



การศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาชุด

ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) โดย ชัยภักดิ์ ภักธรจินดา

A STUDY OF CONTEMPORARY MUSIC: CASE STUDY OF

"STILL ON MY MIND" (BANLENG PLENG FAH)

BY CHAIBHUK BHUTRACHINDA

ศุภฤกษ์ พุฒสโร

บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

2563

การศึกษาการเรียงเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาชุด
ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) โดย ชัยศักดิ์ ภัทรจินดา



ปริญญานิพนธ์นี้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
ปีการศึกษา 2563
ลิขสิทธิ์ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

A STUDY OF CONTEMPORARY MUSIC: CASE STUDY OF
"STILL ON MY MIND" (BANLENG PLENG FAH)
BY CHAIBHUK BHUTRACHINDA



A Thesis Submitted in Partial Fulfillment of the Requirements
for the Degree of MASTER OF ARTS
(Ethnomusicology)
Faculty of Fine Arts, Srinakharinwirot University
2020
Copyright of Srinakharinwirot University

ปริญญานิพนธ์

เรื่อง

การศึกษาการเรียงเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาชุด

ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) โดย ชัยภักดิ์ ภัทรจินดา

ของ

ศุภฤกษ์ พุฒสโร

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

(รองศาสตราจารย์ นายแพทย์ฉัตรชัย เอกปัญญาสกุล)

คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย

คณะกรรมการสอบปากเปล่าปริญญานิพนธ์

..... ที่ปรึกษาหลัก ประธาน

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นงนุช สุนทรนผล)

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนรรฆ จรรย์ยานนท์)

..... กรรมการ

(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร)

ชื่อเรื่อง	การศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) โดย ชัยภัค ภัทรจินดา
ผู้วิจัย	ศุภฤกษ์ พุฒสโร
ปริญญา	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต
ปีการศึกษา	2563
อาจารย์ที่ปรึกษา	ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร. นัจฐิกา สุนทรธนผล

การศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) โดย ชัยภัค ภัทรจินดา มีจุดมุ่งหมายของการค้นคว้าวิจัยเพื่อศึกษาการสร้างสรรคผลงานดนตรีร่วมสมัยของ ชัยภัค ภัทรจินดาและเพื่อศึกษาแนวคิด พร้อมวิเคราะห์เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัยกรณีศึกษาชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) โดยใช้การวิจัยเชิงคุณภาพแบบพรรณานาวิเคราะห์ ผลการวิจัยพบว่า ในการศึกษาวิธีการสร้างสรรคผลงานดนตรีร่วมสมัยของ ชัยภัค ภัทรจินดา ทำให้ทราบว่าการเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทยที่เป็นเครื่องสาย เป็นทักษะแรกที่น่าพา ชัยภัค เข้าสู่ความเข้าใจในดนตรีร่วมสมัย การเทียบเสียงของเครื่องดนตรีไทยตามปกติ จะใกล้เคียงกับโน้ตบนบันไดเสียง Bb ใน Concert Key และยังพบว่า การเทียบเสียงดนตรีไทยให้สามารถเล่นร่วมกับดนตรีตะวันตกได้อย่างเหมาะสมโดยยังคงไว้ซึ่งสีสันเสียงเอกลักษณ์ไว้ สามารถเพิ่มลดได้ไม่เกินครึ่งเสียงคือ บันไดเสียง A และ B นอกจากนี้ยังให้ความสำคัญกับการใช้คอร์ดที่มีโน้ตรวมกันตั้งแต่ 4 โน้ตขึ้นไปเสมอ โดยทุกเพลงต้องมีโครงสร้างเพลงที่ชัดเจน และใช้เสียงสังเคราะห์ในการบ่งบอกอารมณ์เพลงให้ชัดเจนอยู่เสมอ ความเป็นองค์ความรู้ 4 ส่วน ที่มีความสัมพันธ์กัน ได้แก่ การเทียบเสียง, คอร์ด, โครงสร้างเพลง และเสียงสังเคราะห์ (Synthesizers) ในส่วนของการศึกษาแนวคิด และเทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) พบว่า เพลงชุดนี้จัดทำขึ้นเพื่อรื้อฟื้นรำลึกถึงพระราชอัจฉริยภาพและเป็นการถวายความอาลัยแด่พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร (พระนามปัจจุบัน) คัดเลือกมาจำนวน 11 เพลง โดยใช้แนวคิด, แรงบันดาลใจจากการตีความหมายของชื่อเพลง และกำหนดทิศทางการเรียบเรียงให้สอดคล้องกับเพลงต้นฉบับบนพื้นฐานจากประสบการณ์รับรู้เดิม และเลือกใช้เครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลักให้เหมาะสม แนวทำนองหลักของเพลงในชุดนี้จะถูกย้ายแนวเปลี่ยนเครื่องดนตรีเป็นจำนวนทุก ๆ 16, 8, 4 หรือ 2 ห้องเพลง พบการเรียบเรียงเพลงให้อยู่ในระบบอิงกฏแจเสียง Bb มากที่สุด เน้นการเทียบเสียงเครื่องดนตรีให้มีโน้ตอยู่บนบันไดเสียงแบบ Blues Scale ในด้านสังคีตลักษณะจะคงไว้ซึ่งท่อนเพลงเดิมก่อน แล้วจึงทำการสร้างท่อนเริ่มต้นเพลงเพื่อเกริ่นนำ (Intro), สร้างท่อนเดี่ยวดนตรีกลางเพลง (Solo) และสร้างท่อนดนตรีท้ายเพลง (Outro) ส่วนสีสันเสียงของเพลงจะให้เสียงเครื่องดนตรีสังเคราะห์เป็นตัวกำหนดอารมณ์เพลงเป็นหลัก การเรียบเรียงเสียงประสานจะมีเนื้อดนตรี (Texture) เป็นแบบการเน้นทำนองหลักเพียงแนวเดียว (Homophony) ในการสร้างแนวทำนองสอดประสานจะลงโน้ตสำคัญเป็นโน้ตใดโน้ตหนึ่งที่อยู่ในคอร์ดอยู่เสมอ และให้ความสำคัญกับทิศทางการเคลื่อนของโน้ต ในแนวดนตรีสอดประสานด้วยเช่นกัน

คำสำคัญ : ดนตรีร่วมสมัย, การเรียบเรียงเสียงประสาน, แนวทำนองสอดประสาน

Title	A STUDY OF CONTEMPORARY MUSIC: CASE STUDY OF "STILL ON MY MIND" (BANLENG PLENG FAH) BY CHAIBHUK BHUTRACHINDA
Author	SUPARERK PUTSARO
Degree	MASTER OF ARTS
Academic Year	2020
Thesis Advisor	Assistant Professor Nuttika Soontorntanaphol , Ph.D.

This research is a study of contemporary music, and a case study of the song "Still on My Mind" (Banleng Pheng Fah) by Chaibhuk Bhutrachinda, which had the aim of researching the creation of the contemporary works of Chaibhuk Bhutrachinda, to study the concepts and analyze the techniques for arranging contemporary music with qualitative research in descriptive analysis. The results of the study found the following: the contemporary music creation method of Chaibhuk Bhutrachinda, which compared of Thai stringed instruments. It is the first skill that leads Chaibhuk to understand contemporary music and comparing the sound of a normal Thai instrument will be close to the note on the scale Bb in the Concert Key. It was also found that the comparison of Thai music to be able to play with Western music properly while retaining a unique sound color. You can add up to half the scale, i.e., the A and B scales. It is also important to always use chords with four or more notes. All songs must also have a clear musical structure and used synthetic sounds to clearly express the mood. These four parts of knowledge are related to each other: sound comparison, chords, musical structure and synthesizers. The conceptual study results arranged techniques for contemporary music, the case study of "Still on My Mind" (Banleng Pheng Fah) found that this song was created to commemorate and pay tribute to His Majesty the King Maha Bhumibol Adulyadej the Great (present name). The 11 selected songs used the concept, inspired by the interpretation of the song title and directing the arrangement in accordance with the original music and choosing appropriate instruments to play the main melody. The main melody of the songs in this set is shifted to a number every 16, 8, 4 or 2 rooms. Most compositions were found in Bb key-based systems and emphasized the comparison of musical instruments with notes on the blues scale. Then, an opening verse for introduction (intro), a solo verse in the middle (solo), and created the end verse (outro). As for the color of the song, the sound of synthesized instruments determines the mood. The harmonic arrangement has a homophonic texture. In order to create counterpoint, the key note is placed as one of the notes in the chord and also focused on the direction of movement of the notes in Counterpoint as well.

Keyword : Contemporary Music, Arrangement, Counterpoint

กิตติกรรมประกาศ

วิทยานิพนธ์นี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ เพราะได้รับความร่วมมือและความช่วยเหลือจากบุคคลหลายฝ่าย ทำให้ผู้วิจัยมีข้อมูลที่น่ามาใช้ในการวิเคราะห์ และเพียรพยายามทำวิทยานิพนธ์ฉบับนี้

ขอกราบขอบพระคุณ ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.นงนุช สุพรรณผล อาจารย์ที่ปรึกษาวิทยานิพนธ์, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.อนรรฆ จรรย์ยานนท์ ประธานสอบวิทยานิพนธ์, ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สุรศักดิ์ จำนงค์สาร กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ และคณาจารย์ทุกท่านในสาขาวิชามานุษยวิทยา คณະศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่ให้คำแนะนำปรึกษาแก่ผู้วิจัย ตลอดจนบุคคลากรในคณะศิลปกรรมศาสตร์ทุกท่านที่ให้ความช่วยเหลือแก่ผู้วิจัย จนวิทยานิพนธ์ฉบับนี้เสร็จสมบูรณ์

ขอกราบขอบพระคุณ คุณชัยภักดิ์ ภักธรจินดา ผู้ให้ข้อมูล, ถ่ายทอดความรู้ และประสบการณ์แก่ผู้วิจัยเป็นอย่างดี จนทำให้วิทยานิพนธ์ฉบับนี้มีความสมบูรณ์ลุล่วงไปด้วยดี

ขอขอบพระคุณ คุณวัชรินทร์ เฟื่องชูช ห้างบันทึกละเอียดรูปโฉมสตูดิโอ ที่ให้การสนับสนุนข้อมูลทางคอมพิวเตอร์ และเอื้อเฟื้อสถานที่ในการเก็บข้อมูล

ขอขอบพระคุณ บริษัท สยามดนตรียามาฮ่า จำกัด สนับสนุนซอฟต์แวร์คอมพิวเตอร์ในการจัดทำโน้ตทุกแนวดนตรี

ท้ายที่สุดนี้ ขอขอบพระคุณ คุณแม่ชุตติกาญจน์ พุฒสโร, ครอบครัวกุศลเป่ง และคุณประโยชน์ที่ได้รับจากวิทยานิพนธ์นี้ ขอมอบแด่คณาจารย์ทุกท่านที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาแก่ผู้วิจัย

ศุภฤกษ์ พุฒสโร

สารบัญ

หน้า

บทคัดย่อภาษาไทย	ง
บทคัดย่อภาษาอังกฤษ.....	จ
กิตติกรรมประกาศ.....	ฉ
สารบัญ	ช
สารบัญตาราง.....	ญ
สารบัญรูปภาพ	ฐ
บทที่ 1 บทนำ.....	1
ภูมิหลัง.....	1
ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า	5
ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า	5
ขอบเขตการศึกษาค้นคว้า	5
ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	6
ข้อตกลงเบื้องต้น	6
นิยามศัพท์เฉพาะ	6
กรอบแนวคิดการวิจัย.....	8
บทที่ 2 เอกสารตำราวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	9
2.1 เอกสารตำราวิชาการ	10
2.1.1 เอกสารตำราวิชาการเกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีสากล และการเรียบเรียงเสียงประสาน. 10	
2.1.2 เอกสารตำราวิชาการเกี่ยวกับดนตรีไทย และดนตรีร่วมสมัย	21
2.1.3 เอกสารตำราวิชาการเกี่ยวกับบทเพลงพระราชานิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระ เจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ (รัชกาลที่ 9)	29

2.1.4 เอกสารตำราวิชาการเกี่ยวกับ Computer Music	35
2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	37
บทที่ 3 วิธีดำเนินการวิจัย	44
บทที่ 4 การวิเคราะห์ข้อมูล	46
4.1 การสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัยของ ชัยภัค ภัทรจินดา.....	47
4.1.1 หลักการทางวิชาการดนตรีที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน.....	48
การเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทย.....	48
การเทียบเสียงแบบพิเศษ.....	50
คอร์ด (Chord)	51
4.1.2 วิธีการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัย	51
โครงสร้างเพลง	52
ดนตรีไฟฟ้า	55
การสร้างเพลงแบบไมอิงจังหวะ.....	57
4.2 แนวคิด และวิเคราะห์เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาชุด ใน ดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า)	57
4.2.1 ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)	59
4.2.2 แผ่นดินของเรา (Alexandra).....	81
4.2.3 ใกล้รุ่ง (Near Dawn).....	94
4.2.4 สายฝน (Falling Rain)	106
4.2.5 ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)	120
4.2.6 แสงเทียน (Candlelight Blues).....	134
4.2.7 แสงเดือน (Magic Beams)	144
4.2.8 ลมหนาว (Love in Spring).....	155

4.2.9 ยามเย็น (Love at Sundown)	168
4.2.10 อาทิตย์อัสดง (Blue Day)	178
4.2.11 พรปีใหม่ (New Year Greeting)	188
บทที่ 5 สรุปผลการศึกษา อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	201
สรุปผลการศึกษา	201
1. ผลการศึกษาวិธีการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัยของ ชัยภาค ภัทรจินดา	201
2. ผลการศึกษาแนวคิด และเทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษา ชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า)	203
อภิปรายผล	207
ข้อเสนอแนะ	209
บรรณานุกรม	210
ภาคผนวก.....	212
ประวัติผู้เขียน.....	216

สารบัญตาราง

	หน้า
ตาราง 1 แสดงเสียงขึ้นคู่	18
ตาราง 2 แสดงช่วงแนวทำนอง - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind).....	60
ตาราง 3 แสดงช่วงแนวทำนองเครื่องดนตรีไฟฟ้า - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)	61
ตาราง 4 แสดงช่วงเสียง - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)	63
ตาราง 5 แสดงสังคีตลักษณ์ 1 - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)	70
ตาราง 6 ตารางแสดงสังคีตลักษณ์ 2 - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)	71
ตาราง 7 แสดงการดำเนินคอร์ดที่ช่วยก่อสร้างขึ้นมาใหม่ - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)..	76
ตาราง 8 แสดงขึ้นคู่ วรรณาเอก ห้องเพลงที่ 19 ถึง 26 - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)	77
ตาราง 9 แสดงขึ้นคู่ ขลุ่ยเพียงออ ห้องเพลงที่ 44 ถึง 51 - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind) .	78
ตาราง 10 แสดงขึ้นคู่ วรรณาเอก ห้องเพลงที่ 68 ถึง 75 - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind) ..	78
ตาราง 11 แสดงขึ้นคู่ ขลุ่ยเพียงออ ห้องเพลงที่ 84 ถึง 91 - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)	79
ตาราง 12 แสดงช่วงแนวทำนอง - แผ่นดินของเรา (Alexandra)	82
ตาราง 13 แสดงช่วงแนวทำนองที่ช่วยก่อสร้างขึ้นมาใหม่ - แผ่นดินของเรา (Alexandra)	83
ตาราง 14 แสดงช่วงเสียง - แผ่นดินของเรา (Alexandra)	83
ตาราง 15 แสดงสังคีตลักษณ์ - แผ่นดินของเรา (Alexandra)	88
ตาราง 16 แสดงห้องเพลงที่เป็นแนวบรรเลงสอดประสาน - แผ่นดินของเรา (Alexandra)	89
ตาราง 17 แสดงการดำเนินคอร์ดในท่อนเพลงที่ช่วยก่อสร้างขึ้นมาใหม่	92
ตาราง 18 แสดงขึ้นคู่ห้องเพลงที่ 2 ถึง 10 - แผ่นดินของเรา (Alexandra)	92
ตาราง 19 แสดงขึ้นคู่ห้องเพลงที่ 40 ถึง 43 - แผ่นดินของเรา (Alexandra)	93
ตาราง 20 แสดงขึ้นคู่ห้องเพลงที่ 53 ถึง 61 - แผ่นดินของเรา (Alexandra)	93
ตาราง 21 แสดงขึ้นคู่ห้องเพลงที่ 62 ถึง 70 - แผ่นดินของเรา (Alexandra)	93

ตาราง 22 แสดงชั้นคู่ห้องเพลงที่ 100 ถึง 103 - แผ่นดินของเรา (Alexandra)	93
ตาราง 23 แสดงชั้นคู่ห้องเพลงที่ 113 ถึง 121 - แผ่นดินของเรา (Alexandra)	94
ตาราง 24 แสดงแนวทำนอง - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)	96
ตาราง 25 แสดงแนวทำนองที่ช่วยภักศร้างขึ้นมาใหม่ - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)	96
ตาราง 26 แสดงช่วงเสียง - ใกล้รุ่ง (Near Dawn).....	97
ตาราง 27 แสดงสังคีตลักษณ์ - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)	100
ตาราง 28 แสดงชั้นคู่ - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)	105
ตาราง 29 แสดงแนวทำนองหลัก - สายฝน (Falling Rain)	107
ตาราง 30 แสดงแนวทำนองที่ช่วยภักศร้างขึ้นมาใหม่ - สายฝน (Falling Rain)	107
ตาราง 31 แสดงช่วงเสียง - สายฝน (Falling Rain)	108
ตาราง 32 แสดงสังคีตลักษณ์ - สายฝน (Falling Rain).....	114
ตาราง 33 แสดงห้องเพลงที่มีการบรรเลงแบบโน้ตเดียวกัน - สายฝน (Falling Rain).....	115
ตาราง 34 ห้องเพลงที่มีการบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองที่ต่างกัน - สายฝน (Falling Rain)	116
ตาราง 35 แสดงช่วงแนวทำนองหลัก - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)	121
ตาราง 36 แสดงช่วงแนวทำนองที่ช่วยภักศร้างขึ้นมาใหม่ - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)	121
ตาราง 37 แสดงช่วงเสียงของแนวทำนองหลัก - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)	122
ตาราง 38 แสดงสังคีตลักษณ์ - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)	128
ตาราง 39 แสดงแนวทำนองตามห้องเพลง - แสงเทียน (Candlelight Blues).....	135
ตาราง 40 แสดงช่วงเสียง - แสงเทียน (Candlelight Blues)	136
ตาราง 41 แสดงสังคีตลักษณ์ - แสงเทียน (Candlelight Blues)	140
ตาราง 42 แสดงชั้นคู่ - แสงเทียน (Candlelight Blues)	144
ตาราง 43 แสดงช่วงแนวทำนองหลัก - แสงเดือน (Magic Beams)	145

ตาราง 44 แสดงช่วงเสียง - แสงเดือน (Magic Beams)	146
ตาราง 45 แสดงสังคีตลักษณ์ - แสงเดือน (Magic Beams)	151
ตาราง 46 แสดงชั้นคู่ - แสงเดือน (Magic Beams)	154
ตาราง 47 แสดงช่วงแนวทำนอง - ลมหนาว (Love in Spring)	156
ตาราง 48 แสดงช่วงเสียง - ลมหนาว (Love in Spring)	156
ตาราง 49 แสดงช่วงการบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองที่ต่างกัน - ลมหนาว (Love in Spring)	162
ตาราง 50 แสดงช่วงทำนองการบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองที่คล้ายกัน - ลมหนาว (Love in Spring)	163
ตาราง 51 แสดงชั้นคู่ - ลมหนาว (Love in Spring)	166
ตาราง 52 แสดงช่วงเสียง - ยามเย็น (Love at Sundown)	169
ตาราง 53 แสดงสังคีตลักษณ์ - ยามเย็น (Love at Sundown)	171
ตาราง 54 แสดงชั้นคู่ - ยามเย็น (Love at Sundown)	176
ตาราง 55 แสดงช่วงแนวทำนองหลัก - อาทิตย์อัสดง (Blue Day)	179
ตาราง 56 แสดงช่วงเสียง - อาทิตย์อัสดง (Blue Day)	179
ตาราง 57 แสดงสังคีตลักษณ์ - อาทิตย์อัสดง (Blue Day)	183
ตาราง 58 แสดงชั้นคู่ - อาทิตย์อัสดง (Blue Day)	187
ตาราง 59 แสดงช่วงแนวทำนอง - พรปีใหม่ (New Year Greeting)	189
ตาราง 60 แสดงช่วงเสียงแนวทำนอง - พรปีใหม่ (New Year Greeting)	190
ตาราง 61 แสดงสังคีตลักษณ์ - พรปีใหม่ (New Year Greeting)	197
ตาราง 62 สรุปรูปแบบแนวความคิดการสร้างสรรค์ผลงานชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า)	203
ตาราง 63 สรุประบบอิงกัญแจเสียง (Key Tonality)	204

สารบัญรูปภาพ

	หน้า
ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย	8
ภาพประกอบ 2 แสดงโครงสร้างบันไดเสียงเมเจอร์ (Major) และ บันไดเสียงไมเนอร์ (Minor)	10
ภาพประกอบ 3 เพลงนางนาค ตัวอย่างช่วงเสียง	13
ภาพประกอบ 4 แสดงชนิดของขั้นคู่	17
ภาพประกอบ 5 แสดงคอร์ดรูปแบบต่าง ๆ	19
ภาพประกอบ 6 แสดงเลขโรมันที่ใช้ในการดำเนินคอร์ด	20
ภาพประกอบ 7 แสดงการเทียบเสียงระนาดเอกแบบไทย	22
ภาพประกอบ 8 แสดงการเทียบเสียงซิมแบบไทย	23
ภาพประกอบ 9 แสดงการเทียบเสียงขลุ่ยเพียงออแบบไทย	24
ภาพประกอบ 10 แสดงการเทียบเสียงซอด้วงแบบไทย	25
ภาพประกอบ 11 แสดงการเทียบเสียงซออู้แบบไทย	26
ภาพประกอบ 12 แสดงคอร์ดเพลงแสงเทียน	33
ภาพประกอบ 13 การเทียบเสียงซออู้แบบไทย	49
ภาพประกอบ 14 การเทียบเสียงซิมให้สามารถเล่นเพลงที่อยู่บนบันไดเสียง F, Bb, Eb และ Ab	50
ภาพประกอบ 15 การใช้คอร์ดในเพลงลำปางใหญ่ อัลบั้ม จินตนาการสยาม 5	51
ภาพประกอบ 16 โครงสร้างท่อนเพลงลำปางใหญ่ จากอัลบั้ม จินตนาการสยาม 5	54
ภาพประกอบ 17 โครงสร้างท่อนเพลง ญวนรำลึก จากอัลบั้ม จินตนาการสยาม 5	54
ภาพประกอบ 18 ภาพตัวอย่างแสดงลักษณะเสียงของ Pad Synthesizer (ซ้าย) และ Lead Synthesizer (ขวา)	56
ภาพประกอบ 19 แสดงโน้ตช่วง Intro ในเพลงลำปางใหญ่ จากอัลบั้ม จินตนาการสยาม 5	56
ภาพประกอบ 20 โปรแกรมตัวเล่นเสียงจำลอง Battery Player (Sample Player)	59

ภาพประกอบ 21 แสดงการเพิ่มโน้ตระดับในแนวทำนองหลัก - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind).....	62
ภาพประกอบ 22 แสดงช่วงเสียง - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)	64
ภาพประกอบ 23 แสดงการเทียบเสียงซอฮู้ - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind).....	65
ภาพประกอบ 24 แสดงการเทียบเสียงซิม - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind).....	66
ภาพประกอบ 25 แสดงการเทียบเสียงซลู่เพียงออ - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind).....	67
ภาพประกอบ 26 แสดงการเทียบเสียงระนาดเอก - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)	68
ภาพประกอบ 27 แสดงการเทียบเสียงซอเอื้อหู - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)	69
ภาพประกอบ 28 แสดงแนวบรรเลงแบบ Unison - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)	73
ภาพประกอบ 29 แสดงบรรเลงสอดประสานแบบลากยาวกว่าทำนองหลัก - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)	73
ภาพประกอบ 30 แสดงการบรรเลงสอดประสานในช่วงทำนองหลักค้างยาว - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)	74
ภาพประกอบ 31 แสดงการเปรียบเทียบการดำเนินคอร์ด - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind) 76	
ภาพประกอบ 32 แสดงทิศทางแนวทำนองสอดประสาน - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind). 80	
ภาพประกอบ 33 แสดงตัวอย่างแนวทำนองที่มีโน้ตระดับ - แผ่นดินของเรา (Alexandra)	83
ภาพประกอบ 34 แสดงช่วงเสียง - แผ่นดินของเรา (Alexandra).....	84
ภาพประกอบ 35 แสดงการเทียบเสียงซอด้วง - แผ่นดินของเรา (Alexandra).....	85
ภาพประกอบ 36 แสดงการเทียบเสียงซอด้วง - แผ่นดินของเรา (Alexandra).....	86
ภาพประกอบ 37 แสดงการเทียบเสียงซอเอื้อหู - แผ่นดินของเรา (Alexandra).....	87
ภาพประกอบ 38 แสดงตัวอย่างแนวการบรรเลงแบบ Unison - แผ่นดินของเรา (Alexandra)....	89
ภาพประกอบ 39 แสดงตัวอย่างแนวบรรเลงสอดประสาน - แผ่นดินของเรา (Alexandra)	90
ภาพประกอบ 40 เปรียบเทียบการดำเนินคอร์ด - แผ่นดินของเรา (Alexandra)	91
ภาพประกอบ 41 แสดงช่วงเสียง - ใกล้รุ่ง (Near Dawn).....	97

ภาพประกอบ 42 แสดงการเทียบเสียงระนาดเอก - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)	98
ภาพประกอบ 43 แสดงการเทียบเสียงฆม - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)	98
ภาพประกอบ 44 แสดงการเทียบเสียงขลุ่ยเพียงออ - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)	99
ภาพประกอบ 45 แสดงตัวอย่างการบรรเลงแบบโน้ตเดียวกัน - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)	101
ภาพประกอบ 46 แสดงตัวอย่างการบรรเลงสอดประสาน - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)	102
ภาพประกอบ 47 แสดงตัวอย่างการบรรเลงล้อทำนอง - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)	102
ภาพประกอบ 48 แสดงการเปรียบเทียบการดำเนินคอรัส - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)	103
ภาพประกอบ 49 แสดงตัวอย่างการให้ความสำคัญกับความต่อเนื่องของเสียง - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)	105
ภาพประกอบ 50 แสดงช่วงเสียง - สายฝน (Falling Rain)	108
ภาพประกอบ 51 แสดงการเทียบเสียงฆม - สายฝน (Falling Rain)	109
ภาพประกอบ 52 แสดงการเทียบเสียงขลุ่ยเพียงออ - สายฝน (Falling Rain)	110
ภาพประกอบ 53 แสดงการเทียบเสียงซอด้วง - สายฝน (Falling Rain)	111
ภาพประกอบ 54 แสดงการเทียบเสียงซออู้ - สายฝน (Falling Rain)	112
ภาพประกอบ 55 แสดงการเทียบเสียงซออู้ - สายฝน (Falling Rain)	113
ภาพประกอบ 56 แสดงตัวอย่างการบรรเลงแบบโน้ตเดียวกัน - สายฝน (Falling Rain)	115
ภาพประกอบ 57 แสดงตัวอย่างการบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองที่ต่างกัน - สายฝน (Falling Rain)	116
ภาพประกอบ 58 แสดงตัวอย่างการบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองที่คล้ายกัน - สายฝน (Falling Rain)	117
ภาพประกอบ 59 แสดงการเปรียบเทียบการดำเนินคอรัส - สายฝน (Falling Rain)	118
ภาพประกอบ 60 แสดงตัวอย่างการประสานเสียงโดยใช้โน้ตคู่ 4 - สายฝน (Falling Rain)	119
ภาพประกอบ 61 แสดงตัวอย่างการประสานเสียงโดยใช้โน้ตคู่ 3 - สายฝน (Falling Rain)	120
ภาพประกอบ 62 แสดงช่วงเสียงทำนองหลัก - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)	122

ภาพประกอบ 63 แสดงการเทียบเสียงระนาดเอก - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)	123
ภาพประกอบ 64 แสดงการเทียบเสียงขิม - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream).....	123
ภาพประกอบ 65 แสดงการเทียบเสียงขลุ่ยเพียงออ - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)	
.....	124
ภาพประกอบ 66 แสดงการเทียบเสียงซอด้วง - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)	125
ภาพประกอบ 67 แสดงการเทียบเสียงซอด้วง - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)	126
ภาพประกอบ 68 แสดงการเทียบเสียงระนาดทุ้ม - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)	127
ภาพประกอบ 69 แสดงตัวอย่างการบรรเลงทำนองหลักร่วมกัน - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)	129
ภาพประกอบ 70 แสดงตัวอย่างการบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)	130
ภาพประกอบ 71 แสดงการเปรียบเทียบการดำเนินชีวิต - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)	131
ภาพประกอบ 72 แสดงการใช้ชิ้นคู่ - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)	134
ภาพประกอบ 73 แสดงแนวทำนองท่อนเริ่มเพลง - แสงเทียน (Candlelight Blues)	136
ภาพประกอบ 74 แสดงวลีทำนองแบบดนตรีบลูส์ในท่อนท้ายเพลง.....	136
ภาพประกอบ 75 แสดงช่วงเสียงเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง - แสงเทียน (Candlelight Blues).	137
ภาพประกอบ 76 แสดงการเทียบเสียงขิม - แสงเทียน (Candlelight Blues)	137
ภาพประกอบ 77 แสดงการเทียบเสียงซอด้วง - แสงเทียน (Candlelight Blues)	138
ภาพประกอบ 78 แสดงการเทียบเสียงซออู้ - แสงเทียน (Candlelight Blues)	139
ภาพประกอบ 79 แสดงการเปลี่ยนแปลงอัตราส่วนโน้ตในการบรรเลงทำนองหลัก - แสงเทียน (Candlelight Blues)	141
ภาพประกอบ 80 แสดงตัวอย่างการบรรเลงสอดประสานแบบลากยาวกว่าทำนองหลัก - แสงเทียน (Candlelight Blues)	142

ภาพประกอบ 81 แสดงตัวอย่างการบรรเลงสอดประสานในช่วงที่ทำนองหลักลากยาว - แสงเทียน (Candlelight Blues)	142
ภาพประกอบ 82 แสดงการเปรียบเทียบการดำเนินคอร์ด - แสงเทียน (Candlelight Blues)	143
ภาพประกอบ 83 แสดงช่วงเสียง - แสงเดือน (Magic Beams)	146
ภาพประกอบ 84 แสดงการเทียบเสียงซอด้วง - แสงเดือน (Magic Beams)	147
ภาพประกอบ 85 แสดงการเทียบเสียงซออู้ - แสงเดือน (Magic Beams)	148
ภาพประกอบ 86 แสดงการเทียบเสียงซออู้ - แสงเดือน (Magic Beams)	149
ภาพประกอบ 87 แสดงการเทียบเสียงซิม - แสงเดือน (Magic Beams)	150
ภาพประกอบ 88 แสดงตัวอย่างการบรรเลงแนวทำนองร่วมกันของซอด้วง และซิม - แสงเดือน (Magic Beams)	152
ภาพประกอบ 89 แสดงการเปรียบเทียบการดำเนินคอร์ด - แสงเดือน (Magic Beams)	153
ภาพประกอบ 90 แสดงช่วงเสียง - ลมหนาว (Love in Spring)	157
ภาพประกอบ 91 แสดงการเทียบเสียงขลุ่ยหลีบ - ลมหนาว (Love in Spring)	158
ภาพประกอบ 92 แสดงการเทียบเสียงขลุ่ยเพียงออ - ลมหนาว (Love in Spring)	159
ภาพประกอบ 93 แสดงการเทียบเสียงขลุ่ยอู้ - ลมหนาว (Love in Spring)	160
ภาพประกอบ 94 แสดงตัวอย่างการบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองที่ต่างกัน - ลมหนาว (Love in Spring)	163
ภาพประกอบ 95 แสดงตัวอย่างการบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองที่คล้ายกัน - ลมหนาว (Love in Spring)	164
ภาพประกอบ 96 แสดงการเปรียบเทียบการดำเนินคอร์ด - ลมหนาว (Love in Spring)	165
ภาพประกอบ 97 แสดงความเข้มของเสียง (Dynamic) ของเสียงที่ไม่เท่ากัน - ลมหนาว (Love in Spring)	168
ภาพประกอบ 98 แสดงตัวอย่างการเปลี่ยนแปลงแนวทำนองให้เป็นดนตรีบลูส์ - ยามเย็น (Love at Sundown)	170

ภาพประกอบ 99 แสดงการเทียบเสียงซิม - ยามเย็น (Love at Sundown).....	170
ภาพประกอบ 100 แสดงตัวอย่างการบรรเลงทำนองสอดประสานด้วยเทคนิคกรอเสียง - ยามเย็น (Love at Sundown)	172
ภาพประกอบ 101 แสดงตัวอย่างแนวเสียงซิม 2 - ยามเย็น (Love at Sundown)	172
ภาพประกอบ 102 แสดงการเปรียบเทียบการดำเนินคอร์ด - ยามเย็น (Love at Sundown)	174
ภาพประกอบ 103 แสดงช่วงเสียง - อาทิตย์อัสดง (Blue Day)	180
ภาพประกอบ 104 แสดงการเทียบเสียงซอดัว - อาทิตย์อัสดง (Blue Day).....	181
ภาพประกอบ 105 แสดงการเทียบเสียงซอดู - อาทิตย์อัสดง (Blue Day)	181
ภาพประกอบ 106 แสดงการเทียบเสียงซอดู - อาทิตย์อัสดง (Blue Day).....	182
ภาพประกอบ 107 แสดงตัวอย่างการบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองที่คล้ายกัน - อาทิตย์อัสดง (Blue Day).....	184
ภาพประกอบ 108 แสดงตัวอย่างการบรรเลงสอดประสานในช่วงที่ทำนองหลักบรรเลงโน้ตลากยาว - อาทิตย์อัสดง (Blue Day)	185
ภาพประกอบ 109 แสดงการเปรียบเทียบการดำเนินคอร์ด - อาทิตย์อัสดง (Blue Day)	186
ภาพประกอบ 110 แสดงช่วงเสียงแนวทำนอง - พรปีใหม่ (New Year Greeting).....	190
ภาพประกอบ 111 แสดงการเทียบเสียงซิม - พรปีใหม่ (New Year Greeting)	191
ภาพประกอบ 112 แสดงการเทียบเสียงซลุ่ยเพียงออ - พรปีใหม่ (New Year Greeting)	192
ภาพประกอบ 113 แสดงการเทียบเสียงซอดัว - พรปีใหม่ (New Year Greeting)	193
ภาพประกอบ 114 แสดงการเทียบเสียงซอดู - พรปีใหม่ (New Year Greeting)	194
ภาพประกอบ 115 แสดงการเทียบเสียงซอดู - พรปีใหม่ (New Year Greeting).....	195
ภาพประกอบ 116 แสดงการเทียบเสียงระนาดเอก - พรปีใหม่ (New Year Greeting)	195
ภาพประกอบ 117 แสดงการเทียบเสียงระนาดทุ้ม - พรปีใหม่ (New Year Greeting).....	196
ภาพประกอบ 118 แสดงการเพิ่มเติมโน้ตประดับในแนวทำนองหลัก - พรปีใหม่ (New Year Greeting).....	198

ภาพประกอบ 119 แสดงการเปรียบเทียบการดำเนินชีวิต - พรปีใหม่ (New Year Greeting) .	199
ภาพประกอบ 120 แสดงชั้นคู่ในแนวเสียงระนาดทุ้ม - พรปีใหม่ (New Year Greeting).....	200
ภาพประกอบ 121แสดงองค์ความรู้ 4 ส่วน - สรุปผลการศึกษา.....	201
ภาพประกอบ 122 สรุปสังคีตลักษณ์	206
ภาพประกอบ 123 ภาพปกเพลงชุด ในดวงใจนิรันดร์	214
ภาพประกอบ 124 ภาพการทำงานในห้องบันทึกเสียงของชัยภัค	214



บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

มนุษย์ได้สร้างดนตรีขึ้นมาเพื่อใช้ในวิถีชีวิต ความเพลิดเพลิน หรือ เพื่อส่งเสริมความเชื่อ วัฒนธรรมประจำเผ่าพันธุ์ ดนตรีจึงเป็นสื่อแสดงเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมของทุกเผ่าพันธุ์ทุกชนชาติ เมื่อสังคมมนุษย์ต้องติดต่อสื่อสารกันระหว่างเผ่าพันธุ์ จะด้วยเหตุผลทางการค้าหรือเป็นการสานสายสัมพันธ์ระหว่างกันในด้านอื่น ๆ ก็ตาม ย่อมเกิดการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมจนเกิดเป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรม ก่อให้เกิดการปรับตัวเข้าหากันของวัฒนธรรมด้วย ดนตรีที่เป็นส่วนหนึ่งในวัฒนธรรมจึงมีลักษณะที่เปลี่ยนไปจากเดิมด้วยเช่นกัน เกิดเป็นความงามด้านคีตกรรมในรูปแบบใหม่ แต่ยังคงแฝงไว้ด้วยเอกลักษณ์รูปแบบทางวัฒนธรรมดนตรีดั้งเดิม

จากกฎมนเฑียรบาล ในรัชสมัยของพระบรมไตรโลกนาถ ช่วงสมัยอยุธยาตอนต้น (พ.ศ. 1991 - 2031) ระบุว่า “ร้องเพลงเรือ เป่าปี่ เป่าขลุ่ย สีซอ ดัดจะเข้ กระจับปี่ ตีโทนทับ ในเขตพระราชฐาน” กฎนี้เกิดขึ้นเนื่องจากประชาชนในยุคนั้นมีความสุขมากจึงเล่นบรรเลงดนตรีกันในทุกพื้นที่ และในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ. 2394 - 2411) ก็ได้ปรากฏหลักฐานการกำหนดรูปแบบในการบรรเลงและรูปแบบวงที่ใช้บรรเลงในดนตรีไทย มีการเพิ่มรูปแบบการบรรเลงดนตรีในอัตรา 3 ชั้น และยังมีการประพันธ์บทร้องเป็นการขับเสภาละครเรื่องต่าง ๆ ขึ้นใหม่มากมาย จนเกิดเป็นปรากฏการณ์ดนตรีไทยนิยมไปทั่วประเทศ ซึ่งเกิดการถ่ายทอดสืบต่อมาจนถึงยุคปัจจุบัน (พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. 2550)

รูปแบบของวงดนตรีไทยมีวิวัฒนาการการประสมปรับเปลี่ยนรูปแบบวงเรื่อยมา จนสามารถแบ่งได้ 3 ประเภท ได้แก่ วงเครื่องสาย, วงปี่พาทย์ และวงมโหรี ซึ่งยังมีปรากฏให้เห็นจวบจนปัจจุบัน (มานพ วิสุทธิแพทย์. 2545) จากข้อมูลข้างต้นนี้ได้แสดงอย่างชัดเจนแล้วถึงประวัติความเป็นมาอย่างยาวนานของดนตรีไทย และรูปแบบลักษณะของวงดนตรีไทย

วัฒนธรรมตะวันตกเริ่มเผยแพร่เข้ามาสู่สยามในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 4 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ. 2394 - 2411) ด้วยพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงนำเครื่องดนตรีตะวันตกมาใช้ในการกองทหาร แต่การใช้เครื่องดนตรีตะวันตกในประเทศนั้น จะเด่นชัดมากที่สุด ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 (พ.ศ. 2411 - 2453) ได้ทรงโปรดเกล้าฯ ให้มีวงมโหรีขึ้นเรียกว่า วงโยธวาทิต วงนี้ใช้ในกองพันมหาดเล็กรักษาพระองค์และกองทัพบกเรือ ซึ่งต่อมาสมเด็จพระเจ้าฟ้าบริพัตรฯ

กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ได้ทรงนำหลักวิชาการประสานเสียงแบบตะวันตกมาใช้ในการนิพนธ์บทเพลงสากลขึ้นเป็นครั้งแรก (พูนพิศ อมาตยกุล. 2527)

ปรากฏการณ์ผสมผสานดนตรีไทยร่วมกับดนตรีในวัฒนธรรมอื่น เกิดขึ้นอย่างต่อเนื่องสู่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ (พ.ศ. 2453 - 2468) เนื่องจากในยุคสมัยนั้นมีชาวต่างชาติเข้ามาติดต่อด้านค้าขาย และประกอบกิจกรรมเพื่อประโยชน์ทางการทูตหลายประเทศ อีกทั้งเหล่าบรรดาเจ้านายระดับสูงในยุคนั้น ได้รับการศึกษามาจากยุโรปเป็นจำนวนมาก ผนวกกับศิลปะวัฒนธรรมก็มีความเจริญเป็นอย่างสูง ทั้ง โขน ละคร ดนตรีไทย รวมไปถึงมีการนำเข้ามาของเครื่องดนตรีต่างประเทศ ทั้งเครื่องดนตรีในภูมิภาคเอเชียตะวันออกเฉียงใต้ และเครื่องดนตรีจากยุโรป โดยบุคคลระดับชนชั้นเจ้านายกันมาก จึงเกิดการประสมวงดนตรีขึ้น กล่าวคือ มีการนำเครื่องดนตรีต่างประเทศเข้ามาบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีไทย เช่น วงอังกะลุง วงเครื่องสายผสมซิม, เปียโน, ออร์แกน และไวโอลิน (วัฒนวุฒิ ช้างชนะ. 2560) ถือได้ว่าเป็นยุคแห่งการเริ่มต้นการผสมผสานดนตรีไทยกับดนตรีในวัฒนธรรมต่างชาติอื่น

ในปีพุทธศักราช 2524 ดนตรีเชิงทดลองที่นำเอาเครื่องดนตรีตะวันตกมาร่วมบรรเลงกัน และใช้พื้นฐานแนวคิดร่วมกับดนตรีไทย โดย ครูบุญยงค์ เกตุคง (ระนาดเอก), บรูซ แกสตัน (เปียโน) และจิรพรรณ อังศวานนท์ (กีตาร์) ในนาม “วงฟองน้ำ” ได้สร้างปรากฏการณ์ดนตรีรูปแบบใหม่ให้กับสังคมไทย บรูซ แกสตัน กล่าวว่า การทดลองดนตรีประยุกต์ที่ผสมผสานระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตกนี้ ใช้ทำนองเดิมของเพลงไทยแล้วนำมาเรียบเรียงใหม่ สร้างสรรค์เป็นผลงานมาเรื่อย ๆ มีทั้งงานแสดงดนตรีสด, เพลงประกอบภาพยนตร์, เพลงประกอบละคร และงานสร้างสรรค์ร่วมกับศิลปินระดับโลกมากมาย (บรูซ แกสตัน. 2555, 5 สิงหาคม)

ตั้งแต่นั้นมาจากจุดเริ่มต้นด้วยคำว่า “ดนตรีประยุกต์” ได้ถูกนำมาตีความโดยบรรดาลูกศิษย์และนักดนตรีไทยที่รับเอาแนวคิดวิธีการประยุกต์นี้ไปพัฒนาต่อ ทั้งการนำทำนองเพลงไทยเดิมมาเรียบเรียงบรรเลงใหม่ และการสร้างเพลงขึ้นมาใหม่โดยใช้เครื่องดนตรีที่มีร่วมสมัยอยู่ในขณะนั้นบรรเลงร่วมกัน เกิดเป็นผลงานที่มีรูปแบบหลากหลาย อาทิ วงกอไผ่ (ที่มีสมาชิกส่วนใหญ่เป็นกลุ่มบุคคลที่ได้เคยร่วมงานกับ วงฟองน้ำ), วงบอยไทย, วงกำไล, วงดนตรีร่วมสมัยขุนอินออฟฟิตสยาม วงดนตรีเหล่านี้ได้ผลักดันแนวคิดดนตรีลักษณะนี้ จนเกิดรูปแบบดนตรีผสมผสานระหว่างดนตรีไทย และดนตรีชาติอื่นที่แพร่หลายในช่วงเวลานั้น ใช้ชื่อเรียกแตกต่างกัน อาทิ ดนตรีไทยร่วมสมัย, ดนตรีร่วมสมัยไทย, ดนตรีผสม, ดนตรีร่วมสมัย ในส่วนของการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้ผู้วิจัยจะขอใช้คำว่า “ดนตรีร่วมสมัย”

ปัจจัยที่ส่งเสริมให้เกิดงานทดลองดนตรีลักษณะนี้มากขึ้น เนื่องมาจากการพัฒนาอย่างรวดเร็วของ Software เพื่อการผลิตผลงานทางดนตรี ซึ่งได้ลดข้อจำกัดของการบรรเลงดนตรีแบบในอดีต อีกทั้งยังส่งเสริมการถ่ายทอดจินตนาการของนักประพันธ์ - นักเรียบเรียงดนตรี สู่บทเพลงได้อย่างไร้ขีดจำกัดด้วยเสียงและวิธีการสังเคราะห์เสียงที่พัฒนาขึ้นเป็นอย่างมาก

Digital Audio Workstation หรือชื่อย่อว่า DAW เป็น Software ที่ช่วยในการสร้างเพลงที่สามารถทำการบันทึกเสียงเครื่องดนตรี หรือเสียงใด ๆ ก็ได้ ครึ่งละ 1 เสียง หรือมากกว่า ตามแต่ขีดจำกัดของอุปกรณ์ที่ใช้ เป็นที่นิยมมากในหมู่สตูดิโอบันทึกเสียงทุกขนาด การบันทึกเสียงนี้จะถูกเก็บไว้ในคอมพิวเตอร์ในลักษณะของไฟล์เสียง สามารถแก้ไขเพิ่มเติมได้ตลอดเวลา กล่าวคือ การสร้างเพลงในลักษณะนี้จะสะดวกต่อการทำงานของนักดนตรีเป็นอย่างมาก สามารถบรรเลงดนตรีตามความคิดสร้างสรรค์บันทึกเก็บไว้ได้ทันที และสามารถเปิดฟังเพื่อตรวจสอบความไพเราะได้อย่างละเอียดตามความต้องการ อีกทั้งยังสามารถสร้างเสียงสังเคราะห์ (Synthesizer) ซึ่งเป็นเสียงที่ไม่สามารถเกิดขึ้นได้ด้วยเครื่องดนตรีปกติ ทำให้เกิดสีสันทางดนตรีใหม่ดังที่กล่าวไว้ข้างต้น

ชัยภัค ภัทรจินดา เป็นหนึ่งในศิลปินที่ได้รับอิทธิพลแนวคิดการประยุกต์ดนตรีจากวงฟองน้ำมาโดยตรง ด้วยความเป็นทั้งลูกศิษย์และเป็นสมาชิกในวงของ บรูซ แกสตัน (วงฟองน้ำ) อีกทั้งยังเป็นศิลปินที่มีผลงานการสร้างสรรคเพลงในรูปแบบของดนตรีร่วมสมัย ปรากฏสู่สาธารณชนอย่างต่อเนื่อง นับตั้งแต่ปี พ.ศ. 2530 เป็นต้นมา

เป็นที่รู้จักในฐานะนักประพันธ์เพลง นักเรียบเรียงเสียงประสาน และผู้บรรเลงดนตรีที่มีความสามารถทั้งเครื่องดนตรีไทย และเครื่องดนตรีตะวันตก โดดเด่นด้วยเอกลักษณ์สำเนียงวิธีการเรียบเรียงดนตรี และเสียงต่าง ๆ ที่ปรากฏในบทเพลงซึ่งมีความเฉพาะตัวสูง อันเป็นผลมาจากการทดลองใช้เสียงเครื่องดนตรีสังเคราะห์ทางเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ เข้าร่วมบรรเลงกับเครื่องดนตรีอื่น ๆ สร้างสรรค์ผลงานด้วย Software ประเภท Digital Audio Workstation เป็นหลัก

ผลงานที่สร้างชื่อเสียงให้กับ ชัยภัค ภัทรจินดา เป็นอย่างมากคือ ผลงานเพลงประกอบภาพยนตร์ เรื่อง “โหมโรง” (The Overture) โดยได้รับรางวัล “Star Entertainment Awards 2004” ซึ่งจัดขึ้นโดยสมาคมนักข่าวบันเทิง ในปี พ.ศ. 2547 ในสาขาดนตรีประกอบภาพยนตร์ยอดเยี่ยม ร่วมกับ ชาติชาย พงษ์ประภา-พันธ์ และวงกอไผ่ ซึ่งมีสมาชิกเป็นบุคคลสำคัญในวงการดนตรีไทย และดนตรีร่วมสมัยหลายท่าน อาทิ อานันท์ นาคคง (ปัจจุบันดำรงตำแหน่งอาจารย์ประจำคณะดุริยางคศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร), อัษฎาวุธ สาคริก (กรรมการบริหารมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ - ศร ศิลปบรรเลง) เป็นต้น และผลงานนี้ยังได้รับรางวัลในอีกหลายสมาคม

อีกทั้งยังเป็นผู้ทรงคุณวุฒิทางด้านดนตรีไทย ที่ได้รับเชิญให้เป็นคณะกรรมการร่วมการตัดสินในการประกวดบรรเลงดนตรีไทย “ศรทอง” มูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในเครื่องดนตรีหลายประเภท เช่น ซออู้ ซอด้วง ระนาด และขลุ่ย นับตั้งแต่ ปี พ.ศ. 2537, ปี พ.ศ. 2550 และ ปี พ.ศ. 2557 จนถึงปัจจุบัน (วิสิสร เจริญพงศ์. 2552)

ผลงานของ ชัยภักดิ์ ภักธรจินดา ส่วนมากจะเป็นงานดนตรีร่วมสมัยแบบเพลงบรรเลง อาทิ ผลงานอัลบั้มชุด จินตนาการสยาม (Siamese Fantasia) 1 - 6, ผลงานอัลบั้มชุด แสงคำนิ่ง 1-3, ผลงานอัลบั้มชุด ขลุ่ยระเริง, การเป็นทีมงานที่ปรึกษาด้านดนตรีและเป็นที่ผู้สร้างสรรค์ผลงานเพลงให้กับผู้สร้างภาพยนตร์ “โหมโรง” ละครโทรทัศน์ “โหมโรง” ละครเวที “โหมโรง” และยังได้เคยร่วมงานกับผู้ประพันธ์ดนตรีร่วมสมัยอื่น ๆ อีกมากมาย ซึ่งแสดงให้เห็นว่า เป็นผู้ที่ได้รับการยอมรับในเรื่องนี้อย่างกว้างขวางในสังคมดนตรีของประเทศ

ผลงานชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) เป็นหนึ่งในผลงานของ ชัยภักดิ์ ภักธรจินดา ที่มีความแตกต่างไปจากผลงานอื่น ๆ ของ ชัยภักดิ์ ภักธรจินดา เนื่องจากผลงานชุดนี้เป็นการอัญเชิญบทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ 9) ซึ่งเป็นการแสดงพระราชอัจฉริยภาพทางด้านดนตรีในการพระราชนิพนธ์บทเพลงประเภท Jazz คัดเลือกมาจำนวน 11 เพลง นำมาเรียบเรียงใหม่ในแบบดนตรีร่วมสมัย และใช้เครื่องดนตรีไทยหลากหลายชนิดในการดำเนินทำนอง บรรเลงสอดประสานร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก และเสียงสังเคราะห์ที่เกิดจากเทคโนโลยีทางด้านคอมพิวเตอร์ นับเป็นการเรียบเรียงบทเพลงในรูปแบบดนตรีร่วมสมัยอีกแบบหนึ่ง ที่นำเอาดนตรีต่างวัฒนธรรมมาผสมผสานร่วมกันในบทเพลงประเภทนี้

จากที่กล่าวมาข้างต้นเห็นได้ชัดว่าบุคคลข้อมูลในการศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้เป็นบุคคลที่ทรงคุณวุฒิ ทั้งทางด้านการประพันธ์ดนตรี และบรรเลงดนตรี ทำให้ผู้วิจัยเล็งเห็นถึงความสำคัญในการได้ศึกษาการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัยในรูปแบบของ ชัยภักดิ์ ภักธรจินดา ซึ่งจะเป็นการศึกษามูลค่าข้อมูลตามหลักการทางวิชามานุษยดุริยางควิทยา อีกทั้งการได้ศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) จะเป็นการเพิ่มข้อมูลทางวิชาการดนตรี ก่อให้เกิดประโยชน์แก่ผู้ที่สนใจสร้างสรรค์งานเพลงในรูปแบบดังกล่าว และยังเป็นอีกหนึ่งในผลงานที่แสดงถึงแนวคิดในการผสมผสานดนตรีต่างวัฒนธรรมที่เกิดขึ้นในยุคปัจจุบัน

ความมุ่งหมายของการศึกษาค้นคว้า

1. เพื่อศึกษาการสร้างสรรคผลงานดนตรีร่วมสมัยของ ชัยศักดิ์ ภัทรจินดา
2. เพื่อศึกษาแนวคิด และวิเคราะห์เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า)

ความสำคัญของการศึกษาค้นคว้า

ผลงานชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) เป็นการอัญเชิญบทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช (รัชกาลที่ 9) ซึ่งเป็นบทเพลงพระราชนิพนธ์ในรูปแบบดนตรีแนว Jazz นำมาเรียบเรียงขึ้นใหม่ ในรูปแบบดนตรีร่วมสมัย โดย ชัยศักดิ์ ภัทรจินดา ซึ่งเป็นศิลปินที่เชี่ยวชาญด้านการเรียบเรียงเสียงประสานในดนตรีทุกประเภท โดยเฉพาะดนตรีร่วมสมัย ได้ทำผลงานชุดนี้ผ่านกระบวนการสร้างสรรค์ด้วย Software ประเภท Digital Audio Workstation ในห้องบันทึกเสียงที่มีความทันสมัย เป็นกระบวนการที่นิยมเป็นอย่างมากในปัจจุบัน การได้ศึกษาแนวคิดและเทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาชุดนี้ จึงเป็นการจัดเก็บข้อมูลองค์ความรู้ในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัยในเชิงวิชาการดนตรี เพื่อเพิ่มเป็นแหล่งข้อมูลแก่ผู้ที่สนใจศึกษาการสร้างสรรคผลงานรูปแบบดังกล่าวในอนาคตสืบไป

ขอบเขตการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้ จะศึกษาการสร้างสรรคผลงานดนตรีร่วมสมัยในรูปแบบของ ชัยศักดิ์ ภัทรจินดา และจะใช้กรณีศึกษาเป็นบทเพลง ชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) อันเป็นการอัญเชิญบทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช (รัชกาลที่ 9) ซึ่งเป็นบทเพลงพระราชนิพนธ์ในรูปแบบดนตรีแนว Jazz นำมาเรียบเรียงขึ้นใหม่ ในรูปแบบดนตรีร่วมสมัยที่ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีตะวันตก เครื่องดนตรีที่สังเคราะห์เสียงด้วยคอมพิวเตอร์ และผสมผสานร่วมด้วยเครื่องดนตรีไทยหลายชนิด ทั้งระนาดเอก ขลุ่ย ซอ และฆ้อง ประกอบด้วย 11 บทเพลง ดังต่อไปนี้

- | | |
|---------------------|------------------|
| 1. ในดวงใจนิรันดร์ | 2. แผ่นดินของเรา |
| 3. ไกลรุ่ง | 4. สายฝน |
| 5. ความฝันอันสูงสุด | 6. แสงเทียน |
| 7. แสงเดือน | 8. ลมหนาว |
| 9. ยามเย็น | 10. อาทิตย์อัสดง |
| 11. พรปีใหม่ | |

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทำให้ทราบถึงวิธีการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัยของ ชัยภัค ภทรจินดา
2. ทำให้ทราบถึงแนวคิด และวิเคราะห์เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า)
3. ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าจะเป็นประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจสร้างสรรค์ผลงานในรูปแบบดนตรีร่วมสมัย และส่งเสริมความหลากหลายให้กับข้อมูลทางวิชาการดนตรีในประเทศ

ข้อตกลงเบื้องต้น

1. เอกสารต้นฉบับจะทำการอ้างอิงจากหนังสือ “บทเพลงพระราชนิพนธ์: การวิเคราะห์ และสังเคราะห์ทางดนตรีศึกษา” โดย ภาธร ศรีกรานนท์ เป็นเอกสารหลักในการวิเคราะห์ข้อมูล
2. ผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์บทเพลงโดยอ้างอิงหลักเกณฑ์ตามทฤษฎี และหลักวิชาการ ดนตรีตะวันตก
3. ผู้วิจัยจะวิเคราะห์เพลงด้วย Score ที่ทำการถอดทุกแนวทำนองออกมาจากบทเพลงชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) และนำเสนอด้วยการบันทึกโน้ตแบบโน้ตสากล ระบบบรรทัด 5 เส้น ที่จัดทำด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์
4. การศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษา ชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) โดย ชัยภัค ภทรจินดา จะศึกษาแนวคิดในการสร้างสรรค์ผลงาน วิเคราะห์ รูปแบบและวิธีเรียบเรียงเสียงประสาน โดยจะศึกษาแนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ ผลงาน, บันไดเสียงของเพลง (Scale), ระบบอิงกฏญแจเสียง (Tonality), ช่วงเสียงของแนวทำนอง (Range), การเลือกใช้เครื่องดนตรีไทยและการปรับเสียง (Pitch Tuning), สังคีตลักษณ์ (Musical Form), สีสันเสียง (Tone Color) และเสียงประสาน (Harmony) โดยเน้นพิจารณาทำนองหลักที่เป็นเครื่องดนตรีไทยและซอเข้าหูเป็นหลัก

นิยามศัพท์เฉพาะ

1. ดนตรีร่วมสมัย หมายถึง รูปแบบการเรียบเรียงเพลงที่มีการผสมผสานของเครื่องดนตรีหลาย-ชนิด ที่ปรากฏอยู่ในยุคปัจจุบัน ทั้งเครื่องดนตรีที่บรรเลงได้จริง และเครื่องดนตรีสังเคราะห์ที่เกิดจากเทคโนโลยีทางคอมพิวเตอร์
2. เพลงพระราชนิพนธ์ หมายถึง บทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลเดช รัชกาลที่ 9 แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ ซึ่งถูกเรียบเรียงขึ้นมาใหม่ และบรรจรวมอยู่ในชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า)

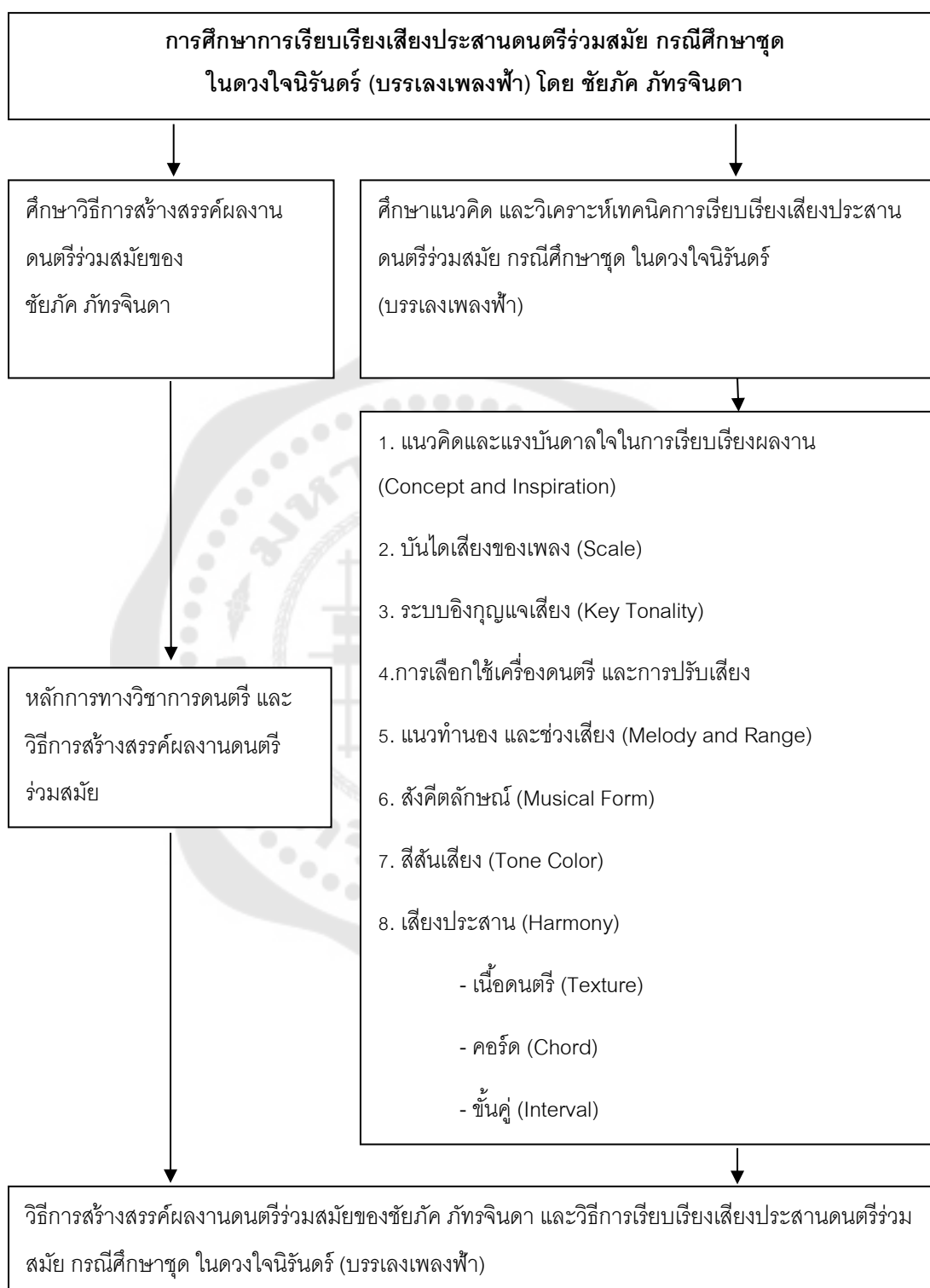
3. การเรียบเรียงเสียงประสาน หมายถึง แนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงาน, บันไดเสียงของเพลง (Scale), ระบบอังกูญแจเสียง (Tonality), ช่วงเสียงของแนวทำนอง (Range), การเลือกใช้เครื่องดนตรีไทยและการปรับเสียง (Pitch Tuning), สังคีตลักษณ์ (Musical Form), สีสันเสียง (Tone Color) และเสียงประสาน (Harmony) ในผลงานชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) โดย ชัยภาค ภัทรจินดา

4. การปรับเสียง หมายถึง การปรับระดับเสียงให้กับเครื่องดนตรีไทยด้วยการปรับแต่งวัสดุใด ๆ ภายในเครื่องดนตรี และการเลือกใช้เครื่องดนตรีไทยให้มีระดับเสียงที่เหมาะสมกับบันไดเสียงในเพลง

5. องค์ความรู้ หมายถึง ความรู้ที่เกิดจากการกลั่นกรองข้อมูล-ทฤษฎี ทดลองปฏิบัติ และนำไปใช้ประโยชน์ได้จริง จนกระทั่งรวบรวมเป็นชุดข้อมูลเพื่อใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานทางด้านดนตรีของ ชัยภาค ภัทรจินดา



กรอบแนวคิดการวิจัย



ภาพประกอบ 1 กรอบแนวคิดการวิจัย

บทที่ 2

เอกสารตำราวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

การศึกษากาการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษา ชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) โดย ชัยศักดิ์ ภัทรจินดา จะใช้ระเบียบวิธีวิจัยเชิงคุณภาพในการศึกษา ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าและรวบรวมข้อมูลซึ่งเป็นเอกสารตำราวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้องมาใช้เป็นข้อมูลประกอบการศึกษา ดังนี้

2.1 เอกสารตำราวิชาการ

2.1.1 เอกสารตำราวิชาการเกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีสากล และการเรียบเรียงเสียงประสาน

2.1.2 เอกสารตำราวิชาการเกี่ยวกับดนตรีไทย และดนตรีร่วมสมัย

2.1.3 เอกสารตำราวิชาการเกี่ยวกับบทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ (รัชกาลที่ 9)

