

ลักษณะทำนองในบทเพลงของไสล ไกรเลิศ

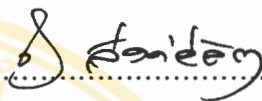


วิทยานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชานดนตรี
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล
พ.ศ. 2546

ISBN 974-04-3372-3

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

วิทยานิพนธ์
เรื่อง
ลักษณะทำนองในบทเพลงของไอศูรย์ ไกรเลิศ



นายฤช สึงคเสถิต

ผู้วิจัย



นายกิตติ ศรีเปารยะ

นศ.บ., ศศ. ม.

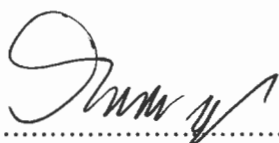
ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกรัษต์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



รองศาสตราจารย์รัศมีดารา หุ่นสวัสดิ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย



นางวิภา คงคากุล

B.A., M.Mus., Ed.D. (Music Education)

ประธานคณะกรรมการประจำหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

วิทยานิพนธ์

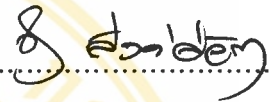
เรื่อง

ลักษณะทำนองในบทเพลงของไฮส ไกรเลิศ

ได้รับการพิจารณาให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วันที่ 20 พฤษภาคม พ.ศ. 2546



นายถุข สิงคเสถิต

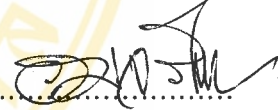
ผู้วิจัย



นายกิตติ ศรีเปารยะ

นศ.บ., ศศ. ม.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์



ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์

ค.บ., M.M.

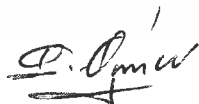
กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์

กศ.บ., กศ.ม., ศศ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



นายวิรัช อยู่ถาวร

ร.บ.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

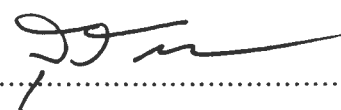


รองศาสตราจารย์รัศมีดารา หุ่นสวัสดิ์ Ph.D.

คณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย

มหาวิทยาลัยมหิดล



รองศาสตราจารย์สุกรี เจริญสุข

กศ.บ., M.M.E., D.A. (Music)

ผู้อำนวยการ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

มหาวิทยาลัยมหิดล

กิตติกรรมประกาศ

ผลงานวิจัยฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยกรุณาจาก ศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศ อมตยกุล ศาสตราจารย์เกียรติคุณอุดม อรุณรัตน์ที่ได้มอบแนวคิด ขอขอบพระคุณอาจารย์กิตติ ศรีเปารยะ รองศาสตราจารย์ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์ และ อาจารย์วิรัช อยู่ถาวร ที่ได้ให้คำแนะนำในการจัดทำวิทยานิพนธ์ อีกทั้งยังกรุณาเป็นกรรมการสอบให้ด้วย

ขอขอบคุณ คุณอมร แม้นเมืองแมน คุณสมสุข อินทรารูป คุณสันติ เสวตวิมล คุณชรินทร์ นันทนาคร คุณสุเทพ วงศ์กำแหง สำหรับข้อมูลที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัย เพื่อให้เป็นไปตามวัตถุประสงค์

ขอขอบคุณเพื่อนๆ ร่วมรุ่น 4 และรุ่นอื่นๆ ที่ร่วมเป็นกำลังใจ และช่วยให้คำแนะนำด้วยดี ขอขอบคุณเจ้าหน้าที่สำนักงานบัณฑิตวิทยาลัย และวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล ที่ได้กรุณาให้ความสะดวกต่างๆ เป็นอย่างยิ่ง อีกทั้งไม่ลืมเพื่อนคณาจารย์โปรแกรมวิชาดนตรีโดยเฉพาะอย่างยิ่งอาจารย์ปราโมทย์ ด่านประดิษฐ์ และ อาจารย์ทิพจุฑา สุภูมิราศ ที่ได้ให้ความช่วยเหลือ และดูแลงานแทน อีกทั้งสถาบันราชภัฏสุรินทร์ที่ได้มอบโอกาสดีๆ นี้ให้ จักจดจำไว้มิรู้ลืม

ความสำเร็จในครั้งนี้ ขออุทิศแด่ดวงวิญญาณของครูไสล ไกรเลิศ ที่ได้มอบมรดกไว้ให้ประชาชนได้รับความสุข ขอมอบไว้เป็นเครื่องเตือนตน ขอกราบขอบพระคุณครอบครัวและพี่น้องๆ ตระกูล “สิงคเสถิต” และตระกูล “จรรย์ยานนท์” พระคุณของบิดามารดาที่หวังให้ลูกมีความรู้ติดตัว เพื่อช่วยเหลือและอนุรักษ์วัฒนธรรมของไทย ทำยสุดขอระลึกถึงครูอาจารย์ทางดนตรี และครูอาจารย์แขนงต่างๆ ทุกท่านที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาให้แก่ศิษย์ ซึ่งจะขอทำประโยชน์และสืบทอดศิลปะของไทยให้ดำรงคงอยู่เป็นเอกลักษณ์ของชาติสืบไป

ณฐ สิงคเสถิต

ลักษณะทำนองในบทเพลงของไสล ไกรเลิศ (MELODIC STYLE OF SLAI KRAILERT'S WESTERNIZED THAI SONG)

เลข ที่ดุษฎีบัณฑิต 4136032 MSMS/M

ศศ.ม. (ดนตรี)

คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ : กิตติ ศรีปารยะ นศ.บ., ศศ. ม.,
ณรงค์ชัย ปิฎกัรชต์ กศ.บ., ศศ.ม. วิรัช อยู่ถาวร ร.บ.

บทคัดย่อ

วิทยานิพนธ์เรื่องนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาชีวิต ประสบการณ์ และผลงานดนตรี โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพเฉพาะ 5 ผลงานเพลง ซึ่งได้จากการคัดเลือกของผู้เชี่ยวชาญ ได้แก่ ไพรัช ผู้ชนะสิบทิศ กัณทิมาเพื้อ อยู่เพื้อคอยเธอ และ ตามนางกลางนางไพร นำมาวิเคราะห์ลักษณะทำนองที่เป็นจุดเด่นของการประพันธ์

ผลการวิจัยชีวิต ประสบการณ์ และผลงานดนตรีของไสล ไกรเลิศ พบว่า ไสล ไกรเลิศ เกิดเมื่อวันที่ 12 กรกฎาคม พ.ศ. 2457 ตำบลมหาชัย อำเภอมหาชัย จังหวัดสมุทรสาคร เริ่มการศึกษาที่โรงเรียนกล่อมพิทยากร ได้เข้าเรียนไวโอลินกับวงเครื่องสายฝรั่งหลวง กรมศิลปากร เคยควบคุมวงดนตรีคณะละครศรีโสภาส และเข้าไปทำงานอยู่กองดุริยางค์กองทัพอากาศ ได้แต่งเพลงสลับภาพยนตร์ เพลงประกอบละคร เพลงรักทั่วไปจนเป็นที่รู้จัก มีประสบการณ์การทำงานร่วมกับนักประพันธ์เพลงศิลปินที่มีชื่อเสียง อาทิ สุทิน เทศาภิรักษ์ นารถ ถาวรบุตร ชรินทร์ นันทนาคร และ สุเทพ วงศ์กำแหง ชีวิตรักมีการหย่าคนแรกชื่อฉนวนศรี สุดท้ายได้สมรสกับนางสาวสายใจ แซ่ด่าน มีบุตรด้วยกัน 3 คน ในบั้นปลายชีวิต อาศัยอยู่ ณ ตลาดขวัญ นนทบุรี ถึงแก่กรรม เมื่อวันที่ 18 มีนาคม 2529 สิริอายุได้ 72 ปี

ผลงานเพลงของไสล ไกรเลิศ ซึ่งรวบรวมไว้ในที่นี่ มีจำนวน 281 เพลง สามารถจำแนกออกเป็นเพลงซึ่งประพันธ์ทำนองโดยไสล ไกรเลิศ 168 เพลง ประพันธ์คำร้องโดยใช้ทำนองจากนักประพันธ์ท่านอื่น 63 เพลง และประพันธ์ร่วมกับผู้ประพันธ์เพลงท่านอื่น 8 เพลง

ลักษณะทำนองที่เป็นปัจจัยในการประพันธ์เพลง มีการใช้โครงสร้าง สโตรคฟิก ฟอรั่ม ไบนารี ฟอรั่ม และซอง ฟอรั่ม ใช้อัตราจังหวะประเภทคู่เป็นส่วนมาก มีอัตราความเร็วตามความหมายของบทเพลง นำเอากระบวนลีลาทำนองต่างๆ มาต่อกันอย่างมีรูปแบบ และนำรูปแบบต่างๆ มาใช้อย่างมีเหตุผล ใช้การเคลื่อนที่ด้วยคู่ระยะคอนโซแนนท์เป็นส่วนมาก ใช้พิสัยระหว่างคู่ 9 ถึงคู่ 11 ถ้าเป็นเพลงช้าหรือเศร้าจะมีรูปทำนองที่ค่อนข้างราบเรียบ ส่วนเพลงเร็วหรือสนุกสนานมักมีรูปทำนองที่เต็มไปด้วยความเคลื่อนไหว คำร้องกับทำนองมีความสัมพันธ์ ด้านระดับเสียง กับเสียงวรรณยุกต์ มีการใช้สัมผัสทั้งสัมผัสในและสัมผัสนอก มีรูปแบบของคำประพันธ์ที่ปรับปรุงขึ้นใหม่ เป็นกลอนดนตรี หรือใกล้เคียงกับกลอนสุภาพ กลอนสี่ เป็นต้น โครงสร้างบทเพลง จะมีลักษณะไบนารีฟอรั่ม และซองฟอรั่ม ซึ่งประกอบด้วยพีริยด วลี และเคเดนซ์ตามหลักทฤษฎีดนตรีสากล

คำสำคัญ: ไสล ไกรเลิศ / ลักษณะทำนอง

150 หน้า, ISBN 974-04-3372-3

MELODIC STYLE OF SLAI KRAILERT'S WESTERNIZED THAI SONG

RUESHU SINKASELIT 4136032 MSMS/M

M.A. (MUSIC)

THESIS ADVISORS: KITTI SRIPAORAYA, B.A., M.A.,
NARONGCHAI PIDOKRAJT, B.Ed., M.Ed., M.A., WIRAT U-TAWAUGHN, B.A.
(Pol.Sc.).

ABSTRACT

This thesis is a qualitative research. The objectives are to study and analyze the biography, experience and musical works of Slai Krailert's. Five songs were specified by music experts for analyzis. The results are as follows:

Slai Krailert was born on 12 July 1914 in Mahachai district Samutprakarn Province, where he started his education at Klompitayakorn school. Slai began his music education as a violinist with the Royal Farang String Ensemble, Department of Fine Arts, in the reign of King Rama VI. After this experience in music he was in charge of music band in "Sri-o-pas" troupe, he was a night club musician as well as a member of Air Force Military Orchestra for a short while. In 1942 Slai began to gain renown when he became a composer working in co-operation with Suthin Thesarak. His works included many genres of songs such as, love songs, drama songs, interludes for theatre, etc. His Thai text wordings are in accordance with the western scale pitch and therefore are easy to sing. Slai had experience with famous composers and singers, such as, Nart Thawornbutra, Charin Nanthanakorn, Suthep Wongkamhaeng, etc. most of whom are national laureate artists. In his family life, Nuansri was Slai's first wife. In his old age he married Saijai Sae Dan who bore him three sons, and he spent his life at Talad Kwan District Nonthaburi Province until he died on 18 March 1986 at the age of 72.

The 281 pieces of Slai's music lists are included in this study. The music was categorised into 3 groups 1) Melody and text which contained 168 pieces composed by Slai 2) Text setting, 63 pieces, and 3) 8 pieces where Slai had worked in collaboration with other composers.

Slai's composition employed the formal structure of western art music , such as, strophic form, binary form, ternary form; his favorite was a song form which is a kind of ternary form. 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 9 – 10 major or minor, 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. Slai was famous for word-setting, his Thai lyric intonation is in accordance with the western melodic sound pitch. Renovation of prose, so called, "Klon Pleng" or song prose was termed to this new kind of prosody. It was the beginning of "Pleng Thai Sakol" or Westernized Thai Songs.

KEY WORDS: SLAI KRAILERT / MELODIC STYLE.

150 P. ISBN 974-04-3372-3

สารบัญ

	หน้า
กิตติกรรมประกาศ.....	ก
บทคัดย่อภาษาไทย.....	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	จ
 บทที่ 1 บทนำ.....	 1
1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหา.....	1
1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา.....	3
1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....	3
1.4 ขอบเขตของการศึกษา.....	3
1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น.....	3
1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ.....	4
 บทที่ 2 การทบทวนวรรณกรรม	
2.1 เอกสารที่เกี่ยวข้อง.....	6
2.1.1 เพลงไทยสากล.....	6
2.1.2 การแบ่งยุคเพลงไทยสากล.....	11
2.1.3 องค์ประกอบเพลงไทยสากล.....	16
2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง.....	18
2.2.1 ด้านดนตรีไทยสากล.....	18
2.2.2 ด้านประวัตินักประพันธ์.....	20
2.3 แนวความคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง.....	23
2.3.1 ดนตรีในแนวคิดทางมานุษยดนตรีวิทยา.....	23
2.3.2 ทฤษฎีการบันทึกประวัติบุคคล.....	24
2.3.3 ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี.....	26
2.3.4 ทฤษฎีการวิเคราะห์ทำนอง.....	30

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล.....	38
3.1.1 การค้นคว้าวรรณกรรม.....	38
3.1.2 การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม.....	38
3.1.3 บุคคลข้อมูล.....	38
3.1.4 กลุ่มตัวอย่างเพลง.....	39
3.2 การจัดกระทำข้อมูล.....	40
3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล.....	40
3.3.1 ชีวิต และประสบการณ์ของไสล ไกรเลิศ	40
3.3.2 ผลงานเพลงของไสล ไกรเลิศ.....	40
3.3.3 ประเด็นในการวิเคราะห์ทำนอง.....	41
3.4 การนำเสนอข้อมูล.....	44

บทที่ 4 ชีวิต ประสบการณ์ และผลงานดนตรีของไสล ไกรเลิศ

4.1 ประวัติไสล ไกรเลิศ.....	45
4.2 ประวัติการศึกษา	49
4.3 ประสบการณ์ร่วมของไสล ไกรเลิศ.....	50
4.4 ผลงานเพลงของไสล ไกรเลิศ.....	55
4.5 สรุปผลการศึกษา.....	74

บทที่ 5 วิเคราะห์ลักษณะของบทเพลง

5.1 การวิเคราะห์เพลงไฟรัก.....	77
5.2 การวิเคราะห์เพลงผู้ชนะสิบทิศ.....	91
5.3 การวิเคราะห์เพลงกัณฐิมาเพื่อ.....	101
5.4 การวิเคราะห์เพลงอยู่เพื่อกอยเธอ.....	110
5.5 การวิเคราะห์เพลงตามนางกลางไพร.....	119
5.6 สรุปผลการศึกษา.....	128

สารบัญ (ต่อ)

หน้า

บทที่ 6 สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

6.1 สรุปผล.....	129
6.2 อภิปรายผล.....	131
6.3 ข้อเสนอแนะ.....	132
บรรณานุกรม.....	133
ภาคผนวก.....	138
ประวัติผู้วิจัย.....	142
Executive Summary.....	143

บทที่ 1

บทนำ

1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหา

ศิลปะ ซึ่งสร้างจากน้ำมือมนุษย์ ย่อมเกิดจากแรงบันดาลใจ จินตนาการ ความคิดสร้างสรรค์ ผสมผสานกับระเบียบกฎเกณฑ์ที่ได้วางไว้ เมื่อเกิดความชำนาญ ทำให้เกิดการพัฒนารูปแบบฉบับของตนเอง ดังเช่น นารถ ถาวรบุตรมีความสามารถในการประพันธ์เพลงมาร์ช มีสำเนียงอย่างฝรั่งเอื้อ สุนทรสนานประพันธ์เพลงไทยสากลประเภทรำวงได้ดี หรือมีความสามารถบรรเลงเพลงสำเนียงแจ๊ส ไสล ไกรเลิศประพันธ์เพลงไทยสากลได้สำเนียงอย่างไทย ลักษณะการประพันธ์ที่มีสำเนียงแตกต่างโดยมีเอกลักษณ์เป็นของตนเอง เรียกว่า *แบบฉบับ* หรือ *สไตล์* (style)

ทำนองเพลงอาจให้ความรู้สึกหลายๆ อารมณ์ ดังที่ แกร์เรต (Garret, 1958: 35-39) กล่าวถึงคุณสมบัติของทำนองไว้ เช่น ความรู้สึกเยือกสงบ สงบสุข ผ่อนคลาย หรือ สดใส มีความเคลื่อนไหวเต็มไปด้วยความเข้มข้น เนื่องมาจากทำนองเกิด *การเคลื่อนไหวของระดับเสียง* (pitch motion) และ *การเคลื่อนไหวของอัตราความเร็ว* (temporal motion) ดังนั้นการหา *ลักษณะเฉพาะของแบบฉบับทำนอง* (characteristic of melodic style) เพื่อที่จะได้ทราบถึงข้อแตกต่างของแต่ละทำนอง จึงต้องดูจากองค์ประกอบ 2 อย่าง คือ *เส้นโค้งระดับเสียง* (pitch curve) และ *เส้นโค้งอัตราความเร็ว* (temporal curve) จากประเด็นดังกล่าวทำให้สามารถวางกรอบในการอภิปรายถึงองค์ประกอบของแบบฉบับทำนอง (melodic style) ทำให้สามารถจำแนกลักษณะเฉพาะแต่ละทำนอง ของนักประพันธ์แต่ละท่านหรือบทประพันธ์แต่ละชิ้นได้อย่างได้ชัดเจน ดังที่ ไสล ไกรเลิศ (2529: ไม่ระบุเลขหน้า) กล่าวไว้เมื่อ พ.ศ. 2495 ว่า

...อารมณ์แห่งความฝันนั้น ย่อมเป็นสมบัติส่วนกลางของท่านทุกๆ ท่าน
ข้าพเจ้าเชื่อว่าคงไม่มีใครเกิดมาอย่างท้อๆ หรือมีความเป็นอยู่อย่างด้าวๆ
เพราะท่านก็เป็นนักฝัน และข้าพเจ้าก็เช่นเดียวกับท่าน "พลาได้..." ที่กล่าวว่า
"ดนตรีคืออายุวัฒนะ" ข้าพเจ้าเชื่อตามคำของพลาได้ว่า เพลงจะทำให้เรา
อายุยืนนานได้จริง เสียงเพลงจะทำให้ท่านพบกับความสุขเหมือนฝันทั้งคืน
เมื่อดนตรีสามารถทำให้นักฝันกลุ่มใหญ่พลัดเพฝัน...ข้าพเจ้าจึงรักที่จะ
"ประพันธ์" เพลงรับใช้ท่าน...

จากคำกล่าวข้างต้นสัมพันธ์กับคำกล่าวของคอปแลนด์ (Copland, 1967: 24-46) กล่าวถึง *ทำนอง* และ *กระบวนการสร้างสรรค์ทางดนตรี* สำหรับนักประพันธ์ดนตรีไว้ว่า คติของทำนองนั้น เป็นความสัมพันธ์ระหว่างจินตนาการกับอารมณ์ ส่วนกระบวนการสร้างสรรค์ทางดนตรีนั้นไม่ได้ เกิดการคาดหวังจากแรงบันดาลใจ สำหรับนักประพันธ์ดนตรีมีอาชีพต้องปฏิบัติอย่างต่อเนื่องทุกวัน โดยคาดหวังว่าสักวันหนึ่งต้องมีผลงานที่ดีกว่าวันที่ผ่านไป ส่วนแรงบันดาลใจให้ถือว่าเป็นผลพลอย ได้เท่านั้น

วิทย์ พินคินเงิน (2537: 8) ได้กล่าวถึงวิธีการประพันธ์เพลงของไสล ไกรเลิศ ว่าท่านจะแต่ง ทำนองเพลงเสียก่อนตามความรู้ที่ได้จากพระเจนดุริยางค์ ที่ต้องยึดเอาเสียงดนตรีเป็นหลักไม่ใช่ อักษร แต่ถ้าหาถ้อยคำตามอักษรที่สูงต่ำเข้ากับทำนองเพลงได้ก็ยิ่งดี ซึ่งผลงานการประพันธ์จำนวนมากได้รับความนิยมในปัจจุบัน ดังที่ สมาน กาญจณผลิน (2529: ไม่ระบุเลขหน้า) กล่าวไว้ว่า ผลงานของไสลมิได้หายไปพร้อมกับตัวของไสล ทั้งเพลงร้องประกอบละครอย่าง *แทบดักเทวี* หรือเพลงดังอย่าง เพลงผู้ชนะสิบทิศ ดวงใจในฝัน คนธรรพ์รำพึง ที่สร้างชื่อเสียงให้กับ ชรินทร์ งามเมือง (นันทนาคร) และ สุเทพ วงศ์กำแหง (นคร รัตนอมทรัพย์, 2529: ไม่ระบุเลขหน้า)

ไสล ไกรเลิศ ยังเป็นนักดนตรีที่มีฝีมืออีกด้วยโดยเฉพาะอย่างยิ่งการสีไวโอลิน ในกอง เครื่องสายฝรั่งหลวง ของกรมศิลปากร ซึ่งควบคุมโดยพระเจนดุริยางค์ (สง่า อารัมภีร์, 2530: 66-67) ซึ่งในวงเครื่องสายฝรั่งหลวงนี้เป็นแหล่งผลิตนักดนตรีสากลเป็นแห่งแรกในประเทศไทย ในเวลาต่อมาได้แยกย้ายกันไปเป็นหัวหน้าวงดนตรี นักดนตรีและผู้ประพันธ์เพลงในวงดนตรีต่างๆ มากมาย เช่น เอื้อ สุนทรสนาน (สุนทราภรณ์) กรมประชาสัมพันธ์ นารถ ถาวรบุตร ควบคุมดนตรีคณะละครปริดา ลัย และภาพยนตร์เสียงศรีกรุง ร.อ. เมย์ เอื้อเพื่อ กองดุริยางค์กองทัพบก จำปา เล่มสำราญ หัวหน้าวง ดนตรีดุริยโยธิน ไสล ไกรเลิศ วงดนตรีทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ พิมพ์ พวงนาค และสังข์ อัสถวาสี วงดนตรีมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ และนอกจากนั้นยังเชื่อมโยงมาถึงรุ่น สง่า อารัมภีร์ ชลหมู่ ชลาญเคราะห์ ธนิต ผลประเสริฐ ใหญ่ ภูายน ฯลฯ

การศึกษาดนตรีสากลอย่างจริงจังโดยเฉพาะในยุคของศาสตราจารย์พระเจนดุริยางค์ จนทำให้ลูกศิษย์ของท่าน ออกไปประกอบอาชีพนักดนตรีและแต่งเพลงโดยใช้คำร้องภาษาไทย เกิดวัฒนธรรมดนตรีผสมผสานขึ้นคือ เพลงไทยสากล ไสล ไกรเลิศ เป็นนักประพันธ์เพลงผู้หนึ่งที่มีชื่อเสียง ทั้งผลงานเป็นที่ยอมรับ มีลูกศิษย์ที่มีชื่อเสียงโด่งดังจนปัจจุบันและมีวิธีการประพันธ์ทำนองเพลงที่น่าสนใจ ผู้วิจัยจึงสนใจและกำหนดหัวข้อเพื่อศึกษาชีวิตและผลงานดนตรี ตลอดจนวิเคราะห์ ลักษณะทำนองในบทเพลงของไสล ไกรเลิศ เพื่อเป็นประโยชน์ด้านการศึกษาประวัติดนตรีไทยและ แนวทำนองการประพันธ์เพลงที่คนไทยนิยม

1.2 วัตถุประสงค์ของการศึกษา

- 1.2.1 เพื่อศึกษาชีวิต ประสบการณ์ และผลงานดนตรีของไสล กรเลิศ
- 1.2.2 เพื่อศึกษาลักษณะทำนองในบทเพลงของไสล กรเลิศ

1.3 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

- 1.3.1 ทราบถึงประวัติความเป็นมา ประสบการณ์ และผลงานดนตรีของไสล กรเลิศ
- 1.3.2 ทราบถึงลีลาทำนองเพลงที่ไสล กรเลิศ เรียบเรียงให้เหมาะกับคนไทย
- 1.3.3 เพื่อทราบถึงการริเริ่มแนวคิดดนตรี และการนำไปประยุกต์ใช้ในการประพันธ์ทำนองเพลง
- 1.3.4 เพื่อทราบแนวคิดด้านการประพันธ์เพลงไทยสากล
- 1.3.5 เพื่อประโยชน์ด้านการศึกษาพัฒนาการดนตรีไทยสากล

1.4 ขอบเขตของการศึกษา

- 1.4.1 วิเคราะห์เฉพาะแนวทำนองเพลงจากการประพันธ์ของไสล กรเลิศ
- 1.4.2 เพลงที่นำมาวิเคราะห์เป็นเพลงที่ได้รับความนิยมเห็นชอบจากผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี ได้แก่ อมร แม้นเมืองแมน ตันติ เสวตวิมล ชรินทร์ นันทนาคร สุเทพ วงศ์กำแหง และศาสตราจารย์ เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล และจากการเห็นชอบของคณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ ได้แก่ กิตติ ศรีปารยะ ณรงค์ชัย ปิฎกฤษต์ วิรัช อยู่ถาวร ให้จำแนกตามลักษณะเพลงออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ เพลงประกอบละคร และเพลงรักระหว่างหญิง ชาย โดยเจาะจงเลือกมา 5 เพลง ได้แก่ ไฟรัก ผู้ชนะสิบทิศ กัณทิม่าเพื่อ ตามนางกลางไพร และอยู่เพื่อคอยเธอ

1.5 ข้อตกลงเบื้องต้น

- 1.5.1 ใช้ระบบโน้ตสากลในการวิเคราะห์
- 1.5.2 แบบในการวิเคราะห์ (analytical model) ใช้หลักทฤษฎีสากลประยุกต์ให้เหมาะสม
- 1.5.3 ในการวิเคราะห์ จะวิเคราะห์เฉพาะแนวทำนองเป็นหลัก
- 1.5.4 สิ่งที่ได้นอกเหนือจากการวิเคราะห์ทำนองถือว่าเป็นประโยชน์ที่ได้รับ

1.6 นิยามศัพท์เฉพาะ

จุดพัก หรือเคเดนซ์ (cadence) หมายถึง ลำดับคอร์ด (chord progression) จำนวนสอง หรือมากกว่าใช้ในตอนท้ายของบทเพลง ท่อนเพลง หรือวลี เพื่อเป็นการถ่ายทอดความรู้สึกได้หยุดพัก อาจเป็นการถาวร หรือชั่วคราว

ซีเควนซ์ (sequence) หมายถึง การซ้ำโมทีฟ หรือ กระสวนทำนองโดยต่อเนื่องกันหลายครั้ง ในระดับเสียงที่สูง หรือ ต่ำกว่าโมทีฟ หรือ กระสวนทำนองเดิม

เทนชัน (tension) หมายถึง ลำดับเสียง หรือทำนองเพลงที่เคลื่อนที่ขึ้นระดับสูงเป็นการสร้างความเข้มข้น หรือ ไคลแมกซ์แก่ทำนองเพลง และอารมณ์ของผู้ฟัง ซึ่งการเคลื่อนที่ของลำดับเสียง อาจเป็นการเคลื่อนที่ขึ้นอย่างลึบพลัน หรือ เคลื่อนที่ขึ้นอย่างช้าๆ ก็ได้

แนวคิดดนตรี (musical idea) หรือ ทำนองหลัก (theme) หมายถึง ทำนองเพลง หรือโมทีฟ (motive) ท่อนสั้นๆ ที่คิดขึ้นมาได้ในขณะหนึ่งอย่างรวดเร็ว ได้จดจำ หรือบันทึกไว้เพื่อเป็นวัตถุดิบ ในการขยายต่อไปในการประพันธ์เพลง

บทเพลง หมายถึง เพลงที่ประพันธ์ทำนอง โดยไสล ไกรเลิศ ซึ่งในที่นี้แยกออกเป็น 2 ประเภท ได้แก่ เพลงรักระหว่างชาย หญิง และ เพลงประกอบละคร

แบบฉบับ (style) หมายถึงลักษณะเฉพาะของผลงาน – นักประพันธ์ – ยุค และรวมถึงสำนัก (school) ที่เป็นต้นแบบผลงานดนตรี

ประสบการณ์ หมายถึง ประสบการณ์ชีวิต และประสบการณ์ทำงานของไสล ไกรเลิศ ประสบการณ์ชีวิตเริ่มตั้งแต่การศึกษาทั้งสายสามัญและสายอาชีพ ส่วนประสบการณ์การทำงานเป็นการเรียบเรียงข้อมูลจากเอกสารและการสัมภาษณ์บุคคลและศิลปินผู้เคยร่วมงานกับไสล ไกรเลิศ

ผลงานเพลง หมายถึง เพลงที่ประพันธ์คำร้อง หรือ ทำนอง โดยไสล ไกรเลิศ ซึ่งผู้วิจัยได้ รวบรวมข้อมูลเอกสาร และการสัมภาษณ์จากผู้ที่เกี่ยวข้อง นำมาจัดเป็นหมวดพหุยุชนะ โดยจำแนก เป็น ผลงานเพลงที่ประพันธ์คำร้อง ทำนองโดยไสล ไกรเลิศ และผลงานที่ประพันธ์ร่วมกับผู้อื่น

พีเรียด (period) หรือ ประโยค (sentence) หมายถึง วลี 2 วลี หรือมากกว่านั้นมาเชื่อมต่อกัน โดยพักช่วงหรือ ลงจบที่ จุดพัก

โมทีฟ (motive) หมายถึง ทำนอง หรือ แนวคิดดนตรี (musical idea) สั้นๆ เป็นหน่วยพื้นฐานในการขยายเป็นวลี หรือ โครงสร้างดนตรีใหญ่ๆ ต่อไป

รีแลกเซชัน (relaxation) หมายถึง ลำดับเสียง หรือทำนองเพลงที่เคลื่อนที่ลง หรือ ดำรงอยู่ในระดับช่วงเสียงต่ำในบทเพลง เป็นการสร้างความผ่อนคลายแก่ทำนองเพลง และอารมณ์ของผู้ฟัง

ลักษณะทำนอง หมายถึง ลำดับเสียงที่ถูกจัดขึ้นโดยอยู่บนพื้นฐานของโครงสร้างฟอร์มเพลง ได้แก่ ท่อน พิเรียด วลีและเคเดนซ์ ซึ่งสัมพันธ์กับองค์ประกอบด้านจังหวะ บันไดเสียง ระดับเสียง พิสัย ช่วงเสียง รูปทำนอง

วลี (phrase) หมายถึง การรวมกันของโมทีฟสองโมทีฟขึ้นไป หรือ ส่วนขยายของโมทีฟที่พัฒนาแล้ว หรือ การนำกลุ่มโน้ตที่มีทำนองต่างกัน (group of note, fragment, figure or sub motive) หลายๆ กลุ่มมารวมกันโดยมีการเว้นวรรคตอนด้วย จุดพัก หรือ คาเดนซ์

อนาครูสิส (anacrusis) หมายถึง จังหวะยก (up beat) แต่ อนาครูสิสมีความหมายกว้างกว่านั้น คือ บทเพลงในอัตราจังหวะใดก็ตามซึ่งไม่ได้ขึ้นเพลงในจังหวะตกที่ 1 มีความหมายตรงข้ามกับคำว่า ครูสิส (crusis) แปลว่า จังหวะตก (down beat)

บทที่ 2

การทบทวนวรรณกรรม

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยทำการศึกษาค้นคว้าเอกสารและงานวิจัย ที่เป็นความรู้และทฤษฎีประกอบ การวิจัย นำทฤษฎีมาใช้เป็นกรอบในการวิจัยและวิเคราะห์ทำนองเพลง โดยแบ่งประเด็นวรรณกรรม ที่เกี่ยวข้องออกเป็น 3 ส่วน ดังนี้

2.1 เอกสารที่เกี่ยวข้อง

2.1.1 เพลงไทยสากล

2.1.2 การแบ่งยุคเพลงไทยสากล

2.1.3 องค์ประกอบเพลงไทยสากล

2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.2.1 ด้านดนตรีไทยสากล

2.2.2 ด้านประวัติศาสตร์ประพันธ์

2.3 แนวความคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

2.3.1 ดนตรีในแนวคิดทางมานุษยดนตรีวิทยา

2.3.2 ทฤษฎีการบันทึกประวัติบุคคล

2.3.3 ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี

2.3.4 ทฤษฎีการวิเคราะห์ทำนอง

2.1 เอกสารที่เกี่ยวข้อง

2.1.1 เพลงไทยสากล

การแพร่กระจาย (diffusionism) ทางวัฒนธรรมในด้านต่างๆ เกิดขึ้นมากมายในหลายส่วนของ โลก ทั้งทางตรงและทางอ้อม เช่น เกิดจากสงครามกวาดต้อนผู้คน การบอกกล่าวต่อกันไป จากการ บันทึกถ่ายทอด หรือทางการค้าขาย ฯลฯ สำหรับประเทศไทยหรือสยามในอดีต ดนตรีตะวันตกได้เข้า มาตั้งแต่ครั้งสมัยกรุงศรีอยุธยาเป็นราชธานี และราชสำนักไทยได้เคยส่งนักดนตรีเผยแพร่ออกไป ในรัช สมัยพระบาทสมเด็จพระนารายณ์มหาราช เช่นเดียวกัน ดังปรากฏในจดหมายเหตุรายวันของบาทหลวง เดอ ชัวซี ผู้ช่วยทูตมาในคณะราชทูตเชิญพระราชสาส์นของพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 ที่มายังเข้าเฝ้าสมเด็จพระ นารายณ์มหาราช เมื่อวันที่ 18 ตุลาคม พ.ศ. 2228 สันต์ ท. โกมลบุตร (2526: 374-375 อ้างถึงใน สุดแดน สุขเกษม, 2542: 16) ได้แปลและบรรยายไว้ถึงขบวนการราชทูตเชิญพระราชสาส์นของพระ

เจ้าหลุยส์ที่ 14 ซึ่งประกอบด้วยพลเตร และยังมีในจดหมายเหตุรายวันของ เดอ ลาลูแบร์ แปลโดย สันต์ ท.โกมลบุตร (2505: 100) กล่าวถึง วงดนตรีของไทยที่ใช้เข้าขบวนแห่ของเจ้านายประกอบด้วย คนเป็นร้อยหมอบอยู่เป็นแถวๆ บางคนถือแตรเล็กๆ อันน่าเกลียดไว้สำหรับบอด แต่ไม่ใช่สำหรับเป่า มีลักษณะสั้น ประคิษฐ์ด้วยฝีมือหยาบ และมีชาวไทยบางคนสนใจแตรของฝรั่งเศส

ในรายละเอียดช่วงการเจริญสัมพันธ์ไมตรีเมื่อปี พ.ศ. 2230 ในสมัยสมเด็จพระนารายณ์ มหาราช เอนก นาวิกมูล (2531: 23) ได้อธิบายถึงหลักฐานเก่าจากจดหมายเหตุลาลูแบร์ ซึ่งเข้ามา เมืองไทยและเดินทางกลับในปีถัดไป (27 กันยายน พ.ศ. 2230 ถึง 3 มกราคม พ.ศ. 2231 รวมอยู่เมือง ไทย 3 เดือน 6 วัน) ซึ่ง สันต์ ท.โกมลบุตร ได้แปลหน้าดังกล่าวจากเล่ม 1 บทที่ 12 หน้า 300 สำนัก พิมพ์ก้าวหน้า ว่าด้วยการดนตรีในลาลูแบร์ อธิบายถึงสมเด็จพระนารายณ์มหาราชทรงสดับเพลงโอ เปร์าของฝรั่งเศสโดยมีผู้สืขอไวโอลินถวาย มีผู้บอกเล่าให้ทราบว่า สมเด็จพระนารายณ์มหาราชทรง มีรับสั่งถึงท่านองมีเสียงต่ำทุ้มเกินไป

ข้อนี้แสดงว่าเมื่อ 300 ปีก่อนโน้น วงดนตรีชาวตะวันตกได้มีโอกาสมาแสดงให้คนไทยได้ ฟังกันแล้ว แต่จะเล่นเพลงอะไรนั้น ไม่มีจดหมายเหตุบอกรายละเอียดเอาไว้

จากจดหมายเหตุลาลูแบร์เช่นเดียวกัน เพลงไทยชื่อ "สายสมร" (Siamese Song) หรือ "เพลง สรรเสริญพระนารายณ์" ได้รับการบันทึกในระบบโน้ตสากลมาแต่ครั้งรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระ นารายณ์มหาราช โดยราชทูตฝรั่งเศส ชื่อ นิโกลาส แจร์แวส์ (สุจิตต์ วงษ์เทศ อ้างถึงใน สุกรี เจริญสุข, 2530: 41) และได้บันทึกคำร้องไว้ได้บรรทัดห้าเส้น แสดงว่าเพลงไทยได้มีการเผยแพร่สู่โลกตะวันตก เช่นเดียวกัน

พูนพิศ อมาตยกุล (2540: 303) กล่าวถึงการเข้ามาของคนตะวันตกหรือที่เรียกว่าเพลงฝรั่ง นั้นแม้จะเคยเข้ามาพร้อมกับพ่อค้าและบาทหลวงสอนศาสนาตั้งแต่สมัยสมเด็จพระนารายณ์มหาราช แต่เพลงเหล่านั้นก็เป็นเพลงของพวกเขาเขารีด เป็นเรื่องของศาสนา ซึ่งคนไทยโบราณอาจจะเห็นว่าเป็น เรื่องเกี่ยวกับเวทย์มนต์คาถาจึงไม่สนใจข้องเกี่ยวกับและไม่เคยยอมรับ

ต่อมาในสมัยกรุงธนบุรี ดนตรีตะวันตกที่เข้ามามีบทบาทในสังคมไทยนั้นน่าจะมีลักษณะ เปลี่ยนไป ดังปรากฏใน กรมหลวงนรินทรเทวี (2526: 155) เป็นบันทึกความทรงจำ หมายรับสั่งและ พระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว แต่ครั้งปลายสมัยกรุงศรีอยุธยาถึงต้นกรุง รัตนโกสินทร์ ได้พบหมายรับสั่งในสมัยสมเด็จพระเจ้ากรุงธนบุรีในพระราชพิธีฉลองพระแก้วมรกต กล่าวถึงวงดนตรีของชนชาติต่างๆ ที่เข้ามามีความสัมพันธ์กับสยามได้เข้าร่วมบรรเลงสมโภชพระแก้ว มรกต ดังความว่า ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าให้พิณพาทย์ไทย พิณพาทย์รามัญ และมโหรีไทย มโหรี แยก ฝรั่ง มโหรีจีน ฉวณ เขมร ผลัดเปลี่ยนกันสมโภช 2 เดือนกับ 12 วัน พระราชทานเบี้ยเลี้ยงแก่ผู้ที่ มาเล่นนั้น หมื่นราชาราชมโหรีไทยชาย 2 หญิง 4 พระยาภิเษกรบดิ มโหรีแยก 2 มโหรีฝรั่ง 3 พระยา

ราชาเศรษฐี ่องเชียงชุมมโหรีญวน 15 พระยาราชเศรษฐีจีนมโหรีจีน 6 พระยารามัญวงศ์มโหรีมอญ
คนเพลงชาย 2 หญิง 4 พิณพาทย์ 9 หลวงพิพิทวาทิมโหรีเขมรชาย 4 หญิง 3หมื่นแสนเสนาะภูบาล
พิณพาทย์ไทย 5 รามัญ 5 ลาว 12

หลังจากนั้นไทยยังมีการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรมด้านดนตรีกับโลกตะวันตกเป็นระยะ
ประมาณปี พ.ศ. 2395 ซึ่งเป็นปีที่ 2 แห่งรัชกาลพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 4 ได้มี
การหัดทหารอย่างฝรั่งโดยได้นำแตรมาเป่านำทหารเดิน และทำเพลงคำนับเวลาเสด็จออก โดยมีการว่า
จ้างนายทหารอังกฤษมาช่วยฝึกสอน คือ ร้อยเอกอิมเปย์ (Impey) มาสอนประจำ ณ วังหลวง และ ร้อย
เอกน็อกซ์ (Knox) มาฝึกสอน ณ วังหน้า อันเป็นส่วนราชการของสมเด็จพระมหาอุปราชามีพระบาท
สมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นองค์ประมุข (พูนพิศ อมาตยกุล, 2529: ไม่ปรากฏเลขหน้า.)

ครั้นถึงรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 มีการนำวงดนตรี
ไทยไปบรรเลงถวายสมเด็จพระนางเจ้าวิกตอเรีย ณ ประเทศอังกฤษ ดังที่ เอนก นาวิกมูล (2529: 23)
ได้กล่าวไว้ถึงการเผยแพร่ดนตรีในต่างประเทศว่า คณะศิลปินไทยเริ่มไปแสดงดนตรี และนาฏศิลป์
เผยแพร่ในต่างประเทศเป็นครั้งแรกที่ประเทศอังกฤษ เมื่อปี พ.ศ. 2428 กลางสมัยรัชกาลที่ 5

การนำธงชัยแห่งวัฒนธรรมไปอวดในดินแดนอันไกลโพ้นยังมีครั้งใหญ่ๆ ตามมาอีก 2
ระลอกคือ การไปตระเวนยุโรปของนายบุญศรี มหิทธิ รวบรวมลายสมัยรัชกาลที่ 5 กับ การไปตระเวน
อเมริกาของคณะศิลปินสังกัดบริษัทภาพยนตร์พัฒนากร พ.ศ. 2467-2468 ปลายสมัยรัชกาลที่ 6
และได้มีทหารเรือจากเรือรบอเมริกัน ชื่อ เทนเนสซี นำแตรวงมาบรรเลงให้คนไทยฟังที่ดำเนินกแพ
(ท่าราชวรดิษฐ์) ทำให้คนไทยเริ่มติดใจดนตรีตะวันตกมากขึ้น ในปี พ.ศ. 2448 ปลายรัชกาลที่ 5
สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต (พ.ศ. 2428-2487)
พระราชโอรสในรัชกาลที่ 5 และพระนางเจ้าสุชุมลมารศรี พระราชเทวี ทรงสำเร็จการศึกษาวชิรา
วุฒิกลับมาจากประเทศเยอรมนีใหม่ๆ บังเอิญมีเหตุให้ต้องเสด็จทรงงานราชการที่กองทัพเรือ
และที่กองแตรวงทหารเรือ นั้น มีร้อยเอก ฟุสโก (Fusco) มาเป็นครูแตรอยู่แล้ว บรรเลงแต่เพลงฝรั่ง
จึงทรงนิพนธ์ "เพลงอย่างฝรั่ง" ขึ้นสำหรับบรรเลงในวง (พูนพิศ อมาตยกุล, 2540: 294)

นอกจากนี้ พูนพิศ อมาตยกุล (2529: 116-117) ได้อธิบายถึง สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้า
ฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ที่ได้รับการยกย่องว่า ทรงเป็นนักดนตรีนักแต่ง
เพลงยอดเยี่ยมของกรุงรัตนโกสินทร์ นับเป็นคนไทยคนแรกที่แต่งเพลงไทยสากล และเป็นคนไทย
คนแรกที่เรียนรู้ และแต่งเพลงโดยวิธีการเขียนเป็นโน้ตสากล โดยแยกเสียงประสานตามหลักสากล
นิยม โดยทรงเริ่มนิพนธ์เพลงสากลก่อนเพลงไทยแท้ โดยเริ่มต้นประมาณปี พ.ศ. 2448 ณ กองทัพ
เรือก่อน เพลงชุดแรกๆ มี เพลงวอลซ์ประชุมพล วอลซ์เมขลา มาร์ชบริพัตร วอลซ์โนรี และ เพลง
จิงหะโปลก้า ชื่อ มณฑาทอง เป็นต้น

นอกจากนี้ พูนพิศ อมาตยกุล (อ้างถึงใน เอนก นาวิกมูล, 2527: 41-62) ได้อธิบายเพิ่มว่าหลังจากที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงนิพนธ์เพลงบรรเลงแนวสากล อย่างเป็นหลักเป็นเกณฑ์ ต่อมาเพลงแนวสากลก็ค่อยๆ วัฒนาการต่อไป มีการยืมทำนองเพลงฝรั่งมาแล้วแต่งเนื้อไทยสอดเข้าไป เมื่อบรรเลง และร้องก็ใช้เครื่องสายฝรั่ง มีการยืมทำนองเพลงไทยเดิมมาสอดเนื้อไทย มีการแต่งเพลงในท่วงทำนองไทยขึ้นใหม่ แล้วแต่งเนื้อร้องสอดเข้าไป ไม่ต้องยืมทำนองไทยเดิมมาดัดแปลง สิ่งเหล่านี้เป็นวิวัฒนาการเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 6 และ ในสมัยรัชกาลที่ 7 และยังได้กล่าวถึง จำนง รังสิกุล ซึ่งเป็นคนไทยคนแรกที่เขียนหนังสือยกย่อง เทิดพระเกียรติ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ว่าทรงเป็นคนไทยคนแรกที่ทรงนิพนธ์ "เพลงอย่างฝรั่ง" และจำนง รังสิกุลได้เสนอว่า ทรงเป็น "พระบิดาแห่งเพลงไทยสากล" จนเป็นที่ยอมรับกันมาจนทุกวันนี้ในวงการเพลงไทยสากล (พูนพิศ อมาตยกุล, 2540: 294)

หนึ่งในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ทรงมีพระราชประสงค์ให้มิกิจการดนตรีสากลขึ้นในประเทศไทย โดยต้องการให้คนไทยได้รับรู้ และสัมผัสกับดนตรีตะวันตกตามอย่างอารยประเทศทั้งหลาย จึงโปรดเกล้าฯ ให้ตั้งดนตรีสากลขึ้นในสำนัก สังกัดกรมมหรสพกระทรวงวัง โดยว่าจ้างครูชาวอิตาเลียนมาฝึกสอน ปรากฏว่าไม่สู้จะได้ผล จนกระทั่งได้ขุนเจนรรัฐมาเป็นผู้ฝึกสอน ปรากฏว่าได้รับความสำเร็จ จนหนังสือพิมพ์ภาษาต่างประเทศเสนอข่าวว่าเป็นวงดนตรีที่ดีที่สุดในตะวันออก และได้ทรงพระราชทานนามว่า "วงเครื่องสายฝรั่งหลวง" ซึ่งต่อมาได้มีพระมหากรุณาธิคุณพระราชทานสัญญาบัตรขุนเจนรรัฐ เลื่อนขึ้นเป็นพระเจนดุริยางค์ และได้รับพระราชทานตำแหน่ง "ศาสตราจารย์" จากพระบาทสมเด็จพระปรเมนทรมหาอานันทมหิดลในปี พ.ศ. 2486 (ชลหมู่ ชลานุเคราะห์, 2538: 52)

วงเครื่องสายฝรั่งหลวง เป็นแหล่งผลิตนักดนตรีสากลเป็นแห่งแรกในประเทศไทย ในเวลาต่อมา นักดนตรีสากลเหล่านี้ได้แยกย้ายกันไปเป็นหัวหน้าวงดนตรี นักประพันธ์เพลง และนักดนตรีในวงต่างๆ มากมาย ดังเช่น

เอื้อ สุนทรสนาน (สุนทราภรณ์) กรมประชาสัมพันธ์

นารถ ถาวรบุตร ควมคุมดนตรีคณะละครปริดาลัย และภาพยนตร์เสียงศรีกรุง

ร.อ. เมย์ เอื้อเฟื้อ กองดุริยางค์กองทัพบก

จำปา เล่มสำราญ หัวหน้าวงดนตรีดุริโยธิน

นารถ ถาวรบุตร หัวหน้าวงดนตรีทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์

พิมพ์ พวงนาค และสังข์ สัตถวาสิ วงดนตรีมหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์

และนอกจากนั้นยังประสานโยงโยมาถึงสง่า อารัมภีร์ ชลหมู่ ชลานุเคราะห์

ชนิด ผลประเสริฐ ใหญ่ ญาชน ฯลฯ (กรมศิลปากร, 2537: 13)

สำหรับวงดนตรีทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ ไสล ไกรเลิศได้เป็นนักดนตรีในวงด้วย

นอกจากนี้ พูนพิศ อมาตยกุล (2529: 16) ยังได้กล่าวถึง ดนตรีไทยสากลที่เจริญมากในสมัยรัชกาลที่ 6 นี้ โดยเจริญไปในรูปแบบคลาสสิกโดยเฉพาะในหน่วยราชการแล้ว ปลายรัชกาลที่ 6 และต้นรัชกาลที่ 7 นี้ ดนตรีคลาสสิกไทยเจริญมากจนตั้งโรงเรียนการดนตรีขึ้นได้ทั้งในหน่วยราชการและเอกชน นักดนตรี และครูคนสำคัญในยุคนี้ก็คือ "พระเจนดุริยางค์" (ปิติ วาทยะกร) ซึ่งได้รับราชการต่อมาเป็นผู้แต่งเพลงชาติไทยปัจจุบัน รวมทั้งได้เป็นครูของนักดนตรีไทยมากมาย

คำว่าเพลงไทยสากล เป็นคำที่เกิดขึ้นใหม่สมัยประชาธิปไตยยุคจอมพล ป. พิบูลย์สงคราม เข้าใจว่าเกิดขึ้นราวปี พ.ศ. 2480-2482 อันเป็นระยะที่กำลังพัฒนาชาติไทยให้มีวัฒนธรรมเทียมเท่าอารยประเทศ (ตามคำกล่าวในสมัยนั้น) เป็นระยะที่ห้ามการบรรเลงเพลงไทยเดิมอย่างเด็ดขาด (พ.ศ. 2482-2484) และมีการก่อตั้งวงดนตรีสากลขึ้นในหน่วยงานของรัฐบาลหลายหน่วยงาน เช่น วงดนตรีสากลกรมโฆษณาการ ก็เกิดขึ้นในเดือนพฤศจิกายน พ.ศ. 2482 ต่อมากลายเป็นวงดนตรีสุนทราภรณ์ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2540: 294)

สำหรับเพลงไทยสากลเพลงแรก คือเพลง “สรรเสริญพระบารมี” คณะกรรมการเฉพาะกิจ (2538: 1-3) กล่าวถึงว่า เมื่อวันที่ 12 มกราคม พ.ศ. 2538 สำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ ได้ออกคำสั่งที่ 26/2538 แต่งตั้งคณะกรรมการเฉพาะกิจจัดงานวิพิธทัศนา “5 รัชกาลเพลงไทยสากล” ระหว่างวันที่ 17-18 มิถุนายน พ.ศ. 2538 ณ หอประชุมใหญ่ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย คณะกรรมการดังกล่าวยังได้ร่วมประชุมกันเพื่อหาข้อยุติ เพลงไทยสากลเพลงแรกคือเพลงอะไร และปรากฏในรัชกาลใดแน่ ใหญ่ ภายนอก อดีตหัวหน้าแผนกบันเทิง (ดนตรี) กรมประชาสัมพันธ์ เป็นผู้นำในการค้นคว้าครั้งนี้ โดยกล่าวถึงเมื่อครั้งที่พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จจำเริญสัมพันธภาพต่อภูมิภาคประเทศในแถบยุโรป ในโอกาสที่ทรงประทับในประเทศรัสเซีย พ.ศ. 2440 นักดนตรีเอกชื่อไพโอตร์ ชูรอฟสกี หัวหน้าวงดนตรีบอลชอย ได้รับพระราชทานดัลยานัตถ์ สลักพระบรมฉายาลักษณ์จากพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เนื่องในฐานที่ ไพโอตร์ ชูรอฟสกี ประพันธ์โน้ตทำนองเพลงสรรเสริญพระบารมีกษัตริย์ไทยถวายแก่พระองค์ เนื่องจากงาน รังสิกุล ผู้เชี่ยวชาญด้านศิลปะการแสดงโดยเฉพาะเพลงและดนตรีไทย เคยยืนยันว่า “วอลทซ์ปลื้มจิต” เป็นเพลงไทยสากลเพลงแรก ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงนิพนธ์ขึ้นเมื่อ พ.ศ. 2446 มิแต่โน้ตทำนองสำหรับเครื่องบรรเลง มีเนื้อร้องเมื่อ พ.ศ. 2473 โดย “พรานบุรพ์” (จวงจันทร์ จันทรคณา) แต่คณะกรรมการเฉพาะกิจยังไม่แน่ใจว่าจะเป็นเพลงไทยสากลเพลงแรก จึงได้ทำการค้นคว้าดังที่ได้กล่าวมาแล้ว

จากบันทึกต่างๆ กล่าวถึง การเผยแพร่ของคนตรีตะวันตกเข้าสู่ประเทศไทย ซึ่งมีมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา ดังที่จดหมายเหตุลาลูแบร์กล่าวถึงการนำเพลงแบบโอเปร่า บรรเลงโดยไวโอลินถวายสมเด็จพระนารายณ์มหาราช มีการบันทึกโน้ตเพลงไทยกลับไปยังประเทศฝรั่งเศส บาทหลวงชาวตะวันตกนำเพลงสวดเข้ามาในประเทศไทย ในสมัยกรุงธนบุรีมีการบรรเลงสมโภชพระแก้วมรกตโดยมโหรีฝรั่ง ถึงสมัยกรุงรัตนโกสินทร์คนตรีตะวันตกได้เริ่มแพร่หลายเข้าสู่ประเทศไทยมากขึ้น และประเทศไทยได้เคยส่งคนตรี การแสดงไปยังประเทศตะวันตก ดังที่เคยไปแสดงคนตรีไทยถวายสมเด็จพระนางเจ้าวิกตอเรีย พระราชินีแห่งประเทศอังกฤษ ณ กรุงลอนดอน เกิดการว่าจ้างชาวตะวันตกเข้ามาสอนคนตรีให้คนไทย ตลอดจนมีการส่งพระบรมวงศานุวงศ์ไปศึกษาวิชาการต่างๆ ยังประเทศตะวันตก โดยเฉพาะอย่างยิ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 5 ได้รับการเกิดพระเกียรติว่าทรงเป็นคนไทยคนแรกที่ทรงนิพนธ์ "เพลงอย่างฝรั่ง" และทรงเป็น "พระบิดาแห่งเพลงไทยสากล" เป็นที่ยอมรับกันมากระทั่งทุกวันนี้ในวงการเพลงไทยสากล จนถึงยุคกรมมหรสพหลวงโดยศาสตราจารย์พระเจนดุริยางค์ ผู้สร้างบุคลากรทางดนตรีสากลที่มีชื่อเสียงมากมายจนกระทั่งปัจจุบัน

