



การศึกษาสไตล์ทำนองเพลงในบทประพันธ์ของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์



วิทยานิพนธ์ฉบับนี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรีวิทยา

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

พ.ศ. 2542

ISBN 974-662-409-1

ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยมหิดล

Copyright by Mahidol University

วิทยานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษาศาสดาจารย์ในบทประพันธ์ของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์



นายมนัส วัฒนไชยยศ

ผู้วิจัย



วาสิษฐ์ จรรย์านนท์ Cert.Ed., A. Mus. ATCL, ค.บ.

ประธานกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



อนรรฆ จรรย์านนท์ ค.บ., M.M.

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



กิตติ ศรีเปารยะ นศ.บ., ศศ.ม

กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์



ศาสตราจารย์อำนวยการ ธิราพันธ์ Ph.D.

รักษาราชการแทนคณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย



อนรรฆ จรรย์านนท์ ค.บ., M.M.

ประธานคณะกรรมการประจำหลักสูตร

ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชาดนตรี

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

วิทยานิพนธ์

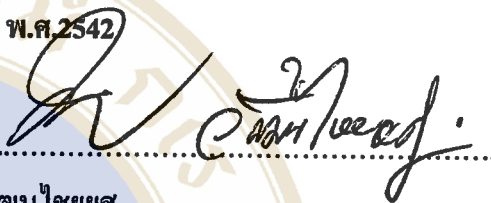
เรื่อง

การศึกษาสไตล์ทำนองในบทประพันธ์ของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์

ได้รับพิจารณาให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตรปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต

สาขาวิชาดนตรี

วันที่ 10 พฤษภาคม พ.ศ. 2542



มนัส วัฒนไชยยศ

ผู้วิจัย



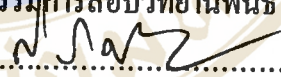
วาสิฐ จรรย์ขานนท์ Cert.Ed., A. Mus. ATCL, ด.ป.

ประธานกรรมการสอบวิทยานิพนธ์



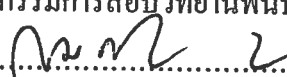
อนรรฆ จรรย์ขานนท์ ด.ป., M.M.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



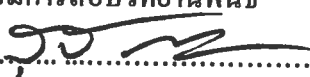
กิตติ ศรีเปารยะ นศ.บ., ศศ.ม.

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์



สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ กศ.บ., Cert. of Advanced  
Studies., M.A., D.Phil. (Music)

กรรมการสอบวิทยานิพนธ์

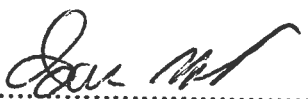


สุกรี เจริญสุข กศ.บ., M.M.E., D.A. (Music)

ผู้อำนวยการ

วิทยาลัยดุริยางคศิลป์

มหาวิทยาลัยมหิดล



ศาสตราจารย์อำนวยการ ธีรภาพันท์ Ph.D.

รักษาราชการแทนคณบดี

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล

3936600 GRMU / M : สาขาวิชา : ดนตรี ศศ. ม (ดนตรี)

คำสำคัญ : สไตล์ทำนอง / การผสมผสาน / เพลงไทยสากล

มนัส วัฒนไชยยศ : การศึกษาสไตล์ทำนองในบทประพันธ์ของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ (MELODIC STYLE IN THE MUSIC COMPOSED BY MANRAT SRIKARANONDA).  
คณะกรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ : วาสิษฐ์ จรรย์ยานนท์, Cert. Ed, A. Mus ATCL, ค.บ.,  
อนรรฆ จรรย์ยานนท์, M.M. (Musicology), กิตติ ศรีเปารยะ, นศ. บ., ศศ. ม. 259 หน้า. ISBN  
974-662-409-1

งานวิจัยเชิงคุณภาพนี้มีจุดมุ่งหมาย เพื่อการศึกษาสไตล์ทำนองในบทประพันธ์ของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ใช้วิธีการศึกษาโดยทำการสัมภาษณ์ตัวศิลปินผู้เป็นเจ้าของบทประพันธ์โดยตรง รวมทั้งสัมภาษณ์ศิลปินเพลงผู้ใกล้ชิด แล้วนำผลที่ได้จากการศึกษามารวบรวมเอกสารสิ่งพิมพ์ต่าง ๆ ร่วมกับทฤษฎีทางสังคมวิทยา จิตวิทยา และดนตรี พบว่าแมนรัตน์ ศรีกรานนท์เป็นศิลปินนักประพันธ์เพลง และเป็นนักดนตรีที่มีความสมบูรณ์ทั้งความรู้ ทักษะ ปฏิภาณ และความเฉลียวฉลาดในการประพันธ์ทำนองเพลง โดยได้แบบอย่างดนตรีตะวันตกมาประพันธ์เป็นเพลงไทยสากลได้อย่างสนิท มีผลงานเป็นที่นิยมในสังคมทุกระดับชั้นเป็นเวลานานกว่า 50 ปี

ในระยะเวลาที่ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เข้าสู่วัยหนุ่มเป็นเวลาเดียวกับที่วัฒนธรรมตะวันตกได้เข้าสู่ประเทศไทยโดยเฉพาะกรุงเทพฯ เป็นระยะเวลาที่ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีโอกาสสูงที่สัมผัสดนตรีตะวันตก โดยเป็นผู้เล่นดนตรีเองผนวกกับการสังสรรค์ตั้งแต่เด็ก ๆ ความเป็น ผู้ที่มีอัจฉริยะในการคิด การตัดสินใจ และสามารถทำได้ดีทำให้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์สามารถโยงใยศิลปะดนตรีตะวันตกกับวัฒนธรรมไทย ผลิตผลงานทางดนตรีอย่างต่อเนื่อง

ผู้วิจัยสามารถแบ่งชีวิตและงานของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็น 3 ช่วง ช่วงแรก (2491-2497) เป็นช่วงเริ่มงานการประพันธ์เพลงไทยสากลสไตล์ของทำนองไม่ซับซ้อน ช่วงที่สอง (2498-2507) เป็นช่วงที่สไตล์ของทำนองมีความซับซ้อนขึ้น ให้ความรู้ลึกด้วยการใช้คอร์ดต่าง ๆ และช่วงที่สาม (2508-ปัจจุบัน) เป็นช่วงที่ประสบความสำเร็จในการประพันธ์เพลง สไตล์ทำนองมีคุณภาพเป็นแบบอย่างดนตรีตะวันตกมากขึ้น แต่ละช่วงมีการพัฒนามาตลอด ซึ่งเป็นหลักสำคัญในความนิยมตะวันตกของยุคที่รัฐบาลสนับสนุนดนตรีสากล

3936600 GRMU/M : MAJOR : MUSIC ; M.A. (MUSIC)

KEY WORDS : MELODIC STYLE / ASSIMILATION / THAI POP MUSIC  
OF WESTERN STYLE (PLENG THAI SAKOL)

MANAT WATTANACHAIYOT : MELODIC STYLE IN THE MUSIC  
COMPOSED BY MANRAT SRIKARANONDA. THESIS ADVISORS:VASIT  
CHARANYANANDA,Cert.Ed.,A.Mus.ATCL,B.ED.,ANAK CHARANYANANDA,  
M.M.(MUSICOLOGY). KITTI SRIPAURAYA, B.A., M.A., 259 p. ISBN 974-  
662-409-1

The study was a qualitative research for the melodic style of the music composed by Manrat Srikaranonda, a national Art Laureate, carried out with special attention on the influences of the western musical culture which are in the style of Pleng Thai Sakol.

Data were collected from interviewing the artist himself and several music artists who had worked closely with him. Other information was obtained from several books, printed matters and records related to the work and life on this musician. An analysis of his work, and results from interviews indicate that Manrat is a very fine and intelligent artist who possesses much knowledge as well as skills in music which he learned and practiced with his father at home, when he was young till the age of 14 years old. He practiced western music at night time playing popular western music at several bars and hotels in the Bangkok area. Manrat started to compose Thai pop songs in the year 1948.

In the year 1940, the political and social situations under the command of Field Marshall Pibul Songkram led to the westernization of Thailand. This situation had induced Manrat to become a full time musician, the leader of a popular music band. That forced him to compose more Thai pop songs. Over a period of more than 50 years, Manrat composed, and made musical arrangements for more than 1,000 pieces and became an outstanding composer of the nation.

The evolution of song writing of Manrat has changed significantly according to the concept of acculturation and forms. The evolution of the styles can be summered as follows. The first period (1948-1954) : Writing of Thai pop music of western easy style. The second period (1955-1964) : Writing of Thai pop songs. Many of his songs started to be more accepted by the audiences. The third period (1965-present): Writing of distinct Thai pop songs. With great success. The most significant characteristic of Manrat's composition as shown to be Manrat's talent and genius in music. Moreover, the result of this research increases the understanding of Manrat's composition and is helpful to music study in Thailand.

## กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์ ฉบับนี้สำเร็จลงได้ด้วยความกรุณาจากอาจารย์วาสิษฐ จรรย์ยานนท์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์อนรรฆ จรรย์ยานนท์ อาจารย์กิตติ ศรีเปารยะ ที่ได้ให้ความรู้ คำแนะนำช่วยตรวจสอบวิทยานิพนธ์ตลอดทั้งปรับปรุงแก้ไขข้อบกพร่องต่าง ๆ เป็นอย่างดีตลอดเวลาที่ดำเนินการวิจัย ผู้วิจัยขอบขอบคุณอย่างสูง

กราบขอบพระคุณ อาจารย์แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ที่ได้สละเวลาในการให้ข้อมูล พร้อมทั้งเอกสาร โน้ตเพลงที่เป็นต้นฉบับ เพื่อนำมาวิเคราะห์หาข้อมูลสำหรับการวิจัย และขอบขอบคุณอ้อย ที่คอยช่วยเหลือสนับสนุนในการติดต่อสำหรับการวิจัยครั้งนี้

ขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์นายแพทย์พูนพิศ อมาตยกุล อาจารย์วิรัช อยู่ถาวร อาจารย์คันย วิไลพรรณ คุณปราจีน ทรงเผ่า คุณนคร ถนอมทรัพย์ และอาจารย์บรรจง ชลวิโรจน์ ในการให้ข้อมูล และตรวจสอบแก้ไข สำหรับการวิจัย

ขอบคุณเพื่อน ๆ นักศึกษาปริญญาโท สาขาวิชาดนตรี และเพื่อน ๆ ชาวดนตรีทุกท่าน ที่เป็นกำลังใจในการทำวิทยานิพนธ์ครั้งนี้

ขอบพระคุณ คุณพ่อคุณแม่ และครอบครัว ผู้เป็นหลักชัยให้ประสบความสำเร็จในการศึกษา ขอบคุณ คุณณัฐพล เมืองขวา คุณนันทนีย์ ฉัตรชานุสรณ์ คุณอภิชาติ จันทร์เพ็ง และคุณกมลวรรณ สืบศรี ที่เป็นกำลังใจให้การสนับสนุนและช่วยเหลือจนทำให้การวิจัยครั้งนี้ ลุล่วงไปด้วยดี

และขอบคุณผู้อำนวยการสำนักวิจัย  
สนับสนุนทุนในการวิจัยครั้งนี้

สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

## สารบัญ

|                                                                                     | หน้า |
|-------------------------------------------------------------------------------------|------|
| กิตติกรรมประกาศ.....ค                                                               |      |
| บทคัดย่อภาษาไทย.....ง                                                               |      |
| บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....จ                                                            |      |
| สารบัญ.....ฉ                                                                        |      |
| สารบัญตาราง.....ซ                                                                   |      |
| บทที่ 1 บทนำ.....1                                                                  |      |
| 1.1 ความสำคัญและที่มาของการศึกษา.....1                                              |      |
| 1.2 วัตถุประสงค์ในการวิจัย.....7                                                    |      |
| 1.3 ขอบเขตของการวิจัย.....8                                                         |      |
| 1.4 วิธีดำเนินการวิจัย.....8                                                        |      |
| 1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ.....9                                                 |      |
| 1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น.....9                                                          |      |
| 1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ.....10                                                          |      |
| 1.8 แนวคิดและทฤษฎีที่ใช้ในการศึกษา.....11                                           |      |
| บทที่ 2 ชีวิตประวัติและประสบการณ์ของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์.....12                      |      |
| 2.1 ชีวิตประวัติ.....13                                                             |      |
| 2.2 ประวัติการศึกษาและประสบการณ์ทางดนตรี.....19                                     |      |
| 2.2.1 การศึกษาวิชาสามัญ.....19                                                      |      |
| 2.2.2 การศึกษาวิชาดนตรี.....21                                                      |      |
| 2.2.3 ประสบการณ์ด้านดนตรี.....23                                                    |      |
| 2.2.4 สถานที่ปฏิบัติงาน.....28                                                      |      |
| 2.3 ผลงานด้านประพันธ์เพลง.....34                                                    |      |
| บทที่ 3 อิทธิพลของสภาพแวดล้อมที่มีผลต่อการประพันธ์ทำนองของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์....39 |      |
| 3.1 สภาพแวดล้อมทางสังคม.....39                                                      |      |
| 3.2 การปฏิบัติงานกับผู้ร่วมอาชีพ.....50                                             |      |

|                                                                      |     |
|----------------------------------------------------------------------|-----|
| บทที่ 4 องค์ประกอบ รูปแบบ และ การประพันธ์ของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์..... | 53  |
| หลักเกณฑ์ทางดนตรี.....                                               | 53  |
| 1) ลักษณะของโน้ตสากล.....                                            | 53  |
| 2) องค์ประกอบของดนตรี.....                                           | 54  |
| 4.1 ช่วงแรกต้นของชีวิตการประพันธ์.....                               | 77  |
| 4.1.1 เพลงรักดวง.....                                                | 77  |
| 4.1.2 เพลงจับปู.....                                                 | 88  |
| 4.1.3 เพลงฝันถึงเธอ.....                                             | 95  |
| 4.1.4 เพลงสายลมหวาน.....                                             | 103 |
| 4.1.5 เพลงชาวประมง.....                                              | 110 |
| 4.2 ช่วงกลางของชีวิตการประพันธ์.....                                 | 118 |
| 4.2.1 เพลงชั่วฟ้าดินสลาย.....                                        | 118 |
| 4.2.2 เพลงรักเอ๋ย.....                                               | 126 |
| 4.2.3 เพลงใจเอ๋ย.....                                                | 135 |
| 4.2.4 เพลงใครเอ๋ย.....                                               | 142 |
| 4.2.5 เพลงสวรรค์อำพราง.....                                          | 150 |
| 4.3 ช่วงปัจจุบัน.....                                                | 158 |
| 4.3.1 เพลงเจดีย์.....                                                | 158 |
| 4.3.2 เพลงสำหรับเธอ.....                                             | 165 |
| 4.3.3 เพลงสุดขอบฟ้า.....                                             | 172 |
| 4.3.4 เพลง ม.ศ. สวิง.....                                            | 180 |
| 4.3.5 เพลงชะตาใจ.....                                                | 186 |
| บทที่ 5 สรุปผลการวิจัย อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.....                  | 193 |
| 5.1 สรุปผลการวิจัย.....                                              | 193 |
| 5.2 อภิปรายผล.....                                                   | 196 |
| 5.3 ข้อเสนอแนะ.....                                                  | 197 |
| บรรณานุกรม.....                                                      | 198 |
| ภาคผนวก.....                                                         | 201 |
| ประวัติผู้วิจัย.....                                                 | 259 |

## สารบัญตาราง

|                 | หน้า |
|-----------------|------|
| ตารางที่ 1..... | 27   |
| ตารางที่ 2..... | 59   |
| ตารางที่ 3..... | 64   |
| ตารางที่ 4..... | 69   |
| ตารางที่ 5..... | 69   |
| ตารางที่ 6..... | 70   |

## บทที่ 1

## บทนำ

## 1.1 ความสำคัญและที่มาของปัญหา

การสร้างสรรคผลงานทางดนตรีมีการพัฒนาเป็นระยะเวลายาวนาน ไม่ว่าจะเป็นดนตรีแขนงใด ๆ ในโลกนี้ สำหรับประเทศไทยนั้นนับตั้งแต่สมัยสุโขทัยจนถึงปัจจุบัน สังคมไทยมีดนตรีหลายประเภท พัฒนาการทางดนตรีของไทยมีเพลงต่าง ๆ หลากหลายชนิด เช่น เพลงพื้นบ้าน เพลงร่ำวง เพลงไทย เพลงลูกทุ่ง เพลงลูกกรุง และ อื่น ๆ เหล่านี้มีความสัมพันธ์เกี่ยวโยงกันแทบทั้งสิ้น ศิลปินผู้สร้างผลงานทางดนตรี จะเป็นผู้ที่มีความสำคัญยิ่งบุคคลหนึ่ง เพลงแต่ละแบบ จะมีความงดงามอยู่ในตัวของมันเอง จากบันทึกการพระราชทานสัมภาษณ์แก่สื่อมวลชนอเมริกัน ในรายการวิทยุอเมริกา เมื่อวันที่ 21 มิถุนายน พ.ศ. 2503 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมีพระราชดำรัสว่า

“...ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของข้าพเจ้า จะเป็นแจ๊สหรือไม่ใช่แจ๊สก็ตาม ดนตรีล้วนอยู่ในตัวคนทุกคน เป็นส่วนที่ยิ่งใหญ่ในชีวิตคนเรา สำหรับข้าพเจ้า ดนตรีคือสิ่งประณีตงดงาม และ ทุกคนควรนิยมในคุณค่าของดนตรีทุกประเภท เพราะว่าดนตรีแต่ละประเภทต่างก็มีความเหมาะสม ตามแต่โอกาสและอารมณ์ที่ต่างกัน...”

สรุปได้ว่าความชื่นชอบทางดนตรีนั้น ขึ้นอยู่กับชนิดของดนตรีที่ได้รับความนิยมอยู่ในกลุ่มชนนั้น ๆ จะเห็นได้ว่าบทประพันธ์เพลงต่าง ๆ ยังมีหลายเพลงที่ได้รับความนิยมไม่เสื่อมคลาย แต่เป็นที่น่าเสียดายที่บทประพันธ์บางเพลงได้สูญหายไปจากสังคม เพราะ ไม่มีการบันทึกไว้เป็นหลักฐานสำคัญสำหรับคนรุ่นหลัง ซึ่งเป็นผลงานที่ได้รับอิทธิพลโดยตรงกับชีวิต และรายละเอียดสภาพสิ่งแวดล้อมของผู้เป็นศิลปินอย่างชัดเจน บทเพลงต่าง ๆ ล้วนแต่เป็นสิ่งที่จรรโลงใจสร้างสังคมให้ดีขึ้นมาตลอดเวลาอันยาวนาน เพลงบางเพลงสามารถเข้าอยู่ในห้วงแห่งความทรงจำของบุคคลตั้งแต่เยาว์วัยเป็นต้นมา เช่น บทเพลงกล่อมของมารดาที่กล่อมลูก เป็นดังนี้ผู้ประพันธ์จึงมีบทบาทสำคัญอยู่มากน้อย เพลงไทยสากล ได้มีการเปลี่ยนแปลงตามระยะเวลาแต่ละยุคแต่ละสมัยเช่นกัน ผู้ประพันธ์

เพลงในยุคแรก ๆ นั้น มีการประพันธ์เพลงอย่างประณีตบรรจง การใส่เนื้อร้องจะยึดการแต่งแบบร้อยกรอง มีสัมผัสนอกสัมผัสในอย่างถูกต้องตามแบบแผน เพลงไทยสากลบางเพลงก็อาศัยการผสมท่วงทำนองดนตรีไทยและดนตรีสากลเข้าด้วยกันโดยระรินและไม้สะคุตหู อีกทั้งสามารถใส่เนื้อร้องไทยได้โดยไม่ติดขัดด้านเสียงวรรณยุกต์ โดยเหตุผลที่เป็นเช่นนี้ ทำให้บางครั้งต้องแข่งขันกับเวลาในการประพันธ์เพลง แต่เป็นที่น่าเสียดายว่า ในปัจจุบัน ผู้ประพันธ์เพลงมักจะไม่ค่อยพิถีพิถันคำประพันธ์ที่เป็นร้อยกรองเหมือนยุคก่อน เป็นที่น่าสังเกตว่านักประพันธ์รุ่นใหม่ จะประพันธ์เพลงตามใจผู้บริโภคและเจ้าของเงิน (วิรัช อยู่ถาวร. 3 พฤศจิกายน 2541. สัมภาษณ์.)

นอกจากเพลงของ สมาน กาญจณผลิน ซึ่งเป็นเพลงไทยสากล ก็ได้มาจากการนำเพลงไทยมาประยุกต์ ที่เรียกว่า “สังคีตประยุกต์” โดยการนำดนตรีไทย และ ดนตรีสากล มาบรรเลงร่วมกันในวงเดียวกัน ได้ตั้งแต่ ปี พ.ศ.2493-2494 เพลงแบบนี้ได้รับการต้อนรับเป็นอย่างดีจากประชาชน เพราะเหตุว่าเพลงไทยของเรามีลักษณะทำนองหวานอยู่แล้ว (บรรจง ชลวิโรจน์, 2538: 3)

ในปี พ.ศ.2506 มีเพลงที่รู้จักนิยมขับร้องมาจนถึงปัจจุบันอยู่เพลงหนึ่ง โดยทำนองมีลักษณะหวานปนเศร้า เนื้อร้องมีความหมายลึกซึ้ง วันหนึ่ง ๆ จะได้ยินจากสถานวิทยุกระจายเสียงหลาย ๆ ครั้ง เพลงนี้ชื่อว่า “รักเอย” นั่นเอง เมื่อได้ติดตามถึงเจ้าของเพลงผู้แต่งก็พบว่า ผู้ประพันธ์ทำนองคือ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ศิลปินแห่งชาติ ซึ่งนับว่าท่านผู้นี้ เป็นนักดนตรีที่มีฝีมือดีเด่น มีความสามารถสูงในด้านการประพันธ์เพลงไทยสากล มีผลงานทางด้านวิชาการดนตรีตลอดระยะเวลาอันกว่า 50 ปี ทั้งนี้ผลงานดนตรีและผลงานวิชาการทางด้านดนตรีของท่านได้มีอิทธิพลต่อการพัฒนาวงการดนตรีของประเทศไทยเป็นอย่างมาก

บทเพลงของ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีคุณค่าและมีลักษณะสร้างสรรค์อันเป็นคุณลักษณะพิเศษอยู่ในเพลงที่ประพันธ์ ผลงานที่ได้ประพันธ์มีมากกว่า 1,000 เพลง เช่น เพลงรักเอย ชั่วฟ้าดินสลาย จับปู รักลง จากยอดดอย สวรรค์อำพราง ใครเอย ใจเอย รำพันรัก ฯลฯ ผลงานเพลงที่ได้สร้างชื่อเสียง ได้แก่ เพลงรักเอย ได้รับพระราชทานรางวัลแผ่นเสียงทองคำ เพลงชั่วฟ้าดินสลาย ได้รับพระราชทานรางวัลแผ่นเสียงเงิน เพลงจับปู เป็นเพลงรางวัลทองดนตรีต่าง ๆ นำมาบันทึกแผ่นเสียง เช่น วงสุนทราภรณ์ โดยเฉพาะวงดนตรีศรีกรุง ในคราวที่ กังวาน ชลกุล

นักเรียนเรียงเสียงประสาน ชาวเกาหลีใต้และหัวหน้าวงดนตรีศรีกรุง ได้นำเพลงจับปูมานับถึงเป็นจังหวะ ซ่า ซ่า ซ่า ทั้งยังได้กล่าวถึงบทเพลงนี้ ว่าเป็นเพลงร่ำวงที่มีแนวทำนองเรียบง่าย และ ฟังไพเราะ

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีความเป็นตัวของตัวเองสูง ผลงานที่คิดขึ้นมา จึงเกิดขึ้นมาด้วยใจรักอย่างแท้จริง และที่สำคัญไปกว่านั้น ยังเป็นนักประพันธ์ที่เคร่งครัดต่อทฤษฎีดนตรี

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเพลง “รักเอ๋ย” นี้ว่า (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์. 31 ตุลาคม 2541. สัมภาษณ์.)

“... เพลงรักเอ๋ยแต่งขึ้นเมื่อปี พ.ศ.2503 ผมแต่งทำนองแล้วให้เกษม ขึ้นประดิษฐ์แต่งเนื้อร้อง ผมบอกเกษมว่า อยากให้เนื้อร้องเป็นเรื่องราวของความรักที่ไม่สมหวัง ก็จะมีแต่ความระทมขมขื่น ซึ่งเป็นภาพลักษณ์ที่ได้จากเหตุการณ์ที่เกิดขึ้นกับเพื่อนผู้ยากจนคนหนึ่งของผม ที่ไปหลงรักหญิงสาวเป็นลูกสาวของรัฐมนตรี ก็ทำนองนวนิยาย น่าเศร้า หรือนิยายสิบสวาทคันนั้นแหละ นักร้องคนแรกที่น่าไปขับร้อง คือบุษยา รัสสี โดยมีวงดนตรีคีตเสวีซึ่งผมเป็นหัวหน้าวง และวงดนตรีกรรมเกษมซึ่งมีจำนรรค์ คุณทลจินดา เป็นหัวหน้าวงก็นำไปขับบรรเลงขับร้องด้วย ภายหลังธานินทร์ อินทรเทพ ได้ร้องบันทึกแผ่นเสียง ทำให้เพลงนี้เป็นที่นิยมของมหาชนทั่วไป และได้รับรางวัลแผ่นเสียงทองคำในปี พ.ศ. 2507 หลังจากที่ได้รับการอัดแผ่นเสียงแล้ว ทางบริษัทแผ่นเสียงได้ส่งเงินเพื่อเป็นการสมนาคุณจำนวน 10,000 บาท และผมแบ่งให้เกษม ขึ้นประดิษฐ์ จำนวน 5,000 บาท...”

ธานินทร์ อินทรเทพ (ธานินทร์ อินทรเทพ. 10 พฤศจิกายน 2541. สัมภาษณ์.) ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับเพลงรักเอ๋ย ว่า

“...ผมร้องเพลงรักเอ๋ยเมื่อ ปี พ.ศ. 2506 โดยต่อเนื้อร้องมาจากคุณนิทัศน์ ละอองศรี นักร้องที่มีชื่อเสียงผู้หนึ่งในขณะนั้น อาจารย์แมนรัตน์ ได้มาที่สวนนาทรีสไนท์คลับ ถนนสาทร ที่ผมทำงานร้องเพลงอยู่ เมื่อฟังน้ำเสียงแล้วก็แนะนำกับคุณสุเทพ วงศ์คำแหง ให้นำผมไปร้องบันทึกแผ่นเสียง คุณสุเทพ วงศ์คำแหง

เป็นผู้จัดการ ตั้งแต่การจัดนักดนตรี โดยมีมิสเตอร์ชูซึ่ง เล่นเปียโน และเป็นผู้เรียบเรียงเสียงประสาน มิสเตอร์นีเอง เป่าแตรทรัมเป็ต เมื่อเพลงนี้ออกมาเผยแพร่ ทำให้เพลงนี้ดังเป็นที่นิยมเป็นอย่างมาก ต่อมาไม่นานนัก คุณศรีใส สุชาติวุฒิ ก็นำไปร้องบันทึกเสียง โดยมีคุณไพฑูรย์ ลิ่ววัฒน์ เป็นผู้จัดการ ในปี พ.ศ. 2507 มีการประกวดแผ่นเสียงทองคำประจำปีแรก ผมเข้าประกวดโดยใช้เพลง “รักเอ๋ย” ได้รับรางวัลประเภท ก. ฐานะ - ทำนอง ขอดเยี่ยม นักร้องขอดเยี่ยมและการเรียบเรียงเสียงประสานขอดเยี่ยม ซึ่งเป็นรางวัลที่ผมภูมิใจมาก ส่วนประเภท ข. นั้นเป็นของคุณศรีใส สุชาติวุฒิ ได้รับรางวัลชนะเลิศเพลงรักเอ๋ยเหมือนกัน ซึ่งทำให้ผมจะไปหาคำเพลงเดียวกันได้รางวัลมากมาย ผมร้องเพลงของอาจารย์แมนรัตน์ ทั้งหมด 3 เพลง เพลงแรก ก็เป็นเพลงรักเอ๋ย เพลงที่สอง คือ เพลงใจเอ๋ย เพลงนี้จำเนื้อร้องไม่ได้แล้ว อีกเพลง คือ เพลงข้าวฟ้าดินสลายซึ่งนำไปบันทึกเสียงที่ห้องอัดศรีกรุง และส่งเพลงนี้ประกวดเข้าชิงแผ่นเสียงทองคำในปี พ.ศ. 2514...”

ปราจีน ทรงเผ่า นักดนตรีอาชีพและนักเรียบเรียงเสียงประสาน ได้กล่าวในการประกวดดนตรีแจ๊ส ณ ศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย ว่า

“...เพลงรักเอ๋ย เป็นเพลงที่ประพันธ์ขึ้นด้วยทำนองหวานและเศร้า ลงตัวกันอย่างพอดี นักร้องที่ร้องเพลงนี้ต้องมีน้ำเสียงหวานปนกับอารมณ์เศร้า ทำนองเพลง มีการลากเสียงตามเสียงทำนองที่ผู้ประพันธ์ได้ประพันธ์ขึ้น มีนักร้องที่นำไปร้องมีทั้งดีบ้าง ไม่ดีบ้าง แต่ไม่มีใครร้องดีเกินกว่า ชานินทร์ อินทรเทพ ซึ่งทำให้เขามีชื่อเสียงดังเป็นพลุแตก ปัจจุบันเพลงรักเอ๋ยก็ยังคงเป็นเพลงที่มีนักร้องหลายค่ายนำไปบันทึกเสียง เพราะถือว่าเป็นเพลงที่มีความไพเราะอยู่ตลอดเวลา...” (ปราจีน ทรงเผ่า. 9 พฤศจิกายน 2540. สัมภาษณ์.)

เมื่อกล่าวถึงความเมื่อนักดนตรีสากลที่มีฝีมือดีในการเล่นเปียโน และ แอคคอร์ดียนแล้ว วงการดนตรีต้องเอ่ยนาม แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นนักดนตรีเล่นเปียโนกับวงดนตรี อ.ส. วันศุกร์ ซึ่งเริ่มเล่นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2498 ขณะนั้นอายุได้ 27 ปี จนถึงปัจจุบันนับเป็นเวลาได้ 44 ปีแล้ว ปัจจุบันวงดนตรี อ.ส. นี้เล่นแสดงอยู่แห่งเดียวเท่านั้น คือ สถานีวิทยุ อ.ส. สวนจิตรลดาหลวง

พระราชวังดุสิตทุกวันศุกร์และวันอาทิตย์ โดยพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ร่วมทรงดนตรีด้วยทุกครั้ง ได้เคยร่วมเล่นกับนักดนตรีชั้นนำของโลก เช่น แจ็ค ทีการ์เดน เบนนี กูดแมน โลโอเนล แฮมตัน เลส บราวน์ แสตน เกซ เพื่อแสดงต่อหน้าพระที่นั่ง และครั้งที่การท่องเที่ยวแห่งประเทศไทย ได้จัดมหกรรมดนตรีแจ๊สนานาชาติเฉลิมพระเกียรติ 2539 มีชื่อภาษาอังกฤษว่า Thailand International Jazz Festival'96 ณ สวนอัมพร แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้ร่วมเล่นกับวงดนตรีแจ๊สกับนักเป่าแซกโซโฟนแจ๊สระดับโลก นั่นคือ สก็อต ฮามิลตัน และนักทอมโบนแจ๊สชั้นนำอีกคนหนึ่ง คือ เออปี กรีน ซึ่งตรงกับวันที่ 22 พฤศจิกายน 2539 เบนนี การ์เตอร์ ได้กล่าวกับผู้ชมว่า รู้สึกดีใจที่ได้ร่วมเล่นกับนักเปียโนชั้นนำของประเทศไทย แสดงว่าแมนรัตน์ ศรีกรานนท์เป็นนักดนตรีฝีมือยอดเยี่ยมผู้หนึ่ง มหาชนล้วนยอมรับเป็นบุคคลที่สมควรแก่การศึกษาชีวประวัติ และผลงานเป็นอย่างดี

รัฐบาลไทยโดยมี จอมพลป. พิบูลสงคราม ได้เริ่มมีการสนับสนุนให้คนไทยสนใจดนตรีสากลมาตั้งแต่ปี พ.ศ.2481 จึงทำให้การดนตรีสากลมีการพัฒนาขึ้นมาตามลำดับ(บรรจง ชลวิโรจน์ 2538: 3) ข้อสังเกตในระยะเริ่มต้นของการมีเพลงไทยสากล นับตั้งแต่สมัยละครร้องของพรานบูรพ์ มาจนถึง พ.ศ. 2482 นั้น เพลงไทยสากลส่วนมากมีลักษณะทำนองเป็นเพลงไทย บางเพลงนำทำนองเพลงไทยมาใส่เนื้อใหม่กลายเป็นเพลงประเภทเนื้อเดิม บางเพลงแต่งขึ้นมาใหม่จริงแต่ต้องผสมผสานของเดิมบ้างแล้วนำมาบรรเลงในลีลาทางดนตรีสากล จนกระทั่งถึงยุคของ นารด ถาวรบุตร และ หลวงสุขุมขนัยประดิษฐ์ เป็นผู้ริเริ่มการแต่งเพลงไทยในลักษณะของเพลงสากลแต่ก็ยังมีลักษณะสำเนียงเพลงไทยปะปนอยู่ (พูนพิศ อมาตยกุล, 2532: 38) เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวได้พระราชทานพระบรมราชูปถัมภ์เพลงแบบสากลตะวันตก ให้สำเนียงที่แปลกหูขึ้นมาในยุคนั้น ทำให้วงการดนตรีไทย เกิดความตื่นตัว และ พัฒนาริธีการแต่งทำนอง พร้อมทั้งสร้างความสนใจให้กับพสกนิกรชาวไทยทั่วประเทศ (กิตติ ศรีเปารยะ, 2540: 26)

ในด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน ได้มีการพัฒนาการมาเป็นลำดับ นักดนตรีคนสำคัญ เช่น นารด ถาวรบุตร (พ.ศ. 2448 - 2524) สมาน กาญจณผลิน (พ.ศ. 2465 - 2538) ประสิทธิ์ พยอมยงค์ (พ.ศ. 2464 - ปัจจุบัน) ได้เรียบเรียงเพลงไทยสากลมาเป็นเวลานานแล้ว โดยใช้วิธีเขียนแบบอย่างการแยกเสียงประสานโน้ตเพลงจากต่างประเทศ หรืออาจจะคัดลอกจากแผ่นเสียงแล้วทำเป็นแบบอย่างสำหรับแยกเสียงประสานสำหรับเพลงไทยสากล แต่ไม่สามารถบอกได้ว่าวิธีการดัง

กล่าวเรียกว่าวิธีอะไร ทำได้อย่างไร แต่สามารถเรียบเรียงเสียงประสานได้ทุกเพลงถ้ามีทำนองเพลงมาให้ จนกระทั่งแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้กลับจากประเทศสหรัฐอเมริกา ได้นำวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานที่ได้เรียนมาจากสถาบันดนตรีเบิร์กลีย์ (Berklee School of Music) บอสตัน ประเทศสหรัฐอเมริกา เพื่อมาเผยแพร่ ในตอนที่กลับมาใหม่ ๆ นั้น แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ได้เชิญนักแยกและเรียบเรียงเสียงประสานชั้นนำของเมืองไทยในขณะนั้น ได้แก่ ประสิทธิ์ พยอมยงค์ นริศ ทพยัประภา ชัยยุทธ เวชสวรรค์ และประภาส อมรพันธ์ มาเพื่อที่จะได้ร่วมเรียนรู้และช่วยกัน เผยแพร่วิชาด้านการเรียบเรียงเสียงประสานให้กระจายออกไปให้มากยิ่งขึ้น (ประสิทธิ์ พยอมยงค์, 2532: 61)

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้นำวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานมาเผยแพร่ในประเทศไทย ซึ่งเปิดสอนเป็นทางการอย่างจริงจังโดยเริ่มจัดตั้งโรงเรียนดนตรีสยามกลการ ซึ่งเป็นโรงเรียนที่สอนด้านวิชาการดนตรีเป็นแห่งแรก ในช่วงนี้เองที่ได้ทำงานด้านดนตรีอย่างเต็มตัว ได้เป็นทั้งนักดนตรี นักแต่งเพลง นักเรียบเรียงเสียงประสานและเป็นอาจารย์สอนวิชาดนตรี ในปัจจุบันนักเรียบเรียงเสียงประสานส่วนใหญ่ประมาณร้อยละ 90 เป็นศิษย์ของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ แทบทั้งสิ้น (คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ, 2535: 57, 59) นับตั้งแต่นั้นเป็นต้นมา การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงไทยสากลจึงมีคุณภาพดีขึ้นมาตามลำดับ มีความทัดเทียมกับนานาประเทศ ปัจจุบัน แมนรัตน์ ได้เรียบเรียงคำราสำหรับวิชาดนตรีหลายเล่ม เช่น วิธีการประพันธ์ดนตรีแจ๊ส (Jazz Composition) วิธีการประสานเสียงดนตรีแจ๊ส (Jazz Harmony) ซึ่งจากจุดนี้ก็ยังทำให้วิชาการดนตรีมีการพัฒนาขึ้นไปอีกตามลำดับ

วิรัช อยู่ถาวร หัวหน้าวงดนตรีเฉลิมราชย์และนักดนตรีอาชีพ ได้ให้ข้อมูลเกี่ยวกับวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานนี้ ว่า (วิรัช อยู่ถาวร, 3 พฤศจิกายน 2541. สัมภาษณ์.)

“...นับตั้งแต่อาจารย์แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้นำวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานมาเผยแพร่ในประเทศไทย ทำให้กิจการดนตรีในแนวงดนตรีประเภทต่าง ๆ ไม่ว่าจะเป็นวงดนตรีวงใหญ่ ขนาดกลาง และวงดนตรีขนาดเล็ก ได้มีการพัฒนาในเรื่องการเรียบเรียงเสียงประสานไปอย่างรวดเร็ว นักดนตรีที่นำไปใช้พัฒนางานดนตรีเหล่านี้ ได้แก่ พิมพ์ปฏิภาณ พิงกรรมจักร ปราจีน ทรงเผ่า กิตติ ศรีเปารยะ และจิตร จิตรังสรรค์ ซึ่งการดนตรีในเมืองไทยได้พัฒนาเทียบเท่ากับอารยประเทศ โดยอาศัยวิชาเรียบเรียงเสียงประสานของอาจารย์แมนรัตน์ แทบทั้งสิ้น...”

ข้อมูลนี้แสดงว่า แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นผู้บุกเบิกวิชาเรียบเรียงเสียงประสานในประเทศไทยขึ้น และ มีการพัฒนาขึ้นตามลำดับ

ในปี พ.ศ.2535 คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2535: 55-62) ได้ประมวลผลงานเพลง และ กล่าวถึงความสามารถอย่างยอดเยี่ยมในการประพันธ์ทำนองเพลง ว่า

“...อาจารย์แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นผู้ประพันธ์เพลงไทยสากลไว้มากมาย อีกทั้งยังเป็นผู้บุกเบิกวิชาเรียบเรียงเสียงประสานที่มีลักษณะอย่างแนบเนียน ซึ่งทำให้วงการของการสร้างวงดนตรีขนาดใหญ่มีมาตรฐาน มีความทัดเทียมกับวงดนตรีในต่างประเทศ อีกทั้งทำให้ตัวนักดนตรีมีความรู้กว้างขวาง สามารถประยุกต์ไปใช้ในวงดนตรีประเภทต่าง ๆ ได้อย่างลงตัว เป็นที่น่าสังเกตว่า ตั้งแต่ปี พ.ศ.2525 เป็นต้นมา...”

วงการทางดนตรีสากลของเมืองไทยมีความก้าวหน้าเป็นอย่างมาก ส่งผลให้มีนักเรียบเรียงเสียงประสานที่มีชื่อเสียงเพิ่มขึ้นอีกหลายท่าน ในด้านผลงานการประพันธ์เพลง ผลงานดังกล่าวมีคุณภาพสูง เป็นที่ยอมรับของมหาชนทั่วประเทศ

## 1.2 วัตถุประสงค์ในการวิจัย

1.2.1 เพื่อศึกษาประวัติ และ ประสบการณ์ด้านดนตรีของ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ รวมทั้งศึกษาอิทธิพลของสภาพแวดล้อม ที่มีผลต่อการประพันธ์เพลงของ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1.2.2 เพื่อศึกษาวิเคราะห์สไตล์ทำนอง และ รูปแบบวิธีการประพันธ์ทำนองในดนตรีของ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

### 1.3 ขอบเขตของการวิจัย

การวิจัยได้กำหนดขอบเขตของการศึกษา ดังนี้

1.3.1 ศึกษาเฉพาะทำนองเพลง ซึ่งเป็นผลงานการประพันธ์ของ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เท่าที่ปรากฏอยู่ในปัจจุบัน จากแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ และแหล่งอื่น ๆ จำนวน 15 เพลง โดยแบ่งเป็น 3 ช่วง ดังนี้

1.3.1.1 ช่วงต้นของชีวิตการประพันธ์ 5 เพลง

1.3.1.2 ช่วงกลางของชีวิตการประพันธ์ 5 เพลง

1.3.1.3 ช่วงปัจจุบันของชีวิตการประพันธ์ 5 เพลง

1.3.2 ไม่ศึกษาคำร้อง (ฉันทลักษณ์) และการประสานเสียงของเพลงดังกล่าว เนื่องจากมีรายละเอียดมาก สามารถนำไปแยกทำการศึกษาวิจัยได้อีก

### 1.4 วิธีการดำเนินการวิจัย

การวิจัยครั้งนี้ ผู้ศึกษาได้ใช้วิธีการวิจัยเชิงประวัติศาสตร์ (Historical Descriptive Study) ซึ่งหัวข้อในการวิจัยมี ดังนี้

1.4.1 ศึกษาประวัติชีวิต ตั้งแต่เยาว์วัยจนถึงปัจจุบัน

1.4.2 ศึกษาด้านสังคมที่มีต่อการประพันธ์ทำนองเพลง

1.4.3 ศึกษารวบรวม และจำแนกผลงานการประพันธ์ทำนอง ซึ่งเกิดจากอิทธิพลทาง ศิลปวัฒนธรรมไทย และวัฒนธรรมตะวันตก

1.4.4 ศึกษากรณีตัวอย่าง เพื่อหารูปแบบการประพันธ์ทำนอง ตามลักษณะกิตติคุณ วิเคราะห์

## 1.5 ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

ผลจากการวิจัยครั้งนี้ คาดว่าจะก่อให้เกิดประโยชน์ ดังนี้

1.5.1 ได้ทราบประวัติความเป็นมาของ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ แรงบันดาลใจและอิทธิพลอื่น ๆ ที่ทำให้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ สามารถผลิตผลงานทางการประพันธ์ทำนองเพลง

1.5.2 ได้ทราบผลงานและรวบรวมและจำแนกผลงานการประพันธ์ทำนองเพลง ตามหลักจิตลักษ์ณวิเคราะห์

1.5.3 เพื่อเป็นแนวทางให้ผู้สนใจ และต้องการศึกษาทางด้านการประพันธ์ทำนองเพลง ความรู้ความเข้าใจในการประพันธ์เพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เพื่อนำไปเป็นแบบอย่างในเชิงสร้างสรรค์ผลงานการประพันธ์ทำนองเพลงที่ดีและมีค่าต่อไป

1.5.4 เพื่อเป็นการเชิดชูเกียรติศิลปินนักประพันธ์ทำนองเพลง รวมทั้งอนุรักษ์และเผยแพร่ผลงานของ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ให้เป็นมรดกทางสังคมไทยสืบไป

## 1.6 ข้อตกลงเบื้องต้น

ในการศึกษาวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยถือว่าคำสัมภาษณ์ที่ได้รับจากแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ และผู้ที่เกี่ยวข้องในเรื่องนี้เป็นคำตอบที่เชื่อถือได้ โน้ตเพลงและเอกสารที่ได้รับจากแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ และจากแหล่งอื่น ๆ ที่เผยแพร่ เป็นสิ่งที่เชื่อถือได้ ข้อตกลงเบื้องต้นอื่น ๆ ในการวิจัยมีดังนี้

1.6.1 ศึกษาเฉพาะชื่อประวัติและผลงานของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ไม่มีการเปรียบเทียบกับงานประพันธ์เพลงของนักประพันธ์เพลงคนอื่น ๆ

1.6.2 โน้ตเพลงที่ผู้วิจัยนำมาเป็นตัวอย่างในการวิเคราะห์นั้น ไม่มีเนื้อร้อง แต่โน้ตเพลงที่แสดงไว้ในภาคผนวก บางเพลงมีเนื้อร้อง บางเพลงไม่มีเนื้อร้อง (หาไม่ได้) พร้อมทั้งได้ใส่เครื่องหมายกำกับห้องเพลงทุกเพลง

1.6.3 ผู้วิจัยทำการศึกษา วิเคราะห์ทำนองเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ตามหลักดนตรีวิทยา (Musicology) โดยไม่มีการวิจารณ์

## 1.7 นิยามศัพท์เฉพาะ

1.7.1 กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) หมายถึง รูปแบบของจังหวะที่ซ้ำกันเป็นกลุ่ม เช่น รูปแบบของจังหวะ Waltz, Bolero และ Cha Cha Cha ฯลฯ

1.7.2 ขั้นคู่ (Interval) หมายถึง การเปรียบเทียบเสียงสองเสียง เพื่อหาความแตกต่างของเสียงทั้งสองแบบขั้นคู่เสียงฮาร์โมนิก (Harmonic Interval) และขั้นคู่เสียงเมโลดิก (Melodic Interval) ต้องเปรียบเทียบเสียง 2 เสียงที่เกิดขึ้นในเวลาต่างกัน ในที่นี้เรียกว่า ขั้นคู่เสียงเมโลดิก

1.7.3 คีตลักษณ์วิเคราะห์ หมายถึง รูปแบบของทำนอง จังหวะ การประสานเสียง ลีลา และ สัดส่วนของเพลง แต่ในที่นี้ หมายถึง รูปแบบของทำนองเพลง

1.7.4 ความช้าเร็ว (Tempo) หมายถึง เครื่องหมายที่กำหนดคลีลาของบทเพลง เพื่อทำให้เกิดความแตกต่างของความรู้สึกในการฟัง

1.7.5 คอร์ด (Chord) หมายถึง กลุ่มของเสียงประสานดนตรี ตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไป บรรเลงพร้อมกัน

1.7.6 คอร์ดดัด (Altered Chord) หมายถึง เสียงในคอร์ดมี Tension มากกว่า 2 ตัวขึ้นไป บางตัวโน้ตมีการดัดแปลง เพื่อความเหมาะสมกับทำนองเพลง

1.7.7 คอร์ดแทน (Substitution Chord) หมายถึง คอร์ดที่ใช้แทน เพื่อหลีกเลี่ยงการใช้คอร์ดที่ซ้ำ ๆ กัน

1.7.8 จังหวะของทำนอง (Melodic Rhythm) หมายถึง ลีลาทำนองที่มีแต่ความสั้น-ยาวของเสียง ไม่มีการเปลี่ยนแปลงระดับเสียง

1.7.9 บันไดเสียง (Scale) หมายถึง การไล่เสียงเรียงตามลำดับขั้น จากเสียงสูงไปหาเสียงต่ำ หรือ จากเสียงต่ำไปหาเสียงสูง มีรูปแบบในการแบ่งความห่างของเสียงแต่ละระดับ แตกต่างกันตามลักษณะชนิดของบันไดเสียงนั้น

1.7.10 เพลงไทยสากล หมายถึง เพลงไทยที่บรรเลงมีจังหวะและท่วงทำนองอย่างฝรั่ง

1.7.11 เมโลดิก แบคกราวนด์ (Melodic Background) หมายถึง ทำนองเพลงที่ไม่ใช่ทำนองหลัก

1.7.12 รูปแบบ (Form) หมายถึง รูปแบบของการประพันธ์เพลง ที่จะกำหนดทำนองเป็นกลุ่ม

**1.7.13 เสียงประสาน (Harmony)** หมายถึง การประสานเสียงของคนตรีเพื่อให้เกิดเสียง  
เสนาะในการฟังของบทเพลง

**1.7.14 สไตล์ (Style)** หมายถึง ท่วงทีที่แสดงออกที่มีลักษณะพิเศษของเพลงใดเพลงหนึ่ง  
โดยเฉพาะ

**1.7.15 กุญแจประจำหลัก (Clef)** หมายถึง เครื่องหมายที่ปรากฏอยู่ทางริมซ้ายของบรรทัด  
5 เส้น ทำหน้าที่กำหนดโน้ตที่คาบหรืออยู่ระหว่างช่องของบรรทัด 5 เส้น ว่า ตัวใดตรงกับเสียงใด  
ในคนตรี

**1.7.16 อิมโพรไวเซชัน (Improvisation) หรือ แอดลิบ (Ad lib)** หมายถึง การสร้าง  
แนวทำนองขึ้นมาใหม่อย่างทันทีทันใด เพื่อใช้ในการสร้างแนวทำนอง โดยใช้คอร์ดควบคุมทำนอง  
เป็นหลัก

## 1.8 แนวคิดหรือทฤษฎีที่ใช้ในการวิจัย

ใช้ทฤษฎีทางดนตรีวิทยาโดยศึกษาหัวข้อ

**1.8.1 ลักษณะของทำนอง (Characteristion of Melody)** เป็นภาพรวมของการดำเนิน  
ทำนองเพลง

**1.8.2 ขั้นคู่** เป็นการหาระยะห่างระหว่างเสียงที่ประกอบกันขึ้นเป็นทำนองเพลง

**1.8.3 รูปแบบ** ศึกษาเกี่ยวกับการจัดเรียงท่อนของเพลง เปรียบเทียบกับระบบสากลที่ใช้  
ในปัจจุบัน

**1.8.4 บันไดเสียง** เป็นการค้นหาว่า เพลงบันทึกลงอยู่ในบันไดเสียงใด

**1.8.5 โครงสร้างและแนวทางเดินคอร์ด (Chord Structure and Progression)** แสดง  
โครงสร้างของคอร์ดที่กำกับอยู่ในโน้ตเพลงต้นฉบับ เปรียบเทียบกับทำนองเพลง เพื่อให้เห็นว่าเสียง  
ต่าง ๆ จากแนวทำนองมีความกลมกลืนเข้ากันได้กับโครงสร้างคอร์ดเพียงใด

## บทที่ 2

## ชีวประวัติและประสบการณ์ของ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

วงการดนตรีของประเทศไทย มีศิลปินเพลงไทยสากลหลายประเภทนับตั้งแต่เพลงไทยลูกทุ่งและเพลงลูกกรุง ศิลปินเหล่านั้นได้รับการยกย่องจากประชาชนคนฟังเพลงอย่างมากมาย แต่ศิลปินเพลงที่เป็นทั้งนักดนตรีพร้อมกับเป็นนักแต่งเพลงไปพร้อม ๆ กันนั้นประสบความสำเร็จสูงสุดในชีวิตมีอยู่น้อยมาก เช่น เอื้อ สุนทรสนาน เวช สุนทรจามร สุริ ยงยุทธ สมาน กาญจนผลิน (ประจวบ มิสอน 53:2538) ประสิทธิ์ พยอมยงค์ และ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นต้น ท่านทั้งหลายเมื่อเอ่ยชื่อนามมานั้นมีอายุมากกว่าแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ทั้งสิ้น นักดนตรีในรุ่นหลัง ๆ เช่น พรพิรุณ ปรารจีน ทรงเผ่า วิรัช อยู่ถาวร วิจิตร จิตรังสรรค์ กิตติ ศรีเปารยะ จะกล่าวยกย่องแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ในฐานะเป็นนักดนตรีรุ่นพี่ที่มีฝีมือเปียโนเป็นเลิศ รวมทั้งมีความสามารถสูงในการประพันธ์ทำนองเพลงอีกด้วย แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้ประสบความสำเร็จในชีวิตที่สูงสุดมาจนถึงปัจจุบัน อีกทั้งปัจจุบันยังคงประพันธ์ทำนองและเป็นนักดนตรีแจ๊ส ในวงดนตรี อ.ส. วันศุกร์ เคยออกกระจายเสียงที่สถานีวิทยุ อ.ส. สวนจิตรลดา เป็นระยะหนึ่ง ต่อมาใช้เป็นที่ซ้อมการบรรเลงทุกวันศุกร์ และวันอาทิตย์มาเป็นเวลา 43 ปี จนถึงปัจจุบัน ผลงานการประพันธ์ทำนองเพลงนับได้ว่าเป็นผลงานที่มีลักษณะเฉพาะทั้งลีลาจังหวะและทำนอง เป็นรูปแบบของตนเอง

ในการศึกษาชีวประวัติผลงานวรรณกรรมดนตรีของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ผู้วิจัยกำหนดไว้ 3 ตอน คือ

- 2.1 ชีวประวัติ
- 2.2 ประวัติการศึกษา และประสบการณ์ด้านดนตรี
  - 2.2.1 การศึกษาวิชาสามัญ
  - 2.2.2 การศึกษาวิชาดนตรี
  - 2.2.3 ประสบการณ์ด้านดนตรี
  - 2.2.4 สถานที่ปฏิบัติงาน
- 2.3 ผลงานด้านประพันธ์เพลงและทำนอง

## 2.1 ชีวิตประวัติ

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นชื่อและนามสกุลที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 ได้พระราชทานให้แก่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เมื่อวันที่ 19 มีนาคม 2496 แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีเชื้อสายฝรั่งชาวปอตุเกส เกิดเมื่อวันที่ 25 สิงหาคม 2471 ที่ตำบลบางรัก ถนนเจริญกรุง กรุงเทพมหานคร เดิมชื่อ เรมอนด์ ซีเกร่า เขียนเป็นภาษาอังกฤษว่า Raymond Sequeira เขียนเป็นภาษาปอตุเกสว่า Raimundo Sequeira ปลายปี พ.ศ.2490 เรมอนด์ ซีเกร่า ขณะนั้น กำลังทำงานอยู่ที่บริษัทสแตนดาร์ด เวกัมมอย (Standard Vacuum oil) มีความคิดว่าตนเองเกิดในประเทศไทย ควรจะมีชื่อและนามสกุลอย่างคนไทย ได้ปรึกษากับบิดาของเพื่อน ชื่อ หม่อมหลวงประกูล มาลากุล ซึ่งเป็นเพื่อนที่ชอบเพลงแจ๊สด้วยกันมาเป็นเวลานานแล้ว เจ้าคุณชาติเดชอุดม จึงได้ตั้งชื่อให้กับเรมอนด์ ซีเกร่า ว่า “ฤทธิชัย” แต่บุคคลทั่วไปจะเรียกว่า “ชัย” ภายหลังในปลายปี พ.ศ.2495 มีความประสงค์ที่อยากจะขอพระราชทานชื่อจากพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และดูแล้วว่าไม่มีหนทางไหนเลย แต่ถ้าจะกลับไปหาบิดาของเพื่อน เจ้าคุณชาติเดชอุดม ก็ได้เกษียณอายุราชการไปแล้ว แต่ไม่สามารถทำได้ เหลืออีกหนทางเดียว คือ บิดาหรือมารดาจะต้องรับราชการเท่านั้น จึงไม่มีสิทธิที่จะได้รับชื่อและนามสกุลพระราชทาน จนในที่สุดเจ้าคุณชาติเดชอุดม รับปากว่าจะช่วยเหลือ โดยการติดต่อพระพิจิตรเป็นรองราชเลขาของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ในขณะนั้น คุณพระพิจิตร ยังได้บอกทิ้งท้าย แล้วแต่บุญกรรม ก็แล้วกัน การขอพระราชทานในครั้งนั้นจะขอพระราชทานเป็นการส่วนตัว ถ้ามีบุญก็อาจจะได้รับชื่อและนามสกุลพระราชทาน แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ใช้เวลาคอยมาเป็นเวลา 3 เดือน ก็ได้รับจดหมายจากสำนักพระราชวัง ตั้งชื่อและนามสกุลพระราชทานว่า “แมนรัตน์ ศรีกรานนท์” ซึ่งแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้กล่าวว่า

“...ผมคงเป็นข้ารับใช้ในชาติก่อนอย่างแน่นอน มาในชาตินี้ก็ตามมารับใช้ได้ฝ่าละอองธุลีพระบาทอีก ผมคอยเวลานี้มาเป็นเวลานานแล้ว รู้สึกเป็นบุญอย่างหาที่เสมอเหมือนมิได้อีกแล้ว...”

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้กล่าวถึงประวัติของครอบครัวว่า คุณปู่ชื่อ ว่า ลอเรนโซ ซีเกร่า (Lorenzo Sequeira) ซึ่งครอบครัวเดินทางมาอยู่มาเก่า ใกล้ฮ่องกง และเดินทางเข้ามาอยู่ในประเทศไทย ต้นตระกูลสืบเชื้อสายมาจากตระกูลซีเกร่าที่อยู่ในกรุงลิสบอน ซึ่งเป็นเมืองหลวงของ

ประเทศปอร์ตุเกส เดินทางด้วยเรือเดินทะเลผ่านเข้าประเทศอินเดีย กัว ลังกา และจึงเข้ามาอยู่ในเกาะมาเก๊า อาชีพของปู่และบรรพบุรุษเมื่อแรกเริ่มมาอยู่ที่เกาะมาเก๊า นั้นเป็นผู้บัญชาการ (Governor) คนแรกของเกาะมาเก๊า และสิ่งที่ทำให้ตระกูลซีเกร่า มีชื่อเสียงโด่งดังมากคือความเป็นนักดนตรีที่มีความสามารถนั่นเอง

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ จึงเป็นชาวกรุงเทพฯ โดยกำเนิด บุตรของโรนาโด ซีเกร่า (Reynaldo Sequeira) และจาร์ส ซีเกร่า โดยเป็นบุตรคนที่ 2 ในจำนวนพี่น้อง 6 คน ชาย 2 คน หญิง 4 คน ประกอบด้วย วนิดา ภูวนิช แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ลิเลียน ศรีกรกุล งามตา สุกพงษ์ (เสียชีวิต) เพทาย วิสรุตวงศ์ เนาวรัตน์ ศรีกรานนท์

พื้นฐานของครอบครัวโรนาโด ซีเกร่า ซึ่งเกิดในประเทศไทย จบการศึกษาที่โรงเรียนอัสสัมชัญ และไปเรียนต่อวิชาธุรกิจที่ประเทศฮ่องกงและเซี่ยงไฮ้ มีความชำนาญการใช้ภาษาได้หลาย เช่น จีน ปอร์ตุเกส ฝรั่งเศส อิตาลี สเปน และภาษาอังกฤษ มีอาชีพเป็นนักดนตรี และยังอาชีพการอ่านหนังสือได้อย่างชำนาญ ความสามารถนั้นบอกได้ว่า หนังสือที่อยู่ข้างหน้าว่ามีกี่คิว ความชำนาญเหล่านี้เกิดจากการได้รับความรู้สะสม ในขณะที่ทำงานเกี่ยวกับไม้ที่บริษัท บอมเบย์ เบอร์มา และบริษัท ป่าไม้ศรีราชา ภายหลังจึงออกมาเล่นดนตรี ซึ่งเป็นอาชีพที่รักและถนัดที่สุด มีความชำนาญในการเล่น เปียโน แอคคอร์ดียน เรียบเรียงเสียงประสานและสามารถประพันธ์เพลงเป็นเลิศอีกด้วย อุปนิสัยของโรนาโด ซีเกร่า เป็นผู้รักสมณะ ไม่ต้องการชื่อเสียงที่ได้รับจากดนตรีเลย เพื่อนที่ร่วมเล่นดนตรีในขณะนั้น ได้แก่ หลวงชาติตระการโกศล เอื้อ สุนทรสนาน หลวงสุขุมมนย์ประดิษฐ์ ต่อมา เรนาโด ซีเกร่า ก็เข้าทำงานในสถานทูตอเมริกันประจำประเทศไทย ทำหน้าที่เป็นเลขานุการจัดการประชุม และแปลเป็นภาษาอื่นได้อย่างรวดเร็ว ส่วนในตอนกลางคืนก็ไปเล่นดนตรีตามสถานที่ต่าง ๆ

ในช่วงปฐมวัย แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้รับการส่งเสริมจากครอบครัวให้ได้รับการศึกษา เพื่อให้ความรู้ติดตัวเมื่อเติบโต ในขณะเดียวกันก็ได้รับอิทธิพลจากการเล่นดนตรีของบิดาที่เล่นอยู่แทบทุกวัน แต่มาสนใจรักเสียงดนตรีเมื่อ พ.ศ.2484 ขณะนั้นอายุได้ 14 ปี ไม่ได้รับการฝึกฝนเพื่อให้เกิดทักษะสำหรับการเล่นเปียโนเลย อาศัยที่ใช้หูฟังและจดจำ ซึ่งภายหลังสามารถเล่นเพลงได้ทุกเพลง แต่อ่านโน้ตเพลงไม่ได้เลย ความสามารถที่ได้ในระยะต่อมา คือ มีความสามารถร้องเพลงฝรั่งและ

เพลงไทยได้อย่างดีอีกด้วย แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ จึงมีความคิดอยากไปเล่นดนตรีเพื่อหาเงินมาแบ่งเบาภาระหน้าที่ของบิดา แต่ทางบิดาไม่ยอมให้ออกไปเล่นดนตรีอยากให้เรียนหนังสือมากกว่า โดยให้เหตุผลว่า ดนตรีเป็นสิ่งที่ดี แต่สภาพแวดล้อมที่อยู่รอบ ๆ นักดนตรี ไม่ค่อยจะสู้ดีนัก ซึ่งมีสุรานารี นอกจากนี้ในสมัยนั้นยังนิยมสูบบุหรี่กันอีกด้วย

ในด้านการศึกษา แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้รับการศึกษาเป็นอย่างดี แต่ต้องมีเหตุต้องชะงักลงถึง 2 ครั้ง ครั้งแรกอันเนื่องมาจากสงครามโลกครั้งที่ 2 ซึ่งเกิดในปี พ.ศ.2484 และเป็นปีที่น่าท่วมกรุงเทพ ฯ ครั้งใหญ่โรงเรียนต่าง ๆ ในกรุงเทพฯ และที่ต่าง ๆ ต้องปิดลง จึงไม่มีการศึกษาดังแต่ปี พ.ศ.2484- พ.ศ. 2487

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เล่าถึงชีวิตในช่วงนี้ว่า (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์. 18 พฤษภาคม 2541. สัมภาษณ์.)

