เพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิค ของ มนูญ พลอยประดับ

ปริญญานิพนธ์
ของ
ชัชชญา กัญจา

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
พฤษภาคม 2555

เพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิค ของ มนูญ พลอยประดับ

ปริญญานิพนธ์

ของ

ชัชชญา กัญจา

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา

ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

พฤษภาคม 2555

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

เพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิค ของ มนูญ พลอยประดับ

บทคัดย่อ

ของ

ชัชชญา กัญจา

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
พฤษภาคม 2555

ชัชชญา กัญจา. (2555). **เพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิคของ มนูญ พลอยประดับ** ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม: ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ, ดร.วีระ พันธุ์เสือ.

การศึกษาวิจัยเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิคของ มนูญ พลอยประดับ มีจุดมุ่งหมายดังนี้

1. เพื่อศึกษาประวัติชีวิตและผลงานของ มนูญ พลอยประดับ

2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับการบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิคของ มนูญ พลอยประดับ

โดยผู้วิจัยเริ่มศึกษาข้อมูลจากเอกสารอ้างอิงต่างๆ โน้ตเพลง แผ่นซีดี ข้อมูลจากการสัมภาษณ์จดบันทึก และวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิคของ มนูญ พลอยประดับ จำนวน 7 เพลง ซึ่งเป็นเพลงที่ได้ทำการบันทึกเสียงเพื่อเผยแพร่

ผลการศึกษาพบว่า มนูญ พลอยประดับ เริ่มฝึกกีตาร์ด้วยตนเอง จากนั้นจึงเรียนกีตาร์คลาสสิคอย่างจริงจังและเรียนการเรียบเรียงเสียงประสานเพิ่มเติม ปัจจุบัน ดำรงตำแหน่งครูสอนกีตาร์คลาสสิค ประจำอยู่ที่โรงเรียนดนตรีสยามกลการ นครพิงค์ จังหวัดเชียงใหม่ ผลงานของมนูญ พลอยประดับ มีทั้ง การเรียบเรียงเสียงประสาน การประพันธ์ และการเปิดการแสดงกีตาร์คลาสสิคต่อหน้าสาธาณะชน เป็นครูสอนกีตาร์และนักกีตาร์คลาสสิคที่มีความสามารถเป็นที่ยอมรับในวงการกีตาร์คลาสสิคของประเทศไทย เมื่อ มนูญ พลอยประดับ ได้มาใช้ชีวิตอยู่ที่จังหวัดเชียงใหม่ ทำให้ได้สัมผัสถึงดนตรีพื้นบ้านล้านนา จึงเกิดเป็นแนวคิดและแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิค

จากการศึกษาวิเคราะห์ พบว่าช่วงเสียงที่ใช้มีความกว้างประมาณ 3 ช่วงคู่แปด มีการใช้โน้ตประดับอย่างอิสระ มีการสร้างทำนองเพิ่มเพื่อใช้เป็นบทนำ บทเ ชื่อม และบทจบ ใช้การเทรโมโลเพื่อเลียนจังหวะการดีดรัวของเครื่องดนตรีซึง มีการใช้โน้ต 3 พยางค์ 5 พยางค์ 6 พยางค์ และ 7 พยางค์ เพื่อสร้างสีสันให้กับจังหวะ การเรียบเรียงเสียงประสานอยู่ในรูปแบบของดนตรีป๊อป คลาสสิค และแจ๊ซ ผสมผสานกัน มีการเปลี่ยนคอร์ดทุกๆ สองจัง หวะเป็นส่วนใหญ่ โดยใช้บันไดเสียงที่มีโน้ตที่เกิดจากสายเปิดของกีตาร์เป็นหลัก เพื่อให้สะดวกต่อการบรรเลง พบเทคนิคการบรรเลงที่นำมาใช้ ได้แก่ การเทรโมโล การใช้เสียงก้อง การดีดแบบอาร์เปโจ การดีดแบบพิซซิคาโต เป็นต้น เนื่องจากทำนองของเพลงพื้นบ้านล้านนานั้นมีความยา วไม่มาก คีตลักษณ์ของเพลงเสเลเมา ล่องแม่ปิง น้อยใจยา รอบเวียง กุหลาบเชียงใหม่ และจ๊อย จึงอยู่ในลักษณะทำนองหลักและการแปร ส่วนเพลงสาวไหม นั้นจัดเป็นคีตลักษณ์แบบเพลงร้อง เคเดนซ์ที่นำมาใช้คือ เคเดนซ์ปิด เคเดนซ์กึ่งปิด และการเคลื่อนที่ของคอร์ดพิเศษ

LANNA FOLK MUSIC FOR CLASSICAL GUITAR ARRANGED BY
MANOON PLOYPRADAB

AN ABSTRACT
BY
CHATCHAYA KANJA

Presented in Partial Fulfillments of the Requirements for the
Master of Arts degree in Ethnomusicology
at Srinakarinwirot University
May 2012

Chatchaya Kanja. (2012). **Lanna folk music for classical guitar arranged by Manoon Ploypradab.** Master thesis, M.F.A. (Ethnomusicology). Bangkok: Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee: Dr.Janida Tangdechahiran, Dr.Veera Phansue.

The main objectives of the research of Lanna folk music for classical guitar arranged by Manoon Ploypradab are as following:

1. To study Manoon Ploypradab's biography and his work.
2. To study Lanna folk music for classical guitar playing of Manoon Ploypradab

Researcher has studied from reference documents, Manoon Ploypradab's sheet music, audio records, his recorded interview and analysis his published 7 pieces of Lanna folk music for classical guitar.

The result of study found that Manoon Ploypradab learnt guitar by himself before taking it seriously on classical guitar study and arrangement lessons in additional. Now he is the position of classical guitar teacher at Siam Kolakarn Nakornping Music School Chiang Mai. His masterpieces include music arrangements, composition and classical guitar performances in public. Manoon Ploypradab is a competent classical guitarist and instructor established by Thailand classical society. Since he moved to Chiang Mai, he's touched by Lanna folk songs and later brought into his inspiration to arrange Lanna folk music for classical guitar.

From the analysis study also found that width range of 3 octaves uses grace note freely and creates additional melody as introduction, interlude and ending. Tremolo is used as rhythm imitation of Sueng's picking. Triplet, quintuplet, sextuplet and septuplet are used to create vivid rhythm. Arrangement is a music style of popular, classical and jazz mixed together. Chord is normally changed every two beats by mainly using keys which open string notes for the smooth playing. Playing technique such as tremolo, harmonics, arpeggio and pizzicato. Since the melody length of Lanna folk songs is not long, so music form of Sele Mao, Long Mae Ping, Noi Jai Ya, Rob Wieng, Rose of Chiang Mai and Joy are considered as theme and variations; while Sao Mai is a song form. Perfect cadence, Plagal cadence and special chord progression are used.

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง
เพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิคของ มนูญ พลอยประดับ
ของ
ชัชชญา กัญจา

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

.... คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.สมชาย สันติวัฒนกุล)
วันที่ .... เดือน .... พ.ศ. 2555

คณะกรรมการควบคุมปริญญานิพนธ์	คณะกรรมการสอบปากเปล่า
.... ประธาน (ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ)	.... ประธาน (รองศาสตราจารย์ ดร.กาญจนา อินทรสุนานนท์)
.... กรรมการ (ดร.วีระ พันธุ์เสือ)	.... กรรมการ (ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ)
	.... กรรมการ (ดร.วีระ พันธุ์เสือ)
	.... กรรมการ (ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้ ผู้วิจัยขอขอบคุณ ดร .ชนิดา ตังเดชะหิรัญ และ ดร.วีระ พันธุ์เสือ ที่ให้ความอนุเคราะห์ให้คำปรึกษา ชี้แนะแนวทางการวิเคราะห์และตรวจสอบ แก้ไขข้อบกพร่องต่างๆ จนงานวิจัยฉบับนี้สำเร็จลุล่วงด้วยดี

ขอขอบคุณรองศาสตราจารย์ ดร .กาญจนา อินทรสุนานนท์ และผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ กรรมการแต่งตั้งเพิ่มเติมที่ให้คำแน ะนำ ทำให้เนื้อหาของงานวิจัยมีความถูกต้อง ชัดเจนยิ่งขึ้น

ขอขอบคุณคณาจารย์และพนักงาน ภาควิชาดุริยางคศาสตร์ศึกษา ที่ช่วยเหลือและผลักดันจนนำไปสู่ความสำเร็จในครั้งนี้

ขอขอบคุณอาจารย์มนูญ พลอยประดับ นักกีตาร์คลาสสิคผู้สร้างสรรค์ผลงานล้ำค่าทางวัฒนธรรมให้เกิดขึ้น ผู้เป็นอาจารย์ที่ถ่ายทอดความรู้ต่างๆ แก่ผู้วิจัย และเป็นผู้ที่มอบข้อมูลในการทำงานวิจัยทั้งหมด อีกทั้งยังคอยช่วยเหลือและให้กำลังใจเสมอมา ตลอดช่วงเวลาในการทำวิจัยฉบับนี้

ขอขอบคุณคณาจารย์ของผู้วิจัย เพื่อนร่วมรุ่นปริญญาโท และบุคคลอีกหลายท่านที่ไม่สามารถเอ่ยนาม ได้จนครบทั้งหมด ซึ่งมีส่วนช่วยเหลือเกี่ยวข้อง เป็นแรงกระตุ้น ผลักดันและช่วยสนับสนุนให้งานวิจัยสามารถผ่านไปได้ด้วยดี

ขอกราบขอบพระคุณบิดา มารดา และคุณย่า ที่อบรมเลี้ยงดู ส่งเสริมให้ผู้วิจัยได้สำเร็จในการศึกษาตลอดมา

คุณค่าและประโยชน์จากปริญญานิพนธ์ฉบับนี้ ขอม อบให้เป็นส่วนหนึ่งในการพัฒนาสังคมและประเทศชาติสืบไป

ชัชชญา กัญจา

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	**บทนำ**	1
	ภูมิหลัง	1
	ความมุ่งหมายของการวิจัย	3
	ความสำคัญของการค้นคว้าวิจัย	3
	ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า	3
	ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ	4
	ข้อตกลงเบื้องต้น	4
	นิยามศัพท์เฉพาะ	4
	กรอบแนวคิด	6
2	**แนวคิด ทฤษฎี งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง**	7
	แนวคิดที่เกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านและเพลงพื้นบ้านล้านนา	7
	แนวคิดที่เกี่ยวกับกีตาร์คลาสสิค	13
	ทฤษฎีดนตรีตะวันตก	15
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	22
3	**วิธีการดำเนินงานวิจัย**	25
	ขั้นค้นคว้าข้อมูล	25
	ขั้นเก็บข้อมูลภาคสนาม	25
	ขั้นจัดกระทำและเรียบเรียงข้อมูล	26
	ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล	26
	ขั้นสรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	27
4	**ผลการวิเคราะห์ข้อมูล**	28
	ประวัติและผลงานของมนูญ พลอยประดับ	28
	แนวคิดและแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงพื้นบ้าน ล้านนา สำหรับกีตาร์คลาสสิค	34

สารบัญ(ต่อ)

บทที่ **หน้า**

4 (ต่อ)

การวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิค...................................... 34