2.1.4 เอกสารตำราวิชาการเกี่ยวกับ Computer Music

2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2.1 เอกสารตำราวิชาการ

2.1.1 เอกสารตำราวิชาการเกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีสากล และการเรียบเรียงเสียงประสาน

การทบทวนเอกสารตำราวิชาการในส่วนนี้ใช้ในการเทียบเคียงความเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นจากเพลงต้นฉบับเดิมกับเพลงที่เกิดจากการเรียบเรียงขึ้นมาใหม่ และใช้การวิเคราะห์ความสัมพันธ์รวมไปถึงองค์ประกอบการทางด้านดนตรีที่เกิดในเพลง

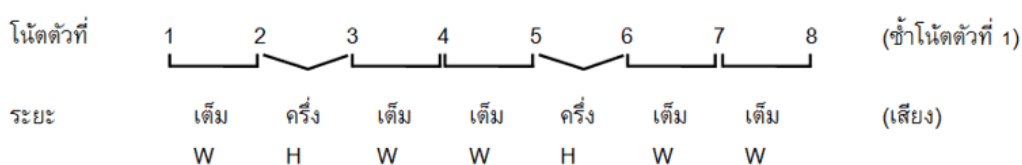
บันไดเสียง (Scale)

(สำเริง คำโหมง. 2552), (ลัญจนะวัต นิมมานรตนกุล. 2552) อธิบายถึง “บันไดเสียง” ในลักษณะที่สอดคล้องกันคือ Scale มาจากคำว่า Scala ในภาษาอิตาเลียน หมายถึง บันได นั้นหมายความว่า ระดับเสียงของโน้ตที่มีการเรียงกันอย่างเป็นระบบ มีโครงสร้างระยะห่างระหว่างตัวโน้ตเป็นขั้นคู่ที่แน่นอน ประกอบด้วยโน้ต 5 - 12 ตัว ในที่นี้จะกล่าวถึง 2 บันไดเสียง ได้แก่ บันไดเสียงไดอาโทนิค (Diatonic Scale), บันไดเสียงโครมาติก (Chromatic Scale)

โครงสร้างของบันไดเสียงเมเจอร์ (Major)



โครงสร้างของบันไดเสียงไมเนอร์ (Minor)



ภาพประกอบ 2 แสดงโครงสร้างบันไดเสียงเมเจอร์ (Major) และ บันไดเสียงไมเนอร์ (Minor)

บันไดเสียงโครมาติก (Chromatic Scale) คำว่า โครมาติก (Chromatic) หมายถึง “ครึ่งเสียง” เป็นบันไดเสียงที่ประกอบด้วยโน้ตทั้งหมด 12 ตัว, 13 ขั้น แต่ละขั้นมีระยะห่างกันครึ่งเสียง การเรียกชื่อโน้ตในบันไดเสียงโครมาติกต้องมีการใช้ตัวอักษรซ้ำกัน จึงต้องใช้เครื่องหมายแปลงเสียง ได้แก่ ชาร์ป (#) เสียงสูงกว่าโน้ตที่ทำเครื่องหมายครึ่งเสียง, แฟลต (b) เสียงต่ำกว่าโน้ต

ที่ทำเครื่องหมายครึ่งเสียง และ เนเจอร์ล (๒) เสียงสูง หรือต่ำกว่า เครื่องหมายกำกับเสียงบนบรรทัด 5 เส้น ให้ระดับเสียงเป็นปกติ

จากคำอธิบายข้างต้น ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ถึงความเป็นมาตรฐานของการให้ความหมายของ บันไดเสียง (Scale) ที่เป็นไปในแนวทางที่สอดคล้องกัน กล่าวคือ บันไดเสียง เป็นการกำหนดรูปแบบของระยะห่างของแต่ละตัวโน้ตไว้อย่างชัดเจน แบ่งได้เป็น 2 รูปแบบหลัก ได้แก่ บันไดเสียงไดอาโทนิค และบันไดเสียงโครมาติก

ระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality)

(ณรุทธ์ สุทธจิตต์. 2538), (ณัฏฐา พันธุ์เจริญ. 2551) กล่าวเกี่ยวกับระบบอิงกุญแจเสียงไว้สอดคล้องกันว่า ในดนตรีตะวันตก มักนิยมประพันธ์เพลงโดยอิงกุญแจเสียงเป็นหลัก เพราะหากในเพลงมีหลายบันไดเสียง ในเพลงนั้น ๆ จะเต็มไปด้วยเครื่องหมายชาร์ป แฟลต ซึ่งจะทำให้อ่านและยากต่อการบรรเลง การแก้ปัญหาโดยการใส่เครื่องหมายชาร์ป แฟลต ไว้ตั้งแต่เริ่มต้นกุญแจเสียง จึงเป็นที่นิยมมาอย่างยาวนาน และกลายเป็นมาตรฐานของดนตรีตะวันตก จนถึงปัจจุบัน อีกทั้งการประพันธ์เพลงและการวิเคราะห์เพลง เมื่อได้ทราบถึงกุญแจเสียงหลักแล้ว จะทำให้ทราบถึงโน้ตหลัก (Tonic) และสามารถเข้าใจในส่วนประกอบอื่น ๆ ของเพลงได้ง่ายขึ้น หลักการวิเคราะห์พิจารณาเพลงที่มีโทนาลิตี หรือระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality) มีอยู่ 3 ประเด็นที่ต้องพิจารณา ดังนี้

1.1 กุญแจเสียง (Key) เพลงที่มีโทนาลิตีทุกเพลงต้องมีกุญแจเสียง กุญแจเสียงเป็นตัวกำหนดว่าโน้ตที่เป็นหลักของเพลงมีโน้ตใดบ้าง

1.2 การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Modulation) ถ้าเพลงอยู่ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ โน้ตทั้ง 7 ตัวในบันไดเสียง ได้แก่ G, A, B, C, D, E, F# เป็นโน้ตพื้นฐานในการเขียนเพลง แต่การใช้เฉพาะโน้ต 7 ตัวที่อยู่ในบันไดเสียงมีความจำกัดในเรื่องของระดับเสียง เพลงที่มีขนาดใหญ่ หรือมีจำนวนหลายท่อน มักมีการเปลี่ยนกุญแจเสียง เพื่อจะได้มีระดับเสียงอื่นที่สามารถใช้ได้ เช่น ถ้าเพลงอยู่ในกุญแจเสียง G เมเจอร์ แต่ต้องการใช้ C# ก็ต้องเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น D เมเจอร์ หรืออาจยืมคอร์ดจาก D เมเจอร์ เป็นต้น กุญแจเสียงที่สามารถเปลี่ยนไปได้ มี 4 ประเภท ได้แก่

1. กุญแจเสียงสัมพันธ์ (Related key) คือ กุญแจเสียงที่มีเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงต่างกันเพียงขั้นเดียว เช่น กุญแจเสียงสัมพันธ์ของกุญแจเสียงที่มีเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเป็น 2 แฟล็ต ก็คือ กุญแจเสียงที่มีเครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเป็น 1 แฟล็ต และ 3 แฟล็ต

2. กุญแจเสียงร่วม (Relative Key) คือ กุญแจเสียงที่ใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงร่วมกัน เช่น กุญแจเสียง G เมเจอร์ กับ กุญแจเสียง E ไมเนอร์ เป็นกุญแจเสียงร่วม เพราะใช้เครื่องหมายประจำกุญแจเสียงเป็น F# เหมือนกัน เป็นการเปลี่ยนโหมดจากเมเจอร์เป็นไมเนอร์

3. กุญแจเสียงคู่ขนาน (Parallel Key) คือ กุญแจเสียงที่มีโน้ตโทนิคเหมือนกัน แต่ต่างกันที่โหมดเมเจอร์ หรือโหมดไมเนอร์ การเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียงคู่ขนานเป็นที่นิยมเช่นกัน เพราะเป็นการเปลี่ยนโหมดจากเมเจอร์เป็นโหมดไมเนอร์ หรือจากไมเนอร์เป็นเมเจอร์ที่รักษานโน้ตโทนิคไว้เหมือนเดิม

4. กุญแจเสียงต่าง (Remote Key) เป็นกุญแจเสียงที่อยู่นอกเหนือจากกุญแจเสียงสัมพันธ์ กุญแจเสียงร่วม และกุญแจเสียงคู่ขนาน ทั้งนี้กุญแจเสียงต่างอาจมีความสัมพันธ์กับกุญแจเสียงหลักอยู่บ้าง หรืออาจไม่มีความสัมพันธ์เลย ตัวอย่างกุญแจเสียงต่างที่ยังมีความสัมพันธ์กับกุญแจเสียงหลัก เช่น การเปลี่ยนกุญแจเสียงจาก C เมเจอร์ไป E ไมเนอร์ เป็นการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียงร่วมของโดมิแนนท์ โดมิแนนท์ของ C เมเจอร์ คือ G เมเจอร์ ซึ่งมี E ไมเนอร์ เป็นกุญแจเสียงร่วม ความสัมพันธ์เช่นนี้เป็นความสัมพันธ์แบบอ้อม กล่าวคือ C เมเจอร์ กับ G เมเจอร์ เป็นกุญแจเสียงสัมพันธ์ และ G เมเจอร์ กับ E ไมเนอร์เป็นกุญแจเสียงร่วม

1.3 การเปลี่ยนแปลงกุญแจเสียงชั่วคราว (Tonicization) เป็นการยืมกุญแจเสียงอื่นมาใช้ชั่วคราว จุดสำคัญที่แตกต่างจากการเปลี่ยนกุญแจเสียง ก็คือ ในการยืมกุญแจเสียง จะไม่มีการย้ายกุญแจเสียงใหม่ ในการวิเคราะห์คอร์ดที่ยืมมานั้น ต้องบอกหน้าที่คอร์ดในกุญแจเสียงหลักเดิมด้วย ตรงกันข้ามกับการวิเคราะห์คอร์ดในกุญแจเสียงที่เปลี่ยนไปจริง ๆ ซึ่งจะบอกหน้าที่คอร์ดในกุญแจเสียงใหม่เลย โดยไม่จำเป็นต้องบอกความสัมพันธ์ของคอร์ดนั้นกับกุญแจเสียงหลักเดิมแต่อย่างใด

สามารถสรุปเกี่ยวกับ ระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality) ได้ว่า ระบบนี้เป็นมาตรฐานตามทฤษฎีดนตรีตะวันตก เพื่อความสะดวกในการอ่านโน้ตเพลง และทราบถึงโน้ตหลัก (Tonic) ซึ่งเป็นโน้ตสำคัญของบทเพลงนั้น ในการพิจารณาวิเคราะห์ส่วนของระบบอิงกุญแจเสียง (Tonality) จะประกอบด้วย 3 ประการหลัก ได้แก่ กุญแจเสียง (Key), การเปลี่ยนกุญแจเสียง (Modulation) และการเปลี่ยนแปลงกุญแจเสียงชั่วคราว (Tonicization)

ทำนอง (Melody) และ ช่วงเสียง (Range)

(Schmidt-Jones Catherine. 2006), (Jono Kornfeld. 2005) ได้กล่าวเกี่ยวกับทำนอง ว่า ทำนอง (Melody) คือ เสียงที่ถูกนำมาเรียงให้มีระดับเสียงสูงต่ำต่างกัน และมีความสั้นยาวต่างกัน จะดำเนินไปในแนวนอน โดยจะใช้สัญลักษณ์ตัวโน้ตบนบรรทัดห้าเส้นเป็นสื่อ ทำนองเป็นส่วนประกอบหลักของเพลงทุกชาติทุกภาษาทุกวัฒนธรรมให้ความสำคัญมากที่สุด เพราะเป็นเสียงที่ส่งตรงไปสู่ผู้ฟังเป็นสิ่ง-แรก ทำนองสามารถดำเนินไปได้หลายรูปแบบ ทั้ง การดำเนินทำนองตามขั้น (Conjunct motion), การดำเนินทำนองข้ามขั้น (Disjunct motion) และ การดำเนินทำนองแบบผสม (Mixed motion)

ช่วงเสียง (Range) คือ ระยะห่างระหว่างตัวโน้ตที่มีระดับเสียงสูงสุดและตัวโน้ตที่มีระดับเสียงต่ำสุด วิธีนับระยะห่างให้นับโน้ตต่ำสุดเป็นโน้ตตัวที่ 1 ถ้าช่วงเสียงกว้างกว่าคู่แปด ให้ทอนลงมาอยู่ในช่วงคู่แปดเพื่อหาชนิดของขั้นคู่ เช่น เพลงนางนาค ท่อน 1 ในโน้ตบรรทัด 5 เส้น กุญแจซอล มีโน้ตระดับเสียงต่ำสุดที่โน้ต D เหนือ C-กลาง ได้บรรทัด 5 เส้น และมีโน้ตระดับเสียงสูงสุดอยู่ที่โน้ต E ระหว่างบรรทัดที่ 4 และ 5 ดังนั้นระยะห่างระหว่างโน้ตต่ำสุดกับโน้ตสูงสุด คือ 1 ช่วงคู่แปดกับอีกคู่ 2 โมนเนอร์

เพลงนางนาค ท่อน 1



ภาพประกอบ3 เพลงนางนาค ตัวอย่างช่วงเสียง

จากข้อมูลสามารถสรุปได้ว่า ทำนอง (Melody) คือ เสียงที่ถูกจัดเรียงให้มีระดับเสียง และความสั้นยาวแตกต่างกัน ซึ่งเป็นส่วนที่จะถูกสื่อสารไปยังผู้ฟังเป็นอันดับแรก การดำเนินทำนองจะสามารถเป็นไปได้ทั้งแบบเป็นลำดับขั้น, แบบข้ามขั้น และแบบผสม โดยจะมีช่วงเสียง (Range) ที่ชัดเจนถึงระดับเสียงต่ำสุดถึงระดับเสียงสูงสุด ในส่วนของการศึกษาในครั้งนี้จะใช้ข้อมูลในข้างต้น เพื่อทำการเปรียบเทียบระหว่างโน้ตเพลงต้นฉบับ กับความเปลี่ยนแปลงของทำนองและช่วงเสียงที่เกิดขึ้นจากการเรียบเรียงใหม่ของกรณีศึกษา

สัจคีตลักษณ์ (Musical Form)

(ณรุทธิ์ สุทธิจิตต์. 2538), (Schmidt-Jones Catherine. 2006) กล่าวเกี่ยวกับ สัจคีตลักษณ์ (Musical Form) ว่า

สัจคีตลักษณ์เป็นรูปแบบของโครงสร้างพื้นฐานที่แสดงถึงส่วนประกอบของเพลง ซึ่งมักจะใช้คำว่า ตอน (Section) เป็นตัวกำหนดรูปแบบ และในบางครั้งอาจมีกฎเกณฑ์เป็น ตัวกำหนดโครงสร้างของเพลงด้วย ผลงานที่เสร็จออกมาจะมีรูปแบบหรือโครงสร้างที่สามารถ ศึกษาหรือทำตามความเข้าใจได้ ในการอ้างถึงแต่ละตอนจะใช้ตัวอักษร A, B, C แทน

ลักษณะของสัจคีตลักษณ์ (Musical Form)

1. รูปแบบบรรเลงทางเดียว (Through-composed Form) เป็นลักษณะของ เพลงที่เป็นการประพันธ์แบบไม่มีการย้อนไปมาของท่อนเพลง ซึ่งส่วนมากจะเป็นเพลงที่ไม่ยาว มากนัก
2. รูปแบบสโตรฟิค (Strophic Form) ส่วนมากเป็นลักษณะของเพลงร้องที่มี แนวทำนองเดียวตลอด แต่มีการเปลี่ยนเนื้อร้อง รูปแบบเป็น AA หรือไม่ก็ร้องทำนองไม่ซ้ำเลยร้อง ไปเรื่อย ๆ แต่ยังคงรูปแบบของดนตรีลักษณะเดิมไว้
3. รูปแบบธีมและแวริเอชัน (Theme and Variations) เป็นลักษณะของการ นำเสนอรูปแบบหลัก (Theme) ก่อน และท่อนเพลงต่อจากนั้นจะเป็นการพัฒนาท่อนเพลงจาก ทำนองหลักไปเรื่อย ๆ (Variations) มักจะแทนสัญลักษณ์ด้วย A, A1, A2,
4. รูปแบบพื้นฐานของบทเพลงประเภทแจ๊ส (Jazz standard song form) เพลงแจ๊สมีรูปแบบที่ไม่แน่นอนหลากหลาย โดยพื้นฐานจะเป็นลักษณะการผสมผสานกันระหว่าง รูปแบบสโตรฟิค (Strophic Form) และแวริเอชัน (Variations) สามารถใช้สัญลักษณ์แทนได้ดังนี้ A, A, B, A และจะทำการวนไปเรื่อย ๆ ตามแต่ผู้บรรเลงสร้างสรรค์กัน
5. รูปแบบ Rondo Form เป็นลักษณะเพลงที่เป็นท่อนเพลงหลัก 1 รูปแบบ (A) แล้วจะเป็นการนำเสนอท่อนเพลงใหม่ (B) และจะทำการย้อนกลับมาบรรเลงท่อนเพลงหลัก (A) อีกครั้ง หลังจากนั้นจะเป็นการนำเสนอท่อนเพลงใหม่อีกท่อนหนึ่ง (C) แล้วกลับมาบรรเลงท่อน เพลงหลัก (A) อีกครั้ง โดยมากสามารถแทนสัญลักษณ์ได้ดังนี้ A, B, A, C, A หรือ A, B, A, C, A, B, A

6. รูปแบบ Dance form เป็นลักษณะเพลงที่สร้างขึ้นเพื่อประกอบการเต้นรำ จะเป็นเพลงที่มีท่อนเพลงซ้ำ ๆ กัน โดยจะเปลี่ยนแปลงทุก ๆ 4, 8, 16 หรือ 32 ห้องเพลง หรือ เพลงประกอบการเต้นรำบางเพลงจะเปลี่ยนแปลงไปตามการแสดงนั้น ๆ

7. รูปแบบ Binary Form เป็นลักษณะเพลงที่ประกอบด้วย 2 ท่อนเพลงหลัก แบ่งได้หลายลักษณะ ดังนี้

7.1 ท่อนเพลงสองส่วนมีลักษณะเหมือนกัน หรือแตกต่างกันเพียงเล็กน้อย คือ A, A หรือ A, A' (A' แสดงว่าเป็นรูปแบบเดียวกันกับ A แต่มีความแตกต่างในรายละเอียดบางประการ)

7.2 ท่อนเพลงสองส่วนมีลักษณะไม่เหมือนกัน แต่ส่วนหนึ่งต้องมี 2 ครั้ง เช่น A, A, B หรือ A, A', B หรือ A, B, B หรือ A, A', B, B'

8. รูปแบบ Ternary Form เป็นลักษณะเพลงที่ประกอบด้วย 3 ส่วนหลัก มักจะเป็นรูปแบบ A, B, A หรือ A, B, A'

9. รูปแบบ Sonata หรืออาจเรียกชื่ออื่นได้ว่า Sonata-Allegro หรือ First-Movement form เป็นรูปแบบสัณคีตลักษณะที่นิยมมากในช่วงปลายของยุคบาโรก ประกอบด้วย โครงสร้างหลัก 3 ส่วน ได้แก่ A นำเสนอทำนองหลัก (Exposition), B นำเสนอพัฒนาทำนองหลัก (Development) และส่วนย้อนกลับสู่ท่อน A' ที่มีการพัฒนาทำนอง (Recapitulation)

จากคำอธิบายในข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า สัณคีตลักษณะเป็นรูปแบบของ โครงสร้างพื้นฐานที่แสดงถึงส่วนประกอบของเพลง ซึ่งมักจะใช้คำว่า ตอน (Section) เป็นตัวกำหนดรูปแบบ ซึ่งแต่ละตอนจะใช้ตัวอักษร A, B, C แทน โดยจะสามารถจำแนกเป็นรูปแบบย่อยได้อีกหลายลักษณะ

สีสันเสียง (Tone Color หรือ Timbre)

(ณรุทธ์ สุทธจิตต์. 2538) ได้กล่าวถึง สีสันเสียง (Tone Color หรือ Timbre) ว่า สีสันเสียง (Tone Color หรือ Timbre) หมายถึง ลักษณะของเสียงจากเครื่องดนตรี รวมไปถึงเสียงร้อง ซึ่งมีความแตกต่างกัน เนื่องจากคุณสมบัติของการเกิดเสียง (Overtone) ที่แตกต่างกัน และ วัสดุส่วนประกอบของเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นที่แตกต่างกัน นักแต่งเพลงจะจินตนาการสีสันเสียงในการแต่งเพลงเพื่อสะท้อนอารมณ์ของบทเพลงนั้นให้ตรงตามความต้องการ เช่น หาก Flute บรรเลงโน้ตเดียวกับ Oboe ด้วยความสูง-ต่ำของโน้ต และความดังที่เท่ากัน ผู้ฟังจะได้รับรู้ถึงความแตกต่างของเสียงที่ต่างกัน และความรู้สึกที่สื่อผ่านเสียงที่แตกต่างกันเช่นกัน

จากข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า สีสั่นเสียง (Tone Color หรือ Timbre) คือ คุณลักษณะของเสียงที่ต่างกันของเครื่องดนตรีที่บรรเลงออกมา โดยผู้วิจัยจะใช้ข้อกำหนด 2 ประการในการศึกษาครั้งนี้ ได้แก่

1. เครื่องดนตรี เป็นตัวกำหนดสีสั่นเสียงหลัก เพลงเดียวกันหรือทำนองเดียวกันเมื่อบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีต่างชนิด ย่อมทำให้เกิดสีสั่นเสียงในการสื่อสารอารมณ์เพลงที่แตกต่างกัน

2. บทบาทของเครื่องดนตรี เช่น เครื่องดนตรีเป็นเครื่องบรรเลงหลัก หรือ เป็นเพียงการสอดแทรกทำนอง

เสียงประสาน (Harmony)

ในส่วนนี้จะเป็นการรวบรวมเอกสารตำราวิชาการดนตรีที่เกี่ยวข้องกับการเรียบเรียงเสียงประสานของบทเพลงในกรณีศึกษาชุดนี้ โดยจะแยกเป็นส่วนประกอบต่าง ๆ ดังนี้

(ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2551), (Schmidt-Jones Catherine. 2006) ได้อธิบายเกี่ยวกับการ เสียงประสาน (Harmony) ไว้ว่า เสียงประสาน (Harmony) เป็นส่วนประกอบของเพลงที่มีการจัดระบบได้ดีที่สุด เกิดขึ้นจากการผสมผสานเสียงมากกว่า 1 เสียง ในแนวตั้งในช่วงเวลาเดียวกัน การประสานเสียงเป็นหัวใจของดนตรีตะวันตก ในการวิเคราะห์เพลงส่วนใหญ่ นักจึงลงมาอยู่ที่การประสานเสียงเป็นสำคัญ โดยจะคำนึงถึงส่วนประกอบ 3 ส่วนหลัก ได้แก่ เนื้อดนตรี (Texture), คอร์ด (Chord) และ ช่วงคู่ (Interval)

- เนื้อดนตรี (Texture) หรือ พื้นผิวดนตรี หรือ รูปพรรณดนตรี หมายถึง ลักษณะความสัมพันธ์ของทำนองและเสียงประสาน ซึ่งเป็นรูปลักษณะภายนอกของดนตรีที่สัมผัสได้ไม่ยาก เพลงที่มีเสียงประสานจะมีแนวทำนอง (แนวนอน) และแนวเสียงประสาน (แนวตั้ง) ในบทบาทต่าง ๆ กัน เมื่อพิจารณาถึงเนื้อดนตรีในเรื่องของการวางแนวทำนองและแนวเสียงประสาน จะได้เห็นภาพรวมของบทเพลง ซึ่งมีหลายรูปแบบดังนี้

1. ดนตรีแนวเดี่ยว (Monophony) เป็นดนตรีที่ไม่มีแนวประสานมีทำนองเดียว ถ้าปรากฏว่าดนตรีมีหลายแนวเกิดขึ้นพร้อมกันแต่เล่นโน้ตตัวเดียวกันไม่ว่าจะเป็นชั้นคู่ยูนิซันหรือในช่วงคู่แปดอื่น ก็ยังถือว่าเป็นเนื้อดนตรีแบบโมโนโฟนี

2. ดนตรีประสานแนว (Homophony) เป็นวิธีการวางแนวประสานเสียงที่มีทำนองหลักเป็นแนวสำคัญที่สุด ในขณะที่แนวอื่น ๆ เป็นเพียงแนวประสานและแนวประสานแต่แนวก็มีได้มีบทบาทเป็นทำนองรองแต่ประการใด

2. เสียงขั้นคู่

ตาราง 1 แสดงเสียงขั้นคู่

เสียงขั้นคู่	
เสียงกลมกลืน	เสียงกระด้าง
คู่ 1 เพอร์เฟค (1P)	คู่ 2 เมเจอร์ (2M)
คู่ 3 เมเจอร์ (3M)	คู่ 2 ไมเนอร์ (2m)
คู่ 3 ไมเนอร์ (3m)	คู่ 4 เพอร์เฟค (4P)
คู่ 4 เพอร์เฟค (4P)	คู่ 7 เมเจอร์ (7M)
คู่ 5 เพอร์เฟค (5P)	คู่ 7 ไมเนอร์ (7m)
คู่ 6 เมเจอร์ (6M)	คู่ดิมินิชท์ (D)
คู่ 6 ไมเนอร์ (6m)	คู่เอกเมนเทด (A)
คู่ 8 เพอร์เฟค (8P)	

จะสังเกตเห็นว่า คู่ 4 สามารถเป็นได้ทั้งขั้นคู่เสียงกลมกลืน และขั้นคู่เสียงกระด้าง ทั้งนี้ขึ้นอยู่กับองค์ประกอบด้านเสียงประสานอื่น

สามารถสรุปได้ว่า ขั้นคู่ (Interval) หมายถึง ระยะห่างระหว่างโน้ต 2 ตัว ที่บ่งบอกทั้งระยะห่างและลักษณะเสียง เมื่อพิจารณาตาม บันไดเสียง (Scale) ใน ระบบอิงกุกุญแจเสียง (Tonality) จะทำให้ทราบระยะห่าง ซึ่งมีทั้งหมด 5 ประเภท คือ

1. ขั้นคู่ 1, 4, 5, 8¹ เพอร์เฟค (P)
2. ขั้นคู่ 2, 3, 6, 7 เมเจอร์ (M)
3. ขั้นคู่ 2, 3, 6, 7 ไมเนอร์ (m) เกิดขึ้นจากการลดลงครึ่งเสียงของขั้นคู่เมเจอร์ (M)
4. ขั้นคู่ ดิมินิชท์ (d) เกิดขึ้นจากการลดเสียงลงหนึ่งเสียงในขั้นคู่เมเจอร์ (M) และเกิดจากการลดลงครึ่งเสียงในขั้นคู่เพอร์เฟค (P)
5. ขั้นคู่ เอกเมนเทด (A) เกิดขึ้นจากการเพิ่มเสียงขึ้นครึ่งเสียงทั้งขั้นคู่แบบเพอร์เฟค (P) และ เมเจอร์ (M)

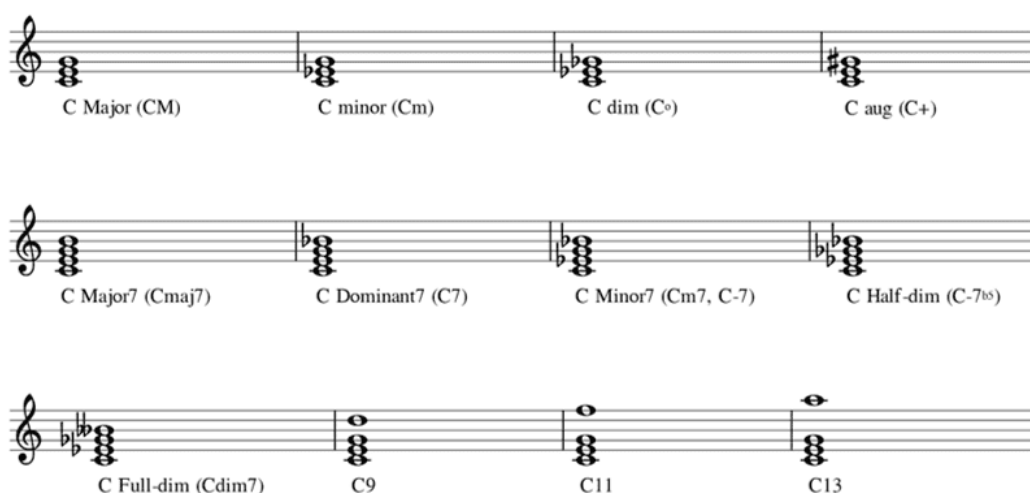
¹ ขั้นคู่ 8 หรือ Octave หมายถึง โน้ตที่มีชื่อเดียวกัน แต่มีระดับเสียงต่างกัน 12 ครึ่งเสียง

ลักษณะของเสียงชั้นคู่มีดังนี้

1. ชั้นคู่เสียงกลมกลืน ได้แก่ ชั้นคู่ 1P, 3M, 3m, 4P, 5P, 6M, 6m และ 8P
2. ชั้นคู่เสียงกระด้าง ได้แก่ ชั้นคู่ 2M, 2m, 4P, 7M, 7m, ชั้นคู่ดิมีนิชท์ และชั้นคู่เอกเมนเทด

- คอร์ด (Chord) คือ โน้ตดนตรีไม่ต่ำกว่า 3 โน้ต ที่มาประกอบเข้าด้วยกันในตำแหน่งที่สามารถออกเสียงพร้อม ๆ กันได้ ซึ่งเป็นพื้นฐานของการสร้างเสียงประสาน การศึกษาวิเคราะห์คอร์ดทำให้ทราบแนวทางการวางแผนในเรื่องของเสียงประสานในเพลงนั้น ๆ คอร์ดที่เกิดขึ้นในแต่ละจังหวะเป็นการนำโน้ตหลายตัวมาผสมผสานกันให้ได้เสียงตามที่ต้องการของนักแต่งเพลง นอกจากวิธีการเลือกใช้คอร์ดแล้ว การใช้โน้ตนอกคอร์ด และการดำเนินคอร์ด ก็สามารถบอกถึงความแตกต่างที่มีลักษณะเฉพาะตัวของนักแต่งเพลงแต่ละคนได้ โดยมีแนวทางการศึกษาดังนี้

1. การใช้คอร์ด (Chord Application) คอร์ดหลักที่ใช้ในเพลง มีอยู่ 4 ประเภท ได้แก่ คอร์ดเมเจอร์ (Major), คอร์ดไมเนอร์ (Minor), คอร์ดดิมีนิชท์ (dim) และคอร์ดออกเมนเทด (Aug) โดยคอร์ดออกเมนเทดถูกใช้น้อยที่สุด คอร์ดต่าง ๆ เหล่านี้ อาจสร้างสีสนด้วยการเติมโน้ตตัวที่ 7, 9, 11, 13 กลายเป็นคอร์ดทบเจ็ด คอร์ดทบเก้า คอร์ดทบสิบเอ็ด และคอร์ดทบสิบสามตามลำดับ (อธิบายด้วยบันไดบันไดเสียง C)



ภาพประกอบ5 แสดงคอร์ดรูปแบบต่าง ๆ

2. การดำเนินคอร์ด (Chord progression) การขยับจากคอร์ดหนึ่งไปยังอีกคอร์ดหนึ่งทำให้ได้เสียงที่เคลื่อนไปข้างหน้าแตกต่างกัน ในการวิเคราะห์การดำเนินคอร์ดต้องสังเกตวิธีการดำเนินคอร์ดว่า เป็นแบบอย่างการดำเนินคอร์ดของยุคนั้น หรือเป็นแบบแผนการดำเนินคอร์ดของนักแต่งเพลงผู้นั้นหรือไม่ มีความคล้ายคลึงหรือแตกต่างกันอย่างไร ประเด็นที่สามารถกล่าวได้ในเรื่องของการดำเนินคอร์ด ก็คือ การดำเนินคอร์ดที่มีน้ำหนักมากน้อยเพียงใด เช่น การดำเนินคอร์ดจาก V-I, I-IV, I-V หรือ IV-V เป็นการดำเนินคอร์ดที่มี น้ำหนักที่สุดเพราะใช้คอร์ดหลัก I, IV, V และเป็นคอร์ดที่มีอยู่ในรูปพื้นฐานทั้ง 2 คอร์ด ถ้าคอร์ดใดคอร์ดหนึ่งหรือทั้ง 2 คอร์ดอยู่ในรูปพลิกกลับก็จะทำให้น้ำหนักน้อยลงบ้าง การใช้คอร์ด vii แทนคอร์ด V ก็เช่นกัน จะทำให้น้ำหนักน้อยลง ส่วนการใช้คอร์ด ii, iii, vi เป็นการใช้คอร์ดที่มีน้ำหนักเบาซึ่งจะส่งผลให้การดำเนินคอร์ดมีน้ำหนักเบาลงด้วย

The C major scale harmonized with its diatonic 7th chords:

IM⁷ ii⁷ iii⁷ IVM⁷ V⁷ vi⁷ vii^{°7} vii^{°7}

Always place the interval in a superscript position The "M" differentiates the major 7th (I and IV) from the dominant 7th (V) Added "synthetically"

ภาพประกอบ 6 แสดงเลขโรมันที่ใช้ในการดำเนินคอร์ด

จากข้อมูลเรื่องคอร์ด สามารถสรุปได้ว่า คอร์ด (Chord) เป็นส่วนประกอบหลักในการเรียบเรียงเสียงประสาน จะประกอบด้วยโน้ต 3 ตัวขึ้นไปในในช่วงเวลาเดียว โดยจะใช้เรื่องของขั้นคู่ (Interval) มาประกอบการพิจารณา ในการศึกษาวิเคราะห์จะคำนึงถึงการใช้คอร์ด (Chord), การดำเนินคอร์ด (Chord progression) และ โน้ตนอกคอร์ด (Non-Chord tone) แต่การพิจารณาโน้ตนอกคอร์ดในการศึกษาครั้งนี้จะนำเสนอในส่วนของโน้ตนอกคอร์ดที่ทำให้เกิดการเปลี่ยนแปลงทางการเรียบเรียงดนตรีอย่างมีนัยสำคัญเท่านั้น

2.1.2 เอกสารตำราวิชาการเกี่ยวกับดนตรีไทย และดนตรีร่วมสมัย

การศึกษาในส่วนนี้เป็นการศึกษาให้ทราบถึงข้อมูลทางวิชาการของดนตรีไทย และดนตรีร่วมสมัย เพื่อใช้วิเคราะห์การเปลี่ยนแปลงที่เกิดขึ้นจากการนำเอาเครื่องดนตรีไทยมาเรียบเรียงและบรรเลงในบทเพลงประเภท Jazz ของกรณีศึกษา

การดำเนินงานของดนตรีไทย

(อุทิศ นาคสวัสดิ์. 2531) กล่าวถึง วิธีการดำเนินงานของลักษณะเฉพาะของดนตรีไทยไว้หลายประการ ดังนี้

“การลื้อ คือ ผู้นำบรรเลง “ลูกลื้อ” ล่วงหน้าไปก่อน แล้วผู้ตามจึง “ลื้อ” ลูกที่ผู้นำบรรเลกล่วงหน้าไปนั้นตามวิธีแห่งเครื่องดนตรีของตนอีกทีหนึ่ง

การต่อ คือ ผู้นำบรรเลงลูกที่จะต่อกันไปครั้งหนึ่งก่อน เสร็จแล้วผู้ตามจึงจะต่ออีกครั้งหนึ่งให้ครบ ลูกที่ต่อกันไปต่อกันมานี้ภาษาดนตรีเรียกว่า “ลูกต่อ” ซึ่งโดยมากก็ได้ลูกลื้อลูกเดิมนั่นเอง แต่เอามาตัดครึ่งแล้วใช้วิธีบรรเลงต่อกันคนละครึ่งแทนที่จะลื้อกันไปเต็มลูกเหมือนอย่างเดิม

การขัด คือ ผู้บรรเลงนำบรรเลงลูกสั้น ๆ แล้วทิ้งจังหวะทำไว้ให้เท่ากับลูกที่ตนนำไปนั้น ทั้งนี้เพื่อให้ผู้ตามใช้ลูกทำนองเดียวกันสอดใส่ให้ครบจังหวะ ลูกที่มีลักษณะเช่นนี้ภาษาทางดนตรีเรียกว่า “ลูกขัด” อันที่จริงลูกขัดนี้ก็คล้าย ๆ กับลูกลื้อ แต่ทว่าเป็นลูกสั้น ๆ

การเหลื่อม หรือ เฉี่ยว คือ ผู้นำบรรเลงเพลงประโยคสั้น ๆ แล้วทิ้งจังหวะทำไว้ชนิดหนึ่ง ประมาณเท่าตัวเขบ็ต 2 ชั้น 1 ตัว ในจังหวะ 2/4 ไม่ถึงกับทิ้งจังหวะไว้ให้เท่ากับลูกที่ตนนำไปแบบลูกขัด เสร็จแล้วผู้ตามก็บรรเลงเพลงประโยคเดียวกันนั้นให้ทำยประโยคลงจังหวะพอดี ผู้นำจะจบประโยคก่อนผู้ตามเสมอ”

จากข้อมูลข้างต้นผู้วิจัยจะใช้ข้อมูลดังกล่าววิเคราะห์ศึกษาในส่วนของการเรียบเรียงทำนองของผลงานกรณีศึกษา

ระบบเสียงของเครื่องดนตรีไทย

(สำเร็จ คำโหมง. 2554) อธิบายถึงระบบเสียงบนเครื่องดนตรีไทยแยกขึ้นไว้หลายชั้น

ดังนี้

1. ระนาดเอก ประกอบด้วยลูกระนาดทั้งหมด 21 ลูก มีระดับเสียงที่ปรากฏ ดังนี้

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
ซ้ •	ล •	ท •	ด	ร	ม	ฟ	ซ	ล	ท	ด ั	ร ้	ม ั	ฟ ่	ซ ั	ล ั	ท ั	ด ั	ร ั	ม ั	ฟ ั

ภาพประกอบ 7 แสดงการเทียบเสียงระนาดเอกแบบไทย

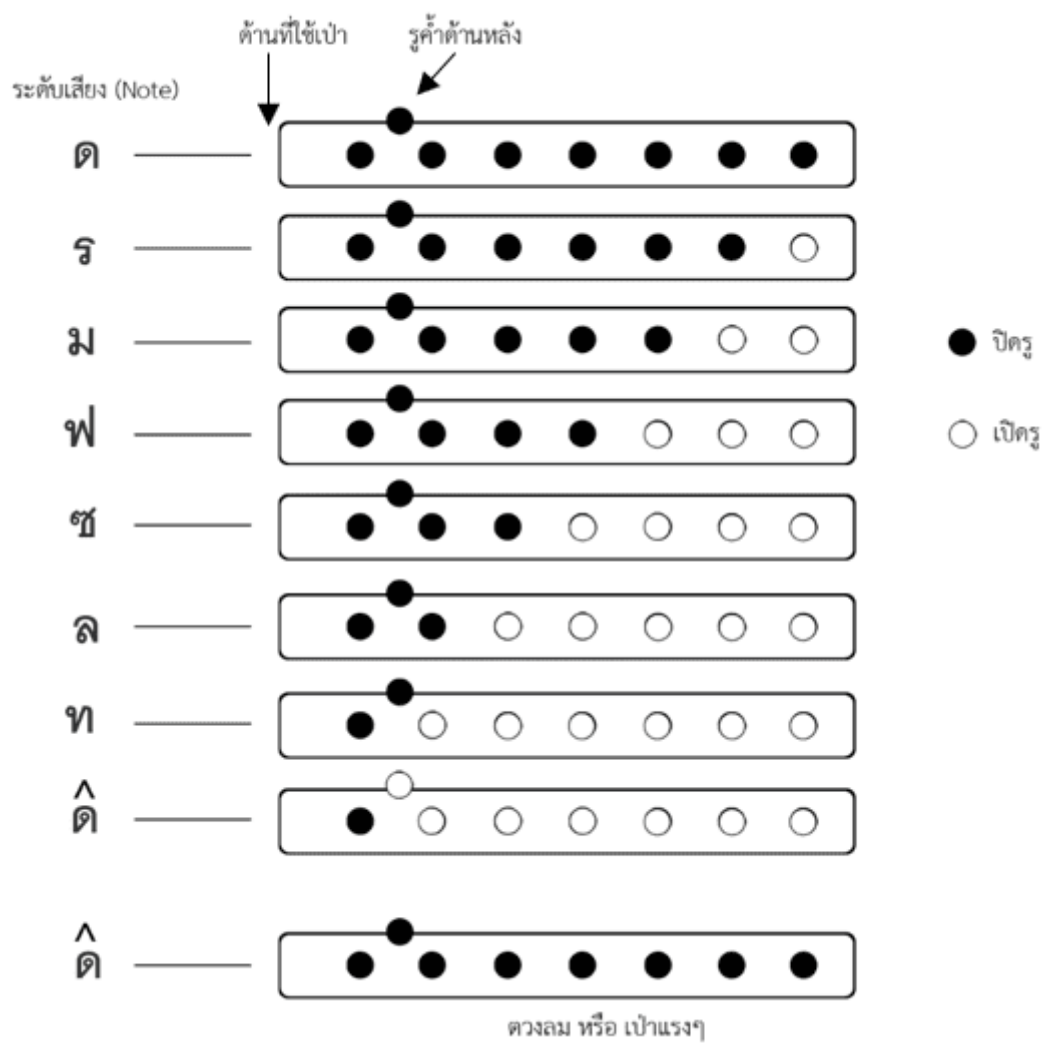


2. ซิม

		ล	ร	ช	
7		ช	ด	ฟ	
6		ฟ	ท	ม	
5		ม	ล	ร	
4	สายที่	ร	ช	ด	
3		ด	ฟ	ท	
2		ท	ม	ล	
1					
	แถว	ซ้าย	กลาง	ขวา	

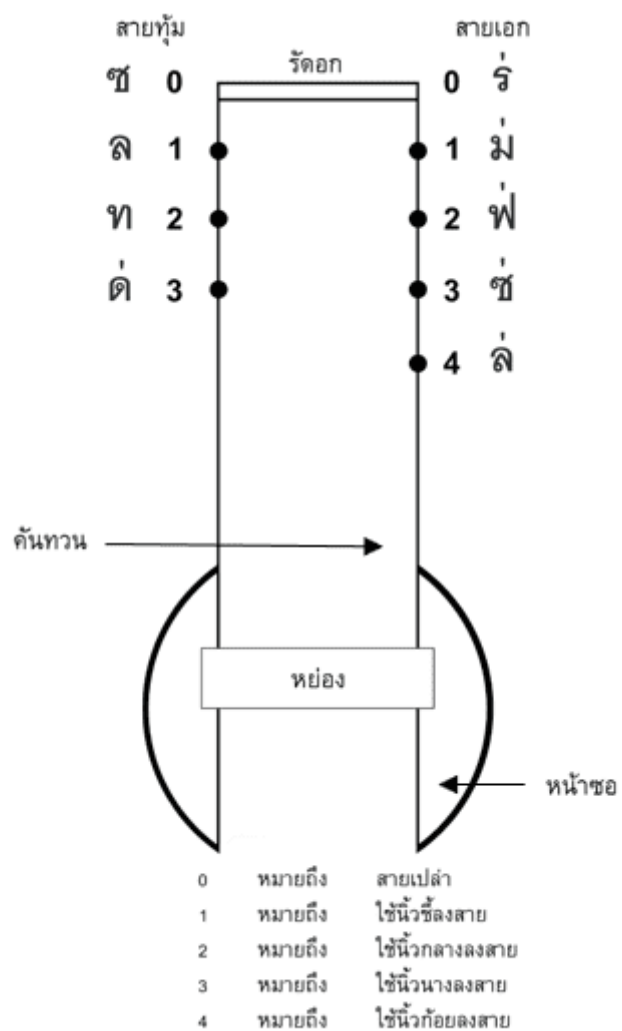
ภาพประกอบ 8 แสดงการเทียบเสียงซิมแบบไทย

3. ขลุ่ยเพียงออ



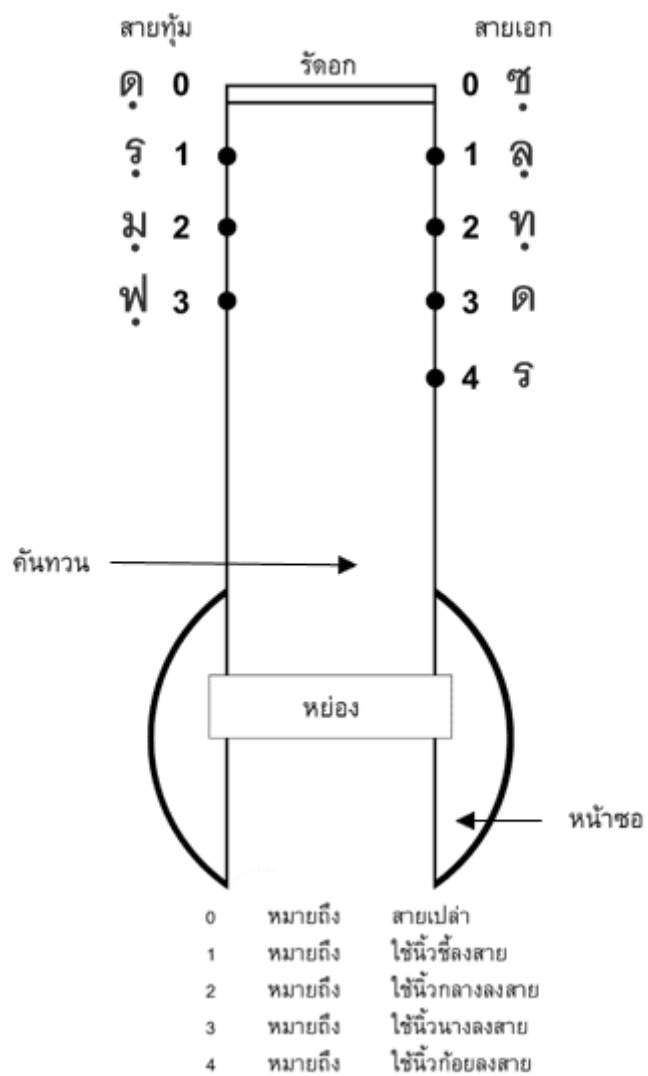
ภาพประกอบ 9 แสดงการเทียบเสียงขลุ่ยเพียงออแบบไทย

4. ซอดั่วง



ภาพประกอบ 10 แสดงการเทียบเสียงซอดั่วงแบบไทย

5. ซอด้



ภาพประกอบ 11 แสดงการเทียบเสียงซอด้แบบไทย

ดนตรีร่วมสมัย

(วีรชาติ เปรมานนท์. 2537) กล่าวว่า ดนตรีร่วมสมัยไทย หมายถึง ดนตรีที่ใช้ทำนอง ลีลา สำเนียง สีส่น และความรู้สึกแบบไทย ในแบบใดในแบบหนึ่งหรือแบบผสมผสาน ไม่จำกัด ประเภทของเครื่องดนตรีที่ใช้คือลักษณะ ทฤษฎี หลักการ และวิธีการประพันธ์

ดนตรีประเภทนี้สามารถจำแนกตามลักษณะวิธีการประพันธ์ได้ 4 ประเภท ดังนี้

1. การนำทำนองไทยมาเรียบเรียงเสียงประสานและแนวบรรเลงใหม่ โดยใช้หลักการและเครื่องดนตรีสากล ส่วนใหญ่มักจะไม่มี การเปลี่ยนแปลงแก้ไขทำนองและจังหวะ โดยเฉพาะอัตราส่นยาวของบทเพลงที่กำหนดไว้โดยจังหวะหน้าทับ

การประสานเสียงและเรียบเรียงเสียงนั้น แบ่งได้เป็น 2 แบบ คือ

1.1 ใช้หลักการ และวิธีการพื้นฐานของดนตรีตะวันตกยุคโรแมนติก ซึ่งหมายถึง การใช้การประสานเสียงด้วยคอร์ดประเภท Secondary Seventh, Chromatic Chord และการเรียบเรียงเสียงสำหรับวงเชมเบอร์ออร์เคสตรา ขนาดเล็ก

1.2 ใช้หลักการและวิธีการของดนตรีประเภท Light Music โดยมีการนำหลักการของเครื่องดนตรีคลาสสิกมาผสมผสานกับ Popular Music มีการนำเครื่องดนตรีประเภทไฟฟ้ามาใช้ เช่น ออร์แกน กีตาร์ โดยมีกลองชุดเป็นตัวดำเนินจังหวะ

2. การนำทำนองเพลงไทยมาเรียบเรียงและประสานเสียงด้วยหลักการของดนตรี ตะวันออก โดยหลักการของดนตรีไทยและดนตรีตะวันออกโดยทั่วไป จากการวิจัยพบว่า โครงสร้างของทำนองเพลงส่วนใหญ่จะประกอบด้วยโน้ตสำคัญที่เป็นหลัก ประมาณ 5 เสียง เรียกว่า บันไดเสียงแบบเพนทาโทนิค (Pentatonic Scale)

เมื่อบรรเลงเดี่ยวหรือรวมเป็นวงแล้ว เนื่องจากดนตรีไทยเดิมนิยมเล่นทำนองหลัก เดียวกันแต่ต่างทำนองแปร (Variation) โดยเรียกวิธีการนี้ว่า เฮเทโรโฟนี (Heterophony) ด้วยวิธี โดยหลักการจึงเกิดเสียงประสานขึ้น 3 ลักษณะ คือ

2.1 เสียงประสานกันเกิดจากความเบี่ยงเบนของทำนองหลัก และทำนองแปร ในขั้นตอนการบรรเลง ดนตรีไทยในระดับสูงนั้น นิยมให้เกิดความเบี่ยงเบนภายในแต่ละซีพจระ จังหวะ (จังหวะฉิ่ง) มากที่สุด เพื่อเสริมสร้างบทบาทการขัดและล้อจังหวะ อันเป็นความสนุกสนาน ตื่นเต้นของทั้งผู้บรรเลงและผู้ฟัง ซึ่งวิธีการนี้ทำให้เกิดเสียงประสานขึ้น

2.2 เสียงประสานจากความกังวาน ในการบรรเลงดนตรีไทยนั้น เครื่องดนตรี หลายชนิดจะคงความกังวานไว้อย่างต่อเนื่อง เช่น การบรรเลงฆ้องวง ระนาด ซิม เสียงกังวานที่ เกิดขึ้นจะไปรวมประสานเสียงกับโน้ตอื่น ๆ ในแนวทำนอง

2.3 เสียงประสานจากการบรรเลงโน้ตคู่ เสียงประสานวิธีนี้เกิดขึ้นได้ 2 กรณี คือ

2.3.1 การบรรเลงเสียงคู่ตามลักษณะวิธีการเล่นเครื่องดนตรีบางชนิด

2.3.2 เสียงคู่อันเกิดจากความเปี่ยมของแนวบรรเลง ในบทบาทของการบรรเลงทำนองแปรไปพร้อมกันกับทำนองหลักนั้น บางครั้งเนื่องจากทางบังคับไม่สามารถลงโน้ตหลักสำคัญ (ลูกตก) ในจังหวะได้ ผู้บรรเลงก็เลยไปใช้โน้ตคู่ 8 คู่ 5 หรือ คู่ 4 ได้

3. การนำหลักการและสำเนียงพื้นฐานของเพลงไทยมาเป็นโครงสร้างหลักในการประพันธ์ ลักษณะนี้จำแนกออกเป็น 2 วิธีการคือ

3.1 การนำทำนองเฉพาะบางวรรคตอนสั้น ๆ มาเป็นหลัก ซึ่งในวิธีนี้ทำนองที่นำมาจะถูกนำมาเรียบเรียงตกแต่ง ดัดแปลงให้เป็นบทประพันธ์ใหม่ แต่ยังให้สำเนียงแบบไทย มีลีลาและความรู้สึกในการฟังหลายแง่มุม

3.2 การนำลีลาสำเนียงของเพลงไทย โดยเฉพาะอย่างยิ่งเพลงพื้นเมืองมาประพันธ์ขึ้นใหม่ทั้งหมด ใช้หลักวิชาการในการเรียบเรียงเสียงระดับสูง ทำให้เกิดบทประพันธ์ที่เป็นการสร้างสรรค์ก้าวหน้าทางวิชาการอีกระดับหนึ่ง

จะสังเกตได้ว่า วิธีการทั้ง 2 ลักษณะนี้ในการประพันธ์ ต้องคำนึงถึงหลักการสำคัญที่จะรักษาลีลาและสำเนียงแบบไทยไว้คือ

1. การดำเนินจังหวะ
2. การดำเนินของแนวเสียง
3. การเรียบเรียงเสียงและลีลาของเสียง
4. การประสานเสียง

4. การนำหลักการและวิธีการต่าง ๆ มาผสมผสาน

เพลงลักษณะนี้สามารถจำแนกได้เป็น 2 แบบคือ

4.1 แบบผสมผสานพื้นฐาน ใช้ทฤษฎีและหลักการตามที่กล่าวมาแล้วข้างต้น มีความแตกต่างกันบ้างในบทประพันธ์บางบทที่ใช้วิธีการเรียบเรียงและประสานเสียงโดยมีหลักทฤษฎีสากลสมัยใหม่ (Modern Music) เข้ามาผสมผสาน

บทเพลงแบบนี้จะมีการกำหนดวิธีการบรรเลงอย่างละเอียด และบันทึกรายละเอียดในระบบสากล เกือบทั้งหมดบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีสากล ไม่ใช้เครื่องไฟฟ้าหรืออิเล็กทรอนิกส์เข้ามาเกี่ยวข้อง

4.2 แบบผสมผสานซับซ้อน ในลักษณะนี้นอกจากจะใช้หลักการผสมผสานที่สลับซับซ้อนแล้ว ยังใช้หลักการทฤษฎีที่ก้าวล้ำไปสู่ดนตรีแห่งอนาคต (avant - grade music)

การเรียบเรียงเสียงประสาน นอกจากการใช้เครื่องดนตรีตะวันตกและเครื่องดนตรีไทยในเวลาเดียวกันแล้ว ยังใช้เครื่องดนตรีอิเล็กทรอนิกส์ประเภทต่าง ๆ เพื่อให้เกิดสีสันแปลกแตกต่างไปจากที่มีอยู่ มีการควบคุมความดังเบาและสมดุลของเสียงด้วยคอมพิวเตอร์

วิธีการสร้างสรรค์เพลงประเภทดนตรีร่วมสมัย หรือ ดนตรีร่วมสมัยไทย ดังข้อมูลข้างต้น ผู้วิจัยสามารถสรุปวิธีการต่าง ๆ ได้ดังนี้

1. การนำทำนองไทยมาเรียบเรียงเสียงประสาน และแนวบรรเลงในรูปแบบใหม่ด้วยหลักการทางทฤษฎีดนตรีตะวันตก
2. การนำทำนองเพลงไทยมาเรียบเรียง และสร้างเสียงประสานด้วยหลักการของดนตรีตะวันตก ซึ่งมีความคล้ายคลึงกันในเรื่องของจำนวนเสียงหลักในการสร้างสรรค์ทำนอง และแนวบรรเลงแปรทาง คือ 5 เสียงหลัก หรือเรียกอีกชื่อหนึ่งว่า บันไดเสียงแบบเพนทาโทนิค (Pentatonic Scale)
3. การสร้างสรรค์ดนตรีร่วมสมัยโดยใช้หลักการการดำเนินจังหวะ, การดำเนินของแนวเสียง, การเรียบเรียงเสียงและสีสันของเสียง หรือการประสานเสียง ความแนวคิดซึ่งเป็นพื้นฐานของดนตรีไทยใช้เป็นส่วนประกอบหลักของเพลง
4. นำแนวคิดวิธีการในศาสตร์ทางดนตรีทั้งดนตรีไทย และดนตรีตะวันตก ผสมผสานกัน พร้อมทั้งใช้แนวคิดและวิธีการทางเทคโนโลยีคอมพิวเตอร์ เข้าช่วยในการสร้างสรรค์ผลงาน

2.1.3 เอกสารตำราวิชาการเกี่ยวกับบทเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดชฯ (รัชกาลที่ 9)

ภาธร ศรีกรานนท์. (2559) ได้ทำการศึกษารวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับเพลงพระราชนิพนธ์ โดยผู้วิจัยจะแสดงเฉพาะรายละเอียดในส่วนของบทเพลงที่อยู่ใน ชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) เท่านั้น โดยมีเนื้อหาสรุปได้ดังนี้

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ทรงสนพระทัยในการประพันธ์เพลง ตั้งแต่สมัยที่ทรงศึกษาอยู่ที่ประเทศสวิตเซอร์แลนด์ ในช่วงที่พระองค์เริ่มสนพระทัยการประพันธ์ดนตรีนั้น เป็นช่วงที่ดนตรี Jazz กำลังได้รับความนิยมเป็นอย่างสูงในประเทศแถบยุโรป กอปรกับ

ทรงโปรดการทรงดนตรีในรูปแบบ Jazz ตั้งแต่ยังทรงพระเยาว์ ทำให้เพลงพระราชนิพนธ์ของ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ส่วนใหญ่อยู่ในรูปแบบของดนตรีแจ๊ส

1. ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind) *เพลงพระราชนิพนธ์รูปแบบสวิง

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ทรงพระราชนิพนธ์เพลง Still on My Mind เป็นลำดับที่ 38 และเป็นอันดับแรกที่ทรงพระราชนิพนธ์ทั้งทำนองและเนื้อร้องด้วย พระองค์เอง เพลงนี้เป็นเพลงแบบ Simple Binary Form โดยที่ทั้ง 2 ท่อน มีลักษณะการเดิน ทำนองที่ใกล้เคียงกันมาก จึงจัดเป็น Simple Binary Form แบบ A-A'

เมื่อแรกเริ่มที่ทรงพระราชนิพนธ์เพลงนี้ ทรงกำหนดให้เป็นจังหวะสวิงปกติ แต่เพลงนี้ได้รับความนิยมในการใช้เป็นเพลงเต้นรำ จึงมักนำไปเรียบเรียงเป็นจังหวะรุมบา (Rumba) ซึ่งเป็นจังหวะของดนตรีลาตินอเมริกา

2. แผ่นดินของเรา (Alexandra) *เพลงพระราชนิพนธ์รูปแบบวอลท์ซ

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ทรงพระราชนิพนธ์เพลง Alexandra เป็นลำดับที่ 35 ในปี พ.ศ. 2502 เพื่อรับเสด็จเจ้าหญิงอเล็กซานดรา แห่งสหราชอาณาจักร (HRH Princess Alexandra, The Honourable Lady Ogilvy) ในโอกาสเสด็จเยือน ประเทศไทยเป็นการส่วนพระองค์ และทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อม ให้ ม.ร.ว.เสนีย์ ปราโมช ประพันธ์เนื้อร้องภาษาอังกฤษถวาย

ต่อมาในปี พ.ศ. 2516 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ทรงมีพระราชวินิจฉัยว่า เพลง Alexandra นี้มีเพียง 16 ห้อง และทำนองทั้ง 2 ท่อนก็มีความคล้ายกันมาก จึงทรงพระราชนิพนธ์เพิ่มเติม ทรงขยายเพลงออกเป็น 48 ห้อง มีลักษณะเป็น Ternary Form (A-B-A) โดยนำ 16 ห้องของที่มีอยู่เดิม มารวมเป็นท่อนเดียว คือเป็นท่อน A ยาว 16 ห้อง ส่วนท่อน B ได้ทรงพระราชนิพนธ์เพิ่มเติมขึ้นใหม่เป็นจำนวน 16 ห้องเช่นกัน ทรงเริ่มท่อนนี้ด้วยการหักคอร์ดไปเป็นคอร์ดแฟลตหก (flat-six) กล่าวคือ ลดบันไดเสียงลงไป คู่ 3 เมเจอร์ และอยู่ในบันไดเสียงนี้ 11 ห้อง ถึง Modulate ปรับทำนองกลับไปบันไดเสียงของท่อน A

เพลงที่ได้พระราชนิพนธ์ใหม่นี้ พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว พระราชทานชื่อของเพลงฉบับภาษาไทยนี้ว่า “แผ่นดินของเรา”

3. ใกล้รุ่ง (Near Dawn) *เพลงพระราชนิพนธ์รูปแบบนิวออร์ลีนส์แจ๊ส

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ 9 พระราชทานพระราชวินิจฉัยถึงบทเพลงนี้แก่ รศ.ภาธร ศรีกรานนท์ เอาไว้ว่า ในเบื้องต้น ทรงพระราชนิพนธ์เพลงนี้ไว้ 3 ท่อน ที่ไม่เหมือนกัน และทรงเรียงท่อนเพลงทั้ง 3 ท่อนนั้นใหม่ โดยสลับท่อนที่สองกับสาม และเพิ่มท่อนที่ 4 ซึ่งมีทำนองเหมือนกับท่อนแรก เป็นรูปแบบ A-B-C-A ทรงกำหนดจังหวะเป็นจังหวะสวิง และยังได้

ทรงทดลองใช้จังหวะร่วง ซึ่งจังหวะร่วงเป็นจังหวะที่เป็นที่นิยมมากในสมัยนั้น โดยทรงแทรกลงในท่อน C นอกจากนี้ ยังพระราชทานพระราชวินิจฉัยเพิ่มเติม ถึงการใช้คอร์ดในท่อนนี้จากเดิมที่ทรงใช้คอร์ด เอฟไมเนอร์ (F minor) สลับกับ เอฟเมเจอร์ (F Major) คอร์ดละ 1 ห้อง เป็นจำนวนทั้งหมด 4 ห้อง นับว่าเป็นช่วงเวลาที่ไม่แน่นอนว่า เข้าหรือยัง สว่างหรือยังมีดอยู่ แต่ภายหลัง (11 กุมภาพันธ์ 2550) ทรงที่พระราชกระแสรับสั่งว่า ฟังดูแล้วโน้ตในทำนองบางตัวมีเสียงที่ขัดกับคอร์ดเอฟไมเนอร์ จึงได้ตัดคอร์ดเอฟไมเนอร์ออกเสีย คงเหลือแค่เอฟเมเจอร์เท่านั้น

4. สายฝน (Falling Rain) *เพลงพระราชนิพนธ์รูปแบบวอลท์ซ

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ทรงพระราชนิพนธ์เพลง สายฝน หรือ Falling Rain ในเดือนพฤษภาคม พ.ศ. 2489 ในขณะที่ยังทรงเป็นสมเด็จพระอนุชาธิราช นับว่าเป็นเพลงพระราชนิพนธ์จังหวะวอลท์ซเพลงแรก และเป็นบทเพลงพระราชนิพนธ์ที่มีชื่อเสียงมากที่สุดเพลงหนึ่ง

ในปี พ.ศ. 2523 เพลงสายฝน ได้รับการคัดเลือกจากองค์การศึกษา วิทยาศาสตร์และวัฒนธรรมแห่งสหประชาชาติ หรือ UNESCO ให้เป็น Song of Asia หรือเพลงแห่งเอเชีย นับเป็นประมุขพระองค์แรกของเอเชียที่ทรงได้รับเกียรตินี้

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ทรงพระราชทานพระราชวินิจฉัยแก่ รศ.ภาธร ศรีกรานนท์ เมื่อวันที่ 18 กันยายน พ.ศ. 2548 ถึงเพลงนี้ว่า

“...เมื่อให้พระเจนดุริยางค์ นำไปเรียบเรียงเสียงประสาน พระเจนฯก็ได้เรียบเรียงเป็นโน้ตเปียโน 2 แถว โดยไม่ได้ใส่คอร์ดเอาไว้... หลังจากนั้น พอมีผู้นำเพลงนี้ไปจัดพิมพ์ จึงมีแต่ฉบับของพระเจนฯ ฉบับนี้ ทำให้ยากต่อการแยกและเรียบเรียงเสียงประสาน... เมื่อแกะคอร์ดออกมา ก็เป็นคอร์ดของที่พระเจนฯ เรียบเรียงไว้ ซึ่งต่างจากของเรา...”