“...ในระหว่างที่เกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 ตอนที่ญี่ปุ่นบุกมาทิ้งระเบิดในกรุงเทพ นั้น โรงเรียนก็ปิดลง คุณแม่พาพี่ ตัวผม และน้อง ๆ ระเบิดร้อน เพื่อหนีภัยที่เกิดจากสงคราม สถานที่ไปนั้นพอจำได้ ไปบางนกแขวก จังหวัดพิจิตร ส่วนคุณพ่อก็ต้องทำงานให้กับพวกทหารญี่ปุ่นที่เมืองกาญจน์ ภายหลัง คุณแม่เดินทางกลับกรุงเทพฯ ทำงานกับบริษัทมิตซูบิชิ แต่พวกเราอยู่หัวดวง ปี พ.ศ.2487 ได้อพยพมาอยู่ที่บางนกแขวก กำลังเตรียมตัวที่จะเข้าเรียนในโรงเรียนบางนกแขวก แต่ไม่มีโอกาสได้เรียน (มีข่าวว่าผมเรียนที่โรงเรียนแห่งนี้ แต่ความจริงไม่ได้เรียน) เพราะว่าในปีนั้นพวกทหารฝรั่งเศสฝ่ายพันธมิตร บุกมาทิ้งระเบิดขับไล่พวกทหารญี่ปุ่น พวกทหารแพ้สงคราม พวกผมก็เดินทางกลับเข้ากรุงเทพฯ อีกครั้งหนึ่งและเข้าเรียนหนังสือที่โรงเรียนอัสสัมชัญ ตามเดิม ในชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5...”

หลังจากนั้นบิดากลับมาอยู่กับครอบครัวอีกครั้งหนึ่ง ทางสถานทูตอเมริกันได้เรียกตัวบิดาให้กลับเข้าทำงานในตำแหน่งเดิม พร้อมกับปูนบำเหน็จ ตั้งแต่เดือนแรก จนถึงเดือนสุดท้ายที่ต้องทำงานให้กับกองทัพทหารญี่ปุ่น การกลับมาจากกองทัพทหารญี่ปุ่นในครั้งนั้นบิดาของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้รับความบอบช้ำซึ่งเกิดจากการเจ็บป่วย เนื่องจากสภาพแวดล้อมเมื่อครั้งไปทำงานให้กับกองทัพทหารญี่ปุ่นที่จังหวัดกาญจนบุรี โรคที่เป็น ได้แก่ โรคจิตสควง และโรคตับ ซึ่งเกิดจากการดื่มสุรา แต่ยังสามารถเล่นดนตรีกับเพื่อน ๆ ได้

จากการสัมภาษณ์ (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์. 18 พฤษภาคม 2541. สัมภาษณ์.) แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ กล่าวว่า

“...ปี พ.ศ.2487 หลังจากที่คุณพ่อได้กลับมาอยู่กับครอบครัวที่กรุงเทพฯ แล้วในครั้งนั้น คุณพ่อยังได้เล่นดนตรีร่วมกับนักดนตรีที่มีชื่อเสียงหลายท่าน เช่น ครูเวส สุนทรจามร ทำงานด้านดนตรีของกรมโฆษณาการ บางครั้งครูเอื้อ สุนทรสนาน ก็มาร่วมเล่นด้วย นอกจากนั้นก็มี ครูมิ่ง น้ำพอง และมียาประดิษฐ์ รับราชการเป็นนายทหารอากาศของกองดุริยางค์ทหารอากาศร่วมเล่นดนตรีอีกคนหนึ่งด้วย...”

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ สมรสกับลออวรรณ อนุสารสุนทร ซึ่งเป็นผู้ที่สนับสนุนให้กำลังใจตลอดเวลาในการใช้ชีวิตร่วมกันมา ทำให้สามารถและช่วยเหลือกันและกันได้เป็นอย่างดี สมาชิกครอบครัวของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีบุตร 2 คน เป็นชาย 1 คน เป็นหญิง 1 คน ได้แก่

1. นางสาวอินทอร ศรีกรานนท์ เกิดเมื่อวันที่ 4 กรกฎาคม 2514 ปัจจุบันกำลังศึกษาในระดับดุษฎีบัณฑิต ประเทศสหรัฐอเมริกา รัฐคอนเนตทิคัต
2. นายภาธร ศรีกรานนท์ เกิดเมื่อวันที่ 4 มกราคม 2516 ปัจจุบันกำลังศึกษาวิชาดนตรีในระดับดุษฎีบัณฑิต สาขาวิชาการประพันธ์เพลง ในมหาวิทยาลัยเอดินเบิร์ก ประเทศสกอตแลนด์

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นผู้ที่ใช้ชีวิตในคนมาตลอดด้วยความเชื่อมั่นในด้านการทำงาน ทั้งการบรรเลงดนตรี การประพันธ์เพลง โดยปกติมักจะชอบช่วยเหลือและพัฒนาการวงดนตรีต่าง ๆ ให้มีงานใหม่ ๆ เกิดขึ้นอยู่เสมอ โดยเฉพาะการศึกษาดนตรีในสาขาดนตรีแจ๊ส ที่ยังไม่แพร่หลายในประเทศไทย ทั้งยังส่งเสริมให้นักดนตรีแจ๊สรุ่นใหม่เกิดขึ้นโดยเฉพาะภาธร ศรีกรานนท์ บุตรชายของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ก็เป็นนักดนตรีแจ๊สรุ่นใหม่ ๆ ที่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ สนับสนุนและให้บุตรชายแนะนำแก่นักดนตรีแจ๊สรุ่นใหม่ด้วย นอกจากนี้ยังได้แต่ดาราแจ๊สในรูปแบบต่าง ๆ สิ่งสำคัญได้จัดประสบการณ์ให้นักดนตรีแจ๊สทั้งหลายด้วยการส่งเสริมให้มีการประกวดดนตรีแจ๊สขึ้นในประเทศไทย โดยทั่วไปแล้ว แมนรัตน์ เป็นคนใจดี มีความเมตตาอารี เป็นที่รักชื่นชมของบุคคลโดยทั่วไป และมีมนุษยสัมพันธ์ที่ดีต่อบุคคลแทบทุกวงการ (วิรัช อยู่ถาวร. 10 ตุลาคม 2541. สัมภาษณ์.) แต่บางครั้งจะมองดูคล้ายกับคนที่ไว้ตัว ไม่ใคร่จะเปิดเผยตัว ทั้ง ๆ ที่เป็นศิลปินที่มีชื่อเสียง เป็นผู้ที่มีระมัดระวังตน และมีรสนิยมใน การแต่งกายเรียบร้อย การพูด จะพูดอย่างตรงไปตรงมา จะฟังดูเหมือนกับเป็นคนดู

ผู้ที่เคยอยู่ใกล้ชิดกับแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เช่น กิตติ ศรีเปารยะ เล่าว่า แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นนักแต่งเพลงที่สามารถแต่งได้ทุกสถานที่ แม้ขณะขับรถกลับบ้านในขณะที่จราจรติดขัด คือ ขณะกำลังขับรถ พอนึกทำนองที่ไพเราะ ๆ ได้ก็หยุดรถ และทำการบันทึกเป็นตัวโน้ต โดยไม่ต้องใช้เครื่องดนตรีใด ๆ ช่วยในการบันทึก ครั้งหลังสุด ขณะที่กำลังโดยสารรถไฟเดินทางไปสอนวิชาดนตรีที่มหาวิทยาลัยมหาสารคาม ขณะที่นั่งอยู่บนรถไฟนึกทำนองเพลงที่จะประพันธ์ให้ เป็นเพลงประจำมหาวิทยาลัย และทำการบันทึกไว้ ภายหลังกลับจากมหาสารคามแล้วก็จะเกลา แต่งให้เป็นเพลงประจำมหาวิทยาลัยมหาสารคามโดยสมบูรณ์ จึงนับได้ว่าแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นนักฝันคนหนึ่ง ในขณะที่กำลังเดินทางไปทำงานตามหน้าที่ เป็นต้น

ชีวิตการทำงานของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้เปลี่ยนที่ทำงานหลายครั้ง แผลงที่ทำงานเป็นครั้งแรกมีอาชีพเป็นนักดนตรี ทำหน้าที่แทนบิดาซึ่งเจ็บหนัก และเสียชีวิตในเวลาต่อมา เล่นดนตรีอยู่ 3 ปี จึงได้กลับไปเรียนหนังสืออีกครั้งหนึ่งและได้เลิกเป็นนักดนตรีอาชีพ หันกลับไปทำงานในบริษัทต่าง ๆ โดยได้รับเงินเดือน ๆ ละ 200 บาท ในบริษัทอีสต์ เอเชียติก ใช้เวลาเพียง 2 เดือนเท่านั้น ต่อมาก็เข้าทำงานที่บริษัทเชลล์ ได้รับเงินเดือน ๆ ละ 400 บาท ทำงานที่บริษัทเชลล์เป็นเวลา 3 ปี ได้รับเงินเดือนเพิ่มเป็นเงินจำนวน 700 บาท ระหว่างที่ทำงานอยู่ในบริษัทเชลล์ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้ตั้งวงดนตรีขึ้นวงหนึ่ง นักดนตรีเป็นพนักงานในบริษัท

เชลล์ทั้งสี่ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ทำหน้าที่เป็นหัวหน้าวงและเล่นเปียโน แอคคอเดียน และร้องเพลงในขณะที่เล่นดนตรีอยู่นั้น ยังไม่สามารถอ่านโน้ตได้เลย นักร้องที่ร่วมร้องในวงดนตรี คือ ขวลิช่วงวิทย์ หลังจากได้ออกจากบริษัทน้ำมันเชลล์แล้ว ก็ได้เข้าทำงานที่บริษัทน้ำมันแอสตันคาร์ด เวคัมมอเบิล โดยมีหน้าที่ติดต่อกานที่ต้องติดต่อกับทางราชการ ใน พ.ศ.2503 ทางบริษัทแอสตันคาร์ด เวคัมมอเบิล ได้ส่งแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ไปศึกษาเรียนวิชาทางด้านน้ำมันประเภทที่ใช้กับอุตสาหกรรมได้แก่ น้ำมันเครื่องต่าง ๆ ที่ประเทศสหรัฐอเมริกา หลังจากกลับมาจากประเทศสหรัฐอเมริกาแล้วทำงานที่บริษัทนี้อยู่อีก 2 ปี บริษัทแอสตันคาร์ด เวคัมมอเบิลได้แยกตัวเป็นบริษัทน้ำมันเอสโซ่ และบริษัทน้ำมันโมบิล แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้เข้าทำงานกับบริษัทโมบิลจนถึง พ.ศ.2508 จึงได้ลาออก ช่วงที่ออกจากบริษัทน้ำมันโมบิล ในปี พ.ศ.2508 จนถึง พ.ศ.2510 ได้รับทุนด้านดนตรีจากรัฐบาลประเทศสหรัฐอเมริกา ไปศึกษาวิชาดนตรีแจ๊ส ในสาขาวิชาเรียบเรียงเสียงประสาน และวิชาการประพันธ์เพลงแจ๊สที่ Berklee Music School อยู่ในรัฐบอสตัน ใช้เวลาศึกษาเล่าเรียนอยู่ถึง 2 ปี ได้รับประกาศนียบัตรด้านการเรียบเรียงเสียงประสานและวิชาการประพันธ์เพลงแจ๊ส หลังจากกลับจากประเทศสหรัฐอเมริกา ครั้งนี้ แมนรัตน์ ได้นำวิชาทั้ง 2 แขนง มาเผยแพร่ในวงการดนตรีแจ๊สในประเทศไทย โดยมาเริ่มทำงานให้กับบริษัท สยามกลการ ซึ่งมีโรงเรียนดนตรีสยามกลการแห่งแรกในประเทศไทยของแผนกเครื่อง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้รับเลือกเป็นอาจารย์ใหญ่และผู้จัดการโรงเรียนดนตรีสยามกลการ ต่อมาได้เป็นผู้จัดการฝ่ายประชาสัมพันธ์ และหลังจากนั้นก็ได้รับแต่งตั้งเป็นผู้จัดการคนแรกปรับอากาศหือไคกิน หลังจากได้ขอลาออกจากโรงเรียนดนตรีสยามกลการ ซึ่งทำงานมาได้ 8 ปี ได้ไปทำงานให้กับธนาคารกรุงเทพฯ เป็นเวลา 14 ปี หลังจากเกษียณอายุจากธนาคารกรุงเทพฯ กลับมาทำงานให้กับโรงเรียนดนตรีสยามกลการ ใช้ตำแหน่งประธานกรรมการบริษัทสยามกลการ จนถึงปัจจุบัน

ในระหว่างทำงานอยู่ที่ต่าง ๆ นั้น แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้ใช้เวลาว่างประพันธ์ทำนองเพลง และการสอนวิชาดนตรีในสถาบันต่าง ๆ รวมทั้งบรรเลงเดี่ยวและบรรเลงร่วมกับวงดนตรีต่าง ๆ เช่น วงดนตรีเรมอนด์และสหาย วงดนตรีคีตะเสรี วงดนตรี ม.ศ. และวงดนตรี อ.ส.วันศุกร์ สวนจิตรลดา

## 2.2 ประวัติการศึกษา และประสบการณ์ด้านดนตรี

ในหัวข้อนี้จะบรรยายประวัติโดยแยกออกเป็นรายละเอียดต่าง ๆ 4 ส่วนด้วยกัน

### 2.2.1 การศึกษาวิชาสามัญ

### 2.2.2 การศึกษาวิชาดนตรี

### 2.2.3 ประสบการณ์ด้านดนตรี

### 2.2.4 สถานที่ปฏิบัติงาน

#### 2.2.1 การศึกษาวิชาสามัญ

ได้กล่าวมาแล้วว่า แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เกิดมาในครอบครัวซึ่งมีบิดาเป็นนักดนตรีทั้งบิดาและมารดาพยายามผลักดันให้มีความรู้ติดตัว เพราะไม่มีทรัพย์สินสมบัติอย่างอื่นให้ ดังนั้นโอกาสการศึกษาในวัยเด็ก จึงได้รับการศึกษาในโรงเรียนที่มีชื่อเสียงอยู่ในกลุ่มของบุคคลที่มีความรู้ ครู อาจารย์ และผู้เกี่ยวข้องมีความผูกพันกับชาวต่างประเทศ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เกิดเมื่อปี พ.ศ.2471 ซึ่งเป็นแผ่นดินรัชกาลที่ 7 ที่กรุงเทพฯ การศึกษาในระดับประถมศึกษาอยู่ในระหว่างรัชกาลที่ 7 การศึกษาถือว่าอยู่ในโรงเรียนที่มีคุณภาพ เมื่ออายุได้ 9 ขวบได้เข้าศึกษาที่โรงเรียนเซนต์คาเบรียล เป็นนักเรียนประเภทสหศึกษา คือ เป็นนักเรียนไปกลับ จนจบชั้นประถมศึกษาปีที่ 4 และมาเข้าเรียนต่อที่โรงเรียนอัสสัมชัญ เพราะในสมัยนั้น ประชาชนถ้าอยากให้บุตรหลานเรียนและสามารถจบแล้วทำงานได้อย่างมีคุณภาพ ต้องมาโรงเรียนอัสสัมชัญ เมื่อจบออกมาแล้ว ผู้ปกครองจะภูมิใจมากและที่สำคัญสิ่งที่ได้รับทางอ้อมคือ การได้ความรู้ภาษาอังกฤษที่จะไปใช้ในชีวิตประจำวัน ทางบริษัทห้างร้านต่าง ๆ มักนิยมรับนักเรียนที่จบจากโรงเรียนอัสสัมชัญ เข้าทำงานโดยได้รับเงินเดือนค่อนข้างสูง ขณะที่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ กำลังศึกษาอยู่ในชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 เกิดสงครามญี่ปุ่นบุกเข้าเมืองไทย โดยทหารญี่ปุ่นเข้าเมืองไทย เมื่อครั้งที่เกิดน้ำท่วมกรุงเทพฯ ครั้งใหญ่ แต่การเข้ามาของทหารญี่ปุ่นครั้งแรกนั้น ยังไม่แสดงตัวว่าเป็นทหารเข้ามาในรูปแบบของพ่อค้าทำกิจการบริษัท และ ธุรกิจในท้องถิ่นทั่วกรุงเทพฯ

ในระหว่างที่เกิดภาวะน้ำท่วมเมื่อปี พ.ศ.2485 เศรษฐกิจของประเทศไทย ในขณะนั้นทรุดตัวอย่างรวดเร็ว ในเดือนกันยายน - ตุลาคม พ.ศ.2485 ขณะที่น้ำได้เริ่มลดลง ฝ่ายสัมพันธมิตรประกาศสงครามกับพวกทหารญี่ปุ่น โดยบุกเข้ามาทิ้งระเบิดในจุดสำคัญ ๆ ต่าง ๆ ในกรุงเทพฯ และที่อื่น ๆ ที่พวกญี่ปุ่นเข้ามาในรูปแบบพ่อค้าทำกิจการบริษัท และธุรกิจอื่น ๆ (พูนพิศ อมาตยกุล. 17 พฤษภาคม 2541.สัมภาษณ์.)

ดังนั้นการเรียนการศึกษาของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ จำเป็นต้องชะงักลงในครั้งแรกนั้น เนื่องจากสงครามญี่ปุ่นเป็นเหตุสำคัญ ภายหลังสงครามสงบลงก็ได้กลับเข้าเรียนที่โรงเรียนอัสสัมชัญ แต่การกลับเข้ามาเรียนที่โรงเรียนอัสสัมชัญ เรียนไม่จบ บิดาเจ็บป่วยและเสียชีวิต ในเวลาต่อมาต้องลาออกจากโรงเรียนมาประกอบอาชีพเป็นนักดนตรี เพื่อหาเงินจุนเจือทางบ้านแทนบิดา

จากบทความของคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2535 : 57) กล่าวถึงสาเหตุที่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ประสบกับอุปสรรคในการศึกษาว่า

“...หลังจากที่บิดาเสียชีวิตไปแล้ว ทำให้การศึกษาของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ต้องประสบปัญหาอย่างมาก การเรียนในระดับมัธยม ซึ่งเรียนอยู่ที่โรงเรียนอัสสัมชัญมีอุปสรรคด้านการเงินจึงเรียนไม่จบ ต้องทำงานหาเงินส่งให้น้อง ๆ เรียนหนังสือและช่วยเหลือครอบครัว...”

ภายหลังแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีความใฝ่ฝันในการศึกษาให้จบ ซึ่งในขณะที่ทำงานอยู่ในบริษัท อีสต์ เอเชียติก นั้น ใช้เวลาในตอนเย็นหลังจากเลิกงาน สมัครเข้าเรียนที่โรงเรียนกวดวิชา วัดสุทัศน์และสามารถสอบเทียบได้ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 เป็นอันว่างบการศึกษาโดยสมบูรณ์ ในขณะนั้น และจากบทความของคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ (2535:57) กล่าวถึงภายหลังที่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ สามารถสอบเทียบ และเริ่มทำงานกับบริษัทน้ำมัน ว่า

“...ด้วยความมานะอดทนของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ทำให้สามารถสอบเทียบจนจบชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 5 ได้โดยเริ่มจากบริษัทน้ำมันเชลล์ ทราม่าบินเอสโซ และบริษัทโมบิล ซึ่งเปลี่ยนมาถึง 4 บริษัท...”

## 2.2.2 การศึกษาวิชาดนตรี

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้รับการศึกษาในโรงเรียนฝรั่งที่ส่วนใหญ่ นับถือศาสนาคริสต์ มีการสอนให้ร้องเพลงสวด เพลงหมู่ บางครั้งมีการขับร้องประสานเสียง และที่ยิ่งไปกว่านั้น บิดามารดา ยังมีความเคร่งครัดในศาสนาคริสต์ นิกายโรมันคาทอลิก ซึ่งต้องไปโบสถ์ทุกวันอาทิตย์หรือวันสำคัญทางศาสนา แน่นนอนที่สุดจะต้องร้องเพลงสวดต่าง ๆ สิ่งสำคัญอีกอย่างหนึ่งที่มีอิทธิพลจากการได้ยินเสียงดนตรีจากบิดาที่เล่นอยู่บ่อย ๆ ซึ่งทำให้ดนตรีได้ซึมซับเข้าไปในตัวของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ อย่างลึกเลียงไม่ได้เลย

ขณะที่ศึกษาอยู่ในชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนอัสสัมชัญ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้  
อธิบายว่า

“...ในช่วงที่เรียนอยู่ที่โรงเรียนอัสสัมชัญ ผมอยากเล่นดนตรีเหลือเกิน ผมไม่เคยเป็นนักดนตรีเลย ทั้ง ๆ ที่คุณพ่อเป็นนักดนตรีที่มีความสามารถและเห็นเพื่อน ๆ เขาเล่นดนตรีอย่างมีความสุข แต่ตัวเราไม่มีความสามารถที่จะเล่นดนตรี ก็ได้ไปสมัครเรียนเปียโนกับ บราเดอร์ หลุยส์ (Brother Loius) นักบวชที่เป็นครูสอนดนตรีและควบคุมวงแหวนของโรงเรียน ซึ่งบราเดอร์ หลุยส์ ก็สอนเปียโน ตั้งแต่ขั้นพื้นฐานของเพลงคลาสสิก ในเวลาเย็นหลังจากเลิกเรียน...”

ความสนใจในดนตรีที่แสดงออกมาอย่างชัดเจนนั้น ทำให้บราเดอร์ หลุยส์ สอนเปียโนเป็นพิเศษ ประกอบกับแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นคนขยันฝึกซ้อม แต่เป็นที่น่าเสียดายว่า ภายหลังบราเดอร์ หลุยส์ สั่งไม่ให้เขาเล่นเปียโนอีกโทษฐานเพราะขัดคำสั่งครูที่ไม่สนใจฝึกซ้อมเพลงคลาสสิก เพราะว่าในขณะที่บราเดอร์ หลุยส์ เผลอ หรือมีธุระไปที่อื่น แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ จะชอบเล่นเพลงประเภทเพลงแจ๊ส และเพลงสากลต่าง ๆ ที่จำมาจากบิดา เมื่อ บราเดอร์ หลุยส์ กลับมาพบกำลังเล่นเพลงแจ๊สอยู่ ก็ดตบที่ข้างหลังและบอกว่า ถ้าเป็นเพลงแจ๊สก็จะได้ไม่สอนให้อีกต่อไป เป็นอันว่า การเรียนเปียโนก็ต้องเลิกไป ภายหลังบราเดอร์ หลุยส์ ก็เปิดรับสมัครนักดนตรีเพื่อเล่นแถววง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ก็ได้ไปสมัครเล่นอีก บราเดอร์ หลุยส์ ก็รับให้มาอยู่ในวงครั้งแรกก็หัดเรียนเป่าแซกโซโฟน

แตรทรัมเป็ต แต่เรียนไม่ได้ เพราะฟันไม่แข็งแรง ก็เลยให้ไปเป่าแตรทูบา เพราะกำพวดใหญ่ แต่จะต้องฝึกหัดซัดเครื่องดนตรีที่จะเป่าเป็นเวลาหนึ่งเดือน การซัดต้องซัดให้สวขึ้นเงางาม แต่พอจะเริ่มหัดก็เกิดสงครามขึ้น เป็นอันว่า ต้องเลิกเล่นการเรียน เครื่องเป่าแตรทูบาไปโดยปริยาย

จากการสัมภาษณ์แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เล่าว่า (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์. 18 พฤษภาคม 2541. สัมภาษณ์.)

“...ผมเป็นเลือดเนื้อเชื้อไขของนักดนตรีโดยแท้ เพราะตระกูลของผมเป็นตระกูลนักดนตรี คุณพ่อเป็นนักดนตรีที่มีความสามารถสูง เล่นเปียโนและแอคอเคเดียน ในสมัยที่ผมเป็นเด็ก ๆ ผมได้ยินคุณพ่อเล่นเปียโนแทบทุกวัน ผมสามารถเล่นดนตรีได้โดยไม่ต้องฝึกหัดเหมือนนักดนตรีทั่ว ๆ ไป และสามารถจำได้แทบทุกเพลงที่เคยได้ยิน ไม่ว่าจะเป็นทางคอร์ดและทางแนวทำนอง แต่ที่สำคัญ ผมไม่ทราบว่ามีตัวโน้ตนั้นมีลักษณะเป็นอย่างไร เพราะ ผมอ่านโน้ตไม่ได้เลย เพลงเหล่านั้นปัจจุบันก็ยังคงนำกลับมาเล่น เพราะ ถือว่าเป็นเพลงที่มีมาตรฐานอยู่ตลอดมา คุณพ่อย้ายที่ทำงานบ่อยครั้ง ในขณะที่ผมกำลังเป็นวัยรุ่นก็ได้ติดตามไปที่ทำงานของคุณพ่อ ความสามารถของคุณพ่อ ผมก็ดำเนินตามแบบของคุณพ่อ แต่คุณพ่อไม่สนับสนุนให้ผมยึดอาชีพเป็นนักดนตรีเพราะมันแวกไกลออกไปด้วยอบายมุข...”

พ.ศ.2487 แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ อายุ 17 ปี บิดาชื่นชมในความสนใจทางดนตรี จึงได้พาไปที่คลับแห่งใหม่ที่จะมีการเปิดใหม่เป็นวันแรก ชื่อ มูเลงเบลอ อยู่บนถนนนเรศ ตำบลสี่พระยา อำเภอบางรัก กรุงเทพฯ เมื่อถึงเวลาทำพิธีเปิด นักดนตรีขาดไปหนึ่งคน คือ คนตีกลองทำให่วงดนตรีดำเนินไปไม่ได้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ รับอาสาขึ้นไปตีกลองให้ทั้ง ๆ ที่ไม่เคยตีกลอง มาก่อน ที่สำคัญ ตัวเองไม่เคยเรียน ไม่เคยซ้อมมาก่อนเลย และที่บ้านก็ไม่มีกลองอีกด้วย ในวันนั้น ฝีมือการตีกลองเป็นที่ชื่นชมของผู้ที่ได้รับฟังและแน่นอนที่สุด บิดามีความชื่นชมในความสามารถเป็นอย่างมาก หลังจากนั้นมือกลองก็กลับมาทำงานแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ก็ยังคงไปที่ทำงานของบิดา พร้อมกับได้ร้องเพลงไปด้วย

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีประสบการณ์ในการร้องเพลงมากขึ้น กลายเป็นขวัญใจของพวกผู้หญิงที่ทำงานในคลับและผู้ที่เข้าฟังเพลงประกอบลักษณะใบหน้าของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ออกไปทางหนุ่มลูกครึ่งฝรั่งปอดุเกสจึงเรียกเสียงปรบมือ จากผู้ที่เข้ามารับฟังเพลงจากการขับร้องของเขาอยู่ตลอดเวลา ซึ่งเป็นที่ปลื้มปติของบิดาเป็นอย่างมาก แต่ในใจของบิดานั้นไม่อยากจะให้บุตรชายต้องดำเนินรอยตามเลย

หลังจากสงครามเลิกไปแล้ว บิดาจึงส่งเสริมให้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ศึกษาหาความรู้ทางวิชาการอย่างเดียว ซึ่งในขณะเดียวกันแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ก็ฝึกฝนเล่นเปียโนและร้องเพลงด้วยตัวเองควบคู่ไปด้วย ในคืนวันหนึ่งที่มูเลงเบลอคลับ บิดามีอาการปวดท้องเนื่องจากความเจ็บป่วยไม่สามารถขึ้นไปเล่นเปียโนได้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ รับอาสาบิดาขึ้นเล่นเปียโนแทน ผลที่ออกมานั้นสามารถทำงานแทนบิดาได้อย่างไม่มีที่ติเลย ก่อนที่บิดาจะเสียชีวิตได้เรียก แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เข้ามาพูด และบอกว่า สามารถเล่นเปียโนแทนพ่อได้เลย แต่ไม่อยากจะให้บิดาชีพเป็นนักดนตรีเลย ให้ดูตัวอย่างของบิดาว่าในตลอดชีวิตที่บิดาทำอาชีพนักดนตรี มีแต่ความลำบาก ถ้าไม่ทำก็ไม่มียากิน ต้องประกอบอาชีพอื่นด้วย ถ้ารักดนตรีจริง ๆ บิดาก็ไม่ห้าม หลังจากนั้นบิดาได้เสียชีวิตลง ซึ่งทำให้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ต้องออกมาเล่นดนตรีเป็นนักดนตรีอาชีพ โดยปริยาย

### 2.2.3 ประสบการณ์ทางด้านดนตรี

การที่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้ศึกษาวิชาดนตรีโดยเฉพาะการฝึกปฏิบัติเครื่องดนตรีเปียโนและร้องเพลงด้วยตนเอง นับว่าเป็นการปูพื้นฐานทางด้านดนตรีให้กับตนเองได้ดีเยี่ยม และเป็นผลดีต่อการประกอบอาชีพด้านดนตรี และการประพันธ์ทำนองเพลงของเขาเป็นอันมาก เป็นที่ยอมรับจากบุคคลในวงการดนตรีอย่างสูงยิ่ง ในความเป็นอัจฉริยะด้านดนตรีที่มีความจำเป็นอย่างลึกซึ้ง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ น้องชายของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เล่าว่า (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์. 1 มิถุนายน 2541. สัมภาษณ์.)

“...พี่แมนรัตน์ เป็นคนเล่นเปียโนเพราะมาก ที่สำคัญ คือ จำเพลงแม่นเป็นที่สุด เพลงที่บิดาเล่นและเพลงใหม่ ๆ พี่แมนรัตน์ฟังได้ไม่กี่วัน ก็จะสามารถนำไปเล่นให้ฟังได้อย่างสบาย...”

พูนพิศ อมาตยกุล ให้สัมภาษณ์ว่า (พูนพิศ อมาตยกุล. 17 พฤษภาคม 2541. สัมภาษณ์.)

“...ครั้งเมื่อพวกนายทหารญี่ปุ่นเข้ามายึดครองกรุงเทพฯ มีการแต่งกายแบบพ่อค้าเจ้าของห้าง ที่สำคัญพวกนายทหารญี่ปุ่นจะเปิดคลับ เป็นที่ฟังเพลง บิดาของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ก็เป็นนักดนตรี ผู้หนึ่งที่เล่นอยู่ในคลับด้วย แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เมื่อโตขึ้นมักจะตามบิดาเพื่อไปฟังเพลงอยู่ด้วยเสมอ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ก็สามารถจำเพลงและสามารถเล่นได้โดยไม่ต้องอ่านโน้ตเพลง และที่สำคัญ คือ มีความสามารถไม่แพ้บิดาเลย...”

นอกจากนั้น นคร ถนอมทรัพย์ นักจัดรายการวิทยุ นักแต่งเพลง (นคร ถนอมทรัพย์. 30 พฤษภาคม 2541. สัมภาษณ์.) กล่าวถึง แมนรัตน์ ว่า

“...แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ สามารถฟังเพลงที่ทางสถานีวิทยุเปิดให้ฟัง ซึ่งบางเพลงที่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เล่นออกมานั้นเป็นเพลงสากลที่มีการบันทึกใหม่ จากวงดนตรีและนักร้องของต่างประเทศ การฟังของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ จะฟังอย่างมาก 2 ครั้งเท่านั้น ก็สามารถเล่นได้เหมือนและไพเราะอีกด้วย...”

จากข้อมูลดังกล่าว แสดงให้เห็นว่าแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีหู มีสมอง และความจำเป็นเลิศ สามารถที่จะจำ และบรรเลงได้อย่างคล่องแคล่ว โดยไม่ต้องเล่าเรียนเป็นพิเศษ เหมือนคนทั่ว ๆ ไปที่เรียนดนตรี

เรื่องความสามารถที่คล้ายคลึงกันดังกล่าวมาแล้วข้างต้น สุขุม กาญจนผลิน บุตรชายของสมาน กาญจนผลิน กล่าวว่า (สุขุม กาญจนผลิน. 15 พฤษภาคม 2541. สัมภาษณ์.)

“...ครั้งเมื่อ สมาน กาญจนผลิน นักเป่าแตรทรมเป็ตที่มีชื่อในสมัยนั้น เมื่อเล่นดนตรีกับนารถ ถาวรบุตร ได้ยินชื่อเสียงของเรมอนด์ หมายถึง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เล่นเพลงประเภทเพลงมาตรฐานกับเพลงแจ๊สได้เหมือนฝรั่งเล่น สมาน กาญจนผลิน จะบอกอยู่เสมอว่า นักดนตรีพวกต่างชาติ โดยเฉพาะพวกนักดนตรี

ฟิลิปปินส์ และ นักดนตรีพวกฝรั่งที่มาอยู่ในเมืองไทย โดยมากพวกนี้จะมีการศึกษาวิชาดนตรีมาเป็นอย่างดี ที่สำคัญยังซ้อม ตรงต่อเวลาในเรื่องการทำงาน ถ้าอยากจะเก่งอย่างพวกเขาเราต้องมีวินัยต่อตนเอง ก็จะเก่งเหมือนเขา เพราะ เพลงประเภทฝรั่งเขามีแบบแผนเป็นมาตรฐาน ลูกชายของ โรนาโด เล่นเปียโนไม่แพ้บิดาเลย จำได้แทบทุกเพลงที่บิดาเล่นออกมา...”

ประสิทธิ์ พยอมยงค์ เป็นอีกผู้หนึ่งที่ชื่นชมความสามารถด้านดนตรีของ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เขากล่าวว่า (ประสิทธิ์ พยอมยงค์. 1 พฤษภาคม 2541. สัมภาษณ์.)

“...ผมเองเล่นเพลงแนวเดียวกับคุณแมนรัตน์ คุณแมนรัตน์เขาสามารถจำเพลงได้มากและเล่นได้ดี ตอนกลับจากเมืองนอกได้นำวิชาเรียบเรียงเสียงประสานมาแนะนำอย่างไม่ปิดบังให้กับพวกผมเพื่อที่จะได้ร่วมเรียนรู้และจะได้ช่วยกันเผยแพร่วิชาด้านเรียบเรียงเสียงประสานให้กระจายออกไปให้มากขึ้น ที่สำคัญ นอกจาก แมนรัตน์ จะจำบทเรียนทั้งหมดอย่างแจ่มกระจ่างแล้ว ตอนยกตัวอย่างเพลงแจ๊ส สามารถจำได้ และเล่นเปียโนได้ดีอีกด้วย แมนรัตน์แต่งเพลงได้ไพเราะอีกด้วย ผมนำเพลงของแมนรัตน์มาเล่นดู รู้สึกว่าเป็นเพลงหวานปนเศร้าแต่งแบบถูกหลักเกณฑ์อีกด้วย...”

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ นอกจากจะเป็นนักดนตรีแล้วยังเป็นครูสอนดนตรีอีกด้วย และศิษย์เหล่านั้นหลายต่อหลายคนประสบความสำเร็จในชีวิตสูงสุด เช่น นริศ ทรัพย์ประภา ประภาส อมรพันธ์ วิจิตร จิตรังสรรค์ กิตติ ศรีเปารยะ คนัย วิไลพรรณ พิมพ์ปฏิภาณ พิงธรรมจิตร เป็นต้น บุคคลที่กล่าวมานี้มีผลงานและมีชื่อเสียง ในด้านวิชาเรียบเรียงเสียงประสาน การศึกษาเล่าเรียนใช้เวลาศึกษาเล่าเรียนเพียง 2 ปีเท่านั้น ก็จะสำเร็จการศึกษาในวิชาด้านนี้ นอกจากนี้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ยังเป็นพระอาจารย์สอนเป่าแซกโซโฟนถวายสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร และเจ้าฟ้าทุกพระองค์ โดยที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงพระราชทาน แซกโซโฟนให้แก่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เมื่อครั้งที่เป่าถวายสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร

จากการสัมภาษณ์ กิตติ ศรีเปารยะ กล่าวว่า (กิตติ ศรีเปารยะ. 20 มิถุนายน 2541. สัมภาษณ์.)

“...เป็นที่น่าสังเกตว่าแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีความผูกพันกับดนตรีสากล หรือที่เรียกว่า เพลงฝรั่งทุกรูปแบบ ไม่ว่าจะเป็นเพลงแจ๊ส เพลงสากล เพลงขับร้องจากละคร เพลง ประสบการณ์ที่กล่าวนี้ ได้สะท้อนออกมาในผลงานประพันธ์เพลงในระยะหลัง มีผู้กล่าวว่า เพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีลักษณะเป็นเพลงฝรั่งชัดเจน ถ้านำเนื้อเพลงที่เป็นภาษาอังกฤษใส่เข้าไปทำนองเพลงที่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ประพันธ์ทำนองขึ้นมา ถ้าฟังแล้วเพลงนั้นจะฟังเป็นเพลงฝรั่งทันที...”

ประสบการณ์อีกอย่างหนึ่งของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ คือการร่วมเล่นดนตรีกับนักดนตรีชั้นนำของโลก เพื่อแสดงดนตรีต่อหน้าพระที่นั่งให้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลปัจจุบันทอดพระเนตร นอกจากนั้น ก็ได้เล่นดนตรีร่วมกับวงดนตรี อ.ส. วันศุกร์ ที่มีพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเป่าแซกโซโฟน ร่วมอยู่ด้วย ซึ่งงานดังกล่าวทั้งหมดทำให้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้ผ่านงานระดับที่ยาก ๆ ทั้งสิ้น จึงทำให้มีความสามารถเพิ่มมากขึ้นเป็นลำดับ (ประสิทธิ์ พยอมยงค์.1 พฤษภาคม 2541. สัมภาษณ์.)

แสดงว่าประสบการณ์ในเรื่องการประพันธ์เพลงไทยของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีมากความสามารถเป็นที่รู้จักแพร่หลายในหมู่นักดนตรี ดังนั้น สมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ จึงมีพระราชเสาวนีย์ ในการรวมบทเพลงในพระองค์ บันทึกลงในเทปคาสเซต และ ซีดี ชุด “เพลงในพระราชทาน” เพื่อให้ประชาชนได้สัมผัสความไพเราะของบทเพลงและได้รับทราบถึงประวัติศาสตร์ของสมเด็จพระศรีสุริเยทัย พระราชินีองค์แรกที่ออกรบและสิ้นพระชนม์ในสนามรบ ในส่วนของ นักร้องบทเพลงครั้งนี้ ได้นำนักร้องยอดเยี่ยมประจำปีต่าง ๆ ได้แก่ ร.อ.น.พ. วิฑู กำเนิดดี สีสุก มณีไสสมมา สวยสด อสิริยา อุประเสริฐ อีกทั้งข้าราชการบริหาร พ.ด.อ.ไครรัตน์ อมาตยกุล นายตำรวจราชสำนักตามเสด็จก็ได้ร่วมร้องด้วย (เดลินิวส์, 4 พฤษภาคม พ.ศ.2541: 23.)

นอกจากนี้ยังแต่งทำนองใส่บทกลอนของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ซึ่งออกมาเป็นเพลงที่ไพเราะแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีโอกาสถวายการรับใช้ได้เบื้องพระยุคลบาท ตั้งแต่ปี พ.ศ.2498 เมื่อครั้งไปแสดงดนตรีให้กับวงดนตรีจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งไปเล่นออกอากาศที่สถานีวิทยุ อ.ส. ทั้งหมดเป็นงานที่ต้องใช้ความสามารถอย่างสูง แต่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ก็ปฏิบัติหน้าที่ได้เป็นอย่างดียิ่ง

ตาราง 1 แสดงชื่อหน่วยงานที่ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้เข้าไปเกี่ยวข้องกับลักษณะของการทำงาน  
อยู่ระหว่างปี พ.ศ. 2488-2541

| ระยะเวลา  | หน่วยงาน                                | ลักษณะของงาน                        |
|-----------|-----------------------------------------|-------------------------------------|
| พ.ศ. 2488 | โรงงานยาสูบ                             | พนักงานโรงงานยาสูบ                  |
|           | โตเต็กแปซิฟิก                           | ประจำวงดนตรี                        |
| พ.ศ. 2491 | บริษัท เชลล์                            | ทำหน้าที่เกี่ยวกับน้ำมัน            |
|           |                                         | ประจำวงดนตรีของบริษัท เชลล์         |
|           |                                         | ประพันธ์ทำนองเพลง                   |
| พ.ศ. 2498 | สถานีวิทยุ อ.ส.                         | เป็นนักเปียโนประจำวง อ.ส.วันศุกร์   |
| พ.ศ. 2503 | บริษัทแสดนคาร์ด แวกคัมมอชส์             | ทำงานด้านน้ำมัน                     |
|           |                                         | ไปต่างประเทศ เกี่ยวกับงานด้านน้ำมัน |
| พ.ศ. 2505 | บริษัทน้ำมัน โมบิลออยล์                 | ทำงานด้านน้ำมัน                     |
| พ.ศ.2508  | สถาบันดนตรีแจ๊ส Berklee School of Music | ศึกษาวิชาดนตรี แจ๊ส                 |
| พ.ศ. 2510 | โรงเรียนดนตรีสยามกลการ                  | อาจารย์ใหญ่ ผู้จัดการ โรงเรียน      |
|           |                                         | ครูสอนวิชาเรียบเรียงเสียงประสาน     |
| พ.ศ. 2517 | ธนาคารกรุงเทพ ฯ                         | ผู้ช่วยผู้จัดการ                    |
| พ.ศ. 2531 | บริษัทโรงเรียนดนตรีสยามกลการ            | ผู้อำนวยการ โรงเรียนดนตรี สยามกลการ |
| พ.ศ.2538  | บริษัทสยามดนตรี ยามาฮา                  | ประธานกรรมการบริษัทสยามดนตรี ยามาฮา |

## 2.2.4 สถานที่ทำงาน

### 2.2.4.1 งานที่โรงงานยาสูบ

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้เข้าทำงานแห่งแรกที่โรงงานยาสูบ ตั้งอยู่ที่สะพานเหลือง กรุงเทพมหานคร โดยการชักชวนของนายชายที่ทำงานอยู่ที่โรงงานยาสูบ ในตำแหน่งพนักงานชั่วคราว ค่าตอบแทนในขณะที่ทำงานเวลานั้น แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ จำได้อย่างแม่นยำว่า ได้ชั่วโมงละ 8 สตางค์ ต้องทำงานวันละ 8 ชั่วโมง ภายหลังต้องเลิกทำงานที่โรงงานยาสูบ เพราะทนกลิ่นของใบยาที่เป็นวัสดุหลักของโรงงานไม่ได้ ภายหลังมาสมัครเรียนต่อวิชาทางการบัญชี ที่โรงเรียนการบัญชีของอาจารย์เล็ก บุรณะสมบัติ ซึ่งในขณะนั้น เป็นโรงเรียนที่เปิดวิชาการบัญชีที่มีชื่อเสียงอยู่ที่ท่าพระจันทร์ ขณะที่เรียนอยู่ โรงเรียนการบัญชีอยู่นั้น ได้สอบแข่งขันคัดเลือกไปเรียนหนังสือประเทศสหรัฐอเมริกา ปรากฏว่าสอบได้อีก แต่ไม่ได้ไปเรียน เนื่องจากขาดทุนทรัพย์ และ อีกเหตุผลหนึ่งที่ไม่ได้ไปเรียนใน ต่างประเทศ ก็เพราะว่า บริษัท อีสต์ เอเชียติก ได้เรียกแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เข้าทำงานทั้ง ๆ ที่เรียนยังไม่จบหลักสูตร การทำงานในตอนนั้นได้เงินเดือน ๆ ละ 200 บาท แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้ใช้เวลาเรียนอยู่ในโรงเรียนในตอนเย็นหลังจากเลิกงานแล้ว และในตอนเย็นได้มาเรียนวิชาการบัญชีจนจบ หลักสูตรวิชาการบัญชีชั้นแรกเป็นการทำงานที่มีระยะเวลาสั้นมาก คือ ใช้เวลาทำงานในบริษัทอีสต์ เอเชียติก เพียง 2 เดือนเท่านั้น

### 2.2.4.2 งานที่โฮเต็ลแปซิฟิก

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ในขณะนั้นในตอนกลางวันได้ทำงานบริษัทเซลล์ แห่งประเทศไทย ทำหน้าที่เกี่ยวกับเลขานุการประจำบริษัท ในตอนกลางคืน ได้รับงานเล่นเปียโนและร้องเพลงที่โฮเต็ลแปซิฟิก ซึ่งในขณะนั้นมีทรงสิน ศรีบุญเรืองเป็นเจ้าของกิจการ เพลงที่เล่นมักจะเป็นเพลงแจ๊ส ที่เป็นเพลงมาตรฐาน (Jazz Standard) เป็นส่วนใหญ่ และที่สำคัญยังทำหน้าที่เป็นหัวหน้าวง แต่งเพลงและบรรเลงเปียโน ผู้ร่วมงานในวงดนตรีจำไม่ได้ว่ามีใครบ้าง เพลงส่วนใหญ่จะเป็นเพลงสำหรับ ฟังและมีการเต้นรำบ้างเป็นส่วนน้อย ในการบรรเลงแต่ละคำคืนจะมีผู้ฟังเข้ามาฟังเพลงเป็นจำนวนมาก ในที่ทำงานแห่งนี้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ยังไม่สามารถอ่านโน้ตเพลงได้แม้แต่ตัวเดียวเลย

อาศัยความจำเป็นเลิศ ในการแสดงและที่สามารถแสดงออกได้เป็นอย่างดี ได้รับการปรบมือแทบทุกเพลง หลังจากเลิกงานในตอนกลางคืนของทุก ๆ วัน แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ยังจำคำสั่งสอนของบิดาก่อนที่จะเสียชีวิตว่า อย่าพยายามนำตัวเองไปเกลือกกลั้วกับอบายมุข ดังนั้นหลังจากเลิกงาน แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้แวะซื้อกล้วยเตี๋ยเพื่อกลับมารับประทานที่บ้านและได้ว่าจ้างรถสามล้อกลับบ้านทุกคืน

หลังจากแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้เลิกทำงานที่ไฮเต็ลแปซิฟิกที่ทำอยู่ในตอนกลางคืน ต้องมาทำงานที่บริษัทเซลล์แห่งประเทศไทยในเวลากลางวันแต่เพียงแห่งเดียว เหตุผลเพราะว่าการทำงานในตอนกลางคืนซึ่งต้องทำงานตั้งแต่หัวค่ำและมาเลิกตอนตีหนึ่งของทุก ๆ วัน จะทำให้งานที่ทำอยู่ในตอนกลางวันจะไปไม่ได้ดี และเหตุผลอีกข้อหนึ่ง คือ หลังจากที่ได้เข้าทำงานอยู่ระยะหนึ่ง ฐานะทางบ้านก็ดีขึ้นเป็นลำดับจึงออกจากการทำงานในตอนกลางคืน แต่ยังคงเล่นเปียโนและร้องเพลงอยู่ตามปกติ แต่เป็นที่น่าเสียดายว่าไฮเต็ลแปซิฟิกได้เลิกกิจการไปในเวลาไม่นานนัก (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์. 10 พฤษภาคม 2541. สัมภาษณ์.)

#### 2.2.4.3 งานที่บริษัท เซลล์ แห่งประเทศไทย

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้เข้าทำงานในบริษัทเซลล์ ซึ่งเป็นบริษัทน้ำมันที่ใหญ่ที่สุดในประเทศไทยในขณะนั้น หน้าที่หลักในการทำงานแผนกบัญชีของบริษัทเซลล์แห่งประเทศไทย โดยได้รับเงินเดือน ๆ ละ 400 บาท เป็นเวลา 3 ปี จึงได้รับการปรับเงินเดือนขึ้นเป็นเดือนละ 750 บาท ในระหว่างที่ทำงานอยู่ที่บริษัทเซลล์แห่งประเทศไทยอยู่นั้น แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้รวบรวมเพื่อนที่สามารถเล่นดนตรีในบริษัทเซลล์แห่งประเทศไทย มาก่อตั้งวงขึ้น เล่นดนตรีในยามหลังจากว่าง จากการงานที่บริษัทเซลล์ แห่งประเทศไทยนี้ แมนรัตน์ได้ใช้ความสามารถของตัวเองในการขับร้อง และเล่นเปียโน โดยรับหน้าที่เป็นหัวหน้าวง โดยตั้งชื่อว่า วงดนตรี เรมอนด์และสหาย ในระยะแรกก็เล่นกันภายในบริษัทเนื่องในงานเลี้ยงสังสรรค์กันภายในบริษัทเท่านั้น แต่ภายหลังมีการแสดงนอกบริษัท งานที่สำคัญ คือ การเล่นออกอากาศทางสถานีวิทยุ 1 ปณ. และสถานีวิทยุกระจายเสียงแห่งประเทศไทย

ผลงานเพลงจากการประพันธ์ของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีเพลงจำนวนมากที่มีชื่อเสียง ส่วนของวงดนตรีเรมอนด์และสหาย ไม่ดังเท่าตัวของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เพียงจะมีชื่อเสียงเฉพาะตัว แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เท่านั้นที่ดังกว่าภายหลังได้ออกอากาศสถานีวิทยุฯ จ.ส. โดยเปลี่ยนชื่อจากวงดนตรีเรมอนด์และสหาย มาเป็นวงดนตรี คีตะเสวี ซึ่งเป็นชื่อวงดนตรีของบิดา ที่มีอยู่แล้ว

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ให้สัมภาษณ์ที่สำนักงานอาคารอาร์เอส ชั้นที่ 17 เกี่ยวกับชื่อวงดนตรีเมื่อครั้งเปลี่ยนจากเรมอนด์และสหายมาเป็นชื่อ คีตะเสวี ว่า

“...ในเวลานั้น ผมแต่งเพลงเอง แล้วก็ร้องเอง ผมเป็นลูกครึ่งร้องเพลงฝรั่งเหมือน เพลงฝรั่งจริง ๆ แล้ว หน้าตาก็ไปทางฝรั่งไปตุเกส ถ้าร้องเพลงไทยก็ควรจะมิชื่อเป็นชื่อที่เป็นภาษาไทยจะดีกว่า เลยนึกย้อนกลับไปถึง เจ้าคุณชาติเดชอุดม ที่ตั้งชื่อให้ผมว่า ฤทธิ์ชัย แต่ควรจะเอาชื่อตัวท้ายมาตัวเดียวจะดีกว่า ก็เลยเอาชื่อคำว่า “ชัย” มาตัวเดียว ตั้งชื่อให้ตัวเองใหม่ว่า ชัย คีตะเสวี...”

#### 2.2.4.4 งานที่พระราชวังสวนจิตรลดา

ในปี พ.ศ.2498 แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ขณะที่ทำงานในบริษัทน้ำมันแอสตันคาร์ด เวลล์ม ออย มีความปรารถนาอย่างยิ่งที่จะเล่นดนตรีถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เริ่มแรกแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้ร่วมเล่นอยู่ในวงดนตรีของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยในตำแหน่งนักเปียโน ในวันที่ไปเล่นออกอากาศ ณ สถานี อ.ส พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เสด็จพระราชดำเนินไปทอดพระเนตร แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ จึงได้มีโอกาสนั่งเล่นดนตรีถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ หลังจากการเล่น ก็ได้ถวายตัวเอง กับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เพื่อที่จะเล่นเปียโน ในวงดนตรี “ลายคราม” แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้เล่าว่า

“...หลังจากวันที่ผมเล่นดนตรีถวายให้กับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ที่สถานีวิทยุ อ.ส. แล้ว อีกหนึ่งสัปดาห์ต่อมาก็มีรับสั่งให้เข้าเฝ้าพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวในวันศุกร์ตอนเย็น ผมได้ลางานครึ่งวันเลือกเครื่องแต่งกายที่สะอาดที่สุดพอเข้าไปถึงใน

พระที่นั่งอัมพรสถาน พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงชี้ให้ผมไปที่เปียโน เพื่อเล่น ซึ่งในขณะนั้น หม่อมหลวงประพันธ์ สนิทวงศ์ เป็นคนที่เล่นเปียโนอยู่ ทรงให้หม่อมหลวงประพันธ์ไปเป่าทอมโบน ผมได้เล่นดนตรี ถวายในหลวง มาเป็นเวลา 43 ปีแล้ว พระองค์ท่านทรงร่วมดนตรี ออกอากาศ ในวันศุกร์ตอนเย็น ส่วนวันอาทิตย์เป็นวันสำหรับซ้อม เราเรียกว่าวงดนตรี อ.ส. วันศุกร์ การเล่นดนตรีในวงดนตรีลายคราม นักดนตรีถือว่าได้รับพระมหากรุณาธิคุณอย่างสูง จึงใคร่ทำถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และออกอากาศเพื่อประชาชนอย่างแท้จริง...”

ในระยะแรกที่เล่นอยู่วงดนตรี อ.ส. วันสุกرنันท์ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ไม่สามารถอ่านโน้ตได้เลย อาศัยการจำอย่างเดียวนั่น จวบจนปี พ.ศ.2505 ได้เริ่มเรียนวิชาอ่านโน้ตเพลงอย่างจริงจัง ในไม่ช้าก็สามารถอ่านได้อย่างคล่องแคล่ว และยังได้รับพระราชทานแซกโซโฟน 1 คันเพื่อสอนในโรงเรียนจิตรลดา นอกจากนี้ยังได้ถวายการสอนแซกโซโฟนให้กับสมเด็จพระบรมโอรสาธิราชฯ สยามมกุฎราชกุมาร และได้ถวายการสอนโน้ตดนตรีแก่เจ้าฟ้าทุกพระองค์ ในระหว่างที่ทำการสอนนั้น แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้แต่งเพลงขึ้นมาหลายเพลง ได้แก่ ชั่วฟ้าดินสลาย รักเอย และสวรรค์อำพราง เป็นต้น

#### 2.2.4.5 งานที่บริษัท แสตนด์คาร์ดเวคัมมอย

ใน ปี พ.ศ. 2503 แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ หลังจากได้ลาออกจากบริษัทเชลล์ แห่งประเทศไทยแล้ว ก็ย้ายมาทำงานบริษัทแสตนด์คาร์ด เวคัมมอย มาทำหน้าที่เกี่ยวกับน้ำมันเครื่องเพื่ออุตสาหกรรมขนาดใหญ่ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้แต่งเพลง “รักเอย” ในขณะที่ทำงานอยู่บริษัทเชลล์ แต่ยังไม่ดังในขณะเมื่อแต่งเสร็จใหม่ ๆ ให้นุชยา รังสี ร้องเป็นคนแรก โดยมีวงดนตรี กิตะเสวี ซึ่ง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นหัวหน้าวง

นอกจากเพลง “รักเอย” แล้วแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้แต่งเพลงอื่น ๆ อีกด้วย เช่น “ใจเอย” “ความสับสน” เป็นต้น หลังจากนั้นแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้เดินทางไป ประเทศสหรัฐอเมริกา ทำงานเกี่ยวกับงานน้ำมัน หลังจากที่ได้กลับจากสหรัฐอเมริกาในครั้งนั้นแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ใช้เวลาที่ว่างจากการงานสร้างผลงานเพลงการประพันธ์เพลงใหม่ ๆ และช่วยส่งเสริมนักร้องที่ร่วมวง กิตะเสวี อีกด้วย

#### 2.2.4.6 งานที่บริษัท โมบิลล์ออย

ใน ปี พ.ศ. 2505 แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ หลังจากได้ออกจาก บริษัท แสตนด์คาร์แวก คัมมออย มาอยู่ที่บริษัท โมบิลล์ออย ทำหน้าที่เกี่ยวกับน้ำมัน ผลงานด้านการประพันธ์เพลง ยังคงมี เพลงออกมาเรื่อย ๆ เช่น “สักวันต้องจากกัน” “หลายรัก” “ชมธรรมชาติ” “สุดเหวงาม” “คนใจง่าย” เป็นต้น ในปีเดียวกันแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้เริ่มเรียนการอ่านโน้ตด้วยตัวเอง เพราะเล็งเห็นถึงความสำคัญของการอ่านโน้ต เพราะถ้าอ่านโน้ตไม่ได้แล้ว จะทำให้ทางวิชาการจะไปไม่ไกล และขณะนั้นต้องเล่นอยู่ในวง อ.ส. วันศุกร์ด้วย ควบคู่กับวงคีตเสวีด้วย ในปี พ.ศ. 2506 ธาณินทร์ อินทรเทพ นักร้องชายมาขออนุญาตนำเพลง “รักเอย” จากแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เพื่อไปร้องบันทึกเสียง

จากเพลงนี้เองที่ทำให้ชื่อเสียงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นที่รู้จักในหมู่วงการดนตรี และประชาชนทั่วไป ควบคู่ไปกับนักร้องชายที่มีนามว่า ธาณินทร์ อินทรเทพ ซึ่งในปี พ.ศ. 2507 การประกวดชิงแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน ครั้งแรกขึ้น เพลง “รักเอย” ได้รับรางวัลชนะเลิศ 2 รางวัล ประเภทแรก ก. ทำนองยอดเยี่ยม โดยมี ธาณินทร์ อินทรเทพ เป็นผู้ขับร้อง ประเภท ข. โดยมี ศรีใส สุธาพิบูลย์ เป็นผู้ขับร้อง ซึ่งในตอนนั้น เพลง “รักเอย” จะได้รับความนิยมจากผู้ฟังเป็นอย่างมาก

ในปี พ.ศ. 2508 แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้เดินทางไปสหรัฐอเมริกา เพื่อเรียนวิชาเรียบเรียงประสานและการประพันธ์เพลง (Arranging and Composition) แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้เข้าเรียนในสถาบันดนตรีแจ๊ส ที่มีชื่อเสียงของโลก ณ Berklee School of music

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้ใช้เวลาว่างจากการเรียน ประพันธ์เพลงใหม่ๆ เช่น “สวรรค์อำพราง หรือ Song in the mist” ในสถาบันดนตรีในสหรัฐอเมริกา แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีเพื่อนนักดนตรีที่มีชื่อในทางเป่าแซกโซโฟน เช่น เอิร์นนี่ วัตต์ (Ernie Watts) เป็นต้น และเรียนจบหลักสูตรซึ่งใช้เวลา 2 ปี 6 เดือน แล้วเดินทางกลับประเทศไทย



### 2.2.4.7 งานที่โรงเรียนดนตรีสยามกลการ

ในปี พ.ศ. 2510 หลังจากที่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ กลับจากประเทศสหรัฐอเมริกา ไม่ได้กลับไปทำงานในบริษัทน้ำมันอีกต่อไป ต้องการที่จะนำเอาความรู้ที่ได้มาเผยแพร่ให้กับนักศึกษาที่ใคร่จะเรียนวิชาเรียบเรียงเสียงประสานและการแต่งเพลงก็ได้มาทำงานที่บริษัท สยามกลการ และร่วมกับก่อตั้งโรงเรียนดนตรีสยามกลการ

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้เป็นครูสอนวิชาดังกล่าว ซึ่งได้เชิญนักดนตรีฝีมือดี เข้ารับความรู้ ได้แก่ ประสิทธิ์ พยอมยงค์ ประภาส อมรพันธุ์ นริศ ทรัพย์ประภา และชัยยุทธ เวชสวรรค์ ผู้ที่ได้รับความรู้วิชาเรียบเรียงเสียงประสานและการแต่งเพลงรุ่นพิเศษนี้ เป็นผู้ช่วยกันเผยแพร่วิชานี้ไปในหมู่นักดนตรีและนักศึกษาทั่วไป นักศึกษาที่เรียนจบหลักสูตรวิชาเรียบเรียงเสียงประสาน มีเพียง 12 คน จากยอดเรียนจริง 52 คน ส่วนพวกที่ไม่จบ เพราะสอบไม่ผ่านต้องมาเรียนรุ่นที่ 2 ต่อไป

นักดนตรีและนักศึกษาทั้งหมด มีความคิดที่จะจัดตั้งวงดนตรีวงใหญ่ (Big Band) เพื่อทดลองเพลงที่เขียนมาเนื่องจากการเรียนวิชาเรียบเรียงเสียงประสาน ก็ปรึกษากับ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เพื่อตั้งวงดนตรี เมื่อตกลงกันแล้วก็ตั้งวงดนตรีมีชื่อว่า ม.ศ. ซึ่งย่อมาจาก แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

นักดนตรีที่มีชื่อเสียงในขณะนั้น ได้แก่ วิชัย อึ้งอัมภรณ์ สุพจน์ เอี่ยมบริสุทธิ สุเทพ น้อมกรานต์ อุไร ศรีสำอางค์ พิมพ์ปฏิภาณ พิงธรรมจิตต์ ชลอ มลศิริวัฒน์ ผดุง จิระกาล คณัย วิไลพรรณ ปิติ มาลากุล ฯลฯ ในระยะตอนต้นแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นผู้อำนวยการเพลง ต่อมาแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ต้องเดินทางไปต่างประเทศ และมีหน้าที่สำคัญมากขึ้น ไม่มีเวลามาอำนวยเพลง จึงมอบหน้าที่ให้นริศ ทรัพย์ประภา เป็นผู้อำนวยการเพลงแทน โดยมีธรรมรัตน์ นาคสุริยะ เป็นพิธีกร ในระยะแรก ที่มีการบรรเลงออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ช่อง 7 ส่วนใหญ่จะเล่นเพลงแจ๊ส ภายหลังมีนักร้องเข้ามาเกี่ยวข้องมีปัญหาบางประการ ทำให้วง ม.ศ. หยุดการบรรเลง ซึ่งทำการบรรเลงมาถึง 13 ปี นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2511 (คณัย วิไลพรรณ. 11 เมษายน 2542. สัมภาษณ์.)