เพลงสาวไหม 35

เพลงเสเลเมา.. 61

เพลงล่องแม่ปิง 79

เพลงน้อยใจยา.. 92

เพลงรอบเวียง 104

เพลงกุหลาบเชียงใหม่... 114

เพลงจ๊อย.. 130

5 สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ.. 142

อภิปรายผล.. 146

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยในครั้งต่อไป 146

บรรณานุกรม.. 147

ภาคผนวก 150

ภาคผนวก ก.. 151

ภาคผนวก ข.. 155

ประวัติย่อผู้วิจัย 164

บัญชีตาราง

ตาราง		หน้า
1	โครงสร้างโมด 7 โมด	17
2	โครงสร้างคอร์ดโน้ต 3 ตัว	19
3	โครงสร้างคอร์ดโน้ต 4 ตัว	19
4	โครงสร้างไดอะโทนิกคอร์ดสเกล (Diatonic Chord Scale)	20
5	วิธีการแปรทำนองที่ใช้ในเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิค	144
6	การสร้างบทนำ บทเชื่อม และบทจบ	144
7	บันไดเสียงที่ใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสาน	145

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ **หน้า**

1 มนูญ พลอยประดับ 28

2 มนูญ พลอยประดับ ขณะกำลังสอนกีตาร์คลาสสิค ณ โรงเรียนสยามกลการ นครพิงค์ จังหวัดเชียงใหม่ 29

3 ปกซีดีอัลบั้มเพลงไทยสไตล์กีตาร์ No.1 ชื่อชุด "รักไทย".. 31

4 มนูญ พลอยประดับ ในการแสดงกีตาร์คลาสสิค ณ ประเทศมาเลเซีย 32

5 แผ่นประชาสัมพันธ์การแสดงกีตาร์คลาสสิคของ มนูญ พลอยประดับ 33

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

เพลงพื้นบ้าน (Folk song) เป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมของชนชาติ หากได้ศึกษาถึงรากเหง้าทางวัฒนธรรมลงไปแล้วไม่ว่าจะเป็นประเทศไหน เราก็มักจะพบว่ามีเพลงพื้นบ้านปรากฏอยู่ทุกภูมิภาคของประเทศนั้นๆ เพลงพื้นบ้านเป็นสิ่งสะท้อนความเป็นอยู่ของผู้คน สภาพภูมิอากาศ ภูมิประเทศ ความอุดมสมบูรณ์ของธรรมชาติ วิถีดำรงชีวิต คติ ความเชื่อ ของผู้คนในท้องถิ่นนั้นๆได้เป็นอย่างดี ประเทศไทยของเรามีเพลงพื้นบ้านอยู่หลากหลายชนิดแบ่งตามเขตวัฒนธรรมเป็น 4 ประเภทใหญ่ๆ ได้แก่ เพลง พื้นบ้านภาคกลาง เพลงพื้นบ้านอีสาน เพลงพื้นบ้านภาคใต้และเพลงพื้นบ้านล้านนา ซึ่งในแต่ละประเภทนั้นยังมีความหลากหลายของเพลงพื้นบ้านแยกย่อยลงไปอีก

เพลงพื้นบ้านล้านนาเป็นเพลงพื้นบ้านทางภาคเหนือของประเทศไทยโดยสะท้อนให้เห็นถึงการดำรงชีวิตของผู้คนในท้องถิ่น สภาพภูมิประเทศที่เป็นภูเขาสูง อากาศหนาวเย็น มีเชื้อชาติ ภาษาถิ่น ขนบธรรมเนียมประเพณีและวัฒนธรรมอันเป็นเอกลักษณ์ที่แตกต่างไปจากภูมิภาคอื่นๆ ในประเทศไทย ดนตรีพื้นบ้านล้านนาจะบรรเลงด้วยเครื่องดนตรีพื้นเมือง ได้แก่ สะล้อ ซอ ซึง เป็นต้น แต่ในปัจจุบัน ในสังคมที่มีความเจริญทางด้านการสื่อสาร การคมนาคม เทคโนโลยี และการรับวัฒนธรรมต่างชาติ ดนตรีพื้นบ้านล้านนาได้มีผสมผสานเครื่องดนตรีอื่นที่มิใช่เครื่องดนตรีพื้นเมืองเช่น เครื่องดนตรีไทยภาคกลาง และเครื่องดนตรีของชาติอื่นเข้ามาประสมวงทำให้ดนตรีมีความร่วมสมัยมากขึ้น และยังคงไว้ซึ่งกลิ่นอายของวัฒนธรรมล้านนาเดิมอยู่ กล่าวถึง เครื่องดนตรีต่างชาติที่เข้ามามีอิทธิพลต่อวงการดนตรีในประเทศไทยในปัจจุบันมากที่สุดคือ เครื่องดนตรีตะวันตกโดยเฉพาะกีตาร์ ซึ่งจัดเป็นเครื่องสายตะวันตกประเภทดีดที่ได้รับความนิยมสูงในประเทศไทย เครื่องดนตรีกีตาร์แบ่งออกเป็น 2 ประเภทใหญ่ๆ ประเภทแรกคือ กีตาร์โปร่ง ซึ่งแบ่งเป็นกีตาร์คลาสสิคและกีตาร์โปร่งสายเหล็ก ประเภทที่สองคือ กีตาร์ไฟฟ้า ซึ่งในการค้นคว้าวิจัยครั้งนี้จะศึกษาเฉพาะกีตาร์คลาสสิคเท่านั้น

ในปัจจุบันที่เทคโนโลยีด้านการติดต่อสื่อสารมีความสะดวกรวดเร็วทำให้มีการรับเอาวัฒนธรรมของต่างชาติมาใช้ โดยไม่คำนึงถึง รากเหง้าวัฒนธรรมของตนเอง อาจทำให้เพลงพื้นบ้านล้านนาซึ่งเป็นมรดกทางศิลปวัฒนธรรมที่สืบทอดกันมา และหากไม่มีการอนุรักษ์ให้คงอยู่หรือสืบทอด ก็จะสูญหายไปกับกาลเวลาและวิถีชีวิตของคนในสังคมที่เปลี่ยนไป การนำเพลงพื้นบ้านล้านนามาเรียบเรียงสำหรับบรรเลงกีตาร์คลาสสิคซึ่ งเป็นเครื่องดนตรีที่ได้รับความนิยมสนใจในหมู่นักดนตรีและผู้ที่ต้องการฝึกเล่นดนตรี นั้นเป็นการผสมผสานศิลปวัฒนธรรมดั้งเดิมกับศิลปะปัจจุบัน โดยจะได้ศิลปวัฒนธรรมใหม่ขึ้นมา เรียกว่า ศิลปวัฒนธรรมร่วมสมัย (Contemporary Arts & Culture) ซึ่งการพัฒนาดังกล่าวเป็นแนว ทางในการพัฒนาที่พยายามหามิติของความต่อเนื่องทางศิลปวัฒนธรรมให้เพิ่มขึ้น ไม่ให้มีการขาดตอนทางวัฒนธรรมขึ้นใน

สังคมไทย สุชาติ แสงทอง (2552: 100) นับว่าเป็นวิธีการหนึ่งที่สามารถอนุรักษ์และสืบทอดบทเพลงพื้นบ้านล้านนาให้คงอยู่คู่สังคมไทยตลอดไปได้ วิธีการดังกล่าวต้องอาศัยผู้ที่มีความรู้ความเข้าใจในบทเพลงพื้นบ้านล้านนา อีกทั้งต้องมีความเชี่ยวชาญในด้านการเรียบเรียงเพลงซึ่งเป็นศาสตร์ทางดนตรีตะวันตกและมีทักษะทางด้านกีตาร์คลาสสิคเป็นอย่างดียิ่ง ซึ่งเป็นคุณสมบัติที่จะขาดเสียไม่ได้

กีตาร์คลาสสิคเป็นเครื่องดนตรีตะวันตกมีถิ่นกำเนิดอยู่ที่ประเทศสเปน โดยมีวิวัฒนาการมาจากเครื่องดนตรีที่เรียกว่า "ลูท" ด้วยเอกลักษณ์ทางเสียงที่นุ่มนวล ไพเราะ แตกต่างไปจากกีตาร์ประเภทอื่นๆ อีกทั้งบทเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิคมีระเบียบแบบแผนที่ ชัดเจนในด้านคีตลักษณ์และวิธีการบรรเลง ทำให้ในปัจจุบันนี้มีผู้ นิยมบรรเลงกีตาร์คลาสสิคแพร่หลายไปทั่วโลกรวมทั้งในประเทศไทย เนื่องจากเครื่องดนตรีชนิดนี้สามารถบรรเลงทำนองไปพร้อมๆ กับเสียงประสานได้ ทำให้มีการเรียบเรียงบทเพลงต่างๆ มากมายสำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิคเช่น เพลงคลาสสิค เพลงบลูส์ เพลงแจ๊ส เพลงป๊อบปูล่าร์ สำหรับในประเทศไทยนั้น ได้มีการเรียบเรียงเพลงสำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิคไว้ได้แก่ เพลงพระราชนิพนธ์ เพลงไทยเดิม เพลงพื้นบ้านเป็นต้น

มนูญ พลอยประดับ คือ นักกีตาร์คลาสสิคชาวไทยที่มีฝีมือและความสามารถเป็นยอมรับในระดับแนวหน้าของ วงการกีตาร์คลาสสิคไทย มีผลงานสร้าง สรรค์ที่โดดเด่น จากผลงานทางด้านการประพันธ์เพลงและเรียบเรียง เสียงประสาน ดนตรีสำหรับกีตาร์คลาสสิค ซึ่งได้เรียบเรียงทั้งดนตรีไทยเดิมและดนตรีพื้นบ้าน ซึ่งมีนักกีตาร์คลาสสิคชาวไทย เพียงไม่กี่คนเท่านั้นที่มีผลงานสร้างสรรค์ในลักษณะนี้ โดยเฉพาะอย่างยิ่ง มนูญ พลอยประ ดับ เป็นนักกีตาร์คลาสสิคเพียงผู้เดียวในประเทศไทย ที่ได้เรียบเรียง เสียงประสาน เพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคและได้แสดงและเผยแพร่สู่สาธารณชนทั้งชาวไทยและต่างชาติ สามารถสร้างชื่อเสียงและเผยแพร่ดนตรีพื้นบ้านล้านนา ซึ่งเป็นเอกลักษณ์ทางวัฒนธรรมพื้นบ้ านของประเทศไทยให้เป็นที่ประจักษ์แก่สายตานานาประเทศได้นอกจากนี้ มนูญ พลอยประดับ ยังเป็นนักกีตาร์คลาสสิคที่มีผลงานด้านการแสดงกีตาร์คลาสสิคอย่างสม่ำเสมอ และเป็นครูสอนกีตาร์คลาสสิคที่ดีเยี่ยม มีประสบการณ์สูงในด้านการสอนกีตาร์ตามสถาบันดนตรีและในระดับอุดมศึกษา ต่างๆ เป็นผู้อยู่เบื้องหลังความสำเร็จของนักกีตาร์คลาสสิคชาวไทยหลายคน