ด้วยเหตุนี้เอง ในช่วงปลายปี พ.ศ. 2548 พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 จึงทรงทำโน้ตเพลงสายฝน ขึ้นมาใหม่ โดยทรงทำเป็นแผ่นภูมิแบบแถวเดี่ยว (Lead Sheet) ทรงใส่คอร์ดที่ทรงใช้มาตั้งแต่แรกเริ่ม และทรงพระราชนิพนธ์ท่อนเกริ่นนำ (Introduction) ขึ้นมาใหม่ พระราชทานให้วงดนตรี อ.ส.วันศุกร์ ทดลองเล่น และทรงแก้ไขจนเป็นที่พอพระราชหฤทัย

เพลงสายฝน มีลักษณะเพลงเป็นแบบ A-B-C-A' ซึ่งเป็นรูปแบบเพลงที่ถูกพัฒนาขึ้นมาจาก Rounded Binary Form (A-B-A) โดยมีท่อน C สอดแทรกเข้ามา ก่อนที่จะกลับไปท่อน A

5. ความฝันอันสูงสุด *เพลงพระราชนิพนธ์ที่เป็นเพลงปลุกใจ

ท่านผู้หมิ่นมณีรัตน์ ประพันธ์บทกลอน “ความฝันอันสูงสุด” ตามพระราชเสาวนีย์ของสมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ให้เขียนบทกลอนให้กำลังใจผู้ทำความดีเพื่อประเทศชาติ ท่านผู้หมิ่นมณีรัตน์ ได้แปลเนื้อร้องของเพลง “The Impossible Dream” ประพันธ์โดย มิทช์ ลีอาย (Mitch Leigh) ซึ่งมาจาก ละครร้องบรอดเวย์ (Broadway Musical) เรื่อง Man of La Mancha (พ.ศ. 2508) สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ โปรดให้พิมพ์บทกลอนนี้ พระราชทาน ข้าราชการ ทหาร ตำรวจ พลเรือน และผู้ทำงานเพื่อประเทศชาติ เพื่อเตือนสติมิให้ทอดถอนใจในการทำมาความดี

ในปี พ.ศ. 2514 สมเด็จพระนางเจ้าสิริกิติ์ พระบรมราชินีนาถ ได้กราบบังคมทูลพระกรุณาขอให้พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 ทรงใส่ทำนองเพลงเข้ากับบทกลอนนี้ โดยทรงพระราชนิพนธ์ทำนองเพลงเป็นจังหวะสาม-สี่ เป็นรูปแบบ A-B-C-D-E-D'-F-D"-G-H ท่อนละ 8 ห้อง โดยที่ท่อน D ทำหน้าที่คล้ายกับท่อน refrain ในเพลงรูปแบบ verse-refrain ปกติ แต่ท่อน D ทั้ง 3 ครั้ง ก็จะไม่เหมือนกันเสียทีเดียวจนเกือบจะเรียกได้ว่า เป็นรูปแบบ Through Composed ไปเลย ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้พลเรือเอก ม.ล.อัสนี ปราโมช องคมนตรีและนักดนตรีวง อ.ส.วันศุกร์ แยกและเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงออร์เคสตรา และนำออกแสดงโดยวงดุริยางค์ราชนาวี ขับร้องโดย นายสันติ ลุนเผ่

อนึ่ง เนื่องจากบทเพลงนี้มีแต่เนื้อร้องภาษาไทย เมื่อมีผู้สนใจเพลงนี้ไปแสดงในต่างประเทศ จึงได้มีผู้แปลชื่อเพลงเป็นภาษาอังกฤษเอาไว้หลากหลาย เช่น “Aloft”, “Highest Dream” หรือแม้แต่ “Impressible Dream” จนบางครั้งเกิดความสับสน จึงทรงพระราชทานชื่อภาษาอังกฤษในภายหลังว่า “The Ultimate Dream”

6. แสงเทียน (Candlelight Blues) *เพลงพระราชนิพนธ์รูปแบบนิวออร์ลินส์แจ๊ส

ทรงพระราชนิพนธ์เพลงนี้เป็นรูปแบบบลูส์ 12 ห้อง จำนวน 2 ท่อน แต่ทรงทดลองใช้การเดินคอร์ดในแบบของพระองค์เอง และทั้ง 2 ท่อน มีการเดินคอร์ดที่ต่างกัน ดังนี้

ท่อนที่ 1 ห้องที่ 1

1 5 9

I⁷ | IV⁷ | bVI⁷ | I⁷ | iv⁷ | i⁷ | bVI⁷ | I⁷ | bIV⁷ | V⁷ | I⁷ | I⁷ |

ท่อนที่ 2 ห้องที่ 1

1 5 9

I⁷ | bVI⁷, IV⁷ | I⁷ | iv⁷ | II⁷ | iv⁷, V⁷ | I⁷ | iv⁷, II⁷ | bVI⁷, V⁷ | bVI⁷, V⁷ | I⁷, V⁷ | I⁷ |

คอร์ดเพลงแสงเทียน

ภาพประกอบ 12 แสดงคอร์ดเพลงแสงเทียน

ในท่อนแรกเริ่มต้นด้วยคอร์ดปกติ แต่ในห้องที่ 3 แทนที่จะกลับมาที่คอร์ดหนึ่ง กลับกลายเป็นคอร์ดแฟลตหก ซึ่งในหลักการเดินคอร์ดของดนตรี Jazz ถือเป็นคอร์ดทดแทน (Substitution chord) ของคอร์ดหนึ่งนั่นเอง พอไปถึงห้องที่ 5 แทนที่จะทรงใช้คอร์ดสี่ไมเนอร์ กลับทรงเปลี่ยนให้เป็นคอร์ดสี่ไมเนอร์แทน และกลับลงมาคอร์ดหนึ่งในห้องถัดมา แต่ทรงใช้เป็นคอร์ดหนึ่งไมเนอร์แทน และไปที่คอร์ดแฟลตหกและคอร์ดหนึ่งไมเนอร์อีกครั้ง จากนั้นในห้องที่ 9 ได้ทรงใช้คอร์ดชาร์ปสี่ ซึ่งเป็นคอร์ดส่ง (Leading chord) ไปคอร์ดห้า ก่อนที่จะกลับมาที่คอร์ดหนึ่งเหมือนที่ใช้ใน บลูส์ 12 ห้องแบบมาตรฐาน

ในท่อนที่ 2 ทรงใช้คอร์ดที่ขึ้นโดยในหลายห้องจะมีการใช้คอร์ดมากกว่า 1 คอร์ดใน 1 ห้อง ต่างจากท่อนที่แล้วซึ่งใช้คอร์ด 1 คอร์ดต่อ 1 ห้องเท่านั้น ทรงเปิดด้วยคอร์ดหนึ่งดังเช่นปกติ แต่ในห้องถัดมาคอร์ดแฟลตหก ซึ่งเป็นคอร์ดทดแทนของคอร์ดหนึ่งได้ถูกนำมาใช้อีกครั้ง แต่ใช้เป็นแค่คอร์ดแทรกก่อนที่จะไปคอร์ด 4 ในจังหวะที่ 3 ของเดียวกัน และกลับมาที่คอร์ดหนึ่งอีกครั้งในห้องที่ 3 แต่ห้องถัดมา ทรงขยับคอร์ดไปเป็นคอร์ดหกไมเนอร์ ที่ทำหน้าที่เป็นคอร์ดสอง (Supertonic) ของคอร์ดสองในห้องที่ 5 ซึ่งคอร์ดสองในห้องนี้ก็ทำหน้าที่เป็นคอร์ดห้า (Dominant) ของคอร์ดห้าในจังหวะที่ 3 ของห้องถัดมา ซึ่งได้ทรงใส่คอร์ดสี่ไมเนอร์เป็นคอร์ดผ่าน (Passing chord) คั่นระหว่างคอร์ดสองและคอร์ดห้าอีกที ก่อนที่จะกลับไปคอร์ดหนึ่ง ในห้องที่ 7 และทรงเดินคอร์ดในห้องที่ 8 ด้วยคอร์ดจากห้องที่ 4 และ 5 ซึ่งก็คือ Supertonic และ Dominant ของคอร์ดห้าในจังหวะที่ 3 ของห้องที่ 9 อีกที ซึ่งใน 4 ห้องท้ายนี้ คอร์ดแฟลตหกจากท่อนที่ 1 ได้ถูกนำกลับมาใช้ใหม่อีกที หากแต่คราวนี้ คอร์ดแฟลตหก ไม่ได้ทำหน้าที่เป็นคอร์ดทดแทนของคอร์ดหนึ่ง แต่ทำหน้าที่เป็นคอร์ด Augmented sixth ซึ่งจะต้องขยับเข้าหาคอร์ดห้า (Dominant) และกลับสู่คอร์ดหนึ่งในที่สุด

7. แสงเดือน (Magic Beams) *เพลงพระราชนิพนธ์รูปแบบสวิง

เพลง Magic Beams นี้ ทรงใช้ฟอร์มเพลง 32 ห้อง หรือ Ballad Form (A-A'-B-A') ซึ่งท่อน A' ท่อนสุดท้าย ได้ทรงขยาย (extend) ทำนองเพิ่มเข้าไปอีก 4 ห้อง ทำให้มีจำนวนห้องเพิ่มขึ้นเป็น 36 ห้อง คล้ายกับเพลง I Got Rhythm ของ จอร์จ เกรอชวิน (George Gershwin) (พ.ศ. 2551-2580) ที่มีช่วงท้ายมีทำนองเพิ่มขึ้นมา 2 ห้อง

8. ลมหนาว (Love in Spring) *เพลงพระราชนิพนธ์รูปแบบวอลท์ซ

เพลง Love in Spring นี้ นับว่าเป็นเพลงพระราชนิพนธ์จังหวะวอลท์ซที่มีชื่อเสียงมากอีกเพลงหนึ่ง ถึงแม้ว่าทำนองเพลงอาจจะไม่ยากนัก แต่การเดินคอร์ดนั้นมีความซับซ้อนอยู่บ้าง เพราะได้ทดลองการประพันธ์แบบ Strophic Form ซึ่ง Love in Spring เป็นเพลงพระราชนิพนธ์เพียงเพลงเดียวที่ใช้รูปแบบนี้

เพลง Love in Spring แบ่งออกเป็นท่อนย่อยได้ 4 ท่อน ท่อนละ 8 ห้อง เป็น A-B-C-D โดยที่ท่อน A B และ D มีกลุ่มโน้ตเริ่มต้นเป็นทำนองและจังหวะที่คล้ายกัน ส่วนท่อน C นั้น ต่างกันโดยสิ้นเชิง ทั้งทำนองและคอร์ด ด้านทำนองมีโน้ตเพิ่มมากขึ้น

ส่วนด้านการใช้คอร์ด มีคอร์ดแรกทำหน้าที่เป็นคอร์ดเจ็ด (Leading-tone vii° chord) ของคอร์ดหก ซับมีเดียน (Submediat vi chord) ซึ่งเป็น relative minor ของคอร์ดหนึ่ง โทนิค ตามด้วยคอร์ดโดมิแนนท์ เซเวนธ์ (Dominant seventh) ของคอร์ดสาม มีเดียน (Mediant iii chord) ก่อนที่จะเป็นคอร์ด ดิมินิชด์ (Diminished chord) ขยับขึ้นคู่ห้า ติดกัน 3 ห้อง และ ย้ายบันไดเสียงไปที่บันไดเสียง G Major และแปลงเป็นคอร์ด โดมิแนนท์ เซเวนธ์ (Dominant seventh) ซึ่งเป็น half cadence ในห้องสุดท้ายของท่อน C ก่อนที่จะกลับไปเริ่มต้นที่คอร์ดหนึ่ง ในท่อน D

9. ยามเย็น (Love at Sundown) *เพลงพระราชนิพนธ์รูปแบบนิวออร์ลีนส์แจ๊ส

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชทานพระราชวโรกาสให้ ศ.ภทร ศรีสุวรรณนท์ เมื่อวันที่ 3 มกราคม พ.ศ. 2547 ถึงเพลงนี้ว่า ทรงเรียนรู้หลักการประพันธ์ดนตรีมาอย่างลึกซึ้งด้วยพระองค์เองทรงศึกษารูปแบบการประพันธ์ดนตรีของ เอิร์ล ฮายน์ส (Earl Hines) (พ.ศ. 2446 - 2526) นักเปียโน และนักประพันธ์ เพลงแจ๊สที่มีชื่อเสียง

ทรงได้รูปแบบการประพันธ์เพลง Love at Sundown มาจากเพลง Rosetta ของ เอิร์ล ฮายน์ส ที่ประพันธ์ในปี พ.ศ. 2476 โดยเฉพาะรูปแบบของเพลงที่เป็นฟอร์มเพลง 32 ห้อง หรือ Ballad Form (A-A-B-A) และการใช้คอร์ด อ็อกเมนเต็ดเซเวนธ์ (Augmented Seventh)

10. อาทิตย์อัปแสง (Blue Day) *เพลงพระราชนิพนธ์รูปแบบสวิง

เพลง Blue Day เป็นเพลงบัลลาดแจ๊ส ซึ่งเป็นเพลงแจ๊ส และเต็มไปด้วยความรู้สึกที่เศร้าสร้อย แต่แท้จริงแล้ว แสดงความรู้สึกถึงการรำพึงรำพันถึงคนรัก ซึ่งได้รอคอยมานาน มีลักษณะเพลงเป็น A-B-C-B พระองค์ทรงเลือกใช้คอร์ดเพียง 3 คอร์ดเท่านั้น คือ คอร์ดหนึ่ง (Chord i) หรือคอร์ดโทนิค (Tonic) คอร์ดสี่ (Chord iv) หรือคอร์ดซับโดมิแนนท์ (Subdominant) และคอร์ดห้า (Chord V) หรือคอร์ดโดมิแนนท์ (Dominant) ซึ่งเป็นคอร์ดพื้นฐานของฟอร์มเพลงบลูส์ 12 ห้อง มีเพียงที่เดียวในเพลงเท่านั้น คือ ห้องที่ 2 ของท่อน C ที่ทรงเลือกใช้คอร์ดโดมิแนนท์ของคอร์ดสี่ (คอร์ด ดี-เมเจอร์) แทนคอร์ดโทนิค (คอร์ด ดี-ไมเนอร์) และเป็นเพลงพระราชนิพนธ์แจ๊สเพียงเพลงเดียวที่อยู่ในบันไดเสียงไมเนอร์

11. พรปีใหม่ *เพลงพระราชนิพนธ์รูปแบบอื่น ๆ

หลังจากที่พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 9 เสด็จนิวัตพระนครเป็นการถาวร ในปี พ.ศ. 2494 แล้ว ทรงมีพระราชประสงค์ที่จะพระราชทานพรปีใหม่แก่พสกนิกรของพระองค์ด้วยบทเพลง จึงทรงพระราชนิพนธ์ร่างทำนองเพลง “New Year Greeting” ขึ้นมา และทรงให้พระเจ้าวรวงศ์เธอ พระองค์เจ้าจักรพันธ์เพ็ญศิริ นิพนธ์เนื้อร้องภาษาไทย ถวาย ดังที่ทรงเล่าถึงที่มาของเพลงพรปีใหม่ ว่า

“ในคืน [วันส่งท้ายเก่า ต้อนรับปีใหม่ พ.ศ. 2495] นั้น พระองค์ทรงพระราชนิพนธ์ [ร่าง] ทำนองแล้วทรงแช็กโซโฟนสลับกันกับฉัน ฉันเป่าในช่วงที่ 1 และ 3 ส่วนพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวทรงเป่าในช่วงที่ 2 และ 4 สลับกันจนครบเพลง จากนั้นจึงทรงให้ฉันแต่งคำอวยพรลงในเพลงนั้น [ปรับ] ทำนองและคำร้องเสร็จภายในครึ่งชั่วโมง”

เพลงพรปีใหม่ เป็นอีกเพลงหนึ่งที่ใช้รูปแบบฟอร์ม 32 ห้อง หรือ Ballad Form (A-A'-B-A")

2.1.4 เอกสารตำราวิชาการเกี่ยวกับ Computer Music

การสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัยของกรณีศึกษานี้ ได้จัดทำอยู่บนพื้นฐานกระบวนการทำงานทางห้องบันทึกเสียงโดยใช้คอมพิวเตอร์เป็นหลัก ในส่วนนี้จึงเป็นการรวบรวมข้อมูล และอธิบายเกี่ยวกับ Computer Music (Manning Peter. 2013) (Watson Scott. 2011)

หากเราแบ่งหมวดหมู่งานดนตรีที่สามารถสร้างสรรค์ได้ด้วย Computer จะสามารถแบ่งได้ 2 ประเภท ดังนี้

1. Software เพื่อการจัดทำโน้ตดนตรี (Computer Music Notation software)
Software ประเภทนี้ถูกสร้างสรรค์มาเพื่อช่วยให้การเขียนโน้ตดนตรีของผู้ประพันธ์เพลงเป็นไปได้

อย่างสวยงาม และง่ายต่อการปรับปรุงเปลี่ยนแปลงผลงานของตัวเอง แทนการเขียนด้วยมือลงบนกระดาษแบบในอดีต โดยหลักการทำงานจะเป็นเหมือนการจดโน้ตลงไปบนบรรทัด 5 เส้นทุกประการ สามารถรับคำสั่งจากผู้ประพันธ์ผ่านแป้นพิมพ์ หรืออุปกรณ์ Keyboard MIDI ที่สร้างมาเพื่อในงานลักษณะนี้เท่านั้น

2. Software เพื่อการบันทึกเสียง และจัดการเสียง (Multitrack Music Production software) จากปี ค.ศ. 1878 เริ่มต้นจากการบันทึกเสียงลงหลอดขี้ผึ้ง (Phonograph) และบันทึกเสียงลงแผ่นเสียง (Gramophone) ทั้ง 2 แบบนี้ล้วนแล้วแต่เป็นการบันทึกเสียงที่สามารถเก็บเสียงมาได้เพียงแหล่งเดียว และครั้งเดียวเท่านั้น ในลำดับต่อมาได้มีการพัฒนาเป็นสื่อบันทึกเสียงแบบแถบแม่เหล็ก (Tape Recording), การบันทึกเสียงลงแถบแม่เหล็กแบบหลายช่องเสียง (Multitrack Tape Recording) จนกระทั่งแถบแม่เหล็กนั้นได้ถูกพัฒนาในทางคอมพิวเตอร์ จนกลายเป็น Hard disk เหตุนี้จึงทำให้ผู้พัฒนาระบบการบันทึกเสียงต้องสร้าง Software ขึ้นมาเพื่อเป็นการจัดการระบบการบันทึกเสียงลง Hard disk ในเวลาต่อมาเป็นที่รู้จักกันในชื่อว่า Digital Audio Workstation (DAW)

Digital Audio Workstation (DAW) เป็น Software ที่สามารถบันทึกเสียงต่าง ๆ ลงในคอมพิวเตอร์ได้อย่างไม่มีขีดจำกัด พร้อมสามารถสังเคราะห์สร้างเสียงดนตรีใหม่ขึ้นได้ด้วยอุปกรณ์ภายใน DAW เรียกรวม ๆ ว่า “Synthesizer” กล่าวคือ งานสร้างสรรค์เพลงบนคอมพิวเตอร์จะทำให้เราสามารถบันทึกเสียงที่เราต้องการได้พร้อมกันครั้งละหลายแหล่งเสียง ขึ้นอยู่กับจำนวนไมค์โครโฟน (Microphone²) และจำนวนช่องสัญญาณของอุปกรณ์ที่ทำการแปลงสัญญาณเสียงให้เปลี่ยนเป็นสัญญาณ Digital (Audio Interface³) แล้วนำลงไปที่บันทึกเก็บไว้ใน Hard disk และจะสามารถทำการบันทึกเสียงอื่นเพิ่มเติมเข้าไป เพื่อเป็นการบรรเลงเพิ่มให้อยู่ในช่วงเวลาเดียวกันได้ อีกทั้งยังสามารถสังเคราะห์เสียงเครื่องดนตรีใหม่เพิ่มเติมเข้าไปในช่วงเวลานั้นได้อีกด้วย

ชัยภัค ภัทรจินดา ผู้เรียบเรียงเสียงประสานของกรณีศึกษาในครั้งนี้ ได้ใช้กระบวนการสร้างสรรค์ผลงานชุดนี้ด้วยกระบวนการทางคอมพิวเตอร์ หรือ Digital Audio Workstation ทั้งหมด ทำให้ในขั้นตอนการสร้างสรรค์ผลงาน ไม่มีการใช้โน้ตดนตรีที่เรียบเรียงขึ้นมาใหม่ เป็นเพียงแต่การอ่านโน้ตจากต้นฉบับ และจินตนาการเสียงประสานที่ต้องการ แล้วบรรเลงดนตรีบันทึกลงในอุปกรณ์ดังกล่าวเท่านั้น ดังนั้น ผู้วิจัยต้องทำการถอดเสียงต่าง ๆ ที่อยู่ใน

² Microphone หมายถึง เครื่องขยายเสียง ทำหน้าที่แปลงสัญญาณเสียงให้เป็นสัญญาณไฟฟ้า

³ Audio หมายถึง เสียง, Interface หมายถึง แผงวงจรเชื่อมต่อ (*Oxford-River Books English-Thai Dictionary)

Audio Interface หมายถึง อุปกรณ์ที่ทำหน้าที่เป็นแผงวงจรที่เชื่อมต่อระหว่างเสียงกับคอมพิวเตอร์

เพลง ให้กลายมาเป็นโน้ตทุกเครื่องดนตรี (Score) ด้วย Software เพื่อการจัดทำโน้ตดนตรี (Computer Music Notation software) แล้วจึงสามารถทำการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานได้ในลำดับต่อไป

2.2 งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

เทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี, สมเด็จพระ. (2542: 105-108) ผู้ศึกษาวิจัย **ความถี่ของเสียงดนตรีไทย** “โดยการวิเคราะห์ข้อมูลที่ใช้ระบบเสียงตามแบบแผนของดนตรีไทย ตั้งแต่อดีตถึง พ.ศ. 2475 และใช้ข้อมูลจากพื้นระนาดทุ้มเหล็กเป็นปัจจัยหลัก ใช้เครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ Phase Meter Type 2977 เป็นเครื่องมือในการอ่านข้อมูล วิเคราะห์ร่วมกับอัตราส่วนคงที่ของดนตรีไทยบนบรรทัดฐานของแนวทฤษฎีดริยางค์ไทย ที่มุ่งวิเคราะห์กรณีในช่วงเสียงขนาดของช่วงคู่สองภายในช่วงคู่แปด ข้อมูลภาคสนามก่อน พ.ศ. 2475 และหลัง พ.ศ. 2475 ซ่อมเสียงดนตรีไทย ความแตกต่างและบรรทัดฐานของการใช้ระดับความถี่ระหว่างราชสำนักกับสามัญชน ความเที่ยงของเครื่องมือทางวิทยาศาสตร์ที่ใช้และเคยใช้เพื่อการศึกษา เรื่อง ความถี่ของเสียงดนตรีไทยในต่างประเทศ และในประเทศ

ผลการวิเคราะห์แสดงให้เห็นว่า การใช้ระบบเสียงตามแบบแผนของดนตรีไทยนั้นเป็นระบบแบ่งขนาดของช่วงเสียงให้ห่างเท่ากันทุกช่วง (7เสียงเต็ม) ดังที่วงวิชาการและวิชาชีพนดนตรีไทยได้สืบรักษาและใช้เป็นเอกลักษณ์ตลอดมาจนปัจจุบัน”

จากข้อมูลข้างต้นสามารถสรุปได้ว่า เมื่อใช้เครื่องมือและหลักการทางวิทยาศาสตร์ในการวิเคราะห์เสียงความถี่ของเสียงดนตรีไทย พบว่า ช่วงเสียงในแต่ละโน้ตของดนตรีไทยมีค่าความห่างกันเป็นระยะห่างเท่ากันในทุกช่วงเสียง คือ 1.104089514

พงศธร รุจิวิวัฒน์กุล. (2549: 335-338) สรุปการศึกษา**วิเคราะห์เพลงวงบอยไทย**ไว้ดังนี้ “วงบอยไทยเป็นวงดนตรีร่วมสมัยที่เกิดจากการนำเครื่องดนตรีไทย และเครื่องดนตรีสากลมาบรรเลงเข้าด้วยกัน มีรูปแบบของดนตรีที่ผสมผสานกันอยู่หลายประเภท ได้แก่ Jazz, Pop, Funk, Bossanova เป็นต้น ลักษณะของการประพันธ์เพลงของวงบอยไทย เป็นเพลงบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีเป็นส่วนใหญ่ อัตราจังหวะที่ใช้จะไม่ซับซ้อน โดยส่วนใหญ่ใช้อัตราจังหวะ 4/4 และใช้คีย์ C เมเจอร์ เพื่อให้เครื่องดนตรีไทยเข้ามาร่วมบรรเลงด้วยกันได้ง่าย ลักษณะของท่อนเพลงแต่ละท่อนไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว โดยจะให้อิสระการบรรเลงของเครื่องดนตรีเป็นหลักสำคัญ”

การสร้างสรรคเพลงร่วมสมัยของวงบอยไทย สรุปได้ว่า ใช้การผสมผสานดนตรีหลากหลายแนวทั้ง Jazz, Funk, Bossanova และแนวอื่นๆอีกหลายแนวเพลง ใช้อัตราจังหวะและคีย์เพลงที่ไม่ซับซ้อน ไม่มีกฎเกณฑ์ตายตัว

ทุมชน สืบวงศ์. (2552: 101-104) ผู้ศึกษาวิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงขลุ่ยเพลงพระราชนิพนธ์ โดยอาจารย์ธนีสร์ ศรีกลิ่นดี ชุดความผันอันสูงสุด กล่าวว่า อาจารย์ธนีสร์ ศรีกลิ่นดี ได้คิดระบบนิ้วขลุ่ยเทียบเสียงสากลจนสามารถเล่นโน้ตครึ่งเสียง (Chromatic) ครบทั้ง 12 เสียง และยังพัฒนาศักยภาพขลุ่ยไทยให้สามารถเล่นเสียงจำนวนเสียงต่ำและเสียงสูงให้ได้มากขึ้นอีกด้วย ปัจจุบันได้พัฒนาขลุ่ยต่อเนื่องมาเป็นรุ่นที่ 6 คือขลุ่ยไทยเทียบเสียงสากล ชนิด Low B เป็นการเพิ่มรูขึ้นอีก 1 รู เพื่อที่จะสามารถบรรเลงได้เสียงเพิ่มอีก 1 เสียง ขลุ่ยรุ่นนี้จะใช้นิ้วก้อยของมือซ้ายมาบังคับกระเดื่องซึ่งจะเป็นโน้ตเสียงที่ (B) ที่ต่ำลงมาจากเสียงโด (C) ครึ่งเสียง

อาจารย์ธนีสร์ ศรีกลิ่นดี ได้อันเชิญบทเพลงพระราชนิพนธ์ บรรเลงด้วยขลุ่ยไทย ในรูปแบบของดนตรีบลูส์และดนตรีแจ๊ส โดยลักษณะน้ำเสียงและสำเนียงยังคงความเป็นไทย ซึ่งพบเทคนิคการบรรเลงขลุ่ยของอาจารย์ธนีสร์ ศรีกลิ่นดี ในบทเพลงต่าง ๆ ในชุดความผันอันสูงสุด ดังนี้

- เทคนิคการพรมนิ้ว (Trill)
- เทคนิคนิ้วควงหรือคู่ควง (Alternate Fingering)
- เทคนิคการเอื้อนเสียง (bend)
- เทคนิคการทำเสียงให้สั่นเป็นคลื่น (Vibrato)
- เทคนิคการระบายลม (Circular Breathing)

ในการวิเคราะห์เพลงชุดความผันอันสูงสุด กล่าวสรุปได้ว่า อาจารย์ธนีสร์ ศรีกลิ่นดี ใช้ขลุ่ยชนิดพิเศษที่มีรูเพิ่มมากขึ้นกว่าขลุ่ยปกติอีก 1 รู โดยจะทำให้เพิ่มโน้ตขึ้นมาอีก 1 ตัว คือ โน้ตที่ (B) ที่ต่ำกว่า โน้ตโด (C) ครึ่งเสียง ใช้เทคนิคผสมผสานกันดังนี้ การพรมนิ้ว, การทำนิ้วควง, การเอื้อนเสียง, การทำเสียงให้สั่น และการระบายลม

ธนพัฒน์ เกิดผล. (2556: 229-237) กล่าวเกี่ยวกับการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติยศ: วงดุริยางค์เครื่องลมของ วิจิตร จิตรังสรรค์ ว่า จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า วิจิตร จิตรังสรรค์ มีการเรียบเรียงเสียงประสานตามหลักทฤษฎีดนตรีโดยคงไว้ในสิ่งที่ดีอยู่แล้ว และมีการรังสรรค์สิ่งใหม่เพิ่มเติมทำให้เกิดความน่าสนใจ บทเพลงเกียรติยศทั้ง 13 เพลง มีเนื้อดนตรีแบบโฮโมโฟนี และในบางเพลงมีการแต่งทำนองช่วงนำขึ้นใหม่ การแต่งทำนองสอดประสานมีการใช้คอร์ดหลายชนิด ทั้งคอร์ดพื้นฐานในกุญแจเสียงหลัก และคอร์ดโครมาติก เคเดนซ์ที่นำมาใช้ ได้แก่ เคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ เคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ เคเดนซ์กึ่งปิด เคเดนซ์ขัด และเคเดนซ์เปิด

ด้านสีสันของเสียงมีการกระจายหน้าที่ให้แต่ละแนวเสียงอย่างทั่วถึง มีการสลับการบรรเลงทำนองหลักระหว่างแนวเสียงสูงกับแนวเสียงต่ำ ซึ่งเป็นการแบ่งกลุ่มเสียงที่ครอบคลุม ทำ

ให้แต่ละแนวเสียงมีความสำคัญ แม้ว่าจะมีข้อจำกัดด้านรูปแบบวงที่มีเพียงรูปแบบเดียวกับบทเพลงที่มีลักษณะและอารมณ์ที่หลากหลาย แต่จิตร จิตรังสรรค์ก็สามารถจินตนาการออกแบบสีสันของเสียงให้แต่ละบทเพลงได้อย่างเหมาะสมลงตัว

สรุปได้ดังนี้ จิตร จิตรังสรรค์ ใช้วิธีการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติก้องทั้ง 13 เพลง โดยคงไว้ซึ่งทำนองเดิม แล้วเรียบเรียงเสียงประสานตามทฤษฎีดนตรีตะวันตก พร้อมทั้งมีการแต่งทำนองขึ้นมาใหม่ในบางช่วงทำนอง

รณชัย รัตนเศรษฐ. (2546: 135-138) ได้สรุปผลการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสาน เพลงเสียงเทียน สำหรับวงดุริยางค์ ซิมโฟนี ของ ครูประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ไว้ว่า

1. โครงสร้างทำนอง

ครูประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ใช้ทำนองเพลงไทยลาวเสียงเทียน เฉพาะทำนอง 3 ชั้น ประพันธ์โดยหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เมื่อปี พ.ศ. 2476 สำหรับวงดนตรีไทย ครูประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง บำรุงการเทคนิคดนตรีตะวันตก และตะวันออก คือ เทคนิคการเลียนทำนอง เทคนิคซีเควซ์ เทคนิคการแปรทำนอง เทคนิคการสับัด เทคนิคการขยี้ และเทคนิคการล้อ เทคนิคเหล่านี้ได้ถูกใช้อย่างมีประสิทธิภาพ ในการตกแต่งทำนอง และแนวเคาร์เตอร์พอยด์เป็นจำนวนมาก

2. การประสานเสียง

2.1 คอร์ด เนื่องจากใช้โครงสร้างทำนองของบทเพลงเดิม ทำให้รูปแบบทางเดินของคอร์ด จะเป็นคอร์ดพื้นฐาน มีการใช้โน้ตผ่าน เพื่อตกแต่งทำนอง และแนวเคาร์เตอร์พอยด์เป็นจำนวนมาก

2.2 รูปแบบการประสานเสียงแนวร้อง ใช้แนวเครื่องดนตรีในการประสานเสียงกับแนวร้อง ในลักษณะของคอร์ดพื้นฐานได้อย่างกลมกลืน

2.3 การพักประโยคเพลง เคเดนซ์ที่พบมากที่สุดคือ เคเดนซ์แบบสมบูรณ

3. เคาร์เตอร์พอยด์

มีการนำแนวเคาร์เตอร์พอยด์มาใช้ตลอดบทเพลง โดยใช้แนวเคาร์เตอร์พอยด์ 2 แนว ถึง 3 แนว ประสานแนวทำนองหลัก และช่วยแนวทำนองหลักที่ต้องบรรเลงซ้ำ ๆ มีแนวมาสอดแทรกเปลี่ยนอารมณ์ของบทเพลง ทำให้บทเพลงมีความหลากหลาย และมีลีลาที่น่าสนใจขึ้น

4. การเรียบเรียงเสียง

4.1 มีการวางแนวเครื่องดนตรี และบทบาทของเครื่องดนตรีอย่างชัดเจน เพื่อให้สีสันของเสียงเปลี่ยนตลอดทั้งบทเพลง เมื่อมีการซ้ำทำนอง หรือเปลี่ยนวรรคเพลง

4.2 ความเข้มของเสียง มีการใช้ประโยชน์จากความสามารถของเครื่องดนตรี กำหนดความเข้มของเสียง เพื่อให้บทเพลงมีความสมดุลตลอดทั้งเพลง

5. รูปแบบของเพลง

มีลักษณะเป็นดนตรีร่วมสมัยไทย โดยกำหนดตามแบบแผน เพลงลาวเสียงเทียน 3 ชั้น ของ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ผู้เป็นบิดา

สรุปได้ว่า ครูประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ได้รวบรวมเทคนิควิธีการทางดนตรีตะวันตก และ ดนตรีตะวันออก อาทิ เทคนิคการเลียนทำนอง เทคนิคซีควเन्ซ์ เทคนิคการแปรทำนอง เทคนิคการ สบัด เทคนิคการขยี้ และเทคนิคการล้อ รวมไปถึงเทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานอื่น ๆ โดย คงไว้ซึ่งโครงสร้างของรูปแบบเพลงต้นฉบับไว้ตามการประพันธ์ของ หลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง)

วัฒนา ศรีสมบัติ. (2540: 81-83) กล่าวว่า การวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสาน เพลงทยอยนอกสำหรับวงโยธวาทิต โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระยานครสรวรค์วรพินิต จุดมุ่งหมายของการวิจัยเพื่อต้องการจะทราบถึง เทคนิคการ เรียบเรียงเสียงประสานเพลงทยอยนอกที่เป็นบทเพลงไทยเดิม ให้แก่วงโยธวาทิต โดยใช้ องค์ประกอบทางดนตรีไทยและดนตรีสากล มาช่วยในการวิจัยในครั้งนี้เพื่อให้เหมาะสมกับบท เพลงไทย ในการวิเคราะห์ได้อ้างอิงตามหลักการดนตรีของ พระเจนดุริยางค์, แมนรัตน์ ศรี กรานนท์, มานพ วิสุทธิแพทย์, David Morton, William Lovelock และ Bruce Benwerd สรุปได้ ดังนี้

1. โครงสร้างของทำนอง ในการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงโยธวาทิตโครงสร้าง ของทำนองหลักใช้ระบบเสียง 5 เสียง หรือ Pentatonic Scale และในบางท่อนยังมีการใช้ทั้ง 7 เสียง ที่เรียกว่า Diatonic Scale

2. ทำนองแปร ในแนวของเครื่องดนตรีที่มีแนวทำนองเก็บมีการใช้ Chromatic Passing Note และ Broken Chord ในกลุ่มของเครื่องเป่าลมไม้ และในกลุ่มเครื่องเคาะทองเหลือง การใช้โน้ตนอกประสาน (Non-chord tone) ในการสร้างทำนองแปร ใช้โน้ตนอกประสาน ทั้ง 4 แบบ คือ

2.1 Passing Note

2.2 Skipping Passing Note

2.3 Auxiliary Note

2.4 Changing Note

3. การย้ายบันไดเสียง ในแต่ละท่อนซึ่งจะใช้แบบ Common Chord Modulation

4. การประสานเสียง เป็นเสียงที่เกิดจากการเบี่ยงเบนของทำนองหลัก และทำนองแปร ซึ่งจะเกิดโน้ต คู่3 คู่4 คู่5 ในบางประโยคยังเกิดเสียงประสานที่อยู่ในรูปแบบของคอร์ด และยังพบว่าในจังหวะตก และจังหวะยก เสียงในกลุ่มของโครงสร้างบันไดเสียงเพนทาโทนิค เมื่อมีการเลื่อนเสียงหนึ่งออกหรือตัดทอนออก สามารถเกิดเสียงประสานได้

5. การเรียบเรียงเสียงให้เครื่องดนตรีต่าง ๆ ในวงโยธวาทิต จะมีลักษณะคล้ายกับการใช้แนวดำเนินทำนองของดนตรีไทย คือให้กลุ่มเครื่องเป่าลม

การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงทยอยนอกสำหรับวงโยธวาทิต ตามแบบฉบับของ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระยานครสรวรค์วรพินิต ได้ยึดถือโครงสร้างของทำนองหลักอยู่บน Pentatonic Scale และ Diatonic Scale โดยสร้างสรรค์ทำนองแปรด้วย Chromatic Passing Note และ Broken Chord ด้วยกลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องเป่าลมไม้ และเครื่องเป่าทองเหลือง และแนวประสานเสียงส่วนใหญ่ถูกผสมผสานกันบนแนวทางการดำเนินทำนองของดนตรีไทยเป็นหลัก

วิสร เจริญพงศ์. (2552: 96-105) ผู้ศึกษา การสร้างสรรค์งานดนตรีกรรมแนวดนตรีไทยร่วมสมัย เพลงลำนาร้าเจ้าพระยา ของ ชัยศักดิ์ ภัทรจินดา กล่าวว่า “ชัยศักดิ์ ภัทรจินดา หรือนิก กอไผ่ เป็นศิลปินที่สร้างสรรค์งานดนตรีอย่างต่อเนื่อง ตั้งแต่ พ.ศ. 2530 จนถึงปัจจุบัน (2552) โดยเป็นทั้งนักประพันธ์เพลง นักเรียบเรียงเสียงประสาน และนักดนตรีที่มีความสามารถทั้งทางด้านดนตรีไทยและดนตรีสากล ความโดดเด่นในงานดนตรีกรรมแนวดนตรีไทยร่วมสมัยของ ชัยศักดิ์ ภัทรจินดา คือการที่สามารถรักษาสอดคล้องระหว่างดนตรีในแบบดั้งเดิมและดนตรีในยุคสมัยใหม่เอาไว้

ชัยศักดิ์ เริ่มเรียนดนตรีไทยอย่างจริงจังกับครูเจริญ ธารณามัย ซึ่งเป็นอาจารย์พิเศษที่โรงเรียนวิเชียรชม ด้วยเครื่องดนตรีชิ้นแรกคือ ขิม เรียนด้วยระบบโน้ตระบบตัวเลข โดยใช้ตัวเลข 1 2 3 4 5 6 7 แทนโน้ต ด ร ม ฟ ซ ล ท แต่ว่าไม่ได้ Move “โด” ไปไหน ยึดตายตัวไว้ คือ 1 = ด / 2 = ร / 3 = ม เรียงตามลำดับจนครบทั้ง 7 ตัว

จุดสำคัญที่ทำให้ชัยศักดิ์เริ่มเข้าสู่วงการดนตรีไทยและดนตรีไทยร่วมสมัยอย่างจริงจังคือ เมื่อตอนที่เรียนอยู่ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนเตรียมอุดมฯ ได้เข้าร่วมการประกวดดนตรีไทยเพื่อความมั่นคงแห่งชาติ ของมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ในปี พ.ศ. 2525 หลังจากนั้นได้มีโอกาสเข้าไปเป็นสมาชิกชมรมดนตรีไทยมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะฯ ได้รับคำแนะนำในเรื่องดนตรีและต่อทางเดี่ยวเพิ่มเติมกับครูบรรเลง สาคริก และอาจารย์ชนก สาคริก

หลังจากนั้นเป็นต้นมา ชัยภักดิ์ก็เริ่มเกิดความผูกพันกับมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะฯ มาช่อมดนตรีอยู่เรื่อยจนมาสนิทสนมกับกลุ่มเพื่อน ของ อานันท์ นาคคง และ อัษฎาวุธ สาคริก ซึ่งเป็นผู้ร่วมก่อตั้งวงกอไผ่

จากการรวบรวมผลงานทางดนตรีของ ชัยภักดิ์ ภัทรจินดา ทั้งที่สร้างสรรค์ขึ้นเองหรือมีส่วนร่วมในการสร้างสรรค์ ด้วยความแตกฉานทางด้านดนตรีไทย ดนตรีตะวันตก ทั้งทฤษฎีและปฏิบัติ จนสามารถรวบรวมบทเพลงทั้งสิ้น 884 เพลง แบ่งเป็นบทเพลงในแนวดนตรีไทยร่วมสมัย จำนวน 420 เพลง เป็นบทเพลงในแนวดนตรีไทยเดิม 321 เพลง และเป็นบทเพลงในแนวดนตรีอื่นๆ อีก 143 เพลง”

กล่าวโดยสรุป ชัยภักดิ์ ภัทรจินดา ได้เริ่มเรียนดนตรีตั้งแต่สมัยเด็กด้วยระบบโน้ตแบบตัวเลข โดยใช้ตัวเลข 1 2 3 4 5 6 7 แทนโน้ต ด ร ม ฟ ซ ล ท แต่ว่าไม่ได้ Move “โด” ไปไหน เมื่อตอนที่เรียนอยู่ชั้นมัธยมศึกษาปีที่ 4 โรงเรียนเตรียมอุดมฯ ได้เข้าร่วมการประกวดดนตรีไทยเพื่อความมั่นคงแห่งชาติ ของมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะฯ (ศร ศิลปะบรรเลง) ในปี พ.ศ. 2525 และได้พบกับ อานันท์ นาคคง และ อัษฎาวุธ สาคริก ซึ่งภายหลังได้ร่วมก่อตั้งวงกอไผ่ สร้างสรรค์งานดนตรีไทย และดนตรีร่วมสมัย นับแต่นั้นเป็นต้นมา และได้สร้างสรรค์ผลงานเพลงในนามศิลปินเดี่ยว มีผลงานรวบรวมบทเพลงทั้งสิ้น 884 เพลง

อานันท์ นาคคง (2556: 59) ได้กล่าวเกี่ยวกับ ชัยภักดิ์ ภัทรจินดา ไว้ใน **การศึกษาวงดนตรีไทยร่วมสมัย และผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทยปัจจุบัน** ว่า ชัยภักดิ์ ภัทรจินดา เกิดเมื่อ พ.ศ. 2510 จบการศึกษาระดับปริญญาตรีจากคณะวิศวกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย เติบโตที่จังหวัดสงขลา เริ่มหัดซอด้วงและฝึกเพิ่มเติมจากการแกะเพลงในรายการวิทยุ ต่อมาได้เข้าเรียนต่อที่โรงเรียนเตรียมอุดมฯ แผนกวิทยาศาสตร์ ได้มีโอกาสเข้าเป็นสมาชิกชมรมดนตรีไทยมูลนิธิหลวงประดิษฐไพเราะฯ ได้รับคำแนะนำทางด้านดนตรีและต่อเพลงทางเดี่ยวเพิ่มเติมกับครูบรรเลง สาคริก, อาจารย์ชนก สาคริก ได้เริ่มสร้างงานเพลงไทยร่วมสมัยจากการชักนำของ ชัยพร จิรจิตรโกศล จนกลายเป็นศิลปินประจำค่ายแฮนด์แอนด์ใช้เครื่องดนตรีตะวันตกมาประสมกับดนตรีไทย เป็นการเข้าห้องบันทึกเสียงอย่างจริงจังลงมือทดลองถูกจนมีความรู้ และประสบการณ์ในการทำงานดนตรีที่ดี

ตลอดระยะเวลา 20 กว่าปีที่ผ่านมา ชัยภักดิ์ มีผลงานปรากฏสู่สาธารณชนอย่างต่อเนื่อง ทั้งในด้านเพลงประกอบภาพยนตร์ อาทิ นางนวล, กาเหว่าที่บางเพลง, อำแดงเหมือนและนายริด, สุริโยไท ส่วนในด้านเพลงละครโทรทัศน์ เช่น รัตนโกสินทร์, ดังดวงหฤทัย, มงกุฎดอกส้ม และผลงานอื่น ๆ อีกมากมาย รวมไปถึงเป็นนักดนตรีรับเชิญร่วมกับ วงฟองน้ำ, อ.ธนศรี ศรีกลั่นดี, วง

บางกอกซิมโฟนีออร์เคสตร้า เป็นต้น ด้วยความที่เป็นคนที่รักในการเรียนรู้ค้นคว้าเพิ่มเติมตลอดเวลา เขาสามารถนำเสียงและเครื่องดนตรีที่มีความแตกต่าง มีความหลากหลายทางวัฒนธรรม นำมารองรับความคิดฝัน-จินตนาการของเขา เสียงดนตรีที่เขาสร้างขึ้นจึงมีความชัดเจน เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัว



บทที่ 3

วิธีดำเนินการวิจัย

การศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษา ชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) โดย ชัยภัค ภัทรจินดา จะใช้วิธีเชิงคุณภาพ โดยเริ่มจากการศึกษาเอกสารและการศึกษาบุคคลข้อมูล ด้วยวิธีการสัมภาษณ์ การสังเกต แล้วนำมาเรียบเรียง วิเคราะห์เป็นรายงานการวิจัยในรูปแบบของการบรรยาย ซึ่งผู้วิจัยได้กำหนดแนวทาง และวิธีการดำเนินการศึกษาวิจัยไว้เป็นขั้นตอนดังต่อไปนี้

1. ขั้นตอนการรวบรวมข้อมูล

1.1 ศึกษารวบรวมข้อมูลจากเอกสารตำราทางวิชาการและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง โดยรวบรวมจากแหล่งข้อมูล ดังนี้

- หอสมุดกลางมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ
- หอสมุดศูนย์วัฒนธรรมแห่งประเทศไทย
- ตำรา สิ่งพิมพ์ และเอกสารที่มีที่มาจากอ้างอิงเชื่อถือได้จากแหล่งอื่น ๆ

1.2 รวบรวมข้อมูลเกี่ยวกับเพลงพระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว
รัชกาลที่ 9

1.3 เรียบเรียงเอกสารตำราวิชาการ และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

2. ขั้นตอนการเก็บข้อมูลภาคสนาม

2.1 สัมภาษณ์ ชัยภัค ภัทรจินดา

- หลักการที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัย
- แนวคิด และแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย

กรณีศึกษาชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า)

2.2 เครื่องมือที่ใช้ในการเก็บข้อมูล

2.2.1 แบบสัมภาษณ์ (Interview Guide) เพื่อให้การเก็บข้อมูลในครั้งนี้ได้ ข้อมูลสัมภาษณ์เป็นไปในเชิงลึก จะใช้แบบสัมภาษณ์ชนิดมีโครงสร้าง (Structured Interview Guide) ร่วมกับแบบสัมภาษณ์ชนิดไม่มีโครงสร้าง (Unstructured Interview Guide)

2.2.2 แบบสังเกต (Observation) ประกอบด้วยแบบสังเกตแบบมีส่วนร่วม (Participant Observation) และแบบสังเกตแบบไม่มีส่วนร่วม (Non-Participant Observation)

2.2.3 อุปกรณ์ทางเทคโนโลยีที่ใช้ในการเก็บข้อมูล ได้แก่ เครื่องบันทึกเสียง, อุปกรณ์บันทึกภาพนิ่ง และอุปกรณ์บันทึกภาพเคลื่อนไหว

2.3 จัดทำบันทึกโน้ตสากลแยกตามเสียงเครื่องดนตรี (Score) จากกรณีศึกษาชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) ทั้ง 11 เพลง ด้วย Software: Cubase Pro และ Dorico

3. ขั้นศึกษาวิเคราะห์ข้อมูล

3.1 เรียบเรียงข้อมูลที่ได้จากการสัมภาษณ์

3.1.1 หลักการทางวิชาการดนตรี และวิธีการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัย

3.1.2 ศึกษาแนวคิด และแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงผลงานกรณีศึกษา

3.2 ศึกษาแนวคิด และวิเคราะห์เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า)

3.2.1 วิเคราะห์บันไดเสียง (Scale)

3.2.2 วิเคราะห์ระบบอิงกุญแจเสียง (Key Tonality)

3.2.3 ศึกษาการเลือกใช้เครื่องดนตรีไทย และการปรับเสียง

3.2.4 แนวทำนอง และช่วงเสียง (Melody and Range)

3.2.5 สังคีตลักษณ์ (Musical Form)

3.2.6 สีสันเสียง (Tone Color)

3.2.7 เสียงประสาน (Harmony): เนื้อดนตรี (Texture), คอร์ด (Chord), ขั้นคู่ (Interval)

4. ขั้นสรุปและอภิปรายผล

ในการศึกษาครั้งนี้นำเสนอผลการศึกษาด้วยวิธีการพรรณนาด้วยขั้นตอนดังนี้

4.1 นำเสนอผลการศึกษาในรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์

4.2 เรียบเรียงสรุปผลการศึกษาและอภิปรายผลการศึกษา

4.3 ข้อเสนอแนะ

บทที่ 4

การวิเคราะห์ข้อมูล

การศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) โดย ชัยภัค ภทรจินดา ในการวิเคราะห์ข้อมูลผู้วิจัยจะใช้วิธีการพรรณนาวิเคราะห์ พร้อมยกตัวอย่างประกอบ และได้กำหนดประเด็นต่าง ๆ ให้สอดคล้องกับความมุ่งหมายในการศึกษาค้นคว้า ดังนี้

1. การสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัยของ ชัยภัค ภทรจินดา
 - 1.1 หลักการทางวิชาการดนตรีที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน
 - 1.2 วิธีการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัย
2. แนวคิด และวิเคราะห์เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) ได้กำหนดหัวข้อไว้ดังนี้
 - 2.1 แนวคิด และแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงผลงาน
 - 2.2 วิเคราะห์บันไดเสียง (Scale)
 - 2.3 วิเคราะห์ระบบอัญญแจเสียง (Key Tonality)
 - 2.4 ศึกษาการเลือกใช้เครื่องดนตรีไทย และการปรับเสียง
 - 2.5 แนวทำนอง และช่วงเสียง (Melody and Range)
 - 2.6 สังกีตลักษณ์ (Musical Form)
 - 2.7 สีสันเสียง (Tone Color)
 - 2.8 เสียงประสาน (Harmony): เนื้อดนตรี (Texture), คอร์ด (Chord), ขึ้นคู่ (Interval)

4.1 การสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัยของ ชัยภัค ภทรจินดา

ชัยภัค ภทรจินดา เรียนรู้การเล่นดนตรีไทยจากชมรมดนตรีไทยตั้งแต่ระดับประถมศึกษา เริ่มจาก ซอด้วง เป็นเครื่องดนตรีชิ้นแรก ถัดมาเป็นระนาด, ซ้อง และเครื่องดนตรีอื่น ๆ จนครบวง ในส่วนของวิชาการทางดนตรีไทยนั้นเริ่มเรียนเพลงสั้นพื้นฐาน, การอ่านโน้ตระบบตัวเลข, การเล่น รวมวง, ฝึกซ้อมร่วมกับวง และวิชาปฏิบัติเครื่องดนตรี เริ่มฝึกหัดทักษะการสามารถถอดโน้ตและ บันทึกลงโน้ตในระบบตัวเลข จากการฟังเพลงผ่านเครื่องเสียง, โทรทัศน์ และวิทยุ ได้ในระดับชั้น ประถมศึกษาปีที่ 6 และเมื่อชัยภัคได้มีโอกาสรับชมการแสดงสดทางดนตรี ก็จะได้สังเกตเทคนิค วิธีการเล่นอยู่เสมอ แล้วนำมาปรับใช้กับตัวเอง

ในระดับมัธยมศึกษาตอนต้นได้มีโอกาสร่วมเล่นดนตรีในวงโยธวาทิตของโรงเรียน, เรียนรู้การเล่นกีตาร์, คีย์บอร์ด และเริ่มเรียนรู้หลักวิชาการดนตรีตะวันตกตั้งแต่นั้นเรื่อยมา ประกอบกับความสนใจหลงใหลในเพลงประกอบละครจีนที่กำลังเป็นที่นิยมเป็นอย่างมากตามสื่อ ต่าง ๆ ในขณะนั้น ชัยภัคจึงเริ่มฝึกตัวเองในการฟังที่ละเอียดมากขึ้น สังเกตดนตรีในมิติอื่น ๆ เพิ่มขึ้น ทั้งทำนองหลัก, คอร์ด, แนวประสานเสียง และรายละเอียดอื่น ๆ ที่ได้ยินในเพลง เมื่อเกิด ข้อสงสัยในสิ่งที่ตัวเองได้ยิน ก็จะทำให้การหาคำตอบนั้นให้ได้ด้วยการหาหนังสือวิชาการดนตรีมา ศึกษาด้วยตัวเอง หรือสอบถามครูอาจารย์ที่มีความรู้ในเรื่องที่ต้องการ และด้วยนิสัยส่วนตัวที่ช่าง สงสัย ชอบที่จะทดลองเล่นดนตรีในรูปแบบใหม่อยู่เสมอ จึงได้นำสิ่งที่ได้จากการฟังที่ลึกซึ้งขึ้นใน ครั้งนี้มาปรับเล่นบนเครื่องดนตรีที่ตัวเองถนัด เกิดเป็นการบูรณาการทางวิชาการดนตรีที่ก่อเกิดใน ระบบความคิดของชัยภัคเรื่อยมา

เมื่อต้องเข้าสู่การเรียนในระดับอุดมศึกษา ชัยภัค เลือกเรียนในสาขาวิชา วิศวกรรมศาสตร์ โดยให้เหตุผลถึงความไม่ต้องการที่จะตีกรอบตัวเองทางด้านการศึกษาเรียนรู้ทาง ดนตรี เพราะจากการได้ศึกษาหลักสูตรการเรียนดนตรีในระดับมหาวิทยาลัยในเบื้องต้น พบว่าไม่ ตรงกับสิ่งที่ชัยภัคต้องการเรียนรู้และอาจทำให้ไม่มีเวลาทดลองทำในสิ่งที่ตัวเองต้องการ จึงเลือก เรียนในสาขาดังกล่าวแล้วใช้เวลากับดนตรีในช่วงเวลาอื่นนอกเหนือจากการเรียนวิชาหลัก ปัจจุบัน มีอาชีพหลักเป็นข้าราชการกระทรวงอุตสาหกรรม

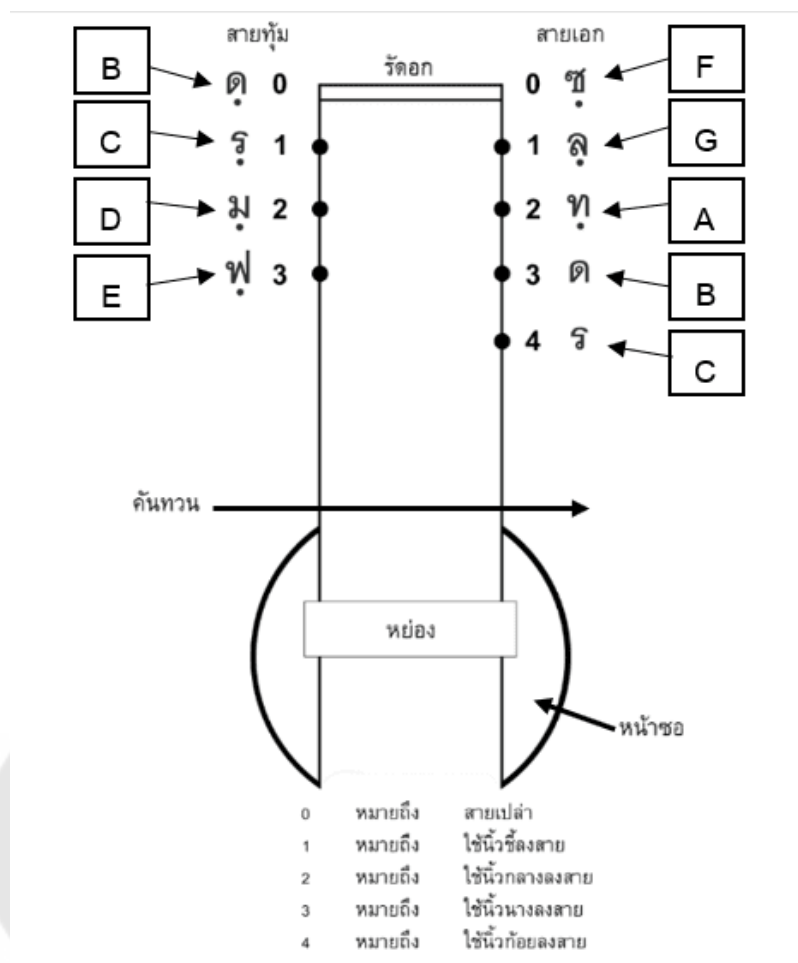
การเรียนรู้วิชาการดนตรีของชัยภัค เป็นไปในลักษณะของการฟัง ทั้งจากสื่อ และรับชม การแสดงดนตรีอย่างตั้งใจสังเกต เมื่อเกิดความชอบ หรือข้อสงสัยจะหาข้อมูลเพื่อตอบข้อสงสัยใน เรื่องนั้น ชัยภัคไม่ได้ตีกรอบตัวเองไว้แต่เพียงเท่านั้น เขาเปิดรับดนตรีทุกประเภท ทุกรูปแบบตาม สมัยนิยม แม้ว่าเขาจะสนใจหรือไม่ก็ตาม ก็จะฟังเพื่อศึกษาทำความเข้าใจเนื้อหาสาระของดนตรีที่ เปลี่ยนแปลงในโลกของดนตรีอย่างสม่ำเสมอ

4.1.1 หลักการทางวิชาการดนตรีที่ใช้ในการสร้างสรรค์ผลงาน

การเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทย

ชัยภักดิ์มีความเข้าใจในการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยทุกเครื่องมือ นอกเหนือจากกลวิธีในการบรรเลงตามขนบวิธีบรรเลงของแต่ละเครื่องมือแล้ว ยังให้ความสำคัญกับการเทียบเสียงเป็นอย่างมาก ในวิธีคิดโน้ตเพื่อที่จะบรรเลง ชัยภักดิ์จะไม่ได้ใช้วิธีการย้ายเสียง โด แต่จะใช้วิธีการสร้างระบบความคิดเหมือนกับเครื่องดนตรีตะวันตก กล่าวคือ ระบบเสียงดนตรีตะวันตกที่ใช้อย่างเป็นมาตรฐานในวงออร์เคสตรา จะมี Concert key ซึ่งเป็นเสียงหลักที่ทุกเครื่องดนตรีจะต้องเล่นตาม แต่จะเล่นด้วยโน้ตอะไรนั้นขึ้นอยู่กับ การเทียบเสียงของเครื่องดนตรีนั้น อาทิ Bb Trumpet หากต้องการให้ได้เสียงโดของ Concert key จะต้องบรรเลงด้วยโน้ต เร เป็นต้น

การเทียบเสียง ซอด้วง จะตั้งเสียงสายทุ้มเป็นเสียง โด และสายเอกเป็นเสียง ซอล ตามความเข้าใจของผู้บรรเลงจะมองเป็นโน้ตดังกล่าว ส่วนเสียงที่เล่นออกมานั้นจะเป็นเสียงที่สูงกว่าหรือต่ำกว่า ก็ขึ้นอยู่กับเครื่องดนตรีที่ประสมวงร่วมกัน ระบบนี้ในดนตรีไทยเดิมไม่มีลักษณะการบรรเลงแบบครึ่งเสียง การเทียบเสียงตามความเข้าใจในลักษณะนี้ทำให้ผู้ที่เข้าใจในวิชาการดนตรีตะวันตกเข้าใจว่า ระบบวิธีการนี้คือการตั้งสายเพื่อเล่นสเกล C (C in concert key) หากใช้เครื่องเทียบเสียงมาทำการวัดค่า เสียงโดที่เล่นออกมาจะมีความใกล้เคียงกับโน้ต Bb ใน Concert key นั้นหมายความว่าระดับเสียงดั้งเดิมของดนตรีไทยให้เสียงใกล้เคียงกับสเกล Bb ใน Concert key มากกว่า



ภาพประกอบ 13 การเทียบเสียงซออู้แบบไทย

ตามทัศนะของชัชภักดิ์ได้ให้แนวคิดเกี่ยวกับการเทียบเสียงไว้ ดังนี้

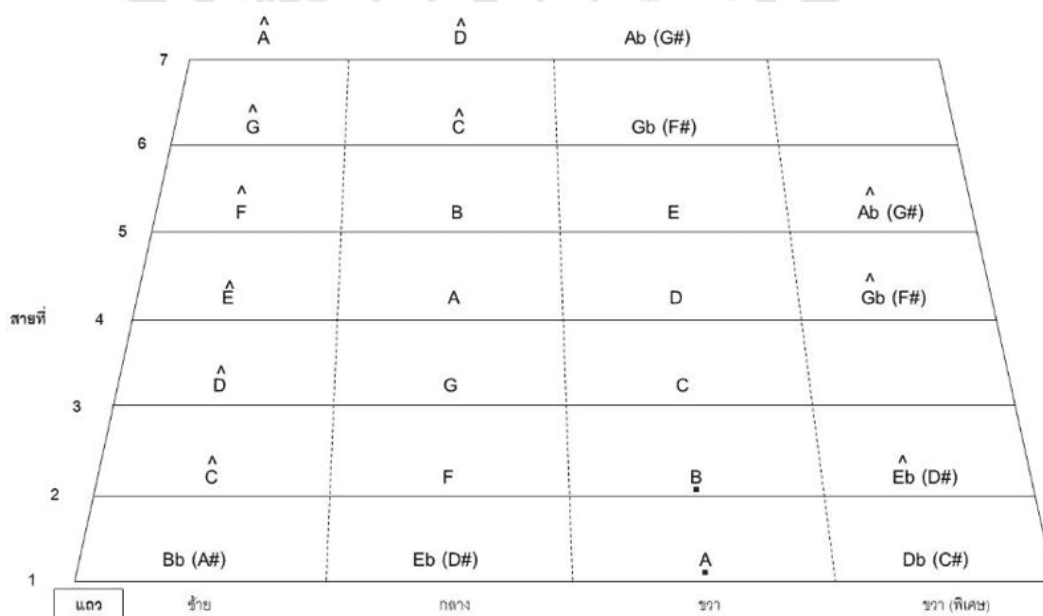
1. การเทียบเสียงสายท้มของซออู้เป็นโน้ต C และ สายเอกเป็นโน้ต G สายของซอจะตึงเกินไปซึ่งอาจทำให้สายซอขาดได้ มีความยากต่อการบรรเลง และทำให้เสียงของซอมีความแหลมเกินไป ขาดเอกลักษณ์ของเสียงที่เกิดจากการกำธรรของตัวซออู้
2. การเทียบเสียงสายท้มของซออู้เป็นโน้ต Bb และ สายเอกเป็นโน้ต F ผู้บรรเลงสามารถบรรเลงได้สะดวก เกิดการกำธรรของเสียงจากตัวซอ แต่ลักษณะของเสียงก็ยังคงมีความแหลมอยู่ ซึ่งชัชภักดิ์ใช้คำว่า “เสียงจ๋า”
3. การเทียบเสียงสายท้มของซออู้เป็นโน้ต A และ สายเอกเป็นโน้ต E การเทียบเสียงด้วยโน้ตลา จะทำให้เสียงซออู้เกิดการกำธรรสูงที่สุด ให้โทนเสียงที่มีความอบอุ่น และมีพลังมากที่สุด ชัชภักดิ์ใช้ศัพท์แทนลักษณะที่เกิดขึ้นนี้ว่า เสียงซอจะมีความ “อ้อ” ที่สุด

4. การเทียบเสียงสายทุ้มของซอด้วงเป็นโน้ต Ab และ สายเอกเป็นโน้ต Eb เป็นการเทียบเสียงที่ยังส่งผลให้เกิดการกำธของเสียงภายในตัวซอด้วงในระดับเสียงที่ต่ำที่สุด ซึ่งให้เสียงที่มีความทึบไม่มีพลังเท่าที่ควร แต่เหมาะกับเพลงที่ต้องการอารมณ์โศกเศร้า

