# สังคีตลักษณ์เพลงลูกทุ่งของครูไพบูลย์ บุตรขัน

# Musical Form in Thai Country Music of Kru Phaiboon Butkhan

ภัสชา น้อยสอาด / Patcha Noisa-ard
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร / Faculty of Humanities and Social Sciences, Phranakhon Rajabhat University, Thailand
E-mail: nuna_@hotmail.com

นพรัตน์ มัดสมบูรณ์/ Nopharat Mudsomboon
คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏพระนคร / Faculty of Humanities and Social Sciences, Phranakhon Rajabhat University, Thailand
E-mail: nopharat_007@hotmail.com

**ประวัติบทความ**
**ได้รับบทความ** 23 มีนาคม 2562 **แก้ไข** 20 พฤษภาคม 2562 **ตอบรับ** 21 พฤษภาคม 2562

## บทคัดย่อ

การศึกษาครั้งนี้มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสังคีตลักษณ์เพลงลูกทุ่งของครูไพบูลย์ บุตรขัน ใช้วิธีการเชิงมานุษยดนตรีวิทยา ใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ โดยเก็บข้อมูลจากการศึกษารวบรวมเอกสารที่เกี่ยวข้อง และยืนยันข้อมูลด้วยการสัมภาษณ์บุคคลข้อมูล ได้แก่ ครูเพลง ทายาท และผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี จำนวน 3 คน และวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลงตามหลักการวิเคราะห์ทางดนตรีตะวันตก ผลการวิจัยพบว่า บทเพลง 9 เพลงมีสองทำนองหลักรูปแบบซอง ฟอร์ม (Song Form) คือ A กับ B และมักซ้ำทำนอง A โดยมีการเปลี่ยนคำร้องทุกครั้ง อีก 1 เพลงคือเพลงมัสยาหลงเหยื่อ มีสามทำนองหลักคือ A, B, และ C บันไดเสียงส่วนใหญ่เป็นชนิดเมเจอร์ ยกเว้นเพลงยมบาลเจ้าขาเป็นชนิดไมเนอร์ พบการใช้มิกโซลิเดียนโมดในเพลงน้ำตาเทียน มัสยาหลงเหยื่อ บุพเพสันนิวาส และการใช้บันไดเสียงชนิดไมเนอร์ฮาร์โมนิกในท่อนจบของเพลงมนต์รักลูกทุ่ง การเคลื่อนที่แนวทำนองเป็นไปตามลำดับ มีการกระโดดข้ามขั้นบ้างจนถึงกว้างเป็นขั้นคู่ 8 พิสัยของเสียงอยู่ระหว่าง 1 ช่วงเสียงกับอีกคู่ 5 เพอร์เฟค มีกระสวนจังหวะโบเลโร 6 เพลง รำวง 2 เพลง โซล 1 เพลง และบลูส์ 1 เพลง จังหวะทำนองสัมพันธ์กัน อัตราความเร็วตั้งแต่ 58-118 ในอัตราจังหวะ 4/4 และมีอัตรา 2/4 แทรกเพียง 1 ห้องเพลงในเพลงชายสามโบสถ์ การดำเนินคอร์ดมีเพียงสองทำนองหลักที่มีการซ้ำทำนองหลายครั้ง และเมื่อมีการซ้ำทำนองก็จะเปลี่ยนการดำเนินคอร์ด การจบประโยคเพลงส่วนมากเป็นเคเดนซ์แบบสมบูรณ์ และแบบ vi-I, iii-vi, vi-ii และ iii-I

**คำสำคัญ:** สังคีตลักษณ์, เพลงลูกทุ่ง, ไพบูลย์ บุตรขัน

## Abstract

The purposes of this research, the Social Significance and Musical Form appearing in Thai Country Music of Kru Phaiboon Butkhan, were to study the musical form on Thai country music of Kru Phaiboon Butkhan. It was based on anthropology methods using qualitative research methodology. The data were collected by compiling the relevant documents and were confirmed by interviewing 3 specialized persons: a composer, a descendant, and a music expert. The musical form was analyzed in accordance with the principles of western

music. The research results revealed that the musical form of 9 songs had the song form with two main melodies: A and B. Three main melodies A, B, and C were found in Mat-Sa-Ya-Long-Yuai song. Most of the scales were in major type while Yom-Ma-Baan-Jao-Kaa song was in minor type. It was found that the mixolydian mode was used in Namtaa-Tian song, Mat-Sa-Ya-Long-Yuai song and Bup-Pea-San-Ni-Wat song while the harmonic scale in minor type was found at the end of Mon-Rak-Luk-Thung song. The melodic direction was steps. Skipping over was found until intervals 8 range of voice between 1 octave and intervals 5 perfect. There were the Rhythmic pattern in 6 Bolero, 2 Ramwong, 1 Seoul and 1 Blues. Melodic rhythms were quite related. The tempo was in 58 to 118. The beat rate was in 4/4 and 2/4 was inserted in only 1 range in Chai-Sam-Boot song. In the chord progressions, only two main forms were repeated many times. The chord progressions were changed according to the repeated melody. At the end of song was mostly in the perfect cadence characters as follows: vi-I, iii-vi, vi-ii and iii-I.

**Keywords:** Musical Form, Thai Country Music, Phaiboon Butkhan

## บทนำ

ครูไพบูลย์ บุตรขัน เป็นครูเพลงที่ได้รับฉายาว่า “ราชานักแต่งเพลงลูกทุ่งไทย” ท่านเป็นปูชนียบุคคลนักแต่งเพลงผู้ยิ่งใหญ่ของเมืองไทย ผลงานของครูไพบูลย์ บุตรขัน ได้รับการยอมรับอย่างกว้างขวางตั้งแต่อดีต เมื่อมีชีวิตอยู่ท่านได้ประพันธ์เพลงและได้สร้างศิลปินลูกทุ่งประดับวงการลูกทุ่งไทยมากมาย (ไพบูลย์ สำราญภูติ, 2543) ทั้งเพลงระดับชาติ เพลงประกอบภาพยนตร์ เพลงเกี่ยวกับวิถีชีวิต คติชน จารีตประเพณี และความเชื่อของสังคม ซึ่งคำร้องในบทเพลงแฝงไว้ด้วยการบอกเล่าสภาพสังคม วิถีชีวิต ความเชื่อ และค่านิยมของผู้คนในช่วงเวลานั้นๆ ได้อย่างชัดเจน

ครูไพบูลย์ บุตรขัน เกิดเมื่อ 4 กันยายน พ.ศ.2459 เป็นนักแต่งเพลงอาชีพตั้งแต่ พ.ศ.2490 ผลงานการประพันธ์เพลงของครูไพบูลย์ บุตรขัน ถือเป็นยุคของเพลงลูกทุ่งไทยในยุคแรกๆ ซึ่งเป็นช่วงที่สังคมได้เปลี่ยนโฉมหน้าเป็นระบอบประชาธิปไตยแล้ว วงการดนตรีของไทยได้เติบโตพร้อมกับวัฒนธรรมตะวันตก จนประมาณ พ.ศ.2504-2511 เข้าสู่ยุคที่มีการประกวดแข่งขัน บทเพลงของครูไพบูลย์ บุตรขัน ได้รับความนิยมอย่างกว้างขวาง ศิลปินนักร้องที่ครูประพันธ์เพลงให้ต่างโด่งดังจนมีชื่อเสียงระดับประเทศ กระทั่งบทเพลงเหล่านั้นได้รับรางวัลในการประกวดมากมาย ทำให้ตลาดเพลงลูกทุ่งพัฒนามาอย่างต่อเนื่องจนเกิดเป็นสังคีตลักษณ์ (แบบแผน) ของดนตรีลูกทุ่งในช่วงต้นของประเทศไทย ซึ่งถือเป็นการยกระดับวงการดนตรีของประเทศไทยอย่างมาก และตกทอดมาสู่ดนตรีลูกทุ่งไทยในยุคปัจจุบัน

บทเพลงของครูไพบูลย์ บุตรขัน ยังได้รับความนิยมไม่เสื่อมคลาย ด้วยผลงานที่มีคุณค่าด้านวรรณศิลป์ ทำให้ได้รับรางวัลเกียรติยศมากมาย เช่น รางวัลแผ่นเสียงทองคำพระราชทาน รางวัลเสาอากาศทองคำ รางวัลพระพิฆเนศทองคำ และรางวัลเพลงเกียรติยศกึ่งศตวรรษเพลงลูกทุ่งไทย เป็นต้น ปัจจุบันเพลงของท่านก็ยังมีการนำมาเผยแพร่ในรูปแบบสื่อทางดนตรีที่หลากหลายโดยการเรียบเรียงเสียงประสานใหม่ให้เหมาะสมกับศิลปิน บทเพลงลูกทุ่งของครูไพบูลย์ บุตรขัน แม้ท่านจะเสียชีวิตใน พ.ศ.2515 แต่ผลงานของท่านยังคงเป็นอมตะ จึงถือว่าเป็นมรดกภูมิปัญญาทางวัฒนธรรมสาขาศิลปะการแสดง

ใน พ.ศ.2560 เป็นปีแห่งครบรอบ 100 ปีชาตกาลของครูไพบูลย์ บุตรขัน อันจะส่งผลให้เพลงของครูไพบูลย์ทั้งหมดตกทอดเป็นมรดกของแผ่นดิน สำนักงานวัฒนธรรมจังหวัดปทุมธานีได้เล็งเห็นคุณค่ามรดกภูมิปัญญาเพลงลูกทุ่งที่ครูไพบูลย์ บุตรขัน ได้สร้างคุณประโยชน์แก่ประเทศชาติ จึงได้ผลักดันและกำลังดำเนินการให้ครูไพบูลย์ บุตรขัน เป็นบุคคลสำคัญขององค์การยูเนสโก จากความสำคัญดังกล่าว คณะผู้วิจัยจึงดำเนินการวิจัยเรื่อง “สังคีตลักษณ์เพลงลูกทุ่งของครูไพบูลย์ บุตรขัน” คือ เพลงค่าน้ำนม เพลงชายสามโบสถ์ เพลงน้ำตาเทียน เพลงกลิ่นโคลนสาบควาย เพลงโลกนี้คือละคร เพลงมัสยาหลงเหยื่อ เพลงยมบาลเจ้าขา เพลงฝนเดือนหก เพลงมนต์รักลูกทุ่ง และเพลงบุพเพสันนิวาส เพื่อศึกษาสังคีตลักษณ์ ได้แก่ รูปแบบ (Form) บันไดเสียง (Scales) การเคลื่อนที่ของแนวทำนอง (Melodic Progression)

พิสัยของเสียง (Range) กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) ความเร็ว (Tempo) อัตราจังหวะ (Time Signature) การดำเนินคอร์ด (Progression chord) และการจบประโยค (Cadence) เพื่อเป็นการยกย่องเชิดชูเกียรติราชานักแต่งเพลงลูกทุ่งไทย และได้ข้อมูลอันเป็นประโยชน์แก่หน่วยงานที่เกี่ยวข้องต่อไป

## วัตถุประสงค์

การวิจัยครั้งนี้เป็นการวิจัยเชิงมานุษยดนตรีวิทยา มีวัตถุประสงค์เพื่อศึกษาสังคีตลักษณ์ในบทเพลงลูกทุ่งของครูไพบูลย์ บุตรขัน

## วรรณกรรมและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง

แนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2546: 21) ได้กล่าวเรื่องรูปแบบ (Form) ว่า คือโครงสร้างของบทเพลงที่มีแบบแผน ซึ่งผู้ประพันธ์เพลงมักจะมีรูปแบบการแต่งเพลงตามที่ตนเองคิดไว้ เช่น การแบ่งเป็นห้องเพลง เป็นวลี (Phrase) เป็นประโยค (Sentence) และเป็นท่อนเพลง รูปแบบของบทเพลงในปัจจุบัน ได้แก่

1. ยูนิทารี (Unitary Form) หรือ One Part Form คือ บทเพลงที่มีแนวทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียวตั้งแต่เริ่มต้นจนจบสมบูรณ์ เช่น เพลงสรรเสริญพระบารมี เพลงชาติ เป็นต้น
2. ไบนารี (Binary Form) หรือ Two Part Form คือ บทเพลงที่มีรูปแบบประกอบด้วย 2 ส่วนใหญ่ๆ เช่น ท่อนทำนอง A และท่อนทำนอง B เรียกบทเพลงบทนี้ว่า รูปแบบ A B
3. เทอร์นารี (Ternary Form) หรือ Three Part Form คือ บทเพลงที่มีรูปแบบประกอบด้วย 1 ส่วนใหญ่ๆ มีส่วนกลางที่แตกต่างไปจากส่วนต้นและส่วนท้าย เช่น ท่อนทำนองที่ 1 A, ท่อนทำนองที่ 2B, ซึ่งทำนองแตกต่างกันออกไป และท่อนที่ 3 A ก็มีทำนองคล้ายกับท่อนที่ 1 A เรียกบทเพลงแบบนี้ว่ารูปแบบ A B A
4. ซองฟอร์ม (Song Form) คือ การนำเทอร์นารีฟอร์มมาเติมส่วนหลักแรกลงอีก 1 ครั้ง จะได้รูปแบบ A A B A เรียกว่า ซองฟอร์ม โครงสร้างแบบนี้มักพบในเพลงทั่วๆ ไป
5. รอนโด (Rondo Form) คือ รูปแบบการเน้นที่ทำนองหลัก โดยในบทเพลงจะมีหลายแนวทำนอง ส่วนทำนองหลักหรือทำนองแรกจะวนอยู่ระหว่างทำนองอื่นๆ ที่ต่างกัน

แมนเทิล ฮูด (Mentle Hood) (1971) กล่าวถึงแนวคิดการวิเคราะห์ดนตรีตะวันออกว่า การศึกษาแนวทำนองจำเป็นต้องศึกษาบันไดเสียง และองค์ประกอบทางเสียง ที่จะช่วยให้เข้าใจรูปแบบ และลักษณะของกลุ่มเพลงมากยิ่งขึ้น

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2560: 12) ได้กล่าวว่า การดำเนินทำนองจากโน้ตหนึ่งไปยังโน้ตหนึ่งในตัวถัดไป มีอยู่ 3 ทิศทางคือ ทิศทางขึ้นเป็นระดับเสียงสูงกว่า ทิศทางลงเป็นระดับเสียงต่ำกว่า แต่ถ้าย้ำโน้ตอยู่ในระดับเสียงเดิมเรียกว่าทิศทางคงที่ การวิเคราะห์ทิศทางของทำนองโดยดูโน้ตทีละตัวอาจเป็นประโยชน์กับทำนองสั้นๆ ถ้าเป็นทำนองที่มีโน้ตความยาวอย่างน้อย 2 ห้องเพลงควรดูภาพรวมของทิศทางแล้วสรุปทิศทางนั้นๆ ว่ามีทิศทางขึ้น หรือลง หรือคงที่

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2546: 21) กล่าวว่าเกี่ยวกับการวิเคราะห์จังหวะว่า โดยปกติทางดนตรีจะมีการจัดกลุ่มจังหวะตบเป็น 2, 3, 4... ตามธรรมชาติของความหนักเบาที่เกิดขึ้นเนื่องจากจังหวะทางดนตรี การรวมกลุ่มของจังหวะเช่นนี้เรียกว่า อัตราจังหวะซึ่งเป็นลักษณะของบทเพลงที่เกิดขึ้นในศตวรรษที่ 13 ดนตรียุคก่อนหน้านี้ส่วนใหญ่ไม่มีอัตราจังหวะแต่ประการใด บทเพลงต่างๆ เป็นเพลงร้องไปเรื่อยๆ ไม่มีการจัดกลุ่มจังหวะ ลักษณะของอัตราจังหวะที่ปรากฏอยู่ในเพลงปัจจุบัน เป็นการพัฒนามากจากลักษณะของอัตราจังหวะดนตรีในศตวรรษที่ 14 ความรู้สึกเรื่องจังหวะขึ้นอยู่กับความเร็วของจังหวะด้วย

บรรจง ชลวิโรจน์ (2545: 172) ได้กล่าวถึง จุดพัก (Cadence) คือ จุดที่ทำให้เกิดวรรค ตอนทางดนตรี จุดพักมี 2 ประเภท คือ ประเภทจุดพักสมบูรณ์ ได้แก่ เพอร์เฟคเคเดนซ์ (Perfect Cadence) (V-I) เพลเกิลเคเดนซ์ (Plagal

Cadence) (IV-I) และประเภทจุดพักไม่สมบูรณ์ ได้แก่ อิมเพอร์เฟคเคเดนซ์ (Imperfect Cadence) (มีหลายแบบ เช่น แบบ I-V แบบ II-V แบบ IV-V และแบบ VI-V) และอินเทอรัพเต็ด เคเดนซ์ (Interruted Cadence) (V-VI)
จากการทบทวนแนวคิดและทฤษฎีที่เกี่ยวข้อง พบว่าในการศึกษาผลงานเพลงแต่ละเพลงต้องศึกษาโครงสร้างและองค์ประกอบดนตรี ผู้วิจัยจึงนำแนวคิดเกี่ยวกับการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง มาศึกษาในผลงานเพลงของครูไพบูลย์ บุตรขัน อันได้แก่ รูปแบบ (Form) บันไดเสียง (Scales) การเคลื่อนที่ของแนวทำนอง (Melodic Progression) พิสัยของเสียง (Range) กระสวนจังหวะ (Rhythmic pattern) ความเร็ว (Tempo) อัตราจังหวะ (Time Signature) การดำเนินคอร์ด (Chord Progression) และการจบประโยคเพลง (Cadence)

## วิธีการวิจัย

การวิจัยสังคีตลักษณ์เพลงลูกทุ่งของครูไพบูลย์ บุตรขัน เป็นงานวิจัยเชิงมานุษยดนตรีวิทยา (Anthropology) โดยใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพ (Qualitative Research) มีขั้นตอนดังนี้

**ขั้นตอนการเก็บรวบรวมข้อมูล** แบ่งเป็น

1) การเก็บรวบรวมข้อมูลจากเอกสาร ตำรา หนังสือ สิ่งพิมพ์ บทความ แถบบันทึกเสียง และเว็บไซต์ที่เกี่ยวข้องกับบทเพลงของครูไพบูลย์ บุตรขัน

2) การรวบรวมข้อมูลภาคสนาม ได้ข้อมูลจากสัมภาษณ์เชิงลึกบุคคลที่เกี่ยวข้อง ได้แก่ ครูเพลง ทายาท และผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี จำนวน 3 คน โดยผู้วิจัยลงพื้นที่ ในชุมชนบ้านท้องคุ้ง ตำบลเชียงรากใหญ่ อำเภอสามโคก จังหวัดปทุมธานี

3) คัดเลือกบทเพลงต้นฉบับเพื่อถอดโน้ตและบันทึกโน้ตเพลงในรูปแบบโน้ตตะวันตก โดยคัดเลือกจากบทเพลงที่ได้การยกย่อง ได้รับรางวัล หรือที่มีชื่อเสียง จำนวน 10 บทเพลง ดังนี้

| | |
|---|---|
| เพลงค่าน้ำนม | ขับร้องโดย ชาญ เย็นแข |
| เพลงชายสามโบสถ์ | ขับร้องโดย คำรณ สัมบุณณานนท์ |
| เพลงน้ำตาเทียน | ขับร้องโดย สมจิตต์ ตัดจินดา |
| เพลงกลิ่นโคลนสาบควาย | ขับร้องโดย ชาญ เย็นแข |
| เพลงโลกนี้คือละคร | ขับร้องโดย ปรีชา บุณยเกียรติ |
| เพลงมัสยาหลงเหยื่อ | ขับร้องโดย ลัดดา ศรีวรนันท์ |
| เพลงยมบาลเจ้าขา | ขับร้องโดย บุปผา สายชล |
| เพลงฝนเดือนหก | ขับร้องโดย รุ่งเพชร แหลมสิงห์ |
| เพลงมนต์รักลูกทุ่ง | ขับร้องโดย ไพรวัลย์ ลูกเพชร |
| เพลงบุพเพสันนิวาส | ขับร้องโดย ศรคีรี ศรีประจวบ |

**ขั้นตอนการวิเคราะห์ข้อมูล**

การวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลงตามหลักการวิเคราะห์ดนตรีตะวันตก ได้แก่ รูปแบบ (Form) บันไดเสียง (Scales) การเคลื่อนที่ของแนวทำนอง (Melodic Progression) พิสัยของเสียง (Range) กระสวนจังหวะ (Rhythmic Pattern) ความเร็ว (Tempo) อัตราจังหวะ (Time Signature) การดำเนินคอร์ด (Progression chord) และการจบประโยค (Cadence)

**ขั้นตอนการตรวจสอบข้อมูล**

คณะผู้วิจัยได้ทำการตรวจสอบข้อมูลจากการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์ของบทเพลง จากผู้เชี่ยวชาญเพลงลูกทุ่งและผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี จำนวน 3 คน ได้แก่ ครูเพลง ทายาท และผู้เชี่ยวชาญด้านดนตรี

**ขั้นตอนสรุปผลข้อมูล**

คณะผู้วิจัยนำข้อมูลที่ได้มาสรุปสังคีตลักษณ์เพลงลูกทุ่งของครูไพบูลย์ บุตรขัน ในหัวข้อ รูปแบบ (Form) บันไดเสียง (Scales) การเคลื่อนที่ของแนวทำนอง (Melodic Progression) พิสัยของเสียง (Range) กระสวนจังหวะ (Rhythmic

Pattern) ความเร็ว (Tempo) อัตราจังหวะ (Time Signature) การดำเนินคอร์ด (Progression chord) และการจบประโยค (Cadence) โดยนำเสนอในรูปแบบความเรียงพรรณนา และวิเคราะห์ตามแนวทางของการวิจัยเชิงคุณภาพ

## ผลการวิจัย

การศึกษาสังคีตลักษณ์เพลงลูกทุ่งของครูไพบูลย์ บุตรขัน มีดังนี้

เพลง “ค่าน้ำนม” มีรูปแบบสองทำนองหลัก คือทำนอง A และทำนอง B ทำนอง A มีการซ้ำสามครั้งโดยมีคำร้องที่ต่างกัน บันไดเสียง D เมเจอร์ มีการใช้โน้ตนอกบันไดเสียงคือโน้ต G# ในคอร์ด C#7 การเคลื่อนที่ของแนวทำนองมีทั้งแบบตามขั้นและข้ามขั้น และพบการกระโดดขั้นคู่ 6 พิสัยของเสียงอยู่ระหว่าง 1 ช่วงเสียงกับอีกคู่ 5 เพอร์เฟค กระสวนจังหวะโบเลโร จังหวะทำนองค่อนข้างสัมพันธ์กันเกือบทั้งเพลง ความเร็ว ♩ = 74 อัตราจังหวะ 4/4 การดำเนินคอร์ดมีสองแบบ แบบที่หนึ่งมีการใช้คอร์ดนอกบันไดเสียง คือคอร์ด C#7 ไปหาคอร์ด F#7 (V7-V) และแบบที่สองมีการใช้คอร์ด B7 ไปหาคอร์ด Em (V7-i) การจบประโยคเพลงเป็นเคเดนซ์แบบสมบูรณ์ (V-I)

เพลง “ชายสามโบสถ์” รูปแบบมีทำนองหลักสองทำนอง คือท่อน A กับ B มีการซ้ำทำนอง A สามครั้ง คือ A1 A2 A3 โดยมีคำร้องที่ต่างกัน บันไดเสียง Ab เมเจอร์ การเคลื่อนที่ของแนวทำนองแบบตามขั้น แม้จะมีการกระโดดอยู่บ้างแต่ก็เป็นการกระโดดในช่วงเสียงแคบ ๆ มีสัดส่วนโน้ตที่คล้ายกัน พิสัยของเสียงอยู่ระหว่าง 1 ช่วงเสียงกับอีกคู่ 2 เมเจอร์ กระสวนจังหวะโบเลโร จังหวะทำนองค่อนข้างสัมพันธ์กันเกือบทั้งเพลง ความเร็ว ♩ = 69 อัตราจังหวะ 4/4 การดำเนินคอร์ดมีสามแบบคือ I vi V I Vi V I Vi ii I Vi II vi V ใช้ในท่อน A1 แบบที่สองคือ I Vi v I Vi V Vi ii I Vi ii Vi V ใช้ในท่อน A2, A3, A4 และแบบที่สามคือ I Vi V I Vi V Vi ii I Vi V I ใช้ในท่อน B1 และ B2 การจบประโยคเพลงเป็นเคเดนซ์แบบสมบูรณ์ (V-I)

เพลง “น้ำตาเทียน” รูปแบบมีทำนองหลักสองทำนองคือ A กับ B โดยมีการซ้ำทำนอง A สามครั้งโดยมีคำร้องที่ต่างกัน บันไดเสียง F เมเจอร์ และยังพบว่ามีการใช้โมด F มิกโซลิเดียน การเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามลำดับขั้นในทิศทางขึ้นและลง และมีการเคลื่อนที่แบบข้ามขั้นเป็นคู่ 5 และข้ามขั้นในทิศทางลงเป็นคู่ 6 พิสัยของเสียงอยู่ระหว่าง 1 ช่วงเสียงกับอีกคู่ 5 เพอร์เฟค กระสวนจังหวะโบเลโร จังหวะทำนองค่อนข้างสัมพันธ์กันเกือบทั้งเพลง ความเร็ว ♩ = 52 อัตราจังหวะ 4/4 การดำเนินคอร์ดมีสามแบบด้วยกัน แบบที่หนึ่งคือ I vii v I I vi I vi I vi I ii7 V7 ใช้ในท่อน A1 แบบที่สองคือ I vii v I I vi I vi I vi I I7 ใช้ในท่อน A2 และ A3 แบบที่สามคือ IV V I vi V7 V7 V7 I I I ใช้ในท่อน B การจบประโยคเพลงเป็นเคเดนซ์แบบสมบูรณ์ (V-I)

เพลง “กลิ่นโคลนสาบควาย” มีรูปแบบทำนองหลักสองทำนอง คือท่อน A กับ B มีการซ้ำทำนอง A สามครั้ง คือ A1 A2 A3 โดยมีคำร้องที่ต่างกัน บันไดเสียง Ab เมเจอร์ การเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามขั้น แม้จะมีการกระโดดอยู่บ้างแต่ก็เป็นการกระโดดในช่วงเสียงแคบ ๆ มีการกระโดดขั้นคู่ 6 พิสัยของเสียงอยู่ระหว่าง 1 ช่วงเสียงกับอีกคู่ 2 เมเจอร์ กระสวนจังหวะโบเลโร จังหวะทำนองค่อนข้างสัมพันธ์กันเกือบทั้งเพลง ความเร็ว ♩ = 69 อัตราจังหวะ 4/4 การดำเนินคอร์ดคือ I vi Iv V vi V Iv iii I IV v การจบประโยคเพลงเป็นเคเดนซ์แบบสมบูรณ์ (V-I)

เพลง “โลกนี้คือละคร” มีรูปแบบทำนองหลักสองทำนองคือ A กับ B ทำนอง A มีการซ้ำสามครั้งโดยมีคำร้องที่ต่างกัน คือ A1 A2 และ A3 มีการซ้ำ A3 เป็นท่อนจบ บันไดเสียง G เมเจอร์ การเคลื่อนที่ของทำนองแบบตามลำดับขั้น แม้จะมีการกระโดดคู่ 3 อยู่บ้าง และยังพบว่าทิศทางของทำนองส่วนใหญ่เป็นไปในทิศทางคง พิสัยของเสียงอยู่ระหว่าง 1 ช่วงเสียงกับอีกคู่ 4 เพอร์เฟค กระสวนจังหวะโบเลโร จังหวะทำนองค่อนข้างสัมพันธ์กันเกือบทั้งเพลง ความเร็ว ♩ = 70 อัตราจังหวะ 4/4 การดำเนินคอร์ดมีสี่แบบ แบบที่หนึ่งคือ I v VI I iv I ใช้ในท่อน A1 แบบที่สองคือ I V vi I Iv I V I V ใช้ในท่อน A2 แบบที่สามคือ vi V Vi I V I Iv V I ใช้ในท่อน B และแบบที่สี่คือ I V vi I IV I V I ใช้ในท่อน A3 แม้ว่าจะมีการซ้ำทำนอง A ถึงสามครั้ง แต่มีการเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดทุกครั้ง การจบประโยคเพลงเป็นเคเดนซ์แบบสมบูรณ์ (V-I)

เพลง “มัสยาหลงเหยื่อ” มีรูปแบบสามทำนองคือ A B และ C มีการซ้ำทำนอง B สองครั้งโดยมีคำร้องที่ต่างกันคือ B1 กับ B2 บันไดเสียง Ab เมเจอร์ และพบว่าท่อนแรกมีการใช้โน้ตใน Ab มิกโซลิเดียนโมด การเคลื่อนแบบของทำนองตามลำดับขั้นในทิศทางขึ้นและลง มีกระโดดข้ามขั้นเป็นคู่ 5 และคู่ 8 พิสัยของเสียงอยู่ระหว่าง 1 ช่วงเสียงกับอีกคู่ 5 เพอร์เฟค กระสวนจังหวะบลูส์ จังหวะทำนองค่อนข้างสัมพันธ์กันเกือบทั้งเพลง ความเร็ว ♩ = 66 อัตราจังหวะ 4/4 การดำเนินคอร์ดมีสี่แบบ แบบที่หนึ่งคือ I VII I vi I vi ii I V ใช้ในท่อน A1 แบบที่สองคือ I VII I vi I Vi ii vi I ใช้ในท่อน A2 แบบที่สามคือ I iii vi ii V I vi ii V I iii V ใช้ในท่อน B และแบบที่สี่คือ I VII I vi I vi ii iii I ใช้ในท่อน A3 แม้จะมีการซ้ำท่อน B แต่ก็มีการเปลี่ยนการดำเนินคอร์ด การจบประโยคเพลงพบว่าเป็นเคเดนซ์แบบสมบูรณ์ (V-I) และมีการจบประโยคเพลงแบบ vi-I และ iii-I

เพลง “ยมบาลเจ้าขา” มีรูปแบบทำนองสองทำนองหลักคือ A กับ B มีการซ้ำทำนอง A สามครั้งโดยมีคำร้องที่ต่างกันคือ A1 A2 และ A3 บันไดเสียง D ไมเนอร์ การเคลื่อนที่ของทำนองพบทั้งแบบตามลำดับขั้นและการเคลื่อนที่แบบกระโดดข้ามขั้นคู่ 6 พิสัยของเสียงอยู่ระหว่าง 1 ช่วงเสียงกับอีกคู่ 4 เพอร์เฟค กระสวนจังหวะโซล จังหวะทำนองมีความแตกต่างกันเล็กน้อย ความเร็ว ♩ = 118 อัตราจังหวะ 4/4 การดำเนินคอร์ดมีสี่แบบ แบบที่หนึ่งคือ I iv I III iv V ใช้ในท่อน A1 แบบที่สองคือ I iv I III iv I ใช้ในท่อน A2 แบบที่สามคือ I III vi III iv III V ใช้ในท่อน B และแบบที่สี่คือ I iv I III I iv I ใช้ในท่อน A3 แม้ว่าจะมีการซ้ำท่อน A ถึงสามครั้ง แต่มีการเปลี่ยนการดำเนินคอร์ดทุกครั้ง การจบประโยคเพลงเป็นเคเดนซ์แบบสมบูรณ์ V-I

เพลง “ฝนเดือนหก” มีรูปแบบทำนองหลักสองทำนองคือ A กับ B โดยมีการซ้ำทำนอง A สามครั้งโดย มีคำร้องที่ต่างกันคือ A1 A2 และ A3 ซึ่งมีทำนองที่แตกต่างกันบ้างเล็กน้อย และมีการซ้ำ A3 เป็นท่อนจบของบทเพลง บันไดเสียง G เมเจอร์ การเคลื่อนที่ส่วนใหญ่แบบกระโดดข้ามขั้น พิสัยของเสียงอยู่ระหว่าง 1 ช่วงเสียงกับอีกคู่ 3 เมเจอร์ กระสวนจังหวะรำวง จังหวะทำนองค่อนข้างสัมพันธ์กันเกือบทั้งเพลง ความเร็ว ♩ = 85 อัตราจังหวะ 4/4 การดำเนินคอร์ดมีสี่แบบ โดยแบบที่หนึ่งคือ I vi I vi I vi V ใช้ในท่อน A1 แบบที่สองคือ I vi I vi I ใช้ในท่อน A2 แบบที่สามคือ I vi I ii I vi ใช้ในท่อน B และแบบที่สี่คือ I vi I vi I ใช้ในท่อน A3 ซึ่งคอร์ดที่ใช้ในบทเพลงพบเพียงสี่คอร์ดคือ G (I), Am (ii), D (V) และ Em (vi) การจบประโยคเพลงเป็นเคเดนซ์แบบสมบูรณ์ (V-I) พบในการดำเนินคอร์ดแบบที่หนึ่ง และพบการจบประโยคเพลงแบบ (vi-I)

เพลง “มนต์รักลูกทุ่ง” มีรูปแบบทำนองหลักสองทำนองคือ A กับ B มีการซ้ำเป็น A1 โดยมีคำร้องที่ต่างกัน และทำนอง B มีการซ้ำเป็น B1 กับ B2 โดยมีคำร้องที่ต่างกัน บันไดเสียง G เมเจอร์ การเคลื่อนที่แบบของทำนองตามลำดับขั้นและมีการกระโดดข้ามขั้นเป็นคู่ 4 บางครั้งพบว่าทำนองเพลงมีทิศทางคง พิสัยของเสียงอยู่ระหว่าง 1 ช่วงเสียงกับอีกคู่ 5 เพอร์เฟค กระสวนจังหวะโบเลโร จังหวะทำนองแตกต่างกัน ความเร็ว ♩ = 58 อัตราจังหวะ 4/4 การดำเนินคอร์ดมีห้าแบบ แบบที่หนึ่งคือ ii I vi ii V I VI II IV iii ใช้ในท่อน A1 แบบที่สองคือ vi V vi IV V I IV V I IV vi iii vi ใช้ในท่อน B1 แบบที่สามคือ Ii I vi ii V I vi ii IV iii vi ใช้ในท่อน A2 แบบที่สี่คือ vi V vi IV V I vi V I V I iii Vi ใช้ในท่อน B2 และแบบที่ห้าคือ V vi I V vi ใช้ในท่อน C การจบประโยคเพลงแบบ iii-vi และ vi-ii

เพลง “บุพเพสันนิวาส” มีรูปแบบทำนองหลักสองทำนองคือ A กับ B ทำนอง A มีการซ้ำสามครั้งโดยมีคำร้องที่ต่างกัน บันไดเสียง Ab เมเจอร์ การเคลื่อนที่ของทำนองอยู่ในทิศทางคงที่แบบตามลำดับขั้น พิสัยของเสียงอยู่ระหว่าง 1 ช่วงเสียงกับอีกคู่ 4 เพอร์เฟค กระสวนจังหวะรำวง จังหวะทำนองแตกต่างกันเล็กน้อย ความเร็ว ♩ = 65 อัตราจังหวะ 4/4 การดำเนินคอร์ดมีสี่แบบ แบบที่หนึ่งคือ I vi I vi I V ใช้ในท่อน A1 แบบที่สองคือ I vi I vi I vi I ใช้ในท่อน A2 แบบที่สามคือ vi I vi I vi I Vi ใช้ในท่อน B และแบบที่สี่คือ I vi I vi I vi I vi ใช้ในท่อน A3 การจบประโยคเพลงแบบ vi-I

## สรุปผลการวิจัย

บทเพลงที่มีรูปแบบสองทำนองหลัก ได้แก่ เพลงค่าน้ำนม เพลงชายสามโบสถ์ เพลงน้ำตาเทียน เพลงกลิ่นโคลนสาบควาย เพลงโลกนี้คือละคร เพลงยมบาลเจ้าขา เพลงฝนเดือนหก เพลงมนต์รักลูกทุ่ง และเพลงบุพเพสันนิวาส และเพลงที่มีรูปแบบสามทำนองคือเพลงมัสยาหลงเหยื่อ บันไดเสียงส่วนมากเป็นชนิดเมเจอร์ ยกเว้นเพลงเพลงน้ำตาเทียน เพลงมัศยาหลงเหยื่อ และเพลงบุพเพสันนิวาส เป็นชนิดไมเนอร์ การเคลื่อนที่ของแนวทำนองเป็นแบบแบบตามขั้น มีการกระโดดขั้นคู่ในช่วงเสียงแคบและแบบคงที่ พิสัยของเสียงอยู่ในช่วง 1 ช่วงเสียงกับอีกคู่ 5 เพอร์เฟค ซึ่งเหมาะสมกับนักร้อง มีกระสวนจังหวะโบเลโร 6 เพลง รำวง 2 เพลง โซล 1 เพลง และบลูส์ 1 เพลง จังหวะทำนองในภาพรวมสัมพันธ์กัน อัตราความเร็วช้าถึงปานกลาง ในอัตราจังหวะ 4/4 การดำเนินคอร์ดเป็นแบบการเคลื่อนที่แบบอิสระ การจบประโยคเพลงเป็นเคเดนซ์แบบสมบูรณ์ (V-)I จำนวน 6 บทเพลง อีก 4 บทเพลงมิได้จบประโยคตามหลักดนตรีตะวันตก (vi-I) (iii-vi) (vi-ii) และ (iii-I)

## อภิปรายผลการวิจัย

สังคีตลักษณ์เพลงลูกทุ่งของครูไพบูลย์ บุตรขัน มีรูปแบบฟอร์มส่วนมากแบบ ซองส์ ฟอร์ม (Song Form) คือ A และ B โดยมีการซ้ำทำนองหลายครั้ง เป็นรูปแบบโครงสร้างตามหลักดนตรีสากล สอดคล้องกับ ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร (2546: 21) ที่ได้กล่าวเรื่องรูปแบบ (Form) ว่า “...ซอง ฟอร์ม (Song Form) คือ การนำเทอร์นารีฟอร์มมาเติมส่วนหลักแรกลงอีก 1 ครั้ง จะได้รูปแบบ A A B A เรียกว่า ซองฟอร์ม โครงสร้างแบบนี้มักพบในเพลงทั่ว ๆ ไป...” บันไดเสียงส่วนใหญ่เป็นบันไดเสียงเมเจอร์เพื่อความเหมาะสมกับโทนเสียงของนักร้อง เช่น บันไดเสียง Ab เมเจอร์ และ G เมเจอร์ พบบันไดเสียงไมเนอร์ และการใช้มิกโซลิเดียนโมดในเพลง ได้แก่ เพลงน้ำตาเทียน เพลงมัศยาหลงเหยื่อ และเพลงบุพเพสันนิวาส การเคลื่อนที่ของแนวทำนองส่วนมากเป็นการเคลื่อนที่แบบตามขั้น มีการกระโดดขั้นคู่ในช่วงเสียงแคบและแบบคงที่ สอดคล้องกับ ณัชชา พันธุ์เจริญ (2560: 12) ได้กล่าวว่าเรื่องการวิเคราะห์ทิศทางของทำนอง “...โดยดูโน้ตทีละตัวอาจเป็นประโยชน์กับทำนองสั้นๆ ถ้าเป็นทำนองที่มีโน้ตความยาวอย่างน้อย 2 ห้องเพลงควรดูภาพรวมของทิศทางแล้วสรุปทิศทางนั้นๆ... และยังสอดคล้องกับงานวิจัยของ รัฐภูมิ ช่างเจรจา (2546) ที่ศึกษาเพลงของครูไพบูลย์ บุตรขัน พบว่าส่วนมากเพลงมีการกระโดดจากเสียงต่ำไปหาสูง แล้วเคลื่อนทำนองเพลงลงต่ำมาตามลำดับ ซึ่งการเคลื่อนที่ในลักษณะนี้จะช่วยให้การร้องเพลงไม่เหนื่อยและเป็นลักษณะของการเคลื่อนทำนองที่ดีของเพลงไทย พิสัยของเสียงอยู่ในช่วง 1 ช่วงเสียงกับอีกคู่ 5 เพอร์เฟค อาจเป็นไปได้ว่าครูไพบูลย์ บุตรขัน คำนึงขอบเขตและความเหมาะสมกับนักร้องเป็นหลัก กระสวนจังหวะที่พบคือแบบโบเลโร รำวง โซล และบลูส์ จังหวะทำนองแต่ละท่อนเพลงส่วนมากซ้ำและค่อนข้างสัมพันธ์กันเนื่องจากเพลงของครูไพบูลย์ที่มีสไตล์ลูกทุ่งไทยดั้งเดิมมีฉันทลักษณ์แบบกลอนสามหรือกลอนหก ทั้งนี้จึงทำให้ต้องคำนึงถึงกระสวนจังหวะที่ซ้ำและคล้ายกันเพื่อให้สอดรับคำร้อง สอดคล้องกับงานวิจัยของ กฤตวิทย์ พรมมิตรอาวรณ์ (2560: 77) ที่ศึกษารูปแบบกระสวนจังหวะเพลงลูกทุ่งของครูมงคล อมาตยกุล ซึ่งเป็นนักแต่งเพลงในยุคเดียวกับครูไพบูลย์ ว่า “รูปแบบทำนองจากการพิจารณาพบว่าการใช้กระสวนจังหวะในรูปแบบทำนองส่วนใหญ่ซ้ำกัน โดยการเคลื่อนที่ของโน้ตจะอยู่ในช่วงที่สูงและบรรเลงเคลื่อนที่ต่ำลงมาในห้องสุดท้าย...” อัตราความเร็วช้าถึงปานกลาง ในอัตราจังหวะ 4/4 และมีการเปลี่ยนอัตราจังหวะ 2/4 แทรก 1 ห้องเพลงในเพลงชายสามโบสถ์ด้วย การดำเนินคอร์ดเป็นแบบการเคลื่อนที่แบบอิสระต่างจากหลักการทฤษฎีดนตรีสากล เช่น มีการใช้โน้ตนอกคอร์ด การใช้คอร์ดทบ 7 เป็นต้น การจบประโยคเพลงเป็นเคเดนซ์แบบสมบูรณ์จำนวน 6 บทเพลง สอดคล้องกับ บรรจง ชลวิโรจน์ (2545: 172) ที่กล่าวถึงรูปแบบจุดพักของเพลงไว้ว่า “จุดพัก (Cadence) คือจุดที่ทำให้เกิดวรรคตอนทางดนตรี จุดพักมี 2 ประเภท คือ ประเภทจุดพักสมบูรณ์ ได้แก่ เพอร์เฟค เคเดนซ์ (Perfect Cadence) (V-I)” นอกจากนี้ยังพบการจบประโยคมีลักษณะต่างจากหลักทฤษฎีดนตรีตะวันตกสองแบบคือ จบแบบ vi-I iii-vi vi-ii และแบบ iii-I อาจเป็นความตั้งใจที่มีจากความคิดของครูและผู้เรียบเรียงดนตรี

สิ่งที่น่าสนใจคือ ครูไพบูลย์ บุตรขัน แต่งเพลงโดยใช้การผสมผสานแบบแผนเพลงลูกทุ่งไทยกับเพลงสากล เช่น การใช้กระสวนจังหวะแบบบลูส์ในเพลงมัสยาหลงเหยื่อ การเปลี่ยนอัตราจังหวะในเพลงชายสามโบสถ์เพื่อให้ความรู้สึกที่แตกต่าง หรือแม้แต่การเลือกใช้คอร์ดที่ปรากฏในดนตรีสมัยนิยมแบบเพลงลีลาศซึ่งได้รับอิทธิพลจากดนตรีตะวันตกในขณะนั้น ถือว่าเป็นการสร้างแบบแผนใหม่ในการแต่งเพลงลูกทุ่งไทยซึ่งได้รับความนิยมมาจนปัจจุบัน

## ข้อเสนอแนะ

1. ข้อเสนอแนะในการนำผลการวิจัยไปใช้ ผู้สนใจสามารถนำผลสังคีตลักษณ์เพลงลูกทุ่งของครูไพบูลย์ บุตรขัน ไปเป็นแนวทางการวิเคราะห์เพลงลูกทุ่งไทยได้
2. ข้อเสนอแนะในการวิจัยครั้งต่อไป ผู้วิจัยขอเสนอแนะให้มีการศึกษาสังคีตลักษณ์เพลงลูกทุ่งในช่วงศตวรรษที่ 21 เพื่อศึกษาองค์ประกอบดนตรีที่เปลี่ยนแปลงตามยุคสมัย

## เอกสารอ้างอิง


กฤตวิทย์ ภูมิถาวร. 2560. “งานดนตรีไทยสากลของครูมงคล อมาตยกุล: ลักษณะเด่นในอุปนิสัย ความ รอบรู้ ความสำเร็จในการสร้างวงดนตรีและนักร้องเพลงลูกทุ่ง.” **วารสารกระแสวัฒนธรรม** 18 (3): 66-80.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2560. **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.** พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.

ณรงค์ฤทธิ์ ธรรมบุตร. 2546. **ทฤษฎีการประพันธ์เพลง.** กรุงเทพฯ: ไทยวัฒนาพานิช.

บรรจง ชลวิโรจน์. 2545. **ปฐมบททฤษฎีดนตรี.** กรุงเทพฯ: โอ.เอส. พริ้นติ้ง เฮ้าส์.

ไพบูลย์ สำราญภูติ. 2543. **ราชานักแต่งเพลงลูกทุ่งไทย ไพบูลย์ บุตรขัน.** กรุงเทพฯ: อัมรินทร์พับลิชชิ่ง.

รัฐภูมิ ช่างเจรจา. 2546. **วิเคราะห์เพลงของไพบูลย์ บุตรขัน.** วิทยานิพนธ์ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต. กรุงเทพฯ: มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

Hood, M. 1971. **The Ethnomusicology**. New York: Mcgraw-Hill.