาก็ได้เขียนเพลงปลุกใจ เพลงเชียร์ และเพลงเกี่ยวกับอุดมการณ์ ปัทมาวดี อนันตบุญวัฒน์ (2549: 62)

ชีวิตและงานของจรัล

เมื่อจรัลย้ายจากจังหวัดเชียงใหม่ไปอยู่กรุงเทพฯ ในช่วง พ.ศ. 2530 นอกจากเขาจะเปิดร้านอาหารและทำงานเพลงแล้ว บางครั้งจรัลยังรับงานแสดงหนังและละคร อีกทั้งเขายังแต่งเพลงประกอบภาพยนตร์หรือละครเหล่านั้นอีกด้วย งานเหล่านั้นทำให้เขาได้รับรางวัลทั้งจากด้านการแสดงและจากการแต่ง เพลงประกอบละครและภาพยนตร์อีกหลายรางวัล คือ รางวัลนักแสดงนำชายยอดเยี่ยมจากภาพยนตร์เรื่องด้วยเกล้า เมื่อปี พ .ศ. 2530, รางวัลเพลงประกอบภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากเรื่องบุญชูผู้น่ารัก ปี 2530 และจากเรื่องบุญชู 2 น้องใหม่ ในปี พ .ศ. 2532

จากนั้นในช่วงปลายปี พ .ศ. 2533 จรัลมีโอกาสร่วมเดินทางไปกับกองถ่ายภาพยนตร์เรื่อง “วิถีคนกล้า” ซึ่งหน้าที่จริงๆ ของเขา คือการทำดนตรีประกอบและเป็นที่ปรึกษาของกองถ่าย แต่ในที่สุดเขาก็ได้ร่วมแสดงในภาพยนตร์เรื่องดังกล่าว ในปี พ .ศ. 2536 จรัลได้รับแสดงภาพยนตร์เรื่อง “กาเหว่าที่บางเพลง ” และทำดนตรี ให้ ซึ่งเขาต้องทุ่มเททำเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่องนี้อย่างหนักด้วยสาเหตุที่มีเวลาจำกัดและจำเป็นต้องให้ผลงานนั้นออกมาดีเยี่ยม

ช่วง พ.ศ. 2537-2544 จรัลหันมาทำงาน “ละครชุมชน” และงานศิลปะวัฒนธรรมให้กับจังหวัดลำพูนและจังหวัดเชียงใหม่อย่างต่อเนื่อง โดยในปี พ .ศ. 2538 จรัลได้ย้ายขึ้นมาเปิดร้าน “เดอะผลุบ ” เป็นการชั่วคราวบนถนน สุเทพ (ตรงข้ามคณะวิศวกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่) เพื่อหารายได้มอบให้กองทุนของครูสว่าง เรืองสวัสดิ์ (โรงเรียนเมตตาศึกษา) โดยมีการกำหนดระยะการเปิดให้บริการเพียง 2 เดือน คือระหว่างวันที่ 20 มีนาคม ถึงวันที่ 21 พฤษภาคม พ .ศ. 2538 ซึ่งในวันสุดท้ายของการเปิดดำเนินกิจการร้านเดอะผลุบ จรัลจึงได้ขึ้นร้องเพลง “ซึงสุดท้าย” มอบให้แฟนเพลงในวาระพิเศษในครั้งนั้นด้วย

“ซึงสุดท้าย” เป็นชื่อบทเพลงของจรัล มโนเพ็ชรเพลงหนึ่ง ซึ่งแต่งขึ้นในปี พ .ศ. 2536 และกำหนดให้เป็ นเพลงแรกในอัลบั้มชุดศิลปินป่า แต่ด้วยเหตุผลบางประการจึงทำให้บทเพลงดังกล่าวถูกดึงออก แต่ภายหลังการเสียชีวิตของจรัล มโนเพ็ชร เพลงซึงสุดท้ายได้ถูกนำมาเผยแพร่ต่อสาธารณะชนโดยอดีตผู้จัดการส่วนตัว เนื้อหาของเพลงเป็นเรื่องเกี่ยวกับการกล่าวถึงความเสื่อมสลายของจิตวิ ญญาณคนเมืองล้านนาโดยใช้เสียงซึงและเพลงซอเป็นตัวแทนในการสื่อความหมาย

ต่อมาในปี พ .ศ. 2539 เนื่องในวโรกาสพระราชพิธีกาญจนาภิเษกพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ซึ่งมีการจัดทำดนตรีที่เรียกว่า “ดนตรีจตุรภาค ” โดยเป็นการรวบรวมนักดนตรีฝีมือเยี่ยมจากทั่วทุกภาคในประ เทศไทยมาแต่งเพลงเพื่อเฉลิมฉลองวโรกาสนี้ ขณะนั้นจรัลมีอายุ 45 ปีก็ได้รับเชิญในฐานะครูเพลงภาคเหนือ และได้แต่เพลงที่มีชื่อว่า “ฮ่มฟ้าบารมี ” ซึ่งกลายเป็นเพลงที่มีความไพเราะและแพร่หลายเป็นวงกว้าง โดยต่อมาได้มี สถาบันการศึกษาด้านศิลปะการดนตรีในจังหวัดเชียงใหม่ ได้ นำเพลงนี้ไปใช้ประกอบการเรียนการสอนในสาขานาฏศิลป์ด้วย และมีผู้คิดท่าฟ้อนรำสำหรับเพลงนี้ เรียกว่า “ฟ้อนฮ่มฟ้าบารมี”

ช่วงปี พ.ศ. 2539 จรัลเริ่มมีแนวความคิดที่จะกลับมาใช้ชีวิตที่เมืองเหนืออย่างจริงจัง โดยการสร้าง “บ้านดวงดอกไม้” ขึ้นที่บ้านทุ่งหลวง อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน และเมื่อบ้านหลังดังกล่าวก่อสร้างเสร็จก็ได้มีการจัดงานพิธีขึ้นเฮือน (บ้าน) ใหม่ขึ้นในวันที่ 16 เมษายน พ.ศ. 2539 จากนั้นจึงเริ่มเขียนบท เล่าเรื่อง ขับร้องและแต่งเพลงประกอบในงาน 700 ปีนพบุรีศรีนครพิงค์ ซึ่งจัดที่วัดสวนดอก อำเภอเมือง จังหวัดเชียงใ หม่ นอกจากนี้หลังจากที่ได้รวบรวมเครื่องดนตรีล้านนาไว้จำนวนมากหลังจากงานเชียงใหม่ 700 ปี จรัล มโนเพ็ชรได้ซื้อที่ดิน 1 ไร่ที่อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน เพื่อใช้เป็นที่ก่อสร้างหอศิลป์ฯ เชิดชูผลงานและเก็บรักษาอุปกรณ์ต่างๆ ของศิลปินล้านนา โดยให้ชื่อว่า

“หอศิลปสล่าเลาเลือง” และในปีเดียวกันนี้ก็ได้สร้างบ้านหม้อคำตวง ซึ่งมีห้องสตูดิโอส่วนตัวที่กรุงเทพ ฯ จากนั้นในวันที่ 30 ตุลาคม พ.ศ. 2541 ได้เปิดร้าน “สายหมอกกับดอกไม้” ที่จังหวัดเชียงใหม่ ต่อจากนั้นในปี พ .ศ. 2543 ซึ่งกลายเป็นช่วงท้ายของชีวิตจรัลได้กลับมาอยู่ทางเหนืออ ย่างถาวรเพื่อทำงานศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่นอย่างเป็นจริงเป็นจัง อีกทั้งได้ก่อตั้งและเป็นประธานมูลนิธิส่งเสริมศิลปินล้านนาขึ้นที่จังหวัดลำพูนกลางปี 2544 เป็นช่วงที่เขากำลังตั้งใจที่จะทำงานเพลงเนื่องในโอกาสที่โฟล์คซองคำเมืองของเขายืนยาวมาถึงปีที่ 25 โดยเขาตั้งใจใช้ชื่อว่า “25 ปี โฟล์คซองคำเมือง จรัล มโนเพ็ชร” ซึ่งมีกำหนดการจัดแสดงงาน ณ หอประชุมใหญ่ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ในวันที่ 25 ตุลาคมพ .ศ. 2544 แต่ในระหว่างของการเตรียมงานนี้เอง เมื่อย่ำรุ่งของวันที่ 3 กันยายน พ .ศ.2544 จรัลได้เสียชีวิตลงแบบปัจจุบันทันด่วนอันเนื่องมาจากภาวะหัวใจล้มเหลวอย่างฉับพลัน ที่บ้านดวงดอกไม้จังหวัดลำพูน โดยภรรยาของจรัลได้พรรณาไว้ว่า “ร่างของจรัลอยู่ในอาการของคนหลับสนิท ศีรษะทับอยู่บนแขนซ้ายซึ่งรองรับอยู่ แขนขวาของเขาแนบไปกับลำตัว ร่างทั้งร่างทอดกายนิ่งสนิท ดูคล้ายรูป ปั้นขนาดใหญ่” อันยา โพธิวัฒน์ (2544: 166)

ผลงานของจรัล

อาจกล่าวได้ว่า จรัล มโนเพ็ชร เป็นนักร้องโฟล์คซองคำเมืองซึ่งเป็นคนเมืองล้านนาที่มีชื่อเสียงและได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางทั้งในระดับท้องถิ่นและในระดับประเทศ โดยนับจากปี 2520 เป็นต้นมา จรัลได้เสนอผลงานเพลงออกสู่สาธา รณะชนอย่างสม่ำเสมอ เพลงเกือบทุกชุดในแนวโฟล์คซองคำเมืองของจรัล มโนเพ็ชรล้วนเป็นที่สนใจและนิยมชมชอบอย่างกว้างขวาง ซึ่งลำดับเหตุการณ์ได้ดังนี้

2519 จัดทำผลงานเพลงชุดแรกที่จังหวัดเชียงใหม่ ขณะนั้นยังคงทำงานเป็นสมุห์บัญชี ธ. ก.ส. แต่ได้ลาออกมาเป็นศิลปินเต็มตัวในปี พ.ศ. 2522

2520 เปิดขายเทปเพลงชุดแรก “โฟล์คซองคำเมือง อมตะ” ที่ร้านท่าแพบรรณาคาร ของนายมานิค อัชวงศ์ และได้รับความนิยมอย่างสูงทั่วประเทศ และถือเป็นการเริ่มงานเพลงโฟล์คซองคำเมืองอย่างเป็นทางการ ส่งผลให้เพลงคำเมืองเป็นที่รู้จักและได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง

2521 ผลงานเพลงชุดที่ 2 “โฟล์คซองคำเมือง อมตะ 2”

2521 แสดงภาพยนตร์ 2 เรื่อง คือ “ดอกไม้ร่วงที่แม่ริม” และ “เสียงซึงที่สันทราย”

2521 เปิดร้านอาหารบนถนนพระปกเกล้าตรงข้ามวัดหัวข่วงเรียกว่าบ้าน จรัล มโนเพ็ชร ปัจจุบันเรียกว่าคุ้มแก้วพาเลส

2522 ผลงานเพลงชุดที่ 3 “เสียงซึงที่สันทราย”

2523 ทำเพลงประกอบสารคดีขององค์การยูนิเซฟ เพื่อร่วมรณรงค์ต่อต้านการเป็นโสเภณีของสาวเหนือ

2523 ผลงานเพลงชุดที่ 4 “จากยอดดอย”

2524 ผลงานเพลงชุดที่ 5 “ลูกข้าวนึ่ง”

2525 ผลงานเพลงชุดที่ 6 “แตกหนุ่ม”

2525 ผลงานเพลงชุดมที่ 7 “อื่อ...จา...จา”

2526 – 2527 ใช้เวลา 3 – 4 วันในแต่ละสัปดาห์ร้องเพลงที่โรงแรมอิมพีเรียล สุขุมวิท ขอบริจาคเงินเพื่อช่วยเด็กพิการที่เชียงใหม่

2527 ผลงานเพลงชุดที่ 8 “บ้านบนดอย”

2528 ผลงานเพลงชุดที่ 9 “เอื้องผึ้ง...จันทร์”

2528 ผลงานเพลงชุดที่ 10 “เสียงซึงสู่พิณเปี๊ยะ”

2528 เดินขึ้นดอยหลวง เชียงดาว ร่วมกับขุนเผ่า พรแสงศิลป์ชื่นชมความเป็นธรรมชาติของที่นั่นจนถึงกับบอกว่า ถ้าตายขอให้ได้ไปอยู่ที่นั่น

2529 ผลงานเพลงชุดที่ 11 “ไม้กลางกรุง”

2529 แสดงนำในภาพยนตร์เรื่อง “ด้วยเกล้า”

2529 ผลงานเพลงชุดที่ 12 “ตำนานโฟล์ค”

2529 เปิดร้านอาหารชื่อ “บ้านจรัล มโนเพ็ชร” ที่ถนนเศรษฐศิริ กรุงเทพฯ

2530 แสดงนำในละครเพลงเรื่อง “สู่ฝันอันยิ่งใหญ่” (Man of La Mancha)

2531 ผลงานเพลงชุดที่ 13 “ฉันมีความรักมาให้”

2531 ทำเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง “บุญชูผู้น่ารัก”

2532 ทำเพลงประกอบภาพยนตร์เรื่อง “บุญชูสองน้องใหม่”

2533 ปิดร้านเก่า และเปิดร้านใหม่บนถนนสุโขทัย ชื่อ “ไม้กลางกรุง” กรุงเทพฯ

2533 ผลงานเพลงชุดที่ 14 “โฟล์คซองคำเมือง”

2533 ผลงานเพลงชุดที่ 15 “จรัล แจ๊ส”

2533 แสดงนำในภาพยนตร์เรื่อง “วิถีคนกล้า”

2533 – 2539 ร่วมแสดงในละครหลายเรื่อง เช่น “ไม้ดัด” “ฉ.ก.เสือดำ” “ขมิ้นกับปูน” และ “หงส์เหนือมังกร”

2534 ผลงานเพลงชุดที่ 16 “โฟล์ค 1991”

2535 ผลงานเพลงชุดที่ 17 “แด่หนุ่มสาวผู้ร้าวราน”

2535 ผลงานเพลงชุดที่ 18 “ลำนำแห่งขุนเขา”

2536 ร่วมแสดงในภาพยนตร์เรื่อง“กาเหว่าที่บางเพลง”และทำดนตรีประกอบ

2536 แต่งเพลง “ซึงสุดท้าย”

2537 ผลงานเพลงชุดที่ 19 “ศิลปินป่า”

2537 ผลงานเพลงชุดที่ 20 “หวังเอย...หวังว่า”

2537 – 2544 นำงานและร่วมงานละครชุมชนและงานศิลปวัฒนธรรมของลำพูนและเชียงใหม่ ต่อเนื่อง

2538 ขึ้นมาเปิดร้าน “เดอะพลุบ” ชั่วคราวบนถนนสุเทพ ตรงข้าม คณะวิศวกรรมศาสตร์ ม.ช. เพื่อหารายได้ช่วยเหลือโรงเรียนเมตตาศึกษา

2538 วันสุดท้ายของร้าน “เดอะพลุบ” จรัลร้องเพลง “ซึงสุดท้าย” มอบให้แฟนเพลงในวาระพิเศษนี้

2539 แต่งเพลง “ฮ่มฟ้าบารมี” ถวายในวโรกาส “กาญจนภิเษก”

2539 ขึ้นเฮือนใหม่ “บ้านดวงดอกไม้” ที่บ้านทุ่งหลวง อ.เมือง ลำพูน

2540 เขียนบท เล่าเรื่อง ขับร้อง และแต่งเพลงประกอบในงาน “เฉลิมขวัญนพบุรี 700 ปี นครเชียงใหม่” จัดที่วัดส่วนดอก อ.เมือง เชียงใหม่

2540 หลังจากรวบรวมเครื่องดนตรีล้านนาไว้จำนวนมากหลังงานเชียงใหม่ 700 ปี ได้ซื้อที่ดิน 1 ไร่ที่อำเภอเมือง ลำพูน เพื่อสร้างหอศิลป์เชิดชูผลงานของศิลปินและเก็บรักษาอุปกรณ์ต่าง ๆของศิลปินในล้านนา

2540 สร้างบ้านหม้อคำตวงที่กรุงเทพฯ มีห้องสตูดิโอส่วนตัว

2541 เปิดร้าน “สายหมอกกับดอกไม้” ที่เชียงใหม่

2541 ผลงานเพลงชุดที่ 21 “ความฝัน ความหวังของวันนี้”

2542 ร่วมงานจัดทำเพลงชุด “สี่เหน่อ”

2543 กลับมาอยู่ที่เชียงใหม่และลำพูนเพื่อทำงานศิลปวัฒนธรรมของท้องถิ่น

2543 ก่อตั้งและเป็นประธานมูลนิธิส่งเสริมศิลปินล้านนา, ลำพูน

2544 เริ่มเตรียมงานใหญ่ 25 ปี โฟล์คซองคำเมือง (25 ตุลาคม 2544)

2544 วันครบรอบ 25 ปี โฟล์คซองคำเมือง

2544 เตรียมงานเพลงคำเมืองล้วนๆ สำหรับงาน 25 ปี หนึ่งในเพลงที่กำลังเตรียมชื่อ “ดอกไม้เมือง” พูดถึงดอกไม้พื้นเมืองในล้านนา

2544 ผลงานเพลงชุด “ล้านซิมโฟนี” รายได้เพื่อสร้างหอศิลป์ สล่าเลาเมือง

2544 ขึ้นเวทีสาธารณะร้องเพลงครั้งสุดท้ายในชีวิต ในงานวันแม่ที่สถาบันราชภัฏ เชียงใหม่

2544 ขึ้นเวทีร้องเพลงที่ร้านสายหมอกกับดอกไม้เป็นคืนสุดท้ายก่อนที่จะไปเตรียมงานเพลงชุดใหม่ที่บ้านหม้อคำตวง กรุงเทพฯ

2544 กลับมาที่ลำพูน เตรียมงานคอนเสิร์ตและฝึกซ้อมละครชุมชน มีการเตรียมงานตลอดวันที่ 1 และ 2 กันยายนจนถึงเที่ยงคืนกว่าของดึกวันที่ 2 กันยายน

2544 ละสังขารที่บ้านดวงดอกไม้ ลำพูน

2544 พิธีส่งสการ ที่ป่าช้าบ้านหลวย อ.เมือง ลำพูน

2544 เถ้าถ่านของจรัล มโนเพ็ชร สถิตบนยอดดอยหลวง อ.เชียงดาว ตามความฝันและคำขอของเจ้าของร่าง

รางวัลเกียรติยศ

2524 รางวัลศิลปินสันติภาพ ขององค์การยูนิเซฟ

2524 รางวัลของสำนักงานเยาวชนแห่งชาติ เพลงดีเด่น

2525 รางวัลของสำนักงานเยาวชนแห่งชาติ เพลงดีเด่น

2530 รางวัลสุพรรณหงส์ทองคำประเภทแสดงนำชาย ภาพยนตร์“ด้วยเกล้า”

2530 รางวัลตุ๊กตาทอง เพลงประกอบภาพยนตร์ “บุญชูผู้น่ารัก 2530”

2534 รางวัลตุ๊กตาทองเพลงประกอบภาพยนตร์ “วิถีคนกล้า”

2536 รางวัลของสำนักงานเยาวชนแห่งชาติ เพลงดีเด่น

2537 รางวัลพระราชทาน “บุคคลดีเด่นทางด้านการใช้ภาษา” ของสภาวัฒนธรรมแห่งชาติ

2537 รางวัลสีสันอะวอร์ด อัลบั้ม“ศิลปินป่า” ประเภทศิลปะชายเดี่ยวยอดเยี่ยม เพลงยอดเยี่ยม และอัลบั้มยอดเยี่ยม

2540 รางวัลผู้มีผลงานดีเด่นด้านวัฒนธรรมสาขาศิลปการแสดง (เพลงพื้นบ้าน) ของจังหวัดเชียงใหม่และสภาวัฒนธรรม จังหวัดเชียงใหม่

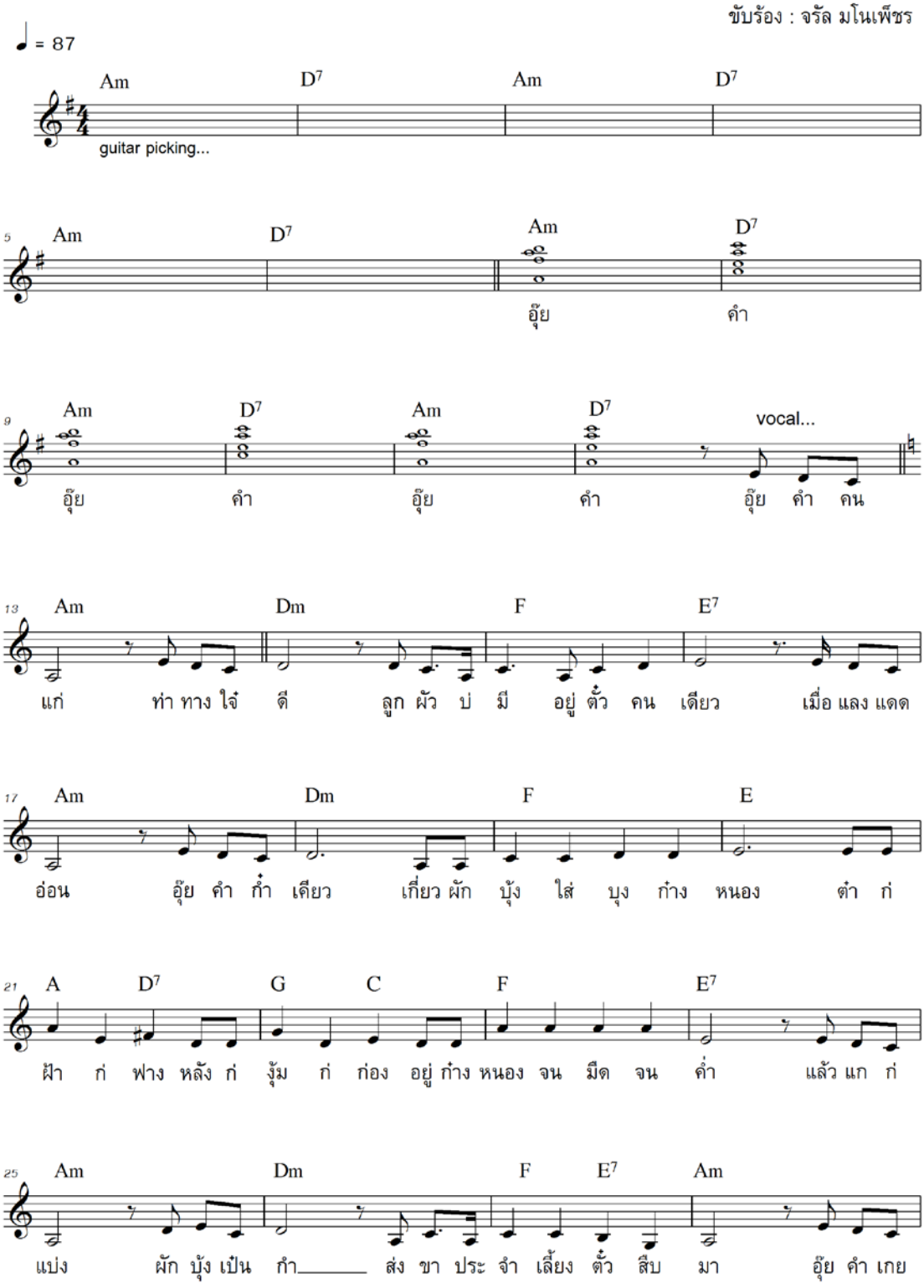
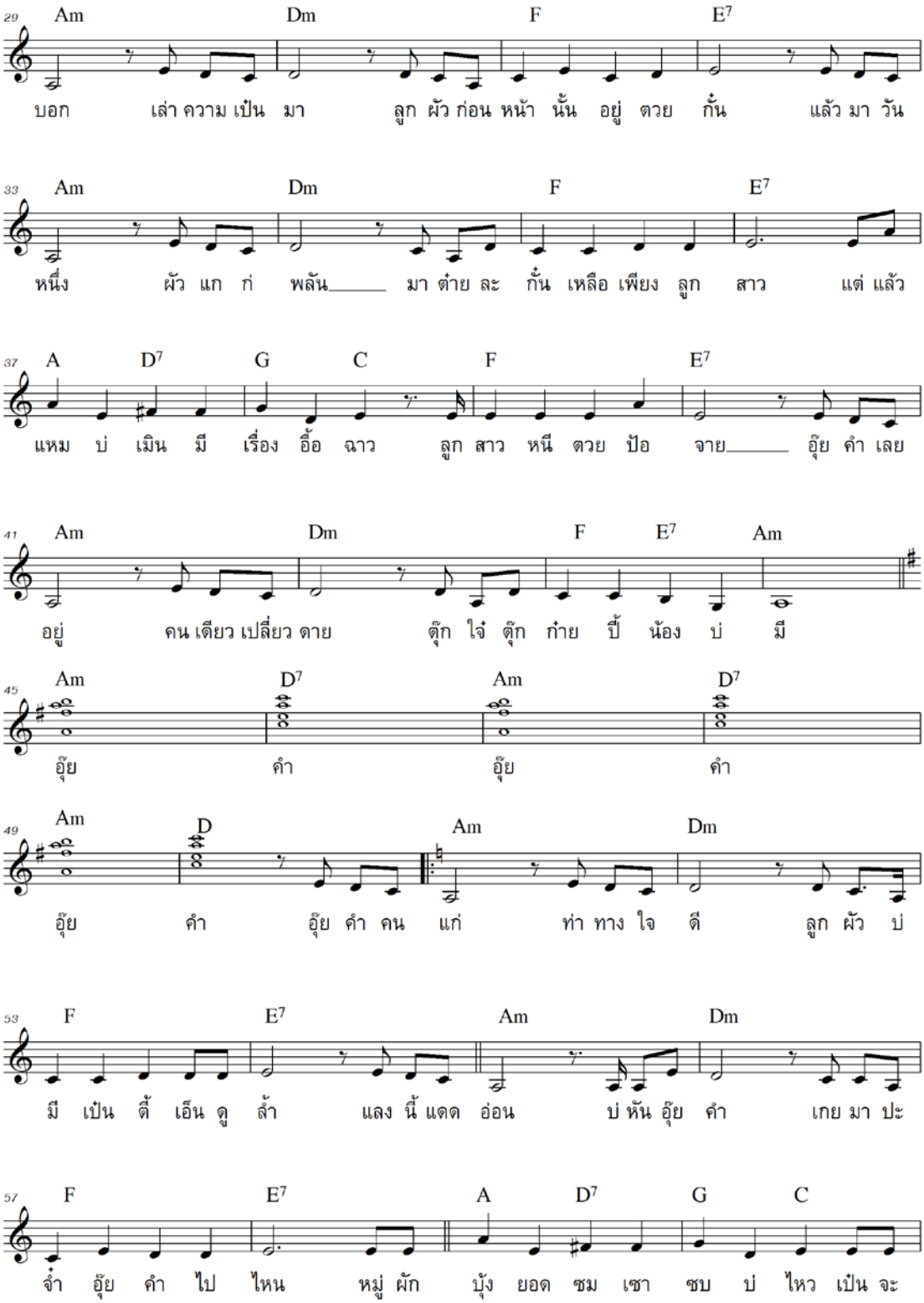
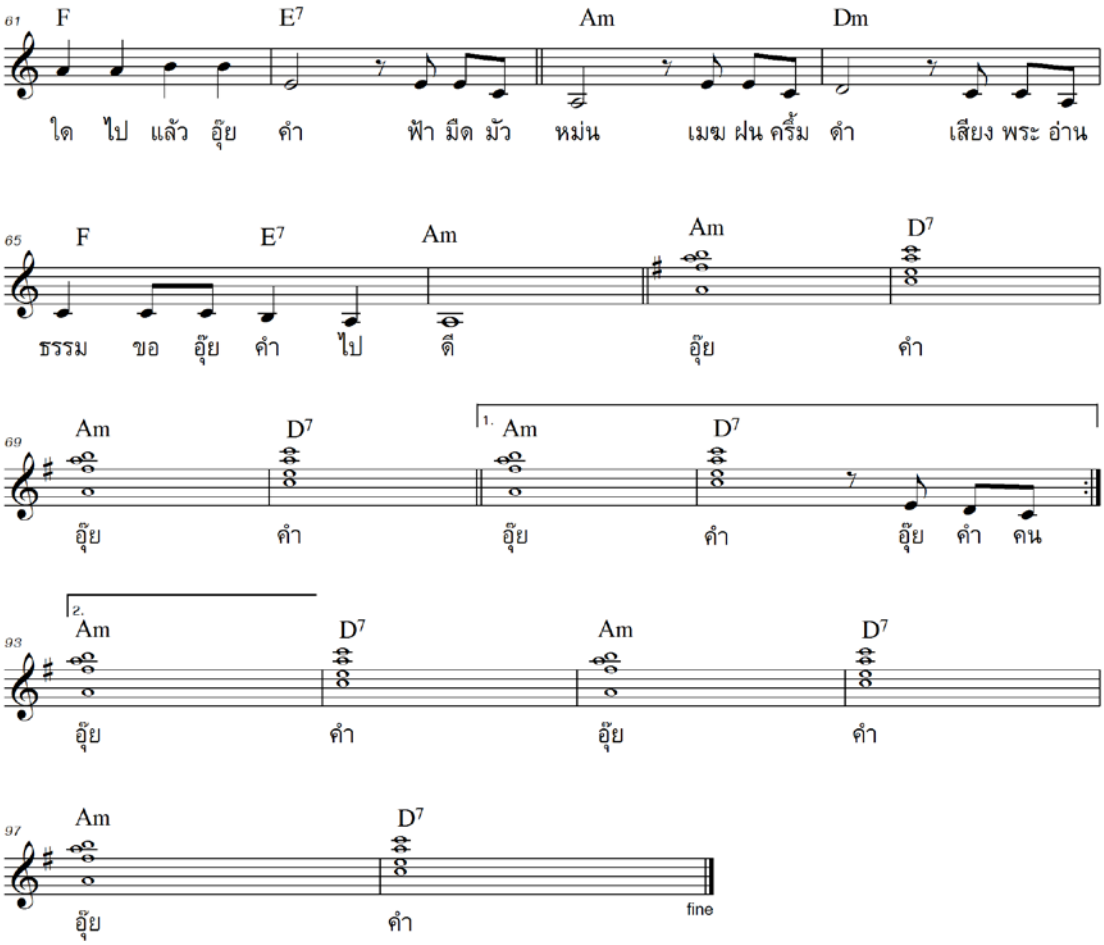
วิเคราะห์รูปแบบของบทเพลง ทำนองเพลงและการเรียบเรียงเสียงประสาน

ของ

จรัล มโนเพ็ชร

วิเคราะห์เพลงอุ๊ยคำ

อุ๊ยคำ

คำร้อง - ทำนอง : จรัล มโนเพ็ชร
ขับร้อง : จรัล มโนเพ็ชร

29 Am Dm F E7
บอก เล่า ความ เป็น มา ลูก ผัว ก่อน หน้า นั้น อยู่ ตวย กั๋น แล้ว มา วัน
33 Am Dm F E7
หนึ่ง ผัว แก ก่ พลัน มา ต๋าย ละ กั๋น เหลือ เพียง ลูก สาว แต่ แล้ว
37 A D7 G C F E7
แหม บ่ เมิน มี เรื่อง อื้อ ฉาว ลูก สาว หนี ตวย ป้อ จาย อุ๊ย คำ เลย
41 Am Dm F E7 Am
อยู่ คน เดียว เปลี่ยว ดาย ตุ๊ก ใจ๋ ตุ๊ก กำ ย ปี้ น้อง บ่ มี
45 Am D7 Am D7
อุ๊ย คำ อุ๊ย คำ
49 Am D Am Dm
อุ๊ย คำ อุ๊ย คำ คน แก่ ท่า ทาง ใจ ดี ลูก ผัว บ่
53 F E7 Am Dm
มี เป็น ตี้ เอ็น ดู ล้ำ แลง นี้ แดด อ่อน บ่ หัน อุ๊ย คำ เกย มา ปะ
57 F E7 A D7 G C
จ๋ำ อุ๊ย คำ ไป ไหน หมู่ ผัก บุ้ง ยอด ซม เซา ซบ บ่ ไหว เป็น จะ

1. วิเคราะห์วรรณกรรม

1.1 รูปแบบของวรรณกรรม

เพลงอุ๊ยคำประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย จรัล มโนเพ็ชร จากการพิจารณาแผนภูมิคำร้องเพลงอุ๊ยคำ มีรูปแบบคำประพันธ์ประเภทเพลงกลอนตลาด แต่ละวรรคจะมี 8 – 10 พยางค์ เป็นไปตามสัมผัสประเภทกลอนตลาด เพลงอุ๊ยคำผู้ประพันธ์เลือกใช้คำที่สละสลวย มีทั้งสัมผัสนอก(***ตัวหนาเอียง***) สัมผัสใน(ขีดเส้นใต้ = สัมผัสสระ,ขีดเส้นใต้ = สัมผัสอักษร) สัมผัสระหว่างบทและใช้คำซ้ำเพื่อย้ำความหมายของคำ(ในวงเล็บ) ซึ่งมีรายละเอียดดังตัวอย่าง

ตัวหนาเอียง = สัมผัสนอก (ในวงเล็บ) = คำซ้ำ

ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (สระ) ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (อักษร)

อุ๊ยคำ อุ๊ยคำ อุ๊ยคำ (ท่อนสร้อย)

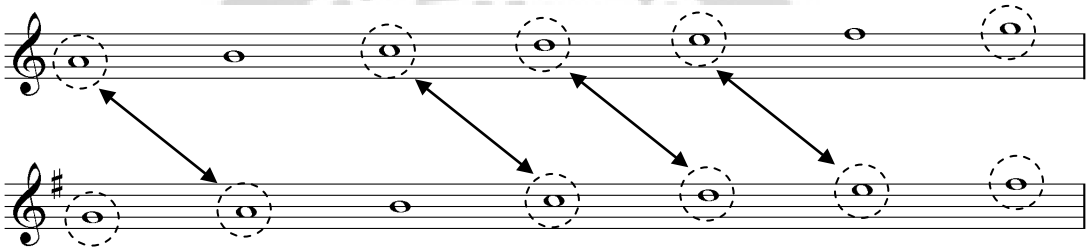
2.2 ความหมาย

บรรยายถึงวิถีชีวิตของผู้หญิงชราคนหนึ่ง ซึ่ง มีอุปนิสัยเป็นคนใจดี มีอาชีพเก็บ ผักบุ้งขายเลี้ยงชีพ ชีวิตครอบครัวของหญิงชราต้องใช้ชีวิตเพียงลำพัง เนื่องจากสามีเสียชีวิ ตและลูกสาวหนีตามผู้ชาย ซึ่งจรัลได้สะท้อนถึงภาพสังคมที่คนหนุ่มสาวมักทิ้งคนแก่ชราให้ใช้ชีวิตเพียงลำพังโดยไม่เหลียวแล

2. รูปแบบของบทเพลง

ชื่อเพลงอุ๊ยคำ อัลบั้มโฟล์คซอง คำเมือง จรัล มโนเพ็ชร กับคณะ 16 เพลงรวมฮิต ความยาว 98 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩ = 87 ประพันธ์คำร้อง,ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสานและขับร้องโดยจรัล มโนเพ็ชร

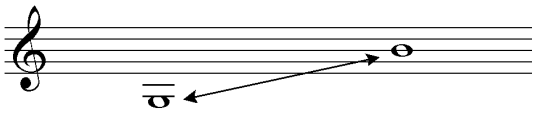
บันไดเสียงของเพลงอุ๊ยคำ พบว่ามีเครื่องหมายแปลง เสียง 1 ชาร์ป(♯) และคอร์ดหลัก คือคอร์ด A minor เมื่อเปรียบเทียบบันไดเสียงจากหลักทฤษฎีตะวันตก ผู้วิจัยพบว่า เพลงอุ๊ยคำ บันทึกโน้ตอยู่ใน 2 บันไดเสียงด้วยกันคือบันไดเสียง A minor natural และ G major เนื่องจาก ในท่อน Intro และท่อนสร้อย (chorus) ใช้บันไดเสียง G major สังเกตได้จากการดำเนินทางของ คอร์ดเป็น Am-D7 และพบโน้ต F# ในห้องที่ 7,9 และ 11 พอเข้าสู่ท่อน A1 มีการเปลี่ยนบันได เสียงเป็น A minor natural เพราะมีการเปลี่ยนการดำเนินทางของคอร์ดเป็น Am-Dm-F-E7 จาก การศึกษายังพบระดับเสียงโน้ตในบันไดเสียง คือโน้ต A, C, D, E และG เป็นโน้ตเสียงหลัก และโน้ต F# เป็นโน้ตผ่านในท่อน chorus, B1, B2 และ B3 ดังตัวอย่าง



2.1 วิเคราะห์ทำนองเพลง

2.1.1 ช่วงเสียง

เพลงอุ๊ยคำ มีเสียงอยู่ในช่วงคู่ 10 เมเจอร์ โดยเสียงต่ำสุดคือเสียง G และเสียง สูงสุดคือเสียง B ดังตัวอย่าง



2.1.2 โครงสร้างของทำนอง

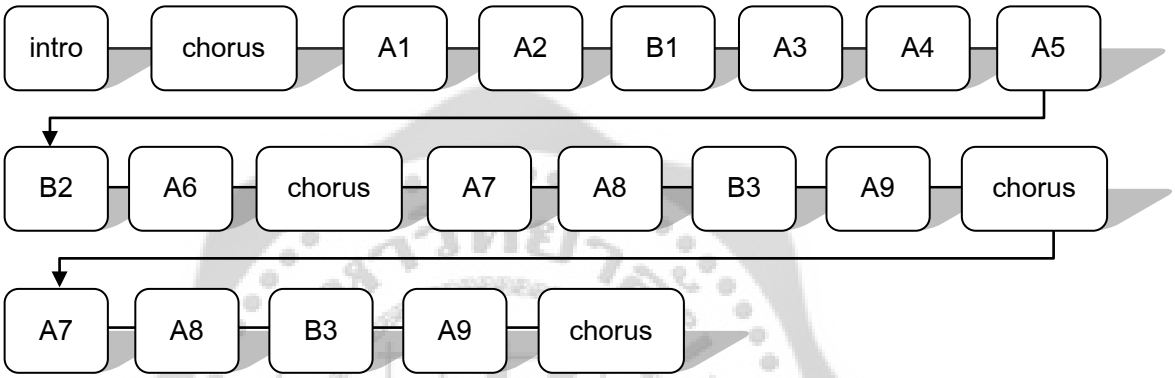
จากการวิเคราะห์พบว่า ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบ่งออกเป็น 14 ท่อน และมี การเขียนสร้อยเพลง (Chorus) นำขึ้นมาก่อน ดังตัวอย่าง

ตาราง แสดงโครงสร้างของเพลงอุ๊ยคำ

ท่อน	intro	chorus	A1	A2	B1	A3	A4	A5
ห้องที่	1-6	7-12	13-16	17-20	21-24	25-28	29-32	33-36
จำนวนห้อง	6	6	4	4	4	4	4	4

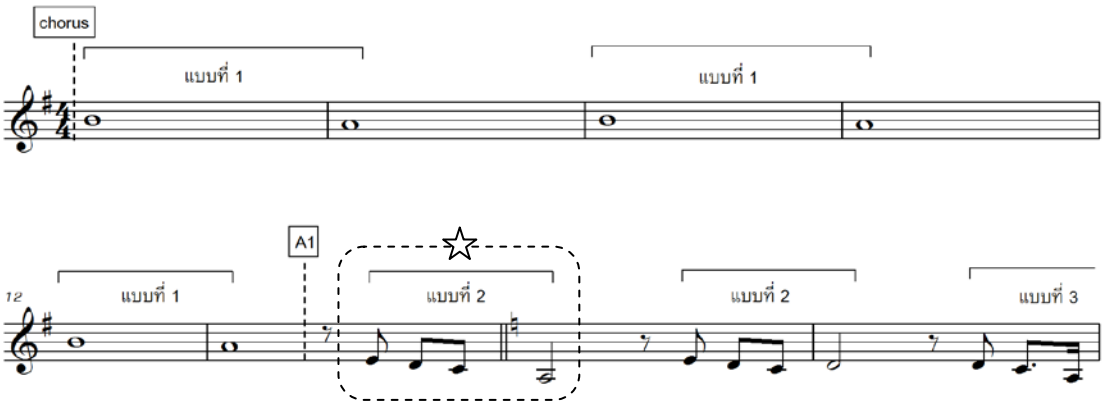
ท่อน	B2	A6	chorus	A7	A8	B3	A9
ห้องที่	37-40	41-44	45-50	51-54	55-58	59-62	63-66
จำนวนห้อง	4	4	6	4	4	4	4

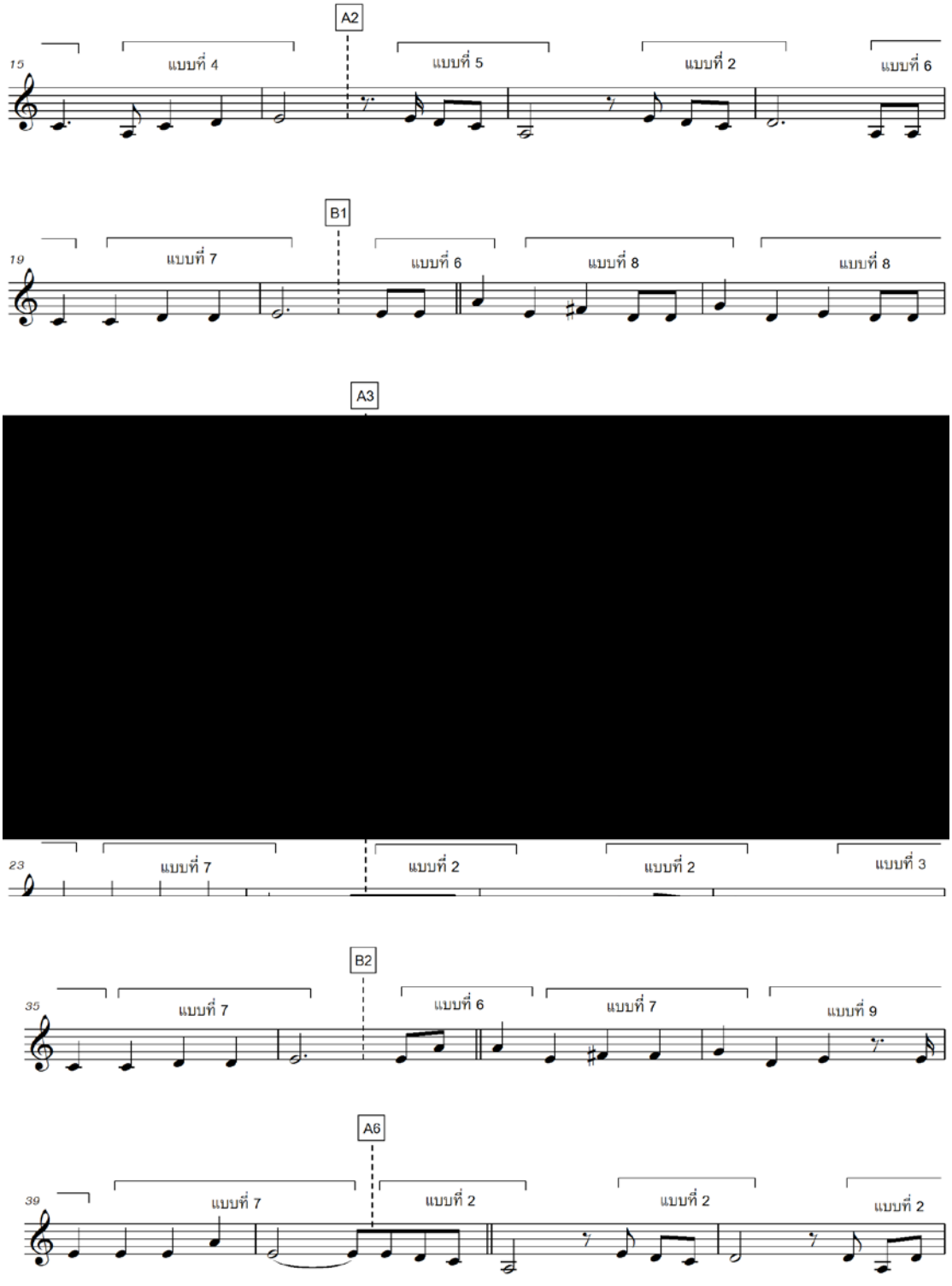
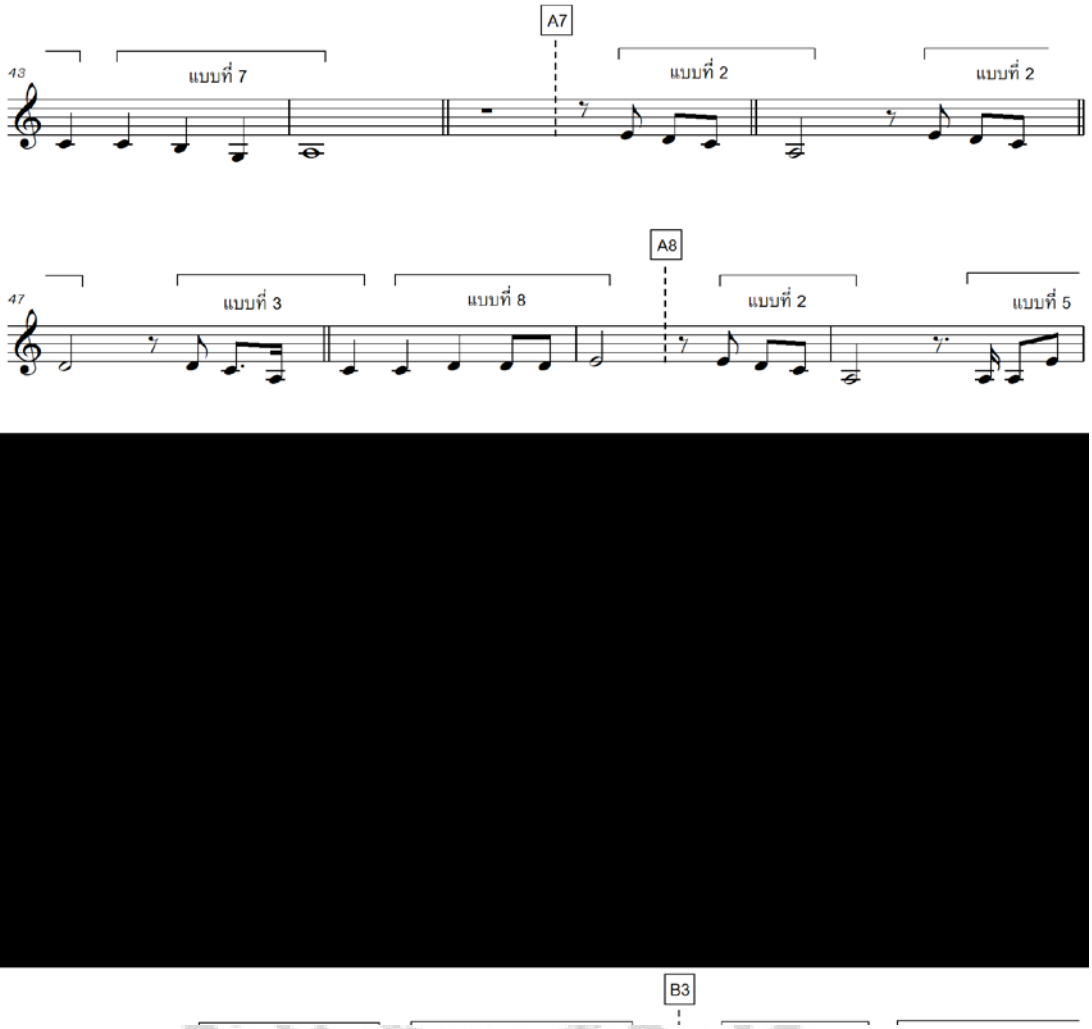
แผนผังโครงสร้างเพลง



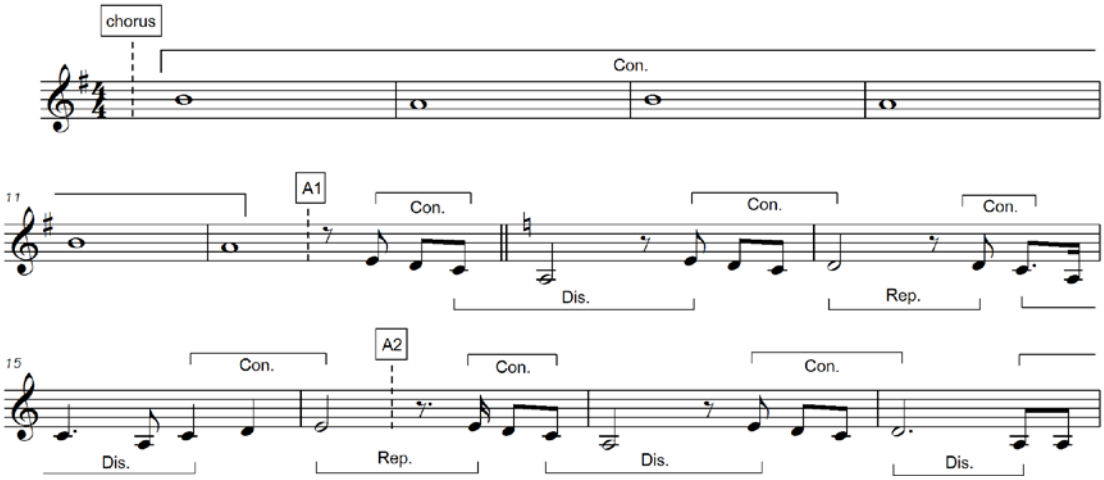
2.1.3 จังหวะของทำนอง

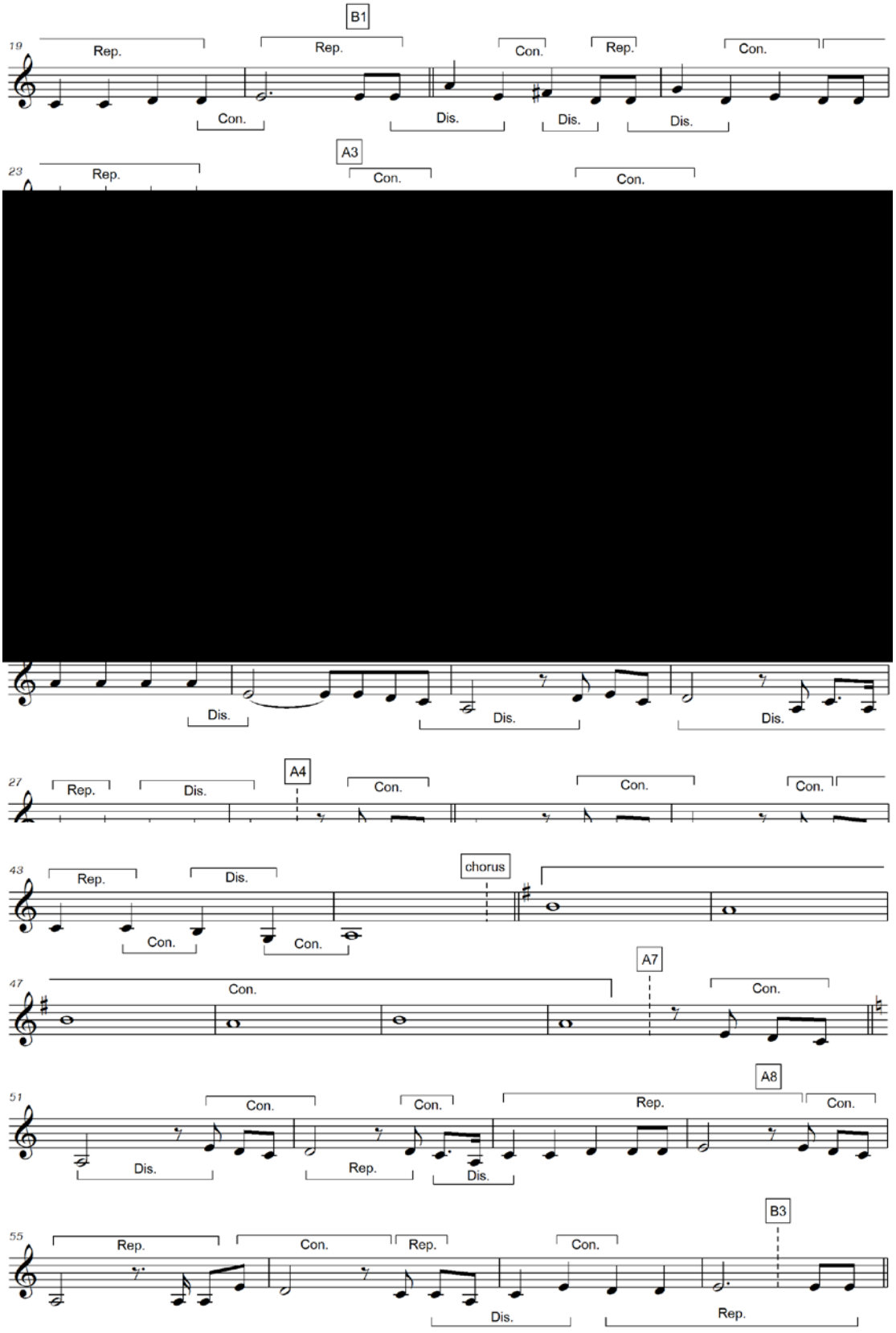
ลักษณะกระสวนของจังหวะ เพลงอุ๊ยคำ ประกอบด้วยกลุ่มโน้ตที่มีค่าเสียงสั้นเคลื่อนไปยังโน้ตที่มีค่าเสียงยาวในจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นจังหวะหนักของห้องถัดไป จากการศึกษาพบว่าในบทเพลงอุ๊ยคำประกอบด้วย กระสวนจังหวะ จำนวน 10 แบบ การสร้างวลีจะนำแบบกระสวนจังหวะเหล่านี้มาประกอบกัน โดยผู้วิจัยพบว่ากระสวนจังหวะหลักที่ใช้ได้แก่ กระสวนจังหวะแบบที่ 2 ดังตัวอย่าง

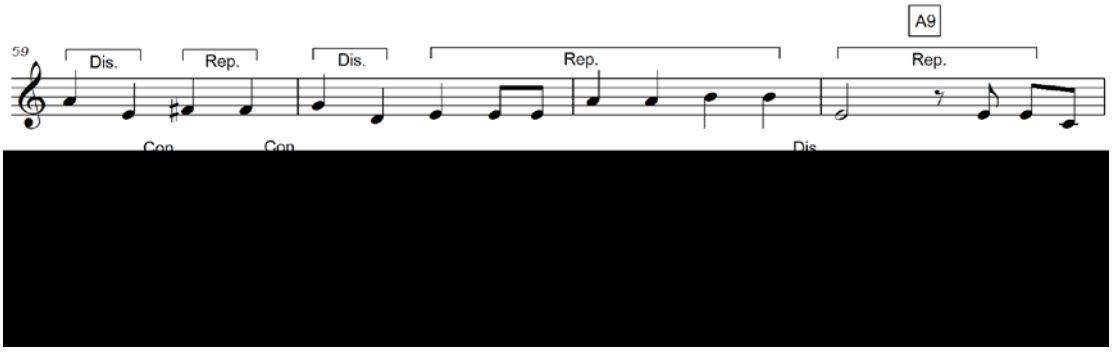



A2
15
แบบที่ 4
แบบที่ 5
แบบที่ 2
แบบที่ 6
B1
19
แบบที่ 7
แบบที่ 6
แบบที่ 8
แบบที่ 8
A3
23
แบบที่ 7
แบบที่ 2
แบบที่ 2
แบบที่ 3
B2
35
แบบที่ 7
แบบที่ 6
แบบที่ 7
แบบที่ 9
A6
39
แบบที่ 7
แบบที่ 2
แบบที่ 2
แบบที่ 2

2.1.4 การเคลื่อนที่ของทำนอง

สังเกตได้ว่าการเคลื่อนทำนองส่วนใหญ่ในเพลงอุ๊ยคำ เป็นการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น ข้ามขั้น และซ้ำทำนอง จากการศึกษาพบว่าการเคลื่อนที่ของทำนองเพลงอุ๊ยคำส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4 และขั้นคู่ 5 ดังตัวอย่าง




B1
19
Rep.
Rep.
Con.
Rep.
Con.
Con.
Dis.
Dis.
Dis.
A3
23
Rep.
Con.
Con.
Dis.
Dis.
Dis.
A4
27
Rep.
Dis.
Con.
Con.
Con.
chorus
43
Rep.
Dis.
Con.
Con.
A7
47
Con.
Con.
A8
51
Con.
Con.
Rep.
Con.
Dis.
Rep.
Dis.
B3
55
Rep.
Con.
Rep.
Con.
Dis.
Rep.



Conjunct(Con.) = การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น
Disjunct(Dis.) = การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น
Repetition(Rep.) = การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง

3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 เครื่องดนตรี

เพลงอุ๊ยคำ ใช้เครื่องดนตรีหลักคือ กีตาร์โปร่ง จำนวน 2 ตัวเล่นสอดประสานกัน ในท่อน Intro กีตาร์ตัวที่ 1 นำเข้าสู่เพลงตั้งแต่ห้อง 1 ส่วนกีตาร์ตัวที่ 2 เริ่มบรรเลงในห้องที่ 5 โดยใช้เทคนิคการ Picking ตลอดทั้งเพลง ในท่อนสร้อย(chorus) เป็นการร้องประสานเสียงคล้ายการร้องเพลงสวดในโบสถ์ ส่วนท้ายท่อน A8 ใช้เสียงระฆังแสดงถึงการล่วงลับของอุ๊ยคำ

3.2 การดำเนินคอร์ด

จากการศึกษาพบว่า การดำเนินคอร์ดเพลงอุ๊ยคำ ในท่อนนำและท่อนสร้อย (chorus)อยู่ในบันไดเสียง G majorใช้คอร์ดเบาคือคอร์ด ii เข้าหาคอร์ดหนักคือคอร์ด V7 ในท่อน A1 มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็น A minor natural และใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบา ได้แก่ คอร์ด i / iv / VI และมีการใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับส องคือ ^{V}/i ในห้องที่ 4 ของท่อน ในท่อน B1 ยังพบว่ามีการใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสองคือ ^{V}/iv , ^{V}/V และคอร์ด VII เป็นการดำเนินคอร์ดแบบ Dominant Motion คือการดำเนินคอร์ด V ไปหา V และจบท่อนด้วยคอร์ดเบาคือคอร์ด ^{V}/i ท่อนจบของบทเพลงเปลี่ยนบันไดเสียงเป็น G major และใช้คอร์ดเบาคือคอร์ด ii เข้าหาคอร์ดหนักคือคอร์ด V7 จนจบเพลง

ตาราง แสดงการใช้คอร์ดในเพลงอุ๊ยคำ

ท่อนเพลง	ชื่อคอร์ด	ลำดับคอร์ดในบันไดเสียง
Intro,Chorus	Am / D7	vi / V7 (บันไดเสียง G major)
A1,A2,A4	Am / Dm / F / E7	i / iv / VI / ^{V}/i7 (บันไดเสียง A minor natural)
A5,A7		
B1,B2,B3	A / D7 / G / C / F / E7	I / IV / VII / III / VI / V7(Dominant Motion)
A3,A6,A8	Am / Dm / F E7 / Am	i / iv / VI ^{V}/I7 / i (บันไดเสียง A minor natural)

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงอุ๊ยคำ

1. วรรณกรรม

1.1 ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย จรัล มโนเพ็ชร

1.2 รูปแบบการประพันธ์เป็นกลอนตลาด วรรคละ 8 – 10 พยางค์

1.3 มีการใช้คำซ้ำและสัมผัสในค่อนข้างมากในบทประพันธ์

2. ทำนอง

2.1 มีความยาวทั้ง 98 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩= 87

2.2 โครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ AABA บรรเลงซ้ำกัน 3 รอบ

2.3 มีช่วงเสียงของทำนองคู่ 10 เมเจอร์ เสียงต่ำสุดคือเสียง G และเสียงสูงสุดคือเสียง B

2.4 เพลงอุ๊ยคำบันทึกโน้ตอยู่ในอยู่ในบันไดเสียง G และ Am และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ตเสียง A, C, D, E และโน้ตเสียง G

2.5 กระสวนของจังหวะมีทั้งหมด 10 แบบ ใช้มากที่สุดคือกระสวนจังหวะแบบที่ 2

2.6 เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้นข้ามขั้น และซ้ำทำนอง ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4 และขั้นคู่ 5

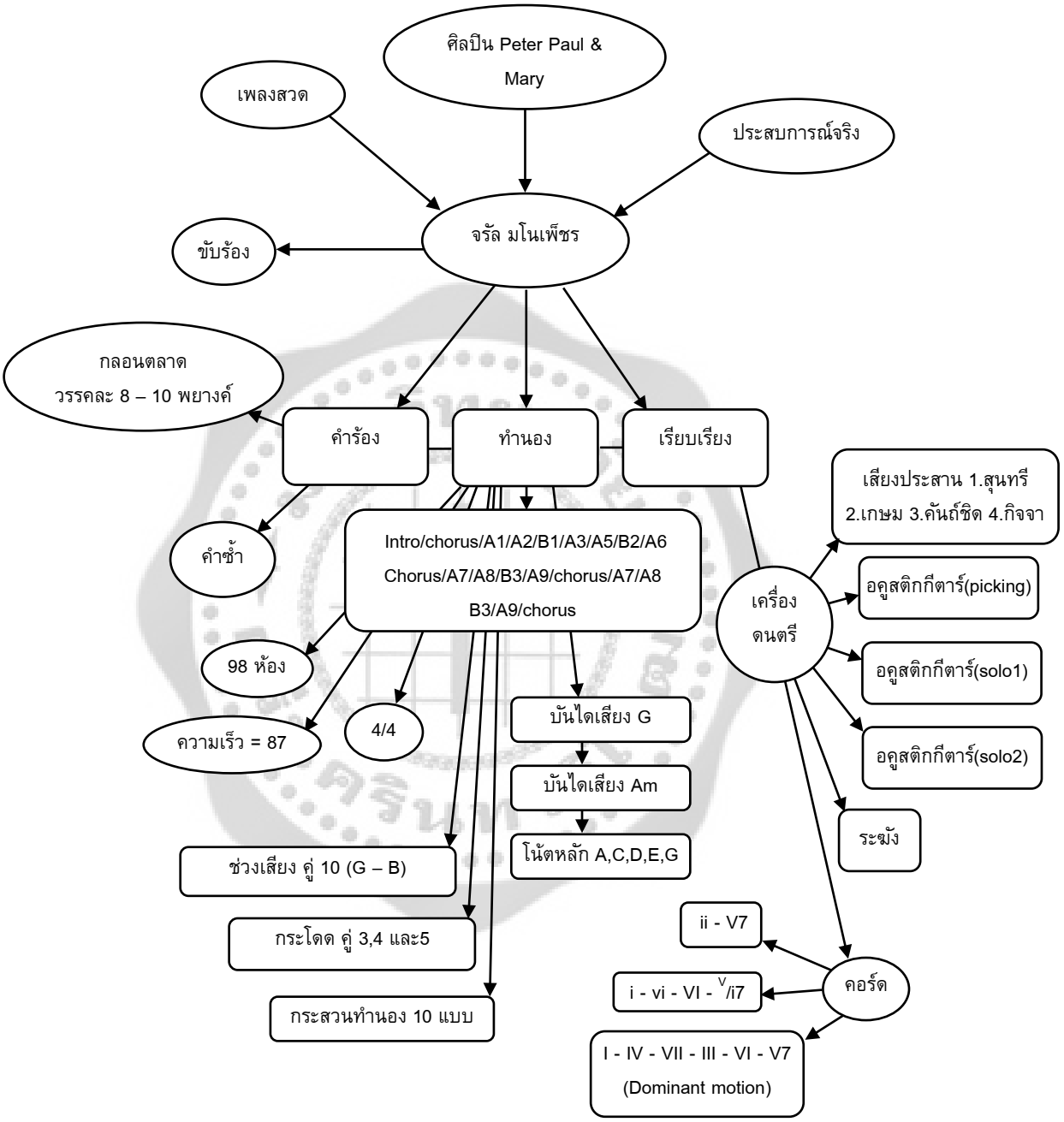
3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

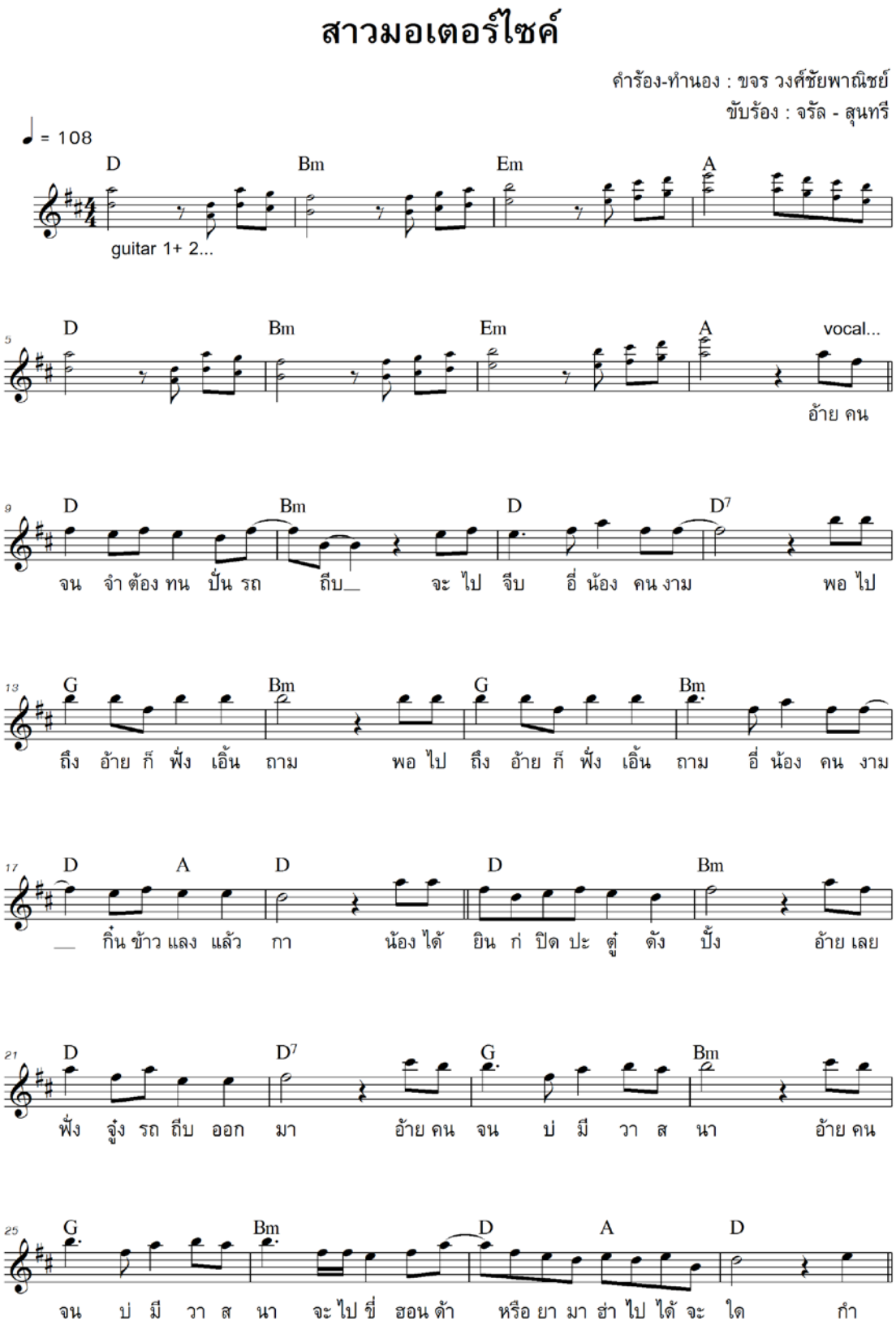
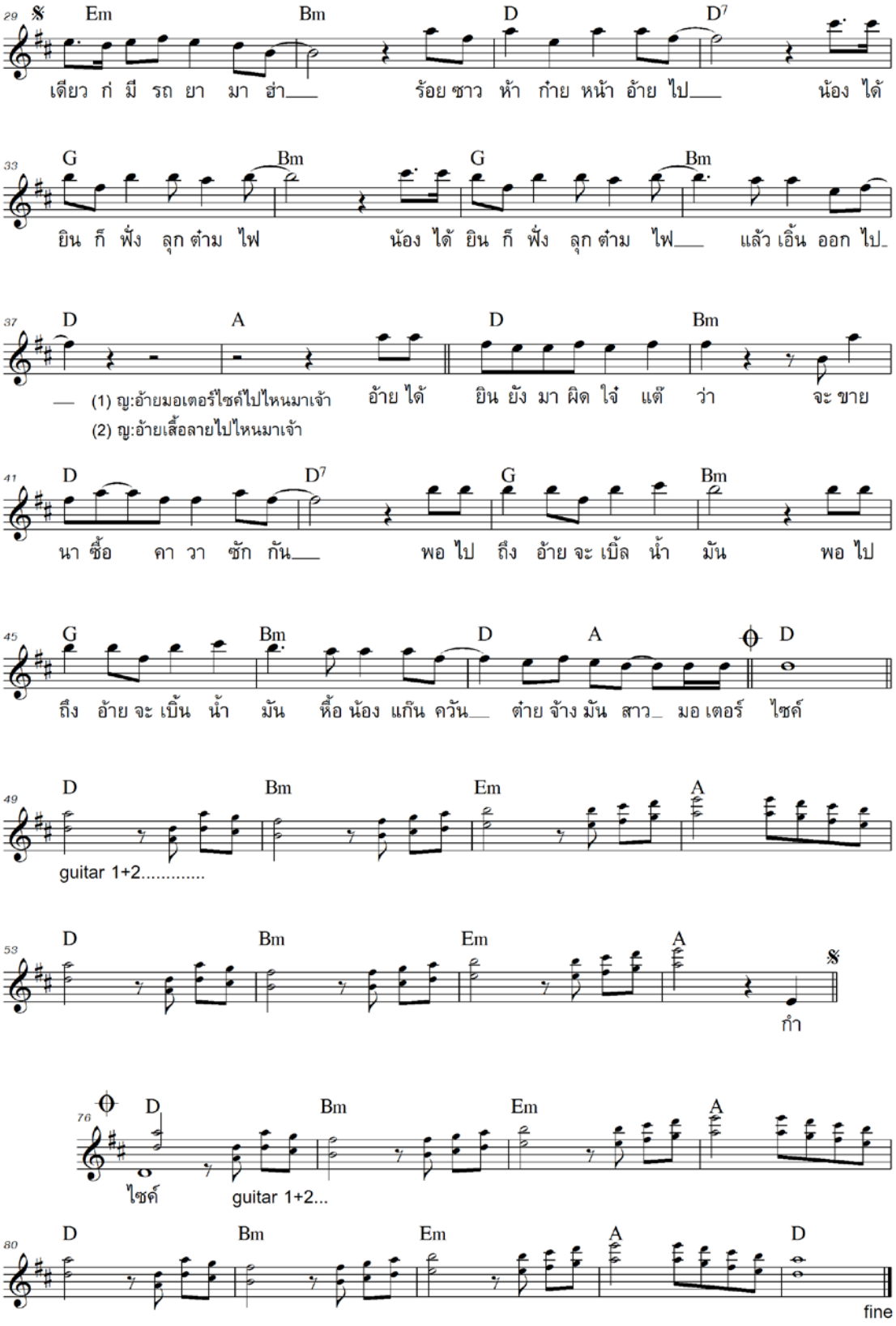
3.1 เครื่องดนตรีที่ใช้ในบทเพลง ได้แก่ กีตาร์โปร่งและระฆัง

3.2 ในท่อน chorus ใช้การประสานเสียงที่คำว่า อุ๊ยคำ ลักษณะคล้ายบทสวด

3.3 ในท่อนนำ A อยู่ในบันไดเสียง G majorใช้คอร์ดเบาคือคอร์ด ii เข้าหาคอร์ดหนักคือคอร์ด V7 ในท่อน A1 มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็น A minor natural และใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบา ได้แก่ คอร์ด i / iv / VI และยังพบว่ามีการใช้ คอร์ดโดมินันท์ระดับสองคือ ^{V}/iv , ^{V}/V และคอร์ด VII เป็นการดำเนินคอร์ดแบบ Dominant Motion คือการดำเนินคอร์ด V ไปหา V และจบท่อนด้วยคอร์ดเบาคือคอร์ด ^{V}/i

ภาพแสดงองค์ประกอบของเพลงอุ๊ยคำ



วิเคราะห์เพลงสาวมอเตอร์ไซค์

29
Em
Bm
D
D7
เดียว ก่ มี รถ ยา มา ฮ่า
ร้อย ซาว ห้า กำย หน้า อ้าย ไป
น้อง ได้
33
G
Bm
G
Bm
ยิน ก็ ฟั่ง ลุก ตำม ไฟ
น้อง ได้ ยิน ก็ ฟั่ง ลุก ตำม ไฟ
แล้ว เอิ้น ออก ไป
37
D
A
D
Bm
(1) ญ:อ้ายมอเตอร์ไซค์ไปไหนมาเจ้า
(2) ญ:อ้ายเสื้อลายไปไหนมาเจ้า
อ้าย ได้
ยิน ยัง มา ผิด ใจ๋ แต๊ ว่า
จะ ขาย
41
D
D7
G
Bm
นา ซื้อ คา วา ซัก กัน
พอ ไป ถึง อ้าย จะ เบิ้ล น้ำ มัน
พอ ไป
45
G
Bm
D
A
D
ถึง อ้าย จะ เบิ้น น้ำ มัน
หื้อ น้อง แก๊น ควัน
ต่าย จ้าง มัน สาว มอ เตอร์ ไซค์
49
D
Bm
Em
A
guitar 1+2.....
53
D
Bm
Em
A
กำ
76
D
Bm
Em
A
ไซค์
guitar 1+2...
80
D
Bm
Em
A
D
fine

1. วิเคราะห์วรรณกรรม

1.1 รูปแบบของวรรณกรรม

เพลงสาวมอเตอร์ไซค์ ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย ขจร วงศ์ชัยพาณิชย์ จากการพิจารณาแผนภูมิคำร้อง เพลงสาวมอเตอร์ไซค์ มีรูปแบบคำประพันธ์ประเภทเพลงกลอนตลาด แต่ละวรรคจะมี 7 – 13 พยางค์ เป็นไปตามสัมผัสประเภทกลอนตลาด เพลง สาวมอเตอร์ไซต์ ผู้ประพันธ์เลือกใช้คำที่สละสลวย มีทั้งสัมผัสนอก (***ตัวหนาเอียง***) สัมผัสใน(ขีดเส้นใต้ = สัมผัสสระ, ขีดเส้นใต้ = สัมผัสอักษร) และสัมผัสระหว่างบท ลักษณะพิเศษของบทเพลงสาวมอเตอร์ไซต์คือการซ้ำท่อนเพลงในวรรคที่ 3 ของท่อนเพลง ดังตัวอย่าง

ตัวหนาเอียง = สัมผัสนอก (ในวงเล็บ) = คำซ้ำ

ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (สระ) ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (อักษร)

อ้ายคนจนจำต้องทนปั่นรถ***ถีบ*** จะไป***จีบ***อี่น้องคน***งาม***

พอไปถึงอ้ายก่ฟั่งเอิ้น***ถาม***(ซ้ำ) อี่น้องคน***งาม***กิ๋นข้าวแลงแล้วกา

น้องได้ยินก่ปิดประตู๋ดัง***ปั้ง*** อ้ายเลย***ฟั่ง***จู่งรถถีบออก***มา***

อ้ายคนจนบ่มีวาส***นา***(ซ้ำ) (จะ)ไปขี่ฮอน***ด้า***หรือยามาฮ่าไปได้(จะ)ใด

กำเดียวก่มีรถยามา***ฮ่า*** ร้อยซาว***ห้า***ก๋ายหน้าอ้าย***ไป***

น้องได้ยินก่ฟั่งลุกต๋าม***ไฟ***(ซ้ำ) แล้วเอิ้นออก***ไป***..อ้ายมอเตอร์***ไซค์***ไปไหนมาเจ้า(รอบที่1)

..อ้ายเสื้อลายไปไหนมาเจ้า(รอบที่2)

อ้ายได้ยินยังมาผิดใจ๋แต๊***ว่า*** จะขาย***นา***ซื้อคาวาสัก***กัน***

พอไปถึงอ้ายจะเบิ้นน้ำ***มัน***(ซ้ำ) หื้อน้องแก๊น***ควัน***ต๋ายจ้างมันสาวมอเตอร์ไซค์

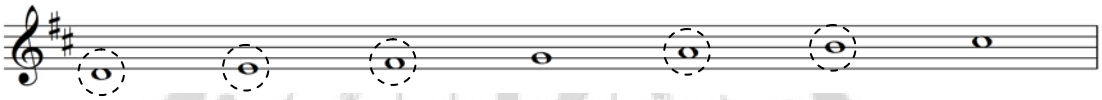
1.2 ความหมาย

ในเพลงสาวมอเตอร์ไซค์บรรยายถึงชายหนุ่มที่ มีฐานะยากจนมีจักรยานเก่าๆอยู่หนึ่งคัน แต่ไปหลงรักหญิงสาวคนหนึ่ง ซึ่งหญิงสาวไม่สนใจเพราะเห็นว่าเป็นคนจน ซึ่งใครที่มีรถมอเตอร์ไซค์ก็จะได้รับความสนใจเป็นพิเศษ ชายหนุ่มจึงเกิดความน้อยใจยากจะขายที่นาเพื่อที่มาซื้อรถมอเตอร์ไซค์ไปขี่อวดหญิงสาว

2. รูปแบบของบทเพลง

ชื่อเพลงสาวมอเตอร์ไซค์ อัลบั้มโฟล์คซองคำเมืองจรัล มโนเพ็ชรกับคณะ 16 เพลงรวมฮิต ความยาว 84 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩ = 108 ประพันธ์คำร้อง,ทำนองโดย ขจร วงศ์ชัยพาณิชย์ เรียบเรียงเสียงประสานและขับร้องโดยจรัล มโนเพ็ชร

จากการพิจารณาเพลงสาวมอเตอร์ไซค์ พบว่ามีเครื่องหมายแปลง เสียง 2 ชาร์ป(♯) และคอร์ดหลักคือคอร์ด D เมื่อเปรียบเทียบบันไดเสียงจากหลักทฤษฎีตะวันตก ผู้วิจัยพบว่า เพลงสาวมอเตอร์ไซค์บันทึกโน้ตอยู่ในบันไดเสียง D major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียงได้แก่โน้ต D, E, F#, G และ A ดังตัวอย่าง



2.1 วิเคราะห์ทำนองเพลง

2.1 .1 ช่วงเสียง

เพลงสาวมอเตอร์ไซค์ มีเสียงอยู่ในช่วงคู่ 9 เมเจอร์ โดยเสียงต่ำสุดคือเสียง B และเสียงสูงสุดคือเสียง C# ดังตัวอย่าง

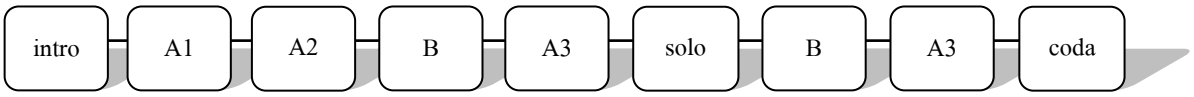
2.1.2 โครงสร้างของทำนอง

จากการวิเคราะห์พบว่า ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบ่งออกเป็น 9 ท่อน ดังตัวอย่างตาราง แสดงโครงสร้างของเพลงสาวมอเตอร์ไซต์

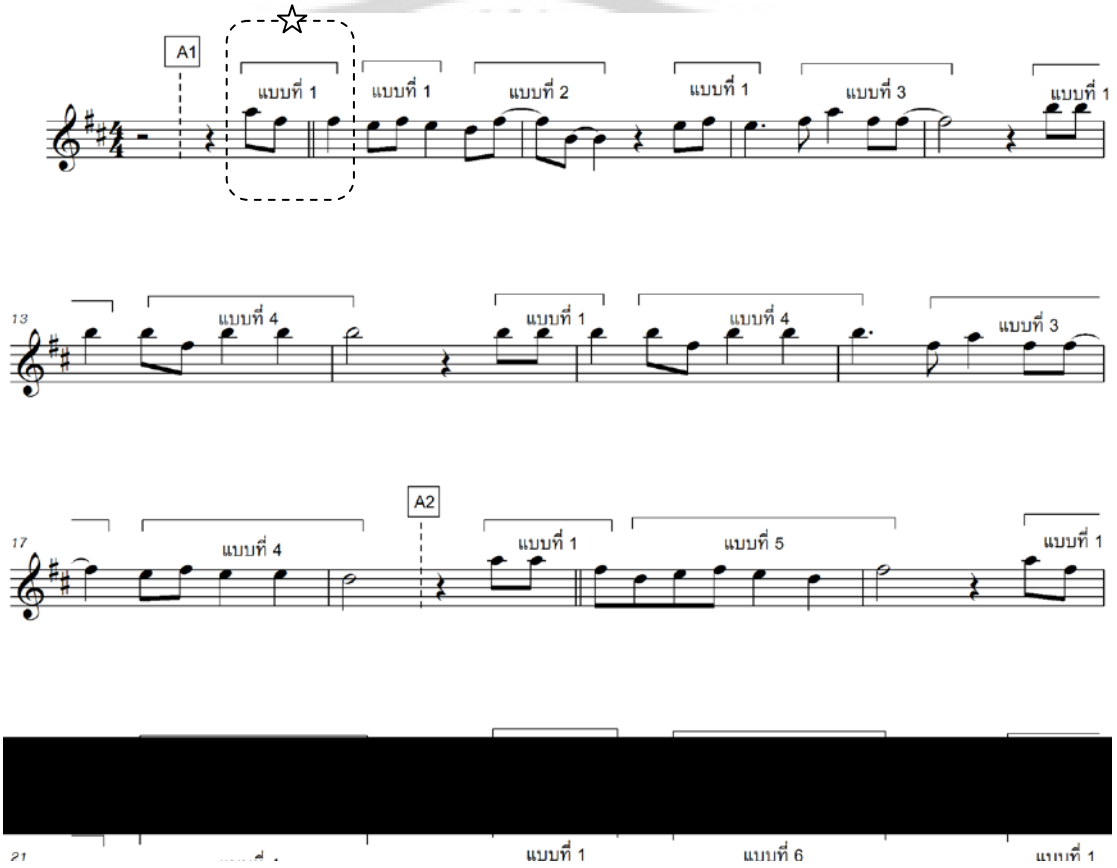
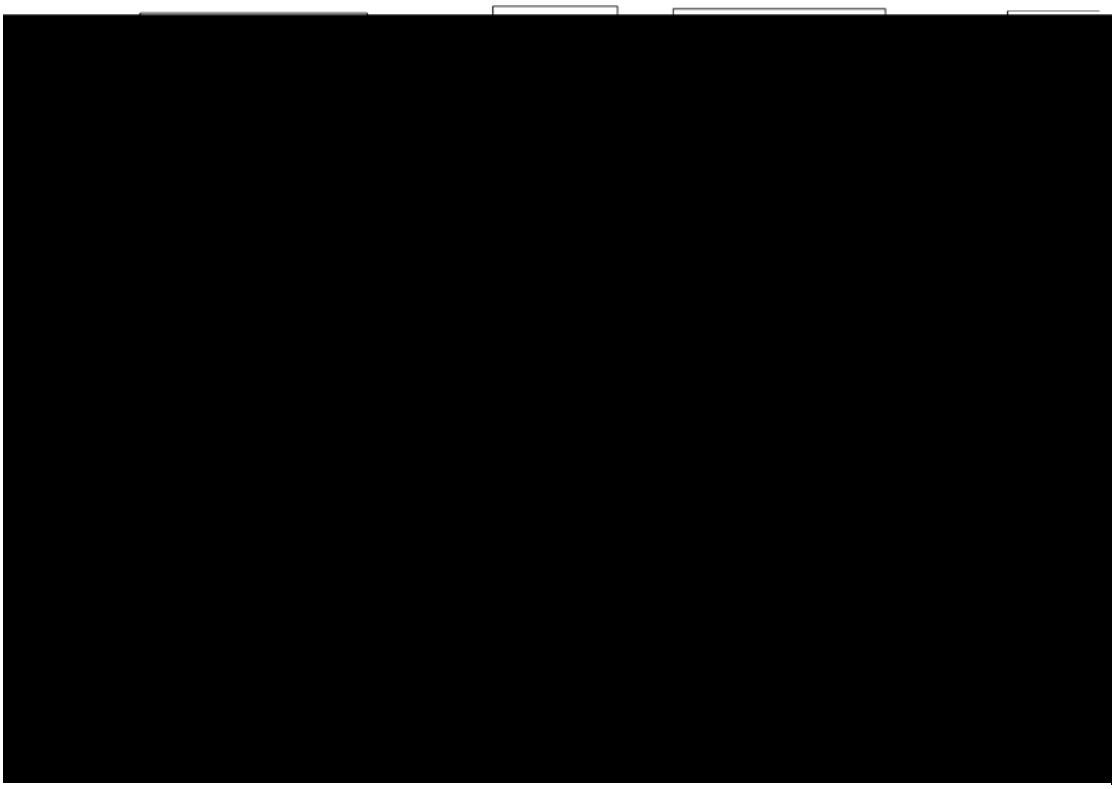
ท่อน	intro	A1	A2	B1	A3	solo	B1
ห้องที่	1-8	9-18	18-28	28-38	38-48	49-56	56-66
จำนวนห้อง	8	10	10	10	10	8	10

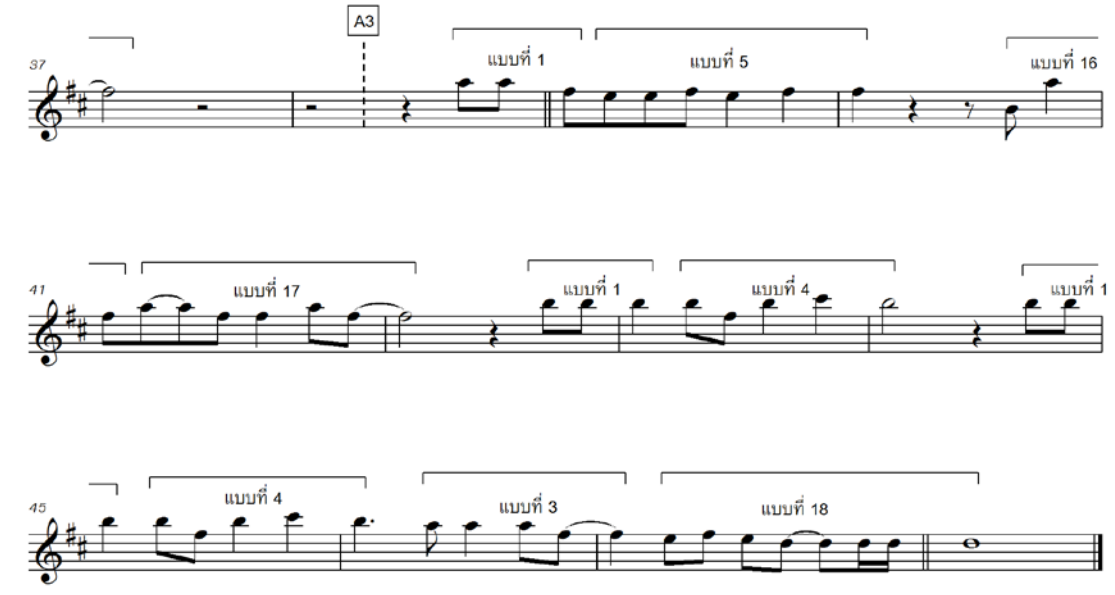
ท่อน	A3	coda
ห้องที่	66-76	76-84
จำนวนห้อง	10	8

แผนผังโครงสร้างเพลงสาวมอเตอร์ไซต์

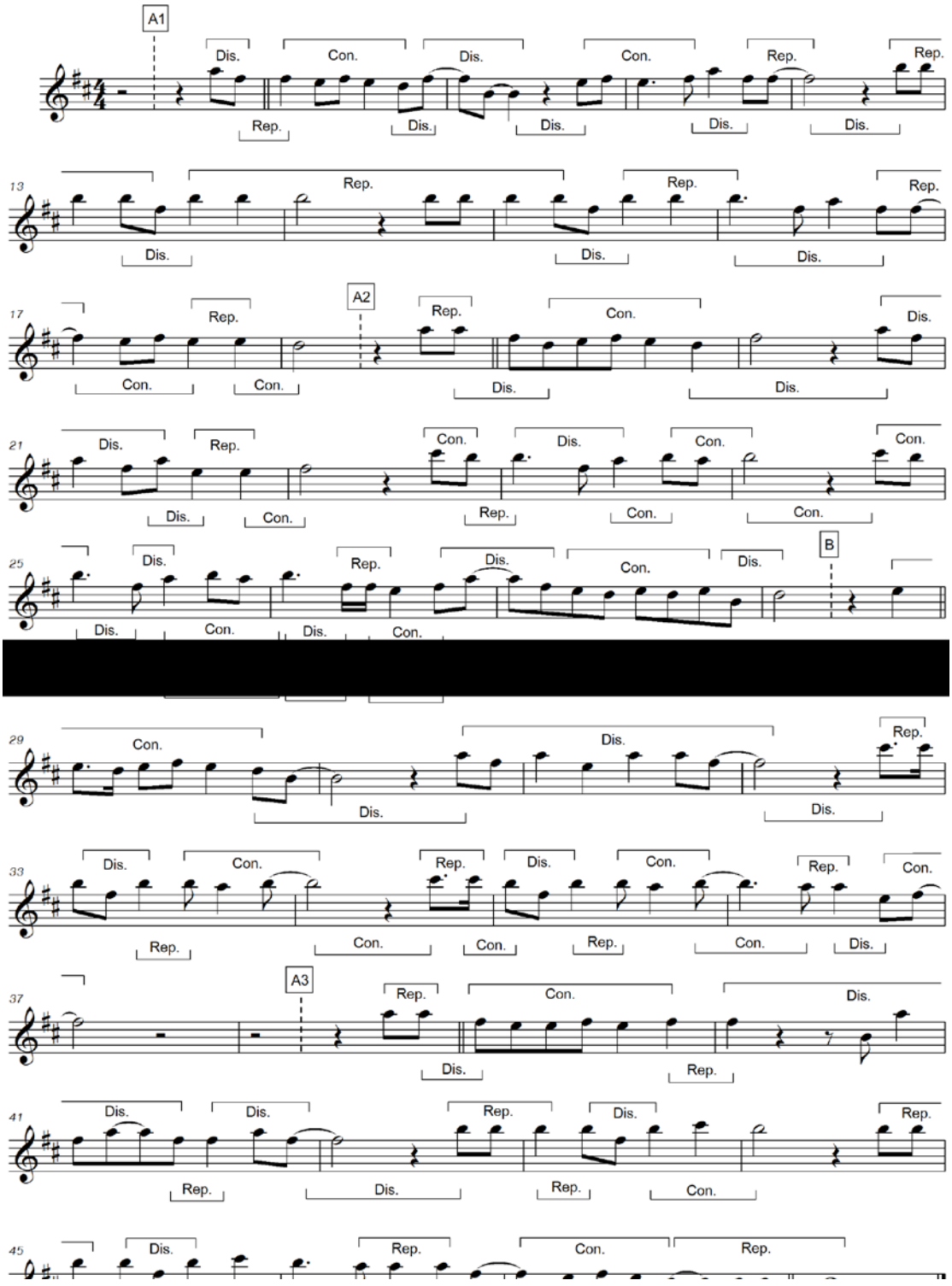


2.1.3 จังหวะของทำนอง

ลักษณะกระสวนของจังหวะ เพลงสาวมอเตอร์ไซค์ ประกอบด้วยกระสวนจังหวะจำนวน 18 แบบ การสร้างวลีจะนำแบบกระสวนจังหวะเหล่านี้มาประกอบกัน โดยผู้วิจัยพบว่ากระสวนจังหวะหลักที่ใช้ได้แก่ กระสวนจังหวะแบบที่ 1 ดังตัวอย่าง





2.1.4 การเคลื่อนที่ของทำนอง

สังเกตได้ว่าการเคลื่อนที่ของทำนองส่วนใหญ่ในเพลงสาวมอเตอร์ไซค์ เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้น ข้ามขั้นและซ้ำทำนอง ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4,5 และขั้นคู่ 7 ลักษณะเด่นของเพลงที่พบมักใช้การซ้ำทำนองเป็นส่วนใหญ่ ดังตัวอย่าง

Conjunct(Con.) = การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น

Disjunct(Dis.) = การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น

Repetition(Rep.) = การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง

3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 เครื่องดนตรี

เพลงสาวมอเตอร์ไซค์ ใช้เครื่องดนตรีหลักคือ กีตาร์โปร่ง จำนวน 3 ตัว โดยกีตาร์ตัวที่ 1 ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักของเพลงและทำหน้าที่ดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิคการเกา (Picking) และกีตาร์ตัวที่ 2 และ 3 ทำหน้าที่บรรเลงสอดประสานกันในช่วงท่อนนำ ท่อนโซโลและท่อนจบ

3.2 การดำเนินคอร์ด

จากการศึกษาพบว่า การดำเนินคอร์ดเพลงสาวมอเตอร์ไซค์ พบว่าส่วนใหญ่ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักคือคอร์ด I – IV และ V ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด ii – vi ในท่อน B พบว่ามีการใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาเคลื่อนที่เข้าหาคอร์ดที่มีน้ำหนักคือคอร์ด iii – vi – I – I7 ซึ่งจากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด D ดังตัวอย่าง

ตาราง แสดงการใช้คอร์ดในเพลงสาวมอเตอร์ไซค์

ท่อนเพลง	ชื่อคอร์ด	ลำดับคอร์ดในบันไดเสียง
Intro,solo,outro	D / Bm / Em / A	I / vi / iii / V
A1,A2,A3	D / Bm / D / D7 G / Bm / G / Bm D / A / D	I / vi / I / I7 IV / vi / IV / vi I / V / I
B	Em / Bm / D / D7	iii / vi / I / I7

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงสาวมอเตอร์ไซต์

1. วรรณกรรม
   1.1 ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย ขจร วงศ์ชัยพาณิชย์
   1.2 รูปแบบการประพันธ์เป็นกลอนตลาด วรรคละ 7 – 13 พยางค์
   1.3 มีการใช้สัมผัสในค่อนข้างมากในบทประพันธ์
   1.4 ซ้ำท่อนเพลงในวรรคที่ 3 ทุกท่อน
2. ทำนอง
   2.1 มีความยาวทั้ง 84 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩= 108
   2.2 โครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ AABA
   2.3 มีช่วงเสียงของทำนองคู่ 9 เมเจอร์ เสียงต่ำสุดคือเสียง B และเสียงสูงสุดคือเสียง C#

2.4 เพลงสาวมอเตอร์ไซค์บันทึกโน้ตอยู่ในอยู่ในบันไดเสียง D major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต D E F# G และ A

2.5 กระสวนของจังหวะมีทั้งหมด 18 แบบ ใช้มากที่สุดคือกระสวนจังหวะแบบที่ 1

2.6 เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้น ข้ามขั้น ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4 และขั้นคู่ 5 มักใช้การซ้ำทำนองเป็นส่วนใหญ่

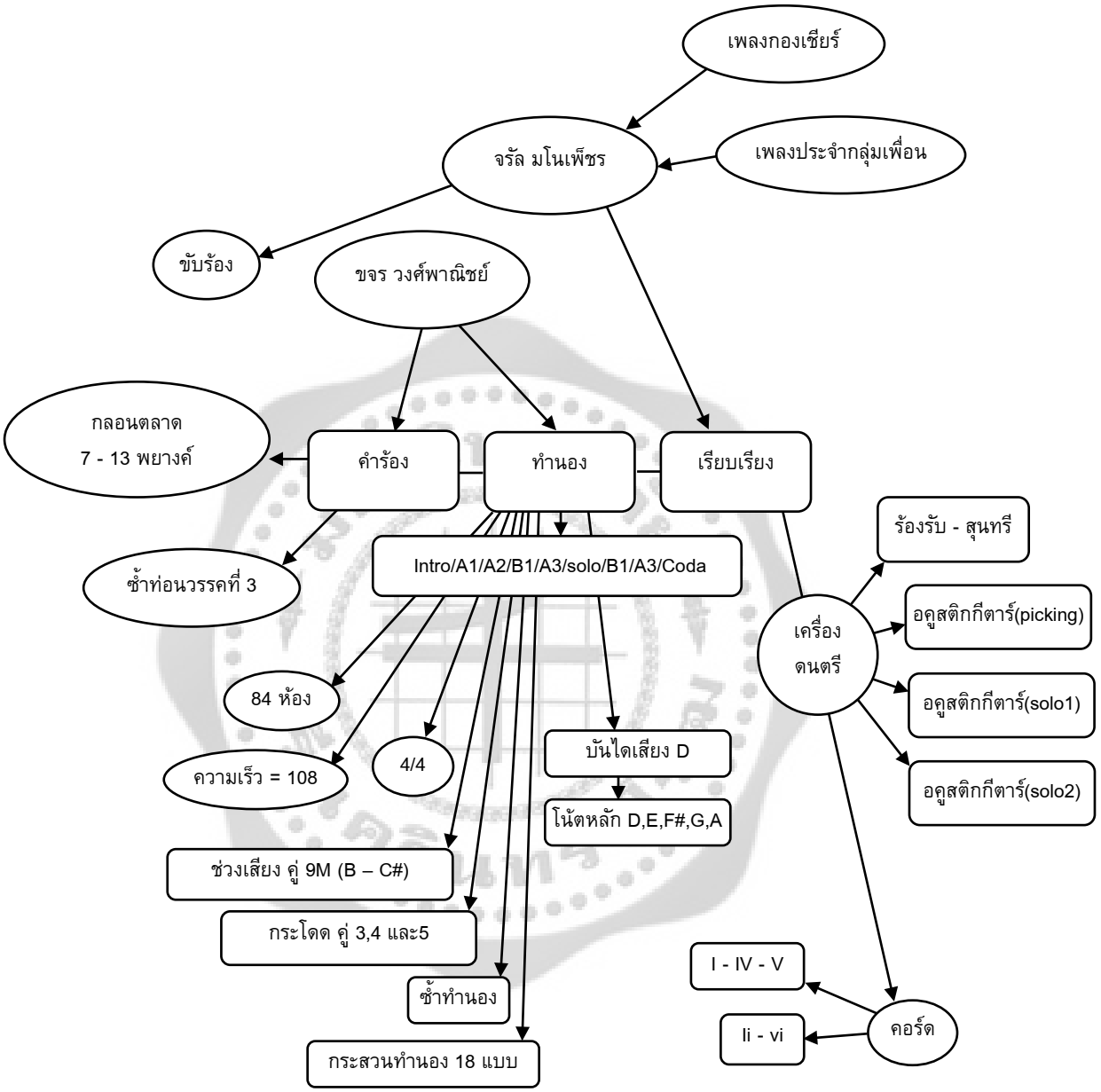
3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 เครื่องดนตรีที่ใช้ในบทเพลง ได้แก่ กีตาร์โปร่ง สอดประสานกัน จำนวน 3 ตัว

- กีตาร์ตัวที่หนึ่ง ทำหน้าที่ดำเนินคอร์ดโดยเทคนิคการเกา(pick)
- กีตาร์ตัวที่ 2และ3 ทำหน้าที่บรรเลงในท่อนนำ ท่อนโซโลและท่อนจบ บรรเลงสอดประสานกัน ขั้นคู่ที่กลมกล่อมได้แก่ขั้นคู่ 1 และขั้นคู่ 3

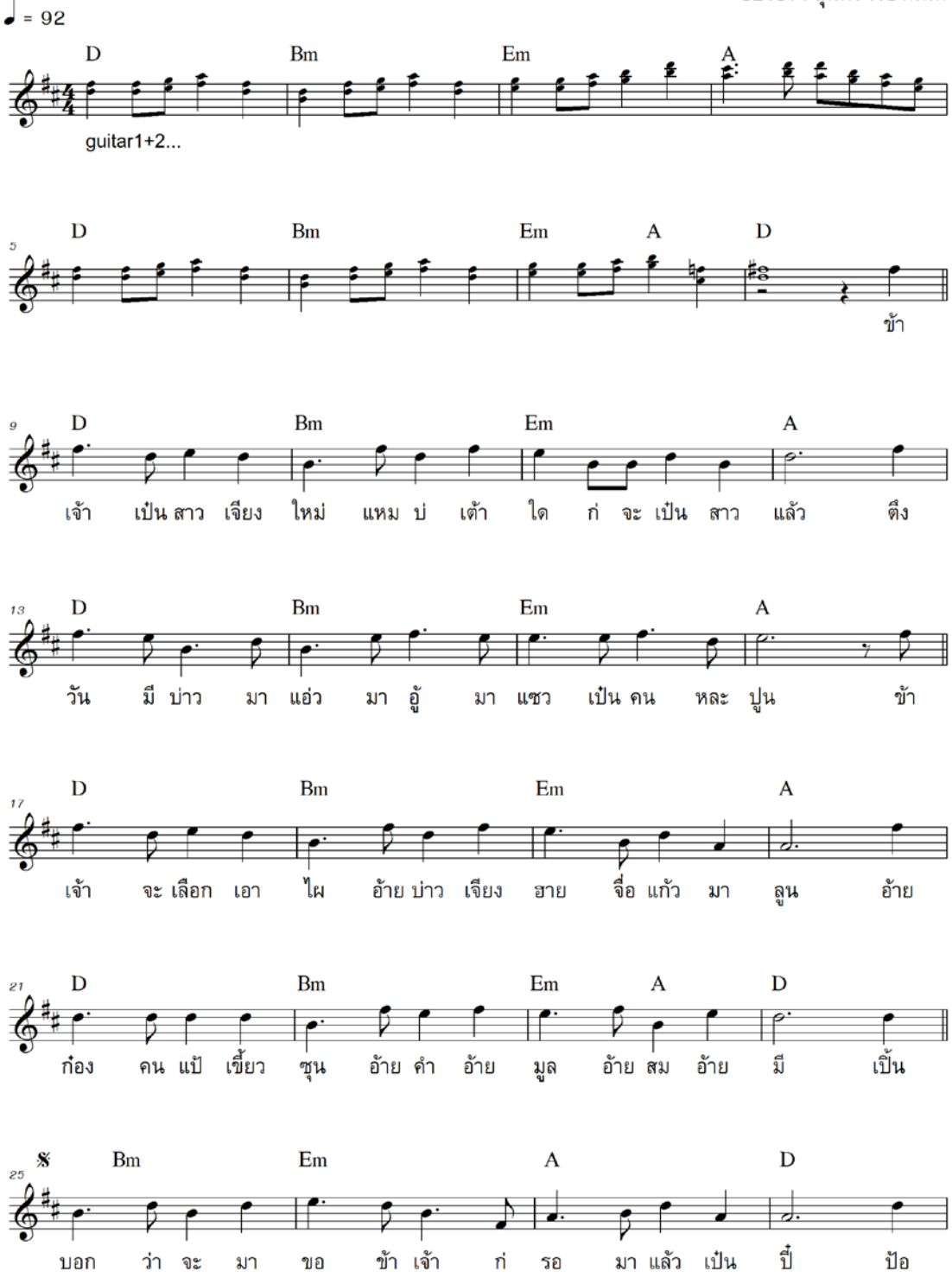
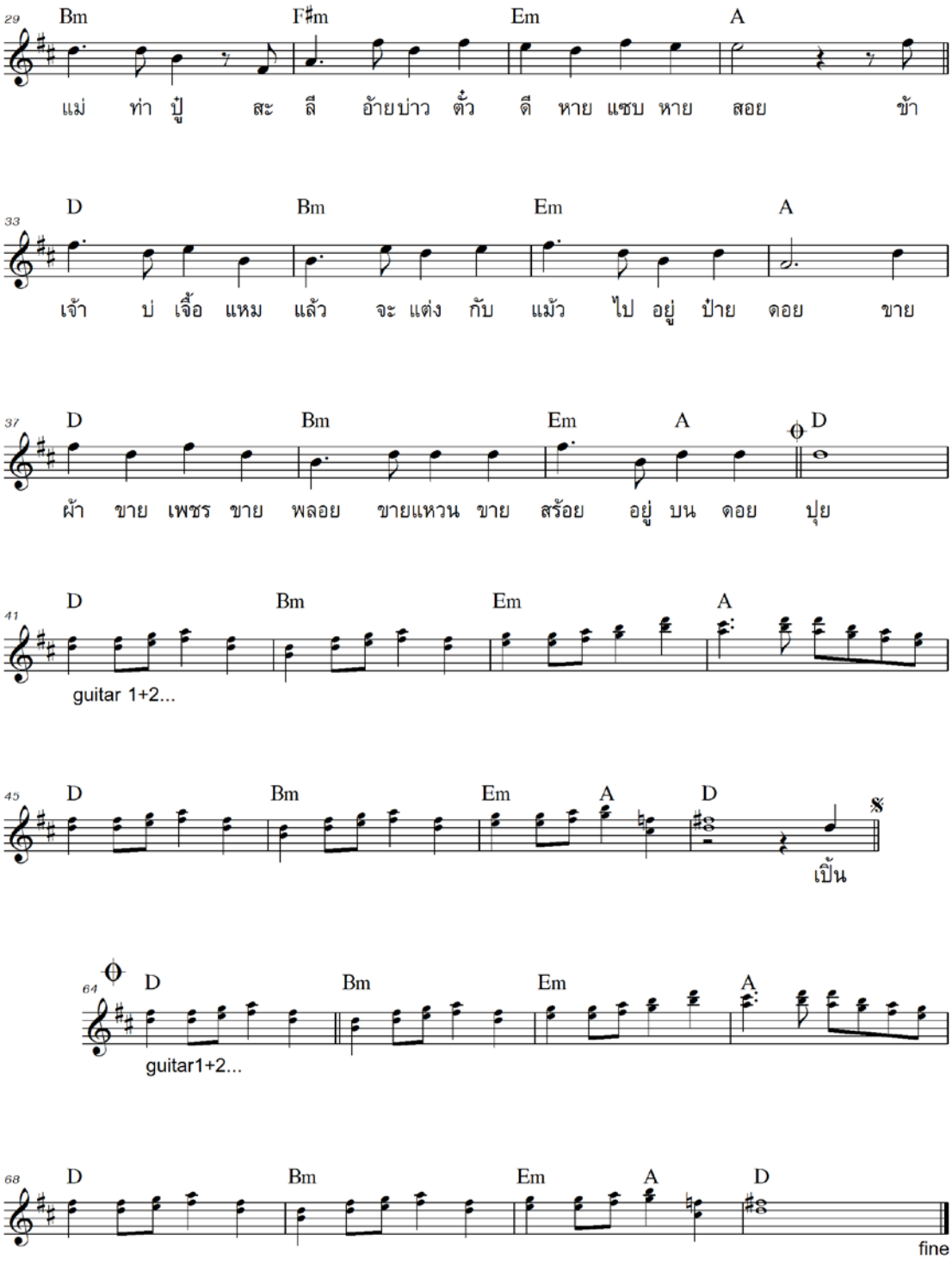
3.2 คอร์ดที่พบได้แก่คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักคือคอร์ด I – IV และ V ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด ii – vi จากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด D

ภาพแสดงองค์ประกอบของเพลงสาวมอเตอร์ไซค์



วิเคราะห์เพลงสาวเชียงใหม่

สาวเชียงใหม่

คำร้อง-ทำนอง : จรัล มโนเพ็ชร
ขับร้อง : สุนทรี เวชานนท์

1.วิเคราะห์วรรณกรรม

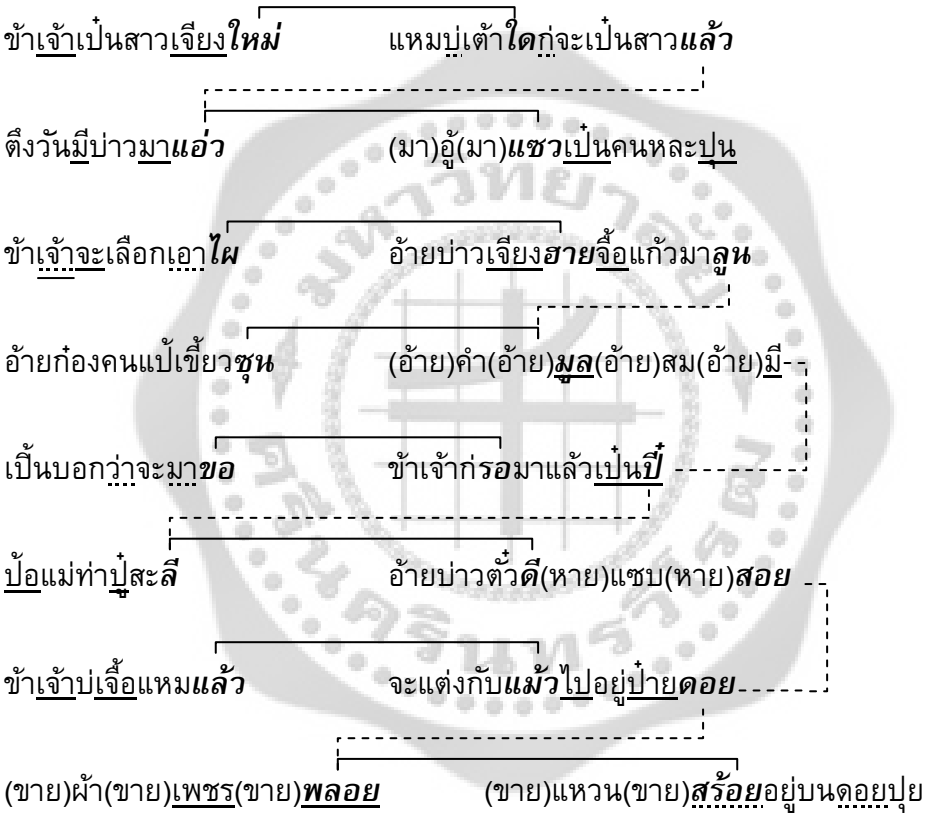
1.1 รูปแบบของวรรณกรรม

เพลง สาวเชียงใหม่ ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย จรัล มโนเพ็ชร และขับร้องโดย สุนทรี เวชานนท์ จากการพิจารณาแผนภูมิคำร้องเพลง สาว เชียงใหม่ มีรูปแบบคำประพันธ์ประเภทเพลงกลอนตลาด แต่ละวรรคจะมี 7 – 13 พยางค์ เป็นไปตามสัมผัสประเภทกลอน