เพลงพื้นบ้านล้านนาสำ หรับการบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิค ของ มนูญ พลอยประดับ ได้ก่อให้เกิดดนตรีร่วมสมัยที่ไพเราะ งดงาม ด้วยการนำเอาทำนอง ของดนตรีพื้นบ้านล้านนามาเรียบเรียง เสียงประสาน อย่างวิจิตรบ รรจง สามารถพรรณนาถึงธรรมชาติและวิถีการดำรงชีวิตของผู้คน ชาวล้านนา ที่แฝงอยู่ในบทเพลง ได้ มีลีลา และกลิ่นอายของดนตรีพื้นเมืองทางเหนือผสมผสานกับรูปแบบของดนตรีคลาสสิคทางตะวันตก ถ่ายทอดออกมาด้วยเทคนิคและวิธีบรรเลงกีตาร์คลาสสิครูปแบบต่างๆ โดยเน้นการเดี่ยวกีตาร์คลา สสิคเป็นหลัก แต่ก็มีการนำเอาเครื่องดนตรีอื่นๆ เข้ามาบรรเลงร่วมเช่น โทน รำมะนา สะล้อ ไวโอลิน คีย์บอร์ด เป็นต้น โดยเรียบเรียงเสียงประสานแนวดนตรีได้อย่างกลมกลืน ยิ่งทำให้ดนตรีมีความร่วมสมัยและยังคงเอกลักษณ์ของดนตรีล้านนาไว้ได้เป็นอย่างดี

ผลงานของ มนูญ พลอยป ระดับ มีคุณประโยชน์อย่างสูงในด้านการเผยแพร่ความรู้ความซาบซึ้งในบทเพลงพื้นบ้านล้านนาที่นับวันจะเลือนหายไปจากสังคมไทยยุคปัจจุบัน โดยทำให้บทเพลงดังกล่าวนั้นมีคุณค่าทันสมัย ไม่ล้าหลัง ซึ่งในการสร้างสรรค์ผลงานเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิคนั้น จะช่วยส่งเสริมให้มีการเล่นกีตาร์คลาสสิคในรูปแบบเพลงไทยพื้นบ้านมากขึ้น ซึ่ง มนูญ พลอยประดับ นั้นถือได้ว่า เป็นนักกีตาร์คลาสสิคตัวอย่างที่ดีใน การแสวงหาแนวทางการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคในรูปแบบใหม่ ให้แก่นักกีตาร์คลาสสิครุ่นต่อๆ มา ทำให้วงการกีตาร์คลาสสิคของไทยเจริญก้าวหน้ามากยิ่งขึ้น และในท่ามกลางกระแสแห่งโลกาภิวัตน์ที่ไม่เคยหยุดนิ่งนั้น ผลงานเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิค นั้นสามารถถ่ายทอดถึงสำเนียงดนตรีพื้นบ้านของไทยผ่านเสียงกีตาร์คลาสสิคออกไปสู่ความเป็นสากล เป็นอีกวิถีทางหนึ่งที่จะสามารถคงความเป็นเอกลักษณ์ของไทยให้ยั่งยืนอยู่ได้อย่างมั่นคง

ความมุ่งหมายของการวิจัย

1. เพื่อศึกษาประวัติชีวิตและผลงานของ มนูญ พลอยประดับ
2. เพื่อศึกษาวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับการบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิคของ มนูญ พลอยประดับ

ความสำคัญของกาค้นคว้าวิจัย

การศึกษาเพลงพื้นบ้านล้ านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิคของ มนูญ พลอยประดับ นั้นทำให้ทราบถึงวิธีเรียบเรียงเสียงประสานเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับการบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิคอันเป็นดนตรีรูปแบบใหม่ในการบรรเลงกีตาร์คลาสสิค การศึกษาชีวประวัติของ มนูญ พลอยประดับ ทำให้ทราบแนวคิดและแรงบันดาลใจในการผ สมผสานทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนามาประยุกต์ให้บรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิคซึ่งจัดเป็นเครื่องดนตรีตะวันตก ซึ่งในการที่จะสร้างสรรค์ผลงานเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิค นั้นต้องอาศัยความรู้ความสามารถอย่างสูงในการเรียบเรียงเสียงประสาน อีกทั้งต้องมีความรอบรู้ในบทเ พลงพื้นบ้านล้านนานั้นๆ ความรู้เหล่านี้สามารถใช้เป็นแนวทางในการศึกษาดนตรีแก่คนรุ่นหลังได้เป็นอย่างดี

ขอบเขตของการศึกษาค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้ จะศึกษาประวัติชีวิตและผลงาน วิเคราะห์รูปแบบและวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับการบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิค โดยจะวิเคราะห์ในด้านของทำนอง จังหวะ เสียงประสาน สีสันเสียง ประโยคเพลง ตลอดจนแนวคิดและแรงบันดาลใจในการสร้างสรรค์ผลงานเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิคของ มนูญ พลอยประดับ

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. ทำให้ทราบถึงประวัติชีวิตและผลงานของ มนูญ พลอยประดับ ซึ่งเป็นบุคคลสำคัญในวงการกีตาร์คลาสสิคของประเทศไทย

2. ทำให้ทราบถึงรูปแบบและวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับการบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิคของ มนูญ พลอยประดับ

3. ข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าจะเป็นประโยชน์ในด้านการอนุรักษ์ศิลปวัฒนธรรมพื้นบ้านล้านนาของไทยโดยเฉพาะด้านดนตรีพื้นบ้านล้านนาให้คงอยู่คู่สังคมไทยตลอดไป

ข้อตกลงเบื้องต้น

ผู้วิจัยกำหนดข้อตกลงเบื้องต้นในการวิจัยดังนี้

1. การศึกษาประวัติและผลงานของ มนูญ พลอยประดับ รวมไปถึงแนวคิดและแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงเ สียงประสานเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิค จะศึกษาเฉพาะข้อมูลที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนามโดยการสัมภาษณ์ มนูญ พลอยประดับ และบุคคลต่างๆ ที่มีความใกล้ชิด

2. บทเพลงที่นำมาศึกษา เป็นบทเพลงที่ถูกรวบรวมอยู่ในอัลบั้มชุด "รักไทย (Thailand my love)" เท่านั้น มีรายชื่อเพลงดังต่อไปนี้

2.1 เพลงสาวไหม

2.2 เพลงเสเลเมา

2.3 เพลงล่องแม่ปิง

2.4 เพลงน้อยใจยา

2.5 เพลงรอบเวียง

2.6 เพลงกุหลาบเชียงใหม่

2.7 เพลงจ๊อย

3. เพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิคที่นำมาศึกษานั้น ผู้วิจัยจะนำเสนอในรูปแบบของโน้ตสากลที่พิมพ์ด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์ดนตรี

นิยามศัพท์เฉพาะ

Har. หรือ Harmonics (ฮาร์โมนิกส์) หมายถึง เสียงก้อง เทคนิคพิเศษสำหรับกีตาร์ แบ่งเป็น Natural Harmonic ฮาร์โมนิกส์แท้ เป็นเสียงหลอกที่มีระดับเสียงสูงซึ่งไม่ใช่เสียงที่แท้จริงของระดับเสียงนั้น และ Artificial Harmonics ฮาร์โมนิกส์ปลอมเป็นเสียงหลอกของโน้ตที่เกิดจากการใช้นิ้วกดสาย ไม่ใช่เสียงหลอกที่เกิดจากการเล่นสายเปล่า

C. หรือ B. (Capo or Bar) หมายถึง การคาโปหรือทาบบาร์ในตำแหน่งต่างๆ บนคอกีตาร์

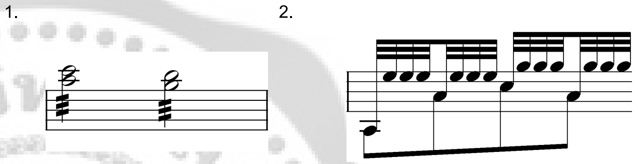
0 1 2 3 4 หมายถึง การเล่นสายเปิด และสัญลักษณ์แทนนิ้วมือซ้ายอันได้แก่ นิ้วชี้ นิ้วกลาง นิ้วนาง และนิ้วก้อย ตามลำดับ

p I m a หมายถึง สัญลักษณ์แทนนิ้วมือขวาอันได้แก่ นิ้ว หัวแม่มือ นิ้วชี้ นิ้วกลาง และนิ้วนาง ตามลำดับ

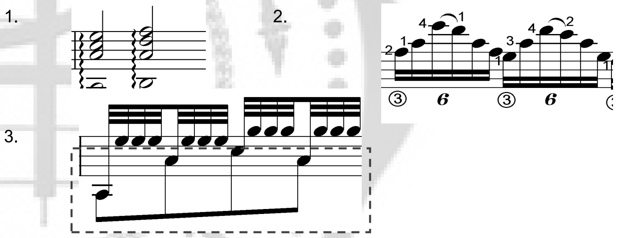
① ② ③ ④ ⑤ ⑥หมายถึง สัญลักษณ์บอกตำแหน่งสายกีตาร์ตั้งแต่สายที่ 1 2 3 4 5 และ 6 ตามลำดับ

ตัวเลขโรมัน I II III IV V VI VII VIII IX X XI XII หมายถึง สัญลักษณ์บอกตำแหน่งบนคอกีตาร์ตั้งแต่ตำแหน่งที่ 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 และ 12 ตามลำดับ

Tremolo (เทรโมโล) หมายถึง การดีดรัวมี 2 ลักษณะดังนี้



Arpeggio (อาร์เปโจ) หมายถึง การกระจายเสียงโน้ตในคอร์ด



Pizzicato (พิซซิคาโต) หมายถึง เทคนิคการดีดสายไวโอลินแทนการสี แต่เมื่อนำมาบรรเลงบนด้วยกีตาร์จะใช้สันมือขวาวางทาบลงบนสะพานสาย แล้วใช้นิ้วหัวแม่มือดีดสาย

Tam. หรือ Tambora (ทัมโบรา) หมายถึง เทคนิคการบรรเลงกีตาร์โดยการตีสายบริเวณใกล้ๆ สะพานสาย (Bridge) โดยการใช้ข้างของนิ้วหัวแม่มือ ทำให้เหมือนเสียงกลอง

Broken chord (โบรกเคน คอร์ด) หมายถึง กลุ่มโน้ตในคอร์ดที่นำมาเล่นโน้ตทีละตัวไม่ใช่เล่นพร้อมกัน

Block chord (บล็อกคอร์ด) หมายถึง การเล่นโน้ตในคอร์ดพร้อมกัน

Line Cliché (ไลน์ คลิเช่) หมายถึง การแตกคอร์ดๆ เดียวออกเป็นคอร์ดย่อย เพื่อให้เสียงประสานได้มีการเคลื่อนไหว โดยใช้โน้ตในคอร์ดนั้นเพิ่มขึ้นหรือลดลงทีละครึ่งเสียง