#### 2.2.4.8 งานที่ธนาคารกรุงเทพ ฯ

ในปี พ.ศ. 2517 หลังจากที่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้ลาออกจากกกลการโรงเรียนดนตรีสยาม ได้เข้ามาทำงานที่ธนาคารกรุงเทพ ฯ ในระดับเจ้าหน้าที่บริหารชั้นผู้ช่วยผู้จัดการ และ ขณะเดียวกันก็ได้ ดำรงตำแหน่งกรรมการทบวงมหาวิทยาลัย คือ กรรมการรับรองมาตรฐานดนตรี กรรมการพิจารณาหลักสูตรดนตรี ระดับปริญญาตรีของมหาวิทยาลัยเอกชน และกรรมการสอบไล่ดนตรีวิทยาลัยเอกชน ขณะเดียวกันแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ยังคงประพันธ์เพลงอยู่มิได้ขาด และเป็นนักแบกเสียงประสานอิสระไม่สังกัดกับฝ่ายใด

#### 2.2.4.9 งานที่โรงเรียนดนตรีสยามกลการ

หลังจากแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้เกษียณอายุที่ธนาคารกรุงเทพ ฯ ในปี พ.ศ. 2530 ก็ได้เข้าทำงานในบริษัทสยามดนตรีมาฮา ในตำแหน่งที่ปรึกษาและได้รับเลือกเป็นประธานกรรมการบริษัท จนถึงปัจจุบันแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ยังคงเป็นนักดนตรีวง อ.ส. วันศุกร์ นอกจากนี้ยังเป็นกรรมการตัดสินการประกวดขับร้องเพลงและการประกวดดนตรีเพลงแจ๊สของสำนักงานคณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติพร้อมกันนั้น ยังเป็นอนุกรรมการของสำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติมาหลายสมัยจนถึงปัจจุบัน ในปี พ.ศ. 2535 ได้รับการเลือกให้เป็นศิลปินแห่งชาติ สาขาศิลปะการแสดง (ดนตรีสากล)

### 2.3 ผลงานการประพันธ์เพลง

จากผลงานเพลงที่ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ประพันธ์มากกว่า 1,000 เพลง เพลงที่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ที่ประพันธ์มานั้นสิ่งที่เห็นชัด คืองานประพันธ์ของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นงานเพื่อสังคมโดยแท้ เพลงที่มีคำร้อง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ จะเขียนเค้าโครง (Plot) ของเพลงเพื่อเขียนคำร้องให้กับผู้ประพันธ์คำร้องเกือบทุกเพลง เมื่อนำงานของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มาแยกตามแนวทางที่นำไปให้บริการสังคมจะแยกได้ ดังนี้

### 2.3.1 เพลงไทยสากลประเภทลูกกรุง

เป็นเพลงที่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ประพันธ์เป็นลักษณะหวานปนเศร้าแฝงอยู่ อันเป็นแนวเพลงที่สร้างชื่อเสียงให้ เช่น “เพลงรักเอย” “จ้าวฟ้าดินสลาย” “ใจเอย” “ใครเอย” นับได้ว่าแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ สามารถประพันธ์เพลงประเภทนี้ซึ่งเป็นยอดนิยม ตั้งแต่อดีตถึงปัจจุบัน ซึ่งเพลงส่วนใหญ่มีลีลาจังหวะที่ลงตัว การประสานเสียงเป็นแนวแบบสากล ซึ่งนำทำนองของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ไปใส่คำร้องเป็นเนื้อเพลงภาษาอังกฤษ ก็จะลงตัวอย่างกลมกลืน (กิตติ ศรีเปรายะ.20 มิถุนายน 2541. สัมภาษณ์.)

### 2.3.2 เพลงประเภทปลุกใจและเพลงเคารพ

งานชิ้นเอกของเพลงประเภทนี้ คือ เพลงภูมิของแผ่นดิน นวมินทร์มหาราชา เป็นเพลงที่ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ แต่งร่วมกับนักประพันธ์หลายคน เช่น ประสิทธิ์ พยอมยงค์ สง่า อาร์มگیر นคร ถนอมทรัพย์ คำร้องโดย ชาลี อินทวิจิตร อาจินต์ ปัญงพรค์ สุรพล โทณะวณิก เนาวรัตน์ พงษ์ไพบูลย์ กุลทรัพย์ เกษแม่นกิจ เรียบเรียงเสียงประสานโดย ประสิทธิ์ พยอมยงค์ และ กิตติ ศรีเปรายะ เป็นเพลงที่มีลักษณะคล้าย ๆ กับเพลงสดุดีมหาราชา ซึ่งถือว่าเป็นที่สาคัญระดับชาติอีกเพลงหนึ่ง

### 2.3.3 เพลงสำหรับเด็กและส่งเสริมจริยธรรม

สำหรับเพลงเด็ก แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ แต่งขึ้นเพื่อส่งเสริมให้เด็ก ๆ รักเรียนและอบรมสั่งสอนกุลบุตรธิดา ใช้ทำนองเพลงสนุกสนาน เช่น เพลงกอไผ่ คำร้องโดย ร้อยแก้ว รักไทย นกสีชมพู คำร้องโดย ฐะปะนีย์ นาครทรรพ ดินแดนไทย คำร้องโดย อวบ เหมะรัชตะ เพลงที่ส่งเสริมจริยธรรมนั้น ได้ประพันธ์ทำนองสำหรับศาสนาต่าง ๆ

#### 2.3.4 เพลงสำหรับนักเรียน

นอกจากจะประพันธ์เพลงให้แก่นักเรียน ลูกเสือและเนตรนารีกว่า 50 เพลง แล้วยังประพันธ์เพลงสำหรับสุขนามย์อีกด้วย เช่น เพลงตื่นแต่เช้า คำร้องโดย อวบ เหมรัชตะ เป็นต้น

#### 2.3.5 เพลงสถาบัน

ได้ประพันธ์เพลงให้แก่สถาบันต่าง ๆ ไว้มากมาย เช่น เพลงโรงเรียนต่าง ๆ เพลงสายการบิน เพลงสถาบันการเงิน เช่น ธนาคารกรุงเทพ ฯ เพลงสถาบัน เช่น เพลงที่ประพันธ์สำหรับมหาวิทยาลัยต่าง ๆ และล่าสุดกำลังประพันธ์เพลงสำหรับมหาวิทยาลัยอุบลราชธานี

#### 2.3.6 เพลงร่ำว

เพลงร่ำว แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ประพันธ์ไว้ตั้งแต่ยุคแรกของการประพันธ์เพลง เพลงแรกที่ประพันธ์ ได้แก่ เพลงจับปู คำร้องโดย ไพบุลย์ ลีสุวัฒน์ และเพลงชาวประมง คำร้องโดย มณี ศิริยงค์

#### 2.3.7 เพลงประกอบภาพยนตร์

เพลงประกอบภาพยนตร์ ได้แก่ ภาพยนตร์ เรื่อง “ข้าวฟ้าดินสลาย” งามตา สุภพงษ์ น้องสาวของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ แสดงนำ

### 2.3.8 เพลงที่แต่งถวายสมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ

กล่าวโดยทั่วไปแล้ว การที่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นนักประพันธ์ทำนองเพลง เป็นนักดนตรีที่มีความสามารถ จึงได้รับความนิยม และเป็นที่ไว้วางใจจากพระราชวงศ์ ดังที่สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ทรงมีพระราชเสาวนีย์ให้รวบรวมบทเพลงในพระองค์ บันทึกลงในเทปคาสเซ็ท และแผ่นซีดี ชุดเพลินเพลงพระราชทาน เพื่อให้ประสพนิกรได้สัมผัสความไพเราะของบทเพลงพร้อมกัน 2 ชุด คือ เพลินเพลงพระราชทาน 1 และ 2 เช่น เพลงจากยอดคอกยหวนให้อาลัยหา สายน้ำ จอมใจในทรวง แลจันทร์ เพ็ญภาพฝัน ประกาศิต ฯลฯ และโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ผู้ที่ทำงานด้านดนตรีมาช้านาน เป็นผู้แต่งทำนองทั้งหมดถวาย

นอกจากนี้ สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ ทรงมีพระราชประสงค์ ให้บันทึกเพลงในพระองค์ เป็นการให้ความรู้และความบันเทิงแก่เยาวชน และพสกนิกรทั่วไป จากการที่ทรงอ่านหนังสือ “มณีพลอยร้อยแสง” ที่พระสหายคณะอักษรศาสตร์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยของสมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี ทรงรวบรวมไว้ จึงโปรดเกล้าให้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ประพันธ์ทำนอง เป็นบทเพลง 4 เพลง ได้แก่ เจ้าคอรัก อاطر พลบค่ำ และสายน้ำ โปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้นำบทเพลงพระนิพนธ์ในสมเด็จพระเจ้าลูกเธอ เจ้าฟ้าจุฬาภรณวลัยลักษณ์ อัครราชกุมารี ทั้งหมด 5 เพลง คือ ไกลดวงใจแต่ไกลสุดฟ้า ผาถดาว แสงสว่างที่กลางใจ ดวงแก้วในดวงใจ และราชสักการะ ให้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ประพันธ์ทำนองทั้งหมด

ทุกครั้งที่สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ เสด็จพระราชดำเนินต่างจังหวัด จะพระราชทานเล่าให้ข้าราชการฟังถึงเรื่องราวทางประวัติศาสตร์ที่ทรงอ่านมา และด้วยความปลื้มพระทัย และทรงเทิดทูนในพระมหานุรพหัยดราธิราช จึงโปรดเกล้าให้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ประพันธ์ทำนองบทเพลงประวัติศาสตร์ขึ้น โดยการประยุกต์จากกาพย์เห่เรือของเจ้าฟ้าธรรมาธิเบศร์ หรือเจ้าฟ้ากุ้งมาแยกเป็นเพลงชมนก ชมปลา และโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้ท่านผู้หญิงพิจิตต์ สุกุมิตร แต่งเพลง “พระสุริโยทัย” เพื่อบันทึกเสียงลงในชุดที่ 1 ด้วยพระราชประสงค์ให้เยาวชนและพสกนิกร ได้ทราบถึงประวัติศาสตร์ของสมเด็จพระศรีสุริโยทัย พระราชินีองค์แรกที่ออกรบ

และสิ้นพระชนม์ในสนามรบ และโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ประพันธ์ทำนอง ถวายนอกเหนือจากเพลงพระราชทานชุดที่ 1 และ 2 แล้ว ในกลางเดือนพฤษภาคม 2541 สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ โปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ประพันธ์ทำนองบทเพลง “เงาะป่า” พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และอิเหนา พระราชนิพนธ์ ในพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย บันทึกเสียงลงในเทปและซีดี เป็นชุดที่ 3 และ 4 (ท่านผู้หญิง มณฑินี มงคลนวนิน .เดลินิวส์ 4 พฤษภาคม 2541)

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ผู้ประพันธ์ทำนองเพลงในครั้งนี้ กล่าวถึงการประพันธ์ว่า (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์. 30 มิถุนายน 2541. สัมภาษณ์.)

“...ผมได้แต่งทำนองเพลง สมเด็จพระศรีสุริเยศ และเพลงที่มีเนื้อหาทางประวัติศาสตร์หลายเพลงโดยเรียงลำดับบางเพลงก็มีคำร้องยาว จึงทำเป็นลักษณะของ ไซเคิล (Song Cycle) ใช้เวลาแต่งทำนองบทเพลงในชุดเพลงพระราชทานทั้ง 4 ชุด มีเพลงทั้งหมด 78 เพลง แต่งนานถึง 1 ปี 6 เดือน ในการแต่งเพลง “เงาะป่า” พระราชนิพนธ์ของรัชกาลที่ 5 นับว่าการแต่งทำนองที่ยากเพราะต้องทำความเข้าใจ เนื้อหาอย่างละเอียด ส่วนเพลง “ผนพราโบไม่วัง” เป็นเพลงทำนองที่ยาวที่สุด เพราะมีคำร้องยาวถึง 4 หน้ากระดาษ จึงต้องมอบให้ภาธร ศรีกรานนท์ แต่งถวาย เป็นแบบเพลงที่เล่าเรื่อง...”

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ กล่าวว่า (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์. 5 กรกฎาคม 2541. สัมภาษณ์.)

“...การแต่งทำนองที่มีคำร้องมาก่อน เป็นการแต่งที่ยาก แต่ทุกครั้งที่มีโอกาส แต่งถวาย ถือเป็นความภาคภูมิใจ และปลื้มปิติ เป็นอย่างมาก สมเด็จพระนางเจ้าพระบรมราชินีนาถ พระราชทานน้ำพระทัย ในการทำงานมาตลอด จะทรงฟังบทเพลงที่แต่งถวาย เมื่อทรงฟังแล้ว แม้จะมีสิ่งผิดพลาดก็ไม่เคยรับสั่งว่าไม่ดี แต่จะพระราชทาน คำแนะนำให้แก้ไขให้ดีขึ้น...”

## บทที่ 3

อิทธิพลของสภาพแวดล้อม  
ที่มีผลต่อการประพันธ์ทำนองเพลง ของ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

## 3.1 สภาพแวดล้อมทางสังคม

เพื่อที่จะให้เห็นความสัมพันธ์ที่จะศึกษาในบทที่ 3 นี้ ขอยกแนวความคิดทางจิตวิทยา สังคมที่สามารถใช้อธิบายความสัมพันธ์ระหว่างสภาพแวดล้อมทางสังคมและอิทธิพลจากครอบครัวเดิม จากโรงเรียนที่ศึกษา และจากเพื่อนร่วมกลุ่มอาชีพที่มีความสัมพันธ์กับการประพันธ์เพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์, บรรจง ชลวิโรจน์. (2538) อ้างถึง

พิศมัย พูลสวัสดิ์ และคณะ (2508 : 29-36) ให้แนวคิดว่า

เมื่อนุษย์อยู่ร่วมกันเป็นกลุ่มจะมีการปฏิบัติในรูปแบบที่กลุ่มต้องการ เนื่องจากในกลุ่ม แต่ละหน่วยที่มนุษย์เราเป็นสมาชิกอยู่ ย่อมจะมีกฎเกณฑ์ให้ปฏิบัติตามเพื่อความมั่นคงและเป็นอันหนึ่งอันเดียวกันของกลุ่ม ดังนั้นบุคคลจึงต้องเรียนรู้และพร้อมที่จะประพฤติปฏิบัติในทางที่สังคมยอมรับ ซึ่งการเรียนรู้นี้ เริ่มตั้งแต่บุคคลคลอดออกมาเป็นสมาชิกของสังคมนั้น ๆ การเกี่ยวข้องกับสังสรรค์กับเพื่อนมนุษย์คนอื่น ๆ ในสังคมจะทำให้บุคคลผู้นั้นมองเห็นช่องทางที่ประพฤติปฏิบัติตามที่กลุ่มคาดหวัง การประพฤติปฏิบัติให้เป็นไปตามที่คาดหวังนี้ เรียกว่า “การอบรมขัดเกลา” (Socialization) การอบรมขัดเกลานั้นจะค่อย ๆ เปลี่ยนแปลงและซึมซาบไปทีละน้อย ๆ โดยไม่รู้ตัวและจะค่อย ๆ กลายเป็นลักษณะนิสัย ของบุคคลในสังคม

การอบรมจัดเกลาที่มีความสำคัญสำหรับการพัฒนานุคลิกภาพของแต่ละบุคคลไปตาม ทฤษฎีการอบรมจัดเกลา มี 4 กระบวน คือ

1. การอบรมจัดเกลาด้วยวิธีการให้รางวัล แม็ค เดวิด และฮาราน (Mc. David & Haran :1974) กล่าวว่า การได้รับรางวัลจะทำให้ผู้รับสร้างค่านิยมและทัศนคติทางบวกเพิ่มขึ้น ซึ่งทัศนคติทางบวกนี้จะแพร่กระจาย ไปสู่สถานการณ์ทั้งหลายในขณะที่เรียนรู้ด้วย รางวัลจึงไม่เพียงแต่ช่วยจัดเกลา นิสัยของแต่ละบุคคลเท่านั้น การได้รับรางวัลยังเป็นรากฐานในการสร้างทัศนคติ และ ค่านิยมอีกด้วย
2. การอบรมจัดเกลาด้วยวิธีการลงโทษตามที่ แม็ค นีล และคณะ (Mc. Neil & The other : 1978) มีความเห็นว่าการลงโทษเป็นวิธีที่เร็วที่สุด และมีประสิทธิภาพที่สุดในการที่จะกำจัดพฤติกรรม ที่ไม่พึงปรารถนาของบุคคลให้หมดสิ้นไป
3. กระบวนการเรียนรู้โดยบังเอิญ การประพฤติกรรมหลายอย่างเกิดโดยบังเอิญ จากการเรียนรู้ ที่ไม่ได้ตั้งใจ รวมไปถึงข้อห้ามและประเพณีที่ปฏิบัติกดกอดกันมา
4. กระบวนการเลียนแบบ เป็นกระบวนการหนึ่งที่ทำให้บุคคลปฏิบัติตามรูปแบบที่สังคม คาดหวัง มีตัวแปรสำคัญซึ่งมีผลต่อการเลียนแบบอยู่ 2 ตัวแปร คือ ความสัมพันธ์ระหว่างตัวแบบกับ ผู้เลียนแบบ ความคุ้นเคยกับตัวแบบทำให้เลียนได้ง่ายกว่าและผลตอบแทนที่ตัวแบบได้รับ เมื่อแสดง พฤติกรรมนั้น ๆ โดยเฉพาะรางวัลเป็นตัวชี้และผลักดัน

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้เจริญเติบโตในครอบครัวที่มีดนตรีอยู่ในหัวใจ ถึงแม้ว่าบิดา ไม่สนับสนุนให้บุตรชายเป็นนักดนตรีอาชีพ ในอนาคตแต่ก็ไม่ได้ห้ามให้บุตรชายเล่นดนตรี ยังคง ให้เล่นบ้างตามสมควร แต่ในจิตใจของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ อยากเล่นดนตรีให้เก่งเหมือนบิดา จะเห็นได้ว่าเมื่ออายุ 17 ปี ได้สมัครเรียนเปียโนกับครูสอนดนตรี แต่เรียนไปไม่สำเร็จมีเหตุต้องเลิกไป ภายหลังความคิดที่อยากจะเป็นนักดนตรีในวงแจ๊ส แต่ก็ไม่เป็นผลสำเร็จอีกเพราะได้เกิดสงคราม ขึ้นเสียก่อน นับว่ากระบวนการเรียนดนตรีของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ไม่ได้รับการฝึกฝนจากโรงเรียน ที่เรียนหนังสืออยู่เลย เมื่ออายุได้ 18 ปี (พ.ศ. 2488) ต้องออกมาเป็นนักดนตรีอาชีพ ในฐานะผู้นำ ของครอบครัว ช่วงชีวิตที่กล่าวนี้ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้ผ่านกระบวนการจัดเกลา ครบทั้ง 4 ประการ กล่าวคือ เมื่อปฏิบัติดนตรีได้ดี ก็ได้รับคำชมจากบิดา มารดา และพี่น้อง เมื่อปฏิบัติไม่ถูก ต้องก็จะถูกลงโทษ โดยเฉพาะการวางนิ้วในการเล่นเปียโนได้มีการลองผิดลองถูก และเรียนรู้ด้วยตนเอง ตลอดจนได้มีการลอกเลียนแบบดนตรีจากบิดาและจากการฟังวิทยุ ในการดัดฟังเพลงใหม่ๆ ตลอด

จนถ่ายทอดอุปนิสัยต่าง ๆ จากบิดามาโดยตลอด ดังนั้นจึงนับว่าแมนรัตน์ ศรีกรานนท์สามารถครองตนและปฏิบัติหน้าที่ในด้านการดนตรีสำเร็จลุล่วงไปด้วยดี

บรรจง ชลวิโรจน์. (2538) อ้างอิงทฤษฎีหนึ่งของอากรณัมพันธ์ (2525 : 58-60) ซึ่งอ้างถึง ซี.เอ. เอลล์วูด (C.A. Elmwood) กล่าวถึงวิถีทางที่สำคัญ 3 ประการ ประกอบด้วย กลุ่มปฐมภูมิ 3 กลุ่ม ได้แก่

1. กลุ่มปฐมภูมิจัดเกล้าปัจเจกบุคคล กลุ่มปฐมภูมิจะให้ความเป็นญาติสนิทมิตรสหาย และวัตถุสิ่งของอันจำเป็นแก่ปัจเจกบุคคล โดยหลักแล้วการเริ่มชีวิตของบุคคลคนหนึ่งจะเริ่มในกลุ่มครอบครัว เด็กที่เกิดมาเป็นสมาชิกคนหนึ่งของกลุ่มครอบครัวแม้ว่าเขาจะยังช่วยเหลือตัวเองไม่ได้เลย แม้ยังไม่มีความรู้เกี่ยวกับสังคมรอบตัวแต่เขาก็ได้เกิดมาพร้อมกับความสามารถแฝงบางอย่างแรงกระตุ้นความอ่อนไหวการทำงานของกล้ามเนื้อกลไกของการกระทำที่อยู่เหนืออำนาจจิตใจ และด้วยการสมาคมอย่างใกล้ชิดเป็นกันเองกับบิดามารดา เด็กก็จะพัฒนาความรู้สึก ทักษะและลักษณะนิสัยของเขานั้นคือ ในขณะที่เด็กกระทำกิริยาอันใดขึ้นบุคคลผู้อยู่รอบข้างจะมีปฏิกิริยาตอบ โดยถ้าเด็กทำดีก็จะส่งเสริม ชมเชย แสดงความเห็นชอบ ถ้าเด็กทำไม่ดีจะว่ากล่าว แสดงความไม่พอใจ คำหิติดีเขิน และแม้กระทั่งทำโทษนั้น โดยกระบวนการให้การรางวัลและการแสดงความไม่นิยมชมชอบนี้ เด็กจะเรียนรู้ในวัยต้นของชีวิตถึงแบบของพฤติกรรมที่สมาชิกคนอื่น ๆ ในครอบครัวมุ่งหวังที่จะให้เขาปฏิบัติเมื่อโตมาอีกหน่อย แต่ยังอยู่ในวัยของเด็กเล็ก บุคคลก็จะเป็นสมาชิกของกลุ่มเพื่อนเล่นในละแวกบ้านของ ครอบครัวเขา และในกลุ่มเพื่อนเล่นนั้นเอง บุคคลจะเรียนรู้ถึงการร่วมปฏิบัติงานกับบุคคลอื่น ๆ และรับรู้ถึงความรู้สึกรับผิชอบและหน้าที่ที่มีต่อกลุ่ม ดังนั้นกลุ่มครอบครัวและกลุ่มละแวกบ้าน จึงเป็นกลุ่มที่มีอิทธิพลต่อเด็กอย่างลึกซึ้งและยาวนานก่อนกลุ่มอื่น ๆ

สิ่งที่มีความเกี่ยวข้องอย่างใกล้ชิดกับความรู้สึก คือ ความรู้สึกเป็นเจ้าของ (Sense of belonging) ซึ่งหมายถึงการที่บุคคลแสดงตัวเองและแสดงความสนใจร่วมกับคนอื่น ๆ ในกลุ่มความรู้สึกเป็นเจ้าของนี้จะพัฒนาขึ้นในกลุ่มปฐมภูมิ

2. กลุ่มปฐมภูมิเป็นแหล่งอุดมการณ์ทางสังคมขั้นมูลฐาน เนื่องจากกลุ่มประกอบด้วยบุคคลจำนวนหนึ่งที่มีปฏิริยาต่อกัน การมีปฏิริยาต่อกัน จะแสดงให้เห็นความร่วมมือ หรือความขัดแย้งที่มีอยู่ในชีวิตของปัจเจกบุคคล โดยย่อมจะมีความขัดแย้งกันในผลประโยชน์หรือความสนใจ ความปรารถนาค่านิยมหรือทัศนคติ ในขณะที่เดียวกันก็จะมีความร่วมมือโดยผ่านกระบวนการของการปรับตัวและค่านิยมแห่งมนุษยชาติ เกิดขึ้นในบุคลิกภาพของปัจเจกบุคคล สภาพการณ์แบบนี้จะเกิดขึ้นซ้ำแล้วซ้ำอีกในกลุ่มปฐมภูมิ กล่าวคือ ขนาดของกลุ่ม การสมาคมกันอย่างใกล้ชิดของสมาชิก และสัมพันธภาพแบบเผชิญหน้ากันเป็นกันเอง จะทำให้สมาชิกเกิดผลประโยชน์ที่ขัดกันและแนวความคิดที่แตกต่างกัน แต่สภาพการณ์เช่นนี้ก็จะทำให้บุคคลในวัยเยาว์เกิดการปรับตัวและการเรียนรู้ถึงค่านิยม อันเป็นที่ยอมรับกันภายในกลุ่มปฐมภูมิที่เขาสังกัดอยู่

การทะเลาะวิวาทกันของเด็ก ๆ การขัดแย้งในผลประโยชน์หรือความสนใจที่ขัดกันจะเป็นบทเรียนเบื้องต้นที่ทำให้เกิดความอดทน ความเข้าใจ ความเห็นอกเห็นใจ ความร่วมมือ และ การยอมรับนับถือซึ่งกันและกัน เช่น ภายในกลุ่มครอบครัวเด็กจะเรียนรู้ถึงแบบขอบพฤติกรรมอันเป็นพื้นฐานในเรื่องเพศ ความเป็นพ่อเป็นแม่และเครือญาติ ในขณะที่ประสบการณ์จากชีวิตในละแวกบ้าน จะทำให้เด็กรับเอาอุดมการณ์แห่งการให้บริการอิสระเสรี ความยุติธรรมและความอดกลั้นเข้าไว้ ดังนั้นกลุ่มปฐมภูมิจึงเป็นแหล่งของการพัฒนาอุดมการณ์ทางสังคมอันเป็นพื้นฐานเบื้องต้น

3. กลุ่มปฐมภูมิลำยทอดวัฒนธรรมของกลุ่ม ตลอดชีวิตที่มีความเจริญเติบโตและการพัฒนาของคนเราจะมีการเร่งเร้าระหว่างกัน การแลกเปลี่ยนระหว่างกัน และการมีความสัมพันธ์ระหว่างกัน เข้ามาเกี่ยวข้องกับในฐานะที่คนเราเป็นสมาชิกคนหนึ่งของกลุ่มทางสังคมในขณะที่กระบวนการขัดเกลาทางสังคมเรียนรู้ว่าสิ่งต่าง ๆ อันได้แก่ ความรู้ ทัศนคติ ลักษณะนิสัยและความสามารถจะไปเกี่ยวข้องกับสิ่งอื่น ๆ ได้อย่างไร ปัจเจกบุคคลจะค่อย ๆ ได้มาซึ่งความคิดและแบบอย่างพฤติกรรมของกลุ่มตนเอง ปัจเจกบุคคลนั้นจะเก็บสิ่งที่ได้มาไว้ภายในและปลดปล่อยผ่านไปสู่คนอื่น ๆ และในช่วงเวลานี้เองที่ประสบการณ์ทั้งหมดของสมาชิกกลุ่มจะกลายเป็นมรดกตกทอดทางสังคมหรือวัฒนธรรม ซึ่งจะถูกลำยทอดจากรุ่นหนึ่งไปสู่รุ่นอื่น ๆ ต่อไป กลุ่มปฐมภูมิ เช่น ครอบครัวละแวกบ้าน และเพื่อนเล่นของเด็กจะเป็นตัวแทนอย่างสำคัญ ที่จะทำการถ่ายทอดวัฒนธรรมของกลุ่ม

## สภาพแวดล้อมจากครอบครัวในเยาว์วัยที่มีผลต่อการพัฒนาอุปนิสัยใจคอและบุคลิกภาพส่วนตัวของ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

กระบวนการอบรมขัดเกลาจากครอบครัวในเยาว์วัยที่มีผลต่อการปั้นแต่งอุปนิสัย และบุคลิกภาพเบื้องต้น ผู้วิจัยใคร่ขอเสนอการวิเคราะห์อุปนิสัยและบุคลิกภาพเมื่อเยาว์วัยของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ซึ่งเชื่อตามแนวคิดที่ว่ากระบวนการอบรมขัดเกลาจากครอบครัวนั้น มีผลสำคัญในการวางรากฐานอุปนิสัยและบุคลิกภาพของท่าน ตลอดจนเป็นพื้นฐานสำคัญในการพัฒนาชีวิตในภายหน้าให้ก้าวหน้าในอาชีพการงานทางดนตรี

### อุปนิสัย : สายเลือดและความเป็นศิลปินดนตรีจากครอบครัว

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีกำเนิดจากครอบครัวนักดนตรีเป็นบุตรของโรนาโด ชีแกร์ นักดนตรีเล่นเปียโนฝีมือดีคนหนึ่งยุคนั้น ในบ้านของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีเสียงดนตรีที่เกิดจากการฝึกซ้อมของบิดา บางครั้งบิดาก็จะซ้อมเป็นวงดั่งอยู่อย่างไม่ขาด ถึงแม้ว่าแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ไม่ได้รับการศึกษาทางด้านดนตรีจากโรงเรียนที่ศึกษาอยู่ ก็นับได้ว่าวงศ์สกุลศิลปินดนตรีของบิดาและสภาพแวดล้อมจากครอบครัวทำให้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ใกล้ชิดและผูกพันกับการดนตรีนับแต่ลืมตาจู่โลก นอกจากนี้แล้วยังได้รับการปลูกฝังโดยฝึกฝนด้วยการฟังด้วยตนเองตั้งแต่อายุ 10 ขวบ อีกทั้งได้ติดสอยห้อยตามไปตามที่ทำงานต่าง ๆ ของบิดาแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ไปช่วยงานดนตรีตามแต่จะช่วยให้ เช่น ได้ตีกองแทนคนตีกองที่ไม่มาทำงาน ร้องเพลงในไนท์คลับ เมื่อแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ อายุได้ราว 18 ปี ก่อนหน้านั้นบิดามีการฝึกแบบโบราณ ถ้าวงนี้ผิด จะโดนบิดาทำโทษ จึงทำให้แมนรัตน์ ไม่ค่อยมีความกล้าที่จะเล่นเปียโนให้บิดา ดูจะแอบเล่นเปียโนตามลำพังภายหลัง

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้พยายามฝึกฝนจนเป็นนักเปียโนที่มีความสามารถคนหนึ่ง ทั้งนี้จะเห็นได้ว่า กระบวนการศึกษาอบรมในยุคนั้น เกิดจากครอบครัวเป็นหลัก ลูกหลานจะได้รับการฝึกหัดหน้าที่การงาน และวิชาชีพจากผู้เป็นบิดาหรือผู้ประกอบอาชีพต่าง ๆ กัน มีแต่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ คนเดียวเท่านั้น ที่ยึดอาชีพ นักดนตรี และเป็นนักดนตรีที่มีความชำนาญ มีฝีมือดี เป็นที่ประจักษ์ในวงการดนตรีของเมืองไทย

ในเวลาต่อมา ดังนั้นจึงกล่าวได้ว่าอาวูโสของครอบครัวดังกล่าวจะพบว่าครอบครัวศรีกรานนท์นี้มีบุตรชายหญิงรวมกัน 6 คน มีการบีดอิทธิพลจากการอบรมขัดเกลาของครอบครัว มีผลโดยตรงต่อการพัฒนาอุปนิสัยและทักษะด้านดนตรีของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ให้มีสายเลือดและความคิดเป็นศิลปินดนตรีตั้งแต่เยาว์วัย

**อุปนิสัย : อุตสาหะกระตือรือร้นต่อการพัฒนาและใฝ่ฝัน**

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้เล่าถึงชีวิตในเยาว์วัยที่เกี่ยวกับความใกล้ชิดและการเลียนแบบบิดา (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์. 5 กรกฎาคม 2541. สัมภาษณ์.)

“...ชีวิตเยาว์วัยของผมมีความใกล้ชิดผู้เป็นบิดามาก น้องคนอื่น ๆ ถึงจะใกล้ชิด ก็ไม่เท่ากับผม เพราะว่าผมมีความสนใจในการที่จะเลียนแบบผู้ที่เป็นบิดาอยู่เพียงผู้เดียวเท่านั้น พี่และน้อง จะมีความสนใจในด้านอื่นที่ไม่ใช่ดนตรี นอกจากจะเป็นผู้ฟังอย่างเดียว บิดาและศิลปินคนอื่น ๆ ในยุคนั้นล้วนเป็นศิลปินที่มีฝีมือดี พร้อมทั้งมีความประพฤติที่ดี งานทุกชิ้นที่เกี่ยวกับงานดนตรีที่น่าสรรเสริญ ศิลปินเหล่านั้นจะเป็นศิลปินที่มีความขยันฝึกหัด มีการแข่งขันในการพัฒนาฝีมือให้เป็นนักดนตรีที่มีฝีมือคืออย่างสม่ำเสมอ จึงทำให้ท่านได้รับแบบอย่างที่ถูกต้องและมีมาตรฐาน รวมทั้งต้องเป็นบุคคลที่ใฝ่ฝันที่จะ ฝึกฝนให้เป็นนักดนตรีที่ดีต่อไป ถึงแม้ว่าท่านจะได้รับแบบอย่างบิดาเป็นอย่างดี แต่ผู้เป็นบิดาก็ไม่สนับสนุนให้เป็นนักดนตรีอาชีพ โดยอ้างอยู่เสมอว่านักดนตรีไม่มีเกียรติและเป็นอาชีพที่ไม่ยั่งยืน...”

ดังนั้น จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่าผลดีต่อการที่มีคุณลักษณะของบิดา ซึ่งทำให้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นนักดนตรี ผู้มีความสามารถทางดนตรีได้รับความยอมรับจากบุคคลต่าง ๆ ในวงดนตรีนั้น บิดาได้ถ่ายทอดแบบอย่างของอุปนิสัยดังกล่าวไว้ ให้กับแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ โดยมีได้รู้ตัว ดังที่บรรจง ชลวิโรจน์ได้อ้างถึง พิสมัย วิบูลย์สวัสดิ์และคณะ (2528 : 31-36) ได้กล่าวถึงการอบรมขัดเกลาบุคลิกภาพของบุคคล 4 ประการ ในที่นี้บุคลิกภาพของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้รับการขัดเกลาจากการเลียนแบบ

การเรียนรู้โดยบังเอิญอย่างไม่รู้ตัวและการให้รางวัล ซึ่งจะเห็นว่าเพื่อนร่วมงานและคนใกล้ชิดกับท่าน ดังเช่น นคร ถนอมทรัพย์ (นคร ถนอมทรัพย์. 4 กันยายน 2541. สัมภาษณ์.) กล่าวถึงความตั้งใจและความเพียรพยายามในการทำงานดนตรีอันดงามนี้ ทำให้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นที่รักใคร่ของเพื่อน ได้รับการยอมรับ จนสามารถชักชวนเพื่อนนักดนตรีก่อตั้งวงดนตรีสากลในยุคแรก ตั้งแต่เมื่อทำงานในบริษัทเชลล์ แห่งประเทศไทย ได้สำเร็จและพากเพียรต่อการทำงานจนกระทั่งประสบความสำเร็จในชีวิตการทำงาน ได้รับการยอมรับมาตลอดชีวิต อีกทั้งฝีมือเป็นเลิศทางดนตรีเป็นที่ยอมรับจนถึงปัจจุบัน

**อุปนิสัย :** มีความสามารถในการปรับตัวได้ดีและมีความอดทนในการต่อสู้ชีวิต

นักจิตวิทยาสังคม ได้เคยตั้งข้อสังเกตและแนวคิดเกี่ยวกับการเลี้ยงดูบุตรจากครอบครัวว่า (พิสมัย วิบูลย์สวัสดิ์และคณะ. 2528 : 150 )

“ลูกคนโตและลูกคนสุดท้ายของครอบครัว มักจะได้รับการกำหนด ความคาดหวังและความรักอย่างทุ่มเทจากบิดา มารดา หรือญาติผู้ใหญ่ไว้สูง (โดยเฉพาะในครอบครัวตะวันออก) ลูกคนโตส่วนใหญ่ได้รับความรักความเอาใจใส่จากครอบครัวมาก ส่วนลูกคนสุดท้ายก็เช่นเดียวกัน จะได้รับความรักการตามใจและเป็นศูนย์รวมความสนใจของทุกคนในครอบครัว แต่ลูกคนกลางได้รับความเอาใจใส่ตามสมควร ดังนั้นจะพบว่าลูกคนโตและลูกคนสุดท้ายต้องอาจปรับพฤติกรรมที่ผิดจากปกติบางประการได้ ดังเช่นเป็นคนเอาแต่ตัวเอง หรือเป็นคนเข้มงวด กวดขันเป็นต้น ในขณะที่ลูกคนกลางมักจะเป็นผู้ที่มีความสามารถในการปรับตัวต่อบุคคล และสถานการณ์ต่าง ๆ ได้ดี”

จากเหตุผลดังกล่าวข้างต้น เมื่อแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มิได้เป็นลูกคนโต และลูกคนสุดท้าย เป็นลูกลำดับที่ 2 ในจำนวนพี่น้องทั้งหมด 6 คน การที่แมนรัตน์เป็นลูกคนที่ 2 ของครอบครัว ซึ่งมีไม่ใช่เป็นลูกหัวแก้วหัวแหวนที่ได้รับการตามใจหรือเอาใจใส่เป็นพิเศษแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ต้องปรับตัวให้เป็นที่รักของบิดามารดาและพี่น้องด้วยตนเอง อุปนิสัยของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ นั้นจะพบว่าเป็นผู้ที่มี คุณลักษณะหนักเอาเบาสู้ พร้อมทั้งจะเผชิญกับทุกสิ่งทุกอย่าง และที่สำคัญมีความสามารถปรับตัวต่อ ทุกสถานการณ์ แม้กระทั่งประสบการณ์ในวัยรุ่น เมื่อสภาพแวดล้อมทางครอบครัวที่ขัดอาชีพนดนตรี ทำให้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ต้องออกไปช่วยครอบครัวโดยการต้องออกจากศึกษาไปเล่นดนตรีเพื่อหาเงินมา

จนเกือบครบถ้วน ซึ่งแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ต้องปรับตัวเองให้สามารถช่วยงานและมีสัมพันธภาพที่ดีกับผู้ร่วมงานและคนทั่ว ๆ ไป ที่สำคัญต้องดูแลตนเอง ในข้อนี้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้กล่าวว่า

“...ในวัยหนุ่ม เมื่อครั้งออกเล่นดนตรีที่ไฮเต็ลแปซิฟิก หน้าตาของผมพอไปได้ เพราะกระเดียดมาทางลูกครึ่ง ก็เลยทำให้พวกสาว ๆ ไม่ว่าจะเป็นพวกสาวพาร์ตเนอร์ หรือสาว ๆ ที่มาฟังดนตรีเพื่อผ่อนคลาย มักจะชอบมาชวนคุยหรือชวนออกไปเที่ยวในตอนเลิกงาน ผมไม่เคยไปหรือไปให้ความหวังกับบุคคลเหล่านั้นเลย ผมถือว่าเป็นบาป เพราะผมเป็นคาทอลิก ที่สำคัญอีกประการหนึ่งภาระที่ต้องรับผิดชอบ การทำงานในเวลากลางวัน ซึ่งผมจะต้องทำงานให้เต็มที่กับเขาให้สมกับค่าจ้างที่เขาจ้าง ผมเลยทำให้ผมไม่มีโอกาสที่จะมีเวลาไปไหนมาไหน กับคนอื่นเลย นักดนตรีที่เล่นอยู่ข้างเดียว กับผม บางคนเลิกแล้วก็จะไปต่อ โดยการดื่มสุราหรือมีผู้หญิง ที่สำคัญในสมัยนั้น การดูผิดใจจะเห็นอยู่ทั่วไปในสถานที่ทั่วไปอีกทั้งไม่ผิดกฎหมายอีกด้วยจากเหตุผลทั้งหมด คุณพ่อจึงไม่สนับสนุนให้ผมมาซื้ออาชีพการเล่นดนตรี แต่สุดท้ายผมก็สามารถเอาชนะทุกอย่างได้ด้วยดีและยังสามารถเล่นดนตรีจนมาถึงทุกวันนี้ และยังสามารถลูกสาวกับลูกชายผมให้เรียนดนตรี อีกด้วย...”

ฉะนั้นแม้ชีวิตของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ในช่วงชีวิตของการทำงาน ในระยะแรกต้องลำบากที่ต้องทำงานทั้งกลางวันและกลางคืนแตกต่างกันอย่างสิ้นเชิง แต่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ก็สามารถยืนหยัดสู้งานจนเป็นผลสำเร็จไม่ได้ย่อท้อต่อชีวิต มีการเปลี่ยนแปลงซึ่งเกิดจากการพัฒนาไปในทางที่ดีขึ้นตามลำดับ งานในตอนกลางคืนที่ทำในช่วงแรกถือว่าเป็นการหารายได้พิเศษ เพื่อจุนเจือครอบครัว ซึ่งแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นผู้หารายได้แต่เพียงผู้เดียว นับตั้งแต่บิดาได้เสียชีวิตลงไป ได้ทำหน้าที่เป็น ผู้นำของครอบครัวไปโดยปริยาย

จากการเพียรพัฒนาในหน้าที่การงาน เป็นเวลาที่ไม่แน่นอนเท่าใด ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2491 – 2507 เป็นต้นมา ได้เป็นที่ยอมรับในวงการดนตรีและมีชีวิตที่สุขสมบูรณ์ มีการต่อสู้และมีการปรับตัวต่อทุกสภาวะการณ์ได้เป็นอย่างดี ซึ่งได้รับการฝึกหัดมาตั้งแต่เด็ก นับได้ว่าเป็นส่วนสำคัญที่ทำให้การดำเนินการสร้างชีวิตของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้เป็นอย่างดี

ในข้อนี้กล่าวสรุปได้ว่า สภาพแวดล้อมในวัยเด็กจากครอบครัวของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ นับได้ว่ามีส่วนในการอบรมขัดเกลาอุปนิสัยและบุคลิก “ศิลปินคนตรี” และเป็นรากฐานกำเนิดอุปนิสัยบางประการที่ดี ในหน้าที่การงานแล้วยังได้นำความสำเร็จมาสู่ชีวิตของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ในเวลาต่อมาอีกด้วย

ในอีกด้านหนึ่งแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ไม่ได้รับการฝึกหัดวิชาดนตรีจากโรงเรียนอัสสัมชัญ เพราะทุกครั้งที่มีการเรียนการเล่นเปียโน ต้องมีอุปสรรคทุกครั้ง สาเหตุครั้งแรกที่เรียนดนตรีในโรงเรียนอัสสัมชัญ ไม่เป็นผลสำเร็จเกิดจากครูที่ทำการสอนเปียโนให้กับแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ต้องการให้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เล่นเพลงประเภทคลาสสิก แต่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ชอบเล่นเพลงประเภทแจ๊สและเพลงป๊อปปูล่า ในขณะที่ครูเหลือ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มักชอบเล่นเพลงที่ตัวเองชอบ เป็นเหตุให้ครูผู้สอนเกิดความไม่พอใจที่ไม่ทำตามคำสั่งของครู ก็ถูกยกเลิกไป ครั้งที่ 2 เมื่อสมัครเข้าเป็นนักเรียนดนตรีในวงโยธวาทิต เริ่มหัดจาก ทูบา ก่อน ใจจริงนั้นอยากจะเป่าแซกโซโฟน ครูตรวจดูลักษณะของฟันแล้วบอกว่าไม่สามารถเป่าแซกโซโฟนได้ต้องไปเป่าทูบา แต่เมื่อถึงวันกำหนดเพื่อจะฝึกหัดเป่าทูบา ก็เกิดสงครามโลกครั้งที่ 2 โรงเรียนต้องปิดอย่างกะทันหัน เนื่องจากสงครามโลก ดังนั้นความหวังที่จะเป็นนักเป่าทูบา ก็ต้องยกเลิกไปด้วย

สรุปได้ว่า การเรียนดนตรีไม่ว่าจะเรียนเปียโนหรือการเรียนการเป่าทูบา ไม่ประสบความสำเร็จในโรงเรียนอัสสัมชัญเลย ความรู้ที่ได้จากครูคนตรีที่โรงเรียนอัสสัมชัญได้เพียงเฉพาะความรู้เบื้องต้นที่เรียนวิชาเปียโนประเภทเพลงคลาสสิกเท่านั้น นอกจากเป็นความสามารถเล่นเปียโนได้ เกิดจากประสบการณ์ล้วน ๆ โดยได้รับอิทธิพลมาจากบิดานั่นเอง

สภาพแวดล้อมทางด้านสังคมการงานด้านดนตรีช่วงเวลาปี พ.ศ. 2491-2509 ที่มีผลต่อการพัฒนาความรู้ความสามารถ และประสบการณ์ของ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1. กระบวนการอบรมขัดเกลาและการเรียนรู้ทางดนตรีจึงมีความรู้และเป็นนักเรียนดนตรีที่มีฝีมือระดับชั้นแนวหน้า

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้เล่าถึงวิธีการเรียนดนตรี ว่า

“...เหตุผลที่ผมอยากเล่นดนตรี เพราะ ใจรักเสียงดนตรีมาก โดยเฉพาะเมื่อผมได้ฟังคุณพ่อฝึกซ้อมที่บ้าน จั้นแรกผมก็คิดว่าผมจะต้องเรียนวิชาดนตรีให้ได้ ผมไปสมัครเรียนกับครูสอนดนตรีที่โรงเรียน ภายหลังถูกยกเลิก ผมก็ต้องมาฝึกเอาเองที่บ้านโดยมีคุณพ่อคอยแนะนำ ผมก็เลยถือว่าที่บ้านแหละ คือ โรงเรียนที่ผมเรียนดนตรีแห่งแรกในชีวิตที่สอนและฝึกหัดให้พื้นฐาน แต่น่าเสียดายผมไม่ได้หัดอ่านโน้ตเลย เพลงแจ๊สเพลงป๊อปปูล่าที่ได้รับความนิยมในสมัยนั้น ผมเล่นได้แทบทุกเพลง สามารถจำแนวทำนองเนื้อร้องพร้อมคอร์ดที่อยู่ในเพลงได้อย่างแม่นยำ เพราะได้ยินและเล่นทุกวัน โดยเฉพาะตอนเมื่อผมทำงานในคอนกลางคืนในไนท์คลับ ความเชี่ยวชาญในการเล่นดนตรีในตอนนั้นผมสามารถเล่นได้ทั้งกลอง กีตาร์ เปียโน และแอกคอเดียน นอกจากคุณพ่อจะเป็นนักดนตรี ที่มีฝีมือแล้ว ท่านยังมีเพื่อนฝูงที่มีความรู้ มีฝีมือเป็นนักดนตรีชั้นเยี่ยมอย่างเช่น ครูเวส สุนทรจามร ครูเอื้อ สุนทรสนาน ครูมิ่ง น้าพงษ์ ทั้งหมดทำงานอยู่ที่กรมโฆษณาการ และอาประดิษฐ์ทำงานอยู่กองดุริยางค์ทหารอากาศ ทั้งหมดมาเล่นด้วยกัน ทำให้ผมได้เห็นได้ฟังแล้วบางครั้งก็แนะนำ - ฝึกหัดอีกด้วย จนผมได้เป็นนักดนตรีที่มีฝีมือ ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2484 ตอนนั้นอายุได้ 14 ปีเท่านั้นเอง ส่วนมากการเล่นเพลงที่ผมสามารถเล่นได้จะจำได้เป็นส่วนใหญ่ ยิ่งตอนต้องมาเล่นเป็นนักดนตรีอาชีพด้วยแล้วต้องเล่นและต้องจำให้ได้ เพราะผมอ่านโน้ตไม่ออกเลย แต่เขียนโน้ตได้...”

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีวิธีการเรียนดนตรีด้วยตัวเองด้วยวิธีการเลียนแบบจากนักดนตรีที่มีความชำนาญอย่างบิดาหรือเพื่อนนักดนตรีของบิดาในสมัยนั้น ฉะนั้นกล่าวได้ว่าแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นนักดนตรีที่มีพื้นฐานและประสบการณ์ดนตรีที่ถูกต้องสมบูรณ์ที่สุดคนหนึ่งในวงการดนตรี ในระยะเมื่อปี พ.ศ. 2484

กระบวนการอบรมขัดเกลาความรู้และฝีมือทางดนตรีจนกลายเป็นนักดนตรีสากลมืออาชีพจากการได้รับการฝึกวิชาดนตรีจากทางบ้านโดยมีคุณพ่อเป็นหลัก จนทำให้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ กลายเป็นนักดนตรีอาชีพที่มีฝีมือคนหนึ่งในระบะนั้น ซึ่งยังความปลาบปลื้มมายังตัวผู้เป็นบิดาอย่างมาก

## แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้เล่าให้ฟังว่า

“...หลังจากที่คุณพ่อกลับมาจากเป็นนักดนตรีให้กับค่ายทหารญี่ปุ่น ได้กลับมาเล่นดนตรีในไนท์คลับอีก แต่การกลับมาคราวนี้ คุณพ่อก็มีสุขภาพไม่สมบูรณ์ เนื่องจากตอนที่ไปอยู่ค่ายทหารญี่ปุ่นต้องดื่มเหล้าตามสภาพแวดล้อม และยังเป็นโรคมะเร็งอีก แถมยังเป็นโรคจิตอีกด้วย ทำให้คุณพ่อต้องเจ็บปวด ๆ แด ๆ มาตลอดเวลา แต่ก็ยังมีความอดทนไปเล่นดนตรีในตอนกลางคืนทุกวัน บางครั้งผมต้องขึ้นไปเล่นเปียโนแทนคุณพ่อ เพราะว่าคุณพ่อรู้สึกไม่สบาย ก่อนคุณพ่อจะสิ้นใจ 1 วัน ในปี พ.ศ. 2488 ผมมีอายุได้ 18 ปี พ่อได้กล่าวกับผมว่า “พ่อภูมิใจในความสามารถในตัวเจ้ามาก ทั้ง ๆ ที่พ่อไม่สนับสนุนให้แกเล่นดนตรีเลย เจ้านะเล่นดนตรีได้ดีพอ ๆ กับพ่อแล้ว...”

อิทธิพลวัฒนธรรมดนตรีตะวันตก ได้ผลักดันให้สภาพแวดล้อมของสังคมตั้งแต่ พ.ศ.2483 เป็นต้นไป เกิดการเปลี่ยนแปลงทางสังคม เริ่มจากทางราชการสนับสนุนให้แต่งเพลงไทยสากล ซึ่งขณะนั้น ประเทศไทยก็มีนักแต่งเพลง ก็ได้สนองความต้องการทางราชการ โดยหันมาแต่งเพลงไทยสากลมากขึ้นเป็นลำดับ และค่านิยมเอาอย่างตะวันตกก็มากขึ้นเป็นเงาตามตัว โดยเฉพาะหลังสงครามโลกครั้งที่ 2 เป็นต้นมา เมื่อกองกำลังพันธมิตร เข้ามาประจำเพื่อปฏิสังขรณ์บ้านเมืองหลังสงครามเป็นเวลาติดต่อกันหลายปี ได้มีทหารต่างชาติเข้ามาพำนักในกรุงเทพฯ เป็นจำนวนมาก ทำให้ธุรกิจดีขึ้นเป็นลำดับ คือ ชาวต่างชาติหาความเพลิดเพลินตามบาร์ชายเหล่า เบียร์ พร้อมกับมีเวทีสำหรับเต้นรำมากมายบริเวณเขตสีลม บางรัก สาทร และสุริวงส์ นักดนตรีไทยทั่วสารทิศมาชุมนุมกันในสถานที่ดังกล่าว เพลงที่ใช้บรรเลง นิยมเพลงป๊อปปูล่า เพลงแจ๊ส ความทันสมัยและความนิยมแบบตะวันตก (Modernization and westernization) เป็นค่านิยมที่ระบาดในหมู่ชาวกรุงเทพฯ ความนิยมของสังคมก็หันเหนิยมฟังเพลงสากลมากขึ้นทุกวัน ปรากฏการณ์ทางสังคมในระยะนี้ของประเทศไทยโดยเฉพาะคนกรุงเทพฯ รองรับการแพร่กระจายของวัฒนธรรมตะวันตก (Western cultural diffusion) อย่างชัดเจน แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นนักดนตรีที่ชอบขับร้องเพลงสากลอยู่แล้ว และมีหน้าที่บรรเลงดนตรีในสถานเริงรมย์ ได้สัมผัสกับชาวต่างประเทศ บทเพลงต่าง ๆ ได้เข้าไปในตัวอย่างไม่รู้ตัวเป็นเวลาอันยาวนานนับหลายปี ทั้งนี้ เนื่องจากมีการเปลี่ยนแปลงวัฒนธรรมไทยมาเป็นวัฒนธรรมตะวันตก ดังนั้นดนตรีในช่วงนี้ ส่งผลต่อกระบวนการเรียนรู้วัฒนธรรมตะวันตกมากขึ้น และมีผลต่อการประพันธ์ของ

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ในด้านการประพันธ์ทำนอง ซึ่งนับได้ว่าเป็นอิทธิพลของดนตรีสากลเข้ามามีผลต่อการประพันธ์ทำนองของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์

ดังนั้นวิวัฒนาการในการประพันธ์ทำนองของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ซึ่งได้รับอิทธิพลจากแนวดนตรีสากล นับตั้งแต่เพลงไทยสากลที่ได้แต่งเป็นครั้งแรก ผู้วิจัยสรุปโดยอาศัยความคิดทางสังคมวิทยาในเรื่อง “การผสมผสานทางวัฒนธรรมดนตรี” (Musical Assimilation) เป็นแนวคิดคุณค่าทางดนตรีศึกษา ลักษณะกิตติคุณวีเคราะห์ เพื่อทำการศึกษา โดยนำเพลงทั้งหมด 15 เพลง ที่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ประพันธ์ขึ้นตามเวลา โดยแยกเป็น 3 ช่วง จากอดีตถึงปัจจุบัน คือ ช่วงต้น ช่วงกลาง และช่วงปัจจุบัน ซึ่งผู้วิจัยได้ทำการวิจัยในบทที่ 4 ซึ่งจะได้นำกล่าวในเวลาต่อไป

### 3.2 การปฏิบัติงานกับผู้ร่วมอาชีพ

กรมโฆษณาการสถาปนาขึ้นในปี พ.ศ. 2482 อธิบดีกรมโฆษณาการ คือ วิชาส โสธานนท์ โดยกรมนี้ได้จัดตั้งวงดนตรีขึ้นเพื่อใช้บรรเลงส่งกระจายเสียงทางวิทยุ และบรรเลงในงานลีลาต่าง ๆ หัวหน้าวง คือ เอื้อ สุนทรสนาน ผู้ช่วยคือ เวส สุนทรจามร นักร้องประจำวงดนตรีชุดแรก ได้แก่ มณฑนา โมระกุล รุจี อุทัยกร ล้วน ควันธรรม สุภาพ รัชมี ฯลฯ เพลงในยุคนี้ ประพันธ์ขึ้นโดยเอื้อ สุนทรสนาน เวส สุนทรจามร ล้วน ควันธรรม และแก้ว อัจฉริยะกุล (ในเวลาต่อมา วงดนตรีนี้เป็นที่รู้จักกันทั่วประเทศว่า “วงสุนทราภรณ์”) และผู้มีส่วนร่วมในการกำเนิดของวงนี้ คือ หลวงสุขุมมนประคิษฐ์ ท่านได้เคยรวบรวมนักดนตรีสากลที่มีความสามารถ เพื่อก่อตั้งวงสมัครเล่นบรรเลงเพลง “แจ๊ส” และได้รับความนิยมแพร่หลาย ต่อมาในปี พ.ศ. 2487 บริษัทไทยฟิล์มภาพยนตร์ ท่านได้นำวงดนตรีมาประจำที่บริษัทเพื่อบรรเลงประกอบภาพยนตร์ ด้วยเหตุนี้เองจึงทำให้เกิดวงดนตรี นักร้อง และนักประพันธ์เพลงเกิดขึ้นมากมาย

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้รับแบบอย่างทางดนตรีมาจากบิดา และการฟังจากวิทยุกระจายเสียง อีกทั้งได้ก่อตั้งวงดนตรีสากลขึ้นครั้งแรกในขณะที่ทำงานอยู่ที่บริษัท เซลล์ แห่งประเทศไทย ด้วยความมานะพากเพียรและความอดทน จากประวัติการทำงานที่กล่าวมาเบื้องต้นจะเห็นได้ว่าในการทำงานแต่ละแห่งต้องมีดนตรีเข้ามาเกี่ยวข้องเสมอ ทำให้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีเพื่อนฝูงที่เป็น

นักประพันธ์ และพวกที่ทำงานตามบริษัท ห้างร้าน สถาบันการเงินต่าง ๆ พอจะสรุปมาได้ดังนี้

### 3.2.1 มณี ศิริยงค์

มณี ศิริยงค์ ได้ประพันธ์คำร้องเพลงต่าง ๆ เช่น รักलग ขาวประมง เวรกรรม เป็นต้น ซึ่งเพลงเหล่านี้ได้เป็นเพลงยอดนิยมตั้งแต่ปี พ.ศ. 2491 จนถึงปัจจุบัน

### 3.2.2 เกษม ชื่นประดิษฐ์

เกษม ชื่นประดิษฐ์ ได้ประพันธ์คำร้องเพลงต่าง ๆ เช่น รักเอ๋ย ซึ่งเพลงนี้เป็นเพลงที่สร้างชื่อเสียงให้กับแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นอย่างมากรวมไปถึง ธาณินทร์ อินทรเทพ และ ศรีใส สุธาวิภูมิ เพลงรักเอ๋ย เป็นเพลงที่มีทำนองถูกต้องตามทฤษฎี และมีคำร้องหวานปนเศร้า สอดคล้องกับทำนองเป็นอย่างดี

### 3.2.3 ทวี ฅ บางช้าง

ทวี ฅ บางช้าง ได้ประพันธ์คำร้องเพลงต่าง ๆ เช่น ชั่วฟ้าดินสลาย ซึ่งเป็นเพลงเอกของภาพยนตร์เรื่อง “ชั่วฟ้าดินสลาย” ที่งามตา สุภาพงษ์ แสดงนำ เพลงนี้ได้รับความนิยมไม่แพ้เพลงรักเอ๋ย จนได้รับรางวัลแผ่นเสียงเงินพระราชทาน ในปี พ.ศ. 2514

### 3.2.4 สุนทรียา ฅ เวียงกาญจน์

สุนทรียา ฅ เวียงกาญจน์ มีผลงานการประพันธ์คำร้องเพลงต่าง ๆ มากมาย เช่น เพลง “รักคืนรัง” เป็นต้น นอกจากนี้ ยังได้ประพันธ์คำร้องให้กับบุคคลอื่น ๆ อีก เช่น สมาน กาญจนะผลิน

### 3.2.5 ไพฑูรย์ ลีสุวรรณ

ไพฑูรย์ ลีสุวรรณ ได้ร่วมงานกันครั้งแรกด้วยการดัดแปลงในวง “คีตะเสรี” และประพันธ์คำร้องเพลงขับปี่ ซึ่งมีจังหวะสนุกสนาน หลังจากทีแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้หยุดเล่น

ดนตรี ซึ่งขณะนั้นเป็นหัวหน้าวงคีตะเสวียอยู่ ก็ได้มอบให้ไพฑูริย์ ธิสุวัฒน์ เป็นหัวหน้าวงแทน และได้เปลี่ยนชื่อวงเป็น “คีตวัฒน์”

### 3.2.6 วงดนตรี ม.ศ

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นผู้อำนวยเพลงที่รักและชื่นชมของนักดนตรีวง ม.ศ เป็นอย่างมาก ในความเสียสละกำลังกายและเวลาในการฝึกซ้อม เพื่อออกอากาศทางสถานีโทรทัศน์ ช่อง 7 เป็นประจำทุกเดือน นักดนตรีที่ร่วมวง ม.ศ ได้กล่าวไว้แล้วในข้างต้น