ตลาด เพลงสาว เชียงใหม่ ผู้ประพันธ์เลือกใช้คำที่สละสลวย มีทั้งสัมผัสนอก (***ตัวหนาเอียง***) สัมผัสใน(ขีดเส้นใต้ = สัมผัสสระ, ขีดเส้นใต้ = สัมผัสอักษร) และสัมผัสระหว่างบท ลักษณะเด่นของการประพันธ์ในบทเพลงมักใช้คำซ้ำๆ ดังตัวอย่าง

ตัวหนาเอียง = สัมผัสนอก (ในวงเล็บ) = คำซ้ำ

ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (สระ) ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (อักษร)

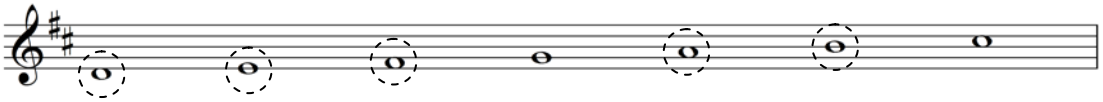


1.2 ความหมาย

ในบทเพลงเป็นเรื่องของหญิงสาวที่เป็นชาวเชียงใหม่ กำลังจะเป็นสาวมีผู้ชายเข้ามาจีบ ซึ่งเป็นเรื่องปกติของชีวิตวัยรุ่น แต่ก็ไม่พบใครที่จริงใจสักคน เกิดอาการน้อยเนื้อต่ำใจ เลยตัดสินใจจะไปแต่งงานกับแม้วมีชีวิตอยู่บนดอย

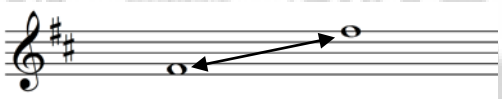
2. รูปแบบของบทเพลง

ชื่อเพลงสาวเชียงใหม่ อัลบั้มโฟล์คซองคำเมืองจรัล มโนเพ็ชรกับคณะ 16 เพลงรวมฮิต ความยาว 71 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩ = 92 ประพันธ์คำร้อง,ทำนอง,เรียบเรียงเสียงประสาน, ขับร้องโดยจรัล มโนเพ็ชร และขับร้องโดยสุนทรี เวชานนท์

จากการพิจารณาเพลงสาวเชียงใหม่พบว่ามีเครื่องหมายแปลง เสียง 2 ชาร์ป(♯) และคอร์ดหลักคือคอร์ด D เมื่อเปรียบเทียบบันไดเสียงจากหลักทฤษฎีตะวันตก ผู้วิจัยพบว่า เพลงสาวเชียงใหม่บันทึกโน้ตอยู่ในบันไดเสียง D major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่ โน้ต D, E, F#, A และ B ดังตัวอย่าง

2.1 วิเคราะห์ทำนองเพลง

2.1 .1 ช่วงเสียง

เพลงสาวเชียงใหม่ มีเสียงอยู่ในช่วงคู่ 8 เปอร์เฟ็ค โดยเสียงต่ำสุดคือเสียง F# และเสียงสูงสุดคือเสียง F# ดังตัวอย่าง



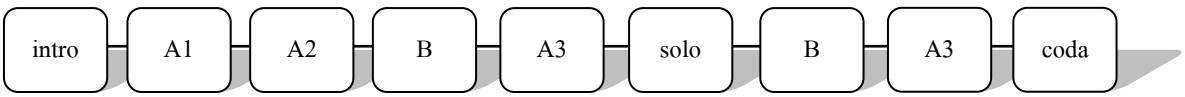
2.1.2 โครงสร้างของทำนอง

จากการวิเคราะห์พบว่า ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบ่งออกเป็น 9 ท่อน ดังตัวอย่าง ตาราง แสดงโครงสร้างของเพลงสาวเชียงใหม่

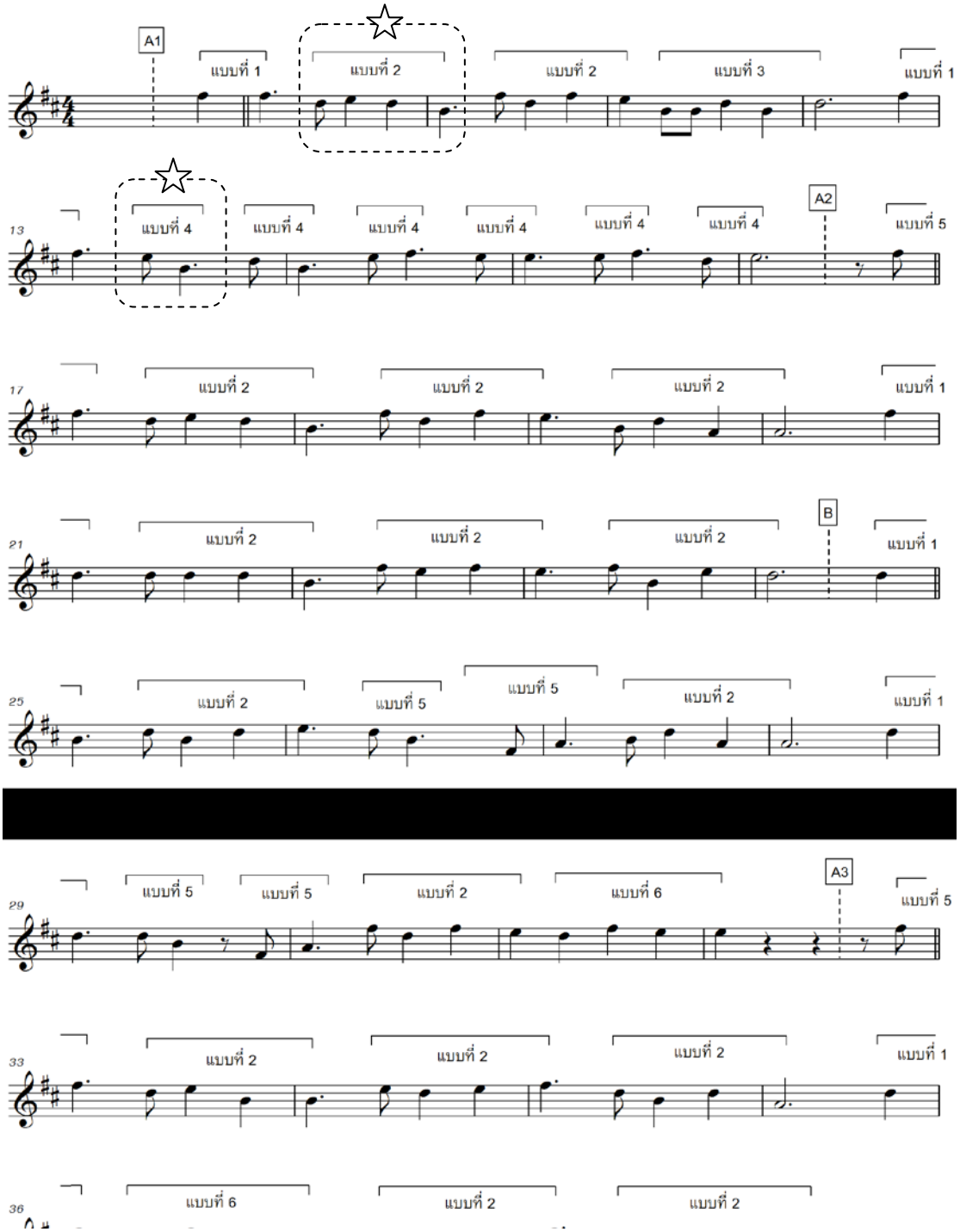
ท่อน	intro	A1	A2	B	A3	solo	B
ห้องที่	1-8	8-16	16-24	24-32	32-40	41-48	49-56
จำนวนห้อง	8	8	8	8	8	8	8

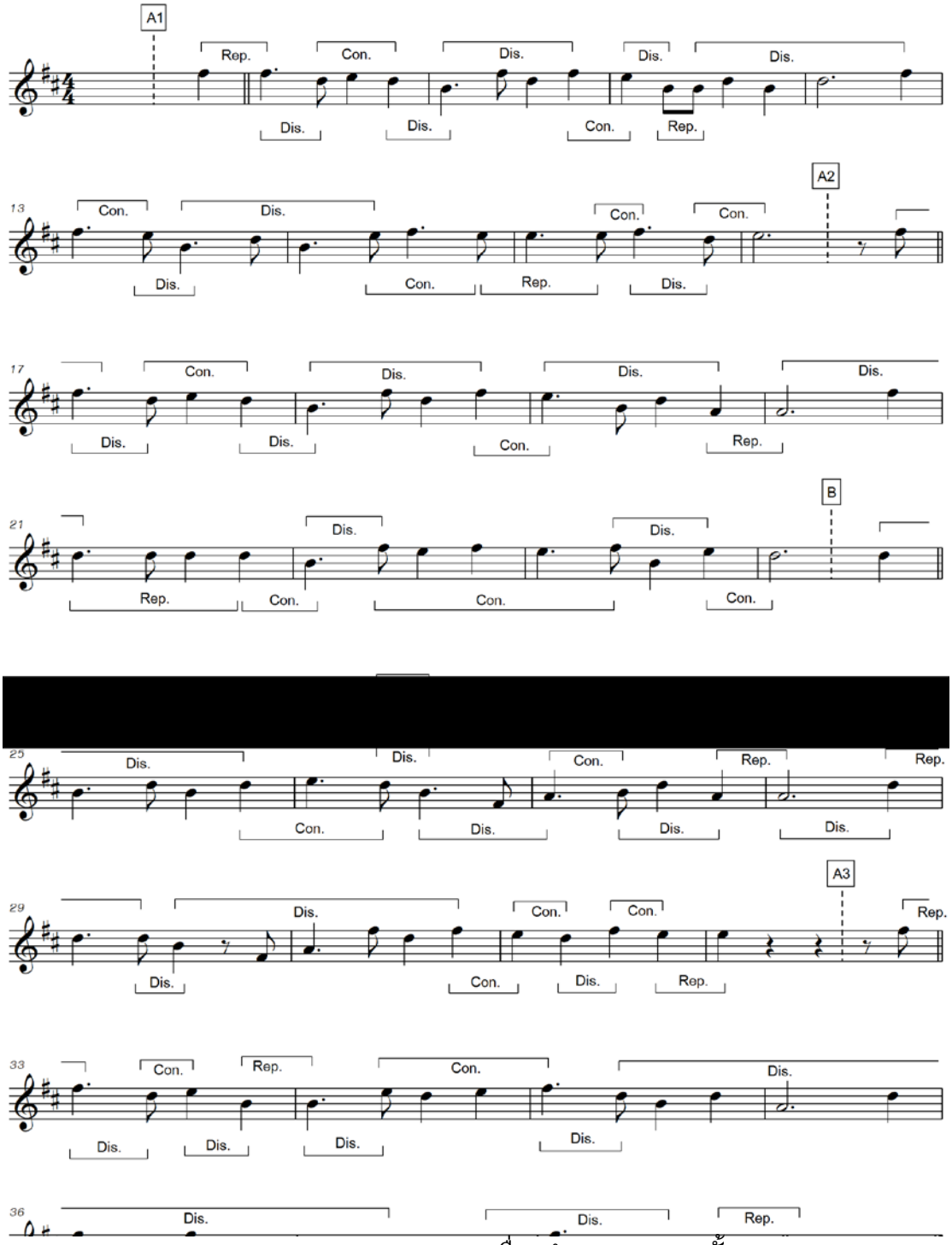
ท่อน	A3	coda
ห้องที่	56-64	64-71
จำนวนห้อง	8	8

แผนผังโครงสร้างเพลง



2.1.3 จังหวะของทำนอง

ลักษณะกระสวนของจังหวะ เพลงสาวเชียงใหม่ ประกอบด้วยกระสวนจังหวะจำนวน 6 แบบ การสร้างวลีจะนำแบบกระสวนจังหวะเหล่านี้มาประกอบกัน โดยผู้วิจัยพบว่ากระสวนจังหวะหลักที่ใช้ได้แก่ กระสวนจังหวะแบบที่ 2 และ 4 ดังตัวอย่าง

2.1.4 การเคลื่อนที่ของทำนอง

สังเกตได้ว่าการเคลื่อนที่ของทำนองส่วนใหญ่ในเพลงสาวเชียงใหม่เป็นการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น ข้ามขั้นและแบบซ้ำทำนอง ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3, 4, 5 และขั้นคู่ 6 ดังตัวอย่าง

Conjunct(Con.) = การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น

Disjunct(Dis.) = การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น

Repetition(Rep.) = การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง

3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 เครื่องดนตรี

เพลงสาวเชียงใหม่ ใช้เครื่องดนตรีหลักคือ กีตาร์โปร่ง จำนวน 3 ตัว โดยกีตาร์ตัวที่ 1 ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักของเพลงและทำหน้าที่ดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิคการเกา (Picking) และกีตาร์ตัวที่ 2 และ 3 ทำหน้าที่บรรเลงสอดประสานกันในช่วงท่อนนำ ท่อนโซโลและท่อนจบ

3.2 การดำเนินคอร์ด

จากการศึกษาพบว่า การดำเนินคอร์ดเพลงสสชาวเชียงใหม่พบว่าส่วนใหญ่ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักคือคอร์ด I และ V ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด ii – iii - vi ในท่อน B พบว่ามีการใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาเคลื่อที่เข้าหาคอร์ดที่มีน้ำหนักคือคอร์ด vi – ii – V – I ซึ่งจากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด D ดังตัวอย่าง

ตาราง แสดงการใช้คอร์ดในเพลงสาวเชียงใหม่

ท่อนเพลง	ชื่อคอร์ด	ลำดับคอร์ดในบันไดเสียง
Intro,solo,coda	D / Bm / Em / A	I / vi / ii / V
A1,A2,A3	D / Bm / Em A / D	I / vi / ii V / I
B	Bm / Em / A / D	vi / ii / V / I
	Bm / F#m / Em / A	vi / iii / ii / V

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงสาวเชียงใหม่

1. วรรณกรรม

1.1 ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย จรัล มโนเพ็ชร

1.2 รูปแบบการประพันธ์เป็นกลอนตลาด วรรคละ 7 – 13 พยางค์

1.3 สัมผัสของคำจะสัมผัสนอกและสัมผัสใน ทั้งสัมผัสสระและตัวอักษร ลักษณะเด่นในบทเพลงจะใช้คำซ้ำๆ

2. ทำนอง

2.1 มีความยาวทั้ง 71 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩= 92

2.2 โครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ AABA

2.3 มีช่วงเสียงของทำนองคู่ 8 เปอร์เฟ็ค เสียงต่ำสุดคือเสียง F# และเสียงสูงสุดคือเสียง F#

2.4 เพลงสาวเชียงใหม่บันทึกโน้ตอยู่ในอยู่ในบันไดเสียง D major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต D E F# A และ B

2.5 กระสวนของจังหวะมีทั้งหมด 6 แบบ ใช้มากที่สุดคือกระสวนจังหวะแบบที่ 2 และ 4

2.6 เคลื่อนทำนองแบบซ้ำทำนอง ตามขั้นและข้ามขั้น ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4 และขั้นคู่ 5

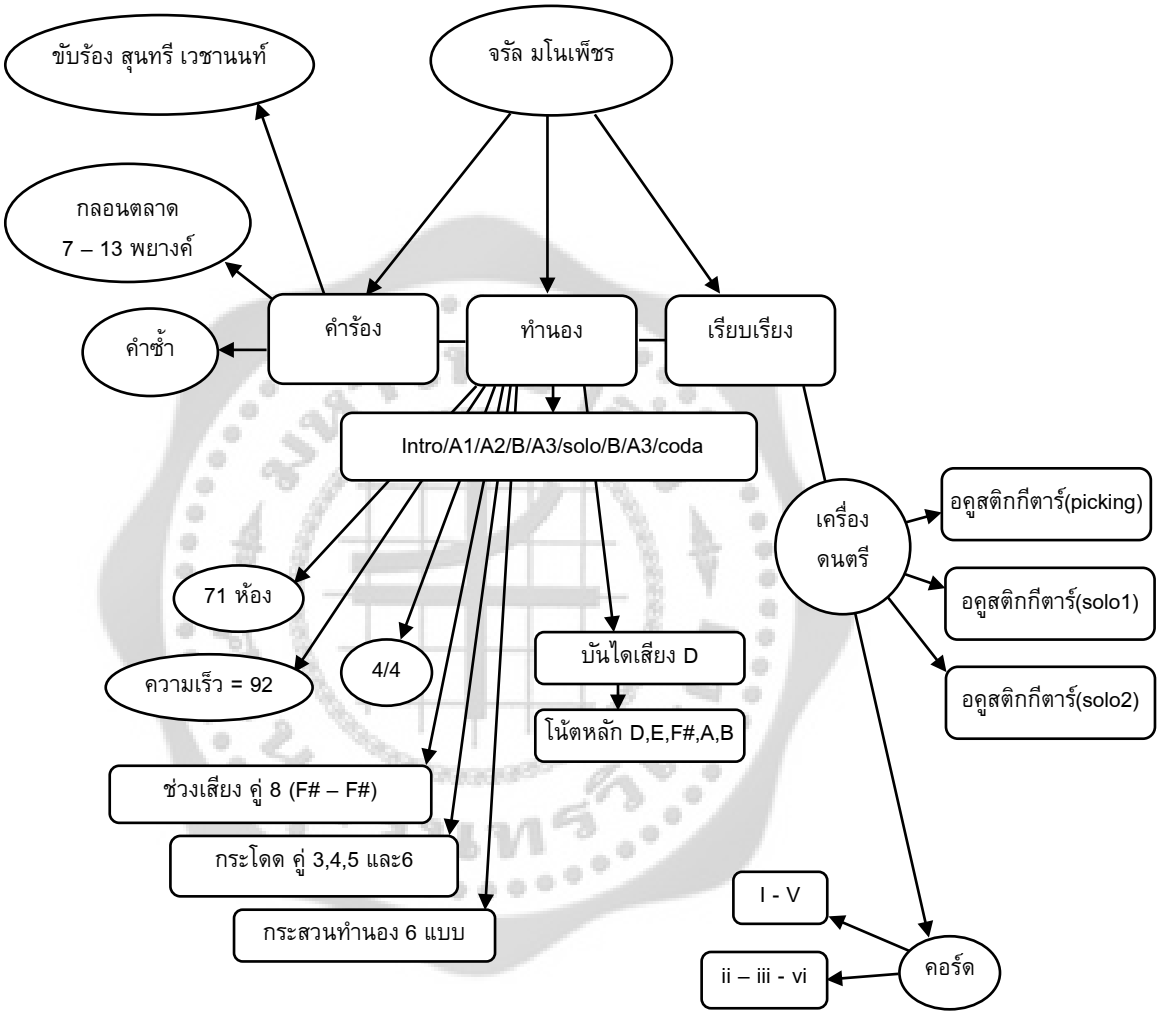
3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 เครื่องดนตรีที่ใช้ในบทเพลง ได้แก่ กีตาร์โปร่ง สอดประสานกัน จำนวน 3ตัว

- กีตาร์ตัวที่หนึ่ง ทำหน้าที่ดำเนินคอร์ดโดยเทคนิคการเกา(pick)
- กีตาร์ตัวที่ 2และ3 ทำหน้าที่บรรเลงในท่อนนำ ท่อนโซโลและท่อนจบ บรรเลงสอดประสานกัน ขั้นคู่ที่กลมกล่อมได้แก่ขั้นคู่ 3

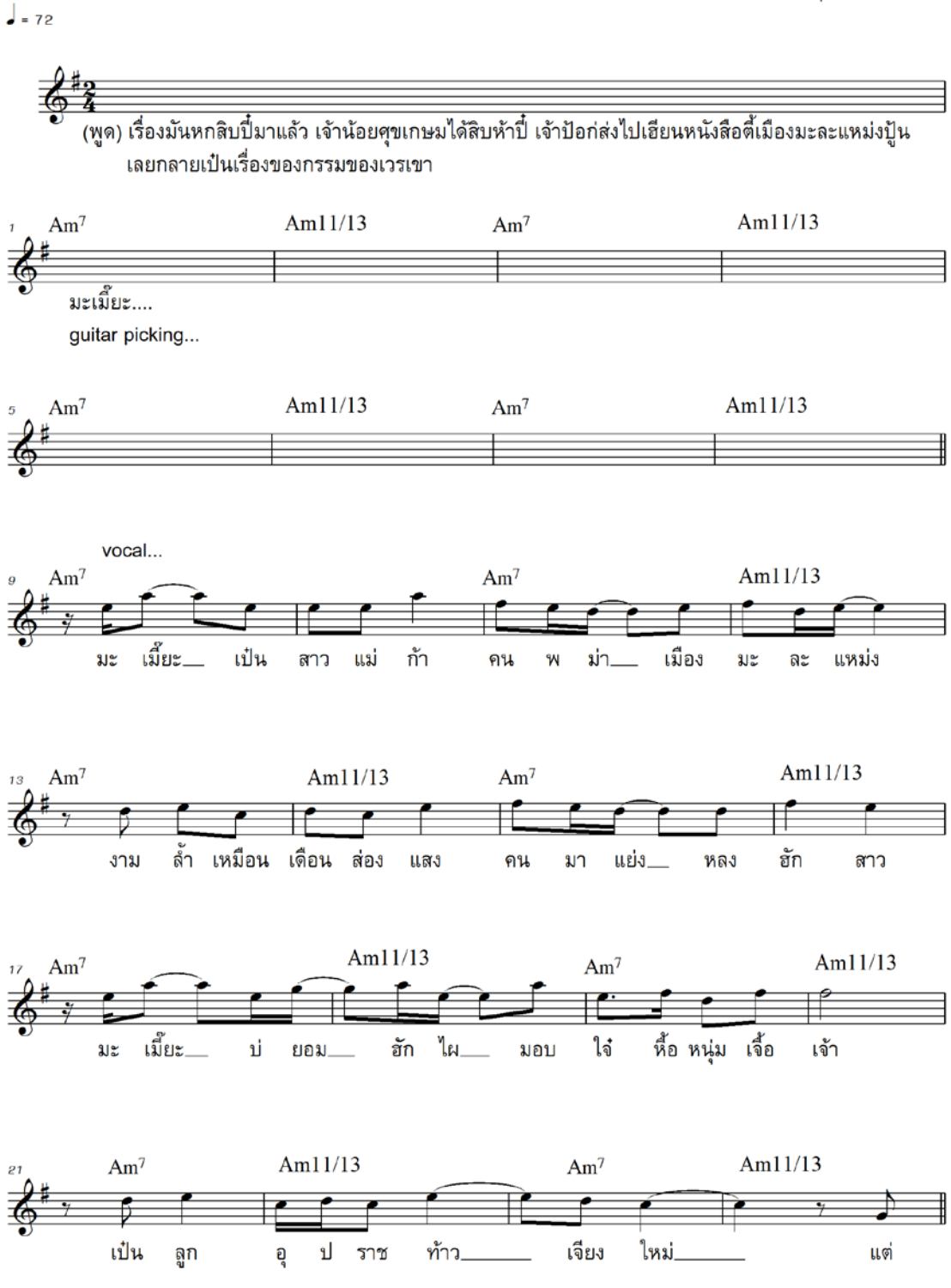
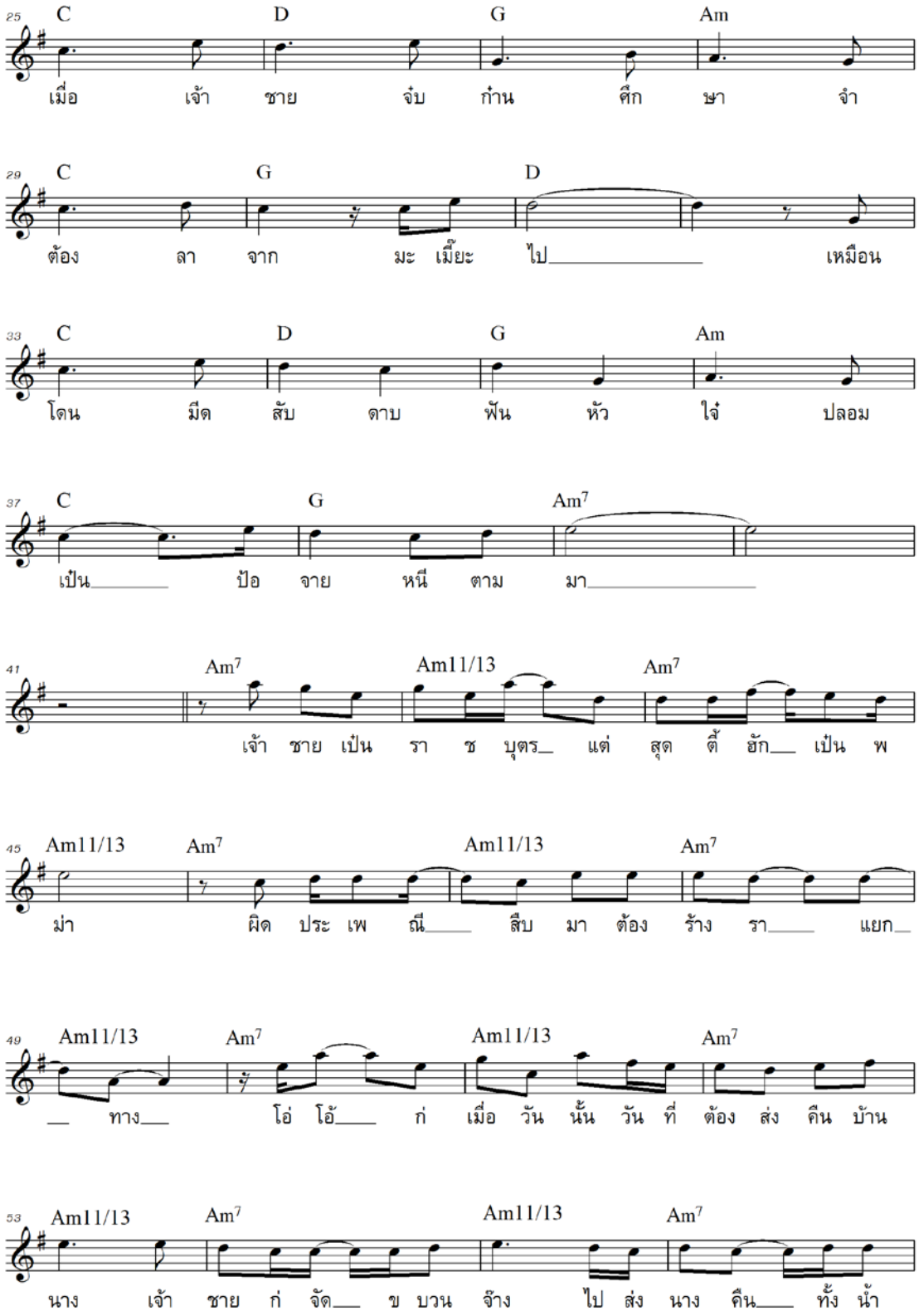
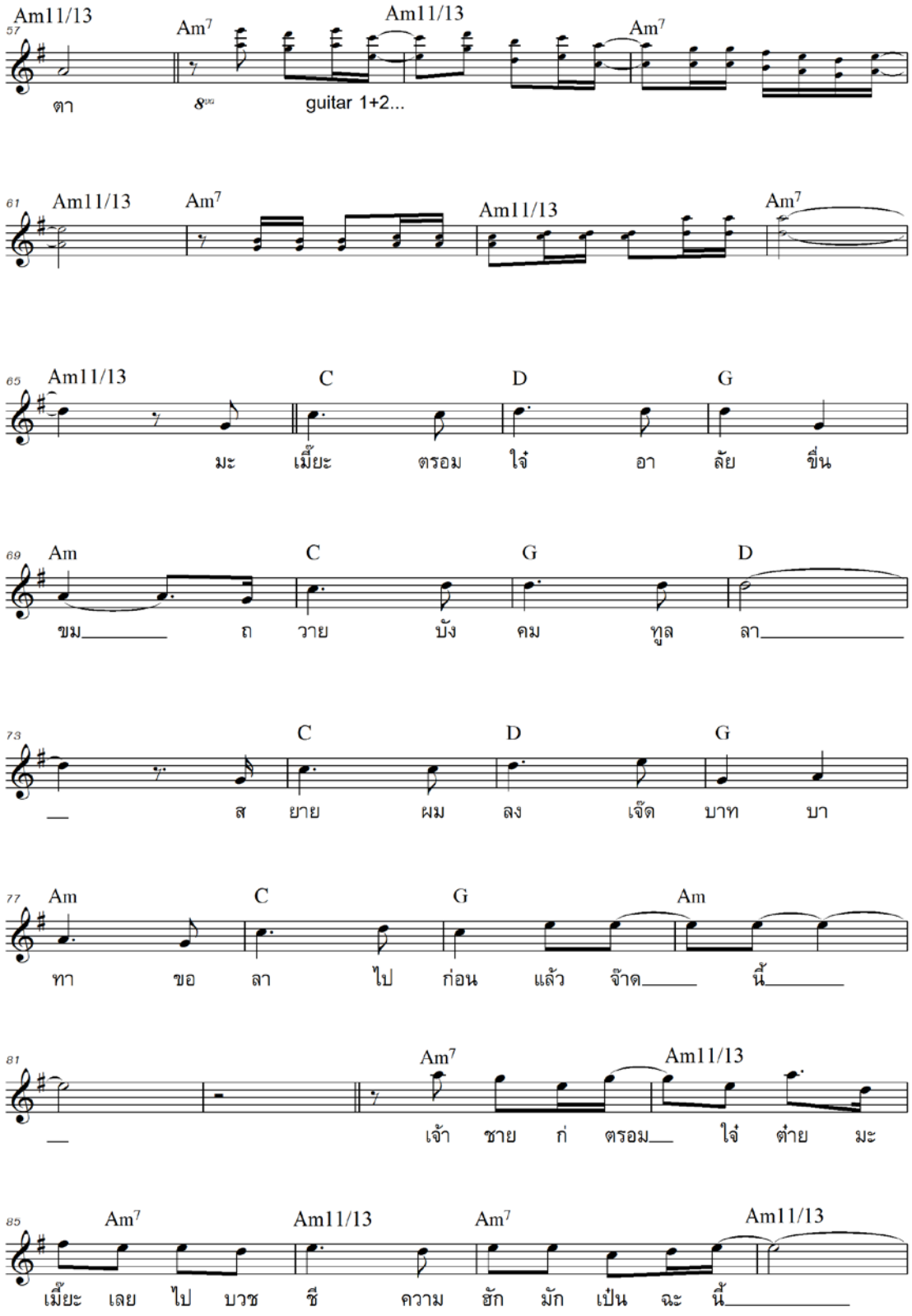
3.2 คอร์ดที่พบได้แก่คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักคือคอร์ด I และ V ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด ii – iii - vi จากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด D

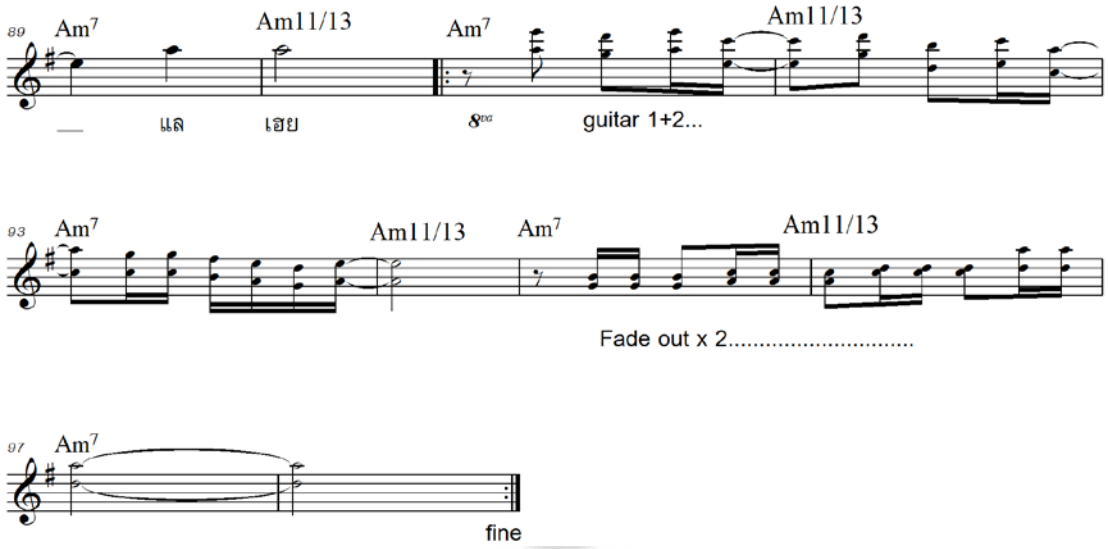
ภาพแสดงองค์ประกอบของเพลงสาวเชียงใหม่



วิเคราะห์เพลงมะเมี๊ยะ

มะเมี๊ยะ

คำร้อง-ทำนอง : จรัล มโนเพ็ชร
ขับร้อง : สุนทรี เวชานนท์

25 C D G Am
เมื่อ เจ้า ชาย จ๋บ ก๋าน ศึก ษา จำ
29 C G D
ต้อง ลา จาก มะ เมี๊ยะ ไป เหมือน
33 C D G Am
โดน มีด สับ ดาบ ฟัน หัว ใจ๋ ปลอม
37 C G Am7
เป๋น ป๊อ จาย หนี ตาม มา
41 Am7 Am11/13 Am7
เจ้า ชาย เป๋น รา ช บุตร แต่ สุด ตี้ ฮัก เป๋น พ
45 Am11/13 Am7 Am11/13 Am7
ม่า ผิด ประ เพ ณี สืบ มา ต้อง ร้าง รา แยก
49 Am11/13 Am7 Am11/13 Am7
ทาง โอ่ โอ้ ก่ เมื่อ วัน นั้น วัน ที่ ต้อง ส่ง คืน บ้าน
53 Am11/13 Am7 Am11/13 Am7
นาง เจ้า ชาย ก่ จัด ข บวน จ๊าง ไป ส่ง นาง คืน ทั้ง น้ำ

57 Am11/13 Am7 Am11/13 Am7
ตา
8va guitar 1+2...
61 Am11/13 Am7 Am11/13 Am7
65 Am11/13 C D G
มะ เมี๊ยะ ตรอม ใจ๋ อา ลัย ขื่น
69 Am C G D
ขม ถ วาย บัง คม ทูล ลา
73 C D G
ส ยาย ผม ลง เจ๊ด บาท บา
77 Am C G Am
ทา ขอ ลา ไป ก่อน แล้ว จ๊าด นี้
81 Am7 Am11/13
เจ้า ชาย ก่ ตรอม ใจ๋ ต่าย มะ
85 Am7 Am11/13 Am7 Am11/13
เมี๊ยะ เลย ไป บวช ชี ความ ฮัก มัก เป่น ฉะ นี้



1.วิเคราะห์วรรณกรรม

1.1 รูปแบบของวรรณกรรม

เพลงมะเมี๊ยะประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย จรัล มโนเพ็ชร จากการพิจารณาแผนภูมิคำร้องเพลง มะเมี๊ยะมีรูปแบบเป็นกลอนตลาด คล้ายคลึงกับลักษณะการประพันธ์เพลงพื้นบ้านล้านนา คือเพลงซอ ทั้งสัมผัสนอก สัมผัสในและสัมผัสระหว่างบท ลักษณะการประพันธ์จะไม่เข้มงวดทั้งในตำแหน่งที่สัมผัสและจำนวนพยางค์ของคำที่นำมาประกอบการประพันธ์ แต่ละวรรคจะมี 8 – 10 พยางค์ ซึ่งจากการศึกษาพบว่าในบทเพลง มะเมี๊ยะมีทั้งสัมผัสนอก (***ตัวหนาเอียง***) สัมผัสใน(ขีดเส้นใต้ = สัมผัสสระ,ขีดเส้นใต้ = สัมผัสอักษร) และสัมผัสระหว่างบทเพลง มะเมี๊ยะมีลักษณะพิเศษในท่อนก่อนเข้าเพลง จะเป็นการพูดเล่าเรื่องราวก่อนเข้าบทเพลง ดังตัวอย่าง

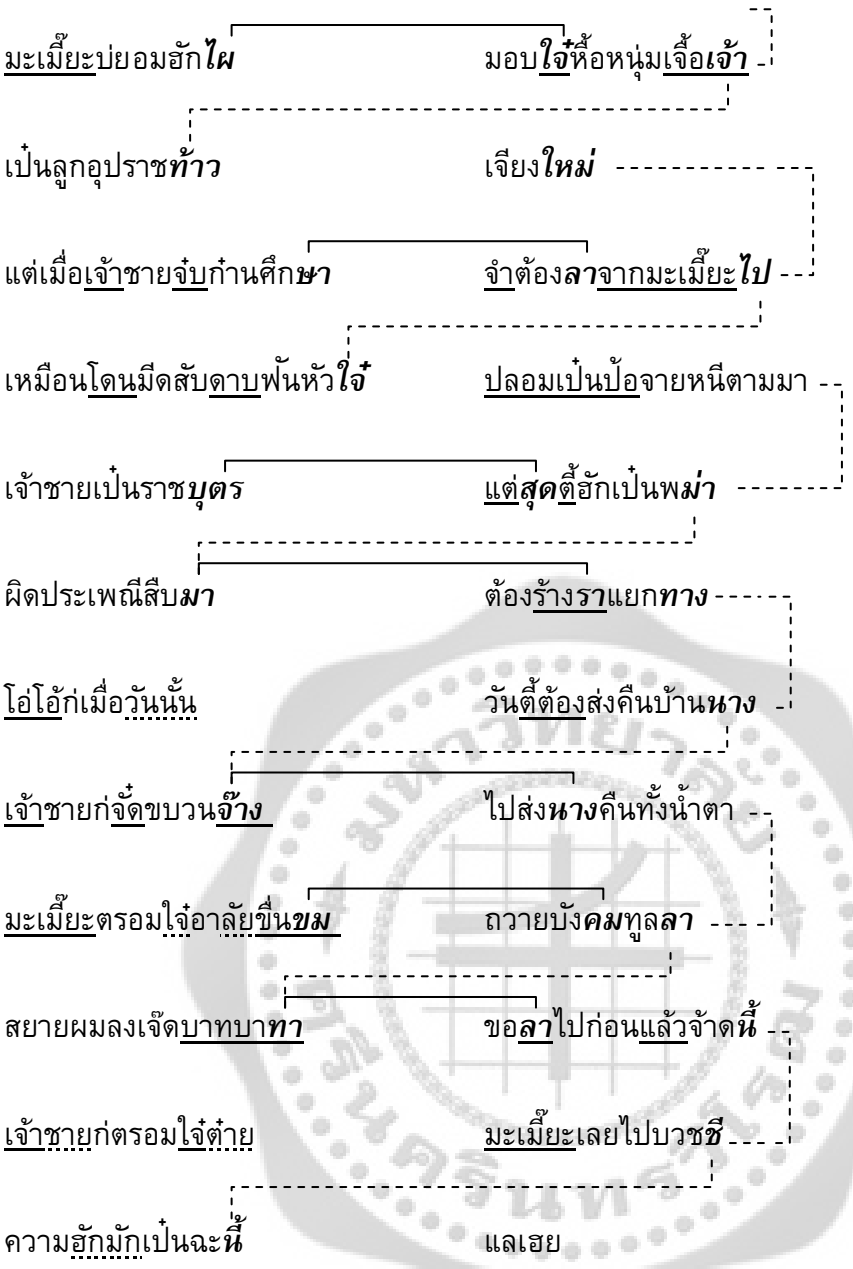
ตัวหนาเอียง = สัมผัสนอก (ในวงเล็บ) = คำซ้ำ

ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (สระ) ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (อักษร)

(พูด) เรื่องมันหกสิบปี๋มาแล้ว จ้าวน้อยสุขเกษมอายุได้สิบห้าปี๋ เจ้าป้อก่ส่งไปเฮียนหนังสือตี้เมืองมะละแหม่งปู้น เลยก๋ายเป๋นเรื่องของกรรมของเวรเขา “มะเมี๊ยะ”

มะเมี๊ยะเป๋นสาวแม่***ก้า*** คนพ***ม่า***เมืองมะละ***แหม่ง***

งามล้ำเหมือนเดือนส่อง***แสง*** คนมา***แย่ง***หลงฮักสาว



1.2 ความหมาย

ในบทเพลงมะเมี๊ยะเป็นวรรณกรรมที่สรรสร้างมาจากเรื่องเล่าของชาวเมืองเชียงใหม่ มีที่มาที่ไปดังต่อไปนี้

คือรางวัลแด่คนช่างฝัน, (2551:30) จากคอลัมภ์ เสียงในฟิล์ม ของหนังสือพิมพ์มติชน ฉบับวันศุกร์ที่ 20 กุมภาพันธ์ 2524 กล่าวถึงเพลง มะเมี๊ยะ ในหัวเรื่องที่ว่า ‘จรัล มโนเพ็ชร มะเมี๊ยะกับเจ้าสุขเกษมเป็นเรื่องการเมืองครับ’ เป็นลักษณะการสัมภาษณ์จรัล อันเกี่ยวเนื่องกับบทเพลง ‘มะเมี๊ยะ’ ว่า...

“ในเพลงสุดท้าย ผมเอามาจากเรื่องจริงของความรักอันเป็นอมตะขอ งลูกเจ้าเมืองเชียงใหม่กับพม่า เรื่องมันเกิดเมื่อ 80 ปีมาแล้ว แต่ผมถอยเหตุการณ์ไปอีก 20 ปี ให้คนเล่าบอกว่าเรื่องมันเกิดมา 60 ปี เมื่อครั้งนั้น เจ้าสุขเกษม ลูกเจ้าแก้วนวรัฐ ผู้ครองนครเชียงใหม่คน

สุดท้าย ครั้งที่ยังเป็นอุปราชได้ถูกส่งตัวไปเรียนหนังสือที่เมืองม ะละแหม่ง ประเทศพม่า ตอนอายุได้ 15 ปี ได้ไปพบกับมะเมี๊ยะ สาวแม่ค้าขายบุหรี่ ขี้โยที่เมืองมะละแหม่งนั้น ก็รักกันตราบจนกระทั่งเจ้าสุขเกษมเรียนจบ ถูกเรียกตัวกลับเชียงใหม่ มะเมี๊ยะแอบปลอมตัวเป็นชายตามกลับมาด้วย ทั้งคู่แอบอยู่ในห้องร่วมกัน จนกระทั่งเจ้าพ่อของเจ้าสุขเกษมจับได้ จึงบีบบังคับให้ส่งตัวมะเมี๊ยะกลับพม่า ด้วยเจ้าพ่อได้ทรงหมั้นหมายเจ้าหญิงบัวชุมไว้ให้แล้ว อีกทั้งเรื่องเช่นนี้จะเกิดขึ้นไม่ได้กับลูกเจ้าเชียงใหม่ เป็นเรื่องการเมืองครับ คือว่าตอนนั้นพม่าตกเป็นอาณานิคมของอังกฤษอยู่และหากใครแต่งงานกับสาวพม่า ตัวฝ่ายชายก็ต้องไปอยู่ในอาณัติของอังกฤษด้วย บังเอิญขณะนั้น เชียงใหม่กำลังหวั่นว่าอังกฤษจะคิดมาฮุบเมือง จึงหันไปหากรุงเทพฯ คืออิงกรุงเทพฯ อยู่น่ะครับ เลยทำให้กลัวกรณีนี้ไปด้วย เจ้าสุขเกษมจึงจำใจต้องส่งมะเมี๊ยะกลับโดยให้นั่งช้างไปส่งที่ประตูหายยา ตอนนั้นม ะเมี๊ยะร้องไห้ เจ้าสุขเกษมก็ร้องไห้ เล่าว่ามะเมี๊ยะถึงกับสยายผมเช็ดเท้าเจ้าสุขเกษม ชาวเมืองที่มาดูตอนนั้นถึงกับร่วมร้องไห้เพราะความสงสาร

“หลังจากที่ส่งตัวมะเมี๊ยะกลับไปแล้ว เจ้าสุขเกษมถูกส่งตัวไปอยู่กรุงเทพฯ กับชายารัชกาลที่ 5 ที่เป็นชาวเชียงใหม่ด้วยกัน เจ้าสุขเกษมเข้ารับราชการเป็นทหารและได้แต่งงานกับเจ้าหญิงบัวชุม ผู้เป็นคนสนิทของพระชายาแต่ไม่มีความสุขในครอบครัว ด้วยยังมีความรักผูกพันอยู่กับมะเมี๊ยะ ก็ได้แต่อาศัยเหล้าเป็นเครื่องปลอบใจ จนรู้สึกว่าจะเป็นโรคตับ อันนี้ผมเดานะ ทางฝ่ายมะเมี๊ยะเกรงคำครหา เมื่อกลับไปพม่าจึงได้บวชชี เพราะเคยสาบานไว้กับเจ้าสุขเกษมว่าจะครองรักต่อกันและจะไม่ทรยศต่อกัน แต่พอรู้ข่าวเจ้าสุขเกษมกลับมาอยู่เชียงใหม่และป่วยหนัก จึงแอบไปเยี่ยมแต่ไม่ได้พบ เจ้าสุขเกษมให้มหาดเล็กนำเงินออกมาให้ ต่อมาเจ้าสุขเกษมก็ตาย ตายแบบนี้เขาเรียกว่า “*อกแตกตาย*” ตอนนั้นแกอายุได้เพียง 35 ปีเองครับ ไม่น่าเลยเชียวละ แต่เป็นเรื่องจริงนะครับ หลังสุดนี้ผมทราบมาว่า มะเมี๊ยะตายเมื่ออายุ 80 ปี และยังอยู่ในสภาพแม่ชีเช่นนั้น โดยไม่มีคนรักอีกเลย...

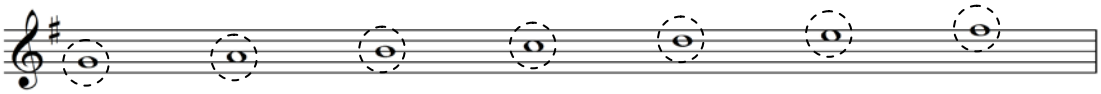
“เรื่องพวกนี้ผมค้นมาหลายปีครับ ตอนแรกไปได้ยินคำว่า ... *มึงจะมีเมียพม่า เมียเงี้ยวเหรอ มีแต่จะอกแตกตาย เหมือนเจ้าน้อยสุขเกษม* .. แล้วบังเอิญตระกูลทางคุณแม่ของผมมีสกุลณ เชียงใหม่ ด้วย เลยทำให้ทราบเรื่องราวพวกนี้จากคุณยายคุณทวดมาบ้าง คุณทวดผมอายุ 103 ปีแล้วนะ สามีของแกเคยเป็นเพื่อกับเจ้าสุขเกษมมาก่อนด้วย”

ทั้งหมดนั้นคงบอกอะไรหลายอ ย่างสำหรับความเป็นมาของเพลง ‘มะเมี๊ยะ’ เมื่อถามถึงความรู้สึกของจรัล ทำไมจึงคิดเอาเรื่องราวแบบนี้ออกมาทำเป็นเพลง

“ผมคิดถึงความสวยงามของเรื่องราว ผมว่าเรื่องแบบนี้ไม่น่าจะมีอยู่ในปัจจุบัน น่าจะมีเมื่อ 80 ปีที่แล้ว และเป็นอุทาหรณ์ได้เป็นอย่างดีกับคนในยุคนี้น่ะครับ”

2. รูปแบบของบทเพลง

ชื่อเพลงมะเมี๊ยะ อัลบั้มโฟล์คซองคำเมืองจรัล มโนเพ็ชรกับคณะ 16 เพลงรวมฮิต ความยาว 106 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 2/4 อัตราความเร็ว ♩ = 72 ประพันธ์คำร้อง,ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสาน, ขับร้องโดยจรัล มโนเพ็ชร และขับร้องสุนทรี เวชานนท์

จากการพิจารณาเพลงมะเมี๊ยะ พบว่ามีเครื่องหมายแปลง เสียง 1 ชาร์ป (♯) เมื่อเปรียบเทียบบันไดเสียงจากหลักทฤษีตะวันตก ผู้วิจัยพบว่า เพลงมะเมี๊ยะบันทึกโน้ตอยู่ในบันไดเสียง G major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต G, A, B, C, D, E และ F# เมื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคอร์ดหลักได้แก่คอร์ด Am กับโน้ตที่พบในบทเพลงเมื่อเปรียบเทียบจากหลักทฤษีตะวันตก พบว่าในบทเพลงมะเมี๊ยะอยู่ในบันไดเสียง A dorian mode ดังตัวอย่าง

2.1 วิเคราะห์ทำนองเพลง

2.1 .1 ช่วงเสียง

เพลงมะเมี๊ยะ มีเสียงอยู่ในช่วงคู่ 9 เมเจอร์ โดยเสียงต่ำสุดคือเสียง G และเสียงสูงสุดคือเสียง A ดังตัวอย่าง

2.1.2 โครงสร้างของทำนอง

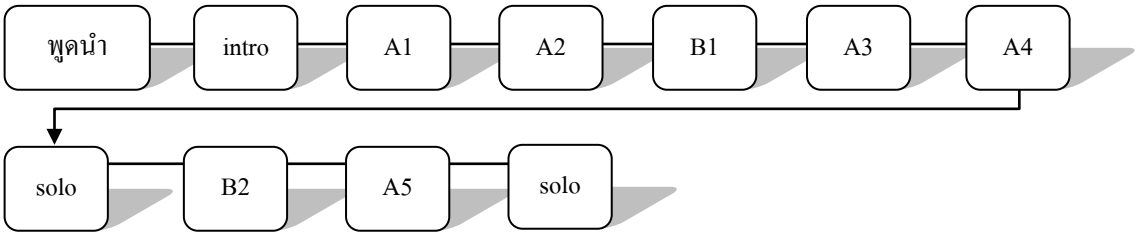
จากการวิเคราะห์พบว่า ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบ่งออกเป็น 10 ท่อน และมีบทพูดนำเข้าสู่ท่อนเพลง ดังตัวอย่าง

ตารางที่ 1 แสดงโครงสร้างของเพลงมะเมี๊ยะ

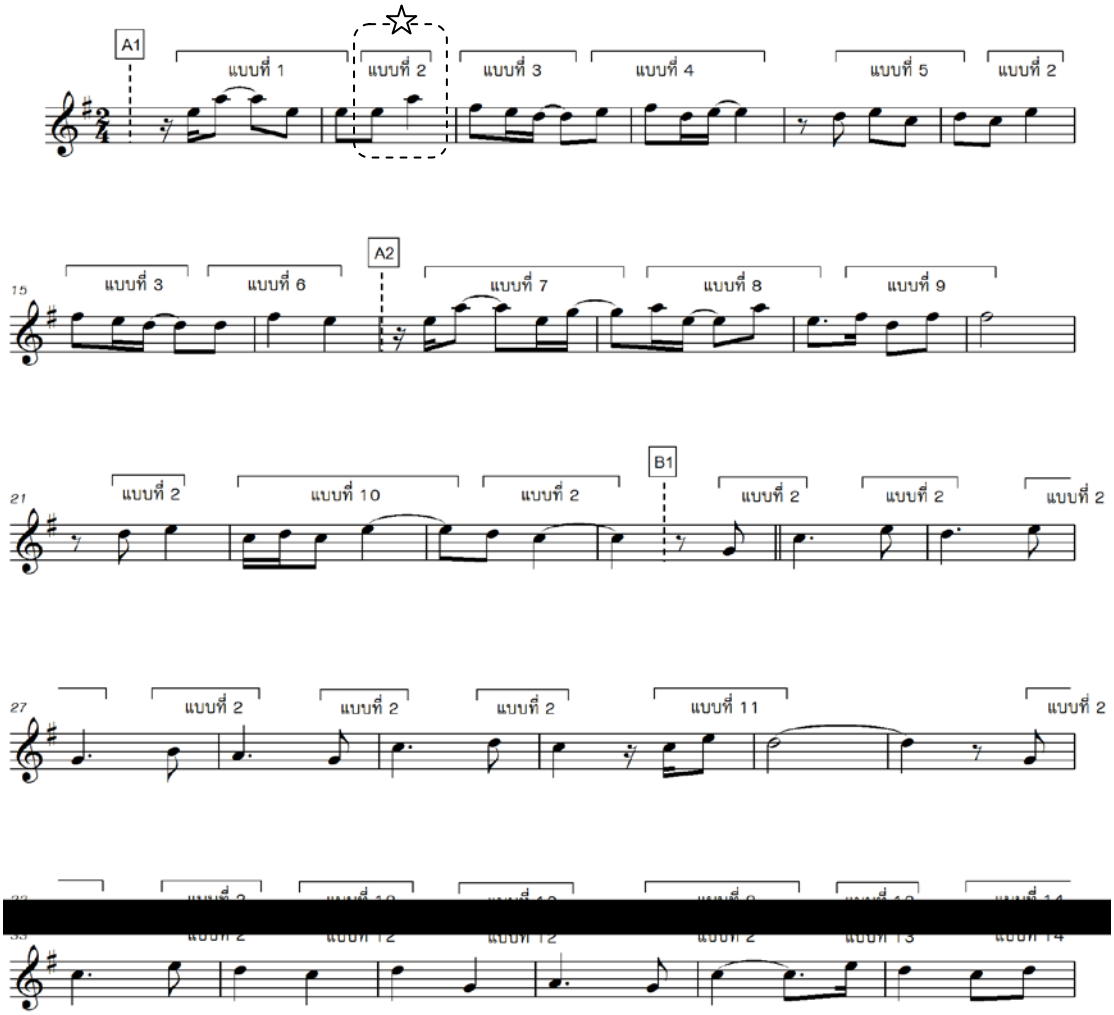
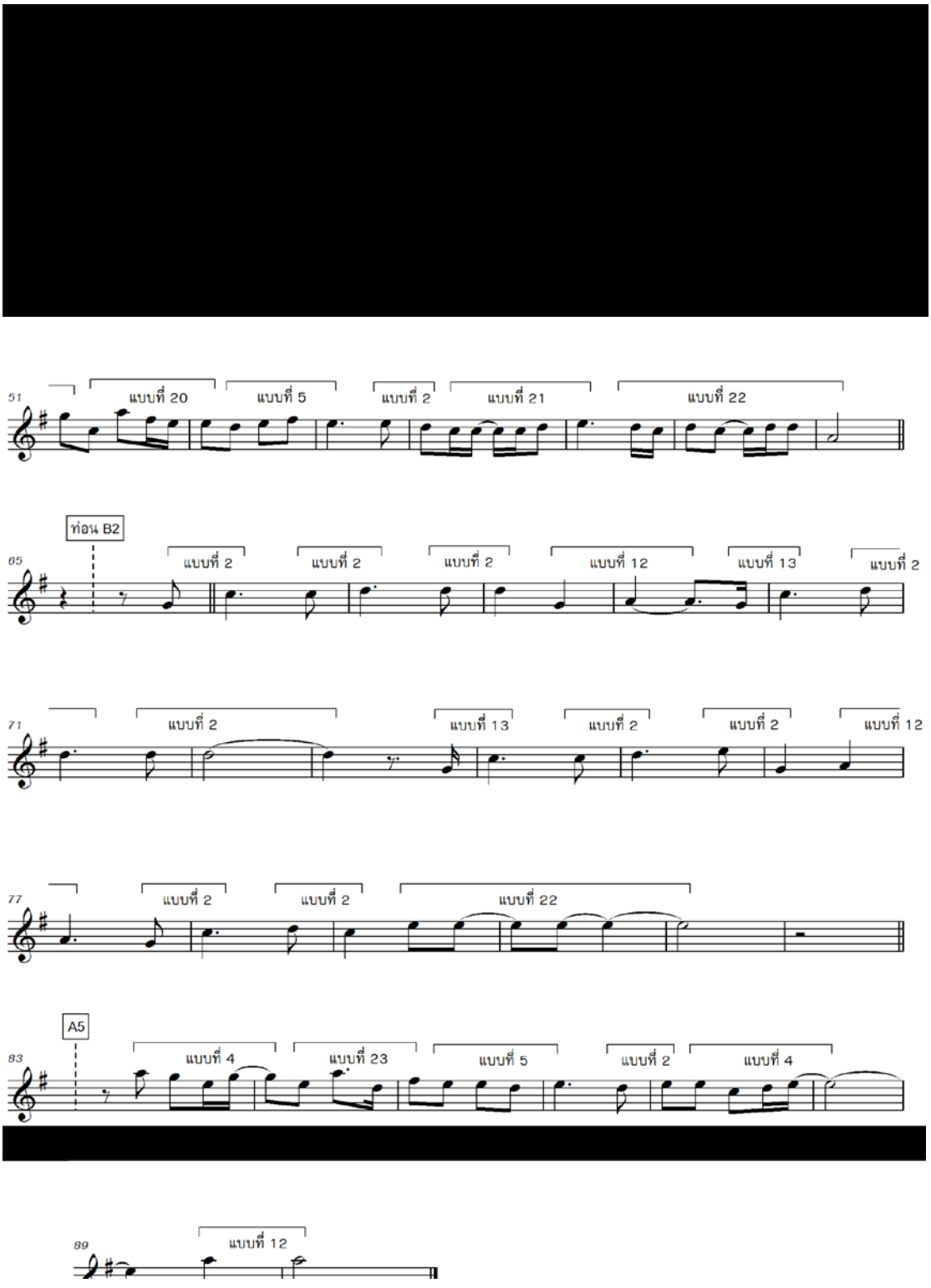
ท่อน	intro	A1	A2	B1	A3	A4	solo	B2
ห้องที่	1-8	9-16	17-24	24-41	42-49	50-57	58-65	65-82
จำนวนห้อง	8	8	8	18	8	8	8	18

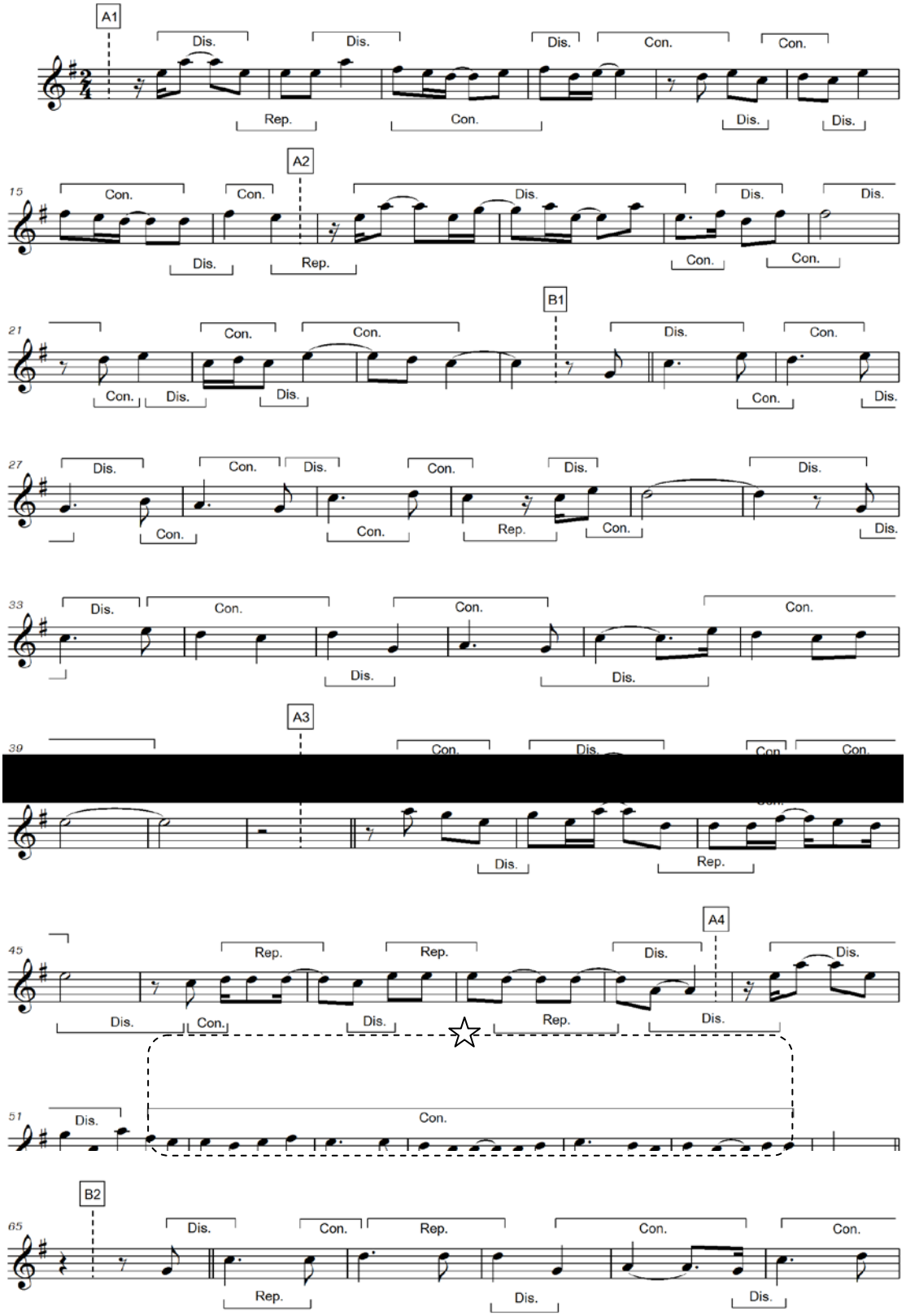
ท่อน	A5	solo
ห้องที่	83-90	91-106
จำนวนห้อง	8	16

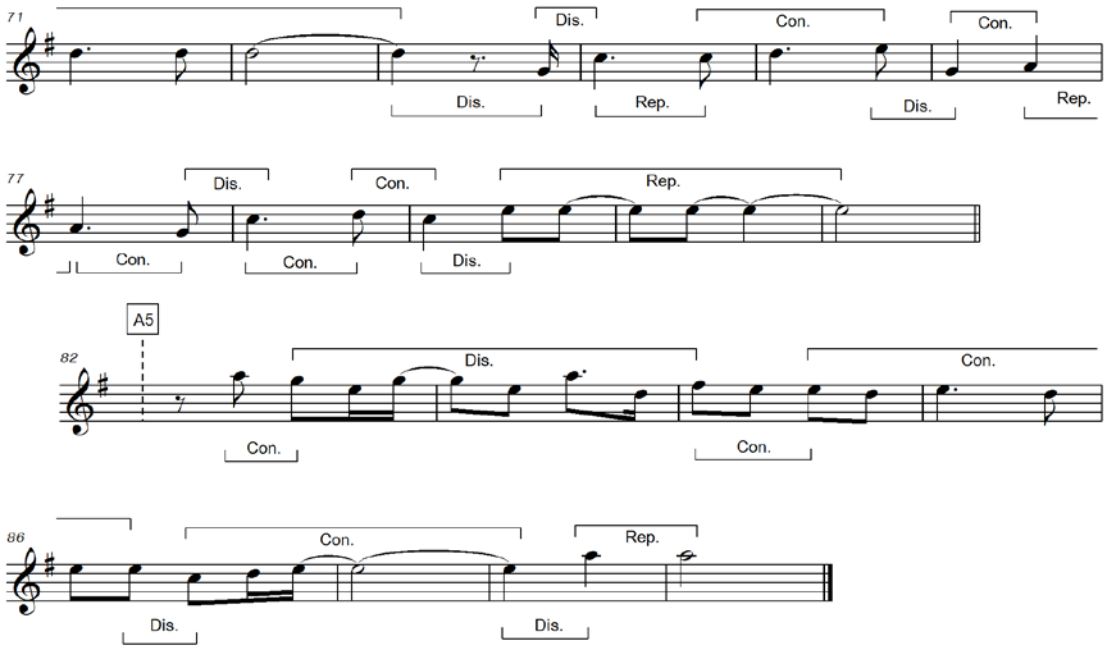
แผนผังโครงสร้างเพลง



2.1.3 จังหวะของทำนอง

ลักษณะกระสวนของจังหวะ เพลงมะเมี๊ยะประกอบด้วย กระสวนจังหวะ 23 แบบ การสร้างวลีจะนำแบบกระสวนจังหวะเหล่านี้มาประกอบกัน โดยผู้วิจัยพบว่ากระสวนจังหวะหลักที่ใช้ได้แก่ กระสวนจังหวะแบบที่ 2 ดังตัวอย่าง

2.1.4 การเคลื่อนที่ของทำนอง

สังเกตได้ว่าการเคลื่อนทำนองส่วนใหญ่ในเพลงมะเมี๊ยะ เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้นและข้ามขั้น ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4,5 และขั้นคู่ 6 ในบทเพลงมะเมี๊ยะพบว่าใช้การเคลื่อนทำนองตามขั้นที่เด่นชัดในห้องที่ 51 – 56 ดังตัวอย่าง

A1
Dis.
Dis.
Dis.
Con.
Con.
Rep.
Con.
Dis.
Dis.
15
A2
Con.
Con.
Dis.
Dis.
Dis.
Dis.
Rep.
Con.
Con.
21
B1
Con.
Con.
Dis.
Con.
Con.
Dis.
Dis.
Con.
Dis.
27
Dis.
Con.
Dis.
Con.
Dis.
Dis.
Con.
Con.
Rep.
Con.
Dis.
33
Dis.
Con.
Con.
Con.
Dis.
Dis.
A3
39
Con.
Dis.
Con.
Con.
Dis.
Rep.
A4
45
Rep.
Rep.
Dis.
Dis.
Dis.
Con.
Dis.
Rep.
Dis.
51
Dis.
Con.
B2
65
Dis.
Con.
Rep.
Con.
Con.
Rep.
Dis.
Dis.



Conjunct(Con.) = การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น

Disjunct(Dis.) = การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น

Repetition(Rep.) = การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง

3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 เครื่องดนตรี

เพลงมะเมี๊ยะ ใช้เครื่องดนตรีหลักคือ กีตาร์โปร่ง จำนวน 3 ตัว โดยกีตาร์ตัวที่ 1 ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักของเพลงและทำหน้าที่ดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิคการเกา (Picking) และกีตาร์ตัวที่ 2 และ 3 ทำหน้าที่บรรเลงสอดประสานกันในช่วงท่อนนำ ท่อนโซโลและท่อนจบ

3.2 การดำเนินคอร์ด

จากการศึกษาพบว่า การดำเ นินคอร์ดเพลงมะเมี๊ยะพบว่าส่วนใหญ่ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด ii และมีการเคลื่อนที่โดยใช้โน้ตนอกคอร์ดมาประดับ ในที่นี้ได้แก่ โน้ตเสียง D และ F# ในคอร์ด Am 11/13 และโน้ต G และ E ในคอร์ด Am7 ที่ตามหลังคอร์ด Am 11/13 จึงทำให้รู้สึกว่ามีการเคลื่อนที่ของโน้ตในคอร์ด ในท่อน B ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักคือคอร์ด IV - V - I - ii - IV - I - V – V ในวรรคแรก ส่วนในวรรคที่ 2 ของท่อน B ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักคือคอร์ด IV - V - I - ii - IV - I - ii - ii แล้วเคลื่อนที่เข้าหาคอร์ดที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด ii 7(Am7) ซึ่งจากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด Am ดังตัวอย่าง

ตาราง แสดงการใช้คอร์ดในเพลงมะเมี๊ยะ

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	ลำดับคอร์ดในบันไดเสียง
Intro,solo A1,A2,A3,A4,A5	Am7 / Am 11/13 / Am7	ii 7 / ii 11/13 / ii 7
B1,B2	C / D / G / Am / C / G / D / D C / D / G / Am / C / G / Am / Am	IV / V / I / ii / IV / I / V / V IV / V / I / ii / IV / I / ii / ii

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงมะเมี๊ยะ

1. วรรณกรรม

1.1 ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย จรัล มโนเพ็ชร

1.2 รูปแบบการประพันธ์เป็นกลอนตลาดและเพลงซอ(เพลงพื้นบ้านล้านนา) วรรคละ 8 – 10 พยางค์

1.3 มีสัมผัสนอกที่แข็งแรงและสัมผัสในค่อนข้างมาก

2. ทำนอง

2.1 มีความยาวทั้ง 106 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 2/4 อัตราความเร็ว ♩= 72

2.2 โครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ AABABA

2.3 มีช่วงเสียงของทำนองคู่ 9 เมเจอร์ เสียงต่ำสุดคือเสียง G และเสียงสูงสุดคือเสียง A

2.4 บันทึกโน้ตอยู่ในอยู่ในบันไดเสียง G major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต G, A, B, C, D, E, และ F#

2.5 กระสวนของจังหวะมีทั้งหมด 23 แบบ ใช้มากที่สุดคือกระสวนจังหวะแบบที่ 2

2.6 เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้นและข้ามขั้น ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4 และขั้นคู่ 5 เป็นส่วนใหญ่

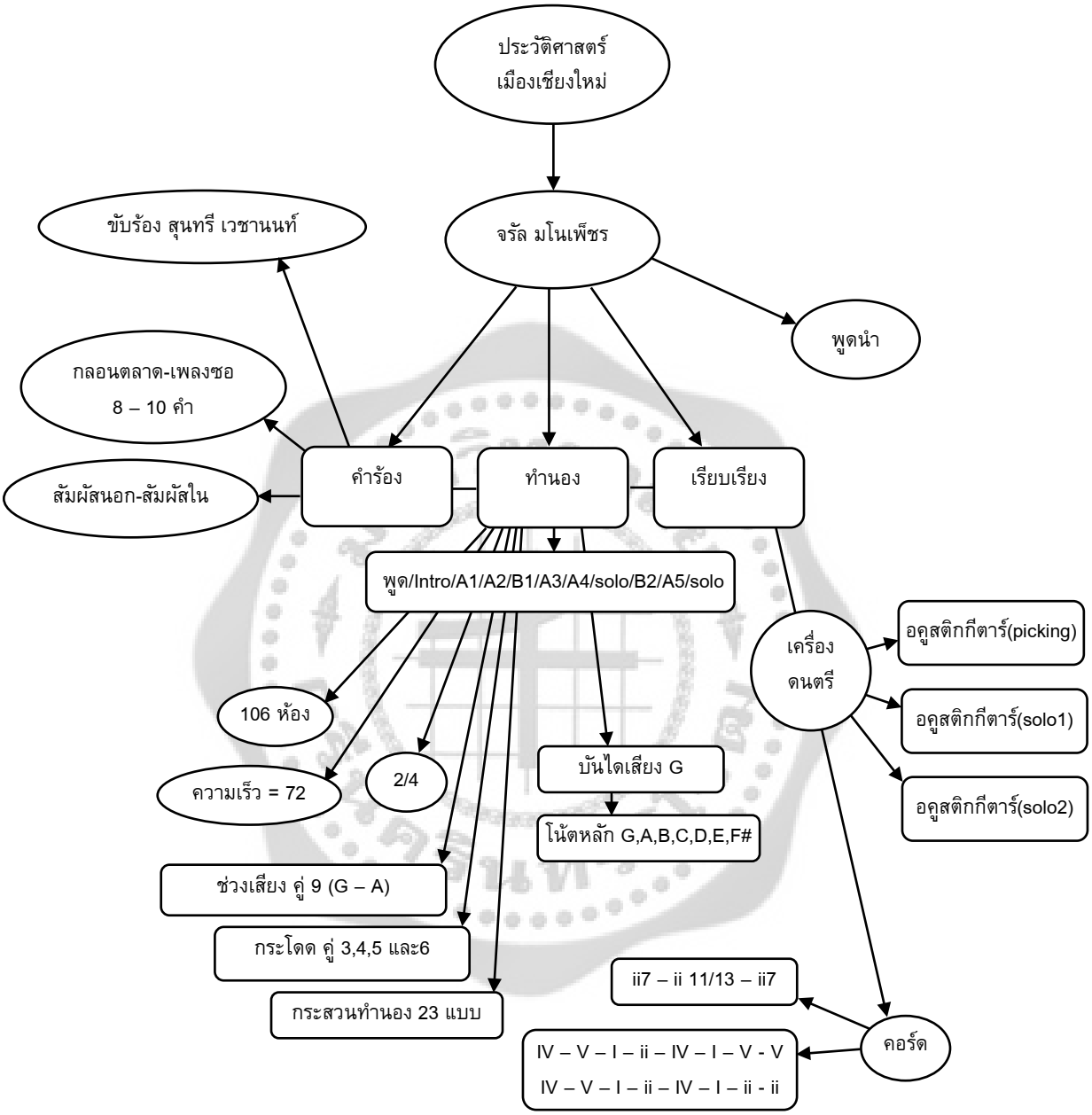
3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

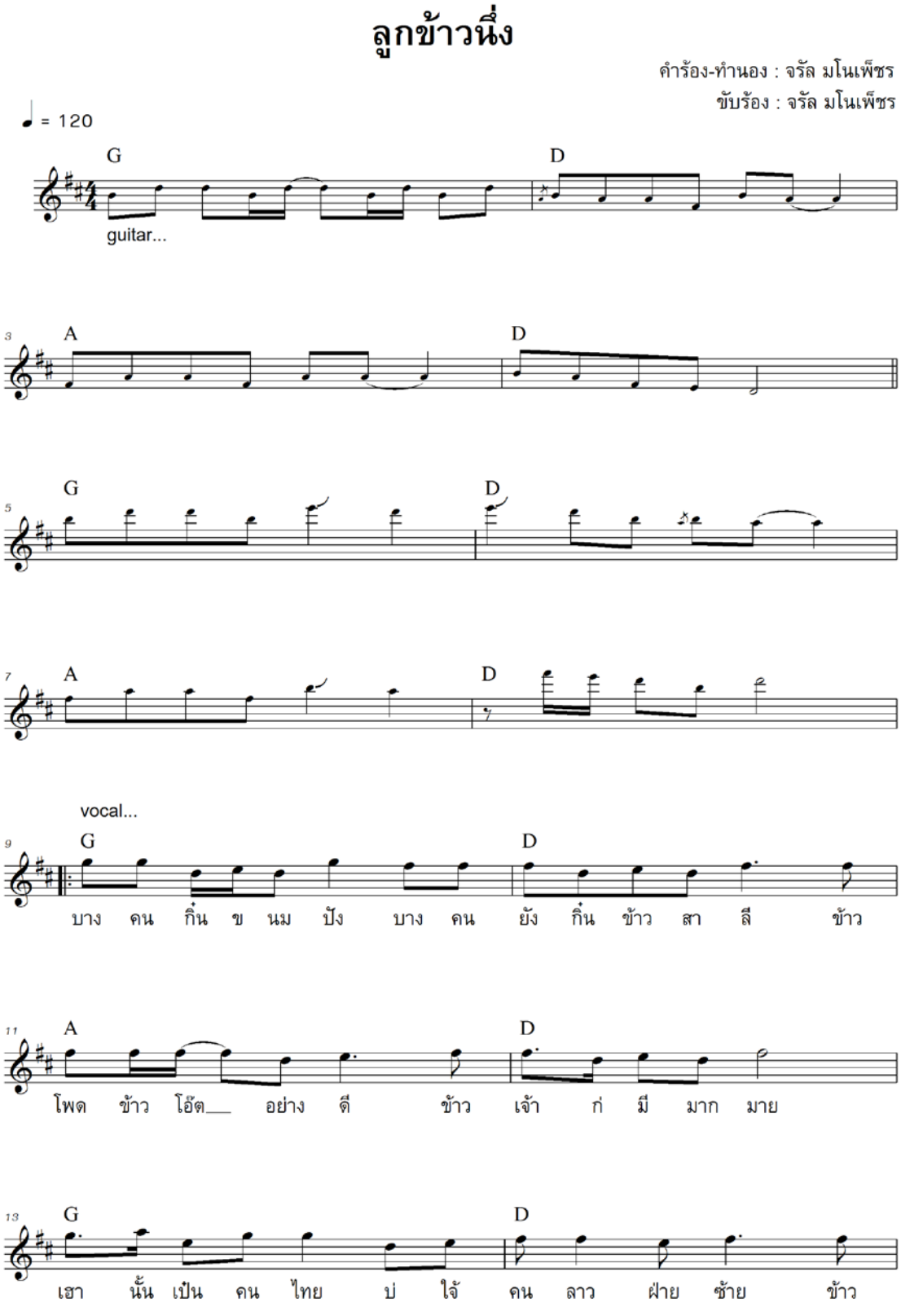
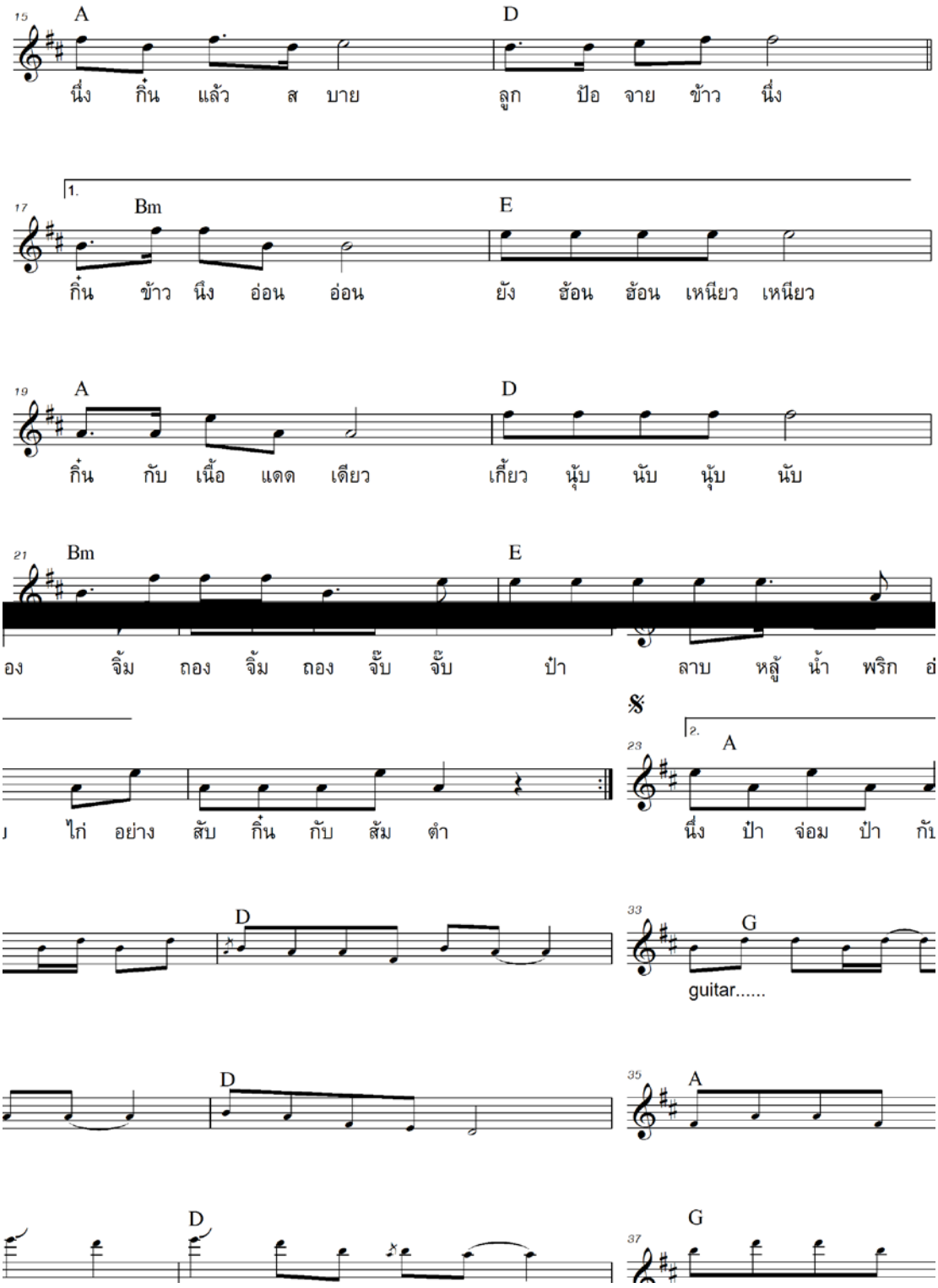
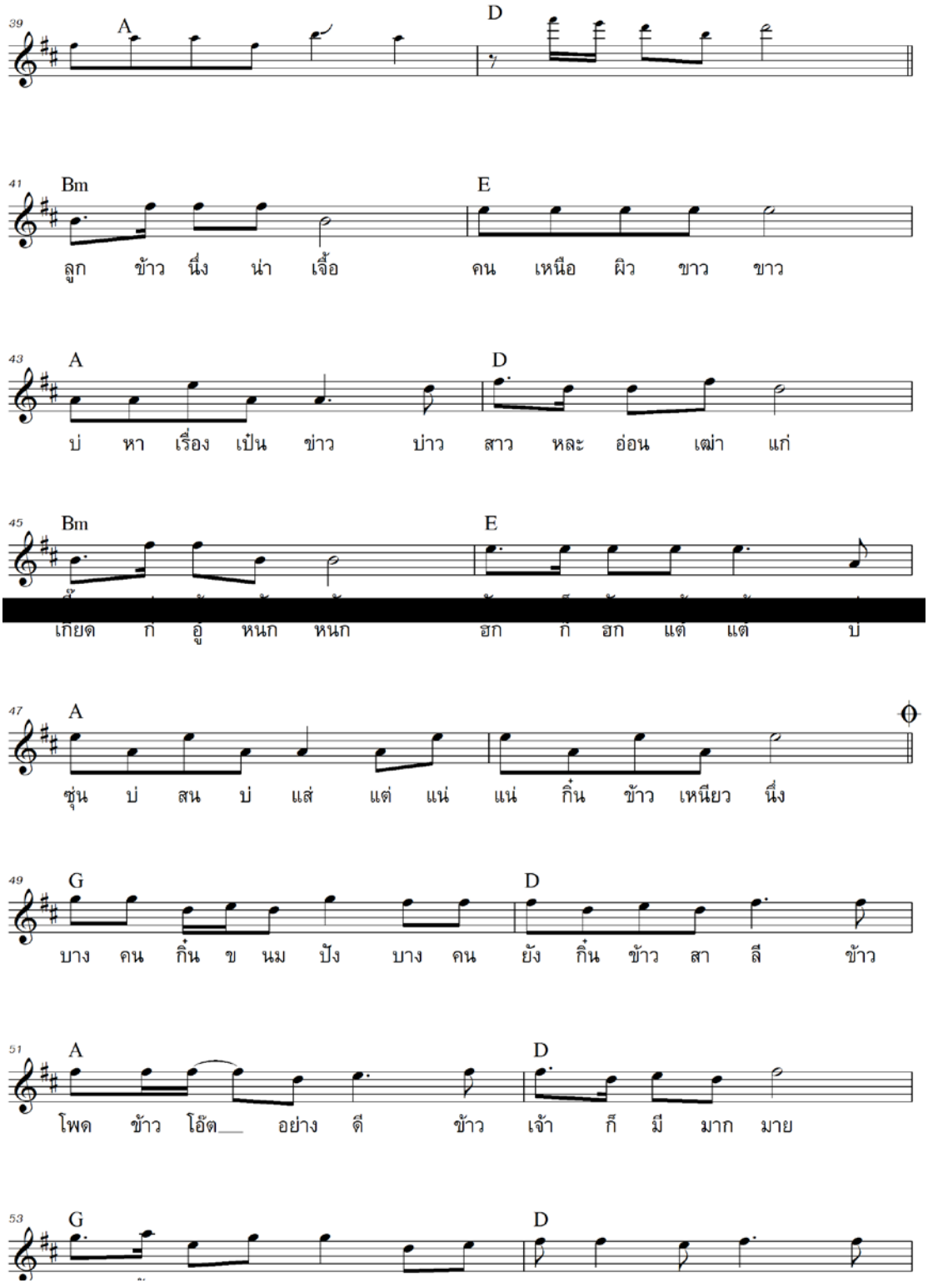
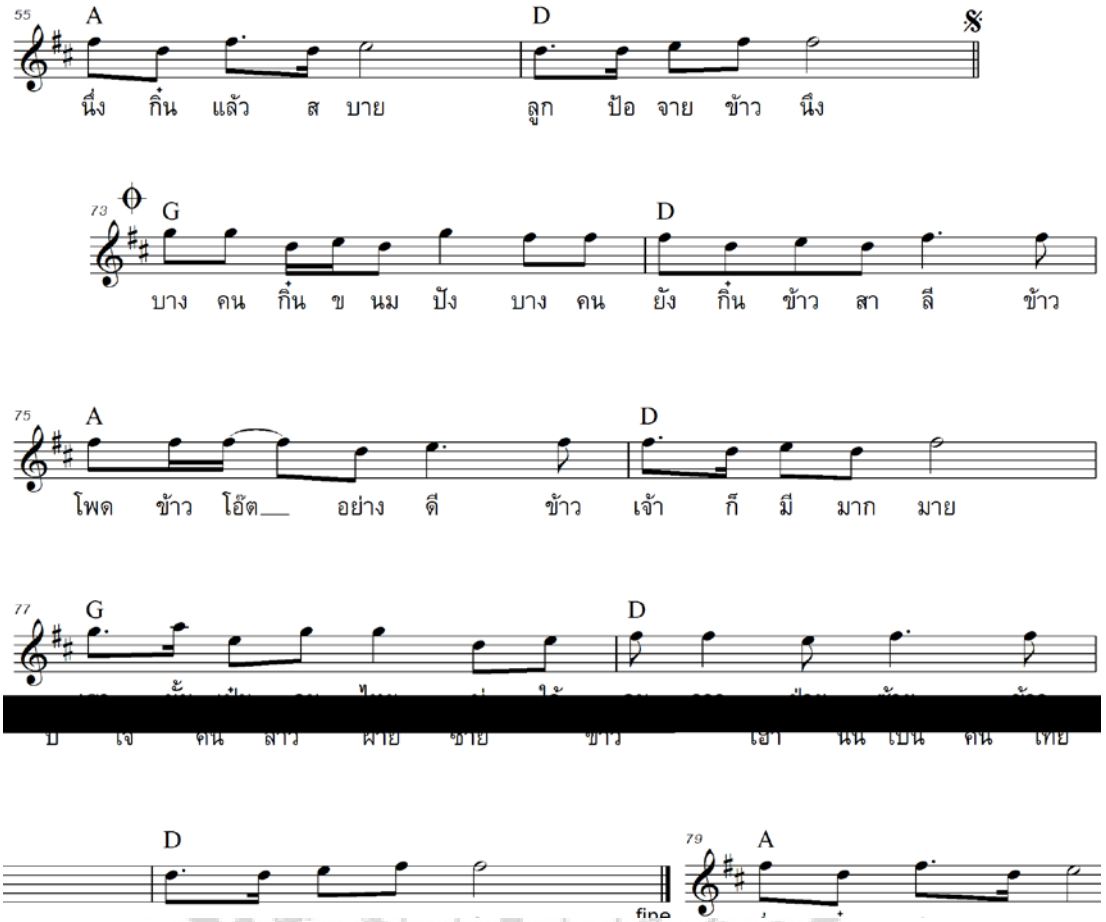
3.1 เครื่องดนตรีที่ใช้ในบทเพลง ได้แก่ กีตาร์โปร่ง สอดประสานกัน จำนวน 3ตัว

- กีตาร์ตัวที่หนึ่ง ทำหน้าที่ดำเนินคอร์ดโดยเทคนิคการเกา(picking)
- กีตาร์ตัวที่ 2 และ 3 ทำหน้าที่บรรเลงในท่อนนำ ท่อนโซโลและท่อนจบบรรเลงสอดประสานกัน ขั้นคู่ที่กลมกล่อมได้แก่ขั้นคู่ 1 และขั้นคู่ 3

3.2 คอร์ดที่พบได้แก่คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด ii คอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด Am

ภาพแสดงองค์ประกอบของเพลงมะเมี๊ยะ



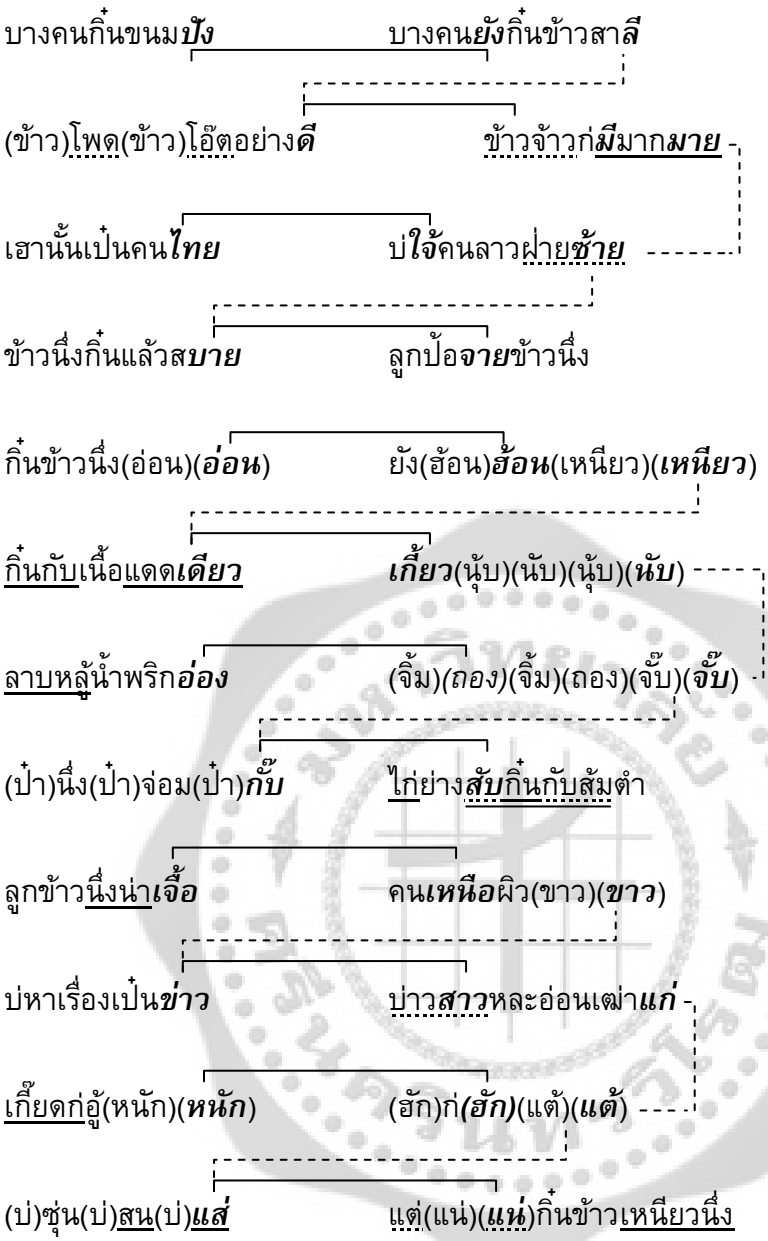
วิเคราะห์เพลงลูกข้าวนึ่ง

15
A
D
นึ่ง กิ๋น แล้ว ส บาย
ลูก ป้อ จาย ข้าว นึ่ง
1.
17
Bm
E
กิ๋น ข้าว นึ๋ง อ่อน อ่อน
ยัง ฮ้อน ฮ้อน เหนียว เหนียว
19
A
D
กิ๋น กับ เนื้อ แดด เดียว
เกี้ยว นุ๊บ นับ นุ๊บ นับ
21
Bm
E
อง จิ้ม ถอง จิ้ม ถอง จั๊บ จั๊บ ป่า ลาบ หลู้ น้ำ พริก อ่
ไก่ อย่าง สับ กิ๋น กับ ส้ม ตำ
2.
23
A
นึ่ง ป่า จ่อม ป่า กับ
D
33
G
guitar.....
D
35
A
D
37
G

39
A
D
41
Bm
E
ลูก ข้าว นึ่ง น่า เจื้อ คน เหนือ ผิว ขาว ขาว
43
A
D
บ่ หา เรื่อง เป๋น ข่าว บ่าว สาว หละ อ่อน เฒ่า แก่
45
Bm
E
เกียด กี อู หนก หนก ฮก กี ฮก แต่ แต่ บ่
47
A
ซุ่น บ่ สน บ่ แส่ แต่ แน่ แน่ กิ๋น ข้าว เหนียว นึ่ง
49
G
D
บาง คน กิ๋น ข นม ปัง บาง คน ยัง กิ๋น ข้าว สา ลี ข้าว
51
A
D
โพด ข้าว โอ๊ต อย่าง ดี ข้าว เจ้า ก็ มี มาก มาย
53
G
D

1.วิเคราะห์วรรณกรรม

1.1 รูปแบบของวรรณกรรม

เพลงลูกข้าวนึ่ง ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย จรัล มโนเพ็ชร จากการพิจารณาแผนภูมิคำร้องเพลง ลูกข้าวนึ่ง มีรูปแบบคำประพันธ์ประเภทเพลงกลอนตลาด แต่ละวรรคจะมี 5 – 7 พยางค์ เป็นไปตามสัมผัสประเภทกลอนตลาด เพลง ลูกข้าวนึ่งผู้ประพันธ์เลือกใช้คำที่สละสลวย มีทั้งสัมผัสนอก(***ตัวหนาเอียง***) สัมผัสใน(ขีดเส้นใต้ = สัมผัสสระ,ขีดเส้นใต้ = สัมผัสอักษร) ซึ่งในเพลงนี้พบมีรูปแบบการประพันธ์ ส่วนใหญ่จะมี 6 พยางค์ใน 1 วรรคเพลง จากการศึกษาพบว่าในบทเพลงลูกข้าวนึ่งมีการใช้คำซ้ำและมีสัมผัสในค่อนข้างมาก ดังตัวอย่าง

ตัวหนาเอียง = สัมผัสนอก (ในวงเล็บ) = คำซ้ำ

ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (สระ) ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (อักษร)



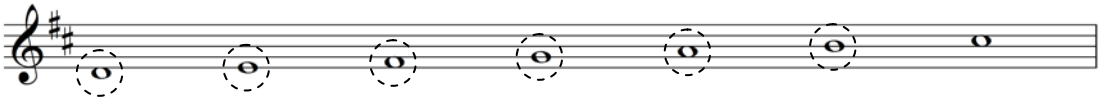
1.2 ความหมาย

ลูกข้าวนึ่ง ในเพลงนี้หมายถึงผู้ชายชาวเหนือที่มีความจริงใจ รักใครรักจริง โดยใช้เทคนิคการเปรียบเปรยทำให้บทเพลงน่าสนใจยิ่งขึ้น

2. รูปแบบของบทเพลง

ชื่อเพลงลูกข้าวนึ่ง อัลบั้มโฟล์คซองคำเมืองจรัล มโนเพ็ชรกับคณะ 16 เพลงรวมฮิต ความยาว 72 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩ = 120 ประพันธ์คำร้อง,ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสานและขับร้องโดยจรัล มโนเพ็ชร

จากการพิจารณาเพลงลูกข้าวนึ่ง พบว่ามีเครื่องหมายแปลงเสียง 2 ชาร์ป(♯) และคอร์ดหลักคือคอร์ด D เมื่อเปรียบเทียบบันไดเสียงจากหลักทฤษฎีตะวันตก ผู้วิจัยพบว่า เพลงลูกข้าวนึ่งบันทึกโน้ตอยู่ในบันไดเสียง D major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต D, E, F#, G, A, และ B ดังตัวอย่าง



2.1 วิเคราะห์ทำนองเพลง

2.1 .1 ช่วงเสียง

เพลงลูกข้าวนึ่ง มีเสียงอยู่ในช่วงคู่ 8 เปอร์เฟ็ค โดยเสียงต่ำสุดคือเสียง A และเสียงสูงสุดคือเสียง A ดังตัวอย่าง

2.1.2 โครงสร้างของทำนอง

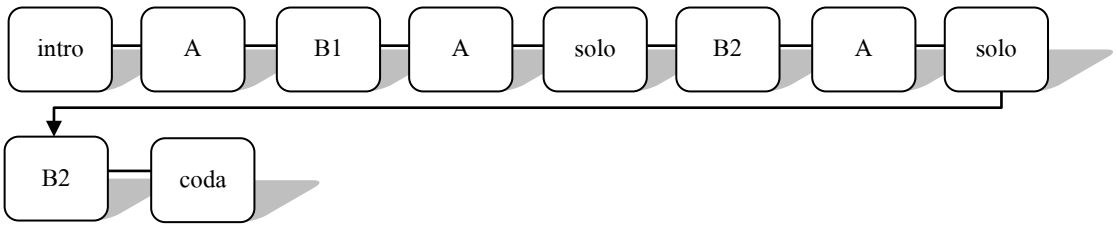
จากการวิเคราะห์พบว่า ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบ่งออกเป็น 10 ท่อน ดังตัวอย่าง

ตารางที่ 1 แสดงโครงสร้างของเพลงข้าวนึ่ง

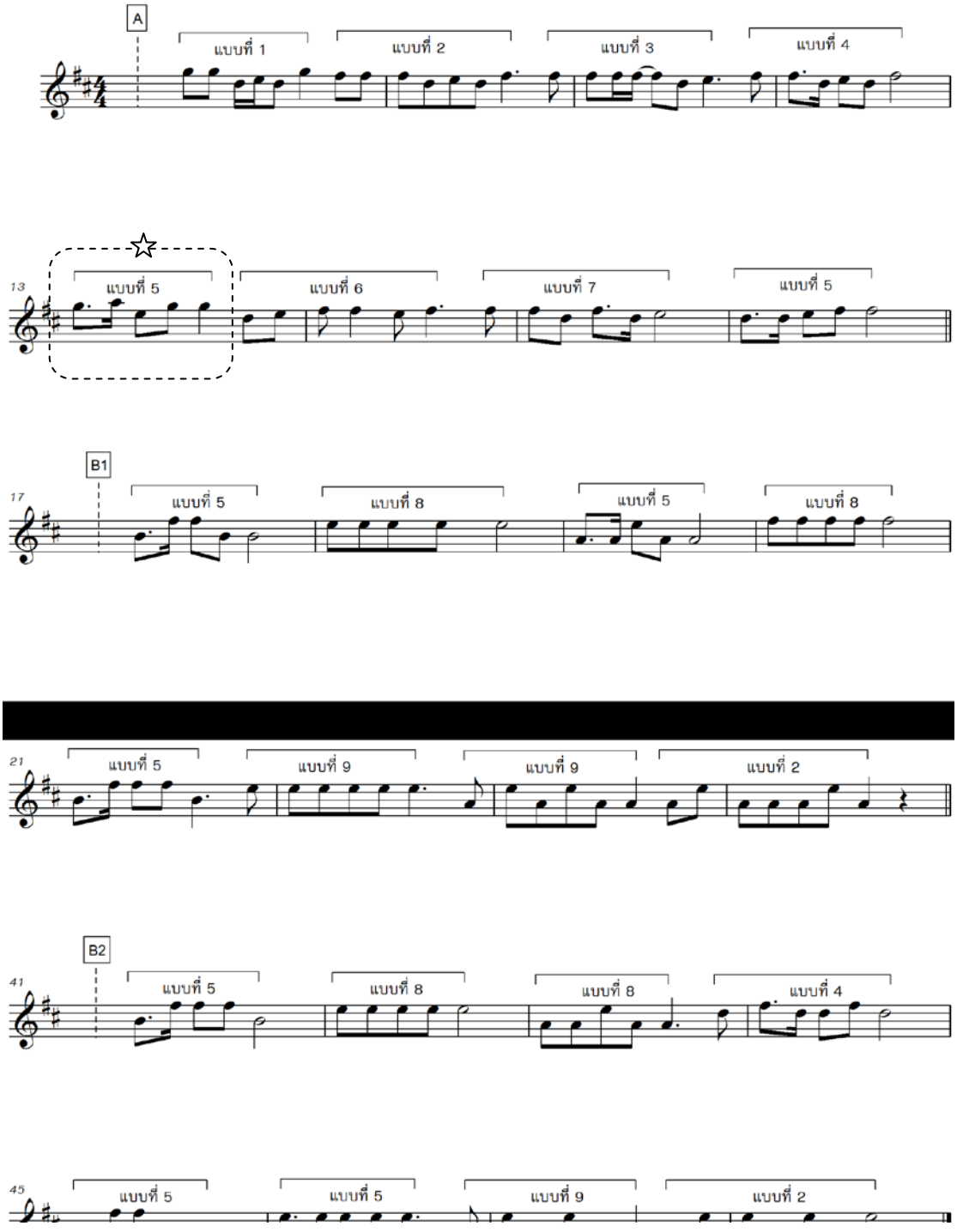
ท่อน	intro	A	B1	A	solo	B2	A
ห้องที่	1-8	9-16	17-24	25-32	33-40	41-48	49-56
จำนวนห้อง	8	8	8	8	8	8	8

ท่อน	solo	B2	coda
ห้องที่	57-64	65-72	73-80
จำนวนห้อง	8	8	8

แผนผังโครงสร้างเพลง



2.1.3 จังหวะของทำนอง

ลักษณะกระสวนของจังห วะ เพลงลูกข้าวนึ่ง ประกอบด้วยกระสวนจังหวะจำนวน 9 แบบ การสร้างวลีจะนำแบบกระสวนจังหวะเหล่านี้มาประกอบกัน โดยผู้วิจัยพบว่ากระสวนจังหวะหลักที่ใช้ได้แก่ กระสวนจังหวะแบบที่ 5 ดังตัวอย่าง

2.1.4 การเคลื่อนที่ของทำนอง

สังเกตได้ว่าการเคลื่อนทำนองส่วนใหญ่ในเพลงลูกข้าวนึ่ง เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้น ข้ามขั้น และซ้ำทำนอง ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4,5 และขั้นคู่ 6 จากการศึกษายังพบว่ามีการซ้ำทำนอง ในบทเพลง ค่อนข้างมาก และพบว่ามีการใช้ขั้นคู่ 5 เปอร์เฟ็ค ค่อนข้างมาก ดังตัวอย่าง

[redacted]

[redacted]

Conjunct(Con.) = การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น

Disjunct(Dis.) = การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น

Repetition(Rep.) = การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง

2.2 การเรียบเรียงเสียงประสาน

2.2.1 เครื่องดนตรี

เพลงลูกข้าวนึ่ง ใช้เครื่องดนตรีหลักคือ กีตาร์โปร่ง จำนวน 3 ตัว โดยกีตาร์ตัวที่ 1 ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักของเพลงและทำหน้าที่ดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิคการตีคอร์ดและการเกา (Picking) และกีตาร์ตัวที่ 2 และ 3 ทำหน้าที่บรรเลงสอดประสานกันในช่วงท่อนนำ ท่อนโซโลและท่อนจบ

2.2.2 การดำเนินคอร์ด

จากการศึกษาพบว่า การดำเนินคอร์ดเพลงลูกข้าวนึ่ง พบว่าส่วนใหญ่ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักคือคอร์ด I – IV และ V ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด vi ในท่อน B พบว่ามีการใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาเคลื่อที่เข้าหาคอร์ดที่มีน้ำหนักคือคอร์ด vi – II – V – I ซึ่งจากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด D ดังตัวอย่าง

ตาราง แสดงการใช้คอร์ดในเพลงลูกข้าวนึ่ง

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	ลำดับคอร์ดในบันไดเสียง
Intro,solo,A1,A2,A3	G / D / A / D	IV / I / V / I
B1,B2	Bm / E / A / D Bm / E / A / A	vi / II / V / I vi / II / V / V

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงลูกข้าวนึ่ง

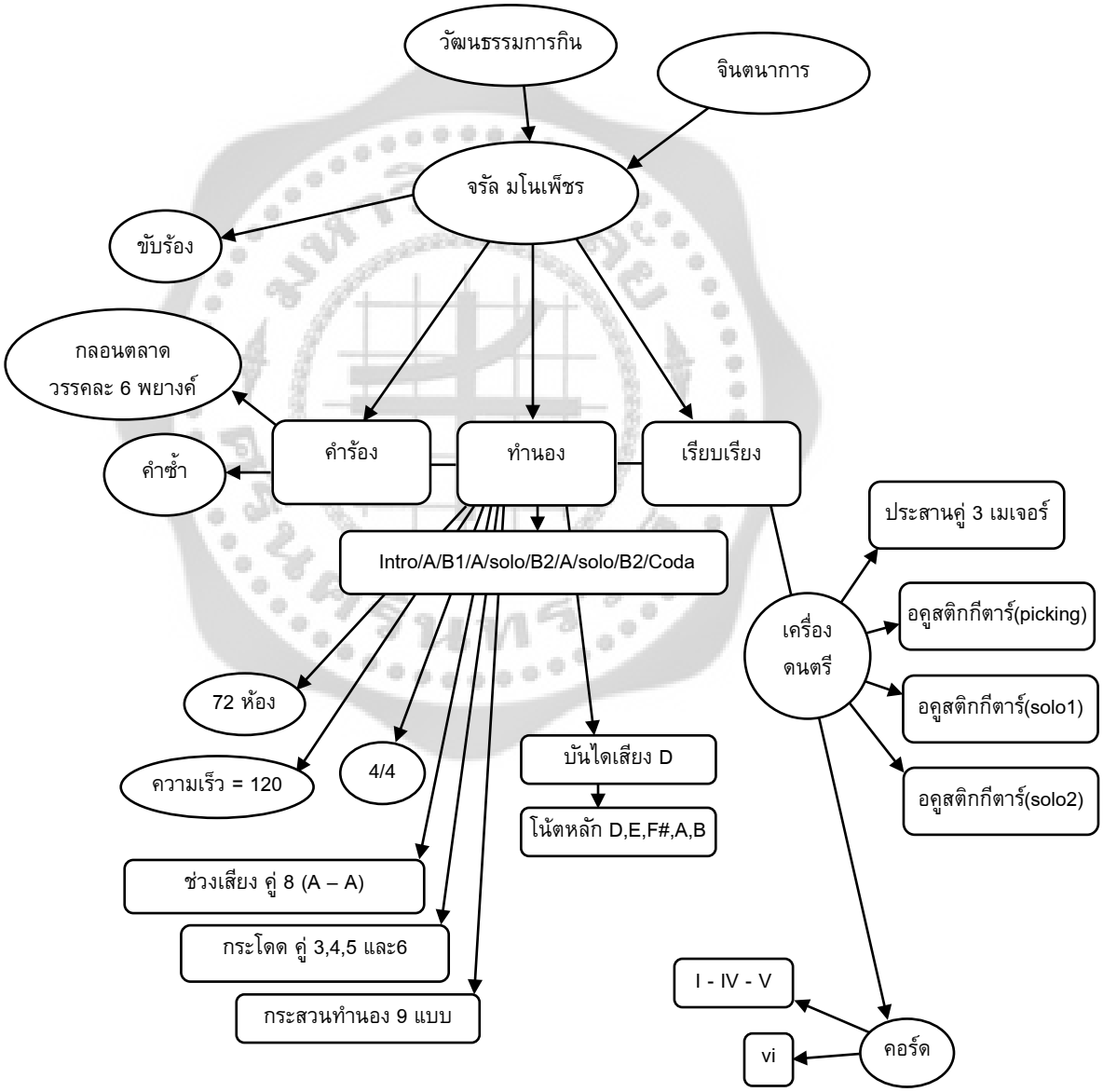
1. วรรณกรรม
   1.1 ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย ขจร วงศ์ชัยพาณิชย์
   1.2 รูปแบบการประพันธ์เป็นกลอนตลาด วรรคละ 6 พยางค์
2. ทำนอง
   2.1 ความยาว 72 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩= 120
   2.2 โครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ ABABAB
   2.3 มีเสียงอยู่ในช่วงคู่ 8 เปอร์เฟ็ค โดยเสียงต่ำสุดคือเสียง A และเสียงสูงสุดคือเสียง A
   2.4 เพลงลูกข้าวนึ่งบันทึกโน้ตอยู่ในอยู่ในบันไดเสียง D major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต D, E, F#, G, A, และ B
   2.5 กระสวนของจังหวะมีทั้งหมด 9 แบบ ใช้มากที่สุดคือกระสวนจังหวะแบบที่ 5
   2.6 เคลื่อนทำนองแบบซ้ำทำนองค่อนข้างมาก การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้นส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4 และขั้นคู่ 5 เป็นส่วน