2.1.2 การแบ่งยุคเพลงไทยสากล

2.1.2.1 พัฒนาการเพลงร้อง

พูนพิศ อมาตยกุล (ในสุกรี เจริญสุข, บรรณาธิการ, 2538: 86-92) กล่าวถึงอารมณ์และบทร้องเพลงไทยไว้ว่า เพลงไทยโบราณที่เคยร้องกันมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา หรือสมัยหนึ่งร้อยปีแรกของกรุงรัตนโกสินทร์นั้น ส่วนมากศิลปินผู้ขับร้องจะร้องไปเรื่อยๆ ร้องแบบเล่าเรื่องราว ใครมีความรู้สึกอย่างไรก็เล่าไปตามทำนองเพลง ไม่ได้สอดแทรกอารมณ์ลงไปในการขับร้อง ถ้าต้องการจะให้เห็นอารมณ์ชัดเจน ต้องมีการใช้ทำนองศิลปะประกอบ บทร้องเพลงไทยสมัยกรุงศรีอยุธยาเรียบง่าย ร้องเรื่อยๆ ไม่ได้ใช้บทกลอนเป็นรูปแบบฉันทลักษณ์ที่สูงส่งมากนัก เช่นเพลงที่ชื่อ หงส์ทอง ร้องว่า

เจ้าพระยาหงส์ทอง เจ้าบินลอยล่อง มาในคงคา

ดินเหยียบสาหร่าย ปากก็ส่ายหาปลา

กินกุ้ง กินกั้ง กินหอยกระพัง แมงดา

กินแล้วโผมา จับต้นหญ้าคาคบโพธิ์ทอง ฯลฯ

บทในบทร้องมีสัมผัสอักษรและสัมผัสสระเพียงเล็กน้อย บางบทสั้น บางบทยาวไม่แน่นอน แต่ถ้าเป็นบทขับร้องตามตำรามโหรีโบราณ มักจะสั้นมาก ร้อง 3-5 นาทีก็จบเพลง การเอื้อนเสียงมีน้อยที่สุด บางเพลงเป็นเนื้อเต็มไม่มีการเอื้อนเลย ดังนั้น เพลงสมัยกรุงศรีอยุธยาจึงเหมือนเพลงไทยสากลถูกกรุง ลูกทุ่งทุกวันนี้ยังกับแกะออกมาทีเดียว หากได้ฟังเพลงไทยที่ซึ่งอัดแผ่นเสียงไว้ตั้งแต่

สมัยรัชกาลที่ 5 จนถึงรัชกาลที่ 6 คือตั้งแต่ราว พ.ศ. 2437 ถึง พ.ศ. 2469 จะเห็นว่าเป็นการร้องแบบเล่าเรื่องทั้งสิ้น อาศัยเสียงดี ร้องชัดถ้อยชัดคำและดนตรีมีลักษณะเด่น จนถึงรัชกาลที่ 7 การร้องแบบเล่าเรื่องก็ยังอยู่ แต่ได้เริ่มมีการปฏิวัติการขับร้องโดยพระยาเสนาะดุริยางค์ (แช่ม สุนทรวาทิน) ให้สอดคล้องอารมณ์ลงไปในการเล่านิทาน การทอดเสียง การเน้น การให้น้ำหนักในคำที่เป็นจุดแสดงอารมณ์และได้มีการพัฒนากันต่อมาจนถึงปัจจุบัน การขับร้องเพลงไทยจึงเห็นอารมณ์เด่นชัดขึ้นมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เพลงไทยสากลประเภทลูกกรุงทุกวันนี้

พูนพิศ อมาตยกุล ได้กล่าวต่ออีกว่าเพลงไทยสากล ไม่ได้พัฒนามาจากเพลงของฝรั่งอย่างเดียว แต่ได้นำเอาลีลาและบทร้องของเพลงไทยของเก่ามาพัฒนาที่ละน้อย สังเกตได้จากเพลงของพรานบูรพ์ ในสมัยรัชกาลที่ 7 ยังมีการเอื้อนป่นอยู่มาก ลูกคอกยังยึดเทคนิคอย่างไทยเดิม แม้กระทั่งมาถึงยุคเพลงหนังศรีกรุงแล้วก็ตาม เริ่มมาเป็นสากลเหมือนฝรั่งมากก็ตอนเพลงของพระองค์เจ้าภาณุพันธุ์ยุคล และ ม.ล.พวงร้อย อภัยวงศ์ (สนิทวงศ์) เช่น เพลงในฝัน บัวขาว เพลิน ลมหวาน ดอกไม้ ฯลฯ จากนั้นหลวงสุขุมน้อยประดิษฐ์ หม่อมเจ้าจักรพันธุ์เพ็ญศิริ จักรพันธุ์ แก้ว อัจฉริยะกุล เอื้อ สุนทรสนาน นารถถาวรบุตร จึงพัฒนาขึ้นมาเป็นเพลงสากลแบบฝรั่งยิ่งขึ้นเป็นลำดับ ส่วนหลวงวิจิตรวาทการคาบเส้นอยู่ระหว่างไทยปนฝรั่งอย่างชัดเจน นักร้องเพลงไทยสากลสมัยเริ่มต้น เช่น แม่ประทุมนางเอก หรือจรัส สุวคนธ์พระเอกก็ยังนิยมใช้ลูกคอกผสมเอื้อนแบบไทยเดิมอยู่มาก จนเมื่อน้ำท่วมกรุงเทพฯ ปี พ.ศ. 2485 และหลังสงครามโลกครั้งที่สองผ่านไป ลีลาแบบไทยเดิมก็ค่อยจางหายไปกลายเป็นลูกคอกอย่างฝรั่ง เช่น เพลงยุคแรกๆ ของมณฑนา โมรากุล วินัย จุลบุษปะ เอื้อ สุนทรสนาน ซึ่งดังเด่นไปรอบใจคนไทยในช่วงสงครามอย่างยืนหยัดและมั่นคง

เมื่อสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงเริ่มนิพนธ์เพลงไทยสากลเป็นครั้งแรก และเป็นพระองค์แรกในสมัยปลายรัชกาลที่ 5 นั้น พระองค์ไม่ได้ทรงนิพนธ์เพลงร้องเลย ช่วงเวลาการแต่งเพลงไทยสากลได้ขาดตอนไปเกือบ 50 ปี จึงเริ่มยุคเพลงของพรานบูรพ์ ซึ่งพัฒนาเป็นเพลงร้องมากมาย บทร้องของพรานบูรพ์ ไม่ได้เป็นกลอนแปดทุกเพลง แต่ย้อนกลับมาเป็นรูปแบบเหมือนกรุงศรีอยุธยาอีกครั้งหนึ่ง เช่น เพลง จันทรเจ้าขาที่ลือชื่อ

คุณาอา นำนันจรีนระ จันทรเจ้าขา

หลบหน้าหน้าน้อยชเฝ้าคะ เราจะกระชักระชิก

ระริกระรินชื่นใจ ชื่นใจ ชื่นใจ

เมื่อเอื้อ สุนทรสนาน ร้องเพลงในฝันอันเป็นเพลงของ ม.ล. พวงร้อย อภัยวงศ์ (สนิทวงศ์) อดเป็นแผ่นเสียงเพลงแรกในชีวิตของท่าน เนื้อร้องก็ยังเป็นแบบอยุธยา หากพิจารณาถึงความยาวของบทเพลง พบว่าเพลงไทยสากลยุคเริ่มต้นพัฒนา มีหลายเพลงที่มีเนื้อร้องยาวมาก บางครั้งถึง 2 หน้า

กระดาษ เช่น ทวายเต็ม ของพรานบุรพ์ เพลงพันธุ์ไม้เลื้อย ซึ่งวินัย จุลบุษปะ ขับร้อง เป็นต้น เมื่อนำมาอัดแผ่นเสียงต้องคัดเนื้อร้องออก มาระยะหลังๆ เนื้อร้องเพลงไทยสากลจึงสั้นลง และกะทัดรัดขึ้น

การร้องเพลงไทยที่เคยร้องกันมาแต่ครั้งกรุงศรีอยุธยา หรือสมัยหนึ่งร้อยปีแรกของกรุงรัตนโกสินทร์นั้น ส่วนมากศิลปินผู้ขับร้องจะร้องไปเรื่อยๆ ร้องแบบเล่าเรื่องราวใครมีความรู้สึกอย่างไรก็เล่าไปตามทำนองเพลง ไม่ได้สอดแทรกอารมณ์ลงไปในการขับร้อง เรียบง่าย ว่ากันเรื่อยๆ ไม่ได้ใช้บทกลอนเป็นรูปแบบฉันทลักษณ์ที่สูงส่งมากนัก ถ้าต้องการจะให้เห็นอารมณ์ชัดเจนต้องมีการใช้ทำราประกอบ การเอื้อนเสียงมีน้อยที่สุด บางเพลงเป็นเนื้อเต็มไม่มีการเอื้อนเลย เพลงสมัยกรุงศรีอยุธยาจึงเหมือนเพลงไทยสากลลูกกรุง ลูกทุ่งในสมัยปัจจุบันมาก จนถึงรัชกาลที่ 7 เริ่มมีการปฏิวัติการขับร้อง โดยพระยาเสนาะดุริยางค์ (แจ่ม สุนทรวาทิน) ให้สอดใส่อารมณ์ลงไปในการเอื้อน การทอดเสียง การเน้นการในแสดงอารมณ์และได้มีการพัฒนากันต่อมาจนถึงปัจจุบัน การขับร้องเพลงไทยจึงเห็นอารมณ์เด่นชัดขึ้นมาก โดยเฉพาะอย่างยิ่ง เพลงไทยสากลประเภทลูกกรุงทุกวันนี้

2.1.2.2 พัฒนาการเพลงสากลกับการละคร และภาพยนตร์

พูนพิศ อมาตยกุล (2529: 16-17) ได้กล่าวถึงก่อนการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 ไม่นาน ละครเวทีกำลังเฟื่องฟูมาก คิดตามมาด้วยภาพยนตร์เสียงในฟิล์มที่คนไทยสร้างเองคือบริษัทภาพยนตร์เสียง “ศรีกรุง” นับเป็นเวลากว่า 25 ปีที่ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ได้ทรงนิพนธ์เพลงไทยสากลในสมัยรัชกาลที่ 5 ซึ่งยังไม่มีนักแต่งเพลงไทย ผู้ใดทำได้เท่าเทียมท่านมาก่อน

พ.ศ. 2474 จวงจันทน์ จันทรคณา หรือ พรานบุรพ์ ได้แต่งเพลงไทยสากลประกอบละครเรื่องแรกคือ “จันทรเจ้าขา” ซึ่งมีเพลงเอกหลายเพลง เช่น จันทรเจ้าขา จันทรสาวาท ในขณะที่ถ่ายภาพยนตร์เสียงศรีกรุง โดย เรือโทมานิตย์ เสนะวิณิน สร้างภาพยนตร์เสียงในฟิล์มเรื่องแรกชื่อ “หลงทาง” ใช้ดนตรีสากลบรรเลงเพลงไทยแท้บรรจุนเนื้อร้องเต็ม ทำนองมีการเอื้อนเล็กน้อย ดังที่จินตนา ดำรงค์เลิศ (2533: 38-39) กล่าวถึง ในสมัยรัชกาลที่ 7 ผู้คนเลื่อมความนิยมในละครเรื่องลงมาก หนังสือเจริญขึ้น หนังสือขาวดำ กลายเป็นหนังสือ และต่อมาเกิดหนังสือพิมพ์ขึ้น นำมาฉายที่โรงภาพยนตร์พัฒนากร ในปี พ.ศ. 2473 เกิดโรงภาพยนตร์ศาลาเฉลิมกรุง มีการนำหนังเพลงมาฉายในตอนแรกๆ ต่อมาในปี พ.ศ. 2474 บริษัทศรีกรุงซึ่งสร้างหนังสือขนาดมาตรฐาน 35 ม.ม. อยู่แล้ว ได้ทำหนังพูดได้เป็นครั้งแรกชื่อเรื่อง “หลงทาง” ซึ่งต่อมาได้ฉายที่โรงภาพยนตร์พัฒนากร ผู้ประพันธ์คือ ขุนวิจิตรมาตรา หรือ กาญจนาคพันธุ์ เขียนเล่าถึงการแต่งเพลงประกอบหนังเรื่องนี้ไว้ว่า ในการแต่งครานั้น คิดว่าหนังสือล้วนแต่เป็นหนังเพลงทั้งนั้น เห็นว่าควรจะมีเพลงด้วยหลายๆ เพลง ยุคนั้นยังมุ่งใจกระเบน เพลงก็ต้องเป็นไทยๆ จึงใช้เพลงไทยทั้งหมด

ละครร้อง ภาพยนตร์เสียง และแผ่นเสียง มีส่วนสำคัญมากในการเผยแพร่เพลงแนวเหล่านี้ นักแต่งเพลงคนสำคัญในยุคนั้น ได้แก่ พรานบุรพ์ (จวงจันทร์ จันทน์คณา) ซึ่งแต่งเพลงให้กับละครร้อง และ ขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์) ซึ่งแต่งเพลงให้กับเสียงศรีกรุง กับมีท่านอื่นอีกหลายท่าน ในสมัยรัชกาลที่ 7 ผู้คนเลื่อมความนิยมในละครร้องลงมาก หนังสือเจริญขึ้นหนังสือขาวดำ กลายเป็นหนังสือ และต่อมาเกิดหนังพูดขึ้น นำมาฉายที่โรงหนังพัฒนาการ

พ.ศ. 2476 ภาพยนตร์เรื่อง ปู่โสมเฝ้าทรัพย์ เพลงเอกชื่อ เพลงกล้วยไม้

พ.ศ. 2477 ภาพยนตร์เรื่อง เลือดทหารไทย มีเพลงชื่อ กุหลาบในมือเธอ

พ.ศ. 2480 เกิดนักประพันธ์เพลงสตรีคนแรกคือ คุณหญิงหม่อมหลวงพวงร้อย

อภัยวงศ์ (สกุลเดิม สนิทวงศ์) ประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียงมาจนทุกวันนี้คือ เพลงบัวขาว ลมหนาว ในฝัน เพลิน และเพลงวันเพ็ญ ส่วนละครเวทีมีนักแต่งเพลงฝ่ายราชการของกรมศิลปากรคือ หลวงวิจิตรวาทการ แต่งเพลงประเภทปลุกใจและเพลงรักประกอบละคร เช่น เพลงรักเมืองไทย แดนอีสาน เลือดสุพรรณ ลือมิตร ยุพดี ดวงจันทร์ แสงทินกร เพ็ญแข ฝากใจ เป็นต้น ตามด้วยนารถ ถาวรบุตร ผู้ได้สมญาว่าราชาแห่งเพลงมาร์ชของเมืองไทย ผู้แต่งเพลง สยามานุสติ มาร์ชทัพบก มาร์ชพิทักษ์สันติราษฎร์ และเพลงรักอีกมากมาย เช่น ใครปั้นเธอ ในสวนรัก ใจสนองใจ ฯลฯ

พ.ศ. 2483 เกิดภาพยนตร์เกยตกรเรื่อง บ้านไร่เรา ของรัฐบาลขึ้น ติดตามด้วยเพลงของกรมโฆษณาการโดยเอื้อ สุนทรสนาน ซึ่งต่อมาใช้นามว่า “สุนทราภรณ์” ถึงตอนนี้ไทยเราก็ได้เพลงอีกประเภทหนึ่งคือ เพลง “ไทยสากล”

พ.ศ. 2482-2484 เป็นระยะที่ดนตรีไทยถูกห้ามเล่น หากผู้ใดต้องการใช้ดนตรีไทยต้องขออนุญาตจากทางการ มีผลให้คนไทยที่เป็นนักดนตรีอาชีพละทิ้งดนตรีของเดิม บางบ้านถึงกับขายเครื่องดนตรีและเลิกอาชีพนักดนตรีไปหลายราย ในขณะที่รัฐบาลยังคงส่งเสริมเพลงไทยสากลเป็นเรื่องใหญ่ แต่ก็ยังมีนักแต่งเพลงไทยสากลบางคนนำทำนองเพลงไทยแท้ของเก่ามาดัดแปลงใหม่ เพราะของเดิมนั้นมีอยู่มากมายที่ไพเราะไม่อาจทิ้งหรือลืมเสียได้

ในยุคนี้อีกเกิดเพลงที่มีทำนองแนวการบรรเลงสากลอยู่ 3 แบบคือ

ก) เพลงไทยสากลที่แปลงมาจากเพลงไทยแท้ เช่น ไทโรโยคแปลง ซึ่งแปลงมาจากเพลงเขมรไทโรโยค และเพลง ดวงเดือนแปลง มาจากเพลงลาวดวงเดือน เป็นต้น

ข) เพลงทำนองฝรั่งที่นำมาแต่งบทร้องเป็นไทยแล้วร้องในทำนองฝรั่งนั้น เช่น เพลง มังราย ในละครเรื่องเลือดสุพรรณ ได้คำทำนองมาจากเพลงในมหาอุปรากรเรื่อง แซมซันและเดไลล่าห์ของ กิตกวีชาวฝรั่งเศส เพลงชื่อ ลืมแล้วหรือรักเรา ซึ่งพรานบุรพ์แปลงมาจากเพลงชื่อ Sleepy Lagoon

ค) เพลงไทยสากลที่แต่งขึ้นใหม่ เพลงประเภทนี้มีมาก ส่วนใหญ่มาจากกรมโฆษณาการ โดยฝีมือของเอื้อ สุนทรสนาน หลวงสุนนัยประดิษฐ์ และ แก้ว อัจฉริยะกุล เป็นต้น

หลังจากปีที่สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ได้ทรงนิพนธ์เพลงไทยสากลในสมัยรัชกาลที่ 5 ละครร้อง ภาพยนตร์เสียง และแผ่นเสียง มีส่วนสำคัญในการเผยแพร่เพลงไทยสากลมาก นักแต่งเพลงสำคัญในยุคต่อมา ได้แก่ พรานบุรุษ ซึ่งแต่งเพลงให้กับละครร้อง และ ขุนวิจิตรมาตรา แต่งเพลงให้กับเสียงศรีกรุง และอีกหลายท่าน เมื่อละครร้องเสื่อมความนิยมลง หนังสือเจริญขึ้นหนังสือเยาวชน คำ กลายเป็นหนังสือ เกิดหนังสือ เกิดนักประพันธ์เพลงสตรีคนแรกคือ คุณหญิงหม่อมหลวงพวงร้อย อภัยวงศ์ หลวงวิจิตรวาทการ แต่งเพลงประเภทปลุกใจ และเพลงรักประกอบละคร นารถ ถาวรบุตร ผู้ได้สมญาว่าราชาแห่งเพลงมาร์ชของเมืองไทย เอื้อ สุนทรสนาน หรือ “สุนทราภรณ์” ถึงขณะนี้กล่าวได้ว่าประเทศไทยได้เกิดเพลงไทยสากลขึ้นอย่างสมบูรณ์

2.1.2.3 เพลงไทยสากลจำแนกตามลักษณะแบบฉบับ (style)

สันทิต ตันชนันท์ (2526: 168-169) แบ่งยุคเพลงไทยออกเป็น 3 ยุค คือ

- 1) ยุคเริ่มต้น เริ่มด้วยการนำเพลงไทยมาใส่เนื้อเดิม หรือแต่งทำนองขึ้นใหม่ แต่ยังมีสำเนียงเพลงไทยอยู่เป็นส่วนใหญ่ รูปแบบของเพลงยังไม่แน่นอนยุคนี้เป็นยุคของละครร้องอันมีพรานบุรุษเป็นบรมครู
- 2) ยุคกลาง ยุคนี้เริ่มใช้รูปแบบของเพลงมาตรฐาน และชนิดที่ใช้มากที่สุดก็คือ A-A-B-A ยุคนี้คาบเกี่ยวร่วมสมัยอยู่กับยุคแรกในตอนต้นๆ และดูเหมือนเด่นชัดเป็นรูปแบบของตัวเองขึ้น ในยุคภาพยนตร์ไทยรุ่นแรก ผู้เป็นบรมครูได้แก่ ศาสตราจารย์พระเจนดุริยางค์ นารถ ถาวรบุตร ฯลฯ รูปแบบของเพลงยุคนี้คือ A-A-B-A ย้ำอยู่กับที่ และรูปแบบเดียวไม่มีการเปลี่ยนแปลงแหวกแนวออกไปเลย พูดได้เลยว่า 99.99 %
- 3) ยุคที่สาม กำลังเป็นต้นของยุคที่ได้รับอิทธิพลเพลงร็อก รูปแบบของยุคสอง พยายามเลียนแบบเพลงมาตรฐาน แต่ก็เป็นการผสมและเทคนิคแบบไทย วงดนตรีเป็นลักษณะวงดนตรีลีลาศ แต่ในยุคที่สามที่กำลังเริ่มนี้เป็นอิทธิพลของเพลงร็อก และดนตรีมีลักษณะสตริงคอมโบ

ดังนั้นเพลงไทยสากลคือ การประสมประสานระหว่างวัฒนธรรมดนตรีไทยกับวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกเข้าด้วยกัน มีต้นกำเนิดมาจากการนำเพลงไทยมาใส่เนื้อเต็ม หรือแต่งทำนองขึ้นใหม่ แต่ยังมีสำเนียงเพลงไทยอยู่เป็นส่วนใหญ่ รูปแบบของเพลงยังไม่แน่นอน ยุคที่สองเริ่มใช้รูปแบบเพลงมาตรฐาน ที่นิยมใช้ที่สุดคือ A-A-B-A รูปแบบเด่นชัดมากขึ้น ใช้อารมณ์และเทคนิคแบบไทย วงดนตรีเป็นลักษณะวงดนตรีลีลาศ ในยุคสามกำลังเริ่มได้รับอิทธิพลเพลงร็อก และดนตรีเป็นลักษณะสตริงคอมโบ

2.1.3 องค์ประกอบเพลงไทยสากล

องค์ประกอบดนตรีไทยสากลในช่วงที่ไสล ไกรเลิศ เริ่มหันมาแต่งเพลง เป็นช่วงน้ำท่วม ซึ่งคาบเกี่ยวกับช่วงสงครามโลกครั้งที่ 2 พอดี ดังที่ ชัยมงคล อุดมทรัพย์ (2529: ไม่ปรากฏเลขหน้า) ได้กล่าวไว้ว่า เมื่อ พ.ศ. 2485 สมัยน้ำท่วม ทรูบุญช่วย กมลวาทิน ได้ชวนไสล ไกรเลิศ ให้ไปอยู่วงดนตรีทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ ครั้นต่อมาวงได้ล้มเลิกไป จึงหันมาค้าขายสุรา ในช่วงนี้จึงได้ใช้เวลาว่างในการแต่งเพลงร่วมกับสุทิน เทศารักษ์ ให้นักร้องวงดนตรีต่างๆ ทำให้ชื่อเสียงของไสล ไกรเลิศ เริ่มโด่งดังขึ้นอย่างรวดเร็ว เป็นที่รู้จักในวงการบันเทิงทั่วไป เพราะวางเนื้อร้องได้เหมาะสมเจาะกับทำนองเพลงทำให้มีความไพเราะกลม่อารมณ์ได้ดี ประจวบกับเป็นช่วงที่ดนตรีไทยถูกห้ามบรรเลง ทำให้ดนตรีไทยสากลได้รับความนิยมเป็นอย่างมาก พรณี ปรัชญาบำรุง (2542: 39-42) ได้กล่าวถึงโครงสร้างดนตรีไทยสากลในช่วงดังกล่าวไว้ ดังนี้

2.1.3.1 โน้ต เป็นไปตามลีลาของโน้ตสากล ซึ่งมีเสียงกว้างกว่าเพลงไทยเดิม และเพลงพื้นบ้าน คือ ทั้งเสียงธรรมชาติ และครึ่งเสียง (ชาร์ปและ แฟลต) จนทำให้ผู้ฟังคล้อยไปทางเพลงสากล

2.1.3.2 ท่อนเพลง แบ่งตามมาตรฐานเพลงตะวันตก ซึ่งส่วนใหญ่จะแบ่งออกเป็นประเภทเพลง 2 ท่อน และประเภท 4 ท่อน โดยกำหนดมาตรฐานแต่ละเพลงมีความยาว 32 ห้อง มีข้อแตกต่าง คือ

1) เพลงประเภท 2 ท่อน ท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 จะมีความยาวท่อนละ 16 ห้อง รวมเป็น 32 ห้อง โดยที่ ท่อนที่ 2 จะแตกต่างจากท่อนที่ 1 ไม่มากนัก

2) เพลงประเภท 4 ท่อน ประกอบด้วยท่อนที่ 1, 2, 3 และ 4 มีความยาวท่อนละ 8 ห้อง รวมเป็น 32 ห้อง จัดรูปแบบทำนองให้ท่อนที่ 3 เป็นท่อนแยกมีทำนองแตกต่างออกไป ส่วนในท่อนที่ 1 ท่อนที่ 2 และท่อนที่ 4 มีทำนองเหมือนกัน ซึ่งเป็นแบบที่นักแต่งเพลงไทยนิยมใช้มากที่สุดในช่วงเวลานั้น จุดประสงค์ที่มีท่อนแยก เพื่อไม่ให้ทำนองซ้ำซาก บางเพลงท่อนนี้เป็นท่อน

ที่เด่นที่สุด การแบ่งรูปแบบเพลงให้ลงตัวก็เพื่อจังหวะจะได้ลงตัว เหมาะกับการลีลาในจังหวะ บอลล์รูม

2.1.3.3 จังหวะ มีการใช้จังหวะต่างๆ ในรูปแบบของดนตรีสากลตามความนิยมในสมัยนั้น เช่น วอลซ์ ควิกวอลซ์ สโลว์ ควิกสเต็ป โบลโร สโลว์โบลโร ออฟบีท ฟ็อกซ์ทรอต สโลว์ ฟ็อกซ์ทรอต แทงโก แซมบ้า สวิง บอสซาโนวา และ รุมบา

2.1.3.4 ทำนอง เพลงไทยสากลยุคนี้ได้รับอิทธิพลจาก 4 รูปแบบคือ

- 1) เพลงพื้นบ้าน ซึ่งเป็นทำนองสั้นๆ ง่ายๆ ช้าไปมา
- 2) เพลงไทยเดิม มีทั้งนำทำนองเดิมมาใช้โดยตรง – นำมาดัดแปลง หรือ แต่งใหม่
- 3) เพลงสากล คือประพันธ์ขึ้นใหม่ตามทฤษฎีเพลงสากล มีลีลาของเพลงสากลจากต่างประเทศ เรียกว่า ดนตรี ป๊อปปูล่าร์ (popular music)
- 4) ตัดทำนองจากเพลงคลาสสิกบางเพลง หรือ ทำนองเพลงยอดนิยมของประเทศต่างๆ เช่น ทำนองเพลงจีน ทำนองเพลงญี่ปุ่น ทำนองเพลงตะวันตก ฯลฯ มาใส่คำร้องภาษาไทย เรียกว่า เพลงแปลง

ในช่วงนี้ดนตรีสากลของไทยนับว่าได้รับอิทธิพลดนตรีจากตะวันตกอย่างเต็มที่ ไม่ว่าจะเป็นการผสมวง การบรรเลง การเรียบเรียงเสียงประสาน เช่น การใช้โน้ตเป็นไปตามลีลาของโน้ตสากลทั้งเสียงธรรมดา และครึ่งเสียง ท่อนเพลง แบ่งตามมาตรฐานเพลงตะวันตก มีการใช้จังหวะต่างๆ ในรูปแบบของดนตรีสากลตามความนิยมในสมัยนั้น ทำนองเพลงมีการนำเพลงพื้นบ้าน เพลงไทยเดิม เพลงสากล หรือ ตัดทำนองจากเพลงคลาสสิกบางเพลง หรือ ทำนองเพลงยอดนิยมของประเทศต่างๆ มาผสมผสานเกิดเอกลักษณ์ของเพลงไทยสากลขึ้น

2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

มีผู้สนใจทำการศึกษา ดนตรีไทยสากลและประวัตินักประพันธ์ไว้หลายท่าน ดังมีแนวทางต่างกัน ผู้วิจัยขอนำเสนอผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องดังนี้

2.2.1 ด้านดนตรีไทยสากล

ประจักษ์ สังกะ (2540: บทคัดย่อ) ได้ทำวิจัยเรื่อง เพลงปลุกใจของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ โดยทำการศึกษาวิเคราะห์เนื้อร้อง และทำนองเพลงปลุกใจ ซึ่งประพันธ์ขึ้นในช่วงหลังเปลี่ยนแปลงระบอบการปกครอง พ.ศ. 2475 โดยเชื่อมโยงกับประวัติศาสตร์ แนวความคิดทางการเมืองของผู้นำ บริบททางสังคม วัฒนธรรม และนโยบายทางการเมือง จากการวิจัยพบว่า บทเพลงที่ประพันธ์โดยพลตรีหลวงวิจิตรวาทการมีทั้งหมด 204 เพลง แยกเป็นบทเพลงปลุกใจใช้ประกอบละคร 120 เพลง บทเพลงขับร้องทั่วไป 84 เพลง เนื้อร้องแบ่งออกได้เป็น 4 ประเภท คือ 1) เพลงวีรกรรม 2) เพลงแห่งความรักชาติ 3) เพลงแห่งความสามัคคี และ 4) เพลงความรักระหว่างหญิง-ชาย ซึ่งแฝงไว้ด้วยคติความรักชาติ เพลงต่างๆ เหล่านี้ พลตรีหลวงวิจิตรวาทการประพันธ์ขึ้นเพื่อสนองนโยบายนิยมไทยของจอมพล ป. พิบูลย์สงคราม เพื่อใช้บทเพลงเป็นเครื่องมือถ่ายทอดนโยบายของรัฐสู่ประชาชน บทเพลงเหล่านี้เป็นเพลงที่สะท้อนความเป็นตัวตนของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการ ผู้ซึ่งมีแนวคิดสายกลาง ไม่นิยมความรุนแรง คุณลักษณะดังกล่าวทำให้บทเพลงของพลตรีหลวงวิจิตรวาทการมีคุณค่าต่อสังคมไทย และได้รับความนิยมมากกว่าเมื่อเปรียบเทียบกับเพลงปลุกใจในยุคหลัง

บรรจง ชลวิโรจน์ (2538: บทคัดย่อ) ได้ทำวิจัยเรื่อง อิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตกที่มีต่อการประพันธ์ทำนองเพลงของสมาน กาญจนผลิน พบว่าอิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตก รวมถึงดนตรีได้หล่อหลอมเข้าสู่ประเทศไทย ดังนั้นนักดนตรีไทยที่ได้สัมผัสดนตรีตะวันตกและนำไปผสมผสานเข้ากับดนตรีไทยโดยใช้ความรู้ ทักษะ ปฏิภาณ และความเฉลียวฉลาดก็เกิดผลงานเพลงไทยสากลขึ้น ซึ่งเป็นที่นิยมของประชาชน และถือเป็นการพัฒนางานดนตรีสากลของไทย

จันทิมา ทองคำ (2540: บทคัดย่อ) ได้ศึกษาเรื่อง การศึกษาวิเคราะห์วงดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาวงฟองน้ำ พบว่า ดนตรีไทยเป็นศิลปะที่อยู่คู่วิถีชีวิตคนไทยและรับใช้สังคมมาแต่อดีตกาล เมื่อสังคมเปลี่ยนแปลง ดนตรีไทยก็เกิดการเปลี่ยนแปลงตาม เกิดดนตรีไทยรูปแบบใหม่ขึ้น เรียกว่า “วงดนตรีไทยร่วมสมัย” วงดนตรีไทยร่วมสมัยมีพัฒนาการมาตั้งแต่รัชกาลที่ 4 ในรูปแบบของวงเครื่องสายผสม มาเริ่มใช้คำว่า “วงเครื่องสายผสม” ในยุคปัจจุบันกับวงฟองน้ำเป็นครั้งแรก ซึ่งเกิดขึ้นในปี พ.ศ. 2522 จากความคิดของครูบุญยงค์ เกตุคง และอาจารย์บุรุษ แกสตัน เป็นวงดนตรีที่มีลักษณะการผสมผสานระหว่างดนตรีไทยเดิมกับดนตรีสมัยใหม่ ทำให้เกิดลีลา ลีลาที่แปลกแตกต่าง

ออกไป จากการศึกษาพบว่าวงฟองน้ำมีบทบาทและก่อให้เกิดผลกระทบทางด้านศิลปะการดนตรี และวัฒนธรรมต่อสังคมไทยอย่างมาก

พรรณี ปรัชญาบำรุง (2542: 14) ได้ทำการวิจัยเรื่อง ภาพสะท้อนสังคมไทยและวัฒนธรรมไทยผ่านเพลงไทย หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 พ.ศ. 2500 พบว่าเพลงไทยสากลของไทยเกิดจากการปรับตัวระหว่างเพลงพื้นบ้านของไทยกับเพลงของต่างประเทศ ซึ่งทั้งสองมีลีลา ท่วงทำนองที่แตกต่างกันมาก แต่จะพบว่าเพลงไทยสากลในยุคต่างๆ มีบทบาทสูงในด้านศิลปะ ทั้งนี้เกิดจากนักประพันธ์เพลงที่สามารถประดิษฐ์คิดค้นสร้างผลงานใหม่ๆ จนกระทั่งมีเพลงไทยสากลเกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก

วิทยา ภูบัว (2542: 108-109) ได้ทำการวิจัยเรื่อง อิทธิพลของดนตรีอเมริกันที่มีต่อเพลงไทย สมัยนิยมพบว่า ละครร้อง และภาพยนตร์เสียงในฟิล์มมีส่วนสำคัญในการพัฒนาเพลงไทยสากลทั้งในด้านสาระทางดนตรี รวมทั้งการสร้างคามนิยมให้เกิดขึ้นในหมู่ผู้ฟังจำนวนมาก ประกอบกับในช่วงระยะเวลาระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 จนกระทั่งประมาณ พ.ศ. 2495 ละครเวทีเป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ได้ช่วยเสริมสร้างกระแสคามนิยมในเพลงสากลให้เพิ่มมากขึ้น ทั้งนี้ส่วนสำคัญส่วนหนึ่งในละครเวทีก็คือ เพลงไทยสากล ดังนั้นเมื่อละครเวทีได้รับความนิยมจึงส่งผลให้เพลงจากละครเวทีในเรื่องต่างๆ ได้รับความนิยมดุจเดียวกัน ตัวอย่างคณะละครเวทีที่มีชื่อเสียงประกอบด้วย คณะศิวารมณั์ เทพศิลป์ อัสวินการละคร ชูมนุศิลป์ นาฏยากร ฯลฯ คณะละครเหล่านี้เป็นปัจจัยทำให้เกิดนักแต่งเพลงผู้มีความสามารถเพิ่มขึ้นอีกเป็นจำนวนมาก เช่น สง่า อารัมภ์ ชาติ อินทรวิจิตร ไสล ไกรเลิศ ไพบูลย์ บุตรขัน สุรพล แสงเอก นอกจากแต่งเพลงประกอบละครแล้ว ยังได้เสนอผลงานของตนเองในรูปของเพลงสลับหน้าม่าน ซึ่งเป็นช่วงที่ละครเปลี่ยนฉากการแสดง เช่น ผลงานของไสล ไกรเลิศ ไพบูลย์ บุตรขัน เป็นต้น และพบว่าเพลงสลับหน้าม่านนับเป็นจุดกำเนิดของนักร้องเพลงไทยสากลผู้มีชื่อเสียงอีกเป็นจำนวนมาก อาทิ ชาญ เย็นแะ คำรณ สัมบุณณานนท์ สมยศ ทศนพันธ์ ชรินทร์ นันทนาคร สุเทพ วงศ์กำแหง ฯลฯ

สุดแดน สุขเกษม (2542: บทคัดย่อ) ได้ทำการศึกษาเรื่อง “แตงขาวบ้าน” กับการรับใช้สังคม: กรณีศึกษาคณะดนตรีศิลป พบว่า แตงขาวบ้านเป็นวงดนตรีพื้นบ้านที่มีแต่เป็นเครื่องดนตรีสำคัญ เกิดขึ้นจากการผสมผสานระหว่างวัฒนธรรมตะวันตกและวัฒนธรรมตะวันออก โดยเริ่มจากรากฐานวัฒนธรรมตะวันออก มีหลักฐานเก่าที่สุดสมัยกรุงสุโขทัย แต่ใช้เป็นเครื่องดนตรีในพระราชพิธีต่างๆ ต่อมาได้มีบทบาทเพิ่มขึ้นในสมัยกรุงศรีอยุธยา โดยใช้เป็นเครื่องแสดงฐานะทางสังคมของผู้ปกครองยุคนั้น บทบาททั้งสองด้านยังคงปรากฏอยู่ในสมัยรัตนโกสินทร์ อย่างไรก็ตามแต่ได้พัฒนาออกสู่สังคมชาวบ้าน เกิดเป็นแตงขาวบ้านในสมัยรัชกาลที่ 6 และสืบทอดต่อมาจนถึงปัจจุบัน ใช้บรรเลงเพื่อประกาศข่าวสาร รวมทั้งให้ความบันเทิง และใช้บรรเลงประกอบพิธีต่างๆ ซึ่งเป็นหน้าที่สำคัญของการรับใช้สังคมของดนตรีพื้นบ้านไทย

การแพร่กระจายผสมผสานวัฒนธรรมดนตรีของไทยนับว่ามีมานาน สำหรับดนตรีตะวันตกเท่าที่มีหลักฐานปรากฏอยู่เริ่มจากสมัยกรุงศรีอยุธยา เช่น จากทางศาสนา การทูต เป็นต้น การผสมผสานทางดนตรีเป็นได้ทั้งการผสมวง และการประพันธ์ดนตรี ด้านการผสมวงนับว่าเกิดการเปลี่ยนแปลงมาตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 ในรูปแบบของวงเครื่องสายผสม เช่น เครื่องสายผสมออร์แกน เป็นต้น จนกระทั่งเกิดวงดนตรีสังคีตประยุคต์ซึ่งเริ่มโดยพลโทหม่อมหลวงخاب กุญชร อภิชาติกรมประชาสัมพันธในขณะนั้น ใช้วงมโหรีปรับเปลี่ยนให้เท่ากับระดับเสียงสากล บรรเลงร่วมกับวงดนตรีสากล นอกจากนี้ยังมีการนำเพลงไทยมาเรียบเรียงใหม่เพื่อใช้บรรเลงกับวงดุริยางค์ตะวันตก ในสมัยปัจจุบันเกิดดนตรีไทยรูปแบบใหม่ขึ้น เรียกว่า “วงดนตรีไทยร่วมสมัย” มีการผสมผสานดนตรีไทยประยุคต์เข้ากับดนตรีตะวันตกทั้งวิธีการประพันธ์ และการบรรเลง เช่น วงฟองน้ำ วงบอยไทย เป็นต้น

นักวิจัยแต่ละท่านที่ได้นำเสนอ ได้ใช้แนวคิดการวิเคราะห์นำบทเพลงเป็นหลักแล้วทำการวิเคราะห์ ทั้งในด้านทฤษฎีดนตรีสากล และด้านที่เป็นผลกระทบต่อสังคมและวัฒนธรรมไทย ซึ่งผลงานวิจัยของทุกท่านได้แสดงให้เห็นถึงการแพร่กระจายทางวัฒนธรรมตะวันตกที่ได้เข้ามาในราชอาณาจักรไทย ชาวไทยได้ปรับแล้วนำวัฒนธรรมต่างชาตินี้มารับใช้สังคมและวัฒนธรรมในรูปแบบของ แตรวง วงดนตรีไทยผสมเครื่องดนตรีสากล หรือใช้ลักษณะการประพันธ์อย่างตะวันตกเพื่อใช้เป็นเพลงปลุกใจ และเพื่อการอื่นๆ ตามโอกาส เป็นต้น

ในระหว่างที่ทำการศึกษาก็เกิดการวิพากษ์ข้อมูลที่นำมาเสนอ เกิดประเด็นให้ติดตามเพื่อนำมาเสนอเป็นข้อมูล ข้อคิดเห็นให้หลากหลาย อันจะนำมาซึ่งการวิเคราะห์ และการสังเคราะห์ความเชื่อมโยงในระบบการศึกษาดนตรีไทยสากลต่อสังคม และวัฒนธรรมไทยต่อไป

2.2.2 ด้านประวัตินักประพันธ์

รังสิพันธุ์ แข็งขัน (2540: บทคัดย่อ) ได้ทำการวิจัยเรื่อง การศึกษาบทเพลงทหารเรือในพระนิพนธ์พลเรือเอกพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงชุมพรเขตอุดมศักดิ์ พบว่าพระปรีชาสามารถพร้อมทั้งการนิพนธ์บทร้อง สร้างทำนองเพลง และประยุคต์เพลงได้เป็นอย่างดี ในยุคที่คนไทยยังไม่รู้จักเพลงสากลแบบตะวันตก เพลงพระนิพนธ์ชื่อ ดาบของชาติ เป็นเพลงแนวสากลที่มีท่วงทำนองไพเราะเสมอด้วยเพลงที่นักดนตรีตะวันตกแต่งขึ้น นอกจากนี้ยังพบว่า ทรงสามารถนำเพลงทำนองไทยเดิม ชื่อเพลง คุณลุง คุณป้า มาปรับเปลี่ยนให้ร้องเป็นเพลงเนื้อเต็มตามบทร้องพระนิพนธ์ ชื่อเพลง เดินหน้าให้กลายรูปเป็นเพลงไทยสากลสำหรับขับร้องสอนใจทหารหาญได้อย่างดี ก่อนที่จะถึงสมัยเพลงไทยสากลแท้ๆ ซึ่งเกิดตามมาในสมัยรัชกาลที่ 7 นับว่าทรงเป็นผู้นำเสนอในเรื่องเพลงขับร้องปลุกใจทหารก่อนใครทั้งหมดในประเทศไทย และทรงมีส่วนร่วมสร้างเพลงไทยสากลในยุคบุกเบิกด้วย

มนัส วัฒนไชยยศ (2542: บทคัดย่อ) ได้ทำการวิจัยเรื่อง การศึกษาสไตล์ทำนองเพลงในบทประพันธ์ของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ พบว่า ท่านเป็นทั้งนักดนตรี และนักแต่งเพลงที่สมบูรณ์ทั้งความรู้ ทักษะ ปฏิภาณและความเฉลียวฉลาดในการประพันธ์ทำนอง โดยได้แบบอย่างดนตรีตะวันตกมาประพันธ์เป็นเพลงไทยสากลได้อย่างสนิท มีผลงานเป็นที่นิยมในสังคมทุกระดับชั้นเป็นเวลานานกว่า 20 ปี

ประณต มีสอน (2538: บทคัดย่อ) ทำการวิจัยเรื่อง ชีวิตและผลงานของนารถ ถาวรบุตรโดยศึกษาเฉพาะเพลงมาร์ช ทำให้ทราบว่านารถ ถาวรบุตรมีความสนใจดนตรีตั้งแต่วัยเยาว์ได้รับความปราณีสอนเปียโนจากมิสแอนนา เบลล์ คอลส์ ครูสอนดนตรี ณ โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนตั้งแต่ครั้งเยาว์วัย กระทั่งสามารถบรรเลงเปียโนได้อย่างไพเราะ เขียนโน้ตได้อย่างคล่องแคล่วแม่นยำ และยังสามารถด้านภาษาอังกฤษสามารถศึกษาวิชาดนตรีจากตำราต่างประเทศได้ด้วยตนเองในเวลาต่อมา มีความผูกพันกับดนตรีสากล หรือที่เรียกว่าเพลงฝรั่งทุกรูปแบบ สามารถบรรเลงดนตรีคลาสสิก เพลงขับร้องจากละครเพลง เพลงแจ๊ส และเพลงไทยได้อย่างดี มีประสบการณ์ในการบรรเลงดนตรีตามโรงแรม มีผลงานด้านการประพันธ์หลากหลาย ได้แก่ เพลงมาร์ชใช้ในหน่วยราชการต่างๆ เพลงมาร์ชใช้ประกอบภาพยนตร์ เพลงไทยสากลประกอบภาพยนตร์ เพลงไทยสากลประกอบละคร เพลงประจำสถาบัน และเพลงไทยสากลทั่วไป นารถ ถาวรบุตร เป็นผู้ประพันธ์เพลงไทยสากลที่มีสำเนียงตะวันตกอย่างสมบูรณ์ กระทั่งได้ฉายาว่า ราชาเพลงมาร์ชแห่งประเทศไทย

ในด้านการประพันธ์เพลง ก่อนที่จะเกิดเพลงไทยสากลขึ้นในประเทศไทย ไทยได้รับอิทธิพลวัฒนธรรมดนตรีตะวันตกจากหลายด้าน จากคณะบาทหลวงชาวตะวันตกเข้ามาเผยแผ่ศาสนา คณะทูตที่นำดนตรีเข้ามาด้วย วงโยธวาทิตที่มากับหน่วยทหารชาวตะวันตก การไปศึกษาต่อต่างประเทศของพระบรมวงศานุวงศ์ ตลอดจนการว่าจ้างครูดนตรีชาวต่างประเทศมาสอนบุตรหลานชาวไทย เช่นตามสถานศึกษา หน่วยราชการต่างๆ แม้กระทั่งในพระบรมมหาราชวัง ดังเช่นบทเพลงทหารเรือในพระนิพนธ์พลเรือเอกพระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงชุมพรเขตอุดมศักดิ์ พบว่าพระปรีชาสามารถพร้อมทั้งการนิพนธ์บทร้อง สร้างทำนองเพลง และประยুক্তเพลงได้เป็นอย่างดี ในยุคที่คนไทยยังไม่รู้จักเพลงสากลแบบตะวันตก นับว่าทรงเป็นผู้นำเสนอในเรื่องเพลงขับร้องปลุกใจทหารก่อนใครทั้งหมดในประเทศไทย และทรงมีส่วนร่วมสร้างเพลงไทยสากลในยุคบุกเบิกด้วย รวมถึงสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ซึ่งได้รับการศึกษาจากต่างประเทศ ผู้เป็นบิดาแห่งเพลงไทยสากล พลตรีหลวงวิจิตรวาทการผู้สืบทอดผลงานเพลงไทยสากลประเภทเพลงปลุกใจเกี่ยวเนื่องกับนโยบายทางประวัติศาสตร์ แนวความคิดทางการเมืองของผู้นำ บริบททางสังคม วัฒนธรรม และนโยบายทางการสืบทอดมาถึง พรานบุรพ์ นารถ ถาวรบุตรผู้ประพันธ์เพลงไทยสากล

ที่มีสำเนียงตะวันตกอย่างสมบูรณ์ ซึ่งได้ฉายาว่า ราชาเพลงมาร์ชแห่งประเทศไทย หม่อมหลวงพวงร้อย อภัยวงศ์ (สนิทวงศ์) นักประพันธ์เพลงสตรีคนแรกของไทย ตลอดจนผู้ที่ตามมาภายหลังอีกมากมาย เช่น เอื้อ สุนทรสนาน ไพฑูลย์ บุตรขัน สมาน กาญจนผลิน สง่า อาร์มกริ์ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ฯลฯ

ละครเวที และภาพยนตร์เสียงในฟิล์ม เป็นอีกสิ่งหนึ่งที่ช่วยเสริมสร้างกระแสความนิยมในเพลงสากลให้เพิ่มมากขึ้น ทั้งนี้ส่วนสำคัญส่วนหนึ่งในละครเวทีก็คือ เพลงไทยสากล ดังนั้นประมาณ พ.ศ. 2495 เมื่อละครเวทีได้รับความนิยมจึงส่งผลให้เพลงจากละครเวทีในเรื่องจนกระทั่งมีเพลงไทยสากลเกิดขึ้นเป็นจำนวนมาก เป็นปัจจัยทำให้เกิดนักแต่งเพลงที่มีความสามารถขึ้นเป็นจำนวนมาก เช่น สง่า อาร์มกริ์ ไสล ไกรเลิศ ชาลี อินทวิจิตร ไพฑูลย์ บุตรขัน สุรพล แสงเอก ฯลฯ

การที่นักวิจัยได้นำเสนอประวัติและผลงานของนักประพันธ์ในด้านต่างๆ ย่อมแสดงให้เห็นว่าผู้ที่สามารถสร้างผลงานดนตรีที่มีคุณภาพต้องเป็นบุคคลที่มีความใฝ่รู้ ตลอดถึงสนใจในงานนั้นๆ อยู่ตลอดเวลา มีความเข้าใจทั้งในเรื่องสังคมและทฤษฎีดนตรี เช่น ศึกษาเรื่องทำนอง จังหวะ การเรียบเรียงเสียงประสาน และรูปแบบต่างๆ ทำให้งานประพันธ์เป็นผลงานมีความทันสมัย มีคุณภาพ และเป็นที่ยอมรับของประชาชน เพลงแนวสากลที่มีท่วงทำนองไพเราะรวมถึงดนตรีได้หลั่งไหลเข้าสู่ประเทศไทย ดังนั้นนักดนตรีไทยที่ได้สัมผัสดนตรีตะวันตกและนำไปผสมผสานเข้ากับดนตรีไทยโดยใช้ความรู้ ทักษะ ปฏิภาณ และความเฉลียวฉลาดก็เกิดการผสมผสานระหว่างเพลงไทย เพลงพื้นบ้านของไทยซึ่งซึมซับอยู่ในสายเลือดของคนไทยกับเพลงของต่างประเทศ ซึ่งทั้งสองมีลีลา ท่วงทำนองที่แตกต่างกันมาก แต่พบว่าเพลงไทยสากลในยุคต่างๆ มีบทบาทสูงในด้านศิลปะ ทั้งนี้เกิดจากนักประพันธ์เพลงที่สามารถประดิษฐ์คิดค้นสร้างผลงานทำให้เกิดวัฒนธรรมใหม่ขึ้น คือ เพลงไทยสากล

จากผลงานวิจัยที่เกี่ยวข้องในด้านดนตรีไทย และประวัตินักประพันธ์ แสดงให้เห็นประเด็นในการวิเคราะห์ชีวิต ประสบการณ์ และผลงาน ซึ่งนำเสนอไว้เป็นรูปแบบ และแนวทางในการศึกษา ผู้วิจัยจึงได้พิจารณาแนวทางต่างๆ เพื่อนำมาใช้ในการอธิบายชีวิต ประสบการณ์ และผลงาน ของ ไสล ไกรเลิศ และกำหนดแนวทางการวิเคราะห์ โดยนำเสนอทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรีและทำนอง ดังหัวข้อต่อไปนี้

2.3. แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

เอกสารที่ใช้เป็นแนวคิดและทฤษฎี ผู้วิจัยได้ใช้แนวคิดแบบนิรนัย (deduction) เป็นการศึกษาวิเคราะห์ผลงานโดยหาความสัมพันธ์ตามทฤษฎีหรือหลักการที่มีอยู่ โดยผู้วิจัยทำการศึกษานแนวคิดทางมานุษยดนตรีวิทยา ทฤษฎีการบันทึกประวัตินุคคล ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรีโดยเน้นด้านการวิเคราะห์ทำนอง ดังเอกสารต่อไปนี้

2.3.1 ดนตรีในแนวคิดทางมานุษยดนตรีวิทยา

ดนตรีเป็นปรากฏการณ์สากลของมนุษยชาติ ด้วยเหตุนี้จึงสมควรได้รับการศึกษาโดยสิทธิอันชอบธรรม ตามหลักปรัชญาความรู้ตะวันตก (คลู [Clough, 1960: ไม่ปรากฏเลขหน้า] อ้างถึงใน เมอริแอม [Merriam, 1964: 16]) สิ่งที่น่าสนใจที่สุดคือ ตัวมนุษย์เอง ดนตรีเป็นเพียงส่วนหนึ่งซึ่งมนุษย์ปฏิบัติ และเป็นส่วนหนึ่งซึ่งมนุษย์ศึกษาเกี่ยวกับตนเอง แต่ที่มีความสำคัญเท่าเทียมกันคือความจริงที่ว่า ดนตรีเป็นพฤติกรรมของมนุษยชาติเช่นเดียวกัน ด้วยเหตุนี้นักมานุษยดนตรีวิทยาต้องใช้วิชาสังคมศาสตร์และมนุษยศาสตร์เป็นเครื่องมือร่วมในการวิจัย เพื่อจะเข้าใจว่าเพราะเหตุใดมนุษย์จึงประพฤติปฏิบัติเช่นนั้น

ฮูด (Hood, 1963: 230) ได้อธิบายถึงแนวคิดที่ ฟรานซ์ โบอาซ (Franz Boaz) นักมานุษยวิทยาชั้นนำชาวอเมริกัน ได้ยอมรับความสำคัญของการศึกษาวัฒนธรรมทางดนตรี อันเกินแก่การประมาณค่าและได้สนับสนุนให้ลูกศิษย์ทำการบันทึก และถอดโน้ตดนตรีในพิธีกรรมต่างๆ ที่ศึกษา

แกร์เรท (Garrett, 1958: 74) ยังได้กล่าวถึงนักดนตรีวิทยาซึ่งมีมุมมองดนตรีที่กว้างกว่ากลุ่มที่สนใจเฉพาะดนตรีตะวันตกว่าทำให้ได้พบแบบฉบับทำนอง (melodic style) ในดนตรีตะวันออก ที่นักประพันธ์ชาวยุโรปได้ละเลยไป เนื่องจากไม่เข้ากับระบบการประสานเสียงของดนตรีตะวันตก และยังพบว่านักดนตรีแถบตะวันออกกลางยังคงใช้เครื่องดนตรีซึ่งเป็นที่คุ้นเคยของชาวยุโรปเมื่อหลายศตวรรษก่อน

มิลเลอร์ (Miller, 1973: 7-10) กล่าวถึงดนตรีตะวันตกว่า ได้รับมรดกอารยธรรมสืบทอดมาจากดนตรีนอกตะวันตก (non-western) ก่อนยุคคริสเตียน เมื่อต้องการทราบที่มาของอารยธรรมโบราณเหล่านี้ต้องศึกษาจาก 4 แหล่งสำคัญ คือ จากรูปภาพ วรรณกรรม เครื่องดนตรีที่ยังเหลืออยู่ และ จากการศึกษาค้นคว้าทางด้านมานุษยดนตรีวิทยา เพื่อการประจักษ์ในแนวทางปฏิบัติในวัฒนธรรมโบราณ จึงสมควรต้องศึกษาจากวัฒนธรรมโบราณที่ยังเหลืออยู่ เช่น อินเดีย จีน อาหรับ และวัฒนธรรมดั้งเดิม เช่น ชนเผ่าอะบอริจินในออสเตรเลีย นิวินี และ อเมริกาใต้ เป็นต้น

ฮาวิลแลนด์ (Haviland, 1981: 385-386) นักมานุษยวิทยาได้อธิบายถึงการศึกษาดนตรีในบริบทวัฒนธรรมหนึ่งด้วยการรวบรวมเพลงพื้นบ้าน เริ่มกำเนิดขึ้นในคริสต์ศตวรรษที่ 19 ต่อมาได้พัฒนาเป็นวิชาเฉพาะด้านเรียกว่า มานุษยดนตรีวิทยา (Ethnomusicology) เป็นการยากที่จะพบวัฒนธรรมซึ่งปราศจาก

ดนตรี บทบาทหน้าที่ดนตรีในสังคมส่วนมากปรากฏให้เห็นในรูปบทเพลง ชาวปาเผ่า ทาซาเดย์ (Tasadays) ถูกค้นพบในประเทศฟิลิปปินส์ ได้นำ จอว์ ฮาร์ป (jaw harp) เรียกว่า คูบิง (kubing) ทำจากไม้ไผ่เข้ามาใช้ หากว่าชนเผ่าไม่ได้คิดประดิษฐ์ขึ้นมาเอง เคนเน็ธ แมคลิช แปลคำกล่าวของผู้เล่าว่า “ถ้าฉันเล่นคูบิงเป็นเพราะว่ามีผู้ฟังอยู่ ฉันก็รู้วิธีเล่นอย่างแท้จริง” น่าสนใจที่คำกล่าวสั้นๆ เช่นนี้แสดงถึงดนตรีแห่งคุณค่าซึ่งมีอยู่มากในสังคมที่ซับซ้อนกว่า แสดงถึงทักษะแห่งการสร้างสรรค์ของปัจเจกบุคคลผู้ฝึกฝนขึ้นมาด้วยความภาคภูมิใจ อาจเป็นไปเพื่อมุ่งสู่ความสำเร็จหรือเพื่อความสุขเพียงผิวเผิน ซึ่งเป็นแบบแผนพฤติกรรมทางสังคมอย่างหนึ่งโดยผ่านทาง การสื่อสาร หรือการแบ่งปันความรู้สึก และประสบการณ์ชีวิตร่วมกับบุคคลอื่น