### 3.2.7 วง อ.ส. วันศุกร์

เมื่อพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว เสด็จฯ นิวัตพระนครเป็นการถาวร ได้ทรงดนตรีในหมู่ข้าราชการบริพาร นักดนตรีสมัครเล่นหรือแม้แต่ นักอาสาพัฒนา ผู้ไม่มีความรู้เรื่องดนตรี ซึ่งพร้อมที่จะฝึกหัดดนตรีบรรเลง อันเป็นที่มาของวงดนตรีส่วนพระองค์ ได้แก่ วงลายคราม วง อ.ส.วันศุกร์ และวงสหยาพัฒนา หลังจากแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้ถวายตัวเป็นนักเปียโนประจำ วง อ.ส. วันศุกร์ ได้ฝึกฝนตนเองให้เป็นนักดนตรีที่มีความสามารถมากขึ้น และเป็นพี่รักของเพื่อนร่วมวง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้ตามเสด็จไปทุกแห่งหน ที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมีการทรงดนตรี แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้ถวายตัวเข้าเป็นนักเปียโนในวง อ.ส. วันศุกร์ จนถึงปัจจุบัน นับเป็นเวลา 43 ปีแล้ว นักดนตรีที่ร่วมเล่นดนตรีถวายพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว วง อ.ส.วันศุกร์ ได้แก่ อนุรุทธิ์ ทินกร ณ อยุธยา หม่อมหลวงอัสนี ปราโมช พลตรีทวีศักดิ์ ทวีศรี อวบ เหมะรัชตะ ธรรมรัตน์ ทินกร ณ อยุธยา สันศักดิ์ ตันชนันท์ กวี อังสวานนท์ นนท์ บุรณสมภพ วิรัช อยู่ถาวร

อนึ่ง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นผู้ที่ทำงานด้วยความตั้งใจเป็นที่รักและเคารพแก่เพื่อนร่วมงาน นอกจากการปฏิบัติงานกับเพื่อนร่วมอาชีพที่กล่าวมาข้างต้นแล้ว ยังได้ร่วมงานในสถานที่อื่น ๆ เช่น โรงเรียนดนตรี สยามกลการ ธนาคารกรุงเทพฯ เป็นต้น ปัจจุบันเป็นประธานกรรมการของบริษัท สยามดนตรี ขามาฮา

บทที่ 4

องค์ประกอบรูปแบบ และการประพันธ์ของ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

หลักเกณฑ์ทางดนตรีวิทยา

การศึกษา องค์ประกอบ รูปแบบและการประพันธ์ของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ จำเป็นที่จะต้องกล่าวถึงหลักเกณฑ์ทางดนตรีวิทยา ที่เกี่ยวข้องกับบทประพันธ์ที่เป็นพื้นฐานที่มีพอสังเขปดังนี้

1. ลักษณะของโน้ตสากล โน้ตที่ใช้แทนเสียงดนตรีมีคุณลักษณะดังนี้

1.1 สัดส่วน

ตัวกลม    ตัวขาว    ตัวดำ    ตัวเข็บ 1 รัน    ตัวเข็บ 2 รัน

1.2 ชื่อ

La=A    Ti=B    Do=C    Re=D    Mi=E    Fa=F    Sol=G    La=A

Ti=B    Do=C    Re=D    Mi=E    Fa=F    Sol=G    La=A    Ti=B

Do=C    Re=D    Mi=E    Fa=F    Sol=G    La=A    Ti=B    Do=C

## 2. องค์ประกอบของคนตรี

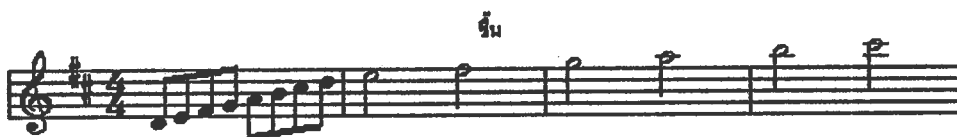
2.1 ทำนอง หมายถึง ระดับเสียงสูง – ต่ำ, ดัง - เบา, สั้น – ยาว ที่ดำเนิน ต่อเนื่องกัน ประกอบขึ้นเป็นแนวทำนอง ซึ่งถือเป็นเนื้อหาของคนตรี แนวทำนองเปรียบเสมือนเค้าโครงเรื่องจะดำเนินไปอย่างไร เสียงแต่ละเสียงที่นำมาต่อกันเพื่อสร้างทำนองเพลง เสียงแต่ละเสียงจะมีความสัมพันธ์กันแต่ละกลุ่มเสียง เรียกว่า วลีเพลง หรือประโยคเพลงเป็นส่วนสำคัญที่จะสร้างความประทับใจให้แก่ผู้ฟัง (สุกรี เจริญสุข, 2532 : 53)

ทำนองเพลงพระราชนิพนธ์ “พระปิไหม” (บางส่วน)



การดำเนินทำนองของทำนองเพลงกระทำได้ 3 วิธี (Machlis. and Ferny, 1990 : 8) คือ

### 2.2 ดำเนินต่อเนื่องกันไปเป็นลำดับขั้นแบบขึ้นหรือลง



### 2.3 ดำเนินต่อเนื่องไปในระยะข้ามขั้น

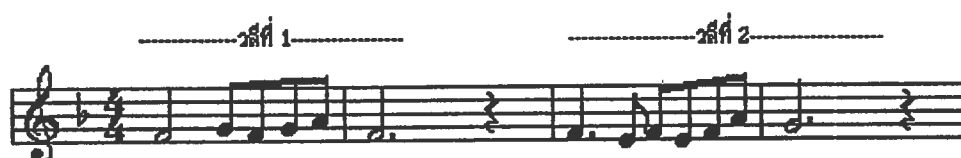


### 2.4 ดำเนินต่อเนื่องกันไปในระยะขั้นเดียวหรือเสียงเดียวกัน



2.5 **วรรคและประโยคของบทเพลง** ทำนองเพลงโดยทั่วไปย่อมต้องมีที่พักเพื่อแยกส่วนของเพลงออกคล้ายกับการพูดหรืออ่าน เพื่อที่จะให้เกิดความชัดเจนในการรับฟัง บทเพลงทุกเพลงจะต้องมีประโยค ซึ่งแบ่งออกเป็นวรรคเป็นตอน ปกติประโยคของบทเพลงมีระยะยาว 4 ห้องเพลง อาจมีมากหรือน้อยกว่านี้ก็ได้ (ละเอียดยุค เทรนดี้, ม.ป.ป. : 4)

### เพลงสรรเสริญพระบารมี (บางส่วน)



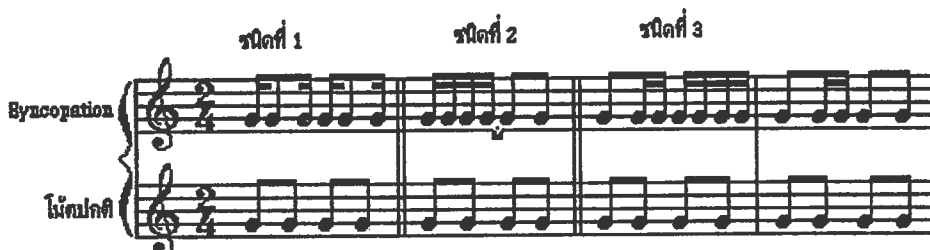
2.6 ตัวประดับโน้ต (Embellishment) คือการเพิ่มโน้ตพิเศษมาบรรเลงประกอบเข้ากับแนวทำนองหลัก เพื่อเพิ่มความสละสลวยให้กับแนวทำนองนั้น ๆ (Pocket Music Dictionary, 1993: 46) ตัวอย่างของตัวประดับโน้ต



2.7 ลูกส่ง (Anacrusis หรือ Pickup note) เป็นตัวโน้ตในท้องเพลงแรก ของบทเพลงที่ไม่เป็น จังหวะตก นิยมเรียกกันว่า “ลูกส่ง” (Pocket Music Dictionary, 1993 : 12)



2.8 โน้ตจีนจังหวะ (Syncopation) เป็นลักษณะส่วนโน้ตที่ผู้ประพันธ์บทเพลงต้องการ ให้มีการปฏิบัติขึ้นจังหวะเพลงไม่ให้จังหวะตกเป็นไปตามปกติ นิยมใช้ในดนตรีแจ๊ส แบ่งออกเป็น 3 ชนิด (Rattenbury, 1990 : 58–59)



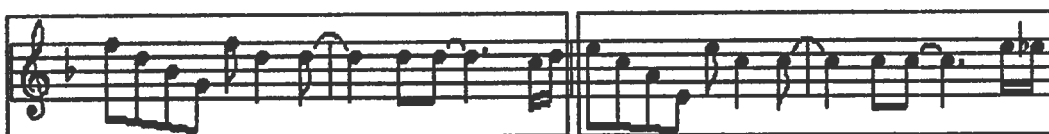
2.9 โมทีฟ (Motive) เป็นทำนองเพลงหรือสัดส่วนจังหวะที่ปรากฏบ่อยครั้งในช่วงเวลาของการบรรเลงบทเพลงนั้น ๆ อาจเป็นเพียงวรรคสั้น ๆ ของบทเพลง หรือ ทำนองเพลงทั้งช่วงตอนก็ได้ การปรากฏตัวของทำนองเพลงไม่จำเป็นต้องเหมือนเดิมทุกประการ อาจเปลี่ยนแปลงรูปลักษณะของจังหวะ การประสานเสียง หรือขยายทำนองเดิมออกไปอีกก็ได้ (Machlis and Ferney, 1990)

“พราณไพร” ทำนองโดย เอื้อ ชุนทรธนาน

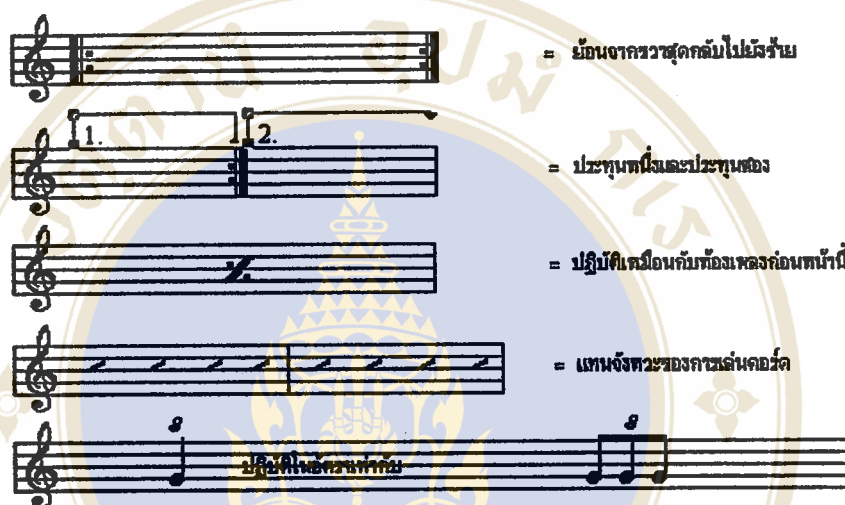


2.10 แนวทดแทน (Sequence) เป็นลักษณะการซ้ำของวรรคเพลงที่ต่างระดับเสียงกับระดับเสียงเดิมของวรรคเพลงนั้น เช่น ทำนองเพลงเป็น โน้ต Sol – Fa – Mi – Re Sequence จะเป็น Fa – Mi – Re – Do หรือ Do – Ti – La – Sol ก็ได้ (ละเอียด เหราบัตย์, น.ป.ป. : 71 - 72)

“ชะตาใจ” บางส่วน ทำนองโดย แมนรัตน์ ศรีกรานนท์



**2.11 เครื่องหมายย้อนหรือบรรเลงซ้ำ (Repeat Signs and Symbols) ในบทเพลงทั่วไป**  
จะมีเครื่องหมายเหล่านี้ปรากฏอยู่เสมอตามจินตนาการของผู้ประพันธ์ หรือต้องการผลบางอย่างเช่น  
เพิ่มความยาวของบทเพลงให้เหมาะสมกับช่วงเวลาที่ใช้บรรเลงเพลงนั้น ๆ เป็นต้น ดังตัวอย่าง



- = ย้อนจากขวาสุดกลับไปซ้าย
- = ประทუნหนึ่งและประทუნสอง
- = ปฏิบัติเหมือนบทเพลงก่อนหน้า
- = แทนจังหวะของการเล่นคอร์ด
- D.S. = Dal segno = ให้ย้อนกลับไป 
- D.C. = Da Capo = ให้ย้อนกลับไปต้นเพลง
-  = Coda = ตรงเครื่องหมายนี้ให้ตัดลงจบเพลง
-  = Segno = เป็นเครื่องหมายบอกตำแหน่งการย้อนกลับ
- Fine = End = ตำแหน่งที่จบของบทเพลง

**2.12 เครื่องหมายแปลงเสียง (Accidentals) คนตรีสากลนิยมใช้ระบบ 12 เสียงแบ่งเท่า**  
นอกเหนือจากโน้ต 7 ตัว (Do – Re – Mi – Fa – Sol – La – Ti) ในการนี้จำเป็นต้องมีเครื่องหมายแสดง  
ให้ชัดเจนเพื่อการปฏิบัติที่ถูกต้องของนักดนตรี เครื่องหมายชนิดนี้เรียกว่า เครื่องหมายแปลงเสียง ใช้  
บันทึกอยู่ข้างหน้าตัวโน้ตเพื่อทำให้ระดับเสียงของตัวโน้ตเปลี่ยนไป มีอยู่ 5 ชนิด ดังตัวอย่าง

ตาราง 2 เครื่องหมายแปลงเสียง

| ชื่อ             | ความหมาย                                                                                                                                                                         |
|------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| ชาร์ป (#)        | ทำให้ระดับเสียงของตัวโน้ตที่อยู่หลังเครื่องหมายนี้สูงขึ้น<br>อีกครั้งเสียงจากระดับเสียงเดิม                                                                                      |
| แฟลต (b)         | ทำให้ระดับเสียงของตัวโน้ตที่อยู่หลังเครื่องหมายนี้ต่ำลง<br>อีกครั้งเสียงจากระดับเสียงเดิม                                                                                        |
| ดับเบิลชาร์ป (x) | ทำให้ระดับเสียงของตัวโน้ตที่อยู่หลังเครื่องหมายนี้สูงขึ้น<br>อีกหนึ่งเสียงเต็มจากระดับเสียงเดิม                                                                                  |
| ดับเบิลแฟลต (bb) | ทำให้ระดับเสียงของตัวโน้ตที่อยู่หลังเครื่องหมายนี้สูงขึ้น<br>อีกหนึ่งเสียงเต็มจากระดับเสียงเดิม                                                                                  |
| เนเชอรัล (n)     | ทำให้ระดับเสียงของตัวโน้ตที่อยู่หลังเครื่องหมายนี้กลับ<br>เข้าสู่ระดับเสียงเดิม (นิยมใช้หลังจากเครื่องหมายชาร์ป หรือ<br>แฟลต มีปรากฏอยู่เพื่อแก้ไขให้ระดับเสียงเข้าสู่เสียงเดิม) |

ตัวอย่างการใช้เครื่องหมายแปลงเสียง



2.13 จุดพัก (Cadence) คือตำแหน่งที่จบของวรรคเพลงและที่จบของบทเพลงแบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ ๆ คือการจบอย่างสมบูรณ์ (Perfect Cadence) หมายถึงการสิ้นสุดของวรรคหรือประโยคเพลงอย่างแท้จริง และจบอย่างไม่สมบูรณ์ (Imperfect Cadence) ซึ่งมีความหมายตรงกันข้ามกับอันแรก (ละเอียด เทราบัตต์, น.ป.ป. : 50)

“บ้านเรา” ทำนองโดยประสิทธิ์ พยอมยงค์

วรรคที่ 1

วรรคที่ 2

“รักเธอ” ทำนองโดย แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

วรรคที่ 1

วรรคที่ 2

2.14 ลีลาจังหวะ หมายถึง ความสั้นยาวของเสียง ซึ่งเป็นตัวกำหนดลีลาของทำนองเพลง แบ่งออกเป็น 2 ชนิด

- จังหวะของทำนองเพลง คือลีลาความสั้นยาวของเสียงที่ระดับเสียงไม่เปลี่ยนแปลง เพื่อใช้เป็นแนวทางในการสร้างสรรค์ทำนองเพลง เช่น

- กระสรวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) คือลีลาความสั้นยาวของเสียงที่จัดเป็นกลุ่มรูปแบบซ้ำ ๆ กันเป็นชุด เช่น จังหวะหน้าทับ Waltz Bolero Swing ฯลฯ และจังหวะของทำนองสั้น ๆ ที่ซ้ำเป็นชุด ๆ เช่น จังหวะของทำนองเพลง เช่น จังหวะของทำนองเพลง Twinkle Little Star



2.15 เครื่องหมายกำหนดอัตราของจังหวะ (Time Signature) เป็นตัวเลขที่มีลักษณะคล้ายเศษส่วนอยู่ถัดมาจากกุญแจ ในช่วงเริ่มต้นหรือห้องเพลงแรกของบทเพลง ทำหน้าที่บอกให้รู้ว่าบทเพลงนั้น ๆ มีการนับจังหวะอย่างไร ดังตัวอย่าง

Time Signature



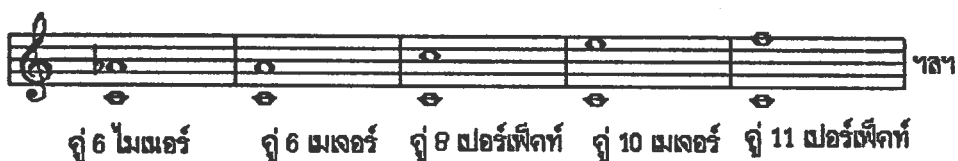
2.16 ขั้นคู่ (Interval) บทเพลงโดยทั่วไปประกอบด้วยเสียงต่าง ๆ มากมายนำมาประกอบเข้าด้วยกัน ระดับเสียงสูงต่ำที่ต่างกันระหว่างเสียงหนึ่งกับอีกเสียงหนึ่งเรียกว่าขั้นคู่ การนับขั้นคู่เสียงใช้นับตามเส้นและช่องของบรรทัด 5 เส้น จากล่างขึ้นบนหรือบนลงล่าง (พระเจนดุริยางค์, 2524 : 2) ขั้นคู่ ดังตัวอย่าง



ระยะขั้นคู่เสียงที่เกินกว่าคู่หนึ่งออกเคฟ เรียกว่าระยะขั้นคู่เสียงผสม (Compound Interval) การเรียกชื่อให้ใช้วิธีการเดิมดังกล่าวข้างต้นแล้วนับรวม 7 เข้าไปด้วย เช่น ระยะขั้นคู่ 9, 10, 11 ฯลฯ ดังตัวอย่าง



๒.17 ระยะขั้นคู่เสียงกลมกล่อม (Consonant Interval) เป็นระยะขั้นคู่ที่มีอิสระอยู่ในตัว ไม่ต้องมีการเคลื่อนเสียงไปที่ระดับเสียงอื่น ดังตัวอย่าง





2.18 ระยะขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant Interval) ระยะขั้นคู่ประเภทนี้จำเป็นต้องอาศัยการกลา (Resolution) เข้าหาขั้นคู่เสียงอื่น เรียกได้ว่า เป็นระยะขั้นคู่ที่ไม่มีอิสระในตัวเอง ดังตัวอย่าง

ขั้นคู่เสียงกระด้าง



2.19 คีย์ (Key) ในที่นี้หมายถึงระบบความคิดในการประสานเสียงเพลงที่แสดงออกถึงความสัมพันธ์อันเกี่ยวเนื่องกันระหว่างคอร์ดต่าง ๆ ของบันไดเสียงหนึ่ง ๆ โน้ตตัวเริ่มของบันไดเสียงถือเป็นโน้ตแกนกลางของคีย์ (ละเอียด เทราบัคซ์, ม.ป.ป. : 56-60) ตัวอย่างเช่น บทเพลงใดในโน้ตบันไดเสียง F เมเจอร์ เรียกว่าบทเพลงนั้นอยู่ในบันไดเสียง F เมเจอร์ หรือ อยู่ใน F เมเจอร์ ทำนองเดียวกัน บทเพลงที่ใช้โน้ตในบันไดเสียง B ไมเนอร์ เรียกว่าบทเพลงนั้นอยู่ในบันไดเสียง B ไมเนอร์ หรืออยู่ใน B ไมเนอร์ การที่จะบอกได้แน่ชัดว่าบทเพลงใดอยู่ในคีย์ใด ๆ จำต้องสังเกตจากแนวทางเดินคอร์ด ถ้าคอร์ดส่ง ตามด้วยคอร์ดหลัก (Tonic) ปรากฏอยู่ในช่วงจบของบทเพลง คอร์ดหลักนั้นจะเป็นตัวบอกคีย์ของบทเพลงได้อย่างชัดเจนที่สุด

2.20 เครื่องหมายตั้งบันไดเสียง (Key signature) เป็นเครื่องหมายกำหนดบันไดเสียง ประกอบขึ้นด้วยเครื่องหมายชาร์ป หรือแฟลต บันทึที่อยู่ตอนเริ่มต้นของบรรทัด 5 เส้นถัดจากกุญแจประจำหลัก ทำหน้าที่บังคับให้โน้ตซึ่งอยู่ตรงกับเครื่องหมายชาร์ป หรือแฟลต ให้เปลี่ยนเสียงไปตามเครื่องหมายชาร์ป หรือแฟลต นั้น ๆ

2.21 เสียงประสาน (Harmony) ในการนี้ขมบันทึกลงสกอ (Score) เรียกกันว่าการเรียบเรียงเสียงประสาน ในสกอเพลงทั่วไปเมื่อนำมาพิจารณาโน้ตในแนวตั้ง จะมองเห็นรูปแบบของเสียงประสาน ขณะที่พิจารณาในแนวนอน จะพบแนวทำนอง อันหลายหลากการกระทำให้โน้ต 2 ตัวเกิดมีเสียงขึ้นพร้อม ๆ กัน จะเกิดระยะขั้นคู่เสียง เมื่อกระทำให้โน้ตตั้งแต่ 3 ตัวขึ้นไป

เกิดมีเสียงขึ้นพร้อม ๆ กัน จะทำให้เกิดการผสมเสียงที่เรียกกันว่า “คอร์ด” โดยหลักการ คอร์ดเกิดขึ้นจากการนำตัวโน้ตที่เป็นระยะขึ้นคู่ 3 หลายคู่ตั้งซ้อนกัน ดังตัวอย่าง



โน้ตตัวแรกคือ โด ถือเป็นตัวโน้ตพื้นฐาน



โน้ตตัวแรกคือ เร ถือเป็นตัวโน้ตพื้นฐาน

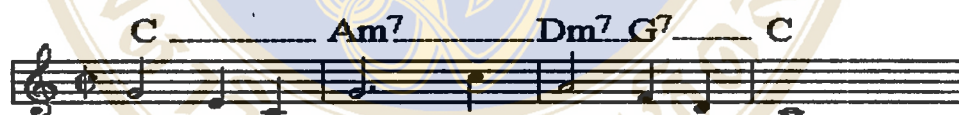
ตาราง 3 การเขียนชื่อคอร์ดนิยมใช้อักษรย่อจากภาษาอังกฤษ ดังตัวอย่าง

| ชื่อคอร์ด                               | อักษรย่อ   |
|-----------------------------------------|------------|
| C Major                                 | C          |
| B Sixth                                 | B6         |
| A Major Seventh                         | Amaj7      |
| D Major Seventh and Ninth               | Dmaj7/9    |
| E Minor                                 | Em         |
| F# Minor Sixth                          | F#m6       |
| Bb Minor Sixth and Ninth                | Bbm6/9     |
| C Minor Major Seventh                   | Cm(maj7)   |
| F Seventh                               | F7         |
| G Seventh and Ninth                     | G7/9       |
| E Seventh Ninth and Eleventh            | E7/9/11    |
| C Seventh Ninth Eleventh and Thirteenth | C7/9/11/13 |
| D Minor Seventh                         | Dm7        |

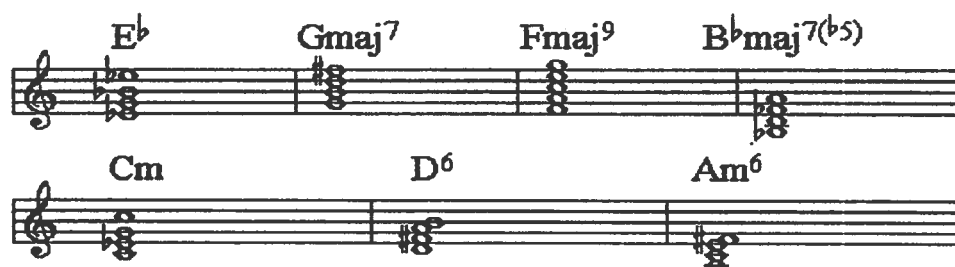
ตาราง 3 (ต่อ)

| ชื่อคอร์ด                 | อักษรย่อ |
|---------------------------|----------|
| C# Diminished             | C#dim    |
| Bb Augmented              | Bb+      |
| Eb Seventh flat Ninth     | Eb7(b9)  |
| C Minor Seventh flat Five | Cm7(b5)  |
| G Suspended Fourth        | Gsus4    |
| D Seventh flat Fived      | D7(b5)   |

2.22 การเคลื่อนที่ของคอร์ด (Chord Progression) เป็นการนำคอร์ดมาเรียงต่อกันตามหลักการการเรียบเรียงเสียงประสานเพื่อเสริมให้ทำนองเพลงไพเราะน่าฟังมากขึ้น ดังตัวอย่าง

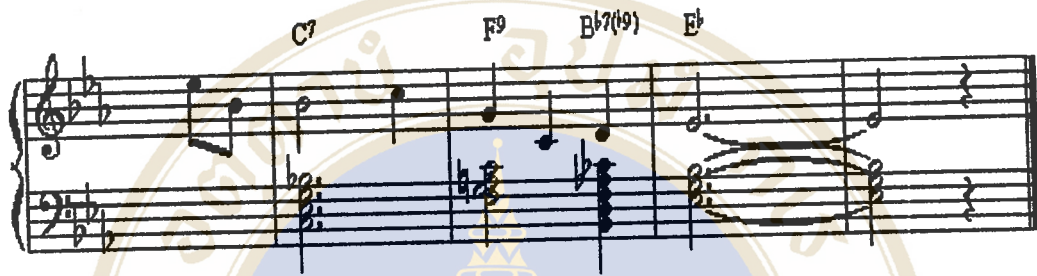


2.23 คอร์ดโทนิก (Tonic Chord) เป็นคอร์ดที่บ่งบอกถึงคีย์ หรือโทนาลิตี้ ของบทเพลง มักจะปรากฏอยู่ที่ห้องเพลงแรกและห้องเพลงสุดท้าย คอร์ดหลักจะต้องเป็นชนิดเมเจอร์ หรือไมเนอร์ อย่างใดอย่างหนึ่งเท่านั้น (พระเจนดุริยางค์, 2524: 17) ดังตัวอย่าง



2.24 คอร์ดคอดมินันท์ (Dominant Chord) เป็นคอร์ดที่นำเข้าสู่คอร์ดโทนิคเพื่อทำให้เกิดการจบอย่างสมบูรณ์ ของบทเพลง ดังตัวอย่าง

ทำนองเพลงพระราชนิพนธ์ “รัก” บางส่วน



2.25 คอร์ดอื่น ๆ หรือคอร์ดรอง ทำหน้าที่ช่วยให้เสริมคอร์ดคอดมินันท์ ให้เกิดแนวทางเดิน สละสลวยยิ่งขึ้น ดังตัวอย่าง



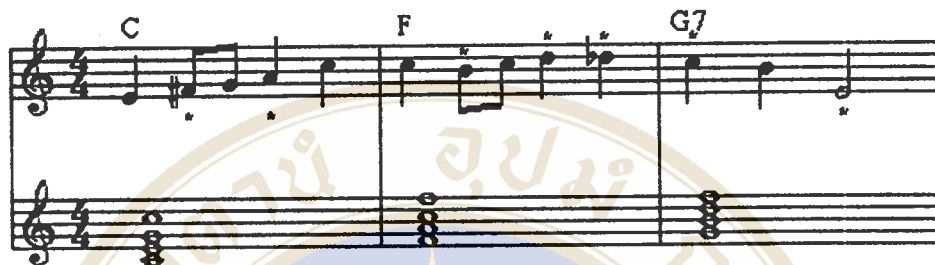
2.26 โน้ตในคอร์ด (Chord Tone) เป็นโน้ตที่ประกอบกันขึ้นเป็นรูปคอร์ดตามหลัก การ ดังตัวอย่าง

โน้ตทุกตัวเป็น Chord Tone.



## 2.27 โน้ตนอกคอร์ด (Non chord Tone) เป็นโน้ตที่อยู่นอกเหนือจากระบบสร้างคอร์ด ดังตัวอย่าง

โน้ตที่ไม่เกี่ยวข้องกับคอร์ด คือ Non-Chord Tone



2.8 รูปแบบ ในการดนตรีสากลมีการใช้รูปแบบของบทเพลงกันหลากหลายขึ้นอยู่กับผู้ประพันธ์เพลงที่จะกำหนด โดยทั่วไปสำหรับบทเพลงธรรมดา เพลงยอดนิยม (Popular Song) เพลงมาตรฐาน (Standard Song) รวมทั้งเพลงไทยสากลมักใช้กันอยู่ 2 รูปแบบ (ประสิทธิ์ พยอมยงค์. 28 กุมภาพันธ์ 2542. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.) ดังนี้

- เพลงสองตอน (Binary Form หรือ A-B Form) ประกอบด้วยทำนองสำคัญ 2 กลุ่ม กลุ่มที่ 1 นิยมเริ่มทำนองในคอร์ดโทนิค (เสียงหลัก) ของบทเพลง ดำเนินทำนองไปจบลงในคอร์ดคอมินันท์ (คอร์ดส่ง) หรือคอร์ดโทนิคของบทเพลงนั้น ดังตัวอย่าง



- เพลงสามตอน (Ternary Form หรือ A-B-A Form) โครงสร้างประกอบด้วย 3 ส่วน คือท่วงทำนองกลุ่มที่ 1 ทำหน้าที่ บอกถึงความหมายสำคัญของบทเพลง ท่วงทำนองกลุ่มที่ 2 ทำหน้าที่ขยายบทความให้กับท่วงทำนองกลุ่มที่ 1 ทั้งในลักษณะของตัวโน้ตและอัตราจังหวะ ทั้งนี้เพื่อให้บทเพลงมีความหลากหลายและน่าฟังมากขึ้น ส่วนท่วงทำนองกลุ่มที่ 3 เป็นการกลับมาปรากฏตัวอีกครั้งของท่วงทำนองเพลงกลุ่มที่ 1 เพื่อช่วยขัดเกลาและนำท่วงทำนองกลุ่มที่ 2 ให้ต่อเชื่อมเข้ากับท่วงทำนองกลุ่มที่ 1 ได้อย่างราบรื่น ทั้งยังทำหน้าที่ช่วยให้บทเพลงจบลงอย่างบริบูรณ์ ดังตัวอย่าง

"ธัมเจ้าพระยา" ทำนองโดย นารถ ธารบุตร

ทำนองกลุ่มที่ 1

ทำนองกลุ่มที่ 2

ทำนองกลุ่มที่ 2

2.29 ความช้าเร็ว เป็นเครื่องหมายที่ใช้กำหนดคลีลาของบทเพลงเพื่อทำให้เกิดความแตกต่างของความรู้สึกต่อการรับฟัง ในการดนตรีสากล นิยมใช้คำศัพท์และสัญลักษณ์เฉพาะ ดังตัวอย่าง

#### ตาราง 4 ความช้าเร็ว

| ชื่อ (สัญลักษณ์) | ความหมาย   |
|------------------|------------|
| Grave            | ช้ามาก     |
| Largo , Lento    | ช้า        |
| Adagio           | ช้าปานกลาง |

ตาราง 4 (ต่อ)

| ชื่อ (สัญลักษณ์)     | ความหมาย                                            |
|----------------------|-----------------------------------------------------|
| Andante              | ขนาดจังหวะเดินปกติ                                  |
| Allegro              | เร็ว                                                |
| Presto               | เร็วมาก                                             |
| Moderato             | ปานกลาง                                             |
| Accel. = Accelerando | ค่อย ๆ เร่งจังหวะขึ้น                               |
| Rit. = Ritardando    | ค่อย ๆ หน่วงจังหวะให้ช้าลง                          |
| หรือ = Fermata       | หยุดรอเพื่อตั้งจังหวะใหม่หรือยึดจังหวะเพื่อจบบทเพลง |

2.30 ความดังเบา คนตรีประกอบขึ้นด้วยเสียงในรูปแบบต่าง ๆ ตั้งแต่เสียงขนาดเล็กเบา มากจนกระทั่งถึงขนาดแรงที่สุด ความหลากหลายของเสียงเหล่านี้กำหนดขึ้น โดยอาศัยเครื่องหมายมาตรฐานเฉพาะทางการดนตรีสากล ดังตัวอย่าง

ตาราง 5 ความดังเบา

| ชื่อหรือสัญลักษณ์                                                                                 | ความหมาย                    |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|
| PPP = Pianissisimo                                                                                | เสียงเบามาก ๆ               |
| PP = Pianissimo                                                                                   | เสียงเบามาก                 |
| P = Piano                                                                                         | เสียงเบา                    |
| mp = Mezzo Piano                                                                                  | เสียงเบาปานกลาง             |
| mf = Mezzo Forte                                                                                  | เสียงดังปานกลาง             |
| f = Forte                                                                                         | เสียงดัง                    |
| ff = Forte                                                                                        | เสียงดังมาก                 |
| fff = Fortississimo                                                                               | เสียงดังมาก ๆ               |
|  = Crescendo   | ค่อย ๆ เพิ่มความดังของเสียง |
|  = Decrescendo | ค่อย ๆ ลดความดังของเสียง    |

## ตาราง 5 (ต่อ)

| ชื่อหรือสัญลักษณ์   | ความหมาย                                                                       |
|---------------------|--------------------------------------------------------------------------------|
| Dim. = Diminuendo   | ค่อย ๆ ลดความดังของเสียง                                                       |
| sfz = ^ + Sforzando | กระแทกหรือเน้นเสียงให้ดังขึ้นอย่างฉับพลัน                                      |
| Fp = Forte piano    | เสียงดังแล้วเบาลงทันที                                                         |
| > = Accent          | การเน้นเสียงสำหรับโน้ตที่มีเครื่องหมายนี้ประกอบอยู่                            |
| . = Staccato        | ปฏิบัติให้เสียงสั้นลงครึ่งของอัตราส่วนเดิมของโน้ตที่มีเครื่องหมายนี้ประกอบอยู่ |
| - = Tenuto          | ปฏิบัติให้เสียงยาวขึ้นจากอัตราส่วนเดิมของโน้ตอีกเล็กน้อย                       |

2.31 เครื่องหมายอื่น ๆ การบรรเลงดนตรีสากลขนาดมาตรฐานโดยทั่วไปจำเป็นต้องมีการซ้อมเพื่อความพร้อมเพรียงและความกลมกลืนเข้ากันของแสดง นอกเหนือจากโน้ตแล้ว สัญลักษณ์เครื่องหมายต่าง ๆ ล้วนมีความหมายโดยเฉพาะในบทเพลงขนาดใหญ่ที่มีระยะเวลาการบรรเลงยาวนาน เครื่องหมายเหล่านี้จะคอยเป็นเครื่องเตือนให้ผู้บรรเลงอยู่ในระบบและระเบียบของบทเพลง นอกเหนือจากที่กล่าวมาแล้วเกี่ยวกับเครื่องหมายอื่น ๆ ที่ใช้กำกับการปฏิบัติของนักดนตรี ดังตัวอย่าง

## ตาราง 6 เครื่องหมายอื่น ๆ

| สัญลักษณ์   | ความหมาย                                                                |
|-------------|-------------------------------------------------------------------------|
| 8va         | ให้ปฏิบัติที่ระดับเสียงสูงกว่าโน้ตที่ปรากฏขึ้นไป อีกคู่ 8               |
| 8vb         | ให้ปฏิบัติที่ระดับเสียงต่ำกว่าโน้ตที่ปรากฏลงมา อีกคู่ 8                 |
| Ioco        | ใช้แก้ความหมายของ 8 va และ 8vb คือให้ปฏิบัติตรงตามเสียงโน้ตที่ปรากฏอยู่ |
| Poco a poco | ทีละน้อย                                                                |

2.32 บันไดเสียง หมายถึงเสียงสูง-ต่ำ ของโน้ตที่นำมาเรียงกันขึ้นละ 1 เสียง หรือ ครึ่งเสียงตามแบบกำหนดของบันไดเสียงแต่ละชนิด จะเรียงขึ้นหรือลงก็ได้ (ละเอียดยุค เหราบัตย์, ม.ป.ป. : 70-71) แบ่งออกเป็น

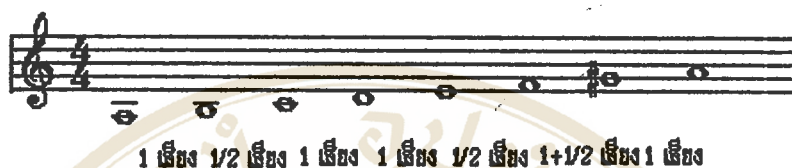
- บันไดเสียงเดียโทนิค (Diatonic Scale) ได้แก่ บันไดเสียงเมเจอร์ และบันไดเสียงไมเนอร์ บันไดเสียงประเภทนี้จะเรียงลำดับด้วยโน้ตที่มีเสียงและชื่อไม่ซ้ำกัน ตัวอย่าง บันไดเสียงเดียโทนิค พร้อมเลขแสดงระยะระหว่างเสียงแต่ละเสียง ดังตัวอย่าง



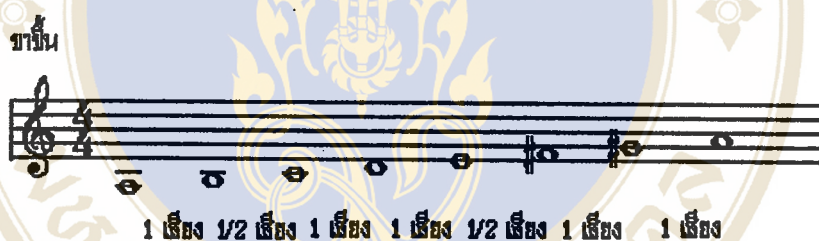
บันไดเสียงไมเนอร์ แบ่งย่อยออกเป็นอีก 3 ชนิดดังนี้  
บันไดเสียงเนเจอร์ลไมเนอร์ (Natural Minor Scale)



## บันไดเสียงฮาร์โมนิกไมเนอร์ (Harmonic Minor Scale)



## บันไดเสียงเมโลดิกไมเนอร์ (Melodic Minor Scale)



- บันไดเสียงโครมาติก (Chromatic Scale) ก็คือบันไดเสียงเมเจอร์ หรือบันไดเสียงไมเนอร์ ที่ประกอบขึ้นด้วยโน้ต 12 เสียงเรียงลำดับห่างกันขึ้นลงครึ่งเสียง ดังตัวอย่าง

## บันไดเสียงโครมาติกแบบเมโลดิก

ทุกโน้ตมีระยะห่างกัน 1/2 เสียง



- บันไดเสียงโฮโลทอน (Whole-Tone Scale) ประกอบขึ้นด้วยโน้ต 7 เสียงเรียงลำดับห่างกับขึ้นละ 1 เสียงเต็ม โน้ตทุกเสียงสามารถเป็นตัวเริ่มต้นของบันไดเสียงได้ทั้งหมด ดังตัวอย่าง

โน้ตทุกตัวมีระยะห่างกัน 1 เสียงเต็ม (Whole-Tone)



โน้ตในกรวยสี่เหลี่ยมเป็นเสียงเดียวกัน (En-Harmonic)

2.33 บันไดเสียงบลูส์ (Blues Scale) มีลักษณะการเรียงลำดับโน้ตคล้ายกับบันไดเสียงเมเจอร์ แต่แตกต่างกันที่ลำดับโน้ตที่ 3, 5 และ 7 มีระดับเสียงต่ำลงอีกประมาณครึ่งเสียง และเป็นที่ยอมรับใช้กันมากในวงการดนตรีแจ๊ส ดังตัวอย่าง

Blues Scale



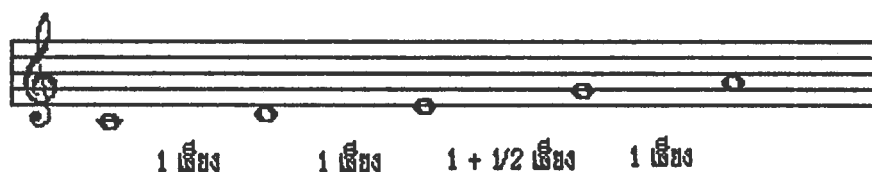
2.34 โครงสร้างเพลงบลูส์ ที่ใช้เป็นมาตรฐานทั่วไปประกอบด้วย 12 ห้องเพลง (Rattenbury, 1990 : 39) และมีแนวทางเดินคอร์ดดังนี้

โครงสร้างพื้นฐานของเพลงบลูส์ (Key of C)



2.35 บันไดเสียงเพนตะโทนิก (Pentatonic Scale) เป็นบันไดเสียงที่ประกอบด้วยโน้ต 5 ตัวเท่านั้นโดยไม่มีระยะครึ่งเสียงปรากฏอยู่เลย ดังตัวอย่าง

Pentatonic Scale



2.36 ตัวอย่างบางส่วนของบันไดเสียงเมเจอร์ และบันไดเสียงไมเนอร์ ที่มีความสัมพันธ์ต่อกัน พร้อมทั้งเครื่องหมายตั้งบันไดเสียง ดังตัวอย่าง

(1-8)

1 C Major A Minor Key Signature

2 G Major E Minor Key Signature

3 D Major B Minor Key Signature

A Major F# Minor Key Signature

F Major D Minor Key Signature

Bb Major G Minor Key Signature

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves: the top staff is in Eb Major (three flats) and the bottom staff is in C Minor (three flats). The second system also consists of two staves: the top staff is in Ab Major (four flats) and the bottom staff is in F Minor (three flats). Each system includes a 'Key Signature' label at the end of the staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

โน้ตเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ทั้งหมดที่นำมาศึกษาวิเคราะห์ในครั้งนี้ ผู้วิจัยได้นำมาจากแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ โดยตรง ดังนั้นข้อมูลที่เกี่ยวข้องได้อย่างครบถ้วนและทันสมัยที่สุด โน้ตเพลงและแนวทำนองพร้อมคอร์ดจำนวน 15 เพลง และเพลงอื่นๆ ผู้วิจัยได้นำมารวบรวมไว้ในภาคผนวกของวิทยานิพนธ์ฉบับนี้ พร้อมทั้งพิมพ์หมายเลขกำกับไว้ทุกห้องเพลง ในขั้นตอนของการศึกษาวิเคราะห์ทำนองแต่ละเพลง ผู้วิจัยจะดำเนินการไปโดยอาศัยหลักเกณฑ์ทางดนตรีวิทยา โดยเรียงลำดับหัวข้อการศึกษาวิเคราะห์ดังนี้

1. ลักษณะทำนอง เป็นภาพรวมของการดำเนินเพลง
2. ขึ้นคู่ เป็นการหาระยะห่างระหว่างเสียงที่ประกอบกันขึ้นเป็นทำนอง
3. รูปแบบ เป็นการศึกษาที่เกี่ยวกับการจัดเรียงท่อนของเพลงเปรียบเทียบกับระบบสากล
4. บันไดเสียง เป็นการค้นหาเพลงบันทึที่อยู่บนบันไดเสียงชนิดใด
5. โครงสร้างและแนวทางเดินคอร์ด เป็นการแสดงโครงสร้างของคอร์ดที่กำกับอยู่ในโน้ตเพลงต้นฉบับเปรียบเทียบกับทำนองเพลง เพื่อให้เห็นว่าเสียงต่างๆ จากแนวทำนองมีความกลมกลืนเข้ากันได้กับโครงสร้างคอร์ดเพียงใด

## 4.1 ช่วงต้นของชีวิตการประพันธ์ จำนวน 5 เพลง ดังนี้

### 4.1.1 เพลงรักลวง

1 B<sup>b</sup> 2 A<sup>7</sup> 3 B<sup>b</sup> 4 B<sup>b</sup> Fdim

5 Cm<sup>7</sup> 6 F<sup>7</sup> 7 B<sup>b</sup> 8 B<sup>b</sup>

9 B<sup>b</sup> 10 A<sup>7</sup> 11 B<sup>b</sup> 12 Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

13 B<sup>b</sup> 14 B<sup>b</sup> 15 E<sup>b</sup>7 16 B<sup>b</sup> 17 B<sup>b</sup> 18 E<sup>b</sup>dim<sup>7</sup> 19 B<sup>b</sup> 20 Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

21 B<sup>b</sup> G<sup>7</sup> 22 C<sup>7</sup> 23 Cm<sup>7</sup> 24 F<sup>7</sup>

25 B<sup>b</sup> 26 A<sup>7</sup> 27 B<sup>b</sup> 28 B<sup>b</sup> F<sup>7</sup>

29 B<sup>b</sup> 30 B<sup>b</sup> 31 E<sup>b</sup>7 32 B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>

เพลงรักหลวงเป็นเพลงแรกที่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้แต่งทำนองและเนื้อร้อง เมื่อ พ.ศ.2491 เป็นเพลงในจังหวะช้าใช้เป็นบทเพลงขับร้องสำหรับวงดนตรีคีตะเสวี ที่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นหัวหน้าวงดนตรีคีตะเสวี และทำงานบริษัทน้ำมันเชลล์ แห่งประเทศไทย เพลงนี้บันทึกอยู่ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ C หมายความว่า ในหนึ่งห้องให้นับเป็น 4 จังหวะ จำนวนห้องนับจากห้องที่ 1 เป็นจังหวะตก อันดับแรกของเพลงถึงห้องที่ 32 ซึ่งเป็นห้องสุดท้าย นับได้ 32 ห้องเพลง ห้องที่ 1 ของเพลง ถือว่าเป็นการขึ้นในจังหวะเต็มอยู่ในบันไดเสียง Bb มีเครื่องหมายตั้งบันไดเสียง 2 แฟลต ดังตัวอย่าง



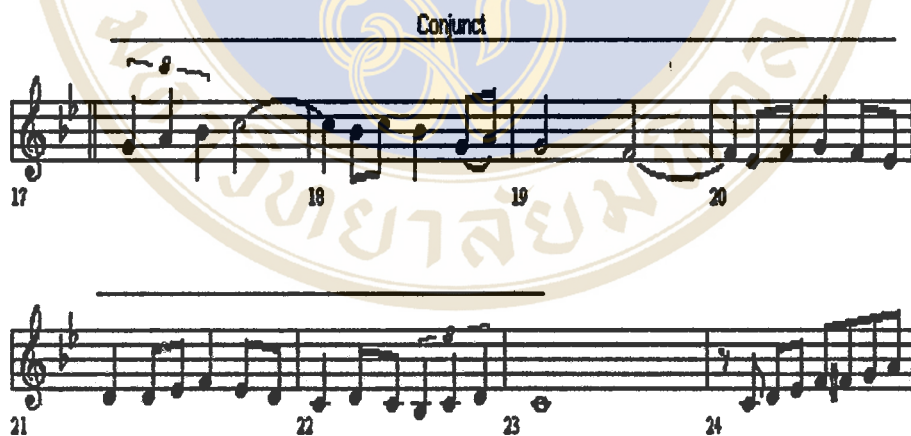
#### 4.1.1.1 ลักษณะของทำนอง

จากห้องที่ 1-8 พบว่าตัวโน้ตมีการลากเสียงยาวสลับกับตัวโน้ตที่มีการเคลื่อนที่ขึ้น-ลง (Conjunct up/down Motion) ซึ่งคล้ายกันกับห้องที่ 9-16 ดังตัวอย่าง



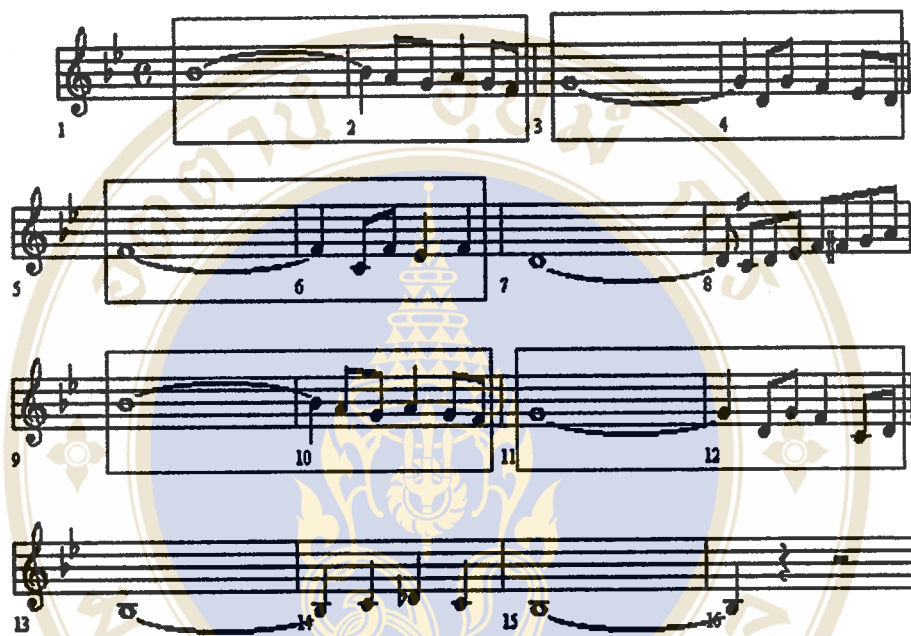
จากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 พบว่าแนวทำนองเคลื่อนที่ลงเป็นลำดับ จากห้องที่ 4 ถึงห้องที่ 7 พบว่าแนวทำนองเคลื่อนที่ขำขึ้น แต่เป็นการเคลื่อนที่ของแนวทำนองเคลื่อนที่ขำขึ้นในระยะสั้น ๆ ในห้องที่ 7 เป็นจุดพักที่ยังไม่สมบูรณ์ (Non final Cadence) ส่วนในห้องที่ 15 เป็นจุดพักเพลงที่สมบูรณ์ (Final cadence)

ส่วนแนวทำนองในห้องที่ 25 ถึง 32 มีลักษณะเหมือนกับแนวทำนองในห้องที่ 9 ถึง 16 แนวทำนองในห้องที่ 17 ถึง 24 มีลักษณะที่ไม่เหมือนกับตอนต้นของบทเพลง จะมีทำนองที่แตกต่างออกไป การเคลื่อนของแนวทำนองเป็นลักษณะการเคลื่อนแบบเป็นลำดับ สลับกันไป ดังตัวอย่าง



จากห้อง 1 ถึงห้องที่ 16 พบกระสวนจังหวะซ้ำอยู่ 5 ครั้ง ดังตัวอย่าง (ในกรอบสี่เหลี่ยม)

ดังตัวอย่าง



จากห้องที่ 17 ถึงห้องที่ 24 พบแนวทดแทน 2 แห่ง ดังตัวอย่าง



ส่วนแนวทศแทนพบในช่วงเพลงจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 3 และห้องที่ 9 ถึงห้องที่ 11 นั้น  
เป็นการซ้ำตรงแบบเกือบตลอด ดังตัวอย่าง

ซ้ำตรง

1 2 3 4

5 6 7 8

ซ้ำตรง

9 10 11 12

13 14 15 16

ในห้วงที่ 9 ถึงห้วงที่ 16 และ 25 ถึงห้วงที่ 32 มีประโยคที่มีเสียง ยกเว้นเสียงของท้ายห้วงที่ 10 เป็นโน้ตตัว F3 ส่วนท้ายห้วงที่ 26 เป็นโน้ตตัว A3 สัดส่วนโน้ตเหมือนกันทุกประการ ลักษณะอย่างนี้ถือว่าซ้ำกันสนิท ดังตัวอย่าง

The image displays two identical musical phrases, each consisting of eight measures. The first phrase is labeled with measure numbers 9 through 16, and the second phrase is labeled with measure numbers 25 through 32. Both phrases are written on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The notes are: 9 (F3), 10 (F3), 11 (G3), 12 (A3), 13 (B3), 14 (C4), 15 (D4), 16 (E4). The second phrase is identical to the first.

จากห้องที่ 20 ถึงห้องที่ 22 มีการใช้โน้ตในอัตราส่วนเหมือนกัน คือ เป็นโน้ตเข็บบีต 1 ชั้น 2 ตัว และ โน้ตตัวคำ 1 ตัว ไปตลอด ห้องที่ 22 ในจังหวะที่ 2 เป็นลักษณะการใช้แนวทดแทน เป็นแบบเสียงที่ไล่ลงกับจังหวะที่ 2 ของห้องที่ 21 และในจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 21 เป็นแนวทดแทนชั้นคู่ 2 ซ้ำโดยต่างระดับเสียง



กรอบสี่เหลี่ยม = แนวทดแทน ไต่ลงต่างห้องเริ่มในจังหวะที่ 2, กรอบวงกลม = แนวทดแทน ไต่ลงต่างห้องเริ่มในจังหวะที่ 4

## 4.1.1.2 ขั้นคู่

เพลงนี้มีการใช้ขั้นคู่อย่างหลากหลาย ขั้นคู่ที่แคบที่สุด คือคู่ 2 Minor พบที่ห้องที่ 14 และห้องที่ 30 ขั้นคู่ที่กว้างที่สุดคือคู่ 4 Perfect พบที่ห้องที่ 4, 6, 12, 28 นอกจากนั้นเป็นการใช้ขั้นคู่ตามปกติ แต่ในห้องที่ 14 และ 30 โน้ตตัว Db3 ทำให้ลักษณะของท่านองมีความรู้สึกเศร้า ดังตัวอย่าง

The musical score consists of six staves of music. The annotations for intervals are as follows:

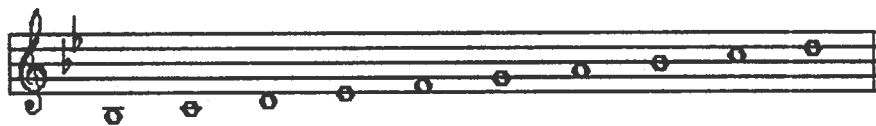
- Staff 1, measure 4: 4 Perfect
- Staff 2, measure 6: 4 Perfect
- Staff 3, measure 12: 4 Perfect
- Staff 4, measure 14: 2 Minor
- Staff 5, measure 28: 4 Perfect
- Staff 6, measure 30: 2 Minor

#### 4.1.1.3 รูปแบบ

เพลง “รักलगว” มีทั้งหมด 32 ห้องเพลง โดยนับตั้งแต่ห้องที่ 1 ซึ่งถือเป็นจังหวะเต็มถึงห้องที่ 16 สามารถแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ส่วนแรกนับตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึง 8 ส่วนที่ 2 นับตั้งแต่ห้องที่ 9 ถึง 16 ส่วนที่ 3 นับตั้งแต่ห้องที่ 17 ถึง 24 ส่วนที่ 4 นับตั้งแต่ห้องที่ 25 ถึง 32 ทำให้เพลงนี้อยู่ในรูปแบบของบทเพลง 3 ส่วน โดยห้องที่ 1 ถึง 8 จบแบบไม่สมบูรณ์ ในห้องที่ 7 ถึงแม้ว่าจะจบในคอร์ด 1 แต่ทำนองหลักในห้องนี้ จะจบในตัวที่ 3 ของคอร์ด ถือว่าเป็นการจบแบบไม่สมบูรณ์ แต่ในห้องที่ 9 ถึง 16 จบแบบสมบูรณ์ ในห้องที่ 15 จะจบในคอร์ด 1 และทำนองหลักจบตัวที่ 1 ของคอร์ด ถือว่าเป็นแบบสมบูรณ์ ห้องที่ 17 ถึง 24 ทำนองเพลงในส่วนนี้จะมีทำนองที่แตกต่างกันโดยสิ้นเชิง ห้องที่ 25 ถึง 32 มีทำนองซ้ำกันกับห้องที่ 9 ถึง 16 โดยทำนองห้องสุดท้าย จบเป็นหลักเสียง Bb พร้อมทั้งคอร์ดโทนิคเป็น Bb เมเจอร์กำกับอยู่ ดังนั้นเพลงรักलगวจึงจัดอยู่ในรูปแบบเพลง 2 ตอน คือ A – A' – b – A

#### 4.1.1.4 บันไดเสียง

เมื่อนำโน้ตทั้งหมดของเพลง “รักलगว” มาจัดเรียงให้อยู่ในรูปแบบของบันไดเสียงโดยเรียงลำดับจากเสียงต่ำขึ้นไปหาเสียงสูงจะปรากฏผล ดังตัวอย่าง



จากการวิเคราะห์ทำนองของ “เพลงรักलग” ส่วนใหญ่ทำนองที่ใช้จะอยู่ในบันไดเสียง Bb เมเจอร์ แต่จะพบเสียงที่มีลักษณะพิเศษปะปนอยู่ คือ Db ในห้องที่ 14 และ 30

#### 4.1.1.5 โครงสร้างและแนวทางเดินคอร์ด

จากการศึกษาแนวทางเดินคอร์ดตามโน้ตเพลงต้นฉบับพบว่า เสียงที่อยู่นอกโครงสร้างคอร์ดปรากฏอยู่เกือบทุกห้องเพลง เสียงเหล่านี้ประดับด้วยตัวแปลงเสียง ต่าง ๆ และคอร์ดที่ใช้ จะมีคอร์ดนอกโครงสร้างอยู่หลายแห่ง เช่น คอร์ด A7, C7, F dim, Cm7, Eb7, Edim7, Cm7 ทั้งนี้เพื่อให้คอร์ดมีความนุ่มนวลมากขึ้น ดังตัวอย่าง

ช่วงที่ 1 ห้องเพลงที่ 1 ถึง 8

ทำนอง

คอร์ด

1 Bb 2 A7 3 Bb 4 Fdim

5 Cm7 6 F7 7 Bb 8 Bb

ช่วงที่ 2 ห้องเพลงที่ 9 ถึง 16

ทำนอง

คอร์ดสำหรับคอรัส

9 10 11 12

13 14 15 16

B<sup>b</sup> A<sup>7</sup> B<sup>b</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

B<sup>b</sup> B<sup>b</sup> E<sup>b</sup>7 B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>

ช่วงที่ 3 ห้องเพลงที่ 17 ถึง 24

ทำนอง

คอร์ดสำหรับคอรัส

17 18 19 20

21 22 23 24

E<sup>b</sup>dim<sup>7</sup> B<sup>b</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

B<sup>b</sup> G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

#### 4.1.2 เพลงจับปู

1 2 3 4

5 6 7 8 9

10 11 12 13

14 15 16 17

18 19 20 21

22 23 24 25

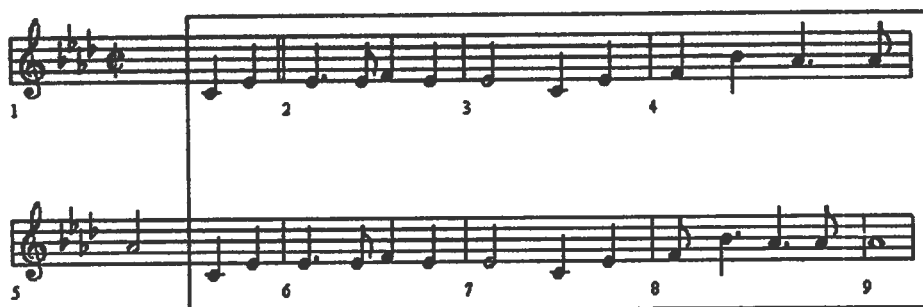
Chords: A, A, B7, E7sus4, A, B7, E7sus4, A, B7, B7, E7, B7, E7, A, D, Ddim7, A, A, B7, E7(9), A

เครื่องหมายกำหนดจังหวะของเพลงจับปู เป็นซึ่งแบ่งหมายความว่าใน 1 ห้องเพลง ให้นับเป็น 2 จังหวะ จากสัดส่วนโน้ตที่รวมกันแล้ว ได้เท่ากับ 4 จังหวะ ใน 1 ห้องเพลง ห้องเพลงทั้งหมด นับได้ 24 ห้อง มีลูกส่งในห้องที่ 1 เพลงนี้มีเครื่องหมายตั้งบันไดเสียงเป็น 4 แฟลต บันทึกลงบนหัวห้องของบรรทัด 5 เส้น ดังตัวอย่าง



#### 4.1.2.1 ลักษณะของท่านอง

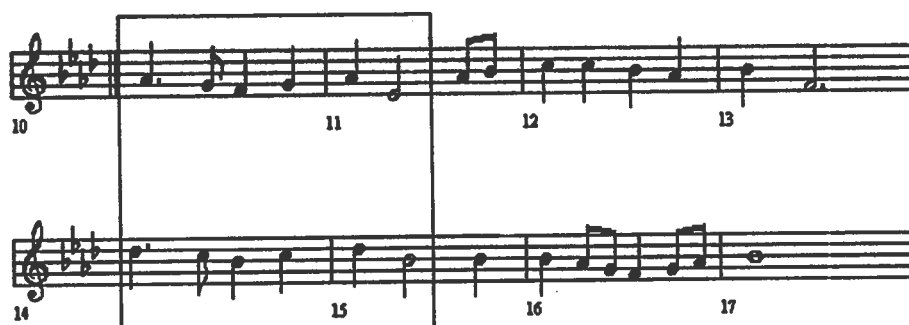
จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่า “เพลงจับปู” ระดับเสียงต่ำสุดและสูงสุดคือ C3 และ D4 ตามลำดับพิสัย ของเพลงนี้มีช่วงเสียงไม่กว้างนัก มีสัดส่วนตั้งแต่เจบิต 1 ขึ้น ตัวดำ ตัวขาว และ ตัวกลม ประโยคแรกของเพลง เริ่มจากห้องที่ 1 ถึง 5 ประโยคที่ 2 เป็นกระสวนจังหวะที่คล้ายกัน ส่วนทำนองที่ปรากฏนั้นเหมือนกันทั้งสิ้น ดังตัวอย่าง



สำหรับสัดส่วนที่ต่างกันเล็กน้อยของ “เพลงจับปู” ระหว่างห้องที่ 1 ถึง 9 ได้แก่ สัดส่วนในห้องเพลงที่ 4 และห้องที่ 8 แต่ถือว่าการซ้ำสนิทเพราะการเปลี่ยนแปลงเกิดจากคำร้องของเพลงดังตัวอย่าง



ในช่วงเพลงต่อมาจากห้องเพลงที่ 10 ถึง 17 ลักษณะประโยคของเพลง กระสวนจังหวะของห้องที่ 10 ถึง 11 เหมือนกันกับทำนองเพลงห้องที่ 14 ถึง 15 ดังตัวอย่าง



การดำเนินทำนองในเพลงนี้ เป็นลักษณะผสมระหว่างแบบเรียงกันไปตามลำดับ ส่วนแบบซ้ำเสียงปรากฏอยู่ 8 แห่ง ในช่วงท้ายของบทเพลง ห้องที่ 23 ผู้วิจัยพบว่า การจัดจังหวะปรากฏอยู่ 1 แห่ง ดังตัวอย่างของลักษณะทั่วไปของ “เพลงจับปู” ดังตัวอย่าง

1 = Disjunct, 2 = Conjunct, 3 = Repetition, 4 = Syncopation

#### 4.1.2.2 ขั้นคู่เสียง

ในท้องแรกของเพลง เริ่มที่โน้ตตัว C3 ทำนองขึ้นสู่ โน้ตตัว Eb เกิดขั้นคู่เสียงหมายความว่า ความห่างของระยะแนวทำนองจากโน้ตตัวแรก และตัวถัดไปความห่างของระยะแนวทำนองของเสียงโน้ต และ เสียงโน้ตที่ถัดออกไปในท้องแรกที่เกิดขึ้นนั้น โน้ตตัว C (ซี) กับโน้ตที่ถัดไป Eb (อีแฟลต) ทำให้เกิดความห่างของเสียง เป็นคู่ 3 เมเจอร์ ส่วนช่วงที่กว้างที่สุด ได้แก่ ขั้นความห่างของเสียงคู่ 4 เปอร์เฟค ได้แก่ ความห่างในท้องเพลงที่ 4, 8, 11 ช่วงที่แคบที่สุด คือ ขั้นความห่างของเสียงคู่ 2 ไมเนอร์ ในท้องเพลงที่ 23 และช่วงที่มากที่สุด ได้แก่ ขั้นความห่างของเสียงคู่ 3 เมเจอร์ ในท้ายท้องเพลงที่ 11 ถึง 12, 14, 16, 22 ดังตัวอย่าง แสดงขั้นคู่ชนิดต่าง ๆ ของ “เพลงจับปู” ดังตัวอย่าง

3 Major A<sup>b</sup> A<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7sus<sup>4</sup> 4 Perfect

A<sup>b</sup> 3 Major B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7sus<sup>4</sup> A<sup>b</sup> 4 Perfect

A<sup>b</sup> 4 Perfect B<sup>b</sup>7 B<sup>b</sup>7 2 Major

E<sup>b</sup>7 2 Major B<sup>b</sup>7 2 Major E<sup>b</sup>7

A<sup>b</sup> D<sup>b</sup> 3 Minor Dim<sup>7</sup>

A<sup>b</sup> 2 Major A<sup>b</sup> 2 Minor B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7(9) A<sup>b</sup>



#### 4.1.2.3 รูปแบบ

“เพลงจับปู” มีห้องเพลงนับได้ทั้งหมด 2 ท่อน เมื่อพิจารณาจากประโยคเพลงทั้งหมด ผู้วิจัยพบว่าสามารถ แบ่ง “เพลงจับปู” ได้เป็น 2 ท่อน ๆ ละ 8 ห้อง ท่อนที่ 1 มีลักษณะกระสวน จังหวะคล้ายกันมาก ส่วนท่อนที่ 2 มีลักษณะกระสวนจังหวะคล้ายคลึงกัน แต่ผิดที่สัดส่วนของห้องที่ 12 ถึง 13 และ ห้องที่ 16 ถึง 17 ท่อนที่ 3 มีลักษณะของกระสวนเพลงไม่ซ้ำกันเลย แต่เมื่อพิจารณา ดูแล้ว ในห้องที่ 22 ถึง ห้องที่ 23 มีส่วนคล้ายคลึงกับกระสวนในท่อนที่ ในห้องที่ 10 ถึง ห้องที่ 11 และ ห้องที่ 14 ถึงห้องที่ 15 ดังนั้น เพลงนี้จึงจัดอยู่ในรูปแบบของเพลง 2 ท่อน โดยเรียงเป็น ลำดับมาตรฐาน A b b ไม่มีส่วนขยายท่อนเพลงเลย

#### 4.1.2.4 บันไดเสียง

คอร์ดโทนิคในห้องแรก และห้องสุดท้ายคือ Ab เครื่องหมายตั้งบันไดเสียง เป็น 4 เฟลด์ เมื่อผู้วิจัยในข้อมูลเหล่านี้มาพิจารณา พบว่า “เพลงจับปู” บันทึกลงอยู่ในบันไดเสียง Ab เมเจอร์ ดัง ตัวอย่าง



บันไดเสียง Ab เมเจอร์

#### 4.1.2.5 โครงสร้างและแนวทางการเดินของคอร์ด

รูปแบบของคอร์ด ที่มีลักษณะเรียบง่ายไม่มีการใช้คอร์ดที่ซับซ้อนเสียงนอกคอร์ด ในเพลงนี้ ปรากฏอยู่ตรงตำแหน่ง จังหวะตกในห้องเพลงที่ 12 และห้องเพลงที่ 19 นอกจากนี้ ผู้วิจัยพบว่า แนวทางการเดินของคอร์ด โดยทั่วไป เป็นไปตามหลักการทางทฤษฎีดนตรี และทางดนตรีวิทยา เช่น Ab – Bb7 – Eb7 บางแห่งก็มีคอร์ด Eb sus4 เป็นต้น ดังตัวอย่าง เปรียบเทียบระหว่างทำนอง และ โครงสร้างของคอร์ด ดังตัวอย่าง

ทำนอง

โครงสร้างคอร์ด

1 2 3 4

5 6 7 8 9

10 11 12 13 14

15 16 17 18 19

20 21 22 23 24

25

A<sup>b</sup> A<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7sus<sup>4</sup>

A<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7sus<sup>4</sup> A<sup>b</sup>

A<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7 B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7

B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7 A<sup>b</sup> A<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>7(9)

A<sup>b</sup>

#### 4.1.2 เพลงฝันถึงเธอ

The musical score for "เพลงฝันถึงเธอ" (Song of Dreaming of You) is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It consists of 32 measures across 8 staves. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and bar lines. The score is presented in a standard musical notation format with a treble clef and a key signature of one sharp (F#).