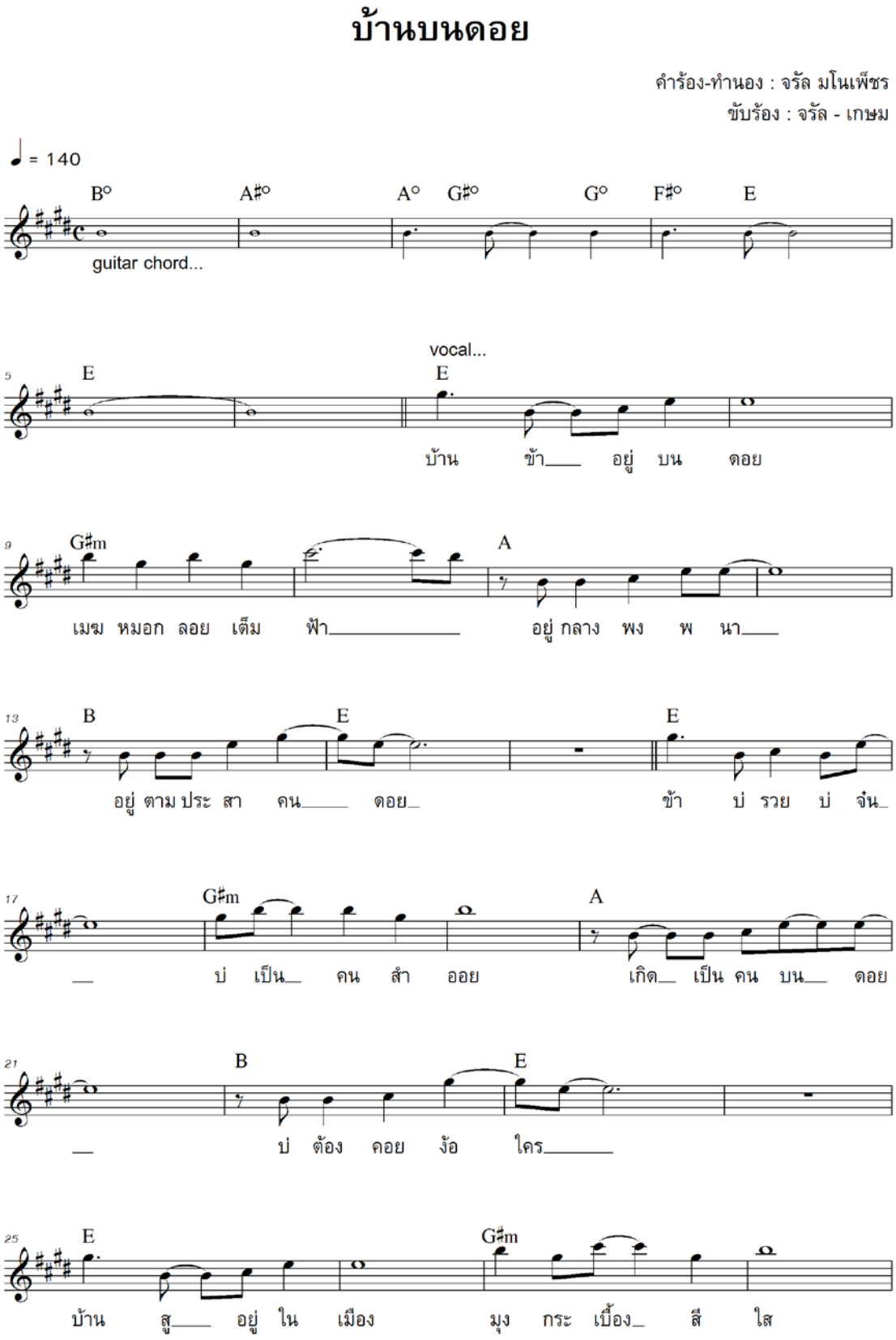
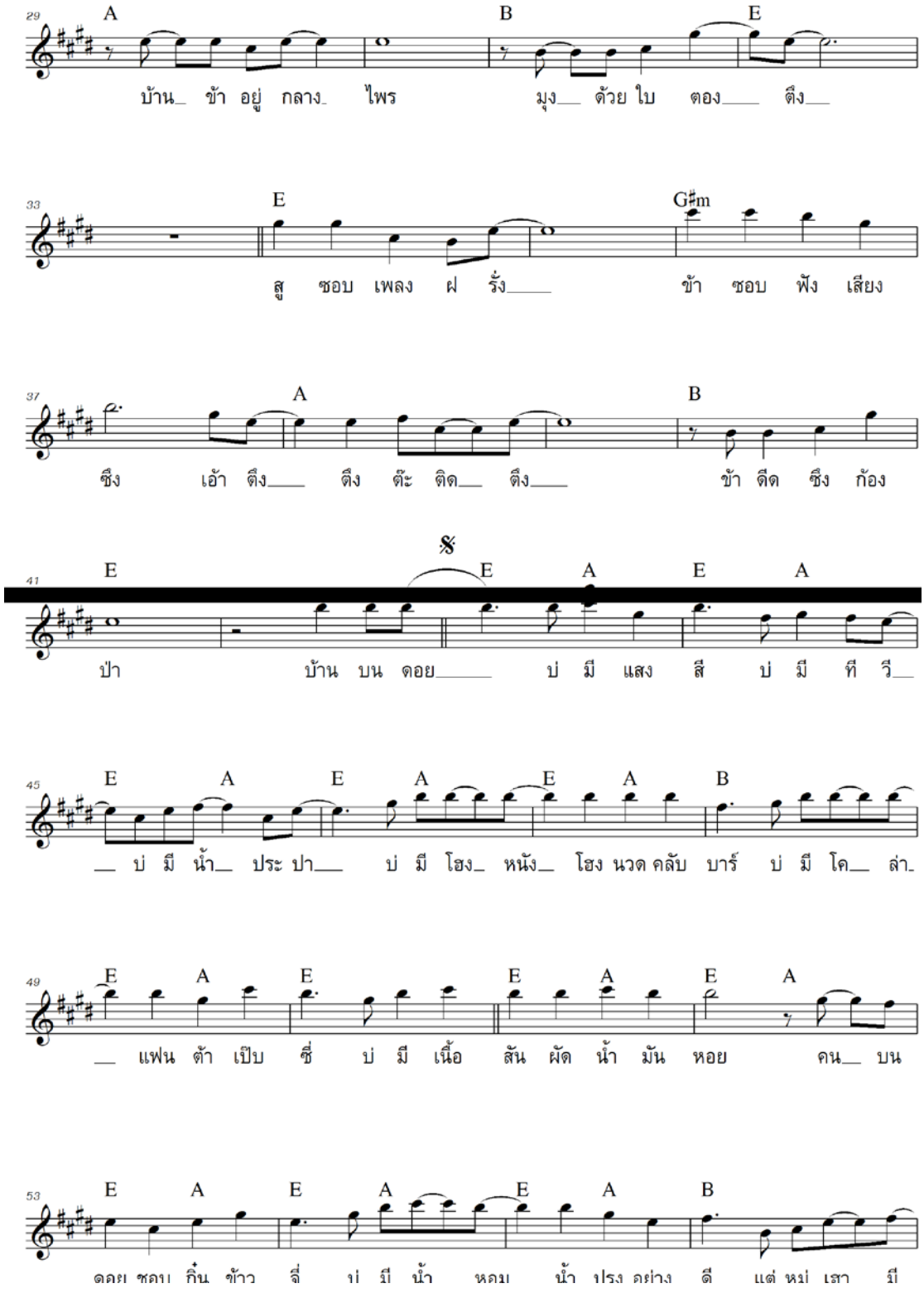
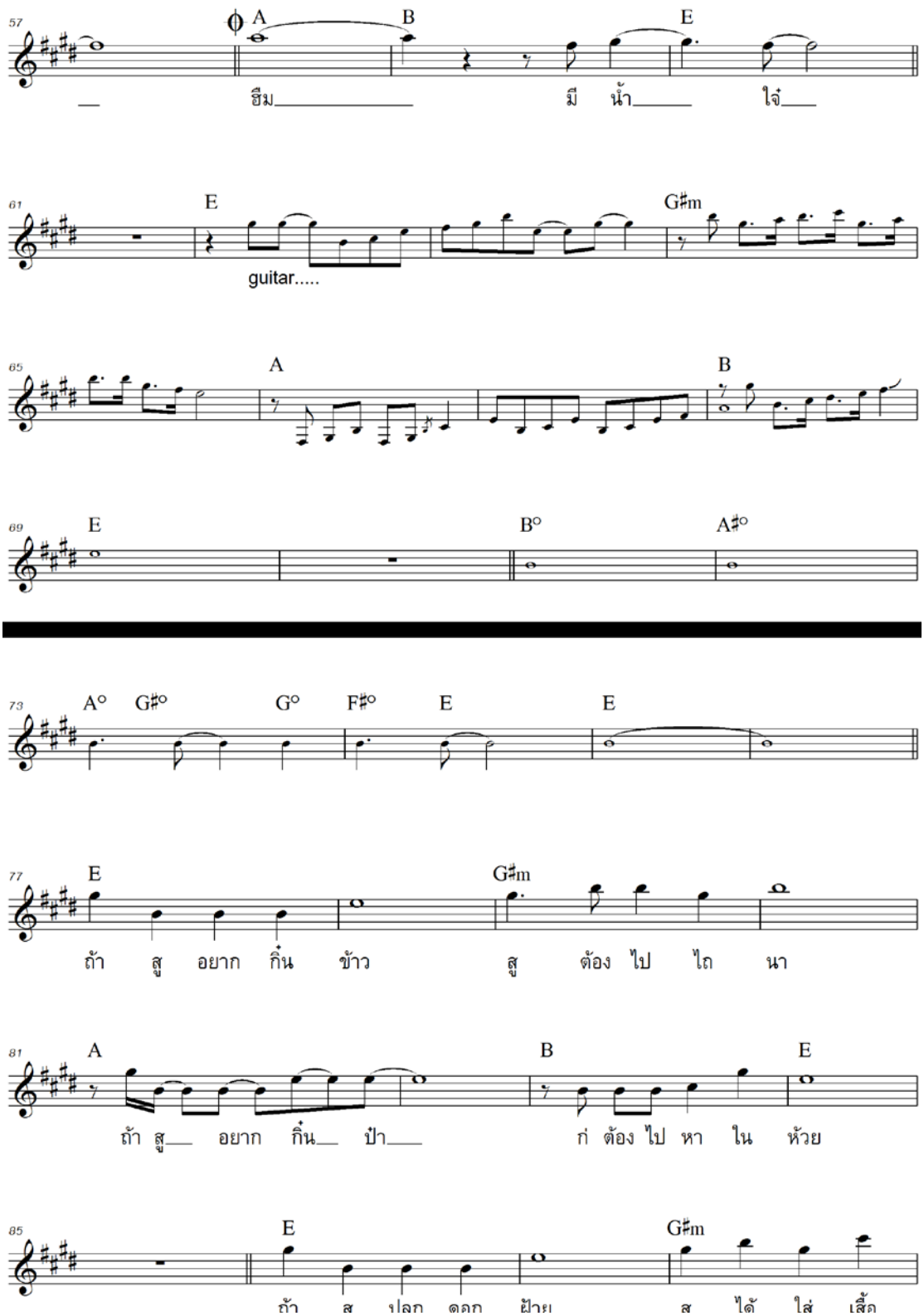
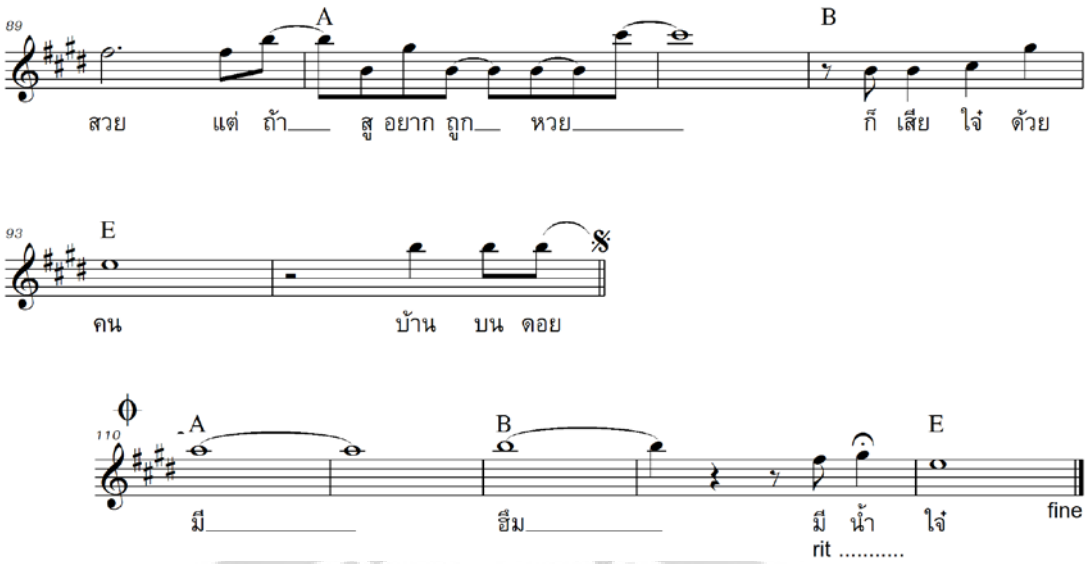
3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 เครื่องดนตรีที่ใช้ในบทเพลง ได้แก่ กีตาร์โปร่ง สอดประสานกัน จำนวน 3 ตัว

3.2 คอร์ดที่พบได้แก่คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักคือคอร์ด I – IV และ V ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด vi จากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด D

ภาพแสดงองค์ประกอบของเพลงลูกข้าวนึ่ง



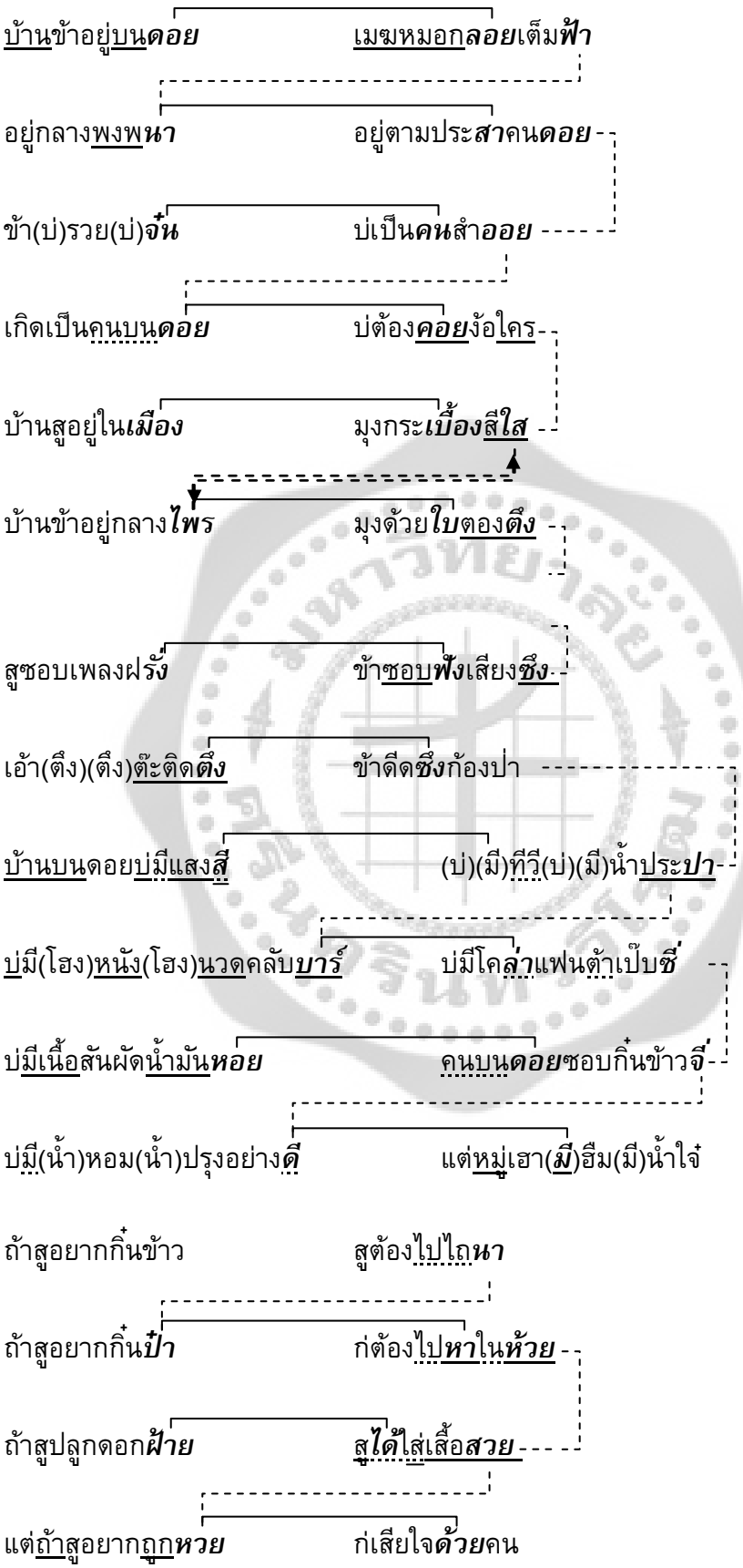
วิเคราะห์เพลงบ้านบนดอย

29
A
B
E
บ้าน_ ข้า อยู่ กลาง_ ไพร
มุง__ ด้วย ใบ ตอง___ ตึง__
33
E
G♯m
สู ซอบ เพลง ฝ รั่ง___
ข้า ซอบ ฟัง เสียง
37
A
B
ซึง เอ้า ตึง___ ตึง ต๊ะ ติด__ ตึง___
ข้า ดีด ซึง ก้อง
41
𝄋
E
E
A
E
A
ป่า บ้าน บน ดอย___ บ่ มี แสง สี บ่ มี ที วี__
45
E
A
E
A
E
A
B
__ บ่ มี น้ำ_ ประ ปา__ บ่ มี โฮง_ หนัง_ โฮง นวด คลับ บาร์ บ่ มี โค__ ล่า_
49
E
A
E
E
A
E
A
__ แฟน ต้า เป๊บ ซี่ บ่ มี เนื้อ สัน ผัด น้ำ มัน หอย คน__ บน
53
E
A
E
A
E
A
B
ดอย ซอบ กิ๋น ข้าว จี่ บ่ มี น้ำ หอม น้ำ ปรุง อย่าง ดี แต่ หม่ เฮา มี

57
A
B
E
ฮืม
มี น้ำ
ใจ๋
61
E
G♯m
guitar.....
65
A
B
69
E
B°
A♯°
73
A° G♯° G° F♯° E E
77
E
G♯m
ถ้า สู อยาก กิ๋น ข้าว สู ต้อง ไป ไถ นา
81
A
B
E
ถ้า สู อยาก กิ๋น ป่า ก่ ต้อง ไป หา ใน ห้วย
85
E
G♯m
ถ้า ส ปลก ดอก ฝ้าย ส ได้ ใส่ เสื้อ

1.วิเคราะห์วรรณกรรม

1.1 รูปแบบของวรรณกรรม

เพลงบ้านบนดอย ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย จรัล มโนเพ็ชร จากการพิจารณาแผนภูมิคำร้องเพลงบ้านบนดอย มีรูปแบบคำประพันธ์ประเภทเพลงกลอนตลาด แต่ละวรรคจะมีจำนวน 5 พยางค์ เป็นส่วนใหญ่ เป็นไปตามสัมผัสประเภทกลอนตลาด เพลง บ้านบนดอย ผู้ประพันธ์เลือกใช้คำที่สละสลวย มีทั้งสัมผัสนอก (***ตัวหนาเอียง***) สัมผัสใน(ขีดเส้นใต้ = สัมผัสสระ,ขีดเส้นใต้ = สัมผัสอักษร) สัมผัสระหว่างบทและใช้คำซ้ำเพื่อย้ำความหมายของคำ (ในวงเล็บ) ซึ่งมีรายละเอียดดังตัวอย่าง

ตัวหนาเอียง = สัมผัสนอก (ในวงเล็บ) = คำซ้ำ

ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (สระ) ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (อักษร)


บ้านข้าอยู่บนดอย เมฆหมอกลอยเต็มฟ้า
อยู่กลางพงพนา อยู่ตามประสาคนดอย
ข้า(บ่)รวย(บ่)จ๋น บ่เป็นคนสำออย
เกิดเป็นคนบนดอย บ่ต้องคอยง้อใคร
บ้านสูอยู่ในเมือง มุงกระเบื้องสีใส
บ้านข้าอยู่กลางไพร มุงด้วยใบตองตึง
สูซอบเพลงฝรั่ง ข้าซอบฟังเสียงซึง
เอ้า(ตึง)(ตึง)ต๊ะติดตึง ข้าดีดซึงก้องป่า
บ้านบนดอยบ่มีแสงสี (บ่)(มี)ทีวี(บ่)(มี)น้ำประปา
บ่มี(โฮง)หนัง(โฮง)นวดคลับบาร์ บ่มีโคล่าแฟนต้าเป๊บซี่
บ่มีเนื้อสันผัดน้ำมันหอย คนบนดอยซอบกิ๋นข้าวจี่
บ่มี(น้ำ)หอม(น้ำ)ปรุงอย่างดี แต่หมู่เฮา(มี)ฮีม(มี)น้ำใจ๋
ถ้าสูอยากกิ๋นข้าว สูต้องไปไถนา
ถ้าสูอยากกิ๋นป่า ก่ต้องไปหาในห้วย
ถ้าสูปลูกดอกฝ้าย สูได้ใส่เสื้อสวย
แต่ถ้าสูอยากถูกหวย ก่เสียใจด้วยคน

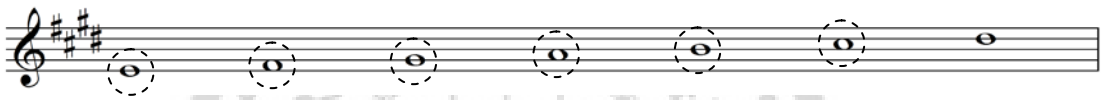
1.2 ความหมาย

บรรยายถึงวิถีชีวิตชาวดอย ที่แวดล้อมไปด้วยธรรมชาติ มีชีวิตที่พอเพียงโดยเปรียบเปรยชีวิตในเมืองกับชีวิตชนบท แสดงให้เห็นถึงความสุขที่หาได้ในชนบท

2. รูปแบบของบทเพลง

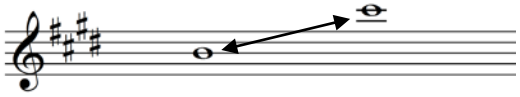
ชื่อเพลงบ้านบนดอย อัลบั้มโฟล์คซองคำเมืองจรัล มโนเพ็ชรกับคณะ 16 เพลงรวมฮิต ความยาว 114 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩ = 104 ประพันธ์คำร้อง,ทำนองเรียบเรียงเสียงประสาน,ขับร้องโดยจรัล มโนเพ็ชรและเกษม มโนเพ็ชร

จากการพิจารณาเพลงบ้านบนดอย พบว่ามีเครื่องหมายแปลงเสียง 4 ชาร์ป(♯) และคอร์ดหลักคือคอร์ด E เมื่อเปรียบเทียบบันไดเสียงจากหลักทฤษฎีตะวันตก ผู้วิจัยพบว่า เพลงบ้านบนดอยบันทึกโน้ตอยู่ในบันไดเสียง E major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียงได้แก่โน้ต E, F#, G#, A, B และ C# ดังตัวอย่าง



2.1 วิเคราะห์ทำนองเพลง

2.1 .1 ช่วงเสียง

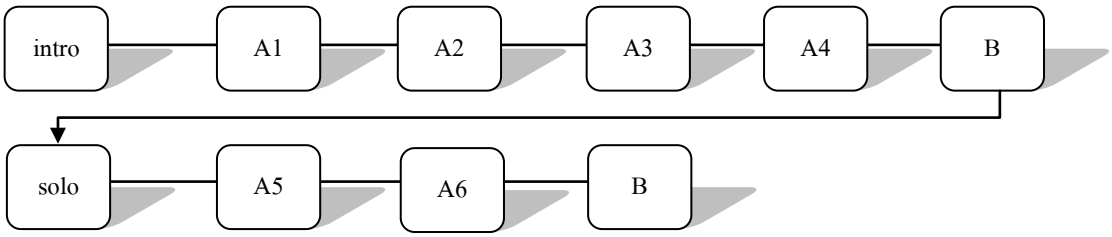
เพลงบ้านบนดอย มีเสียงอยู่ในช่วงคู่ 9 เมเจอร์ โดยเสียงต่ำสุดคือเสียง B และเสียงสูงสุดคือเสียง C# ดังตัวอย่าง

2.1.2 โครงสร้างของทำนอง

จากการวิเคราะห์พบว่า ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบ่งออกเป็น 9 ท่อน ดังตัวอย่าง ตาราง แสดงโครงสร้างของเพลงบ้านบนดอย

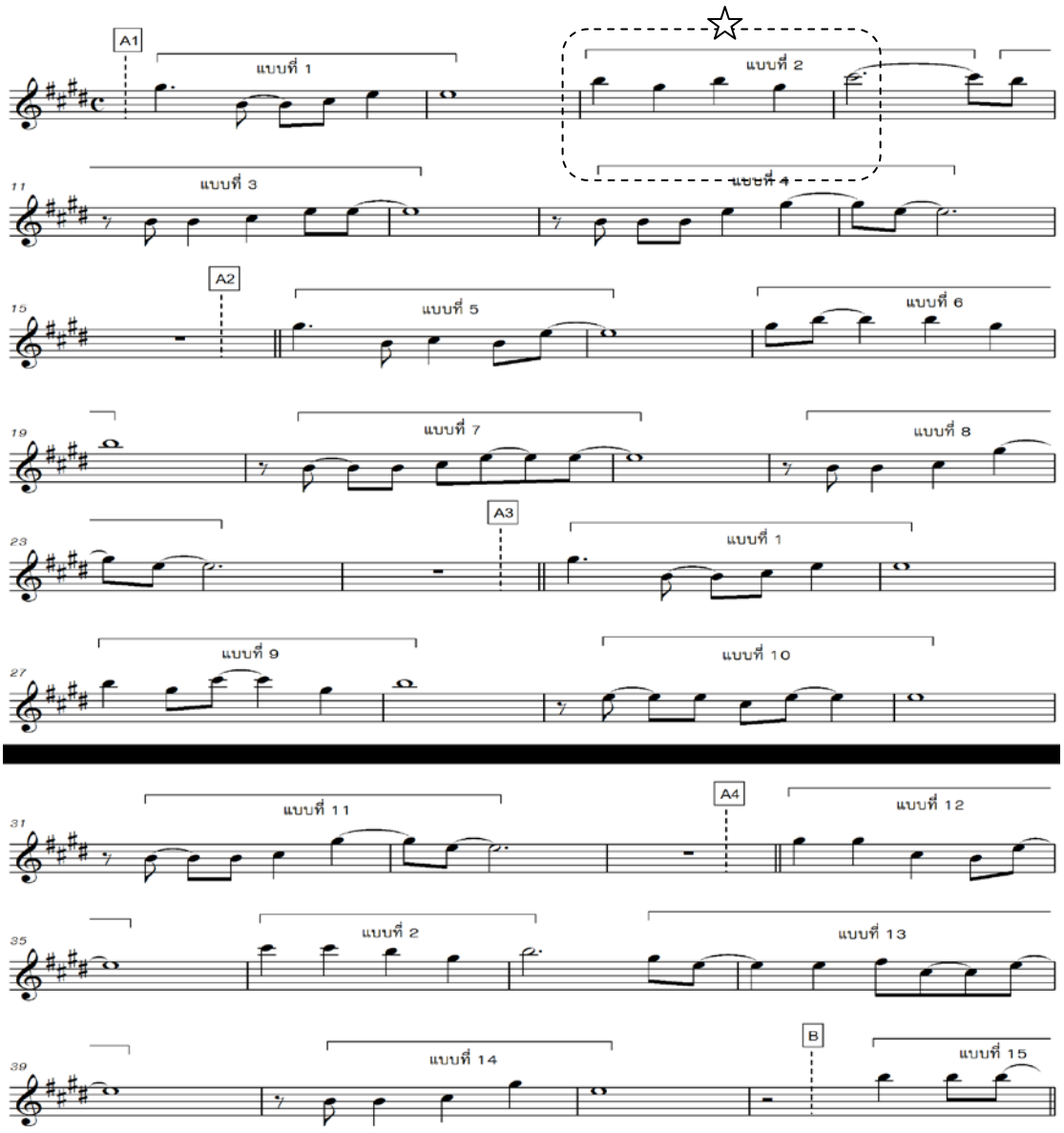
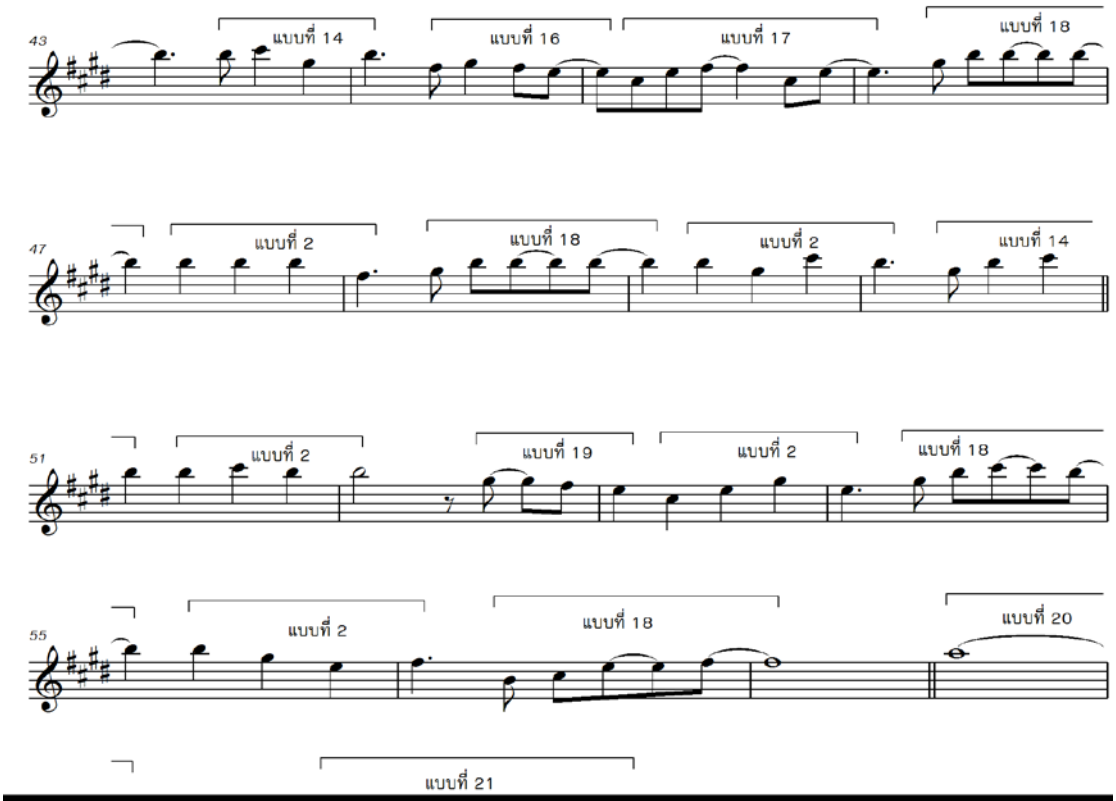
ท่อน	intro	A1	A2	A3	A4	B	solo
ห้องที่	1-6	7-15	16-24	25-33	34-41	42-61	62-76
จำนวนห้อง	6	9	9	9	9	20	16

ท่อน	A5	A6	B
ห้องที่	77-85	86-94	95-114
จำนวนห้อง	9	9	18

แผนผังโครงสร้างเพลง

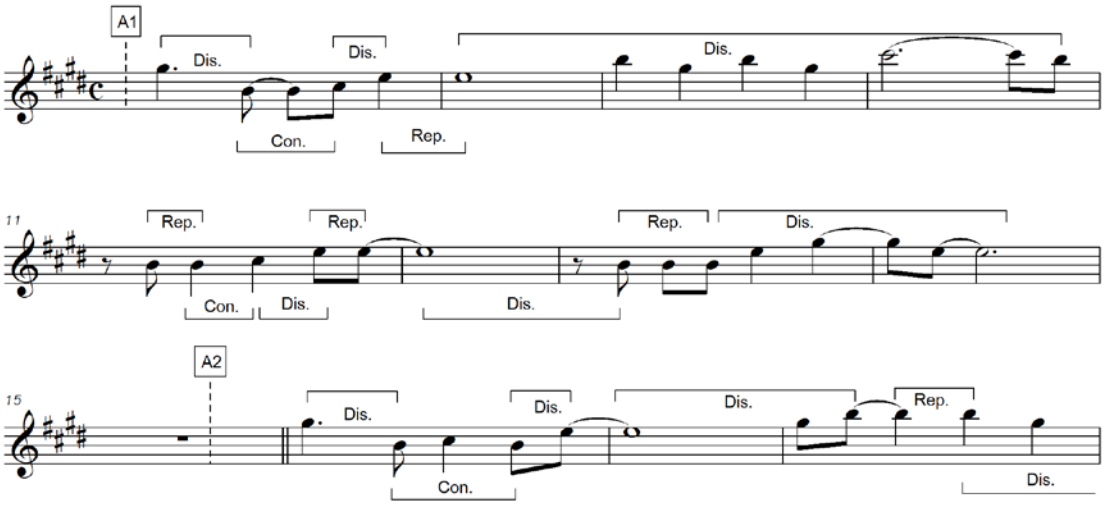
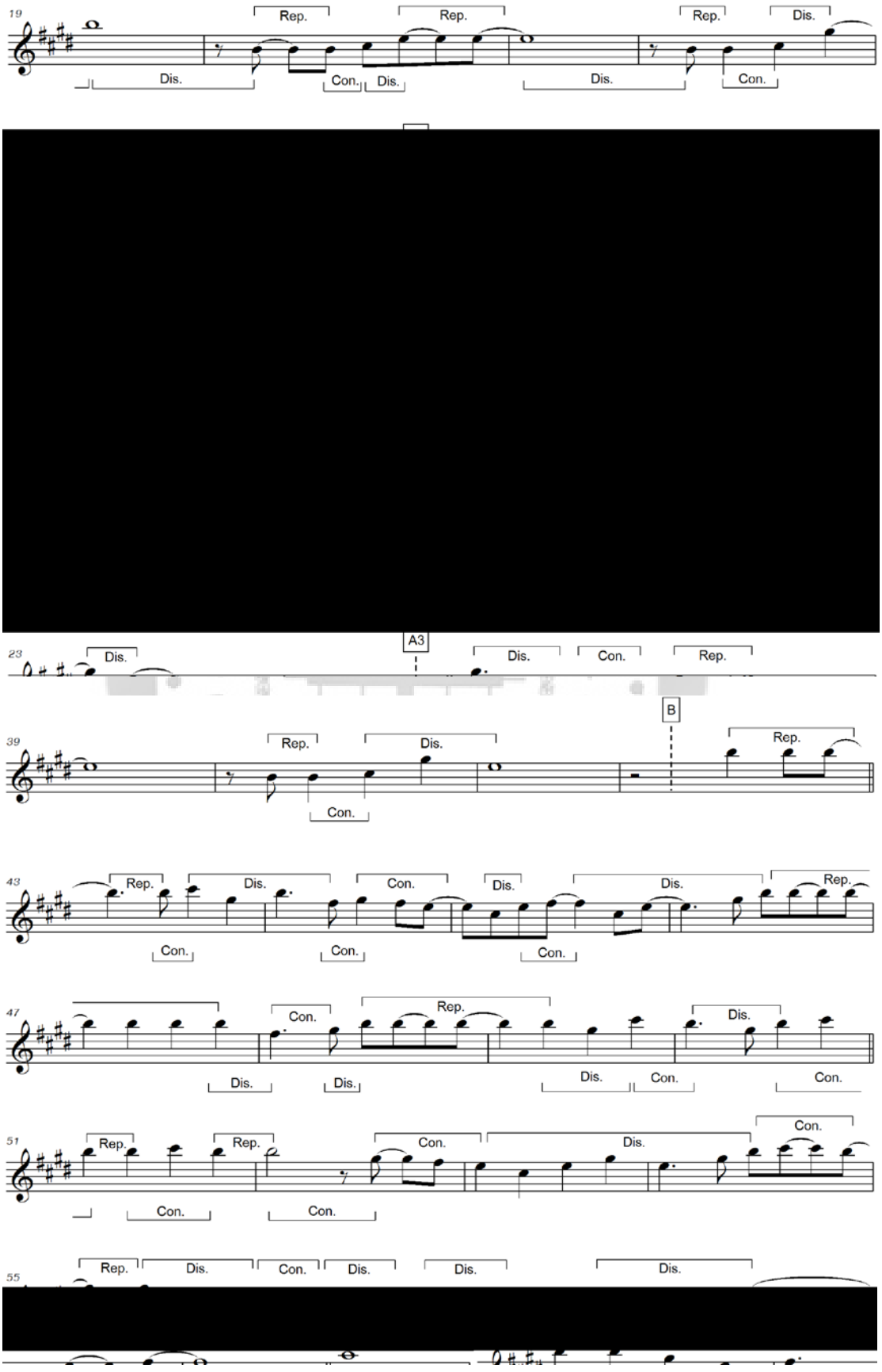


2.1.3 จังหวะของทำนอง

ลักษณะกระสวนของจังหวะ เพลงบ้านบนดอยประกอบด้วย กระสวนจังหวะ 21 แบบ ประกอบด้วยกลุ่มโน้ตที่มีค่าเสียงสั้นเคลื่อนไปยังโน้ตที่มีค่าเสียงยาวในจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นจังหวะหนักของห้องถัดไป การสร้างวลีจะนำแบบกระสวนจังหวะเหล่านี้มาประกอบกัน โดยผู้วิจัยพบว่ากระสวนจังหวะหลักที่ใช้ได้แก่ กระสวนจังหวะแบบที่ 2 ดังตัวอย่าง

[redacted]

2.1.4 การเคลื่อนที่ของทำนอง

สังเกตได้ว่าการเคลื่อนทำนองส่วนใหญ่ในเพลงบ้านบนดอย เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้น ข้ามขั้น และซ้ำทำนอง ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4,5 และขั้นคู่ 6 ดังตัวอย่าง



19
Rep.
Rep.
Rep.
Dis.
Dis.
Con.
Dis.
Dis.
Con.
23
Dis.
A3
Dis.
Con.
Rep.
39
Rep.
Dis.
B
Rep.
Con.
43
Rep.
Dis.
Con.
Dis.
Dis.
Rep.
Con.
Con.
Con.
47
Con.
Rep.
Dis.
Dis.
Dis.
Dis.
Con.
Con.
51
Rep.
Rep.
Con.
Dis.
Con.
Con.
Con.
55
Rep.
Dis.
Con.
Dis.
Dis.
Dis.

[redacted]

Conjunct(Con.) = การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น
Disjunct(Dis.) = การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น
Repetition(Rep.) = การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง

3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 เครื่องดนตรี

เพลงบ้านบนดอย ใช้เครื่องดนตรีหลักคือ กีตาร์โปร่ง จำนวน 3 ตัว โดยกีตาร์ตัวที่ 1 ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักของเพลงและทำหน้าที่ดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิคการเกา (Picking) และกีตาร์ตัวที่ 2 และ 3 ทำหน้าที่บรรเลงสอดประสานกันในช่วงท่อนนำ ท่อนโซโลและท่อนจบ

3.2 การดำเนินคอร์ด

จากการศึกษาพบว่า การดำเนินคอร์ดเพลงบ้านบนดอย ส่วนใหญ่ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักคือคอร์ด I – IV และ V ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด iii ในท่อนนำใช้เทคนิคการดำเนินคอร์ดแบบ Chomatic motion คือการเคลื่อนที่ของคอร์ดที่ละครึ่งเสียง โดยจรัลได้เลือกใช้คอร์ด ดิมินิช ซึ่งสร้างความน่าสนใจให้กับเพลงอย่างดีเยี่ยม ซึ่งจากการพิจารณายังพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด E ดังตัวอย่าง

ตาราง แสดงการใช้คอร์ดในเพลงบ้านบนดอย

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	ลำดับคอร์ดในบันไดเสียง
Intro	Bdim/A#dim/Adim/G#dim Gdim/F#dim/E	Chromatic motion
A1,A2,A3,A4,A5,A6	E / E / G#m / G#m / A / A B / E / E	I / I / vi / vi / IV /IV / V / I / I
B	E A / E A / E A / E A / E A / B	I IV / I IV / I IV / I IV / I IV / V
solo	E / E / G#m / G#m / A / A B /Bdim/A#dim/Adim/G#dim Gdim/F#dim/E	I / I / vi / vi / IV /IV / V - Chromatic motion

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงบ้านบนดอย

1. วรรณกรรม

1.1 ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย จรัล มโนเพ็ชร

1.2 รูปแบบการประพันธ์เป็นกลอนตลาด วรรคละ 5 พยางค์

2. ทำนอง

2.1 ความยาว 114 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩ = 104

2.2 โครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ AAAABAAB

2.3 มีช่วงเสียงของทำนองคู่ 9 เมเจอร์ เสียงต่ำสุดคือเสียง B และเสียงสูงสุดคือเสียง C#

2.4 เพลงบ้านบนดอยบันทึกโน้ตอยู่ในอยู่ในบันไดเสียง E major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต E, F#, G#, A, B และ C#

2.5 กระสวนของจังหวะมีทั้งหมด 21 แบบ ใช้มากที่สุดคือกระสวนจังหวะแบบที่ 2

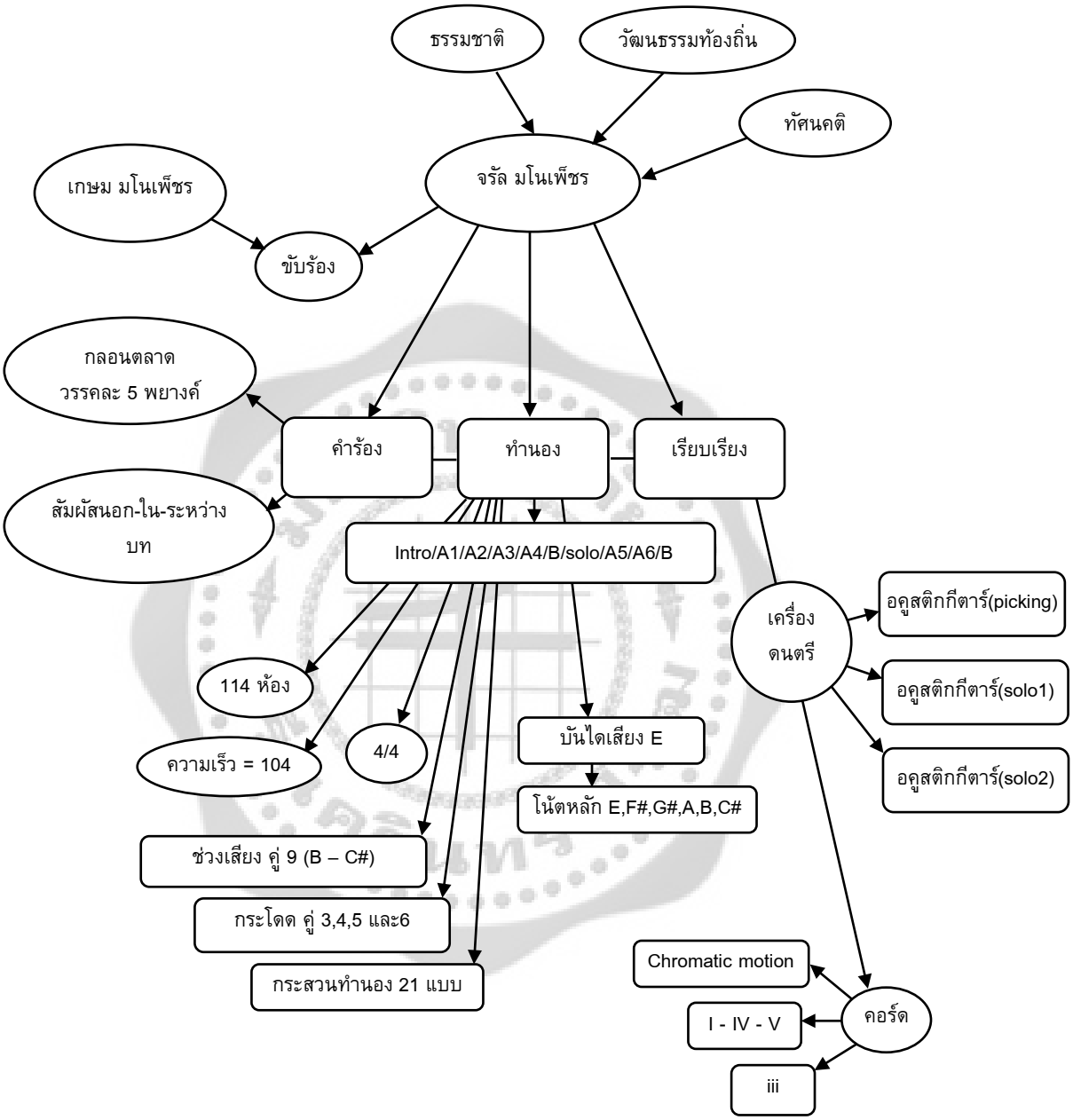
2.6 เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้น ข้ามขั้น และซ้ำทำนอง ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4,5 และขั้นคู่ 6

3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 เครื่องดนตรีที่ใช้ในบทเพลง ได้แก่ กีตาร์โปร่ง สอดประสานกัน จำนวน 3 ตัว

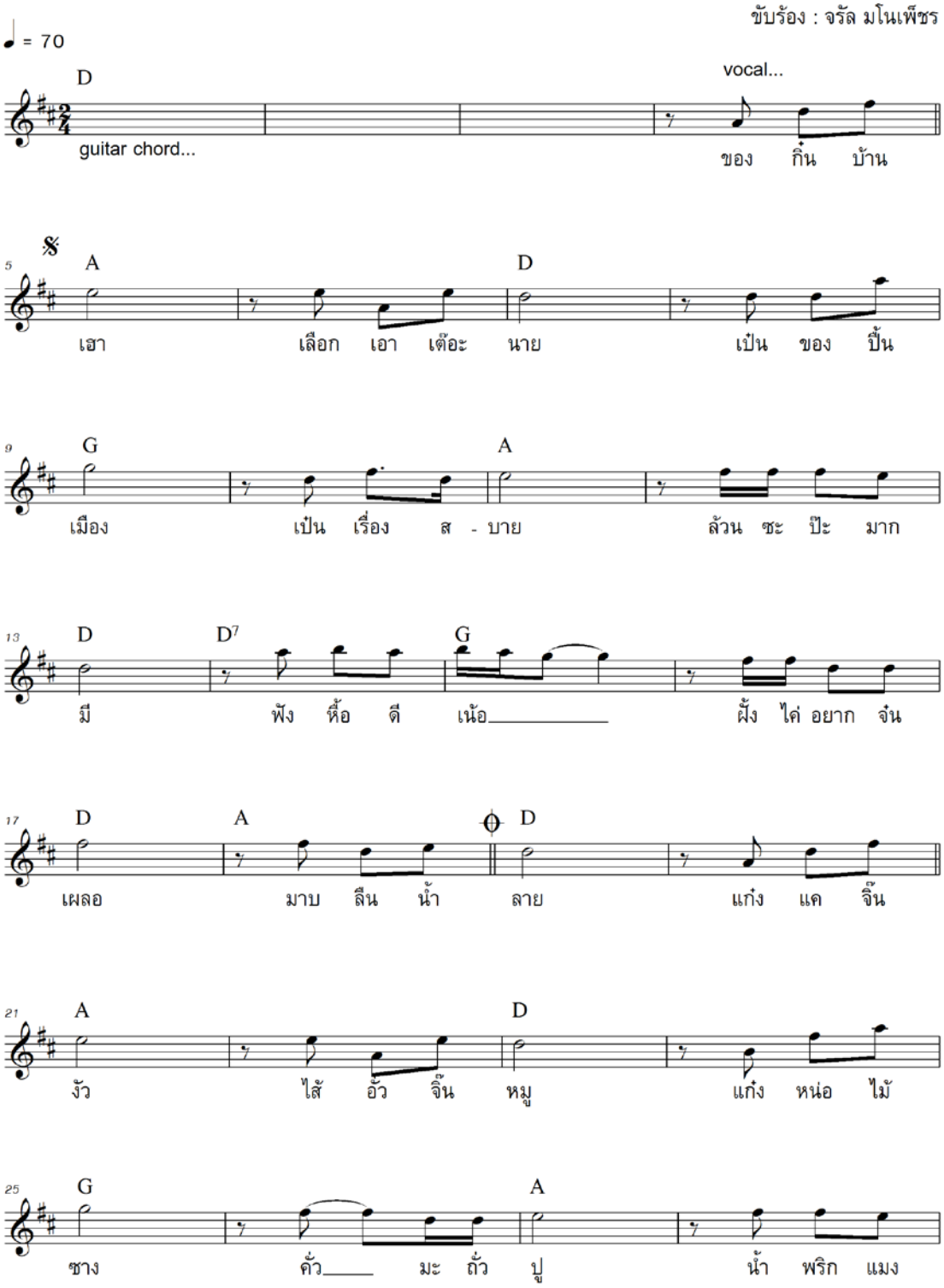
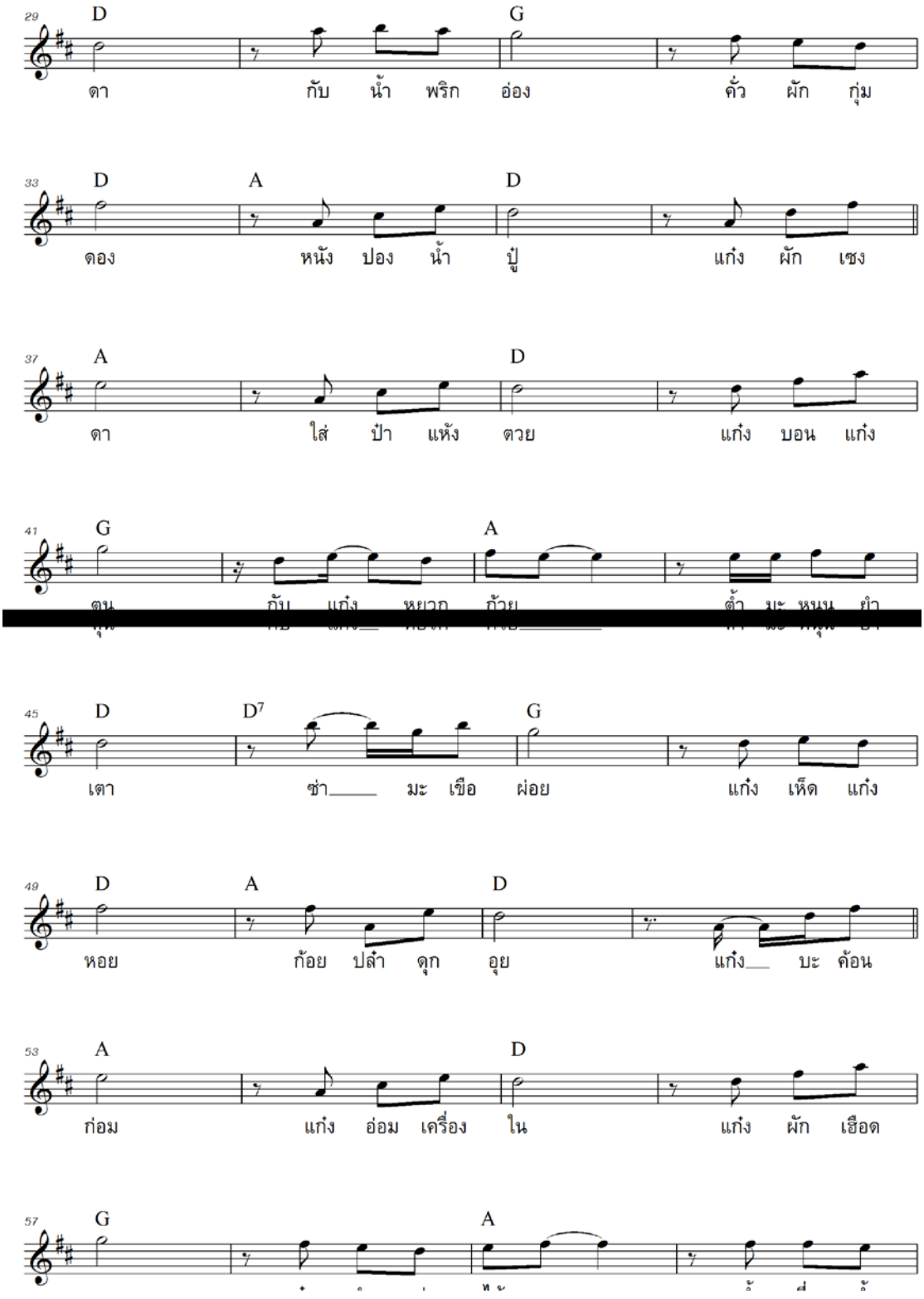
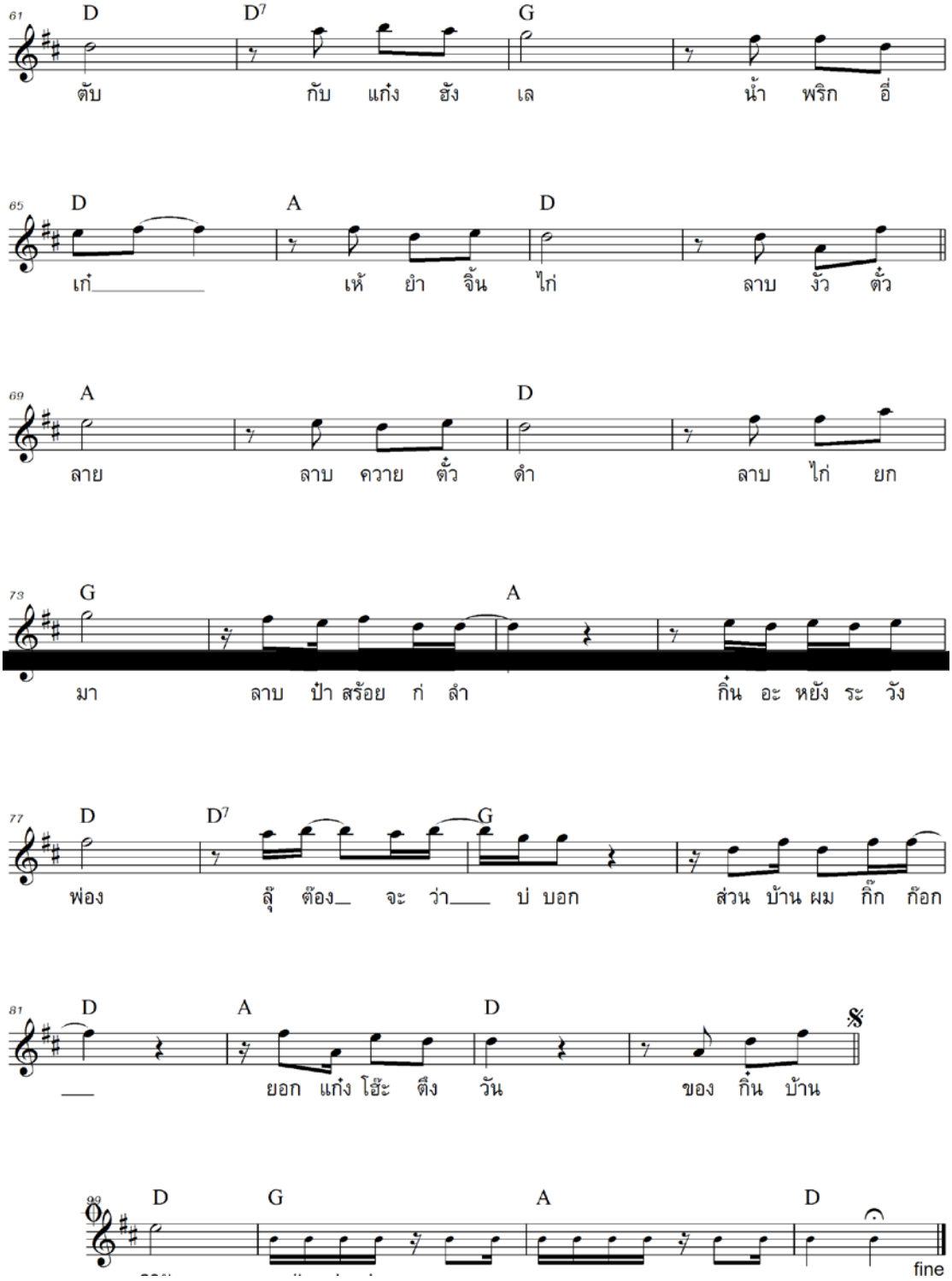
3.2 คอร์ดที่พบได้แก่คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักคือคอร์ด I – IV และ V ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด iii – vi และใช้เทคนิคการดำเนินคอร์ดแบบ Chomatic motion ในท่อนนำ

ภาพแสดงองค์ประกอบของเพลงบ้านบนดอย



วิเคราะห์เพลงของกิ๋นคนเมือง

ของกิ๋นคนเมือง

คำร้อง-ทำนอง : จรัล มโนเพ็ชร
ขับร้อง : จรัล มโนเพ็ชร

29
D
G
ดา กับ น้ำ พริก อ่อง คั่ว ผัก กุ่ม
33
D
A
D
ดอง หนัง ปอง น้ำ ปู่ แก่ง ผัก เชง
37
A
D
ดา ใส่ ป่า แหัง ตวย แก่ง บอน แก่ง
41
G
A
ตุน กับ แก่ง หยวก ก้วย ตำ มะ หนุน ผำ
45
D
D7
G
เตา ซ่า มะ เขือ ผ่อย แก่ง เห็ด แก่ง
49
D
A
D
หอย ก้อย ปลำ ดุก อุย แก่ง บะ ค้อน
53
A
D
ก่อม แก่ง อ่อม เครื่อง ใน แก่ง ผัก เฮือด
57
G
A

1.วิเคราะห์วรรณกรรม

1.1 รูปแบบของวรรณกรรม

เพลงของกิ๋นคนเมือง ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย จรัล มโนเพ็ชร จากการพิจารณาแผนภูมิคำร้องเพลงของกิ๋นคนเมือง มีรูปแบบคำประพันธ์ประเภทเพลงกลอนตลาด แต่ละวรรค

จะมี 4 พยางค์ เป็นไปตามสัมผัสประเภทกลอนตลาด เพลงของกิ๋นคนเมืองผู้ประพันธ์เลือกใช้คำที่สละสลวย มีทั้งสัมผัสนอก (***ตัวหนาเอียง***) สัมผัสใน (ขีดเส้นใต้ = สัมผัสสระ ,ขีดเส้นใต้ = สัมผัสอักษร) ซึ่งมีรายละเอียดดังตัวอย่าง

ตัวหนาเอียง = สัมผัสนอก (ในวงเล็บ) = คำซ้ำ

ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (สระ) ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (อักษร)

แก๋งบะค้อน***ก่อม*** แก๋ง***อ่อม***เครื่อง***ใน***

แก๋งผักเฮือด***ลอ*** ***อ๋อ***ยำหน่อ***ไม้***

(น้ำ)เมี่ยง(น้ำ)***ตับ*** ***กับ***แก๋งฮัง***เล***

น้ำพริกอี่***เก๋*** ***เห้***ยำจิ้นไก่

ลาบงัวตั๋ว***ลาย*** ลาบ***ควาย***ตั๋ว***ดำ***

ลาบไก่ยก***มา*** ลาบ***ป๋า***สร้อยก่***ลำ***

กิ๋นอะหยังระวัง***พ่อง*** หลุ***ต๊อง***จะว่าบ่***บอก***

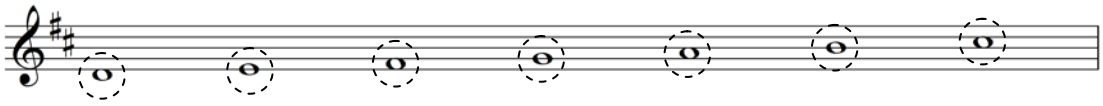
ส่วนบ้านผมกิ๊ก***ก๊อก*** ***ยอก***แก๋งโฮ๊ะตึงวัน

1.2 ความหมาย

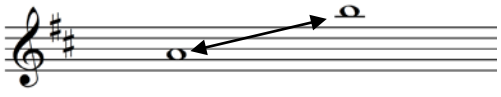
เพลงของกิ๋นคนเมืองเป็นการนำเอารายชื่ออาหารพื้นเมืองล้านนาจำนวน 33 อย่างมาเรียงร้อยเป็นบทเพลงได้อย่างลงตัว

2. รูปแบบของบทเพลง

ชื่อเพลงของกิ๋นคนเมือง อัลบั้มโฟล์คซองคำเมืองจรัล มโนเพ็ชรกับคณะ 16 เพลงรวมฮิต ความยาว 102 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 2/4 อัตราความเร็ว ♩ = 70 ประพันธ์คำร้อง,ทำนองเรียบเรียงเสียงประสานและขับร้องโดยจรัล มโนเพ็ชร

จากการพิจารณาเพลงของกิ๋นคนเมือง พบว่ามีเครื่องหมายแปลงเสียง 2 ชาร์ป(♯) และคอร์ดหลักคือคอร์ด D เมื่อเปรียบเทียบบันไดเสียงจากหลักทฤษฎีตะวันตก ผู้วิจัยพบว่า เพลงของกิ๋นคนเมืองบันทึกโน้ตอยู่ในบันไดเสียง D major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียงได้แก่โน้ต D, E, F#, G, A, B และ C# ดังตัวอย่าง

2.1 วิเคราะห์ทำนองเพลง

2.1 .1 ช่วงเสียง

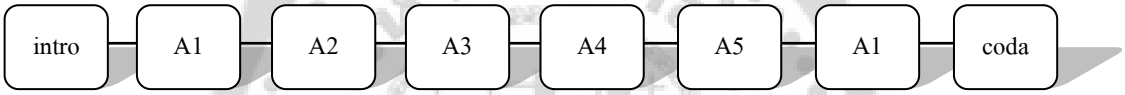
เพลงของกิ๋นคนเมือง มีเสียงอยู่ในช่วงคู่ 9 เมเจอร์ โดยเสียงต่ำสุดคือเสียง A และเสียงสูงสุดคือเสียง B ดังตัวอย่าง

2.1.2 โครงสร้างของทำนอง

จากการวิเคราะห์พบว่า ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบ่งออกเป็น 8 ท่อน ดังตัวอย่าง

ตาราง แสดงโครงสร้างของเพลงของกิ่นคนเมือง

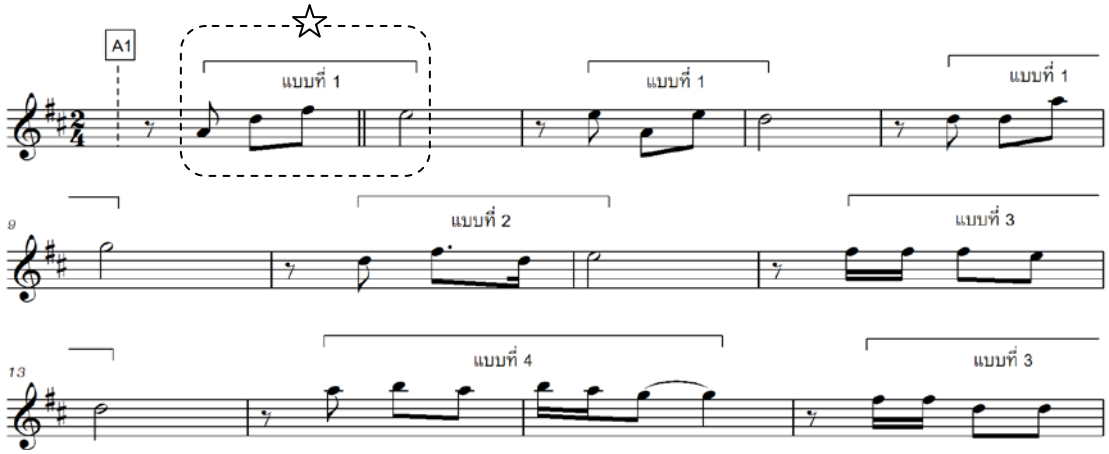
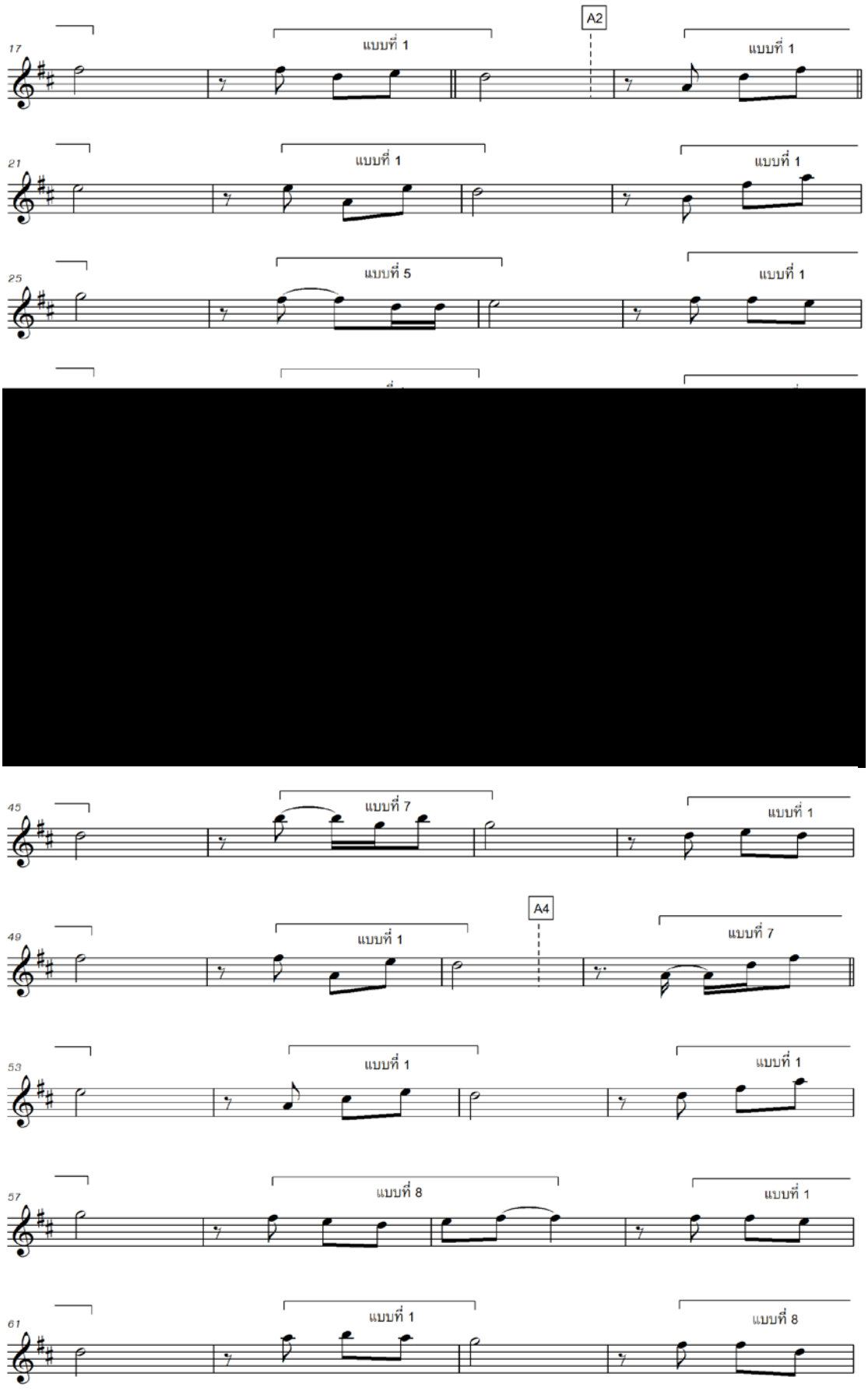
ท่อน	intro	A1	A2	A3	A4	A5	A1	coda
ห้องที่	1-4	4-19	20-35	36-51	52-67	68-83	84-99	100-103
จำนวนห้อง	4	16	16	16	16	16	16	3

แผนผังโครงสร้างเพลง

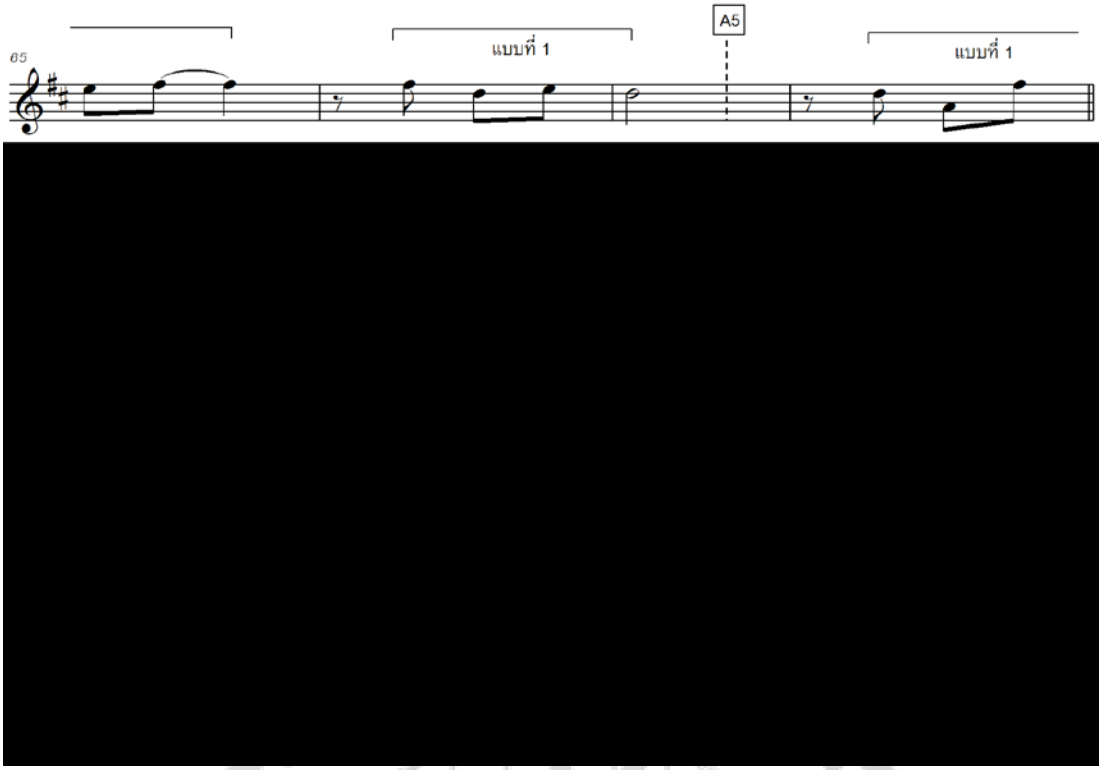


2.1.3 จังหวะของทำนอง

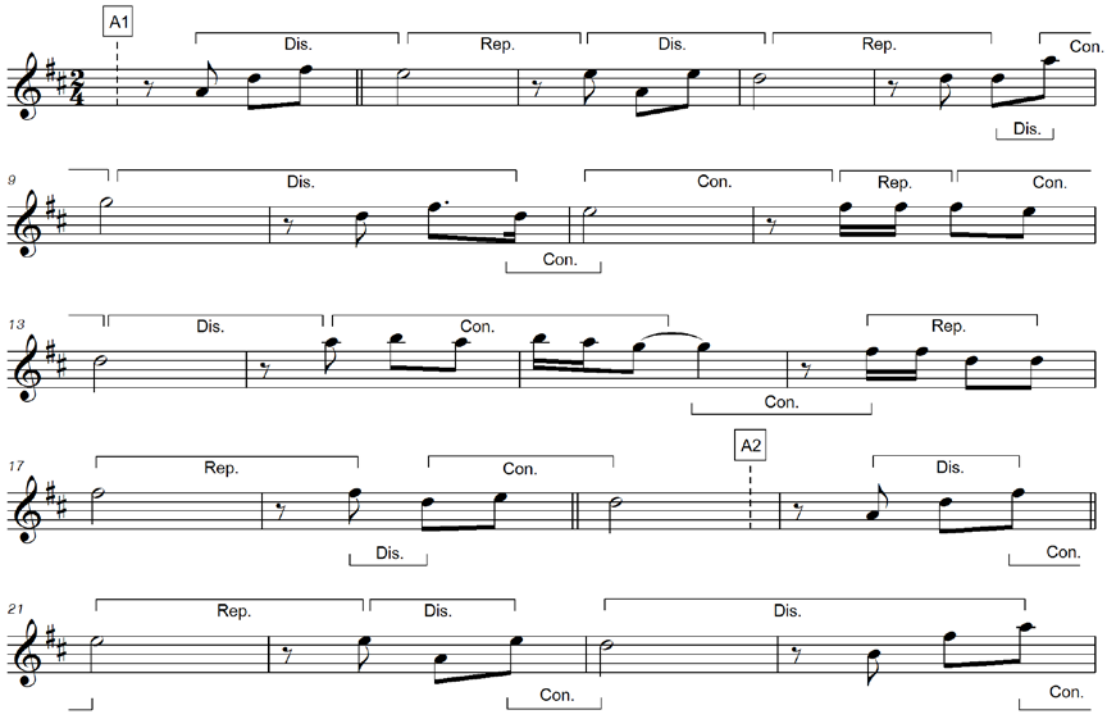
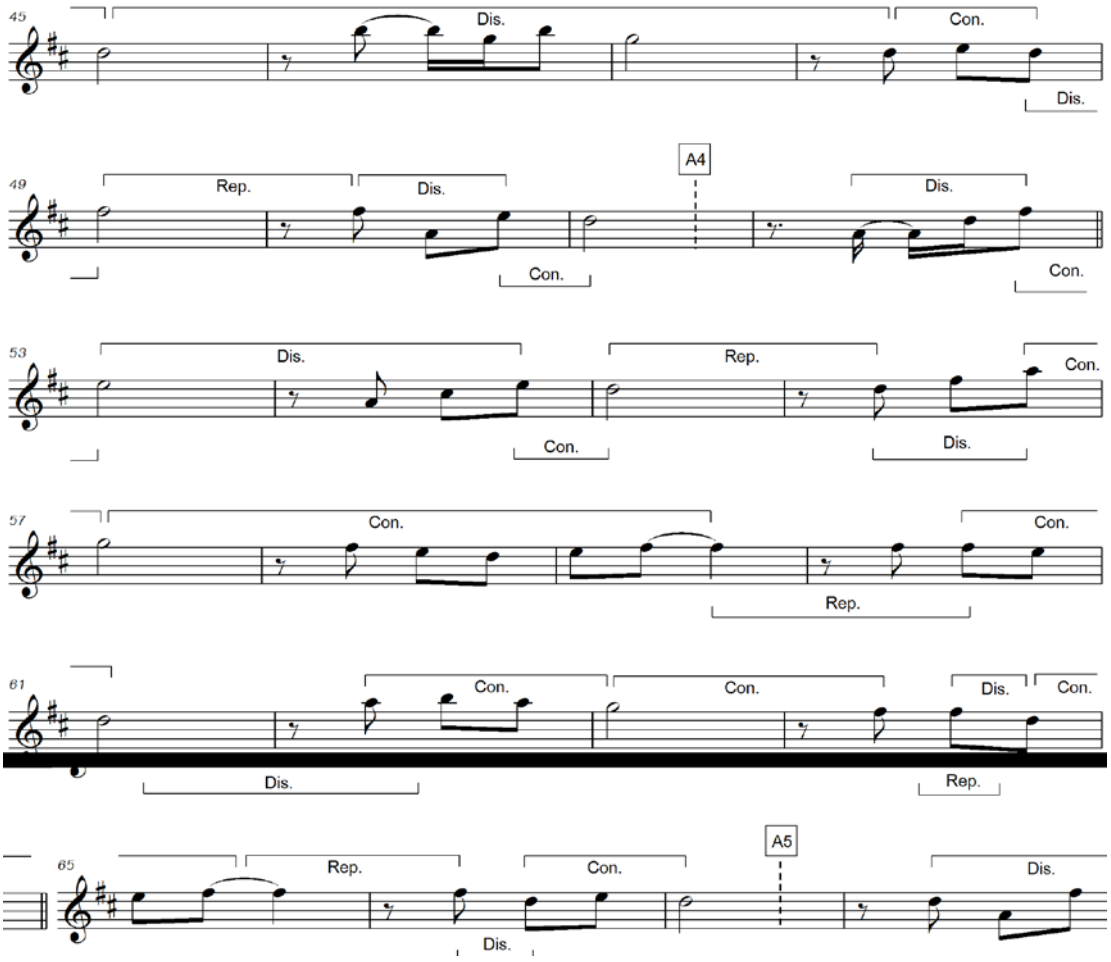
ลักษณะกระสวนของจังหวะ เพลงของกิ่นคนเมืองประกอบด้วย กระสวนจังหวะ 12 แบบ ประกอบด้วยกลุ่มโน้ตที่มีค่าเสียงสั้นเคลื่อนไปยังโน้ตที่มีค่าเสียงยาวในจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นจังหวะหนักของห้อง การสร้างวลีจะนำแบบกระสวนจังหวะเหล่านี้มาประกอบกัน โดยผู้วิจัยพบว่ากระสวนจังหวะหลักที่ใช้ได้แก่ กระสวนจังหวะแบบที่ 1 ดังตัวอย่าง



17
แบบที่ 1
A2
แบบที่ 1
21
แบบที่ 1
แบบที่ 1
25
แบบที่ 5
แบบที่ 1
45
แบบที่ 7
แบบที่ 1
49
แบบที่ 1
A4
แบบที่ 7
53
แบบที่ 1
แบบที่ 1
57
แบบที่ 8
แบบที่ 1
61
แบบที่ 1
แบบที่ 8



2.1.4 การเคลื่อนที่ของทำนอง

สังเกตได้ว่าการเคลื่อนทำนองส่วนใหญ่ในเพลงของกิ่นคนเมือง เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้น ข้ามขั้น และซ้ำทำนอง ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4,5 และขั้นคู่ 6 การเคลื่อนที่ของทำนองส่วนใหญ่เป็นการเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น ดังตัวอย่าง

45
Dis.
Con.
Dis.
49
Rep.
Dis.
A4
Dis.
Con.
Con.
53
Dis.
Rep.
Con.
Con.
Dis.
57
Con.
Con.
Rep.
61
Con.
Con.
Dis.
Con.
Dis.
Rep.
65
Rep.
Con.
A5
Dis.
Dis.

Conjunct(Con.) = การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น
Disjunct(Dis.) = การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น
Repetition(Rep.) = การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง

3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 เครื่องดนตรี

เพลงของกิ๋นคนเมือง ใช้เครื่องดนตรีหลักคือ กีตาร์โปร่ง จำนวน 2 ตัว โดยกีตาร์ตัวที่ 1 ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักของเพลงและทำหน้าที่ดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิคการตีคอร์ด (Picking) และกีตาร์ตัวที่ 2 ใช้เทคนิคนิคการเกา (Picking)

3.2 การดำเนินคอร์ด

จากการศึกษาพบว่า การดำเนินคอร์ดเพลงของกิ๋นคนเมือง ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักคือ คอร์ด I – IV และ V ซึ่งจากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด D ดังตัวอย่าง

ตาราง แสดงการใช้คอร์ดในเพลงของกิ๋นคนเมือง

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	ลำดับคอร์ดในบันไดเสียง
intro	D	I
A1,A2, A3, A4, A5	A / A / D / D / G / G / A / A D / D7 / G / G / D / A / D / D	V / V / I / I / IV / IV / V / V I / I7 / IV / IV / I / V / I / I
outro	G / A / D	

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงของกิ๋นคนเมือง

1. วรรณกรรม

1.1 ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย จรัล มโนเพ็ชร

1.2 รูปแบบการประพันธ์เป็นกลอนตลาด วรรคละ 4 พยางค์

2. ทำนอง

2.1 ความยาว 102 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 2/4 อัตราความเร็ว ♩ = 70

2.2 โครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ AABAAAA

2.3 มีช่วงเสียงของทำนองคู่ 9 เมเจอร์ เสียงต่ำสุดคือเสียง A และเสียงสูงสุดคือเสียง B

2.4 เพลงของกิ๋นคนเมืองบันทึกโน้ตอยู่ในอยู่ในบันไดเสียง D major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต D, E, F#, G, A, B และ C#

2.5 กระสวนของจังหวะมีทั้งหมด 12 แบบ ใช้มากที่สุดคือกระสวนจังหวะแบบที่ 1

2.6 เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้น ข้ามขั้น และซ้ำทำนอง ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4 และขั้นคู่ 5

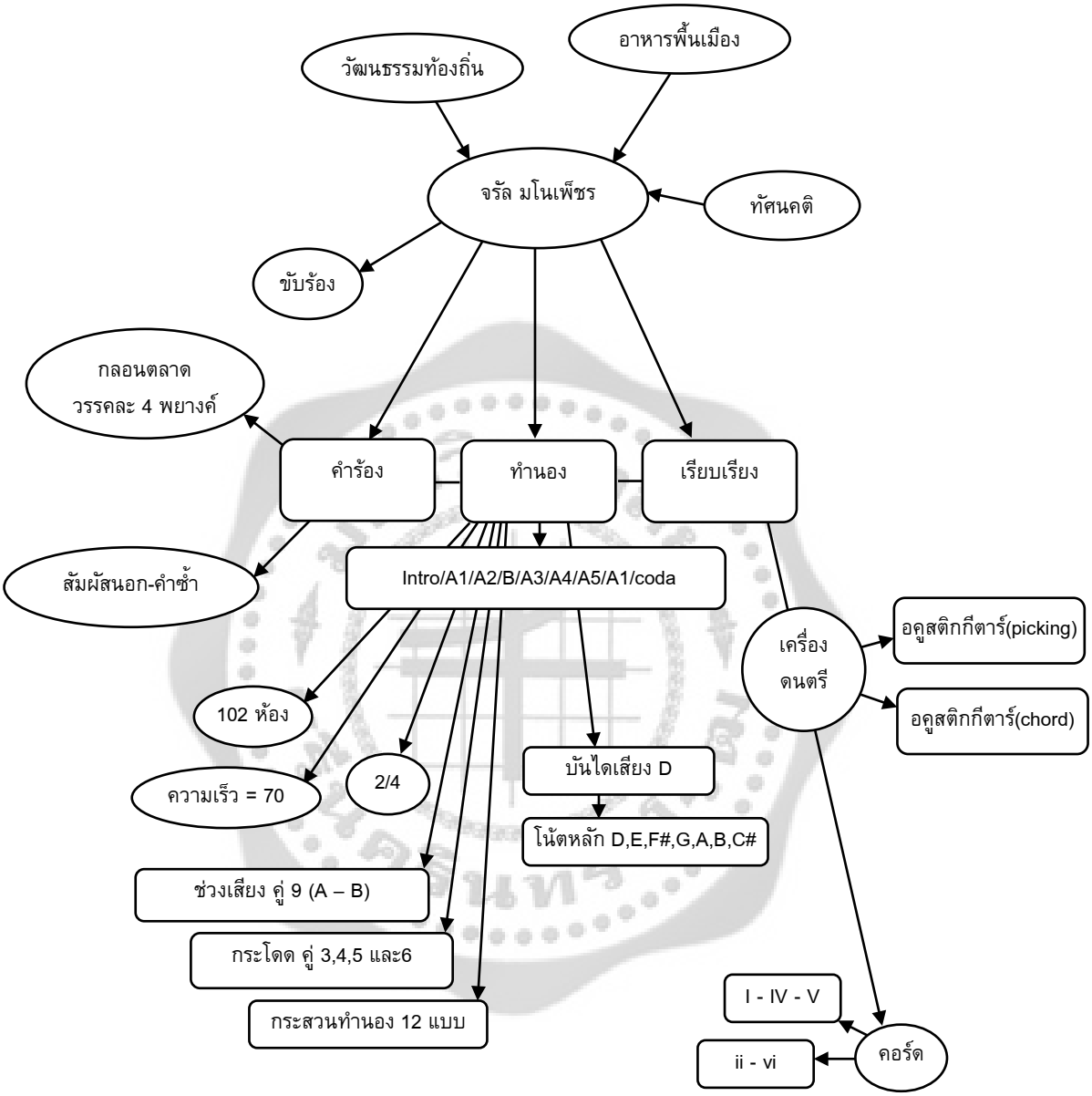
3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

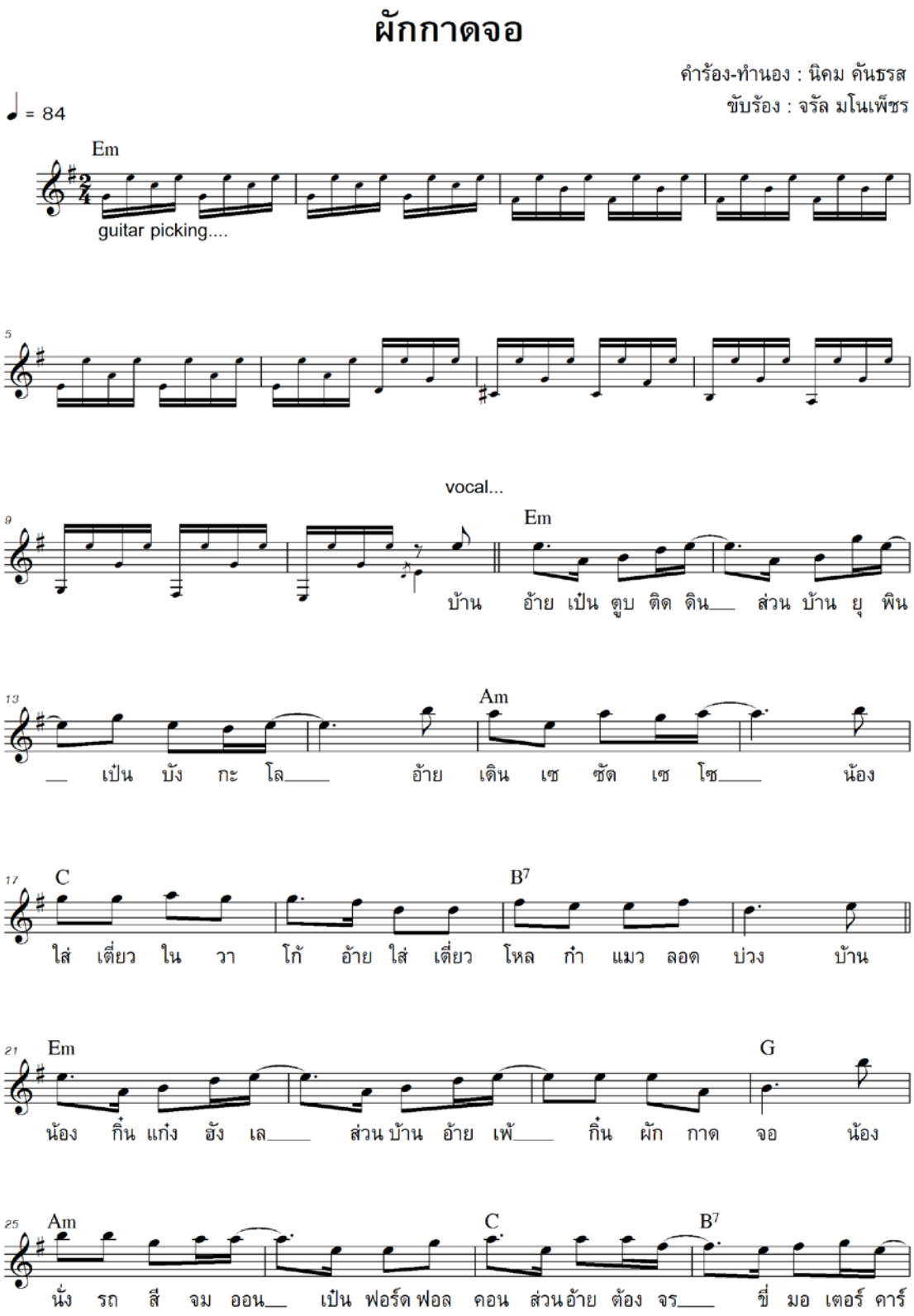
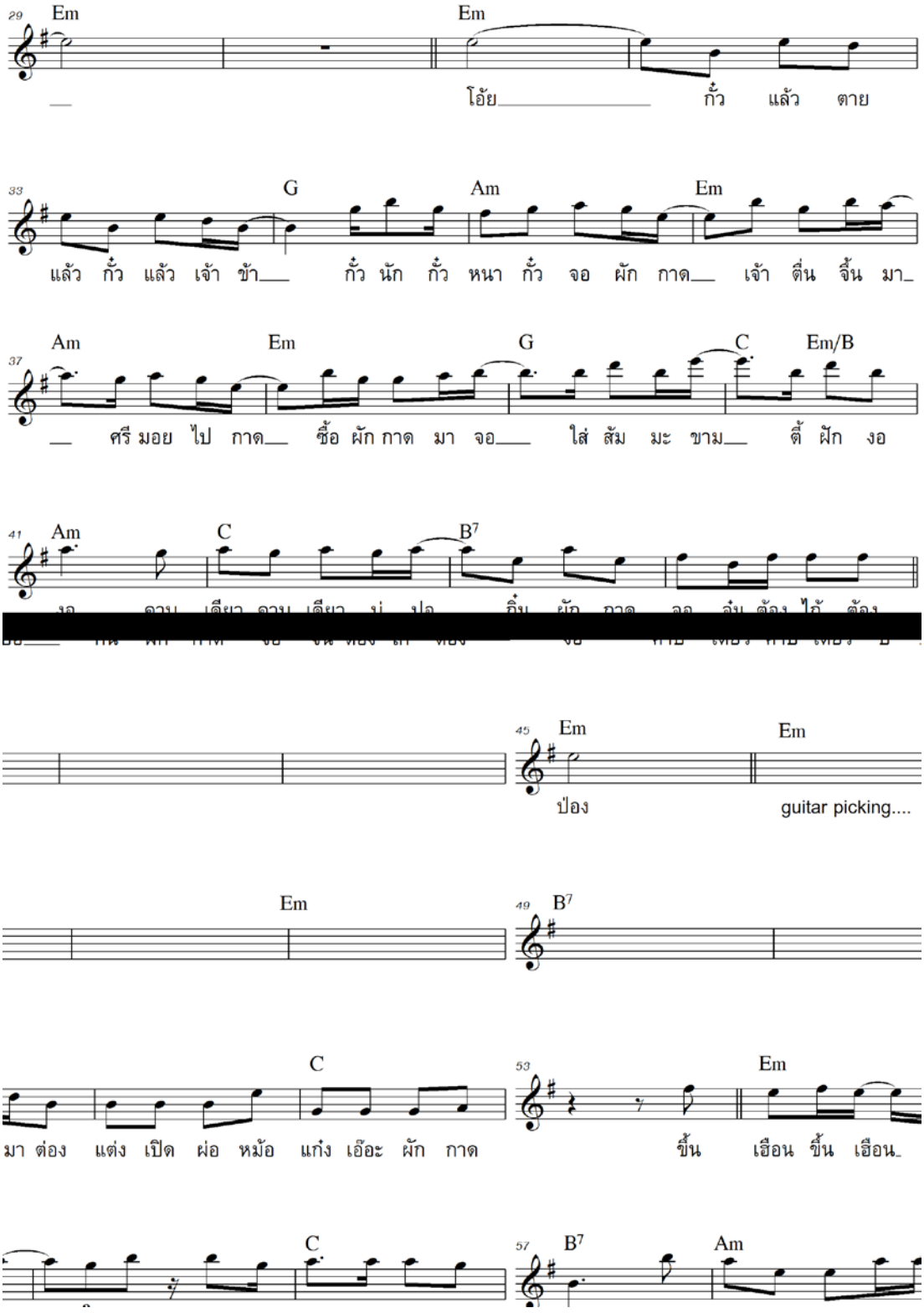
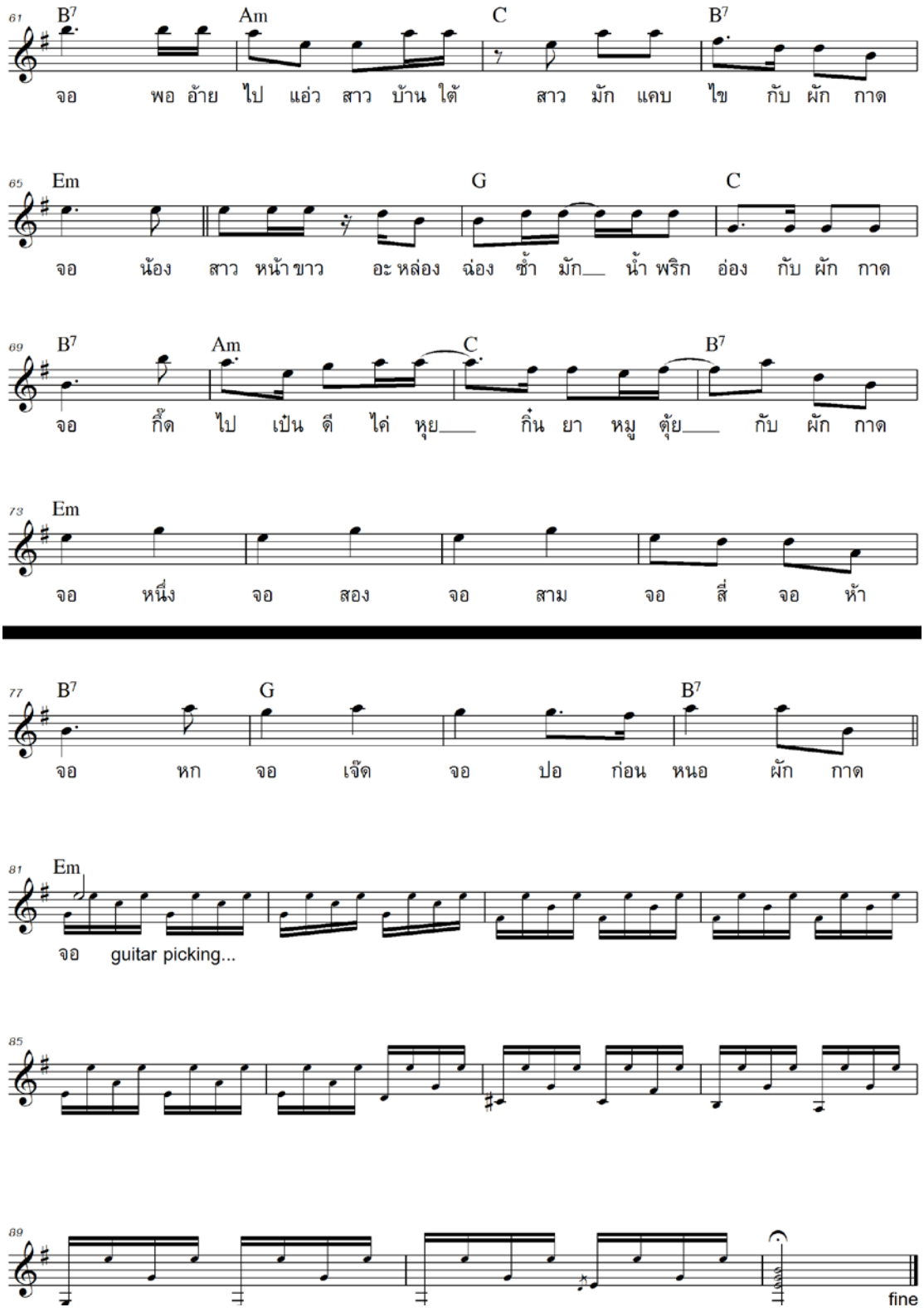
3.1 เครื่องดนตรีที่ใช้ในบทเพลง ได้แก่ กีตาร์โปร่ง สอดประสานกัน จำนวน 2 ตัว

- กีตาร์ตัวที่ 1 ใช้เทคนิคการตีคอร์ด
- กีตาร์ตัวที่ 2 ใช้เทคนิคการเกา

3.2 คอร์ดที่พบได้แก่คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักคือคอร์ด I – IV และ V ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด ii – vi จากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด D

ภาพแสดงองค์ประกอบของเพลงของกิ๊นคนเมือง



วิเคราะห์เพลงผักกาดจอ

29 Em
Em
โอ้ย กั๋ว แล้ว ตาย
33 G Am Em
แล้ว กั๋ว แล้ว เจ้า ข้า กั๋ว นัก กั๋ว หนา กั๋ว จอ ผัก กาด เจ้า ตื่น จี้น มา
37 Am Em G C Em/B
ศรี มอย ไป กาด ซื้อ ผัก กาด มา จอ ใส่ สัม มะ ขาม ตี้ ฝัก งอ
41 Am C B7
45 Em Em
ป๋อง guitar picking....
Em 49 B7
C 53 Em
มา ต่อง แต่ง เปิด ผ่อ หม้อ แก๋ง เอ๊อะ ผัก กาด ขึ้น เฮือน ขึ้น เฮือน
C 57 B7 Am

61
B7
Am
C
B7
จอ พอ อ้าย ไป แอ่ว สาว บ้าน ใต้ สาว มัก แคบ ไข กับ ผัก กาด
65
Em
G
C
จอ น้อง สาว หน้า ขาว อะ หล่อง ฉ่อง ซ้ำ มัก น้ำ พริก อ่อง กับ ผัก กาด
69
B7
Am
C
B7
จอ กิ๊ด ไป เป๋น ดี ได่ หุย กิ๋น ยา หมู ตุ๋ย กับ ผัก กาด
73
Em
จอ หนึ่ง จอ สอง จอ สาม จอ สี่ จอ ห้า
77
B7
G
B7
จอ หก จอ เจ็ด จอ ปอ ก่อน หนอ ผัก กาด
81
Em
จอ guitar picking...
85
89
fine

1.วิเคราะห์วรรณกรรม

1.1 รูปแบบของวรรณกรรม

เพลง ผักกาดจอ ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย นิคม คันธรส จากการพิจารณาแผนภูมิคำร้องเพลง ผักกาดจอ มีรูปแบบคำประพันธ์ประเภทเพลงกลอนตลาด แต่ละวรรคมี 4 – 10 พยางค์ เป็นไปตา มสัมผัสประเภทกล อนตลาด เพลง ผักกาดจอ ผู้ประพันธ์เลือกใช้คำที่สละสลวย มีทั้งสัมผัสนอก(***ตัวหนาเอียง***) สัมผัสใน(ขีดเส้นใต้ = สัมผัสสระ, ขีดเส้นใต้ = สัมผัสอักษร) และใช้คำซ้ำเพื่อย้ำความหมายของคำ(ในวงเล็บ)

ในท่อน A3 ลักษณะของคำประพันธ์ยังคล้ายกับกลอนหัวเดียวคือเน้นคำสุดท้ายของบทประพันธ์ ซึ่งมีรายละเอียดดังตัวอย่าง

ตัวหนาเอียง = สัมผัสนอก (ในวงเล็บ) = คำซ้ำ

ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (สระ) ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (อักษร)

บ้านอ้ายเป๋นตูบติด***ดิน*** ส่วนบ้านยุ***พิน***เป๋นบังกะ***โล***

อ้ายเดินเซซัดเซ***โซ*** น้องใส่เตี่ยวในวา***โก้***

อ้ายใส่เตี่ยว***โหล*** ก๋าแมวลอดบ่วง

บ้านน้องกิ๋นแก๋งฮัง***เล*** ส่วนบ้านอ้าย***เพ้***กิ๋นผักกาดจอ

น้องนั่งรถสีจม***ออน*** เป๋นฟอร์ดฟอล***คอน***

ส่วนอ้ายต้องจร ขี่มอเตอร์คาร์

โอ้ย(กั๋ว)(แล้ว)ต๋าย(แล้ว)(กั๋ว)(แล้ว)เจ้า***ข้า*** (กั๋ว)นัก(กั๋ว)***หนา***(กั๋ว)จอผัก***กาด***

เจ้าตื่นขึ้นมาศรีมอยไป***กาด*** ซื้อผัก***กาด***มาจอใส่ส้มมะขามตี้ฝัก(งอ)(***งอ***)

(คาบเดียว)(คาบเดียว)บ่***ปอ*** กิ๋นผักกาด***จอ***จ๋นต้องไก้ต้องป่อง

(ขึ้นเฮือน)(ขึ้นเฮือน)มาต่อง***แต่ง*** เปิดผ่อหม้อ***แก๋ง***เอ๊อะผักกาดจอ

อ้ายไปแอ่วสาวบ้าน***เหนือ*** สาวมักซ่ามะ***เขือ***กับผักกาดจอ

พออ้ายไปแอ่วสาวบ้าน***ใต้*** สาวมักแคบ***ไข***กับผักกาดจอ

น้องสาวหน้าขาวอะหล่อง***ฉ่อง*** ซ้ำมักน้ำพริก***อ่อง***กับผักกาดจอ

กี๊ดไปเป่นดีไค่***หุย*** กิ๋นยาหมู***ตุ้ย***กับผักกาด***จอ***

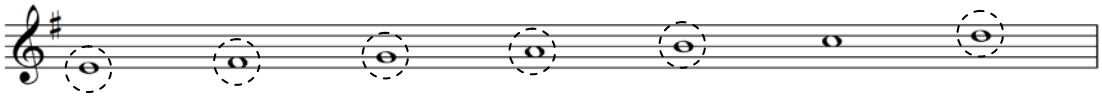
นึ่ง(จอ)สอง(จอ)สาม(จอ)สี่(จอ)ห้า(***จอ***) หก(***จอ***)เจ็ด(จอ)ปอก่อนหนอผักกาด(จอ)

1.2 ความหมาย

เป็นการบรรยายถึงชายหนุ่มคนหนึ่งที่เบื่อหน่ายกับการที่ต้องเจอผักกาดจอ(ขอทานพื้นเมือง)

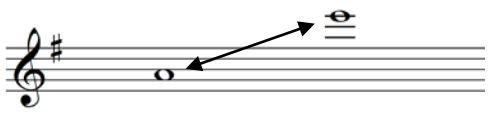
2. รูปแบบของบทเพลง

ชื่อเพลงผักกาดจอ อัลบั้มโฟล์คซองคำเมืองจรัล มโนเพ็ชรกับคณะ 16 เพลงรวมฮิต ความยาว 91 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 2/4 อัตราความเร็ว ♩ = 84 ประพันธ์คำร้อง ทำนองโดย นิคม คันธรส เรียบเรียงเสียงประสานและขับร้องโดยจรัล มโนเพ็ชร

จากการพิจารณาเพลงผักกาดจอ พบว่ามีเครื่องหมายแปลง เสียง 1 ชาร์ป(♯) และคอร์ดหลักคือคอร์ด Em เมื่อเปรียบเทียบบันไดเสียงจากหลักทฤษฎีตะวันตก ผู้วิจัยพบว่า เพลงผักกาดจอบันทึกโน้ตอยู่ในบันไดเสียง E minor relative และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต E,F#,G, A, B และ D ดังตัวอย่าง

2.1 วิเคราะห์ทำนองเพลง

2.1 .1 ช่วงเสียง

เพลงผักกาดจอ มีเสียงอยู่ในช่วงคู่ 12 เมเจอร์ โดยเสียงต่ำสุดคือเสียง A และเสียงสูงสุดคือเสียง E ดังตัวอย่าง



2.1.2 โครงสร้างของทำนอง

จากการวิเคราะห์พบว่า ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบ่งออกเป็น 9 ท่อน ดังตัวอย่าง

ตารางที่ 1 แสดงโครงสร้างของเพลงผักกาดจอ

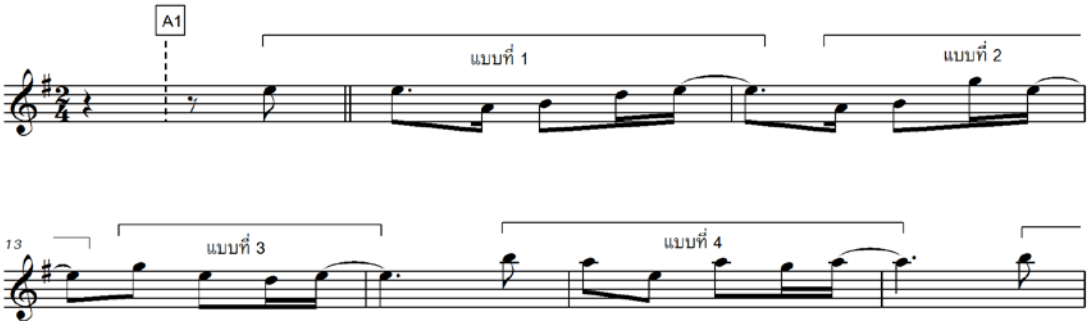
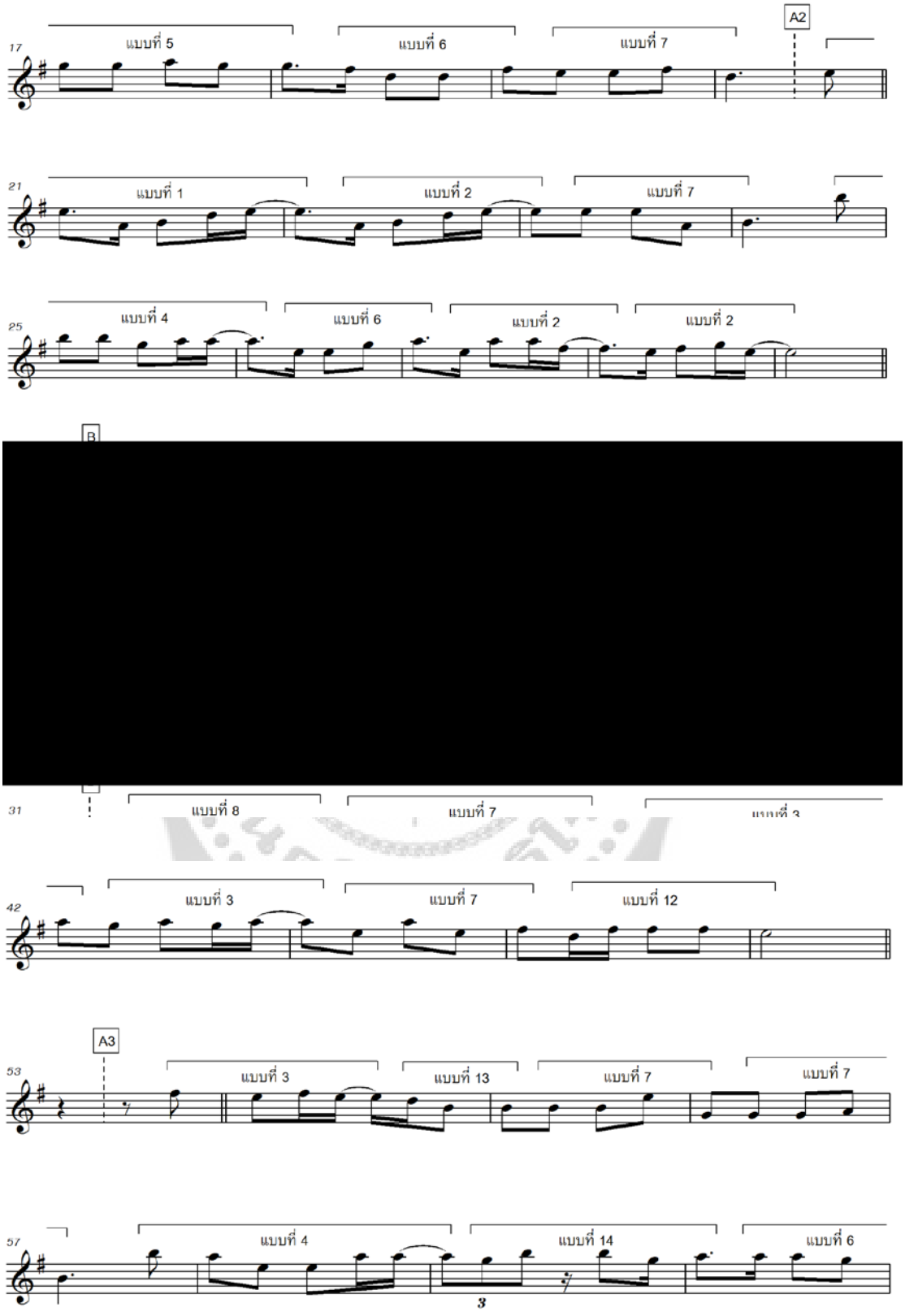
ท่อน	intro	A1	A2	B	solo	A3	A4
ห้องที่	1-10	11-20	21-30	31-45	46-53	54-65	66-73
จำนวนห้อง	10	10	10	15	8	12	8

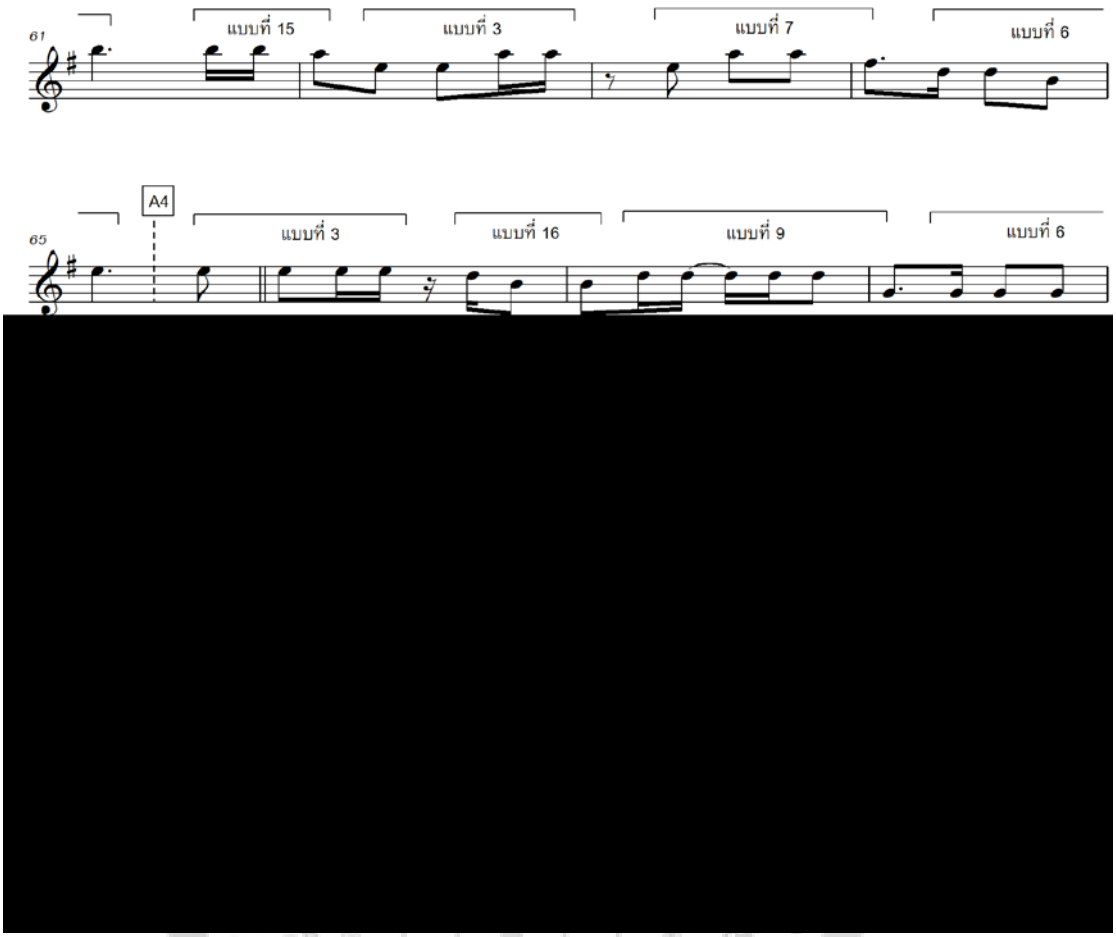
ท่อน	C	outro
ห้องที่	74-81	81-91
จำนวนห้อง	8	11

แผนผังโครงสร้างเพลง

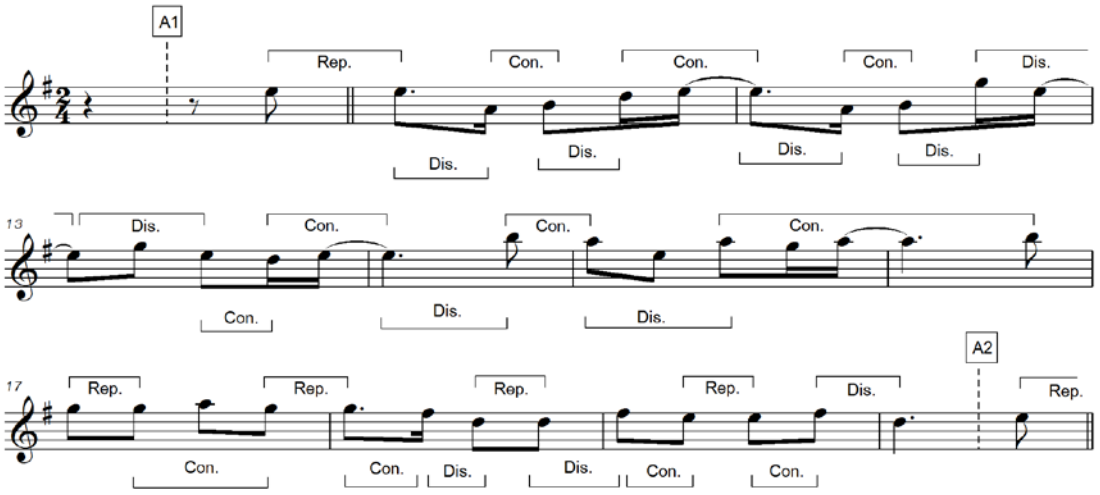
2.1.3 จังหวะของทำนอง

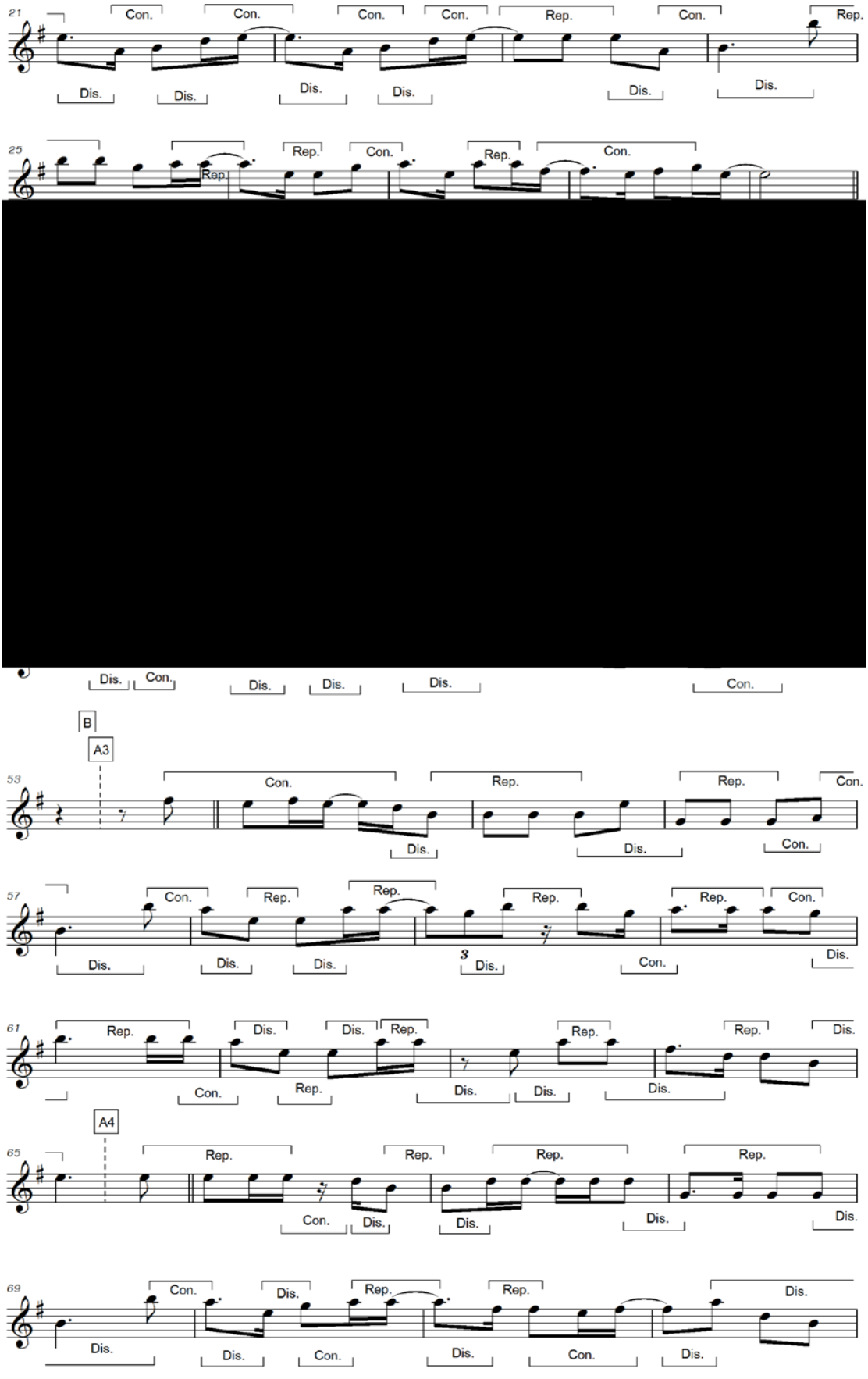
ลักษณะกระสวนของจังหวะ เพลงผักกาดจอประกอบด้วย กระสวนจังหวะ 19 แบบ ประกอบด้วยกลุ่มโน้ตที่มีค่าเสียงสั้น เคลื่อนไปยังโน้ตที่มีค่าเสียงยาวในจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นจังหวะหนักของห้องถัดไป การสร้างวลีจะนำแบบกระสวนจังหวะเหล่านี้มาประกอบกัน โดยผู้วิจัยพบว่ากระสวนจังหวะหลักที่ใช้ได้แก่ กระสวนจังหวะแบบที่ 2 ดังตัวอย่าง



17
แบบที่ 5
แบบที่ 6
แบบที่ 7
A2
21
แบบที่ 1
แบบที่ 2
แบบที่ 7
25
แบบที่ 4
แบบที่ 6
แบบที่ 2
แบบที่ 2
B
31
แบบที่ 8
แบบที่ 7
42
แบบที่ 3
แบบที่ 7
แบบที่ 12
A3
53
แบบที่ 3
แบบที่ 13
แบบที่ 7
แบบที่ 7
57
แบบที่ 4
แบบที่ 14
แบบที่ 6
3

2.1.4 การเคลื่อนที่ของทำนอง

สังเกตได้ว่าการเคลื่อนทำนองส่วนใหญ่ในเพลง ผักกาดจอ เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้น ข้ามขั้น และซ้ำทำนอง ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4 และขั้นคู่ 5 จากการศึกษายังพบว่าการเคลื่อนทำนองเป็นแบบซ้ำทำนองค่อนข้างมาก ดังตัวอย่าง




21
Con.
Con.
Con.
Con.
Rep.
Con.
Rep.
Dis.
Dis.
Dis.
Dis.
Dis.
Dis.
25
Rep.
Rep.
Con.
Rep.
Con.
Dis.
Con.
Dis.
Dis.
Dis.
Con.
B
A3
53
Con.
Rep.
Rep.
Con.
Dis.
Dis.
Con.
57
Con.
Rep.
Rep.
Rep.
Rep.
Con.
Dis.
Dis.
Dis.
Dis.
3
Dis.
Con.
Dis.
61
Rep.
Dis.
Dis.
Rep.
Rep.
Dis.
Con.
Rep.
Dis.
Dis.
Dis.
A4
65
Rep.
Rep.
Rep.
Rep.
Con.
Dis.
Dis.
Dis.
Dis.
69
Con.
Dis.
Rep.
Rep.
Dis.
Dis.
Dis.
Con.
Dis.
Con.
Dis.