ดนตรี เป็นปรากฏการณ์ของมนุษยชาติ มีกำเนิดมาแต่ครั้งดึกดำบรรพ์ กลายมาเป็นวัฒนธรรมอย่างหนึ่งที่มนุษย์ให้ความสำคัญไปพร้อมกับวัฒนธรรมด้านอื่นๆ การศึกษามนุษย์และสังคม ดนตรีเป็นบริบทหนึ่งที่สำคัญไม่อาจจะเลยได้ จึงได้เกิดวิชามานุษยดนตรีวิทยาขึ้น เพราะดนตรีมีอยู่ในสังคมมนุษย์ทุกระดับชั้น มนุษย์ใช้ดนตรีเป็นสื่อในหลายๆ ด้าน เช่น ใช้ในพิธีกรรมต่างๆ ทั้งที่เป็นมงคลและอวมงคล ใช้สื่อสารกับสิ่งรอบข้างทั้งที่สัมผัสได้ และไม่สามารถสัมผัสได้ หรือแม้เพียงเพื่อปัจเจกสุนทรียภาพ ดังนั้นการศึกษาแนวทำนองของ โสล ไกรเลิศ จึงเป็นการศึกษาดนตรีในสังคมอดีตอันจะนำไปสู่การอธิบายแนวคิด วิธีการ ทักษะของสังคมในสมัยนั้น

2.3.2 ทฤษฎีการบันทึกประวัติบุคคล

อรรถ อานันท์ (2531: 2) ได้แปลผลงานของ ยอร์จ เอ. แอลดีก (George Allen Attig:1965) ซึ่งได้นำเสนอการบันทึกประวัติบุคคล เพื่อให้เห็นถึงพัฒนาการเชิงแนวคิดและเชิงประวัติศาสตร์ของวิธีการศึกษาประวัติชีวิตบุคคลเป็นเครื่องมือการวิจัยเชิงคุณภาพกล่าวคือ ต้องคำนึงถึงเงื่อนไขที่จำเป็นต้องพิจารณาอันเป็นตัวกำหนดยอมรับและไม่ยอมรับในการพัฒนาต่างๆ เงื่อนไขเหล่านี้ได้แก่

- 1) ปัจเจกบุคคลมีการรับรู้หรือมองเห็นถึงผลประโยชน์ หรือข้อได้เปรียบทั้งทางเศรษฐกิจ สังคม สุขภาพ จิตวิทยา และข้อได้เปรียบด้านอื่นๆ หรือไม่
- 2) บุคคลต่างๆ ได้มีการรับรู้ ถึงการเปลี่ยนแปลงสิ่งนั้นหรือไม่ สิ่งที่เป็นจริงได้โดยขึ้นอยู่กับเป้าหมาย ค่านิยม และความคาดหวังของแต่ละบุคคลนั่นเอง
- 3) ต้นทุนต่างๆ ที่พวกเขาจะต้องจ่ายไปเพื่อการเปลี่ยนแปลงดังกล่าวนั้น เป็นสิ่งที่พวกเขาจะสามารถจ่ายได้หรือไม่
- 4) ต้นทุนทางสังคม ได้แก่ สถานภาพ ความสัมพันธ์กับบุคคลต่างๆ มิตรภาพ ฯลฯ บุคคลเหล่านี้จะต้องมั่นใจว่าเขาไม่ต้องลงทุนทางด้านสังคมมากเกินไปกว่าข้อได้เปรียบต่างๆ หรือผลประโยชน์ที่เขาจะได้รับอันเกิดจากการเปลี่ยนแปลงนั้นๆ

5) โครงการหรือนวัตกรรมใหม่ๆ ได้ถูกนำเข้ามาในชุมชนโดยผ่านเครือข่ายที่มีของชุมชนหรือไม่

แอ็ดดิกซ์ (2531:17) ยังอธิบายถึง การยอมรับนวัตกรรมใหม่ๆ มิใช่เรื่องง่ายมีเหตุผลที่จะยอมรับได้ขึ้นอยู่กับความเข้าใจในความสัมพันธ์ระหว่างกระบวนการทางสังคม วัฒนธรรมและปัจเจกบุคคล ซึ่งความสัมพันธ์ทั้ง 3 ประการนี้จะจะเป็นตัวกำหนดหรือตัดสินใจ แอ็ดดิกซ์ (2531:31) ได้ตั้งคำถามเกี่ยวกับเอกสารที่ได้มาควรจะต้องตอบคำถามในประเด็น

- 1) รายละเอียดที่ได้มีรากฐานจากการรวบรวมเรื่องราวระดับบุคคลและระดับสังคมหรือไม่
 - 2) ข้อมูลต่างๆ ได้รับการแก้ไข ผ่านการตีความหรือมีลักษณะที่ย้ำให้เห็นเรื่องราวของชีวิตเฉพาะในแง่ที่น่าสนใจ โดยละเอียดประสบการณ์ต่างๆ ที่เป็นปัญหาของชีวิตหรือไม่
 - 3) เอกสารได้ถูกเลือกมาอย่างไม่ถูกต้อง หรือไม่เหมาะสมเท่าที่ควรหรือไม่
- แอ็ดดิกซ์ได้แบ่งประเภทเอกสารส่วนบุคคลไว้ 3 ประเภทหลักๆ ได้แก่
- 1) เอกสารที่เป็นลายลักษณ์อักษร ได้แก่บันทึกรายวัน จดหมาย บันทึกความทรงจำ
 - 2) เอกสารแบบบอกเล่าบันทึกประวัติชีวิตบุคคล ได้แก่
 - 2.1) อัตชีวประวัติหรือการเขียนหรือเล่าประวัติของตนเอง โดยยังมีสติอยู่ตลอดเวลา
 - 2.2) ชีวประวัติหรือประวัติบุคคลที่เขียนขึ้นโดยบุคคลอื่น
 - 2.3) กึ่งอัตชีวประวัติหรือการผสมระหว่างการเขียนประวัติโดยตนเองและผู้อื่นร่วมกัน
 - 3) ประวัติศาสตร์ของกลุ่ม เป็นการเขียนประวัติของชุมชนหรือครอบครัว

รูปแบบและวิธีการเขียนต่างๆ มีความเรียบง่าย รัดกุม ลึกซึ้งและเชื่อมโยงกับสังคม นับตั้งแต่ความเชื่อ ทศนคติ กระบวนการเรียนรู้ทางสังคม การเปลี่ยนแปลงของชีวิต บทบาทต่างๆ ที่เกิดขึ้นในแต่ละช่วงชีวิต การรับรู้ของชุมชน ครอบครัว บุคลิกภาพ ประเด็นเหล่านี้จะเป็นเครื่องวัดความสามารถของผู้เขียนในการค้นคว้า สืบสอบหรือหาเอกสารที่เกี่ยวข้องและเชื่อถือได้ จากคุณลักษณะดังกล่าว การเลือกใช้รูปแบบที่เรียบง่ายและรัดกุมจะมีประโยชน์กว่า เข้าใจได้ง่ายไม่สับสนซับซ้อน ดังนั้นการตัดสินใจจึงขึ้นอยู่กับความเหมาะสมของผู้เขียน การที่ผู้วิจัยสามารถคลี่คลายประเด็นปัญหาความสำคัญต่างๆ ได้ ทำให้เข้าใจสภาพชีวิต และสภาพแวดล้อม และวัฒนธรรมของบุคคลนั้นมากยิ่งขึ้น ดังนั้นการเขียนประวัติและผลงานของ ไสล ไกรเลิศจึงเป็นการเขียนเชิงชีวประวัติ โดยเน้นที่ผลงานด้านดนตรี

2.3.3 ทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรี

ด้านทฤษฎีการวิเคราะห์ดนตรีนั้นมีความเกี่ยวพันกันหลายประเด็น หลายแนวคิด ดั้งนักวิชาการในประเทศและต่างประเทศ ได้อธิบายไว้ต่างๆ ดังนี้

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2540: 23) ให้คำจำกัดความเกี่ยวกับทำนองดังนี้

ทำนอง คือ การจัดเรียงของเสียงที่มีความแตกต่างของระดับเสียง และความยาวของเสียงตามแนวนอน โดยทั่วไปดนตรีประกอบด้วยทำนองซึ่งเป็นองค์ประกอบที่ง่ายต่อการจดจำมากที่สุด ทำนองมีหลากหลายลักษณะ แตกต่างกันไป ทำนองคล้ายกับภาษาพูด คือเป็นภาษาดนตรีที่ประกอบกันเป็นประโยคเพื่อเสนอความคิดของผู้พูด ดังนั้นการจะเข้าใจดนตรี จึงต้องจำได้ว่าทำนองเป็นอย่างไรทางดนตรีมีศัพท์มากมายที่หมายถึง 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 ส่วนที่เล็กที่สุดหรือสั้นที่สุด 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

ฮิคค็อก (Hickok, 1993: 14) กล่าวถึง แนวคิดดนตรี (musical idea) ว่า ในบทเพลงที่มีทำนองยาวต้องประกอบด้วยแนวคิดดนตรีที่เป็นศูนย์กลาง เรียกว่า ทำนองหลัก อาจมีการบรรเลงซ้ำในรูปแบบที่แตกต่างกัน

สไตน์ (Stein, 1962: 6) กล่าวว่า โครงสร้าง (structure) หรือรูปแบบ (form) คือ แบบแผน หรือแผนผังของบทประพันธ์ การทำให้ดนตรีสามารถฟังและสื่อสารได้ เป็นบทบาทหน้าที่ของรูปแบบโดยการนำปัจจัยต่างๆ ทางดนตรีมาจัดให้เป็นระเบียบ ปัจจัยเหล่านี้ประกอบด้วยทำนอง (melody) ประสานเสียง (harmony) ทำนองสัมพันธ์ (counterpoint) ลีลาจังหวะ (rhythm) อัตราจังหวะ (meter) อัตราความเร็ว (tempo) ความดัง เบา (dynamic) และสีสันทัน (color) ดังนั้นเพื่อให้เกิดความเข้าใจตรงกันจึงได้กำหนดใช้คำว่า “แบบฉบับ” แทนคำว่า “สไตล์” (style) ซึ่งสไตน์ให้คำจำกัดความสั้นๆ ว่า หมายถึงลักษณะเฉพาะของผลงานของนักประพันธ์ของยุคนี้ๆ

คอปแลนด์ (Copland, 1967: 25-26) นักประพันธ์ดนตรีและวาทยากรผู้มีชื่อเสียง กล่าวถึงแนวคิดดนตรีไว้ว่า แนวคิด (idea) โดยตัวของมันเองอาจเกิดขึ้นแก่นักประพันธ์ดนตรีได้หลายลักษณะคือ

- 1) ลักษณะรูปของทำนองล้วนๆ แนวหนึ่งซึ่งผู้ประพันธ์อาจสัมผัสเสียงในลำคอ
- 2) ลักษณะทำนองประกอบด้วย แนวบรรเลงประกอบ (accompaniment) หรือ อาจคิดแนวประกอบได้ก่อนแล้วจึงเพิ่มทำนองในภายหลัง
- 3) เกิดในรูปของ แนวคิดลีลาจังหวะ ล้วนๆ (rhythmic idea) เช่น ได้ยินเสียงจังหวะกลอง ซึ่งนับว่าเพียงพอสำหรับผู้ประพันธ์ดนตรีบางท่านที่จะเริ่มจากสิ่งนี้ นำไปเพิ่มแนวประกอบ และทำนองต่อไปในภายหลัง ดังที่ คอปแลนด์ (1967: 31) ได้กล่าวถึงการที่นักประวัติศาสตร์ดนตรีต่างมีความเห็นตรงกันว่า ดนตรีเริ่มที่ลีลาจังหวะ ความบริสุทธิ์ของลีลาจังหวะมีผลโดยตรง และทันทีต่อผู้ฟัง เป็นความรู้สึกถึงสัญชาตญาณดั้งเดิม เพื่อเป็นข้อพิสูจน์เรื่องนี้ให้สังเกตจากดนตรีชนเผ่าคนป่าส่วนมากมีเฉพาะลีลาจังหวะล้วนๆ บางครั้งอาจซับซ้อนจนน่าประหลาดใจ
- 4) ลักษณะสุดท้ายนี้ มักจะเกิดกับนักประพันธ์ที่มีลักษณะพิเศษบางท่าน โดยที่อาจคิดแนวทำนองได้ หลายแนว (contrapuntal) ในขณะเดียวกัน เช่น สอง หรือสามทำนองในเวลาเดียวกัน ซึ่งนับว่าเป็นแรงบันดาลใจที่ค่อนข้างพิเศษกว่าปกติ

คอปแลนด์ ยังได้ให้แนวความคิดสำหรับนักประพันธ์ดนตรี (composer) ไว้ว่า นักประพันธ์ทุกคนเริ่มจาก แนวคิดดนตรี ซึ่งเป็น ทำนองหลัก (theme ความหมายเดียวกับ musical idea) เกิดขึ้นปัจจุบันทันทีโดยไม่ทราบว่ามีมาจากที่ใด เป็นสิ่งนอกเหนือการควบคุม ถือว่าเป็นพรจากสวรรค์ เป็นไปโดยอัตโนมัติอยู่นอกเหนือ แนวคิดด้านจิตใจ ความรู้เรื่องการประพันธ์ หรือ แนวคิดดนตรีพิเศษ (extramusical idea) เพราะเหตุนี้นักประพันธ์จึงพสกมุดสำหรับพร้อมบันทึกไว้เสมอเพื่อรวบรวมท่วงทำนองเหล่านี้ไว้

ไวท์ (White, 1976: 71-72) กล่าวว่า ทำนองเป็นอันดับแนวเสียงแนวหนึ่ง ซึ่งเป็นองค์ประกอบร่วมของระดับเสียงและลีลาจังหวะเป็นสื่อถ่ายทอดความหมายของคนตรี สำหรับไวท์ มีแนวคิดที่ว่า ทำนองไม่สามารถแยกเป็นเอกเทศจากลีลาจังหวะทั้งสองสิ่งนี้ต้องเกิดร่วมกันเสมอ ทำนองเป็นแง่มุมเดียวของคนตรีที่มีอยู่ในทุกวัฒนธรรมและกาลเวลา จะเป็นนักประพันธ์ดนตรีที่ดีไม่ได้หากปราศจากความสามารถในการจัดการกับทำนองและไวท์ ยังกล่าวต่อไปว่า เป้าหมายสำคัญที่สุดของการวิเคราะห์แบบฉบับทำนอง คือ การเปรียบเทียบและการประเมิน ดังนั้นควรมีวิธีการกว้างและครอบคลุมสำหรับการวิเคราะห์ทำนอง

แกร์เรท (Garrett, 1958: 32-39) กล่าวถึงทำนองไว้ดังนี้

1) ทำนองเป็นกระสวนแบบเกชตัลท์ (Gestalt คำว่า เกชตัลท์ ภาษาเยอรมัน แปลว่า รูปร่างท่าทาง ลักษณะ) นั่นคือ ทำนองเป็นลำดับเสียงที่เกิดขึ้นในช่วงของเวลา หากว่าจิตของเรายอมรับความสัมพันธ์ระหว่างระดับเสียงกับค่าของช่วงเวลาย่อมก่อกันขึ้นเป็นผลลัพธ์ได้จากการรวมกันของเสียงในฐานะที่เป็นกระสวนแบบเกชตัลท์ เรียกว่า หน่วยการรับรู้ (unit of perception)

กล่าวโดยสรุปคือ ลำดับเสียงที่ประกอบด้วยระดับเสียงหลายๆ ระดับ ลีลาจังหวะหลายๆ ลีลาจังหวะ (pitches and rhythms) รับได้ทันทีว่าเกิดเป็น วลี (phrase) ขึ้น

เมื่อนำวลี 2 วลี มาเชื่อมต่อกัน ผลลัพธ์ที่ได้คือ 1 พีริยด (period) หรือ ประโยค (sentence) วลีแรกเรียกว่า วลีนำ (antecedent phrase) วลีที่สองเรียกว่า วลีตาม (consequent phrase)

2) คู่ระยะทำนอง (melodic interval) กลุ่มโครงสร้างของทำนอง คือ คู่ระยะของทำนอง ซึ่งประกอบด้วยองค์ประกอบพื้นฐาน 3 อย่าง ได้แก่

2.1) ระดับเสียง (pitch) เป็นเรื่องจิตวิทยาของเสียงซึ่งทำให้ผู้ฟังสามารถจัดลำดับเสียง เช่น จากต่ำไปสูง

2.2) ค่าอัตราความเร็ว (temporal value) เพราะว่าดนตรีเป็น ศิลปะแห่งช่วงเวลา (temporal art) เสียงดนตรีใดๆ ก็ตาม ย่อมประกอบด้วยขอบเขตของเวลาที่แน่นอน 3 ส่วน คือ ส่วนเริ่มต้น - ส่วนช่วงระยะเวลาซึ่งสามารถวัดได้ด้วยหน่วยเวลา - ส่วนจบ

2.3) การเคลื่อนที่ (motion) ในส่วนนี้ถือว่าสำคัญในมุมมองเรื่องทำนอง เพราะเกี่ยวกับความรู้สึกด้านจิตวิทยาของการเคลื่อนไหวจากเสียงหนึ่งไปสู่เสียงหนึ่ง เกิดจาก 2 องค์ประกอบ

2.3.1) การเคลื่อนที่จากระดับเสียงหนึ่งไปสู่ระดับเสียงอื่น

2.3.2) การเคลื่อนที่ระหว่างค่าอัตราความเร็ว เช่น การกระโดดของทำนอง (leap) ลีลาจังหวะที่ไม่แน่นอน (erratic) หรือเป็นไปอย่างสม่ำเสมอ (smooth) ทำนองที่ดำเนินไปอย่างรวดเร็วหรือเชื่องช้า ฯลฯ

3) การวิเคราะห์แบบฉบับทำนอง ทำนองเพลงอาจให้ความรู้สึกหลายๆ อารมณ์ เช่น ความรู้สึกเยียบสงบ สงบสุข ผ่อนคลาย หรือ สดใส มีความเคลื่อนไหว เต็มไปด้วยความเข้มข้น เนื่องจากทำนองเกิดจากการเคลื่อนไหวของระดับเสียงและ การเคลื่อนไหวของอัตราความเร็ว ดังนั้นการหา ลักษณะเฉพาะของแบบฉบับทำนอง เพื่อได้ทราบถึงข้อแตกต่างของแต่ละทำนอง โดยต้องดูจากองค์ประกอบ 2 ประการ คือ

3.1) เส้นโค้งระดับเสียง แสดงให้เห็นทেনชันของทำนอง ทั้งขณะเคลื่อนที่ขึ้นและลง ซึ่งแสดงให้เห็นคุณสมบัติของทำนองดังนี้

3.1.1) การเคลื่อนที่ของทำนองขณะกำลังมุ่งขึ้น ทำให้เกิด แรงดึง หรือ ทেনชัน ในความรู้สึกของผู้ฟัง ส่วนทำนองที่กำลังมุ่งลงทำให้เกิดความรู้สึก ผ่อนคลาย

3.1.2) พิสัยของทำนอง แสดงให้เห็นขนาดพื้นที่ของการขยายตัวของ ทেনชัน และการผ่อนคลาย

3.1.3) การเคลื่อนที่ แสดงถึงการเปลี่ยนแปลงของทেনชัน ว่า เป็นไปอย่างนุ่มนวล หรือเคลื่อนที่แบบกระโดด

3.1.4) รูปทำนอง ซึ่งให้เห็นว่า ทำนองเป็นส่วนสำคัญในการก่อให้เกิดทেনชัน หรือ การผ่อนคลาย หรือเป็นตัวช่วยให้เกิดความ สมดุล ระหว่างทেনชัน และการผ่อนคลาย

3.2) เส้นโค้งอัตราความเร็ว เป็นเครื่องจำแนกให้เห็นลักษณะเฉพาะในหลายกรณี ดังนี้

3.2.1) แสดงให้เห็นการเคลื่อนไหวของลีลาจังหวะว่าอยู่ในขอบเขตของเวลาที่กำหนด หรือเป็นไปโดยอิสระ เช่น มีลีลาจังหวะที่เต็มไปด้วยการเคลื่อนไหว โดยมีค่าตัวโน้ตที่เท่ากันสม่ำเสมอ หรือไม่เท่ากัน

3.2.2) แสดงให้เห็นว่าในช่วง จุดไคลแมกซ์ มีลีลาจังหวะที่ซับซ้อน หรือสม่ำเสมอ

3.2.3) ทำให้ทราบถึงการเปลี่ยนแปลงค่าอัตราความเร็ว

3.2.4) ทำให้ทราบถึงช่วงของการเปลี่ยนแปลงลีลาจังหวะ

ดังนั้นจากแนวคิดในการวิเคราะห์ของนักวิชาการต่างๆ การศึกษาความหมาย และคุณสมบัติของทำนอง ทำนองหลัก ขบวนการสร้างสรรค์ทางดนตรี การเกิดแนวคิดทางดนตรี และประเด็นการวิเคราะห์แบบฉบับทำนอง เพื่อเป็นปัจจัยให้ทราบถึงแนวทางในการประพันธ์ดนตรี และการวิเคราะห์หาลักษณะเฉพาะของทำนองต่อไป แนวคิดและประเด็นที่กล่าวถึงยังต้องการคำอธิบายที่ชัดเจนในการทำ ความเข้าใจเรื่องทำนองและการวิเคราะห์ ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการศึกษาในประเด็นการวิเคราะห์ทำนองดังกล่าว นำเสนอวิธีการจากเอกสารต่อไปนี้

2.3.4 ทฤษฎีการวิเคราะห์ทำนอง

เมื่อฟังดนตรีทำนองจะครอบงำความสนใจผู้ฟังในทันที ทำนอง เป็นลำดับเสียงดนตรีที่มีจังหวะลีลา มีการเน้น เป็นผลจากแรงบันดาลใจ และความคิดสร้างสรรค์ช่างจินตนาการ มีนักวิชาการทางดนตรีและดนตรีวิทยาหลายท่านได้นำเสนอแนวคิดและแนวทางการคิดวิเคราะห์ดนตรีไว้ดังนี้

วอร์ฟิลด์ (Warfield, 1976: 11) ได้กล่าวไว้ว่า เสียงดนตรีในการประพันธ์แบบโทนัล (tonal) มิได้เกิดจากการสุ่มเลือกขึ้นมา 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)

บันไดเสียง ไดโทนิค (diatonic scale) เป็นจุดเริ่มแรกในการอภิปรายเรื่องทำนอง ซึ่งเป็นแหล่งเก็บรวบรวมคลังเสียงพื้นฐาน แรงดึง หรือความตึงที่เกิดขึ้นท่ามกลางทำนองสืบเนื่องมาจากความสัมพันธ์ที่ถูกสร้างขึ้นมาระหว่างเสียงในบันไดเสียงเหล่านี้

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

โดยทั่วไป เสียงหลักนับว่าเป็นจุดพัก หรือจุดหมายของทำนอง เสียงข้างเคียงเป็นแหล่งกระตุ้น ผลักดันให้เกิดความเคลื่อนไหวไปสู่จุดหมาย ในดนตรีโทนัล ทำนองจะเริ่มที่โน้ตใดในบันไดเสียงได้ ถ้าไม่ได้เริ่มที่เสียงหลักทำนองจะริบมุงสู่เสียงหลักทันที เพื่อให้เกิดสำนึกของโทนัลในบันไดเสียง หลังจากได้ฟังโน้ตสองสามตัวแรกของทำนอง ทำให้ผู้ฟังตระหนักถึงทิศทางของเสียงหลัก และสามารถระบุถึงเทนชัน หรือความผ่อนคลาย

ลักษณะดนตรีโทนัล ซึ่งต้องอาศัยเสียงศูนย์กลาง ได้แก่เสียงที่ 1 เสียงที่ 3 และ 5 ในบันไดเสียง นอกจากเป็นเสียงหลักแล้วยังเป็นเสียงที่เป็นจุดหมายให้เสียงข้างเคียงมุ่งเข้าหา เพื่อผู้ฟังสามารถจำแนกถึงเทนชัน และความผ่อนคลายไปสู่ความเป็นเสียงศูนย์กลาง ซึ่งได้แก่ตัวโทนิค ในบันไดเสียง

2) การเคลื่อนที่ของทำนอง (melodic motion)

ทำนองต้องมีการเคลื่อนไหว แม้แต่ทำนองธรรมดาที่สุดก็ต้องสร้างความกระหายอยากรู้ต่อผู้ฟังให้ติดตามกระทั่งจบบทเพลง การดำเนินทำนองลักษณะ เป็นลำดับขั้น (step) หรือ กระโดด (leap) ถือว่าเป็นลักษณะปกติทั่วไป

เมื่อทำนองเคลื่อนที่ขึ้นเป็นลำดับขั้น ผู้ฟังจะรู้สึกถึงความเข้มข้น หรือ เหนือชั้น (tension) ชั่วขณะ ระหว่างเสียงข้างเคียง การใช้เสียงโน้ตโน้ตเดียวเพียงสองหรือสามเสียงถือว่าเป็นการสร้างแรงดึงดูดที่น่าสนใจ การดำเนินทำนองลักษณะนี้นักพบเห็นได้บ่อยครั้ง ส่วนการกระโดดเป็นคู่ระยะแคบๆ ให้ความรู้สึกลึกซึ้ง มีความหมาย ส่วนการกระโดดเป็นคู่ระยะกว้างก่อให้เกิดความรู้สึกลึกซึ้งถึงความมีสีสันและความฉงนฉงายน่าทึ่ง การดำเนินทำนองลักษณะนี้พบว่ามีข้อยกเว้นมาเป็นความตรงข้าม (contrast) ของการดำเนินลักษณะลำดับขั้น

การดำเนินทำนองสามารถเกิดขึ้นได้ทั้งลักษณะขึ้น และลง มีคู่ระยะแคบ หรือ กว้าง สามารถจำแนกอารมณ์ที่เกิดจากการเคลื่อนที่ของทำนองได้ดังนี้

2.1) การเคลื่อนที่ขึ้นแสดงถึง การยกระดับอารมณ์ หรือการแบ่งเบาภาระ รู้สึกถึงความเบา นอกจากนี้การดำเนินทำนองขึ้นยังเป็นการสร้างเหนี่ยวนำ เพื่อเตรียมตัวเข้าสู่ช่วงการดำเนินลงสู่การผ่อนคลาย

2.2) การเคลื่อนที่ลงแสดงถึงอารมณ์ที่ค่อยๆ ผ่อนคลาย หรือเป็นการเตรียมตัวเพื่อมุ่งไปสู่ช่วงเสียงที่สูงขึ้น การเคลื่อนที่ลงยังให้อารมณ์อีกลักษณะหนึ่งคือ ความซึมเศร้า หรือความจริงจัง ความตั้งใจจริง

การเคลื่อนที่ของทำนองลักษณะขึ้น หรือลง ด้วยคู่ระยะแคบ หรือกว้าง ส่งผลหลากหลายต่ออารมณ์ของผู้ฟัง ซึ่งลักษณะของลีลาจังหวะ และอัตราความเร็วเป็นตัวสนับสนุนผลทางด้านจิตวิทยานี้ แต่อย่างไรก็ตามแนวทำนองจะเป็นตัวกำหนดทิศทาง

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 และเพลงยอดนิยมทั้งหลาย ลักษณะทำนองสืบทอดลงมา มีทั้งจังหวะช้า ปานกลาง และคึกคัก เพลงเหล่านี้จัดเข้าอยู่ในประเภท เพลงทำนองร้อง สามารถแยกเป็นประเภทใหญ่ๆ ได้ 3 ประเภท ดังนี้

3.1.1) ประเภทให้ความรู้สึกรู้สึกเวทนา สงสาร (pathos)

3.1.2) ประเภทให้ความรู้สึกรู้สึกอยู่ในความทรงจำ หรือถูกครอบงำ (haunting)

3.1.3) ประเภทให้ความรู้สึกรู้สึกคึกคัก ร่าเริง มีลักษณะเป็นเพลงเต้นรำ (rousing)

3.2) เพลงทำนองบรรเลง (instrumental music) ที่เต็มไปด้วยพลัง และแรงขับเคลื่อน

มีลักษณะไม่ราบเรียบ แข็งแกร่ง ตรงไปตรงมา (rugged-athletic-square) คล้ายเครื่องจักร แสดงการตอบสนองต่อเหตุผลมากกว่าความรู้สึกด้านอารมณ์ ทำนองมีลักษณะเน้นที่เสียงหลัก เต็มไปด้วยการกระโดด มีก้าวอย่างเป็นจังหวะจะโคน ลีลาจังหวะเรียกร้องความสนใจ แสดงให้เห็นพิสัยกว้าง และเน้นเทคนิคความสามารถเฉพาะตัวของนักดนตรีมากกว่าการเน้นเรื่องการพัฒนาทำนอง เช่น ผลงานประเภทดนตรีบรรเลง ของ บาค และ แฮนเดล

3.3) เพลงทำนองประเภทเหลี่ยมมุม (angularity) ทำนองลักษณะที่ไม่สามารถคาดการณ์ได้ล่วงหน้าว่าจะเคลื่อนที่ไปในทิศทางใด อาจกระโดดไปสู่ระยะกว้างทันที สร้างทension โดยไม่มีการกลา หรือการผ่อนคลาย ได้แก่เพลงในสมัยศตวรรษที่ 20 ดนตรีประเภทนี้เรียกว่า ดนตรีไม่มีศูนย์กลางเสียง (atonal or twelve-tone music) เช่น ผลงานของ เซินแบร์ก ในยุคหลัง เป็นต้น

แบบฉบับ หรือสไตล์ทำนองในทางดนตรีมีหลายลักษณะ ซึ่งส่งผลด้านจิตวิทยาในลักษณะที่แตกต่างกัน เช่น เพลงที่มีทำนองร้องทำให้มีความรู้สึกรู้สึกอยากร้องเพลง หรือส่งผลให้เกิดการสร้างจินตนาการ ในขณะที่ทำนองที่มีลักษณะแข็งแกร่ง ตรงไปตรงมา ส่งผลให้เกิดการกระตุ้นพลังด้านสติปัญญา อัตราความเร็วแสดงเอกลักษณ์ทำนอง ชนิดเครื่องดนตรี หรือเสียงที่ใช้บรรเลงเป็นเครื่องกำหนดคุณภาพด้านผัสสะ

4) โครงสร้างทำนอง (melodic structure)

เมื่อผู้ฟังได้พบ รูปร่างทำนอง (melodic shape) โดยรวม ย่อมเป็นประโยชน์ที่จะศึกษาว่าทำนองสร้างมาจากหน่วยอะไรบ้าง ทำนองเปรียบเหมือนประโยคที่มีการแบ่งวรรคตอนไว้อย่างชัดเจน บางประโยคสั้นแต่ได้ใจความ บางประโยคยาวและซับซ้อน ดังนั้นทำนองจึงเป็นตัวกำหนดโครงสร้างดนตรีดังต่อไปนี้

4.1) โมทีฟ (motive) หรือ ลักษณะของทำนองเป็นหน่วยที่เล็กที่สุด เป็นตัวกำหนด

แนวคิดดนตรีโดยรวม มีลักษณะเป็นลำดับเสียงสั้นๆ ประกอบด้วย ลีลาจังหวะวางไว้ตอนต้นบทเพลง และจากโมทีฟ จะนำไปสู่การแก้ปัญหาว่าจะดำเนินทำนองไปไหนและอย่างไร เมื่อโมทีฟถูกกำหนดแล้ว ลำดับเสียง ทิศทาง และลีลาจังหวะจะเป็นปัจจัยในการนำกลับมาใช้ หรือนำไปพัฒนาลักษณะเฉพาะ และความเป็นเอกภาพของทำนองจึงจำเป็นอย่างยิ่งที่ต้องขึ้นอยู่กับ การซ้ำ และส่งเสริมจากโมทีฟ ดังนั้นมีวิธีการนำมาใช้ดังนี้

4.1.1) ซีเควนซ์ (sequence) หรือ การซ้ำ โดยเลือกซ้ำ ช่วงเสียงเดิม หรือเปลี่ยนระดับช่วงเสียง ลักษณะการซ้ำยังสามารถแบ่งออกได้ดังนี้

4.1.1.1) การซ้ำเสียง และลีลาจังหวะ

4.1.1.2) ซ้ำเฉพาะเสียง ไม่ซ้ำลีลาจังหวะ

4.1.1.3) ซ้ำเฉพาะลีลาจังหวะ ไม่ซ้ำเสียง

4.1.2) ใช้วิธีการย่อ หรือ ขยายลำดับเสียง โดยอาจเพิ่มโน้ตคั่นเข้า

4.1.3) ใช้วิธีการเพิ่มคู่ระยะให้ช่วงเสียงกว้างขึ้น

4.1.4) ใช้วิธีการแปรทำนอง (variation)

4.1.5) ใช้วิธีการนำลำดับเสียงมาพลิกกลับทาง (inversion)

4.1.6) ใช้วิธีการนำลำดับเสียงมาย้อนกลับทาง (reversion or retrograde)

การนำปัจจัยต่างๆ ข้างต้นมาประยุกต์ใช้กับโมทีฟ ที่ได้ จะนำไปสู่การเกิด วลี ซึ่งมีขนาดใหญ่กว่าโมทีฟ

4.2) วลี (phrase) คือ การนำโมทีฟมารวมหรือขยาย ตามหลักปฏิบัติในข้อที่ 4.1 เกิดวลีขึ้น 1 วลี แต่สาระสำคัญของวลีอยู่ที่ เคเดนซ์ (cadence) จุดพัก ซึ่งจะได้กล่าวถึงโดยแยกต่างหาก ดังนั้นกล่าวได้ว่า ในความหมายระดับพื้นฐาน ทำนอง คือ ลำดับวลีทางดนตรี ที่ถูกกำหนดเป็นวรรคตอนโดย จุดพัก ซึ่ง สไตน์ (1962: 22) ได้กล่าวถึงการตั้งมาตรฐานของวลีไว้ดังต่อไปนี้

4.2.1) ตามธรรมเนียมปฏิบัติ โดยปกติถือว่า วลีเป็นหน่วยประกอบด้วย 4 ห้องเพลง แต่ในกรณีพิเศษอาจมีมากหรือน้อยกว่า

4.2.2) วลีเป็นหน่วยที่สั้นที่สุด มีจุดสิ้นสุดอยู่ที่ จุดพัก

4.2.3) โดยปกติทั่วไป วลีจะเชื่อมต่อกับอีกหนึ่งวลี หรือมากกว่า

ในกรณีที่วลีหลายๆ วลีมาเชื่อมต่อกันโดยไม่สามารถระบุว่าเป็น พีริยด (period) หรือ ประโยคได้ชัดเจน เช่นความยาวไม่เท่ากัน เป็นต้น เรียกว่า กลุ่มวลี (phrase group or phrase chain)

4.2.4) วลีเป็นโครงสร้างพื้นฐานของรูปแบบ โฮโมโฟนิค (homophonic form) และสามารถนำไปใช้ประโยชน์ได้กับโครงสร้างแบบโพลิโฟนี (polyphony)

อนึ่งตามธรรมเนียมปฏิบัติได้อธิบายว่า วลี เป็นหน่วยประกอบด้วย 4 ห้องเพลง มีจุดหมายที่จุดพัก วลีเป็นโครงสร้างพื้นฐานของรูปแบบโฮโมโฟนี

เมื่อถึงระดับนี้สามารถกล่าวได้ว่า มีวลีเกิดขึ้น 1 วลี ถ้านำวิธีการในข้อที่ 4.1 มาประยุกต์ใช้ต่อไปกับวลีที่ได้ โดยให้ลงที่จุดพักแบบ ฮาล์ฟ เคเดนซ์ (half cadence: IV, ii, I, vi, V/V - V) สิ่งที่เกิดขึ้นคือ พีริยด หรือ ประโยค

4.3) พีรียด หรือ ประโยค แบ่งออกเป็น 4 ประเภทใหญ่ๆ คือ

4.3.1) พีรียดเท่า (parallel period) มีลักษณะดังต่อไปนี้

4.3.1.1) ห้องแรกของวลีนำเหมือนวลีตาม หรือ

4.3.1.2) ทั้งห้องของวลีนำ และวลีตามเหมือนกัน จะต่างกันเฉพาะ จุดพัก

4.3.2) พีรียดตรงข้าม (contrasting period) มีลักษณะดังต่อไปนี้

4.3.2.1) ทิศทางทำนองของวลีตาม แตกต่างจากวลีนำ แม้ว่าวลีลาจึงหะ

เหมือนกันก็ตาม

4.3.2.2) การดำเนินทิศทางตรงข้ามอาจเป็นไปโดยสมบูรณ์แบบ หรือ

โดยประมาณ

4.3.3) พีรียดแบบซีเควนซ์ (sequential period) ซึ่งวลีตาม ใช้การดำเนินทำนองด้วย

วิธีการใช้ซีเควนซ์ (sequence)

4.3.4) พีรียดพลิกกลับ (inverted period) วลีตาม ใช้การดำเนินทำนองด้วยวิธีพลิก

กลับของวลีนำ

สไตน์ (1962: 37) ได้ให้กรอบในการศึกษาพีรียดไว้ 4 ประเด็น ดังนี้

ก) ประกอบด้วยวลีสองวลีที่มีความยาวเท่าๆ กัน

ข) วลีแรกเรียกว่า วลีนำ วลีที่สองเรียกว่า วลีตาม

ค) วลีนำ มีลักษณะเป็น วลีถาม โดยปกติลงจบที่ ฮาล์ฟ เคเดนซ์

ง) วลีตาม มีลักษณะเป็น วลีตอบ ลงจบที่ ออทเทนติก เคเดนซ์ (authentic cadence:

V, V₇ - I)

พีรียด เป็นประโยคที่มีลักษณะพิเศษประกอบด้วยพีรียดสองตอน เรียกว่า พีรียดคู่ (double period) โดยที่พีรียดที่ 1 ต้องจบที่ ฮาล์ฟ เคเดนซ์ หรือ อิมเพอร์เฟกต์ ออทเทนติก เคเดนซ์ (imperfect authentic cadence) ส่วนพีรียดที่ 2 ต้องจบที่ เพอร์เฟกต์ ออทเทนติก เคเดนซ์ (perfect authentic cadence) เท่านั้น

จากการพิจารณาตามลำดับแนวคิดและทฤษฎีที่ได้กล่าวมา พบว่า โครงสร้างทำนองเริ่มพัฒนา มาจากการนำแนวคิดดนตรี หรือโมติฟมาใช้ โดยนำปัจจัยต่างๆ ทางดนตรีมาประยุกต์หรือพัฒนาเป็น วลี นำมาสู่พีรียด หรือประโยค เพื่อพัฒนาเป็นรูปแบบในบทเพลงที่สมบูรณ์ต่อไป ดังนั้นในการศึกษา ทำนองของ โสล ไกรเลิศ จึงจำเป็นที่จะต้องนำประเด็นในการวิเคราะห์เหล่านี้ไปใช้

5) พื้นผิวทำนอง (melodic texture)

พื้นผิวทำนองแบ่งออกเป็น 3 ประเภทใหญ่ๆ ดังนี้

5.1) โมโนโฟนี (monophonic texture) คือ ทำนองที่มีแนวเดียว อาจร้องโดยนักร้องคนเดียว หรือนักร้องกลุ่มที่ร้องเสียงเดียวกัน เรียกว่า ยูนิสัน (unison)

5.2) โฮโมโฟนี (homophonic texture) เช่น ทำนองแนวเดียวที่สนับสนุนโดยเสียงอื่น เช่น เพลงที่บรรเลงประกอบโดยกีตาร์ หรือการบรรเลงไวโอลินมีวงออร์เคสตราบรรเลงประกอบ

5.3) โพลีโฟนี (polyphonic texture) ดนตรีที่มีทำนองอย่างน้อยสองทำนองขึ้นไป ร้องหรือ บรรเลงพร้อมกันไป

พื้นผิวทำนองทั้ง 3 ลักษณะ ถ้ามีทำนองเดียวอาจร้องหรือบรรเลงไปในแนวเดียวหรือพร้อมกันในเสียงเดียวกัน ลักษณะที่สองมีทำนองเดียวโดยมีเครื่องดนตรีบรรเลงประกอบ ลักษณะสุดท้ายคือมีตั้งแต่สองทำนองขึ้นไป ร้องหรือบรรเลงพร้อมกันไป

6) เกเดนซ์ หรือ จุดพัก (cadence)

จุดพัก ในภาษาอังกฤษ มาจากคำว่า คาเดร (cadere) ในภาษา ลาติน แปลว่า การลดลง เป็นการกำหนดจุดพักที่ส่วนท้าย วลี หรือ ตอน (section) เป็นลักษณะการเว้นวรรคตอน โดยการใช้ลำดับคอร์ดวาง ณ โครงสร้างส่วนนี้ โดยสัมพันธ์กับช่วงหยุด หรือโน้ตที่ลากเสียงยาว สไตน์ (1962: 10) ได้อธิบายว่าในดนตรีโทนัล จุดพักแบ่งออกเป็น 4 ลักษณะใหญ่ๆ ได้ดังนี้

6.1) ออเพนติก เกเดนซ์ (authentic cadence) ออเพนติก หมายถึง การดำเนินคอร์ด V ไปสู่คอร์ด I เนื่องจากไตรแอดที่สร้างบนโน้ตตำแหน่งที่ 5 ในบันไดเสียงมีเทนชันสูง (harmonic tension) ที่จะมุ่งไปสู่การเกลาลง หรือ การผ่อนคลาย ออเพนติก เกเดนซ์ จำแนกเป็น 2 ลักษณะ คือ

6.1.1) เปอร์เฟค ออเพนติก เกเดนซ์ (perfect authentic cadence) คือ $V, V_7 - I$

วิธีใช้: คอร์ดทั้งสองต้องอยู่ในตำแหน่งราก (root position) และ คอร์ด I เสียงโทนิค (tonic: โน้ตตัวที่ 1 ในบันไดเสียง) ต้องอยู่แนวทำนองบนสุด เป็นที่มาของคำว่า เปอร์เฟคท์ นิยมใช้ในตอนจบ

6.1.2) อิมเปร์เฟค ออเพนติก เกเดนซ์ (imperfect authentic cadence) คือ

$V, V_7 - I$ หรือ $vii^\circ, vii^\circ - I$

วิธีใช้: คอร์ดใดคอร์ดหนึ่ง หรือ ทั้งสองคอร์ดอยู่ในตำแหน่งพลิกกลับได้ แต่ในคอร์ด I ทำนองต้องอยู่ที่โน้ตตัวที่ 3 หรือ 5 ของคอร์ด หรือ ตัวที่ 3 อยู่แนวเบส คำว่า อิมเปร์เฟค เกิดจากปรากฏการณ์นี้ นิยมใช้เป็นเกเดนซ์เชื่อม 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 , $IV_6 - V$ หรือ II , $II_5^6 - V$ คือ ฟรีเจียน เคเดนซ์ (phrygian cadence)

วิธีใช้: ใช้เป็นเคเดนซ์เชื่อมเท่านั้น

6.3) ดีเซพทิฟ เคเดนซ์ (deceptive cadence) ได้แก่ $V - vi$, $V - IV_6$, $V - V_7$, $V - V_7/V$

วิธีใช้: ใช้แทน หรือสับเปลี่ยน แต่โดยปกติต้องตามมาด้วย ออทเทนติก เคเดนซ์

6.4) เพลเกิล เคเดนซ์ (plagal cadence) ได้แก่ $IV - I$, $ii - I$, $ii_7 - I$

วิธีใช้: ปกติใช้ตอนจบ ตามอทเทนติก เคเดนซ์

สไตน์ (1962: 10) กล่าวว่าโดยสภาพความเป็นจริง จุดพักในดนตรีโทนัล ตั้งอยู่บนสมมุติฐาน 3 ประการดังต่อไปนี้

- 1) กลุ่มจุดพัก (cadence group) เป็นกลุ่มคอร์ดที่เป็นสูตร หรือใช้มาเป็นประเพณีนิยม ประกอบด้วย 2 หรือ 3 คอร์ด เช่น $V - I$ หรือ $I_4^6 - V - I$
- 2) คอร์ดสุดท้ายของวลี (cadence chord) จะเป็น คอนโซแนนท์ไตรแอด (consonant triad) หรืออาจเป็นคอร์ด V_7 ได้ในบางครั้ง
- 3) คอร์ดสุดท้ายของบทเพลงต้องเป็นคอร์ดประเภทเมเจอร์ หรือ ไมเนอร์ อย่างใดอย่างหนึ่งเสมอ

เคเดนซ์ เป็นเครื่องมือที่สำคัญอย่างหนึ่งในการเชื่อมต่อรูปแบบ เป็นจุดพักของกระแสดนตรี โดยตัวของเคเดนซ์เองเป็นได้ทั้งตัวเชื่อม และจุดจบบทเพลง

ทำนองซึ่งเป็นเอกลักษณ์ของดนตรี มีอยู่ในทุกวัฒนธรรมและกาลเวลา นักประพันธ์ที่มีความสามารถ ย่อมมีทักษะในการจัดการกับทำนองได้ดี เป้าหมายสำคัญที่สุดของการวิเคราะห์แบบฉบับทำนอง คือ การเปรียบเทียบและการประเมิน จึงควรมีวิธีการวิเคราะห์ครอบคลุม ดังนั้นการวิเคราะห์ทำนองในบทเพลงของไสล ไกรเลิศในครั้งนี้ จึงสรุปประเด็นการวิเคราะห์โครงสร้างทำนอง ที่ใช้ดังต่อไปนี้

การวิเคราะห์ลักษณะโครงสร้างทำนอง ผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นในการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

- 1) โครงสร้างฟอร์ม โดยอธิบายในเรื่อง ท่อน (section) พีริยด (period) วลี (phrase) เคเดนซ์ (cadence) เป็นต้น
- 2) ลักษณะของทำนอง และปัจจัยที่นำมาใช้ในการประพันธ์เพลง โดยอธิบายในประเด็นองค์ประกอบด้านจังหวะ สำเนียงโมด ระดับเสียงและการเคลื่อนที่ของระดับเสียง พิสัย รูปทิศทางของทำนอง เป็นต้น
- 3) ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้อง กับทำนอง โดยอธิบายลักษณะฉันทลักษณ์ของคำร้อง และสัมผัสที่เกิดขึ้น

โดยสรุปในการวิจัยครั้งนี้ การวิเคราะห์ทำนองบทเพลงของไสล ไกรเลิศ จำเป็นต้องศึกษาประวัติชีวิต ประสบการณ์ และผลงานเพลงของไสล ไกรเลิศ เพื่ออธิบายประกอบกับผลที่ได้จากการวิเคราะห์ลักษณะทำนองที่โดดเด่นในงานประพันธ์ของไสล ไกรเลิศ โดยใช้ประเด็นในการศึกษาดังที่กล่าวแล้วข้างต้น

บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การวิจัยลักษณะทำนองในบทเพลงของไสลไกรเลิศ ผู้วิจัยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ตามแนวคิดกระบวนการวิธีวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยา เพื่ออธิบายลักษณะของโน้ตเพลงที่ปรากฏ พร้อมทั้งขอคำปรึกษาแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิ ศิลปิน และศึกษาจากเอกสาร บทเพลง วรรณกรรมที่เกี่ยวข้อง นำข้อมูลมาวิเคราะห์ สรุปผลและนำเสนอผลการวิจัย โดยมีรายละเอียดขั้นตอนดังต่อไปนี้

3.1 การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยทำการศึกษาเอกสารที่เกี่ยวข้องจากแหล่งเอกสารต่างๆ บุคคลข้อมูล และบทเพลง ดังนี้

3.1.1 การค้นคว้าวรรณกรรม

ผู้วิจัยเริ่มศึกษาเอกสารจากแหล่งข้อมูลต่างๆ ขอคำปรึกษาแนะนำจากผู้ทรงคุณวุฒิ ศิลปิน และศึกษาจากวรรณกรรม เพื่อเป็นแนวทางในการวางแผนที่จะทำการศึกษา และเพื่อดำเนินการ ศึกษาในเชิงลึกเกี่ยวกับชีวิต ประสบการณ์ด้านดนตรี และผลงานของไสลไกรเลิศ เพื่อเป็นแนวทาง ในการศึกษาวิเคราะห์ โดยการค้นคว้าจากหอสมุด และสำนักหอสมุดสถาบันต่างๆ

3.1.2 การเก็บรวบรวมข้อมูลภาคสนาม

ผู้วิจัยได้ทำการเก็บข้อมูลโดยการสอบถามถึงสัมภาษณ์ ทั้งนี้ การสัมภาษณ์เป็นลักษณะการ สัมภาษณ์แบบไม่เป็นทางการ ไม่จำเป็นต้องเรียงลำดับคำถาม เพียงแต่ให้อยู่ในประเด็นที่ต้องการ ประกอบกับแบบเก็บข้อมูลประวัติและผลงานส่วนบุคคลของบุคคลข้อมูล

ในการเก็บข้อมูลผลงานเพลง นอกจากเอกสาร ผลงานที่มีการบันทึกไว้แล้ว ยังมีการบันทึก ข้อมูลจากบุคคลผู้รู้ที่เกี่ยวข้อง โดยใช้อุปกรณ์ดังต่อไปนี้

3.1.2.1 แบบคำถามประวัติ และผลงานของบุคคลข้อมูล

3.1.2.2 เครื่องบันทึกเสียงขนาดเล็ก ระบบ สเตอริโอ

3.1.2.3 สมุดบันทึก – สมุดโน้ตเพลง

3.1.3 ข้อมูลบุคคล

จากการค้นคว้าวรรณกรรม และสถาบันที่เกี่ยวข้อง เช่น ศูนย์สังคีตศิลป์ ธนาคารกรุงเทพฯ ทำให้สามารถกำหนดบุคคลข้อมูลเบื้องต้น เพื่อเป็นสื่อกลางต่อไปยังบุคคลอื่นที่เกี่ยวข้อง เช่น ผู้ที่ เคยบรรเลงดนตรี ประพันธ์เพลงร่วมกัน หรือลูกศิษย์ที่เคยมีประสบการณ์ร่วม ตลอดจนญาติของ

ไสล ไกรเลิศ เพื่อทราบข้อมูลเกี่ยวกับผลงาน ประสบการณ์และประวัติของผู้ที่มุ่งจะศึกษา โดยทำการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูลดังต่อไปนี้

3.1.3.1 กลุ่มนักวิชาการดนตรี และผู้ทรงคุณวุฒิ

3.1.3.2 กลุ่มศิลปินร่วมยุค หรือผู้มีประสบการณ์ในการบรรเลงผลงานเพื่อข้อมูลด้านดนตรี

3.1.3.3 บุคคลที่มีผลงานเพลงของไสล ไกรเลิศ บริษัทแผ่นเสียง แอบบันติกเสียง หรือ แผ่นบันทึกเสียงที่มีผลงานของบุคคลที่จะศึกษา

3.1.4 กลุ่มตัวอย่างเพลง

จากการค้นคว้าวรรณกรรม สัมภาษณ์บุคคลข้อมูล การเก็บข้อมูลภาคสนาม จึงได้เลือกเพลงโดยจำแนกตามลักษณะเพลงออกเป็น 2 ประเภท คือ ประเภทเพลงรักระหว่างหญิง ชาย และประเภทเพลงประกอบละคร ดังตัวอย่างชื่อเพลงที่สมควรพิจารณาดังนี้

3.1.4.1 ประเภทเพลงรักระหว่างหญิงและชาย ได้แก่

- 1) ไฟรัก
- 2) ดวงใจในฝัน
- 3) ม่านประเพณี
- 4) เกิดมาพึ่งกัน
- 5) หัวหินสิ้นมนต์รัก
- 7) เอื้องดิน
- 8) อยู่เพื่อคอยเธอ

3.1.4.2 ประเภทเพลงประกอบละคร ได้แก่

- 1) ผู้ชนะสิบทิศ
- 2) คนธรรพ์รำพึง
- 3) บุเรงนองลั่นกลองรบ
- 4) กุสุมาขอศรี
- 5) ยอดพญเมืองแปร
- 6) กุสุมาวอนสาวท
- 7) กันทมมาเพื่อ
- 8) ตามนางกลางไพร

นำเพลงตัวอย่างเสนอให้ผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี ได้แก่ อมร แม้นเมืองแมน สันติ เสวตวิมล ชรินทร์ นันทนาคร สุเทพ วงศ์กำแหง และศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล และได้รับการเห็นชอบจากคณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ ได้แก่ กิตติ ศรีเปารยะ ณรงค์ชัย ปิฎกรัษฎ์ วิรัช อยู่ถาวร ให้จำแนกตามลักษณะเพลงออกเป็น 2 กลุ่ม ได้แก่ เพลงประกอบละคร และเพลงรัก ระหว่างหญิง ชาย พิจารณาเลือกตามลำดับความเหมาะสมแล้วจึงเจาะจงเลือก 5 เพลง ได้แก่ เพลงรัก ระหว่างหญิง ชาย 2 เพลง และเพลงประกอบละคร 3 เพลง คือ ไฟรัก อยู่เพื่อคอยเธอ ผู้ชนะสิบทิศ กัณทิมาเพื่อ และ ตามนางกลางไพร

3.2 การจัดกระทำข้อมูล

หลังจากการเก็บรวบรวมข้อมูลประวัติของไสล ไกรเลิศ จากผู้เกี่ยวข้อง ผู้วิจัยทำการบันทึกเป็นระบบโน้ตสากล ทำการตรวจสอบเปรียบเทียบข้อมูลจากแผ่นเสียงต้นฉบับ โน้ตเก่าจากอมร แม้นเมืองแมน พิจารณาคัดเลือกเพลงที่มีลักษณะทำนองใกล้เคียงหรือมีแนวเนื้อหาเดียวกัน ตั้งประเด็นในการวิเคราะห์ตามหลักการวิเคราะห์ดนตรีสากลเป็นกรอบในการศึกษา และปรึกษาขอคำแนะนำจากนักวิชาการ ผู้ทรงคุณวุฒิและศิลปินที่เกี่ยวข้อง โดยมีการวิเคราะห์ข้อมูลดังนี้

3.3 การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยได้จำแนกประเด็นการวิเคราะห์ข้อมูลออกเป็น 3 ประเด็น คือ ชีวิต ประสบการณ์ และผลงานเพลงของไสล ไกรเลิศ และการวิเคราะห์ทำนองเพลงของไสล ไกรเลิศ