เพลงนี้บันทึกอยู่ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะเป็น C แบ่ง หมายความว่า ใน 1 ห้องเพลงให้นับเป็น 2 จังหวะ โดยมีสัดส่วนตัวโน้ตรวมกันแล้วเท่ากับ 4 จังหวะต่อ 1 ห้องเพลง ด้วยเหตุที่เพลงที่มีเครื่องหมาย กำหนดจังหวะเป็น C แบ่งมักจะมีความเร็วค่อนข้างมาก ดังนั้นการนับ 4 จังหวะ ต่อหนึ่งห้องเพลง อาจเป็นการไม่สะดวกต่อการปฏิบัติ ส่วนเครื่องหมายตั้งบันไดเสียงเป็น 1 ซ้ำป โดยมีเครื่องหมายแปลงเสียง 1 ซ้ำป กำกับอยู่หลังกุญแจ ประจำหลัก G ตรงตำแหน่ง F เพื่อบังคับให้โน้ตทุกตัวที่บันทึกอยู่ตรงตำแหน่ง F นี้มีเสียงสูงขึ้นอีกครั้งเสียง เพลงนี้ไม่มีตัวโน้ตที่เป็นลูกส่ง

#### 4.1.3.1 ลักษณะของทำนอง

เพลงขึ้นถึงเรอระดับเสียงต่ำสุด คือ A2 และ D4 ตามลำดับพิสัยของเพลงนี้ มีช่วงเสียงกว้าง สัดส่วนโน้ต มีตั้งแต่โน้ตตัวเข็บ็ต 1 ชั้น ตัวดำ ตัวขาว และโน้ตตัวกลม กระสวน จังหวะที่ผู้วิจัยพบว่า วลีของบทเพลงรวมกับการใช้กระสวนจังหวะที่ลักษณะเป็นคลื่น ดังตัวอย่าง



เมื่อรวมวลี และแนวทำนองที่เกิดขึ้น เป็นดังนี้ ดังตัวอย่าง



จากหลักการลักษณะเดียวกัน จึงทำให้การประพันธ์ทำนองของเพลงนี้ในกระสวนจังหวะอื่น ๆ ตั้งแต่ห้องแรกถึงห้องที่ 16 กระสวนจังหวะอื่น ๆ ที่ปรากฏมีการเปลี่ยนระดับเพื่อให้เข้ากับความเหมาะสมของบทเพลง ยกเว้นจังหวะที่ 1 และ 2 ของห้องที่ 11 เป็นโน้ตตัวขาว ดังตัวอย่าง

The musical score is written on ten staves, numbered 1 through 32. The notation includes various rhythmic values and rests. Key annotations include:

- Staff 1: Measures 1, 2, 3, 4.
- Staff 2: Measures 5, 6, 7, 8.
- Staff 3: Measures 9, 10, 11, 12. Measure 11 is circled and labeled "สัดส่วนที่แตกต่าง" (Different proportion).
- Staff 4: Measures 13, 14, 15, 16.
- Staff 5: Measures 17, 18, 19, 20. Measure 18 is circled and labeled "Repetition". Measure 19 is circled and labeled "Repetition".
- Staff 6: Measures 21, 22, 23, 24. Measure 22 is circled and labeled "Repetition".
- Staff 7: Measures 25, 26, 27, 28. Measure 25 is circled and labeled "Repetition".
- Staff 8: Measures 29, 30, 31, 32. Measure 29 is circled and labeled "Repetition".

Additional labels include "Disjunct" between measures 14 and 15, and "Conjunct" between measures 15 and 16.

ผู้วิจัย พบว่า ลักษณะของกระสวนจังหวะของประโยค ตั้งแต่ห้องแรกถึงห้องเพลงที่ 16 ทำนองมีลักษณะเป็นคลื่นลงแล้วขึ้นรวมเป็น 4 ครั้ง ดังตัวอย่าง



ในช่วงต่อมาจากห้องเพลงที่ 17 ถึงห้องที่ 24 ลักษณะของประโยคเพลงมีความแตกต่างจากช่วงแรก ตั้งแต่ห้องแรกถึงห้องที่ 16 การเคลื่อนองทำนอง ไม่มีลักษณะเป็นคลื่น กระสวนจังหวะของห้องเพลงที่ 17 ถึง 20 เหมือนกันกับกระสวนจังหวะของห้องเพลงที่ 21 ถึง 24 มีลักษณะของเสียงซ้ำกันบางแห่งตั้งแต่ห้องที่ 17 ถึง 32 เท่านั้น ในช่วงจากห้องเพลงที่ 25 ถึง 32 ลักษณะของประโยคเพลงมีความคล้ายคลึงกับห้องเพลงข้างต้น ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 9 ถึงห้องเพลงที่ 16 สัดส่วนบางแห่งที่แตกต่างกัน ดังตัวอย่าง

17 19 21 23 25 27 29 31 33

Syncopation Syncopation Syncopation

เมื่อพิจารณาถึงจังหวะตกของห้องเพลงที่ 20, 24 และ โน้ตตัว E3 โน้ตตัว A3 และ โน้ตตัว G3 เป็นลักษณะของโน้ตขัดจังหวะ

#### 4.1.3.2 ชั้นคู่

เพลง “ฝันถึงเธอ” จากการศึกษา ผู้วิจัย พบว่า มีการใช้ชั้นคู่เสียงหลายชนิด ตั้งแต่ ชั้นคู่เสียงที่กว้างที่สุด คือ ชั้นคู่เสียง 4 เปอร์เฟก ซึ่งปรากฏอยู่ในห้องแรกของบทเพลงและตอนต้นของห้องเพลงที่ 17 ส่วนชั้นคู่ที่แคบที่สุด คือ ชั้นคู่ 2 ไมเนอร์ ซึ่งปรากฏอยู่ในห้องที่ 11 และห้องที่ 22 นอกนั้นเป็นชั้นคู่อื่น ๆ เช่น ชั้นคู่ 3 เมเจอร์, 3 ไมเนอร์ ชั้นคู่เสียงที่พบบ่อย คือ ชั้นคู่ 3 เมเจอร์ และ 3 ไมเนอร์ ดังตัวอย่างแสดงชั้นคู่พอสังเขป

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

29 30 31 32

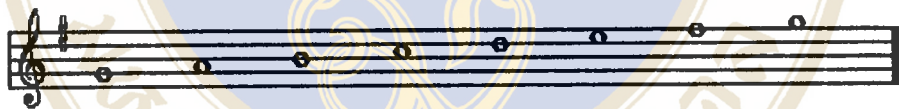
4 Perfect 3 Major 3 Major 2 Major 2 Major 2 Minor 3 Major 4 Perfect 3 Minor 2 Major 2 Minor 2 Major 3 Major 3 Minor

#### 4.1.3.3 รูปแบบ

เมื่อพิจารณาจากลักษณะของทำนองเพลงจากห้องเพลงห้องที่ 1 ถึง 32 ผู้วิจัย พบว่า เพลง “ฝันถึงเธอ” แบ่งออกเป็น 4 ท่อน ๆ ละ 8 ห้องเพลง ท่อน 1 ท่อน 2 และท่อน 4 มีคุณลักษณะที่คล้ายคลึงกันมาก โดยเฉพาะกระสวนจังหวะแต่ละประโยคเพลงเหมือนกันเกือบทุกประการ ส่วนท่อนที่ 3 มีบางประโยคที่แตกต่างออกไป ดังนั้นเพลงนี้จึงจัดอยู่ในเพลงประเภท 2 ท่อน ในที่นี้คือ A – A' - b - A

#### 4.1.3.4 บันไดเสียง

เมื่อพิจารณาจากเครื่องหมายตั้งบันไดเสียง ประกอบเข้ากับคอร์ดโทนิคของเพลงนี้ ผู้วิจัยพบว่า เพลงฝันถึงเธอ บันไดที่อยู่ในบันไดเสียง G เมเจอร์ โน้ตที่แปลกปลอมอยู่ในห้องที่ 11 ได้แก่ โน้ต Eb3 (อีแฟลต) โน้ตตัวนี้ถือเป็นโน้ต “เสียงผ่าน” เท่านั้น โน้ตแปลกปลอมอีกแห่งหนึ่งอยู่ในห้องเพลงที่ 22 ได้แก่ โน้ตตัว C#3 ดังตัวอย่าง



บันไดเสียง G เมเจอร์

#### 4.1.3.5 โครงสร้างและแนวทางเดินคอร์ด

จากการศึกษาการเคลื่อนที่ของคอร์ดในบทเพลงนี้ เป็นตามหลักการทางดนตรีวิทยา คอร์ดที่ใช้อยู่ในรูปแบบที่เรียบง่ายเสียงนอกคอร์ด ในห้องเพลงที่ 11 และห้องที่ 22 ทำหน้าที่ช่วยเกลาแนวทำนองให้ดำเนินไปอย่างสละสลวย ดังตัวอย่างที่เปรียบเทียบให้เห็นระหว่างทำนองและโครงสร้างของเพลง “ฝันถึงเธอ” จากห้องเพลงที่ 1 ถึง 32 (ตัวโน้ตในเครื่องหมายวงกลม คือเสียงผ่าน) ดังตัวอย่าง

ทำนอง

โครงสร้างคอร์ด

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28

Copyright by Mahidol University

#### 4.1.4 เพลงสายลมหวาน

The musical score for "สายลมหวาน" (Sweet Breeze) is written in 2/4 time. The melody is presented on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score consists of 32 measures, with measures 1 through 32 numbered below the staff. Chords are indicated above the staff at various points: F (measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32), Dm7 (measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32), Gm7 (measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32), C7 (measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32), A7 (measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32), G7 (measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32), Cm7 (measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32), F7 (measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32), Bb7 (measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32), D7 (measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32), and C#7 (measures 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32). The melody is characterized by a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The score is presented in a standard musical notation format, with a large watermark of Mahidol University in the background.

เพลงสาขลมหวนอยู่ในลีลาของ Waltz Tempo บันทึกอยู่ในเครื่องหมายคีย์บันไดเสียง 1 แฟลต เขียนกำกับอยู่เป็นการบังคับให้นักร้องที่บันทึกตรงกับตำแหน่ง B ให้ลดเสียงลงครึ่งเสียงเสมอ จำนวนห้องเพลงตั้งแต่ห้องแรกถึงห้องสุดท้ายมีห้องเพลงทั้งหมด 33 ห้องเพลง สักส่วนตัวโน้ต ส่วนมากที่ใช้มีความเรียบง่าย เช่น ตัวขาว ตัวดำ และเข็บบีต 1 ชั้น โน้ตเข็บบีต 1 ชั้น 2 ตัวแรกในห้องที่ 1 มีสักส่วนที่รวมกันแล้วไม่ครบจังหวะของ 1 ห้องเพลง ดังนั้นจึงเป็นลูกส่ง ดังตัวอย่าง



#### 4.1.4.1 ลักษณะของทำนองเพลง

จากการศึกษาเพื่อหาลักษณะการใช้วรรคตอนประกอบขึ้นเป็นประโยคเพลง การดำเนินของทำนองอยู่ในลักษณะของการผสมผสานกันทั้งแบบการเรียงตามลำดับกันไป การกระโดดข้ามขั้นเสียง การซ้ำเสียงมี 2 แห่ง คือ ในห้องเพลงที่ 5 ต่อกับ 6 และห้องเพลงที่ 23 เท่านั้น จากการวิเคราะห์ตั้งแต่ห้องแรกจนถึงห้องสุดท้าย ผู้วิจัยพบโน้ต 4 ห้องเท่ากับ 1 วลี ในวลีต่าง ๆ ประกอบด้วยโน้ตตัวขาว ตัวดำประจุด ตัวเข็บบีตหนึ่งชั้น ในห้อง 1 ถึง 5 เหมือนกันกับห้องที่ 26 ถึง 29 และห้องที่ 14 ถึง 17 เหมือนกันกับห้องที่ 22 ถึง 25 เป็นการใช้วลีที่ซ้ำตรง ในห้องที่ 18 ถึง 21 ลักษณะของแนวทำนองที่ใช้เป็นแบบโน้ตผ่านชนิดโครมาติกเท่านั้น ไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง ซึ่งทำให้แนวทำนองมีความโดดเด่นเป็นพิเศษ

The musical score for 'The Ragged Dicks' march is presented in a single system with 31 measures. The time signature is 2/4. The score is annotated with various musical terms and measure numbers:

- Measure 1:** Disjunct
- Measure 2:** Conjunct
- Measure 3:** Conjunct
- Measure 4:** Disjunct
- Measure 5:** Conjunct
- Measure 6:** Disjunct
- Measure 7:** Conjunct
- Measure 8:** Disjunct
- Measure 9:** Conjunct
- Measure 10:** Disjunct
- Measure 11:** Conjunct
- Measure 12:** Disjunct
- Measure 13:** Conjunct
- Measure 14:** Disjunct
- Measure 15:** Conjunct
- Measure 16:** Disjunct
- Measure 17:** Conjunct
- Measure 18:** Disjunct
- Measure 19:** Conjunct
- Measure 20:** Disjunct
- Measure 21:** Conjunct
- Measure 22:** Disjunct
- Measure 23:** Conjunct
- Measure 24:** Disjunct
- Measure 25:** Conjunct
- Measure 26:** Disjunct
- Measure 27:** Conjunct
- Measure 28:** Disjunct
- Measure 29:** Conjunct
- Measure 30:** Disjunct
- Measure 31:** Conjunct

## 4.1.4.2 ขั้นคู่

ลักษณะการใช้ขั้นคู่เสียงในทำนองของเพลงนี้ มีหลายรูปแบบ ผู้วิจัยพบว่า ขั้นคู่แคบที่สุดของเพลงนี้ คือ คู่ 2 ไมเนอร์ ปรากฏอยู่หลายครั้งในห้องแรก ห้องที่ 12 ห้องที่ 13 และห้องที่ 17 ต่อกับ 18 ขั้นคู่ที่กว้างที่สุด คือ 6 เมเจอร์ พบในห้องที่ 3 ห้องที่ 27 และห้องที่ 30 ต่อกับ 31 ดังตัวอย่างต่อไปนี้ เป็นการแสดงลักษณะดังกล่าววงพอสังเขป ดังตัวอย่าง

The musical score illustrates various intervals used in the melody across seven staves. The intervals are labeled above the notes:

- Staff 1: Measures 1-6. Intervals labeled: 2 Minor (measures 1-2), 4 Perfect (measures 3-4), 6 Major (measures 5-6).
- Staff 2: Measures 7-8. Interval labeled: 2 Major (measures 7-8).
- Staff 3: Measures 9-13. Intervals labeled: 2 Major (measures 9-10), 2 Minor (measures 11-12).
- Staff 4: Measures 14-17. No specific interval labels are present.
- Staff 5: Measures 18-21. Interval labeled: 2 Major (measures 18-19).
- Staff 6: Measures 22-26. Interval labeled: 3 Minor (measures 22-23).
- Staff 7: Measures 27-31. Intervals labeled: 4 Perfect (measures 27-28), 6 Major (measures 29-30).
- Staff 8: Measures 32-33. Interval labeled: 6 Major (measures 32-33).

#### 4.1.4.3 รูปแบบ

เพลง “สายลมหวาน” มีความยาว 33 ห้องเพลง เมื่อพิจารณาจากลักษณะของเพลง สามารถแบ่งออกได้เป็น 4 ท่อน ๆ ละ 8 ห้อง ท่อนที่ 1 เริ่มจากห้องที่ 1 ถึง 9 ท่อนที่ 2 เริ่มจากห้องที่ 10 ถึง 17 ท่อนที่ 3 เริ่มจากห้องที่ 18 ถึง 25 และท่อนที่ 4 เริ่มจากห้องที่ 26 ถึง 33 ผู้วิจัยพบว่า ท่อนที่ 1 และท่อนที่ 4 มีคุณลักษณะที่คล้ายคลึงกันมาก ส่วนท่อนที่ 3 มีคุณลักษณะคล้าย ๆ กับท่อนที่ 1 และท่อนที่ 4 และท่อนที่ 3 เริ่มจากห้องเพลงที่ 18 ถึงห้องเพลงที่ 25 มีลักษณะแตกต่างออกไป ดังนั้นเพลง “สายลมหวาน” จึงจัดอยู่ในรูปแบบของเพลง 2 ท่อน โดยเรียงลำดับท่อนเป็น A - A' - b - A

#### 4.1.4.4 บันไดเสียง

เมื่อนำโน้ตทุกเสียงจากเพลงมาเรียงกัน ให้อยู่ในรูปของบันไดเสียงโดยเรียงจากต่ำไปสูง ผู้วิจัยพบว่า จากห้องที่ 1 ถึง 33 บางแห่งของบทเพลงมีเครื่องหมายแปลงที่เป็นโน้ตเสียง “ครึ่งเสียง” มีปะปนอยู่ในทำนองเพลงเพียง 4 เสียง ได้แก่ G#3, C#3, Eb3 และ Ab3 ซึ่งนับว่าเป็นบันไดเสียงโครมาติก คอร์ดโทนิคของเพลงนี้ คือ F ส่วนเครื่องหมายแปลงเสียงเป็น 1 แฟลต ดังนั้นเพลงนี้จึงต้องอยู่ในบันไดเสียง F เมเจอร์ ดังตัวอย่าง



#### 4.1.4.5 โครงสร้างและแนวทางเดินคอร์ด

แนวทางเดินของคอร์ดสำหรับเพลงนี้เป็นไปตามหลักการทางดนตรีวิทยา เช่น F - Dm7 - Gm7 - C7 หรือ A7 - Dm7 - G7 - C7 หรือ Cm7 - F7 - Bb - G7 - Gm7 - C7 - F แม้ว่า การดำเนินจะมีลักษณะคล้ายคอร์ดโครมาติกอยู่ในช่วงห้องที่ 18 ถึง 20 แต่ผู้วิจัยไม่พบลักษณะการใช้คอร์ดโครมาติก เสียงนอกคอร์ดในเพลงนี้ ส่วนมากเป็นโน้ตผ่าน ดังตัวอย่าง เปรียบเทียบให้เห็น ระหว่างทำนองและโครงสร้างของคอร์ด

ช่วงที่ 1 ห้องที่ 1 ถึง 17

ทำนอง

โครงสร้างของคอร์ด

1 Dm7 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17

ช่วงที่ 2 ห้องที่ 18 ถึง 33

Chord symbols: F<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>, G<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F, D<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, (F), F.

Measure numbers: 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33.

#### 4.1.5 เพลงชาวประมง

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27

Chords: C, D<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, F, D<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C.

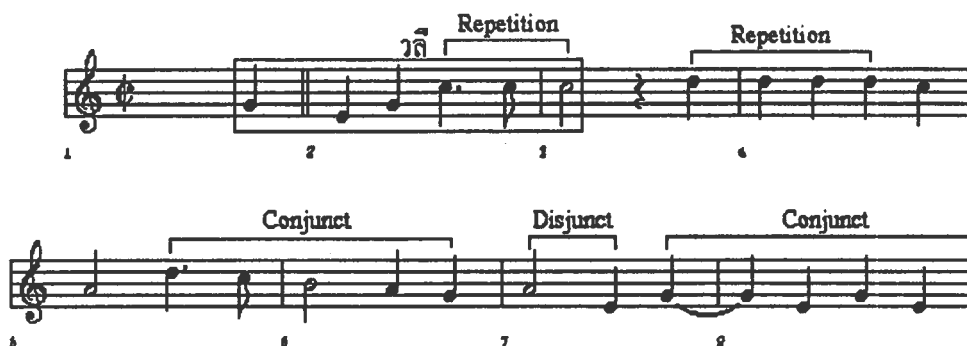
เครื่องหมายแปลงเสียงของเพลงชาวประมงเป็นเนเจอร์ล ไม่มีเครื่องหมายแปลงเสียงใดๆ กำกับอยู่บนบรรทัด 5 เส้น และมีเครื่องหมายกำหนดจังหวะเป็น C แบ่ง เพื่อกำหนดให้นับเป็น 2 จังหวะต่อ 1 ห้องเพลง โดยมีสัดส่วนโน้ตรวมกันเท่ากับ 4 จังหวะ เช่น ตัวดำ 4 ตัว ตัวขาว 2 ตัว หรือตัวกลม 1 ตัว เป็นต้น ลีลาของเพลงค่อนข้างเร็วเพราะมีการกำหนดมาแล้ว ให้โน้ตตัวดำมีค่าเท่ากับ 160 ห้องแรกของบทเพลงมีสัดส่วนโน้ตซึ่งรวมกันแล้วไม่ครบ 4 จังหวะ แสดงว่าโน้ตตัวนี้เป็นลูกส่ง ดังตัวอย่าง



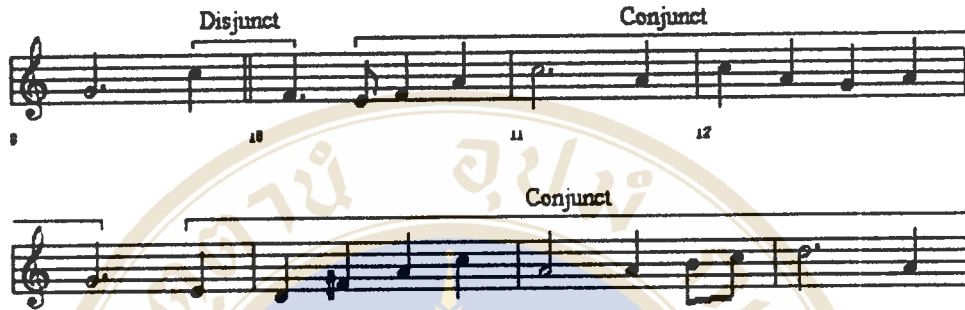
#### 4.1.5.1 ลักษณะของทำนองเพลง

การดำเนินของทำนองอยู่ในลักษณะผสมผสานกันทั้งแบบการเรียงลำดับกันไป และการกระโดดข้ามขึ้นเสียง ส่วนการซ้ำเสียงมีอยู่ 2 แห่ง ได้แก่ ห้องที่ 2 ต่อห้องที่ 3 และห้องที่ 3 ต่อห้องที่ 4 ดังตัวอย่าง

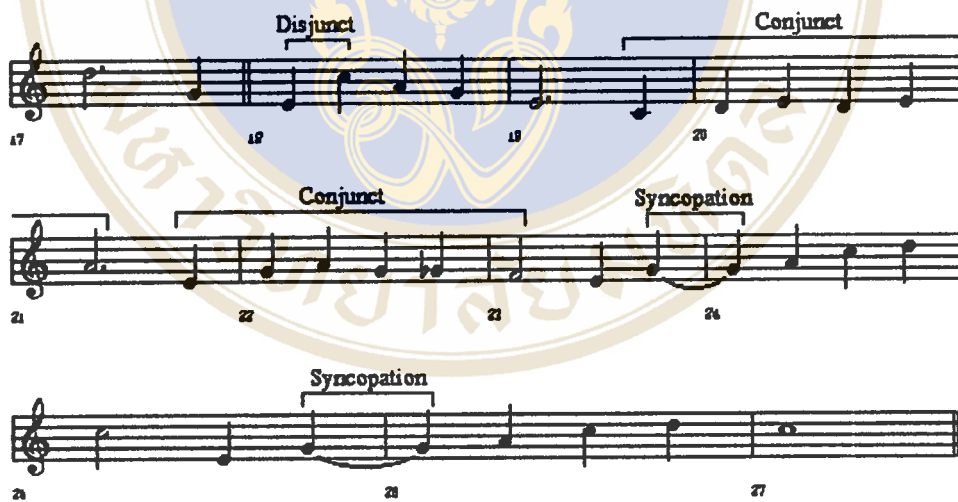
ช่วงที่ 1 ห้องที่ 1 ถึง 8



ช่วงที่ 2 ห้องที่ 9 ถึง 16



ช่วงที่ 3 ห้องที่ 17 ถึง 27



จากการวิเคราะห์ตั้งแต่ห้องแรกจนถึงห้องสุดท้าย ผู้วิจัยพบว่า กระสวนจังหวะแรกของบทเพลงที่เริ่มตั้งแต่ห้องแรกถึงห้องที่ 3 เป็นกระสวนจังหวะที่พบครั้งเดียว ส่วนกระสวนจังหวะที่พบในปลายห้องที่ 9 ถึงต้นห้องที่ 11 เป็นกระสวนจังหวะที่คล้ายกันกระสวนแรก

กระสวนจังหวะต่อมาที่เริ่มจากปลายห้องที่ 3 ถึงต้นห้องที่ 4 พบทั้งหมด 9 แห่ง ผู้วิจัยพบว่าเป็นกระสวนจังหวะที่คล้ายกันมากกระสวนจังหวะห้องที่ 3 ถึง 5 เหมือนกันกับห้องที่ 13 ถึง 15 และ ห้องที่ 21 ถึง 23 ส่วนกระสวนจังหวะห้องที่ 7 ถึง 9 เหมือนกับกระสวนจังหวะห้องที่ 23 ถึง 25 และห้องที่ 25 ถึง 27 ผู้วิจัยพบว่า ทุกห้องที่ 2 จังหวะตกของต้นห้องเพลงดังกล่าวเป็นสัดส่วนจังหวะตกของต้นห้องมีโน้ตขัดจังหวะ กระสวนจังหวะของห้องที่ 11 ถึง 13 เหมือนกับกระสวนห้องที่ 17 ถึง 19 และห้องที่ 19 ถึง 21 ดังตัวอย่าง

The image displays nine staves of musical notation in treble clef, each containing a sequence of notes and rests. The staves are labeled with measure numbers at the beginning and end of each staff. The measures are numbered as follows: 3, 4, 6, 7, 8, 9, 11, 12, 13, 13, 14, 15, 17, 18, 19, 19, 20, 21, 21, 22, 23, 23, 24, 26, 26, 28, 27. The notation shows a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A large, faint watermark of the Mahidol University logo is visible in the background.

#### 4.1.5.2 ขั้นคู่

เพลง “ชาวประมง” เป็นเพลงที่มีความยาวทั้งหมด 27 ห้อง และมีลักษณะของ กระสวนจังหวะคล้ายคลึงกันส่วนใหญ่ ดังนั้นการใช้ขั้นคู่ในแนวทางทำนองจะต้องใช้ขั้นคู่ที่หลากหลาย เพื่อหลีกเลี่ยงการซ้ำของทำนอง อีกประการหนึ่งเพลงนี้ ถูกข้อจำกัดจากรูปประโยคของ กลอน ซึ่งมีวรรณยุกต์ที่มีลักษณะคงตัว จำเป็นที่ผู้ประพันธ์ต้องเลือกเสียงให้เข้ากันได้ดี ผู้วิจัยพบว่ามีการใช้ขั้นคู่ตั้งแต่ 2 ไมเนอร์ ซึ่งเป็นขั้นคู่เสียงที่แคบที่สุด (ปรากฏอยู่ครั้งเดียวในห้องที่ 22) จนถึงขั้นคู่ 6 เมเจอร์ ซึ่งเป็นขั้นคู่ที่กว้างที่สุด (ปรากฏอยู่ในห้องที่ 18 และ ห้องที่ 25) ดังตัวอย่าง แสดงลักษณะขั้นคู่ต่าง ๆ ของเพลง “ชาวประมง” พอสังเขป

The musical score for the song "ชาวประมง" (Fisherman) is presented on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score consists of 27 measures, numbered 1 through 27. The intervals between the notes are labeled above the staff:

- Measure 1 to 2: 4 Perfect
- Measure 2 to 3: 2 Minor
- Measure 3 to 4: 5 Perfect
- Measure 4 to 5: 2 Major
- Measure 5 to 6: 3 Major
- Measure 6 to 7: 6 Major
- Measure 7 to 8: 2 Minor
- Measure 8 to 9: 3 Minor
- Measure 9 to 10: 6 Major
- Measure 10 to 11: 2 Major

#### 4.1.5.3 รูปแบบ

เพลง “ชาวประมง” เป็นเพลงประเภทท่อนเดียว ทำนองของเพลงอาศัยเสียง และขึ้นคู่ที่หลากหลาย ดังได้กล่าวไว้ในข้างต้น จนเป็นเหตุให้เพลงนี้แบ่งออกได้ 3 ท่อน ท่อนที่ 1 เริ่มจากห้องที่ 1 ถึง 9 ท่อนที่ 2 เริ่มจากห้องที่ 10 ถึง 17 ท่อนที่ 3 เริ่มจากห้องที่ 18 ถึง 27 เป็นท่อนที่ยาวที่สุดซึ่งมีจำนวนห้องทั้งหมด 10 ห้อง

#### 4.1.5.4 บันไดเสียง

เมื่อนำเสียงทั้งหมดที่ประกอบกันขึ้นเป็นทำนองเพลง “ชาวประมง” มาจัดให้อยู่ในรูปแบบบันไดเสียง โดยเรียงจากต่ำไปสูงและนำลักษณะของเครื่องหมายคั้งบันไดเสียงมาร่วมพิจารณา ผู้วิจัยพบว่าเพลงนี้บันทึกอยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ โดยมีเสียง F# และ Gb เป็นเสียง “ครึ่ง” รวมอยู่ด้วย ดังตัวอย่างที่แสดงลักษณะของบันไดเสียง



บันไดเสียง C เมเจอร์

#### 4.1.5.5 โครงสร้างและแนวทางการเดินคอร์ด

เพลง “ชาวประมง” เป็นเพลงที่ใช้คอร์ดกำกับทำนองลักษณะที่ชัดเจน แนวทำนองที่สร้างขึ้นให้ไพเราะนั้น ผู้ประพันธ์จะต้องคำนึงถึงเสียงพยัญชนะด้วยในการประพันธ์

เพลง “ชาวประมง” เป็นเพลงที่ใช้คอร์ดกำกับทำนองลักษณะที่ชัดเจน การใช้คอร์ดพบว่า ใช้คอร์ดน้อยไม่ถี่มาก ในท่อนเพลงจากห้องที่ 10 ถึง 12 ใช้คอร์ด F เพียงคอร์ดเดียว ทั้งนี้ ผู้วิจัยคาดว่าผู้ประพันธ์ต้องการให้มีเสียงประสานตามกำหนด อีกประการหนึ่งการสร้างแนวทำนองให้ไพเราะลงตัวนั้น จะต้องคำนึงถึงพยัญชนะด้วย

โครงสร้างคอร์ดของเพลงนี้ ใช้คอร์ดง่าย ๆ รวมทั้งแนวท่วงทำนองอยู่ในขอบข่ายของ วิชาประสานเสียง การใช้คอร์ดในท่อนที่ 1 มีคอร์ด C - D7 - G7 - C ท่อนที่ 2 จากห้องที่ 10 ถึง 17 ใช้คอร์ด F - C - D7 - G7 ท่อนที่ 3 เป็นท่อนที่ยาวที่สุดของเพลง “ชาวประมง” ใช้คอร์ด C - D7 - G7 - C ทางเดินของคอร์ดของเพลง “ชาวประมง” เป็นการใช้คอร์ด V7 ไปหา V7 (G7 - C7 การนับใช้ C7 เป็นหลักนับไป 5 ตัว ก็จะได้ G V7/V)

ช่วงที่ 1 ห้องที่ 1 ถึง 16

ทำนอง

โครงสร้างคอร์ด

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

ช่วงที่ 2 ห้องที่ 17 ถึง 27

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27

Chord symbols: C, D7, G7

## 4.2 ช่วงกลางของชีวิตการประพันธ์ จำนวน 5 เพลง ดังนี้

### 4.2.1 เพลงข้าวฟ่างดินสลาย

The musical score for "ข้าวฟ่างดินสลาย" is written in 2/4 time. The melody is presented on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The score is divided into measures numbered 1 through 29. Chord progressions are indicated above the staff, with some measures containing first and second endings. The chords used include F, F7, Bb, Bbm, Dm, C7, Dm7, D7, C7, Gm7, and F.

Chord progression details:

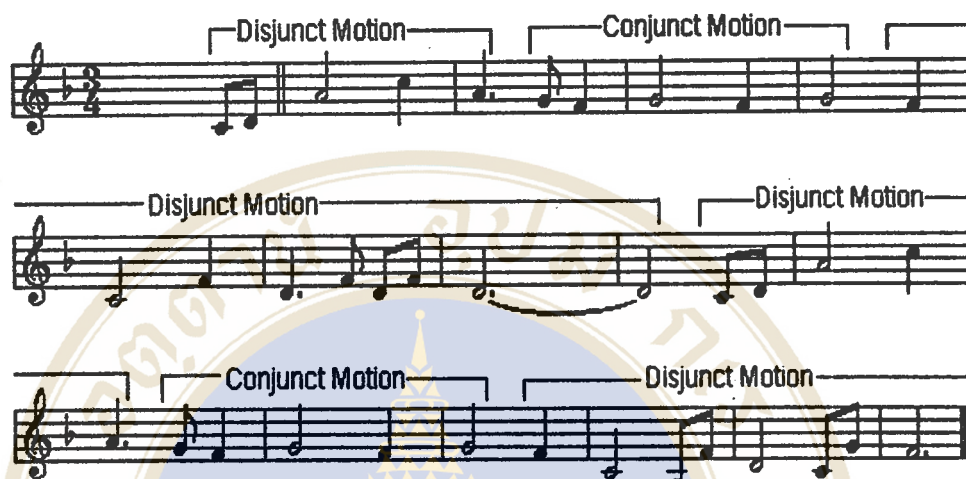
- Measures 1-4: F, F7, Bb
- Measures 5-8: Bbm, 1. F, Dm, Dm
- Measures 9-12: Dm, 2. F, Dm, C7, F
- Measures 13-16: F, Bb, Bbm, Dm
- Measures 17-20: Bb, Dm7, D7, C7
- Measures 21-24: C7, F, F7, Bb
- Measures 25-28: C7, Bb, C7, Gm7, C7, F
- Measure 29: F

เพลงนี้บันทึกอยู่ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ  $\frac{3}{4}$  หมายความว่าใน 1 ห้องเพลงนับเป็น 3 จังหวะอันเป็นลักษณะ Waltz Tempo โดยทั่วไป โน้ตสองตัวแรกของเพลงปรากฏอยู่ในจังหวะที่ 3 ของห้องเพลงแรก โดยมีโน้ตตัวเบ็ด 1 ขึ้นจำนวน 2 ตัว เป็นลูกส่ง มีโน้ต C3 และ D3 เป็นลักษณะลูกส่ง การนับห้องเพลงเริ่มจากห้องที่ 2 ถึง 32 นับได้ 32 ห้อง จากห้องที่ 26 ถึง 33 ผู้วิจัยพบว่า ทำนองมีลักษณะเหมือนกับในช่วงจากห้องที่ 9 ถึง 16 ดังนั้นในการพัฒนาจะใช้ทำนองจากห้องที่ 1 ถึง 33 เป็นสำคัญ ส่วนเครื่องหมายตั้งบันไดเสียง มีเครื่องหมายแปลงเสียงแฟลต 1 ตัว ดังตัวอย่าง

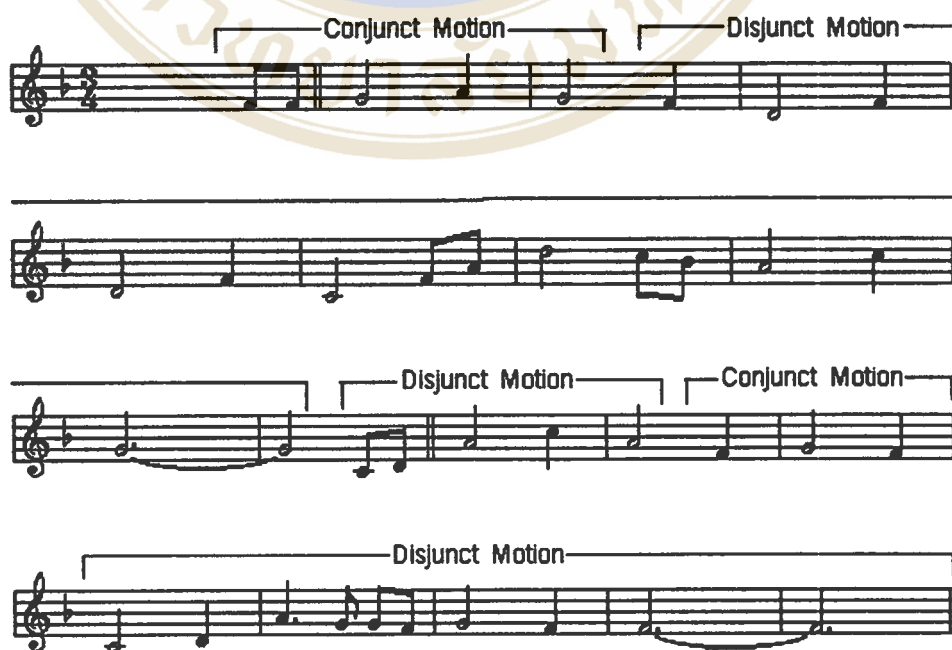


#### 4.2.1.1 ลักษณะของทำนอง

สัดส่วนโน้ตในเพลงนี้มี 3 ชนิด คือตัวขาว ตัวดำ และเข็ปัด 1 ชั้น ทำให้แนวทำนองของเพลงเคลื่อนที่เป็นระเบียบดูเรียบง่าย ในประโยคแรกของเพลง “ข้าวฟ้าดินสลาย” จากห้องที่ 1 ถึง 4 การเคลื่อนที่ของทำนองเพลง มีทั้งแบบกระโดดข้ามขึ้นและแบบเรียงตามกันไปทำนองในห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 2 ทำนองมีการกระโดดขึ้นจากโน้ตตัว D3 ไปยังโน้ตตัว A3 การกระโดดนั้นกระโดดเป็นขั้นคู่ 5 ซึ่งเป็นการกระโดดของขั้นคู่เสียงที่ไม่ยาก สำหรับการขับร้อง สำหรับการกระโดดของทำนองมีอีกแห่งหนึ่ง ภายในห้องที่ 5 จังหวะที่ 3 ตัว F3 แนวทำนองเคลื่อนลงมายังโน้ตตัว F3 แต่เป็นการกระโดดที่ไม่ยากสำหรับการขับร้องเช่นกัน การดำเนินแนวทำนองเกลามาหาทำนองหลักอย่างเรียบง่ายดังตัวอย่าง



การดำเนินของทำนองเพลงในส่วนต่อไปห้องที่ 18 ถึง 33 เป็นลักษณะของการดำเนินทำนองเป็นแบบเรียงตามลำดับกันไปและกระโดดข้ามขึ้น ดังตัวอย่าง



เพลง “ข้าวฟ้าดินสลาย” มีการกระสวนจังหวะที่พบมากที่สุด คือ กระสวนที่ประกอบด้วยโน้ตตัวขาว 1 ตัว ตัวดำ 1 ตัว พบทั้งหมด 16 กระสวน เมื่อพิจารณาเกี่ยวกับวลีต่าง ๆ ที่ปรากฏอยู่ พบว่า กระสวนเหล่านั้นทั้งหมดมีความสอดคล้องทำให้ทำนองเพลงลงตัวอย่างเหมาะสม โดยเฉพาะโน้ตตัวจังหวะของคันท้องเป็นโน้ตที่มีอัตราส่วนเสียงยาว (เสียงไม่ยาวหรือสั้นจนเกินไป) ดังตัวอย่าง

The musical score is presented on a single staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It consists of 29 measures of music. The notes are primarily quarter and eighth notes, with some rests. The score is divided into measures, with numbers 1 through 29 indicating the measure number. The music is written in a style that is typical of Thai musical notation, with a focus on the rhythm and pitch of the notes. The background features a large, faint watermark of the Mahidol University logo.

#### 4.2.1.2 ขั้นคู่

ทำนองเพลง “ข้าวฟ่างดินสลาย” มีขั้นแคบที่สุดคือ ขั้นคู่กว้างที่สุดคือ นอกจากนั้นเป็น การใช้ขั้นคู่ปกติโดยทั่วไป ข้อสังเกตของผู้วิจัยพบว่าแนวทำนองตั้งแต่จังหวะที่ 3 โน้ตตัว F3 จนถึงต้น ห้องที่ 8 โน้ตตัว D3 การเคลื่อนแนวทำนองเป็นการเคลื่อนที่เป็นระยะขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ โดยมีตัวโน้ต F3 และ D3 ซ้ำกันเท่านั้น ดังตัวอย่าง

The musical score for "ข้าวฟ่างดินสลาย" is presented in a single staff with a treble clef and a 2/4 time signature. The melody consists of 29 measures. Intervals between notes are labeled above the staff:

- Measures 1-2: 5 Perfect
- Measures 2-3: 2 Major
- Measures 5-6: 4 Perfect
- Measures 6-7: 3 Minor
- Measures 7-8: 3 Minor
- Measures 8-9: 3 Minor
- Measures 10-11: 6 Major
- Measures 11-12: 5 Perfect
- Measures 14-15: 4 Perfect
- Measures 15-16: 2 Major
- Measures 16-17: 4 Perfect
- Measures 21-22: 2 Major

The score is watermarked with "มหาวิทยาลัย อ.ป.ม." (Mahidol University).

### 4.2.1.3 รูปแบบ

เพลง “ข้าวฟ้าดินสลาย” แนวทำนองทั้งหมดมี 32 ห้อง เมื่อพิจารณาจากประโยค ของเพลงประกอบกับหลักการพิจารณาในด้านบทที่ 4 สามารถแบ่งออกได้เป็น 4 ท่อน ๆ ละ 8 ห้องเพลง จากการศึกษาผู้วิจัย พบว่าท่อนที่ 1 2 และ 4 มีทำนองคล้ายกัน โดยเฉพาะกระสวนจังหวะเหมือนกันเกือบหมด แต่ละท่อนที่ 3 (ห้องที่ 17 ถึง 24) แตกต่างออกไปจากท่อนอื่นเล็กน้อย โดยเฉพาะผู้ประพันธ์เพลง ประพันธ์ในท่อนนี้ ใช้โน้ตตัวขาวสลับกับโน้ตตัวดำ (ห้องที่ 17 ถึง 19 และ ห้องที่ 22) ส่วนในห้องที่ 20 ถึง 21 ผู้ประพันธ์ใช้โน้ตตัวขาวตามด้วยกลุ่มโน้ตเขบี๊ต เช่น 2 ตัว โไล่เสียงสูงขึ้น และไล่เสียงลงตามกันลงมาถึงห้องที่ 22 เพลงนี้จึงอยู่ในรูปแบบของเพลง 2 ส่วน โดยปลายท่อนแรกใช้คอร์ด D ไมเนอร์ ทำหน้าเป็นคอร์ดเชื่อมนำเข้าสู่ท่อนที่ 2 ทำนองดำเนินจนถึงห้องเพลงที่ 16 มีการใช้คอร์ดโทนิคของบทเพลง ในท่อนที่ 2 (A - A' - b - A) และนำเข้าสู่คอร์ดสับคอมิแนนท์ ของท่อนที่ 3 ท่อนนี้ฟังดูเหมือนมีการย้ายบันไดเสียง (Modulation) แต่ไม่ใช่เพราะในห้องถัดไปแนวทำนองประกอบด้วยทำนองคล้าย ๆ กับข้างต้นในแรก ๆ ในท่อนที่ 3 นี้ ปลายท่อนใช้คอร์ด C ซึ่งเป็นคอร์ดส่ง เพื่อนำเข้าสู่คอร์ดโทนิค คือ F ในห้องที่ 32 ซึ่งเป็นการจบอย่างสมบูรณ์ โดยมีโน้ตและคอร์ดตัว F กำกับอยู่

### 4.2.1.4 บันไดเสียง

เนื่องจากเพลง “ข้าวฟ้าดินสลาย” มีเครื่องหมายตั้งบันไดเสียง F มีคอร์ด F เป็นคอร์ดหลัก ปรากฏอยู่ที่ตำแหน่งเริ่มแรก และจบบทเพลง เพลงนี้จึงอยู่ในบันไดเสียง F เมเจอร์ และเมื่อพิจารณาโน้ตทุกตัวของทำนองเพลง ไม่พบโน้ตที่มีเสียงแปลกออกไปจากบันไดเสียง F เลยแม้แต่ตัวเดียว ดังตัวอย่าง



บันไดเสียง F เมเจอร์

#### 4.2.1.5 โครงสร้างและแนวทางเดินคอร์ด

จากเพลง “ข้าวฟ้าดินสลาย” ซึ่งเป็นต้นฉบับ ผู้วิจัยศึกษาพบว่าแนวทางเดินคอร์ดเป็นไปตามหลักการ เสียงนอกคอร์ด ไม่ปรากฏ จากตัวอย่าง เป็นการเปรียบเทียบ แสดงให้เห็นระหว่างทำนองและโครงสร้างของคอร์ด ดังตัวอย่าง

ช่วงที่ 1 ห้องที่ 1 ถึง 8

ทำนอง

โครงสร้างคอร์ด

1 2 3 4

5 6 7 8

Chords: F, F7, B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>m, 1. F, Dm, Dm

ช่วงที่ 2 ห้องที่ 9 ถึง 16

9 10 11 12

13 14 15 16

Chords: Dm, 2. F, Dm, C7, F, F, B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>m, Dm

ช่วงที่ 3 ห้องที่ 17 ถึง 29

The musical score is written on four systems of two staves each. The measures are numbered 17 to 29. The chord symbols are as follows:

- Measure 17: B $\flat$
- Measure 18: Dm $^7$
- Measure 19: D $^7$
- Measure 20: C $^7$
- Measure 21: C $^7$
- Measure 22: F
- Measure 23: F $^7$
- Measure 24: B $\flat$
- Measure 25: C $^7$
- Measure 26: B $\flat$
- Measure 27: C $^7$  Gm $^7$
- Measure 28: F
- Measure 29: F

4.2.2 เพลงรักเอย

The musical score for 'เพลงรักเอย' is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of eighth and quarter notes. Chord symbols are placed above the staff at specific measures. The score is divided into measures numbered 1 through 32. The chords used are: C, Dm7, G7, C, B7, Em, F, C, Dm, Em, G7, C, C7, F, D9, G9, C, A7, Dm7, G7, C, F, C, F, G7, C, C7, F, C, D9, G9, C, F, C, F, G7, C.

1 C 2 Dm7 3 G7 4 C 5 B7 6 Em 7 F 8 C 9 Dm 10 Em 11 G7 12 C 13 C7 14 F 15 D9 16 G9 17 C 18 A7 19 Dm7 20 G7 21 C 22 F 23 C 24 F 25 G7 26 C 27 C7 28 F 29 C 30 D9 31 G9 32 C

เครื่องหมายกำหนดจังหวะของเพลงนี้ คือ C แสดงว่า ใน 1 ห้องเพลงให้นับ 4 จังหวะ เครื่องหมายตั้งบันไดเสียงเป็นเนเจอร์ล ไม่มีเครื่องหมายแปลงเสียงใด ๆ กำกับอยู่บนบรรทัด 5 เส้น จำนวนห้องเพลงนับได้ทั้งหมด 32 ห้อง จังหวะตกอันคืบแรกอยู่ที่ห้องที่ 1 ไม่มีลักษณะของคอร์ดส่ง

#### 4.2.2.1 ลักษณะของทำนองเพลง

จากการศึกษา ผู้วิจัยพบว่า เพลง “รักเอ๋ย” มีสัดส่วนตั้งแต่เข็มนาฬิกา 1 ชั้น ตัวดำ ตัวขาว และตัวกลม โดยเฉพาะโน้ตตัวขาวตามด้วยโน้ตเข็มนาฬิกา 1 ชั้น 4 ตัว ถือว่าเป็นลักษณะวลี ลักษณะเช่นนี้จะพบในหลายแห่งของเพลงนี้ ประโยคเพลงที่ 1 เริ่มจากห้องเพลงที่ 1 ถึง 4 ในประโยคนี้ มีโน้ต F#3 (อยู่ในห้องที่ 3) เป็นโน้ตนอกบันไดเสียง 1 ตัว ประโยคต่อมาเริ่มจากห้องที่ 5 ถึง 8 และ อีก 4 ห้องที่เหลือ คือ ห้องที่ 9 ถึง 12 เป็นประโยคที่ 3

ในช่วงต่อมาจากห้องที่ 13 ถึง 16 ลักษณะประโยคเพลงเหมือนกับช่วง จากห้องที่ 1 ถึง 4 ทุกประการ ประโยคที่ 5 จากห้องที่ 17 ถึง 20 ส่วนประโยคสุดท้ายจากห้องที่ 21 ถึง 24

ช่วงสุดท้ายของบทเพลง จากห้องที่ 25 ถึง 32 ท่อนนี้มีคุณลักษณะที่ไม่เหมือนกับ ท่อน 1 และท่อน 2 และมีเพียง 8 ห้องเท่านั้น

การดำเนินทำนองในเพลงนี้เป็นลักษณะผสมระหว่างแบบเรียงกันไปตามลำดับ ซึ่งปรากฏอยู่ในเพลงนี้แทบทุกท่อนเพลง และแบบกระโดดมีน้อยมาก ส่วนแบบซ้ำเสียงมี 2 แห่ง เท่านั้น ดังตัวอย่างที่แสดงลักษณะทั่วไปของงทำนองเพลง “รักเอ๋ย”

The musical score is written on a single staff in treble clef, spanning 32 measures. The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes) and rests. The score is divided into sections by structural labels:

- Measures 1-4:** Labeled with a Thai character 'ลี' (Lee) above measure 3 and 'Repetition' above measures 3 and 4.
- Measures 5-8:** Labeled 'Conjunct' above the staff.
- Measures 9-12:** Labeled 'Disjunct' above measures 9 and 10.
- Measures 13-16:** Labeled 'Conjunct' above measures 13-15 and 'Repetition' above measure 16.
- Measures 17-21:** No specific label, but continues the melodic line.
- Measures 22-25:** Labeled 'Disjunct' above measures 23-24.
- Measures 26-29:** Labeled 'Disjunct' above measures 26-27.
- Measures 30-32:** The final three measures of the piece.