Conjunct(Con.) = การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น
Disjunct(Dis.) = การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น
Repetition(Rep.) = การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง

2.2 การเรียบเรียงเสียงประสาน

2.2.1 เครื่องดนตรี

เพลงผักกาดจอ ใช้เครื่องดนตรีหลักคือ กีตาร์โปร่ง จำนวน 2 ตัว ทำหน้า ที่ดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิคการเกา (Picking)

2.2.2 การดำเนินคอร์ด

จากการศึกษาพบว่า การดำเนินคอร์ดเพลงผักกาดจอ ส่วนใหญ่ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด i – iv เคลื่อนที่เข้าหาคอร์ดที่มีน้ำหนักคือคอร์ด V7 – III - VI ส่วนใหญ่ดำเนินคอร์ดด้วยคอร์ดที่มีน้ำหนักเบา เกิดจากเพลงอยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์

ตารางที่ 2 แสดงการใช้คอร์ดในเพลงผักกาดจอ

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	ลำดับคอร์ดในบันไดเสียง
Intro,outro	Em	i
solo	Em / Em / Em / B7 / B7 / B7 Em / Em	i / i / i / V7 / V7 / V7 / i / i
A1	Em / Em / Em / Em Am / Am / C / C / B7 / B7	i / i / i / i iv / iv / VI / VI / V7 / V7
A2	Em / Em / Em / G Am / Am / C / B7 / Em / Em	i / i / i / III iv / iv / VI / V7 / i / i
B	Em / Em / Em / G Am / Em / Am / Em	i / i / i / III iv / i / iv / i

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	ลำดับคอร์ดในบันไดเสียง
	G / C Em/B / Am / C B7 / B7 / Em	III / VI i / iv / VI V7 / V7 / i
A3	Em / Em / C / B7 Am / Am / C / B7 Am / C / B7 / Em	i / i / VI / V7 iv / iv / VI / V7 iv / VI / V7 / i
A4	Em / G / C / B7 Am / C / B7 / Em	i / III / VI / V7 iv / VI / V7 / i
C	Em / Em / Em / B7 G / G / B7	i / i / i / V7 III / III / V7

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงอุ้ยคำ

1. วรรณกรรม

1.1 ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย นิคม คันธรส

1.2 รูปแบบการประพันธ์เป็นกลอนตลาดและกลอนหัวเดียว วรรคละ 4 – 10 พยางค์

2. ทำนอง

2.1 ความยาว 91 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 2/4 อัตราความเร็ว ♩ = 84

2.2 โครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ AABAAC

2.3 มีช่วงเสียงของทำนองคู่ 12 เมเจอร์ เสียงต่ำสุดคือเสียง A และเสียงสูงสุดคือเสียง E

2.4 เพลงผักกาดจอบันทึกโน้ตอยู่ในอยู่ในบันไดเสียง E minor relative และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต E,F#,G, A, B และ D

2.5 กระสวนของจังหวะมีทั้งหมด 19 แบบ ใช้มากที่สุดคือกระสวนจังหวะแบบที่ 1

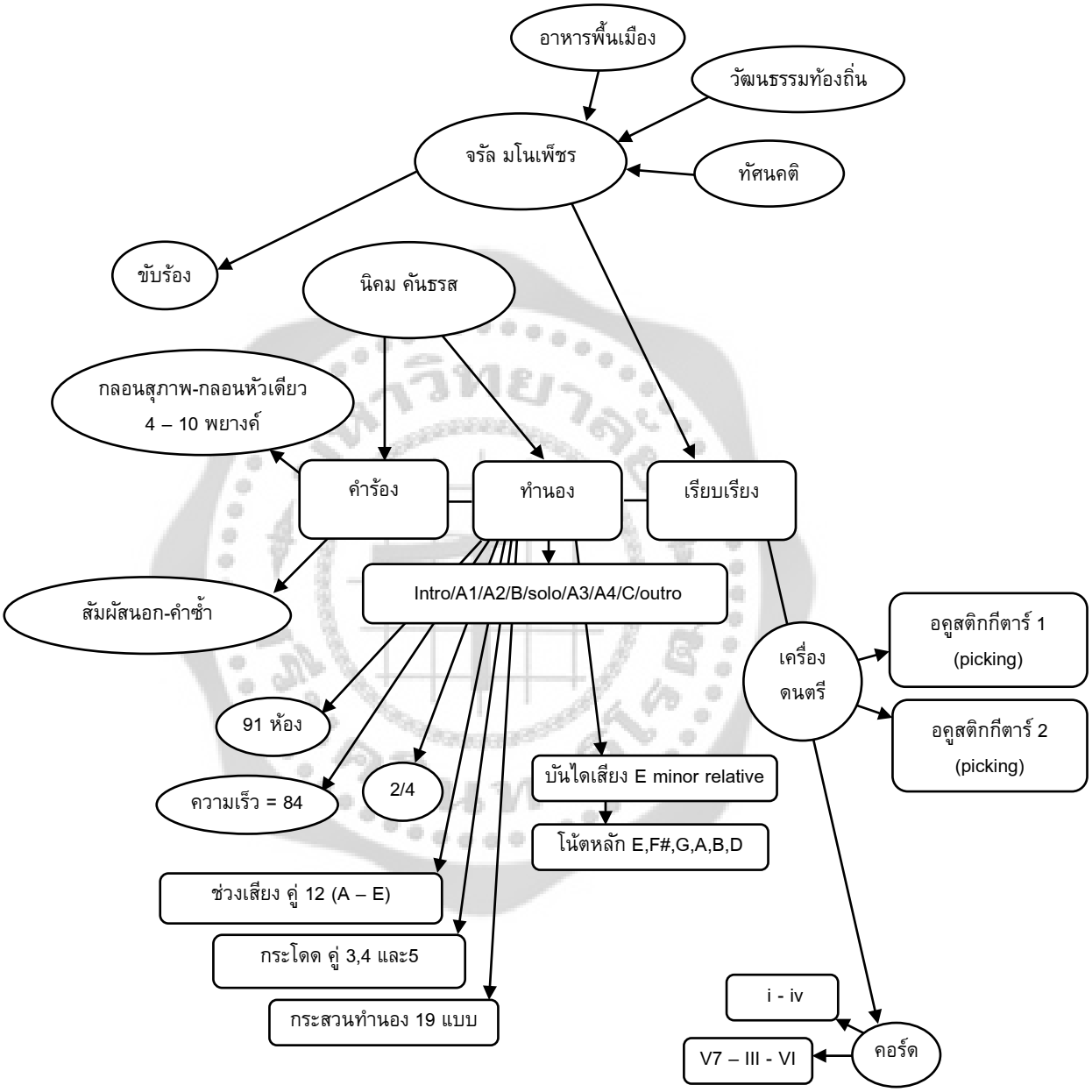
2.6 เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้น ข้ามขั้น และซ้ำทำนอง ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4 และขั้นคู่ 5

3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 กีตาร์โปร่ง จำนวน 2 ตัว ทำหน้าที่ดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิคการเกา (Picking)

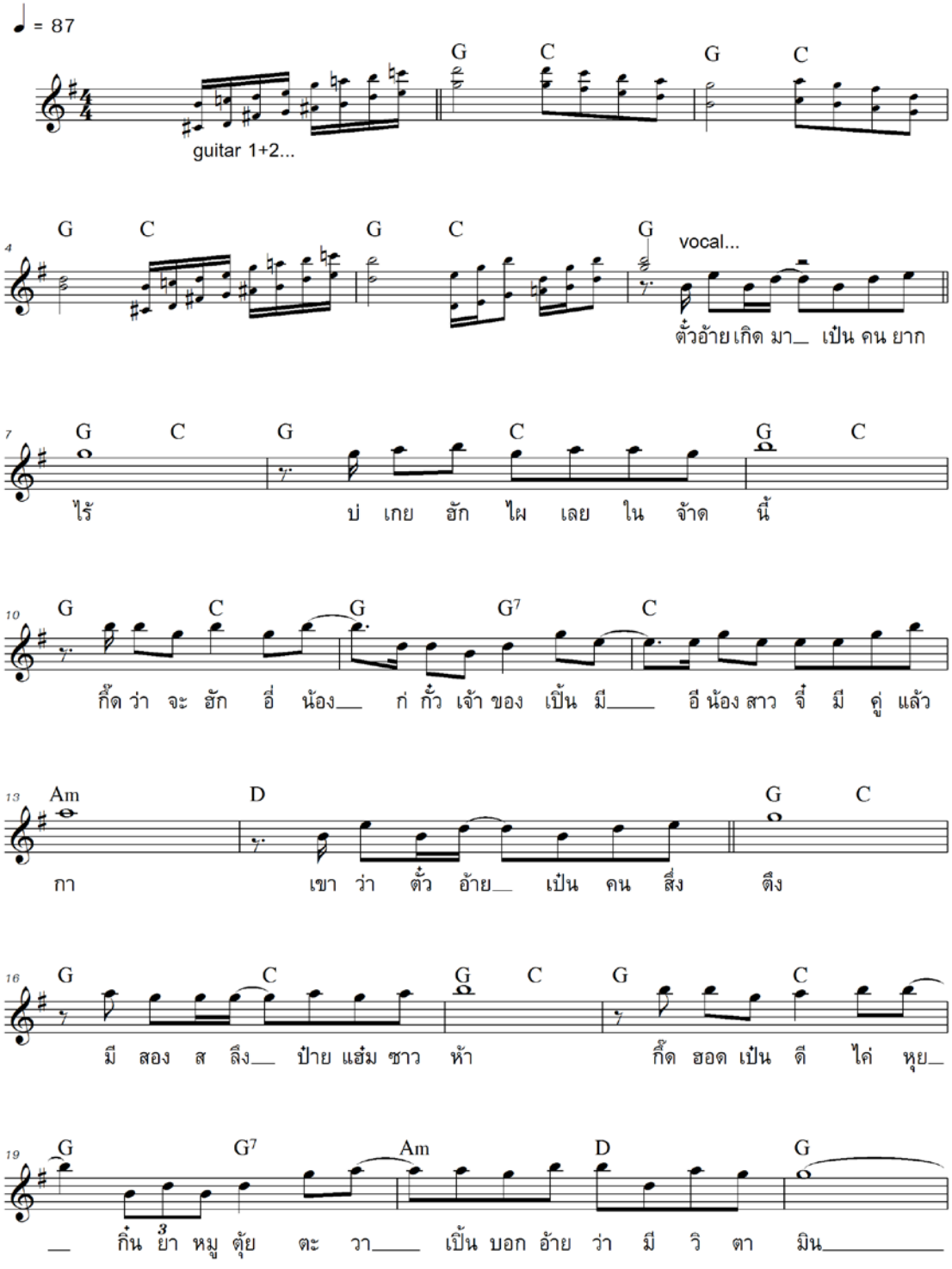
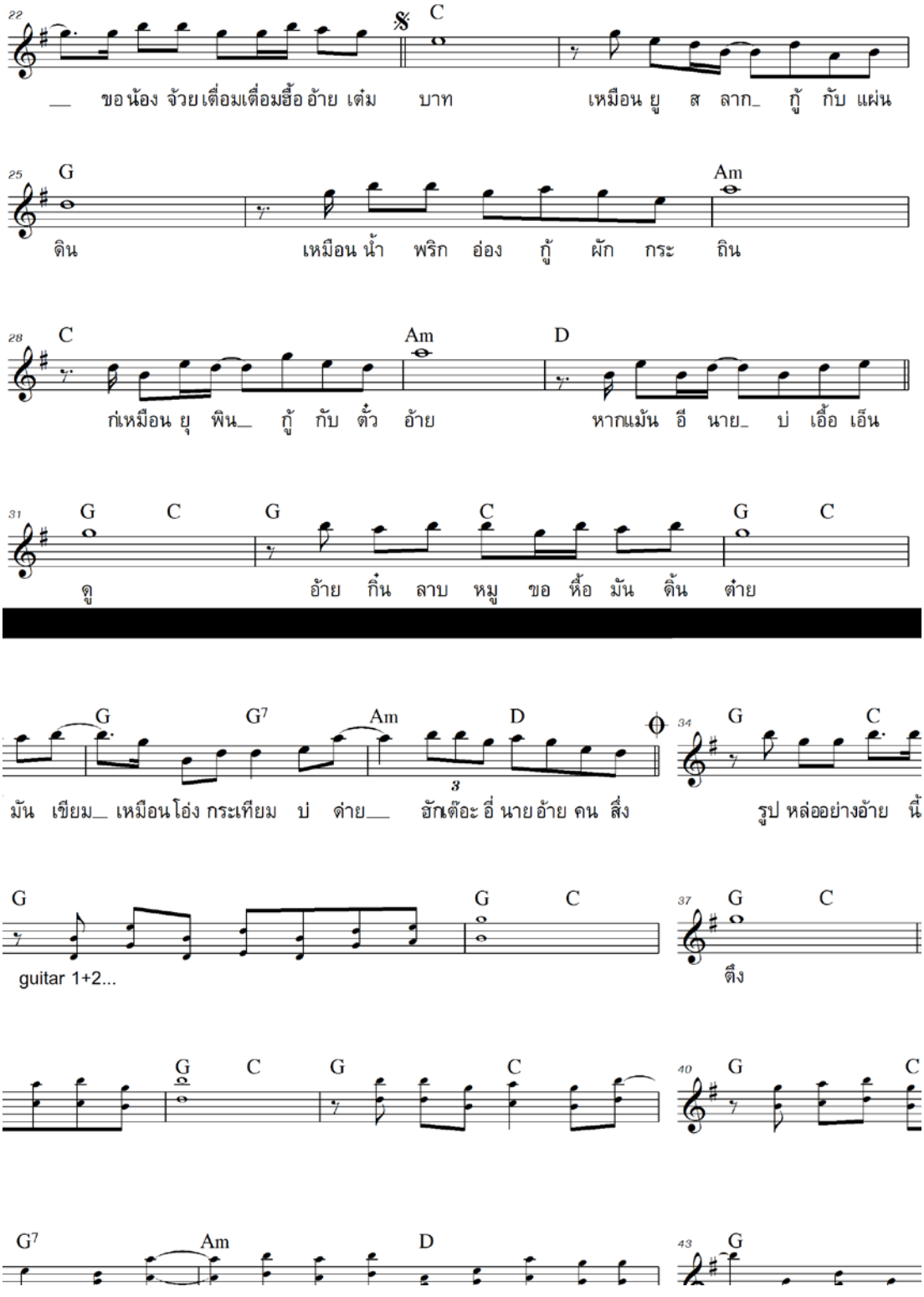
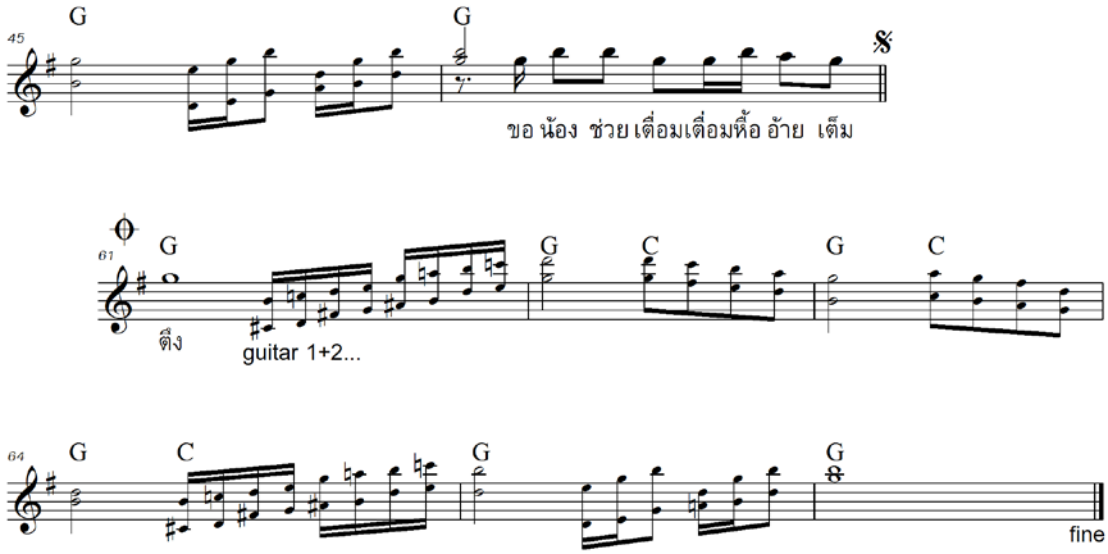
3.2 ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด i – iv เคลื่อนที่เข้าหาคอร์ดที่มีน้ำหนักคือคอร์ด V7 – III - VI ส่วนใหญ่ดำเนินคอร์ดด้วยคอร์ดที่มีน้ำหนักเบา

ภาพแสดงองค์ประกอบของเพลงผักกาดจอ



วิเคราะห์เพลงคนสิ่งตึง

คนสิ่งตึง

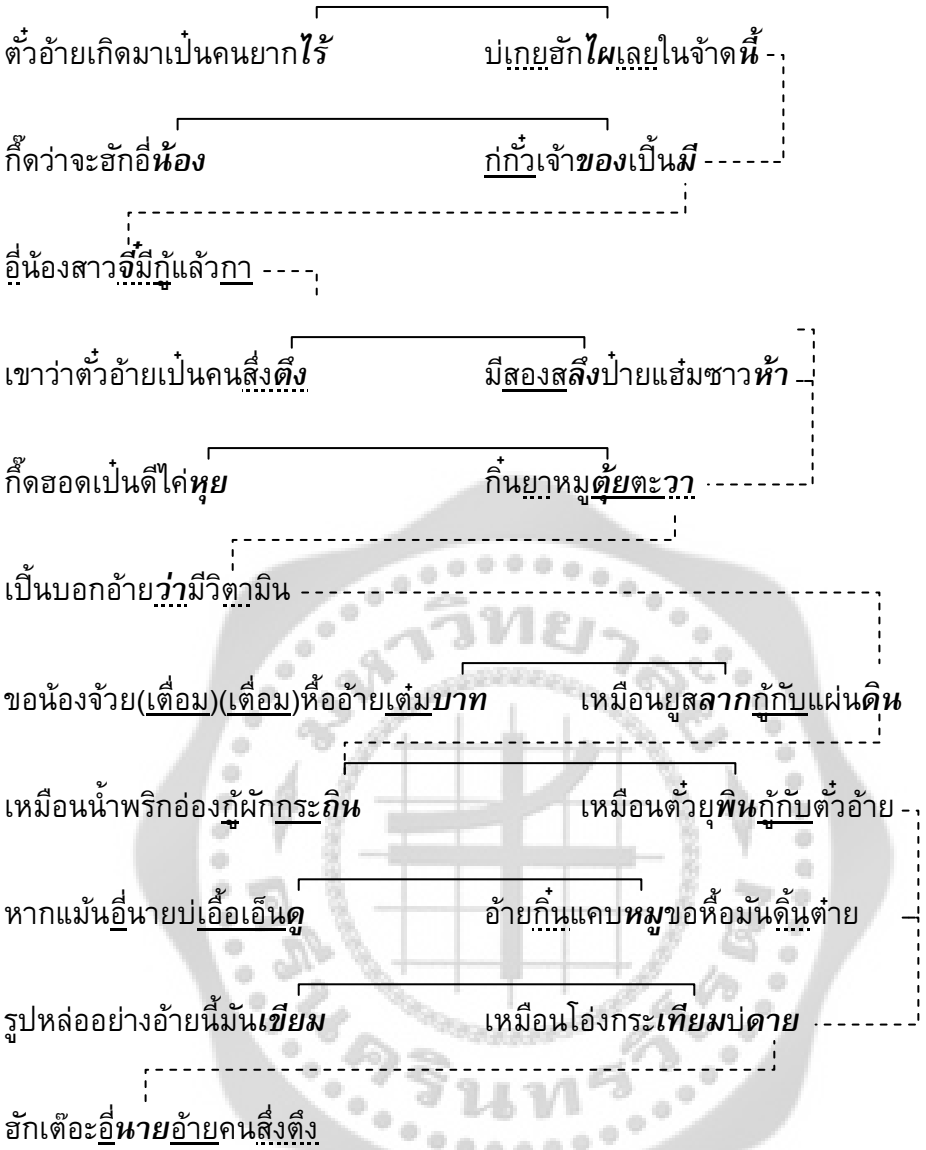
คำร้อง-ทำนอง : สุริยา ยศถาวร
ขับร้อง : จรัล มโนเพ็ชร

22
C
ขอ น้อง จ้วย เตื่อม เตื่อม ฮื้อ อ้าย เต่ม บาท เหมือน ยู ส ลาก_ กู้ กับ แผ่น
25
G
Am
ดิน เหมือน น้ำ พริก อ่อง กู้ ผัก กระ ถิน
28
C
Am
D
ก่เหมือน ยุ พิน_ กู้ กับ ตั๋ว อ้าย หากแม้น อี นาย_ บ่ เอื้อ เอ็น
31
G C G C G C
ดู อ้าย กิ๋น ลาบ หมู ขอ หื้อ มัน ดิ้น ต๋าย
G G7 Am D
มัน เขียม_ เหมือน โอ่ง กระเทียม บ่ ต่าย_ อักเต๊อะ อี่ นาย อ้าย คน สิ่ง
34
G C
รูป หล่ออย่างอ้าย นี้
G G C
guitar 1+2...
37
G C
ตึง
G C G C
40
G C
G7 Am D
43
G

1.วิเคราะห์วรรณกรรม

1.1 รูปแบบของวรรณกรรม

เพลง คนสิ่งตึง ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย สุริยา ยศถาวร จากการพิจารณาแผนภูมิคำร้องเพลง คนสิ่งตึง มีรูปแบบคำประพันธ์ประเภทเพลงกลอนตลาด แต่ละวรรคจะมี 6 – 9 พยางค์ เป็นไปตา มสัมผัสประเภทกลอนตลาด เพลง คนสิ่งตึง ผู้ประพันธ์เลือกใช้คำที่สละสลวย มีทั้งสัมผัสนอก(***ตัวหนาเอียง***) สัมผัสใน(ขีดเส้นใต้ = สัมผัสสระ,ขีดเส้นใต้ = สัมผัสอักษร) สัมผัสระหว่างบทและใช้คำซ้ำเพื่อย้ำความหมายของคำ(ในวงเล็บ) และในท่อน B พบว่ามีการใช้คำซ้ำที่ท่อนนี้ท่อนเดียว ซึ่งมีรายละเอียดดังตัวอย่าง

ตัวหนาเอียง = สัมผัสนอก (ในวงเล็บ) = คำซ้ำ

ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (สระ) ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (อักษร)

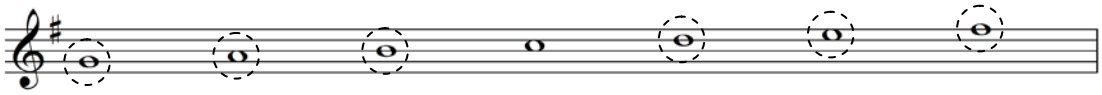


1.2 ความหมาย

คนสิ่งตึง แปลว่า คนสติไม่ดี หรือ คนบ๊องๆ ในเพลงเรื่องราวชายหนุ่มคนหนึ่ง ที่เรียกร้องความสนใจอยากให้สาวๆ เห็นใจมารัก

2. รูปแบบของบทเพลง

ชื่อเพลงคนสิ่งตึง อัลบั้มโฟล์คซองคำเมืองจรัล มโนเพ็ชรกับคณะ 16 เพลงรวมฮิต ความยาว 66 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩ = 87 ประพันธ์คำร้อง ทำนองโดย สุริยา ยศถาวร เรียบเรียงเสียงประสานและขับร้องโดยจรัล มโนเพ็ชร

จากการพิจารณาเพลงคนสิ่งตึง พบว่ามีเครื่องหมายแปลงเสียง 1 ชาร์ป(♯) และคอร์ดหลักคือคอร์ด G เมื่อเปรียบเทียบบันไดเสียงจากหลักทฤษฎีตะวันตก ผู้วิจัยพบว่า เพลงคนสิ่งตึงบันทึกโน้ตอยู่ในบันไดเสียง G major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต G, A, B, D, E และ F# ดังตัวอย่าง

2.1 วิเคราะห์ทำนองเพลง

2.1 .1 ช่วงเสียง

เพลงคนสิ้งตึง มีเสียงอยู่ในช่วงคู่ 8 เปอร์เฟ็ค โดยเสียงต่ำสุดคือเสียง B และเสียงสูงสุดคือเสียง B ดังตัวอย่าง

2.1.2 โครงสร้างของทำนอง

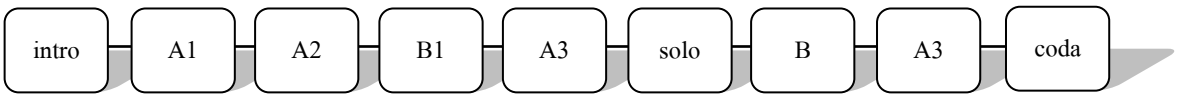
จากการวิเคราะห์พบว่า ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบ่งออกเป็นเป็นเพลง 9 ท่อน ดังตัวอย่าง

ตาราง แสดงโครงสร้างของเพลงคนสิ้งตึง

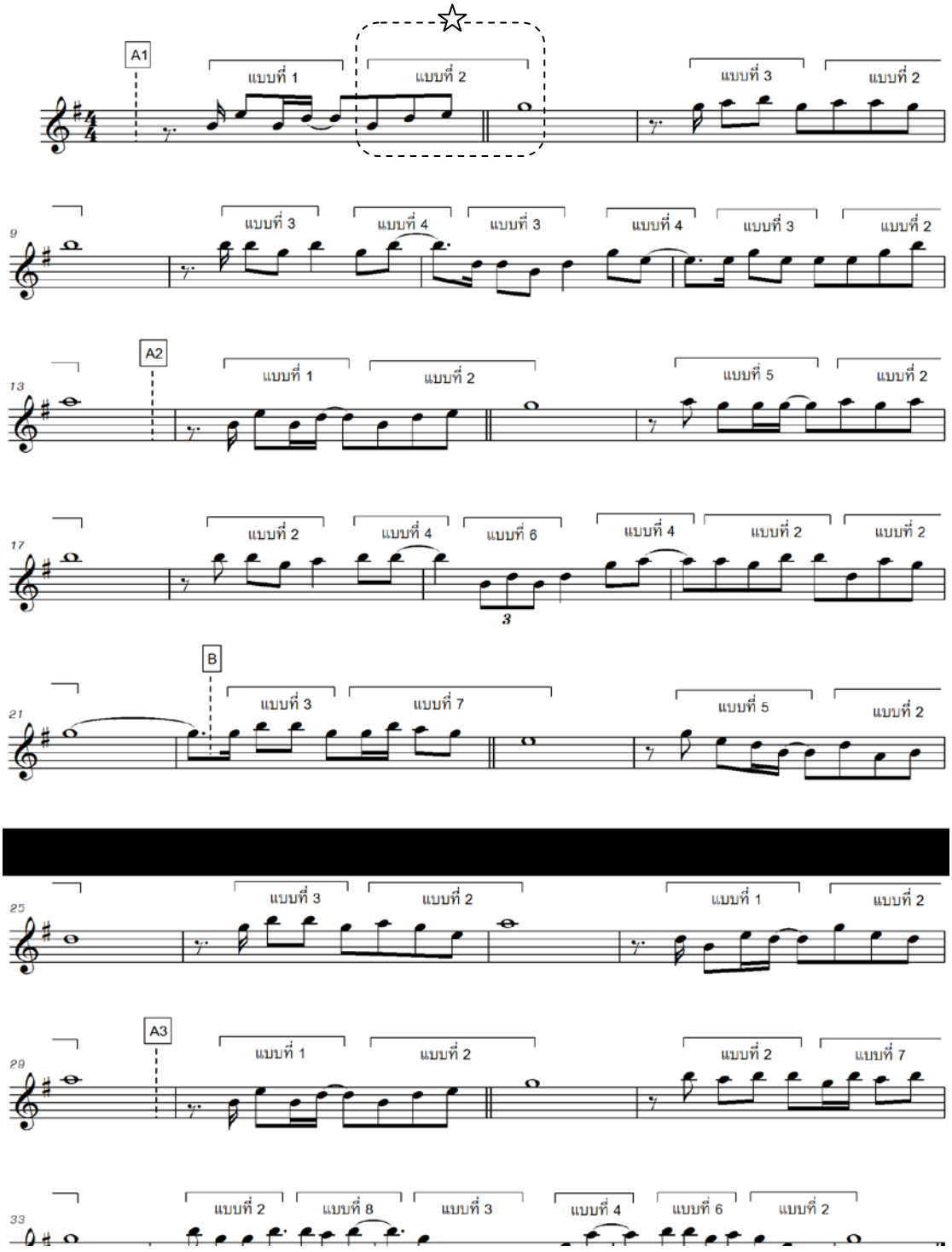
ท่อน	intro	A1	A2	B	A3	solo	B
ห้องที่	1-6	6-13	14-21	22-29	30-37	38-46	46-53
จำนวนห้อง	6	8	8	8	8	9	8

ท่อน	A3	coda
ห้องที่	54-61	61-66
จำนวนห้อง	8	6

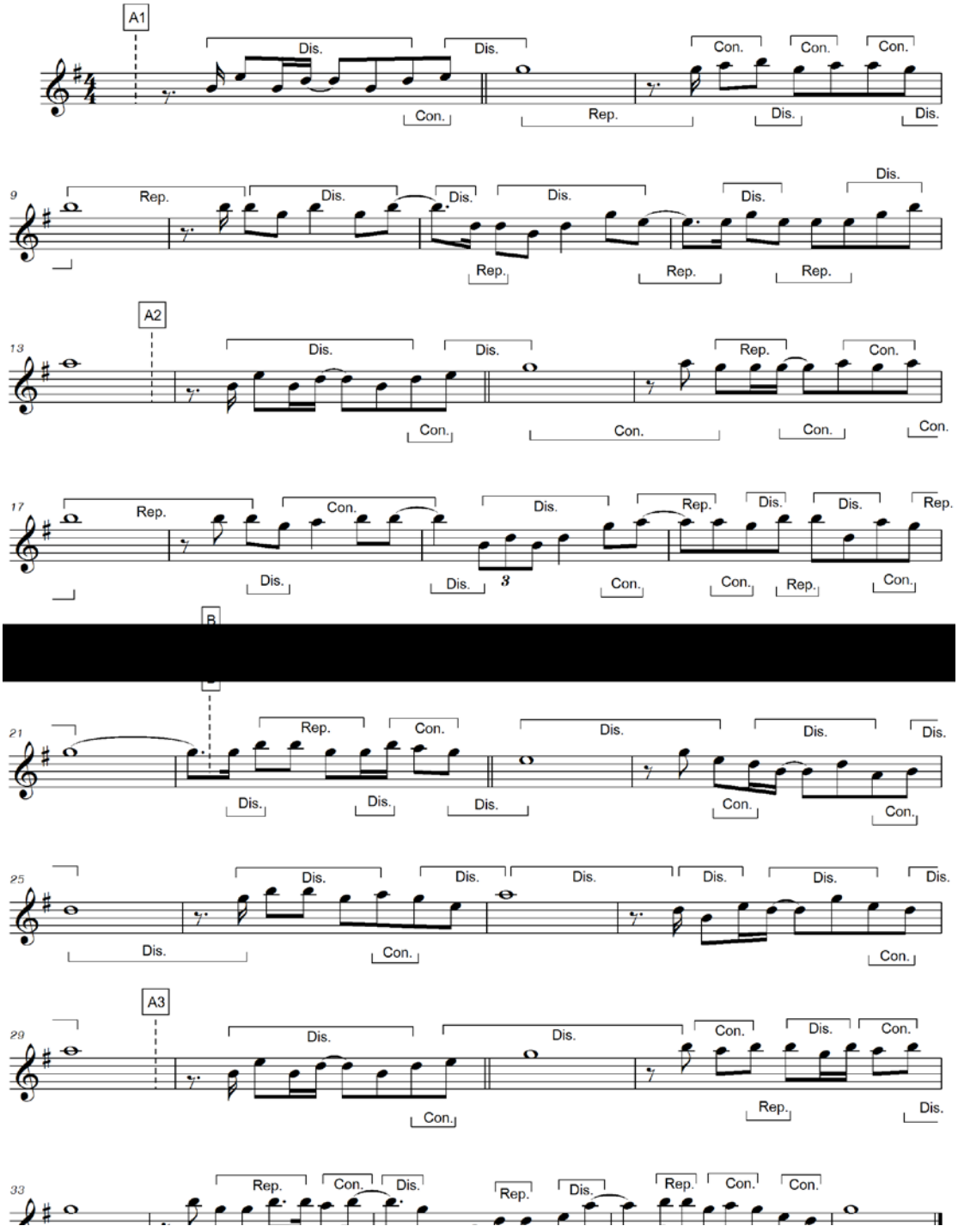
แผนผังโครงสร้างเพลง



2.1.3 จังหวะของทำนอง

ลักษณะกระสวนของจังหวะ เพลงคนสิ้งตึงประกอบด้วย กระสวนจังหวะ 8 แบบ โดยกลุ่มโน้ตที่มีค่าเสียงสั้นเคลื่อนไปยังโน้ตที่มี ค่าเสียงยาวในจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นจังหวะหนักของห้องถัดไป การสร้างวลีจะนำแบบกระสวนจังหวะเหล่านี้มาประกอบกัน โดยผู้วิจัยพบว่า กระสวนจังหวะหลักที่ใช้ได้แก่ กระสวนจังหวะแบบที่ 2 ดังตัวอย่าง

A1
แบบที่ 1
แบบที่ 2
แบบที่ 3
แบบที่ 2
9
แบบที่ 3
แบบที่ 4
แบบที่ 3
แบบที่ 4
แบบที่ 3
แบบที่ 2
A2
13
แบบที่ 1
แบบที่ 2
แบบที่ 5
แบบที่ 2
17
แบบที่ 2
แบบที่ 4
แบบที่ 6
แบบที่ 4
แบบที่ 2
แบบที่ 2
3
B
21
แบบที่ 3
แบบที่ 7
แบบที่ 5
แบบที่ 2
25
แบบที่ 3
แบบที่ 2
แบบที่ 1
แบบที่ 2
A3
29
แบบที่ 1
แบบที่ 2
แบบที่ 2
แบบที่ 7
33
แบบที่ 2
แบบที่ 8
แบบที่ 3
แบบที่ 4
แบบที่ 6
แบบที่ 2

2.1.4 การเคลื่อนที่ของทำนอง

สังเกตได้ว่าการเคลื่อนทำนองส่วนใหญ่ในเพลง คนสิ้งตึง เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้น ข้ามขั้น และซ้ำทำนอง ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4,5,6 และขั้นคู่ 8 ดังตัวอย่าง

Conjunct(Con.) = การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น

Disjunct(Dis.) = การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น

Repetition(Rep.) = การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง

3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 เครื่องดนตรี

เพลงคนสิ่งตึง ใช้เครื่องดนตรีหลักคือ กีตาร์โปร่ง จำนวน 3 ตัว โดยกีตาร์ตัวที่ 1 ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักของเพลงและทำหน้าที่ดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิคการเกา (Picking) และกีตาร์ตัวที่ 2 และ 3 ทำหน้าที่บรรเลงสอดประสานกันในช่วงท่อนนำ ท่อนโซโลและท่อนจบ

3.2 การดำเนินคอร์ด

จากการศึกษาพบว่า การดำเนินคอร์ดเพลงคนสิ่งตึง ส่วนใหญ่ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักคือคอร์ด I – IV และ V ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด ii ซึ่งจากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด G ดังตัวอย่าง

ตาราง แสดงการใช้คอร์ดในเพลงคนสิ่งตึง

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	ลำดับคอร์ดในบันไดเสียง
Intro,coda	G C / G C / G C / G C / G	I V / I V / I V / I V / V
A1	G C / G C / G C / G C G G7 / C / Am / D	I V / I V / I V / I V / I I7 / IV / ii / V
A2	G C / G C / G C / G C G G7 / C / Am D / G	I V / I V / I V / I V I I7 / IV / ii V / I
B	C / C / G / G / Am / D	IV / IV / I / I / ii / V
A3, solo	G C / G C / G C / G C G G7 / C / Am D / G	I V / I V / I V / I V I I7 / IV / ii V / I

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงคนสิ่งตึง

1. วรรณกรรม
   1.1. ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย สุริยา ยศถาวร
   1.2. รูปแบบการประพันธ์เป็นกลอนตลาด วรรคละ 6 – 9 พยางค์
2. ทำนอง
   2.1 ความยาว 66 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩ = 87
   2.2 โครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ AABABA
   2.3 มีช่วงเสียงของทำนองคู่ 8 เปอร์เฟ็ค เสียงต่ำสุดคือเสียง B และเสียงสูงสุดคือเสียง B
   2.4 เพลงคนสิ่งตึงบันทึกโน้ตอยู่ในอยู่ในบันไดเสียง G major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต G, A, B, D, E และ F#

2.5 กระสวนของจังหวะมีทั้งหมด 8 แบบ ใช้มากที่สุดคือกระสวนจังหวะแบบที่ 2

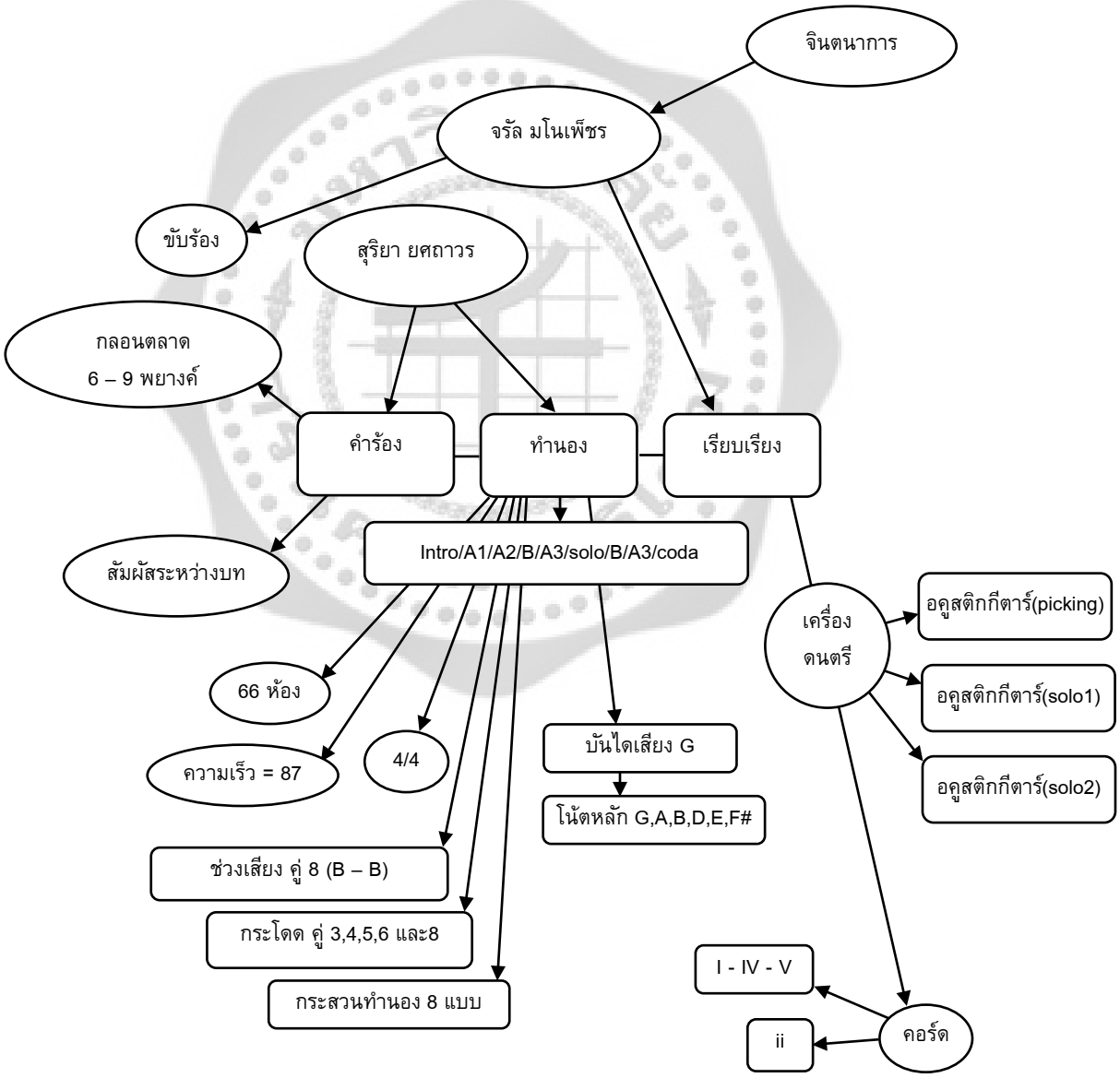
2.6 เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้นอข้ามขั้น และซ้ำทำนองส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4 และขั้นคู่ 5

3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1. เครื่องดนตรีที่ใช้ในบทเพลง ได้แก่ กีตาร์โปร่ง สอดประสานกัน จำนวน 3 ตัว

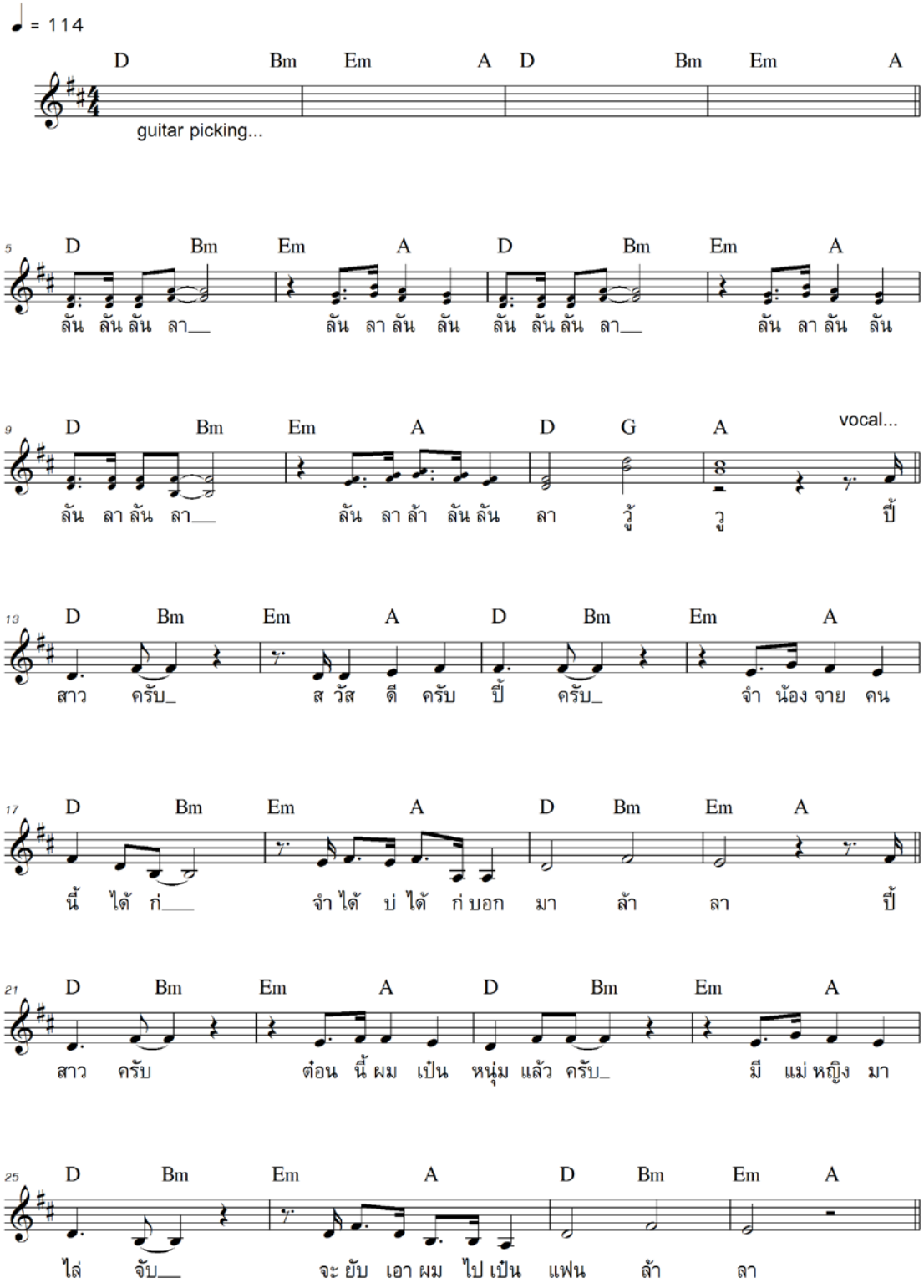
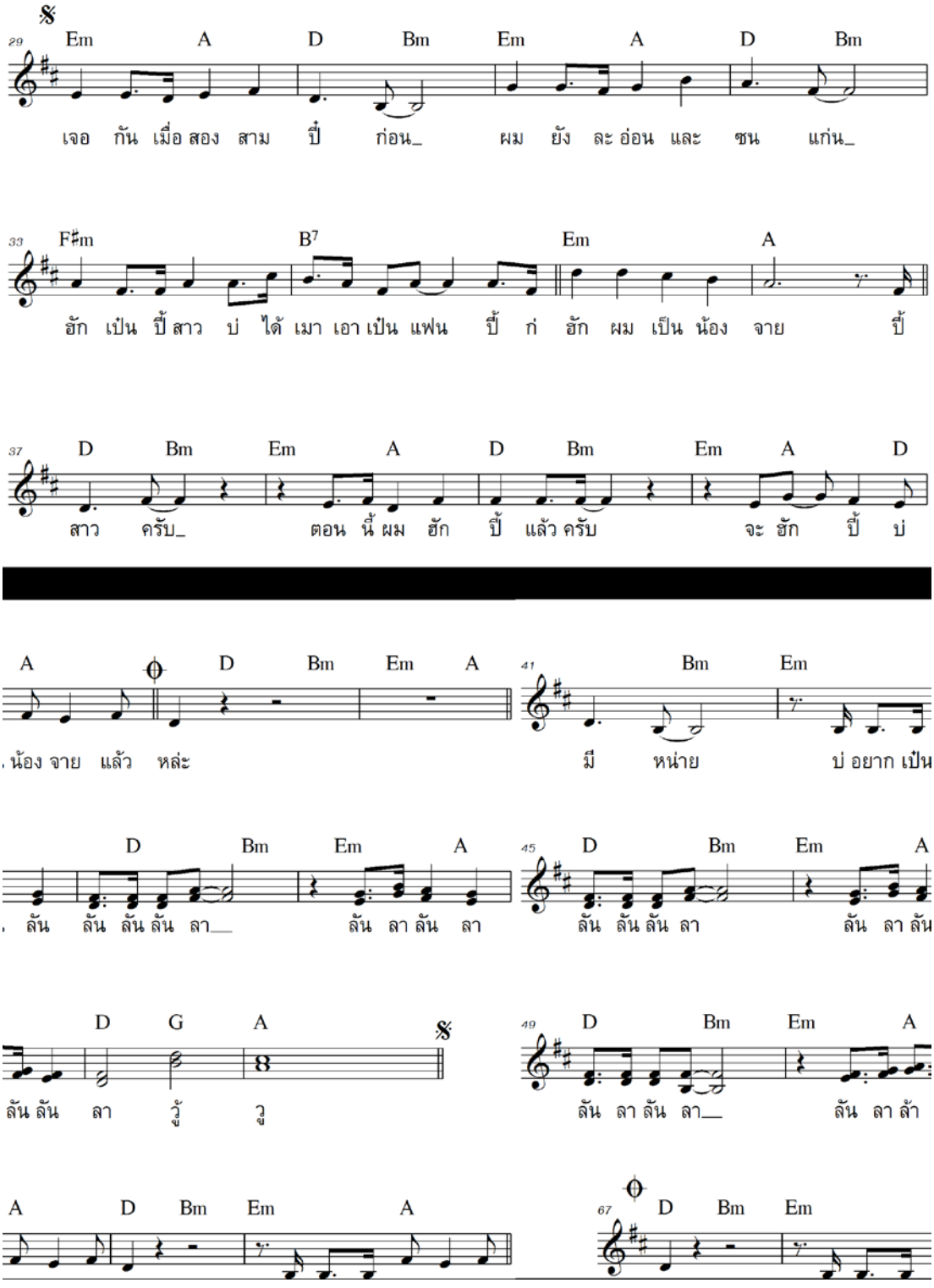
3.2 คอร์ดที่พบได้แก่คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักคือคอร์ด I – IV และ V ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด ii จากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด G

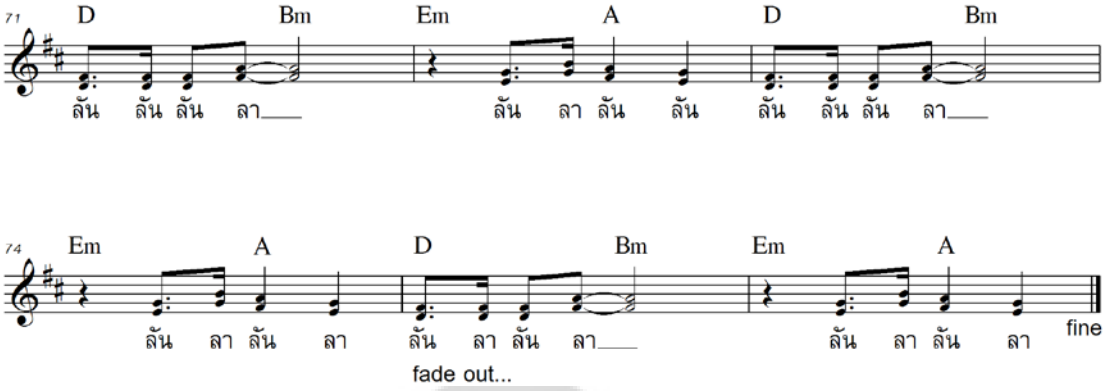
ภาพแสดงองค์ประกอบของเพลงคนสิ้งตึง



วิเคราะห์เพลงพี่สาวครับ

พี่สาวครับ

คำร้อง-ทำนอง : จรัล มโนเพ็ชร
ขับร้อง : จรัล มโนเพ็ชร

29 Em A D Bm Em A D Bm
เจอ กัน เมื่อ สอง สาม ปี่ ก่อน_ ผม ยัง ละ อ่อน และ ซน แก่น_
33 F♯m B7 Em A
ฮัก เป่น ปี้ สาว บ่ ได้ เมา เอา เป่น แฟน ปี้ ก่ ฮัก ผม เป็น น้อง จาย ปี้
37 D Bm Em A D Bm Em A D
สาว ครับ_ ตอน นี้ ผม ฮัก ปี้ แล้ว ครับ จะ ฮัก ปี้ บ่
A D Bm Em A
น้อง จาย แล้ว หล่ะ
41 Bm Em
มี หน่าย บ่ อยาก เป่น
D Bm Em A
ลัน ลัน ลัน ลัน ลา_ ลัน ลา ลัน ลา
45 D Bm Em A
ลัน ลัน ลัน ลา ลัน ลา ลัน
D G A
ลัน ลัน ลา วู้ วู
49 D Bm Em A
ลัน ลา ลัน ลา_ ลัน ลา ล้า
A D Bm Em A
67 D Bm Em



1.วิเคราะห์วรรณกรรม

1.1 รูปแบบของวรรณกรรม

เพลงพี่สาวครับ ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย จรัล มโนเพ็ชร จากการพิจารณาแผนภูมิคำร้องเพลงพี่สาวครับมีรูปแบบคำประพันธ์ประเภทเพลงกลอนตลาด แต่ละวรรคจะมี 3 – 10 พยางค์ เป็นไปตามสัมผัสประเภทกลอนตลาด เพลงพี่สาวครับผู้ประพันธ์เลือกใช้คำที่สละสลวย มีทั้งสัมผัสนอก(***ตัวหนาเอียง***) สัมผัสใน(ขีดเส้นใต้ = สัมผัสสระ,ขีดเส้นใต้ = สัมผัสอักษร) และสัมผัสระหว่างบท ซึ่งมีรายละเอียดดังตัวอย่าง

ตัวหนาเอียง = สัมผัสนอก (ในวงเล็บ) = คำซ้ำ

ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (สระ) ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (อักษร)

ปี้สาว***ครับ*** สวัสดี(***ครับ***)ปี้(ครับ)

จำน้องจายคนนี้ได้***ก่*** จำได้***บ่***ได้ก่บอกมา

ปี้สาว**ครับ** ตอนนี้ผมเป่นหนุ่มแล้ว***ครับ***

มีแม่หญิงมาไล่**จับ** จะ***ยับ***เอาผมไปเป่นแฟน

เจอกันเมื่อสองสามปี***ก่อน*** ผมยังหละ***อ่อน***และซน***แก่น***

ฮักเป่นปี้สาวบ่ได้เมาเอาเป่น***แฟน*** ปี้ก่ฮักผมเป่นน้องจาย

ปี้สาว***ครับ*** ต่อนนี้ผมฮักปี้แล้ว***ครับ***

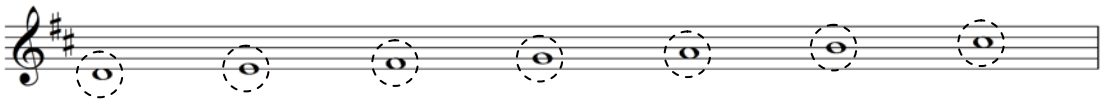
จะฮักปี้บ่มี***หน่าย*** บ่อยากเป่นน้อง***จาย***แล้วล่ะ

1.2 ความหมาย

เป็นเรื่องราวของน้องชายที่หลงรักพี่สาว

2. รูปแบบของบทเพลง

ชื่อเพลงพี่สาวครับ อัลบั้มโฟล์คซองคำเมืองจรัล มโนเพ็ชรกับคณะ 16 เพลงรวมฮิต ความยาว 76 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩ = 114 ประพันธ์คำร้อง,ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสานและขับร้องโดยจรัล มโนเพ็ชร

จากการพิจารณาเพลงพี่สาวครับ พบว่ามีเครื่องหมายแปลง เสียง 2 ชาร์ป(♯) และคอร์ดหลักคือคอร์ด D เมื่อเปรียบเทียบบันไดเสียงจากหลักทฤษฎีตะวันตก ผู้วิจัยพบว่า เพลงพี่สาวครับบันทึกโน้ตอยู่ในบันไดเสียง D major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่ โน้ต D, E, F#, G, A, B และ C# ดังตัวอย่าง

2.1 วิเคราะห์ทำนองเพลง

2.1 .1 ช่วงเสียง

เพลงพี่สาวครับ มีเสียงอยู่ในช่วงคู่ 12 เมเจอร์ โดยเสียงต่ำสุดคือเสียง A และเสียงสูงสุดคือเสียง D ดังตัวอย่าง

2.1.2 โครงสร้างของทำนอง

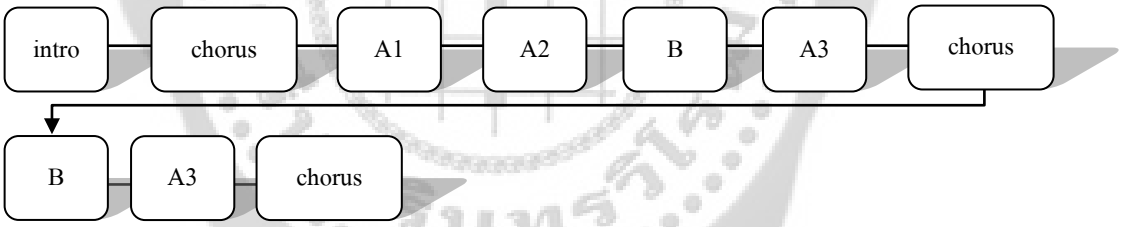
จากการวิเคราะห์พบว่า ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบ่งออกเป็นเป็นเพลง 10 ท่อน และมีการเขียนสร้อยเพลง (Chorus) นำขึ้นมาก่อน ดังตัวอย่าง

ตาราง แสดงโครงสร้างของเพลงพี่สาวครับ

ท่อน	**intro**	**chorus**	**A1**	**A2**	**B**	**A3**	**chorus**	**B**
ห้องที่	1-4	5-12	13-20	21-28	29-36	37-44	45-52	53-60
จำนวนห้อง	4	8	8	8	8	8	8	8

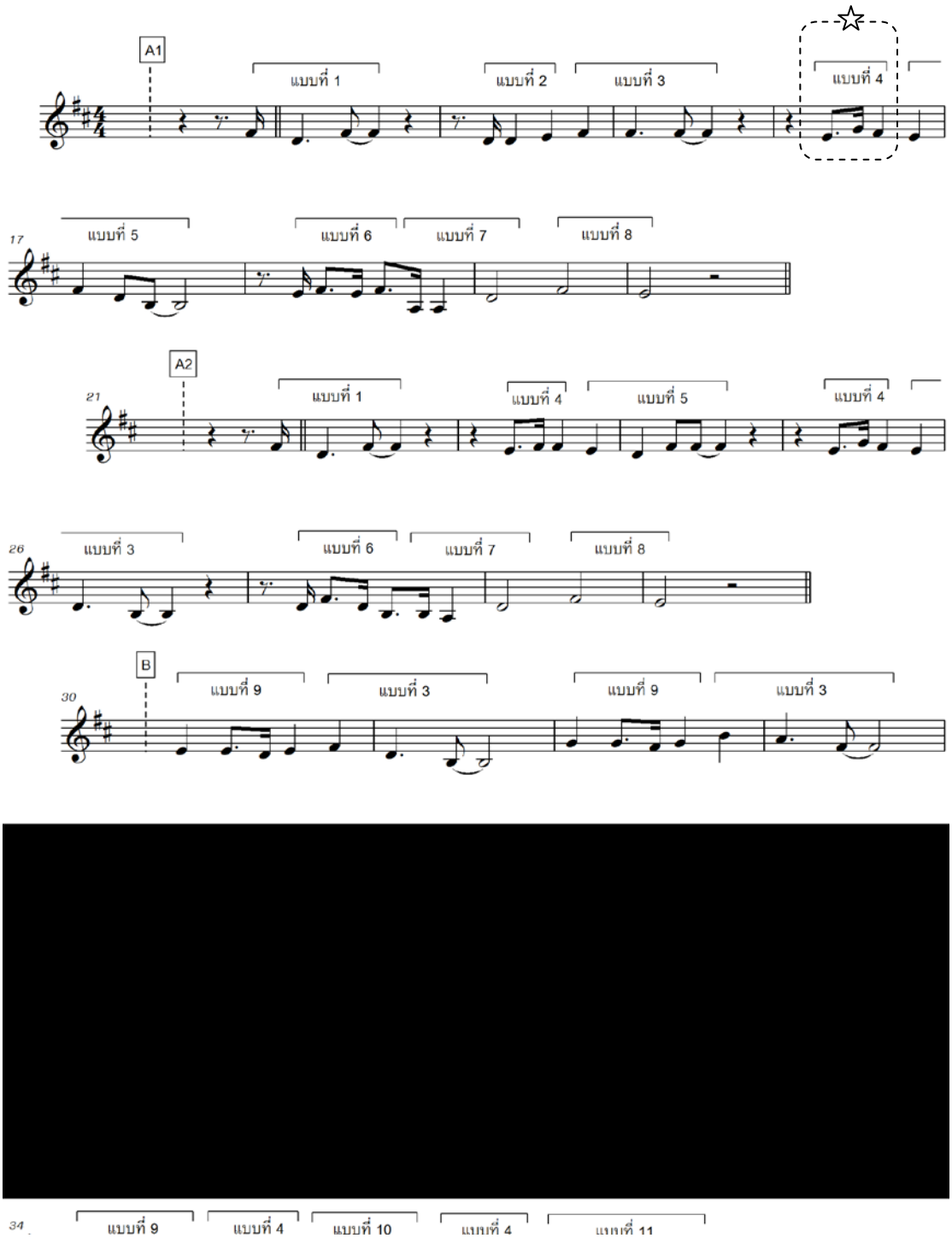
ท่อน	A3	chorus
ห้องที่	61-70	71-76
จำนวนห้อง	10	8

แผนผังโครงสร้างเพลง

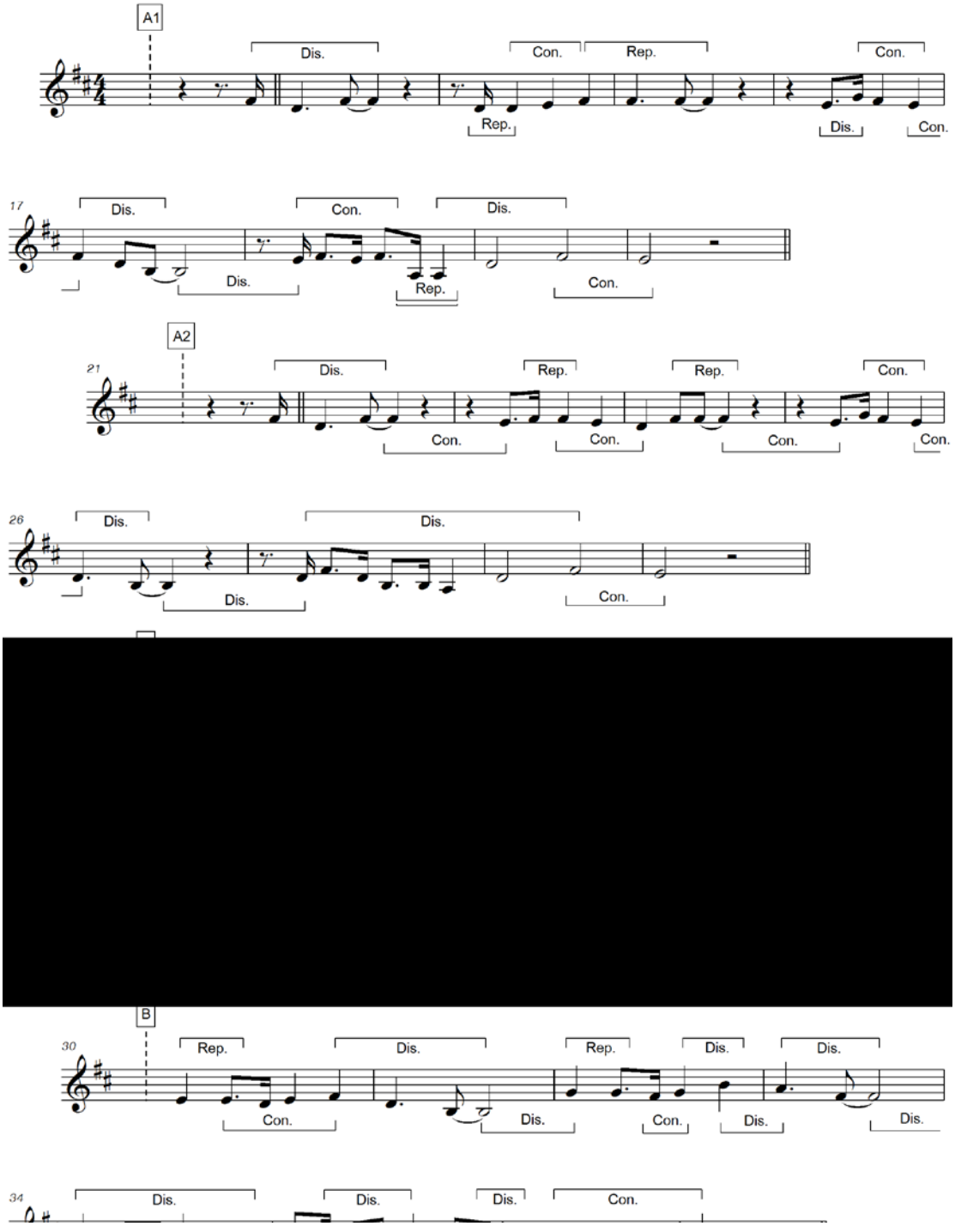


2.1.3 จังหวะของทำนอง

ลักษณะกระสวนของจังหวะ เพลงพี่สาวครับประกอบด้วย กระสวนจังหวะ 15 แบบ ประกอบด้วยกลุ่มโน้ตที่มีค่าเสียงสั้นเคลื่อนไปยังโน้ตที่มีค่าเสียงยาวในจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นจังหวะหนักของห้องถัดไป การสร้างวลีจะนำแบบกระสวนจังหวะเหล่านี้มาประกอบกัน โดยผู้วิจัยพบว่ากระสวนจังหวะหลักที่ใช้ได้แก่ กระสวนจังหวะแบบที่ 4 ดังตัวอย่าง



2.1.4 การเคลื่อนที่ของทำนอง

สังเก ตได้ว่าการเคลื่อนทำนองส่วนใหญ่ในเพลง พี่สาวครับ เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้นข้ามขั้น และซ้ำทำนอง ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4 และขั้นคู่ 6 ดังตัวอย่าง

Conjunct(Con.) = การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น

Disjunct(Dis.) = การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น

Repetition(Rep.) = การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง

2.2 การเรียบเรียงเสียงประสาน

2.2.1 เครื่องดนตรี

เพลงพี่สาวครับ ใช้เครื่องดนตรีหลักคือ กีตาร์โปร่ง จำนวน 3 ตัว โดยกีตาร์ตัวที่ 1และ 2 ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักของเพลงและทำหน้าที่ดำเนินคอ ร์ดโดยใช้เทคนิคการเกา (Picking) และกีตาร์ตัวที่ 3 ทำหน้าที่บรรเลงสอดประสานกันในช่วงท่อนนำ ท่อนโซโลและท่อนจบ

2.2.2 การดำเนินคอร์ด

จากการศึกษาพบว่า การดำเนินคอร์ดเพลงพี่สาวครับ ส่วนใหญ่ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักคือคอร์ด I และ V ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด ii - iii - vi ซึ่งจากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด D และมีลักษณะการดำเนินคอร์ดที่ซ้ำรูปแบบเดิมคือ I - vi - ii - V ดังตัวอย่าง

ตาราง แสดงการใช้คอร์ดในเพลงพี่สาวครับ

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	ลำดับคอร์ดในบันไดเสียง
Intro,chorus,A1,A2,A3	D Bm / Em A / D Bm / Em A	I vi / ii V / I vi / ii V
B	Em A / D Bm / Em A / D Bm F#m / B7 / Em / A	ii V / I vi / ii V / I vi iii / VI / ii / V

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงพี่สาวครับ

1. วรรณกรรม
   1.1. ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย จรัล มโนเพ็ชร
   1.2. รูปแบบการประพันธ์เป็นกลอนตลาด วรรคละ 3 – 10 พยางค์
2. ทำนอง
   2.1 ความยาว 76 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩ = 114
   2.2 โครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ AABABA
   2.3 มีช่วงเสียงของทำนองคู่ 12 เมเจอร์ เสียงต่ำสุดคือเสียง A และเสียงสูงสุดคือเสียง D
   2.4 เพลงพี่สาวครับบันทึกโน้ตอยู่ในอยู่ในบันไดเสียง D major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต D E F# G และ A
   2.5 กระสวนของจังหวะมีทั้งหมด15 แบบ ใช้มากที่สุดคือกระสวนจังหวะแบบที่4

2.6 เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้น ข้ามขั้น และซ้ำทำนอง ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4 และขั้นคู่ 5

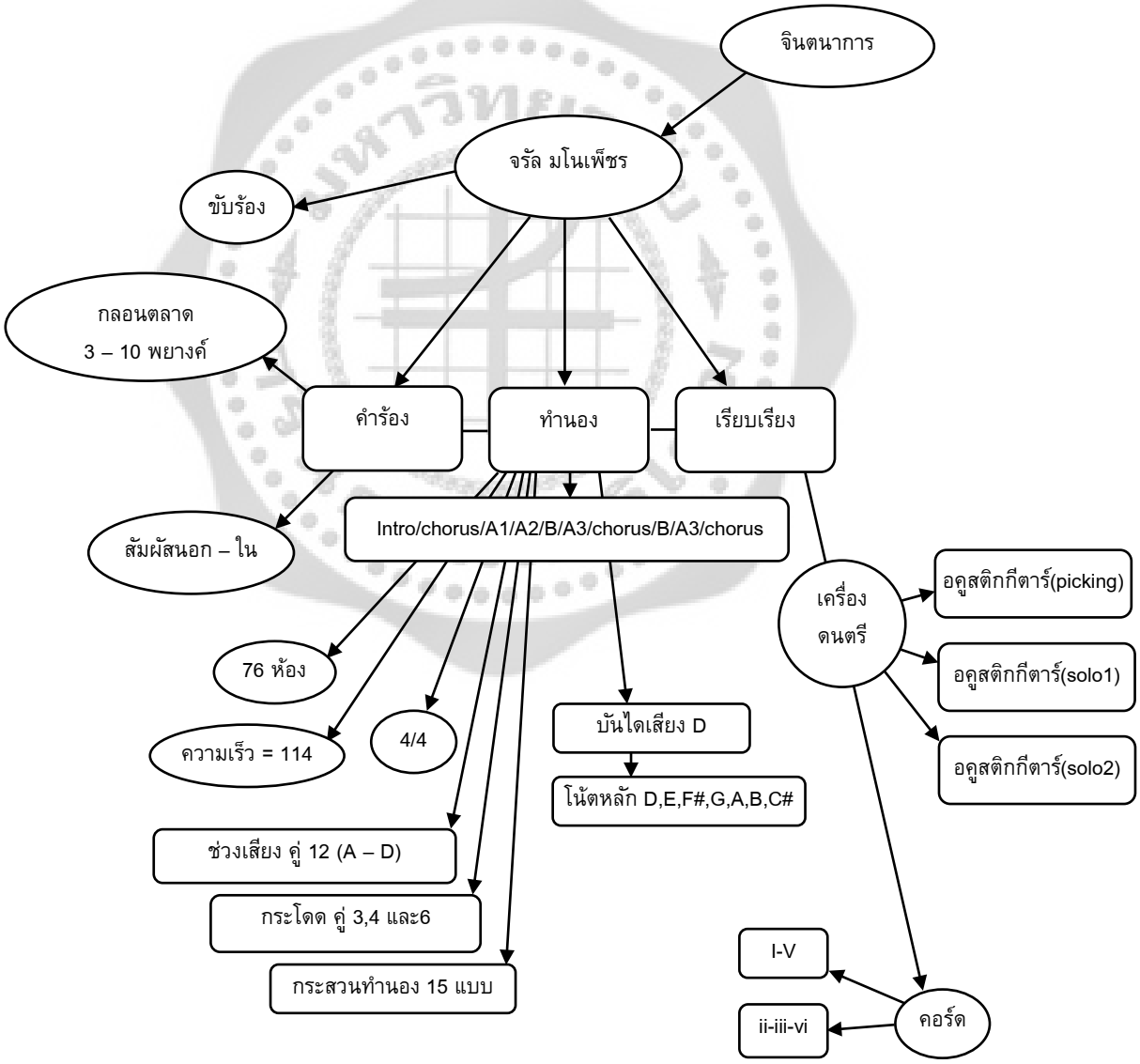
3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1เครื่องดนตรีที่ใช้ในบทเพลง ได้แก่ กีตาร์โปร่ง สอดประสานกัน จำนวน3 ตัว

- กีตาร์ตัวที่ 1 และ 2 ดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิคการเกา (Picking)
- กีตาร์ตัวที่ 3 บรรเลงสอดประสานกันในช่วงท่อนนำ ท่อนโซโลและท่อนจบ

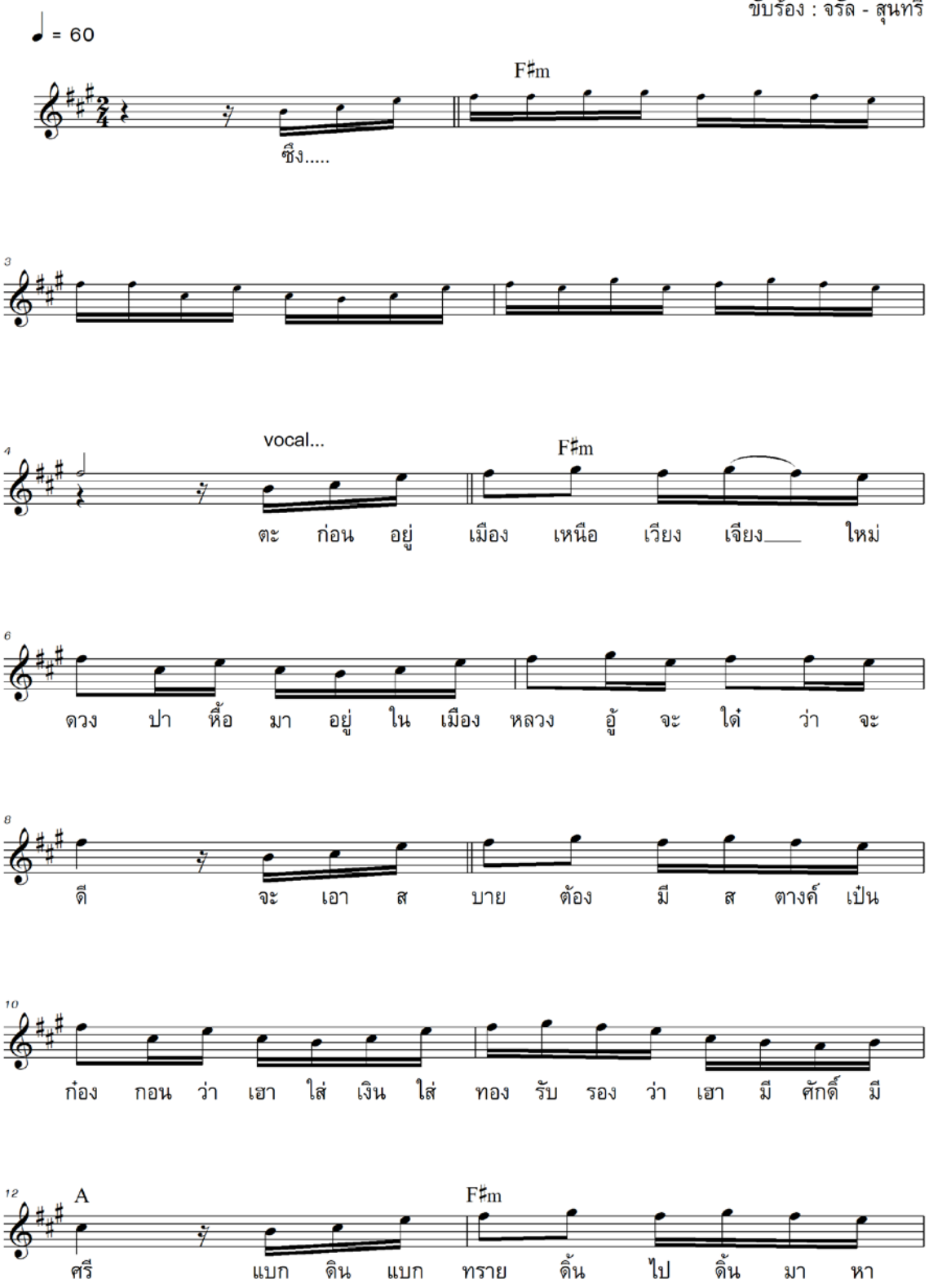
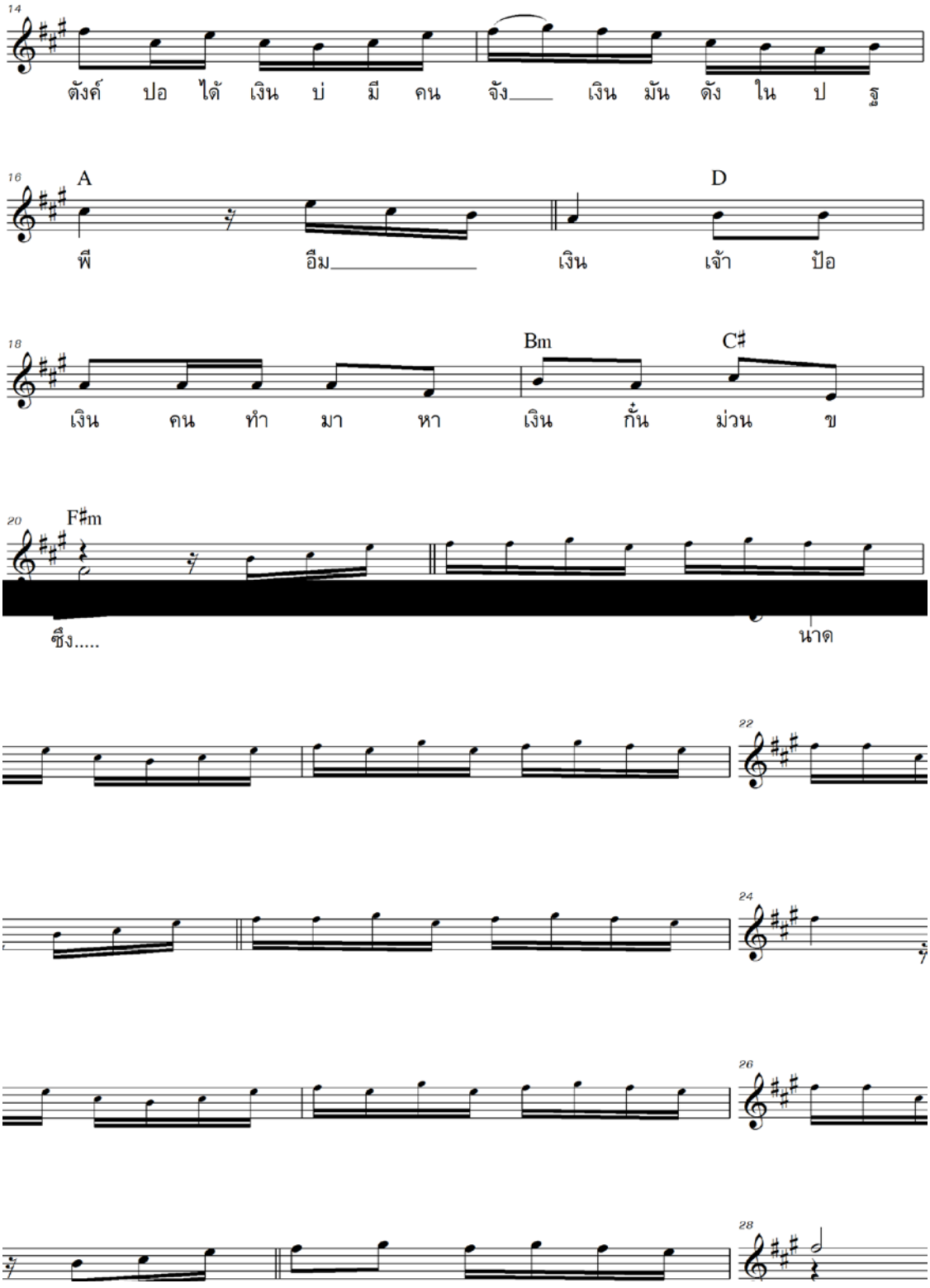
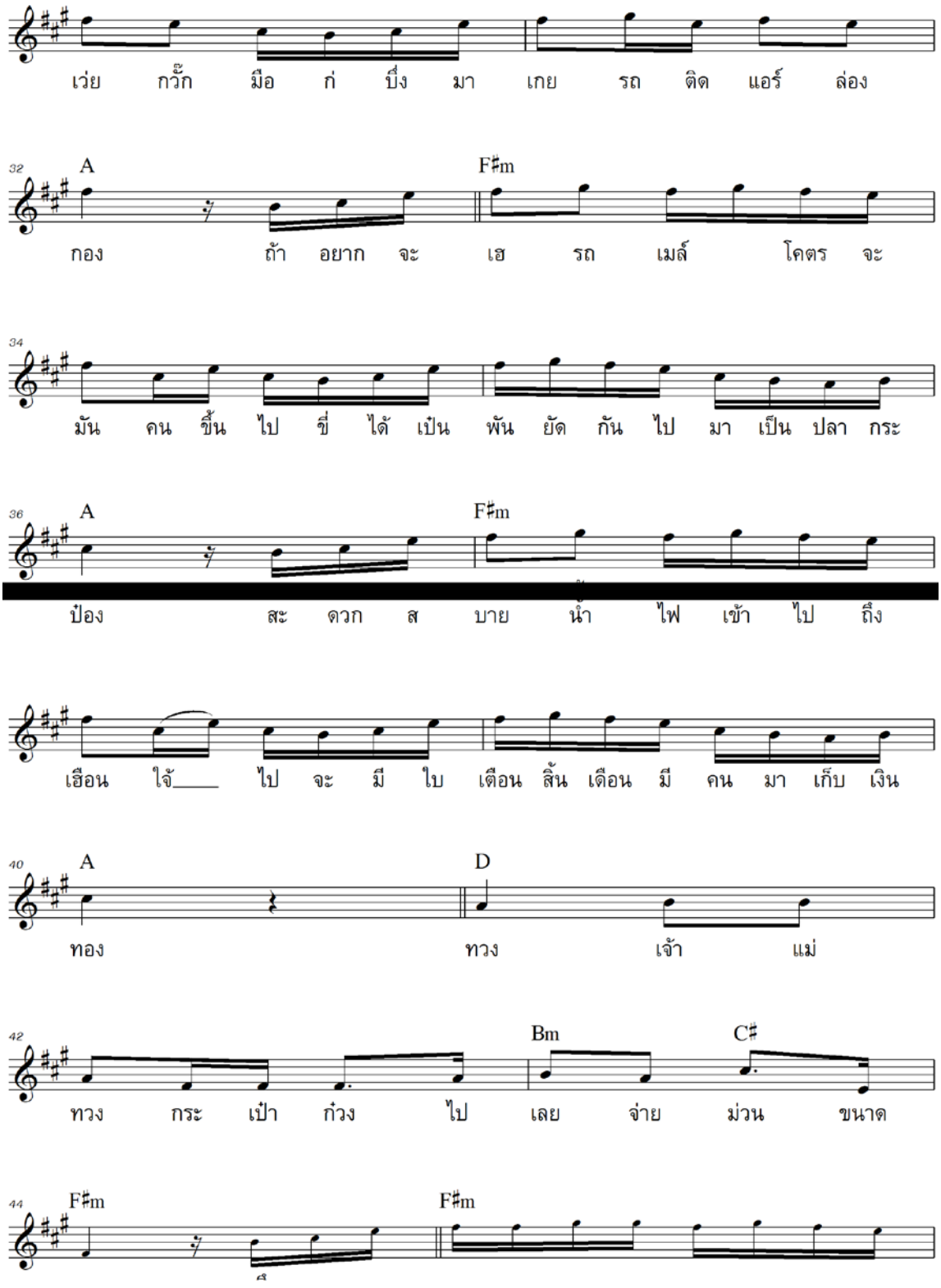
3.2 ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักคือคอร์ด I และ V ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด ii - iii - vi จากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด D

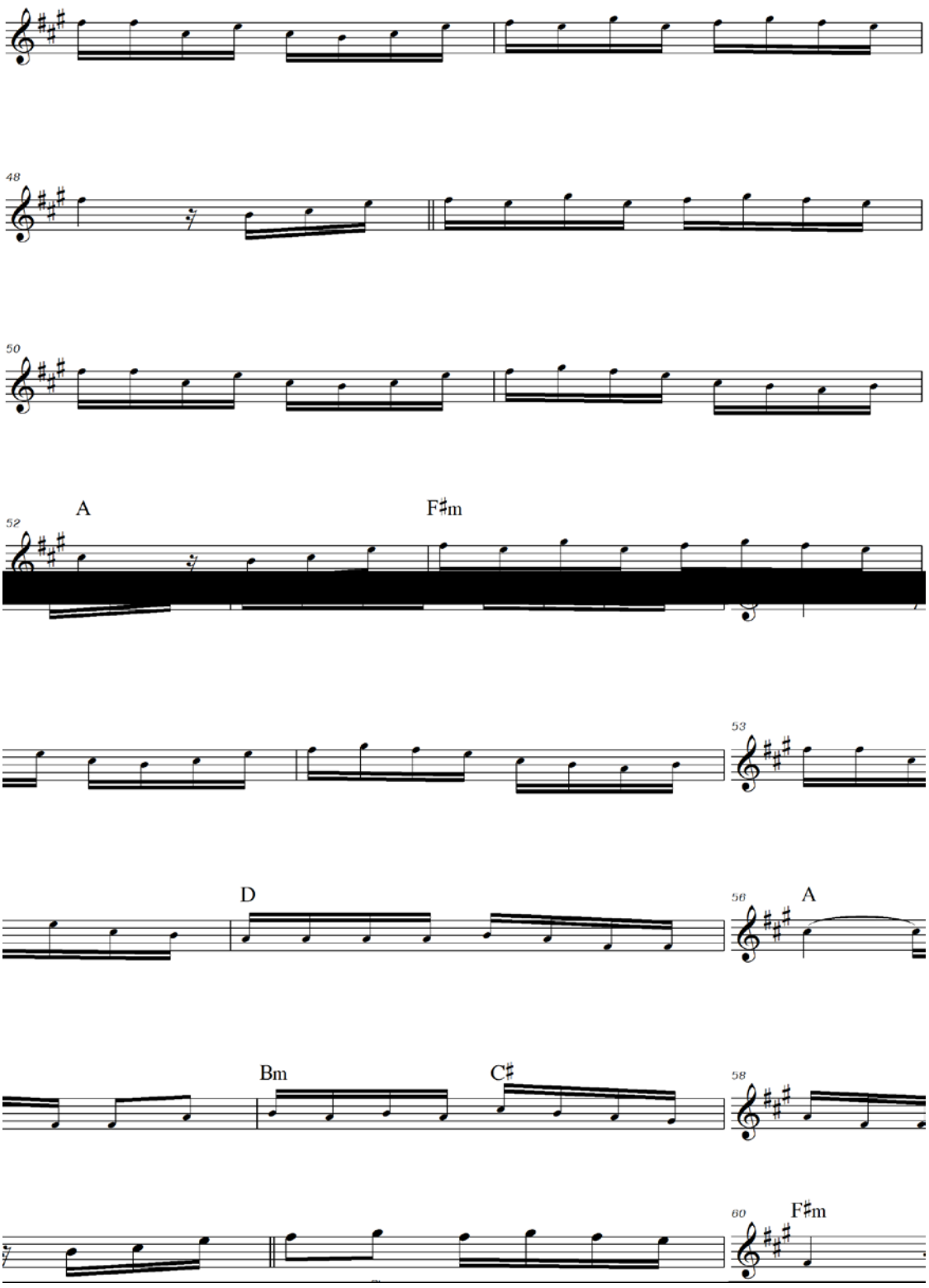
ภาพแสดงองค์ประกอบของเพลงพี่สาวครับ

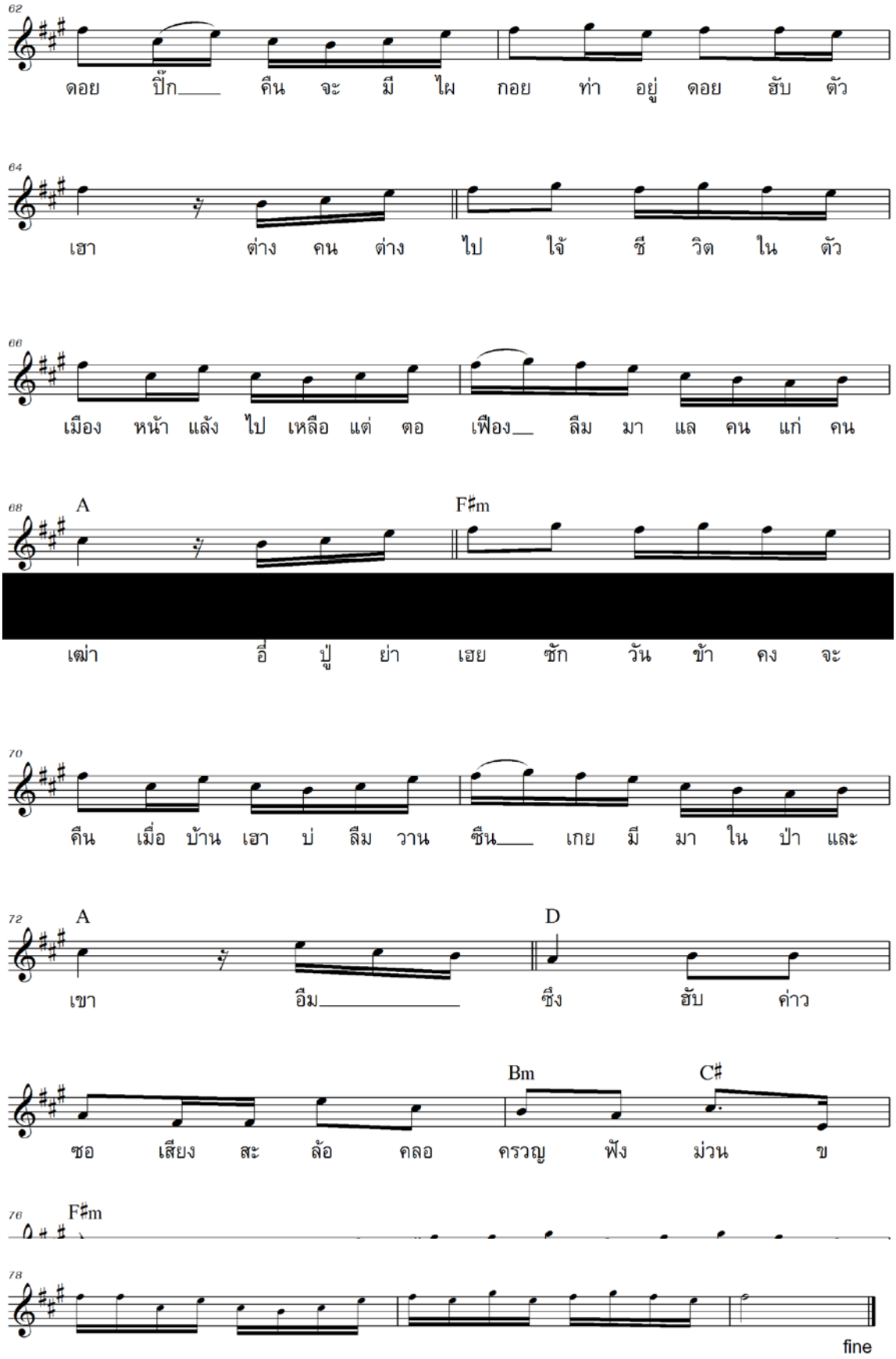


วิเคราะห์เพลงม่วนขนาด

ม่วนขนาด

คำร้อง-ทำนอง : จรัล มโนเพ็ชร
ขับร้อง : จรัล - สุนทรี

14
ตังค์ ปอ ได้ เงิน บ่ มี คน จัง___ เงิน มัน ดัง ใน ป ฐ
16
A
D
พี อีม_____ เงิน เจ้า ป้อ
18
Bm
C♯
เงิน คน ทำ มา หา เงิน กั๋น ม่วน ข
20
F♯m
ซึง.....
นาด
22
24
26
28

เว่ย กว๊ก มือ ก่ บึ่ง มา เกย รถ ติด แอร์ ล่อง
32
A
F♯m
กอง ถ้า อยาก จะ เฮ รถ เมล์ โคตร จะ
34
มัน คน ขึ้น ไป ขี่ ได้ เป๋น พัน ยัด กัน ไป มา เป็น ปลา กระ
36
A
F♯m
ป๋อง สะ ดวก ส บาย น้ำ ไฟ เข้า ไป ถึง
เฮือน ใจ้____ ไป จะ มี ใบ เตือน สิ้น เดือน มี คน มา เก็บ เงิน
40
A
D
ทอง ทวง เจ้า แม่
42
Bm
C♯
ทวง กระ เป๋า ก๋วง ไป เลย จ่าย ม่วน ขนาด
44
F♯m
F♯m


48
50
A
F♯m
52
53
D
56
A
Bm
C♯
58
60
F♯m


62
ดอย ปิ๊ก___ คืน จะ มี ไผ กอย ท่า อยู่ ดอย ฮับ ตัว
64
เฮา ต่าง คน ต่าง ไป ใจ้ ซี วิต ใน ตัว
66
เมือง หน้า แล้ง ไป เหลือ แต่ ตอ เฟือง__ ลืม มา แล คน แก่ คน
68
A
F♯m
เฒ่า อี่ ปู่ ย่า เฮย ซัก วัน ข้า คง จะ
70
คืน เมื่อ บ้าน เฮา บ่ ลืม วาน ซืน___ เกย มี มา ใน ป่า และ
72
A
D
เขา อืม_____ ซึง ฮับ ค่าว
Bm
C♯
ซอ เสียง สะ ล้อ คลอ ครวญ ฟัง ม่วน ข
76
F♯m
78
fine

1.วิเคราะห์วรรณกรรม

1.1 รูปแบบของวรรณกรรม

เพลงม่วนขนาด ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย จรัล มโนเพ็ชร จากการพิจารณาแผนภูมิคำร้องเพลง ม่วนขนาด มีรูปแบบคำประพันธ์ประเภทเพลงกลอนตลาด แต่ละวรรคจะมี 4 – 15 พยางค์ เป็นไปตามสัมผัสประเภทกลอนตลาด เพลงม่วนขนาดผู้ประพันธ์เลือกใช้คำที่สละสลวย มีทั้งสัมผัสนอก (***ตัวหนาเอียง***) สัมผัสใน (ขีดเส้นใต้ = สัมผัสสระ, ขีดเส้นใต้ = สัมผัสอักษร) สัมผัสระหว่างบทและใช้คำซ้ำเพื่อย้ำความหมายของคำ (ในวงเล็บ) ซึ่งมีรายละเอียดดังตัวอย่าง

ตัวหนาเอียง = สัมผัสนอก (ในวงเล็บ) = คำซ้ำ

ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (สระ) ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (อักษร)

ตะก่อนอยู่เมืองเหนือเวียงเจียงใหม่***ดวง*** ปาหื้อมาอยู่ในเมือง***หลวง***อู้(จะ)ใด๋ว่า(จะ)***ดี***

จะเอาสบายต้องมีสตางค์เป๋น***ก๋อง*** กอนบ้าน(เฮา)(ใส่)เงิน(ใส่)***ทอง***รับรองว่า(เฮา)(มี)ศักดิ์(มี)***ศรี***

(แบก)ดิน(แบก)ทราย(ดิ้น)ไป(ดิ้น)มาหา***ตังค์*** ปอได้(เงิน)บ่มีคน***จัง***(เงิน)มันดังในปฐ***พี***

(เงิน)เจ้าป้อ(***เงิน***) คนทำมาหา***เงิน***กั๋นม่วนขนาด

(จะ)ไป(จะ)มารถรามันก่***เวย*** กวั๊กมือก่บึ่งมา***เกย***รถติดแอร์ล่อง***กอง***

ถ้าอยากจะเฮรถเมล์โคตร(จะ)***มัน*** คนขึ้นไปขี่ได้เป๋น***พัน***ยัดกันไปมาเป็นปลากระ***ป๋อง***

สะดวกสบายน้ำไฟเข้าไปถึง***เฮือน*** ใจ้ไปจะ(มี)ใบ***เตือน***สิ้นเดือน(มี)คนมาเก็บเงิน***ทอง***

(ทวง)เจ้าแม่(***ทวง***) กระเป๋า***ก๋วง***ไปเลยจ่ายม่วนขนาด

(อยู่)ไปอยู่มากี๊ดเติงบ้านนาป่า***ดอย*** ปี๊กคืนจะมีไผ***กอย***ท่าอยู่ดอยฮับตัว***เฮา***

(ต่าง)คน(ต่าง)ไปใจ้ชีวิตในตัว***เมือง*** หน้าแล้งไปเหลือแต่ตอ***เฟือง***ลืมมาแล(คน)แก่(คน)***เฒ่า***

อี่ปู่ย่าเฮยสักวันข้าคงจะ***คืน*** เมื่อบ้านเฮาบ่ลืมวาน***ซืน***เกยมีมาในป่าใน***เขา***

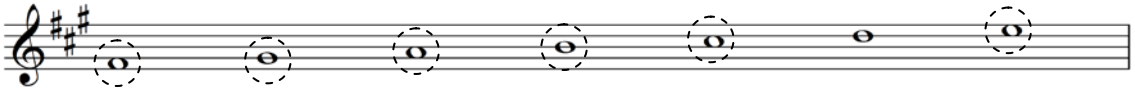
ซึงฮับค่าว***ซอ*** เสียงสะ***ล้อ***คลอครวญฟังม่วนขนาด

1.2 ความหมาย

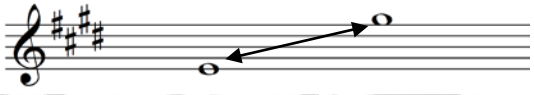
บรรยายถึงวิถีชีวิตของคนที่เข้าไปใช้ชีวิตอยู่ในเมืองหลวง จรัลเลือกที่จะสื่อความหมายที่สะท้อนถึงสภาพสังคมที่วุ่นวายในเมืองใหญ่ ในมุมมองที่ดูเป็นเรื่องสนุก

2. รูปแบบของบทเพลง

ชื่อเพลงม่วนขนาด อัลบั้มโฟล์คซองคำเมืองจรัล มโนเพ็ชรกับคณะ 16 เพลงรวมฮิต ความยาว 80 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 2/4 อัตราความเร็ว ♩ = 60 ประพันธ์คำร้อง, ทำนอง, เรียบเรียงเสียงประสาน, ขับร้องโดยจรัล มโนเพ็ชรและสุนทรี เวชานนท์

จากการพิจารณาเพลงม่วนขนาด พบว่ามีเครื่องหมายแปลง เสียง 3 ชาร์ป(♯) และคอร์ดหลักคือคอร์ดF#m เมื่อเปรียบเทียบบันไดเสียงจากหลักทฤษฎีดนตรีสากล ผู้วิจัยพบว่า เพลงม่วนขนาดบันทึกโน้ตอยู่ในบันไดเสียง F# minor relative และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียงได้แก่โน้ต F#, G#, A, B, C# และ E ดังตัวอย่าง