หลักการเทียบเสียงที่กล่าวมาข้างต้น ชัยภักดิ์ ได้รับใช้กับเครื่องดนตรีไทย และ เครื่องดนตรีพื้นบ้านทุกชิ้น เพราะถือว่าเป็นข้อจำกัดสำคัญที่สุดที่จะคงไว้ซึ่งเสียงที่เป็นเอกลักษณ์ของเครื่องดนตรี ซึ่งข้อจำกัดนี้ยังส่งผลโดยตรงต่อการเรียบเรียงเสียงประสานอีกด้วย

การเทียบเสียงแบบพิเศษ

ซิม เป็นอีกเครื่องดนตรีหนึ่งที่ ชัยภักดิ์ มีความเชี่ยวชาญและได้รับการยอมรับด้านฝีมือการบรรเลงอย่างกว้างขวาง เป็นผู้ที่ชอบทดลองอะไรใหม่ ๆ และมีประสาทสัมผัสการรับเสียงที่ดีมาก ๆ จึงคิดวิธีการเทียบเสียงซิมให้มีลักษณะครึ่งเสียงให้ได้มากที่สุด กล่าวคือ ชัยภักดิ์ ใช้บันไดเสียงแบบ 12 ครึ่งเสียงตามวิชาการดนตรีตะวันตกเป็นหลักในการเทียบเสียงซิม เพื่อที่จะสามารถนำไปเล่นร่วมกับเปียโนหรือวงดนตรีตะวันตกอื่น ๆ ได้อย่างกลมกลืน โดยใช้วิธีการตั้งเสียง, ขยับหย่องเสียง และใช้พื้นที่บนซิมจนครบทั้ง 4 ส่วน แต่ก็ยังพบว่า ซิมไทย ไม่สามารถเทียบเสียงได้จนครบทั้ง 12 ครึ่งเสียง จึงใช้วิธีที่คิดค้นพบขึ้นนี้ เพื่อการบรรเลงเฉพาะในแต่ละเพลงตามความเหมาะสมในแต่ละกรณี



ภาพประกอบ 14 การเทียบเสียงซิมให้สามารถเล่นเพลงที่อยู่บนบันไดเสียง F, Bb, Eb และ Ab

คอร์ด (Chord)

ในการผลิตผลงานเพลงร่วมสมัยของชัยภัค เนื่องด้วยแนวทำนองที่มักจะเป็นการดำเนินทำนองด้วยโน้ตแบบ 5 เสียง (Pentatonic) เป็นหลัก และข้อจำกัดบางประการของเครื่องดนตรีไทยที่ตั้งใจจะให้เสียงหลักนั้น อาจสร้างความน่าสนใจให้กับเพลงได้ไม่มากพอ ในการเรียบเรียงเสียงประสาน ชัยภัคจึงเลือกที่จะเพิ่มสีสันให้กับงานเพลงด้วยการใช้คอร์ดที่มีความแปลกหน้าเสนอให้กับผู้ฟังอยู่เสมอ กล่าวคือ ชัยภัคจะวางคอร์ดในเพลงให้มีลักษณะเป็นคอร์ดที่มากกว่าโน้ต 3 ตัวเรียงกันอยู่เสมอ และคอร์ดดังกล่าวจะเป็นคอร์ดที่ยึดมาจากคีย์ใกล้เคียง หรือเป็นคอร์ดที่มีความเครียดสูง (Tension) สอดแทรกอยู่ในเพลง



ภาพประกอบ 15 การใช้คอร์ดในเพลงลำปางใหญ่ อัลบั้ม จิตนาการสยาม 5

จากภาพประกอบ 15 เพลงลำปางใหญ่ ในตอนที่ 2 เทียบที่ 1 ห้องที่ 69-71 ในขณะที่ช่วงเพลงนี้กำลังดำเนินอยู่บน Key D ซึ่งประกอบไปด้วย 2 Shape (F#, C#) คอร์ดที่ 2 ในห้องที่ 69 เป็นคอร์ด B^{aug} (sus4) คอร์ดนี้เป็นคอร์ดที่มีความเครียดสูง (Tension) ชัยภัคใช้คอร์ดนี้เพื่อสร้างความต่อเนื่องของคอร์ดหลักในห้องที่ 69 และ 71 ทั้งยังเป็นการเพิ่มสีสันให้กับเพลงอีกด้วย

4.1.2 วิธีการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัย

ชัยภัค เริ่มทำงานดนตรีแบบระบบบันทึกเสียงในช่วงรอยต่อการเปลี่ยนผ่านจากระบบ Analog ที่ใช้เทปเป็นหลัก สู่อุปกรณ์ Digital ซึ่งใช้ Computer ช่วงเริ่มต้นที่เป็นระบบ Analog การทำงานดนตรีลักษณะนี้เป็นเรื่องที่ยุ่งยาก เพราะต้องไปทำงานเกือบทั้งหมดที่ห้องบันทึกเสียงที่มีอุปกรณ์ครบเท่านั้น ซึ่งนั่นทำให้ในหลายครั้งเมื่อชัยภัคมีความคิดสร้างสรรค์เกี่ยวกับเพลงเกิดขึ้น ก็สามารถทำได้แค่เพียงจดบันทึกไว้เท่านั้น เมื่อระบบ Digital มีประสิทธิภาพมากขึ้น ทำให้สามารถทำงานเพลงด้วยตัวเองได้สะดวกขึ้น

จากประสบการณ์ของชัยภัคได้แบ่งการทำงานเพลงออกเป็น 2 ลักษณะ คือ

1. เพลงที่สื่อสารด้วยโน้ต หมายถึง เพลงที่ถูกเขียนลงบนกระดาษ หรือสร้างขึ้นจากโปรแกรมเขียนโน้ต ใช้ในการสื่อสารระหว่างผู้ประพันธ์เพลง และนักดนตรี เพื่อบรรเลงนำเสนอเพลงสู่ผู้ฟัง

2. เพลงที่สื่อสารด้วยเสียง หมายถึง งานเพลงที่ถูกสร้างด้วยอุปกรณ์ Electronic และบรรเลงผ่าน Computer ได้ผลลัพธ์ออกมาเป็นสื่อทางด้านเสียง หรือไฟล์เพลง ผู้ฟังที่ต้องการเข้าใจเพลงลักษณะนี้ต้องฟังอย่างเดียวเท่านั้น เพราะเสียงหลาย ๆ เสียงที่เกิดขึ้นจากการทำเพลงแบบนี้ แม้จะมีการเขียนโน้ตอย่างละเอียดให้เครื่องดนตรีหรือชุดเครื่องบรรเลง ก็ไม่สามารถสร้างเสียงแบบที่ Synthesizers หรือ Computer ทำได้ ชัยภัคให้คำนิยามดนตรีลักษณะนี้ว่า “ดนตรีไฟฟ้า”

ชัยภัคสร้างงานด้วยดนตรีไฟฟ้ามาเป็นระยะเวลายาวนาน ทำให้มีความชำนาญในทุกขั้นตอนตั้งแต่เริ่มต้นเพลง จนจบออกมาเป็นไฟล์เพลง ในฐานะนักแต่งเพลงและนักเรียบเรียงเสียงประสาน ชัยภัคแบ่งงานออกเป็น 2 ส่วน คือ 1. ส่วนที่เป็นเนื้อร้องหรือทำนองหลัก และ 2. ส่วนของเสียงประสาน หมายถึงรวมถึงเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ และเครื่องดนตรีสร้างองค์ประกอบเสียงประสานด้วย ซึ่งในขั้นตอนการทำเพลงนั้นจะมีรูปแบบที่แตกต่างกันออกไปตามความเหมาะสมในแต่ละงาน

การสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัยของชัยภัค มักไม่ได้เริ่มต้นจากความว่างเปล่า จะต้องมียุติบทใดบทหนึ่งเกิดขึ้นอยู่ก่อนเสมอ หากเป็นเพลงร้องก็จะมีเนื้อร้องที่เป็นคำประพันธ์ขึ้นมาก่อน หรือมีทำนองหลักเพื่อรอการประพันธ์เนื้อร้อง หากเป็นเพลงบรรเลงก็จะมีทำนองหลักก่อนเสมอ ส่วนเสียงประสาน และกระสวนของจังหวะ (Groove) ที่สร้างขึ้นมาจากการเล่นคอร์ดหรือเครื่องดนตรีประกอบจังหวะตามมาทีหลัง ซึ่งเมื่อเป็นดนตรีไฟฟ้าอย่างที่กล่าวไปแล้วนั้นทำให้สรุปได้ว่า การเริ่มต้นทำเพลงของชัยภัคมีจุดเริ่มต้นจากความคิดสร้างสรรค์ส่วนตัวก่อนก็ได้ไม่ว่าจะเป็น เนื้อร้อง, ทำนอง, เสียงประสาน และกระสวนของจังหวะ (Groove)

โครงสร้างเพลง

เมื่อครั้งที่ยังศึกษาในระดับอุดมศึกษา ชัยภัค ได้เลือกเรียนทางภาควิชาวิศวกรรมศาสตร์ ระหว่างนั้นเริ่มมีการเรียบเรียงเพลงเพื่อการเล่นดนตรีในวาระโอกาสต่าง ๆ และยังมีความต้องการทำผลงานเพลงที่เป็นงานบันทึกเสียงของตัวเอง ด้วยระบบคิดที่ถูกหล่อหลอมมาในขณะนั้น ส่งผลให้การเริ่มสร้างเพลงของชัยภัคมุ่งให้ความสำคัญไปยังโครงสร้างเพลงทั้งหมดของเพลงก่อนที่จะลงมือทำงานเสมอ

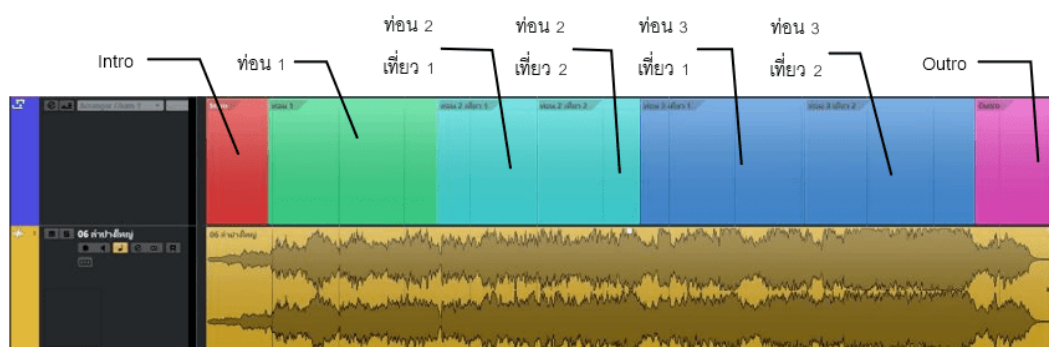
คำว่า “โครงสร้างเพลง” ในที่นี้ไม่ได้มีความหมายถึงเพียงคำว่า ท่อนเพลง (Musical Form) เท่านั้น แต่ยังรวมไปถึง แนวทำนองของเพลง, เครื่องดนตรีที่ต้องการใช้สื่อสาร และท่อนเพลง (Musical Form)

แนวทำนองของเพลง และ เครื่องดนตรีที่ต้องการใช้สื่อสารทำนองหลัก ทั้งสองเรื่องนี้มีความสัมพันธ์กันโดยตรง และจะถูกหยิบยกขึ้นมาพิจารณาก่อนด้วย 2 ประเด็นหลัก ดังนี้

1. ช่วงเสียงของแนวทำนอง (Range) ความกว้างช่วงเสียงของแนวทำนองเป็นส่วนสำคัญที่จะช่วยให้ช่วยกระตุ้นจิตใจในการเลือกใช้เครื่องดนตรีในเพลง

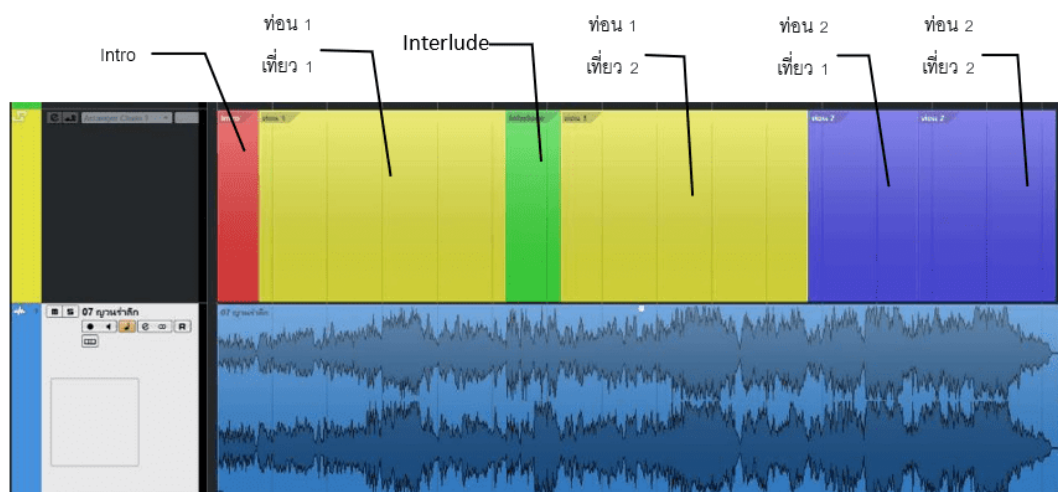
2. อารมณ์เพลงที่สื่อสารผ่านแนวทำนอง โน้ตทุกตัวที่ถูกร้อยเรียงกันเป็นทำนองส่งผลโดยตรงต่ออารมณ์เพลง ซึ่งการเลือกเครื่องดนตรีให้เหมาะสมจึงเป็นเรื่องสำคัญ

ท่อนเพลง (Musical Form) กว่าร้อยละ 80 ของงานเพลงทั้งหมดที่ช่วยภักได้ทำผ่านมา เป็นงานเพลงดนตรีไทยร่วมสมัย จะเป็นการนำทำนองเพลงที่มีมาอยู่ก่อนแล้ว นำมาเรียบเรียงสื่อสารให้มีความน่าสนใจในแบบฉบับของตัวเอง ประเด็นนี้จึงถูกนำมาใช้ในงานลักษณะนี้อยู่เสมอ กล่าวคือ ในเพลงที่มีท่อนเพลงหลายท่อน ตามขนบการบรรเลงดนตรีไทยจะบรรเลงท่อนละ 2 รอบ ซึ่งช่วยภักไม่ได้ยึดติดตามรูปแบบดังกล่าว เนื่องจากช่วยภักจะพิจารณาถึงจุดที่เป็นที่สนใจที่สุดของทำนองเพลงเป็นหลักก่อน และรวมไปถึงพิจารณาความยาวในหนึ่งเพลงควบคู่กันไปด้วย



ภาพประกอบ 16 โครงสร้างท่อนเพลงลำปางใหญ่ จากอัลบั้ม จินตนาการสยาม 5

เพลงลำปางใหญ่ จากอัลบั้ม จินตนาการสยาม 5 มีท่อนเพลงทำนองหลักอยู่ 3 ท่อน ท่อนเพลงที่เป็นที่นิยมและเป็นที่รู้จักมากที่สุด คือ ท่อนที่ 3 ชัยภักดิ์จึงใช้วางโครงสร้างท่อนเพลงในเพลงนี้เป็นการบรรเลง ท่อน 1 จำนวน 1 เที้ยว, ท่อน 2 จำนวน 2 เที้ยว และท่อน 3 จำนวน 2 เที้ยว และยังได้ทำการสร้าง Intro และ Outro ขึ้นมาเพิ่ม



ภาพประกอบ 17 โครงสร้างท่อนเพลง ญวนรำลึก จากอัลบั้ม จินตนาการสยาม 5

เพลง ญวนรำลึก จากอัลบั้ม จินตนาการสยาม 5 มีท่อนเพลงทำนองหลักทั้งหมด 2 ท่อน ในแบบฉบับที่ชัยภักดิ์เรียบเรียงใหม่ จะใช้รูปแบบตามฉบับดั้งเดิม คือบรรเลงท่อน 1 จำนวน

2 เทียบ และ ท่อน 2 จำนวน 2 เทียบ เนื่องจากชั้ยักต้องการให้มีความแตกต่างระหว่างท่อน 1 เทียบที่ 1 และ ท่อน 1 เทียบที่ 2 จึงสร้างท่อนดนตรีพิเศษขึ้นขึ้นไว้

จากที่กล่าวเกี่ยวกับเรื่องโครงสร้างเพลงในข้างต้นเป็นเพียงการคิดคำนึงใน 1 เพลงเท่านั้น ซึ่งในความเป็นจริงการทำงานเพลงของชั้ยักจะเป็นไปในลักษณะที่มีหลาย ๆ เพลง รวมกันเป็นผลงานอัลบั้มเป็นส่วนมาก ซึ่งมีประเด็นพิจารณาวางแผนโครงสร้างของอัลบั้มเพิ่มเติม ดังนี้

1. แนวคิดโดยรวมของอัลบั้ม (Album Concept)
2. จำนวนเพลงทั้งหมดในอัลบั้ม: เพลงช้า-เร็ว, เพลงเศร้า-สนุก

หลังจากนั้นจึงเป็นการพิจารณาวางแผนโครงสร้างเพลงแยกไปในแต่ละเพลง

ดนตรีไฟฟ้า

เพลงสมัยใหม่ (New age) เป็นประเภทของเพลง (Genre) ที่ชั้ยักให้นิยามต่อการเรียบเรียงเสียงประสานในงานเพลงดนตรีร่วมสมัยของตน ในเพลงประเภทเพลงสมัยใหม่ (New age) ต่างเป็นที่เข้าใจกันตรงกันในวงการนักแต่งเพลงว่าเพลงลักษณะนี้จะใช้เสียงสังเคราะห์ (Synthesizer) เป็นหลัก เพราะดนตรีประเภทนี้จะให้ความสำคัญกับบรรยากาศของเพลงที่ผู้ฟังจะได้รับเป็นหลัก ซึ่งดนตรีไฟฟ้าช่วยเติมเต็มจินตนาการของนักแต่งเพลงได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด และมีส่วนสำคัญเป็นอย่างมากในการทำงานเพลงของชั้ยัก

มีเพลงจำนวนไม่น้อยที่ชั้ยักใช้เสียงของดนตรีไฟฟ้า เป็นจุดเริ่มต้นของเพลง ด้วยจุดประสงค์เพื่อสื่อสารบรรยากาศของเพลงแก่ผู้ฟังก่อน และสร้างความแปลกใหม่ให้กับเสียงประสาน เสียงลักษณะนี้ในดนตรีไฟฟ้ารวมเรียกว่า เสียงสังเคราะห์ (Synthesizer) ในการศึกษาครั้งนี้จะแบ่งเป็น 2 ประเภทหลัก ดังนี้

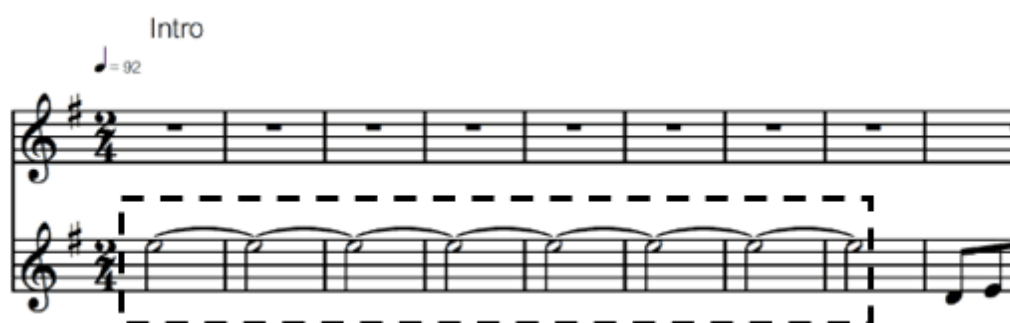


ภาพประกอบ 18 ภาพตัวอย่างแสดงลักษณะเสียงของ Pad Synthesizer (ซ้าย) และ Lead Synthesizer (ขวา)

1. Pad Synthesizer เป็นเสียงสังเคราะห์ที่มีลักษณะเสียงเบาบาง มีการหน่วงการเริ่มต้นเสียง (Attack) ที่มีค่าเวลาสูง ทำให้ตัวเสียงมาช้ากว่าปกติ และมีการหน่วงท้ายเสียง (Release) ที่มีค่าเวลาสูงเช่นกัน ทำให้เมื่อหมดตัวเสียงหลักแล้ว ยังมีหางเสียงยาวค้างอยู่ตามการปรับแต่งค่าหน่วงเสียง มักใช้ระบุบรรยากาศเพลงสร้างอารมณ์เพลง หรือใช้เป็นเสียงพื้นหลังในเพลง

2. Lead Synthesizer เป็นเสียงสังเคราะห์ที่มีลักษณะเสียงหนักแน่น แข็งกร้าว มีการหน่วงการเริ่มต้นเสียง (Attack) ที่มีค่าเวลาต่ำ ทำให้หัวเสียงมีความชัดเจน และมีการหน่วงท้ายเสียง (Release) ที่มีค่าเวลาต่ำเช่นกัน ทำให้เมื่อหมดตัวเสียงหลักแล้ว เสียงจะหายไปทันที มักใช้ในท่วงทำนองที่ต้องการความคมชัด-ความกระแทกสูง

ซึ่งเสียงสังเคราะห์เหล่านี้สามารถปรับแต่งเพิ่มเติม และผสมกันได้อย่างไร้ขีดจำกัด



ภาพประกอบ 19 แสดงโน้ตช่วง Intro ในเพลงลำปางใหญ่ จากอัลบั้ม จินตนาการสยาม 5

จากภาพประกอบ 19 ในช่วงเริ่มต้นของเพลงนี้ ชัยภัคใช้เสียงเคราะห์ประเภท Pad Synthesizer (ในลำดับต่อ ๆ ไป ผู้วิจัยจะย่อเหลือเพียง Synth Pad) เสียงนี้จะมีลักษณะเริ่มเข้ามาอย่างช้า ๆ เป็นเสียงที่ต้องการแทนบรรยากาศแห่งความสงบและสื่อถึงความหนาวเย็น สอดแทรกไปด้วยการเคลื่อนที่ย่านความถี่บางย่านเสียง จะเห็นว่าโน้ตของเสียงที่ถูกกดออกมาเป็นโน้ตที่มีการลากยาวถึง 8 ห้องเพลง และหากดูแต่เพียงโน้ตจะไม่สามารถเข้าใจได้เลยว่าเสียงนี้มีลักษณะเป็นอย่างไร

การสร้างเพลงแบบไม่อิงจังหวะ

การสร้างเพลงลักษณะนี้คือ ชัยภัคจะบันทึกเสียงเข้าไปที่ Digital Audio Workstation ใน Computer ครึ่งละ 1 เสียง โดยไม่เปิดเครื่องควบคุมจังหวะ (Metronome) จะเริ่มจากเครื่องดนตรีหลักของเพลงก่อน เช่น Piano เพลงที่ใช้วิธีการนี้ในการสร้างขึ้น ทั้งหมดจะเป็นเพลงที่มีจังหวะช้า และต้องการสื่อสารทางด้านอารมณ์โศกเศร้า หรืออารมณ์อ่อนหวานไพเราะ ตัวอย่างเช่น เพลงดาวทะเล ในอัลบั้ม จินตนาการสยาม 3

4.2 แนวคิด และวิเคราะห์เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษา ชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า)

บทเพลงชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) เริ่มต้นในช่วงเดือนตุลาคม ปีพุทธศักราช 2559 เป็นช่วงแห่งการเสด็จสวรรคตของพระบาทสมเด็จพระปรมินทรมหาภูมิพลอดุลยเดช (รัชกาลที่ 9) หรือ พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร (พระนามปัจจุบัน) ยังความโศกเศร้าเสียใจสู่พสกนิกรไทยทั่วทั้งประเทศ พระบาทสมเด็จพระมหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร ได้ทรงแสดงพระราชอัจริยภาพทางด้านดนตรี ด้วยการพระราชนิพนธ์เพลงไว้ถึง 49 บทเพลง ซึ่งชัยภัคมีความต้องการที่จะอันเชิญบทเพลงพระราชนิพนธ์บางส่วน นำมาเรียบเรียงเสียงประสานในแบบดนตรีร่วมสมัย สร้างเป็นผลงานเพลงแบบชุดอัลบั้ม เพื่อการระลึกถึงพระราชอัจริยภาพและเป็นการถวายความอาลัยแด่พระองค์

เพลงพระราชนิพนธ์ ได้เคยถูกนำเสนอด้วยดนตรีร่วมสมัยในแบบชุดอัลบั้มมาแล้วครั้งหนึ่ง เป็นผลงานชื่อชุด “ความฝันอันสูงสุด” ปีพุทธศักราช 2539 โดย ธนิสร์ ศรีกลิ่นดี แต่เป็นเพียงการบรรเลงด้วยขลุ่ยแต่เพียงเท่านั้น ชัยภัคเห็นว่ายังไม่เคยมีการนำเครื่องดนตรีไทยเข้าไปร่วมบรรเลงในบทเพลง พระราชนิพนธ์อย่างหลากหลายมากนัก จึงต้องการสร้างผลงานชุดเพลงกรณีศึกษาขึ้น

ความโคกเศร้าอาลัยเป็นเจตนาหลักในการทำงานครั้งนี้ ในช่วงแรกของการเริ่มทำผลงานชุดนี้ ชัยภัค มีความตั้งใจจะจัดทำขึ้นเป็นโครงการส่วนตัว เพื่อแจกจ่ายแก่ผู้ที่ชื่นชอบผลงานในรูปแบบของตนแต่เพียงเท่านั้น โดยในครั้งแรกจัดทำเพียง 8 เพลง ซึ่งต่อมาได้รับการร่วมทุนจากกรกฎ นรานิรติศัย ผู้บริหาร บริษัท บুমเมอร์แรง ออนไลน์ จำกัด เพื่อทำเป็นอัลบั้มชุดที่สมบูรณ์ จึงได้จัดทำเพิ่มเติมรวมเป็น 11 เพลง และจัดทำเป็น CD อัลบั้มแบบมาตรฐาน โดยใช้ระยะเวลาทั้งหมด 5 เดือนโดยประมาณ ตั้งแต่เดือนตุลาคม ปีพุทธศักราช 2559 จนถึง มีนาคม ปีพุทธศักราช 2560

ผลงานชุดนี้ถูกวางแผนโดยคำนึงถึงข้อจำกัดเรื่องช่วงเสียงของเครื่องดนตรีไทยที่จะใช้ก่อน โดยมุ่งเน้นที่จะบรรเลงในแนวทำนองเป็นหลัก หลังจากนั้นจึงทำการเลือกเพลงที่จะนำมาเรียบเรียงใหม่ในภายหลัง เครื่องดนตรีไทยที่ใช้มีดังนี้

1. ซิม
2. ซอด้วง
3. ซออู้
4. ขลุ่ย จำนวน 3 แบบ: ขลุ่ยหลีบ, ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยอู้
5. ฆ้องวง
6. ฆ้องวงทุ้ม
7. อังกะลุง
8. เปิงมางคอก

ยังมีเครื่องดนตรีจีนอีกหนึ่งชิ้น นั่นคือ เอ้อหู ซึ่งในการวิเคราะห์ข้อมูลจะขอล่าวรวมเป็นดนตรีไทย เพื่อความกระชับของข้อมูล และในส่วนของ อังกะลุง และ เปิงมางคอก เนื่องจากข้อจำกัดในระยะเวลาการทำงานของชัยภัคในขณะนั้น ทำให้มีความจำเป็นต้องใช้เป็นเครื่องดนตรีไฟฟ้า ผ่านโปรแกรมตัวเล่นเสียงจำลอง Battery Player (Sample Player)



ภาพประกอบ 20 โปรแกรมตัวเล่นเสียงจำลอง Battery Player (Sample Player)

วิธีการเลือกเพลงพระราชนิพนธ์ที่จะนำมาเรียบเรียงใหม่ในผลงานชุดนี้ชัยศักดิ์คำนึงถึงหลักการที่สัมพันธ์กัน 2 หลักการคือ เป็นเพลงที่เป็นที่คุ้นเคยจากประสบการณ์ส่วนตัวและเป็นที่ยอมรับของประชาชนทั่วไป และต้องเป็นเพลงที่สามารถบรรเลงแนวทำนองด้วยเครื่องดนตรีที่กำหนดได้

4.2.1 ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)

- แนวคิด และแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงผลงาน

ในดวงใจนิรันดร์ ต้นฉบับนั้นเป็นเพลงที่มีจังหวะสนุกสนาน เป็นที่นิยม และคนไทยคุ้นเคยกับเพลงนี้เป็นอย่างมาก ทำให้เพลงนี้ถูกออกแบบให้เป็นดนตรีลักษณะเพลงป๊อป มีจังหวะร่าเริง ฟังสบาย แต่ไม่ถึงกับสนุกสนาน ออกแบบให้เครื่องดนตรีตะวันตกดำเนินซีฟจของเพลงไปอย่างเข้าใจง่าย โดยใช้กีตาร์และเปียโนเป็นหลัก

- บันไดเสียง (Scale)

ในแนวเสียงที่เป็นทำนองเด่นชัด ปรากฏโน้ตทั้งหมด คือ F, G, Ab, A, Bb, C, Db, D, Eb และ E เมื่อพิจารณาถึงจำนวนของโน้ต จะพบว่า โน้ต Ab, Eb และ Db ปรากฏในเพลงเป็นจำนวนน้อยกว่าโน้ตอื่น กล่าวคือ จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 124 ห้องเพลง

พบโน้ต Ab ที่ห้องเพลงที่ 8, 42, 92, 101, 117 รวม 5 ครั้ง

พบโน้ต Eb ที่ห้องเพลงที่ 7, 18, 36, 44, 69, 85 รวม 6 ครั้ง

และพบโน้ต Db ที่ห้องเพลงที่ 45, 47, 49, 51 รวม 4 ครั้ง

จึงถือว่าโน้ต Ab, Eb และ Db ไม่ใช่โน้ตหลักในเพลง โน้ตหลักจึงมีเพียง โน้ต F, G, A, Bb, C, D และ E

- ระบบอิงกฏแจเสียง (Key Tonality)

จากบันไดเสียงที่พบจึงสามารถระบุได้ว่าเพลงนี้อยู่ในระบบอิงกฏแจเสียง F ซึ่งจะมีระดับเสียงที่สูงกว่าต้นฉบับอยู่ 2 ครั้งเสียง และในห้องเพลงที่ 92 ได้ทำการปรับระดับเสียงขึ้น 5 ครั้งเสียง หรือปรับขึ้นคู่ 4 ทำให้ช่วงท้ายเพลงอยู่ในระบบอิงกฏแจเสียง F

- แนวทำนอง และช่วงเสียง (Melody and Range)

แนวทำนอง (Melody) ของเพลงมี 2 ส่วน คือ แนวทำนองหลักตามต้นฉบับ และแนวทำนองที่ช่วยเกสรสร้างขึ้นมาใหม่ ในส่วนของแนวทำนองหลักตามต้นฉบับของเพลงมี 2 ช่วง คือ ห้องเพลงที่ 11 ถึง ห้องเพลงที่ 42 และ ห้องเพลงที่ 60 ถึง ห้องเพลงที่ 91 โดยจัดสรรให้ ซิม, ซอเอื้อหู, ซอऊ และขลุ่ยเพียงออ บรรเลงดังนี้

ตาราง 2 แสดงช่วงแนวทำนอง - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)

ห้องเพลง	จำนวนห้องเพลง	เครื่องดนตรี
11 - 26	16	ซิม
27 - 34	8	ซอเอื้อหู 1
34 - 42	9	ซอเอื้อหู 1 และ 2, ซอऊ
60 - 75	16	ซิม
76 - 83	8	ซอเอื้อหู 1
83 - 86	4	ซอเอื้อหู 1 และ 2, ซอऊ, ซิม
87 - 91	5	ซอเอื้อหู 1 และ 2, ซอऊ, ซิม, ขลุ่ยเพียงออ

แนวทำนองที่ช่วยเกสรสร้างขึ้นมาใหม่ มีทั้งหมด 3 ช่วง โดยช่วงเริ่มต้นเพลง ห้องเพลงที่ 1 - 6 จะเป็นเสียงจากเครื่องดนตรีไฟฟ้าอื่น ในตารางจะแสดงเฉพาะส่วนที่มีการจัดสรรให้เครื่องดนตรีไทย หรือเครื่องดนตรีไฟฟ้าจำลองเสียงเครื่องดนตรีไทย

ตาราง 3 แสดงช่วงแนวทำนองเครื่องดนตรีไฟฟ้า - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)

ห้องเพลง	จำนวนห้องเพลง	เครื่องดนตรี
7 - 10	4	อังกะลุง
44 - 47	4	อังกะลุง, ขลุ่ยเพียงออ
48 - 51	4	อังกะลุง, ขลุ่ยเพียงออ, ขิม
92 - 124	33	ซอด้วง, ขิม, ซอแซ่บุตร, ขลุ่ยเพียงออ, ระนาดเอก และ อังกะลุง บรรเลงสอดประสานสลับไปมา

นอกเหนือจากการสลับบรรเลงของเครื่องดนตรีในการบรรเลงแนวทำนองแล้ว ชัยภักดิ์
ยังได้เติมโน้ตระดับเพิ่มลีลาในการบรรเลงแนวทำนอง และขยับการเล่นโน้ตให้เป็นจังหวะที่ไม่ใช่
จังหวะตกมากขึ้น ให้มีความสละสลวยลื่นไหลมากยิ่งขึ้น สามารถแสดงได้ตามการเปรียบเทียบ
ดังนี้

ท่อน A

System 1 (Measures 1-4):
 Piano: I, iii6, $bIII7$, ii7, iv, IVdim
 Guitar: I, iii6, $bIII7$, ii7, iv7, IVdim

System 2 (Measures 5-8):
 Piano: I, iii6, $bIII7$, ii7, iv, $bVII13$
 Guitar: I, iii6, $bIII7$, ii7, iv7, $bVII13$

System 3 (Measures 9-12):
 Piano: I, $bVII$, $bIII7(b5)$, ii7, $bII7$, VI9, VI7(b9)
 Guitar: I, $bVII$, $bIII7(b5)$, ii7, $bII7$, VI9, VI7(b9)

System 4 (Measures 13-16):
 Piano: ii7, $bVII7$, ii9, V7(b9), V7, I (labeled 'ท่อน A')
 Guitar: ii7, $bVII7$, ii9, V7(b9), V7, I

System 5 (Measures 17-20):
 Piano: iii6, $bIII7$, ii7, iv, IVdim, I, iii6, $bIII7$
 Guitar: iii6, $bIII7$, ii7, iv, IVdim, I, iii6, $bIII7$

System 6 (Measures 21-24):
 Piano: ii7, iv, $bVII13$, I, $bVII$, $bIII7(b5)$
 Guitar: ii7, iv, $bVII13$, I, $bVII$, $bIII7(b5)$

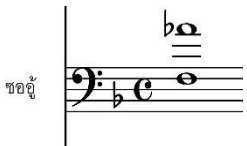
System 7 (Measures 25-28):
 Piano: (Continuation of previous system)
 Guitar: (Continuation of previous system)

ภาพประกอบ 21 แสดงการเพิ่มโน้ตระดับในแนวทำนองหลัก - ในดวงใจนิรันดร์

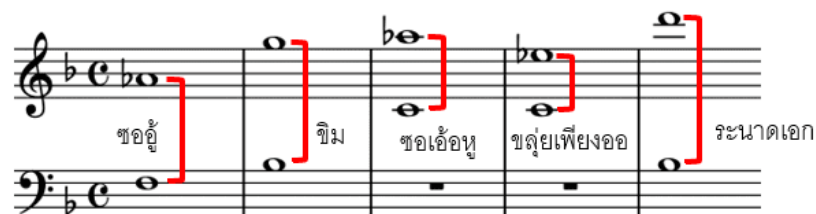
(Still on my mind)

ช่วงเสียง (Range) ของแต่ละเครื่องดนตรีสรุปได้ดังนี้

ตาราง 4 แสดงช่วงเสียง - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)

เครื่องดนตรี	ช่วงเสียง (ต่ำ - สูง)	ภาพแสดงช่วงเสียง
ซอด้	F (2) - Ab (3)	ซอด้ 
ขิม	Bb (2) - G (4)	ขิม 
ซอเอื้อหู	C (3) - Ab (4)	ซอเอื้อหู 
ขลุ่ยเพียงออ	C (3) - Eb (4)	ขลุ่ย 
ระนาดเอก	Bb (2) - D (5)	ระนาดเอก 

เมื่อช่วงเสียงของทุกเครื่องดนตรีมาเรียงต่อกันจะแสดงได้ดังนี้

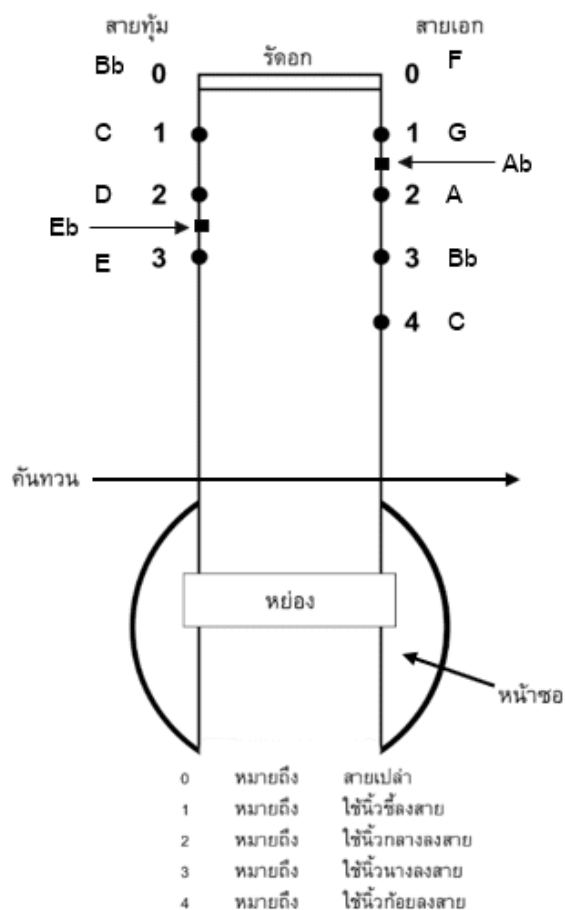


ภาพประกอบ 22 แสดงช่วงเสียง - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)

- การเลือกใช้เครื่องดนตรีไทย และการปรับเสียง

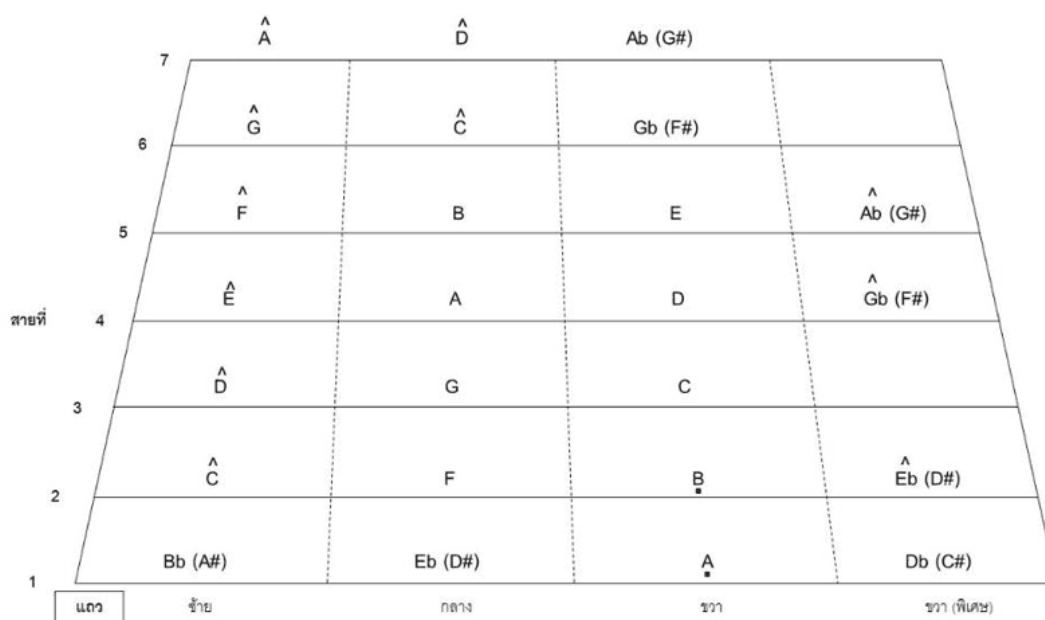
เครื่องดนตรีไทยที่ใช้ในเพลงนี้ได้แก่ ซอऊ, ซิม, ขลุ่ยเพียงออ, ระนาดเอก, อังกะลุง และยังมีเครื่องดนตรีจีนเพิ่มเติม คือ ซอเอ๋อ

ซอคู่ ได้เทียบเสียงตามมาตรฐานดนตรีตะวันตก โดยสายทุ้มเป็นโน้ต Bb และเทียบสายเอกเป็นโน้ต F ปรากฏโน้ตทั้งหมดคือ F, G, Ab, A, Bb, C, D, Eb



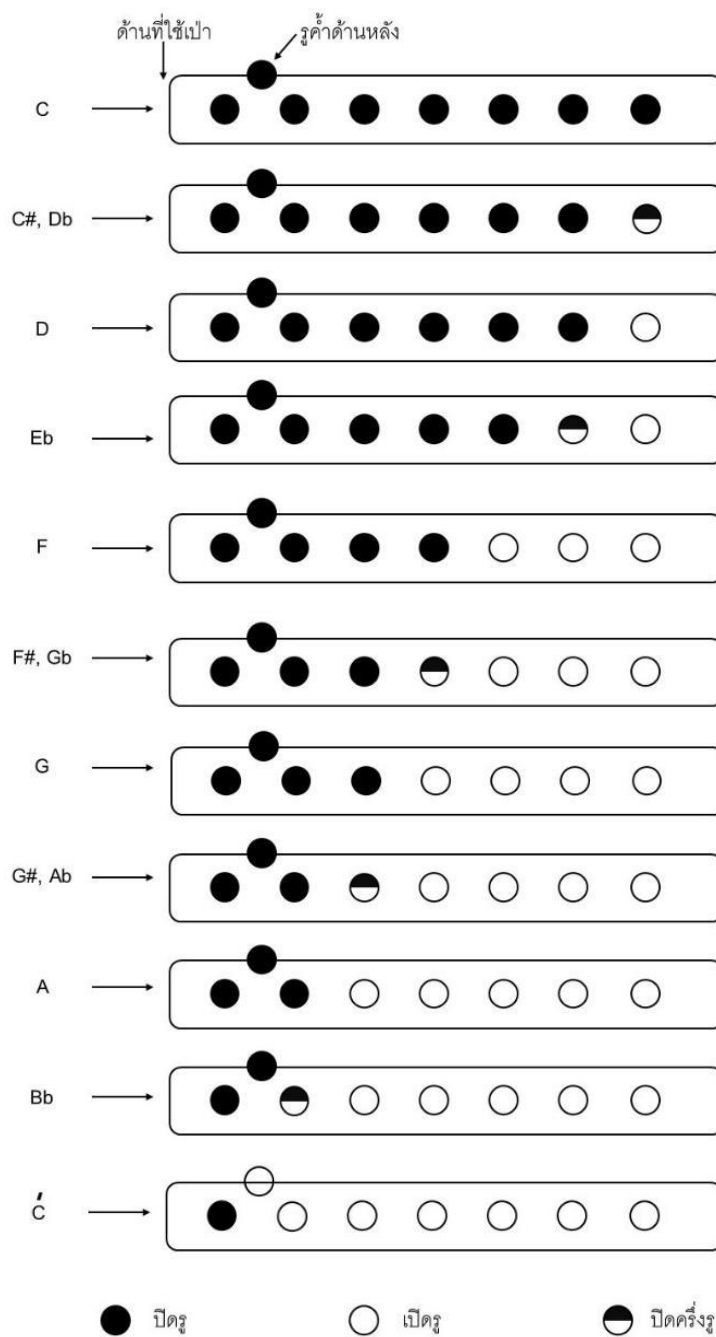
ภาพประกอบ 23 แสดงการเทียบเสียงซอคู่ - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)

ซิม ได้เทียบเสียงตามมาตรฐานดนตรีตะวันตก ปรากฏโน้ตทั้งหมดคือ F, G, Ab, A, Bb, C, D, Eb, E



ภาพประกอบ 24 แสดงการเทียบเสียงซิม - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)

ขลุ่ยเพียงออ ปรากฏโน้ตทั้งหมดคือ F, Gb, G, Ab, A, Bb, C, Db, D, Eb



ภาพประกอบ 25 แสดงการเทียบเสียงขลุ่ยเพียงออ - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)

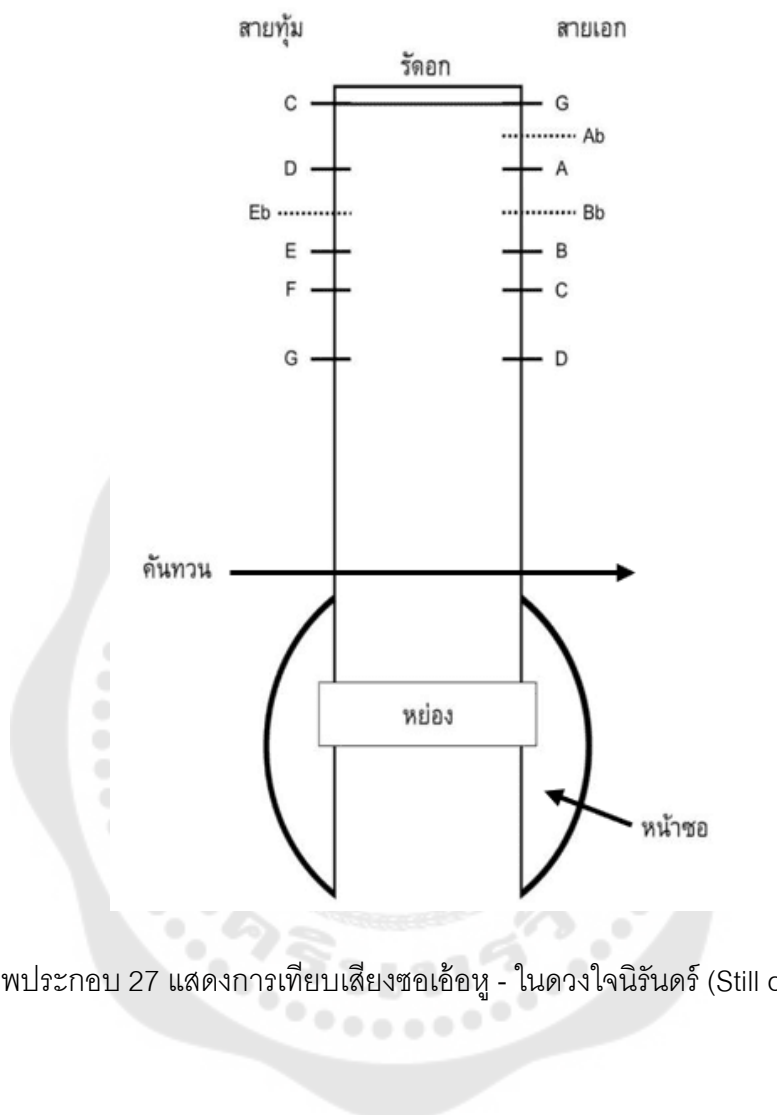
ระนาดเอก ถูกเรียบเรียงแยกเป็น 2 แนว ปรากฏโน้ตทั้งหมดคือ F, G, Ab, A, Bb, C, D, Eb เมื่อนำรายละเอียดโน้ตของระนาดเอกทั้งเพลงมาร่วมวิเคราะห์ด้วยจะพบว่า โน้ต Ab จะอยู่ในตำแหน่ง หรือ Octave ที่ 3 และ 4 (เมื่อเทียบกับ Middle C)

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
G	A	B $\flat$	C	D	E $\flat$	F	G	Ab	A	B $\flat$	Ć	Đ	É $\flat$	Ƒ	Ǵ	Á $\flat$	Á	B $\flat$	Ć	Đ

ภาพประกอบ 26 แสดงการเทียบเสียงระนาดเอก - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)

อังกะลุง ที่ใช้ในเพลงเป็นเสียงอังกะลุงไฟฟ้า โดยนำเสียงจริงจำลองลงไปในคีย์บอร์ด ทุกคีย์ผ่าน Software ที่ชื่อ Battary จึงมี 12 เสียงครบ ถูกเรียบเรียงไว้ในช่วงเริ่มเพลง ห้องเพลงที่ 7 - 10, ช่วงกลางระหว่างเพลงในรอบที่ 1 และรอบที่ 2 ในห้องเพลงที่ 44 - 51, และช่วงท้ายเพลง ในห้องเพลงที่ 76 - 83, ห้องเพลงที่ 99 - 107 และห้องเพลงที่ 115 - 123

ซอเอื้อหู ปรากฏโน้ตทั้งหมดคือ F, G, Ab, A, Bb, C, D, Eb



ภาพประกอบ 27 แสดงการเทียบเสียงซอเอื้อหู - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)

- สังคีตลักษณ์ (Musical Form)

สังคีตลักษณ์ (Musical Form) ต้นฉบับของเพลง ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind) เป็นแบบ Simple Binary Form คือ A - A' ซึ่งแบ่งท่อน A เป็น 16 ห้องเพลง และท่อน A' เป็นอีก 16 ห้องเพลง ในการเรียบเรียงใหม่ของชัยภัคในครั้งนี้ ไม่ได้ทำการดัดแปลงท่อนเพลงในส่วนนี้ จึงขอเรียกท่อนเพลงต้นฉบับทั้ง 32 ห้องเพลง รวมเป็น ท่อน A ทำให้สังคีตลักษณ์ของทั้งเพลงเป็นดังนี้

ตาราง 5 แสดงสังคีตลักษณ์ 1 - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)

ท่อนเพลง	Intro	A (รอบที่ 1)	Solo	A (รอบที่ 2)	Outro
ห้องเพลง	1 - 10	11 - 42	43 - 59	60 - 91	92 - 124

และยังสามารถจำแนกรายละเอียดสำคัญที่ได้นำการวิเคราะห์แนวทำนองมาประกอบการอธิบายได้ดังนี้

ตาราง 6 ตารางแสดงสังคีตลักษณ์ 2 - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)

ท่อน เพลง	ห้อง เพลง	ห้องเพลง ย่อย	จำนวน	รายละเอียดสำคัญในห้องเพลงย่อย
Intro	1 - 10	1 - 4	4	Synth Pad 2 นำเสนอระบบอิงกุกญแจเสียงหลักของเพลง ด้วยทำนองที่สร้างขึ้นใหม่
		5 - 10	6	ทำนอง Intro ที่สร้างขึ้นจากการเลียนทำนองหลักต้นฉบับในห้องเพลงแรก
A (รอบที่ 1)	11 - 42	11 - 26	16	ทำนองหลักของเพลงท่อน A บรรเลงด้วยซิม
		27 - 34	8	ทำนองหลักของเพลงท่อน A' บรรเลงด้วยซอ เอื้อหู 1
		35 - 42	8	ทำนองหลักของเพลงท่อน A' บรรเลงด้วยซอ เอื้อหู 1 และ 2, ซอคู่
Solo	43 - 59	43 - 51	9	ท่อนแสดงความแตกต่างของเพลงก่อนเข้าสู่ ท่อน Solo ในที่นี้ขอเรียกว่า Pre-solo
		52 - 59	8	ท่อนทำนอง Solo หลัก
A (รอบที่ 2)	60 - 91	60 - 75	16	ทำนองหลักของเพลงท่อน A บรรเลงด้วยซิม
		76 - 83	8	ทำนองหลักของเพลงท่อน A' บรรเลงด้วยซอ เอื้อหู 1
		83 - 86	4	ทำนองหลักของเพลงท่อน A' บรรเลงด้วยซอ เอื้อหู 1 และ 2, ซอคู่, ซิม
		87 - 91	5	ทำนองหลักของเพลงท่อน A' บรรเลงด้วยซอ เอื้อหู 1 และ 2, ซอคู่, ซิม, ซอคู่เพียงออ
Outro	92 - 124	92 - 124	33	ซอคู่, ซิม, ซอเอื้อหู, ซอคู่เพียงออ, วรรคเอก และอังกะลุง บรรเลงสอดประสานสลับไปมา

- สีสันเสียง (Tone Color)

เครื่องดนตรี ซิม, ซอเอ๋อหู, ขลุ่ยเพียงออ และ ซอऊ กลุ่มนี้จะเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก ให้เสียงที่สว่างชัดเจน เมื่อผนวกกับวิธีการเล่นโน้ตลากยาวต่อกันด้วยลีลาอ่อนโยน ทำให้สีสันภาพรวมของกลุ่มนี้ให้ความรู้สึกที่สงบ ฟังดูไม่กระด้าง หรือฉูดฉาดจนเกินไป สีสันเสียงที่โดดเด่นของแนวทำนองคือ การเลือกใช้ ซอเอ๋อหู แทน ซอด้วง เพื่อลดความฉูดฉาดของสีสันเสียงไม่ให้แตกต่างกันเกินไป อีกทั้งเป็นการควบคุมความลักษณะเสียงของเครื่องดนตรีทั้งหมดนี้ ด้วยการปรับค่า Equalizer ในกระบวนการผสมเสียง ทำให้เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองหลักทั้งหมดให้สีสันไปในทิศทางเดียวกัน

ด้วยลักษณะโน้ตที่บรรเลง และการใช้ระนาดที่เป็นไม้ نرم ในเพลงช่วงท่อน A เป็นการกำหนดบทบาทให้ระนาดมีสีสันเป็นเครื่องดนตรีสมทบสอดแทรกทำนองเท่านั้น

ในเพลงนี้ ชัยภัค ใช้เสียงสังเคราะห์ Synth Pad 2 เป็นเสียงเริ่มต้นของเพลง ในห้องเพลงที่ 1-4 ด้วยลักษณะเสียงที่ลากยาว เสียงสูงแหลมแต่ไม่บาดคม ให้ความรู้สึกโหยหวนอ่อนไหว ตามมาด้วย Synth Lead เป็นเสียงสังเคราะห์หลักในช่วงทำนอง Intro ให้สีสันเสียงที่ฟังดูกว้างใหญ่เพื่อนำเข้าสู่ทำนองหลักของเพลง

- เสียงประสาน (Harmony): เนื้อดนตรี (Texture), คอร์ด (Chord), ชั้นคู่ (Interval)

เนื้อดนตรี (Texture)

จากการถอด Score พบว่า ในการบรรเลงทำนองหลักจะมีการสลับท่อนไปมาของ ซิม, ซอเอ๋อหู, ขลุ่ยเพียงออ และ ซอऊ ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว หากมีการบรรเลงพร้อมกันจะเป็นไปใน 2 ลักษณะ คือ

1. บรรเลงแบบ Unison หรือ โน้ตเดียวกัน พบในห้องเพลงที่ 34-42, ห้องเพลงที่ 83-91 และ ตลอดช่วง Outro ในห้องเพลงที่ 92 – 124

This musical score snippet shows measures 35 through 42. It features five staves, each with a different instrument label: Flute, Clarinet, Saxophone, Trumpet, and Trombone. All staves are playing the same melodic line in unison, with notes and rests aligned across all parts. Measure numbers 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, and 42 are indicated at the top of each staff.

ภาพประกอบ 28 แสดงแนวบรรเลงแบบ Unison - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)

2. บรรเลงสอดประสาน มี 2 ลักษณะ

2.1 บรรเลงสอดประสานแบบลากยาวกว่าทำนองหลัก ขณะที่ทำนองหลักกำลังดำเนิน พบในห้องเพลงที่ 19 - 26, ห้องเพลงที่ 68 - 75, 76 - 83 และ ห้องเพลงที่ 84 - 91

This musical score snippet shows measures 19 through 26. It features five staves: Flute, Clarinet, Saxophone, Trumpet, and Trombone. The top four staves (Flute to Trombone) play a main melody. The bottom staff, labeled 'Piano', plays a counter-melody that lags behind the main melody. A dashed rectangular box highlights the piano part from measure 19 to 26. Measure numbers 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, and 26 are indicated at the top of each staff.

ภาพประกอบ 29 แสดงบรรเลงสอดประสานแบบลากยาวกว่าทำนองหลัก - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)

2.2 บรรเลงสอดประสาน ในช่วงที่ทำนองหลักมีความค้างยาว พบในทาง
บรรเลงของขลุ่ยเพียงออ ห้องเพลงที่ 97, 107, 113, 123

The image shows a musical score for a Thai ensemble. It consists of six staves, each labeled with a Thai instrument name: ขลุ่ยเพียงออ (Flute), ขลุ่ยเพียงออ 2 (Flute 2), ขลุ่ยเพียงออ 3 (Flute 3), ขลุ่ยเพียงออ 4 (Flute 4), ขลุ่ยเพียงออ 5 (Flute 5), and ขลุ่ยเพียงออ 6 (Flute 6). The score is in 2/4 time and features a key signature of one flat. Measures 106, 107, 108, and 109 are indicated at the top of each staff. A dashed box highlights a rhythmic pattern in the bottom staff (ขลุ่ยเพียงออ 6) at measure 107, which consists of a sequence of eighth and sixteenth notes.

ภาพประกอบ 30 แสดงการบรรเลงสอดประสานในช่วงทำนองหลักค้างยาว - ในดวงใจนิรันดร์
(Still on my mind)

ทั้งหมดนี้เป็นการแสดงถึงเนื้อดนตรีแบบ Homophony

คอร์ด (Chord)

เนื่องด้วยบทเพลงพระราชนิพนธ์เพลง ในดวงใจนิรันดร์ นี้ ได้ถูกควบคุมโน้ตใน
แนวทำนองให้เหมาะกับคอร์ดมาเป็นอย่างดีพิถีพิถันแล้ว ชัยศักดิ์ตระหนักถึงข้อนี้เป็นอย่างดี ทำให้
เมื่อทำการวิเคราะห์ทางเดินคอร์ดที่บรรเลงด้วย Electronic Piano และ Bass พบว่า เป็นการ
ดำเนินคอร์ดตามบทพระราชนิพนธ์เดิม มิได้ทำการเปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด

ในดวงใจนิรันดร์

การเขียนเป็นการดัดแปลง

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

ท่อน A

First system of musical notation for Toun A, measures 1-4. The top staff (treble clef) shows the melody with notes and rests. The bottom staff (bass clef) shows the bass line with notes and rests. Chord symbols are written above the top staff: I, iii6, bIII7, ii7, iv, IVdim.

Second system of musical notation for Toun A, measures 5-8. The top staff (treble clef) shows the melody with notes and rests. The bottom staff (bass clef) shows the bass line with notes and rests. Chord symbols are written above the top staff: I, iii6, bIII7, ii7, iv, bVII13.

Third system of musical notation for Toun A, measures 9-12. The top staff (treble clef) shows the melody with notes and rests. The bottom staff (bass clef) shows the bass line with notes and rests. Chord symbols are written above the top staff: I, bVII, bIII7(b5), ii7, bII7, VI9, VI7(b9).

Fourth system of musical notation for Toun A, measures 13-16. The top staff (treble clef) shows the melody with notes and rests. The bottom staff (bass clef) shows the bass line with notes and rests. Chord symbols are written above the top staff: ii7, bVII7, ii9, V7(b9), V7, I. The section is labeled "ท่อน A'" at the end.

Fifth system of musical notation for Toun A, measures 17-20. The top staff (treble clef) shows the melody with notes and rests. The bottom staff (bass clef) shows the bass line with notes and rests. Chord symbols are written above the top staff: iii6, bIII7, ii7, iv, IVdim, I, iii6, bIII7.

Sixth system of musical notation for Toun A, measures 21-24. The top staff (treble clef) shows the melody with notes and rests. The bottom staff (bass clef) shows the bass line with notes and rests. Chord symbols are written above the top staff: ii7, iv, bVII13, I, bVII, bIII7(b5).

Seventh system of musical notation for Toun A, measures 25-28. The top staff (treble clef) shows the melody with notes and rests. The bottom staff (bass clef) shows the bass line with notes and rests. Chord symbols are written above the top staff: ii7, bII7, VI9, VI7(b9), ii7, bVII7, V7(b9).

Eighth system of musical notation for Toun A, measures 29-32. The top staff (treble clef) shows the melody with notes and rests. The bottom staff (bass clef) shows the bass line with notes and rests. Chord symbols are written above the top staff: ii7, bIII7, VI9, VI7(b9), ii7, bVII7, V7(b9).

Ninth system of musical notation for Toun A, measures 33-36. The top staff (treble clef) shows the melody with notes and rests. The bottom staff (bass clef) shows the bass line with notes and rests. Chord symbols are written above the top staff: I, I.

ภาพประกอบ 31 แสดงการเปรียบเทียบการดำเนินคอร์ด - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)

ในท่อน Intro ห้องเพลงที่ 5 - 10, ท่อน Solo ห้องเพลงที่ 43 - 59 และท่อน Outro ห้องเพลงที่ 92 - 124 เป็นท่อนเพลงที่ ชัยภัค ได้สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ ใช้โครงสร้างคอร์ดดังนี้

ตาราง 7 แสดงการดำเนินคอร์ดที่ชัยภัคสร้างขึ้นใหม่ - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)

ท่อน Intro	I9 / ^b III / IV / I
ท่อน Solo	I / vi7 / I / ii dim / I / ii dim / I / ii dim
	I / ^b III / ii7, [#] I7 / vi7 / ii7 / VII ^b 13 / ii7 / V7sus4
ท่อน Outro	เป็นการนำวิธีการดำเนินคอร์ดใน 24 ห้องเพลงแรกจากต้นฉบับเดิม มาเปลี่ยนคีย์สูงขึ้นคู่ 4 จาก F เป็น Bb
	I / iii6, ^b III7 / ii7 / IVmaj7 / I9 / iii6, ^b III7 / ii7 / IVmaj7 / Imaj7 / ^b IV11 / ii7, [#] Idim / VI7 / II9 / ^b VI11 / V7 / I (เล่นวน 2 รอบ)

ขั้นคู่ (Interval)

ในการบรรเลงทำนองของเพลงนี้เป็นแบบ Unison หรือ โน้ตเดียวกันทั้งหมด เพียงแต่ต่างกันที่ระดับเสียงด้วยขั้นคู่ 8 เท่านั้น ทำให้ข้อมูลในประเด็นนี้จะวิเคราะห์ไปที่แนวทำนองสอดประสาน ซึ่งจะทำการเทียบขั้นคู่ด้วยคอร์ดในแต่ละห้องเพลง โดยเน้นที่โน้ตสำคัญเป็นหลัก

ตาราง 8 แสดงขั้นคู่ วรรคเอก ห้องเพลงที่ 19 ถึง 26 - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)

ห้องเพลงที่	คอร์ด	วรรคเอก	วรรคเอก 2
19	F	5P	1P
	Eb	-	1P
20	Ab7(b5)	5P	2M
		5D	-
21	Gm7	3m	5P
	Gb7	-	3M
22	D9	1P	5P
	D7(b9)	7m	4P
23	Gm7	2M	5P
		1P	-
24	Eb7	6M	3M
		5P	-
25	Gm9	3m/5P	5P
	C7(b9)	2m/4P	4P
26	C7	6M/1P	1P
		-	-

ตาราง 9 แสดงชั้นคู่ ขลุ่ยเพียงออ ห้องเพลงที่ 44 ถึง 51 - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)

ห้องเพลงที่	คอร์ด	ขลุ่ยเพียงออ
44	F	1P
45	Bbm7	3m
46	F	1P
47	Gdim	1P
48	Fmaj7	1P
49	Gdim	1P
50	Fmaj7	1P
51	Gdim	3m
		4P

ตาราง 10 แสดงชั้นคู่ ระนาดเอก ห้องเพลงที่ 68 ถึง 75 - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)

ห้องเพลงที่	คอร์ด	ระนาดเอก	ระนาดเอก 2
68	F	5P	1P
	Eb	-	1P
69	Ab7(b5)	5P	2M
		5D	-
70	Gm7	3m	5P
	Gb7	-	3M
71	D9	1P	5P
	D7(b9)	7m	4P

72	Gm7	2M	5P
		1P	-
73	Eb7	6M	3M
		5P	-
74	Gm9	3m/5P	5P
	C7(b9)	2m/4P	4P
75	C7	6M/1P	1P
		-	-

ตาราง 11 แสดงชั้นคู่ ขลุ่ยเพียงออ ห้องเพลงที่ 84 ถึง 91 - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)

ห้องเพลงที่	คอร์ด	ระนาดเอก	ระนาดเอก 2
84	F	5P	1P
	Eb	-	1P
85	Ab7(b5)	5P	2M
		5d	
86	Gm7	3m	5P
	Gb7	-	3M
87	D9	1P	5P
	D7(b9)	7m	4P
88	Gm7	2M	5P
		1P	-
89	Eb7	6M	3M
		5P	-
90	C7(b9)	1P/7m	1P
91	F	1P/3M	3M
		-	-

จากตารางวิเคราะห์ชั้นคู่ที่ผ่านมา จะเห็นได้ว่าในเพลงนี้ ชัยภักดิ์ ใช้ชั้นคู่นอกคอร์ดเป็นจำนวนมาก จึงได้ทำการวิเคราะห์ในประเด็นอื่นเพิ่มเติม พบว่า ชัยภักดิ์ ได้ให้ความสำคัญกับเรื่องทิศทาง (Direction) ของทำนองในแนวประสานเป็นเรื่องสำคัญ กล่าวคือ ผู้วิจัยพบทิศทางของการบรรเลงที่มีการเชื่อมต่อกันในแบบลำดับขั้นเป็นจำนวนมาก แต่ยังคงไว้ซึ่งโน้ตสำคัญของคอร์ดในแต่ละห้องเพลง



ภาพประกอบ 32 แสดงทิศทางแนวทำนองสอดประสาน - ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)

ในมิติการเรียบเรียงเครื่องดนตรีตะวันตก แยกบรรยายสรุปตามชิ้นดนตรีได้ดังนี้

1. Electric Piano พบครั้งแรกพร้อมกับแนวทำนองหลักที่บรรเลงด้วยขิมในห้องเพลงที่ 11 เป็นการบรรเลงในลักษณะของคอร์ดควบคู่กับการดำเนินจังหวะ (Chord and Rhythm) สอดประสานไปกับทำนองหลักตลอดทั้งเพลง

2. Vibraphone และ Synth Bell 2 ด้วยลักษณะเสียงที่มีความสดใส เรียบเรียงให้บรรเลงสอดประสานกับทำนองหลัก มักปรากฏในช่วงที่ทำนองหลักบรรเลงโน้ตความยาวตั้งแต่ 2 จังหวะขึ้นไป

3. Synth Pad 1 และ Synth Pad 2 เป็นเสียงสังเคราะห์ที่มีลักษณะลากยาว คล้ายเครื่องสายในวงออร์เคสตรา แต่มีคุณลักษณะของความเป็น Electronic มากกว่า ถูกเรียบเรียงให้บรรเลงโน้ตสำคัญของคอร์ดในแต่ละห้องเพลงให้มีความชัดเจน

4. Synth Lead มีลักษณะเป็นเสียงสังเคราะห์ลากยาว และคมชัดกว่าเสียงอื่น ๆ ถูกใช้เป็นเครื่องดนตรีหลักในการบรรเลงทำนองในท่อน Intro (ห้องเพลงที่ 5-10) และช่วง solo (ห้องเพลงที่ 52-59)

4.2.2 แผ่นดินของเรา (Alexandra)

- แนวคิด และแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงผลงาน

ชัยภัค ค้นคว้าเพลงแผ่นดินของเรา ในรูปแบบการเรียบเรียงที่เป็นของกองดุริยางค์ กองทัพอากาศ จึงตั้งใจนำ Intro เดิมของแบบฉบับนั้นมาเป็นท่อนขึ้นต้นของเพลงนี้ และตั้งใจเรียบเรียงเพลงนี้แบบไร้จังหวะที่แน่นอน (Free time) เริ่มต้นด้วยเปียโนเป็นโครงหลัก หลังจากนั้นจึงบรรเลงเครื่องดนตรีอื่นตามในภายหลัง

- บันไดเสียง (Scale)

ในแนวเสียงที่เป็นทำนองเด่นชัด ปรากฏโน้ตทั้งหมด คือ E / F / F# / G / G# / A / A# / B / C / C# / D และ D# เมื่อพิจารณาถึงจำนวนของโน้ต จะพบว่า โน้ต G, C, D, A# และ F ปรากฏในเพลงเป็นจำนวนน้อยกว่าโน้ตอื่น กล่าวคือ จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 128 ห้องเพลง

พบโน้ต G ที่ห้องเพลงที่ 4, 8, 29, 64, 68, 89	รวม 6 ครั้ง
พบโน้ต C ที่ห้องเพลงที่ 22, 35, 36, 38, 82, 94, 95, 96, 98	รวม 9 ครั้ง
พบโน้ต D ที่ห้องเพลงที่ 30, 31, 32, 34, 36, 90, 91, 92, 94, 96	รวม 10 ครั้ง
พบโน้ต A# ที่ห้องเพลงที่ 40, 41, 100, 101	รวม 4 ครั้ง
และพบโน้ต F ที่ห้องเพลงที่ 28, 33, 88, 93	รวม 4 ครั้ง

จึงถือว่าโน้ต G, C, D, A# และ F ไม่ใช่โน้ตหลักในเพลง โน้ตหลักจึงมีเพียง โน้ต E, F#, G#, A, B, C# และ D#

- ระบบอิงกฏแจเสียง (Key Tonality)

จากบันไดเสียงที่พบจึงสามารถระบุได้ว่าเพลงนี้อยู่ในระบบอิงกฏแจเสียง E ซึ่งจะมีระดับเสียงที่ต่ำกว่าต้นฉบับอยู่ 1 ครั้งเสียง

- แนวทำนอง และช่วงเสียง (Melody and Range)

แนวทำนอง (Melody) ของเพลงมี 2 ส่วน คือ แนวทำนองหลักตามต้นฉบับ และแนวทำนองที่ช่วยเกื้อหนุนขึ้นมาใหม่ ในส่วนของแนวทำนองหลักตามต้นฉบับของเพลงมี 2 ช่วง คือ ห้องเพลงที่ 12 ถึง ห้องเพลงที่ 61 และ ห้องเพลงที่ 72 ถึง ห้องเพลงที่ 120 โดยจัดสรรให้ ซอด้วง, ซออู้ และซอเอื้อหู บรรเลงดังนี้

ตาราง 12 แสดงช่วงแนวทำนอง - แผ่นดินของเรา (Alexandra)

ห้องเพลง	จำนวนห้องเพลง	เครื่องดนตรี
12 - 27	16	ซอด้วง 1
28 - 31	4	เอื้อหู
32 - 35	4	ซอด้วง 1
36 - 39	4	ซออู้
40 - 43	4	ซอด้วง 1, ซอด้วง 2, ซออู้ และซอเอื้อหู
45 - 52	8	ซอด้วง 1
53 - 61	9	ซอด้วง 1, ซอด้วง 2, ซออู้ และซอเอื้อหู
72 - 87	16	ซอด้วง 1
88 - 91	4	เอื้อหู
92 - 95	4	ซอด้วง 1
96 - 99	4	ซออู้
100 - 103	4	ซอด้วง 1, ซอด้วง 2, ซออู้ และซอเอื้อหู
105 - 112	8	ซอด้วง 1

113 - 121

9

ซอด้วง 1, ซอด้วง 2, ซอดู้ และซอด้อฮู

แนวทำนองที่ชั้ยภักสร้างขึ้นมาใหม่ มีทั้งหมด 3 ช่วง แสดงตามตารางดังนี้

ตาราง 13 แสดงช่วงแนวทำนองที่ชั้ยภักสร้างขึ้นมาใหม่ - แผ่นดินของเรา (Alexandra)

ห้องเพลง	จำนวนห้องเพลง	เครื่องดนตรี
1 - 11	11	ซอด้วง 1, ซอด้วง 2, ซอดู้ และซอด้อฮู
62 - 70	9	ซอด้วง 1, ซอด้วง 2, ซอดู้ และซอด้อฮู

นอกเหนือจากการสลับบรรเลงของเครื่องดนตรีในการบรรเลงแนวทำนองแล้ว ชั้ยภักยังได้เติมโน้ตระดับเพิ่มลีลาในบางช่วงของการบรรเลงแนวทำนองหลัก ให้มีความสละสลวยลื่นไหลมากยิ่งขึ้น สามารถแสดงได้ตามการเปรียบเทียบดังนี้

ท่อน A

ต้นฉบับ

เขียนเขียนใหม่

ภาพประกอบ 33 แสดงตัวอย่างแนวทำนองที่มีโน้ตระดับ - แผ่นดินของเรา (Alexandra)

ช่วงเสียง (Range) ของแต่ละเครื่องดนตรีสรุปได้ดังนี้

ตาราง 14 แสดงช่วงเสียง - แผ่นดินของเรา (Alexandra)

เครื่องดนตรี	ช่วงเสียง (ต่ำ - สูง)	ภาพแสดงช่วงเสียง
--------------	-----------------------	------------------

ซอด้วง	E (3) - G# (4)	
ซออู้	A (2) - A (3)	
ซอเอออู	C (3) - E (4)	

เมื่อช่วงเสียงของทุกเครื่องดนตรีมาเรียงต่อกันจะแสดงได้ดังนี้

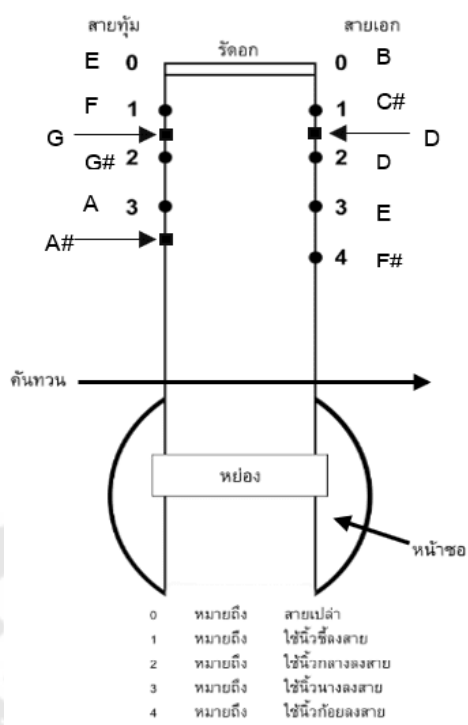


ภาพประกอบ 34 แสดงช่วงเสียง - แผ่นดินของเรา (Alexandra)

- การเลือกใช้เครื่องดนตรีไทย และการปรับเสียง

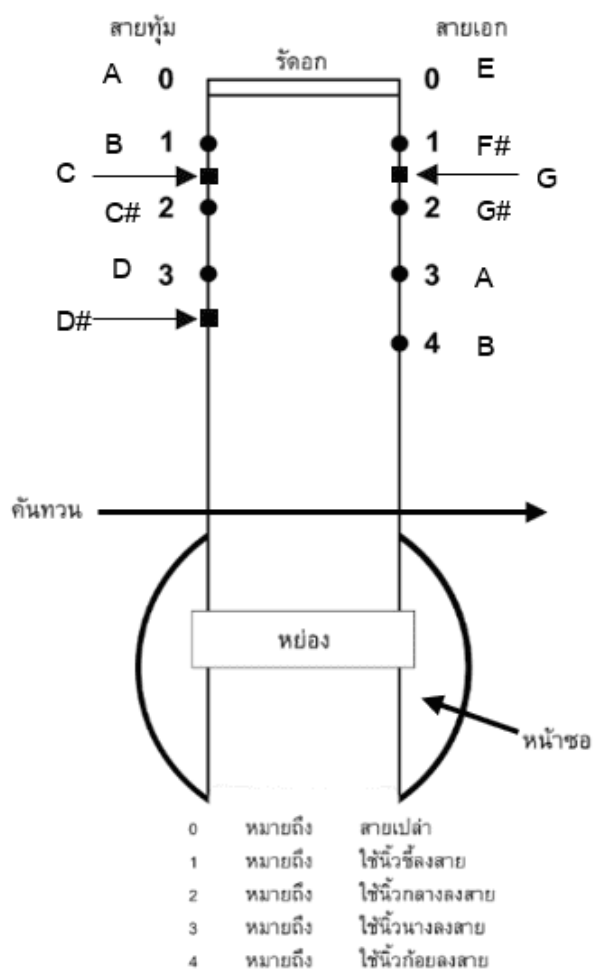
เครื่องดนตรีไทยที่ใช้ในเพลงนี้ได้แก่ ซอด้วง, ซออู้, และยังมีเครื่องดนตรีจีน คือ ซอ
เอออู

ซอด้วง ได้เทียบเสียงตามมาตรฐานดนตรีตะวันตก โดยสายทุ้มเป็นโน้ต E และเทียบ
สายเอกเป็นโน้ต B ปรากฏโน้ตทั้งหมดคือ E, F#, G, G#, A, B, C#, D, D#



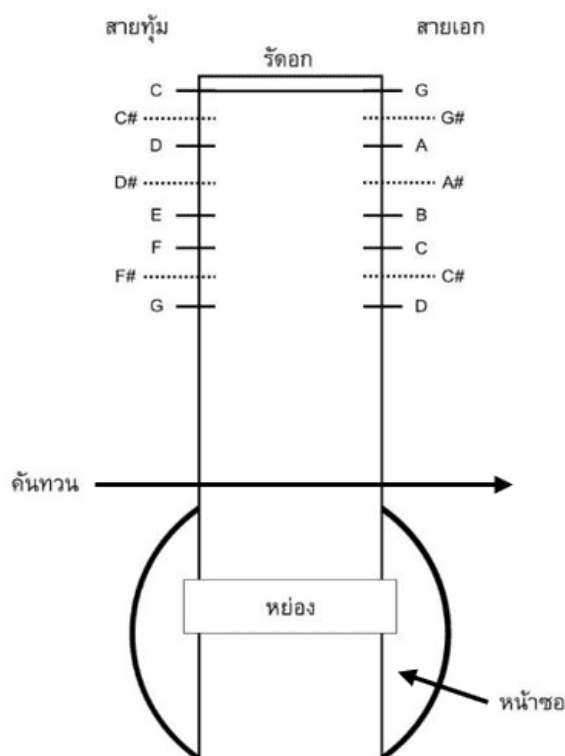
ภาพประกอบ 35 แสดงการเทียบเสียงซอด้วง - แผ่นดินของเรา (Alexandra)

ซอด้วง ได้เทียบเสียงตามมาตรฐานดนตรีตะวันตก โดยสายน้ยมเป็นโน้ต A และเทียบสายเอกเป็นโน้ต E ปรากฏโน้ตทั้งหมดคือ E, F#, G, G#, A, B, C, C#, D, D#



ภาพประกอบ 36 แสดงการเทียบเสียงซอด้วง - แผ่นดินของเจ้า (Alexandra)

ซอเอื้อหู ปราภฏไน้ตทั้งหมดคือ E, F, F#, G, G#, A, B, C#, D, D#



ภาพประกอบ 37 แสดงการเทียบเสียงซอเอื้อหู - แผ่นดินของเรา (Alexandra)

- สังคีตลักษณ์ (Musical Form)

ชัยภักดิ์ ยังคงลักษณะสังคีตลักษณ์เดิมของเพลงไว้ ซึ่งเป็น Ternary Form (A-B-A) คือเป็นท่อน A จำนวน 16 ห้อง, ท่อน B จำนวน 16 ห้อง และท่อน A อีกจำนวน 16 ห้อง ในรอยต่อของท่อนแต่ละท่อนได้มีการยัดจังหวะท้ายท่อนเพลงออกเล็กน้อย เพื่อสร้างอารมณ์ของการเปลี่ยนท่อนด้วยเปียโน จำนวนห้องเพลงจึงอาจเปลี่ยนแปลงไปเล็กน้อย ผู้วิจัยจะเรียกท่อนดนตรีตามต้นฉบับเดิมนี้เป็นท่อน A

ชัยภักดิ์ได้ทำการเรียบเรียงท่อนดนตรีช่วงเริ่มต้น และช่วงกลางเพลงเพิ่มเข้าไป ทำให้สังคีตลักษณ์ของทั้งเพลงเป็นดังนี้

ตาราง 15 แสดงสังคีตลักษณ์ - แผ่นดินของเรา (Alexandra)

ท่อนเพลง	Intro	A (รอบที่ 1)	Solo	A (รอบที่ 2)	Outro (Piano)
ห้องเพลง	1 - 11	12 - 61	62 - 71	72 - 120	121 - 128

- สีสันเสียง (Tone Color)

เครื่องดนตรีที่เลือกมาในเพลงนี้ล้วนแต่เป็นเครื่องสีทั้งหมด โดยมีเจตนาสีสันเสียงในการสื่อสารอารมณ์เพลงให้มีความเศร้า และซาบซึ้งในคราวเดียวกัน และยังมีการจัดบาลานซ์ทั้งในด้านการเรียบเรียงโน้ต ลีลาการบรรเลง และผสมเสียงให้มีความก้องกังวาน เพื่อสนับสนุนอารมณ์ดังกล่าว

ในส่วนของเครื่องดนตรีตะวันตก ชัยภักดิ์เลือกใช้เปียโนที่มีลักษณะเสียงขุ่น ฟังแล้วไม่สดใสมากนัก เป็นเครื่องดนตรีดำเนินคอร์ดตลอดเพลง ผสานกับเสียง Synth Pad ที่ให้ความรู้สึกสงบ สอดแทรกด้วยเสียงสังเคราะห์ประเภท Bell ให้ความสว่างและความแตกต่างในแต่ละท่อนให้แก่ภาพรวมของเพลง แต่ถูกจัดวางให้อยู่ในท่อน B (ตามโครงสร้างต้นฉบับ)

- เสียงประสาน (Harmony): เนื้อดนตรี (Texture), คอร์ด (Chord), ชั้นคู่ (Interval)

การเรียบเรียงเสียงประสานในเพลงภาพรวม ในขั้นตอนการถอด Score นั้นพบว่า เพลงนี้ไม่มีจังหวะที่เที่ยงตรงเท่ากันทั้งเพลง กล่าวคือ เมื่อพิจารณาโครงสร้างของเพลง จะพบเครื่องดนตรีที่บรรเลงอยู่ตลอดเพลงนั้นคือ เปียโน หมายความว่า ในขั้นตอนการเรียบเรียงเพลงและบันทึกเสียง ชัยภักดิ์ได้ทำการบันทึกเสียงเปียโนบรรเลงไปแบบไม่มีจังหวะ หรือ ไม่ได้เปิดเมโทรโนมในขั้นตอนการบันทึกเสียง บรรเลงไปตามความรู้สึกที่ต้องการสื่อสาร หลังจากนั้นจึงทำการบรรเลงเครื่องดนตรีอื่น ๆ เพิ่มเติมไป

เนื้อดนตรี (Texture)

จากการถอด Score พบว่า ในการบรรเลงทำนองหลักจะใช้ “ซอด้วง 1” เป็นหลัก ในตลอดทั้งเพลงนี้ มีช่วงที่ซอด้วงไม่ได้เล่น ดังนี้

ห้องเพลงที่ 28 - 31 และ 88 - 91 เดินทำนองด้วยซออู้

ห้องเพลงที่ 36 - 39 และ 96 - 99 เดินทำนองด้วยซออู้

เมื่อมีการบรรเลงของซอด้วง, ซอด้วง และ ซออู้ หุ พร้อมกันจะเป็นไปใน 2 ลักษณะดังนี้

บรรเลงแบบ Unison หรือ โน้ตเดียวกัน พบในห้วงเพลงที่ 2 - 10, ห้วงเพลงที่ 39 - 43, ห้วงเพลงที่ 53 - 70, ห้วงเพลงที่ 99 - 103 และห้วงเพลงที่ 113 - 121



ภาพประกอบ 38 แสดงตัวอย่างแนวการบรรเลงแบบ Unison - แผ่นดินของเรา (Alexandra)

บรรเลงสอดประสาน ในเพลงนี้เป็นไปในลักษณะตรงกันข้ามกับทำนองหลัก กล่าวคือ เมื่อทำนองหลักเล่นโน้ตยาวอย่างเช่น โน้ตตัวขาวประจุ ส่วนบรรเลงสอดประสานจะเล่นเป็นโน้ตเข็บิดหนึ่งชั้น หรือ เมื่อทำนองหลักเล่นโน้ตสั้นอย่างเช่น โน้ตตัวดำ ส่วนบรรเลงสอดประสานจะบรรเลงโน้ตตัวขาว พบดังนี้

ตาราง 16 แสดงห้วงเพลงที่เป็นแนวบรรเลงสอดประสาน - แผ่นดินของเรา (Alexandra)

ซออู้	24 - 25	53 - 55	84 - 85	113 - 115
ซออู้หุ	21 - 24	52 - 58	81 - 84	112 - 118

ขอล่วง 1

ขอล่วง 2

ซอลอ

เอก

20 21 22 23 24 25 26

ภาพประกอบ 39 แสดงตัวอย่างแนวบรรเลงสอดประสาน - แผ่นดินของเรา (Alexandra)

ทั้งหมดนี้เป็นการแสดงถึงเนื้อดนตรีแบบ Homophony

คอร์ด (Chord)

เนื่องด้วยบทเพลงพระราชนิพนธ์เพลง แผ่นดินของเรา นี้ ได้ถูกควบคุมโน้ตในแนวทำนองให้กับเหมาะคอร์ดมาเป็นอย่างดีพิถีพิถันแล้ว ชัยศักดิ์ได้ตระหนักถึงข้อนี้เป็นอย่างดี ทำให้เมื่อทำการวิเคราะห์ทางเดินคอร์ดที่บรรเลงด้วย Piano และ Bell 1, 2 พบว่า เป็นการดำเนินคอร์ดตามบทพระราชนิพนธ์เดิม มิได้ทำการเปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด

Handwritten musical score for piano, showing chords and melodic lines. The score is divided into systems, with measures numbered 5, 15, 22, 29, and 35. The chords are written above the staff, and the melodic lines are written below the staff. The key signature is one flat (B-flat).

System 1 (Measures 5-14):

- Measures 5-6: Chords I, V7
- Measures 7-8: Chords I, I
- Measures 9-10: Chords V19, ii
- Measures 11-12: Chords II7, II7(b5)

System 2 (Measures 15-21):

- Measures 15-16: Chords V7, I
- Measures 17-18: Chords V7, III7
- Measures 19-20: Chords vi, IV
- Measure 21: Chord II7

Section B (Measures 22-34):

- Measures 22-23: Chords V7(b9), I
- Measures 24-25: Chords $\flat V16$, $\flat vii7$
- Measures 26-27: Chords IVdim, $\flat vii11$
- Measures 28-29: Chords $\flat II$ maj7, I7(b9)
- Measures 30-31: Chords iv9, IVdim
- Measure 32: Chord IV7

Section A (Measures 35-40):

- Measures 35-36: Chords $\flat II$ dim, $\flat II7$
- Measures 37-38: Chords V7, I
- Measures 39-40: Chords V7, I

System 3 (Measures 41-48):

- Measures 41-42: Chords I, I
- Measures 43-44: Chords V9, ii
- Measures 45-46: Chords II7, II7(b5)
- Measures 47-48: Chords V7, I

System 4 (Measures 49-56):

- Measures 49-50: Chords III7, vi
- Measures 51-52: Chords IV, II7
- Measures 53-54: Chords V7(b9), I

ภาพประกอบ 40 เปรียบเทียบการดำเนินคอร์ด - แผ่นดินของเรา (Alexandra)

ในท่อน Intro ห้องเพลงที่ 2 - 10 และท่อนดนตรีช่วงกลาง ห้องเพลงที่ 62 - 70 เป็นท่อนเพลงที่ ชัยภัค ได้สร้างสรรค์ขึ้นมาใหม่ ใช้โครงสร้างคอร์ดดังนี้

ตาราง 17 แสดงการดำเนินคอร์ดในท่อนเพลงที่ชัยภัคสร้างขึ้นใหม่

ท่อน Intro	I / V7 / vii dim / I / IV / iii / vi, bVI7/ V7
ท่อนดนตรีช่วง	I / V7 / vii dim / I / IV / iii / vi, bVI7/ V7
กลาง	

ขั้นคู่ (Interval)

เพลงนี้มีการใช้ขั้นคู่เพื่อสร้างเสียงประสานในช่วงที่บรรเลงแบบโน้ตเดียวกันเป็นที่น่าสนใจอย่างมาก ซึ่งพบในห้องเพลงที่ 2 - 10, ห้องเพลงที่ 40 - 43, ห้องเพลงที่ 53 - 61, ห้องเพลงที่ 62 - 70, ห้องเพลงที่ 100 - 103 และห้องเพลงที่ 113 - 121 จะทำการเทียบขั้นคู่ด้วยคอร์ดในแต่ละห้องเพลง เพราะอย่างที่กล่าวไปแล้วว่า ชัยภัค ได้ทำการบันทึกเสียงเปียโนซึ่งบรรเลงคอร์ดลงไปก่อน โดยเน้นวิเคราะห์ที่โน้ตสำคัญเป็นหลัก

ห้องเพลงที่ 2 - 10 (ทำนองหลักจะอยู่ที่ ซอด้วง 1 และ ซอเอื้อหู)

ตาราง 18 แสดงขั้นคู่ห้องเพลงที่ 2 ถึง 10 - แผ่นดินของเรา (Alexandra)

ห้องเพลงที่	2	3	4	5	6	7	8	9	10
คอร์ด	E	B7	D#dim	E	Amaj	G#m	C#m	B7	B7
ซอด้วง 2	1P	3M	1P	1P	5P	1P	3m	3M	3M
ซอเอื้อ	5P	7m	3M	1P	3m	5P	1P	1P	1P

ห้องเพลงที่ 40 - 43 (ทำนองหลักจะอยู่ที่ ซอด้วง 1 และ ซอเอื้อหู)

ตาราง 19 แสดงชั้นคู่ห้องเพลงที่ 40 ถึง 43 - แผ่นดินของเรา (Alexandra)

ห้องเพลงที่	40	41	42	43
คอร์ด	Edim	F#7	B7	B7
ซอด้วง 2	5d	3M	1P	1P
ซอดู้	1P	7m	5P	5P

ห้องเพลงที่ 53 - 61 (ทำนองหลักจะอยู่ที่ ซอด้วง 1 และ ซอด้วง 2)

ตาราง 20 แสดงชั้นคู่ห้องเพลงที่ 53 ถึง 61 - แผ่นดินของเรา (Alexandra)

ห้องเพลงที่	53	54	55	56	57	58	59	60	61
คอร์ด	E	B7	G#7	C#m	A	F#7	B7(b9)	E	E
ซอดู้	3M	7m	1P	3m	5P	1P	5P	1P	1P
ซอดู้หนู	3M	-	5P	3m	5P	-	5P	1P	1P

ห้องเพลงที่ 62 - 70 (ทำนองหลักจะอยู่ที่ ซอด้วง 1 และ ซอดู้หนู)

ตาราง 21 แสดงชั้นคู่ห้องเพลงที่ 62 ถึง 70 - แผ่นดินของเรา (Alexandra)

ห้องเพลงที่	62	63	64	65	66	67	68	69	70
คอร์ด	E	B7	D#dim	E	C#m	G#m	C#m	B7	B7
ซอด้วง 2	1P	3M	1P	1P	5P	1P	3m	3M	3M
ซอดู้	5P	7m	3M	1P	3m	5P	1P	1P	1P

ห้องเพลงที่ 100 - 103 (ทำนองหลักจะอยู่ที่ ซอด้วง 1 และ ซอดู้หนู)

ตาราง 22 แสดงชั้นคู่ห้องเพลงที่ 100 ถึง 103 - แผ่นดินของเรา (Alexandra)

ห้องเพลงที่	100	101	102	103
คอร์ด	Edim	F#7	B7	B7
ซอด้วง 2	5d	3M	1P	1P
ซอดู้	1P	7m	5P	5P

ห้องเพลงที่ 113 - 121 (ทำนองหลักจะอยู่ที่ ซอด้วง 1 และ ซอด้วง 2)

ตาราง 23 แสดงชั้นคู่ห้องเพลงที่ 113 ถึง 121 - แผ่นดินของเรา (Alexandra)

ห้องเพลงที่	113	114	115	116	117	118	119	120	121
คอร์ด	E	B7	G#7	C#m	A	F#7	B7(b9)	E	E
ซอดู้	3M	7m	1P	3m	5P	1P	5P	1P	1P
ซอดู่อู	3M	-	5P	3m	5P	-	5P	1P	1P

จะเห็นได้อย่างชัดเจนว่า ชัยภักดิ์ เลือกใช้น้ตชั้นคู่ที่อยู่ในคอร์ดเพื่อทำการประสานเสียงทั้งหมด โดยยังต้องคำนึงถึงความสามารถของเครื่องที่ใช้บรรเลงควบคู่กันไปด้วย กล่าวคือ น้ตบางตัวที่ไม่สามารถเล่นได้ หรือไม่สะดวกที่จะเล่นน้ตนั้น ผู้เรียบเรียงได้ทำการเปลี่ยนน้ตลง หรือเลือกที่จะบรรเลงน้ตซ้ำกันแทน

4.2.3 ใกล้รุ่ง (Near Dawn)

- แนวคิด และแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงผลงาน

ผู้เรียบเรียงได้ตีความจากชื่อเพลง “ใกล้รุ่ง” ต้องการให้เพลงนี้เป็นตัวแทนความสดใส รับแสงแดดในยามเช้าเพื่อดำเนินชีวิตในวันใหม่ จึงใช้เสียงสังเคราะห์เพื่อสื่ออารมณ์เพลงขึ้นมา ก่อน หลังจากนั้นจึงได้ทำท่อนย้าจังหวะขึ้นเพื่อนำเข้าสู่ตัวเพลงหลัก พร้อมด้วยการออกแบบให้มีเครื่องประกอบจังหวะหลากหลาย เคล้าทำนองไปกับการเดินควบคู่ไปกับจังหวะของเบส และยังต้องการให้ภาพรวมของเพลงฟังง่าย ในช่วงท้ายเพลง ชัยภักดิ์ ได้เรียบเรียงท่อนเพลงเสมือนเป็นดนตรีเปล่า เพื่อให้เครื่องดนตรีไทยทุกชิ้นแสดงศักยภาพในการด้นทำนองร่วมกัน

- บันไดเสียง (Scale)

ในแนวเสียงที่เป็นทำนองเด่นชัด ปรากฏโน้ตทั้งหมด คือ Eb / F / Gb / G / Ab / A / Bb / B / C / Db และ E เมื่อพิจารณาถึงจำนวนของโน้ต จะพบว่า โน้ต Db, Gb, A, และ B ปรากฏในเพลงเป็นจำนวนน้อยกว่าโน้ตอื่น กล่าวคือ จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 135 ห้องเพลง

พบโน้ต Db ที่ห้องเพลงที่ 7, 8, 9, 10, 11, 13, 16, 17, 56, 57, 64, 65, 115, 117, 119, 121, 123, 125, 127, 129, 130, 131, 132 และ 133 รวม 24 ครั้ง

พบโน้ต Gb ที่ห้องเพลงที่ 20, 37, 44, 68, 83, 85, 92, 111 และ 117 รวม 9 ครั้ง

พบโน้ต A ที่ห้องเพลงที่ 15, 42 และ 90 รวม 3 ครั้ง

และพบโน้ต B ที่ห้องเพลงที่ 14, 86 และ 123 รวม 3 ครั้ง

จึงถือว่าโน้ต Db, Gb, A และ B ไม่ใช่โน้ตหลักในเพลง โน้ตหลักจึงมีเพียง โน้ต Eb, F, G, Ab, Bb, C และ D

- ระบบอิงกุกุญแจเสียง (Key Tonality)

จากบันไดเสียงที่พบจึงสามารถระบุได้ว่าเพลงนี้อยู่ในระบบอิงกุกุญแจเสียง Eb ซึ่งจะมีระดับเสียงที่ต่ำกว่าต้นฉบับอยู่ 2 ครั้งเสียง หรือ 1 เสียง

- แนวทำนอง และช่วงเสียง (Melody and Range)

แนวทำนอง (Melody) ของเพลงมี 2 ส่วน คือ แนวทำนองหลักตามต้นฉบับ และแนวทำนองที่ช่วยเกสรสร้างขึ้นมาใหม่ ในส่วนของแนวทำนองหลักตามต้นฉบับของเพลงมี 2 ช่วง คือ ห้องเพลงที่ 19 ถึง ห้องเพลงที่ 51 และ ห้องเพลงที่ 67 ถึง ห้องเพลงที่ 99 โดยจัดสรรให้ วรรณาเอก, ซิม และซลุ่มเพียงออ บรรเลงดังนี้

ตาราง 24 แสดงแนวทำนอง - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)

ห้องเพลง	จำนวนห้องเพลง	เครื่องดนตรี
19 - 27	8	ขิม
27 - 35	8	ระนาดเอก
35 - 43	8	ขลุ่ยเพียงออ
44 - 51	8	ขิม
67 - 75	8	ขิม
75 - 83	8	ระนาดเอก
83 - 91	8	ขลุ่ยเพียงออ
91 - 99	8	ขิม

แนวทำนองที่ชัยภักดิ์สร้างขึ้นใหม่ มีทั้งหมด 3 ช่วง โดยช่วงเริ่มต้นเพลง ห้องเพลงที่ 1-7 จะเป็นเสียงจากเครื่องดนตรีไฟฟ้าอื่น ในตารางจะแสดงเฉพาะส่วนที่มีการจัดสรรให้เครื่องดนตรีไทย หรือเครื่องดนตรีไฟฟ้าจำลองเสียงเครื่องดนตรีไทย

ตาราง 25 แสดงแนวทำนองที่ชัยภักดิ์สร้างขึ้นใหม่ - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)

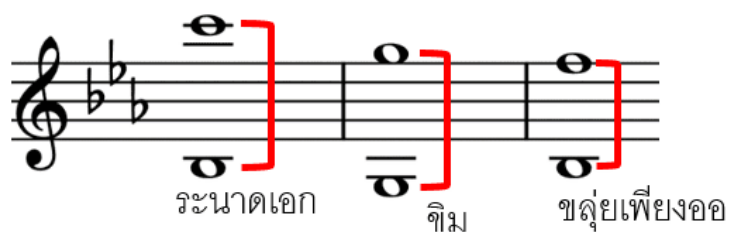
ห้องเพลง	จำนวนห้องเพลง	เครื่องดนตรี
7 - 13	7	ระนาดเอก
14 - 15	2	อังกะลุง
16 - 18	3	ระนาดเอก, ขิม และ ขลุ่ยเพียงออ
56 - 59	4	ระนาดทุ้ม และขิม
60 - 67	8	ขลุ่ยเพียงออ (ท่อนเดี่ยว)
100 - 135	36	ระนาดเอก, ขิม และ ขลุ่ยเพียงออ (Outro)

ช่วงเสียง (Range) ของแต่ละเครื่องดนตรีสรุปได้ดังนี้

ตาราง 26 แสดงช่วงเสียง - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)

เครื่องดนตรี	ช่วงเสียง (ต่ำ - สูง)	ภาพแสดงช่วงเสียง
ระนาดเอก	Bb (2) - C (5)	
ฆ้อง	G (2) - G (4)	
ขลุ่ยเพียงออ	Bb (2) - F (4)	

เมื่อช่วงเสียงของทุกเครื่องดนตรีมาเรียงต่อกันจะแสดงได้ดังนี้



ภาพประกอบ 41 แสดงช่วงเสียง - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)

- การเลือกใช้เครื่องดนตรีไทย และการปรับเสียง

เครื่องดนตรีไทยที่ใช้ในเพลงนี้ได้แก่ ฆระนาดเอก, ซิม, และขลุ่ยเพียงออ ส่วนของ
อังกะลุง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีไฟฟ้า จะไม่นำมาวิเคราะห์ในประเด็นนี้

ฆระนาดเอก ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง Bb (2) - C (5) มีการปรับเสียงดังนี้

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
G _•	A _•	B _b _•	C	D _b	E _b	F	G	A _b	A	B _b	C _•	D _b	E _b	F _•	G _•	A _b	A _•	B _b	C _•	D _b

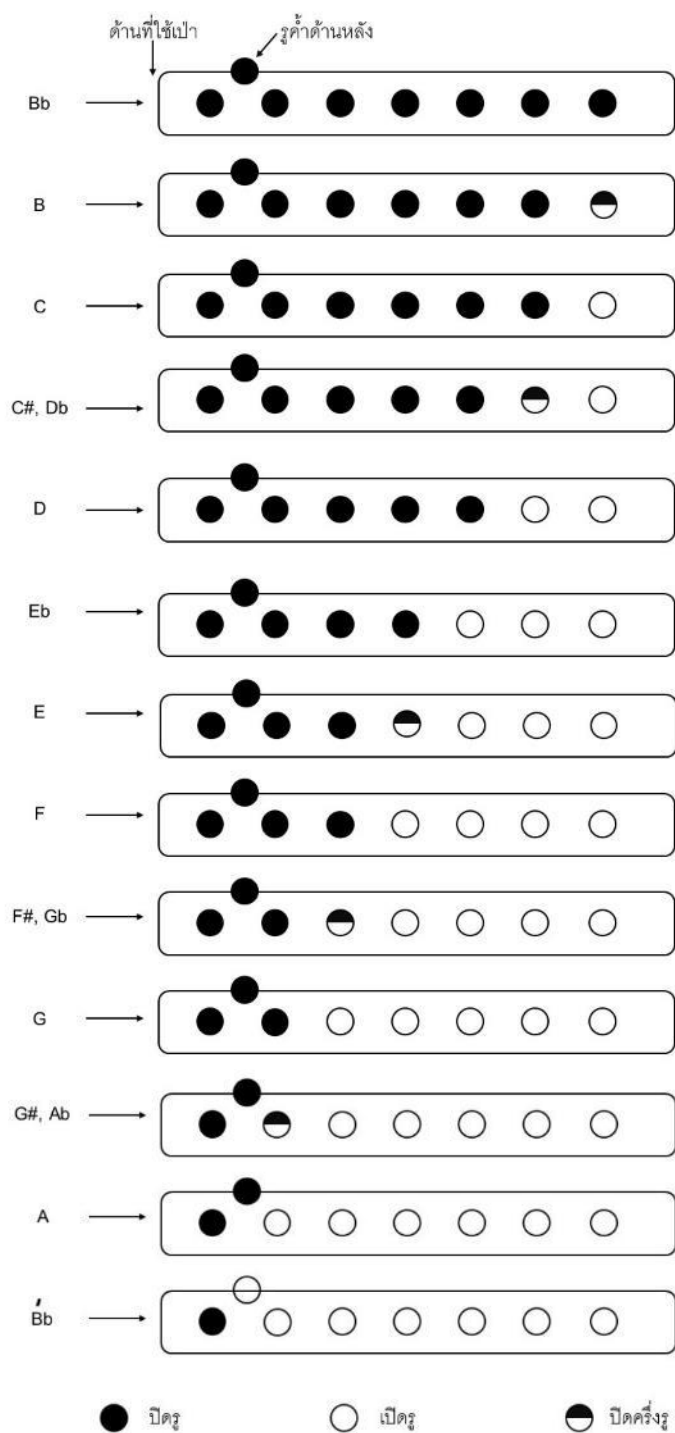
ภาพประกอบ 42 แสดงการเทียบเสียงฆระนาดเอก - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)

ซิม ได้เทียบเสียงตามมาตรฐานดนตรีตะวันตก ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง G(2) -
G(4) มีการปรับเสียงดังนี้

		A _•	D _•	A _b (G#)	
7					
6		A _• G	A _• C	G _b (F#)	
5		A _• F	B	E	A _• A _b (G#)
4	สายที่	A _• E	A	D	A _• G _b (F#)
3		A _• D	G	C	
2		A _• C	F	B _•	A _• E _b (D#)
1		B _b (A#)	E _b (D#)	A _•	D _b (C#)
	แนว	ซ้าย	กลาง	ขวา	ขวา (พิเศษ)

ภาพประกอบ 43 แสดงการเทียบเสียงซิม - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)

ขลุ่ยเพียงออ ปากฎโน้ตทั้งหมดคือ F, Gb, G, Ab, A, Bb, C, Db, D, Eb



ภาพประกอบ 44 แสดงการเทียบเสียงขลุ่ยเพียงออ - ไกลรุ่ง (Near Dawn)

- สังคีตลักษณ์ (Musical Form)

ชัยภัค ยังคงลักษณะสังคีตลักษณ์เดิมของเพลงไว้ ซึ่งเป็น A-B-C-A คือเป็นท่อน A จำนวน 8 ห้อง, ท่อน B จำนวน 8 ห้อง, ท่อน C จำนวน 8 ห้อง และท่อน A อีกจำนวน 8 ห้อง ผู้วิจัยจะเรียกท่อนดนตรีตามต้นฉบับเดิมนี้เป็นท่อน A

ชัยภัคได้ทำการเรียบเรียงท่อนดนตรีช่วงเริ่มต้น (Intro), ช่วงกลางเพลง (Solo) และช่วงดนตรีท้ายเพลง (Outro) เพิ่มเข้าไป ทำให้สังคีตลักษณ์ของทั้งเพลงเป็นดังนี้

ตาราง 27 แสดงสังคีตลักษณ์ - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)

ท่อนเพลง	Intro	A	Solo	A	Outro
ห้องเพลง	1 - 18	19 - 51	52 - 66	67 - 99	100 - 135

- สีสนเสียง (Tone Color)

ภาพรวมของอารมณ์ในเพลงนี้จะให้ความรู้สึกสนุกสนาน ด้วยจังหวะที่มีความเร็วปานกลางค่อนข้างเร็ว ผนวกกับสีสนของเสียงเครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองหลักที่ใช้ขลุ่ยเพียงออ ขิม และระนาดเอก ทั้งหมดนี้ล้วนเป็นเครื่องดนตรีที่มีเสียงสดใส สีของเสียงเหล่านี้ยังมีความสดใสชัดเจนมากยิ่งขึ้น เมื่อนำความถี่ของการเล่นโน้ตมาพิจารณาไปด้วย ส่วนใหญ่จะเป็นโน้ตเชบ็ต 1 ชั้น และ 2 ชั้น

สีสนเสียงของเพลงนี้ถูกแสดงให้เห็นชัดขึ้นจากเครื่องดนตรีอื่น ๆ ที่เป็นโครงหลักของเพลง กล่าวคือ ในเพลงนี้ ชัยภัค ในน้ำหนักการใช้จำนวนเครื่องดนตรี จำนวนการใช้โน้ตเพลงไปที่เครื่องดนตรีไฟฟ้ามากกว่าเครื่องดนตรีไทย ทั้งเป็นเครื่องให้จังหวะ และบรรเลงคอร์ดเป็นหลักในเพลง ซึ่งเหล่านี้ล้วนเป็นเสียงที่ในสีสนเสียงที่สว่าง เช่น เสียงเปียโนไฟฟ้า (EP) ในเพลงมีบรรเลงถึง 2 แนวเสียง, กีตาร์โปร่งที่บรรเลงสอดแทรกตลอดเพลง รวมไปถึงแนวเสียงเครื่องทองเหลืองไฟฟ้า (Synth Brass) ที่แสดงสีสนเสียงให้คล้ายกับวงแตรวง

- เสียงประสาน (Harmony): เนื้อดนตรี (Texture), คอร์ด (Chord), ช่วง (Interval)

การเรียบเรียงเสียงประสานในเพลงนี้เน้นการให้ความรู้สึกผ่อนคลาย สดใส เพราะเป็นเพลงที่กล่าวถึงบรรยากาศในยามเช้า โครงหลักของเพลงจึงเป็นเครื่องดนตรีตะวันตกเป็นหลัก และมีจังหวะเท่ากันตลอดเพลง

เนื้อดนตรี (Texture)

จากการถอด Score พบว่า เมื่อมีการบรรเลงร่วมกันของแนวเครื่องดนตรีทำนองหลัก จะมี 3 ลักษณะ ได้แก่ การบรรเลงแบบโน้ตเดียวกัน (Unison), การบรรเลงสอดประสาน และการบรรเลงล้อทำนอง

การบรรเลงแบบโน้ตเดียวกัน (Unison) เกิดขึ้นในห้วงเพลงที่ 16 - 18, 56 - 59 และ 132 - 135 ซึ่งใน 3 ช่วงนี้ อยู่ในท่อนเพลงที่เป็นการประพันธ์ขึ้นมาใหม่ทั้งหมด เป็นการเน้นทำนองขึ้นมาเพื่อส่งไปสู่การเปลี่ยนแปลงในห้วงถัดไป กล่าวคือ

1. ห้วงเพลงที่ 16 - 18 เน้นทำนองเพื่อส่งเข้าสู่ทำนองหลักของเพลง
2. ห้วงเพลงที่ 56 - 59 เน้นทำนองเพื่อส่งเข้าสู่การบรรเลงเดี่ยวของขลุ่ย
3. ห้วงเพลงที่ 132 - 135 เน้นทำนองเพื่อจบเพลง



ภาพประกอบ 45 แสดงตัวอย่างการบรรเลงแบบโน้ตเดียวกัน - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)

การบรรเลงสอดประสาน พบในห้วงเพลงที่ 33 - 34, 40 - 43, 77 - 83 และ 88 - 91,



ภาพประกอบ 46 แสดงตัวอย่างการบรรเลงสอดประสาน - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)

การบรรเลงล้อทำนอง พบในห้วงเพลงที่ 48 - 49 และ 96 - 97



ภาพประกอบ 47 แสดงตัวอย่างการบรรเลงล้อทำนอง - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)

ทั้งหมดนี้เป็นการแสดงถึงเนื้อดนตรีแบบ Homophony
คอร์ด (Chord)

เนื่องด้วยบทเพลงพระราชนิพนธ์เพลง ใกล้รุ่ง นี้ ได้ถูกควบคุมโน้ตในแนวทำนองให้เหมาะกับคอร์ดมาเป็นอย่างดีพิถีพิถันแล้ว ชัยศักดิ์ตระหนักถึงข้อนี้เป็นอย่างดี ทำให้เมื่อทำการวิเคราะห์ทางเดินคอร์ดที่บรรเลงด้วย เปียโนไฟฟ้า (EP1, 2) และ อคูสติคกีตาร์ พบว่า เป็นการดำเนินคอร์ดตามบทพระราชนิพนธ์เดิม มิได้ทำการเปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด

ใกล้รุ่ง

การเปรียบเทียบการดำเนินคอร์ด

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

เรียบเรียงโดย ชัยศักดิ์ ภัทรจินดา, 2560

ท่อน A

I $\flat$ VI7 $\flat$ VIaug I I6 I v VI7

ท่อน A

I $\flat$ VI7 $\flat$ VIaug I I6 I v VI7

5 ii V7 ii V7 I I6 V7

ท่อน B

I I I6 I I6 I v VI7

ท่อน B

I I6 I I6 I v VI7

13 ii V7 ii V7 I V7

ท่อน C

I I

ท่อน C

I I6 I iii6 III3

ภาพประกอบ 48 แสดงการเปรียบเทียบการดำเนินคอร์ด - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)

ท่อน A

25 I I $bV17$ $bVIaug$ I I6 I v $VI7$

ท่อน A

I I $bV17$ I I6 I v $VI7$

Figure 10: Example of a 16-measure musical score for a piano. The score is written for two staves, Treble and Bass. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegro'. The score is divided into four measures. The first measure starts with a treble clef and a key signature of one sharp. The second measure has a bass clef and a key signature of one sharp. The third measure has a treble clef and a key signature of one sharp. The fourth measure has a bass clef and a key signature of one sharp. The notes are: Measure 1: Treble: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Bass: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. Measure 2: Treble: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Bass: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. Measure 3: Treble: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Bass: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. Measure 4: Treble: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5, D5. Bass: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4.

ภาพประกอบ 48 (ต่อ)

ขั้นคู่ (Interval)

การใช้ขั้นคู่ที่น่าสนใจในเพลงนี้ จะอยู่ในการบรรเลงสวดประสาน ช่วงห้องเพลงที่ 40 - 43 และ 88 - 91 ซึ่งเป็นท่อนเพลงที่เครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลักจะบรรเลงแบบเดียวกัน

ทำนองหลักจะอยู่ขลุ่ยเพียงออ ส่วนการบรรเลงของระนาดเอก, ขิม และอังกะลุง จะเป็นการเล่นโน้ตขั้นคู่ทั้งในคอร์ด และนอกคอร์ด ดังนี้

ตาราง 28 แสดงขั้นคู่ - ใกล้รุ่ง (Near Dawn)

ห้องเพลงที่	40 (88)		41 (89)		42 (90)		43 (91)
คอร์ด	Eb	Eb6	Eb	Bb7	Eb	Bb7	Eb
ขลุ่ยเพียงออ	3M	6M	1P	1P	5P	1P	3M
ระนาดเอก	6M/1P	7M/2M	1P/3M	-	3M/5P	5P/1P	3M/1P
ขิม	6M	7M	1P	5P	3M	4P	-
อังกะลุง	3M	2M	1P	3P	4d/6M	1P/3M	5P/1P

ตามตารางข้างต้นจะเห็นได้ว่า มีโน้ตนอกคอร์ดเป็นจำนวนมาก เมื่อพิจารณาถึงทิศทางการดำเนินไปของโน้ตจากการถอด Score พบว่า ในท่อนเพลงนี้ ชัยภัค ให้ความสำคัญกับความต่อเนื่องของเสียง โดยให้มีการข้ามโน้ตเกินกว่าหนึ่งเสียงน้อยที่สุด

ภาพประกอบ 49 แสดงตัวอย่างการให้ความสำคัญกับความต่อเนื่องของเสียง - ใกล้รุ่ง

(Near Dawn)

4.2.4 สายฝน (Falling Rain)

- แนวคิด และแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงผลงาน

บรรยากาศของฝนพรำ และความรู้สึกถึงการรับรู้ในความชุ่มชื้น ถูกใช้เป็นเครื่องตีความหลักในการเรียบเรียงเพลง “สายฝน” นี้ “ซึม” เป็นตัวแทนของสายฝน สะท้อนผ่านเอกลักษณ์ของเสียง และการบรรเลงโน้ตแบบรว, “ขลุ่ยเพียงออ” และ “ซอด้วง” เป็นตัวแทนของความชุ่มชื้น และเพื่อความสิ้นไหลของเพลงจึงไม่ต้องการให้มีเครื่องประกอบจังหวะอยู่ในเพลง

- บันไดเสียง (Scale)

ในแนวเสียงที่เป็นทำนองเด่นชัด ปรากฏโน้ตทั้งหมด คือ Eb / F / Gb / G / Ab / A / Bb / B / C / Db และ E เมื่อพิจารณาถึงจำนวนของโน้ต จะพบว่า โน้ต Db, Gb, A และ B ปรากฏในเพลงเป็นจำนวนน้อยกว่าโน้ตอื่น กล่าวคือ จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 101 ห้องเพลง

พบโน้ต Db ที่ห้องเพลงที่ 95	รวม 1 ครั้ง
พบโน้ต Gb ที่ห้องเพลงที่ 27, 55, และ 76	รวม 3 ครั้ง
พบโน้ต A ที่ห้องเพลงที่ 24 และ 73	รวม 2 ครั้ง
และพบโน้ต B ที่ห้องเพลงที่ 57	รวม 1 ครั้ง

จึงถือว่าโน้ต Db, Gb, A และ B ไม่ใช่โน้ตหลักในเพลง โน้ตหลักจึงมีเพียง โน้ต Eb, F, G, Ab, Bb, C และ D

- ระบบอิงกฏแจเสียง (Key Tonality)

จากบันไดเสียงที่พบจึงสามารถระบุได้ว่าเพลงนี้อยู่ในระบบอิงกฏแจเสียง Eb ซึ่งจะ มีระดับเสียงที่ต่ำกว่าต้นฉบับอยู่ 6 ครั้งเสียง หรือ 4 เสียง (ต้นฉบับเป็นกฏแจเสียง Ab)

- แนวทำนอง และช่วงเสียง (Melody and Range)

แนวทำนอง (Melody) ของเพลงมี 2 ส่วน คือ แนวทำนองหลักตามต้นฉบับ และแนวทำนองที่ช่วยเกสรสร้างขึ้นใหม่ ในส่วนของแนวทำนองหลักตามต้นฉบับของเพลงมี 2 ช่วง คือ ห้องเพลงที่ 19 ถึง ห้องเพลงที่ 45 และ ห้องเพลงที่ 67 ถึง ห้องเพลงที่ 94 โดยจัดสรรให้ ซิม, ขลุ่ยเพียงออ, ซอด้วง, ซออู้และซอเอื้อหนู บรรเลงดังนี้

ตาราง 29 แสดงแนวทำนองหลัก - สายฝน (Falling Rain)

ห้องเพลง	จำนวนห้องเพลง	เครื่องดนตรี
11 - 18	8	ทิม 1, 2
19 - 22	4	ขลุ่ยเพียงออ
23 - 26	4	ซอด้วง, ซออู้, ซอเอื้องหนู
28 - 36	8	ทิม 1, 2
37 - 45	8	ขลุ่ยเพียงออ, ซอด้วง, ซออู้
60 - 67	8	ทิม 1, 2
68 - 71	4	ขลุ่ยเพียงออ
72 - 75	4	ซอด้วง, ซออู้, ซอเอื้องหนู
75 - 85	10	ทิม 1, 2
86 - 94	9	ทิม 1-2, ขลุ่ยเพียงออ, ซอด้วง, ซออู้ และซอเอื้องหนู

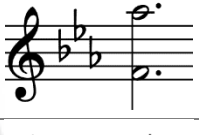
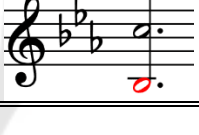
แนวทำนองที่ชัยภักดิ์สร้างขึ้นใหม่ มีทั้งหมด 3 ช่วง ได้แก่ ห้องเพลงที่ 1 - 10, ห้องเพลงที่ 45 - 59 และห้องเพลงที่ 93 - 101

ตาราง 30 แสดงแนวทำนองที่ชัยภักดิ์สร้างขึ้นใหม่ - สายฝน (Falling Rain)

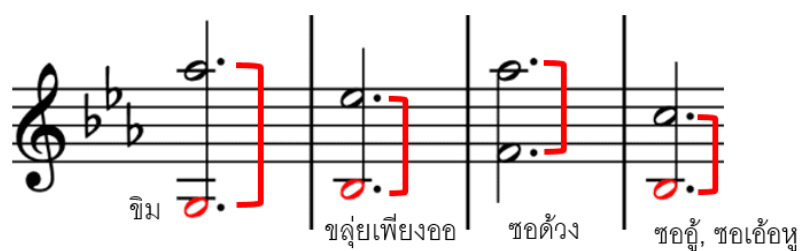
ห้องเพลง	จำนวนห้องเพลง	เครื่องดนตรี
1 - 10	10	เครื่องดนตรีไฟฟ้า (Harp, Synth Pad 1-2, Synth Lead)
45 - 48	4	เครื่องดนตรีไฟฟ้า (Bell Synth)
49 - 52	4	ทิม 1, 2
53 - 59	7	ขลุ่ยเพียงออ, ซอด้วง, ซออู้ และซอเอื้องหนู
95 - 98	4	ทิม 1-2, ขลุ่ยเพียงออ, ซอด้วง, ซออู้ และซอเอื้องหนู
99 - 101	3	เปียโนไฟฟ้า (Electronic Piano)

ช่วงเสียง (Range) ของแต่ละเครื่องดนตรีสรุปได้ดังนี้

ตาราง 31 แสดงช่วงเสียง - สายฝน (Falling Rain)

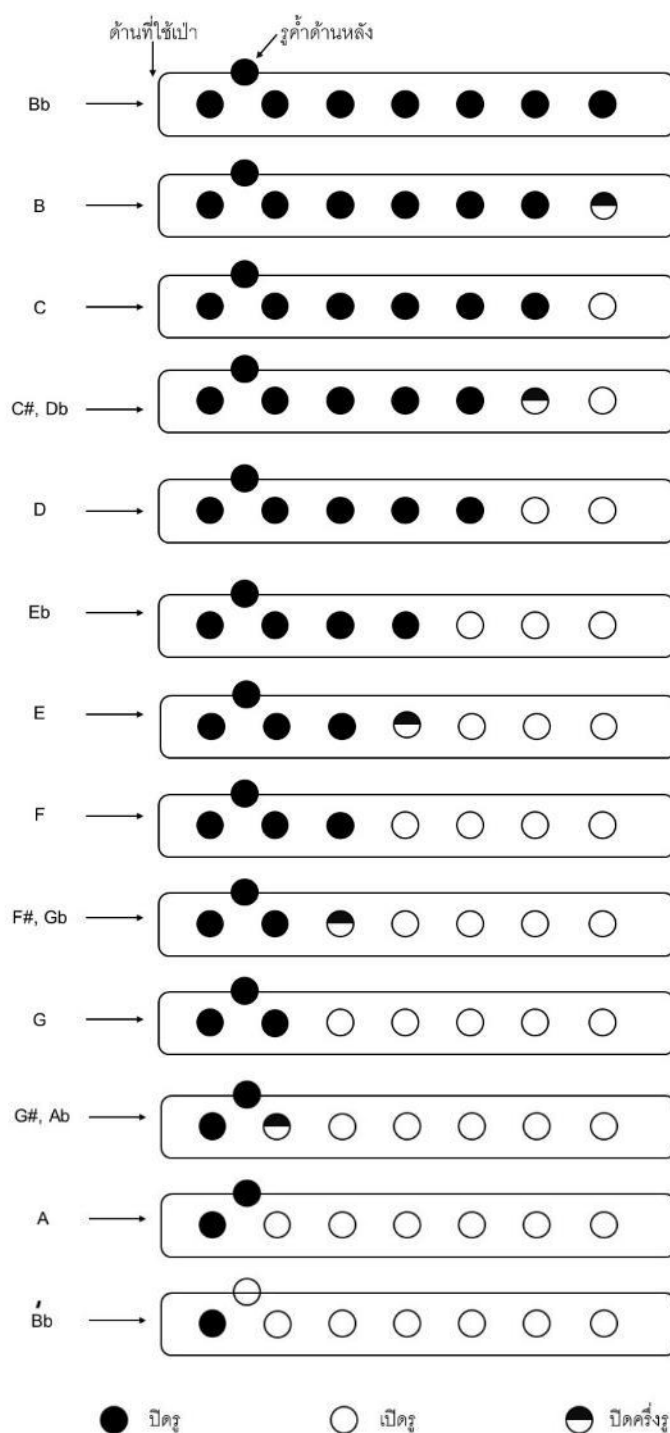
เครื่องดนตรี	ช่วงเสียง (ต่ำ - สูง)	ภาพแสดงช่วงเสียง
ฆิม	G (2) - Ab (4)	
ขลุ่ยเพียงออ	Bb (2) - Eb (4)	
ซอด้วง	F (3) - Ab (4)	
ซออู้	Bb (2) - C (4)	
ซอเอออู	Bb (2) - C (4)	

เมื่อช่วงเสียงของทุกเครื่องดนตรีมาเรียงต่อกันจะแสดงได้ดังนี้



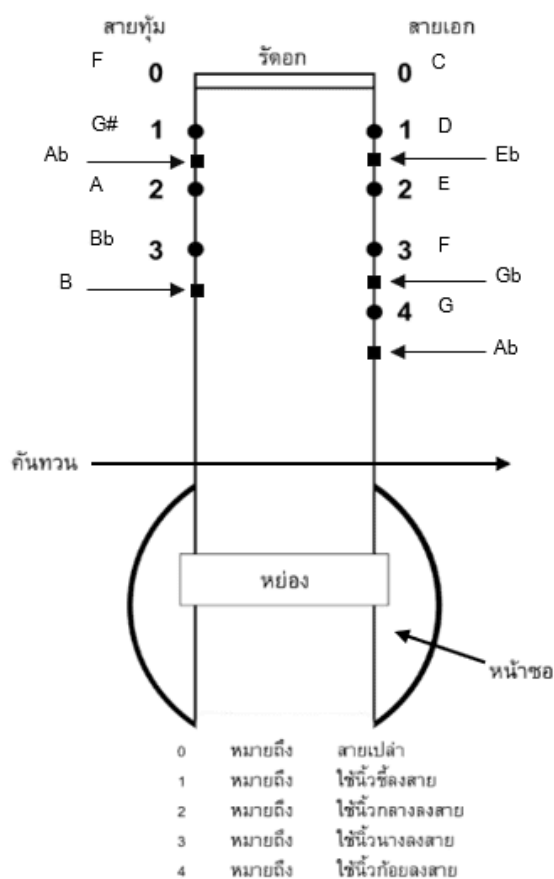
ภาพประกอบ 50 แสดงช่วงเสียง - สายฝน (Falling Rain)

ขลุ่ยเพียงออ ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง Bb (2) - Eb (4) ใช้ขลุ่ยเทียบเสียงตาม
มาตรฐานดนตรีตะวันตก คีย์ Bb ได้ดังนี้



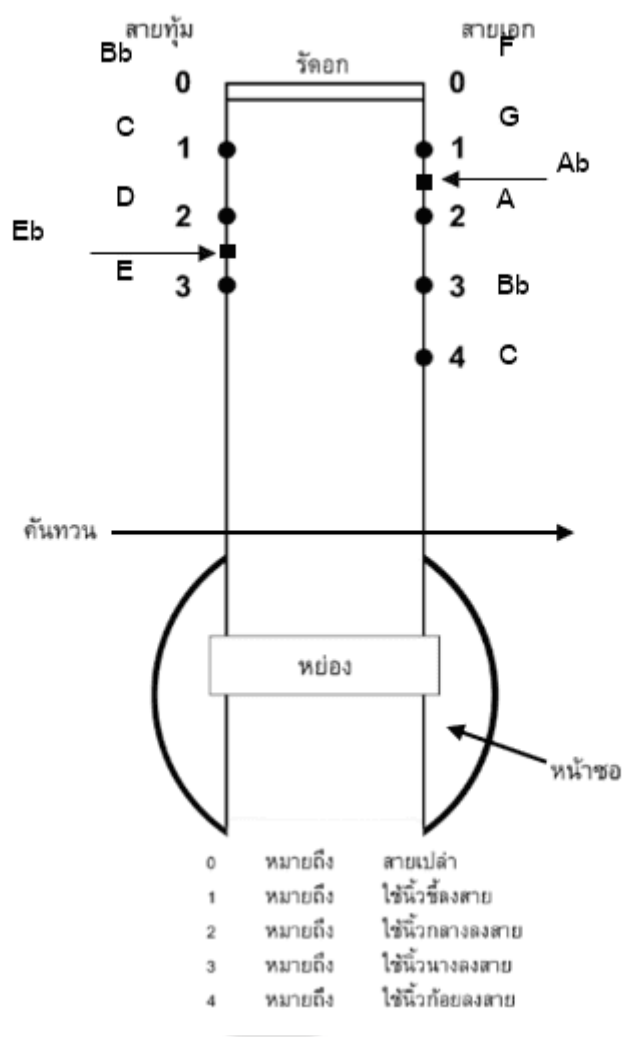
ภาพประกอบ 52 แสดงการเทียบเสียงขลุ่ยเพียงออ - สายฝน (Falling Rain)

ซอด้าง ได้เทียบเสียงตามมาตรฐานดนตรีตะวันตก โดยสายทุ้มเป็นโน้ต F และเทียบสายเอกเป็นโน้ต C ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง F (3) - Ab (4)



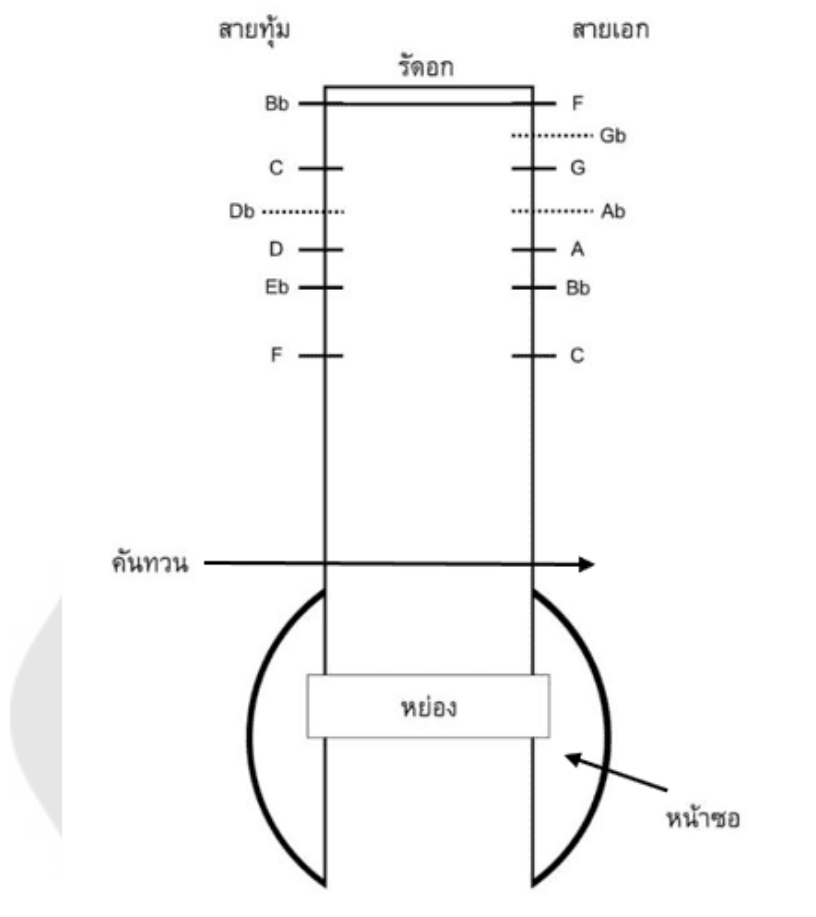
ภาพประกอบ 53 แสดงการเทียบเสียงซอด้าง - สายฝน (Falling Rain)

ซอดู้้ ได้เทียบเสียงตามมาตรฐานดนตรีตะวันตก โดยสายทุ้มเป็นโน้ต Bb และเทียบสายเอกเป็นโน้ต F ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง Bb (2) - C (4)



ภาพประกอบ 54 แสดงการเทียบเสียงซอดู้้ - สายฝน (Falling Rain)

ขอเอื้อหู ปรากฏโน้ตทั้งหมดในช่วง Bb (2) - C (4)



ภาพประกอบ 55 แสดงการเทียบเสียงขอเอื้อหู - สายฝน (Falling Rain)

- สังคีตลักษณ์ (Musical Form)

จากโน้ตเพลงต้นฉบับ เพลงสายฝน จะมีท่อนเกริ่นนำ ความยาว 6 เพลง ส่วนในท่อนเพลงหลัก จะมีลักษณะเป็นแบบ A-B-C-A' ซึ่งเป็นรูปแบบเพลงที่ถูกพัฒนาขึ้นมาจาก Rounded Binary Form (A-B-A) โดยมีท่อน C สอดแทรกเข้ามา ก่อนที่จะกลับไปท่อน A

ในงานเรียบเรียงใหม่ครั้งนี้ ได้ตัดท่อนเกริ่นนำออก แต่ยังคงลักษณะสังคีตลักษณ์เดิมของเพลงไว้ ซึ่งเป็น A-B-C-A' คือเป็นท่อน A จำนวน 8 ห้อง, ท่อน B จำนวน 8 ห้อง, ท่อน C จำนวน 8 ห้อง และท่อน A' อีกจำนวน 8 ห้อง ผู้วิจัยจะเรียกท่อนเพลงหลักตามต้นฉบับเดิมนี้เป็นท่อน A

ชัยภักได้ทำการเรียบเรียงท่อนดนตรีช่วงเริ่มต้น (Intro), ช่วงกลางเพลง (Solo) และช่วงดนตรีท้ายเพลง (Outro) เพิ่มเข้าไป ทำให้สังคีตลักษณ์ของทั้งเพลงเป็นดังนี้

ตาราง 32 แสดงสังคีตลักษณ์ - สายฝน (Falling Rain)

ท่อนเพลง	Intro	A	Solo	A	Outro
ห้องเพลง	1 - 10	11 - 44	45 - 59	60 - 92	93 - 101

- สีสันเสียง (Tone Color)

สีสันเสียงหลักของทำนองเพลงถูกตีความจากชื่อเพลง “สายฝน” ชัยภัก ได้เลือกเสียงซิม ด้วยเหตุผลลักษณะของเสียง และสามารถบรรเลงรวมนัดต่อเนื่องได้ คล้ายกับการพรวดต่อเนื่องของฝน ผสมกับต้องการให้อารมณ์เพลงมีความเหงา แต่ไม่ถึงกับโศกเศร้า จึงใช้ขลุ่ย และเครื่องดนตรีประเภทสีเป็นตัวแทนสีสันเสียงแห่งความเหงา ที่สามารถเอื้อนโน้ต ลากเสียงยาว ๆ ได้

โครงหลักของเพลงถูกควบคุมบรรยากาศสีสันไว้อย่างแข็งแกร่งด้วย Harp ที่ให้ความรู้สึกนุ่มนวล และเรียบเรียงการเล่นที่ให้ความรู้สึกต่อเนื่อง สิ้นไหลด้วยการเล่นกระจายโน้ต

- เสียงประสาน (Harmony): เนื้อดนตรี (Texture), คอร์ด (Chord), ชั้นคู่ (Interval)

การเรียบเรียงเสียงประสานในเพลงนี้เน้นการให้ความรู้สึกสงบ เพราะเป็นเพลงที่ต้องการสื่อถึงบรรยากาศในช่วงเวลาฝนตก มีจังหวะไม่เท่ากันตลอดเพลง มีช่วงดิ่งจังหวะให้ช้าลงบ้าง เพื่อให้ซิมได้บรรเลงแบบอิสระเชื่อมไปสู่ท่อนดนตรีถัดไป

ขลุ่ยเพียงออ, ซอด้วง, ซออู้ และซอเอออู นอกจากจะใช้สื่อสารถึงเสียงที่มีความต่อเนื่อง, ลากยาวแล้ว ยังถูกเรียบเรียงให้อยู่ในช่วงของโน้ตที่ไม่สามารถเล่นได้ด้วยซิม หรือ โน้ตนั้นต้องการเล่นโน้ตครึ่งเสียงให้มีความต่อเนื่องด้วยวิธีการลากยาว

เนื้อดนตรี (Texture)

จากการถอด Score พบว่า มีการบรรเลงร่วมกันของแนวเครื่องดนตรีทำนองหลัก จะมี 2 ลักษณะ ได้แก่ การบรรเลงแบบโน้ตเดียวกัน (Unison) และการบรรเลงสอดประสาน

การบรรเลงแบบโน้ตเดียวกัน (Unison) ในการพิจารณาหัวข้อนี้ จะรวมเอาการบรรเลงโน้ตเดียวกัน แต่ต่างระดับเสียงกันคู่ 8 ไว้ด้วย (Octave) จะมีเกิดขึ้นในห้องเพลงดังต่อไปนี้

ห้องเพลง	เครื่องดนตรี
11 - 18	ทิม1 และ ทิม2
23 - 26	ซอด้วง และ ซออู้
37 - 40	ขลุ่ยเพียงออ และ ซออู้
41 - 44	ซอด้วง และ ซออู้
60 - 67	ทิม1 และ ทิม2
72 - 75	ซอด้วง และ ซออู้
86 - 89	ขลุ่ยเพียงออ และ ซออู้
90 - 93	ซอด้วง และ ซออู้

ตาราง 33 แสดงห้องเพลงที่มีการบรรเลงแบบโน้ตเดียวกัน - สายฝน (Falling Rain)



ภาพประกอบ 56 แสดงตัวอย่างการบรรเลงแบบโน้ตเดียวกัน - สายฝน (Falling Rain)

การบรรเลงสอดประสาน มีเกิดขึ้นในเพลง 2 ลักษณะ ได้แก่

1. การบรรเลงสอดประสาน ด้วยทำนองที่ต่างกัน

ตาราง 34 ห้องเพลงที่มีการบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองที่ต่างกัน - สายฝน (Falling Rain)

ห้องเพลง	เครื่องดนตรี
28 - 35	ซิม1 ประสานกับ ซิม2
41 - 44	ซิม1,2 ประสานกับ ซอด้วง และซออู้
77 - 84	ซิม1 ประสานกับ ซิม2
86 - 98	ซิม1,2 ประสานกับ ขลุ่ยเพียงออ, ซอด้วง, ซออู้ และซออู้



ภาพประกอบ 57 แสดงตัวอย่างการบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองที่ต่างกัน - สายฝน (Falling Rain)

2. การบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองที่คล้ายกัน แต่มีระดับเสียงของโน้ตที่แตกต่างกัน พบในท้องเพลงที่ 23 - 26, 41 - 44, 49 - 52, 72 - 75 และ 86 - 94

ภาพประกอบ 58 แสดงตัวอย่างการบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองที่คล้ายกัน - สายฝน
(Falling Rain)

ทั้งหมดนี้เป็นการแสดงถึงเนื้อดนตรีแบบ Homophony
คอร์ด (Chord)

ในการเรียบเรียงใหม่ครั้งนี้ ชัยภัค ได้ทำการตัดดนตรีท่อนเกริ่นนำออก โดยสร้างดนตรี Intro ขึ้นมาเพิ่มเติมแทน การพิจารณาเรื่องคอร์ดจึงเริ่มต้นในท่อน A เมื่อเทียบกับต้นฉบับ ก็พบว่า ไม่ได้มีเปลี่ยนแปลงทางเดินคอร์ดแต่อย่างใด จะแตกต่างกันแต่เพียงอัตราส่วนของโน้ตทำนองหลัก เนื่องจากการบรรเลงโน้ตระดับเพิ่มเข้าไป

สายฝน

การเปรียบเทียบการดำเนินคอร์ด

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

เรียบเรียงโดย ชัยภักดิ์ ภักธรจินดา, 2560

ท่อน A

I I dim V9 V7 Vdim7 III7 vi VI dim7 V7

ต้นฉบับ

เรียบเรียงใหม่

ท่อน B

I I maj7 II7 V7 I dim V7 ii7 ii6 V9 I dim I

ต้นฉบับ

เรียบเรียงใหม่

ท่อน C

I maj7 I III7 vi V7 V9 V7 Vdim

ต้นฉบับ

เรียบเรียงใหม่

ท่อน A'

ii7 ii6 I I maj7 I I dim V9 V7 Vdim III dim

ต้นฉบับ

เรียบเรียงใหม่

ii7 II7 V7(b9) I

ต้นฉบับ

เรียบเรียงใหม่

ภาพประกอบ 59 แสดงการเปรียบเทียบการดำเนินคอร์ด - สายฝน (Falling Rain)

ขั้นคู่ (Interval)

เทคนิคการใช้ขั้นคู่ที่น่าสนใจในเพลงนี้ จะอยู่ในช่วง “การบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองที่คล้ายกัน” ในห้องเพลงที่ 23 - 26, 41 - 44, 49 - 52, 72 - 75 และ 86 - 94 แบ่งได้เป็น 2 กรณีดังนี้

1. การประสานเสียงโดยใช้โน้ตคู่ 4 เป็นวิธีการมองขั้นคู่ประสานเสียงแบบดนตรีไทย กล่าวคือ โน้ตที่มีระดับเสียงสูงกว่า จะเป็นโน้ตหลัก โน้ตที่มีระดับเสียงต่ำกว่า จะถูกนับลงมาเป็นคู่ 4 เกิดขึ้นที่ห้องเพลงที่ 23 - 26 และ 72 - 75

The image shows a musical score for a piece titled 'Falling Rain' (สายฝน). It consists of four staves, each with a different Thai vocal line: ขลุ่ยเพียงออ (Flute), ขลุ่ยด้วง (Flute), ขลุ่ย (Flute), and เอื้อหุ (Aue Hu). The score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. Measures 23, 24, 25, and 26 are highlighted with a red dashed box, indicating a specific interval of 4 notes. The lyrics for each staff are: ขลุ่ยเพียงออ (Flute), ขลุ่ยด้วง (Flute), ขลุ่ย (Flute), and เอื้อหุ (Aue Hu). The lyrics for measures 23-26 are: 23. ทำนองหลัก, 24. ทำนองประสาน, 25. ทำนองหลัก, 26. ทำนองประสาน.

ภาพประกอบ 60 แสดงตัวอย่างการประสานเสียงโดยใช้โน้ตคู่ 4 - สายฝน (Falling Rain)

2. การประสานเสียงโดยใช้โน้ตคู่ 3 ที่สูงกว่าระดับเสียงทำนองหลักตลอดช่วงพบในท้องเพลงที่ 41 – 44

ภาพประกอบ 61 แสดงตัวอย่างการประสานเสียงโดยใช้โน้ตคู่ 3 - สายฝน (Falling Rain)

4.2.5 ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)

- แนวคิด และแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงผลงาน

เพลงนี้เรียบเรียงบนแนวคิดของดนตรีแบบ Folk pop คล้ายเพลงของ จรัญ มโนเพชร คือ มือคู่สตีกีก็ดาร์ ดำเนินคอร์ดแบบกระจายโน้ตไปตลอดเพลง โดยเพลงนี้ ชัยภัค ต้องทำการวางแผนล่วงหน้าเป็นอย่างมาก ด้วยทำนองหลักที่มีโน้ตที่ไม่ได้อยู่ในบันไดเสียงหลักเป็นจำนวนมาก ในแต่ละท่อนมีโน้ตยากง่ายต่างกัน เครื่องดนตรีใดเล่นช่วงใด ล้วนผ่านการวางแผนก่อนที่จะลงมือเรียบเรียงดนตรีลงในโปรแกรม

- บันไดเสียง (Scale)

ในแนวเสียงที่เป็นทำนองเด่นชัด ปรากฏโน้ต คือ Bb / C / D / Ed / F / G และ A จากจำนวนท้องเพลงทั้งหมด 100 ท้องเพลง

- ระบบอิงกฏแจเสียง (Key Tonality)

จากบันไดเสียงที่พบจึงสามารถระบุได้ว่าเพลงนี้อยู่ในระบบอิงกฏแจเสียง Bb ซึ่งจะมีระดับเสียงที่ต่ำกว่าต้นฉบับอยู่ 2 ครึ่งเสียง

- แนวทำนอง และช่วงเสียง (Melody and Range)

แนวทำนอง (Melody) ของเพลงมี 2 ส่วน คือ แนวทำนองหลักตามต้นฉบับ และแนวทำนองที่ชั้ยภาคสร้างขึ้นมาใหม่

ในทำนองหลักของเพลง จัดสรรให้ ระนาดเอก, ซิม, ขลุ่ยเพียงออ, ซอด้วง, ซออู้ และ ระนาดทุ้ม บรรเลงดังนี้

ตาราง 35 แสดงช่วงแนวทำนองหลัก - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)

ห้องเพลง	จำนวนห้องเพลง	เครื่องดนตรี
12 - 28	17	ระนาดเอก
28 - 44	17	ซิม
44 - 59	16	ขลุ่ยเพียงออ
60 - 75	16	ซอด้วง
76 - 92	17	ระนาดเอก, ซิม, ขลุ่ยเพียงออ, ซอด้วง, ซออู้ และ ระนาดทุ้ม

ในช่วงแนวทำนองที่ชั้ยภาคสร้างขึ้นมาใหม่ มีทั้งหมด 2 ช่วง

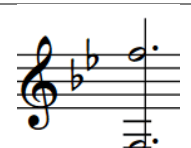
ตาราง 36 แสดงช่วงแนวทำนองที่ชั้ยภาคสร้างขึ้นมาใหม่ - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)

ห้องเพลง	จำนวนห้องเพลง	เครื่องดนตรี
1 - 12	12	Electronic Piano, Synthesizer, Acoustic Guitar
94 - 100	7	Electronic Piano, Synthesizer, Acoustic Guitar, Harp

จะสังเกตได้ว่า ในช่วงดนตรีที่สร้างขึ้นมาเพิ่มเติม ไม่มีการบรรเลงเครื่องดนตรีไทย

ช่วงเสียง (Range) ของแต่ละเครื่องดนตรีสรุปได้ดังนี้

ตาราง 37 แสดงช่วงเสียงของแนวทำนองหลัก - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)

เครื่องดนตรี	ช่วงเสียง (ต่ำ - สูง)	ภาพแสดงช่วงเสียง
ระนาดเอก	Bb (2) - F (5)	
ฆิม	G (2) - G (4)	
ขลุ่ยเพียงออ	D (3) - G (4)	
ซอด้วง	D (3) - G (4)	
ซออู้	Bb (2) - D (4)	
ระนาดทุ้ม	F (2) - F (4)	

เมื่อช่วงเสียงของทุกเครื่องดนตรีมาเรียงต่อกันจะแสดงได้ดังนี้



ภาพประกอบ 62 แสดงช่วงเสียงทำนองหลัก - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)

- การเลือกใช้เครื่องดนตรีไทย และการปรับเสียง

เครื่องดนตรีไทยที่ใช้ในเพลงนี้ได้แก่ ฆ้องวง, ซออู้, ซออด้วง, ซออู้ และ ฆ้องวง

ฆ้องวง ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง Bb (2) - F (5) มีการปรับเสียงดังนี้

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
G	A	Bb	C	D	Eb	F	G	Ab	A	Bb	C	D	Eb	F	G	Ab	A	Bb	C	D

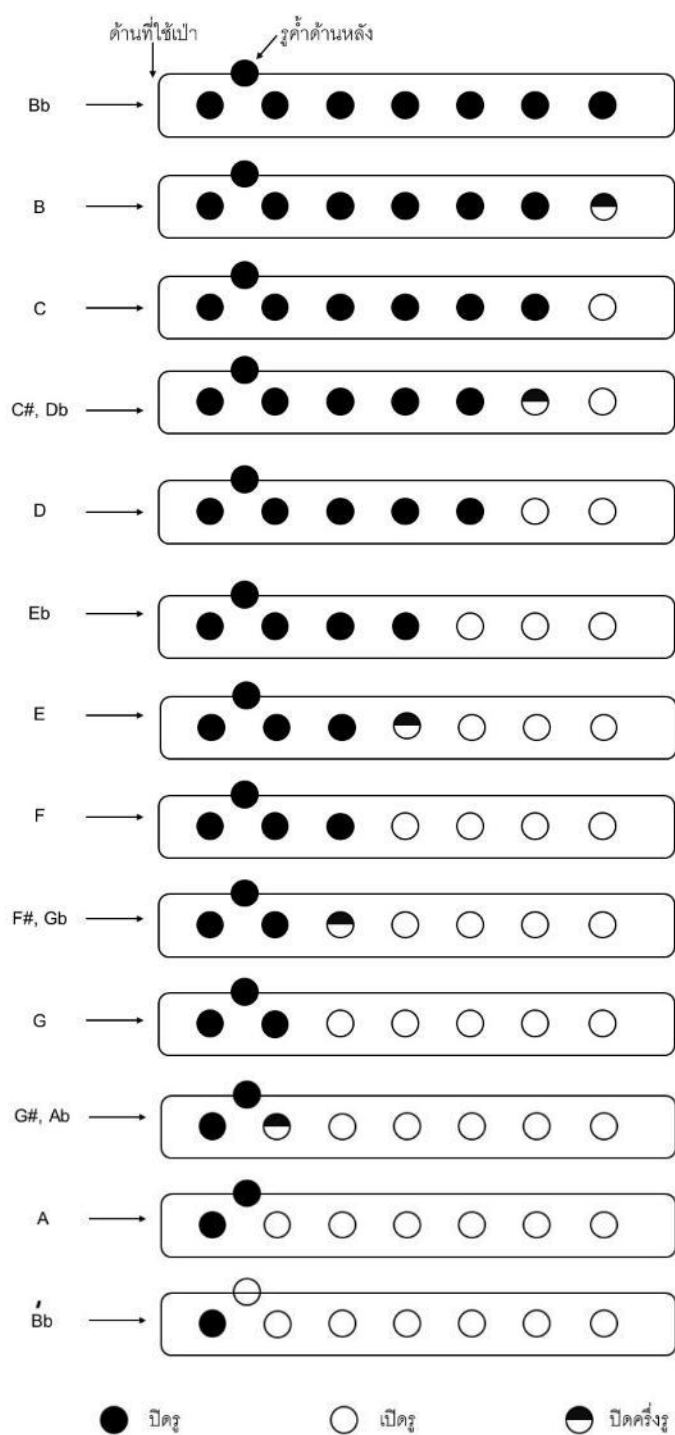
ภาพประกอบ 63 แสดงการเทียบเสียงฆ้องวง - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)

ซออู้ ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง G (2) - A (4) มีการปรับเทียบเสียงดังนี้

		A	D	Ab (G#)	
7					
6		G	C	Gb (F#)	
5		F	B	E	Ab (G#)
4		E	A	D	Gb (F#)
3		D	G	C	
2		C	F	B	Eb (D#)
1		Bb (A#)	Eb (D#)	A	Db (C#)
	สายที่	ต่ำ	กลาง	สูง	สูง (พิเศษ)

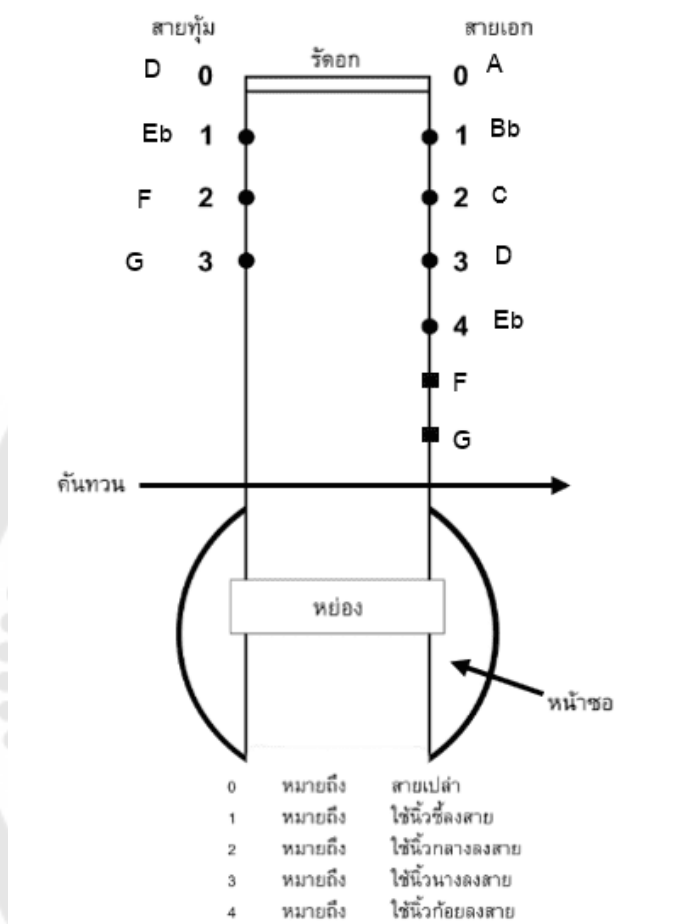
ภาพประกอบ 64 แสดงการเทียบเสียงซออู้ - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)

ขลุ่ยเพียงออ ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง D (3) - G (4) ใช้ขลุ่ยเทียบเสียงตาม
มาตรฐานดนตรีตะวันตก คีย์ Bb ได้ดังนี้



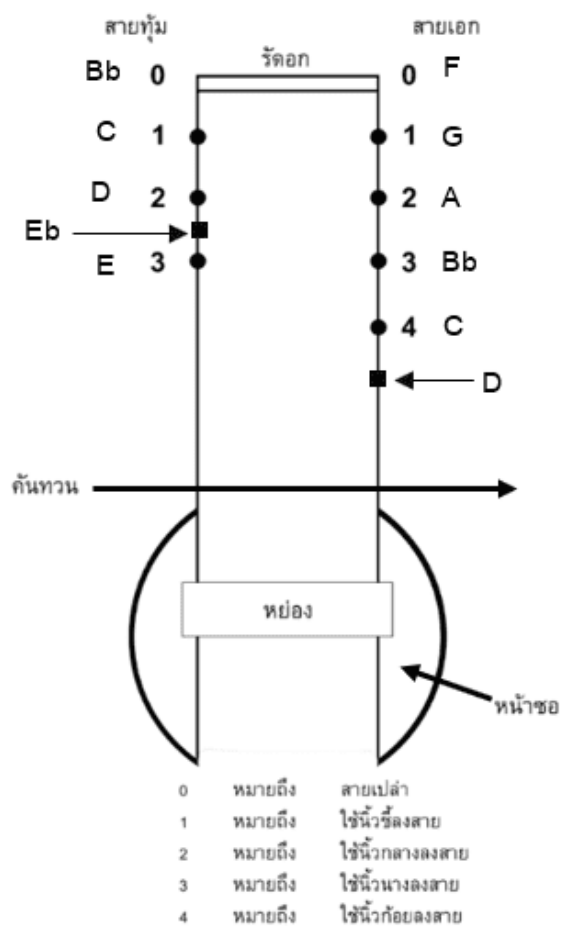
ภาพประกอบ 65 แสดงการเทียบเสียงขลุ่ยเพียงออ - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)

ซอด้าง ได้เทียบเสียงตามมาตรฐานดนตรีตะวันตก โดยสายทุ้มเป็นโน้ต D และเทียบสายเอกเป็นโน้ต A ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง D (3) - G (4)



ภาพประกอบ 66 แสดงการเทียบเสียงซอด้าง - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)

ข้อ ๑ ได้เทียบเสียงตามมาตรฐานดนตรีตะวันตก โดยสายทุ้มเป็นโน้ต Bb และเทียบสายเอกเป็นโน้ต F ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง Bb (2) - D (4)



ภาพประกอบ 67 แสดงการเทียบเสียงข้อด้วง - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)

ระนาดทุ้ม ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง F (2) - F (4) มีการปรับเสียงดังนี้

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
G ₂	A ₂	B ₂ ^b	C ₃	D ₃	E ₃ ^b	F ₃	G ₃	A ₃	B ₃ ^b	C ₄	D ₄	E ₄ ^b	F ₄	G ₄	A ₄	B ₄ ^b

ภาพประกอบ 68 แสดงการเทียบเสียงระนาดทุ้ม - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)

- สังกีตลักษณ์ (Musical Form)

ในต้นฉบับเพลง ความฝันอันสูงสุด ได้ระบุว่า เพลงนี้มีรูปแบบ A-B-C-D-E-D'-F-D'-G-H ท่อนละ 8 ห้อง แต่ท่อน D ทั้ง 3 ครั้ง ก็จะไม่เหมือนกันเสียทีเดียวจนเกือบจะเรียกได้ว่า เป็นรูปแบบ Through Composed ไปเลย ซึ่งจากการถอด Score ผู้วิจัยเห็นควรให้รูปแบบของเพลงนี้เป็นแบบ Through Composed ไม่มีท่อนซ้ำเลยตั้งแต่ต้นจนจบ มีทั้งหมด 10 ท่อน คือ A, B, C, D, E, F, G, H, I, และ J ความยาวท่อนละ 8 ห้องเพลง ในงานเรียบเรียงใหม่ครั้งนี้ ได้สร้างทำนองเริ่มต้น เป็น Intro ของเพลงขึ้นมาใหม่ จำนวน 12 ห้องเพลง และ ท่อนท้ายที่มีลักษณะเป็นการทอดอารมณ์ของเพลงจำนวน 8 ห้องเพลง

ตาราง 38 แสดงสังคีตลักษณ์ - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)

ชื่อท่อนเพลงตามต้นฉบับ	เทียบเป็นท่อนเพลงแบบ Through Composed
A	A
B	B
C	C
D	D
E	E
D'	F
F	G
D''	H
G	I
H	J

- สีสันเสียง (Tone Color)

เครื่องดนตรี วรรณาเอก (ไม้นวม), ขิม, ขลุ่ยเพียงออ, ซอด้วง, ซออู้ และระนาดทุ้ม กลุ่มนี้จะเป็นเครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก ให้เสียงที่สว่างชัดเจน เมื่อผนวกกับวิธีการเล่นในตลกยาวต่อกันด้วยลีลาอ่อนโยน โดย ชัยภักดิ์ เพิ่มเติมโน้ตระดับไปไม่มากนัก ทำให้สีสันภาพรวมของกลุ่มนี้ให้ความรู้สึกที่สงบ ฟังดูไม่กระด้าง หรือดูดุดาจนเกินไป อีกทั้งการควบคุมลักษณะเสียงของเครื่องดนตรีทั้งหมดนี้ด้วยการปรับค่า Equalizer ในกระบวนการ Mixing ทำให้เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองหลักทั้งหมดให้สีสันไปในทิศทางเดียวกันกับการควบคุมสีสันเสียงของเครื่องไฟฟ้า ที่ไม่ต้องการให้เพลงนี้ฟังดูมีจังหวะมากเกินไป โดยได้เลือกใช้เสียงเครื่องดนตรีที่สีสันไม่กระด้างหูจนเกินไป และมีการใช้โน้ตที่ไม่เยอะมาก ดำเนินไปอย่างสงบ

- เสียงประสาน (Harmony): เนื้อดนตรี (Texture), คอร์ด (Chord), ช่วง (Interval)

เนื้อดนตรี (Texture)

จากการถอด Score พบว่า ระนาดเอก, ซิม, ขลุ่ยเพียงออ และซอด้วง บรรเลงในการดำเนินทำนองหลัก เครื่องดนตรีละ 2 ท่อน ตามตารางที่แจกแจงไปแล้วในการวิเคราะห์แนวทำนอง กล่าวคือ ระนาดเอก บรรเลงในท่อนเพลง A-B, ซิม บรรเลงในท่อนเพลง C-D, ขลุ่ยเพียงออ บรรเลงในท่อนเพลง E-F และ ซอด้วง บรรเลงเพลงในท่อนเพลง G-H

เครื่องดนตรีไทยทั้งหมดในเพลงนี้ ระนาดเอก, ซิม, ขลุ่ยเพียงออ, ซอด้วง, ซออู้ และระนาดทุ้ม บรรเลงทำนองร่วมกันในท่อน ท่อนเพลง I-J ที่กล่าวมาทั้งหมดล้วนแล้วแต่บรรเลงเพียงทำนองหลัก ที่มีโน้ตระดับน้อยมาก หากนับแต่เพียงเครื่องดนตรีทำนองหลัก เพลงนี้จะมีเนื้อดนตรีเป็น Monophony ก็สามารถสรุปเช่นนี้ได้

ภาพประกอบ 69 แสดงตัวอย่างการบรรเลงทำนองหลักร่วมกัน - ความฝันอันสูงสุด

(The Ultimate Dream)

แต่ในส่วนที่เครื่องดนตรีไฟฟ้าที่ ชัยภัค เรียบเรียงขึ้นมานั้น มีการบรรเลงแบบกระจายโน้ต (Arpeggio) ควบคู่ไปตลอดทั้งเพลงทำให้เพลงนี้ยังคงมีลักษณะเนื้อดนตรีเป็นแบบ Homophony

The musical score consists of five staves. The first staff is for Electronic Piano, showing a melodic line with arpeggiated chords. The second staff is for Synth Guitar, showing a similar melodic line. The third staff is for Synth Pad 1, showing a sustained harmonic background. The fourth staff is for Synth Pad 2, showing a sustained harmonic background. The fifth staff is for Acoustic Guitar, showing a melodic line. Chord symbols are written above the staves, including Bb, Ab, Gm, Eb, Dm, Dm7b9, Cm7, F7, Gbmaj7, Ab6, F7, and B7.

ภาพประกอบ 70 แสดงตัวอย่างการบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก - ความฝันอันสูงสุด
(The Ultimate Dream)

คอร์ด (Chord) เนื่องด้วยบทเพลงพระราชนิพนธ์เพลง ความฝันอันสูงสุด นี้ ได้ถูกควบคุมโน้ตในแนวทำนองให้เหมาะกับคอร์ดมาเป็นอย่างดีพิถีพิถันแล้ว ชัยภัคได้ตระหนักถึงข้อนี้เป็นอย่างดี ทำให้เมื่อทำการวิเคราะห์ทางเดินคอร์ดที่บรรเลงด้วย เปียโนไฟฟ้า (EP) และ อคูสติคกีตาร์ พบว่า เป็นการดำเนินคอร์ดตามบทพระราชนิพนธ์เดิม มิได้ทำการเปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด

ความฝันอันสูงสุด

การเปรียบเทียบการดำเนินชีวิต

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

เรียบเรียงโดย ชัยศักดิ์ ภัทรจินดา, 2560

Chord progression for the song "ความฝันอันสูงสุด" (The Ultimate Dream) in 4/4 time, featuring a comparison of life.

Section 1 (Measures 1-5):

- Measures 1-2: I, I maj7, ii7
- Measures 3-4: I, I maj7, vi
- Measure 5: IV, vii7(b5)

Section 2 (Measures 6-11):

- Measures 6-7: iii, iii7(b5), ii7, V7, bVI maj7, vi
- Measures 8-9: I7, IV, IVaug, VI7, ii7
- Measures 10-11: V7, bVII7, ii7

Section 3 (Measures 12-16):

- Measures 12-13: V7, VI1, ii7
- Measures 14-15: V7sus4, I
- Measure 16: I

Section 4 (Measures 17-21):

- Measures 17-18: I, ii7
- Measures 19-20: V7, vi
- Measure 21: IV

Section 5 (Measures 22-26):

- Measures 22-23: iii, ii7, V7, I7
- Measures 24-25: IV, IVaug, VI7, ii7
- Measure 26: V7, bVII7

The score is written for two staves: **ต้นฉบับ** (Original) and **เรียบเรียงใหม่** (Revised). The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

ภาพประกอบ 71 แสดงการเปรียบเทียบการดำเนินชีวิต - ความฝันอันสูงสุด

(The Ultimate Dream)

28 V7 V11 ii7 V7sus4 I

ต้นฉบับ

เขียนเรียงใหม่

33 I vi ii7 V11 IV

ต้นฉบับ

เขียนเรียงใหม่

38 iii ii7 V7 I7 IV IVaug V17 ii7 V7 $bV17(b5)$

ต้นฉบับ

เขียนเรียงใหม่

44 V7 ii9 $bV17(b5)$ V9 I $bV17$

ต้นฉบับ

เขียนเรียงใหม่

50 I vi iii IV6 I ii ii7 ii6 V7

ต้นฉบับ

เขียนเรียงใหม่

56 I7 IV IVaug V17 ii7 ii7(b5) V7 $bV17(b5)$ V7sus4

ต้นฉบับ

เขียนเรียงใหม่

ท่อน E

ท่อน D'

ท่อน F

ภาพประกอบ 71 (ต่อ)

61 ii7 V7sus4 V9 I I

คั่นฉบับ

ii7 V7sus4 V9 I I

เขียนเรียงใหม่

66 ^bVII I vi IV iii iii7(b5) ii7 V7 ^bVI maj7 ^bVII6

คั่นฉบับ

^bVII I vi I iii iii7(b5) ii7 V7 ^bVI maj7 ^bVII6

เขียนเรียงใหม่

72 V7 I7 IV IVaug VI7 ii7 ^bVI maj7(b5) V7 ii7

คั่นฉบับ

V7 I7 *ท่อน H* IV IVaug VI7 ii7 ^bVI maj7(b5) V7 ii7

เขียนเรียงใหม่

78 V7sus4 V7 I

คั่นฉบับ

V7sus4 V7 I

เขียนเรียงใหม่

ขั้นคู่ (Interval)

เทคนิคการใช้ขั้นคู่ที่น่าสนใจในเพลงนี้ จะอยู่ในส่วนของระนาดทุ้ม ซึ่งพบใน 2 ท่อนเพลงสุดท้าย จำนวน 17 ห้องเพลง พบการใช้คู่ 4 จำนวน 4 ครั้ง และการใช้คู่ 3 จำนวน 9 ครั้ง ในขั้นคู่เหล่านี้ จะมีโน้ตที่เป็นทำนองของเพลงอยู่ด้วย การเลือกใช้ขั้นคู่ของชั๊วภาคในท่อนนี้จึงคำนึงถึงโน้ตที่อยู่รวมกับคอร์ดแล้วไม่ทำให้เกิดเสียงกระด้างจนเกินไป



ภาพประกอบ 72 แสดงการใช้ขั้นคู่ - ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)

4.2.6 แสงเทียน (Candlelight Blues)

- แนวคิด และแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงผลงาน

เมื่อเลือกเพลงนี้มาเรียบเรียง ชั๊วภาคตั้งใจให้เพลงนี้มีจังหวะเป็น Shuffle Feel หรือ Swing Feel แบบดนตรีบลูส์ เนื่องจากคุ้นชินกับลีลาแบบนี้ตั้งแต่เมื่อครั้งเล่นดนตรีกับอาจารย์นิสร์ ศรีกลิ่นดี และต้องการสร้างความแปลกใหม่ให้กับเพลงนี้ด้วยการนำเสียงเปิงมางคอกมาบรรเลงในบางช่วง และเน้นเล่นตามความรู้สึกตัวเอง

- บันไดเสียง (Scale)

ในแนวเสียงที่เป็นทำนองเด่นชัด ปรากฏโน้ตทั้งหมด คือ F / G / Ab / A / Bb / B / C / Db / D / Eb และ E เมื่อพิจารณาจากการทบทวนวรรณกรรมพบว่า เพลงนี้เป็นเพลงบลูส์ โน้ตหลักของเพลงจึงเป็นการผสมผสานระหว่าง บันไดเสียง F Major และ F Blues ทำให้ในเพลงพบโน้ต F / G / Ab / A / Bb / B / C / D / Eb และ E อยู่เสมอ

จากการพิจารณาจำนวนของโน้ต จะพบว่า โน้ต Db ปรากฏในเพลงเป็นจำนวนน้อยกว่าโน้ตอื่น จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 58 ห้องเพลง พบโน้ต Db ที่ห้องเพลงที่ 6, 8, 11, 16, 21, 25, 32, 40 และ 49 รวม 9 ครั้ง จึงถือว่าโน้ต Db ไม่ใช่โน้ตหลักในเพลง

- ระบบอิงกุญแจเสียง (Key Tonality)

จากบันไดเสียงที่พบจึงสามารถระบุได้ว่าเพลงนี้อยู่ในระบบอิงกุญแจเสียง F ซึ่งจะมีระดับเสียงที่สูงกว่าต้นฉบับอยู่ 2 ครั้งเสียง หรือ 1 เสียง

- แนวทำนอง และช่วงเสียง (Melody and Range)

แนวทำนอง (Melody) ในเพลงแสงเทียนนี้ ชัยภัค ไม่ได้เรียบเรียงทำนองใหม่ขึ้นมาเลย มีการจัดสรรให้ ขิม, ซอด้วง และซออู้ บรรเลงทำนองหลักดังนี้

ตาราง 39 แสดงแนวทำนองตามห้องเพลง - แสงเทียน (Candlelight Blues)

ห้องเพลง	จำนวนห้องเพลง	เครื่องดนตรี
3 - 14	12	ขิม
15 - 27	13	ซอด้วง
27 - 39	13	อคูสติคกีต้าร์ (บรรเลงทำนอง)
39 - 40	2	ซอด้วง
41 - 53	13	ซอด้วง และซออู้

ในแนวทำนองท่อนเริ่มเพลง เป็นเล่นกระจายโน้ตเข้ามา และท้ายเพลง เป็นนำทำนอง 5 ห้องเพลงสุดท้ายมาบรรเลงซ้ำ และทำการทอดเสียง ปิดท้ายด้วยลีเพลงตามแบบฉบับของคนตรีประเภทบลูส์



ภาพประกอบ 73 แสดงแนวทำนองท่อนเริ่มเพลง - แสงเทียน (Candlelight Blues)



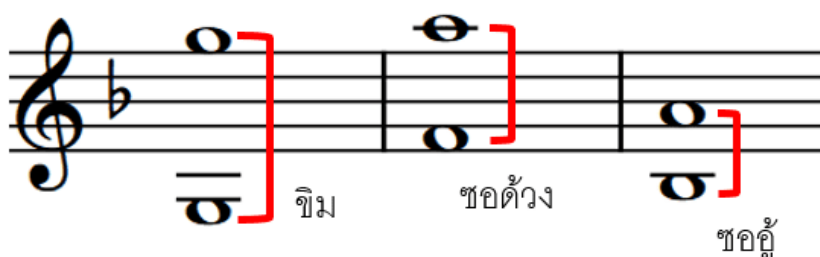
ภาพประกอบ 74 แสดงวลีทำนองแบบคนตรีบลูส์ในท่อนท้ายเพลง

ช่วงเสียง (Range) ของแต่ละเครื่องดนตรีสรุปได้ดังนี้

ตาราง 40 แสดงช่วงเสียง - แสงเทียน (Candlelight Blues)

เครื่องดนตรี	ช่วงเสียง (ต่ำ - สูง)	ภาพแสดงช่วงเสียง
ทิม	G (2) - G (4)	
ซอด้วง	F (3) - Ab (4)	
ซออู้	Bb (2) - A (3)	

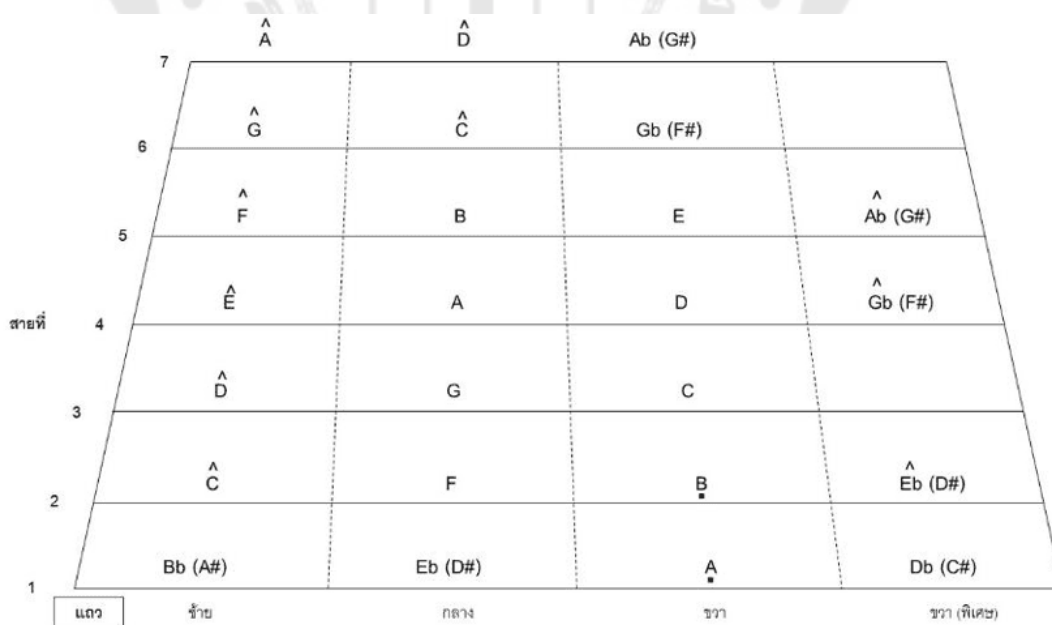
เมื่อช่วงเสียงของทุกเครื่องดนตรีมาเรียงต่อกันจะแสดงได้ดังนี้



ภาพประกอบ 75 แสดงช่วงเสียงเครื่องดนตรีดำเนินทำนอง - แสงเทียน (Candlelight Blues)

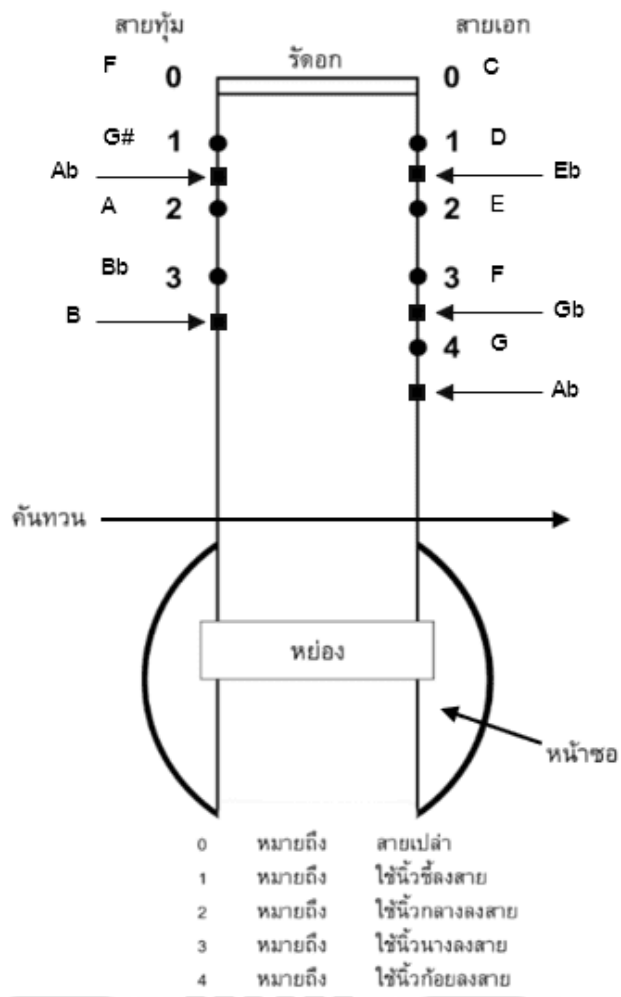
- การเลือกใช้เครื่องดนตรีไทย และการปรับเสียง

เครื่องดนตรีไทยที่ใช้ในเพลงนี้ได้แก่ ชิม, ซอด้วง และซออู้ เนื่องด้วยเหตุต่อความสะดวกในการบรรเลงโน้ตในเพลงนี้ให้ครบถ้วนมากที่สุด เนื่องจากมีโน้ตครึ่งเสียงเป็นจำนวนมาก ชิม ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง G (2) - G (4) มีการปรับเทียบเสียงดังนี้



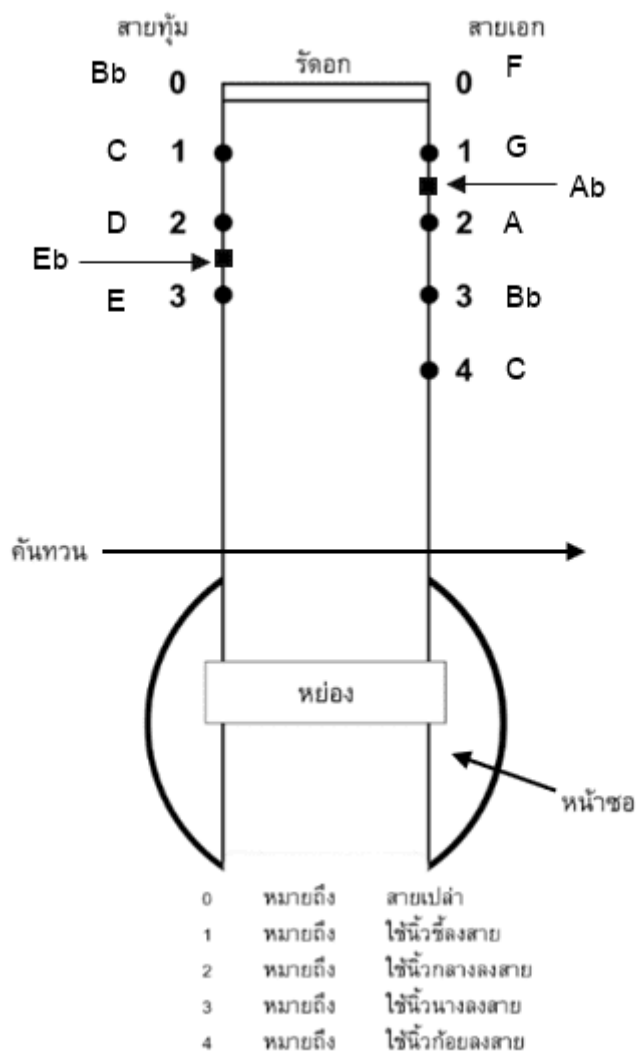
ภาพประกอบ 76 แสดงการเทียบเสียงชิม - แสงเทียน (Candlelight Blues)

ซอดั้วง ได้เทียบเสียงตามมาตรฐานดนตรีตะวันตก โดยสายทุ้มเป็นโน้ต F และเทียบสายเอกเป็นโน้ต C ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง F (3) - Ab (4)



ภาพประกอบ 77 แสดงการเทียบเสียงซอดั้วง - แสงเทียน (Candlelight Blues)

ซอคู่ ได้เทียบเสียงตามมาตรฐานดนตรีตะวันตก โดยสายทุ้มเป็นโน้ต Bb และเทียบสายเอกเป็นโน้ต F ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง Bb (2) - A (3)



ภาพประกอบ 78 แสดงการเทียบเสียงซอคู่ - แสงเทียน (Candlelight Blues)

- สังคีตลักษณ์ (Musical Form)

เพลงนี้เป็นรูปแบบบลูส์ 12 ห้อง จำนวน 2 ท่อน ที่ได้มีการทดลองใช้วิธีเดินคอร์ดในแบบของในหลวง รัชกาลที่ 9 เอง และทั้ง 2 ท่อน มีการเดินคอร์ดที่ต่างกัน ชัยภัค ตระหนักในความสำคัญข้อนี้เป็นอย่างมาก ในการเรียบเรียงใหม่นี้จึงยังคงสังคีตลักษณ์เดิมของเพลงไว้ ได้มีการเรียบเรียงท่อน Intro, ท่อนดนตรีเดี่ยวกลางเพลง และ ท่อนเพลง Outro ทำให้สังคีตลักษณ์ของทั้งเพลงเป็นดังนี้

ตาราง 41 แสดงสังคีตลักษณ์ - แสงเทียน (Candlelight Blues)

ท่อนเพลง	Intro	ท่อน 1 (A)	ท่อน 2 (B)	Solo (รูปแบบ ท่อน1)	ท่อน 2 (B)	Outro
ห้องเพลง	1 - 2	3 - 14	15 - 27	28 - 39	40 - 51	52 - 58

- สีสันเสียง (Tone Color)

เพลงนี้มีสีสันของเครื่องดำเนินทำนองหลักที่สดใส แต่แฝงไว้ด้วยอารมณ์คับแค้นตามแบบฉบับดนตรีบลูส์ เริ่มต้นท่อนที่ด้วยการเดี่ยวซิม รองรับด้วยการดำเนินคอร์ดโครงหลักของเพลงด้วยเปียโนไฟฟ้าในสีสันที่สอดคล้องกัน

ในท่อนที่ 2 เป็นซอดัวง เพิ่มความรู้สึกรุกร้าด้วยเสียงของเปิงมางคอก ถึงแม้ว่าจะเป็นเปิงมางคอกสังเคราะห์ แต่ด้วยการล้อกับทำนองหลัก และวิธีการบรรเลงของ ซัยภัก ทำให้สีสันเสียงของเปิงมางออกมาอย่างเด่นชัด

ส่วนของดนตรีไฟฟ้า เป็นส่วนสำคัญที่ทำให้สีสันภาพรวมของเพลงนี้ชัดเจนด้วยรูปแบบดนตรีบลูส์ มีการใช้เสียงออร์แกน, เบส และ อคูสติคกีตาร์

- เสียงประสาน (Harmony): เนื้อดนตรี (Texture), คอร์ด (Chord), ชั้นคู่ (Interval)

การเรียบเรียงเสียงประสานในเพลงนี้ ชัยศักดิ์ได้ทำการขยับโน้ตทำนองหลักให้มีลักษณะเป็นดนตรีบลูส์มากขึ้น กล่าวคือ จากโน้ตต้นฉบับ ที่เป็นโน้ตแบบเซปต์ 1 ชั้น ประจุค ตามด้วยเซปต์ 2 ชั้น ขยับเป็น โน้ตเซปต์ 1 ชั้น 3 พยางค์ เว้นการบรรเลงโน้ตตัวกลาง

ภาพประกอบ 79 แสดงการเปลี่ยนแปลงอัตราส่วนโน้ตในการบรรเลงทำนองหลัก - แสงเทียน (Candlelight Blues)

เนื้อดนตรี (Texture)

จากการถอด Score พบว่า การบรรเลงร่วมกันของแนวเครื่องดนตรีทำนองหลัก จะมี 2 ลักษณะ ได้แก่ การบรรเลงแบบโน้ตเดียวกัน (Unison) และการบรรเลงสอดประสาน

การบรรเลงแบบโน้ตเดียวกัน ทำเพื่อสร้างความแข็งแรงให้กับทำนองหลัก พบใน ซอด้วง และซออู้ ในห้องเพลงที่ 41 - 53

บรรเลงสวดประสาน มี 2 ลักษณะ

1. บรรเลงสวดประสานแบบลากยาวกว่าทำนองหลัก ขณะที่ทำนองหลักกำลังดำเนิน พบในท้องเพลงที่ 19 - 23, ท้องเพลงที่ 40 - 41 และท้องเพลงที่ 47 - 50



ภาพประกอบ 80 แสดงตัวอย่างการบรรเลงสวดประสานแบบลากยาวกว่าทำนองหลัก - แสงเทียน (Candlelight Blues)

2. บรรเลงสวดประสาน ในช่วงที่ทำนองหลักมีความค้างยาว พบตลอดทั้งเพลง มีลักษณะดังนี้



ภาพประกอบ 81 แสดงตัวอย่างการบรรเลงสวดประสานในช่วงที่ทำนองหลักลากยาว - แสงเทียน (Candlelight Blues)

ทั้งหมดนี้เป็นการแสดงถึงเนื้อดนตรีแบบ Homophony

คอร์ด (Chord)

เนื่องด้วยบทเพลงพระราชนิพนธ์เพลง แสงเทียน นี้ ได้ถูกควบคุมโน้ตในแนวทำนองให้เหมาะกับคอร์ดมาเป็นอย่างดีพิถีพิถันแล้ว ชัยภักดิ์ได้ตระหนักถึงข้อนี้เป็นอย่างดี ทำให้เมื่อทำการวิเคราะห์ทางเดินคอร์ดที่บรรเลงด้วย Electronic Piano, Organ และ Bass พบว่า เป็นการดำเนินคอร์ดตามบทพระราชนิพนธ์เดิม มิได้ทำการเปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด

แสงเทียน

การเปรียบเทียบการดำเนินชีวิต

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช
เขียนเรียงโดย ชัยภักดิ์ ภักธจินดา, 2560

ท่อน A

1 IV7

ท่อน A

1 IV7

4 $bV17$ I iv iv7

7 $i6$ $bV17$ 1

10 $bV7$ V7 1

ท่อน B

13 I $bV17$ IV7 I I maj7 vi7

16 I $bV17$ IV7 I I maj7 vi7

19 II7 iv7 V7 I

22 vi7 II7 $bV17$ V7 $bV17$ V7

25 I V7 I

ภาพประกอบ 82 แสดงการเปรียบเทียบการดำเนินชีวิต - แสงเทียน (Candlelight Blues)

ขั้นคู่ (Interval)

เพลงนี้มีการใช้ขั้นคู่เพื่อสร้างเสียงประสานในช่วงทำด้วยซิม

ห้องเพลงที่ 48 - 50 (ทำนองหลักจะอยู่ที่ ซอด้วง และ ซออู้)

ตาราง 42 แสดงขั้นคู่ - แสงเทียน (Candlelight Blues)

ห้องเพลงที่	48		49		50	
คอร์ด	Db7	C7	Db7	C7	F	C7
ซิม	3M	3M	3M	3M	1P	5P
	1P	1P	1P	1P	3M	7m

4.2.7 แสงเดือน (Magic Beams)

- แนวคิด และแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงผลงาน

การตีความเพื่อเรียบเรียงดนตรีในเพลงนี้ เป็นการนึกถึงบรรยากาศของการได้นั่งมองแสงของพระจันทร์ในยามกลางคืน ร่วมด้วยการคำนึงถึงความหมายของคำร้องของเพลงนี้ การเลือกเสียงเครื่องดนตรีไฟฟ้า และวิธีการบรรเลงสำเนียงซอ ทั้งหมดจึงยึดตามหลักคิดนี้ โดยยังคงเป็นเพลงที่ผู้ฟังสามารถเข้าถึงได้ง่าย

- บันไดเสียง (Scale)

ในแนวเสียงที่เป็นทำนองเด่นชัด ปรากฏโน้ตทั้งหมด คือ Bb, C, D, Eb, F, Gb, G, Ab และ A เมื่อพิจารณาถึงจำนวนของโน้ต จะพบว่า โน้ต Ab, Eb และ Db ปรากฏในเพลงเป็นจำนวนน้อยกว่าโน้ตอื่น กล่าวคือ จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 104 ห้องเพลง

พบโน้ต Gb ที่ห้องเพลงที่ 4, 16, 24, 41, 66, 74, 91 และ 99 รวม 8 ครั้ง

และพบโน้ต Ab ที่ห้องเพลงที่ 4, 27 และ 97 รวม 3 ครั้ง

จึงถือว่าโน้ต Gb และ Ab ไม่ใช่โน้ตหลักในเพลง โน้ตหลักจึงมีเพียง โน้ต Bb, C, D, Eb, F, , G, และ A

- ระบบอิงกุญแจเสียง (Key Tonality)

จากบันไดเสียงที่พบจึงสามารถระบุได้ว่าเพลงนี้อยู่ในระบบอิงกุญแจเสียง Bb ซึ่งจะมีระดับเสียงที่สูงกว่าต้นฉบับอยู่ 7 ครั้งเสียง จากเดิมเป็น Eb

- แนวทำนอง และช่วงเสียง (Melody and Range)

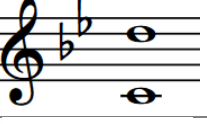
แนวทำนอง (Melody) ของเพลงมี 2 ส่วน เป็นแนวทำนองหลักตามต้นฉบับ และแนวทำนองที่ช่วยภักสร้างขึ้นมาใหม่ ในส่วนของแนวทำนองหลักตามต้นฉบับของเพลงมี 2 ช่วง คือ ห้องเพลงที่ 11 ถึง ห้องเพลงที่ 47 และ ห้องเพลงที่ 61 ถึง ห้องเพลงที่ 103 ตามตารางด้านล่างจะเห็นได้ว่า จากเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลัก มีเฉพาะ ซอด้วง, ขิม และซอเอื้องหนูเท่านั้น ที่บรรเลงเป็นโน้ตทำนองหลัก

ตาราง 43 แสดงช่วงแนวทำนองหลัก - แสงเดือน (Magic Beams)

ห้องเพลง	จำนวนห้องเพลง	เครื่องดนตรี
11 - 26	16	ซอด้วง
27 - 35	9	ซอด้วง และขิม1
36 - 47	12	ซอด้วง
61 - 68	8	ซอเอื้องหนู
68 - 76	9	ซอด้วง
77 - 85	9	ซอด้วง และขิม1
86 - 96	11	ซอด้วง
97 - 103	7	ซอด้วง และขิม1

ช่วงเสียง (Range) ของแต่ละเครื่องดนตรีสรุปได้ดังนี้

ตาราง 44 แสดงช่วงเสียง - แสงเดือน (Magic Beams)

เครื่องดนตรี	ช่วงเสียง (ต่ำ - สูง)	ภาพแสดงช่วงเสียง
ซอด้วง	F (3) - Bb (4)	
ซออู้	Bb (2) - C (4)	
ซอเอื้อหู	C (3) - D (4)	
ขิม	Bb (2) - G (4)	

เมื่อช่วงเสียงของทุกเครื่องดนตรีมาเรียงต่อกันจะแสดงได้ดังนี้

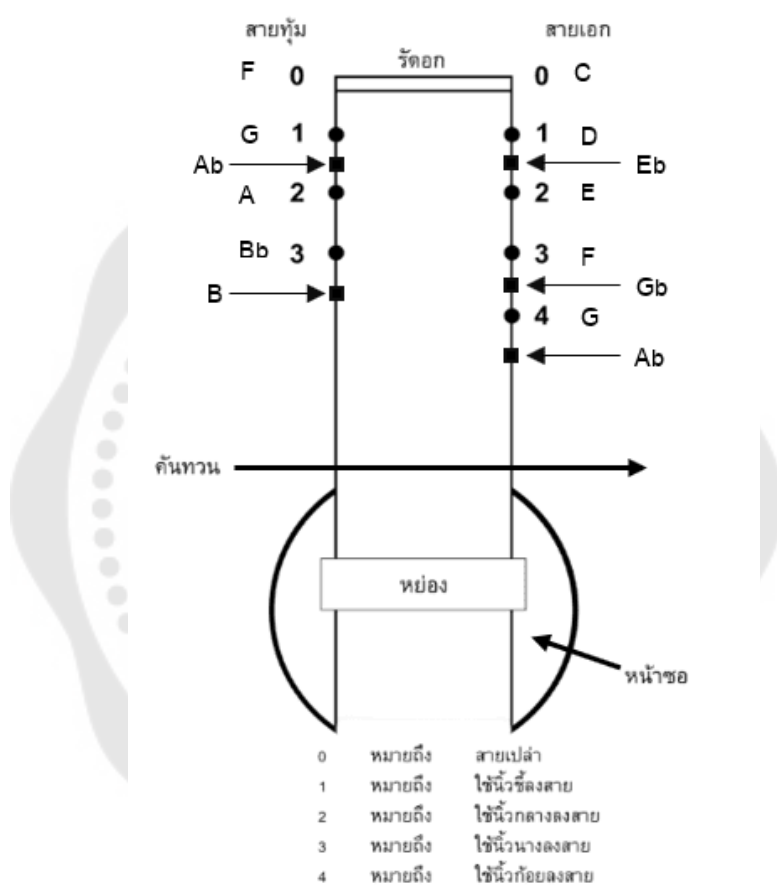


ภาพประกอบ 83 แสดงช่วงเสียง - แสงเดือน (Magic Beams)

- การเลือกใช้เครื่องดนตรีไทย และการปรับเสียง

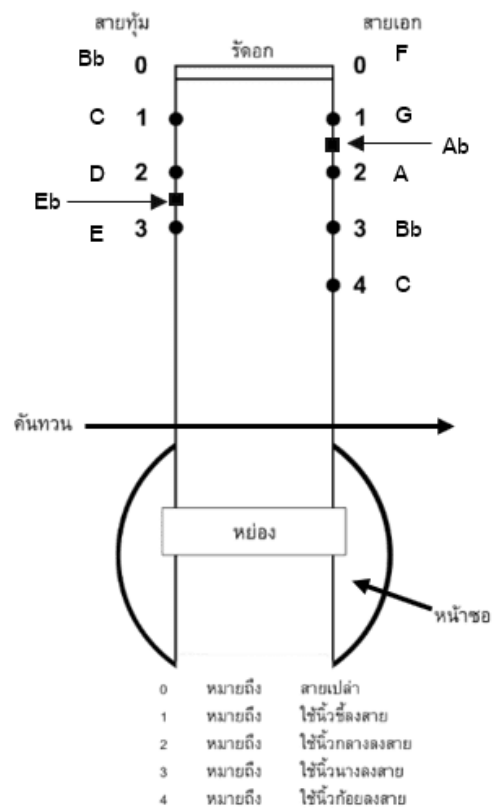
เครื่องดนตรีไทยที่ใช้ในเพลงนี้ได้แก่ ซอด้วง, ซออู้, ขิม (มี 2 แนวการบรรเลง) และยังมีเครื่องดนตรีจีนเพิ่มเติม คือ ซอเอ๋อหู

ซอด้วง ได้เทียบเสียงตามมาตรฐานดนตรีตะวันตก โดยสายทุ้มเป็นโน้ต F และเทียบสายเอกเป็นโน้ต C ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง F (3) - B $\flat$ (4)



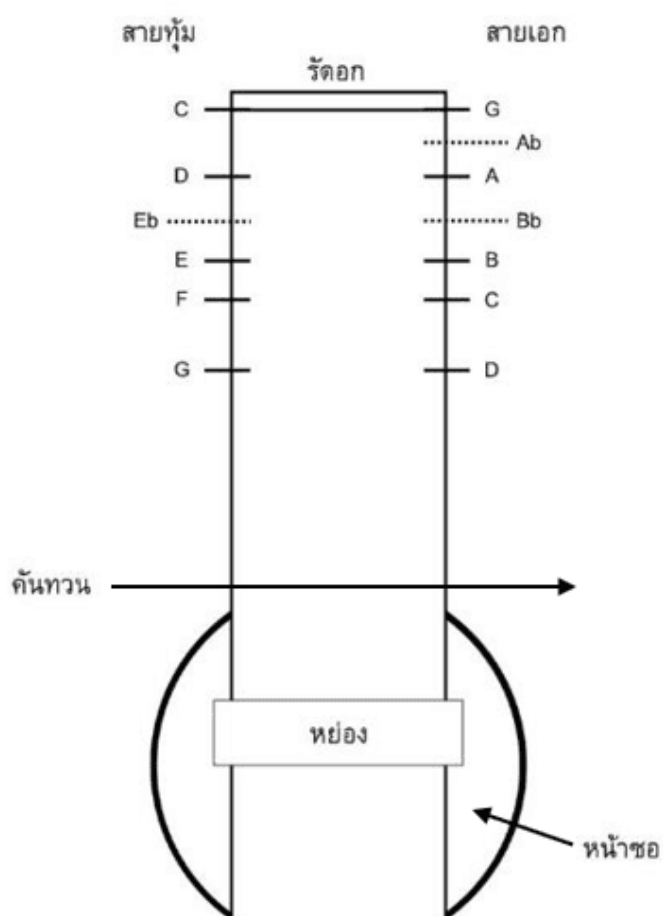
ภาพประกอบ 84 แสดงการเทียบเสียงซอด้วง - แสงเดือน (Magic Beams)

ซอคู่ ได้เทียบเสียงตามมาตรฐานดนตรีตะวันตก โดยสายทุ้มเป็นโน้ต Bb และเทียบสายเอกเป็นโน้ต F ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง Bb (2) - C (4)



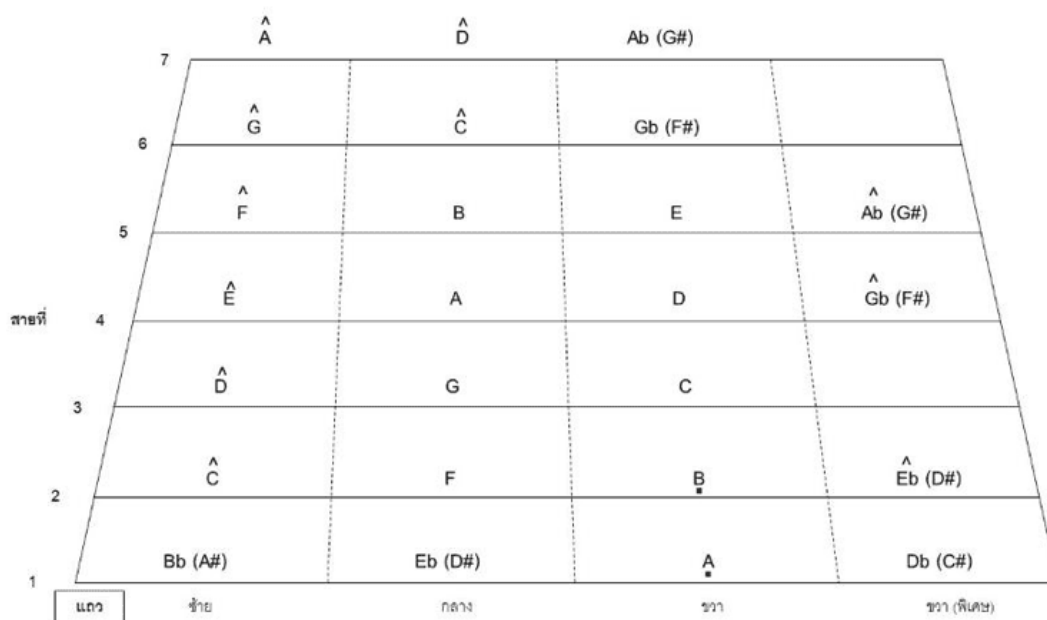
ภาพประกอบ 85 แสดงการเทียบเสียงซอคู่ - แสงเดือน (Magic Beams)

ขอเอื้อหู ปรากฏโน้ตทั้งหมดในช่วง C (3) - D (4)



ภาพประกอบ 86 แสดงการเทียบเสียงขอเอื้อหู - แสงเดือน (Magic Beams)

ซิม ปราภาณโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง Bb (2) - G (4) มีการปรับเทียบเสียงดังนี้



ภาพประกอบ 87 แสดงการเทียบเสียงซิม - แสงเดือน (Magic Beams)

- สังคิตลักษณ์ (Musical Form)

เพลง แสงเดือน นี้ มีสังคิตลักษณ์เป็นแบบ Ballad Form (A-A'-B-A') ซึ่งท่อน A' ท่อนสุดท้าย ได้ขยาย (extend) ทำนองเพิ่ม เข้าไปอีก 4 ห้อง ทำให้มีจำนวนห้องเพิ่ม ขึ้นเป็น 36 ห้อง ผู้วิจัยจะเรียกท่อนดนตรีตามต้นฉบับเดิมนี้เป็น **ท่อน A**

ชัยภัคได้ทำการเรียบเรียงท่อนดนตรีช่วงเริ่มต้น (Intro), ช่วงกลางเพลง (Solo) และ ช่วงดนตรีท้ายเพลง (Outro) เพิ่มเข้าไป โดยนำคอร์ดที่มีอยู่ในโครงสร้างหลักของเพลงต้นฉบับ ใน ท่อนท้ายเพลง (Outro) ได้ทำการนำเอาทำนองและคอร์ดในช่วง 5 ห้องเพลงสุดท้ายมาซ้ำอีกครั้ง ทำให้สังคิตลักษณ์ของทั้งเพลงเป็นดังนี้

ตาราง 45 แสดงสังคีตลักษณ์ - แสงเดือน (Magic Beams)

ท่อนเพลง	Intro	A				Solo	A				Outro
(ต้นฉบับ)		A	A'	B	A''		A	A'	B	A''	
ห้องเพลง	1 - 10	11 - 18	19 -	27 -	36 -	48 - 60	61 -	69 -	77-85	86-97	98-104
			26	35	47		68	76			

- สีสันเสียง (Tone Color)

สีสันเสียงหลักของทำนองเพลงเป็นเครื่องสายทั้งหมด เพื่อควบคุมให้สีสันของกลุ่มเสียงทำนองหลัก ฟังดูไหลลื่น ชัยภัก ได้เลือกเสียงซอด้วง เป็นตัวแทนของแสงเดือน หรือ แสงจากดวงจันทร์ ที่คมชัดสว่างในตอนกลางคืน แต่มองแล้วสบายตา ในขั้นตอนการผสมเสียง ชัยภัก ได้ออกแบบให้ความคมชัดของเสียงซอฟังดูก็องกังวาล

โครงหลักของเพลงถูกควบคุมบรรยากาศสีสันไว้อย่างแข็งแรงด้วย อกุสติกกีตาร์ ที่ให้ความรู้สึกนุ่มนวล และเรียบเรียงการเล่นที่ให้ความรู้สึกต่อเนื่อง ลื่นไหลด้วยการเล่นแบบกระจายโน้ต นอกจากนั้นยังออกแบบเครื่องดนตรีไฟฟ้าให้แทนความวาวประกายของแสงดาว

- เสียงประสาน (Harmony): เนื้อดนตรี (Texture), คอร์ด (Chord), ชั้นคู่ (Interval)

การเรียบเรียงเสียงประสานในเพลงนี้เน้นการให้ความรู้สึกสงบ เพราะเป็นเพลงที่ต้องการสื่อถึงบรรยากาศในช่วงเวลากลางคืน การเรียบเรียงเสียงประสานของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลักจึงไม่ต้องการให้มีความซับซ้อนมากนัก

เครื่องดนตรีไฟฟ้า ถูกแทนให้เป็นสัญลักษณ์ความวาวประกายของแสงดาว โดยใช้เครื่องดนตรีประเภทเครื่องเคาะที่มีระดับเสียง ได้แก่ Bell, Vibraphone และ Glockenspiel ในการบรรเลงสอดแทรกทำนองตลอดเพลง

เนื้อดนตรี (Texture)

การเรียบเรียงเสียงประสานของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลัก ชัยภัค ไม่ต้องการให้มีความซับซ้อนมากนัก จากการถอด Score พบว่า ซอด้วง ถูกใช้บรรเลงโน้ตทำนองหลักตลอดเพลง เมื่อมีการบรรเลงร่วมกันของแนวเครื่องดนตรีทำนองหลัก จะมีการบรรเลงสอดประสานด้วย ขิม มีลักษณะอัตราส่วนของโน้ตคล้ายกัน แต่มีระดับเสียงไม่เท่ากัน พบใน ท่อน B ห้องเพลงที่ 27-35, 77-85 และ ท่อน Outro ห้องเพลงที่ 98 – 104



ภาพประกอบ 88 แสดงตัวอย่างการบรรเลงแนวทำนองร่วมกันของซอด้วง และขิม - แสงเดือน
(Magic Beams)

เป็นการแสดงถึงเนื้อดนตรีแบบ **Homophony**

คอร์ด (Chord)

เนื่องด้วยบทเพลงพระราชนิพนธ์เพลง แสงเดือน นี้ ได้ถูกควบคุมโน้ตในแนวทำนองให้เหมาะกับคอร์ดมาเป็นอย่างดีพิถีพิถันแล้ว ชัยภัคได้ตระหนักถึงข้อนี้เป็นอย่างดี ทำให้เมื่อทำการวิเคราะห์ทางเดินคอร์ดที่บรรเลงด้วย Electronic Piano, Bass และ Acoustic Guitar พบว่า เป็นการดำเนินคอร์ดตามบทพระราชนิพนธ์เดิม มิได้ทำการเปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด จะมีเพียงการดัดแปลงเพื่อแสดงอัตราส่วนของทำนองหลักเล็กน้อย เพื่อให้เอกลักษณ์ของเครื่องเครื่องดนตรีนั้น ชัดเจนขึ้น

The musical score is written for piano (คีย์บอร์ด) and electric guitar (กีตาร์ไฟฟ้า) in C major, 4/4 time. It consists of six systems of staves, each with a piano part on top and a guitar part on the bottom. The score includes Thai lyrics and chord diagrams above the notes.

System 1: Measures 1-4. Chords: I, iii, iii7, iii6, VII7(b9), ii, ii7, ii6. Lyrics: "ก่อน A".

System 2: Measures 5-8. Chords: II9, V7, I, iii, iii7, iii6, VII7(b9). Lyrics: "ก่อน A'".

System 3: Measures 9-12. Chords: ii, V17, ii, Vdim, ii7, iv6, IVdim. Lyrics: "ก่อน B".

System 4: Measures 13-16. Chords: I, vi, vi7, II9, ii, II9, V9. Lyrics: "ก่อน A''".

System 5: Measures 17-20. Chords: I, iii, iii7, iii6, VII7(b9), ii, ii7. Lyrics: "ก่อน A''".

System 6: Measures 21-24. Chords: ii6, Vdim, ii, Vdim, ii7, bVII7(b5), I. Lyrics: "ก่อน A''".

System 7: Measures 25-26. Chords: ii6, Vdim, ii, Vdim, ii7, bVII7(b5), I. Lyrics: "ก่อน A''".

System 8: Measures 27-28. Chords: ii6, Vdim, ii, Vdim, ii7, bVII7(b5), I. Lyrics: "ก่อน A''".

ภาพประกอบ 89 แสดงการเปรียบเทียบการดำเนินคอร์ด - แสงเดือน (Magic Beams)

ขั้นคู่ (Interval)

การใช้ขั้นคู่ที่น่าสนใจในเพลงนี้ จะอยู่ในการบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองที่คล้ายกัน ใน ท่อน B ห้องเพลงที่ 27-35, 77-85 และ ท่อน Outro ห้องเพลงที่ 97 - 104

ทำนองหลักจะอยู่ซอดัวง ส่วนการบรรเลงของ ซอऊ, ซอเอ้อหู, ขิม1 และขิม2 จะเป็นการเล่นโน้ตขั้นคู่ที่อยู่ในคอร์ด ดังนี้

ตาราง 46 แสดงขั้นคู่ - แสงเดือน (Magic Beams)

ห้องเพลงที่	27 (77)	28 (78)	29 (79)	30 (80)	31 (81)	32 (82)	33 (83)	34 (84)	35 (85)
คอร์ด	Ebm6	Eb dim	Bb	Gm/Gm7	C9	Cm	C9	F9	C dim
ซอऊ	5P	3m	5P	3m	7m	3m	5P	1P	4P
ซอเอ้อหู	3m	1P	1P	1P	5P	1P	1P	3M	6M
ขิม 1	1P	5P	4P	5P	2M	5P	5P	5P	1P
ขิม 2	1P	5P	4P	5P	2M	5P	5P	5P	1P

ห้องเพลงที่	97	98	99 - 100	101 - 103
คอร์ด	Cm / F dim	Cm7	Gb7(b5)	Bb
ซอऊ	7m	5P	6M	-
ซอเอ้อหู	1P	3m	1P	-
ขิม 1	3m	5P	5 dim	1P
ขิม 2	3m	5P	5 dim	1P

4.2.8 ลมหนาว (Love in Spring)

- แนวคิด และแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงผลงาน

ออกแบบการใช้เครื่องดนตรีทั้งหมดที่ให้เพลงนี้มีความรู้สึกเบาบาง เผลอเช่นกระแสมที่พัดผ่านอย่างเป็นระรอก และมีความต่อเนื่องกัน อีกทั้งคำว่า “ลม” นั้นยังตีความหมายถึงเครื่องเป่าลมไม้ จึงใช้เครื่องดนตรีไทยเป็น “ขลุ่ย” ในการดำเนินทำนอง

- บันไดเสียง (Scale)

ในแนวเสียงที่เป็นทำนองเด่นชัด ปรากฏโน้ตทั้งหมด คือ Bb, B, C, Db, D, Eb, E, F, Gb, G และ A เมื่อพิจารณาถึงจำนวนของโน้ต จะพบว่า โน้ต Db, E, Gb และ B ปรากฏในเพลงเป็นจำนวนน้อยกว่าโน้ตอื่น กล่าวคือ จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 86 ห้องเพลง

พบโน้ต Db ที่ห้องเพลงที่ 23, 37, 63, 69 และ 77 รวม 5 ครั้ง

พบโน้ต E ที่ห้องเพลงที่ 25, 30, 31, 32, 65, 70, 71 และ 72 รวม 8 ครั้ง

พบโน้ต Gb ที่ห้องเพลงที่ 13, 21 และ 61 รวม 3 ครั้ง

และพบโน้ต B ที่ห้องเพลงที่ 38 และ 78 รวม 2 ครั้ง

จึงถือว่าโน้ต Db, E, Gb และ B ไม่ใช่โน้ตหลักในเพลง โน้ตหลักจึงมีเพียง โน้ต Bb, C, D, Eb, F, G และ A

- ระบบอังกูญแจเสียง (Key Tonality)

จากโน้ตในแนวทำนองหลัก ได้แก่ Bb, C, D, Eb, F, G และ A ฉะนั้นสามารถระบุได้ว่าเพลงนี้อยู่ในบันไดเสียง (Scale) Bb Major ในการถอดScoreโน้ต จึงใช้อังกูญแจเสียงหลัก (Key Tonality) เป็น 2 Flat (Bb, Eb) และเมื่อทำการเปรียบเทียบกับต้นฉบับ พบว่ามีการเรียบเรียงในเสียงที่ต่ำกว่า 1 เสียง

- แนวทำนอง และช่วงเสียง (Melody and Range)

แนวทำนอง (Melody) ได้ถูกจัดสรรให้ ขลุ่ยหลีบ, ขลุ่ยเพียงออ และขลุ่ยอู้ บรรเลง

ดังนี้

ตาราง 47 แสดงช่วงแนวทำนอง - ลมหนาว (Love in Spring)

ห้องเพลง	จำนวนห้องเพลง	เครื่องดนตรี
10 - 17	8	ขลุ่ยหลีบ
18 - 25	8	ขลุ่ยเพียงออ
26 - 33	8	ขลุ่ยऊ
34 - 41	8	ขลุ่ยเพียงออ
42 - 49	8	ท่อนเดียว อคูสติคกีต้าร์
50 - 57	8	ขลุ่ยหลีบ
58 - 65	8	ขลุ่ยเพียงออ
66 - 73	8	ขลุ่ยऊ
74 - 83	10	ขลุ่ยเพียงออ

ช่วงเสียง (Range) ของแต่ละเครื่องดนตรีสรุปได้ดังนี้

ตาราง 48 แสดงช่วงเสียง - ลมหนาว (Love in Spring)

เครื่องดนตรี	ช่วงเสียง (ต่ำ - สูง)	ภาพแสดงช่วงเสียง
ขลุ่ยหลีบ	E (4) - Bb (5)	
ขลุ่ยเพียงออ	Bb (2) - D (4)	
ขลุ่ยऊ	F (2) - D (3)	

เมื่อช่วงเสียงของทุกเครื่องดนตรีมาเรียงต่อกันจะแสดงได้ดังนี้



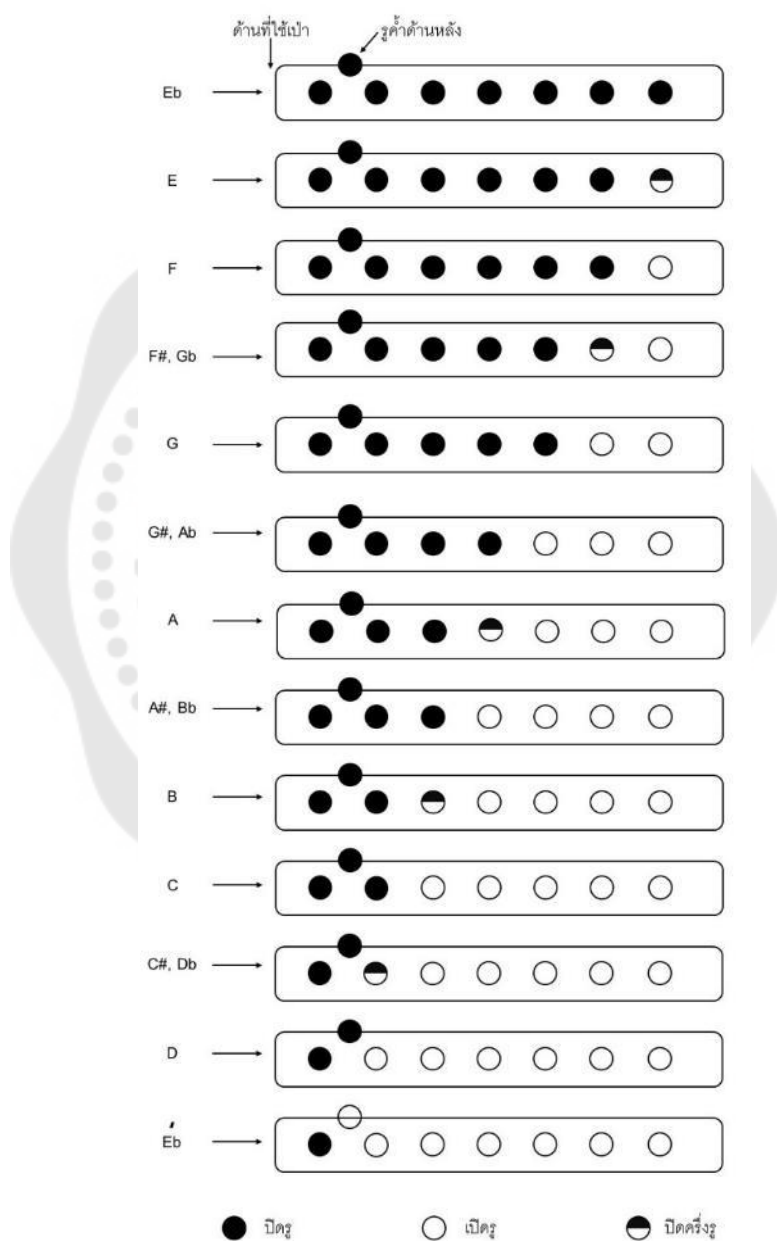
ภาพประกอบ 90 แสดงช่วงเสียง - ลมหนาว (Love in Spring)



- การเลือกใช้เครื่องดนตรีไทย และการปรับเสียง

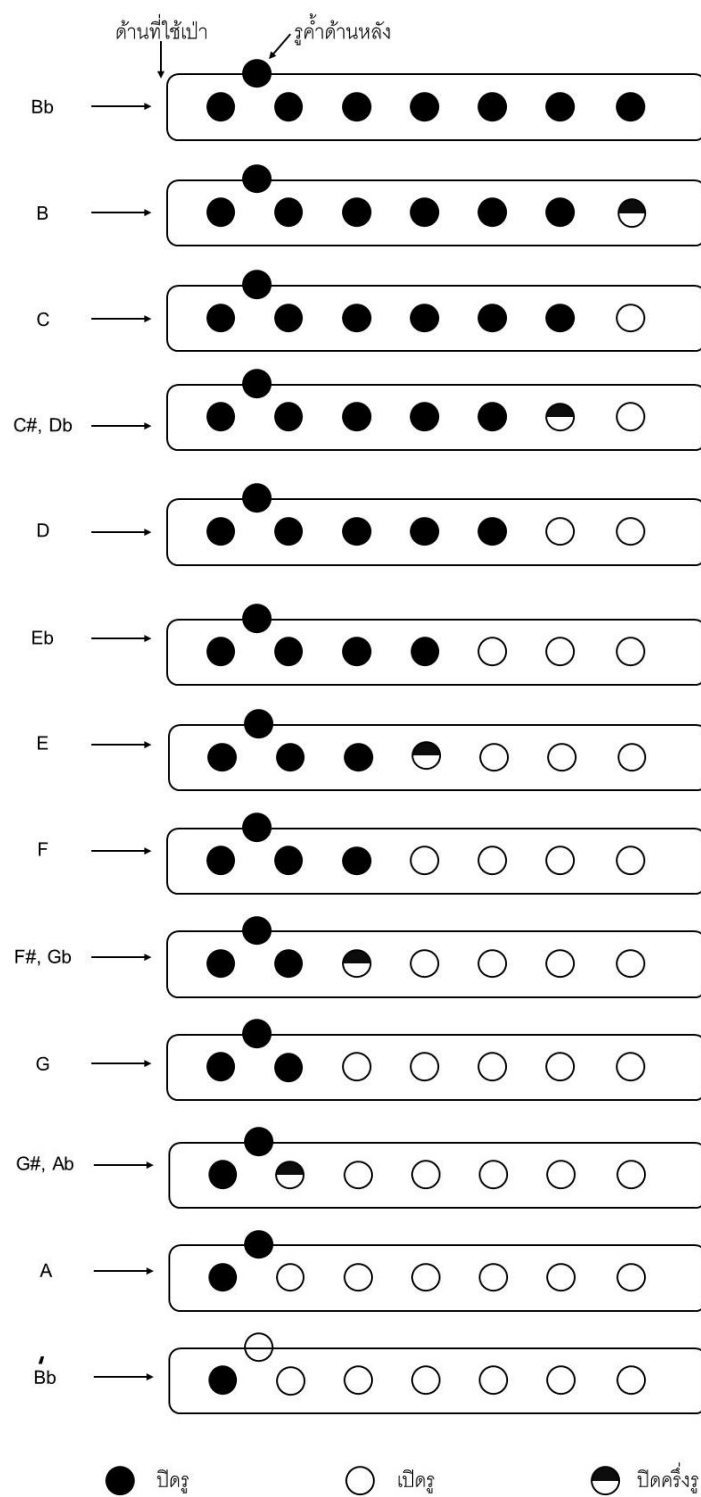
ชัยภักดิ์ ได้เลือกใช้ขลุ่ยไทยที่ได้ทำการเทียบเสียงตามหลักดนตรีตะวันตก ดังนี้

ขลุ่ยหลีบ เป็นคีย์ Eb เมื่อปิดรูเสียงครบทุกรูแล้วจะให้โน้ตเริ่มต้นที่เป็นเสียง Eb



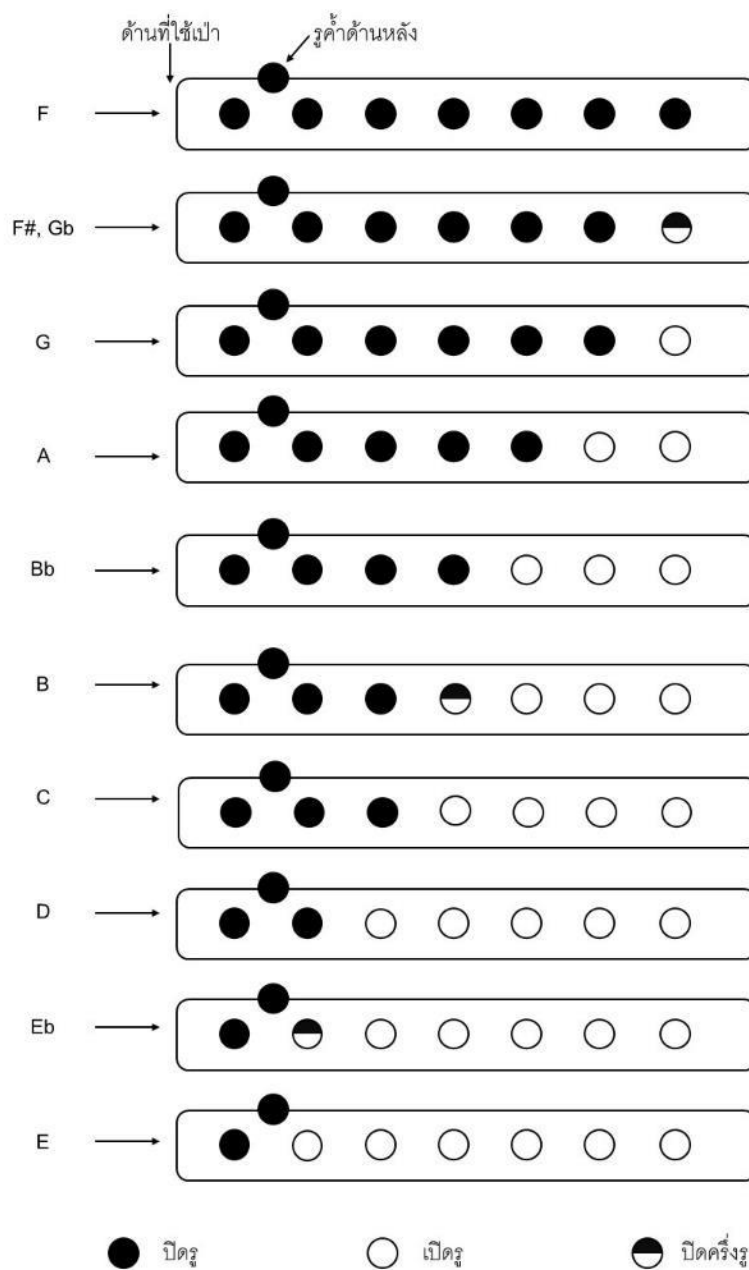
ภาพประกอบ 91 แสดงการเทียบเสียงขลุ่ยหลีบ - ลมหนาว (Love in Spring)

ขลุ่ยเพียงออ เป็นคีย์ Bb เมื่อปิดรูเสียงครบทุกรูแล้วจะให้โน้ตเริ่มต้นที่เป็นเสียง Bb



ภาพประกอบ 92 แสดงการเทียบเสียงขลุ่ยเพียงออ - ลมหนาว (Love in Spring)

ขลุ่ยอู้ เป็นคีย์ Bb เมื่อปิดรูเสียงครบทุกรูแล้วจะให้โน้ตเริ่มต้นที่เป็นเสียง F



ภาพประกอบ 93 แสดงการเทียบเสียงขลุ่ยอู้ - ลมหนาว (Love in Spring)

- สังคีตลักษณ์ (Musical Form)

สังคีตลักษณ์ (Musical Form) จากหนังสือต้นฉบับเพลงนี้ จะพบว่า ท่อนเพลงที่ทรงพระราชนิพนธ์ไว้นั้นมีเพียง 4 ท่อน คือ A, B, C, D เป็นแบบ Strophic Form จากการวิเคราะห์พบว่า มีการสร้างท่อนเริ่มต้น (Introduction) จากจินตนาการของชัยภักดิ์เอง โดยอ้างอิงบันไดเสียงเดียวกัน ตั้งแต่ห้องเพลงที่ 1 - 10 ต่อด้วย ท่อนเพลง A ดำเนินทำนองหลักด้วยขลุ่ยหลีบ, ท่อนเพลง B ดำเนินทำนองหลักด้วยขลุ่ยเพียงออ, ท่อนเพลง C ดำเนินทำนองหลักด้วยขลุ่ยอู้, ท่อนเพลง D ดำเนินทำนองด้วยขลุ่ยเพียงออ และได้สร้างท่อน Solo ในห้องเพลงที่ 43 - 50 หลังจากนั้นได้ทำการบรรเลงทำนองหลัก A - D ซ้ำอีกครั้งจนจบเพลง แต่มีรายละเอียดภายในของเครื่องดนตรีสอดประสานที่เปลี่ยนแปลง ผู้วิจัยจึงได้ทำการชี้แจงใน Score เพลงเป็นทั้งหมด 8 ท่อน กล่าวคือ เมื่อเทียบกับ Score รวมทุกเครื่องดนตรี จะได้ ท่อน A = ท่อน E, ท่อน B = ท่อน F, ท่อน C = ท่อน G และ ท่อน D = ท่อน H

- สีสันเสียง (Tone Color)

สีสันเสียง (Tone Color) ที่เกิดขึ้นในเพลงนี้ ในส่วนบรรยากาศของเพลงจะขึ้นจากเครื่องดนตรีสังเคราะห์ (Synthesizer) ที่สร้างขึ้นด้วยคอมพิวเตอร์เป็นหลัก ผู้เรียบเรียงใช้เครื่องดนตรีที่มีลักษณะเป็นเสียงของโลหะเบา ประกอบไปด้วยเสียงเปียโนไฟฟ้าจำนวน 2 แนวเสียง จะบรรเลงเป็นคอร์ดหลัก 1 แนว บรรเลงทำนองสอดประสานอีก 1 แนว และเสียงสังเคราะห์ประเภท Bells จำนวน 1 แนวเสียง ซึ่งเป็นเสียงที่ได้ยินเป็นเสียงแรกในช่วงเริ่มต้นเพลง ลักษณะของเสียงเป็นการผสมรวมกันระหว่างเปียโนไฟฟ้า และเสียงสังเคราะห์คล้ายกระดิ่ง แต่มีหางเสียงที่ลากยาวกว่ากระดิ่งทั่วไป และบรรเลงด้วยโน้ตที่สูงมาก เพื่อสื่อถึงความเย็นของลมหนาว อีกทั้งยังมีแนวเสียงสังเคราะห์ประเภท Pad อีก 1 แนวเสียง ลักษณะเป็นเสียงที่มีความกระแทก (Attack) ที่น้อย และมีหางเสียง (Release) ที่ยาวเกินกว่าเครื่องดนตรีจริงจะทำได้ สร้างจินตนาการให้ผู้ฟังนึกถึงการเคลื่อนไหวของเสียงลม ที่ค่อย ๆ ปรากฏขึ้นและจางหายไปอย่างช้า ๆ

ลักษณะสีสันเสียงของขลุ่ยทั้ง 3 แบบที่แตกต่างกัน ได้ถูกเรียบเรียงสลับกันบรรเลงในทุกช่วงแนวทำนอง พบว่า ท่อน A ใช้ขลุ่ยหลีบเป็นตัวเริ่มต้น จากแนวการบรรเลงทำนองจะเห็นได้ว่า ขลุ่ยหลีบเป็นเครื่องดนตรีที่มีขนาดเล็ก ให้โทนเสียงแหลมสดใส, ท่อน B และ D ใช้ขลุ่ยเพียงออ ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่มีขนาดใหญ่กว่าขลุ่ยหลีบ ให้โทนเสียงที่เป็นกลางไม่แหลมจนเกินไป และยังถูกใช้เป็นแนวทำนองสอดประสานอีกหนึ่งแนว ซึ่งมีความพิถีพิถันในการจัดเรียงเสียงประสานไม่ให้มีโน้ตทับกัน จึงทำให้ได้ยินว่ามีขลุ่ยเพียงออ 2 เล่า บรรเลงพร้อมกันจริง ๆ และในท่อน C ใช้ขลุ่ยอู้ สีสันเสียงจึงมีความอบอุ่น แสดงถึงขนาดที่ใหญ่กว่าขลุ่ย 2 ประเภทข้างต้น

- เสียงประสาน (Harmony): เนื้อดนตรี (Texture), คอร์ด (Chord), ชั้นคู่ (Interval)

นอกเหนือจากแนวทำนองหลักแล้ว เมื่อได้ทำการวิเคราะห์แนวเสียงการบรรเลงของขลุ่ยทั้ง 3 แบบ พบการบรรเลงสอดประสานเป็นแนวเสียงรองของขลุ่ยเพียงออ อีก 1 แนวเสียง รวมใช้ขลุ่ยเรียบเรียงในเพลงนี้จำนวน 4 แนวเสียง สะท้อนถึงการบูรณานำหลักวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานแบบ 4 แนว ตามหลักการดนตรีคลาสสิกตะวันตกมาประยุกต์ใช้ในการเรียบเรียงเพลงนี้

เนื้อดนตรี (Texture)

จากการถอด Score พบว่า มีการบรรเลงสอดประสานกันของขลุ่ยทั้ง 3 แบบ ตลอดทั้งเพลง มีเกิดขึ้น 2 ลักษณะ ได้แก่ การบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองที่ต่างกัน และการบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองที่คล้ายกัน

ขลุ่ย มีการบรรเลงตลอดเพลง ไม่ได้บรรเลงเพียงในห้วงเพลงที่ 42 - 49 เท่านั้น ด้วยความที่ท่วงทำนองที่สอดรับกับทำนองหลักเหล่านี้มีปริมาณมาก เมื่อวิเคราะห์ทั้งจากการฟัง และถอด Score ออกมาแล้ว ทำให้เพลงนี้มีเนื้อดนตรีที่แตกต่างจากเพลงอื่นในเพลงชุดนี้

1. การบรรเลงสอดประสาน ด้วยทำนองที่ต่างกัน หรือกล่าวอีกนัยหนึ่งได้ว่า เป็นการบรรเลงสอดประสานที่ตกไนต์ในคอร์ด มีลักษณะทำนองเป็นการถามตอบกับทำนองหลัก

ตาราง 49 แสดงช่วงการบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองที่ต่างกัน - ลมหนาว (Love in Spring)

ห้วงเพลง	เครื่องดนตรีทำนองหลัก	เครื่องดนตรีสอดประสาน
10 - 17	ขลุ่ยหลีบ	ขลุ่ยऊ
18 - 25	ขลุ่ยเพียงออ 1	ขลุ่ยหลีบ, ขลุ่ยเพียงออ 2, ขลุ่ยऊ
26 - 33	ขลุ่ยऊ	ขลุ่ยหลีบ, ขลุ่ยเพียงออ 1, ขลุ่ยเพียงออ 2
34 - 41	ขลุ่ยเพียงออ 1	ขลุ่ยऊ
50 - 57	ขลุ่ยหลีบ	ขลุ่ยऊ
58 - 65	ขลุ่ยเพียงออ 1	ขลุ่ยหลีบ, ขลุ่ยเพียงออ 2, ขลุ่ยऊ
66 - 73	ขลุ่ยऊ	ขลุ่ยหลีบ, ขลุ่ยเพียงออ 1, ขลุ่ยเพียงออ 2
74 - 80	ขลุ่ยเพียงออ 1	ขลุ่ยऊ

ภาพประกอบ 94 แสดงตัวอย่างการบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองที่ต่างกัน - ลมหनाव
(Love in Spring)

2. การบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองที่คล้ายกัน แต่มีระดับเสียงของโน้ตที่แตกต่างกัน พบในห้วงเพลงที่ 34 - 41 และ 74 - 80

ตาราง 50 แสดงช่วงทำนองการบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองที่คล้ายกัน - ลมหनाव (Love in Spring)

ห้วงเพลง	เครื่องดนตรีทำนองหลัก	เครื่องดนตรีสอดประสาน
34 - 41	ขลุ่ยเพียงออ 1	ขลุ่ยหลีบ, ขลุ่ยเพียงออ 2
74 - 80	ขลุ่ยเพียงออ 1	ขลุ่ยหลีบ, ขลุ่ยเพียงออ 2

ภาพประกอบ 95 แสดงตัวอย่างการบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองที่คล้ายกัน - ลมหนาว
(Love in Spring)

ทั้งหมดนี้เป็นการแสดงถึงเนื้อดนตรีแบบ **Polyphony**

คอร์ด (Chord)

การดำเนินคอร์ดของเพลง (Chord Progression) ของการเรียบเรียงเพลงในครั้งนี้ พบว่า มีการเปลี่ยนแปลงคอร์ดที่แตกต่างไปจากเดิม จำนวน 5 คอร์ด แต่ยังคงไว้ซึ่งโครงสร้างเดิมตามการพระราชนิพนธ์ต้นฉบับ กล่าวคือ เมื่อเปรียบเทียบกับต้นฉบับพระราชนิพนธ์แล้ว ในท่อน A ห้องเพลงที่ 2 จากเดิมเป็นคอร์ด IV ได้เพิ่มเป็น IV Maj 7, ในท่อนเพลง C ห้องที่ 8 จากเดิมเป็นคอร์ด V7 เพิ่มโน้ตนอกคอร์ดเป็น V13, ในท่อน D ห้องที่ 3 จากเดิมคอร์ด I เพิ่มเป็น I add11, ห้องเพลงที่ 5 จาก ii เพิ่มเป็น ii7 และ ห้องที่ 6 จากเดิมเป็นคอร์ด IV aug เปลี่ยนเป็น vii dim วิธีการดำเนินคอร์ดของเพลงนี้จะใช้คอร์ดก็ตาร์ เปียโนไฟฟ้า และ เครื่องดนตรีสังเคราะห์ประเภท Pads ด้วยการเล่นกระจายโน้ตรองรับไว้ตลอดเพลง

ลมหนาว

การเปรียบเทียบการดำเนินคอร์ด

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

Figure 96 displays the comparison of chord progressions for the song "Love in Spring" (ลมหนาว). The figure is divided into five systems, each showing two staves: the top staff represents the original chord progression (ต้นฉบับ) and the bottom staff represents the revised chord progression (เรียบเรียงใหม่). The systems are labeled A, B, C, D, and E.

System A: The original progression starts with I, IV, I, III7, vi, II7, V7. The revised progression starts with I, IVmaj7, I, III7, vi7, II7, V7. The IVmaj7 chord is highlighted in red.

System B: The original progression starts with VI7, ii, III7, vi, i6, II9, i dim. The revised progression starts with VI7, ii, III7, vi, i6, II9, i dim. The ii chord is highlighted in red.

System C: The original progression starts with II7, ii dim, vi, VII7, iii, i dim. The revised progression starts with II7, ii dim, vi, VII7, iii, i dim. The ii dim chord is highlighted in red.

System D: The original progression starts with v dim, ii dim, V19, V7, I, IV. The revised progression starts with v dim, ii dim, V19, V9, I, IV. The V9 chord is highlighted in red.

System E: The original progression starts with I, i dim, III7(b9), ii, bV1 (aug), IV aug, I6. The revised progression starts with I add11, i dim, III7(b9), ii7, bV17, vii7, I6. The I add11, ii7, and vii7 chords are highlighted in red.

ภาพประกอบ 96 แสดงการเปรียบเทียบการดำเนินคอร์ด - ลมหนาว (Love in Spring)

ขั้นคู่ (Interval)

เพลงนี้มีการใช้ขั้นคู่เพื่อสร้างเสียงประสานที่น่าสนใจตลอดทั้งเพลง จะทำการเทียบขั้นคู่ด้วยคอร์ดในแต่ละห้องเพลง โดยเน้นวิเคราะห์ที่โน้ตสำคัญเป็นหลัก

ตาราง 51 แสดงขั้นคู่ - ลมหนาว (Love in Spring)

ห้องเพลงที่	คอร์ด	ขลุ่ยหลิบ	ขลุ่ยเพียงออ 1	ขลุ่ยเพียงออ 2	ขลุ่ยอู้
10	Bb	5P	-	-	5P
11	Ebmaj7	7M	-	-	5P
12	Bb / D7	5P	-	-	5P
13	C7	7m	-	-	5P
14	C7	7m	-	-	5P
15	F7	5P	-	-	6M
16	F	1P	-	-	5P
17	F	1P	-	-	5P
18	G7	-	7m	-	-
19	Cm	-	1P	-	-
20	D7	1P	5P	7m	3M
21	Gm	5P	3m	5P	3m
22	Bbm6	1P	1P	3m	6M
23	C9	5P	2M	1P	7m
24	Bbdim	5d	6M	2M	6M
25	C7	6M	1P	4P	4P
26	Cdim	3m	-	1P	1P
27	Gm	5P	-	3m	3m
28	A7	3M	-	7m	1P
29	Dm7	1P	-	5P	3m
30	Bbdim	1P	6M	-	6M
31	Fdim	3d	1P	2M	1P
32	Cdim / G9	1P	6M	6M	6M

ห้องเพลงที่	คอร์ด	ขลุ่ยหลิบ	ขลุ่ยเพียงออ 1	ขลุ่ยเพียงออ 2	ขลุ่ยऊ
33	F13	7m	2M	2M	2M
34	Bb	3M	5P	1P	5P
35	Ebmaj7	3M	5P	1P	5P
36	Bb11 / Bbdim	3M	5P	1P	5P
37	D7(b9)	4P	5P	1P	5P
38	Cm7	3m	1P	3m	1P
39	G7 / Am7(b5)	7m	3M	1P	5P
40	Bb6	3M	1P	5P	1P
41	Bb6	3M	1P	5P	1P

ตาราง 51 (ต่อ)

นอกจากการเรียบเรียงทางด้านโน้ตให้กับขลุ่ยแล้ว เนื่องจากขลุ่ยเป็นเครื่องดนตรีที่มีความเข้มของเสียง (Dynamic) ไม่มากนัก กล่าวคือ เสียงที่ดังที่สุดกับเสียงที่เบาของที่สุดไม่แตกต่างกันมากนัก เมื่อเปรียบเทียบกับเครื่องดนตรีตะวันตกอย่างเปียโน จึงทำให้ในขั้นตอนของการผสมเสียง ชัยภักดิ์ต้องควบคุมความดัง-เบาของขลุ่ยให้เกิดความสมดุลในแต่ละช่วงเพิ่มเติม พร้อมทั้งยังมีการจัดตำแหน่งซ้าย-ขวา (Pan) ของขลุ่ยทั้ง 4 แนวเสียง แยกจากกัน เพื่อให้เกิดมิติเสียงเสมือนกับทุกเครื่องนั่งบรรเลงคนละตำแหน่ง สร้างอรรถรสให้กับผู้ฟังมากขึ้น และยังใช้กระบวนการนี้ในการจัดการในทุกเครื่องดนตรี



ภาพประกอบ 97 แสดงความเข้มของเสียง (Dynamic) ของเสียงที่ไม่เท่ากัน - ลมหนาว
(Love in Spring)

4.2.9 ยามเย็น (Love at Sundown)

- แนวคิด และแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงผลงาน

เพลง “ยามเย็น” เป็นอีกหนึ่งเพลงที่ชัยศักดิ์ได้ทำการทดลองพัฒนาศักยภาพการบรรเลงซิมด้วยการนำทำนองหลัก และการเล่นคอร์ดแบบกระจายโน้ตมาบรรเลงร่วมกัน จนกล่าวได้ว่าเพลงนี้สามารถบรรเลงได้ด้วยซิมเพียงเครื่องเดียว ฉะนั้น เครื่องดนตรีไฟฟ้าอื่น ๆ ในเพลงที่เรียบเรียงขึ้นมาใหม่นี้ ล้วนแล้วแต่เป็นเครื่องดนตรีประกอบ และส่งเสริมอารมณ์เพลงที่ให้ความรู้สึกถึงบรรยากาศช่วงเย็น ที่ทุกชีวิตกำลังผ่อนคลายอิริยาบถก่อนที่จะเข้านอน

- บันไดเสียง (Scale)

ในแนวเสียงที่เป็นทำนองเด่นชัด ปรากฏโน้ตทั้งหมด คือ F, G, Ab, A, Bb, B, C, Db, D, Eb และ E เมื่อพิจารณาถึงจำนวนของโน้ต จะพบว่า โน้ต B, Eb และ Db ปรากฏในเพลงเป็นจำนวนน้อยกว่าโน้ตอื่น กล่าวคือ จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 63 ห้องเพลง

พบโน้ต B ที่ห้องเพลงที่ 29, 35, 44, 45 และ 51 รวม 5 ครั้ง

พบโน้ต Eb ที่ห้องเพลงที่ 26, 30, 42 และ 46 รวม 4 ครั้ง

และพบโน้ต Db ที่ห้องเพลงที่ 15 และ 60 รวม 2 ครั้ง

จึงถือว่าโน้ต B, Eb และ Db ไม่ใช่โน้ตหลักในเพลง โน้ตหลักจึงมีเพียง โน้ต F, G, A, Ab, Bb, C, D และ E

และยังทำการปรับจังหวะทำนองหลักให้มีความเป็นดนตรีแบบบลูส์มากขึ้น ด้วยการเน้นจังหวะแบบ Shuffle ด้วยโน้ต 3 พยางค์ ทำให้เมื่อเทียบกับต้นฉบับแล้ว แนวทำนองมีการเปลี่ยนแปลงไปดังนี้

ภาพประกอบ 98 แสดงตัวอย่างการเปลี่ยนแปลงแนวทำนองให้เป็นดนตรีบลูส์ - ยามเย็น
(Love at Sundown)

- สังคีตลักษณ์ (Musical Form)

การเรียบเรียงเพลง ยามเย็น นี้ ชัยภักดิ์ได้ทำการเรียงท่อนเพลงให้เป็นไปตามต้นฉบับก่อน 1 รอบ และทำการเล่นซ้ำอีก 2 ใน 4 ส่วนจากรอบที่ 1 กล่าวคือ เพลงยามเย็น เป็นเพลงที่มีฟอร์มเป็นแบบ 32 ห้องเพลง หรือ Ballad Form เรียงเป็น A - A - B - A ท่อนละ 8 ห้องเพลง ในส่วนของทำนองหลักของเพลงนี้ ถูกเรียงเป็น (A - A - B - A) - (B - A) โดยมีการสร้าง Intro และ Outro เพิ่มเข้ามาด้วยการอ้างอิงคอร์ดที่มีอยู่ภายในต้นฉบับของเพลง

ตาราง 53 แสดงสังคีตลักษณ์ - ยามเย็น (Love at Sundown)

ท่อนเพลง	Intro	A	A	B	A	B	A	Outro
ห้อง	1 - 7	8 - 15	16 - 23	24 - 31	32 - 39	40 - 47	48 - 55	56 - 63
เพลง								

- สีสันเสียง (Tone Color)

การเลือกใช้ ซิม ที่ให้สีสันเสียงที่สว่างชัดเจน เพื่อต้องการเน้นทำนองหลัก ที่ได้ทำการทำทางบรรเลงขึ้นมาใหม่โดยรวมทั้งทำนองหลัก และการเล่นแบบกระจายโน้ตไว้ในแนวเดียว ผสานกับการเพิ่มความแข็งแรงให้กับคอร์ด โครงหลักของเพลง ด้วยการเลือกเสียงสังเคราะห์ประเภท Bell บรรเลงคอร์ดควบคู่ไปด้วย

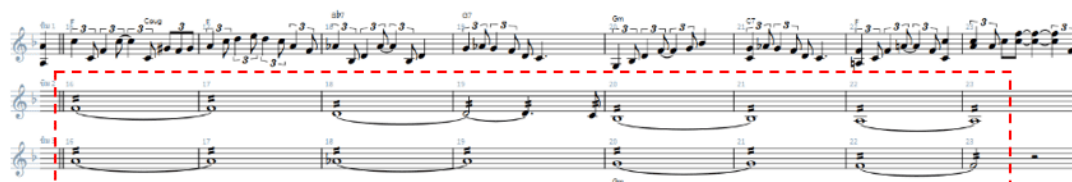
ในท่อนเพลง B ทั้ง 2 รอบ ชัยภักดิ์ ต้องการเน้นให้เกิดความแตกต่าง จึงได้ใช้สีสันเสียงของเครื่องสังเคราะห์ประเภทเครื่องเคาะไม้ نرم (Synth Mallet) เล่นแบบกระจายโน้ต (Arpeggio) ในเฉพาะท่อนนี้ด้วย

- เสียงประสาน (Harmony): เนื้อดนตรี (Texture), คอร์ด (Chord), ช่วงคู่ (Interval)

การเรียบเรียงเสียงประสานในเพลงนี้เน้นแสดงความสามารถในการเรียบเรียงดนตรีในทาง ซิม 1 ชัยภักดิ์ได้เรียบเรียงแนวดนตรีในทาง ซิม 2 และ ซิม 3 ให้เล่นในลักษณะโน้ตที่มีความยาวมากกว่าทำนองลักษณะ และเกาะกลุ่มเป็นโน้ตในคอร์ดเพื่อสร้างการเชื่อมต่อทางเสียงระหว่างดนตรีไทย และดนตรีไฟฟ้าให้กลมกลืน ไม่ให้ฟังแล้วแตกแยกจากกันมากเกินไป

เนื้อดนตรี (Texture)

เนื้อดนตรีในการเรียบเรียงเสียงประสานของแนวเครื่องดนตรีไทย ขิม 1 ที่เป็นทั้งทำนองหลัก และเล่นคอร์ดแบบกิ่งกระจายโน้ต จึงมีความถี่ของโน้ตที่ใช้บรรเลงเป็นจำนวนมาก ดังนั้นเพื่อความสะดวกของแนวเสียง ทำให้การเรียบเรียงแนวบรรเลงของ ขิม 2 และ ขิม 3 จะเป็นการบรรเลงทำนองสอดประสานด้วยโน้ตที่ยาวกว่า และมักใช้เทคนิคการกรอเสียง หรือ Tremolo พบใน ห้องเพลงที่ 4 - 8, ห้องเพลงที่ 16 - 23, ห้องเพลงที่ 32 - 39, ห้องเพลงที่ 48 - 63



ภาพประกอบ 100 แสดงตัวอย่างการบรรเลงทำนองสอดประสานด้วยเทคนิคกรอเสียง - ยามเย็น (Love at Sundown)

แนวเสียงของ ขิม 2 ถูกเรียบเรียงให้บรรเลงทำนองหลัก ในท่อน B เพื่อเป็นการเน้นทำนองขึ้น พบใน ห้องเพลงที่ 24 - 31 และ ห้องเพลงที่ 40 - 47



ภาพประกอบ 101 แสดงตัวอย่างแนวเสียงขิม 2 - ยามเย็น (Love at Sundown)



เป็นการแสดงถึงเนื้อดนตรีแบบ **Homophony**
คอร์ด (Chord)

ในการเรียบเรียงครั้งนี้ได้ทำการเปลี่ยนแปลงคอร์ดแต่อย่างใด จะมีเพียงการ
ดัดแปลงเพื่อแสดงอัตราส่วนของทำนองหลักเนื่องจากการเรียบเรียงให้ทำนองหลัก และเล่นการ
กระจายโน้ตของคอร์ด รวมกัน ด้วยแนวเครื่องดนตรีดนตรี ซิม 1

ยามเย็น

การเรียบเรียงการดำเนินคอร์ด

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช

เรียบเรียงโดย ชัยศักดิ์ ภัทรจินดา, 2560

ท่อน A

1 V aug 1 IV7

ต้นฉบับ

เรียบเรียงใหม่

4 V7

ต้นฉบับ

เรียบเรียงใหม่

7 I

ต้นฉบับ

เรียบเรียงใหม่

10 I IV7

ต้นฉบับ

เรียบเรียงใหม่

13 V7 I

ต้นฉบับ

เรียบเรียงใหม่

The image displays a musical score for the piece 'Love at Sundown' (ยามเย็น). It consists of five systems of music, each with two staves: the top staff is the 'Original' (ต้นฉบับ) and the bottom staff is the 'Revised' (เรียบเรียงใหม่). The music is in 4/4 time. The original score uses a simple harmonic structure with chords I, V aug, and IV7. The revised score introduces more complex harmonic textures, including triplets and sixteenth notes, while maintaining the same chord progression. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 4, 7, 10, and 13 indicated at the start of each system. The background features a faint watermark of the Royal Thai Government seal.

ภาพประกอบ 102 แสดงการเปรียบเทียบการดำเนินคอร์ด - ยามเย็น (Love at Sundown)

ท่อน B

iii

16

ต้นฉบับ

เรียบเรียงใหม่

19

17

IV7

bV7

22

iii

V dim

ii

V7

26

ท่อน A

I

V aug

I

IV7

28

V7

31

I

ขั้นคู่ (Interval)

ในกลุ่มเครื่องดนตรีบรรเลงแนวทำนองหลัก นอกจาก ซิม 1 แล้ว มีการใช้ขั้นคู่ เรียบเรียงในแนวบรรเลงทำนองสอดประสานของ ซิม 2 และ ซิม 3 ใน ห้องเพลงที่ 4 - 8, ห้องเพลงที่ 16 - 23, ห้องเพลงที่ 32 - 39, ห้องเพลงที่ 48 - 62 เมื่อเปรียบเทียบกับคอร์ดในห้องเพลงนั้น ๆ จะได้ขั้นคู่ดังนี้

ตาราง 54 แสดงขั้นคู่ - ยามเย็น (Love at Sundown)

ห้องเพลงที่	คอร์ด	ซิม 2	ซิม 3
4	F	1P	5P
5	Gm7	1P	5P
6	C9	1P	5P
7	Caug	1P	3M
8	F	-	7M
16	F	1P	3M
17	F	1P	3M
18	Bb7	3M	7m
19	G7	5P	2m
20	Gm	3m	1P
21	C7	7m	5P
22	F	3M	1P
23	F	3M	1P
32	F	1P	3M
33	F	1P	3M
34	Bb7	3M	7m
35	G7	5P	2m
36	Gm7	3m	1P
37	C9	7m	5P

ห้องเพลงที่	คอร์ด	ซิม 2	ซิม 3
38	F	3M	1P
39	F	3M	1P
48	F	1P	3M
49	F	1P	3M
50	Bb7	3M	7m
51	G7	5P	2m
52	Gm7	3m	1P
53	C9	7m	5P
54	F	3M	1P
55	F	3M	1P
56	G7	-	-
57	Gm7	1P	-
58	C7	5P	1P
59	F	1P	5P
60	Eb7	3M	5P
61	Fmaj7	1P	5P
62	Fmaj7	1P	5P

ตาราง 54 (ต่อ)

4.2.10 อาทิตย์อัปแสง (Blue Day)

- แนวคิด และแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงผลงาน

การตีความใหม่ในเพลง “อาทิตย์อัปแสง” นี้ ได้ให้ความสนใจกับลีลาในการบรรเลงเพลงนี้ของต้นฉบับ ซึ่งเป็นดนตรีแบบ Latin หรือ bossa nova เพราะต้องการให้เป็นเพลงที่เศร้าที่สุดของอัลบั้มนี้ จึงเลือกตีความจากชื่อเพลง เรียบเรียงดนตรีพื้นหลัง และลีลาการบรรเลงทำนองให้สื่ออารมณ์เศร้าให้มากที่สุด เสียงเครื่องดนตรีสังเคราะห์ก็จะเลือกเน้นเสียงที่โหยหวน

- บันไดเสียง (Scale)

ในแนวเสียงที่เป็นทำนองเด่นชัด ปรากฏโน้ตทั้งหมด คือ Bb / C / D / Eb / F / Gb (F#) / G และ A จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 85 ห้องเพลง แต่จะสังเกตได้ว่า มีโน้ต Gb(F#) อยู่ ทำให้สามารถระบุได้ว่า เพลงนี้ใช้ G Harmonic Minor Scale ในบทพระราชนิพนธ์ประพันธ์ต้นฉบับ

- ระบบอิงกฏแจเสียง (Key Tonality)

จากบันไดเสียงที่พบจึงสามารถระบุได้ว่าเพลงนี้อยู่ในระบบอิงกฏแจเสียง Bb หรือ Gm ซึ่งต้นฉบับเป็นกฏแจเสียง F หรือ Dm มีระดับเสียงสูงกว่าต้นฉบับอยู่ 6 ครึ่งเสียง

- แนวทำนอง และช่วงเสียง (Melody and Range)

แนวทำนอง (Melody) จากแนวทำนองที่ปรากฏ พบเครื่องดนตรีประเภทเครื่องสีทั้งหมด 3 ชิ้น ได้แก่ ซอด้วง, ซออู้ และซอเอ่อกุ ในส่วนแนวทำนองหลักตามต้นฉบับ ถูกจัดสรรให้ ซอด้วง และ ซอเอ่อกุ บรรเลงดังนี้

ตาราง 55 แสดงช่วงแนวทำนองหลัก - อาทิตย์อัสดง (Blue Day)

ห้องเพลง	จำนวนห้องเพลง	เครื่องดนตรี
3 - 19	17	ซอด้วง
19 - 23	5	ซอเอื้อหู
24 - 26	3	ซอด้วง และซอเอื้อหู
27 - 35	9	ซอด้วง
49 - 57	9	ซอด้วง
57 - 61	5	ซอเอื้อหู
62 - 64	3	ซอด้วง และซอเอื้อหู
66 - 68	3	ซอด้วง
69 - 72	4	ซอด้วง และซอเอื้อหู

ช่วงเสียง (Range) ของแต่ละเครื่องดนตรีสรุปได้ดังนี้

ตาราง 56 แสดงช่วงเสียง - อาทิตย์อัสดง (Blue Day)

เครื่องดนตรี	ช่วงเสียง (ต่ำ - สูง)	ภาพแสดงช่วงเสียง
ซอด้วง	F# (3) - Bb (4)	
ซอऊ	Bb (2) - C (4)	
ซอเอื้อหู	D (3) - D (4)	

เมื่อนำช่วงเสียงของทุกเครื่องดนตรีมาเรียงต่อกันจะแสดงได้ดังนี้

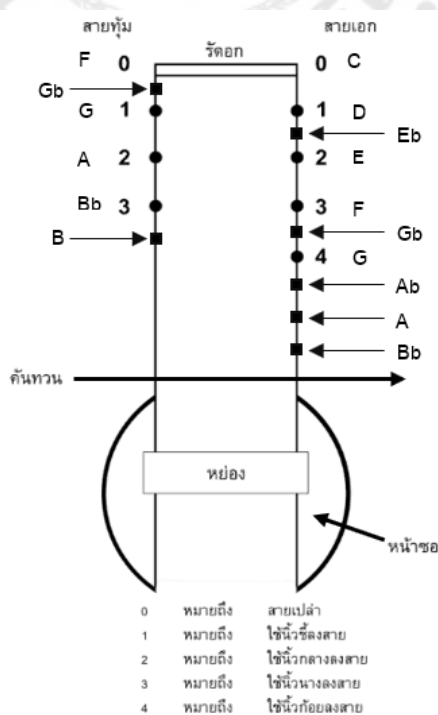


ภาพประกอบ 103 แสดงช่วงเสียง - อาทิตย์อัปแสง (Blue Day)

- การเลือกใช้เครื่องดนตรีไทย และการปรับเสียง

เครื่องดนตรีไทยที่ใช้ในเพลงนี้ได้แก่ ซอด้วง, ซอऊ และซอเอ็ดหู ด้วยเหตุเพราะต้องการสื่อสารอารมณ์ของเพลงให้โศกเศร้าให้มากที่สุด เพราะเครื่องสีสามารถเล่นโน้ตให้มีลีลาเสียดแทงได้มากกว่าเครื่องดนตรีประเภทอื่น

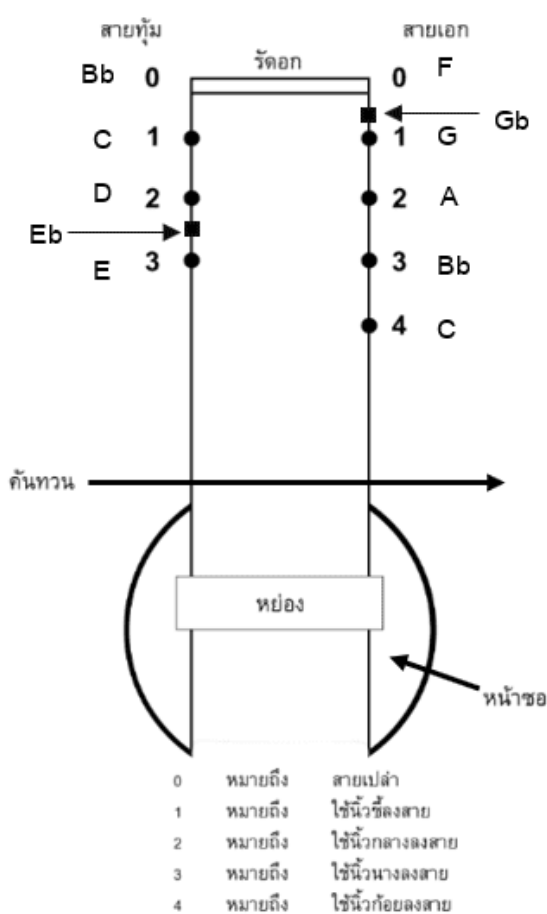
ซอด้วง ได้เทียบเสียงตามมาตรฐานดนตรีตะวันตก โดยสายทุ้มเป็นโน้ต F และเทียบสายเอกเป็นโน้ต C ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง F# (3) - Bb (4)



ภาพประกอบ 104 แสดงการเทียบเสียงซอด้วง - อาทิตย์อัฒแสง (Blue Day)

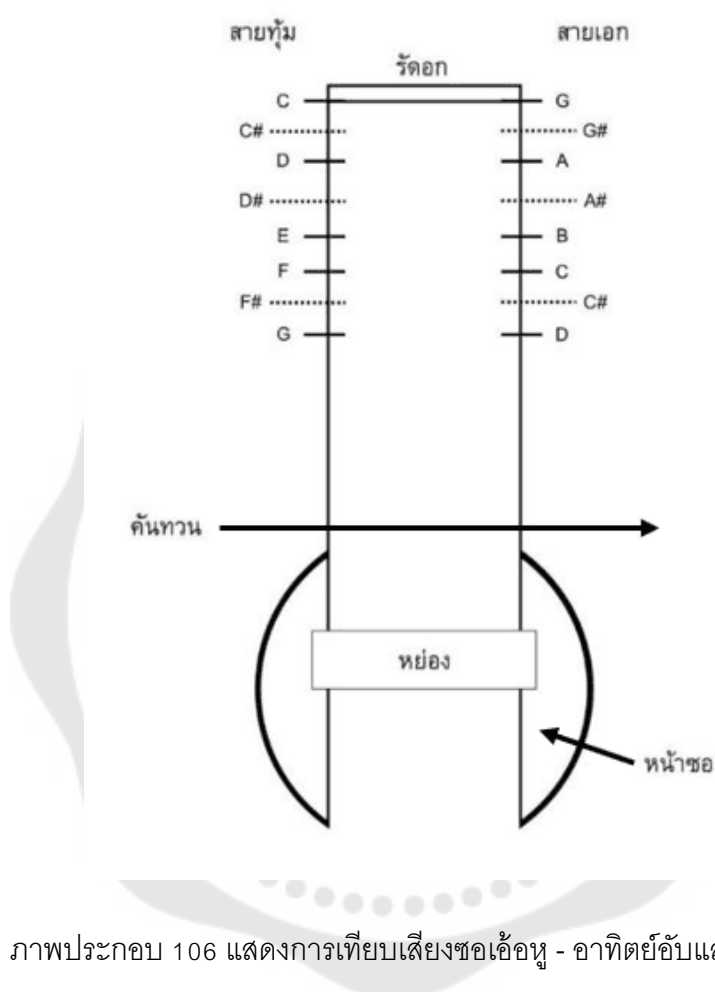
จากภาพประกอบ 104 จะเห็นว่า โน้ตสูงสุดในรูปแบบการเล่นดั้งเดิมจะเป็นเพียง โน้ต G เท่านั้น เมื่อต้องเล่นโน้ตที่สูงกว่า จะใช้วิธีการเลื่อนนิ้วลงไปจนกว่าจะเจอเสียงที่ต้องการ หรือที่สามารถเล่นได้

ซอด้วง ได้เทียบเสียงตามมาตรฐานดนตรีตะวันตก โดยสายทุ้มเป็นโน้ต Bb และเทียบสายเอกเป็นโน้ต F ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง Bb (2) - C (4)