3.3.1 ชีวิตและประสบการณ์ของไสล ไกรเลิศ ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมประวัติและข้อมูลของไสล ไกรเลิศ ด้วยวิธีการรวบรวมข้อมูลจากเอกสารต่างๆ เช่น หนังสืองานศพของไสล ไกรเลิศ และจากการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้องในหลายๆ วงการ เช่น อมร แม้นเมืองแมนผู้ซึ่งดำเนินอาชีพโรงพิมพ์ในอดีตเคยบรรเลงดนตรีร่วมกับไสล ไกรเลิศ นอกจากนี้ยังเคยพิมพ์และจำหน่ายบทเพลงของไสล ไกรเลิศ หรือ สันติ เสวตวิมลบรรณาธิการหนังสือพิมพ์ชีวิตต้องสู้ซึ่งมีศักดิ์เป็นหลาน และในอดีตเคยใช้ชีวิตร่วมกับไสล ไกรเลิศ และสุเทพ วงศ์กำแหง ชรินทร์ นันทนาคร (ศิลปินแห่งชาติสาขาศิลปะการแสดง) บุคคลทั้งคู่มักใช้ชีวิตบางช่วงร่วมงานกับไสล ไกรเลิศ และเคยร้องเพลงจากการประพันธ์ของไสล ไกรเลิศ เป็นต้น

3.3.2 ผลงานเพลงของไสล ไกรเลิศ ผู้วิจัยใช้วิธีเก็บรวบรวมข้อมูลผลงานเพลงของไสล ไกรเลิศ ด้วยวิธีการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ สมสุข อินทราหุบ อมร แม้นเมืองแมน สันติ เสวตวิมล สุเทพ วงศ์กำแหง ชรินทร์ นันทนาคร ศาสตราจารย์เกียรติคุณนายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล

กิตติ ศรีปารยะ จากนั้นจึงรวบรวมข้อมูลจากเอกสารต่างๆ เช่น สำเนาผลงานเพลง หนังสือรวบรวมโน้ตเพลง เป็นต้น แล้วนำมาจัดหมวดหมู่เพลงตามลำดับพญัญชนะ โดยจำแนกออกเป็น ชื่อเพลง จังหวะ คำร้อง ทำนอง ผู้ขับร้อง และรายละเอียดในการบันทึกเสียง ผู้ผลิต ปีที่บันทึก นำผลงานเพลงที่รวบรวมทั้งหมด มาแจกแจงตามหัวข้อที่กำหนด

3.3.3 ประเด็นในการวิเคราะห์ทำนองเพลงของไฮไลต์ โกรเล็ค ผู้วิจัยได้ประมวลวิธีการวิเคราะห์จากตำราวิชาการเกี่ยวกับดนตรีศิลปะตะวันตก และออกแบบเครื่องมือที่ใช้ในการวิเคราะห์ จากนั้นนำไปปรึกษาผู้เชี่ยวชาญ และปรับปรุงประเด็นในการวิเคราะห์ตามข้อเสนอแนะ จึงได้กำหนดประเด็นในการวิเคราะห์ ดังนี้

- 1) โครงสร้างฟอร์ม (formal structure)
 - 1.1) ท่อน (section)
 - 1.2) พีริยด (period)
 - 1.3) วลี (phrase)
 - 1.4) เคเดนซ์ (cadence)
- 2) ลักษณะของทำนอง และปัจจัยที่นำมาใช้ในการประพันธ์เพลง
 - 2.1) การใช้องค์ประกอบด้านจังหวะ
 - 2.2) การใช้ตำแหน่งโหมด (mode) ต่างๆ ในบทเพลง
 - 2.3) ระดับเสียงและการเคลื่อนที่ของระดับเสียงในทำนอง
 - 2.4) พิสัย (range)
 - 2.5) รูปทำนอง (melodic contour หรือ melodic shape)
- 3) ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้อง กับทำนอง

ตัวอย่างวิธีการวิเคราะห์

บทเพลงที่ใช้เป็นตัวอย่างในการวิเคราะห์ครั้งนี้ได้นำบทเพลงชื่อ “ไฟรัก” จากการประพันธ์ของไฮไลต์ โกรเล็ค เพลงไฟรักอยู่ในจังหวะ สโลว์ โซล (slow soul) อัตราความเร็วปานกลาง ใช้อัตราจังหวะ $\frac{4}{4}$ หรือจังหวะ $\frac{2}{2}$ คำร้องบรรยายถึงความเศร้า ผิดหวังจากความรัก ตัวทำนองอยู่ในบันไดเสียง G ฮาร์โมนิกไมเนอร์ ทั้งบทเพลงอยู่รูปแบบ A A' B A' หรือซองฟอร์ม (song form) ในการวิเคราะห์ลักษณะทำนองจะดำเนินเป็นข้อๆ ตามลำดับ ดังประเด็นที่ได้กำหนดไว้ ดังต่อไปนี้

1) โครงสร้างฟอร์ม

ทำการศึกษาความยาวของเพลง การซ้ำหรือย้อนเพื่ออธิบายท่อน พิธีคดี วลี เคเดนซ์ โดยแสดงเป็นตัวอักษรภาษาอังกฤษ เช่น ท่อนที่ 1 = A หรือเพลง 2 ท่อน แสดงเป็น A และ B เช่น

โครงสร้างฟอร์มของเพลงไพเราะสามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ ดังตัวอย่าง

ท่อน	Introduction	A	B	Coda
ห้องที่	1 - 8	9 - 24	25 - 56	57 -
จำนวนห้อง	8	16	32	2

อธิบายท่อนเพลงส่วนต่างๆ ประกอบไปด้วย ห้องเพลงใด และมีจำนวนกี่ห้อง

2) ลักษณะของทำนอง และปัจจัยที่นำมาใช้ในการประพันธ์เพลง

2.1) การใช้องค์ประกอบด้านจังหวะ

2.1.1) ใช้การอธิบายด้านกระสวนลีลาทำนอง (melodic rhythmic pattern) โดยสรุปกระสวนลีลาทำนองที่พบในบทเพลงว่ามีกี่แบบ และนำเสนอโดยการเปรียบเทียบกระสวนลีลาทำนอง กับโน้ตในบทเพลง ดังตัวอย่าง



วลีที่ 1 ห้องที่ 25



2.1.2) การใช้โน้ตระดับ โดยชี้ให้เห็นโน้ตระดับลักษณะต่างๆ ในบทเพลงและแสดงโน้ตประกอบ ดังตัวอย่าง



2.2) การใช้สำเนียงโมดต่างๆ ในบทเพลง แสดงทำนองหลักของเพลงและแสดงให้เห็นว่าเป็นทำนองในบันไดเสียงใดโดยแสดงโน้ตประกอบ ดังตัวอย่าง

วิธีที่ 1



สำเนียงไมเนอร์ สำเนียงเมเจอร์

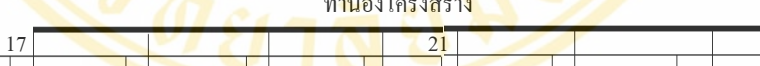
2.3) วิเคราะห์ระดับเสี่ยงและการเคลื่อนที่ของระดับเสี่ยงในทำนอง ศึกษาลักษณะ
การดำเนินทำนองของโน้ตในบันไดเสี่ยง นำเสนอโดยวิธีการพรรณนา

2.4) พิสัย พิจารณาโน้ตโดยรวมทั้งบทเพลง แล้วสรุปแล้วนำเสนอเป็นช่วงพิสัย
ดังตัวอย่าง

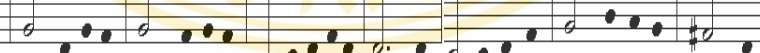
พิสัยของทำนองเพลง "ไฟรัก"

2.5) รูปทำนอง อธิบายทิศทางเคลื่อนที่ของระดับเสียง โดยแสดงรูปการเคลื่อนที่ของทำนองโครงสร้าง และโน้ตรอง แสดงให้เห็นการเคลื่อนที่ของรูปทำนองด้วยกราฟเส้น โดยใช้วิธีการของ วอร์โพลด์ผสมผสานกับวิธีการของการ์เร็นในการนำเสนอ ดังตัวอย่าง

ทำนองโครงสร้าง



รูปทำนอง



3) ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้อง กับทำนอง

อธิบายโครงสร้างคำร้องพิจารณาลักษณะโครงสร้างทางฉันทลักษณ์ และสัมผัสที่ใช้ตาม
ระดับเสียงหรือคอร์ด และแสดงภาพประกอบ ดังตัวอย่าง

บทที่ 1 บทที่ 1 { 

 บทที่ 2 { 

3.4 การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยใช้วิธีการนำเสนอข้อมูลโดยวิธีการพรรณนาวิเคราะห์ นำเสนอตามวัตถุประสงค์ของการวิจัย คือ

บทที่ 4 ชีวิต ประสบการณ์ และผลงานดนตรีของไสล ไกรเลิศ

ผู้วิจัยจะกล่าวโดยแยกออกเป็น 4 ประเด็นดังนี้

- 4.1. ประวัติของไสล ไกรเลิศ
- 4.2. ประวัติการศึกษาวิชาสามัญ และดนตรี
- 4.3. ประสบการณ์ร่วมของไสล ไกรเลิศและนักร้อง นักประพันธ์เพลง
- 4.4. ผลงานเพลงของไสล ไกรเลิศ

บทที่ 5 ลักษณะทำนองในบทเพลงของไสล ไกรเลิศ

โดยจำแนกเป็น 5 บทเพลง ได้แก่

- 5.1 เพลงไฟรัก
- 5.2 ผู้ชนะสิบทิศ
- 5.3 กัณทิมาเพื่อ
- 5.4 อยู่เพื่อคอยเธอ
- 5.5 ตามนางกลางไพร

บทที่ 4

ชีวิต ประสบการณ์ และผลงานดนตรีของไสล ไกรเลิศ

ผู้วิจัยจะกล่าวถึงชีวิต ประสบการณ์ และผลงานดนตรีของไสล ไกรเลิศ โดยแยกออกเป็น 4 ประเด็นดังนี้

1. ประวัติของไสล ไกรเลิศ
2. ประวัติการศึกษาวิชาสามัญ และดนตรี
3. ประสบการณ์ร่วมของไสล ไกรเลิศและนักร้อง นักประพันธ์เพลง
4. ผลงานเพลงของไสล ไกรเลิศ

4.1 ประวัติไสล ไกรเลิศ

ไสล ไกรเลิศ เกิดเมื่อวันที่ 12 กรกฎาคม พ.ศ. 2457 ตรงกับวันอาทิตย์ ขึ้น 12 ค่ำ เดือน 8 ปี ขาล จศก จ.ศ. 1276 เวลา 22.00 น. เศษ ณ ตำบลมหาชัย อำเภอมหาชัย จังหวัดสมุทรสาคร เป็นบุตรของบุญฤทธิ์ และทองย้อย ไกรเลิศ มีอาชีพค้าขาย ไสล ไกรเลิศ เป็นบุตรคนที่ 3 ในจำนวนพี่น้อง 10 คน เป็นชาย 6 คน หญิง 4 คน ประกอบด้วย

1. นางอารีย์ วงษ์พุ่ม
2. นายสุกรี ไกรเลิศ
3. นายไสล ไกรเลิศ
4. นางชวน แซ่ฮั่น
5. นายเกรียงศักดิ์ ไกรเลิศ
6. นายดิเรก ไกรเลิศ
7. ร.ต.ต.เฉลิม ไกรเลิศ
8. นางชลอ สมเสื่อ
9. นางวิไล บุญประสิทธิ์
10. พันจ่าเอกแสง ไกรเลิศ

ชัยมงคล อุดมทรัพย์ (2529: ไม่ระบุเลขหน้า) กล่าวถึงประวัติ ไสล ไกรเลิศ เริ่มต้นการศึกษาจากโรงเรียนประชาบาล หลังจากสำเร็จชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 แล้วได้ย้ายไปอาศัยอยู่กับญาติที่กรุงเทพฯ ได้ศึกษาต่อที่โรงเรียนวัดโพธิ์ท่าเตียน สำเร็จชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 เมื่ออายุได้ 12 ปี

พ.ศ. 2469 อ้วน ศรีชัยได้นำไปฝากกับพระเจนดุริยางค์ เข้าฝึกหัดไวโอลิน ในวงกองเครื่องสายฝรั่งหลวงในรัชกาลที่ 6 เมื่อ อยู่มาได้ 3 เดือน จึงได้รับการบรรจุอัตราเงินเดือน 15 บาท เนื่องจากมีความสามารถบรรเลงไวโอลินตามโน้ตเพลงต่างๆ ได้คล่องแคล่วเป็นอย่างดี และรับราชการอยู่ถึงอายุ 18 ปี

พ.ศ. 2475 เกิดการเปลี่ยนการปกครองจึงได้ลาออกจากกองเครื่องสายฝรั่งหลวง พร้อมกับเพื่อนรุ่นเดียวกันหลายคน ซึ่งมี ม.ล. รุจิรา อิศรางกูร ณ อยุธยา เป็นต้น

สง่า อารัมภีร (2529: ไม่ระบุเลขหน้า) กล่าวว่า ไสล ไกรเลิศ เริ่มการศึกษาที่โรงเรียนกล่อมพิทยากร แล้วจึงเข้ามาเรียนวิชาซีฟต่อที่โรงเรียนดนตรีกรมศิลปากร ซึ่งสมัยนั้นเรียกว่าโรงเรียนดนตรีกรมมหรสพ เรียนวิชาสามัญและทฤษฎีดนตรี หัดเครื่องมืองไวโอลินอยู่ 5 ปี ก็เข้าเป็นไวโอลิน 2 วงเครื่องสายฝรั่งหลวงได้ ภายนั้นเข้าสู่ช่วงเศรษฐกิจตกต่ำอย่างที่สุด มีการลดหย่อนข้าราชการทุกกรม กอง รายได้ของคนไวโอลิน 2 ไม่พอใช้ ไสล ไกรเลิศจึงหาทางออกด้วยการฝึกหัดแซ็กโซโฟน เพื่อไปบรรเลงหน้าเวทีละครห้อง ซึ่งสมัยนั้นนิยมแสดงกันตามเวทีต่างๆ ได้แก่ โรงละครวิมานนฤมิตร โรงละครปราโมทย์ โรงละครวิมานเนาวรัตน์ โรงละครพัฒนากร โรงละครจันทน์สำโรง และโรงละครนาครเขมร ระยะดังกล่าวเป็นช่วงเวลาก่อนสงครามอินโดจีน ปี พ.ศ. 2483

ต่อมาารด ถาวรบุตร ได้ชวนให้เข้าหันทันตั้งไนท์คลับ เนื่องจากมีเงินบำเหน็จเหลืออยู่จากราชการ ในที่สุดการตั้งไนท์คลับก็ล้มเหลว จึงได้สมัครเข้าเป็นหัวหน้าวงดนตรี เดินทางเร่ร่อนไปแสดงยังจังหวัดต่างๆ ร่วมกับจอก ดอกจันทร์ ในสมัยนั้นไสล ไกรเลิศเป็นหนุ่มรูปหล่อเป็นนักดนตรีที่มีฝีมือชั้นเยี่ยมในการสีไวโอลิน วงดนตรีของไสล กำลังมีชื่อเสียงโด่งดัง เป็นที่นิยมต่อผู้ชมการแสดงทั่วไป

ขณะที่ไสล ไกรเลิศ เป็นหัวหน้าควบคุมวงดนตรีในคณะละครเร่ชื่อศรีโสภาส ก็ได้นางเอกละครชื่อฉนวนศรี เป็นภรรยาคนแรก (สมสุข อินทราฐ, สัมภาษณ์) เป็นภรรยาคนแรก ต่อมาคิดอยากตั้งคณะละครขึ้นเองได้ไปขอเงินมารดามาลงทุน ผลสุดท้ายขาดทุน จึงได้ไปอยู่วงดนตรีของดุริยางค์ ทหารอากาศโดยอยู่ได้พิเศษ

พ.ศ. 2483 สง่า อารัมภีร (2529: ไม่ระบุเลขหน้า) กล่าวว่า เมื่อกองภาพยนตร์ทหารอากาศและกองตรวจทหารอากาศซึ่งต่อมาได้กลายเป็นกองดุริยางค์ทหารอากาศทุ่งมหาเมฆ กำนัดขึ้นกลางปี พ.ศ. 2483 พระเจนดุริยางค์ ถูกทหารอากาศขอขยืมตัวมาตั้งโรงเรียนดนตรีและปรับวงดนตรีให้เข้าสู่หลักสูตรสากล ไสล ไกรเลิศ สุรพล แสงเอก ชูศรี โรจนประดิษฐ์ และนักดนตรีทหารเรือทหารบก ขอขยืมมาเป็นนักดนตรีทหารอากาศจนครบวง ดนตรีเบ็คกราวน์ภาพยนตร์ไทยสากลเรื่องบ้านไร่ นารา ก็ด้วยความสามารถของพระเจนดุริยางค์ และวงดุริยางค์วงนี้ โดยมีนักดนตรีประกอบด้วย ไวโอลินแสดงนั้ที่ 1 ทรูโพธิ์ ชูประดิษฐ์ กับจำทหารเรือเจือ พุ่มขจร ไวโอลินแสดงนั้ที่ 2

บุญยงค์ จริโมภาส กับจำเณลิม สนิทเนียม แสตนด์ที่ 3 ไสล ไกรเลิศ และสุรพล แสงเอก นั่งคู่กันเป็นไวโอลินที่ 1 และสง่า อารัมภีร์ เป้าคลาริเน็ต 2

สง่า อารัมภีร์ กล่าวต่อไปถึงการที่พระเจนดุริยางค์ได้บันทึกไว้ว่า ภายหลังระยะเวลาเพียง 2 ปี วงดุริยางค์กองทัพอากาศ สามารถปฏิบัติเพลงในขั้นต้นได้ดีพอใช้ พระเจนดุริยางค์จึงถูกขอร้องให้กลับไปทำงานที่กรมศิลปากรเนื่องจากดนตรีวงโรยเต็มที่ ในระหว่างมหาสงครามโลกครั้งที่ 2 เมื่อถึงวันที่ 13 กรกฎาคม 2486 พระเจนดุริยางค์ครบเกษียณจึงลาออกจากวงดุริยางค์กองทัพอากาศ ไปอยู่กรมศิลปากรในตำแหน่งอาจารย์ช่วยสอน ด้วยเหตุดังกล่าว ไสล ไกรเลิศ ได้ถือโอกาสลาออกจากวงดุริยางค์กองทัพอากาศ ไปประกอบอาชีพเป็นนักดนตรีอิสระกับวงดนตรีละครเวที

พ.ศ. 2485 สมัยน้ำท่วม ครูบุญช่วย กมลวาทินได้ชวน ไสล ไกรเลิศ ไปอยู่วงดนตรีทรัพย์สิน ส่วนพระมหากษัตริย์ ดังที่ สกนธ์ มิตรานนท์ (2532: 6 อ้างถึงใน ประจักษ์ มีสอน, 2538: 68) กล่าวว่า ในปี พ.ศ. 2485 หลังจากที่ นารถ ถาวรบุตร ออกจากกรมโฆษณาการไม่นาน ก็ได้รับเชิญมาเป็นหัวหน้าวงดนตรีทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ซึ่งได้ก่อตั้งเป็นครั้งแรก ได้รับการสนับสนุนโดยพลตำรวจเอกเผ่า ศรียานนท์ นารถ ถาวรบุตรได้สร้างผลงานร่วมกับนักแต่งเพลงหลายคน เช่น บุญช่วย กมลวาทิน ไสล ไกรเลิศ และช่วยส่งเสริมนักร้องจนมีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักมากมาย เช่น สุพรรณ บูรณพิมพ์ ละม่อม กมลนาวัน สถาพร มุกดาปรณ์ ต่อมาวงดนตรีได้ล้มเลิก ไสล ไกรเลิศ จึงได้หันมาประกอบอาชีพส่วนตัวด้วยการค้าขายสุรา เนื่องจากสมัยนั้นกำลังเกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ทำให้สุราขาดแคลน ซึ่งทำให้มีรายได้เป็นอย่างดี

ในระหว่างทำการค้าขายสุรา ไสล ไกรเลิศได้ใช้อารมณ์ในเวลาว่าง แต่งเพลงร่วมกับสุทิน เทศารักษ์ แล้วส่งให้นักร้องตามวงดนตรีต่างๆ ได้ร้องเพลงของตนตลอดมา ชื่อเสียงจึงได้เริ่มโด่งดังขึ้นมาอย่างรวดเร็ว เป็นที่รู้จักในวงการบันเทิงทั่วไป เพราะวางเนื้อร้องได้เหมาะสมเจาะกับทำนองเพลง มีความไพเราะเพราะพริ้งกลม่อมอารมณ์ให้ผู้ฟังเพลิดเพลินใจอย่างยิ่ง

พ.ศ. 2488 เมื่อสงครามโลกครั้งที่ 2 สิ้นสุดลง ไสล ไกรเลิศ ได้เลิกอาชีพขายสุรา หันมายึดอาชีพแต่งเพลงขายให้บริษัทต่างๆ เรื่อยมา ไสล ไกรเลิศได้สร้างนักร้องชาย หญิงในวงการดนตรีต่างๆ ให้มีชื่อเสียงโด่งดังขึ้นมาหลายคน นอกจากการแต่งเพลงแล้ว ไสล ไกรเลิศยังได้ประกอบอาชีพนักดนตรีอีกด้วย เนื่องจากหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 สงบลงในปี พ.ศ. 2488 ได้เกิดบาร์ และไนท์คลับ ขึ้นมากมายแถบถนนสีลม-สาทร ศาลาแดง ดังที่สมาน กาญจณผลิน (2529: ไม่ระบุเลขหน้า) กล่าวถึง ไสล ไกรเลิศไว้ว่า เป็นเพื่อนนักดนตรีที่มีอายุแก่กว่าหลายปี แต่ก็คบเป็นเพื่อนโดยไม่ถือรุ่นเพราะถือว่าเป็นเพื่อนร่วมอาชีพนักดนตรีด้วยกัน เมื่อประมาณ พ.ศ. 2488 บริเวณสี่พระยาเต็มไปด้วย บาร์-ไนท์คลับ สมาน กาญจณผลิน (อัลโต แซกโซโฟน) ได้บรรเลงดนตรีร่วมกับ ไสล ไกรเลิศ (ไวโอลิน) ที่บาร์ชื่อ LENTO (เล่นโต้) กระจ่างปา เล่มตำราญ (เปียโน) คุณเต๊ะ (กลอง) คุณตุ้ยโย่ง (เบส) คุณเฟิร์ดคี (กีตาร์)

ซึ่งนักดนตรีที่กล่าวนามมาได้เสียชีวิตหมดแล้ว และกล่าวถึงไวโอลินที่ไสล ไกรเลิศ เล่นขณะนั้นเสียงดีมากและใช้คันชักไวโอลินไม่มีหางม้าโดยตั้งใจเอาหางม้าออก เดินบรรเลงเดี่ยวตามโต๊ะ เป็นที่ชื่นชอบของทหารต่างชาติ และได้รับคำชมว่า คนไทยเก่ง สีไวโอลินด้วยคันชักเปล่าๆ ได้

พ.ศ. 2488 ในช่วงหลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 สงบลง ไสล ไกรเลิศยังได้เดินสายเล่นดนตรีกับคณะละคร (อมร แม่นเมืองแมน, ลัมภานนท์) โดยไสล ไกรเลิศเป็นผู้บรรเลงไวโอลิน อมร แม่นเมืองแมน (เดิมชื่อ แสวง เป็นนักดนตรีทหารสังกัดวงดนตรีดุริยางค์โยธิน ต่อมาเปลี่ยนชื่อเป็น อมร เมื่อปี พ.ศ. 2490 และต่อมาได้ย้ายไปเป็นนักดนตรีวงดุริยางค์ใน ปี พ.ศ. 2510) เป็นผู้บรรเลงเปียโน โดยใช้แอ็กคอร์ดเลียนแทนเมื่อเดินสาย โดยมีรัตน์ เรืองวิถีเป่าทรมเป็ต เป็นวงดนตรีประกอบด้วย กลอง เบส แซกโซโฟน มีนักดนตรีประมาณ 7-8 คน ละครที่เล่นมีผู้หญิงแสดงเป็นพระเอก เช่น เรื่องจันทร์เจ้าขา เพลงที่บรรเลงมีทำนองเป็นเพลงไทยเดิม คำร้องลักษณะกลอนแปด มีเพลงสากลบ้าง ส่วนสถานที่ได้แก่ โรงหนังพัฒนากร โรงหนังนครสนุก โรงหนังบุษยพรรณ ฯลฯ

นอกจากนี้อมร แม่นเมืองแมนกล่าวต่อไปว่า ยังมีการเดินสายเล่นดนตรีกับคณะละครไปยังต่างจังหวัด เช่น จังหวัดอยุธยา สุพรรณบุรี นครปฐม โดยเรือกระแชง ส่วนจังหวัดไกลๆ ได้แก่ จังหวัดเชียงใหม่ นครศรีธรรมราช เป็นต้น โดยที่ทั้งคณะประกอบด้วยนักดนตรีประมาณ 7 คน สลับเปลี่ยนกันไปตามวาระโอกาส นักแสดงประมาณ 20-30 คน หลังจากนั้นละครค่อยๆ เสื่อมความนิยมลง เริ่มมีภาพยนตร์เข้ามาแทนที่

นอกจากนี้ ไสล ไกรเลิศยังเคยแต่งเพลงร้องประกอบละคร ซึ่งสุเทพ วงศ์กำแหง (อ้างถึงใน เจริญ บุญสมฤทธิ์, 2537: 62) ได้กล่าวถึงละครมีเพลงร้องประกอบ และได้เริ่มต่อเพลงซึ่งเป็นการประพันธ์ของไสล ไกรเลิศ ชื่อชุด "แทบตักเทวี" ซึ่งขณะนั้นเป็นนักแต่งเพลงที่มีชื่อเสียงมาก

อมร แม่นเมืองแมนกล่าวต่อไปว่า ประมาณปี พ.ศ. 2491-2493 ไสล ไกรเลิศได้หันมาเป็นนักแต่งเพลงสลับหนัง และเริ่มการบันทึกแผ่นเสียง ดังที่ชาติ อินทรวิจิตร และสุรพล โทณะวณิก (2541: 11) กล่าวถึงเหตุการณ์ดังกล่าวไว้ว่า ได้พบกับไสล ไกรเลิศ นักแต่งเพลงผู้มีชื่อเสียง จึงได้ศึกษาวิธีการแต่งเพลง และแต่งเพลงแรกที่ได้บันทึกเสียงชื่อ "ลาแล้วแก้วดา" ให้สุเทพ วงศ์กำแหง ขับร้อง เมื่อปีพุทธศักราช 2492 สมัยนั้นมีบริษัทบันทึกแผ่นเสียงต่างๆ ได้แก่ ศรีกรุง ดี. ไชมอน นำไทยกมลสุโกศล ต่อมาเกิดแผ่นเสียงขนาด 7 นิ้ว ประมาณปี พ.ศ. 2510 เริ่มมีเทปบันทึกเสียง

พ.ศ. 2513 ไสล ไกรเลิศ มีชีวิตครั้งสุดท้ายเมื่ออายุ 56 ปี กับนางสาวสายใจ แซ่ด่าน วัย 18 ปี จากเกาะสมุย จังหวัดสุราษฎร์ธานี โดยทำพิธีแต่งงานกันเมื่อปี พ.ศ. 2513 โดยมีสุเทพ วงศ์กำแหง ชรินทร์ นันทนาคร และบรรดาศิษย์ดาราณักร้อง ร่วมใจกันจัดพิธีสมรส และเชิญแขกมีเกียรติมาเลี้ยงฉลองในงานสมรสอย่างมโหฬาร มีวงดนตรีขับกล่อมร้องเพลงอย่างครึกครื้น

ไสล ไกรเลิศได้ร่วมทุกข์ ร่วมสุขกับสายใจ (กิมเอียง) ไกรเลิศ คู่ชีวิตกระทั่งเกิดพยานรักขึ้น 3 คน เป็นชาย 2 คน หญิง 1 คน (จักรชัย ไกรเลิศ, สมสุข อินทราชูป, สัมภาษณ์) ได้แก่

1. นาย จักรกฤษณ์ ไกรเลิศ ดำเนินอาชีพประมง ณ อำเภอเกาะพะงัน จังหวัดสุราษฎร์ธานี
2. นางสาวศศิส ไกรเลิศ จบการศึกษาจากคณะวิทยาศาสตร์เคมี มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์
3. นายจักรชัย ไกรเลิศ เป็นบุตรคนสุดท้อง กำลังศึกษาอยู่ ณ วิทยาลัยเทคนิคสุโขทัย

ในวงการนักร้องเรียกไสล ไกรเลิศว่า ครูไสล เป็นที่ทราบดีว่าในวงการบันเทิง ไสล ไกรเลิศ ราชานักแต่งเพลงมีความดีเด่นเพียงแต่ชื่อเท่านั้น ในเรื่องเงินตราแล้วไม่ใช่ราชาเลย ไสล ไกรเลิศดำรงชีวิตอยู่ด้วยการใช้อารมณ์เพื่อฝัน เสริมสร้างนิยายอมตะมาตามสายลม ให้ผู้ฟังเกิดอารมณ์ซาบซึ้ง เพลิดเพลินใจเท่านั้น

พ.ศ. 2529 ช่วงปัจฉิมวัย สมองของไสล ไกรเลิศ ยังใช้งานได้ดี มีเพียงอาการหุ้ดหู่ไม่ค่อยได้ยืนเท่านั้น ก่อนเสียชีวิตไสล ไกรเลิศล้มเจ็บจนกระทั่งต้องเข้าโรงพยาบาล ดังที่มานิตย์ อังชวงค์ (2529: ไม่ระบุเลขหน้า) เลขาชมรมอนุรักษ์เพลงเก่าในขณะนั้น กล่าวถึงข่าวการป่วยของศิลปินอาวุโสสองท่าน คือ ไสล ไกรเลิศ และสมยศ ทศนพันธุ์ และการเสียชีวิตของไสล ไกรเลิศ เมื่อวันที่ 18 มีนาคม 2529 โดยได้รับแจ้งข่าวจาก นคร ฤทธอมทรัพย์

ในบั้นปลายชีวิต ไสลและสายใจ ไกรเลิศ อาศัยอยู่ ณ บ้านเลขที่ 15/1 ซอยเรวดี หมู่ที่ 2 ตำบลตลาดขวัญ อำเภอเมือง จังหวัดนนทบุรี ในเวลาเดียวกันก็กำลังแต่งเพลงอมตะหลายเพลง และดำเนินการแต่งเพลงชุดตามก๊กให้ครบชุด ไสล ไกรเลิศดำรงชีวิตอย่างง่ายๆ อาศัยอยู่ในบ้านหลังเล็กๆ ร่วมกับครอบครัว ใช้อารมณ์เพื่อฝันในการแต่งเพลง ไม่เย่อหยิ่งถือตัว ชอบร้องเพลงและ สิวโอลินในยามว่าง ไสล ไกรเลิศได้ถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 18 มีนาคม พ.ศ. 2529 ขณะมีอายุได้ 72 ปี จะมีเพียงชื่อเสียงเท่านั้นที่วงการเพลงได้จารึกชื่อของไสล ไกรเลิศไว้ตราบนานชั่วฟ้าดินสลาย

4.2 ประวัติการศึกษาวิชาสามัญ และวิชาดนตรี

4.2.1 ประวัติการศึกษาวิชาสามัญ

ไสล ไกรเลิศ เมื่อเป็นเด็กอยู่ที่มหาชัย จังหวัดสมุทรสาคร เริ่มต้นการศึกษา ณ โรงเรียนประชาบาลกลุ่มพิทยากร หลังจากสำเร็จชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 แล้วได้ย้ายไปศึกษาต่อที่กรุงเทพฯ ที่โรงเรียนวัดโพธิ์ท่าเตียน โดยอาศัยอยู่กับพี่ชายชื่อสุกรี ไกรเลิศ ณ บ้านพักบริเวณคุรุสภา (สันติ เสวตวิมล, สัมภาษณ์) จนสำเร็จชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 เมื่ออายุได้ 12 ปี

4.2.1 ประวัติการศึกษาวิชาดนตรี

พ.ศ. 2469 อ้วน ศรชัย ได้นำไปฝากกับพระเจนดุริยางค์ เข้าฝึกหัดไวโอลิน ในวงกองเครื่องสายฝรั่งหลวง ในรัชกาลที่ 6 ซึ่งสมัยนั้นเรียกว่า โรงเรียนดนตรีกรมมหาดหลวง เรียนทั้งวิชาสามัญ

และวิชาดนตรี เมื่อหัดเครื่องมือนไวโอลินอยู่ 5 ปี ก็เข้าเป็นไวโอลิน 2 วงเครื่องสายฝรั่งหลวงได้ เนื่องจากมีความสามารถเล่นไวโอลินตามโน้ตเพลงต่างๆ ได้คล่องแคล่วเป็นอย่างดี จึงได้รับการบรรจุอัตราเงินเดือน 15 บาท รับราชการอยู่ถึงอายุ 18 ปี

ระยะนั้นเข้าสู่ช่วงเศรษฐกิจตกต่ำอย่างที่สุด มีการลดหย่อนข้าราชการทุกกรมกอง พอติดกับเกิดการเปลี่ยนแปลงการปกครอง พ.ศ. 2475 จึงได้ลาออกจากกองเครื่องสายฝรั่งหลวง พร้อมกับเพื่อนรุ่นเดียวกันหลายคน เนื่องจากรายได้ของคนไวโอลิน 2 ไม่พอใช้ ไสล ไกรเลิศจึงหาทางออกด้วยการฝึกหัดแซ็กโซโฟน เพื่อไปบรรเลงหน้าเวทีละครเรื่อง ซึ่งสมัยนั้นนิยมแสดงกันตามเวทีต่างๆ เป็นการเริ่มต้นอาชีพด้านดนตรีต่อไป

4.3 ประสบการณ์ร่วมของไสล ไกรเลิศ และนักร้อง นักประพันธ์เพลง

ด้านประสบการณ์ของไสล ไกรเลิศ ผู้วิจัยได้ประมวลประสบการณ์ที่เกิดขึ้นร่วมกับผู้อื่นตามคำบอกเล่าต่างๆ ดังนี้

นคร ถนอมทรัพย์ (2529: ไม่ระบุเลขหน้า) ได้กล่าวถึงผลงานเพลงของไสล ไกรเลิศ ซึ่งได้สร้างชื่อเสียงให้กับนักร้องที่มีชื่อเสียงซึ่งต่อมาได้เป็นศิลปินแห่งชาติทั้งสองท่าน กล่าวคือ ในปี พ.ศ. 2494 ชรินทร์ งามเมือง (นันทนาคร) ได้รับความสำเร็จจากเพลง “ดวงใจในฝัน” ในปี พ.ศ. 2495-2496 สุเทพ วงศ์กำแหง ได้รับความสำเร็จจากเพลง “อยู่เพื่อคอยเธอ” และเพลง “คนขรรพรีฟ้าฟิ่ง”

ชัยมงคล อุดมทรัพย์ (2529: ไม่ระบุเลขหน้า) ได้กล่าวถึง นักดนตรีผู้หนึ่งได้นำ ชรินทร์ นันทนาคร ซึ่งขณะนั้นกำลังเป็นนักเรียนอัสสัมชัญ มาฝากตัวเป็นศิษย์ไสล ไกรเลิศ ซึ่งนักดนตรีผู้นั้นก็คือ ปูนิจิต บุญสถิตินายวงดนตรีโรงเรียนอัสสัมชัญในขณะนั้น (ชรินทร์ นันทนาคร, สัมภาษณ์) ซึ่งรู้จักกับไสล ไกรเลิศ เมื่อชรินทร์ นันทนาคร ร้องเพลงของไสล ได้คล่องแคล่วดีแล้ว จึงได้พาไปร้องเพลงอัดแผ่นเสียงที่บริษัทกมลสุโกศล นับแต่บัดนั้นเป็นต้นมา ชรินทร์ นันทนาคร ได้มีชื่อเสียงโด่งดังเรื่อยมา เพราะร้องเพลงของไสล ไกรเลิศ หลายเพลง และได้ยึดอาชีพนักร้องจนกระทั่งทุกวันนี้ ดังที่ชรินทร์ นันทนาคร (2529: ไม่ระบุเลขหน้า) ได้กล่าวถึงการที่ไสล ไกรเลิศได้กล่าวกับตนไว้ว่าต้องเป็นเหมือนเช่นพระอาทิตย์ยามเช้า กว่าจะโผล่พ้นขอบฟ้า ต้องผ่านเมฆหมอกอันหมายถึงอุปสรรคทั้งหลายทั้งปวงจนกลายมาเป็นดวงที่แจ่มจรัส เติบโต ต้องมีความเข้มแข็งเหมือนดวงตะวัน

ชัยมงคล อุดมทรัพย์ ได้กล่าวต่อไปว่า ขณะนั้น สุเทพ วงศ์กำแหง เป็นนักเรียนเพาะช่างเมื่อยามว่างจากการเรียน ได้ช่วยมารดาประกอบอาชีพเงินถ่านขายแถวราชวัตร กรุงเทพฯ มีชีวิตต่อสู้ด้วยความลำเค็ญ สุเทพ วงศ์กำแหงมีความใฝ่ฝันอยากจะเป็นนักร้องด้วยชีวิตจิตใจ เพราะมีนิสัยชอบร้องเพลงมาแต่เด็กฯ ยิ่งได้ยินกิตติศัพท์ชื่อเสียงของไสล ไกรเลิศ นักแต่งเพลงชื่อดังด้วยแล้ว ก็ยิ่งเกิดความรู้สึกทราวมากขึ้น อยากขอฝากตัวเป็นศิษย์ จึงได้ขอร้องให้นุญสร้าง เอกสุภาพันธุ์ ผู้กว้างขวางในวงการ

บันทึกในขณะนั้น นำสุเทพ วงศ์กำแหงไปฝากกับไสล ไกรเลิศ เมื่อฝึกหัดการร้องเพลงอย่างดีแล้ว ไสล ไกรเลิศ ได้พาสุเทพ วงศ์กำแหงไปร้องเพลงอัดแผ่นเสียงตามบริษัทต่างๆ จึงมีชื่อเสียงโด่งดัง ได้ร้องเพลงของไสล ไกรเลิศหลายเพลง และได้ยึดอาชีพนักร้องต่อมาอีกผู้หนึ่ง ดังที่สุเทพ วงศ์กำแหง (2529: ไม่ระบุเลขหน้า) ได้กล่าวถึงคำร้องของไสล ไกรเลิศไว้ว่า เป็นคำประพันธ์ที่ละเมียดละไมในถ้อยคำแต่ละคำที่ประจวบเหมาะไว้อย่างพอเหมาะพอเจาะ ตรงกับทำนอง สัมผัสแต่ละวรรคตอนได้ วรรครส ไม่สุกเอาเผากิน ร้องง่าย ไม่จำเป็นต้องผันเสียงช่วยให้เหนื่อยแรงเหมือนบางเพลง

นริศ อารีย์ (2529: ไม่ระบุเลขหน้า) ซึ่งเคยร้องเพลง และแสดงละครวิทยุมาก่อน ได้กล่าวถึงการต่อเพลงกับไสล ไกรเลิศซึ่งได้แนะนำวิธีร้อง วิธีถอนหายใจ วิธีเรียนรู้ความหมายของเพลง วิธีทำเสียงเน้น หรือเสียงเศร้าหมอง เพิ่งจะรู้ตัวเองว่ายังร้องเพลงไม่เป็นเลย และตั้งแต่นั้นมา ก็ได้จดจำความรู้นั้นไปประกอบอาชีพ ด้วยการร้องเพลงอย่างภาคภูมิใจซึ่งนับว่ามีค่ามหาศาลต่ออาชีพของตน

นิทัศน์ ละอองศรี (2529: ไม่ระบุเลขหน้า) กล่าวถึงประสบการณ์ร่วมกับไสล ไกรเลิศว่าได้พบ พุดคุย และร่วมงานเพลงของไสล เพลงสุดท้ายที่ได้ขับร้องอัดแผ่นเสียง ซึ่งเป็นผลงานเพลงของไสล คือเพลง “เล่าปี่” ซึ่งเป็นเพลงอยู่ในชุด “สามก๊ก” ที่ไสล เป็นผู้จัดทำ และขอแรงลูกศิษย์ในทีมสุเทพ โชว์ซึ่งยินดี และเต็มใจขับร้องให้

สกนธ์ มิตรานนท์ (2532: 6 อ้างถึงใน ประจักษ์ มีสอน, 2538: 68) กล่าวถึงการร่วมงานดนตรีของไสล ไกรเลิศ และนารถ ถาวรบุตรว่า พ.ศ. 2485 สมัยน้ำท่วม บุญช่วย กมลวาทิน ได้ชวนให้ไปอยู่วงดนตรีทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ ในปี พ.ศ. 2485 หลังจากที่ นารถ ถาวรบุตร ออกจากกรมโฆษณาการไม่นาน ก็ได้รับเชิญมาเป็นหัวหน้าวงดนตรีทรัพย์สินส่วนพระมหากษัตริย์ ซึ่งได้ก่อตั้งเป็นครั้งแรก ซึ่งได้รับการสนับสนุนโดยพลตำรวจเอกเผ่า ศรียานนท์ นารถ ถาวรบุตรได้สร้างผลงานเพลงร่วมกับนักแต่งเพลงหลายคน เช่น บุญช่วย กมลวาทิน ไสล ไกรเลิศ และช่วยส่งเสริมนักร้องที่มีชื่อเสียงเป็นที่รู้จักมากมาย เช่น สุพรรณ บุณยพิมพ์ ละม่อม กมลนาวัน สถาพร มุกดาปรกรณ์ ครั้นต่อมาวงดนตรีได้ล้มเลิก ไสล ไกรเลิศ จึงได้หันมาประกอบอาชีพส่วนตัวด้วยการค้าขายสุรา

เกษม มลิณฑินดา (2529: ไม่ระบุเลขหน้า) กล่าวถึงการประพันธ์คำร้องของไสล ไกรเลิศไว้ว่า เป็นเนื้อเพลงที่พิถีพิถันเป็นพิเศษ ระบุเสียงของคำร้องต้องให้ตรงกับทำนองเป็นที่ตั้ง ไม่ต้องให้ผู้ร้องมีการบิดเบือนเสียงคำภาษาไทยเพื่อให้คำนั้นชัดเจน ทำให้ทำนองของผู้แต่งบางที่ต้องเพี้ยนไปจากทำนองเดิมจนฟังผิดหูไป ซึ่งวิธีนี้ไสล ไกรเลิศถือเป็นยิ่งนักกว่าผิดความประสงค์ของผู้ให้ทำนอง

สง่า อารัมภีร์ (2529: ไม่ระบุเลขหน้า) กล่าวว่า เมื่อกองภาพยนตร์ทหารอากาศ และกองตรวจทหารอากาศซึ่งต่อมาได้กลายเป็นกองดุริยางค์ทหารอากาศทุ่งมหาเมฆ กำเนิดขึ้นกลางปี พ.ศ. 2483 พระเจนดุริยางค์ ถูกทหารอากาศขอยืมตัวมาตั้งโรงเรียนดนตรีและปรับวงดนตรีให้เข้าสู่หลักสูตรสากล ไสล ไกรเลิศ สุรพล แสงเอก ชูศรี โรจนประดิษฐ์ และนักดนตรีทหารเรือ ทหารบก

ขอเข้ามาเป็นนักดนตรีทหารอากาศจนครบวง และเป็นวงดนตรีเบ็คกราวนด์ภาพยนตร์ไทยเรื่อง *บ้านไร่* *นาวา* ก็ด้วยความสามารถของพระเจนดุริยางค์และวงดุริยางค์วงนี้ โดยมีนักดนตรีประกอบด้วย ไวโอลินแสดงคนที่ 1 ครูโพธิ์ ชูประดิษฐ์ กับจำทนายเรือเจ้า พุ่มขจร ไวโอลินแสดงคนที่ 2 บุญยนต์ จริโมภาส กับจำเฉลิม สนิทนิยม แสดงคนที่ 3 ไสล กรเลิศ และสุรพล แสงเอก นั่งคู่กันเป็นไวโอลินที่ 1 และสง่า อารัมภีร์ เป่าคลาริเน็ต 2 และสง่า อารัมภีร์ ยังได้กล่าวถึงการได้มีประสบการณ์ในการบรรเลงดนตรีประกอบละครเรื่อง และมีการเดินสายรับงานนอก เช่น ประมาณ พ.ศ. 2497 ได้นำวงดนตรีไปบรรเลงประกอบละครเรื่อง ที่ไปแสดงในงานสร้างพระกริ่ง หลวงพ่อด้ง ที่บางคล้า จังหวัดฉะเชิงเทรา กลางคืนเล่นดนตรีโดยไสล กรเลิศเล่นไวโอลิน ส่วนสง่า อารัมภีร์ เล่นแอ็กคอร์เดียน

ชัยมงคล อุดมทรัพย์ (2529: ไม่ระบุเลขหน้า) กล่าวถึงการเริ่มมีชื่อเสียงของไสล กรเลิศ ว่าเกิดจากการร่วมงานประพันธ์เพลงของไสล กรเลิศ กับสุทิน เทศารักษ์ โดยประมาณปี พ.ศ. 2485 ระหว่างช่วงที่ไสล กรเลิศหันมาทำอาชีพการค้าขายสุรานี้ เมื่อมีเวลาว่าง ได้แต่งเพลงร่วมกับสุทิน เทศารักษ์ แล้วส่งให้นักร้องตามวงดนตรีต่างๆ ชื่อเสียงจึงได้เริ่มโด่งดังขึ้นอย่างรวดเร็ว เป็นที่รู้จักในวงการบันเทิงทั่วไป เพราะวงนี้อักร้องได้เหมาะสมกับทำนองเพลง มีความไพเราะเพราะพริ้งกลม่ออารมณ์ให้ผู้ฟัง เพลิดเพลินใจอย่างยิ่ง

สมาน กาญจนผลิน (2529: ไม่ระบุเลขหน้า) กล่าวถึงความสามารถของไสล กรเลิศไว้ว่าเป็นเพื่อนนักดนตรีที่มีอายุแก่กว่าหลายปี แต่คบเป็นเพื่อนโดยไม่ถือรุ่นเพราะถือว่าเป็นเพื่อนร่วมอาชีพ เมื่อประมาณ พ.ศ. 2488 บริเวณสี่พระยาเต็มไปด้วย บาร์-ไนท์คลับสมาน กาญจนผลิน (อัลโตแซกโซโฟน) ได้บรรเลงดนตรีร่วมกับไสล กรเลิศ (ไวโอลิน) ที่บาร์ชื่อ LENTO (เล่นโต้) ครูจำปา เล่มสำราญ (เปียโน) คุณเคื้อ (กลอง) คุณตุ้ยโย่ง (เบส) คุณเฟร็ดดี้ (กีตาร์) และกล่าวถึงไวโอลินที่ไสล กรเลิศ เล่นขณะนั้นเสียงดีมากและใช้คันชักไม่มีหางม้าโดยตั้งใจเอาหางม้าออก เดินบรรเลงเดี่ยวตามโต๊ะ เป็นที่ชื่นชอบของทหารต่างชาติ และได้รับคำชมว่า คนไทยเก่ง สืไวโอลินด้วยคันชักเปล่าๆ ได้

สมาน นภายน (2529: ไม่ระบุเลขหน้า) กล่าวถึงประสบการณ์ร่วมกับไสล กรเลิศว่า รู้จักและสนิทสนมชอบพอกันมานับเป็นสิบๆ ปี โดยเป็นเพื่อนที่สอบข้ามรุ่นจากห้องไปหาห้องพี่ เคยร่วมบรรเลงดนตรีตามเวทีละครของคณะเชยวัก สมัยเป็นละครจีน ที่แสดงตามวิกเทียนกัวเทียน ตั้ง紐ให้แถวเขาวราชได้ค่าตัวรอบละ 7 บาท สมัยที่รับราชการอยู่กองดุริยางค์มณฑลทหารบกที่ 1 เวลาเย็นๆ พอแดดร่มลมตก ไสลมักจะมาหา และร่วมคุยกับสอาด เกษศิริ หรือ ส. เกษศิริ นักแต่งเพลงและนักเปียโนของวงดนตรีดุริยางค์โยธิน ที่โต๊ะฝึกดนตรีบางวันก็จะร่วมกันแต่งเพลงด้วยกัน มีหลายเพลงที่สมาน นภายน ยังจำได้ และร้องได้จนกระทั่งบัดนี้ จากวิธีการแต่งเพลงของเพื่อนรุ่นพี่ เพื่อนรุ่นครูทั้งสองสมาน นภายน ได้แอบจำ แอบเรียน เอาตัวอย่าง จนสามารถนำมาประกอบเป็นอาชีพได้ และสมาน นภายน ได้ให้ข้อสังเกตอีกว่า ครูดนตรีสมัยก่อนนั้นมักจะร้องเพลงได้เพราะทุกคน รู้จักการใช้

เสียง รู้จักการใช้คำ ทั้งนี้ก็เพราะว่าครูเหล่านั้น เคยผ่านและใช้ชีวิตอยู่กับละครร้องกันมาคนละหลายสิบปี จึงเป็นวิชาเฉพาะตัว และสามารถนำมาใช้สอนศิษย์ในการใช้เสียง การใช้คำ จนมีชื่อเสียงกันมากมาย

นคร ธนอมทรัพย์ (2529: ไม่ระบุเลขหน้า) กล่าวถึงการร่วมงานกับไสล ไกรเลิศ ไว้ว่าได้พบกับ ไสล ไกรเลิศ เป็นครั้งแรกเมื่อปี พ.ศ. 2497 ในสมัยเป็นนักร้อง ใช้ชื่อ “กุงกาติน” ร้องเพลงสากลอยู่กับวงดุริยางค์โยธิน ของกองดุริยางค์ทหารบก ครั้งนั้นนคร ธนอมทรัพย์ เรียกไสล ไกรเลิศ ว่า “พี่ไหล” ผลงานของนักแต่งเพลงหลายๆ คน ทั้งรุ่นพี่และรุ่นน้อง ไสล ไกรเลิศ จะแสดงน้ำใจรับอาสาช่วยนำไปขายอัดแผ่นเสียงให้โด่งดังกันไปหลายราย ผลงานของนคร ธนอมทรัพย์ ทั้งคำร้องและทำนอง คือเพลงอโศกรักสลดใจ ที่ผมแต่งใช้กับละครวิทยุเรื่อง กามนิล-วาสิฏฐี มีโอกาสได้อัดแผ่นเสียงก็เพราะน้ำใจของไสล ไกรเลิศ

ไสล ไกรเลิศ เป็นนักไวโอลิน และนักประพันธ์เพลงที่มีชื่อเสียง เช่น "เพลงผู้ชนะสิบทิศ" และอีกมากมาย เป็นศิษย์ท่านศาสตราจารย์พระเจนดุริยางค์ สมัยโรงเรียนดนตรีเครื่องสายฝรั่งหลวง กรมมหรสพหลวง มีศิษย์รักอยู่สองคนคือ "สุเทพ วงศ์กำแหง ชรินทร์ นันทนาคร" (ละครแห่งความหลัง, 2538: 25) ไสล ไกรเลิศ เป็นนักแต่งเพลงที่มีชื่อเสียงมากในยุคหนึ่ง ซึ่งเป็นผู้สร้างนักร้องและนักประพันธ์เพลงในยุคหลังที่มีชื่อเสียงหลายท่าน ดังที่ ชาลี อินทรวิจิตร และ สุรพล โทณะวนิก (2541: 11) กล่าวไว้ว่า ไสล ไกรเลิศ นำเด็กหนุ่มมาสู่วงการเพลงสองคน คนหนึ่งเสียงร้องนุ่มนวลหวานซึ่ง ไพเราะเหมือนเสียงลมกระซิบคลิ่น ได้แก่ "สุเทพ วงศ์กำแหง" อีกคนหนึ่งมีกังวานเสียงแจ่มชัด จัดจ้าน พลิวโหยสูงสุด คำสุดได้โดยไม่ต้องอาศัยลูกคอช่วย คือ "ชรินทร์ งามเมือง" กระทั่งพบกับไสล ไกรเลิศ นักแต่งเพลงผู้มีชื่อเสียง จึงได้ศึกษาวิธีการแต่งเพลง และแต่งเพลงแรกที่ได้บันทึกเสียงชื่อ "ลาแล้วแก้วตา" ให้สุเทพ วงศ์กำแหง ร้อง เมื่อปีพุทธศักราช 2492

สันติ เสวตวิมล หรือ “กรวิก” (ในกองบรรณาธิการ, 2530: 19) นักประพันธ์เพลง ผู้สื่อข่าวและนักจัดรายการผู้มีชื่อเสียง ได้กล่าวถึงประสบการณ์ที่มีกับไสล ไกรเลิศ ไว้ว่า ที่บ้านกล่าวได้ว่าเป็นครอบครัวนักดนตรี เพราะมีน้าชายคนหนึ่งเป็นนักแต่งเพลงชื่อ ไสล ไกรเลิศ และตั้งแต่เกิดได้เห็นการทำงาน เห็นการแต่งเพลง ทำเพลงทุกวัน ใช้ไวโอลินบ้าง เปียโนบ้าง มีนักร้องมาหัดเพลง เห็นนักแต่งเพลงหลายๆ คน ที่เดี๋ยวนี้มีชื่อเสียงมาที่บ้าน มากุ่ยบ้าง มาแต่งเพลงบ้าง

ชาติ ศิลปสนอง (2529: ไม่ระบุเลขหน้า) ได้กล่าวถึงไสล ไกรเลิศไว้ว่า เมื่อสิบปีก่อน ได้ไปหาอมร แม่นเมืองแมน ที่สำนักงานเซอร์ไพรส์ ก็ได้พบกับ ไสล ไกรเลิศ ซึ่งอมร แม่นเมืองแมนเป็นผู้แนะนำให้รู้จักและรู้สึกดีใจมาก ที่ได้รู้จักกับนักแต่งเพลงที่มีชื่อเสียง และเคารพในผลงานของท่าน และได้ศึกษาวิธีการแต่งเพลงของไสล ไกรเลิศ ซึ่งเปรียบเสมือนครูคนหนึ่ง

วิทย์ พินคณเงิน (2537: 8) ได้กล่าวถึงวิธีการประพันธ์เพลงของไสล ไกรเลิศ ไว้ว่า จะแต่งทำนองเพลงเสียก่อนเป็นส่วนมาก ตามความรู้ที่ได้จากพระเจนดุริยางค์ ที่ต้องยึดเอาเสียงดนตรีเป็นหลัก ไม่ใช่อักษร แต่ถ้าวาด้อยคำตามอักษรที่สูงต่ำเข้ากับทำนองเพลงได้ก็ยิ่งดี ดังนั้น การประพันธ์เพลงจึงแต่งทำนองก่อน แล้วจึงแต่งเนื้อร้องภายหลัง โดยแต่งถ้อยคำตามความรู้สึกของทำนองเพลง หากบางครั้งนึกเนื้อร้องขึ้นได้ พร้อมทำนองเพลง ก็อาจแต่งทั้งเนื้อและทำนองไปพร้อมกันก็ได้ แต่ถ้าเนื้อร้องมีคุณค่าสูง เช่น เพลงสุริยันจันทรา ซึ่งใช้เนื้อร้องจากพระราชนิพนธ์ เรื่อง วิวาทพระสมุทร ก็ดำเนินตามเนื้อร้องนั้น โดยแต่งทำนองตาม

สุเทพ วงศ์กำแหง ได้กล่าวถึง การร่วมงานร้องเพลงประกอบละครครั้งแรกกับไสล ไกรเลิศ ในชุด "เทพดักเทวี" (อ้างถึงใน เจษณี บุญสมฤทธิ์, 2537: 62) โดยกล่าวถึงการประพันธ์คำร้องของไสล ไกรเลิศไว้ว่า เป็นคำประพันธ์ที่ละเมียดละไมในถ้อยคำแต่ละคำ ที่ประจวบเหมาะอย่างพอเหมาะพอเจาะ ตรงกับทำนอง สัมผัสแต่ละวรรคตอนได้บรรดาส ไม่สูกเอาเผากิน ร้องง่าย ไม่จำเป็นต้องผันเสียงช่วยให้เหนื่อยแรงเหมือนบางเพลง