2.1 วิเคราะห์ทำนองเพลง

2.1 .1 ช่วงเสียง

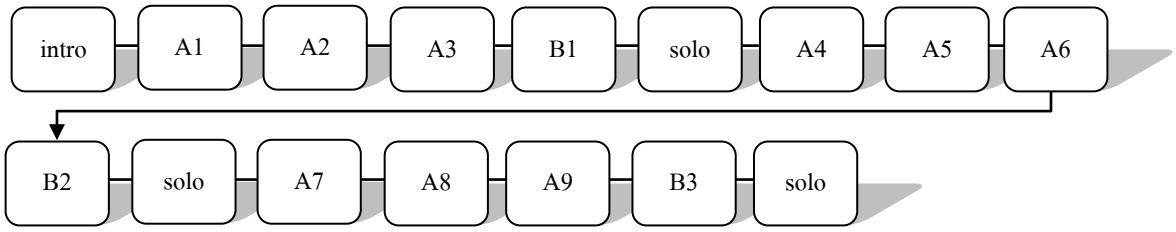
เพลงม่วนขนาด มีเสียงอยู่ในช่วงคู่ 10 เมเจอร์ โดยเสียงต่ำสุดคือเสียง E และเสียงสูงสุดคือเสียง G# ดังตัวอย่าง

2.1.2 โครงสร้างของทำนอง

จากการวิเคราะห์พบว่า ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบ่งออกเป็น 15 ท่อน ดังตัวอย่างตาราง 1 แสดงโครงสร้างของเพลงม่วนขนาด

ท่อน	intro	A1	A2	A3	B1	solo	A4	A5
ห้องที่	1-4	5-8	9-12	13-16	17-20	21-28	29-32	33-36
จำนวนห้อง	4	4	4	4	4	8	4	4

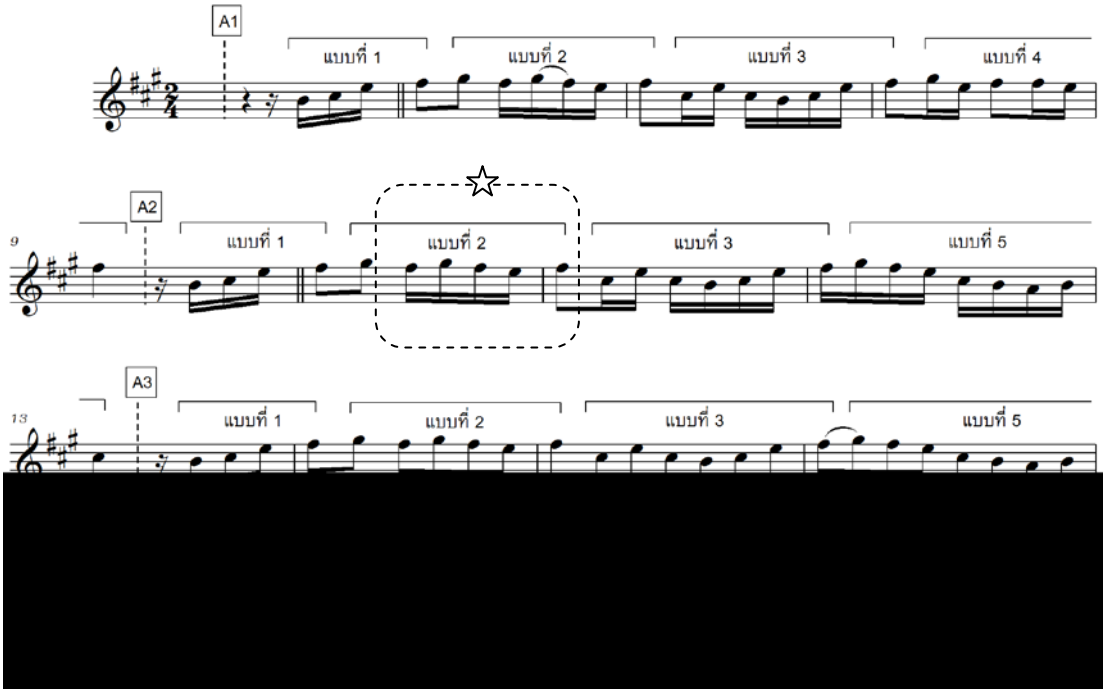
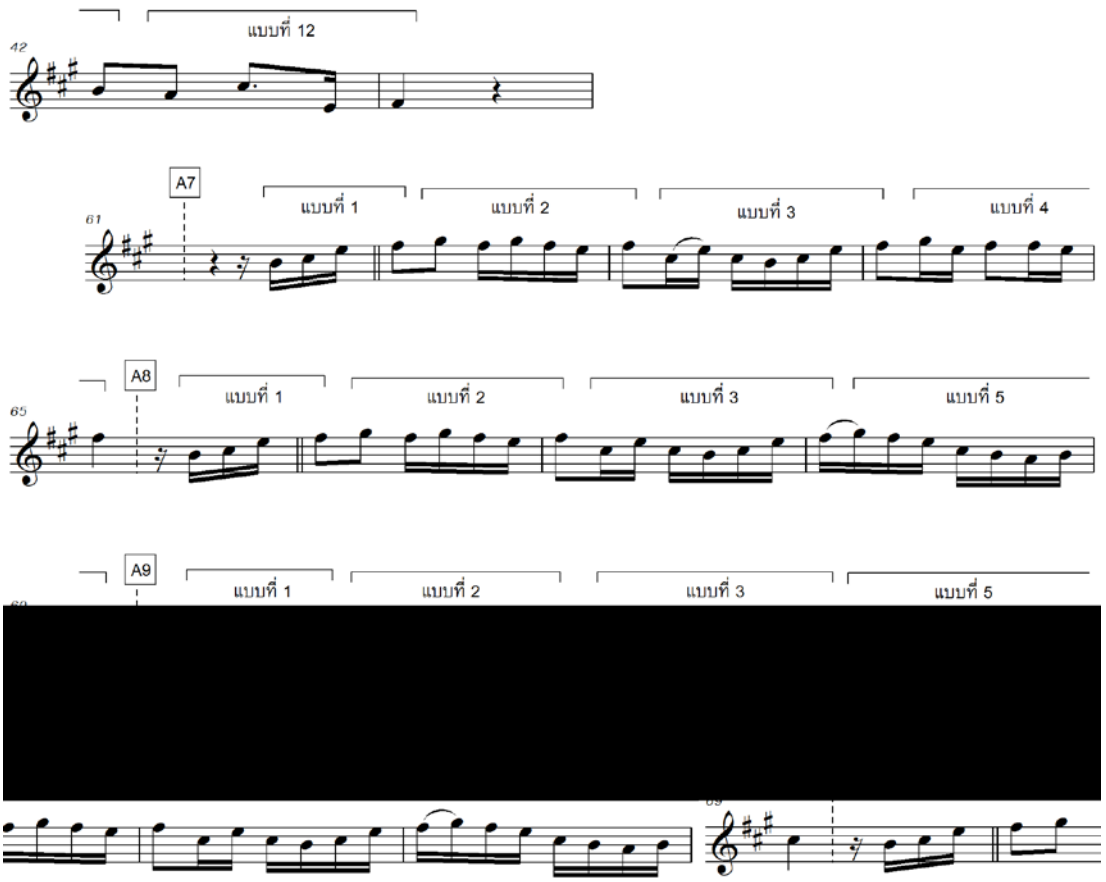
ท่อน	A6	B2	solo	A7	A8	A9	B3	solo
ห้องที่	37-40	41-44	44-60	61-64	65-68	69-72	73-76	77-80
จำนวนห้อง	4	4	16	4	4	4	4	4

แผนผังโครงสร้างเพลง



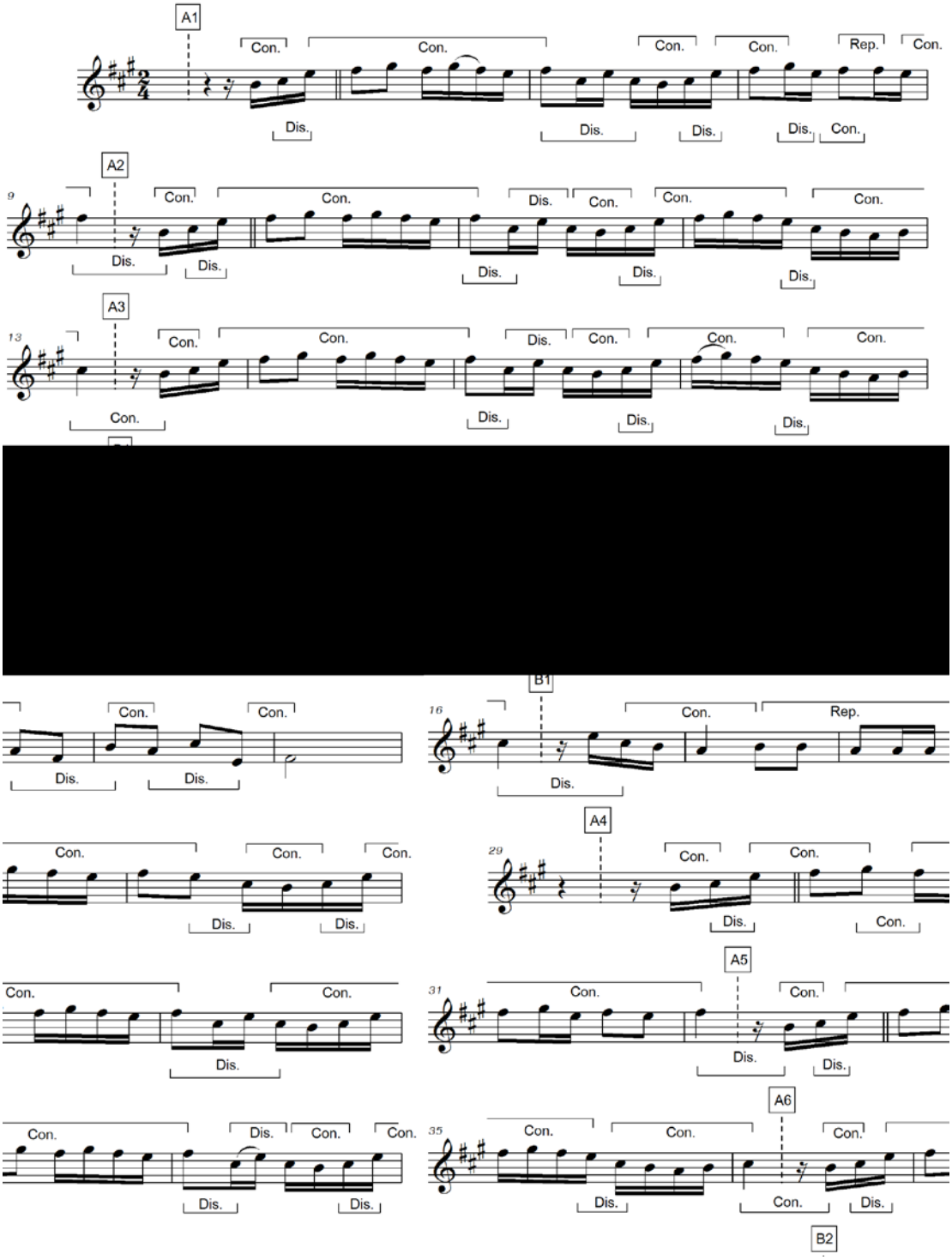
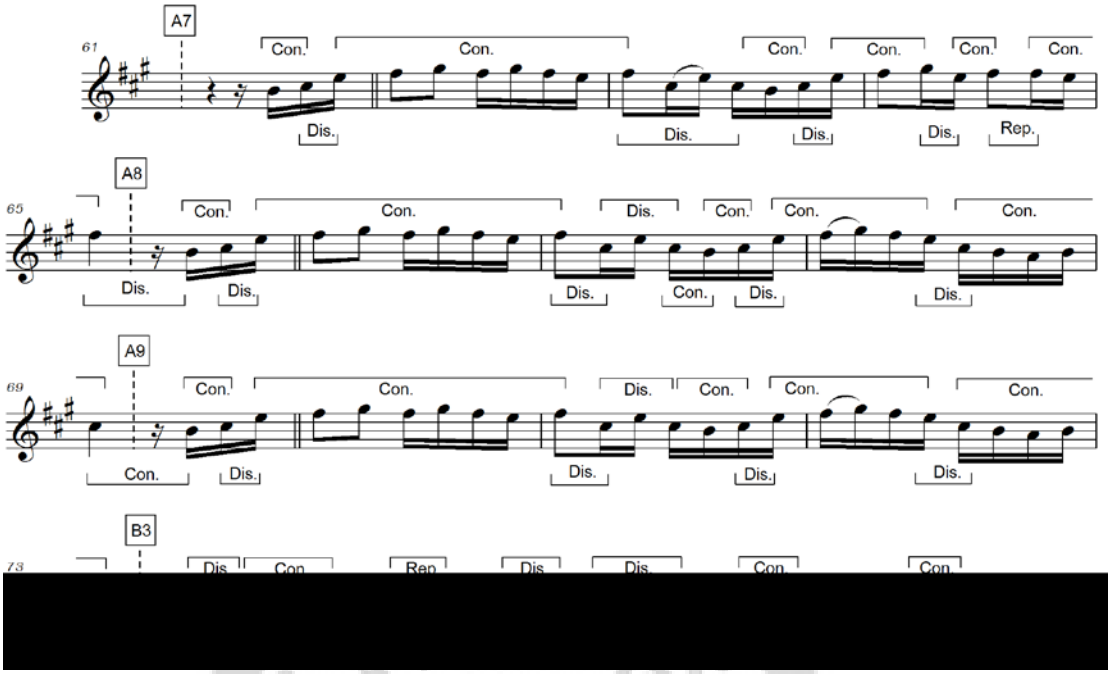
2.1.3 จังหวะของทำนอง

ลักษณะกระสวนของจังหวะ เพลงม่วนขนาด ประกอบด้วย กระสวนจังหวะ 12 แบบ การสร้างวลีจะนำแบบกระสวนจังหวะเหล่านี้มาประกอบกัน โดยผู้วิจัยพบว่ากระสวนจังหวะหลักที่ใช้ได้แก่ กระสวนจังหวะแบบที่ 2 ดังตัวอย่าง



แบบที่ 12
42
A7
แบบที่ 1
แบบที่ 2
แบบที่ 3
แบบที่ 4
61
A8
แบบที่ 1
แบบที่ 2
แบบที่ 3
แบบที่ 5
65
A9
แบบที่ 1
แบบที่ 2
แบบที่ 3
แบบที่ 5

2.1.4 การเคลื่อนที่ของทำนอง

สังเกตได้ว่าการเคลื่อนทำนองส่วนใหญ่ในเพลง ม่วนขนาด เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้นข้ามขั้น และซ้ำทำนอง ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4,5,6 และขั้นคู่ 7 ดังตัวอย่าง



Conjunct(Con.) = การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น

Disjunct(Dis.) = การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น

Repetition(Rep.) = การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง

2.2 การเรียบเรียงเสียงประสาน

2.2.1 เครื่องดนตรี

เพลงม่วนขนาด ใช้เครื่องดนตรีหลักคือ กีตาร์โปร่ง จำนวน 2 ตัว โดยกีตาร์ตัวที่ 1 ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักของเพลงและทำหน้าที่ดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิคการเกา (Picking) และซึง ทำหน้าที่บรรเลงสอดประสานกันในช่วงท่อนนำ ท่อนโซโลและท่อนจบ

2.2.2 การดำเนินคอร์ด

จากการศึกษาพบว่า การดำเนินคอร์ดเพลงผักกาดจอ ส่วนใหญ่ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด i – iv เคลื่อนที่เข้าหาคอร์ดที่มีน้ำหนักคือคอร์ด V7 – III - VI ส่วนใหญ่ดำเนินคอร์ดด้วยคอร์ดที่มีน้ำหนักเบา เกิดจากเพลงอยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์

ตาราง แสดงการใช้คอร์ดในเพลงม่วนขนาด

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	ลำดับคอร์ดในบันไดเสียง
Intro,solo(1), solo(3)	F#m / F#m / F#m / F#m	i / i / i / i
A1,A7	F#m / F#m / F#m / F#m	i / i / i / i
A2,A3,A4,A5,A6,A8,A9	F#m / F#m / F#m / A	
B1,B2,B3	D / D / Bm C# / F#m	VI / VI / iv V / i
Solo(2)	F#m / F#m / F#m / F#m F#m / F#m / F#m / A F#m / F#m / F#m / A D / D / Bm C# / F#m	i / i / i / i i / i / i / III i / i / i / III VI / VI / iv V / i

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงม่วนขนาด

1. วรรณกรรม

1.1 ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย จรัล มโนเพ็ชร

1.2 รูปแบบการประพันธ์เป็นกลอนตลาด วรรคละ 4- 15 พยางค์

2. ทำนอง

2.1 ความยาว 80 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 2/4 อัตราความเร็ว ♩ = 60

2.2 โครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ AAAB บรรเลงซ้ำกัน 3 รอบ

2.3 มีช่วงเสียงของทำนองคู่ 10 เมเจอร์ เสียงต่ำสุดคือเสียง E และเสียงสูงสุดคือเสียง G#

2.4 เพลงม่วนขนาดบันทึกโน้ตอยู่ในอยู่ในบันไดเสียง F minor relative และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต F#, G#, A, B, C# และ E

2.5 กระสวนของจังหวะมีทั้งหมด 12 แบบ ใช้มากที่สุดคือกระสวนจังหวะแบบที่ 2

2.6 เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้นข้ามขั้น และซ้ำทำนองส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4 และขั้นคู่ 5

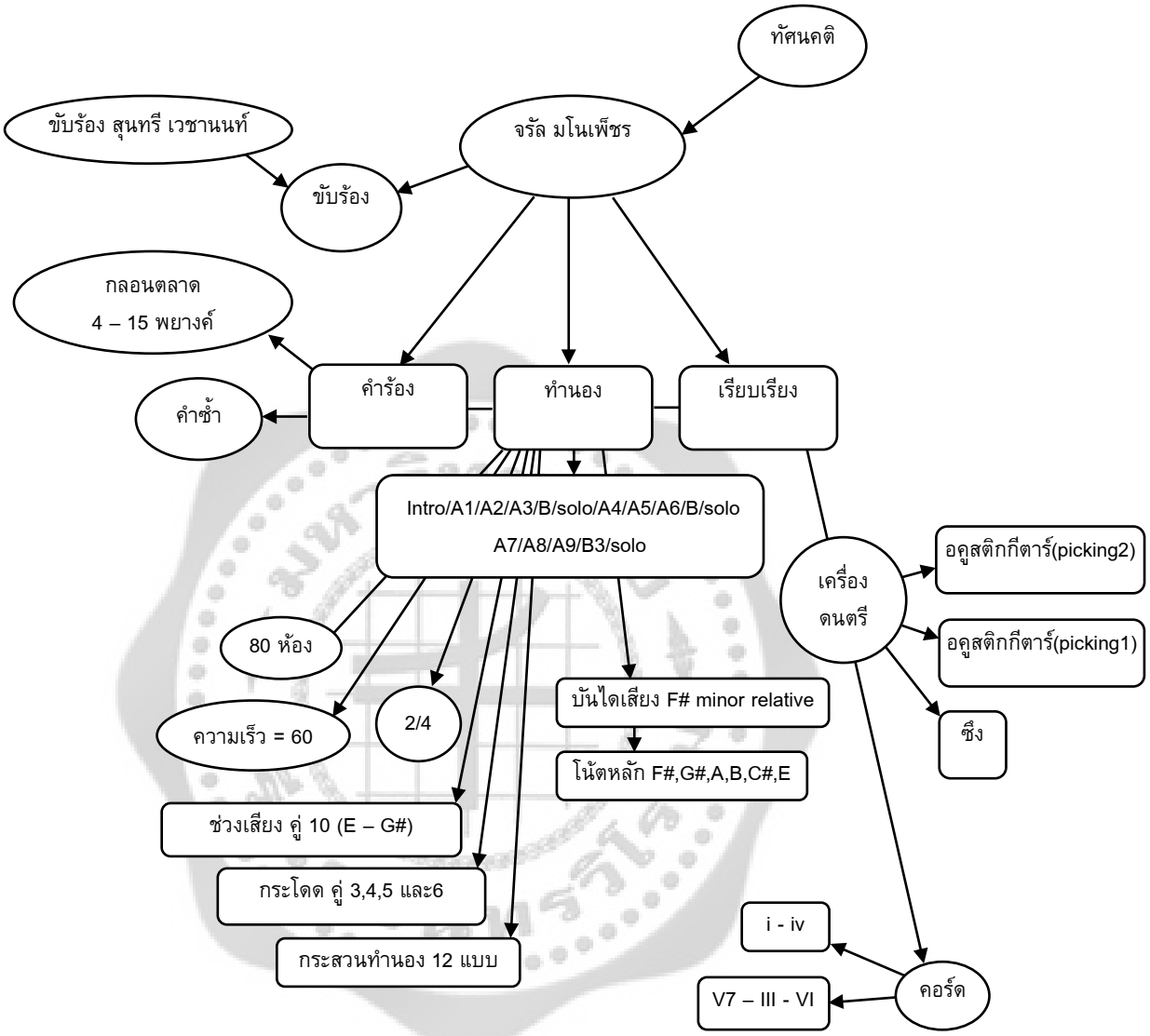
3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 เครื่องดนตรีที่ใช้ในบทเพลง ได้แก่ กีตาร์โปร่ง จำนวน 2 ตัว และซึง

- กีตาร์ดำเนินคอร์ดด้วยเทคนิคการเกา (picking)
- ซึง บรรเลงสอดประสานกันในช่วงท่อนนำ ท่อนโซโลและท่อนจบ

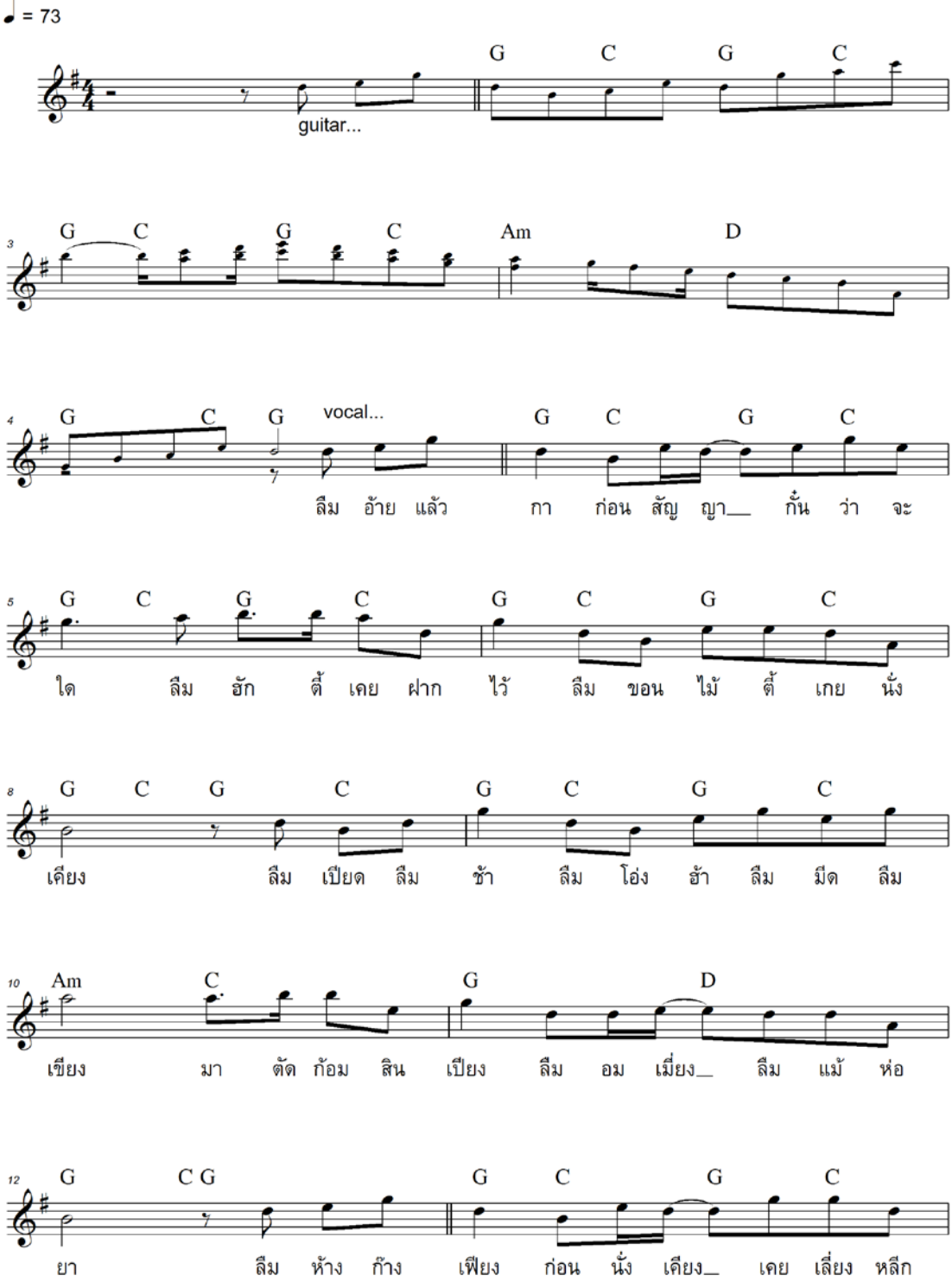
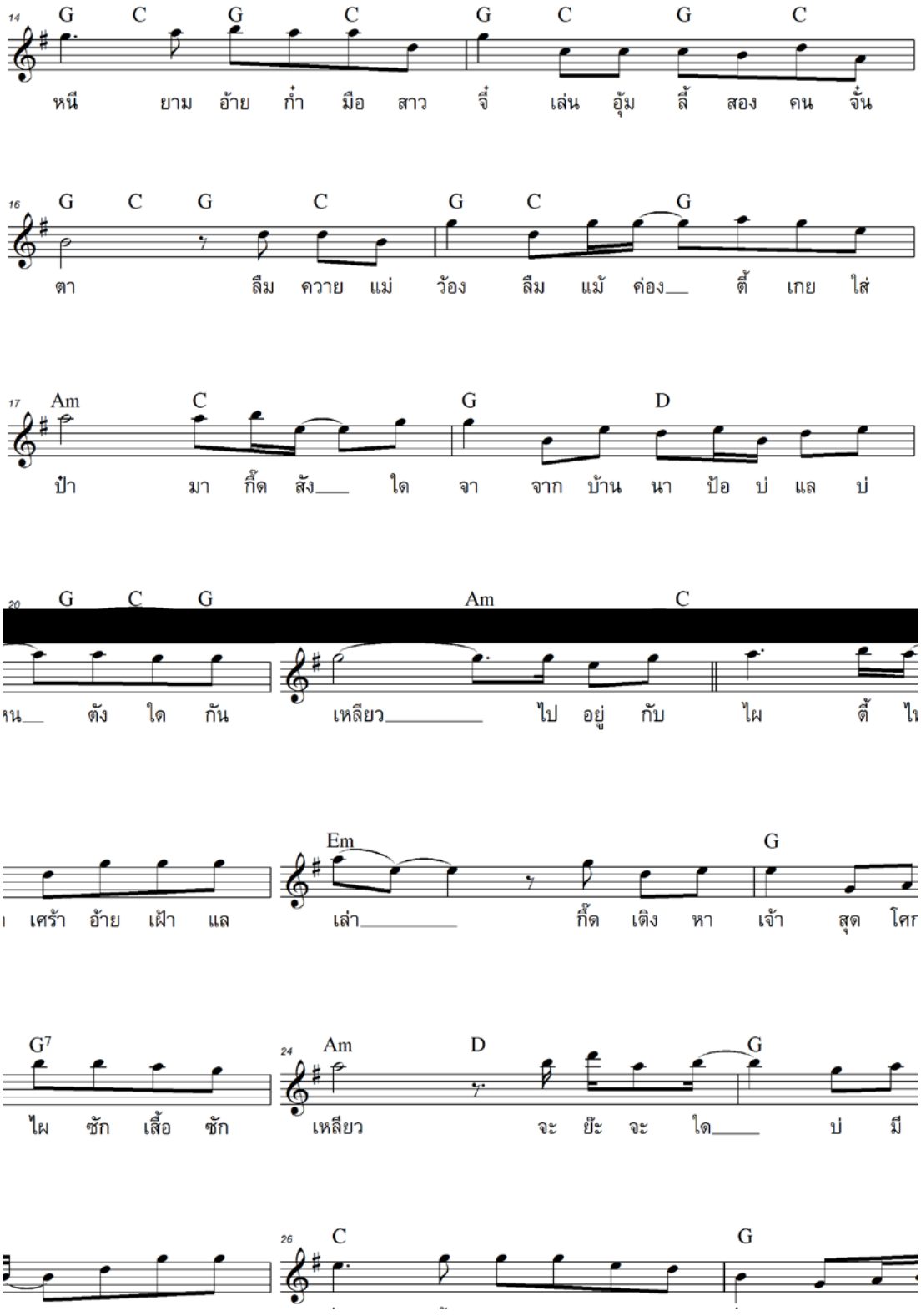
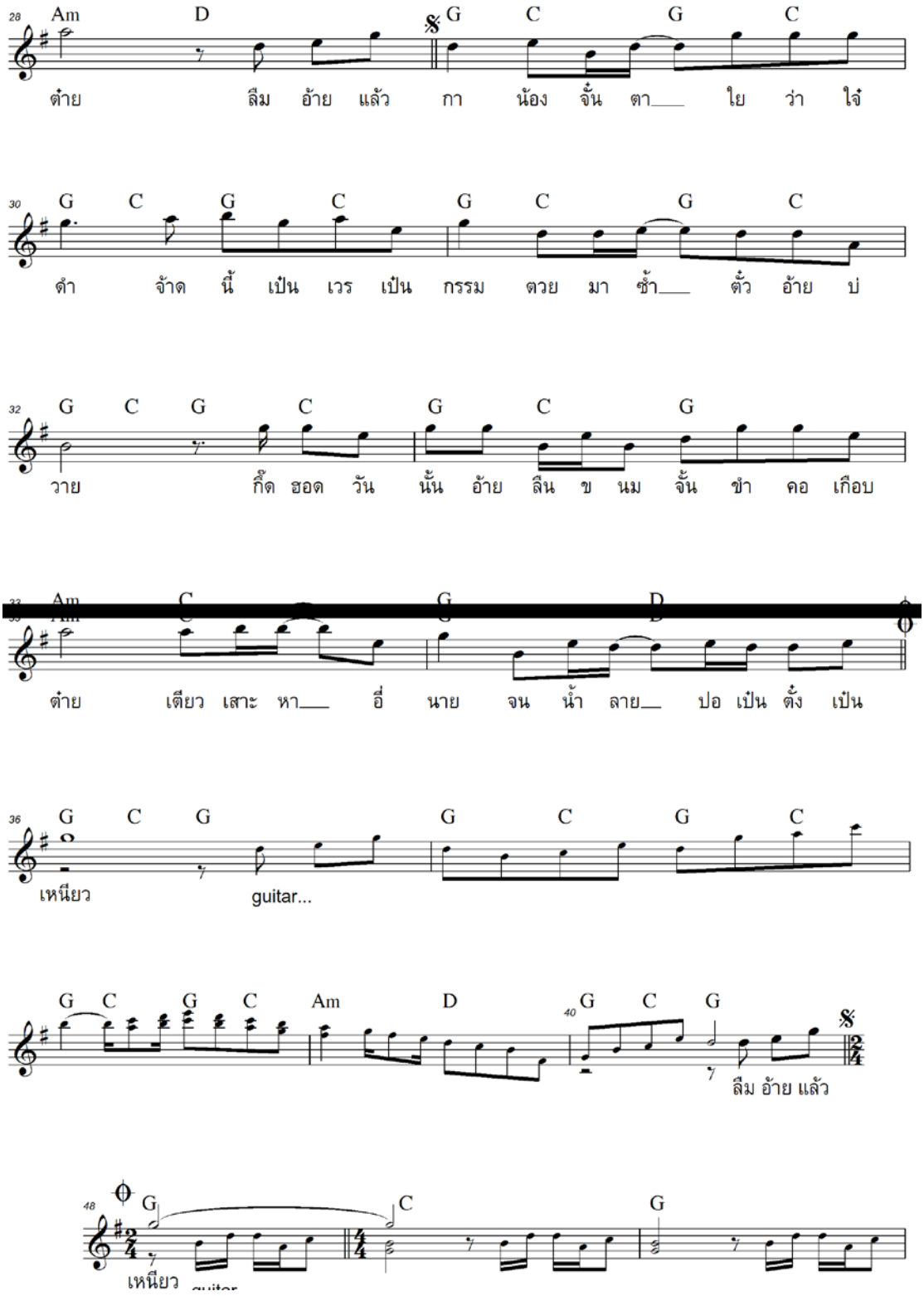
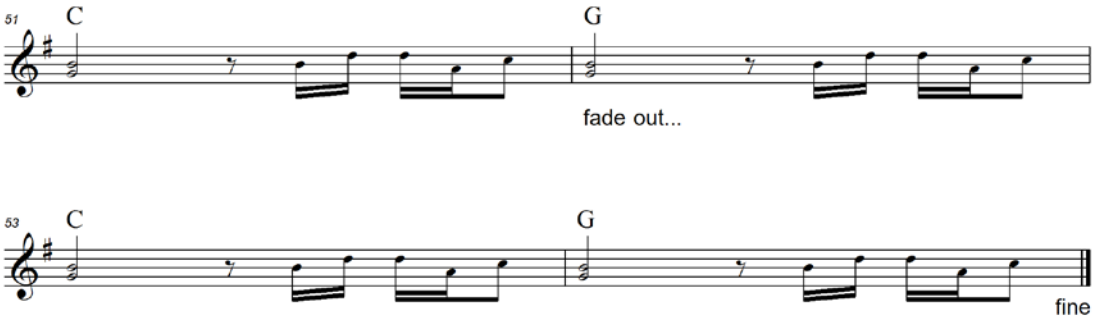
3.2 ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด i – iv เคลื่อนที่เข้าหาคอร์ดที่มีน้ำหนักคือคอร์ด V7 – III - VI ส่วนใหญ่ดำเนินคอร์ดด้วยคอร์ดที่มีน้ำหนักเบา จากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด D

ภาพแสดงองค์ประกอบของเพลงม่วนขนาด



วิเคราะห์เพลงลืมอ้ายแล้วกา

ลืมอ้ายแล้วกา

คำร้อง-ทำนอง : สุริยา ยศถาวร
ขับร้อง : จรัล มโนเพ็ชร

14 G C G C G C G C
หนี ยาม อ้าย ก่ำ มือ สาว จี่ เล่น อุ้ม ลี้ สอง คน จั่น
16 G C G C G C G
ตา ลืม ควาย แม่ วัอง ลืม แม้ ค่อง__ ตี้ เกย ใส่
17 Am C G D
ป้า มา กี๊ด สัง__ ใด จา จาก บ้าน นา ป้อ บ่ แล บ่
20 G C G Am C
หน__ ตัง ใด กัน เหลียว_____ ไป อยู่ กับ ไผ ตี้ ไ
Em G
เศร้า อ้าย เฝ้า แล เล่า_____ กี๊ด เติง หา เจ้า สุด โศ
G7 24 Am D G
ไผ ซัก เสื้อ ซัก เหลียว จะ ยั๊ะ จะ ใด____ บ่ มี
26 C G

28 Am D G C G C
ตำย ลืม อ้าย แล้ว กา น้อง จั๋น ตา___ ใย ว่า ใจ๋
30 G C G C G C G C
ดำ จ้าด นี้ เป๋น เวร เป๋น กรรม ตวย มา ซ้ำ___ ตั๋ว อ้าย บ่
32 G C G C G C G
วาย กี๊ด ฮอด วัน นั้น อ้าย ลืน ข นม จั้น ขำ คอ เกือบ
Am C G D
ตำย เตียว เสาะ หา___ อี่ นาย จน น้ำ ลาย___ ปอ เป๋น ตั๋ง เป๋น
36 G C G G C G C
เหนียว guitar...
G C G C Am D 40 G C G
ลืม อ้าย แล้ว
48 G C G
เหนียว guitar

1.วิเคราะห์วรรณกรรม

1.1 รูปแบบของวรรณกรรม

เพลงลืมอ้ายแล้วกา ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย สุริยา ยศถาวร จากการพิจารณาแผนภูมิคำร้องเพลง ลืมอ้ายแล้วกา มีรูปแบบคำประพันธ์ประเภทเพลงกลอนตลาด วรรคแรก 4 พยางค์ วรรคหลัง 6 พยางค์ เป็นไปตา มสัมผัสประเภทกลอนตลาด เพลง ลืมอ้ายแล้วกา ผู้ประพันธ์เลือกใช้คำที่สละสลวย มีทั้งสัมผัสนอก (***ตัวหนาเอียง***) สัมผัสใน(ขีดเส้นใต้ = สัมผัสสระ,ขีดเส้นใต้ = สัมผัสอักษร) สัมผัสระหว่างบทและใช้คำซ้ำเพื่อย้ำความหมายของคำ (ในวงเล็บ) ซึ่งมีรายละเอียดดังตัวอย่าง

ตัวหนาเอียง = สัมผัสนอก (ในวงเล็บ) = คำซ้ำ

ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (สระ) ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (อักษร)

ลืมอ้ายแล้ว***กา*** ก่อนสัญ***ญา***กั๋นว่าจะ***ใด***

ลืมฮักตี้เกยฝาก***ไว้*** ลืมขอน***ไม้***ตี้เกยนั่ง***เคียง***

(ลืม)เปียด(ลืม)***ซ้า*** (ลืม)โอ่ง***ฮ้า***(ลืม)มีด(ลืม)***เขียง***

มาตัดก้อมสิน***เปียง*** (ลืม)อม***เมี่ยง***(ลืม)แม้ห่อยา

1.2 ความหมาย

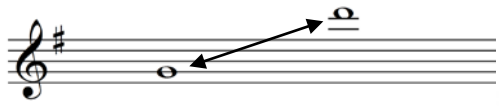
เป็นเรื่องราวของชายหนุ่มที่นึกน้อยใจคนรักกลัวว่าคนรักจะไม่รัก กลัวคนรักจะลืมตัวเอง

2. รูปแบบของบทเพลง

ชื่อเพลงลืมอ้ายแล้วกา อัลบั้มโฟล์คซองคำเมืองจรัล มโนเพ็ชรกับคณะ 16 เพลงรวมฮิต ความยาว 51 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩ = 73 ประพันธ์คำร้อง ทำนองโดย สุริยา ยศถาวร เรียบเรียงเสียงประสานและขับร้องโดยจรัล มโนเพ็ชร

จากการพิจารณาเพลงลืมอ้ายแล้วกา พบว่ามีเครื่องหมายแปลงเสียง 1 ชาร์ป(♯) และคอร์ดหลักคือคอร์ด G เมื่อเปรียบเทียบบันไดเสียงจากหลักทฤษฎีตะวันตก ผู้วิจัยพบว่า เพลงลืมอ้ายแล้วกาบันทึกโน้ตอยู่ในบันไดเสียง G major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่ โน้ต G, A, B, C#, D และ E ดังตัวอย่าง

2.1 .1 ช่วงเสียง

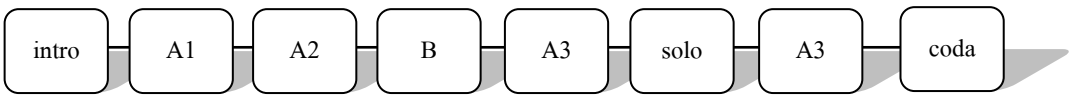
เพลงลืมอ้ายแล้วกา มีเสียงอยู่ในช่วงคู่ 12 เมเจอร์ โดยเสียงต่ำสุดคือเสียง G และเสียงสูงสุดคือเสียง D ดังตัวอย่าง

2.1.2 โครงสร้างของทำนอง

จากการวิเคราะห์พบว่า ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบ่งออกเป็น 2 ท่อน ดังตัวอย่าง

ตาราง แสดงโครงสร้างของเพลงลืมอ้ายแล้วกา

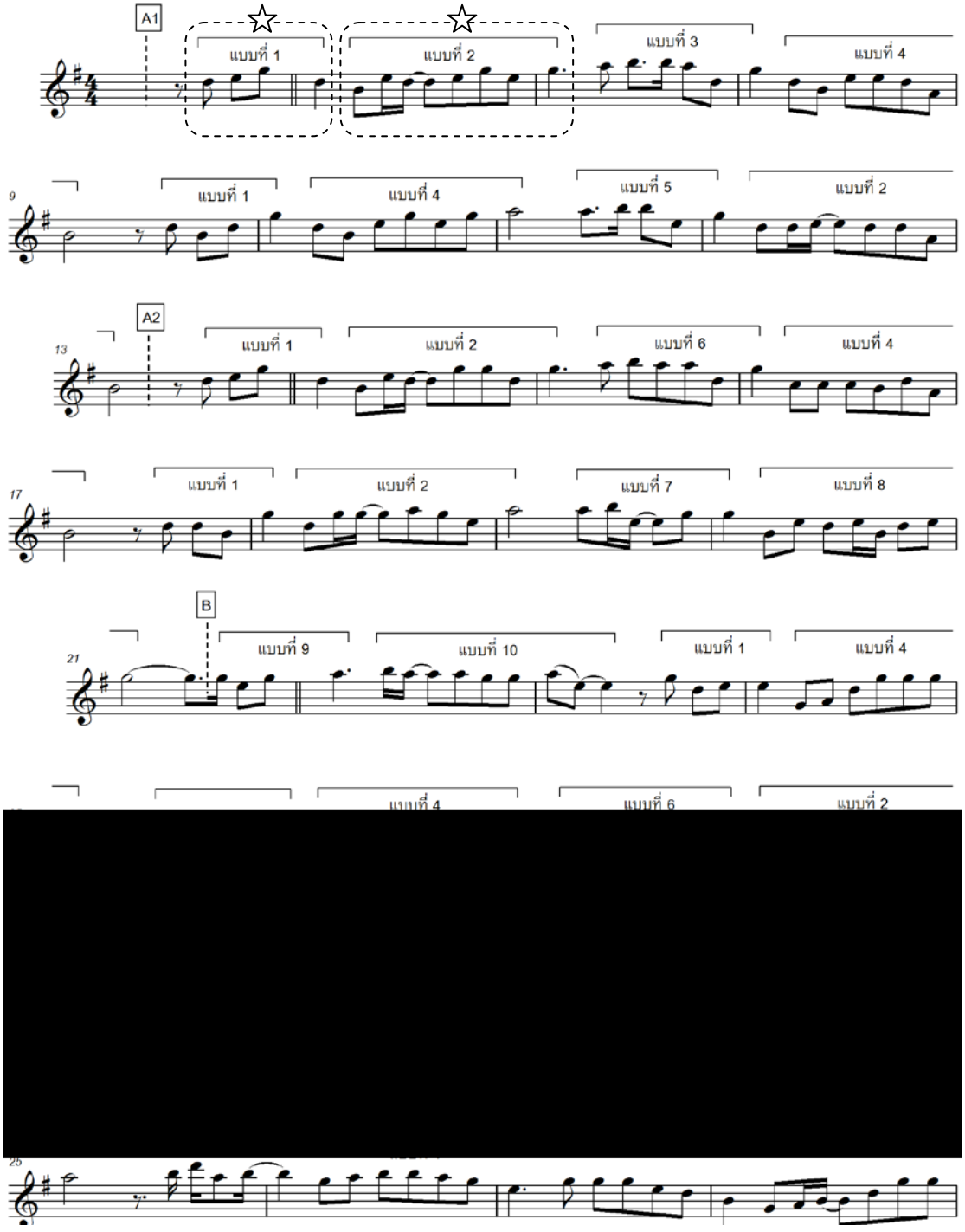
ท่อน	intro	A1	A2	B	A3	solo	A3	coda
ห้องที่	1-4	5-12	13-20	21-28	29-36	37-40	41-48	49-54
จำนวนห้อง	4	8	8	8	8	4	8	6

แผนผังโครงสร้างเพลง



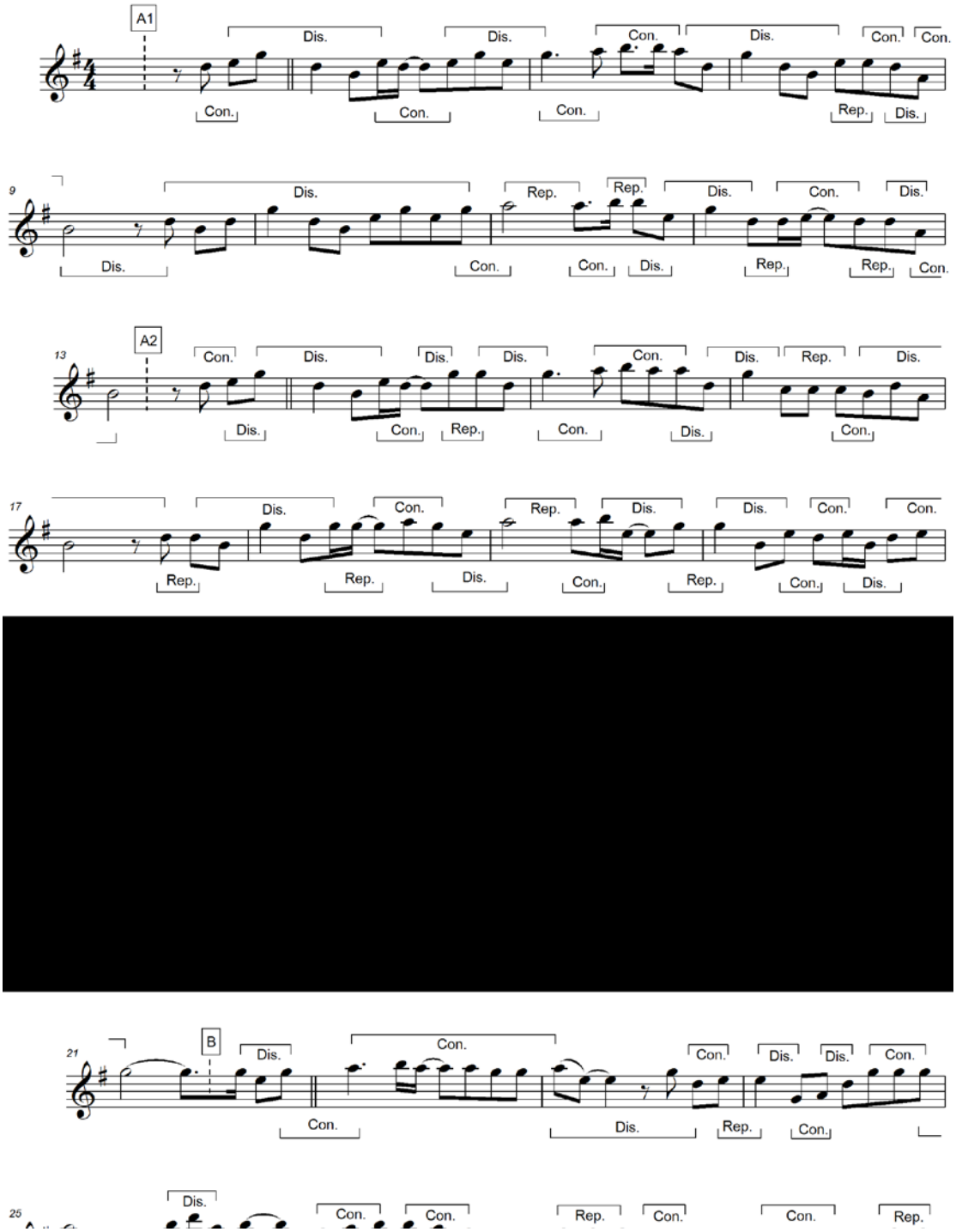
2.1.3 จังหวะของทำนอง

ลักษณะกระสวนของจังหวะ เพลงลืมอ้ายแล้วกาประกอบด้วย กระสวนจังหวะ 13 แบบ ประกอบด้วยกลุ่มโน้ตที่มีค่าเสียงสั้นเคลื่อนไปยังโน้ตที่มีค่าเสียงยาวในจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นจังหวะหนักของห้องถัดไป การสร้างวลีจะนำแบบกระสวนจังหวะเหล่านี้มาประกอบกัน โดยผู้วิจัยพบว่ากระสวนจังหวะหลักที่ใช้ได้แก่ กระสวนจังหวะแบบที่ 1 และแบบที่ 2 ดังตัวอย่าง


A1
แบบที่ 1
แบบที่ 2
แบบที่ 3
แบบที่ 4
9
แบบที่ 1
แบบที่ 4
แบบที่ 5
แบบที่ 2
A2
13
แบบที่ 1
แบบที่ 2
แบบที่ 6
แบบที่ 4
17
แบบที่ 1
แบบที่ 2
แบบที่ 7
แบบที่ 8
B
21
แบบที่ 9
แบบที่ 10
แบบที่ 1
แบบที่ 4
แบบที่ 4
แบบที่ 6
แบบที่ 2
25

2.1.4 การเคลื่อนที่ของทำนอง

สังเกตได้ว่าการเคลื่อนทำนองส่วนใหญ่ในเพลง ลืมอ้ายแล้วกา เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้นและข้ามขั้น ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4,5 และขั้นคู่ 6 ดังตัวอย่าง



Conjunct(Con.) = การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น

Disjunct(Dis.) = การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น

Repetition(Rep.) = การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสีย

3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 เครื่องดนตรี

เพลงลืมอ้ายแล้วกา ใช้เครื่องดนตรีหลักคือ กีตาร์โปร่ง จำนวน 3 ตัว โดยกีตาร์ตัวที่ 1และ 2 ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักของเพลงและทำหน้าที่ดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิคการเกา (Picking) และกีตาร์ตัวที่ 3 ทำหน้าที่บรรเลงสอดประสานกันในช่วงท่อนนำ ท่อนโซโลและท่อนจบ

3.2 การดำเนินคอร์ด

จากการศึกษาพบว่า การดำเนินคอร์ดเพลงลืมอ้ายแล้วกา ส่วนใหญ่ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักคือคอร์ด I – IV และ V ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด ii – vi ซึ่งจากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด G ดังตัวอย่าง

ตาราง แสดงการใช้คอร์ดในเพลงลืมอ้ายแล้วกา

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	ลำดับคอร์ดในบันไดเสียง
intro	G C G C / G C G C Am D / G C G /	I IV I IV / I IV I IV Ii V / I IV I
A1,A2,A3	G C G C / G C G C / G C G C G C G C / G C G / Am C / G D G C G /	I IV I IV / I IV I IV / I IV I IV I IV I IV / I IV I IV / ii IV / I V I IV I /
B	Am C / Em / G / Am D / G G7 C / G / Am D /	Ii IV / vi / I / ii V / I I7 IV / I / ii V /
outro	C / G / C / G / C / G	IV / I / IV / I / IV / I

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงลืมอ้ายแล้วกา

1. วรรณกรรม
   1.1 ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย สุริยา ยศถาวร
   1.2 รูปแบบการประพันธ์คล้ายกลอนสลาด วรรคแรก4พยางค์ วรรคหลัง6 พยางค์
2. ทำนอง
   2.1 ความยาว 51 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩ = 73
   2.2 โครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ AABA

2.3 มีช่วงเสียงของทำนองคู่ 12 เมเจอร์ เสียงต่ำสุดคือเสียง G และเสียงสูงสุดคือเสียง D

2.4 เพลงลืมอ้ายแล้วกาบันทึกโน้ตอยู่ในอยู่ในบันไดเสียง D major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต G, A, B, C#, D และ E

2.5 กระสวนของจังหวะมีทั้งหมด 13 แบบ ใช้มากที่สุดคือกระสวนจังหวะแบบที่ 2

2.6 เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้น ข้ามขั้น และซ้ำทำนอง ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4 และขั้นคู่ 5

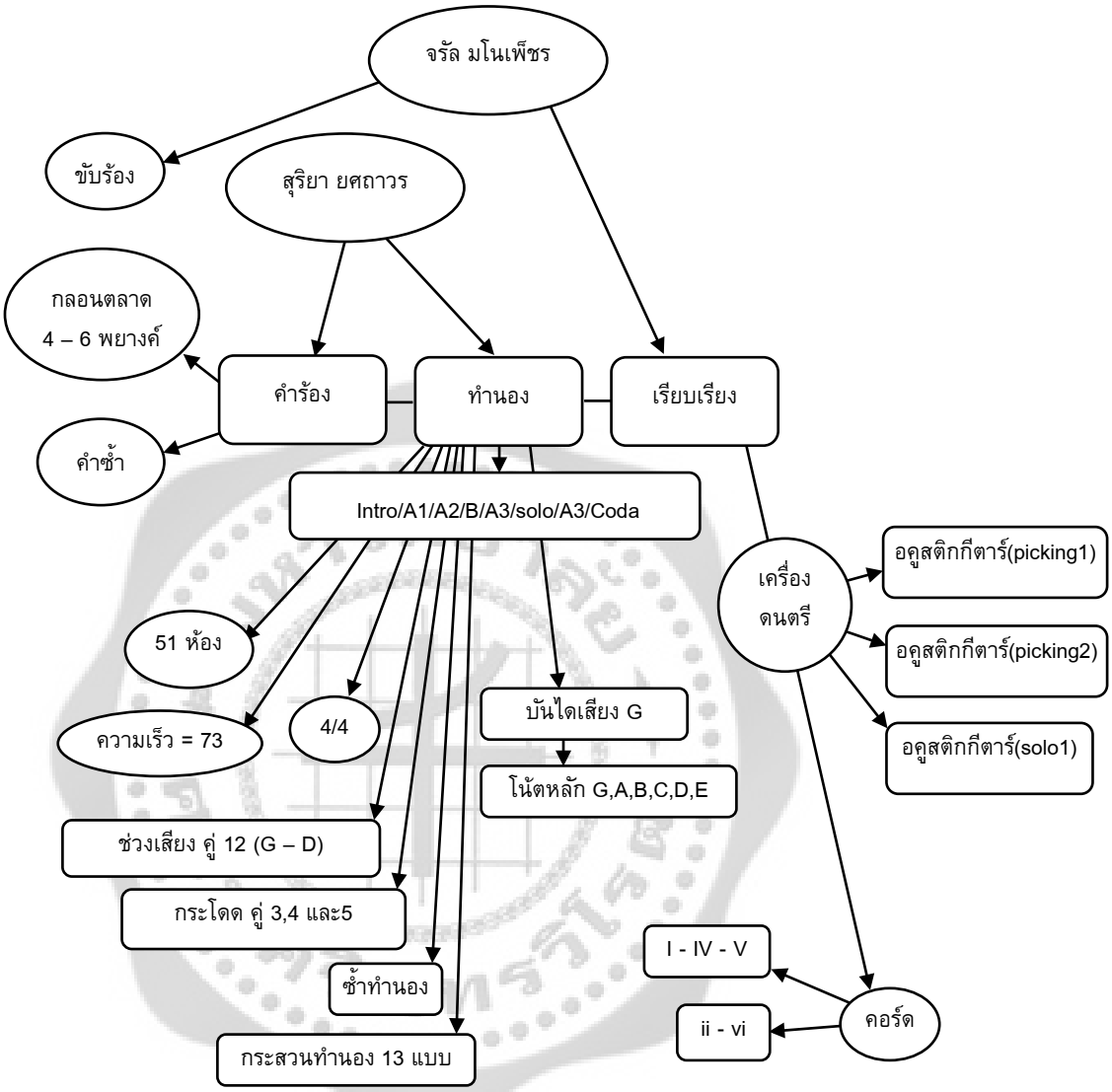
3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

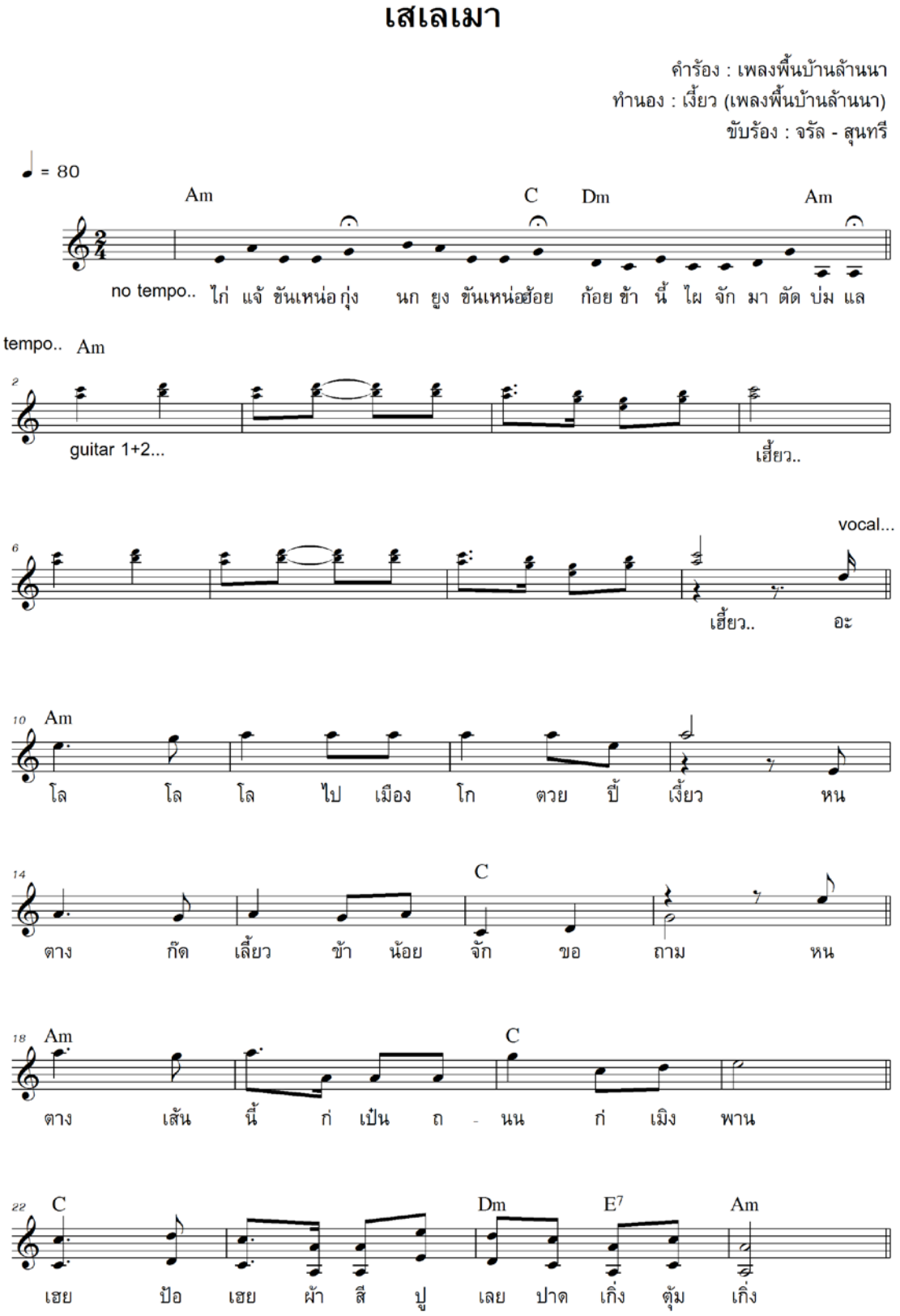
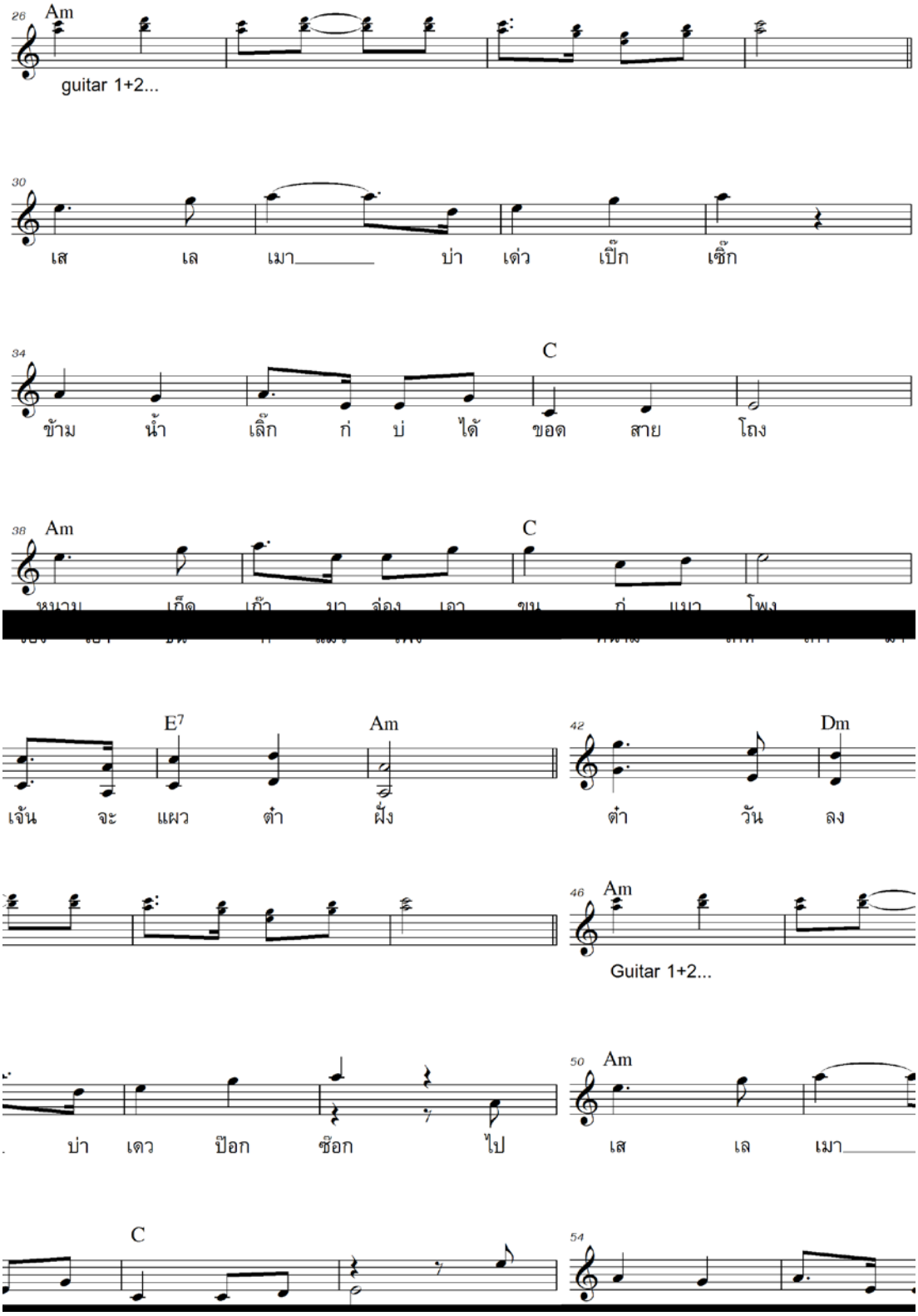
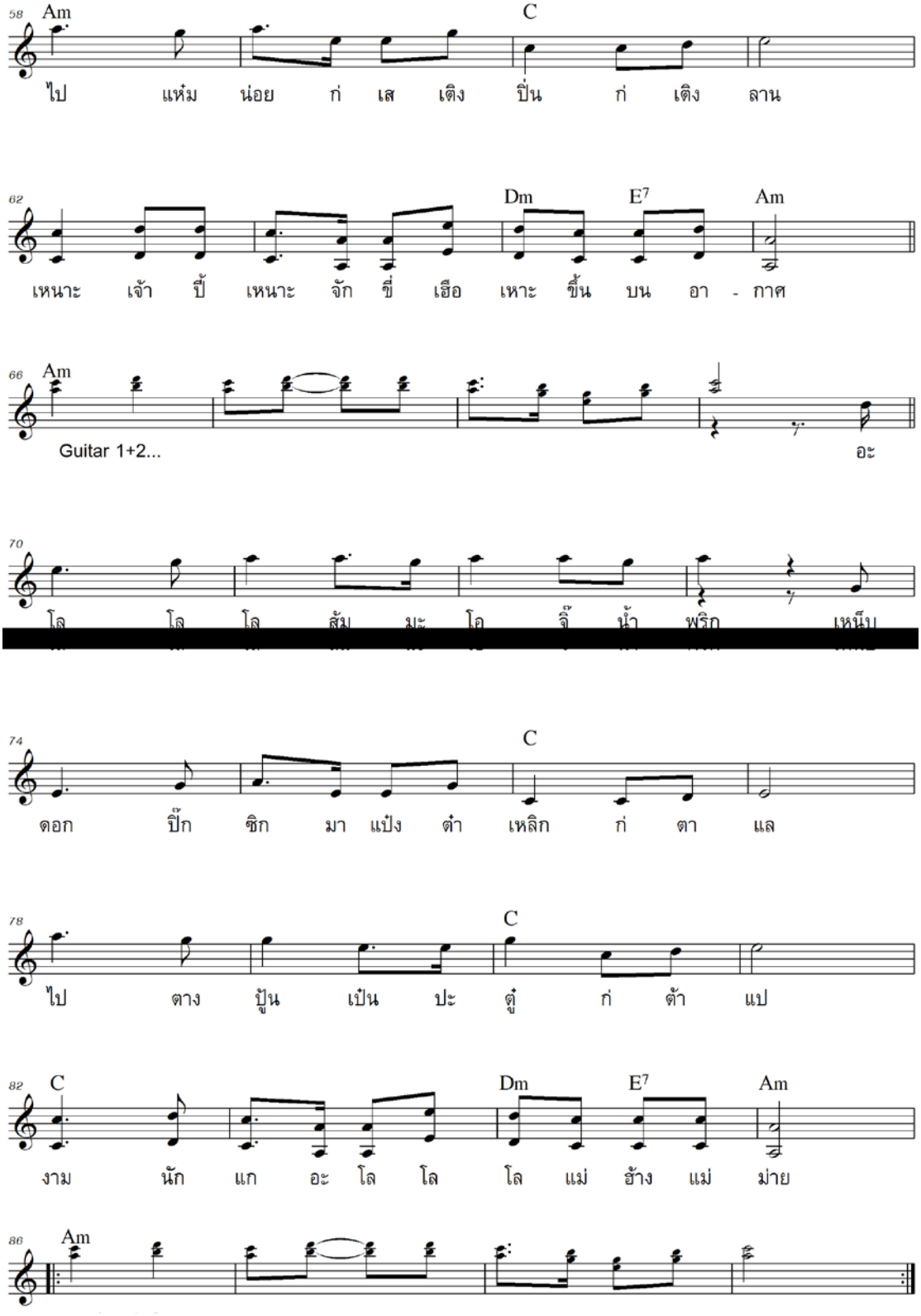
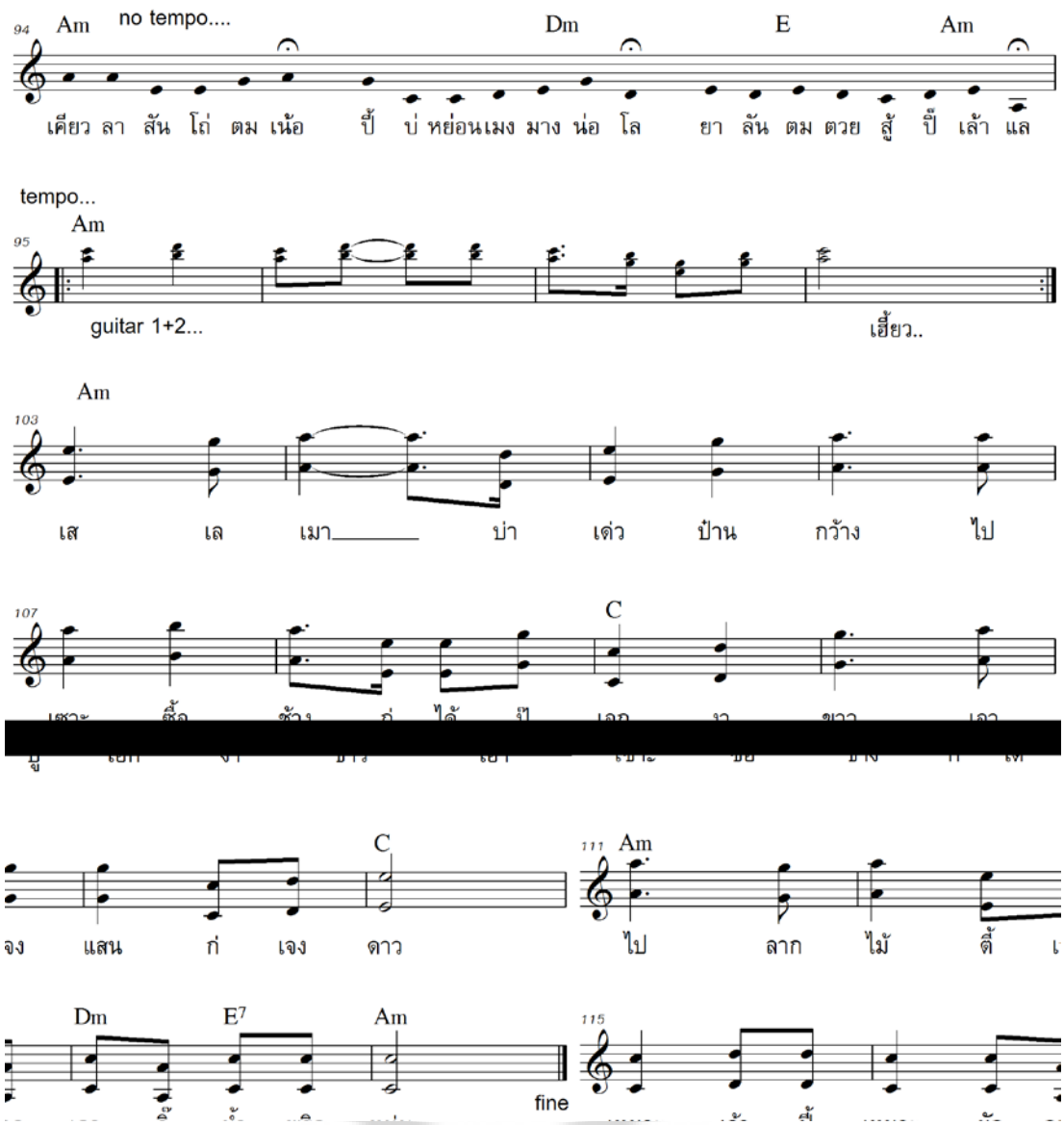
3.1 เครื่องดนตรีที่ใช้ในบทเพลง ได้แก่ กีตาร์โปร่ง สอดประสานกัน จำนวน 3 ตัว

- กีตาร์ 1และ 2 ดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิคการเกา (Picking)
- กีตาร์ตัวที่ 3 ทำหน้าที่บรรเลงสอดประสานกันในช่วงท่อนนำ ท่อนโซโลและท่อนจบ

3.2 ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักคือคอร์ด I – IV และ V ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด ii – vi ซึ่งจากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด G

ภาพแสดงองค์ประกอบของเพลงลืมอ้ายแล้วกา



วิเคราะห์เพลงเสเลเมา

26
Am
guitar 1+2...
30
เส เล เมา_____ บ่า เด่ว เป๊ก เซ๊ก
34
C
ข้าม น้ำ เล็๊ก ก่ บ่ ได้ ขอด สาย โถง
38
Am
C
หมาม เก็ด เก๊า มา จ่อง เลา ขน ก่ แมว โพง
E7
Am
เจ้น จะ แผว ต่ำ ฝั่ง
42
Dm
ต่ำ วัน ลง
46
Am
Guitar 1+2...
บ่า เดว ป๊อก ซ๊อก ไป
50
Am
เส เล เมา_____
C
54

58 Am C
ไป แห่ม น่อย ก่ เส เติง ปิ่น ก่ เติง ลาน
62 Dm E7 Am
เหนาะ เจ้า ปี้ เหนาะ จัก ขี่ เฮือ เหาะ ขึ้น บน อา - กาศ
66 Am
Guitar 1+2...
อะ
70
โล โล โล สัม มะ โอ จิ๊ น้ำ พริก เหน็บ
74 C
ดอก ปิ๊ก ซิก มา แป๋ง ต่ำ เหลิก ก่ ตา แล
78 C
ไป ตาง ปู้น เป๋น ปะ ตู๋ ก่ ต้า แป
82 C Dm E7 Am
งาม นัก แก อะ โล โล โล แม่ ฮ้าง แม่ ม่าย
86 Am

1.วิเคราะห์วรรณกรรม

1.1 รูปแบบของวรรณกรรม

เพลงเสเลเมา เป็นเพลงพื้นบ้านล้านนา ลักษณะการประพันธ์คำร้องเป็นรูปแบบการประพันธ์เพลงพื้นบ้านล้านนา เรียกว่า เพลงซอ ซึ่งรูปแบบการประพันธ์คำร้องของเพลงซอจะมีทั้งสัมผัสนอกและสัมผัสใน ลักษณะคล้ายกับกลอน ตลาด ลักษณะการประพันธ์จะไม่เข้มงวดทั้งในตำแหน่งที่สัมผัสและจำนวนพยางค์ของคำที่นำมาประกอบการประพันธ์ ซึ่งจากการศึกษาพบว่าในบทเพลง เสเลเมา มีสัมผัสในตามแผนภูมิที่แสดง ซึ่งเพลงเสเลเมามีลักษณะเด่น คือการใช้คำซ้ำค่อนข้างมาก ดังตัวอย่าง

ตัวหนาเอียง = สัมผัสนอก (ในวงเล็บ) = คำซ้ำ

ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (สระ) ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (อักษร)

ไก่แจ้(ขัน)หน่อกุ่ง นกยูง(ขัน)เหน่อฮ้อย ก้อยข้านี้ ไผจักมา ตัดบ่มแล

อะโลโลโลไปเมืองโกตวยปี้***เงี้ยว*** หนตางก๊ด***เลี้ยว***ข้าน้อยจักขอถาม

หนตางเส้นนี้เป่นถนนก่เมิงพาน (เฮย)ป้อ(เฮย)ผ้าสีปูเลยปาด(เกิ่ง)ตุ้ม(เกิ่ง)

เสเลเมาบ่าเด่วเป๊ก***เซ๊ก*** ข้ามน้ำ***เล๊ก***ก่บ่ได้ขอดสาย***โถง***

หนามเก็ดเก๊ามาจ่องเอาขนก่แมว***โพ่ง*** (ต่ำ)วันลงเจ้นจะแผว(ต่ำ)ฝั่ง

เสเลเมาบ่าเด่วป๊อก***ซ๊อก*** ไปเล่นไพ่***ป๊อก***(ก่)เส(เติง)ลูก(ก่)(เติง)***ลาน***

เล่นไปแห่มน่อยก่เส(เติง)ปิ่น(เติง)***ลาน*** (เหนาะ)เจ้าปี้(เหนาะ)จักขี่เฮือเหาะขึ้นบนอากาศ

อะโลโลโลส้มมะโอจี๊น้ำ***พริก*** เหน็บดอกปี๊ก***ซิก***มาแป่งต่ำเหลิกก่ตา***แล***

ไปตางปู้นแป่นปะตู่ก่ต้า***แป*** งามนัก***แก***อะโลโลโล(แม่)ฮ้าง(แม่)ม่าย

เคียวลาสัน โถ่ตมเน้อปี้บ่หย่อน เมงมางน่อโล ยาลันตมตวยสู้ปี๊เล้าแล

เสเลเมาบ่าเด่วป่าน***กว้าง*** ไปเซาะซื้อ***ช้าง***ก่ได้ปู๊เอกงา***ขาว***

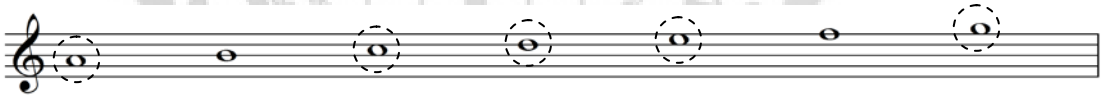
เอาไปลากไม้ตี๋(เจง)แสนก่(เจง)***ดาว*** (เหนาะ)เจ้าปี้(เหนาะ)ผักกาดเกาะจี๊น้ำพริกหนุ่ม

1.2 ความหมาย

เป็นการบรรยายภาพการเดินทางของกองคาราวานหรือ กองวัวต่าง ที่ไปค้าขาย โดยเดินทางผ่าน เมืองพานเพื่อไปสู่เมืองโก เวลาเดินป่าเดินเขาพอจะเข้าเขตบ้าน จะได้ยินเสียงไก่ขันเหนือคุ้งนำเป็นสัญญาณว่าเข้าเขตบ้านเรือนคนแล้ว แล้วเวลาข้ามนำลำธาร ก็ต้องเอาเสื้อผ้าข้าวของใส่ถุงเอาเทินหัวไว้ ถ้าไม่มัดปากถุงไว้แน่นๆ ของก็ตกน้ำหายไปได้ การบุก ป่าฝ่าดงเต็มไปด้วยขวากหนามแม้แต่สัตว์ป่าก็ยังถูกหนามเกี่ยว สาอะไรกะคน สมัยนั้นคนพม่าตกอยู่ใต้การปกครองของอังกฤษ ก็เริ่มเอาการเล่นพนันไพ่ป๊อกเข้ามา เป็นที่นิยมกันมาก เจ้ามือก็กวาดเกลี้ยงรวยเละ ได้ทั้งเงินได้ทั้งข้าวของจนทั้งหาบทั้งพาดบ่า จะตกมิตกแหล่(ป๊าดเกิ่งตุ้มเกิ่ง) เพราะต้องหอบมากเหลือเกิน (http://www.reurnthai.com/index.php?topic=232.0;wap2)

2. รูปแบบของบทเพลง

ชื่อเพลงเสเลเมา อัลบั้มโฟล์คซองคำเมืองจรัล มโนเพ็ชรกับคณะ 16 เพลงรวมฮิต ความยาว 118 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 2/4 อัตราความเร็ว ♩ = 80 ประพันธ์คำร้อง,ทำนอง เพลงพื้นบ้านล้านนา เรียบเรียงเสียงประสาน ขับร้องโดยจรัล มโนเพ็ชรและสุนทรี เวชานนท์

จากการพิจารณาเพลงเสเลเมา พบว่าไม่มีเครื่องหมายแปลงเสียง คอร์ดหลักคือคอร์ด Am เมื่อเปรียบเทียบบันไดเสียงจากหลักทฤษีตะวันตก ผู้วิจัยพบว่า เพลงเสเลเมาบันทึกโน้ตอยู่ในบันไดเสียง A minor relative และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ตเสียง A, C, D, E และ G หรือตรงกับบันไดเสียง A minor pentatonic ดังตัวอย่าง

2.1 วิเคราะห์ทำนองเพลง

2.1 .1 ช่วงเสียง

เพลงเสเลเมา มีเสียงอยู่ในช่วงคู่ 16 เปอร์เฟ็ค โดยเสียงต่ำสุดคือเสียง A และเสียงสูงสุดคือเสียง A จะเห็นได้ว่ามีช่วงเสียงของทำนองที่กว้าง เนื่องด้วยเพลงเสเลเมาเป็นเพลงที่ร้องคู่ระหว่างนักร้องชายกับนักร้องหญิง ดังตัวอย่าง

2.1.2 โครงสร้างของทำนอง

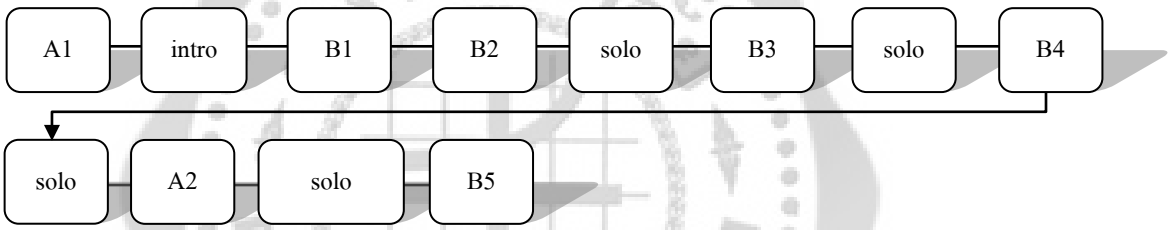
จากการวิเคราะห์พบว่า ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบ่งออกเป็น 12 ท่อน ดังตัวอย่าง

ตาราง แสดงโครงสร้างของเพลงเสเลเมา

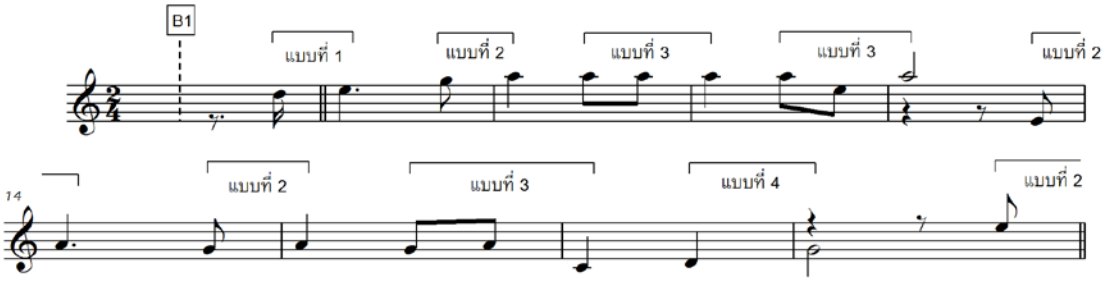
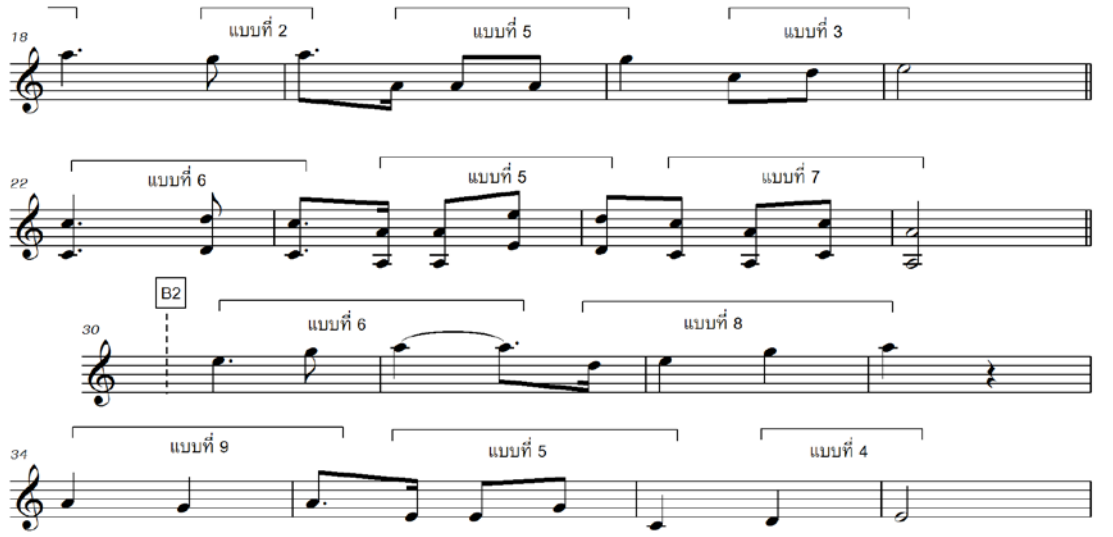
ท่อน	A1	intro	B1	B2	solo	B3	solo	B4
ห้องที่	1	2-9	10-29	30-45	46-49	50-65	66-69	70-85
จำนวนห้อง	1	8	16	16	4	16	4	16

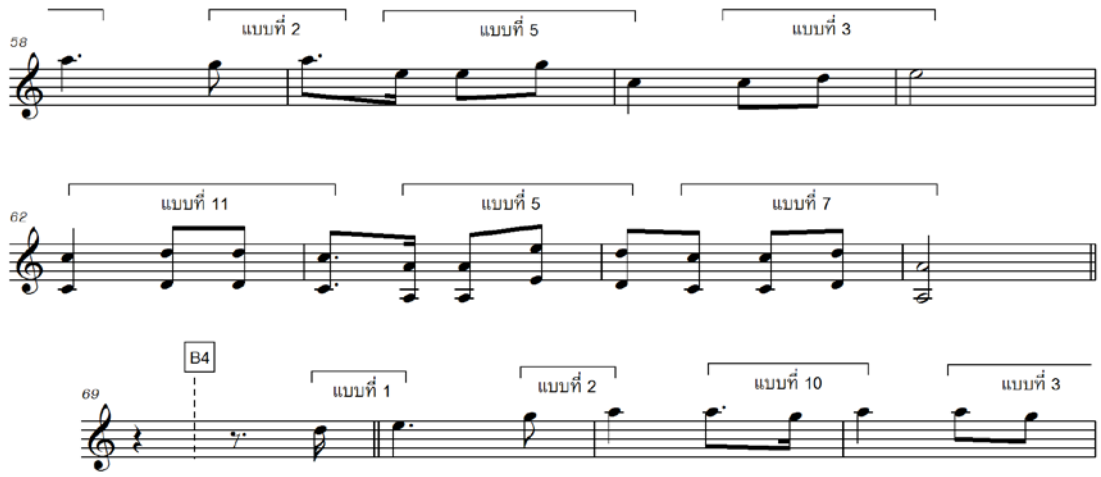
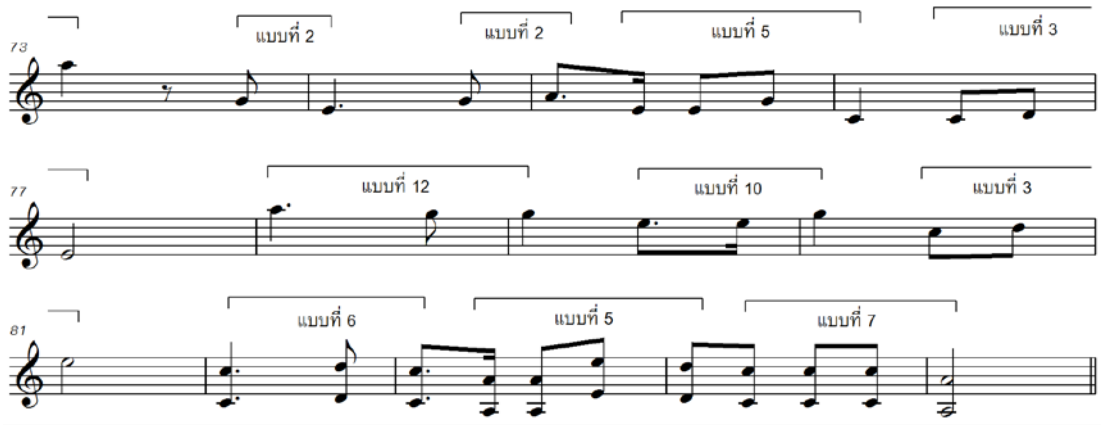
ท่อน	solo	A2	solo	B5
ห้องที่	86-93	94	95-102	103-118
จำนวนห้อง	8	1	8	16

แผนผังโครงสร้างเพลง

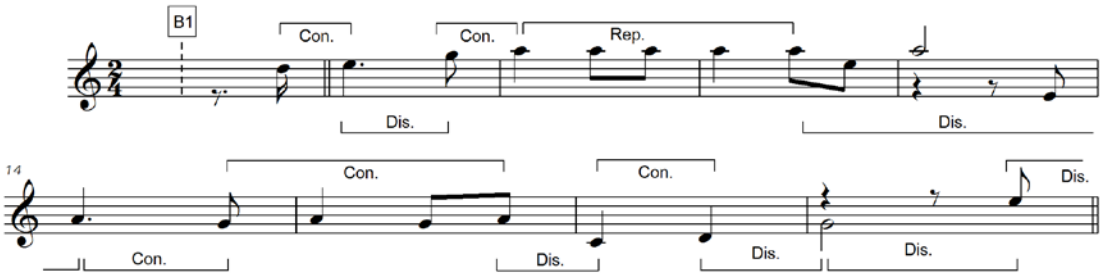


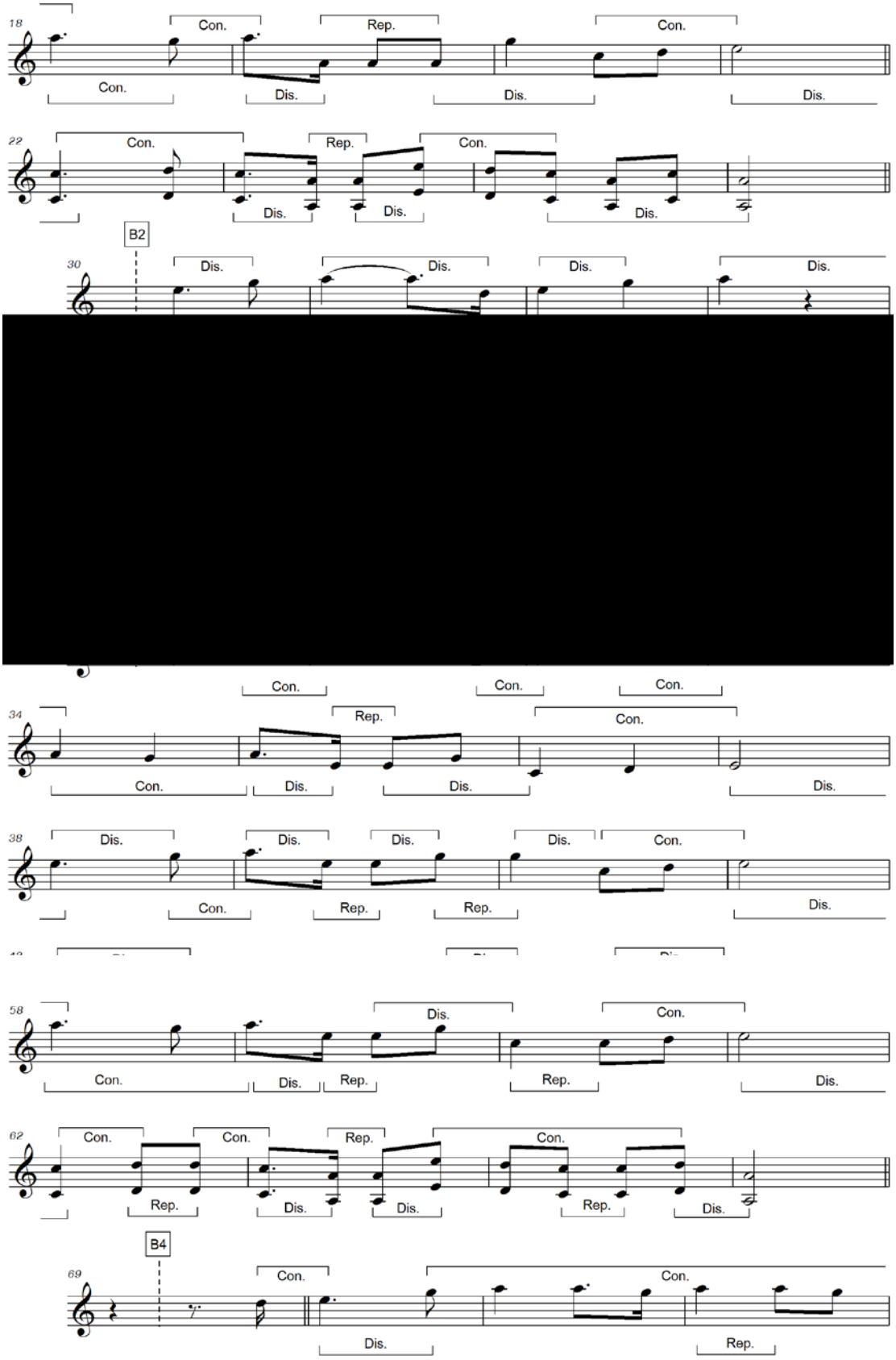
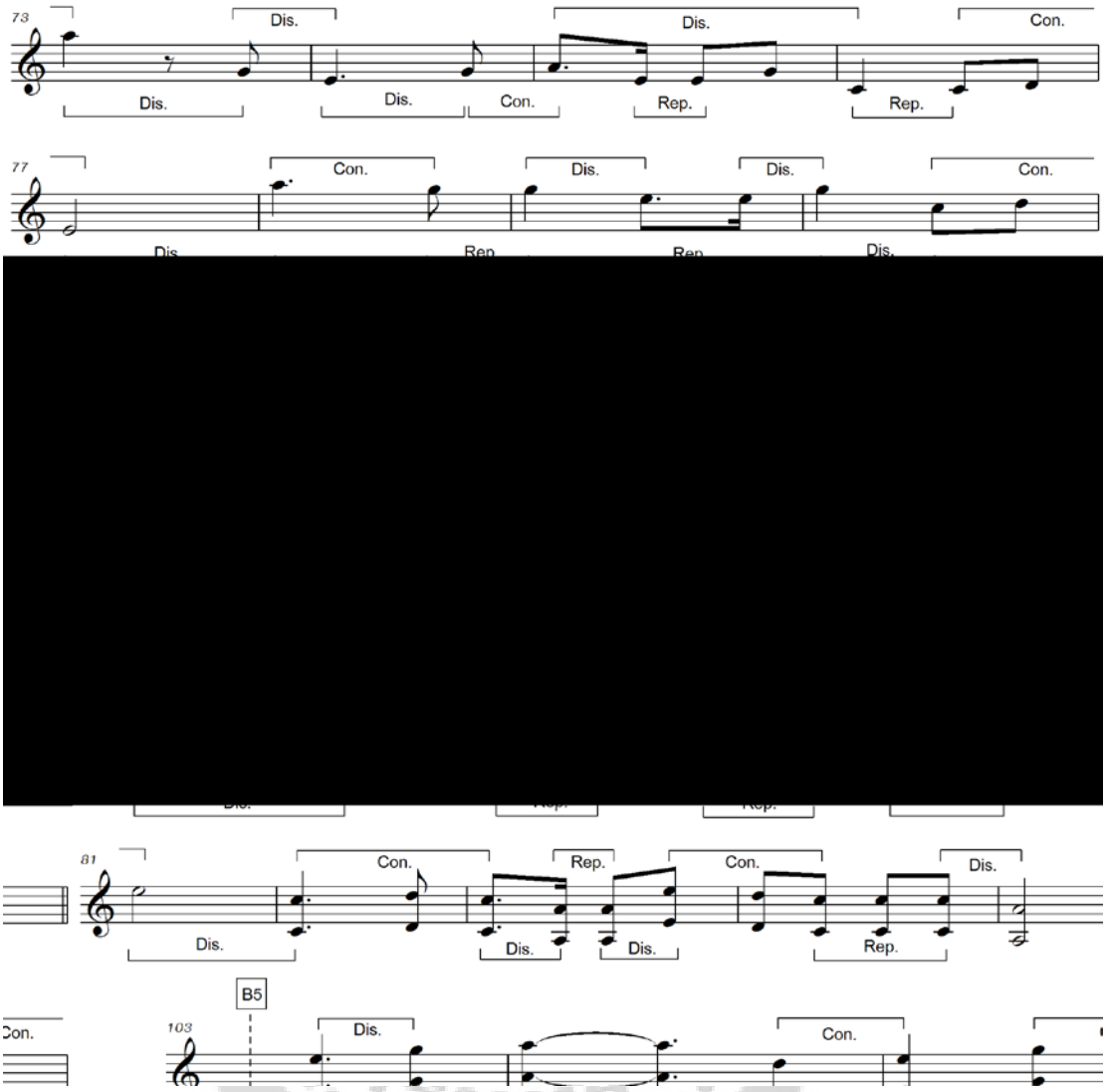
2.1.3 จังหวะของทำนอง

ลักษณะกระสวนของจังหวะ เพลงเสเลเมาประกอบด้วย กระสวนจังหวะ 13 แบบ ประกอบด้วยกลุ่มโน้ตที่มีค่าเสียงสั้นเคลื่อนไปยังโน้ตที่มีค่าเสียงยาวในจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นจังหวะหนักของห้องถัดไป การสร้างวลีจะนำแบบกระสวนจังหวะเหล่านี้มาประกอบกัน โดยผู้วิจัยพบว่ากระสวนจังหวะ หลักที่ใช้ได้แก่ กระสวนจังหวะแบบที่ 2 ดังตัวอย่าง


18
แบบที่ 2
แบบที่ 5
แบบที่ 3
22
แบบที่ 6
แบบที่ 5
แบบที่ 7
B2
30
แบบที่ 6
แบบที่ 8
34
แบบที่ 9
แบบที่ 5
แบบที่ 4


58
แบบที่ 2
แบบที่ 5
แบบที่ 3
62
แบบที่ 11
แบบที่ 5
แบบที่ 7
B4
69
แบบที่ 1
แบบที่ 2
แบบที่ 10
แบบที่ 3

2.1.4 การเคลื่อนที่ของทำนอง

สังเกตได้ว่าการเคลื่อนทำนองส่วนใหญ่ในเพลง เสเลเมา เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้นข้ามขั้น และซ้ำทำนอง ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4,5,6,7,8,9 และขั้นคู่ 11 ดังตัวอย่าง




18
Con.
Con.
Rep.
Con.
Dis.
Dis.
Dis.
22
Con.
Rep.
Con.
Dis.
Dis.
Dis.
B2
30
Dis.
Dis.
Dis.
Dis.
Con.
Con.
Con.
34
Rep.
Con.
Con.
Dis.
Dis.
Dis.
38
Dis.
Dis.
Dis.
Dis.
Con.
Con.
Rep.
Rep.
Dis.
58
Dis.
Con.
Con.
Dis.
Rep.
Rep.
Dis.
62
Con.
Con.
Rep.
Con.
Rep.
Dis.
Dis.
Rep.
Dis.
B4
69
Con.
Con.
Dis.
Rep.