#### 4.2.2.2 ขั้นคู่

ในห้องแรกจากโน้ต E3 ลงมาสู่ D3 เกิดขั้นคู่ 2 เมเจอร์ ซึ่งเป็นขั้นคู่แคบที่สุดของเพลงนี้ ส่วนขั้นคู่ที่กว้างที่สุด ได้แก่ ท้ายห้องที่ 26 โน้ตตัว C4 ต่อด้วยห้องที่ 27 โน้ตตัว E3 เกิดเป็นขั้นคู่ 6 เมเจอร์ นอกนั้นเป็นขั้นคู่ 3 เมเจอร์, 3 ไมเนอร์ และ 4 เปอร์เฟกต์ เป็นต้น ดังตัวอย่างแสดงขั้นคู่ชนิดต่างๆ ของเพลง “รักเธอ” ดังตัวอย่าง

The musical score for the song "รักเธอ" is presented on a grand staff with treble and bass clefs. The intervals between notes are labeled above the staff:

- Measures 1-2: 2 Major
- Measures 3-4: 3 Major
- Measures 5-6: 4 Perfect
- Measures 7-8: 2 Major
- Measures 9-10: 4 Perfect
- Measures 11-12: 2 Major
- Measures 13-14: 3 Minor
- Measures 15-16: 2 Major
- Measures 17-18: 3 Major
- Measures 19-20: 6 Major
- Measures 21-22: 3 Major
- Measures 23-24: 3 Major
- Measures 25-26: 3 Major
- Measures 27-28: 6 Major
- Measures 29-30: 3 Major
- Measures 31-32: 3 Major

#### 4.2.2.3 รูปแบบ

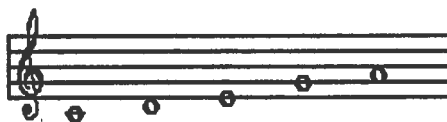
เพลง “รักเอช” มีทั้งหมด 32 ห้อง เป็นเพลงประเภทที่มีรูปแบบพิเศษ ประโยคของเพลงรวมทั้งกระสวนจังหวะมีการพ้องกันตลอด สามารถแบ่งได้เป็น 3 ท่อน ท่อนที่ 1 มี 12 ห้อง ท่อนที่ 2 มี 12 ห้อง ส่วนท่อนที่ 3 มี 8 ห้อง ท่อนที่ 1 และท่อนที่ 2 มีความคล้ายคลึงกัน

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้เล่าว่า

“... เมื่อปี พ.ศ. 2503 ผมได้แต่งเพลงนี้ขึ้นมา ที่แรกตั้งใจแต่งเป็นเพลงลักษณะเพลงบลูส์ ท่อนแรก และท่อนที่ 2 แต่ละท่อนมี 12 ห้อง แต่เมื่อแต่งไปแล้วมีคอร์ดไม่เข้ากับเพลง อีกประการหนึ่งลักษณะเสียงไม่ได้เป็นเพลงบลูส์ตามตั้งใจเอาไว้แต่แรก สรุปว่าไม่เป็นไปตามลักษณะเพลงบลูส์ (ไม่มีบลูส์โน้ต) จึงเปลี่ยนใจมาประพันธ์เป็นเพลงธรรมดา เมื่อแต่ง 2 ท่อนรวมเป็น 24 ห้อง ก็แต่งเพิ่มอีก 8 ห้อง รวมกันทั้งเพลงเป็น 32 ห้อง ท่อนสุดท้ายแต่งได้แค่ 4 ห้อง เพิ่มการร้องฮัมอีก 4 ห้องรวมแล้วเป็น 32 ห้อง...” (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์. 31 มีนาคม 2542. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์)

#### 4.2.2.4 บันไดเสียง

ทำนองเพลงทุกเพลงประกอบขึ้นด้วยเสียงต่าง ๆ ที่มีระดับสูง-ต่ำ หนักเบา สั้นยาว ไม่เท่ากัน การที่เพลงจะมีทำนองที่น่าฟัง เป็นหน้าที่ของผู้ประพันธ์ที่จะนำเอาเสียงในดนตรีมาประพันธ์ในรูปแบบต่าง ๆ แต่สำหรับเพลง “รักเอช” ในท่อนที่ 1 เริ่มจากห้องที่ 1 ถึง 12 และ ท่อนที่ 3 เริ่มจากห้องที่ 25 ถึง 32 ผู้วิจัยพบว่าเพลงนี้ใช้เสียง 5 เสียงเท่านั้น เมื่อนำสิ่งนี้มาพิจารณาร่วมกับเครื่องหมายตั้งบันไดเสียง และคอร์ดโทนิคของเพลง จึงทำให้ทราบว่า เพลง “รักเอช” ท่อนที่ 1 และ ท่อนที่ 3 บันทึกลงอยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ เฟ้นตะโทนิค ดังตัวอย่าง



บันไดเสียง C เมเจอร์ เฟ้นตะโทนิค

ส่วนทำนองในท่อน 2 เริ่มจากห้องที่ 13 ถึง 24 พบว่า ทำนองในท่อนนี้ใช้เสียง 5 เสียงเหมือนกัน แต่มีโน้ตตัว B3 ซึ่งอยู่ในห้องที่ 17 เพียงตัวเดียว ซึ่งเป็นแค่โน้ตผ่านเท่านั้น และทั้งเพลงมีโน้ตตัว B3 ตัวนี้เท่านั้น

โน้ต F#3 ที่มีอยู่ 2 แห่ง (ห้องที่ 3 และ 15) แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้เล่าว่า

“... ทำนองตรงห้องที่ 3 และ 15 เดิมที่เคียวตั้งใจแต่งเพลงนี้ให้ออกมาในลักษณะให้เสียงออกมาทางบลูส์ และอยากให้เสียงออกมาในลักษณะบันไดเสียงอย่างเพลงไทย ซึ่งเมื่อฟังเพลงไทยจะมีความอ่อนหวานและนุ่มอยู่ในตัว จึงจินตนาการเอาเสียงที่มีลักษณะดังกล่าวมาไว้ในเพลง โดยจำทำนองจากเพลงไทยที่มีลักษณะดังกล่าวมาประพันธ์ไว้ด้วย...” (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์. 15 มีนาคม 2542. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.) ดังตัวอย่าง



เพลงรักเอยเป็นเพลงที่มีลักษณะทำนองเป็นทำนองที่เศร้าและหวาน จุดเด่น (High Light) ของเพลงที่ทำให้เพลงนี้เป็นที่น่าสนใจ ได้แก่ ทำนองที่อยู่บนปลายห้องที่ 24 ต่อห้องที่ 25 เป็นต้นไป ดังตัวอย่าง

High Light



#### 4.2.2.5 โครงสร้างและแนวทางเดินคอร์ด

เพลงนี้ใช้แนวทางเดินคอร์ดแบบเดียโทนิค (1 เสียงเต็ม) และครึ่งเสียง ในบางช่วงของเพลง เช่น ในห้องที่ 3 ถึง 4 และห้องที่ 15 ถึง 16 นอกเหนือจากนั้นเป็นแนวทางเดินคอร์ดตามทฤษฎีทางดนตรีวิทยา ผู้วิจัยพบว่า การใช้คอร์ดของเพลง “รักเธอ” มีความสัมพันธ์กันตลอดเพลง ดังเช่นในห้องที่ 1 ถึง 4 คอร์ดที่ปรากฏมีคอร์ด C - Dm7 - G7 - C และ C - B7 - Em คอร์ด B7 เป็นคอร์ด 5 ของ Em ห้องที่ 5 ถึง 8 คอร์ด C ตามด้วยคอร์ด F และตามด้วยคอร์ด C โดยเฉพาะในห้องที่ 7 พบคอร์ดที่ใช้ทั้งหมด 4 คอร์ด ซึ่งเป็นการใช้คอร์ดในลักษณะคอร์ดแบบเดียโทนิคอย่างเห็นได้ชัด ซึ่งมีคอร์ด C - Dm - Em - G7 แล้วไปหาคอร์ด C และในห้องเดียวกันมีคอร์ดส่งไปยังห้องใหม่มีคอร์ด C - C7 → F - C (ห้องที่ 9 ถึง 10) ในประโยคเพลงตั้งแต่ห้องที่ 9 ถึง 12 มีการเคลื่อนคอร์ดที่มีลักษณะเสียงนอกคอร์ดในห้องที่ 11 (D<sup>9</sup>) เมื่อพิจารณาแล้วในห้องที่ 11 สามารถใช้คอร์ด 3 (Em) แต่มีการใช้คอร์ด D<sup>9</sup> แทนที่ตรงห้องที่ 11 ซึ่ง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ กล่าวว่า “ในประโยคเพลงชนิดนี้เป็นการใช้คอร์ดแบบธรรมดาเท่านั้นเอง โดยยึดทฤษฎีของการประพันธ์เป็นหลักในห้องที่ 9 ถึง 12 ผมไม่ใช้คอร์ด 3 ในประโยคดังกล่าว ซึ่งมีคอร์ด C - F - Em - G7 แต่ผมไม่ใช้คอร์ด C - F - D<sup>9</sup> - G7 และ เข้าหา C (คอร์ดที่ขีดเส้นใต้) ผมใช้คอร์ด D<sup>9</sup> แทนที่คอร์ด Em ฟังแล้วเก๋ดีกว่า และคอร์ด D<sup>9</sup> เป็นคอมมิ้นท์ของ G7 คือ การใช้กฎของคอร์ด V7 ของ V7 นั่นเอง” (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์. 1 เมษายน 2542. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.)

ผู้วิจัย พบอีกว่า ในห้องที่ 22 ถึง 24 ในห้องที่ 23 ใช้คอร์ด 4 (F) ทั้งนี้ ผู้ประพันธ์ต้องเน้นทำนองในห้องนี้ให้เด่นชัดขึ้นกว่าเดิม แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ กล่าวว่า “ทำนองตรงห้องที่ 23 เราสามารถใช้คอร์ด 2 (Dm7) ได้ แต่ผมต้องการเน้นทำนองในห้องนี้ ให้เด่นชัดขึ้น เลยใช้คอร์ด 4 (F) แล้วเข้าหาคอร์ด 5 (G7) ซึ่งเป็นไปตามหลักทฤษฎีการประพันธ์ การเขียนเพลงอะไรขึ้นมาก็ตาม ถ้าเราใช้คอร์ดให้ถูกต้องตามทฤษฎีทางดนตรีแล้ว แนวทางสำหรับการเขียนแนวประสานเสียงอื่น ๆ ที่ตามมาได้อย่างไพเราะ” (แมนรัตน์ ศรีกรานนท์. 1 เมษายน 2542. ศิลปินแห่งชาติ. สัมภาษณ์.)



ช่วงที่ 1 ห้องที่ 1 ถึง 20

Chord progression for measures 1-20:

- Measures 1-4: C, Dm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C, B<sup>7</sup>, Em
- Measures 5-8: C, F, C, Dm, Em, G<sup>7</sup>, C, C<sup>7</sup>
- Measures 9-12: F, C, D<sup>9</sup>, G<sup>7</sup>
- Measures 13-16: C, Dm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C, B<sup>7</sup>, Em
- Measures 17-20: C, F, C, A<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C

ช่วงที่ 2 ห้องที่ 21 ถึง 32

The musical score consists of three systems of staves, each with a treble and bass staff. The melody is written in the treble staff, and the accompaniment is in the bass staff. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The measures are numbered 21 through 32. Chord symbols are placed above the melody notes: F, C, F, G7, C, C7 for measures 21-24; F, C, D°, G°, C for measures 25-28; and F, C, F, G7, C for measures 29-32. A large, semi-transparent watermark of Mahidol University is centered over the score.

4.2.3 เพลงใจเอย

The musical score for "เพลงใจเอย" is written in 4/4 time and features a guitar accompaniment. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The score is divided into eight systems, each containing a single melodic line with corresponding guitar chords indicated above the staff. The measures are numbered 1 through 23. The chords used include A<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>m<sup>7</sup>, E<sup>b</sup>7, D<sup>b</sup>, and B<sup>b</sup>7. The melody consists of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The score concludes with a double bar line at measure 23.

เพลงนี้บันทึกอยู่ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 หมายความว่าใน ห้องหนึ่งให้นับเป็น 4 จังหวะ ส่วนเครื่องมยตั้งบันไดเสียงเป็น 4 เฟลต (Bb, Eb, Ab และ Db) ห้องเพลงทั้งหมดนับได้ 33 ห้องเพลง โน้ต 3 ตัว ในห้องเพลงแรก (G3, Bb3, Ab3) เป็นลูกส่งเนื่องจากนับรวมกันแล้วไม่ครบ 4 จังหวะ การนับห้องเพลงจึงนับจากห้องที่ 2 เป็นห้องเริ่มต้น ดังตัวอย่าง



#### 4.2.3.1 ลักษณะของทำนอง

แนวทำนองจากห้องที่ 1 ถึง โน้ตตัวขาว ตัวแรกของห้องที่ 4 เป็นประโยคที่ 1 ของเพลงนี้ หลังจากห้องที่ 4 ก็ใช้ประโยคที่เป็นกระสวนชนิดที่ 2 ซึ่งกระสวนจังหวะชนิดที่ 2 มีความยาวกว่าชนิดแรกอยู่ 1 ห้องเพลง ผู้วิจัยพบว่าทำนองของท่อนที่ 1 กระสวนจังหวะชนิดที่ 1 และ 2 มีใช้อยู่ในท่อนแรก ท่อนที่ 2 และ ท่อนที่ 4 โดยเฉพาะห้องที่ 1 ถึง 4 ห้องที่ 9 ถึง 12 และ ห้องที่ 25 ถึง 33 ใช้กระสวนจังหวะชนิดที่ 1 มีลักษณะที่ซ้ำกันเกือบทุกประการ ส่วนกระสวนจังหวะชนิดที่ 3 (ห้องที่ 17 ถึง 20) มีใช้แค่ครั้งเดียว รูปแบบของการดำเนินของทำนองตั้งแต่ห้องที่ 1 ถึง 16 ผู้วิจัยพบว่าเป็นแบบเรียงตามกัน และ แบบโคดข้ามกันผสมอยู่ด้วย รวมทั้งมีการซ้ำเสียงใน ประโยคของเพลงแบบสั้น ๆ ดังตัวอย่าง

กระสวนจังหวะชนิดที่ 1

กระสวนจังหวะชนิดที่ 2

Conjunct Disjunct

Repetition

Disjunct

Repetition

กระสวนจังหวะชนิดที่ 3

Disjunct Conjunct

Repetition

Repetition

## 4.2.3.2 ขั้นคู่

ขั้นคู่ที่กว้างที่สุดที่พบในเพลง “ใจเอ๋ย” คือ 8 เปอร์เฟกต์ พบครั้งเดียวในห้องที่ 15 เท่านั้น ขั้นคู่ที่แคบที่สุด คือ 2 เมเจอร์ พบในห้องที่ 2 ต่อห้องที่ 3 และ ที่อื่น ๆ นอกจากนั้น เป็นขั้นคู่ 3 ไมเนอร์, 3 เมเจอร์, 4 เปอร์เฟกต์ และ 5 เปอร์เฟกต์ ดังตัวอย่าง

The musical score for "ใจเอ๋ย" is presented in 8 staves. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The intervals are labeled as follows:

- Staff 1: Measures 1-3 are labeled "2 Major". Measure 4 is labeled "5 Perfect".
- Staff 2: Measures 6-7 are labeled "3 Major". Measure 9 is labeled "5 Perfect".
- Staff 3: Measures 10-11 are labeled "5 Perfect". Measure 12 is labeled "8 Perfect".
- Staff 4: Measures 14-15 are labeled "8 Perfect". Measure 16 is labeled "3 Minor".
- Staff 5: Measures 17-18 are labeled "3 Minor". Measures 19-20 are labeled "2 Major".
- Staff 6: Measures 22-23 are labeled "4 Perfect". Measure 24 is labeled "5 Perfect".
- Staff 7: Measures 26-27 are labeled "5 Perfect". Measure 28 is labeled "3 Minor".
- Staff 8: Measures 29-30 are labeled "3 Minor".

### 4.2.3.3 รูปแบบ

จากประโยคต่าง ๆ ของเพลง “ใจเอ๋ย” จะพบกระสวนเพลงที่ซ้ำกันอยู่ ผู้วิจัยพบว่า เพลงนี้สามารถแบ่งออกเป็น 4 ท่อน ๆ ละ 8 ห้อง เหมือนเพลงทั่ว ๆ ไป ท่อนที่ 1, 2 และ 4 เป็น ลักษณะการซ้ำทำนอง และ กระสวนจังหวะเดียวกัน ส่วนท่อนที่ 3 แตกต่างออกไปไม่เหมือนท่อน ดังกล่าวข้างต้น ดังนั้นเพลง “ใจเอ๋ย” จัดอยู่ในรูปแบบของเพลง 2 ท่อน โดยเรียงลำดับเป็น A - A' - b - A

### 4.2.3.4 บันไดเสียง

จากการได้นำเสียงที่สร้าง เป็นทำนองเพลง “ใจเอ๋ย” มาจัดเรียงในรูปแบบบันไดเสียง จากเสียงต่ำไปสูง ผู้วิจัยพบว่าบันไดเสียงที่เกิดขึ้น คือ บันไดเสียง Ab เมเจอร์ เสียงที่ข้ามไปในเพลง นี้ คือ เสียง Bb (Skip) หนึ่งเสียง เมื่อพิจารณาพร้อมกับเครื่องหมายตั้งบันไดเสียง และ คอร์ดหลักโดย ทั่วไปของเพลง จึงสรุปได้ว่า เพลงนี้บันทึกอยู่ในบันไดเสียง Ab เมเจอร์ ดังตัวอย่าง



### 4.2.3.5 โครงสร้างและแนวทางเดินคอร์ด

ผู้วิจัยพบว่า การใช้คอร์ดในเพลง “ใจเอ๋ย” มีโครงสร้างของคอร์ดไม่สลับซับซ้อน ใช้คอร์ดตามทฤษฎีดนตรีทางดนตรีวิทยาทุกประการ เริ่มด้วยการใช้คอร์ด 1 ตามด้วยคอร์ด 2 และ 5 แล้วลงที่คอร์ด 1 (จากห้องเพลงที่แรก ถึง ห้องที่ 4) ได้แก่ Ab - Bbm7 - Eb7 - Ab นอกจากนี้ ยังมีการใช้คอร์ด แพทเทิร์น (Chord Pattern) ที่ 4 ของการคอร์ด แพทเทิร์นทั้ง 4 ชนิด ใน 3 ห้องท้าย ของบทเพลง (คอร์ด แพทเทิร์น คือ การตั้งคอร์ดต่าง ๆ ที่ใช้กัน อยู่เป็นประจำ และจัดให้เป็นรูปแบบ ฉบับที่ใช้เป็นประจำ) มีอยู่ด้วยกัน 4 ชนิด

1. คอร์ด เฟตเทิร์น ที่ 1 คือ คอร์ด I - VIIm7 - IIIm7 - V7 (C - Am7 - Dm7 - G7)
2. คอร์ด เฟตเทิร์น ที่ 2 คือ คอร์ด I - bIIIIdim - IIIm7 - V7 (C - Eb dim - Dm7 - G7)
3. คอร์ด เฟตเทิร์น ที่ 3 คือ คอร์ด I - #I dim - IIIm7 - V7 (C - C# dim - Dm7 - G7)
4. คอร์ด เฟตเทิร์น ที่ 4 คือ คอร์ด I - V7 of IV - IV IVm (C - C7 - F - Fm)

คอร์ดที่ใช้ใน 3 ห้องท้าย คือ Ab - Bb7 - Bbm7 - Dbm - Ab ดังตัวอย่าง

ช่วงที่ 1 ห้องที่ 1 ถึง 24

ทำนอง

โครงสร้างคอร์ด

Copyright by Mahidol University

ช่วงที่ 2 ห้องที่ 25 ถึง 33

The musical score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The key signature has three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system covers measures 26 to 29. The second system covers measures 30 to 33. Chord symbols are written above the treble staff for each measure.

| Measure | Chord                                               |
|---------|-----------------------------------------------------|
| 26      | E <sup>b</sup> 7                                    |
| 27      | A <sup>b</sup>                                      |
| 28      | B <sup>b</sup> m7                                   |
| 29      | E <sup>b</sup> 7                                    |
| 30      | B <sup>b</sup> m7                                   |
| 31      | E <sup>b</sup> 7                                    |
| 32      | A <sup>b</sup>                                      |
| 33      | B <sup>b</sup> m7, D <sup>b</sup> m, A <sup>b</sup> |

#### 4.2.4 เพลงโครเอ่ย์

The musical score for 'โครเอ่ย์' is written in 4/4 time and consists of 33 measures. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems, each with three staves. The first system contains measures 1 through 16, and the second system contains measures 17 through 33. The chords are indicated above the notes, and the measures are numbered at the beginning of each staff.

**Measures 1-16:**

- Measure 1: Fm7
- Measure 2: Bb7
- Measure 3: E7
- Measure 4: (Chord not indicated)
- Measure 5: (Chord not indicated)
- Measure 6: Gdim7
- Measure 7: Fm7
- Measure 8: Gdim7
- Measure 9: Fm7
- Measure 10: Bb7
- Measure 11: E7
- Measure 12: (Chord not indicated)
- Measure 13: (Chord not indicated)
- Measure 14: Fm7
- Measure 15: Bb7
- Measure 16: E7

**Measures 17-33:**

- Measure 17: Dm7
- Measure 18: G7
- Measure 19: C
- Measure 20: (Chord not indicated)
- Measure 21: Cm
- Measure 22: Cm(maj7)
- Measure 23: Cm7
- Measure 24: Cm6
- Measure 25: Fm7
- Measure 26: (Chord not indicated)
- Measure 27: Bb7
- Measure 28: Fm7
- Measure 29: Bb7
- Measure 30: E7
- Measure 31: (Chord not indicated)
- Measure 32: (Chord not indicated)
- Measure 33: (Chord not indicated)

เพลงนี้มีเครื่องหมายแปลงเสียงเป็น 3 แฟลต โดยมีเครื่องหมายแปลงเสียง b อยู่บนบรรทัด 5 เส้น ที่ตำแหน่ง Bb, Eb และ Ab ตามลำดับ ทำให้โน้ตที่บันทึกบนตำแหน่งดังกล่าวต้องมีเสียงตาม Bb, Eb และ Ab ตามลำดับตลอดทั้งเพลง เครื่องหมายกำหนดจังหวะเป็น 4/4 หมายความว่า มีการนับจังหวะในแต่ละห้องเป็น 4 จังหวะ ซึ่งมีสัดส่วนโน้ตบรรจบอยู่รวม 4 จังหวะ จำนวนห้องเพลงนับได้ 33 ห้อง ห้องที่ 1 มีโน้ตตัวคำอยู่ 2 ตัว คือ ตัว C3 และ Eb3 นับเป็นลูกส่งนำเข้าสู่จังหวะคก อันดับแรกซึ่งเป็นตัวกลมที่เสียง Bb3 ในห้องที่ 2 ดังตัวอย่าง



#### 4.2.4.1 ลักษณะของทำนอง

โน้ตที่มีเสียงต่ำที่สุดของเพลง “ใครเอ่ย” คือ G2 ที่สูงที่สุด คือ Bb3 ลักษณะการเคลื่อนที่ของเสียงในเพลงนี้ เป็นลักษณะขึ้นลงสลับกันไปคล้ายรูปคลื่นตลอดทั้งเพลง ประโยคแรกของเพลงไปจบที่โน้ต Bb2 ในห้องที่ 5 ผู้วิจัย พบว่า ลักษณะของกระสวนจังหวะของประโยคแรกนี้ปรากฏอยู่ 4 ครั้ง และพบว่า ประโยคที่ 2 ของบทเพลงเป็นลักษณะของกระสวนจังหวะที่เริ่มจากจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 5 ถึง 8 ปรากฏอยู่ในท่อนอื่นของบทเพลงมีลักษณะคล้าย ๆ กัน ทั้งหมดนับได้ว่ากระสวนจังหวะเหล่านี้เป็นวลีของเพลง “ใครเอ่ย”

การดำเนินทำนอง เป็นลักษณะของการผสมผสานระหว่างโน้ตแบบเรียงกันไปกระโดดข้ามขั้นและแบบซ้ำเสียง สัดส่วนของโน้ตที่ใช้มาก คือ โน้ตตัวคำที่มีส่วนเป็นสามพยางค์ (Triplet) พบอยู่ในท่อนเพลงเกือบทุกท่อน ยกเว้นท่อน B (ห้องที่ 18 ถึง 25) ลักษณะเช่นนี้จึงทำให้ทำนองเพลงนี้มีท่วงทำนองเรียบง่ายและน่าฟัง ดังตัวอย่างที่แสดงลักษณะทั่วไปของทำนองเพลง “ใครเอ่ย” พอสังเขป

The musical score is written on a single staff in 4/4 time, featuring a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The melody is composed of eighth and quarter notes, with some measures containing rests. The score is divided into measures numbered 1 through 33. Key structural elements and labels include:

- Measure 1:** The starting point of the melody.
- Measures 2-3:** A short melodic phrase.
- Measure 4:** Labeled with the Thai word "วลี" (Wali), meaning a phrase or motif.
- Measures 5-9:** A sequence of notes with a "Repetition" label above measures 6 and 7.
- Measures 10-12:** A sequence of notes with a "Disjunct" label above measures 10 and 11.
- Measures 13-16:** A sequence of notes with a "Conjunct" label above measures 13 and 14, and "Repetition" labels above measures 15 and 16.
- Measures 17-20:** A sequence of notes with a "Disjunct" label above measures 17 and 18.
- Measures 21-24:** A sequence of notes with a "Repetition" label above measures 21 and 22.
- Measures 25-29:** A sequence of notes with a "Repetition" label above measures 25 and 26.
- Measures 30-33:** A sequence of notes with a "Repetition" label above measures 30 and 31.

#### 4.2.4.2 ขั้นคู่

ขั้นคู่กว้างที่สุดในเพลง “ใครเอ่ย” คือ คู่ 5 เปอร์เฟกต์ ขั้นคู่แคบที่สุดคือคู่ 2 เมเจอร์, 3 เมเจอร์, 3 ไมเนอร์ และ 4 เปอร์เฟกต์ ดังตัวอย่าง

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 4/4 time signature. The melody consists of 32 measures. Various intervals are circled and labeled as follows:

- Measure 2: Interval between measures 1 and 2 is labeled "5 Perfect".
- Measure 3: Interval between measures 2 and 3 is labeled "4 Perfect".
- Measure 6: Interval between measures 5 and 6 is labeled "2 Major".
- Measure 11: Interval between measures 10 and 11 is labeled "3 Minor".
- Measure 14: Interval between measures 13 and 14 is labeled "2 Major".
- Measure 15: Interval between measures 14 and 15 is labeled "2 Minor".
- Measure 18: Interval between measures 17 and 18 is labeled "3 Major".
- Measure 19: Interval between measures 18 and 19 is labeled "3 Major".
- Measure 20: Interval between measures 19 and 20 is labeled "4 Perfect".
- Measure 21: Interval between measures 20 and 21 is labeled "2 Major".
- Measure 24: Interval between measures 23 and 24 is labeled "4 Perfect".
- Measure 26: Interval between measures 25 and 26 is labeled "5 Perfect".
- Measure 31: Interval between measures 30 and 31 is labeled "2 Minor".

#### 4.2.4.3 รูปแบบ

เพลงนี้มีทั้งหมด 32 ห้อง เมื่อพิจารณาจากประโยคเพลง ผู้วิจัยพบว่า สามารถแบ่งออกได้เป็น 4 ท่อน ๆ ละ 8 เพลง ท่อนที่ 1 เริ่มจากห้องที่ 1 ถึง 8 ท่อนที่ 2 เริ่มจากห้องที่ 9 ถึง 16 ท่อนที่ 3 เริ่มจากห้องที่ 17 ถึง 24 และ ท่อนที่ 4 เริ่มจากห้องที่ 25 ถึง 32

จากการพิจารณาลักษณะกระสวนจังหวะตั้งแต่ห้องแรกจนถึงห้องสุดท้าย ผู้วิจัยพบว่า ท่อนที่ 1, 2 และ 4 มีความคล้ายคลึงกันทุกประการ ส่วนท่อนที่ 3 มีบางประโยคที่แตกต่างออกไป ดังนั้นเพลงนี้จึงจัดอยู่ในรูปแบบของเพลงประเภทเพลง 2 ท่อน ในที่นี้ คือ A - A' - b - A

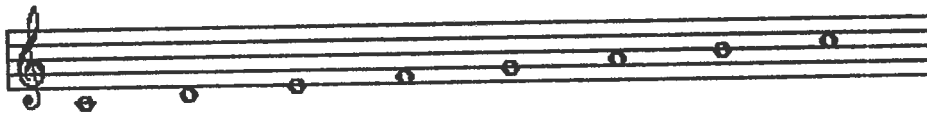
#### 4.2.4.4 บันไดเสียง

เมื่อพิจารณาจากเครื่องหมายตั้งบันไดเสียงประกอบเข้ากับคอร์ดหลักของเพลงนี้ ผู้วิจัยพบว่า เพลง “ใครเอ่ย” ในท่อนที่ 1, 2 และ 4 บันไดที่อยู่ในบันไดเสียง Eb เมเจอร์ อย่างแท้จริง ไม่มีโน้ตเสียงอื่นผ่านเข้าในบันไดเสียง Eb เลย ดังตัวอย่าง



บันไดเสียง Eb เมเจอร์

ข้อสังเกตห้องที่ 18 ถึง 20 เป็นการเริ่มต้นของท่อนเพลงที่ 3 แนวทำนองมีเครื่องหมายแปลงเสียงเนเจอร์ลแปลกล้อมเข้ามาทำให้โน้ต Bb, Eb และ Ab เป็นเสียง B, E และ A ตามลำดับ เมื่อพิจารณาในกระสวนจังหวะทั้ง 4 ห้อง ทำให้รู้ว่าการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็น C เมเจอร์ และเริ่มกลับไปบันไดเสียง Eb เมเจอร์ จากห้องที่ 22 เป็นต้นไป ดังตัวอย่าง



บันไดเสียง C เมเจอร์

#### 4.2.4.5 โครงสร้างและแนวทางการเดินทางคอร์ด

โครงสร้างของคอร์ดในเพลงนี้ เป็นเพลงที่ใช้คอร์ดตามทฤษฎีทางดนตรีวิทยา ไม่ซับซ้อนในการใช้คอร์ด เช่น Fm7 - Bb7 - Eb เสียงนอกคอร์ดที่พบในห้องที่ 2, 10 และ 26 เป็นโน้ตตัวที่ 11 ของคอร์ด อีกแห่งหนึ่งที่พบในห้องที่ 18 เป็นตัวที่ 9 ของคอร์ด ซึ่งเป็นเสียงที่ช่วยให้แนวทำนองเคลื่อนที่ได้อย่างราบรื่นดี เพิ่มความไพเราะให้กับเพลง นอกจากนี้ยังพบว่า มีการใช้คอร์ดคิมมินิช (Diminish Chord) บ่อยครั้งในทุกท่อนของเพลง ยกเว้นท่อนที่ 2 ตั้งแต่ห้องที่ 10 มีการใช้คอร์ดคิมมินิชในแนวทำนอง ผู้วิจัยพบว่า ก็เป็นไปตามหลักการทางทฤษฎีดนตรี โดยไม่มีข้อขัดข้อง

ในห้องที่ 22 ถึงห้องที่ 23 แนวทำนองมีโน้ตซ้ำตัวตก ผู้ประพันธ์มีวิธีหลีกเลี่ยงโดยใช้คอร์ดที่สามารถสร้างแนวเสียงประสานใหม่ เพื่อหลีกเลี่ยงการซ้ำในแนวทำนองที่เรียกว่า “การซ้ำของทำนอง” ซึ่งสามารถใช้ได้อย่างน่าสนใจ ดังตัวอย่าง

ช่วงที่ 1 ห้องที่ 1 ถึง 8

ทำนอง

โครงสร้างคอร์ด

1 2 1 4

6 8 7 8

ช่วงที่ 2 ห้องที่ 9 ถึง 24

9 10 11 12

Fm<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>

13 14 15 16 17

G<sup>b</sup>dim<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> G<sup>b</sup>dim<sup>7</sup> Fm<sup>7</sup> B<sup>b</sup>7 E<sup>b</sup>

18 19 20

Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C

21 22 23 24

Cm Cm(9#7) Cm<sup>7</sup> Cm<sup>6</sup> Fm<sup>7</sup>

ช่วงที่ 3 ห้องที่ 25 ถึง 33

The musical score consists of two systems, each with a treble and bass staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The first system covers measures 25 to 28, and the second system covers measures 29 to 33. Chord symbols are written above the treble staff for each measure.

| Measure | Chord                           |
|---------|---------------------------------|
| 25      | B <sup>b</sup> 7                |
| 26      | Fm <sup>7</sup>                 |
| 27      | B <sup>b</sup> 7                |
| 28      | E <sup>b</sup>                  |
| 29      | E <sup>b</sup>                  |
| 30      | Fm <sup>7</sup>                 |
| 31      | G <sup>b</sup> dim <sup>7</sup> |
| 32      | Fm <sup>7</sup>                 |
| 33      | B <sup>b</sup> 7                |

#### 4.2.5 เพลงสวรรค์อำพราง

1  $B^b \text{maj}^7$   $B^b$   $B^b \text{m}$   $F \text{maj}^7$

1  $F \text{maj}^7$   $A^b \text{dim}^7$   $G \text{m}^7$   $C^7$   $F$

5  $F$   $C \text{m}^7$   $F^7$   $B^b$

9  $B^b$   $G^7$   $G^7$   $G \text{m}^7$   $G \text{m}^7(\text{b}9)$

13  $C^7$   $B^b \text{maj}^7$   $B^b$   $B^b \text{m}$   $F \text{maj}^7$

17  $F \text{maj}^7$   $A^b \text{dim}^7$   $G \text{m}^7$   $C^7$   $A \text{m}^7(\text{b}9)$

21  $A \text{m}^7(\text{b}9)$   $D^7$   $B^b \text{maj}^7$   $E^b$   $F \text{maj}^7$

25  $F \text{maj}^7$   $A^b \text{dim}^7$   $G \text{m}^7$   $C^7$   $F$

29 30 31 32 33

เพลงนี้บันทึกอยู่ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ 4/4 หมายความว่า ใน 1 ห้องเพลงให้นับเป็น 4 จังหวะ จำนวนห้องเพลงนับจากห้องที่ 2 ซึ่งเป็นจังหวะตกอันดับแรกของเพลง ถึงห้องที่ 17 นับได้ 16 ห้อง ห้องแรก ถือว่าเป็นลูกส่ง ส่วนโน้ตในห้องเพลงนี้เป็น ลูกส่งส่วนเครื่องหมายแปลงเสียงแฟลตอยู่ 1 ตัว (แสดงว่าเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียง D เมเจอร์ หรือ D ไมเนอร์) ดังตัวอย่าง



#### 4.2.5.1 ลักษณะของทำนอง

จากห้องที่ 1 ถึง 8 พบว่า ลักษณะแนวทำนองมีการเคลื่อนที่แบบขึ้นลงเป็นลำดับ ห้องที่ 10 ถึง 16 มีลักษณะเหมือนกันกับห้องที่ 1 ถึง 8 จากห้องที่ 17 ถึง 24 และห้องที่ 25 ถึง 33 แนวทำนองมีการเคลื่อนที่ขึ้น-ลงตามลำดับ ทั้งเพลงไม่มีแนวทำนองเคลื่อนที่ข้ามขั้นเลข ที่พบมาก คือ การใช้เสียงซ้ำหลายแห่ง ดังตัวอย่าง

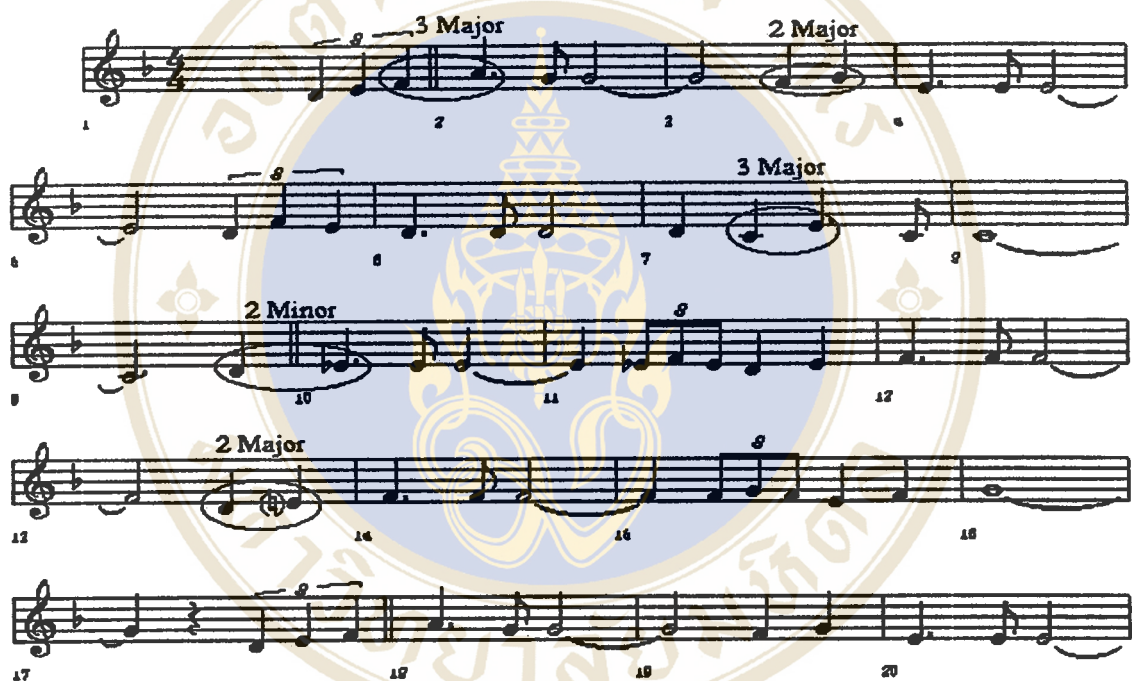
[illegible]

จากห้องที่ 1 ถึง 8 พบวลีที่คล้าย ๆ กันทั้งหมด 3 Motive (ในกรอบสี่เหลี่ยม) จากห้องที่ 9 ถึง 16 พบกระสวนจังหวะที่คล้าย ๆ กัน 3 กระสวน (ในกรอบสี่เหลี่ยม) จากห้องที่ 17 ถึง 24 พบกระสวนจังหวะที่คล้าย ๆ กันทั้งหมด 3 กระสวน (ในกรอบสี่เหลี่ยม) และจากห้องที่ 25 ถึง 33 พบกระสวนจังหวะ 2 กระสวนเหมือนกับห้องที่ 1 ถึง 8 แต่ในตอนต้นของท่อนนี้แนวทำนองมีการใช้ลักษณะแนวทอดแทนเข้ามาในทำนองด้วย จากห้องที่ 1 ถึง 33 ปรากฏว่ามีการใช้การขัดจังหวะทั้งหมด 14 แห่ง ดังตัวอย่างที่แสดงลักษณะต่าง ๆ พอสังเขป

The musical score consists of 33 measures, numbered 1 through 33. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The score is written on a single staff. Syncopation is indicated by brackets and the word "Syncopation" below the staff. The syncopated measures are: 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, and 33. The syncopation is marked in measures 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, and 33. The syncopation is marked in measures 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, and 33.

#### 4.2.5.2 ขั้นคู่

เนื่องจากเพลง “สวรรค์อำพราง” เป็นเพลงที่มีแนวทำนองเรียบ ไม่มีการข้ามชั้น การกระโดดของโน้ตเพลงเป็นระยะขั้นคู่สั้น ๆ ไม่เกินขั้นคู่ 3 ระยะขั้นคู่ที่แคบที่สุด ได้แก่ ขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ พบในห้องที่ 9 ต่อห้องที่ 10 ขั้นคู่ที่กว้างที่สุด ได้แก่ ขั้นคู่ 3 เมเจอร์ ที่เหลือเป็น ขั้นคู่ 2 เมเจอร์ เท่านั้น พอสังเขป ดังตัวอย่าง



#### 4.2.5.3 รูปแบบ

เพลง “สวรรค์อำพราง” มีห้องเพลงทั้งหมด 32 ห้องเพลง บทเพลงสามารถแบ่งออกได้เป็น 2 ส่วน ส่วนที่ 1 นับตั้งแต่ห้องที่ 2 ถือว่าเป็นจังหวะคดอับดับแรกของเพลงถึงห้องที่ 17 ส่วนที่ 2 นับตั้งแต่ห้องที่ 18 ถือว่าเป็นจังหวะคดอันดับแรกของเพลง ถึงห้องที่ 33 ทำนองส่วนที่ 1 มี 2 ท่อน คือ ท่อนที่ 1 เริ่มตั้งแต่ห้องแรกถึง 9 ท่อนที่ 2 เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 10 ถึง 16 ทำนองทั้งสองส่วนแตกต่างกัน ส่วนแรกของเพลงนี้อยู่ในรูปแบบของบทเพลงคอนเตียว คือ A – A ส่วนนี้เป็นการจบอย่างไม่สมบูรณ์ เพราะมีส่วนที่สองต่ออีก

ท่อนที่ 1 ของส่วนที่ 2 นับตั้งแต่ห้องที่ 18 ถึง 24 มีความคล้ายคลึงกับท่อนที่ 1 ของส่วนที่ 1 ห้องที่ 7 และ 8 แตกต่างกับห้องที่ 23 และ 24 เท่านั้น ส่วนท่อนที่ 2 ของส่วนที่ 2 บทเพลง นับตั้งแต่ห้องที่ 26 ถึง 33 ไม่เหมือนกันกับท่อนที่ 2 ของส่วนที่ 1 แต่เมื่อพิจารณาแล้วก็ถือว่าเป็น ท่อนที่ 2 ของส่วนที่ 2 แต่ทำนองในท่อนนี้ก็ไม่เหมือนกันกับท่อนที่ 1 ของส่วนที่ 2 โดยแตกต่างอย่างสิ้นเชิง ทำให้บทเพลงในท่อนนี้อยู่ในแบบของบทเพลง 2 ส่วนเหมือนกัน ส่วนนี้มีการจบอย่างสมบูรณ์ โดยทำนองที่ห้องสุดท้ายมีหลักเสียงเป็น F3 และมีชื่อคอร์ดโทนิค (F เมเจอร์) กำกับอยู่

#### 4.2.5.4 บันไดเสียง

เมื่อนำโน้ตทั้งหมดของเพลง “สวรรค์อำพราง” มาจัดเรียงในรูปแบบของบันไดเสียง โดยเรียงจากลำดับจากเสียงต่ำไปสูง ดังตัวอย่าง



บันไดเสียง F เมเจอร์

จากการศึกษาบันไดเสียง ปรากฏผลตามตัวอย่าง ว่ามีลักษณะตรงกับบันไดเสียง F เมเจอร์ และยังพบเสียงที่มีลักษณะพิเศษอยู่ในห้องที่ 10 และ 11 คือ Ab จากการศึกษาเปรียบเทียบกับบันไดเสียงชนิดต่าง ๆ พบว่า เพลง “สวรรค์อำพราง” อยู่ในบันไดเสียง F เมเจอร์

#### 4.2.5.5 โครงสร้างและแนวทางการเดินคอร์ด

จากการศึกษาแนวทางเดินคอร์ดตามโน้ตเพลงต้นฉบับ พบว่า เป็นไปตามหลักวิชาการ จะพบเสียงที่อยู่นอกโครงสร้างคอร์ดปรากฏอยู่เป็นส่วนน้อย จึงทำให้เพลง “สวรรค์อำพราง” มีทำนองเรียบง่าย ส่วนที่ทำให้เพลงนี้มีทำนองไพเราะขึ้น คือ การใส่คอร์ดเข้าไปในทำนอง จะพบคอร์ดที่เดิมเข้าไปในชื่อคอร์ดธรรมดา ทำให้คอร์ดเหล่านั้นมีความน่าฟังมากขึ้น เช่น คอร์ด Eb เป็นคอร์ด Ebmaj7 เป็นต้น ดังตัวอย่าง

ช่วงที่ 1 ห้องที่ 1 ถึง 16

ทำนอง

โครงสร้างคอร์ด

1 Bbmaj7 Bb Bbm Fbmaj7

2 Fbmaj7 A°dim7 Gm7 C7 F

3 F Cm7 F7 Bb

4 Bb G7 G7 Gm7 Gm7(b9)

ช่วงที่ 2 ห้องที่ 17 ถึง 33

Musical score for piano, measures 17 to 33. The score is written in treble and bass staves, featuring various chords and melodic lines. The key signature is one flat (B-flat major / D minor).

Measures 17-20:

- Measure 17: C<sup>7</sup>
- Measure 18: B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>
- Measure 19: B<sup>b</sup>6
- Measure 20: B<sup>b</sup>m

Measures 21-24:

- Measure 21: Fmaj<sup>7</sup>
- Measure 22: A<sup>b</sup>dim<sup>7</sup>
- Measure 23: Gm<sup>7</sup>
- Measure 24: C<sup>7</sup>

Measures 25-28:

- Measure 25: Am<sup>7</sup>(b<sup>9</sup>)
- Measure 26: D<sup>7</sup>
- Measure 27: B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>
- Measure 28: E<sup>b</sup>7

Measures 29-33:

- Measure 29: Fmaj<sup>7</sup>
- Measure 30: Fmaj<sup>7</sup>
- Measure 31: A<sup>b</sup>dim<sup>7</sup>
- Measure 32: Gm<sup>7</sup>
- Measure 33: C<sup>7</sup>

Measures 34-37:

- Measure 34: F
- Measure 35: F
- Measure 36: F
- Measure 37: F

### 4.3 ช่วงปัจจุบัน จำนวน 5 เพลง ดังนี้

#### 4.3.1 เพลงเจดีย์

1 Cmaj7 Bm7 Em7 C7 F7(b9) Bm7

2 Em7 C7 Am7(b9) Bm7 Em7 C7 Am7(b9) D7

3 B7 Cmaj7 Bm7 Em7 C7 F7(b9) Bm7

4 Em7 C7 Am7(b9) Bm7 Em7 C7 Am7(b9) Bm7

5 Em7 Am7 A7 Gmaj7

6 G6 F7(b9) B7 E7 Am7(b9) D7

7 Cmaj7 Bm7 Em7 C7 F7(b9) Bm7 Em7 C7

8 Am7(b9) Bm7 Em7 C7 Am7(b9) D7 Em7

เครื่องหมายกำหนดจังหวะของเพลงนี้เป็น 4/4 หมายความว่าใน 1 ห้องเพลงมี 4 จังหวะ สัดส่วนโน้ตในห้องเพลงแรกรวมได้ 1 จังหวะครึ่ง ห้องแรกเป็นลักษณะของการส่งห้อง ส่วนโน้ตที่ปรากฏเป็นลูกส่ง การนับห้องเริ่มนับจากห้องที่ 2 จนถึงห้องที่ 33 นับจำนวนห้องเพลงได้ 33 ห้อง เพลง ห้องสุดท้ายเป็นห้องหยุด เป็นลักษณะของเพลงประเภทแจ๊ส ที่เมื่อบรรเลง ทำนองของเพลงมา ห้องก่อนสุดท้าย กลุ่มเครื่องกระทบซึ่งมีกลองชุด คับเบิลเบส เปียโน และกีตาร์ จะหยุดพักพร้อมกัน เพื่อให้ให้นักดนตรีเดี่ยวทำนองลักษณะของการอิมโพรไวเซชัน เพลงจะดำเนินต่อไปในห้องต่อไปจนจบ แต่บางครั้งบางเพลงที่บรรเลงไม่ต้องการหยุดก็ได้ โดยทำนองที่เดี่ยวก็ดำเนินต่อไปได้ เครื่องหมายคัมป์โน้ตของเพลงนี้เป็น 1 ซ้ำป บันทึกลงบนบันทึก 5 เส้น ตรงตำแหน่ง F3 เป็นการกำหนดให้โน้ตตัว F3 จะต้องมรเสียงสูงขึ้นครึ่งเสียง

#### 4.3.1.1 ลักษณะของทำนอง

จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่าเพลง “เจดีย์” มีสัดส่วนโน้ตตั้งแต่ เซบีด 1 ขึ้น ตัวคำ และตัวขาว ลักษณะโน้ตเซบีด 1 ขึ้น ที่พบมาก คือ ตอนปลายของจังหวะที่ 2 ต่อกับ ตอนต้นของจังหวะที่ 3 และตอนปลายของจังหวะที่ 4 ต่อกับตอนต้นของจังหวะที่ 1 ในห้องถัดมา ซึ่งส่วนมากจะเป็นโน้ตตัวดำประจุ ส่วนในห้องที่ 2, 10 และ 26 เป็นโน้ตตัวเซบีด 1 ขึ้น กระสวนจังหวะแบบนี้ปรากฏอยู่บ่อยครั้ง ถือได้เป็นวลีอันหนึ่ง ประโยคที่ 1 เริ่มจาก ห้องที่ 1 ถึงต้นห้องที่ 5 ประโยคต่อมาเริ่มจากปลายห้องที่ 5 ถึงต้นห้องที่ 9 ประโยคต่อมาจากปลายห้องที่ 9 ถึงต้นห้องที่ 13 ประโยคต่อมาจากปลายห้องที่ 13 ถึง 17 ในช่วงต่อมาจากห้องที่ 10 ถึง 17 มีลักษณะประโยคเพลงเหมือนกับช่วงจากห้องที่ 1 ถึง 9 ทุกประการ ประโยคที่ 5 ของเพลงเริ่มจากห้องที่ 18 ถึง 21 ประโยคที่ 6 เริ่มจากห้องที่ 22 ถึง 25 ประโยคที่ 7 เริ่มจากห้องที่ 26 ถึง 29 และประโยคสุดท้ายจากห้องที่ 30 ถึง 32 การดำเนินทำนองในเพลงนี้เป็นลักษณะผสมกันระหว่างการ กระโดดของเสียง และการซ้ำเสียง ดังตัวอย่าง

วลี

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The melody consists of 32 measures, numbered 1 through 32. The notes are primarily eighth and sixteenth notes, often beamed together. The score is annotated with structural labels: 'Disjunct' appears at measures 2, 4, 10, 12, 17, 21, and 31; 'Repetition' appears at measures 3, 5, 6, 7, 8, 11, 13, 14, 15, 16, 18, 19, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, and 30. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background of the score.

#### 4.3.1.2 ขั้นคู่

ในห้องเพลงที่ 24 โน้ตตัว A3 ลงมาสู่ G#3 เกิดคู่ 2 ไมเนอร์ และ ตัวโน้ต G#3 ไปหา G3 เกิดขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ เป็นขั้นคู่ที่แคบที่สุด ในห้องที่ 17 โน้ตตัว E3 ต่อห้องที่ 18 โน้ตตัว D4 เป็นขั้นคู่ที่กว้างที่สุดของเพลงนี้ นอกนั้นเป็นขั้นคู่ชนิดต่าง ๆ ขั้นคู่ที่แปลกไม่ค่อยพบในเพลงทั่วไป ๆ คือ ขั้นคู่ 4 ออกเมนเต็ด พบในห้องที่ 4, 12 และ 28 (Eb3-A3) ดังตัวอย่าง

The musical score is written on a single staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It consists of 31 measures, numbered 1 through 31. The score illustrates various intervals and their chromatic alterations, with some intervals circled and labeled:

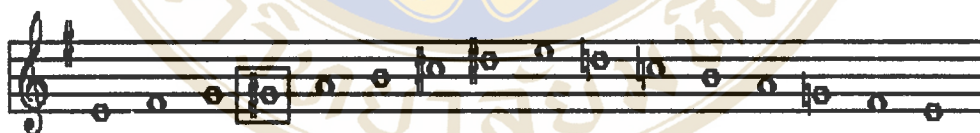
- Measures 1-5: Labeled "2 Major" (measures 1-3) and "3 Major" (measures 4-5).
- Measures 6-9: Labeled "2 Major" (measures 6-8) and "4 Aug" (measure 9).
- Measures 10-13: Labeled "3 Major" (measures 10-12) and "3 Major" (measure 13).
- Measures 14-17: Labeled "7 Major" (measures 14-16) and "3 Minor" (measure 17).
- Measures 18-21: Labeled "6 Major" (measures 18-20) and "3 Major" (measure 21).
- Measures 22-25: Labeled "3 Major" (measures 22-24) and "4 Aug" (measure 25).
- Measures 26-31: Labeled "5 Perfect" (measures 26-31).

#### 4.3.1.3 รูปแบบ

เพลง “เจดีย์” มีทั้งหมด 33 ห้อง เมื่อพิจารณาประโยคเพลงทั้งหมด ผู้วิจัย พบว่า สามารถแบ่งเพลงออกได้ 4 ท่อน ๆ ละ 8 ห้อง ท่อน 1, ท่อน 2, และ 4 มีลักษณะกระสวน จังหวะเสียงและลีลาทำนองคล้ายกันมาก ส่วนท่อนที่ 3 แตกต่างออกไปจาก 3 ท่อนข้างต้นดังกล่าว ดังนั้นเพลงนี้จัดอยู่ในแบบของเพลง 2 ท่อน โดยเรียงเป็นลำดับตามมาตรฐาน A - A' - b - A

#### 4.3.1.4 บันไดเสียง

จากการพิจารณาเครื่องหมายตั้งบันไดเสียงของเพลงนี้ มีเครื่องหมายแปลงเสียง 1 ซ้ำป รวมกับคอร์ดหลัก คือ Em ซึ่งปรากฏอยู่ในห้องต่าง ๆ และที่แน่ชัด คือ ห้องสุดท้ายของ เพลง แต่เมื่อพิจารณาร่วมกับโน้ตต่าง ๆ ที่เรียงกันอยู่ในเพลงนี้ ผู้วิจัย พบว่า มีเสียง G#3 ร่วมอยู่ ด้วย เมื่อเปรียบเทียบกับตัวอย่างบันไดเสียงต่าง ๆ จากหลักเกณฑ์การวิจัยข้างต้นจึงพบว่า เพลง “เจดีย์” บันทึกลงอยู่ในบันไดเสียง E ไมเนอร์ ชนิดเมโลดิก ดังตัวอย่าง



โน้ตเพิ่มพิเศษ C เมเจอร์7 – Bm7 – Em7



#### 4.3.1.5 โครงสร้างและแนวทำนองทางคอร์ด

แนวทางการเดินของเพลง “เจตีย์” ผู้วิจัยพบว่า เป็นตามหลักการทางดนตรีวิทยา เช่น ห้องที่ 1 ถึง 3 ใช้คอร์ด C เมเจอร์ 7 - Bm7 - Em, ห้องที่ 15 ถึง 17 ใช้คอร์ด Em7 - C7 - Am7<sup>(b5)</sup> - D7 - Em7 ห้องที่ 18 ถึง 20 พบการใช้คอร์ดโครมาติก ไม่พบการใช้คอร์ดคิมมินิซ หรือออกเมนเต็ด ในเพลงนี้ นอกจากนี้ยังพบคอร์ดคัต เช่น Am7<sup>(b5)</sup> F7<sup>(#11)</sup> และพบเสียงนอกคอร์ด ปรากฏอยู่มากมาย ดังตัวอย่าง

ช่วงที่ 1 ห้องที่ 1 ถึง 16

ทำนอง

โครงสร้างคอร์ด

1 Em7 C7 2 Am7<sup>(b5)</sup> Bm7 3 Em7 C7 4 Am7<sup>(b5)</sup> D7

5 B7 6 Cmaj7 Bm7 7 Em7 C7 8 F7<sup>(#11)</sup> Bm7

9 Em7 C7 10 Am7<sup>(b5)</sup> Bm7 11 Em7 C7 12 Am7<sup>(b5)</sup> Bm7

13 Em7 C7 14 Am7<sup>(b5)</sup> Bm7 15 Em7 C7 16 Am7<sup>(b5)</sup> Bm7

ช่วงที่ 2 ห้องที่ 17 ถึง 33

Em<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> A<sup>7</sup> Gmaj<sup>7</sup>

17 18 19 20

G<sup>6</sup> F#m<sup>7</sup> B<sup>7</sup> E<sup>7</sup>

21 22 23 24

Am<sup>7</sup>(♯5) D<sup>7</sup> Cmaj<sup>7</sup> Bm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup>(♯11) Bm<sup>7</sup>

25 26 27 28

Em<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>(♯5) Bm<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Am<sup>7</sup>(♯5) D<sup>7</sup> Em<sup>7</sup>

29 30 31 32 33

### 4.3.2 เพลงตำหรับเรือ

1 B<sup>b</sup> A<sup>7</sup> A<sup>b</sup>7 G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

2 Dm<sup>b</sup> Gm<sup>6</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

3 B<sup>b</sup> A<sup>7</sup> A<sup>b</sup>7 G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

4 Dm<sup>b</sup> Gm<sup>6</sup> Gm<sup>6</sup>(<sup>b</sup>) B<sup>b</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>

5 B<sup>b</sup> B<sup>b</sup>7 B<sup>b</sup>7(<sup>b</sup>) E<sup>b</sup> Fm<sup>7</sup> E<sup>b</sup>

6 C<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F<sup>7</sup> F<sup>7</sup>

7 B<sup>b</sup> A<sup>7</sup> A<sup>b</sup>7 G<sup>7</sup> C<sup>7</sup> E<sup>b</sup>m<sup>6</sup>

8 B<sup>b</sup> Cm<sup>7</sup> Cm<sup>7</sup> F<sup>7</sup> B<sup>b</sup>

9 20 21 22

เครื่องหมายกำหนดจังหวะของเพลงนี้ คือ C แสดงว่า ในห้องเพลงให้นับเป็น 4 จังหวะ ส่วนเครื่องหมายตั้งบันไดเสียงเป็น 2 แฟลต (Bb, Eb) แสดงว่า โน้ตที่อยู่ตรงตำแหน่ง B และ E ในบรรทัด 5 เส้น จะต้องลดระดับเสียงลงครึ่งเสียง นับจำนวนได้ 32 ห้อง จังหวะตกอันดับแรกอยู่ที่ ห้องที่ 1 ของบทเพลง

#### 4.3.2.1 ลักษณะของทำนอง

จากการศึกษา ผู้วิจัย พบวลีที่เหมือนกันปรากฏอยู่บ่อยครั้งในเพลงนี้ เช่น ห้องที่ 1 ถึง 2, ห้องที่ 2 ถึง 3, ห้องที่ 5 ถึง 7, ห้องที่ 6 ถึง 7, ห้องที่ 7 ถึง 8 และในท่อนที่ 2 กับ 4 การซ้ำของวลีในลักษณะดังกล่าวข้างต้น ไม่พบลักษณะแนวทดแทน สัดส่วนของโน้ตเพลงใช้กลุ่มโน้ตที่เป็นโน้ตเข็เปิด 1 ชั้นเป็นส่วนใหญ่ นอกนั้นเป็นโน้ตตัวกลม ตัวขาว ตัวดำ โดยธรรมชาติของโน้ตเพลงเหล่านี้ จะมีผลทำให้ลีลาของเพลงขาดความนุ่มนวล

กระสวนจังหวะที่พบบ่อยในเพลงนี้



ห้องเพลงที่ 24 ปรากฏโน้ตตัวดำ (A2) ในจังหวะที่ 4 ของห้องนี้ ทำหน้าที่เป็นทำนองหลักสำหรับนำเข้าห้องที่ 25 การดำเนินทำนองที่เกิดขึ้นเป็นกระสวนจังหวะจากห้องแรก ถึง ห้องสุดท้ายของบทเพลงอยู่ในรูปแบบของการเรียงลำดับกันไป และกระโดดข้ามขึ้นเสียง ส่วนการซ้ำเสียงมีแห่งเดียว ในห้องที่ 7 เป็นระยะสั้นๆ เท่านั้น ดังตัวอย่าง

A musical score in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The score consists of eight staves of music, numbered 1 through 32. The music is annotated with several terms: "Disjunct" appears twice, "Repetition" appears once, "Syncopation" appears three times, and "Conjunct" appears twice. The annotations are placed above the notes they describe. The score is set against a background featuring a large, faint watermark of the Mahidol University seal.

#### 4.3.2.2 ขั้นคู่

ขั้นคู่ที่กว้างที่สุด คือ 6 เมเจอร์ ส่วนขั้นคู่ที่แคบที่สุด คือ คิมมินิซ ยูนิสัน และออกแมน เต็ด ยูนิสัน นอกนั้นเป็นขั้นคู่ปกติทั่วไป ดังตัวอย่าง

The musical score illustrates various intervals on a single staff, numbered 1 through 22. The intervals are labeled as follows:

- 1: 2 Minor
- 2: 6 Diminished
- 3: 3 Minor
- 4: 2 Minor
- 5: 2 Minor
- 6: 3 Minor
- 7: 2 Major
- 8: Aug Unison
- 9: Aug Unison
- 10: 3 Minor
- 11: 6 Major
- 12: 3 Major
- 13: 3 Minor
- 14: 3 Major
- 15: 3 Minor
- 16: 3 Major
- 17: 3 Minor
- 18: 3 Major
- 19: 3 Minor
- 20: 3 Major
- 21: 3 Minor
- 22: 3 Major

#### 4.3.2.3 รูปแบบ

เพลง “สำหรับเธอ” มีความยาว 32 ห้อง เมื่อพิจารณาประโยคของเพลงประกอบกับ ลักษณะกระสวนจังหวะ พบว่า เพลงนี้อยู่ในรูปแบบของเพลง 2 ท่อน โดยเรียงลำดับเป็น A (ห้องที่ 1 ถึง 8), A' (ห้องที่ 9 ถึง 16), b (ห้องที่ 17 ถึง 20), A (ห้องที่ 25 ถึง 32)

#### 4.3.2.4 บันไดเสียง

จากจอร์คหลักของเพลงเป็น Bb ที่อยู่ในห้องเพลงต่าง ๆ และห้องเพลงที่มีจังหวะตก ห้องแรกและห้องสุดท้าย เมื่อพิจารณาตามหลักการ เพลง “สำหรับเธอ” บันทึกลงในบันไดเสียง Bb เมเจอร์ แต่ผู้วิจัย พบว่า มีโน้ตหลายตัวที่กำกับโดยเครื่องหมายแปลงเสียง เช่น Cb, Db, E เนเจอร์, F# , Gb และ Ab ปรากฏอยู่ในบทเพลง เมื่อศึกษาเปรียบเทียบกันกับบันไดเสียงชนิดต่าง ๆ จากบทเพลง ผู้วิจัย พบว่า เพลง “สำหรับเธอ” บันทึกลงในบันไดเสียง Bb โครมาติก ดังตัวอย่าง



#### 4.3.2.5 โครงสร้างและแนวทางเดินคอร์ด

ผู้วิจัยพบว่า แนวทางเดินของคอร์ดในเพลง “สำหรับเธอ” ค่อนข้างมีความซับซ้อน มีการใช้ 2 คอร์ดต่อ 1 ห้องเกือบตลอดทั้งเพลง ในลักษณะที่เป็นไปตามหลักการของดนตรีวิทยา โน้ตที่เป็นจังหวะตกส่วนมากจะตกตรงตามคอร์ด โน้ตนอกคอร์ดที่ใช้ เป็นลักษณะเสียงผ่านและมีทั้งตกในตำแหน่งจังหวะตก

ลักษณะการใช้คอร์ดเป็นลักษณะของคอร์ดโครมาติก เช่น ในห้องที่ 1 ถึง 2. ห้องที่ 9 ถึง 10, ห้องที่ 25 ถึง 26, เป็น Bb – A7 – Ab7 และ G7 ที่พบคอร์ดอีกชนิดหนึ่ง คือการใช้คอร์ดซ้ำ ในห้องที่ 17 ถึง 18, ห้องที่ 21 ถึง 22 และห้องที่ 23 ถึง 24 ดังตัวอย่าง

ช่วงที่ 1 ห้องที่ 1 ถึง 12

ทำนอง

โครงสร้างคอร์ด

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12

ช่วงที่ 2 ห้องที่ 13 ถึง 32

13 14 16 18 20 21 22 23 24 26 27 28 29 30 31 32

Chord symbols: D7(b9), Gm6, Gm6(b9), Bb, C7, F7, Bb, Bb7, Bb7, Bb7(b9), Eb, Fm7, Eb, C7, C7, F7, F7, Bb, A7, A7, G7, C7, Ebm6, Bb, Cm7, Cm7, F7, Bb.