ภาพประกอบ 105 แสดงการเทียบเสียงซอด้วง - อาทิตย์อัฒแสง (Blue Day)

ซอเลื้อหู ปรากฏโน้ตทั้งหมดในช่วง D(3) - D(4)



ภาพประกอบ 106 แสดงการเทียบเสียงซอเลื้อหู - อาทิตยอัปแสง (Blue Day)

- สังคีตลักษณ์ (Musical Form)

ในการเรียบเรียงใหม่ เพลง อาทิตยอัปแสง ครั้งนี้ ยังคงลักษณะสังคีตลักษณ์เดิมของเพลงไว้ ซึ่งมีรูปแบบเป็น A-B-C-B คือเป็นท่อน A จำนวน 8 ห้อง, ท่อน B จำนวน 8 ห้อง, ท่อน C จำนวน 8 ห้อง และท่อน A อีกจำนวน 8 ห้อง เล่นวนจำนวน 2 รอบ ชัยภักได้ทำการเรียบเรียงท่อนดนตรีช่วงเริ่มต้น (Intro), ช่วงกลางเพลง (Solo) และช่วงดนตรีท้ายเพลง (Outro) เพิ่มเข้าไป โดยใช้ท่อน A ในรอบที่ 2 ในการเล่นเดี่ยวกีตาร์ ทำให้สังคีตลักษณ์ของทั้งเพลงเป็นดังนี้

ตาราง 57 แสดงสังคีตลักษณ์ - อาทิตย์อัปแสง (Blue Day)

ท่อนเพลง	ห้องเพลง
Intro	1 - 3
A	3 - 11
B	11 - 19
C	19 - 26
D	27 - 35
Pre-Solo	36 - 41
Solo (A)	42 - 48
B	49 - 57
C	57 - 64
B	65 - 72
Outro	73 - 85

- สีสันเสียง (Tone Color)

พื้นฐานของ ซอ เมื่อเล่นโน้ตที่มีลักษณะลากยาว จะมีสีสันเสียงที่ไคร้ แทนอารมณ์หม่นไม่สดใส การเลือกใช้เครื่องดนตรีประเภทนี้ทั้งหมดก็เพื่อส่งเสริมความรู้สึกเศร้าให้มากยิ่งขึ้น รวมไปถึงในขั้นตอนการผสมเสียง ชัยภักดิ์ ได้สร้างความก้องกังวานให้เสียงเหล่านี้เพื่อส่งเสริมอารมณ์นี้ให้มากยิ่งขึ้น

สีสันเสียงของเปียโนที่เลือกใช้ก็มีสีสันเสียงที่ไม่สว่างสดใสมากนัก เมื่อรวมกับเสียงสังเคราะห์ประเภท Pad ที่เล่นในโน้ตที่สูงมาก ๆ ให้สีสันถึงความโหยหวนของเพลงเพิ่มยิ่งขึ้น

- เสียงประสาน (Harmony): เนื้อดนตรี (Texture), คอร์ด (Chord), ช่วง (Interval)

การเรียบเรียงเสียงประสานในเพลงนี้เน้นการให้ความไพเราะ การเรียบเรียงเสียงประสานของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลักจึงไม่ต้องการให้มีความซับซ้อน แต่เน้นวิธีการบรรเลงให้สื่อถึงอารมณ์เศร้า ทั้งใช้เทคนิคการสั่นเสียงในช่วงที่ดนตรีลากยาว เอื้อนเสียงให้มีความต่อเนื่องของโน้ต และใส่โน้ตประดับที่ส่งเสริมอารมณ์

เครื่องดนตรีไฟฟ้าที่ใช้เป็นโครงสร้างหลักของเพลง คือ เปียโน เพิ่มอารมณ์โหยหวนด้วยเสียงสังเคราะห์ประเภท Pad บรรเลงแบบลากยาว

เนื้อดนตรี (Texture)

ดังที่กล่าวไปแล้วว่า การเรียบเรียงเสียงประสานของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลัก ซ้ำๆ ไม่ต้องการให้มีความซับซ้อนมากนัก จากการถอด Score พบว่า ซอด้วง ถูกใช้เป็นเสียงโน้ตทำนองหลักตลอดเพลง เมื่อมีการบรรเลงร่วมกันของแนวเครื่องดนตรีทำนองหลัก ซออู้ จะบรรเลงสอดประสานใน 2 ลักษณะ ดังนี้

1. บรรเลงสอดประสานด้วยทำนองคล้ายกัน แต่ต่างระดับเสียงกัน พบใน ห้องเพลงที่ 24 - 26 และ 62 - 64

ภาพประกอบ 107 แสดงตัวอย่างการบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองที่คล้ายกัน - อาทิตย์อัปแสง (Blue Day)

2. บรรเลงสอดประสาน ในช่วงที่ทำนองหลักบรรเลงโน้ตลากยาว มีลักษณะเป็นการเล่นสลับกัน พบในห้วงเพลงที่ 28 - 34 และ 66 - 79



ภาพประกอบ 108 แสดงตัวอย่างการบรรเลงสอดประสานในช่วงที่ทำนองหลักบรรเลงโน้ตลากยาว
- อาทิตยอัปแสง (Blue Day)

ทั้งหมดนี้เป็นการแสดงถึงเนื้อดนตรีแบบ **Homophony**
คอร์ด (Chord)

เนื่องด้วยบทเพลงพระราชนิพนธ์เพลง อาทิตยอัปแสง นี้ได้ถูกควบคุมโน้ตในแนวทำนองให้เหมาะกับคอร์ดมาเป็นอย่างพิถีพิถันแล้ว ชัยภักได้ตระหนักถึงข้อนี้เป็นอย่างดี ทำให้เมื่อทำการวิเคราะห์ทางเดินคอร์ดที่บรรเลงด้วยเปียโน พบว่า เป็นการดำเนินคอร์ดตามบทพระราชนิพนธ์เดิม มิได้ทำการเปลี่ยนแปลงแต่อย่างใด จะมีเพียงการดัดแปลงเพื่อแสดงอัตราส่วนของทำนองหลักเล็กน้อย เพื่อให้เอกลักษณ์ของเครื่องเครื่องดนตรีนั้น ชัดเจนขึ้น

ขั้นคู่ (Interval)

เพลงนี้มีการใช้ขั้นคู่เพื่อสร้างเสียงประสานในแนวเครื่องดนตรีซอคู่ ช่วงที่มีการบรรเลงสอดประสานด้วยทำนองคล้ายกัน แต่ต่างระดับเสียงกัน

พบในห้องเพลงที่ 24 - 26 และ 62 - 64

(ทำนองหลักจะอยู่ที่ ซอด้วง และ ซออู้)

ตาราง 58 แสดงขั้นคู่ - อาทิตย์อัปแสง (Blue Day)

ห้องเพลงที่	คอร์ด	ซอคู่
24	Cm	3m
25	D	1P
26	Cm	6m
62	Cm	3m
63	D	1P
64	Cm	6m

4.2.11 พรปีใหม่ (New Year Greeting)

- แนวคิด และแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงผลงาน

บรรยากาศการเล่นดนตรีรอบกองไฟ ถูกใช้เป็นแนวคิดหลักในการเรียบเรียงเพลงนี้ เนื่องจากเป็นเพลงสุดท้าย ผู้เรียบเรียงจึงต้องการส่งต่อความสุข, ส่งต่อความรู้สึกที่ดีก่อนที่ผู้ฟังจะฟังเพลงจนจบอัลบั้มนี้ ภาพรวมของคนตรีจะเน้นฟังสบาย ใช้แนวประสานเสียงที่น้อย ไม่ให้ความซับซ้อน ทั้งในการบรรเลงทำนองหลัก และเครื่องดนตรีไฟฟ้าที่ใช้เป็นโครงสร้างหลักของเพลง

- บันไดเสียง (Scale)

ในแนวเสียงที่เป็นทำนองเด่นชัด ปรากฏโน้ตทั้งหมด คือ Bb / B / C / D / Eb / F / Gb / G / Ab และ A เมื่อพิจารณาถึงจำนวนของโน้ต จะพบว่า โน้ต Gb, Ab และ B ปรากฏในเพลงเป็นจำนวนน้อยกว่าโน้ตอื่น กล่าวคือ จากจำนวนห้องเพลงทั้งหมด 77 ห้องเพลง

พบโน้ต Gb ที่ห้องเพลงที่ 5 และ 48	รวม	2 ครั้ง
พบโน้ต Ab ที่ห้องเพลงที่ 3	รวม	1 ครั้ง
และพบโน้ต B ที่ห้องเพลงที่ 7	รวม	1 ครั้ง

จึงถือว่าโน้ต Gb, Ab และ B ไม่ใช่โน้ตหลักในเพลง โน้ตหลักจึงมีเพียง โน้ต Bb / C / D / Eb / F / G และ A

- ระบบอิงกฏแจเสียง (Key Tonality)

จากบันไดเสียงที่พบจึงสามารถระบุได้ว่าเพลงนี้อยู่ในระบบอิงกฏแจเสียง Bb มีระดับเสียงต่ำกว่าต้นฉบับที่เป็นกฏแจเสียง C อยู่ 2 ครั้งเสียง

- แนวทำนอง และช่วงเสียง (Melody and Range)

แนวทำนอง (Melody) จากแนวทำนองที่ปรากฏ พบเครื่องดนตรีไทยดำเนินทำนองทั้งหมด ได้แก่ ขิม, ขลุ่ยเพียงออ, ซอด้วง, ซออู้, ซอเอื้องหนู, ระนาดเอก (ไม้ نرم) และระนาดทุ้ม จัดสรรให้บรรเลงดังนี้

ตาราง 59 แสดงช่วงแนวทำนอง - พรปีใหม่ (New Year Greeting)

ห้องเพลง	จำนวนห้องเพลง	เครื่องดนตรี
1 - 12	12	ขิม (เดี่ยว)
12 - 20	9	ซอด้วง, ซออู้
20 - 28	9	ระนาดเอก, ระนาดทุ้ม
28 - 36	9	ขลุ่ยเพียงออ, ซอเอื้องหนู
36 - 40	5	ขิม, ซอด้วง, ซออู้, ระนาดเอก และระนาดทุ้ม
40 - 44	5	ขิม, ขลุ่ยเพียงออ, ซอด้วง, ซออู้, ซอเอื้องหนู, ระนาดเอก และระนาดทุ้ม
52 - 60	9	ขลุ่ยเพียงออ, ซอเอื้องหนู
60 - 73	14	ขิม, ขลุ่ยเพียงออ, ซอด้วง, ซออู้, ซอเอื้องหนู, ระนาดเอก และระนาดทุ้ม

ช่วงเสียง (Range) ของแต่ละเครื่องดนตรีสรุปได้ดังนี้

ตาราง 60 แสดงช่วงเสียงแนวทำนอง - พรปีใหม่ (New Year Greeting)

เครื่องดนตรี	ช่วงเสียง (ต่ำ - สูง)	ภาพแสดงช่วงเสียง
ขิม	G (2) - Bb (4)	
ขลุ่ยเพียงออ	Bb (2) - F (4)	
ซอด้วง	G (3) - Bb (4)	
ซออู้	Bb (2) - Bb (3)	
ซอเอออู	Bb (2) - Bb (3)	
ระนาดเอก	A (2) - Bb (4)	
ระนาดทุ้ม	G (2) - Bb (3)	

เมื่อช่วงเสียงของทุกเครื่องดนตรีมาเรียงต่อกันจะแสดงได้ดังนี้



ขิม ขลุ่ยเพียงออ ซอด้วง ซออู้ ซอเอออู ระนาดเอก ระนาดทุ้ม

ภาพประกอบ 110 แสดงช่วงเสียงแนวทำนอง - พรปีใหม่ (New Year Greeting)

- การเลือกใช้เครื่องดนตรีไทย และการปรับเสียง

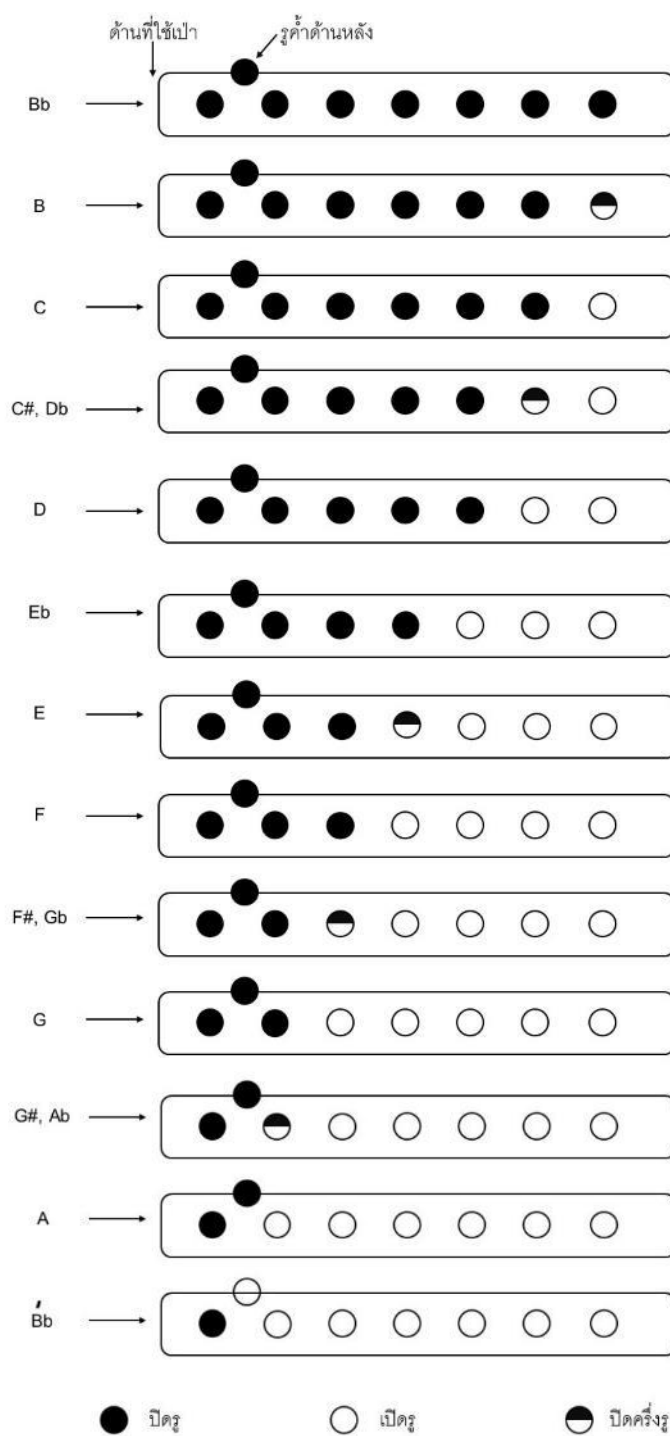
การเรียบเรียงเพลงพรปีใหม่นี้ เป็นการรวมเครื่องดนตรีไทยทั้งหมดที่ได้ใช้บันทึกเสียงมาในทุกเพลงก่อนหน้านี้ ได้แก่ ขิม, ซลุ่มเพียงออ, ซอด้วง, ซออู้, ซอเอื้องหนู, ระนาดเอก (ไม้ نرم) และระนาดทุ้ม

ขิม ได้เทียบเสียงตามมาตรฐานดนตรีตะวันตก ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง G (2) - Bb (4) มีการปรับเสียงดังนี้

	7	[^] A	[^] D	Ab (G#)	
6		[^] G	[^] C	Gb (F#)	
5		[^] F	B	E	[^] Ab (G#)
4	สายที่	[^] E	A	D	[^] Gb (F#)
3		[^] D	G	C	
2		[^] C	F	B	[^] Eb (D#)
1		Bb (A#)	Eb (D#)	A	Db (C#)
		ซ้าย	กลาง	ขวา	ขวา (พิเศษ)

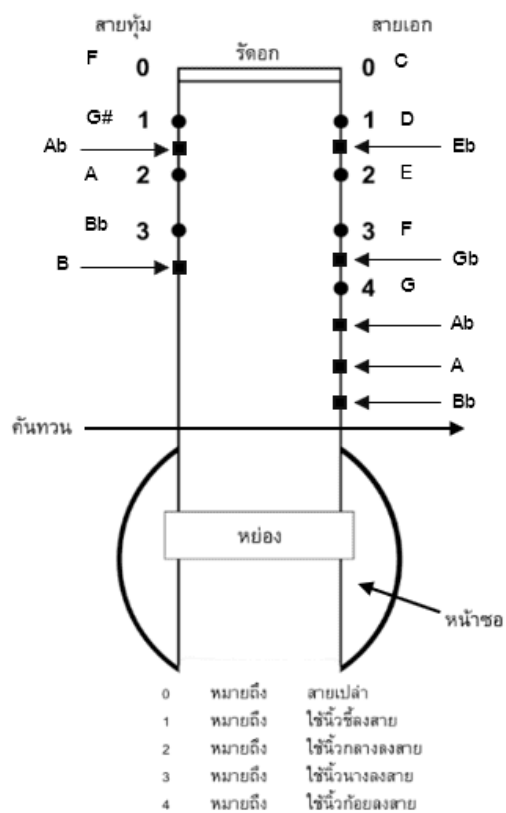
ภาพประกอบ 111 แสดงการเทียบเสียงขิม - พรปีใหม่ (New Year Greeting)

ขลุ่ยเพียงออ ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง Bb (2) - F (4) ใช้ขลุ่ยเทียบเสียงตาม
มาตรฐานดนตรีตะวันตก คีย์ Bb ได้ดังนี้



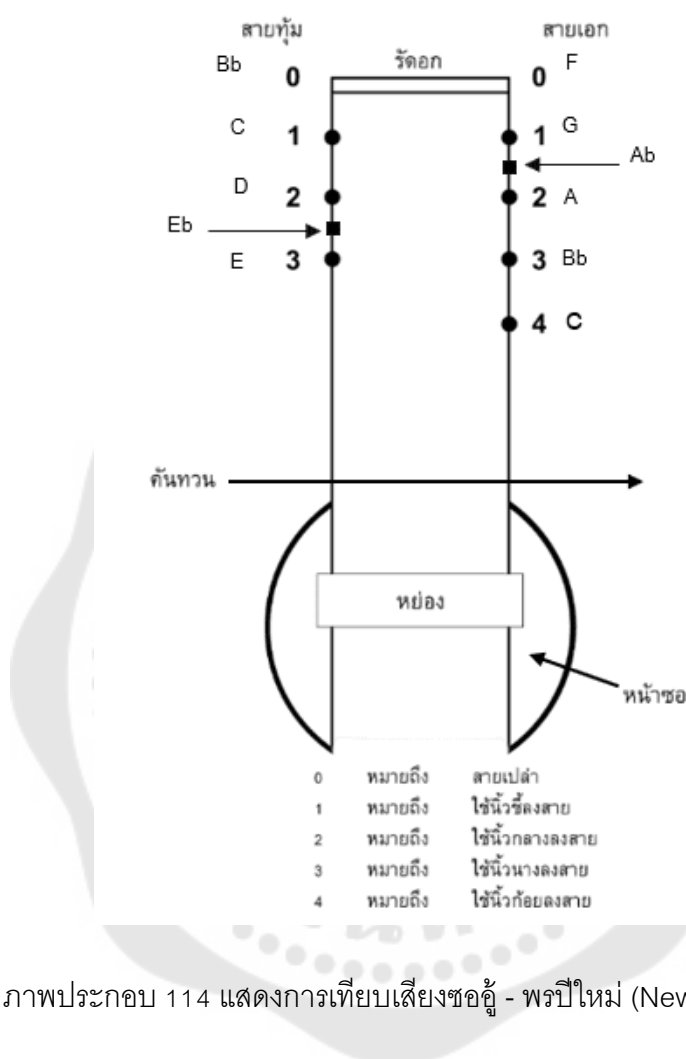
ภาพประกอบ 112 แสดงการเทียบเสียงขลุ่ยเพียงออ - พรปีใหม่ (New Year Greeting)

ซอด้าง ได้เทียบเสียงตามมาตรฐานดนตรีตะวันตก โดยสายทุ้มเป็นโน้ต F และเทียบสายเอกเป็นโน้ต C ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง G (3) - Bb (4)



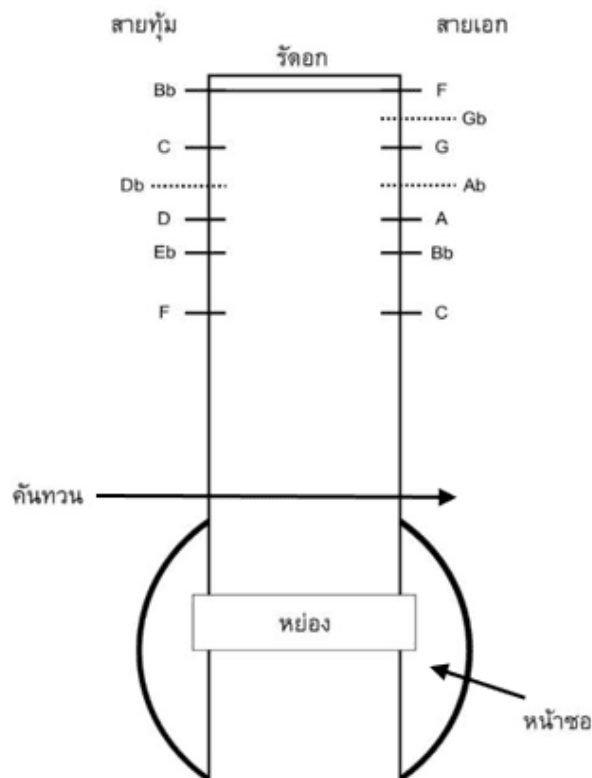
ภาพประกอบ 113 แสดงการเทียบเสียงซอด้าง - พรปีใหม่ (New Year Greeting)

ซอคู่ ได้เทียบเสียงตามมาตรฐานดนตรีตะวันตก โดยสายทุ้มเป็นโน้ต Bb และเทียบสายเอกเป็นโน้ต F ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง Bb (2) - Bb (3)



ภาพประกอบ 114 แสดงการเทียบเสียงซอคู่ - พรปีใหม่ (New Year Greeting)

ขอเชิญ ปรากฏโน้ตทั้งหมดในช่วง Bb (2) - Bb (3)



ภาพประกอบ 115 แสดงการเทียบเสียงขอเชิญ - พรปีใหม่ (New Year Greeting)

ระนาดเอก ปรากฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง A (2) - Bb (4) มีการปรับเสียงดังนี้

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21
G	A	Bb	C	D	Eb	F	G	Ab	A	Bb	C	D	Eb	F	G	Ab	A	Bb	C	D

ภาพประกอบ 116 แสดงการเทียบเสียงระนาดเอก - พรปีใหม่ (New Year Greeting)

ระนาดทุ้ม ปราภฏโน้ตทั้งหมดอยู่ในช่วง G (2) - Bb (3) มีการปรับเสียงดังนี้

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17
G	A	Bb	C	D	Eb	F	G	A	Bb	Ć	Đ	Éb	Ŕ	Ŗ	Á	Bb

ภาพประกอบ 117 แสดงการเทียบเสียงระนาดทุ้ม - พรปีใหม่ (New Year Greeting)

- สังคีตลักษณ์ (Musical Form)

ในการเรียบเรียงใหม่ เพลง พรปีใหม่ ยังคงสังคีตลักษณ์เดิมของเพลงไว้ ซึ่งมีรูปแบบเป็น A - A' - B - A'' คือเป็นท่อน A จำนวน 8 ห้อง, ท่อน A' จำนวน 8 ห้อง, ท่อน B จำนวน 8 ห้อง และท่อน A'' อีกจำนวน 8 ห้อง ชัยภักดิ์ได้ทำการเรียบเรียงท่อนดนตรีช่วงเริ่มต้น (Intro) บรรเลงด้วยซิม แบบไม่มีจังหวะบังคับ (Free time), ช่วงดนตรีเดี่ยวกลางเพลง (Solo) และช่วงดนตรีท้ายเพลง (Outro) เพิ่มเข้าไป โดยใช้ท่อน A ในรอบที่ 2 ในการเล่นเดี่ยวกีตาร์ ทำให้สังคีตลักษณ์ของทั้งเพลงเป็นดังนี้

ตาราง 61 แสดงสังคีตลักษณ์ - พรปีใหม่ (New Year Greeting)

ท่อนเพลง	ห้องเพลง
Intro	1 - 12
A	12 - 20
A'	21 - 28
B	29 - 36
A''	37 - 44
Solo	45 - 52
B	53 - 60
A''	60 - 68
Outro	68 - 77

- สีสันเสียง (Tone Color)

สีสันเสียงที่โดดเด่นของแนวทำนองคือ ซิม ด้วยลักษณะของเสียงตัวเครื่องเอง ผสมกับในเพลงนี้เป็นเครื่องที่บรรเลงด้วยโน้ตที่มีช่วงเสียงกว้างที่สุด เพื่อลดความซ้ำซ้อนของสีสันเสียงไม่ให้แตกต่างกันเกินไป จึงทำการปรับลดย่านความถี่ด้วย Equalizer ในกระบวนการผสมเสียง ทำให้เครื่องดนตรีที่บรรเลงทำนองหลักทั้งหมดมีสีสันไปในทิศทางเดียวกัน

- เสียงประสาน (Harmony): เนื้อดนตรี (Texture), คอร์ด (Chord), ชั้นคู่ (Interval)

การเรียบเรียงเสียงประสานในเพลงนี้ต้องการให้ความรู้สึกผ่อนคลาย และฟังดูมีจังหวะ การเรียบเรียงเสียงประสานของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลักจึงไม่มีความซับซ้อน เป็นการเล่นทำนองหลักสลับกันไปมา

เนื้อดนตรี (Texture)

การเรียบเรียงเสียงประสานของเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลัก ชัยภัค ไม่ต้องการให้มีความซับซ้อน จากการถอด Score พบว่า ในช่วงการดำเนินทำนอง ทั้งหมดล้วนเล่นแต่เพียงทำนองหลัก มีการเพิ่มเติมโน้ต ให้เป็นไปตามลีลาของเครื่องดนตรีนั้น

ภาพประกอบ 118 แสดงการเพิ่มเติมโน้ตระดับในแนวทำนองหลัก - พรปีใหม่

(New Year Greeting)

พบเครื่องดนตรีไฟฟ้าที่ใช้เป็นโครงสร้างหลักของเพลง คือ อคูสติคกีตาร์ ที่เล่นแบบกระจายโน้ต และเล่นคอร์ดเป็นจังหวะตลอดเพลง ทำให้ยังเป็นการแสดงถึงเนื้อดนตรีแบบ

Homophony

คอร์ด (Chord)

บทเพลงพระราชนิพนธ์เพลง พรปีใหม่ นี้ ได้ถูกควบคุมโน้ตในแนวทำนองให้เหมาะกับคอร์ดมาเป็นอย่างดีพิถีพิถันแล้ว เป็นอีกครั้งที่ ชัยภัก ตระหนักถึงข้อนี้เป็นอย่างดี ทำให้เมื่อทำการวิเคราะห์ทางเดินคอร์ดที่บรรเลงด้วยอคูสติคกีตาร์ พบว่า ส่วนใหญ่เป็นการดำเนินคอร์ดตามบทพระราชนิพนธ์เดิม จะมีเพียงในห้วงเพลงที่ 31 ตามการเปรียบเทียบการดำเนินคอร์ด จะพบว่ามี的增加คอร์ดเข้ามา

พริปีใหม่

การเปรียบเทียบการดำเนินคอร์ด

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช
เรียบเรียงโดย ชัยศักดิ์ ภัทรจินดา, 2560

ท่อน A

I ii7 iii I7 IV III7

ท่อน A

I ii7 iii I7 IV iii7

ท่อน A'

IV V9 I VI7(b9) ii7 V7 I ii7

ท่อน A'

I ii

ท่อน B

ii11 V7 I IV V7 IV V7

ท่อน B

IV V7 I IV V7 IV II7

ท่อน A''

V7 I ii7 iii I7 IV III7

ท่อน A''

I ii7 iii I7 IV III7

ท่อน A''

IV V9 I ii11 V7 I

ท่อน A''

IV Vdim7 I v7 VI7 ii7 V7 I

ภาพประกอบ 119 แสดงการเปรียบเทียบการดำเนินคอร์ด - พริปีใหม่ (New Year Greeting)

ขั้นคู่ (Interval)

นอกเหนือจากขั้นคู่ 8 บรรเลงด้วยระนาดเอกแล้ว และสามารถพบได้เป็นปกติในเครื่องดนตรีประเภทตี การใช้ขั้นคู่เพื่อการบรรเลงทำนองหลัก มีอยู่ในส่วนของระนาดทุ้ม ในห้องเพลงที่ 21 - 28, 37 - 44 และ ห้องเพลงที่ 61 - 72

พบการใช้คู่ 3 จำนวน 32 ครั้ง

พบการใช้คู่ 4 จำนวน 15 ครั้ง

และ พบการใช้คู่ 5 จำนวน 8 ครั้ง

ในขั้นคู่เหล่านี้ จะมีโน้ตที่เป็นทำนองของเพลงอยู่ด้วย การเลือกใช้ขั้นคู่ของชั้ยัก ในท่อนนี้จึงคำนึงถึงโน้ตที่อยู่รวมกับคอร์ดแล้วไม่ทำให้เกิดเสียงกระด้างจนเกินไป ซึ่งเป็นคู่ 3 เป็นหลัก

The musical score is written in G major (one sharp) and 4/4 time. It features several measures with interval markings above the staff:

- Measure 9: Interval 9
- Measure 10: Interval 10
- Measure 22: Interval 3
- Measure 29: Interval 7
- Measure 39: Interval 3
- Measure 45: Interval 8
- Measure 63: Interval 7
- Measure 69: Interval 3

ภาพประกอบ 120 แสดงขั้นคู่ในแนวเสียงระนาดทุ้ม - พรปีใหม่ (New Year Greeting)

บทที่ 5

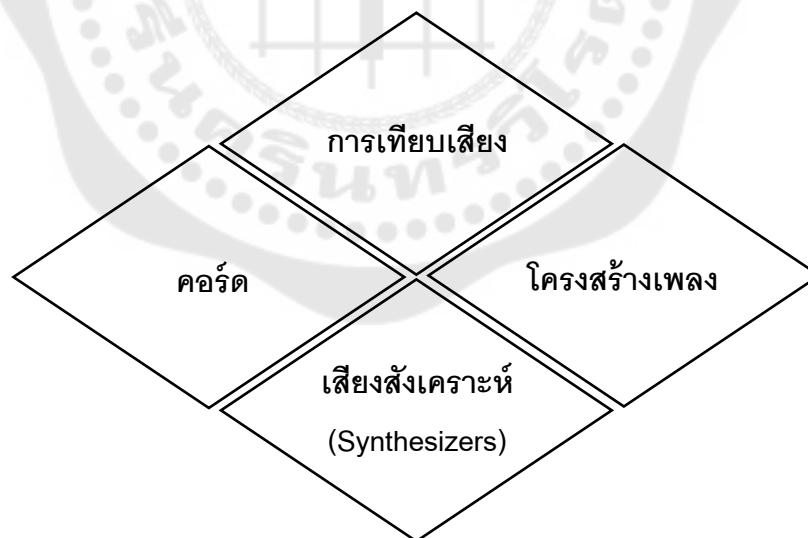
สรุปผลการศึกษา อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

การศึกษากาการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษา ชุต ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) โดย ชัยภัค ภัทรจินดา ผู้วิจัยได้ศึกษาจากตำราวิชาการที่เกี่ยวข้อง, การสัมภาษณ์ ชัยภัค ภัทรจินดา และศึกษาจากการบันทึกโน้ตสากลแยกตามเสียงเครื่องดนตรี (Score) จากกรณีศึกษา ชุต ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) ทั้ง 11 เพลง ด้วย Software: Cubase Pro และ Dorico ทำขึ้นด้วยผู้วิจัย และได้รับการตรวจทานจาก ชัยภัค ภัทรจินดา แล้วโดยมีวัตถุประสงค์เพื่อทราบวิธีการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัยของ ชัยภัค ภัทรจินดา และเพื่อทราบแนวคิด, เทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาชุต ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า)

สรุปผลการศึกษา

1. ผลการศึกษาวิธีการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัยของ ชัยภัค ภัทรจินดา

ประกอบด้วยองค์ความรู้ 4 ส่วนที่มีความสัมพันธ์กัน ได้แก่ การเทียบเสียง, คอร์ด, โครงสร้างเพลง และ เสียงสังเคราะห์ (Synthesizers)



ภาพประกอบ 121แสดงองค์ความรู้ 4 ส่วน - สรุปผลการศึกษา

การเทียบเสียงเครื่องดนตรีไทยที่เป็นเครื่องสาย เป็นทักษะแรกที่น่าพา ชัยภักดิ์ เข้าสู่ความเข้าใจในดนตรีร่วมสมัย การเทียบเสียงของเครื่องดนตรีไทยตามปกติ จะใกล้เคียงกับโน้ตบนบันไดเสียง Bb ใน Concert Key จากการยกตัวอย่างการเทียบเสียงของซอด้วง ทำให้พบว่า

- การเทียบเสียงให้โน้ตเริ่มต้นเป็นเสียง Bb นั้นจะเป็นเสียงที่ใกล้เคียงธรรมชาติเดิมของดนตรีไทย และสะดวกต่อการบรรเลง

- การเทียบเสียงให้โน้ตเริ่มต้นเป็นเสียง A หรือ เทียบให้ต่ำกว่าความคุ้นชินตามชนบของผู้เล่นดนตรีไทย จำนวน 1 ครั้งเสียง เสียงซอด้วงจะไพเราะที่สุด เพราะเกิดการกำธรเสียงที่เหมาะสม และยังสะดวกต่อการบรรเลงอยู่

- ส่วนการเทียบเสียงซอด้วงที่สูง หรือ ต่ำกว่า Bb จำนวน 2 ครั้งเสียง กล่าวคือ การเทียบเสียงสูงกว่ามีเสียงโน้ตเป็น C และ ต่ำกว่ามีเสียงโน้ตเป็น Ab ทั้ง 2 การเทียบเสียงนี้ไม่เหมาะต่อการบรรเลงเป็นอย่างยิ่ง ด้วยเงื่อนไขทางคุณภาพเสียง และความไม่สะดวกต่อการบรรเลง

หลักการดังกล่าวถูกนำไปประยุกต์ใช้กับซอด้วง และเครื่องดนตรีทุกชนิดที่จะนำมาบรรเลงร่วมกับดนตรีตะวันตกระบบ 12 ครั้งเสียงได้

ซิม เป็นอีกหนึ่งเครื่องดนตรีที่ ชัยภักดิ์ มีความเชี่ยวชาญเป็นพิเศษ ได้ทำการทดลองตั้งเสียงแบบต่าง ๆ มาตั้งแต่สมัยฝึกซ้อมดนตรีในวัยเด็ก จนสามารถเทียบเสียงซิมให้มีระยะเสียงห่างครึ่งเสียงได้เป็นจำนวนมาก ดังที่ได้แสดงไว้เป็นการเทียบเสียงซิม ที่สามารถบรรเลงในเพลงที่มีกุญแจเสียง Ab (4 Flat) ได้

จากทักษะการฝึกซ้อมคูดิกกีตาร์ และคีย์บอร์ด ที่เริ่มต้นมาพร้อมกับการเรียนดนตรีไทย ชัยภักดิ์จะใช้**คอร์ด**ที่มีโน้ตประกอบกันไม่น้อยกว่า 3 ตัว หรือเป็นคอร์ดที่มีความเครียดสูง (Tension) ในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัย เพื่อสร้างความแตกต่างให้กับดนตรีพื้นหลังที่บรรเลงร่วมกับทำนองหลักเพลงไทยที่มักจะดำเนินด้วยโน้ต 5 เสียง (Pentatonic) เป็นหลัก

“โครงสร้างเพลง” ในความหมายของ ชัยภักดิ์ มีองค์ประกอบ 3 ส่วนหลัก จะถูกพิจารณาในขั้นตอนเริ่มการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัย คือ แนวทำนองของเพลง, เครื่องดนตรีที่ต้องการใช้สื่อสารทำนองหลัก และท่อนเพลง (Musical Form) ทั้ง 3 ส่วนนี้มีความสัมพันธ์ต่อเนื่องกัน

เสียงดนตรีที่ไม่มีเครื่องดนตรีหรือคูดิกใด ๆ ทำได้ หรือ **เสียงสังเคราะห์ด้วย Computer (Synthesizers)** ชัยภักดิ์มักเรียกอย่างง่าย เพื่อให้บุคคลทั่วไปเข้าใจง่ายว่า “ดนตรีไฟฟ้า” ถูกใช้เป็นส่วนประกอบบรรยากาศของเพลง เป็นส่วนเติมเต็มจินตนาการให้นักแต่งเพลง และผู้ฟังได้อย่างไม่มีที่สิ้นสุด

2. ผลการศึกษาแนวคิด และเทคนิคการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า)

เพลงชุดนี้จัดทำขึ้นเพื่อน้อมรำลึกถึงพระราชอัจฉริยภาพและเป็นการถวายเป็น
อาลัยแด่ พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร
(พระนามปัจจุบัน) คัดเลือกมา จำนวน 11 เพลง จะเป็นเพลงที่เป็นที่คุ้นเคยจากประสบการณ์
ส่วนตัวของชัชวาล และ เป็นเพลงที่นิยมของประชาชนทั่วไป อีกประการหนึ่ง ต้องเป็นเพลงที่
สามารถบรรเลงแนวทำนองด้วยเครื่องดนตรีที่กำหนดได้ โดยทุกเพลงจะถูกตีความ **แนวคิด** เพื่อ
เรียบเรียงดนตรีใน 2 รูปแบบ คือ

1. ตีความจากความหมายของชื่อเพลง
2. กำหนดทิศทางการเรียบเรียงให้สอดคล้องกับเพลงต้นฉบับ

สามารถสรุปได้ ดังนี้

ตาราง 62 สรุปรูปแบบแนวคิดการสร้างสรรค์ผลงานชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า)

รูปแบบ	ชื่อเพลง
ตีความจากความหมายของชื่อเพลง	ใกล้รุ่ง (Near Dawn)
	สายฝน (Falling Rain)
	ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)
	แสงเดือน (Magic Beams)
	ลมหนาว (Love in Spring)
	ยามเย็น (Love at Sundown)
	อาทิตย์อัสดง (Blue Day)
	พรปีใหม่ (New Year Greeting)
กำหนดทิศทางการเรียบเรียงให้ สอดคล้องกับเพลงต้นฉบับ	ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)
	แผ่นดินของเรา (Alexandra)
	แสงเทียน (Candlelight Blues)

แนวทำนองหลักของเพลงในชุดนี้จะถูกย้ายแนวเปลี่ยนเครื่องดนตรีเป็นจำนวนทุก ๆ 16, 8, 4 หรือ 2 ห้องเพลง ยกเว้นเพลง ยามเย็น (Love at Sundown) ที่ดำเนินทำนองด้วย ซิมเพียงแนวเดียว และทั้ง 11 บทเพลง มีระบบอิงกุญแจเสียง (Key Tonality) ดังนี้

ตาราง 63 สรุประบบอิงกุญแจเสียง (Key Tonality)

ชื่อเพลง	ระบบอิงกุญแจเสียง (Key Tonality)
ในดวงใจนิรันดร์ (Still on my mind)	F
แผ่นดินของเรา (Alexandra)	E
ใกล้รุ่ง (Near Dawn)	E ^b
สายฝน (Falling Rain)	E ^b
ความฝันอันสูงสุด (The Ultimate Dream)	B ^b
แสงเทียน (Candlelight Blues)	F
แสงเดือน (Magic Beams)	B ^b
ลมหนาว (Love in Spring)	B ^b
ยามเย็น (Love at Sundown)	A ^b
อาทิตย์อัสดง (Blue Day)	B ^b
พรปีใหม่ (New Year Greeting)	B ^b

เป็นระบบอิงกุญแจเสียง (Key Tonality)	E ^b	จำนวน 2 เพลง
	E	จำนวน 1 เพลง
	F	จำนวน 2 เพลง
	A ^b	จำนวน 1 เพลง
	B ^b	จำนวน 5 เพลง

เครื่องดนตรีที่ทำการบรรเลงเพื่อบันทึกเสียงเพลงชุดนี้ มีช่วงเสียง (Range) ดังนี้

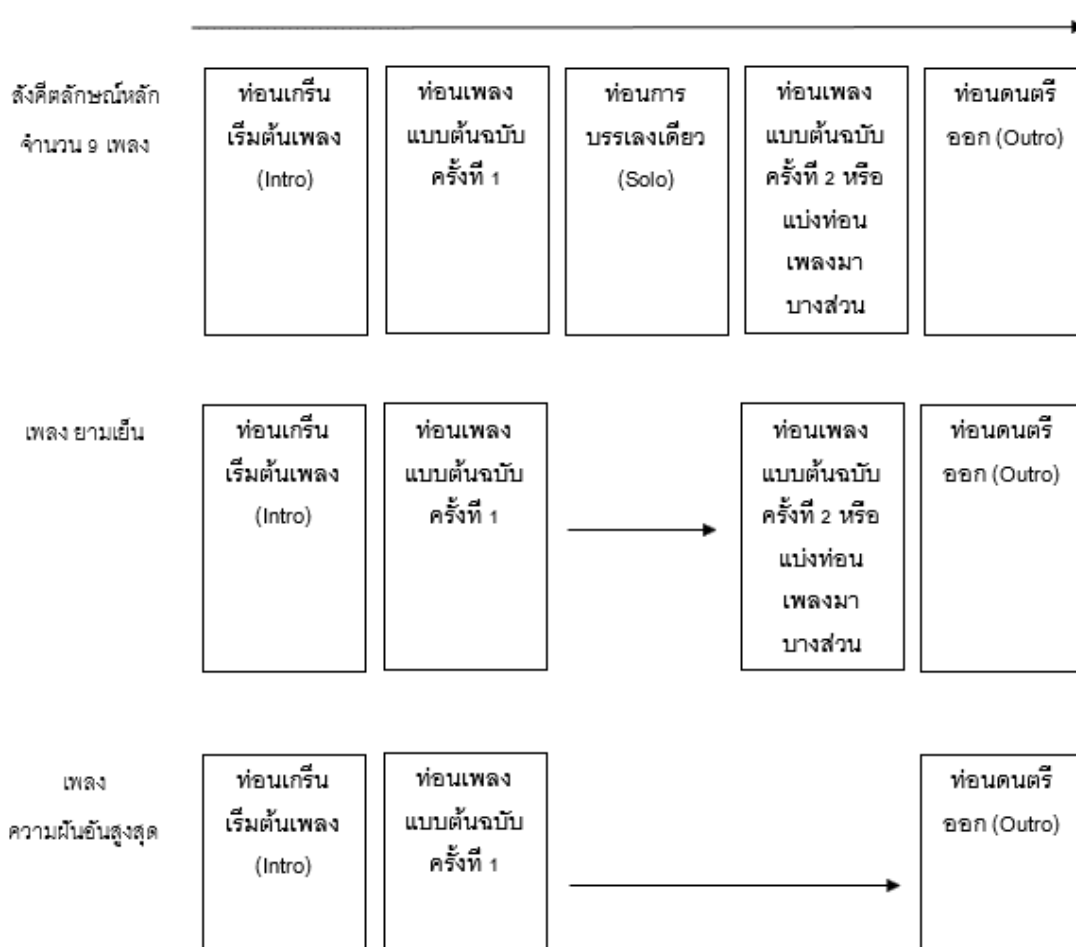
1. ขิม มีช่วงเสียง ตั้งแต่ G (2) ถึง Bb (4)
2. ซอด้วง มีช่วงเสียง ตั้งแต่ D (3) ถึง Bb (4)
3. ซออู้ มีช่วงเสียง ตั้งแต่ Bb (2) ถึง D (4)
4. ซอเอออู มีช่วงเสียง ตั้งแต่ Bb (2) ถึง E (4)
4. ขลุ่ยหลีบ มีช่วงเสียง ตั้งแต่ E (4) ถึง Bb (5)
5. ขลุ่ยเพียงออ มีช่วงเสียง ตั้งแต่ Bb (2) ถึง F (4)
6. ขลุ่ยอู้ มีช่วงเสียง ตั้งแต่ F (2) ถึง D (3)
7. ฆ้องวงเล็ก มีช่วงเสียง ตั้งแต่ A (2) ถึง F (5)
8. ฆ้องวงใหญ่ มีช่วงเสียง ตั้งแต่ F (2) ถึง F (4)

เพื่อให้การสรุปช่วงเสียง (Range) สามารถใช้เป็นข้อมูลเบื้องต้นสำหรับผู้ที่ต้องการเรียบเรียงเพลงให้กับเครื่องดนตรีเหล่านี้บรรเลงได้ จำเป็นต้องศึกษารายละเอียดในส่วนของการปรับเสียงในแต่ละเพลงควบคู่กันไป

ในส่วนของการเทียบเสียงของฆ้องวงเล็กและฆ้องวงใหญ่นั้น หากทำการเทียบเสียงเพื่อให้เป็นการครบ 12 ครึ่งเสียงตามหลักดนตรีตะวันตก จะทำให้ไม่สะดวกต่อการบรรเลง ซ้ำักจึงได้ทำการเทียบเป็น Blues Scale เพื่อให้สามารถบรรเลงเพลงในชุดนี้ได้ และยังเป็นความสะดวกต่อผู้บรรเลง

สังคีตลักษณ์ (Musical Form) ในเพลงชุดนี้ ซักัก ได้สร้างท่อนเริ่มต้นเพลง (Intro) เพื่อเป็นการเกริ่นเข้าสู่เพลง ถัดมาในทุกเพลงจะเข้าสู่เนื้อเพลงหลักครั้งที่ 1 ที่คงไว้ซึ่งการเรียงท่อนเพลงรูปแบบเดิมตามต้นฉบับแบบครบทุกท่อนเพลง ต่อด้วยท่อนการบรรเลงเดี่ยวด้วยเครื่องดนตรีอื่น (Solo) หลังจากนั้นจะนำท่อนเพลงในครั้งที่ 1 มาเล่นอีกหนึ่งรอบ หรือ แบ่งบางส่วนออกเล่นซ้ำ โดยมีรายละเอียดของเสียงประสานแตกต่างกัน แล้วจบสุดท้ายด้วยการสร้างท่อนดนตรีออก (Outro) ที่อาจเป็นการนำเนื้อในเพลง 2 ห้องเพลง หรือ 4 ห้องเพลงสุดมาเล่นซ้ำด้วยเครื่องดนตรีอื่น หรือเรียงเรียงขึ้นมาใหม่ เป็นไปในรูปแบบทั้งหมด 9 เพลง

ในเพลง ยามเย็น มีรูปแบบเป็นการสร้างท่อนเริ่มต้นเพลง (Intro) ขึ้นมา ถัดมาเป็นการเข้าสู่เนื้อเพลงหลัก ไม่มีช่วงเดี่ยวดนตรีช่วงกลางเพลง (Solo) ทำการเล่นซ้ำอีก 2 ท่อนเพลง หรือครึ่งหนึ่งจากต้นฉบับ แล้วจบสุดท้ายด้วยการสร้างท่อนดนตรีออก (Outro) ซึ่งในเพลง “ความฝันอันสูงสุด” ก็จะไม่มีส่วนช่วงเดี่ยวดนตรีช่วงกลางเพลง (Solo) เช่นกัน แต่ในเพลงนี้เป็นรูปแบบที่มีดนตรีท่อนเริ่มต้นเพลง (Intro) เข้าสู่ท่อนเพลงตามต้นฉบับ และเป็นท่อนดนตรีออก (Outro) ไม่มีการเล่นซ้ำใด



ภาพประกอบ 122 สรุปสังคีตลักษณะ

สีสันเสียง (Tone Color) ทั้ง 11 เพลง มีแนวทำนองเด่นชัดเป็นเครื่องดนตรีไทย และซอเอื้อหู ทำให้สีสันเสียงของเพลงเป็นไปในทิศทางเดียวกัน หากแต่แตกต่างกันด้วยการถ่ายทอดอารมณ์ผ่านเทคนิคการบรรเลงทำนอง และการสร้างแนวทำนองสอดประสานตาม

อารมณ์เพลงในแต่ละเพลง น้ำหนักสีสันของเพลงจะถูกกำหนดด้วยลักษณะเสียงของกลุ่มดนตรีพื้นหลังที่เป็นเครื่องดนตรีสังเคราะห์ (Synthesizers) เป็นหลัก ในเพลงที่ต้องการความสนุกสนานจะมีการใช้เครื่องดนตรีประกอบจังหวะขนาดเล็กประกอบ

เสียงประสาน (Harmony) วิธีการเรียบเรียงเสียงประสานในเพลง “ลมหนาว” นั้นแตกต่างจากเพลงอื่น มีเนื้อดนตรี (Texture) เป็นแบบ Polyphony ส่วนในเพลงที่เหลืออีก 10 เพลง มีเนื้อดนตรีเป็นแบบ Homophony การใช้ คอร์ด (Chord) ในเพลงชุดนี้ เพื่อเป็นการแสดงความเคารพต่อพระราชอัจฉริยภาพของผู้พระราชนิพนธ์ ในช่วงของทำนองหลักจะอ้างอิงกับคอร์ดเดิมตามต้นฉบับ จะมีเพิ่มเติมในส่วนของ Tension เพียงเล็กน้อย อาทิ คอร์ดเดิมโน้ตลำดับที่ 9 (add9th), คอร์ดเดิมโน้ตลำดับที่ 13 เป็นต้น ในส่วนของท่อนเพลงที่เป็นท่อนเริ่มต้นเพลง (Intro), ท่อนเดี่ยวดนตรีกลางเพลง (Solo) และท่อนดนตรีจบเพลง (Outro) ที่ ชัยภัค ได้เรียบเรียงขึ้นมาเพิ่มเติม ก็จะอ้างอิงคอร์ดที่อยู่ในเพลงนั้น ๆ ตามต้นฉบับ นำมาจัดเรียงใหม่พร้อมสร้างแนวทำนองประกอบ

ขั้นคู่ (Interval) ในแนวทำนองสอดประสานจะใช้ขั้นคู่ที่อยู่มีความสัมพันธ์กับคอร์ด (Chord) อยู่เสมอ กล่าวคือ การสร้างแนวทำนองสอดประสานจะลงโน้ตสำคัญเป็นโน้ตใดโน้ตหนึ่งที่อยู่ในคอร์ดอยู่เสมอ ไม่ว่าจะเป็นขั้นคู่แบบกลมกล่อม หรือขั้นคู่แบบกระด้าง แต่ยังมีข้อสังเกตอื่นในเพลง “ในดวงใจนิรันดร์” และ “ใกล้รุ่ง” ที่ให้ความสำคัญกับทิศทางการเคลื่อนที่ของแนวทำนองสอดประสาน มากกว่าการสร้างขั้นคู่ที่มีความสัมพันธ์กับคอร์ด (Chord)

อภิปรายผล

ชัยภัค ภัทรจินดา เป็นนักดนตรีที่มีแนวคิดก้าวหน้า สามารถประพันธ์เพลงได้หลากหลายรูปแบบ เป็นผู้เชี่ยวชาญการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย ทั้งหมดนี้มีที่มาจากพื้นฐานการมีความลุ่มหลงในดนตรีตั้งแต่วัยเด็ก เปิดรับดนตรีทุกรูปแบบ พร้อมทั้งทำการทดลองสร้างสิ่งใหม่ ทั้งการทดลองเทียบเสียงพร้อมศึกษาผลลัพธ์จากการเทียบเสียงอยู่ในระดับเสียงที่แตกต่างกัน, การเทียบเสียงขิมให้มีจำนวนความห่างครึ่งเสียงเพิ่มมาอีก 4 ครึ่งเสียง, การใช้ดนตรีไฟฟ้าเป็นเครื่องมือเติมเต็มจินตนาการ เหล่านี้ล้วนแล้วแต่ต้องมีพื้นฐานความเข้าใจรากฐานเดิมอย่างถ่องแท้ และเป็นอีกหนึ่งบุคคลสำคัญที่ผลิตสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัยให้ปรากฏสู่สาธารณะอย่างต่อเนื่อง ซึ่งได้สร้างการรับรู้แก่สังคม ถึงการยังมีอยู่และการเคลื่อนที่ปรับตัวของดนตรีไทยให้อยู่ควบคู่กับคนไทยได้อย่างสม่ำเสมอ ผลการศึกษานี้สอดคล้องกับ วริสร เจริญพงศ์ (2552: 96-105) ได้ศึกษาการสร้างสรรค์งานดนตรีกรรมแนวดนตรีไทยร่วมสมัย ของ ชัยภัค ภัทรจินดา

การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงในชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) นี้ จัดทำขึ้นเพื่อน้อมรำลึกถึงพระราชอัจฉริยภาพและเป็นการถวายเป็นความอาลัยแด่ พระบาทสมเด็จพระบรมชนกาธิเบศร มหาภูมิพลอดุลยเดชมหาราช บรมนาถบพิตร (พระนามปัจจุบัน) ชัยภัก ได้คงไว้ซึ่งโครงสร้างบทพระราชนิพนธ์เดิมมากที่สุด ทั้งทำนองหลักของเพลง, สังคีตลักษณ์ (Musical Form) และคอร์ด (Chord) เพื่อนำเสนอในรูปแบบของดนตรีร่วมสมัยโดยใช้เครื่องดนตรีไทย และซอเอื้อหูเป็นเครื่องดนตรีดำเนินทำนองหลักที่บรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีตะวันตก ดนตรีไฟฟ้า และเครื่องดนตรีประกอบจังหวะ โดยจะปรับระดับเสียงของทุกเพลงให้มีแนวทำนองอยู่ในระบบอิงกัญแจเสียงที่เครื่องดนตรีไทยสามารถบรรเลงได้ พิจารณาช่วงเสียงของทำนอง แล้วจึงเลือกเครื่องดนตรีเข้ามาบรรเลงทำนองหลัก สื่อสารอารมณ์ตามการตีความจากชื่อเพลง หรือตีความให้สอดคล้องกับต้นฉบับเดิม เริ่มจากการควบคุมบรรยากาศสีสันทันเสียง (Tone Color) ของเพลงด้วยเสียงสังเคราะห์ (Synthesizer), เปียโน, เปียโนไฟฟ้า, เครื่องประกอบจังหวะ ตามแต่จินตนาการที่เกิดขึ้นกับเพลง จะสร้างท่อนเริ่มเพลง (Intro) และท่อนออกท้ายเพลง (Outro) โดยอ้างอิงจากสิ่งที่มีอยู่เดิมนำมาจัดเรียงใหม่ ในขั้นตอนการเรียบเรียงเสียงประสานจะคิดแนวเสียง และบันทึกลงในคอมพิวเตอร์ครั้งละ 1 ชิ้นดนตรี การออกแบบแนวประสานเสียง (Harmony) ในเพลงชุดนี้ต้องการให้ผู้ฟังเข้าถึงได้ง่าย ใช้ขั้นคู่ (Interval) ที่ไม่มีซับซ้อน มีเนื้อดนตรี (Texture) เป็น Homophony และ Polyphony เหล่านี้เป็นการสะท้อนถึงความสามารถในการเล่นดนตรี ความเชี่ยวชาญในการเรียบเรียงเสียงประสาน และการเป็นบุคคลที่เรียนรู้ประยุกต์ใช้เทคโนโลยีในการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัยให้เกิดรูปแบบใหม่เสมอ สอดคล้องกับ วีรชาติ เปรมานนท์ (2537: 4-10) ได้ให้ความหมาย ดนตรีร่วมสมัยไทย เป็นดนตรีที่ใช้ทำนอง ลีลา สำเนียง สีสันทัน และความรู้สึกแบบไทย ในแบบใดในแบบหนึ่งหรือแบบผสมผสาน ไม่จำกัดประเภทของเครื่องดนตรีที่ใช้คีตลักษณ์ ทฤษฎีหลักการ และวิธีการประพันธ์

การศึกษาการสร้างสรรค์ผลงานดนตรีร่วมสมัยในรูปแบบของ ชัยภัก ภักธรจินดา เป็นการศึกษาบุคคลข้อมูลตามหลักการทางวิชามานุษยดุริยางควิทยา และการศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษาชุด ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) เป็นการเพิ่มข้อมูลทางวิชาการดนตรี เป็นประโยชน์แก่ผู้ที่สนใจสร้างสรรค์งานเพลงในรูปแบบดังกล่าว ซึ่งยังเป็นอีกหนึ่งผลงานที่แสดงถึงความพยายามในการผสมผสานดนตรีตะวันออกและดนตรีตะวันตก ที่รวมกันแล้วเกิดเป็นผลงานที่มีคุณค่าทางดนตรีที่พัฒนาปรับตัวต่อเนื่องอยู่เสมอควบคู่ไปกับทุกสภาพสังคม

ข้อเสนอแนะ

การศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีร่วมสมัย กรณีศึกษา ชูต ในดวงใจนิรันดร์ (บรรเลงเพลงฟ้า) โดย ชัยภักดิ์ ภักธรจินดา ผู้วิจัยเห็นว่า มีแนวทางที่จะศึกษาในด้านอื่นๆ ได้คือ

1. ควรทำการศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงร่วมสมัยที่ชัยภักดิ์เป็นผู้ประพันธ์ ด้วยตัวเองทั้งหมดเพิ่มเติม เพราะจะเป็นการศึกษางานที่เกิดขึ้นจากความคิดใหม่ทั้งหมด ทำให้สามารถมีข้อมูลในวิเคราะห์ได้หลากหลายมิติเพิ่มขึ้น

2. ด้วยเทคโนโลยีทางดนตรีที่มีความพัฒนาการอย่างก้าวกระโดดอยู่เสมอ พัฒนาไปอย่างไม่มีขีดจำกัด ทำให้ในปัจจุบันมีนักประพันธ์เพลงดนตรีร่วมสมัยเพิ่มขึ้นมากมาย เทคนิควิธีคิดในการเรียบเรียงดนตรีจึงเปลี่ยนแปลงไปตลอดเวลา ควรทำการศึกษา นักประพันธ์เพลงร่วมสมัยท่านอื่นเพิ่มเติมอย่างต่อเนื่อง เพื่อเป็นการศึกษาความเปลี่ยนแปลงของสังคมดนตรีร่วมสมัยอยู่เสมอ



บรรณานุกรม

- Jono Kornfeld. (2005). *Music Notation and Theory for Intelligent Beginners*. สืบค้นเมื่อ January 9, 2018, จาก http://jkornfeld.net/theory_text.htm
- Manning Peter. (2013). *The Digital Audio Workstation*. 4. Oxford University Press. (Electronic and Computer Music, Chapter 21)
- Schmidt-Jones Catherine. (2006). *Understanding Basic Music Theory*. Houston, Tex: Houston, Tex: Connexions, Rice University.
- Watson Scott. (2011). *Using Technology to Unlock Musical Creativity*. Oxford University Press, USA.
- เทพรัตนราชสุดาฯ สยามบรมราชกุมารี. (2542). การศึกษาค้นคว้าวิจัยเรื่องความถี่ของเสียงดนตรีไทย โดยพระราชดำรินพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว. กรุงเทพฯ: ม.ป.พ.
- ชุมชน สืบวงศ์. (2552). วิเคราะห์เทคนิคการบรรเลงขลุ่ยเพลงพระราชนิพนธ์โดยอาจารย์ธนีสร์ ศรีกลิ่นดี. ปรินิพนธ์ (ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา)) -- มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2538). สังคีตนิยม : ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก. พิมพ์ครั้งที่ 4.. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2551). สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.
- ธนพัฒน์ เกิดผล. (2556). วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติยศ : วงดุริยางค์เครื่องลมของวิจิตร จิตเรขารักษ์. ปรินิพนธ์ (ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา)) -- มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- บุรุษ แกสตัน. (2555, 5 สิงหาคม). ชีวิตไร้ตัวตนของ"บุรุษ แกสตัน"ผู้ปลุกปั้น ดนตรีไทยร่วมสมัยโด่งดังก้องโลก. สืบค้นเมื่อ 9 มกราคม 2561, จาก <https://www.thairath.co.th/content/281141>
- พงศธร รุจิวิวัฒนกุล. (2549). วิเคราะห์เพลงวงบอยไทย. ปรินิพนธ์ (ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา)) -- มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.
- พงษ์ศิลป์ อรุณรัตน์. (2550). ปฐมบทดนตรีไทย. นครปฐม: นครปฐม : โครงการตำราและหนังสือคณะอักษรศาสตร์ มหาวิทยาลัยศิลปากร.
- พูนพิศ อมาตยกุล. (2527). ดนตรีวิจักษ์ : ความรู้เบื้องต้นเกี่ยวกับดนตรีไทยเพื่อความชื่นชม. กรุงเทพฯ: เกียรติภูมิ.

ภาธร ศรีกรานนท์. (2559). บทเพลงพระราชนิพนธ์: การวิเคราะห์และสังเคราะห์ ทางดนตรี.

กรุงเทพฯ: จามจุรีโปรดักส์.

มานพ วิสุทธิแพทย์. (2545). ดนตรีไทยเดิม. สารานุกรมศึกษาศาสตร์ ฉบับที่ 25 (ม.ค. 2545),
หน้า 46-48.

รณชัย รัตนเศรษฐ. (2546). วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสาน เพลงเสียงเทียน สำหรับวง
ดุริยางค์ ซิมโฟนีของครูประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง. ปริญญาานิพนธ์ (ศป.ม. (มานุษยดุริยางค
วิทยา)) -- มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วิสร เจริญพงศ์. (2552). การสร้างสรรค์งานดนตรีกรรมแนวดนตรีไทยร่วมสมัยเพลงลำนำ
เจ้าพระยา ของ ชัยศักดิ์ ภัทรจินดา. ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (ดนตรี). กรุงเทพฯ:
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.

วัฒนวุฒิ ช้างชนะ. (2560). กาลแห่งดนตรีไทย. วารสารศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยศรีนครินทร
วิโรฒ ปีที่ 21, ฉบับที่ 1 (ม.ค.-มิ.ย. 2559), หน้า 19-33.

วัฒนา ศรีสมบัติ. (2540). การวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงทยอยนอกสำหรับวงโยธ
วาทิตโดยสมเด็จพระเจ้าวรวงศ์เธอ เจ้าฟ้าปริพัตรสุเมพนธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต.
ปริญญาานิพนธ์ (ศศ.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา)) -- มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ.

วีระชาติ เปรมานนท์. (2537). ปรัชญาและเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัยไทย. กรุงเทพฯ: คณะ
ศิลปกรรมศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

สำเร็จ คำโมง. (2554). เส้นทางลัดหัดเล่นดนตรีไทย : ระนาด ซ้องวง ซอ จะเข้ ขิม ขลุ่ย ฉิ่ง หน้า
ทับ. กรุงเทพฯ: สุสานบัณฑิต.

อานันท์ นาคคง. (2556). การศึกษาวงดนตรีร่วมสมัยและผลงานดนตรีไทยร่วมสมัยในสังคมไทย
ปัจจุบัน : รายงานวิจัยฉบับสมบูรณ์ = *Thai Contemporary Music Bands and Works in
Present Thai Society*. กรุงเทพฯ: สำนักงานศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย กระทรวงวัฒนธรรม.

อุทิศ นาคสวัสดิ์. (2531). ทฤษฎีและปฏิบัติดนตรีไทย. กรุงเทพฯ: กรุงเทพฯ : พัฒนศิลป์การดนตรี
และละคร.



QR Code สำหรับดาวน์โหลดไฟล์เพลงเพื่อการศึกษา



***หากเกิดปัญหา ไม่สามารถใช้งาน Link ได้ กรุณาติดต่อ spningnong@hotmail.com



ภาพประกอบ



ภาพประกอบ 123 ภาพปกเพลงชุด ในดวงใจนิรันดร์



ภาพประกอบ 124 ภาพการทำงานในห้องบันทึกเสียงของชัยภัค



ภาพประกอบ 124 (ต่อ)

ประวัติผู้เขียน

ชื่อ-สกุล	ศุภฤกษ์ พุฒสโร
วัน เดือน ปี เกิด	19 กันยายน 2529
สถานที่เกิด	ลพบุรี
วุฒิการศึกษา	พ.ศ.2553 ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต สาขาดุริยางคศาสตร์สากล จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ พ.ศ.2563 ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