Conjunct(Con.) = การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น
Disjunct(Dis.) = การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น
Repetition(Rep.) = การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง

3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 เครื่องดนตรี

เพลงเสเลเมา ใช้เครื่องดนตรีหลักคือ กีตาร์โปร่ง จำนวน 2 ตัว โดยกีตาร์ตัวที่ 1 ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีหลักของเพลงและทำหน้าที่ดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิคตีคอร์ดสลับกับการเกา (Picking) และกีตาร์ตัวที่ 2 ทำหน้าที่บรรเลงสอดประสานกับซึงในช่วงท่อนนำ ท่อนโซโลและท่อนจบ

3.2 การดำเนินคอร์ด

จากการศึกษาพบว่า การดำเนินคอร์ดเพลงเสเลเมา ส่วนใหญ่ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด i และ iv ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักคือคอร์ด III และ V ซึ่งจากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด Am ดังตัวอย่าง

ตาราง แสดงการใช้คอร์ดในเพลงเสเลเมา

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	ลำดับคอร์ดในบันไดเสียง
A1	Am / C / Dm / Am	i / III / iv / i
A2	Am / Dm / E / Am	i / iv / V / i
Intro,solo	Am / Am / Am / Am	i / i / i / i
B1,B3,B4	Am / Am / Am / Am / Am Am / C / C / Am / Am / C C / C / C / Dm E7 / Am	i / i / i / i / i i / III / III / i / i / III III / III / III / iv V / i
B2	Am / Am / Am / Am / Am Am / C / C / Am / Am / C C / C / C / Dm / E7 / Am	i / i / i / i / i i / III / III / i / i / III III / III / III / iv / V / i

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงเสเลเมา

1. วรรณกรรม

1.1.เป็นเพลงพื้นบ้านล้านนา ทำนองซอเงี้ยว

1.2.มีคำซ้ำๆค่อนข้างมาก

2. ทำนอง

2.1ความยาว 118 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 2/4 อัตราความเร็ว ♩ = 80

2.2โครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ ABBBBAB

2.3มีช่วงเสียงของทำนองคู่ 16 เมเจอร์ เสียงต่ำสุดคือเสียง A และเสียงสูงสุดคือเสียง A

2.4เพลงเสเลเมาบันทึกโน้ตอยู่ในอยู่ในบันไดเสียง A minor pentatonic และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต A, C, D, E และ G

2.5กระสวนของจังหวะมีทั้งหมด 13 แบบ ใช้มากที่สุดคือกระสวนจังหวะแบบที่ 2

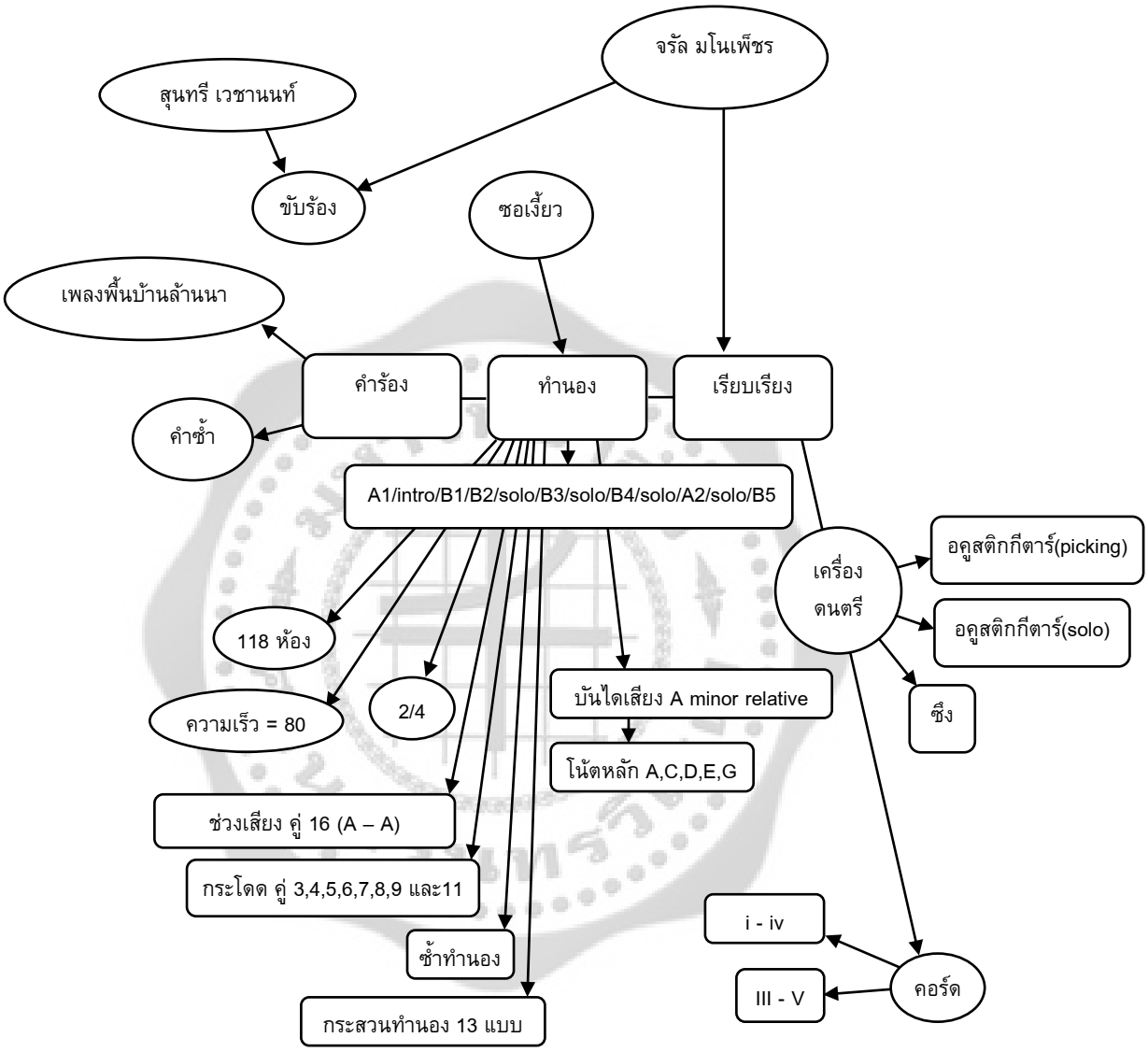
2.6เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้น ข้ามขั้น และซ้ำทำนอง ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่3,4,5,6 และขั้นคู่ 11

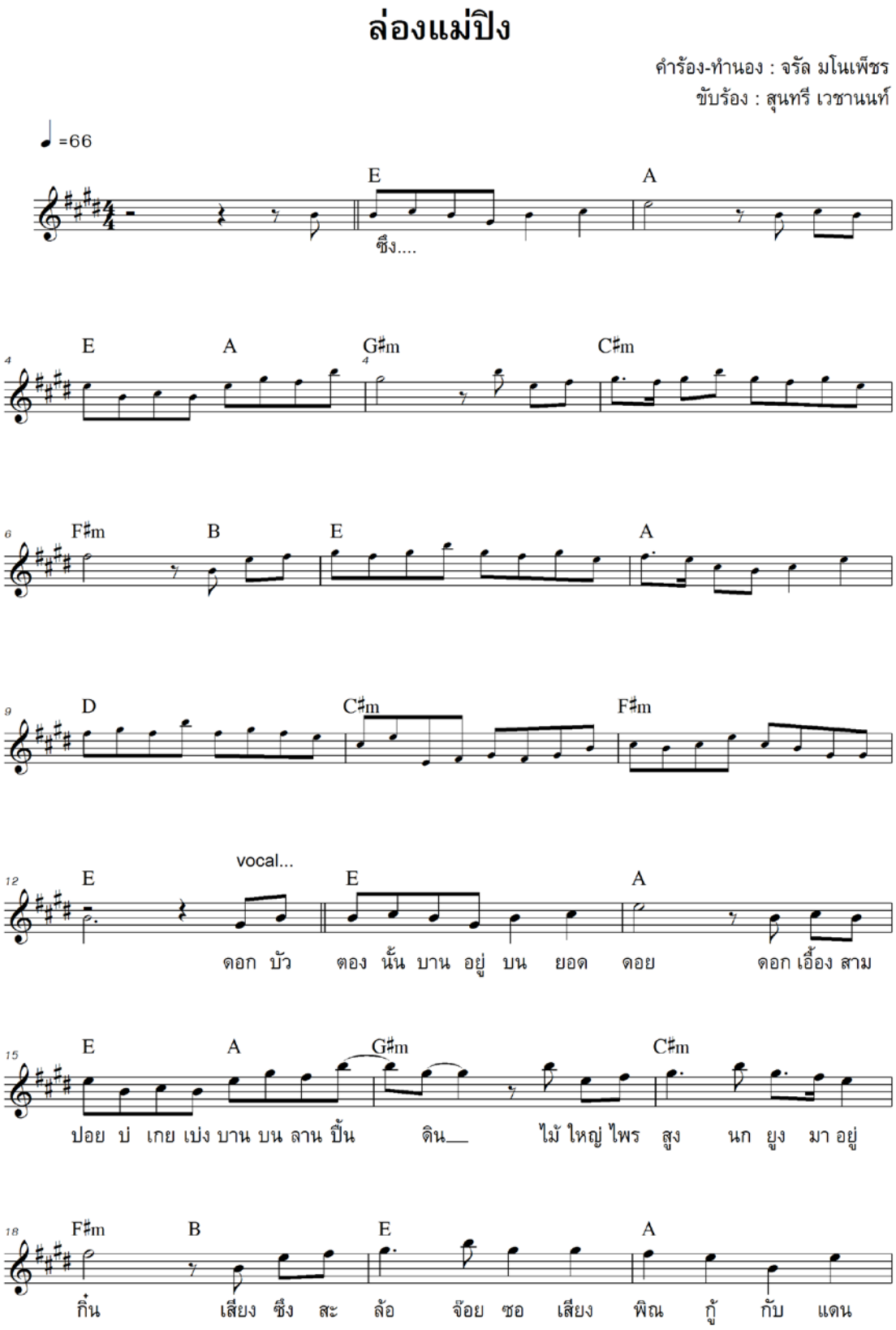
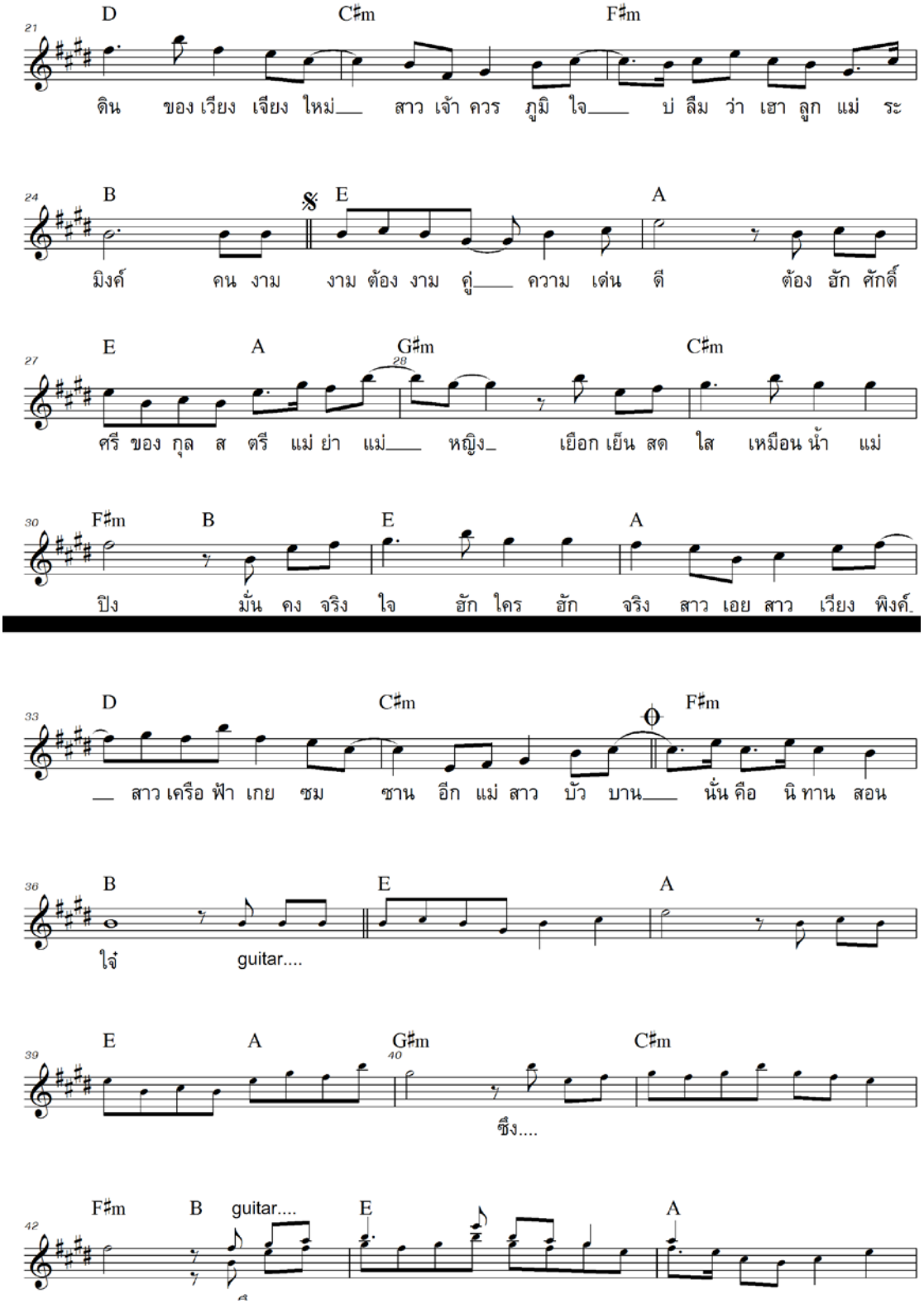
3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

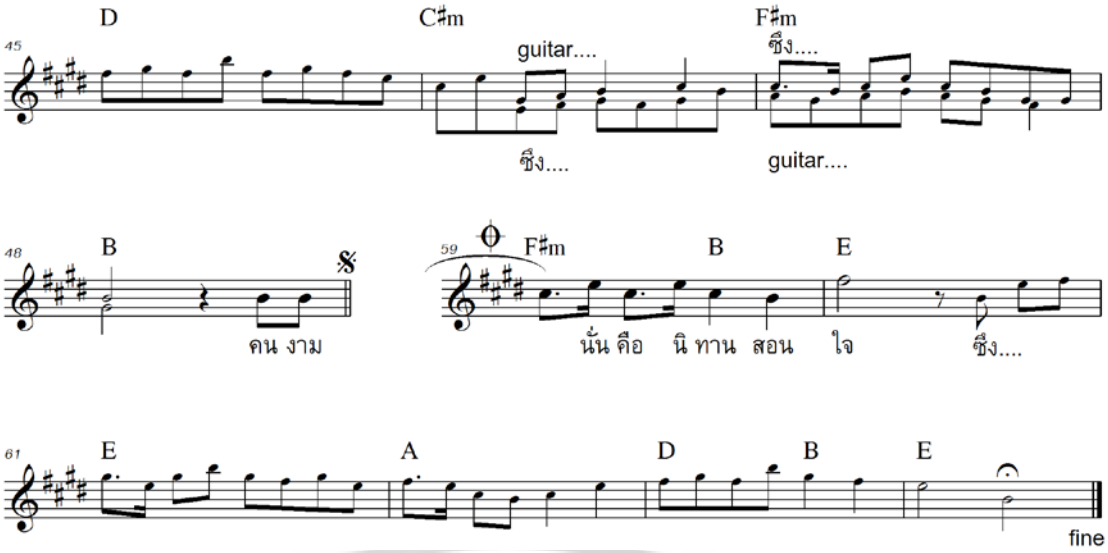
3.1 เครื่องดนตรีที่ใช้ในบทเพลง ได้แก่ กีตาร์โปร่ง จำนวน 2 ตัว บรรเลงสอดประสานกันกับซึงในท่อนนำ ท่อนโซโลและท่อนจบ

3.2 ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด i และ iv ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักคือคอร์ด III และ V ซึ่งจากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด Am

ภาพแสดงองค์ประกอบของเพลงเสเลเมา



วิเคราะห์เพลงล่องแม่ปิง

21
D C♯m F♯m
ดิน ของ เวียง เจียง ใหม่ สาว เจ้า ควร ภูมิ ใจ บ่ ลืม ว่า เฮา ลูก แม่ ระ
24
B E A
มิงค์ คน งาม งาม ต้อง งาม คู่ ความ เด่น ดี ต้อง ฮัก ศักดิ์
27
E A G♯m C♯m
ศรี ของ กุล ส ตรี แม่ ย่า แม่ หญิง เยือก เย็น สด ใส เหมือน น้ำ แม่
30
F♯m B E A
ปิง มั่น คง จริง ใจ ฮัก ใคร ฮัก จริง สาว เอย สาว เวียง พิงค์
33
D C♯m F♯m
สาว เครือ ฟ้า เกย ชม ชาน อีก แม่ สาว บัว บาน นั่น คือ นิ ทาน สอน
36
B E A
ใจ๋ guitar....
39
E A G♯m C♯m
40
ซึง....
42
F♯m B guitar.... E A



1.วิเคราะห์วรรณกรรม

1.1 รูปแบบของวรรณกรรม

เพลงล่องแม่ปิง ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย จรัล มโนเพ็ชร จากการพิจารณาแผนภูมิคำร้องเพลง ล่องแม่ปิง มีรูปแบบคำประพันธ์ประเภทเพลงกลอนตลาด แต่ละวรรคมี 4 – 12 พยางค์ เป็นไปตา มสัมผัสประเภทกลอนตลาด เพลง ล่องแม่ปิง ผู้ประพันธ์เลือกใช้คำที่สละสลวย มีทั้งสัมผัสนอก(***ตัวหนาเอียง***) สัมผัสใน(ขีดเส้นใต้ = สัมผัสสระ,ขีดเส้นใต้ = สัมผัสอักษร) สัมผัสระหว่างบทและใช้คำซ้ำเพื่อย้ำความหมายของคำ (ในวงเล็บ) ซึ่งมีรายละเอียดดังตัวอย่าง

ตัวหนาเอียง = สัมผัสนอก (ในวงเล็บ) = คำซ้ำ

ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (สระ) ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (อักษร)

ดอกบัวตองนั้นบานอยู่บนยอด***ดอย*** ดอกเอื้องสาม***ปอย***บ่เกยเบ่งบานบนลานปิ้น***ดิน***

ไม้ใหญ่ไพรสูงนกยูงมาอยู่***กิน*** เสียงซึงสะล้อจ๊อยซอเสียง***พิณ***

กู้กับแดน***ดิน*** ของเวียงเจียง***ใหม่***

สาวเจ้าควรภูมิ***ใจ*** บ่ลืมว่าเฮาลูกแม่ระมิงค์

คน(งาม)(งาม)ต้อง(งาม)คู่ความเด่น***ดี*** ต้องฮักศักดิ์***ศรี***ของกุลสตรี(แม่)ย่า(แม่)***หญิง***

เยือกเย็นสดใสเหมือนน้ำแม่***ปิง*** มั่นคง(***จริง***)ใจ๋(ฮัก)ใคร(ฮัก)(***จริง***)

(สาว)เอย(สาว)เวียง***พิงค์*** สาวเครือฟ้าเกย***ซม*ซาน**

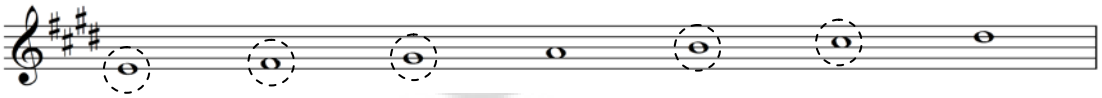
อีกแม่สาวบัว***บาน*** นั่นคือนิ***ทาน***สอนใจ๋

1.2 ความหมาย

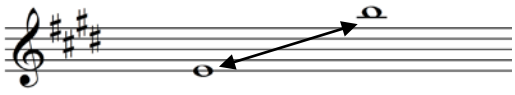
เป็นการเปรียบความงามของผู้หญิงสาวชาวเหนือกับดอกไม้งามต่างๆ เป็นการสอนลูกผู้หญิงให้รู้จักครองตนให้อยู่บนคุณงามความดี

2. รูปแบบของบทเพลง

ชื่อเพลงล่องแม่ปิง อัลบั้มโฟล์คซองคำเมืองจรัล มโนเพ็ชรกับคณะ 16 เพลงรวมฮิต ความยาว 64 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩ = 66 ประพันธ์คำร้อง,ทำนอง เรียบเรียงเสียงประสานโดยจรัล มโนเพ็ชร และขับร้องโดยสุนทรี เวชานนท์

จากการพิจารณาเพลงล่องแม่ปิง พบว่ามีเครื่องหมายแปลงเสียง 4 ชาร์ป(♯) และคอร์ดหลักคือคอร์ด E เมื่อเปรียบเทียบบันไดเสียงจากหลักทฤษฎีตะวันตก ผู้วิจัยพบว่า เพลงล่องแม่ปิงบันทึกโน้ตอยู่ในบันไดเสียง E major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต E,F# G#,B และ C# ดังตัวอย่าง

2.1 วิเคราะห์ทำนองเพลง

2.1 .1 ช่วงเสียง

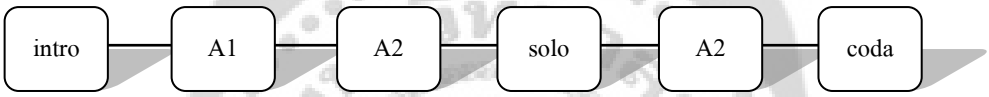
เพลงล่องแม่ปิง มีเสียงอยู่ในช่วงคู่ 12 เมเจอร์ โดยเสียงต่ำสุดคือเสียง E และเสียงสูงสุดคือเสียง B ดังตัวอย่าง

2.1.2 โครงสร้างของทำนอง

จากการวิเคราะห์พบว่า ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบ่งออกเป็นเป็นเพลง 6 ท่อน ดังตัวอย่าง

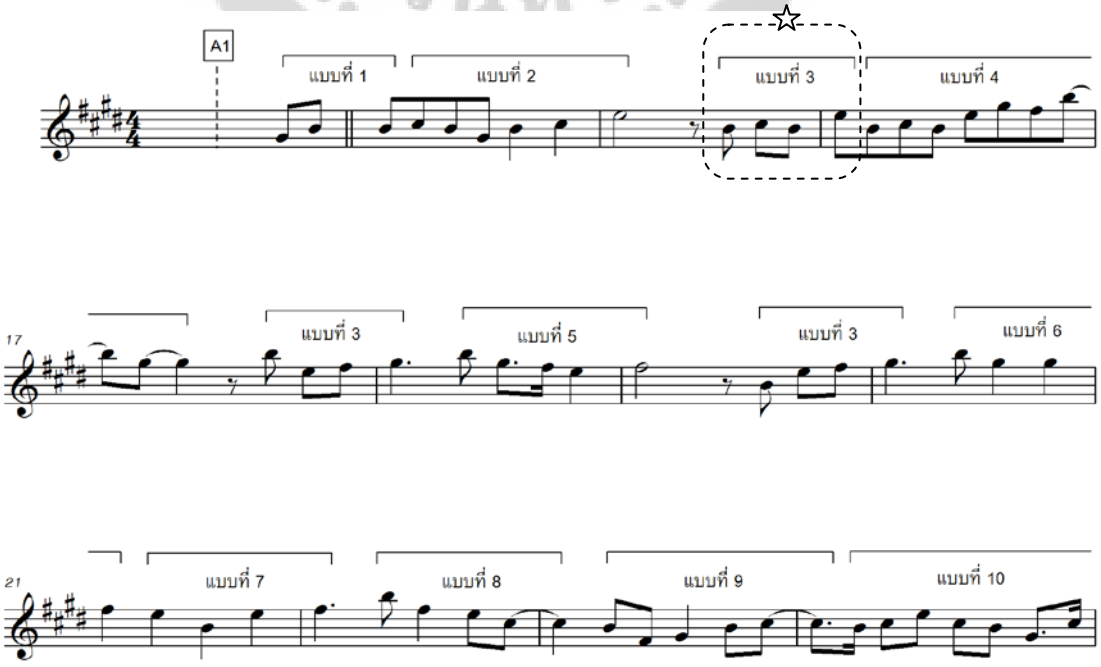
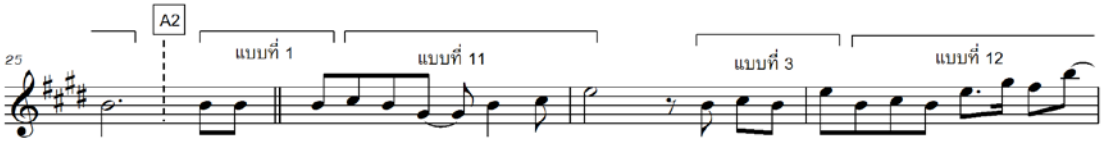
ตาราง แสดงโครงสร้างของเพลงล่องแม่ปิง

ท่อน	intro	A1	A2	solo	A2	coda
ห้องที่	1-12	13-24	25-36	37-48	49-61	52-64
จำนวนห้อง	12	12	12	12	12	4

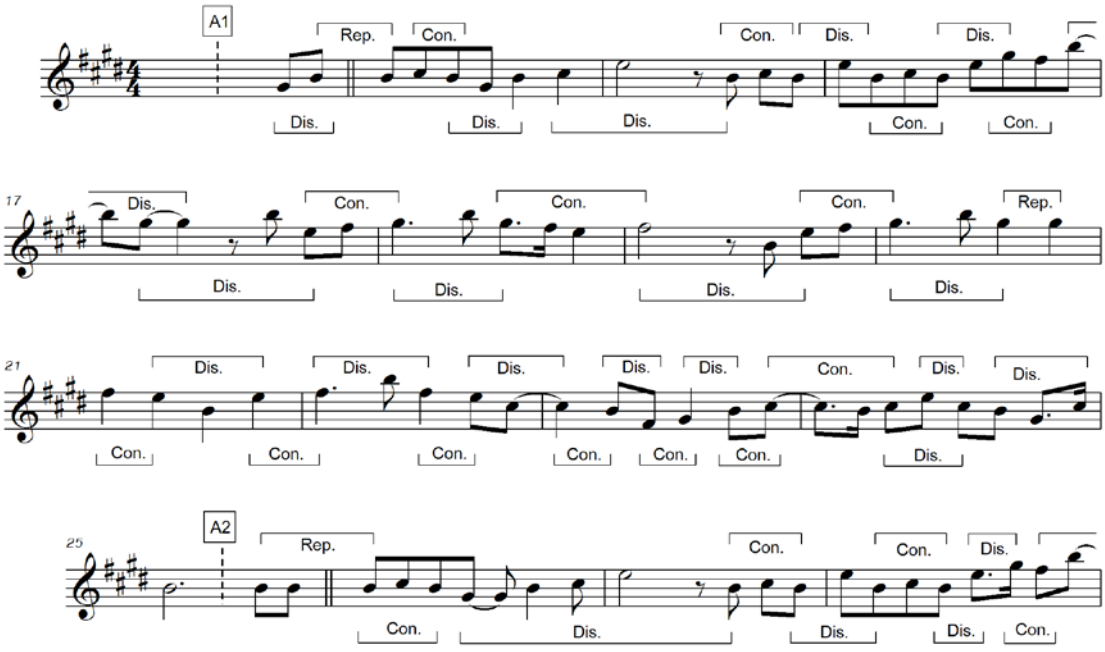
แผนผังโครงสร้างเพลง



2.1.3 จังหวะของทำนอง

ลักษณะกระสวนของจังหวะ เพลงล่องแม่ปิงประกอบด้วย กระสวนจังห วะ 14 แบบ ประกอบด้วยกลุ่มโน้ตที่มีค่าเสียงสั้นเคลื่อนไปยังโน้ตที่มีค่าเสียงยาวในจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นจังหวะหนักของห้องถัดไป การสร้างวลีจะนำแบบกระสวนจังหวะเหล่านี้มาประกอบกัน โดยผู้วิจัยพบว่ากระสวนจังหวะหลักที่ใช้ได้แก่ กระสวนจังหวะแบบที่ 3 ดังตัวอย่าง



2.1.4 การเคลื่อนที่ของทำนอง

สังเกตได้ว่าการเคลื่อนทำนองส่วนใหญ่ในเพลงล่องแม่ปิง เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้นและข้ามขั้น ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4 และขั้นคู่ 5 ดังตัวอย่าง

Conjunct(Con.) = การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น
Disjunct(Dis.) = การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น
Repetition(Rep.) = การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง

3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 เครื่องดนตรี

เพลงล่องแม่ปิง ใช้เครื่องดนตรีหลักคือ กีตาร์โปร่ง จำนวน 2 ตัว ตัวที่ 1 ทำหน้าที่ดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิคการเกา (Picking) ส่วนตัวที่ 2 ทำหน้าที่บรรเลงในช่วงท่อนโซโล เครื่องดนตรีชิ้นที่ 3 คือ ซึง ทำหน้าที่บรรเลงในช่วงท่อนนำ ท่อนโซโลบรรเลงสลับกับกีตาร์และบรรเลงสอดประสานกับเสียงร้องตลอดทั้งเพลง

3.2 การดำเนินคอร์ด

จากการศึกษาพบว่า การดำเนินคอร์ดเพลงล่องแม่ปิง ส่วนใหญ่ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนัก คือคอร์ด I – IV และ V ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด ii – iii - vi ในห้องที่ 21 พบว่ามีการใช้คอร์ดที่ bVII คือคอร์ด D ซึ่งทำให้เกิดลักษณะเด่นในบทเพลง จากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด E ดังตัวอย่าง

ตาราง แสดงการใช้คอร์ดในเพลงล่องแม่ปิง

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	ลำดับคอร์ดในบันไดเสียง
intro	E / A / E A / G#m / C#m F#m B / E / A / D / C#m F#m / E	I / IV / I IV / iii / vi ii V / I / IV / bVII / vi ii / I
A1,A2, solo	E / A / E A / G#m / C#m F#m B / E / A / D / C#m F#m / B	I / IV / I IV / iii / vi ii V / I / IV / bVII / vi ii / V
coda	E / A / D B / E	I / IV / bVII V / I

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงล่องแม่ปิง

1. วรรณกรรม

1.1 ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย จรัล มโนเพ็ชร

1.2 รูปแบบการประพันธ์เป็นกลอนตลาด วรรคละ 4 – 12 พยางค์

2. ทำนอง

2.1 ความยาว 64 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩ = 66

2.2 โครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ AAA

2.3 มีช่วงเสียงของทำนองคู่ 12 เมเจอร์ เสียงต่ำสุดคือเสียง E และเสียงสูงสุดคือเสียง B

2.4 เพลงล่องแม่ปิงบันทึกโน้ตอยู่ในอยู่ในบันไดเสียง E major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต E,F#,G#,B และ C# ดังตัวอย่าง

2.5 กระสวนของจังหวะมีทั้งหมด 14 แบบ ใช้มากที่สุดคือกระสวนจังหวะแบบที่ 3

2.6 เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้น ข้ามขั้น และซ้ำทำนอง ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4 และขั้นคู่ 5 เป็นส่วนใหญ่

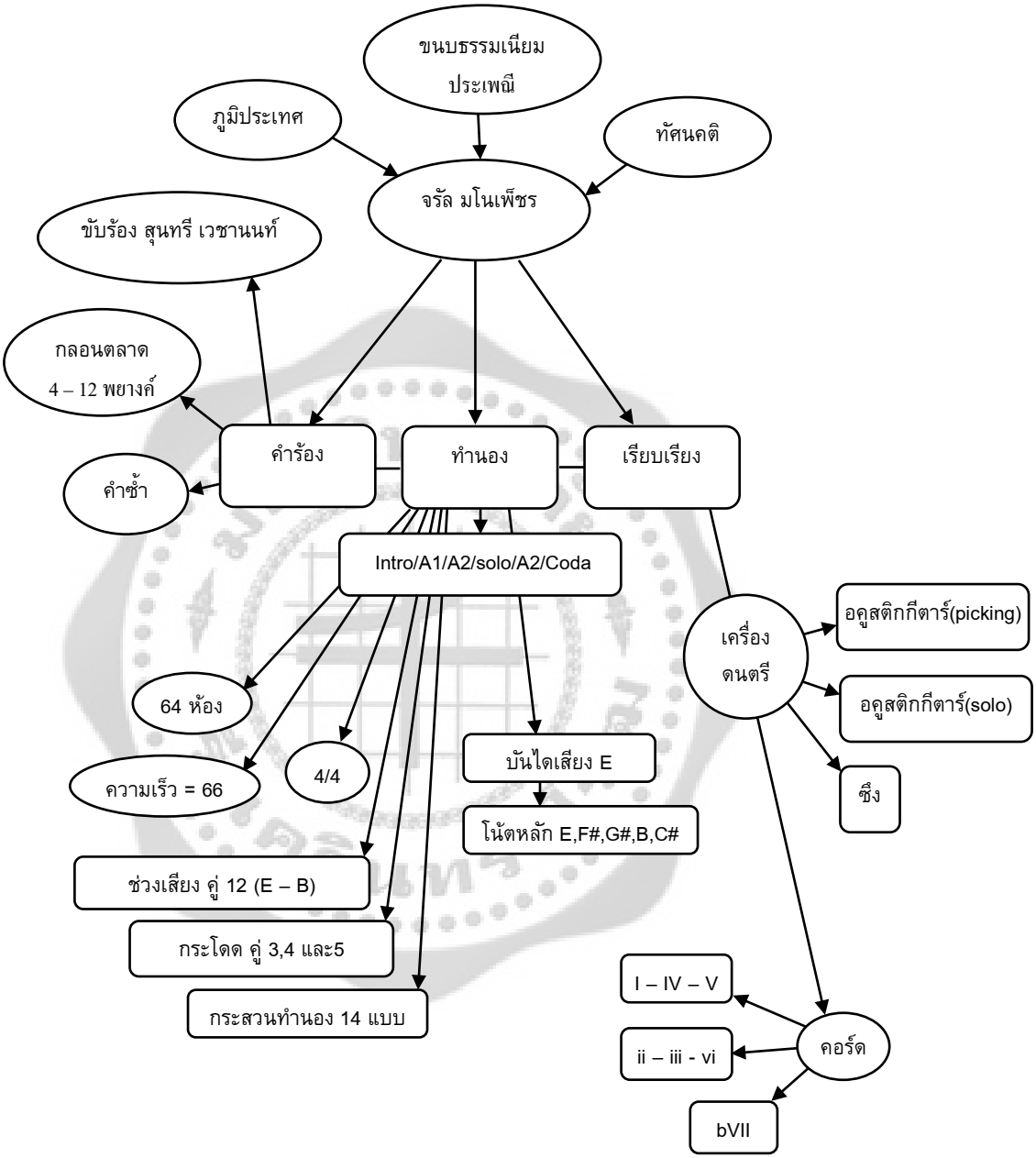
3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1เครื่องดนตรีที่ใช้ในบทเพลง ได้แก่

- กีตาร์โปร่ง จำนวน 2 ตัว ทำหน้าที่ดำเนินคอร์ดด้วยเทคนิคการเกา (picking)
- ซึง ทำหน้าที่บรรเลงในช่วงท่อนนำ ท่อนโซโลบรรเลงสลับกับกีตาร์และบรรเลงสอดประสานกับเสียงร้องตลอดทั้งเพลง

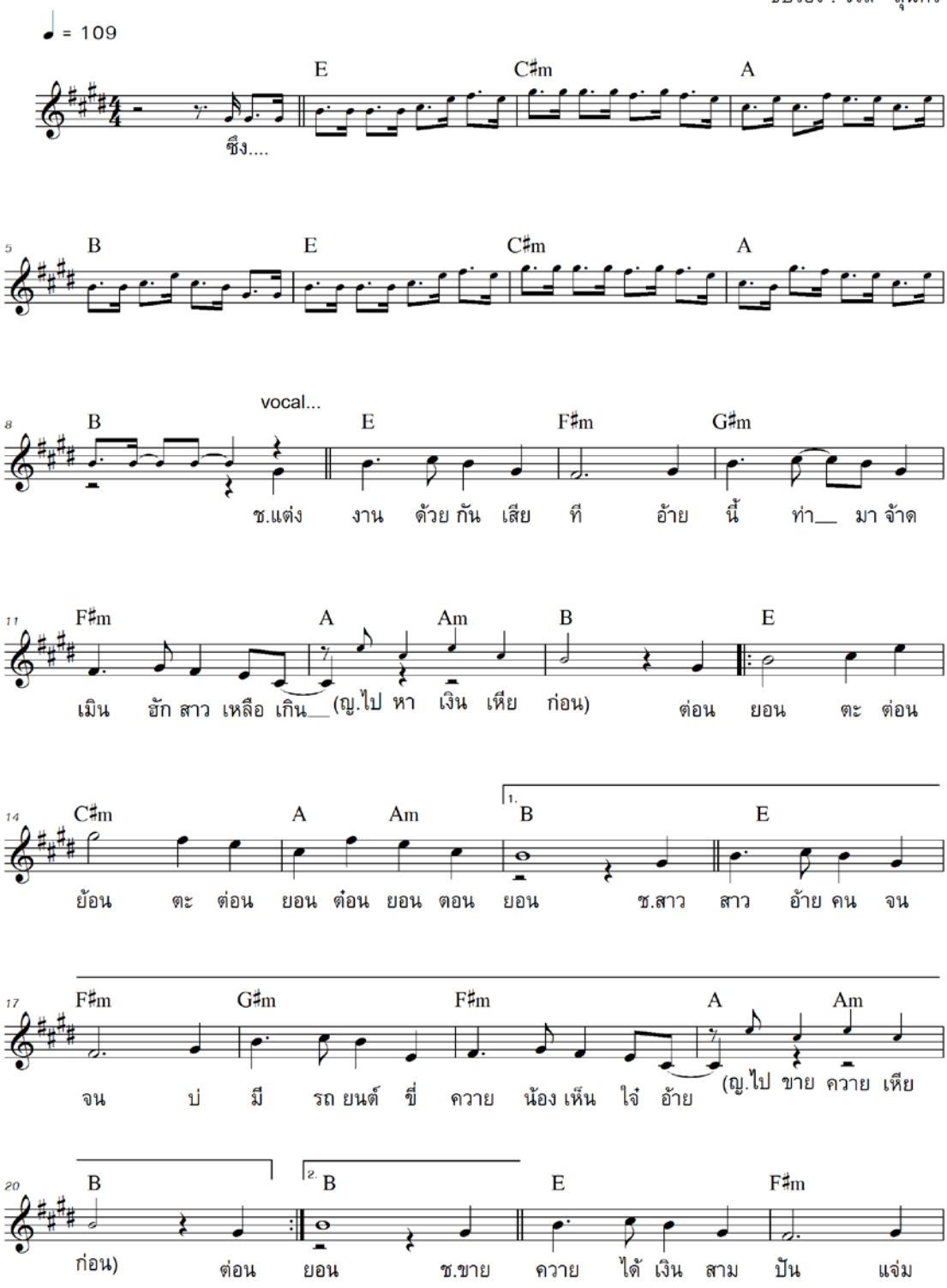
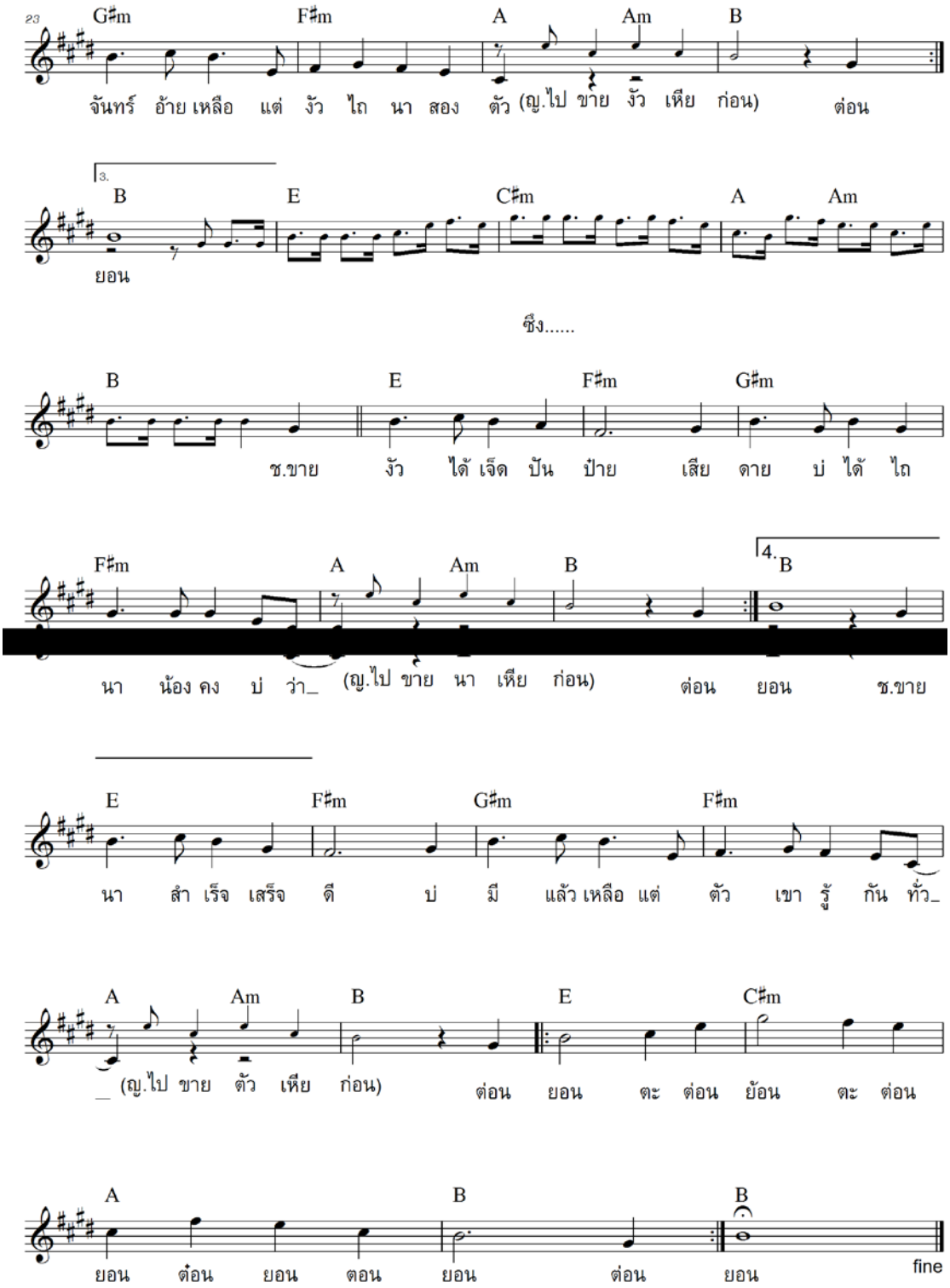
3.2 ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักคือคอร์ด I – IV และ V ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด ii – iii - vi จากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด E

ภาพแสดงองค์ประกอบของเพลงล่องแม่ปิง



วิเคราะห์เพลงฮานี้บ่าเฮ้ย

ฮานี้บ่าเฮ้ย

คำร้อง-ทำนอง : จรัล มโนเพ็ชร
ขับร้อง : จรัล - สุนทรี

23
G♯m F♯m A Am B
จันทร์ อ้าย เหลือ แต่ งัว ไถ นา สอง ตัว (ญ.ไป ขาย งัว เหีย ก่อน) ต่อน
3.
B E C♯m A Am
ยอน
ซึง.....
B E F♯m G♯m
ช.ขาย งัว ได้ เจ็ด ปัน ป่าย เสีย ดาย บ่ ได้ ไถ
F♯m A Am B 4. B
นา น้อง คง บ่ ว่า_ (ญ.ไป ขาย นา เหีย ก่อน) ต่อน ยอน ช.ขาย
E F♯m G♯m F♯m
นา สำ เร็จ เสร็จ ดี บ่ มี แล้ว เหลือ แต่ ตัว เขา รู้ กัน ทั่ว_
A Am B E C♯m
_ (ญ.ไป ขาย ตัว เหีย ก่อน) ต่อน ยอน ตะ ต่อน ย้อน ตะ ต่อน
A B B
ยอน ต่อน ยอน ตอน ยอน ต่อน ยอน
fine

1.วิเคราะห์วรรณกรรม

1.1 รูปแบบของวรรณกรรม

เพลง ฮานี้บ่าเฮ้ย ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย จรัล มโนเพ็ชร จากการพิจารณาแผนภูมิคำร้องเพลง ฮานี้บ่าเฮ้ย มีรูปแบบคำประพันธ์ประเภทเพลงกลอนตลาด แต่ละวรรคมี 4 – 6 พยางค์ เป็นไปตา มสัมผัสประเภทกลอนตลาด เพลง ฮานี้บ่าเฮ้ย ผู้ประพันธ์เลือกใช้คำที่สละสลวย มีทั้งสัมผัสนอก(***ตัวหนาเอียง***) สัมผัสใน(ขีดเส้นใต้ = สัมผัสสระ, ขีดเส้นใต้ = สัมผัสอักษร) และใช้คำซ้ำเพื่อย้ำความหมายของคำ(ในวงเล็บ) ซึ่งมีรายละเอียดดังตัวอย่าง

ตัวหนาเอียง = สัมผัสนอก (ในวงเล็บ) = คำซ้ำ

ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (สระ) ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (อักษร)

ต๋อน ยอน ต๊ะ ตอน ย้อน ต๊ะ ตอน หย่อน ต๋อน ยอน ต๋อน ยอน

แต่งงานด้วยกันเสีย***ที*** อ้าย***นี้***ถ้ามาจ้าด***เมิน***

ฮักสาวเหลือ***เกิน*** ไปหา***เงิน***เหียก่อน

(สาว)(สาว)อ้ายคนจน***จน*** บ่มีรถ***ยนต์***ขี่***ควาย***

น้องเห็นใจ๋***อ้าย*** ไปขาย***ควาย***เหียก่อน

ขายควายได้เงินสาม***ปัน*** แจ่ม***จันทร์***อ้ายเหลือแต่***งัว***

ไถนาสอง***ตัว*** ไปขาย***งัว***เหียก่อน

ขายงัวได้เจ็ดปัน***ป๋าย*** เสีย***ดาย***บ่ได้ไถ***นา***

น้องคงบ่***ว่า*** ไปขาย***นา***เหียก่อน

ขายนาสำเร็จเสร็จ***ดี*** บ่***มี***แล้วเหลือแต่***ตัว***

เขารู้กัน***ทั่ว*** ไปขาย***ตัว***เหียก่อน

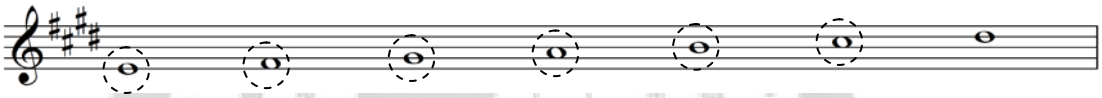
1.2 ความหมาย

ฮานี้บ่าเฮ้ย เป็นคำสบถบ่น ใช้เวลาที่หงุดหงิดโมโหตัวเอง ความหมายของเพลงเป็นเรื่องราวของสามี ภรรยาคู่หนึ่งซึ่งสามีก็พยายามเอาอกเอาใจแต่ภรรยาก็ไม่พอใจเสียที ตอนท้ายเพลงก็เลยร้องว่า “ฮานี้บ่าเฮ้ย” ซึ่งหมายความว่า ฉันหล่ะเซง!

2. รูปแบบของบทเพลง

ชื่อเพลงฮานี้บ่าเฮ้ย อัลบั้มโฟล์คซองคำเมืองจรัล มโนเพ็ชรกับคณะ 16 เพลงรวมฮิต ความยาว 67 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩ = 109 ประพันธ์คำร้อง,ทำนอง, เรียบเรียงเสียงประสาน ขับร้องโดยจรัล มโนเพ็ชรและสุนทรี เวชานนท์

จากการพิจารณาเพลงฮานี้บ่าเฮ้ย พบว่ามีเครื่องหมายแปลงเสียง 4 ชาร์ป(♯) และคอร์ดหลักคือคอร์ด E เมื่อเปรียบเทียบบันไดเสียงจากหลักทฤษีตะวันตก ผู้วิจัยพบว่า เพลงฮานี้บ่าเฮ้ยบันทึกโน้ตอยู่ในบันไดเสียง E major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่ โน้ต D E F# G และ A ดังตัวอย่าง



2.1 วิเคราะห์ทำนองเพลง

2.1 .1 ช่วงเสียง

เพลงฮานี้บ่าเฮ้ย มีเสียงอยู่ในช่วงคู่ 12 เมเจอร์ โดยเสียงต่ำสุดคือเสียง C# และเสียงสูงสุดคือเสียง G จะสังเกตได้ว่าบทเพลงฮานี้บ่าเฮ้ยมีช่ วงเสียงที่กว้างเนื่องจากเพลงนี้เป็นการร้องคู่สลับชาย – หญิง ดังตัวอย่าง

2.1.2 โครงสร้างของทำนอง

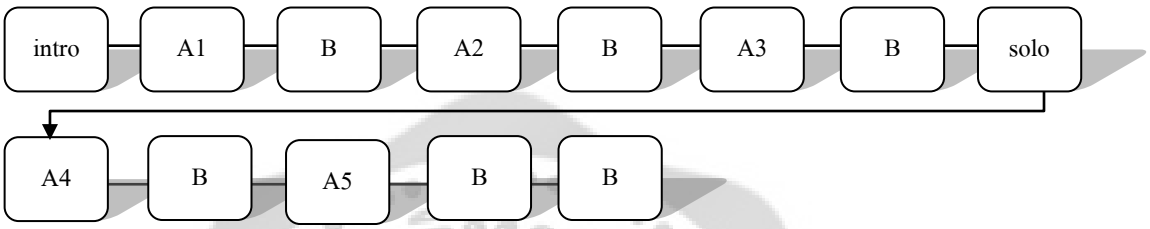
จากการวิเคราะห์พบว่า ผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบ่งออกเป็น 8 ท่อน ดังตัวอย่าง

ตาราง แสดงโครงสร้างของเพลงฮานี้บ่าเฮ้ย

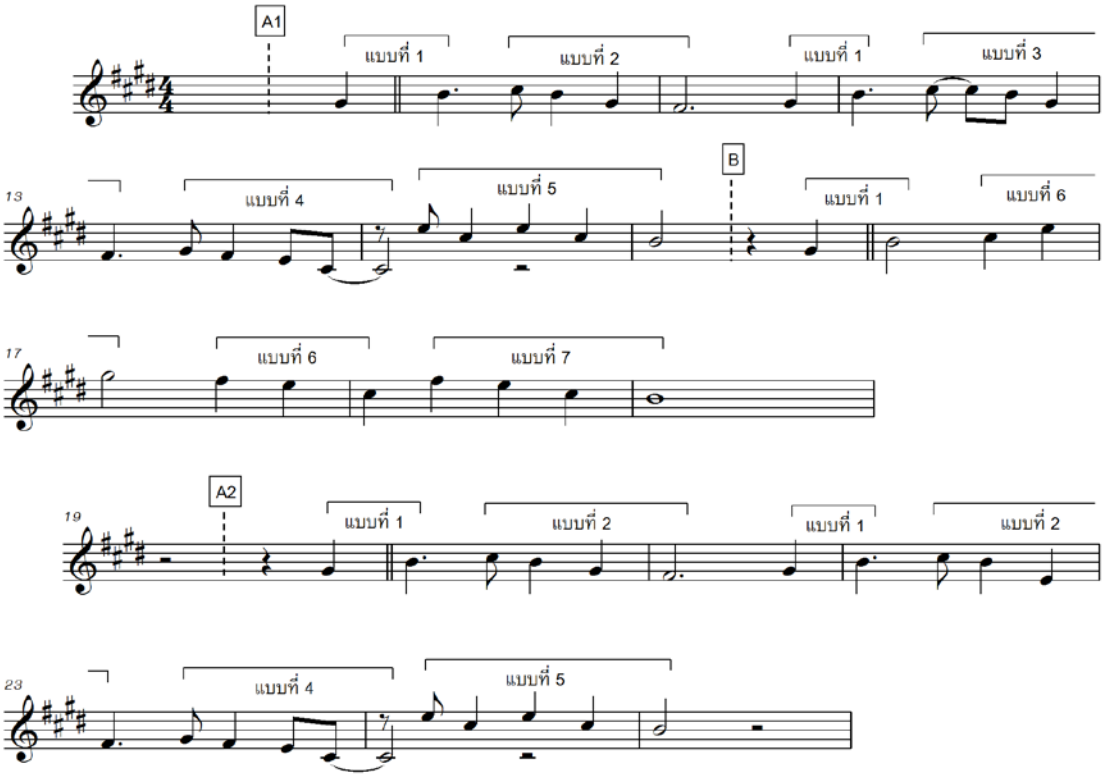
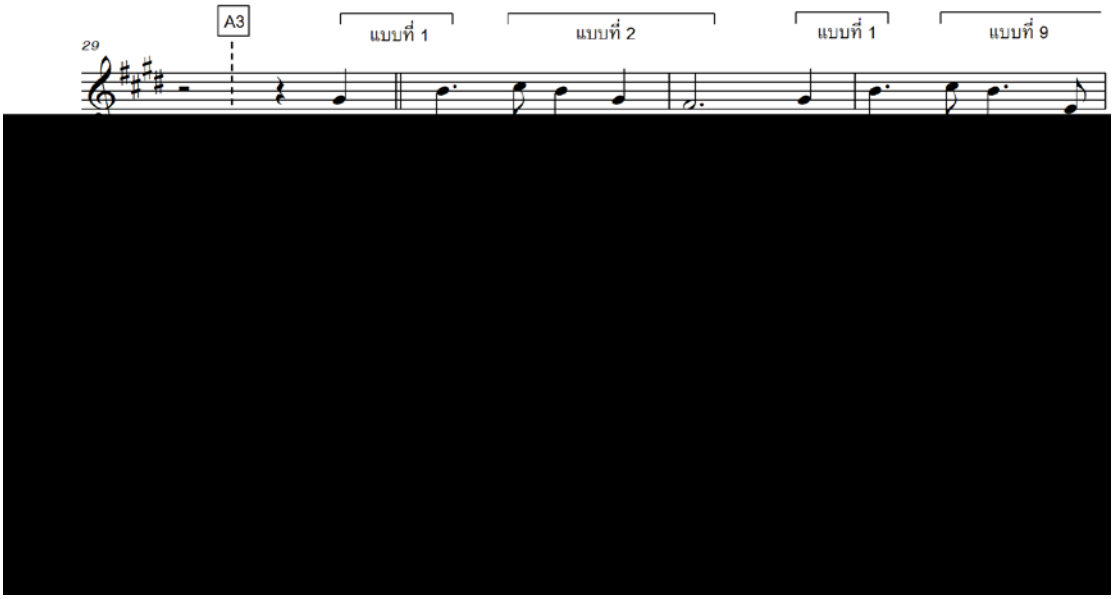
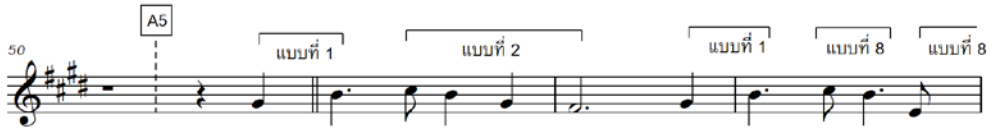
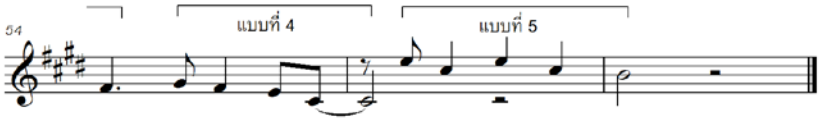
ท่อน	intro	A1	B	A2	B	A3	B	solo	A4
ห้องที่	1-8	9-14	15-18	19-24	25-28	29-34	35-38	39-22	43-48
จำนวนห้อง	8	6	4	6	4	6	4	4	6

ท่อน	B	A5	B	B
ห้องที่	49-52	53-58	59-62	63-67
จำนวนห้อง	4	6	4	5

แผนผังโครงสร้างเพลง

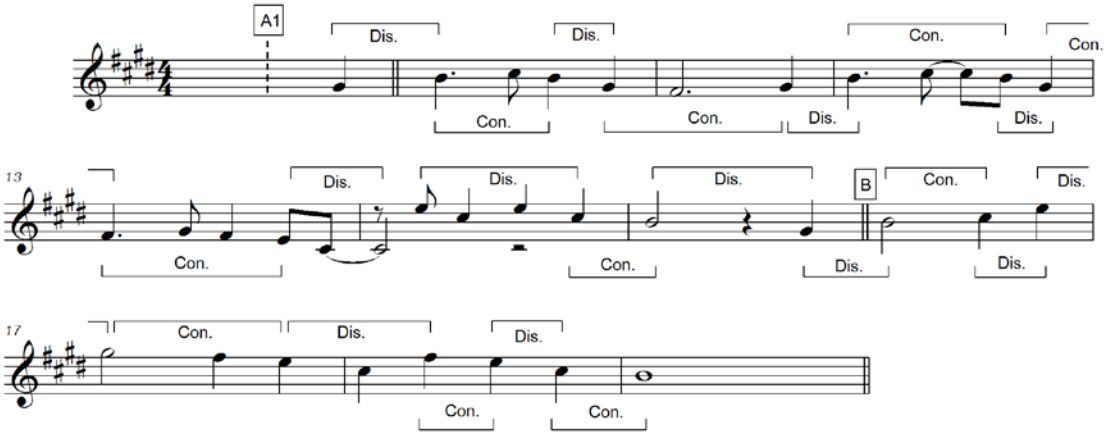


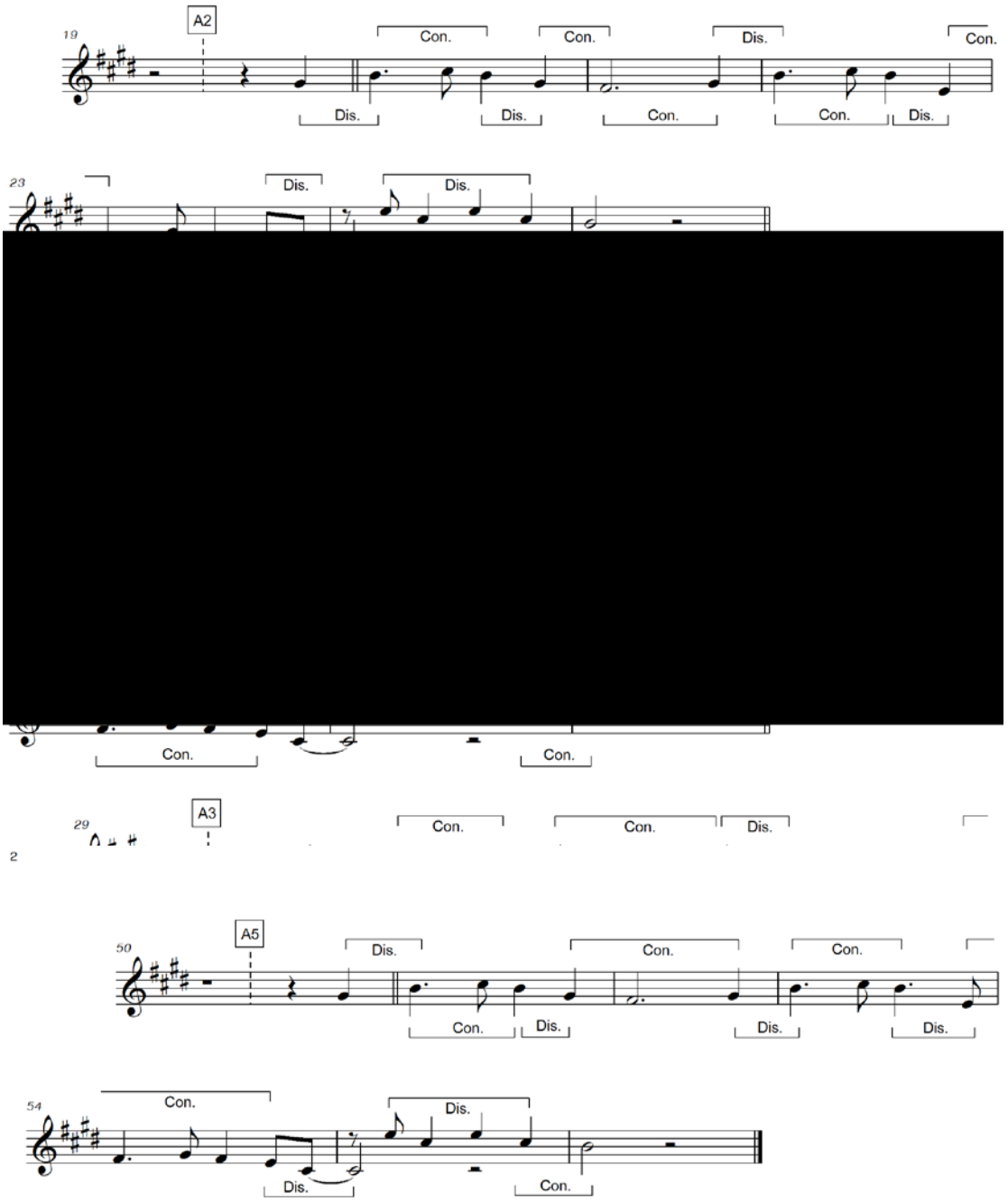
2.1.3 จังหวะของทำนอง

ลักษณะกระสวนของจังหวะ เพลงฮานี้บ่าเฮ้ยประกอบด้วย กระสวนจังหวะ 9 แบบ ประกอบด้วยกลุ่มโน้ตที่มีค่าเสียงสั้นเคลื่อนไปยังโน้ตที่มีค่าเสียงยาวในจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นจังหวะหนักของห้องถัดไป การสร้างวลีจะนำแบบกระสวนจังหวะเหล่านี้มาประกอบกัน โดยผู้วิจัยพบว่ากระสวนจังหวะหลักที่ใช้ได้แก่ กระสวนจังหวะแบบที่ 1 ดังตัวอย่าง



2.1.4 การเคลื่อนที่ของทำนอง

สังเกตได้ว่าการเคลื่อนทำนองส่วนใหญ่ในเพลง ฮานี้บ่าเฮ้ย เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้นและข้ามขั้น ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3 และขั้นคู่ 5 ดังตัวอย่าง





Conjunct(Con.) = การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น

Disjunct(Dis.) = การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น

Repetition(Rep.) = การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง

2.2 การเรียบเรียงเสียงประสาน

2.2.1 เครื่องดนตรี

เพลงฮานี้บ่าเฮ้ย ใช้เครื่องดนตรีหลักคือ กีตาร์โปร่ง จำนวน 2 ตัว ทำหน้าที่ดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิคการเกา (Picking) และซึง ทำหน้าที่บรรเลงท่อนนำ ท่อนโซโลและท่วงทำนองหลักของทำนองคู่กับเสียงร้องตลอดทั้งเพลง

2.2.2 การดำเนินคอร์ด

จากการศึกษาพบว่า การดำเนินคอร์ดเพลงฮานี้บ่าเฮ้ย ส่วนใหญ่ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักคือคอร์ด I – IV และ V ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด ii – iii - vi ซึ่งในเพลงฮานี้บ่าเฮ้ยยังมีการนำเอาคอร์ด iv คือคอร์ด Am มาสร้างท่อนเปลี่ยนทำนองจากคอร์ด IV แล้วตามด้วย iv อย่างได้น่าสนใจ ซึ่งจากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด E ดังตัวอย่าง

ตาราง แสดงการใช้คอร์ดในเพลงฮานี้บ่าเฮ้ย

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	ลำดับคอร์ดในบันไดเสียง
intro	E / C#m / A / B	I / vi / IV / V
A1,A2,A3,A4,A5	E / F#m / G#m / F#m A Am / B	I / ii / iii / ii IV iv / V
B	E / C#m / A Am / B	I / vi / IV iv / V

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงฮานี้บ่าเฮ้ย

1. วรรณกรรม
   1. ประพันธ์คำร้องและทำนอง โดย จรัล มโนเพ็ชร
   2. รูปแบบการประพันธ์เป็นกลอนตลาด วรรคละ 4 – 6 พยางค์
2. ทำนอง

2.1 ความยาว 67 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว ♩ = 109

2.2 โครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ ABABABABB

2.3 เพลงฮานี้บ่าเฮ้ยบันทึกโน้ตอยู่ในอยู่ในบันไดเสียง E major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต D E F# G และ A

2.4 มีช่วงเสียงของทำนองคู่ 12 เมเจอร์ เสียงต่ำสุดคือเสียง C# และเสียงสูงสุดคือเสียง G

2.5 กระสวนของจังหวะมีทั้งหมด 9 แบบ ใช้มากที่สุดคือกระสวนจังหวะแบบที่ 1

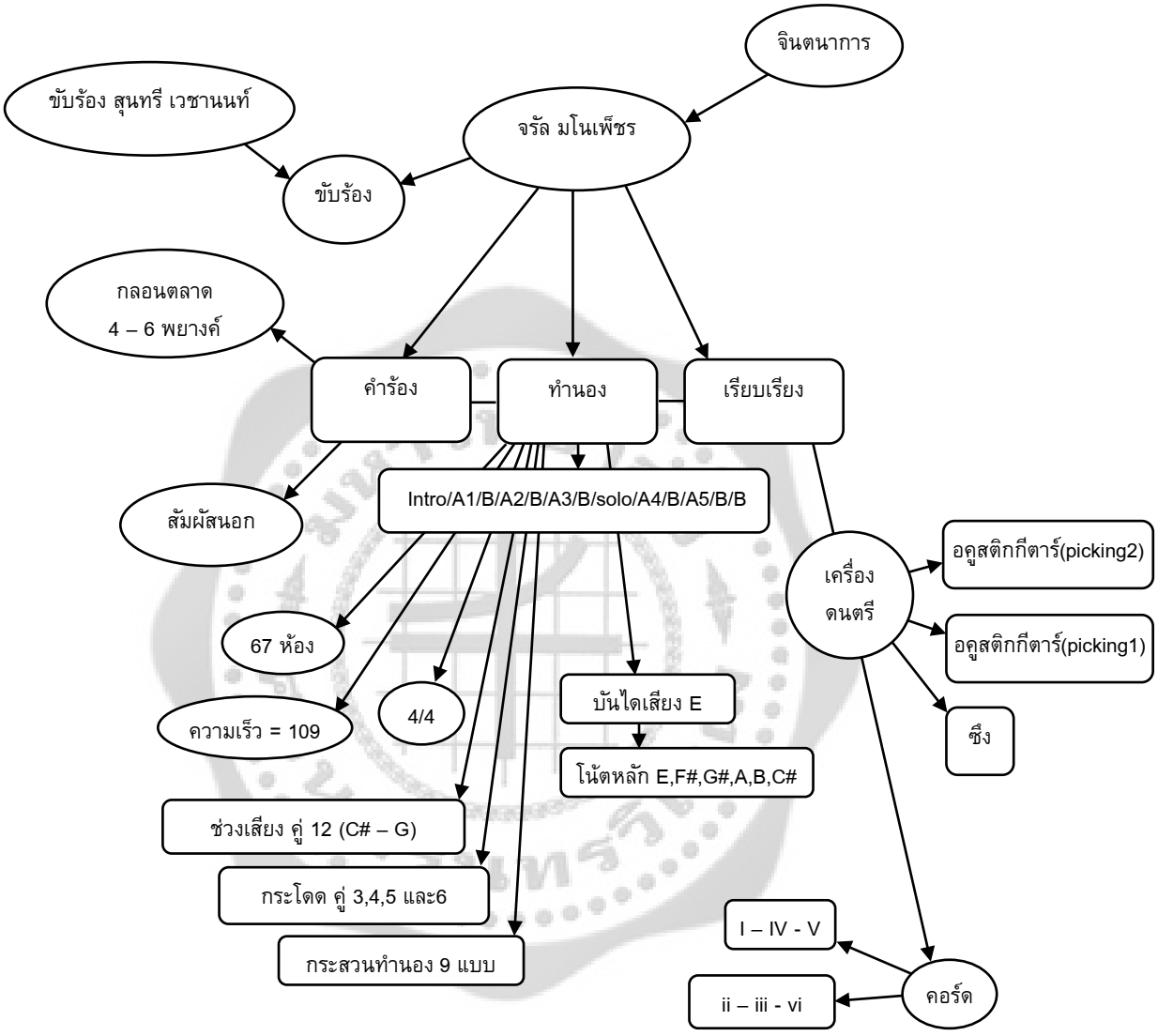
2.6 เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้น ข้ามขั้น และซ้ำทำนอง ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4 และขั้นคู่ 5

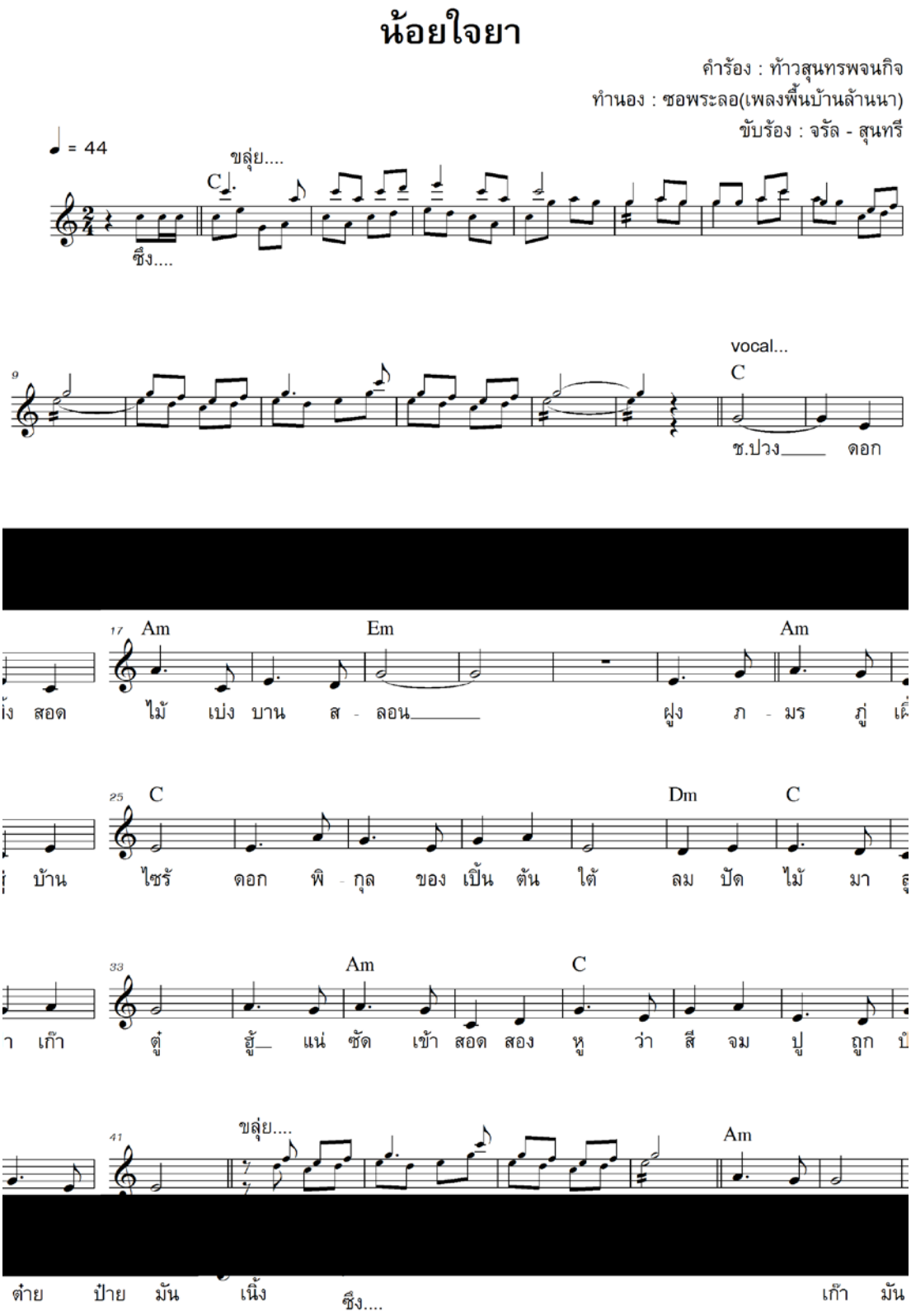
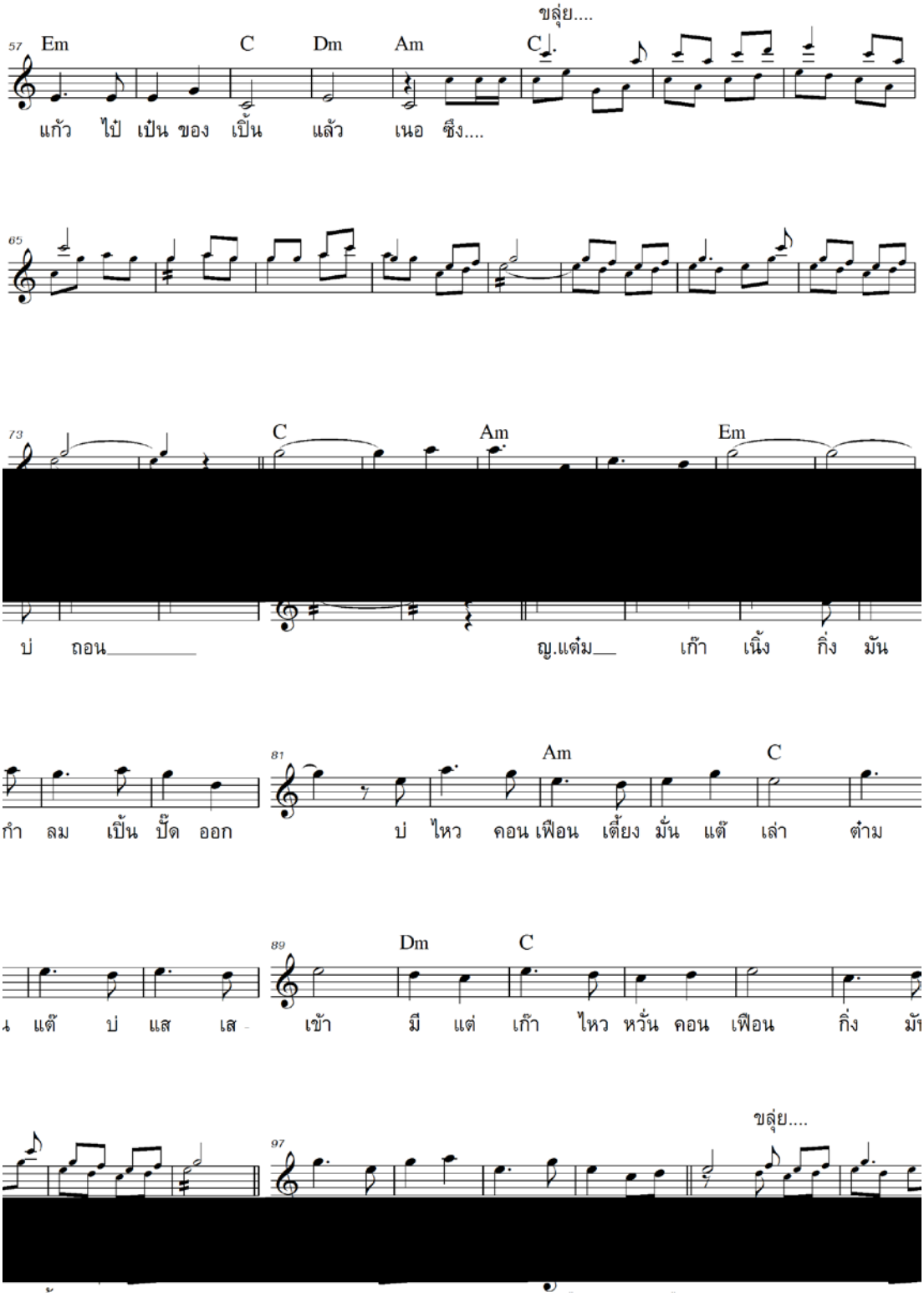
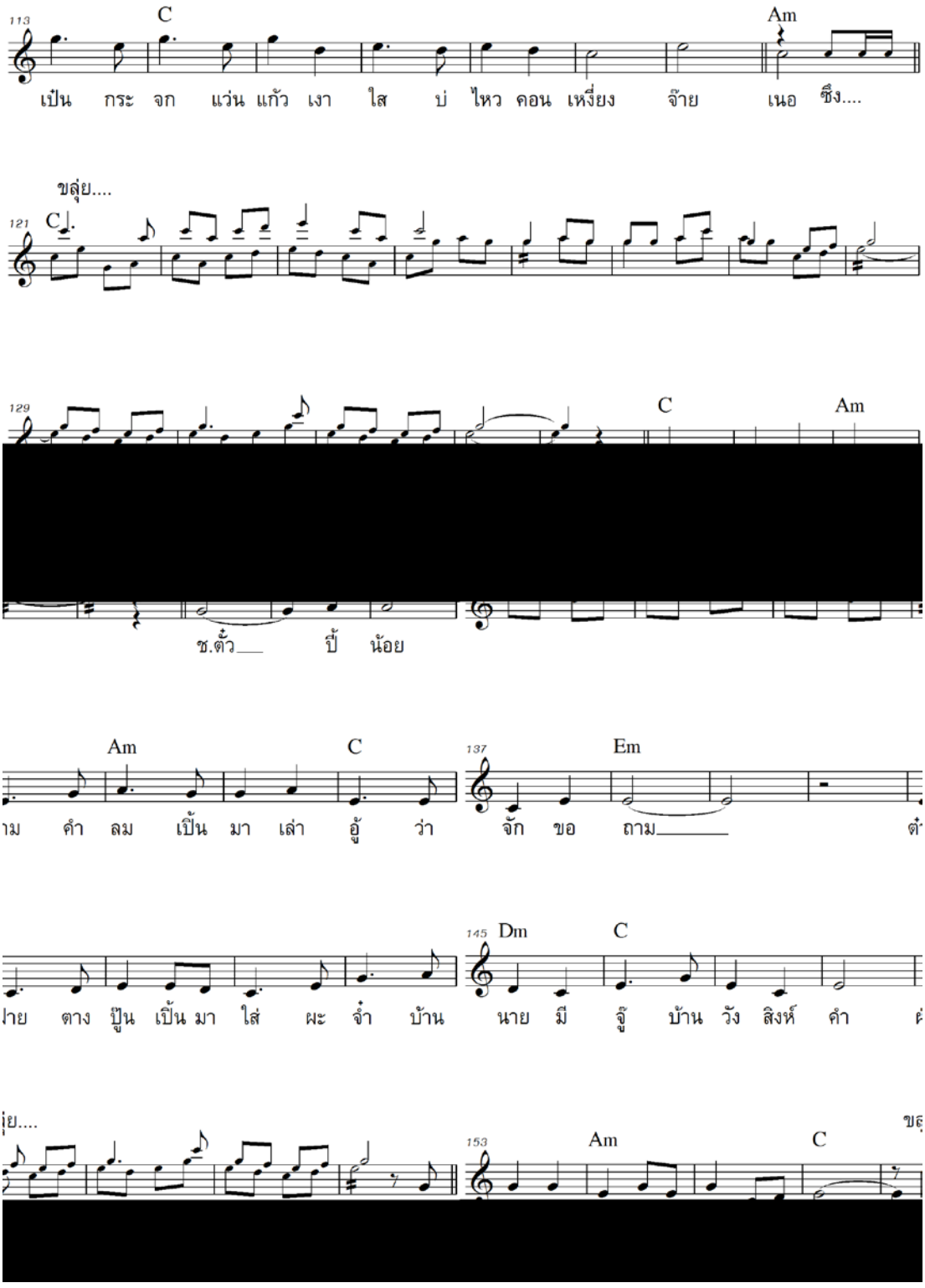
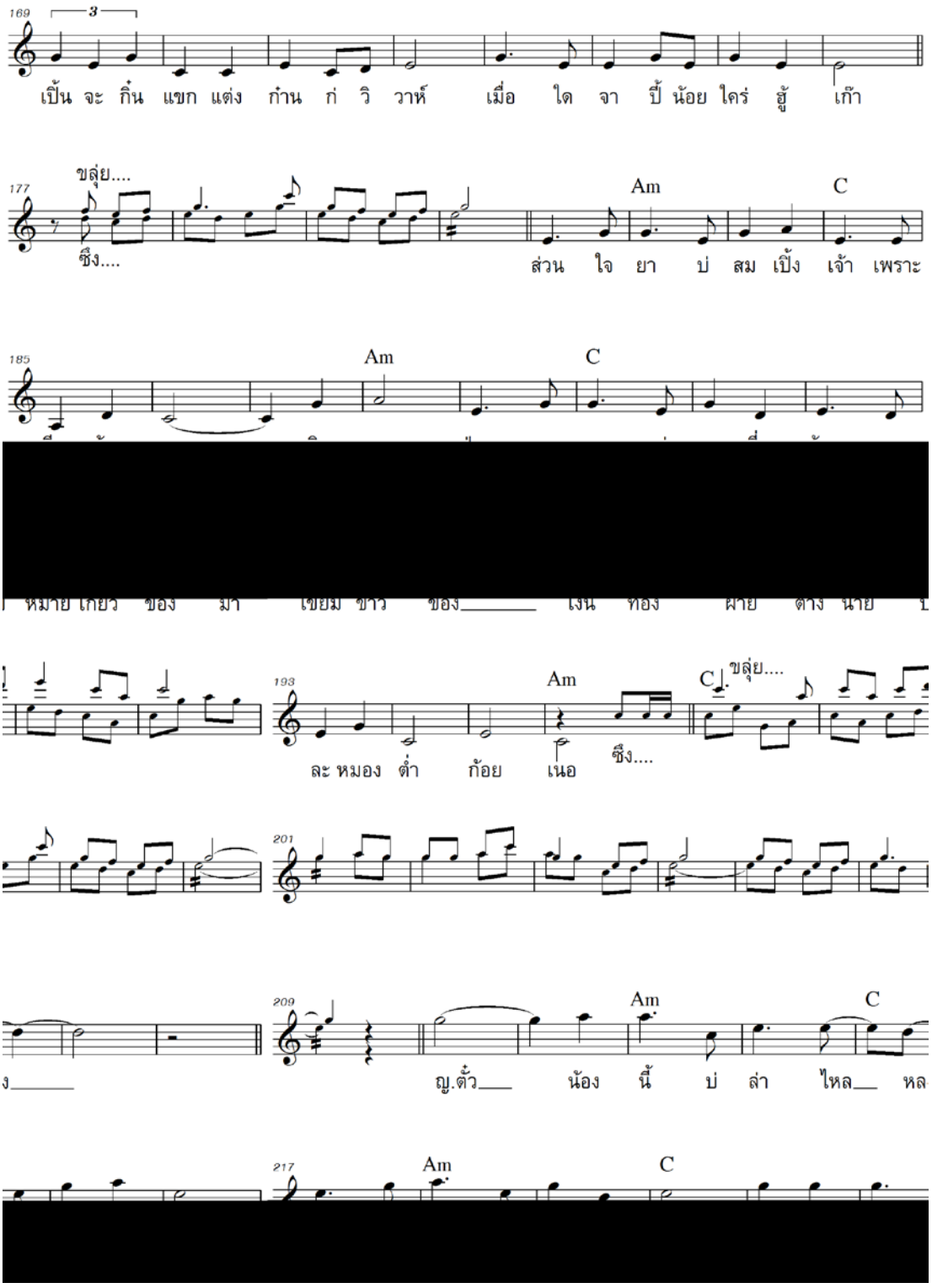
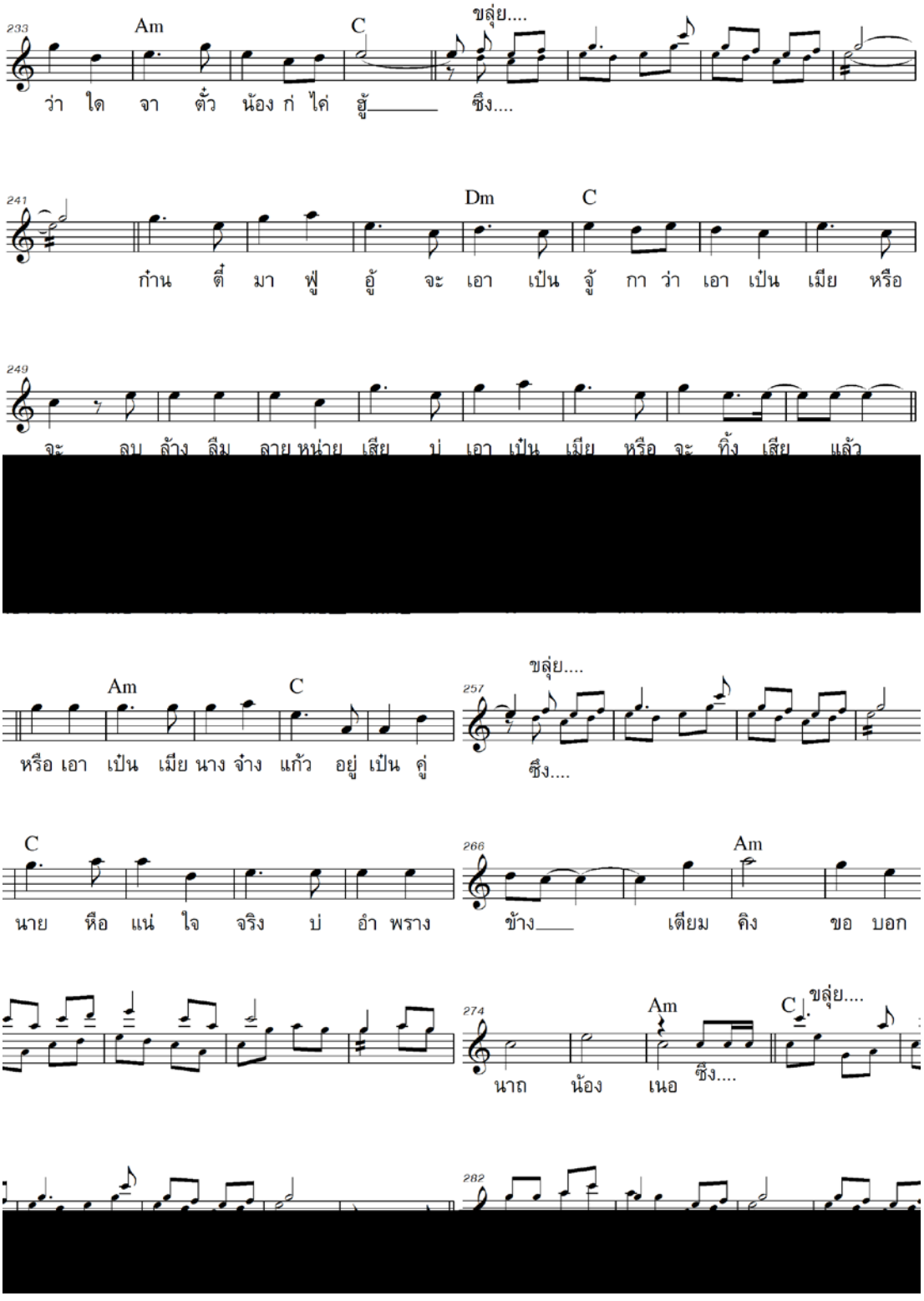
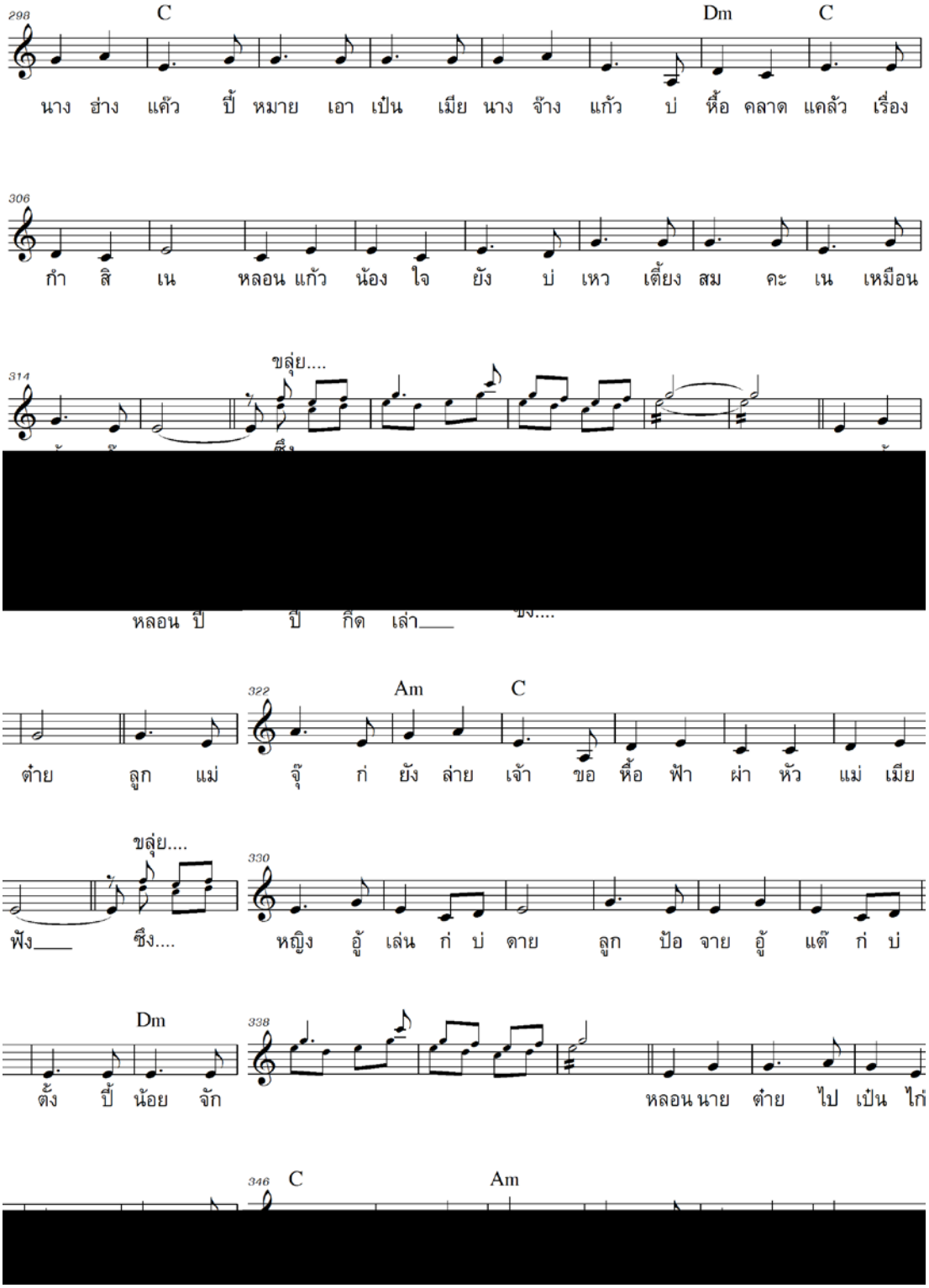
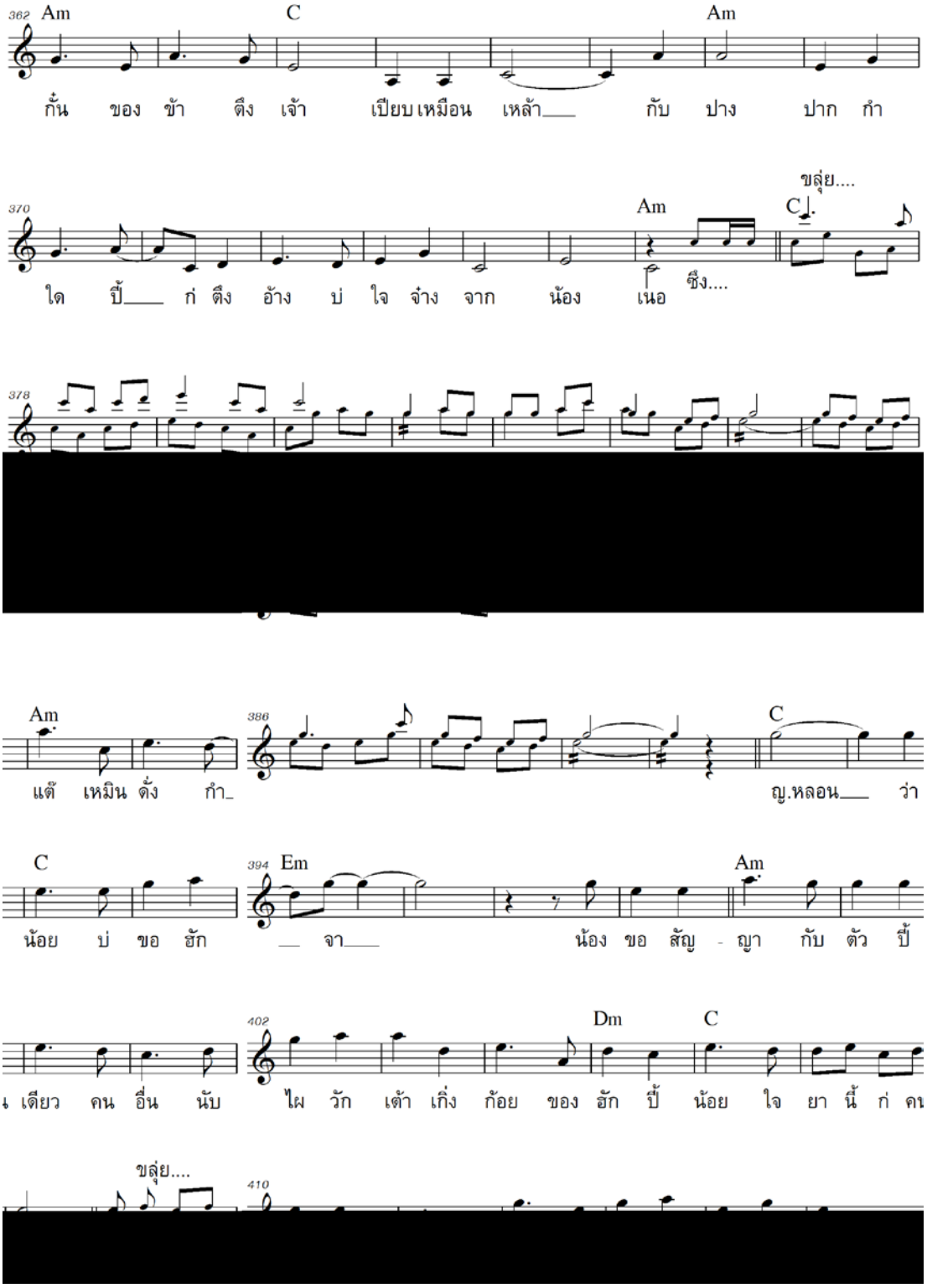
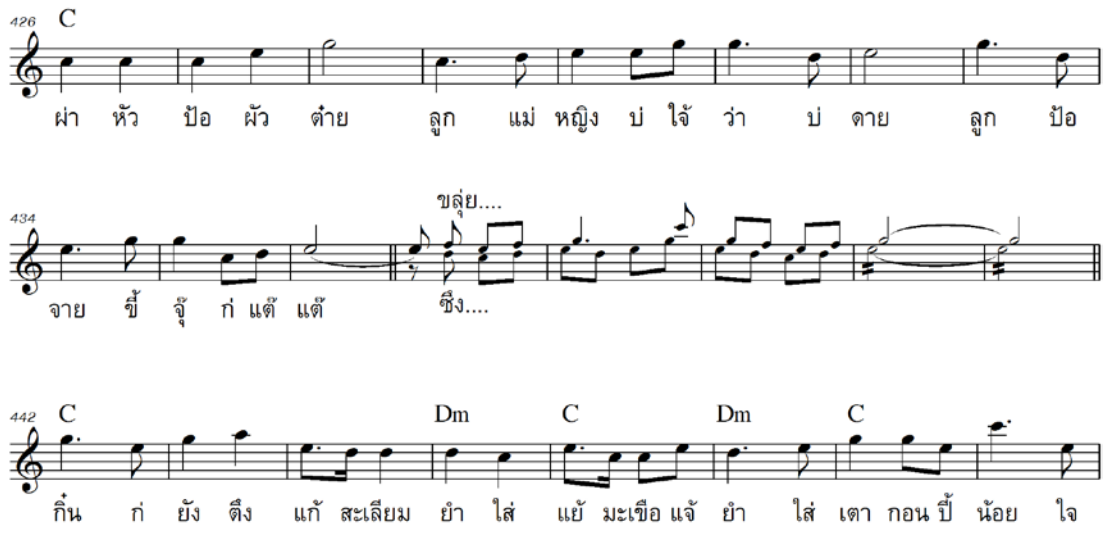
3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 เครื่องดนตรีที่ใช้ในบทเพลง ได้แก่ กีตาร์ จำนวน 2 ตัว ทำหน้าที่ดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิคการเกา (Picking) และซึง ทำหน้าที่บรรเลงท่อนนำ ท่อนโซโลและท่วงทำนองหลักของทำนองคู่กับเสียงร้องตลอดทั้งเพลง

3.2 ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักคือคอร์ด I – IV และ V ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด ii – iii - vi จากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด E

ภาพแสดงองค์ประกอบของเพลงฮานี้บ่าเฮ้ย



วิเคราะห์เพลงน้อยใจยา


ขลุ่ย....
57 Em C Dm Am C
แก้ว ไป่ เป่น ของ เปิ้น แล้ว เนอ ซึง....
65
73 C Am Em
บ่ ถอน ญ.แต่ม เก๊า เนิ้ง กิ่ง มัน
81 Am C
กำ ลม เป้น ปั๊ด ออก บ่ ไหว คอน เฟือน เตี้ยง มั่น แต๊ เล่า ตำม
89 Dm C
แต๊ บ่ แส เส เข้า มี แต่ เก๊า ไหว หวั่น คอน เฟือน กิ่ง มั
ขลุ่ย....
97

113
C
Am
เป็น กระ จก แว่น แก้ว เงา ใส บ่ ไหว คอน เหงี่ยง จ๊าย เนอ ซึง....
ขลุ่ย....
121
C
129
C
Am
ช.ตั๋ว___ ปี้ น้อย
Am
C
137
Em
ามคำ ลม เป้น มา เล่า อู้ ว่า จัก ขอ ถาม_____
145
Dm
C
ฝ่าย ตาง ปู้น เป้น มา ใส่ ผะ จำ บ้าน นาย มี จู้ บ้าน วัง สิงห์ คำ
ขลุ่ย....
153
Am
C

169
3
เป็น จะ กิ่น แขก แต่ง กำน ก่ วิ วาห์ เมื่อ ใด จา ปี้ น้อย ใคร่ ฮู้ เก๊า
177
ขลุ่ย....
ซึง....
Am
C
ส่วน ใจ ยา บ่ สม เปิ้ง เจ้า เพราะ
185
Am
C
193
Am
C
ขลุ่ย....
ซึง....
ละ หมอง ต่ำ ก้อย เนอ
201
209
Am
C
ญ.ตั๋ว น้อง นี้ บ่ ล่า ไหล หล
217
Am
C

233
Am
C
ขลุ่ย....
ว่า ใด จา ตั๋ว น้อง ก่ ไค่ ฮู้ ซึง....
241
Dm
C
กำน ตี๋ มา ฟู อู้ จะ เอา เป๋น จู้ กา ว่า เอา เป๋น เมีย หรือ
249
จะ ลบ ล้าง ลืม ลาย หน่าย เสีย บ่ เอา เป๋น เมีย หรือ จะ ทิ้ง เสีย แล้ว
Am
C
ขลุ่ย....
257
หรือ เอา เป๋น เมีย นาง จำง แก้ว อยู่ เป๋น คู่
ซึง....
C
266
Am
นาย หือ แน่ ใจ จริง บ่ อำ พราง
ข้าง เตียม คิง ขอ บอก
274
Am
C
ขลุ่ย....
นาถ น้อง เนอ
ซึง....
282

298
C
Dm
C
นาง ฮ่าง แค้ว ปี้ หมาย เอา เป่น เมีย นาง จ้าง แก้ว บ่ หื้อ คลาด แคล้ว เรื่อง
306
กำ สิ เน หลอน แก้ว น้อง ใจ ยัง บ่ เหว เตี้ยง สม คะ เน เหมือน
314
ขลุ่ย....
หลอน ปี ปี กิด เล่า___
322
Am
C
ตำย ลูก แม่ จุ๊ ก่ ยัง ล่าย เจ้า ขอ หื้อ ฟ้า ผ่า หัว แม่ เมีย
ขลุ่ย....
330
ฟัง___ ซึง.... หญิง อู้ เล่น ก่ บ่ ดาย ลูก ป้อ จาย อู้ แต๊ ก่ บ่
Dm
338
ตั้ง ปี้ น้อย จัก หลอน นาย ตำย ไป เป่น ไก่
346
C
Am

362 Am C Am
กั่น ของ ข้า ตึง เจ้า เปียบ เหมือน เหล้า___ กับ ปาง ปาก กำ
370 Am C
ขลุ่ย....
ซึง....
ใด ปี้___ ก่ ตึง อ้าง บ่ ใจ จ๋าง จาก น้อง เนอ
378
Am
386 C
แต๊ เหมิน ดั่ง กำ_ ญ.หลอน___ ว่า
C 394 Em Am
น้อย บ่ ขอ ฮัก ___ จา___ น้อง ขอ สัญ - ญา กับ ตัว ปี้
402 Dm C
เดียว คน อื่น นับ ไผ วัก เต้า เกิ่ง ก้อย ของ ฮัก ปี้ น้อย ใจ ยา นี้ ก่ คน
ขลุ่ย....
410

[redacted]

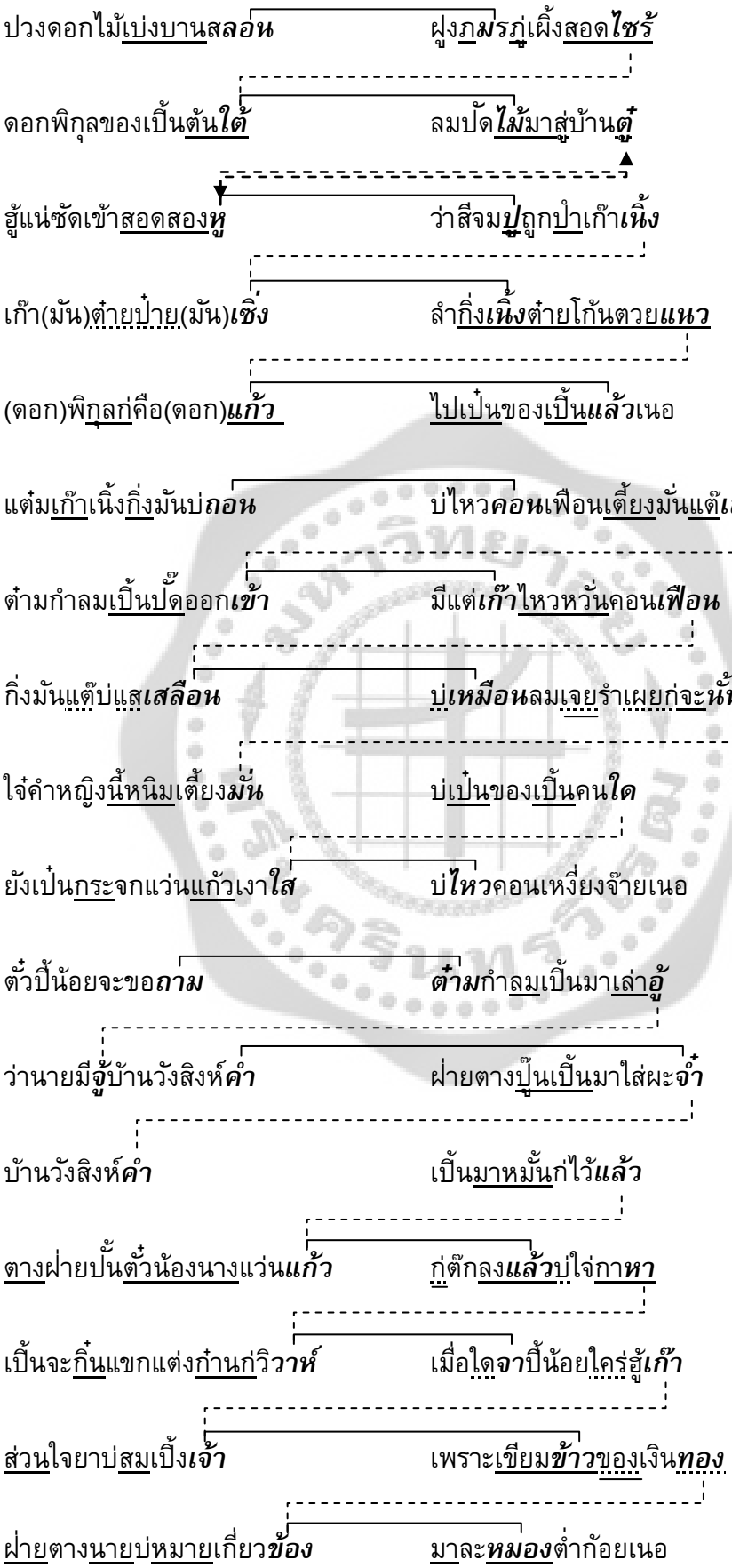
1.วิเคราะห์วรรณกรรม

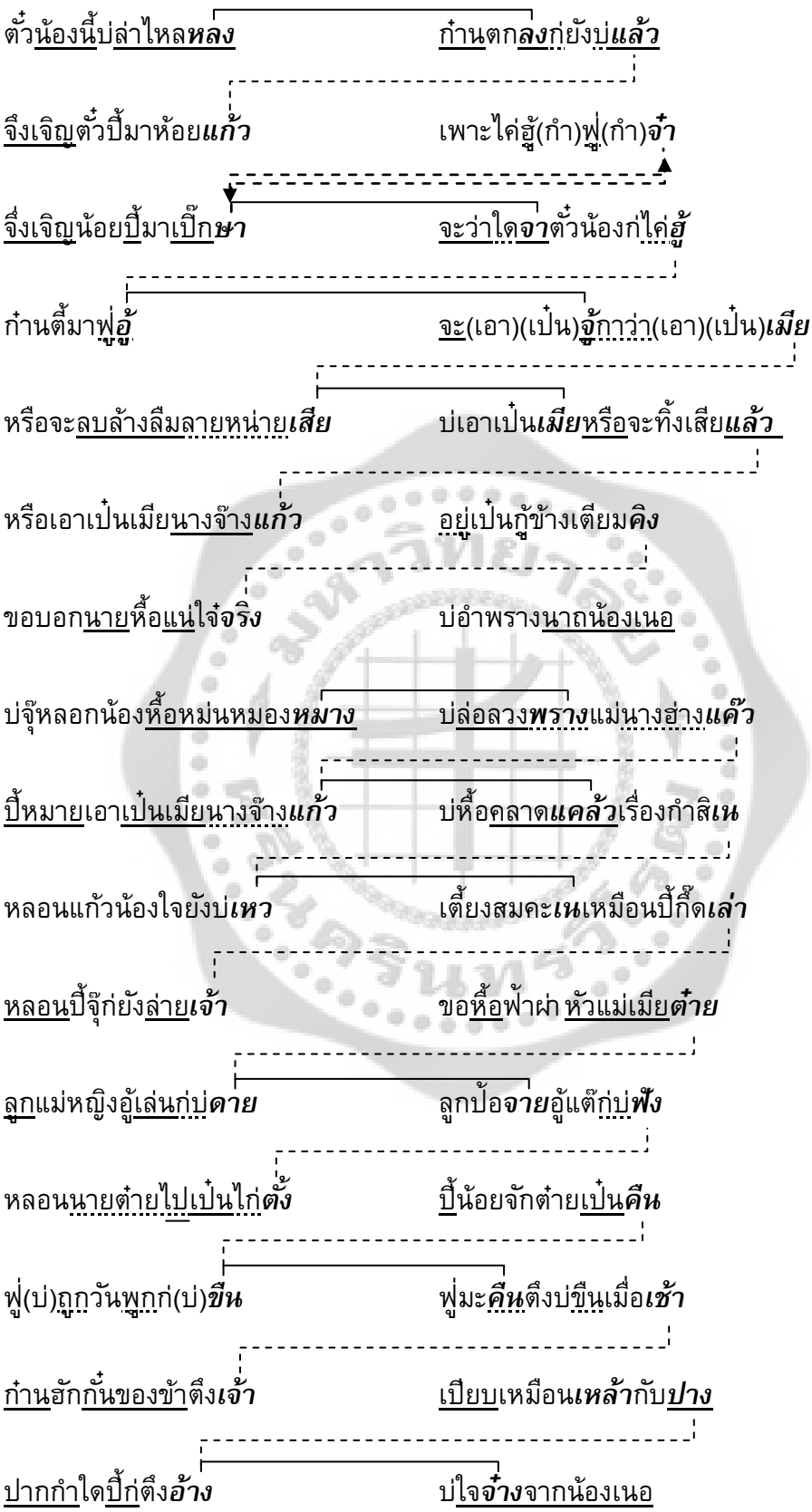
1.1 รูปแบบของวรรณกรรม

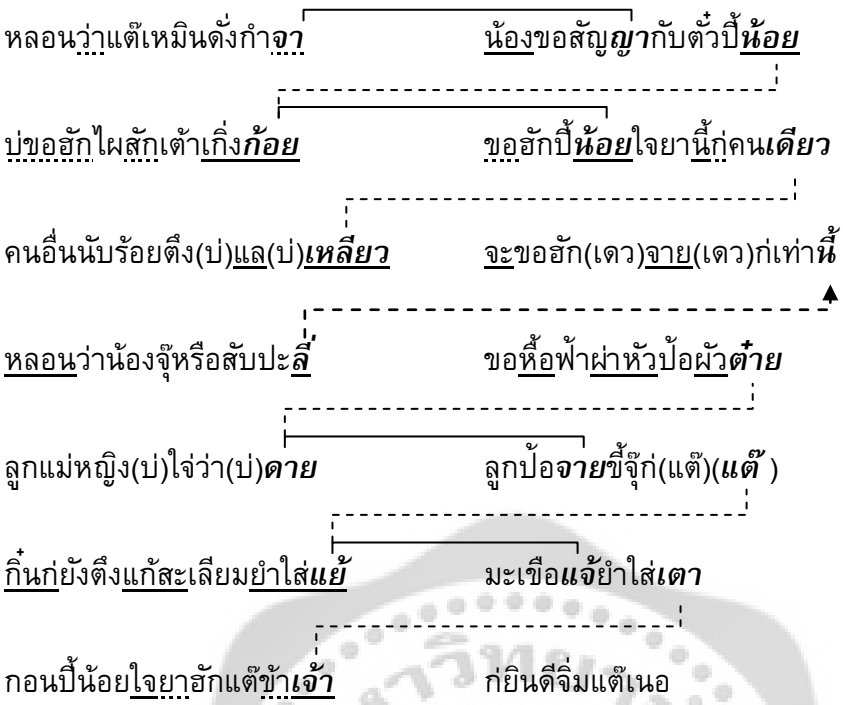
เพลงน้อยใจยา ประพันธ์คำร้อง โดย ท้าวสุนทรพจนกิจ แล้วปรับปรุงแก้ไขจากเนื้อหาเดิมโดย จรัล มโนเพ็ชร โดยใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนาคือทำนอง ซอพระลอ (ซอล่องน่าน) ซึ่งลักษณะของการประพันธ์คำร้องจะเป็นรูปแบบการประพันธ์ในลักษณะเพลงซอ ซึ่งมีลักษณะการประพันธ์คล้ายคลึงกับกลอน ตลาด ซึ่งในบทประพันธ์จะพบ สัมผัสนอก (***ตัวหนาเอียง***) สัมผัสใน(ขีดเส้นใต้ = สัมผัสสระ,ขีดเส้นใต้ = สัมผัสอักษร) จากการศึกษาพบว่าในบทเพลงมีการใช้ สัมผัสในค่ อนข้างมากและคำซ้ำก็พบค่อนข้างมากในบทประพันธ์ จึงทำให้บทเพลงไพเราะ ด้วยภาษาที่งดงาม รายละเอียดดังตัวอย่าง

ตัวหนาเอียง = สัมผัสนอก (ในวงเล็บ) = คำซ้ำ

ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (สระ) ขีดเส้นใต้ = สัมผัสใน (อักษร)


ปวงดอกไม้เบ่งบานส*ลอน*
ฝูงภ*มร*ภู่เผิ้งสอด*ไซร้*
ดอกพิกุลของเป็นต้น*ใต้*
ลมปัด*ไม้*มาสู่บ้าน*ตู่*
ฮู้แน่ซัดเข้าสอดสอง*หู*
ว่าสีจม*ปู*ถูกป่ำเก๊า*เหิ้ง*
เก๊า(มัน)ต่ายป่าย(มัน)*เซิ่ง*
ลำกิ่ง*เหิ้ง*ต่ายโก้นตวย*แนว*
(ดอก)พิกุลก่คือ(ดอก)*แก้ว*
ไปเป่นของเป็น*แล้ว*เนอ
แต่มเก๊าเหิ้งกิ่งมันบ่*ถอน*
บ่ไหว*คอน*เฟือนเตี้ยงมั่นแต๊*เล่า*
ต่ามกำลมเป็นปั๊ดออก*เข้า*
มีแต่*เก๊า*ไหวหวั่นคอน*เฟือน*
กิ่งมันแต๊บ่แส*เสลือน*
บ่*เหมือน*ลมเจยรำเผยก่จะ*นั้น*
ใจ่คำหญิงนี้หนิมเตี้ยง*มั่น*
บ่เป่นของเป็นคน*ใด*
ยังเป่นกระจกแว่นแก้วเงา*ใส*
บ่*ไหว*คอนเหงี่ยงจ๊ายเนอ
ตั๋วปี้น้อยจะขอ*ถาม*
*ต่าม*กำลมเป็นมาเล่า*อู้*
ว่านายมี*จู้*บ้านวังสิงห์*คำ*
ฝ่ายตางปั๋นเป้นมาใส่ผะ*จ่ำ*
บ้านวังสิงห์*คำ*
เป้นมาหมั้นก่ไว้*แล้ว*
ตางฝ่ายปั้นตั๋วน้องนางแว่น*แก้ว*
ก่ต๊กลง*แล้ว*บ่ใจ่กา*หา*
เป้นจะกิ่นแขกแต่งก่านก่วิ*วาห์*
เมื่อใด*จา*ปี้น้อยใคร่ฮู้*เก๊า*
ส่วนใจยาบ่สมเป้ง*เจ้า*
เพราะเขียม*ข้าว*ของเงิน*ทอง*
ฝ่ายตางนายบ่หมายเกี่ยว*ข้อง*
มาละ*หมอง*ต่ำก้อยเนอ


ตั๋วน้องนี้บ่ล่าไหล***หลง*** ก๋านตก***ลง***ก่ยังบ่***แล้ว***
จึงเจิญตั๋วปี้มาห้อย***แก้ว*** เพาะไค่ฮู้(กำ)ฟู่(กำ)***จ๋า***
จึ่งเจิญน้อยปี้มาเป็กษา จะว่าใด***จา***ตั๋วน้องก่ไค่***ฮู้***
ก๋านตี้มาฟู่***อู้*** จะ(เอา)(เป๋น)***จู้***กาว่า(เอา)(เป๋น)***เมีย***
หรือจะลบล้างลืมลายหน่าย***เสีย*** บ่เอาเป๋น***เมีย***หรือจะทิ้งเสีย***แล้ว***
หรือเอาเป๋นเมียนางจ๊าง***แก้ว*** อยู่เป๋นกู้ข้างเตียม***คิง***
ขอบอกนายหื้อแน่ใจ๋***จริง*** บ่อำพรางนาถน้องเนอ
บ่จุ๊หลอกน้องหื้อหม่นหมอง***หมาง*** บ่ล่อลวง***พราง***แม่นางฮ่าง***แค้ว***
ปี้หมายเอาเป๋นเมียนางจ๊าง***แก้ว*** บ่หื้อคลาด***แคล้ว***เรื่องกำสิ***เน***
หลอนแก้วน้องใจยังบ่***เหว*** เตี้ยงสมคะ***เน***เหมือนปี้กื๊ด***เล่า***
หลอนปี้จุ๊ก่ยังล่าย***เจ้า*** ขอหื้อฟ้าผ่า หัวแม่เมีย***ต๋าย***
ลูกแม่หญิงอู้เล่นก่บ่***ดาย*** ลูกป้อ***จาย***อู้แต๊ก่บ่***ฟัง***
หลอนนายต๋ายไปเป๋นไก่***ตั้ง*** ปี้น้อยจักต๋ายเป๋น***คืน***
ฟู่(บ่)ถูกวันพูกก่(บ่)***ขืน*** ฟู่มะ***คืน***ตึงบ่ขืนเมื่อ***เช้า***
ก๋านฮักกั๋นของข้าตึง***เจ้า*** เปียบเหมือน***เหล้า***กับ***ปาง***
ปากกำใดปี้ก่ตึง***อ้าง*** บ่ใจ***จ๋าง***จากน้องเนอ



1.2 ความหมาย

เพลงน้อยใจยาเป็นบทเพลงที่มีภาษางดงาม มีประวัติมายาวนาน ซึ่งจรัลได้กล่าวไว้ในบทสัมภาษณ์ในหนังสือ คือรางวัลแด่ความฝัน, (2551 : 34)

“ตอนแรกจะเป็นเรื่องของ แว่นแก้ว กับ น้อยใจยา ตอนสองจะมีตัวผู้ร้ายออกมา ส่วนตอนที่สามก็คือ ระหว่างนางเอกกับพระเอกและคนร้าย ตกลงกันไม่ได้ จะต้องให้เจ้าเมืองเป็นผู้ตัดสินความ ส่ วนตอนที่ผมเอามาทำเป็นเพลงนั้นเป็นเพียงตอนเดียว ซึ่งเป็นทำนองล่องน่านตอนที่ผู้ร้ายออกมา ผู้ร้ายเป็นเงี้ยวชื่อ ส่างนันตา ทำนองก็จะเปลี่ยนเป็นเงี้ยวท่อนที่สาม ผมไม่แน่ใจว่าเป็นทำนองอะไร เพราะผมไม่สามารถค้นหาต้นฉบับได้ ตอนที่สองที่เอามาทำจากต้นฉบับเลยนั้น ร้องยากมาก เพราะเป็นสำนวนทั้งนั้นเลย ซึ่งคนสมัยนี้ไม่มีทางจะเข้าใจได้เลย สำนวนเขียนนั้นลึกมากจนเกินไป เป็นภาษาสวยมากทีเดียว ผมไม่อยากเปลี่ยนแปลง บางคำจะไม่มีใช้แล้วในสมัยนี้ หลายคำตายไปแล้วสำหรับผู้คนทุกวันนี้อย่างเช่นคำว่า คืน ในที่นี้ไม่ได้หมายความว่า คืนไ ป หรือกลางคืน แต่ คืนหมายถึงอุปกรณ์อย่างหนึ่งที่ใช้สำหรับดักนก หรือปาง ซึ่งแปลว่าแก้ว หรือคำว่า สีเน ก็แปลว่าเรื่องที่ผิดประเวณีอย่างกรรมสีเน ในเนื้อเรื่องที่จะบอกว่า น้อยใจยาไม่ใช่รักแว่นแก้วแบบรักเล่น ๆ แต่รักจริง ไม่ให้ผิดผีหรืออะไรทำนองนี้ ส่วนเตียมคิง ก็คือ คู่ชีวิต คู่รักที่อยู่เคียงข้างกัน แต่อิทธิพลของภาษากลางเข้ามามากแล้วในเพลงน้อยใจยาก เพราะว่าต้องการให้คนที่ตามเสด็จรู้เรื่องว่าเนื้อเรื่องเป็นยังไง เลยต้องมีคำภาษากลางเข้ามาผสมผสาน อย่างเช่นคำว่า ปวงดอกไม้ ดอกไม้เป็นภาษากลาง ต่อมาเป็น “เบ่งบานสลอน” ฝูงภมรภู่เผิ้งสอดไซ” คำว่า ภู่เผิ้ง ก็คือภมรนั่นเอง มันเป็นการเปรียบเทียบว่าดอกไม้บานแล้วนะ ภู่เผิ้งก็มาตอม ได้ยินลมพัดมาทางโน้น ก็บอกว่า โอ้ย ดอกไม้ ดอกแล้ว

ดอกพิกุลต้นนี้ จะเป็นของคนอื่นแล้วนา ประโยคนี้เป็นเพียงคำเปรียบเปรย อันเป็นลักษณะคำพูดของคนทางเหนือที่กระแทกแดกดันว่า เค้ามีแฟนใหม่แล้วนะ...