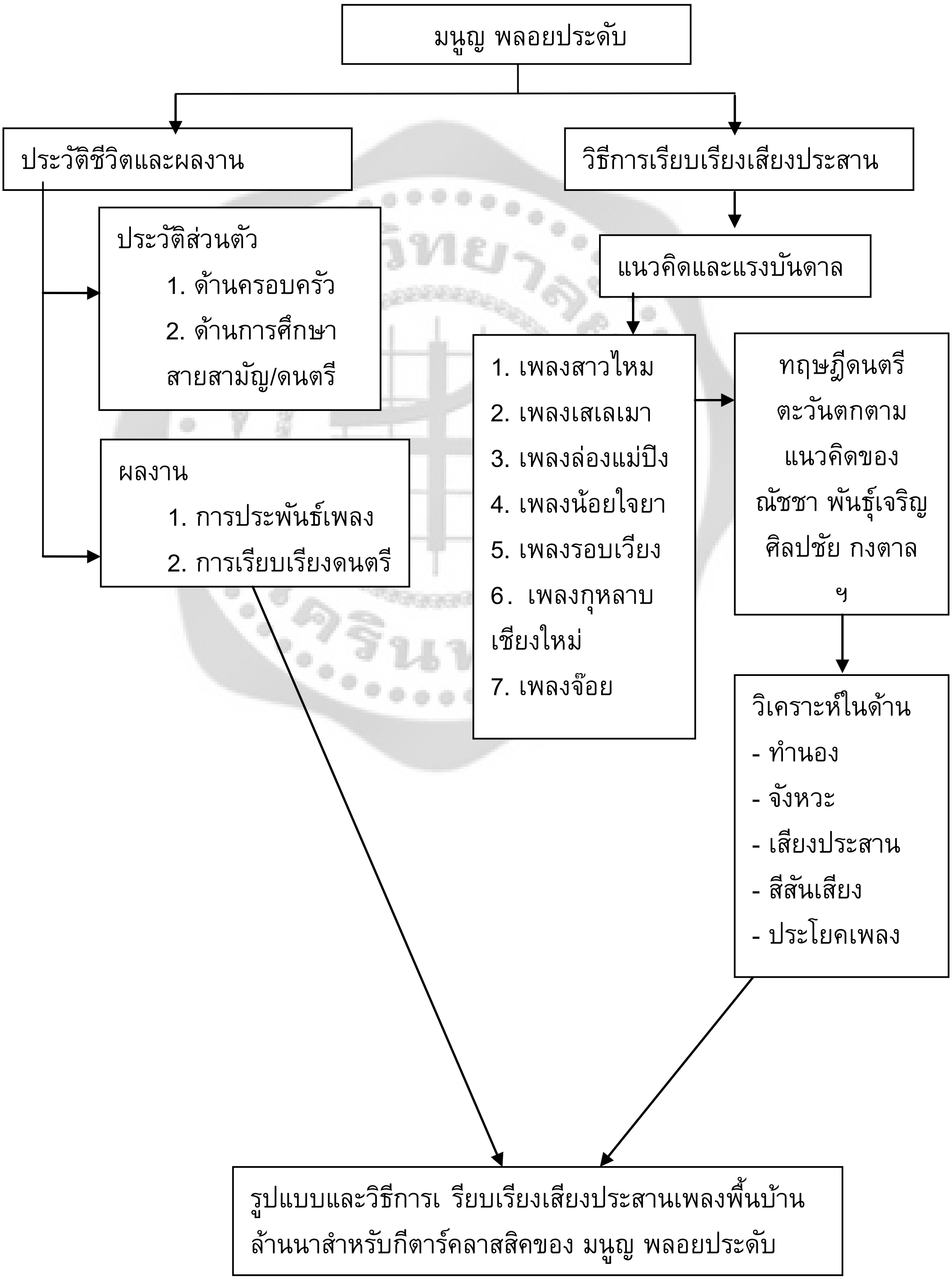
Modulation (โมดูเลชั่น) หมายถึง การย้ายบันไดเสียงไปสู่บันไดเสียงอื่นโดยอาศัยคอร์ดหรือโน้ตชักนำเข้าไป

Sequence (ซีเควนซ์) หมายถึง ทำนองที่ทีลักษณะขึ้นลงเหมือนกันเป็นระยะขั้นคู่เท่ากัน แต่อยู่ต่างระดับเสียงหรือต่างกุญแจ เป็นเทคนิคสำคัญในการประพันธ์เพลง

หน่วยจังหวะย่อยเอก (Rhythmic motif) หมายถึง ลักษณะจังหวะสำคัญในบทเพลงที่ผู้แต่งกำหนดให้เป็นหลักของเพลงเพื่อสร้างความเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน

Grace note (เกรซโน้ต) หมายถึง โน้ตประดับชนิดหนึ่ง เป็นโน้ตตัวเล็กที่อยู่ข้างหน้าโน้ตหลัก เล่นผ่านไปอย่างรวดเร็วโดยไม่นับจังหวะ

กรอบแนวคิด



บทที่ 2
แนวคิด ทฤษฎี และงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการศึกษาค้นคว้าผลงานเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิคของมนูญ พลอยประดับ ทำให้มีการศึกษาข้อมูลต่างๆ ที่เกี่ยวข้องทั้งในด้านของดนตรีพื้นบ้านล้านนา ดนตรีสำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิครวมทั้งหลักการท างดนตรีหรือทฤษฎีดนตรีที่เกี่ยวข้อง ซึ่งล้วนแต่มีความสำคัญต่อการศึกษาค้นคว้าเป็นอย่างยิ่ง เอกสารและตำราทางวิชาการที่เกี่ยวข้องรวมไปถึงงานวิจัยมีหัวข้อดังนี้

1. แนวคิดที่เกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านและเพลงพื้นบ้านล้านนา
2. แนวคิดที่เกี่ยวกับกีตาร์คลาสสิค
3. ทฤษฎีดนตรีตะวันตก
4. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. แนวคิดที่เกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านและเพลงพื้นบ้านล้านนา

นิยามศัพท์ของเพลงพื้นบ้านนั้น ได้มีผู้ให้ความหมายไว้หลากหลายดังนี้ สุชาติ แสงทอง (2552: 94) ได้อธิบายว่า เพลงพื้นบ้านหมายถึง บทเพลงที่ถูกสร้างขึ้นสำหรับชุมชนใดชุมชนหนึ่งและสามารถสะท้อนภาพให้เห็นถึงวิถีชีวิตของชุมชนนั้นๆ มีการถ่ายทอดจากรุ่นสู่รุ่นด้วยวิธีมุขปาฐะหรือการบอกเล่าแบบปากต่อปากนั่นเอง ทั้งนี้ผู้ที่ได้รับการถ่ายทอดอาจจะมีการปรับเปลี่ยนวิธีการละเล่น การร้องหรือบรรเลงให้เป็นไปตามความอารมณ์และความรู้สึกนึกคิด ที่เกิดขึ้นในขณะนั้นหรือที่เรียกว่า การด้นสด (Improvisation) ศิลปวัฒนธรรมดังกล่าวนี้จึงต้องอาศัยความเป็นศิลปินที่อยู่ในตัวตนนั้นๆ ด้วย ในประเทศไทยมีเพลงพื้นบ้านอยู่หลากชนิดและมีวิถีการเล่นแตกต่างกันออกไปตามแต่ละพื้นที่ โดยมีการอธิบายเพิ่มเติมอีกว่า สุชาติ แสงทอง (2552: 51) โดยส่วนใหญ่แล้ว เพลงพื้นบ้านนั้นถูกสร้างจากคนส่วนใหญ่ที่อยู่ในสังคม อาทิ เพลงเกี่ยวข้าว ที่สะท้อนถึงชีวิตการทำมาหากิน สามารถสัมผัสสุนทรียะทางดนตรีได้โดยตรงจากการด้นเพลงแบบฉับพลัน ร้องโต้ตอบกันซึ่งต้องใช้ปฏิภาณไหวพริบของตัวผู้ร้อง ในขณะที่ สุกรี เจริญสุข (2538: 75-77) ได้ให้นิยามของ เพลงพื้นบ้าน ไว้ว่า เป็นศิลปะการละเล่น ที่สร้างความบันเทิงอย่างเดียว ของชาวบ้าน ในสังคมครั้งยังเป็นระบบบ้านอยู่ ผู้สร้างสรรค์งานดนตรีแบ่งออกเป็น 2 กลุ่ม กลุ่มแรกคือ กลุ่มผู้นำซึ่งมีความรู้ความสามารถและโอกาสมากกว่า คนกลุ่มนี้มักจะเกณฑ์ชาวบ้านที่มีฝีมือทางศิลปะดนตรีมาพัฒนาดนตรี ผลงานที่ออกมาจึงอยู่ในลักษณะของดนตรีราชสำนักหรือดนตรีในศาสนพิธี ส่วนกลุ่มหลังจะเป็นผู้ที่ด้อยโอกาสกว่า แต่ก็มีฝีมือทางดนตรี ก็สร้าง สรรค์ผลงานเพลงสำหรับชาวบ้านในสังคม หรือที่เรียกกันทั่วไปว่าเพลงพื้นบ้าน บทเพลงพื้นบ้านเป็นเพลง ที่ถูกสร้างขึ้น เพื่อความสนุกสนานบันเทิง หรือประกอบงานพิธีของชาวบ้าน โดยมีลักษณะดังต่อไปนี้

1. เพลงพื้นบ้านเป็นเพลงร้องที่ไม่มีดนตรีประกอบ หรือมีเพียงเครื่องประกอบจังหวะ เช่นกรับ ฉิ่ง ฉาบ กลอง หรือใช้วิธีปรบมือเท่านั้น เนื้อร้องผูกขึ้นโดยใช้ฉันทลักษณ์ของชาวบ้าน อาจเป็นกลอนตลาด ร่ายยาว เป็นต้น

2. เพลงพื้นบ้านมีทำนองที่สั้น ซ้ำๆ กันโดยเปลี่ยนเนื้อร้องไป ได้หลากหลาย เข้าหลักที่ว่า "ร้อยเนื้อทำนองเดียว" ซึ่งอาจจะเป็นการร้องเดี่ยวหรือมีลูกคู่ประกอบ

3. ให้ความสำคัญกับนื้อเรื่องมาก ความหมายของเพลงมักเกี่ยวกับความรัก ความรื่นเริง การดำรงชีวิต ศาสนา คติธรรม นิทานสอนใจ เป็นต้น

4. เครื่องดนตรีที่ใช้ มักจะเป็นเครื่องประกอบจังหวะ เช่น ฉิ่ง ฉาบ กรับ โหม่ง โทน รำมะนา กลองยาว เครื่องดนตรี ที่บรรเลงทำนองได้ ก็จะมีสะล้อ ซอ ซึง แคน โหวด เป็นต้น บรรเลงคลอไปพร้อมกับการขับลำนำ

5. วิถีทางการบรรเลงของชาวบ้านนั้นไม่มีระเบียบแบบแผนที่เคร่งครัดหรือตายตัว สามารถบรรเลงไปตามสะดวก เพียงแต่นัดหมายเป็นที่รู้และเข้าใจกันเท่านั้น

6. เพลงพื้นบ้านมีการสืบทอดกันมาอย่างช้านาน ไม่มีการจดบันทึกข้อมูล หรือประวัติความเป็นมาไว้เป็นลายลักษณ์อักษร ไม่ทราบชื่อผู้แต่ง สืบทอดโดยอาศัยการเล่าและปฏิบัติสืบต่อกันมาตั้งแต่บรรพบุรุษ เพลงพื้นบ้านอย่างเดียวกันอาจมีชื่อเรียกต่างกันเมื่อข้ามไปยังอีกหมู่บ้านหนึ่ง เมื่อยุคสมัยเปลี่ยนไป เทคโนโลยีและความเจริญรูปแบบต่างๆ ใ นด้านดนตรีได้เข้ามาเบี่ยงเบนความสนใจจนกลายเป็นค่านิยมใหม่ของชาวบ้าน เพลงพื้นบ้านจึงค่อยๆ เสื่อมความนิยมลงไป