### 4.3.3 เพลงสุขขอบฟ้า

Chords and Measure Numbers:

- Staff 1: Cmaj7 (1), B7 (2), Cmaj7 (3), A7 (4)
- Staff 2: Dm7 (5), G7 (12) (6), Em7 (7)
- Staff 3: E7 (8), Dm7 (9), D7 (10), Cmaj7 (11)
- Staff 4: B7 (12), Cmaj7 (13), A7 (14), Dm7 (15)
- Staff 5: G7 (12) (16), Em7 (17), E7 (18), Dm7 (19)
- Staff 6: D7 (20), A7 (21), E7 (22), A7maj7 (23)
- Staff 7: E7 (24), A7 (25), A7 (26), Dm7 (27)
- Staff 8: G7 (28), G7 (29), Cmaj7 (30), B7 (31), Cmaj7 (32)
- Staff 9: A7 (33), Dm7 (34), G7 (12) (35), Em7 (36)
- Staff 10: E7 (37), Dm7 (38), D7 (39), Cmaj7 (40)

จากโน้ตเพลงต้นฉบับเพลงนี้ ผู้ประพันธ์ ประพันธ์เพลงนี้ เพื่อเป็นเพลงสำหรับบรรเลง ใน จังหวะ Bossanova ความเร็วปานกลาง ปกติเพลงทั่ว ๆ ไป เพลงแต่ละท่อนมีความยาว 8 ห้องเพลง สำหรับเพลง “สุดขอบฟ้า” แต่ละท่อนยาว ท่อนละ 10 ห้องเพลง ยกเว้น ท่อนที่ 3 มีความยาว เพียง 8 ห้องเท่านั้น เครื่องหมายกำหนดจังหวะของเพลงนี้ บันทึกด้วยเครื่องหมาย “ซีแปง” หมายความว่า ใน 1 ห้องเพลง มีการนับเป็นจังหวะ แต่ในความเป็นสัดส่วนที่บันทึกอยู่ใน 1 ห้อง เพลง นับรวมกันได้ 4 จังหวะ โดยยึดโน้ตตัวดำเป็นเกณฑ์ ในการเกาะเป็น 1 จังหวะ สำหรับเครื่องหมายตั้งบันไดเสียงเป็นเนเจอร์ล ไม่ปรากฏเครื่องหมายแปลงเสียงใด ๆ บนต้นห้องของบรรทัด 5 เส้น แต่จะพบเครื่องหมายแปลงเสียง ในบางห้องของบทเพลง

#### 4.3.3.1 ลักษณะของทำนอง

แนวทำนองแรกเริ่มในห้องเพลง ห้องที่ 1 ทำนองเคลื่อนที่ลงแล้วเคลื่อนที่ขึ้นเป็น ลำดับแล้วทำนองกระโดดลงมาในห้องที่ 2 แนวทำนองที่ 2 จังหวะแรกเคลื่อนที่ลงลักษณะกระโดดลง จากนั้นทำนองก็มีการเคลื่อนทำนองแบบเรียงลำดับกันไปมาถึง ห้องที่ 7 ทำนองลำดับต่อจากนี้เป็น การเคลื่อน โดยใช้กระสวนจังหวะแบบซ้ำเสียงในท่อนที่ 2 มีลักษณะเหมือนกันกับท่อนแรกทุก ประการ จากห้องที่ 21 ถึง 28 เป็นกระสวนจังหวะที่แตกต่างไปจาก 2 ช่วงแรก โดยห้องที่ 21 ถึง 22 และ 23 ถึง 24 การใช้กระสวนจังหวะคล้าย ๆ กัน แตกต่างอยู่ที่สัดส่วนบางส่วนเท่านั้น จากห้องที่ 25 ถึง 28 กระสวนจังหวะ ในช่วงนี้ แตกต่างออกไป ช่วงแรกของเพลงท่อนนี้ สำหรับ ในช่วงจากห้องที่ 29 ถึง 39 ผู้วิจัยพบว่า ทำนองมีในลักษณะเหมือนกับในช่วงจากห้องแรกถึงห้องที่ 10 แนวทำนองแรกของห้องท่อนเพลงนี้ ในห้องที่ 29 แนวทำนองเคลื่อนที่จากจังหวะแรก ใน ลักษณะแบบเรียงลำดับกันไปจะมากกระโดดในห้องที่ 2 แนวทำนองที่ 2 มีลักษณะเหมือนกันกับวลี แรกของท่อนนี้ ดังตัวอย่าง

The musical score consists of ten staves of music in G major (one sharp). The notes are as follows:

- Staff 1: G4 (1), A4 (2), B4 (3), C5 (4), B4-A4 (5), G4 (6), F#4 (7), E4 (8), D4 (9), C4 (10), B3 (11), A3 (12), G3 (13).
- Staff 2: G3 (14), F#3 (15), E3 (16), D3 (17), C3 (18), B2 (19), A2 (20), G2 (21), F#2 (22), E2 (23), D2 (24), C2 (25), B1 (26), A1 (27), G1 (28).
- Staff 3: G1 (29), F#1 (30), E1 (31), D1 (32), C1 (33), B0 (34), A0 (35), G0 (36), F#0 (37), E0 (38), D0 (39), C0 (40), B-1 (41), A-1 (42), G-1 (43).
- Staff 4: G-1 (44), F#-1 (45), E-1 (46), D-1 (47), C-1 (48), B-2 (49), A-2 (50), G-2 (51), F#-2 (52), E-2 (53), D-2 (54), C-2 (55), B-3 (56), A-3 (57), G-3 (58).
- Staff 5: G-3 (59), F#-3 (60), E-3 (61), D-3 (62), C-3 (63), B-4 (64), A-4 (65), G-4 (66), F#-4 (67), E-4 (68), D-4 (69), C-4 (70), B-5 (71), A-5 (72), G-5 (73).
- Staff 6: G-5 (74), F#-5 (75), E-5 (76), D-5 (77), C-5 (78), B-6 (79), A-6 (80), G-6 (81), F#-6 (82), E-6 (83), D-6 (84), C-6 (85), B-7 (86), A-7 (87), G-7 (88).
- Staff 7: G-7 (89), F#-7 (90), E-7 (91), D-7 (92), C-7 (93), B-8 (94), A-8 (95), G-8 (96), F#-8 (97), E-8 (98), D-8 (99), C-8 (100), B-9 (101), A-9 (102), G-9 (103).
- Staff 8: G-9 (104), F#-9 (105), E-9 (106), D-9 (107), C-9 (108), B-10 (109), A-10 (110), G-10 (111), F#-10 (112), E-10 (113), D-10 (114), C-10 (115), B-11 (116), A-11 (117), G-11 (118).
- Staff 9: G-11 (119), F#-11 (120), E-11 (121), D-11 (122), C-11 (123), B-12 (124), A-12 (125), G-12 (126), F#-12 (127), E-12 (128), D-12 (129), C-12 (130), B-13 (131), A-13 (132), G-13 (133).
- Staff 10: G-13 (134), F#-13 (135), E-13 (136), D-13 (137), C-13 (138), B-14 (139), A-14 (140), G-14 (141), F#-14 (142), E-14 (143), D-14 (144), C-14 (145), B-15 (146), A-15 (147), G-15 (148).

Structural labels and measures:

- Disjunct: Measures 1-3, 4-6.
- Conjunct: Measures 7-9, 10-12, 13-15, 16-18, 19-21, 22-24, 25-27, 28-30, 31-33, 34-36, 37-39, 40-42, 43-45, 46-48, 49-51, 52-54, 55-57, 58-60, 61-63, 64-66, 67-69, 70-72, 73-75, 76-78, 79-81, 82-84, 85-87, 88-90, 91-93, 94-96, 97-99, 100-102, 103-105, 106-108, 109-111, 112-114, 115-117, 118-120, 121-123, 124-126, 127-129, 130-132, 133-135, 136-138, 139-141, 142-144, 145-147, 148-150.
- Repetition: Measures 10-12, 13-15, 16-18, 19-21, 22-24, 25-27, 28-30, 31-33, 34-36, 37-39, 40-42, 43-45, 46-48, 49-51, 52-54, 55-57, 58-60, 61-63, 64-66, 67-69, 70-72, 73-75, 76-78, 79-81, 82-84, 85-87, 88-90, 91-93, 94-96, 97-99, 100-102, 103-105, 106-108, 109-111, 112-114, 115-117, 118-120, 121-123, 124-126, 127-129, 130-132, 133-135, 136-138, 139-141, 142-144, 145-147, 148-150.

#### 4.3.3.2 ขั้นคู่

จากการศึกษาเปรียบเทียบลักษณะขั้นคู่ต่าง ๆ ผู้วิจัยพบ ขั้นคู่ 3 ไมเนอร์ บ่อยครั้ง ขั้นคู่แคบที่สุด คือ 2 ไมเนอร์ ขั้นคู่กว้างที่สุด 8 เปอร์เฟค (C3-C4) นอกนั้นเป็นขั้นคู่ทั่ว ๆ ไป ดังตัวอย่าง

The musical score consists of ten staves of music in a single system, each containing various intervals. The intervals are labeled above the staves, and measure numbers are provided below the staves.

- Staff 1: 5 Perfect (measures 1-2), 6 Diminished (measures 3-4), 4 Perfect (measures 5-6).
- Staff 2: 5 Perfect (measures 7-8).
- Staff 3: 2 Major (measures 9-10), 4 Perfect (measures 11-12), 3 Minor (measures 13-14).
- Staff 4: 8 Perfect (measures 15-16), 3 Minor (measures 17-18), 3 Minor (measures 19-20).
- Staff 5: 5 Aug (measures 21-22), 2 Minor (measures 23-24), 4 Diminished (measures 25-26), 2 Minor (measures 27-28).
- Staff 6: 3 Minor (measures 29-30), 6 Diminished (measures 31-32).
- Staff 7: 3 Minor (measures 33-34), 6 Diminished (measures 35-36).
- Staff 8: 3 Minor (measures 37-38), 6 Diminished (measures 39-40).
- Staff 9: 3 Minor (measures 41-42), 6 Diminished (measures 43-44).
- Staff 10: 3 Minor (measures 45-46), 6 Diminished (measures 47-48).

#### 4.3.3.3 รูปแบบ

จากการพิจารณาประโยชน์ของเพลงควบคู่ไปกับกระสวนจังหวะ ผู้วิจัยพบว่า เพลงนี้สามารถแบ่งออกเป็น 4 กลุ่มทำนองใหญ่ ๆ ได้แก่ จากห้องที่ 1 ถึง 10 จากห้องที่ 11 ถึง 20, จากห้องที่ 21 ถึง 28, และ จากห้อง 29 ถึง 39 ทำนองกลุ่มที่ 1, 2 และ 4 มีคุณสมบัติเหมือนกันทุกประการ ดังนั้น รูปแบบของเพลง “สุดขอบฟ้า” อยู่ในรูปแบบของเพลง 2 ท่อน อย่างแน่นอน

#### 4.3.3.4 บันไดเสียง

คอร์ดหลักของเพลงนี้ คือ C ซึ่งตรงกับเครื่องหมายตั้งบันไดเสียงเป็น C เหมือนกัน ดังนั้น เพลง “สุดขอบฟ้า” อยู่ในบันไดเสียง C เมเจอร์ ลักษณะโน้ต “ครึ่งเสียง” มีปะปนอยู่ในทำนองเพลง ได้แก่  $D^3$ ,  $E^3$ ,  $A^3$  และ  $F^3$  ปรากฏอยู่ในจังหวะตกของเพลง เมื่อเปรียบเทียบกับบันไดเสียงชนิดต่าง ๆ จากกฎเกณฑ์เรื่องบันไดเสียงข้างต้น ของบทที่ 4 ผู้วิจัยพบว่า เพลง “สุดขอบฟ้า” บันทึกลงอยู่ในบรรทัดเสียง C ประเภทบันไดเสียงบูลส์ เสียงบูลส์ คือ  $B^b$ ,  $E^b$ ,  $G^b$  และ  $A^b$  เป็นที่ปะปนเข้ามาในบันไดเสียง ดังตัวอย่าง



#### 4.3.3.5 โครงสร้างแนวทางเดินคอร์ด

การใช้คอร์ดในเพลง “สุดขอบฟ้า” ไม่มีรูปแบบที่ยุ่งยาก ใช้คอร์ดอย่างเหมาะสม แนวทางของคอร์ดไม่เป็นไปตามลักษณะเพลง 12 ห้อง (12 Bar Blues) เป็นเพลงบลูส์ประเภทพิเศษ เสียงนอกคอร์ดทำหน้าที่เป็นเสียงผ่าน เพื่อให้แนวทำนองดำเนินไปอย่างไพเราะ ผู้วิจัยพบว่า แนวทางเดินคอร์ด ใช้หลักการตามหลักเกณฑ์ทางดนตรีวิทยา ในท่อนแรก ห้องแรก ถึง 10 ห้องแรก ถึง ห้องที่ 3 ใช้ชนิดโคมาติก ส่วนห้องที่ 5 ถึง 6 ใช้ลักษณะของคอร์ด 5 ของคอร์ด 2 แล้วไป คอร์ด 5 ของคอร์ด 1 (ในบันไดเสียง C) แต่คอร์ด 1 ในห้องที่ 7 ใช้เป็นลักษณะคอร์ดแทน ต่อจากนั้น จากห้องที่ 8 มาถึงห้องที่ 10 เป็นลักษณะการใช้คอร์ดชนิดโคมาติก อีกครั้งหนึ่ง ลักษณะดังกล่าว ข้างต้นนี้ เป็นลักษณะในท่อนที่ 2 และ 4 ใช้เหมือน ทำนองจากห้องที่ 21 ถึง 28 แนวทางเดินของ คอร์ด เป็นลักษณะที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็น A<sup>b</sup> โดยมีคอร์ดต่อเนื่อง (D<sup>b</sup>7) ห้องที่ 20 กับ ท่อนที่ 3 ลักษณะของคอร์ดในท่อนนี้ เริ่มจากเป็นลักษณะของการใช้คอร์ด 5 แล้ว ส่งไปคอร์ด 1 แล้ว กลับเข้าสู่บันไดเสียง C อีกครั้งหนึ่งตามตัวอย่าง (ตัวโน้ตในวงกลมเป็นโน้ตผ่าน) พอสังเขป

ช่วงที่ 1 ห้องที่ 1 ถึง 12

ทำนอง

โครงสร้างคอร์ด

1 Cmaj<sup>7</sup> 2 B<sup>7</sup> 3 Cmaj<sup>7</sup> 4 A<sup>7</sup>

5 Dm<sup>7</sup> 6 G<sup>7</sup> (12) 7 Em<sup>7</sup> 8 E<sup>7</sup>

9 Dm<sup>7</sup> 10 D<sup>7</sup> 11 Cmaj<sup>7</sup> 12 B<sup>7</sup>

ช่วงที่ 2 ห้องที่ 13 ถึง 32

Chord progression and measure numbers for measures 13 to 32:

- Measure 13: Cmaj7
- Measure 14: A7
- Measure 15: Dm7
- Measure 16: G7(13)
- Measure 17: Em7
- Measure 18: E7
- Measure 19: Dm7
- Measure 20: D7
- Measure 21: A7
- Measure 22: E7(13)
- Measure 23: A7maj7
- Measure 24: E7(13)
- Measure 25: A7
- Measure 26: A7
- Measure 27: Dm7(13)
- Measure 28: G7(13)
- Measure 29: G7
- Measure 30: Cmaj7
- Measure 31: B7
- Measure 32: Cmaj7

ช่วงที่ 3 ห้องที่ 33 ถึง 39

Chord progression and musical notation for measures 33 to 39:

Measures 33-36:

- Measure 33: Dm7
- Measure 34: G7(13)
- Measure 35: Em7
- Measure 36: E7

Measures 37-39:

- Measure 37: Dm7
- Measure 38: D7
- Measure 39: Cmaj7

#### 4.3.4 เพลง ม.ส. ตรีวิง

Chord progression for 'M.S. Trivang':

- Measures 1-4: F, Fmaj7, Am7(b9), D7, Dm7, G7, Gm7, C7
- Measures 5-8: F, Fmaj7, Am7(b9), D7, G7, C7, F
- Measures 9-12: F, Fmaj7, Am7(b9), D7, Dm7, G7, Gm7, C7
- Measures 13-16: F, Fmaj7, Am7(b9), D7, G7, C7, F
- Measures 17-20: Bb, C7, C, D7, Gm7, C7, F
- Measures 21-24: A7, Dm7, G7, C7
- Measures 25-28: F, Fmaj7, Am7(b9), D7, G7, C7, G7, C7
- Measures 29-32: G7, C7, F, D7, G7, C7, F

เพลงนี้บันทึกอยู่ใน เครื่องหมายกำหนดจังหวะ “ซีเบ่ง” หมายความว่าใน 1 ห้องเพลง ให้นับ 2 จังหวะ มีสัดส่วนโน้ต รวมกันได้ 4 จังหวะ โดยมีตัวค้ำเป็นหลักในการเกาะเป็น 1 จังหวะ เครื่องหมาย ดังนั้นโคเลียงของเพลงนี้เป็น 1 เฟลต จำนวนเพลงนับได้ทั้งสิ้น 32 ห้อง

#### 4.3.4.1 ลักษณะของทำนอง

เมื่อพิจารณาโดยรวมแล้ว ผู้วิจัยพบว่า “เพลง ม.ส. สวิง” มีการดำเนินทำนองค่อนข้างเป็นแบบเรียงเสียงลำดับกันไป ผสมกับแบบกระโดดข้ามขึ้นเล็กน้อย ส่วนการดำเนิน ทำในแบบ ซ้ำเสียง พบในท่อนที่ 3 ในห้องที่ 17, 19, 21 และ 23 แนวทำนองชนิดแรกในห้องที่ 1, 2, 5 และ 6 เป็นลักษณะ แนวทำนองสัดส่วนในแนวทำนองชนิดแรกในห้องที่ 1, 2, 5 และ 6 เป็นลักษณะของกระสวนจังหวะที่พบได้บ่อยในท่อนที่ 2 และ 4 สัดส่วนแนวทำนองชนิดที่ 2 จากห้องที่ 3 ถึง 4 และ 7 ถึง 8 เป็นลักษณะของกระสวนที่ใช้ในท่อนที่ 2 และ 3 ส่วนในท่อนที่ 4 ลักษณะแนวทำนองจากห้องที่ 27 เป็นการใช้กระสวนจังหวะที่ซ้ำกันถึง 4 ครั้ง ดังตัวอย่าง

ช่วงที่ 1 ห้องที่ 1 ถึง 20

## ช่วงที่ 2 ห้องที่ 21 ถึง 32

## 4.3.4.2 ชั้นคู่

ชั้นคู่ที่แคบที่สุดในเพลงนี้ คือ ชั้นคู่คิมมิซ ยูนิสัน พบได้ในห้องที่ 2 ต่อกับ 3, ห้องที่ 6 ต่อกับ 7 และท่อนที่ 2 กับ 4 ชั้นที่กว้างที่สุด คือ ชั้นคู่ 6 แนวทำนองในห้องที่ 4 ต่อกับห้องที่ 5 และในท่อนที่ 2 และ ท่อนที่ 3 นอกจากนั้นเป็นการใช้ชั้นคู่ ตามปกติทั่วไป เช่น 2 ไมเนอร์, 2 เมเจอร์ และ 3 เมเจอร์ ดังตัวอย่าง

## ช่วงที่ 1 ห้องที่ 1 ถึง 8

ช่วงที่ 2 ห้องที่ 9 ถึง 16

Diminished Unison

9 10 11 12 13 14 15 16

Detailed description: This block contains two staves of musical notation. The first staff covers measures 9 to 12, and the second staff covers measures 13 to 16. Both staves are in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). In each staff, a pair of notes (G4 and A4) is circled and labeled 'Diminished Unison'. The notes are beamed together, indicating they are played simultaneously.

ช่วงที่ 3 ห้องที่ 17 ถึง 32

6 Major

2 Minor

2 Minor

2 Major

3 Minor

17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32

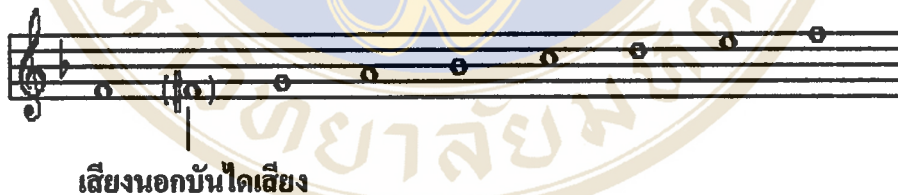
Detailed description: This block contains four staves of musical notation for measures 17 to 32. The first staff (measures 17-20) is labeled '6 Major' and shows a sequence of notes with a flat on the 6th degree. The second staff (measures 21-24) is labeled '2 Minor' twice, showing intervals of a second. The third staff (measures 25-28) shows a sequence of notes. The fourth staff (measures 29-32) is labeled '2 Major' and '3 Minor', showing intervals of a second and a third. The notation includes various accidentals (flats, naturals) and beaming.

#### 4.3.4.3 รูปแบบ

ลักษณะโครงสร้างของเพลง “ม.ส.สวิง” ผู้วิจัยพบว่า มีลักษณะโครงสร้างคล้ายคลึงกับเพลงมาตรฐานทั่ว ๆ ไป คือ แบ่งเป็น 4 ท่อน โดยท่อนที่ 1, 2 และ 4 มีลักษณะเหมือนกัน แต่ส่วนที่ 3 แตกต่างออกไปจากท่อนอื่น ๆ ดังนั้น เพลง “ม.ส.สวิง” จัดอยู่ในรูปแบบ 2 ท่อน โดยเรียงลำดับเป็น A - A' - b - A

#### 4.3.4.4 บันไดเสียง

ลักษณะโครงสร้างของเพลง “ม.ส.สวิง” ผู้วิจัยพบว่า มีลักษณะโครงสร้างคล้ายคลึงกับเพลงมาตรฐานทั่ว ๆ ไป คือ แบ่งเป็น 4 ท่อน โดยท่อนที่ 1, 2 และ 4 มีลักษณะเหมือนกัน ส่วนท่อนที่ 3 แตกต่างออกไปจากท่อนอื่น ๆ ในเพลง “ม.ส.สวิง” มาเรียงกันจากต่ำไปหาสูง ในรูปของบันไดเสียง ผู้วิจัยพบว่าเพลงนี้บันทึกอยู่ในบันไดเสียง F เมเจอร์ โดยมีโน้ต F<sup>3</sup> เข้ามาอยู่ในบันไดเสียงนอกนั้นยังมี C<sup>3</sup>, B<sup>3</sup> เป็นโน้ตผ่าน เป็นลักษณะโน้ตที่ทำให้ทำนองของเพลงสละสลวยขึ้น ดังตัวอย่าง



แนวทางของคอร์ดยังคงใช้แบบแผนการใช้คอร์ด ตามแบบแผนอย่างถูกต้อง ถึงแม้จะมีการลดหรือเพิ่มเสียงในคอร์ดเหล่านั้นก็ตาม เช่น F - Fmaj7 - Am7<sup>(b5)</sup> - D7 - Dm7 - Gm7 - C7 แล้วก็ส่งมาคอร์ด 1 ใหม่ คอร์ดที่ใช้มักจะพบอยู่เสมอ ๆ เช่น การใช้คอร์ด 5 ของคอร์ด 5 ยังมีอยู่ในเพลงนี้ เช่น ในห้องที่ 6 ถึง 8 เช่น A7 - Dm7 - G7 - C7 - F คอร์ดอีกชุดหนึ่งที่พบเสมอ ๆ ได้แก่คอร์ด A7 - Dm7 - G7 - C7 - F (จากห้องที่ 21 ถึง 25) เสียงนอกคอร์ดที่พบในห้องเพลงนี้ เป็นโน้ตผ่าน เพื่อให้ทำนองเคลื่อนที่ได้อย่างสละสลวย ดังตัวอย่าง ที่เปรียบเทียบให้เห็นระหว่างทำนอง และ โครงสร้างของเพลง “ม.ส.สวิง”

#### 4.3.4.5 โครงสร้างและแนวทางเดินคอร์ด

ผู้วิจัยพบว่า แนวทางเดินคอร์ดของเพลง “ม.ส.สวิง” มีโครงสร้างของคอร์ดไม่สลับซับซ้อน มีการเพิ่มหรือลดเสียงในคอร์ด ตามหลักการทางดนตรีวิทยา คอร์ดจำพวกนี้ ได้แก่ Fmaj7 และ Am7<sup>(b5)</sup> คอร์ดเหล่านี้เป็นคอร์ดที่นักเรียนเรียงเสียงประสานหรือนำไปเป็นเมโลดิกแบคกราวนด์ (Melodic Background) หมายถึง ทำนองเพลงที่ไม่ใช่ทำนองหลักของเพลง หรือสำหรับนักปฏิบัติการเล่นสำหรับการอิมโพรไวเซชัน ดังอย่างอย่างในเพลง “ม.ส.สวิง” (จากห้องแรกถึงห้องที่ 4) และโน้ตผ่าน (โน้ตในกรอบสี่เหลี่ยม) พอสังเขป

โน้ตผ่าน (โน้ตในกรอบสี่เหลี่ยม)

## 4.3.5 เพลงชะตาใจ

Chords and Measure Numbers:

- Staff 1: F, Fdim<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup> (Measures 1-4)
- Staff 2: Fmaj<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>m (Measures 5-8)
- Staff 3: B<sup>b</sup>m, B<sup>b</sup>m, Fmaj<sup>7</sup>, D<sup>7</sup> (Measures 9-12)
- Staff 4: Gm<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, E<sup>b</sup><sup>7</sup>, E<sup>b</sup><sup>7</sup> (Measures 13-16)
- Staff 5: Gm<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, D<sup>7</sup> (Measures 17-20)
- Staff 6: Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F, Fdim<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup> (Measures 21-24)

เพลง “ชะตาใจ” บันทึกอยู่ในเครื่องหมายกำหนดจังหวะ “ซึ” หมายความว่า ใน 1 ห้องเพลงให้นับเป็น 4 จังหวะ โดยยึดตัวคำเป็น 1 จังหวะเคาะ สัดส่วนที่โน้ตที่ใช้มากที่สุด คือ เขบีต 1 ชั้น สัดส่วนที่น้อยที่สุด คือ เขบีต 2 ชั้น ซึ่งอยู่ในห้องเพลงที่ 12 ไว้สำหรับเป็นทำนองที่เชื่อมระหว่างห้องที่ 11 และ 12 ส่วนเครื่องหมาย ดั่งบันไดเสียงเป็น 1 แฟลต หมายถึง เพลง “ชะตาใจ” บันทึกอยู่ในบันไดเสียง F เมเจอร์ หรือ D ไมเนอร์ ซึ่งจะกล่าวในหัวข้อบันไดเสียงส่วนลูกส่ง ไม่มีปรากฏ

#### 4.3.5.1 ลักษณะทำนอง

การดำเนินทำนองเพลง “ชะตาใจ” มีลักษณะต่อเนื่องกันไปทั้งเพลง เนื่องจากทำนองทั้งเพลงเป็นโน้ตตัวเขบีต 1 ชั้น แทนทั้งหมด ซึ่งกล่าวไว้แล้วข้างต้น การกระโดดข้ามขั้นของเสียงที่ปรากฏทั้งเพลง มีอยู่ด้วยกัน 10 แห่ง การดำเนินแบบซ้ำเสียง พิจารณาทำนองเพลง ห้องแรกถึงห้องที่ 24 ในช่วงแรกของเพลง ผู้วิจัยพบว่า ประโยคที่ 1 ของเพลง (ห้องที่ 1 ถึง ห้องที่ 2) กับ ประโยคที่ 2 (ห้องที่ 3 ถึง ห้องที่ 4) มีคุณลักษณะคล้ายคลึงกันมากเป็น การซ้ำกระสวนจังหวะ ทำนองเพลงในลักษณะ แนวทดแทน ประโยคที่ 3 ในห้องเพลงที่ 5 ถึง ห้องเพลงที่ 8 กระสวนจังหวะต่างจากช่วงแรก โดยเฉพาะในห้องเพลงที่ 6 ถึง ห้องเพลงที่ 7 ตัวโน้ตของจังหวะที่ 2 ห้องที่ 6 (ตัวเขบีต 1 ชั้น 2 ตัดกับตัวคำ) การดำเนินทำนองเคลื่อนที่ของเสียงลงหนึ่งเสียง แนวทำนองห้องที่ 9 ถึง ห้องที่ 10 เป็นการเคลื่อนแนวทำนองทดแทน ดังตัวอย่าง

ซ้ำทำนองลักษณะ Sequence

The musical notation consists of three staves. The first staff shows measures 1 through 4, with a box labeled 'ซ้ำทำนองลักษณะ Sequence' covering measures 1, 2, 3, and 4. The second staff shows measures 5 through 8, with a box labeled 'Sequence' covering measures 6, 7, and 8. The third staff shows measures 9 through 12, with two boxes labeled 'Sequence' covering measures 9-11 and 10-12.

ในช่วงต่อมาจากห้องเพลงที่ 13 ถึง ห้องที่ 24 พบว่าทำนองมีการซ้ำกระสวนจังหวะน้อยที่สุด ดังตัวอย่าง



ในห้องเพลงที่ 13 ถึง ห้องเพลงที่ 24 พบว่าทำนอง เป็นลักษณะของการซ้ำ และ ลดหลั่น เสียงในลักษณะแนวทดแทน ส่วนในห้องที่ 22 เป็นแนวทำนองที่แตกต่างไปจากแนวในข้างต้น ดังตัวอย่าง

ผู้วิจัยพบว่า แนวทำนองตั้งแต่ห้องแรกจนถึงห้องสุดท้าย ใช้ลักษณะของการจัดจังหวะบ่อยครั้งเกือบทุกห้อง

#### 4.3.5.2 ขั้นคู่

จากการศึกษาผู้วิจัยพบว่าเพลง “ชะตาใจ” ขั้นคู่ที่กว้างที่สุด คือ 8 เปอร์เฟกต์ (D3 – D4) ซึ่งเริ่มปรากฏ ในห้องที่ 3 ส่วนที่แคบที่สุดขั้นคู่ 2 ไมเนอร์ (A $\flat$ 3 – G3) พบในห้องที่ 10 นอกนั้นเป็นขั้นคู่ 2 เมเจอร์, 3 ออกเมนเตด, 4 เปอร์เฟกต์ และ 7 เมเจอร์ ขั้นคู่ที่พบบ่อยที่สุด คือ คู่ 7 เมเจอร์ ที่พบน้อย และแปลกที่สุด ซึ่งไม่พบบ่อยนัก ได้แก่ ขั้นคู่ 3 ออกเมนเตด ดังตัวอย่าง

The musical score for the song "ชะตาใจ" is presented on six staves, each with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notes are connected by lines, and the intervals between them are labeled with numbers and names. The intervals are: 7 Major, 8 Perfect, 4 Perfect, 2 Major, 2 Augmented, 2 Minor, 7 Major, 3 Augmented, 7 Major, 8 Perfect, 8 Perfect, and 7 Major. The notes are numbered 1 through 24.

#### 4.3.5.3 รูปแบบ

จากการศึกษา ผู้วิจัยพบว่าเพลง “ชะตาใจ” ประกอบด้วย 24 ห้องเพลง โน้ตในห้องแรกจังหวะตกอยู่ที่โน้ต E4 เพื่อพิจารณา โดยละเอียดพบว่าทำนองแบ่งออกเป็น 2 ส่วน ลักษณะของแนวทำนองในส่วนที่ 1 และส่วนที่ 2 มีความแตกต่างกัน ห้องสุดท้ายของแนวทำนองและคอร์ดหลักจบที่ F แสดงว่ามีการจบอย่างสมบูรณ์ รูปแบบเป็นเพลง 2 ท่อน ชนิดแนวทำนองไม่ซ้ำกัน

#### 4.3.5.4 บันไดเสียง

เครื่องหมายตัวบันไดเสียงของเพลงนี้ เมื่อพิจารณากับคอร์ดหลัก ตั้งแต่ห้องแรกจนถึงห้องสุดท้ายของบทเพลงก็พบว่าเพลง “ชะตาใจ” บันทีกอยู่ในบันไดเสียง F เมเจอร์ แต่ผู้วิจัยพบว่า ในบางช่วงของบทเพลงมีโน้ต Ab3 ประกอบอยู่ในส่วนของจังหวะตกของห้องที่ 3 และโน้ต Db3 ในห้องที่ 15 และ ห้องที่ 16 เมื่อนำไปเปรียบเทียบกับบันไดเสียงชนิดต่างๆ ในข้างต้น จึงพบว่าตัวโน้ต Ab3 นั้น คือ เสียงบลูส์ ซึ่งพบอยู่ 3 เสียงเท่านั้น แสดงว่าเป็นบันไดเสียง F กับโน้ตบลูส์อีก 2 ตัว ดังตัวอย่าง



#### 4.3.5.5 โครงสร้างและแนวทางเดินคอร์ด

คอร์ดต่าง ๆ ที่กำกับทำนองเพลง “ชะตาใจ” แนวทางเดินของคอร์ดเป็นไปตามหลักทางทฤษฎี เสียงนอกคอร์ดมีปรากฏไม่มาก ส่วนมากเป็นเสียงผ่านเท่านั้น ในช่วงแรก การใช้คอร์ดเป็นลักษณะ คอร์ด 2 ไป คอร์ด 5 แล้วลงมาที่คอร์ด 1 เช่น F – Fdim – Gm7 – C7 – F (จากห้องที่ 1 ถึง ห้องที่ 5) ห้องที่ 5 ถึง ห้องที่ 12 เป็นลักษณะการใช้ทางเดิน ของคอร์ดที่อยู่ทั่วไป ตามหลักเกณฑ์ทางดนตรีวิทยา เช่น F – F7 – Bb – Bbm – F ห้องสุดท้ายจะเป็นคอร์ด D7 เพราะในช่วงที่ 2 คอร์ดแรกเป็นคอร์ด Gm ดังตัวอย่าง

The musical score illustrates the chord progression for the song "ชะตาใจ". It consists of 12 measures, organized into three systems of four measures each. The chords are labeled above the staff, and the measures are numbered 1 through 12 at the bottom.

- Measure 1: F
- Measure 2: Fdim<sup>7</sup>
- Measure 3: Gm<sup>7</sup>
- Measure 4: Gm<sup>7</sup>
- Measure 5: C<sup>7</sup>
- Measure 6: F
- Measure 7: F<sup>7</sup>
- Measure 8: B<sup>b</sup>
- Measure 9: B<sup>b</sup>m
- Measure 10: B<sup>b</sup>m
- Measure 11: Fmaj<sup>7</sup>
- Measure 12: D<sup>7</sup>

ในช่วงต่อมากลัทธิของคอร์ด แตกต่างจากช่วงแรก เป็นคอร์ดเป็นรูปแบบ คอร์ด 2 ตามคอร์ด 7 และ มาจบที่คอร์ด 1 เช่น Gm – Eb7 – Gm – Am7 – D7 – Gm – C7 – F ดังตัวอย่าง

The musical score is written in G minor (one flat) and consists of 24 measures. The chords are indicated above the staff:

- Measures 12-13: Gm7
- Measures 14-15: Gm7
- Measures 16-17: Eb7
- Measures 18-19: Am7
- Measures 20-21: D7
- Measures 22-23: Gm7
- Measures 24-25: C7
- Measures 26-27: F
- Measures 28-29: Fdim7
- Measures 30-31: Gm7
- Measures 32-33: C7



## บทที่ 5

### สรุปผลการวิจัย อภิปรายและข้อเสนอแนะ

ในการศึกษาวิจัยความสำคัญและที่มาของปัญหา เรื่อง การศึกษาสไตล์ทำนองในบทประพันธ์ของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ผู้วิจัยได้สรุปผลการวิจัยทั้ง 4 บท ข้างต้นตามวัตถุประสงค์กำหนดไว้และพบว่าความสำคัญของการศึกษาสไตล์เพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ น่าจะเป็นแบบอย่างสำหรับนักประพันธ์ทำนองในรุ่นใหม่ๆ ถึงแม้ว่าการประพันธ์เพลงในปัจจุบัน ได้เปลี่ยนตามยุคตามสมัยไปแล้ว แต่ก็น่าจะมีนักประพันธ์ทำนองหรือนักศึกษา ควรที่รับทราบวิธีการประพันธ์ทำนองที่นักประพันธ์ทำนองได้ประพันธ์ไว้ เพื่อเป็นแบบอย่างสำหรับการประพันธ์ทำนอง ผู้วิจัยได้ทำการศึกษาโดยแบ่งชีวิตและผลงานตลอดจนพฤติกรรมของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ไว้ 3 ระยะ คือ ช่วงต้นของการประพันธ์ ช่วงกลางของการประพันธ์ และ ช่วงปัจจุบัน

#### 5.1 ผลการวิจัยสรุป ได้ดังนี้

##### 5.1.1 ช่วงต้นของชีวิตในการประพันธ์ทำนอง

จากการวิจัยพบว่าระยะช่วงต้นตั้งแต่ปี พ.ศ. 2491 - 2497 ตลอดระยะเวลา 5 ปี แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ซึ่งเกิดในปลายรัชกาลที่ 7 สภาพแวดล้อมในวัยเด็กได้รับประสบการณ์ทางดนตรีโดยตรงจากบิดา หลังจากสงครามโลกครั้งที่ 2 ในประเทศไทยโดยเฉพาะกรุงเทพฯ เป็นยุคแห่งการวิวัฒนาการทางด้านดนตรี ที่มีการนำเอาแบบอย่างดนตรีตะวันตกเกือบทุกอย่าง แม้แต่ทางราชการสนับสนุนให้แต่งเพลงไทยสากล ในขณะนั้น บุคลากรทางการประพันธ์ที่มีความสามารถสูง เช่น เอื้อ สุนทรสนาน นารถ ถาวรบุตร เวช สุนทรจามร สมาน กาญจผลิน บุคคลเหล่านี้เป็นตัวอย่างที่ดีของผู้ที่ต้องการเป็นนักดนตรีและนักประพันธ์ที่ดีในการสร้างเพลงไทยสากล เพื่อสนองนโยบายของรัฐบาล ในเวลาเดียวกันที่แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ได้เล่นดนตรีเป็นอาชีพ ในสถานบันเทิงช่วงเวลากลางคืน ถ้วนแล้วแต่เล่นเพลงสากลทั้งสิ้น ทำให้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ได้รับประสบการณ์มากขึ้นกว่าเมื่อวัยเด็ก และกลายมาเป็นการสะสมความรู้ของการประพันธ์เพลงในเวลาต่อมาแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เริ่มต้นการประพันธ์ โดยมีแนวทำนอง ขึ้นคู่ รูปแบบ บันไดเสียง โครงสร้าง และ แนวทางเดินของคอร์ด สรุปได้ดังนี้

5.1.1.1 ลักษณะของทำนองเพลง เป็นทำนองง่าย ๆ ไม่ซับซ้อน แต่งแบบเพลงมาตรฐานสากล มีครึ่งเสียงบ้าง เช่น เพลงรักलगว สายลมหวน เป็นต้น

5.1.1.2 ขึ้นคู่เสียงใช้หลากหลาย ขึ้นคู่กว้างที่สุด คือ ขึ้นคู่ 6 ตัวอย่าง เช่น ชาวประมง เป็นต้น

5.1.1.3 รูปแบบใช้รูปแบบเพลงแบบสองท่อน และแบบที่นอกเหนือไปจาก 2 แบบ ดังกล่าว เช่น เพลงชาวประมง เป็นต้น

5.1.1.4 บันไดเสียงมีทั้ง บันไดเสียงเมเจอร์ บันไดเสียงไมเนอร์ และบันไดเสียงเพ้นตะโทนิค เช่น รักलगว จัปญ เป็นต้น

5.1.1.5 โครงสร้างและแนวทางเดินคอร์ด เป็นไปตามหลักทฤษฎีทางดนตรีวิทยา ซึ่งมีทั้งคอร์ดหลัก อยู่ในห้องแรก และห้องสุดท้าย เสียงที่อยู่นอกคอร์ดเป็นเสียงผ่าน เพื่อเพิ่มความไพเราะให้กับทำนองในบทเพลง แนวทางเดินของคอร์ดที่ใช้ได้แก่ การใช้คอร์ด I-VI-II-V7-I เป็นต้น

## 5.1.2 ช่วงกลางของชีวิตในการประพันธ์ทำนอง

จากการวิจัยพบว่าในช่วงระหว่าง ปี พ.ศ. 2498 ถึง 2507 เป็นระยะที่ 2 ของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ หรือระยะของการทดลองบทประพันธ์ทำนอง สังคมไทยในขณะนั้น ถือว่าเป็นวิถีทางของชีวิตสำหรับนักดนตรี และ นักประพันธ์เพลง ซึ่งมีการแข่งขันวงดนตรีประเภทแจ๊ส แบนด์ และบิ๊กแบนด์ ขึ้น มีวงดนตรีเกิดขึ้นมากมาย เช่น วงดนตรีกรมโฆษณา วงดนตรีดุริยโยธิน ฯลฯ จึงมีการส่งเสริมและพัฒนาจนเป็นการแข่งขันแบบกลาย ๆ กับวงดนตรีอื่น ๆ ต่อมา มีการส่งวงดนตรี และ ศิลปินเพลงไปกล่อมขวัญทหารในสมรภูมิเกาหลี มีการนำเอาทำนองจากเพลงฝรั่ง เพลงจีน เพลงเกาหลี เพลงญี่ปุ่น เข้ามาบรรจุนี้อารมณ์เป็นภาษาไทย นอกเหนือจากนี้ก็มีการสร้างภาพยนตร์ที่มีเสียงในฟิล์ม บริษัทผลิตแผ่นเสียงที่เคยชอบเขา ระหว่างสงครามโลกครั้งที่ 2 ก็กลับมารุ่งเรืองอีกครั้งหนึ่ง เช่น ห้างแผ่นเสียงตรากระต่าย (ต.เง็กชวน) เริ่มจัดหาเพลงไทยสากลมาบันทึกลงแผ่นเสียง ต่อมาเกิดบริษัทแผ่นเสียงใหม่ ๆ ซึ่งต้องการเพลงไทยสากลเป็นจำนวนมาก จากการแข่งขันและแรงผลักดันอันนี้ ทำให้แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ประพันธ์เพลงไทยสากล ที่มีการพัฒนาในด้านต่าง ๆ ดังนี้

5.1.2.1 ลักษณะทำนองเพลง มักจะใช้แนวทำนองซ้ำกัน โดยจะใช้คอร์ดที่เปลี่ยนแนวทางเสียงประสาน ทำนองยังไม่มีกรกระโดดมากนัก เช่น เพลงสวรรค์อำพราง ใครเอ่ย เป็นต้น

5.1.2.2 ขึ้นคู่เสียง ใช้ขึ้นคู่เสียงหลากหลาย ขึ้นคู่ที่กว้างที่สุด ได้แก่ ขึ้นคู่ 8 เปอร์เฟค ในเพลงใจเอ๋ย นอกนั้นเป็นขึ้นคู่เสียงปกติโดยทั่วไป

5.1.2.3 รูปแบบ ใช้รูปแบบทางดนตรีวิทยา มีแบบสองท่อน และแบบที่นอกเหนือไปจากสองแบบดังกล่าว เช่น เพลง “รักเอช” เป็นต้น

5.1.2.4 บันไดเสียงมีทั้ง บันไดเสียงเมเจอร์ บันไดเสียงไมเนอร์ และบันไดเสียงเฟ้นตะโทนิค การใช้บันไดเสียงในบางครั้งมีการตัดเสียงบางตัวออก เช่น เพลงใจเอ๋ย

5.1.2.5 โครงสร้างและแนวทางเดินคอร์ด ส่วนมากเป็นไปตามหลักการทางดนตรีวิทยา มีคอร์ดหลักปรากฏที่ห้องแรกและห้องสุดท้ายที่มีการจบอย่างสมบูรณ์ มีคอร์ดส่งนำหน้าคอร์ดหลักเสมอ เสียงนอกคอร์ดมักเป็นเสียงผ่าน ทำให้มีแนวทำนองที่ไพเราะขึ้น เช่น เพลงสำหรับเธอ เพลงภาพลวงตา มีการใช้แนวทางเดินของคอร์ดที่มีความซับซ้อนมากขึ้น ได้แก่ คอร์ดแพทเทิร์น กฎการใช้คอร์ดมินันท์ต่าง ๆ เป็นต้น

### 5.1.3 ช่วงปัจจุบันของชีวิตในการประพันธ์

ผู้วิจัยถือเอาปีที่ แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ไปศึกษาวิชาเรียบเรียงเสียงประสาน และการประพันธ์ ที่ประเทศสหรัฐอเมริกา คือ ตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2508 ถึง ปัจจุบัน ยุคนี้ถือว่าเป็นยุคแห่งการแข่งขัน ในเชิงธุรกิจอย่างชัดเจน นอกจากสถานีวิทยุต่าง ๆ จะแข่งขันกันผลิตรายการเพลง ห้างแผ่นเสียงแข่งขันกัน ผลิตแผ่นเสียงออกจำหน่ายแล้ว นักร้อง นักดนตรี ก็มีงานเพิ่มขึ้นทั้งกลางวัน และ กลางคืน วงการเพลงได้พัฒนาขึ้นเป็นสมาคมดนตรี มีการประกวด นักจัดรายการเสอาอากาศทองคำขึ้น ทุกอย่างเป็นการแข่งขันไปหมด แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ หลังจากกลับจากสหรัฐอเมริกาแล้ว ก็ยังคงประพันธ์ทำนองเพลง เกิดความชำนาญสูงสุด ประสบการณ์บวกกับความรู้ที่ได้มาจากสถาบันดนตรีแจ๊ส ก็ยังทำให้คุณภาพของเพลงดีขึ้น การประพันธ์ในระยะนี้สรุปได้ดังนี้

5.1.3.1 ทำนอง มีการกระโดดข้ามขึ้นมากขึ้น การดำเนินทำนองมีกระสวนที่ซ้ำ ๆ กัน มีความเปลี่ยนแปลงในกระสวนจังหวะมากขึ้น แต่ถ้าพิจารณาแล้ว จะพบว่าเป็นกระสวนที่ซ้ำกัน เพียงแต่มีการลดหรือเพิ่มระดับเสียงลงครึ่งเสียงหรือหนึ่งเสียง เช่น เพลงชะดาใจ

5.1.3.2 ขึ้นคู่เสียง นอกจากขึ้นคู่ธรรมดาแล้ว ยังมีขึ้นที่พิศดารยากที่จะพบเห็น เช่น 2 ออกเมนเต็ด, 3 ออกเมนเต็ด และคิมมินิซ ยูนิสัน อยู่ในเพลงชะดาใจ ม.ส.สวิง และเจดีย์

5.1.3.3 รูปแบบ ใช้รูปแบบทางดนตรีวิทยา มีแบบสองท่อน และแบบที่นอกเหนือไปจากสองแบบดังกล่าว เช่น เพลงชะดาใจ เพลงสำหรับเธอ

5.1.3.4 บันไดเสียง ใช้บันไดเสียงเมเจอร์ บันไดเสียงไมเนอร์ บันไดเสียง บลูส์ และ บันไดเสียงเฟ้นตะโทนิค

5.1.3.5 โครงสร้างและแนวทางเดินของคอร์ด ส่วนมากเป็นไปตามหลักการทางดนตรีวิทยา มีคอร์ดหลักปรากฏที่ห้องแรกและห้องจบ จบอย่างสมบูรณ์ มีการใช้คอร์ดส่งนำหน้าคอร์ดหลักเสมอ เสียงนอกคอร์ดมักเป็นเสียงผ่าน เช่น เพลงสำหรับเธอ ภาพลวงตา

## 5.2 อภิปราชผล

จากการศึกษาวิจัย การประพันธ์เพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ มีรากฐานอยู่บนการนำคตินิยมอย่างฝรั่งมาทำเป็นเพลงไทยสากลในระยะแรกไม่มีความซับซ้อนอะไรมากนัก แต่เมื่อกาลเวลาผ่านไป แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ก็มีประสบการณ์มากขึ้น ในการประพันธ์ทำนอง และเริ่มซับซ้อนขึ้นในลักษณะทฤษฎีทางดนตรีวิทยาที่สูงขึ้น ลักษณะต่าง ๆ ในบทเพลงเป็นแบบตะวันตกอย่างชัดเจน ไม่ว่าจะเป็นแนวทำนอง ขันคู่ รูปแบบ บันไดเสียง โครงสร้างและทางเดินคอร์ด

คุณภาพเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ นับตั้งแต่เริ่มการประพันธ์เพลง ซึ่งมีความรู้ความสามารถในการประพันธ์ทำนองและคำร้องเป็นอย่างดี ทำให้เพลงที่ประพันธ์นั้นมีคุณภาพดี ต่อมาแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ อยากจะเป็นเจ้าของเพลงเสียงเอง เพราะเพลงที่ตัวเองประพันธ์ขึ้นมีความไพเราะมาก และมักจะเป็นเพลงที่มีนักร้องมีคุณภาพดีขับร้อง เช่น “ธานีธร อินทรเทพ” “ศรีไสล สุชาติวุฒิ” นักประพันธ์คำร้องมักจะเป็น “มนั ศรีรงค์” “เกษม ชื่นประดิษฐ์” “ทวี ฌ บางช้าง” เป็นต้น

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ไม่เคยขายเพลงให้กับบริษัทใดเลย ซึ่งข้อนี้เป็นสิ่งสำคัญ ซึ่งส่วนมากในปัจจุบันบริษัทห้างร้านที่ผลิตเทป หรือซีดี มักจะเป็นลิขสิทธิ์เพลงแต่เพียงผู้เดียว ซึ่งทำให้การขายของเพลงจะไม่ออกในมุมกว้าง เพียงแต่อยู่ในมุมแคบ ๆ

อิทธิพลทางตะวันตก เมื่อผสมผสานกับความเป็นตะวันออกอย่างประเทศไทย ทำให้ผลงานของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ก็มีเอกลักษณ์เฉพาะตัวที่มีวิวัฒนาการด้านหลักเกณฑ์ทางคตินิยมแบบตะวันตก การประพันธ์ทำนองเพลง จึงประสบความสำเร็จอย่างงดงาม จัดได้ว่าเป็นลักษณะการประพันธ์เพลงไทยสากลของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ โดยแท้จริง ซึ่งเกิดจากนโยบายและคนไทยรุ่นใหม่ในยุคนั้น ประกอบกับความเป็นอัจฉริยะภาพส่วนบุคคล และการสะสมความรู้

ตลอดจนทักษะในการปฏิบัติทั้งการบรรเลงและการประพันธ์เพลงตลอดเวลาอันยาวนานนั้น บังเกิด  
ผลอย่างมหาศาลแก่คนไทย ที่มีเพลงที่มีคุณภาพ

### 5.3 ข้อเสนอแนะ

จากการศึกษาค้นคว้า และ วิเคราะห์การศึกษาศาสน์ทำนองในบทประพันธ์ของ  
แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ผู้วิจัยมีข้อเสนอแนะ ดังนี้

5.3.1 ผู้ที่ต้องการที่จะทำวิทยานิพนธ์ ที่เกี่ยวกับการวิเคราะห์ในลักษณะเดียวกันนี้  
ควรมีพื้นฐานทางทฤษฎีดนตรี สามารถเขียนและอ่านโน้ตสากลได้เป็นอย่างดี อีกทั้งควรมีประสบการณ์  
การฝึกปฏิบัติดนตรีมาพอสมควร

5.3.2 ในการวิจัยควรเลือกเพลงที่สังคมยอมรับ และตรวจสอบ โน้ตที่จะนำมา  
วิเคราะห์ให้ถูกต้องตรงตามต้นฉบับ เพื่อผลการวิจัยจะได้มีคุณภาพ

5.2.3 วิทยานิพนธ์ฉบับนี้ น่าจะนำไปเป็นตัวอย่างสำหรับการศึกษา ในลักษณะ  
โครงสร้างของทำนอง ซึ่งจะเป็นประโยชน์ต่อการศึกษาวิชาดนตรีสากลของไทย เนื่องจากปัจจุบันมี  
การตื่นตัว ทางการศึกษาดนตรีหลายสถาบัน

5.2.4 ผู้วิจัยได้วิจัยเพลงของแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ เป็นครั้งแรกของการศึกษา  
ในด้านคุณภาพสมควรที่จะวิจัย ในด้านอื่น ๆ เพื่อเป็นประโยชน์ต่อวงการดนตรีของประเทศไทยต่อไป

5.2.5 ผู้ที่สนใจที่จะศึกษาวิจัยเรื่องราวเกี่ยวกับแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ สามารถที่จะ  
ทำการวิจัยในด้านอื่น ๆ เช่น ศึกษาเฉพาะเนื้อร้อง

## บรรณานุกรม

- กิตติ ศรีเปารยะ.(2540). เพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ กรณีศึกษา : วิเคราะห์ .วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวัฒนธรรมการศึกษา.  
กรุงเทพมหานคร: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
- กิตติ ศรีเปารยะ.(2526).เพลงวิทยุโรงเรียน 2526.กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภา.
- \_\_\_\_\_. 20 มิถุนายน 2541. สัมภาษณ์.
- \_\_\_\_\_. 26 มีนาคม 2542. สัมภาษณ์.
- คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. (2535). ความหมายและขอบข่ายวัฒนธรรม. กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์คุรุสภา.
- คณะกรรมการวัฒนธรรมแห่งชาติ. กระทรวงศึกษาธิการ. (2536). อัมรินทร์พรินด์ติ้งเอนด์  
พับลิชชิง จำกัด มหาชน.
- จิตลดา. โรงเรียน.(2539). ธ สถิตในดวงใจนิรันดร์ พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร: บริษัท อัมรินทร์พรินด์ติ้งเอนด์พับลิชชิง จำกัด มหาชน.
- จูรี อุศุภรัตน์. (2543). คีติ คีตากร ( Billy Flores ) นักกีตาร์มือไฟ. กรุงเทพมหานคร.
- เจนดุริยางค์. พระ. (2542). แบบเรียนวิชาการประสานเสียง ฉบับทุลเกล้าทูลกระหม่อมถวาย.  
กรุงเทพมหานคร: โรงพิมพ์กรมการแผนที่ทหาร.
- ณรงค์ พ่วงพิศ และ คณะ.(2526). สังคมไทยใน 200 ปี. กรุงเทพมหานคร: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ดิเรก ชัยนาม. (2509). ไทยกับสงครามโลกครั้งที่ 2.
- ท่านผู้หญิงมณฑินี มงคลนาวิน. (เดลินิวส์). 4 พฤษภาคม 2541. สัมภาษณ์.
- ธานินทร์ อินทรเทพ. 21 กันยายน 2541. สัมภาษณ์.
- \_\_\_\_\_. 10 พฤศจิกายน 2541. สัมภาษณ์.
- นคร ถนอมทรัพย์. 4 กันยายน 2541. สัมภาษณ์.
- \_\_\_\_\_. 30 พฤศจิกายน 2541. สัมภาษณ์.
- นักแต่งเพลงแห่งประเทศไทย, สมาคม. วันสุนทราภรณ์ และ 25 ผู้ร่วมงาน. เอกสารอัดสำเนา

บรรจง ชลวิโรจน์.(2538). อิทธิพลวัฒนธรรมตะวันตกที่มีต่อการประพันธ์ทำนองของสมาน กาญจนผลิน. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวัฒนธรรมการศึกษา. กรุงเทพมหานคร: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ปราจีน ทรงเผ่า. 4 พฤศจิกายน 2541. สัมภาษณ์.

\_\_\_\_\_. 9 พฤศจิกายน 2541. สัมภาษณ์.

ประณต มีสอน.(2538). ชีวิตและผลงานของ นารถ ถาวรบุตร: ศึกษาเฉพาะเพลงมาร์ช. วิทยานิพนธ์ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต, สาขาวัฒนธรรมการศึกษา. กรุงเทพมหานคร: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

ประสิทธิ์ พยอมยงค์. 4 เมษายน 2541. สัมภาษณ์.

\_\_\_\_\_. 1 พฤษภาคม 2541. สัมภาษณ์.

พูนพิศ อมาตยกุล และ คณะ.(2532) สุนทราภรณ์ วิชาการ. กรุงเทพมหานคร : คณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร และ โรงเรียนสุนทราภรณ์การดนตรี

พูนพิศ อมาตยกุล. (2536). “มหาวิทยาลัยทูลเกล้าฯ ถวายปริญญาคุณวุฒิบัณฑิตกิตติมศักดิ์ (วัฒนธรรมการดนตรี) แด่ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และ กำหนดวันดนตรี แห่งมหาวิทยาลัยมหิดล”. สารมหาวิทยาลัยมหิดล. ปีที่ 18 , ฉบับที่ 13

พูนพิศ อมาตยกุล. 17 พฤศจิกายน 2541

แมนรัตน์ ศรีกรานนท์. 10 พฤษภาคม 2541. สัมภาษณ์.

\_\_\_\_\_. 18 พฤษภาคม 2541. สัมภาษณ์.

\_\_\_\_\_. 2 มิถุนายน 2541. สัมภาษณ์.

\_\_\_\_\_. 30 มิถุนายน 2541. สัมภาษณ์.

\_\_\_\_\_. 5 กรกฎาคม 2541. สัมภาษณ์.

\_\_\_\_\_. 6 สิงหาคม 2541. สัมภาษณ์.

\_\_\_\_\_. 15 กันยายน 2541. สัมภาษณ์.

\_\_\_\_\_. 16 ตุลาคม 2541. สัมภาษณ์.

\_\_\_\_\_. 16 ธันวาคม 2541. สัมภาษณ์.

\_\_\_\_\_. 15 มกราคม 2542. สัมภาษณ์.

\_\_\_\_\_. 30 กุมภาพันธ์ 2542. สัมภาษณ์.

\_\_\_\_\_. 28 มีนาคม 2542. สัมภาษณ์.

ละเอียด เทราบัตย์. คีตลักษณ์ และ ดนตรีศัพท์สากล. กรุงเทพมหานคร.

วรารุณ สุมาวงศ์. (2536). เบื้องหลังเพลงดัง รวมข้อเขียนของ 40 นักเพลง. กรุงเทพมหานคร : สมาคมนักแต่งเพลง

วิรัช อยู่ถาวร. 10 ตุลาคม 2541. สัมภาษณ์.

\_\_\_\_\_. 3 พฤศจิกายน 2541. สัมภาษณ์.

สุกรี เจริญสุข. จะฟังดนตรีอย่างไรให้ไพเราะ. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพมหานคร:

โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์, 2530

สุขุม กาญจนพลิน. 15 พฤศจิกายน 2541. สัมภาษณ์.

สุเทพ วงศ์กำแหง. 14 กันยายน 2541. สัมภาษณ์.

Dick Grove. Basic Harmony & Theory volumet. California: Alfred Publishing co.,1985.

Dava Baker. Arranging & Composing. California: Alfred Publishing co.,1985.

Machlis and Kristine Ferny. The Enjoyment of Music. New York: w.w. Norton & Company Tnc.,1990.

Machlis and Kristine Ferny. Pocket Music Dictionary. Wyoming: Hal Leonard Publishing Corporation., 1993.

Rattenbury, Ken. Duke Ellington, Jazz Composer. London : Yale University Press, 1990.