“ส่วนท่อนที่สอง แว่นแก้วก็ตอบกลับมา เป็นสำนวนอีกนั่นแหละว่า เอ้ย ถึงแม้โคนต้นจะเอนเอียงไปก็ตาม แต่กิ่งมันยังอยู่ โคนต้น หมายถึงพ่อแม่ ถึงพ่อแม่จะเอนเอียงไปแล้วก็ตาม แต่กิ่งคือลูก ก็ถือว่าพ่อแม่เป็นโคนต้นไม้เป็น หลักมันไม่ไหวเอนไปทางไหนเลย ยังมั่นคงอยู่ในความรัก...

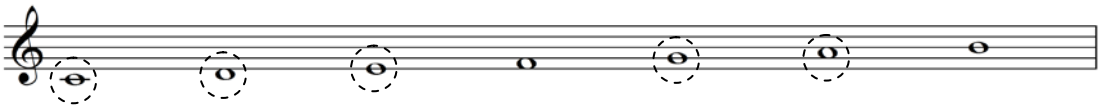
“ท่อนที่สาม น้อยใจยาก็บอกว่า ได้ยินข่าวว่ามี คนบ้านวังสิงห์คำมาหมั้นใช่ไหม บ้านวังสิงห์คำ ก็คือ ส่างนันตา ผู้เป็นเงี้ยว เป็นพ่อค้าร่ำรวย แว่นแก้วไม่สนใจน้อยใจยาแล้วเพราะยากจน ไม่มีเงินทอง นี่เป็นนิสัยของคนเหนือ หากจะจีบสาวแล้ว จะต้องถ่อมตนว่าจน ไม่มีความสามารถ เป็นคนมีปมด้อย เป็นคนไม่หล่อ เป็นคนที่ไม่ มีใครสนใจแล้ว ภาษาเหนือเรียกว่าเคิ่น คำนี้แปลว่าคนเหลือเดน เพื่อให้ผู้หญิงสงสาร...

“ท่อนที่สี่ แว่นแก้วก็ถามว่า ที่มารักมาชอบนี้ รักชอบแบบไหน จะเอาเป็นเมียหรือหยอกกันเล่น ขอให้บอกมา น้อยใจยาก็ครื้นขึ้นมา ก็แน่ใจว่าแว่นแก้วยังรักตัวเองอยู่...

“ท่อนสุดท้าย จะเป็นลักษณะของการหยอกเอินกันแล้วมีการกระเซ้ากั เพราะเข้าใจเรียบร้อยแล้ว ผลสุดท้ายก็จะบอกว่า เออ รักจริง ๆ นะรักเหมือนแก้วคู่กับเหล้า รักเหมือนนกคู่กับกรง ผู้ชายหากพูดคำไหนก็เป็นคำนั้น ส่วนผู้หญิงชอบพูดเล่น ๆ เขาบอกว่า การฮักกั๋นของข้าเจ้ากับเจ้าเปรียบเสมือนเหล้ากับปาง ปางคือแก้ว นับเป็นบทเพลงที่สวยงามมากไม่ว่าจะเป็นภาษาหรืออารมณ์ของคน”

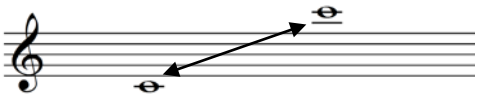
2. รูปแบบของบทเพลง

ชื่อเพลงน้อยใจยา อัลบั้มโฟล์คซองคำเมืองจรัล มโนเพ็ชรกับคณะ 16 เพลงรวมฮิต ความยาว 456 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 2/4 อัตราความเร็ว ♩ = 44 ประพันธ์คำร้องโดยท้าวสุนทรพจนกิจ ทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนา(ซอพระลอ) เรียบเรียงเสียงประสาน ขับร้องโดยจรัล มโนเพ็ชรและสุนทรี เวชานนท์

จากการพิจารณาเพลงน้อยใจยา พบว่าไม่มีเครื่องหมายแปลงเสียง คอร์ดหลักคือคอร์ด C เมื่อเปรียบเทียบบันไดเสียงจากหลักทฤษีตะวันตก ผู้วิจัยพบว่า เพลงน้อยใจยาบันทึกโน้ตอยู่ในบันไดเสียง C major และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต C D E G และ A หรือ บันไดเสียง C Pentatonic ดังตัวอย่าง

2.1 วิเคราะห์ทำนองเพลง

2.1 .1 ช่วงเสียง

เพลงน้อยใจยา มีเสียงอยู่ในช่วงคู่ 16 เมเจอร์ หรืออยู่ในช่วง 2 octave โดยเสียงต่ำสุดคือเสียง C และเสียงสูงสุดคือเสียง C เนื่องจากเพลงน้อยใจยาเป็นเพลงคู่ จะร้องสลับชาย – หญิงคนละท่อน จึงทำให้เพลงน้อยใจยามีช่วงเสียงที่กว้าง ดังตัวอย่าง



2.1.2 โครงสร้างของทำนอง

จากการวิเคราะห์พบว่าผู้ประพันธ์เขียนทำนองแบ่งออกเป็น18 ท่อน ดังตัวอย่าง

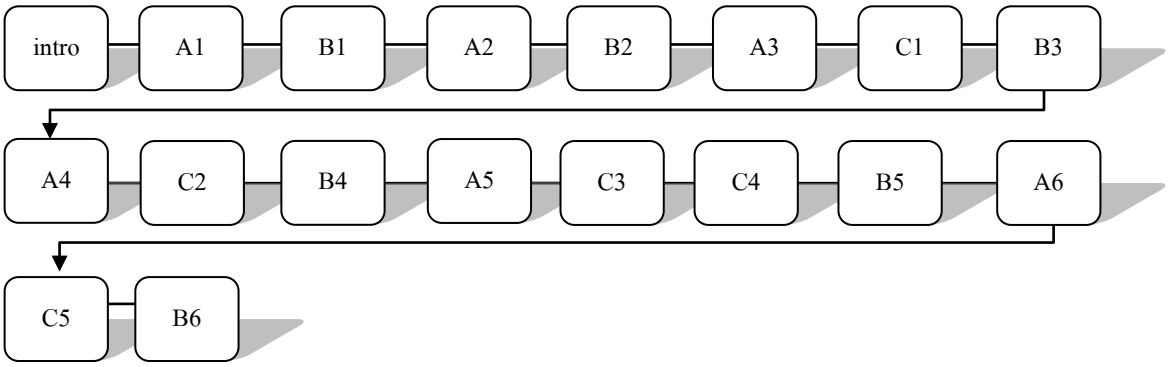
ตาราง แสดงโครงสร้างของเพลงน้อยใจยา

ท่อน	intro	A1	B1	A2	B2	A3	C1
ห้องที่	1-14	15-45	46-74	75-104	105-133	134-160	161-180
จำนวนห้อง	14	60	28	29	28	26	19

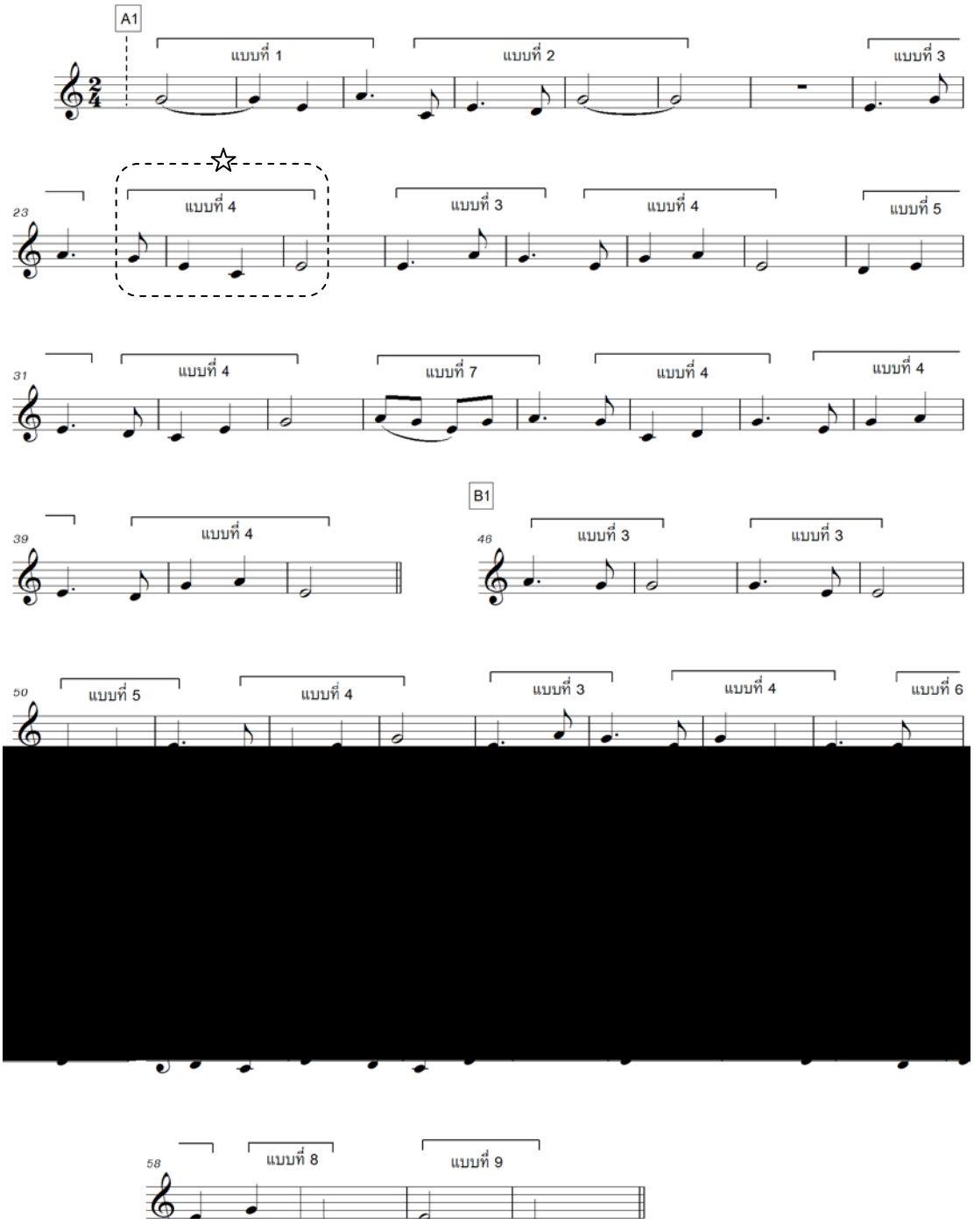
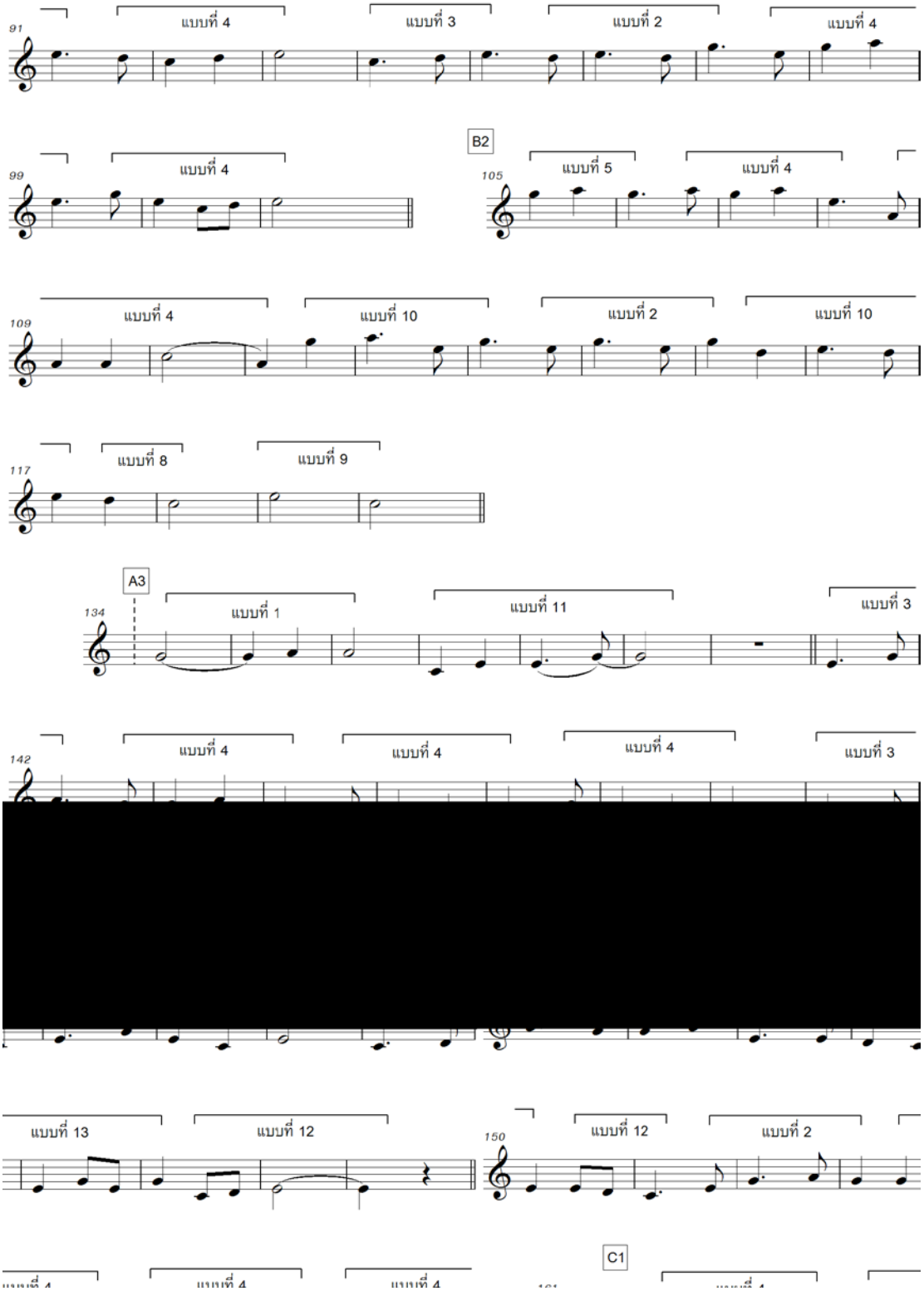
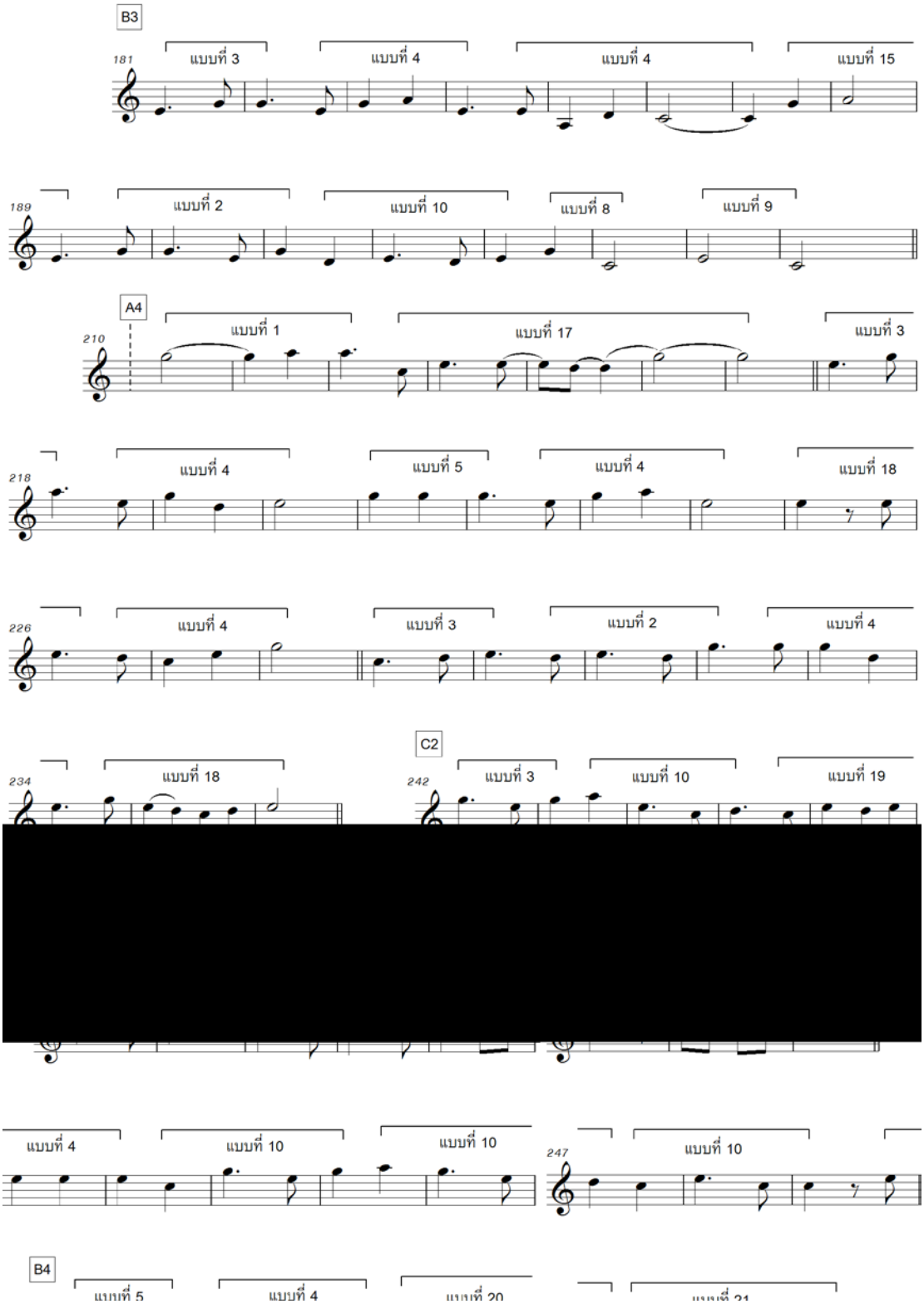
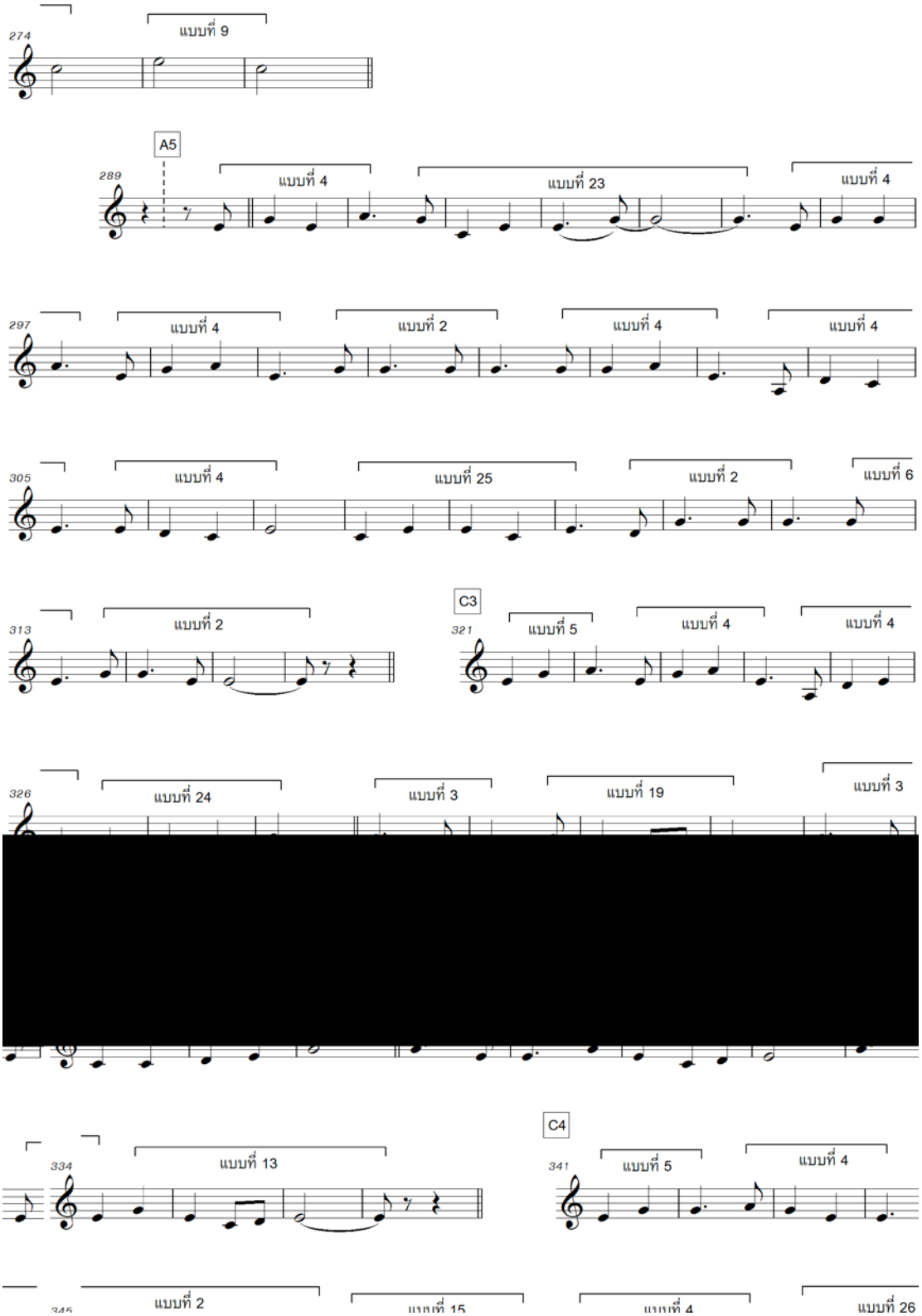
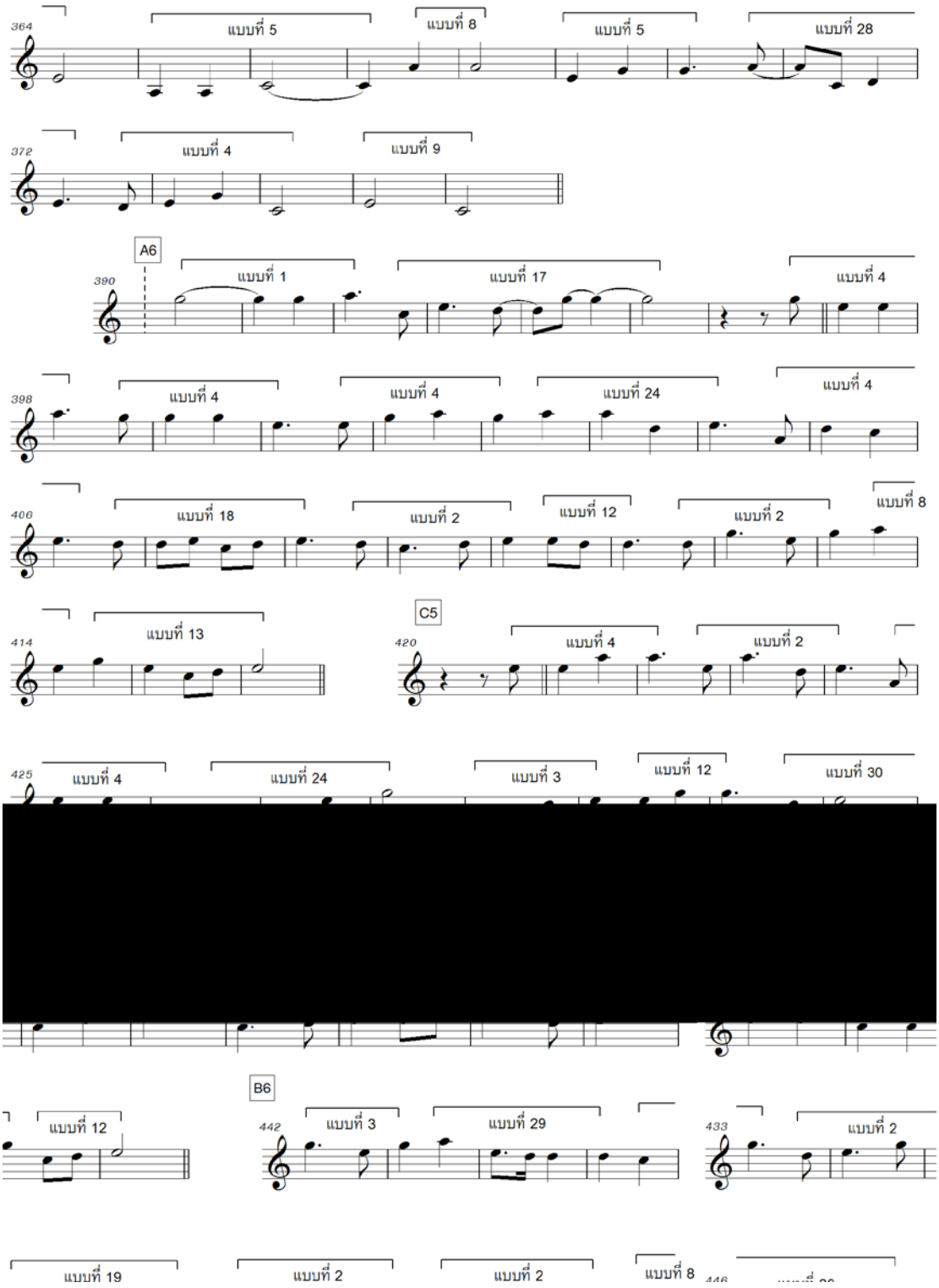
ท่อน	B3	A4	C2	B4	A5	C3	C4
ห้องที่	181-209	210-241	242-260	261-288	289-320	321-340	341-360
จำนวนห้อง	28	31	18	27	31	19	19

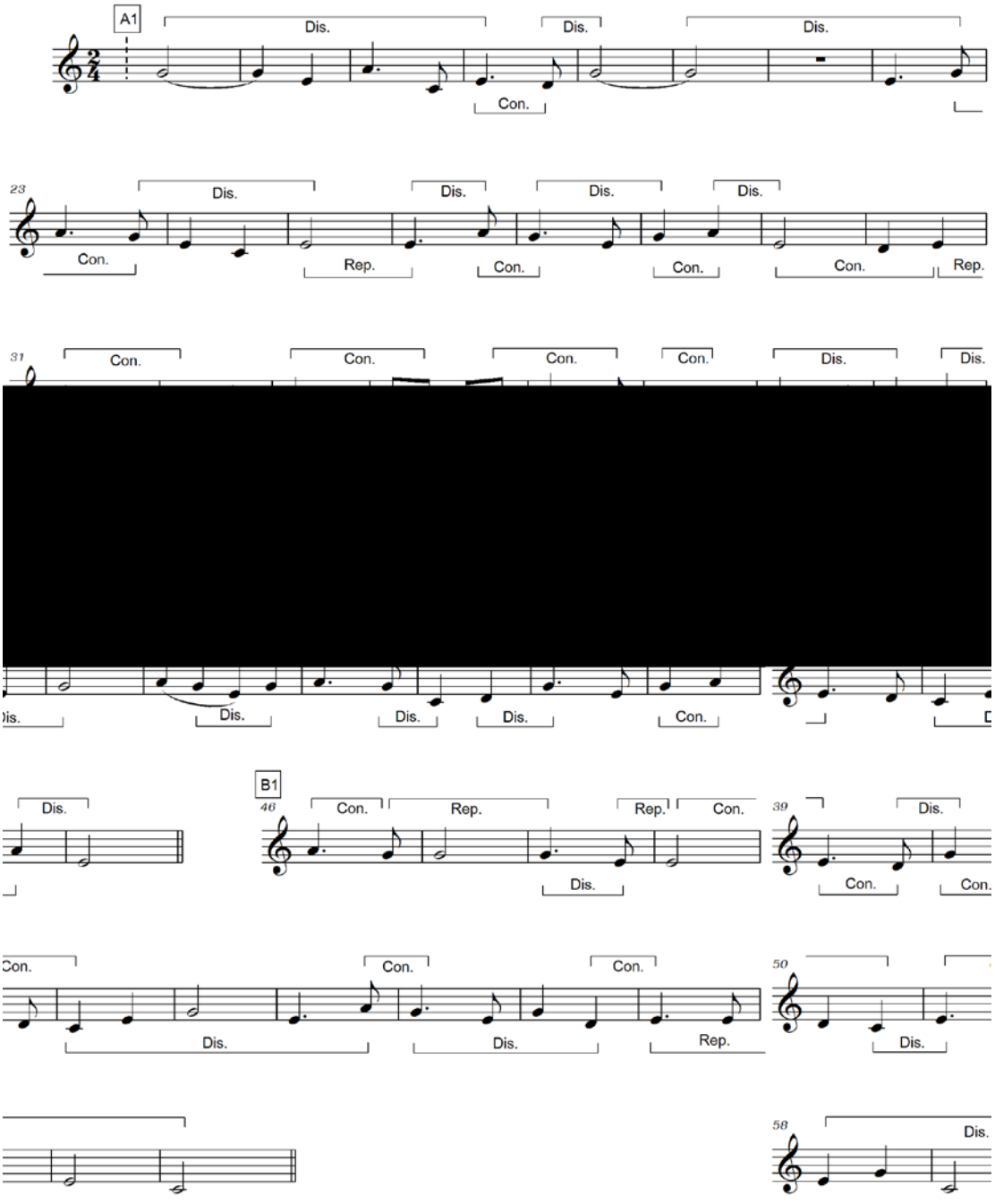
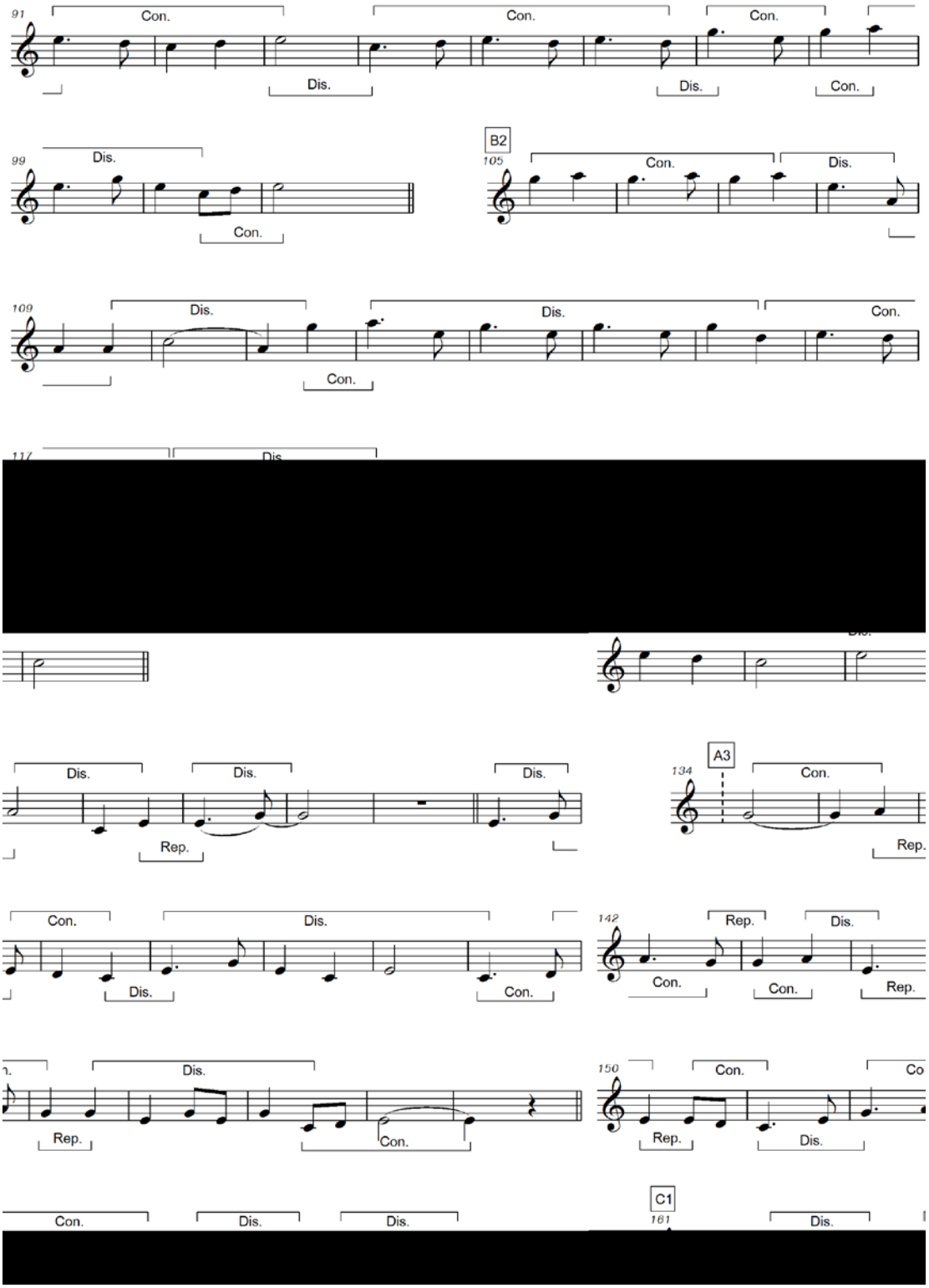
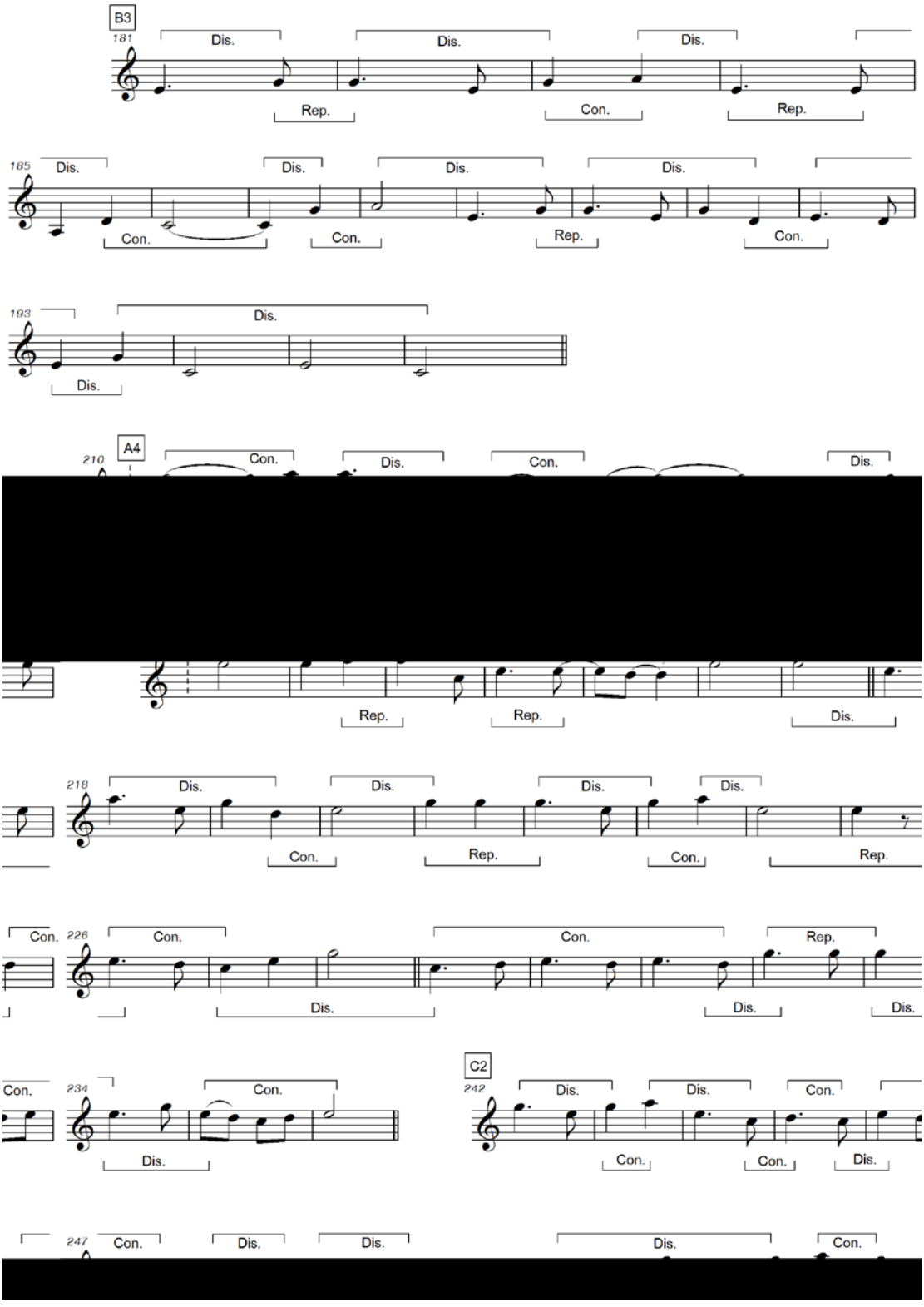
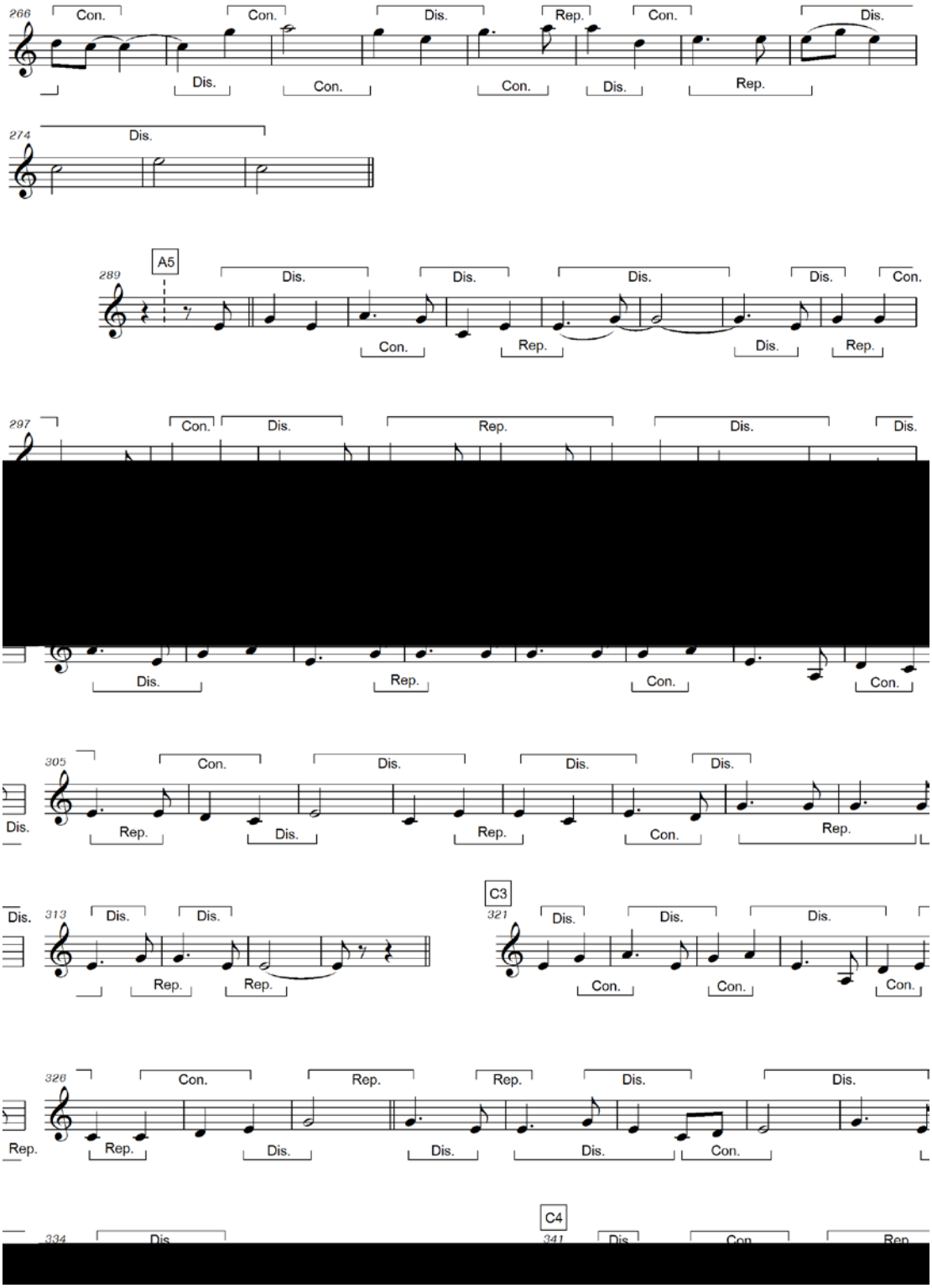
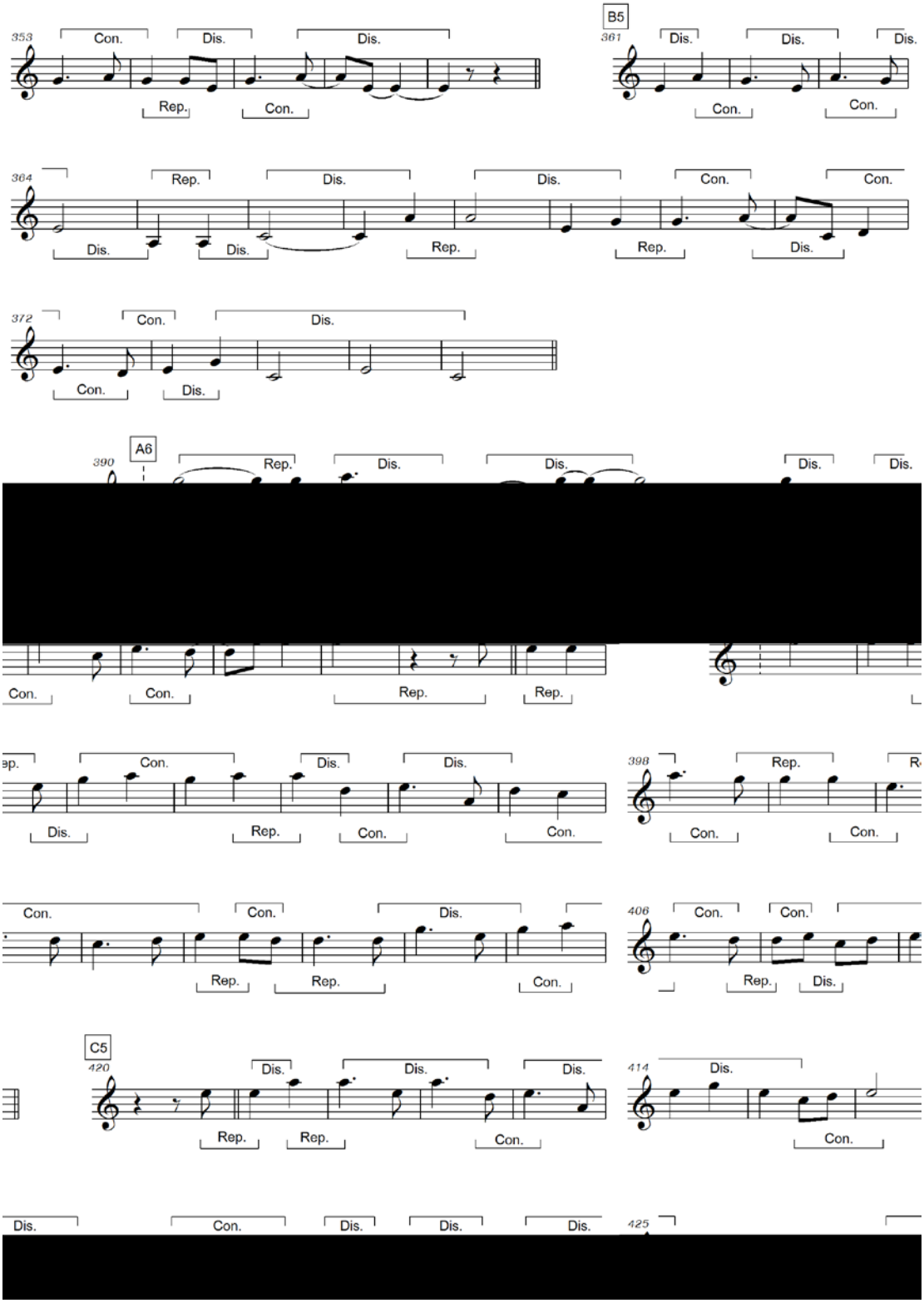
ท่อน	B5	A6	C5	B6
ห้องที่	361-389	390-419	420-441	442-456
จำนวนห้อง	28	29	21	14

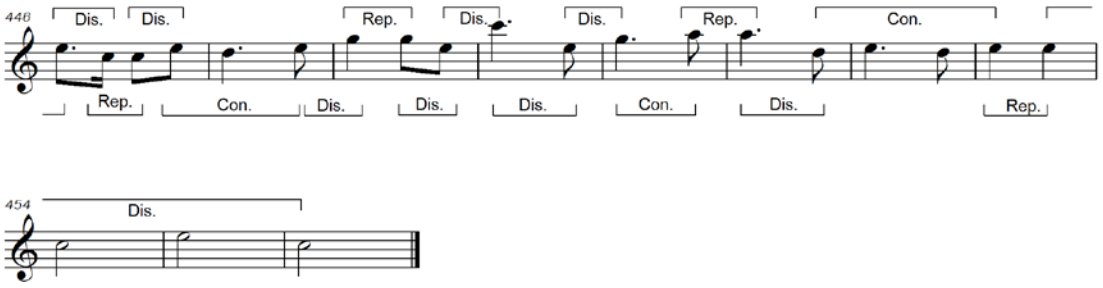
แผนผังโครงสร้างเพลง



2.1.3 จังหวะของทำนอง

ลักษณะกระสวนของจังหวะ เพลงน้อยใจยาประกอบด้วย กระสวนจังหวะ 30 แบบ ประกอบด้วยกลุ่มโน้ตที่มีค่าเสียงสั้นเคลื่อนไปยังโน้ตที่มีค่าเสียงยาวในจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นจังหวะหนักของห้องถัดไป การสร้างวลีจะนำแบบกระสวนจังหวะเหล่านี้มาประกอบกัน โดยผู้วิจัยพบว่ากระสวนจังหวะหลักที่ใช้ได้แก่ กระสวนจังหวะแบบที่ 4 ดังตัวอย่าง

A1
แบบที่ 1
แบบที่ 2
แบบที่ 3
23
แบบที่ 4
แบบที่ 3
แบบที่ 4
แบบที่ 5
31
แบบที่ 4
แบบที่ 7
แบบที่ 4
แบบที่ 4
39
แบบที่ 4
B1
46
แบบที่ 3
แบบที่ 3
50
แบบที่ 5
แบบที่ 4
แบบที่ 3
แบบที่ 4
แบบที่ 6
58
แบบที่ 8
แบบที่ 9

91
แบบที่ 4
แบบที่ 3
แบบที่ 2
แบบที่ 4
99
แบบที่ 4
B2
105
แบบที่ 5
แบบที่ 4
109
แบบที่ 4
แบบที่ 10
แบบที่ 2
แบบที่ 10
117
แบบที่ 8
แบบที่ 9
A3
134
แบบที่ 1
แบบที่ 11
แบบที่ 3
142
แบบที่ 4
แบบที่ 4
แบบที่ 4
แบบที่ 3
แบบที่ 13
แบบที่ 12
150
แบบที่ 12
แบบที่ 2
C1

B3
181
แบบที่ 3
แบบที่ 4
แบบที่ 4
แบบที่ 15
189
แบบที่ 2
แบบที่ 10
แบบที่ 8
แบบที่ 9
A4
210
แบบที่ 1
แบบที่ 17
แบบที่ 3
218
แบบที่ 4
แบบที่ 5
แบบที่ 4
แบบที่ 18
226
แบบที่ 4
แบบที่ 3
แบบที่ 2
แบบที่ 4
234
แบบที่ 18
C2
242
แบบที่ 3
แบบที่ 10
แบบที่ 19
แบบที่ 4
แบบที่ 10
แบบที่ 10
247
แบบที่ 10
B4
แบบที่ 5
แบบที่ 4
แบบที่ 20
แบบที่ 21

274
แบบที่ 9
A5
289
แบบที่ 4
แบบที่ 23
แบบที่ 4
297
แบบที่ 4
แบบที่ 2
แบบที่ 4
แบบที่ 4
305
แบบที่ 4
แบบที่ 25
แบบที่ 2
แบบที่ 6
313
แบบที่ 2
C3
321
แบบที่ 5
แบบที่ 4
แบบที่ 4
326
แบบที่ 24
แบบที่ 3
แบบที่ 19
แบบที่ 3
334
แบบที่ 13
C4
341
แบบที่ 5
แบบที่ 4
345
แบบที่ 2
แบบที่ 15
แบบที่ 4
แบบที่ 26

2.1.4 การเคลื่อนที่ของทำนอง

สังเกตได้ว่าการเคลื่อนทำนองส่วนใหญ่ในเพลงน้อยใจยา เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้นและข้ามขั้น ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4,5,6 และขั้นคู่ 7 ดังตัวอย่าง

A1
Dis.
Dis.
Dis.
Con.
23
Dis.
Dis.
Dis.
Dis.
Con.
Rep.
Con.
Con.
Con.
Rep.
31
Con.
Con.
Con.
Con.
Dis.
Dis.
Dis.
Dis.
Dis.
Dis.
Con.
Dis.
B1
46
Con.
Rep.
Rep.
Con.
Dis.
39
Dis.
Con.
Con.
Con.
Con.
Con.
Dis.
Dis.
Rep.
50
Dis.
58
Dis.

91
Con.
Con.
Con.
Dis.
Dis.
Con.
99
Dis.
Con.
B2
105
Con.
Dis.
109
Dis.
Dis.
Con.
Con.
Dis.
Dis.
Dis.
Dis.
A3
134
Con.
Rep.
Rep.
Con.
Dis.
Dis.
Con.
142
Rep.
Dis.
Con.
Con.
Rep.
Dis.
Rep.
Con.
150
Con.
Co
Rep.
Dis.
C1
161
Con.
Dis.
Dis.
Dis.

B3
181
Dis.
Dis.
Dis.
Rep.
Con.
Rep.
185
Dis.
Dis.
Dis.
Dis.
Con.
Con.
Rep.
Con.
193
Dis.
Dis.
A4
210
Con.
Dis.
Con.
Dis.
Rep.
Rep.
Dis.
218
Dis.
Dis.
Dis.
Dis.
Con.
Rep.
Con.
Rep.
Con.
226
Con.
Con.
Rep.
Dis.
Dis.
Dis.
Con.
234
Con.
Dis.
C2
242
Dis.
Dis.
Con.
Con.
Con.
Dis.
247
Con.
Dis.
Dis.
Dis.
Con.

266
Con.
Con.
Dis.
Rep.
Con.
Dis.
Dis.
Con.
Con.
Dis.
Rep.
274
Dis.
A5
289
Dis.
Dis.
Dis.
Dis.
Con.
Con.
Rep.
Dis.
Rep.
297
Con.
Dis.
Rep.
Dis.
Dis.
Dis.
Rep.
Con.
Con.
305
Con.
Dis.
Dis.
Dis.
Dis.
Rep.
Rep.
Dis.
Rep.
Con.
Rep.
313
Dis.
Dis.
Dis.
Rep.
Rep.
C3
321
Dis.
Dis.
Dis.
Con.
Con.
Con.
326
Con.
Rep.
Rep.
Dis.
Dis.
Rep.
Rep.
Dis.
Dis.
Dis.
Con.
334
Dis.
C4
341
Dis.
Con.
Rep.

353
Con.
Dis.
Dis.
Rep.
Con.
B5
361
Dis.
Dis.
Dis.
Con.
Con.
364
Rep.
Dis.
Con.
Con.
Dis.
Dis.
Rep.
Rep.
Dis.
372
Con.
Dis.
Con.
Dis.
390
A6
Rep.
Dis.
Dis.
Dis.
Dis.
Con.
Con.
Rep.
Rep.
Con.
Dis.
Dis.
Dis.
Rep.
Con.
Con.
398
Rep.
Con.
Con.
Con.
Con.
Dis.
Rep.
Rep.
Con.
406
Con.
Con.
Rep.
Dis.
C5
420
Dis.
Dis.
Dis.
Rep.
Rep.
Con.
414
Dis.
Con.
Dis.
Con.
Dis.
Dis.
Dis.
425



Conjunct(Con.) = การเคลื่อนทำนองแบบตามขั้น

Disjunct(Dis.) = การเคลื่อนทำนองแบบข้ามขั้น

Repetition(Rep.) = การเคลื่อนทำนองแบบซ้ำเสียง

2.2 การเรียบเรียงเสียงประสาน

2.2.1 เครื่องดนตรี

เพลงน้อยใจยา ใช้เครื่องด นตรีหลักคือ กีตาร์โปร่ง ซึง ขลุ่ย (Recorder) โดยกีตาร์เป็นเครื่องดนตรีหลักของเพลงและทำหน้าที่ดำเนินคอร์ดโดยใช้เทคนิคการเกา (Picking) ส่วนซึงทำหน้าที่บรรเลงทำนองประสานไปกับท่วงทำนองการร้อง และบรรเลงรับด้วยขลุ่ย (Recorder)

2.2.2 การดำเนินคอร์ด

จากการศึกษาพบว่า การดำเนินคอร์ดเพลงน้อยใจยา ส่วนใหญ่ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักคือคอร์ด I ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด ii – iii - vi ซึ่งจากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด C ดังตัวอย่าง

สรุปผลการวิเคราะห์เพลงน้อยใจยา

1. วรรณกรรม

1.1 ประพันธ์คำร้อง โดย ท้าวสุนทรพจนกิจ แล้วปรับปรุงแก้ไขจากเนื้อหาเดิมโดย จรัล มโนเพ็ชร โดยใช้ทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนาคือทำนอง ซอพระลอ(ซอล่องน่าน)

1.2 รูปแบบการประพันธ์เพลงซอ(เพลงพื้นบ้านล้านนา)

2. ทำนอง

2.1 ความยาว 456 ห้องเพลง อัตราจังหวะ 2/4 อัตราความเร็ว ♩= 44

2.2 โครงสร้างของบทเพลงเป็นแบบ ABABACBACBACCBACB

2.3 เพลงน้อยใจยาบันทึกโน้ตอยู่ในอยู่ในบันไดเสียง บันไดเสียง C Pentatonic

และพบระดับเสียงโน้ตที่ใช้ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต C D E G และ A

2.4 มีช่วงเสียงของทำนองคู่ 16 เปอร์เฟ็ค เสียงต่ำสุดคือเสียง C และเสียงสูงสุดคือเสียง C

2.5 กระสวนของจังหวะมีทั้งหมด 30 แบบ ใช้มากที่สุดคือกระสวนจังหวะแบบที่ 4

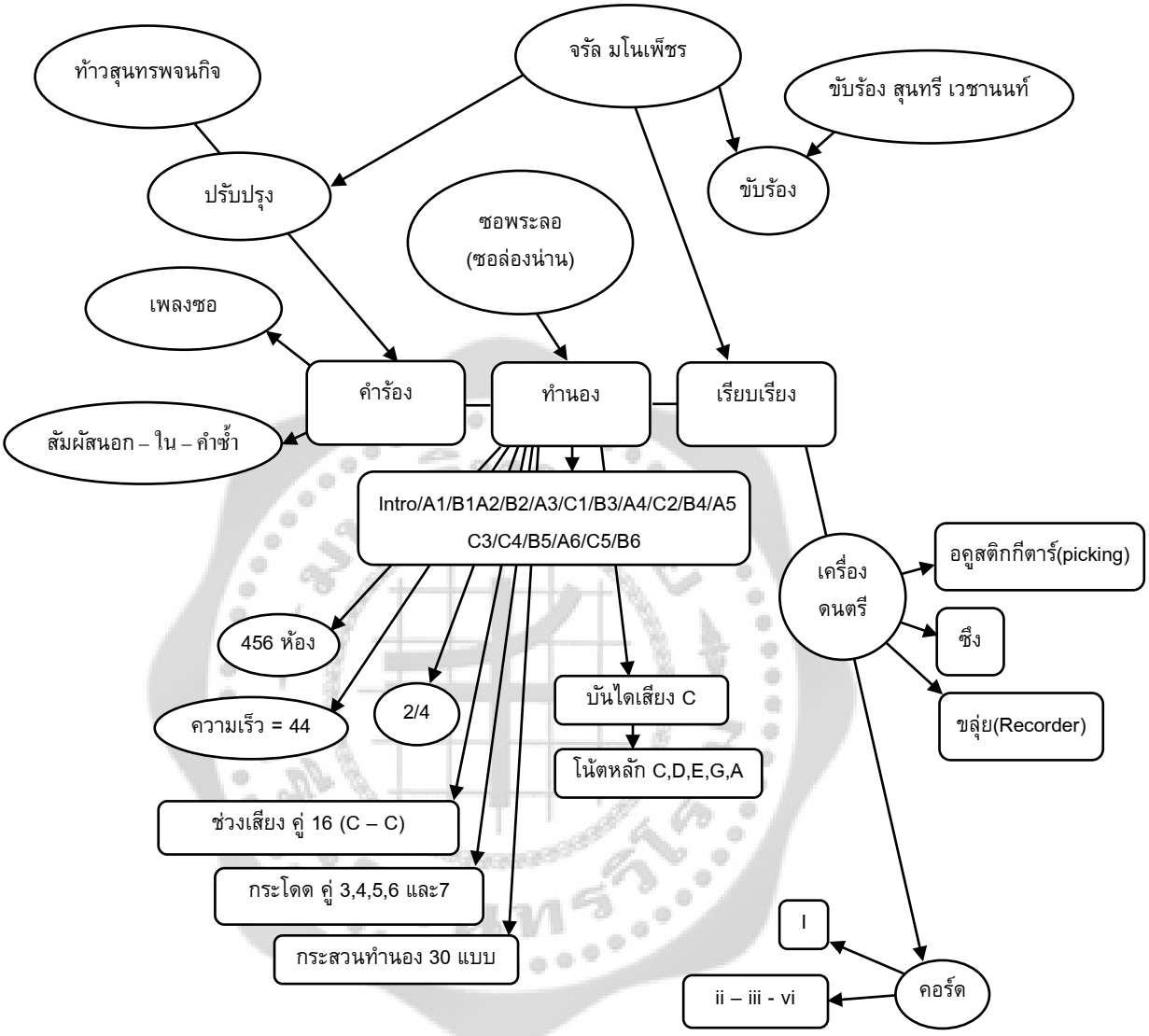
2.6 เป็นการเคลื่อนทำนองตามขั้น ข้ามขั้น และซ้ำทำนอง ส่วนใหญ่ทำนองกระโดดขั้นคู่ 3,4 และขั้นคู่ 5 เป็นส่วนใหญ่

3. การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.1 เครื่องดนตรีที่ใช้ในบทเพลง ได้แก่ กีตาร์โปร่ง ซึง ขลุ่ย(Recorder)

3.2 ใช้คอร์ดหลักที่มีน้ำหนักคือคอร์ด I ใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาคือคอร์ด ii – iii - vi จากการพิจารณาพบว่าคอร์ดหลักของเพลงได้แก่คอร์ด C

ภาพแสดงองค์ประกอบของเพลงน้อยใจยา



บทที่ 5
สรุปผล อภิปราย และข้อเสนอแนะ

การวิเคราะห์บทเพลง จรัล มโนเพ็ชร การศึกษาค้นคว้าครั้งนี้เป็นการศึกษาเชิงพรรณนาวิเคราะห์ โดยอาศัยข้อมูลทางวิชาการจากเอกสาร หนังสือทางวิชาการ เอกสา ร สิ่งพิมพ์ หนังสือ บทความ เว็บไซต์ที่เกี่ยวข้อง เทปบันทึกเสียง แผ่นซีดี (CD) โดยศึกษาข้อมูลตามวิธีการทางหลักมานุษยดุริยางควิทยา ซึ่งดำเนินมาเป็นลำดับ สามารถสรุปผลการศึกษาได้ดังนี้

1. วัตถุประสงค์ของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานของจรัล มโนเพ็ชร

2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์บทเพลงของ จรัล มโนเพ็ชร ในด้านรูปแบบของบทเพลง ทำนองเพลง และการเรียบเรียงเสียงประสาน

2. วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า

การวิเคราะห์บทเพลงจรัล มโนเพ็ชร ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ใช้ วิธีการศึกษาค้นคว้า จากเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง หนังสือทางวิชาการ เอกสารสิ่งพิมพ์ หนังสือ บทความ เว็บไซต์ที่เกี่ยวข้อง เทปบันทึกเสียง และแผ่นซีดี (CD) จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมดที่รวบรวมได้มาศึ กษาวิเคราะห์ เรียบเรียงข้อมูล นำเสนอรายงานผลการวิจัยแบบพรรณนาวิเคราะห์ ในด้านต่างๆ ต่อไปนี้

2.1 ชีวประวัติ เกียรติยศและผลงาน

2.2 วิเคราะห์เพลงตามองค์ประกอบที่กำหนดไว้ในขอบข่าย

2.2.1 รูปแบบของวรรณกรรม

2.2.2. ความหมาย

2.3 วิเคราะห์ทำนองเพลงต่างๆ ที่กำหนดไว้ในขอบข่าย

2.3.1 รูปแบบของบทเพลง

2.3.2 วิเคราะห์ทำนอง

2.3.2.1 ช่วงเสียง

2.3.2.2 โครงสร้างของทำนอง

2.3.2.3 จังหวะของทำนอง

2.3.2.4 การเคลื่อนที่ของทำนอง

2.3.3 การเรียบเรียงเสียงประสาน

2.3.3.1 เครื่องดนตรี

2.3.3.2 การดำเนินคอร์ด

สรุปผลการศึกษาวิจัย

ผู้วิจัยได้สรุปผลการศึกษาวิจัยออกเป็น 2 ส่วนคือ

1. ชีวประวัติ เกียรติยศและผลงาน
2. การวิเคราะห์เพลง

1. ชีวประวัติ เกียรติยศและผลงาน

1.1 ประวัติ

จรัล มโนเพ็ช ร เกิดที่จังหวัดเชียงใหม่ ในย่านที่เรียกว่าประตูเชียงใหม่ พ่อของ จรัล เป็นข้าราชการอยู่ที่แขวงการทางจังหวัดเชียงใหม่ ชื่อ สิงห์แก้ว มโนเพ็ชร ส่วนแม่ชื่อ เจ้าต่อม คำ มโนเพ็ชร สืบเชื้อสายมาจากราชตระกูล ณ เชียงใหม่

จรัล มโนเพ็ชร เกิดเมื่อวันที่ 1 มกราคม พ.ศ. 2498 เป็นลูกคนที่สอง มีพี่น้องชายหญิงรวมทั้งหมด 7 คน ครอบครัวเป็นชนชั้นกลาง มีชีวิตเรียบง่ายสมถะตามแบบวิถีชีวิตชาวเหนือทั่วไป ใฝ่ใจในพุทธศาสนา ทั้งพ่อและแม่ของจรัลจะไปทำบุญและร่วมงานพิธีทางศาสนาอยู่เสมอที่วัดใกล้บ้าน คือ วัดฟ่อนสร้อย ซึ่งเป็นวัดที่ครอบครัวนี้มีศรัทธาอย่างยิ่ง ด้วยครอบครัวมโนเพ็ชรเป็นครอบครัวใหญ่ พ่อของจรัลจึงต้องหารายได้พิเศษ ความที่เป็นคนมีฝีมือในด้านงานศิลปะหัตถกรรมท้องถิ่นที่สืบทอดตกมาจากบรรพบุรุษชาวเหนือ ทั้งการเขียนรูป และการแกะสลักไม้ พ่อของจรัลจึงมีรายได้เพียงพอที่จะเลี้ยงดูครอบครัว จรั ลเองในเวลานั้นแม้จะอยู่ในวัยเด็ก แต่บางครั้งเมื่อพ่อมีงานพิเศษล้นมือจรัลจะเป็นผู้ช่วยพ่อของเขา ทั้งงานเขียนรูปและงานแกะสลักไม้

จรัล เรียนจบชั้นประถมปีที่ 4 จากโรงเรียนพุทธิโสภณ และจบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 จากโรงเรียนเมตตาศึกษา จังหวัดเชียงใหม่ จรัลเป็นนักเรียนที่มีประวัติการเรียนดีมากสอบได้ที่ 1 มาตลอด สอบได้ที่ 2 เพียงครั้งเดียว เข้าศึกษาต่อที่วิทยาลัยเทคนิคพายัพ จังหวัดเชียงใหม่

สำเร็จประกาศนียบัตรวิชาชีพชั้นสูงสาขาบัญชีเมื่อ พ .ศ. 2516 จรัลรักและสนใจดนตรี ฝึกเรียนดนตรี และสามารถเล่นได้ตั้งแต่ยังเป็นเด็ก หัดเล่นเปียโนเมื่อเรียนชั้นประถมปีที่ 2 เล่นซึงเมื่อเรียนชั้นประถมปีที่ 3-4 เล่นกีตาร์เมื่อเรียนชั้นประถมศึกษาปีที่ 5-7 ตีขิมได้เมื่อเรียนชั้นมัธยมปีที่ 1 จรัลได้รับความสนับสนุนทั้งจากทางบ้าน และทางโรงเรียนทางบ้านพ่อแม่เป็นนักดนตรี ทางโรงเรียนก็สนับสนุน และเปิดโอกาสให้แสดงความสามารถทางดนตรี อย่างเต็มที่ จรัลฝึกดนตรีอย่างจริงจังเมื่อเรียนที่วิทยาลัยเทคนิคพายัพปีที่ 2 ขณะนั้นอายุประมาณ 14 ปี เป็นช่วงที่เขาสนใจดนตรีลูกทุ่งตะวันตก พอเรียนชั้นปีที่ 3 เริ่มร้องเพลงและได้ค่าจ้างจากการไปเล่นดนตรีตามงานบ้างตามโรงแรมบ้าง ส่วนใหญ่เล่นเพลงลูกทุ่งตะวันตก

จรัลได้สอบบรรจุได้เป็นข้าราชการของแขวงการทาง ที่อำเภอพะเยา และเขาก็ทำงานร้องเพลงอยู่ที่นั่นด้วย เขาลาออกจากงานข้าราชการเพราะ ทนการคอรัปชั่นไม่ได้ และการที่เพื่อนของเขาต้องเสียชีวิต โดยที่ไม่รู้เรื่องด้วยจากการทำร้ายผิดตัว ก่อนที่เขาจะลาออกจากงานเขาได้ทิ้งทวนโดยการเปิดโปง การโกงกินเงินตราของแผ่นดิน ของข้าราชการเหล่านั้น

จากการสนับสนุนของคุณมานิด ที่ชักชวนให้ออกเทปเพลง จรัลจึงเลือกบทเพลงท้องถิ่นที่มีอยู่ก่อนแล้ว และเขียนคำเมืองขึ้นมาใหม่อีกหลายเพลง และออกงาน เพลงที่ชื่อ "โฟล์คซองคำเมือง อมตะ" จากนั้นมาจรัลก็มีชื่อเสียงไปทั่วประเทศ และในขณะเดียวกันเขาก็ยังทำงานเป็นสมุห์บัญชี อยู่ที่ธนาคาร ธกส . ด้วย รวมแล้ว เขาเป็นทั้ง นักร้อง นักดนตรี และสมุห์บัญชีในเวลาเดียวกัน เอกลักษณ์ของผลงานของเขาที่โดดเด่น คือความเป็นล้าน นา และใช้ภาษาคำเมือง เล่าถึงประสบการณ์ที่เขาได้พบเห็นมา เล่าเป็นเรื่องราว และมีเนื้อหาที่น่าติดตาม โดยเผยแพร่ออกมาในรูปแบบของบทเพลงที่ไพเราะและน่าฟัง

เมื่อวันที่ 2 กันยายน พ.ศ.2544 ราวตีสาม จรัล มโนเพ็ชร ได้เสียชีวิต ลงด้วยอาการของคนหลับสนิท ที่บ้านดวงดอกไม้ จังหวัดลำพูน

1.2 เกียรติยศและผลงาน

จรัล มโนเพ็ชร เป็นศิลปิน นักประพันธ์และนักร้องที่ประสบความสำเร็จนับตั้งแต่ได้ออกอัลบั้มชุดแรกเมื่อ พ.ศ. 2520 ชื่ออัลบั้มว่า โฟล์คซองคำเมือง อมตะ เปิดขายที่ร้านท่าแพบรรณาคาร ของนายมานิด อัชวงศ์และได้รับควา มนิยมอย่างมากทั่วประเทศ ส่งผลให้บทเพลงคำเมืองเป็นที่รู้จักและได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง พ.ศ. 2521 ได้ออกอัลบั้มเพลงชุดที่ 2 โฟล์คซองคำเมือง อมตะ 2 และได้แสดงภาพยนต์ 2 เรื่อง คือเรื่อง ดอกไม้ร่วงแม่ริม และเสียงซึงที่สันทราย และได้สร้าง สรรค์ผลงานอย่างต่ อเนื่องราว 300 เพลง รางวัลเกียรติยศที่จรัลได้รับมีมากมาย อาทิ รางวัลศิลปินสันติภาพ ขององค์การยูนิเซฟ พ.ศ.2524 รางวัลสุพรรณหงส์ทองคำ ประเภทแสดงนำชาย พ.ศ.2530 รางวัลตุ๊กตาทองประเภทเพลงประกอบภาพยนตร์ บุญชูผู้น่ารัก พ .ศ.2530 ได้รับรางวัลพระราชทานบุคคลดีเด่น ทางด้านการใช้ภ าษา ของสภาวัฒนธรรมแห่งชาติเมื่อ และรางวัลสีสันอะวอร์ด อัลบั้มศิลปินป่า ประเภทศิลปินชายเดี่ยวยอดเยี่ยม เพลงยอดเยี่ยมและอัลบั้มยอดเยี่ยม เมื่อ พ.ศ.2537

2. การวิเคราะห์เพลง

2.1 รูปแบบของวรรณกรรม

จากการศึกษาพบว่ารูปแบบของวรรณกรรมมี 2 ลักษณะด้วยกัน คือ

1. คล้ายกลอนตลาด มีสัมผัสนอกแต่ไม่เข้มงวดพยางค์ที่สัมผัส จำนวนคำไม่แน่นอน แต่มีสัมผัสในค่อนข้างมาก ทั้งสัมผัสอักษรและสัมผัสสระ มีสัมผัสระหว่างบทจำนวน 4 เพลง ได้แก่ 1.สาวมอเตอร์ไซค์ 2.สาวเชียงใหม่ 3.มะเมี๊ยะ 4.บ้านบนดอย และที่มีลักษณะเด่นที่สุดคือการใช้คำซ้ำในวรรคเพลง มีจำนวน 5 เพลงได้แก่ 1.อุ๊ยคำ 2.สาวเชียงใหม่ 3.ลูกข้าวนึ่ง 4.บ้านบนดอย 5.ของกิ๋นคนเมือง 6.ผักกาดจอ 7.คนสิ้งตึง 8.ม่วนขนาด 9.ลืมอ้ายแล้วกา 10.เสเลเมา 11.ล่องแม่ปิง และ12.ฮานี้บ่าเฮ้ย

2. เพลงซอ (เพลงพื้นบ้านล้านนา) มีจำนวน 3 เพลง ได้แก่ 1.มะเมี๊ยะ 2.เสเลเมา และ 3.น้อยใจยา

จากการศึกษายังพบว่าส่วนใหญ่ทั้งเนื้อร้องและทำนองประพันธ์โดยจรัล มโนเพ็ชร แต่มีเพลงที่ไม่ได้ประพันธ์โดยจรัล จำนวน6 เพลง ได้แก่ 1.สาวมอเตอร์ไซค์ 2.ผักกาดจอ 3.คนสิ้งตึง 4.ลืมอ้ายแล้วกา 5.เสเลเมา และ 6.น้อยใจยา

2.2 ความหมาย

เนื้อหาสาระในบทเพลงของจรัลส่วนใหญ่เป็นเรื่องเล่าที่เกิดจากประสบการณ์จริงของจรัลที่ได้สัมผัสมา จากประสบ การณ์การเดินทางท่องเที่ยว การทำงาน และจากจินตนาการที่สร้างขึ้น

2.3 โครงสร้างของทำนอง

พบว่า ในบทเพลงทั้ง 16 เพลงที่ทำการศึกษา มีจำนวน 10 เพลงที่ใช้อัตราจังหวะ 4/4 ได้แก่ 1.อุ๊ยคำ 2.สาวมอเตอร์ไซค์ 3.สาวเชียงใหม่ 4.ลูกข้าวนึ่ง 5.บ้านบนดอย 6.พี่สาวครับ 7.คนสิ้งตึง 8.ลืมอ้ายแล้วกา 9.ล่องแม่ปิง และ 10.ฮานี้บ่าเฮ้ย และมีจำนวน 6 เพลงที่ใช้อัตราจังหวะ 2/4 ได้แก่ 1.มะเมี๊ยะ 2.ของกิ๋นคนเมือง 3.ผักกาดจอ 4.ม่วนขนาด 5.เสเลเมา 6.น้อยใจยา ใช้บันไดเสียงเมเจอร์ จำนวน 11 เพลง บันไดเสียงไมเนอร์ 5 จำนวน เพลง และเพลงที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง จำนวน 1 เพลง

ในส่วนของโครงสร้างของทำนองพบว่า รูปแบบการประพันธ์ทั้ง 16 เพลง มี 10 รูปแบบได้แก่ AABA, AABAA, ABABA, AAAAB, AAAAA, AABAAC, AAAB, ABBBBAB, AA, ABABABABABB, ABABACBACBACCBACB

เพลงที่ใช้รูปแบบการประพันธ์AABA มีจำนวน6 เพลง ได้แก่1.อุ๊ยคำ 2.สาวมอเตอร์ไซค์3. สาวเชียงใหม่ 4.คนสิ้งตึง 5.พี่สาวครับ และ 6.ลืมอ้ายแล้วกา

นอกนั้นพบว่าเป็นรูปแบบการประพันธ์ที่ใช้เพียงครั้งเดียว

2.4 บันไดเสียง

ในบทเพลงของจรัล มโนเพ็ชร พบว่ามีการใช้บันไดเสียงที่หลากหลายดังนี้

บันไดเสียง Major Pentatonic มีจำนวน 1 เพลงได้แก่ 1.น้อยใจยา บันไดเสียง Minor Pentatonic มีจำนวน 1 เพลงได้แก่ 1.เสเลเมา บันไดเสียง Major จำนวน 10 เพลง ได้แก่ 1.สาวมอเตอร์ไซค์ 2.สาวเชียงใหม่ 3.มะเมี๊ย 4.ลูกข้าวนึ่ง 5.บ้านบนดอย 6.ของกิ๋นคนเมือง 7.พี่สาวครับ 8.ลืมอ้ายแล้วกา 9. ล่องแม่ปิง 10.ฮานี้บ่าเฮ้ย และบันไดเสียง Minor Relative จำนวน 3 เพลง ได้แก่ 1.อุ๊ยคำ 2.ผักกาดจอ 3.ม่วนขนาด

2.5 ช่วงเสียงของทำนอง

พบว่า เพลงที่มีช่วงเสียงของทำนองกว้างน้อยที่สุดคือคู่ 8 เปอร์เฟ็ค มีจำนวน 3 เพลง ได้แก่ 1.สาวเชียงใหม่ 2.ลูกข้าวนึ่ง 3.คนสิ้งตึง ช่วงเสียงของทำนองกว้างคู่ 9 เมเจอร์ มีจำนวน 4 เพลง ได้แก่ 1.สาวมอเตอร์ไซค์ 2. มะเมี๊ยะ 3. บ้านบนดอย 4.ของกิ๋นคนเมือง ช่วงเสียงของทำนองกว้างคู่ 10 เมเจอร์ มีจำนวน 2 เพลง ได้แก่ 1.อุ๊ยคำ 2.ม่วนขนาด ช่วงเสียงของทำนองกว้างคู่ 12 เมเจอร์ มีจำนวน 5 เพลง ได้แก่ 1.ผักกาดจอ 2.พี่สาวครับ 3.ลืมอ้ายแล้วกา 4.ล่องแม่ปิง 5.ฮานี้บ่าเฮย และช่วงเสียงของทำนองกว้างคู่16 เมเจอร์ มีจำนวน2 เพลง ได้แก่ 1.เสเลเมา 2.น้อยใจยา

2.6 จังหวะของทำนอง

พบว่า เพลงที่ใช้กระสวนจังหวะ น้อยที่สุด จำนวน 6 แบบ ได้แก่ เพลง สาวเชียงใหม่ เพลงที่ใช้กระสวนจังหวะจำนวน 8 แบบ ได้แก่ เพลง คนสิ้งตึง เพลงที่ใช้กระสวนจังหวะจำนวน 9 แบบ มีจำนวน 2 เพลงได้แก่ 1. ลูกข้าวนึ่ง 2.ฮานี้บ่าเฮ้ย เพลงที่ใช้กระสวนจังหวะจำนวน 10 แบบ ได้แก่ เพลง อุ๊ยคำ เพลงที่ใช้กระสวนจังหวะจำนวน 12 แบบ มีจำนวน 2 เพลงได้แก่ 1.ของกิ๋นคนเมือง 2.ม่วนขนาด เพลงที่ใช้กระสวนจังหวะจำนวน 13 แบบ มีจำนวน 2 เพลง ได้แก่ 1.ลืมอ้ายแล้วกา 2.เสเลเมา เพลงที่ใช้กระสวน จังหวะจำนวน 14 แบบ ได้แก่ เพลง ล่องแม่ปิง เพลงที่ใช้กระสวนจังหวะจำนวน 15 แบบ ได้แก่ เพลง พี่สาวครับ เพลงที่ใช้กระสวนจังหวะจำนวน 18 แบบ ได้แก่ เพลง สาวมอเตอร์ไซค์ เพลงที่ใช้กระสวนจังหวะจำนวน 19 แบบ ได้แก่ เพลง ผักกาดจอ เพลงที่ใช้กระสวนจังหวะจำนวน 21 แบบ ได้แก่ เพลง บ้านบนดอย เพลงที่ใช้กระสวนจังหวะจำนวน 23 แบบ ได้แก่ เพลงมะเมี๊ยะ และเพลงที่ใช้กระสวนจังหวะ มากที่สุดจำนวน 30 แบบ ได้แก่ เพลงน้อยใจยา

2.7 การเคลื่อนที่ของทำนอง

พบว่า ลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองเป็นการเคลื่อนที่สลับกันระหว่างแบบตามขั้นและข้ามขั้น การกระโดดของขั้นคู่ที่พบมากที่สุดของทุกบทเพลง คือขั้นคู่ 3, 4 และ 5 และพบการกระโดดข้ามขั้นคู่อื่นๆ เช่น คู่ 6,7,8 บ้างเป็นส่วนน้อย

2.8 เครื่องดนตรี

เครื่องดนตรีที่พบได้แก่ กีตาร์(acoustic guitar) ขลุ่ย(recorder) ระฆัง และซึง(เครื่องดนตรีพื้นเมืองล้านนา) ซึ่งกีตาร์เป็นเครื่องดนตรีหลักในการสร้างความแข็งแรงให้กับทุกบทเพลง ส่วนใหญ่ใช้เทคนิคการเกา (Picking) ในส่วนของเครื่องดนตรีที่นำมาใช้ในท่อนนำ ท่อนโซโลและท่อนจบของบทเพลง มีด้วยกัน 3 ชนิด คือ 1.กีตาร์มักจะบรรเลงคู่กัน ใช้ขั้นคู่ 3 บรรเลงสอดประสานกัน 2.ซึง และ 3. ขลุ่ย(Recorder) จรัลใช้ขลุ่ยฝรั่งมาแทนเสียงของขลุ่ยพื้นเมือง เพื่อต้องการหลีกหนีจากเสียงเดิมๆ แต่ยังคงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมอย่างครบถ้วน อีกปัจจัย คือในเรื่องของระบบเสียง ขลุ่ย (Recorder) มีระบบเสียงที่แน่นอน เมื่อบรรเลงเข้ากับเครื่องดนตรีสากล เช่น กีตาร์จ ะให้เสียงที่กล่อมกล่ อมและเข้ากันเดีกว่าขลุ่ยพื้นเมือง จากการศึกษายังพบว่าจรัลได้นำเอาเครื่องดนตรีมาเป็นสัญลักษณ์เพื่อที่จะสื่อความของบทเพลงได้อย่างชัดเจน คือเพลงอุ๊ยคำ จรับใช้เสียงของระฆังในช่วงท่อนท้ายของบทเพลง เพื่อที่จะสื่อความหมายของการล่วงลับ การลาจาก ของอุ๊ยคำอีกด้วย

2.9 การดำเนินคอร์ด

พบว่า การดำเนินคอร์ดในบทเพลงของจรัล มโนเพ็ชร ดำเนินคอร์ดตามหลักทฤษฎีดนตรีสากลสอดคล้องกับบันไดเสียงที่ใช้ในบทเพลง แต่จากการศึกษายังพบว่า มีการนำวิธีการดำเนินคอร์ดแบบ Dominant Motion มาใช้ในเพลง อุ๊ยคำ วิธีการดำเนินคอร์ ดแบบ Chomatic Motion ในเพลงบ้านบนดอย และยังพบว่ามีการใช้คอร์ด Secondary Dominant จำนวน 4 เพลง ได้แก่ 1.อุ๊ยคำ 2.ผักกาดจอ 3.ม่วนขนาด 4.เสเลเมา

อภิปรายผลการวิจัย

จากผลการศึกษาสามารถนำมาตั้งประเด็นอภิปรายผลได้ดังนี้

1. ชีวิตของจรัล มโนเพ็ชร เติบโตมาในสภาพแวดล้อมที่ดี พ่อ เป็นช่างศิลปหัตถกรรมท้องถิ่นที่สืบทอดมาจากบรรพบุรุษ ทั้งการเขียนรูป งานปั้นและงานแกะสลักไม้ จรัลได้มีส่วนช่วยในงานของพ่อ จึงทำให้ได้รับการถ่ายทอดทักษะด้านศิลปวัฒนธรรมล้านนา จรัลมีใจรักเสียงเพลงมาตั้งแต่เด็กและได้ศึกษาเรียนรู้ทางด้านดนตรีด้ วยตัวเอง ซึ่งจรัลสามารถเล่นเครื่องดนตรีได้หลายชนิด อาทิ กีตาร์ ซึง เปียโน ขิม ฯ จรัลสนใจดนตรีประเภทคันทรีเป็นพิเศษและได้มีอิทธิพลต่องานที่เขาประพันธ์ขึ้นเกือบทั้งหมด ศิลปินที่จรัลชื่นชอบและเป็นต้นแบบทางดนตรีได้แก่ ปีเตอร์ พอล แอนด์ แมรี่ , ไซมอน แอนด์ การ์ฟังเกล, เลียวนาร์ด โคเฮน , บ๊อบ ดีแลน และโจน บาเอซ เป็นต้น ดังนั้นจรัลจึงได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมมาทั้ง 2 วัฒนธรรมซึ่งผสมผสานจนเป็นนักร้อง นักประพันธ์ นักแสดงที่มีคุณภาพ การันตีด้วยรางวัลเกียรติยศมากมากหลายสาขา ทั้งด้านดนตรี การแสดงและศิลปวัฒนธรรม

2. บทเพลงของจรัล มโนเพ็ชร ที่นำมาทำการศึกษาเป็นอัลบั้มรวมฮิต จำนวน 18 เพลง ซึ่งเป็นการคัดเลือกเพลงที่รับความนิยมจากทั่วประเทศ โดยถูกคัดเลือกจากจรัล มโนเพ็ชรและทีมงาน ซึ่งแต่ละบทเพลงถูกบรรจุอยู่ในอัลบั้มต่างๆ ที่ถูก สรรค์สร้างด้วยภาษาที่งดงาม ส่งผ่านมุมมองทัศนคติของจ รัล ตลอดจนเรื่องราวต่างๆ ที่เกิดจากประสบการณ์ที่ผ่านเข้ามาในชีวิตที่เป็นทั้งช่วงเวลาชีวิตที่ดีและที่เลวร้าย ถ่ายทอดออกมาจากปลายปากกาสะท้อนถึงสภาพสังคม ชีวิต วัฒนธรรม แตกต่างกันไปตามระยะเวลาที่ถูกประพันธ์ขึ้น ในการประพันธ์เนื้อร้องของจรัล ดังที่กล่าวไว้ในข้า งต้น ได้ถูกบ่มเพาะจากประสบการณ์จริงและจากทัศนคติของจรัล ถ่ายทอดออกมาเป็นบทประพันธ์ที่สวยงามในด้านภาษา การผสมผสานภาษาคำเมือง ภาษาถิ่นของชาวเหนือกับเรื่องราวที่แสดงถึงความเข้มแข็งทางวัฒนธรรมท้องถิ่น ได้อย่างลงตัว ซึ่งในบทเพลงของจรัลได้สะท้อนถึงวิถีชีวิต ซึ่งสอดคล้องกับงานวิจัยของ ปัทมาวดี อนันตบุญวัฒน์

“ในวงการเพลงของไทยในปัจจุบันนี้กล่าวได้ว่า จรัล มโนเพ็ชรเป็นศิลปินนักประพันธ์เพลงและนักร้องที่ประสบความสำเร็จเป็นอย่างดียิ่งผู้หนึ่ง ซึ่งเพลงที่จรัล มโนเพ็ชร นำเสนอออกสู่สาธารณชนนั้นส่วนใหญ่จะเป็นผู้ประพันธ์คำร้ อง ทำนอง ตลอดจนเล่นดนตรีประกอบและขับร้องเอง บทเพลงของจรัล มโนเพ็ชร ล้วนเป็นที่สนใจและนิยมชมชื่นอย่างกว้างขวางทั้งจากผู้ฟังและผู้ที่เกี่ยวข้องในวงการเพลงทั่วไป ลักษณะที่น่าสนใจและเป็นที่ยกย่องในบทเพลงของจรัล มโนเพ็ชรก็คือเนื้อเพลงส่วนใหญ่เป็นเสมือนหนึ่งการบันทึกอาชีพ ปัจจัยสี่ จารีตขนบธรรมเนียมประเพณี สิ่งศักดิ์สิทธิ์ ศาสนา ค่านิยม ศิลปะ นันทนาการตลอดจนภาษาและวรรณกรรมของชาวไทยในท้องถิ่นภาคเหนือตอนบนที่เรียกกันว่า **ล้านนา** อันเป็นถิ่นกำเนิดของจรัล มโนเพ็ชร และมีบทเพลงจำนวนหนึ่งที่ใช้คำร้องเป็นภาษาถิ่นของ ล้านนา คือ **ภาษาคำเมือง** เป็นการสะท้อนถึงความภาคภูมิใจในถิ่นกำเนิดของ จรัล มโนเพ็ชร ปัทมาวดี อนันตบุญวัฒน์ (2549: 118)

ซึ่งลักษณะการประพันธ์ของจรัลเป็นการผสมผสานระหว่างเพลงคันทรีกับเพลงพื้นเมือง ลักษณะของวรรณกรรมที่ถูก สรรค์สร้างขึ้นจึงเป็นการผสมผสานระหว่างกลอนสุ ภาพกับวรรกรรมเพลงซอ ซึ่งทำให้เกิดลักษณะการประพันธ์ที่เป็นรูปแบบเฉพาะตัวขึ้น บวกกับความสามารถในการใช้ภาษา และความรู้ด้านการแต่งกลอน ในบทเพลงทุกเพลงของจรัล มีลักษณะเด่นในการใช้สัมผัสนอก สัมผัสในที่พบมากในทุกท่อนเพลง และลักษณะที่เด่นชัดในงานประพันธ์ของจรัลคือก ารใช้คำซ้ำๆ เพื่อย้ำความ จนเกิดรูปแบบเฉพาะขึ้น จากการประพันธ์คำร้องที่งดงามจึงส่งผลให้เพลงทุกเพลงของจรัลสวยสดงดงามทั้งทางด้านเนื้อร้องและการเรียบเรียงเสียงประสาน เสียงร้องที่มีเอกลักษณ์ของจรัล มโนเพ็ชร เสียงสวยๆ ของสุนทรี เวชานนท์ สอดประสานกับเสียงประสานขอ งคณะพี่น้องตระกูลมโนเพ็ชร ผสานกับการเรียบเรียงเสียงประสานที่เรียบง่ ายด้วยการให้กีตาร์เป็นเครื่องดนตรี ที่ทำหน้าที่ หลักในบทเพลง เพิ่มสีสันของเพลงด้วยเครื่องดนตรีพื้นเมืองอย่างซึงได้อย่างลงตัว ตลอดจนนำเครื่องดนตรีสากลมาแทนเสียงเครื่องดนตรีพื้นเมืองเพื่อให้ได้เสียงดนตรีที่กล่อมกล่อม เรียบง่ายแต่ลงตัวที่สุด จึงทำให้บทเพลงของจรัล มโนเพ็ชรได้รับความนิยมมาอย่างต่อเนื่องและดูจะได้รับความนิยมเพิ่มขึ้นมากเรื่อยๆ

ข้อเสนอแนะเพื่อทำการวิจัยต่อไป

1. ควรรวบรวมบทเพลงทั้งหมดที่ประพันธ์โดยจรัล มโนเพ็ชร
2. ควรศึกษาเทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานของจรัล มโนเพ็ชร
3. ควรศึกษาเทคนิคการเล่าเรื่องในบทประพันธ์ของจรัล มโนเพ็ชร

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

จันทิมา นิลทองคำ. (2540). *การศึกษาวิเคราะห์ดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาวงฟองน้ำ.* กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.

เจนดุริยางค์, พระ (ปีติ วาทยาการ). (2523). *แบบเรียนวิชาการประสานเสียง.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์กรมแผนที่ทหาร.

เจริญชัย ชนไพโรจน์. (2526). "ดนตรีพื้นบ้านอีสาน" *เอกสารประกอบการสอนวิชาดุริยะ 362.* มหาสารคาม: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ มหาสารคาม.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2542). *คีตลักษณ์และการวิเคราะห์.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2542). *ทฤษฎีดนตรี.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

----------. (2545). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางค์.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ดิเรก ทัศมาลัย. (2545). *การวิเคราะห์ผลงานการประพันธ์เพลงของ พิมพ์ปฏิพาน พึ่งธรรมจิตต์.* ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

นิพินธุ์ สุวรรณรงค์. (2549). *ศึกษาวิเคราะห์ผลงานเพลงไทยลูกทุ่งประพันธ์โดย สลา คุณวุฒิ.* ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. อัดสำเนา

บรรจง ชลวิโรจน์. (2543). *การประสานเสียง.* พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์เสมาธรรม.

ปารีณา อภิชนาธง. (2552). *กระบวนการสร้างสรรค์เพลงคำเมืองยุคหลังจรัล มโนเพ็ชร.* การค้นคว้าแบบอิสระ ศป.ม. (การสื่อสารศึกษา). เชียงใหม่: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. ถ่ายเอกสาร.

ปัทมวดี อนันต์บุญวัฒน์. (2549). *การวิเคราะห์ภูมิปัญญาท้องถิ่นในเพลงคำเมืองของจรัล มโนเพ็ชร.* วิทยานิพนธ์. เชียงใหม่: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยเชียงใหม่. ถ่ายเอกสาร.

พงศธร รุจิวิวัฒนกุล. (2549). *วิเคราะห์เพลงวงบอยไทย.* ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2533). *ดนตรีไทยวิเคราะห์.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ชวนพิมพ์.

มานิด อัชวงศ์. (2550). *ซึงสุดท้าย.* พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: สงวนกิจ พริ้นท์ แอนด์ มีเดีย.

มาลินี ไชยชำนาญ. (2535). *วิเคราะห์วรรณกรรมเพลงลูกทุ่งของชลธี ธารทอง.* ปริญญานิพนธ์ กศ.ม. (ภาษาไทย). สงขลา: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

วาสิษฐ์ จรัณยานนท์. (2524). *เอกสารประกอบคำบรรยายเรื่อง องค์ประกอบของดนตรี*. กรุงเทพฯ: วิทยาลัยครูบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

ศิริพงษ์ แก้วพลอย. (2534). *หลักการประสานเสียง*. กรุงเทพฯ: สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา.

ศิริพงษ์ แก้วพลอย. (2546). *เอกสารคำสอนรายวิชาคีตลักษณ์และการวิเคราะห์ 1*. ลพบุรี: สถาบันราชภัฏเทพสตรี

สมชาย รัสมี. (2536). *การเรียบเรียงเสียงประสาน*. กรุงเทพฯ: วิทยาลัยสารพัดช่าง.

สมนึก อุ่นแก้ว. (2538). *ทฤษฎีดนตรีปฏิบัติ*. กรุงเทพฯ: จูนพับลิชชิ่ง.

สูจิบัตร งานพระราชทานเพลิงศพ. (2544). *ประวัติชีวิตและผลงาน จรัล มโนเพ็ชร*. กรุงเทพฯ: ประชุมทอง พริ้นติ้งกรุ๊ป.

สุมาลี นิมมานุภาพ. (2535). *ดนตรีวิจักขณ์*. พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: ชวนพิมพ์.

อังคณา ใจเหิม. (2538). *การวิเคราะห์ดนตรีพื้นเมืองเหนือ*. ปริญญานิพนธ์ ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

อภินันท์ พฤกษะศรี. (2532). *โลกทรรศน์ชาวไทยภาคใต้ที่ปรากฏในวรรณกรรมเพลงลูกทุ่งภาคใต้ระหว่างปี พ.ศ. 2519 – 2529*. ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (ไทยคดีศึกษา). สงขลา: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

อรุณรัตน์ วิเชียรเขียว; และคณะ. (2539).*พจนานุกรมศัพท์ล้านนา เฉพาะคำที่ปรากฏในใบลาน*. เชียงใหม่: สุริวงศ์บุ๊คเซนเตอร์

Glenn Spring; & Jere Hutcheson. (1995). *Musical Form and Analysis.* Wm.C. Brown Communication.inc.

Stafan Kostka; & Dorothy Payne. (1989). *Tonal Harmony Second Edition.* Mcgraw-Hill, Inc. U.S.A.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

รางวัลที่จรัล มโนเพ็ชรได้รับ

รับพระราชทานโล่และเข็ม “ผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปการแสดง”
ปี พ.ศ.2540
จรัล มโนเพ็ชร ราชาโฟล์คซองคำเมือง. (2544). (ภาพนิ่ง)

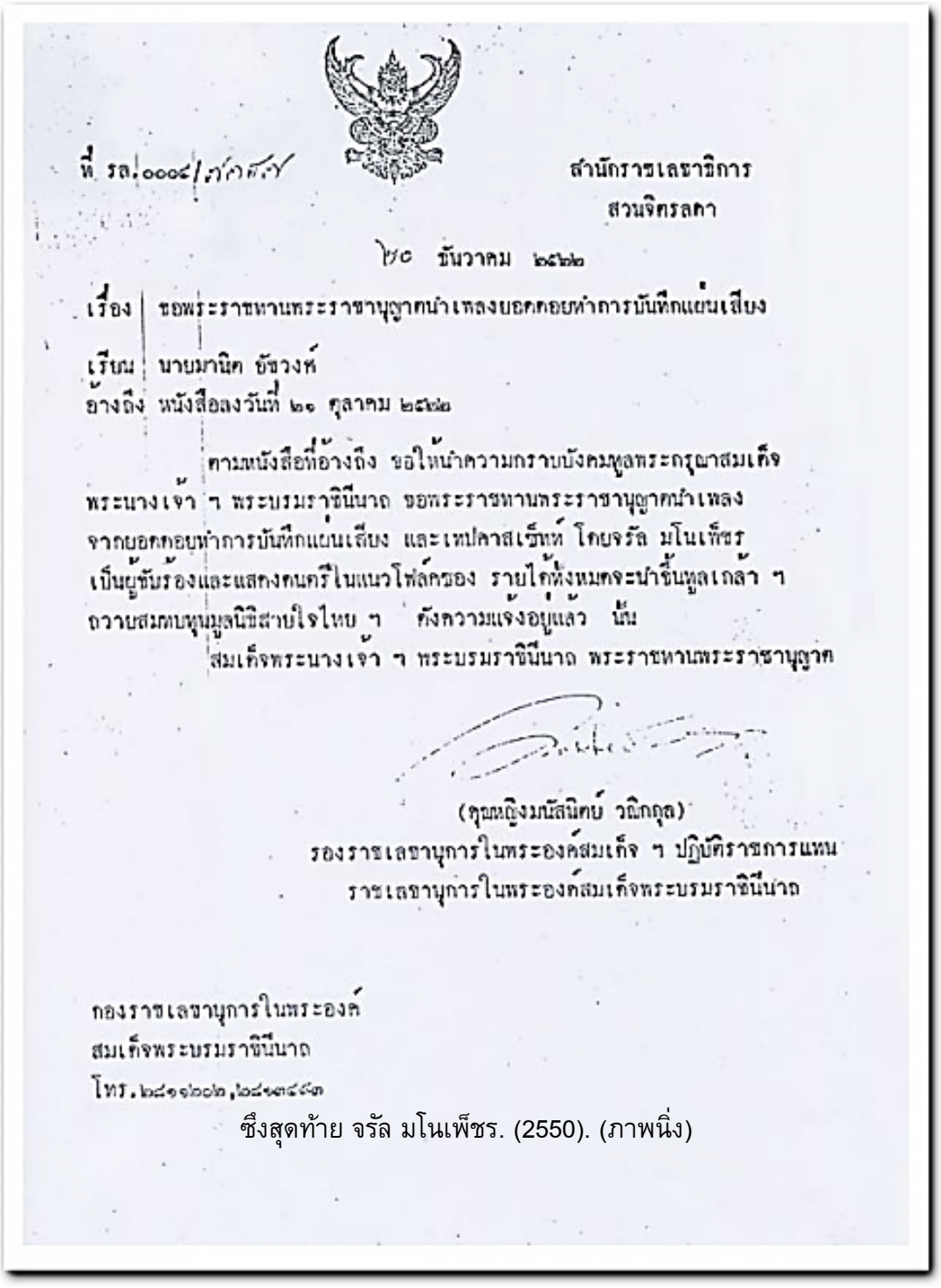
รูปซ้ายและขวา รางวัลตุ๊กตาทองพระราชทาน ประเภทเพลงประกอบภาพยนต์ จากเรื่อง บุญชู 2 น้องใหม่และวิถีคนกล้า, รูปกลางรางวัลสุพรรณหงษ์ทอง ได้จากการแสดงหนังเรื่อง "ด้วยเกล้า" ประเภทดารานำชาย ปี พ.ศ.2531
http://www.jaranmanopetch.com/board/forum.php(24/04/2554)

กำลังรับพระราชทาน “ตุ๊กตาทอง”จากผู้แทนพระองค์
จรัล มโนเพ็ชร ราชาโฟล์คซองคำเมือง. (2544). (ภาพนิ่ง)

กำลังรับเหรียญ “ศิลปินสันติภาพยูนิเซฟ” ที่องค์การยูนิเซฟ ถ.พระอาทิตย์
จรัล มโนเพ็ชร ราชาโฟล์คซองคำเมือง. (2544). (ภาพนิ่ง)

รับพระราชทานโล่และเข็ม “ผู้มีผลงานดีเด่นทางด้านวัฒนธรรม สาขาศิลปการแสดง”
จรัล มโนเพ็ชร ราชาโฟล์คซองคำเมือง. (2544). (ภาพนิ่ง)

รางวัล “ผู้อนุรักษ์ภาษาไทยดีเด่น” โดยคณะกรรมการอนุรักษ์มรดกไทย
จรัล มโนเพ็ชร ราชาโฟล์คซองคำเมือง. (2544). (ภาพนิ่ง)



ที่ รล.๐๐๐๔/[illegible]

สำนักราชเลขาธิการ
สวนจิตรลดา

๒๐ มีนาคม ๒๕๒๒

เรื่อง ขอพระราชทานพระราชานุญาตนำเพลงยอดคอยทำการบันทึกแผ่นเสียง

เรียน นายมานิต อัชวงศ์

อ้างถึง หนังสือลงวันที่ ๒๑ ตุลาคม ๒๕๒๒

ตามหนังสือที่อ้างถึง ขอให้นำความกราบบังคมทูลพระกรุณาสมเด็จพระนางเจ้า ฯ พระบรมราชินีนาถ ขอพระราชทานพระราชานุญาตนำเพลงจากยอดคอยทำการบันทึกแผ่นเสียง และเทปคาสเซ็ทท์ โดยจรัล มโนเพ็ชร เป็นผู้ขับร้องและแสดงดนตรีในแนวโฟล์คของ รายได้ทั้งหมดจะนำขึ้นทูลเกล้า ฯ ถวายสมทบทุนมูลนิธิสายใจไทย ฯ ดังความแจ้งอยู่แล้ว นั้น

สมเด็จพระนางเจ้า ฯ พระบรมราชินีนาถ พระราชทานพระราชานุญาต

(ทุมทิงมนัสนิทย์ วณิกกุล)
รองราชเลขานุการในพระองค์สมเด็จ ฯ ปฏิบัติราชการแทน
ราชเลขานุการในพระองค์สมเด็จพระบรมราชินีนาถ

กองราชเลขานุการในพระองค์
สมเด็จพระบรมราชินีนาถ
โทร. ๒๘๑๑๐๐๒, ๒๘๑๓๘๙๓

ซึ่งสุดท้าย จรัล มโนเพ็ชร. (2550). (ภาพนิ่ง)

ซึ่งสุดท้าย จรัล มโนเพ็ชร. (2550). (ภาพนิ่ง)

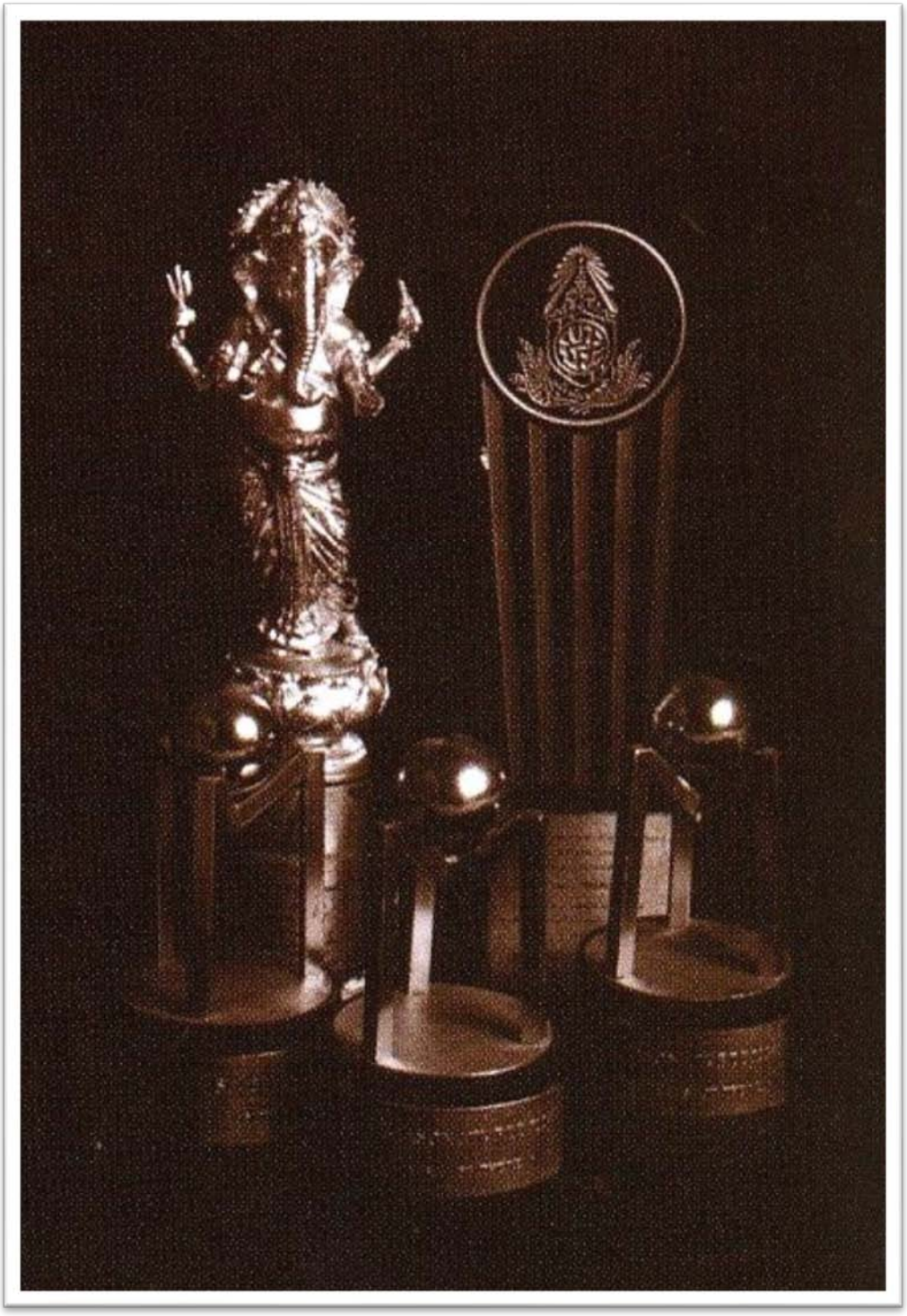
CERTIFICATE OF APPRECIATION
presented to

KHUN JARAN MANOPETCH

On behalf of the millions of needy children all over the world
whom you have helped through the United Nations
Children's Fund and its work in developing countries,
UNICEF extends its sincere gratitude for your generous support.
Your efforts will mean continued progress in
the fight against hunger, disease and ignorance among
the children of the world.

UNICEF

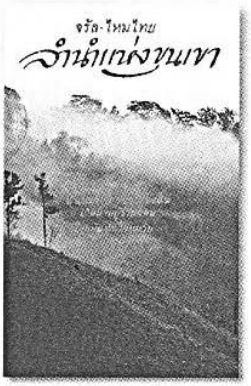
ซึงสุดท้าย จรัล มโนเพ็ชร. (2550). (ภาพนิ่ง)

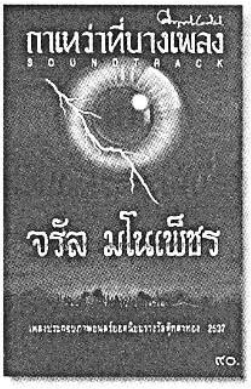


รางวัลจากอัลบั้ม ศิลปินป่า สามรางวัลจาก สีสันอวอร์ด รางวัลขับร้องยอดเยี่ยม เพลงยอดเยี่ยม และ ดนตรียอดเยี่ยม ,รางวัลจากสมาคมสิ่งแวดล้อมโลก และรางวัลพิฆเนศทองคำพระราชทาน ครั้งที่ 1 จากสมาคมดนตรีแห่งประเทศไทยในพระบรมราชูปถัมภ์
ซึงสุดท้าย จรัล มโนเพ็ชร. (2550). (ภาพนิ่ง)

ภาคผนวก ข

ผลงานของจรัล มโนเพ็ชร





จรัล มโนเพ็ชร ๑
บ้านเมืองดีๆ
disc

จรัล มโนเพ็ชร ๒
ลูกข้าวนึง
disc

จรัล มโนเพ็ชร ๓
บ้านเมืองดีๆ
disc

จรัลกับแคนดิ้ล ๔
disc

จรัล มโนเพ็ชร ๕
disc

จรัล มโนเพ็ชร ๖
ไม้กลางกรุง
disc

จรัล มโนเพ็ชร ๗
disc

๘
disc

จรัล มโนเพ็ชร ๙
disc

ความหวังความฝัน
disc

จรัล มโนเพ็ชร กับคณะ
๑๖ เพลงรวมฮิต
120 นาที

25 ปี
จรัล มโนเพ็ชร
จรัลแจ๊ส
จรัล มโนเพ็ชร
Post in www.MORNOR.com

ล้านนาซิมโฟนี
จรัล มโนเพ็ชร

จรัล มโนเพ็ชร ชุด
ของกินคนเมือง
Post in www.MORNOR.com

บุญชูผู้น่ารัก
75

ความหวัง
ความฝัน

จรัล มโนเพ็ชร
โฟล์ค
1991
"จากใจเป็นบทเพลง"
150 บาท

จรัล มโนเพ็ชร
สุนทรี เวชานนท์
โฟล์ก สเปเชียล
120 บาท

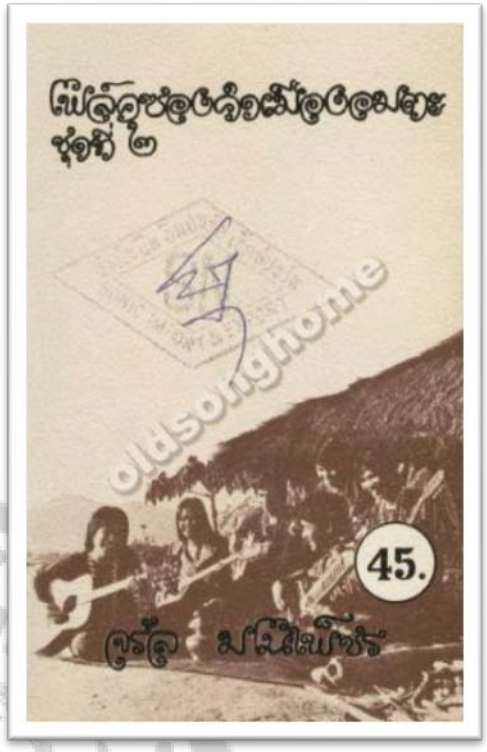
บันทึกการแสดงสด
เวทีสุดท้าย
จรัล มโนเพ็ชร - สุนทรี เวชานนท์
135 บาท

จรัล มโนเพ็ชร "ม่านไหมใยหมอก"
179 บาท

ศิลปินป่า
190

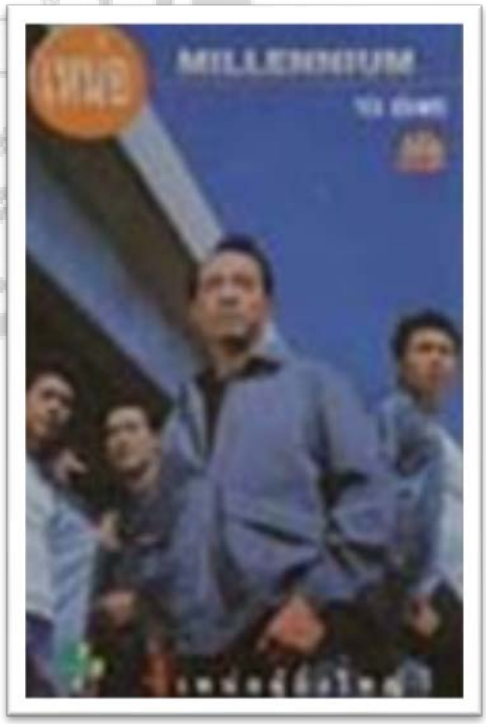
จรัล มโนเพ็ชร
อัลบั้มเฉพาะกิจ
สำหรับสื่อมวลชน
Bvสุดท้าย

รวมเพลงฮิตในชุด
ค่ามือบ
จรัล มโนเพ็ชร


ชุดที่ ๒
oldsongthome
45.