ปัจจุบันได้มีแนวทางการศึกษาดนตรีอีกสาขาหนึ่งที่เรียกว่า "ดุริยางคศาสตร์ชาติพันธุ์" (Ethnomusicology) ซึ่งเป็นการศึกษาถึงวิชามานุษยวิทยา (Anthropology) และดนตรี ซึ่งทำให้มีการศึกษาเพลงพื้นบ้านกันอย่างจริงจัง

เพลงพื้นบ้านในประเทศไทยอยู่ในลักษณะของ "ศิลปะรวม" (Total Arts) มากกว่าที่จะเป็น "ศิลปะบริสุทธิ์" (Pure Arts) เนื่องจากมีความสัมพันธ์อย่างใกล้ชิดทั้งยังเป็นการผสมผสานกันของศิลปะอื่นๆ เกือบทุกแขนง ถึงว่าแม้จะแยกดนตรีออกมาจากศิลปะแขนงอื่นๆ แล้วก็ตาม เพลงพื้นบ้าน มักจะถูกดัดแปลงให้เข้ากับวัฒนธรรมท้องถิ่น เสมอๆ ด้านเนื้อร้อง และทำนองอาจจะเปลี่ยน และผิดเพี้ยนไปจากเดิม ตามยุคตามสมัย ต่อมาสังคมไทยเราได้รับอิทธิพลจากนักร้องที่เลียนแบบเพลงพื้นบ้านชาวอเมริกัน จนทำให้เกิดศิลปินอย่าง จรัล มโนเพ็ชร ภูสมิง หน่อสวรรค์ กุ้ง กิตติคุณ เป็นต้น เหตุที่เรียกว่า "เลียนแบบเพลงพื้นบ้าน " (Traditional Song) นั้น เนื่องจากเพลงพื้นบ้านจริงมีจำนวนน้อยมาก แต่เราก็เรียกเพลงเลียนแบบเพลงพื้นบ้านว่าเป็นเพลงพื้นบ้าน (Folk Song) และใช้เครื่องดนตรีกีตาร์เป็นหลักในการบรรเลงทำนองและประกอบจังหวะการร้อง

สุกรี เจริญสุข (2538: 41-46) ได้อธิบายถึง ลักษณะที่สำคัญของเพลงพื้นบ้าน ว่าเป็นผลงานเพลง ของชาวบ้าน ที่แต่งขึ้นเพื่อความสนุกสนาน เล่นเป็นมหรสพของชาวบ้าน เพื่อดูกันเอง ไม่ได้มุ่งความไพเราะหรือความสวยงามมากนัก ไม่รู้ว่าใครเป็นผู้แต่ง แต่ก็สืบทอดต่อกันด้วยการเลียนแบบหรือลอกเลียนกันมา ในระบบครอบครัวและระบบชาวบ้าน ดังประโยคที่ว่า "ไม่เก่งแต่ชำนาญ ไม่เชี่ยวชาญแต่เคยมือ" นั้นแสดงให้เห็นถึงการฝึกฝนที่ไม่ได้มุ่งเน้นสู่ความเป็นเลิศทางศิลปะ แต่อย่างใด เสน่ห์ของเพลงพื้นบ้านอยู่ที่เนื้อเรื่องหรือเนื้อหาของเพลงเกี่ยวข้องกับชีวิตของคนในหมู่บ้าน

ระบบเสียงของทำนองเพลงพื้นบ้านนั้นมี 5 เสียง เรียงกัน คือ โด เร มี ซอล ลา ใกล้เคียงกับบันไดเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) ซึ่งเป็นบันไดเสียงที่พบมากใน ดนตรีตะวันออกเฉียงใต้ ส่วนด้านเสียงประสานนั้น จะมีเสียงร้องประกอบอยู่บ้างที่เรียกว่า "ลูกคู่" ซึ่งจะร้องในแนวเสียงเดียวกันทั้งหมด (Unison) เพลงพื้นบ้านโดยปกติแล้วนั้น เป็นเพลงที่มีทำนองง่ายๆ เพื่อประกอบเนื้อร้องเท่านั้น โดยมีเพียงการเอื้อนที่เป็นสิ่งที่แสด งถึงความไพเราะวิจิตรพิสดารรวมไปถึงความก้าวหน้าของเพลงพื้นบ้าน

จิตวิญญาณของเพลงพื้นบ้านนั้นคือ ความมีชีวิตชีวาของเนื้อเพลงที่นำเสนอถึงความเป็นจริงในชีวิตของชาวบ้านอย่างตรงไปตรงมาโดยไม่เสแสร้ง เพลงพื้นบ้านนั้นยังตอบสนองความต้องการของชีวิตชาวบ้านทั้งในด้าน ความสนุกครึกครื้น การได้ร้องรำทำเพลง แสดงถึงอารมณ์รัก พอใจ โกรธ เกลียด เคียดแค้น ชิงชัง สามารถใช้เป็นสื่อสัญลักษณ์ของกลุ่มชนนั้นๆ และยังเป็นหลักฐานทางประวัติศาสตร์ที่บันทึกเรื่องราวเหตุการณ์ต่างๆ ที่เคยเกิดขึ้นได้เป็นอย่างดี ซึ่งสอดคล้องกับความเห็นของ เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี (2538: 88) ที่ได้สรุปถึงลักษณะของดนตรีพื้นบ้านว่า ธรรมชาติของเพลงพื้นบ้านนั้นเหมือนกับหุ่นที่ยังไม่ได้แต่งตัว ยังคงเป็นหุ่นที่มีความสะอาดบริสุทธิ์ และมีความเป็นธรรมชาติโดยแท้จริง ไม่มีมายาเจือปน ศิลปะแบบพื้นบ้านที่ถูกสร้างมาจากสังคมชาวบ้าน นั้น เป็นสิ่งบ่งบอกถึง ฐานะ ทาง สังคมในระดับ "ชาวบ้าน" ด้วยรูปแบบของศิลปะที่แสดงให้เห็นอย่างชัดเจน ทำให้ทราบถึงสิ่งต่างๆ ที่แฝงอยู่ใน"ชาวบ้าน" ได้มากเช่น ภาษา กิริยา มารยาท ประวัติศาสตร์ อาชีพ วัฒนธรรมตลอดจนขนบธรรมเนียมประเพณีต่างๆ ซึ่งแฝงอยู่ในเพลงพื้นบ้าน เปรียบดังกระจกแก้วใสที่ สะท้อนถึง ศิลปวัฒนธรรมของชาวบ้านให้แก่คนรุ่นหลังได้เห็นถึงสภาพสังคมไทยในอดีตได้อย่างชัดเจน

กาญจนา อินทรสุนานนท์ (2525: 86) อธิบายเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านว่าเป็นเพลงชาวบ้านร้องเล่นกันตามท้องถิ่นต่างๆ ทั่วทุกภาค ภาษาที่ใช้ในเพลงมีความเรียบง่าย ฉันทลักษณ์เป็นบทกลอนสั้นๆ เนื้อหาในบทเพลงส่วนมากเป็นไปในเชิงเกี้ยวพาราสี ความเป็นไปใน สังคม การอบรมสั่งสอนให้ คนทำความดี รวมไปถึงการยกย่องเทิดทูนชาติ ศาสนา พระมหากษัตริย์ เพลงของชาวบ้านแต่ละภาคมีเนื้อหาสาระในบทเพลงคล้ายคลึงกัน แตกต่างกันเพียง ทำนอง ร้อง และดนตรีตลอดจนสำเนียงภาษาที่เพี้ยนแปร่งตามภาษาถิ่นของตนเช่นเดียวกับที่ อมรา กล่ำเจริญ (2553: 2-3) ได้นิยามความหมายของคำว่า "เพลงพื้นบ้าน" คือ บทเพลงที่เป็นวรรณกรรมของ

ชาวบ้าน โดยมีการคิดค้นรูปแบบการร้องและการเล่นขึ้นมาเอง เนื้อร้องของเพลงพื้นบ้านอาจตัดทอนหรือขยายได้ ไม่มีตายตัว และเนื่องจากไม่มีการจดบันทึกทำนองเพลงไว้จึงทำให้มีการแตกลีลาเพลงไปได้หลากหลายแนวทาง สืบทอดต่อกันด้วยวิธีปากต่อปากหรือ มุขปาฐะ ไม่ปรากฏไม่มีการบันทึกอย่างเป็นลายลักษณ์อักษรเกี่ยวกับบทเพลงไม่ว่าจะเป็นที่มาของเพลง ชื่อผู้แต่งหรือระเบียบวิธีการบรรเลง เพลงพื้นบ้านส่วนใหญ่มีเนื้อหาที่เกี่ยวข้องกับวิถีชีวิตของชาวบ้านในสังคมเกษตรกรรม ร้องในพิธีกรรมและเพลงปฏิพากษ์ เพื่อความบันเทิง รื่นเริง ในโอกาสที่ชายหญิงจะได้พบปะกันในงานเทศกาล และงานนักขัตฤกษ์ต่างๆ เช่น เทศกาลสงกรานต์ ทอดกฐิน งานเกี่ยวข้าว นวดข้าว พิธีแห่นางแมว เป็นต้น

ลักษณะของเพลงพื้นบ้านอยู่ที่ถ้อยคำที่ใช้ในเพลงซึ่งมีความเรียบง่าย ไม่ซับซ้อน แต่อาจมีนัยแฝงอยู่ หากเป็นคนในท้องถิ่นก็จะรู้จักและเข้าใจได้ทันที เนื้อหาของเพลงมีความตลกขบขัน ซึ่งพบในเพลงพื้นบ้านทั่วไป ฉันทลักษณ์ของคำร้อ งไม่แน่นอน อาจใช้คำตั้งแต่ 2 คำ ไปจนถึง 17-18 คำ เวลาร้องจะร้องซ้ำไปมาหรือแทรกการเอื้อนเสียงเข้าไปในคำร้อง มีการรวบหรือตัดเติมเสริมความในคำร้องด้วย บทกลอนที่ใช้เป็นคำร้องเหล่านี้ ไม่มีแหล่งที่มาแน่ชัดว่าใครเป็นผู้แต่ง ใช้วิธีจำสืบต่อกันมา ส่วนดนตรีที่ใช้ประกอบการร้อง ใช้วิธีตบมือหรือเครื่องกำกับจังหวะ เช่น ฉิ่ง กรับ กลอง โทน หรือเครื่องดนตรีประจำท้องถิ่น รวมไปถึงการแต่งกายของนักแสดงที่แต่งกายตามแบบพื้นบ้านของตนเองด้วย ลักษณะเดียวกัน ประสิทธิ์ เลียวศิริพงศ์ (2520: 9-10) ได้วิเคราะห์ในเรื่องสิ่งที่หายไปในการศึกษาเพลงพื้นบ้านว่านักวิชาการส่วนใหญ่ที่ศึกษาเรื่องของเพลงพื้นบ้าน มักเป็นนักวิชาการในสาขา ที่ไม่เกี่ยวข้องกับดนตรี ผลของการศึกษาที่ปรากฏต่อสาธารณชนมักเป็นผลการวิเคราะห์ “คำร้อง” ซึ่งในความเป็นจริงแล้ว เพลงขับร้องทุกเพลงได้มาจากการรวบรวมเอาศิลปะสองสาขาเข้าด้ วยกัน คือ “ภาษา” กับ “ดนตรี” ดังนั้นการศึกษาที่เกี่ยวกับเพลงพื้นบ้าน ยังขาดอีกครึ่งหนึ่งคือ การศึกษาในส่วนที่เป็นเรื่องของดนตรี ซึ่งดนตรีพื้นบ้านนั้นก็มีองค์ประกอบเช่นเดียวกับศิลปะอื่นๆ องค์ประกอบของดนตรีพื้นบ้าน ได้แก่