หลังจากศึกษาประวัติชีวิต ประสบการณ์การศึกษา และประสบการณ์ทางด้านดนตรีที่ไสล ไกรเลิศ มีร่วมกับนักดนตรี นักประพันธ์เพลง และนักร้องผู้อื่นแล้ว ผู้วิจัยจึงได้รวบรวมผลงานเพลงของไสล ไกรเลิศ นำข้อมูลที่ค้นคว้าได้จากแหล่งข้อมูลต่างๆ นำมาเสนอไว้เป็นลำดับต่อไป

4.4 ผลงานเพลงของไสล กรเลิศ

ผลงานเพลงของไสล กรเลิศ มีมากมาย ทั้งที่เป็นผลงานของตนเองและผลงานร่วมกับผู้ประพันธ์ท่านอื่น ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลผลงานนำมาจัดหมวดของเพลงตามลำดับพยานุเคราะห์ (ก - ฮ) ทั้งนี้เป็นผลงานเพลงที่ระบุว่า ไสล กรเลิศ มีส่วนร่วมในการทำงานด้านการประพันธ์คำร้องและทำนอง ดังนี้

ตารางที่ 4.1 ผลงานของไสล กรเลิศ ซึ่งจัดหมวดหมู่ตามลำดับพยานุเคราะห์

หมวด ก

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. กระจกส่องโคม	สโลว์	ไสล กรเลิศ	ไสล กรเลิศ	เพ็ญศรี พุ่มชูศรี	กมลสุโกศลระบบ 78 หมาแดง NAT. 1091 ระบบ 45 GET.5010
2. กรู๊กรู กรู๊กรู	อิกเทมโป	ไสล กรเลิศ	ไสล กรเลิศ	ชาลิษฐ์ ช่วงวิทย์	โคลัมเบีย GET.320 กมลสุโกศล
3. กล่อม		ไสล กรเลิศ	ไสล กรเลิศ	รำไพ บุญศิริธรรม	กมลสุโกศล GET.9031
4. กล่อมสายใจ	สโลว์	ไสล กรเลิศ	ไสล กรเลิศ	เพ็ญศรี พุ่มชูศรี	ฟิลลิปส์ ห้างเทพนคร BTC.164
5. กล่อมอโศก	สโลว์	ไสล กรเลิศ	แปลงจากเพลง “พัดชา”	สุเทพ วงศ์กำแหง	โคลัมเบีย GET.408, 2503
6. กล่อมอริราช	สโลว์	ไสล กรเลิศ	ไสล กรเลิศ	พูลศรี เจริญพงษ์ จินตนา สุขสถิตย์	
7. กล่อมเอื้องไพร	บิกิน	ไสล กรเลิศ	สอาด เกษศิริ	นันทา ปิตะนิละพิน	2497
8. กลิ่นแก้ว ดอกแก้ว	บิกิน แทงโก้	ไสล กรเลิศ	ไสล กรเลิศ	เกษม มลิณฑจินดา	โคลัมเบีย GET. 282
9. กลิ่นป่านัน	แทงโก้	ไสล กรเลิศ	ส. เกษศิริ สุทิน เทศารักษ์	บุญช่วย หิรัญสุนทร ธานินทร์ อินทรเทพ ชรินทร์ เทพชัย	
10. กล้วยไม้ไผ่สูง	ฟอกซ์- ทรอด	ไสล กรเลิศ	เพลงจีน	เพ็ญแข กัลย์จาริก	โคลัมเบีย กมลสุโกศล GET.161
11. กล้วยไม้ของฉันทน์ (เอื้องดิน)		ไสล กรเลิศ	เพลงไทยเดิม “เขมรอม ดึกแปลง”	ชาญ เย็นแข สุเทพ วงศ์กำแหง	ตราคิงดา DCJ.26 ดิคูปเปอร์ยอนสตัน
12. กะดุ้ง-กะดิ่ง		ไสล กรเลิศ	จำปา เล่มสำราญ	เกษม มลิณฑจินดา	

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
13. กังหันอารมณ์		ไสล ไกรเลิศ	มงคล อมาตยกุล	เฉลา ประสพศาสตร์	กระด่าย ห้าง ค. เง็กชวน บางลำภู
14. กันขมิมาเพื่อ	สโลว์ฟอกซ์ ทอด	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	วงจันทร์ ไพโรจน์	2507
15. กันขมิมา สารภาพ		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง อ้อยใจ วลัยพรรณ	
16. กันขมิมาอากัฏ		ไสล ไกรเลิศ	แปลงจาก “เขมร พระนคร 3 ท่อน”	ชรินทร์ งามเมือง สวลี ผกาพันธุ์	
17. กากิเหมือน ดอกไม้	สโลว์ฟอกซ์ ทอด	ไสล ไกรเลิศ	เพลงไทยเดิม “ลั่นลากระทุ้ม”	ชรินทร์ งามเมือง	ตราช้าง TRC.011 แผ่น เสียงไทย อัคริณการละครและ ภาพยนตร์
18. กามเทพ กำสรวล		ไสล ไกรเลิศ	เกษม มลิณทจินดา		
19. กามเทพเจ้าขา		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ลินจง บุนนาคกรินทร์	กมลสุโกศล หมายเลข 585
20. กามเทพเจ้าขู้	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	แปลงจากทำนอง เพลง “ทองย่อน”	นิรมล อิศรางกูรฯ	ตราช้าง TRC.013, 2495
				สวลี ผกาพันธุ์	กมลสุโกศล GET.9027, 2508
21. กิรินเล่นน้ำ	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	เพลงไทยเดิม “สร้อยสนตัด”	ชาญ เข็นแซ	ตราหมาเขียว NAT.85 แผ่นเสียง นำไทย, 2494
22. กิ่งไทรไหวลม	แทงโก้	ไสล ไกรเลิศ	สุทิน เทศาภิรักษ์	เพ็ญศรี พุ่มชูศรี	กมลสุโกศล หมายเลข 567
23. กีฬา - ประชาธิปไตย		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	วิเชียร ภูไชดิ	อัคริณ ARC.5002
24. กุสุมาขอรัก		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ชรินทร์ งามเมือง	
25. กุสุมา วอนสาวท		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง วงจันทร์ ไพโรจน์	
26. กุสุมาอธิษฐาน	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	เพ็ญศรี พุ่มชูศรี บุษบา รังสรรค์	
27. กุหลาบจำปา	บีบีน	ไสล ไกรเลิศ	ไทยเดิม	สุเทพ วงศ์กำแหง	ค้างคาว BAT.38, 2496

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
28. กุหลาบเหนือ (กุหลาบเชียงใหม่)	สโลว์ แทงโก้	ไสล ไกรเลิศ	แปลงจาก ทำนองเพลง “กุหลาบชะวา”	ชรินทร์ งามเมือง นิทัศน์ ละอองศรี ขรรค์เศลลันท์	ตราหมาแดง NAT.1063 กมลสุโกศล, 2496
29. เกิดมาเป็นหญิง		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	นันทา ปิตะนิละพลิน	
30. เกิดมาพึ่งกัน	กั๊วราซ่า สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	เพลงไทยเดิม “ลาวกระแตเล็ก”	สุเทพ วงศ์กำแหง	ฟิลิปส์ BTC.198 เทพ นคร, 2500 กมลสุโกศล KSN.5006
31. เกลียดคน หลายใจ		พรศักดิ์ แก้วจินดา	ไสล ไกรเลิศ	วงจันทร์ ไพโรจน์	
32. เกลียดฝัน	บีเกิน เต็มไป	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ		
33. เกินวาสนา		สุรจิต นันทะศิริ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง	
34. แก้วฝัน	กั๊วราซ่า	ไสล ไกรเลิศ	สมาน กาญจนผลิน	สอาด นิลอร่าม	อัครวิน ARC.5003
35. แก้วแก้ว		ม.ล. กมล ปราโมช	ไสล ไกรเลิศ	นวลศรี ไกรเลิศ จินตนา สุขสถิตย์	กระด่าย T.7112 วงดนตรี ด. เจริญ บางลำภู
36. แก้วตาอามัง	แซมบ้า	ไสล ไกรเลิศ	ศักดิ์ เกิดศิริ	วิเชียร ภูไชติ สุเทพ วงศ์กำแหง	โคลัมเบีย GET.403 กมลสุโกศล
37. แก้วหน้าม้า	รำวง	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	วิเชียร ภูไชติ ชรินทร์ งามเมือง	ตรากรีนทรี EG.44 , 2496
38. แก้วงอน	สโลว์ฟอกซ์ ทรอด	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	เพ็ญศรี พุ่มชูศรี	
39. ไก่แก้วนชน		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ชาญ เย็นแข	
40. ไก่ขันยาม		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	เกษม มลิทธจินดา	โคลัมเบีย GET.320 กมลสุโกศล, 2494
41. ไก่ฟ้า (ไก่ฟ้าพญาลอ)	โบลโร	ไสล ไกรเลิศ	เพลงไทยเดิม “สร้อยแสงแดง”	ชาญ เย็นแข ชรินทร์ นันทนาคร	ฟิลิปส์ BTC.198 เทพนคร, 2496
42. ไกลเกินฝัน		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง	
43. ก่อนที่เธอ จะรักฉัน		สุรพล โทณะวนิก	ไสล ไกรเลิศ	เพ็ญศรี พุ่มชูศรี	กมลสุโกศล ระบบ 45 GET.5004
44. ก่อนตะวัน เยี่ยมฟ้า		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	จินตนา สุขสถิตย์	

หมวด ข

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. ขวัญใจจิตรกร		สกล มิตรานนท์	ไสล ไกรเลิศ แปลงจาก เพลง “บุหลัน”	ชรินทร์ งามเมือง	2497
2. ขวัญภิรมย์	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	เพลงไทยเดิม “มอญรำดาบ”	สอาด นิลอร่าม	โคลัมเบีย GET.388 กมลสุโกศล, 2494
3. ข้าข้า		ไสล ไกรเลิศ	สอาด เกษศิริ	สมยศ ทศนพันธ์ สอาด เกษศิริ	ดิกซังคู OB.5081 ฮัมบูร์ก สยาม, 2481

หมวด ค

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. คงมีวัน		ทิพย์ประภา สุจริต	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง	
2. คนดีที่พี่คอย		มาลัยทอง	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง	
3. คนธรรพ์รำพึง	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	เพลงไทยเดิม “ดาวทอง”	สุเทพ วงศ์กำแหง ชรินทร์ นันทนาคร	ช้าง TRC.009 เสียงไทย
4. คมขำ	โบเลโร่	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ธำนิษฐา อินทรเทพ	
5. คณีนรัก		พรศักดิ์ แก้วจินดา	ไสล ไกรเลิศ	เพ็ญศรี พุ่มชูศรี	
6. คอยพี่ก่อนนะ ดวงใจ		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศแปลง จากเพลงไทยเดิม	สุเทพ วงศ์กำแหง	
7. คอยวันวิสาห์		สอาด เกษศิริ	ไสล ไกรเลิศ	สวลี ผกาพันธุ์	
8. ครั้งหนึ่ง		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ชรินทร์ งามเมือง	
9. ก่อนคืน	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	ป. เกตุจรูญ ประสิทธิ์ พยอม ยงค์ แปลงจาก เพลง “แม่ทุ่ง”	นริศ อารีย์	ฟิลลิปส์ BTC.88, 2498
10. ค่าของหญิง	สโลว์	สกล มิตรานนท์	ไสล ไกรเลิศ	นันทา ปิตะนิละพิน	คิงคาว MAB.11
11. กิมหันต์รัก		ไสล ไกรเลิศ	สุทิน เทสาร์ภัย	จินตนา สุขสถิตย์	
12. ก็นี่พี่คอยเจ้า		ไสล ไกรเลิศ และ ศักดิ์ เกิดศิริ	ไสล ไกรเลิศ และ ศักดิ์ เกิดศิริ	สุเทพ วงศ์กำแหง	โคลัมเบีย GET.500, 2508

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
13. คุณเจ้าขา	ฟอกซ์ ทรอต	ไสล ไกรเลิศ	สง่า ทองรัช	นันทา ปิตะนิละผลิน สวลี ผกาพันธุ์	นกอินทรี EG.32
14. คำแล้ว		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ และ สอาด เกษศิริ	สอาด นิลอร่าม	
15. คำแล้วคอยใคร	วอลซ์	ไสล ไกรเลิศ	ส. เกษศิริ		
16. คิดถึงพี่บ้างไหม		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง	คิงคาว MAB.8, 2497
17. คิดถึงคนรัก	สโลว์ฟอกซ์ ทรอต	ไสล ไกรเลิศ	เพลงจีน “อี่เหลียงเหียน”	เพ็ญศรี พุ่มชูศรี สุเทพ วงศ์กำแหง	โคลัมเบีย GET.210, 2495
18. ใครว่ากึกขั้ว		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	รุ่งฤดี แพ่งผ่องใส	
19. ใครจะอยู่คำฟ้า	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	สุทิน เทศาภิรักษ์	บุญช่วย หิรัญสุนทร สุเทพ วงศ์กำแหง	
20. คลื่นชีวิต		ไสล ไกรเลิศ	สง่า อารัมภีร์	สุรสิทธิ์ สัตยวงศ์	
21. คลื่นสวาท	สโลว์ฟอกซ์ ทรอต	ไสล ไกรเลิศ	แปลงจากเพลง “เต๋าเห่”	ชรินทร์ งามเมือง สอาด นิลอร่าม	หมาแดง NAT.1041, 2496
22. ความในใจ		ไสล ไกรเลิศ	สุทิน เทศาภิรักษ์	สวลี ผกาพันธุ์	
23. ความรักเหมือน คว้นนุหรี (แม่คว้นนุหรี)		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ชาญ เอ็นแซ มีศักดิ์ นาครัตน์	

หมวด จ

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. จนตายจากกัน		ไสล ไกรเลิศ	สง่า ทองรัช	ชรินทร์ นันทนาคร	
2. จนคำยามเย็น	รำวง	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ธำนิษฐ์ สุคนทรินทร์	ช้าง TRC.020
3. จอมขวัญจันทร์รา		สุรัตน์ พุกกะเวส	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง	
4. จอมใจจะเด็ด	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ชรินทร์ งามเมือง	
5. จะคำแล้ว		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง สวลี ผกาพันธุ์	
6. จ๊ะจ๊ะจ๊ะ	ช้าช้า	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุรพล สมบัติเจริญ	นาคราช K.S.48
7. จันทระจางฟ้า	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	ทำนองเพลง “แขกเจ้าเซ็น”	นันทา ปิตะนิละผลิน	

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
8. จันทร์จากฟ้า		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุพัตรา ฤทธิเดช	
9. จันทร์ฉายที่ ทรายทอง		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง	
10. จากเชอที่ บางแสน		ไสล ไกรเลิศ	สุทิน เทสาร์ภักย์	สุเทพ วงศ์กำแหง	
11. จากเชอที่ หนองประจักษ์	วอลซ์	ไสล ไกรเลิศ	ไพฑูรย์ นครภักดิ์	มนูญ เทพประทาน	กมลสุโกศล GET.9141
12. จาวตาล		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สาลี แนบ เนตรานนท์	ดิกซังคู OB.5124, 2482
13. จาเลงกาโบ โสกา		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	วิเชียร ภูโชติ	ฟิลลิปส์ BTC.171
14. จิ้งจกกับนกแก้ว		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สอาด นิลอร่าม วัลลภ วิชชุกร	หมาแดง GET.1040, 2495
15. จำจาก	โบเลโร่	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	นริศ อารีย์ สุเทพ วงศ์กำแหง รุ่งฤดี แพ่งผ่องใส	ฟิลลิปส์ BTC.142
16. จุดดับในดวงใจ		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สวลี ผกาพันธุ์	
17. เจ้าคิดถึงที่ บ้านใหม่		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง มนูญ เทพประทาน	
18. เจ้าพระยาพาดิน		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง สวลี ผกาพันธุ์	
19. เจ้าพระยารাত্রี		ไสล ไกรเลิศ	สง่า ทองธัช	ชรินทร์ นันทนาคร จินตนา สุขสถิตย์ ราไพ สิริธรรม	
20. เจ้าไม่รักที่จริง		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ปรีชา บุญยเกียรติ มนูญ เทพประทาน ชรินทร์ นันทนาคร	
21. จำปิลอยฟ้า	รำวง	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ		
22. โจ๊ะ พรึม พรึม		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	วิเชียร ภูโชติ คารารัตน์เกียรติเกิดสุข	ช้าง TRC.018

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
23. ใจที่ห่าง (ห่างน้อง)		ไสล ไกรเลิศ	บุญให้ พ่วงพิพัฒน์ ทำนองเพลง “แจกโอดแปลง”	ชาญ เย็นแข สวลี ผกาพันธุ์ ธามินทร์ อินทรเทพ สุเทพ วงศ์กำแหง	คิงคาว DCJ.5 ดีคูปเปอร์ยอนสตัน
24. ใจรักไม่จริง	วอลซ์	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	วิเชียร ภูโฆติ	คิงคาว BAT.43 ดีคูปเปอร์ยอนสตัน
25. ใจหาย		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	นันทา ปิตะนีละผลิน	

หมวด จ

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. ถิ่นกลัวเป็นหม้าย	รำวง	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	รัฐจวน สุขสมบูรณ์ สุเทพ วงศ์กำแหง	คิงคาว DCJ.30, 2495
2. ถิ่นเป็นราชา	สโลว์ฟอกซ์ ทรอต	ไสล ไกรเลิศ	บุญให้ พ่วงพิพัฒน์	ชาญ เย็นแข	2496
3. ถิ่นยังคอยเธอ		ไสล ไกรเลิศ	เกษม มลิณฑจินดา	ชาญ เย็นแข	คิงคาว DCJ.14
4. ถิ่นยังคอยเธออยู่		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สวลี ผกาพันธุ์ ศักดิ์ อธิรัชย์	กูดี้ส์ G.35 กมลสุ โกศล
5. ถิ่นยังรักเธอเสมอ		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง	
6. ถิ่นยังรักเธออยู่		ไสล ไกรเลิศ	สง่า ทองรัช	สวลี ผกาพันธุ์	
7. ถิ่นอยากสอยดาว		ไสล ไกรเลิศ	สอาด เกษศิริ	นันทา ปิตะนีละผลิน วรพรรณ	ช้าง TRC.007, 2496

หมวด ข

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. ชมละเวง	สโลว์ แทงโก้	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ทงศักดิ์ กักดีเทวา ชรินทร์ นันทนาคร ธามินทร์ อินทรเทพ	
2. ชุมทางชีวิต		ไสล ไกรเลิศ	นริศ ทรัพย์ประภา	จินตนา สุขสถิตย์	2515 ละครเรื่อง “ชุมทางชีวิต”
3. เชียงใหม่	สโลว์ฟอกซ์ ทรอต	ไสล ไกรเลิศ	แปลงจาก ทำนองเพลง “มานม้วยเชียงดา”	นริศ อารีย์	ฟิลลิปส์ STC.6, 2496

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
4. เชื้อใหม่คุณ	โบเลโร่	พรศักดิ์ แก้วจินดา	ไสล ไกรเลิศ	สุพัตรา ฤทธิเดช	
5. โซฮัวแมมโบ้	แมมโบ้	ชาติ อินทรวจิตร	ไสล ไกรเลิศ	ชูศรี โรจนประดิษฐ์	

หมวด ข

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. โซฮัวผู้มีบาป	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	นันทา ปิตะนิละผิน	

หมวด ค

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. ดวงใจในฝัน	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ และ ส. เกษศิริ	สุทิน เทสารักษ์	ชรินทร์ นันทนาคร	
2. ดวงมณีที่รัก		ไสล ไกรเลิศ	สุทิน เทสารักษ์	สุเทพ วงศ์กำแหง นริศ อารีย์	
3. ดอกลิลดา		สุทิน เทสารักษ์	ไสล ไกรเลิศ	เพ็ญศรี พุ่มชูศรี	กมลสุโกศล
4. ดอกไม้	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	นันทา ปิตะนิละผิน	
5. ดอกไม้ชั่วร้าย	สโลว์ฟอกซ์ ทรอด	ไสล ไกรเลิศ	แปลงจากทำนอง “กาเรียนทอง”	สอาด นิลอร่าม	หมาแดง NAT.1020
6. ดอกไม้สด		ไสล ไกรเลิศ	แปลงจากทำนอง “เทพเทพี”	สอาด เกษศิริ	ดิกซังคู อัมบุร็ก OB.5078, 2482
7. ดอกฟ้าในฝัน		พรศักดิ์ แก้วจินดา	ไสล ไกรเลิศ	นริศ อารีย์	
8. ดอกหญ้าครวญ		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สวลี ผกาพันธุ์	2508
9. ดั่งอวยพร		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง	
10. ดาวประดับปรางค์	กัวราช่า	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	วิเชียร ภูไชติ	อัศวิน ARC.5003
11. ดาวสวรรค์		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ธวัชชัย สุทธิมา	2510
12. เดียวดาย (ละคร “นางไพร”)	โมเดอเรโต	ไสล ไกรเลิศ	ไทยเดิม	สุรสิทธิ์ สัตยวงศ์ สุเทพ วงศ์กำแหง	หมาเขียว NAT.84 นำไทยสี่พระยา, 2494
13. แดนฟ้าบาดเคือง		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ศรีนวล กิมสวัสดิ์	กระต่าย ด.เง็กชวน T.7008

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
14. แคนสุขาวดี	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	เพ็ญศรี พุ่มชูศรี	
15. ได้ไหมลืมเก่า		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สอาด นิลอร่าม	กระด่าย ด. แจ็กชวณ

หมวด ด

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. ตะลุงรุ่งฟ้า	ตะลุง	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	เพ็ญศรี พุ่มชูศรี	
2. ตามนางกลางไพร		สมสุข อินทราวุธ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง ชรินทร์ นันทนาคร	KS. GET.9001
3. ต่างประเพณี		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ทองศักดิ์ ภัคดีเทวา	
4. ตู๊ดตู๋	แซมบ้า	ไสล ไกรเลิศ	เกษม มลิณฑจินดา	วิเชียร ภูโชติ	โคลัมเบีย GET.349
5. ตู๊ดตู๋หน้าหวาน	รำวง	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	วิเชียร ภูโชติ	
6. เต้าทองคนองฤทธิ์		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	วิเชียร ภูโชติ รัฐจวน สุขสมบูรณ์	ช้าง TRC.008
7. เดียวหุ่ยผู้ลุยทั่วทิศ		ไสล ไกรเลิศ	สมาน กาญจนาผลิน	ปรีชา เทพนมิตร	
8. ได้ร่มตาล		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ		

หมวด ถ

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. ถ้างั้นขาดเธอ		ไสล ไกรเลิศ	เพลงจีน “หยูว้อ เหมยอ้วหนี่”	ชวลีย์ ช่วงวิทย์ สุเทพ วงศ์กำแหง	โคลัมเบีย GET.198
2. ถ้าโลกนี้ไม่มีเธอ	ช้าช้า	ไสล ไกรเลิศ	พิบูลย์ ทองรัช	สุเทพ วงศ์กำแหง	
3. โอใจคุณ		พรศักดิ์ แก้วจินดา	ไสล ไกรเลิศ	สุพัตรา คุณหมาย	
4. โอ เมียจ๋า	สโลว์	สมโภชน์ ลำพองษ์	ไสล ไกรเลิศ		
5. เข้าสาวท		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สวลี ผกาพันธุ์	

หมวด ท

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. ทะเลาะรัก		พรศักดิ์ แก้วจินดา	ไสล ไกรเลิศ	นริศ อารีย์ พูนศรี เจริญพงศ์	
2. ทาสชีวิต		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ ทำนอง “พระยา โสภณแปลง”	ชรินทร์ งามเมือง ธำนิทร์ อินทรเทพ เชตพันธ์ พันอำพล	นาคราช KS.38
3. ทิวาพิพย์	แทงโก้	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง เพ็ญศรี พุ่มชูศรี	โคลัมเบีย GET.264
4. ทูรักกันยาว		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ชรินทร์ นันทนาคร	
5. เทพอุ้มสม		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ		
6. เทพดักเทวี		ไสล ไกรเลิศ	สุทิน เทสารักษ์	บุญช่วย หิรัญสุนทร ชรินทร์ นันทนาคร	โคลัมเบีย GET.228 กมลสุโกศล, 2495
7. เทียวปีใหม่		ไสล ไกรเลิศ	ทำนองจีนกลาง “ดาเซอชิงซุน”	สุเทพ วงศ์กำแหง ชวลีย์ ช่างวิทย์	โคลัมเบีย GET.200
8. ไทรโยคประยูคค์	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	เพลงไทยเดิม “เขมรไทรโยค”		

หมวด ธ

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. ธรณีกาสรวด	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	นริศ อารีย์	อัศวิน ARC.0112, 2502
2. ธิดาสวรรค์		ไสล ไกรเลิศ	สุทิน เทสารักษ์	บุญช่วย หิรัญสุนทร	หมาแดง NAT.1029, 2494
3. เธอทำให้โลกหมุน		สุเทพ วงศ์กำแหง	ไสล ไกรเลิศ และ สมชาติ ชนะโชติ	ธวัชชัย สุทธิมา	กมลสุโกศล
4. เธอมีฉัน ฉันมีเธอ		พระนางเธอ- ลักขมิลาวินัย	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง เพ็ญศรี พุ่มชูศรี	
5. ไร่ชีวิต		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง	
6. ไร่เธอที่รัก	แทงโก้	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สวลี ผกาพันธุ์	กมลสุโกศล

หมวด น

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. นกขมิ้น		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	นริศ อารีย์	ว้าวระทิง กมลสุโกศล K.28
2. นกยูงทอง	แทงโก้	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ชรินทร์ งามเมือง	
3. นกหลงรัง		ไสล ไกรเลิศ และ ศ. เกษศิริ	ไสล ไกรเลิศ และ ศ. เกษศิริ	นริศ อารีย์	ฟิลลิปส์ เทพนคร BTC.87
4. นวลแข (เขมรโพธิสัตว์ แปลง)	แทงโก้ โบเลโร	ไสล ไกรเลิศ	นารด ถาวรบุตร ทำนอง “เขมร โพธิสัตว์”	ชรินทร์ นันทนาคร สุเทพ วงศ์กำแหง	นกอินทรีย์ EG.60 ระบบ 45 GET.9069
5. นางแก้วในฝัน		ภูมิ พงษ์เกียรติ	ไสล ไกรเลิศ	ธำนิษฐา อินทรเทพ	
6. นางในดวงใจ		ไสล ไกรเลิศ	หม่อมหลวง ประพันธ์ สนิท วงศ์	ชรินทร์ งามเมือง สุเทพ วงศ์กำแหง ชรินทร์ เทพชัย	ตราช้าง TRC.002, 2495 ละครนิสิตจุฬา “ศิลาจารึก”
7. นางในนิมิตร (ทรมวยในนิมิตร)	แซมบ้า	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	นริศ อารีย์	นาคราช KS.114 กมลสุโกศล
8. นางในภาพ		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง	
9. นางยักษ์กำสรวล		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	วิเชียร ภูโชติ คารารัตน์เกียรติเกิดสุข	ช้าง TRC.032, 2495
10. นานแล้วพี่คอย		พรศักดิ์ แก้ว จินดา	ไสล ไกรเลิศ	นริศ อารีย์	หงษ์ กมลสุโกศล SW.24
11. นางแหม่ม		ไสล ไกรเลิศ	สุทิน เทศารักษ์	เพ็ญศรี พุ่มชูศรี	โคลัมเบีย GET.198 กมลสุโกศล
12. น้ำตาเมีย	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	สมโภชน์ ลำพวงษ์	สมศรี ม่วงศรีเขียว	
13. น้ำมือมาร		จงรักษ์ จันท ธนา	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง	
14. นึกกว่าฝัน		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สถาพร มุกดาปกรณ	กระต่าย T.8147 ด. เจ็กชวน บางลำภู
15. แน่ใจหรือเธอ		ไสล ไกรเลิศ	พิบูลย์ ทองรัช	สวลี ผกาพันธุ์	
16. ในหัวใจ	สโลว์ฟอกซ์ ทรอต	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	เพ็ญศรี พุ่มชูศรี	หมาแดง กมลสุโกศล NAT.1040
17. ในหลายชีวิต		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สวลี ผกาพันธุ์	

หมวด บ

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. บนถนนของ คนหนุ่ม	ตะลุง เต็มไป	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	มีศักดิ์ นาครัตน์	กมลสุโกศล GET.9107
2. บวงสรวง	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	จำปา เล่มสำราญ	ชาญ เข็นแซ	คิงคาว ดีคูปเปอร์ยอนสตัน DCJ.2
3. บอกสักนิดได้ไหม		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	เพ็ญแข กัลยจารึก	
4. บุญพี่น้อง	เพลงไก่	ไสล ไกรเลิศ	สมาน กาญจน ผลิน	นริศ อารีย์	
5. บุษบาในฝัน	สโลว์- โบเลโร	ไสล ไกรเลิศ	ไทยเดิมแบบสังคีต ประยุกต์ แปลง จาก “เขมรพวง”	ชรินทร์ งามเมือง	หมาแดง NAT.1019 กมลสุโกศล
6. บุเรณอรำลึก (ผู้ชนะสิบทิศ)	สโลว์ โบเลโร	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ชรินทร์ นันทนาคร สันติ ลุนเผ่	ฟิลลิปส์ BTC.164
7. บุเรณอร- ลั่นกลองรบ	ช้า ช้า ช้า แมมโบ้ กัวราช้า	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	วิเชียร ภูโชติ สุเทพ วงศ์กำแหง	
8. บ้องตันเข้ากรุง	ตะลุง	ไสล ไกรเลิศ	สอาด เกษศิริ	วิเชียร ภูโชติ	ช้าง TRC.012, 2495
9. บุขารัก		ไสล ไกรเลิศ	บุญให้ พ่วงพิพัฒน์ แปลงจาก “สิงห์โตใหม่”	ชาญเข็นแซ สุเทพ วงศ์กำแหง ธำนิทร อินทรเทพ	คิงคาว BAT.6, 2495

หมวด ป

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. ปรากฏต้องลม		ไสล ไกรเลิศ และ บุญช่วย หิรัญสุนทร	เพลงไทยเดิม “พม่าเห่”	สุเทพ วงศ์กำแหง	
2. ปอละเตียงครวญ	โบเลโร	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	วงจันทร์ ไพโรจน์	

หมวด ผ

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. ผมอดรักคุณ ไม่ไหว	ช้าช้า	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ และ พรศักดิ์ แก้วจินดา	นริศ อารีย์	นาคราช กมลสุโกศล KS.34
2. ผิดใจนิดเดียว	ควีวอลซ์	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ		
3. ผิดสัญญา	รำวง	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง สอาด นิลอร่าม	
4. ผู้ชายคล้าย กระแต		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ		
5. ผู้ผิด		สาโรจน์ เสมทรัพย์	ไสล ไกรเลิศ	ธานินทร์ อินทรเทพ	
6. ผัวทรยศ		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ		

หมวด ผ

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. ฝนสั่งฟ้า	แทงโก้	ไสล ไกรเลิศ	สุทิน เทสารักษ์	เพ็ญศรี พุ่มชูศรี พราวตา ดาราเรือง	โคลัมเบีย

หมวด พ

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. พยาโศรกเต็ม		ไสล ไกรเลิศ	ไทยเดิม	วิเชียร ภูโชติ	
2. พร่า		ไสล ไกรเลิศ	สง่า ทองรัช	สวลี ผกาพันธ์	
3. พระเอกยี่เก	รำวง	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง วัลลภ วิชชุกร	ช้าง TRC.006, 2495
4. พรุ่งนี้ไม่มีไมตรี จากฉัน		สมสุข อินทราวุธ	ไสล ไกรเลิศ	สวลี ผกาพันธ์ ชรินทร์ เทพชัย	
5. พิศภาพดวงใจ		ศักดิ์ เกิดศิริ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง มณูญ เทพประทาน	จากภาพยนตร์ “สวรรค์ มืด”
6. พิศาสนวลปราง		สมชาติชนะโชติ อนกบุญประสิทธิ์	ไสล ไกรเลิศ	มนตรี สีหเทพ	
7. พังอ พังอน	โบเลโร่ สโลว์ฟอกซ์ ทรอด	ไสล ไกรเลิศ	บุญรอด กลัดภูมิธ	ชรินทร์ งามเมือง	โคลัมเบีย GET.359

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
8. เพชรซ้ำ	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	นริศ อารีย์ ชรินทร์ นันทนาคร	นกกอินทรีย์ EG.32 สห สันต์
9. เพ็ชรรัก		ไพรัช โชว์พทุธา	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง	
10. เพียงครั้งเดียว		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง	
11. เพื่อใคร		ทิพย์ประภา	ไสล ไกรเลิศ	เพ็ญศรี พุ่มชูศรี	

หมวด ฟ

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. ฟ้าสางที่อ่างศิลา		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง	
2. ไฟรัก	สโลว์ โชด	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ชัชฎาภรณ์ รักษณาวะ	

หมวด ก

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. ภาพดวงใจ	แทงโก้	ไสล ไกรเลิศ	ส. เกษศิริ	ล้วน ควันธรรม ธานินทร์ อินทรเทพ สุเทพ วงศ์กำแหง ชรินทร์ เทพชัย	โคลัมเบีย
2. ภาพในฝัน		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ		

หมวด ม

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. มงกุฎจักรวาล		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ชรินทร์ นันทนาคร	
2. มนต์นางกลางใจ	บีกิน	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง	
3. มนต์รักเที่ยงคืน		ไสล ไกรเลิศ	สมาน กาญจนผลิน	ชรินทร์ นันทนาคร	
4. มนต์เสียงขลุ่ย		ไพรัช โชว์พทุธา	ไสล ไกรเลิศ	ดวงเดือน ณ แพร่ ชัชฎาภรณ์ รักษณาวะ	กมลสุโกศล, 2510
5. มองหาขวัญใจ	ร่ำวง	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ประดิษฐ์ ชลารักษ์ รัญจวน สุขสมบูรณ์	คิงคาว DCJ.32, 2495

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
6. มาลีที่คุ้นลิ้ม		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สวลี ผกาพันธุ์	
7. มาร์ช คลอสเตอร์เบียร์		ไสล ไกรเลิศ	Reichels-Bokler		
8. ม่านบังตา		ไสล ไกรเลิศ	สุทิน เทสารักษ์	สุเทพ วงศ์กำแหง	
9. ม่านประเพณี (ได้ประเพณี)		ไสล ไกรเลิศ	สุทิน เทสารักษ์	สถาพร มุกดาปกร สุเทพ วงศ์กำแหง	หมาแดง กมลสุโกศล NAT.1045, 2494
10. ม่านฟ้าเวียงพิงค์		ไสล ไกรเลิศ	ทำนอง “ม่านม้วย เชียงดา”	นริศ อารีย์	
11. ม่านสวรรค์	แทงโก้	ไสล ไกรเลิศ	สุทิน เทสารักษ์	สุเทพ วงศ์กำแหง	
12. ม่านไพรซ้อย		ไสล ไกรเลิศ	สุทิน เทสารักษ์	เพ็ญศรี พุ่มชูศรี	โคลัมเบีย GET.162 กมลสุโกศล
13. ม่ายโลกีย์		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	บุปผา สายชล	
14. มั่นใจรัก		ไสล ไกรเลิศ	จำปา เล่มสำราญ	สุเทพ วงศ์กำแหง สอาด นิลอร่าม	ซ้าง TRC.010, 2495
15. มีคู่หรือยัง	รำวง	ประดิษฐ์ ชลา รักษ์	ไสล ไกรเลิศ และ สหาย	สุเทพ วงศ์กำแหง รัฐจวน สุขสมบุรณ์	โคลัมเบีย GET.415, 2496
16. เมฆารำวง		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	วิเชียร ภูโฆติ รัฐจวน สุขสมบุรณ์	ซ้าง TRC.007
17. เมรีจี่เมา		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	วิเชียร ภูโฆติ	อัศวิน ARC.5001, 2496
18. เมินสาวท		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	นันทา ปิตะนิละพิน	ฟิลลิปส์ BTC.48 เทพ นคร
19. เมื่อฉันเป็นหนุ่ม		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง	ฟิลลิปส์ BTC.191, 2497
20. แมวเจ้าชู้	อีกเต็มไป	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ		โคลัมเบีย GET.281
21. แมวเหมียว	อีกเต็มไป	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ		
22. แม่นกกาเหว่า		ไสล ไกรเลิศ	สุรจิต นันทศิริ	มณูญ เทพประทาน	
23. แม่เงาพี่ยัง เสนาหา		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง	
24. แม่แต่คิด		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ		กระต่าย
25. มโนราห์สากล		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	แสงพิศวง อมรภักดี	
26. ไม่เคยคิดเลย	สโลว์ ฟอกซ์ ทรอด	ไสล ไกรเลิศ	ป. พ่วงพิพัฒน์	เพ็ญแข กัลยจาริก สุเทพ วงศ์กำแหง จินตนา สุขสถิตย์	คิงคาว BAT.39

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
27. ไม่เคยรักใคร- เท่าเธอ	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ธานินทร์ อินทรเทพ	
28. ไม่น่าพราด้น		ไสล ไกรเลิศ สง่า ทองชัย		สวลี ผกาพันธุ์	
29. ไม่มีน้ำตาให้ใคร		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	บุษบา รังสรรค์	
30. ไม่พบกันเลย		ไสล ไกรเลิศ	ทำนองเงินกลาง “หยินเก้อวันจิ้งจก”	เพ็ญแข กัลยจาริก	โคลัมเบีย GET.160
31. ไม่รู้ใจกัน		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	เลิศ ประสมทรัพย์	2494
32. ไม่สำคัญ	วอลซ์	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ชัชฎาภรณ์ รักษา เวช	กมลสุโกศล GET.9246
33. ไม่เอาไม่เอา	แซมบ้า	ไสล ไกรเลิศ	สอาด เกษศิริ		กระต่าย T.8176

หมวด ย

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. ยลโฉม		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ชรินทร์ งามเมือง	หมาแดง NAT.1020
2. ยอดพฐเมืองแปร	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง	
3. ยังคอยเธออยู่		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สวลี ผกาพันธุ์	
4. ยังแต่เรา	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ชวลีย์ ช่วงวิทย์	โคลัมเบีย GET.349, 2494
5. ยิ้มดีกว่า หมองหม่น (สั่งรัก / อาลัยลา)		ไสล ไกรเลิศ	เพลงจีน “เปิยขอใจเจียน”	วัลลภ วิชชุกร ธานินทร์ อินทรเทพ ชรินทร์ เทพชัย	หมาแดง NAT.1041
6. ยิ้มสู้โลก	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ธานินทร์ อินทรเทพ	
7. ยามดึก (อนิจจาความรัก)		ไสล ไกรเลิศ		ชรินทร์ นันทนาคร สุเทพ วงศ์กำแหง ธานินทร์ อินทรเทพ	หมาแดง NAT.1016
8. ยวชน		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สมยศ ทัศนพันธ์ สอาด เกษศิริ นวลศรี ไกรเลิศ	ดิกซังคู OB.5077, 2478, 2482
9. แยกแล้วคุณ	วอลซ์	ไสล ไกรเลิศ และ ประดิษฐ์ ชลารักษ์	ไสล ไกรเลิศ และ ประดิษฐ์ ชลารักษ์	สุเทพ วงศ์กำแหง	

หมวด ร

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. รจนาเทวี (รจนา เสียงพวงมาลัย)	อิกเทมโป้ ร่าวก	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ชรินทร์ งามเมือง เฉลา ประสพศาสตร์ วิเชียร ภูไชติ	โคลัมเบีย GE.275 นกออินทรี EG.32
2. รอยเล็บเหน็บใจ (เล็บมือนาง)		ไสล ไกรเลิศ	ทำนองไทยเดิม แปลง “ใบปลั่ง”	สถาพร มุกดาปกรณ สุเทพ วงศ์กำแหง ชรินทร์ นันทนาคร	โคลัมเบีย GET.161, 2494
3. รอยเสน่ห์หา	วอลซ์	ไสล ไกรเลิศ	ทำนองจีนกลาง	เพ็ญแข กัลย์จารึก	โคลัมเบีย GET.228
4. รักจริงนะ		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง เพ็ญศรี พุ่มชูศรี	
5. รักต้องห้าม		ไสล ไกรเลิศ และ เกษม มิลินทจินดา	ไสล ไกรเลิศ และ เกษม มิลินทจินดา	ชาญ เย็นแข	
6. รักผ่อน	วอลซ์	ไสล ไกรเลิศ	สง่า ทองธัช	สุเทพ วงศ์กำแหง	
7. ร่วมยุรี		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ทองศักดิ์ ภัคดีเทวา สุเทพ วงศ์กำแหง	
8. ราชจอมมาร		ไสล ไกรเลิศ	ทำนองเพลง พราหมณ์คึกคักน้ำเต้า	เพ็ญศรี พุ่มชูศรี	
9. ร่วงเดียวร้อใจ		ไสล ไกรเลิศ	เกษม มิลินทจินดา	สุรินทร์ ปิยะนันท์	โคลัมเบีย GET.228

หมวด ล

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. ล่องเรือชมจันทร์		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	เพ็ญศรี พุ่มชูศรี เลิศ ประสมทรัพย์	โคลัมเบีย GET.282
2. ล่องเรือลอยลม (ลอยเรือ-ชมจันทร์)	กัวราซ่า	ไสล ไกรเลิศ	สุทิน เทศารักษ์ เพลงไทยเดิม “มอญลอยเรือ แปลง”	สอาด นิลอร่าม สุเทพ วงศ์กำแหง	DJC.14, 2495
3. ล่องสายชล		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง	
4. โลกอนิจจัง		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ชรินทร์ นันทนาคร	โคลัมเบีย GET.320

หมวด ค

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. สรสาท		ไสล ไกรเลิศ	ทำนองเพลงจีน “กั๋วจื้อฉงอี่ เจียนหนี่”	สุเทพ วงศ์กำแหง	โคลัมเบีย GET.263
2. ศิครักในเมืองแปร		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ชรินทร์ นันทนาคร พูนศรี ทัศนัย	

หมวด ด

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. สกุลงษ์	ควิกวอลซ์	ไสล ไกรเลิศ	ส. เกษศิริ		
2. สอยดาว		ไสล ไกรเลิศ	ส. เกษศิริ		
3. สักขีสมิหรา	สโลว์ โบลโร	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง	
4. สายลมเหนือ	วอลซ์	ไสล ไกรเลิศ	ทำนองเพลง “Daisy Bell”	สุเทพ วงศ์กำแหง	
5. สันวาสนา		ไสล ไกรเลิศ	ทำนองเพลง พราหมณ์คีต น้ำเต้า	นันทา ปิตะนิละพลิน	
6. สันเวรกันที		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	คารารันต์เกียรติเกิดสุข เพ็ญศรี พุ่มชูศรี	
7. สีซังยังคอย	ควิกวอลซ์	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง	
8. เสียงสะอื้น- จากสายลม (คลิ่นสวาท)	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง ชรินทร์-สอาด	
9. เสียแรงรัก		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	นริศ อารีย์	

หมวด ห

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. หลงคอย	กัวราซ่า	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	วิเชียร ภูโชติ	
2. หัวหินสิ้นมนต์รัก	วอลซ์	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ชวลีย์ ช่วงวิทย์ สุเทพ วงศ์กำแหง ลินจง บุนนากรินทร์ รุ่งฤดี แพ่งผ่องใส	หามาเขียว
3. เหมันต์ที่จันทรี	รุมบ้า กัวราซ่า	ไสล ไกรเลิศ	แปลงจาก ทำนองเพลง “มอญซ่อนผ้า”	ชรินทร์ นันทนาคร สุเทพ วงศ์กำแหง มนูญ เทพประทาน	
4. เหมเรือหงส์ (หงษ์ทองล่อนนาวา)		ไสล ไกรเลิศ	สง่า ทองรัช ทำนองแปลง จากเพลง “เหม เรือ”	ชรินทร์ นันทนาคร ธานินทร์ อินทรเทพ นิรมล อิศรางกูรฯ	
5. ไทคุณยายออกวิ่ง		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุพิศรา ฤทธิเดช	

หมวด อ

ชื่อเพลง	จังหวะ	คำร้อง	ทำนอง	ขับร้อง	แผ่นเสียง ผู้ผลิต ปีบันทึก
1. อติศรกรรมฝั่งดาปี		ไสล ไกรเลิศ	ชาตรี ศิลป สนอง	พรสุลี วิเศษ พรศักดิ์ - มาริษา	
2. อนิจจาชีวิต		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	นันทา ปิตะนิละผลิน	ฟิลลิน
3. อย่าโกรธพี่เลย	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	นริศ อารีย์	
4. อยู่เพื่อคอยเธอ	วอลซ์	ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	สุเทพ วงศ์กำแหง ทองศักดิ์ ภัคดีเทวา	
5. อเทยยาพ้อรัก		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ชรินทร์ นันทนาคร สวลี ผลาพันธ์	
6. โอโหสิกรรม		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ	ชรินทร์ นันทนาคร สุเทพ วงศ์กำแหง	
7. อีเหินราพัน	สโลว์	ไสล ไกรเลิศ	ไทยเดิม ทำนอง เดียวกับเพลง “เดี๋ยวค่อย”	ชรินทร์ นันทนาคร	
8. เอาความรักเธอ แบกกลับไป		ไสล ไกรเลิศ	ชาตรี ศิลปสนอง		
9. เอื้อระเหยร้าง		ไสล ไกรเลิศ	สุรพล โทณะวนิก		
10. แอ้วสาวเกียงจันทร์		ไสล ไกรเลิศ	ไสล ไกรเลิศ		

จากผลงานเพลงของไสล ไกรเลิศ ที่รวบรวมมาในที่นี่ จำนวนทั้งสิ้น 281 เพลง สามารถจำแนกออกเป็นเพลงซึ่งประพันธ์ทำนองโดยไสล ไกรเลิศ จำนวน 168 เพลง และเป็นเพลงประพันธ์คำร้องโดยใช้ทำนองจากนักประพันธ์ท่านอื่น จำนวน 63 เพลง ประพันธ์ร่วมกับผู้ประพันธ์เพลงท่านอื่น จำนวน 8 เพลง นอกจากนี้ ยังจำแนกเป็นเพลงที่แต่งคำร้องโดยใช้ทำนองจากเพลงไทย จำนวน 36 เพลง เป็นเพลงที่แต่งคำร้องโดยใช้ทำนองจากเพลงจีน จำนวน 7 เพลง และ เป็นเพลงที่แต่งคำร้องโดยใช้ทำนองจากเพลงตะวันตก จำนวน 3 เพลง ทั้งนี้ เพลงซึ่งประพันธ์คำร้องขึ้นโดยไสล ไกรเลิศ มีจำนวน 242 เพลง ส่วนเพลงซึ่งประพันธ์คำร้องขึ้นโดยผู้อื่น มีจำนวน 32 เพลง และ เพลงซึ่งประพันธ์คำร้องร่วมกับผู้ประพันธ์ท่านอื่น จำนวน 7 เพลง โดยมีรายละเอียดตามที่ผู้วิจัยได้เสนอไว้ตามลำดับของหมวดพยานุชนะ ชื่อเพลง จังหวะ คำร้อง ทำนอง ผู้ขับร้อง ตลอดจน รายละเอียดในการบันทึก แผ่นเสียง ผู้ผลิตและปีที่บันทึก ตามข้อมูลที่สามารถเก็บรวบรวมได้จากเอกสาร และจากการสัมภาษณ์ผู้เกี่ยวข้อง

4.5 สรุปผลการศึกษา

จากที่กล่าวมา ชีวิตและประสพการณ์ของไสล ไกรเลิศ เริ่มต้นเมื่อวันที่ 12 กรกฎาคม พ.ศ. 2457 ตำบลมหาชัย อำเภอมหาชัย จังหวัดสมุทรสาคร มีพี่น้องด้วยกัน 10 คน เข้าเรียนที่โรงเรียนกล่อมพิทยากร หลังจากสำเร็จชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 แล้ว ได้ย้ายไปศึกษาต่อที่กรุงเทพมหานคร ที่โรงเรียนวัดโพธิ์ท่าเตียน โดยอาศัยอยู่กับพี่ชายชื่อสุกรี ไกรเลิศ ณ บ้านพักบริเวณกุสุมาจนสำเร็จชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 เมื่ออายุได้ 12 ปี หลังจากนั้นได้เข้าเรียนไวโอลินกับวงเครื่องสายฝรั่งหลวง กรมศิลปากร ไสล ไกรเลิศ เคยควบคุมวงดนตรีคณะละครชื่อ ศรีโสภา และได้เข้าไปทำงานอยู่กองดุริยางค์กองทัพอากาศ เมื่อลาออกจากวงดุริยางค์กองทัพอากาศ จึงได้ไปประกอบอาชีพเป็นนักดนตรีอิสระกับวงดนตรีละครเวที ในช่วงปี พ.ศ. 2485 เป็นช่วงที่ไสล ไกรเลิศเริ่มมีชื่อเสียงทางการประพันธ์เพลง จากการร่วมงานกับสุทิน เทศาภิรักษ์ มีผลงานจำนวนมาก ท่านได้แต่งเพลงสลับภาพยนตร์ เพลงประกอบละคร เพลงรักทั่วไป จนเป็นที่รู้จัก มีลูกศิษย์ที่มีชื่อเสียงได้แก่ ชรินทร์ นันทนาคร และ สุเทพ วงศ์กำแหง ในด้านชีวิตครอบครัว ไสล ไกรเลิศ มีภรรยาคนแรกคือนางนวลศรี ต่อมาท่านได้สมรสกับนางสาวสายใจ แซ่ด่าน มีบุตรด้วยกัน 3 คน ในบั้นปลายชีวิตได้ย้ายมาอยู่ที่ ตลาดขวัญ นนทบุรี และถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 18 มีนาคม 2529 สิริอายุได้ 72 ปี ผลงานเพลงของไสล ไกรเลิศ ซึ่งรวบรวมไว้ในที่นี่ มีจำนวนทั้งสิ้น 281 เพลง สามารถจำแนกออกเป็นเพลงซึ่งประพันธ์ทำนองโดยไสล ไกรเลิศ จำนวน 168 เพลง เป็นเพลงประพันธ์คำร้องโดยใช้ทำนองจากนักประพันธ์ท่านอื่น จำนวน 63 เพลง และประพันธ์ร่วมกับผู้ประพันธ์เพลงท่านอื่น จำนวน 8 เพลง

บทที่ 5

วิเคราะห์ลักษณะของบทเพลง

ในบทนี้เป็นการวิเคราะห์บทเพลงที่โสด โกรเลศได้ประพันธ์ขึ้นเป็นบทเพลงที่ได้รับความนิยม และได้รับการต้อนรับจากประชาชนชาวไทยเป็นอย่างมาก ซึ่งสะท้อนให้เห็นว่า เป็นเพลงที่ชาวไทยส่วนใหญ่รับฟัง และมีความซาบซึ้งและรู้สึกถึงความไพเราะได้ ดังนั้นจึงได้หยิบยกตัวอย่างเพลงซึ่งผู้วิจัยได้ใช้หลักวิชาในการวิจัยดนตรีคัดเลือกเพลงตัวอย่างที่ได้รับความนิยมมากที่สุดมาทำการวิเคราะห์เพื่อหาสไตล์ และลักษณะเฉพาะของบทเพลงต่อไป

ในการวิเคราะห์ที่ผู้วิจัยได้กำหนดประเด็นวิจัยหลักๆ ไว้ดังนี้คือ

1. โครงสร้างฟอร์ม (formal structure)
 - 1.1 ท่อน (section)
 - 1.2 พีริยด (period)
 - 1.3 วลี (phrase)
 - 1.4 เคเดนซ์ (cadence)
2. ลักษณะของทำนอง และปัจจัยที่นำมาใช้ในการประพันธ์เพลง
 - 2.1 การใช้องค์ประกอบด้านจังหวะ
 - 2.2 การใช้สำเนียงโหมด (mode) ต่างๆ ในบทเพลง
 - 2.3 ระดับเสียงและการเคลื่อนที่ของระดับเสียงในทำนอง
 - 2.4 พิสัย (range)
 - 2.5 รูปทำนอง (melodic contour หรือ melodic shape)

3. ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้อง กับทำนอง

ในประเด็นข้อ 2 ลักษณะของทำนอง และปัจจัยที่นำมาใช้ในการประพันธ์เพลงอาจมีบางประเด็นย่อยที่ต้องเพิ่มเข้ามา หรือถูกตัดออกไป ทั้งนี้เป็นเพราะขึ้นอยู่กับลักษณะของแต่ละเพลงที่มีสไตล์บางประเด็นที่ไม่เหมือนกัน

ไฟรัก

ซัชฎากรณ์ รักษณาเวช ไสล ไกรเลิศ

SLOW SOUL

หรือ นี่ หรือ ความ รัก พอ จัน ประ จักษ์ หนัก จน ร้าว ชี วี รัก
หรือ นี่ หรือ ความ รัก พอ จัน ประ จักษ์ แบท ความ รัก เสียน ดาย หลาญย
เอย ไม่ เคย ปรา ณี ข้า จัน เหลือ ที่ แบท ชี วี วาย นี่
ใจ แบท ไหม้ ม ลาย รัก เดียว มา
หน่าย พ่าย เกม ชี วี ความ รัก เปรียบ เหมือน ตั้ง ไฟ ถัก แม่ ว่า
ใคร เหลือ เป็น ไหม้ ทุก ที่ ร้อน รน ทน เสร้า ฤ ดี ้อไฟ รัก นี่ เพา ชี วี ระ
ทม นี่ หรือ นี่ หรือ ความ รัก พอ จัน ประ จักษ์ หนัก จน ร้าว อา รมณ รัก
เอย ก่อน เคย ชื่น ชม ข้า ใจ เหลือ ช่ม แบท ตรม ใจ ดาย ความ
ดาย

5.1 การวิเคราะห์เพลงไพรัก

5.1.1. โครงสร้างฟอร์ม

เพลงไพรัก มีความยาวจำนวน 58 ห้องเพลง บรรเลง ด้วยอัตราจังหวะ $\frac{2}{2}$ และอัตราความเร็ว (tempo) ในจังหวะ สโลว์ โซล (slow soul) ซึ่งเป็นจังหวะค่อนข้างช้า ประมาณ $\text{♩} = 60$

ในที่นี้จะกล่าวถึงโครงสร้างฟอร์มในเรื่อง ท่อนเพลง พีเรียด วลี และ เคเดนซ์ โดยรวม

ท่อนอินโทรดักชัน เริ่มด้วยอนาครุสเข้าสู่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 8

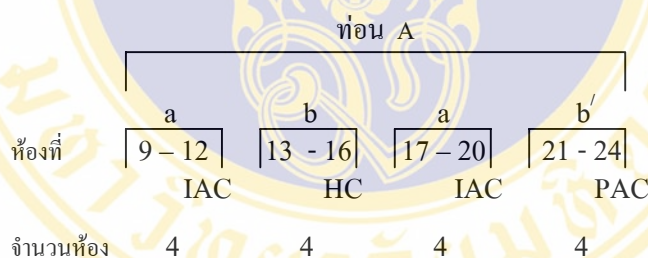
ท่อน A เริ่มห้องที่ 9 ถึงห้องที่ 24 จำนวน 16 ห้อง

ท่อน B เริ่มห้องที่ 25 ถึงห้องที่ 40 จำนวน 16 ห้อง

ท่อน โคดา เริ่มจากห้องที่ 56 ถึง 58 จำนวน 3 ห้อง

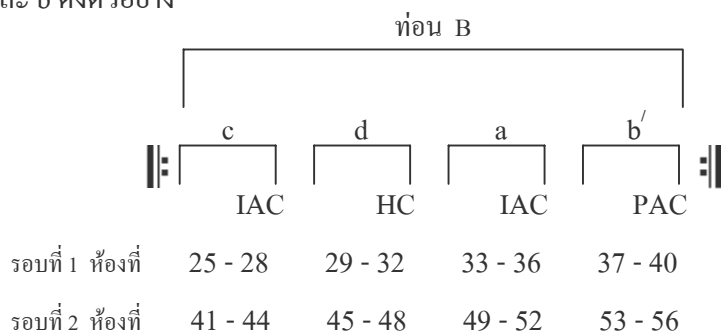
ท่อน A

ท่อน A มีลักษณะเป็นพีเรียดคู่ (double period) มีความยาว 16 ห้อง ประกอบด้วย 4 วลี ใน 1 พีเรียด วลีที่ 1 กับวลีที่ 3 เหมือนกันทั้งความคิดทำนองและเคเดนซ์ ส่วนวลีที่ 2 กับวลีที่ 4 ความคิดทำนองเหมือนกัน แต่ลงจบด้วยเคเดนซ์ไม่เหมือนกัน วลีที่ 4 ลงจบด้วยเคเดนซ์ที่มีน้ำหนักมากที่สุด ด้วย PAC ดังตัวอย่าง



ท่อน B

ท่อน B ซึ่งมีลักษณะเป็นพีเรียดคู่เช่นเดียวกัน เริ่มจากห้องที่ 25 ถึง ห้องที่ 56 ในกรณีนี้ การกำหนดอักษรที่ระบุวลีที่มีความแตกต่างออกไปจากวลีทั้งหมดที่มีในท่อน A จะระบุด้วยอักษรนอกเหนือจาก a และ b ดังตัวอย่าง



ในท่อน B มีพีเรียลที่บรรเลงซ้ำด้วยเครื่องหมาย เซนชูโย คือ รอบแรกตั้งแต่ห้องที่ 25 ถึง 40 และรอบที่สองตั้งแต่ห้อง 41 ถึง 56 ทั้งสองรอบถือว่าเหมือนกันทุกประการในทางทำนอง ในท่อนนี้มีความคิดทำนองใหม่ คือ c และ d ในวลีที่ 1 และ 2 ส่วนวลีที่ 3 และ 4 เป็นช่วงที่หีบยก 2 วลีหลังของท่อน A นำมาต่อ ซึ่งลงจบไว้ด้วย PAC

นอกจากท่อน A และ B แล้ว ก็มีส่วนของการเล่นนำท่อนอินโทรคั่นมีความยาว 8 ห้อง ซึ่งเริ่มต้นโดยใช้ความคิดทำนองของวลี c ของท่อน B เคนซังท้ายที่ห้องที่ 8 ด้วย HC

ส่วนการลงจบของเพลงด้วยท่อนโคดานั้น อาจรวมความยาวตั้งแต่เครื่องหมาย โคดา ตั้งแต่ห้องที่ 56 ถึง 58 รวมเป็น 3 ห้อง

โครงสร้างฟอร์มของเพลงไพรีกสามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ ดังตัวอย่าง

ท่อน	Introduction	A	B	Coda
ห้องที่	1 - 8	9 - 24	25 - 56	57 - 58
จำนวนห้อง	8	16	32	2

5.1.2. ลักษณะทำนองและปัจจัยที่นำมาใช้ประพันธ์เพลง

เพลงไพรีกประพันธ์ขึ้นในบันไดเสียง G ไมเนอร์ ทั้งเพลงไม่มีการเปลี่ยน หรือย้ายบันไดเสียง (Modulation) ในตัวบทเพลงแต่อย่างใด

5.1.2.1 การใช้องค์ประกอบด้านจังหวะ สามารถจำแนกเป็น 2 หัวข้อได้ดังนี้

1) กระสวนลีลาทำนอง (melodic rhythmic pattern)

ท่อน A

เริ่มความคิดทำนองตั้งแต่จังหวะที่ 4 ของห้องที่ 8 เข้าสู่จังหวะหนักในห้องที่ 9 โดยที่ 2 วลีแรกลงจบด้วย HC ความคิดทำนองทั้งท่อนประกอบด้วย กระสวนลีลาทำนอง 4 แบบ ดังนี้

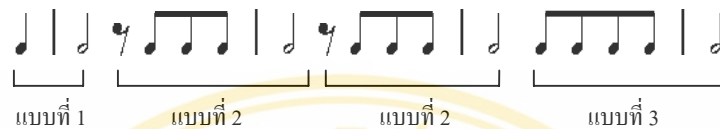
แบบที่ 1

แบบที่ 3

แบบที่ 2

แบบที่ 4

กระสวนลีลาทำนอง ทั้ง 4 แบบ สังเกตได้ว่า ประกอบด้วยกลุ่มโน้ตที่มีค่าเสียงสั้นกว่า เคลื่อน
ตัวโน้ตที่มีค่าเสียงยาวในจังหวะหนักของห้องถัดไป ซึ่งส่วนใหญ่จะเป็นจังหวะที่ 1 ของห้อง การสร้าง
วลีก็จะนำกระสวนทำนองเหล่านี้มาประกอบกัน ตัวอย่างเช่น ในวลีที่ 1 และวลีที่ 3



วลีที่ 1 และวลีที่ 3 เป็นการนำเอากระสวนลีลาทำนอง แบบที่ 1, 2 และ 3 มาต่อกัน เป็นความ
ยาว 1 วลี ดังตัวอย่าง

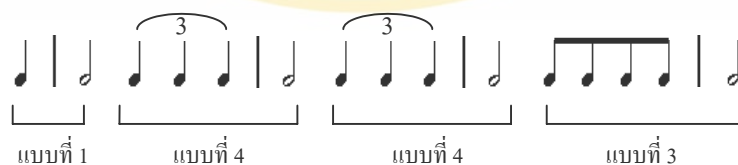
วลีที่ 1 ห้องที่ 9



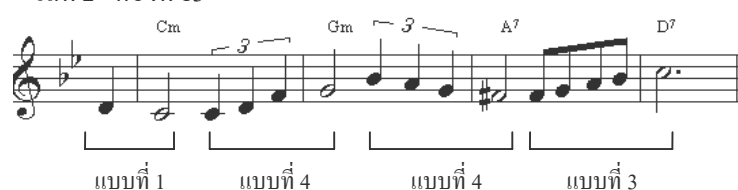
วลีที่ 3 ห้องที่ 17



วลีที่ 2 เป็นการนำกระสวนลีลาทำนองแบบที่ 1, 3 และ 4 มาใช้ ดังตัวอย่าง

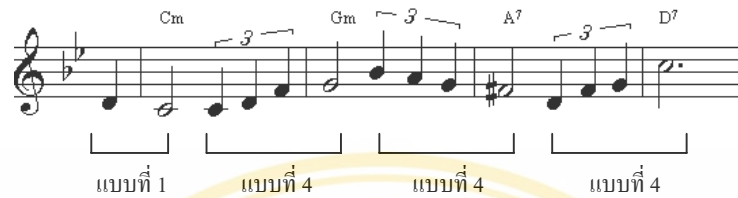


วลีที่ 2 ห้องที่ 13



วลีที่ 4 ใช้กระบวนลีลาทำนองในแบบที่ 4 เกือบทั้งหมด ดังตัวอย่าง

วลีที่ 4 ห้องที่ 21



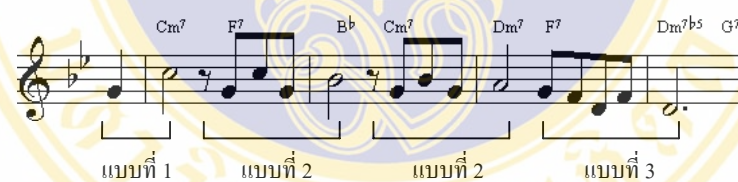
ท่อน B

การสร้างวลีทำนองในท่อน B ได้นำกระบวนลีลาทำนองทั้ง 4 แบบดังกล่าวข้างต้นมาต่อกัน ไม่มีกระบวนลีลาทำนองอื่นใดอีกเลย นอกจาก 4 แบบดังที่กล่าวไว้ในท่อน A

ท่อน B วลีที่ 1 มีการใช้กระบวนลีลาทำนองดังนี้



วลีที่ 1 ห้องที่ 25



ท่อน B วลีที่ 2 มีการใช้กระบวนลีลาทำนองดังนี้



วลีที่ 2 ห้องที่ 29



ท่อน B วลีที่ 3 และวลีที่ 4 เป็นทำนองเดียวกันกับ 2 วลีสุดท้ายของท่อน A ซึ่งประกอบด้วย กระสวนลีลาทำนองใน 4 แบบ ดังกล่าวไว้แล้ว

ทั้งท่อน A และ ท่อน B สังเกตได้ชัดเจนว่า การลงท้ายของเกือบทุกวลี ก่อนเข้าสู่เคเดนซ์ จะนำด้วยกระสวนลีลาทำนองในแบบที่ 4 เป็นส่วนใหญ่ จะมีเพียงการลงท้ายของวลีสุดท้ายของท่อน A เท่านั้น ที่นำด้วยแบบที่ 3 (ห้องที่ 23 หรือห้องที่ 29)

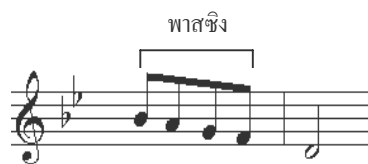
2) รายละเอียดของกลุ่มโน้ต การใช้โน้ตประดับ และการสร้างความคิดทำนอง ในบทเพลงนี้ เห็นได้ชัดเจนว่า เป็นการสร้างรายละเอียดของกลุ่มโน้ตที่มีค่าเสียงสั้น ซึ่งอยู่ในจังหวะ เบา มุ่งเข้าสู่โน้ตค่าเสียงยาวในจังหวะหนัก ซึ่งประกอบด้วยกระสวนลีลาทำนองที่ใช้ 4 แบบ ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ดังตัวอย่าง

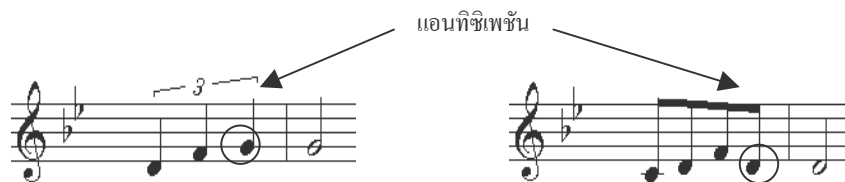
ก. โน้ตสั้นในจังหวะเบา

ข. โน้ตยาวจังหวะหนัก



ในการสร้างการดำเนินทำนองกลุ่มโน้ตค่าเสียงสั้นเข้าสู่โน้ตค่าเสียงยาว ในจังหวะหนัก จะมีการใช้โน้ตประดับ และโน้ตนอกประสานเสียง (non-harmonic tones) ลักษณะต่างๆ ได้แก่ พาสซิง โทน (passing tone) เนเบอริง โทน (neighboring tone) แอนติซิเพชัน (anticipation) อาร์เปจจิเอชัน (arpeggiation) การใช้โน้ตประดับลักษณะต่างๆ ดังกล่าว ดูได้จากตัวอย่างต่อไปนี้





5.1.2.2 การใช้สำเนียงโมคในบทเพลง

ทำนองหลักของเพลงซึ่งเป็นทำนองในท่อน A และ B นั้น อยู่ในบันไดเสียง G ไมเนอร์ แต่ได้ใช้สำเนียงของความเป็นเมเจอร์มาสลับ ทำให้ทำนองมีความน่าฟังเป็นอย่างมาก

ท่อน A

เริ่มทำนองด้วยสำเนียงไมเนอร์ในวลีที่ 1 ห้องที่ 9 และ 10 หลังจากนั้นเปลี่ยนสำเนียงไปเป็น เมเจอร์ในห้องที่ 11 ถึงห้องที่ 14 และปิดท้ายด้วย 2 ห้องสุดท้าย (ห้องที่ 15 และ 16) ด้วยสำเนียงไมเนอร์ ทั้งนี้ไม่เกี่ยวข้องกับการการย้ายบันไดเสียงแต่อย่างใด



เช่นเดียวกับวลีที่ 2 (ซึ่งในบทเพลงจะเป็นการซ้อนกัน แล้วเข้าประทุนที่ 2) ตั้งแต่ห้องที่ 17 เข้าประทุนที่ 2 ในห้องที่ 23 ถึงห้องที่ 24 ก็อยู่ในวิธีคิดเดียวกัน แล้วลงจบด้วย PAC ด้วยความเป็นไมเนอร์



ท่อน B

ในท่อน B ใช้การสร้างความแตกต่างกับท่อน A ด้วยสำเนียงโมค เช่นเดียวกัน เมื่อฟังแล้วรู้สึกได้ถึงแตกต่างด้านอารมณ์ออกไปจากท่อน A ในท่อน B ทั้งท่อนจะมีสำเนียงเป็นโมคเมเจอร์ ในวลีที่ 1 และวลีที่ 2 ส่วนวลีที่ 3 และวลีที่ 4 ซึ่งเป็นการนำความคิดทำนองของท่อน A มาใช้ เป็นสำเนียงสลับกันระหว่างโมคไมเนอร์ และเมเจอร์ ดังตัวอย่าง

The musical score for Toun B is presented in four phrases, each with a specific mood label and chord progression:

- วลีที่ 1 (Phrase 1):** Labeled "สำเนียงเมเจอร์" (Major Mood). Chords: Cm7, F7, Bb, Cm7, Dm7, F7, Dm7b5, G7, Cm.
- วลีที่ 2 (Phrase 2):** Labeled "สำเนียงเมเจอร์" (Major Mood). Chords: Gm, Am7b5, D7, Gm, Gm6, F7.
- วลีที่ 3 (Phrase 3):** Labeled "สำเนียงไมเนอร์" (Minor Mood). Chords: Bb, Cm7, D7b5, G7, Cm, Gm, D7, Gm.
- วลีที่ 4 (Phrase 4):** Labeled "สำเนียงไมเนอร์" (Minor Mood). Chords: Bb, Cm7, D7b5, G7, Cm, Gm, D7, Gm.

5.1.2.3 ระดับเสียงและการเคลื่อนที่ของระดับเสียงในทำนอง

1) ระดับเสียงในเพลงไฟรัก ซึ่งเป็นเพลงในบันไดเสียง G ไมเนอร์ ได้ใช้ระดับเสียงในบันไดเสียงอย่างเป็นปกติ ไม่มีการนำโน้ตนอกบันไดเสียง หรือนอกคีย์ (key) เข้ามาปะปนแต่อย่างใด ในการใช้ระดับเสียงนอกจากใช้โน้ตในบันไดเสียงหลัก G ไมเนอร์ชนิดฮาร์โมนิก (harmonic minor) ดำเนินในส่วนที่ให้สำเนียงไมเนอร์แล้ว ยังใช้โน้ตในบันไดเสียงไมเนอร์ชนิดธรรมชาติ หรือ เนเจอร์ล ไมเนอร์ (natural minor) เข้ามาร่วมในการสร้างสำเนียงไมเนอร์อีกด้วย ดังเช่นในวลีที่ 1 ตั้งแต่ช่วงจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 10 ถึงห้องที่ 14 ในจังหวะที่ 2 ได้ใช้บันไดเสียง G เนเจอร์ล ไมเนอร์ โดยสังเกตจากโน้ต F ไม่ติดเครื่องหมายชาร์ป (sharp: #) ประกอบกับการวางคอร์ดที่เสริมให้ได้สำเนียงเมเจอร์มากขึ้น คือ การใช้คอร์ด B^b และคอร์ดเวคัลลัมของ B^b อย่างเช่น Cm7, F7, Dm7^{b5}, G7 ดังเช่น ห้องที่ 10 ถึง ห้องที่ 14 เป็นต้น

ลักษณะเช่นนี้เกิดในทั้งท่อน A และ ท่อน B โดยเฉพาะในท่อน B ใช้โน้ตในบันไดเสียง G เนเจอร์ 2 ไมเนอร์ใน 2 วลีแรก ซึ่งเป็นช่วงที่ให้ความรู้สึกของสำเนียงเมเจอร์ และเป็นช่วงที่ยาวช่วงหนึ่ง ซึ่งเป็นการสร้างความรู้สึกตรงข้าม (contrast) ในทางทอนัลลิตี (tonality) กับท่อน A ดังที่ได้กล่าวมาแล้ว

2) การเคลื่อนที่ของระดับเสียง สำหรับเพลงไฟรัก ส่วนใหญ่ใช้การดำเนินทำนองด้วยคู่เสียงคอนโซแนนท์ (consonant) อย่างที่ใช้ในทำนองดนตรีแบบทอนัลทั่วไป ซึ่งได้แก่ การดำเนินเป็นลำดับขั้น (step หรือ conjunct: การดำเนินเป็นคู่ 2) คู่เมเจอร์ 3 (major 3) คู่ไมเนอร์ 3 (minor 3) คู่เมเจอร์ 6 คู่ไมเนอร์ 6 คู่เปอร์เฟกต์ 4 (perfect 4) และ คู่เปอร์เฟกต์ 5 ไม่พบว่ามี การดำเนินทำนองด้วยคู่เสียงกระด้าง หรือ ดิสโซแนนท์ (dissonant) เช่น คู่ดิมนินิซท์ 5 (diminished 5), ออกเมนเตด 4 (augmented 4) ออกเมนเตด 2 หรือ การกระโดด (skip หรือ disjunct) ด้วยคู่เมเจอร์ 7 แต่อย่างใด (ห้องที่ 16 ไม่ถือว่าเป็นการดำเนินทำนองด้วยคู่เมเจอร์ 7 เนื่องจากเป็นช่วงจบวลีเพลง)

5.1.2.4 พิสัย

พิสัยโดยรวมของเพลงไฟรักจะอยู่ในช่วงคู่ 9 เมเจอร์ ระหว่างโน้ต B ถึงโน้ต C²



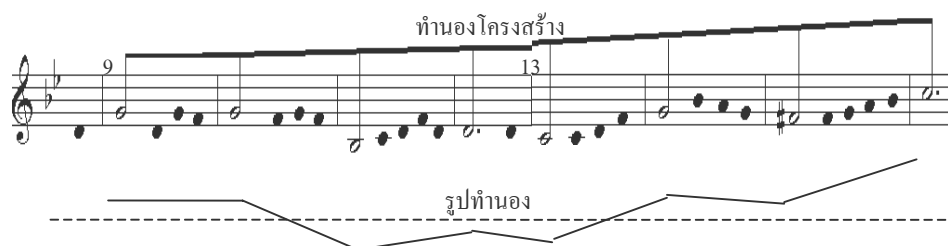
พิสัยของทำนองเพลงไฟรัก

5.1.2.5 รูปทำนอง

ท่อน A

การเริ่มระดับเสียงในช่วงเสียงของท่อน A ถ้าเปรียบเทียบกับพิสัยของทำนองแล้ว เป็นการเริ่มทำนองในระดับช่วงเสียงกลาง รูปทำนอง (melodic shape หรือ melodic contour) จะค่อยๆ ลดระดับเสียงลง แล้วกระโดดเสียงขึ้นสู่ HC ในท่ายวลีที่ 2 ในตอนย้อนกลับ ซึ่งถือว่าเป็นวลีที่ 3 รูปร่างทำนองจะเป็นเช่นเดียวกับวลีแรก คือ ค่อยๆ ลดระดับเสียงลง แล้วย้อนขึ้นไปลงจบด้วยโน้ตโทนิคตัวเดิมที่เคยเริ่มต้น ดังตัวอย่าง

พีเรียดที่ 1 (a, b)



พีเรียดที่ 2 (a, b')

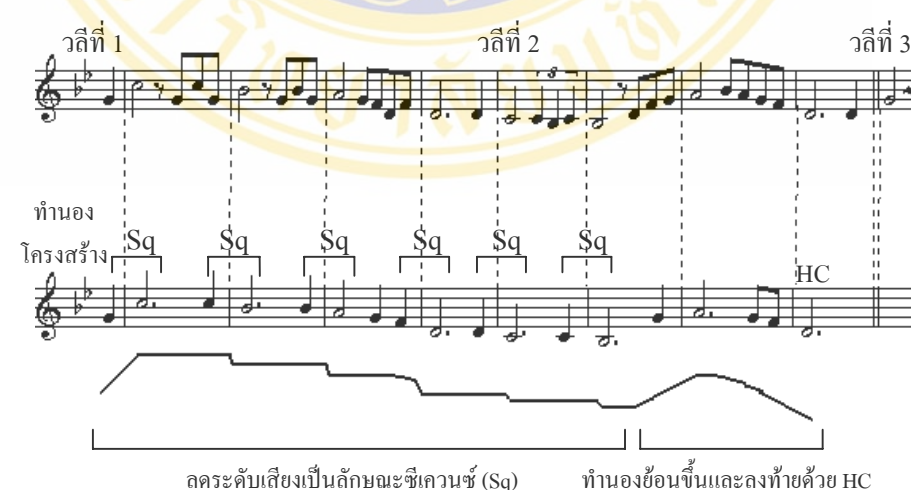


เมื่อพิจารณารูปทำนองโดยรวมของท่อน A พบว่า ในพีเรียดที่ 1 ทำนองเริ่มด้วยระดับเสียงในช่วงกลาง และเคลื่อนที่ลงต่ำในช่วงกลางของพีเรียด หลังจากนั้นกลับเคลื่อนที่สูงขึ้นและจบลงด้วยโน้ตสูงสุด เป็นลักษณะการเริ่มทำนองเพลงด้วยความผ่อนคลาย (relaxation) และจบลงด้วยความเข้มข้น (tension) ส่วนพีเรียดที่ 2 จะมีลักษณะรีแลกเซชันโดยรวมมากกว่าพีเรียดที่ 1

ท่อน B

ในท่อน B ผู้ประพันธ์ประสงค์จะให้เกิดความตรงข้าม หรือคอนทราสต์กับท่อน A จึงเริ่มทำนองในระดับเสียงสูงสุด แล้วลดระดับเสียงลงด้วยการใช้ซีเควนซ์ (sequence) ด้วยลักษณะทำนองโครงสร้าง ในตอนท้ายวลีที่ 2 ของท่อน B กลับย้อนขึ้นเพื่อมาลง HC ก่อนต่อด้วยวลีที่ 3 ที่ยึดความคิดทำนองของท่อน A มาเชื่อมลักษณะของการเริ่มทำนองที่ระดับเสียงสูง และลดหลั่นลงมา และให้มีการย้อนกลับสูงขึ้นก่อนลงท้าย เป็นการสร้างความสนใจในการฟังได้อย่างดี ดังตัวอย่าง

พีเรียดที่ 1 (c, d)



ท่อน B พีเรียดที่ 1 มีลักษณะเป็นซีเควนซ์พีเรียด จะเริ่มทำนองด้วยเทนชัน และค่อยๆ เคลื่อนที่ลงสู่รีแลกเซชันด้วยการใช้ซีเควนซ์ และสร้างเทนชันในท้องที่ 3 ของวลีที่ 2 ก่อนจบด้วยรีแลกเซชันอีกครั้ง ด้วย HC ในท้องสุดท้าย เป็นการสร้างความคอนทราสต์กับท่อน A ได้อย่างสวยงาม

5.1.3 ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง

คำร้องของเพลงไฟรักเป็นคำร้องเป็นคำร้องที่แต่งขึ้นอย่างมีกลิ่นทลัษณ์ และประกอบด้วย
สัมผัสทั้งดงาม

คำร้องทำนองท่อน A

นี่หรือ	นี่หรือความรัก
พอฉันประจักษ์	หนักจนร้าวฉิน
รักเคย	ไม่เคยปราณี
ข้าจนเหลือที่	แทบชีวิวาย
นี่หรือ	นี่หรือความรัก
พอฉันประจักษ์	แบกความรักเงินตาย
ผลาญใจ	แทบไหม้มลาย
รักเดียวมาหน้าย	พ่ายเกมชีวิ

เมื่อคำร้องอยู่ในทำนองเพลง คำร้องในท่อน A ตรงคำที่เป็นพยางค์ที่ต้องสัมผัส จะเป็นคำที่ตกลงที่จังหวะหนัก มักจะเป็นจังหวะที่ 1 ของห้องเพลง

วลีทำนองที่ 1 สัมผัส วลีทำนองที่ 2 สัมผัส สัมผัส

นี่ หรือ นี่ หรือ ความ รัก พอ จัน ประ จักจี้ หนักจน ร้าว ธิ ี่ รัก เอย ไม่ เอย ปรา ณี ข้า จน เหลือ ที่ แทบ ธิ ี่ - วา

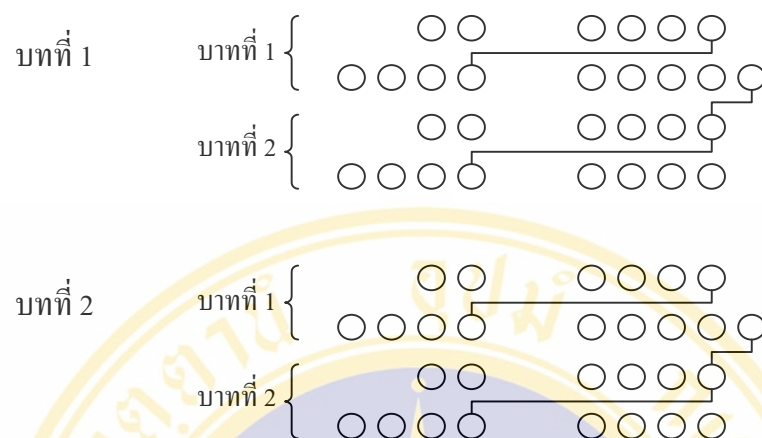
วลีทำนองที่ 3 สัมผัส วลีทำนองที่ 4 สัมผัส สัมผัส

นี่ หรือ นี่ หรือ ความ รัก พอ จัน ประ จักจี้ แทบความรัก เอย หาย หลาย ใจ แทบ ใหม่ ม ลาง รัก เธอ มา หมอ พ่าย เอย เอย ธิ ี่

คำสุดท้ายของแต่ละบาทลงที่เคเดนซ์ และคำสุดท้ายของบทที่ 2 จะเป็นการลงจบด้วย PAC ในทำนองท่อน B ซึ่งเป็นท่อนคอนทราสต์ในทางทำนองกับท่อน A มีคำร้องดังนี้

ความรัก	เปรียบเหมือนดั่งไฟ
ถ้าแม้ว่าใคร	เปลวเป็นไหม้ทุกที
ร้อนรน	ทนเศร้าฤดี
โอไฟรักนี้	เผาชีวีระทม
นี่หรือ	นี่หรือความรัก
พอนั้นประจักษ์	หนักจนร้าวอารมณ์
รักเอย	ก่อนเคยชื่นชม
เข้าใจเหลือขม	แทบตรมใจตาย

คำร้องทำนองท่อน B สามารถเขียนเป็นแผนภูมิโน้ตลักษณะได้ดังนี้



เมื่อพิจารณาแผนภูมิของคำร้องท่อน B พบว่าเป็นฉันทลักษณ์เดียวกันกับคำร้องในทำนองท่อน A ไม่ว่าจะเป็นจำนวนพยางค์ หรือ สัมผัสคำก็ตาม และเมื่อคำร้องอยู่ในทำนองท่อน B คำที่เป็นสัมผัสจะลงตรงโน้ตในจังหวะหนัก ซึ่งส่วนใหญ่เป็นจังหวะที่ 1 เช่นเดียวกันกับที่เกิดขึ้นในทำนองท่อน A

วลีทำนอง 1

วลีทำนอง 2

วลีทำนอง 3

วลีทำนอง 4

ความรักเปรียบเหมือนดวงไฟ ถ้าแม้ว่าใคร เหลือเป็นไหม้ทุกที่ ร้อน รน ทน ตระ ฤ ตี ใจ ไฟ รัก นี้ เตา ชี วิ ะ หมด

นี่ หรือ นี่ หรือ ความรัก พอ ฉัน ประ จักษ์ หนัก จน ร้าว อา รมณ์ รัก เอย ก่อน เคย ชื่น ชม ขำ ใจ เหลือ จม แขนง ตรม ใจ คา

การใช้ระดับเสียงในทำนองให้เหมาะสมกับคำที่มีวรรณยุกต์ต่างๆ หรือ ในมุขกลับ คือการสรรหาคำให้ลงตัวกับระดับเสียงในทำนองในเพลงนี้ ทำได้อย่างเหมาะสม ฟังแล้วไม่ขัดความหมายทางด้านภาษา โดยเฉพาะในภาษาไทยซึ่งเป็นภาษาที่ต้องมีการผันเสียงวรรณยุกต์ ในบางตอนของการขับร้อง แม้ว่าจะระดับเสียงอาจไม่รับกับคำร้องก็ตาม แต่ด้วยความใกล้เคียงก็สามารถใช้การเอื้อนอย่างง่ายๆ ขับร้องให้เข้ากับคำนั้นได้โดยไม่ลำบาก

คำที่เป็นวรรณยุกต์สามัญ สามารถขับร้องได้กับทุกระดับเสียง แต่คำที่ต้องพิจารณาเป็นพิเศษ ก็คือ คำที่เป็นวรรณยุกต์เสียง เอก, โท, ตริ และจัตวา

ในคำที่มีวรรณยุกต์เสียงตรี อย่างเช่น “รัก” ในคำว่าความรัก จะเห็นได้ว่าวางลงตรงการเคลื่อนที่ทำนองที่สูงขึ้น คำว่า “เปรียบ” และ “ดั่ง” ซึ่งเป็นคำที่เป็นวรรณยุกต์เสียงเอก ทำนองจะเคลื่อนที่ลงต่ำ ส่วนคำว่า “เหมือน” ซึ่งเป็นคำที่เป็นเสียงวรรณยุกต์จัตวา เสียงของทำนองจะสูงขึ้น ดังตัวอย่าง



ซึ่งลักษณะเช่นนี้ แสดงให้เห็นว่าผู้ประพันธ์ได้ให้ความสำคัญในเรื่องความสัมพันธ์ของวรรณยุกต์ของคำกับแนวทำนองเป็นอย่างมาก ตลอดทั้งเพลง

เพลงไฟรัก เป็นเพลงที่มีโครงสร้างในลักษณะของฟอร์ม มีจำนวน 58 ห้องเพลง ดำเนินทำนองในอัตราจังหวะ $\frac{2}{2}$ ใช้อัตราความเร็วในจังหวะสโลว์โซลก่อนข้างช้า อยู่ในบันไดเสียง G ไมเนอร์ ไม่มีการย้ายบันไดเสียง ทั้งสองท่อนมีลักษณะพีรียคคู่ และท่อน B พีรียคที่ 1 มีลักษณะเป็นซีควেনซ์พีรียคด้วยการดำเนินทำนองลงในลักษณะซีควেনซ์ มีการใช้วลีและเคเดนซ์ตามหลักทฤษฎีสากล พบรูปแบบกระสวนจังหวะจำนวน 4 แบบต่อเนื่องกัน นิยมใช้โน้ตในจังหวะเบาแล้วตามด้วยจังหวะหนัก มีการใช้โน้ตระดับลักษณะต่างๆ เพื่อตกแต่งทำนอง การเคลื่อนที่ของระดับเสียงดำเนินทำนองด้วยคู่เสียงคอนโซแนนท์ มีพิสัยอยู่ในช่วงคู่ 9 เมเจอร์ ระหว่างโน้ต B-C² ส่วนรูปทำนองมีการใช้เทนชันและรีแลกเซชันเพื่อให้เกิดความคอนทราสต์ในบทเพลง ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องและทำนอง ใช้การสัมผัสระหว่างคำร้องทั้งในและนอกวรรค ในลักษณะ 2, 4, 4 และ 5 พยางค์ตามลำดับ

ชรินทร์ นันทนาคร

ผู้ชนะสิบทิศ

ไสล ไกรเลิศ

SLOW

1 Dm Dm D7 Gm Am7 Dm Am7 Dm A7

8 Dm D7 Gm C7 F6 F6 Am7 Dm Am7

13 Dm C7 Am7 G7 Dm Am7 A7 1. 2. BOLERO Dm Dm A7

18 Dm C7 F C7 F C7 F C7 F C7

24 E A7 1. 2. Dm Dm F A7

30 F Dm7 Gm7 C7 F Em Am7 Dm Bb Bbm

36 F Dm7 Gm7 C11 F F F A7 Dm C7

42 F Em7 Am7 A7 Dm Dm F Fmaj7 Dm Am7

48 Dm C7 F Am7 Fmaj7 Dm Am7 Dm C7

53 F Dm9 Gm7 C7 Gm7 C7 Gm7 C7

57 Dm Dm9

ผู้ชนะสิบทิศ ผู้ชนะสิบทิศ

ผู้ชนะสิบทิศ ผู้ชนะสิบทิศ

5.2 การวิเคราะห์เพลงผู้ชนะสิบทิศ

5.2.1 โครงสร้างฟอร์ม

เพลงผู้ชนะสิบทิศ มีความยาว 73 ห้อง บรรเลงในอัตราจังหวะ $\frac{2}{2}$ สำหรับอัตราความเร็วแบ่งออกเป็น 2 ช่วง โดยท่อน A นำเสนอด้วยจังหวะ สโลว์ และท่อน B เปลี่ยนเป็นจังหวะเร็วด้วยจังหวะ โบลโร โครงสร้างฟอร์มมีลักษณะดังนี้

5.2.1.1 ท่อนเพลง

ท่อนอินโทรดักชัน มีความยาว 7 ห้อง ตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 7

ท่อน A มีความยาว 16 ห้อง ตั้งแต่ห้องที่ 7-22

ท่อน B มีความยาว 20 ห้อง ตั้งแต่ห้องที่ 23-41

ท่อน C มีความยาว 16 ห้อง ตั้งแต่ห้องที่ 42-57

ท่อน D มีความยาว 8 ห้อง ตั้งแต่ห้องที่ 58-73

5.2.1.2 พีริยด

ท่อน A เป็นกลุ่มวลีซึ่งมีการย้ายบันไดเสียง มีลักษณะคล้ายพีริยดคู่

ท่อน B เป็นกลุ่มวลีซึ่งมีการย้ายบันไดเสียง มีลักษณะคล้ายพีริยดคู่ที่มีเนื้อหาเหมือนกัน

ท่อน C ไม่มีลักษณะพีริยด แต่มีลักษณะทรู คอมโพส (through-composed)

ท่อน D ไม่มีลักษณะพีริยด แต่มีลักษณะกลุ่มวลี มีเนื้อหาลักษณะ โคดา

5.2.1.3 วลี

ท่อน A เป็นกลุ่มวลี ประกอบด้วย 4 วลี

ท่อน B มีลักษณะวลี 2 วลี ที่บรรเลงซ้ำ

ท่อน C ประกอบด้วยโมทีฟสั้นๆ 3 โมทีฟ และ วลี 3 วลีที่มีความยาวแตกต่างกัน

ท่อน D ประกอบด้วยวลีซ้ำ 2 วลี โมทีฟซ้ำ 4 โมทีฟ และ 1 วลีสุดท้าย

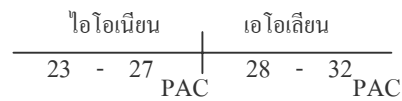
5.2.1.4 เคเดนซ์

เคเดนซ์ในทำยวลีในบทเพลงผู้ชนะสิบทิศ จะลงด้วย PAC สำหรับทำยวลีที่ 2 ของท่อน A อาจพิจารณาได้ว่าเป็น PAC ได้ ในกรณีใช้คอร์ด III แทน คอร์ด I ในบันไดเสียง F เมเจอร์ ตัวอย่างโครงสร้างฟอร์มเพลงผู้ชนะสิบทิศ

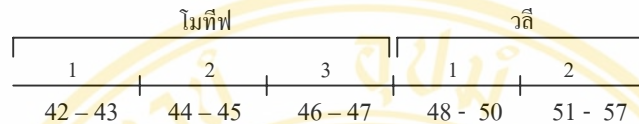
ท่อน A

ห้องที่	ไอโอเนียน	ฟรีเจียน	ไอโอเนียน	เอโอเลียน
	7 - 10	11 - 14	15 - 18	19 - 22
	PAC	PAC	PAC	PAC

ท่อน B



ท่อน C



ท่อน D



โครงสร้างโดยรวมของเพลงผู้ชนะสิบทิศ

ท่อน	อินโทรคั่น	A	B	C	D
ห้องที่	1 - 7	8 - 22	23 - 41	42 - 57	66 - 73
จำนวนห้อง	4	16	20	16	16

5.2.2 ลักษณะทำนองและปัจจัยที่นำมาใช้ประพันธ์เพลง

บทเพลงผู้ชนะสิบทิศได้รับอิทธิพลจากทำนองเพลงไทยที่มีสำเนียงมอญ-พม่า ที่ใช้บันไดเสียงเอ็กซะโทนิค

สำหรับบทเพลงผู้ชนะสิบทิศผู้ประพันธ์ได้วางทำนองไว้ในบันไดเสียง D ไมเนอร์ แบบเอ็กซะโทนิค ประกอบด้วยโน้ต ตัวที่ 1, 2, 3, 4, 5 และ 7 ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต D E F G A และ C ซึ่งจะไม่มีโน้ตตัวที่ 6 ในบันไดเสียง ได้แก่โน้ต B^b ซึ่งคือตัว ฟา เมื่ออ่านโน้ตแบบย้ายโด

5.2.2.1 การใช้องค์ประกอบจังหวะ จำแนกเป็น 2 หัวข้อได้ดังนี้

1) กระสวนลีลาทำนอง สำหรับบทเพลงผู้ชนะสิบทิศประกอบด้วยกระสวนลีลาทำนอง 7 แบบ ดังนี้

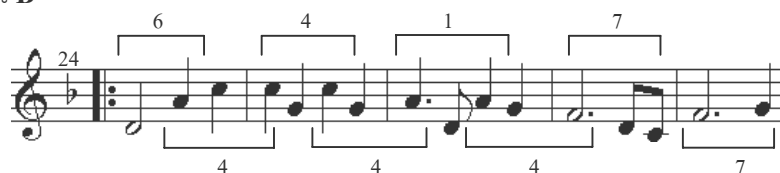


กระสวนลีลาทำนองในเพลงผู้ชนะสิบทิศ

ท่อน A



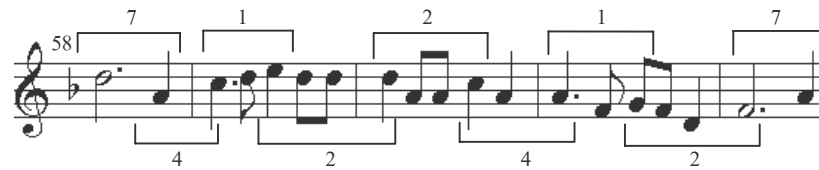
ท่อน B



ท่อน C



ท่อน D



2) การใช้โน้ตระดับ ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์เพื่อความสะดวกในการพิจารณา

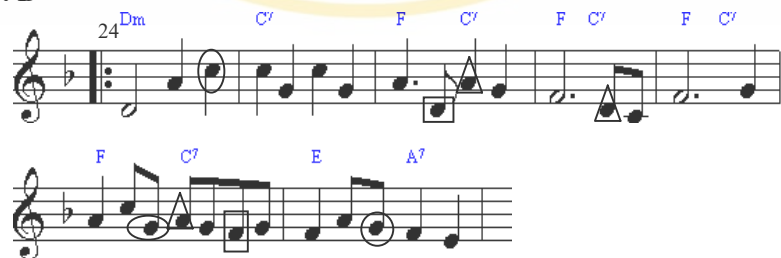
ดังนี้

- พาสซิงโทน หรือเสียงผ่าน (passing tone) แทนด้วยรูปวงกลม ○
- เนเบอร์ริงโทน (neighbouring tone) แทนด้วยรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าด้านตั้ง □
- ฟรีเนเบอร์ริงโทน (free neighbouring tone) แทนด้วยรูปวงรีแนวนอน ○
- แอนทิซิเพชั่น (anticipation) แทนด้วยรูปวงรีแนวตั้ง ○
- อัปปาเจียตูรา (appoggiatura) แทนด้วยรูปสามเหลี่ยม ▲
- เทนชัน (tension) แทนด้วยรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส □

ท่อน A



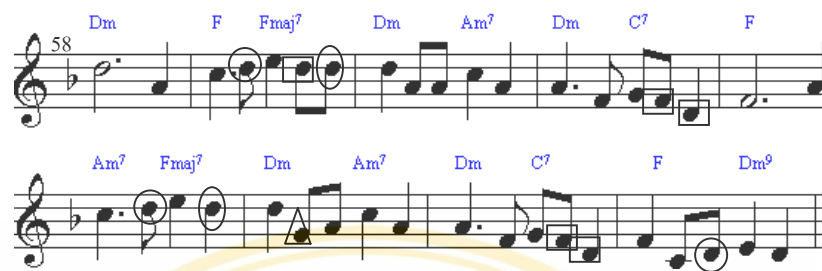
ท่อน B



ท่อน C



ท่อน D



5.2.2.2 การใช้สำเนียงโมคในบทเพลง

ทำนองหลักของบทเพลงผู้ชนะสิบทิศ อยู่ในบันไดเสียง D ไมเนอร์ แบบหกชะโทนิค ซึ่งประกอบด้วยตัวโน้ต ลา ที โด เร มี ซอล ซึ่งได้แก่น้ต D E F G A C โดยไม่มีโน้ต ฟา (โน้ต Bb) ดังตัวอย่าง



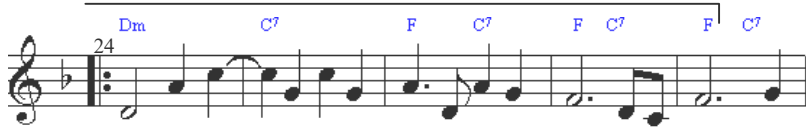
เนื่องจากบทเพลงผู้ชนะสิบทิศได้นำทำนองเพลงไทยมาปรับใช้ ซึ่งมีสำเนียงมอญหรือพม่า ซึ่งมีการใช้บันไดเสียงแบบ 6 เสียงดังที่ได้กล่าวมาแล้ว และทั้งบทเพลงมีการย้ายบันไดเสียงไปมาระหว่างโมคต่างๆ หรือ เช่น โมคเมเจอร์ โมคไมเนอร์ (F เมเจอร์กับ Dm) ซึ่งสามารถจะจบวลี – ประโยค และทำเพลงด้วยโน้ตในบันไดเสียงตัวใดก็ได้ เมื่อพิจารณาทำนองเพลงประกอบไปกับการวางคอร์ด พบว่า ผู้ประพันธ์ได้พยายามวางคอร์ดให้ตรงกับโมคบางโมค เช่น ในวลีที่ 2 ของพีเรียดที่ 1 ของท่อน A ซึ่งใช้คอร์ด C7 สลับ Am7 (ห้องที่ 14) นอกจากนั้นทั้งบทเพลง เป็นการวางคอร์ดในย่านโมคเมเจอร์ (ไอโอเนียน โมค) และ โมค ไมเนอร์ (เอโอเลียน โมค) ดังตัวอย่าง

ท่อน A



ท่อน B

ไอโอเนียน โมด



เอโอเลียน โมด



5.2.2.3 ระดับเสียงและการเคลื่อนที่ของระดับเสียงในทำนอง

1) ระดับเสียงที่ใช้ในเพลงผู้ชนะสิบทิศอยู่ในบันไดเสียง D เสกชะโทนิก ไมเนอร์ โดยใช้ระดับเสียงปกติ ไม่มีการใช้โน้ตนอกบันไดเสียง

2) การเคลื่อนที่ของระดับเสียง ใช้คู่เสียงคอนโซแนนท์ทั้งหมด คู่ระยะที่ใช้ได้แก่ คู่ 2 เมเจอร์ 2 ไมเนอร์ คู่ 3 ไมเนอร์ คู่ 3 เมเจอร์ คู่ 4 เปอร์เฟกต์ คู่ 5 เปอร์เฟกต์ คู่ระยะที่กว้างที่สุดในเพลงนี้ได้แก่ คู่ 7 ไมเนอร์ ซึ่งมีอยู่ที่เดียวระหว่างห้องที่ 46-47

5.2.2.4 พิสัย

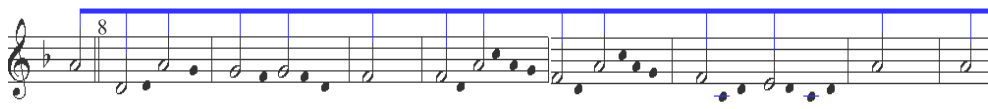
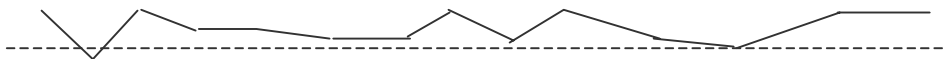
พิสัยของเพลงผู้ชนะสิบทิศอยู่ในช่วงคู่ 10 เมเจอร์ ระหว่างโน้ต C¹ ถึง E²



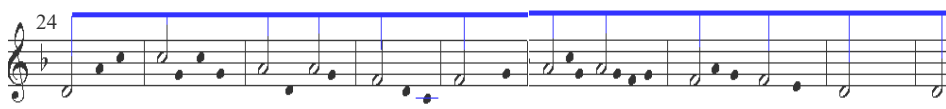
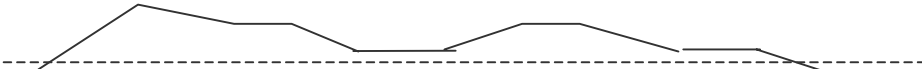
พิสัยเพลงผู้ชนะสิบทิศ

5.2.2.5 รูปทำนอง

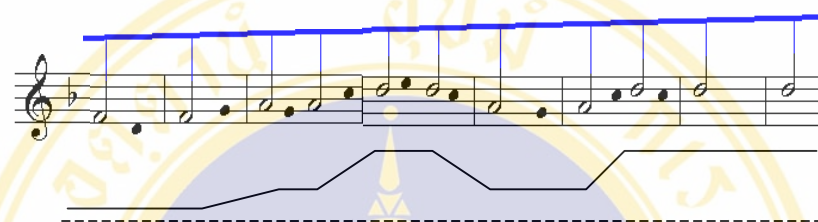
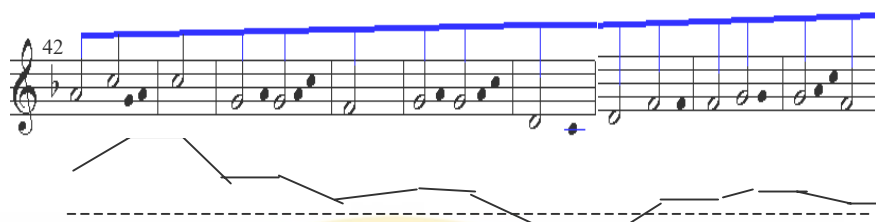
ท่อน A

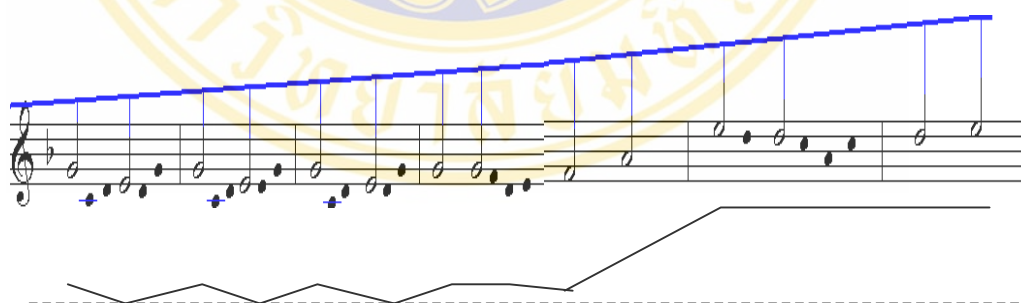
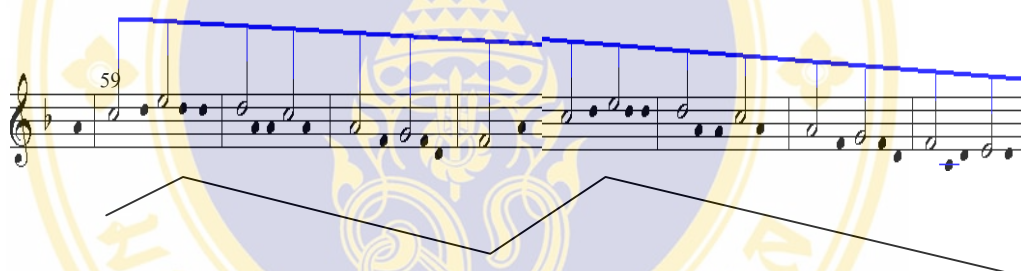
ท่อน B

ท่อน C



ท่อน D



รูปทำนองท่อน A ทำนองเคลื่อนไหวยู่ในช่วงเสียงระดับกลางๆ

ท่อน B ทำนองตอนต้นเคลื่อนที่ขึ้นสูงทันทีและค่อยๆ เคลื่อนที่ต่ำลงในตอนท้าย เป็นการเคลื่อนที่จากเทนชันไปสู่รีแลกเซชัน

ท่อน C ทำนองตอนต้นจะเริ่มที่ช่วงเสียงสูงและค่อยๆ เคลื่อนต่ำลง และกลับเคลื่อนขึ้นสู่ช่วงเสียงในระดับกลาง เป็นการเคลื่อนที่จากเทนชันไปสู่รีแลกเซชัน

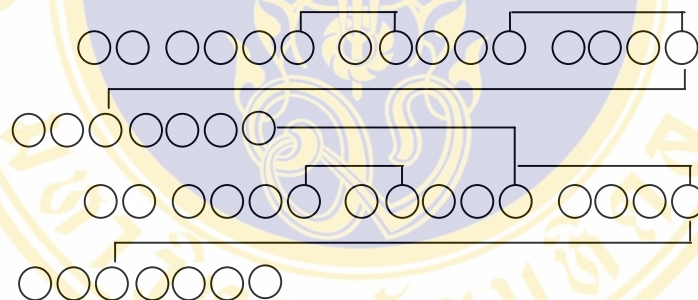
ท่อน D สองวลีแรกเป็นการกล่าวซ้ำในลักษณะเทนชัน-รีแลกเซชัน หลังจากนั้นทำนองจะเริ่มเคลื่อนที่ต่ำลง มีการซ้ำโมทีฟในช่วงเสียงต่ำ หลังจากนั้นจะเคลื่อนที่ขึ้นสูงอย่างรวดเร็ว และไปจบที่เสียงสูงสุดของบทเพลง การเคลื่อนที่ทำนองเป็นลักษณะรีแลกเซชันมุ่งสู่เทนชัน เป็นบทเพลงที่มีความเคลื่อนไหวจากช้าด้วยอารมณ์เศร้า และค่อยเปลี่ยนเป็นเร่งเร้าด้วยอารมณ์รุนแรงในตอนท้าย

5.5.3. ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง

เพลงผู้ชนะสิบทิศเป็นบทเพลงที่ประพันธ์คำร้องตามบทละครอิงประวัติศาสตร์ เป็นการคิดคำนึงที่ชายหนุ่มมีต่อหญิงสาว ซึ่งมีคำร้องดังนี้

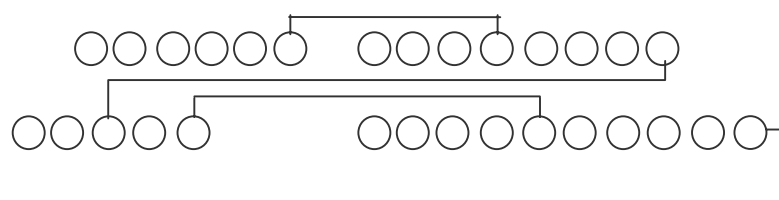
การใช้สัมผัสในท่อนที่ 1

ฟ้าลุ่ม อีระวี คีนนี้มีแต่ดาว แจ่มแสงแวววาว (ฮัม)
เด่นอะคร้าวสว่างไสว
เสียงคลื่น เร้าฤดีคีนนี้ข้าเปลี่ยนใจ เหน็บหนาวทรวงใน (ฮัม)
แปลกใจนข้าเศร้าวิญญา



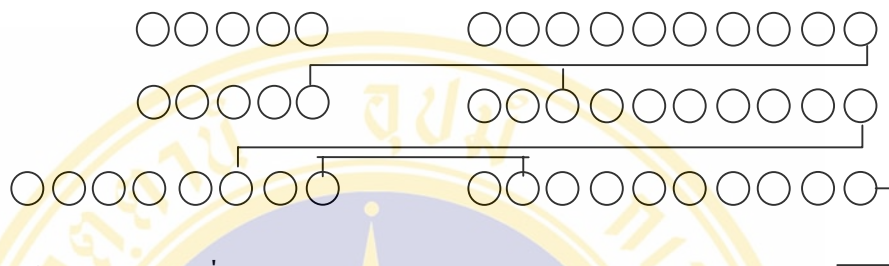
การใช้สัมผัสในท่อนที่ 2

ข้ามา ทำศึกกล้าเคียด เหนื่อยแสนยากเย็นไม่เว้นว่างเปล่า
เพื่อศักดิ์ชาว ทองอุ ถึงจะตาย จะอยู่ขอเชิดชู มังตรา
ดวงใจ ข้ามอบจอมขวัญ มันรัก ต่อกันมึงขวัญจันทร์รา
กุสุมา ขอคชู รักเจ้าเพียงเอ็นดู ไว้เชิดชูดวงแด



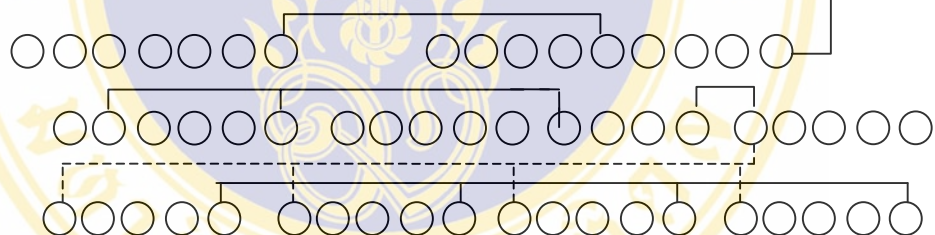
การใช้สัมผัสในท่อนที่ 3

ไปรบ อยู่แห่งไหน	ใจหนึ่งถึงเจ้า เคยเล่าโลมโลมแม่
ข้ากลับ มาเมืองแปร	มองเหลียวแล แสนเปลี่ยวเปล่า
ไม่มีแต่เงา ข้าเฝ้าอาลัย	หัวใจแทบขาด อนาคตใจไม่คลาย



การใช้สัมผัสในท่อนที่ 4

เจ็บใจ คนรักโดนรังแก	ข้าจะเผาเมืองแปร ให้มันวอดวาย
จะตายให้เขาลือชาขย จะให้เขาลือชาขย	ว่านามชื่อกู ผู้ชนะสิบทิศ
ผู้ชนะสิบทิศ ผู้ชนะสิบทิศ ผู้ชนะสิบทิศ	ผู้ชนะสิบทิศ



คำร้องบทเพลงนี้นับว่ายาวมาก เนื้อหาเป็นการเล่าเรื่อง อุปมาความรักความคิดถึงของชายหนุ่มที่มีต่อหญิงสาวและเรื่องของความรักชาติ คำร้องในบทเพลงอาจมีรูปแบบไม่ตรงตามทฤษฎีมากนัก แต่เป็นการประพันธ์เพื่อให้มีคำสัมผัสทั้งในและนอกวรรค ตรงระดับเสียงและได้ความหมาย อย่างเป็นเรื่องราว มีการย้าคำเดิมในตอนท้ายอย่างสีกเหิม

เพลงผู้ชนะสิบทิศเป็นเพลงที่มีจำนวน 73 ห้อง แบ่งเป็น 4 ท่อนใหญ่ คำร้องเกี่ยวกับความคิดถึงหญิงคนรัก ในจังหวะ สโลว์ และโบเลโร อัตราจังหวะ $\frac{2}{2}$ มีลีลาสำเนียงคล้ายคลึงกับเพลงพม่า-มอญ ในบันไดเสียง D ไมเนอร์แบบเฮกซะโทนิค มีบางพีเรียดคล้ายกับซำฮั่นไคเสียงในท่อน 1-2 ใช้เคเดนซ์แบบ PAC มาก มีรูปแบบกระสวนจังหวะ 7 แบบใช้สลับเกี่ยวเนื่องกัน มีเสียงประดับในแบบต่างๆ 6 แบบ ใช้ระดับเสียงในย่านไอโอเนียนโมคและฟรีเจียนโมค ระดับเสียงเคลื่อนที่ด้วยคู่เสียงคอนโซแนนท์ มีพิสัยอยู่ในช่วงคู่ 10 เมเจอร์ ระหว่างโน้ต C^1-E^2 รูปทำนองมีการเคลื่อนที่จากต่ำไปสูงแสดงถึงอารมณ์เศร้าและคิดถึง และเคลื่อนที่ในทางกลับกัน จบด้วยการเคลื่อนขึ้นสูงอย่างสง่างาม คำร้องมีลักษณะการร่ำพันเป็นกลอนเพลงมีสัมผัสในและนอก กล่าวถึงความคิดถึง การรอคอยคนรักที่อยู่ห่างไกล ความแค้นและความรักชาติ



กัณทิมาเพื่อ

วงจันทร์ ไพโรจน์

ไสล ไกรเลิศ

สโลว์ฟอกซ์ทรอต

1 คว ง ใจ ข้ำ หลง พะ ว ง รัก ฟี ข้ำ สู้ หลบ ลี้ หนี พ้อ ตาม มา จะ เต็ด ฟี

5 AC G⁷ 3 C C F⁶

9 C 3 Am Dm G⁷

13 C G⁷ 3 C C F⁶

17 C 3 Am Dm G⁷ C

21 B C⁷ F F G^bm⁷

25 C⁷ F⁷ Dm G⁷

29 C G⁷ 3 C C F⁶

33 C 3 Am Dm G⁷ C

37

5.3 การวิเคราะห์เพลงกันทิม่าเพื่อ

5.3.1 โครงสร้างฟอร์ม

5.3.1.1 ท่อนเพลง

เพลงกันทิม่าเพื่อ บรรเลงในอัตราจังหวะ $\frac{2}{2}$ และอัตราความเร็ว ด้วยจังหวะ สโลว์ ฟอกซ์ทรอต (slow foxtrot) มีความยาว 36 ห้องเพลง แบ่งท่อนออกเป็นดังนี้

ท่อนอินโทรดักชัน มีความยาว 4 ห้อง เริ่มที่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4

ท่อน A มีความยาว 16 ห้อง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 20

ท่อน B มีความยาว 16 ห้อง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 21 ถึงห้องที่ 36

5.3.1.2 พีเรียด

ท่อน A

มีลักษณะเป็นพีเรียดคู่ มีความยาว 16 ห้อง แต่ละพีเรียดประกอบด้วย 2 วลี

พีเรียดที่ 1 ประกอบด้วยวลีที่ 1 เริ่มจากห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 และวลีที่ 2 เริ่มจากห้องที่ 9 ถึงห้องที่ 12

พีเรียดที่ 2 ประกอบด้วยวลีที่ 1 เริ่มจากห้องที่ 13 ถึงห้องที่ 16 และวลีที่ 2 เริ่มจากห้องที่ 17 ถึงห้องที่ 20

ท่อน B

มีลักษณะเป็นพีเรียดคู่เช่นเดียวกัน เริ่มจากห้องที่ 21 ถึง ห้องที่ 36

พีเรียดที่ 1 ประกอบด้วยวลีที่ 1 เริ่มจากห้องที่ 21 ถึงห้องที่ 24 และวลีที่ 2 เริ่มจากห้องที่ 25 ถึงห้องที่ 28

พีเรียดที่ 2 ประกอบด้วยวลีที่ 1 เริ่มจากห้องที่ 29 ถึงห้องที่ 32 และวลีที่ 2 เริ่มจากห้องที่ 33 ถึงห้องที่ 36

5.3.1.3 วลี

ท่อน A

วลีที่ 1 (a) กับวลีที่ 3 (a) เหมือนกันทั้งความคิดทำนองและเคเดนซ์ ส่วนวลีที่ 2 (b) กับวลีที่ 4 (b') ความคิดทำนองเหมือนกัน แต่ลงจบด้วยเคเดนซ์ไม่เหมือนกัน วลีที่ 4 ลงจบด้วยเคเดนซ์ที่มีน้ำหนัมากที่สุดคือ PAC

ท่อน B

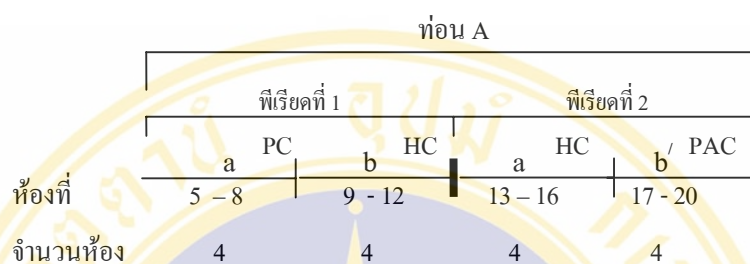
มีความคิดทำนองใหม่ คือวลีที่ 1 (c) และ วลีที่ 2 (d) ส่วนวลีที่ 3 และ 4 เป็นช่วงที่หีบยก 2 วลีหลังของท่อน A นำมาต่อ และใน 2 ห้องสุดท้ายได้เปลี่ยนลีลาทำนองให้เคลื่อนที่ขึ้นไปจบที่ตัวโดสูง ซึ่งลงจบไว้ด้วย PAC

5.3.1.4 เกเดนซ์

ท่อน A

วลีที่ 1 จบด้วย PC วลีที่ 2 และ 3 จบด้วย HC ส่วนวลีที่ 4 จบด้วย PAC

ตัวอย่างลักษณะพีริยัค วลี และเกเดนซ์ ของท่อน A



ท่อน B

วลีที่ 1, 2 และ 3 จบด้วย HC ส่วนวลีที่ 4 จบด้วย PAC

ตัวอย่างลักษณะพีริยัค วลี และเกเดนซ์ ของท่อน B



โครงสร้างฟอร์มของเพลงกันทามาเพื่อสามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ ดังตัวอย่าง

ท่อน	อินโทรคักซัน	A	B
ห้องที่	1 - 4	5 - 20	21 - 36
จำนวนห้อง	4	16	16

5.3.2. ลักษณะทำนองและปัจจัยที่นำมาใช้ประพันธ์เพลง

ในหัวข้อนี้จะได้กล่าวเป็นข้อๆ ดังนี้

5.3.2.1 การใช้อ้องประกอบจังหวะ โดยจะจำแนกเป็น 2 หัวข้อ ดังนี้

1) กระสวนลีลาทำนอง เพลงกันทามาเพื่อประกอบด้วยกระสวนลีลาทำนอง 8

แบบ ดังนี้



กระสวนลีลาทำนองในเพลงกัณฐิมาเพื่อ มีลักษณะดังนี้

ท่อน A

วลีที่ 1



วลีที่ 2



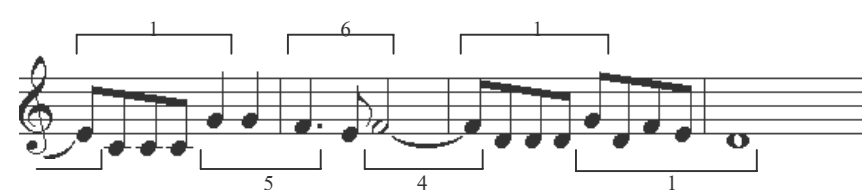
สำหรับกระสวนลีลาทำนองของท่อน A ในวลีที่ 3 และวลีที่ 4 จะเหมือนกับวลีที่ 1 และ วลีที่ 2 ตามลำดับ ยกเว้น 2 ห้องสุดท้ายของวลีที่ 4 ซึ่งใช้กระสวนที่ 1 ดำเนินติดต่อกัน

ท่อน B

วลีที่ 1



วลีที่ 2



ในท่อน B วลีที่ 3 และวลีที่ 4 จะมีกระสวนลีลาทำนองเช่นเดียวกับวลีที่ 3 และวลีที่ 4 ของท่อน A ยกเว้นห้องที่ 39 เป็นการนำกระสวนทำนองแบบที่ 9 มาเชื่อมต่อกัน

เมื่อพิจารณาจากกระสวนทำนอง จะพบว่า ในวลีที่ 1 และวลีที่ 2 ของทั้งสองท่อนมีความแตกต่างกัน เพื่อให้เกิดคอนทราสต์ หรือความแตกต่าง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งในการประพันธ์เพลง เป็นการหลีกเลี่ยงการซ้ำ ทำให้เกิดความรู้สึกแตกต่างสำหรับผู้ฟัง และหลังจากนั้นก็กลับเข้าสู่ความรู้สึกเดิมในวลีที่ 3 และวลีที่ 4 บทเพลงนี้นับว่ามีลักษณะของฟอร์ม ที่สมบูรณ์แบบเพลงหนึ่ง ดังนั้นกล่าวได้ว่า บทเพลงกันทิมาเพื่อ นอกจากจะมีลักษณะพีเรียดคู่แล้ว ยังเป็นพีเรียดคอนทราสต์ในเวลาเดียวกัน

2) การใช้โน้ตระดับลักษณะต่างๆ

ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์แทนเสียงต่างๆ ดังนี้

พาสซิงโทน หรือเสียงผ่าน (passing tone) แทนด้วยรูปวงกลม



เนเบอร์ริงโทน (neighbouring tone) แทนด้วยรูปสี่เหลี่ยมผืนผ้าด้านตั้ง



ฟรี เนเบอร์โทน (free neighbour tone) แทนด้วยรูปวงรีแนวนอน



เอสเคปโทน (escape tone)



แอนทิซิเพชัน (anticipation) แทนด้วยรูปวงรีแนวตั้ง



อ็พพोजาตูรา (appoggiatura) แทนด้วยรูปสามเหลี่ยม



เทนชัน (tension) แทนด้วยรูปสี่เหลี่ยมจัตุรัส



เสียงระดับลักษณะต่างๆ ในเพลงกันทิมาเพื่อ มีดังต่อไปนี้

ท่อน A

วลีที่ 1



วลีที่ 2



ท่อน B

วลีที่ 1



วลีที่ 2

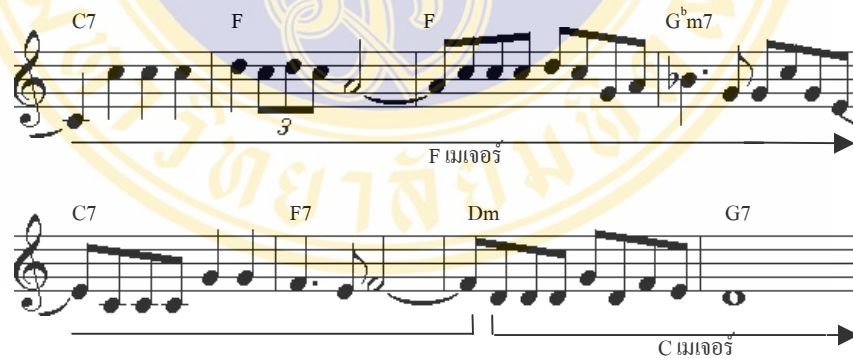


พบว่ามีการใช้โน้ตระดับครบทุกประเภท โดยมีอัฟพพจตุรามาากที่สุด

5.3.2.2 การใช้สำเนียงโมคในบทเพลง

บทเพลงกัณทิมามาเพื่อ อยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ ส่วนในท่อน B วลีที่ 1 จะมีการย้ายบันไดเสียงไปที่ บันไดเสียงซบโดมิแนนท์ หรือ บันไดเสียง F เมเจอร์ ซึ่งสังเกตได้จากโน้ต B^b ในห้องที่ 4 ของวลีที่ 1 และเริ่มย้ายกลับมามีบันไดเสียง C เมเจอร์ ใน 2 ห้องสุดท้ายของวลีที่ 2 ดังตัวอย่าง

ท่อน B



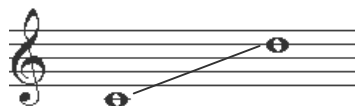
5.3.2.3 ระดับเสียงและการเคลื่อนที่ของระดับเสียงในทำนอง

1) บทเพลงกัณทิมามาเพื่อ ใช้บันไดเสียง C เมเจอร์ ส่วนในท่อน B วลีที่ 1 จะมีการย้ายบันไดเสียงไปที่ บันไดเสียง F เมเจอร์ และกลับคืนสู่บันไดเสียง C เมเจอร์ในพีเรียดที่ 2

2) การเคลื่อนที่ของระดับเสียง เป็นการดำเนินทำนองด้วยคู่เสียงคอนโซแนนท์ ทั้งหมด ได้แก่ คู่ 2 เมเจอร์ และไมเนอร์ คู่ 3 เมเจอร์ และไมเนอร์ คู่ 4 และ คู่ 5 เปอร์เฟกต์ ส่วนคู่ระยะที่กว้างที่สุดได้แก่ คู่ 8 ในห้องที่ 21 ซึ่งเป็นคู่ระยะที่กว้างที่สุดในบทเพลง

5.3.2.4 พิสัย

พิสัยของบทเพลงกัณท์มาเพื่ออยู่ในช่วงคู่ 9 เมเจอร์ ระหว่างโน้ต C¹ ถึง D²



5.3.2.5 รูปทำนอง

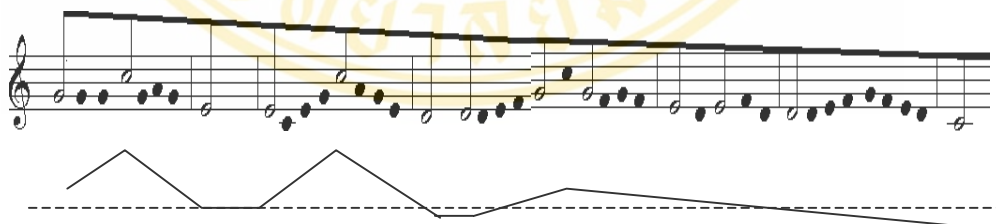
การเริ่มต้นและลงพักทำนองในวลีที่ 1 และวลีที่ 2 ในท่อน A และวลีที่ 2 ของท่อน B จะอยู่ในช่วงเสียงระดับกลาง เมื่อเทียบกับพิสัยของทำนองเพลง สำหรับวลีที่ 1 ของท่อน B จะเริ่มต้นและพักวลีด้วยทำนองในช่วงเสียงสูง ในตอนกลางวลีจะค่อยลดระดับช่วงเสียงลง ดังตัวอย่างรูปทำนอง เทียบกับโน้ตโครงสร้าง

ท่อน A

พิริยคที่ 1 (วลีที่ 1 และวลีที่ 2)

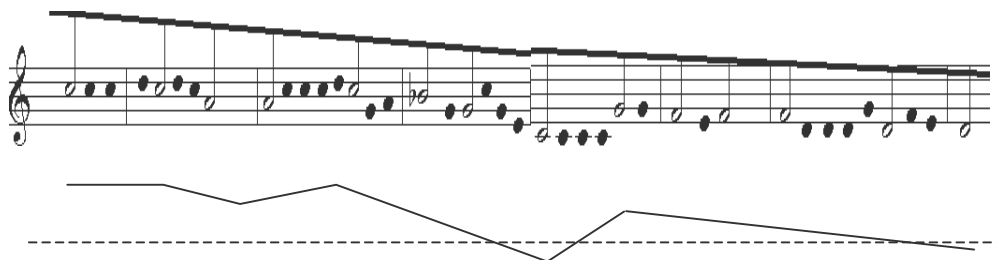


พิริยคที่ 2 (วลีที่ 1 และวลีที่ 2)

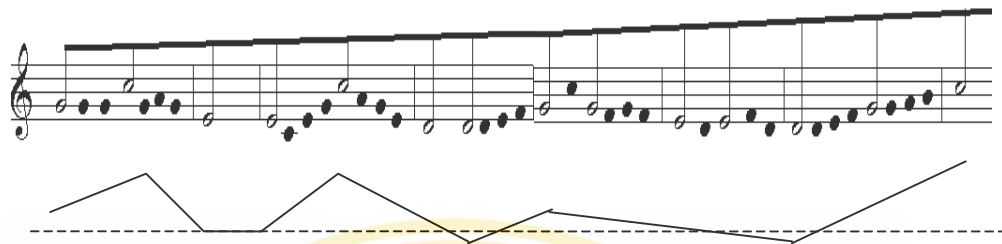


ท่อน B

พิริยคที่ 1 (วลีที่ 1 และวลีที่ 2)



พีเรียดที่ 2 (วลีที่ 1 และวลีที่ 2)



รูปทำนองโดยรวมจะดำเนินอยู่ในระดับเสียงช่วงกลาง ส่วนท่อนแยกหรือพีเรียดที่ 1 ของท่อน B ทำนองจะเริ่มที่เสียงสูงและคงอยู่ในช่วงเสียงสูงประมาณ 4 ห้อง หลังจากนั้นค่อยดำเนินต่ำลง และจะกลับขึ้นสูงอีกครั้งหนึ่งในตอนสุดท้ายของบทเพลงเพื่อเป็นการเน้นจุดไคลแมกซ์ของเพลง

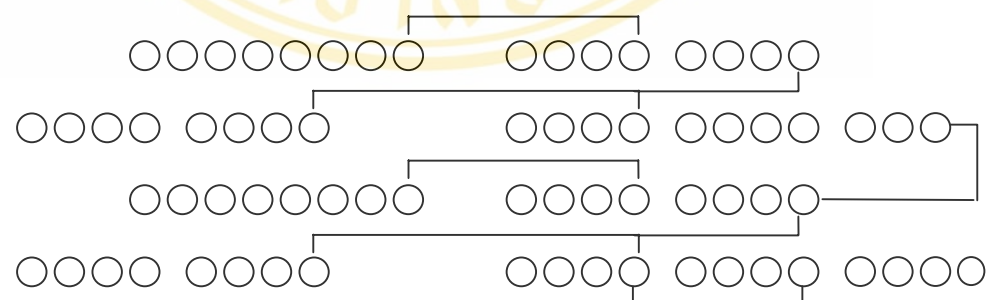
5.3.3 ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง

คำร้องของเพลงกัณทิมาเพื่อ

ท่อน A

ดวงใจข้าหลงพะวงรักพี่	เข้าสู่หลบลี้ หนีพ่อตามมา
จะเด็ดพี่เอ๋ย มิเคยเวทนา	อกกัณทิมา ต้องเศร้าอาดูร สูญดวงใจ
ดวงใจข้าหลงพะวงรักมัน	ต้องทนโสกศลย์ ร้างกันเรื่อยไป
ข้าสุดชะเง้อ เหลียวแลหาใคร	ข้ามัวฝันไป พี่สิ้นเชื้อไข ไร้ความเมตตา

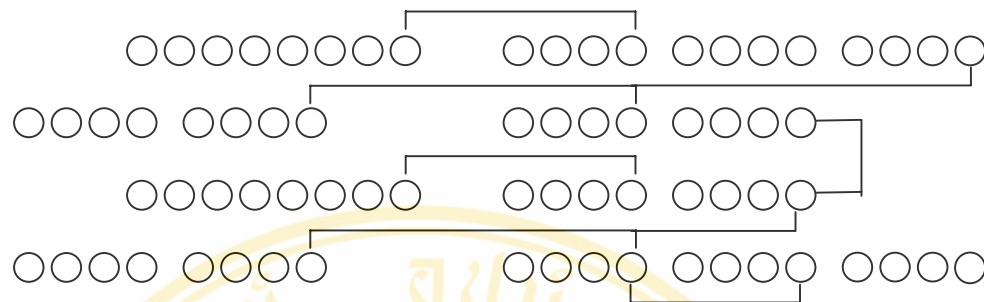
การใช้สัมผัสในท่อน A



ท่อน B

ดวงใจข้าช้าใครเท่า	คงเป็นรอยร้าว ใครเล่าจะรู้ มองดูเห็นใจช้า
ข้าชื้อข้าหลง ฟ้าคงเมตตา	เอ็นดูเกิดหนา อย่าช้าให้ตรม
ดวงใจข้าหลง พะวงมิหน่าย	สิ่งเดียวที่หมาย ไว้มาเชยชม
พี่ตัดไม้ตรี เหมือนธูถิลอยลม	สิ้นความนิยม ข้าต้องระทม อกตรมอยู่เดียว

การใช้สัมผัสในท่อน B



บทเพลงกัณทิมาเพื่อ เป็นเพลงเกี่ยวกับหญิงสาวผู้คร่ำครวญถึงความผิดหวังในความรัก และคนรักที่อยู่ห่างไกล คำร้องมีลักษณะเป็นกลอนเพลงซึ่งประพันธ์เนื้อร้องให้เข้ากับทำนองที่มีการจัดวางเป็นรูปของฟอร์มที่มีการแบ่งท่อนเป็นพีริยด วลี และการวางเคเดนซ์อย่างลงตัวในลักษณะของทำนองที่มีสำเนียงเป็นดนตรีตะวันตกอย่างชัดเจน คำร้องมีการใช้สัมผัสใน สัมผัสนอกและการวางคำร้องได้ตรงกับระดับเสียงและสื่อความหมายได้ชัดเจน

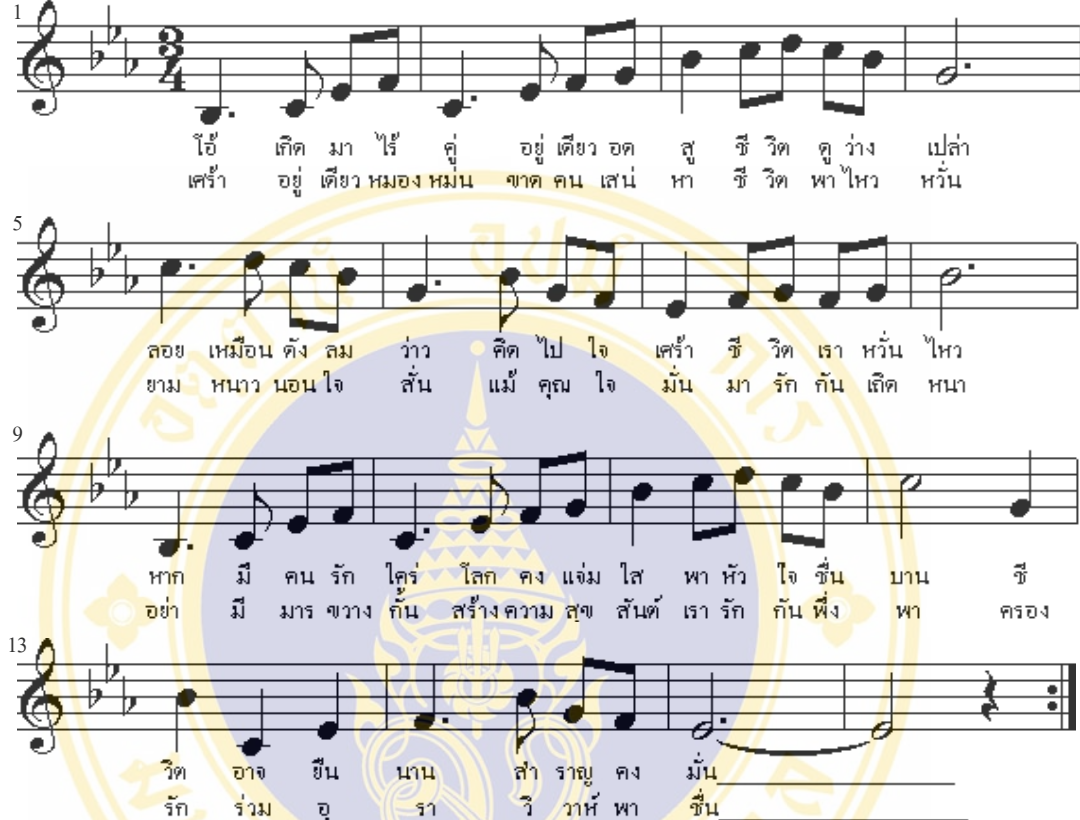
เพลงกัณทิมาเพื่อเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นในบันไดเสียง C เมเจอร์ โครงสร้างเพลงอยู่ในรูปของฟอร์ม ใช้อัตราจังหวะ $\frac{2}{2}$ และอัตราความเร็วในจังหวะ สโลว์ฟอกซ์ทรอต มีความยาว 36 ห้องเพลง จำแนกเป็นท่อนใหญ่ๆ ได้ 2 ท่อน มีความยาวท่อนละ 16 ห้อง มีลักษณะเป็นพีริยดคู่ทั้ง 2 ท่อน ในท่อน B พีริยดที่ 1 มีการย้ายบันไดเสียงไปสู่บันไดเสียงซบโดมิแนนท์ ส่วนพีริยดที่ 2 เป็นการนำทำนองของพีริยดที่ 2 จากท่อน A มาบรรเลงซ้ำ แต่มีการเปลี่ยนแปลงทำนองใน 2 ห้องสุดท้ายให้ดำเนินขึ้นไปจบที่โน้ต โดสูง มีการใช้เคเดนซ์ตามหลักทฤษฎี คือ เคเดนซ์เบาจะจบด้วย PC หรือ HC ส่วนเคเดนซ์หนักจะจบด้วย PAC ตามลักษณะของฟอร์มที่สมบูรณ์แบบ รูปทำนองโดยรวมจะดำเนินอยู่ในระดับเสียงช่วงกลาง ส่วนท่อนแยกหรือพีริยดที่ 1 ของท่อน B ทำนองจะเริ่มที่เสียงสูงและคงอยู่ในช่วงเสียงสูงประมาณ 4 ห้อง หลังจากนั้นค่อยดำเนินต่ำลง และจะกลับขึ้นสูงอีกครั้งหนึ่งในตอนสุดท้ายของบทเพลงเพื่อเป็นการเน้นถึงจุดไคลแมกซ์ของเพลงอย่างสมบูรณ์และสอดคล้องกับความหมายของเนื้อร้อง ซึ่งกล่าวถึงหญิงสาวผู้คร่ำครวญถึงความผิดหวังในความรัก และคนรักที่อยู่ห่างไกล คำร้องมีลักษณะเป็นกลอนเพลงซึ่งประพันธ์เนื้อร้องให้เข้ากับทำนองที่มีสำเนียงตะวันตกชัดเจน และสามารถร้องได้ง่ายเข้ากับระดับเสียงโน้ต แสดงถึงความสามารถของผู้ประพันธ์เพลงได้ดี

อยู่เพื่อกอยเธอ

สุเทพ วงศ์กำแหง

ไสล ไกรเลิศ

วอลซ์



1 โอ้ เกิด มา ไร่ คู่ อยู่ เดียว อด สู ชี วิต คู่ ว้าง เปล่า
 เสร้า อยู่ เดียว หมอง หม่น ขาด คน เล่น หา ชี วิต พา ไหว หวัน

5 ลอย เหมือน ดัง ลม ว่าว คิด ไป ใจ เสร้า ชี วิต เรา หวัน ไหว
 ยาม หนาว นอน ใจ สั่น แม้ คุณ ใจ มัน มา รัก กัน เกิด หนา

9 หาก มี คน รัก ใคร่ โลก คง แจ่มใส พา หัว ใจ ชื่น บาน ชี
 อย่า มี มาร ขวาง กัน สร้าง ความ สุข สันต์ เรา รัก กัน พึ่ง พา ครอง

13 วิต อาจ ชื่น นาน สำ ร่าย คง มัน
 รัก ร่วม อุ รา วิ วาห์ พา ชื่น

โอ้เกิดมาไร่คู่ เปลี่ยวใจอดสูชีวิตคู่ว่างเปล่า
 ลอยเหมือนดังลมว่าว คิดไปใจเศร้าชีวิตเราแปรผัน
 หากมีคนรักใคร่ ปล่อยใจเคียงขวัญคงรักกันชื่นบาน
 ชีวิตอาจยืนนาน สำราญคงมัน

เศร้า อยู่เดียวหมองหม่น ขาดคนเล่นหาชีวิตพาใจหวน
 ยามหนาวนอนใจสั่น แม้ใจคุณมัน มารักกันเกิดหนา
 อย่า จากกันเหินห่าง สร้างความสุขสันต์เรารักกันพึ่งพา
 ครองรักร่วมอุรา วิวาท์ชมชื่น

5.4 การวิเคราะห์เพลงอยู่เพื่อกอยเธอ

5.4.1 โครงสร้างฟอร์ม

เพลงอยู่เพื่อกอยเธอ บรรเลงในอัตราจังหวะ $\frac{3}{4}$ และอัตราความเร็วในจังหวะ วอลซ์ มีโครงสร้างลักษณะไบนารีฟอร์ม (binary form) 2 ท่อน ความยาว 16 ห้อง ซึ่งมีการบรรเลงซ้ำตามความยาวของเนื้อเพลง โครงสร้างฟอร์มนี้อาจมีลักษณะ ดังนี้

5.4.1.1 ท่อนเพลง

ท่อน A มีความยาว 8 ห้อง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 8

ท่อน B มีความยาว 8 ห้อง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 9 ถึงห้องที่ 16

5.4.1.2 พีริียด

ท่อน A

เป็นพีริียดที่ประกอบด้วย 2 วลี วลีที่ 1 เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 และวลีที่ 2 เริ่มจากห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8 มีลักษณะเป็นพีริียดเหมือน (parallel period) ซึ่งเหมือนในรูปของกระสวนลีลาทำนอง แต่มีการเปลี่ยนระดับเสียงในวลีที่ 2 ให้อยู่ในช่วงเสียงสูงขึ้น และยังเป็นพีริียดเท่า (symmetrical period) เนื่องจากมีความยาว วลีละ 4 ห้องเท่ากัน

ท่อน B

เป็นพีริียดที่ประกอบด้วย 2 วลี วลีที่ 1 เริ่มจากห้องที่ 9 ถึงห้องที่ 12 และวลีที่ 2 เริ่มจากห้องที่ 13 ถึงห้องที่ 16 มีลักษณะเป็นพีริียดตรงข้าม (contrast period) เนื่องจากเนื้อหาทำนอง และกระสวนจังหวะของทั้งสองวลีมีความแตกต่างกัน แต่มีลักษณะเป็นพีริียดเท่าเพราะมีจำนวนห้องเท่ากัน คือวลีละ 4 ห้อง

5.4.1.3 วลี

ทำนองหลักของเพลงอยู่เพื่อกอยเธอ ประกอบด้วยวลี 4 วลี โดยแยกเป็น 2 วลีแรกอยู่ในท่อน A และ 2 วลีหลังอยู่ในท่อน B

ท่อน A

วลีที่ 1 และ 2 มีกระสวนทำนองเหมือนกัน แต่แตกต่างกันที่ระดับเสียงและเคเดนซ์

ท่อน B

วลีที่ 1 ของท่อน B มีกระสวนลีลาทำนองและระดับเสียงเหมือนกันกับวลีที่ 1 ของท่อน A แต่แตกต่างกัน เคเดนซ์ วลีที่ 2 ของท่อน B มีทำนองและกระสวนลีลาทำนองแตกต่างจากวลีที่ 1

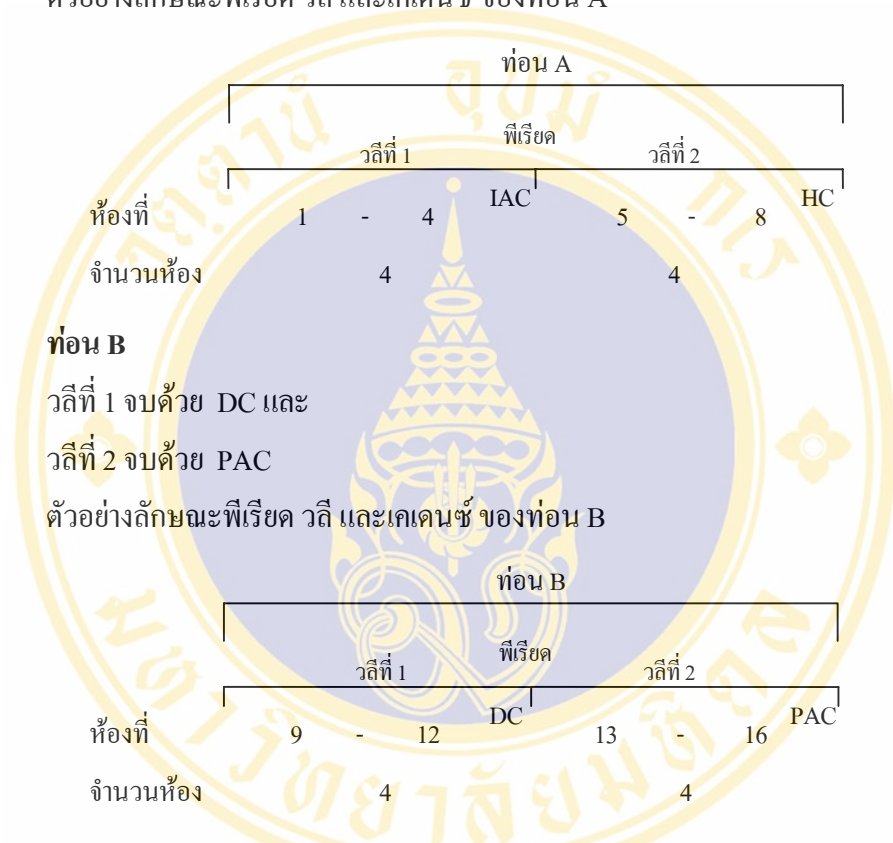
5.4.1.4 เกเดนซ์

ท่อน A

วลีที่ 1 จบด้วย IAC

วลีที่ 2 จบด้วย HC

ตัวอย่างลักษณะพีริยด วลี และเกเดนซ์ ของท่อน A



โครงสร้างฟอร์มของเพลงอยู่เพื่อกอยเธอสามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ ดังตัวอย่าง

ท่อน	A	B
ห้องที่	1 - 8	9 - 16
จำนวนห้อง	8	8

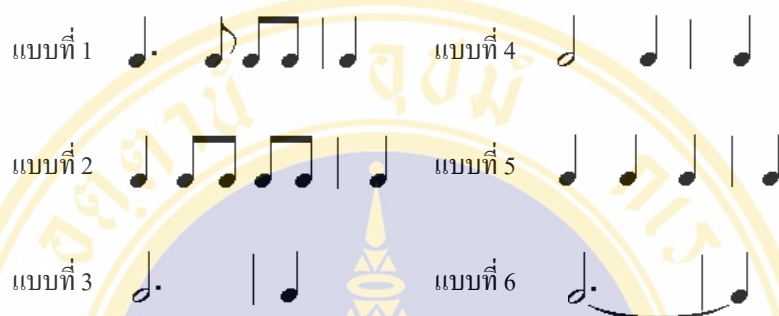
5.4.2. ลักษณะทำนองและปัจจัยที่นำมาใช้ประพันธ์เพลง

ในหัวข้อนี้จะได้กล่าวเป็นข้อๆ ดังนี้

5.4.2.1 การใช้องค์ประกอบจังหวะ โดยจะจำแนกเป็น 2 หัวข้อ ดังนี้

1) กระสวนลีลาทำนอง เพลงอยู่เพื่อคอยเธอประกอบด้วยกระสวนลีลาทำนอง 6

แบบ ดังนี้



กระสวนลีลาทำนองในเพลงอยู่เพื่อคอยเธอ มีดังนี้

ท่อน A

วลีที่ 1

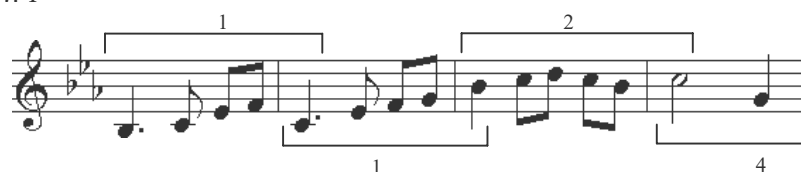


วลีที่ 2

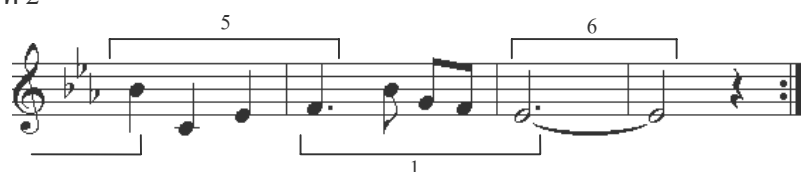


ท่อน B

วลีที่ 1



วลีที่ 2



เมื่อพิจารณาจากกระบวนลีลาทำนองที่ใช้ จะพบว่า ในวลีที่ 1, 2 ของท่อน A และ วลีที่ 1 ของท่อน B เหมือนกัน ส่วนวลีที่ 2 ของท่อน B แตกต่างจากท่อน A เพื่อให้เกิดคอนทราสต์ หรือความแตกต่าง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์อย่างหนึ่งในการประพันธ์เพลง เป็นการหลีกเลี่ยงการซ้ำ ทำให้เกิดความรู้สึกแตกต่างสำหรับผู้ฟัง บทเพลงอยู่เพื่อคอยเธอ ประกอบด้วยท่อน A ที่เป็นพีริยัคเหมือนและพีริยัคเท่า ส่วนท่อน B เป็นพีริยัคคอนทราสต์และพีริยัคเท่า ในเวลาเดียวกัน

2) การใช้โน้ตประดับ

ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์แทนโน้ตประดับเสียงต่างๆ ดังนี้

พาสซิงโทน	○
เนเบอร์ริงโทน	□
เอสเคปโทน	◇
อัฟพอจาดูรา	△

เสียงประดับลักษณะต่างๆ ในเพลงอยู่เพื่อคอยเธอ มีดังต่อไปนี้

ท่อน A

วลีที่ 1



วลีที่ 2



ท่อน B

วลีที่ 1

มีการใช้โน้ตประดับเช่นเดียวกับวลีที่ 1 ของท่อน A ทุกประการ

วลีที่ 2



พบว่ามีการใช้โน้ตประดับทั้ง 4 แบบ ซึ่งเป็นการใช้อัฟพอจาดูรามากที่สุด รองลงมาได้แก่ เนเบอร์ริงโทน เอสเคปโทน และ พาสซิงโทน ตามลำดับ

อนึ่งการพิจารณาโน้ตประดับอาจเปลี่ยนแปลงได้ ขึ้นอยู่กับการวางคอร์ดเป็นสำคัญ

5.4.2.2 การใช้สำเนียงโมคในบทเพลง

บทเพลงอยู่เพื่อคอยเธอ อยู่ในบันไดเสียง E^b เมเจอร์ ส่วนในท่อน B วลีที่ 1 จะมีการใช้ตีเซปทีฟเคเดนซ์ทำให้มีสำเนียงเป็นไมเนอร์โมค คือบันไดเสียง C ไมเนอร์ ซึ่งสังเกตได้จากโน้ต C ในห้องที่ 4 ของวลีที่ 1 และเริ่มย้ายกลับมาที่บันไดเสียง E^b เมเจอร์ ใน วลีที่ 2 ดังตัวอย่าง

ท่อน B

วลีที่ 1 และวลีที่ 2



5.4.2.3 ระดับเสียงและการเคลื่อนที่ของระดับเสียงในทำนอง

- 1) บทเพลงอยู่เพื่อคอยเธอ ใช้บันไดเสียง E^b เมเจอร์ ส่วนในท่อน B วลีที่ 1 จะมีการย้ายบันไดเสียงไปที่ บันไดเสียง C ไมเนอร์ และกลับคืนสู่บันไดเสียง E^b เมเจอร์ ในวลีที่ 2
- 2) การเคลื่อนที่ของระดับเสียง เป็นการดำเนินทำนองด้วยคู่เสียงคอนโซแนนท์ ทั้งหมด ได้แก่ คู่ 2 เมเจอร์ คู่ 3 ไมเนอร์ และ คู่ 4 เปอร์เฟกต์ ส่วนคู่ระยะที่กว้างที่สุดในบทเพลงได้แก่ คู่ 7 ไมเนอร์ ในห้องที่ 12 ซึ่งมีอยู่ที่เดียว

5.4.2.4 พิสัย

พิสัยของบทเพลงอยู่เพื่อคอยเธออยู่ในช่วงคู่ 10 เมเจอร์ ระหว่างโน้ต B^b ถึง D²



5.4.2.5 รูปทำนอง

การเริ่มต้นในวลีที่ 1 ในท่อน A และท่อน B จะอยู่ในช่วงเสียงต่ำสุดของพิสัยเพลงนี้ และจะเคลื่อนที่ที่อยู่ในช่วงสูงสุดในตอนกลางของพีริยดเช่นเดียวกัน หลังจากนั้นจะเคลื่อนที่ลง อยู่ในระดับเดียวกันในห้องก่อนสุดท้าย แต่ที่แตกต่างกันคือ ในท่อน A ห้องสุดท้ายของพีริยดจะพักวลีด้วยทำนองในช่วงเสียงสูงอย่างรวดเร็ว ดังตัวอย่าง

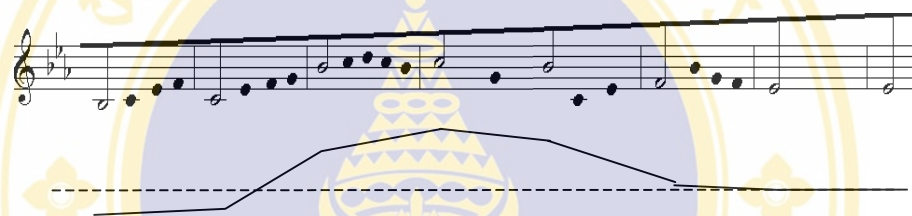
ท่อน A

พีเรียดที่ 1 (วลีที่ 1 และวลีที่ 2)



ท่อน B

พีเรียดที่ 1 (วลีที่ 1 และวลีที่ 2)



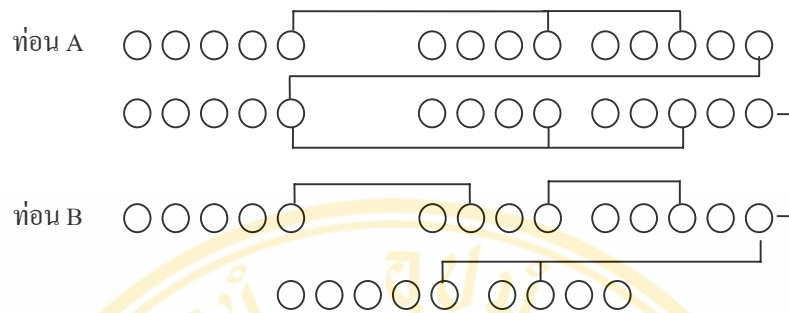
รูปทำนองโดยรวมของบทเพลงจะพบว่าแทนชั้น ของพีเรียดทั้งสองจะอยู่ที่ช่วงกลางของทั้งสองท่อน และในเคเดนซ์สุดท้ายของท่อน A โดยอาศัยการเคลื่อนทำนองสู่ช่วงเสียงสูง และบทเพลงนี้จะจบด้วยลักษณะของการผ่อนคลาย ในเคเดนซ์สุดท้ายของท่อน B ซึ่งอยู่ในช่วงเสียงต่ำเมื่อเทียบกับพิสัยของเพลง

5.4.3 ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง

คำร้องของเพลงอยู่เพื่อกอยเธอ

ท่อน A	โอ้ เกิดมาไร้คู่	เปลี่ยวใจอดสู ชีวิตดูว่างเปล่า
	ลอยเหมือนดังลมว่าว	คิดไปใจเศร้า ชีวิตเราแปรผัน
ท่อน B	หาก มีคนรักใคร่	พลบใจเคียงขวัญ คงรักกันขึ้นบาน
	ชีวิตอาจยืนนาน	สำราญคงมัน

การใช้สัมผัสระหว่างท่อน A และท่อน B



คำร้องรอบที่สอง

เศร้า อยู่เดียวหมองหม่น ขาดคนสนทนา ชีวิตพาใจหวน
 ยามหนาวอนใจสั่น แม่ใจคุณมัน มารักกันเถิดหนา
 อย่า จากกันเหินห่าง สร้างความสุขสันต์ เรารักกันพึงพา
 ครองรักร่วมอุรา วิวาท์ชมชื่น

บทเพลงอยู่เพื่อคอยเธอ เป็นเพลงเกี่ยวกับความรัก คำร้องมีลักษณะเป็นกลอนเพลงซึ่ง
 ประพันธ์เนื้อร้องให้เข้ากับทำนองที่ใช้อัตราจังหวะ 3 จังหวะต่อ 1 ห้องเพลง ทำให้ทำนองมีลักษณะ
 ของการเคลื่อนไหวมุ่งไปข้างหน้า เข้ากับอารมณ์เพลงซึ่งเป็นการเชื้อเชิญ รุกเร้าถึงความรัก การจัดวาง
 เป็นรูปไบนารีฟอร์มที่มีการแบ่งท่อนเป็นพีเรียด วลี และการวางเคเดนซ์หนัก-เบา อย่างลงตัวใน
 ลักษณะของทำนองที่มีสำเนียงเป็นดนตรีตะวันตก คำร้องมีการใช้สัมผัสใน สัมผัสนอกและการวางคำ
 ร้องได้ตรงกับระดับเสียงและสื่อความหมายได้ชัดเจน

เพลงอยู่เพือคอยเธอเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นในบันไดเสียง E^b เมเจอร์ โครงสร้างเพลงอยู่ในรูปไบนารีฟอร์ม ใช้อัตราจังหวะ 3/4 และอัตราความเร็วในจังหวะ วอลซ์ มีความยาว 16 ห้องเพลง จำแนกเป็น 2 ท่อน มีความยาวท่อนละ 8 ห้อง ท่อน A มีลักษณะเป็นพีเรียดเหมือน และพีเรียดเท่า ในท่อน B มีลักษณะเป็นพีเรียดตรงข้าม และพีเรียดเท่า มีการใช้เคเดนซ์ตามหลักทฤษฎี คือ เคเดนซ์เบาะจะจบด้วย PC หรือ HC ส่วนเคเดนซ์หนักจะจบด้วย PAC การใช้กระสวนลีลาทำนองพบว่า ในวลีที่ 1, 2 ของท่อน A และ วลีที่ 1 ของท่อน B เหมือนกัน ส่วนวลีที่ 2 ของท่อน B แตกต่างจากทูลวลีเพือให้เกิดคอนทราสต์ มีการใช้น้ตประดับ 4 แบบ โดยใช้้อพพอจาดูรามากที่สุด รองลงมาได้แก่ เนเบอรังโทน เอสเคปโทน และ พาสซังโทน การดำเนินทำนองใช้คู่เสียงคอนโซแนนท์ทั้งหมด ได้แก่ คู่ 2 เมเจอร์ คู่ 3 ไมเนอร์ และ คู่ 4 เปอร์เฟกต์ ส่วนคู่ระยะที่กว้างที่สุดได้แก่ คู่ 7 ไมเนอร์ สำหรับท่อน B มีการย้ายบันไดเสียงไปสู่บันไดเสียงไมเนอร์ในวลีที่ 1 และกลับเข้าสู่บันไดเสียงเมเจอร์ตามเดิมในวลีที่ 2 รูปทำนองโดยรวมของบทเพลงจะพบว่า เชนชั้นของพีเรียดทั้งสองจะอยู่ที่ช่วงกลางของทั้งสองท่อน และในเคเดนซ์สุดท้ายของท่อน A โดยอาศัยการเคลื่อนทำนองสู่ช่วงเสียงสูง และบทเพลงนี้จะจบด้วยลักษณะของการผ่อนคลาย ในเคเดนซ์สุดท้ายของท่อน B ซึ่งอยู่ในช่วงเสียงต่ำ เป็นการรับกับอารมณ์ และความหมายของคำร้องมีลักษณะเป็นกลอนเพลงที่ใช้อัตราจังหวะ 3 จังหวะต่อ 1 ห้องเพลง ทำให้ทำนองมีลักษณะของการเคลื่อนไหวมุ่งไปข้างหน้า เข้ากับอารมณ์เพลงซึ่งเป็นการเชื้อเชิญเร้าถึงความรัก ซึ่งประพันธ์เนื้อร้องให้เข้ากับทำนองที่มีสำเนียงตะวันตก และคำร้องที่สามารถร้องได้ง่ายเข้ากับระดับเสียง

ตามนางกลางไพร

สุเทพ วงศ์กำแหง

คำร้อง สมสุข อินตราหุบ

ปานกลาง

ทำนอง ไสว ไกรเลิศ

1



5



9



13



ข้าพลัดพรากจากคู่ อยู่อ้างว้าง กลางวนา
 สู้ดิ้นดิ้นมา เทียวตามหา ขวัญตาคู่ใจ
 พระแม่โพสก เคยพบนื่อง ข้าบ้างไหม
 นื่องข้าคงหมองไหม อยู่แห่งใด ไไหนบอกข้า

ใกล้จวบอัศดง ข้าเดินหลง มากกลางป่าไกล
 นั้นคงชะนีไพร เกะกิ้งไม้ เสียงมันกู่มา
 เสียงแว่วแว่วอยู่ เหมือนนื่องข้ากู่เรียกหา
 หรือว่าพวกผีป่า หลอกข้ามา ถึงป่าดอน

ข้าวิโยคโศกใจ บอกลมไป พัดพาเจ้ามา
 นั้นเสียงสกุณา ส่งภาษา ไผมากลับคอน
 เห็นหมู่วิหค ข้านึกวิตก ออกสะท้อน
 เหลียวมองหาขวัญอ่อน ข้าอาวรณ์แสนอ่อนใจ

5.5 การวิเคราะห์เพลงตามนางกลางไพร

5.5.1 โครงสร้างฟอร์ม

5.5.1.1 ท่อนเพลง

เพลงตามนางกลางไพร บรรเลงในอัตราจังหวะ $\frac{2}{2}$ และอัตราความเร็วปานกลาง มีโครงสร้างลักษณะสโตรฟิก ฟอร์ม (strophic form) มีความยาว 16 ห้องเพลง เป็นโครงสร้างเพลงที่ใช้ทำนองหลักทำนองเดียว แต่เปลี่ยนคำร้อง หรือ เนื้อเพลงไปเรื่อยๆ เพื่อความสะดวกในการวิเคราะห์ จึงแบ่งท่อนออกเป็นดังนี้

ท่อน A มีความยาว 8 ห้อง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 8

ท่อน B มีความยาว 8 ห้อง เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 9 ถึงห้องที่ 16

5.5.1.2 พีริยด

ท่อน A

เป็นพีริยดซึ่ง ประกอบด้วยวลีที่ 1 เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4 และวลีที่ 2 เริ่มจากห้องที่ 5 ถึงห้องที่ 8

เป็นพีริยดประกอบด้วย 2 วลี มีลักษณะเป็นพีริยดเหมือนและพีริยดเท่า ซึ่งเหมือนในรูปของกระสวนลีลาทำนอง ระดับเสียง เคเดนซ์และมีจำนวนห้องเท่ากัน

ท่อน B

เป็นพีริยดซึ่ง ประกอบด้วยวลีที่ 1 เริ่มจากห้องที่ 9 ถึงห้องที่ 12 และวลีที่ 2 เริ่มจากห้องที่ 13 ถึงห้องที่ 16

เป็นพีริยดประกอบด้วย 2 วลี มีลักษณะเป็นพีริยดตรงข้าม เนื่องจากเนื้อหาทำนอง กระสวน จังหวะและเคเดนซ์ของทั้งสองวลีมีความแตกต่างกัน แต่มีลักษณะเป็นพีริยดเท่าเพราะมีจำนวนห้องเท่ากัน คือวลีละ 4 ห้อง

5.5.1.3 วลี

ทำนองหลักของเพลงตามนางกลางไพร ประกอบด้วยวลี 4 วลี โดยแยกเป็น 2 วลี แรกอยู่ในพีริยดที่ 1 ของท่อน A และ 2 วลีหลังอยู่ในพีริยดที่ 1 ของท่อน B

ท่อน A

วลีที่ 1 และวลีที่ 2 เหมือนกันทั้งกระสวนลีลาทำนอง ระดับเสียง และเคเดนซ์

ท่อน B

วลีที่ 1 และวลีที่ 2 แตกต่างกันทั้งกระสวนลีลาทำนอง ระดับเสียง และเคเดนซ์

5.5.1.4 เคเดนซ์

ท่อน A

วลีที่ 1 จบด้วย HC

วลีที่ 2 จบด้วย HC

ตัวอย่างลักษณะพีริยด วลี และเคเดนซ์ ของท่อน A



ท่อน B

วลีที่ 1 จบด้วย HC และ

วลีที่ 2 จบด้วย PAC

ตัวอย่างลักษณะพีริยด วลี และเคเดนซ์ ของท่อน B



โครงสร้างฟอร์มของเพลงตามนางกลางไพรสามารถสรุปเป็นแผนภูมิได้ ดังตัวอย่าง

ท่อน	A	B
ห้องที่	1 - 8	9 - 16
จำนวนห้อง	8	8

5.5.2. ลักษณะทำนองและปัจจัยที่นำมาใช้ประพันธ์เพลง

ในหัวข้อนี้จะได้อ่านเป็นข้อๆ ดังนี้

5.5.2.1 การใช้องค์ประกอบจังหวะ โดยจะจำแนกเป็น 2 หัวข้อ ดังนี้

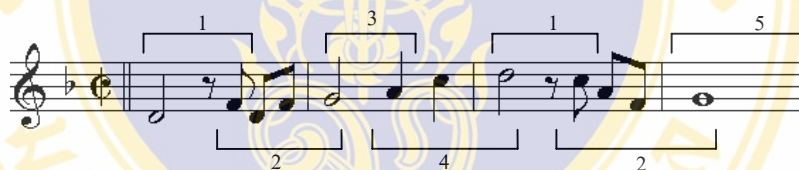
1) กระสวนลีลาทำนอง เพลงตามนางกลางไพรจำแนกเป็น 7 แบบ ดังนี้



กระสวนลีลาทำนองในเพลงตามนางกลางไพรมีการเชื่อมโยง ดังนี้

ท่อน A

วลีที่ 1



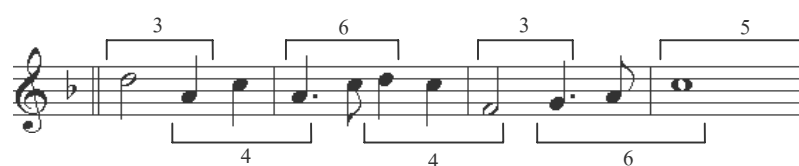
วลีที่ 2

มีการเชื่อมโยงกระสวนลีลาทำนองเหมือนวลีที่ 1 ทุกประการ และเชื่อมวลีที่ 1 และ 2 ด้วย