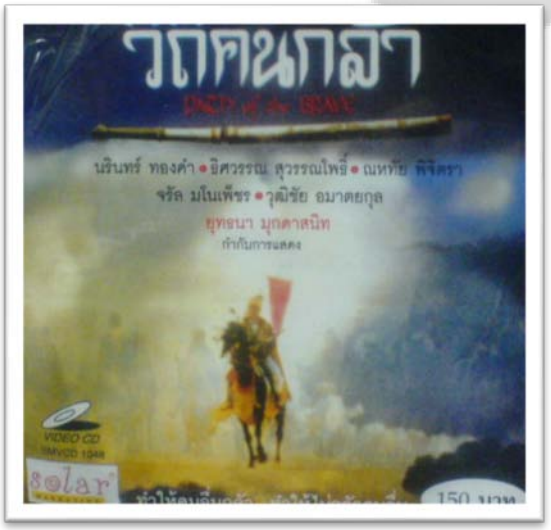
จรัล มโนเพ็ชร

ถ้าแหว่งที่บางเพลง
จรัล มโนเพ็ชร
UFO


MILLENNIUM

nudee.dvd @ gmail.com
nudee.dvd @ gmail.com
nudee.dvd @ gmail.com
nudee.dvd @ gmail.com
nudee.dvd @ gmail.com
nudee.dvd @ gmail.com

วันที่ ธ เดือน ธ
ข้าวของพ่อ
กำลังจะสร้างปาฏิหาริย์
ด้วยเกล้า
โครงการ หนังไทยเพื่อในหลวง

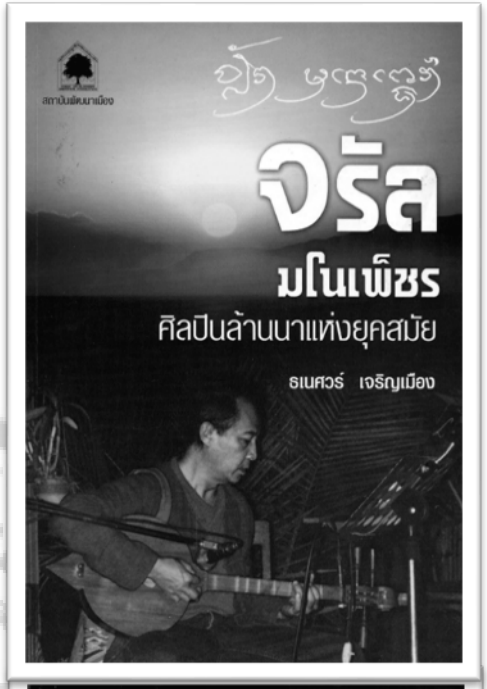

วีรกษัตริย์
DAUGHTER OF THE BRAVE
นรินทร์ ทองคำ • นิศวรรณ สุวรรณไพธี • ณหทัย พิจิตรา
ชวัล มโนเพ็ชร • วุฒิชัย อมาตยกุล
ยุทธนา มุกดาสนิท
กำกับการแสดง
VIDEO CD
solar
150 บาท

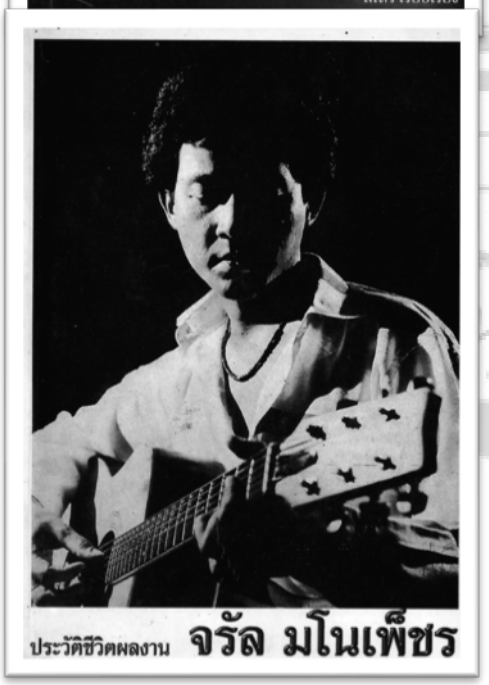
เสียงซึงที่สันทราย
VIDEO CD

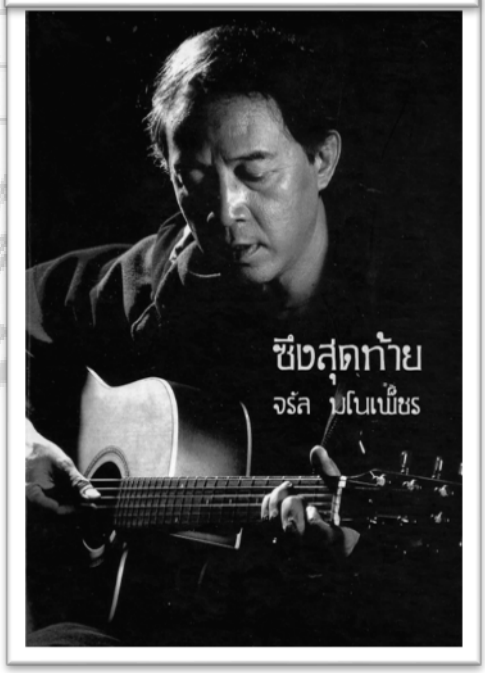
The Legend Collection
อนึ่ง
คิดถึงพ่อสังเขป
The Legend Collection
คนทรงเจ้า
ละเมิดภาพยนตร์ เสนอ
หม่อม อุบล ยุคล
เขาชื่อกานต์
สุภณี สุภบุตร
ละเมิดภาพยนตร์

ภาคผนวก ค

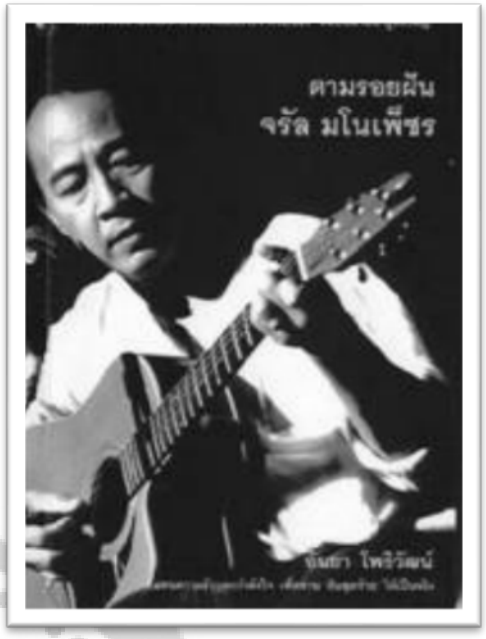
หนังสือที่เขียนถึงจรัล มโนเพ็ชร







จรัล มโนเพ็ชร
ราชาโฟล์คซองคำเมือง

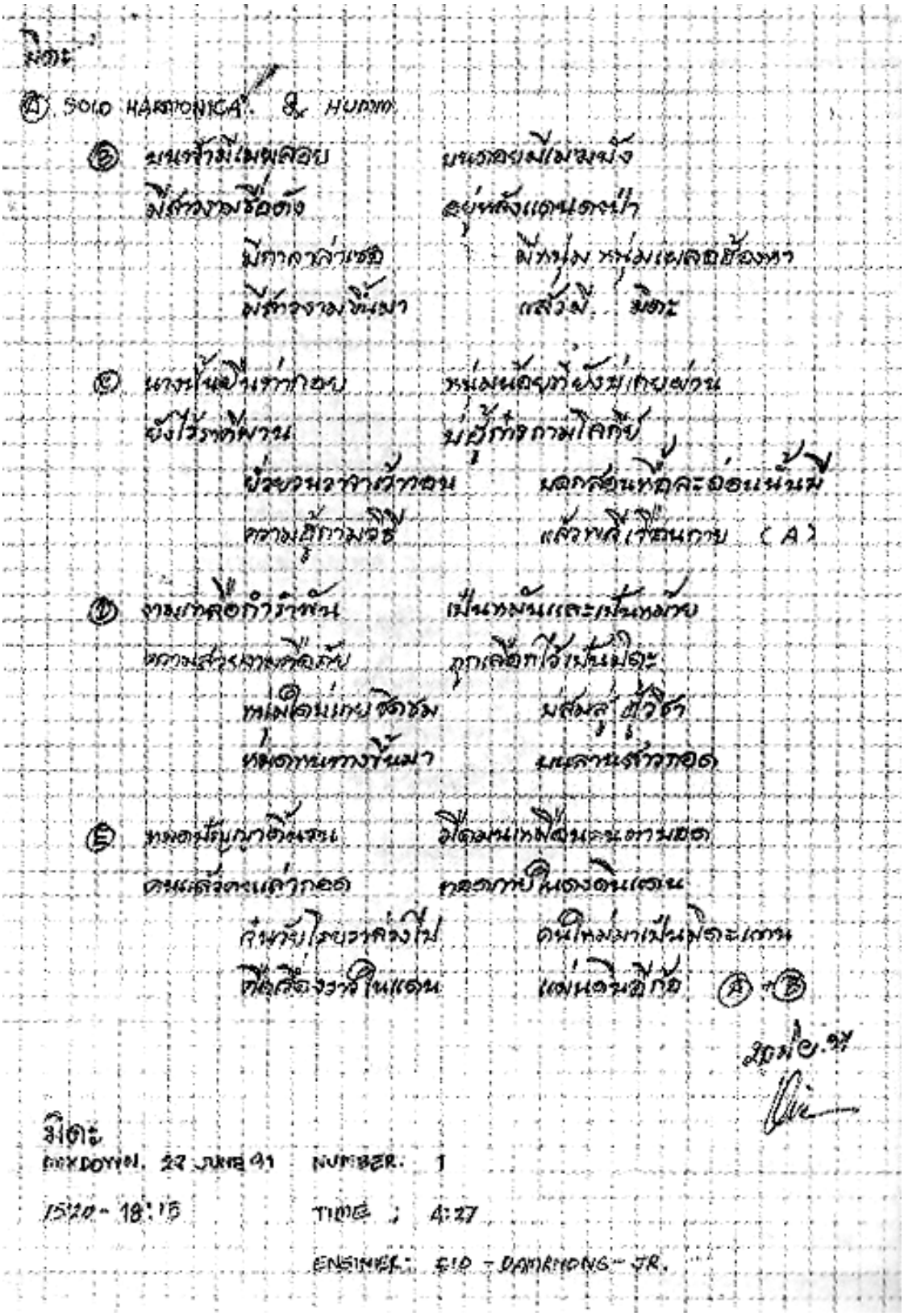

ตามรอยฝัน
จรัล มโนเพ็ชร

จรัล
มโนเพ็ชร

มอ..ซอ..อู่..
จรัล
มโนเพ็ชร

ภาคผนวก ง

เนื้อเพลงที่เขียนด้วยลายมือจรัล มโนเพ็ชร


มิตะ

(A) SOLO HARMONICA & HUMM

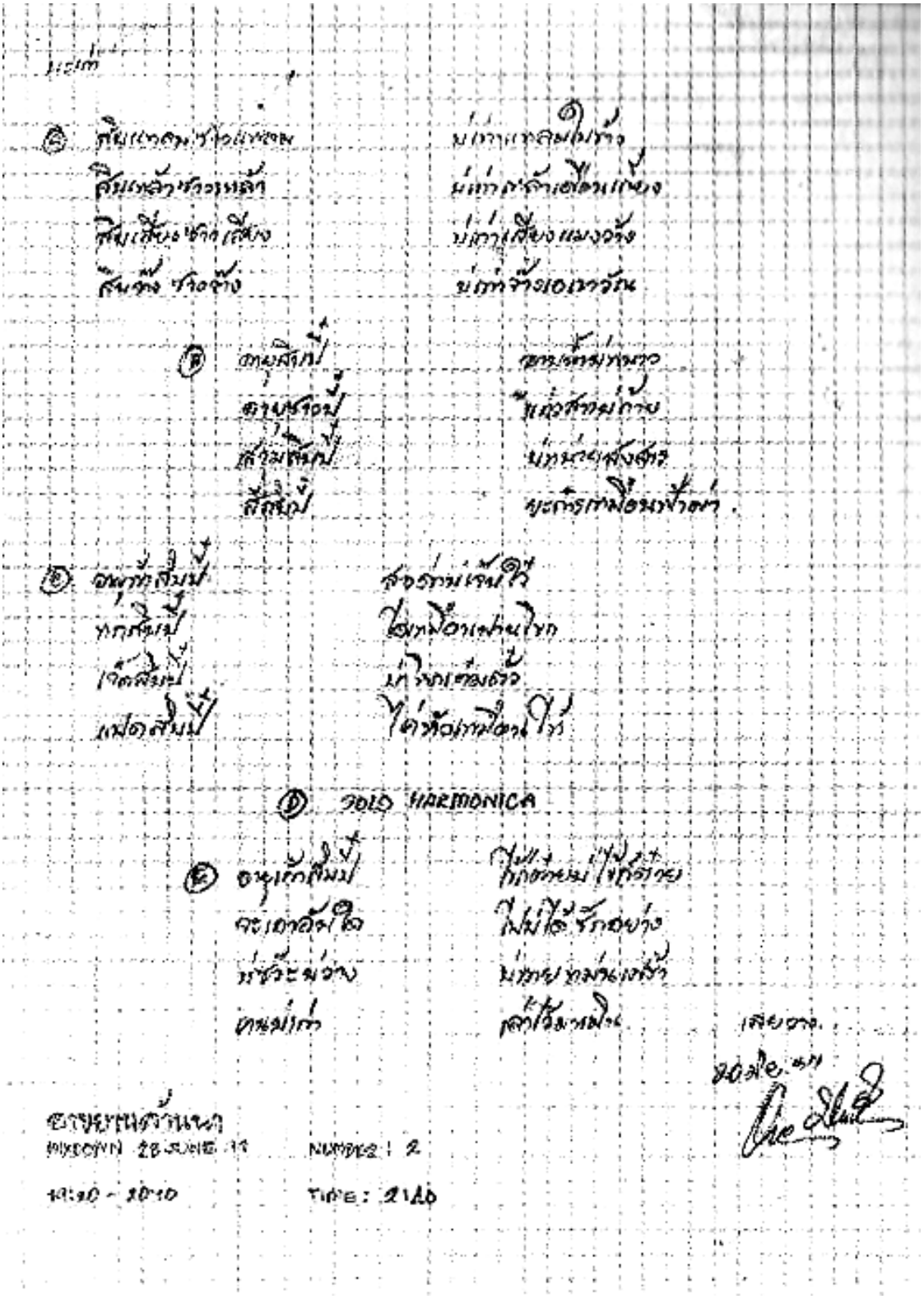
(B) บนฟ้ามีเมฆลอย บนดอยมีไม้ซุง
มีสายลมรื่อยมา อยู่หลังแดนดงป่า
มีกาลล่าเหยื่อ มีหนุ่ม หนุ่มเผลอยิ้งหา
มีสาวงามขึ้นมา แล้วมี.. มิตะ

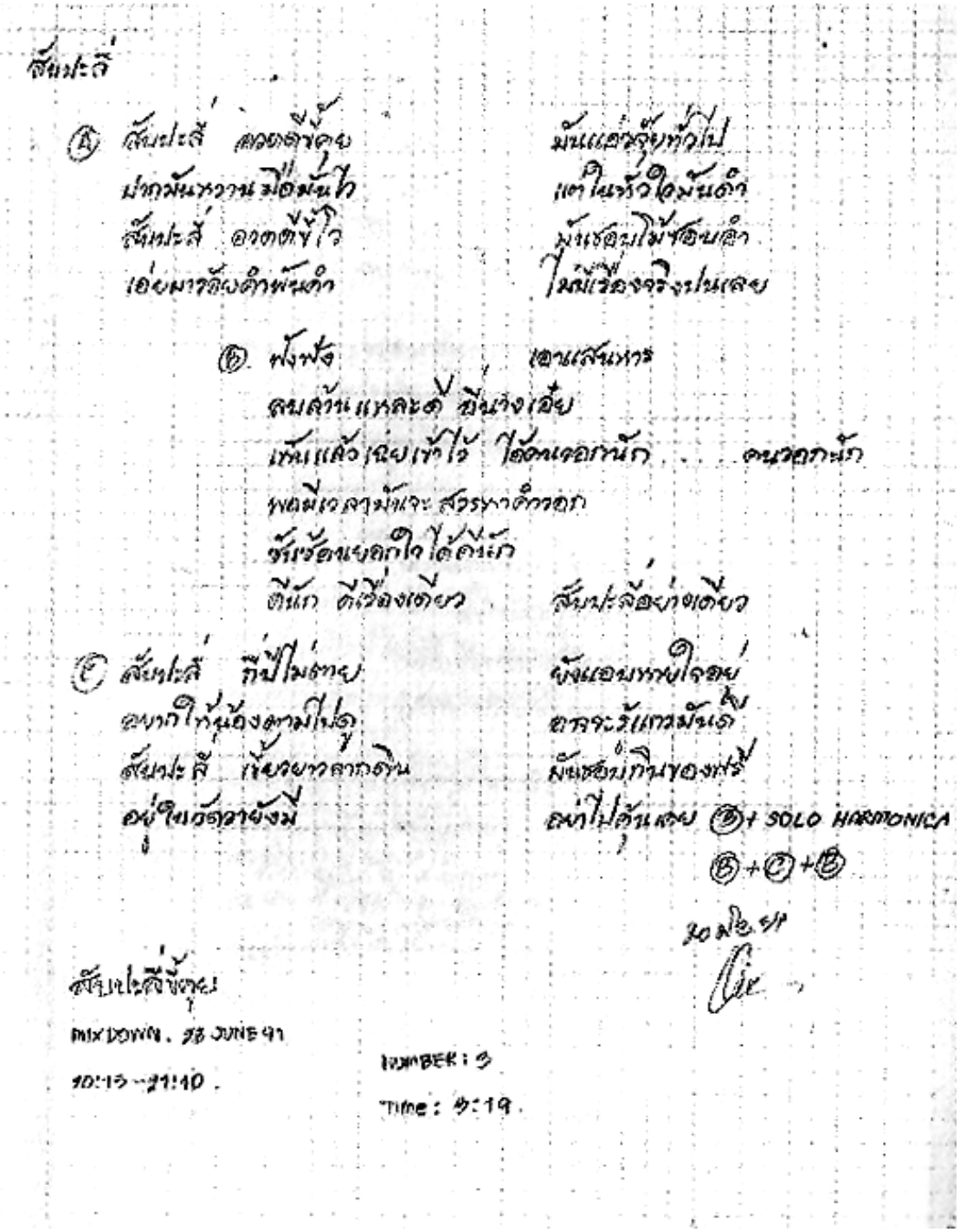
(C) นางฟ้าเป็นเช่าก่อน หนุ่มน้อยที่ยังไม่เคยผ่อน
ยังไร้ราคีพาน ไม่รู้กิจกามโลกีย์
ผ่องนวลราวเช้าตรู่ หลงสิ้นหนึ่งละอ่อนหนึ่งมี
ความรู้กามวิธี แล้วหนึ่งเป็นคนกาย (A)

(D) งามเหลือกำบรรพ์ เป็นหมันและเป็นหม้าย
ความสวยงามเกินเปรียบ ถูกเลือกใช้เป็นมิตะ
หมื่นแสนแห่งสตรี มลสมสู่ ที่วิธี
หลงหนทางขึ้นมา บนสวรรค์ก่อกรรม

(E) หลงมนตร์มายาสิ้นสม อีกคนหนึ่งเป็นคนตายตก
คนหลังตะแล่วกลอก กลายกายเป็นดงดินแดน
ลำพังไร้ญาติพี่น้อง คนใหม่มาเป็นมิตะแทน
ที่สิ้นสังขารในแดน แผ่นดินนี้ก็ยัง (A) + (B)

มิตะ
RHYDOWN. 27 JUNE 91 NUMBER 1
15:20 - 18:15 TIME : 4:27
ENGINEER: SID - DAMRONG - JR.





สันปะลี่

Ⓐ สันปะลี่ สวยดีขี้คุย
ปากมันหวานมือมันไว
สันปะลี่ อาตมีขี้โว
เอ่ยมาจีงคำพันคำ

มันแอ๊ะอ๊ะทั่วไป
แต่ในหัวใจมันดำ
มันเชือนไม้ซอนคำ
ไม่มีเรื่องจริงเป็นเลย

Ⓑ ฟังฟัง เอาเสียหาร
ลมล้านแหละดี ขี้นำเอี่ย
เห็นแล้วเฉียเข้าไว้ ไต้ดนตรีนัก . . . คนวุฒินัก
พอมีเวลามันจะ สวรรค์คำอวย
ซีเซ้อนยอกใจได้ดีนัก
ดีนัก ดีเสียงเดียว

สันปะลี่อย่างเดียว

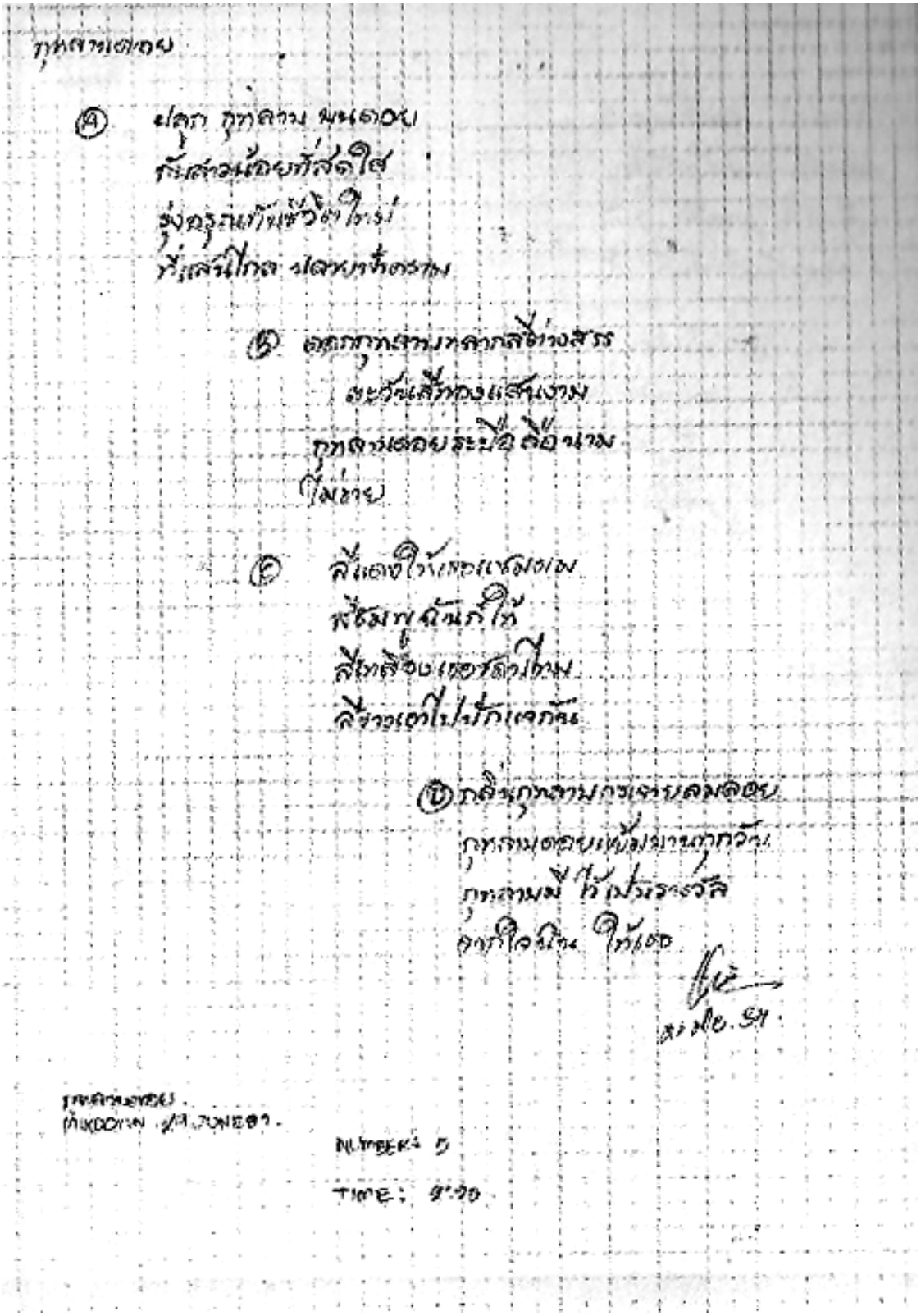
Ⓒ สันปะลี่ ถีบไม่ตาย
อยากได้หุ้นต้องตามไปดู
สันปะลี่ เที่ยวยากลากดิน
อยู่ในเวียงายังมี

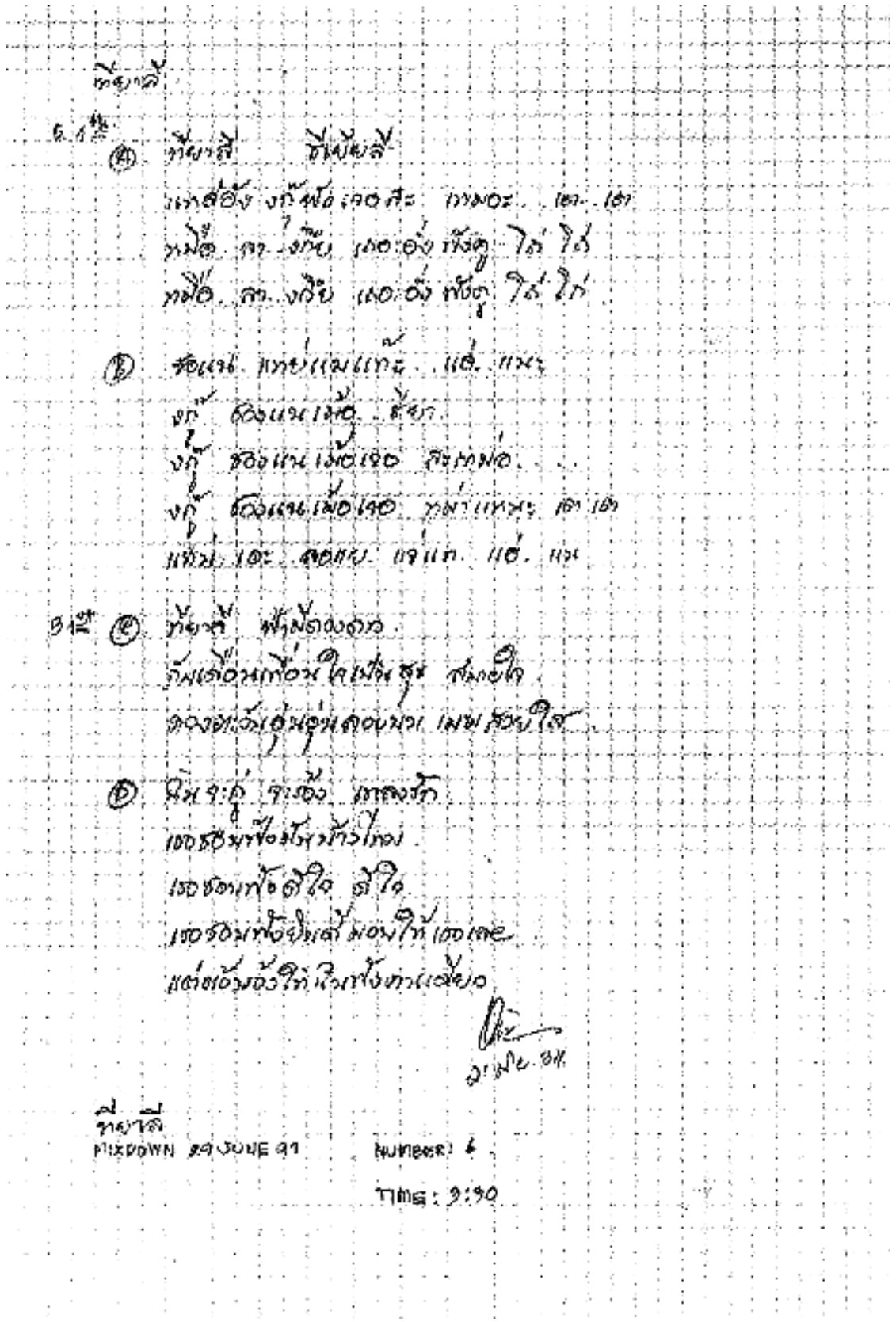
ผังแอบหมดใจอย่
อยากจะรักแกมันดี
มันเชือมกันของฟรี
อย่าไปสนเลย Ⓑ + SOLO HARMONICA
Ⓑ + Ⓒ + Ⓑ

30 มิ.ย. 91
Lie

สันปะลี่ขี้คุย
MIX DOWN . 28 JUNE 91
10:15 – 11:10 .

NUMBER : 9
Time : 3:19 .





ท้ายสี

6.1 ⓐ ท้ายสี ฮีฟ้ยสี
เมาสีอ้าง งก๊ฟ้อ เดอ สะ เกมอะ เอา เอา
หมื่อ ลา งก๊ฟ้อ เดอ อั่ง เฟ้ยตู ใก่ ใก่
หมื่อ ลา งกี๊ย เดอ อั่ง เฟ้ยตู ใก่ ใก่

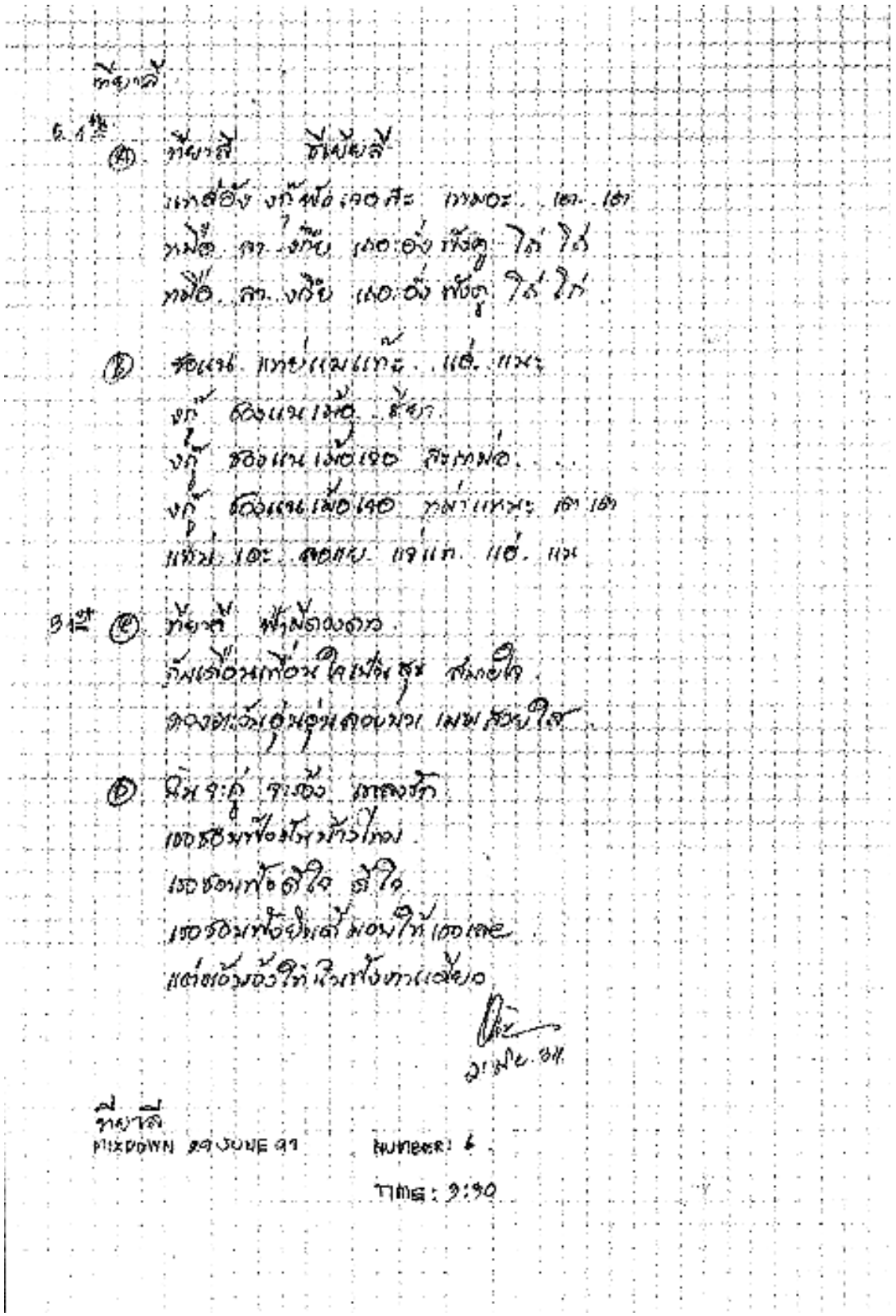
ⓑ ซ้อแง แหย่แมแก๊ะ แซ่ แมะ
งก๊ ซ้องแง เม้อ ซ้ายา
งก๊ ซ้องแง เม้อเซอ ละกอก่อ . . .
งก๊ ซ้องแง เม้อเซอ ทาน่าแหมะ เอา เอา
แม้ม เอะ ลอแย แซ่แก แซ่ แมะ

3 ⓒ ท้ายสี ฟ้าสีตองอาว
ลั่นเอื้อนเกื้อนใจเฟ้ย ลูย สมอใจ
ลองอย่าเว้นอุ่นอุ่นลอนมวา เลยสวยใจ

ⓓ นิ่นจ๊ะคู่ จ๊ะน้อง มาลองรัก
เธอรักมาฟ้องไม่ห้ามห้าวใหญ่
เธอชอบเก้อดีใจ ดีใจ
เธอรักมาฟ้องยิ่งเต้นอกให้เธอเลย
แต่อย่าอ้างอ้างว่าใจเขาเปลี่ยน

ไก๊
อาม.ชม

ท้ายสี
MIXDOWN 29 JUNE 91 NUMBER: 6
TIME: 3:50



ตอบแล้ว

⑨ ตอบแล้วอย่างไม่
น้ำผ่าลาก
เร็วมาก

ใจความสั้นเกินไป
เกือบจากความจริง

⑩ ตอบได้ถูกแต่ผิด
โรงเลื่อยใหญ่
มีไว้ขาย

สีกันละเอียดมาก ไม้แดงไม่ใช่
เส้นใหญ่

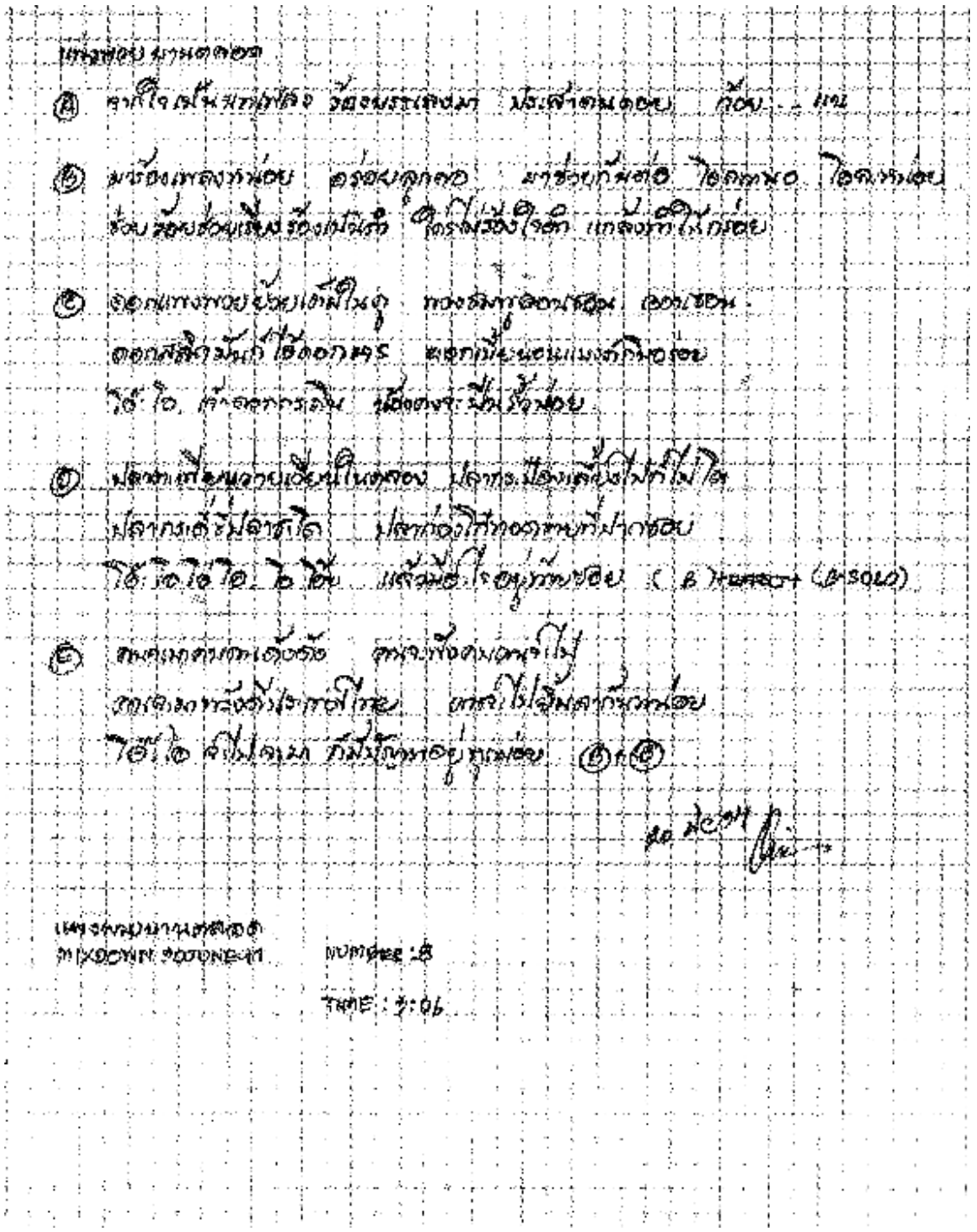
⑪ เขาน่าปลูกกระถางดิน ร่วนซุยมีน้ำ สีสวยราคาแพง
ไม่งามไม่ใช้ทำเฟอร์นิเจอร์ ดอกสีสวย
เล็กๆ เปลี่ยนเวลาเป็นแดง

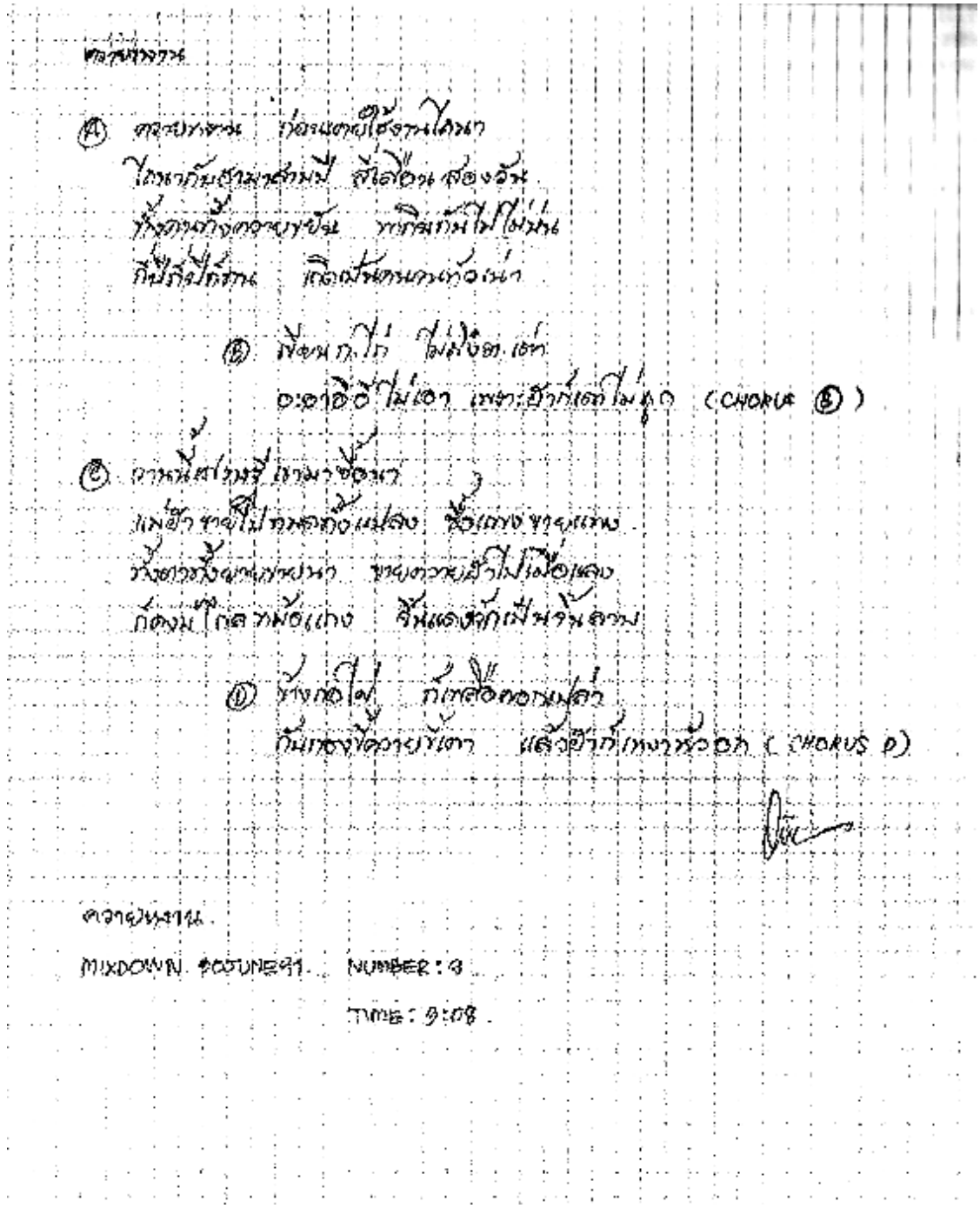
⑫ ยางแห้งล้ำค่า สีก็ดีกันต้องเอาน
ใช้ผสมสีทาแดง ไม่ใช่ผสมทาแมน
สมัยก่อนทำมาร์ช่า

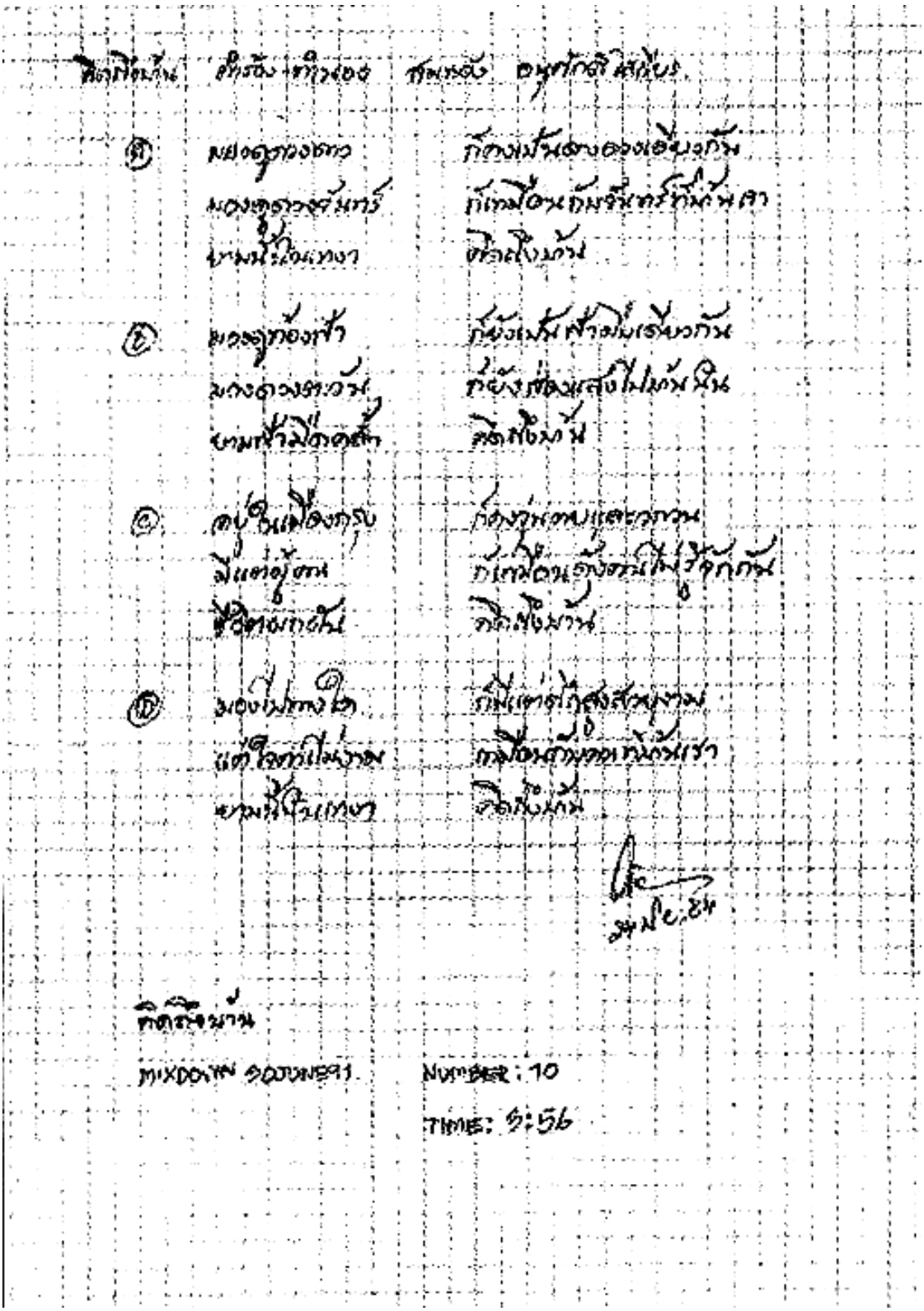
ม.6 ห้อง 34

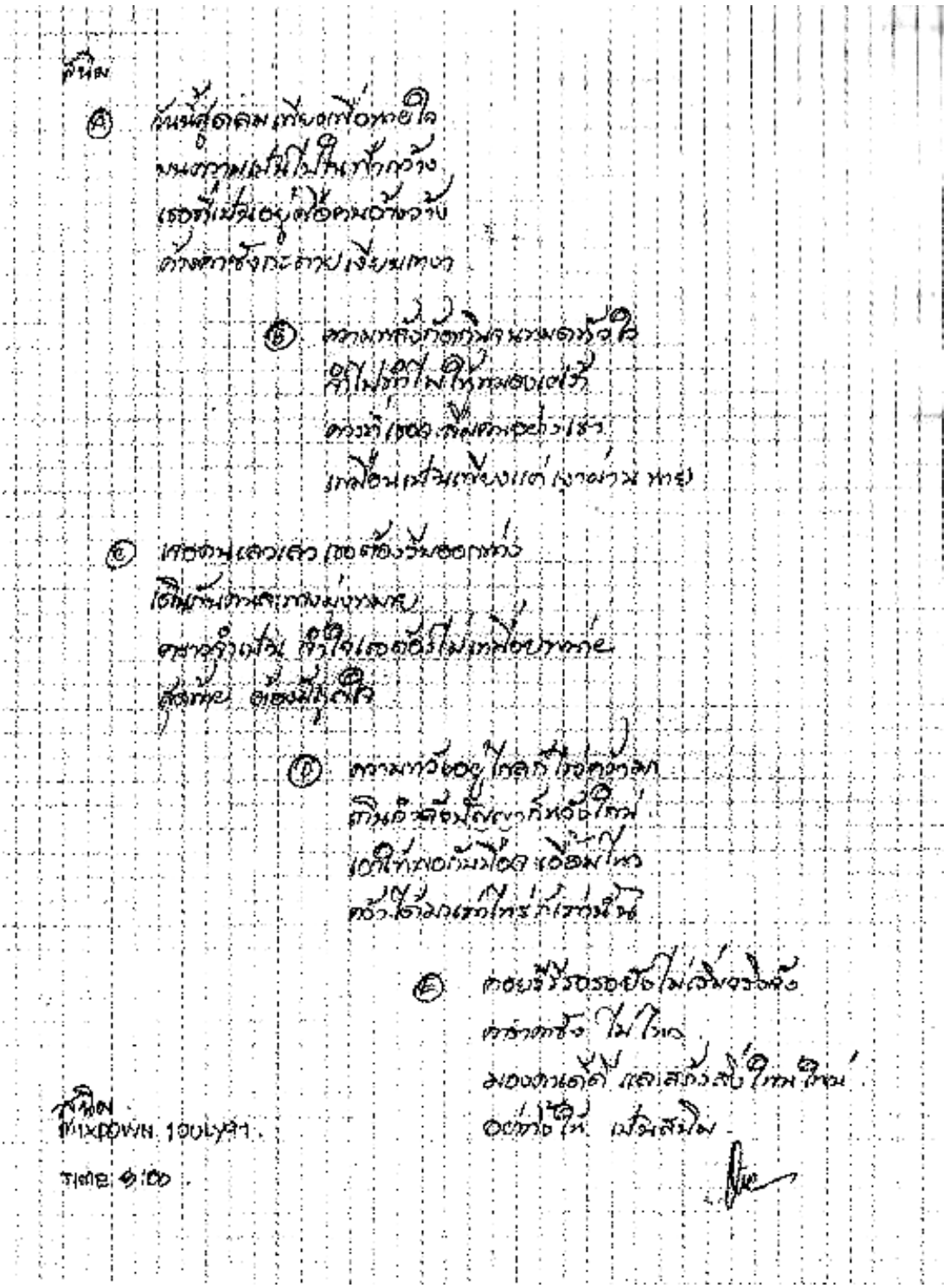
ตอบแล้ว
เหลือเวลา 90 นาที NUMBER 7

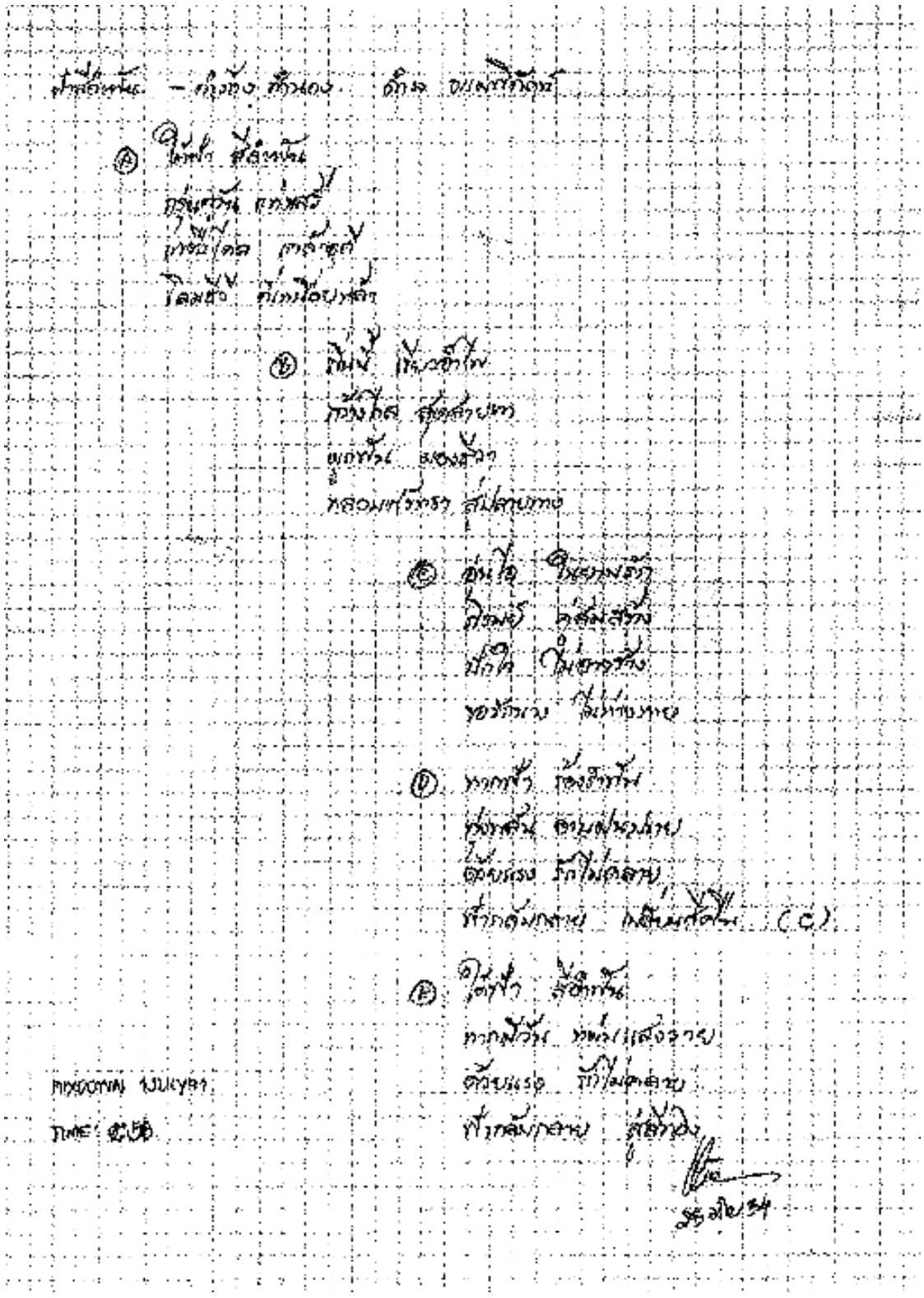
TIME : 2:27

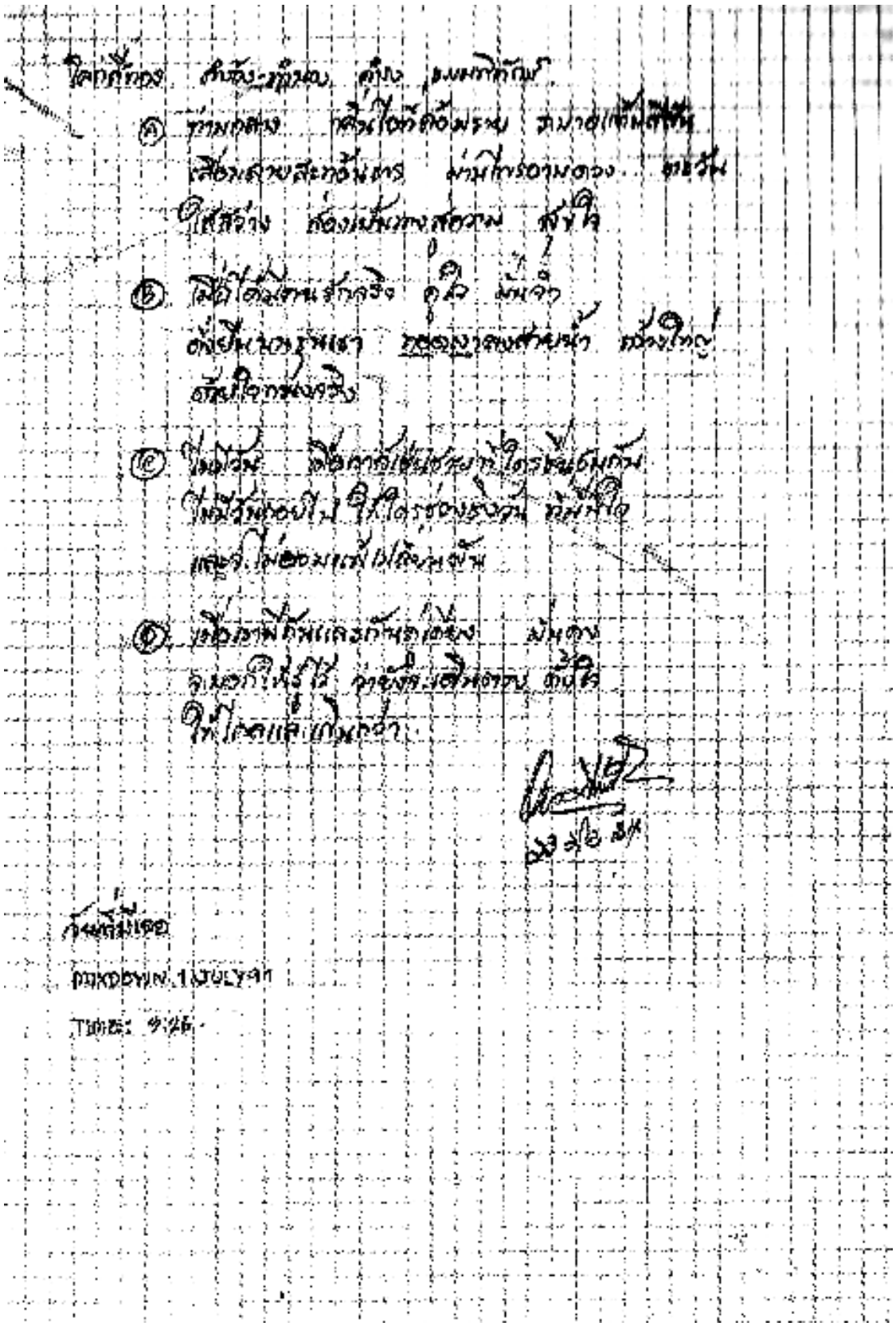


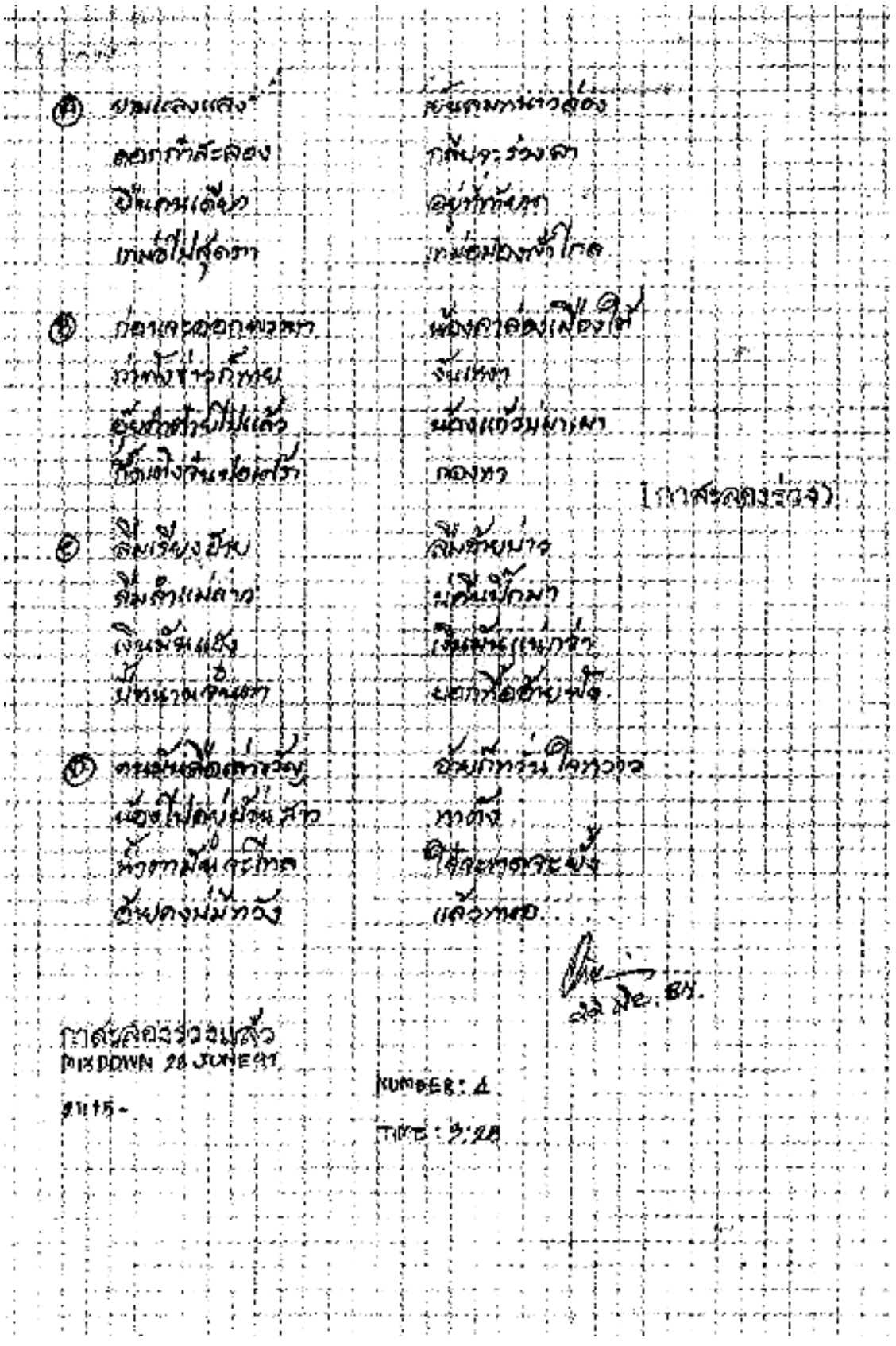


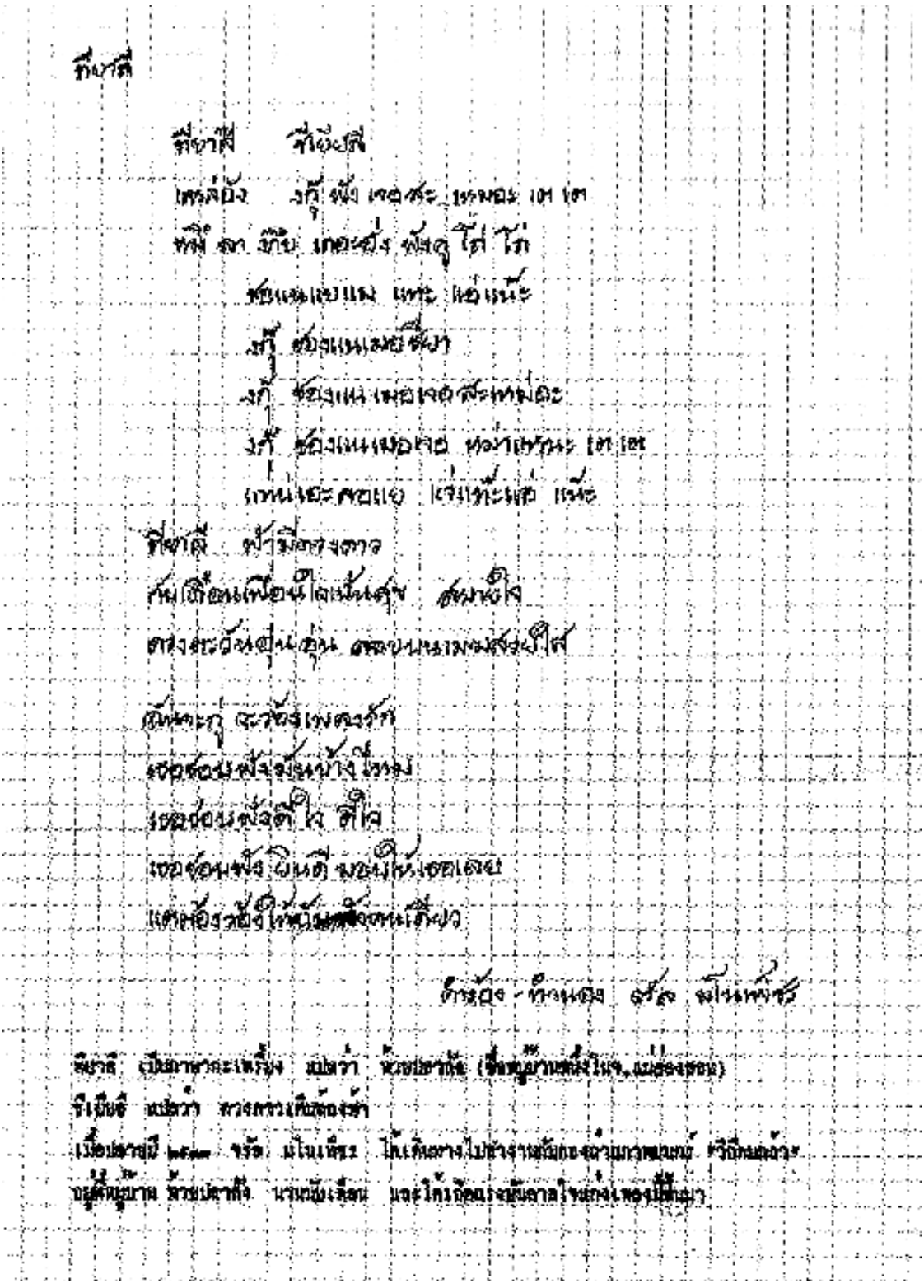

คิดถึงบ้าน
ศิลปิน
ศิริชัย หิรัญวงศ์
ชื่อเพลง
ความยาว
ประเภทเพลง
① แม่อยู่ทางตะวันตก
แสงสุดท้ายดินแดง
ยามนี้ใจฉันเหงา
ก็ต้องเดินตามรอยเท้าพ่อกัน
ก็เหมือนกันกับนกที่บินเข้ารัง
คิดถึงบ้าน
② แสงสุดท้องฟ้า
แสงดวงสุดท้าย
ยามที่ฉันมีความรัก
ก็ยังเดินเคียงคู่ไปด้วยกัน
ก็ยังร้องเสียงไพเราะด้วยกัน
คิดถึงบ้าน
③ ดนตรีในแสงตะวัน
ฉันแต่งขึ้นมา
ชีวิตของฉันนี้
ก็ต้องร่วมคนและความรัก
ก็เหมือนดังเสียงดนตรีที่ขาดกัน
คิดถึงบ้าน
④ แสงแห่งความรัก
แต่ชีวิตที่ไม่งาม
ยามที่ใจเหงา
ก็เหมือนดังแสงสุดท้ายของวัน
เหมือนดังดนตรีที่ขาดหาย
คิดถึงบ้าน
คิดถึงบ้าน
MIXDOWN 20 มีนาคม 2521
NUMBER: 10
TIME: 5:56

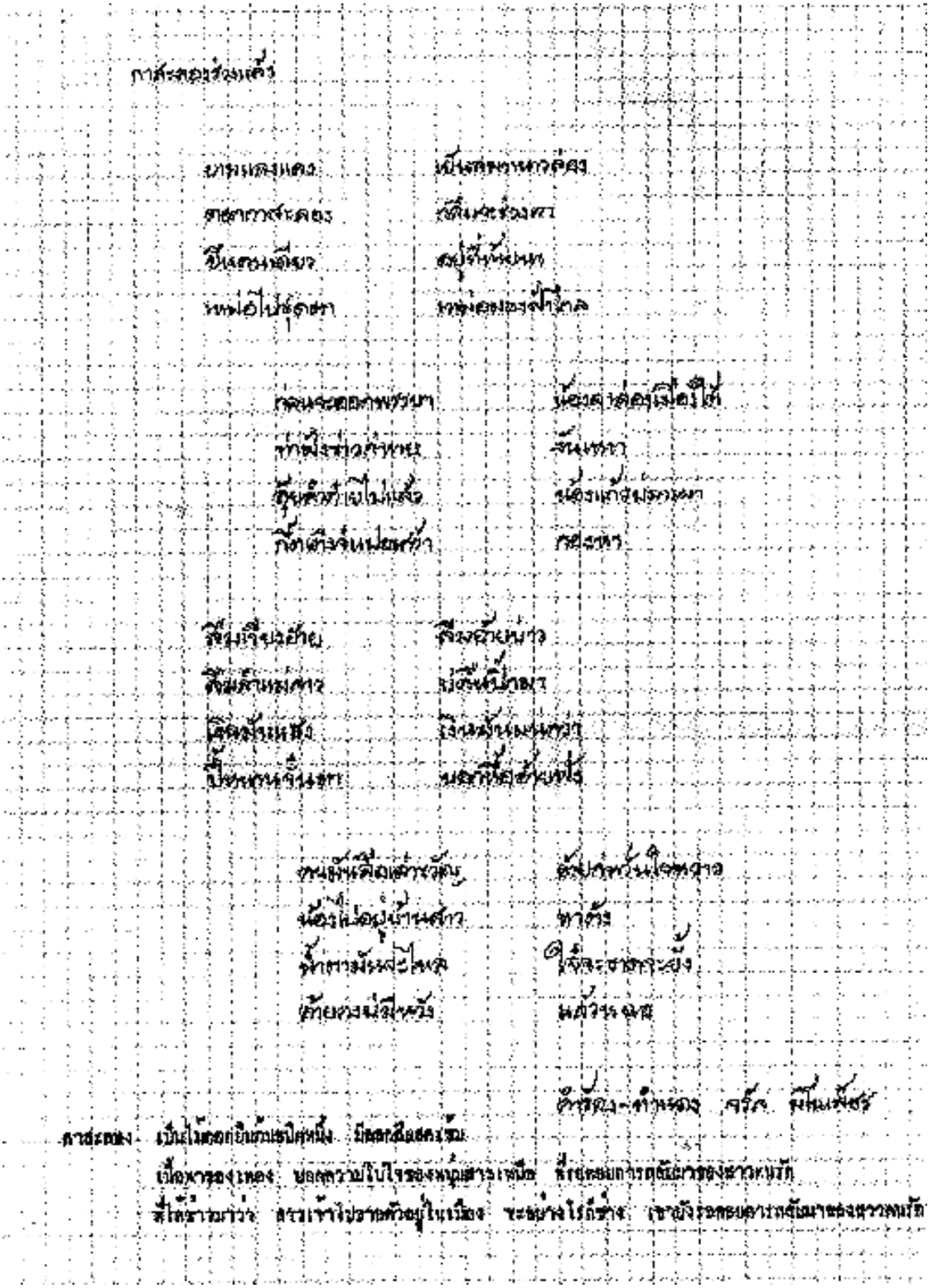


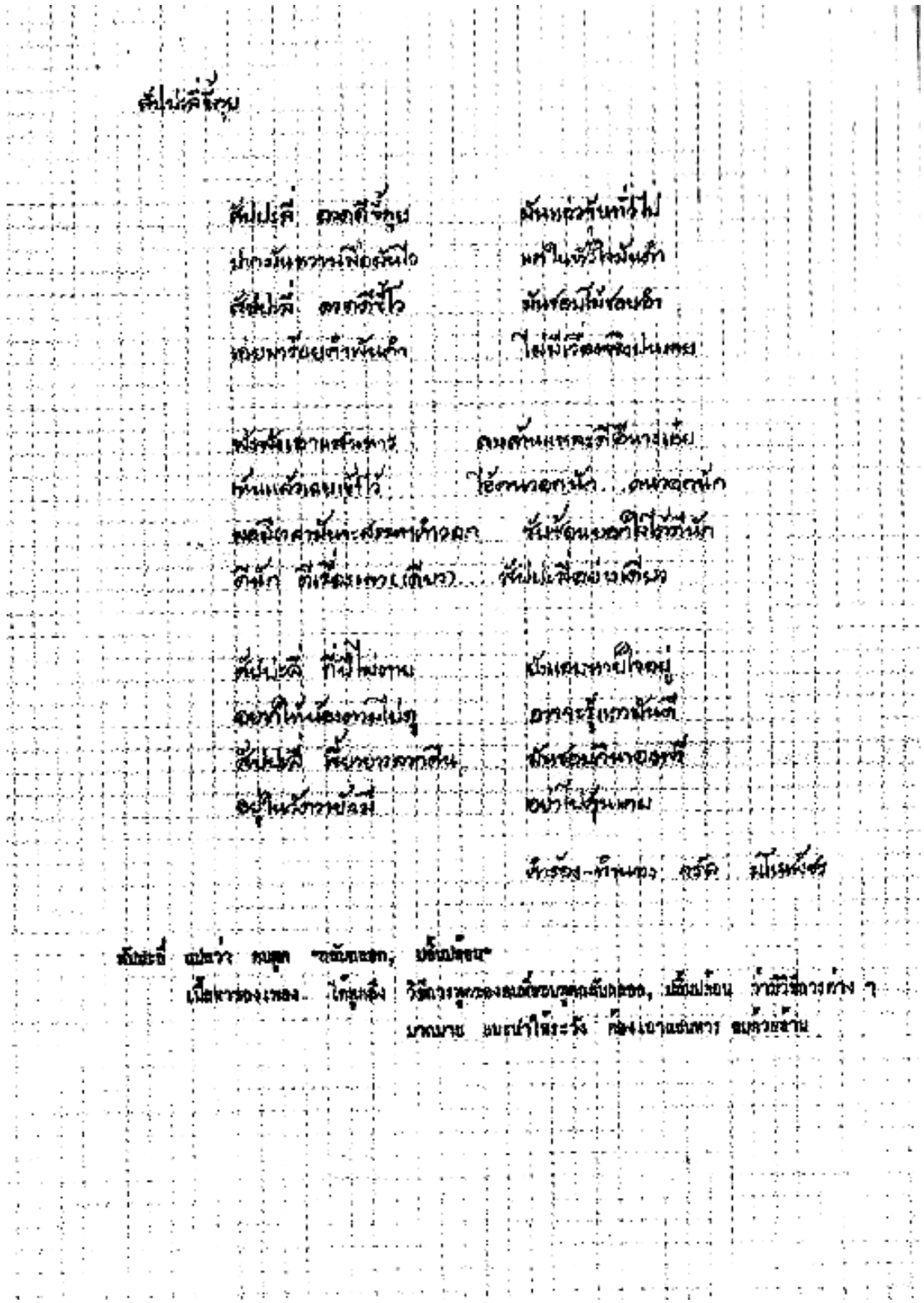






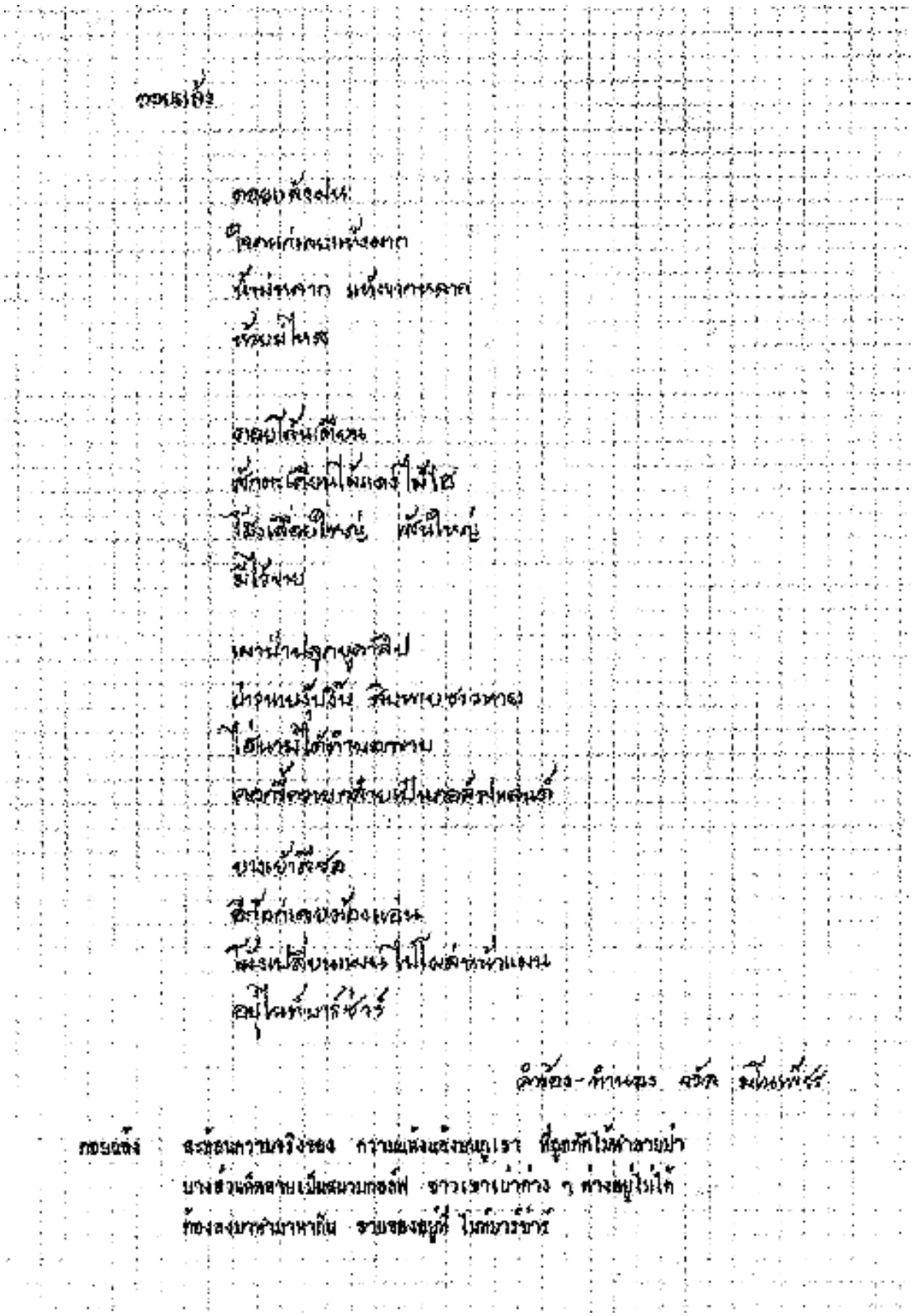






ศัพท์ที่ใช้ในบทนี้

ศัพท์ที่ใช้ในบทนี้ แปลว่า สนุก "ตลับลอก, เปลี่ยนใจ"
เนื้อหาของเพลง ให้ดูเอง วิธีดูว่าคนสองคนนี้ตลับลอก, เปลี่ยนใจ ว่ามีวิธีดูอย่างไร



ตอนที่ ๒

ตอนต้องลม
ใครคนก่องคนเหนื่องคาก
ไม่หรงคาก แหนงคากจากลาก
ขอมใจไหร

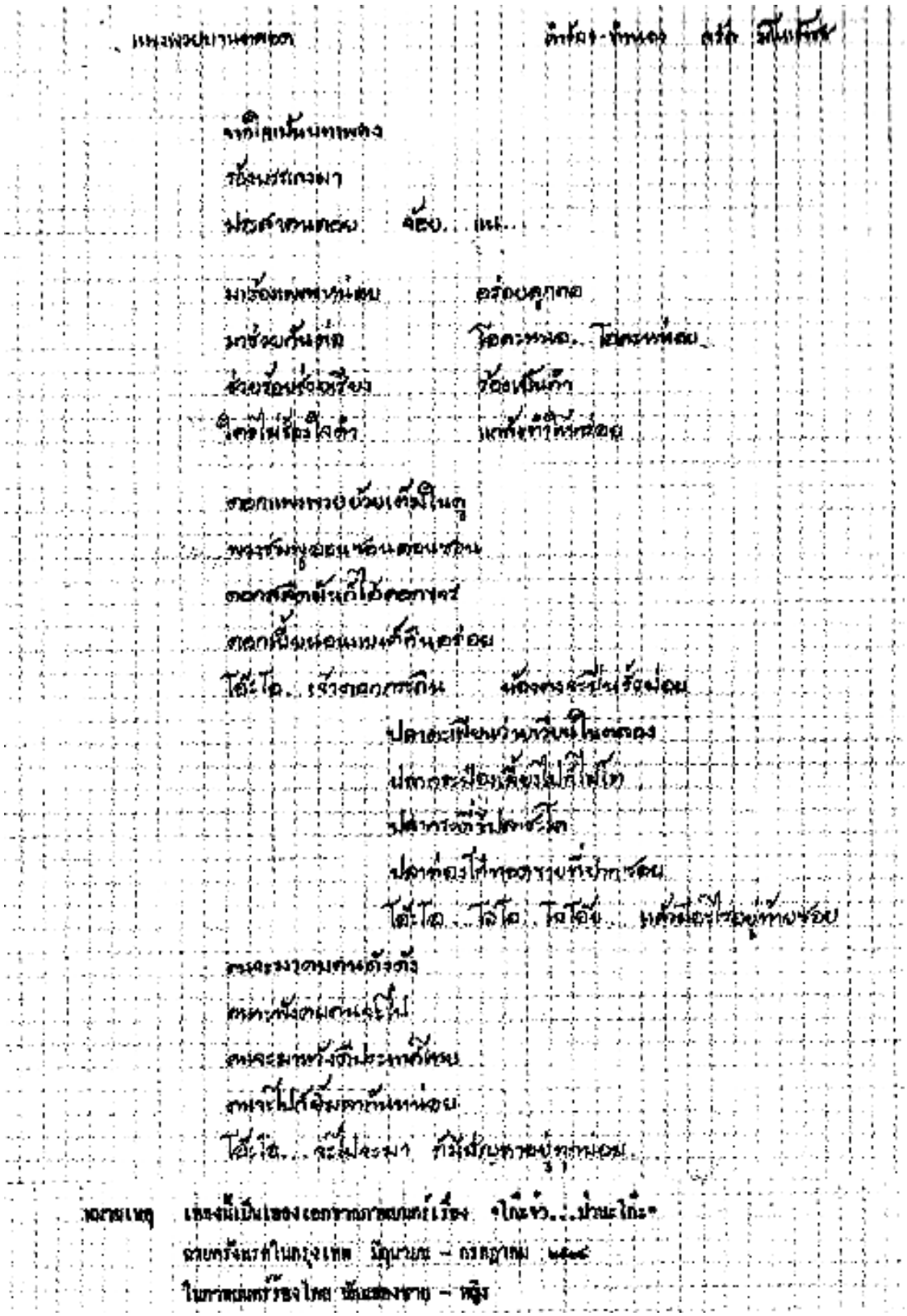
ลายมือเส้นเดียวลน
สักกะเลียนไม่แลง ไม่ใช่
ใช่เลียงใหญ่ เส้นใหญ่
มีไว้ขาย

เพราะบ้านอยู่กลางดงศิลป
น้ำจากบนรินริน ลิ่นหอมชวนหลง
ใช่แรงใช่ทำงานขยายาย
เพราะเพื่อนพ้องช่วยกันเป็นหลักศิลาแลงดี

บางเย็นที่ลงช้อย
ดีใจกลับลงบ้องแลน
ฟังเสียงนกแขกเต้า ไม่โกงเล่าข่าวแลน
ลุยไฟเพื่อมารักข้าว

ลักษณะ - ทำนอง ชวัล ณ ไทยพีระ

ตอนนี้ สะท้อนความจริงของ การแย่งแข่งขันกันเรา ที่ถูกทำลายป่า บางส่วนก็ลงเป็นสนามกอล์ฟ ชาวเขาเผ่าต่าง ๆ ต่างอยู่ไม่ได้ ต้องลงมาหางานทำในเมือง ชายของลูกนี้ ไม่ทำงานขาย



เพลงพวนาเสพสอด ศิลปิน-ทำนอง ครูสุด สินเจริญ

จากิลูเน้นนาพลาง
ร้องเรียกเกลอมา
ปะสำคานสอด ลอย... แน...

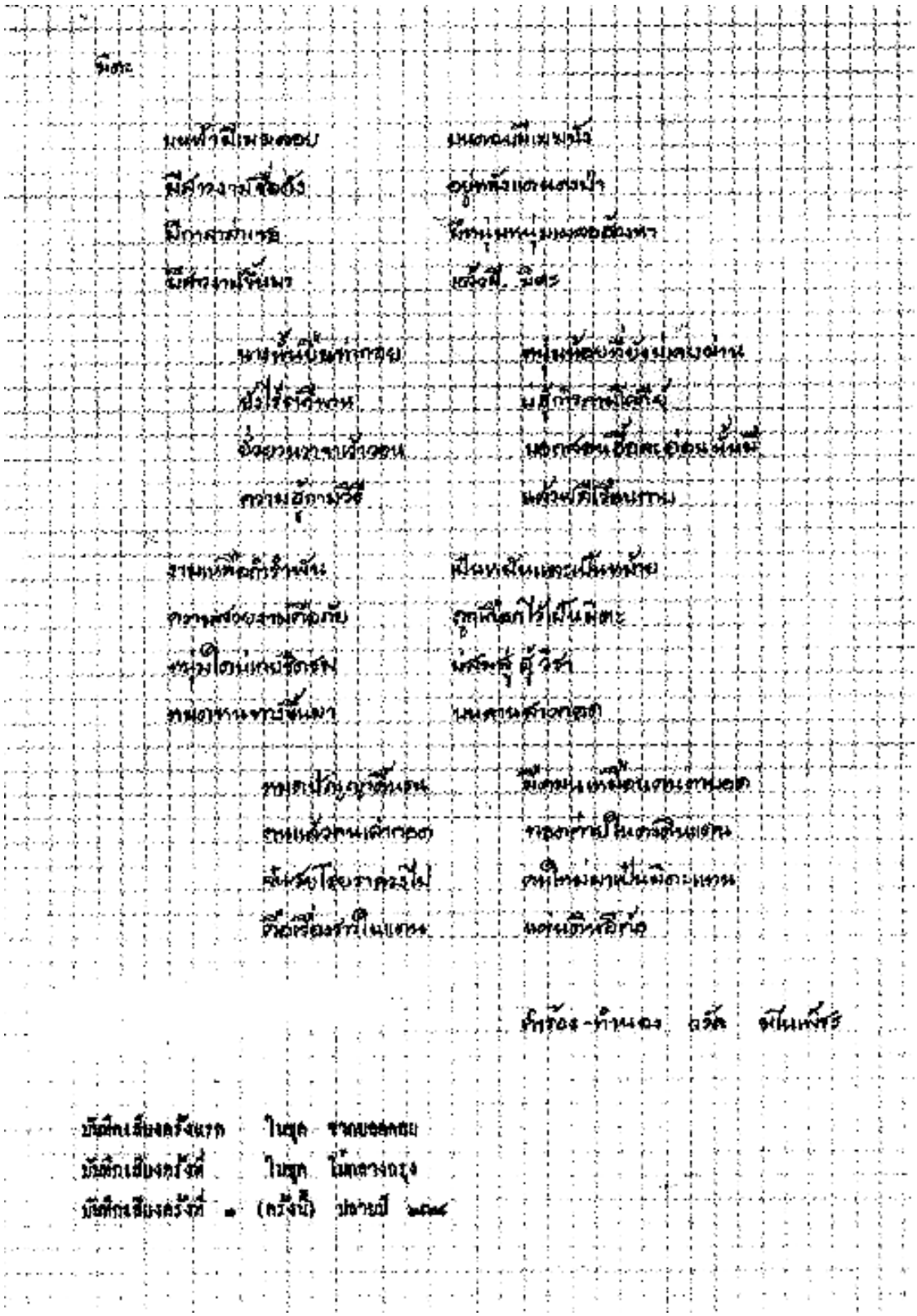
มาร้องเพลงพาท่อย ครอบคู่กอด
มาช้อนกันอ่าย โอ้ดะหนอ.. โอ้ดะหนอ
ช่วยช้อนช่วยเรียง ช้อยเป็นก้า
ดีเคยไม่รู้ดีใจล้า แต่ท้าทีหลอย

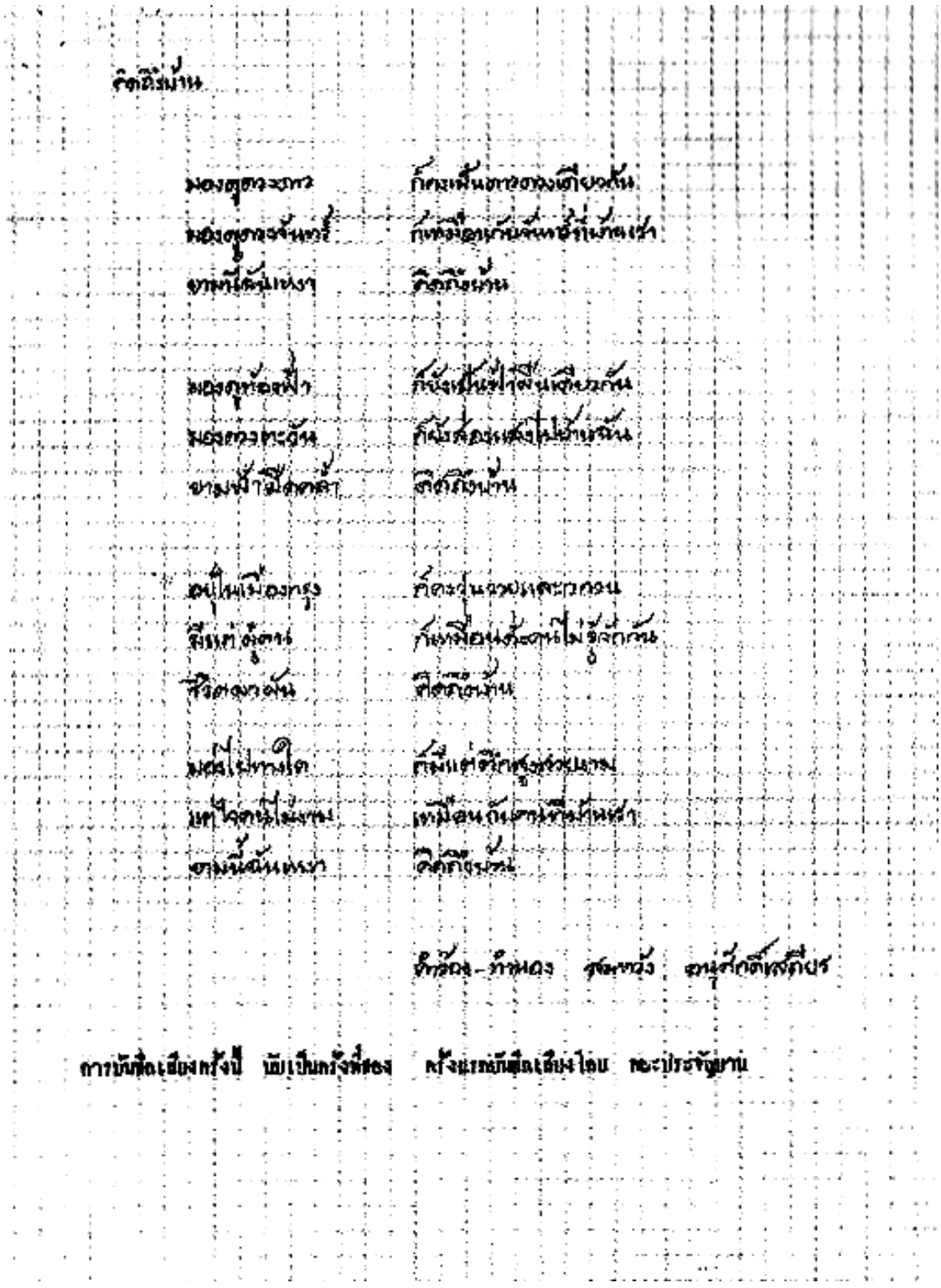
สอกแพรพาวบ้วนเต็มในตู
พรรณหนูอยู่หอนอนสอนสวน
ดอกสลิดเด็ดแก้ไว้สอกาศ
สอกเบี้ยนอนแพงเต็มกินอร่อย
โอ้ะโอ.. เรารักสอกกันกิน แต่ยังจะเป็นเรื่องน่อย

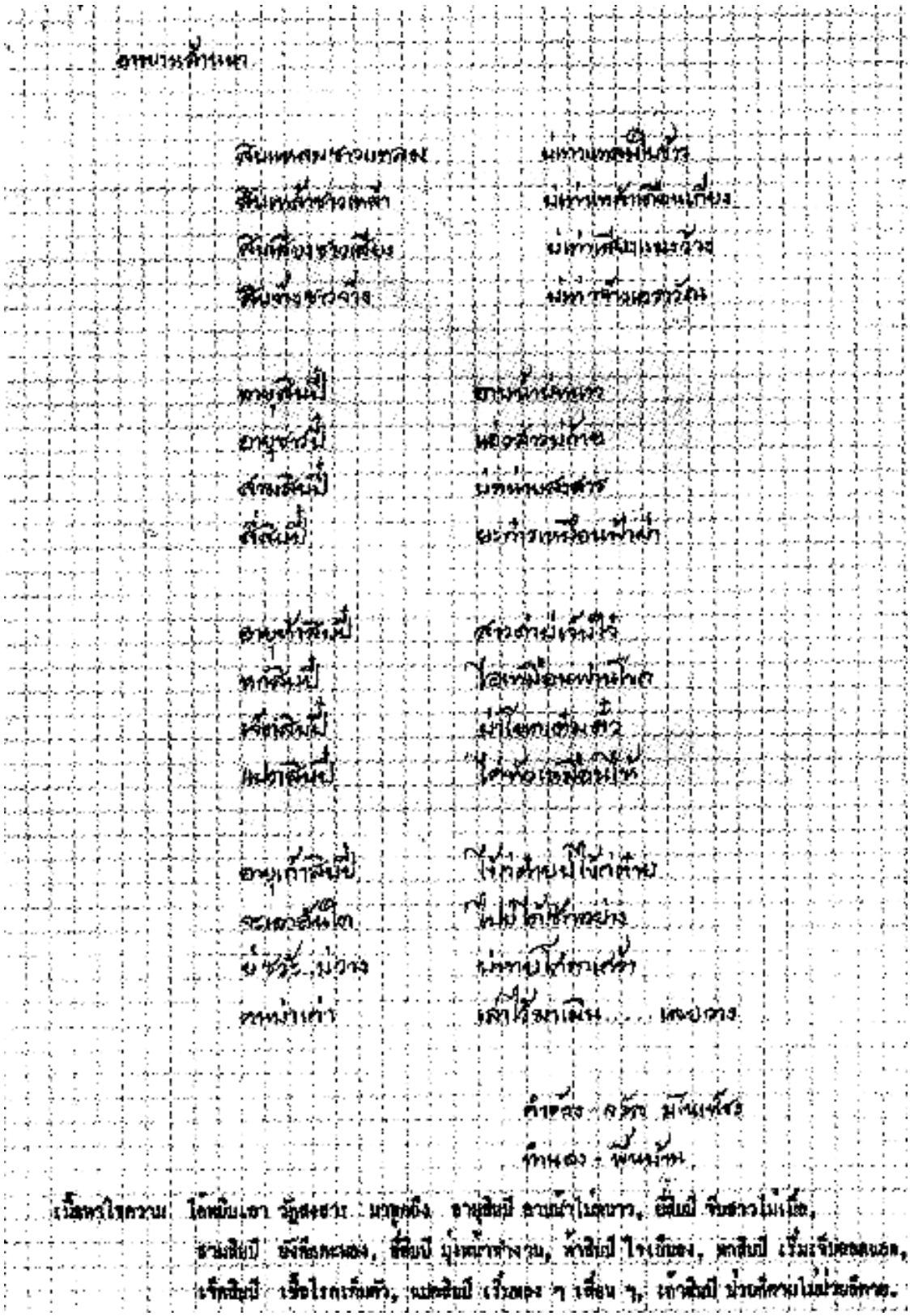
ปลาตะเพียนว่ายวนในตลอง
ปลากระโดงเลี้ยงไว้ในโอ่งไห
ปลาสวายมีรี้ปลาตะโกก
ปลาช่องไก่ทอดราบรื่นปากจอย
โอ้ะโอ.. โอ้โอ.. โอ้โอ้ย.. แต่งเมียเอาหนุ่มท้าวน้อย

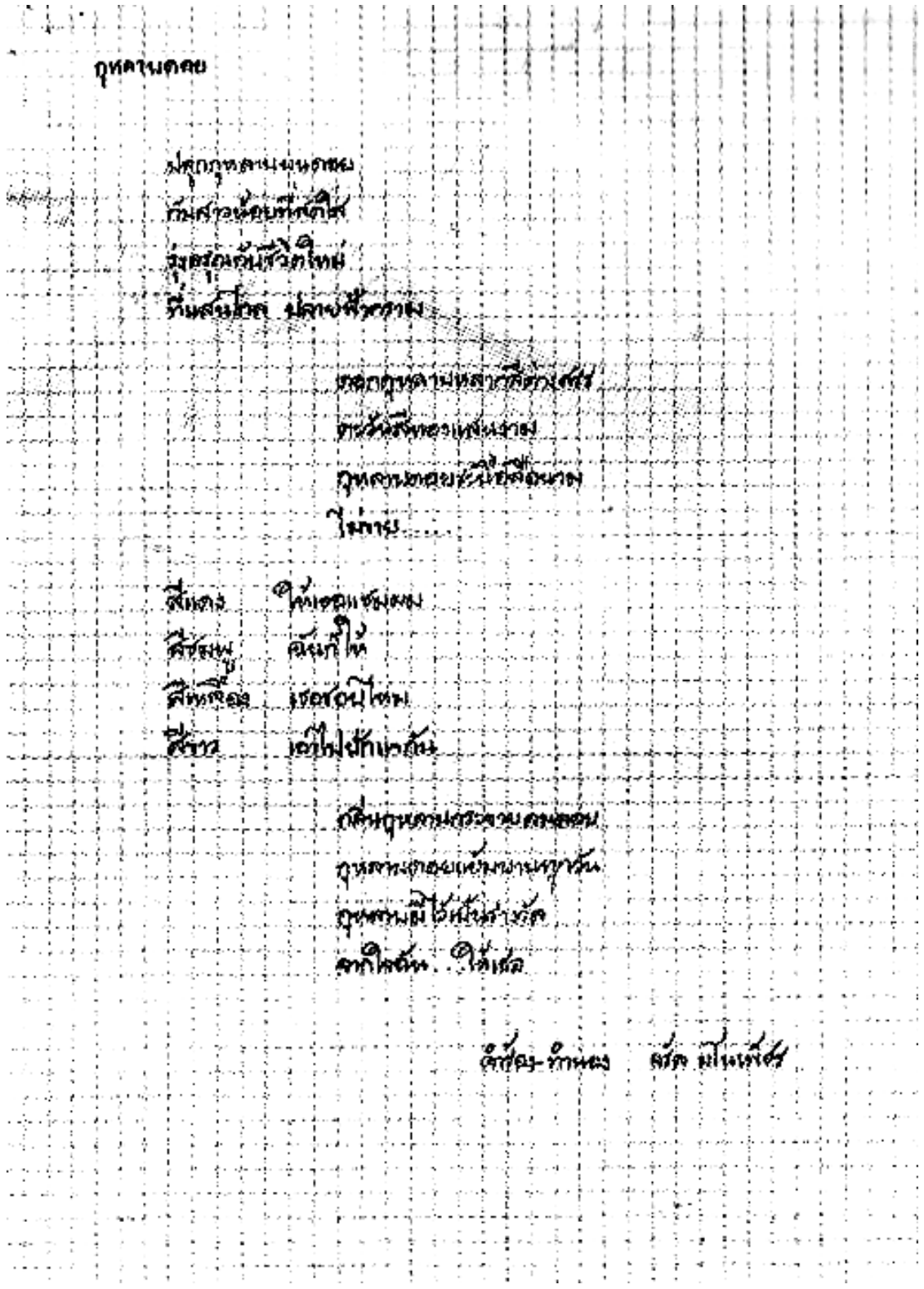
ตระตระวาดมาดตามต้องตัว
ตกตะพังตามตลาดเรือไฟ
ตกตะมายังเมืองประเทศไทย
ตกจะไปได้เป็นสอกันไหน่อย
โอ้ะโอ.. จะไปจะมา ก็มีเมียสอยู่ทุกหน่อย

หมายเหตุ เพลงนี้เป็นเพลงเถาการแสดงแต่เรื่อง "โก๋แก่...ป่านะโก๊ะ"
ตอนครั้งมาที่กรุงเทพ มีนายบุญ – กรกฎาคม ๒๕๐๙
ในการแสดงที่วังไกลกังวล เพชรบุรี – หญิง









ลูกข้าวนึ่ง

นางคนกินแบบหนึ่ง นางคนนั่งกินข้าวสาลี
ข้าวไพศข้าวโอ๊ตอย่างดี ข้าวข้าวก่ำมีมากมาย
เฮาเน้นเส้นหน่อไทย ม่ใช่ขนมจีนอย่างซ้าย
ข้าวนึ่งกินแล้วสบาย ลูกเมื่อจายข้าวนึ่ง

กินข้าวนึ่งอ่อนอ่อน ยังอ้อนอ้อนเหนียวเหนียว
กินกับเนื้อแดดเดียว เคี้ยวหยับนับนานนัน
ลาบหูลิ้นน้ำพริกอ่อง ส้มถองจิ้มคอหลิ้มจิ้ม
น้ำนึ่งน้ำจ่อมน้ำก้ม ย่างสิ้นกินกันสิ้มตำ

ลูกข้าวนึ่งหน่าเชื่อ ขนเทพื้นผิวขาวขาว
น่าเรื่องเป็นข่าว น่าสาวละอ่อนเหล่าแก่
เกี๊ยดก่อนหนักหนัก ฮักก่อฮักแต่แต่
น่ำน่ำสันน่ำสี น่าแน่แน่กินข้าวเหนียวนึ่ง

สี่บทเสภาเรื่องกากี

สี่บทเสภาเรื่องกากีก่อนสิ้นปีมาถึงแล้วหนอใจ
สี่บทยิ่งที่เคยฝากไว้คิดคล้ายใบไม้ที่เคยนั่งเคียง
สี่บทเมื่อยสี่บทเข้าสี่บทเย็นย่ำสี่บทมืดสี่บทเที่ยง
มาห้อมล้อมสี่บทเมื่องสี่บทลอมเมียงสี่บทแม้ห่อยา

สี่บทข้างกายเพียงก่อนนั่งเคียงเคยเสียงหัวเราะนี้
ยามตายก็มีอยู่ที่เสียงอ่อนสิ้นสองคนจนหา
สี่บทลายแม่เลี้ยงสี่บทแม่ต่องที่เคยใส่ปา
มากัดสีดีใจจากบ้านมาน่อนเลยเหลียว

ไปอยู่กันไหนดีที่ไหนดีใจกันเล่า
ก็ต้องขอเจ้าสุดใจเสาเข้าอยู่เข้าแลเหลียว
ละเมียดละไมหน่อยไปเข้าเสื่อเข้าเที่ยว
ข้านักสิ้นเข้าแห้งที่เขาอยู่คนเดียวเป็นดีใครต่ำ

สี่บทข้างแก้วกาน้องจันทาใจว่าใจดำ
ชาตินี้เป็นเขาเป็นทำนวยนาดเข้าตัวอ้ายม่วย
ก็ดีอวันนั้นอ้ายสันขนมขันข้าวสิเกือบต่ำ
เพียงเสาะหาอื่นมาขันน้ำตายน่อยเป็นช้างเป็นเหลียว

ผักกาดดอง

ผ้าผ่ายเป็นชุมชาติสยาม
ล้อมผ้าขาวม้าเป็นนักรักไทย
ยามเดินแข่งขันเชิงชาย น้องใส่เสื้อคลุมไหล่
ล้วนใส่เสื้อคลุมไหล่ก้าวแขวนลอยอย่างอ่อน

ผ้าแพรวากันแก้วยิ่งเลอ
ล้วนผ้าด้ายพื้นเมืองผักกาดดอง
น้องนั่งทอสีสดมอญาน เป็นแฟชั่นโชว์ลายคุณ
ล้วนล้วนน้องลวดลีลาพลาย ขึ้นเวทีอวดโฉม

โอ้ย... ภาคอีสานล้วนแล้วแต่สองแล้วจำต่ำ
ภาคกลางหนึ่งหนึ่งภาคเหนือผักกาด
เขาใต้ขึ้นมาคุยแดนไปภาคตะวันออกผักกาดดอง
ใช่ล้วนมะขามป้อมผักกาดดอง
ความเดียวความเดียวอย่างปลอม
ยืนผักกาดดองถิ่นท้องไก่ถิ่นของปลอม

ขนมเบื้องขนมเปี๊ยะขนมทองแดง
ไปดูผ่อยน้องแก้ว เอ๊ะ... ผักกาดดอง
ล้วนไปแอ่วสาวบ้านเหนือสาวผักกาดมะเขือกันผักกาดดอง
พอล้วนไปแอ่วสาวบ้านใต้สาวผักแดงมีใจกันผักกาดดอง
น้องสาวขนข้าวตะหลองล่องเข้าผักกาดดองกันผักกาดดอง
ถึงไปเป็นดีใกล้ชิด ถึงนานหมุนเข้ากันผักกาดดอง
ฟังดอง ส่องดอง ดำหมอ ดีดอ ทำดอ
หกดอง เช็ดดอง ปอกล่อนหมด ผักกาดดอง

ผ่านเลยผ่านเลย

ตอน...
หอมเอยดีใจได้ร่วมวันไปแต่ละวัน
เต่มากที่สอง
ขอบเขตความฝันเลื่อนไปให้ถึงฝั่งใหม่.

วัน.....
หนึ่งมีความหมายมากมายมาใส่ใจ.
แต่เสียวนาทีวัน
ไม่มีความหมายเท่าวันเสียมก่อน.

ผ่านไปแล้ว... ผ่านไปแล้ว
สิ่งที่เสียมาสิ่งผ่าน
อาจจะหมดอาลัยหาย
วันวานนั้นอันเก่า
เราเสียดาย... มาทำยังไง.

แต่ก็ยังคงดีใจอยู่ที่
มีความสัมพันธ์ไปจากความดีต่อกัน
ดีใจที่ว่าผ่านเลยไปแล้วผ่าน.
หวนแล้วยังไม่กลับมาเลย.
ผ่านไปแล้ว... ผ่านไปแล้ว...

แต่ก็ยังคงดีใจอยู่ที่
มีความสัมพันธ์ไปจากความดีต่อกัน
ดีใจที่ว่าผ่านไปแล้วผ่าน.
หวนแล้วยังไม่กลับมาเลย.
ผ่านไป... ผ่านไป... ผ่านไป...

เป็นชู้ก็ตัว

เป็นชู้ เป็นชัก เป็นชู้ว่าเป็นชักแต่ตัว
เป็นหลงผมมัว น่ากัวว่าใจจะตก
หากตัวน่าชัก น่าหมก ก็จงอย่าหมกไว้สักว่า
หากชักก็ว่า น่าชักก็ว่า ชักดี
เขาปั่วเสียน เป็นก่ชู้ เรื่องตลุ เขาอย่าไปถือ.
เสียรเชียนเป็นประจำ แล้วสบาย
ตัวชู้ เป็นชัก เป็นชู้ ว่าชักเป็นเหมือนกัน
เขาไว้ใจกัน ความชักเขามันมีคลอนคลาย
ปีหน้า ถ้าเชียนตอบแล้ว เขาร่วมชูกันทั้งใจกาย
เสียวตัวอย่าหน่าย เป็นชักบ่ตายหนักใจ.

ที่มา: จรัล มโนเพ็ชร ราชาโฟล์คซองคำเมือง. (2544). (ภาพนิ่ง)

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นายญาณเทพ อารมย์อุ่น
วันเดือนปีเกิด	21 พฤษภาคม 2519
สถานที่เกิด	อำเภอเมือง จังหวัดบุรีรัมย์
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	บ้านเลขที่ 142/871 หมู่ที่ 2 ตำบลกกโก อำเภอเมือง จังหวัดลพบุรี
ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน	พนักงานมหาวิทยาลัย
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	มหาวิทยาลัยราชภัฏเทพสตรี อ.เมือง จ.ลพบุรี

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2534	จบหลักสูตรชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนเทศบาล 2 จังหวัดสุรินทร์
พ.ศ. 2536	จบหลักสูตรมัธยมศึกษาปีที่ 3 จากโรงเรียนอุดรพิชัยรักษ์พิทยา จังหวัดอุดรธานี
พ.ศ. 2539	จบประกาศนียบัตรวิชาชีพ สาขาช่างยนต์ จากวิทยาลัยเทคนิค จังหวัดลพบุรี
พ.ศ. 2544	จบปริญญาตรี หลักสูตรปริญญาครุศาสตรบัณฑิต ค.บ. จากสถาบันราชภัฏเทพสตรี
พ.ศ. 2554	จบปริญญาโท หลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต ศป.ม. สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