1. ทำนอง ทำนองของเพลงพื้นบ้านของแต่ละท้องถิ่น เป็นสิ่งที่ระบุสัญชาติของดนตรีพื้นบ้านนั้นๆ ได้

2. ลีลาและจังหวะ เป็นสิ่งกระตุ้นความรู้สึก และเร้าอารมณ์ให้คล้อยตามบทเพลงนั้นๆ

3. เสียงผู้ร้องเพลงพื้นบ้าน ในแต่ละสังคมต่างมีความคิดความนิยมเป็นอัตลักษณ์ของตนเอง อาจส่งผลให้มีการใช้เสียงร้องที่แตกต่างกัน

4. พื้นผิว เนื่องจากความแตกต่างของแต่ละสังคมคือ สิ่งที่ทำให้เพลงพื้นบ้านแต่ละที่แต่ละท้องถิ่นมีลักษณะเฉพาะเป็นของตนเอง ทำให้เพลงพื้นบ้านบางแห่งนิยมร้องเสียงเดียวกันหมดแต่บางแห่งมีการประสานเสียง

สุกรี เจริญสุข (2538: 123-127) กล่าวว่า อาณาจักรล้านนาคือ อาณาจักรที่เคยเจริญรุ่งเรืองและมีประวัติความเป็นมาอันยาวนาน มีอาณาเขตอยู่ทางตอนเหนือของประเทศไทยในปัจจุบันครอบคลุมพื้นที่ 8 จังหวัดได้แก่ เชียงราย เชียงใหม่ ลำปาง ลำพูน พะเยา แพร่ น่านและแม่ฮ่องสอน มรดกทางศิลปวัฒนธรรมของชาวล้านนาได้มีการสืบทอดต่อกันมาอย่างยาวนาน มีการรับเอาศิลปวัฒนธรรมของชนเผ่าต่างๆ มาผสมผสานประยุกต์จนกลายเป็นเอกลักษณ์เฉพาะเช่น การแต่งกาย ขนบประเพณี การละเล่น เรื่องราวของเพลงพื้นบ้านล้านนา เพลงและเครื่องดนตรีสำเนียงแบบชาวล้านนา เป็นต้น

ดนตรีของชาวล้านนาเป็นหนึ่งในดนตรีดั้งเดิมของชวสยาม จัดอยู่ในกลุ่มดนตรีไทยลาว มีบันไดเสียง (Lao's Mode) ใกล้เคียงกัน ด้วยธรรมชาติอันสวยงามในลักษณะของภูมิประเทศทางตอนเหนือ ซึ่งส่วนใหญ่เป็นเทือกเขาสูง เต็มไปด้วยป่าเขาลำเนาไพร น้ำตก สายน้ำลำธาร ที่ให้ความรู้สึกเงียบสงบ ร่มเย็น ส่งผลให้จิตใจของชาวล้านนา เป็นผู้มีความเยือกเย็น อ่อนหวาน สำเนียงดนตรีของชาวล้านนาจึงให้ความรู้สึกเยือกเย็น แผ่วเบา อ่อนหวาน หากแต่บางครั้งได้แฝงความเศร้าไว้ด้วย เครื่องดนตรีล้านนาส่วนใหญ่จึงมีระดับเสียงที่เบาแทบทั้งสิ้น โดยมีความเชื่อว่าได้รับอิทธิพลทางวัฒนธรรมมาจากทางตอนใต้ของประเทศจีน เพราะมี สภาพทางภูมิศาสตร์และทรัพยากรธรรมชาติร่วมกันมาแต่โบราณ สามารถสังเกตได้จากเครื่องดนตรีบางอย่างที่มีลักษณะคล้ายกันเช่น

ซึง	คล้ายกับ	ปิปะ	ของจีน
สะล้อ	”	ซออู้ฮู้	ของจีน
ปี่ซอ	”	ขลุ่ยจีน	

ลักษณะเด่นของดนตรีล้านนามีอยู่ 3 ประการด้วยกันคือ

1. การขับร้องเดี่ยว ไม่มีการบรรเลงเครื่องดนตรีประกอบเพลงประเภทนี้มีทั้งเพลงที่ใช้ในพิธีกรรมและเพลงขับเพื่อความเพลิดเพลิน โดยอาศัยคำร้อง เนื้อเรื่อง การเอื้อน เป็นหลัก เช่น การร่าย การสวดมนตร์ เพลงกล่อมเด็ก การขับร้องทำนองเสนาะ เป็นต้น

2. การขับร้องหรือการขับซอประกอบดนตรี เนื้อหาของเพลงประเภทนี้ขึ้นอยู่กับวัตถุประสงค์ของกิจกรรมหรืองานที่จะใช้ โดยทั่วไปมีอยู่ 3 ประการดังนี้

2.1 การขับซอในพิธีกรรมต่างๆ เช่น งานขึ้นบ้านใหม่ งานบวชนาค งานศพ งานทำบุญร้อยวัน เป็นต้น

2.2 การขับซอเพื่อเล่านิทาน หรือเล่านิทานพื้นบ้าน

2.3 การขับซอเพื่อเกี้ยวพาราสีระหว่างหนุ่มสาว เป็นการสื่อสารความในใจซึ่งกันละกัน

เพลงที่ใช้ในการขับซอ จะเน้นที่เสียงร้องและเนื้อหาเรื่องราวมากกว่าท่าทางหรือการร่ายรำ การขับร้องต้องใช้ทักษะทางโวหาร ปฏิภาณไหวพริบในการผูกเรื่องราวและการโต้ตอบระหว่างหญิงชาย

นอกจากการขับซอแล้ว ยังมีการจ๊อย หรือการขับร้องทำนองเสนาะแบบโบราณ เพื่อบรรยายความในใจ หนุ่มชาวล้านนานิยมการจ๊อย เพื่อแอ่วสาวในตอนกลางคืน โดยมักจะสีสะล้อ ดีดซึงหรือเปี๊ยะ (พิณเพี๊ยะ) ประกอบการจ๊อยไปด้วย โดยมีวัตถุประสงค์ เพื่อความสนุกสนานเพลิดเพลินและ และเป็นการบอกกล่าวแก่เจ้าบ้านหรือเจ้าถิ่นนั้นๆ ว่าเป็นผู้มาเยือนอย่างเป็นมิตร อีกทั้งเป็นการบอกล่วงหน้าแก่สาวว่าจะมีหนุ่มมาถึงเรือนด้วย

3. การบรรเลงดนตรีล้วนๆ ไม่มีการร้องหรือขับซอประกอบ มีทั้งการบรรเลงเดี่ยวและรวมวง เพลงที่นิยมบรรเลงและเป็นที่รู้จักกันทั่วไปได้แก่ เพลงล่องน่าน ฤาษีหลงถ้ำ สีนวล ปี่จุ่มห้า พม่าแทงกบ พม่ารำขวาน ปราสาทไหว ปราสาทกุด โยกเยก ลาวน้ำพร้าว ลาวกระแซ ปุ่มเปิ้ง สับปลิ้น เป็นต้น รวมทั้งการบรรเลงดนตรี "มองเซิง" ที่ได้รับอิทธิพลมาจากชาวเงี้ยว หรือชาวไทยใหญ่ มีจังหวะกระฉับกระเฉง เร้าใจ นิยมบรรเลงในงานบุญต่างๆ โดยเฉพาะงานบวชเณร

สอดคล้องกับข้อมูลของ อมรา กล่ำเจริญ(2553: 89-93) ที่ว่าเพลงและการละเล่นพื้นบ้านอันเป็นเอกลักษณ์ของล้านนา ได้แก่ ซอ จ๊อย เฮ้ดกวาม และเพลงอื่อลูก ดังมีรายละเอียด ดังนี้

1. ซอ เป็นภาษาเหนือมีความหมายตรงกับคำว่า เพลง เช่น ซอละม้ายเชียงแสน ก็คือเพลงทำนองละม้ายเชียงแสน เป็นต้น นอกจากนี้ ซอ ยังหมายถึงนักร้องหรือผู้ขับร้อง เรียกว่า ช่างซอ ลักษณะของช่างซอ ต้องมีเสียงเล็กแหลม เพื่อให้เข้ากับเสียงของปี่จุมที่เป่าคลออยู่ ต้องฝึกฝนอย่างจริงจัง เพราะต้องร้องโต้ตอบกันด้วยปฏิภาณไหวพริบ ถ้าช่างซอชายหญิงมามาซอคู่กันจะเรียกว่า คู่ถ้อง ในสมัยโบราณ การจะเป็นช่างซอนั้นต้องได้รับการถ่ายทอดจากครูซอ เมื่อจะออกไปประกอบอาชีพก็ต้องผ่านพิธีแบ่งครูซอ เพื่อเชิญวิญญาณของครูซอมาคุ้มครองรักษา จึงจะมอบสิทธิการสอนให้กับคนอื่นต่อไปได้

2. จ๊อย หรือ ช้อย ในภาษาถิ่น คือ การนำเอาคำประพันธ์ประเภทหนึ่งของล้านนาที่เรียกว่า ค่าว (ภาษาถิ่นเขียน "คร่าว") มาขับร้องด้วยทำนองสั้นๆ ลักษณะของจ๊อย จะไม่ยืดยาวอย่างซอ มักใช้ผู้ขับร้องเพียงคนเดียว เนื้อร้องของจ๊อย มีเนื้อหามุ่งแสดงอารมณ์หรือ ความในใจ จะมีเครื่องดนตรีประกอบหรือไม่มีก็ได้ โอกาสในการเล่นจ๊อย ได้แก่ จ๊อยเพื่อเอาเสียงตัวเองเป็นเพื่อนยามเดินทางไปไหนตอนกลางคืนคนเดียวหรือตอนเข้าป่า ชายหนุ่มจ๊อยเพื่อเกี้ยวสาว จ๊อยเพื่อแข่งขันประชันฝีปากกันระหว่างเพื่อนฝูง แต่เป็นการจ๊อยเพื่อผูกมิตรไมตรีมากกว่าจะเอาแพ้ชนะกัน แม้กระทั่งในขณะที่มีการเล่นซอ ช่างซออาจจ๊อยให้ผู้ฟังด้วย และจ๊อยเนื่องในโอกาสต่างๆ เช่น จ๊อยแสดงความขอบคุณ จ๊อยอวยพร จ๊อยอำลา เป็นต้น ความไพเราะของจ๊อย อยู่ที่เสียงร้องและความหมายสั้นๆ แต่กินใจ การสัมผัสของคำ จะมีระหว่างวรรคเท่านั้น แต่ไม่มีรูปแบบของคำประพันธ์มากนัก

3. เฮ้ดกวาม เป็นศิลปะการร้องเพลงพื้นบ้านในอดีตและเป็นที่นิยมมากของคนไตในจังหวัดแม่ฮ่องสอน เนื่องจากคนไตมีอารมณ์ศิลปิน เมื่อเกิดความรู้สึกประทับใจในสิ่งใด ไม่ว่าจะเป็นความชื่นชมยินดี ความรัก ความสมหวัง ผิดหวังหรือเสีย ใจ ก็จะระบายความรู้สึกออกมาเป็นเพลง ลีลาของเฮ้ด กวามจึงมีหลายลีลาท่วงทำนอง และมักนิยมร้องเฮ้ดกวามร่วมกับการเล่นดนตรีพื้นบ้านของชาวไตที่เรียกว่า ก้ามอง

4. เพลงอื่อลูก หรือเพลงกล่อมเด็กของทางพื้นบ้านล้านนา มีจุดประสงค์เพื่อกล่อมให้เด็กนอนหลับเร็วขึ้น และเพื่อแสดงความรัก ความเอื้ออาทรของแม่ที่มีต่อลูก มีเนื้อหาคล้ายคลึงกับเพลงกล่อมเด็กของแต่ละภูมิภาคของไทยโดยทั่วไป

2. แนวคิดที่เกี่ยวกับกีตาร์คลาสสิค

ในศาสตร์ความรู้ที่เกี่ยวกับกีตาร์คลาสสิค วิทยา วอสเบียน (2531: 77) ได้บรรยายถึงบทเพลงที่ประพันธ์สำหรับเค รื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ด นั้นเป็นบทเพลงที่ยากแก่การบรรเลงด้วยกีตาร์ แต่ก็มีหลายต่อหลายบทเพลงซึ่งเมื่อดัดแปลง ให้บรรเลงด้วยกีตาร์แล้ ว ก็ยังคงสามารถรักษารูปแบบและความไพเราะของต้นฉบับเดิมเอาไว้ได้ โดยอธิบายเพิ่มเติมว่าบทประพันธ์ในสมัยต่างๆ มีอิทธิพลต่อ กีตาร์อย่างเสมอมา นอกจากนั้น บทเพลงที่ถูกประพันธ์สำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์โดยเฉพาะ สามารถถ่ายทอดความรู้สึกต่างๆ ได้เป็นอย่างดี มีการคิดค้นวิธีการเล่นใหม่ๆ ขึ้นอยู่เสมอทำให้กีตาร์มีขอบเขตในการเล่นกว้างไปจากเดิมอีกด้วย ด้วยหลักฐานจากบทเพลงในยุคต่างๆ ไม่ว่าจะเป็นสมัย เรอเนสซองก์ บาโรค คลาสสิค โรแมนติค และศตวรรษที่ 20 อันเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงความสามารถของเครื่องดนตรีชนิดนี้ วิทยา วอสเบียน (2531: 85) ทั้งนี้ยังได้นำเสนอ แนวความคิดทางดนตรีของ ดอดจ์สัน ที่เชื่อว่าเครื่องดนตรีใด ๆ ไม่จำเป็นจะต้องมีแนวทางการประพันธ์หรือแ นวทางการเล่นที่เป็นลักษณะเฉพาะตัวไป เพราะนั่นเท่ากับเป็นการปิดตัวเองต่อโลกดนตรีสากล ซึ่งความจริงแล้วยังมีแนวดนตรีและทางการเล่นในรูป แบบอื่นๆ อีกที่สามารถนำมา ประยุกต์ ใช้ในการเล่นหรือดัดแปลงให้ใช้เล่นกันได้ ไม่จำเป็นต้องเฉพาะเจาะจงในลักษณะเฉพาะของแต่ละเครื่อง ดนตรี วิทยา วอสเบียน (2531: 87) และยังได้ให้ข้อมูลเพิ่มเติมอีกว่า ในปัจจุบันนี้ ผลงานทางกีตาร์ นั้นมีการพัฒนาที่ ก้าวหน้า ไปอย่างมากมาย ทัดเทียมไม่แพ้เครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดเลยทีเดียว อันเกิดจากคีตกวีทางกีตาร์และผลงานการประพันธ์เพลงสำหรับกีตาร์นั้นมีจำนวนม ากขึ้น และยังได้พัฒนาดัดแปลงวิธีทางการเล่นใหม่ๆ ขึ้นอีก ผลงานที่ถูกสร้างขึ้นใน ปัจจุบันเป็นแนวดนตรีร่วมสมัย (Contemporary Music) ซึ่งมีการคำนึงถึงเรื่องเสียงเป็นสำคัญ สิ่งใด ที่ทำเกิดเสียงได้ สิ่งนั้นก็สามารถนำมาประกอบเป็นบทเพลงได้ ซึ่งคีตกวีทั่วๆ ไปก็ยอมรับในแนวคิดเรื่องเสียงนี้ด้วย

เอกพิชัย สอนศรี(2547: 171-172) ได้กล่าวถึง ความมหัศจรรย์ในสีสัน ลีลา และความงดงามของเสียงกีตาร์คลาสสิคโดยใช้คำกล่าวของโชแปง (Frederic Chopin) ที่ว่า “Nothing is more beautiful than a guitar, save perhaps two” ซึ่งแปลได้ความว่า “แม้เพียงกีตาร์เพียงหนึ่งตัวก็หาเครื่องมือใดจะงามเท่า นอกเสียจากกีตาร์สองตัว” ด้วยบทเพลงที่บรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิคนั้นจะมีสำเนียงที่เป็นเอกลักษณ์เฉพาะตัวอันเนื่องมาจากเทคนิคการบรรเลงที่น่าสนใจของเครื่องดนตรี

กีตาร์คลาสสิคมีพัฒนาการในด้านบทประพันธ์และรูปแบบวิธีการบรรเลงเสมอมาตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบัน ดังนี้

1. ยุคกลาง (Medival Period) ดนตรีในยุคนี้ เพลงร้องมีความเด่นเหนือกว่าเพลงบรรเลง เครื่องดนตรีจึงมีไว้บรรเลงประกอบการร้องเพลง การเล่นไม่ซับซ้อน เล่นโน้ตเดี่ยวเป็นส่วนใหญ่ เครื่องดนตรีในยุคนี้ได้แก่ ลูท (Lute)

2. ยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (Renaissance Period) ดนตรีในยุคนี้ยังนิยมบรรเลงประกอบการร้องเพลงและแต่งเป็นเพลงประกอบการเต้นรำ มีคีตกวีที่สำคัญ เช่น มิลาน (Luis Milan), ดาวแลนด์ (John Dowland) และนาวาเอส (Luys de Navaez) เป็นต้น

3. ยุคบาโรก (Baroque Period) ลักษณะของดนตรีในยุคนี้เป็นการสอดประสานของทำนอง (Counterpoint) และการเลียนทำนอง (Imitation) มีคีตกวีที่สำคัญ เช่น บาค (Johann Sebastian Bach), วิวัลดิ (Antonio Vivaldi) และฮานเดล (George Frideric Handel) เป็นต้น

4. ยุคคลาสสิค (Classical Period) ดนตรีในยุคนี้เริ่มมีบทฝึกใหม่ๆ สำหรับการซ้อม (Etude) รวมไปถึงบทเพลงขนาดใหญ่อย่าง โซนาตา (Sonata) และคอนแชร์โต (Concerto) มีคีตกวีทางกีตาร์คลาสสิคที่สำคัญ เช่น ซอร์ (Fernando Sor), คารูลลิ (Ferdinando Carulli), อากวาโด (Dionisio Aguado) และจูเลียนี (Mauro Giuliani) เป็นต้น

5. ยุคโรแมนติค (Romantic Period) ในยุคนี้เริ่มมีพัฒนาการด้านเทคนิคการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคมากขึ้น มีเทคนิคที่น่าสนใจได้แก่ เทรโมโล (Tremolo), ทัมโบรา (Tambora) หรือเทคนิคการเล่นกีตาร์เลียนเสียงกลอง, แทบาเลท (Tabalet) หรือเทคนิคการเล่นกีตาร์เลียนเสียงกลองแต๊ก เป็นต้น คีตกวีทางกีตาร์คลาสสิคที่สำคัญ คือ ทาร์เรกา (Francisco Tarréga)

6. ยุคศตวรรษที่ 20 (20^{th} Century Period) เริ่มมีการสร้างเทคนิคแปลกๆ สำหรับดนตรีกีตาร์คลาสสิคในยุคนี้ เช่น การดึงสาย การเคาะ ตบกีตาร์ หรือแม้กระทั่งการใช้คอร์ดที่กระด้างหูมากๆ คีตกวีทางกีตาร์คลาสสิคที่สำคัญ อาทิ คอชกิน (Nikita Koshkin), บราวเวอร์ (Leo Brouwer) นอกจากนี้ยังมีนักกีตาร์คลาสสิคที่โดดเด่นคือ เซโกเวีย (Andrés Segovia), จอห์น วิลเลียมส์ (John Williams) เป็นต้น

เรด (สุเทพ อัศวหฤทัย. 2547: 12; อ้างอิงจาก Reid. 2002. *Total Guitar*. p. 100) ได้กล่าวถึงสิ่งที่ต้องคำนึงถึงและให้ความสำคัญประการแรกในการเรียบเรียงเพลงสำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์เพียงตัวเดียวคือ เรื่องของบันไดเสียงหรือคีย์ของบทประพันธ์นั้นๆ รวมไปถึงการเปลี่ยนบันไดเสียง (Transposition) เนื่องจากกีตาร์นั้นมีข้อจำกัดในเรื่องของพิสัยหรือช่วงกว้างของเสียง ซึ่งกีตาร์จะมีช่วงเสียงกว้างประมาณ 4 ช่วงคู่แปด (4 Octaves) เทียบได้เพียงครึ่งหนึ่งของช่วงเสียงของเปียโน ด้วยเหตุนี้ กีตาร์จึงไม่สามารถบรรเลงได้ดีในทุกๆ บันไดเสียง ความคิดเห็นนี้สัมพันธ์กับข้อคิดเห็นของ โอลด์ฟีลด์ (สุเทพ อัศวหฤทัย. 2547: 12; อ้างอิงจาก Oldfield. 2001. *Total Guitar*. p. 101) ที่ได้กล่าวถึงลักษณะเฉพาะของเครื่องดนตรีกีตาร์ว่าเนื่องจากเสียงโน้ตเสียงหนึ่งๆ นั้นสามารถบรรเลงได้หลายตำแหน่งบนคอกีตาร์ (Finger Board) โดยที่โน้ตเสียงเ ดิมนั้น หากมีการเปลี่ยนตำแหน่งในการบรรเลง เสียงที่ได้จะมีสีสันที่ต่างกันออกไป อีกทั้งเทคนิคเฉพาะของกีตาร์ในด้านของการเปลี่ยนหรือเคลื่อนที่จากระดับเสียงต่ำไปหาเสียงที่สูงกว่าที่เรียกว่า แฮมเมอร์ออน (Hammer-On) หรือเคลื่อนที่จากระดับเสียงสูงไปหาเสียงที่ต่ำกว่าที่เรียกว่า พูลอ๊อฟ (Pull Off) หรือการดันสายเพื่อเปลี่ยนระดับเสียง (Bending the string up and down) ก็ดีนั้น สิ่งเหล่านี้เสียงประสานของกีตาร์นั้นมีสีสันต่างไปจากเครื่องดนตรีประเภทคีย์บอร์ดหรือเปียโน หากแต่กีตาร์ก็ยังมีข้อจำกัดในเรื่องพิสัยหรือความกว้างขอ ง ช่วงเสียง (Range) ผู้เรียบเรียงดนตรีสำหรับกีตาร์ต้องมีความเข้าใจอย่างลึกซึ้งในการเลือกบันไดเสียงที่จะนำมาใช้ในบทประพันธ์

3. ทฤษฎีดนตรีตะวันตก

สธน โรจนตระกูล (2540: 4) ได้อธิบายเกี่ยวกับองค์ประกอบของบทเพลง โดยจำแนกเป็น 4 ประการดังนี้