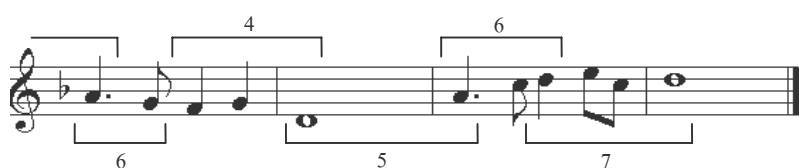
กระสวนแบบที่ 5

ท่อน B

วลีที่ 1



วลีที่ 2



เมื่อพิจารณาจากกระสวนลีลาทำนองที่ใช้ พบว่า ในวลีที่ 1 และ 2 ของท่อน B แตกต่างกัน และยังแตกต่างจากท่อน A เช่นเดียวกัน เพื่อให้เกิดคอนทราสต์ หรือความแตกต่าง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์

อย่างหนึ่งในการประพันธ์เพลง เป็นการหลีกเลี่ยงการซ้ำ ทำให้เกิดความรู้สึกแตกต่างสำหรับผู้ฟัง บทเพลงตามนางกลางไพร ประกอบด้วยท่อน A ที่เป็นพีริยดเหมือนและพีริยดเท่า ส่วนท่อน B เป็นพีริยดคอนทราสต์และพีริยดเท่า ในเวลาเดียวกัน

2) การใช้โน้ตประดับ

ผู้วิจัยได้กำหนดสัญลักษณ์แทนโน้ตประดับเสียงต่างๆ ดังนี้

พาสซิงโทน ○

เอสเคปโทน ◇

อัฟพอจาดูรา △

เทนชัน □

เสียงประดับลักษณะต่างๆ ในเพลงตามนางกลางไพร มีดังต่อไปนี้

ท่อน A

วลีที่ 1 และ วลีที่ 2 ไม่มีโน้ตประดับเนื่องจากโน้ตเป็นโน้ตตรงตามประสานเสียง หรือคอร์ด

ท่อน B

วลีที่ 1



วลีที่ 2



พบว่ามีการใช้โน้ตประดับทั้ง 4 แบบ

อนึ่งการพิจารณาโน้ตประดับอาจเปลี่ยนแปลงได้ ขึ้นอยู่กับการวางคอร์ดเป็นสำคัญ

5.5.2.2 การใช้สำเนียงโมคในบทเพลง

บทเพลงตามนางกลางไพร อยู่ในบันไดเสียง D ไมเนอร์ ในบันไดเสียงแบบเฮกซะโทนิค (hexatonic scale) ซึ่งมี 6 เสียง โดยจะเว้นโน้ตตัวที่ 4 ในบันไดเสียง ซึ่งได้แก่โน้ต B^b ส่วนในท่อน B วลีที่ 1 จะมีสำเนียงโมคเมเจอร์ ใน 2 ห้องสุดท้ายของวลีแรก และย้ายกลับมาที่บันไดเสียง D ไมเนอร์ ตามเดิมใน วลีที่ 2 ดังตัวอย่าง

ท่อน B

วลีที่ 1 และวลีที่ 2



5.5.2.3 ระดับเสียงและการเคลื่อนที่ของระดับเสียงในทำนอง

1) บทเพลงตามนางกลางไพร อยู่ในบันไดเสียง D ไมเนอร์ แบบเฮกซะโทนิค ส่วนในท่อน B วลีที่ 1 จะมีสำเนียงเมเจอร์ ใน 2 ห้องสุดท้ายของวลีแรก และย้ายกลับมาที่สำเนียงไมเนอร์ตามเดิมใน วลีที่ 2

2) การเคลื่อนที่ของระดับเสียง เป็นการดำเนินทำนองด้วยคู่เสียงคอนโซแนนท์ทั้งหมด ได้แก่ คู่ 2 เมเจอร์ คู่ 3 ไมเนอร์ คู่ 4 เพอร์เฟกต์ มี 2 แห่ง ส่วนคู่ระยะที่กว้างที่สุดในบทเพลง ได้แก่ คู่ 5 เพอร์เฟกต์ มี 3 แห่ง

5.5.2.4 พิสัย

พิสัยของบทเพลงตามนางกลางไพรอยู่ในช่วงคู่ 9 เมเจอร์ ระหว่างโน้ต D¹ ถึง E²



5.5.2.5 รูปทำนอง

การเริ่มต้นในวลีที่ 1 ในท่อน A และท่อน B จะอยู่ในช่วงเสียงต่ำสุดของพิสัยเพลงนี้ และจะเคลื่อนที่อยู่ในช่วงสูงสุดในตอนกลางของพีริยดเช่นเดียวกัน หลังจากนั้นจะเคลื่อนที่ลง อยู่ในระดับเดียวกันในห้องก่อนสุดท้าย แต่ที่แตกต่างกันคือ ในท่อน A ห้องสุดท้ายของพีริยดจะพักวลีด้วยทำนองในช่วงเสียงสูงอย่างรวดเร็ว ดังตัวอย่าง

ท่อน A

วลีที่ 1 และวลีที่ 2



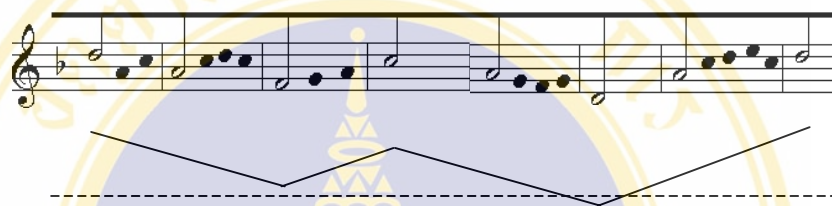
รูปทำนองในท่อน A พบว่า ทำนองมีการเคลื่อนไหวมาก มีการใช้เทนชัน หรือความเข้มข้น และรีแลกเซชัน หรือความผ่อนคลายสลับกันไป

ห้องที่ 3 และห้องที่ 7 เป็นจุดเทนชันสูงสุดของพีเรียด

ห้องที่ 1 และห้องที่ 5 เป็นจุดรีแลกเซชันต่ำสุดของพีเรียด และจบพีเรียดลงด้วยความผ่อนคลายด้วยโน้ตในช่วงเสียงกลาง โดยเคลื่อนที่ลงจากเทนชันในห้องที่ 7

ท่อน B

วลีที่ 1 และวลีที่ 2



สำหรับท่อน B รูปทำนองมีลักษณะตรงข้ามกับท่อน A โดยสิ้นเชิง โดยมีเทนชัน 3 แห่ง ในห้องที่ 1, 4 และห้องที่ 8 ส่วนรีแลกเซชันจะมี 2 แห่ง ในห้องที่ 3 และ ห้องที่ 6 ซึ่งเป็นช่วงกลางของวลีทั้งสอง เป็นการเริ่มและจบพีเรียดด้วยเทนชัน

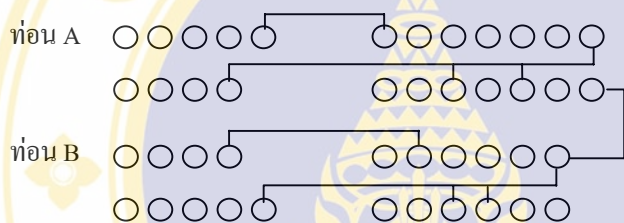
เมื่อพิจารณารูปทำนองโดยรวมของบทเพลงตามนางกลางไพร พบว่าเป็นทำนองที่เต็มไปด้วยการเคลื่อนไหว มีการใช้เทนชันและรีแลกเซชันตรงข้ามกันโดยสิ้นเชิงระหว่างท่อน A และท่อน B ซึ่งท่อน A เริ่มต้นและจบพีเรียดด้วยการใช้รีแลกเซชัน ส่วนท่อน B เริ่มต้นและจบพีเรียดด้วยเทนชัน

5.5.3 ความสัมพันธ์ระหว่างคำร้องกับทำนอง

คำร้องของเพลงตามนางกลางไพร แบ่งเป็น 3 ท่อน ซึ่งแต่ละท่อนจะร้องซ้ำทำนองเดิม

ท่อน A 1) ข้าพลัดพรากจากคู่	อยู่อ้างว้าง กลางวนา
ผู้คืนคืนมา	เที่ยวตามหา ขวัญตาคู่ใจ
ท่อน B พระแม่โพสพ	เคยพบน้อง ข้าบังไหม
น้องข้าคงหมองไหม้	อยู่แห่งใด ไหนบอกข้า

การใช้สัมผัสระหว่างท่อน A และท่อน B



2) ไกลจวบอัศดง	ข้าเดินหลง มากกลางป่าไทร
นั่นคงชะนีไพร	เกาะกิ่งไม้ เสี่ยงมันกุ่มมา
เสียงแว่วแว่วอยู่	เหมือนน้องข้าคู่เรียกหา
หรือว่าพวกผีป่า	หลอกข้ามา ถึงป่าดอน

3) ข้าวิโยคโศกใจ	บอกลมไป พัดพาเจ้ามา
นั่นเสียงสกุณา	ส่งภาษา ไผมากลับคอน
เห็นหมู่วิหค	ข้านึกวิตก ออกสะท้อน
เหลียวมองหาขวัญอ่อน	ข้าอาวรณ์แสนอ่อนใจ

บทเพลงตามนางกลางไพร เป็นเพลงเกี่ยวกับความรัก การพลัดพรากและการค้นหาคนรัก คำร้องมีลักษณะเป็นกลอนเพลงซึ่งประพันธ์เนื้อร้องให้เข้ากับทำนองที่ใช้อัตราจังหวะ 2 จังหวะต่อ 1 เป็นทำนองมีลักษณะของการเคลื่อนไหวสูงๆ ต่ำๆ เต็มไปด้วยเทนชัน และริแลกเซชัน และจบบทเพลงด้วยเทนชันเข้ากับอารมณ์เพลง ซึ่งมีเนื้อความถึงการพลัดพราก การเที่ยวค้นหาคนรักซึ่งยังไม่เจอ คำร้องมีการใช้สัมผัสใน สัมผัสนอก และวางคำร้องได้ตรงกับระดับเสียงและสื่อความหมายได้ชัดเจน

เพลงตามนางกลางไพรเป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นในบันไดเสียง อยู่บันไดเสียง D ไมเนอร์ แบบเฮกซะโทนิค โครงสร้างเพลงอยู่ในรูปสโตรฟิก ฟอรั่ม ใช้อัตราจังหวะ $\frac{2}{2}$ และอัตราความเร็ว ในจังหวะ วอลซ์ มีความยาว 16 ห้องเพลง จำแนกเป็น 2 ท่อน มีความยาวท่อนละ 8 ห้อง ท่อน A มีลักษณะเป็นพีริยดเหมือน และพีริยดเท่า ในท่อน B มีลักษณะเป็นพีริยดตรงข้าม และพีริยดเท่า มีการใช้เคเดนซ์ตามหลักทฤษฎี คือ เคเดนซ์เบาจะจบด้วย HC ส่วนเคเดนซ์หนักจะจบด้วย PAC กระสวนลีลาทำนองจำแนกเป็น 7 แบบ มีการใช้กระสวนลีลาทำนองตรงกัน ในวลีที่ 1 และ 2 ของ ท่อน A ส่วนท่อน B ใช้กระสวนลีลาทำนองแตกต่างกันเพื่อให้เกิดคอนทราสต์ มีการใช้โน้ตประดับ 4 แบบ ได้แก่ เอสเคปโทน พาสซิงโทน อัฟพอจอาดูรา และ เทนชัน การดำเนินทำนองใช้คู่เสียงคอนโซแนนท์ทั้งหมด ได้แก่ คู่ 2 เมเจอร์ คู่ 3 ไมเนอร์ และ คู่ 4 เปอร์เฟกต์ ส่วนคู่ระยะที่กว้างที่สุดได้แก่ 5 เปอร์เฟกต์ สำหรับท่อน B มีการใช้สำเนียงเมเจอร์ช่วงสั้นๆ ใน 2 ห้องสุดท้ายของวลีที่ 1 ในท่อน B และกลับเข้าสู่สำเนียงไมเนอร์ตามเดิมในวลีที่ 2 พิสัยของบทเพลงอยู่ในช่วงคู่ 9 เมเจอร์ ระหว่างโน้ต D¹ ถึง E² รูปทำนองโดยรวมของบทเพลงตามนางกลางไพร พบว่าเป็นทำนองที่เต็มไปด้วยการเคลื่อนไหวลักษณะสูงต่ำด้วยการใช้เทนชันและรีแลกเซชันตรงข้ามกันโดยสิ้นเชิงระหว่างท่อน A และท่อน B ซึ่งท่อน A เริ่มต้นและจบพีริยดด้วยการใช้รีแลกเซชัน ส่วนท่อน B เริ่มต้นและจบพีริยดด้วยเทนชัน เป็นการรับกับอารมณ์ และความหมายของคำร้องมีลักษณะเป็นกลอนเพลงที่ใช้อัตราจังหวะ 2 จังหวะ ต่อ 1 เป็นทำนองมีลักษณะของการเคลื่อนไหวสูงๆ ต่ำๆ เต็มไปด้วยเทนชัน และรีแลกเซชัน และจบบทเพลงด้วยเทนชันเข้ากับอารมณ์เพลง ซึ่งมีเนื้อความถึงการพลัดพราก การเที่ยวค้นหาคนรักซึ่งยังไม่เจอ คำร้องมีการใช้สัมผัสใน สัมผัสนอก และวางคำร้องได้ตรงกับระดับเสียงและสื่อความหมายได้ชัดเจน

5.6 สรุปผลการศึกษา

จากการวิเคราะห์ตัวอย่างเพลงตามประเด็น ซึ่งประพันธ์คำร้องและทำนองโดยไสล ไกรเลิศ พบลักษณะของทำนองดังนี้

1) โครงสร้างฟอร์ม มีรูปแบบที่หลากหลายนิยมรูปแบบของฟอร์มมากกว่าแบบอื่น ถ้ามทเพลงได้ปรับปรุงทำนองจากเพลงไทยก็มีการเพิ่มส่วนขึ้นต้นและลงท้ายอย่างดนตรีสากล ในการประพันธ์เพลงของไสล ไกรเลิศ ถ้าได้รับอิทธิพลด้านทำนองจากดนตรีตะวันตก นิยมใช้โครงสร้างของฟอร์ม โดยมีการวางฟอร์มเพลงด้วย ท่อน พีเรียด วลี การซ้ำและจบด้วยเคเดนซ์ตามลักษณะของดนตรีตะวันตก ในกรณีที่ได้รับอิทธิพลของสำเนียงเพลงไทย มีการใช้โครงสร้างแบบสตรอฟิก ฟอร์ม หรือ โบนารี ฟอร์ม แต่ยังคงใช้ ท่อน พีเรียด วลี การซ้ำและเคเดนซ์ตามลักษณะดนตรีตะวันตก

2) ลักษณะของทำนอง และปัจจัยที่นำมาใช้ในการประพันธ์เพลง ไสล ไกรเลิศ ใช้อัตราจังหวะประเภทคู่เป็นส่วนมาก มีอัตราความเร็วตามความหมายของอารมณ์เพลง นำเอากระสวนลีลาทำนองรูปแบบต่างๆ มาต่อกัน และนำรูปแบบต่างๆ มาใช้อย่างมีเหตุผล ใช้การเคลื่อนที่ระดับเสียงด้วยคู่ระยะคอนโซแนนท์เป็นส่วนมาก ใช้พิสัยระหว่างคู่ 9 เมเจอร์ ถึงคู่ 10 เมเจอร์ ถ้าเป็นเพลงซ้ำหรือสร้าจะมีรูปทำนองที่ค่อนข้างราบเรียบ ส่วนเพลงเร็วหรือสนุกสนานมักมีรูปทำนองที่เต็มไปด้วยความเคลื่อนไหว นอกจากนี้ยังมีการใช้เทนชัน และรีแลกเซชันอย่างมีเหตุผล

3) คำร้อง กับทำนองมีความสัมพันธ์ ด้านระดับเสียง กับเสียงวรรณยุกต์ในภาษาไทย การใช้สัมผัสทั้งในและสัมผัสนอก มีรูปแบบของคำประพันธ์ที่หลากหลาย ทั้งสอดคล้องกับแนวการประพันธ์เดิมและปรับปรุงขึ้นใหม่

บทที่ 6

สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

วิทยานิพนธ์เรื่องลักษณะทำนองของโสด โกรเลศ มีวัตถุประสงค์เพื่อ ศึกษาชีวิต และ ผลงานดนตรีตลอดจนวิเคราะห์ลักษณะทำนองในบทเพลงของโสด โกรเลศ โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ ตามแนวคิดกระบวนการวิธีวิเคราะห์ทางดนตรีวิทยา เพื่ออธิบายลักษณะของโน้ตเพลงที่ปรากฏ โดยเจาะจง 5 ผลงานเพลงที่ผ่านการพิจารณาคัดเลือกจากผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี และ ได้รับการเห็นชอบจากคณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ ได้แก่ เพลงรักระหว่างหญิง ชาย 2 เพลง และเพลงประกอบละคร 3 เพลง คือ ไฟรัก อยู่เพื่อคอยเธอ ผู้ชนะสิบทิศ กัณทิม่าเพื่อ และ ตามนางกลางไพร วิเคราะห์ลักษณะทำนองที่เป็นจุดเด่นของการประพันธ์ ดังสรุปผล อภิปรายผล และมีข้อเสนอแนะ ดังต่อไปนี้

6.1 สรุปผลการวิจัย

ผลของการวิจัยทำให้ทราบว่า

- 1) ชีวิตและประสบการณ์ของโสด โกรเลศ เริ่มต้นเมื่อวันที่ 12 กรกฎาคม พ.ศ. 2457

ตำบลมหาชัย อำเภอมหาชัย จังหวัดสมุทรสาคร มีพี่น้องด้วยกัน 10 คน เข้าเรียนที่โรงเรียนกล่อมพิทยากร หลังจากสำเร็จชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 แล้ว ได้ย้ายไปศึกษาต่อที่โรงเรียนวัดโพธิ์ท่าเตียน กรุงเทพมหานคร โดยอาศัยอยู่กับพี่ชายชื่อสุกรี โกรเลศ ณ บ้านพักบริเวณคุรุสภา จนสำเร็จชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 3 เมื่ออายุได้ 12 ปี หลังจากนั้นได้เข้าเรียนไวโอลินกับวงเครื่องสายฝรั่งหลวง กรมศิลปากร โสด โกรเลศ เคยควบคุมวงดนตรีคณะละครชื่อ ศรีโสภา และได้เข้าไปทำงานอยู่กองดุริยางค์กองทัพอากาศ เมื่อลาออกจากวงดุริยางค์กองทัพอากาศ จึงได้ไปประกอบอาชีพเป็นนักดนตรีอิสระกับวงดนตรีละครเวที ในช่วงปี พ.ศ. 2485 เป็นช่วงที่โสด โกรเลศเริ่มมีชื่อเสียงทางการประพันธ์เพลง จากการร่วมงานกับสุทิน เทศารักษ์ มีผลงานจำนวนมาก ท่านได้แต่งเพลงสตัมภ์ภาพยนตร์ เพลงประกอบละคร เพลงรักทั่วไป จนเป็นที่รู้จัก มีลูกศิษย์ที่มีชื่อเสียงได้แก่ ชรินทร์ นันทนาคร และ สุเทพ วงศ์กำแหง ในด้านชีวิตครอบครัว โสด โกรเลศ มีภรรยาคนแรกคือ นางนวลศรี ต่อมาท่านได้สมรสกับนางสาวสายใจ แซ่ด่าน มีบุตรด้วยกัน 3 คน ในบั้นปลายชีวิต ได้ย้ายมาอยู่ที่ ตลาดขวัญ นนทบุรี และถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ 18 มีนาคม 2529 สิริอายุได้ 72 ปี

2) ในการศึกษาเกี่ยวกับผลงานเพลงของไสล ไกรเลิศ ผู้วิจัยได้เก็บรวบรวมข้อมูลผลงานเพลงของไสล ไกรเลิศ ด้วยวิธีการสัมภาษณ์บุคคลที่เกี่ยวข้อง จากนั้นจึงรวบรวมข้อมูลจากเอกสารต่างๆ เช่น สำเนาผลงานเพลง หนังสือรวบรวมโน้ตเพลง เป็นต้น แล้วนำมาจัดหมวดหมู่เพลงตามลำดับพหุชนะ แล้วนำผลงานเพลงที่รวบรวมทั้งหมดมาบันทึกแจกแจงรายละเอียด โดยจำแนกออกเป็น ชื่อเพลง จังหวะ คำร้อง ทำนอง ผู้ขับร้อง รายละเอียดในการบันทึกเสียง ผู้ผลิต ปีที่บันทึก

ผลงานเพลงของไสล ไกรเลิศ มีมากมาย ทั้งที่เป็นผลงานของตนเองและผลงานร่วมกับผู้ประพันธ์ท่านอื่น ตามบันทึกที่รวบรวมไว้ในงานวิจัยครั้งนี้ มีจำนวนทั้งสิ้น 281 เพลง สามารถจำแนกออกเป็นเพลงซึ่งประพันธ์ทำนองโดยไสล ไกรเลิศ จำนวน 168 เพลง เป็นเพลงประพันธ์คำร้องโดยใช้ทำนองจากนักประพันธ์ท่านอื่น จำนวน 63 เพลง และประพันธ์ร่วมกับผู้ประพันธ์เพลงท่านอื่น จำนวน 8 เพลง นอกจากนี้ ยังจำแนกออกเป็นเพลงที่แต่งคำร้องโดยใช้ทำนองจากเพลงไทย จำนวน 36 เพลง เป็นเพลงที่แต่งคำร้องโดยใช้ทำนองจากเพลงจีน จำนวน 7 เพลง และ เป็นเพลงที่แต่งคำร้องโดยใช้ทำนองจากเพลงตะวันตก จำนวน 3 เพลง ทั้งนี้ เพลงซึ่งประพันธ์คำร้องขึ้นโดยไสล ไกรเลิศ มีจำนวน 242 เพลง ส่วนเพลงซึ่งประพันธ์คำร้องขึ้นโดยผู้อื่น มีจำนวน 32 เพลง และเพลงซึ่งประพันธ์คำร้องร่วมกับผู้ประพันธ์ท่านอื่น จำนวน 7 เพลง

3) ลักษณะทำนองในบทเพลงของไสล ไกรเลิศ พบตามประเด็นที่ศึกษาดังนี้

จากการวิเคราะห์ตัวอย่างเพลงซึ่งประพันธ์คำร้องและทำนองโดยไสล ไกรเลิศ ตามประเด็นที่วิเคราะห์พบลักษณะของทำนองดังนี้

3.1) โครงสร้างฟอร์ม มีรูปแบบที่หลากหลายนิยมรูปแบบของฟอร์มมากกว่าแบบอื่น ถ้ามบทเพลงได้ปรับปรุงทำนองจากเพลงไทยจะใช้รูปแบบเดียวกันเพียงแต่เพิ่มส่วนขึ้นต้นและลงท้ายอย่างดนตรีสากล ถ้าได้รับอิทธิพลด้านทำนองจากดนตรีตะวันตก มีการวางรูปประโยคเพลง มีการวางวลี พิธีกร การซ้ำและลงจบตามลักษณะของดนตรีตะวันตก

3.2) ลักษณะของทำนอง และปัจจัยที่นำมาใช้ในการประพันธ์เพลง ใช้อัตราจังหวะประเภทคู่เป็นส่วนใหญ่ มีอัตราความเร็วตามความหมายที่ต้องการ นำเอากระสวนลีลาทำนองต่างๆ มาต่อกันอย่างมีรูปแบบ และนำรูปแบบต่างๆ มาใช้อย่างมีเหตุผล ใช้การเคลื่อนที่ด้วยคู่ระยะคอนโซแนนท์เป็นส่วนใหญ่ ใช้พิสัยระหว่างคู่ 9 เมเจอร์ ถึงคู่ 10 เมเจอร์ ถ้าเป็นเพลงช้าหรือเศร้ามีรูปทำนองที่ค่อนข้างราบเรียบ ส่วนเพลงเร็วหรือสนุกสนานมักมีรูปทำนองที่เต็มไปด้วยความเคลื่อนไหว นิยมใช้คอร์ดหลายประเภทในการประพันธ์ เพื่อความสอดคล้องกับทำนอง

3.3) คำร้อง กับทำนองมีความสัมพันธ์ ด้านระดับเสียง กับเสียงวรรณยุกต์ มีการใช้สัมผัสทั้งในและสัมผัสนอก มีรูปแบบของคำประพันธ์ที่หลากหลาย ทั้งสอดคล้องกับแนวการประพันธ์เดิมและปรับปรุงขึ้นใหม่ เป็นกลอนคนตรี หรือใกล้เคียงกับกลอนสุภาพ กลอนสี่ เป็นต้น

6.2 อภิปรายผล

จากผลการศึกษานำมาตั้งประเด็นอภิปรายผลได้ดังนี้

6.2.1 ชีวิตและประสบการณ์ดนตรีของ ไสล ไกรเลิศ อยู่ในสภาพแวดล้อมของ นักดนตรี มีครูดี มีพี่น้องและเพื่อนที่เล่นดนตรี เป็นยุคสมัยของการรับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตก และการพัฒนาดนตรีของชาติ คือ การสร้างผลงานที่เป็นของไทย มากกว่าจะนำทั้งคำร้องและทำนอง ตะวันตกมาใช้ ไสล ไกรเลิศ จึงเป็นผู้นำในด้านการสร้างผลงานเพลงไทยสากลอีกคนหนึ่ง

6.2.2 โครงสร้างเพลง ไสล ไกรเลิศ นิยมใช้โครงสร้างตามทฤษฎีดนตรีสากลพื้นฐาน มาปรับปรุง กล่าวคือ โครงสร้างในแบบเวสเทอร์ไนซ์ ไทยซอง (Westernized Thai Song) หรือปรับรูปแบบจากทำนองเพลงไทยเดิม ให้มีส่วนขึ้นและลงจบตามทฤษฎีดนตรีสากล ทั้งนี้เนื่องจาก กระแสนคริตะวันตกได้เข้าสู่สังคมไทย นักดนตรีในประเทศจึงได้หันมาสร้างเพลงของไทยขึ้น โดยการปรับปรุงของเดิม การเลียนแบบ และการพัฒนาขึ้นเอง จากตัวอย่างที่ศึกษาไสล ได้กระทำทั้ง 3 แบบดังกล่าวเพื่อให้ประชาชนได้รับฟังเพลงไทยกันอย่างแพร่หลาย ไสล ไกรเลิศ นำรูปแบบโครงสร้างเพลงไทยมาประพันธ์เพลงสำหรับเล่าเรื่องราว หรือประกอบละครเป็นอย่างมาก หลายเพลงมิได้ แก่ใจรูปแบบก็มี เช่น เกิดมาฟังกัน นำทำนองจากเพลงลาวกระเดมาใช้เป็นต้น ส่วนเพลงที่ประพันธ์ ขึ้นใหม่เพื่อการฟังทั่วไป นิยมใช้ลักษณะโครงสร้างอย่างดนตรีป๊อปูลาร์ หรือ ซองฟอร์ม ตาม ประสบการณ์ที่ท่านได้รับมา เช่น เพลงไฟรัก เป็นต้น

6.2.3 การใช้ทำนองเพลง ลักษณะทำนองที่นิยมแบ่งตามอิทธิพลได้ 3 กลุ่ม กล่าวคือ แบบที่รับทำนองเดิมหรือแนวคิดอย่างดนตรีสากลมาทั้งหมด แบบที่รับทำนองจากดนตรีไทยหรือ ดนตรีพื้นบ้านมาใช้กับทำนองที่ประพันธ์ให้เข้ากับคำร้องตามบทหรือเนื้อหาที่ต้องการ ไสล ไกรเลิศ เลือกใช้ทำนองทั้งหมดตรงกับระดับเสียงของคำร้อง

ทำนองเพลงที่ได้รับอิทธิพลจากเพลงไทยที่มีสำเนียงลาว ก็จะใช้บันไดเสียงแบบ 5 เสียง เช่น เพลงเกิดมาฟังกัน เป็นต้น ส่วนเพลงที่ได้สำเนียงมอญ-พม่า ก็จะใช้บันไดเสียงแบบ 6 เสียง เช่น เพลงผู้ชนะสิบทิศ เป็นต้น แต่ถ้าเป็นการประพันธ์ตามทฤษฎีสากลก็จะใช้ครบ 7 เสียง เช่น เพลงดวง ใจในฝัน เป็นต้น การปรับปรุงทำนอง ถ้านำมาจากเพลงไทยเดิมจะไม่ปรับปรุงมากยังรักษารูปทำนอง เดิมไว้ เพียงแต่มีการเพิ่มคำร้องให้ยาวขึ้นแต่ขั้วร้องทำนองเดิม เช่น เพลงเกิดมาฟังกัน เป็นต้น

6.2.4 ไสล ไกรเลิศ นับเป็นนักดนตรียุคแรกๆ ที่ใช้คำร้องภาษาไทยได้ลงตัวกับระดับ เสียงโน้ตมากที่สุดผู้หนึ่ง แม้ต้นแบบทำนองจะนำมาจากทำนองเพลงต่างชาติ เช่น เพลงหัวหินสิ้น มนต์รัก ได้ใช้ทำนองเพลงจีน เพลงสายลมเหนือ นำทำนองมาจาก เพลงเคซีเบลล์ เป็นต้น

6.2.5 การนำทำนองจากเพลงไทยมาประพันธ์ใส่คำร้องและปรับปรุงให้เหมาะกับยุคสมัย ประยุกต์ให้เป็นที่ยนิมของคนทั่วไป นับได้ว่าเป็นการอนุรักษ์ สืบสานมรดกทางวัฒนธรรมที่ขับเคลื่อนโดยศิลปะด้านดนตรี ซึ่งนับได้ว่าเป็นบทบาทหน้าที่ของศิลปินผู้มีจิตสำนึกต่อสังคม

6.3 ข้อเสนอแนะ

จากการดำเนินการมีข้อเสนอแนะดังนี้

- 1) ควรรวบรวมผลงานของไสล ไกรเลิศ ให้ครบถ้วนครอบคลุม และจัดหมวดหมู่ทั้งด้านคำร้องและทำนอง จัดทำเป็น CD เผยแพร่ต่อไป
- 2) ควรวิเคราะห์เพลงของไสล ไกรเลิศ ในมุมมองอื่นด้วย เช่น ด้านความเป็นมาของการแต่งคำประพันธ์ วิเคราะห์การใช้คอร์ดในทำนองที่มาจากเพลงไทยเปรียบเทียบกับทำนองต่างประเทศ
- 3) ควรมีการวิเคราะห์และจัดหมวดหมู่เพลงที่ใช้ทำนองเพลงไทยเดิมมาใส่คำร้องในลักษณะเพลงไทยสากล
- 4) ควรมีการวิเคราะห์และจัดหมวดหมู่เพลงที่ใช้ประกอบละคร และภาพยนตร์
- 5) ควรมีการวิเคราะห์การใส่คำร้องที่มีเสียงวรรณยุกต์สอดคล้องกับระดับเสียงของโน้ตสากลในเชิงลึก
- 6) ศึกษาทววิธีการใช้คำประพันธ์ที่ตรงกับระดับเสียงและการใช้คอร์ด
- 7) รับผิดชอบการเก็บและตรวจสอบข้อมูลที่ได้ก่อนที่จะพิมพ์หรือเผยแพร่ข้อมูลไป

บรรณานุกรม

กรมศิลปากร และ ชมรมศิษย์พระเจนดุริยางค์. (2537). คอนเสิร์ต เสียงดนตรี สืบแผ่นดิน ครั้งที่ 1.

กรุงเทพมหานคร: ม.ป.ท.

กองบรรณาธิการ. (2530). สัมผัสกับสุเทพ วงศ์กำแหง. วารสารดนตรี, 1 (7), 29.

กองบรรณาธิการ. (2530). ประสบการณ์และทัศนะบางประการจาก กรวิก.

วารสารดนตรี, 1 (11), 19.

คณะกรรมการเฉพาะกิจ. (2538). 5 รัชกาลเพลงไทยสากล. มหกรรมดนตรีและวิพิธทัศนาพิเศษ

5 รัชกาลเพลงไทยสากล. กรุงเทพมหานคร:

อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

จักรชัย ไกรเลิศ. 14 มิถุนายน พ.ศ. 2543. นักศึกษา. สัมภาษณ์.

จันทิมา นิลทองคำ. (2540). การศึกษาวิเคราะห์ห้วงดนตรีไทยร่วมสมัย กรณีศึกษาวงฟองน้ำ.

วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

จินตนา ดำรงค์เลิศ. (2533). วรรณกรรมเพลงลูกทุ่ง. เอกสารวิจัยฉบับที่ 30. สถาบันไทยคดีศึกษา:

มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์.

เจษฎิ บุญสมฤทธิ์. (2537). เปิดใจสนทนา สุเทพ วงศ์กำแหง. คอนเสิร์ต 4 ทศวรรษกับ

สุเทพ วงศ์กำแหง. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

ชรินทร์ นันทนาคร. 17 เมษายน พ.ศ. 2544. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.

ชลหมู่ ชลานุเคราะห์. (2538). พระเจนดุริยางค์-ผู้วางรากฐานทางดนตรีสากลของไทย.

มหกรรมดนตรีและวิพิธทัศนาพิเศษ 5 รัชกาลเพลงไทยสากล. กรุงเทพมหานคร:

อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

ชัยมงคล อุดมทรัพย์. (2529). นักแต่งเพลงชื่อดัง. นายไสล ไกรเลิศ. กรุงเทพมหานคร:

ศิลปสนองการพิมพ์.

(อนุสรณ์งานฌาปนกิจศพ นายไสล ไกรเลิศ ณ เมรุวัดไตรมิตร กทม.,

25 มีนาคม 2529).

ชาลี อินทรวิจิตร และสุรพล โทณะวณิก. (2541). คอนเสิร์ตวันดวลเพลง. กรุงเทพมหานคร:

อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).

- ณรุ๓ ส๓ทจิตต์. (2540). สังคีตนิยม. (พิมพ์ครั้งที่ 5) กรุงเทพมหานคร:
สำนักพิมพ์แห่งจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- นคร ฅนอมทรัพย์. (2529). นายไสล ไกรเลิศ. กรุงเทพมหานคร: ศิลปสนองการพิมพ์.
(อนุสรณงานฅาปนกิจศพ นายไสล ไกรเลิศ ฅ เมรุวัดตรีทศเทพ กทม.,
25 มีนาคม 2529).
- นรินทร์เทวี, กรมหลวง. (2526). จดหมายเหตุความทรงจำของกรมหลวงนรินทร์เทวี
(พ.ศ. 2310-2381) และพระราชวิจารณ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว.
ครั้งที่ 6 กรุงเทพมหานคร: ไทยวัฒนาพานิช.
(ในงานพระราชทานเพลิงศพพระเจ้าบรมวงศ์เธอ พระองค์เจ้าวาปีบุษกร ม.จ.ก.ป.จ.).
- บรรจง ชลวิโรจน์. (2538). อิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตกที่มีต่อการประพันธ์ทำนองเพลงของสมาณ
กาญจนผลิน. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต,
สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ประจักษ์ สังเฑ. (2540). เพลงปลุกใจของพลตรีหลวงวิจิตวาทการ.
วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- ประณต มีสอน. (2538). ชีวิตและผลงานของนารถ ฅาวรรบุตร: ศึกษาเฉพาะเพลงมาร์ช.
วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต,
สถาบันวิจัยภาษาและวัฒนธรรมเพื่อพัฒนาชนบท มหาวิทยาลัยมหิดล.
- พรณิ ปรัชฅาบำรุง. (2542). ภาพสะท้อนสังคมและวัฒนธรรมไทยผ่านเพลงไทยสากล
หลังสงครามโลกครั้งที่ 2 – พ.ศ. 2500. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต,
สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- พูนพิศ อมาตยกุล. (2529). ดนตรีวิจักษ์. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร: สยามสมัย.
_____. (2529). ประวัติกองดุริยางค์ทหารบก. พิธีไหว้ครูดนตรีไทย. กรุงเทพมหานคร: ม.ป.ท.
_____. (2540). ลำน้าแห่งสยาม. กรุงเทพมหานคร: สำนักพิมพ์นิตยสาร HI-FI-STEREO.
- มนัส วัฒนไชยศ. (2542). การศึกษาสไตล์ทำนองเพลงในบทประพันธ์ของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์.
วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- มานิต อ๓ชวงศ. (2529). นายไสล ไกรเลิศ. กรุงเทพมหานคร: ศิลปสนองการพิมพ์.
(อนุสรณงานฅาปนกิจศพ นายไสล ไกรเลิศ ฅ เมรุวัดตรีทศเทพ กทม.,
25 มีนาคม 2529).

- รังสิพันธุ์ แข็งขัน. (2540). การศึกษามทเพลงทวารเรือในพระนิพนธ์พลเรือเอก พระเจ้าบรมวงศ์เธอ กรมหลวงชุมพรเขตอุดมศักดิ์. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- วิทยา ภูบัว. (2542). อิทธิพลของคนตรีอเมริกันที่มีต่อเพลงไทยสมัยนิยม. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาดนตรี บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- วิทย์ พินคณเงิน. (2537). สุเทพ วงศ์กำแหง ศิลปินแห่งชาติ 2533. คอนเสิร์ต 4 ทศวรรษกับ สุเทพ วงศ์กำแหง. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).
- สง่า อารัมภีร. (2530). สุรพล แสงเอก. วารสารดนตรี, 1 (6), 66-67.
- สมาน กาญจนผลิน. (2529). อัลบั้ม "ไสล ไกรเลิศ". นายไสล ไกรเลิศ. กรุงเทพมหานคร: ศิลปสนองการพิมพ์. (อนุสรณ์งานฌาปนกิจศพ นายไสล ไกรเลิศ ณ เมรุวัดไตรมิตรวิทยารักษ์ กทม., 25 มีนาคม 2529).
- สมสุข อินทราวุธ. 14 มิถุนายน พ.ศ. 2543. ประกอบอาชีพส่วนตัว. สัมภาษณ์.
- สันติ เสวตวิมล. 20 เมษายน พ.ศ. 2543. นักหนังสือพิมพ์. สัมภาษณ์.
- สันทนต์ ตันนันทน์. (2526). เบื้องหลังเพลงดัง. รวมข้อเขียนของ 40 นักเพลง. กรุงเทพมหานคร: สยามออฟเซต จำกัด.
- สุกรี เจริญสุข. (2530). เพลงสรรเสริญพระบารมี. วารสารดนตรี, 1 (8), 41.
- _____. (บรรณาธิการ). (2538). การฟังเพลงยอดนิยมในปัจจุบัน. จะฟังดนตรีอย่างไรให้ไพเราะ. (พิมพ์ครั้งที่ 2). กรุงเทพมหานคร: หอรัตนชัยการพิมพ์
- สุดแดน สุขเกษม. (2542). "แตงกวาหวาน" กับการใช้สังคม: กรณีศึกษาคณะดนตรี. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวิชาวัฒนธรรมศึกษา บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- สุดใจ ศรีเบญจา. (2538). ละครแห่งความหลัง (บันทึกย่อ). มหกรรมดนตรีและวิพิธทัศนาพิเศษ 5 รัชกาลเพลงไทยสากล. กรุงเทพมหานคร: อมรินทร์พริ้นติ้งแอนด์พับลิชชิ่ง จำกัด (มหาชน).
- สุเทพ วงศ์กำแหง. 21 เมษายน พ.ศ. 2544. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.
- ไสล ไกรเลิศ. (2529). นายไสล ไกรเลิศ. กรุงเทพมหานคร: ศิลปสนองการพิมพ์. (อนุสรณ์งานฌาปนกิจศพ นายไสล ไกรเลิศ ณ เมรุวัดไตรมิตรวิทยารักษ์ กทม., 25 มีนาคม 2529).

- อนุমানราชชน, พระยา. (2527). ศิลปสงเคราะห์. (พิมพ์ครั้งที่ 3). กรุงเทพมหานคร:
ไพศาลศิลป์การพิมพ์.
- อมร แม่นเมืองแมน. 25 มีนาคม พ.ศ. 2543. อีตนักดนตรี. สัมภาษณ์.
- อรัญ อานนท์. (2545). อรัญ เอ แอ็ดดิ้ง บัณฑิตกวีประวัตินิเวศบุคคล. กรุงเทพมหานคร:
สมาคมวิจัยเชิงคุณภาพแห่งประเทศไทย.
- เอนก นาวิกมูล. (2527). เพลงนอกศตวรรษ. (ฉบับปรับปรุง). กรุงเทพมหานคร:
สำนักพิมพ์เมืองโบราณ.
- _____. (2529). 101 ปี ดนตรีไทยไปต่างแดนครั้งแรก. วารสารดนตรี, 1 (1), 23.
- _____. (2531). มโหรีฝรั่ง. วารสารดนตรี, 2 (10), 23.
- Benjamin, T., Horvit, M., & Nelson, R. (1992). Techniques and Materials of Tonal Music.
(4th ed.), Belmont, Cal.: Wadsworth.
- Comotti, G. (1991). Music in Greek and Roman Culture.
Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- 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.
- Haviland, W. A. (1981). Cultural Anthropology. (3rd ed.), U.S.A.: Holt, Rinehart and Winston.
- Hickok, R. (1993). Exploring Music. (5th ed.), Dubuque: Brown & Benchmark.
- Hood, M. (1963). Music, the Unknown. Musicology. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.
- Merriam, A. P. (1964). Anthropology of Music. Chicago: University Press.
- Miller, H. M. (1973). History of Music. (4th ed.), New York: Harper & Row.
- Randolph, D. (1997). This is Music: A Guide to the Pleasures of Listening. New York:
Creative Art Book.
- Ricigliano, D. A. (1978). Melody and Harmony in Contemporary Songwriting. (1st printing),
New York: Donato Music Publishing Co.
- Stein, L. (1962). Structure and Style. Evanston, Illinois: Summy-Birchard Company.
- Stolba, K. M. (1994). The Development of Western Music. (2nd ed.), Dubuque:
Brown & Benchmark.

Strong, W. J., & Plitnik, G. R. (1983). Music Speech High-Fidelity. (2nd ed.),
Provo, UT 84604: SOUNDPRINT.

Warfield, G. (1978). Layer Analysis. (2nd printing), New York: Longman Inc.

White, J. D. (1976). The Analysis of Music. New Jersey: Prentice-Hall, Inc.







นายไสล ไกรเลิศ





ประวัติผู้วิจัย

ชื่อ

ฤช สิงคเสลิต

วัน เดือน ปีเกิด

11 พฤษภาคม พ.ศ. 2493

สถานที่กำเนิด

จังหวัดสุรินทร์ ประเทศไทย

ประวัติการศึกษา

ศิลปศาสตรบัณฑิต พ.ศ. 2523

ปัจจุบัน

สาขาคุรุศิลป์ มหาวิทยาลัยพายัพ

สถาบันราชภัฏสุรินทร์ จังหวัดสุรินทร์



Executive Summary

Melodic Style of Slai Krailert's Westernized Thai Song

Introduction

Art, of man, where an inspiration, imagination, creation in integration with regulations give rise to. Adeptness creates individual style, for instance, Nart Thawornbutra was expert in March, Uea Sunthornsanan was expert in Ramvong as well as Jazz style, Slai Krailert was expert in westernized Thai songs composition. Unique characteristic of each composer originated individual style.

Garret discussed on how melodic attributes gave rise to emotional sensation, namely, tranquility, relaxation, brightness, tension; as a result of pitch motion along with temporal motion. Hence, in order to sought out specific characteristic of each melody is to investigate on 2 factors:

1. Pitch curve
2. Temporal curve

The above mentioned issues gave rise to outline on capability of elemental discussion about melodic style. Enable to clarify the differentiation of melodic specific characteristic of each composers as well as each composition.

Slai Krailert once said that music was an elixir of life, as music enraptured, so he love to compose in order to serve the listeners.

Copland mentioned about melody and music creative process: the ideal of melody was a relation between imagination and emotion. Music's creative process was not only an expectation on inspiration. Professional composers should proceed consecutively on every with an anticipation of better outcomes, as for inspiration was a mere by-product.

Vit Pinkanngern mentioned on Slai composing procedure; Slai managed on melody at first hand followed Professor Phra Jenduriyang's principle then sought out consonant intonation to accord with sound pitch. Slai works are popular until present. As Saman Kanchanapalin mentioned about Slai's immortal works as well as Nakorn Thanornsap stated how Slai's work gave rise to many renowned singers, such as, Charin Nanthanakorn and Suthep Wongkamhaeng, etc. Slai composed many genres of music; general romantic songs, stage and television drama songs, interludes for theatre songs, etc.

Besides composing, Slai was a talent violinist as well; he was a member of Royal Farang String Ensemble, Department of Fine Arts, which was originated in the reign of King Rama VI. So Slai experienced both genres of music, classical music as well as popular music. The Ensemble, which was in charge of Professor Phra Jenduriyang, had subsequently produced number of famous musicians most of whom attained leading musicians in various bands. For instance, Uea Sunthornsanant, so called Suntharaporn, was in charge of The Public Relations Department band, Nart Thawornbutra was in charge of Pridalai Drama band - Siang Sri Krung Picture band - Bureau of the Crown Property Orchestra of which Slai was once a member, Captain May Ueaphuea – Royal Thai Army Orchestra, Pim Puangnag and Sang Sathawasri – Thammasat University Orchestra, etc., and linked up to subsequent generation, such as, Sanga Arampir, Cholahmu Chalanukroh, Thanit Pholprasert, Yai or Saman Napayon, etc.

The above mentioned musicians, most of whom were followers of Professor Phra Jenduriyang, were among the first in blending western music with Thai music and Thai wording which was the foundation of the new culture in Thai music, so called, Pleng Thai Sakol or Westernized Thai Song.

Slai is one of the musicians which his works, life, experience along with melodic characteristic analysis in order to gain benefit for melodic composing approach as well as music education.

Objects

1. To study Slai Krailert's biography, experience, and musical works.
2. To study Slai Krailert's melodic characteristic.

Methodology

The researcher employed the qualitative description along with the musicological concept's procedure in order to sort out the findings. The details were as follows:

Gathering data

1. Review literature

Interviews with key informants, experts, and artists as well as literature studying as guideline in order to outline the analysis's issue. In addition, as for in depth investigation concerning the biography, experience, and works of Slai; libraries, publishing, and music journals were sources of information.

2. Field data

Informal inquiries, non-order number questionnaires but relevant in issue and supporting with biographical data form were collecting devices.

3. Key informants

- Music educators and music experts
- Contemporary artists
- Slai's music collectors, Phonographic company, tape recorder.

4. Sampling

Samplings were categorized into 2 groups 1) Love songs 2) Drama songs. Subsequently, 5 songs were specified by music experts and artists for analysis.

Sorting data

Samplings were transcribed and analysed in western notation. Verification was made by comparison with music pieces from various origin, such as, song books – songs' collection, etc. The analysis' issue was set up after the western theoretical music principle as well as the experts' recommendations. The analysis procedures were as follows:

Data analysis

The analysis were categorized into 3 issues:

1. Biography and experience of Slai Krailert

The data were made from many sources and key informants; contemporary musicians – contemporary song publishers - collaborated composers – collaborated artists - kin – relevant literatures, etc.

2. Slai's songs

281 pieces of Slai's music lists were included in this study. The music was categorised into 3 groups 1) Melody and text which contained 168 pieces composed by Slai 2) Text setting, 63 pieces, and 3) 8 pieces where Slai had worked in collaboration with other composers.

3. Contents of Analysis

The designed contents, which were under the supervision and recommendation of experts, were categorized into 3 issues:

3.1 Formal structure

3.1.1 Section

3.1.2 Period

3.1.3 Cadence

3.2 Melodic characteristic and melodic element

3.2.1 Melodic rhythmic pattern and ornamentation

3.2.2 Mode

3.2.3 Pitch and pitch motion

3.2.4 Range

3.2.5 Melodic contour or melodic shape

3.3 Relationship of melody and lyric

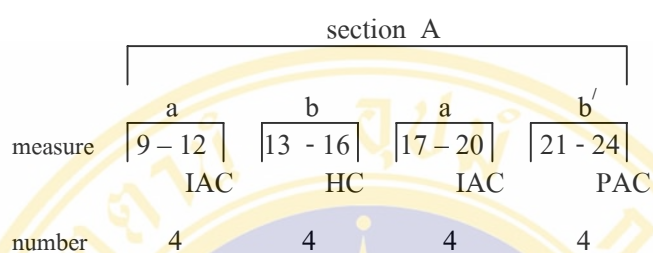
Example of analysis

The contents were described and the examples were demonstrated in figures

Phai Ruk, of which melody and lyric composed by Slai, narrated romantic love. The song is in $\frac{2}{2}$ meter and in slow soul tempo, the melody is in the key of G harmonic minor and the structure is in song form. The analysis' procedure will follow the above mentioned issues.

1. Formal structure

The song was set into 2 sections, A and B, each section composed of a double period. The period composed of antecedent and consequent phrases and the employment of cadences were after theoretical principle, following example:



2. Melodic characteristic and melodic element

2.1 Melodic factors

2.1.1 Melodic rhythmic pattern

Sorting out numbers of the patterns and comparatively demonstrated with the melody.

Diagram illustrating the melodic rhythmic patterns identified in the melody. The patterns are defined as follows:

- Pattern 1: A single eighth note followed by a quarter note.
- Pattern 2: A quarter note followed by an eighth note, then a quarter note.
- Pattern 3: A quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and finally a half note.

These patterns are shown being applied in a musical phrase (Phrase 3, measure 17) with the following chord progression: Gm, Gm^{b6}, Gm⁶, F⁷, B^b, Cm⁷, Dm^{7b5}, and G⁷.

2.1.2 Ornamentation

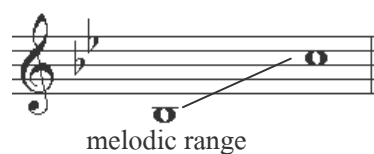
Sorting out and demonstrating

Diagram illustrating ornamentation techniques. The example shows a Dm⁷ chord with an arpeggiation (chord tones played sequentially) and a passing tone (a note between the chord tones, indicated by an arrow).

2.2 Modes: Sorting out and present in figure.

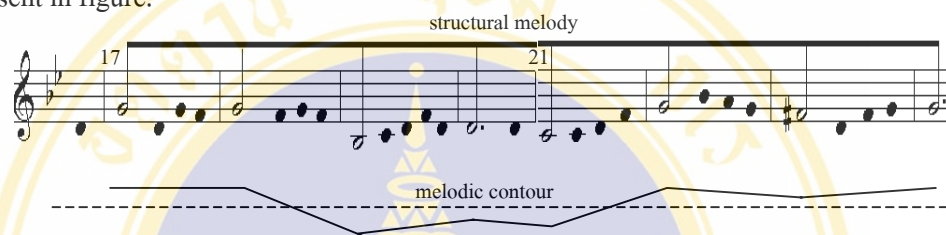
2.3 Pitch: Investigating the pitch level, the motion and present in description.

2.4 Range: Investigating the highest and lowest notes and present in figure.



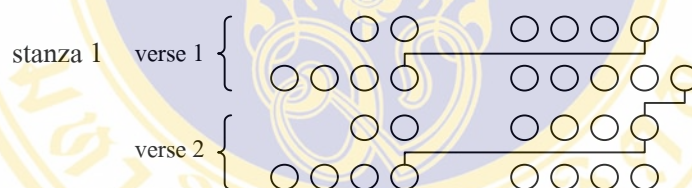
2.5 Melodic contour

Demonstrating the primary notes, secondary notes along with the melodic contour and present in figure.



3. Relationship of melody and lyric

Demonstrating the lyric structure and prosodic structure along with the rhyming in accordance with the melodic pitch and present in figure.



Reporting data

The reporting data were in qualitative approach after the objectives in lesson 4; biography, experience, and works of Slai Krailert, and lesson 5; melodic characteristic of Slai Krailert's composition.

Scopes

1. The analysis specified on melody of Slai's composition.
2. The pieces for analysis were 5 specific samplings songs, of which were under the qualification of experts, were categorized into 2 groups; romantic love songs and drama songs.

Results

1. Slai Krailert was born on 12 July 1914 in Mahachai district Samutprakarn province, where he started his education at Klompitayakorn school. Slai began his music education as a violinist with the Royal Farang String Ensemble, Department of Fine Arts, in the reign of King Rama VI. After this experience in music he was in charge of a music band in “Sri-o-pas” troupe, he was a night club musician as well as a member of Air Force Military Orchestra for a short while. In 1942 Slai began to gain his renown when he became a composer working in co-operation with Suthin Thesarak. His works included many genres of songs, such as, love songs, drama songs, interludes for theatre, etc. His thai text wording was in accordance with the western scale pitch and therefore was easy to sing. Slai had experience with famous composers and singers, such as, Nart Thawornbutra, Charin Nanthanakorn, Suthep Wongkamhaeng, etc., most of whom are national laureate artists. In his family life, Nuansri was Slai’s first wife. In his old age he married Saijai Sae Dan who bore him three sons, and he spent his life at Talad Kwan district Nonthaburi province until he died on 18 March 1986 at the age of 72.

2. 281 pieces of Slai’s music lists were included in this study. The music was categorised into 3 groups 1) Melody and text which contained 168 pieces composed by Slai 2) Text setting, 63 pieces, and 3) 8 pieces where Slai had worked in collaboration with other composers.

3. Slai’s composition employed the formal structure of western art music, such as, strophic form, binary form, ternary form; his favorite was a song form which is a kind of ternary form. 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 9 – 10 major, employing mostly of consonance sound intervals. The melodic contour of slow tempo music was smooth, but in a quick tempo or joyous music piece the contour was full of movement. Since Slai was famous for word-setting, his thai lyric intonation was accorded with the western melodic sound pitch. Renovation of prose, so called, “Klon Pleng” or song prose was termed to this new kind of prosody. It was the beginning of “Pleng Thai Sakol” or Westernized Thai Songs.

Discussion

The results can be discussed as follows:

1. Life and experience of Slai Kralert. Slai's life was among the good teachers, good friends, and good musicians. It was the era of acculturation between western music and thai music. Slai was among the lead composers who shared this new innovation.
2. The formal structure of Slai Kralert's songs. If Slai's music were self-composed in westernized style; he employed mostly song form. If the melody or music was influenced by thai intonation as well as copied melody from thai music; strophic form and binary form were employed and the introduction and coda were added on.
3. The melodic characteristic of Slai Kralert's songs. The melody was classified into 3 groups 1) Westernized intonation, Slai employed his own melodic idea along with western scales as well as song form 2) Thai music with Lao intonation; pentatonic scale with strophic form or binary form and 3) Thai music with Mon or Mynmar intonation; hexatonic scale with strophic form or binary form.
4. Slai was among the prior composers who was famous for word-setting. His thai lyric intonation was accorded with the western melodic sound pitch and easy to sing.
5. In consideration of Slai's works, the way he worked with thai music, it became a national music heritage for generation to come.

Recommendations

1. Complete collection, classification, and propagation of Slai's works.
2. Different aspect of analysis on Slai's works, such as, word-setting or chord-setting procedure.
3. Analysis in depth of Slai's technic on how thai lyric intonation was set in accordance with western melody.
4. Study the influence of relationship among scales or modes, intonation, sensation, emotion, and lyric which contained in Slai's melodic characteristic.