## สารบัญภาคผนวก

|                                | หน้า |
|--------------------------------|------|
| เพลงรักลวง.....                | 204  |
| เพลงจับปู.....                 | 205  |
| เพลงฝันถึงเธอ.....             | 207  |
| เพลงสายลมหวาน.....             | 208  |
| เพลงชาวประมง.....              | 209  |
| เพลงคนงอน.....                 | 210  |
| เพลงเวรกรรม.....               | 211  |
| เพลงชีวิตสำราญ.....            | 212  |
| เพลงคอยรัก.....                | 213  |
| เพลงครวญรัก.....               | 214  |
| เพลงรักคืนร้าง.....            | 215  |
| เพลงชั่วฟ้าดินสลาย.....        | 216  |
| เพลงรักเอ๋ย.....               | 217  |
| เพลงใจเอ๋ย.....                | 218  |
| เพลงใครเอ๋ย.....               | 219  |
| เพลงสวรรค์อำพราง.....          | 220  |
| เพลงจากขอคอย.....              | 221  |
| เพลงครึ่งหนึ่งของความหลัง..... | 223  |
| เพลงความเคยชิน.....            | 224  |
| เพลงความสับสน.....             | 225  |
| เพลงขาดลมหายใจ.....            | 226  |
| เพลงชนบทรื่นเริง.....          | 227  |
| เพลงสักวันต้องจากกัน.....      | 228  |
| เพลงหลายรัก.....               | 229  |

|                       |     |
|-----------------------|-----|
| เพลงข้ามคืนเดียว..... | 230 |
| เพลงชมธรรมชาติ.....   | 231 |
| เพลงโซ่เอ๋ยชีวิต..... | 232 |
| เพลงคนใจง่าย.....     | 233 |
| เพลงสุดเหว.....       | 234 |
| เพลงกอไฟ.....         | 235 |
| เพลงต้นแต่เช้า.....   | 236 |
| เพลงนกสีชมพู.....     | 237 |
| เพลงดินแดนไทย.....    | 238 |
| เพลงชะตาใจ.....       | 239 |
| เพลง ม.ส.สวิง.....    | 240 |
| เพลงเจ้าคอกรัก.....   | 241 |
| เพลงแลจันทร์.....     | 243 |
| เพลงหวานคิด.....      | 244 |
| เพลงอาหาร.....        | 245 |
| เพลงชมไม้.....        | 247 |
| เพลงชมปลา.....        | 249 |
| เพลงชมคง.....         | 251 |
| เพลงครวญ.....         | 253 |
| เพลงคิดถึงแดง.....    | 255 |
| เพลงบัวมนตรา.....     | 257 |

# รักลวง

♩ = 104

Bossanova

คำร้อง มณี ศิริวงศ์  
ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 หึง 2 พร้า ฝาก รัก ว่า ไม่ 3 คลาย 4 แต่ รัก กลาย หาย จาก

5 ทรวง 6 เหตุ รัก ลวง ฉัน 7 เสรา 8

9 ฉัน 10 ต้อง ซอก ซ้ำ จำ ออก 11 หมด 12 สุด ระ ทม

13 ใจ 14 อา ลัย รัก 15 ลวง 16

17 เคย ได้ อยู่ เพียง 18 พัง ส่า เนียง เลียง 19 โอ พร้า 20 สุด ทวาน ล้า ทำ เป็น

21 เสห์ รวน เระ คำ กลาย ระ 22 ทา ทวานเคย จำ จำ ม -ลาย 23 24

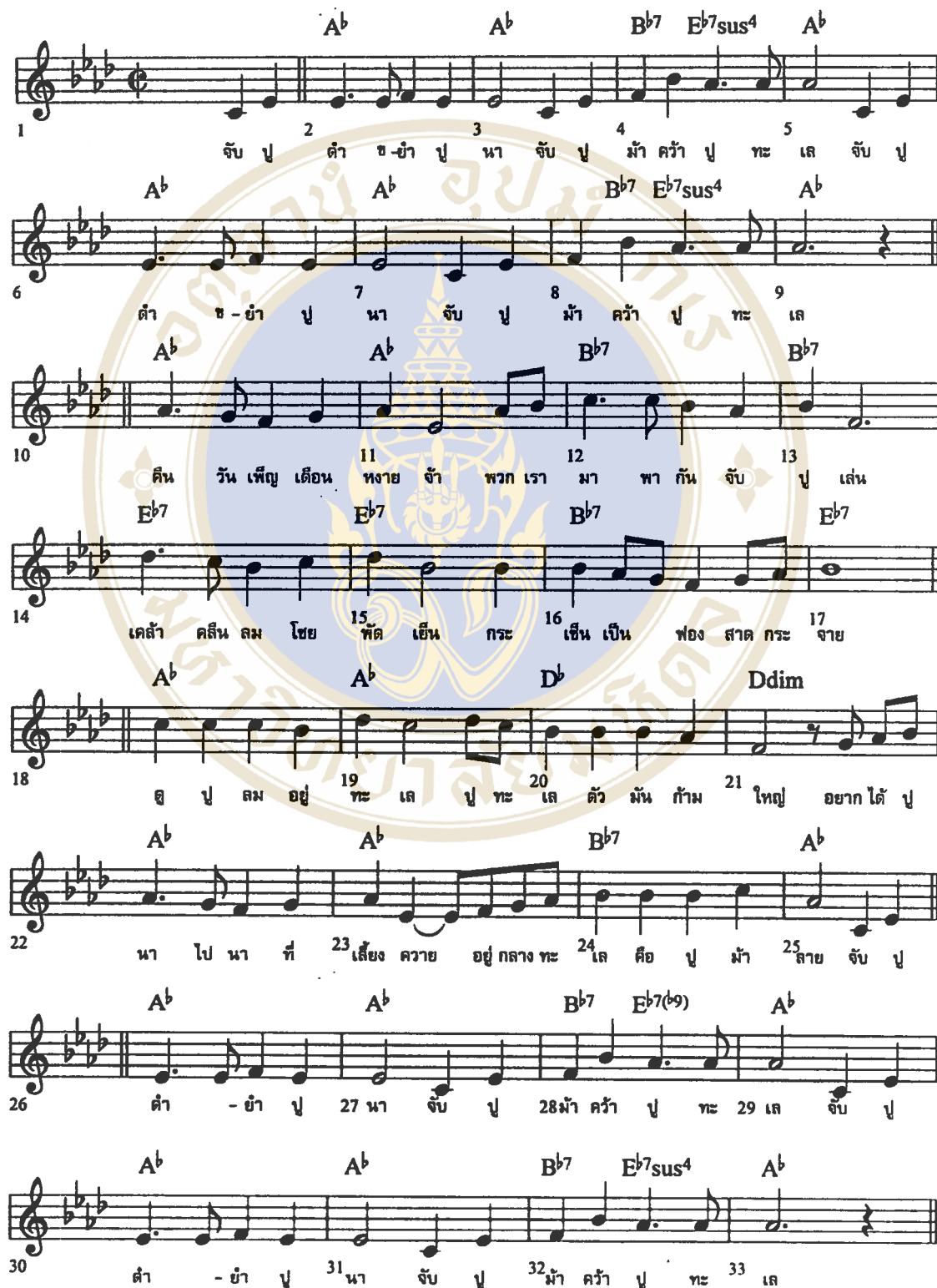
25 ผิน 26 เหลือ จะ ผิน ความ เสีย 27 28 ด้วย รัก คลาย กลาย ผิง

29 ใจ 30 อา ลัย รัก 31 ลวง 32

Copyright by Mahidol University

# จับปู

คำร้อง ไพบุลย์ สีสวัสดิ์  
ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์



1 จับ ปู 2 ต่ำ ข-ย่ำ ปู 3 นา จับ ปู 4 ม้า ครว้า ปู ทะ 5 เล จับ ปู

6 ต่ำ ข-ย่ำ ปู 7 นา จับ ปู 8 ม้า ครว้า ปู ทะ 9 เล

10 คีน วัน เพ็ญ เดือน 11 หงาย จ้า พวก เรา 12 มา พา กัน จับ 13 ปู เล่น

14 เคส้า คลื่น ลม โซย 15 พัด เย็น กระ 16 เช็น เบ็น ฟอง สาด กระ 17 จาย

18 ดู ปู ลม อยู่ 19 ทะ เล ปู ทะ 20 เล ตัว มัน ก้าม 21 ใหญ่ อยาก ได้ ปู

22 นา ไป นา ที่ 23 เสียง ควาย อยู่ กลาง ทะ 24 เล คือ ปู ม้า 25 ลาย จับ ปู

26 ต่ำ - ย่ำ ปู 27 นา จับ ปู 28 ม้า ครว้า ปู ทะ 29 เล จับ ปู

30 ต่ำ - ย่ำ ปู 31 นา จับ ปู 32 ม้า ครว้า ปู ทะ 33 เล

34 รัก คิด ไป ช่าง 35 คล้าย ปุ น้า อด 36 สู คิด ดู ไซ 37 ของ ง่าย

38 มัน ไม่ จับ ให้ 39 ถึง กาย จน 40 ดาย เจ้า ไม่ยอม กลับ เข้า มา

42 ปุ มัน ไร รัง 43 แสน เร็ว รัก ยัง 44 เร็ว ไร ไฟ ยิ่ง 45 กว่า จับ ปุ นั้น

46 เรา บาง ที ยัง 47 เสีย ทำ จับ รัก นั้น 48 ทนา คงไม่ สม ทมาย 49 มัน จับ ปุ

50 ต้า ช-ย่า ปุ 51 นา จับ ปุ 52 ม้า ครว้า ปุ ทะ 53 เต จับ ปุ

54 ต้า ช-ย่า ปุ 55 นา จับ ปุ 56 ม้า ครว้า ปุ ทะ 57 เต

Copyright by Mahidol University

# ฝันถึงเธอ

♩ = 130

Swing

ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

คำร้อง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 ดัน เฝ้า ฝั 2 ฝัน ทุก คืน 3 วั ฝัน ไป ถึง 4 เธอ

5 ใจ หลง ละ 6 เมอ คิด ถึง 7 เธอ เฝ้า เพื่อ รำ 8 พัน

9 เหมือน กระ - ต่าย 10 โนง เฝ้า หลง 11 คอย ชม ดวง 12 จันทร์

13 คิด แต่ ฝั 14 ใน ชม ดวง 15 จันทร์ ที่ ไกล แสน 16 ไกล

17 ไร่ รัก 18 สุด จะ ช้ำ 19 ใจ ถ - ล้า ด้วย รัก มัน 20

21 หาก เธอ 22 รัก คง มัน ไม่ คิด คลาย 24

25 หลง รัก เธอ 26 เดียว รัก 27 เกลียว สะ ท้าน 28 ใจ

29 หลง ระ - ก้า ไม่ 30 วาย ออก ส - 31 ไลย เพราะ เธอ มี คู่ 32 ครอง

# สายลมหวล

♩ = 72

คำร้อง ประสงค์ ชมมะนันท์  
ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 สาย ลม 2 หวล ชวน ใจ 3 เสวี่ รัก เก่า จาก 4 ไป 6 ข้า ชอก ดวง

6 ใจ ลม หวล ชวย 7 ให้ ใฝ่ 8 รำ 9 พัน รัก มา

10 หวล คิด หวล 11 ให้ คิด ถึง 12 ใจ ที่ ได้ รัก 13 กัน รัก คีน

14 ไป ไม่ สัม - 16 คั่น มั่น 16 ชม 17 รัก รัญ -

18 จวน ทวน คีน 19 ไป ทวน มา 20 ไหม ชึ่ง ตรอม 21 ตรม รัก คีน

22 คำ ทำ หวล 23 ชม ดัง ลม 24 หวล 25 หวล ไป

26 แล้ว แล้ว กัน 27 ไป หวล กลับ ให้ 28 ใคร ชิด 29 ชม ลม โขย

30 หวล ไม่ หวล 31 เท่า ใจ 32 เถอ 33

Chords: F, Dm7, Gm7, C7, A7, G7, C7, F7, Cm7, Bb, D7, C9, C(b9), F

# ชาวประมง

คำร้อง มณี ศิริยงค์  
ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

♩ = 100

1 เร็ว 2 เกิด เรา ชาว ประ 3 มง เติร์ม 4 ลง นา วา พา

5 ไป สิ้น ใน 6 น้ำ มี อยู่ 7 โกล เร็ว ไว 8 ช่วย กัน กอบ

9 โทย ถึง 10 แดด จะ แผล จะ 11 เฝ้า ทวก 12 เรา สู้ ไม่ วั

13 โทย คสิ้น 14 หนัก ลม กล้า ฝน 15 ไพรย เรา ไม่ อิด 16 ไวย อุด -

17 ทน ทุก 18 ี่ ทุก วัน ยัง 19 ค่ำ คราก 20 คร่ำ ทุก แห่ง ทุก

21 ทน ได้ 22 ปลา น้อย มา ไม่ 23 บ่น สวด มนต์ 24 ชร้อง ส่า ฤ -

25 การ สวด มนต์ 26 ชร้อง ส่า ฤ - 27 การ

# คองอน

ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

♩ = 126

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

29 30 31 32 33

# เวอร์กรม

♩ = 160

ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 2 3 4 5

6 7 8 9

10 11 12 13

14 15 16 17

18 19 20 21

22 23 24 25

26 27 28 29

30 31 32 33

Chord symbols: B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>m<sup>6</sup>, B<sup>b</sup>, Cm<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>m<sup>6</sup>, B<sup>b</sup>, Cm<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>, G<sup>b</sup>7, B<sup>6</sup>, B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>m, C<sup>7</sup>(<sup>b</sup>5), F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>m<sup>6</sup>, B<sup>b</sup>, Cm<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>.

# ชีวิตสำราญ

Moderato

ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 F Gm<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F G<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

5 F F#dim<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> G<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

9 F C<sup>7</sup> F D<sup>7</sup>(b9)

13 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F C<sup>7</sup>

17 ② F C<sup>7</sup> F D<sup>7</sup>(b9)

21 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F F<sup>7</sup>

25 B<sup>b</sup> C<sup>7</sup> F F<sup>7</sup>

29 B<sup>b</sup>m G<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

33 F C<sup>7</sup> F D<sup>7</sup>(b9)

37 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F

38 39 40

# คอยรัก

♩ - 98

Beguine

ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์  
คำร้อง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 ท่วง รัก หนัก 2 ใจ 3 เพื่อ ไร จะ 4 มา

5 มีน ถึง แต่ 6 รัก ทุก ครา 7 แสน เสรว่า หนัก 8 หนา

9 เข้า คอย แต่ 10 รัก 11 รัก มัน ไม่ 12 ลืม

13 หลง แต่ เข้า 14 มีน กล้า กลิ่น 15 คอย คื่น รัก กลับ 16 มา

17 แต่ ใจ เรา 18 นี้ 19 เหลือ ที่ จะ 20 เสื่อม คลาย

21 จิต ใจ ส - 22 ลาย 23 แสน เสีย ดาย รัก 24 พา

25 เข้า คอย แต่ 26 รัก 27 แม้ ยัง ไม่ 28 มา

29 รัก คง อยู่ 30 โทน ไกล สุด ดา 31 รัก คง มา สัก 32 วัน

# ครวญรัก

♩ = 70

คำร้อง นิเลี่ยน ศรีกรกุล  
ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 คว 2 เดือน 3 ที่ เคลื่อน ลอย 4 ไกล พา 5 ใจ ให้ แสน ะ - 6 ทม ทาก

6 มี 7 ชิด เชย 8 ชม แสน 9 สุข 10 ภิ - 11 รมย์ 12 อา - 13 รมณ 14 ทมาย เดือน

10 ใจ ให้ จด ใจ 11 จำ คำ 12 เธอ ที่ เคย แว 13 มา ทาก

14 เป็น ด้วย รัก 15 ไร 16 ไร 17 เข้ม เต็ด ดอก 18 ฟา 19 พา 20 ใจ 21 ธรรม 22 ะ

18 เอ๋ย รัก เคย 19 ชู มา 20 สัก - 21 ญา ว่า จะ รัก 22 นั้น 23 ดุง

22 คำ ที่ พร่า รำ 23 พัน เป็น ความ 24 ฝัน ดัน 25 ไม่ อา - 26 วรรณ 27 คว

26 ดาว ประ กาย บน 27 ฟา 28 เว - 29 ลา สิ้น แสง 30 จันทร 31 ดุง

30 เป็น เช่น โคม 31 ส - 32 วรรค์ แทน พระ 33 จันทร 34 ดัน 35 อา - 36 ฐ

# รักคืนรัง

♩ = 72

คำร้อง สุนทรียา ณ เวียงกาญจน์  
ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 คิด ถึง 2 รัก เลื่อนลอย 3 ปสอยดวงใจฉันให้ 4 คอย แต่ เธอ 5 จิดใจเรียก

6 เพื่อตลอดเว-ลา 7 คิน คิน น-วาคอยหา 8 เธอ 9 ทลงคอย

10 คิน เรือขไป 11 ปสอยดวงใจฉันเรื้อไป 12 แต่เธอ 13 หากมีสิ่ง

14 โดเฝ้าคกใจให้ 15 เธอกลับบ่า-เรอ รัก 16 คิน 17 ไร่องค์เท-

18 วาช่วยซัก 19 พาให้รัก 20 รื่น 21 ขอคินรัก

22 มาพาใจ 23 ชื่นเมื่อรักคิน 24 รัง 25 คินดี

26 แล้วคินพ-วัง 27 ทมดความหลังแล้วความซัง 28 คินไป 29 เมื่อรักสม

30 หวังได้พ-วัง ความ 31 หลั่งก็คินรัง 32 ฝังใจ

Chords: Cm, F7, B<sup>b</sup>, G7, Cm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>dim<sup>7</sup>, Cm, F7, B<sup>b</sup>, G7, Cm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>, G<sup>b</sup>, C<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>, C<sup>b</sup>m, G<sup>b</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>(#11), Cm<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>dim<sup>7</sup>, Cm, F7, B<sup>b</sup>, G7, Cm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>(<sup>b</sup>9), B<sup>b</sup>

# ชั่วฟ้าดินสลาย

Waltz

คำร้อง ทวี ญ บางช้าง  
ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 ชั่ว ดิน 2 ฟ้า รัก 3 เธอ เสี - มอ 4 ใจ ที่ 5 ดิน ไร่

6 หัน ทุก 7 วัน ฝัน ไป ถึง 8 เธอ 9 อยาก ให้

10 เธอ หวาน 11 ใจ อยู่ 12 ไกล พลอด 13 รัก ร้อย

14 เรียง ร่วม เกล้า 15 เคียง ดิน และ 16 เธอ 17 ก่อน เข้า

18 นอน ดิน 19 วอน ฝัน 20 ไป ถึง 21 เธอ ภาพ

22 รัก หลอน ให้ 23 ขวน ละ 24 เมอ 25 อยาก ให้

26 เป็น ซอง 27 เธอ ชั่ว 28 ฟ้า ดิน 29 ได้ อย่า

30 มี อัน ไต 31 พราก ไป ไกล 32 กัน 33

# รักเอย

♩ = 68

คำร้อง เกษม ชื่นประดิษฐ์  
ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 รัก 2 เอย จริง หรือ ที่ ว่า 3 หวาน หรือ ท ร มานใจ 4 คน

5 ความ รัก ร้อย เศห์ 6 กล รัก เอย ดวง ส่อง ใจ 7 คน หลอกจน ตาย ใจ รัก 8

9 นี้ มี สุ ทุก-เคล้า ไป 10 ใคร หยั่ง ถึง เจ้า 11 ได้ คง ไม่ ข้ำ ฤ 12 ดี

13 รัก 14 เอย รัก ที่ ปรา รต 15 ษา รับ มา ดับ ซี 16 รี

17 หวัน ใน ฤ ทัย เหลือ 18 ที่ เกรงรัก ดวง ฤ 19 ดี รัก แล้ว - ยี่ 20 ใจ ฮัม 21 -----

22 ----- ฮัม 23 ----- 24 ----- 25 ห้าม ความ รัก คง มี

26 ได้ เกรง ทนอง 27 โหม้ ใจ สิ้น สุ- 28 เอย ฮัม 29 -----

30 ----- 31 ----- 32 -----

Copyright by Mahidol University

# ใจเอ๋ย

คำร้อง วาสนา ชลศึก  
ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 ใจ เอ๋ย ใจ 2 เรา ใจ 3 เหนง เสร้าเพราะ พิ - ศ - 4 วาท ยาม รัก ม -

5 สาย ป่าน หัว ใจ จะ 6 ขาด หวาด หวั่น ๗ ด้ รัก ช - ชี ใจ 8 เรา

9 ใจ เอ๋ย ใจ 10 ตรม ชื่น 11 ชม รัก ระ - ทม ใจ 12 เสร้า ความ รัก

13 เรา เคยหวาน ป่าน ได 14 เท้า กลับกลายเป็น 15 เเงา เราทมองทมน เฝ้า ทน ฝัน 16 ลวง

17 บอก ใจ ว่า จะ 18 สัม สัม ไม่ ได้ ได้ 19 ใจ เอ๋ย ใจ โย เป็น 20 ท่วง

21 ยิ่ง เถอ ทำ ช้า 22 ทรวง แล้ว โย เฝ้า 23 ท่วง ท่วง เถอ เพียง ดวง 24 ใจ

25 ใจ เอ๋ย ใจ 26 เรา มัว 27 ทล่ง เฝ้า ทะ วง ฝัน 28 ฝั ใจ ฝัน

29 ไป ฝัน แล้ว คง ร้า 30 ให่ เจ็บปวดป่าน 31 ไดโทษ ใจ ทำ ช้า ใจ 32 เอง 33

# ใครเอ่ย

Slowly

ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 ไร่ ความ 2 ทิ้ง 3 ความ รัก ยัง เนา ใน หัว 4 ใจ อยู่

5 ร้อง รน เพียง 6 ใคร ใคร คน เอ็น 7 ใจ ใคร 8 ใจ ความ ทร มาน

9 ทิ้ง ใน 10 ใคร นะ ปลุก ให้ ตื่น ผิน 11 ใจ เสร้า

13 รัก เอย เอย 14 สว่าง สว่าง วิญญู 15 ญาน กลับ ทวาน 16 ซึ่ง ใจ

17 ทิ้ง ใจ 18 มา 19 เป็น สัก ญา รัก ฉันท สม 20 บุรณ ใหม่

21 ประ คอง 22 ใจ โลม ใจ 23 ใจ ชัง ใจ ใจ 24 ใจ คัง

25 เคย ไม่ เหม็น 26 เคย 27 ใจ เอ้ย ใจ พบ ใจ 28 ใคร เอ้ย 29 ซึ่ง ใน อา

30 รมย์ นี ยม ชม 31 เคย ใจ เอ้ย 32 คอย เรา 33

Chords: Fm7, Bb7, Eb, Gdim7, Fm7, Bb7, Eb, Dm7, G7, C, Cm, Cm(maj7), Cm7, Cm6, Fm7, Bb7, Eb, Eb

# สวรค์อำพราง

Ballad

ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1  $B^b\text{maj}^7$   $B^b6$   $B^bm$   $F\text{maj}^7$

2 3 4

5  $F\text{maj}^7$   $A^b\text{dim}^7$   $Gm^7$   $C^7$   $F$

6 7 8

9  $F$   $Cm^7$   $F^7$   $B^b$

10 11 12

13  $B^b$   $G^7$   $G^7$   $Gm^7$   $Gm^7(b5)$

14 15 16

17  $C^7$   $B^b\text{maj}^7$   $B^b6$   $B^bm$   $F\text{maj}^7$

18 19 20

21  $F\text{maj}^7$   $A^b\text{dim}^7$   $Gm^7$   $C^7$   $Am^7(b5)$

22 23 24

25  $Am^7(b5)$   $D^7$   $B^b\text{maj}^7$   $E^b7$   $F\text{maj}^7$

26 27 28

29  $F\text{maj}^7$   $A^b\text{dim}^7$   $Gm^7$   $C^7$   $F$

30 31 32 33

# จากยอดดอย

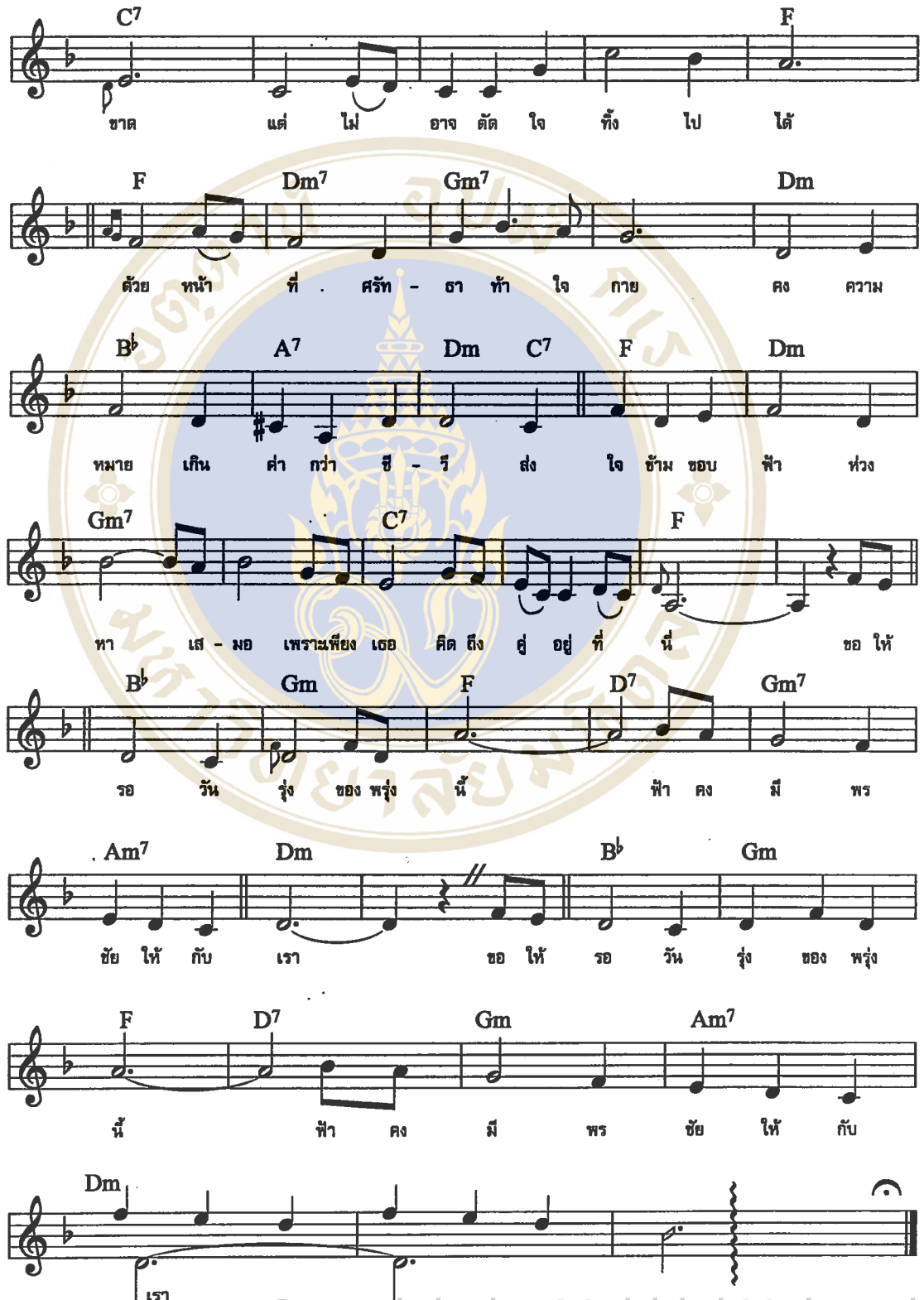
Moderato

ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์



จาก ยอด ดอย แดน ไกล ใคร จะ เห็น ยาก ถ้า  
 เเดียว เพียง ไต ใจ ยัง มัน จะ ปก ป้อง ผอง  
 ไทย ชั่ว นิ - รันดร ลิ่น ชี - วัน ก็ ให้ ห่วง ทวง แผ่น  
 ดิน ด้วย หน้า ที่ ชี - วิต รับ ผิด ชอบ  
 คือ คำ ตอบ ที่ รบ อยู่ มี รั ลิ่น ความ ภูมิ  
 ใจ ลึก ล้ำ ตั้ง อา - จินต์ รัก แผ่น ดิน รัก  
 เกียรติ ศักดิ์ นักรบ ไทย คิด ถึง ยอด ห - ฤ - ทัย ใจ จะ

Chords: A<sup>7</sup>, Dm, E<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>sus<sup>4</sup>, A<sup>7</sup>, Dm, Gm, A<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, Dm, B<sup>b</sup>, Gm, A<sup>7</sup>, Dm, F, Dm<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F, Dm, Dm(maj<sup>7</sup>), Dm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, Dm, F, A<sup>7</sup>, Dm, Gm



C<sup>7</sup> F  
 ขาด แต่ ไม่ อาจ ตัด ใจ ทั้ง ไป ได้  
 F Dm<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> Dm  
 ด้วย หน้า ที่ สร้ - ธา ทำ ใจ กาย คง ความ  
 B<sup>b</sup> A<sup>7</sup> Dm C<sup>7</sup> F Dm  
 หมาย เกิน ค่า กว่า ซี - รี่ ส่ง ใจ ข้าม ขอบ พ้า ห่วง  
 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F  
 หา เสี - มอ เพราะเพียง เธอ คิด ถึง อยู่ ที่ นี่ ขอ ให้  
 B<sup>b</sup> Gm F D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup>  
 รอ วัน รุ่ง ของ พรุ่ง นี้ พ้า คง มี พร  
 Am<sup>7</sup> Dm B<sup>b</sup> Gm  
 ชัย ให้ กับ เรา ขอ ให้ รอ วัน รุ่ง ของ พรุ่ง  
 F D<sup>7</sup> Gm Am<sup>7</sup>  
 นี้ พ้า คง มี พร ชัย ให้ กับ  
 Dm  
 เรา

# ครึ่งหนึ่งของความหวัง

จังหวะปานกลาง

ทำนอง : แมนรัตน์ ศรีกรานนท์



1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

29 30 31 32 33

Chords: F7, Bb, F7, G7(b9), Cm7, F7, Bb, Bb7, Eb, Ebm, Bb, C7, Cm7, F7, Bb, F7, G7(b9), Cm7, F7, Dm7(b5), G7(b9), Eb, Ebm, Bb, D7, Gm7, Ebm, Bb, Cm7, F7, Bb.

# ความเคยชิน

Med. Bossanova

ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 Fmaj7 Fmaj7 G7 G7

2 3 4

5 Gm7 C7 Fmaj7 Fmaj7

6 7 8

9 Gm7 Eb7 Gm7 Eb7

10 11 12

13 Fmaj7 G7 Gm7 C7

14 15 16

17 Fmaj7 Fmaj7 G7 G7

18 19 20

21 Gm7 Eb7 C7 F7

22 23 24

25 Bb Eb7 F Am7(b5) D7

26 27 28

29 G7 Gm7 C7sus4 Fmaj7

30 31 32

# ความสับสน

Swing

ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 Am7 D7 G Cmaj7(9)

2 3 4

5 D7 C D7 G

6 7 8

9 Eb7 Am7 D7 G Cmajor7(9)

10 11 12

13 D7 C D7 G Eb

14 15 16

17 G Am7 D7 G

18 19 20

21 G Em Em(maj7) Em7 Em6 Am7

22 23 24

25 D7 Am7 D7 G Cmaj7(9) D7

26 27 28 29

30 C E7 Am7 D7 G

31 32 33

# ขาดลมหายใจ

♩ = 86  
Slow

ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 F Am7 B<sup>b</sup> A<sup>7</sup> Dm Am7 Am7(<sup>b</sup>5) D<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

2 3 4

5 F Am7 B<sup>b</sup> A<sup>7</sup> Dm F Dm Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

6 7 8

9 B<sup>b</sup>m<sup>6</sup> Gm7(<sup>b</sup>5) C<sup>7</sup> F Fmaj<sup>7</sup> F<sup>6</sup> F

10 11 12

13 B<sup>b</sup>m Gm7(<sup>b</sup>5) C<sup>7</sup> F F<sup>7</sup>

14 15 16

17 B<sup>b</sup> A<sup>7</sup> B<sup>b</sup> A<sup>7</sup>

18 19 20

21 B<sup>b</sup> F Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup>

22 23 24

25 F Am7 B<sup>b</sup> A<sup>7</sup> Dm Am Dm Am Dm

26 27 28

29 Gm<sup>7</sup> C<sup>7</sup> F A<sup>7</sup> Dm B<sup>b</sup>m F C<sup>7</sup> F

30 31 32

# ชนบทรื่นเริง

ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

29 30 31 32 33

# สักวันหนึ่งต้องจากกัน

♩ = 77

ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 2 3 4 5

6 7 8 9

10 11 12 13

14 15 16 17

18 19 20 21

22 23 24 25

26 27 28 29

30 31 32 33

Chords: G, Bm7, F, Am7, Em7, D7, G, Bm7, F, Am7, Am7(b5), Em7, G7, C, E7, Am7, Am7(b5), G, A7, D7, G, Bm7, F, Am7, Am7(b5), Em7, Am7, D7, D7(b9), G

# หลายรัก

ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

♩ = 73

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of 40 measures, numbered 1 through 40. The chords are indicated above the notes. The score is divided into four systems of five measures each.

Measures and Chords:

- Measure 1: C
- Measure 2: C+7
- Measure 3: F
- Measure 4: B<sup>b</sup>7
- Measure 5: Em7 F Am7
- Measure 6: D7
- Measure 7: Dm7
- Measure 8: G7
- Measure 9: C
- Measure 10: C#dim7
- Measure 11: Dm7
- Measure 12: Em7
- Measure 13: D7
- Measure 14: Dm7
- Measure 15: G7
- Measure 16: C
- Measure 17: C#dim7
- Measure 18: Dm7
- Measure 19: D7
- Measure 20: Am7
- Measure 21: F#dim7
- Measure 22: Em
- Measure 23: A7
- Measure 24: Dm7
- Measure 25: D7
- Measure 26: G7
- Measure 27: C
- Measure 28: C#dim7
- Measure 29: Dm7
- Measure 30: F
- Measure 31: B<sup>b</sup>7
- Measure 32: A<sup>b</sup>7
- Measure 33: C
- Measure 34: G7
- Measure 35: D<sup>b</sup>7
- Measure 36: C
- Measure 37: F
- Measure 38: B<sup>b</sup>7
- Measure 39: A<sup>b</sup>7
- Measure 40: C

# ข้ามคืนเดียว

♩ = 120  
Swing

ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24 25

Chords: A<sup>b</sup>, D<sup>b</sup>7, G7(<sup>b</sup>9), Cm, F7, F7, Fm7, B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>maj7, Cm, A<sup>b</sup>maj7, A<sup>b</sup>maj7, E<sup>b</sup>maj7, Cm, B<sup>b</sup>m7, E<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>, G7, Cm, Fm7, B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>

# ชมธรรมชาติ

♩ = 96

Moderato

ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์



Chord progression for the melody:

- Staff 1: F, Gm7, F, Gm7, F, C7
- Staff 2: F, F7, Bb, Bbm6, G7, C7
- Staff 3: F, Gm7, F, Gm7, F, C7
- Staff 4: F, F7, Bb, Bbm6, G7, C7, F
- Staff 5: Bb, F, Gm7, C7, F
- Staff 6: Bb, A7, Dm7, G7, C7
- Staff 7: F, Gm7, F, Gm7, F, C7, F, F7
- Staff 8: Bb, Bbm6, G7, C7, Am7(b5), D7, Gm7, C7, F

# โธ่เอ๋ยชีวิต

Medium Waltz

ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10

11 12 13 14 15

16 17 18 19 20

21 22 23 24 25

26 27 28 29 30

31 32 33 34 35

36 37 38 39

40 41

Chord symbols: F, Am<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, E<sup>b</sup><sup>7</sup>, Fmaj<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F, D<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>m<sup>6</sup>, F, G<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F, D<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>m<sup>6</sup>, F, C<sup>7</sup>, F, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>, C<sup>7</sup>, Fmaj<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>m, F, C<sup>7</sup>, F.

# คนใจง่าย



♩ = 72  
Slow soul

ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G

2 3 4 5

6 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G G<sup>7</sup>

7 8 9

10 C D<sup>7</sup> G Em<sup>7</sup>

11 12 13

14 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup>

15 16 17

18 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G

19 20 21

22 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G G<sup>7</sup>

23 24 25

26 C Cm<sup>6</sup> G E<sup>7</sup>

27 28 29

30 Am<sup>7</sup> D<sup>7</sup> D<sup>7</sup> G

31 32 33

# สุดเหงา

♩ = 80

ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

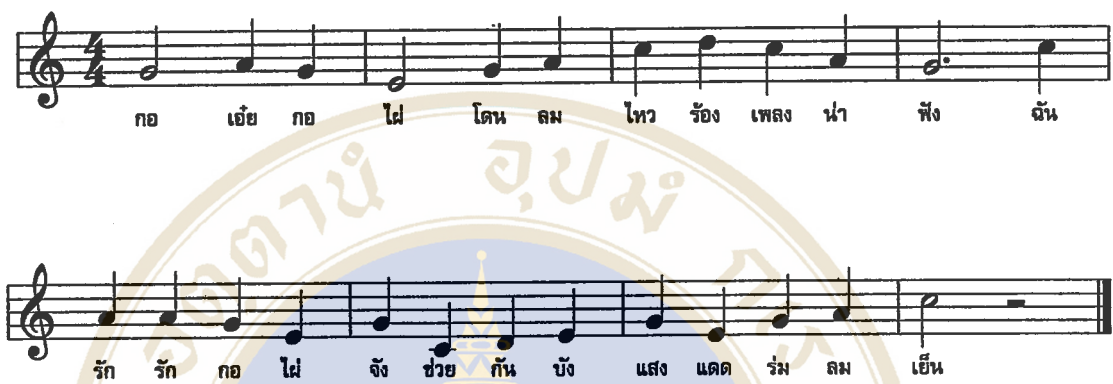
25 26 27 28

29 30 31 32 33

Chords: C, Em<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C, E<sup>7</sup>, Am, D<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F, G<sup>7</sup>, Em, F, Dm<sup>9</sup>, D<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C, Em<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C, E<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, F, E<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, D<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>(<sup>b9</sup>), C

# กอไฟ

คำร้อง ร้อยแก้ว รักไทย  
ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์



# ตื่นแต่เช้า

คำร้อง อวบ เหมะรัชตะ  
ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

The musical score is written on four staves in treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). The melody is simple and uses quarter and eighth notes. Chords are indicated by letters F, C7, and Bb above the staff. The lyrics are in Thai script and are numbered 1 through 8. A large, faint watermark of Mahidol University is visible in the background.

1 ตื่น แต่ เช้า อาบ 2 น้ำ สด ฟัน

3 กิน ยา ทาร บำ 4 รุง ร้าง กาย

5 โต เร็ว เร็ว แล้ว 6 เรา เป็น ผู้ ใหญ่

7 กาย ใจ เรา สุข 8 เอย

# นกสีชมพู

**คำร้อง ชุมนิย์ นาครทรรพ**

ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 นก บิน 2 อยู่ สี ชม 3 ชู ดู งาม 4 เต้น

5 มอง เข้า 6 เห็น เรา นึก 7 รัก เจ้า นก 8 เอย

9 เสียง ร้อง 10 เพลิดเพลิน ครื้น 11 เครง ยาม เข้า 12 เห็น

13 เพียง มอง 14 เห็น เป็น สุข 15 ใจ 16

# ดินแดนไทย

คำร้อง ยวบ เทมะรัชตะ  
ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์



ดิน แดน ไทย ใคร รุก ราน จะ ต้อง แพ้ ภัย

มี เคย หวัน ใคร รุก ราน จะ ต้อง ตก ชัย

จน สิ้น ปราณ ใคร รุก ราน ก็ ต้อง แพ้ ไป ตาม

ล้าง ปุក ผลาญ ใคร รุก ราน เรา สู่ แค่ ตาย

เรา เป็น ชาย ชาติ ท - หาร ชาญ กล้า แก่ง

แรง ทั้ง กาย และ จิต ใจ มี เคย มี หวัน

ดิน แดน ไทย ใคร รุก ราน ไม่ มี วัน ได้ ตราบ ชั่ว

ฟ้า และ ดิน ต้อง เป็น ดิน แดน ไทย

# สำหรับเธอ

ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

♩ = 110

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

29 30 31 32

Chords: B<sup>b</sup>, A<sup>7</sup>, A<sup>b</sup>7, G<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, D7(<sup>b</sup>9), Gm<sup>6</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>, A<sup>7</sup>, A<sup>b</sup>7, G<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, D7(<sup>b</sup>9), Gm<sup>6</sup>, Gm<sup>6</sup>(<sup>b</sup>5), B<sup>b</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>7, B<sup>b</sup>7, B<sup>b</sup>7(<sup>b</sup>9), E<sup>b</sup>, Fm<sup>7</sup>, E<sup>b</sup>, C<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>, A<sup>7</sup>, A<sup>b</sup>7, G<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, E<sup>b</sup>m<sup>6</sup>, B<sup>b</sup>, Cm<sup>7</sup>, Cm<sup>7</sup>, F<sup>7</sup>, B<sup>b</sup>.

# ม.ส. สวิง/m.s.swing

♩ = 120

ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 2 3 4

5 6 7 8

9 10 11 12

13 14 15 16

17 18 19 20

21 22 23 24

25 26 27 28

29 30 31 32

Chord progressions: F, Fmaj7, Am7(b5), D7, Dm7, G7, Gm7, C7, Bb, C, C7, A7, Dm7, G7, C7, F, D7, G7, C7, F.

# เจ้าดอกกรัก

♩ = 80

คำร้อง สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ  
ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 Fm7 2 Bb7 3 Eb

5 Eb 6 Abmaj7 7 Fm7/Bb 8 Eb

9 Fm7 10 Bb7(b9) 11 Eb

13 C7 14 Fm7 15 F7 16 Fm7

17 Bb7 18 Eb 19 Eb 20 Ebdim7 Fm7

21 Bb7 22 Fm7 23 Bb7 24 Eb

25 Ebdim7 26 Fm7 27 Bb7 28 Ebmaj7



$E^b6$   $E^b\dim7$   $Fm7$   $B^b7$   $A^b$   $B^b7$   
 29 30 31 32  
 $E^b$   $E^b$   $E^b7$   $A^bmaj7$   $B^b7$   
 33 34 35 36  
 $E^b$   $B^b+7$   $E^b$   $C7$   $Fm7$   
 37 38 39 40  
 $B^b7$   $Fm7$   $B^b7$   
 41 42 43 44  
 $E^b$   $A^b$   $A^bm$   $B^b7$   
 45 46 47 48  
 $E^b$   $G7$   $Cm7$   $Fm7$   $F9$   $A^bm6/B^b$   
 49 50 51 52  
 $E^b$   
 53 54 *rit.*

# แลจันทร์

Slowly

คำร้อง สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ  
ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 2 3 4 5

6 7 8 9 10

11 12 13 14 15

16 17 18 19 20

21 22 23 24 25

26 27 28 29 30

31 32 33 34 35

36 37 38 39 40 41

Chords: B7, Em7, A7(b9), Dm7, Dm7(b5), C, Dm7, Em7, D7, A7, G7, Ebdim7, Dm7, G7, G+7, C, Gdim7, G7, D7, G7, Dm7, G7, G+7, C, A7, Dm7, G7, D7, D7, G7, G7, C, B7, C, C7, C7, F, F, B7, C, Em7(b5), A7(b9), D9, G7, C.

Lyrics: ครั้น ลิ่น แสง สุ ริ - ยัน จันทร กระ - จ้าง แสน อ้าง ว้าง จิต ใจ เฝ้า ฝั หา น้ำ ค้าง พรหม ลม พัด กระ พือ มา เหมือน น้ำ ดา ที่ ไหล ลง ใน ทรวง ใจ ออก ข้า ยาม นี้ ฤ - ติ เสร้า นวล น้อย เจ้า ผ่อง ดุด เรียม สด หวัง เหมือน พระ จันทร วัน เพ็ญ เต็ม ดวง กระ ต่าย ห่วง ชะ แก้ว แล ดู จันทร

# หวนคิด

Moderato

คำร้อง สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ  
ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1  $G7(b9)$   $Cmaj7$   $Fm7$   $Bb(sus4)(b9)$   $Ebmaj7$   $A^b7(\#11)$   $G7$   $Gdim$   
เจ้าใจเจ้าจาก

5  $Dm7$   $G7$   $Csus4$   $C$   $Gdim$   
เจ้าไปไกล ต้องคร่ำครวญ ฤทัย ร่ำร้อง เจ้าจรจาก

9  $Dm7$   $D7$   $G7$   $C$   $Dm7/G$   
ดวงใจ แสนโศกเศร้า แสงดวงจิตคิดถึงน้องแทบม้วยมรณา

13  $C$   $Fmaj7/G$   $G7(b9)$   $C$   $G7$   
ณา เจ้าใจจากดวงใจสุดอาลัย หวนให้

17  $Cmaj7$   $C6$   $Gdim$   $Dm7$   $G7$   $G7(b9)$   
หา แสนเศร้าเฝ้าโศกภาโศกแก้วตาต้องลา

21  $C$   $G7$   $C$   $C7$   
ไกล คิดถึงแต่นวล น้องดวงจิตหมองเธอไป

25  $F$   $Dm7$   $G7$   $C$   $Dm7/G$   
โทน ยามห่างร้างรา ไกลดวงหทัย

29  $G7$   $G7(b9)$   $C$   $Fm7$   $Bb(sus4)(b9)$   $Cmaj7$   
แทบม้วยมรณา

# อาทร

Slow Soul

คำร้อง สมเด็จพระเทพรัตนราชสุดาฯ  
ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 2 3 4 5

Am7 A<sup>b</sup>maj7 G7 C

6 7 8 9 10 หอมกลิ่นดอกไม้ชาย

11 12 13 14 ป่า ดึก แล้ว หนา เร ไร ไม่ สง เสียง สาย ลม อ่อน พัด อยู่ เป็น คู่

15 16 17 18 เคียง พญ ษา เรียง ราย ประ ดับ รับ รา ตรี ใจ ม- นุษย์ บาง ครั้ง ข้าง สบ

19 20 21 22 F<sup>#</sup>dim C C7 F Dm7 G7 สน เคย ถึง วล บาง ครั้ง ยัง คิด หนี จุ - ป - สรรค ดั่ง คี - ลา กัน ภา -

23 24 25 26 C A7 Dm7 G7 C A<sup>b</sup> D<sup>b</sup> รั หรือ ความ ดี ญ - ติ-ธรรม นั้น คือ เรา แต่ มี คน มา กรธ ดุ่น รุน ให้

27 รู้ เรา จึง 28 รู้ ลึก กาย หาย เจ็บ 29 เหนง มอง 30 ดู แล้ว แว ดา อา หร

31 เรา ที่ ยัง 32 เวลา ไม่ รู้ ธรรม ประ จำ 33 ใจ จัน - 34 ทรา (ฮม.....)

35 ....) จส ล่ง เลย ลับ ฟ้า หรือ ไฉ น 37 วาน บอก 38 คน ที่ เรา เป้า ห่วง

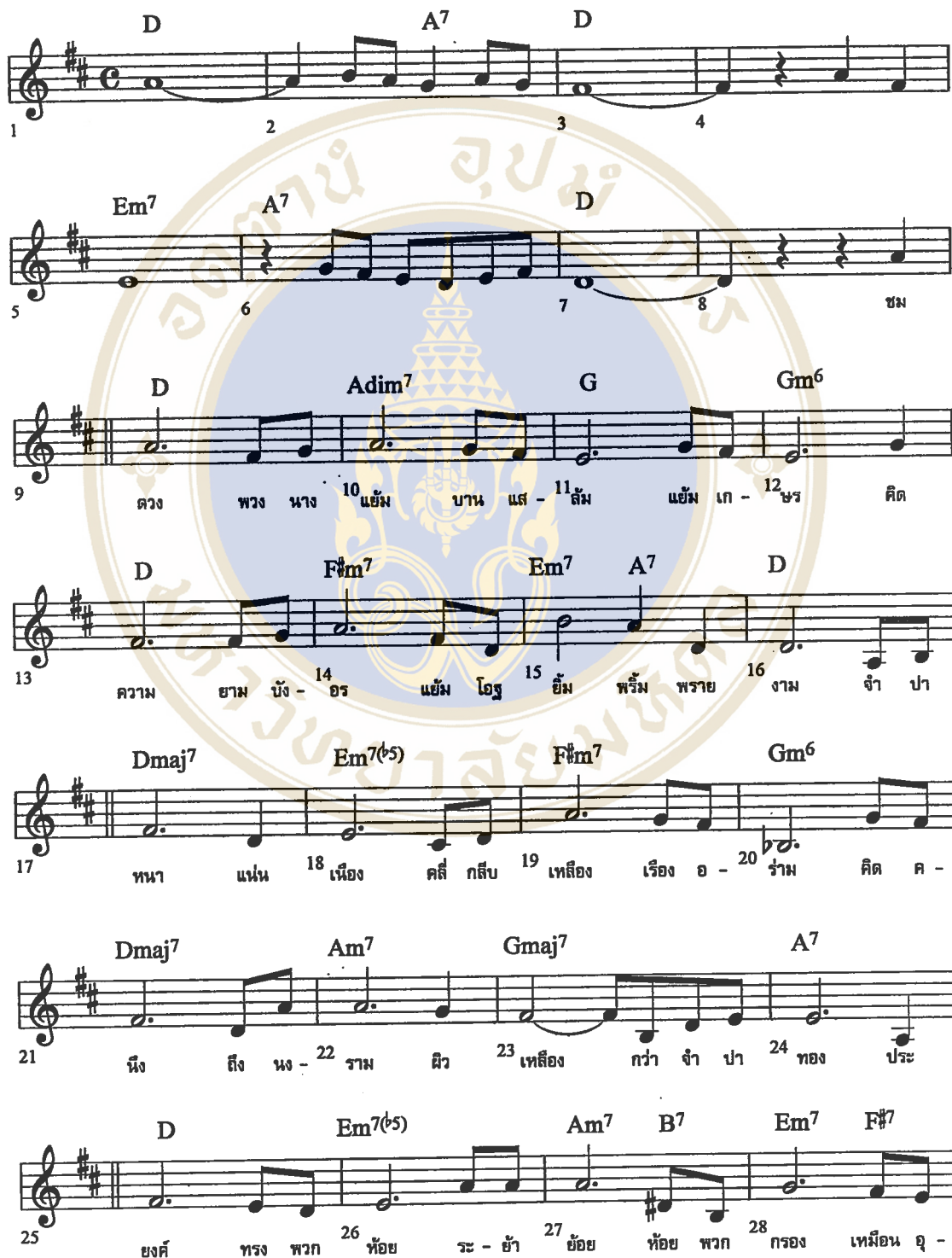
39 ไผ ว่า ตัว 40 ไกล แต่ จิต อยู่ คู่ นิ 41 รันดร์

Chords: A<sup>b</sup>, D<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C, G<sup>7</sup>, C, G<sup>+</sup>, C, Am<sup>7</sup>, Dm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C, F, Fm, C, Dm<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, C

# ชมไม้

♩ = 82

คำร้อง พระนิพนธ์ เจ้าฟ้าธรรมาธิเบศ  
ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์



1 2 3 4

5 6 7 8 ชม

9 10 11 12 ดวง พวง นาง แยม บาน แต่ - ส้ม แยม เก - ษร คิด

13 14 15 16 ความ ยาม บัง - อร แยม โอรุ ยิ้ม พริ้ม พราย งาม จำ ปา

17 18 19 20 หนา แพน เนือง คลี กสิบ เหลือง เรือง อ - ร่าม คิด ค -

21 22 23 24 นิง ถึง นง - ราม ผิว เหลือง กว่า จำ ปา ทอง ประ

25 26 27 28 ยงค์ ทรง พวก ห้อย ระ - ย้า ห้อย พวก กรอง เหมือน อุ -

Chords: D, A<sup>7</sup>, D, Em<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, D, D, A<sup>dim</sup><sup>7</sup>, G, Gm<sup>6</sup>, D, F<sup>dim</sup><sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, D, Dmaj<sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>(<sup>b</sup>5), F<sup>dim</sup><sup>7</sup>, Gm<sup>6</sup>, Dmaj<sup>7</sup>, Am<sup>7</sup>, Gmaj<sup>7</sup>, A<sup>7</sup>, D, Em<sup>7</sup>(<sup>b</sup>5), Am<sup>7</sup>, B<sup>7</sup>, Em<sup>7</sup>, F<sup>dim</sup><sup>7</sup>

29 บะ นวล ละ - 30 ออง เจ้า แขนว 31 ไว้ ให้ เรียม 32 ชม พุด

33 จีบ กลับ แส - 34 ลัม พิ - ฤศ 35 แกม ชม สุ - 36 กรม ทอม

37 ช่วย รวย ตาม 38 ลม เหมื่อน กลิ่น 39 น่อง ต้อง ติด 40 ใจ สาย

41 พุด พุด - 42 ธ - ชาด บาน เกลื่อน 43 กลาด ดาษ ดา 44 ไป นึก

45 น่อง กรอง มา - 46 โดย วาง ให้ 47 ที่ ช้าง ที่ 48 นอน

49 50

# ชมปลา

♩ = 74

คำร้อง เจ้าฟ้าธรรมธิเบศ  
ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 นวล จันทรเป็น นวลจริง 2 เจ้า งาม พริ้ง ยิ่ง นวล ปลา 3 คางเบือนเบือนหน้า มา

4 ไม่ งาม เท่า เจ้าเบือน ชาย 5 เพียน 6 ทอง งาม ตั้ง

7 ทอง ไม่ เหมือน 8 น่อง ห่ม คาด 9 พราย กระ 10 แทะ แทะ ห่าง

11 ชาย ตั้ง 12 สาย ส- วาห คลาด จาก 13 สม แก้ม 14 ช้ำ ช้ำ ใคร

15 ต้อง อัน แก้ม 16 น่อง ช้ำ เพราะ 17 ชม ปลา 18 ทุก ทุกข์ ออก ธรรม

19 เหมือน ทุกข์ 20 ที่ ที่ จาก 21 น่อง น้ำ 22 เงิน คือ เงิน



23 ยาง ขาว พราย 24 ชวง สี ส่า - 25 อยาง ไม่ 26 เทียบ เปรียบ โฉม

27 นาง งาม เรือง 28 เรือ เนื้อ สอง 29 สี ปลา 30 กราย ว่าย เคียง

31 คู่ เคล้ำ กัน 32 อยู่ ดู งาม 33 ดี แต่ 34 นาง ห้าง เทีร 35 พื้ เท็น ปลา

36 เคล้ำ เศร้า ใจ 37 จร

Chord symbols: C<sup>dim</sup>7, A<sup>b</sup>, B<sup>dim</sup>7, A<sup>b</sup>, E<sup>b</sup>7, A<sup>b</sup>, B<sup>7</sup>, E<sup>b</sup>7, A<sup>b</sup>ma<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, B<sup>dim</sup>7, A<sup>b</sup>, D<sup>dim</sup>6, A<sup>b</sup>, B<sup>7</sup>, E<sup>b</sup>7, A<sup>b</sup>

# ชมดง

Slowly

คำร้อง พระราชนิพนธ์ รัชกาลที่ ๒  
ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 2 3 4 ชม ค - ณ นก

5 6 7 8 วัลย์ ชา - ลี

*a tempo* ♩ = 70

9 10 11 12 นาง นวล จับ

13 14 15 16 นาง นวล นอน เหมือน พี่ นาม นวล ส - มร จิน ต - รา จา ก พราว จับ

17 18 19 20 จาก จำ นรรจ์ จา เหมือนจาก นาง ส - กา ระ วา ดี แหก เต้า จับ

21 22 23 24 เต้า ร้าง ร้อง เหมือน ร้าง ห้อง มา - หยา ร้ - ศ - มี นก แก้ว จับ

25 26 27 28 แก้ว พา ที่ เหมือน แก้ว ที่ ทั้ง สาม สิ่ง ความ มา

**เพลง ร้องไห้**

29 ตะเวณ ไพรร้อน 30 ร้อง ตะเวณ ไพ 31 เหมือนนร ได ได้ นี 32 ราว เสน - น - หา

33 เค้า โมง จับ 34 โมง อยู่ เอ - กา 35 เหมือน ที่ นับ โมง 36 มา เมื่อ ใกล้

37 นาง 38 คับ แด จับ 39 แด สัน โตด เดี่ยว 40 เหมือน เปส่า เปสียว คับ

41 ใจ ใน ไพรร กว้าง 42 ชม วิ หค นก 43 ไม้ ไป ตาม ทาง 44 คะ - นิง นาง หลาง

45 รัป 46 โย - ๕

# ครวญ

♩ = 64

Ballad

คำร้อง จาก "เห่ครวญ" ของเจ้าฟ้าธรรมธิเบศ  
ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1  $G^9$  2  $C7(^b9)$  3  $Fmaj^7$  4  $D^9$

5  $Gm^7$  6  $C7sus^4$  7  $F$  8  $F$

9  $C^7$  10  $Fmaj^7$  11  $D^7$  12  $Gm^7$

13  $G^7$  14  $C^7$  15  $F^7$  16  $B^b$

17  $B^bm^6$  18  $Fmaj^7$  19  $D^7$  20  $Gm^7$

21  $G^7$  22  $C^7$  23  $C^7$  24  $F$

25  $A^7$  26  $Dm^7$  27  $B^bm^6$  28  $F$

1 เว - ลา มา ท้น แล้ว

9 สิ่ง จำ แคล้ว แก้ว โก - มล 11 ให้ แค้น แสน สุด 12 ทน

13 ทุกข์ ถึง เจ้า เคঁรา เสีย 14 ตาย 15 งาม ทรง วง ดัง 16 วาด งาม มา - ร -

17 ยาท นาด กร 18 กราย 19 งาม พร้ม ยิ้ม ยิ้ม 20 พราย

21 งาม คำ หวาน ลาน ใจ 22 รืด 23 แต่ เข้า เท่า ถึง 24 เข็น

25 กล้า กสิน ชิน เป็น อา - 26 จินต์ 27 ชาย ไต ใน แผ่น 28 ดิน ไม่ เหมือน

Handwritten musical score on three staves, featuring Thai lyrics and chord symbols. The score is overlaid with a large, faint circular watermark of Mahidol University.

**Staff 1:**

- Measures 29-32. Chords: Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F, F, Gm<sup>7</sup>.
- Lyrics: ที่ ที่ ต่อม ใจ ใจ Hm - -

**Staff 2:**

- Measures 33-36. Chords: C<sup>7</sup>, F, D<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>.
- Lyrics: - - 34 - 35 - 36 - ไม่ เหมือน

**Staff 3:**

- Measures 37-39. Chords: C<sup>7</sup>, G<sup>b</sup>maj<sup>7</sup>, F.
- Lyrics: ที่ ที่ ต่อม ใจ ใจ 39
- Tempo marking: *rit.*

# คิดถึงแดง

Slowly

คำร้อง พ.ด.อ.วิมล จันทร์แสงศรี  
ทำนอง แมนรัตน์ ศรีกรานนท์

1 2 3 4 5 คิด

6 ถึง ใคร จะ ชึ่ง คำ นี้ ตี เท่า โทน 8 แต่ ตัว ฉัน นั้น 10

11 ชึ่ง ถึง หัวใจ 12 เมื่อ แดง จาก ฉัน ไป 13 ไม่ กลับ 14

15 มา 16 เหลือเพียง รอย อา - ลัย ให้ คิด ถึง 17 เหลือ เพียง 18

19 รอย ตรา 20 ครึ่ง ค - นิ่ง 21 หา 22 เหลือ เพียง 23 รอย ความ 24

25 หลัง 26 ฝั่ง อุ - 27 รา 28 เหลือ เพียง 29 รอย น้ำ 30 ตา 31 เมื่อ จาก 32

33 แดง อยู่ 34 โทน ใกล้ ใกล้ 35 ฉัน ใคร 36 รู้ 37 เคย เคย

Chords: B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>7, A<sup>7</sup>, Dm, Dm, Gm, Dm, Gm<sup>6</sup>, E<sup>b</sup>7, A<sup>7</sup>, Dm, B<sup>b</sup>, A<sup>7</sup>, Dm, B<sup>b</sup>, Dm, A<sup>7</sup>, Gm, Dm, B<sup>b</sup>, Fdim<sup>7</sup>, F, Am<sup>7(b5)</sup>, D<sup>7</sup>, Gm<sup>7</sup>, C<sup>7</sup>, F, Dm, Gm, Dm.

38  $B^b$   $E^b7$  Dm Gm D7  
 39 ชม เดือน เป็น เพื่อน 40 ดัน 41 ทั้ง เข้า 42 สาย ป้าย

43 Gm  $A^7$  Dm  $B^b$   $A^7$  Dm  
 44 เย็น เคย เห็น กัน 45 เดียว นี้ 46 ดัน เหมือน คน อยู่ เดียว ตาย 48

49 Dm  $B^b$  Fmaj7 D7  
 50 ตั้ง ชุน พล 51 ใจ ใน การ 52 รบ 53 สู้ ส -

54 Gm  $E^b7$   $A^7$  Dm  $B^b$   
 55 ยบ จน ลื่น คัด - 2 พ่าย 56 เสียด ไท 57 ริน หลั่ง 58

59 Gm Dm  $B^b$   $A^7$   
 60 โลม จน โชม กาย 61 ชี วา วาย ลา 62 ลับ 63 ดับ ไป

64 Dm  $E^b7$  Dm  
 65 จริง 66 Hm Hm Hm Hm Hm 67 Hm แดง

68  $B^b7$   $A^7$  Dm  
 69 จำ คิด ถึง เธอ 70

# บ่วงมนตรา

Waltz

คำร้อง : น.พ.วิญญู ปรัชญานนท์

ทำนอง : แมนรัตน์ ศรีกรานนท์



The musical score is written in 3/4 time and consists of 24 measures across six staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The notes are as follows:

- Staff 1 (Measures 1-4): Cm, B<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, G<sup>7</sup>
- Staff 2 (Measures 5-8): Cm, A<sup>b</sup>m, E<sup>b</sup>, G<sup>7</sup>
- Staff 3 (Measures 9-12): Cm, Fm<sup>7</sup>, G<sup>b</sup>7, B
- Staff 4 (Measures 13-16): F7(b9), B<sup>b</sup>7, E<sup>b</sup>, Gm<sup>7</sup>
- Staff 5 (Measures 17-20): A<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>m, E<sup>b</sup>, G<sup>7</sup>, C
- Staff 6 (Measures 21-24): F, E<sup>7</sup>, G<sup>7</sup>, Cm, B<sup>b</sup>

25 26 27 28

29 30 31 32

33 34 35 36

37 38

Chord symbols: A<sup>b</sup>, G<sup>7</sup>, Cm, Fm, G<sup>7</sup>, Cm, A<sup>b</sup>m<sup>7</sup>, E<sup>b</sup>, E<sup>b</sup><sup>7</sup>, A<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>, A<sup>b</sup>m, B<sup>b</sup><sup>7</sup>, E<sup>b</sup>



## ประวัติผู้วิจัย

**ชื่อ** นายมนัส วัฒนไชยยศ

**วัน เดือน ปีเกิด** 8 มิถุนายน พ.ศ.2489

**สถานที่เกิด** กรุงเทพมหานคร

**ประวัติการศึกษา** มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒประสานมิตร  
พ.ศ. 2519 - 2520 การศึกษามัธยมศึกษา (ดุริยางคศาสตร์)  
มหาวิทยาลัยมหิดล,  
พ.ศ.2539 – 2542 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรี)  
Queen College, New York, 1995  
Certificate in Arranging.  
Queen College, New York, 1996  
Certificate in Improvisation.

**ทุนวิจัย** ทุนสนับสนุนการทำวิจัยทั้งหมด

**ตำแหน่งและสถานที่ทำงานปัจจุบัน** ศูนย์สำนักวิจัย สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา  
ภาควิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์  
สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา

**ตำแหน่ง :** ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ระดับ 7  
: หัวหน้าภาควิชาดนตรี  
สถาบันราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา