

วิเคราะห์บทเพลงลูกทุ่งของ จิตรกร บัวเนียม



เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

เมษายน 2559

วิเคราะห์บทเพลงลูกทุ่งของ จิตรกร บัวเนียม



เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

เมษายน 2559

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

วิเคราะห์บทเพลงลูกทุ่งของ จิตรกร บัวเนียม



เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

เมษายน 2559

สายชล ดวงแก้ว. (2559). **วิเคราะห์บทเพลงลูกทุ่งของจิตรกร บัวเนียม**. ปรินูญานินพนธ์

ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนคริน

ทวิโรฒ คณะกรรมการควบคุม : ดร.ชนิดา ตั้งเดชะศิริบุญ, รองศาสตราจารย์

ดร. มานพ วิสุทธิแพทย์

การวิจัยครั้งนี้มีจุดมุ่งหมายเพื่อศึกษาชีวประวัติ และผลงานของ จิตรกร บัวเนียม และเพื่อศึกษาวิเคราะห์บทเพลงลูกทุ่งของ จิตรกร บัวเนียม โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ และทำการรวบรวมข้อมูลด้วยวิธีการทางมานุษยดุริยางควิทยาเป็นแนวทางในการศึกษาเฉพาะ 5 บทเพลงที่ได้รับรางวัลพระราชทานฯ ซึ่งได้จากการคัดเลือกจากผู้เชี่ยวชาญ ได้แก่ คอยวันเธอใจเดียว ชายใจเดียว ที่รักเรารักกันไม่ได้ สุดท้ายที่กรุงเทพฯ และพี่สอนน้อง นำมาวิเคราะห์ลักษณะการประพันธ์คำร้อง ทำนอง และการเรียบเรียงเสียงประสาน ผลการวิจัยพบว่า

จิตรกร บัวเนียม เกิดวันที่ 18 กันยายน 2487 เกิดที่จังหวัดเพชรบุรี ปัจจุบันอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 33/537 หมู่บ้านรวมโชค โชคชัย 4 ถนนลาดพร้าว เขตลาดพร้าว กรุงเทพมหานคร จบการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนวัดโพธิ์ลอย อ.บ้านลาด จ.เพชรบุรี และจบการศึกษาระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย จากโรงเรียนปรีดิรัษฎรังสรรค์ อ.เมือง จ.เพชรบุรี เริ่มเล่นดนตรีครั้งแรกโดยการสมัครเป็นนักดนตรีของโรงเรียนในตำแหน่งทรมเป็ต จากนั้นเปลี่ยนมาเป็นเครื่องแอดคอร์ดเตียน เริ่มทำการประพันธ์เพลงและเรียบเรียงเสียงประสานโดยอาศัยประสบการณ์ และการฟังจากนักดนตรีรุ่นพี่ ก่อนที่จะศึกษาเรียนรู้อย่างจริงจังจากครูสุรพล สมบัติเจริญ เมื่อมีความรู้และประสบการณ์มากพอจึงได้นำเอาความรู้ความสามารถทางดนตรี ความกล้าในการนำเสนอความคิดใหม่ๆ ความตั้งใจพัฒนาตนเองอย่างสม่ำเสมอมาสร้างผลงานที่มีเอกลักษณ์ ซึ่งมีทั้งบทเพลงประกอบภาพยนตร์ และบทเพลงลูกทุ่งทั่วไป มีผลงานทางดนตรีร่วมกับศิลปินที่มีชื่อเสียง อาทิ สุรพล สมบัติเจริญ เรียม ดาราน้อย ละอองดาว-สกาเวือน กังวาลไพร ลูกเพชร รุ่งเพชร แหลมสิงห์ ไพวัลย์ ลูกเพชร ผ่องศรี วรนุช สุณารี ราชสีมา ฝน ธนสุนทร ฯลฯ

จิตรกร บัวเนียม มีแนวคิดในการประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสาน โดยใช้การผสมผสาน ระหว่างวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกและวัฒนธรรมดนตรีไทยหรือดนตรีพื้นบ้านของไทย คือ มีการนำเอาท่วงทำนอง หรือใช้การดัดแปลงทำนองจากบทเพลงที่เคยได้ฟังมาแล้วประพันธ์ใส่คำร้องตามฉันทลักษณ์ของกลอนรูปแบบต่างๆ โดยใช้นักดนตรีหรือนักร้องมาเป็นส่วนประกอบสำคัญในการสร้างสำเนียงการร้องหรือการบรรเลงให้เป็นสำเนียงไทย ส่วนสาระเนื้อหาของบทเพลงได้ประพันธ์ขึ้นโดยอาศัยประสบการณ์ชีวิตที่เคยสัมผัสหรือพบเห็นในสภาพสังคมต่างๆ ที่มีลักษณะการใช้คำตามยุคสมัย

ในการเรียบเรียงดนตรีมีการใช้โครงสร้างสโตรฟิก ฟอรั่ม เทอร์นารี ฟอรั่ม ใช้อัตราจังหวะ 4/4 เป็นส่วนมาก มีอัตราความเร็วตามความหมายและเนื้อหาของบทเพลง นำรูปแบบการดำเนินจังหวะ และลีลาทำนองต่างๆ มาต่อกันอย่างมีระบบ และนำรูปแบบต่างๆ มาใช้อย่างมีเหตุผล ท่วงทำนองมีการเคลื่อนที่ด้วยคู่ระยะคอนโซแนนท์เป็นส่วนมาก ใช้พิสัยระหว่างคู่ 11 ถึง 13 เมเจอร์ รูปร่างทำนองที่ค่อนข้างราบเรียบ คำร้องกับทำนองมีความสัมพันธ์กับระดับเสียงและกับเสียงวรรณยุกต์ มีการใช้สัมผัสนอก สัมผัสใน สัมผัสสระ และสัมผัสพยัญชนะ มีรูปแบบของคำประพันธ์ที่ปรับปรุงขึ้นใหม่เป็นกลอนดนตรี ซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงกับกลอนสุภาพ และกลอนห้าเดียว เป็นต้น โครงสร้างบทเพลงประกอบด้วยท่อนบทนำ ท่อนบทร้อง ท่อนบทเชื่อม และท่อนบทจบ ซึ่งในแต่ละท่อนมีการสร้างพีริออดวลี และมีการใช้เคเดนซ์ ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล



AN ANALYSIS OF JITTAKORN BOUNIAM'S LOOKTHOONG SONG.

AN ABSTRACT
BY
SAICHOL DOUNGKAW

A large, faint watermark of the Srinakharinwirot University seal is centered on the page. The seal is circular with a scalloped outer edge. Inside, there is a grid pattern with a cross in the center. Thai text is written around the inner circle of the seal.

Presented in Fulfillment of Requirements for the
Master of Fine Art Degree in Ethnomusicology
At Srinakharinwirot University

April 2016

Saichol Doungkaw. (2016). **An Analysis Of Jittakorn Buoniam's Lookthoong Song.**

Master Thesis. M.F.A. (Ethnomusicology) Bangkok: Graduate School.

Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Dr.Chanida Tungdachahirun,

Assoc, Prof. Dr. Manope Wisutthiphat.

The purposes of the research were to study the biography and portfolio of Mr. Jittakorn Buoniam and to analyze folk music of Mr. Jittakorn Buoniam by Qualitative Research and data collecting by the using method of Ethnomusicology specific on 5 songs which were received by the Royal Award and were selected by the experts. The songs were as follows : Coin jai deaw, "Chai jai deaw", "Teerak rao rak kan mai dai", "Suttai tee krungthep. and "Pee sorn nong". And analyzing the song composing and harmony structuring them.

The result of the study found that Mr. Jittakorn Buoniam was born on 18th September, B.E. 2487 at Phetchaburi Province, and now live at 33/537 Ruamchoke, Ladprao, Bangkok . He finished Matayom6 at WatPhoLao School and then finished the secondary level at PariyatRungsan School, Phetchaburi Province. First he performed as the musician by playing trumpet and changed to play accordion. He composed the song and harmony structure by his experience and listening to the senior musician before he studied practically form Suraphon Sombatcharoen. When having enough experiences, so he applied Music knowledge and skill and confidence ot present the new conception, attention and self developed steadily in order to create the unique workmanship, for examples, original soundtrack and Thai folk music songs. He had the music feature with famous artists ; Suraphon Sombatcharoen, Riam Daranoi, RaongDao Sakaoduen, Kungwanprai Rookpetch, RungPetch Ramsingha, Praiswan Rookpetch, Pongsri Woranooch, Sunaree Rachaseema and Phon Tanasoonthorn etc.

Jittakorn Buaniam had the trend for composing the lyrics, melody and harmony structure by combining the Western culture and Thai culture of Thai Folk music and by using the melody or melody adaptation form the songs that he used to listen and then compose and add the lyrics as the proses and musicians and singers as crucial composition to create tone or playing by Thai music accent. The substance and content of the songs was

composed by the life experience he faced or found in social conditions which has words, idioms or slangs as by age.

The Music Structure has been used Strophic form and Ternary Form. This form used the simplest quadruple time (4/4). There is tempo by the meaning and content of the song. Form of Period, Phrase and Cadence were used. Double beat along with various kinds of melodic patterns were combined. The pitch level range of notes was between 11-13 major, employing mostly consonance sound intervals. The melodic contour of slow tempo music is smooth, but in a quick tempo or joyous music piece the contour is full of movement. Renovation of prose, so called, "Klon Hua Deaw" or song prose was termed to this new kind of prosody. It was the beginning of "Pleng Thai Sakol" or Westernized Thai Songs.



ปริญญานิพนธ์
เรื่อง
วิเคราะห์บทเพลงลูกทุ่งของ จิตรกร บัวเนียม
ของ
สายชล ดวงแก้ว

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยวิทยามงคลวิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

.....รักษาราชการแทนคณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร. ปรินทร์ วิสุทธางกูร)
วันที่.....เดือน.....2559

อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์

คณะกรรมการสอบปากเปล่า

.....ที่ปรึกษาหลัก
(ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ)

.....ประธาน
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ)

.....ที่ปรึกษาร่วม
(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

.....กรรมการ
(ดร.วีระ พันธุ์เสื่อ)

.....กรรมการ
(ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ)

.....กรรมการ
(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์เล่มนี้สำเร็จลุล่วงได้ดี เนื่องจากได้รับความช่วยเหลือจากผู้มีพระคุณ ดังรายนามที่จะกล่าวถึง ซึ่งผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณมา ณ โอกาสนี้

ขอกราบขอบพระคุณ ดร.ชนิดา ตั้งเดชะศิริ ภาควิชาที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ กรรมการที่ปรึกษาปริญญานิพนธ์ ที่ได้ให้ความรู้และคำแนะนำในการเก็บข้อมูล แก้ไขข้อบกพร่องในปริญญานิพนธ์ฉบับนี้

ขอกราบขอบพระคุณ ผศ.ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ ประธานสอบปริญญานิพนธ์ และดร.วีระ พันธุ์เสือ กรรมการสอบปริญญานิพนธ์ที่กรุณาใช้เวลาตรวจสอบ และเสนอแนะ ทำให้การศึกษาข้อมูลและการจัดทำปริญญานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสิ้นได้อย่างสมบูรณ์

ขอกราบขอบพระคุณอาจารย์ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ศึกษาทุกท่าน ที่ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ให้กับผู้วิจัยตั้งแต่เริ่มเข้ามาศึกษาจนถึงปัจจุบัน

ขอกราบขอบพระคุณคุณครูจิตรกร บัวเนียม ที่ได้อนุเคราะห์ให้ข้อมูลอันเป็นสาระสำคัญยิ่งแก่ผู้วิจัย และให้กำลังใจเสมอมา

ขอกราบขอบพระคุณ คุณเจนภพ จบกระบวนวรรณ คุณอนันต์ บัวสุวรรณ คุณสุนารี ราชสีมา คุณเรียม ดาราน้อย ที่ได้ให้ข้อมูลอันเป็นสาระสำคัญยิ่งแก่ผู้วิจัย

ขอกราบขอบพระคุณ ผศ.ดร. ประเวศ รัตนเพียร อธิการบดี มหาวิทยาลัยรัตนบัณฑิต ที่ได้สนับสนุนทุนการศึกษา ตั้งแต่เริ่มต้นจนสำเร็จการศึกษาตามหลักสูตรมนุษยดุริยางควิทยา

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยรู้สึกซาบซึ้ง และขอบพระคุณ นายสัมฤทธิ์ ดวงแก้ว (บิดา) นางไข่ ดวงแก้ว (มารดา) ที่คอยอบรมสั่งสอนและให้กำลังใจอย่างสม่ำเสมอตลอดระยะเวลาที่ทำการศึกษา จนทำให้โครงการวิเคราะห์บทเพลงลูกทุ่ง ของ จิตรกร บัวเนียม สำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

สายชล ดวงแก้ว

สารบัญ

บทที่	หน้า
1 บทนำ.....	1
ภูมิหลัง.....	1
จุดมุ่งหมายของการวิจัย.....	4
ความสำคัญของการศึกษาวิจัย.....	4
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	4
ขอบเขตของการศึกษาวิจัย.....	4
นิยามศัพท์เฉพาะ.....	6
กรอบแนวความคิดในการวิจัย.....	8
2 เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	9
เอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย.....	10
ความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี.....	10
ความรู้เกี่ยวกับการประพันธ์คำร้องและทำนอง.....	18
ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับบทเพลงลูกทุ่ง.....	33
งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	41
3 วิธีดำเนินการวิจัย.....	46
ขั้นตอนการรวบรวมข้อมูล.....	46
เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล.....	47
การเก็บรวบรวมข้อมูลข้อมูลภาคสนาม.....	48
การจำแนกและการจัดกระทำข้อมูล.....	48
การวิเคราะห์ข้อมูล.....	49
การนำเสนอข้อมูล.....	51

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
4 ชีวิตประวัติ ผลงาน และการวิเคราะห์บทเพลงลูกทุ่งของจิตรกร บัวเนียม.....	52
ชีวประวัติและผลงานของ จิตรกร บัวเนียม.....	52
การวิเคราะห์บทเพลง.....	65
การวิเคราะห์บทเพลงคอยวันเธอใจเดียว.....	65
การวิเคราะห์บทเพลงชายใจเดียว.....	115
การวิเคราะห์บทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้.....	171
การวิเคราะห์บทเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ.....	221
การวิเคราะห์บทเพลงที่สอนน้อง.....	251
 5 สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	 311
จุดมุ่งหมายของงานวิจัย.....	311
ความสำคัญของงานวิจัย.....	311
วิธีดำเนินการวิจัย	311
สรุปผลการวิจัย.....	312
อภิปรายผล.....	320
ข้อเสนอแนะ.....	322
 บรรณานุกรม.....	 323
 ภาคผนวก	 327
ภาคผนวก ก ประมวลภาพการรวบรวมข้อมูลภาคสนาม.....	328
ภาคผนวก ข แบบสัมภาษณ์ข้อมูล.....	338
ภาคผนวก ค สกอร์เพลง (Music Score).....	345
 ประวัติย่อผู้วิจัย.....	 379

บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ศิลปะและวัฒนธรรมเชื่อกันว่าเกิดพร้อมกับสังคมมนุษย์ ดังนั้นศิลปะและวัฒนธรรมจึงเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงความเป็นมาของสังคม เอกลักษณ์เฉพาะของผู้เป็นเจ้าของ สามารถศึกษาย้อนอดีตโดยการศึกษาจากศิลปะและวัฒนธรรม ดังนั้นทุกชนชาติจึงมีความรักและความหวงแหนศิลปะและวัฒนธรรมประจำชาติ ประเทศไทยก็เป็นอีกประเทศหนึ่งที่มีศิลปะและวัฒนธรรมประจำชาติที่เก่าแก่และมีคุณค่ายิ่งเป็นที่ภาคภูมิใจของคนในชาติ ซึ่งทุกสิ่งอย่างนั้นได้เกิดจากพื้นฐานของการดำรงชีวิตจนหล่อหลอมรวมกันเกิดเป็นภูมิปัญญาไทย เป็นสิ่งหนึ่งที่บ่งบอกถึง องค์ความรู้ ความคิด ความสามารถ และทักษะของคนไทยที่เกิดจากการสั่งสมประสบการณ์ที่ผ่านกระบวนการเลือกสรร เรียนรู้ ปรับแต่ง และถ่ายทอดสืบต่อกันมา เพื่อใช้แก้ปัญหา และพัฒนาวิถีชีวิตของคนไทยให้สอดคล้องกับสภาพแวดล้อมและเหมาะสมกับยุคสมัย

ดนตรีและบทเพลงก็เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรมของมนุษยชาติไม่ว่าชนชาติใดเผ่าใดย่อมมีดนตรีและบทเพลงพื้นบ้าน หรือบทเพลงท้องถิ่นที่สืบทอดกันมาอย่างต่อเนื่อง ศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานเหล่านี้มักได้รับแรงบันดาลใจจากสิ่งแวดล้อมในสังคมของตน สิ่งแวดล้อมเหล่านี้อาจเป็นธรรมชาติ เช่น ต้นไม้ ดอกไม้ ลำธาร ทุ่งหญ้า ป่าเขา ผู้คน ฯลฯ หรือจะเกิดจากขนบธรรมเนียมประเพณี การประกอบอาชีพ เช่น การหมั่น การแต่งงาน การบวชพระ การเกี่ยวข้าว การเก็บผลผลิตทางการเกษตร ฯลฯ หรืออาจเกิดจากความเชื่อเรื่องราวต่างๆ เช่น เรื่องของศาสนา ความเชื่อเรื่องบุญเพสันนิวาส บาปบุญ กรรมเก่า ชาตินี้หรือชาติหน้า (จินตนา ดำรงค์เลิศ, 2532: 2) และนำมาเรียบเรียงทางภาษาพร้อมกับถ่ายทอดออกมาเป็นบทเพลงประเภทต่างๆ ซึ่งหนึ่งในศิลปวัฒนธรรมทางดนตรีและบทเพลงของคนไทยนั้น บทเพลงลูกทุ่งก็เป็นอีกแขนงหนึ่งที่เป็นศิลปวัฒนธรรมประจำชาติไทยที่คนไทยได้คุ้นเคยกันมาเป็นเป็นระยะเวลาที่ยาวนาน เพลงลูกทุ่งไทยถือเป็นผลผลิตจากสติปัญญาของคนไทย เป็นภูมิปัญญาไทยในสาขาศิลปกรรมด้านวรรณกรรมและศิลปะการแสดงที่บ่งบอกความรู้ ความคิด ความสามารถของคนส่วนใหญ่อย่างตรงไปตรงมา เข้าใจง่าย ไม่ซับซ้อน ยกย่องชื่นชมเอ็นดูให้ผู้ฟังต้องตีความให้ลำบาก บางเพลงอาจจะเศร้าโศก บางเพลงฟังแล้วสนุกสนาน สบายใจ คลายเครียด ร่าเริงแจ่มใส และยังได้คติธรรมเสริมสร้างสติปัญญาแก่ผู้ฟังได้เป็นอย่างดี (สามารถ จันทร์สุรย์, 2542: 234) ซึ่งมีหลายปัจจัยที่ทำให้แต่ละบทเพลงเกิดความไพเราะมีด้วยกันหลายประการ เช่น ผู้ประพันธ์คำร้อง ทำนอง จังหวะ นักดนตรีผู้ถ่ายทอด และผู้เรียบเรียงเสียงประสานเป็นปัจจัยสำคัญในแต่ละบทเพลง ซึ่งในแต่ละบทเพลงมีเนื้อร้อง ทำนอง จังหวะ เครื่องดนตรีที่หลากหลายจำเป็น

อย่างย้งต้องมีการจัดระเบียบหน้าที่ของแต่ละเครื่องมือให้เหมาะสม เพื่อให้เกิดความเรียบร้อยไพเราะ ซึ่งเป็นหน้าที่ของผู้เรียบเรียงเสียงประสานที่ต้องใช้ความรู้ ความสามารถและประสบการณ์เรียบเรียงให้เกิดความไพเราะ

เพลงลูกทุ่งมีลักษณะลีลาการร้องที่เป็นธรรมชาติ เสียงดังฟังชัด เปล่งเสียงขับร้องออกมาเต็มที่ ไม่นิยมการดัดแปลงเสแสร้ง น้ำเสียงมีเสน่ห์ดึงดูดให้ชวนฟัง มีลูกคอที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว เพลงชีวิตในยุคแรกๆ นั้นมีอยู่มากมาย ได้แก่ เพลงค่าน้ำนม เพลงหนุ่มเหนือแฉ่วนาง เพลงสวรรค์บ้านนา เพลงลูกสาวตาลี เพลงกลั่นโคนสาปควาย และเพลงที่ปลุกกระแสสังคมให้ตื่นตัวขึ้นเป็นอย่างมาก นั่นคือ เพลงมนต์การเมือง ที่ คำรณ สัมบุณณานนท์ เป็นผู้ขับร้องต่อต้านรัฐบาลของ จอมพลแปลก พิบูลสงคราม ออกประกาศห้ามนำเพลงชีวิตไปเผยแพร่ออกอากาศ ด้วยความเห็นว่าเป็นเพลงประเภทถ้อยคำเสียศีลสังคม จึงทำให้เพลงชีวิตในแนวนั้นเกิดการซบเซาลงไป เพลงชีวิตในแนวหวานจึงเป็นทางเลือกใหม่ ของนักประพันธ์เพลงในยุคนั้นบทเพลงได้ปรับเปลี่ยนแนวทางในการนำเสนอ โดยเน้นถึงเรื่องราวของความรัก การพร่ำเพ้อถึงคนรัก (สุกรี เจริญสุข, 2532: 25) เพลงชีวิตในแนวหวานได้รับความนิยมมากขึ้นส่งผลให้นักประพันธ์เพลงทั้งหลายต่างก็คิดสร้างสรรค์งานเข้าสู่สังคมเพิ่มมากขึ้น พร้อมกับที่นักร้องนักประพันธ์ เริ่มมีการเปิดตัวเข้ามาในวงการเพลงอย่างจริงจัง บางคนถึงกับยอมลาออกจากราชการเพื่อแสวงหาโอกาสในการสร้างสรรค์งานที่ตนเองรัก เช่น ครูสุรพล สมบัติเจริญ ที่ได้ลาออกจากราชการมาเพื่อทำเพลงชีวิต ร้องเพลงบันทึกเสียงลงแผ่นครั้งแรกในชีวิตเมื่อเดือนตุลาคม 2496 เพลงน้ำตาลาวเวียง ซึ่งเป็นเพลงชีวิตในแนวหวานได้รับความนิยมแพร่กระจายไปในสังคมมากขึ้นเรื่อยๆ และในเวลาต่อมาก็ถูกเรียกขานกันว่า “เพลงลูกทุ่ง” (เจนภพ จบกระบวนวรรณ, 2530: 32)

เพลงลูกทุ่งเป็นสมบัติทางวัฒนธรรมของชาติ ซึ่งมีความสัมพันธ์กับสังคมไทยอยู่หลายประการ คือ

1. เป็นหลักฐานข้อมูลทางประวัติศาสตร์สังคมของประเทศไทย
2. เป็นที่รวบรวมภูมิปัญญาและทรัพย์สินทางปัญญาของชาวบ้าน
3. เป็นเพลงที่เรียบง่าย คือ เข้าใจง่าย เรียบง่าย จำง่าย
4. สามารถเข้าถึงสังคมทุกชนชั้น กระจายได้กว้างไกลถึงชนบททุกแห่ง
5. มีความเป็นไทยทั้งในเรื่องของภาษา ทำนอง และการขับร้อง

องค์ประกอบและความสัมพันธ์ดังกล่าว จึงเป็นจุดเริ่มต้นของการประพันธ์เพลงลูกทุ่งสำหรับผู้ประพันธ์เพลงลูกทุ่งจะประสบความสำเร็จได้นั้น ขึ้นอยู่กับความสามารถเฉพาะตัวของแต่ละบุคคล สิ่งสำคัญในบทเพลงนั้น คือ ทำนอง คำร้อง และการเรียบเรียงเสียงประสาน หลายท่านที่ประพันธ์เพลงให้กับนักร้องจนประสบความสำเร็จ เช่น ครูลพ บุรีรัตน์, ครูชลธิ ธารทอง, พร พนาไพร, ประยงค์ ชื่น

เย็น, ครูไวยพจน์ เพชรสุพรรณ, ครูจิตรกร บัวเนียม และอีกหลายๆท่านด้วยกันที่มีได้เอย่นาม (สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, 2533: 36)

จิตรกร บัวเนียม ก็เป็นนักประพันธ์เพลงผู้หนึ่งที่มีบทบาทในวงการเพลงลูกทุ่ง เป็นผู้ที่มีส่วนร่วมในการสร้างประวัติศาสตร์ให้กับวงการเพลงลูกทุ่งไทย โดยประพันธ์เพลงให้กับนักร้องดังหลายท่าน อาทิ เช่น สุณารี ราชสีมา, เรียม ดาราน้อย, ละอองดาว สกาวเดือน และประพันธ์เพลงให้กับนักร้องคนอื่นๆ จนโด่งดังเป็นที่ยอมรับจากประชาชน นอกจากการที่เป็นผู้ประพันธ์คำร้องทำนองแล้ว จิตรกร บัวเนียม ยังมีความรู้ความสามารถในการสร้างผลงาน การเรียบเรียงเสียงประสานในบทเพลงที่โด่งดังอีกหลายบทเพลง อาทิ เช่น เพลงชุด “มณีพลอยร้อยแสง” ซึ่งเป็นบทเพลงพระราชนิพนธ์ในองค์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี “สุดท้ายที่กรุงเทพฯ” ขับร้องโดย สุณารี ราชสีมา “คอยวันเธอใจเดียว” ขับร้องโดย เรียม ดาราน้อย ผลงานของ จิตรกร บัวเนียม เป็นที่ยอมรับในด้านการประพันธ์ คำร้อง ทำนอง และการเรียบเรียงเสียงประสาน ทั้งประเภทเพลงลูกทุ่งแนวสนุกสนาน แนวรัก แนวสร้างสรรค์ แนวเพลงเพื่อชาติ ศาสน์ กษัตริย์ จนได้รับพระราชทานรางวัลในการประพันธ์เพลงต่างๆ มากมาย ได้แก่ บทเพลงที่ได้รับรางวัลพระราชทานแผ่นเสียงทองคำจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ เพลง “ชายใจเดียว” ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานโดยจิตรกร บัวเนียม ขับร้องโดย พนมไพร ลูกเพชร เมื่อ พ.ศ. 2523 บทเพลงที่ได้รับพระราชทานแผ่นเสียงทองคำจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ เพลง “คอยวันเธอใจเดียว” ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานโดยจิตรกร บัวเนียม ขับร้องโดย เรียม ดาราน้อย เมื่อ พ.ศ. 2528 บทเพลงที่ได้รับพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ครั้งที่ 1 เพลง “ที่รักเรารักกันไม่ได้” ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานโดยจิตรกร บัวเนียม ขับร้องโดย เรียม ดาราน้อย เมื่อ พ.ศ. 2532 บทเพลงที่ได้รับพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ภาค 2 เพลง “สุดท้ายที่กรุงเทพฯ” ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานโดยจิตรกร บัวเนียม ขับร้องโดย สุณารี ราชสีมา เมื่อปี พ.ศ. 2534 บทเพลงที่ได้รับพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ภาค 2 เพลง “สอนน้อง” ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานโดยจิตรกร บัวเนียม ขับร้องโดย ละอองดาว สกาวเดือน เมื่อปี พ.ศ. 2534 รางวัลตุ๊กตาทองพระราชทานจากองค์สมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมารี ประเภทดนตรีประกอบภาพยนตร์ยอดเยี่ยมจากเรื่อง หมอบ้านนอก เมื่อปี พ.ศ. 2528 รางวัลพระพิฆเนศทองคำพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ประเภทเพลงไทยลูกทุ่งหญิงยอดเยี่ยม ด้านทำนอง จากเพลงรักฉันแล้วอย่ารักใครอีก เมื่อปี

พ.ศ. 2541 ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานโดยจิตรกร บัวเนียม และรางวัลคมชัดลึกอวอร์ด ประจำปี 2552 รางวัลเรียบเรียงเสียงประสานยอดเยี่ยมในเพลง “เปิดปีกกะตุใจ”

จากความสำคัญและที่มามีดังกล่าวก้าวขึ้น ผู้วิจัยจึงมีความสนใจศึกษาชีวประวัติและเกียรติประวัติผลงาน รวมถึงการศึกษาวิเคราะห์บทเพลงในด้านการประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานโดยกำหนดหัวข้อวิจัย คือ “วิเคราะห์บทเพลงลูกทุ่งของจิตรกร บัวเนียม” ผู้วิจัยมีความมุ่งหวังเป็นอย่างยิ่งว่าผลงานการศึกษานี้ นอกจากทำให้ทราบถึงความรู้ความสามารถในการประพันธ์เพลงและเรียบเรียงเสียงประสานของ จิตรกร บัวเนียม ยังเป็นประโยชน์ต่อการเพลงลูกทุ่งไทย นักวิชาการดนตรี รวมทั้งผู้สนใจทั่วไป เพื่อเป็นการพัฒนา อนุรักษ์ เผยแพร่บทเพลงลูกทุ่งสืบไป

จุดมุ่งหมายของการศึกษาวิจัย

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติ และผลงานด้านดนตรีของ จิตรกร บัวเนียม
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์บทเพลงลูกทุ่งของ จิตรกร บัวเนียม

ความสำคัญของการศึกษาวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงชีวประวัติ และผลงานของ จิตรกร บัวเนียม
2. ทำให้ทราบถึงลักษณะของฉันทลักษณ์ และศิลปะการประพันธ์คำร้อง และทราบถึงลักษณะเด่นด้านทำนองเพลงลูกทุ่งของ จิตรกร บัวเนียม
3. ทำให้ทราบถึงลักษณะการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงลูกทุ่งของ จิตรกร บัวเนียม

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เพื่อประโยชน์ในการศึกษาชีวประวัติของ จิตรกร บัวเนียม สำหรับบุคคลทั่วไปที่สนใจ
2. เพื่อประโยชน์ในการพัฒนาด้านการประพันธ์คำร้องของเพลง และการแต่งทำนองเพลงไว้สำหรับการศึกษาต่อไป
3. เพื่อเป็นแนวทางในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงไทยลูกทุ่งให้แก่บุคคลทั่วไปที่สนใจ ซึ่งจะเป็นส่วนช่วยในการพัฒนางานเพลงไทยลูกทุ่ง ให้มีการพัฒนาขึ้นในลำดับต่อไป

ขอบเขตของการศึกษาวิจัย

1. การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการศึกษาโดยศึกษาชีวประวัติและผลงาน รวมทั้งวิเคราะห์การประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงไทยลูกทุ่งที่เคยได้รับรางวัลต่างๆ ของ จิตรกร บัวเนียม มีจำนวน 5 เพลง คือ

1.1 บทเพลงที่ได้รับรางวัลพระราชทานแผ่นเสียงทองคำจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ ในเพลง “คอยวันเธอใจเดียว” ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานโดย จิตรกร บัวเนียม ขับร้องโดย เรียม ดาราน้อย เมื่อ พ.ศ. 2513

1.2 บทเพลงที่ได้รับรางวัลพระราชทานแผ่นเสียงทองคำจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ ประเภททำนองดีเด่น ในเพลง “ชายใจเดียว” ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานโดย จิตรกร บัวเนียม ขับร้องโดย พนมไพร ลูกเพชร เมื่อ พ.ศ. 2523

1.3 บทเพลงที่ได้รับรางวัลพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ครั้งที่ 1 ประเภทผู้ประพันธ์คำร้อง และทำนองดีเด่น เพลง “ที่รักเรารักกันไม่ได้” ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานโดย จิตรกร บัวเนียม ขับร้องโดย เรียม ดาราน้อย เมื่อ พ.ศ. 2532

1.4 บทเพลงที่ได้รับรางวัลพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ภาค 2 ประเภทผู้ประพันธ์คำร้อง และทำนองดีเด่น เพลง “สุดท้ายที่กรุงเทพฯ” ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานโดย จิตรกร บัวเนียม ขับร้องโดย สุณารี ราชสีมา เมื่อปี พ.ศ. 2534

1.5 บทเพลงที่ได้รับรางวัลพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ภาค 2 ประเภทผู้ประพันธ์คำร้อง และทำนองดีเด่น เพลง “สอนน้อง” ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานโดย จิตรกร บัวเนียม ขับร้องโดย ละอองดาว สภาวเดื่อน เมื่อปี พ.ศ. 2534

2. การศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยทำการวิเคราะห์โดยใช้หลักทฤษฎีดนตรีสากล ดังนี้

2.1 ใช้ทฤษฎีโน้ตสากลเป็นเกณฑ์ในการวิเคราะห์

2.2 รูปแบบในการวิเคราะห์ทำนอง ใช้หลักทฤษฎีโน้ตสากล และหลักการเรียบเรียงเสียงประสาน

2.3 วิเคราะห์เฉพาะการประพันธ์คำร้อง ทำนองหลัก และการเรียบเรียงเสียงประสาน โดยใช้หลักการประพันธ์เพลงไทยลูกทุ่ง

2.4 บทเพลงทั้งหมดที่ผู้วิจัยได้นำมาศึกษา ทำการวิเคราะห์จากเทปบันทึกเสียงที่ขับร้องโดยนักร้องท่านแรกที่ทำการบินที่ก

2.5 วิเคราะห์โครงสร้างสำคัญของเพลง แบ่งออกเป็น บทนำ (Introduction) บทเชื่อม (Interlude) บทจบ (Ending)

2.6 วิเคราะห์เฉพาะดนตรีประกอบแนวทำนอง (Musical Background)

2.7 วิเคราะห์การใช้คอร์ดต่างๆ (Analysis of Chord progression and Basic chord)

นิยามศัพท์เฉพาะ

การพัฒนาจังหวะ (Develop Rhythm) หมายถึง การพัฒนาจังหวะ การเพิ่มหรือลดจำนวนโน้ตของท่อนเพลงในท่อนนั้นๆ ซึ่งปกติจะทำซ้ำกลับโน้ตที่เล่นไปมาแล้วนำมาเพิ่มเติมรายละเอียดลงไปอีกเพื่อให้ทำนองเดิมนั้นฟังแล้วมีการเปลี่ยนแปลงไม่ให้เกิดความน่าเบื่อหน่าย

กระสวนจังหวะ หมายถึง รูปแบบในการดำเนินจังหวะของทำนอง ซึ่งได้จากการแยกออกเป็นรูปแบบต่างๆ ได้ในบทเพลง

ครูเพลง หมายถึง นักประพันธ์เพลง ที่ได้รับการยกย่องจากสังคม จึงเรียกครูเพลง

ดนตรีประกอบชนิดที่โอบอุ้มแนวทำนอง หมายถึง แนวสอดประสานที่ช่วยส่งเสริมให้ทำนองเพลงมีความโดดเด่นขึ้น ซึ่งจะอยู่ควบคู่กับแนวทำนองในรูปแบบต่างๆ

ทรานสคริปชัน (Transcription) หมายถึง การถอดสำเนาโน้ตเพลงจากแผ่นบันทึกเสียง

เนื้อเพลง หมายถึง คำร้อง หรือภาษาทั้งหมดที่ถูกประพันธ์ขึ้นในบทเพลง

บทนำ (Introduction) หมายถึง ส่วนดนตรีที่นำเข้าสู่บทร้อง เพื่อเป็นการตั้งระดับเสียงให้แก่ผู้ขับร้องและเป็นที่ดึงดูดความสนใจของผู้ฟัง

บทเชื่อม (Interlude) หมายถึง ส่วนของดนตรีที่บรรเลงสลับเมื่อการร้องจบลงก่อนที่จะย้อนเข้าสู่การร้อง

บทจบ (Ending) หมายถึง ส่วนของดนตรีในตอนท้ายสุดของบทเพลงเพื่อเป็นการบอกให้ทราบว่าบทเพลงได้จบลงแล้ว

ประโยคเพลง (Sentence) หมายถึง ท่วงทำนองของของเสียงที่บรรเลงเป็นช่วงๆ และมีจุดพัก

เพลงลูกกรุง หมายถึง เพลงที่ถูกขนานนามหลังจากการเริ่มเรียกชื่อของเพลงลูกทุ่งประมาณ พ.ศ. 2507 และเป็นเพลงประเภทเดียวกันกับเพลงไทยสากล

เพลงลูกทุ่ง หมายถึง เพลงที่มีเนื้อหาใกล้เคียงกับวิถีชีวิตของคนไทย เนื้อร้องบอกเล่าถึงลักษณะความเป็นอยู่และการดำเนินชีวิตของชาวชนบทเรียงร้อยด้วยภาษาที่เรียบง่ายอย่างที่คนไทยใช้กันในชีวิตประจำวัน เป็นการสืบทอดมาจากเพลงพื้นบ้านที่ดัดแปลงให้เหมาะสมกับสมัยนิยม

พีริียด (Period) หรือ **ประโยค** (Sentence) หมายถึง วลี 2 วลี หรือมากกว่านั้นมาเชื่อมต่อกันโดยพักช่วงหรือ ลงจบที่ จุดพัก

ลูกคอ หมายถึง เทคนิคการร้องเพลง ให้เสียงของคำร้องนั้น ยาวออกไปเป็นหัวงๆ เช่นคำว่า มี กลายเป็น มี อี อี อี อี หรือคำว่า มา กลายเป็น มา อา อา อา อา เป็นต้น

โมทีฟ (Motive) หมายถึง ทำนอง หรือ แนวคิดดนตรี (Music idea) สั้นๆ เป็นหน่วยพื้นฐานในการขยายเป็นวลี หรือ โครงสร้างดนตรีใหญ่ๆต่อไป

รีแลกเซชัน (Relaxation) หมายถึง ลำดับเสียง หรือทำนองเพลงที่เคลื่อนที่ลง หรือ ดำรงอยู่ในระดับช่วงเสียงต่ำในบทเพลง เป็นการสร้างความผ่อนคลายแก่ทำนองเพลง และอารมณ์ของผู้ฟัง

รูปทำนอง หมายถึง ลักษณะในการเคลื่อนที่ของทำนองในทิศทางต่างๆ โดยมีเส้นของทำนองเคลื่อนที่อยู่ในช่วงของพิสัย เปรียบเทียบกับโน้ตเพลง

วลี (Phrase) หมายถึง การรวมตัวกันของโมทีฟสองโมทีฟขึ้นไป หรือส่วนขยายของโมทีฟที่พัฒนาแล้ว หรือ การนำกลุ่มโน้ตที่มีทำนองต่างกัน หลายๆ กลุ่มมารวมกันโดยมีการเว้นวรรคตอนด้วยจุดพัก หรือ เคเดนซ์

สังคีตลักษณ์ (Music Form) หมายถึง รูปแบบบทเพลงที่จำแนกออกเป็นท่อนหรือเป็นตอน โดยยึดหลักเกณฑ์ต่างๆ ของดนตรีตะวันตก

สกอ์เพลง (Score) หมายถึง แผนภูมิการเรียบเรียงโน้ตเพลงครบทุกเครื่องมือตามลำดับกลุ่มเครื่องมือและห้องเพลง (Bar)

อนาครูสิส (Anacrusis) หมายถึง จังหวะยก (Up Beat) แต่อนาครูสิสมีความหมายกว้างกว่านั้น คือ บทเพลงในอัตราจังหวะใดก็ตามซึ่งไม่ได้ขึ้นเพลงในจังหวะตกที่ 1 มีความหมายตรงข้ามกับคำว่า ครูสิส (Crusis) แปลว่า จังหวะตก (Down Beat)

กรอบแนวคิดในการวิจัย



บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และนำเสนอตามหัวข้อต่อไปนี้

1. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย
 - 1.1 ความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี
 - 1.2 ความรู้เกี่ยวกับการประพันธ์คำร้องและทำนองเพลง
 - 1.3 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับบทเพลงลูกทุ่ง
2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. เอกสารที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

1.1 ความรู้เกี่ยวกับทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี

ใหญ่ นภายน (2522: 235) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบของเพลงหนึ่งเพลงที่สามารถนำไปบรรเลงวงดนตรีให้ผู้ฟัง ได้ฟังนั้น มีดังนี้

1. ผู้ประพันธ์เพลง
2. ผู้ประพันธ์ทำนอง
3. ผู้เรียบเรียงเสียงประสาน
4. วงดนตรี
5. ผู้ขับร้อง

ดังนั้น จะเห็นได้ว่าในองค์ประกอบของบทเพลงที่จำเป็นจะต้องมี คือ ผู้เรียบเรียงเสียงประสาน ซึ่งมีหน้าที่ในการจัดวางแนวเสียงประสานของเครื่องมือชนิดต่างๆ คิดทำนองในตอนเริ่มของเพลงท่อนโซ่วเครื่องดนตรี ท่อนจบและนอกจากนั้นยังต้องทำลูกรับ ลูกส่ง ลูกสอด ลูกขัดให้สัมพันธ์กับทำนองเดิมอย่างสอดคล้องและแนบเนียนด้วยเช่นเดียวกับ สุกีร์ เจริญสุข (2553: 143) ได้กล่าวถึงการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่งว่า ส่วนใหญ่เพลงลูกทุ่งสืบทอดมาจากเพลงพื้นบ้านที่นิยมบรรเลงตามใจชอบบรรเลงแบบแห่ตามกัน ต่างคนต่างรู้เพลงแล้วบรรเลงตามที่ผู้บรรเลงต้องการ มีลักษณะคล้ายๆ เพลงแนวเดี่ยว คือ ไม่มีการเรียบเรียงเสียงประสาน อาศัยแนวทำนองของเนื้อร้องเป็นหลัก อย่างไรก็ตาม เพลงลูกทุ่งในระยะหลังๆ ก็มีการเรียบเรียงเสียงประสานบ้างเหมือนกันคือ การจัดระเบียบเสียงเสียงดนตรีที่จะบรรเลงให้เป็นระบบมากขึ้น ส่วน ชาญชัย บังบัวศร (2533: 155) กล่าวว่า เนื้อร้องของเพลง ทำนองของเพลงและการเรียบเรียงเสียงประสานต้องสอดคล้องกันเป็นอย่างดี ฟังง่าย และเข้าใจ

ง่ายเพราะธรรมชาติของคนเรานั้นอันดับแรกต้องการสิ่งง่ายๆ เช่น ฟังเพลงลูกทุ่ง เนื้อหาของเพลงเข้าถึงธรรมชาติ สิ่งแวดล้อม ชีวิตประจำวัน ประเพณี และความนิยมของคนพื้นบ้าน ในเมื่อผู้แต่งเพลงแต่งเนื้อร้องและทำนองให้ฟังและเข้าใจง่ายๆ เช่นนั้น ผู้เรียบเรียงเสียงประสานต้องมียุทธศาสตร์สอดคล้องและแต่เนื่องจากจินตนาการและอารมณ์ของผู้แต่ง โดยตีความหมายของเพลงแต่ละเพลงให้ถูกต้อง

เนื่องจากในหนึ่งบทเพลงในการใช้เครื่องดนตรีหลายชิ้น แต่ละชิ้นมีธรรมชาติเสียงและหน้าที่แตกต่างกัน จึงได้มีการกำหนดตำแหน่งหน้าที่ของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นให้เกิดความเหมาะสมกับธรรมชาติและควมไพเราะในบทเพลง โดยผู้เรียบเรียงเสียงประสานเป็นผู้กำหนด โดยศึกษาจากแนวทำนองเพลง ทฤษฎีความรู้ ประสบการณ์ที่มีมาเขียนเป็นแผนภูมิโน้ตแบบทุกเครื่องมือ โดยกำหนดตำแหน่งหน้าที่ และเวลาของแต่ละเครื่องมือไว้ครบ

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ (ม.ป.ป. : 139) กล่าวถึงการวางแผนการสร้างสกอ (Score) ในการแยก และการเรียบเรียงเสียงประสานว่า เมื่อเลือกเพลงและจัดทำนองแบคกราวด์ (Background) ให้กับเครื่องดนตรีแต่ละกลุ่มแล้ว อย่าเพิ่งเริ่มเขียนสกอ (Score) จนกว่าจะได้พิจารณาข้อต่างๆ ดังนี้เสียก่อน

1. พิจารณาความยาวของเพลงเสียก่อน
2. เลือกเครื่องมือที่เป็น Solo หรือ Soli ก่อน
3. พิจารณาประเภทของวงดนตรีที่จะเขียนเพลงให้และดัดแปลงให้เข้ากับประเภทของวงดนตรีขนาดต่างๆ ตามความต้องการ
4. เลือกการใช้คอร์ดที่เหมาะสมกับเพลง เพราะอาจต้องมีการเปลี่ยนแปลงบ้างในบางตอนของเพลง
5. ทำความคุ้นเคยกับทำนองเพลง และลักษณะคอร์ดต่างๆ อย่างละเอียดและถี่ถ้วนก่อนลงมือทำ

6. พิจารณาทำนองสูง ต่ำ เหมาะสมกับเครื่องดนตรีอะไร ตอนไหน เสร็จแล้วต้องเตรียมกระดาษสกอ ดินสอ ยางลบและนำเพลงที่ทำมาร่างไว้ก่อนอย่างคร่าวๆ ตั้งแต่ต้นจนจบ โดยการทำ Lead Line ต่างๆ ของแต่ละกลุ่มเครื่องมือ และข้อสำคัญต้องไม่ขัดกับทำนอง โดยขั้นตอนการกระทำดังกล่าวทำให้สามารถนึกภาพของบทเพลงที่นำมาเรียบเรียงได้ชัดเจนกว่าทุกๆ ตอนของเพลงจะอยู่ในช่วงทำนองเดียวกัน ถ้าไม่ใช้วิธีนี้อาจเป็นผลทำให้ทำนองหรือประโยคของเพลงที่ทำไว้อย่างดีจะเกิดฟังขัดหูเมื่อเวลาเล่นติดต่อกันหลายๆ ประโยค

กิตติ ศรีเปารยะ (2537: 35) ได้กล่าวว่า การเรียบเรียงเสียงประสานเป็นกรรมวิธีที่สำคัญอย่างหนึ่งในการสร้างสรรค์เสียงเพลง เสียงดนตรีออกสู่ผู้ฟัง ลำพังทำนองเพลงหรือคำร้องยังไม่สมบูรณ์พอสำหรับการฟังเพื่อให้ได้สุนทรียะ การเรียบเรียงเสียงประสานจะช่วยปรุงแต่งเพิ่มสีสันให้กับ

บทเพลงทำให้ไพเราะน่าฟังยิ่งขึ้น การบรรเลงดนตรีย่อมต้องมีการเรียบเรียงเสียงประสานมาก่อนทั้งสิ้น ไม่ว่าจะเป็นการกระทำโดยการบันทึกลงสกอร์ (Score) หรือไม่ก็ตาม แต่อย่างไรก็ตามการเรียบเรียงเสียงประสานที่มีการเขียนสกอร์ (Score) เป็นวิธีที่ดีที่สุดเพราะสามารถมองเห็นได้นอกจากการได้ยินแต่เพียงอย่างเดียว ทำให้แก้ไขข้อบกพร่องได้สะดวกกว่า

ไม่ว่าเป็นวงดนตรีขนาดใหญ่ กลาง เล็ก การเรียบเรียงเสียงประสานมีหลักคล้ายๆกัน สิ่งที่นักเรียบเรียงเสียงประสานจำเป็นต้องเกี่ยวข้องกับด้นนี้

1. เสียง ในที่นี้หมายถึง เสียงดนตรีเท่านั้น เครื่องดนตรีแต่ละชนิดมีน้ำเสียงที่แตกต่างกันถ้านักเรียบเรียงเสียงประสานเข้าใจก็สามารถสร้างเสียงที่เหมาะสมกลมกลืนได้ดี

2. การประสานเสียง คือ การนำเสียงดนตรีและเสียงมนุษย์มาร้องด้วยกัน เกิดเป็นเพลงที่สมบูรณ์และลงตัว

3. ทำนองเพลง คำร้อง ต้องทำความเข้าใจในทำนองและคำร้องให้ลึกซึ้งเสียก่อนก็ช่วยให้งานสะดวกยิ่งขึ้น

4. วงดนตรีและประเภทของวงดนตรี การเรียบเรียงดนตรีให้เหมาะสมกับความสามารถของวงดนตรีนั้นๆ สามารถแสดงออกอย่างเต็มที่และสุดยอดของวง

5. ลีลาจังหวะและรูปแบบของเพลง แต่ละบทเพลงย่อมแตกต่างกันในลีลาที่สำคัญต้องรู้จักกำหนดความยาวของบทเพลง

6. เทคโนโลยีทางดนตรี เป็นการประหยัดเวลาในการทำงานได้ถ้าหากเรารู้จักใช้อย่างไรก็ตามการเรียบเรียงเสียงประสานเป็นทั้งศาสตร์ และศิลป์ไม่สามารถบรรลุในเวลาอันสั้นต้องอาศัยความใฝ่รู้ มุ่งเรียน ฝึกฝนอย่างสม่ำเสมอ

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2542: 61) กล่าวว่า รูปแบบในทางดนตรี (Musical Form) หมายถึง โครงสร้างที่เป็นแบบแผนในการประพันธ์เพลง สันคีตลักษณ์เป็นโครงสร้างที่มีส่วนต่างๆ ของเพลง ซึ่งในที่นี้ใช้คำว่า ตอน (Section) เป็นตัวกำหนดแบบแผนในการอ้างอิงแต่ละตอน จะใช้อักษร A,B,C, ซึ่งในแต่ละตอน จะมีความยาวเท่าๆกัน และ ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2553: 111-123) ได้กล่าวว่า รูปแบบในทางดนตรี หมายถึง โครงสร้างที่เป็นแบบแผนในการประพันธ์เพลง เช่นเดียวกับฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์เพลงประเภทร้อยกรองที่บอกตำแหน่งของคำที่ต้องสัมผัสและอาจมีครุหรือลหุเป็นต้น สันคีตลักษณ์เป็นโครงสร้างที่มีส่วนต่างๆ ของเพลงซึ่งในที่นี้จะใช้คำว่า ตอน (Section) เป็นตัวกำหนดแบบแผน และในบางครั้งอาจมีจุจแฉเสียงเป็นตัวกำหนดโครงสร้างของเพลงด้วยการอ้างอิงถึงแต่ละตอนจะใช้ตัวอักษร A, B ,C ตอนแรกเรียกว่า ตอน A ตอนต่อไปก็เรียงตามลำดับเป็นตอน B, C... ในแต่ละตอนจะมีทำนองที่มีความสำคัญชัดเจนเป็นจุดเริ่มต้นของตอนนั้น จึงเรียกทำนองสำคัญในตอนนั้นเป็นตัวอักษรเดียวกับตอนของเพลง ตอน A เริ่มต้นด้วยทำนอง A ตอน B เริ่มต้นด้วยทำนอง B

เป็นต้น ทำนองเป็นจุดเริ่มต้นของตอนๆ หนึ่ง และเมื่อมีทำนองใหม่ที่ชัดเจนก็เป็นจุดเริ่มต้นของตอนใหม่ด้วย ฉะนั้น A, B นอกจากจะหมายถึงตอนต่างๆ แล้ว ยังหมายถึงทำนองสำคัญของตอนนั้นด้วย นอกจากนั้น ฌ็อง-ฌัก สโคตติยานุรักษ์ ยังได้วิเคราะห์และเรียบเรียงเนื้อหาความรู้เกี่ยวกับรูปแบบของสังคีตลักษณะไว้ดังนี้

1. สังคีตลักษณะสองตอน (Binary form หรือ Two-part form)

สังคีตลักษณะที่มีแบบแผนได้มาตรฐานชนิดแรก que พบในวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก คือ สังคีตลักษณะสองตอน (Binary form หรือ Two-part form) หรือสังคีตลักษณะเอบี (AB form) แรกเริ่มเดิมทีตั้งยุคกลาง (Medieval Period; ประมาณ 500-1450) ทำนองเพลงที่ร้องกันมักเป็นเพลงขนาดเล็ก อาจมีความยาวเพียง 2-4 ประโยค โดยเหตุที่ยังไม่มีการบันทึกโน้ตทำให้การเรียนการสอนต้องใช้วิธีท่องจำ เพลงจึงไม่สามารถพัฒนาให้มีขนาดยาวได้ ในยุคต่อมาเริ่มมีการบันทึกโน้ต การร้องเพลงและเล่นดนตรีก็เริ่มมีความสำคัญมากขึ้นตามลำดับ โดยเฉพาะในโบสถ์ของคริสตศาสนิกชน ดนตรีมีบทบาทสำคัญในพิธีการต่างๆ ที่เกิดขึ้นในโบสถ์ ดนตรีเริ่มเกี่ยวข้องกับชีวิตประจำวันของมนุษย์มากขึ้น เพลงจึงมีพัฒนาการทั้งในด้านเนื้อหาที่ซับซ้อนขึ้น คุณภาพที่วิจิตรขึ้น และขนาดยาวขึ้นตามลำดับ เมื่อเพลงมีขนาดยาวขึ้น นักแต่งเพลงย่อมแสวงหารูปแบบที่เหมาะสมสำหรับบทประพันธ์เพลง

บทเพลงส่วนใหญ่ในยุคบาโรก (Baroque Period; 1600-1750) โดยเฉพาะบทเพลงบรรเลงที่เรียกว่า เพลงชุดหรือสวีท (Suite) อยู่ในสังคีตลักษณะสองตอน พบทั้งแบบธรรมดาและแบบย้อนกลับ และโดยที่เพลงชุดเหล่านี้อยู่ในจังหวะและลีลาเต้นรำแบบใดแบบหนึ่ง บางครั้งจึงเรียกสังคีตลักษณะสองตอนนี้ว่า สังคีตลักษณะเพลงเต้นรำ (Dance form) ท่อนหลักของเพลงชุดได้แก่ อัลเลอมานด์ (Allemande) คูวานต์ (Courante) ซาราบานด์ (Sarabande) จีก (Gigue) ก่อนท่อนจีก อาจมีท่อนอื่นมาก่อน เช่น กาวอต (Gavotte) โปโลแนส (Polonaise) มินูเอ็ต (Minuet) ทริโอ (Trio) และองแกลส์ (Auglaize)

อันที่จริงก่อนหน้านี้ในยุคกลาง มีสังคีตลักษณะรูปแบบหนึ่งเกิดขึ้น แต่หมดความนิยมในยุคต่อมา นั่นคือ สังคีตลักษณะบาร์ (Bar form) ซึ่งมีโครงสร้าง A A B มีความเกี่ยวข้องโดยตรงกับเนื้อร้องด้วยเสมอ โดยปกติทำนองเพลงในโครงสร้าง A A B จะมีเนื้อร้องต่างกันในทุกตอน เช่น เนื้อร้องในโครงสร้างของ A B C ทำนองตอนแรกกับตอนที่สองเป็นทำนองเดียวกัน แต่ทำนองในตอนสุดท้ายเป็นทำนองที่ต่างออกไป ลักษณะของเพลงเช่นนี้เรียกว่า ปลายเปิด (Open-ended) สังคีตลักษณะบาร์ ได้ชื่อว่าเป็นสังคีตลักษณะสองตอนชนิดหนึ่ง แต่เป็นโครงสร้างทางสังคีตลักษณะที่ไม่สมดุล กล่าวคือ เป็นสังคีตลักษณะสองตอนที่ช่วงแรกยาวกว่าเป็นตอน A A ส่วนตอนหลังสั้นกว่าเป็นตอน B อย่างไรก็ตาม สังคีตลักษณะบาร์เป็นสังคีตลักษณะที่ไม่มีโครงสร้างทางเสียงประสาน แต่เป็นโครงสร้างด้านทำนองเนื้อร้องเท่านั้น

นอกจากสังคิตลักษณ์บาร์ ยังพบว่าเพลงร้องนิยมใช้สังคิตลักษณ์บทนิพนธ์หรือสังคิตลักษณ์เปลี่ยนเนื้อคองทำนอง (Strophic form) ซึ่งมีทำนองเดียวซ้ำไปมาตลอดเพลง แต่เปลี่ยนเนื้อร้อง ฉะนั้นถ้าเพลงมี 4 ประโยค ทำนองจะอยู่ในโครงสร้าง A A A A หรือ A A' A'' A''' ซึ่งแสดงความแตกต่างกันบ้างของทำนอง A ที่ปรากฏแต่ละครั้ง แต่เนื้อร้องจะอยู่ในโครงสร้าง A B C D สังคิตลักษณ์บทนิพนธ์นี้มีได้มีส่วนเกี่ยวข้องกับสังคิตลักษณ์สองตอน แต่นำมากล่าวถึงในที่นี้เพราะมีแนวคิดเช่นเดียวกับสังคิตลักษณ์บาร์ในแง่ของโครงสร้างซึ่งเกี่ยวข้องกับทำนองและเนื้อร้อง อย่างไรก็ตามสังคิตลักษณ์บาร์และสังคิตลักษณ์นิพนธ์อาจจัดอยู่ในกลุ่มของสังคิตลักษณ์ที่ไม่มีโครงสร้างมาตรฐาน แต่เป็นการนำเสนอประโยคต่างๆ ปะติดปะต่อกันเป็นชุด

สังคิตลักษณ์สองตอนได้รับการพัฒนาเป็นสังคิตลักษณ์สองตอนแบบย่อนกลับ (Rounded binary form) ฉะนั้นโครงสร้างของสังคิตลักษณ์สองตอนของเดิมที่กล่าวมาแล้วข้างต้นจึงอาจเรียกชื่อใหม่ให้จำเพาะเจาะจงลงไปว่า สังคิตลักษณ์สองตอนแบบธรรมดา (Simple binary form) หรือสังคิตลักษณ์สองตอนแบบปฐม (Incipient binary form) โดยปกติถ้าพูดถึงสังคิตลักษณ์สองตอนย่อมหมายถึงเพลงที่มีโครงสร้างแบ่งเป็น 2 ตอนเท่านั้น ไม่จำเป็นต้องชี้เฉพาะว่าเป็นแบบใด สังคิตลักษณ์สองตอนแบ่งได้เป็น 2 แบบ ได้แก่

1. สังคิตลักษณ์สองตอนแบบธรรมดา สังคิตลักษณ์ในรูปแบบที่กล่าวมาแล้วในหัวข้อที่ 2 เป็นสังคิตลักษณ์สองตอนแบบธรรมดา เนื่องจากไม่มีการนำทำนองหลักในตอน A มาย้อนความในช่วงท้ายของตอน B แต่ประการใด

2. สังคิตลักษณ์สองตอนแบบย่อนกลับ ความจำเป็นที่ต้องมีสังคิตลักษณ์สองตอนแบบย่อนกลับก็คือ เมื่อเพลงในโครงสร้างสังคิตลักษณ์สองตอนยาวขึ้นเป็นลำดับ โดยเฉพาะในตอน B ทำให้เพลงขาดเอกลักษณ์หรือขาดความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน ซึ่งเป็นคุณสมบัติสำคัญของเพลงคลาสสิก นักแต่งเพลงจึงหาวิธีที่ทำให้เพลงสามารถผูกกันเป็นหนึ่งเดียวกันได้ด้วยการนำทำนองหลักหรือทำนอง A ย่อนกลับมาเล่นอีกครั้งหนึ่งในช่วงท้ายของตอน B เมื่อได้ยินทำนอง A นี้อีกครั้งหนึ่งจะทำให้ผู้ฟังย้อนระลึกถึงทำนองแรกที่เสนอมาแล้ว สัญลักษณ์ที่ใช้แทนทำนอง A ที่ย่อนกลับมาอีกครั้งหนึ่ง คือ A' (A-Prime อ่านว่า เอ ไพรม์ แปลว่า เอ ที่หนึ่ง หมายถึง เอ กลับมาครั้งที่หนึ่ง) การกลับมาของ A ไม่จำเป็นต้องเหมือนกับของเดิมทุกประการ แต่ต้องรักษาของเดิมไว้ให้มากที่สุดเพื่อให้ผู้ฟังจำได้ทันที และไม่จำเป็นต้องย่อนหมดทั้งตอนก็ได้ สำหรับโครงสร้างด้านเสียงประสานก็เหมือนกับสังคิตลักษณ์สองตอนแบบธรรมดา แต่ในกรณีที่มีการเปลี่ยนท่วงเสียง การกลับมาของท่วงเสียงโทนิคในตอนหลังมักเกิดขึ้นพร้อมกับกากรกลับมาของทำนอง A

2. สังคิตลักษณ์สามตอน (Ternary form หรือ Three-part form) หรือสังคิตลักษณ์เอบีเอ (ABA form) เป็นรูปแบบการประพันธ์เพลงที่ได้รับความนิยมมากจนถึงปัจจุบันนี้เนื่องจากเป็น

โครงสร้างทางการประพันธ์เพลงที่เรียบง่าย ไม่ยุ่งยาก และสามารถเสนอทั้งความแตกต่างหลากหลาย และความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของเพลงได้อย่างสมบูรณ์ โดยเฉพาะบทเพลงที่ไม่ยาวนานกรวมถึงเพลงร้องซึ่งพบว่ามักอยู่ในสัจลักษณ์สามตอน

แนวความคิดในเรื่องของการนำเสนอตอนต่างหรือตอนแยก (Contrasting section) ซึ่งนำเสนอความคิดใหม่ๆ ประกอบกับแนวความคิดในการนำทำนองเดิมกลับมาเพื่อรักษาความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน เป็นที่มาของสัจลักษณ์สามตอน และแนวความคิดในการทำนองนี้ก็กลายเป็นแนวความคิดหลักของการแต่งเพลงคลาสสิกมาโดยตลอด ในบทที่ ได้กล่าวถึงสัจลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับซึ่งใช้แนวความคิดนี้เช่นกัน แต่สัจลักษณ์สองตอนโดยทั่วไปยังรักษาแนวความคิดที่อยู่ในตอน A และตอน B ไม่ให้แตกต่างกันมากในขณะที่สัจลักษณ์สามตอนเน้นการเสนอแนวความคิดที่แตกต่างในตอน B หรืออาจเรียกว่าตอนต่างซึ่งมีเนื้อหาที่เข้มข้นและมีขนาดยาวกว่าตอน A นี่เป็นจุดแตกต่างที่เห็นได้ชัดระหว่างสัจลักษณ์สองตอนแบบย้อนกลับและสัจลักษณ์สามตอน นอกจากนี้ในสัจลักษณ์สามตอนยังไม่นิยมเล่นซ้ำในแต่ละตอนแต่เป็นการเล่นติดต่อกันไปอย่างตรงไปตรงมา สัจลักษณ์สามตอนเป็นที่นิยมมากในยุคโรแมนติกเป็นต้นมาจนถึงปัจจุบันและเนื่องจากสัจลักษณ์สามตอนมีโครงสร้างเหมือนกับเพลงร้องประเภทดาคาโปอาเรีย (Da capo aria) จึงอาจเรียกว่า สัจลักษณ์ดาคาโป (Da capo form)

สัจลักษณ์สามตอนได้รับความนิยมมากตั้งแต่ยุคคลาสสิกเป็นต้นมาจนถึงปัจจุบัน เนื่องจากเหตุผลที่กล่าวแล้วข้างต้น แนวความคิดนี้จึงถูกนำไปปรับใช้กับสัจลักษณ์สองตอนของเดิม สัจลักษณ์ที่นำรูปแบบของสัจลักษณ์สองตอนและสัจลักษณ์สามตอนมาผสมผสานกัน เรียกว่า สัจลักษณ์สามตอนแบบผสม (Composite ternary form) เมื่อมีสัจลักษณ์แบบใหม่นี้เกิดขึ้น จึงอาจเรียกสัจลักษณ์สามตอนที่ประกอบด้วยตอน A B A' ว่า สัจลักษณ์สามตอนแบบธรรมดา (Simple ternary form) สรุปประเภทของสัจลักษณ์สามตอนดังนี้

1. สัจลักษณ์สามตอนแบบธรรมดา โดยสร้างสัจลักษณ์สามตอนที่ได้กล่าวแล้ว ถือเป็นสัจลักษณ์สามตอนแบบธรรมดา คือ A B A' นอกจากนี้ยังมีสัจลักษณ์สามตอนที่ได้มาจากการยืงต้นในสัจลักษณ์สองตอน เช่น เพลงร้องในยุคบาโรกเป็นต้นมา ซึ่งอยู่ในรูปแบบของสัจลักษณ์สองตอน และมักมีคำว่า ดาคาโป (Da capo) หรือ ดาคาโปอัลฟิเน (Da capo al fine) ที่ตอนท้ายของเพลง ซึ่งหมายความว่าให้เล่นย้อนต้นจนถึงเส้นกันห้องคู่หรือจบตอน A ทำให้รูปแบบเมื่อย่อนแล้วได้ยืงเป็นสัจลักษณ์สามตอน จึงอาจเรียกว่าสัจลักษณ์สามตอนแบบดาคาโป (Da capo ternary form) ในกรณีนี้ต้องเล่นตอน A2 ครั้ง ตามด้วยตอน B2 ครั้ง และย้อนตอน A 1 ครั้ง คำว่า da capo al fine แปลว่า จากตอนต้นจนถึงคำว่าจบ (da = from; capo = beginning ; al = to; fine = the end) โครงสร้างนี้สามารถเขียนเต็มโยไม่ใช้เครื่องหมายซ้ำได้ดังนี้ A A B B A เมื่อตอน

A กลับมาครั้งสุดท้ายทำให้เหมือนการนำทำนองเดิมมาเล่นอีกครั้งหนึ่ง เช่นเดียว กับสังคีตลักษณ์สามตอนจะต่างกันเล็กน้อยก็ตรงที่สัดส่วนของตอน A ที่ย้อนมานี้สั้นลง โดยเฉพาะถ้าคิดให้ตอน A A เทียบเท่ากับ A ใหญ่ตอนเดียว และตอน B B เท่ากับ B ใหญ่ตอนเดียว ก็จะได้เห็นสัดส่วนที่แตกต่างค่อนข้างชัดเจน ดังนี้ $A A / B B / A = A B A$

สังคีตลักษณ์สามตอนแบบดาคาโปนี้อาจจัดอยู่ในสังคีตลักษณ์สามตอนแบบผสมก็ได้เพราะเป็นสังคีตลักษณ์ที่มีการผสมผสานกันระหว่างความเป็นสองตอนและสามตอน แต่ไม่ใช่การผสมผสานในแนวคิดเดียวกับหัวข้อที่ ซึ่งซับซ้อนกว่า นอกจากนี้ยังอาจพบว่าในตอน A แรกของโครงสร้าง $A B A'$ อาจมีสังคีตลักษณ์ซ่อนอยู่ ที่พบเสมอคือ สังคีตลักษณ์สามตอน ($a b a'$) ซ่อนอยู่ในตอน A แรกของสังคีตลักษณ์สามตอนแบบธรรมดา เช่น ในตัวอย่างเพลงที่ และ อาจเรียกสังคีตลักษณ์ในรูปแบบนี้ว่า สังคีตลักษณ์สามตอนแบบกึ่งผสม (Semi-composite ternary form) อย่างไรก็ตาม ถ้าพิจารณาตามโครงสร้างหลักก็ยังถือว่าสังคีตลักษณ์สามตอนแบบธรรมดาในหัวข้อนี้ไม่ใช่สังคีตลักษณ์สามตอนแบบผสมในหัวข้อที่

2. สังคีตลักษณ์สามตอนแบบผสม คือสังคีตลักษณ์สามตอนที่มีสังคีตลักษณ์สองตอนซ่อนอยู่ในแต่ละตอน ไม่ว่าจะเป็นสังคีตลักษณ์สองตอนแบบธรรมดาหรือแบบผสม กล่าวคือ ในตอน A และ B ของสังคีตลักษณ์สามตอนจะอยู่ในรูปแบบของสังคีตลักษณ์สองตอนด้วย ทำให้เกิดโครงสร้างที่มีสังคีตลักษณ์สองตอนติดต่อกันเป็น 2 ช่วง และย้อนเฉพาะช่วงแรกหรือตอน A อีกครั้งเดียวโดยไม่ต้องซ้ำในตอน เมื่อจัดหมวดหมู่แล้วจะเห็นความเป็นสามตอนอย่างชัดเจน กลุ่มที่ 1 ($a a b b$) = A กลุ่มที่ 2 ($c c d d$) = B และกลุ่มที่ 3 ($a b$) = A ดังตัวอย่างดังนี้ $a a b b / c c d d / a b = A B A$

สังคีตลักษณ์สามตอนแบบผสมซึ่งประกอบด้วยสังคีตลักษณ์สองตอนติดต่อกันเป็น 2 ช่วง และมีการย้อนเฉพาะช่วงที่ 1 เป็นที่นิยมมาก โดยเฉพาะในยุคคลาสสิกเป็นต้นมา ในบทประพันธ์เพลงที่มีหลายท่อน มักใช้โครงสร้างนี้กับท่อนที่ 3 หรือท่อน 2 ในบางกรณี เรียกโครงสร้างนี้ว่า มินูเอ็ตทริโอ (Minuet-trio) หรือสแกร์ตโซทริโอ (Scherzo-trio) ช่วงมินูเอ็ตหรือช่วงสแกร์ตโซก็คือสังคีตลักษณ์สองตอนช่วงที่ 1 (ตอน A) ส่วนช่วงทริโอก็คือ สังคีตลักษณ์สองตอนช่วงที่ 2 (ตอน B) และจบด้วยการย้อนมินูเอ็ต หรือสแกร์ตโซที่ไม่เล่นซ้ำทั้ง 2 ตอน (ตัวอย่างที่ 4) เนื่องจากสังคีตลักษณ์สามตอนแบบผสมเป็นโครงสร้างใหญ่ เพลงจึงมักมีขนาดยาว และอาจมีช่วงหางเพลงตามสัดส่วนที่เหมาะสมในกฎแจเสียงโทนิค สามารถสรุปโครงสร้างได้ดังนี้ $a a b b / c c d d / a b = A B A$

นักแต่งเพลงบางคนจะไม่ใช้เครื่องหมายซ้ำตลอดจนคำสั่งต่างๆ แต่จะเขียนโน้ตเต็มของช่วงซ้ำ ซึ่งโดยปกติถ้ามีการเขียนโน้ตเต็มเช่นนี้ การซ้ำก็อาจไม่เหมือนกันทุกประการ การเปลี่ยน

แปลงเล็กๆ น้อย ๆ ถือเป็นการเพิ่มรสชาติให้กับเพลง โดยไม่ถือว่าเป็นการกระทบต่อโครงสร้างของเพลงแต่ประการใด

สมชาย รัชมี (ม.ป.ป. : 25, 55, 95) ได้กล่าวถึง การเรียบเรียงเสียงประสานดังนี้

1. วิเคราะห์ชนิดและหน้าที่ของเครื่องดนตรี ทำการจำแนกว่ามีเครื่องดนตรีกี่ชนิด อะไรบ้าง และทำหน้าที่อะไรในบทเพลงนั้นๆ

2. วิเคราะห์โครงสร้างสำคัญในบทเพลง โดยแบ่งออกเป็น

2.1 วิเคราะห์บทนำ วิเคราะห์ถึงดนตรีที่นำเข้าสู่บทร้องมีวิธีการวิเคราะห์ ดังนี้

2.1.1 เลือกส่วนหนึ่งของเนื้อของแนวทำนองที่เหมาะสมพอเหมาะ น่าสนใจมา

สร้าง

2.1.2 สร้างจากแนวทำนองของคอรัส โดยเลือกโน้ตจากแนวประสานคอรัส

มาสร้างเป็นแนวทำนองสำหรับบทนำ

2.1.3 สร้างขึ้นใหม่โดยเฉพาะ

2.1.4 สร้างบทนำโดยใช้สัดส่วนของเพลงหรือสร้างสัดส่วนใหม่

2.2 วิเคราะห์บทเชื่อม โดยทั่วไปในเพลงร้อง เมื่อร้องจบไปในท่อนแรกมักใช้ดนตรีบรรเลงขึ้นหรือสลับ ก่อนที่จะเข้าสู่บทร้อง มีหลักในการวิเคราะห์ดังนี้

2.2.1 นำทำนองหลักของบทเพลงท่อนใดท่อนหนึ่งมาบรรเลง

2.2.2 นำทำนองหลักของบทเพลงมาดัดแปลงใหม่ และนำไปบรรเลง

2.2.3 นำแนวทำนองของคอรัสมาวางเป็นหลัก

2.2.4 จัดวางแนวดำเนินคอรัสใหม่

2.3 วิเคราะห์บทจบ วิเคราะห์ดนตรีช่วงสุดท้ายเพื่อนำสู่การจบของบทเพลงโดยมีหลัก

ดังนี้

2.3.1 นำท่อนที่ดีที่สุดของบทเพลงนั้นมาร้องซ้ำแล้วค่อยเบาลง จนหายไป

2.3.2 ใช้บทนำมาเป็นบทจบ

2.3.3 หยุดดนตรีและให้นักกร้องแสดงความสามารถ

2.3.4 ใช้ชุดคอรัสสำเร็จมาเป็นบทจบ เช่น เคเดนซ์ หรือ แพทเทิร์น

2.3.5 ใช้คอรัสนอกบันไดเสียงมาจบเพื่อเปลี่ยนความรู้สึก

3. วิเคราะห์โครงสร้างดนตรีประกอบแนวทำนอง วิเคราะห์ถึงการสร้างดนตรีที่บรรเลงคลอไปกับแนวทำนอง โดยมีลักษณะของการวิเคราะห์ดนตรีประกอบ ดังนี้

3.1 ดนตรีประกอบชนิดที่โอบอุ้มแนวทำนอง

3.1.1 ลักษณะเสียงยาว

3.1.2 ลักษณะเสียงสั้น

3.1.3 ลักษณะขึ้นไปกับแนวทำนอง

3.2 คนตรีประกอบชนิดที่สอดแทรกแนวทำนอง

3.2.1 นำทำนองหลักมาล้อ

3.2.2 สร้างทำนองขึ้นใหม่

3.2.3 สร้างจากคอร์ดเดิม

3.3 ใช้การเคลื่อนไหวของแนวทำนองเข้าช่วยในการสร้างคนตรีประกอบ

3.3.1 คนตรีประกอบเคลื่อนที่ไปพร้อมกับแนวทำนอง แต่ทิศทางตรงข้าม

3.3.2 แนวทำนองอยู่กับที่ คนตรีประกอบเคลื่อนไหว

3.3.3 คนตรีประกอบเคลื่อนที่ขนานไปกับแนวทำนองหลัก

3.4 ใช้เสียงคอร์ด รองรับแนวทำนอง

3.5 ใช้หลักการหยุดและเคลื่อนไหว กล่าวคือ ถ้าทำนองหลักเคลื่อน (Move) คนตรีประกอบต้องหยุดหรือใช้เสียงยาว (Sustain) และถ้าทำนองหลักหยุดคนตรีประกอบก็เคลื่อนไหว

3.6 ใช้สัดส่วนโน้ตย้ำเสียงเดียวหรือโน้ตในคอร์ด

4. วิเคราะห์การใช้คอร์ด

4.1 วิเคราะห์การใช้คอร์ด

4.1.1 คอร์ดชั้นเอก (Primary Chord)

4.1.2 คอร์ดชั้นโท (Secondary Chord)

4.2 การนำแนวทำนองไปสู่การจบประโยคหรือเคเดนซ์

4.2.1 เปอร์เฟค เคเดนซ์ (Perfect Cadence)

4.2.2 อิมเปอร์เฟค เคเดนซ์ (Imperfect Cadence)

4.2.3 รูปแบบสำเร็จของเคเดนซ์ (Cadential)

4.3 การใช้ชุดคอร์ด ดอมีแนนท์ 7 (Dominant 7th)

4.3.1 ดอมีแนนท์ ที่ 1 V7 I

4.3.2 ดอมีแนนท์ ที่ 2 IIIm V7 I

4.3.3 ดอมีแนนท์ ที่ 3 V7 V7 I

4.3.4 ดอมีแนนท์ ที่ 4 V7 IIIm V7 I

4.4 ชุดคอร์ดแพทเทิร์น (Pattern)

4.4.1 แพทเทิร์น ที่ 1 I VIm7 IIIm7 V7

4.4.2 แพทเทิร์น ที่ 2 I IIIbm IIIm7 V7

4.4.3 แพทเทิร์น ที่ 3 I I#dim II m7 V7

4.4.4 แพทเทิร์น ที่ 4 I V7 IVm

สไตน์ (Stein, 1962: 6) ได้กล่าวว่า โครงสร้าง (Structure) หรือรูปแบบ (Form) คือแบบแผนหรือแผนผังของบทประพันธ์ การทำให้ดนตรีสามารถฟังและสื่อสารได้ เป็นบทบาทหน้าที่ของรูปแบบ โดยการนำปัจจัยต่างๆ ทางดนตรีมาจัดให้เป็นระเบียบ ปัจจัยเหล่านี้ประกอบด้วยทำนอง (Melody) เสียงประสาน (Harmony) ทำนองสัมพันธ์ (Counterpoint) ลีลา (Rhythm) อัตราจังหวะ (Meter) อัตราความเร็ว (Tempo) ความเบา ดัง (Dynamic) และสีสัน (Color) ดังนั้นเพื่อให้เกิดความเข้าใจตรงกันจึงได้กำหนดใช้คำว่า “แบบฉบับ” แทนคำว่า “สไตล์” (Style) ซึ่งสไตล์ให้คำจำกัดความสั้นๆว่า หมายถึง ลักษณะเฉพาะของผลงานของนักประพันธ์ยุคนั้นๆ

1.2 ความรู้เกี่ยวกับการประพันธ์คำร้องและทำนอง

การพิจารณาคุณค่าของเพลง นอกจากจะศึกษาด้านเนื้อหาสาระของเพลงแล้ว องค์ประกอบที่สำคัญอีกประการหนึ่ง คือ ทำนองเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้เรียบเรียงขึ้นจากเสียงที่มีจังหวะเป็นที่กำกับให้เคลื่อนที่ (จิระศักดิ์ จิตบุตร. 2542: 10) ในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงหนึ่งๆ นั้น ผู้เรียบเรียงจะต้องรู้จักและเข้าใจในเรื่องของแนวทำนอง (สมชาย รัชมี. 2532: 15) ทำนองเพลงคือการเคลื่อนที่ของระดับเสียงที่ต่อเนื่องกันในแนวนอนอย่างมีระบบ กำกับด้วยช่วงเวลา ทำนองให้ความรู้สึกต่อผู้ฟังเพลงทางด้านอารมณ์ ผู้ฟังสามารถแยกแยะจดจำบทเพลงได้โดยอาศัยการฟังจากทำนองเพลง การสร้างทำนองเพลง การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงจะบอกเป็นรูปร่างของเพลง (Contour of melody) ซึ่งสามารถทำให้ผู้ฟังจำแนกเพลงและจำได้

จิระศักดิ์ จิตบุตร (2542: 326) ได้กล่าวถึงหลักการแต่งเพลงของสมาคมนักแต่งเพลงไว้ว่า การแต่งเพลงนิยมแต่งเป็นบทร้อยกรองตามรูปแบบเก่าของเพลงไทยเดิม คือ บทเพลงต้องเป็นกลอนหรือโคลง มีสัมผัสนอก สัมผัสใน เพื่อความไพเราะง่ายต่อการจดจำของผู้ฟัง เช่นเดียวกับ วราวุธ สุมาวงศ์ (2529: 132) กล่าวว่า การแต่งคำร้องส่วนใหญ่ยึดรูปแบบของกลอนหรือโคลง จึงยึดหลักการแต่งว่า ให้มีสัมผัสนอก สัมผัสใน เพราะถ้าผู้ประพันธ์สามารถประพันธ์ตามลักษณะดังกล่าวได้แล้ว ย่อมจะเกิดความไพเราะ ซึ่งง่ายต่อการจำของผู้ฟังและขับร้อง ธารทิพย์ สิทธิเชนทร์ (2539 : 7) ได้กล่าวถึงแนวคิดของ สิทธิ พินิจภูวดลและประทีป วาทิกทินกร เกี่ยวกับการพิจารณาความงามของร้อยกรองว่า บทร้อยกรองที่ได้รับการยกย่องกันว่าดีงาม คือ มีทั้งความไพเราะและความซาบซึ้งประทับใจนั้น ย่อมประกอบด้วยคุณสมบัติหลายประการ ซึ่งสอดคล้องกับลีลาของร้อยกรองคุณสมบัติเหล่านี้ถือว่าเป็นองค์ประกอบแห่งความงามของร้อยกรอง ได้แก่

1. คำที่เลือกใช้

ภาษากวีเป็นถ้อยคำที่มีความหมายเข้มข้น ดังนั้นคำที่ใช้ในบทร้อยกรองทั่วไป จึงมิใช่คำพื้นๆ ธรรมดาสามัญ แต่เป็นคำที่มีความลึกซึ้งสะท้อนอารมณ์ หรือสูงส่งมีสง่า ด้วยรูปแบบและเสียงเป็นพิเศษ

2. เสียงเสนาะ

เสียงเสนาะเป็นคุณสมบัติที่สำคัญที่ทำให้ร้อยกรองนั้นๆ งดงามในความรู้สึกของผู้อ่านถ้าจะเปรียบเสียงเสนาะของร้อยกรองมีขึ้นได้ด้วย

2.1 สัมผัส

2.2 ลีลาจังหวะ

2.3 การเลียนเสียงธรรมชาติ

2.4 การเล่นคำ

3. ความหมายอันลึกซึ้งกินใจ

3.1 การใช้กวีโวหาร

3.2 การสร้างภาพพจน์

3.3 การเสนอความคิด

3.4 การสะท้อนความรู้สึกและการสร้างบรรยากาศ

สมชาย รัตมี (2521: 56) ได้อธิบายถึงการแต่งเพลงไว้ 3 วิธีดังนี้

1. แต่งเนื้อร้องก่อนแล้วใส่ทำนอง วิธีนี้จะใช้กับเพลงที่ต้องการให้ความหมายของเนื้อเพลงเด่นมากทำให้ทำนองเพลงเด่นมาก เมื่อแต่งทำนองเสร็จแล้วก็ใส่ทำนองให้เหมาะสมกับเนื้อหานั้นๆ หรืออาจจะนำเอาโคลงกลอนที่มีความไพเราะใส่ทำนองเพลง

2. แต่งทำนองก่อนแล้วใส่เนื้อร้อง วิธีนี้จะทำให้ทำนองเด่นมาก เมื่อแต่งเสร็จแล้วก็ใส่เนื้อร้องตามทำนองนั้น ผู้ที่เขียนโน้ตไม่ได้ก็อาจจะมีปัญหาอยู่บ้างคือนึกทำนองได้แล้วลืม เพราะเขียนโน้ตไม่ได้ วิธีแก้ไขคือ ทำเสียงทำนองอัดเทปไว้แล้วส่งไปให้ผู้เขียนโน้ตบันทึกไว้

3. แต่งเนื้อและทำนองพร้อมกัน วิธีนี้ประหยัดเวลาดี คือ แต่งเนื้อและทำนองพร้อมกันไปเลย วิธีนี้อาจจะเหมาะสมสำหรับผู้เริ่มต้นแต่งเพลง ขณะที่แต่งต้องนึกถึงการเคลื่อนที่ของทำนองที่มีการโต้ตอบกันเป็นวรรค เริ่มจากวรรคถาม และตอบด้วยวรรคคำตอบควรแต่งให้ครบ ประโยคเพลงทั่วไป มักจะมีความยาวประมาณ 4 ประโยค 1 ประโยค จะมี 8 ห้องเพลง ความยาวทั้งหมดประมาณ 32 ห้องเพลง กฎเกณฑ์นี้เปลี่ยนแปลงได้เสมอ เพลงที่ดีก็คือเพลงที่ผู้ฟังชอบซึ่งอาจจะไม่ถูกต้องตามหลักเกณฑ์ต่างๆ ที่มีอยู่

ถนนม งามทรัพย์ (2542: 210) ได้อธิบายถึงหลักการแต่งเพลงไว้ว่าการแต่งเพลงมี 3 วิธีคือ

1. แต่งเนื้อเพลงก่อน โดยใช้เนื้อเพลงสามารถสื่อความหมาย และมีความเป็นไปได้ตามความประสงค์

2. แต่งทำนองก่อน โดยวิธีฮัมเสียงหรือใช้เครื่องดนตรีประกอบการเคาะจังหวะวิธีนี้จะได้ท่วงทำนองที่ไพเราะ

3. แต่งเนื้อร้องและทำนองไปพร้อมๆกัน การแต่งวิธีนี้ ผู้ประพันธ์ต้องเป็นผู้ที่มีอารมณ์เพลงในตัว หรือไม่ก็ต้องเป็นนักดนตรีมาก่อน

ไพรัช มากกาญจนกุล (2536: 62) ได้อธิบายถึงวิธีการแต่งเพลงไว้ว่า การแต่งเพลงมีอยู่หลายวิธีด้วยกัน แต่โดยสรุปแล้วมีดังต่อไปนี้

1. แต่งเนื้อเพลงก่อน แล้วแต่งเนื้อร้องทีหลัง การแต่งเพลงโดยวิธีนี้จะได้บทเพลงที่ไพเราะรื่นหูทั้งทำนอง เนื้อร้องฟังดูแล้วเป็นเพลง ไม่ใช่ฟังอย่างไรก็เหมือนกับอ่านกลอนหรือสวดมนต์

2. แต่งเนื้อร้องขึ้นก่อน แล้วแต่งทำนองขึ้นทีหลัง การแต่งเพลงวิธีนี้ไม่สู้ดีนัก เพราะจะได้เพลงที่ไม่ค่อยถูกต้องตามแบบฟอร์มของบทเพลง นอกจากจะเป็นผู้ที่มีความสามารถทางด้านการประพันธ์และดนตรีอยู่ดีอยู่แล้ว จึงทำให้ได้บทเพลงที่ดี แต่การแต่งเพลงวิธีนี้ก็เป็นที่นิยมกันมากที่สุดในการบรรดาศักดิ์แต่งเพลงของไทย เพลงที่แต่งเนื้อร้องก่อนแล้ว จึงแต่งทำนองเรียกว่า Art Song

3. แต่งทำนองและเนื้อร้องไปพร้อมๆกัน เป็นที่นิยมกันไม่น้อย อย่างไรก็ตามวิธีนี้จะได้บทเพลงที่ไพเราะกว่าวิธีที่ 2 และบางที อาจจะดีกว่าวิธีที่ 1 ก็ได้

ณัชชา ไสค์ศยานุรักษ์ (2547: 82, 91, 94) ได้กล่าวไว้ดังนี้

1. โมทีฟ (Motif) เป็นหน่วยย่อยที่เล็กที่สุดของทำนอง มีความสำคัญในการผู้เพลงทั้งหมดหรือช่วงใดช่วงหนึ่งของเพลง ให้เป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน มักปรากฏอีกเป็นระยะๆ ในรูปแบบที่เหมือนกันหรือแปรเปลี่ยนไปเล็กน้อย หรืออาจกลับมาอีกเฉพาะลักษณะจังหวะก็ได้

2. เฟรซส์ (Phrase) แนวทำนองที่มีความคิดจบบริบูรณ์ในตัวเอง มักลงท้ายด้วยเคเดนซ์ การวิเคราะห์เพลงนอกจากต้องแบ่งท่อนแบ่งตอนออกเป็นช่วงๆ แล้วควรแบ่งย้อนถึงเฟรซส์ เพื่อพัฒนาการของเพลงว่ามีเฟรซส์เรียงร้อยไว้อย่างไร ตั้งแต่ต้นจนจบของเฟรซส์ การจบของเฟรซส์นั้นไม่จบด้วยการมีเคเดนซ์ลงท้ายเสมอไป อาจจบด้วยตัวหยุดหรือโน้ตจังหวะยาว ที่ทำให้เกิดความรู้สึกของการพักอย่างชัดเจน ถึงไม่มีการดำเนินคอร์ด 2 คอร์ดที่แสดงว่าเป็นเคเดนซ์ชนิดใดชนิดหนึ่งก็อนุโลมเรียกเคเดนซ์ได้ เนื่องจากคำว่าเคเดนซ์เป็นคำที่ใช้หลวมๆ แปลว่าจุดพัก

3. พีเรียด (Period) ประกอบด้วย 2 เฟรซส์ รวมกัน ในลักษณะประโยคถาม ประโยคตอบ แต่เคเดนซ์ของเฟรซส์หลัง ต้องมีน้ำหนักมากกว่าเฟรซส์แรก เฟรซส์ที่ประกอบกันเป็นพีเรียดมักเริ่มต้นเหมือนกันหรือคล้ายกันในลักษณะการชี้ชวน เพื่อแสดงความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน แล้ว

ประโยคจึงเริ่มต่างกันทีละน้อย บางครั้งเฟรซส์ทั้งสองอาจเหมือนกันตลอดและต่างกันไปนิดตัวสุดท้ายหรือการลงจบประโยคที่ต่างกัน

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2540: 23) ให้คำจำกัดความเกี่ยวกับทำนองดังนี้

ทำนอง คือ การจัดเรียงของเสียงที่มีความแตกต่างของระดับเสียง และความยาวของเสียงตามแนวนอน โดยทั่วไปดนตรีประกอบด้วยทำนองซึ่งเป็นองค์ประกอบที่ง่ายต่อการจดจำมากที่สุด ทำนองมีหลากหลายลักษณะ แตกต่างกันไป ทำนองคล้ายกับภาษาพูด คือเป็นภาษาดนตรีที่ประกอบกันเป็นประโยคเพื่อเสนอความคิดของผู้พูด ดังนั้นการจะเข้าใจดนตรี จึงต้องจำได้ว่าทำนองเป็นอย่างไร ทางดนตรีมีศัพท์มากมายที่หมายถึง ทำนอง เช่น Tune air theme และ Melodic line องค์ประกอบของทำนองที่ควรทราบ ได้แก่

1. จังหวะทำนอง (Melodic Rhythm) คือ ความสั้น ยาวของระดับเสียงแต่ละเสียงที่ประกอบกันเป็นทำนอง
2. มิติ (Melodic Dimensions) มิติของทำนองประกอบด้วย 2 ส่วน คือ
 - 2.1 ความยาว (Length) บางครั้งทำนองอาจจะสั้นๆ แบ่งเป็นส่วนๆ ส่วนที่เล็กที่สุด หรือสั้นที่สุด เรียกว่า โมทีฟ (Motive) บางทำนองอาจเป็นทำนองที่ยาวมากๆ
 - 2.2 ช่วงกว้าง (Range) หรือ พิสัย คือระยะระหว่างระดับเสียงต่ำสุดจนถึงเสียงสูงสุด
3. ช่วงเสียง (Register หรือ Tessitura) ทำนองอาจอยู่ในช่วงเสียงใดช่วงเสียงหนึ่ง เช่น ในช่วงเสียงต่ำ กลางหรือสูง บางครั้งทำนองอาจเคลื่อนจากช่วงเสียงหนึ่งไปอีกช่วงเสียงหนึ่งก็ได้
4. ทิศทางของทำนอง (direction) ทำนองอาจเคลื่อนไปในหลายทิศทาง เช่น ขึ้น ลง หรืออยู่กับที่ โดยปกติทำนองมักจะเคลื่อนที่ขึ้นจุดสูงสุด เมื่อเนื้อหาของเพลงถึงจุดสำคัญที่สุด ปกติการเคลื่อนที่ของทำนอง อาจดำเนินไปในลักษณะ กระโดด (Disjunct Progression) หรือ ต่อเนื่องกันไป (Conjunct Progression) ผลรวมคุณสมบัติต่างๆ ของทำนองทำให้บทเพลงนั้นน่าสนใจรับฟัง หรือชวนจดจ่อทำนองจัดเป็นลักษณะพื้นฐานของดนตรีหรือบทเพลง โดยทั่วไปทำนองที่เป็นหลักในบทเพลงหนึ่งจะเรียกว่า ทำนองหลัก (theme) ในแต่ละบทเพลงจะมีทำนองหลักได้มากกว่า 1 ทำนอง

คอปแลนด์ (Copland, 1967: 25-26) นักประพันธ์ดนตรี และวาทยกรผู้มีชื่อเสียง กล่าวถึงแนวคิดดนตรีไว้ว่า แนวคิด (Idea) โดยตัวของมันเองอาจเกิดขึ้นแก่นักประพันธ์ดนตรีได้หลายลักษณะ คือลักษณะรูปของทำนองล้วนๆ แนวหนึ่งซึ่งผู้ประพันธ์อาจฮัมเสียงในลำคอลักษณะทำนองประกอบด้วย แนวบรรเลงประกอบ (Accompaniment) หรือ อาจคิดแนวประกอบได้ก่อนแล้วจึงเพิ่มทำนองในภายหลังเกิดในรูปของ แนวคิดลีลาจังหวะ ล้วนๆ (Rhythmic Idea) เช่น ได้ยินเสียงจังหวะกลองซึ่งนับว่าเพียงพอสำหรับผู้ประพันธ์ดนตรีบางท่านที่จะเริ่มจากสิ่งนี้ นำไปเพิ่มแนวประกอบ และ

ทำนองต่อไปในภายหลัง ดังที่ คอปแลนด์ (1967: 31) ได้กล่าวถึงการที่นักประวัติศาสตร์ดนตรีต่างมีความเห็นตรงกันว่า ดนตรีเริ่มที่ลีลาจังหวะ ความบริสุทธิ์ของลีลาจังหวะมีผลโดยตรง และทันทีที่ต่อผู้ฟังเป็นความรู้สึกถึงสัญชาตญาณดั้งเดิม เพื่อเป็นข้อพิสูจน์เรื่องนี้ให้สังเกตจากดนตรีชนเผ่าคนป่าส่วนมากมีเฉพาะลีลาจังหวะล้วนๆ บางครั้งอาจซับซ้อนจนน่าประหลาดใจ

คอปแลนด์ ยังได้ให้แนวความคิดสำหรับนักประพันธ์ดนตรี (Composer) ไว้ว่า นักประพันธ์ทุกคนเริ่มจาก แนวคิดดนตรี ซึ่งเป็น ทำนองหลัก (Theme ความหมายเดียวกับ Musical Idea) เกิดขึ้นปัจจุบันทันทีโดยไม่ทราบว่ามีมาจากที่ใด เป็นสิ่งนอกเหนือการควบคุม หรือว่าเป็นพรจากสวรรค์ เป็นไปโดยอัตโนมัติอยู่นอกเหนือ แนวคิดด้านจิตใจ ความรู้เรื่องการประพันธ์ หรือ แนวคิดดนตรีพิเศษ (Extra Musical Idea) เพราะเหตุนี้นักประพันธ์จึงพสกมุดสำหรับพร้อมบันทึกไว้เสมอเพื่อรวบรวมท่วงทำนองเหล่านี้ไว้

ไวท์ (White, 1976: 71-72) กล่าวว่า ทำนองเป็นระดับแนวเสียงแนวหนึ่ง ซึ่งเป็นองค์ประกอบร่วมของระดับเสียงและลีลาจังหวะเป็นสื่อถ่ายทอดความหมายของดนตรี สำหรับไวท์ มีแนวคิดว่าทำนองไม่สามารถแยกเป็นเอกเทศจากลีลาจังหวะทั้งสองสิ่งนี้ต้องเกิดร่วมกันเสมอ ทำนองเป็นแง่มุมเดียวของดนตรีที่มีอยู่ในทุกวัฒนธรรม และกาลเวลา จะเป็นนักประพันธ์ดนตรีที่ดีไม่ได้หากปราศจากความสามารถในการจัดการกับทำนอง และ ไวท์ ยังกล่าวต่อไปอีกว่าเป้าหมายสำคัญที่สุดของการวิเคราะห์แบบฉบับทำนอง คือ การเปรียบเทียบและการประเมิน ดังนั้นควรมีวิธีการกว้างและครอบคลุมสำหรับการวิเคราะห์ทำนอง

แกร์เรท (Garrett, 1958: 32-39) กล่าวถึงทำนองไว้ดังนี้

ทำนองเป็นกระสวนแบบเกสตัลท์ (Gestalt คำว่า เกสตัลท์ ภาษาเยอรมัน แปลว่า รูปร่าง ท่าทาง ลักษณะ) นั่นคือ ทำนองเป็นลำดับเสียงที่เกิดขึ้นในช่วงของเวลา หากว่าจิตของเรายอมรับ ความสัมพันธ์ระหว่างระดับเสียงกับค่าของช่วงเวลาย่อมก่อกันขึ้นเป็นผลลัพธ์ได้จากการรวมกันของเสียงในฐานะที่เป็นกระสวนแบบเกสตัลท์ เรียกว่า หน่วยการรับรู้ (Unit of perception)

กล่าวโดยสรุปคือ ลำดับเสียงที่ประกอบด้วยระดับเสียงหลายๆ ระดับ ลีลาจังหวะหลายๆ ลีลาจังหวะ (Pitches and Rhythms) นับได้ทันทีว่าเป็น วลี (Phrase) ขึ้น

เมื่อนำวลี 2 วลี มาเชื่อมต่อกัน ผลลัพธ์ที่ได้คือ 1 พิเรียด(period)หรือ ประโยค (Sentence) วลีแรกเรียกว่าวลีนำ (Antecedent phrase) วลีที่สองเรียกว่าวลีตาม (Consequent phrase) คู่ระยะทำนอง (Melodic interval) กลุ่มโครงสร้างของทำนอง คือ คู่ระยะของทำนอง ซึ่งประกอบด้วยองค์ประกอบพื้นฐาน 3 อย่าง ได้แก่

1. ระดับเสียง (Pitch) เป็นเรื่องจิตวิทยาของเสียงซึ่งทำให้ผู้ฟังสามารถจัดลำดับเสียง เช่น จากต่ำไปสูง

2. ค่าอัตราความเร็ว (Temporal value) เพราะว่าดนตรีเป็น ศิลปะแห่งช่วงเวลา (Temporal art) เสียงดนตรีใดๆ ก็ตาม ย่อมประกอบด้วยของเขตของเวลาที่แน่นอน 3 ส่วน คือ ส่วนเริ่มต้น - ส่วนช่วงระยะเวลาซึ่งสามารถวัดได้ด้วยหน่วยเวลา - ส่วนจบ

3. การเคลื่อนที่ (Motion) ในส่วนนี้ถือว่าสำคัญในมุมมองของเรื่องทำนอง เพราะเกี่ยวกับความรู้สึกด้านจิตวิทยาของการเคลื่อนไหวจากเสียงหนึ่งไปสู่เสียงหนึ่ง เกิดจาก 2 องค์ประกอบ

3.1 การเคลื่อนที่จากระดับเสียงหนึ่งไปสู่ระดับเสียงอื่น

3.2 การเคลื่อนที่ระหว่างค่าอัตราความเร็ว เช่น การกระโดดของทำนอง (Leap) ลีลาจังหวะที่ไม่แน่นอน (Erratic) หรือเป็นไปอย่างสม่ำเสมอ (Smooth) ทำนองที่ดำเนินไปอย่างรวดเร็วหรือเชื่องช้าๆ

4. การวิเคราะห์แบบฉบับทำนอง ทำนองเพลงอาจให้ความรู้สึกหลายๆ อารมณ์ เช่น ความ รู้สึกเยียบสงบ สงบสุข ผ่อนคลาย หรือ สดใส มีความเคลื่อนไหว เต็มไปด้วยความเข้มข้น เนื่องจากทำนองเกิดจากการเคลื่อนไหวของระดับเสียงและการเคลื่อนไหวของอัตราความเร็ว ดังนั้น การหาลักษณะเฉพาะของแบบฉบับทำนอง เพื่อได้ทราบถึงข้อแตกต่างของแต่ละทำนอง โดยต้องดูจาก องค์ประกอบ 2 ประการ คือ

4.1 เส้นโค้งระดับเสียง แสดงให้เห็นเทนชันของทำนอง ทั้งขณะเคลื่อนที่ขึ้นและลง ซึ่งแสดงให้เห็นคุณสมบัติของทำนองดังนี้

4.2 การเคลื่อนที่ของทำนองขณะกำลังมุ่งขึ้น ทำให้เกิด แรงดึง หรือ เทนชัน ในความรู้สึกของผู้ฟัง ส่วนทำนองที่กำลังมุ่งลงทำให้เกิดความรู้สึก ผ่อนคลาย

4.3 พิสัยของทำนอง แสดงให้เห็นขนาดพื้นที่ของการขยายตัวของ เทนชัน และการผ่อนคลายเป็น

4.4 การเคลื่อนที่ แสดงถึงการเปลี่ยนแปลงของเทนชัน ว่า เป็นไปอย่างนุ่มนวล หรือเคลื่อนที่แบบกระโดด

4.5 รูปทำนอง ชี้ให้เห็นว่า ทำนองเป็นส่วนสำคัญในการก่อให้เกิดเทนชัน หรือ การผ่อนคลาย หรือเป็นตัวช่วยให้เกิดความ สมดุล ระหว่างเทนชัน และการผ่อนคลาย

5. เส้นโค้งอัตราความเร็ว เป็นเครื่องจำแนกให้เห็นลักษณะเฉพาะในหลายกรณีดังนี้

5.1 แสดงให้เห็นการเคลื่อนไหวของลีลาจังหวะว่าอยู่ในของเขตของเวลาที่กำหนด หรือเป็นไปโดยอิสระ เช่น มีลีลาจังหวะที่เต็มไปด้วยการเคลื่อนไหว โดยมีค่าตัวโน้ตที่เท่ากันสม่ำเสมอ หรือไม่เท่ากัน

5.2 แสดงให้เห็นว่าในช่วง จุดไคลแมกซ์ มีลีลาจังหวะที่ซับซ้อน หรือสม่ำเสมอ

5.3 ทำให้ทราบถึงการเปลี่ยนแปลงค่าอัตราความเร็ว

5.4 ทำให้ทราบถึงช่วงของการเปลี่ยนแปลงลีลาจังหวะ

วอร์ฟิลด์ (Warfield, 1976: 11) ได้กล่าวไว้ว่า เสียงดนตรีในการประพันธ์แบบโทนัล (Tonal) มิได้ เกิดจากการสุ่มเลือกขึ้นมา แต่เป็นไปโดยการจัดการอย่างเลิศ ผู้ฟังสมควรพิจารณาด้วยเหตุนี้ ดังนั้นการวิเคราะห์จะช่วยให้เห็นโครงสร้างพื้นฐานของดนตรีเพื่อที่จะได้ทราบถึงข้อแตกต่างของแต่ละทำนอง

แรนดอล์ฟ (Randolph, 1997: 38-45); เบนจามิน และคนอื่นๆ (Benjamin, et al., 1992 : 218); สไตน์ (1962: 10-11,22,37) จำแนกการพิจารณาทำนองเป็น 6 ลักษณะ ดังต่อไปนี้

1. ทำนองไดโทนิค (Diatonic melody)

บันไดเสียงไดโทนิค (Diatonic scale) เป็นจุดเริ่มแรกในการอธิบายเรื่อง ทำนอง ซึ่งเป็นแหล่งเก็บรวบรวมคลังเสียงพื้นฐาน แรงดึง หรือความตึงที่เกิดขึ้นท่ามกลางทำนองสืบเนื่องมาจากความสัมพันธ์ที่ถูกสร้างขึ้นมาระหว่างเสียงในบันไดเสียงเหล่านี้

ดนตรีโทนัล (Tonal music) คือ ความรู้สึกถึงศูนย์กลางของเสียงที่เป็นแหล่งที่มาของการดำเนินเสียงขึ้น หรือลง เสียงที่ 1 เสียงที่ 3 และ เสียงที่ 5 ในบันไดเสียงถือว่าเป็น เสียงหลัก หรือ เสียงปฐมภูมิที่มีความประสานกลมกลืนในบันไดเสียง ส่วนเสียงที่ 2 เสียงที่ 4 เสียงที่ 6 เสียงที่ 7 นับเป็น เสียงรอง หรือ เสียงทุติยภูมิ ถือว่าเป็นเสียงที่ไม่มีความเสถียรภาพ ความไม่มั่นคงนี้มีแนวโน้มที่จะ ผ่าน หรือมุ่งไปสู่ เสียงหลัก ซึ่งขึ้นอยู่กับลำดับเหตุการณ์ที่อุบัติขึ้น

โดยทั่วไป เสียงหลักนับว่าเป็นจุดพัก หรือจุดหมายของทำนอง เสียงข้างเคียงเป็นแหล่งกระตุ้น ผลักดันให้เกิดความเคลื่อนไหวไปสู่จุดหมาย ในดนตรีโทนัล ทำนองจะเริ่มที่โน้ตใดในบันไดเสียง หลังจากได้ฟังโน้ตสองสามตัวแรกของทำนอง ทำให้ผู้ฟังตระหนักถึงทิศทางของเสียงหลัก และสามารถระบุถึงเทนชัน หรือความผ่อนคลาย

ลักษณะดนตรีโทนัล ซึ่งต้องอาศัยเสียงศูนย์กลาง ได้แก่เสียงที่ 1 เสียงที่ 3 และ 5 ในบันไดเสียง นอกจากเป็นเสียงหลักแล้วยังเป็นเสียงที่เป็นจุดหมายให้เสียงข้างเคียงมุ่งเข้าหา เพื่อให้ผู้ฟังสามารถจำแนกถึงเทนชัน และความผ่อนคลายไปสู่ความเป็นศูนย์กลาง ซึ่งได้แก่ตัวโทนิค ในบันไดเสียง

2. การเคลื่อนที่ของทำนอง (Melodic motion)

ทำนองต้องมีการเคลื่อนไหว แม้แต่ทำนองธรรมดาที่สุดควรต้องสร้างความกระหายอยากรู้ต่อผู้ฟังให้ติดตามกระทั่งจบบทเพลง การดำเนินทำนองลักษณะ เป็นลำดับขั้น (Step) หรือ กระโดด (Leap) ถือว่าเป็นลักษณะปกติทั่วไป

เมื่อทำนองเคลื่อนที่ขึ้นเป็นลำดับขั้น ผู้ฟังจะรู้สึกถึงความเข้มข้น หรือ เเทนชัน (Tension) ช่วงระหว่างเสียงข้างเคียง การใช้เสียงโน้ตใดเสียงเพียงสองหรือสามเสียงถือว่าเป็น การสร้างแรงดึงที่น่าสนใจ การดำเนินทำนองลักษณะนี้มักพบเห็นได้บ่อยครั้ง ส่วนการกระโดดเป็นคู่ ระยะแคบๆ ให้ความรู้สึกถึงความลึกซึ้ง มีความหมาย ส่วนการกระโดดเป็นคู่ระยะกว้างก่อให้เกิด ความรู้สึกถึงพลังความมีสีสันและความฉงนฉงายน่าทึ่ง การดำเนินทำนองลักษณะนี้พบว่ายินยมนำมา เป็นความตรงข้าม (Contrast) ของการดำเนินทำนองลำดับขั้น

การดำเนินทำนองสามารถเกิดขึ้นได้ทั้งลักษณะขึ้น และลง มีคู่ระยะแคบ หรือ กว้าง สามารถจำแนกอารมณ์ที่เกิดจากการเคลื่อนที่ของทำนอง ได้ดังนี้

2.1 การเคลื่อนที่ขึ้นแสดงถึง การยกระดับอารมณ์ หรือการแบ่งเบาภาระ รู้สึกถึงความเบา นอกจากนี้การดำเนินทำนองขึ้นยังเป็นการสร้างเทนชัน เพื่อเตรียมตัวเข้าสู่ช่วงการ ดำเนินลงสู่การผ่อนคลาย

2.2 การเคลื่อนที่ลงแสดงถึงอารมณ์ที่ค่อยๆ ผ่อนคลาย หรือเป็นการเตรียม ตัวเพื่อมุ่งไปสู่ช่วงเสียงที่สูงขึ้น การเคลื่อนที่ลงยังให้อารมณ์อีกลักษณะหนึ่งคือ ความซึมเศร้า หรือ ความจริงจัง ความตั้งใจจริง

การเคลื่อนที่ของทำนองลักษณะขึ้น หรือลง ด้วยคู่ระยะแคบ หรือกว้าง ส่งผล หลากหลายต่ออารมณ์ของผู้ฟัง ซึ่งลักษณะของลีลาจังหวะ และอัตราความเร็วเป็นตัวสนับสนุนผล ทางด้านจิตวิทยานี้แต่อย่างไรก็ตามแนวทำนองจะเป็นตัวกำหนดทิศทาง

3. รูปทำนอง (Melodic Contours)

ทำนองจำนวนมากสามารถอธิบายด้วยลักษณะ รูป หรือ เส้นโค้ง (Curves and Contours) แบ่งออกเป็นประเภทใหญ่ๆ ได้ดังนี้

3.1 เพลงทำนองร้อง (lyrical melody) มีลักษณะทำนองกลมกล่อม ลึกซึ้ง เต็มไปด้วยความหมาย เช่น ในบทเพลงประเภท พื้นบ้าน ลูกทุ่ง รักหวานชื่น และเพลงยอดนิยม ทั้งหลาย ลักษณะทำนองสืบทอดลงมา มีทั้งจังหวะช้า ปานกลาง และคึกคัก เพลงเหล่านี้จัดเข้าอยู่ใน ประเภท เพลงทำนองร้อง สามารถแยกเป็นประเภทใหญ่ๆ ได้ 3 ประเภท ดังนี้

3.1.1 ประเภทให้ความรู้สึกเวทนา สงสาร (pathos)

3.1.2 ประเภทให้ความรู้สึกอยู่ในความทรงจำ หรือถูกครอบงำ (Haunting)

3.1.3 ประเภทให้ความรู้สึกคึกคัก ร่าเริง มีลักษณะเป็นเพลงเต้นรำ (Rousing)

3.2 เพลงทำนองบรรเลง (Instrumental Music) ที่เต็มไปด้วยพลัง และแรงขับเคลื่อนมีลักษณะไม่ราบเรียบ แข็งแกร่ง ตรงไปตรงมา (Rugged-Athletic-Square) คล้ายเครื่องจักร แสดงการตอบสนองต่อเหตุผลมากกว่าความรู้สึกด้านอารมณ์ ทำนองมีลักษณะเน้นที่เสียงหลัก เต็มไปด้วยการกระโดด มีก้าวอย่างเป็นจังหวะจะโคน มีลีลาจังหวะเรียกร้องความสนใจ แสดงให้เห็นพิสัยกว้าง และเน้นเทคนิคความสามารถเฉพาะตัวของนักดนตรีมากกว่าการเน้นเรื่องการพัฒนาทำนอง เช่น ผลงานประเภทดนตรีบรรเลง ของ บาค และแฮนเดล

3.3 เพลงทำนองประเภทเหลี่ยมมุม (Angularity) ทำนองลักษณะที่ไม่สามารถคาดการณ์ได้ล่วงหน้าจะเคลื่อนที่ไปในทิศทางใด อาจกระโดดไปสู่ระยะกว้างทันที สร้างเทรนชัน โดยไม่มีการกลาหรือการผ่อนคลาได้แก่เพลงในสมัยศตวรรษที่ 20 ดนตรีประเภทนี้เรียกว่าดนตรีไม่มีศูนย์กลางเสียง (Atonal or Twelve-Tone Music) เช่น ผลงานของ เซินแบร์ก ในยุคหลัง เป็นต้น

แบบฉบับ หรือสไตล์ทำนองในทางดนตรีมีหลายลักษณะ ซึ่งส่งผลด้านจิตวิทยาในทัศนะที่แตกต่างกัน เช่น เพลงที่มีทำนองร้องทำให้มีความรู้สึกอย่างร้องเพลง หรือส่งผลให้เกิดการสร้างจินตนาการ ในขณะที่ทำนองที่มีลักษณะแข็งแกร่ง ตรงไปตรงมา ส่งผลให้เกิดการกระตุ้นพลังด้านสติปัญญา อัตราความเร็วแสดงเอกลักษณ์ทำนอง ชนิดเครื่องดนตรี หรือเสียงที่ใช้บรรเลงเป็นเครื่องกำหนดคุณภาพด้านผัสสะ

4. โครงสร้างทำนอง (Melodic Structure)

เมื่อผู้ฟังได้พบ รูปร่างทำนอง (Melodic Shape) โดยรวม ย่อมเป็นประโยชน์ที่จะศึกษาว่าทำนองสร้างมาจากหน่วยอะไรบ้างทำนองเปรียบเหมือนประโยคที่มีการแบ่งเว้นวรรคตอนไว้อย่างชัดเจน บางประโยคสั้นแต่ได้ใจความ บางประโยคยาวและซับซ้อน ดังนั้นทำนองจึงเป็นตัวกำหนดโครงสร้างดนตรีดังต่อไปนี้

4.1 โมทีฟ (Motive) หรือ ลักษณะของทำนองเป็นหน่วยที่เล็กที่สุดเป็นตัวกำหนดแนวคิดดนตรีแนวรวม มีลักษณะเป็นลำดับเสียงสั้นๆ ประกอบด้วย ลีลาจังหวะวางไว้ตอนต้นบทเพลงและจากโมทีฟ จะนำไปสู่การแก้ปัญหาว่าจะดำเนินทำนองไปไหนและอย่างไร เมื่อโมทีฟถูกกำหนดแล้ว ลำดับเสียง ทิศทาง และลีลาจังหวะจะเป็นปัจจัยในการนำกลับมาใช้ หรือนำไปพัฒนาลักษณะเฉพาะ และความเป็นเอกภาพของทำนองจึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องขึ้นอยู่กับ การซ้ำ และส่งเสริมจากโมทีฟ ดังนั้นมีวิธีการนำมาใช้ดังนี้

4.1.1 ซีควเอนซ์ (Sequence) หรือ การซ้ำ โดยเลือกซ้ำ

ช่วงเสียงเดิม หรือเปลี่ยนระดับช่วงเสียง ลักษณะการซ้ำยังสามารถแบ่งออกได้ดังนี้

4.1.1.1 การซ้ำเสียง และลีลาจังหวะ

4.1.1.2 ซ้ำเฉพาะเสียง ไม่ซ้ำลีลาจังหวะ

4.1.1.3 ข้าเฉพาะลีลาจังหวะ ไม่ซ้ำเสียง

4.1.2 ใช้วิธีการย่อ หรือ ขยายลำดับเสียง โดยอาจเพิ่มโน้ตบด
แต่งเข้าไป

4.1.2.1 ใช้วิธีการเพิ่มคู่ระยะให้ช่วงเสียงกว้างขึ้น

4.1.2.2 ใช้วิธีการแปรทำนอง (Variation)

4.1.2.3 ใช้วิธีการนำลำดับเสียงมาพลิกกลับทาง
(Inversion)

4.1.2.4 ใช้วิธีการนำลำดับเสียงมาย้อนกลับทาง
(Reversion or retrograde)

การนำปัจจัยต่างๆ ข้างต้นมาประยุกต์ใช้กับโมทีฟ ที่ได้ จะนำไปสู่การเกิด วลี ซึ่งมี
ขนาดใหญ่กว่าโมทีฟ

4.2 วลี (phrase) คือ การนำโมทีฟมารวมหรือขยายตามหลัก
ปฏิบัติในข้อที่ 4.1 เกิดวลีขึ้น 1 วลี แต่สาระสำคัญของวลีอยู่ที่ เคเดนซ์ (Cadence) จุดพัก ซึ่งจะได้
กล่าวถึงโดยแยกต่างหาก ดังนั้น กล่าวได้ว่า ในความหมายระดับพื้นฐาน ทำนอง คือ ลำดับวลีทาง
ดนตรี ที่ถูกกำหนดเป็นวรรคตอน โดย จุดพัก ซึ่ง สไตน์ (1962: 22) ได้กล่าวถึงการตั้งมาตรฐานของวลี
ไว้ดังต่อไปนี้

4.2.1 ตามธรรมเนียมปฏิบัติ โดยปกติถือว่า วลีเป็นหน่วย
ประกอบด้วย 4 ห้องเพลงแต่ในกรณีพิเศษอาจมีมากหรือน้อยกว่า

4.2.2 โดยปกติทั่วไป วลีจะเชื่อมต่อกับอีกหนึ่งวลี หรือ
มากกว่าในกรณีที่วลีหลายๆ วลีมาเชื่อมต่อกันโดยไม่สามารถระบุว่าเป็น พีเรียด (Period) หรือ
ประโยคได้ชัดเจน เช่นความยาวไม่เท่ากัน เป็นต้น เรียกว่า กลุ่มวลี (Phrase group or Phrase chain)

4.2.3 วลีเป็นโครงสร้างพื้นฐานของรูปแบบ โฮโมโฟนิค
(Homophonic Form) และ สามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้กับโครงสร้างแบบโพลิโฟนี (Polyphony)
อนึ่งตามธรรมเนียมปฏิบัติได้อธิบายว่า วลี เป็นหน่วยประกอบด้วย 4 ห้องเพลง มีจุดหมายที่ จุดพัก วลี
เป็นโครงสร้างพื้นฐานของรูปแบบโฮโมโฟนี

เมื่อถึงระดับนี้สามารถกล่าวได้ว่า มีวลีเกิดขึ้น 1 วลี ถ้านำวิธีการในข้อที่ 4.1 มาประยุกต์ใช้
ต่อไปกับวลีที่ได้ โดยให้ลงที่จุดพักแบบ ฮาล์ฟ เคเดนซ์ (Half cadence: IV, ii, I, vi, V/V-V) สิ่งที่เกิดขึ้น
คือ พีเรียด หรือ ประโยค

4.3 พีเรียด หรือ ประโยค แบ่งออกเป็น 4 ประเภทใหญ่ๆ คือ

4.3.1 พีรีดเท่า (Parallel Period) มีลักษณะดังต่อไปนี้

4.3.1.1 ห้องแรกของวลีนำเหมือนวลีตาม

4.3.1.2 ทั้งท่อนของวลีนำ และวลีตามเหมือนกันจะต่าง

กันเฉพาะจุดพักวลีเพลง

4.3.2 พีรีดตรงข้าม (Contrasting Period) มีลักษณะ

ดังต่อไปนี้

4.3.2.1 ทิศทางทำนองของวลีตาม แตกต่างจากวลีนำ

แม้ว่าลีลาจังหวะเหมือนกันก็ตาม

4.3.2.2 การดำเนินทิศทางตรงข้ามอาจเป็นไปได้โดย

สมบูรณ์แบบ หรือ โดยประมาณ

4.3.3 พีรีดแบบซีควเอนซ์ (Sequential Period) ซึ่งวลีตาม ใช้
การดำเนินทำนองด้วยวิธีการใช้ซีควเอนซ์ (sequence)

4.3.4 พีรีดพลิกกลับ (Inverted Period) วลีตาม ใช้การ
ดำเนินทำนองด้วยวิธีพลิกกลับของวลีนำ

สไตน์ (1962: 37) ได้ให้กรอบในการศึกษาพีรีดไว้ 4 ประเด็น ดังนี้
พีรีดมีส่วนประกอบด้วยวลีสองวลีที่มีความยาวเท่าๆ กัน

ก) วลีแรกเรียกว่า วลีนำ วลีที่สองเรียกว่า วลีตาม

ข) วลีนำ มีลักษณะเป็น วลีถาม โดยปกติจบลงที่ ฮาล์ฟ เคเดนซ์

ค) วลีตาม มีลักษณะเป็น วลีตอบ ลงจบที่ ออทเทนติค เคเดนซ์ (Authentic

Cadence: V, V,-I)

พีรีด เป็นประโยคที่มีลักษณะพิเศษประกอบด้วยพีรีดสองตอน เรียกว่า พีรีดคู่
(Double Period) โดยที่พีรีดที่ 1 ต้องจบที่ ฮาล์ฟ เคเดนซ์ หรือ อิมเพอร์เฟคต์ ออทเทนติค เคเดนซ์
(Imperfect Authentic Cadence) ส่วนพีรีดที่ 2 ต้องจบที่ เปอร์เฟคต์ ออทเทนติค เคเดนซ์ (Perfect
Authentic Cadence) เท่านั้น

5. พื้นผิวทำนอง (Melodic Texture) พื้นผิวทำนองแบ่งออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ๆ

ดังนี้

5.1 โมโนโฟนี (Monophonic Texture) คือ ทำนองที่มีแนวเดียว อาจร้องโดย
นักร้องคนเดียว หรือนักร้องกลุ่มที่ร้องเสียงเดียวกัน เรียกว่า ยูนิซัน (Unison)

5.2 โฮโมโฟนี (Homophonic Texture) เช่น ทำนองแนวเดียวที่สนับสนุนโดยเสียงอื่น เช่น เพลงที่บรรเลงประกอบโดยกีตาร์ หรือการบรรเลงไวโอลินมีวงออร์เคสตราบรรเลงประกอบ

5.3 โพลีโฟนี (Polyphonic Texture) ดนตรีที่มีทำนองอย่างน้อยสองทำนองขึ้นไป ร้อง หรือ บรรเลงพร้อมกันไป

พื้นผิวทำนองทั้ง 3 ลักษณะ ถ้ามีทำนองเดียวอาจร้อง หรือบรรเลงไปในแนวเดียวหรือพร้อมกันในเสียงเดียวกัน ลักษณะที่สองมีทำนองเดียวโดยมีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ ลักษณะสุดท้าย คือมีตั้งแต่สองทำนองขึ้นไป ร้อง หรือบรรเลงพร้อมกันไป

6. เคเดนซ์ หรือ จุดพัก (Cadence)

จุดพัก ในภาษาอังกฤษ มาจากคำว่า คาเดเร (Cadere) ในภาษา ลาติน แปลว่า การลดลง เป็นการกำหนดจุดพักที่ส่วนท้าย วลี หรือ ตอน (Section) เป็นลักษณะการเว้นวรรคตอนโดยการใช้ลำดับคอร์ดวาง ณ โครงสร้างส่วนนี้ โดยสัมพันธ์กับช่วงหยุด หรือโน้ตที่ลากเสียงยาว สไตน์ (1962 : 10) ได้อธิบายว่าในดนตรีโทนัล จุดพักแบ่งออกเป็น 4 ลักษณะใหญ่ๆ ดังนี้

6.1 ออเทนติก เคเดนซ์ (Authentic Cadence) ออเทนติก หมายถึง การดำเนินคอร์ด V ไปสู่คอร์ด I เนื่องจากไทรแอดที่สร้างบนโน้ตตำแหน่งที่ 5 ในบันไดเสียงมีเทนชันสูง (Harmonic Tension) ที่จะมุ่งไปสู่การเกลาลง หรือ การผ่อนคลาย ออเทนติก เคเดนซ์ จำแนกเป็น 2 ลักษณะ คือ

6.1.1 เปอร์เฟค ออเทนติก เคเดนซ์ (Perfect Position) คือ V, V,-I

วิธีใช้: คอร์ดทั้งสองต้องอยู่ในตำแหน่งราก (Root Position) และ คอร์ด I เสียงโทนิค (Tonic: โน้ตตัวที่ 1 ในบันไดเสียง) ต้องอยู่แนวทำนองบนสุด เป็นที่มาของคำว่า เปอร์เฟคท์ นิยมใช้ในตอนจบ

6.1.2 อิมเปอรเฟค ออเทนติก เคเดนซ์ (Imperfect Authentic Cadence) คือ V, V, -I หรือ vii⁰, vii⁰⁷ -I

วิธีใช้: คอร์ดใดคอร์ดหนึ่ง หรือ ทั้งสองคอร์ดอยู่ในตำแหน่งพลิกกลับได้ แต่ในคอร์ด I ทำนองต้องอยู่ที่โน้ตตัวที่ 3 หรือ 5 ของคอร์ด หรือ ตัวที่ 3 อยู่แนวเบส คำว่า อิมเปอรเฟค เกิดจากปรากฏการณ์นี้ นิยมใช้เป็นเคเดนซ์เชื่อม เพื่อเริ่มต้นวลี หรือตอนใหม่ต่อไป

6.2 ฮาล์ฟ เคเดนซ์ (Half Cadence) ได้แก่ IV – V, ii – V, I – V, VI – V, V/V – V หรือ คอร์ดอะไรก็ตามที่มุ่งมาที่ V หนึ่ง ในศตวรรษที่ 19-20 พบว่ามีวลีจบที่ II, III หรือ IV ให้จัดอยู่ในกลุ่ม ฮาล์ฟ เคเดนซ์ (สไตน์, 1962 : 11)

ทางไมเนอร์ IV, IV6-V หรือ II, II65 -V คือ ฟรีเจียน เคเดนซ์ (Phrygian Cadence)

วิธีใช้: ใช้เป็นเคเดนซ์เชื่อมเท่านั้น

6.3 ดีเซพทีฟ เคเดนซ์ (Deceptive Cadence) ได้แก่ V – VI, V –IV/VI, V –V7

V-V7/V

วิธีใช้ ใช้แทน หรือสลับเปลี่ยน แต่โดยปกติต้องตามมาด้วย ออทเทนติค เคเดนซ์

6.4 เพลเกิล เคเดนซ์ (Plagal Cadence) ได้แก่ IV – I, ii – I, ii₇ – I

วิธีใช้ ปกติ ใช้ตอนจบ ตามออทเทนติค เคเดนซ์

สไตน์ (1962 : 10) กล่าวว่าโดยสภาพความเป็นจริง จุดพักในดนตรีโหนด ตั้งอยู่บนสมมุติฐาน 3 ประการดังต่อไปนี้

1. กลุ่มจุดพัก (Cadence Group) เป็นกลุ่มคอร์ดที่เป็นสูตร หรือใช้มาเป็นประเพณีนิยม ประกอบด้วย 2 หรือ 3 คอร์ด เช่น V – I หรือ I⁶/₄ – V-I

2. คอร์ดสุดท้ายของวลี (Cadence Chord) จะเป็นคอนโซแนนท์ไตรแอด (Consonant Triad) หรืออาจเป็นคอร์ด V₇ ได้ในบางครั้ง

3. คอร์ดสุดท้ายของบทเพลงต้องเป็นคอร์ดประเภทเมเจอร์ หรือ ไมเนอร์ อย่างใดอย่างหนึ่งเสมอ

เคเดนซ์ เป็นเครื่องมือที่สำคัญอย่างหนึ่งในการเชื่อมต่อรูปแบบ เป็นจุดพักของกระแสดนตรีโดยตัวของเคเดนซ์เองเป็นได้ทั้งตัวเชื่อม และจุดจบบทเพลง

เชียร์ล่า เดวิส (2) ได้แบ่งขอบข่ายของการใช้ถ้อยคำในบทเพลงออกเป็น 5 ประเด็นดังนี้

1. เนื้อหาของบทประพันธ์ที่สมจริง (A Genuine Idea) ส่วนประกอบในการสรรหาถ้อยคำเพื่อประกอบเป็นบทประพันธ์เนื้อเพลง มีดังนี้

1.1 บทประพันธ์ควรเป็นเรื่องราวที่เกิดขึ้นจริง และมีโอกาสเป็นไปได้ในชีวิตจริงของผู้คน

1.2 สื่อความหมายของเพลงอย่างชัดเจน ตรงไปตรงมาไม่ว่าจะเป็นสื่อทางอารมณ์หรือทัศนคติ

1.3 มีเนื้อหาสาระเพียงพอต่อการเข้าประกอบกับท่วงทำนอง และคล้องจองกับดนตรี

1.4 ช่วยเน้นให้ผู้ร้องให้เด่นขึ้น

1.5 มีสาระเนื้อหา เหตุการณ์ และสื่อสิ่งเหล่านั้นได้จบในบทของตนเอง

1.6 เนื้อหาของเพลงกระตุ้นให้ผู้ฟัง อยากฟังซ้ำฟังแล้ว

2. ชื่อเพลงที่ง่ายต่อการจดจำ (A Memorable Title) การตั้งชื่อเพลงมีข้อควรพิจารณาดังนี้

2.1 จำได้ง่ายแม้ได้ยินเพียงครั้งเดียว การตั้งชื่อเพลงก็เหมือนการตั้งชื่อผลิตภัณฑ์ของสินค้าซึ่งจำเป็นต้องบ่งบอกหรือครอบคลุมถึงคุณภาพของสินค้า (ครอบคลุมเนื้อหาทั้งหมดของเพลง) ต้องติดหูติดปากผู้ฟัง แม้ได้ยินเพียงครั้งเดียว การตั้งชื่อเพลงให้ติดหูติดปากผู้ฟัง อาจทำได้ด้วยการซ้ำชื่อนั้นหลายๆ ครั้งในเพลง

2.2 ตีความหมายได้เพียงทางเดียว ชื่อเพลงสื่อความหมายได้ความหมายเดียว และผู้ที่ได้ยินชื่อเพลงก็ไม่อาจจะตีความหมายเบี่ยงเบนไปทางอื่นได้ ไม่ว่าจะทางบวก หรือทางลบ

2.3 เป็นคำที่ครอบคลุมเนื้อหาของเพลง การใช้คำในการตั้งชื่อเพลง ควรให้ความหมาย สอดคล้องกับเนื้อเพลง และควรใช้เป็นคำสั้นๆ หรืออาจหยาบๆ แต่ไม่ควรหยาบจนทำให้ผู้ฟังต้องไปแสวงหาคำแปล และเมื่อได้ยินชื่อก็สามารถนึกถึงขอบข่ายของเพลงได้

การเขียนเพลงโดยการตั้งชื่อไว้ก่อนจะมีประสิทธิภาพกว่าการเขียนบทเพลงก่อน แล้วค่อยมาหาชื่อและเป็นวิธีการของนักเขียนเพลงที่มีชื่อเสียงหลายท่าน ชื่อเพลงมีลักษณะดังนี้ เช่น

ลักษณะของการตั้งชื่อเพลง	ตัวอย่างลักษณะของการตั้งชื่อเพลง
ความหมายตรงกันข้าม	I Got It Bad and That Ain't Good
เล่นคำ (สัมผัสอักษร)	"The Tender Trap"
บอกวัน เดือน เวลา	"See You in September"
สี	"Green Tambourine"
สถานที่	"Moonlight in Vermont"
จำนวน สนทนา	"Too Close for Comfort"
คำพังเพย สุภาษิต	"Two Hearts Are Better Than One"

3. จุดเริ่มต้นที่เร้าใจ (A Strong Start)

นักแต่งเพลงต้องเริ่มบทเพลงในวรรคแรกๆ ของตนให้น่าสนใจ ชวนติดตาม เรียกร้องความสนใจจากผู้ฟัง บรรจุถ้อยคำอันเกี่ยวเนื่องกับบุคคล สิ่งของ เวลา และสถานที่ลงในวรรคแรกๆ การประพันธ์เพลงก็เช่นเดียวกับการโฆษณา ผู้แต่งต้องใช้ถ้อยคำที่เรียกร้องความสนใจจากผู้ฟังให้มากที่สุดเพื่อโน้มน้าว เรียกร้องให้ผู้ฟังติดตาม จนถึงที่สุด ดังตัวอย่าง

ลักษณะการเริ่มต้นของบทเพลง	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."
การร้องขอเชิญชวน	"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	"On a train bound for nowhere I with met up a gambler"
การบรรยายให้เกิดจินตนาการของสิ่งของและสถานที่	"Over by the window" There's a pack of Cigarettes."
การระบุสถานที่	"Behind the bar I see some crazy thing"

ควรพิจารณาให้แน่ใจว่าวรรคแรกๆ ของบทเพลงที่เขียนนี้มีแรงจูงใจเพียงพอที่จะทำให้ผู้ฟังติดตามฟังต่อหรือไม่ เมื่อมั่นใจว่าดีแล้วค่อยเริ่มเขียนในลำดับต่อไป

4. ผลผลิตงานเพลง (A Payoff) ในการเขียนเพลงต้องคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้

4.1 เลือก Plot ของเพลง เช่น บรรยายภาคทัศน์คติ สถานการณ์ บรรยายเรื่องราวเป็นต้น

4.2 วางจุดประสงค์ให้ชัดเจน ว่าต้องการให้ผู้ฟังรู้สึกเช่นไร

4.3 มีจุดสรุปของเพลงที่แน่นอน อาจเป็นที่ข้อความที่เด่นชัด หรือเป็นเพียงการตีความหมายตามถ้อยคำที่เรียงไว้

ลักษณะของการจบเนื้อเพลง มี 3 ลักษณะดังนี้

- ระบุจุดหมายของเพลงโดยชัดเจน หรือเป็นการจบด้วยประโยคที่ตรงไปตรงมา

- การจบแบบให้ผู้ฟังตีความเอง ในลักษณะที่ผู้แต่งได้บรรยายไว้ในวรรค

ต่างๆ อย่างกระชับ ตีวงล้อมให้ตีความของผู้ฟังไม่เบี่ยงเบนไปจากจุดประสงค์ที่ผู้แต่งได้วางไว้แต่แรก

- การจบแบบให้ผู้ฟังตีความเองในลักษณะคำถามเปิด ผู้ฟังมีโอกาสตี

ความได้ต่างๆ นานา หรือการเว้นว่างไว้ให้ผู้ฟังคิดจินตนาการต่อไปเอง

5. รูปแบบของการประพันธ์ที่เหมาะสม (The Appropriate Form)

การเลือกรูปแบบคำประพันธ์ที่เหมาะสม ต้องคำนึงถึงสิ่งต่อไปนี้

- ส่งเสริมจุดประสงค์ของบทประพันธ์
- สื่อผลได้ตามที่ต้องการ
- ผู้ประพันธ์เพลงควรมีความรู้ด้านดนตรีด้วย เพื่อเพิ่มประสิทธิภาพใน

การประพันธ์เพลงให้ประสบความสำเร็จยิ่งขึ้น

พยางค์ มุกดา (2535: 47) กล่าวว่าเพลงลูกทุ่งได้รับการยกย่องว่าเป็นเพลงที่เข้าถึงผู้คนได้มากที่สุด เพราะใช้ภาษาง่ายๆ ตรงไปตรงมา มีสาระเนื้อหาไปในทางภาพสะท้อนของสังคมเป็นประวัติศาสตร์ที่บอกเล่าเรื่องราวเหตุการณ์ของยุคสมัยไว้อย่างต่อเนื่อง เพลงลูกทุ่งหลายเพลงที่รัฐบาลได้พลอยรู้ถึงปัญหาอันเกิดจากพลเมืองจนนำไปสู่การพิจารณาแก้ไขช่วยเหลือ

1.3 ความรู้ทั่วไปเกี่ยวกับบทเพลงลูกทุ่ง

มีผู้ให้คำจำกัดความหรือความหมายของคำว่า เพลงลูกทุ่งไว้หลายท่านเช่น “เพลงลูกทุ่ง” หลายถึง ผลงานเพลงของผู้ประพันธ์ นักร้อง นักดนตรี ที่เรียกตนเองว่าลูกทุ่ง มักมีเนื้อหาแสดงออกถึงชีวิตชนบท หรือเรื่องราวร่วมสมัยที่เกิดขึ้นในสังคมระดับชาวบ้าน จินตนา ดำรงเลิศ (2533: 9) เช่นเดียวกับ สุกรี เจริญสุข (2533: 90) มีความเห็นว่า “เพลงลูกทุ่งเป็นเพลงของชาวบ้านสมัยพัฒนาแล้ว เป็นการสืบทอดมาจากเพลงพื้นบ้านเพื่อที่จะดัดแปลงให้เหมาะสมกับสมัยนิยม” ส่วน เจนภพ จบกระบวนวรรณ (2532: 37) กล่าวว่า “เพลงลูกทุ่ง” เป็นเพลงที่ซึ่งลึกละเอียดของคนไทยทุกคนมาตั้งแต่อดีตเพราะคนไทยเป็นคนในสังคมเกษตรกรรม

ที่มาของเพลงลูกทุ่ง

ใหญ่ นายน (2533: 32) กล่าวในหนังสือเส้นทางเพลงลูกทุ่งไทย สรุปได้ว่าเหตุผลที่ทำให้เกิดเพลงลูกทุ่ง คือ

ภาพยนตร์ควบอย ในราวปี พ.ศ. 2477 – 2479 เมืองไทยนิยมดูภาพยนตร์ควบอยกันมาก พระเอกแต่งตัวแบบโคบาล ขี่ม้าเก่ง ยิงปืนเก่ง ชกต่อยเก่ง และเล่นกีตาร์ ร้องเพลงเก่งด้วย โดยเฉพาะเรื่องนี้ที่นำมาฉายที่โรงภาพยนตร์คิงส์บุรพา ใช้ชื่อภาษาไทยว่า “เพลงลูกทุ่ง” ซึ่งคำนี้ จำนง รังสิกุล ได้บัญญัติใช้ในรายการเพลงทางโทรทัศน์ช่อง 4 บางขุนพรหม เมื่อวันที่ 11 พฤษภาคม พ.ศ. 2507

ดังนั้น เพลงแบบชนบทหรือเพลงลูกทุ่งของฝรั่งที่เข้ามาเมื่อทศวรรษก่อนในไทย ก็มาจากหนังสือควาบอยก็ไม่ผิดอะไรกับเพลงชนบทหรือเพลงลูกทุ่งของไทย แม้แต่การแต่งกายก็เหมือนกันที่บ่งบอกถึงความ เป็นลูกทุ่งกับลูกกรุง

สุกรี เจริญสุข (2533: 142) ได้กล่าวว่า เพลงลูกทุ่งสืบทอดมาจากเพลงพื้นบ้าน เพื่อที่จะดัดแปลงให้เหมาะสมกับสมัยนิยม แต่ก่อนนั้นเพลงพื้นบ้านร้อง 3 วัน 3 คืน ก็ไม่จบ เป็นไปไม่ได้เพราะสังคมสมัยก่อนนั้นคนมีเวลาที่จะนั่งดูเพลงพื้นบ้านนานๆ เมื่อสังคมมีหรรสพมากขึ้นประกอบกับมีเวลาอันจำกัดก็ต้องมีการดัดแปลงแก้ไขให้เหมาะสมกับเวลา เพลงลูกทุ่งก็ได้ตัดต่อมาจากเพลงพื้นบ้านให้สั้นลง

อย่างไรก็ตาม เพลงลูกทุ่งเป็นเพลงที่เกิดขึ้นจากการผสมผสานกันระหว่างหลายวัฒนธรรมด้วยกัน วัฒนธรรมพื้นบ้าน วัฒนธรรมพื้นเมือง วัฒนธรรมต่างถิ่น ประเด็นสำคัญอยู่ที่ว่าเมื่อเพลงลูกทุ่งเข้ามาเพลงพื้นบ้านก็ค่อยๆ จืดจางลง

การกำเนิดเพลงลูกทุ่ง

ในระยะแรกยังไม่มีการแบ่งประเภทและชนิดของนักร้อง เพิ่งจะมีการแบ่งในช่วงปี พ.ศ. 2498 โดยผู้ที่แบ่งคือ ป.วรานนท์ ซึ่งตอนนั้นเป็นนักจัดรายการ โดยเรียกนักร้องที่ร้องเพลงที่นิยมกันอย่างทั่วไป ร้องกันได้ทั้งตลาดหรือชาวบ้านนอกคอกนาที่รู้จักว่าเป็น “เพลงตลาด” อาทิเช่น สมยศ คำธรนพยงค์ แล้วเรียกเพลงอีกกลุ่มหนึ่งที่นิยมวล เรียกร้อยว่าเป็น “เพลงผู้ดี” ป.วรานนท์ ไม่พอใจแบ่งชนชั้นแต่ไม่รู้ว่าอะไรจะเรียกอะไร

นคร ฤทธมทรัพย์ (2532: 31) ได้กล่าวว่า นักร้องลูกทุ่งชื่อดังในตอนนั้นก็ยังไม่ได้เรียกว่าลูกทุ่ง เช่น สุรพล สมบัติเจริญ หรือ เบญจมิตร ก็ถูกเรียกว่านักร้องเพลงรำวง ทุล ทองใจ, ปอง ปรีดา, ก้าน แก้วสุพรรณ ก็ถูกจัดเป็นนักร้องเพลงตลาด

(คำว่า “เพลงลูกทุ่ง” เพิ่งจะมีเมื่อ รุ่งน ชาย เมืองสิงห์ ก่อนหน้า ชาย เมืองสิงห์ ดังก็มี สุรพล สมบัติเจริญ เริ่มดังตั้งแต่ปี พ.ศ. 2498 ต่อมาก็มี ทุล ทองใจ ในปี พ.ศ. 2499 และในปี พ.ศ. 2500 ก็เป็น ปอง ปรีดา แล้วก็ ก้าน แก้วสุพรรณ, ชัยชนะ ปุณณโชติ, พร ภิรมย์ แล้วก็ ชาย เมืองสิงห์ ซึ่งตรงกับช่วงที่ จำนง รังสิกุล จัดรายการ “ลูกทุ่งกรุงไทย” และหนังสือควาบอย ชีวิตประวัติของนักร้องชื่อ แอ้ง วิลเลียม เข้ามาฉาย ซึ่งมีชื่อว่า “เพลงลูกทุ่ง”)

ในสมัย จอมพล ป. พิบูลสงคราม ห้ามเปิดเพลงตลาดออกอากาศเพราะมีเพลงตลาดบางเพลงมีเนื้อหาต่อต้านรัฐบาล ต่อมาสมัยจอมพล สฤษดิ์ ธนะรัชต์ ข้อห้ามต่างๆ ค่อยคลี่คลายลงจนกระทั่งเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2507 ทางโทรทัศน์ช่อง 4 โดย จำนง รังสิกุล และ ท้วม ทรนง มีความเห็นตรงกันว่าน่าลองเอาเพลงตลาดออกอากาศดูบ้าง จึงให้ อาจันต์ ปัญจพรรค์ เป็นผู้จัดให้ชื่อว่า “เพลง

ชาวบ้าน” โดยคัคนักร้องออกอากาศ 3 คน คือ พร ภิรมย์, พูล ทองใจ, ผ่องศรี วรนุช รายการวันนั้น ถูกประชาชนตำหนิด่าว่าผู้จัด จนต้องยกเลิกไป

จนเดือนธันวาคม พ.ศ. 2507 มีรายการคล้ายๆกันขึ้นโดยชื่อว่า “เพลงลูกทุ่ง” และติดต่อให้ ชาย เมืองสิงห์ ออกอากาศเป็นคนแรก เพราะตอนนั้น ชาย เมืองสิงห์ กำลังโด่งดัง ซึ่งจัดรายการโดย ประกอบ ไชยพิพัฒน์ ครั้งแรกก็โดนประชาชนด่ากันทั้งบ้านทั้งเมือง แต่ผู้จัดก็พยายามกัดฟันจัดต่อ จนย่างเข้า 6 เดือน ประชาชนบางส่วนเริ่มยอมรับวงดนตรีต่างๆ และนักร้องเริ่มเรียกตัวเองว่าเป็นลูกทุ่ง พอถึงระยะนั้นภาพยนตร์ฝรั่งเรื่อง Your Cheating Heart เข้ามาฉายโดยใช้ชื่อว่า “เพลงลูกทุ่ง”

เพลงลูกทุ่งเป็นที่รู้จักของคนทั่วไปอย่างกว้างขวาง จนคณะกรรมการจัดงานแผ่นเสียงทองคำ ต้องจัดการประกวดประเภท ค. ให้กับเพลงลูกทุ่งด้วย ซึ่งผู้ที่ได้รับรางวัลคือ สมยศ ทศนพันธ์, พร ภิรมย์, ผ่องศรี วรนุช และพรทิพา บุรณกิจบำรุง, ประกอบ ไชยพิพัฒน์ ได้รับคำว่าเพลงลูกทุ่งมาเป็น รายการจาก จำนง รังสิกุล (ประกอบ ไชยพิพัฒน์, 2534 : 55)

สมยศ สิงห์คำ (2539 : 209) ได้กล่าวว่า เพลงที่มีแนวเป็นเพลงลูกทุ่งและบันทึกได้เป็น หลักฐานเป็นเพลงแรกคือ “เพลงไอ้เจ้าสาวชาวไร่” ซึ่งเป็นผลงานการประพันธ์ของ ครูเหม เวชกร และ ใช้ร้องประกอบการแสดงละครวิทยุ เมื่อปี พ.ศ. 2481 จนกระทั่ง คุณ จำนง รังสิกุล เริ่มใช้คำว่า วิวัฒนาการสืบทอดมาจนถึงเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมอย่างหนึ่งของไทย

องค์ประกอบเพลงลูกทุ่ง

จินตนา ดำรงเลิศ (2533 : 68) ได้แบ่งองค์ประกอบของเพลงลูกทุ่งออกเป็น 4 องค์ประกอบ คือ

1. ทำนองและจังหวะ
2. คำร้อง
3. เครื่องดนตรี
4. หางเครื่อง

1. ทำนองและจังหวะ

เพลงลูกทุ่งแบ่งทำนองและจังหวะ ออกเป็น 2 กลุ่มใหญ่คือ ที่นำมาจากของไทยและแบบของตะวันตก ซึ่งในช่วงต้นนั้นเพลงลูกทุ่งได้พัฒนามาจากเพลงพื้นบ้าน ดังนั้นจึงเป็นการดัดแปลงมาจากของเก่า แต่ได้ตัดการเอื้อนแบบเพลงไทยออกแล้วใส่คำร้องออกไปแทน เช่น ดัดแปลงมาจาก เพลงไทยเดิม เพลงอีแซว เพลงลำตัด เพลงกลองยาว เพลงเรื่อ เพลงหมอลำ ฯลฯ หรือแปลกไปหน่อยก็ ใช้การแห่ ที่ใช้ในการเทศนา ส่วนจังหวะก็ดัดแปลงให้เข้ากับทางสากลหรือประสมระหว่างไทยกับสากล

2. คำร้อง

จินตนา ดำรงเลิศ (2533: 77) ได้แบ่งคำร้องของเพลงลูกทุ่งออกเป็น 2 ประเภท คือ ภาษามาตรฐาน และภาษาชาวบ้าน

- ภาษามาตรฐาน เพลงลูกทุ่งจำนวนหนึ่งได้รับอิทธิพลมาจากวรรณกรรมของไทย เช่น เรื่องอิเหนา กากี พระลอ ภาษาที่ใช้ในเพลงเหล่านี้จึงมีความไพเราะ ใช้ภาษาถูกต้องตามมาตรฐานและร้อยกรอง คำร้องออกเป็นโคลง กลอน และฉันทลักษณ์ แบบต่างๆ เช่น เพลงยอยศ พระลอ รวมถึงเพลงที่พรรณนาชมธรรมชาติ ชีวิตที่เรียบง่ายหรือความสุขในชนบทและความรักของหนุ่มสาว

- ภาษาชาวบ้าน ผู้ฟังเพลงลูกทุ่งส่วนใหญ่เป็นชาวบ้านตามชนบท สามัญชนธรรมดา รวมทั้งผู้แต่งก็เป็นชาวบ้านสามัญชนธรรมดา ดังนั้นภาษาที่ใช้จึงมีลักษณะเป็นภาษาแบบชาวบ้านทั่วไป ฟังแล้วเข้าใจง่าย แต่ภาษาเพลงลูกทุ่งก็ได้รับการพัฒนาเรื่อยมา รวมถึงการใช้ภาษาท้องถิ่น เช่น ภาษาอีสาน ภาษาเหนือ ภาษาใต้ ซึ่งทำให้ภาษามีการเพี้ยนไปบ้างตามแต่พื้นเพของผู้ร้องหรือภาษาที่ใช้จนกลายเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งของเพลงลูกทุ่ง

3. เครื่องดนตรี

เมื่อเพลงลูกทุ่งพัฒนามาจากเพลงพื้นบ้าน ช่วงแรกก็ใช้เครื่องดนตรีพื้นบ้านเล่นประกอบ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง ซึ่ง พิณ ซอ ขลุ่ย เพื่อประกอบเป็นจังหวะในการขับร้องเท่านั้น ต่อมาเมื่อมีการรับเอาวัฒนธรรมตะวันตกเข้ามา หน้าที่ของเครื่องดนตรีก็เปลี่ยนแปลงไปตามวัฒนธรรมใหม่ที่รับเข้ามา โดยมีบทบาทมากขึ้นจนกระทั่งถึงยุคไฟฟ้า เพลงลูกทุ่งก็รับเอาเข้ามาหมด จนปัจจุบันวงดนตรีลูกทุ่งมีเครื่องดนตรีเหมือนวงดนตรีสากลทั่วไป ซึ่งประกอบด้วย

- กลุ่มของเครื่องเป่า ประกอบด้วย ทรัมเปต ทรอมโบน ตระกูลแซกโซโฟนต่างๆ รวมถึงการใช้ โซปราโนแซกโซโฟน (Soprano Saxophone) ซึ่งนิยมกันอยู่อย่างแพร่หลาย

- กลุ่มเครื่องสาย เช่น ไวโอลิน เชลโล

- กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ มีการพัฒนาเป็นเครื่องไฟฟ้าทั้งหมด ทั้งกลอง กีตาร์ เบส คีย์บอร์ด นอกจากทำหน้าที่ประกอบจังหวะแล้ว ยังทำหน้าที่เป็นเครื่องดำเนินทำนองเหมือนหลักดนตรีตะวันตกด้วย

- เครื่องดนตรีพิเศษ เพื่อต้องการลักษณะพิเศษหรือเอกลักษณ์ของเพลง เช่น ใช้ แอคคอร์ดियอน หรือเครื่องดนตรีพื้นเมือง เช่น ขลุ่ย แคน ซอ พิณ ฯลฯ

4. หางเครื่อง

ในปัจจุบันหางเครื่องกลายเป็นสิ่งสำคัญที่ขาดไม่ได้สำหรับวงดนตรีลูกทุ่ง ในวงดนตรีลูกทุ่ง นอกจากนักร้องดัง หัวหน้าคณะดังแล้ว ก็เป็นหางเครื่องที่ประชาชนทั่วไปสนใจเข้าชม อย่างอื่นเป็นเพียงแค่ส่วนประกอบรองๆ ลงมา

หางเครื่องถือกำเนิดมาจากการที่นักร้องออกไปร้องเพลงหน้าเวที ก็มีคณกลุ่มหนึ่งคอยเล่นเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ ลูกแซ็ก ซึ่งเครื่องประกอบจังหวะเหล่านี้นิยมเรียกว่า “หางเครื่อง” ในตอนแรกผู้ที่เล่นหางเครื่องคือพวกตลก หรือนักร้องหัดใหม่ยังไม่มีชื่อเสียง ต่อมาเปลี่ยนพวกที่เล่นหางเครื่องเป็นหญิงล้วน ก็อาจเป็นนักร้องของวงที่ยังไม่ได้ร้องเพลงบ้าง ตอนแรกก็เคาะเฉยๆ อาจมีการขยับให้เข้ากับจังหวะบ้างแล้วแต่ใครจะทำ

ในช่วงปี พ.ศ. 2509 – 2510 หางเครื่องเริ่มพัฒนาขึ้น โดยให้ผู้เล่นหางเครื่องแต่งตัวลักษณะเหมือนกัน และมีการออกลีลาที่เหมือนกันทั้งหมด เช่น วงดนตรีของ สุรพล สมบัติเจริญ ซึ่งมีชื่อเสียงมาก

ต่อมาเมื่อได้รับอิทธิพลทางตะวันตกมากขึ้น หางเครื่องก็เลียนแบบการแต่งกาย และลีลาท่าทางเป็นแบบตะวันตก ในแต่ละวงดนตรีมีหางเครื่องประมาณ 30 – 60 คน

ความคิดเห็นในเรื่องหางเครื่องนี้ หลายฝ่ายก็ไม่เห็นด้วย หลายฝ่ายก็เห็นด้วย แต่ในวงการลูกทุ่งแล้วหางเครื่องก็เป็นสิ่งที่ขาดไม่ได้ เพราะสิ่งที่ผู้ชมต้องการ และผู้ชมก็ชมด้วยความพอใจ สนุกสนาน ไม่ได้คิดลึกซึ้งว่าเหมาะสมหรือสมควรหรือไม่ เพราะแต่ละคนเสียเงินไปดูเพื่อความบันเทิง

พัฒนาการของเพลงลูกทุ่ง

จินตนา ดำรงค์ (2533: 45) ได้กล่าวว่า อันที่จริงเพลงลูกทุ่งเกิดขึ้นมานานแล้ว เพราะเพลงลูกทุ่งเป็นเพลงไทยสากลอย่างหนึ่ง ซึ่งในตอนแรกไม่มีการแบ่งประเภท หลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 ได้เกิดเพลงไทยสากลที่เรียกว่าเพลงตลาดขึ้น และต่อมาเปลี่ยนเป็นเพลงลูกทุ่งในปลายปี พ.ศ. 2507 จวบจนปัจจุบันถือว่ามีความเหมาะสมสมควรที่จะสรุปวิวัฒนาการในช่วงต่างๆ โดยพิจารณาจากองค์ประกอบต่างๆ เช่น ผู้แต่ง นักร้อง เนื้อหาของเพลง เครื่องดนตรี และการแสดงประกอบบนเวที สามารถพิจารณาวิวัฒนาการของเพลงลูกทุ่งไทย โดยแบ่งออกเป็น

1. ยุคต้น

เนื่องจากเพลงลูกทุ่งสืบทอดมาจากเพลงพื้นบ้านจนกลายเป็นเพลงตลาดนั้น เนื้อหาของเพลงจึงเกี่ยวข้องกับชีวิตและสังคมชาวชนบท นักร้องมักมีลีลาการใช้ลูกคอ ร้องเสียงดังฟังชัด ในช่วงต้นนี้ ส่วนใหญ่นักร้องเป็นผู้แต่งเนื้อร้องเองนักแต่งเพลงเด่นๆ ในยุคนี้มี ไพญลย์ บุตรขัน, พยงค์ มุกดา, มงคล อมาตยกุล, เบญจมินทร์, สุรพล สมบัติเจริญ, สมยศ ทัศนพันธ์, ป.ชื่นประโยชน์

วงดนตรีที่เด่นๆ ได้แก่ วงจุฬารัตน์ ของ มงคล อมาตยกุล วงดนตรีพวงค์ มุกดา วงดนตรีสุรพล สมบัติเจริญ ทั้ง 3 วงนี้ ได้ผลิตนักร้องที่มีชื่อเสียงหลายคน

นักร้องเด่นๆ ที่อยู่ในยุคนี้ เช่น คำรณ สัมบุญณานนท์, ชาญ เย็นแซ, สมยศ ทศนพันธ์, ก้าน แก้วสุพรรณ, ชัยชนะ บุญโชติ, ทูล ทองใจ, เบญจมินทร์, สุรพล สมบัติเจริญ นักร้องหญิง ได้แก่ ผ่องศรี วรนุช, ศรีสอางค์ ตริเนตร เนื้อหาเพลงในยุคนี้มีเนื้อหาและภาษาที่สะท้อนภาพชนบท ความงาม ความบริสุทธิ์ เช่นกล่าวถึง ท้องไร่ท้องนา ต้นข้าว ท้องฟ้า พระจันทร์ สายลม น้ำตก ดอกไม้ สัตว์ต่างๆ เช่น วัว ควาย ไก่ นก ความจริงใจของหนุ่มสาว ความยากจน ศาสนา ประเพณี เช่น เพลงป่าเหนือ ของ สมยศ ทศนพันธ์

2. ยุคทองของเพลงลูกทุ่ง

ยุคนี้เพลงลูกทุ่งได้แยกตัวออกมาจากเพลงลูกกรุงอย่างเด่นชัด และเริ่มได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง นับตั้งแต่ ประกอบ ไชยพิพัฒน์ จัดรายการ “เพลงลูกทุ่ง” ทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 4 เมื่อปลายปี 2507 ต่อจากนั้นอีก 2 ปี คือ ปี พ.ศ. 2509 ได้มีการจัดการประกวดแผ่นเสียงทองคำขึ้นปรากฏว่า สมยศ ทศนพันธ์ เป็นผู้ได้รับรางวัลรางวัลแผ่นเสียงทองคำในครั้งนี้นับเป็นนักร้องลูกทุ่งคนแรกที่ได้รับรางวัลนี้ในเพลง ซ่อทิพย์รวงทอง

ผู้ที่ทำให้เพลงลูกทุ่งเป็นที่ได้รับความนิยมสูงสุดและมีเอกลักษณ์เฉพาะตัวของตัวเองความเป็นเพลงลูกทุ่งคือ สุรพล สมบัติเจริญ ซึ่ง สุรพล ชอบร้องเพลงในแนวจังหวะร่ำวมาก (จนถูกขนานนามว่า นักร้องเพลงร่ำว ก่อนมีคำว่าเพลงลูกทุ่ง)

นักแต่งเพลงในยุคนี้มักสืบทอดการแต่งเพลงจากครูในยุคต้น เช่น พีระ ตริบุปผา, เพลิน พรหมแดน, จี๊ว พิจิตร, สำเนียง ม่วงทอง, ฉลอง การะเกด, ชาญชัย บัวบังศรี เป็นต้น

นักร้องเด่นๆ ในยุคนี้มี ไวพจน์ เพชรสุพรรณ, เพลิน พรหมแดน, พร ภิรมย์, ชาย เมืองสิงห์, ศรีคีรี ศรีประจวบ ฯลฯ

เนื้อหาของเพลงเริ่มหลากหลายขึ้น เช่น เรื่องราวของหญิงสาวที่หลงเมืองหลวง หรือนำเอาเรื่องในนิทานชาดกมาเขียน เช่น เพลงดาวลูกไก่ ของ พร ภิรมย์ พรรณนาความทุกข์ยากต่างๆ

3. ยุคภาพยนตร์เพลง

ในยุคนี้มีนักร้องนักแต่งเพลงเกิดขึ้นมากมาย ระหว่างปี พ.ศ. 2513 – 2515 มีการแข่งขันระหว่างเพลงลูกทุ่งและเพลงลูกกรุง และในวงการเพลงลูกทุ่งก็มีการแข่งขันกันเอง นักแต่งเพลงพยายามสร้างเอกลักษณ์ประจำตัวของนักร้องแต่ละคน บางคนมีผลงานเพลงไม่กี่เพลง บางคนมีเพลงเดียวก็เจียบหายไป นักแต่งเพลงในยุคนี้มี กานต์ การ์ตูนวงศ์, ฉลอง ภู่อ่าง, ชาตรี ศรีชล ฯลฯ

การแข่งขันเพลงลูกทุ่งปรากฏชัดขึ้นหลังจากมีการนำเพลงลูกทุ่งเข้าไปประกอบ ภาพยนตร์เรื่องมนต์รักลูกทุ่ง ประพันธ์โดย ไพฑูรย์ บุตรขัน นักร้องหญิงในยุคนี้ที่ประสบความสำเร็จ คือ บุปผา สายชล ในเพลงยมบาลเจ้าขา ซึ่งประพันธ์โดย ไพฑูรย์ บุตรขัน เพราะเพลงนี้เป็นการ ระบายความรู้สึกถูกกดขี่จากรัฐบาลยุค จอมพลถนอม กิตติขจร มีนักร้องชายอีกคนที่ประสบความสำเร็จจากภาพยนตร์ คือ สังข์ทอง สีใส จากภาพยนตร์เรื่อง โทน โดย สังข์ทอง เป็นผู้แต่งเนื้อร้อง ทำนองเอง ส่วนใหญ่มีลักษณะสนุกสนานและมีเอกลักษณ์ของตนเอง และมีฉายาว่า “นักร้องหน้าผี” ในช่วงนี้นักร้องเพลงลูกทุ่งตั้งวงดนตรีเป็นของตนเองและเอาชื่อของตัวเองเป็นชื่อวงดนตรีรวมทั้งมีหา เครื่องอีกด้วย

นักร้องที่ประสบความสำเร็จได้แก่ ระพีพันธุ์ ภูไท, เสกศักดิ์ ทุ่งกันทอง, ศรีศรี ศรี ประจวบ, สังข์ทอง สีใส, สมัย อ่อนวงศ์, พนม นพพร, บุปผา สายชล, ยุพิน แพรทอง, ชชาติ ศรีชล, กาเหว่า เสียงทอง, กังวานไพร ลูกเพชร ฯลฯ

เนื้อหาสาระของเนื้อเพลงมีความหลากหลายเพราะชาวชนบทเริ่มเข้าสู่เมืองกรุง เนื้อ เพลงจึงเกี่ยวข้องกับลูกทุ่งกับเมืองหลวง เช่น หนุ่มกรุงหลงรักสาวบ้านนอก หรือชีวิตคนชนบทที่ ต้องเข้ามาอยู่ในกรุง ลักษณะเด่นคือ มีอารมณ์ขัน เสียดสีสังคม

4. ยุคเพลงเพื่อชีวิต

นับตั้งแต่ช่วงปี พ.ศ. 2516 เกิดมีการเปลี่ยนแปลงในสังคม วงการลูกทุ่งก็ปรับตัวเข้าหาสังคมและหลังจาก 14 ตุลาคม พ.ศ. 2516 มีการกล่าวถึงความต่างชั้นของสังคม การเอารัดเอาเปรียบระบบนายทุน เกิดวงดนตรีใหม่ขึ้นมาที่เรียกตัวเองว่า “เพลงเพื่อชีวิต” เนื้อหาเพลงลูกทุ่งช่วงหลังปี พ.ศ. 2516 สอดแทรกเนื้อหาประเภทเพลงเพื่อชีวิต เพราะปกติก็เป็นเรื่องราวของชาวชนบทอยู่แล้ว จึงเป็นการเน้นถึงปัญหาของชาวชนบทมากขึ้น

นักแต่งเพลงที่ได้รับความนิยมในยุคนี้ได้แก่ ชลธิ์ ธารทอง, ธงชัย เด็กกำพล, สดใส รุ่งโพธิ์ทอง รวมทั้งนักแต่งเพลงเก่าๆ เช่น พยงค์ มุกดา, ฉลอง ภู่งาม, จิว พิจิตร ฯลฯ ในยุคนี้นักแต่งเพลงกับนักร้องจับคู่กันออกผลงานตลอด นักร้องมักมีวงดนตรีเป็นของตนเองและผลิตผลงานและจำหน่ายเอง ส่วนนักร้องที่ได้รับความนิยมในยุคนี้ คือ สายัญญ์ สัญญา, สัญญา พรนารายณ์, น้ำอ้อย พรวิเชียร, บานเย็น รากแก่น, ศรีเพชร ศรีสุพรรณ ฯลฯ

เพลงที่ได้รับความนิยมมักมีเนื้อหาสะท้อนชีวิตความยากจนของชาวชนบท เช่น เพลงข้าวไม่มีขาย น้ำตาอีสาน ซึ่งทั้ง 2 เพลงนี้ ได้รับรางวัลอีกด้วย

ในยุคนี้ดนตรีลูกทุ่งได้เกิดเพลงใหม่ชนิดหนึ่งคือ เพลงปณพุด เมื่อร้องเพลงไปก็มีการหยุดพุดโดยเป็นเรื่องราวต่างๆ เช่น การเมือง การหาเสียง หรือเรื่องชีวิตประจำวันของคน เช่น การไป

หอย การสักตามตัว ซึ่งเพลิน พรหมแดน ถือได้ว่าเป็นราชาเพลงพุดของการเมืองและทางเครื่องของวงเพลิน พรหมแดน มีการลอกเลียนแบบการแต่งกายและท่าเต้นจากวัฒนธรรมตะวันตก จนกลายเป็นจุดแข่งขันของความวิจิตรพิสดารของการแต่งกายและท่าเต้น จนมาถึงปัจจุบัน

5. ยุคทางเครื่องและคอนเสิร์ต

หลังจาก 6 ตุลาคม 2519 มีการผันเปลี่ยนการเมืองทำให้เพลงลูกทุ่งลดบทบาทเกี่ยวกับการเมืองลงไป ไปเน้นเกี่ยวกับความรักของหนุ่มสาว ถ้าพูดถึงชนบทก็เป็นไปในทางชื่นชมธรรมชาติ มากกว่าความต่างชั้น เนื้อหาในยุคนี้กล่าวถึงหนุ่มสาวชาวชนบทเดินทางเข้ามาทำงานในเมืองกรุง เช่น เพลงฉันทนาที่รัก พาร์ทเนอร์เบอร์ 5 หนุ่มกระเป๋ ๗๗

ในช่วงตั้งแต่ปี พ.ศ. 2528 มีนักร้องต่างชาติเข้ามาเปิดการแสดงในประเทศไทย โดยเรียกการแสดงว่าคอนเสิร์ต คนไทยเริ่มคุ้นเคยกับคำนี้มากขึ้น วงดนตรีไทยก็ลอกเลียนแบบและเรียกว่าคอนเสิร์ตเหมือนกัน รวมทั้งวงดนตรีลูกทุ่งก็ได้รับอิทธิพลนี้เช่นกัน จากเคยเดินสายเปิดการแสดงตามต่างจังหวัด ตามวัด ตามโรงเรียน เปลี่ยนมาจัดแสดงในเมืองกรุง เช่น ตามห้างสรรพสินค้าต่างๆแล้ว ก็เรียกว่าคอนเสิร์ตเช่นกัน ซึ่งก็เป็นที่ยอมรับของประชาชนเป็นอย่างมาก

นักแต่งเพลงยุคนี้มี ชลธิ์ ธารทอง, ฉลอง ภู่ว่าง, วิเชียร คำเจริญ, สุชาติ เทียนทอง, คำกวี แสงทอง, ดาวบ้านดอน

ส่วนนักร้องในยุคนี้ที่ได้รับความนิยมก็มี สายัณห์ สัญญา, ยอดรัก สลักใจ, สุรชัย สมบัติเจริญ, พร ไพโรจน์, ศรชัย เมฆวิเชียร, ศรเพชร ศรสุพรรณ, ยิ่งยง ยอดบัวงาม

ลักษณะของเพลงลูกทุ่ง

สุกรี เจริญสุข (2533: 142) ได้แบ่งลักษณะของเพลงลูกทุ่งออกเป็น 7 ลักษณะ

1. เป็นเพลงที่มีลีลาจังหวะพื้นบ้าน เช่น รำวง ลำตัด กลองยาว ตะลุง จังหวะเหล่านี้ถูกดัดแปลงใช้ให้เกิดความสนุกสนาน
2. ทำนองเป็นทำนองง่ายๆ สั้นๆ ซ้ำๆ แบบทำนองพื้นบ้าน เช่น เพลงแหล่ เพลงเรือ เพลงน้อย เพลงลำตัด และเสภา มีทั้งการร้องเดี่ยวและมีลูกคู่รับ
3. เรื่องร้องเป็นเรื่องราวของชาวบ้าน พุดตรงไปตรงมา พุดเกี่ยวกับชีวิตสังคมที่เป็นอยู่ บรรยายความงามตามธรรมชาติ ความรัก เสียสละสังคม ความผูกพันกับสัตว์
4. สำเนียงที่ใช้ร้องนั้นถ่ายทอดอารมณ์ที่เป็นภาษาธรรมชาติ ใช้สำเนียงท้องถิ่น เช่น สำเนียงอีสาน สำเนียงเหนือ สำเนียงใต้ หรือการพุดเหนือ และอีกอย่างหนึ่งซึ่งเป็นลักษณะเด่น คือการใช้ลูกคอหรือการรัวเสียงลูกคอ ซึ่งเป็นลักษณะของแต่ละบุคคลที่สร้างขึ้น
5. เครื่องดนตรีใช้ประกอบ เน้นที่เครื่องประกอบจังหวะเป็นหลัก เช่น กลองชุด กลอง

ทอมบ้า จิ่ง ฉาบ เพื่อเน้นความสนุกสนาน ส่วนเครื่องดนตรีอื่นๆ มีทั้งของตะวันตกและของพื้นบ้าน แล้วแต่ใครเลือกใช้ ไม่ได้กำหนดตายตัวเช่น ทรัมเปต แซ็กโซโฟน ไวโอลิน กีตาร์ เบส คีย์บอร์ด แอคคอร์ดเดียน ขลุ่ย พิณ ซอ ฯลฯ

6. การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงลูกทุ่ง เนื่องจากเป็นการพัฒนาการมาจากเพลงพื้นเมืองซึ่งนิยมบรรเลงตามใจชอบ บรรเลงแห่ตามกันไปแนวเดียว อาศัยทำนองเพลงเป็นหลักในการบรรเลงไม่มีการเรียบเรียงเสียงประสาน แต่ต่อมาระยะหลังมีการพัฒนาทางดนตรีมากขึ้นทำให้เกิดนักดนตรีที่มีความรู้ความสามารถในวงการเพลงลูกทุ่ง ปัจจุบันเพลงลูกทุ่งมีการเรียบเรียงเสียงประสานที่ทันสมัย ถูกต้องตามหลักวิชาการ

7. การถ่ายทอดอารมณ์เพลง ถือเป็นหัวใจอีกข้อหนึ่งของเพลงลูกทุ่ง เพลงลูกทุ่งอาศัยเนื้อร้องที่เป็นเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับชีวิตจริง จึงสามารถถ่ายทอดอารมณ์ได้อย่างลึกซึ้ง กินใจและไม่เสแสร้ง ตรงไปตรงมา

2. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษางานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้สืบค้นงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังนี้

ประชุม บุญน้อม (2538: 305) ได้ศึกษาวิจัยเรื่องผลงานเพลงของ พร ภิรมย์ พบว่า เพลงลูกทุ่งเป็นเพลงที่มีความไพเราะให้ความสนุกสนาน เพลิดเพลิน และมีจุดเด่นที่สำคัญ คือ มีเนื้อหาสาระที่สะท้อนภาพชีวิตของคนยากจนในสังคมซึ่งได้แก่ ชาวไร่ ชาวนา ที่อาศัยอยู่ตามชนบทและกรรมกรรับจ้างที่มีอยู่ทั่วไป เพลงลูกทุ่งเป็นศิลปะการบันเทิงของคนยากจนอย่างเห็นได้ชัด ทั้งนี้เพราะเนื้อหาสาระ สีสานบรู้งและดนตรีที่บรรเลงประกอบเข้าถึงอารมณ์และประทับใจคนยากจน นอกจากนั้นนักร้องเพลงลูกทุ่งส่วนมากมาจากคนยากคนจน ดังนั้นเพลงลูกทุ่งจะยังมีปรากฏอยู่ในสังคมตลอดไปจนกว่าสังคมไทยจะปราศจากคนยากคนจน

บรรจง ชลวิโรจน์ (2538: บทคัดย่อ) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง อิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตกมีผลต่อการประพันธ์ทำนองเพลงของ สมาน กาญจณผลิน พบว่า อิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตกได้หลั่งไหลเข้าสู่ประเทศไทยรวมถึงวัฒนธรรมทางดนตรีด้วย ดังนั้นนักดนตรีของไทยที่ได้สัมผัสกับดนตรีตะวันตกและนำไปรวมเข้ากับดนตรีไทยโดยใช้ความรู้ ทักษะ ปฏิภาณ และความเฉลียวฉลาดก็เกิดผลงานเพลงไทยสากลขึ้น ซึ่งเป็นที่นิยมของประชาชนและถือเป็นการพัฒนางานดนตรีสากลของไทย

ประณต มีสอน (2538: 178) ได้ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง ชีวิตและผลงานของ นารถ ถาวรบุตร : ศึกษาเฉพาะเพลงมาร์ช พบว่าผู้ที่สามารถสร้างผลงานด้านดนตรีที่มีคุณภาพต้องเป็นบุคคลที่มีความรู้ ใฝ่หาความรู้ ตลอดถึงสนใจในงานนั้นๆ อยู่ตลอดเวลา เช่น ศึกษาเรื่องของทำนอง จังหวะ การเรียบ

เรียงเสียงประสานและรูปแบบต่างๆ ของงานประพันธ์ซึ่งมีผลทำให้ผลงานมีความทันสมัยมีคุณภาพ และเป็นที่ยอมรับของประชาชน

ทวีศักดิ์ เนนเลิศ (2544: 152) ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง การเรียบเรียงเสียงประสานของ ประยงค์ ชื่นเย็น พบว่า เพลงลูกทุ่งที่ประพันธ์ขึ้นหรือเรียบเรียงเสียงประสานนั้นต้องให้การประสม ประสานระหว่าง 2 วัฒนธรรมดนตรี (ดนตรีพื้นบ้านของไทยและดนตรีตะวันตก) คือ มีการเอา ท่วงทำนองของเพลงไทย เครื่องดนตรีไทย การบรรเลงเลียนแบบเครื่องดนตรีไทย ดัดแปลงท่วงทำนอง มาจากเพลงไทยและใช้นักดนตรีคนไทยบรรเลง นำมาเป็นส่วนประกอบสำคัญในการทำงานเรียบเรียง เสียงประสาน

อภิชน วงศ์ภักดี (2551: 187) ทำการศึกษาวิจัยเรื่อง ลักษณะเด่นในเพลงลูกทุ่งของ นาย วิเชียร คำเจริญ พบว่าลักษณะเด่นของบทเพลงลูกทุ่งมีลักษณะกระสวนจังหวะหลายแบบ ใน 1 เพลง การเคลื่อนที่ของทำนองมีลักษณะเคลื่อนแบบตามขั้นมากกว่าแบบข้ามขั้น มีพิสัยระหว่างคู่ 9 ไมเนอร์ ถึง คู่ 12 เพอร์เฟค รูปทำนองมีลักษณะการเคลื่อนที่ขึ้น – ลง สลับกันเป็นส่วนมาก การเคลื่อนที่ชัดเจน ในทิศทางเดียวของวลีเป็นส่วนน้อย เพลงส่วนใหญ่ นำเอาบันไดเสียงเพนทาโทนิคมาใช้ในการ ประพันธ์ คำร้อง ของบทเพลงมีสัมผัสคล้ายคลึงกับกลอนสุภาพ หรือกลอนสี่ เมื่อคำร้องอยู่ในทำนอง จะเกิดสัมผัสที่จังหวะหนัก จังหวะเบา และจังหวะชัด

ลักษณา สุขสุวรรณ (2521: 302) ได้สรุปผลการศึกษาวิจัยเรื่องวรรณกรรมเพลงลูกทุ่งผล การศึกษาพบว่า

1. เพลงไทยได้คลี่คลายออกเป็นเพลงประเภทต่างๆ ด้วยเหตุผลทางวัฒนธรรมซึ่ง เพลงไทยแยกประเภทเป็น

1.1 เพลงพื้นเมือง เป็นเพลงที่ใช้ประกอบการเล่นในเวลาทำงานอาชีพ หรือ ยามว่างของชาวไทยมาก่อน

1.2 เพลงไทยเดิม เป็นเพลงที่ยอมรับกันว่าไพเราะเต็มไปด้วยศิลปะในการ บรรเลงและขับร้อง ซึ่งเนื้อมักจะตัดทอนมาจากวรรณคดีและบทละครต่างๆ เป็นส่วนใหญ่

1.3 เพลงไทยสากล เกิดขึ้นเพราะรับเอาเครื่องดนตรีสากลมาบรรเลง

1.4 เพลงลูกทุ่งเป็นเพลงที่แตกออกไปจากเพลงไทยสากล เรื่องลักษณะการ ร้องของนักร้องที่ผิดไปจากการร้องเพลงไทยสากล

1.5 เพลงเพื่อชีวิต เป็นเพลงที่พยายามนำเอาลักษณะความเป็นพื้นบ้านมา แสดงออกโดยใช้เนื้อร้องของเพลงกล่าวถึงการต่อสู้ และอุดมการณ์ทางการเมือง

2. เพลงลูกทุ่งมีกำเนิดขึ้นมาเพราะการแสวงหาความอบอุ่นใจของชาวชนบทที่เข้ามาประกอบอาชีพในเมืองหลวง เพื่อให้คลายความคิดถึงบ้าน จึงมีลักษณะต่างๆ ที่แสดงความเป็นชนบท เช่น การขับร้อง เนื้อร้อง เครื่องดนตรีบางชิ้นที่นำมาประกอบ แต่ไม่ได้แบ่งแยกเป็นกลุ่มตน

3. เพลงลูกทุ่งเป็นเพลงที่มีลักษณะผสมผสานกันระหว่างเพลงไทยเดิม เพลงพื้นบ้าน และเพลงอื่นๆ เช่น เพลงตะวันตก เพลงของประเทศเพื่อนบ้านบ้าง เห็นได้จากทำนอง เนื้อร้อง และลักษณะอื่นๆ ของบทเพลง แต่เพลงลูกทุ่งก็มีลักษณะเฉพาะตัวบางประการที่น่าสนใจ เช่น การสร้างเนื้อร้องในลักษณะที่ทำให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ขันการแทรกบทเจรจาและเสียงหัวเราะ แต่งเนื้อร้องที่ทันเหตุการณ์เป็นต้น

4. สาระของเพลงลูกทุ่งมีครบทุกประเภท คือ กล่าวถึงความรักทั้งที่เป็นความรักส่วนรวม คือ ชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ และความรักส่วนตัวคือ ความรักระหว่าง พ่อ แม่ ลูก ความรักระหว่างหนุ่มสาว ซึ่งก่อให้เกิดความสุขและความทุกข์ การสอนจริยธรรมอย่างน่าสนใจ การกล่าวถึงชีวิตชนบทในแง่มุมต่างๆ ปัญหาสังคม เช่น ปัญหาเกี่ยวกับอาชีพ เศรษฐกิจ การแบ่งชนชั้น เป็นต้น การบันทึกเหตุการณ์ต่างๆ ทั้งเหตุการณ์ในปัจจุบันและเหตุการณ์ในประวัติศาสตร์บางตอน ตลอดจนอารมณ์ขัน เพลงลูกทุ่งจึงนับได้ว่าเป็นวรรณกรรมที่ทำให้บันทึกเหตุการณ์ต่างๆ ได้ดี

5. ภาษาที่ใช้ในเพลงลูกทุ่ง มีลักษณะต่างๆ กันคือ การใช้คำ มีการใช้คำง่ายๆ สะใจ เลียนเสียงธรรมชาติ และคำอุทาน การซ้ำคำ การเล่นคำ การใช้คำขยายแปลกๆ การใช้คำไพเราะ ทั้งที่ไพเราะด้วยฉันทลักษณ์ และการเลือกใช้ได้เหมาะสมกับอารมณ์เพลง การใช้คำสุภาพ คำแสลง ซึ่งการใช้ภาษาที่มีทั้งตรงไปตรงมาและตีความ ส่วนมากก็ใช้ภาษาง่ายๆ ทำให้ผู้ฟังเข้าใจตรงกับความหมายที่ผู้ประพันธ์ต้องการ

6. สังคมกับเพลงลูกทุ่งมีความสัมพันธ์กันอย่างแน่นแฟ้น เพราะเพลงลูกทุ่งได้รับอิทธิพลจากสังคมในฐานะที่ผู้ประพันธ์เพลงเป็นหน่วยหนึ่งของสังคม จึงต้องมีปฏิกริยาต่อสังคมกลุ่มนั้นๆ ในขณะเดียวกันเพลงลูกทุ่งก็ช่วยแพร่ค่านิยมต่างๆ ไปสู่คนในสังคมอย่างกว้างขวางรวดเร็ว

7. เพลงลูกทุ่งที่ถูกรสนิยมของผู้ฟัง คือเพลงที่มีเนื้อร้องเกี่ยวกับความรักเหตุการณ์ต่างๆ ในสังคม และอารมณ์ขัน ส่วนทำนองต้องง่าย ๆ เหมาะแก่การจดจำไปขับร้องต่อ มักนิยมนำทำนองเพลงไทยเดิม เพลงพื้นบ้านมาดัดแปลง

ขจร ฝ้ายเทศ (2540: บทคัดย่อ) ศึกษาวิจัยเรื่อง ปัจจัยที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานเพลงของผู้ประพันธ์เพลงลูกทุ่ง ครูลพ บุรีรัตน์ พบว่า กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานเพลงลูกทุ่งของ ลพ บุรีรัตน์ เป็นกระบวนการที่ผู้เผยแพร่ผลงานเพลงเป็นผู้มีบทบาทหลักในการควบคุมพลวัตของกระบวนการสื่อสาร โดยผู้ประพันธ์เพลง เช่น ลพ บุรีรัตน์ จะต้องสร้างผลงานเพลง เพื่อตอบสนองต่อการเผยแพร่จากประวัติศาสตร์ของวงการเพลงลูกทุ่ง ยุคเริ่มต้นจะมีครูเพลงหัวหน้าวงดนตรีเป็นผู้

เผยแพร่ จนกระทั่งเมื่อระบบทุนนิยมเข้ามามีอิทธิพลต่อวงการเพลงลูกทุ่ง อำนาจของผู้เผยแพร่จึงเข้าไปตกอยู่ในมือนักธุรกิจแผ่นเสียงและเทป ในปี พ.ศ. 2522 – 2540 เป็นช่วงที่ ลพ บุรีรัตน์ ประสบความสำเร็จสูงสุดด้วยการสร้างเพลงลูกทุ่งแนวใหม่ และเขาสามารถใช้กระแสประชานิยมที่ได้รับมาเป็นอำนาจในการต่อรองเงื่อนไขการขายเพลงกับนายทุนได้

ขจรพรหม แก้วสุวรรณ (2556: 230) ได้ทำศึกษาวิจัยเรื่อง การศึกษาวิเคราะห์ชีวิตประวัติและเทคนิคการประพันธ์เพลงไทยสากลของ สุรพล โทณะวณิก พบว่า รูปแบบการประพันธ์เหมือนกับเพลงไทยสากลทั่วไป ผลงานเพลงใช้แรงบันดาลใจจากประสบการณ์ชีวิตโดยตรงของตนมากำหนดเนื้อหาเป็นเรื่องราวตามจินตนาการ การประพันธ์ ประพันธ์ทั้งคำร้องกับทำนองไปพร้อมกัน การเคลื่อนที่ของทำนองเป็นแบบขั้นคู่เสียงแคบๆ สลับกับขั้นคู่เสียงกว้างด้วยทำนองที่สอดคล้องกัน และทุกเพลงมีลักษณะเด่น 4 ประการ ได้แก่ จุดดี จุดเด่น จุดดั่ง จุดจับใจ คำร้องใช้ภาษาเรียบง่าย มีลักษณะแบบร้อยกรองมีสัมผัสนอก สัมผัสใน มีจุดมุ่งหมายในการประพันธ์ชัดเจน

ฤๅ ลิงคเสลิต (2546: 129) ได้ทำศึกษาวิจัยเรื่อง ลักษณะทำนองในเพลงของ ไสล ไกรเลิศ พบว่า ลักษณะทำนองที่เป็นปัจจัยในการประพันธ์เพลง มีการใช้โครงสร้าง สตรอฟิก ฟอรั่ม ไบนารี ฟอรั่ม และซอง ฟอรั่ม ใช้อัตราจังหวะประเภทคู่เป็นส่วนมาก นำเอากระสวนจังหวะลีลาทำนองต่างๆ มาต่อกันอย่างมีรูปแบบ และนำเอารูปแบบต่างๆ มาใช้อย่างมีเหตุผล ใช้การเคลื่อนที่ด้วยระยะคอนโดแนนท์เป็นส่วนมาก คำร้องกับทำนองมีความสัมพันธ์กัน ด้านระดับเสียงกับวรรณยุกต์ มีการใช้สัมผัสนอก สัมผัสใน มีรูปแบบของคำประพันธ์ที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ ใกล้เคียงกับกลอนสุภาพ กลอนสี่ เป็นต้น โครงสร้างของบทเพลง มีลักษณะไบนารีฟอรั่ม และซอง ฟอรั่ม ซึ่งประกอบพีเรียด วลี และ เคเดนซ์ ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล

จิระศักดิ์ จิตบุตร (2542: 384) ได้ทำศึกษาวิจัยเรื่อง วิเคราะห์การประพันธ์เพลงโดย พงศ์มุกดา จากการวิเคราะห์ พบว่า โครงสร้างทำนองเพลงสร้างจากวลีสั้นๆ 2 วลี มีทั้งวลีถาม วลีตอบ ในส่วนรูปแบบทำนองมีการแบ่งทำนองเป็นท่อน และมีการซ้ำทำนองแบบบริพิตขึ้น และแบบเลียนแบบ ส่วนจังหวะทำนองมี 3 ลักษณะ คือ จังหวะสม่ำเสมอ จังหวะกระโดด และจังหวะยาว

จากการศึกษาทบทวนเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง พบว่า เพลงลูกทุ่งเป็นเพลงที่พัฒนามาจากเพลงพื้นบ้านของไทย เป็นเพลงที่กล่าวถึงเรื่องราวชีวิต สังคม การเป็นอยู่ของชาวชนบท ซึ่งถือว่าประชากรส่วนใหญ่ของประเทศ เพลงลูกทุ่งจึงมีผลต่อประชากรส่วนใหญ่ ดังนั้นบุคคลที่สร้างผลงานที่มีผลกับคนส่วนใหญ่ของประเทศ สามารถทำให้คนส่วนใหญ่นิยมชื่นชอบและยอมรับได้ถือว่าเป็นผู้ที่มีความสามารถ บุคคลดังกล่าวมีอยู่หลายท่านด้วยกันรวมถึง จิตรกร บัวเนียม ด้วย ซึ่งเป็นผู้ที่มีความสามารถในหลายๆ ด้านในแวดวงของบทเพลงลูกทุ่ง จึงทำให้ผู้วิจัยสนใจศึกษาถึงชีวิตประวัติความเป็นมา รวมทั้งวิธีการประพันธ์เพลง และเรียบเรียงเสียงประสานของ จิตรกร บัวเนียม

แนวคิดและทฤษฎีจากเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องที่นำมาเสนอนี้ ผู้วิจัยจะใช้เป็นแนวทาง
สำหรับวิเคราะห์การประพันธ์เพลง และการเรียบเรียงเสียงประสานของ จิตรกร บัวเนียม ในลำดับ
ต่อไป



บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “การวิเคราะห์บทเพลงลูกทุ่งของ จิตรกร บัวเนียม” เป็นการวิจัยที่ใช้ระเบียบวิธีวิจัย เชิงคุณภาพ ในการศึกษาครั้งนี้ใช้พรรณนาวิเคราะห์เพื่อการอธิบายเป็นหลัก ผู้วิจัยศึกษาจากข้อมูลเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง แผ่นบันทึกเสียง การสังเกตการณ์ และการสัมภาษณ์ โดยมีขั้นตอนการดำเนินงาน ดังนี้

1. ขั้นตอนการรวบรวมข้อมูล
2. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล
3. การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม
4. การจำแนกและการจัดกระทำข้อมูล
5. การวิเคราะห์ข้อมูล
6. การนำเสนอข้อมูล

1. ขั้นตอนการรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้เตรียมการวิจัย โดยค้นหาข้อมูลด้านเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง ตลอดจนการวางแผน คัดเลือกบทเพลงมาวิเคราะห์ดังนี้

1.1 การค้นคว้าข้อมูลและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ผู้วิจัยค้นคว้าข้อมูลเอกสารและงานวิจัยจากสถานที่ต่างๆ ดังนี้

- ห้องสมุดสถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อการพัฒนาชนบท
- สำนักหอสมุด มหาวิทยาลัยมหิดล
- หอสมุดแห่งชาติ
- ห้องสมุดสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ มหาวิทยาลัยมหิดล
- ห้องสมุดดนตรี วิทยาลัยดุริยางค์ศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล
- หอสมุดกลาง มหาวิทยาลัยบูรพา
- หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

1.2 รวบรวมเอกสารที่เกี่ยวข้องตามแหล่งข้อมูลต่างๆ

- เอกสารเพื่อทบทวนวรรณกรรมเพลงลูกทุ่ง
- เอกสารความรู้เกี่ยวกับการเรียบเรียงเสียงประสาน
- แนวคิดในการประสมประสานระหว่างดนตรีสากลกับดนตรีไทย

1.3 ขั้นตอนการคัดเลือกบทเพลงในการวิเคราะห์

การเลือกบทเพลงของ จิตรกร บัวเนียม มาวิเคราะห์เป็นการนำบทเพลงที่ได้รับรางวัลพระราชทานในประเภทต่างๆ ที่ผ่านมา รวมจำนวนทั้งสิ้น 5 บทเพลง ซึ่งผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลเพลงจากแผ่นบันทึกเสียง โดยการหาบทเพลงดังกล่าวจากร้านขายแผ่นบันทึกเสียงเพลงเก่า และค้นหารวบรวมบทเพลงทางสื่อต่างๆ ทั้ง 5 บทเพลง พร้อมกับจัดหาข้อมูลที่เกี่ยวข้องในบทเพลงมาเพื่อทำการวิเคราะห์

- รวบรวมแผ่นบันทึกเสียงบทเพลงที่ใช้ในการวิจัย

เพลงชายใจเดียว ขับร้องโดย ปัญญา ชูไพฑูรย์

เพลงคอยเธอใจเดียว ขับร้องโดย เรียม ดาราน้อย

เพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ ขับร้องโดย เรียม ดาราน้อย

เพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ ขับร้องโดย สุนารี ราชสีมา

เพลงสอนน้อง ขับร้องโดย ละอองดาว – สกาวเดือน

- เตรียมวางโครงสร้างการจัดทำทรานสคริปต์ขึ้นแบบทุกเครื่องมือที่เป็นองค์ประกอบสำคัญต่อการวิเคราะห์บทเพลง ทั้ง 5 บทเพลง โดยการถอดโน้ตจากแผ่นบันทึกเสียงให้สมบูรณ์ถูกต้องตามเสียงที่บันทึกไว้ตามต้นฉบับ เพื่อใช้ในการวิเคราะห์ในลำดับต่อไป

2. เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล

การใช้เครื่องมือในการเก็บรวบรวมข้อมูลงานวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยกำหนดเครื่องมือที่มีความจำเป็นและเหมาะสมกับงานดังนี้

2.1 เครื่องมือที่ใช้ในการสัมภาษณ์เพื่อเก็บข้อมูล

- แบบสอบถามและแบบสัมภาษณ์

- สมุดบันทึกเพื่อใช้ในการสัมภาษณ์

2.2 อุปกรณ์ที่ใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูล

- เครื่องบันทึกเสียง UDB Flash Drive เพื่อบันทึกเสียงการสัมภาษณ์

- เครื่องคอมพิวเตอร์เพื่อใช้ในการเก็บรวบรวมข้อมูลต่างๆ และจัดหมวดหมู่ของข้อมูลที่ได้จากเครื่องมือต่างๆ ที่กล่าวมา

- กล้องวิดีโอบันทึกภาพภาพและเสียง

3. การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

งานวิจัยครั้งนี้ได้เก็บข้อมูลภาคสนาม โดยการสัมภาษณ์ ดังนี้

3.1 สัมภาษณ์เจ้าของประวัติ และผลงานเพลง

ผู้วิจัยได้ทำการสัมภาษณ์ นายจิตรกร บัวเนียม แบบไม่เป็นทางการเป็นการสอบถามถึง สัมภาษณ์ไม่ได้เรียงเรียงลำดับประเด็นคำถาม เพื่อให้ได้มาซึ่งข้อมูลสำคัญบางอย่างที่คาดไม่ถึงและ เป็นการลดความเครียดในการสัมภาษณ์ เช่น ด้านชีวประวัติและผลงาน แนวคิดในการประพันธ์คำร้อง ทำนองบทเพลงลูกทุ่ง และแนวคิดในการเรียงเรียงเสียงประสาน รวมทั้งทัศนคติที่มีต่อบทเพลงลูกทุ่ง ไทยตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน

3.2 สัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย

ผู้วิจัยใช้การสัมภาษณ์แบบเป็นทางการ และไม่เป็นทางการตามความเหมาะสมและ สัมภาษณ์บุคคลข้อมูลดังนี้

- บุคคลที่เป็นนักร้อง และเคยอัดเทปเพลงที่ประพันธ์โดย นายจิตรกร บัวเนียม และ ประสบความสำเร็จในบทเพลงนั้นๆ ได้แก่ สุณารี ราชสีมา เรียม ดาราน้อย ละอองดาว – สกาวเดือน ชัชชัย ชัชวาลย์ หรือ พนมไพร ลูกเพชร

- บุคคลที่เกี่ยวข้องด้านดนตรีลูกทุ่ง ได้แก่ นายประยงค์ ชื่นเย็น และนายชลธิ ธารทอง นายเจนภพ จบกระบวนวรรณ และนางศรีพ้อง วรรณุช บุคคลในครอบครัวของ นายจิตรกร บัวเนียม

4. การจำแนกและการจัดกระทำข้อมูล

เมื่อเก็บรวบรวมข้อมูลมาแล้ว ผู้วิจัยมีวิธีการจัดกระทำกับข้อมูลดังนี้

4.1 นำข้อมูลด้านเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาจัดหมวดหมู่แยกประเด็น เพื่อเตรียม การศึกษาและวิเคราะห์ในขั้นตอนต่อไป

4.2 นำข้อมูลเสียงที่ได้จากการปรึกษา และสัมภาษณ์ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี และการ สัมภาษณ์ชีวประวัติและผลงานของ นายจิตรกร บัวเนียม พร้อมทั้งบุคคลที่เกี่ยวข้อง มาจัดเรียงเรียง หมวดหมู่ แยกประเด็น เพื่อการศึกษาและวิเคราะห์ในขั้นตอนต่อไป

4.3 นำข้อมูลที่ได้จากการจดบันทึกในด้านต่างๆ ที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยมาแยกประเด็นเพื่อ ความสะดวกในการศึกษา และวิเคราะห์ในขั้นตอนต่อไป

4.4 ผู้วิจัยได้ทำการถอดเนื้อร้อง ทำนอง และโน้ตเพลงทุกประเภทเครื่องมือ ทั้งหมด 5 บท เพลง โดยการฟังซ้ำ และทำการบันทึกช่วยจำเพื่อนำรายละเอียดดังกล่าวไปจัดทำทราานสคริปชันใน ขั้นตอนต่อไป

4.5 ผู้วิจัยทำทรานสคริปชัน (Transcription) บทเพลงทั้งหมดที่ทำการวิเคราะห์จากแผ่นบันทึกเสียงที่ขั้วร้องโดยนักร้องท่านแรกที่เป็นต้นฉบับ เพื่อนำเสนอตรวจสอบความถูกต้องในขั้นตอนต่อไป

4.6 ผู้วิจัยได้รับคำแนะนำและตรวจสอบความถูกต้องของการจัดทำทรานสคริปชันบทเพลงทั้งหมด จาก นายจิตรกร บัวเนียม ซึ่งเป็นผู้ประพันธ์ และเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงดังกล่าว อีกทั้งยังได้รับความอนุเคราะห์จากผู้เชี่ยวชาญด้านทฤษฎีดนตรีตะวันตกในการทำทรานสคริปชันบทเพลง พร้อมทั้งได้รับการตรวจสอบความถูกต้องของโน้ตจากท่าน ดร.ชนิดา ตั้งเดชะสิทธิ์ อาจารย์ภาควิชาดุริยางคศาสตร์สากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ท่าน รศ.ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ อาจารย์ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ไทย คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ และท่าน พ.ต.อ.มนู ให้ไท รองผู้กำกับการกองสวัสดิการ 3 กองสวัสดิการ สำนักงานตำรวจแห่งชาติ (กองดุริยางค์ตำรวจ) ผู้เชี่ยวชาญด้านการเรียบเรียงเสียงประสานประจำกองดุริยางค์ตำรวจ

5. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้ทำการรวบรวมข้อมูลที่ได้ทั้งหมด ทั้งเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง พร้อมกับข้อมูลภาคสนามที่ได้รับการวิเคราะห์ตามหัวข้อดังนี้

5.1 ชีวิตประวัติและผลงานของ นายจิตรกร บัวเนียม

- ประวัติส่วนตัว
- ผลงานที่เคยสรรค์สร้าง และผลงานที่เคยได้รับรางวัลเกียรติยศ
- ประวัติความเป็นมาของบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์
- แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน และทัศนคติที่มีต่อการทำงานในวงการเพลง

ถูกทู่

5.2 การวิเคราะห์บทเพลง ประกอบด้วย 5 บทเพลง คือ เพลงคอยเธอใจเดียว เพลงชายใจเดียว เพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ เพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ และเพลงสอนน้อง โดยใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

5.2.1 วิเคราะห์โครงสร้างฟอร์ม (Formal Structure)

- รูปแบบโครงสร้างคีตลักษณ์ของบทเพลง (Form)
- ท่อน (Section)
- วลี (Phrase)
- ประโยคเพลง (Sentence)

5.2.2 วิเคราะห์รายละเอียดของเพลง (Melody)

- ลักษณะกระสวนจังหวะ (Melodic rhythmic pattern)
- การเคลื่อนที่ของทำนอง (Motion)
- การกำหนดช่วงพิสัย (Range) ของเสียงในการสร้างทำนอง
- รูปแบบของทำนอง (Melodic contour)

5.2.3 วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง

- คำร้อง และการใช้สัมผัส
- ความสัมพันธ์ระหว่าง คำร้องกับทำนอง
- เนื้อหาของบทเพลง ความหมายของคำร้องที่สำคัญในบทเพลง

5.3 วิเคราะห์เรียบเรียงเสียงประสาน

5.3.1 โครงสร้างสำคัญของเพลง แบ่งออกเป็น

- วิเคราะห์บทนำ วิเคราะห์ลักษณะและวิธีการสร้างดนตรีที่นำเข้าสู่บทร้อง
- วิเคราะห์บทเชื่อม วิเคราะห์ลักษณะและวิธีการสร้างดนตรีที่มักใช้บรรเลงขึ้นหรือสลับ เมื่อร้องจบไปในเที่ยวแรก ก่อนที่จะเข้าสู่บทร้องอีกครั้ง
- วิเคราะห์บทจบ วิเคราะห์ลักษณะและวิธีการสร้างดนตรีช่วงสุดท้ายเพื่อนำสู่การจบของบทเพลง

5.3.2 ดนตรีประกอบแนวทำนอง วิเคราะห์ถึงการสร้างดนตรีที่บรรเลงไปพร้อมกับแนวทำนอง โดยมีลักษณะวิธีการวิเคราะห์ดนตรีประกอบดังนี้

5.3.2.1 ดนตรีประกอบชนิดที่โอบอุ้มแนวทำนอง

- ลักษณะเสียงยาว
- ลักษณะเสียงสั้น
- ลักษณะซ้อนไปกับแนวทำนอง

5.3.2.2 ดนตรีประกอบชนิดที่สอดแทรกแนวทำนอง

- นำทำนองหลักมาล้อ
- สร้างทำนองขึ้นใหม่
- สร้างจากคอร์ดเดิม

5.3.2.3 ลักษณะการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเข้าช่วยในการสร้างดนตรี

ประกอบ

- ดนตรีประกอบเคลื่อนที่ไปพร้อมกับแนวทำนอง แต่ทิศทางตรงกัน

ข้าม

- แนวทำนองอยู่กับที่ ดนตรีประกอบเคลื่อนที่ขึ้นลงไปกับแนวทำนองหลัก
- ดนตรีประกอบเคลื่อนที่ไปทิศทางเดียวกันกับแนวทำนองหลัก

5.3.3 วิเคราะห์การใช้คอร์ด

- 5.3.3.1 การใช้คอร์ดรองรับแนวทำนองหลัก
- 5.3.3.2 การใช้สัดส่วนโน้ตที่เป็นคอร์ดต่ำเสียง
- 5.3.3.3 การใช้คอร์ดชั้นเอก คอร์ดชั้นโท และคอร์ดนอกบันไดเสียง
- 5.3.3.4 การนำแนวทำนองไปสู่การจบประโยค หรือจุดพักของบทเพลง
 - เปอร์เฟค เคเดนซ์ (Perfect Cadence)
 - อิมเปร์เฟค เคเดนซ์ (Imperfect Cadence)
 - รูปแบบสำเร็จของคาเดนซ์ (Cadential)
- 5.3.3.5 การใช้ชุดคอร์ดต่างๆ ตามรูปแบบ Dominant 7th
- 5.3.3.6 การใช้รูปแบบต่างๆ ในการวางชุดคอร์ด (Chord Pattern)

6. การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลที่ได้จากการวิเคราะห์ ตามวัตถุประสงค์ของงานวิจัย โดยการพรรณนาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis) ในบทที่ 4 และสรุปผลการวิจัยในบทที่ 5 พร้อมทั้งอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4

ชีวประวัติ ผลงาน และการวิเคราะห์บทเพลงลูกทุ่ง ของจิตรกร บัวเนียม

ชีวประวัติ และผลงานของ นายจิตรกร บัวเนียม

1. ประวัติส่วนตัว

ชื่อและนามสกุลจริง นายจิตรกร บัวเนียม เกิดวันที่ 18 กันยายน 2487 เกิดที่ จังหวัด เพชรบุรี นายจิตรกร บัวเนียม ปัจจุบันอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 33/537 หมู่บ้านรวมโชค โชคชัย 4 ถนนลาดพร้าว เขตลาดพร้าว กรุงเทพมหานคร ซึ่งเป็นบ้านพร้อมที่ดินมีขนาดพอเหมาะสำหรับฐานะของนักแสดงเพลงคนหนึ่งโดยสมาชิกอยู่ร่วมกัน ดังนี้

- นายจิตรกร บัวเนียม
- นางอุไรวรรณ บัวเนียม
- นางสาวฐิตาภรณ์ บัวเนียม (บุตรสาว)
- นายมงคล เลี้ยวกายะสุวรรณ (บุตรชาย)
- ด.ช. ศิวกร เลี้ยวกายะสุวรรณ (หลานชาย)
- ด.ช. ศุภณัฐ เลี้ยวกายะสุวรรณ (หลานชาย)
- นายจิตติพล บัวเนียม(บุตรชาย)
- นางรวีพร บัวเนียม (สะใภ้)
- ด.ญ. จิตตะวัน บัวเนียม(หลานสาว)
- ด.ญ. จันทราพร บัวเนียม (หลานสาว)

จิตรกร บัวเนียม ศิลปินนักประพันธ์เพลงที่เป็นลูกชาวนา การศึกษาเพียงชั้นมัธยม สมรสกับนางอุไรวรรณ บัวเนียม โดยมีบุตร และธิดา รวม 2 คน ในฐานะของเสาหลักของครอบครัว และความมุ่งมั่นในการทำงานเพลงคุณภาพ ส่งผลให้ จิตรกร บัวเนียม สามารถสร้างชื่อเสียง และความมั่นคงให้กับครอบครัว จนสามารถส่งลูกสาว ฐิตาภรณ์ บัวเนียม สำเร็จการศึกษาในระดับปริญญาโท จากสหรัฐอเมริกา นอกจากนั้นยังสนับสนุนให้ลูกชาย จิตติพล บัวเนียม เข้าสู่วงการเพลงในฐานะผู้เรียบเรียงเสียงประสาน (ดนตรีสากล) ตั้งแต่อายุเพียง 19 ปี และด้วยความรักทางดนตรี ส่งผลให้ พ่อกับลูก จิตรกร บัวเนียม และจิตติพล บัวเนียม ได้รับรางวัล พระพิฆเนศทองพระราชทาน พร้อมกันใน ปี พ.ศ. 2541 เป็นที่ปราบปลื้มแก่ครอบครัว และคนในวงการ ซึ่งหาได้ยากมากที่พ่อกับลูกจะมีโอกาสได้รับรางวัลอันทรงเกียรติพร้อมกันในงานเดียวกัน ในสาขาเดียวกัน

ประวัติด้านการศึกษา จบการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนวัดโพธิ์ลอย อ.บ้านลาด จ.เพชรบุรี และจบการศึกษาระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย จากโรงเรียนปรีดิตรังสรรค์ อ.เมือง จ.เพชรบุรี (ระดับการศึกษาสูงสุดชั้น มัธยมศึกษา)

ประวัติการทำงาน

- พ.ศ. 2504 ตั้งวงดนตรีกองเชียร์ร่ว ในจังหวัดเพชรบุรี ร่วมกับ ปัญญา ชูไพฑูรย์ (กังวาลไพร ลูกเพชร) และ วสันต์ จันทร์เปล่ง (รุ่งเพชร แหลมสิงห์)
 - พ.ศ. 2507 สมัครเป็นนักดนตรีประจำวงของ ครูสุรพล สมบัติเจริญ ผ่านการทดสอบความสามารถทางดนตรี และได้รับเข้าประจำวงในวันแรกที่สมัคร
 - พ.ศ. 2511 หลังจากการจากไปของครูสุรพล ในฐานะลูกศิษย์ของครูได้ร่วมกันก่อตั้งวงดนตรีชื่อ “ศิษย์สุรพล” เพื่อสืบทอดเจตนารมณ์ของครูต่อไป
 - พ.ศ. 2518 เข้าทำงานที่ธนาคารกรุงเทพ ในตำแหน่งพนักงานแคชเชียร์ จนได้เลื่อนตำแหน่งเป็นเจ้าหน้าที่ฝ่ายต่างประเทศพร้อมกับเป็นนักแต่งเพลง และเรียบเรียงเสียงประสาน
- จิตรกร บัวเนียมเริ่มเล่นดนตรีครั้งแรกโดยการสมัครเป็นนักดนตรีของโรงเรียนในตำแหน่งทรัมเป็ต จากนั้นเปลี่ยนมาเป็นเครื่องแอดคอร์ดियอน เมื่อจบการศึกษาชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 6 จึงมุ่งหน้าเข้ากรุงเทพฯ โดยมุ่งหวังที่จะเรียนที่วิทยาลัยเพาะช่าง เพื่อศึกษาต่อในสาขาวิชาศิลปะ โดยตั้งใจว่าวันหนึ่งจะเป็นครูสอนศิลปะ ผู้ถ่ายทอดงาน และวิชาศิลปะให้แก่เยาวชนไทย แต่ชีวิตหักเหความฝันที่จะเรียนศิลปะต้องล้มเลิก เพราะความไม่เป็นธรรมในสังคม ทำให้ต้องกลับบ้านนอก และนี่คือจุดเริ่มต้นของจิตรกร บัวเนียม ในเส้นทางอาชีพด้านดนตรี

หลังจากที่ผิดหวังกับการเรียนที่เพาะช่าง จึงเดินทางกลับบ้านเกิด และก่อตั้งวงดนตรีร่วมกับเพื่อนๆ อาทิเช่น ปัญญา ชูไพฑูรย์ (กังวาลไพร ลูกเพชร) และวสันต์ จันทร์เปล่ง (รุ่งเพชร แหลมสิงห์) เป็นกองเชียร์ร่วอยู่ประมาณสามปี ซึ่งเป็นที่ชื่นชอบของครูสุรพล สมบัติเจริญ และนักดนตรีรุ่นพี่เป็นอย่างมาก จึงได้ชวนเข้าร่วมวงดนตรีในคืนนั้นเป็นต้นมา

ความสามารถทางดนตรีของจิตรกร บัวเนียม พัฒนาไปแบบก้าวกระโดด และเริ่มมีผลงานร่วมกับครูสุรพล สมบัติเจริญ ออกมาอีกหลายเพลง เริ่มต้นจากการที่ครูสุรพล สมบัติเจริญ จะเรียกให้ไปนั่งฟังเพลงก่อนนักดนตรีคนอื่น ๆ เพื่อจะคิดหาท่อนอินโทร (Introduction) ท่อนโซโล่ (โซโล่) และการกำหนดลูกเล่น และทิศทางของเพลงเพื่อที่จะนำไปใช้ในการบันทึกเสียง ดำเนินจำ เป็นเพลงหนึ่งของครูสุรพล สมบัติเจริญที่โด่งดังในขณะนั้นและเป็นเพลงแรกสำหรับจิตรกร บัวเนียม ที่โชว์ความสามารถในการเล่นแอดคอร์ดियอนอย่างเต็มตัว

นอกจากผลงานที่ร่วมกับครูสุรพล สมบัติเจริญ แล้วยังมีอีกหลายบทเพลงที่จิตรกร บัวเนียม แต่งให้กับนักร้องในวงดนตรีของครูสุรพล สมบัติเจริญโดยบทเพลงแรกในชีวิตคือเพลงชาติ

เดียว-รักเดียว โดยมี ก้องไพร ลูกเพชร เป็นผู้ขับร้อง, ขอโทษที และ คนดีของแม่ เป็นอีก 2 ท่อน ก่อนที่ ท่านจะเสียชีวิต จึงได้หยิบผลงานนี้มาแต่งเพิ่มจนจบ และให้ก้องไพร ลูกเพชร เป็นผู้ขับร้อง รวมถึง บทเพลงไม่มีใครรักเธอเท่าฉัน, จ.ม.ขอเพลง และหลังจากการจากไปของครูสุรพล สมบัติเจริญ ลูกศิษย์ทุกคนพยายามจะสืบทอดเจตนารมณ์ของครูต่อไปโดยการตั้งวงดนตรีขึ้นใหม่ใช้ชื่อว่า

“ศิษย์สุรพล” เพียง 2 ปี ก็ต้องยุบวงลงเหลือเพียงแต่ชื่อ และความทรงจำที่ดี หลังจากวงดนตรี “ศิษย์สุรพล” สลายตัวไปในที่สุดก็มาเป็นคนดนตรีอยู่กับวงเพลิน พรหมแดน อีกประมาณ 2 ปี ในช่วงนี้จิตรกร บัวเนียม คิดเสมอว่านี่อาจจะเป็นจุดอ้อมตัวแล้วของชีวิตนักดนตรี ที่ต้องตระเวนเดินสายแสดงดนตรีไปทั่วประเทศ จึงคิดอยากจะทำงานประจำให้เป็นหลักแหล่งเสียบ้าง จึงเริ่มทำงานเป็นพนักงานอยู่ที่ ธนาคารกรุงเทพ สาขาสะพานควาย

ชีวิตของจิตรกร บัวเนียม คงเกิดมาเพื่อเป็นคนของสังคม มีหน้าที่แต่งเพลงเพื่อให้ความสุข กับคนที่มีเพลงอยู่ในหัวใจ โดยเฉพาะเพลงลูกทุ่ง ไม่นานก็ลาออกจากธนาคารฯ และกลับมาสู่เส้นทางดนตรีอีกครั้งโดยมีอาจารย์มนต์ เมืองเหนือ เป็นผู้ผลักดัน และมอบหมายงานชิ้นสำคัญในด้านการเรียบเรียงดนตรีให้กับศิลปินเพลงลูกทุ่งที่โด่งดังที่สุดในขณะนั้น คือ ศรีเพชร ศรีสุพรรณ และ สายัณห์ สัญญา บทเพลงเหล่านั้นได้รับความนิยม ร้องกันติดปากทั่วบ้านทั่วเมือง เช่น เพลงใจจะขาด และเพลง หลงแก้มแดง ของศรีเพชร ศรีสุพรรณ เพลงเกลียดห้องเบอร์ห้า และสาวสองเมือง ขับร้องโดยสายัณห์ สัญญา

ผลงานที่ประสบความสำเร็จสูงสุดจะเป็นเพลงที่แต่งเนื้อร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานเองทั้งหมด ซึ่งผู้วิจัยคิดว่าในวงการเพลงคงมีไม่กี่คนที่มีความสามารถเช่นนี้ บทเพลงอมตะมากมาย เช่น ที่รัก...เรารักกันไม่ได้, คอยวันเธอใจเดียว, และสุดท้ายที่กรุงเทพฯ อายุของเพลงเหล่านี้ ผ่านกาลเวลามากกว่า 30 ปีแล้ว แต่ยังเป็นที่ยอมรับในปัจจุบัน และมีศิลปินนักร้องรุ่นใหม่ ๆ มาขอเข้าไปบันทึกเสียงอยู่มีเคยขาด โดยเฉพาะบทเพลงที่รัก...เรารักกันไม่ได้ มีศิลปินลูกทุ่งนำมาขับร้อง และบันทึกเสียงใหม่ถึง 16 ครั้ง รวมถึงเพลงอมตะอีกมากมายที่ให้ศิลปินรุ่นหลังนำมาขับร้อง

บางบทเพลงคำร้อง-ทำนอง แต่งโดยครูเพลงท่านอื่น โดยมีจิตรกร บัวเนียม ทำหน้าที่เรียบเรียงเสียงประสานก็ประสบความสำเร็จทำให้เพลงเหล่านั้นโด่งดังไปทั่วประเทศ เช่น รายงานหัวใจ และ กราบเท้าโยไม ขับร้องโดยสุนารี ราชสีมา ใจอ่อน ขับร้องโดยฝน ธนสุนทร วอนรัก และเอาแน่ ขับร้องโดยยอดรัก สลักใจ รักน้องพร ขับร้องโดยสดี รัมโพธิ์ทอง ผাগใจใส่กระตัง ขับร้องโดยสันติ ดวงสว่าง

การทำงานปัจจุบัน

- นักประพันธ์คำร้อง ทำนอง (อิสระ) แนวเพลงลูกทุ่งไทย
- นักเรียบเรียงเสียงประสาน (อิสระ) แนวเพลงลูกทุ่งไทย

- นักดนตรี (อิสระ) แอคคอร์ดियอน แนวเพลงลูกทุ่งไทย
- กรรมการบริหาร ห้องบันทึกเสียง Sun Heart Studio
- กรรมการบริหาร สมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย
- อุปนายกฝ่ายวิชาการ สมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย
- สมาชิก สมาคมนักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย
- สมาชิก สมาคมนักเพลงแห่งประเทศไทย
- สมาชิก สมาคมดนตรีแห่งประเทศไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์

2. ผลงานที่เคยสร้างสรรค์ และผลงานที่เคยได้รับรางวัลเกียรติยศ

เส้นทางก้าวมาเป็นนักดนตรีอาชีพของจิตรกร บัวเนียม โดยเริ่มต้นจากการตระเวนเดินสายเล่นดนตรีไปเรื่อย จนได้มีโอกาสได้ก่อตั้งวงร่วมกับเพื่อนๆ จนทำให้ครูสุรพล สมบัติเจริญได้มาพบเจอ และชักนำเข้าวงดนตรี ซึ่งมีผลงานการเล่นดนตรีดังนี้

- พ.ศ. 2504 ตั้งวงดนตรีกองเชียร์ร๊วง ในจังหวัดเพชรบุรี ร่วมกับ ปัญญา ชูไพฑูรย์ (กังวานไพร ลูกเพชร) และวสันต์ จันทร์เปล่ง (รุ่งเพชร แหลมสิงห์)

- พ.ศ. 2507 นักดนตรีประจำวง ของ ครูสุรพล สมบัติเจริญ ในช่วงนี้มีผลงานร่วมเล่นดนตรีแอคคอร์ดियอนให้กับครูสุรพล สมบัติเจริญ ซึ่งเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมอย่างสูง เช่น แพนจ๋า หัวใจว่าง หัวใจเดาะ แน่ข้างเดียว เสียใจได้ ของแท้ ของปลอม สนุกเกอร์ 16 ปีแห่งความหลัง ซึ่งเป็นบทเพลงสุดท้ายก่อนที่ครูสุรพล สมบัติเจริญจะเสียชีวิต และผลงานที่ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสาน เพื่อให้ครูสุรพลขับร้อง ชื่อเพลงว่า “งอกแตก”

จากการที่เป็นเด็กบ้านนอก และคลุกคลีกับบทเพลงลูกทุ่งมาตั้งแต่จำความได้ อีกทั้งยังเป็นลูกศิษย์ของครูสุรพล สมบัติเจริญ ทำให้งานทุกชิ้นของจิตรกร บัวเนียม คงเป็นเอกลักษณ์ความเป็นลูกทุ่งไทยไว้ได้อย่างครบถ้วนด้วยรูปแบบการวางคอร์ดดนตรีที่เรียบง่าย ผสมผสานกับท่วงทำนองที่สวยงามพริ้วไหวไปตามจังหวะของบทเพลง เป็นเพลงที่ฟังสบาย ติดหูง่าย จนบางครั้งผู้ฟังรู้สึกว่าคุณฟังเพลงนี้ที่ไหนมาก่อน

นอกจากผลงานด้านการเล่นดนตรี การประพันธ์เพลงและการเรียบเรียงเสียงประสานแล้ว จิตรกร บัวเนียมยังมีผลงานที่เอื้อเฟื้อและเสียสละอันเป็นประโยชน์ต่อสังคมอีกด้วย อาทิ เช่น

- คณะกรรมการตัดสิน เพลงรางวัลมาลัยทอง ของสมาคมลูกทุ่ง เอฟเอ็ม
- คณะกรรมการตัดสิน การประกวดวงดนตรีเยาวชน ยามาฮ่า ลูกทุ่งคอนเทสต์
- คณะกรรมการตัดสิน การประกวดขับร้องเพลงลูกทุ่งไทย ซึ่งถ้วยพระราชทาน

ขององค์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี จัดโดย บริษัท มีเดีย ออฟ มีเดีย จำกัด และ สถานีวิทยุโทรทัศน์ช่อง 11

- พ.ศ. 2536 เป็นคณะกรรมการ การตัดสินการประกวดร้องเพลงลูกทุ่งเยาวชนทั่วประเทศ จัดโดยสำนักงานวัฒนธรรมแห่งชาติ (ส.ว.ช.)

- พ.ศ. 2546 ดำรงตำแหน่งประธานกรรมการ บริษัท ครูเพลงลูกทุ่งไทย จำกัด และ อนุกรรมการ การประกวดแต่งเพลงของสำนักงานคณะกรรมการป้องกันและปราบปรามการทุจริตแห่งชาติ (ป.ป.ช.)

- พ.ศ. 2547 ดำรงตำแหน่งอนุกรรมการ ตัดสินบทเพลง รางวัลพินาศทอง พระราชทาน ของสมาคมดนตรีแห่งประเทศไทย ในพระบรมราชูปถัมภ์

- พ.ศ. 2547 คณะกรรมการ การตัดสินการประกวดวงดนตรีเยาวชนมาฮา ลูกทุ่งคอนเทสต์ ครั้งที่ 4 ของบริษัทสยามดนตรีมาฮา ผู้ทรงคุณวุฒิเข้าร่วมเป็นกรรมการตัดสินการประกวดดนตรีลูกทุ่งระดับมหาวิทยาลัย ซึ่งด้วยพระราชทาน จัดโดยหนังสือพิมพ์ลูกทุ่งวาไรตี้ และ กรรมการ ตัดสินการประกวดขับร้องเพลงลูกทุ่งของมหาวิทยาลัยเอเชีย อาคเนย์

นอกเหนือจากผลงานการทำงานดังที่กล่าวมาแล้ว จิตรกร บัวเนียม ก็ได้สร้างสรรค์ผลงานให้กับศิลปินอีกหลายคน ทำให้โด่งดังและมีชื่อเสียงในวงการเพลงลูกทุ่ง อาทิ เช่น

- พ.ศ. 2529 ลาออกจากธนาคาร เพื่อเดินทางเข้าสู่เส้นทางสายดนตรีอย่างเต็มตัว ในบทบาทของนักแต่งเพลง และเรียบเรียงเสียงประสาน โดยสร้างสรรค์บทเพลงให้นักร้องลูกทุ่งหลายท่านโด่งดังที่สุดในขณะนั้น เช่น ศรีเพชร ศรีสุพรรณ ได้แก่ เพลงใจจะขาด หลงแก้มแดง รักมา 5 ปี และเสียน้ำตาที่คาเฟ่ สายัณห์ สัญญา ได้แก่ เพลงไก่จ๋า หนึ่งปีที่ทรมาน สาวสองเมือง และเกลียดห้องเบอร์ห้า ซึ่งทั้งหมดเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมสูงสุดทั่วประเทศ

ผลงานเพลงที่ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานให้กับนักร้องภายในวงศิษย์สุรพล สมบัติเจริญ ได้แก่ เพลงขอโทษที และคนดีของแม่ ขับร้องโดย ศรีไพร ลูกราชบุรี เพลงรักฉันแล้วอย่ารักใครอีก ขับร้องโดยละอองดาว เพลงไม่มีใครรักเธอเท่าฉัน แนน้องมาขอ และจดหมายขอเพลง ขับร้องโดย สกาวเดือน เพลงสอนน้อง ขับร้องโดย ละอองดาว – สกาวเดือน เพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ เพลงคอยวันเธอใจเดียว ขับร้องโดย เรียม ดาราน้อย และยังได้ประพันธ์บทเพลงอื่นๆ อีกมากมายที่ประพันธ์ให้นักร้องในวงดนตรีศิษย์สุรพล สมบัติเจริญ เช่น กังวานไพร ลูกเพชร พนมไพร ลูกเพชร ก้องไพร ลูกเพชร มนต์ไพร ลูกเพชร และพร พนาไพร

- พ.ศ. 2511 หลังจากการจากไปของครูสุรพล สมบัติเจริญ ในฐานะลูกศิษย์ของครู จึงได้ร่วมกันก่อตั้งวงดนตรีชื่อ “ศิษย์สุรพลฯ” เพื่อสืบทอดเจตนารมณ์ของครูต่อไป

- พ.ศ. 2512 นำบทเพลงของครูสุรพล สมบัติเจริญ ที่ยังแต่งไม่จบมาทำการแต่ง

เพิ่มจนเสร็จสมบูรณ์ และให้กังวานไพเราะ ลูกเพชร เป็นผู้ขับร้อง บทเพลงนั้นมีชื่อเพลงว่า เสียแล้วเสียไป ประวัติด้านการสร้างสรรค์ผลงานให้กับศิลปินนักร้องจนโด่งดังและมีชื่อเสียงมีดังนี้

- พ.ศ. 2528 เป็นผู้ชักนำ สุนารี ราชสีมา เข้าสู่วงการ และผลงานชุดแรกนี้ส่งผลให้ สุนารี เป็นที่รู้จักและยอมรับในวงการเพลงลูกทุ่ง โดยเพลงทุกเพลงมีจิตรกร บัวเนียม เป็นผู้ประพันธ์ คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสาน

- พ.ศ. 2529 บทเพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานให้นักร้องลูกทุ่งหลายท่านที่มีชื่อเสียงระดับประเทศในยุคนั้น เช่น ศรเพชร ศรสุพรรณ เพลง ใจจะขาด หลงแก้มแดง รักมา 5 ปี และเสีย น้ำตาที่คาเฟ สายัณห์ สัญญา เพลง ไก่จ๋า หนึ่งปีที่ทรมาณ สาวสองเมือง และเกลียดห้องเบอร์ 5 ยอดรัก สลักใจ เพลงเอาแน่ รักแม่มา้ย ไม่มีเวลาไปหาเมียน้อย เสรี รุ่งสว่าง เพลง กระต๋อมสาวเมิน อติตรักวังบัวบาน ออกหักข้าบ้อยบ่อย ซึ่งทั้งหมดเป็นเพลงที่ได้รับความนิยมสูงสุดทั้งประเทศ

- พ.ศ. 2532 เรียบเรียงเสียงประสานชุดทหารเกณฑ์คนจนให้กับ เอกพจน์ วงศ์นาค ซึ่งเป็นผลงานชุดแรกส่งผลให้เป็นที่รู้จักและยอมรับในวงการเพลงลูกทุ่ง บทเพลงในความทรงจำ ได้แก่ เพลง ทหารเกณฑ์คนจน และเพลงเก็บแผลใจมาบ้านนา เป็นเพลงร้องแก้กับ เพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ ของสุนารี ราชสีมา

- พ.ศ. 2537 เรียบเรียงเสียงประสาน บทเพลงพระราชานิพนธ์ในองค์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ชุดมณีพลอยร้อยแสง ได้แก่ เพลง หนาวเพลงรัก เพลงอาทร เพลง ฟังเพลงกวี เพลงปิตุเรศมารดร

- พ.ศ. 2546 เรียบเรียงเสียงประสาน อัลบั้ม ผাগไ้วโนแผ่นดิน ชุด 1-6 ขับร้องโดย ศิลปินแห่งชาติ ไวกจน์ เพชรสุพรรณ

- พ.ศ. 2547 คอนเสิร์ต เพลงดี ดนตรีดัง 60 ปี จิตรกร บัวเนียม วันที่ 3 ตุลาคม 2547 ณ ศาลาเฉลิมกรุง โดยมีการรวมตัวของศิลปินชื่อดังตั้งแต่อดีต ถึงปัจจุบันกว่า 20 ท่าน มาร่วมขับร้องผลงานเพลงที่จิตรกร บัวเนียม เป็นผู้ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสาน

- พ.ศ. 2547 อัลบั้มรวมดวงใจไทย 4 ภาค คำร้องโดย นายอนันต์ บัวสุวรรณ โดยมีจุดมุ่งหมายเพื่อรวมใจของชาวไทยทั้ง 4 ภาค เพื่อมอบแด่องค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ โดยมีนักร้องรับเชิญซึ่งเป็นตัวแทนของแต่ละภาคมาร่วมกันขับร้องไว้ ดังนี้

ภาคเหนือ ดาวใจ ไพจิตร

ภาคอีสาน สุนารี ราชสีมา และยิ่งยง ยอดบัวงาม

ภาคใต้ เอกชัย ศรีวิชัย

ภาคกลาง สุเทพ วงศ์กำแหง

โดยที่บทเพลงทั้งหมดจิตรกร บัวเนียม เป็นผู้แต่งทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสาน

- พ.ศ. 2548 อัลบั้ม เพลงเทิดพระเกียรติ ชุดพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช โดยมี จุฑามาศ ภู่สวัสดิ์ เป็นผู้เรียบเรียงเสียงประสาน โดยมี จิตกร บัวเนียม แต่งทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสาน

รางวัลเกียรติยศของนักดนตรี และนักแต่งเพลง ชื่อจิตกร บัวเนียม มีดังนี้
อาทิ เช่น

- พ.ศ. 2513 รางวัลแผ่นเสียงทองคำ จากองค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ประเภททำนองยอดเยี่ยม จากเพลงคอยวันเธอใจเดียว

- พ.ศ. 2523 รางวัลแผ่นเสียงทองคำ พระราชทานจากองค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ประเภททำนองดีเด่น-ลูกทุ่ง จากเพลง ชายใจเดียว

- พ.ศ. 2528 รางวัลตุ๊กตาทอง พระราชทานจากพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร ประเภทเพลงประกอบภาพยนตร์ยอดเยี่ยม จากภาพยนตร์ เรื่อง หมอบ้านนอก

- พ.ศ. 2532 รางวัลเพลงยอดเยี่ยมกึ่งศตวรรษ ครั้งที่ 1 จากองค์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เพลง ที่รัก...เรารักกันไม่ได้

- พ.ศ. 2534 รางวัลเพลงยอดเยี่ยมกึ่งศตวรรษ ครั้งที่ 2 จากองค์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เพลง สุดท้ายที่กรุงเทพฯ และ สอนน้อง

- พ.ศ. 2537 เชื้อพระราชนัดดาจากองค์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี งานเรียบเรียงเสียงประสาน บทเพลงพระราชนิพนธ์ในองค์สมเด็จพระเทพฯ ชุด มณีพลอยร้อยแสง

- พ.ศ. 2541 รางวัลพระพิฆเนศทองพระราชทานจาก สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ประเภทเพลงไทยลูกทุ่งหญิงยอดเยี่ยม ด้านทำนอง จากเพลง รักฉันแล้วอย่ารักใครอีก

ผลงานที่สร้างชื่อให้กับจิตกร บัวเนียมและผู้ขับร้อง

1. เพลงที่รักเรารักกันไม่ได้

เพลงนี้ยังได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบันนี้ โดยหลายห้างหลายบริษัทนำมาบันทึกเสียงใหม่ โดยนักร้องรุ่นใหม่ มีมากถึง 18 ท่าน เพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ ยังเป็นเพลงที่ได้รับการยกย่องให้เป็นเพลงยอดเยี่ยมในงานเพลงกึ่งศตวรรษลูกทุ่งครั้งที่ 1 เมื่อปี พ.ศ. 2532

2. เพลงคอยวันเธอใจเดียว ขับร้องโดย เรียม ดาราน้อย

เพลงนี้แต่งขึ้นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2510 นักร้องต้นฉบับ คือ เรียม ดาราน้อย เพลงนี้ทำให้เรียมดาราน้อย โด่งดังเป็นที่รู้จักของผู้ฟังเพลงมาจนถึงปัจจุบันนี้ เพลงนี้ทำให้เรียม ดาราน้อย ได้รับแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน ในฐานะนักร้องหญิงยอดเยี่ยมในปี พ.ศ. 2513

3. เพลงชายใจเดียว ขับร้องโดย ปัญญา ชูไพฑูรย์

เป็นบทเพลงที่ทำให้ จิตรกร บัวเนียม ได้รับแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน จากเพลง “ชายใจเดียว” ประเภททำนองยอดเยี่ยม ซึ่งเป็นทำนองเดียวกันกับเพลง “คอยวันเธอใจเดียว”

4. สุดท้ายที่กรุงเทพ

เพลงนี้แต่งขึ้นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2526-2527 บันทึกเสียงครั้งแรกในวันที่ 28 กรกฎาคม 2528 โดยให้ สุนารี ราชสีมา เป็นผู้ขับร้องต้นฉบับ เพลงนี้ยังเป็นอมตะอยู่จนถึงทุกวันนี้ โดยที่สุนารี ราชสีมา ไปร้องที่ไหนๆ ก็จะต้องร้องเพลงนี้ด้วยกันทุกครั้ง และเพลงนี้ถูกนำมาบันทึกเสียงใหม่โดยนักร้องใหม่ อีกหลายคนด้วยกัน นับเป็นอีกเพลงหนึ่งที่จิตรกร บัวเนียม ภูมิใจเป็นที่สุดอีกเพลงหนึ่ง

5. แนวหลังลาแฟน ขับร้องโดย สันติ ดวงสว่าง และเพลงแนวหลังยังคอย ขับร้องโดย ดาว มยุรี

สองเพลงนี้ แต่งขึ้นในปี พ.ศ. 2536-2537 เป็นการขับร้องแก้กัน ระหว่างหญิงและชาย แสดงให้เห็นถึงการรับผิดชอบของผู้ชายไทยที่มีหน้าที่ต้องไปเป็นทหาร เพื่อรับใช้ชาติทางฝ่ายหญิงซึ่งเปรียบเสมือนผู้คอยให้กำลังใจอยู่แนวหลัง โดยเฉพาะทำนอง จะแฝงความเป็นไทยๆ ไว้ด้วยทำนองไทยเดิม ซึ่งเป็นฝีมือการเรียบเรียงดนตรีของ จิตรกร บัวเนียม ปัจจุบันตัวศิลปิน ดาว มยุรี ก็ยังนำเพลงนี้ไปขับร้องทุกครั้งที่ถูกเชิญไปร้องตามงานต่างๆ

6. รักน้องพร ขับร้องโดย สดใส รุ่งโพธิ์ทอง

ด้วยฝีมือการเรียบเรียงเสียงประสานของจิตรกร บัวเนียม ส่งให้เพลงนี้ได้รับความนิยมทั่วประเทศ ทำให้สดใส รุ่งโพธิ์ทอง ได้กลับมามีชื่อเสียงอีกครั้ง รูปแบบของนักดนตรีมีสี่คนที่กลมกลืน และลงตัวติดหูผู้ฟัง โดยเฉพาะท่อนอินโทร ของเพลงๆ นี้ ปัจจุบันเพลงนี้ก็ยังคงเปิดตามสถานีวิทยุทั่วไปและเป็นบทเพลงประจำตัวของสดใส รุ่งโพธิ์ทอง มาจนถึงทุกวันนี้

7. ใจอ่อน ขับร้องโดย ฝน ธนสุนทร

เป็นอีกบทเพลงที่สร้างชื่อเสียงให้กับ ฝน ธนสุนทร ถ้าเป็นเพลงรักหวานซึ่งคนในวงการต่างยอมรับในฝีมือของจิตรกร บัวเนียม

ปัจจุบันจิตรกร บัวเนียม ยังคงยึดมั่นในแนวเพลงลูกทุ่ง และยังคงทำงานเกี่ยวกับดนตรีต่อไป ทั้งประพันธ์ คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสาน ให้กับนักร้อง ของค่ายต่างๆ ที่ไว้วางใจให้สร้างสรรค์ผลงานออกสู่ตลาดนักฟังเพลงทั่วประเทศ ถ้าสุดมีความภูมิใจที่ได้รับเกียรติให้เรียบเรียงดนตรีให้กับเพลง “พระปิยะมหาราช” ซึ่งเป็นการประพันธ์คำร้องของคุณอนันต์ บัณฑิตกุล บทเพลงนี้ จิตรกร บัวเนียมได้ทุ่มเทสติปัญญา ความรู้ความสามารถทางดนตรีที่มีอยู่สร้างสรรค์เพลงนี้อย่างเต็มที่ โดยมุ่งหวังว่าจะเป็นมรดกทางวัฒนธรรมอันทรงคุณค่าต่อไป อีกนานแสนนาน

3. แนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน และทัศนคติที่มีต่อการทำงานในวงการเพลงลูกทุ่ง

จากการสัมภาษณ์ในด้านแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน และทัศนคติที่มีต่อการทำงานในวงการเพลงลูกทุ่งจิตรกร บัวเนียมได้กล่าวว่า ปัจจุบันนี้ดนตรีลูกทุ่งหรือบทเพลงที่เราเข้าใจกันนั้น มีความเปลี่ยนแปลงไปจากอดีตมาก ทั้งลักษณะการประพันธ์ แนวดนตรี หรือแม้กระทั่งวิธีการขับร้อง ซึ่งมีความผิดเพี้ยนไปจากสมัยก่อนอยู่บ้าง แต่ก็ไม่สามารถไปวิจารณ์หรือกล่าวตำหนิดนตรีลูกทุ่งสมัยนี้ได้ เพราะนั่นคือวิวัฒนาการของดนตรีลูกทุ่งที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตก หรือชาติอื่นๆ อย่างแพร่หลาย ก็ถือได้ว่าสิ่งเหล่านี้คือการเปลี่ยนแปลงจากเดิมที่เคยเป็นมา ซึ่งในสมัยก่อนที่จะเกิดบทเพลงลูกทุ่งก็เกิดพัฒนาการในรูปแบบคล้ายๆ กัน เนื่องจากในสมัยอดีตที่ผ่านมา บทเพลงลูกทุ่งเกิดจากการประสมประสานกันระหว่าง 2 วัฒนธรรม คือ วัฒนธรรมดนตรีพื้นบ้าน และวัฒนธรรมดนตรีฝรั่งหรือดนตรีตะวันตก สำหรับบทเพลงพื้นบ้านก็จะมีจำพวกเพลงลำตัด เพลงเกี่ยวข้าว เพลงเรือ เพลงฉ่อย หรือแม้กระทั่งจำพวกเพลงขอทานก็มี ซึ่งลักษณะเด่น คือ มีความเรียบง่าย สนุกสนานและคล้ายคลึงกัน และได้พัฒนามาเป็นบทเพลงลูกทุ่ง บางท่วงทำนองก็ได้นำมาจากบทเพลงไทยเดิม ดนตรีประกอบในยุคสมัยก่อนนั้น จะมีเพียงเครื่องประกอบจังหวะก็สามารถร้องรำทำเพลงกันได้ แต่ต่อมาก็มีการนำเครื่องดนตรีสากลเข้ามาประกอบ และก็มีกรเรียบเรียงดนตรีขึ้นผสมผสานกันกับการใช้เครื่องดนตรีสากล การแต่งทำนองร้องหรือประยุด์ทำนองร้อง และมีการนำเสนอกันในรูปแบบต่างๆ ของแต่ละวง ส่วนผู้ใดจะสามารถแต่งเพลงหรือเรียบเรียงเพลงได้นั้นก็จะขึ้นอยู่กับประสบการณ์เสียส่วนใหญ่ ส่วนความรู้ก็หาด้วยตนเอง แบบครูพักลักจำก็มีเยอะ แต่โดยส่วนตัวของจิตรกร บัวเนียม นั้นได้ประสบการณ์จากการเล่นดนตรีเชียร์ร่วมาาก่อน และได้มาสมัครเป็นนักดนตรีของวงดนตรีครูสุรพล สมบัติเจริญ และได้มีโอกาสศึกษาเรื่องการบันทึกโน้ตและการเรียบเรียงดนตรี ซึ่งก็ได้รับโอกาสจากครูสุรพล สมบัติเจริญมาโดยตลอด เมื่อครั้งสมัยนั้นวงดนตรีของครูสุรพล สมบัติเจริญ เป็นวงดนตรีลูกทุ่งที่วงใหญ่มากและมีชื่อเสียงโด่งดัง ลักษณะการใช้เครื่องดนตรีก็จะคล้ายกับวงดนตรีของฝรั่ง ซึ่งสมัยก่อนเรียกว่าวงแจ๊ส ทำนองเพลงหรือสำเนียงเพลงที่เกิดขึ้นก็จะเป็นสำเนียงไทยแต่ใช้เครื่องดนตรีตะวันตก จึงทำให้จิตรกร บัวเนียม เกิดแนวคิดประพันธ์คำร้องทำนองที่คล้ายกับดนตรีฝรั่งไปบ้าง แต่อย่างไรก็ตามก็จะมีสำเนียงของดนตรีรวมทั้งการร้องแบบไทย แนวคิดในการเรียบเรียงดนตรีก็ไม่ยุ่งยากหาทำนองเพลงพื้นบ้านหรือเพลงไทยเดิมที่คนทั่วไปจดจำง่ายแล้วเขียนคำร้อง ส่วนท่อนบทนำของเพลงก็หาทำนองที่อยู่ในเพลงที่มีความไพเราะมาขึ้นนำก่อนเข้าท่อนร้อง ก็จะทำให้บทเพลงของเราจดจำง่าย ส่วนการผสมผสานเครื่องดนตรีก็ใช้เครื่องดนตรีไทยผสมกับสากลบ้าง หรือบางเพลงอาจไม่ต้องใช้เครื่องดนตรีไทย ก็สามารถเล่นเครื่องดนตรีสากลให้ออกสำเนียงไทยก็ได้ เพราะคนเล่นก็คนไทย คนฟังก็เป็นคนไทย ในหลายๆบทเพลงจิตรกร บัวเนียมได้ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานขึ้นใหม่ก็มีหลายบทเพลงแต่อย่างไรก็ตามก็จะคงสำเนียงของไทยไว้ เพราะนั่นคือความงดงาม

ของภาษา สำเนียงการขับร้อง รวมทั้งสำเนียงดนตรีก็จะใช้ลูกเล่นแบบไทย ซึ่งแนวคิดการทำงานแบบนี้ก็มีส่วนทำให้บทเพลงหรือศิลปินดังจนมีชื่อเสียงมาแล้วหลายคน

การทำงานในวงการเพลงลูกทุ่งในปัจจุบันนี้มีนักแต่งเพลง นักร้อง นักดนตรี นักเรียบเรียงดนตรีเกิดขึ้นมากมาย ซึ่งอยู่ในสภาวะการแข่งขันกันสูงกว่าสมัยก่อน นักแต่งเพลงคนไหนรับค่าจ้างที่สูงก็ไม่มีผู้มาจ้าง นายทุนก็ไปจัดจ้างของผู้ที่รับถูกกว่า ประกอบกับความนิยมของดนตรีลูกทุ่งก็มีการเปลี่ยนแปลงไปตามยุคสมัย ซึ่งเป็นผลให้นายทุนมีตัวเลือกมากขึ้น ในการจะจัดจ้างผู้แต่งเพลง และเรียบเรียงดนตรี รวมทั้งศิลปินด้วย แต่สำหรับจิตรกร บัวเนียม งานที่รับหรือสรรค์สร้างนั้นยังเน้นคุณภาพในแบบฉบับของลูกทุ่งชนานแท้ จะไม่มีการเปลี่ยนแปลงสไตล์ดนตรีของตนเองแน่นอน จะยังคงรักษาท่วงทำนอง สำเนียงดนตรี และรูปแบบการประพันธ์ให้ถูกต้องตามฉันทลักษณ์แบบดั้งเดิม และคงยังสร้างสรรค์ผลงานเพลงต่อไปอย่างต่อเนื่อง โดยมีลูกชายของตน คือ นายจิตติพล บัวเนียมผู้ที่มีความสามารถด้านการเรียบเรียงและบันทึกเสียงในสตูดิโอร่วมทำงานกับจิตรกร บัวเนียม อย่างใกล้ชิด แต่ตนเองไม่รู้แน่ชัดว่าทิศทางการเปลี่ยนแปลงของดนตรีลูกทุ่งในอนาคตจะเป็นเช่นไร ซึ่งยากจะคาดเดายิ่งนัก เพราะในปัจจุบันลูกทุ่งก็ถูกแบ่งออกไปหลายประเภท เช่น ลูกทุ่งหมอลำ ลูกทุ่งสตริง ลูกทุ่งเพื่อชีวิต ลูกทุ่งป๊อป ลูกทุ่งชนานแท้ แต่สิ่งที่มั่นใจมากก็คือ ท่วงทำนอง สำเนียงภาษา สำเนียงดนตรี ก็ยังคงอยู่คู่กับคนไทยถึงแม้แนวดนตรีหรือการผสมผสานเครื่องดนตรีจะเปลี่ยนไปก็ตาม และเหนือสิ่งอื่นใดจิตรกร บัวเนียม ก็ยังยึดมั่นรักษานูรักษบทเพลงลูกทุ่งของไทยให้คงไว้เพื่อให้รุ่นลูกรุ่นหลานได้รู้จักกัน เพราะนี่คือวัฒนธรรมของความเป็นไทยที่มีที่เดียวคือประเทศไทย ตนเองจึงต้องการให้หน่วยงานต่างๆ หรือผู้ที่เกี่ยวข้องช่วยกันส่งเสริมสนับสนุนให้บทเพลงลูกทุ่งไทยคงอยู่กับประเทศไทยตลอดไป

4. ประวัติความเป็นมาของบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์

4.1 บทเพลง “คอยวันเธอใจเดียว” ได้รับรางวัลพระราชทานแผ่นเสียงทองคำจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช จิตรกร บัวเนียม ได้ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสาน เมื่อ พ.ศ. 2513 และขับร้องโดย เรียม ดาราน้อย

4.2 บทเพลง “ที่รักเรารักกันไม่ได้” ได้รับรางวัลพระราชทานแผ่นเสียงทองคำจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช เมื่อ พ.ศ. 2514 และได้รับรางวัลพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ครั้งที่ 1 ประเภทผู้ประพันธ์คำร้อง และทำนองดีเด่น ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสาน เมื่อ พ.ศ. 2532 ขับร้องโดย เรียม ดาราน้อย

บทเพลง “คอยวันเธอใจเดียว” และบทเพลง “ที่รักเรารักกันไม่ได้” จิตรกร บัวเนียม มีความตั้งใจประพันธ์ และเรียบเรียงให้กับเรียม ดาราน้อย โดยเฉพาะเพราะในช่วงนั้น เรียม

ดาราน้อยกำลังมีชื่อเสียงโด่งดังและผู้คนรู้จักกันอย่างแพร่หลายจากวงดนตรีของครูสุรพล สมบัติเจริญ และจิตรกร บัวเนียม ได้กล่าวถึงชีวประวัติของ เรียม ดาราน้อยไว้ว่า เรียม ดาราน้อย เป็นนักร้องลูกทุ่งหญิงชาวจังหวัดระยอง อดีตเคยเป็นนักร้องเชียร์รำวงขึ้นเตี้ย จากวง " ดาราน้อย " อันโด่งดัง แต่ด้วยบุญพาวาสนาส่ง ให้ได้พบกับราชาเพลงลูกทุ่ง ครูสุรพล สมบัติเจริญ ที่ไปเปิดการแสดงแถวบ้านเกิดของเธอ จนเป็นที่มาของ “เรียม ดาราน้อย” ชื่อเสียงโด่งดังในเวลาต่อมาเพลงที่เรียม ดาราน้อย ใช้เป็นแม่แบบในการร้องเชียร์รำวงยุคแรกๆ ส่วนใหญ่เป็นเพลงของศิลปินแห่งชาติ “ผ่องศรี วรนุช ” โดยเฉพาะเพลง "ด่วนพิศวาส " เธอชอบร้องมาก และร้องได้ดีที่สุด "ชื่อเรียม ดาราน้อย " ชื่อนี้ราชาเพลงลูกทุ่งครูสุรพล บรรจงตั้งให้ ส่วนเส้นทางเข้าวงการลูกทุ่งนั้น มีอยู่วันหนึ่งรำวงคณะ " ดาราน้อย " ไปแสดงแถวจังหวัดระยอง บังเอิญครูสุรพล สมบัติเจริญ มาเปิดทำการแสดงด้วย ครูสุรพลได้ยินเสียงร้องก็ถูกใจ และชักชวนมาอยู่วงครูสุรพลในที่สุด "อัดเพลงแรกก็ดังทันที " จำก็ไม่จาง " งานประพันธ์ของครูสุรพล ร้องแก้กับเพลง หัวใจผมว่าง ปีนั้นถ้าจำไม่ผิด 2509 อยู่กับวงครูสุรพล ได้เพียงไม่นาน ครูสุรพล ก็ถูกลอบยิงเสียชีวิต ที่วิกแสงจันทร์ จังหวัดนครปฐม เมื่อ 16 สิงหาคม พ.ศ. 2511 บรรดาลูกศิษย์ก็ออกมาตั้งคณะ "ศิษย์ครูสุรพล " เรียม ดาราน้อย ก็มาอยู่ด้วย เพลง “คอยวันเธอใจเดียว” แต่งขึ้นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2510 และเพลง " ที่รักเรารักกันไม่ได้ " แต่งขึ้นครั้งแรกในปี พ.ศ. 2513 หลังจากนั้นก็เริ่มอัด " เมื่อประมาณปี พ.ศ. 2513 - 2514 ทำให้เรียม ดาราน้อย มีชื่อเสียงโด่งดังอย่างรวดเร็ว และหลังจากที่ได้รับรางวัลบทเพลงทั้งสองบทเพลงก็เป็นที่จดจำของผู้ฟังและมีการบันทึกเสียงใหม่ให้กับนักร้องใหม่หลายคน

เรียม ดาราน้อย ผู้ขับร้องบทเพลงทั้งสองบทเพลงที่กล่าวข้างต้น มีชื่อจริงนามสกุลจริงว่า อำไพ จำนงค์วาริ เกิดเมื่อวันที่ 8 ตุลาคม พ.ศ. 2492 ที่ตำบลชากกะพง อำเภอลอง จังหวัดระยอง คุณพ่อชื่อ นายสำเริง คุณแม่ชื่อ นางทบ จำนงค์วาริ เรียนจบการศึกษาภาคบังคับ (ป.4) ที่โรงเรียนวังเฉลา อาชีพหลักของครอบครัว คือทำสวน เรียม ดาราน้อย มีพี่น้องถึง 11 คน ตัวเองเป็นคนที่ 9 ปัจจุบันอยู่กับครอบครัว มีบุตร 2 คน คือ น้องปู น.ส.รัศมี เลขวรรณท์ และ น้องปลา นาย นริศ เลขวรรณท์ ทำกิจการออกแบบตกแต่งภายใน บริษัท ห้างร้าน หรือสำนักงาน

4.3 บทเพลงที่ได้รับรางวัลพระราชทานแผ่นเสียงทองคำจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ ประเภททำนองดีเด่น ในเพลง “ชายใจเดียว” ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานโดย จิตรกร บัวเนียม ขับร้องโดยนายปัญญา ชูไพฑูรย์ (กังวาลไพร ลูกเพชร) เมื่อ พ.ศ. 2523

กังวาลไพร ลูกเพชร เกิดเมื่อวันที่ 28 มกราคม พ.ศ. 2487 ชื่อจริง ปัญญา ชูไพฑูรย์ เป็นคนตำบลท่าทราย อำเภอเมืองเพชรบุรี จังหวัดเพชรบุรี เรียนจบมัธยมศึกษาปีที่ 6 คิดจะเรียนต่อทางด้านศิลปะที่โรงเรียนเพาะช่างในสมัยนั้น แต่โชคไม่ดีสอบไม่ติดในระหว่างเรียนชอบร้องรำ

ทำเพลงแม้จะไม่จริงจังกนัก กังวาลไพร่มักจะถ่อมตัวว่าเสียงไม่ดีร้องเพลงไม่ค่อยเก่ง เพื่อนร่วมชั้นเรียนที่ร้องเพลงเก่งๆ มีหลายคนเช่น รุ่งเพชร แหลมสิงห์ เป็นต้น

กังวาลไพร่ ลูกเพชร ก็เป็นเพื่อนสนิทกับจิตรกร บัวเนียม โดยที่กังวาลไพร่ ลูกเพชร เป็นนักร้อง ส่วนจิตรกร บัวเนียมเป็นนักดนตรี ทั้งคู่อยู่กับครูสุรพล สมบัติเจริญจนถึงวันที่สุดท้ายที่ครูเสียชีวิต และยังอยู่กับวงต่อมาระยะหนึ่งก่อนจะแยกตัวมาก่อตั้งวงศิษย์สุรพล จิตรกร บัวเนียม จึงได้แต่งเพลงชายใจเดียว ให้กับกังวาลไพร่ ลูกเพชร ซึ่งเป็นเพลงร้องแก้กับเพลงคอยวันเธอใจเดียว ซึ่งขับร้องโดย เรียม ดาราน้อย ส่วนปี พ.ศ. ที่แต่งเพลงนี้ไม่เป็นที่แน่ชัดเนื่องจากแต่งไว้นานก่อนที่จะมีการบันทึกเสียง แต่บันทึกเสียงและได้รับรางวัลพระราชทานแผ่นเสียงทองคำจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ เมื่อ พ.ศ. 2523 หลังจากนั้นบทเพลงนี้ก็เป็นที่รู้จักและน่าจดจำมาจนถึงปัจจุบัน

4.4 บทเพลงที่ได้รับรางวัลพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานกิ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ภาค 2 ประเภทผู้ประพันธ์คำร้อง และทำนองดีเด่น เพลง “สุดท้ายที่กรุงเทพฯ” ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานโดย จิตรกร บัวเนียม ขับร้องโดย สุณารี ราชสีมา เมื่อปี พ.ศ. 2534

สุณารี ราชสีมา มีชื่อจริงว่า ทิม สอนนา เป็นชาวอำเภอโนนไทย จังหวัดนครราชสีมา จบการศึกษาระดับประถมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนบ้านท่าบ่อพัฒนา เป็นบุตรของนายเทียมและนางยม สอนนา เริ่มเข้าสู่การประกวดร้องเพลงลูกทุ่งเมื่ออายุ 13 ปี เพื่อหาเงินมาจุนเจือครอบครัว ขณะมีอาชีพคณงานโรงงานเย็บผ้า จนได้เข้าประกวดร้องเพลงในรายการ “ชุมทางคนเด่น” โดยใช้ชื่อ “สุณารี ราชสีมา” ซึ่งเป็นชื่อของเพื่อนสนิทคนหนึ่ง ได้รับตำแหน่งสูงสุดเป็นรองชนะเลิศประจำปีฝ่ายหญิง พ่ายแพ้ให้กับ น้ำอ้อย พุ่มสุข แต่สุซันต์ หรรษา นักจัดรายการวิทยุมีความชื่นชอบในน้ำเสียงของสุณารี แม้ว่าจะมีรูปร่างหน้าตาที่ไม่สวยตึ๊ง ก็ชักชวนให้เข้ามาเป็นนักร้องอัดแผ่นเสียงในที่สุด จนกระทั่งได้มีโอกาสได้ร่วมงานกับจิตรกร บัวเนียม จึงได้ฝากตัวเป็นศิษย์ของครูจิตรกร บัวเนียม

จิตรกร บัวเนียม ได้กล่าวว่า สุณารี ราชสีมา เป็นนักร้องเพลงลูกทุ่งหญิงชาวโคราช ที่มีเสียงเป็นเอกลักษณ์ จนได้ชื่อว่าเป็นราชินีลูกทุ่งอีกคนหนึ่ง สุณารีมีความโดดเด่นในเรื่องช่วงเสียง คือ มีช่วงเสียงที่กว้าง สามารถร้องโน้ตต่ำและโน้ตสูงได้ดี และเสียงหนาเป็นเอกลักษณ์หาคนเลียนแบบได้ยาก นอกจากนี้แล้วสุณารีสามารถร้องเพลงโดยใช้อารมณ์ผ่านเสียงร้องออกมาได้เป็นอย่างดี มีไวนาโต้ (Vibrato) หรือลูกคอที่หาตัวจับยาก ด้วยเหตุนี้เพลงของสุณารีจึงเป็นเพลงที่ร้องยากเป็นอย่างมากทั้งการถ่ายทอดอารมณ์ เสียงต่ำ และเสียงสูง และต่อมาจิตรกร บัวเนียม ได้ทำการบันทึกเสียงเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ ให้กับสุณารี จนโด่งดังเป็นที่จดจำของผู้ฟัง ทำให้จิตรกร บัวเนียมได้รับรางวัลพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานกิ่งศตวรรษ

เพลงลูกทุ่งไทย ภาค 2 ประเภทผู้ประพันธ์คำร้อง และทำนองดีเด่น เมื่อปี พ.ศ. 2534 ซึ่งก่อนหน้านี้ บพเพลงนี้จิตรกร บัวเนียม ได้เคยบันทึกเสียงและแต่งให้กับเรียม ดาราน้อย ขับร้องมาก่อน แต่ยังไม่เป็นที่รู้จักมากนัก ส่วนวันเวลาในการแต่งไม่เป็นที่แน่ชัด แต่ประมาณการว่า แต่งเมื่อ ปี พ.ศ. 2526-2527 บันทึกเสียงครั้งแรกในวันที่ 28 กรกฎาคม 2528 ซึ่งได้แต่งตามประสบการณ์ที่ตนเองเดินทางมาทำงานที่กรุงเทพฯ และได้เห็นผู้คนมากมายที่ต่างเข้ามาหางานทำในเมืองหลวง ต่างคนต่างดิ้นรน บางคนสมหวังบางคนผิดหวัง จึงเกิดแนวคิดในการตั้งชื่อเพลงและแต่งเนื้อร้องให้เข้ากับสภาพสังคมในขณะนั้น

4.5 บทเพลงที่ได้รับรางวัลพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ภาค 2 ประเภทผู้ประพันธ์คำร้อง และทำนองดีเด่น เพลง “สอนน้อง” ประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสานโดย จิตรกร บัวเนียม ขับร้องโดย ละอองดาว สกาเดือน เมื่อปี พ.ศ. 2534

ละอองดาว-สกาเดือน เป็นชื่อที่ครูสุรพล สมบัติเจริญ เป็นผู้ตั้งให้เพื่อใช้ในการแสดงเท่านั้น ชื่อ นามสกุล จริงคือ จำปี-จำปา ไสธรรณู เกิดวันอังคารที่ 2 เดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2491 เป็นชาวบางน้ำเปรี้ยว จังหวัดฉะเชิงเทรา พ่อแม่เป็นชาวนา มีลูกถึง 15 คน และมีแฝดคู่เดียว จิตรกร บัวเนียม กล่าวว่า สองพี่น้องฝาแฝดเรียนหนังสือแค่ชั้น ป.4 ที่โรงเรียนวัดบางสาย อำเภอบางน้ำเปรี้ยว จ.ฉะเชิงเทรา เวลาเรียนอยู่ห้องเดียวกัน และไม่เคยห่างกันเลย พวกเขาชอบร้องเพลงเป็นชีวิตจิตใจ เป็นนักร้องรุ่นจิ๋วประจำโรงเรียน และได้ตระเวนประกวดร้องเพลงตามงานวัดต่าง ๆ จนเป็นที่เลื่องลือไปทั้งจังหวัด งานประกวดที่มีสองพี่น้องฝาแฝดคู่นี้เข้าร่วมจะมีคนตามแห่ไปดูไปเชียร์เต็มที่ เพราะตัวเล็กๆ หน้าตาเหมือนกัน และเสียงดีมากทั้งคู่ สองพี่น้องได้รางวัลจากการประกวดกรรมการต้องยกธงขาวยอมแพ้ความเก่ง และขอร้องไม่ให้เข้าประกวดเพราะจะไม่มีคนกล้าเข้าแข่งด้วยทั้งคู่จึงต้องร้องเพลงโชว์แทน และก็ได้รับรางวัลมากมายทุกเวที ต่อมา พ่อและพี่ชายชื่อนูทิง ไสธรรณู เห็นแว่น้องสาว จึงพาไปฝากกับครูสุรพล สมบัติเจริญ จนครูรับไว้เป็นลูกสาวบุญธรรมทั้งคู่ ทั้งยังรักเมตตาไว้วางใจให้อยู่ในบ้านอีกด้วย ครูสุรพล ฝึกให้ละอองดาว-สกาเดือน ร้องเพลงจนเก่ง นำขึ้นเวทีร้องเพลงและเล่นละครเพลงได้จนกลายเป็นแม่เหล็กประจำวงหลังจากที่ผ่องศรี วรรณุช ลาออกจากวงไปแล้ว ทั้งคู่จึงเหมือนกับแก้วตาดวงใจที่ครูได้กลับคืนมา ครูจึงแต่งเพลงบ่อนให้ร้องอัดแผ่นเสียงจนโด่งดังมาก แต่หลังจากที่ครูสุรพลได้เสียชีวิต จิตรกร บัวเนียม จึงได้แต่งเพลงพี่สอนน้อง และได้ทำการบินบันทึกเสียงในเวลาต่อมา ทำให้จิตรกร บัวเนียม ได้รับรางวัลพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ภาค 2 ประเภทผู้ประพันธ์คำร้อง และทำนองดีเด่น เมื่อปี พ.ศ. 2534 ส่วนวันเวลาในการแต่งไม่เป็นที่แน่ชัด เพราะเนื่องจากเป็นบทเพลงที่แต่งเนื้อและเรียงเรียงดนตรีต่างเวลากัน

หัวข้อต่อไป แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์ดูจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 26-33

ส่วนที่ 5 ท่อนดนตรีเชื่อมหรือบทเชื่อม (Band) เริ่มต้นจากห้องที่ 39-45 ซึ่งท่อนนี้จะเป็นส่วนของดนตรีที่จิตรกร บัวเนียม ได้เรียบเรียงขึ้นเพื่อขึ้นการย้อนซ้ำท่อน A ตอนท้ายก่อนที่จะจบเพลง แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์ดูจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 34-37

ส่วนที่ 6 ท่อน A' ตอนท้าย ก่อนจบ เริ่มต้นจากห้องที่ 46-53 ซึ่งท่อนนี้เป็นท่อนย้อนซ้ำของท่อน A ตอนท้าย มีลักษณะเหมือนเดิมทุกประการ แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์ดูจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะเริ่มที่ห้องเพลงหมายเลขที่ 38 ย้อนกลับไปห้องหมายเลข 27-39

ส่วนที่ 7 ท่อนจบ (Coda) เริ่มต้นจากห้องที่ 54-56 ท่อนนี้จะเป็นส่วนดนตรีที่จิตรกร บัวเนียม ได้เรียบเรียงเพื่อรับช่วงต่อจากท่อน A ตอนท้าย เพื่อที่จะจบเพลง แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์ดูจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 40-42

รายละเอียดที่ได้กล่าวมาทั้ง 7 ส่วนนี้ สามารถเขียนเป็นแผนภูมิเพื่อสะดวกต่อการพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

ส่วนที่ 1	ส่วนที่ 2	ส่วนที่ 3	ส่วนที่ 4	ส่วนที่ 5	ส่วนที่ 6	ส่วนที่ 7
Intro. ห้องที่ 1-6	A ห้องที่ 7-22	B ห้องที่ 23-30	A' ห้องที่ 31-38	Band ห้องที่ 39-45	A' ห้องที่ 46-53	Coda ห้องที่ 54-56
หมายเลขห้อง 1-6	หมายเลขห้อง 7-17	หมายเลขห้อง 18-25	หมายเลขห้อง 26-33	หมายเลขห้อง 34-37	หมายเลขห้อง 38 ย้อนกลับ 27-39	หมายเลขห้อง 40-42
จำนวน 6 ห้อง	จำนวน 16 ห้อง	จำนวน 8 ห้อง	จำนวน 8 ห้อง	จำนวน 4 ห้อง	จำนวน 8 ห้อง	ห้อง 3 ห้อง

สรุปการวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างคีตลักษณ์ของบทเพลง (Form) ได้ดังนี้

เพลงคอยวันเหงาใจเดียว มีความยาวจำนวน 56 ห้องเพลง ประพันธ์ขึ้นโดยใช้อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว (Tempo) ตัวดำ=71 ในจังหวะ มิเดียม โซล (Medium Soul) โครงสร้างบทเพลงนี้ใช้รูปแบบเทอร์นารี ฟอรั่ม (Ternary Form) เป็นลักษณะของเพลงที่มี 3 ตอน (Tree part form) คือ A B A' มีส่วนประกอบของบทเพลงทั้งหมด 7 ส่วน คือ

- ท่อนบทนำ (Introduction)
- ท่อน A
- ท่อน B

- ท่อน A'
- ท่อนดนตรีเชื่อมหรือบทเชื่อม (Band)
- ท่อน A' (ตอนท้าย)
- ท่อนจบ (Coda)

และในบทเพลงนี้ประพันธ์แบบจำนวนจังหวะไม่เต็มห้อง (Anacrusis Rhythm)

ซึ่งจะสังเกตได้จากลักษณะการเริ่มของจังหวะที่คาบเกี่ยวระหว่างห้องเพลงสุดท้ายของแต่ละท่อน

1.1.2 ท่อน (Section)

โครงสร้างของท่อนเพลงคอยวันเธอใจเดียว ท่อน A มีจำนวน 16 ห้องเพลง เริ่มต้นจากห้องที่ 7-22 (นับรวมจากการเริ่มต้นของเพลง) โดยที่ 8 ห้องแรก และ 8 ห้องหลัง นั้นมีการคิดสร้างทำนองในลักษณะเดียวกัน แต่จะมีการจบประโยคเพลง (Sentence) ที่ใช้เคเดนซ์ (Cadence) ที่แตกต่างกัน สามารถแยกสัดส่วนในการวิเคราะห์ได้ดังนี้

เมื่อ ไหว้ นอน ใจ ของ เธอ จะ หาย _____ เธอ รวน ให้ หญิง ต้อง ครวญ เพราะ หัว ใจ
หวน _____ ซึ่ง ใจ เล็ก มอง หญิง ไต สาว ไต ที่

คุณ _____ ข้าง รวน เธอ ความ รัก ของ คุณ _____ คุณ กัง หัน หมุน เปลี่ยน เวียน ถิ่น _____ คุณ น้ำ ทะ
โหน นอก จาก ชื่น สาย ตา ของ คุณ คุณ ู้ บ้าง ไหม มอง หญิง ที่ ไธ _____ หัว ใจ ชื่น

1. 13 Am A7 Dm G7 2. Am G7 C F
เธ รัก ง่าย ด่าย เท _____ อยู่ ทุก วัน เมื่อ ไหว้ สาย ตา ของ เธอ จะ สัน อยาก ให้ คุณ นั้น _____ มอง ชื่น เทียง ผู้ เดียว

18 C C F C E7 Am
อยาก ให้ โลก นี้ ต้อง พลัน หยุด หมุน _____ อยาก ให้ หัว ใจ ของ คุณ _____ หยุด ปอง หญิง ไต มา ช้อง เกี้ยว อยาก ให้ โลก

จากตัวอย่างภาพด้านบนจะเห็นถึงความแตกต่างในจุดพักของบทเพลงในท่อน A คือ ห้องที่ 14-15 จะมีการพักประโยคเพลง โดยพักกระแสดนตรีที่ห้องที่ 15 ก่อนจะเริ่มต้นประโยคใหม่ ซึ่งใช้เคเดนซ์ (Cadence) แบบฮาลฟ์ เคเดนซ์ (Half cadence) คือ จากคอร์ด ii-V₇ โดยที่คอร์ด ii จะอยู่ในห้องที่ 14 ส่วนคอร์ด V₇ จะอยู่ในห้องที่ 15 ซึ่ง 8 ห้องหลังของบทเพลงท่อน A นี้ จะมีการใช้เคเดนซ์ (Cadence) ที่ต่างจาก 8 ห้องแรก กล่าวคือ ห้องเพลงที่ 22-23 ใน 8 ห้องหลังของบทเพลงในท่อนนี้ จะมีการพักประโยคเพลงโดยพักกระแสดนตรีที่ห้อง 23 ก่อนจะเริ่มต้นประโยคใหม่ใน

ท่อนต่อไป และใช้เคเดนซ์ (Cadence) แบบเพลเกิลเคเดนซ์ (Plagal cadence) คือ จากคอร์ด IV – I โดยที่คอร์ด IV จะอยู่ในห้องที่ 22 ส่วนคอร์ด I จะอยู่ในห้องที่ 23 ซึ่งเป็นห้องแรกของท่อน B ก่อนเข้าสู่การเริ่มต้นทำนองใหม่ในท่อน B

โครงสร้างของท่อนเพลงคอยวันเธอใจเดียว ท่อน B เริ่มต้นจากห้องที่ 23 -30 (นับจากการเริ่มต้นของเพลง) ซึ่งมีจำนวน 8 ห้องเพลง ดังภาพตัวอย่าง

อยาก ให้ โลก นี้ ต้อง พ้น หยุด หนุม— อยาก ให้ หัว ใจ ของ คุณ— หยุด ปอง หนึ่ง ไต มา ช้อง เทียว อยาก ให้ โลก

นี้ เหลือ สตรี— เพียง ชัน คน เดียว— จะ ได้ ไม่ ต้อง แล เหลียว— หนึ่ง ชัน ไต เข้า มา ผูก พัน Cadence ii - V7

เมื่อ ไหว้ หนอ ใจ ของ เธอ จะ เหลือ— เพียง ใจ เดียว และ มี รัก เดียว คน เดียว เพียง ชัน— นี้ เท่า นั้น

จากภาพตัวอย่างด้านบนจะสังเกตได้ว่าการเริ่มต้นทำนองใหม่ของท่อน B แบบอานาครุสิส (Anacrusis Rhythm) ในห้องที่ 18 มีความสัมพันธ์กันในช่วงพักประโยคเพลงของท่อน A' และช่วงการเริ่มต้นของทำนองเพลงใน B จุดพักของท่อนเพลงในส่วนท้ายประโยคมีการใช้เคเดนซ์ในการจบท่อนเพลงแบบฮาลฟ์ เคเดนซ์ (Half cadence) คือ จากคอร์ด ii-V₇ โดยที่คอร์ด ii จะอยู่ในห้องที่ 30 ส่วนคอร์ด V₇ จะอยู่ในห้องที่ 31 ซึ่งเป็นห้องแรกของท่อน A' ก่อนเข้าสู่การเริ่มต้นทำนองใหม่ในท่อน A'

โครงสร้างของท่อนเพลงคอยวันเธอใจเดียว ท่อน A' เริ่มต้นจากห้องที่ 30 - 38 (นับจากการเริ่มต้นของเพลง) ซึ่งมีจำนวน 8 ห้องเพลง ดังตัวอย่าง

เมื่อ ไหว้ หนอ ใจ ของ เธอ จะ เหลือ— เพียง ใจ เดียว และ มี รัก เดียว คน เดียว เพียง ชัน— นี้ เท่า นั้น

จะ ขอ มอบ ใจ ให้ เธอ ให้ ครอง ให้ ใจ เรา สอง ประ คอง รัก มั่น หาก ถึง วัน นั้น เธอ มี ใจ

จากตัวอย่างด้านบนจะสังเกตได้ว่าการเริ่มต้นทำนองใหม่ของท่อน A' แบบ อานาครูสิส (Anacrusis Rhythm) ในห้องที่ 31 มีความสัมพันธ์กันในช่วงพักประโยคเพลงของท่อน B และช่วงการเริ่มต้นของทำนองเพลงใน A' จุดพักของท่อนเพลงในส่วนท้ายประโยคมีการใช้เคเดนซ์ในการจบท่อนเพลงแบบเปอร์เฟ็ค ออทเทนติค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด $V_7 - I$ โดยที่คอร์ด V_7 จะอยู่ในห้องที่ 37 ส่วนคอร์ด I จะอยู่ในห้องที่ 38 (หมายเลขห้องที่ 32-33) ก่อนเข้าสู่บทเชื่อมของดนตรีที่ถูกเรียบเรียงขึ้นใหม่

1.1.3 วลี (Phrase)

บทเพลงคอยวันเธอในเดี๋ยวในท่อน A จำนวน 16 ห้องเพลง สามารถแยกวลีของบทเพลงได้ทั้งหมด 8 วลี (รวมการวนซ้ำ) ซึ่งสามารถแบ่งเป็นวลีคู่ คือมีวลีถาม และตอบเสมอ วลีละ 2 ห้องเพลง มีความคิดในการสร้างวลีที่มีลักษณะคล้ายกัน เพียงแต่มีความแตกต่างกันในจุดพักวลีที่ 4 และวลีที่ 8 ซึ่งเป็นการใช้เคเดนซ์ในการพักวลี(Phrase) เพลงหรือประโยคเพลง (Sentence) ซึ่งใช้เคเดนซ์ (Cadence) แบบฮาล์ฟ เคเดนซ์ (Half cadence) ระหว่างห้องเพลงที่ 14-15 คือ จากคอร์ด $ii-V_7$ โดยที่คอร์ด ii จะอยู่ในวลีที่ 4 ในห้องที่ 14 ส่วนคอร์ด V_7 จะอยู่ในห้องที่ 15 ซึ่งเป็นวลีตอบ ส่วนวลีที่ 8 จะมีการใช้เคเดนซ์ (Cadence) ที่ต่างจากวลีที่ 4 กล่าวคือ ระหว่างห้องเพลงที่ 22-23 จะมีการพักประโยคเพลงโดยพักกระแสดนตรีที่ห้อง 23 ก่อนจะเริ่มต้นประโยคใหม่ในท่อนต่อไป และใช้เคเดนซ์ (Cadence) แบบเพลเกิลเคเดนซ์ (Plagal cadence) คือ จากคอร์ด $IV - I$ โดยที่คอร์ด IV จะอยู่ในห้องที่ 22 ส่วนคอร์ด I จะอยู่ในห้องที่ 23 ซึ่งเป็นจุดพักเพลงเพื่อเชื่อมการเริ่มต้นวลีใหม่ในท่อน B ดังภาพตัวอย่าง

7 เมื่อ ให้ หนอ ใจ ของ เธอ จะ หาย _____ เธอ รวน ให้ หญิง ต้อง ครอบ เพราะ หัว ใจ
หวน _____ สิ่ง ใจ เล็ก มอง หญิง ไฉ่ สาว ไฉ่ ที่

10 คุณ _____ ช่าง รวน เธอ ความ รัก ของ คุณ _____ คู่ กัง หัน หมุน เปลี่ยน เขียน ค้น _____ คู่ น้ำ ทะ
โหน นอก จาก ฉัน สาย ตา ของ คุณ คุณ ู้ บ้าง ไหม มอง หญิง ที่ ไฉ่ หัว ใจ ฉัน

13 เด รัก ง่าย ด่าย เท _____ อยู่ ทุก วัน Cadence ii - V7 เมื่อ ให้ สาย ตา ของ เธอ จะ สัน อยาก ให้ คุณ นั้น _____ มอง ฉัน เพียง ผู้ เดียว Cadence IV - I

18 อยาก ให้ โลก นี้ ต้อง พลัน หยุด หมุน _____ อยาก ให้ หัว ใจ ของ คุณ _____ หยุด ปอง หญิง ไฉ่ มา ช้อง เกี้ยว อยาก ให้ โลก

โครงสร้างของท่อนเพลงคอยวันเธอใจเดียว ท่อน B เริ่มต้นจากห้องที่ 18 -25 (นับจากการเริ่มต้นของเพลง) ซึ่งมีจำนวน 8 ห้องเพลง แยกวลีของบทเพลงได้ทั้งหมด 2 วลี ซึ่งสามารถแบ่งเป็นวลีถาม และวลีตอบ วลีละ 4 ห้อง มีความคิดในการสร้างวลีที่มีลักษณะแตกต่างจากท่อน AA ในท่อนนี้จุดพักของท่อนเพลงในส่วนท้ายประโยคมีการใช้เคเดนซ์ในการจบท่อนเพลงแบบฮาล์ฟ เคเดนซ์ (Half cadence) คือ จากคอร์ด ii-V₇ โดยที่คอร์ด ii จะอยู่ในห้องที่ 30 ส่วนคอร์ด V₇ จะอยู่ในห้องที่ 31 ซึ่งเป็นห้องแรกและวลีแรกของท่อน A' เพื่อเข้าสู่การเริ่มต้นของวลีใหม่ ดังภาพตัวอย่าง

โครงสร้างของท่อนเพลงคอยวันเธอใจเดียว ท่อน A' เริ่มต้นจากห้องที่ 26 -33 (พลง) ซึ่งมีจำนวน 8 ห้องเพลง แยกวลีของบทเพลงได้ทั้งหมด 4 วลี สามารถ และตอบเสมอ มีความคิดในการสร้างวลีที่มีลักษณะคล้ายกันกับท่อน A' แต่ จุดพักของท่อนเพลงในส่วนท้ายประโยคมีการใช้เคเดนซ์ในการจบท่อนเพลง เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด $V_7 - I$ โดยที่คอร์ด นคอร์ด I จะอยู่ในห้องที่ 38 ก่อนเข้าสู่บทเชื่อมของดนตรีที่ถูกเรียบเรียงขึ้นใหม่

26 **วลีถาม** **วลีตอบ**

เมื่อไหร่ หอใจ ของเธอ จะเหลือเพียงใจเดียวแหละ มีรักเดียวคนเดียวเพียงฉัน

30 **วลีถาม** **วลีตอบ**

จะขอมอบใจให้เธอไว้ครองหัวใจเราสองประคองรักมันหากถึงวันนั้นเธอมีใจ

33 Band C

36 Oboe Bell

เมื่อไหร่ หอใจ ของเธอ จะ

1.1.4 ประโยคเพลง (Sentence)

เพลงคอยวันเธอใจเดียว ในท่อน A มีจำนวน 16 ห้องเพลง เริ่มต้นจากห้องที่ 7-22 (นับรวมจากการเริ่มต้นของเพลง) สามารถแบ่งประโยคเพลงได้จำนวน 4 ประโยค(Sentence) ใน 1 ประโยคประกอบไปด้วยวลี (phrase) จำนวน 4 วลี และใน 1 ประโยคมี 4 ห้องเพลง ดังภาพตัวอย่าง

ประโยค

เมื่อ ไหว่ หนอ ใจ ของ เธอ จะ หาย เ ร รวน ให้ หึง ต้อง ครวญ เพราะ หัว ใจ
หวาน ซึ่ง ใจ ประโยค เล็ก มอง หึง ได สาว ได ที่

Cadence VI - IV

คุณ ช่าง รวน เ ร ความ รัก ของ คุณ คุจ กัง หัน หมุน เปลี่ยน เวียน ดัน คุจ น้ำ ทะ
โหม นอก จาก ชัน สาย ตา ของ คุณ คุณ ู้ บ้าง โหม มอง หึง ที่ ไร หัว ใจ ชัน

1. Cadence ii - V7 2. Cadence IV - I

เล รัก ง่าย ด่าย เท อยู่ ทุก วัน เมื่อ ไหว่ สาย ตา ของ เธอ จะ สัน ยาก ให้ คุณ นัน มอง ชัน เพียง ผู้ เดียว

อยาก ให้ โลก นี้ ต้อง พลัน หยุด หมุน ยาก ให้ หัว ใจ ของ คุณ หยุด ปอง หึง ได มา ช้อง นัยว ยาก ให้ โลก

จากภาพตัวอย่างด้านบนในการวิเคราะห์ สามารถอธิบายได้ว่า

- ประโยคที่ 1 เริ่มต้นจากห้องที่ 7-10 (นับจากการเริ่มต้นของเพลง) และ มีการพักประโยคเพลงในรูปแบบฮาล์ฟ เคเดนซ์ (Half cadence) คือ จากคอร์ด VI - IV ระหว่างห้องที่ 10-11 โดยที่คอร์ด VI อยู่ในห้องที่ 10 และ คอร์ด 4 อยู่ในห้องที่ 11 ซึ่งเป็นห้องเพลงแรกในการสร้างวลีใหม่ในประโยคที่ 2

- ประโยคที่ 2 เริ่มต้นจากห้องที่ 11-14 (นับจากการเริ่มต้นของเพลง) และ การพักประโยคเพลงในซึ่งใช้เคเดนซ์ (Cadence) แบบฮาล์ฟ เคเดนซ์ (Half cadence) ระหว่างห้องเพลงที่ 14-15 คือ จากคอร์ด ii-V₇ โดยที่คอร์ด ii จะอยู่ในวลีที่ 14 ส่วนคอร์ด V₇ จะอยู่ในห้องที่ 15 เป็น จุดพักเชื่อมในการสร้างวลีใหม่ในประโยคที่ 3

- ประโยคที่ 3 เริ่มต้นจากห้องที่ 15-18 (นับจากการเริ่มต้นของเพลง)

และการพักประโยคเพลงในรูปแบบฮาล์ฟ เคเดนซ์ (Half cadence) คือ จากคอร์ด VI - IV ระหว่างห้องที่ 18-19 โดยที่คอร์ด VI อยู่ในห้องที่ 18 และ คอร์ด 4 อยู่ในห้องที่ 19 ซึ่งเป็นห้องเพลงแรกในการสร้างวลีใหม่ในประโยคที่ 4

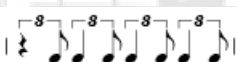
- ประโยคที่ 4 เริ่มต้นจากห้องที่ 19-22 (นับจากการเริ่มต้นของเพลง) จะมีการพักประโยคเพลงโดยพักกระแสดนตรีระหว่างห้อง 22-23 ใช้เคเดนซ์ (Cadence) แบบเพลเกิลเคเดนซ์ (Plagal cadence) คือ จากคอร์ด IV – I โดยที่คอร์ด IV จะอยู่ในห้องที่ 22 ส่วนคอร์ด I จะอยู่ในห้องที่ 23 ซึ่งเป็นจุดพักเพลงเพื่อเชื่อมการเริ่มต้นวลีใหม่ในตอน B

1.2 วิเคราะห์รายละเอียดของทำนอง (Melody)

1.2.1 ลักษณะการกระสวนจังหวะ (Melodic rhythmic pattern)

การกระสวนจังหวะของทำนองเพลง จะสังเกตได้ว่าผู้ประพันธ์ได้ใช้การกระสวนจังหวะโน้ตในรูปแบบจังหวะซัด (Syncopations) และลักษณะโน้ตที่เป็นรูปแบบ 3 พยางค์ (Tipple Note) เสียส่วนใหญ่ ซึ่งสามารถแยกลักษณะการกระสวนจังหวะในบทเพลงได้ 18 ลักษณะได้ดังนี้

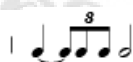
- ลักษณะที่ 1



- ลักษณะที่ 2



- ลักษณะที่ 3



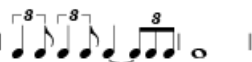
- ลักษณะที่ 4



- ลักษณะที่ 5



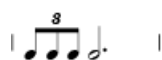
- ลักษณะที่ 6



- ลักษณะที่ 7



- ลักษณะที่ 8



- ลักษณะที่ 9



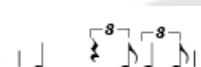
- ลักษณะที่ 10



- ลักษณะที่ 11



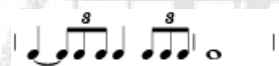
- ลักษณะที่ 12



- ลักษณะที่ 13



- ลักษณะที่ 14



- ลักษณะที่ 15



- ลักษณะที่ 16



- ลักษณะที่ 17



- ลักษณะที่ 18



จะสังเกตได้ว่าลักษณะการกระสวนจังหวะทั้ง 15 ลักษณะนี้จะเกิดมีให้เห็นในทำนองเพลงคอยวันเธอใจเดียว ซึ่งผู้ประพันธ์นั้นได้อาลักษณะการกระสวนจังหวะเหล่านี้มาสร้างวลีต่อกันจนเป็นประโยคเพลงที่สมบูรณ์ และมีสัดส่วนของการดำเนินทำนองที่ค่อนข้างแปลกใหม่จากบทเพลงลูกทุ่งทั่วไป และเมื่อยกตัวอย่างของท่อนเพลงในแต่ละท่อนมาเทียบเคียงกับลักษณะการกระสวนจังหวะทั้ง 18 ลักษณะ สามารถอธิบายได้ดังนี้

ท่อน A เริ่มสร้างทำนองตั้งแต่จังหวะที่ 1 ซึ่งอยู่ในจังหวะขัดของโน้ต 3 พยางค์ของห้องที่ 7 เข้าสู่ห้องที่ 8 ผู้ประพันธ์ได้คิดทำนองทั้งท่อนโดยใช้ลักษณะการกระสวนจังหวะของทำนองประกอบเข้าด้วยกัน 8 ลักษณะดังตัวอย่างต่อไปนี้

7

เมื่อ ไหว่ หนอ ใจ ของ เธอ จะ หาย _____ เธอ รวน หวาน _____ ซึ่ง ใจ ให้ หญิง ต้อง ครอบ เพราะ หัว ใจ เล็ก มอง หญิง ไฉ่ สาว ไฉ่ ที่

ลักษณะที่ 1 ลักษณะที่ 2 ลักษณะที่ 1

10

C 3 Am F 3 G7 3 C 3 E7 3

คุณ _____ ช่าง รวน เธอ ไหม _____ นอก จาก ฉัน ความ รัก ของ คุณ _____ คู่ กิ่ง หัน หมุน เปลี่ยน เวียน ฉับ _____ คู่ น้ำ ทะ สาย คา ของ คุณ คุณ รู้ บ้าง ไหม มอง หญิง ที่ ไฉ่ หัว ใจ ฉัน

ลักษณะที่ 3 ลักษณะที่ 4 ลักษณะที่ 5

13

1. Am A7 Dm G7 3 3 3 3 2. Am G7 C F

เล รัก ง่าย ง่าย เท _____ อยู่ ทุก วัน เมื่อ ไหว่ สาย คา ของ เธอ จะ สัน อยาก ให้ คุณ นั้น _____ มอง ฉัน เพียง ผู้ เดียว

ลักษณะที่ 6 ลักษณะที่ 1 ลักษณะที่ 7 ลักษณะที่ 8

ท่อน B เริ่มสร้างทำนองตั้งแต่จังหวะที่ 1 ซึ่งอยู่ในจังหวะขัด ในห้องที่ 23 เข้าสู่ห้องที่ 24 ผู้ประพันธ์ได้คิดทำนองทั้งท่อนโดยใช้ลักษณะการกระสวนจังหวะของทำนองประกอบเข้าด้วยกันดังตัวอย่างต่อไปนี้

18

C 3 3 3 C 3 F 3 3 C 3 E7 3 Am 3 3

อยาก ให้ โลก นี้ ต้อง พ้น ภัย หมุน _____ อยาก ให้ หัว ใจ ของ คุณ _____ ภัย ปอง หญิง ไฉ่ มา ช้อง เกี้ยว อยาก ให้ โลก

ลักษณะที่ 9 ลักษณะที่ 10 ลักษณะที่ 11 ลักษณะที่ 12

22

F 3 A7 3 3 Dm 3 3 3 C 3 A7 3 Dm

นี้ เหลือ สตรี _____ เพียง ฉัน คน เดียว _____ จะ ได้ ไม่ ต้อง แล เหลียว _____ หญิง ไฉ่ ไฉ่ เข้า มา ผูก พัน

ลักษณะที่ 13 ลักษณะที่ 17 ลักษณะที่ 18

ท่อน A' เริ่มสร้างทำนองตั้งแต่จังหวะที่ 1 ซึ่งอยู่ในจังหวะชุดของโน้ต 3 พยางค์ ในห้องที่ 31 เข้าสู่ห้องที่ 32 ผู้ประพันธ์ได้คิดทำนองทั้งท่อนโดยใช้ลักษณะการกระสวนจังหวะของ ทำนองประกอบเข้าด้วยกันดังตัวอย่างต่อไปนี้

สรุปการวิเคราะห์ลักษณะการกระสวนจังหวะ(Melodic rhythmic pattern) ดังนี้

ผู้ประพันธ์ได้ใช้การกระสวนจังหวะโน้ตในรูปแบบจังหวะชุด (Syncopations) และ ลักษณะโน้ตที่เป็นรูปแบบ 3 พยางค์ (Tipple Note) โดยมีลักษณะการกระสวนจังหวะทั้งหมด 18 ลักษณะ ซึ่งผู้ประพันธ์ได้นำลักษณะดังกล่าวมาสร้างวลีตามตอบ และใช้เทคนิคนำมาต่อกันจนเป็น ประโยคเพลงที่สมบูรณ์ ทำให้เกิดสัดส่วนของทำนองเพลงที่คล้ายกับบทเพลงแจ๊ส (Jazz) อาจกล่าวได้ ว่าเป็นบทเพลงคอยวันเธอใจเดียว เป็นบทเพลงที่มีสัดส่วนของทำนองเพลงและการกระสวนจังหวะ ของท่วงทำนองแตกต่างไปจากบทเพลงลูกทุ่งเพลงอื่นๆ ที่พบเห็นเลยก็ว่าได้

1.2.2 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Motion)

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงคอยวันเธอใจเดียว ใช้บันไดเสียง C เมเจอร์ในการสร้างทำนอง เมื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์กับบันไดเสียงของทำนอง พบว่าเป็นการสร้างทำนองใน บันไดเสียงตามปกติ ไม่มีการนำโน้ตนอกบันไดเสียง เข้ามาปะปนแต่อย่างใด ส่วนใหญ่ใช้การดำเนิน ทำนองด้วยคู่เสียงคอนโซแนนท์ (Consonant) ที่สามารถพบได้ในบทเพลงทั่วไป และไม่มีการสร้าง

ทำนองด้วยคู่เสียงกระด้าง(Dissonant) ส่วนใหญ่เป็นลักษณะการเคลื่อนทำนองแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct motion) คือมีการดำเนินทำนองแบบกระโดด

1.2.3 การกำหนดช่วงพิสัย (Range) ของเสียงในการสร้างทำนองพิสัยโดยรวมของ เพลงคอยวันเธอใจเดียวจะอยู่ในช่วงคู่ 11 เมเจอร์ ระหว่างโน้ตเสียง G ถึงโน้ตเสียง C



พิสัยของทำนองเพลงคอยวันเธอใจเดียว

1.2.4 รูปแบบของทำนอง (Melodic contour)

รูปร่างหรือลายเสียงของทำนองในแต่ละท่อนเพลง จะมีลักษณะดังต่อไปนี้

ท่อน A การเริ่มทำนองจะเริ่มในระดับช่วงเสียงกลาง และกระโดดไปสูงแล้วจะค่อยๆ ลดลงระดับเสียง ลงมาต่ำ ดังตัวอย่าง

7 เมื่อ ไหว่ หนอ ใจ ของ เธอ จะ หาย _____ เธอ รวน ให้ หญิง ต้อง ครวญ เพราะ หัว ใจ
หวาน _____ ซึ่ง ใจ เล็ก มอง หญิง ไฉ่ สาว ไฉ่ ที่

10 C Am F G7 C E7
คุณ _____ ช่าง รวน เธอ ความ รัก ของ คุณ _____ คุณ กัง หัน หมุน เปลี่ยน เวียน ดัน _____ คุณ นำ ทะ
ไหน _____ นอก จาก ฉัน สาย ตา ของ คุณ คุณ ู้ บ้าง ไหม มอง หญิง ที่ ไฉ่ หัว ใจ ฉัน

13 1. Am A7 Dm G7 2. Am G7 C F
เล รัก ง่าย ถ่าย เท _____ อยู่ ทุก วัน เมื่อ ไหว่ สาย ตา ของ เธอ จะ สัน อยากร ให้ คุณ นั้น _____ มอง ฉัน เพียง ผู้ เดียว

ท่อน B จะเป็นการเริ่มต้นจากเสียงต่ำไปหาระดับเสียงกลางค่อยๆ ไล่ระดับเสียงสูงขึ้น แล้วจึงค่อยลดลงมาหาเสียงต่ำ ดังตัวอย่าง

18 C C F C E⁷ Am

อยาก ให้ โลก นี้ ต้อง พ้น หนุ่... อยาก ให้ หัว ใจ ของ คุณ... หนุ่ ปอง หนุ่ ใด มา ช้อง เกียว... อยาก ให้ โลก

22 F A⁷ Dm C A⁷ Dm

นี้ เหลือ สตรี... เพียง ชัน คน เดียว... จะ ได้ ไม่ ต้อง แล เหลือ... หนุ่ ชัน ใด เข้า มา ผูก พัน

ท่อน A' จะเป็นลักษณะการซ้ำทำนองกับท่อน A ดังนั้นจะมีลักษณะรูปร่างของทำนองคล้ายกัน แต่จะมีส่วนที่แตกต่างกันคือ การเคลื่อนที่ของโน้ตที่เคลื่อนที่เข้าหาโน้ตที่เป็นโทนิค (Tonic) ในตอนจบของท่อน A' ดังตัวอย่าง

26 G⁷ C C C Am

เมื่อ ไหว้ หนุ่ ใจ ของ เธอ จะ เหลือ... เพียง ใจ เดียว... แลละ มี รัก เดียว คน เดียว เพียง ชัน... นี้ เท่า นั้น

30 F G⁷ C E⁷ Am G⁷

จะ ขอ มอ บ ใจ ให้ เธอ ให้ คง ให้ ใจ เรา สอง ปะ คง รัก มั่น หาก ถึง วัน นั้น เธอ มี ใจ



2.1.3 วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง

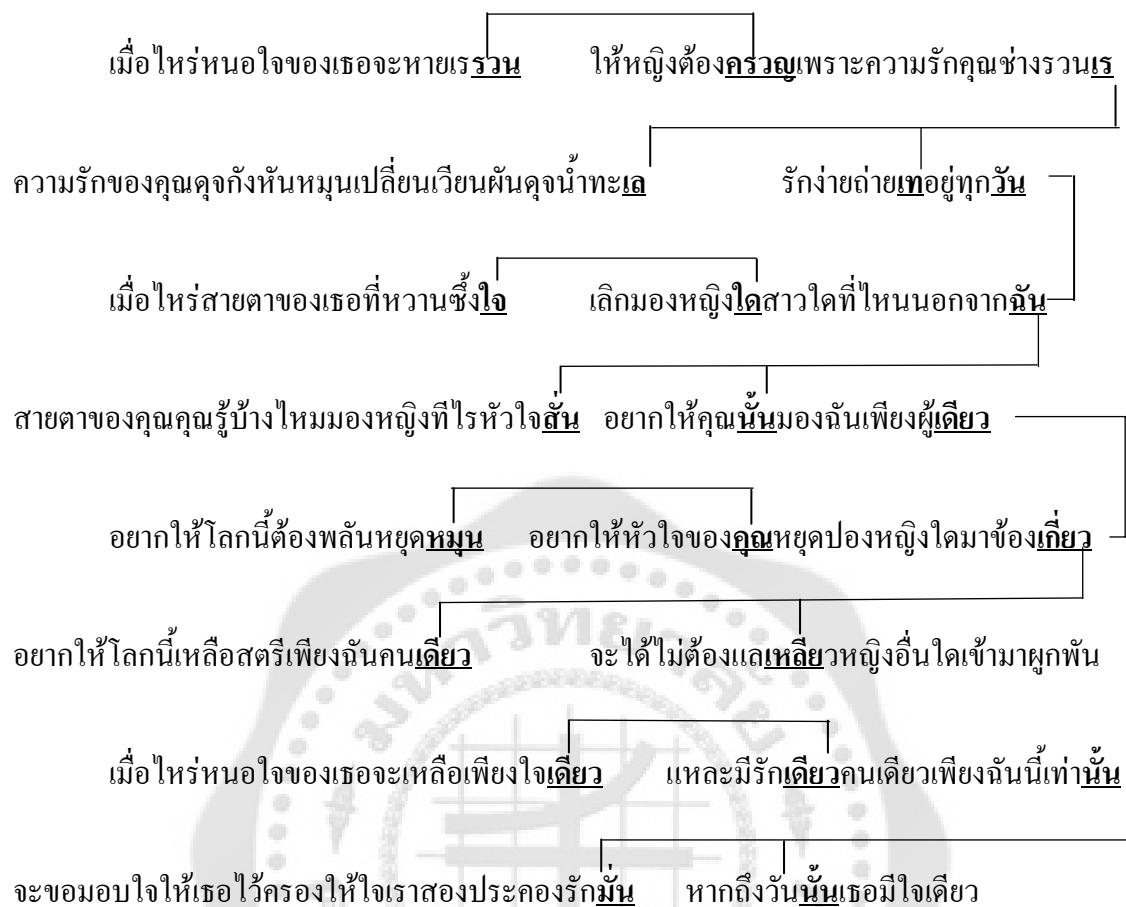
1.3.1 คำร้องและการใช้สัมผัส

การใช้สัมผัสใน

เมื่อไหฺรหนอไจของเรจะหายเรวรน ให้หึงดีงครวญเพราะคริกคุณช่าวรนเร
 ควมรักคุณคุงกังหันหมนเปลียนเวิยนผันคุน้ำทะเล รักง่ายถ่ายเทอยู่ทูกวัน
 เมื่อไหฺรสายตาของเรที่หวนซึงใจ เลิกมองหึงไดสาวไคที่ไหนนอกาจากัน
 สายตาของคุณ คุณรู้บ้างไหมมองหึงที่ไรหัวใจสั่น อยากให้คุณนั้มองนั้นเพิงผู้เดียว
 อยากให้โลกนี้ดีงพลันหยุคหมน อยากให้หัวใจของคุณหยุคปองหึงไคมาชองเกิยว
 อยากให้โลกนี้เลือสทรีเพิงจันคนเดิยว จะได้ไม่ดีงเลเลิยวหึงอื่นไคเ้ามาผูกพัน
 เมื่อไหฺรหนอไจของเรจะเลือเพิงใจเดียว แหละมีรักเดียวคนเดิยวเพิงจันนี้เานั้น
 จะขอมอบใจใ้เรไ้ครองใ้ใจเรaสองประคองรักมัน หากถึงวันนั้นเรอมีใจเดิยว

การใช้สัมผัสนอก ในบทเพลงคอยวันเธอใจเดียว มีการใช้สัมผัสนอกได้

อย่างสวยงาม การสัมผัสนอกนั้นนอกจากการสัมผัสระหว่างวรรคแล้ว เพลงนี้ยังมีการสัมผัสระหว่างบทตามฉันทลักษณ์ ดังนี้



การใช้สัมผัสพยัญชนะ ในบทเพลงคอยวันเธอใจเดียว เมื่อวิเคราะห์การใช้คำสัมผัสพยัญชนะในลักษณะต่างๆ พบว่ามีการใช้คำสัมผัสพยัญชนะ ดังนี้

1. คำคู่ คือ คำสัมผัสพยัญชนะชิดกันสองคำ ได้แก่คำว่า “เรรวน” “รวนเร” พบในวรรคที่ 1 และวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

“เมื่อไหร่หัวใจของเธอจะหาย เรรวน ให้หญิงต้อง ครวญ เพราะความรักคุณช่าง รวนเร”
คำว่า “ไหนดนอก” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้

“เมื่อไหร่สายตา ของเธอที่หวานซึ่งใจ เลิกมองหญิงใด สาวใดที่ ไหนดนอก จากฉัน”
คำว่า “ไหม มอง” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้

“สายตาของคุณ คุณรู้บ้าง ไหม มองหญิงที่ไรหัวใจ ฉัน อยากให้ คุณ นั้น มองฉันเพียง ผู้เดียว”
คำว่า “ให้หัวใจ” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 3 ดังนี้

“อยากให้โลกนี้ ต้องพลันหยุด หมุน อยากให้ หัวใจ ของคุณหยุดปองหญิงใดมาข้อง เกี่ยว”
และคำว่า “เลเหลียว” ในวรรคที่ 4 ของท่อนที่ 3 ดังนี้

อยากให้โลกนี้ เหลือสตรีเพียงฉันคนเดียว จะได้ไม่ต้องແລເລີຍหญิงอื่นใดเข้ามาผูกพัน

2. คำแทรกคู่ คือ คำสัมผัสพยัญชนะ โดยมีคำขึ้นหนึ่งคำ ได้แก่ คำว่า “ครวญเพราะความ” และ “ความรักคุณ” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

“เมื่อไทร่หนอใจของเธอจะหายเรวณ ให้หญิงต้องครวญเพราะความรักคุณช่างรวนเร”
คำว่า “ไทร่ สาวไทร่” และ “ไทร่ที่ไหน”พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้

“เมื่อไทร่สาขาคาของเธอที่หวานซึ่งใจ เล็กมอหญิงไทร่สาวไทร่ที่ไหนนอกจากฉัน”
คำว่า “ไทร่คนเดียว” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 4 ดังนี้

“เมื่อไทร่หนอใจของเธอจะเหลือเพียงใจเดียว แลจะมีรักไทร่คนเดียวเพียงฉันนี่เท่านั้น”

3. คำแทรกกรด คือสัมผัสพยัญชนะ โดยมีคำหรือพยางค์อื่นกั้นกลางสองคำ ได้แก่คำว่า “ใจของเธอจะ” พบในวรรคที่ 1 ของเนื้อเพลงท่อนที่ 1 ดังนี้

“เมื่อไทร่หนอใจของเธอจะหายเรวณ ให้หญิงต้องครวญเพราะความรักคุณช่างรวนเร”
คำว่า “ความรักของคุณ” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

“ความรักของคุณดุจกังหัน หมุนเปลี่ยนเวียนผัน คุณน้ำทะเล รักง่ายถ่ายเทอยู่ทุกวัน”

และวรรคที่ 1 ของเนื้อเพลงท่อนที่ 4 ดังนี้

“เมื่อไทร่หนอใจของเธอจะเหลือเพียงใจเดียว แลจะมีรักไทร่คนเดียวเพียงฉันนี่เท่านั้น”

การใช้สัมผัสสระ ในบทเพลงคอยวันเธอใจเดียว เมื่อวิเคราะห์การใช้คำสัมผัสสระในลักษณะต่างๆ พบว่ามีการใช้คำสัมผัสสระ ดังนี้

1. คำเคียง คือคำที่สัมผัสสระชิดกันสองคำ ได้แก่คำว่า “เปลี่ยนเวียน” และคำว่า “ง่ายถ่าย” พบในวรรคที่ 3 และวรรคที่ 4 ของเนื้อเพลงท่อนที่ 1 ดังนี้

“ความรักของคุณดุจกังหัน หมุนเปลี่ยนเวียนผัน คุณน้ำทะเล รักง่ายถ่ายเทอยู่ทุกวัน”
คำว่า “ไทร่ไม่” พบในวรรคที่ 4 ของเนื้อเพลงท่อนที่ 3 ดังนี้

“อยากให้โลกนี้ เหลือสตรีเพียงฉันคนเดียว จะได้ไม่ต้องແລເລີຍหญิงอื่นใดเข้ามาผูกพัน”
คำว่า “ใจให้” และ “ให้ใจ” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อเพลงท่อนที่ 4 ดังนี้

“จะขอมอบใจให้เธอไว้ครอง ให้ใจเราสองประคองรักมั่น หากถึงวันนั้นเธอมีใจเดียว”

2. คำแทรกเคียง คือคำที่สัมผัสสระ โดยมีคำอื่นกั้นกลางหนึ่งคำ ได้แก่คำว่า “ไทร่หนอใจ” พบในวรรคที่ 1 ของเนื้อเพลงท่อนที่ 1 ดังนี้

“เมื่อไทร่หนอใจของเธอจะหายเรวณ ให้หญิงต้องครวญเพราะความรักคุณช่างรวนเร”
คำว่า “ไทร่สาวไทร่” และ “ไทร่ที่ไหน” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อเพลงท่อนที่ 2 ดังนี้

“เมื่อไรรสชาติของเธอที่หวานซึ่งใจ เลิกมองหญิงใดสาวใดที่ไหนนอกจากฉัน”
คำว่า “ไรหัวใจ” พบในวรรคที่ 3 และ “นั่นมองฉัน” พบในวรรคที่ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้

“สายตาของคุณ คุณรู้บ้างไหม มองหญิงที่ไรหัวใจฉัน อยากให้คุณนั่นมองฉันเพียงผู้เดียว”
คำว่า “ให้หัวใจ” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อเพลงท่อนที่ 3 ดังนี้

“อยากให้โลกนี้ ต้องพลันหยุดหมุน อยากให้หัวใจของคุณหยุดปองหญิงใดมาข้องเกี่ยว”
คำว่า “เดียวคนเดียว” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อเพลงท่อนที่ 4 ดังนี้

“เมื่อไรรสชาติของเธอจะเหลือเพียงใจเดียว แลจะมีรักเดียวคนเดียวเพียงฉันนี่เท่านั้น”
คำว่า “ให้เธอไว้” และ “สองประคอง” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อเพลงท่อนที่ 4 ดังนี้

“จะขอมอบใจให้เธอไว้ครอง ให้ใจเราสองประคองรักมั่น หากถึงวันนั้นเธอมีใจเดียว”

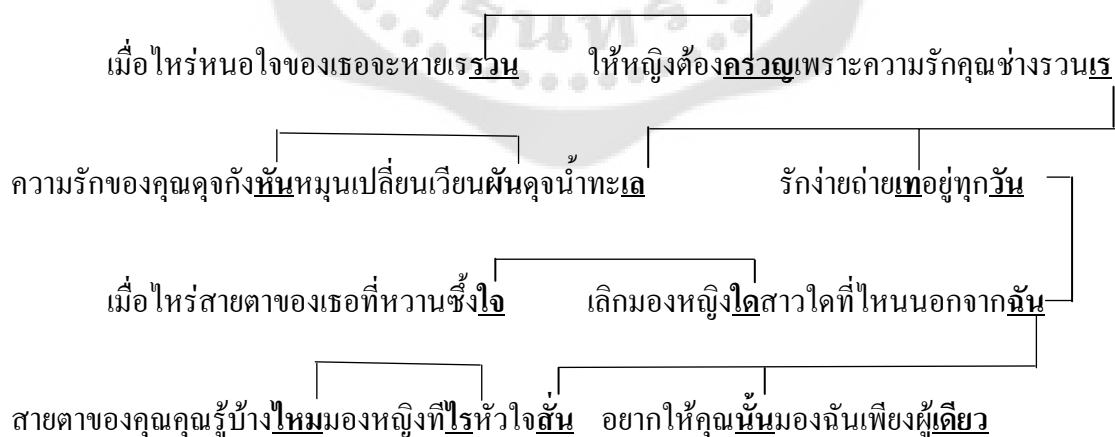
3. คำแทรกเอก คือคำที่สัมผัสสระโดยมีคำอื่นคั่นกลางสองคำ ได้แก่
คำว่า “นี้ เหลือสตรี” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อเพลงท่อนที่ 3 ดังนี้

“อยากให้โลกนี้เหลือสตรีเพียงฉันคนเดียว จะได้ไม่ต้องแลหาหญิงอื่นใดเข้ามาผูกพัน”

1.3.2 ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับจังหวะ

คำร้องของเพลงคอยวันเธอใจเดียว เป็นคำร้องที่แต่งขึ้นอย่างมีฉันทลักษณ์ และประกอบด้วยสัมผัสทั้งดงาม สามารถวิเคราะห์ความสัมพันธ์ในแต่ละท่อนเพลงได้ดังนี้

คำร้องท่อน A



เมื่อคำร้องอยู่ในทำนองตามโครงสร้างของบทเพลง คำร้องในท่อน A คำที่เป็นพยางค์ที่ต้องสัมผัสในและสัมผัสนอกจะเป็นคำที่ตกลงในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3 ของห้องเพลง สามารถพิจารณาวิเคราะห์ดังได้ตัวอย่าง

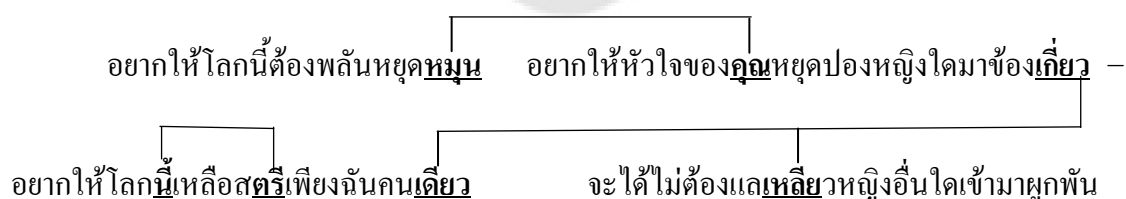
7 เมื่อ ไพร่ หนอ ใจ ของ เธอ จะ หาย _____ เร วน ให้ หญิง ต้อง ครวญ เพราะ หัว ใจ
หวาน _____ ซึ่ง ใจ เล็ก มอญ หึง ไต สาว ไต ที่

10 คุณ _____ ช่าง วน เ
ไหน นอก จาก ชัน ความ รัก ของ คุณ _____ คุจ กัง หัน หมุน เปลี่ยน เวียน ผัน _____ คุจ น้ำ ทะ
สาย ตา ของ คุณ คุณ ู้ บ้าง โหม มอญ หึง ที่ ไร _____ หัว ใจ ชัน

13 1. Am A7 วลีตอบ Dm G7 2. Am G7 วลีตอบ C F
เล รัก ง่าย ด่าย เท _____ อยู่ ทุก วัน เมื่อ ไพร่ สาย ตา ของ เธอ จะ ชัน อยาก ให้ คุณ นิน _____ มอญ ชัน เพียง ผู้ เดียว

สิ่งที่น่าสังเกต คือ คำสุดท้ายของท่อนเพลงจะจบในจังหวะที่ไม่เหมือนกัน กล่าวคือ คำว่า “วัน” ในประทุน 1 จะเป็นเสียงยาวตกในจังหวะหนักคือจังหวะที่ 1 แต่คำว่า “เดียว” ในประทุน 2 จะตกลง ในจังหวะที่ 2 ซึ่งเป็นจุดที่แตกต่างกันระหว่างคำทั้ง 2 คำนี้มองเห็นได้ชัด แต่ผู้ประพันธ์ได้มีเจตนาที่ทำให้เกิดขึ้น และใช้เทคนิคในการสร้างจุดพักเพลง (Cadence) ในประทุน 1 ในรูปแบบฮาล์ฟเคเดนซ์ (Half cadence) คือ จากคอร์ด II - V₇ ส่วนในประทุน 2 ใช้จุดพักเพลงในรูปแบบเพลเกิลเคเดนซ์ (Plagal cadence) คือจากคอร์ด IV - I ของห้องต่อไปของท่อน B ซึ่งเป็นเทคนิคการเชื่อมท่อนเพลงที่แยบยลและมีความไหลลื่นของทำนองเพลงอย่างกลมกลืน

คำร้องท่อน B



สิ่งที่น่าสังเกต คือ คำสุดท้ายของท่อนเพลงจะจบในจังหวะที่ไม่เหมือนกัน กล่าวคือ คำว่า “เดียว” ในท่อน A' จะเป็นโน้ตโน้ตของบันไดเสียง C Major ซึ่งเป็นโน้ตตัวกลมและมีความสัมพันธ์กับเนื้อร้องที่ได้ประพันธ์ขึ้นในลักษณะคำเป็นในหลักภาษาไทย และผู้ประพันธ์ได้มีเจตนาที่ทำให้เกิดขึ้น และใช้เทคนิคในการสร้างจุดพักเพลง (Cadence) ใน 2 ห้องเพลงก่อนเข้าท่อน Band ในรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทินติค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด $V_7 - I$

1.3.3 เนื้อหาของบทเพลง ความหมายขอคำร้องที่สำคัญในบทเพลง

เนื้อหาของบทเพลงคอยวันเธอใจเดียว มีเนื้อหาในลักษณะต่อว่าและน้อยใจ และมีวัตถุประสงค์เพื่อให้คนรักของตนนั้นหยุดสนใจผู้หญิงคนอื่น และมั่นใจรักที่มีต่อตนเอง ใช้คำประพันธ์ในลักษณะการใช้พรรณนาโวหาร โดยมีการแทรกความรู้สึกของตนเข้าไปในเนื้อหาอยู่เสมอ ซึ่งวัตถุประสงค์สำคัญของเนื้อหาจะอยู่ในท่อน Hook หรือท่อน B ของเพลงที่แสดงถึงความต้องการของฝ่ายหญิงอย่างชัดเจน เมื่อวิเคราะห์ลักษณะคำพรรณนาโวหารที่ได้ประพันธ์แล้วจะพบว่าใช้ภาษาในเชิงอติพจน์(Hyperbole) คือ การกล่าวเกินจริง ในสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ แต่ยังหนักแน่นในความคิดและความรู้สึก ดังเนื้อหาต่อไปนี้

“อยากให้โลกนี้ ต้องพล้นหยุดหมุน อยากให้หัวใจของคุณหยุดปองหญิงใดมาข้องเกี่ยว
อยากให้โลกนี้เหลือสตรีเพียงฉันคนเดียว จะได้ไม่ต้องเลเหลียวหญิงอื่นใดเข้ามาผูกพัน”

1.4 วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสาน

1.4.1 โครงสร้างสำคัญของบทเพลงคอยวันเธอใจเดียว

1.4.1.1 วิเคราะห์บทนำ วิเคราะห์ลักษณะและวิธีการสร้างดนตรีที่นำเข้าสู่บทร้อง

การสร้างบทนำ(Introduction) ในบทเพลงนี้มีทั้งหมด 8 ห้องเพลง ซึ่งห้องแรกใช้การขึ้นนำในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 1 จะเห็นได้ว่าเป็นการขึ้นต้นวลีแบบอนาครูสิส (Anacrusis Rhythm) โดยใช้เสียงไวโอลินและเสียงเครื่องสายขึ้นนำ และนำเอาทำนองขึ้นต้นของท่อน A มาสร้างทำนองในบทนำตั้งแต่ห้องที่ 2-5 โดยใช้ Clarinet และ Flute เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองในลักษณะประสานเสียงขึ้นคู่ซึ่งกันและกัน และในห้องที่ 6-8 จะเป็นการสร้างวลีขึ้นใหม่ก่อนส่งเข้าท่อนร้อง

Score เพลงคอยวันเธอใจเดียว (บทนำ)

เครื่องที่ใช้ดำเนินทำนอง

สร้างวลีทำนองใหม่

กระสวนจังหวะ 3 พยางค์

กระสวนจังหวะ 3 พยางค์

Am

G7

Cadence V₇-1

Drum

Electric C Kbd.

Bass G

Vln.

Voice

String

Keyboard

Oboe

Violin

เขียน คาราวินิช

The musical score is for the piece 'เพลงคอยวันเธอใจเดียว (บทนำ)'. It features a variety of instruments including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Drums (Dr.), Electric Cello (Electric C Kbd.), Bass Guitar (Bass G), Violin (Vln.), Voice, String, Keyboard, and Oboe. The score includes several annotations: a box labeled 'เครื่องที่ใช้ดำเนินทำนอง' (Instrument used for the main melody) points to the Flute and Clarinet staves; a box labeled 'สร้างวลีทำนองใหม่' (Create a new melodic phrase) points to a new melodic line in the Flute staff; a box labeled 'กระสวนจังหวะ 3 พยางค์' (3-measure rhythmic pattern) points to a rhythmic pattern in the Drums and Electric Cello staves; another box labeled 'กระสวนจังหวะ 3 พยางค์' points to a rhythmic pattern in the Bass Guitar staff; a box labeled 'Am' points to a chord in the Bass Guitar staff; a box labeled 'G7' points to a chord in the Bass Guitar staff; a box labeled 'Cadence V₇-1' points to a cadence in the Bass Guitar staff; and a box labeled 'เขียน คาราวินิช' (Written by Karawinich) points to the Drums staff.

6 3

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

เมื่อไหร่ที่หัวใจของเธอจะหาย... เธอ รวน... หวาน... รังใจ

การดำเนินคอร์ดในบทนำมีการดำเนินคอร์ดตามลำดับดังนี้ I-VI-V₇-I ในท่อนบทนำมีการสร้างจุดพักเพลง(Cadence) ในรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนติก เคเดนซ์(Perfect authentic cadence) คือจากคอร์ด V₇-I ก่อนที่จะเริ่มเข้าสู่ทำนองท่อนร้องในครั้งที่ 8 สิ่งที่น่าสนใจอีกอย่างที่พบคือการใช้โน้ตกระสวนจังหวะแบบ 3 พยางค์ที่ทำให้สัดส่วนของดนตรีรับกับทำนองให้มีความหนักแน่นชัดเจนได้เป็นอย่างดี

1.4.1.2 วิเคราะห์บทเชื่อม ลักษณะและวิธีการสร้างดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงขึ้นหรือสลับ เมื่อร้องจบไปในรอบแรก ก่อนที่จะเข้าสู่บทร้องอีกครั้ง

การสร้างบทเชื่อม ในบทเพลงนี้มีทั้งหมด 5 ห้องเพลง ซึ่งการขึ้นต้นของวลีในท่อนนี้จะขึ้นต้นในจังหวะที่ 3 ยก ของห้องสุดท้ายของท่อน A' เป็นการขึ้นต้นวลีแบบอนาครูสิส (Anacrusis Rhythm) ก่อนที่จะเข้าสู่ท่อนบทเชื่อม เป็นการสร้างวลีทำนองใหม่ขึ้นโดยใช้เครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสายเป็นเครื่องโซโล่ และสลับรับทำนองด้วย Clarinet และ Flute ส่งเข้าท่อนร้องในห้องต่อไป

33

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

Band

C

Am

Dm

Am

String

สร้างวลีในทำนองใหม่

เครื่องดนตรีที่ขึ้นนำแนวทำนอง

36

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

Oboe

Bell

Cadence ii-V₇

สร้างวลีในทำนองใหม่

เครื่องดนตรีรับสดับแนวทำนอง

ลดระดับเสียงลงเข้าหาDominant

G⁷

Dm

G⁷

มด ไชย หน่อ ใจ ของ เธอ ใจ

การดำเนินคอร์ดในบทเชื่อมมีการดำเนินคอร์ดตามลำดับดังนี้ I-VI-ii-VI-I-VI-ii-V₇ ในท่อนบทเชื่อมมีการสร้างจุดพักเพลง (Cadence) ในรูปแบบฮาล์ฟ เคเดนซ์ (Half cadence) คือ จากคอร์ด ii - V₇ ก่อนที่จะเริ่มเข้าสู่ทำนองท่อนร้องในห้วงต่อไป สิ่งที่น่าสนใจอีกอย่างที่พบคือการใช้โน้ตโน้ตในบันไดเสียง D minor ของคอร์ด Dm ที่มีโน้ตผ่านในลักษณะโครมาติก (Chromatic) ลดระดับเสียงเข้าหาโน้ตดอมินันท์ (Dominant) ซึ่งเป็นโทนิกโน้ต (Tonic note) ของคอร์ด V₇ ได้อย่างลงตัวก่อนที่จะขึ้นทำนองร้องในจังหวะต่อไป

1.4.1.3 วิเคราะห์บทจบ วิเคราะห์ลักษณะและวิธีการสร้างดนตรีที่ช่วงสุดท้ายเพื่อนำเข้าสู่การจบของเพลง

การสร้างบทเชื่อม ในบทเพลงนี้มีทั้งหมด 4 ห้องเพลง ซึ่งการขึ้นต้นของวลีในท่อนนี้จะขึ้นต้นในจังหวะที่ 2 ของห้องสุดท้ายของท่อน A' เป็นการขึ้นต้นวลีแบบอนาครูสิค (Anacrusic Rhythm) เป็นการสร้างวลีทำนองใหม่ขึ้นโดยใช้เครื่องดนตรี Clarinet และ Flute เป็นเครื่องโซโล่ และใช้กลุ่มเครื่องสายเป็นเครื่องรับสลับแนวทำนอง และสลับมาเป็น Flute ส่งเข้าสู่โน้ตตัวสุดท้ายของเพลงซึ่งไม่ใช่โทนิกโน้ต แต่เป็นโน้ตตัวที่ 9 ของคอร์ดสุดท้ายของเพลง แต่ผู้เรียบเรียงได้ใช้โน้ตโทนิกในแนวเบสกีตาร์แทน

39

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Oboe

Vln.

Am

Dm

G7

String

เครื่องดนตรีที่ขึ้นนำแนวทำนอง

สร้างวลีจบแบบแนวทำนองใหม่

41

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Oboe

Vln.

วลีจบในโน้ตตัวที่ 9

จบคอร์ด I₉

แนวเบสจบด้วยTonic

Cadence V₇-I₉

การดำเนินคอร์ดในบทเชื่อมมีการดำเนินคอร์ดตามลำดับดังนี้ I-VI-ii-V₇-I-V₇-I₉ ในท่อนบทจบ มีการสร้างจุดพักเพลง (Cadence) จบเพลงได้อย่างสมบูรณ์ในรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด V₇-I₉ สิ่งที่น่าสนใจในตอนจบ คือ การเลือกใช้คอร์ด I₉ ของผู้เรียบเรียงที่มีเจตนาสื่ออารมณ์ชวนเพื่อฝัน แผ่ด้วยความหวังในห้องสุดท้ายของตอนจบ ซึ่งมีความสอดคล้องกับอารมณ์เพลงและเนื้อหาของเพลงได้เป็นอย่างดี

1.4.2 ดนตรีประกอบแนวทำนอง วิเคราะห์ถึงการสร้างดนตรีที่บรรเลงคลอไปกับแนวทำนองโดยมีลักษณะวิธีการวิเคราะห์หัดดนตรีประกอบดังนี้

1.4.2.1 ดนตรีประกอบชนิดโอบูซุ่มแนวทำนอง

- ลักษณะเสียงยาวพบบนท่อน A ของบทเพลง ในห้อง 11-15 และท่อน A' ในห้อง 35-38 ของบทเพลงโดยใช้เครื่องดนตรี Violin Clarinet และ Flute เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงร่วมกัน ซึ่งเป็นการประสานเสียงไปด้วยกันและเปลี่ยนโน้ตตามกลุ่มคอร์ดได้อย่างกลมกลืน ตามตัวอย่างดังต่อไปนี้

11

Fl.

Cl.

Dr. (4)

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

1.

5

ลักษณะโน้ตเสียงยาวห้องที่ 11-15

ลักษณะโน้ตเสียงยาวห้องที่ 11-15

ความรัก ของ คุณ ———— คุณ กัง หัน หมุน เปลี่ยน เวียน กัน
 สาย ตา ของ คุณ คุณ ู้ บ้าง โหม มอง เหนิง ที่ ไร อยู่ ภา

93

ลักษณะโน้ตเสียงยาวห้องที่ 11-15

14

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

โน้ตเสียงยาวแนวเบสและกีตาร์ในห้องที่ 15

ลักษณะโน้ตเสียงยาวห้องที่ 11-15

จุดที่น่าสนใจของลักษณะเสียงยาวในห้องที่ 15 ของท่อน A คือโน้ตตัวกลมยาว 4 จังหวะที่เป็นจุดพักเพลง ซึ่งเป็นคอร์ด V_7 ส่งให้ทำนองร้องในห้องต่อไปได้อย่างลงตัว

ลักษณะโน้ตเสียงยาวห้องที่ 35-38

30

Fl.

Cl.

Dr. (4)

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

String

Vln.

ลักษณะโน้ตเสียงยาวห้องที่ 38

ลักษณะโน้ตเสียงยาวห้องที่ 35-38

จุดที่น่าสนใจของลักษณะเสียงยาวในห้องที่ 38 ของท่อน A' คือลักษณะโน้ตเสียงยาวของทำนองร้องในจุดพักเพลง ซึ่งเป็นเทคนิคคอร์ด เพื่อส่งเข้าทำนองใหม่ของท่อนบทเชื่อม

- ลักษณะเสียงสั้นพบในทุกท่อนของบทเพลง เช่นในห้อง 28 ของบทเพลง

ใช้เครื่องดนตรี Violin และกลุ่มเสียงเครื่องสายเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงร่วมกัน และในห้องที่ 30 ใช้เครื่องดนตรี Clarinet และ Flute เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงร่วมกัน ตามตัวอย่างดังต่อไปนี้

21

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

(4)

Am F A7 Dm

Am F A7 Dm

อยาก ให้ โลก นี้ เหลือ สตรี เพียง ชั่ว คน เดียว จะ ได้ ไม่ ต้อง แด

ลักษณะโน้ตเสียงสั้นห้องที่ 28

ลักษณะโน้ตเสียงสั้นห้องที่ 30

24

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

C A7 Dm G7

C A7 Dm G7

เหตียว... หนึ่ง ขึ้น ใด A7 เข้า มา ถูก พัน Dm G7 เมื่อ ไร่ หนอ ใจ ของ เธอ จะ

- ลักษณะเสียงซ้อนไปกับแนวทำนองพบในท่อน B ของบทเพลง ซึ่งเป็นการดำเนินทำนองหลักไปพร้อมกันกับแนวทำนอง โดยใช้เครื่องดนตรี Clarinet และ Flute บรรเลงไปพร้อมกันกับทำนองการร้อง เช่นในห้อง 28-29 ของบทเพลง ตามตัวอย่างดังต่อไปนี้

ลักษณะเสียงซ้อนไปกับแนวทำนองห้องที่ 28-29

1.4.2.2 คนตรีประกอบชนิดที่สอดแทรกแนวทำนอง

- ลักษณะการนำทำนองหลักมาล้อไม่พบในบทเพลงนี้
- การสร้างทำนองใหม่ ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะไม่วิเคราะห์ตามลำดับของห้อง

เพลงทั้งหมด แต่จะวิเคราะห์ตามหมายเลขห้องเพลงที่กำกับในสกอ์เพลงเพื่อความสะดวกในการพิจารณาสกอ์เพลงในแต่ละส่วน โดยเริ่มต้นจากท่อน A ดังนี้

จากการพิจารณาวิเคราะห์จากสกอ์เพลงในท่อน A ได้พบการสร้างแนวทำนองใหม่เพื่อรองรับทำนองร้อง ในหมายเลขห้องที่ 8-9 หมายเลขห้องที่ 10-11 หมายเลขห้องที่ 14 - 15 และหมายเลขห้องที่ 17-18 ซึ่งจะสังเกตได้ว่าทำนองที่ถูกสร้างขึ้นมานั้นไม่มีส่วนคล้ายของทำนองร้องมาเกี่ยวข้องเลย แต่จะมีเพียงลักษณะการกระสวนจังหวะเท่านั้นที่มีส่วนสัมพันธ์กันกับทำนองร้อง พิจารณาได้ดังนี้

สกอร์เพลงท่อน A

7

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

เมื่อ ไช่ นอน ใจ ของ เธอ จะ หาย เ ร รวน ให้ เญิง ค้อง ควณ เพราะ หัว ใจ
หวาน หวาน หวาน หวาน เล็ก มอ ง เญิง โต สาว โต ที่

การสร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องหมายเลขห้องที่ 8-9

10

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

คุณ ข้าง รวน เ ร ความ รัก ของ คุณ คุด กัง หัน หมุน เป็ลียน เวียน ดัน คุด น้า ทะ
โชน นอก จาก ดัน สาย ตา ของ คุณ คุณ ู้ บ้าง โยม มอ ง เญิง ที่ ไช่ หัว ใจ ดัน

การสร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องหมายเลขห้องที่ 10-11

(4)

C Am F G7 C E7

C Am F G7 C E7

13 1.

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

Am A7 Dm G7

การสร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องหมายเลขห้องที่ 14-15

Am A7 Dm G7

16 2.

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

Am G7 C F C

การสร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องหมายเลขห้องที่ 17-18

Am G7 C F C

เสียง ทราย หาด ของ เธอ จะ

สิ้น ชะตา ให้ คุณ ฉัน มอง เห็น เพียง ผู้ เดียว

ชะตา ให้ โลก นี้ ต้อง พลัน หยุด

จากการพิจารณาวิเคราะห์จากสกอรีเพลงในท่อน B ได้พบการสร้างแนวทำนองใหม่เพื่อรองรับทำนองร้อง ในหมายเลขห้องที่ 19-23 โดยใช้เสียงเครื่องสายดำเนินทำนอง และต่อจากนั้นมีการสร้างทำนองรองรับใหม่ในหมายเลขห้องที่ 23-26 โดยใช้เครื่องดนตรี Clarinet และ

Flute ดำเนินทำนอง จุดที่น่าสนใจคือหมายเลขห้องที่ 23 เพราะมีการสร้างทำนองใหม่รองรับ แต่สอดแทรกทำนองร้องเข้าไปในวลีได้อย่างลงตัว และอีกหนึ่งจุดที่น่าสนใจก็คือแนวเบสในหมายเลขห้องที่ 25-26 ที่มีการสร้างทำนองใหม่ส่งต่อให้ทำนองร้องท่อนต่อไปแบบเรียบง่ายแต่มีความสวยงามเข้ากับอารมณ์เพลงได้เป็นอย่างดี วิเคราะห์ได้ดังภาพตัวอย่าง ดังนี้

สกอาร์เพลงท่อน B

18

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

การสร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องหมายเลขห้องที่ 19-23

อยาก ให้ โลก นี้ ต้อง พ้น ภัย หนาว หนาว ใจ ของ คุณ หนาว ปอง หนึ่ง ไฉน มา ชื่น

21

Fl.

Cl.

การสอดแทรกทำนองใหม่และทำนองร้องเข้าด้วยกันในหมายเลขห้องที่ 23

Dr.

Am F A7 Dm

E. Gtr.

การสร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องหมายเลขห้องที่ 19-23

Bass

Am F A7 Dm

Voice

อยาก ให้ โลก นี้ เหลือ ดุริ... เพียง ฉัน คน เดียว... ได้ ไม่ ต้อง แด

Kbd.

Vln.

24

Fl.

Cl.

Dr.

C A7 Dm G7

E. Gtr.

การสร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องหมายเลขห้องที่ 19-23

Bass

C A7 Dm G7

Voice

เดี๋ยว... หนึ่ง ชัน โค A7 เข้า มา ยุบ หัน Dm G7 เมื่อ โห่ หนอ ใจ ของ เธอ จะ

Kbd.

Vln.

การสร้างทำนองใหม่ในแนวเบสเพื่อส่งทำนองร้องในหมายเลขห้องที่ 25-26

ส่วนการพิจารณาวิเคราะห์จากสกอ์เพลงในท่อน A' ได้พบการสร้างแนวทำนองใหม่เพื่อรองรับทำนองร้องมีลักษณะเหมือนกันกับท่อน A มีความแตกต่างกันเพียงตอนจบวลีสุดท้ายของทำนองร้องในท่อน A' จะจบที่ไตนิกโน้ตของบันไดเสียง ซึ่งเป็นการจบที่สมบูรณ์นั่นเอง

- การสร้างทำนองใหม่จากคอร์ดเดิม ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะไม่วิเคราะห์ตามลำดับของห้องเพลงทั้งหมด แต่จะวิเคราะห์ตามหมายเลขห้องเพลงที่กำกับในสกริปเพลงเพื่อความสะดวกในการพิจารณา ดังนี้

จากการพิจารณาวิเคราะห์จากสกริปเพลงได้พบการสร้างแนวทำนองใหม่เพื่อรองรับทำนองร้องจากคอร์ดเดิมในท่อน A หมายเลขห้องที่ 7-9 และในท่อน A' หมายเลขห้องที่ 26-28 รูปแบบการใช้คอร์ดเริ่มต้นวลีของทำนองร้องด้วยคอร์ด I-I-I แต่จะมีการสร้างทำนองใหม่มาสอดแทรก ซึ่งท่อน A และท่อน A' จะมีลักษณะที่เหมือนกันอย่างชัดเจน ซึ่งจะยกตัวอย่างในท่อน A ดังนี้

สกริปเพลงท่อน A

7

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

การดำเนินคอร์ดโดยการใช้คอร์ดเดิม

การสร้างทำนองใหม่สอดแทรกจากคอร์ดเดิม

เมื่อ ไหว้ หมอ ใจ ของ เธอ จะ หมาย ใจ วน ให้ หนึ่ง ต้อง ครอบ เพราะ หัว ใจ เล็ก มอง หนึ่ง ไค สาว ไค ที่

1.4.2.3 ลักษณะการเคลื่อนไหวของแนวทำนองที่เข้าช่วยในการสร้างดนตรีประกอบ

- ดนตรีประกอบเคลื่อนที่ไปพร้อมกับแนวทำนองแต่ทิศทางตรงกันข้ามไม่พบในบทเพลงนี้
- แนวทำนองอยู่กับที่ ดนตรีประกอบเคลื่อนขนานไปกับแนวทำนองหลักไม่พบในบทเพลงนี้

- ดนตรีประกอบเคลื่อนที่ไปทิศทางเดียวกันกับแนวทำนองหลักไม่พบในบทเพลงนี้

1.5.1 วิเคราะห์การใช้คอร์ด

1.5.1.1 การใช้คอร์ดรองรับแนวทำนองหลักพบได้โดยทั่วไป ในท่อน A หมายเลขห้องที่ 11-14 ในท่อน B หมายเลขห้องที่ 24-26 และในท่อน A' หมายเลขห้องที่ 30-32 แต่วิธีการที่ทำให้การดำเนินคอร์ดมีสีสันประกอบแนวทำนองในบทเพลงนี้ใช้เครื่องดนตรี Clarinet Violin และ Flute เป็นเครื่องดำเนินชั้นคู่เสียงรองรับคอร์ดได้อย่างกลมกลืน พิจารณาได้ดังนี้

สกอร์เพลงท่อน A

การสร้างคอร์ดรองรับทำนอง

The image shows a musical score for 'สกอร์เพลงท่อน A'. The score is divided into two systems. The first system starts at measure 12 and the second system starts at measure 1. The Flute (Fl.) and Clarinet (Cl.) parts are circled in red, and an arrow points from the 'การสร้างคอร์ดรองรับทำนอง' box to them. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Drums (Dr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Voice, Keyboard (Kbd.), and Violin (Vln.). The Flute and Clarinet parts are written in treble clef, while the other instruments are in their respective clefs. The Voice part includes Thai lyrics. The Keyboard part includes chord symbols: C, E7, Am, A7, Dm.

24

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

C A7 Dm G7

C A7 Dm G7

เพลงรัก - นพรัตน์ น. / แต่ง มา ยุค พัน Dm G7 เมื่อไหร่ นอนใจ รอง เธอ จะ

การสร้างคอร์ดรองรับทำนอง

สกอร์เพลงท่อน A'

1.5.1.2 การใช้สัดส่วนไม้ท่อนที่เป็นคอร์ดต่ำเสียง

จากการพิจารณาวิเคราะห์การใช้สัดส่วนที่เป็นคอรัลต่ำเสียงพบได้ในท่อน
บทนำ (Introduction) ของบทเพลง ซึ่งเป็นการย้ำคอรัลในส่วนโน้ต 3 พยางค์ โดยใช้คอรัล 1 ในการ
บรรเลงต่ำเสียง พิเคราะห์ได้
ดังนี้

1.5.1.3 การใช้คอร์ดชั้นเอก และคอร์ดชั้นโท พบว่ามีการใช้คอร์ดต่างๆ และดำเนินไปด้วยความหลากหลาย พิจารณาวิเคราะห์แบ่งออกได้ดังนี้

- การใช้คอร์ดชั้นเอก ที่พบในบทเพลงนี้ คือ คอร์ด C F G⁷ C⁹ ซึ่งพบได้ในทุกท่อนของบทเพลงเมื่อพิจารณาจากสกอรัของบทเพลง

- การใช้คอร์ดชั้นโท ที่พบในบทเพลงนี้ คือ Dm Am ซึ่งพบได้ในทุกท่อนของบทเพลงพิจารณาจากสกอรัของบทเพลง

- การใช้คอร์ดนอกบันไดเสียง ที่พบในบทเพลงนี้ คือ E⁷ และ A⁷ ซึ่งอธิบายความสัมพันธ์ได้ดังนี้ คอร์ด E⁷ คือ Secondary Dominant chords ของคอร์ด VI ในบันไดเสียง C Major ส่วนคอร์ด A⁷ คือ Secondary Dominant chords ของคอร์ด II ในบันไดเสียง C Major

สกอรัเพลงท่อน A

12 1.

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

การใช้คอร์ดนอกบันได

C E⁷ Am A⁷ Dm

C E⁷ Am A⁷ Dm

ฉัน หมุน เปลี่ยน เวียน ฉัน... ดูจ น้า ทะ เล รัก ง่าย ด่าย เท... อยู่ ทุก วัน

C โหม มอง หนึ่ง ที่ ไร... หัว ใจ ฉัน Am A⁷ Dm

1.5.1.4 การนำแนวทำนองไปสู่การจบประโยค หรือจุดพักของบทเพลง พิจารณาวิเคราะห์แบ่งออกได้ดังนี้

- เปอร์เฟค คาเดนส์ (Perfect Cadence) พบได้ในท่อน A' หมายเลขห้องที่ 32-33 การดำเนินคอร์ดในลักษณะ V_7-I (G^7-C) ซึ่งเป็นรูปแบบเปอร์เฟค ออเทนติค เคเดนส์ (Perfect authentic cadence) เนื่องจากทำนองเพลงจบที่โดนิคโน้ต (Tonic note) พิจารณาได้ดังนี้

สกอ์เพลงท่อน A'

30

Fl.

Cl.

Dr. (4)

E. Gtr. F G7 C E7 Am G7 C

Bass

Voice

Kbd. F G7 C E7 Am G7 C

Vln.

String

Cadence V7-I

จะ รอ มอบ ใจ ให้ เธอ ให้ ทรง ใจ ใจ เรา คง ปะ คง รัก มัน หาก ถึง วัน นั้น เธอ มี ใจ เดียว

นอกจากนี้ยังพบการจบบทเพลงในรูปแบบเปอร์เฟค ออเทนติค เคเดนส์ (Perfect authentic cadence) ในบทจบของเพลง หมายเลขห้องที่ 41-42 คือการดำเนินคอร์ดในลักษณะ V_7-I_9 (G^7-C^9) ซึ่งเป็นการจบเพลงที่มีความแปลกจากบทเพลงลูกทุ่งทั่วไป เพราะโดยส่วนใหญ่แล้วการจบในรูปแบบการใช้คอร์ดลักษณะนี้นิยมใช้บทเพลงประเภทแจ๊ส และบลูส์ แต่ผู้ประพันธ์ได้เลือกนำมาใช้ได้เข้ากับอารมณ์ได้เป็นอย่างดี พิจารณาได้ดังนี้

ท่อนบทจบ

41

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Oboe

Vln.

Cadence V_7-I_0

3

3

3

3

C

G7

C9

C

G7

C9

- อิมเปอร์เฟค เคเดนซ์ (Imperfect Cadence) ไม่พบจุดพักเพลงในรูปแบบของ อิมเปอร์เฟค ออกทเทนติค เคเดนซ์ (Imperfect authentic cadence) แต่พบในรูปแบบฮาล์ฟ เคเดนซ์ (Half cadence) คือการดำเนินคอร์ดจาก $ii-V_7$ ($Dm-G^7$) ในระลอกที่ 1 หมายเลขห้องที่ 14-15 ของ ท่อน A และในท่อน B หมายเลขห้องที่ 25-26 ซึ่งมีลักษณะการดำเนินคอร์ดที่เหมือนกันกับท่อน A เคเดนซ์รูปแบบนี้จึงเป็นจุดพักเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้เพื่อเชื่อมต่อท่อนเพลงได้อย่างลงตัว พิจารณาได้ดังนี้

นอกจากนั้นในประทุนที่ 2 ของท่อน A หมายเลขห้องที่ 16-17 ยังพบจุดพักเพลงใน
แบบเพลเกิล เดเดนซ์ (Plagal cadence) คือการดำเนินคอร์ดจาก IV-I (F-C) ซึ่งปกติแล้วเคเดนซ์
แบบนี้จะเป็นรูปแบบสำหรับตอนจบโดยส่วนใหญ่ แต่ผู้ประพันธ์ได้นำมาใช้ในการเชื่อมต่อของท่อน
ลงได้อย่างลงตัว พิจารณาได้ดังนี้

สกอ^รเพลงท่อน A

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is arranged for a full band and voice, with the following instruments and parts:

- Fl.** (Flute): Treble clef, playing a melodic line with triplets.
- Cl.** (Clarinet): Treble clef, playing a similar melodic line with triplets.
- Dr.** (Drums): Snare drum, playing a steady rhythm with triplets.
- E. Gtr.** (Electric Guitar): Treble clef, playing a melodic line with triplets.
- Bass**: Bass clef, playing a melodic line with triplets.
- Voice**: Treble clef, singing the lyrics. The lyrics are in Thai: "สัน อยาก ไร่ คุณ นั้น มอง ฉัน เพียง ผู้ เดียว".
- Kbd.** (Keyboard): Treble clef, playing a melodic line with triplets.
- Vln.** (Violin): Treble clef, playing a melodic line with triplets.

The score is divided into two systems. The first system covers measures 16 to 20, and the second system covers measures 21 to 25. The key signature is one flat (B-flat major or D minor), and the time signature is 4/4. The tempo is marked "Moderato".

A specific musical feature is highlighted with a red oval and a label: "Cadence IV-I". This cadence occurs at the end of measure 24, where the chord progression is F (IV) to C (I).

- รูปแบบสำเร็จของเคเดนซ์ (Cadential)

จุดที่ 1 พบในประทุนที่ 2 ของท่อน A หมายเลขห้องที่ 17-18

ในรูปแบบ I-IV-I (C-F-C) พิจารณาได้ดังนี้

สกอ์เพลงท่อน A

16 2.

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

Am G7 C F C

Am G7 C F C

ฉัน อยาก ให้ คุณ นั้น มอง ฉัน เพียง ผู้ เดียว

ฉัน อยาก ให้ โลก นี้ ต้อง พลัน หยุด

จุดที่ 2 ที่พบ คือ ในท่อน A' หมายเลขห้องที่ 32-33 ใน
รูปแบบ VI-V₇-I (Am-G⁷-C) พิจารณาได้ดังนี้

สกอ์เพลงท่อน A'

30

Fl.

Cl.

Dr. (4)

E. Gtr. F G7 C E7 Am G7 C

Bass

Voice

จะ รอ มอบ ใจ ให้ เธอ ให้ ทรง ให้ ใจ เรา สอง ปะ คง รัก มัน ทา กิ่ง ขึ้น ขึ้น เธอ มี ใจ เดียว

Kbd. F G7 C E7 Am G7 C

Vln.

String

Cadence VI-V₇-I

จุดที่ 3 ที่พบ คือ ในท่อนบทจบ หมายเลขห้องที่ 41-42 ใน
รูปแบบ I-V₇-I₉ (C-G⁷-C⁹) พิจารณาได้ดังนี้

ท่อนบทจบ

41

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Oboe

Vln.

Cadence VI-V₇-I₉

จากการวิเคราะห์รูปแบบสำเร็จของเคเดนซ์ (Cadential) จะสังเกตได้ว่ารูปแบบของเคเดนซ์ที่ใช้นั้น มีการดำเนินคอร์ดสำหรับการสร้างจุดพักเพลงโดยการดำเนินคอร์ดเข้าหาไดโนคอร์ดได้อย่างสมบูรณ์

1.5.1.2 การใช้ชุดคอร์ดต่างๆ ตามรูปแบบ Dominant 7th จากการวิเคราะห์พบการใช้คอร์ด Dominant 7th ในลักษณะดังต่อไปนี้

1.5.1.2.1 ดอมีนันท์ 7 รูปแบบที่ 1 I-V₇-I (C-G⁷-C) พบได้ดังนี้

-ท่อนบทจบ พบในหมายเลขห้องที่ 41-42

1.5.1.2.2 ดอมีนันท์ 7 รูปแบบที่ 2 ii-V₇-I (Dm-G⁷-C) พบได้ดังนี้

-ท่อน A พบในห้องสุดท้ายของประทุน 1 ก่อนเข้าย้อนซ้ำทำนองในห้องที่ 15-16 ของบทเพลง

-ท่อน B พบตรงจุดพักเพลงระหว่างท่อน B เข้าสู่ท่อน A' หมายเลขห้องที่ 25-27

-ท่อนบทเชื่อม พบในหมายเลขห้องที่ 37-38 ก่อนย้อนซ้ำทำนองร้องในท่อน A'

1.5.1.2.3 ดอมีนันท์ 7 รูปแบบที่ 3 IV-V₇-I (F-G⁷-C) พบได้ดังนี้

-ท่อน A พบในหมายเลขห้องที่ 11-12

-ท่อน A' พบในหมายเลขห้องที่ 30-31

1.5.1.2.4 ดอมีนันท์ 7 รูปแบบที่ 4 VI-V₇-I (Am-G⁷-C) พบได้ดังนี้

-ท่อนบทนำ พบในหมายเลขห้องที่ 5-6

-ท่อน A พบในประทุนที่ 2 หมายเลขห้องที่ 16-17

-ท่อน A' พบในหมายเลขห้องที่ 32-33

1.5.1.3 การใช้ชุดรูปแบบต่างๆ ในการวางชุดคอร์ด (Pattern Chord) จากการวิเคราะห์พบการวางชุดคอร์ดในรูปแบบต่างๆ ดังนี้

1.5.1.3.1 ท่อนบทนำ มีการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้ I-VI-V₇-I (C-Am-G⁷-C)

1.5.1.3.2 ท่อน A พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- I-I-I-VI(C-C-C-Am) พบในห้องหมายเลขที่ 8-10

- IV-V₇-I-V₇/VI (F-G⁷-C-E⁷) พบในห้องหมายเลขที่ 11-12

- VI-V₇/ii-ii-V₇ (Am-A⁷-Dm-G⁷) พบในห้องหมายเลขที่ 13-15

- VI-V₇-I-IV-I (Am-G⁷-C-F-C) พบในห้องหมายเลขที่ 16-18

1.5.1.3.3 ท่อน B พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- I-IV-I-V₇/VI-VI (C-F-C-E⁷-Am) พบในห้องหมายเลขที่ 19-21

- IV-V₇/ii-ii-I-V₇/ii-ii-V₇ (F-A₇-Dm-C-A₇-Dm-G⁷) พบในห้องหมายเลข

1.5.1.3.4 ท่อน A' พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- I-I-I-VI(C-C-C-Am) พบในห้องหมายเลขที่ 27-29
- IV-V₇-I-V₇/VI-VI-V₇-I (F-G₇-C-E⁷-Am-G⁷-C) พบในห้องหมายเลขที่

30-33

1.5.1.3.5 ท่อนบทเชื่อม พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- I-VI-ii-VI-I-VI-ii-V₇ (C-Am-Dm-Am-C-Am-Dm-G⁷) พบในห้อง

หมายเลขที่ 34-38

1.5.1.3.6 ท่อนบทจบ พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- I-VI-ii-V₇-I-V₇-I₉(C-Am-Dm-G⁷-C-G⁷-C⁹) พบในห้องหมายเลขที่ 39-42

2. การวิเคราะห์บทเพลงชายใจเดียว



ชายใจเดียว

ทอมโพร ลูกเพชร

ประพันธ์คำร้อง: กำนันทอง/เขียนเสียง:
จิตรกร บัวนิยม

♩ = 71

String

Oboe

4

8

12

15

19

23

27

ไม่ เคย หลาย ใจ ไม่ เคย หลาก

รัก... เธอ รวน ยอศ หญิง แก้ม นวด อย่า จวน อย่า จาง... ห่าง... เหใจ... ผม ไม่ เคย... จะ แปร

หมอง... ดวง ใจ เมื่อ เจอ หญิง ไต ไม่ เคย เก็บ มา... ได้... กัน ได้ มา พบ คุณ เหมือน บุญ สร้าง

ฉัน... ดัง... เช่น... กัง... หัน... และ... น้ำ... ทะ... เด... ไม่... เคย... บา... เธอ... ใคร... ที่... โทน... กัน... ให้... สม... ตา... ครั้ง... ไต... หัว... ใจ... ไหว

1. Cm C7 Fm

2. Cm Bb7 Eb Ab Eb

ไม่ เคย เหลียว มอง ใคร... ใคร... ให้... หวัน... อยาก... มอม... ใจ... บัน... ให้... คุณ... เพียง... ผู้... เดียว... ตราบ... ชั่ว... โลก... นี้... เมื่อ... มัน... หยุด

หนูน... จะ... ไม่... ลืม... รัก... คุณ... รัก... คุณ... เหนือ... ใคร... ที่... ช้อง... เกียว... จะ... จำ... เสด... -... มอ... ว่า... โลก... นี้... มี... คุณ... คน

Fm Eb C7 Fm Bb7

เดียว... เจอะ... ใคร... จะ... ไม่... แด... เหลียว... คิด... หา... ใคร... เข้า... มา... ผูก... พัน... ไม่... เคย... หลาย... ใจ... ให้... ใคร... เหลียว

27

พยายาม... เคย... จริง... จริง... ยอศ... หญิง... ได้... หึง... ขอ... จง... อย่า... รัง... เกียว... กัน... ใจ... ผม... มัน... คง... ซื่อ... ตรง... ยิ่ง

เพลงชายใจเดียว เป็นบทเพลงที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อร้องแก้กับเพลงคอยวันรอใจเดียว ดังนั้น รายละเอียดต่างๆ ที่จะสามารถพบเจอได้จากการวิเคราะห์ก็必将มีความคล้ายคลึงกัน เนื่องจากจิตรกร บัวเนียม ได้เรียบเรียงดนตรีทุกอย่างเหมือนกันกับบทเพลงคอยวันรอใจเดียว จะแตกต่างกันไปโดยสิ้นเชิง คือ การปรับระดับเสียงของบันไดเสียง (Key signature) ซึ่งปรับระดับเสียงจากคีย์ C Major มาเป็นคีย์ Eb Major นอกจากนั้นการประพันธ์คำร้องขึ้นใหม่ก็必将มีความแตกต่างกันโดยสิ้นเชิง แต่จะมีเพียงเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกันกับบทเพลงคอยวันรอใจเดียว

ดังนั้นเพื่อง่ายต่อการพิจารณาและเป็นการกระชับเนื้อหาในการวิเคราะห์ข้อมูลผู้วิจัยจึงจะวิเคราะห์บทเพลงชายใจเดียวในลักษณะเทียบเคียงจากรายละเอียดของบทเพลงคอยวันรอใจเดียว และจะเน้นการวิเคราะห์ข้อมูลในส่วนที่แตกต่างจากบทเพลงคอยวันรอใจเดียว และในส่วนที่มีความเหมือนและคล้ายคลึงกันก็จะกล่าวในลักษณะอ้างอิงจากข้อมูลเดิมที่ได้ทำการวิเคราะห์จากบทเพลงคอยวันรอใจเดียว และลำดับหัวข้อต่างๆ ในการวิเคราะห์เช่นเดียวกัน ดังนี้

2.1 วิเคราะห์โครงสร้างฟอร์ม (Formal Structure)

2.1.1 รูปแบบโครงสร้างคีตลักษณ์ของบทเพลง (Form)

เพลงชายใจเดียว มีความยาวจำนวน 56 ห้องเพลง (นับจากการเริ่มต้นและรวมการซ้ำของท่อนเพลงทั้งหมด) ประพันธ์ขึ้นโดยใช้บันไดเสียง Eb Major อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว (Tempo) ตัวดำ=71 ในจังหวะ มิเดียม โซล (Medium Soul) โครงสร้างบทเพลงนี้ใช้รูปแบบเทอร์นารี ฟอร์ม (Ternary Form) เป็นลักษณะของเพลงที่มี 3 ท่อน (tree part form) หรือทำนองหลัก 3 ลักษณะซึ่งมีส่วนกลางเป็นส่วนที่แตกต่างไปจากส่วนต้นและส่วนท้าย สามารถแยกโครงสร้างท่อนเพลงได้ตามลักษณะดังนี้ A B A' โดยที่มีการซ้ำท่อน A จำนวน 2 รอบ ในส่วนต้น มีลักษณะท่อนเพลง

ที่แตกต่างกันในท่อน B และมีการนำท่อน A มาต่อในส่วนท้ายของเพลง ซึ่งในตอนท้ายนี้มีการซ้ำท่อน A' เพิ่มขึ้นจำนวน 1 รอบ เช่นกันกับส่วนต้น แต่จะมีความต่างแค่เพียงตอนท้ายมีการเรียบเรียงดนตรีมาขึ้นระหว่างการซ้ำเท่านั้นเองส่วนประกอบโครงสร้างเพลงชายใจเดียวสามารถแยกส่วนประกอบของบทเพลงได้ดังนี้

ส่วนที่ 1 ท่อนบทนำ (Introduction) เริ่มด้วยการเริ่มต้นแบบอนาครูสิส (Anacrusis Rhythm) เข้าสู่ห้องที่ 1 ถึง ห้องที่ 6

ส่วนที่ 2 ท่อน A เริ่มต้นจากห้องที่ 7-22 โดยนับรวมจากการเริ่มต้นของเพลง และการซ้ำท่อนของ A แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์ดูจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 7-17

ส่วนที่ 3 ท่อน B เริ่มต้นจากห้องที่ 23-30 โดยนับจากการเริ่มต้นของเพลง และการซ้ำท่อนของ A มาแล้ว แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์ดูจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 18-25

ส่วนที่ 4 ท่อน A' ตอนท้าย เริ่มต้นจากห้องที่ 31-38 ซึ่งท่อนนี้เป็นลักษณะเดิมของท่อน A ตอนต้น แต่จะแตกต่างกันตรงที่จุดพักท่อนเพลง (Cadence) ซึ่งผู้วิจัยจะอธิบายในหัวข้อต่อไป แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์ดูจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 26-33

ส่วนที่ 5 ท่อนดนตรีเชื่อมหรือบทเชื่อม (Band) เริ่มต้นจากห้องที่ 39-45 ซึ่งท่อนนี้จะเป็นส่วนของดนตรีที่จิตรกร บัวเนียม ได้เรียบเรียงขึ้นเพื่อขึ้นการย้อนซ้ำท่อน A ตอนท้าย ก่อนที่จะจบเพลง แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์ดูจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 34-37

ส่วนที่ 6 ท่อน A' ตอนท้าย ก่อนจบ เริ่มต้นจากห้องที่ 46-53 ซึ่งท่อนนี้เป็นท่อนย้อนซ้ำของท่อน A ตอนท้าย มีลักษณะเหมือนเดิมทุกประการ แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์ดูจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะเริ่มที่ห้องเพลงหมายเลขที่ 38 ย้อนกลับไปห้องหมายเลข 27-39

ส่วนที่ 7 ท่อนจบ (Coda) เริ่มต้นจากห้องที่ 54-56 ท่อนนี้จะเป็นส่วนดนตรีที่จิตรกร บัวเนียม ได้เรียบเรียงเพื่อรับช่วงต่อจากท่อน A ตอนท้าย เพื่อที่จะจบเพลง แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์ดูจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 40-42

รายละเอียดที่ได้กล่าวมาทั้ง 7 ส่วนนี้ สามารถเขียนเป็นแผนภูมิเพื่อสะดวกต่อการพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

ส่วนที่ 1	ส่วนที่ 2	ส่วนที่ 3	ส่วนที่ 4	ส่วนที่ 5	ส่วนที่ 6	ส่วนที่ 7
Intro. ห้องที่1-6	A ห้องที่7-22	B ห้องที่23-30	A' ห้องที่31-38	Band ห้องที่39-45	A' ห้องที่46-53	Coda ห้องที่54-56
หมายเลขห้อง 1-6	หมายเลขห้อง 7-17	หมายเลขห้อง 18-25	หมายเลขห้อง 26-33	หมายเลขห้อง 34-37	หมายเลขห้อง 38 ย้อนกลับ 27-39	หมายเลขห้อง 40-42
จำนวน 6 ห้อง	จำนวน 16 ห้อง	จำนวน 8 ห้อง	จำนวน 8 ห้อง	จำนวน 4 ห้อง	จำนวน 8 ห้อง	ห้อง 3 ห้อง

สรุปการวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างคีตลักษณ์ของบทเพลง (Form) ได้ดังนี้

เพลงชายใจเดียว มีความยาวจำนวน 56 ห้องเพลง ประพันธ์ขึ้นโดยใช้อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว (Tempo) ตัวดำ=71 ในจังหวะ มิเดียม โซล (Medium Soul) โครงสร้างบทเพลงนี้ใช้รูปแบบเทอร์นารี ฟอรัม (Ternary Form) เป็นลักษณะของเพลงที่มี 3 ตอน (Tree part form) คือ A B A' มีส่วนประกอบของบทเพลงทั้งหมด 7 ส่วน คือ

- ท่อนบทนำ (Introduction)
- ท่อน A
- ท่อน B
- ท่อน A'
- ท่อนดนตรีเชื่อมหรือบทเชื่อม (Band)
- ท่อน A' (ตอนท้าย)
- ท่อนจบ (Coda)

และในบทเพลงนี้ประพันธ์แบบจำนวนจังหวะไม่เต็มห้อง (Anacrusis Rhythm)

ซึ่งจะสังเกตได้จากลักษณะการเริ่มของจังหวะที่คาบเกี่ยวระหว่างห้องเพลงสุดท้ายของแต่ละท่อน

2.1.2 ท่อน (Section)

โครงสร้างของท่อนเพลงชายใจเดียว ท่อน A มีจำนวน 16 ห้องเพลง เริ่มต้นจากห้องที่ 7-22 (นับรวมจากการเริ่มต้นของเพลง) โดยที่ 8 ห้องแรก และ 8 ห้องหลัง นั้นมีการคิดสร้างทำนองในลักษณะเดียวกัน แต่จะมีการจบประโยคเพลง (Sentence) ที่ใช้เคเดนซ์ (Cadence) ที่แตกต่างกัน สามารถแยกสัดส่วนในการวิเคราะห์ได้ดังนี้

4 E_b Cm Bb^7 E_b E_b ไม่ เคย หลาย ใจ ไม่ เคย หลาก

8 E_b E_b Cm A_b Bb^7 รัก เสร รวน ยอด หญิง แก้ม นวด อย่า จวน อย่า จาง ทาง เถ ใจ ผม ไม่ เคย จะ แปร
หมอง ดวง ใจ เมื่อ เจอ หญิง ไค ไม่ เคย เก็บ มา ไม่ คั่น ได้ มา พบ คุณ เหมือน บุญ สร้าง

12 E_b G^7 1. Cm C^7 Fm คั่น คั่น เช่น กัง หัน และ น้า ใคร รั โทน กัน
ไว้ สบ ตา ครั้ง ไค หัว ใจ Cadence ii-V₇ Bell 6

15 Bb^7 2. Cm Bb^7 E_b A_b E_b ไม่ เคย เหลียว มอง ใคร ใคร ให้ หวัน ยาก มอม ใจ บัน ให้ คุณ เพียง ผู้ เดียว ตราบ ชั่ว โลก นี้ เมื่อ มัน หยุค

จากตัวอย่างภาพด้านบนจะเห็นถึงความแตกต่างในจุดพักของบทเพลงในท่อน A คือ ห้องที่ 14-15 จะมีการพักประโยคเพลง โดยพักกระแสดนตรีที่ห้องที่ 15 ก่อนจะเริ่มต้นประโยคใหม่ ซึ่งใช้เคเดนซ์ (Cadence) แบบฮาลฟ์ เคเดนซ์ (Half cadence) คือ จากคอร์ด ii-V₇ โดยที่คอร์ด ii จะอยู่ในห้องที่ 14 ส่วนคอร์ด V₇ จะอยู่ในห้องที่ 15 ซึ่ง 8 ห้องหลังของบทเพลงท่อน A นี้ จะมีการใช้เคเดนซ์ (Cadence) ที่ต่างจาก 8 ห้องแรก กล่าวคือ ห้องเพลงที่ 22-23 ใน 8 ห้องหลังของบทเพลงในท่อนนี้ จะมีการพักประโยคเพลงโดยพักกระแสดนตรีที่ห้อง 23 ก่อนจะเริ่มต้นประโยคใหม่ในท่อนต่อไป และใช้เคเดนซ์ (Cadence) แบบเพลกัลเคเดนซ์ (Plagal cadence) คือ จากคอร์ด IV – I โดยที่คอร์ด IV จะอยู่ในห้องที่ 22 ส่วนคอร์ด I จะอยู่ในห้องที่ 23 ซึ่งเป็นห้องแรกของท่อน B ก่อนเข้าสู่การเริ่มต้นทำนองใหม่ในท่อน B

โครงสร้างของท่อนเพลงชายใจเดียว ท่อน B เริ่มต้นจากห้องที่ 23 -30 (นับจากการเริ่มต้นของเพลง) ซึ่งมีจำนวน 8 ห้องเพลง ดังภาพตัวอย่าง

จากภาพตัวอย่างด้านบนจะสังเกตได้ว่าการเรียง
(Sonus Rhythm) ในห้องที่ 18 มีความสัมพันธ์กับ
ต้นของทำนองเพลงใน B จุดพักของท่อนเพลงใน
แบบฮาลฟ์ เคเดนซ์ (Half cadence) คือ จากค
V₇ จะอยู่ในห้องที่ 31 ซึ่งเป็นห้องแรกของท่อน A
โครงสร้างของท่อนเพลงชายใจเดียว ท่อน A' เริ่ม
ซึ่งมีจำนวน 8 ห้องเพลง สามารถพิจารณาวิเคราะห์

โครงสร้างของท่อนเพลงชายใจเดียว ท่อน A' เริ่มต้นจากห้องที่ 30 - 38 (นับจากการเริ่มต้นของเพลง) ซึ่งมีจำนวน 8 ห้องเพลง สามารถพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

23 Fm Eb C7 Fm Bb7

เดียว... เจอะ ใคร จะ ไม่ แล เหนียว... คิด หา ใคร เข้า มา ผูก... พัน... ไม่ เคย หลาย ใจ ให้ ใคร เหนียว...

27 Eb Eb Ab Bb7

หยาม... เคย จัง จัง... ยอด หญิง ได้ พัง ขอ จง อย่า รัง... ม มัน คง ชื่อ คง ยิ่ง...

จุดเริ่มต้นทำนองใหม่ท่อน A'

Cadence V₇-I

31 Eb G7 Cm Bb7 Eb Cm

นึก ไม่ลด จง คง รัก ผม ดัก วัน เมื่อ เลิกละ ผม มัน คน มี ใจ เดียว

Band String

23 Fm Eb 3 C7 3 Fm 3 Bb7 3 วลีถาม
 เดียว... เจอะ ใคร จะ ไม่ แล เหลียว... คิด หา ใคร เข้า มา มุก พ้น ไม่ เคย หลาย ใจ ให้ ใคร เหลียว

27 Eb 3 Eb 3 3 Cm Ab Bb7 3
 หยาม... เคย จัง จัง ยอด เหย่ง ได้ พัง ขอ จง อย่า รัง... เกี้ยว กัน ใจ ผม มัน คง ชือ ตรง ยิ่ง

31 วลีถาม 3 G7 Cm 3 Bb7 3 วลีตอบ 3 Eb Cm 3 Band String 3
 น้ำ โปรด จง ลอง รัก ผม ดู ลึก วัน เชื้อ เกิด ผม มัน คน มี ใจ เดียว

2.1.4 ประโยคเพลง (Sentence)

เพลงชายใจเดียว ในท่อน A มีจำนวน 16 ห้องเพลง เริ่มต้นจากห้องที่ 7-22 (นับรวมจากการเริ่มต้นของเพลง) สามารถแบ่งประโยคเพลงได้จำนวน 4 ประโยค(Sentence) ใน 1 ประโยคประกอบไปด้วยวลี (phrase) จำนวน 4 วลี และใน 1 ประโยคมี 4 ห้องเพลง ดังภาพตัวอย่าง

4 Eb 3 Cm Bb7 Eb 3 3 Eb 3
 ไม่ เคย หลาย ใจ ไม่ เคย หลาย

8 Eb 3 Eb 3 Eb Cm Ab Bb7 3
 รัก... เสร จวน ยอด เหย่ง แก้ม นวด อย่า จวน อย่า จาง... ห่าง เท ใจ ผม ไม่ เคย... จะ แปร
 หมอง... ดวง ใจ... เจอ เหย่ง ได ไม่ เคย เก็บ มา ไป... กัน ได้ มา พบ คุณ เหมื่อน บุญ สร้าง

12 Eb 3 G 3 1. Cm 3 C7 3 Fm 3 Bell 6
 กัน ดัง เช่น กัง หัน... และ น้ำ ทะ เล ไม่ เคย เกา เ... ใคร ที่ โยน กัน
 ให้ สบ ตา ครึ่ง ได... หัว ใจ ไหว

15 Bb7 3 2. Cm 3 Bb7 3 Eb 3 Ab 3 Eb 3
 ไม่ เคย เหลียว มอง ใคร ใคร ให้ หวัน ยาก มอบ ใจ มัน... ให้ คุณ เพียง ผู้ เดียว ตราบ ชั่ว โลก นี้ เมื่อ มัน หยุด

2.2 วิเคราะห์รายละเอียดของทำนอง (Melody)

2.2.1 ลักษณะการกระสวนจังหวะ (Melodic rhythmic pattern)

การกระสวนจังหวะของทำนองเพลง จะสังเกตได้ว่าผู้ประพันธ์ได้ใช้การกระสวนจังหวะโน้ตในรูปแบบจังหวะขัด (Syncopations) และลักษณะโน้ตที่เป็นรูปแบบ 3 พยางค์ (Tipple Note) เสียส่วนใหญ่ ซึ่งสามารถแยกลักษณะการกระสวนจังหวะในบทเพลงได้ 18 ลักษณะได้ดังนี้

- ลักษณะที่ 1



- ลักษณะที่ 2



- ลักษณะที่ 3



- ลักษณะที่ 4



- ลักษณะที่ 5



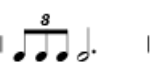
- ลักษณะที่ 6



- ลักษณะที่ 7



- ลักษณะที่ 8



- ลักษณะที่ 9



- ลักษณะที่ 10



- ลักษณะที่ 11



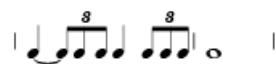
- ลักษณะที่ 12



- ลักษณะที่ 13



- ลักษณะที่ 14



- ลักษณะที่ 15



- ลักษณะที่ 16



- ลักษณะที่ 17



- ลักษณะที่ 18



จะสังเกตได้ว่าลักษณะการกระสวนจังหวะทั้ง 18 ลักษณะนี้จะเกิดมีให้เห็นในทำนองเพลงชายใจเดียว ซึ่งผู้ประพันธ์นั้นได้เอาลักษณะการกระสวนจังหวะเหล่านี้มาสร้างวลีต่อกัน จนเป็นประโยคเพลงที่สมบูรณ์ และมีสัดส่วนของการดำเนินทำนองที่ค่อนข้างแปลกใหม่จากบทเพลงลูกทุ่งทั่วไป และเมื่อยกตัวอย่างของท่อนเพลงในแต่ละท่อนมาเทียบเคียงกับลักษณะการกระสวนจังหวะทั้ง 18 ลักษณะ สามารถอธิบายได้ดังนี้

ท่อน A เริ่มสร้างทำนองตั้งแต่จังหวะที่ 1 ซึ่งอยู่ในจังหวะขัดของโน้ต 3 พยางค์ของห้องที่ 7 เข้าสู่ห้องที่ 8 ผู้ประพันธ์ได้คิดทำนองทั้งท่อนโดยใช้ลักษณะการกระสวนจังหวะของทำนองประกอบเข้าด้วยกัน 8 ลักษณะดังตัวอย่างต่อไปนี้

4 E_b Cm Bb^7 E_b E_b ไม่ เคย หลาย ใจ ไม่ เคย หลาก

8 E_b E_b Cm A_b ลักษณะที่ 1
รัก _____ เสร จวน
หมอง _____ ดวง ใจ
ลักษณะที่ 2
ยอศ หึงง แก้ม นวล อย่า จวน อย่า
เมื่อ เจอ หึงง ไค ไม่ เคย เก็บ
ลักษณะที่ 1
จาง _____ ห่าง เท
มา ไผ่ _____ สัน
ลักษณะที่ 3
ใจ ผม ไม่ เคย _____ จะ แปร
ได้ มา พบ คุณ เหมือน บุญ สร้าง
ลักษณะที่ 4

12 E_b G^7 1. Cm C^7 Fm Bell 6
ฉัน ดัง เช่น กัง หัน _____ และ น้ำ ทะ
ให้ สบ ตา ครัง ไค _____ หัว ใจ ไหว
ลักษณะที่ 5
เด ไม่ เคย เก เสร _____ ใคร ที่ ไหน กัน
ลักษณะที่ 6

15 Bb^7 2. Cm Bb^7 E_b A_b E_b
ไม่ เคย เบสิยว มอง ใคร ใคร ให้
ลักษณะที่ 1
หวั่น ยาก มอบ ใจ นั้น _____ ให้
ลักษณะที่ 7
คุณ เพียง ผู้ เดียว
ลักษณะที่ 8
ตราบ ชัว โลก นี้ เมื่อ มัน หยุค

ท่อน B เริ่มสร้างทำนองตั้งแต่จังหวะที่ 1 ซึ่งอยู่ในจังหวะขัด ในห้องที่ 23 เข้าสู่ห้องที่ 24 ผู้ประพันธ์ได้คิดทำนองทั้งท่อนโดยใช้ลักษณะการกระสวนจังหวะของทำนองประกอบเข้าด้วยกันดังตัวอย่างต่อไปนี้

15 Bb^7 Cm Bb^7 Eb Ab Eb Ab

ไม่ เคย เหยี่ยว มอง ใคร ใคร ให้ หวัง อยาก มอบ ใจ บั้ม ให้ คุณ เพียง ผู้ เหยี่ยว ครอบ ขัว โลก นี้ เมื่อ มัน หยุด

ลักษณะที่ 9

19 Eb Ab Eb G^7 Cm Ab C^7

หมุน จะ ไม่ สัม รัก คุณ รัก คุณ เหยี่ยว ใคร ที่ ร้อง เหยี่ยว จะ จำ เสด มอ ว่า โลก นี้ มี คุณ คน

ลักษณะที่ 10 ลักษณะที่ 11 ลักษณะที่ 12 ลักษณะที่ 13

23 Fm Eb C^7 Fm Bb^7

เดียว เอะ ใคร จะ ไม่ แด เหยี่ยว คิด หา ใคร เข้า มา ผูก พัน ไม่ เคย หลาย ใจ ให้ ใคร เหยี่ยว

ลักษณะที่ 17 ลักษณะที่ 18

ท่อน A' เริ่มสร้างทำนองตั้งแต่จังหวะที่ 1 ซึ่งอยู่ในจังหวะขัดของโน้ต 3 พยางค์ ในห้องที่ 31 เข้าสู่ห้องที่ 32 ผู้ประพันธ์ได้คิดทำนองทั้งท่อนโดยใช้ลักษณะการกระสวนจังหวะของทำนองประกอบเข้าด้วยกันดังตัวอย่างต่อไปนี้

23 Fm Eb C^7 Fm Bb^7

เดียว เอะ ใคร จะ ไม่ แด เหยี่ยว คิด หา ใคร เข้า มา ผูก พัน ไม่ เคย หลาย ใจ ให้ ใคร เหยี่ยว

ลักษณะที่ 1

27 E_b 3 E_b 3 E_b 3 E_b 3 C_m A_b 3 B_b^7

หยาม... เดย จัง จัง ยอด หึง ได้ พัง ขอ จง อย่า รัง... เดยจ กัน ใจ ผม มัน คง ชือ ตรง ยิง

ลักษณะที่ 3 ลักษณะที่ 1 ลักษณะที่ 15 ลักษณะที่ 16

31 E_b G^7 C_m B_b^7 E_b Band E_b C_m

นัก โปรด จง ลอง รัก ผม ดู ลัก วัน เชื้อ เกิด ผม นั้น คน มี ใจ เดียว

ลักษณะที่ 13 ลักษณะที่ 18

String

สรุปการวิเคราะห์ลักษณะการกระสวนจังหวะ(Melodic rhythmic pattern) ดังนี้

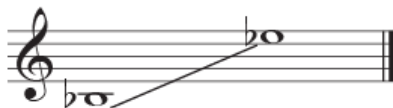
ผู้ประพันธ์ได้ใช้การกระสวนจังหวะโน้ตในรูปแบบจังหวะซัด (Syncopations) และลักษณะโน้ตที่เป็นรูปแบบ 3 พยางค์ (Tipple Note) โดยมีลักษณะการกระสวนจังหวะทั้งหมด 18 ลักษณะ ซึ่งผู้ประพันธ์ได้นำลักษณะดังกล่าวมาสร้างวลีตามตอบ และใช้เทคนิคนำมาต่อกันจนเป็นประโยคเพลงที่สมบูรณ์ ทำให้เกิดสัดส่วนของทำนองเพลงที่คล้ายกับบทเพลงแจ๊ส (Jazz) อาจกล่าวได้ว่าเป็นบทเพลงชายใจเดียว เป็นบทเพลงที่มีสัดส่วนของทำนองเพลงและการกระสวนจังหวะของท่วงทำนองแตกต่างไปจากบทเพลงลูกทุ่งเพลงอื่นๆ ที่พบเห็นเลยก็ว่าได้

2.2.2 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Motion)

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงคอยวันเธอใจเดียว ใช้บันไดเสียง E_b เมเจอร์ ในการสร้างทำนอง เมื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์กับบันไดเสียงของทำนอง พบว่าเป็นการสร้างทำนองในบันไดเสียงตามปกติ ไม่มีการนำโน้ตนอกบันไดเสียง เข้ามาปะปนแต่อย่างใด ส่วนใหญ่ใช้การดำเนินทำนองด้วยคู่เสียงคอนโซแนนท์ (Consonant) ที่สามารถพบได้ในบทเพลงทั่วไป และไม่มีการสร้างทำนองด้วยคู่เสียงกระด้าง(Dissonant) ส่วนใหญ่เป็นลักษณะการเคลื่อนที่ทำนองแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct motion) คือ มีการดำเนินทำนองแบบกระโดด

2.2.3 การกำหนดช่วงพิสัย (Range) ของเสียงในการสร้างทำนอง

พิสัยโดยรวมของเพลงชายใจเดียวจะอยู่ในช่วงคู่ 11 เมเจอร์ ระหว่างโน้ตเสียง Bb ถึงโน้ตเสียง Eb



พิสัยของทำนองเพลงชายใจเดียว

2.2.4 รูปแบบของทำนอง (Melodic contour) รูปร่างหรือลายเสียงของทำนองในแต่ละ

ท่อนเพลง จะมีลักษณะดังต่อไปนี้

ท่อน A การเริ่มทำนองจะเริ่มในระดับช่วงเสียงกลาง และกระโดดไปสูงแล้วจะค่อยๆ ลดลงระดับเสียงลงมาต่ำ ดังตัวอย่าง

The image shows a musical score for the song 'Chai Jai Deua' in treble clef with a key signature of two flats. The score is divided into two systems, each with a melodic contour line above and below the staff. The first system starts at measure 4 and ends at measure 7. The second system starts at measure 8 and ends at measure 11. The lyrics are written below the staff.

System 1 (Measures 4-7):

- Measure 4: Eb (E-flat), Cm (C minor), Bb7 (B-flat dominant 7th)
- Measure 5: Eb, Eb
- Measure 6: Eb, Eb
- Measure 7: Eb

System 2 (Measures 8-11):

- Measure 8: Eb, Eb, Cm, Ab (A-flat), Bb7
- Measure 9: Eb, Cm, Ab, Bb7
- Measure 10: Eb, Cm, Ab, Bb7
- Measure 11: Eb, Cm, Ab, Bb7

Lyrics:

รัก... เสร... รวน... ยอด... หึง... แก้ม... นวด... อย่า... จวน... อย่า... งาม... ห่าง... เท... ใจ... ผม... ไม่... เคย... จะ... แปร...
 หมอง... ดวง... ใจ... เมื่อ... เจอ... หึง... ไค... ไม่... เคย... เก็บ... มา... ใฝ่... สัน... ได้... มา... พบ... คุณ... เหมือน... บุญ... สร้าง...

12 Eb G⁷ 1. Cm C⁷ Fm Bell 6

คั่น ค้าง เช่น กัง หัน_____ และ น้ำ ทะ เด ไม่ เคย มา เ_____ ใคร ที่ โทน กัน_____

ไว้ สม ตา ครั่ง ไค_____ หัว ใจ ไหว

15 Bb⁷ 2. Cm Bb⁷ Eb Ab Eb 3

ไม่ เคย เหลียว มอง ใคร ใคร ให้ หวัน ยาก มอม ใจ นัน_____ ให้ คุณ เพียง ผู้ เดียว ตราบ ชั่ว โลก นี้ เมื่อ มัน หยุต

ท่อน B จะเป็นการเริ่มต้นจากเสียงต่ำไปหาระดับเสียงกลางค่อยๆ ไล่ระดับเสียงสูงขึ้น แล้วจึงค่อยลดลงมาหาเสียงต่ำ ดังตัวอย่าง

15 Bb⁷ 2. Cm Bb⁷ Eb Ab Eb 3

ไม่ เคย เหลียว มอง ใคร ใคร ให้ หวัน ยาก มอม ใจ นัน_____ ให้ คุณ เพียง ผู้ เดียว ตราบ ชั่ว โลก นี้ เมื่อ มัน หยุต

19 Eb Ab Eb G⁷ Cm Ab C⁷ 3

หมุน จะ ไม่ สัม รัถ คุณ_____ รัก คุณ เหนือ ใคร ที่ ช้อง เบียว จะ จำ เ - มอ ว่า โลก นี้ มี คุณ คน

23 Fm Eb C7 Fm Bb7

เดียว... เจอะ ใคร จะ ไม่ แล เหลียว... คิด หา ใคร เข้า มา ผูก พัน ไม่ เคย หลาย ใจ ให้ ใคร เหลียว

ท่อน A' จะเป็นลักษณะการซ้ำทำนองกับท่อน A ดังนั้นจะมีลักษณะรูปร่างของทำนองคล้ายกัน แต่จะมีส่วนที่แตกต่างกันคือ การเคลื่อนที่ของโน้ตที่เคลื่อนที่เข้าหาโน้ตที่เป็นโดนิค (Tonic) ในตอนจบของท่อน A' ดังตัวอย่าง

27 Eb Eb C7 Eb Cm Ab Bb7 Eb G7 Cm Bb7 Eb Eb Cm

หาย... เคย จริง จริง ยอค หนึ่ง ได้ พัง ขอ จง อย่า รัง... เดียว กัน ใจ ผม มัน คง ชื่น คง ยิ่ง

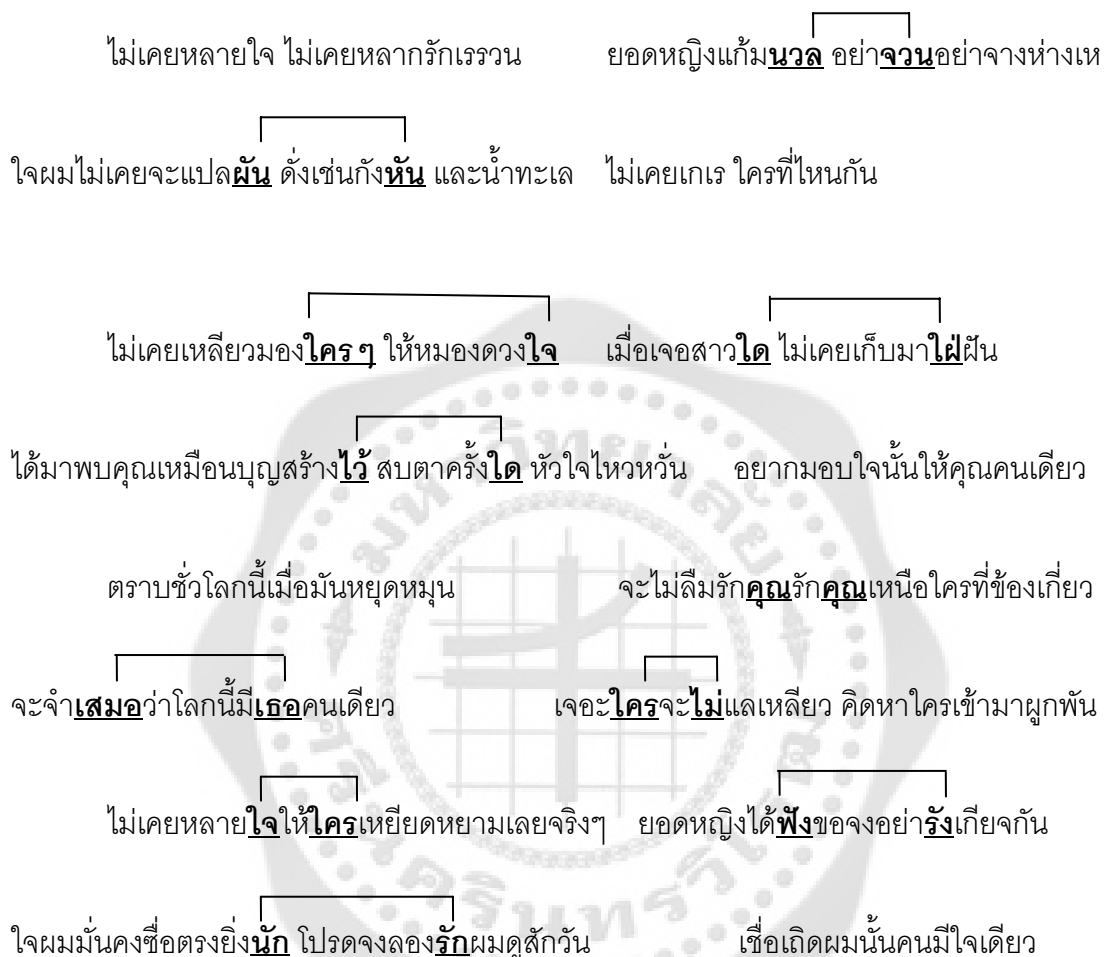
31

Band String

2.3 วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง

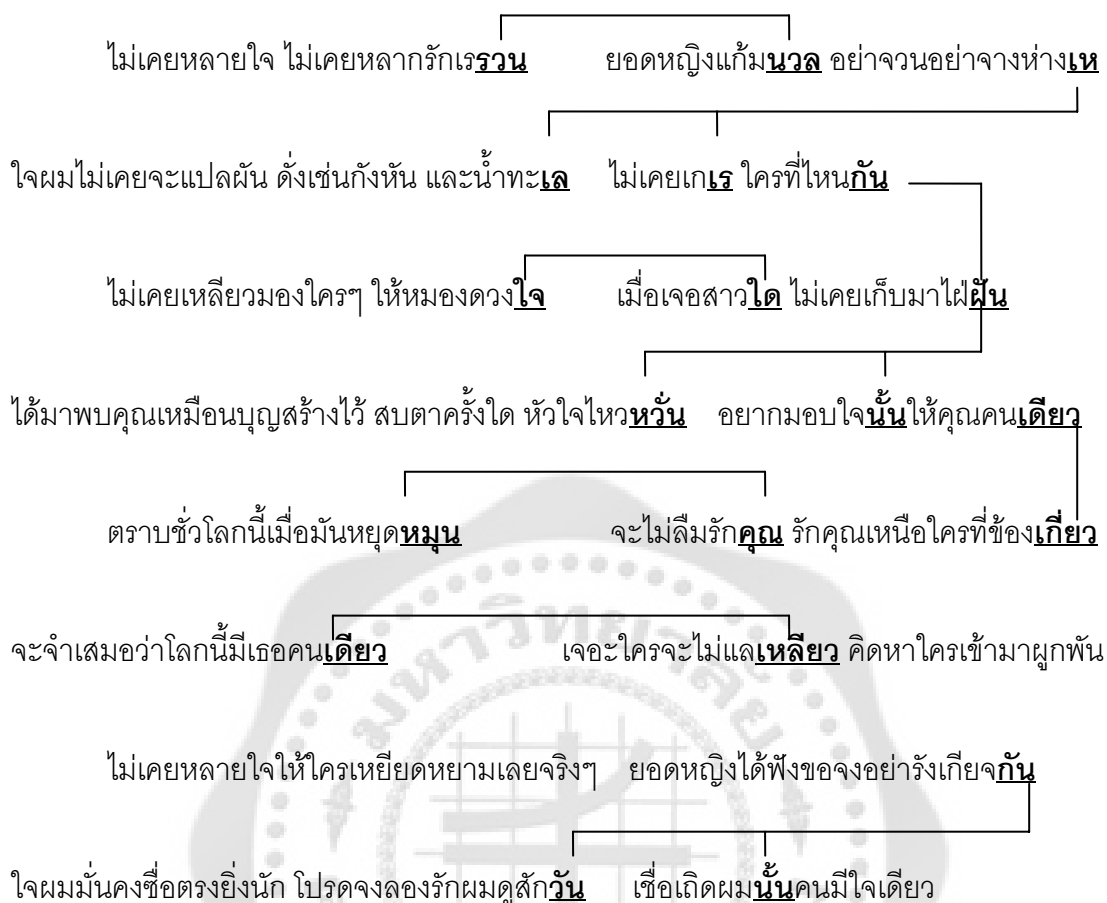
2.3.1 คำร้องและการใช้สัมผัส

การใช้สัมผัสใน



การใช้สัมผัสนอก ในบทเพลงชายใจเดียว มีการใช้สัมผัสนอกได้อย่าง

สวยงาม การสัมผัสนอกนั้นนอกจากการสัมผัสระหว่างวรรคแล้ว เพลงนี้ยังมีการสัมผัสระหว่าง
บทตามฉันทลักษณ์ ดังนี้



การใช้สัมผัสพยัญชนะ ในบทเพลง ชายใจเดียว เมื่อวิเคราะห์การใช้คำสัมผัสพยัญชนะ ในลักษณะต่างๆ พบว่ามีการใช้คำสัมผัสพยัญชนะ ดังนี้

1. คำคู่ คือ คำสัมผัสพยัญชนะติดกันสองคำ ได้แก่คำว่า “ห่างเห” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

“ไม่เคยหลายใจไม่เคยหลากรักเรรวน ยอดหญิงแก่นวลอย่าจวนอย่าจางห่างเห”
คำว่า “ไฝ่ฝัน” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้

“เคยเหลียวมองใครๆ ให้หมองดวงใจ เมื่อเจอสาวใดไม่เคยเก็บมาไฝ่ฝัน” คำว่า “ไหวหวั่น” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้

“ได้มาพบคุณเหมือนบุญสร้างไว้ สบตาครั้งใด หัวใจไหวหวั่น อยากมอบใจนั้นให้คุณคนเดียว”

คำว่า “คุณคน” พบในวรรคที่ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้

“ได้มาพบคุณเหมือนบุญสร้างไว้ สบตาครั้งใด หัวใจไหวหวั่น อยากมอบใจนั้นให้คุณคนเดียว”
คำว่า “เมื่อมัน” พบในวรรคที่ 1 ของเนื้อร้องท่อนที่ 3 ดังนี้

“ตราบชั่วโลกนี้เมื่อมันหยุดหมุน จะไม่ลืมรักคุณ รักคุณเหนือใครที่ข้องเกี่ยว”
คำว่า “จะจำ” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อร้องท่อนที่ 3 ดังนี้

“จะจำเสมอว่าโลกนี้มีเธอคนเดียว เจอะใครจะไม่แลเหลียว คิดหาใครเข้ามาผูกพัน”
คำว่า “เหยียดหยาม” พบในวรรคที่ 1 ของเนื้อร้องท่อนที่ 4

“ไม่เคยหลายใจให้ใครเหยียดหยามเลยจริง” ยอดหญิงได้ฟังของจริงอย่ารังเกียจกัน”

2. คำแทรกคู่ คือ คำสัมผัสพยัญชนะโดยมีคำคั่นหนึ่งคำ ได้แก่คำว่า
“จวนอย่างจาง” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

“ไม่เคยหลายใจ ไม่เคยหลากรักเรรวน ยอดหญิงแค้นนวล อย่าจวนอย่าจางห่างเห”
คำว่า “หัวใจไหว” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้

“ได้มาพบคุณเหมือนบุญสร้างไว้ สบตาครั้งใด หัวใจไหวหวน อยากมอบใจนั้นให้คุณคนเดียว”

คำว่า “คุณเหนือใคร” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 3 ดังนี้

“ตราบชั่วโลกนี้เมื่อมันหยุดหมุน จะไม่ลืมรักคุณ รักคุณเหนือใครที่ข้องเกี่ยว”
คำว่า “เจอะใครจะ” พบในวรรคที่ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 3 ดังนี้

“จะจำเสมอว่าโลกนี้มีเธอคนเดียว เจอะใครจะไม่แลเหลียว คิดหาใครเข้ามาผูกพัน”

3. คำเทียบคู่ คือ คำสัมผัสพยัญชนะสามคำชิดติดกัน ได้แก่คำว่า
“รักเรรวน” พบในวรรคที่ 1 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

“ไม่เคยหลายใจ ไม่เคยหลากรักเรรวน ยอดหญิงแค้นนวล อย่าจวนอย่าจางห่างเห”

4. คำแทรกกรอ คือ สัมผัสพยัญชนะโดยมีคำหรือพยางค์อื่นคั่นกลางสองคำ
ได้แก่คำว่า “เคยเกรใคร” พบในวรรคที่ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

“ใจผมไม่เคยจะแปลผัน ดังเช่นกังหัน และน้ำทะเล ไม่เคยเกรใครที่ไหนกัน”

การใช้สัมผัสสระ ในบทเพลง ชายใจเดียว เมื่อวิเคราะห์การใช้คำสัมผัสใน
ลักษณะต่างๆ พบว่ามีการใช้คำสัมผัสสระ ดังนี้

1. คำเคียง คือ คำที่สัมผัสสระชิดกันสองคำ ได้แก่คำว่า
“เกร” พบในวรรคที่ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

“ใจผมไม่เคยจะแปลผัน ดังเช่นกังหัน และน้ำทะเล ไม่เคยเกรใครที่ไหนกัน”
คำว่า “นี้มี” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อร้องท่อนที่ 3 ดังนี้

“จะจำเสมอว่าโลกนี้มีเธอคนเดียว เจอะใครจะไม่แลเหลียว คิดหาใครเข้ามาผูกพัน”

2. คำแทรกเคียง คือ คำที่สัมผัสสระโดยมีคำอื่นคั่นกลางหนึ่งคำได้แก่
คำว่า “อย่าจวนอย่า” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

“ไม่เคยหลายใจ ไม่เคยหลากรักเรรวน ยอดหญิงแก่นวล อย่าจวนอย่าจางห่างเห”
คำว่า “ดั่งเช่นกัง” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

“ใจผมไม่เคยจะเปลี่ยน ดั่งเช่นกังหัน และน้ำทะเล ไม่เคยเกร ใครที่ไหนกัน”
คำว่า “คุณเหมือนบุญ” และ “ใดหัวใจ” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้

“ได้มาพบคุณเหมือนบุญสร้างไว้ สบตาครั้งใดหัวใจไหวหวั่น อยากมอบใจนั้นให้คุณคนเดียว”

คำว่า “ใจนั้นให้” พบในวรรคที่ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้

“ได้มาพบคุณเหมือนบุญสร้างไว้ สบตาครั้งใดหัวใจไหวหวั่น อยากมอบใจนั้นให้คุณคนเดียว”

3. คำแทรกเอก คือคำที่สัมผัสสระโดยมีคำอื่นคั่นกลางสองคำได้แก่คำว่า
“ให้หมองดวงใจ” พบในวรรคที่ 1 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้

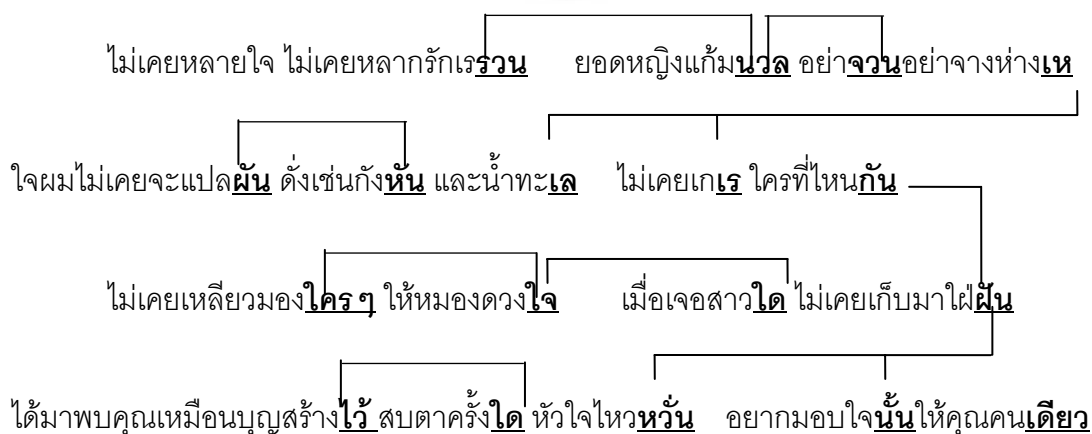
“ไม่เคยเหลียวมองใครๆ ให้หมองดวงใจ เมื่อเจอสาวใด ไม่เคยเก็บมาไฝฝืน”
คำว่า “รักผมดุสั” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อร้องท่อนที่ 4 ดังนี้

“ใจผมมันคงซื่อตรงยิ่งนัก โปรดจงลองรักผมดุสัวัน เชื่อก็คงมีคนมีใจเดียว”

2.3.2 ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับจังหวะ

คำร้องของเพลงชายใจเดียว เป็นคำร้องที่แต่งขึ้นอย่างมีฉันทลักษณ์ และประกอบด้วยสัมผัสที่งดงาม สามารถวิเคราะห์ความสัมพันธ์ในแต่ละท่อนเพลงได้ดังนี้

คำร้องท่อน A



เมื่อคำร้องอยู่ในทำนองตามโครงสร้างของบทเพลง คำร้องในท่อน A คำที่เป็นพยางค์ที่ต้อ
สัมผัสในและสัมผัสนอกจะเป็นคำที่ตกลงในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3 ของห้องเพลง สามารถ
พิจารณาตามตัวอย่างดังนี้

4



ไม่ เคย หลาย ใจ ไม่ เคย หลาก

8



รัก... เสรจวัน ยอดหญิง แก้ม นวล อย่า จวน อย่า จาง... ห่าง... เหใจ... ผม... ไม่... เคย... จะ... แม้

12



ดัน... ดัง... ช่น... กัง... หัน... และ... นำ... ทะ... เด... ไม่... เคย... บา... เ... ไคร... ที... โทณ... กัน...

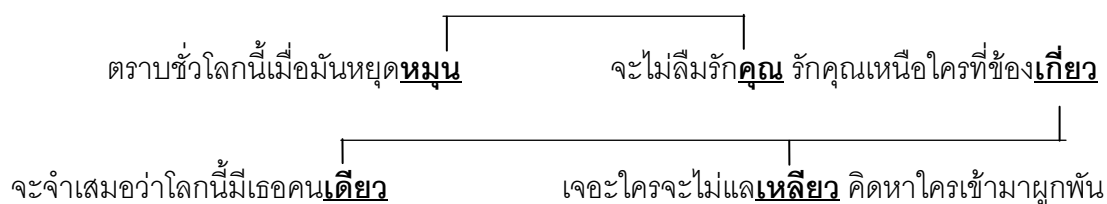
15



ไม่... เคย... เหลียว... มอง... ไคร... ไคร... ไห้... หวัน... อยากร... มอน... ใจ... นัน... ไห้... คน... เพียง... ผู้... เดียว... ตราบน... หัว... โลก... นี้... เมื่อ... มัน... หย...

สิ่งที่น่าสังเกต คือ คำสุดท้ายของท่อนเพลงจะจบในจังหวะที่ไม่เหมือนกัน กล่าวคือ คำว่า “กัน” ในประทุน 1 จะเป็นเสียงยาวตกในจังหวะหนักคือจังหวะที่ 1 ยก แต่คำว่า “เดียว” ในประทุน 2 จะตกลง ในจังหวะที่ 3 ซึ่งเป็นจุดที่แตกต่างกันระหว่างคำทั้ง 2 คำนี้ยังเห็นได้ชัด แต่ผู้ประพันธ์ได้มีเจตนาทำให้เกิดขึ้น และใช้เทคนิคในการสร้างจุดพักเพลง (Cadence) ในประทุน 1 ในรูปแบบฮาล์ฟเคเดนซ์ (Half cadence) คือ จากคอร์ด II - V₇ ส่วนในประทุน 2 ใช้จุดพักเพลงในรูปแบบเพลเกิลเคเดนซ์ (Plagal cadence) คือจากคอร์ด IV - I ของห้องต่อไปของท่อน B ซึ่งเป็นเทคนิคการเชื่อมท่อนเพลงที่แยบยลและมีความไหลลื่นของทำนองเพลงอย่างกลมกลืน

คำร้องท่อน B



เมื่อคำร้องอยู่ในทำนองตามโครงสร้างของบทเพลง คำร้องในท่อน B คำที่เป็นพยางค์ที่มีการสัมผัสจะเป็นคำที่ตกลงในจังหวะที่ 1 ของห้องเพลง ซึ่งจะมีความแตกต่างจากท่อน A ดังตัวอย่าง

15 Bb7 2. Cm Bb7 Eb Ab Eb
ไม่ เคย เหลียว มอง ใคร ใคร ให้ หวัง ยาก มอม ใจ นั้น ให้ คุณ เพียง ผู้ เดียว ตราบ ชั่ว โลก นี้ เมื่อ มัน หยุด

19 Eb Ab Eb G7 Cm Ab C7
หมุน จะ ไม่ สิ้น รัก คุณ รัก คุณ เหลือ ใคร ที่ ช่าง มี ใจ จะ จำ เสร - มอ ว่า โลก นี้ มี คุณ คน

23 Fm Eb C7 Fm Bb7
เดียว จะ อะไร จะ ไม่ แด เหลียว คิด หา ใคร เข้า มา สุก หัน ไม่ เคย หลาย ใจ ให้ ใคร เหลียว

คำร้องท่อน A'

ไม่เคยหลายใจให้ใครเหี้ยมดหยาบเลยจริงๆ ยอดหญิงได้ฟังของจอยารังเกี่ยวกัน
ใจผมมันคงซื่อตรงยิ่งนัก โปรดจงลงรักผมดูสักวัน เชื่อเถิดผมนั้นคนมีใจเดียว

เมื่อคำร้องอยู่ในทำนองตามโครงสร้างของบทเพลง คำร้องในท่อน A' คำที่เป็นพยางค์ที่ต้องสัมผัสในและสัมผัสนอกจะเป็นคำที่ตกลงในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3 ของห้องเพลง ซึ่งจะเหมือนกับเนื้อร้องท่อน A ดังตัวอย่าง

23 Fm Eb C7 Fm Bb7
 เดียว... เจอะ ใคร จะ ไม่ แล เหลียว... คิด หา ใคร เข้า มา ผูก พัน ไม่ เคย หลาย ใจ ให้ ใคร เพี้ยค

27 Eb Cm Ab Bb7
 หยาม... เคย จัง จัง ยอด เบื้อง ได้ พัง ขอ จง อย่า รัง... เกี้ยว กัน ใจ ผม มัน คง ชือ ตรง ถึง

31 Eb G7 Cm Bb7 Eb Band String
 นัก โปรด จง ลอง รัก ผม ดู ลึก วัน เชื่อก เกิด ผม มัน คน มี ใจ เดียว

สิ่งที่น่าสังเกต คือ คำสุดท้ายของท่อนเพลงจะจบในจังหวะที่ไม่เหมือนกัน กล่าวคือ คำว่า “เดียว” ในท่อน A’ จะเป็นโน้ตโน้ตของบันไดเสียง Eb Major ซึ่งเป็นโน้ตตัวกลมและมีความสัมพันธ์กับเนื้อร้องที่ได้ประพันธ์ขึ้นในลักษณะคำเป็นในหลักภาษาไทย และผู้ประพันธ์ได้มีเจตนาที่ทำให้เกิดขึ้น และใช้เทคนิคในการสร้างจุดพักเพลง (Cadence) ใน 2 ท่อนเพลงก่อนเข้าท่อน Band ในรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทินติค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด V₇ - I

2.3.3 เนื้อหาของบทเพลง ความหมายขอคำร้องที่สำคัญในบทเพลง

เนื้อหาของบทเพลงชายใจเดียว มีเนื้อหาในลักษณะที่เป็นการบรรยายหรืออธิบายความรู้สึก และมีวัตถุประสงค์เพื่อให้คนรักของตนนั้นเข้าใจตนเอง และขอให้ฝ่ายหญิงมั่นในรักที่ตนเองมีให้ต่อคนรัก ใช้คำประพันธ์ในลักษณะการใช้พรรณนาโวหาร โดยมีการแทรกความรู้สึกของตนเข้าไปในเนื้อหาอยู่เสมอ ซึ่งวัตถุประสงค์สำคัญของเนื้อหาจะอยู่ในท่อน Hook หรือท่อน B ของเพลงที่แสดงถึงความต้องการของฝ่ายชายอย่างชัดเจน เมื่อวิเคราะห์ลักษณะคำพรรณนาโวหารที่ได้ประพันธ์แล้วจะพบว่าใช้ภาษาในเชิงอติพจน์ (Hyperbole) คือการกล่าวเกินจริง ในสิ่งที่เป็นไปได้แต่ยังหนักแน่นในความคิดและความรู้สึก ดังเนื้อหาต่อไปนี้

“ตราบชั่วโลกนี้เมื่อมันหยุดหมุน จะไม่ลืมรักคุณ รักคุณเหนือใครที่ข้องเกี่ยว
 จะจำเสมอว่าโลกนี้มีเธอคนเดียว เจอะใครจะไม่แลเหลียว คิดหาใครเข้ามาผูกพัน”

2.4 วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสาน

2.4.1 โครงสร้างสำคัญของบทเพลงชายใจเดียว

2.4.1.1 วิเคราะห์บทนำ วิเคราะห์ลักษณะและวิธีการสร้างดนตรีที่นำเข้าสู่

Fl. 3

Cl. 3

Dr. 3

E. Gtr. Eb Eb Cm Bb7

Bass 3

Voice

Kbd. Eb Eb Cm Bb7

Vln. 3

6

Fl. 3

Cl. 3

Dr. 3

E. Gtr. Eb Eb Eb

Bass 3

Voice

Kbd. Eb Eb Eb

Vln. 3

Bell

ไม่ เคย หลาย ใจ ไม่ เคย หลาก รัก _____ เธอ จวน หนอง _____ ดวง ใจ

Cadence V₇-1

การดำเนินคอร์ดในบทนำมีการดำเนินคอร์ดตามลำดับดังนี้ I-VI-V₇-I ในท่อนบทนำ มีการสร้างจุดพักเพลง(Cadence) ในรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด V₇ - I ก่อนที่จะเริ่มเข้าสู่ทำนองท่อนร้องในครั้งที่ 8 สิ่งที่น่าสนใจอีกอย่างคือ

พบคือการใช้โน้ตกระสวนจังหวะแบบ 3 พยางค์ที่ทำให้สัดส่วนของดนตรีรับกับทำนองให้มีความหนักแน่นชัดเจนได้เป็นอย่างดี

2.4.1.2 วิเคราะห์บทเชื่อม ลักษณะและวิธีการสร้างดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงขึ้นหรือสลับ เมื่อร้องจบไปในรอบแรก ก่อนที่จะเข้าสู่บทร้องอีกครั้ง

การสร้างบทเชื่อม ในบทเพลงนี้มีทั้งหมด 5 ห้องเพลง ซึ่งการขึ้นต้นของวลีในท่อนนี้จะขึ้นต้นในจังหวะที่ 3 ยก ของห้องสุดท้ายของท่อน A' เป็นการขึ้นต้นวลีแบบอนาครูสิส (Anacrusis Rhythm) ก่อนที่จะเข้าสู่ท่อนบทเชื่อม เป็นการสร้างวลีทำนองใหม่ขึ้นโดยใช้เครื่องดนตรีกลุ่มเครื่องสายเป็นเครื่องโซโล่ และสลับรับทำนองด้วย Clarinet และ Flute ส่งเข้าท่อนร้องในห้องต่อไป



30

Fl.

Cl.

Dr. (4)

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

Ab Bb7 Eb G7 Cm Bb7 Eb

ใจ ผม มัน คง ชื่น คง ถึง นึก โปรด จง ลอง รัก ผม ดู สัก วัน เชื้อ เกิด ผม นับ คน มี ใจ เดียว

เครื่องดนตรีที่ขึ้นนำแนวทำนอง

String

34 Band

Fl.

Band

Cl.

Band

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

37

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

เครื่องดนตรีรับสลับแนวทำนอง

สร้างวลีในทำนองใหม่

ลดระดับเสียงลงเข้าหา Dominant

Cadence ii-V₇

สร้างวลีในทำนองใหม่

การดำเนินคอร์ดในบทเชื่อมมีการดำเนินคอร์ดตามลำดับดังนี้ I-VI-ii-VI-I-VI-ii-V₇ ในท่อนบทเชื่อมมีการสร้างจุดพักเพลง (Cadence) ในรูปแบบฮาล์ฟ เคเดนซ์ (Half cadence) คือ จากคอร์ด ii - V₇ ก่อนที่จะเริ่มเข้าสู่ทำนองท่อนร้องในท้องต่อไป สิ่งที่น่าสนใจอีกอย่างหนึ่งที่พบคือการใช้โน้ตโน้ตบันไดเสียง F minor ของคอร์ด Fm ที่มีโน้ตผ่านในลักษณะโครมาติก (Chromatic) ลดระดับเสียงเข้าหาโน้ตดอมินันท์ (Dominant) ซึ่งเป็นโน้ตโน้ต (Tonic note) ของคอร์ด Bb⁷ (V₇) ได้อย่างลงตัวก่อนที่จะขึ้นทำนองร้องในจังหวะต่อไป

2.4.1.3 วิเคราะห์บทจบ วิเคราะห์ลักษณะและวิธีการสร้างดนตรีในช่วงสุดท้าย เพื่อนำเข้าสู่การจบของเพลง

การสร้างบทจบ ในบทเพลงนี้มีทั้งหมด 4 ห้องเพลง ซึ่งการขึ้นต้นของวลีในท่อนนี้จะขึ้นต้นในจังหวะที่ 2 ของห้องสุดท้ายของท่อน A' เป็นการขึ้นต้นวลีแบบอนาครูซิส (Anacrusis Rhythm) เป็นการสร้างวลีทำนองใหม่ขึ้นโดยใช้เครื่องดนตรี Clarinet และ Flute เป็นเครื่องโซโล่ และใช้กลุ่มเครื่องสายเป็นเครื่องรับสลับแนวทำนอง และสลับมาเป็น Flute ส่งเข้าสู่โน้ตตัวสุดท้ายของเพลงซึ่งไม่ใช่โน้ตโน้ต แต่เป็นโน้ตตัวที่ 9 ของคอร์ดสุดท้ายของเพลง แต่ผู้เรียบเรียงได้ใช้โน้ตโน้ตในแนวเบสกีตาร์แทน

37

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

เครื่องดนตรีที่ขึ้นนำแนวทำนอง

สร้างวลีจบแบบแนวทำนองใหม่

Flute

40

Fl.

Cl.

วลีจบในโน้ตตัวที่ 9

Dr.

จปคอร์ด I₉

E. Gtr.

Fm Bb7 Eb Bb7 Eb9

แนวเบสจบด้วยTonic

Bass

Voice

Kbd.

Fm Bb7 Eb Bb7 Eb9

Cadence V₇-I₉

Flute

Vln.

41

Fl.

วลีจบในโน้ตตัวที่ 9

Cl.

Dr.

จปคอร์ด I₉

E. Gtr.

C G7 C9

Bass

แนวเบสจบด้วยTonic

Voice

Kbd.

C G7 C9

Oboe

Cadence V₇-I₉

Vln.

การดำเนินคอร์ดในบทเชื่อมมีการดำเนินคอร์ดตามลำดับดังนี้ I-VI-ii-V₇-I-V₇-I₉ ในท่อนบทจบมีการสร้างจุดพักเพลง (Cadence) จบเพลงได้อย่างสมบูรณ์ในรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนต์ค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด V₇-I₉ สิ่งที่น่าสนใจในท่อนจบ คือ การเลือกใช้คอร์ด I₉ ของผู้เรียบเรียงที่มีเจตนาสื่ออารมณ์ชวนพักผ่อน แผ่ด้วยความหวังในห้องสุดท้ายของท่อนจบ ซึ่งมีความสอดคล้องกับอารมณ์เพลงและเนื้อหาของเพลงได้เป็นอย่างดี

2.4.2 ดนตรีประกอบแนวทำนอง วิเคราะห์ถึงการสร้างดนตรีที่บรรเลงคลอไปกับแนวทำนองโดยมีลักษณะวิธีการวิเคราะห์ดนตรีประกอบดังนี้

2.4.2.1 ดนตรีประกอบชนิดโอบอุ้มแนวทำนอง

- ลักษณะเสียงยาวพบในท่อน A ของบทเพลง ในห้อง 11-15 และ ท่อน A' ในห้อง 35-38 ของบทเพลงโดยใช้เครื่องดนตรี Violin Clarinet และ Flute เป็นเครื่องดนตรี บรรเลงร่วมกัน ซึ่งเป็นการประสานเสียงไปด้วยกันและเปลี่ยนโน้ตตามกลุ่มคอร์ดได้อย่างกลมกลืนตามตัวอย่างดังต่อไปนี้

ลักษณะโน้ตเสียงยาวห้องที่ 11-15

Fl. 9

Cl. 3 3 3 3

Dr. (4)

E. Gtr. Eb Eb Cm Ab Bb7

Bass 3

Voice

ยอ ด เหงื่อ เหน็ด นวด อย่า จวน อย่า จาง... ว่าง เท ใจ ผม ไม่ เคย... จะ แปร

เมื่อ เจอ เหงื่อ ได ไม่ เคย เก็บ มา ไผ่... ดัน ได้ มา พบ คุณ เหมือน บุญ สร้าง

Kbd. Eb Eb Cm3 Ab Bb7

Vln. 3 3

[illegible]

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

15

G7

2.

Bb7

Cm

Bb7

Eb

Ab

Bb7

Cm

Bb7

Eb

Ab

ไม่ เคย เหนียว มอ ไคร ไคร ไห้

พริน อยาก มอน ไจ นัน ไห้

คุณ เพียง ผู้ เดียว

ลักษณะโน้ตเสียงยาวที่ 11-15

จุดที่น่าสนใจของลักษณะเสียงยาวในห้องหมายเลขที่ 15 ของท่อน A คือโน้ตตัวกลมยาว 4 จังหวะที่เป็นจุดพักเพลง ซึ่งเป็นคอร์ด V_7 ส่งให้ทำนองร้องในห้องต่อไปได้อย่างลงตัว

30

Fl.

Cl.

Dr.

(4)

E. Gtr.

Ab Bb7 Eb G7 Cm Bb7 Eb

Bass

3

Voice

ใจ ผม มัน คง ซื่อ ตรง ยิ่ง นึก ไปรด จง ดอก รัก ผม ดู สัก วัน เชื้อ เกิด ผม มัน คน มี ใจ เดียว

Kbd.

Ab Bb7 Eb G7 Cm Bb7 Eb

String

Vln.

จุดที่น่าสนใจของลักษณะเสียงยาวในห้องที่ 33 ของท่อน A' คือลักษณะโน้ตเสียงยาวของทำนองร้องในจุดพักเพลง ซึ่งเป็นโดนิคคอร์ด เพื่อส่งเข้าทำนองใหม่ของท่อนบทเชื่อม

- ลักษณะเสียงสั้นพบในทุกท่อนของบทเพลง เช่นในห้องหมายเลขที่ 23 ของบทเพลงใช้เครื่องดนตรี Violin และกลุ่มเสียงเครื่องสายเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงร่วมกัน และในห้องหมายเลขห้องที่ 24-25 ใช้เครื่องดนตรี Clarinet และ Flute เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงร่วมกัน ตามตัวอย่างดังต่อไปนี้

21

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

24

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

ลักษณะโน้ตเสียงสั้นหมายเลขห้องที่ 23

ลักษณะโน้ตเสียงสั้นห้องหมายเลขที่ 24-25

- ลักษณะเสียงสั้นไปกับแนวทำนองพบในท่อน B ของบทเพลง ซึ่งเป็น
การดำเนินทำนองหลักไปพร้อมกันกับแนวทำนอง โดยใช้เครื่องดนตรี Clarinet และ Flute บรรเลงไป
พร้อมกันกับทำนองการร้อง เช่นในหมายเลขห้องที่ 24-25 ของบทเพลง ตามตัวอย่างดังต่อไปนี้

21

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

24

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

ลักษณะเสียงซ้อนไปกับแนวทำนองหมายเลขห้องที่ 23-25

เสียง... ดิด... หา... ใคร... เข้า... มา... ยุก... หัน... ไม่... เคย... หลาย... ใจ... ให้... ใคร... เที่ยด...

Cm Ab C7 Fm

Cm Ab C7 Fm

Eb C7 Fm Bb7

Eb C7 Fm Bb7

2.4.2.2 ดนตรีประกอบชนิดที่สอดแทรกแนวทำนอง

- ลักษณะการนำทำนองหลักมาล้อไม่พบในบทเพลงนี้
- การสร้างทำนองใหม่ ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะไม่วิเคราะห์ตามลำดับของห้อง

เพลงทั้งหมด แต่จะวิเคราะห์ตามหมายเลขห้องเพลงที่กำกับในสกอร์เพลงเพื่อความสะดวกในการพิจารณาสกอร์เพลงในแต่ละส่วน โดยเริ่มต้นจากท่อน A ดังนี้

จากการพิจารณาวิเคราะห์จากสกอ์เพลงในตอน A ได้พบการสร้าง
แนวทำนองใหม่เพื่อรองรับทำนองร้อง ในหมายเลขห้องที่ 8-9 หมายเลขห้องที่ 10-11 หมายเลขห้องที่
14-15 และหมายเลขห้องที่ 17-18 ซึ่งจะสังเกตได้ว่าทำนองที่ถูกสร้างขึ้นมานั้นไม่มีส่วนคล้ายของ
ทำนองร้องมาเกี่ยวข้องเลย แต่จะมีเพียงลักษณะการกระสวนจังหวะเท่านั้นที่มีส่วนสัมพันธ์กันกับ
ทำนองร้อง สามารถวิเคราะห์พิจารณาได้ดังนี้

สกอ์เพลงตอน A

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

การสร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องหมายเลขห้องที่ 8-9

ไม่ เคย หลาย ใจ ไม่ เคย หลาก รัก เธอ รวน
หมอง ดวง ใจ

Bell

9

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

การสร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องหมายเลขห้องที่ 10-11

12

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

การสร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องหมายเลขห้องที่ 14-15

Bell

ยอ ด หยิ่ง แก้ม นวล ออย่า จวน ออย่า จาง... ห้าง เท ใจ ผม ไม่ เคย... จะ แปร
เมื่อ เจอ หยิ่ง ได ไม่ เคย เก็บ มา ไผ่ สัน ได้ มา พบ คุณ เหมือน บุญ สร้าง

ฉัน ดัง เช่น กิ่ง ฟ้า... และ น้ำ ทะ เด ไม่ เคย เก เร... ใคร ที่ โทน กับ
ให้ สบ ตา ครั้ง ได... หัว ใจ ไหว

15 G7 2.

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

การสร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องหมายเลขห้องที่ 17-18

ไม่ เคย เหลียว มอง ใคร ใคร ให้ หวัง ยาก มอม ใจ บั้น ใจ คุณ เพียง ผู้ เดียว

จากการพิจารณาวิเคราะห์จากสกอร์เพลงในท่อน B ได้พบการสร้าง
แนวทำนองใหม่เพื่อรองรับทำนองร้อง ในหมายเลขห้องที่ 19-23 โดยใช้เสียงเครื่องสายดำเนินทำนอง
และต่อจากนั้นมีการสร้างทำนองรองรับใหม่ในหมายเลขห้องที่ 23 - 26 โดยใช้เครื่องดนตรี Clarinet
และ Flute ดำเนินทำนอง จุดที่น่าสนใจคือหมายเลขห้องที่ 23 เพราะมีการสร้างทำนองใหม่รองรับแต่
สอดแทรกทำนองร้องเข้าไปในวลีได้อย่างลงตัว และอีกหนึ่งจุดที่น่าสนใจก็คือแนวเบสในหมายเลขห้อง
ที่ 25-26 ที่มีการสร้างทำนองใหม่ส่งต่อให้ทำนองร้องท่อนต่อไปแบบเรียบง่ายแต่มีความสวยงามเข้า
กับอารมณ์เพลงได้เป็นอย่างดี สามารถวิเคราะห์พิจารณาได้ดังนี้

สกอร์เพลงท่อน B

18

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

21

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Ba.

Voice

Kbd.

Vln.

การสอดแทรกทำนองใหม่และทำนองร้องเข้าด้วยกันหมายเลขห้องที่ 23

การสร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องหมายเลขห้องที่ 21-23

Eb Eb Ab Eb G7

Eb Eb Ab Eb G7

จะ ไม่ สัม รัก คุณ รัก คุณ เพื่อ ใคร ที่ ช่าง

Cm (4)

Cm Ab C7 Fm

ก็ ยาว จะ จ้า เติ - มอ ว่า โลก มี มี คุณ คน เดียว... จะอะไร จะ ไม่ แด

Cm Ab C7 Fm

24

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

การสร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องหมายเลขห้องที่ 24-26

การสร้างทำนองใหม่ในแนวเบสเพื่อส่งทำนองร้องในหมายเลขห้องที่ 25-26

เหลิยว...

จ ั ไร ไร เหลิยว

Bb7

Bb7

Bb7

Bb7

ส่วนการพิจารณาวิเคราะห์จากสกริปเพลงในท่อน A' นั้นได้พบการสร้างแนวทำนองใหม่เพื่อรองรับทำนองร้องมีลักษณะเหมือนกันกับท่อน A มีความแตกต่างกันเพียงตอนจบวลีสุดท้ายของทำนองร้องในท่อน A' จะจบที่โน้ตของบันไดเสียง ซึ่งเป็นการจบที่มีความสมบูรณ์

- การสร้างทำนองใหม่จากคอร์ดเดิม

จากการพิจารณาวิเคราะห์จากสกริปเพลงชายใจเดียว ได้พบการสร้างแนวทำนองใหม่เพื่อรองรับทำนองร้องจากคอร์ดเดิม ในท่อน A' ในหมายเลขห้องที่ 26-29 รูปแบบการใช้คอร์ดเริ่มต้นวลีของทำนองร้องรับด้วยคอร์ด I (Eb) แต่จะมีการสร้างทำนองใหม่มาสอดแทรก ซึ่งท่อน A และท่อน A' จะมีลักษณะที่เหมือนกันอย่างชัดเจน ซึ่งจะพบในท่อน A' ดังนี้

สกอร์เพลงท่อน A'

24

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

27

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

การสร้างทำนองใหม่สอดคล้องแทรกจากคอร์ดเดิม

การสร้างทำนองขึ้นใหม่โดยใช้คอร์ดเดิม

เสียง... ดิด ห่า ไคร เข้า มา ชูก หัน

ไม่ เคย หลาย ใจ ให้ ไคร เขี่ยค

เยน... เคย จึ่ง จึ่ง

ยอด เหงื่อ ได้ พัง ขอ จง อย่า รัง... เขี่ยค

คอร์ด: Eb, C7, Fm, Bb7, Eb, Cm

The musical score is for a piece in E-flat major (three flats). It features a full band arrangement including Flute, Clarinet, Drums, Electric Guitar, Bass, Voice, Keyboard, and Violin. The score is divided into two systems, starting at measure 24 and 27. The first system (measures 24-27) shows the initial instrumental and vocal entries. The second system (measures 27-30) continues the piece with more complex instrumental textures and vocal lines. Two specific annotations are present: one pointing to a vocal line in measure 26 stating 'การสร้างทำนองใหม่สอดคล้องแทรกจากคอร์ดเดิม' (Creating a new melody that fits and interjects from the original chords), and another pointing to a violin line in measure 28 stating 'การสร้างทำนองขึ้นใหม่โดยใช้คอร์ดเดิม' (Creating a new melody using the original chords). The vocal lines include Thai lyrics, and the instrumental parts feature various rhythmic patterns and triplets.

2.4.2.3 ลักษณะการเคลื่อนไหวของแนวทำนองที่เข้าช่วยในการสร้างดนตรีประกอบ

- ดนตรีประกอบเคลื่อนที่ไปพร้อมกับแนวทำนองแต่ทิศทางตรงกันข้าม

ไม่พบในบทเพลงนี้

- แนวทำนองอยู่กับที่ ดนตรีประกอบเคลื่อนขนานไปกับแนวทำนอง

หลัก ไม่พบในบทเพลงนี้

- ดนตรีประกอบเคลื่อนที่ไปทิศทางเดียวกันกับแนวทำนองหลักไม่

พบในบทเพลงนี้

2.5.1 วิเคราะห์การใช้คอร์ด

2.5.1.1 การใช้คอร์ดรองรับแนวทำนองหลักพบได้โดยทั่วไป ในท่อน A หมายเลขห้องที่ 11-14 ในท่อน B หมายเลขห้องที่ 24-26 และในท่อน A' หมายเลขห้องที่ 30-32 แต่วิธีการที่ทำให้การดำเนินคอร์ดมีสีสันประกอบแนวทำนองในบทเพลงนี้ใช้เครื่องดนตรี Clarinet Violin และ Flute เป็นเครื่องดำเนินขึ้นคู่เสียงรองรับคอร์ดได้อย่างกลมกลืน พิจารณาได้ดังนี้

สกอ์เพลงท่อน A

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

การสร้างคอร์ดรองรับทำนอง

ขอด หึง แ้ม นวด อ่า จวน อ่า จาง ่าง เ
เมื่อ เจอ หึง ได ไม่ เคย กับ มา ไป สัน ใจ สม ไม่ เคย จะ แปร
Eb Eb Cm Ab Bb7

[illegible]

สกอร์เพลงท่อน B

24

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

25

26

การสร้างคอร์คอร์ดรองรับทำนอง

เธอลืม... ลืม... ใคร... เข้า... มา... ผูก... พัน... ไม่... เคย... หลาย... ใจ... ให้... ใคร... เที่ยวน...

สกอ์เพลงท่อน A'

30

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

String

Ab Bb7 Eb G7 Cm Bb7 Eb

ใจ ผม มัน คง ชี้อ ตรง นี้ะ นัก โปรด จง ลอง รัก ผม ดู ดึก วัน เชื้อ เกิด ผม นัน คน นี้ ใจ เดียว

การสร้างคอรัตรองรับทำนอง

2.5.1.2 การใช้สัดส่วนโน้ตที่เป็นคอรัตย้าเสียง

จากการพิจารณาวิเคราะห์การใช้สัดส่วนที่เป็นคอรัตย้าเสียงพบได้ในท่อนบทนำ (Introduction) ของบทเพลง ซึ่งเป็นการย้าคอรัตในส่วนโน้ต 3 พยางค์ โดยใช้คอรัต 1 ในการบรรเลงย้าเสียง พิจารณาได้ดังนี้

ชายใจเดียว

พณ.โพธิ์ ภูทอง

ประพันธ์คำร้องทำนอง/เรียบเรียง
จิตรกร บัวเนียม

♩ = 71

Flute

Clarinet in B

Drum Set

Electric Guitar

Bass Guitar

Voice

Keyboard

Violin

String

Eb Eb

การสร้างสัดส่วนคอรัตย้าเสียง

The musical score is for a song in E-flat major (three flats). The instruments listed are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Drums (Dr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Voice, Keyboard (Kbd.), and Violin (Vln.). The score shows a progression of chords: Eb, Eb, Cm, and Bb7. A text box with the Thai text "การสร้างสัดส่วนคอร์ดย้าเสียง" (Creating the proportion of the chord's sound) points to a specific musical phrase in the Bass and Kbd. staves, which is circled in red. This phrase involves a sequence of eighth notes and triplets, likely representing the 'chord proportion' mentioned in the text.

2.5.1.3 การใช้คอร์ด้ชั้นเอก และคอร์ด้ชั้นโท พบว่ามีการใช้คอร์ด้ต่างๆ และดำเนินไปด้วยความหลากหลาย พิจารณาวิเคราะห์แบ่งออกได้ดังนี้

- การใช้คอร์ด้ชั้นเอก ที่พบในบทเพลงนี้ คือ คอร์ด้ Eb Ab Bb⁷ Eb⁹

ซึ่งพบได้ในทุกท่อนของบทเพลงเมื่อพิจารณาจากสกอ์ของบทเพลง

- การใช้คอร์ด้ชั้นโท ที่พบในบทเพลงนี้ คือ Fm Cm ซึ่งพบได้ในทุกท่อนของบทเพลงพิจารณาจากสกอ์ของบทเพลง

- การใช้คอร์ด้นอกบันไดเสียง ที่พบในบทเพลงนี้ คือ G⁷ และ C⁷ ซึ่งอธิบายความสัมพันธ์ได้ดังนี้ คอร์ด้ G⁷ คือ Secondary Dominant chords ของคอร์ด้ VI ในบันไดเสียง Eb Major ส่วนคอร์ด้ C⁷ คือ Secondary Dominant chords ของคอร์ด้ ii ในบันไดเสียง Eb Major

สกอ์เพลงท่อน A

การใช้คอร์ดนอกบันได

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

Bell

คณ ดึง เข่น กัง หัน และ น้ำ ทะ เด ไม่ เคย เก เจ ใคร ก็ โทน กัน
ให้ สม ภา ครึง ไค หัว ใจ ไหว

2.5.1.4 การนำแนวทำนองไปสู่การจบประโยค หรือจุดพักของบทเพลงพิจารณา

วิเคราะห์แบ่งออกได้ดังนี้

- เปอร์เฟค เคเดนซ์ (Perfect Cadence) พบได้ในท่อน A' หมายเลขห้องที่ 32-33 การดำเนินคอร์ดในลักษณะ V_7-I (Bb^7-Eb) ซึ่งเป็นรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนต์ค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) เนื่องจากทำนองเพลงจบที่โทนิกโน้ต (Tonic note) พิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

สกอรีเพลงท่อน A'

The musical score is for Tunes A' and includes the following parts:

- Fl.** (Flute): Measures 30-33.
- Cl.** (Clarinet): Measures 30-33.
- Dr.** (Drums): Measures 30-33, with a (4) measure rest in measure 31.
- E. Gtr.** (Electric Guitar): Measures 30-33, with a box labeled "Cadence V₇-I" pointing to the Bb⁷-Eb progression in measures 32-33.
- Bass**: Measures 30-33, with a 3-measure rest in measure 31.
- Voice**: Measures 30-33, with lyrics in Thai: "ใจ ผม มัน คง ชื่น คง ชื่น นึก โปรด จง ลอย รัก ผม ดู ลึก วัน เชื้อ เกิด ผม มัน คน มี ใจ เดียว"
- Kbd.** (Keyboard): Measures 30-33, with a 3-measure rest in measure 31.
- String**: Measures 30-33, with a 3-measure rest in measure 31.
- Vln.** (Violin): Measures 30-33.

นอกจากนี้ยังพบการจบเพลงในรูปแบบเปอร์เฟค ออเทนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) ในบทจบของเพลง หมายเลขห้องที่ 41-42 คือการดำเนินคอร์ดในลักษณะ V₇-I₉ (Bb⁷-Eb⁹) ซึ่งเป็นการจบเพลงที่มีความแตกต่างจากบทเพลงลูกทุ่งทั่วไป เพราะโดยส่วนใหญ่แล้วการจบในรูปแบบการใช้คอร์ดลักษณะนี้นิยมใช้ในบทเพลงสากล แต่ผู้ประพันธ์ได้เลือกนำมาใช้ได้เข้ากับอารมณ์ได้เป็นอย่างดี สามารถพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

- อิมเปอร์เฟค เคเดนส์ (Imperfect Cadence) ไม่พบจุดพักเพลงในรูปแบบของ อิมเปอร์เฟค ออกทเทนติก เคเดนส์ (Imperfect authentic cadence) แต่พบในรูปแบบฮาล์ฟ เคเดนส์ (Half cadence) คือการดำเนินคอร์ดจาก ii-V₇ (Fm-G⁷) ในประทุสนที่ 1 หมายเลขห้องที่ 14-15 ของ ท่อน A และในท่อน B หมายเลขห้องที่ 25-26 ซึ่งมีลักษณะการดำเนินคอร์ดที่เหมือนกันกับท่อน A เคเดนส์รูปแบบนี้จึงเป็นจุดพักเพลงที่ผู้ประพันธ์ได้เลือกใช้เพื่อเชื่อมต่อก่อนเพลงได้อย่างลงตัว พิจารณาได้ดังนี้

สก็อตต์เพลงท่อน A

[illegible]

สกอาร์เพลงท่อน B

24

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

Cadence ii-V₇

เธอยาว... คิด หา ใคร เข้า มา ชูก หัน ไม่ เคย หลาย ใจ ให้ ใคร เขียวค

นอกจากนั้นในประทุบทที่ 2 ของท่อน A หมายเลขห้องที่ 16-17 ยังพบจุดพักเพลงในรูปแบบเพลเกิล เดเดนซ์ (Plagal cadence) คือการดำเนินคอร์ดจาก IV-I (Ab-Eb) ซึ่งปกติแล้วเคเดนซ์รูปแบบนี้จะเป็นรูปแบบสำหรับตอนจบโดยส่วนใหญ่ แต่ผู้ประพันธ์ได้นำมาใช้ในการเชื่อมต่อของท่อนเพลงได้อย่างลงตัว พิจารณาได้ดังนี้

สกอร์เพลงท่อน A

15 G7

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

18

Cadence IV-I

Cadence IV-I

Cadence IV-I

Cadence IV-I

ไม่ เคย เพลียว มอง ใคร ใคร ให้ หวัง อากาศ มอญ ใจ ฉัน ให้ คุณ เพื่อ ผู้ แหวน

อะไร ชั่ว โลก นี้ เมื่อ มัน หยุด หมุน จะ ไม่ สิ้น รัก คุณ รัก คุณ เหนือ ใคร ที่ ต้อง

- รูปแบบสำเร็จของเคเดนซ์ (Cadential)

จุดที่ 1 พบในประทุนที่ 2 ของท่อน A หมายเลขห้องที่ 17-18

ในรูปแบบ I-IV-I (Eb-Ab-Eb) พิจารณาได้ดังนี้

สกอ^รเพลงท่อน A

The image displays a musical score for the song "The Love Letter" (จดหมายรัก) by Kanyasulkul. The score is presented in two systems, 15 and 18, and includes a piano and vocal arrangement. The piano part features multiple instruments: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Drums (Dr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Keyboard (Kbd.), Violin (Vln.), and Voice. The vocal part includes Thai lyrics. The score shows a progression of chords and melodic lines, with a specific cadence (I-IV-I) highlighted in the piano part.

System 15:

- Fl.** G7, 2.
- Cl.** 2.
- Dr.** Bb7, Cm, Bb7, Eb, Ab
- E. Gtr.** Bb7, Cm, Bb7, Eb, Ab
- Bass** Bb7, Cm, Bb7, Eb, Ab
- Voice** Bb7, Cm, Bb7, Eb, Ab
- Kbd.** Bb7, Cm, Bb7, Eb, Ab
- Vln.** 2.

System 18:

- Fl.** 18
- Cl.** 18
- Dr.** Eb, Eb, Ab, Eb, G7
- E. Gtr.** Eb, Eb, Ab, Eb, G7
- Bass** Eb, Eb, Ab, Eb, G7
- Voice** Eb, Eb, Ab, Eb, G7
- Kbd.** Eb, Eb, Ab, Eb, G7
- Vln.** 3

Cadence I-IV-I: A box labeled "Cadence I-IV-I" points to the Eb chord in the piano part, which is circled.

จุดที่ 2 ที่พบ คือ ในท่อน A' หมายเลขห้องที่ 32-33 ในรูปแบบ VI-V₇-I (Cm-Bb⁷-Eb) พิจารณาได้ดังนี้

Score for measures 30-33. The key signature is two flats (Bb, Eb). The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Drums (Dr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Voice, Keyboard (Kbd.), and Violin (Vln.). The score shows a cadence VI-V₇-I (Cm-Bb⁷-Eb) in measures 32-33. The Voice part has lyrics in Thai. The Kbd. part has a box labeled "Cadence VI-V₇-I" pointing to the Eb chord in measure 33. The String part is also indicated.

จุดที่ 3 ที่พบ คือ ในท่อนบทจบ หมายเลขห้องที่ 41-42 ในรูปแบบ I-V₇-I₉ (Eb-Bb⁷-Eb⁹) พิจารณาได้ดังนี้

Score for measures 40-42. The key signature is two flats (Bb, Eb). The instruments are Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Drums (Dr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Voice, Keyboard (Kbd.), and Violin (Vln.). The score shows a cadence I-V₇-I₉ (Eb-Bb⁷-Eb⁹) in measures 41-42. The Kbd. part has a box labeled "Cadence VI-V₇-I₉" pointing to the Eb⁹ chord in measure 42. The Flute part is also indicated.

จากการวิเคราะห์รูปแบบสำเร็จของเคเดนซ์ (Cadential) จะสังเกตได้ว่ารูปแบบของเคเดนซ์ที่ใช้นั้น มีการดำเนินคอร์ดสำหรับการสร้างจุดพักเพลงโดยการดำเนินคอร์ดเข้าหาไดโนคอร์ดได้อย่างสมบูรณ์

2.5.1.5 การใช้ชุดคอร์ดต่างๆ ตามรูปแบบ Dominant 7th จากการวิเคราะห์พบการใช้คอร์ด Dominant 7th ในลักษณะดังต่อไปนี้

2.5.1.5.1 ดอมีแนนท์ 7 รูปแบบที่ 1 I-V₇-I (Eb-Bb⁷-Eb) พบได้ดังนี้

-ท่อนบทจบ พบในหมายเลขห้องที่ 41-42

2.5.1.5.2 ดอมีแนนท์ 7 รูปแบบที่ 2 II-V₇-I (Fm-Bb⁷-Eb) พบได้ดังนี้

-ท่อน A พบในห้องสุดท้ายของประทุน 1 ก่อนเข้าย้อนซ้ำทำนองในหมายเลขห้องที่ 15-16 ของบทเพลง

-ท่อน B พบตรงจุดพักเพลงระหว่างท่อน B เข้าสู่ท่อน A' หมายเลขห้องที่ 25-27

-ท่อนบทเชื่อม พบในหมายเลขห้องที่ 37-38 ก่อนย้อนซ้ำทำนองร้องในท่อน A'

2.5.1.5.3 ดอมีแนนท์ 7 รูปแบบที่ 3 IV-V₇-I (Ab-Bb⁷-Eb) พบได้ดังนี้

-ท่อน A พบในหมายเลขห้องที่ 11-12

-ท่อน A' พบในหมายเลขห้องที่ 30-31

2.5.1.5.4 ดอมีแนนท์ 7 รูปแบบที่ 4 VI-V₇-I (Cm-Bb⁷-Eb) พบได้ดังนี้

-ท่อนบทนำ พบในหมายเลขห้องที่ 5-6

-ท่อน A พบในประทุนที่ 2 หมายเลขห้องที่ 16-17

-ท่อน A' พบในหมายเลขห้องที่ 32-33

2.5.1.6 การใช้ชุดรูปแบบต่างๆ ในการวางชุดคอร์ด (Pattern Chord) จากการวิเคราะห์พบการวางชุดคอร์ดในรูปแบบต่างๆ ดังนี้

2.5.1.6.1 ท่อนบทนำ มีการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้ I-VI-V₇-I (Eb-Cm-Bb⁷-Eb)

2.5.1.6.2 ท่อน A พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- I-I-I-VI(C-C-C-Am) พบในห้องหมายเลขที่ 8-10

- IV-V₇-I-V₇/6 (Ab-Bb⁷-Eb-G⁷) พบในห้องหมายเลขที่ 11-12

- VI-V₇/ii-iii-V₇ (Cm-C⁷-Fm-Bb⁷) พบในห้องหมายเลขที่ 13-15

- VI-V₇-I-IV-I (Cm-Bb⁷-Eb-Ab-Eb) พบในห้องหมายเลขที่ 16-18

2.5.1.6.3 ท่อน B พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- I-IV-I-V₇/VI-VI (Eb-Ab-Eb-G⁷-Am) พบในห้องหมายเลขห้องที่ 19-21
- IV-V₇/ii-ii-I-V₇/ii-ii-V₇ (Ab-C⁷-Fm-Eb-C⁷-Fm-Bb⁷) พบในหมายเลขห้องที่

22-26

2.5.1.6.4 ท่อน A' พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- I-I-I-VI (Eb-Eb-Eb-Cm) พบในห้องหมายเลขที่ 27-29
- IV-V₇-I-V₇/VI-VI-V₇-I (Ab-Bb⁷-Eb-G⁷-Cm-Bb⁷-Eb) พบในหมายเลข

ห้องที่ 30-33

2.5.1.6.5 ท่อนบทเชื่อม พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- I-VI-ii-VI-I-VI-ii-V₇ (Eb-Cm-Fm-Cm-Eb-Cm-Fm-Bb⁷) พบในหมายเลข

ห้องที่ 34-38

2.5.1.6.6 ท่อนบทจบ พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- I-VI-ii-V₇-I-V₇-I₉ (Eb-Cm-Fm-Bb⁷-Eb-Bb⁷-Eb⁹) พบในห้องหมายเลขที่

39-42

3. การวิเคราะห์บทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้

ที่รักเรารักกันไม่ได้

1

เขียน คาราวินชัย

ประพันธ์คำร้อง/ทำนอง/เรียบเรียง
จิตรกร บัวเนียม

0 Bolero ♩=66 String Db Db Bbm Ebm Ab7 Db

5 Db Db Gb Ab7 Db

9 Bbm Ebm Bbm Ab7 Db F7 Bbm

13 Db Db Gb Ab7 Db

17 Bbm Ebm Bbm Ab7 Db Ab7

20 1. Db Ebm Ab7 Db Ab7 Db

25 Bbm Ebm Bbm Ab7 Db Ab7 Db 2. Db

30 Ebm Ebm Db Ab7 Db String

34 Bbm Ebm Bbm Ab7 Db Ab7 Db V.S.

ขาคี นี ที

รัก เรา คง รัก กัน ไม่ ได้ เพราะ ว่า หัว ใจ ของ เธอ นั้น มี เจ้า ของ ฉัน ต้อง สะ

อีน กล้า กลืน แต่ น้ำ ตา นอง ไม่ อาจ จะ เสียก ร้อง ให้ เธอ นั้น มา เคียง ไกล หัว ใจ ของ

น้อง ร่ำ ร้อง หา เธอ เข้า คำ แสน จะ ะ คำ น้ำ ตา ไม่ มี จะ ไหว อยาก คิด ลืม

รัก เรา คง รัก กัน ไม่ ได้ แม้ ว่า หัว ใจ ของ เรา รัก กัน ยิ่ง นึก เพราะ เธอ มี

ที แต่ แล้ว ก็ สุด หัว ใจ สุด หาม หัว ใจ ไม่ ไหว เพราะ ว่า หัว ใจ ฉัน เป็น ทาส

คู่ อยู่ แล้ว เธอ อย่า มา รัก แน่น หาก ขาคี นี มี รัก ขอ เป็น คน รัก คน แรก ของ

เธอ ฉัน รัก เธอ ยิ่ง กว่า ใคร ใคร เธอ จะ รู้ หรือ ไม่ หัว ใจ ฉัน มัน เตะ - มอ ถึง จะ

มี ขาย อีน ที ดี กว่า เธอ ยิ่ง มัน ต่อ เธอ เตะ - มอ เพราะ ฉัน รัก เธอ ยิ่ง นึก ขาคี นี ที เธอ

BAND...

ขาคี นี ที

2

3.1 วิเคราะห์โครงสร้างฟอร์ม (Formal Structure)

3.1.1 รูปแบบโครงสร้างคีตลักษณ์ของบทเพลง (Form)

เพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ มีความยาวจำนวน 56 ห้องเพลง (นับจากการเริ่มต้นและรวมการซ้ำของท่อนเพลงทั้งหมด) ประพันธ์ขึ้นโดยใช้นับไดเสียง Db Major อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว (Tempo) ตัวดำ = 66 ในจังหวะโบเรโล่ (Bolero) โครงสร้างบทเพลงนี้ใช้รูปแบบเทอร์นารีฟอร์ม (Ternary Form) เป็นลักษณะของเพลงที่มี 3 ท่อน (tree part form) หรือทำนองหลัก 3 ลักษณะซึ่งมีส่วนกลางเป็นส่วนที่แตกต่างไปจากส่วนต้นและส่วนท้าย สามารถแยกโครงสร้างท่อนเพลงได้ตามลักษณะดังนี้ A B A' โดยที่ท่อน A มีการซ้ำทำนอง จำนวน 2 รอบ ในส่วนต้น มีลักษณะท่อนเพลงที่แตกต่างในท่อน B และมีการนำท่อน A มาต่อในส่วนท้ายของเพลง ซึ่งเป็นการซ้ำท่อน A' ในตอนท้ายเพิ่มขึ้นจำนวน 1 รอบ เช่นกันกับส่วนต้น แต่จะมีความต่างแค่เพียงตอนท้ายซึ่งมีการเรียบเรียงดนตรีมาขึ้นระหว่างการซ้ำเท่านั้นเอง เพลงที่รักเรารักกันไม่ได้เป็นบทเพลงที่เริ่มต้นวลีในรูปแบบอนาครูสิส (Anacrusis Rhythm) มักจะมีการเหลื่อมล้ำในการขึ้นต้นของวลีเพลงในห้องเพลงที่มีการเชื่อมต่อกันอยู่เกือบจะทุกส่วน ซึ่งจะวิเคราะห์แยกส่วนในห้องเพลงหลักเป็นสำคัญเพื่อง่ายต่อการพิจารณาสามารถแยกส่วนประกอบของบทเพลงได้ดังนี้

ส่วนที่ 1 ท่อนบทนำ (Introduction) เริ่มด้วยการเริ่มต้นแบบอนาครูสิส (Anacrusis Rhythm) เข้าสู่ห้องที่ 1 ถึง ห้องที่ 4

ส่วนที่ 2 ท่อน A เริ่มต้นจากห้องที่ 5-20 โดยนับรวมจากการเริ่มต้นของเพลงและการซ้ำท่อนของ A แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์ดูจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอลำดับต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 5-20

ส่วนที่ 3 ท่อน B เริ่มต้นจากห้องที่ 21-28 โดยนับจากการเริ่มต้นของเพลงและการซ้ำท่อนของ A มาแล้ว แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์ดูจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอลำดับต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 21-28

ส่วนที่ 4 ท่อน A' ตอนท้าย เริ่มต้นจากห้องที่ 28-36 ซึ่งท่อนนี้เป็นลักษณะเดิมของท่อน A ตอนต้น แต่จะแตกต่างกันตรงที่จุดพักท่อนเพลง (Cadence) ซึ่งผู้วิจัยจะอธิบายในหัวข้อต่อไป แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์ดูจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 13-29 หรือจุดที่เป็นเครื่องหมายย้อนกลับหลังหมายเลขห้องที่ 28 ไปสู่หมายเลขห้องที่ 13 จนเข้าที่เครื่องหมายประทุน 2 ก่อนเข้าบทเชื่อม

ส่วนที่ 5 ท่อนดนตรีเชื่อมหรือบทเชื่อม (Band) เริ่มต้นจากห้องที่ 37-44 ซึ่งท่อนนี้จะเป็นส่วนของดนตรีที่จิตรกร บัวเนียม ได้เรียบเรียงขึ้นเพื่อขึ้นการย้อนซ้ำท่อน A ตอนท้าย ก่อนที่จะจบเพลง แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์ดูจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 30-37

ส่วนที่ 6 ท่อน A' ตอนท้าย ก่อนจบ เริ่มต้นจากห้องที่ 45-52 ซึ่งท่อนนี้เป็นท่อนย้อนซ้ำของท่อน A' ตอนท้าย มีลักษณะเหมือนเดิมทุกประการ แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์ดูจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะเริ่มที่ห้องเพลงหมายเลขที่ 13-19 แล้วข้ามไปเข้าสู่ห้องหมายเลขห้องที่ 38 ก่อนเข้าท่อนบทจบ(Coda)ใน

ส่วนที่ 7 ท่อนจบ (Coda) เริ่มต้นจากห้องที่ 53-56 ท่อนนี้จะเป็นส่วนดนตรีที่จิตรกร บัวเนียม ได้เรียบเรียงเพื่อรับช่วงต่อจากท่อน A' ตอนท้าย เพื่อที่จะจบเพลง แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์ดูจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 39-42

รายละเอียดที่ได้กล่าวมาทั้ง 7 ส่วนนี้ สามารถเขียนเป็นแผนภูมิเพื่อสะดวกต่อการพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

ส่วนที่ 1	ส่วนที่ 2	ส่วนที่ 3	ส่วนที่ 4	ส่วนที่ 5	ส่วนที่ 6	ส่วนที่ 7
Intro. ห้องที่ 1-4	A ห้องที่ 5-20	B ห้องที่ 21-28	A' ห้องที่ 29-36	Band ห้องที่ 37-44	A' ห้องที่ 45-52	Coda ห้องที่ 53-56
หมายเลขห้อง 1-4	หมายเลขห้อง 5-20	หมายเลขห้อง 21-28	หมายเลขห้อง 29-36	หมายเลขห้อง 30-37	หมายเลขห้อง ย้อนกลับ 13-19 เข้า 38	หมายเลขห้อง 39-42
จำนวน 4 ห้อง	จำนวน 16 ห้อง	จำนวน 8 ห้อง	จำนวน 8 ห้อง	จำนวน 8 ห้อง	จำนวน 8 ห้อง	ห้อง 4 ห้อง

สรุปการวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างคีตลักษณ์ของบทเพลง (Form) ได้ดังนี้

เพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ มีความยาวจำนวน 56 ห้องเพลง ประพันธ์ขึ้นโดยใช้อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว (Tempo) ตัวดำ = 66 ในจังหวะ โบเรโล่ (Bolero) โครงสร้างบทเพลงนี้ใช้

รูปแบบเทอร์นารี ฟอรั่ม (Ternary Form) เป็นลักษณะของเพลงที่มี 3 ตอน (tree part form) คือ A B A' มีส่วนประกอบของบทเพลงทั้งหมด 7 ส่วน คือ

- ท่อนบทนำ (Introduction)
- ท่อน A
- ท่อน B
- ท่อน A'
- ท่อนดนตรีเชื่อมหรือบทเชื่อม (Band)
- ท่อน A' (ตอนท้าย)
- ท่อนจบ (Coda)

และในบทเพลงนี้ประพันธ์แบบจำนวนจังหวะไม่เต็มห้อง (Anacrusis Rhythm) ซึ่งจะสังเกตได้จากลักษณะการเริ่มของจังหวะที่คาบเกี่ยวระหว่างห้องเพลงสุดท้ายของแต่ละท่อน

3.1.2 ท่อน (Section)

โครงสร้างของท่อนเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ ท่อน A มีจำนวน 16 ห้องเพลง เริ่มต้นจากห้องที่ 5-20 (นับรวมจากการเริ่มต้นของเพลง) โดยที่ 8 ห้องแรก และ 8 ห้องหลัง นั้นมีการคิดสร้างทำนองในลักษณะเดียวกัน แต่จะมีการจบประโยคเพลง (Sentence) ที่ใช้เคเดนซ์ (Cadence) ที่แตกต่างกัน สามารถแยกสัดส่วนในการวิเคราะห์ได้ดังนี้

0 Bolero $\text{♩} = 66$ String $\text{D}^{\flat}$ $\text{D}^{\flat}$ $\text{B}^{\flat}\text{m}$ $\text{E}^{\flat}\text{m}$ $\text{A}^{\flat}7$ $\text{D}^{\flat}$

5 $\text{D}^{\flat}$ $\text{D}^{\flat}$ $\text{G}^{\flat}$ $\text{A}^{\flat}7$ $\text{D}^{\flat}$

9 $\text{B}^{\flat}\text{m}$ $\text{E}^{\flat}\text{m}$ $\text{B}^{\flat}\text{m}$ $\text{A}^{\flat}7$ $\text{D}^{\flat}$ $\text{F}7$ $\text{B}^{\flat}\text{m}$ ← Cadence $\text{V}_7\text{-VI}$

13 $\text{D}^{\flat}$ $\text{D}^{\flat}$ $\text{G}^{\flat}$ $\text{A}^{\flat}7$ $\text{D}^{\flat}$

17 $\text{B}^{\flat}\text{m}$ $\text{E}^{\flat}\text{m}$ $\text{B}^{\flat}\text{m}$ $\text{A}^{\flat}7$ $\text{D}^{\flat}$ $\text{A}^{\flat}7$ →

20 1. $\text{D}^{\flat}$ $\text{E}^{\flat}\text{m}$ $\text{A}^{\flat}7$ $\text{D}^{\flat}$ $\text{A}^{\flat}7$ $\text{D}^{\flat}$ ← Cadence $\text{V}_7\text{-I}$

รัก เรา คง รัก กัน ไม่ ได้ เพราะ ว่า หัว ใจ ของ เธอ นั้น มี เจ้า ของ ฉัน ต้อง สะ
 จิน กล้า กลิ่น แต่ น้ำ ตา นอง ไม่ อาจ จะ เรียก ร้อง ให้ เธอ นั้น มา เคียง ไกล หัว ใจ ของ
 นื่อง ร่ำ ร้อง หา เธอ เข้า คำ แสน จะ ะ คำ น้ำ ตา ไม่ มี จะ ไหล อายาก คิด สัม
 รัก เรา คง รัก กัน ไม่ ได้ แม้ ว่า หัว ใจ ของ เรา รัก กัน ยิ่ง นึก เพราะ เธอ มี
 ที่ แต่ แล้ว ก็ สุด หัก ใจ สุด ห้าม หัก ใจ ไม่ ไหว เพราะ ว่า หัว ใจ ฉัน เป็น ทาส
 คู่ อยู่ แล้ว เธอ อย่า มา รัก मैं หาก ขาติ นี้ มี รัก ขอ เป็น คน
 เธอ ฉัน รัก เธอ ยิ่ง กว่า ใคร ใคร เธอ จะ รู้ หรือ ไม่ หัว ใจ ฉัน มัน เ - มอ ถึง จะ

จากตัวอย่างภาพด้านบนจะเห็นถึงความแตกต่างในจุดพักของบทเพลงในตอน A คือ หมายเลขห้องที่ 11-12 จะมีการพักประโยคเพลง โดยพักกระแสดนตรีที่ห้องที่ 12 ก่อนจะเริ่มต้นประโยคใหม่ ซึ่งใช้เคเดนซ์ (Cadence) แบบดีเซพทีฟ เคเดนซ์ (Deceptive cadence) คือ จากคอร์ด $\text{V}_7\text{-VI}$ และหมายเลขห้องที่ 19-20 จะมีการพักประโยคเพลง โดยพักกระแสดนตรีที่ห้องที่ 20 ก่อนจะเริ่มต้นประโยคใหม่ ซึ่งใช้เคเดนซ์ (Cadence) แบบเปอร์เฟค ออทเดนติค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด $\text{V}_7\text{-I}$ แต่จุดพักเพลงทั้ง 2 จุดนี้จะมีการใช้คอร์ดที่ต่างกัน ซึ่งจะอธิบายรายละเอียดและความสัมพันธ์ในหัวข้อลำดับต่อไป

โครงสร้างของท่อนเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ท่อน B เริ่มต้นจากห้องที่ 21 -28 (นับจากการเริ่มต้นของเพลง) ซึ่งมีจำนวน 8 ห้องเพลง ดังภาพตัวอย่าง

20 1. D $\flat$ E $\flat$ m A $\flat$ 7 D $\flat$ A $\flat$ 7 D $\flat$

เธอ ฉัน รัก เธอ ยิ่ง จะ หรือ ไม่ หัว ใจ ฉัน มัน เ - มอ ถึง จะ

25 B $\flat$ m E $\flat$ m B $\flat$ m A $\flat$ 7 D $\flat$ A $\flat$ 7 D $\flat$ 2. D $\flat$

มี ชาย ขึ้น ที่ ดี กว่า เธอ ยิ่ง มัน ต่อ เธอ เ - มอ เพราะ ฉัน รัก เธอ ยิ่ง นึก ขาดิ นี ที่ เธอ

จากภาพตัวอย่างด้านบนจะสังเกตได้ว่าการเริ่มต้นทำนองใหม่ของท่อน B แบบอานาครุสิส (Anacrusis Rhythm) ในห้องที่ 20 มีความสัมพันธ์กันในช่วงพักประโยคเพลงของท่อน A' และช่วงการเริ่มต้นของทำนองเพลงใน B จุดพักของท่อนเพลงในส่วนท้ายประโยคมีการใช้เคเดนซ์ในการจบท่อนเพลงแบบเปอร์เฟค ออทเทนติค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด V₇-I โดยที่คอร์ด V₇ จะอยู่ในห้องที่ 27 จังหวะที่ 3 ก่อนเข้าสู่ห้องที่ 28 ก่อนการเริ่มต้นทำนองใหม่ในท่อน A'

โครงสร้างของท่อนเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ ท่อน A' เริ่มต้นจากห้องที่ 29 - 36 (นับจากการเริ่มต้นรวมการวนซ้ำของบทเพลง) ซึ่งมีจำนวน 8 ห้องเพลง ดังตัวอย่าง

13 D $\flat$ D $\flat$ G $\flat$ A $\flat$ 7 D $\flat$

น้อง ร่ำ ร้อง หา เธอ เข้า คำ แสน จะ ะ ก่า น้า ตา ไม่ มี จะ ไหล อยาก คิด สัม

รัก เรา คง รัก กัน ไม่ ได้ แม้ ว่า หัว ใจ ของ เรา รัก กัน ยิ่ง นึก เพราะ เธอ มี

17 B $\flat$ m E $\flat$ m B $\flat$ m A $\flat$ 7 D $\flat$ A $\flat$ 7

พี่ แต่ แล้ว ก็ สุด หัก ใจ สุด ห้าม หัก ใจ ไม่ ไหว เพราะ ว่า หัว ใจ ฉัน เป็น ทาส

คู่ อยู่ แล้ว เธอ อย่า มา รัก แน่น หาก ขาดิ นี มี รัก ขอ เป็น คน รัก คน แรก ของ

2. D $\flat$

เธอ

Cadence V₇-I

จากตัวอย่างด้านบนจะสังเกตได้ว่าการเริ่มต้นทำนองใหม่ของท่อน A' แบบอานาครุสิส (Anacrusis Rhythm) ในห้องที่ 28 มีความสัมพันธ์กันในช่วงพักประโยคเพลงของท่อน B และช่วงการเริ่มต้นของทำนองเพลงใน A' จุดพักของท่อนเพลงในส่วนท้ายประโยคมีการใช้เคเดนซ์ในการจบท่อนเพลงแบบเปอร์เฟค ออทเทนติค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด V₇-I โดยที่คอร์ด V₇ จะอยู่ในห้องที่ 35 ส่วนคอร์ด I จะอยู่ในห้องที่ 36 ก่อนเข้าสู่บทเชื่อมของดนตรีที่ถูกรวบรวมเรียงขึ้นใหม่

3.1.3 วลี (Phrase)

บทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ในตอน A จำนวน 16 ห้องเพลง สามารถแยกวลีของบทเพลงได้ทั้งหมด 8 วลี (รวมการวนซ้ำ) ซึ่งสามารถแบ่งเป็นวลีคู่ คือมีวลีถาม และตอบเสมอ วลีละ 2 ห้องเพลง มีความคิดในการสร้างวลีที่มีลักษณะคล้ายกัน เพียงแต่มีความแตกต่างกันในจุดพักวลีที่ 4 มีการใช้เคเดนซ์ในการพักวลี(Phrase) เพลงหรือประโยคเพลง (Sentence) โดยใช้เคเดนซ์ (Cadence) แบบดีเซพทีฟ เคเดนซ์ (Deceptive cadence) คือ จากคอร์ด V_7-VI ซึ่งเป็นจุดพักเพลงเพื่อเชื่อมการเริ่มต้นวลีใหม่ของบทเพลง และจุดพักเพลงของวลีที่ 8 มีการใช้เคเดนซ์แบบเปอร์เฟ็ค ออเทนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด $V_7 - I$ โดยที่คอร์ด V_7 ก่อนเข้าสู่วลีใหม่ในตอน B สามารถพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังภาพตัวอย่าง



0 Bolero $\text{♩} = 66$ String

5 วลีถาม วลีตอบ

9 วลีถาม วลีตอบ

13 วลีถาม วลีตอบ

17 วลีถาม วลีตอบ

20 วลีถาม วลีตอบ

Cadence $V_7 - VI$

Cadence $V_7 - I$

รัก เรา คง รัก กัน ไม่ ได้ เพราะ ว่า หัว ใจ ของ เธอ นั้น มี เจ้า ของ ฉัน ต้อง สะ
 ชื่น กล้า กลิ่น แต่ น้ำ ตา นอง ไม่ อาจ ให้ เธอ นั้น มา เคียง ไกล หัว ใจ ของ
 น้อง ร่ำ ร้อง หา เธอ เข้า คำ แสน จะ ะ ก่า น้ำ ตา ไม่ มี จะ ไหล อยาก คิด สนิ
 รัก เรา คง รัก กัน ไม่ ได้ แม้ ว่า หัว ใจ ของ เรา รัก กัน ยิ่ง นึก เพราะ เธอ มี
 ที่ แต่ แล้ว ก็ สุด หัก ใจ สุด หัก หัก ใจ ไม่ ไหว เพราะ ว่า หัว ใจ ฉัน เป็น ทาส
 คู่ อยู่ แล้ว เธอ อย่า มา รัก मैं หาก ขาดี นี้ มี รัก ขอ เป็น คน รัก คน แรก ของ
 เธอ ฉัน รัก เธอ ยิ่ง กว่า ใคร ใคร เธอ จะ ะ หรือ ไม่ หัว ใจ ฉัน มัน เติ - มอ ถึง จะ

โครงสร้างของท่อนเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ ท่อน B เริ่มต้นจากห้องที่ 21 -28 (นับจากการเริ่มต้นของเพลง) ซึ่งมีจำนวน 8 ห้องเพลง แยกวลีของบทเพลงได้ทั้งหมด 2 วลี ซึ่งสามารถแบ่งเป็นวลีถาม และวลีตอบ วลีละ 2 ห้อง มีความคิดในการสร้างวลีที่มีลักษณะแตกต่างจากท่อน A ในท่อนนี้จุดพักของท่อนเพลงในส่วนท้ายประโยคมีการใช้เคเดนซ์ในการจบท่อนเพลงแบบเปอร์เฟค ออทเคเดนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด $V_7 - I$ ซึ่งเป็นจุดพักเพลงเพื่อเชื่อมการเริ่มต้นวลีใหม่ของบทเพลง โดยที่คอร์ด V_7 จะอยู่ในจังหวะที่ 3 และ 4 ห้องที่ 27 ส่วนคอร์ด 1 จะอยู่ในห้องที่ 28 ซึ่งเป็นห้องแรกในการเริ่มวลีใหม่ของท่อน A' ดังภาพตัวอย่าง

20 1. $D\flat$ $E\flat m$ $A\flat 7$ $D\flat$ $A\flat 7$ $D\flat$

เธอ ฉัน รัก เธอ ยิ่ง กว่า ใคร ใคร เธอ จะ รั้ง หรือ ไม่ หัว ใจ ฉัน มัน เติ - มอ ถึง จะ

25 $B\flat m$ $E\flat m$ $B\flat m$ $A\flat 7$ $D\flat$ $A\flat 7$ $D\flat$ 2. $D\flat$

มี ชาย ขึ้น ที่ ดี กว่า เธอ ยิ่ง มัน ต่อ เธอ เติ - มอ เพราะ ฉัน รัก เธอ ยิ่ง นึก ขาดิ นี ที่ เธอ

โครงสร้างของท่อนเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ ท่อน A' เริ่มต้นจากห้องที่ 29 -36 (นับจากการเริ่มต้นของเพลง) ซึ่งมีจำนวน 8 ห้องเพลง แยกวลีของบทเพลงได้ทั้งหมด 4 วลี สามารถแบ่งเป็นวลีคู่ คือมีวลีถาม และตอบเสมอ มีความคิดในการสร้างวลีที่มีลักษณะคล้ายกันกับท่อน A' จุดพักของท่อนเพลงในส่วนท้ายประโยคมีการใช้เคเดนซ์ในการจบท่อนเพลงแบบเปอร์เฟค ออทเทนติดเคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด $V_7 - I$ โดยที่คอร์ด V_7 จะอยู่ในห้องที่ 35 ส่วนคอร์ด I จะอยู่ในห้องที่ 36 ก่อนเข้าสู่บทเชื่อมของดนตรีที่ถูกเรียบเรียงขึ้นใหม่ ดังภาพตัวอย่าง

13 $D\flat$ $D\flat$ $G\flat$ $A\flat 7$ $D\flat$ **ท่อน A'**

น้อง รำ ร้อง หา เธอ เข้า คำ แดน จะ ระ ก่า น้า ตา ไม่ มี จะ ไหล อยาก คิด สัม

รัก เรา คง รัก กัน ไม่ ได้ แม้ ว่า หัว ใจ ของ เรา รัก กัน ยิ่ง นึก เพราะ เธอ มี

17 $B\flat m$ $E\flat m$ $B\flat m$ $A\flat 7$ $D\flat$ $A\flat 7$

ที่ แต่ แล้ว ก็ สุด นึก ใจ สุด ห่วง หัก ใจ ไม่ ไหว เพราะ ว่า หัว ใจ ฉัน เป็น ทาส

คู่ อยู่ แล้ว เธอ อย่า มา รัก แน่น หาก ขาดิ นี มี รัก ขอ เป็น คน รัก คน แรก ของ

20 1. $D\flat$ $E\flat m$ $A\flat 7$ $D\flat$ $A\flat 7$ $D\flat$ **Cadence V_7-I**

เธอ ฉัน รัก เธอ ยิ่ง กว่า ใคร ใคร เธอ จะ รั้ง หรือ ไม่ หัว ใจ ฉัน มัน เติ - มอ ถึง จะ

25 $B\flat m$ $E\flat m$ $B\flat m$ $A\flat 7$ $D\flat$ $A\flat 7$ $D\flat$ 2. $D\flat$

มี ชาย ขึ้น ที่ ดี กว่า เธอ ยิ่ง มัน ต่อ เธอ เติ - มอ เพราะ ฉัน รัก เธอ ยิ่ง นึก ขาดิ นี ที่ เธอ

3.1.4 ประโยคเพลง (Sentence)

เพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ ในท่อน A มีจำนวน 16 ห้องเพลง เริ่มต้นจากห้องที่ 5-20 (นับรวมจากการเริ่มต้นของเพลง) สามารถแบ่งประโยคเพลงได้จำนวน 4 ประโยค (Sentence) ใน 1 ประโยคประกอบไปด้วยวลี (phrase) จำนวน 2 วลี และใน 1 ประโยคมี 4 ห้องเพลง ดังภาพตัวอย่าง

0 Bolero $\text{♩} = 66$ String D^b D^b B^bm E^bm A^b7 D^b

5 D^b D^b G^b A^b7 D^b

9 B^bm E^bm B^bm A^b7 D^b F^7 B^bm

13 D^b D^b G^b A^b7 D^b

17 B^bm E^bm B^bm A^b7 D^b A^b7

20 D^b E^bm A^b7 D^b A^b7 D^b

String

๐ Bolero $\text{♩} = 66$

๕

๙

๑๓

๑๗

๒๐

๑

๒

๓

๔

๕

๖

๗

๘

๙

๑๐

๑๑

๑๒

๑๓

๑๔

๑๕

๑๖

๑๗

๑๘

๑๙

๒๐

๒๑

๒๒

๒๓

๒๔

๒๕

๒๖

๒๗

๒๘

๒๙

๓๐

๓๑

๓๒

๓๓

๓๔

๓๕

๓๖

๓๗

๓๘

๓๙

๔๐

๔๑

๔๒

๔๓

๔๔

๔๕

๔๖

๔๗

๔๘

๔๙

๕๐

๕๑

๕๒

๕๓

๕๔

๕๕

๕๖

๕๗

๕๘

๕๙

๖๐

๖๑

๖๒

๖๓

๖๔

๖๕

๖๖

๖๗

๖๘

๖๙

๗๐

๗๑

๗๒

๗๓

๗๔

๗๕

๗๖

๗๗

๗๘

๗๙

๘๐

๘๑

๘๒

๘๓

๘๔

๘๕

๘๖

๘๗

๘๘

๘๙

๙๐

๙๑

๙๒

๙๓

๙๔

๙๕

๙๖

๙๗

๙๘

๙๙

๑๐๐

๑๐๑

๑๐๒

๑๐๓

๑๐๔

๑๐๕

๑๐๖

๑๐๗

๑๐๘

๑๐๙

๑๑๐

๑๑๑

๑๑๒

๑๑๓

๑๑๔

๑๑๕

๑๑๖

๑๑๗

๑๑๘

๑๑๙

๑๒๐

๑๒๑

๑๒๒

๑๒๓

๑๒๔

๑๒๕

๑๒๖

๑๒๗

๑๒๘

๑๒๙

๑๓๐

๑๓๑

๑๓๒

๑๓๓

๑๓๔

๑๓๕

๑๓๖

๑๓๗

๑๓๘

๑๓๙

๑๔๐

๑๔๑

๑๔๒

๑๔๓

๑๔๔

๑๔๕

๑๔๖

๑๔๗

๑๔๘

๑๔๙

๑๕๐

๑๕๑

๑๕๒

๑๕๓

๑๕๔

๑๕๕

๑๕๖

๑๕๗

๑๕๘

๑๕๙

๑๖๐

๑๖๑

๑๖๒

๑๖๓

๑๖๔

๑๖๕

๑๖๖

๑๖๗

๑๖๘

๑๖๙

๑๗๐

๑๗๑

๑๗๒

๑๗๓

๑๗๔

๑๗๕

๑๗๖

๑๗๗

๑๗๘

๑๗๙

๑๘๐

๑๘๑

๑๘๒

๑๘๓

๑๘๔

๑๘๕

๑๘๖

๑๘๗

๑๘๘

๑๘๙

๑๙๐

๑๙๑

๑๙๒

๑๙๓

๑๙๔

๑๙๕

๑๙๖

๑๙๗

๑๙๘

๑๙๙

๒๐๐

๒๐๑

๒๐๒

๒๐๓

๒๐๔

๒๐๕

๒๐๖

๒๐๗

๒๐๘

๒๐๙

๒๑๐

๒๑๑

๒๑๒

๒๑๓

๒๑๔

๒๑๕

๒๑๖

๒๑๗

๒๑๘

๒๑๙

๒๒๐

๒๒๑

๒๒๒

๒๒๓

๒๒๔

๒๒๕

๒๒๖

๒๒๗

๒๒๘

๒๒๙

๒๓๐

๒๓๑

๒๓๒

๒๓๓

๒๓๔

๒๓๕

๒๓๖

๒๓๗

๒๓๘

๒๓๙

๒๔๐

๒๔๑

๒๔๒

๒๔๓

๒๔๔

๒๔๕

๒๔๖

๒๔๗

๒๔๘

๒๔๙

๒๕๐

๒๕๑

๒๕๒

๒๕๓

๒๕๔

๒๕๕

๒๕๖

๒๕๗

๒๕๘

๒๕๙

๒๖๐

๒๖๑

๒๖๒

๒๖๓

๒๖๔

๒๖๕

๒๖๖

๒๖๗

๒๖๘

๒๖๙

๒๗๐

๒๗๑

๒๗๒

๒๗๓

๒๗๔

๒๗๕

๒๗๖

๒๗๗

๒๗๘

๒๗๙

๒๘๐

๒๘๑

๒๘๒

๒๘๓

๒๘๔

๒๘๕

๒๘๖

๒๘๗

๒๘๘

๒๘๙

๒๙๐

๒๙๑

๒๙๒

๒๙๓

๒๙๔

๒๙๕

๒๙๖

๒๙

จากภาพตัวอย่างด้านบนในการวิเคราะห์ สามารถอธิบายได้ว่า

- ประโยคที่ 1 เริ่มต้นจากจังหวะที่ 3 ยกของห้องที่ 4 เข้าสู่ห้องที่ 5-8 (นับจากการเริ่มต้นของเพลง) มีการพักประโยคเพลงในรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนติค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด $V_7 - I$ โดยที่คอร์ด V_7 จะอยู่ในห้องที่ 7 ส่วนคอร์ด I จะอยู่ในห้องที่ 8

- ประโยคที่ 2 เริ่มต้นจากจังหวะที่ 3 ยกของห้องที่ 8 เข้าสู่ห้องที่ 9-12 (นับจากการเริ่มต้นของเพลง) มีการพักประโยคเพลงในซึ่งใช้เคเดนซ์ (Cadence) แบบดีเซพทีฟ เคเดนซ์ (Deceptive cadence) คือ จากคอร์ด $V_7 - VI$ ระหว่างห้องที่ 11-12 โดยที่คอร์ด VI อยู่ในห้องที่ 11 และคอร์ด VI อยู่ในห้องที่ 12 ซึ่งเป็นห้องเพลงแรกในการสร้างวลีใหม่ในประโยคที่ 2

- ประโยคที่ 3 เริ่มต้นจากจังหวะที่ 3 ยกของห้องที่ 12 เข้าสู่ห้องที่ 13-16 (นับจากการเริ่มต้นของเพลง) มีการพักประโยคเพลงในรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนติค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด $V_7 - I$ โดยที่คอร์ด V_7 จะอยู่ในห้องที่ 15 ส่วนคอร์ด I จะอยู่ในห้องที่ 16

- ประโยคที่ 4 เริ่มต้นจากจังหวะที่ 3 ยกของห้องที่ 16 เข้าสู่ห้องที่ 17-20 (นับจากการเริ่มต้นของเพลง) มีการพักประโยคเพลงในรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนติค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด $V_7 - I$ โดยที่คอร์ด V_7 จะอยู่ในห้องที่ 19 ส่วนคอร์ด I จะอยู่ในห้องที่ 20 ซึ่งเป็นจุดพักเพลงเพื่อเชื่อมการเริ่มต้นวลีใหม่ในตอน B

3.2 วิเคราะห์รายละเอียดของทำนอง (Melody)

3.2.1 ลักษณะการกระสวนจังหวะ (Melodic rhythmic pattern)

การกระสวนจังหวะของทำนองเพลง จะสังเกตได้ว่าผู้ประพันธ์ได้ใช้การกระสวนจังหวะโน้ตแบบเรียบง่าย โดยใช้โน้ต ตัวขาว (Half note) ตัวดำ (Quarter note) และเซปต์ 1 ชั้น (Eighth) เสียส่วนใหญ่ ซึ่งสามารถแยกลักษณะการกระสวนจังหวะในบทเพลงได้ 7 ลักษณะดังนี้

- ลักษณะที่ 1



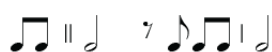
- ลักษณะที่ 2



- ลักษณะที่ 3



- ลักษณะที่ 4



- ลักษณะที่ 5



- ลักษณะที่ 6



- ลักษณะที่ 7



จะสังเกตได้ว่าลักษณะการกระสวนจังหวะทั้ง 7 ลักษณะนี้ จะพบเห็นในทำนองเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ ซึ่งผู้ประพันธ์นั้นได้อาลักษณะการกระสวนจังหวะเหล่านี้มาสร้างวลีต่อกัน จนเป็นประโยคเพลงที่สมบูรณ์ และมีสัดส่วนของการดำเนินทำนองที่เรียบง่ายแต่มีสวยงาม และเมื่อยกตัวอย่างของท่อนเพลงในแต่ละท่อนมาเทียบกับลักษณะการกระสวนจังหวะทั้ง 7 ลักษณะสามารถอธิบายได้ดังนี้

ท่อน A เริ่มสร้างทำนองตั้งแต่จังหวะที่ 3 ยก ซึ่งอยู่ในห้องหมายเลขที่ 4 เข้าสู่ห้องหมายเลขที่ 5 ผู้ประพันธ์ได้คิดทำนองทั้งท่อนโดยใช้ลักษณะการกระสวนจังหวะของทำนองประกอบเข้าด้วยกัน 3 ลักษณะดังตัวอย่างต่อไปนี้

0 Bolero $\text{♩} = 66$ String $\text{D}^{\flat}$ $\text{D}^{\flat}$ $\text{B}^{\flat}\text{m}$ $\text{E}^{\flat}\text{m}$ $\text{A}^{\flat}7$ $\text{D}^{\flat}$

5 $\text{D}^{\flat}$ ลักษณะที่ 1 $\text{D}^{\flat}$ $\text{G}^{\flat}$ ลักษณะที่ 1 $\text{D}^{\flat}$ ขาติ นี ที

9 $\text{B}^{\flat}\text{m}$ ลักษณะที่ 2 $\text{E}^{\flat}\text{m}$ $\text{B}^{\flat}\text{m}$ $\text{A}^{\flat}7$ ลักษณะที่ 1 $\text{F}7$ $\text{B}^{\flat}\text{m}$

13 $\text{D}^{\flat}$ ลักษณะที่ 1 $\text{D}^{\flat}$ ลักษณะที่ 1 $\text{A}^{\flat}7$ $\text{D}^{\flat}$

17 $\text{B}^{\flat}\text{m}$ ลักษณะที่ 2 $\text{E}^{\flat}\text{m}$ $\text{B}^{\flat}\text{m}$ $\text{A}^{\flat}7$ ลักษณะที่ 3 $\text{A}^{\flat}7$

20 1. $\text{D}^{\flat}$ $\text{E}^{\flat}\text{m}$ $\text{A}^{\flat}7$ $\text{D}^{\flat}$ $\text{A}^{\flat}7$ $\text{D}^{\flat}$

เธอ ฉัน รัก เธอ ยิ่ง กว่า ใคร ใคร เธอ จะ รู้ หรือ ไม่ หัวใจ ฉัน มัน เติ - มอ ถึง จะ

ท่อน B เริ่มสร้างทำนองตั้งแต่จังหวะที่ 4 ซึ่งอยู่ในห้องที่ 20 เข้าสู่ห้องที่ 21

ผู้ประพันธ์ได้คิดทำนองใหม่ทั้งท่อนโดยใช้ลักษณะการกระสวนจังหวะของทำนองท่อน A ประกอบเข้าด้วยกันดังตัวอย่างต่อไปนี้

20 1. $\text{D}^{\flat}$ ลักษณะที่ 4 $\text{E}^{\flat}\text{m}$ $\text{A}^{\flat}7$ ลักษณะที่ 5 $\text{D}^{\flat}$ $\text{A}^{\flat}7$ $\text{D}^{\flat}$

เธอ ฉัน รัก เธอ ยิ่ง กว่า ใคร ใคร เธอ จะ รู้ หรือ ไม่ หัวใจ ฉัน มัน เติ - มอ ถึง จะ

25 ลักษณะที่ 6 $\text{E}^{\flat}\text{m}$ $\text{B}^{\flat}\text{m}$ $\text{A}^{\flat}7$ ลักษณะที่ 7 $\text{A}^{\flat}7$ $\text{D}^{\flat}$ 2. $\text{D}^{\flat}$

มี ขาติ นี ที ดี กว่า เธอ ยิ่ง มัน ต่อ เธอ เติ - มอ เพราะ ฉัน รัก เธอ ยิ่ง นึก ขาติ นี ที เธอ

ท่อน A' เริ่มสร้างทำนองตั้งแต่จังหวะที่ 3 ยก ซึ่งอยู่ในจังหวะของโน้ตเช็บ็ต 1 ชั้น ในห้องที่ 28 เข้าสู่ห้องที่ 29 ซึ่งผู้ประพันธ์ได้นำทำนองของท่อน A จำนวน 8 ห้องหลัง มาใส่ไว้ในท่อน A' จะพิจารณาได้ว่าเป็นทำนองซ้ำนั่นเอง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

13 **ลักษณะที่ 1** D $\flat$ **ลักษณะที่ 2** G $\flat$ A $\flat$ 7 D $\flat$

น้อง ร่ำ ร้อง หา เธอ เข้า คำ แสน จะ ะ กำ น้า ตา ไม่ มี จะ ไหล อยาก คิด สัม
รัก เรา คง รัก กัน ไม่ ได้ แม่ ว่า หัว ใจ ของ เรา รัก กัน ยิ่ง นึก เพราะ เธอ มี

17 **ลักษณะที่ 3** B $\flat$ m E $\flat$ m **ลักษณะที่ 4** B $\flat$ m A $\flat$ 7 **ลักษณะที่ 5** A $\flat$ 7

ที่ แต่ แล้ว ก็ สุด รัก ใจ สุด ห้าม รัก ใจ ไม่ ไหว เพราะ ว่า หัว ใจ ฉัน เป็น ทาส
คู่ อยู่ แล้ว เธอ อย่า มา รัก แหม่น หาก ขาดิ นี้ มี รัก ขอ เป็น คน รัก คน แรก ของ

เธอ

สรุปการวิเคราะห์ลักษณะการกระสวนจังหวะ(Melodic rhythmic pattern) ดังนี้

การกระสวนจังหวะของทำนองเพลง จะสังเกตได้ว่าผู้ประพันธ์ได้ใช้การกระสวนจังหวะโน้ตแบบเรียบง่าย โดยใช้โน้ต ตัวขาว (Half note) ตัวดำ (Quarter note) และเช็บ็ต 1 ชั้น (Eighth note) เสียส่วนใหญ่ ซึ่งสามารถแยกลักษณะการกระสวนจังหวะในบทเพลงได้ 7 ลักษณะอาจกล่าวได้ว่าเป็นบทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ เป็นบทเพลงที่มีสัดส่วนของทำนองเพลงและการกระสวนจังหวะของท่วงทำนองไม่ซับซ้อน แต่มีความไพเราะจากระดับเสียงที่เคลื่อนที่เป็นองค์ประกอบสำคัญของทำนองเพลง

3.2.2 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Motion)

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ ใช้บันไดเสียง D $\flat$ เมเจอร์ในการสร้างทำนอง เมื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์กับบันไดเสียงของทำนอง พบว่าเป็นการสร้างทำนองในบันไดเสียงตามปกติ ไม่มีการนำโน้ตนอกบันไดเสียง เข้ามาปะปนแต่อย่างใด ส่วนใหญ่ใช้การดำเนินทำนองด้วยคู่เสียงคอนโซแนนท์ (Consonant) ที่สามารถพบได้ในบทเพลงทั่วไป และไม่มีการสร้างทำนองด้วยคู่เสียงกระด้าง (Dissonant) ส่วนใหญ่เป็นลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) และแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct motion) ในบางช่วงของการดำเนินทำนองแต่มีไม่มากนัก

3.2.3 การกำหนดช่วงพิสัย (Range) ของเสียงในการสร้างทำนอง

พิสัยโดยรวมของเพลงที่รักเรา รักกันไม่ได้ จะอยู่ในช่วงคู่ 11 เมเจอร์ ระหว่างโน้ตเสียง Ab ถึงโน้ตเสียง Db



พิสัยของทำนองเพลงที่รักเรา รักกันไม่ได้

3.2.4 รูปแบบของทำนอง (Melodic contour)

รูปร่างหรือลายเสียงของทำนองในแต่ละท่อนเพลง จะมีลักษณะดังต่อไปนี้

ท่อน A การเริ่มทำนองจะเริ่มในระดับช่วงเสียงกลางไปสู่เสียงสูง และจะค่อยๆลดระดับเสียงลงมาต่ำ ดังตัวอย่าง

The musical score for the first section (A) of the song 'I Love You, I Can't Love You'. It is in G-flat major (three flats) and 6/8 time. The score is divided into four staves, each with a melodic contour line above it. The chords are indicated above the notes.

Staff 1 (Measures 1-4): Chords: Db, Db, Bbm, Ebm, Ab7, Db. Lyrics: ขาดี นี ที่

Staff 2 (Measures 5-8): Chords: Db, Db, Gb, Ab7, Db. Lyrics: รัก เรา คง รัก กัน ไม่ ได้ เพราะ ว่า หัว ใจ ของ เธอ นั้น มี เจ้า ของ ฉัน ต้อง สะ

Staff 3 (Measures 9-12): Chords: Bbm, Ebm, Bbm, Ab7, Db, F7, Bbm. Lyrics: ลิน กล้า กลืน แต่ น้ำ ตา นอง ไม่ อาจ จะ เรียง ร้อง ให้ เธอ นั้น มา เคียง ไกล หัว ใจ ของ

Staff 4 (Measures 13-16): Chords: Db, Db, Gb, Ab7, Db. Lyrics: นื่อง รำ ร้อง หา เธอ เข้า คำ แสน จะ สะ กำ น้ำ ตา ไม่ มี จะ ไหล อยาก คิด สนิ รัก เรา คง รัก กัน ไม่ ได้ แม้ ว่า หัว ใจ ของ เรา รัก กัน ยิ่ง นึก เพราะ เธอ มี

17 Bbm Ebm Bbm Ab⁷ Db Ab⁷

พี่ แต่ แล้ว ก็ สุด หัก ใจ สุด ห้าม หัก ใจ ไม่ ไหว เพราะ ว่า หัว ใจ ฉัน เป็น ทาส

20 1. Db

คู่ อยู่ แล้ว เธอ อย่า มา รัก मैंน หาก ซาดี นี้ มี รัก ขอ เป็น คน รัก คน แรก ของ

ท่อน B วลีเพลงจะเป็นการเริ่มต้นจากเสียงระดับกลางๆไปหาระดับเสียงสูง และจะค่อยๆได้ระดับเสียงสูงลงมาหาเสียงต่ำ ดังตัวอย่าง

20 1. Db Ebm Ab⁷ Db Ab⁷ Db

เธอ ฉัน รัก เธอ ยิ่ง กว่า ใคร ใคร เธอ จะ หรือ ไม่ หัว ใจ ฉัน มัน เต - มอ ถึง จะ

25 Bbm Ebm Bbm Ab⁷ Db Ab⁷ Db 2. Db

มี ชายอื่น ที่ ดี กว่า เธอ ยัง มัน ต่อ เธอ เต - มอ เพราะ ฉัน รัก เธอ ยิ่ง นัก ซาดี นี้ ที่ เธอ

ท่อน A' จะเป็นลักษณะการซ้ำทำนองของท่อน A ในห้องที่ 13-20 ดังนั้นจะมีลักษณะรูปร่างของทำนองคล้ายกัน และมีการเคลื่อนที่ของโน้ตที่เคลื่อนที่เข้าหาโน้ตที่เป็นโตนิก (Tonic) ในตอนจบของท่อน A' ดังตัวอย่าง

13 Db Db Gb Ab⁷ Db

น้อง รำ ร้อง หา เธอ เข้า คำ แสน จะ ระ ก้า น้า ตา ไม่ มี จะ ไหล อยาก คิด สัม

17 Bbm Ebm Bbm Ab⁷ Db Ab⁷

พี่ แต่ แล้ว ก็ สุด หัก ใจ สุด ห้าม หัก ใจ ไม่ ไหว เพราะ ว่า หัว ใจ ฉัน เป็น ทาส
คู่ อยู่ แล้ว เธอ อย่า มา รัก मैं หาก ซาติ นี้ มี รัก ขอ เป็น คน รัก คน แรก ขอ

2. Db

เธอ

3.3 วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง

3.3.1 คำร้องและการใช้สัมผัส

การใช้สัมผัสใน

ซาตินี้ที่รักเราคงรักกันไม่ได้ เพราะว่าหัวใจของเธอนั้นมีเจ้าของ

ฉันต้องสะอื้นกล้ำกลืนแต่น้ำตานอง ไม่อาจจะเรียกร้องให้เธอนั้นมา เคียงใกล้

หัวใจของน้องร่ำร้องหาเธอเข้าคำ แสงจะระกำ น้ำตาไม่มีจะไหล

อยากคิดลืมพี่แต่แล้วก็สุดหักใจ สุดห้ามหักใจไม่ไหวเพราะว่าหัวใจฉันเป็นทาสเธอ

ฉันรักเธอยิ่งกว่าใครใคร เธอจะรู้หรือไม่ว่าใจฉันมันเสมอ

ถึงจะมีชายอื่นที่ดีกว่าเธอ ยังมันต่อเธอเสมอเพราะฉันรักเธอยิ่งนัก

ซาตินี้ที่รักเราคงรักกันไม่ได้ แม้ว่าหัวใจของเรารักกันยิ่งนัก

เพราะเธอมีคู่อยู่แล้วเธออย่ามารัก मैंหากซาติน้ำมีรักขอเป็นคนรักคนแรกของเธอ

คำว่า “เรารัก” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องตอนที่ 4 ดังนี้

“ชาตินี้ที่รักเราคงรักกันไม่ได้ แม้ว่าหัวใจของเรารักกันยิ่งนัก”

2. คำแทรกคู่ คือ คำสัมผัสพยัญชนะ โดยมีคำคั่นหนึ่งคำ ได้แก่คำว่า “เราคงรัก” “แต่น้ำตา” “น้ำตานอง” “จะเรียกจะ” และ “เรียกจะร้อง” พบในวรรคที่ 1, 3 และ 4 ของเนื้อร้องตอนที่ 1 ดังนี้

“ชาตินี้ที่รักเราคงรักกันไม่ได้ แม้ว่าหัวใจของเธอนั้นมีเจ้าของ”
 “ฉันต้องสะอื้นกลักลืนแต่น้ำตานอง ไม่อาจจะเรียกจะร้องให้เธอนั้นมาเคียงใกล้”

คำว่า “เราคงรัก” “คนรักคน” และ “รักคนแรก” พบในวรรคที่ 1 และ 4 ของเนื้อร้องตอนที่ 4 ดังนี้

“ชาตินี้ที่รักเราคงรักกันไม่ได้ แม้ว่าหัวใจของเรารักกันยิ่งนัก”
 “เพราะเธอมีคู่อยู่แล้วเธออย่ามารัก แม้นหากชาติหน้ามีรักขอเป็นคนรักคนแรกของเธอ”

3. คำแทรกทรุ คือ สัมผัสพยัญชนะ โดยมีคำหรือพยางค์อื่นคั่นกลางสองคำ ได้แก่คำว่า “รักเราคงรัก” พบในวรรคที่ 1 ของเนื้อร้องตอนที่ 1 ดังนี้

“ชาตินี้ที่รักเราคงรักกันไม่ได้ เพราะว่าหัวใจของเธอนั้นมีเจ้าของ”

คำว่า “ลืมพีแต่แล้ว” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อร้องตอนที่ 2 พิจารณาได้ดังนี้

“อยากคิดลืมพีแต่แล้วก็สุดหักใจ สุดห้ามหักใจไม่ไหวเพราะว่าหัวใจฉันเป็นทาสเธอ”

คำว่า “สุดหักใจ สุดห้ามหักใจ” พบในวรรคที่ 3 และ 4 ของเนื้อร้องตอนที่ 2 พิจารณาได้ดังนี้

“อยากคิดลืมพีแต่แล้วก็สุดหักใจ สุดห้ามหักใจไม่ไหวเพราะว่าหัวใจฉันเป็นทาสเธอ”

คำว่า “สุดหักใจ สุดห้ามหักใจ” พบในวรรคที่ 3 และ 4 ของเนื้อร้องตอนที่ 2 พิจารณาได้ดังนี้

“อยากคิดลืมพีแต่แล้วก็สุดหักใจ สุดห้ามหักใจไม่ไหวเพราะว่าหัวใจฉันเป็นทาสเธอ”

คำว่า “หักใจไม่ไหว” พบในวรรคที่ 4 ของเนื้อร้องตอนที่ 2 พิจารณาได้ดังนี้

“อยากคิดลืมพีแต่แล้วก็สุดหักใจ สุดห้ามหักใจไม่ไหวเพราะว่าหัวใจฉันเป็นทาสเธอ”

คำว่า “รักเราคงรัก” พบในวรรคที่ 1 ของเนื้อร้องตอนที่ 4 ดังนี้

“ชาตินี้ที่รักเราคงรักกันไม่ได้ เพราะว่าหัวใจของเธอนั้นมีเจ้าของ”

การใช้สัมผัสสระ ในบทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ เมื่อวิเคราะห์การใช้คำสัมผัสสระในลักษณะต่างๆ พบว่ามีการใช้คำสัมผัสสระ ดังนี้

1. คำเคียง คือ คำที่สัมผัสสระชิดกันสองคำ ได้แก่คำว่า “นี่ที่” และ “ไม่ได้” พบในวรรคที่ 1 ของเนื้อร้องตอนที่ 1 ดังนี้

“ชาตินี้ที่รักเราคงรักกันไม่ได้ เพราะว่าหัวใจของเธอนั้นมีเจ้าของ”

คำว่า “ของน้อง” พบในวรรคที่ 1 ของเนื้อร้องตอนที่ 2 ดังนี้

“หัวใจของน้องร่ำร้องหาเธอเข้าคำ แสนจะระก้าน้ำตาไม่มีจะไหล”
คำว่า “แสนจะระก้า” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้

“หัวใจของน้องร่ำร้องหาเธอเข้าคำ แสนจะระก้าน้ำตาไม่มีจะไหล”
คำว่า “ก้าน้ำ” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้

“หัวใจของน้องร่ำร้องหาเธอเข้าคำ แสนจะระก้าน้ำตาไม่มีจะไหล”
คำว่า “ไม่ไหว” พบในวรรคที่ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้

“อยากคิดลืมพี่แต่แล้วก็สุดหักใจ สุดห้ามหักใจไม่ไหวเพราะว่าหัวใจฉันเป็นทาสเธอ”
คำว่า “ใครใคร” “ฉันมัน” พบในวรรคที่ 1 และ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 3 ดังนี้

“ฉันรักเธอยิ่งกว่าใครใคร เธอจะรู้หรือไม่ว่าใจฉันมันเสมอ”
คำว่า “ที่ดี” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อร้องท่อนที่ 3 ดังนี้

“ถึงจะมีชายอื่นที่ดีกว่าเธอ ยังมันต่อเธอเสมอเพราะฉันรักเธอยิ่งนัก”
คำว่า “นี่ที่” และ “ไม่ได้” พบในวรรคที่ 1 ของเนื้อร้องท่อนที่ 4 ดังนี้

“ชาตินี้ที่รักเราคงรักกันไม่ได้ แม้ว่าหัวใจของเรารักกันยิ่งนัก”
คำว่า “คู่อยู่” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อร้องท่อนที่ 4 ดังนี้

“เพราะเธอมีคู่อยู่แล้วเธออย่ามารัก मैंนหากชาติหน้ามีรักขอเป็นคนรักคนแรกของเธอ”

2. คำแทรกเคียง คือคำที่สัมผัสสระโดยมีคำอื่นคั่นกลางหนึ่งคำ ได้แก่คำว่า
“อีนกลักลิ้น” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

“ฉันต้องสะอีนกลักลิ้นแต่น้ำตานอง ไม่อาจจะเรียกร้องให้เธอนั้นมาเคียงใกล้”
คำว่า “น้องร่ำร้อง” และ “ใจไม่ไหว” พบในวรรคที่ 1 และ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้

“หัวใจของน้องร่ำร้องหาเธอเข้าคำ แสนจะระก้าน้ำตาไม่มีจะไหล”
“อยากคิดลืมพี่แต่แล้วก็สุดหักใจ สุดห้ามหักใจไม่ไหวเพราะว่าหัวใจฉันเป็นทาสเธอ”
คำว่า “ไม่ว่าใจ” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 3 ดังนี้

“ฉันรักเธอยิ่งกว่าใครใคร เธอจะรู้หรือไม่ว่าใจฉันมันเสมอ”
คำว่า “คนรักคน” พบในวรรคที่ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 4 ดังนี้

“เพราะเธอมีคู่อยู่แล้วเธออย่ามารัก मैंนหากชาติหน้ามีรักขอเป็นคนรักคนแรกของเธอ”

3. คำแทรกเอก คือคำที่สัมผัสสระโดยมีคำอื่นคั่นกลางสองคำ ได้แก่คำว่า
“รักเราคงรัก” และ “กลักลิ้นแต่น้ำ” พบในวรรคที่ 1 และ 3 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

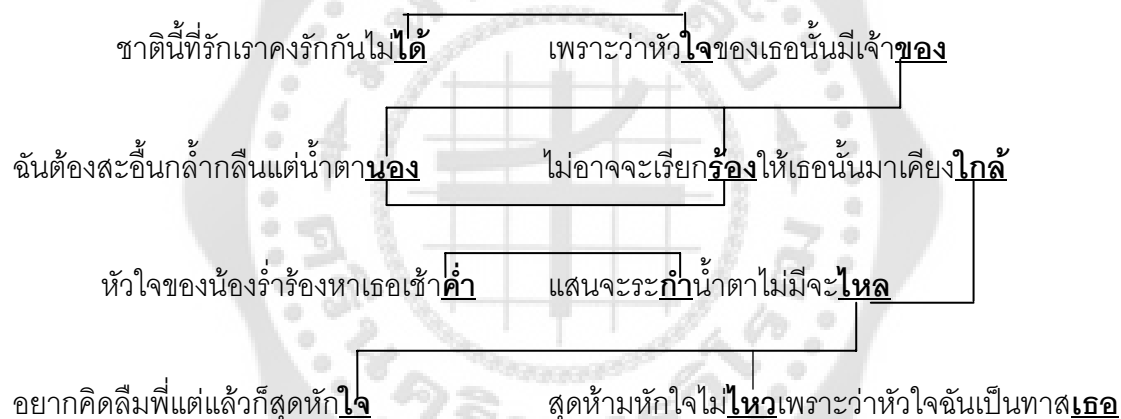
“ชาตินี้ที่รักเราคงรักกันไม่ได้ เพราะว่าหัวใจของเธอนั้นมีเจ้าของ”
“ฉันต้องสะอีนกลักลิ้นแต่น้ำตานอง ไม่อาจจะเรียกร้องให้เธอนั้นมาเคียงใกล้”
คำว่า “ไม่มีจะไหล” และ “สุดหักใจสุด” พบในวรรคที่ 2,3 และ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้

“หัวใจของน้องร่ำร้องหาเธอเข้าคำ แสนจะระกำน้ำตาไม่มีจะไหล”
 “อยากคิดลืมพี่แต่แล้วก็สุดหักใจ สุดห้ามหักใจไม่ไหวเพราะว่าหัวใจฉันเป็นทาสเธอ”
 คำว่า “มีชายอื่นที่” และ “รักเธอยิ่งนัก” พบในวรรคที่ 3 และ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 3 ดังนี้
 “ถึงจะมีชายอื่นที่ดีกว่าเธอ ยังมันต่อเธอเสมอเพราะฉันรักเธอยิ่งนัก”
 คำว่า “รักเราคงรัก” และ “รักกันยิ่งนัก” พบในวรรคที่ 1 และ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 4 ดังนี้
 “ชาตินี้ที่รักเราคงรักกันไม่ได้ แม้ว่าหัวใจของเรารักกันยิ่งนัก”

3.3.2 ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับจังหวะ

คำร้องของเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ เป็นคำร้องที่แต่งขึ้นอย่างมีฉันทลักษณ์ และประกอบด้วยสัมผัสทั้งดงาม สามารถวิเคราะห์ความสัมพันธ์ในแต่ละท่อนเพลงได้ดังนี้

คำร้องท่อน A



เมื่อคำร้องอยู่ในทำนองตามโครงสร้างของบทเพลง คำร้องในท่อน A คำที่เป็น พยางค์ที่ต้องสัมผัสในและสัมผัสนอกจะเป็นคำที่ตกลงในจังหวะที่ 1 ของห้องเพลง ดังตัวอย่างบางตอน ได้ดังนี้

0 Bolero ♩=66 String D $\flat$ D $\flat$ B $\flat$ m E $\flat$ m A $\flat$ 7 D $\flat$

5 D $\flat$ D $\flat$ G $\flat$ A $\flat$ 7 D $\flat$

9 B $\flat$ m E $\flat$ m B $\flat$ m A $\flat$ 7 D $\flat$ F7 B $\flat$ m

13 D $\flat$ G $\flat$ A $\flat$ 7 D $\flat$

รัก เรา คง รัก กัน ไม่ ได้ เพราะ ว่า หัว ใจ ของ เธอ นั้น มี เจ้า ของ ชื่น ต้อง สะ
 ชื่น กล้า ก็นั่น แะ น้ำ คำ นอง ไม่ อยา จะ แยก ร้อง ให้ เธอ นั้น มา เคียง ไกล่ หัว ใจ ของ
 นื่อง ว่า ร้อง หา เธอ เข้า คำ แสน จะ ะ ก้า น้ำ คำ ไม่ มี จะ โน่น ชยาก คิด สิ้น
 รัก เรา คง รัก กัน ไม่ ได้ แม้ ว่า หัว ใจ ของ เรา รัก กัน ยัง นึก เพราะ เธอ มี

คำร้องท่อน B

ฉันรักเธอยิ่งกว่าใคร ใคร เธอจะรู้หรือ ไม่ ว่าใจฉันมัน เสมอ
 ถึงจะมีชายอื่นที่ดีกว่า เธอ ยังมันต่อเธอ เสมอ เพราะฉันรักเธอยิ่ง นัก

เมื่อคำร้องอยู่ในทำนองตามโครงสร้างของบทเพลง คำร้องในท่อน B คำที่เป็นพยางค์ที่มีการสัมผัสจะเป็นคำที่ตกลงในจังหวะที่ 1 ของห้องเพลง ดูจากตัวอย่างบางตอนดังนี้

20 1. D $\flat$ E $\flat$ m A $\flat$ 7 D $\flat$ A $\flat$ 7 D $\flat$

เธอ ชื่น รัก เธอ ยิ่ง กว่า ใคร ใคร เธอ จะ รู้ หรือ ไม่ หัว ใจ ชื่น มัน เ - ื่อ ถึง จะ

25 B $\flat$ m E $\flat$ m B $\flat$ m A $\flat$ 7 D $\flat$ A $\flat$ 7 D $\flat$ 2. D $\flat$

มี ชาย ชื่น ที่ ดี กว่า เธอ ยัง มัน ต่อ เธอ เ - ื่อ มื่อ เพราะ ชื่น รัก เธอ ยิ่ง นึก ชาคี นี ที่ เธอ

ส่วนคำร้องท่อน A' เมื่อคำร้องอยู่ในทำนองตามโครงสร้างของบทเพลง คำร้องในท่อน A' คำที่เป็นพยางค์ที่ต้องสัมผัสในและสัมผัสนอกจะเป็นคำที่ตกลงในจังหวะที่ 1 ของห้องเพลง ซึ่งจะเหมือนกับเนื้อร้องท่อน A

3.3.3 เนื้อหาของบทเพลง ความหมายของคำร้องที่สำคัญในบทเพลง

เนื้อหาของบทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ มีเนื้อหาในลักษณะน้อยใจในโชคชะตาและวาสนาของความรักที่ตนเองมีต่อคนรัก และมีวัตถุประสงค์เพื่อให้คนรักของตนนั้นมีความเข้าใจในความรู้สึกนึกคิดของตน ใช้คำประพันธ์ในลักษณะการใช้พรรณนาโวหาร โดยมีการแทรกความรู้สึกของตนเข้าไปในเนื้อหาอยู่เสมอ ซึ่งวัตถุประสงค์สำคัญของเนื้อหาจะอยู่ในท่อน Hook หรือท่อน B ของเพลงที่แสดงถึงความรู้สึกของฝ่ายหญิงอย่างชัดเจน และในท่อน A' ก่อนที่จะจบบทเพลง เมื่อวิเคราะห์ลักษณะคำพรรณนาโวหารที่ประพันธ์ในท่อน A' แล้วจะพบว่าใช้ภาษาในเชิงอติพจน์(Hyperbole) คือการกล่าวเกินจริง ในสิ่งที่เป็นไปได้ แต่ยังหนักแน่นในความคิดและความรู้สึก ดังเนื้อหาต่อไปนี้

ชาตินี้ที่รักเราคงรักกันไม่ได้	แม้ว่าหัวใจของเรารักกันยิ่งนัก
เพราะเธอมีคู่อยู่แล้วเธออย่ามารัก	<u>แม้หากชาติหน้ามีรักขอเป็นคนรักคนแรกของเธอ</u>

3.4 วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสาน

3.4.1 โครงสร้างสำคัญของบทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้

3.4.1.1 วิเคราะห์บทนำ วิเคราะห์ลักษณะและวิธีการสร้างดนตรีที่นำเข้าสู่บท
ร้อง

การสร้างบทนำ(Introduction) ในบทเพลงนี้มีทั้งหมด 4 ห้องเพลง ซึ่งห้องแรกใช้การขึ้นนำในจังหวะที่ 3 ยก ของห้องที่ 1 จะเห็นได้ว่าเป็นการขึ้นต้นวลีแบบอนาครุซิส (Anacrusis Rhythm) โดยใช้เสียงไวโอลินและเสียงเครื่องสายขึ้นนำ และมีการสร้างทำนองใหม่สำหรับบทนำ Clarinet และ Flute เป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองรับจากไวโอลินในห้องสุดท้าย ในลักษณะประสานเสียงขึ้นคู่ซึ่งกันและกัน ก่อนส่งเข้าท่อน A ดังภาพประกอบ

The musical score is for a song in D-flat major (three flats) and 4/4 time. It features the following instruments and parts:

- Flute:** Part 1 (top) and Part 2 (bottom).
- Clarinet in B:** Part 1 (top) and Part 2 (bottom).
- Drum Set:** Part 1 (top) and Part 2 (bottom).
- Electric Guitar:** Part 1 (top) and Part 2 (bottom).
- Bass Guitar:** Part 1 (top) and Part 2 (bottom).
- Voice:** Part 1 (top) and Part 2 (bottom).
- Keyboard:** Part 1 (top) and Part 2 (bottom).
- Violin:** Part 1 (top) and Part 2 (bottom).

Annotations and musical details include:

- Chords:** Ebm, Ab7, Db, Bbm, Ebm, Gb, Ab7, Broken.
- Annotations:**
 - การใช้ส่วนของจังหวะรับแนวทำนอง (Using the rhythm part of the melody line)
 - การสร้างทำนองใหม่ (Creating a new melody line)
 - Cadence V-I
 - การสร้างทำนองรับส่งเข้าท่อน A (Creating a melody line to lead into section A)
 - การใช้ส่วนของจังหวะรับแนวทำนอง (Using the rhythm part of the melody line)
- Lyrics:** ชาติ นี้ ที่ รัก เรา คง รัก กัน ไม่ ได้ เพราะ ว่า หัว ใจ ของ เธอ นั้น มี เจ้า

การดำเนินคอร์ดในบทนำมีการดำเนินคอร์ดตามลำดับดังนี้ I-VI-ii-V-I ในท่อนบทนำ มีการสร้างจุดพักเพลง(Cadence) ในรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนติค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด $V_7 - I$ ในหมายเลขห้องที่ 3 และ 4 ก่อนที่จะเริ่มเข้าสู่ทำนองท่อนร้องในท่อน A สิ่งที่น่าสนใจอีกอย่างที่พบคือการใช้น้ดนตรีจังหวะสวนจังหวะแบบสั้นและยาว เพื่อให้สัดส่วนของดนตรีรับกับทำนองให้มีความหนักแน่นชัดเจนได้เป็นอย่างดีในหมายเลขห้องที่ 3 และ 4

3.4.1.2 วิเคราะห์บทเชื่อม ลักษณะและวิธีการสร้างดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงขึ้นหรือสลับ เมื่อร้องจบไปในรอบแรก ก่อนที่จะเข้าสู่บทร้องอีกครั้ง

การสร้างบทเชื่อม ในบทเพลงนี้มีทั้งหมด 8 ห้องเพลง ซึ่งการขึ้นต้นของวลีในตอนนี้จะขึ้นต้นในจังหวะที่ 3 ของห้องสุดท้ายของท่อน A' เป็นการขึ้นต้นวลีแบบอนาครูสิส (Anacrusis Rhythm) ก่อนที่จะเข้าสู่ท่อนบทเชื่อม เป็นการสร้างวลีทำนองโดยการนำทำนองร้องท่อน B มาเป็นทำนองหลักโดยใช้ Flute เป็นเครื่องโซโล่ รับด้วยกลุ่มเครื่องสาย และสลับรับทำนองด้วย Clarinet และ Violin ส่งเข้าท่อนร้องในห้องต่อไป

The musical score shows measures 28 to 32. The instruments and parts are: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Drums (Dr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Voice, Keyboard (Kbd.), and Violin (Vln.). The key signature has four flats (B-flat major or D-flat minor). The time signature is 4/4. The score includes a repeat sign with a first and second ending. Annotations in Thai text point to specific musical features:

- เครื่องดนตรีที่ขึ้นนำแนวทำนอง** (Instrument that leads the melody): Points to the Flute part in measure 29.
- การใช้ส่วนเดียวกันของ Rhythm** (Using the same part of the Rhythm): Points to the drum pattern in measures 30 and 31.
- เครื่องดนตรีรับสลับแนวทำนอง** (Instrument that alternates the melody): Points to the Clarinet part in measure 32.
- นำทำนองท่อน B มาสร้าง** (Using the melody of section B to create): Points to the keyboard part in measure 30.

The voice part includes the lyrics: "ชาติ ติ ติ" and "BAND...". The guitar part has a solo in measures 30 and 31.

การใช้ส่วนเดียวกันของRhythm

นำทำนองท่อนB มาสร้าง

การใช้ส่วนเดียวกันของRhythm

Cadence V₇-I

การดำเนินคอร์ดในบทเชื่อมมีการดำเนินคอร์ดตามลำดับดังนี้ ii-I-II-I-VI-I ในท่อนบทเชื่อมมีการสร้างจุดพักเพลง (Cadence) ในรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนติค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด V₇ - I ในหมายเลขห้องที่ 36 และ 37 ก่อนที่จะเริ่มเข้าสู่ทำนอง

ท่อนร้องในท้องต่อไป สิ่งที่น่าสนใจอีกอย่างก็คือการใช้สัดส่วนของกลองและกีตาร์เบสที่รองรับกับแนวทำนองเป็นลักษณะสั้นและยาว เพื่อให้แนวทำนองมีความโดดเด่นมากขึ้น

3.4.1.3 วิเคราะห์ทบทวน วิเคราะห์ลักษณะและวิธีการสร้างดนตรีที่ซ้ำ

สุดท้ายเพื่อนำเข้าสู่การจบของเพลง

การสร้างบทจบ ในบทเพลงนี้มีทั้งหมด 4 ห้องเพลง ซึ่งการขึ้นต้นของวลีในท่อนนี้จะขึ้นต้นในจังหวะที่ 1 ยกของห้องสุดท้ายของท่อน A' เป็นการขึ้นต้นวลีแบบอนาครูสิส (Anacrusis Rhythm) เป็นการสร้างวลีทำนองใหม่ขึ้นโดยใช้เครื่องดนตรี Clarinet และ Flute เป็นเครื่องโซโล่ และใช้กลุ่มเครื่องสายเป็นเครื่องรับสลับแนวทำนอง และสลับมาเป็น Flute ส่งเข้าสู่โน้ตตัวสุดท้ายของเพลงซึ่งเป็นโน้ตโน้ต และจบด้วยโน้ตคอร์ด ดังตัวอย่าง

The image displays a musical score for the final section of a song. The score is written for multiple instruments, including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Drums (Dr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Voice, String, Keyboard (Kbd.), and Violin (Vln.). The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into two systems. The first system shows the instruments playing a melody. The second system shows the instruments playing a new melody, which is highlighted by a text box labeled "สร้างวลีจบแบบแนวทำนองใหม่" (Create a new ending melody phrase). The text box is placed over the Voice and String parts. The score includes various musical notations, such as notes, rests, and chords (e.g., Ebm, Ab, Db, Ab7). The score is written in a standard musical notation style, with a treble clef and a key signature of two flats.

สร้างวลีแนวรับทำนอง

จบด้วยTonic Chord

Cadence V₇-I

การดำเนินคอร์ดในบทเชื่อมมีการดำเนินคอร์ดตามลำดับดังนี้ I-VI-II-V₇-I-V₇-I ในท่อนบทจบมีการสร้างจุดพักเพลง (Cadence) จบเพลงได้อย่างสมบูรณ์ในรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนติค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด V₇-I จุดที่น่าสนใจในตอนจบ คือ การสร้างแนวทำนองจบขึ้นมาใหม่ ซึ่งมีความสอดคล้องกับอารมณ์เพลงและเนื้อหาของเพลงได้เป็นอย่างดี

3.4.2 ดนตรีประกอบแนวทำนอง วิเคราะห์ถึงการสร้างดนตรีที่บรรเลงคลอไปกับแนวทำนองโดยมีลักษณะวิธีการวิเคราะห์ดนตรีประกอบดังนี้

3.4.2.1 ดนตรีประกอบชนิดโอบอุ้มแนวทำนอง

- ลักษณะเสียงยาวพบในท่อน A ของบทเพลง ในหมายเลขห้องที่ 13-19 และในหมายเลขห้องที่ 23-24 ในประทุน 1 ของท่อน B โดยใช้เครื่องดนตรี Violin เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงไปพร้อมกับทำนองร้อง ซึ่งเป็นการประสานเสียงไปด้วยกันและเปลี่ยนโน้ตตามกลุ่มคอร์ดได้อย่างกลมกลืน ตามตัวอย่างดังต่อไปนี้

ลักษณะโน้ตเสียงยาวห้องที่ 13-19

จุดที่น่าสนใจของลักษณะเสียงยาวในหมายเลขห้องที่ 13-19 ของท่อน A คือโน้ตที่มีลักษณะเสียงยาวนั้นมีส่วนอุ้มแนวทำนองให้มีความโดดเด่นขึ้น ซึ่งในระหว่างนั้นก็จะมีแนวทำนองในเครื่องดนตรีอื่นมารับกับทำนองหลักได้อย่างลงตัว

ลักษณะโน้ตเสียงยาวห้องที่ 23-24

จุดที่น่าสนใจของลักษณะเสียงยาวในหมายเลขห้องที่ 23-24 ของท่อน B คือโน้ตที่มีลักษณะเสียงยาวนั้นมีส่วนอ้อมแนวทำนองให้มีความโดดเด่นขึ้น ซึ่งมีส่วนช่วยในการพักทำนองเพลง โดยใช้ไทรนิคอร์ดกับเคเดนซ์คอร์ดเป็นจุดพักทำนองเพลง จึงทำให้ทำนองร้องมีความโดดเด่นขึ้น

- ลักษณะเสียงสั้นไม่พบบ่อยมากนักในบทเพลงนี้ เพราะเป็นเพลงที่มีทำนองอ่อนหวาน จุดที่พบได้คือในห้องที่ 3 ของท่อนบทนำ โดยใช้เครื่องดนตรีในกลุ่มควบคุมจังหวะ (Rhythm) เป็นเครื่องดนตรีบรรเลงร่วมกัน และในหมายเลขห้องที่ 21-22 ที่ใช้เครื่องดนตรีทุกชิ้นบรรเลงร่วมกันรับกับแนวทำนอง และอีกหนึ่งจุดที่พบคือในท่อนบทเชื่อมในหมายเลขห้องที่ 30-31 ที่ใช้ลักษณะการบรรเลงในลักษณะเหมือนกันกับหมายเลขห้องที่ 21-22 ตามตัวอย่างดังต่อไปนี้

ที่รักเรารักกันไม่ได้ (Score)

ประพันธ์คำร้องทำนองเรียบเรียง
จิตกร บัวเนียม

เสียง คาราโอเกะ

Flute

Clarinet in B

Drum Set

Electric Guitar

Bass Guitar

Voice

Keyboard

Violin

String

Db

Bbm

Ebm

Ab7

ลักษณะโน้ตเสียงสั้นห้องที่ 3

Ebm

Ab7

String

Db

Bbm

Ebm

Ab7

ลักษณะโน้ตเสียงสั้นห้องที่ 21-22

- ลักษณะเสียงซ้อนไปกับแนวทำนองไม่พบในบทเพลงนี้ เพราะส่วนใหญ่จะเป็นการสร้างดนตรีรับแนวทำนองเสียส่วนใหญ่

3.4.2.2 ดนตรีประกอบชนิดที่สอดแทรกแนวทำนอง

- ลักษณะการนำทำนองหลักมาล้อในบทเพลงนี้จะพบได้ในหมายเลขห้องที่ 6 หมายเลขห้องที่ 14 หมายเลขห้องที่ 22 และหมายเลขห้องที่ 31 ซึ่งเป็นการนำทำนองร้องมาล้อและรับกันได้อย่างลงตัว พิจารณาจากสกอรีได้ดังนี้

The image shows a musical score for a song, likely in Thai. The score includes parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Drums (Dr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Voice, Keyboard (Kbd.), and Violin (Vln.). The key signature is B-flat major (two flats). The score is divided into measures, with a callout box highlighting a specific musical motif in measure 6. The callout box contains the text: "การสร้างทำนองหลักมาล้อในหมายเลขห้องที่ 6". The Voice part includes Thai lyrics: "ชาติ นี้ ที่ รัก เรา คง รัก กัน ไม่ ได้ เพราะ ว่า หัว ใจ ของ เธอ นั้น มี เจ้า". The score also includes various musical notations such as "Broken", "Flute", and "tr" (trill).

12

Fl. *tr*

Cl. *tr*

Dr.

E. Gtr. Bbm Broken

Bass Bbm

Voice

Kbd. Bbm Broken Flute....

Vln.

การสร้างทำนองหลักมาล้อในหมายเลขห้องที่ 14

โหล่ หัวใจของน้องรัก ร้องหาเธอเจ้าคำแสนจะระกำ น้ำตาไม่มีจะ
เธอคงรักกันไม่ได้ แม้ว่าหัวใจของเธอรักกันถึง

20

Fl. 1.

Cl.

Dr.

E. Gtr. Db

Bass Db Ebm Ab7 Db Ab7

Voice

Kbd. Db Bell...

Vln.

การสร้างทำนองหลักมาล้อในหมายเลขห้องที่ 22

เธอ จันทน์ รัก เธอ ยิ่งกว่าใครใคร เธอจะรู้หรือไม่ว่า หัวใจฉันมันเล-

28

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

การสร้างทำนองหลักมาล้อในหมายเลขห้องที่ 31

นัก ขาดี นี ทิ เลอ BAND...

- การสร้างทำนองใหม่ ในหัวข้อนี้ผู้วิจัยจะไม่วิเคราะห์ตามลำดับของห้องเพลงทั้งหมด แต่จะวิเคราะห์ตามหมายเลขห้องเพลงที่กำกับในสกออร์เพลงเพื่อความสะดวกในการพิจารณาสกออร์เพลงในแต่ละส่วน โดยเริ่มต้นจากท่อน A ดังนี้

จากการพิจารณาวิเคราะห์จากสกออร์เพลงในท่อน A ได้พบการสร้างแนวทำนองใหม่เพื่อรองรับทำนองร้อง ในหมายเลขห้องที่ 8 หมายเลขห้องที่ 12 หมายเลขห้องที่ 16 และหมายเลขห้องที่ 20 ซึ่งจะสังเกตได้ว่าทำนองที่ถูกสร้างขึ้นมานั้นไม่มีส่วนคล้ายของทำนองร้องมาเกี่ยวข้องเลย และจะมีการรูปแบบของการดำเนินจังหวะที่แตกต่างกันออกไป สามารถพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

สกอร์เพลงท่อน A

8

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

(4)

การสร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องหมายเลขห้องที่ 8

Db Bbm Ebm Bbm Ab7 Db F7

ขอ ชื่น ต้อง สะ ะริน กล้า กลิ่น แต่ น้า ตา นอง ไม่ อาจ จะ เสียก ร้อง ให้ เธอ นั้น มา เคียง

12

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

Bbm Db Bbm Db Gb Ab7

Broken

Bbm Db Bbm Db Gb Ab7

Bell Broken Flute....

โกลี หัว ใจ ของ นื่อง คำ ร้อง หา เธอ เข้า คำ แสน จะ ะ คำ น้า ตา ไม่ มี จะ รัก เรา คง รัก กัน ไม่ ได้ แม้ ว่า หัว ใจ ของ เรา รัก กัน ยิ่ง

16

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

การสร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องหมายเลขห้องที่ 16

1. 20

การสร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องหมายเลขห้องที่ 20

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

เพราะ เธอ มี คู่ อยู่ แล้ว เธอ อย่า มา รัก แน่น นาก ขาดิ นี้ มี รัก ขอ เป็น คน รัก คน แรก ของ

เธอ ฉัน รัก เธอ ยิ่ง กว่า ใคร ใคร เธอ จะ หึง หรือ ไม่ หัว ใจ ฉัน มัน เติ

จากการพิจารณาวิเคราะห์จากสกอ์เพลงในท่อน B ได้พบการสร้างแนวทำนองใหม่เพื่อรองรับทำนองร้อง ในหมายเลขห้องที่ 24 และหมายเลขห้องที่ 28 โดยใช้เสียงเครื่องดนตรี Clarinet และ Flute ดำเนินทำนองรับกับทำนองร้อง วิเคราะห์ได้ดังภาพตัวอย่าง ดังนี้

24

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

สร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องหมายเลขห้องที่ 24

28

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

สร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องหมายเลขห้องที่ 28

ส่วนการพิจารณาวิเคราะห์จากสกอ์เพลงในท่อน A' ได้พบการสร้างแนวทำนองใหม่เพื่อรองรับทำนองร้องมีลักษณะเหมือนกันกับท่อน A โดยวลีสุดท้ายของทำนองร้องในท่อน A' จะจบที่ไตนิกโน้ตของบันไดเสียง ซึ่งเป็นการจบที่สมบูรณ์

- การสร้างทำนองใหม่จากคอร์ดเดิม ในบทเพลงนี้จะไม่พบการสร้างทำนองใหม่จากคอร์ดเดิม เนื่องจากในทุกห้องเพลงนั้นมีการเปลี่ยนคอร์ดอยู่เกือบทุกห้องเพลง ดังนั้นจึงทำให้ไม่มีการใช้คอร์ดเดิมเพื่อสร้างทำนองวลีใหม่อยู่ในบทเพลง

3.4.2.3 ลักษณะการเคลื่อนไหวของแนวทำนองที่เข้าช่วยในการสร้างดนตรี

ประกอบ

- ดนตรีประกอบเคลื่อนที่ไปพร้อมกับแนวทำนองแต่ทิศทางตรงกัน

ข้ามไม่พบในบทเพลงนี้

- แนวทำนองอยู่กับที่ ดนตรีประกอบเคลื่อนขนานไปกับแนวทำนอง

หลักไม่พบในบทเพลงนี้

- ดนตรีประกอบเคลื่อนที่ไปทิศทางเดียวกันกับแนวทำนองหลักไม่

พบในบทเพลงนี้

3..5.1 วิเคราะห์การใช้คอร์ด

3.5.1.1 การใช้คอร์ดรองรับแนวทำนองหลักพบได้โดยทั่วไป ในท่อน A พบที่ หมายเลขห้องที่ 10 และหมายเลขห้องที่ 18 ในท่อน B พบที่หมายเลขห้องที่ 23 และหมายเลขห้องที่ 28 ส่วนในท่อน A' พบในหมายเลขห้องที่ 10 และ 18 เช่นเดียวกันกับท่อน A แต่วิธีการที่ทำให้การดำเนินคอร์ดมีสีสันประกอบแนวทำนองในบทเพลงนี้ใช้เครื่องดนตรีจำพวก Rhythm เป็นเครื่องดนตรีดำเนินคอร์ดรองรับทำนองหลักได้อย่างกลมกลืน พิจารณาวเคราะห์ได้ดังนี้

สกอร์เพลงท่อน A

8

Fl. *tr*

Cl. *tr*

Dr. (4)

E. Gtr. Db Bbm Ebm Bbm Ab7 Db F7

Bass

Voice

Kbd. Db Bbm Ebm Bbm Ab7 Db F7

Vln.

การสร้างคอร์เวิร์ดรองรับทำนองหมายเลขห้องที่ 10

ของ ฉัน ต้อง สะ ชื่น กล้า กลิ่น แต่ น้า ตา นอง ไม่ อาจ จะ เสีย ร้อง ให้ เธอ นั้น มา เคียง

16

Fl. *tr*

Cl. *tr*

Dr. (4)

E. Gtr. Db Bbm Ebm Bbm Ab7 Db Ab7

Bass

Voice

Kbd. Db Bbm Ebm Bbm Ab7 Db Ab7

Vln.

การสร้างคอร์เวิร์ดรองรับทำนองหมายเลขห้องที่ 18

โสด อยาก คิด สัม พันธ์ แล้ว ก็ สุด รัก ใจ สุด ห่วง รัก ใจ ไม่ ไหว เพราะ ว่า หัว ใจ ฉัน เป็น หาส
นักร เพราะ เธอ มี คู่ อยู่ แล้ว เธอ อย่า มา รัก मैं นาค ราตี นี้ มี รัก ขอ เป็น คน รัก คน แรก ของ

สกอร์เพลงท่อน B

20 1.

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

การสร้างคอร์ดรองรับทำนองหมายเลขห้องที่ 23

เธอ ฉัน รัก เธอ ยิ่ง กว่า ใคร ใคร เธอ จะ อยู่ หรือ ไม่ หัว ใจ ฉัน มัน เติ-

Db Ebm Ab7 Db Ab7

Bell...

24

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

การสร้างคอร์ดรองรับทำนองหมายเลขห้องที่ 28

เธอ ยิ่ง มั่น ใจ เธอ เติ - มอ เพรา ฉัน รัก เธอ ยิ่ง

Db Bbm Ebm Db Ab7 Bbm Ab7 Bbm Ab7 Db Ab7

Flute

สกอรีเพลงท่อน A'

8

Fl. *tr*

Cl. *tr*

Dr. (4)

E. Gtr. Db Bbm Ebm Bbm Ab7 Db F7

Bass

Voice Db Bbm Ebm Bbm Ab7 Db F7

Kbd. Db Bbm Ebm Bbm Ab7 Db F7

Vln.

การสรางคอร์ดรองรับทำนองหมายเลขห้องที่ 10

ของ ฉัน ต้อง สะ อ้น กล้า กลิ่น แต่ น้ าดำ นอง ไม้ อาจ จะ เสีย ร้อง ให้ เธอ น้น มา เียง

16

Fl. *tr*

Cl. *tr*

Dr. (4)

E. Gtr. Db Bbm Ebm Bbm Ab7 Db Ab7

Bass

Voice Db Bbm Ebm Bbm Ab7 Db Ab7

Kbd. Db Bbm Ebm Bbm Ab7 Db Ab7

Vln.

การสรางคอร์ดรองรับทำนองหมายเลขห้องที่ 18

โหล ะยาก คิด ลืม ี่ แต่ แล้ว ก็ สุด หัก ใจ สุด หัน นึก ใจ ไม้ โหว เพราะ ว่า นึก ใจ ฉัน เป็น ทาส
นั้ เพราะ เธอ มี ู่ อยู่ แล้ว เธอ อย่า มา รัก แน่น หาก ราดิ ี มี รัก ขอ เป็น คน รัก คน แรก ของ

3.5.1.1 การใช้สัดส่วนโน้ตที่เป็นคอร์ดย่ำเสียง

จากการพิจารณาวิเคราะห์บทเพลงนี้ไม่พบการใช้สัดส่วนโน้ตที่เป็นคอร์ดแบบย่ำเสียง

3.5.1.2 การใช้คอร์ดชั้นเอก และคอร์ดชั้นโท พบว่ามีการใช้คอร์ดต่างๆ และดำเนินไปด้วยความหลากหลาย พิจารณาวิเคราะห์แบ่งออกได้ดังนี้

- การใช้คอร์ดชั้นเอก ที่พบในบทเพลงนี้ คือ คอร์ด Db Gb Ab⁷ C⁹ ซึ่งพบได้ในทุกท่อนของบทเพลงเมื่อพิจารณาจากสกอรัของบทเพลง เช่น ตัวอย่างดังนี้

The image shows a musical score snippet for a song. The instruments listed on the left are Fl. (Flute), Cl. (Clarinet), Dr. (Drums), E. Gtr. (Electric Guitar), Bass, Voice, Kbd. (Keyboard), and Vln. (Violin). The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). The E. Gtr. part is circled, and a box labeled 'การใช้คอร์ดชั้นเอก' (Using Dominant Chords) points to the Db chord in the E. Gtr. part. The chords Db, Gb, Ab⁷, and C⁹ are indicated below the E. Gtr. and Bass staves. The Voice part has lyrics in Thai: 'ชาติ นี้ ที่ รัก เรา คง รัก กัน ไม่ ได้ เพราะ ว่า หัว ใจ ของ เธอ นั้น มี เจ้า'. The Kbd. part has the word 'Broken' written below it. The Flute part is also indicated below the Kbd. staff.

- การใช้คอร์ดชั้นโท ที่พบในบทเพลงนี้ คือ Ebm Bbm ซึ่งพบได้ในทุกท่อนของบทเพลงพิจารณาจากสกอรัของบทเพลง เช่น ตัวอย่างดังนี้

8

Fl. *tr*

Cl. *tr*

Dr. (4)

E. Gtr. Db Bbm Ebm Bbm Ab7 Db F7

Bass

Voice

Kbd. Db Bbm Ebm Bbm Ab7 Db F7

Vln.

การใช้คอร์ดชั้นโท

- การใช้คอร์ดนอกบันไดเสียง ที่พบในบทเพลงนี้ คือ F^7 ในห้อง
หมายเลขที่ 11 ซึ่งอธิบายความสัมพันธ์ได้ดังนี้ คอร์ด F^7 คือ Secondary Dominant chords ของคอร์ด
VI (5/6) ในบันไดเสียง Db Major

9 Bbm Ebm Bbm Ab7 Db F7 Bbm

13 Db Db Gb Ab7 Db

การใช้คอร์ดนอกบันไดเสียง

3.5.1.4 การนำแนวทำนองไปสู่การจบประโยค หรือจุดพักของบทเพลง สามารถ
พิจารณาวิเคราะห์แบ่งออกได้ดังนี้

- เปอร์เฟค เคเดนซ์ (Perfect Cadence) พบได้ดังนี้

ท่อนบทนำ ในหมายเลขห้องที่ 3 - 4 การดำเนินคอร์ดในลักษณะ
 V_7-I (Ab^7-Db) ซึ่งเป็นรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนต์ค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) พิจารณา
ได้ดังนี้

17 Bbm Ebm Bbm Ab⁷ Db Ab⁷

20 1. Db Ebm Db Ab⁷ Db

Cadence V₇-I

ท่อนบทเชื่อม ในหมายเลขห้องที่ 36-37 การดำเนินคอร์ดใน
ลักษณะ V₇-I (Ab⁷-Db) ซึ่งเป็นรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทเนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence)
พิจารณาได้ดังนี้

30 Ebm Ebm Db Ab⁷ Db String

34 Bbm Ebm Bbm Ab⁷ Db Ab⁷ Db

Cadence V₇-I

ท่อนบทจบ ในหมายเลขห้องที่ 41-42 การดำเนินคอร์ดใน
ลักษณะ V₇-I (Ab⁷-Db) ซึ่งเป็นรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทเนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence)
พิจารณาได้ดังนี้

38 Db Ebm Ab String

40 Db Ab⁷ Db Ab⁷ Db Flute

Cadence V₇-I

- อิมเปอร์เฟค เคเดนซ์ (Imperfect Cadence) ไม่พบจุดพักเพลงในรูปแบบ
ของอิมเปอร์เฟค ออทเทเนติก เคเดนซ์ (Imperfect authentic cadence) แต่พบในรูปแบบดีเซพทีฟ เค
เดนซ์ (Deceptive cadence) คือการดำเนินคอร์ดจาก V₇ - VI (F⁷-Bbm) ในท่อน A หมายเลขห้องที่
11-12 สามารถอธิบายได้ว่าเป็นการยืมคอร์ดนอกบันไดเสียง (F⁷) มาใช้โดยที่มีความสัมพันธ์กันกับ
คอร์ด VI (Bbm) หรือกล่าวได้ว่าเป็น Secondary Dominant chords ของคอร์ด VI (5/6) ในบันไดเสียง
Db Major ซึ่งสามารถนำมาสร้างจุดพักเพลงได้อย่างลงตัว พิจารณาได้ดังนี้

9 Bbm Ebm Bbm Ab⁷ Db F⁷ Bbm

13 Db Gb Ab⁷ Db

Cadence V₇-VI

- รูปแบบสำเร็จของเคเดนซ์ (Cadential)

สามารถวิเคราะห์และพิจารณาได้ดังนี้

ท่อนบทนำ ในหมายเลขห้องที่ 3 - 4 การดำเนินคอร์ดในรูปแบบ ii-V₇-I (Ebm-Ab⁷-Db) ซึ่งเป็นรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) พิจารณาได้ดังนี้

Bolero ♩=66 String Db Db Bbm Ebm Ab⁷ Db

5 Db Gb Ab⁷ Db

Cadence ii-V₇-I

ท่อน A ในหมายเลขห้องที่ 19-20 การดำเนินคอร์ดในรูปแบบ I-V₇-I (Db-Ab⁷-Db) ซึ่งเป็นรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) พิจารณาได้ดังนี้

17 Bbm Ebm Bbm Ab⁷ Db Ab⁷

20 1. Db Ebm Db Ab⁷ Db

Cadence I-V₇-I

ท่อน B ในหมายเลขห้องที่ 27-28 การดำเนินคอร์ดในรูปแบบ
I-V₇-I (Db-Ab⁷-Db) ซึ่งเป็นรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนต์ค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence)
พิจารณาได้ดังนี้

Measures 25-30 of the musical score. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The melody in measure 25 is: Bb4, Ab4, Gb4, Fb4, Eb4, Db4, Cb4, Bb4. The bass line in measure 25 is: Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb3. The melody in measure 26 is: Bb4, Ab4, Gb4, Fb4, Eb4, Db4, Cb4, Bb4. The bass line in measure 26 is: Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb3. The melody in measure 27 is: Bb4, Ab4, Gb4, Fb4, Eb4, Db4, Cb4, Bb4. The bass line in measure 27 is: Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb3. The melody in measure 28 is: Bb4, Ab4, Gb4, Fb4, Eb4, Db4, Cb4, Bb4. The bass line in measure 28 is: Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb3. The melody in measure 29 is: Bb4, Ab4, Gb4, Fb4, Eb4, Db4, Cb4, Bb4. The bass line in measure 29 is: Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb3. The melody in measure 30 is: Bb4, Ab4, Gb4, Fb4, Eb4, Db4, Cb4, Bb4. The bass line in measure 30 is: Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb3. A box labeled "Cadence I-V₇-I" points to the Db4-Ab⁷4-Cb4 progression in measure 28. The text "BAND..." is written below the bass line in measure 30. The text "String" is written above the bass line in measure 30.

ท่อนบทเชื่อม ในหมายเลขห้องที่ 36-37การดำเนินคอร์ดใน
รูปแบบ I-V₇-I (Db-Ab⁷-Db) ซึ่งเป็นรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนต์ค เคเดนซ์ (Perfect authentic
cadence) พิจารณาได้ดังนี้

Measures 30-34 of the musical score. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The melody in measure 30 is: Bb4, Ab4, Gb4, Fb4, Eb4, Db4, Cb4, Bb4. The bass line in measure 30 is: Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb3. The melody in measure 31 is: Bb4, Ab4, Gb4, Fb4, Eb4, Db4, Cb4, Bb4. The bass line in measure 31 is: Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb3. The melody in measure 32 is: Bb4, Ab4, Gb4, Fb4, Eb4, Db4, Cb4, Bb4. The bass line in measure 32 is: Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb3. The melody in measure 33 is: Bb4, Ab4, Gb4, Fb4, Eb4, Db4, Cb4, Bb4. The bass line in measure 33 is: Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb3. The melody in measure 34 is: Bb4, Ab4, Gb4, Fb4, Eb4, Db4, Cb4, Bb4. The bass line in measure 34 is: Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb3. A box labeled "Cadence V₇-I" points to the Db4-Ab⁷4-Cb4 progression in measure 32. The text "BAND..." is written below the bass line in measure 30. The text "String" is written above the bass line in measure 30.

ท่อนบทจบ ในหมายเลขห้องที่ 41-42 การดำเนินคอร์ดใน
ลักษณะ I-V₇-I (Db-Ab⁷-Db) ซึ่งเป็นรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนต์ค เคเดนซ์ (Perfect authentic
cadence) พิจารณาได้ดังนี้

Measures 38-40 of the musical score. The key signature is three flats (B-flat major/D-flat minor). The melody in measure 38 is: Bb4, Ab4, Gb4, Fb4, Eb4, Db4, Cb4, Bb4. The bass line in measure 38 is: Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb3. The melody in measure 39 is: Bb4, Ab4, Gb4, Fb4, Eb4, Db4, Cb4, Bb4. The bass line in measure 39 is: Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb3. The melody in measure 40 is: Bb4, Ab4, Gb4, Fb4, Eb4, Db4, Cb4, Bb4. The bass line in measure 40 is: Bb3, Ab3, Gb3, Fb3, Eb3, Db3, Cb3, Bb3. A box labeled "Cadence V₇-I" points to the Db4-Ab⁷4-Cb4 progression in measure 39. The text "String" is written above the bass line in measure 39. The text "Flute" is written below the bass line in measure 40.

จากการวิเคราะห์รูปแบบสำเร็จของเคเดนซ์ (Cadential) จะสังเกตได้ว่ารูปแบบของเคเดนซ์ที่ใช้นั้น มีการดำเนินคอร์ดสำหรับการสร้างจุดพักเพลง โดยการดำเนินคอร์ดเข้าหาไตรคอร์ดได้อย่างสมบูรณ์

3.5.1.5 การใช้ชุดคอร์ดต่างๆ ตามรูปแบบ Dominant 7th จากการวิเคราะห์พบการใช้คอร์ด Dominant 7th ในลักษณะดังต่อไปนี้

3.5.1.5.1 คอร์ดมินันท์ 7 รูปแบบที่ 1 I-V₇-I (Db-Ab⁷-Db) พบได้ดังนี้

- พบในหมายเลขห้องที่ 19-20
- ท่อน B ในหมายเลขห้องที่ 27-28
- ท่อนบทเชื่อม ในหมายเลขห้องที่ 36-37
- ท่อนบทจบ ในหมายเลขห้องที่ 42-43

3.5.1.5.2 คอร์ดมินันท์ 7 รูปแบบที่ 2 II-V₇-I (Ebm-Ab⁷-Db) พบได้

- ท่อนบทนำ พบในหมายเลขห้องที่ 3-4

3.5.1.5.3 คอร์ดมินันท์ 7 รูปแบบที่ 3 IV-V₇-I (Gb-Ab⁷-Db) พบได้ดังนี้

- ท่อนบทนำ พบในหมายเลขห้องที่ 6-8
- ท่อน A และท่อน A' พบในห้องหมายเลขที่ 15-16

3.5.1.5.4 คอร์ดมินันท์ 7 รูปแบบที่ 4 VI-V₇-I (Bbm-Ab⁷-Db) พบได้

- ท่อน A พบในหมายเลขห้องที่ 10 -11 และหมายเลขห้อง

ที่ 18-19

- ท่อน A' พบในหมายเลขห้องที่ 32-33
- ท่อน B พบในหมายเลขห้องที่ 26-27
- ท่อนบทเชื่อม พบในหมายเลขห้องที่ 35-36

3.5.1.6 การใช้ชุดรูปแบบต่างๆ ในการวางชุดคอร์ด (Pattern Chord) จากการวิเคราะห์พบการวางชุดคอร์ดในรูปแบบต่างๆ ดังนี้

3.5.1.6.1 ท่อนบทนำ มีการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้ I-VI-ii-V₇-I (Db-Bbm -Ebm -Ab⁷-Db)

3.5.1.6.2 ท่อน A พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- I-IV-V⁷-I (Db-Gb-Ab⁷-Db) พบในห้องหมายเลขที่ 5-8
และหมายเลขห้องที่ 13-16

- VI-ii-VI-V₇-I-V₇/6-VI (Bbm-Ebm-Bbm-Db-F⁷-Db) พบ
ในห้องหมายเลขที่ 9-12

- VI-ii-VI-V₇-I-V₇-I (Bbm-Ebm-Bbm-Ab⁷-Db-Ab⁷-Db)
พบในห้องหมายเลขที่ 17-20

3.5.1.6.3 ท่อน B พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- ii-V₇-I-V₇-I (Ebm-Abm⁷-Db-Ab⁷-I) พบในห้องหมายเลขที่ 21-24

- VI-ii-VI-V₇-I-V₇-I (Bbm-Ebm-Bbm-Ab⁷-Db-Ab⁷-Db)
พบในห้องหมายเลขที่ 25-28

3.5.1.6.4 ท่อน A' พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- I-IV-V⁷-I (Db-Gb-Ab⁷-Db) พบในห้องหมายเลขที่ 5-8 และ
หมายเลขห้องที่ 13-16

- IV-V₇-I-V₇/6-VI-V₇-I (F-G₇-C-E⁷-Am-G⁷-C) พบในห้อง
หมายเลขที่ 17-20 และจบที่หมายเลขห้องที่ 38

3.5.1.6.5 ท่อนบทเชื่อม พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- ii -I-V⁷-I (Ebm-Db-Ab⁷-Db) พบในห้องหมายเลขที่
30-33

- VI-ii-VI-V₇-I-V₇-I (Bbm-Ebm-Bbm-Ab⁷-Db-Ab⁷-Db)
พบในห้องหมายเลขที่ 34-37

3.5.1.6.6 ท่อนบทจบ พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- I-VI-II-V-I-V₇-I - V⁷-I-V⁷-I (Db-Bbm-Ebm-Ab-Db-
Abm⁷-Db) พบในห้องหมายเลขที่ 38-42

4. การวิเคราะห์บทเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ

สุดท้ายที่กรุงเทพฯ

สุนารี ราชสีมา

ประพันธ์คำร้อง/ทำนอง/เรียบเรียง
จิตรกร บัวนิยม

♩=86

String

5

อยู่ บ้าน นา ตี ตี ไม่ ว่า ตี จัง หน้า มา เบื่อ ต้อง ทน ทำ
รอย หน้า ตา สวดย มาก มี แต่ คน ใจ ตี

9

นา จัง จาก มา ไม่ สน ใจ ใคร จะ เดือน เหมือน คำ อยู่ ยัว ตา มัว มืด มอง ไม่ เห็น
ตี ไม่ เห็น มี เลย สัก คน เจอ ที่ ไร เหมือน มี แต่ นาลัง แลย พง ฤ ทัย เรา เหลือ

14

ใคร สุด ท้าย... จัง ต้อง เจ็บ ใจ กุญแจ เทพ ฟ้า โส แสง ไฟ... ส - ว่าง แต่ หน ทาง ยัง มี
ทน ต้อง ยอม... พลิ กาย แลก กับ ความ จน ชื่น จัง... นมของ นม กี่ เพราะ คน กุญแจ เทพ

18

1. Eb
มน

All Part

2. Eb
ใจอะ แต่ คน รวย สวย Band Soprano Sax.

22

27

32

All Part

ใจอะ แต่ คน รวย

36

Sax. , Brass

4.1. วิเคราะห์โครงสร้างฟอร์ม (Formal Structure)

4.1.1 รูปแบบโครงสร้างคีตลักษณ์ของบทเพลง (Form)

เพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ มีความยาวจำนวน 61 ห้องเพลง (นับจากการเริ่มต้นและรวมการซ้ำของท่อนเพลงทั้งหมด) ประพันธ์ขึ้นโดยใช้บันไดเสียง Eb Major อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว (Tempo) ตัวดำ=86 ในจังหวะ บิกิน (Beguine) โครงสร้างบทเพลงนี้ใช้รูปแบบ สโตรฟิกฟอร์ม (Strophic Form) เป็นลักษณะของเพลงตอนแบบวนซ้ำ คือมีทำนองเพียงทำนองเดียวตลอด แต่มีการเปลี่ยนเนื้อร้องหลัก สามารถแยกโครงสร้างท่อนเพลงได้ตามลักษณะดังนี้ A_1 A_2 A_3 โดยที่มีการวนซ้ำทำนองท่อน A จำนวน 3 รอบ ส่วนประกอบโครงสร้างเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ สามารถแยกส่วนประกอบของบทเพลงได้ดังนี้

ส่วนที่ 1 ท่อนบทนำ (Introduction) เริ่มด้วยการเริ่มต้นแบบอนาครูซิส (Anacrusis Rhythm) เข้าสู่ห้องที่ 1 ถึง ห้องที่ 6

ส่วนที่ 2 ท่อน A_1 (การวนซ้ำรอบที่ 2) เริ่มต้นจากห้องที่ 7-18 โดยนับรวมจากการเริ่มต้นของเพลง แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์ดูจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 7-18

ส่วนที่ 3 ท่อนดนตรีเชื่อมหรือบทเชื่อมระหว่างท่อน เริ่มต้นจากห้องที่ 18-20 ซึ่งท่อนนี้จะเป็นส่วนของดนตรีที่จิตกร บัวเนียม ได้เรียบเรียงขึ้นเพื่อขึ้นการย้อนซ้ำท่อน A อีกครั้ง แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์ดูจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 18-20 ในประทุน 1

ส่วนที่ 4 ท่อน A_2 (การวนซ้ำรอบที่ 2) เริ่มต้นจากห้องที่ 21-33 โดยนับจากการเริ่มต้นของเพลง แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์ดูจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 20 และย้อนขึ้นไปหมายเลขห้องที่ 7-17 และต่อที่หมายเลขห้องที่ 22 ในประทุน 2

ส่วนที่ 5 ท่อนดนตรีเชื่อมหรือบทเชื่อม เริ่มต้นจากห้องที่ 32-46 ซึ่งท่อนนี้จะเป็นส่วนของดนตรีที่จิตกร บัวเนียม ได้เรียบเรียงขึ้นโดยใช้ทำนองร้องมาสร้างแนวดนตรีในบทเชื่อมเพื่อขึ้นการย้อนซ้ำท่อน A รอบที่ 3 ก่อนที่จะจบเพลง แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์ดูจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 32-46

ส่วนที่ 6 ท่อน A_2 (การวนซ้ำรอบที่ 2) เริ่มต้นจากห้องที่ 21-33 โดยนับจากการเริ่มต้นของเพลง แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์ดูจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 20 และย้อนขึ้นไปหมายเลขห้องที่ 7-17 และต่อที่หมายเลขห้องที่ 22 ในประทุน 2

ส่วนที่ 7 ท่อนจบ (Coda) เริ่มต้นจากห้องที่ 58-61 ท่อนนี้จะเป็นส่วนดนตรีที่จิตรกร บัวเนียม ได้เรียบเรียงเพื่อรับช่วงต่อจากท่อน A ตอนท้าย เพื่อที่จะจบเพลง แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์ดูจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 36-39 จุดที่น่าสนใจสำหรับการสร้างทำนองเพลงในท่อนบทเชื่อมและบทจบจะมีการนำเอาทำนองเดิมมาคั่นในลักษณะที่เหมือนกัน ซึ่งมีความเหมาะสมกับบทเพลงที่มีโครงสร้างแบบทำนองเดียวอย่างยิ่ง

รายละเอียดที่ได้กล่าวมาทั้ง 7 ส่วนนี้ สามารถเขียนเป็นแผนภูมิเพื่อสะดวกต่อการพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

ส่วนที่ 1	ส่วนที่ 2	ส่วนที่ 3	ส่วนที่ 4	ส่วนที่ 5	ส่วนที่ 6	ส่วนที่ 7
Intro. ห้องที่ 1-6	A ₁ ห้องที่ 7-18	ท่อนเชื่อม ห้องที่ 19-20	A ₂ ห้องที่ 21-32	Band ห้องที่ 33-46	A ₃ ห้องที่ 47-58	Coda ห้องที่ 59-61
หมายเลขห้อง 1-6	หมายเลขห้อง 7-18	หมายเลขห้อง 19-20	หมายเลขห้อง 21-32	หมายเลขห้อง 33-46	หมายเลขห้อง 47-58	หมายเลขห้อง 59-61
จำนวน 6 ห้อง	จำนวน 12 ห้อง	จำนวน 2 ห้อง	จำนวน 12 ห้อง	จำนวน 14 ห้อง	จำนวน 12 ห้อง	ห้อง 3 ห้อง

สรุปการวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างคีตลักษณ์ของบทเพลง (Form) ได้ดังนี้

เพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ มีความยาวจำนวน 61 ห้องเพลง ประพันธ์ขึ้นโดยใช้อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็ว (Tempo) ตัวดำ=86 ในจังหวะ บิกิน (Beguine) โครงสร้างบทเพลงนี้ใช้รูปแบบ สโตรฟิก ฟอรั่ม (Strophic Form) เป็นลักษณะของเพลงตอนเดียวแบบวนซ้ำ คือมีทำนองเพียงทำนองเดียวตลอด แต่มีการเปลี่ยนเนื้อร้องหลัก สามารถแยกโครงสร้างท่อนเพลงได้ตามลักษณะดังนี้ A₁ A₂ A₃ โดยที่มีการวนซ้ำทำนองท่อน A จำนวน 3 รอบ ส่วนประกอบโครงสร้างเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ สามารถแยกส่วนประกอบของบทเพลงได้ดังนี้

คือ A B A' มีส่วนประกอบของบทเพลงทั้งหมด 7 ส่วน คือ

- ท่อนบทนำ (Introduction)
- ท่อน A₁
- ท่อนบทเชื่อม
- ท่อน A₂
- ท่อนดนตรีเชื่อมหรือบทเชื่อม (Band)
- ท่อน A₃

- ท่อนจบ (Coda)

ในบทเพลงนี้ประพันธ์แบบจำนวนจังหวะไม่เต็มห้อง (Anacrusis Rhythm)

ซึ่งจะสังเกตได้จากลักษณะการเริ่มของจังหวะที่คาบเกี่ยวระหว่างห้องเพลงสุดท้ายของแต่ละท่อน

4.1.2 ท่อน (Section)

โครงสร้างของท่อนเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพ ท่อน A₁ มีจำนวน 17 ห้องเพลง เริ่มต้นจากห้องที่ 7-18 (นับรวมจากการเริ่มต้นของเพลง) มีการจบประโยคเพลง (Sentence) ที่ใช้ เคเดนซ์ (Cadence) ใช้เคเดนซ์ในการจบท่อนเพลงแบบเปอร์เฟ็ค ออทเทนต์ค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด V₇ - I โดยที่คอร์ด V₇ จะอยู่ในห้องที่ 17 ส่วนคอร์ด I จะอยู่ในห้องที่ 18 ก่อนเข้าสู่ท่อนบทเพิ่มเติม สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

5 Eb Eb Eb

อยู่ บ้าน นา ดี ดี ไม่ ว่า ดี จึง หนี หน้า มา เบื่อ ต้อง หนี ทำ
รวย หน้า ตา สวย มาก มี แต่ คน ใจ ดี

9 Eb Fm Gm Bb7 Eb Bb7

นา จึง จาก มา ไม่ สน ใจ ใคร จะ เดือน เหมือน คำ อยู่ อ้าว ตา มัว มืด มอง ไม่ เห็น
ดี ไม่ เห็น มี เลข สัก คน เจอ ที่ ไร เหมือน มี แต่ นาลัง เสียด พวง ฤ หัย เรา เหวือ

14 Eb Eb Eb Eb/ Bb7

ใคร สุด ทำ... จึง ต้อง เจ็บ ใจ กรุง เทพ ทำ โต แสง ไฟ ช่าง ว่าจ แต่ หนี ทาง ยัง มีด
หนี ต้อง ยอม... พลิ กาย แลก กับ ความ จน อัน จึง หมด หมด ก็ เพราะ คน กรุง เทพ

18 1. Eb 2. Eb

All Part Band Soprano Sax.

โครงสร้างของท่อนเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพ ท่อน A₂ จากห้องที่ 21-32 (นับจากการเริ่มต้นของเพลง) โดยเริ่มต้นจากจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 18 ซึ่งมีจำนวน 2 ห้องเพลง สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

5

อยู่ บ้าน นา ดิ ดิ ไม่ ว่า ดิ จึง หนี หน้า มา เบื่อ ต้อง ทน ทำ รวย หน้า ตา สวย มาก มี แต่ คน ใจ ดี

9

นา จึง จาก มา ไม่ สน ใจ ใคร จะ เดือน เหมื่อน คำ ยู ยัว ตา มัว มีด มอง ไม่ เห็น ดี ไม่ เห็น มี เลย ลัก คน เจอ ที่ ไร่ เหมื่อน มี แต่ นก ลัง เขียว พวง ฤ พัย เรา เกลือ

14

บทเชื่อม

จุดเริ่มต้นของท่อน A₂

จุดสิ้นสุดของต้นของท่อน A₂

18

มน เจอ แต่ คน รวย สวย Band Soprano Sax.

จากภาพตัวอย่างด้านบนจะสังเกตได้ว่าการเริ่มต้นคลื่นของทำนองใหม่ในท่อนบทเชื่อม จะเป็นรูปแบบอานาครุซิส (Anacrusis Rhythm) ในห้องที่ 20

โครงสร้างของท่อนเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพ ท่อน A₃ เริ่มต้นจากห้องที่ 47-58 (นับจากการเริ่มต้นของเพลง) ซึ่งมีจำนวน 17 ห้องเพลง สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

5 Eb Eb Eb

จุดการวนซ้ำของท่อน A₃

9 Eb Fm Gm Bb7 Eb Bb7

14 Eb Eb Eb Eb/ Bb7

18 1. Eb 2. Eb

All Part Band Soprano Sax.

22 Eb Eb Eb Fm Gm Bb7

27 Eb Bb7 Eb Eb Eb

จุดเริ่มต้นของท่อน A₃

32 Eb Bb7 Eb

จุดสิ้นสุดของต้นของท่อน A₂

All Part

36 Eb Eb⁹

Sax. , Brass

จากตัวอย่างด้านบนจะสังเกตได้ว่าการเริ่มต้นทำนองใหม่ของท่อน A₃ แบบ อานาครูสิส (Anacrusis Rhythm) มีความสัมพันธ์กันในช่วงพักประโยคเพลงของท่อน A₁ และช่วงการ เริ่มต้นของทำนองเพลงใน A₂ จุดพักของท่อนเพลงในส่วนท้ายประโยคมีการใช้เคเดนซ์ในการจบท่อน เพลงแบบเหมือนกันคือ แบบเปอร์เฟ็ค ออทเทนต์ค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จาก คอร์ด V₇ - I ก่อนเข้าสู่บทเชื่อมของดนตรีที่ถูกเรียบเรียงขึ้นใหม่

4.1.3 วลี (Phrase)

บทเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ ในท่อน A_1 จำนวน 17 ห้องเพลง สามารถแยกวลีของบทเพลงได้ทั้งหมด 6 วลี ซึ่งสามารถแบ่งเป็นวลีคู่ คือมีวลีถาม และตอบเสมอ วลีละ 2 ห้องเพลง มีความคิดในการสร้างวลีที่มีลักษณะคล้ายๆ กัน และมีการสร้างจุดพักวลีที่ 3 และวลีที่ 6 ซึ่งเป็นการใช้เคเดนซ์ในการพักวลี (Phrase) เพลงหรือประโยคเพลง (Sentence) ซึ่งใช้เคเดนซ์ (Cadence) แบบเปอร์เฟค ออทเทนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด $V_7 - I$ ระหว่างห้องหมายเลขที่ 10-11 คือ จากคอร์ด $V_7 - I$ ส่วนวลีที่ 6 จะมีการใช้เคเดนซ์ (Cadence) ที่เหมือนกับวลีที่ 3 กล่าวคือระหว่างห้องหมายเลขที่ 17-18 จะมีการพักประโยคเพลงโดยพักกระแสนตรีที่ห้อง 18 ก่อนจะเริ่มต้นการวนซ้ำท่อน A_2 ประโยคใหม่ในท่อนต่อไป ซึ่งเป็นจุดพักเพลงเพื่อเชื่อมการเริ่มต้นวลีใหม่ในท่อน A_2 ส่วนท่อน A_3 ก็จะเป็นในลักษณะเดียวกัน สามารถวิเคราะห์และพิจารณาได้ดังนี้

The musical score is written in E-flat major (three flats) and consists of four staves. The lyrics are in Thai. The score is divided into phrases (วลี) and includes annotations for cadences (Cadence V_7-I) and specific chords (Eb, Gm, Bb7, Eb/Bb7). The first staff (measures 5-8) shows a phrase ending with a cadence. The second staff (measures 9-13) shows a phrase ending with a cadence. The third staff (measures 14-17) shows a phrase ending with a cadence. The fourth staff (measures 18-21) shows a phrase ending with a cadence. The score also includes a section for 'All Part' and 'Band Soprano Sax'.

เนื่องจากบทเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ เป็นบทเพลงที่มีฟอร์มในรูปแบบ สโตรฟิก ฟอร์ม (Strophic Form) เป็นลักษณะของเพลงตอนแบบวนซ้ำ คือมีทำนองเพียงทำนองเดียวตลอด แต่มีการเปลี่ยนเนื้อร้องหลัก ดังนั้นจึงเป็นการสร้างวลีถามตอบในลักษณะที่เหมือนกันของท่อน $A_1 A_2 A_3$

- ลักษณะที่ 4



- ลักษณะที่ 5



จะสังเกตได้ว่าลักษณะการกระสวนจังหวะทั้ง 5 ลักษณะนี้จะมีให้เห็นในทำนองเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ ซึ่งผู้ประพันธ์นั้นได้อาลักษณะการกระสวนจังหวะเหล่านี้มาสร้างวลีต่อกัน จนเป็นประโยคเพลงที่สมบูรณ์ และมีสัดส่วนของการดำเนินทำนองที่ไม่ซับซ้อน และเมื่อยกตัวอย่างของทุกท่อนเพลงมาเทียบเคียงกับลักษณะการกระสวนจังหวะทั้ง 5 ลักษณะ สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

5
Eb Eb Eb
ลักษณะที่ 1
9
Eb Fm Gm Bb7 Eb Bb7
ลักษณะที่ 2
14
Eb Eb Eb/ Bb7
ลักษณะที่ 3
18
Eb
ลักษณะที่ 4
ลักษณะที่ 5
All Part
Band Soprano Sax.

สรุปการวิเคราะห์ลักษณะการกระสวนจังหวะ(Melodic rhythmic pattern) ดังนี้

การกระสวนจังหวะของทำนองเพลง จะสังเกตได้ว่าผู้ประพันธ์ได้ใช้การกระสวนจังหวะโน้ตในรูปแบบที่เรียบง่าย และเป็นลักษณะของโน้ตตัวดำ และเข็บบัดหนึ่งชั้น เสียส่วนใหญ่ ซึ่งสามารถแยกลักษณะการกระสวนจังหวะในบทเพลงได้ 5 ลักษณะซึ่งผู้ประพันธ์ได้นำลักษณะดังกล่าวมาสร้างวลีถามตอบ และใช้เทคนิคนำมาต่อกันจนเป็นประโยคเพลงที่สมบูรณ์ในทุกๆ ท่อนของการวนซ้ำ ทำให้เกิดสัดส่วนของทำนองเพลงที่เหมือนกัน

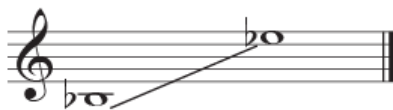
4.2.2 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Motion)

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ ใช้บันไดเสียง Eb เมเจอร์ในการสร้างทำนอง เมื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์กับบันไดเสียงของทำนอง พบว่าเป็นการสร้างทำนองในบันไดเสียงตามปกติ ไม่มีการนำโน้ตนอกบันไดเสียง เข้ามาปะปนแต่อย่างใด ส่วนใหญ่ใช้การดำเนินทำนองด้วยคู่เสียงคอนโซแนนท์ (Consonant) ที่สามารถพบได้ในบทเพลงทั่วไป และไม่มีการสร้าง

ทำนองด้วยคู่เสียงกระด้าง(Dissonant) และมีเป็นลักษณะการเคลื่อนทำนองแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct motion) คือมีการดำเนินทำนองแบบกระโดด และการดำเนินทำนองแบบตามลำดับขั้น (Conjunct motion)

4.2.3 การกำหนดช่วงพิสัย (Range) ของเสียงในการสร้างทำนอง

พิสัยโดยรวมของเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ จะอยู่ในช่วงคู่ 11 เมเจอร์ ระหว่างโน้ตเสียง Bb ถึงโน้ตเสียง Eb



พิสัยของทำนองเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ

4.2.4 รูปแบบของทำนอง (Melodic contour)

รูปร่างหรือลายเสียงของทำนองในการวนซ้ำทั้ง 3 ท่อน $A_1A_2A_3$ จะมีลักษณะที่เหมือนกัน โดยที่การเริ่มทำนองจะเริ่มในระดับเสียงต่ำแล้วค่อยๆ ขยับเข้าสู่ระดับช่วงเสียงกลาง และกระโดดไปสูงแล้วจะค่อยๆ ลดลงระดับเสียงลงมาต่ำ ดังตัวอย่าง

5 Eb Eb Eb

อยู่ บ้าน นา ตี ตี ไม่ ว่า ตี จึง หนี หน้า มา เบื่อ ต้อง ทน ทำ
 รวย หน้า ตา สวย มาก มี แต่ คน ใจ ตี

9 Eb Fm Gm Bb7 Eb Bb7

นา จึง จาก มา ไม่ สน ใจ ใคร จะ เดือน เหมือน คำ ยุ ยัว ตา มัว มีด มอง ไม่ เห็น
 ตี ไม่ เห็น มี เลย ลัก คน เจอ ที่ ไร เหมือน มี แต่ นกถึง แห้ง พง ฤ ทัย เรา เหยื่อ

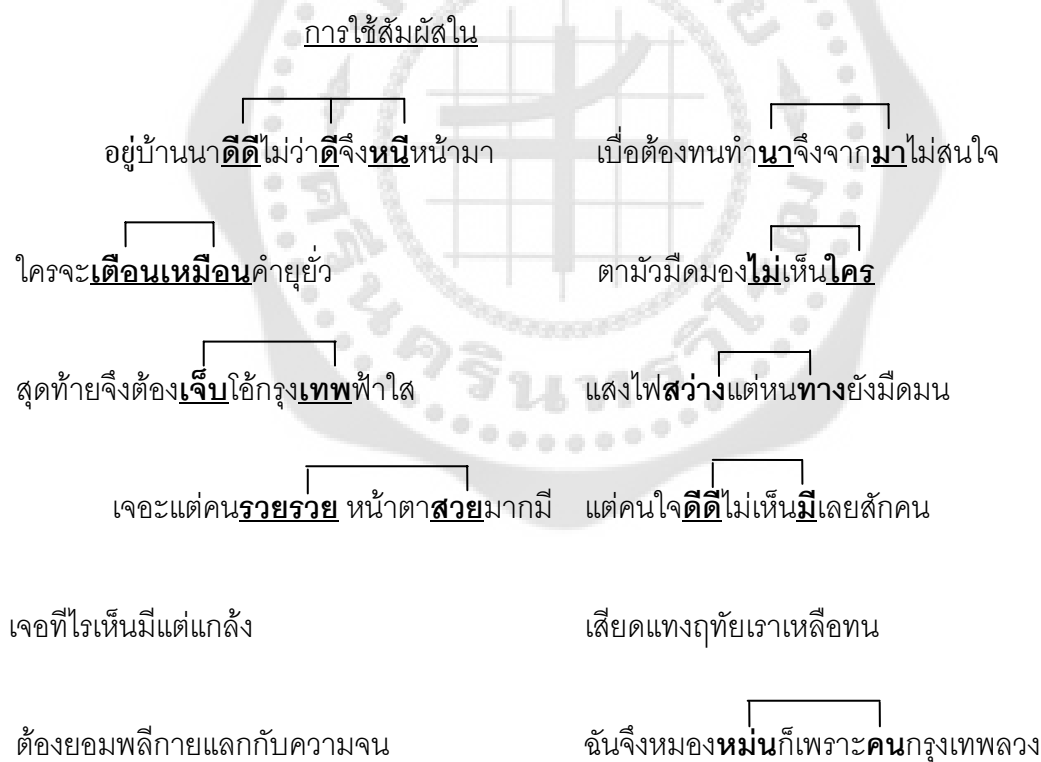
14 Eb Eb Eb Eb/ Bb7

ใคร สุดท้าย... จึง ต้อง เจ็บ ไข้ กรุง เทพ พ้า โต แสง ไฟ... ส - ว่าง แต่ หน ทาง ยัง มีด
 หน ต้อง ยอม... พลิ ภาย แลก กับ ความ จน ชัน จึง... หมด หน่น ก็ เพราะ คน กรุง เทพฯ

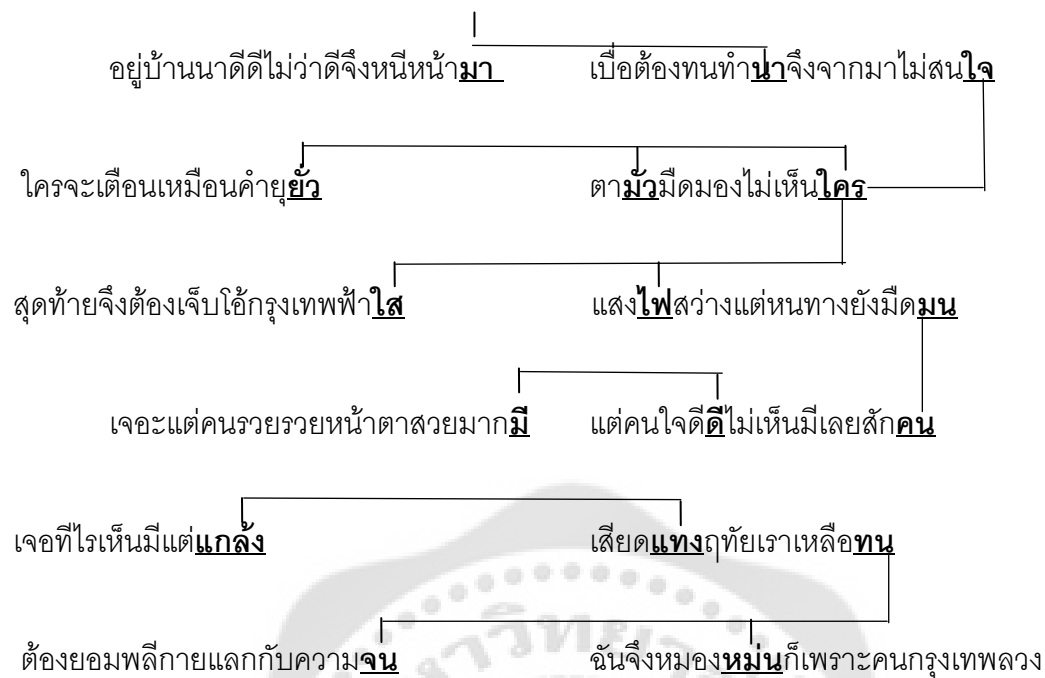
4.3 วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง

เพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ มีลักษณะการประพันธ์คำร้องในรูปแบบกาพย์ยานี 11 ผสมผสานกับกลอนห้วนเดียว หรือที่เรียกว่ากลอนพื้นบ้านได้อย่างลงตัว สามารถพิจารณาวิเคราะห์ความสัมพันธ์ของคำร้อง และการใช้สัมผัสได้ ดังต่อไปนี้

4.3.1 คำร้องและการใช้สัมผัส



การใช้สัมผัสนอก ในบทเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ มีการใช้สัมผัสนอกได้อย่างสวยงาม การสัมผัสสื่อนอกนั้นนอกจากการสัมผัสระหว่างวรรคแล้ว เพลงนี้ยังมีการสัมผัสระหว่างบทตามฉันทลักษณ์ ดังนี้



การใช้สัมผัสพยัญชนะ ในบทเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพ เมื่อวิเคราะห์การใช้คำสัมผัส พยัญชนะในลักษณะต่างๆ พบว่ามีการใช้คำสัมผัสพยัญชนะ ดังนี้

1. คำคู่ คือ คำสัมผัสพยัญชนะชิดกันสองคำ ได้แก่คำว่า “ดีดี” และ “หนีหน้า” พบในวรรคที่ 1 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

“อยู่บ้านนาดีดีไม่ว่าดีจึงหนีหน้ามา เบื่อต้องทนทำนาจึงจากมาไม่สนใจ”
คำว่า “ทนทำ” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

“อยู่บ้านนาดีดีไม่ว่าดีจึงหนีหน้ามา เบื่อต้องทนทำนาจึงจากมาไม่สนใจ”
คำว่า “ยุยว” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

“ใครจะเตือนเหมือนคำยุยว ตาแมวมีดมองไม่เห็นใคร”
คำว่า “มืดมน” พบในวรรคที่ 6 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

“สุดท้ายจึงต้องเจ็บใจกรุงเทพฟ้าใส แสงไฟสว่างแต่หนทางยังมีมืดมน”
คำว่า “รวยรวย” และ “ดีดี” พบในวรรคที่ 1 และ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้

“เจอแต่คนรวยรวยหน้าตาสวยมากมี แต่คนใจดีดีไม่เห็นมีเลยสักคน”
คำว่า “หมองหม่น” พบในวรรคที่ 6 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้

“ต้องยอมพลีกายแลกกับความจน ฉันจึงหมองหม่นก็เพราะคนกรุงเทพหลง”

2. คำเทียบรถ คือคำสัมผัสพยัญชนะสื้คำชิดติดกัน ได้แก่คำว่า “แมวมีดมองไม่” พบในวรรคที่ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

“ใครจะเตือนเหมือนคำยั่ว”

ตามัวมืดมองไม่เห็นใคร”

3. คำทบทวน คือสัมผัสพยัญชนะสองคู่ติดกัน ได้แก่คำว่า “จึงจากมาไม่” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องตอนที่ 1 ดังนี้

“อยู่บ้านนาดีดีไม่ว่าดีจึงหนีหน้ามา เบื่อต้องทนทำนาจึงจากมาไม่สนใจ”

4. คำแทรกคู่ คือสัมผัสพยัญชนะโดยมีคำคั่นหนึ่งคำ ได้แก่คำว่า “จึงต้องเจ็บ” และ “แสงไฟสว่าง” พบในวรรคที่ 5 และ 6 ของเนื้อร้องตอนที่ 1 ดังนี้

“สุดท้ายจึงต้องเจ็บไอ้กรุงเทพฟ้าใส แสงไฟสว่างแต่หนทางยังมีดมน”

คำว่า “ไม่เห็นมี” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องตอนที่ 2 ดังนี้

“เจอแต่คนรวยรวยหน้าตาสวยมากมี แต่คนใจดีดีไม่เห็นมีเลยสักคน”

คำว่า “แทงฤทธิ์” พบในวรรคที่ 4 ของเนื้อร้องตอนที่ 2 ดังนี้

“เจอที่ไหนเห็นมีแต่แก๊ง เสียดแทงฤทธิ์เราเหลือทน”

คำว่า “กายแลกกับ” พบในวรรคที่ 5 ของเนื้อร้องตอนที่ 2 ดังนี้

“ต้องยอมพลีกายแลกกับความจน ฉันจึงหมองหม่นก็เพราะคนกรุงเทพลง”

5. คำแทรกทรุ คือสัมผัสพยัญชนะโดยมีคำหรือพยางค์อื่นคั่นกลางสองคำ ได้แก่คำว่า “ดีไม่ว่าดี” พบในวรรคที่ 1 ของเนื้อร้องตอนที่ 1 ดังนี้

“อยู่บ้านนาดีดีไม่ว่าดีจึงหนีหน้ามา เบื่อต้องทนทำนาจึงจากมาไม่สนใจ”

คำว่า “ฤทธิ์เราเหลือทน” พบในวรรคที่ 4 ของเนื้อร้องตอนที่ 2 ดังนี้

“เจอที่ไหนเห็นมีแต่แก๊ง เสียดแทงฤทธิ์เราเหลือทน”

คำว่า “ก็เพราะคนกรุง” พบในวรรคที่ 6 ของเนื้อร้องตอนที่ 2 ดังนี้

“ต้องยอมพลีกายแลกกับความจน ฉันจึงหมองหม่นก็เพราะคนกรุงเทพลง

การใช้สัมผัสสระ ในบทเพลง สุดท้ายที่กรุงเทพ เมื่อวิเคราะห์การใช้คำสัมผัสสระในลักษณะต่างๆ พบว่ามีการใช้คำสัมผัสสระ ดังนี้

1. คำเคียง คือคำที่สัมผัสสระติดกันสองคำ ได้แก่คำว่า “หน้ามา”

“จากมา” พบในวรรคที่ 1 และ 2 ของเนื้อร้องตอนที่ 1 ดังนี้

“อยู่บ้านนาดีดีไม่ว่าดีจึงหนีหน้ามา เบื่อต้องทนทำนาจึงจากมาไม่สนใจ”

คำว่า “เตือนเหมือน” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อร้องตอนที่ 1 ดังนี้

“ใครจะเตือนเหมือนคำยั่ว ตามัวมืดมองไม่เห็นใคร”

คำว่า “ดีดี” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องตอนที่ 2 ดังนี้

“เจอแต่คนรวยรวยหน้าตาสวยมากมี แต่คนใจดีดีไม่เห็นมีเลยสักคน”

2. คำทบทวน คำที่สัมผัสสระชนิดติดกันสองคู่ ได้แก่คำว่า “บ้านนาดีดี” พบในวรรคที่ 1 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

“อยู่บ้านนาดีดีไม่ว่าดีจึงหนีหน้ามา เบื่อต้องทนทำนาจึงจากมาไม่สนใจ”
คำว่า “รวรรวหน้าตา” พบในวรรคที่ 1 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้

“เจอแต่คนรวรรวหน้าตาสวยมากมี แต่คนใจดีดีไม่เห็นมีเลยสักคน”

3. คำแทรกเคียงคือคำที่สัมผัสสระโดยมีคำอื่นคั่นกลางหนึ่งคำ ได้แก่คำว่า “ดีจึงหนี” พบในวรรคที่ 1 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

“อยู่บ้านนาดีดีไม่ว่าดีจึงหนีหน้ามา เบื่อต้องทนทำนาจึงจากมาไม่สนใจ”
คำว่า “นาจึงจาก” และ “ไม่สนใจ” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

“อยู่บ้านนาดีดีไม่ว่าดีจึงหนีหน้ามา เบื่อต้องทนทำนาจึงจากมาไม่สนใจ”
คำว่า “ยั่วตามัว” และ “ไม่เห็นใคร” พบในวรรคที่ 3 และ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

“ใครจะเตือนเหมือนคำยั่วยั่ว ตามัวมีดมมองไม่เห็นใคร”
คำว่า “ตาสวยมาก” พบในวรรคที่ 1 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้

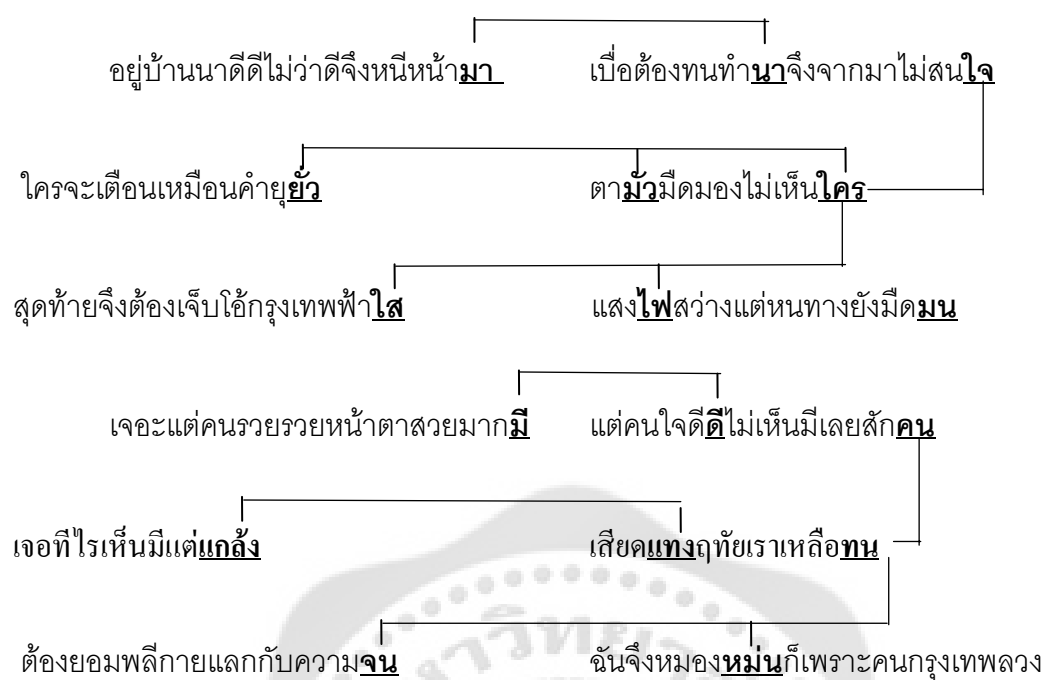
“เจอแต่คนรวรรวหน้าตาสวยมากมี แต่คนใจดีดีไม่เห็นมีเลยสักคน”
คำว่า “แก้งเสียดแทง” พบในวรรคที่ 3 และ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้

“เจอที่ไรเห็นมีแต่แก้ง เสียดแทงทุกที่เราเหลือทน”

4.3.2 ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับจังหวะ

คำร้องของเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ เป็นคำร้องที่แต่งขึ้นอย่างมีฉันทลักษณ์ และประกอบด้วยสัมผัสทั้งดงาม สามารถวิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับจังหวะ ได้ดังนี้

คำร้องของบทเพลง



เมื่อคำร้องอยู่ในทำนองตามโครงสร้างของบทเพลง พยางค์คำร้องที่ต้องสัมผัสในจังหวะที่ 1 และ จังหวะที่ 3 ของห้องเพลง และสัมผัสนอกจะเป็นคำที่ตกลงในจังหวะที่ 1 ของห้องเพลง พิจารณาได้ดังตัวอย่าง

5 Eb Eb Eb

อยู่ บ้าน นา ดี ดี ไม่ ว่า ดี จึง หนี หน้า มา

9 Eb Fm Gm Eb Bb7

นา จึง จาก มา ไม่ สน ใจ ใคร จะ เตือน เหมือน คำ ยุ ยว ตา มัว มืด มอง ไม่ เห็น

14 Eb Eb Eb Eb/Bb7

ใคร จะ เตือน เหมือน คำ ยุ ยว ตา มัว มืด มอง ไม่ เห็น

18 Eb Eb

ใคร จะ เตือน เหมือน คำ ยุ ยว ตา มัว มืด มอง ไม่ เห็น

All Part Band Soprano Sax.

4.3.3 เนื้อหาของบทเพลง ความหมายของคำร้องที่สำคัญในบทเพลง

เนื้อหาของบทเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ มีเนื้อหาในลักษณะต่อว่าและน้อยใจในโชคชะตาของตน และมีวัตถุประสงค์เพื่อบอกกับตนเองว่าแม้จะเหน็ดเหนื่อยหรือต้องโดนหลอกจากคนกรุงเทพตนเองก็จะสู้จะทน ใช้คำประพันธ์ในลักษณะการใช้พรรณนาโวหาร โดยมีการแทรกความรู้สึกของตนเข้าไปในเนื้อหาอยู่เสมอ ซึ่งวัตถุประสงค์สำคัญของเนื้อหาจะอยู่ในท่อนวรรคของคำร้อง เมื่อวิเคราะห์ลักษณะคำพรรณนาโวหารที่ได้ประพันธ์แล้วจะพบว่าใช้ภาษาในอุปมา(simile) คือการกล่าวเปรียบเทียบสภาพสังคมที่แตกต่างกันจนสัมผัสอารมณ์ของผู้อ่านหรือผู้ฟังจนสามารถเข้าใจเนื้อหาได้อย่างลึกซึ้ง

4.4 วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสาน

4.4.1 โครงสร้างสำคัญของบทเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ

4.4.1.1 วิเคราะห์บทนำ วิเคราะห์ลักษณะและวิธีการสร้างดนตรีที่นำเข้าสู่บทร้อง

การสร้างบทนำ(Introduction) ในบทเพลงนี้มีทั้งหมด 6 ห้องเพลง ซึ่งห้องแรกใช้การขึ้นนำในจังหวะที่ 2 ยก เป็นการขึ้นต้นวลีแบบอนาครูซิส (Anacrusis Rhythm) โดยใช้เสียงไวโอลินและเสียงเครื่องสายขึ้นนำ ซึ่งเป็นการนำเอาทำนองร้องตอนท้ายของท่อนเพลง มาสร้างทำนองในบทนำตั้งแต่การเริ่มต้นเพลงจนถึงห้องหมายเลขที่ 6 และใช้เสียงกลุ่มเครื่องเป่า เป็นเครื่องดนตรีรับทำนองหลักในห้องที่ 5-6 ก่อนส่งเข้าท่อนร้อง สามารถวิเคราะห์ดังตัวอย่างต่อไปนี้

Begaine/ ♩ = 86

Drum Set

Electric Guitar

Electric Bass

Voice

Keyboard

Violin 1

String

เครื่องดนตรีที่ขึ้นนำ

♩ = 86

4

Dr. Cym.

E. Gtr. Eb

E. Bass

Voice

Kbd. Eb Sax. , Brass

Vln. 1

กระสวนจังหวะลักษณะเดียวกัน

อยู่ บ้าน นา ดิ ดิ ไม่ ว่า ดิ จิง หน้า หน้า รวย หน้า ตา สวย มาก

การดำเนินคอร์ดในบทนำมีการดำเนินคอร์ดตามลำดับดังนี้ I-V₇-I ในท่อนบทนำมีการสร้างจุดพักเพลง (Cadence) ในรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนติค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด V₇-I ก่อนที่จะเริ่มเข้าสู่บทเชื่อมในท้องที่ 5-6 สิ่งที่น่าสนใจอีกอย่างก็พบคือการใช้โน้ตกระสวนจังหวะในการรับกับทำนองหลักในลักษณะแบบเดียวกัน ซึ่งเป็นสัดส่วนของดนตรีที่รับกับทำนองหลักให้มีความหนักแน่นชัดเจนได้เป็นอย่างดี

4.4.1.2 วิเคราะห์บทเชื่อม ลักษณะและวิธีการสร้างดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงขึ้นหรือสลับ เมื่อร้องจบไปในรอบแรก ก่อนที่จะเข้าสู่บทร้องอีกครั้ง

การสร้างบทเชื่อม ระหว่างท่อน A₁ และ A₂ ในบทเพลงนี้มีทั้งหมด 2 ห้องเพลง ซึ่งการขึ้นต้นของวลีในท่อนนี้จะขึ้นต้นในจังหวะที่ 3 ของห้องสุดท้ายของท่อน A₁ เป็นการขึ้นต้นวลีแบบอนาครุสิส (Anacrusis Rhythm) ก่อนที่จะเข้าสู่ท่อนบทเชื่อม เป็นการนำทำนองของท่อนบทเชื่อมห้องที่ 4-6 มาสร้างเป็นบทเชื่อมต่อจากทำนองร้องโดยใช้เครื่องดนตรีทุกชิ้นเล่นแบบลักษณะเดียวกันทั้งโน้ตและกระสวนจังหวะ (Unisons Notes) และมีการใช้คอร์ดเดิมเพื่อสร้างทำนองใหม่ในบทเชื่อมก่อนส่งเข้าทำนองร้องในท่อน A₂ ต่อไป พิจารณาได้ดังนี้

18 1. 2.

Dr.

E. Gtr. Eb Eb

E. Bass

Voice

Kbd. Eb Eb

Sax, Brass

Vln. 1

Unisons Notes

Soprano Sax.

การสร้างบทเชื่อม ระหว่างท่อน A_2 และ A_3 ในบทเพลงนี้มีทั้งหมด 14 ห้อง เพลง ซึ่งการขึ้นต้นของวลีในท่อนนี้จะขึ้นต้นในจังหวะที่ 3 ของห้องสุดท้ายของท่อน A_2 เป็นการขึ้นต้น วลีแบบอนาครูสิส (Anacrusis Rhythm) ก่อนที่จะเข้าสู่ท่อนบทเชื่อม เป็นการนำทำนองร้องของบท เพลงมาสร้างเป็นบทเชื่อมต่อกับทำนองร้องโดยใช้แซ็กโซโฟนเป็นเครื่องโซโล่ และมีการใช้คอร์ดเดิม เช่นเดียวกับท่อนทำนองร้อง (A_1A_2) ในการสร้างทำนองก่อนส่งเข้าท่อนร้องในท่อน A_3 ต่อไป จะสังเกต ได้ว่าท่อนบทเชื่อมจะมีการใช้วลีเดิมรับกับทำนองหลักเหมือนกันทุกท่อนก่อนเข้าทำนองร้องอีกครั้ง พิจารณาได้ดังนี้

18

Dr. 1. 2.

E. Gtr. Eb Eb

E. Bass

Voice

Kbd. Eb Eb Eb

Sax, Brass

Vln. 1 1. 2.

เริ่มต้นท่อนบทเชื่อม

22

Dr. (4)

E. Gtr. Band Eb Eb Eb Fm Gm Bb7

E. Bass Band

Voice

Kbd. Eb Eb Eb Fm Gm Bb7

Vln. 1 Band

ใช้ทำนองร้องมาสร้างทำนองในบทเชื่อม

27 (8)

Dr.

E. Gtr.

E. Bass

Voice

Kbd.

Vln. 1

32

Dr.

E. Gtr.

E. Bass

Voice

Kbd.

Vln. 1

การดำเนินคอร์ดในบทเชื่อมระหว่าง A_2 และ A_3 มีการดำเนินคอร์ดตามลำดับดังนี้
 I-II-III-V₇-I-V₇-I-V₇-I (Eb-Fm-Gm-Bb⁷-Eb-Bb⁷-Eb-Bb⁷-Eb) ซึ่งจะเป็นการใช้คอร์ด I ข้างล่างในการ
 เคลื่อนที่ของทำนอง และในท่อนบทเชื่อมมีการสร้างจุดพักเพลง (Cadence) ในรูปแบบเปอร์เฟค ออก

เทนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด $V_7 - I$ ($Bb^7 - Eb$) ก่อนที่จะเริ่มเข้าสู่ทำนองท่อนร้องในห้องต่อไป

4.4.1.3 วิเคราะห์ทบทวน วิเคราะห์ลักษณะและวิธีการสร้างดนตรีในช่วงสุดท้ายเพื่อนำเข้าสู่การจบของเพลง

การสร้างบทจบในบทเพลงนี้มีทั้งหมด 3 ห้องเพลง ซึ่งการขึ้นต้นของวลีในท่อนนี้จะขึ้นต้นในจังหวะที่ 3 ของห้องสุดท้ายของท่อน A_3 เป็นการขึ้นต้นวลีแบบอนาครูสิสโดยใช้เครื่องดนตรีทุกชิ้นเล่นร่วมกันในลักษณะเดียวกัน (Unisons Note) และมีการเพิ่มสัดส่วนโน้ตที่เป็นจังหวะขัด (Syncopations) ในตอนจบของบทเพลงทำให้การจบมีความหนักแน่นและชัดเจนมากขึ้น

The musical score for measures 36-38 features the following instruments and annotations:

- Dr. (Drums):** Measure 36 starts with a 36 measure mark. The notation shows a series of eighth notes.
- E. Gtr. (Electric Guitar):** Measures 36-38 show a series of eighth notes, with a circled section in measure 38 labeled "ใช้สัดส่วนโน้ตในจังหวะขัด (Syncopations)".
- E. Bass (Electric Bass):** Measures 36-38 show a series of eighth notes, with a circled section in measure 38 labeled "ใช้สัดส่วนโน้ตในจังหวะขัด (Syncopations)".
- Voic. (Voice):** Measures 36-38 show a series of eighth notes, with a circled section in measure 38 labeled "ใช้สัดส่วนโน้ตในจังหวะขัด (Syncopations)".
- Kbd. (Keyboard):** Measures 36-38 show a series of eighth notes, with a circled section in measure 38 labeled "ใช้สัดส่วนโน้ตในจังหวะขัด (Syncopations)".
- Sax. , Brass:** Measures 36-38 show a series of eighth notes, with a circled section in measure 38 labeled "ใช้สัดส่วนโน้ตในจังหวะขัด (Syncopations)".
- Vln. 1 (Violin 1):** Measures 36-38 show a series of eighth notes, with a circled section in measure 38 labeled "ใช้สัดส่วนโน้ตในจังหวะขัด (Syncopations)".

การดำเนินคอร์ดในบทเชื่อมมีการดำเนินคอร์ด $I - V_7 - I_9$ ($Eb - Bb^7 - Eb^9$) ซึ่งเป็นการจบด้วยคอร์ด I_9 (Eb^9) ในห้องสุดท้ายของเพลง จบมีการสร้างจุดพักเพลง (Cadence) จบเพลงได้อย่างสมบูรณ์ในรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด $V_7 - I_9$ สิ่งที่น่าสนใจในตอนจบ คือ การเลือกใช้คอร์ด I_9 ของผู้เรียบเรียงที่มีเจตนาสื่ออารมณ์ชวนเพื่อฝัน แผ่ด้วยความหวังในห้องสุดท้ายของตอนจบ ซึ่งมีความสอดคล้องกับอารมณ์เพลงและเนื้อหาของเพลงได้เป็นอย่างดี

4.4.2 ดนตรีประกอบแนวทำนอง วิเคราะห์ถึงการสร้างดนตรีที่บรรเลงคลอไปกับแนวทำนอง โดยมีลักษณะวิธีการวิเคราะห์หดนตรีประกอบดังนี้

4.4.2.1 ดนตรีประกอบชนิดโอบอุ้มแนวทำนอง

- ลักษณะเสียงยาวไม่พบในบทเพลงนี้
- ลักษณะเสียงสั้นไม่พบในบทเพลงนี้
- ลักษณะเสียงซ้อนไปกับแนวทำนองไม่พบในบทเพลงนี้

4.4.2.2 ดนตรีประกอบชนิดที่สอดแทรกแนวทำนอง

- ลักษณะการนำทำนองหลักมาล้อไม่พบในบทเพลงนี้
- การสร้างทำนองใหม่ เพื่อสอดแทรกกับแนวทำนอง ไม่พบในบทเพลงนี้
- การสร้างทำนองใหม่จากคอร์ดเดิมไม่พบในบทเพลงนี้

4.4.2.3 ลักษณะการเคลื่อนไหวของแนวทำนองที่เข้าช่วยในการสร้างดนตรีประกอบ

- ดนตรีประกอบเคลื่อนที่ไปพร้อมกับแนวทำนองแต่ทิศทางตรงกันข้ามไม่พบในบทเพลงนี้
- แนวทำนองอยู่กับที่ ดนตรีประกอบเคลื่อนขนานไปกับแนวทำนองหลักไม่พบในบทเพลงนี้
- ดนตรีประกอบเคลื่อนที่ไปทิศทางเดียวกันกับแนวทำนองหลักไม่พบในบทเพลงนี้

4.4.3 วิเคราะห์การใช้คอร์ด

4.4.3.1 การใช้คอร์ดรองรับแนวทำนองหลักพบได้โดยทั่วไปในบทเพลง แต่ในบทเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ จะไม่มีการดำเนินกลุ่มเสียงในลักษณะขั้นคู่ หรือกลุ่มคอร์ดที่เป็นโน้ตเสียงยาวในลักษณะที่รองรับกับแนวทำนองร้อง

4.4.3.2 การใช้สัดส่วนโน้ตที่เป็นคอร์ดย้าเสียง

จากการพิจารณาวิเคราะห์การใช้สัดส่วนที่เป็นคอร์ดย้าเสียงพบได้ในท่อนบทนำ (Introduction) ในหมายเลขห้องที่ 4-6 ท่อนบทเชื่อมระหว่างท่อน A_1 และ A_2 ในหมายเลขห้องที่ 18-20 ท่อนบทเชื่อม(Band) ระหว่างท่อน A_2 และ A_3 ในหมายเลขห้องที่ 33-35 และท่อนบทจบ (Coda) ในหมายเลขห้องที่ 36-39 ซึ่งจะสังเกตได้ว่าเป็นการย้าส่วนโน้ตที่เหมือนกันทุกเครื่องมือในลักษณะที่เป็นเสียงเดียวกันและส่วนโน้ตที่เหมือนกัน (Unison Note) สามารถวิเคราะห์และพิจารณาได้ดังนี้

ท่อนบทนำ

Dr. 4 Cym.

E. Gtr. Eb

E. Bass

Kbd. Eb Sax. , Brass

Vln. 1

การใช้โน้ตที่เป็นคอร์ดห้าเสียง

อยู่ บ้าน นา ดี ดี ไม่ ว่า ดี จึง หน้า
รอย หน้า ตา รอย มาก.....

ท่อนบทเชื่อม (ระหว่างท่อน A₁ และ A₂)

Dr. 18 1. 2.

E. Gtr. Eb

E. Bass

Kbd. Eb Sax. , Brass

Vln. 1

การใช้โน้ตที่เป็นคอร์ดห้าเสียง

จะ แต่ คน รอย รอย

Soprano Sax.

ท่อนบทเชื่อม (ท่อน Band ระหว่างท่อน A₁ และ A₂)

32

Dr.

E. Gtr. Eb Bb7 Eb Eb

E. Bass

Voice

Kbd. Eb Bb7 Eb

Sax. , Brass

Vln. 1

การใช้โน้ตที่เป็นคอร์ดย้ายเสียง

ท่อนจบ (Coda)

36

Dr.

E. Gtr. Eb Eb Eb9

E. Bass

Kbd. Eb Eb Eb9

Sax. , Brass

Vln. 1

การใช้โน้ตที่เป็นคอร์ดย้ายเสียง

4.4.3.3 การใช้คอร์ดชั้นเอก และคอร์ดชั้นโท พบว่ามีการใช้คอร์ดต่างๆ และดำเนินไปด้วยโดยไม่ซับซ้อน พิจารณาวเคราะห์แบ่งออกได้ดังนี้

- การใช้คอร์ดชั้นเอก ที่พบในบทเพลงนี้ คือ คอร์ด Eb Ab Bb⁷ ซึ่งพบได้ในทุกท่อนของบทเพลง และพบคอร์ด Eb⁹ ในห้องสุดท้ายตอนจบบทเพลง

- การใช้คอร์ดชั้นโท ที่พบในบทเพลงนี้ คือ Fm Gm ซึ่งพบได้ในทุกท่อนของทำนองร้อง

- การใช้คอร์ดนอกบันไดเสียง จะไม่พบในบทเพลงนี้ เพราะเป็นบทเพลงที่มีทำนองเดียว และการวางคอร์ดที่ไม่ซับซ้อน จึงไม่จำเป็นในการใช้คอร์ดนอกบันไดเสียง

4.4.3.4 การนำแนวทำนองไปสู่การจบประโยค หรือจุดพักของบทเพลง พิจารณาวเคราะห์แบ่งออกได้ดังนี้

- เปอร์เฟค เคเดนซ์ (Perfect Cadence) พบได้ในท่อน A₁ A₂ A₃ การดำเนินคอร์ดในลักษณะ V₇-I (Bb⁷-Eb) ซึ่งเป็นรูปแบบเปอร์เฟค ออทเท็นติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) เนื่องจากทำนองเพลงทุกท่อนจบที่โดนิคโน้ต (Tonic note) สามารถพิจารณาได้ดังนี้

ตัวอย่างทำนองร้องท่อน A₁, A₂

♩=86

String

5 Eb Eb Eb Bb⁷ Eb

อยู่ บ้าน นา ตี ตี ไม่ ว่า ตี จึง หนี หน้า มา เมื่อ ต้อง ทน ทำ
รวย หน้า ตา สวย มาก มี แต่ คน ใจ ตี

9 Eb Fm Gm Bb⁷ Eb Bb⁷

นา จึง จาก มา ไม่ สน ใจ ใคร จะ เดือน เหมือน คำ อยู่ ยัว ตา มัว นิด มอง ไม่ เห็น
ตี ไม่ เห็น มี เลย สัก คน เจอ ที่ ไร เหมย เสีย แสง ฤ หวัง แต่ หน ทาง ยัง นิด

14 Eb Eb

ใคร สุด ทำย... จึง ต้อง เจ็บ ไร่ กรุง เทพ ฟ้า ไล แสง ไฟ... ส... ว่าง แต่ หน ทาง ยัง นิด
ทน ต้อง ยอม... พลี กาย แลก กับ ความ จน ชัย จึง... หนอง หนน ก็ เพราะ คน กรุง เทพ

18 1. Eb 2. Eb

All Part

Band Soprano Sax.

Cadence V₇-I

ส่วนทำนองร้องในท่อน A_3 ก็จะมีลักษณะการดำเนินคอร์ดที่เหมือนกันกับท่อน A_1 และ A_2 ซึ่งเป็นการส่งจบตามลักษณะโครงสร้างเพลงในรูปแบบสโตรฟิก ฟอรั่ม (Strophic Form)

- อิมเปอร์เฟค เคเดนซ์ (Imperfect Cadence) ในบทเพลงนี้ไม่พบจุดพักเพลงในรูปแบบของอิมเปอร์เฟค ออกทเทนติค เคเดนซ์ (Imperfect authentic cadence)

- รูปแบบสำเร็จของเคเดนซ์ (Cadential)

จุดที่ 1 พบในท่อนบทนำ หมายเลขห้องที่ 5-6 ในรูปแบบ I-IV-I ($E_b-Bb^7-E_b$) พิจารณาได้ดังนี้

ท่อนบทนำ

Dr. 4

E. Gtr. E_b

E. Bass

Voice

Cadence I-V₇-I

Kbd. E_b E_b Bb^7 E_b

Sax., Brass

Vln. 1

อยู่ บ้าน นา ตี ตี ไม่ ว่า ตี จึง หนี หน้า รวย หน้า ตา สวย มาก

จุดที่ 2 ที่พบ คือ ในท่อน A_1 ในประทุน 1 หมายเลขห้องที่ 17-18 และท่อน A_2 หมายเลขห้องที่ 17 เข้าสู่ประทุน 2 หมายเลขห้องที่ 21 ในรูปแบบ I-V₇-I ($E_b-Bb^7-E_b$) สามารถพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

13 (8)

Dr.

E. Gtr.

E. Bass

Voice

Bb7 Eb Eb Eb Eb Bb7

มัว มีด มอง ไม่ เห็น ใคร สุด ทำย... จึง ต้อง เจ็บ โอ้ กรุง เทพ ทำ โส แสง ไฟ... - ว่า แต่ หน ทาง ยัง มีด
 แตง ๆ หัก เขา เกลือ หน ต้อง ชนม... พลี กาย แลก... กับ ความ จน ชัน จึง... หมอง หม่น ก็ เพราะ คน กุญ หมาย

Kbd.

Vln. 1

18 1. 2.

Dr.

E. Gtr.

E. Bass

Voice

มัว มีด มอง ไม่ เห็น ใคร สุด ทำย... จึง ต้อง เจ็บ โอ้ กรุง เทพ ทำ โส แสง ไฟ... - ว่า แต่ หน ทาง ยัง มีด
 แตง ๆ หัก เขา เกลือ หน ต้อง ชนม... พลี กาย แลก... กับ ความ จน ชัน จึง... หมอง หม่น ก็ เพราะ คน กุญ หมาย

Kbd.

Sax, Brass

Soprano Sax.

Vln. 1

Cadence I-V₇-I

จุดที่ 3 ที่พบ คือ ในท่อนบทเชื่อมระหว่างท่อน A_1 และ A_2 หมายเลขห้องที่ 19-20 ในรูปแบบ I- V_7 -I (E_b - Bb^7 - E_b) สามารถพิจารณาได้ดังนี้

18

1. 2.

Dr.

E. Gtr.

E. Bass

Voice

Kbd.

Sax, Brass

Vln. 1

Cadence I- V_7 -I

มนต์ เจ้า คน ทรยศ

จุดที่ 4 ที่พบ คือ ในท่อนบทเชื่อม(Band) ระหว่างท่อน A_2 และ A_3 หมายเลขห้องที่ 34-35 ในรูปแบบ I- V_7 -I (E_b - Bb^7 - E_b) ซึ่งเป็นทำนองของดนตรีที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อส่งเข้าสู่ทำนองร้องในทุกๆท่อน สามารถพิจารณาได้ดังนี้

32

Dr.

E. Gtr.

E. Bass

Voice

Kbd.

Sax, Brass

Vln. 1

Cadence I- V_7 -I

เจ้า คน ทรยศ

จุดที่ 5 ที่พบ คือ ในท่อนจบ (Coda) หมายเลขห้องที่ 37-39 ในรูปแบบ I-V₇-I-I₉ (Eb-Bb⁷-Eb-Eb⁹) ซึ่งเป็นทำนองของคนตรีที่ถูกสร้างขึ้นเพื่อส่งเข้าสู่ทำนองร้องในทุกๆ ท่อน แต่มีคอร์ดที่เพิ่มเติมในตอนจบคือคอร์ด I₉ (Eb⁹) โดยที่จิตรกร บัวเนียม เจตนาที่จะสร้างดนตรีให้จบคอร์ดนี้ เพื่อสื่ออารมณ์ให้รู้สึกชนมีความหวัง ซึ่งสอดคล้องกับเนื้อหาและอารมณ์ได้เป็นอย่างดี สามารถพิจารณาได้ดังนี้

จากการวิเคราะห์รูปแบบสำเร็จของเคเดนซ์ (Cadential) จะสังเกตได้ว่ารูปแบบของเคเดนซ์ที่ใช้ นั้น มีการดำเนินคอร์ดสำหรับการสร้างจุดพักเพลง โดยการดำเนินคอร์ดเข้าหาไตนิกคอร์ดได้อย่างสมบูรณ์ และมีความเรียบง่าย

4.4.3.5 การใช้ชุดคอร์ดต่างๆ ตามรูปแบบ Dominant 7th จากการวิเคราะห์พบการใช้คอร์ด Dominant 7th ในลักษณะดังต่อไปนี้

4.4.3.5.1 ดอมนันท์ 7 รูปแบบที่ 1 I-V₇-I (Eb-Bb⁷-Eb) พบได้ดังนี้

- ท่อนบทนำ พบในหมายเลขห้องที่ 4-5 และหมายเลขห้องที่ 6-7
- ท่อน A₁ พบในหมายเลขห้องที่ 12-14 และหมายเลขห้องที่

17-18

- ท่อนบทเชื่อมระหว่างท่อน A₁ และ A₂ พบในหมายเลขห้องที่

19-20

- ท่อน A₂ พบในหมายเลขห้องที่ 12-14 และหมายเลขห้องที่ 17

เข้าสู่ประทุน 2 ในหมายเลขห้องที่ 21

- ท่อนบทเชื่อม (Band) ระหว่างท่อน A_2 และ A_3 พบในหมายเลข
ห้องที่ 27-29 หมายเลขห้องที่ 32-33 และหมายเลขห้องที่ 34-35

- ท่อน A_3 พบในหมายเลขห้องที่ 12-14 และหมายเลขห้องที่ 17
เข้าสู่ท่อนบทจบ (Coda) ในหมายเลขห้องที่ 36

- ท่อนบทจบ (Coda) พบในหมายเลขห้องที่ 37-39

4.4.3.5.2 คอมีนันท์ 7 รูปแบบที่ 2 iii- V_7 -I พบได้ดังนี้

- ท่อน A_1 พบในหมายเลขห้องที่ 10-12

- ท่อนบทเชื่อม (Band) ระหว่างท่อน A_2 และ A_3 พบในหมายเลข
ห้องที่ 25-27

4.4.3.6 การใช้ชุดรูปแบบต่างๆ ในการวางชุดคอร์ด (Pattern Chord) จากการ
วิเคราะห์พบการวางชุดคอร์ดในรูปแบบต่างๆ ดังนี้

4.4.3.6.1 ท่อนบทนำ มีการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- I-I-I- V_7 (Eb-Eb-Eb-Bb⁷) พบในหมายเลขห้องที่ 1-3

- I-I- V_7 -I (Eb-Eb-Bb⁷-I) พบในหมายเลขห้องที่ 4-6

4.4.3.6.2 ท่อน A_1 พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- I-I-I-ii-iii (Eb-Eb-Eb-Fm-Gm) พบในหมายเลขห้องที่ 7-10

- V_7 -I- V_7 -I (Bb⁷-Eb-Bb⁷-Eb) พบในหมายเลขห้องที่ 11-14

- I-I-I- V_7 -I (Eb-Eb-Eb-Bb⁷-Eb) พบในหมายเลขห้องที่ 15-17 และ
เข้าสู่ประทุน 1 ในหมายเลขห้องที่ 18

4.4.3.6.3 ท่อน A_2 พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- I-I-I-ii-iii (Eb-Eb-Eb-Fm-Gm) พบในหมายเลขห้องที่ 7-10

- V_7 -I- V_7 -I (Bb⁷-Eb-Bb⁷-Eb) พบในหมายเลขห้องที่ 11-14

- I-I-I- V_7 -I (Eb-Eb-Eb-Bb⁷-Eb) พบในหมายเลขห้องที่ 15-17 และ
เข้าสู่ประทุน 2 หมายเลขห้องที่ 21

4.4.3.6.4 ท่อนบทเชื่อมระหว่างท่อน A_1 และ A_2 พบการวางรูปแบบชุด
คอร์ด ดังนี้

- I- V_7 -I (Eb-Bb⁷-Eb) พบในหมายเลขห้องที่ 19-20

4.4.3.6.5 ท่อนบทเชื่อม (Band) ระหว่างท่อน A_2 และ A_3 พบการวาง
รูปแบบชุดคอร์ด ดังนี้

- I-I-I-ii-iii (Eb-Eb-Eb-Fm-Gm) พบในหมายเลขห้องที่ 22-25

- V_7-I-V_7-I ($Bb^7-Eb-Bb^7-Eb$) พบในห้องหมายเลขที่ 26-29
- $I-I-I-V_7-I$ ($Eb-Eb-Eb-Bb^7-Eb$) พบในห้องหมายเลขที่ 30-33
- $I-V_7-I$ ($Eb-Bb^7-Eb$) พบในห้องหมายเลขที่ 34-35

4.4.3.6 ท่อน A_3 พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- $I-I-I-II-III$ ($Eb-Eb-Eb-Fm-Gm$) พบในห้องหมายเลขที่ 7-10
- V_7-I-V_7-I ($Bb^7-Eb-Bb^7-Eb$) พบในห้องหมายเลขที่ 11-14
- $I-I-I-V_7-I$ ($Eb-Eb-Eb-Bb^7-Eb$) พบในห้องหมายเลขที่ 15-17

และเข้าสู่ท่อนจบ(Coda) หมายเลขห้องที่ 36

4.4.3.6.7 ท่อนจบ พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- $I-V_7-I-I_9$ ($Eb-Bb^7-Eb-Eb^9$) พบในห้องหมายเลขที่ 37-39

5. การวิเคราะห์บทเพลงที่สอนน้อง



พิศอนน้อง

ละออสงดาว-สกาเวือน

ประพันธ์คำร้อง/ทำนอง/เรียบเรียง
จิตรกร บัวเนียม

♩ = 96

Accordian

Guitar

5 Ebm Ab7 Db

Accordian

9 Db Db Db Db Bbm

พิ -
น้อง -

จำ ไหม ว่า น้อง ร้อง ให้ เพราะ ใจ - ลำ เชื้อ คำ ของ
จำ ไหม ว่า น้อง แสน เปื่อย เพราะ หลง รัก เขา นั้น เพียง ช้าง
จำ พัง พัง ว่า อย่า มัว ร้อง ให้ ออก นึก เรือง รัก อย่า มัว เสีย
จำ พัง พัง ว่า อย่า ไป ร้อง ก็ยว เขา ไม่ รัก เขา แล้ว อย่า แด

13 1. Ebm Bbm Ebm Ab7 Db Ab7 Db

ชาย หดอก ทำ ดาย พอ สม ใจ แล้ว ไม่ แด เติยว พัง -
ใจ ไซ ว่า ชาย ใน โลก นี้ มี เพียง คน เติยว น้อง -

17 2. Ebm Bbm Ebm Ab7 Db Ab7 Db

ติยว หัว ใจ แห่ง เติยว เติยว มอง เขา ไม่ เห็น เขา บอก น้อง พัง ได้
ติยว รัก เขา ช้าง เติยว เติยว จะ ต้อง กิน น้า ตา พัง ขอ เดือน เจ้า

21 Db Gb Db Ab Db Ab7 Db Gb

ไหม จะ รัก ใคร ถึง ไม่ เจ็บ บวด อุ ภา เพราะ ชาย เติยว นี ล้วน มี -
ไว้ จะ รัก ใคร ให้ น้อง พัง จา ร ณา รัก คน ที่ เขา รัก เขา -

25 Db Ab7 Db Bb7 Ebm Ab7

มา ย่า ไกล มีอ ก็ ครว รัก เขา เพื่อ หา ก่า ไร พัง -
ดี กว่า จะ ไม่ ต้อง มา เสีย เว ลา เสีย - ใจ น้อง -

29 Db Db Db Db Bbm

จำ ร้อง ไหม ว่า น้อง หมอง - ไหม เจ็บ จำ พอ แล้ว ผู้ ชาย ผู้ V.S.
จำ พัง พัง ว่า อย่า มัว ร้อง ให้ เขา ไม่ รัก เขา ปล่อย ให้ เขา

ส่วนที่ 2 ท่อน A เริ่มต้นจากห้องที่ 9-24 โดยนับรวมจากการเริ่มต้นของเพลง และการซ้ำท่อนของ A แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์หัดจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต(Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 9-20

ส่วนที่ 3 ท่อน B เริ่มต้นจากห้องที่ 25-32 โดยนับจากการเริ่มต้นของเพลง และการซ้ำท่อนของ A มาแล้ว แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์หัดจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 21-28

ส่วนที่ 4 ท่อน A' ตอนท้าย เริ่มต้นจากห้องที่ 33-40 ซึ่งท่อนนี้เป็นลักษณะ เดิมของท่อน A ตอนต้น แต่จะแตกต่างกันตรงที่จุดพักท่อนเพลง (Cadence) ซึ่งผู้วิจัยจะอธิบายใน หัวข้อต่อไป แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์หัดจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 29-36

ส่วนที่ 5 ท่อนดนตรีเชื่อมหรือบทเชื่อม (Band) เริ่มต้นจากห้องที่ 41-48 ซึ่ง ท่อนนี้จะเป็นส่วนของดนตรีที่จิตรกร บัวเนียม ได้เรียบเรียงขึ้นเพื่อขึ้นการย้อนซ้ำท่อน A ตอนท้าย ก่อนที่จะจบเพลง แต่ถ้าหากจะวิเคราะห์หัดจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะย้อนไปส่วนต้นในห้องหมายเลขที่ 1-8 ก่อนจะวนซ้ำท่อน A B A' อีก 1 รอบ ก่อนเข้าสู่บทจบ

ส่วนที่ 6 ท่อนจบ (Coda) เริ่มต้นจากห้องที่ 80-83 ท่อนนี้จะเป็นส่วนดนตรีที่ จิตรกร บัวเนียม ได้เรียบเรียงเพื่อรับช่วงต่อจากท่อน A' ตอนท้าย เพื่อที่จะจบเพลง แต่ถ้าหากจะ วิเคราะห์หัดจากหมายเลขกำกับห้องเพลงในกระดาษโน้ต (Sheet Note) ด้านบนที่นำเสนอข้างต้นนั้น จะอยู่ห้องเพลงหมายเลขที่ 38-41

รายละเอียดที่ได้กล่าวมาทั้ง 6 ส่วนนี้ สามารถเขียนเป็นแผนภูมิเพื่อสะดวก ต่อการพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

ส่วนที่ 1	ส่วนที่ 2	ส่วนที่ 3	ส่วนที่ 4	ส่วนที่ 5	ส่วนที่ 6
Intro. ห้องที่ 1-8	A ห้องที่ 9-20	B ห้องที่ 25-32	A' ห้องที่ 33-40	Band ห้องที่ 41-48	Coda ห้องที่ 80-83
หมายเลขห้องที่ 1-8	หมายเลขห้องที่ 9-20	หมายเลขห้องที่ 21-28	หมายเลขห้อง 29-36	หมายเลขห้อง 1-8	หมายเลขห้อง 38-41
จำนวน 8 ห้อง	จำนวน 16 ห้อง	จำนวน 8 ห้อง	จำนวน 8 ห้อง	จำนวน 8 ห้อง	ห้อง 4 ห้อง

สรุปการวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างคีตลักษณ์ของบทเพลง (Form) ได้ดังนี้

เพลงฟิสอนน้อง มีความยาวจำนวน 83 ห้องเพลง ประพันธ์ขึ้นโดยใช้อัตราจังหวะ 4/4 ความเร็ว (Tempo) ตัวดำ = 96 ในจังหวะบิกิน (Beguine) โครงสร้างบทเพลงนี้ใช้รูปแบบเทอร์นารีฟอร์ม (Ternary Form) เป็นลักษณะของเพลงที่มี 3 ตอน (tree part form) คือ A B A' มีส่วนประกอบของบทเพลงทั้งหมด 6 ส่วน คือ

- ท่อนบทนำ (Introduction)
- ท่อน A
- ท่อน B
- ท่อน A'
- ท่อนดนตรีเชื่อมหรือบทเชื่อม (Band)
- ท่อนจบ (Coda)

ในบทเพลงนี้ประพันธ์แบบจำนวนจังหวะไม่เต็มห้อง (Anacrusis Rhythm) ซึ่งจะสังเกตได้จากลักษณะการเริ่มของจังหวะที่คาบเกี่ยวระหว่างห้องเพลงสุดท้ายของแต่ละท่อน

5.1.2 ท่อน (Section)

โครงสร้างของท่อนเพลงฟิสอนน้องท่อน A มีจำนวน 16 ห้องเพลง เริ่มต้นจากห้องที่ 9-24 (นับรวมจากการเริ่มต้นของเพลง) โดยที่ 8 ห้องแรก และ 8 ห้องหลัง นั้นมีการคิดสร้างทำนองในลักษณะเดียวกัน แต่จะมีการจบประโยคเพลง (Sentence) ที่ใช้เคเดนซ์ (Cadence) ที่แตกต่างกัน สามารถแยกสัดส่วนในการวิเคราะห์ที่ได้ดังนี้

5 Ebm Ab7 Db
Accordian

9 Db Db Bbm

เริ่มต้นวลีแบบอนาครูสิส

13 1. Ebm Bbm Ebm Ab7 Db Ab7 Db
Cadence V₇-I

17 2. Ebm Bbm Ebm Ab7 Db Ab7 Db

จ๋า ไหม ว่า น้อง ร้อง ให้ เพราะ ไม่ ถ - ล้า เชื้อ คำ ของ
จ๋า ไหม ว่า น้อง แสน เป็ลยว เพราะ หลง รัก เขา นั้น เพียง ช่าง
จ๋า พัง พี ว่า อย่า มัว ร้อง ให้ ออก หัก เรือง รัก อย่า มัว เสีย
จ๋า พัง พี ว่า อย่า ไป ช้อง เกียว เขา ไม่ รัก เขา แล้ว อย่า แด

ชาย หลอก ทำ ลาย พอ สม ใจ แล้ว ไม่ แด เหลียว
ใจ ไซ ว่า ชาย ใน โลก นี้ มี เพียง คน เดียว

เดียว หัว ใจ แห่ง เกียว เหลียว มอง เขา ไม่ เห็น เขา บอก น้อง ที่ ได้
เหลียว รัก เขา ช่าง เดียว เดียว จะ ต้อง กิน น้ำ ตา พี ขอ เดือน เจ้า

จากตัวอย่างภาพด้านบนจะเห็นถึงความแตกต่างในจุดพักของบทเพลงในท่อน A คือ หมายเลขห้องที่ 9-20 จะมีการพักประโยคเพลง โดยพักกระแสนตรีระหว่างหมายเลขห้องที่ 15-16 และระหว่างหมายเลขห้องที่ 19-20 ก่อนจะเริ่มต้นประโยคใหม่ แบบเปอร์เฟค ออทเดนติค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด V₇-I ซึ่งจุดพักเพลงทั้ง 2 จุดนี้จะมีการใช้คอร์ดที่เหมือนกัน ซึ่งจะอธิบายรายละเอียดและความสัมพันธ์ในหัวข้อลำดับต่อไป

โครงสร้างของท่อนเพลงฟิสิกส์ของท่อน B เริ่มต้นจากห้องที่ 21 -28 (นับจากการเริ่มต้นของเพลง) ซึ่งมีจำนวน 8 ห้องเพลง สามารถพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

17. Ebm Bbm Ebm Ab7 Db Ab7 Db

เดี๋ยว หัวใจ แห่ง เดี่ยว เหลียว มอง เขา ไม่ เห็น เขา บอก น้อง ที่ ได้
 เหลียว รัก เขา ช่าง เดี่ยว เดี่ยว จะ ต้อง กิน น้า ตา ที่ ขอ เดือน เจ้า

21. Db Gb Db Db7 Db Gb

โหม จะ รัก ใคร ถึง ไม่ เจ็บ ปวด อุ ร่า เพราะ ชาย เดี่ยว นี้ ล้วน มี -
 ไร จะ รัก ใคร ให้ น้อง ที่ จา ร ณา รัก คน ที่ เขา รัก เขา -

25. Db Ab7 Db Bb7 Ebm Ab

มาร ยา ไกล มือ ก็ คร่ำ รัก เขา เพื่อ หา ก่า ไร ที่ -
 ดี กว่า จะ ไม่ ต้อง มา เสีย เว ลา เสีย - ใจ น้อง -

จากภาพตัวอย่างด้านบนจะสังเกตได้ว่าการเริ่มต้นทำนองใหม่ของท่อน B แบบอนาครูสิส (Anacrusis Rhythm) ในห้องที่ 20 มีความสัมพันธ์กันในช่วงพักประโยคเพลงของท่อน A และช่วงการเริ่มต้นของทำนองเพลงใน B จุดพักของท่อนเพลงในส่วนท้ายประโยคตอนจบท่อนเพลงมีการที่ใช้เคเดนซ์ (Cadence) แบบฮาล์ฟ เคเดนซ์ (Half cadence) คือ จากคอร์ด ii-V₇ โดยที่คอร์ด ii-V₇ จะอยู่ในระหว่างห้องหมายเลขที่ 27-28 ก่อนการเริ่มต้นทำนองใหม่ในท่อน A'

โครงสร้างของท่อนเพลงฟีสอนน้อง ท่อน A' จากหมายเลขห้องที่ 29 - 36 ซึ่งมีจำนวนทั้งหมด 8 ห้องเพลง สามารถพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

25. Db Ab7 Db Bb7 Ebm Ab7

มาร ยา ไกล มือ ก็ คร่ำ รัก เขา เพื่อ หา ก่า ไร ที่ -
 ดี กว่า จะ ไม่ ต้อง มา เสีย เว ลา เสีย - น้อง -

29. Db Db Bbm

จำ ะ โหม ว่า น้อง หมอง เจ็บ จำ พอ แล้ว ผู้ ชาย ผู้
 จำ พัง ที่ ว่า อย่า มัว ร้อง ให้ เขา ไม่ รัก เรา ปลดปล่อย ให้ เขา

33. Ebm Bbm Ebm Ab7 Db Ab7 Db

ชาย แม่น มี ขาดิ โหม - ขอ จง อย่า ได้ เจอ กัน
 ไป เขา มี รัก โหม - น้อง ก็ มี ได้ เหมือน

จากตัวอย่างด้านบนจะสังเกตได้ว่าการเริ่มต้นทำนองใหม่ของท่อน A' แบบอานาครุสิส (Anacrusis Rhythm) ในห้องที่ 28 มีความสัมพันธ์กันในช่วงพักประโยคเพลงของท่อน B และช่วงการเริ่มต้นของทำนองเพลงใน A' จุดพักของท่อนเพลงในส่วนท้ายประโยคมีการใช้เคเดนซ์ในการจบท่อนเพลงแบบเปอร์เฟ็ค ออทเทนติค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด $V_7 - I$ โดยที่คอร์ด V_7 จะอยู่ในจังหวะที่ 3 ของห้องหมายเลขที่ 35 ส่วนคอร์ด I จะอยู่ในห้องที่ 36 ก่อนเข้าสู่บทเชื่อมของดนตรีที่เป็นลักษณะที่เป็นดนตรีแบบเดียวกันกับบทนำ

5.1.3 วลี (Phrase)

บทเพลงพีสอนน้อง ในท่อน A จำนวน 16 ห้องเพลง สามารถแยกวลีของบทเพลงได้ทั้งหมด 8 วลี (รวมการวนซ้ำ) ซึ่งสามารถแบ่งเป็นวลีคู่ คือมีวลีถาม และตอบเสมอ วลีละ 2 ห้องเพลง มีความคิดในการสร้างวลีที่มีลักษณะคล้ายกัน มีจุดที่เหมือนกันในจุดพักวลีที่ 4 และวลีที่ 8 มีการใช้เคเดนซ์ในการพักวลี(Phrase) เพลงหรือประโยคเพลง (Sentence) โดยใช้เคเดนซ์แบบเปอร์เฟ็ค ออทเทนติค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด $V_7 - I$ โดยที่คอร์ด V_7 ก่อนเข้าสู่วลีใหม่ใน ท่อน B สามารถพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

The musical score is written in E-flat major (three flats) and 4/4 time. It consists of 16 measures, divided into four systems of four measures each. The lyrics are in Thai, and the chords are indicated above the staff. The score includes annotations for 'วลีถาม' (Question Phrase) and 'วลีตอบ' (Answer Phrase), as well as 'Cadence V₇-I' and 'Cadence V₇-VI'. The lyrics are as follows:

5. E $\flat$ m Ab 7 D $\flat$ Accordion
 9. วลีถาม D $\flat$ วลีตอบ D $\flat$ D $\flat$ B $\flat$ m
 Cadence V₇-I
 จำ ไหม ว่า นื่อง ร้อง ให้ เพราะ ไบ ถ - ค้า เขื่อ ค้า ของ
 จำ ไหม ว่า นื่อง แลน เป็ลยว เพราะ หลง รัก เขา นัน เพียง ข้าง
 จำ พัง ทิ ว่า อย่า มัว ร้อง ให้ อก หัก เรือง รัก อย่า มัว เดีย
 จำ พัง ทิ ว่า อย่า ไม่ ค้า เกียว เขา ไม่ รัก เขา แล้ว อย่า แล

13. 1. E $\flat$ m B $\flat$ m E $\flat$ m Ab 7 D $\flat$ Ab 7 D $\flat$
 ขาย หลอก ทำ ลาย พอ สม ใจ แล้ว ไม่ แล เหลียว
 ใจ ไซ ว่า ขาย โน โลก นี มี เพียง คน เดียว
 พัง ทิ ว่า อย่า มัว ร้อง ให้ อก หัก เรือง รัก อย่า มัว เดีย
 เขา ไม่ รัก เขา แล้ว อย่า แล

17. 2. E $\flat$ m B $\flat$ m E $\flat$ m Ab 7 D $\flat$ Ab 7 D $\flat$
 เดียว หัว ใจ แห่ง เหลียว เหลียว มอง เขา ไม่ เห็น เขา บอก นื่อง ทิ ได้
 เหลียว รัก เขา ข้าง เดียว เดียว จะ ต้อง กิน น้ำ ตา พัง ขอ เดือน เจ้า

โครงสร้างของท่อนเพลงฟีสอนน้อง ท่อน B เริ่มต้นจากหมายเลขห้องที่ 21 - 28 (นับจากการเริ่มต้นของเพลง) ซึ่งมีจำนวน 8 ห้องเพลง แยกวลีของบทเพลงได้ทั้งหมด 4 วลี ซึ่งสามารถแบ่งเป็นวลีถาม และวลีตอบ วลีละ 2 ห้อง มีความคิดในการสร้างวลีที่มีทำนองแตกต่างจากท่อน A โดยสิ้นเชิง ในท่อนนี้จุดพักของท่อนเพลงในส่วนท้ายประโยคมีการใช้เคเดนซ์ในการจบท่อนเพลงแบบฮาลฟ์ เคเดนซ์ (Half cadence) คือ จากคอร์ด ii-V₇ โดยที่คอร์ด ii-V₇ ซึ่งเป็นจุดพักเพลงเพื่อเชื่อมการเริ่มต้นวลีใหม่ของบทเพลง สามารถพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

17. Ebm Bbm Ebm Ab⁷ Db Ab⁷ Db วลีถาม

เดี๋ยว หัวใจ แห่ง เดี่ยว เดี่ยว มอง เขา ไม่ เห็น เรา บอก น้อง ที่ ได้
 เดี่ยว รัก เขา ช่าง เดี่ยว เดี่ยว ก็น น้า ตา พี่ ขอ เดือน เจ้า

21 Db Gb Db Ab Db Ab⁷ Db Gb วลีตอบ

ไหม จะ รัก ใคร ถึง ไม่ เจ็บ ปวด อุ รา เพราะ ขาย เดี่ยว นี ล้วน มี -
 ไว้ จะ รัก ใคร ให้ น้อง พี่ จา ร ณา รัก คน ที่ เขา รัก เรา -

25 Db Ab⁷ Db Ab⁷ Ebm Ab⁷ Cadence ii-V₇

มาร ยา ไกล มือ ก็ คร่ำ รัก เขา เพื่อ หา กำ ไร
 ดี กว่า จะ ไม่ ต้อง มา เดี่ยว เว ลา เดี่ยว - ใจ

โครงสร้างของท่อนเพลงฟีสอนน้อง ท่อน A' เริ่มต้นจากหมายเลขห้องที่ 29 - 36 (นับจากการเริ่มต้นของเพลง) ซึ่งมีจำนวน 8 ห้องเพลง แยกวลีของบทเพลงได้ทั้งหมด 4 วลี ซึ่งสามารถแบ่งเป็นวลีคู่ คือมีวลีถาม และตอบเสมอ มีความคิดในการสร้างวลีที่มีลักษณะคล้ายกันกับท่อน A' จุดพักของท่อนเพลงในส่วนท้ายประโยคมีการใช้เคเดนซ์ในการจบท่อนเพลงแบบเปอร์เฟค ออทเทนติค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด V₇ - I โดยที่คอร์ด V₇ จะอยู่ในห้องหมายเลขที่ 35 ส่วนคอร์ด I จะอยู่ในห้องที่ 36 ก่อนเข้าสู่บทเชื่อม สามารถพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

25 D^b A^b7 D^b B^b7 E^bm A^b7

มาร ย่า ไกล มีอ ก็ ครว รักร เขา เพื่ หา ก่า ไร
ดี กว่า จะ ไม่ ต้อง มา ะ หัก ลา เสีย - ใจ

วลิตอบ วลิตาม

29 D^b D^b D^b D^b B^b

จำ ั โหม ว่า น่อง หมอง - โหมี เจ็บ จำ พอ แล้ว ู้ ชาย ู้
จำ พัง ที่ ว่า อย่า มัว ร้อง ให้ เขา ไม่ รัก เรา ปล่อย ให้ เขา

วลิตอบ วลิตาม

33 E^bm B^bm E^bm A^b7 D^b A^b7 D^b

ชาย แม่น มี ซาติ โหมี - ขอ จง อย่า ได้ เจอ กัน
ไม่ เขา มี รัก โหมี น่อง ก็ มี ได้ เหมือน

Accordian

Cadence V_7-I

5.1.4 ประโยคเพลง (Sentence)

เพลงที่สอนน้อง ในท่อน A มีจำนวน 16 ห้องเพลง เริ่มต้นจากห้องที่ 5-20 (นับรวมจากการเริ่มต้นของเพลง) สามารถแบ่งประโยคเพลงได้จำนวน 4 ประโยค (Sentence) ใน 1 ประโยคประกอบไปด้วยวลี (phrase) จำนวน 2 วลี และใน 1 ประโยคมี 4 ห้องเพลง มีการใช้เคเดนซ์ในการจบพักประโยคเพลงแบบเปอร์เฟค ออเทนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด $V_7 - I$ สามารถพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

5 E^bm A^b7 D^b

เพราะ ไม่ ถ - ล่า เสีย ค่ำ ของ
เพราะ หลง รัก เขา นั้น เพียง ช้าง
อก รัก เรื่อง รัก อย่า มัว เสีย
เขา ไม่ รัก เรา แล้ว อย่า แด

Accordian

ประโยคตาม

9 D^b D^b D^b B^bm

จำ ั โหม ว่า น่อง ร้อง - ให้ เพราะ ไม่ ถ - ล่า เสีย ค่ำ ของ
จำ โหม ว่า น่อง แด แลเดียว เพราะ หลง รัก เขา นั้น เพียง ช้าง
จำ พัง ที่ ว่า อย่า มัว ร้อง ให้ อก รัก เรื่อง รัก อย่า มัว เสีย
จำ พัง ที่ ว่า อย่า ไป ร้อง เกียว เขา ไม่ รัก เรา แล้ว อย่า แด

ประโยคตอบ

13 1. E^bm B^bm E^bm A^b7 D^b A^b7 D^b

ชาย หลอก ทำ ดาย พอ สม ใจ แล้ว ไม่ แด เหลียว
ใจ ไซ โลก นี้ มี เพียง คน เดียว

ประโยคตาม

17 2. E^bm B^bm E^bm A^b7 D^b A^b7 D^b

เดียว หัว ใจ แท้ง เหลียว เหลียว มอง เขา ไม่ เห็น เรา บอ น่อง ที่ ได้
เหลียว รัก เขา ช้าง เดียว เดียว จะ ต้อง กัน น้า ลา ที่ ขอ เดือน เจ้า

ประโยคตอบ

Cadence V_7-VI

เพลงที่สองในท่อน B มีจำนวน 8 ห้องเพลง เริ่มต้นจากหมายเลขห้องที่ 5-20 (นับรวมจากการเริ่มต้นของเพลง) สามารถแบ่งประโยคเพลงได้จำนวน 2 ประโยค (Sentence) ใน 1 ประโยคประกอบไปด้วยวลี (phrase) จำนวน 2 วลี และใน 1 ประโยคมี 4 ห้องเพลง มีการใช้เคเดนซ์ (Cadence) ในการจบพักประโยคเพลงแบบฮาลฟ์ เคเดนซ์ (Half cadence) คือ จากคอร์ด ii-V₇ โดยที่คอร์ด ii-V₇ สามารถพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

17. Ebm Bbm Ebm Ab⁷ Db Ab⁷ Db

เดียว หัวใจ แห่ง เพียว เผลียว มอง เขา ไม่ เห็น เรา บอก น้อง ที่ ได้
 เผลียว รัก เขา ช่าง เผลียว เผลียว จะ ต้อง กิน น้า ตา พี่ ขอ เดือน เจ้า

21 Db Gb Db Ab Db Ab⁷ Db Gb

ไม้ม จะ รัก ใคร ถึง ไม่ เจ็บ ปวด อุ รา เพราะ ขาย เผลียว นี ล้วน มี -
 ไร่ จะ รัก ใคร ให้ น้อง พิ จา ร ณา รัก คน ที่ เขา รัก เรา -

25 Db Ab⁷ Bbm Ebm Ab⁷

มาร ยา ไกล มือ ก็ คร่ำ รัก เขา เพื่อ หา ก่า ไร
 ดี กว่า จะ ไม่ ต้อง มา เสีย เว ตา เสีย - ใจ

ประโยคถาม

ประโยคตอบ

Cadence ii-V₇

เพลงที่สองในท่อน A' มีจำนวน 8 ห้องเพลง เริ่มต้นจากหมายเลขห้องที่ 28 ในจังหวะที่ 3 เข้าสู่ห้องหมายเลขที่ 29 - 36 สามารถแบ่งประโยคเพลงได้จำนวน 2 ประโยค (Sentence) ใน 1 ประโยคประกอบไปด้วยวลี (phrase) จำนวน 2 วลี และใน 1 ประโยคมี 4 ห้องเพลง มีการใช้เคเดนซ์ในการจบพักประโยคเพลงแบบเพอร์เฟค ออเทนติค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด V₇ - I สามารถพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

25 Db Ab⁷ Db Bb⁷ Ebm Ab⁷

มาร ยา ไกล มีอ ก็ ครว้า รัก เขา เพื่อ หา ก่า ใจ พี่ -
ดี กว่า จะ ไม่ ต้อง มา เสีย เว ลา เสีย - ใจ น้อง

29 Db Db Db Bbm

จำ ไร ไหม ว่า น้อง หมอง - ไรไหม เจ็บ จำ พอ แล้ว ผู้ ชาย ผู้
จำ ฟัง พี่ ว่า อย่า มีว ร้อง ให้ เขา ไม่ รัก เขา ปด้อย ให้ เขา

33 Ebm Bbm Ebm Ab⁷ Db Ab⁷ Db

ชาย แหม่น มี ขาติ ไหม - ขอ จง อย่า ได้ เจอ กัน
ไป เขา มี รัก ไหม น้อง ก็ มี ได้ เหมือน

Accordian
Cadence V₇-I

5.2 วิเคราะห์รายละเอียดของทำนอง (Melody)

5.2.1 ลักษณะการกระสวนจังหวะ (Melodic rhythmic pattern)

การกระสวนจังหวะของทำนองเพลง จะสังเกตได้ว่าผู้ประพันธ์ได้ใช้การกระสวนจังหวะโน้ตแบบเรียบง่าย โดยใช้โน้ต ตัวกลม (Whole note) ตัวขาว (Half note) ตัวดำ (Quarter note) และเบ็ด 1 ชั้น (Eighth note) เสียส่วนใหญ่ ซึ่งสามารถแยกลักษณะการกระสวนจังหวะในบทเพลงได้ 8 ลักษณะได้ดังนี้

- ลักษณะที่ 1



- ลักษณะที่ 2



- ลักษณะที่ 3



- ลักษณะที่ 4



- ลักษณะที่ 5



- ลักษณะที่ 6



ท่อน B เริ่มสร้างทำนองตั้งแต่จังหวะที่ 2 ซึ่งเริ่มต้นในเครื่องหมายเลขที่ 20 เข้าสู่ห้องที่ 21-28 ผู้ประพันธ์ได้คิดทำนองใหม่ทั้งท่อนโดยใช้ลักษณะการกระสวนจังหวะของทำนองท่อน A ประกอบเข้าด้วยกันได้อย่างลงตัว สามารถพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

17. Ebm Bbm Ebm Ab⁷ Db Ab⁷ Db ลักษณะที่ 6

เดี่ยว หัว ใจ แห่ง เดี่ยว เดี่ยว มอง เขา ไม่ เห็น เขา บอก น้อง ที่ ได้
 เดี่ยว รัก เขา ข้าง เดี่ยว เดี่ยว จะ ต้อง กิน น้า ตา ที่ รอ เดือน เจ้า

21 Db Gb Db ลักษณะที่ 5 Db Ab⁷ Db Gb ลักษณะที่ 6

ใหม่ จะ รัก ใคร สิ่ง ไม่ เริ่ม มา จะ เพราะ ชาย เดี่ยว นี้ ล้วน มี -
 ไว้ จะ รัก ใคร ให้ น้อง ที่ มา รัก คน ที่ เขา รัก เขา -

25 Db Ab⁷ Db Bb⁷ Ebm Ab⁷

มา ย่า ไกล มีอ ก็ ครว้า รัก เขา เพื่อ หา ก่า ไร ตี -
 ดี กว่า จะ ไม่ ต้อง มา เดี่ยว เว ลา เดี่ยว - ใจ น้อง -

ท่อน A' เริ่มสร้างทำนองตั้งแต่จังหวะที่ 3 ซึ่งเป็นลักษณะของโน้ตเบบ็ต 1 ชั้น ในห้องที่ 28 เข้าสู่ห้องที่ 29-36 ผู้ประพันธ์ได้นำลักษณะการกระสวนจังหวะของทำนองท่อน A มาสร้างทำนองก่อนเข้าสู่ทจบ สามารถพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

25 Db Ab⁷ Db Bb⁷ Ebm Ab⁷ ลักษณะที่ 1

มา ย่า ไกล มีอ ก็ ครว้า รัก เขา เพื่อ หา ก่า ไร ตี -
 ดี กว่า จะ ไม่ ต้อง มา เดี่ยว เว ลา เดี่ยว - ใจ น้อง -

29 Db Db Db Db ลักษณะที่ 2 ลักษณะที่ 3

จำ จำ ไหม ว่า น้อง หมอง - ไหม เจ็บ จำ พอ แล้ว ผู้ ชาย ผู้
 จำ พัง พัง ว่า ให้ เขา ไม่ รัก เขา ปดอย ให้ เขา

33 Ebm Bbm Ebm Ab⁷ Db Ab⁷ Db

ชาย แม่น มี ขาดิ ไหม - ขอ จง อย่า ได้ เจอ กัน
 ไป เขา มี รัก ไหม น้อง ก็ มี ได้ เหมือน

Accordian

สรุปการวิเคราะห์ลักษณะการกระสวนจังหวะ (Melodic rhythmic pattern) ดังนี้

การกระสวนจังหวะของทำนองเพลง จะสังเกตได้ว่าผู้ประพันธ์ได้ใช้การกระสวนจังหวะโน้ตแบบเรียบง่าย โดยใช้โน้ต ตัวขาว (Half note) ตัวดำ (Quarter note) และเข็ปัด 1 ชั้น (Eighth note) เป็นส่วนใหญ่ ซึ่งสามารถแยกลักษณะการกระสวนจังหวะในบทเพลงได้ 8 ลักษณะอาจกล่าวได้ว่าเป็นบทเพลงฟิสิกส์น้อย เป็นบทเพลงที่มีสัดส่วนของทำนองเพลงและการกระสวนจังหวะของท่วงทำนองไม่ซับซ้อน แต่มีความไพเราะจากระดับเสียงที่เคลื่อนที่เป็นองค์ประกอบสำคัญของทำนองเพลง

5.2.2 การเคลื่อนที่ของทำนอง (Motion)

การเคลื่อนที่ของทำนองเพลงฟิสิกส์น้อยใช้บันไดเสียง Db เมเจอร์ในการสร้างทำนอง เมื่อวิเคราะห์ความสัมพันธ์กับบันไดเสียงของทำนอง พบว่าเป็นการสร้างทำนองในบันไดเสียงตามปกติ ไม่มีการนำโน้ตนอกบันไดเสียง เข้ามาปะปนแต่อย่างใด ส่วนใหญ่ใช้การดำเนินทำนองด้วยคู่เสียงคอนโซแนนท์ (Consonant) ที่สามารถพบได้ในบทเพลงทั่วไป และไม่มีการสร้างทำนองด้วยคู่เสียงกระด้าง (Dissonant) ส่วนใหญ่เป็นลักษณะการเคลื่อนที่ของทำนองตามลำดับขั้น (Conjunct Motion) และแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct motion) ในบางช่วงของการดำเนินทำนองแต่มีไม่มากนัก

5.2.3 การกำหนดช่วงพิสัย (Range) ของเสียงในการสร้างทำนอง

พิสัยโดยรวมของเพลงฟิสิกส์น้อย จะอยู่ในช่วงคู่ 10 เมเจอร์ ระหว่างโน้ตเสียงเสียง Bb ถึงโน้ตเสียง Db



พิสัยของทำนองเพลงฟิสิกส์น้อย

5.2.4 รูปแบบของทำนอง (Melodic contour)

รูปร่างหรือลายเสียงของทำนองในแต่ละท่อนเพลง จะมีลักษณะดังต่อไปนี้

- ท่อน A การเริ่มทำนองจะเริ่มในระดับช่วงเสียงกลาง จะไม่สูงหรือต่ำมากนัก มีระยะพิสัยของเสียงต่ำสุดและสูงสุดอยู่ในช่วงคู่ 10 เมเจอร์ สามารถพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้



9 Db Db Db Db Bbm

จำ ไหม ว่า น้อง ร้อง— ให้ เพราะ ไป ถ - คำ เสือ คำ ของ
จำ ไหม ว่า น้อง แดน— เติยว เพราะ หลง รัก เขา นั้น เที่ยง ข้าง
จำ พัง ทิ ว่า อย่า มัว ร้อง ให้ ออก หัก เรือง รัก อย่า มัว เสียว
จำ พัง ทิ ว่า อย่า ไป ชื่อง เกียว เขา ไม่ รัก เรา แล้ว อย่า แด

13 1. Ebm Bbm Ebm Ab⁷ Db Ab⁷ Db

ชาย หลอก ทำ ลาย พอ สม ใจ แล้ว ไม่ แด เติยว พี่ -
ใจ ไซ้ ว่า ชาย ใน โลก นี้ มี เพียง คน เติยว น้อง -

17 2. Ebm Bbm Ebm Ab⁷ Db Ab⁷ Db

เติยว หัว ใจ แห่ง เติยว เติยว มอง เขา ไม่ เห็น เรา บอก น้อง ที่ ได้
เติยว รัก เขา ข้าง เติยว เติยว จะ ต้อง กิน น้ำ ตา พี่ ขอ เดือน เจ้า

- ท่อน B การเริ่มทำนองจะเริ่มในระดับช่วงเสียงกลาง ระยะพิสัย
ของเสียงต่ำสุดและสูงสุดอยู่ในช่วงคู่ 8 เมเจอร์ สามารถพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

17 2. Ebm Bbm Ebm Ab7 Db Ab7 Db

เดียว หัวใจ แห้งเหี่ยว เหลียวมอง เขาไม่เห็นเรา บอกน้องที่ได้
เหี่ยวรัก เขาข้างเดียว เดี่ยวจะต้องกินน้ำตา พี่ขอเตือนเจ้า

21 Db Gb Db Ab Db Ab7 Db Gb

ใหม่ จะรักใคร่ถึงไม่เจ็บปวดอุรา เพราะชายเดียวนี้ล้วนมี -
ไว้ จะรักใคร่ให้น้องพี่จรรณา รักคนที่เขารักเรา -

25 Db Ab7 Db Bb7 Ebm Ab7

มารยา— ไกลมือก็คว้ารักเขาเพื่อหาถ้าไร พี่ -
ดีกว่า— จะไม่ต้องมาเสียเวลาดาเสียใจ น้อง -

- ท่อน A' การเริ่มทำนองจะเริ่มในระดับช่วงเสียงกลาง ระยะพิสัย
ของเสียงต่ำสุดและสูงสุดอยู่ในช่วงคู่ 10 เมเจอร์ สามารถพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

25 Db Ab7 Db Bb7 Ebm Ab7

มารยา— ไกลมือก็คว้ารักเขาเพื่อหาถ้าไร พี่ -
ดีกว่า— จะไม่ต้องมาเสียเวลาดาเสียใจ น้อง -

29 Db Db Db Db Bbm

จำ ชะ โหม ว่า นื่อง หมอง - ไหม เจ็บ จำ พอ แล้ว ผู้ ชาย ผู้
จำ ฟัง พี่ ว่า อย่า มัว ร้อง ให้ เขา ไม่ รัก เขา ป่วย ให้ เขา

33 Ebm Bbm Ebm Ab7 D♭ Ab7 Db

ชาย แม่น มี ขาดี ไหม - ขอ จง อย่า ได้ เจอ กัน
ไป เขา มี รัก ไหม นื่อง ก็ มี ได้ เหมือน

Accordian

5.3 วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง

5.3.1 คำร้องและการใช้สัมผัส

การใช้สัมผัสใน บทเพลงที่สอนน้องมีการใช้สัมผัสภายในวรรคที่ไม่ค่อย สละสลวยมากนัก เนื่องจากเป็นลักษณะกลอนหัวเดียว จึงมีการเล่นคำสัมผัสพยัญชนะเป็นส่วนใหญ่ สามารถพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

พี่จำ	รู้ใหม่ว่า <u>น้องร้องให้</u>
เพราะไป <u>ถือคำ</u> ของชาย	หลอกทำ <u>ลายพอสมาใจ</u> แล้วไม่แลเหลียว
พี่จำ	รู้ใหม่ว่า <u>น้องแสนเปลี่ยน</u>
เพราะหลงรักเขานั้นเพียงผู้เดียว	หัวใจแห่ง <u>เหี่ยวเหี่ยว</u> มองเขาไม่เห็นมา
บอกน้องที่ได้ไหม	จะรัก <u>ใครถึงไม่</u> เจ็บปวดตุร
เพราะชายเดี่ยว <u>นี้</u> ล้วน <u>มี</u> มารยา	ใกล้มือก็คว่ำรักเขาเพื่อหาทำไร
พี่จำ	รู้ใหม่ว่า <u>น้องหมองไหม</u>
เจ็บจำพอแล้วผู้ชายผู้ชาย	แม่นมี <u>ขาดีใหม่</u> ขอจงอย่า <u>ได้</u> เจอกัน
น้องจำ	ฟังพี่ว่าอย่ามัวร้องให้
อก <u>หัก</u> <u>เรื่องรัก</u> อย่ามัวเสียใจ	ไช้ว่าชายในโลกนี้มีคนเดียว
น้องจำ	ฟังพี่ว่าอย่าไปข้องเกี่ยว

“เจ็บจำพอแล้วผู้ชายผู้ชาย แม่นมีชาติใหม่ขอจงอย่าได้เจอกัน”
 คำว่า “ใช่ว่าชาย” และ “ในโลกนี้” พบในวรรคที่ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 5 ดังนี้
 “ออกหักเรื่องรักอย่ามัวเสียใจ ใช่ว่าชายในโลกนี้มีคนเดียว”
 คำว่า “แล้วอย่าแล” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อร้องท่อนที่ 6 ดังนี้
 “เขาไม่รักเราแล้วอย่าแลเหลือว รักเขาข้างเดียวเดี่ยวจะต้องกินน้ำตา”

4. คำแทรกวรรค คือ สัมผัสพยัญชนะโดยมีคำหรือพยางค์อื่นคั่นกลางสองคำ
 ได้แก่คำว่า “เชื่อคำของชาย” และ “แล้วไม่แลเหลือว” พบในวรรคที่ 3 และ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้
 “เพราะไปถล่ำเชื่อคำของชาย หลอกทำลายพอสมาใจแล้วไม่แลเหลือว”
 คำว่า “หัวใจแห่งเหี่ยว” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้

“เพราะหลงรักเขานั้นเพียงผู้เดียว หัวใจแห่งเหี่ยวเหลือวมองเขาไม่เห็นมา”
 คำว่า “โหมว่น้องหมอง” และ “จงอย่าได้เจอ” พบในวรรคที่ 2 และ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 4 ดังนี้
 “พี่จำ รู้โหมว่น้องหมองไหม้
 เจ็บจำพอแล้วผู้ชายผู้ชาย แม่นมีชาติใหม่ขอจงอย่าได้เจอกัน”

คำว่า “เสียเวลาเสียใจ” พบในวรรคที่ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 7 ดังนี้
 “รักคนที่เขารักเราดีกว่า จะไม่ต้องมาเสียเวลาเสียใจ”
 คำว่า “ปล่อยให้เขาไป” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อร้องท่อนที่ 8 ดังนี้
 “เขาไม่รักเราปล่อยให้เขาไป เขามีรักใหม่ น้องคงมีได้เหมือนกัน”

การใช้สัมผัสสระ บทเพลงฟ็สอนน้อง เมื่อวิเคราะห์การใช้คำสัมผัสสระคือ
 คำคล้องจองที่เกิดจากการใช้คำที่มีสระเดียวกัน แต่พยัญชนะต้นและการสะกดต่างกัน เป็นการสร้างความคล้องจอง สละสลวยให้กับบทประพันธ์ สัมผัสสระ มีดังนี้

1. คำเคียง คือ คำที่สัมผัสสระชิดกันสองคำ ได้แก่ คำว่า
 “น้องร้อง” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

“พี่จำ รู้โหมว่น้องร้องให้”
 คำว่า “เหี่ยวเหลือว” พบในวรรคที่ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 2 ดังนี้
 “เพราะหลงรักเขานั้นเพียงผู้เดียว หัวใจแห่งเหี่ยวเหลือวมองเขาไม่เห็นมา”
 คำว่า “ได้ไหม” และ “มารยา” พบในวรรคที่ 1 และ 3 ของเนื้อร้องท่อนที่ 3 ดังนี้
 “บอกน้องที่ได้ไหม จะรักใครถึงไม่เจ็บปวดอุรา
 เพราะชายเดี๋ยวนี้ล้วนมีมารยา ไกลมือก็คว่ำรักเขาเพื่อหากำไร”

คำว่า “นี้มี” พบในวรรคที่ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 5 ดังนี้

“อกหักเรื่องรักอย่ามัวเสียใจ ใ้ว่าชายในโลกนี้มีคนเดียว”

คำว่า “ว่าอย่า” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 6 ดังนี้

“น้องจำ ฟังพี่ว่าอย่าไปข้องเกี่ยว”

คำว่า “เดียวเดียว” พบในวรรคที่ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 6 ดังนี้

“เขาไม่รักเราแล้วอย่าแลเหลียว รักเขาข้างเดียวเดียวจะต้องกินน้ำตา”

คำว่า “ใครให้” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 7 ดังนี้

“พี่ขอเตือนเจ้าไว้ จะรักใครให้น้องพิจารณา”

คำว่า “ว่าอย่า” พบในวรรคที่ 2 ของเนื้อร้องท่อนที่ 8 ดังนี้

“น้องจำ ฟังพี่ว่าอย่ามัวร้องไห้”

2. คำแทรกเคียง คือ คำที่สัมผัสสระมีคำอื่นคั่นกลางหนึ่งคำ ได้แก่

คำว่า “ถล้าเชื่อคำ” และ “ใจแล้วไม่” พบในวรรคที่ 3 และ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 1 ดังนี้

“เพราะไปถล้าเชื่อคำของชาย หลอกทำลายพอสมใจแล้วไม่แลเหลียว”

คำว่า “ใครถึงไม่” และ “นี้ล้วนมี” พบในวรรคที่ 2 และ 3 ของเนื้อร้องท่อนที่ 3 ดังนี้

“บอกน้องที่ได้ไหม จะรักใครถึงไม่เจ็บปวดดูรา

เพราะชายเดียวนี้ล้วนมีมารยา ไกลมือก็คว่ำรักเขาเพื่อหากำไร”

คำว่า “ผู้ชายผู้” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อร้องท่อนที่ 4 ดังนี้

“เจ็บจำพอแล้วผู้ชายผู้ชาย แม้นมีชาติใหม่ขอจงอย่าได้เจอกัน”

คำว่า “ให้เขาไป” พบในวรรคที่ 3 ของเนื้อร้องท่อนที่ 8 ดังนี้

“เขาไม่รักเราปล่อยให้เขาไป เขามีรักใหม่น้องคงมิได้เหมือนกัน”

3. คำแทรกเอก คือ คำที่มีสัมผัสสระคั่นกลางสองคำ ได้แก่ คำว่า

“ใ้ว่าชายใน” พบในวรรคที่ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 5 ดังนี้

“อกหักเรื่องรักอย่ามัวเสียใจ ใ้ว่าชายในโลกนี้มีคนเดียว”

คำว่า “เสียเวลาเสีย” พบในวรรคที่ 4 ของเนื้อร้องท่อนที่ 7 ดังนี้

“รักคนที่เขารักเราดีกว่า จะไม่ต้องมาเสียเวลาเสียใจ”

5.3.2 ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับจังหวะ

คำร้องของเพลงฟีสอนน้อง เป็นคำร้องที่แต่งขึ้นอย่างมีฉันทลักษณ์ และประกอบด้วยสัมผัสทั้งดงาม สามารถวิเคราะห์ความสัมพันธ์ในแต่ละท่อนเพลงได้ดังนี้

คำร้องท่อน A

พี่จำ _____ รู้ไหมว่าน้องร้องไห้
 เพราะไปถลำเชื้อคำของชาย _____ หลอกทำร้ายพอสมใจแล้วไม่แลเหลียว
 พี่จำ _____ รู้ไหมว่าน้องแสนเปลี่ยว _____
 เพราะหลงรักเขานั้นเพียงผู้เดียว _____ หัวใจแห่งเดียวเหลียวมองเขาไม่เห็นมา

เมื่อคำร้องอยู่ในทำนองตามโครงสร้างของบทเพลง คำร้องในท่อน A คำที่เป็น พยางค์ ที่ต้องสัมผัสในและสัมผัสนอกจะเป็นคำที่ตกลงในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3 ของห้องเพลง สามารถวิเคราะห์ความสัมพันธ์ได้ดังนี้

5 Ebm Ab7 Db

Accordian

9 D Db Bbm

13 1. Ebm Bbm Ebm Ab7 Db Ab7 Db

17 2. Ebm Bbm Ebm Ab7 Db Ab7 Db

Lyrics: พี่จำ รู้ไหมว่าน้องร้องไห้ เพราะไปถลำเชื้อคำของชาย หลอกทำร้ายพอสมใจแล้วไม่แลเหลียว พี่จำ รู้ไหมว่าน้องแสนเปลี่ยว เพราะหลงรักเขานั้นเพียงผู้เดียว หัวใจแห่งเดียวเหลียวมองเขาไม่เห็นมา

คำร้องท่อน B

บอกน้องที่ได้ไหม _____ จะรักใครถึงไม่เจ็บปวดทورا
 เพราะชายเดี๋ยวนี้นี้ล้วนมีมารยา _____ ไกลมือก็ควรรักเขาเพื่อหากำไร

เมื่อคำร้องอยู่ในทำนองตามโครงสร้างของบทเพลง คำร้องในท่อน B คำที่เป็น

พยางค์ที่มีการสัมผัสจะเป็นคำที่ตกลงในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3 ของห้องเพลงจะมีเพียงห้องหมาย
ห้องที่ 5 ที่มีคำสัมผัสระหว่างวรรคอยู่ในจังหวะที่ 1 ยก เนื่องจากว่ามีการรวบคำ 2 พยางค์เข้าด้วยกัน
จึงทำให้สระที่สัมผัสนั้นค้างอยู่ในจังหวะขัด สามารถวิเคราะห์ความสัมพันธ์ได้ดังนี้

17. Ebm Bbm Ebm Ab7 Db Ab7 Db

เดียว หัว ใจ แห้ง เหี่ยว เหี่ยว มอง เขา ไม่ เห็น เรา บอก น้อง ที่ ได้
เหี่ยว รัก เขา ข้าง เหี่ยว เดี่ยว จะ ต้อง กิน น้ำ ตา พิ รธ เดือน เจ้า

21. Db Gb Db Ab Db Ab7 Db Gb

โหม จะ รัก ใคร ถึง ไม่ เจ็บ ปวด อุ ธา เพราะ ขาย เดี่ยว นี ล้วน มี -
ไม่ จะ รัก ใคร ให้ น้อง พิ จา ร ณา รัก คน ที่ เขา รัก เจ้า -

25. Db Ab7 Db Bb7

มาธ ยา โกลี มีธ กิ ครว้า รัก เขา เพื่อ หา ก้า ไร พิ -
ดี กว่า จะ ไม่ ต้อง มา เสีย เว ดา เสีย - ใจ น้อง -

คำที่ตกในจังหวะที่ 1 ยก

ส่วนคำร้องท่อน A' เมื่อคำร้องอยู่ในทำนองตามโครงสร้างของบทเพลง คำร้องใน
ท่อน A' คำที่เป็นพยางค์ที่ต้องสัมผัสในและสัมผัสนอกจะเป็นคำที่ตกลงในจังหวะที่ 1 และจังหวะที่ 3
ของห้องเพลง ซึ่งจะมีลักษณะที่เหมือนกันกับท่อน A

5.3.3 เนื้อหาของบทเพลง ความหมายของคำร้องที่สำคัญในบทเพลง

เนื้อหาของบทเพลงที่สอนน้อง มีเนื้อหาในลักษณะการเล่าเรื่องราวของ
น้องสาวที่มีปัญหาด้านความรัก และมีวัตถุประสงค์เพื่อให้พี่สาวของตนได้ความเข้าใจในความรู้สึกนึก
คิดของตน หลังจากนั้นก็เป็นบรรยายและพรรณนาการบอกกล่าวเพื่อเป็นการปลอบใจน้องสาวและ
เป็นการสอนและว่ากล่าวตักเตือนพร้อมแนะนำเรื่องการมีความรัก เนื้อหาของบทเพลงนั้นจะมี
ความสัมพันธ์ระหว่างท่อนร้องของน้องสาวและพี่สาว ซึ่งบทเพลงนี้ใช้คำประพันธ์ในลักษณะการใช้
ภาพพจน์เชิงอุปมา การบรรยายโวหาร และการพรรณนาโวหาร โดยมีเปรียบเทียบ และการแทรก
ความรู้สึกของตนเข้าไปในเนื้อหาอยู่เสมอ ซึ่งวัตถุประสงค์สำคัญของเนื้อหาจะอยู่ในท่อน Hook หรือ
ท่อน B ของเพลงที่แสดงถึงความรู้สึกและเจตนาของน้องสาวและพี่สาวได้อย่างชัดเจน ดังเนื้อหา
ต่อไปนี้

5.4 วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสาน

5.4.1 โครงสร้างสำคัญของบทเพลงฟิสิกส์สอนน้อง

5.4.1.1 วิเคราะห์บทบาท วิเคราะห์ลักษณะและวิธีการสร้างดนตรีที่นำเข้าสู่บท

การสร้างบทนำ (Introduction) ในบทเพลงนี้มีทั้งหมด 8 ห้องเพลง ซึ่งห้องแรกใช้การขึ้นนำในจังหวะที่ 4 ซึ่งเป็นการขึ้นต้นวลีในลักษณะแบบอนาครูซิส (Anacrusis Rhythm) โดยใช้เสียงแอดคอร์ดเตียนขึ้นนำ และมีการใช้สัดส่วนของดนตรีรองรับแนวทำนองในลักษณะเน้นย้ำในลักษณะที่เหมือนกัน และสร้างทำนองใหม่โดยใช้เสียงกีตาร์รับกับเสียงแอดคอร์ดเตียนในลักษณะรับทำนองซึ่งกันและกัน และจบด้วยการรับแนวทำนองด้วยส่วนของดนตรีในกลุ่มเครื่องรีทึม Rhythm ก่อนส่งเข้าท่อน A ดังภาพประกอบ

Drum Set

Electric Guitar

Bass Guitar

Voice

Keyboard

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

การใช้ส่วนของจังหวะรับแนวทำนอง

การเริ่มต้นแนวทำนอง

การใช้เสียงกีตาร์รับต่อจากแอดคอร์ดอื่น

การใช้ส่วนของจังหวะรับแนวทำนอง

Dr. 6

E. Gtr. Db Cadence V₇-I Ab7 Db

Bass การใช้ส่วนของจังหวะรับแนวทำนอง

Voice ใช้เสียงแอดคอร์ดเพี้ยนรับเสียงกีตาร์

Kbd. Db

การดำเนินคอร์ดในบทนำมีการดำเนินคอร์ดตามลำดับดังนี้ I-I-I-I-ii-V₇-I ในท่อนบทนำมีการสร้างจุดพักเพลง (Cadence) ในรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนติค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด V₇ - I ในหมายเลขห้องที่ 7 และ 8 ก่อนที่จะเริ่มเข้าสู่ทำนองท่อนร้องในท่อน A สิ่งที่น่าสนใจอีกอย่างหนึ่งที่พบคือการใช้โน้ตกระสวนจังหวะแบบเสียงสั้น เพื่อทำให้สัดส่วนของดนตรีรับกับทำนองให้มีความหนักแน่นชัดเจนได้เป็นอย่างดีในหมายเลขห้องที่ 8

5.4.1.2 วิเคราะห์บทเชื่อม ลักษณะและวิธีการสร้างดนตรีที่ใช้ในการบรรเลงขึ้นหรือสลับ เมื่อร้องจบไปในรอบแรก ก่อนที่จะเข้าสู่บทร้องอีกครั้ง

ในบทเพลงฟิสอนน้องมีการนำบทนำทั้งท่อนมาสร้างเป็นเชื่อม ซึ่งมีลักษณะที่เหมือนกันทุกห้องเพลงทั้งการดำเนินคอร์ด การสร้างจุดพักเพลง (cadence) โดยมีการเริ่มของทำนองในจังหวะที่ 4 ห้องสุดท้ายของท่อน A' เข้าสู่ห้องที่ 1 ของท่อนบทนำ ซึ่งมีทั้งหมด 8 ห้องเพลง

5.4.1.3 วิเคราะห์บทจบ วิเคราะห์ลักษณะและวิธีการสร้างดนตรีที่ช่วงสุดท้ายเพื่อนำเข้าสู่การจบของเพลง

การสร้างบทจบในบทเพลงฟิสอนน้อง มีทั้งหมด 4 ห้องเพลง ซึ่งการขึ้นต้นของวลีในท่อนนี้จะขึ้นต้นในจังหวะที่ 4 ของห้องสุดท้ายของท่อน A' เป็นการขึ้นต้นวลีแบบอนาครุสิส (Anacrusis Rhythm) เป็นการสร้างทำนองขึ้นใหม่โดยใช้เสียงแอดคอร์ดเพี้ยนเป็นเครื่องโซโล่ และใช้เสียงกีตาร์รับแนวทำนองก่อนจบบทเพลง และจบด้วยไตนิกคอร์ด สามารถวิเคราะห์ความสัมพันธ์ได้ดังนี้

Dr. 37

E. Gtr. Db Gb Ab7

Bass

Voice Db 3u

Kbd. Db Gb Ab7

Accordian

39

Dr.

E. Gtr. 8va...

Bass สร้างวลีรับแนวทำนอง

Voice Cadence V₇-I จบด้วยTonic Chord

Kbd. Db Ab7 Db Ab7 Db

การดำเนินคอร์ดในบทเชื่อม มีการดำเนินคอร์ดตามลำดับดังนี้ I-IV-V₇-I-V₇-I ในท่อนบทจบมีการสร้างจุดพักเพลง (Cadence) จบเพลงได้อย่างสมบูรณ์ในรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) คือ จากคอร์ด V₇ - I จุดที่น่าสนใจในท่อนจบ คือ การสร้างแนวทำนองจบขึ้นมาใหม่ ซึ่งมีความสอดคล้องกับอารมณ์เพลงและเนื้อหาของเพลงได้เป็นอย่างดี

5.4.2 ดนตรีประกอบแนวทำนอง วิเคราะห์ถึงการสร้างดนตรีที่บรรเลงคลอไปกับแนวทำนองโดยมีลักษณะวิธีการวิเคราะห์หัดดนตรีประกอบดังนี้

5.4.2.1 ดนตรีประกอบชนิดโอบอุ้มแนวทำนอง

- ลักษณะเสียงยาวไม่พบในบทเพลงนี้
- ลักษณะเสียงสั้น

จุดที่ 1 ในท่อนบทนำ และท่อนบทเชื่อม จุดที่พบได้ คือ ใน
หมายเลขห้องที่ 1-5 โดยใช้เครื่องดนตรีในกลุ่มริทึม (Rhythm) เป็นกลุ่มเครื่องดนตรีบรรเลงร่วมกัน
สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

System 1:

- Drum Set:** Tempo marking $\text{♩} = 96$. Features a circled rhythmic pattern in measures 1-2.
- Electric Guitar:** Key signature of three flats (Bb, Eb, Ab). Features a circled rhythmic pattern in measures 1-2. Chord markings: Db, Db.
- Bass Guitar:** Features a circled rhythmic pattern in measures 1-2.
- Voice:** Features a circled melodic line in measures 11-15. Chord marking: Db.
- Keyboard:** Tempo marking $\text{♩} = 96$. Features a circled melodic line in measures 11-15. Chord marking: Db.
- Accordion:** Chord marking: Db.

System 2:

- Dr. (Drums):** Features a circled rhythmic pattern in measures 3-4.
- E. Gtr. (Electric Guitar):** Features a circled rhythmic pattern in measures 3-4. Chord markings: Db, Db, Ebm, Ab7.
- Bass:** Features a circled rhythmic pattern in measures 3-4.
- Voice:** Features a circled melodic line in measures 3-4. Chord marking: Db.
- Kbd. (Keyboard):** Features a circled melodic line in measures 5. Chord markings: Ebm, Ab7.

Annotations:

- ลักษณะโน้ตเสียงสั้นห้องที่ 1-2 (Short note melody in measures 1-2) - points to the circled patterns in the Drum Set, Electric Guitar, and Bass Guitar.
- ลักษณะโน้ตเสียงยาวห้องที่ 11-15 (Long note melody in measures 11-15) - points to the circled patterns in the Voice and Keyboard.
- ลักษณะโน้ตเสียงสั้นห้องที่ 3-4 (Short note melody in measures 3-4) - points to the circled patterns in the Dr. and Bass.
- ลักษณะโน้ตเสียงสั้นห้องที่ 5 (Short note melody in measure 5) - points to the circled pattern in the Kbd.

6

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

ลักษณะโน้ตเสียงสั้นห้องที่ 5

พิ
น้อง

จุดที่ 2 ในท่อน A จุดที่พบได้ คือ ในหมายเลขห้องที่ 15 และใน
หมายเลขห้องที่ 20 สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

15

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

ลักษณะโน้ตเสียงสั้นห้องที่ 15

2.

2.

Accordian

เหเดียว
เหเดียว

พิ
น้อง

เหเดียว
เหเดียว

หวั ใจ แท้ง เหเดียว
รัก เขา ข้าง เหเดียว

เหเดียว มอง เขา ไม่ เห็น
เหเดียว จะ ต้อง กิน น้ำ

Db Ab7 Db Ebm Bbm Ebm Ab7

Db Ab7 Db Ebm Bbm Ebm Ab7

19

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Chords: Db Ab7 Db Db Gb Db Ab7

Lyrics: เรา บอ ก น้ อ ง ที่ ได้ ไ ม่ จะ รัก ใคร ถึง ไม่ เจ็บ ปวด อู
ดา พื ข อ เติ ย น เจ้า ไว้ จะ รัก ใคร ให้ น้ อ ง พื จา ร

ลักษณะโน้ตเสียงสั้นห้องที่ 20

จุดที่ 3 ในท่อน B จุดที่พบได้ คือ ในหมายเลขห้องที่ 28

สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

27

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Chords: Ebm Ab7 Db Db Ebm Ab7 Db Db

Lyrics: - ไร ตี - จ่า อย ไ ม่ ว่า น้ อ ง หน อ ง -
ใจ น้ อ ง - จ่า พื พื ว่า อย่า มั ว ร้ อ ง

ลักษณะโน้ตเสียงสั้นห้องที่ 28

Bell

จุดที่ 4 ในท่อน B จุดที่พบได้ คือ ในหมายเลขห้องที่ 36

สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

34

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

ลักษณะโน้ตเสียงสั้นห้องที่ 36

โหม - ขอ จง อย่า ได้ เจอ กัน

โหม... น้อง ก็ มี ได้ เหมือน

Bell

Accordian

จุดที่ 5 ในท่อนบทจบ จุดที่พบได้ คือ ในหมายเลขห้องที่ 41

สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

39

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

ลักษณะโน้ตเสียงสั้นห้องที่ 41

8va...

Db

Ab7

Db

Ab7

Db

- ลักษณะเสียงซ้อน

จุดที่ 1 ในท่อน A จุดที่พบได้ คือ ในหมายเลขห้องที่ 13-14 และในหมายเลขห้องที่ 16-17 โดยใช้เสียงแอคคอร์ดเดี่ยวเป็นเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองซ้อนไปพร้อมกับทำนองร้อง สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

12 (4)

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Accordian

15

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Accordian

1. 2.

จุดที่ 2 ในท่อน A' จุดที่พบได้ คือ ในหมายเลขห้องที่ 21 โดยใช้เสียงเบล (Bell) เป็นเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองซ้อนไปพร้อมกันกับทำนองร้อง สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

19

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

ลักษณะเสียงซ้อนกับแนวทำนองร้อง

ลักษณะเสียงซ้อนกับแนวทำนองร้อง

จุดที่ 3 ในท่อน A' จุดที่พบได้ คือ ในหมายเลขห้องที่ 34 โดยใช้เสียงเบล (Bell) เป็นเครื่องดนตรีที่ดำเนินทำนองซ้อนไปพร้อมกันกับทำนองร้อง สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

34

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

ลักษณะเสียงซ้อนกับแนวทำนองร้อง

ลักษณะเสียงซ้อนกับแนวทำนองร้อง

Bell

Accordian

5.4.2.2 ดนตรีประกอบชนิดที่สอดแทรกแนวทำนอง

- ลักษณะการนำทำนองหลักมาล้อไม่พบในบทเพลงนี้
- การสร้างทำนองใหม่ จากการพิจารณาวิเคราะห์จากสกอ์เพลง

ในท่อน A ได้พบการสร้างแนวทำนองใหม่เพื่อรองรับแนวทำนองร้องอย่างต่อเนื่อง พบได้ในทุกห้องเพลงของท่อน A ซึ่งจะสังเกตได้ว่าทำนองที่ถูกสร้างขึ้นมานั้นไม่มีส่วนคล้ายของทำนองร้องมาเกี่ยวข้องเลย และจะมีรูปแบบของการดำเนินจังหวะที่แตกต่างกันออกไป แต่จะสร้างสีสันด้วยการเปลี่ยนเสียงเครื่องดนตรีรับโดยใช้เสียงเบลล์ (Bell) และแอคคอร์ดเตียน (Accordion) เป็นหลัก สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

Dr. 9

E. Gtr. Db Db Db

Bass

Voice Db Db Db

จ๋า ไหม ว่า นื่อง ร้อง ให้
จ๋า ไหม ว่า นื่อง แสน เบสิยว
จ๋า พัง พี ว่า อย่า มิว ร้อง ให้
จ๋า พัง พี ว่า อย่า ไป ชื่อง เกียว

Kbd. Db Bell

การสร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องในท่อน A

12 (4) 1.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Chords: Db Bbm Ebm Bbm Ebm Ab7

Lyrics:

เพราะ ไม่ ถ - ด้า เชื้อ ค้า ของ ชาย หลอก ทำ ดาย พอ สม ใจ แล้ว ไม่ แด
 เพราะ หลง รัก เขา นั้น เพียง ช้าง ใจ ไซ้ ว่า ชาย ใน โลก นี้ มี เพียง คน
 อก รัก เรือง รัก อย่า มัว เสีย
 เขา ไม่ รัก เรา แล้ว อย่า แด

1. การสร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องในตอน A

15 2.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Chords: Db Ab7 Db Ebm Bbm Ebm Ab7

Lyrics:

เดียว นื่อง - เดียว หัว ใจ แท้ เดียว เดียว มอง เขา ไม่ เห็น
 เดียว เดียว - เดียว รัก เขา ช่าง เดียว เดียว จะ ต้อง กิน น้า

2. สร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องในตอน A

Accordian

19

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

เรา บอ ก น้ อ ง ที่ ได้ ไ ม่ จะ รัก ใคร ถึง ไม่ เจื น ปว ด อ
ตา พื ข อ เติ ย น เจ้า ไว้ จะ รัก ใคร ให้ น้ อ ง พื จา ร

Kbd.

การสร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องในท่อน A

จากการพิจารณาวิเคราะห์จากสกอกรเพลงในท่อน B ได้พบการสร้างแนว
ทำนองใหม่เพื่อรองรับทำนองร้องในหมายเลขห้องที่ 21-22 หมายเลขห้องที่ 23-24 และหมายเลขห้อง
ที่ 26-28 โดยเสียงเบลล์ (Bell) และแอคคอร์ดियอน (Accordion) ดำเนินทำนองรับกับทำนองร้อง
สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

19

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

เรา บอ ก น้ อ ง ที่ ได้ ไ ม่ จะ รัก ใคร ถึง ไม่ เจื น ปว ด อ
ตา พื ข อ เติ ย น เจ้า ไว้ จะ รัก ใคร ให้ น้ อ ง พื จา ร

Kbd.

สร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องในหมายเลขห้องที่ 21-22

23 (4)

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

27

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

ส่วนการพิจารณาวิเคราะห์จากสกอ์เพลงในท่อน A' ได้พบการสร้างแนว
ทำนองใหม่เพื่อรองรับทำนองร้องมีลักษณะเหมือนกันกับท่อน A สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

27

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

31

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

การสร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องในท่อน A'

(4)

34

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Accordian

Bell

การสร้างทำนองใหม่รับทำนองร้องในท่อน A'

ใหม่ - ขอ จง อย่า ได้ เจอ กัน
ใหม่ _____ น้อง ก็ มี ได้ เหมือน

- การสร้างทำนองใหม่จากคอร์ดเดิมในบทเพลงนี้พบการสร้างทำนองใหม่จากคอร์ดเดิมในหมายเลขห้องที่ 9-12 ของท่อน A และในหมายเลขห้องที่ 29-32 สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

9

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Reill

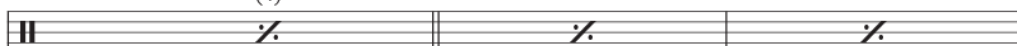
การสร้างทำนองใหม่จากคอร์ดเดิมในท่อนหมายเลขที่ 9-12 ของท่อน A

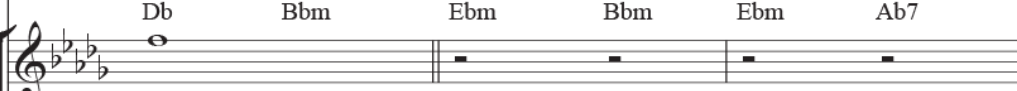
จ๋า ไหม ว่า นื่อง ร้อง... ได้
จ๋า ไหม ว่า นื่อง แทน... เป็ยว
ฟัง ที ว่า อย่า มัว ร้อง ได้
ฟัง ที ว่า อย่า ไป ร้อง เป็ยว

12

(4)

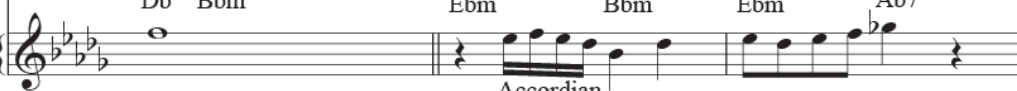
1.

Dr. 

E. Gtr. 

Bass 

Voice 

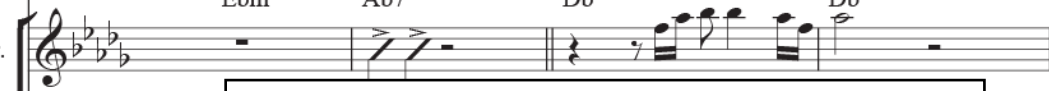
Kbd. 

Accordian

เพราะ ไม่ ล - ลา เชื้อ คำ ของ ชาย หลอก ทำ ลาย พอ สม ใจ แล้ว ไม่ แด
เพราะ หลง รัก เขา นั้น เพียง ช่าง ใจ ไข่ ว่า ชาย ใน โลก นี้ มี เพียง คน
อก รัก เรื่อง รัก อย่า มัว เสีย
เขา ไม่ รัก เรา แล้ว อย่า แด

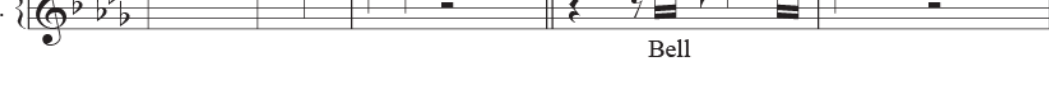
27

Dr. 

E. Gtr. 

Bass 

Voice 

Kbd. 

Bell

สร้างทำนองใหม่จากคอร์ดเดิมในท่อนหมายเลขที่ 29-32 ของท่อน A'

- ไร พื - จ้า ั้ โหม ว่า นื่อง หมอง -
ใจ นื่อง - จ้า พัง พื ว่า อย่า มัว ร้อง

31 (4)

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

5.4.2.3 ลักษณะการเคลื่อนไหวของแนวทำนองที่เข้าช่วยในการสร้างดนตรี

ประกอบ

- ดนตรีประกอบเคลื่อนไหวที่ไปพร้อมกับแนวทำนองแต่ทิศทางตรงกัน

พบในหมายเลขห้องที่ 16-17 ของท่อน A

15 2.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

- แนวทำนองอยู่กับที่ ดนตรีประกอบเคลื่อนขนานไปกับแนว
ทำนองหลักพบในห้องหมายเลขที่ 9-12 ของท่อน A และในห้องหมายเลขที่ 29-32 ของท่อน A'
สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

9

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice
จ๋า ไหม ว่า นื่อง ร้อง... ได้
จ๋า ไหม ว่า นื่อง แสง... เติบว
จ๋า ฟ้า ว่า อย่า มัว ร้อง... ได้
จ๋า ฟ้า ว่า อย่า ไป ร้อง... เติบว

Kbd.

1.

12

Dr.

E. Gtr.
พบในห้องหมายเลขที่ 9-12 ของท่อน

Bass

Voice
เพราะ ไป ถ - ด่า เชื้อ คำ ของ ขว
เพราะ มอง รัก เขา นั้น เพียง ชั่ง
อก รัก เรือง รัก อย่า มัว เลีย
เรา ไม่ รัก เรา แล้ว อย่า แด
หลุด ทำ ลาย พอ สม ใจ แล้ว ไม่ แด
ไซ้ ว่า ขาย ใน โลก นี้ ฎี เพียง คน

Kbd.
1.
Accordian

27

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Bell

31

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Accordian

พบในห้องหมายเลขที่ 29-32 ของท่อน A'

พบในห้องหมายเลขที่ 29-32 ของท่อน A'

พบในห้องหมายเลขที่ 29-32 ของท่อน A'

พบในห้องหมายเลขที่ 29-32 ของท่อน A'

- ดนตรีประกอบเคลื่อนที่ไปทิศทางเดียวกันกับแนวทำนองหลัก

พบในหมายเลขห้องที่ 13-14 ของท่อน A หมายเลขห้องที่ 21-22 ของท่อน B และห้องหมายเลขที่ 33-34 ของท่อน A' สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

1.

12 (4)

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Accordian

19

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

เพลง รักเธอคนเดียว
นพพร พงษ์อนันต์

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Accordian

31

(4)

Db Db Bbm Ebm Bbm

-ไหม้
ให้ เจ็บ จำ พอ แล้ว ผู้ ชาย คู่
เขา ไม่ รัก เรา ป่วย ให้ เขา ไป แม่ มี ขาดิ
เขา มี รัก

34

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Accordian

Bell

Ab7 Db Ab7 Db

ไหม - ขอ จง อย่า ได้ เจอ กัน
ไหม นื่อง ก็ มี ได้ เหมือน

5.5.1 วิเคราะห์การใช้คอร์ด

5.5.1.1 การใช้คอร์ดรองรับแนวทำนองหลักพบได้โดยทั่วไปในบทเพลงนี้

ซึ่งมีการดำเนินคอร์ดค่อนข้างราบเรียบ แต่จะพบการใช้กลุ่มคอร์ดที่ใช้รองรับแนวทำนองในตอนจบท่อนของบทร้องในทุกท่อนของบทเพลง ในท่อน A พบที่หมายเลขห้องที่ 16 และหมายเลขห้องที่ 20 ในท่อน B พบที่หมายเลขห้องที่ 28 ส่วนในท่อน A' พบในหมายเลขห้องที่ 36 วิธีการที่ทำให้การดำเนินคอร์ดมีสีสันรองรับแนวทำนองในบทเพลงนี้ใช้กลุ่มเครื่องดนตรีจำพวกกำกับจังหวะ (Rhythm) เป็นเครื่องดนตรีดำเนินคอร์ดรองรับทำนองหลักได้อย่างกลมกลืน สิ่งที่พบเห็นได้ชัดเจนคือการใช้กลุ่มคอร์ดรองรับแนวทำนองที่เป็นส่วนโน้ตเสียงสั้นในลักษณะย้ำเสียง สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

15

Dr. Db Ab^7 Db 2.

E. Gtr. Db Ab^7 Db Ebm Bbm Ebm Ab^7

Bass Db Ab^7 Db

Voice Db Ab^7 Db พบในห้องหมายเลขที่ 16 ของท่อน A

เดี๋ยว เดี่ยว หวี ใจ แท่ง เดี่ยว เดี่ยว มอง เขา ไม่ เห็น
เดี๋ยว เดี่ยว รัก เขา ข้าง เดี่ยว เดี่ยว จะ ต้อง กิน น้า

Kbd. Db Ab^7 Db 2. Ebm Bbm Ebm Ab^7
Accordian

19

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Chords: Db Ab7 Db Db Gb Db Ab7

Lyrics: เรา บอ ก นั้ ง ที่ ได้ ไหม จะ รัก ใคร ถึง ไม่ เจ็บ ปวด อู
ดา พื ขอ เติ ยม เจ้า ให จะ รัก ใคร ให นั้ ง พื จา ร

27

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Chords: Ebm Ab7 Db Db

Lyrics: - ไร พื - จ่า รู้ ไหม ว่า นั้ ง นมอ -
ใจ นอง - จ่า พัง พื ว่า อย่า มัว ร้อง

Bell

พบในห้องหมายเลขที่ 20 ของท่อน A

พบในห้องหมายเลขที่ 28 ของท่อน B

34

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

ในห้องหมายเลขที่ 36 ของท่อน A'

Accordian

Bell

Accordian

ไหม - ขอ จง อย่า ได้ เจอ กัน
ไหม นื่อง ก็ มี ได้ เหมื่อน

5.5.1.2 การใช้สัดส่วนโน้ตที่เป็นคอร์ดย่ำเสียง

จากการพิจารณาวิเคราะห์บทเพลงนี้พบการใช้ส่วนโน้ตที่เป็นคอร์ดแบบย่ำเสียงในแต่ละท่อนดังต่อไปนี้

- บทนำ พบในหมายเลขห้องที่ 1-5 และหมายเลขห้องที่ 8

$\text{♩} = 96$

Drum Set

Electric Guitar

Bass Guitar

Voice

Keyboard

คอร์ดย่ำเสียงในห้องหมายเลขที่ 1-2 ของท่อน A

Accordian

3

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

คอร์ดย้ำเสียงในท่อนหมายเลขที่ 3-5 ของท่อน A

6

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

คอร์ดย้ำเสียงในท่อนหมายเลขที่ 8 ของท่อน A

พี่
น้อง

- ท่อนบทเชื่อม พบในจุดเดียวกันกับท่อนบทนำเนื่องจากมีการสร้างบทนำกับบทเชื่อมที่เหมือนกัน

- ท่อนบทจบ พบในหมายเลขที่ 41

39

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

คอร์ดย่ำเสียงในท่อนหมายเลขที่ 41ของท่อนบทจบ

8va...

Db Ab7 Db Ab7 Db

5.5.1.3 การใช้คอร์ดชั้นเอก และคอร์ดชั้นโท พบว่ามีการใช้คอร์ดต่างๆ และดำเนินไปด้วยความหลากหลาย พิจารณาวเคราะห์แบ่งออกได้ดังนี้

- การใช้คอร์ดชั้นเอก ที่พบในบทเพลงนี้ คือ คอร์ด Db Gb Ab⁷ ซึ่งพบได้ในทุกท่อนของบทเพลงเมื่อพิจารณาจากสกอของบทเพลง

- การใช้คอร์ดชั้นโท ที่พบในบทเพลงนี้ คือ คอร์ด Ebm Bbm ซึ่งพบได้ในทุกท่อนของบทเพลงพิจารณาจากสกอของบทเพลง เช่น ตัวอย่างดังนี้

- การใช้คอร์ดนอกบันไดเสียง พบในหมายเลขห้องที่ 26 นี้ คือคอร์ด Bb⁷ ซึ่งอธิบายความสัมพันธ์ได้ดังนี้ คอร์ด Bb⁷ คือ Secondary Dominant chords ของคอร์ด ii (5/2) ในบันไดเสียง Db Major สามารถพิจารณาวเคราะห์ได้ดังนี้

23 (4)

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

5.5.1.4 การนำแนวทำนองไปสู่การจบประโยค หรือจุดพักของบทเพลง

พิจารณาวิเคราะห์แบ่งออกได้ดังนี้

- เพอร์เฟค เคเดนซ์ (Perfect Cadence) พบได้ดังนี้

ท่อนบทนำ ในหมายเลขห้องที่ 7 - 8 การดำเนินคอร์ดใน

ลักษณะ V_7-I (Ab^7-Db) ซึ่งเป็นรูปแบบเพอร์เฟค ออทเทนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence)

พิจารณาได้ดังนี้

$\text{♩} = 96$

Accordian

5

Accordian

ท่อน A ในหมายเลขห้องที่ 15-16 และในหมายเลขห้องที่ 19-20 การดำเนินคอร์ดในลักษณะ V_7-I (Ab^7-Db) ซึ่งเป็นรูปแบบเพอร์เฟค ออทเทนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) พิจารณาได้ดังนี้

1. Ebm Bbm Ebm Ab⁷ Db Ab⁷ Db

ชาย หลอก ทำ ดาย พอ สม ใจ แล้ว ไม่ แต่ เผลียว ที่ -
ใจ ใจ ว่า ชาย ใน โลก นอง -

2. Ebm Bbm Ebm Ab⁷ Db Ab⁷ Db

เดียว หัว ใจ แห้ง เผลียว เผลียว มอง เขา ไม่ เห็น เขา บอก นอง ที่ ได้
เผลียว รัก เขา ข้าง เผลียว เผลียว จะ ต้อง กิน น้ำ ตา พิ ขอ เดือน เจ้า

Cadence V₇-I

ท่อน B ในหมายเลขห้องที่ 23-24 พบการพักประโยคเพลงการในลักษณะ V₇-I (Ab⁷-Db) ซึ่งเป็นรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนต์ค เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) สามารถพิจารณาวิเคราะห์ได้ดังนี้

2. Ebm Bbm Ebm Ab⁷ Db Ab⁷ Db

เดียว หัว ใจ แห้ง เผลียว เผลียว มอง เขา ไม่ เห็น เขา บอก นอง ที่ ได้
เผลียว รัก เขา ข้าง เผลียว เผลียว จะ ต้อง กิน น้ำ ตา พิ ขอ เดือน เจ้า

21 Db Gb Db Ab Db Ab⁷ Db Gb

ใหม่ จะ รัก ใคร ถึง ไม่ เจ็บ ปวด อุ ร่า เพราะ ชาย เดียว นี้ ล้วน มี -
ไว้ จะ รัก ใคร ให้ นอง พิ จา ร ณา รัก คน ที่ เขา รัก เขา -

25 Db Ab⁷ Db Bb⁷ Ebm Ab⁷

มา ย่า ไกล มีอ ก็ ครว้า รัก เขา เพื่อ หา ก่า ไร ที่ -
ดี กว่า จะ ไม่ ต้อง มา เสีย เว ลา เสีย - ใจ นอง -

Cadence ii-V₇

ท่อน A' ในหมายเลขห้องที่ 19-20 การดำเนินคอร์ดในลักษณะ

V_7-I ($A\flat^7-D\flat$) ซึ่งเป็นรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) พิจารณาได้ดังนี้

17 Bbm Ebm Bbm $A\flat^7$ $D\flat$ $A\flat^7$

20 1. $D\flat$ Ebm $D\flat$ $A\flat^7$ $D\flat$

Cadence V_7-I

ท่อนบทเชื่อม ในหมายเลขห้องที่ 35-36 การดำเนินคอร์ดใน

ลักษณะ V_7-I ($A\flat^7-D\flat$) ซึ่งเป็นรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) พิจารณาได้ดังนี้

33 Ebm Bbm Ebm $A\flat^7$ $D\flat$ $A\flat^7$ $D\flat$

36 $D\flat$

Cadence V_7-I

ท่อนบทจบ ในหมายเลขห้องที่ 40-41 การดำเนินคอร์ดใน

ลักษณะ V_7-I ($A\flat^7-D\flat$) ซึ่งเป็นรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) พิจารณาได้ดังนี้

37 $D\flat$ $G\flat$ $A\flat^7$ $D\flat$ $A\flat^7$

40 $A\flat^7$ $D\flat$

41 $D\flat$

Cadence V_7-I

- อิมเปอร์เฟค เคเดนซ์ (Imperfect Cadence) ไม่พบจุดพักเพลงในรูปแบบของอิมเปอร์เฟค ออทเทนติก เคเดนซ์ (Imperfect authentic cadence) แต่พบในรูปแบบฮาลฟ์ เคเดนซ์ (Half cadence) คือ จากคอร์ด ii- V_7 ($Ebm-A\flat^7$) ในท่อน B ในหมายเลขห้องที่ 27-28 สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

17 ^{2.} Ebm Bbm Ebm Ab⁷ Db Ab⁷ Db

เดี๋ยว หัวใจ แท้ง เติ๋ยว เติ๋ยว มอง เขา ไม่ เห็น เรา บอก น้อง ที่ ได้
 เติ๋ยว รัก เขา ช่าง เติ๋ว เติ๋ว จะ ต้อง กิน น้า ฝา ที่ ขอ เดือน เจ้า

21 Db Gb Db Ab Db Ab⁷ Db Gb

ใหม่ จะ รัก ใคร รัก คน ที่ เขา รัก เขา -
 ให้ จะ รัก ใคร รัก คน ที่ เขา รัก เขา -

25 Db Ab⁷ Db Bb⁷ Ebm Ab⁷

มาร ย่า ไกล มือ ก็ คร่ำ รัก เขา เพื่อ หา ก่า ไ
 ดี กว่า จะ ไม่ ต้อง มา เติ๋ว เว ลา เติ๋ว - ใจ ที่ -
 น้อง -

- รูปแบบสำเร็จของเคเดนซ์ (Cadential) สามารถวิเคราะห์และพิจารณา
 ได้ดังนี้

ท่อนบทนำ ในหมายเลขห้องที่ 7-8 การดำเนินคอร์ดในรูปแบบ I-
 V₇-I (Db-Ab⁷-Db) ซึ่งเป็นรูปแบบเปอร์เฟค ออเทนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence)
 พิจารณาได้ดังนี้

♩ = 96

5 Ebm Ab⁷ Db Db Ab⁷ Db

Accordian Guitar

ที่ -

ท่อน A ในหมายเลขห้องที่ 15-16 และในหมายเลขห้องที่ 19-20
 การดำเนินคอร์ดในรูปแบบ I-V₇-I (Db-Ab⁷-Db) ซึ่งเป็นรูปแบบเปอร์เฟค ออเทนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) พิจารณาได้ดังนี้

1. Ebm Bbm Ebm Ab7 Db Ab7 Db

17 2. Ebm Bbm Ebm Ab7 Db Ab7 Db

Cadence I-V₇-I

ท่อน B ในหมายเลขห้องที่ 26-28 การดำเนินคอร์ดในรูปแบบ $V_7(5/2)$ -ii- $V_7(Bb^7-Ebm-Ab^7)$ ซึ่งคอร์ด Bb^7 คือ Secondary Dominant chords ของคอร์ด ii (5/2) ในบันไดเสียง Db Major การดำเนินคอร์ดในลักษณะนี้เป็นรูปแบบฮาลฟ์ เคเดนซ์ (Half cadence) สามารถวิเคราะห์ได้ดังนี้

17 2. Ebm Bbm Ebm Ab7 Db Ab7 Db

21 Db Gb Db Ab Db Ab7 Db Gb

25 Db Ab7 Db Bb7 Ebm Ab7

ท่อน A' ในหมายเลขห้องที่ 19-20 การดำเนินคอร์ดในลักษณะ I-V₇-I (Ab⁷-Db) ซึ่งเป็นรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) พิจารณาได้ดังนี้

17 Bbm Ebm Bbm Ab⁷ Db Ab⁷

1. Db Ebm Db Ab⁷ Db

Cadence I-V₇-I

ที่ แต่ แล้ว ก็ สุด รัก ใจ สุด ห้าม รัก ใจ ไม่ ไหว ผิดๆ ว่า รัก ใจ ฉัน เป็น หาส
คู่ อยู่ แล้ว เธอ อย่า มา รัก มี รัก ขอ เป็น คน รัก คน แรก ขอ
เธอ ฉัน รัก เธอ ยิ่ง กว่า ใคร ใคร เธอ จะ หรือ ไม่ รัก ใจ ฉัน มัน เ - มอ ถึง จะ

ในส่วนท่อนบทเชื่อม จากการพิจารณาวิเคราะห์พบว่า มีการสร้างจุดพักเพลงเหมือนกับท่อนบทนำ

ท่อนบทจบ ในหมายเลขห้องที่ 40-41 การดำเนินคอร์ดในลักษณะ I-V₇-I (Ab⁷-Db) ซึ่งเป็นรูปแบบเปอร์เฟค ออทเทนติก เคเดนซ์ (Perfect authentic cadence) พิจารณาได้ดังนี้

37 Db Gb Ab⁷ Db Ab⁷

40 Db Ab⁷ Db

Accordian

Guitar

Cadence I-V₇-I

กัน

จากการวิเคราะห์รูปแบบสำเร็จของเคเดนซ์ (Cadential) จะสังเกตได้ว่ารูปแบบของเคเดนซ์ที่ใช้นั้น มีการดำเนินคอร์ดสำหรับการสร้างจุดพักเพลงโดยการดำเนินคอร์ดเข้าหาโทนิคคอร์ดได้อย่างสมบูรณ์

5.5.1.5 การใช้ชุดคอร์ดต่างๆ ตามรูปแบบ Dominant 7th จากการวิเคราะห์พบการใช้คอร์ด Dominant 7th ในลักษณะดังต่อไปนี้

5.5.1.5.1 ดอมีนันท์ 7 รูปแบบที่ 1 I-V₇-I (Db-Ab⁷-Db) พบได้ดังนี้

- ท่อนบทนำ พบในหมายเลขห้องที่ 7-8
- ท่อน A พบในหมายเลขห้องที่ 15-16 และหมายเลข

ห้องที่ 19-20

- ท่อน B ในหมายเลขห้องที่ 22-23 และหมายเลขห้องที่

25-26

- ท่อน A' พบในหมายเลขห้องที่ 35-36 และหมายเลข

ห้องที่ 19-20

- ท่อนบทเชื่อม พบในหมายเลขห้องที่ 7-8

- ท่อนบทจบ พบในหมายเลขห้องที่ 40-41

5.5.1.5.2 ดอมีนันท์ 7 รูปแบบที่ 2 II-V₇-I (Ebm-Ab⁷-Db)

พบได้ดังนี้

- ท่อนบทนำ พบในหมายเลขห้องที่ 5-6

- ท่อน A พบในหมายเลขห้องที่ 14-15 และหมายเลข

ห้องที่ 18-19

- ท่อน A' พบในหมายเลขห้องที่ 34-35

- ท่อนบทเชื่อม พบในหมายเลขห้องที่ 5-6

5.5.1.5.3 ดอมีนันท์ 7 รูปแบบที่ 3 IV-V₇-I (Gb-Ab⁷-Db) พบได้ดังนี้

- ท่อนบทจบ พบในหมายเลขห้องที่ 38-39

5.5.1.5.4 ดอมีนันท์ 7 รูปแบบที่ 4 VI-V₇-1 (Bbm-Ab⁷-Db)

ไม่พบในบทเพลงนี้

5.5.1.6 การใช้ชุดรูปแบบต่างๆ ในการวางชุดคอร์ด (Pattern Chord) จากการวิเคราะห์พบการวางชุดคอร์ดในรูปแบบต่างๆ ดังนี้

5.5.1.6.1 ท่อนบทนำ มีการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- I-I-I-I (เป็นการสร้างวลีด้วยคอร์ดเดิม) พบในหมายเลข

ห้องที่ 1-4

- ii-V₇ -I-V₇-I (Ebm -Ab⁷-Db-Ab⁷-Db) พบในหมายเลข

ห้องที่ 5-8

5.5.1.6.2 ท่อน A พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- I-VI-ii-VI (Db-Bbm-Ebm-Bbm) พบในห้องหมายเลข
ห้องที่ 9-13

- ii-V₇-I-V₇-I (Ebm-Ab⁷-Db-Ab⁷-Db) พบในห้องหมายเลข
เลขที่ 14-16 และในห้องหมายเลขที่ 18-20

5.5.1.6.3 ท่อน B พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- I-IV-I-V₇-I-V₇ (Db-Gb-Db-Ab⁷-Db-Ab⁷) พบในห้อง
หมายเลขที่ 21-23

- I-IV-I-V₇-I-V₇(5/2)-ii-V₇ (Db-Gb-Db-Ab⁷-Db-Bb⁷-
Ebm-Ab⁷) พบในห้องหมายเลขที่ 24-28

5.5.1.6.4 ท่อน A' พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- I-VI-ii-VI (Db-Bbm-Ebm-Bbm) พบในห้องหมายเลข
เลขห้องที่ 29-33

- ii-V₇-I-V₇-I (Ebm-Ab⁷-Db-Ab⁷-Db) พบในห้อง
หมายเลขที่ 34-36

5.5.1.6.5 ท่อนบทเชื่อม พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- I-I-I-I (เป็นการสร้างวลีด้วยคอร์ดเดิม) พบในห้องหมายเลข
ห้องที่ 1-4

- ii-V₇-I-V₇-I (Ebm-Ab⁷-Db-Ab⁷-Db) พบในห้องหมายเลข
ห้องที่ 5-8

5.5.1.6.6 ท่อนบทจบ พบการวางรูปแบบชุดคอร์ดดังนี้

- I-V₇-I-V₇ (Db-Ab⁷-Db-Ab⁷) พบในห้องหมายเลขที่
38-39

- I-V₇-I-V₇ (Db-Ab⁷-Db-Ab⁷) พบในห้องหมายเลขที่
40-41

บทที่ 5

สรุป อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การวิจัยเรื่อง “การวิเคราะห์บทเพลงลูกทุ่งของ จิตรกร บัวเนียม” เป็นการวิจัยที่ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ในการศึกษาครั้งนี้ใช้พรรณนาวิเคราะห์เพื่อการอธิบายเป็นหลัก ผู้วิจัยศึกษาจากข้อมูลเอกสาร งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง แผ่นบันทึกเสียง การสังเกตการณ์ และการสัมภาษณ์ รวมถึงการวิเคราะห์บทเพลงโดยใช้ทฤษฎีทางดนตรีสากล จากการศึกษาข้อมูลได้นำมาวิเคราะห์และจัดเรียงเป็นหมวดหมู่เพื่อการศึกษาตามกระบวนการวิจัยในรูปแบบมานุษยวิทยา ซึ่งเนื้อหาและรายละเอียดทั้งหมดสามารถสรุปผล อภิปรายผล และมีข้อเสนอแนะดังนี้

1. จุดมุ่งหมายของงานวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ตั้งความมุ่งหมายหลักไว้ โดยแบ่งหัวข้อย่อยดังนี้

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติ และผลงานของ จิตรกร บัวเนียม
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์บทเพลงลูกทุ่งของ จิตรกร บัวเนียม

2. ความสำคัญของงานวิจัย

1. ทำให้ทราบถึงชีวประวัติ และผลงานของ จิตรกร บัวเนียม
2. ทำให้ทราบถึงลักษณะของฉันทลักษณ์ และศิลปะการประพันธ์คำร้อง และทราบถึงลักษณะเด่นด้านทำนองเพลงลูกทุ่งของ จิตรกร บัวเนียม
3. ทำให้ทราบถึงลักษณะการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงลูกทุ่งของ จิตรกร บัวเนียม

3. วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยเรื่อง “การวิเคราะห์บทเพลงลูกทุ่งของ จิตรกร บัวเนียม” เป็นการศึกษาทางมานุษยวิทยาริยางควิทยา ผู้วิจัยได้ดำเนินการศึกษาค้นคว้าจากแหล่งข้อมูลต่างๆ โดยเริ่มจากการเลือกบทเพลงการรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร งานวิจัยและทฤษฎีดนตรีสากลที่เกี่ยวข้อง แผ่นบันทึกเสียง และข้อมูลจากการปฏิบัติภาคสนาม เพื่อรวบรวมข้อมูลมาทำการศึกษาวิเคราะห์และเรียบเรียงเป็นรายงานการวิจัยในรูปแบบของการบรรยาย และการพรรณนาตามลำดับขั้นตอนต่างๆ และสรุปผลการดำเนินการวิจัย

4. สรุปผลการวิจัย

4.1 ชีวิตประวัติและผลงานของ นายจิตรกร บัวเนียม

นายจิตรกร บัวเนียม เกิดวันที่ 18 กันยายน 2487 เกิดที่จังหวัดเพชรบุรี ปัจจุบันอาศัยอยู่บ้านเลขที่ 33/537 หมู่บ้านรวมโชค โชคชัย 4 ถนนลาดพร้าว เขตลาดพร้าว กรุงเทพมหานคร จบการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนวัดโพธิ์ลอย อ.บ้านลาด จ.เพชรบุรี และจบการศึกษาระดับชั้นมัธยมศึกษาตอนปลาย จากโรงเรียนปรีดิตรังสรรค์ อ.เมือง จ.เพชรบุรี เริ่มเล่นดนตรีครั้งแรกโดยการสมัครเป็นนักดนตรีของโรงเรียนในตำแหน่งทรมเป็ต จากนั้นเปลี่ยนมาเป็นเครื่องแอดคอร์ดเดียน เริ่มทำการประพันธ์เพลงและเรียบเรียงเสียงประสานโดยอาศัยประสบการณ์ และการฟังจากนักดนตรีรุ่นพี่ก่อนที่จะศึกษาเรียนรู้อย่างจริงจังจากครูสุพล สมบัติเจริญ ที่ได้ให้โอกาสเข้ามาเป็นนักดนตรีบรรเลงแอดคอร์ดเดียนคู่ใจของครูสุพล สมบัติเจริญ เมื่อมีความรู้และประสบการณ์มากพอจึงได้นำเอาความรู้ความสามารถทางดนตรี ความกล้าในการนำเสนอความคิดใหม่ๆ ความตั้งใจพัฒนาตนเองอย่างสม่ำเสมอมาสร้างผลงานที่มีเอกลักษณ์ ซึ่งมีทั้งบทเพลงประกอบภาพยนตร์ และบทเพลงลูกทุ่งทั่วไป มีผลงานทางดนตรีร่วมกับศิลปินที่มีชื่อเสียง อาทิ สุรพล สมบัติเจริญ เรียม ดาราน้อย ละอองดาว-สกาเวเดือน กังวาลไพร ลูกเพชร รุ่งเพชร แหลมสิงห์ ไพวัลย์ ลูกเพชร ผ่องศรี วรนุช สุนารี ราชสีมา ผน ธนสุนทร ฯลฯ

จิตรกร บัวเนียม มีแนวคิดในการประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสาน โดยการใช้การผสมผสาน ระหว่างวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกและวัฒนธรรมดนตรีไทยหรือดนตรีพื้นบ้านของไทย คือ มีการนำเอาท่วงทำนอง หรือใช้การดัดแปลงทำนองจากบทเพลงที่เคยได้ฟังมาแล้วประพันธ์ใส่คำร้องตามฉันทลักษณ์ของกลอนรูปแบบต่างๆ โดยใช้นักดนตรีหรือนักร้องมาเป็นส่วนประกอบสำคัญในการสร้างสำเนียงการร้องหรือการบรรเลงให้เป็นสำเนียงไทย ส่วนสาระเนื้อหาของบทเพลงได้ประพันธ์ขึ้นโดยอาศัยประสบการณ์ชีวิตที่เคยสัมผัสหรือพบเห็นในสภาพสังคมต่างๆ ที่มีลักษณะการใช้คำตามยุคสมัย

แนวคิด และทัศนคติที่มีต่อวิธีการทำงานในวงการเพลงลูกทุ่งของ จิตรกร บัวเนียม ได้กล่าวว่า การสร้างสรรค์ผลงานต่างๆ นั้นเกิดจากประสบการณ์หลายด้าน เช่น การฟังทำนองเพลงฝรั่ง หรือศึกษาท่วงทำนองของดนตรีไทย หรือดนตรีพื้นเมืองของแต่ละภาค ซึ่งนำเอาวัฒนธรรมต่างๆ มารวมเข้าด้วยกัน และแต่งเนื้อร้องตามสภาพสังคมที่พบเจอกับตนเอง และสภาพสังคมรอบข้างเพื่อจะได้เข้าถึงผู้ฟังในสภาพสังคมขณะนั้น และใช้ความสามารถของนักร้องนักดนตรี ที่สร้างสรรค์สำเนียงให้เป็นแบบไทย ปัจจุบันนี้ดนตรีลูกทุ่งหรือบทเพลงลูกทุ่งที่เราเข้าใจกันนั้น มีความเปลี่ยนแปลงไปจากอดีตมาก ทั้งลักษณะการประพันธ์ แนวดนตรี หรือแม้กระทั่งวิธีการขับร้อง ซึ่งมีความผิดเพี้ยนไปจากสมัยก่อนอยู่บ้าง แต่ก็ไม่สามารถไปวิจารณ์หรือกล่าวตำหนิดนตรีลูกทุ่งสมัยนี้ได้ เพราะนั่นคือ

วิวัฒนาการของดนตรีลูกทุ่งที่ได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตก หรือชาติอื่นๆ อย่างแพร่หลาย ก็ถือได้ว่าสิ่งเหล่านี้ คือการเปลี่ยนแปลงจากเดิมที่เคยเป็นมา ซึ่งในสมัยก่อนที่จะเกิดบทเพลงลูกทุ่งก็เกิดพัฒนาการในรูปแบบคล้ายกัน ที่ไม่ว่าจะมีการพัฒนาหรือเปลี่ยนแปลงเช่นไร ท่วงทำนอง สำเนียง ภาษา สำเนียงดนตรี ก็ยังคงอยู่คู่กับคนไทยถึงแม้แนวดนตรีหรือการผสมผสานเครื่องดนตรีจะเปลี่ยนไปก็ตาม และเหนือสิ่งอื่นใดจิตกร บัณฑิต บัณฑิต ก็ยังยึดมั่นรักษานูรักษ์บทเพลงลูกทุ่งของไทยให้คงไว้เพื่อให้รุ่นลูกรุ่นหลานได้รู้จักกัน เพราะนี่คือวัฒนธรรมของความเป็นไทยที่มีที่เดียวคือประเทศไทยตนเองจึงต้องการให้หน่วยงานต่างๆ หรือผู้ที่เกี่ยวข้องช่วยกันส่งเสริมสนับสนุนให้บทเพลงลูกทุ่งไทยคงอยู่กับประเทศไทยตลอดไป

ประวัติความเป็นมาของบทเพลงที่นำมาวิเคราะห์

4.1.1 บทเพลง “คอยวันเธอใจเดียว” ได้รับรางวัลพระราชทานแผ่นเสียงทองคำ จากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช เมื่อ พ.ศ. 2513 และขับร้องโดย เรียม ดาราน้อย

4.1.2 บทเพลง “ที่รักเรารักกันไม่ได้” ได้รับรางวัลพระราชทานแผ่นเสียงทองคำจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช เมื่อ พ.ศ. 2514 และได้รับรางวัลพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ครั้งที่ 1 ประเภทผู้ประพันธ์คำร้อง และทำนองดีเด่น เมื่อ พ.ศ. 2532 ขับร้องโดย เรียม ดาราน้อย

4.1.3 บทเพลง “ชายใจเดียว” ได้รับรางวัลพระราชทานแผ่นเสียงทองคำจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ประเภททำนองดีเด่น ขับร้องโดย นายปัญญา ชูไพฑูรย์ (กังวาลไพร ลูกเพชร) เมื่อ พ.ศ. 2523

4.1.4 บทเพลงที่ได้รับรางวัลพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ภาค 2 ประเภทผู้ประพันธ์คำร้อง และทำนองดีเด่น เพลง “สุดท้ายที่กรุงเทพฯ” ขับร้องโดย สุนารี ราชสีมา เมื่อปี พ.ศ. 2534

4.1.5 บทเพลง “พี่สอนน้อง” ได้รับรางวัลพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ในงานกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย ภาค 2 ประเภทประพันธ์คำร้อง และทำนองดีเด่น เพลง ขับร้องโดย ละอองดาว สกาเดียน เมื่อปี พ.ศ. 2534

4.2 การวิเคราะห์บทเพลง

จากการวิเคราะห์บทเพลงทั้ง 5 บทเพลง คือ เพลงคอยเธอใจเดียว เพลงชายใจเดียว เพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ เพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ และเพลงพี่สอนน้อง โดยใช้ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรีสากล สามารถสรุปผลได้ดังต่อไปนี้

4.2.1 วิเคราะห์โครงสร้างฟอร์ม (Formal Structure)

- รูปแบบโครงสร้างสังกัดลักษณะของบทเพลง (Form) พบการใช้

โครงสร้างในรูปแบบเทอร์นารี ฟอร์ม (Ternary Form) เป็นลักษณะของเพลงที่มี 3 ท่อน (tree part form) หรือทำนองหลัก 3 ลักษณะซึ่งมีส่วนกลางเป็นส่วนที่แตกต่างไปจากส่วนต้นและส่วนท้าย สามารถแยกโครงสร้างท่อนเพลงได้ตามลักษณะดังนี้ $A B A'$ ในเพลงคอยวันเธอใจเดียว ชายใจเดียว ที่รักเรารักกันไม่ได้ และฟีสอนน้อง นอกจากนี้ยังพบการใช้โครงสร้างบทเพลงในรูปแบบ สโตรฟิก ฟอร์ม (Strophic Form) เป็นลักษณะของเพลงตอนแบบวนซ้ำ คือมีทำนองเพียงทำนองเดียวตลอด แต่มีการเปลี่ยนเนื้อร้องหลัก สามารถแยกโครงสร้างท่อนเพลงได้ตามลักษณะดังนี้ $A_1 A_2 A_3$ โดยที่มีการวนซ้ำทำนองท่อน A จำนวน 3 รอบ ในบทเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ

- ท่อน (Section) ในบทเพลงทั้ง 5 บทเพลงนี้ พบการสร้าง

โครงสร้างบทเพลงอย่างเป็นระบบประกอบด้วย ท่อนบทนำ บทเนื้อร้อง ท่อนบทเชื่อม และท่อนบทจบ สามารถสร้างแผนภูมิโครงสร้างของท่อนเพลงได้ 3 แบบดังนี้

แผนภูมิแสดง แบบที่ 1

ส่วนที่ 1	ส่วนที่ 2	ส่วนที่ 3	ส่วนที่ 4	ส่วนที่ 5	ส่วนที่ 6	ส่วนที่ 7
ท่อนบทนำ	บทเนื้อร้อง A	บทเนื้อร้อง B	บทเนื้อร้อง A'	ท่อนบทเชื่อม	บทเนื้อร้อง A'	ท่อนบทจบ

แผนภูมิแบบที่ 1 พบในบทเพลงคอยวันเธอใจเดียว ชายใจเดียว และที่รักเรารักกันไม่ได้

แผนภูมิแสดง แบบที่ 2

ส่วนที่ 1	ส่วนที่ 2	ส่วนที่ 3	ส่วนที่ 4	ส่วนที่ 5	ส่วนที่ 6	ส่วนที่ 7
ท่อนบทนำ	บทเนื้อร้อง A_1	ท่อนเชื่อม	บทเนื้อร้อง A_2	ท่อนบทเชื่อม	บทเนื้อร้อง A_3	ท่อนบทจบ

แผนภูมิแสดง แบบที่ 2 พบในบทเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ

แผนภูมิแสดง แบบที่ 3

ส่วนที่ 1	ส่วนที่ 2	ส่วนที่ 3	ส่วนที่ 4	ส่วนที่ 5	ส่วนที่ 6	ส่วนที่ 7	ส่วนที่ 8	ส่วนที่ 9
ท่อน บทนำ	บทเนื้อร้อง A	บทเนื้อร้อง B	บทเนื้อร้อง A'	ท่อน บทเชื่อม	บทเนื้อร้อง A	บทเนื้อร้อง B	บทเนื้อร้อง A'	ท่อน บทจบ

แผนภูมิแสดง แบบที่ 3 พบในบทเพลงฟีสอนน้อง

- วลี (Phrase) พบการสร้างวลีคู่เป็นส่วนใหญ่ คือ มีวลีถาม และตอบเสมอ
วลีละ 2 ห้องเพลง มีการขึ้นต้นวลีแบบอนาครูสิส (Anacrusis Rhythm) มักจะมีการเหลื่อมล้ำในการ
ขึ้นต้นของวลีเพลงในห้องเพลงที่มีการเชื่อมต่อกันอยู่เกือบจะทุกส่วน ซึ่งพบได้ทั้ง 5 บทเพลง

- ประโยคเพลง (Sentence) พบการสร้างประโยคคู่เป็นส่วนใหญ่ คือ ใน 1
ประโยคประกอบไปด้วยวลี (phrase) จำนวน 2 วลี และใน 1 ประโยคมี 4 ห้องเพลง มีการขึ้นต้นวลี
แบบอนาครูสิส (Anacrusis Rhythm) มักจะมีการเหลื่อมล้ำในการขึ้นต้นของวลีเพลงในห้องเพลงที่มี
การเชื่อมต่อกันอยู่เกือบจะทุกส่วนซึ่งพบได้ทั้ง 5 บทเพลง

4.2.2 วิเคราะห์รายละเอียดของเพลง (Melody)

- ลักษณะกระสวนจังหวะ (Melodic rhythmic pattern) มีการกระสวน
จังหวะโน้ตแบบเรียบง่าย โดยใช้โน้ต ตัวขาว (Half note) ตัวดำ (Quarter note) และเซปต์ 1 ชั้น
(Eighth note) เป็นส่วนใหญ่ กล่าวได้ว่าทั้ง 5 บทเพลง เป็นบทเพลงที่มีสัดส่วนของทำนองเพลง และ
การกระสวนจังหวะของท่วงทำนองไม่ซับซ้อน แต่มีความไพเราะจากระดับเสียงที่เคลื่อนที่เป็น
องค์ประกอบสำคัญของทำนองเพลง

- การเคลื่อนที่ของทำนอง (Motion) พบว่าเป็นการสร้างทำนองในบันได
เสียงตามปกติ ส่วนใหญ่ใช้การดำเนินทำนองด้วยคู่เสียงคอนโซแนนท์ (Consonant) และไม่มีการสร้าง
ทำนองด้วยคู่เสียงกระด้าง (Dissonant) ส่วนใหญ่เป็นลักษณะการเคลื่อนที่ตามลำดับขั้น
(Conjunct Motion) และแบบกระโดดข้ามขั้น (Disjunct motion) ในบางช่วงของการดำเนินทำนองแต่
มีไม่มากนัก

- การกำหนดช่วงพิสัย (Range) ของเสียงในการสร้างทำนอง มีการกำหนด
พิสัยโดยรวมของทำนองเพลงทั้ง 5 บทเพลง จะไม่เกินช่วงคู่เสียง 11 เมเจอร์

- รูปแบบของทำนอง (Melodic contour) บทเพลงทั้ง 5 บทเพลง มีรูปร่าง
ของทำนองค่อนข้างราบเรียบ เพราะส่วนใหญ่เป็นบทเพลงช้า ซึ่งเน้นความสละสลวยทำนองเพลงให้
เกิดความไพเราะ

4.2.3 วิเคราะห์ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง

- คำร้อง และการใช้สัมผัส พบการใช้สัมผัสนอก สัมผัสใน สัมผัสพยัญชนะ
และสัมผัสสระ เนื้อหาของบทเพลงเป็นลักษณะบรรยายโวหารและพรรณนาโวหาร ซึ่งพบได้ทั้ง 5 บท
เพลง

- ความสัมพันธ์ระหว่าง คำร้องกับทำนอง พบการใช้คำร้องที่เป็นพยางค์ที่
ต้องสัมผัสในและสัมผัสนอกจะเป็นคำที่ตกลงในจังหวะที่ 1 จังหวะที่ 3 ของห้องเพลง และมีการเหลื่อม

จังหวะที่ 1 และ 3 ของห้องเพลงบ้างในกรณีคำร้องที่เป็นคำ 2 พยางค์ที่ตกอยู่ในจังหวะที่ 1 และ 3 ของห้องเพลง พบได้ในบทเพลงฟีสอนน้อง แต่พบได้น้อยมาก

- เนื้อหาของบทเพลง ความหมายของคำร้องที่สำคัญในบทเพลง

เนื้อหาของบทเพลงทั้ง 5 บทเพลง มีเนื้อหาที่เกี่ยวกับความรัก และมีวัตถุประสงค์เพื่อบรรยายหรือเล่าเรื่องให้ผู้ฟังได้เข้าใจในความรู้สึกนึกคิดของตนเป็นส่วนใหญ่ ใช้คำประพันธ์ในลักษณะการใช้พรรณนาโวหาร โดยมีการแทรกความรู้สึกของตนเข้าไปในเนื้อหาอยู่เสมอ ซึ่งวัตถุประสงค์สำคัญของเนื้อหาจะอยู่ในท่อน Hook หรือท่อน B ของเพลงที่แสดงถึงความรู้สึกนึกคิดได้อย่างชัดเจน และในท่อนบทร้องของทุกเพลงจะมีเนื้อหาสรุปเรื่องราวก่อนจบบทเพลง มีการใช้ภาษาในเชิงอติพจน์(Hyperbole) คือการกล่าวเกินจริง ในสิ่งที่เป็นไปไม่ได้ ซึ่งพบได้ในบทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ คอยวันเธอใจเดียว ชายใจเดียว และมีการใช้ภาษาเชิงอุปมา (Simile) ซึ่งพบได้ในบทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ สุดท้ายที่กรุงเทพฯ และฟีสอนน้อง

4.3 วิเคราะห์เรียบเรียงเสียงประสาน

4.3.1 โครงสร้างสำคัญของเพลง แบ่งออกเป็น

- วิเคราะห์บทนำ วิเคราะห์ลักษณะและวิธีการสร้างดนตรีที่นำเข้าสู่บทร้อง
การสร้างบทนำ(Introduction) ทั้ง 5 บทเพลง พบการขึ้นต้นวลี

แบบอนาครุสซิส (Anacrusis Rhythm) มีการนำทำนองเพลงบางตอนของทำนองร้องมาสร้างเป็นบทนำพบได้ในบทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ การนำทำนองบางตอนของทำนองร้องมาดัดแปลงในการสร้างบทนำพบได้ในบทเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ คอยวันเธอใจเดียว และชายใจเดียว และมีการสร้างทำนองขึ้นใหม่ในท่อนบทนำพบได้ในบทเพลงฟีสอนน้อง โครงสร้างบทนำแบบ 4 ห้องเพลง พบได้ในบทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ โครงสร้างบทนำแบบ 6 ห้องเพลง พบได้ในเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ และโครงสร้างแบบ 8 ห้องเพลง พบได้ในบทเพลง คอยวันเธอใจเดียว ชายใจเดียว และฟีสอนน้อง

- วิเคราะห์บทเชื่อม

การสร้างบทเชื่อม ทั้ง 5 บทเพลง พบการขึ้นต้นวลีแบบอนาครุสซิส (Anacrusis Rhythm) มีการนำทำนองเพลงบางตอนของทำนองร้องมาสร้างเป็นบทเชื่อม พบได้ในบทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ สุดท้ายที่กรุงเทพฯ การนำทำนองบางตอนของทำนองร้องมาดัดแปลงในการสร้างบทนำพบได้ในบทเพลง คอยวันเธอใจเดียว และชายใจเดียว และมีการใช้ทำนองเดิมในท่อนบทนำมาสร้างเป็นบทเชื่อมพบได้ในบทเพลงฟีสอนน้อง โครงสร้างบทเชื่อมแบบ 8 ห้องเพลง พบได้ในบทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ คอยวันเธอใจเดียว ชายใจเดียว ฟีสอนน้อง และโครงสร้างบทเชื่อมแบบ 14 ห้องเพลง พบได้ในบทเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ

- วิเคราะห์บทจบ

การสร้างบทจบ ทั้ง 5 บทเพลง พบการขึ้นต้นวลีแบบอนาครุสิส (Anacrusis Rhythm) โดยเริ่มจากห้องสุดท้ายของท่อนบทร้อง ส่วนใหญ่เป็นการสร้างทำนองขึ้นใหม่ แต่จะมีเพียงบทเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ ที่มีการนำทำนองท่อนบทเชื่อมที่เป็นทำนองส่งเข้าสู่ท่อนบทร้องมาสร้างเป็นบทจบ ทั้ง 5 บทเพลง จะมีการดำเนินทำนองของบทจบเข้าสู่โน้ตตัวสุดท้ายของเพลง ซึ่งเป็นโน้ตโน้ต และจบด้วยโน้ตคอร์ดได้อย่างสมบูรณ์ โครงสร้างบทจบแบบ 4 ห้องเพลง พบได้ในบทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ คอยวันเธอใจเดียว ชายใจเดียว พี่สอนน้อง และโครงสร้างบทจบแบบ 3 ห้อง พบได้ในบทเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ

4.3.2 ดนตรีประกอบแนวทำนองวิเคราะห์ถึงการสร้างดนตรีที่บรรเลงคลอไปกับแนวทำนอง โดยมีลักษณะวิธีการวิเคราะห์ที่ดนตรีประกอบดังนี้

4.3.2.1 ดนตรีประกอบชนิดที่โอบอุ้มแนวทำนอง

- ลักษณะเสียงยาว พบได้ในบทเพลงคอยวันเธอใจเดียว ชายใจเดียว และบทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ ไม่พบในบทเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ และพี่สอนน้อง
- ลักษณะเสียงสั้น พบได้ในบทเพลงคอยวันเธอใจเดียว ชายใจเดียว ที่รักเรารักกันไม่ได้ และบทเพลงพี่สอนน้อง
- ลักษณะซ้อนไปกับแนวทำนอง พบได้ในบทเพลงคอยวันเธอใจเดียว ชายใจเดียว พี่สอนน้อง

4.3.2.2 ดนตรีประกอบชนิดที่สอดแทรกแนวทำนอง

- นำทำนองหลักมาล้อ พบได้ในบทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้
- สร้างทำนองขึ้นใหม่ พบได้ในบทเพลงคอยวันเธอใจเดียว ชายใจเดียว ที่รักเรารักกันไม่ได้
- สร้างจากคอร์ดเดิม พบได้ในบทเพลง คอยวันเธอใจเดียว ชายใจเดียว ที่รักเรารักกันไม่ได้ และบทเพลงพี่สอนน้อง

4.3.2.3 ลักษณะการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเข้าช่วยในการสร้างดนตรีประกอบ

- ดนตรีประกอบเคลื่อนที่ไปพร้อมกับแนวทำนอง แต่ทิศทางตรงกันข้าม พบได้ในบทเพลงพี่สอนน้อง
- แนวทำนองอยู่กับที่ ดนตรีประกอบเคลื่อนที่ขนานไปกับแนวทำนองหลัง พบได้ในบทเพลงพี่สอนน้อง

- ดนตรีประกอบเคลื่อนที่ไปทิศทางเดียวกันกับแนวทำนองหลักพบ
ได้ในบทเพลงฟิสิกส์สอนน้อง

4.4 วิเคราะห์การใช้คอร์ด

4.4.1 การใช้คอร์ดรองรับแนวทำนองหลัก พบได้ทั้ง 5 บทเพลง

4.4.2 การใช้สัดส่วนโน้ตที่เป็นคอร์ดย่ำเสียง พบได้ในบทเพลงคอยวันเธอใจเดียว ชายใจเดียว
สุดท้ายที่กรุงเทพฯ และบทเพลงฟิสิกส์สอนน้อง

4.4.3 การใช้คอร์ดชั้นเอก และคอร์ดชั้นโท

- การใช้คอร์ดชั้นเอก พบได้ในบทเพลงคอยวันเธอใจเดียว คือ คอร์ด C F G⁷
C⁹ บทเพลงชายใจเดียว คือ คอร์ด Eb Ab Bb⁷ Eb⁹ บทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ คือ คอร์ด Db Gb
Ab⁷ C⁹ บทเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ คือ คอร์ด Eb Ab Bb⁷ และในบทเพลงฟิสิกส์สอนน้อง คือ คอร์ด Db
Gb Ab⁷

- การใช้คอร์ดชั้นโท พบได้ในบทเพลงคอยวันเธอใจเดียว คือ คอร์ด Dm Am
บทเพลงชายใจเดียว คือ คอร์ด Fm Cm บทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ คือ คอร์ด Ebm Bbm บทเพลง
สุดท้ายที่กรุงเทพฯ คือ คอร์ด Fm Gm และในบทเพลงฟิสิกส์สอนน้อง คือ คอร์ด Ebm Bbm

- การใช้คอร์ดนอกบันไดเสียง พบได้ในบทเพลงคอยวันเธอใจเดียว คือ คอร์ดคือ
E⁷ และ A⁷ บทเพลงชายใจเดียว คือ คอร์ด G⁷ และ C⁷ บทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ คือ คอร์ด F⁷
และในบทเพลงฟิสิกส์สอนน้อง คือ คอร์ด Bb⁷ ซึ่งทุกคอร์ดที่สร้างขึ้น คือ Secondary Dominant chords

4.4.5 การนำแนวทำนองไปสู่การจบประโยค หรือจุดพักของบทเพลง

4.4.5.1 เปอร์เฟค เคเดนซ์ (Perfect Cadence) พบได้ทั้ง 5 บทเพลง

4.4.5.2 อิมเปอร์เฟค เคเดนซ์ (Imperfect Cadence) ไม่พบทั้ง 5 บทเพลง แต่
พบในบทเพลงคอยวันเธอใจในรูปแบบฮาล์ฟ เคเดนซ์ (Half cadence) คือ การดำเนินคอร์ดจาก ii-V₇
(Dm-G⁷) พบในบทเพลงชายใจเดียวในรูปแบบฮาล์ฟ เคเดนซ์ (Half cadence) คือ การดำเนินคอร์ด
จาก ii-V₇ (Fm-G⁷) พบในบทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ในรูปแบบดีเซปทีฟ เคเดนซ์ (Deceptive
cadence) คือ การดำเนินคอร์ดจาก V₇ - VI (F⁷-Bbm) และพบในบทเพลงฟิสิกส์สอนน้องในรูปแบบฮาล์ฟ
เคเดนซ์ (Half cadence) คือ จากคอร์ด ii-V₇ (Ebm-Ab⁷)

4.4.5.3 รูปแบบสำเร็จของเคเดนซ์ (Cadential)

- พบในบทเพลงคอยวันเธอใจ คือ I-IV-I (C-F-C), VI-V₇-I (Am-G⁷-
C), I-V₇-I₉ (C-G⁷-C⁹)

- พบในบทเพลงชายใจเดียว คือ I-IV-I (Eb-Ab-Eb), VI-V₇-I (Cm-
Bb⁷-Eb), I-V₇-I₉ (Eb-Bb⁷-Eb⁹)

- พบในบทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ คือ ii-V₇-I (Eb⁷-Ab⁷-Db), I-V₇-I (Db-Ab⁷-Db), I-V₇-I (Db-Ab⁷-Db),

- พบในบทเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ I-V₇-I (Eb-Bb⁷-Eb), I-V₇-I (Eb-Bb⁷-Eb), I-V₇-I-I₉ (Eb-Bb⁷-Eb-Eb⁹)

4.4.6 การใช้ชุดคอร์ดต่างๆ ตามรูปแบบ Dominant 7th

4.4.6.1 คอร์ดมินันท์ 7 รูปแบบที่ 1 I-V₇-I (C-G⁷-C) พบได้ดังนี้

- พบในบทเพลงคอยวันเธอใจ และชายใจเดียว ในท่อนบทจบ หมายเลขห้องที่ 41-42

- พบในบทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ ในท่อน A พบในหมายเลขห้องที่ 19-20 ท่อน B ในหมายเลขห้องที่ 27-28 ท่อนบทเชื่อม ในหมายเลขห้องที่ 36-37 ท่อนบทจบ ในหมายเลขห้องที่ 42-43

- พบในบทเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ ในท่อนบทนำ พบในหมายเลขห้องที่ 4-5 และหมายเลขห้องที่ 6-7 ท่อน A₁ พบในหมายเลขห้องที่ 12-14 และหมายเลขห้องที่ 17-18 ท่อนบทเชื่อมระหว่างท่อน A₁ และ A₂ พบในหมายเลขห้องที่ 19-20 ท่อน A₃ พบในหมายเลขห้องที่ 12-14 และหมายเลขห้องที่ 17 เข้าสู่ระทวน 2 ในหมายเลขห้องที่ 21

- พบในบทเพลงพี่สอนน้อง ในท่อนบทนำ พบในหมายเลขห้องที่ 7-8 ท่อน A พบในหมายเลขห้องที่ 15-16 และหมายเลขห้องที่ 19-20 ท่อน B ในหมายเลขห้องที่ 22-23 และหมายเลขห้องที่ 25-26 ท่อน A' พบในหมายเลขห้องที่ 35-36 และหมายเลขห้องที่ 19-20 ท่อนบทเชื่อม พบในหมายเลขห้องที่ 7-8 และท่อนบทจบ พบในหมายเลขห้องที่ 40-41

4.4.6.2 คอร์ดมินันท์ 7 รูปแบบที่ 3 IV-V₇-I (F-G⁷-C) พบได้ดังนี้

- พบในบทเพลงคอยวันเธอใจ และชายใจเดียว ในท่อน A พบในหมายเลขห้องที่ 11-12 และท่อน A' พบในหมายเลขห้องที่ 30-31

- พบในบทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ ในท่อนบทนำ พบในหมายเลขห้องที่ 3-4

- พบในบทเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ ท่อน A₁ พบในหมายเลขห้องที่ 10-12 และท่อนบทเชื่อม (Band) ระหว่างท่อน A₂ และ A₃ พบในหมายเลขห้องที่ 25-27

- พบในบทเพลงพี่สอนน้อง พบในท่อนบทนำ พบในหมายเลขห้องที่ 5-6 ท่อน A พบในหมายเลขห้องที่ 14-15 และหมายเลขห้องที่ 18-19 ท่อน A' พบในหมายเลขห้องที่ 34-35 และท่อนบทเชื่อม พบในหมายเลขห้องที่ 5-6

4.4.6.3 ดอมีนันท์ 7 รูปแบบที่ 3 IV-V₇-I (Gb-Ab⁷-Db) พบได้ดังนี้

- พบในบทเพลงคอยวันเธอใจ และชายใจเดียว -ท่อนบทนำ พบในหมายเลขห้องที่ 5-6 ท่อน A พบในประทุที่ 2 หมายเลขห้องที่ 16-17 และท่อน A' พบในหมายเลขห้องที่ 32-33

- พบในบทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ ในท่อนบทนำ พบในหมายเลขห้องที่ 6-8 ท่อน A และท่อน A' พบในห้องหมายเลข 15-16

- พบในบทเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ ในท่อน A₁ พบในหมายเลขห้องที่ 10-12 และท่อนบทเชื่อม (Band) ระหว่างท่อน A₂ และ A₃ พบในหมายเลขห้องที่ 25-27

- พบในบทเพลงพี่สอนน้อง ในท่อนบทจบ พบในหมายเลขห้องที่ 38-39

4.4.6.4 ดอมีนันท์ 7 รูปแบบที่ 4 VI-V₇-1 (Bbm-Ab⁷-Db) พบได้ดังนี้

- พบในบทเพลงคอยวันเธอใจ และบทเพลงชายใจเดียว ในท่อนบทนำพบในหมายเลขห้องที่ 5-6 ท่อน A พบในประทุที่ 2 หมายเลขห้องที่ 16-17 ท่อน A' พบในหมายเลขห้องที่ 32-33

- พบในบทเพลงที่รักเรารักกันไม่ได้ ในท่อน A พบในหมายเลขห้องที่ 10 -11 และหมายเลขห้องที่ 18-19 ท่อน A' พบในหมายเลขห้องที่ 32-33 ท่อน B พบในหมายเลขห้องที่ 26-27 และท่อนบทเชื่อม พบในหมายเลขห้องที่ 35-36

- พบในบทเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ ในท่อน -ท่อน A₁ พบในหมายเลขห้องที่ 10-12 ท่อนบทเชื่อม (Band) ระหว่างท่อน A₂ และ A₃ พบในหมายเลขห้องที่ 25-27

4.4.7 การใช้รูปแบบต่างๆ ในการวางชุดคอร์ด (Pattern Chord)

การดำเนินคอร์ดในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีของ จิตรกร บัวเนียม จะใช้คอร์ดพื้นฐานเป็นส่วนใหญ่ โดยการลำดับชุดคอร์ดให้สอดคล้องกับทำนองเพลงเป็นหลัก แต่จะมีการสร้างสีสันด้วยการสร้างจุดพักเพลงค่อนข้างหลากหลายรูปแบบ นอกจากนั้นยังมีการใช้คอร์ดนอกบันไดเสียง และชุดคอร์ดดอมีนันท์ 7 ในบทเพลงได้อย่างลงตัว และสร้างอารมณ์สัมพันธ์กันกับคำร้องและทำนอง ทำให้สำเนียงดนตรีของจิตรกร บัวเนียม มีเอกลักษณ์เฉพาะแบบไม่ซ้ำผู้ใด

5. อภิปรายผล

การศึกษาวิเคราะห์บทเพลงลูกทุ่งของจิตรกร บัวเนียม โดยศึกษาชีวประวัติและผลงานด้านดนตรี การประพันธ์คำร้อง แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสาน ผลจากการศึกษาสามารถนำมาตั้งประเด็นอภิปรายได้ดังนี้

5.1 ชีวิตประวัติและผลงานด้านดนตรีของจิตรกร บัวเนียม เป็นคนจังหวัดเพชรบุรี

พ่อแม่เป็นชาวนา เริ่มเล่นดนตรีครั้งแรกโดยการสมัครเป็นนักดนตรีของโรงเรียนตำแหน่งทรมเป็ต จากนั้นเปลี่ยนมาเป็นแอดคอร์ดียน ชีวิตของจิตรกร บัวเนียม อยู่สภาพแวดล้อมของนักดนตรี วงดนตรี มีพี่น้อง และเพื่อนที่เล่นดนตรี เป็นยุคสมัยที่ประเทศไทยได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตก ซึ่งเป็นผลให้เกิดพัฒนาการด้านดนตรีภายในประเทศไทย คือ การสร้างสรรค์ ดัดแปลงผลงานต่าง ๆ ให้เป็นแบบสำเนียงแบบไทย จิตรกร บัวเนียม เกิดมาเพื่อเป็นคนของสังคม มีหน้าที่แต่งเพลงให้ความสุขกับผู้อื่นที่มีเสียงเพลงอยู่ในหัวใจ โดยเฉพาะเพลงลูกทุ่ง จึงเป็นผู้นำในด้านการสร้างสรรค์ผลงานเพลงไทยลูกทุ่งอีกคนหนึ่งที่มีความสามารถอย่างครบถ้วนทั้งด้านการประพันธ์คำร้อง ทำนอง และการเรียบเรียงเสียงประสาน

5.2 การศึกษาวิเคราะห์บทเพลงลูกทุ่งของ ทั้ง 5 บทเพลง จิตรกร บัวเนียม มีแนวคิดในการประพันธ์คำร้อง ทำนอง และเรียบเรียงเสียงประสาน โดยใช้การผสมผสาน ระหว่างวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกและวัฒนธรรมดนตรีไทยหรือดนตรีพื้นบ้านของไทย คือ มีการนำเอาท่วงทำนอง หรือใช้การดัดแปลงทำนองจากบทเพลงที่เคยได้ฟังมาแล้วประพันธ์ใส่คำร้องตามฉันทลักษณ์ของกลอนรูปแบบต่างๆ โดยใช้นักดนตรีหรือนักร้องมาเป็นส่วนประกอบสำคัญในการสร้างสำเนียงการร้อง หรือการบรรเลงให้เป็นสำเนียงไทย ส่วนสาระเนื้อหาของบทเพลงได้ประพันธ์ขึ้นโดยอาศัยประสบการณ์ชีวิตที่เคยสัมผัสหรือพบเห็นในสภาพสังคมต่างๆ ที่มีลักษณะการใช้คำตามยุคสมัย

ในการเรียบเรียงดนตรีมีการใช้โครงสร้างสโตรฟิก φόρμη เทอร์นารี φόρμη ใช้อัตราจังหวะ 4/4 เป็นส่วนมาก มีอัตราความเร็วตามความหมายและเนื้อหาของบทเพลง นำรูปแบบการดำเนินจังหวะและลีลาทำนองต่างๆ มาต่อกันอย่างมีระบบ และนำรูปแบบต่างๆ มาใช้อย่างมีเหตุผล ท่วงทำนองมีการเคลื่อนที่ด้วยคู่ระยะคอนโซแนนท์ เป็นส่วนมาก ใช้พิสัยระหว่างไม่เกินขั้นคู่ 11 และ คู่ 13 รูปร่างทำนองที่ค่อนข้างราบเรียบ คำร้องกับทำนองมีความสัมพันธ์กับระดับเสียงและกับเสียงวรรณยุกต์ มีการใช้สัมผัสนอก สัมผัสใน สัมผัสสระ และสัมผัสพยัญชนะ มีรูปแบบของคำประพันธ์ที่ปรับปรุงขึ้นใหม่เป็นกลอนดนตรี ซึ่งมีลักษณะใกล้เคียงกับกลอนสุภาพ และกลอนห้วนเดียว เป็นต้น โครงสร้างบทเพลงประกอบด้วยท่อนบทนำ ท่อนบทร้อง ท่อนบทเชื่อม และท่อนบทจบ ซึ่งในแต่ละท่อนมีการสร้างพีเรียด วลี และมีการใช้เคเดนซ์ต่างๆ ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล มีการคอรัดพื้นฐานเป็นส่วนใหญ่ โดยการลำดับชุดคอรัดให้สอดคล้องกับทำนองเพลงเป็นหลัก แต่จะมีการสร้างลีลาด้วยการสร้างจุดพักเพลงค่อนข้างหลากหลายรูปแบบ นอกจากนั้นยังมีการใช้คอรัดนอกบันไดเสียง และชุดคอรัดคอร์ดมินันท์ 7 ตามหลักทฤษฎีการเรียบเรียงเสียงประสาน

6. ข้อเสนอแนะ

จากผลของการศึกษาการวิเคราะห์ลูกทุ่งของจิตรกร บัวเนียม ในครั้งนี้ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะที่อาจเป็นประโยชน์ในการศึกษาครั้งต่อไปดังนี้

6.1 ควรรวบรวมผลงานของจิตรกร บัวเนียม ให้ครบถ้วน และจัดหมวดหมู่ทั้งด้านการประพันธ์คำร้อง ทำนอง และการเรียบเรียงเสียงประสาน และทำการบันทึกลงแผ่นบันทึกเสียง เพื่ออำนวยความสะดวกในการศึกษาวิเคราะห์ผลงานที่เคยได้สร้างสรรค์

6.2 ควรมีการศึกษาวิเคราะห์บทเพลงด้านการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงประกอบภาพยนตร์ เรื่อง หมอบ้านนอก ซึ่งเป็นบทเพลงที่ได้รับรางวัลตุ๊กตาทองจากพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร เมื่อปี พ.ศ. 2528

6.3 ควรมีการศึกษาวิเคราะห์บทเพลงด้านการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงพระราชนิพนธ์ในองค์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ชุด มณีพลอยร้อยแสง ซึ่งได้รับรางวัลเข็มพระราชนิพนธ์จากองค์สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี เมื่อปี พ.ศ. 2534

6.4 ควรมีการศึกษาวิเคราะห์บทเพลงด้านการประพันธ์คำร้อง ทำนอง และการเรียบเรียงเสียงประสานเพลง รักฉันแล้วอย่ารักใคร่อีก ซึ่งได้รับรางวัลพระพิฆเนศทองพระราชทานจากสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ประเภทเพลงไทยลูกทุ่งหญิงยอดเยี่ยม ด้านการประพันธ์ทำนอง เมื่อปี พ.ศ. 2541

บรรณานุกรม



บรรณานุกรม

- กิตติ ศรีเปารยะ. (2537). **ความรู้รอบวง ตอนที่ 1. เพลงดนตรี**. : ม.ป.พ.
- ขจร ฝ้ายเทศ. (2540). **ปัจจัยที่มีผลต่อการสร้างสรรค์ผลงานเพลงของผู้ประพันธ์เพลงลูกทุ่ง**
ลพ บุรีรัตน์. วิทยานิพนธ์ นท.ม. (สาขาสื่อสารมวลชน).
กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย. ถ่ายเอกสาร.
- ขจรพรรณ แก้วสุวรรณ. (2556). **การศึกษาวิเคราะห์ชีวประวัติและเทคนิคการประพันธ์เพลง**
ไทยสากล ของสุรพล โทณะวนิก. วิทยานิพนธ์ ศป.ม. (สาขาดนตรี) กรุงเทพฯ:
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- จินตนา ดำรงเลิศ. (2533). **วรรณกรรมเพลงลูกทุ่ง**. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัย
ธรรมศาสตร์
- จิระศักดิ์ จิตตบุตร. (2542). **การวิเคราะห์เพลงประพันธ์โดย พยงค์ มุกดา**. วิทยานิพนธ์
ศป.ม. (สาขาดนตรี) กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- เจนภพ จบกระบวนวรรณ. (2530). **“ข้อคิดและวัฒนธรรมศรัทธาบางอย่างของเพลงลูกทุ่ง.”**
ถนนดนตรี.: ม.ป.พ.
- เจนภพ จบกระบวนวรรณ. (2532). **พิพิธภัณฑเพลงลูกทุ่ง. ใน เจนภพ จบกระบวนวรรณ.**
(บรรณาธิการ), กิ่งศตวรรษลูกทุ่งไทย. กรุงเทพฯ: สมใจการพิมพ์
- ชาญชัย บังบัวศร. (2533). **ทำไมเพลงลูกทุ่งจึงเข้าถึงจิตใจคนไทยได้ดี. ใน เส้นทางลูกทุ่ง**
ไทย.: ม.ป.พ.
- ณัชชา ไสค์ติยานุรักษ์. (2542). **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์**. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์
มหาวิทยาลัย.
- ณัชชา ไสค์ติยานุรักษ์. (2553). **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์**. (พิมพ์ครั้งที่ 5) กรุงเทพฯ:
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ธนอม งามทรัพย์. (2542). **“แนวการฝึกหัดแต่งเพลง” บันทึกเกียรติยศเพลงลูกทุ่งดีเด่นไทย**.
กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ กระทรวงศึกษาธิการ.
- ทวีศักดิ์ เนนเลิศ. (2544). **การเรียบเรียงเสียงประสานของ ประยงค์ ชื่นเย็น**. วิทยานิพนธ์
ศป.ม. สาขาวิชาดนตรี. นครปฐม: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. ถ่ายเอกสาร.
- เทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, สมเด็จพระ. (2533). **ลูกทุ่งกับเพลงไทย.ใน เส้นทาง**
เพลงลูกทุ่งไทย. กรุงเทพฯ: สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

ธารทิพย์ สิทธิเชนทร์. (2539). **การศึกษาวิเคราะห์วรรณกรรมเพลงของ ชาลี อินทรวิจิตร :**

ปริญญาานิพนธ์ กศ.ม. (สาขามุขยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2540). **สังคีตนิยม.**(พิมพ์ครั้งที่ 5) กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

นคร ถนอมทรัพย์. (2532). **ความเป็นมาของเพลงลูกทุ่งไทย. ใน เจนภพ จบกระบวนวรรณ.**

(บรรณาธิการ), **กึ่งศตวรรษลูกทุ่งไทย.** กรุงเทพฯ: บริษัทอมรินทร์พริ้นติ้งกรุ๊ปจำกัด.

บรรจง ชลวิโรจน์. (2538). **อิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตกที่มีต่อการประพันธ์ทำนองเพลงของ**

สมาน กาญจณผลิน. วิทยานิพนธ์ ศป.ม. (สาขาวัฒนธรรมศึกษา). กรุงเทพฯ: บัณฑิต

วิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. ถ่ายเอกสาร.

ประชุม บุญน้อย. (2538). **ผลงานเพลงของ พร ภิรมย์ ที่เกี่ยวข้องกับศาสนา.** วิทยานิพนธ์

ศป.ม. (สาขาวัฒนธรรมศึกษา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. ถ่ายเอกสาร.

ประณต มีสอน. (2538). **ชีวิตและผลงานของ นารถ ถาวรบุตร : ศึกษาเฉพาะเพลงมาร์ช.**

วิทยานิพนธ์ ศป.ม. (สาขาวัฒนธรรมศึกษา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ถ่ายเอกสาร.

พยงค์ มุกดา. (2535). **เพลงลูกทุ่ง “ศิลปวัฒนธรรมและมรดกไทย”. ใน ก้าวต่อไป.**

กรุงเทพฯ: ศูนย์การพิมพ์พลชัย.

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์. (ม.ป.ป.). **Jazz Composition.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ ซี.พี. การพิมพ์

ฤชุ สิงคเสลิต. (2546). **ลักษณะทำนองในเพลงของไสล ไกรเลิศ.** วิทยานิพนธ์ ศป.ม.

(สาขาวิชาดนตรี). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล. ถ่ายเอกสาร.

ลักษณ์ สุขสุวรรณ. (2521). **วรรณกรรมเพลงลูกทุ่ง.** ปริญญาานิพนธ์ กศ.ม. (สาขาภาษาไทย).

กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

วราวุธ สุมาวงศ์. (2529). **เบื้องหลังความดัง.** กรุงเทพฯ: สยามอีฟเซ็ท.

สมชาย รัตมี. (2521). **คู่มือดนตรี ชุด การเรียบเรียงเสียงประสาน.** กรุงเทพฯ: วิทยาลัยสารพัดช่าง

พระนคร

สมชาย รัตมี. (2532). **คู่มือนักดนตรี.** กรุงเทพฯ: แผนกช่างพิมพ์ วิทยาลัยสารพัดช่าง

พระนคร

สมยศ สิงห์คำ. (2539). **จากกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทยถึงลูกทุ่งดีเด่นส่งเสริมวัฒนธรรมไทย.**

ใน พยงค์ มุกดา (บรรณาธิการ), **ลูกทุ่งดีเด่นส่งเสริมวัฒนธรรมไทย.** กรุงเทพฯ:

โรงพิมพ์คุรุสภา ลาดพร้าว.

สุกรี เจริญสุข. (2532). **ดวลเพลงกลางทุ่ง.** กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไพศาลศิลป์.

สุกรี เจริญสุข. (2533). **แนววิเคราะห์เพลงพื้นบ้านกับเพลงลูกทุ่ง. ในเส้นทางลูกทุ่งไทย.**

กรุงเทพฯ: สำนักคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

สุวัฒน์ ทรงเกียรติ. (2542). **องค์ประกอบดนตรีสากล.** ภูเก็ต: สถาบันราชภัฏภูเก็ต.

ใหญ่ นายน. (2533). **ที่มาและเกียรติยศแห่งเพลงลูกทุ่ง. ใน เส้นทางเพลงลูกทุ่งไทย.**

กรุงเทพฯ: สำนักคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ

อภิชน วงศ์ภักดี. (2551). **ลักษณะเด่นในเพลงลูกทุ่งของนายวิเชียร คำเจริญ.** วิทยานิพนธ์

ศป.ม. (สาขาวิชาดนตรี). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัย มหิดล. อัดสำเนา.

Copland, A. (1967). **What to Listen for in Music.** (Revised ed.), New York:

The New American Library, Inc.

Garrett, A. M. (1958). **An Introduction to Research in Music.** Washington D.C.: The Catholic

University of America Press.

Hickok, R. (1993). **Exploring Music.** (5th ed.), Dubuque: Brown & Benchmark.

Sheila, Davis. (n.d.). **Successful Lyric Writing A Step-by- Step Course & Workbook**

A complete guide to writing professional. Lyrics: the Principles, the Song forms.

Stein, L. (1962). **Structure and Style.** Evanston, Illinois: Sammy- Bircher Company.

White, J. D. (1976). **The Analysis of Music.** New Jersey: Prentice-Hall, Inc.

ภาคผนวก





ภาคผนวก ก
ประมวลภาพการรวบรวมข้อมูลภาคสนาม



(รางวัลเพลงยอดเยี่ยมกึ่งศตวรรษ ครั้งที่ 1 ปี 2532)
จากเพลงที่รัก ... เรารักกันไม่ได้



(รางวัลแผ่นเสียงทองคำ พระราชทานปี 2523)
ประภาทำนองยอดเยี่ยม จากเพลงชายใจเดียว



รางวัลเพลงยอดเยี่ยมกึ่งศตวรรษ ครั้งที่ 2 ปี 2534
จากเพลงสุดท้ายที่กรุงเทพฯ และจากเพลงฟีสอนน้อง



(ภาพบรรยากาศการสัมภาษณ์ข้อมูล เมื่อวันที่ 10 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2557)



(ภาพบรรยากาศการสัมภาษณ์ข้อมูล เมื่อวันที่ 10 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2557)





(ภาพบรรยากาศการสัมภาษณ์ข้อมูล เมื่อวันที่ 10 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2557)





(ภาพบรรยากาศการสัมภาษณ์ข้อมูล เมื่อวันที่ 10 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2557)





(ภาพบรรยากาศการสัมภาษณ์ข้อมูล เมื่อวันที่ 10 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2557)





(ภาพบรรยากาศการสัมภาษณ์ข้อมูล เมื่อวันที่ 10 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2557)





(ภาพบรรยากาศของผู้ร่วมฟังบรรยาย เมื่อวันที่ 10 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2557)





(ภาพบรรยากาศการสัมภาษณ์ข้อมูลด้านการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงลูกทุ่งของจิตรกร บัว
เนียม เมื่อวันที่ 23 กุมภาพันธ์ พ.ศ. 2558)



ภาคผนวก ข
แบบสัมภาษณ์ข้อมูล



แบบสัมภาษณ์บุคคลทั่วไป
ปริญญานิพนธ์เรื่อง วิเคราะห์ บทเพลงลูกทุ่งของจิตรกร บัวเนียม

แบบสัมภาษณ์จิตรกร บัวเนียม

วัน/เดือน/ปี.....เวลา.....

สถานที่.....

ผู้ให้สัมภาษณ์.....

ผู้สัมภาษณ์.....

ส่วนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป

ชื่อ (นาย,นาง,นางสาว).....นามสกุล.....

เกิดวันที่.....เดือน.....พ.ศ.ปัจจุบันอายุ.....ปี

ภูมิลำเนา บ้านเลขที่.....หมู่.....ซอย.....ถนน.....

ตำบล.....อำเภอ.....จังหวัด.....

รหัสไปรษณีย์.....

ส่วนที่ 2 บทสัมภาษณ์บุคคลทั่วไป

ชีวประวัติส่วนตัว ของ จิตรกร บัวเนียม

.....

.....

.....

.....

.....

ชีวิตความเป็นมาในเส้นทางดนตรี ของ จิตรกร บัวเนียม มีความเป็นมาอย่างไร

.....

.....

.....

.....

.....

ประวัติความเป็นมาของวงดนตรีครูสุรพล สมบัติเจริญ

.....

.....

.....

.....

.....

ผลงานที่เคยสร้างสรรค์ และผลงานที่เคยสร้างสรรค์ มีด้านใดบ้าง

.....

.....

.....

.....

.....

แนวความคิดในการสร้างสรรค์งานดนตรี มีแนวคิดอย่างไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

.....

ทักษะคิที่มีต่อการทำงานในวงการเพลงลูกทุ่งอย่างไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

.....

ผลงานที่ภาคภูมิใจ มีด้านใดบ้าง

.....

.....

.....

.....

.....

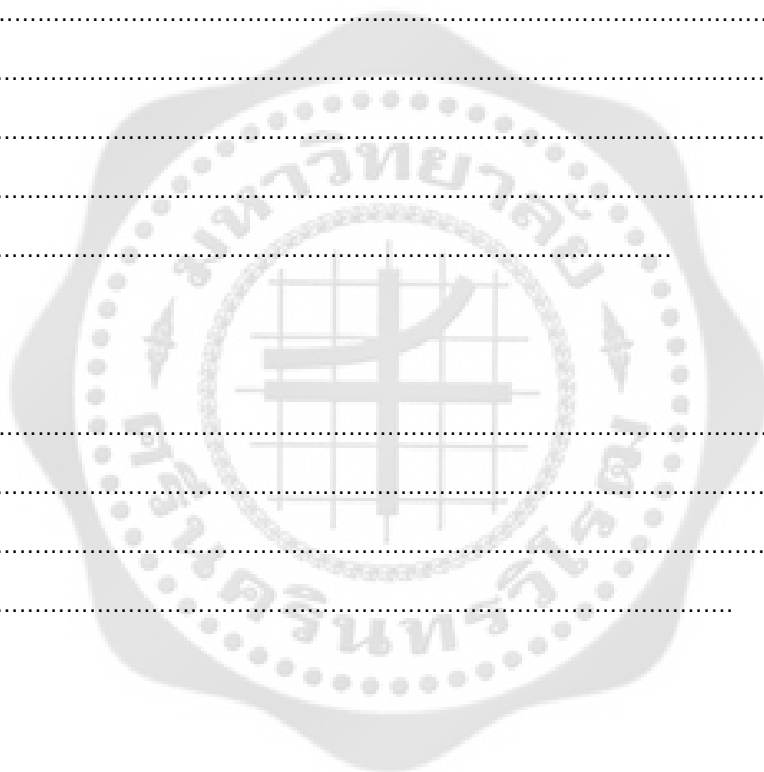
ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

.....



แบบสัมภาษณ์บุคคลทั่วไป
ปริญญานิพนธ์เรื่อง วิเคราะห์ บทเพลงลูกทุ่งของจิตรกร บัวเนียม

แบบสัมภาษณ์บุคคลทั่วไป

วัน/เดือน/ปี.....เวลา.....

สถานที่.....

ผู้ให้สัมภาษณ์.....

ผู้สัมภาษณ์.....

ส่วนที่ 1 ข้อมูลทั่วไป

ชื่อ (นาย,นาง,นางสาว).....นามสกุล.....

เกิดวันที่.....เดือน.....พ.ศ.ปัจจุบันอายุ.....ปี

ภูมิลำเนา บ้านเลขที่.....หมู่.....ซอย.....ถนน.....

ตำบล.....อำเภอ.....จังหวัด.....

รหัสไปรษณีย์.....

ส่วนที่ 2 บทสัมภาษณ์บุคคลทั่วไป

ชีวประวัติส่วนตัว ของ

.....

.....

.....

.....

.....

ชีวิตความเป็นมาและเรื่องราวที่เกี่ยวข้องกับครูจิตรกร บัวเนียม มีความเป็นมาอย่างไร

.....

.....

.....

.....

.....

มีมุมมองในผลงานเพลงของครูจิตรกร บัวเนียม อย่างไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

.....

เคยร่วมงานหรือเกี่ยวข้องกับการทำงานของครูจิตรกร บัวเนียม ด้านใดบ้าง

.....

.....

.....

.....

.....

ทัศนคติและมุมมองที่มีต่อการทำงานของครูจิตรกร บัวเนียม อย่างไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

.....

เกียรติประวัติ และผลงานที่เคยร่วมงานกับครูจิตรกร บัวเนียม มีอะไรบ้าง

.....

.....

.....

.....

.....

ข้อเสนอแนะ

.....

.....

.....

.....





ภาคผนวก ค
สกอ์เพลง (Music Score)

คอยวันเหงาใจเดียว

เรียบม ตาราน้อย

ประพันธ์ คำร้อง/ทำนอง/เรียบเรียง
จิตรกร บัวเนียม

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for a full band and voice, arranged in two systems. The first system includes parts for Flute, Oboe, Drum Set, Electric Guitar, Bass Guitar, Voice, Keyboard, and Violin. The second system includes parts for Flute, Clarinet, Drums, Electric Guitar, Bass, Voice, Keyboard, and Violin. The music is in 4/4 time, with a key signature of one sharp (F#). The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes, and includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). The lyrics "Hello, hello, good morning to you" are written below the voice part. The score is presented in a clean, professional layout with a white background and black musical notation.

12

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

1.

C E7 Am A7

3 3 3 3 3 3 3 3

ฉัน หนูน เป็ชยน เวียน คั่น _____ คุจ น้ำ ทะ เต ธิก ง่าย ด่าย เหน _____ อยุ่ ทุก
 ไหม มอง หญิง ที่ ไร _____ หัว ใจ คั่น

C E7 Am A7

14

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

Dm G7

3 3 3 3 3 3 3 3

ฉัน _____ เมื่อ ไร่ ง่าย คา รอง เหน ใจ

Dm G7

The musical score for 'The Love of Siam' is presented for a full band and voice. The score is written for the following instruments and voice:

- Fl. (Flute):** Features a melodic line with triplets and a final whole note.
- Cl. (Clarinet):** Mirrors the flute's melodic line with triplets and a final whole note.
- Dr. (Drums):** Provides a rhythmic accompaniment with a snare drum pattern and a cymbal crash.
- E. Gtr. (Electric Guitar):** Plays a series of chords: Am, G7, C, F, and C.
- Bass:** Provides a bass line with eighth and quarter notes, including triplets.
- Voice:** Sings the Thai lyrics: "ฉัน อยาก ให้ คุณ นั้น มอง ฉัน เพียง ผู้เดียว" (I want you to look at me alone).
- Kbd. (Keyboard):** Plays a series of chords: Am, G7, C, F, and C.
- Vln. (Violin):** Features a melodic line with triplets and a final whole note.

19

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

21

Fl.

Cl.

Dr. (4)

E. Gtr. Am F A7

Bass

Voice

Kbd. Am F A7

Vln.

เสียง อยากร ไล โลก นี้ เหลือ สตรี— เพียง ฉัน คน

23

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr. Dm C A7 Dm

Bass

Voice

Kbd. Dm C A7 Dm

Vln.

เสียง— จะ ไล ไม่ ต้อง แด เหลือ—หญิง ชื่น ใด เข้า มา ถูก พัน Dm

26

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

G7

C

C

G7

C

C

เมื่อไหร่ ที่ไหน ของ เธอ จะ เผลอ เพียง ใจ เดียว

แหละ มี รัก เดียว คน เดียว เพียง

29

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

(4)

C Am F G7 C E7

C Am F G7 C E7

ฉัน... นี้ เท่า นั้น

จะ รอ มานะ ใจ ให้ เธอ ให้ คง ให้ ใจ เรา สอง ปะ คง รัก

38

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

G7

G7

เมื่อ ไหว่ นาน ใจ ของ เธอ ะ

C

Am

Am

Oboe

40

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

Dm

G7

C

G7

C9

String

Dm

G7

C

G7

C9

Oboe

ชายใจเดียว

พนมไพร อุบลราชธานี

ประพันธ์คำร้องทำนอง/เรียบเรียง
จิตกร บัวเนียม

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It is written for a full band and a vocal soloist. The score is divided into two systems, each containing staves for Flute, Clarinet in Bb, Drum Set, Electric Guitar, Bass Guitar, Voice, Keyboard, and Violin. The key signature is Bb major (two flats), and the time signature is common time (C). The tempo is marked as ♩ = 71. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamic markings. The vocal line is a solo, and the instrumental parts are arranged to support the melody. The score is presented in a clean, professional layout with clear notation and a white background.

6

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

ไม่ เคย หลงใจ ไม่ เคย หลงใจ รัก _____ เสร็จ รวน
นาง _____ ดวงใจ

Bell

9

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

ยอ ดา หนึ่ง เข้ม นวด อย่า จวน อย่า จาง _____ ห่วง เหว
เมื่อ เจอ หนึ่ง ได ไม่ เคย เข้ม มา ไม่ _____ คั่น
ใจ สม ไม่ เคย _____ จะ แปร
ได้ มา พบ คุณ เถมีชน บุญ สร้าง

(4)

Eb Eb Cm Ab Bb7

Eb Eb Cm Ab Bb7

12

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

1.

6

3 3 3 3

Eb G7 Cm C7 Fm

Eb G7 Cm C7 Fm

ฉัน ตั้ง เช่น กัง ้น และ น้า ทะ เติ ไม่ เคย เก เื่อ ไคร ที โทน ้น

ให้ อบ ตา ครึง โต หัว ใจ โหว

Eb G7 Cm C7 Fm

Bell

15

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

2.

3 3 3 3

Bb7 Cm Bb7 Eb Ab

Bb7 Cm Bb7 Eb Ab

ไม่ เคย เติยว มอง ไคร ไคร ให้ ้น อยาก มอน ใจ ้น ให้ คุณ เียง ผู้ เติยว

Bb7 Cm Bb7 Eb Ab

3 3 3 3

18

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

Eb Eb Eb Ab Eb G7
 Eb Eb Ab Eb G7
 Eb Eb Ab Eb G7

ตราบ ชั่ว โลก นี้ เมื่อ มัน หยุด หมุน จะ ไม่ ลืม รัก คุณ รัก คุณ เหนือ ใคร ที่ ช่าง

21

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

Cm Ab C7 Fm
 Cm Ab C7 Fm
 Cm Ab C7 Fm

(4)
 Cm Ab C7 Fm

เห็น จะ จำ เติ - มอ ว่า โลก นี้ มี คุณ คน เดียว เจอะ ใคร จะ ไม่ แด

24

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

Chords: Eb, C7, Fm, Bb7

Lyrics: เหลียว... คิด หา ใคร เข้า มา ยุก พัน ไม่ เคย หลาย ใจ ให้ ใคร เหยียด

27

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

Chords: Eb, Eb, Cm

Lyrics: หยาม... เคย จึ่ง จึ่ง ยอด นุ่ง ได้ พัง รธ จง ย่า รัง... เบียง กัน

The image displays a musical score for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. The score is written for a full band and includes vocal parts. The instruments and parts are arranged as follows:

- Fl. (Flute):** The first staff on the left, starting at measure 37, features a melodic line with a sixteenth-note triplet.
- Cl. (Clarinet):** The second staff on the left, also starting at measure 37, features a melodic line with a sixteenth-note triplet.
- Dr. (Drums):** The third staff on the left, featuring a drum kit icon, shows a pattern of eighth notes and a triplet of eighth notes.
- E. Gtr. (Electric Guitar):** The fourth staff on the left, featuring a guitar icon, shows a pattern of eighth notes and a triplet of eighth notes.
- Bass:** The fifth staff on the left, featuring a bass icon, shows a pattern of eighth notes and a triplet of eighth notes.
- Voice:** The sixth staff on the left, featuring a vocal icon, shows a pattern of eighth notes and a triplet of eighth notes.
- Kbd. (Keyboard):** The seventh staff on the left, featuring a keyboard icon, shows a pattern of eighth notes and a triplet of eighth notes.
- Vln. (Violin):** The eighth staff on the left, featuring a violin icon, shows a pattern of eighth notes and a triplet of eighth notes.

The score is written in G major, 4/4 time, and includes various musical notations such as notes, rests, and triplets. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems, with the first system containing measures 37 through 44 and the second system containing measures 45 through 52. The score is written for a full band and includes vocal parts.

This musical score is for the song "The Sound of Silence" by Simon & Garfunkel. It features eight staves: Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Drums (Dr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Bass, Voice, Keyboard (Kbd.), and Violin (Vln.). The key signature has two flats (B-flat major or D minor), and the time signature is common time (C). The score includes various musical notations such as triplets, chords (Fm, Bb7, Eb, Bb9), and dynamic markings like *fz*. A "Flute" section is also indicated at the bottom right.

ที่รักเรารักกันไม่ได้(Score)

เรียบ คานาฮ้อย

ประพันธ์คำร้องทำนองเรียบเรียง
จิตกร บัวเนียม

♩ = 66

Flute

Clarinet in B

Drum Set

Electric Guitar

Bass Guitar

Voice

Keyboard

Violin

4

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

String Db Db Bbm Ebm Ab7

String Db Db Bbm Ebm Ab7

Db Db Db Gb Ab7

Broken Broken

Flute Flute

ชาติ ฐิ ฐิ รัก เขา คง รัก กัน ไม่ ได้ เพราะ ว่า หัว ใจ ของ เธอ นั้น มี เจ้า

8

Fl. *tr*

Cl. *tr*

Dr. (4)

E. Gtr. Db Bbm Ebm Bbm Ab7 Db F7

Bass

Voice

Db Bbm Ebm Bbm Ab7 Db F7

Kbd. Db Bbm Ebm Bbm Ab7 Db F7

Vln.

ของ ฉัน ต้อง สะ ชื่น กล้า กลิ่น แต่ น้า ตา นอง ไม่ อาจ จะ เสียก ร้อง ให้ เธอ นอน มา เผลอ

12

Fl. *tr*

Cl. *tr*

Dr. Bbm Db Db Gb Ab7

E. Gtr. Bbm Broken Db Gb Ab7

Bass Bbm Db Db Gb Ab7

Voice

Bbm Db Db Gb Ab7

Kbd. Bbm Broken Db Gb Ab7

Vln.

Bell Flute....

โหล้ว หัว ใจ ของ น้อง คำ ร้อง หา เธอ เข้า คำ แสน จะ ระ ก้า น้า ตา ไม่ มี จะ รัก เรา คง รัก กัน ไม่ ได้ แม้ ว่า หัว ใจ ของ เรา รัก กัน ยิ่ง

16

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

(4)

Db Bbm Ebm Bbm Ab7 Db Ab7

โพล อยาก คิด สืบ พื แต่ แล้ว ก็ สุด รัก ใจ สุด ร่ำม รัก ใจ ไม่ โทว เพราะ ว่า หัว ใจ ฉัน เป็น ทาส
นัก เพราะ เธอ ฐิ ู่ อยู่ แล้ว เธอ อย่า มา รัก मैंน หาก ขาดิ นี้ มี รัก ขอ เป็น คน รัก คน แยก ของ

20

1.

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

Db Ebm Ab7 Db Ab7

เธอ ฉัน รัก เธอ ยิ่ง กว่า ใคร ใคร เธอ จะ ฐิ ู่ หรือ ไม่ หัว ใจ ฉัน มั่น เ-

Bell...

24

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

Db Bbm Ebm Db Ab7

Db Bbm Ebm Bbm Ab7 Db Ab7

Flute

มธ ถึง จอ มี ขวามือ ขึ้น ที่ ดี กว่า เธอ ยัง มัน ฝ่อ เธอ เติ - มธ เพราะ จัน ธิก เธอ ยิ่ง

28

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

Db Db Ebm Ebm

2.

2.

BAND...

มัน ขวามือ ขึ้น ที่ ดี เธอ

32

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

Db Ab7 Db Bbm Ebm Bbm Ab7

String Bbm Ebm Bbm Ab7

Bell..

36

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

Db Ab7 Db

Flute

Flute

39

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

String

Flute

Ebm Ab Db Ab7

Ebm Ab Db Ab7

String

Flute

41

Fl.

Cl.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Vln.

Db Ab7 Db

Db Ab7 Db

สุดท้ายที่กรุงเทพฯ

สุนารี ราชสีมา

ประพันธ์คำร้อง/ทำนอง/เรียบเรียง
จิตกร บัวเนียม

Beguine/ ♩ = 86

Drum Set

Electric Guitar

Electric Bass

Voice

Keyboard

Violin 1

Dr.

E. Gtr.

E. Bass

Voice

Kbd.

Vln. 1

String

Cym.

อยู่ บ้าน นา ตี ตี ไม่ ว่า ตี จึง เห็น หน้า รวย หน้า ตา สวย มาก

8

(4)

Dr. 

E. Gtr. 

E. Bass

13

(8)

Dr.

E. Gtr.

B $\flat$ 7 Eb Eb Eb Eb B $\flat$ 7

E. Bass

Voice

B $\flat$ 7 Eb Eb Eb Eb B $\flat$ 7

Kbd.

Vln. 1

มัว มีด มอง ไม่ เห็น ใคร สูด ทำย... จึง ต้อง เจ็บ โอ้ กรุง เทพ ท้า ไส แสง ไฟ_____ ส - ว่าง แต่ หน ทาง ยัง มีค
แพง ๆ ยัย เขา เกลือก ทน ต้อง ชอม_____ พลี กาย แลก_____ กับ ความ จน ช่น จึง _____ นมอง นนน ก็ เพาะะ คน กรุง เทพา

18

Dr. 1. 2.

E. Gtr. Eb Eb

E. Bass

Voice

Kbd. Eb Eb Eb

Sax , Brass

Soprano Sax.

Vln. 1 1. 2.

22

Dr. (4)

E. Gtr. Band Eb Eb Eb Fm Gm Bb7

E. Bass Band

Voice

Kbd. Band Eb Eb Eb Fm Gm Bb7

Vln. 1 Band

27

(8)

Dr.

E. Gtr.

E. Bass

Voice

Kbd.

Vln. 1

32

Dr.

E. Gtr.

E. Bass

Voice

Kbd.

Sax. , Brass

Vln. 1

33

34

35

36

Dr.

E. Gtr. Eb Eb Eb9

E. Bass

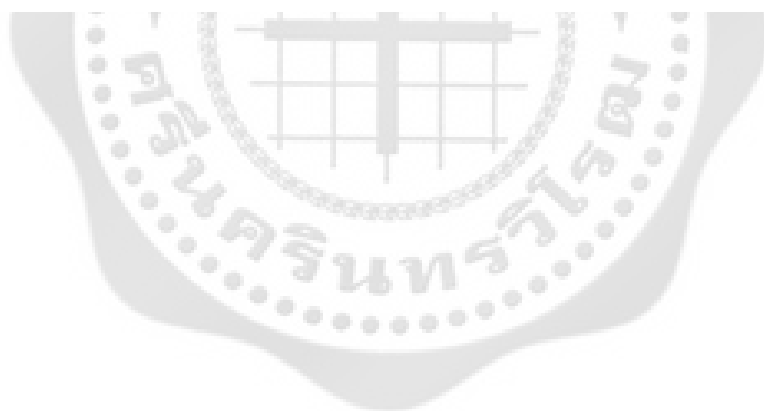
Voice Eb

Kbd. Eb Eb Eb9

Sax. , Brass

Vln. 1

The musical score for measures 36-39 is written for a band. The key signature is B-flat major (two flats). The time signature is 4/4. The score includes staves for Drums (Dr.), Electric Guitar (E. Gtr.), Electric Bass (E. Bass), Voice, Keyboard (Kbd.), Saxophone and Brass (Sax. , Brass), and Violin 1 (Vln. 1). Measure 36 starts with a treble clef and a key signature change to B-flat major. The guitar and bass play a rhythmic pattern of eighth notes. The keyboard and violin play a melodic line. The drums play a steady beat. The voice part is silent. The saxophone and brass are also silent. The score ends with a double bar line at the end of measure 39.



ฟีสอนน้อง

ละอองดาว - สภาวเดือน

ประพันธ์คำร้อง/ทำนอง เรียบเรียง
จิตกร บัวเนียม

♩ = 96

Drum Set

Electric Guitar

Bass Guitar

Voice

Keyboard

Accordian

3

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Db

Db

Db

Db

Ebm

Ab7

Db

Ebm

Ab7

6

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Db

Db

Db

Db

In the silence of the night

[illegible]

12 (4) 1.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice
 เพราะ ไม่ ด้ - ล่า เสร็จ คำ ของ ชาย หลอก ทำ ลาย พอ สม ใจ แล้ว ไม่ แด
 เพราะ หลง รัก เขา นั้น เพียง ช่าง ใจ ไซ้ ว่า ชาย ใน โลก นี้ มี เพียง คน
 อก หัก เสร็จ รัก อย่า มัว เสีย
 เขา ไม่ รัก เขา แล้ว อย่า แด

Kbd.

Accordian

15 2.

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice
 เหลียว พื - เดียว หัว ใจ แห่ง เหลียว เหลียว มอง เขา ไม่ เห็น
 เดียว นอง - เหลียว รัก เขา ช่าง เดียว เดียว จะ ต้อง กิน น้า

Kbd.

Accordian

19

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Chords: Db Ab7 Db Db Gb Db Ab7

Lyrics:

เรา บอก น้อง ที่ ได้ โหม จะ รัก ใคร ถึง ไม่ เจ็บ ปวด อ
 ณา พื ขอ เดือน เจ้า ให้ จะ รัก ใคร ให้ น้อง พื จา ร

23

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Chords: Db Ab7 Db Gb Db Ab7 Db Bb7

Lyrics:

เรา เพราะ ชาย เดียว นี้ ล้วน มี - มาร ยา ไกล มีอ ก็ คำว่า รัก เขา เพื่อ หา ก่า
 ณา รัก คน ที่ เขา รัก เรา - ดี กว่า จะ ไม่ ต้อง มา เสีย เว ลา เสีย -

Accordian

27

Dr. 

E. Gtr. 

Bass 

Voice 

-ไร
ใจ

สิ -
น้อง -

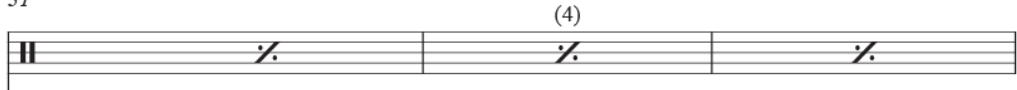
จำ
จำ

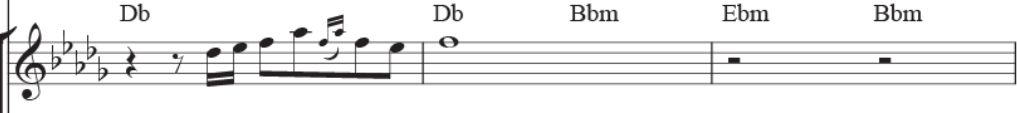
ไหน ว่า นื่อง นื่อง -
ฟัง พี่ ว่า อย่า มีว ร้อง

Kbd. 

Bell

31

Dr. 

E. Gtr. 

Bass 

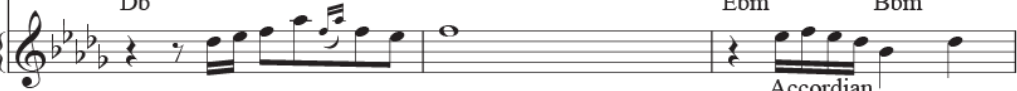
Voice 

-ไหน
ใจ

เจ็บ จำ พอ แล้ว ผู้ ชาย ผู้ ชาย

เขา ไม่ รัก เขา ปลอญ ให้ เขา ไม่

แค้น มี ขาคี
เขา มี รัก

Kbd. 

Accordian

34

Dr. 

E. Gtr. 

Bass 

Voice 
 ไหว้ - ขอ จง อย่า ได้ เจอ กัน
 ไหว้ น้สง ก็ มี ได้ เหนือ

Kbd. 

Accordian

Bell

37

Dr. 

E. Gtr. 

Bass 

Voice 
 กัน

Kbd. 

Accordian

39

Dr.

E. Gtr.

Bass

Voice

Kbd.

Db Ab7 Db Ab7 Db

8va...



ประวัติย่อผู้วิจัย



ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นายสายชล ดวงแก้ว
วัน เดือน ปี เกิด	วันจันทร์ ที่ 27 เดือนสิงหาคม พ.ศ. 2522
สถานที่เกิด	155 หมู่ 1 บ้านไทยสามัคคี ต.ไทยสามัคคี อ.วังน้ำเขียว จ.นครราชสีมา, 30370
ที่อยู่ปัจจุบัน	8/71 บริษัทคอนโดมิเนียม ซ.ลาดพร้าว 107 แขวง คลองจั่น เขตบางกะปิ กรุงเทพมหานคร, 10240
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2534	สำเร็จการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษา จาก โรงเรียนบ้านไทยสามัคคี ต.ไทยสามัคคี อ.วังน้ำเขียว จ.นครราชสีมา
พ.ศ. 2537	สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนต้น จาก โรงเรียนบ้านไทย สามัคคี ต.ไทยสามัคคี อ.วังน้ำเขียว จ.นครราชสีมา
พ.ศ. 2540	สำเร็จการศึกษาระดับมัธยมศึกษาตอนปลาย จาก โรงเรียนสมเด็จพระธีรญาณมุนี ต.ตะคุ อ.ปักธงชัย จ.นครราชสีมา
พ.ศ. 2545	สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาดูริยางคศิลป์ตะวันตกจาก มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ต.ขามเรียง อ.กันทรวิชัย จ.มหาสารคาม
พ.ศ. 2559	สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาโท ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขามานุษยวิทยากวีทยา จาก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