1. ลีลาจังหวะ (Rhythm) คือ เสียงสั้น- ยาว ที่เป็นตัวกำหนดทำนองเพลงไว้ให้เป็นหมวดหมู่

2. ทำนองเพลง (Melody) คือ เสียงสูง-ต่ำ และมีอัตราสั้นยาวต่างๆ กัน ดำเนินเรียงกันอย่างต่อเนื่องเป็นช่วงตอนหนึ่ง

3. การประสานเสียง (Harmony) คือ การวางแนวเสียงให้ประสานรับกับแนวทำนองเพื่อความไพเราะและความสมบูรณ์ยิ่งขึ้นของทำนองเพลง

4. คีตลักษณ์ (Forms) คือ รูปแบบทางดนตรีหรือโครงสร้างของบทเพลงต่างๆ ที่ยึดถือเป็นแนวทางหรือหลักในการประพันธ์เพลง

สอดคล้องกับแนวทางของ ณัชชา พันธุ์เจริญ (2551: 1-6) ซึ่งอธิบายถึงความสำคัญของการวิเคราะห์เพลงและแนะแนวทางต่างๆในการวิเคราะห์เพลง โดยก่อนที่จะวิเคราะห์เพลงใดเพลงหนึ่งนั้นควรจะต้องศึกษาในภาพรวมทั่วไปเกี่ยวกับเพลง เช่น ชื่อเพลง ชื่อผู้แต่ง ปีเกิดและปีตายของผู้แต่ง ปีที่แต่ง ยุคดนตรี จำนวนผลงาน ความสำคัญของเพลง ชีวิตของผู้แต่ง ประเภทของเพลง เครื่องดนตรีที่ ใช้ จำนวนท่อน อัตราความเร็วและลีลา ความยาวของเพลง เมื่อได้ภาพรวมโดยทั่วไปของเพลงแล้ว จึงจะวิเคราะห์ในแง่ของทฤษฎีต่อไป โดยจะวิเคราะห์ในส่วนประกอบหลักของเพลง เช่น ทำนอง จังหวะ เสียงประสานและสีสันเสียง รวมไปถึงการวิเคราะห์ประโยคเพลงต่างๆ ที่ร้อยเรียงขึ้นเป็นบทเพลงและสังคีตลักษณ์อันเป็นสิ่งที่บ่งบอกถึงโครงสร้างของเพลงนั้นๆ และเหนือสิ่งอื่นใดนั้น ก่อนที่จะเริ่มวิเคราะห์เพลง จะต้องรู้ถึงจุดที่น่าสนใจของเพลงด้วย

นอกจากนี้ ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2548: 139-140) อธิบายถึงทฤษฎีดนตรีตะวันตกในเรื่องของ กุญแจเสียง (Key) ไว้ว่า กุญแจเสียงมีความสำคัญมากต่อดนตรีที่อยู่ในระบบโทนาลิตี (Tonality) นักแต่งเพลงในยุคบาโรกจนถึงยุคโรแมนติคเกือบทั้งหมดจะต้องกำหนดกุญแจเสียงในเบื้องต้นก่อนที่จะสร้างทำนองและเสียงประสานต่อไป ดนตรีที่อยู่ในระบบโทนาลิตีนี้จึงถูกเรียกว่า ระบบอิงกุญ แจเสียง ซึ่งในแต่ละกุญแจเสียงนั้นจะมีโน้ตโทนิกอันเป็นโน้ตที่สำคัญที่สุดและมีโน้ตโดมินันท์ที่มีความสำคัญรองลงมา โดยระบบอิงกุญแจเสียงนี้จะมีเพียงเมเจอร์หรือไมเนอร์เท่านั้น บทเพลงหนึ่งๆ จะต้องมีกุญแจเสียงหลักของเพลงเสมอ แต่อาจมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงเกิดขึ้นในเพลงได้ และมักจะวนกลับมาที่กุญแจเสียงเดิมในตอนท้ายของเพลง และอธิบายในเรื่องของการทดเสียง (Transposition) ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2548: 148) ว่าเป็นการปรับระดับเสียงของทำนองให้อยู่ในช่วงเสียงที่เหมาะสมต่อการร้องหรือการบรรเลง การทดเสียงนั้นจะยังคงรักษาระยะของขั้นคู่และการขึ้นลงของทำนองเพลงไว้เหมือนเดิม โดยมีการใช้กุญแจเสียงใหม่ การทดเสียงมีประโยชน์อย่างมากต่อหมู่นักดนตรีในกรณีที่มีโน้ตเพลงสำหรับเครื่องดนตรีชนิดหนึ่งแต่ต้องการปรับให้กับเครื่องดนตรีอีกชนิดหนึ่งสามารถบรรเลงได้ในช่วงเสียงที่เหมาะสมกับชนิ ดนั้นๆ อย่างเช่น เครื่องเป่าในวงดุริยางค์ ซึ่งมีระดับเสียงไม่ตรงกับโน้ตที่เขียน จึงต้องมีการทดเสียงสำหรับเครื่องดนตรีเสียก่อนเพื่อให้ได้เสียงที่ต้องการอย่างถูกต้อง อีกทั้งยังได้ให้นิยามความหมายเรื่อง โมด (Modes) ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2548: 157-163) ว่าเป็นบันไดเสียงโบราณที่นิยมใช้ในยุคกลาง (Middle Age) และยุคฟื้นฟูศิลปวิทยาการ (Renaissance Period) ซึ่งไม่ได้อิงระบบกุญแจเสียงเมเจอร์- ไมเนอร์ โมดหลัก (Authentic Mode) มีทั้งสิ้น 7 โมด โดยที่โมดแต่ละโมดนั้นนั้นจะมีโน้ตจบหรือฟินาลิส (Finalis) เป็นโน้ตสำคัญหรือโทนิกนั่นเอง และยังมีโน้ตพักประโยคเพลง อยู่ในลำดับที่ 5 นับจากฟินาลิส เรียกว่า โน้ตโดมินันท์

นอกจากโมดหลักทั้ง 7 โมดดังกล่าวไปแล้วนั้นยังมีโมดที่มีช่วงเสียงต่ำ เรียกว่า โมดรอง (Plagal Mode) ควบคู่กันไปด้วย โดยโมดรองนั้นจะมีคำนำหน้าชื่อโมดว่า ไฮโป (Hypo) ซึ่งแปลว่า ต่ำ หรืออยู่ใต้ ช่วงเสียงของโมดรองจะอยู่ต่ำกว่าโมดหลักเป็นระยะขั้นคู่ 4 แต่ยังใช้ฟินาลิสตัวเดียวกันกับโมดหลัก ส่วนโน้ตโดมินันท์ของโมดรองนั้นจะอยู่ต่ำกว่าโน้ตโดมินันท์ของโมดหลักเป็นระยะคู่ 3 แสดงเป็นตารางได้ดังนี้

ตาราง 1 โครงสร้างโมด 7 โมด

ลำดับ	ชื่อประจำโมด	ประเภทโมด	โครงสร้าง	ฟินาลิส	โดมินันท์
1.	โมดไอโอเนียน (Ionian Mode)	หลัก	C, D, E, F, **G**, A, B, C	C	G
	โมดไฮโปไอโอเนียน (Hypoionian Mode)	รอง	G, A, B, C, D, **E**, F, G	C	E
2.	โมดโดเรียน (Dorian Mode)	หลัก	D, E, F, G, **A**, B, C, D	D	A
	โมดไฮโปโดเรียน (Hypodorian Mode)	รอง	A, B, C, D, E, **F**, G, A	D	F
3.	โมดฟริเจียน (Phrygian Mode)	หลัก	E, F, G, A, B, **C**, D, E	E	C
	โมดไฮโปฟริเจียน (Hypophrygian Mode)	รอง	B, C, D, E, F, **G**, A, B	E	G
4.	โมดลิเดียน (Lydian Mode)	หลัก	F, G, A, B, **C**, D, E, F	F	C
	โมดไฮโปลิเดียน (Hypolydian Mode)	รอง	C, D, E, F, G, **A**, B, C	F	A
5.	โมดมิกโซลิเดียน (Mixolydian Mode)	หลัก	G, A, B, C, **D**, E, F, G	G	D
	โมดไฮโปมิกโซลิเดียน (Hypomixolydian Mode)	รอง	D, E, F, G, A, B, **C**, D	G	C
6.	โมดเอโอเลียน (Aeolian Mode)	หลัก	A, B, C, D, **E**, F, G, A	A	E
	โมดไฮโปเอโอเลียน (Hypoaeolian Mode)	รอง	E, F, G, A, B, **C**, D, E	A	C
7.	โมดโลเครียน (Locrian Mode)	หลัก	B, C, D, E, **F**, G, A, B	B	F
	โมดไฮโปโลเครียน (Hypolocrian Mode)	รอง	F, G, A, B, C, **D**, E, F	B	D

* หมายเหตุ โน้ต B ไม่สามารถเป็นโน้ตฟินาลิส หรือโดมินันท์ ได้ เนื่องจากเป็นโน้ตที่ไม่มั่นคง ไม่สามารถยืนอยู่ด้วยตนเองได้ จึงต้องเลื่อนไปใช้โน้ต C ซึ่งมีความมั่นคงกว่า

และยังได้กล่าวต่อไปว่า ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2548: 183-191) คอร์ดประกอบไปด้วยกลุ่มโน้ตจำนวน 3-4 ตัว คอร์ดมี 4 ชนิด คือ คอร์ดเมเจอร์ คอร์ดไมเนอร์ คอร์ดดิมินิช และคอร์ดอ๊อกเมนเต็ด ทั้งนี้ โน้ตที่จะประกอบกันเป็นคอร์ดได้นั้นต้องเป็นโน้ตที่อยู่ในบันไดเสียงและมีความสอดคล้องกับกุญแจเสียงนั้นๆ ด้วย หน้าที่ของแต่ละคอร์ดต้องมีความสัมพันธ์กับลำดับที่ของคอร์ดในบันไดเสียงอย่างชัดเจน การ เลือกใช้คอร์ดที่เหมาะสมกับการนำมาใช้ในการดำเนินคอร์ดจึงเป็นเรื่องสำคัญ

คอร์ดที่นำมาใช้ในการสร้างเสียงประสานมี 3 ลักษณะ ดังนี้

1. คอร์ดพื้นฐาน คือ คอร์ดจำนวน 7 คอร์ด ที่ถูกสร้างขึ้นอยู่บนโน้ตในกุญแจเสียงจำนวน 7 ตัว ซึ่งโครงสร้างของคอร์ดพื้นฐานคือ โน้ตในลำดับที่ 1, 3, และ 5 ในบันไดเสียง

2. คอร์ดทบเจ็ด เป็นคอร์ดที่มีความซับซ้อนขึ้นจากคอร์ดพื้นฐาน มีการทบโน้ตที่อยู่สูงกว่าโน้ตลำดับที่ 5 ในบันไดเสียง โดยจะทบเป็นขั้นคู่ 3 ขึ้นไปตามลำดับ เช่น คอร์ดทบเจ็ด ก็จะทบโน้ตตัวที่ 7 คอร์ดทบเก้า ก็จะทบโน้ตตัวที่ 7 และ 9 คอร์ดทบสิบเอ็ดและคอร์ดทบสิบสามตามลำดับ แต่ในทางปฏิบัตินั้น เมื่อใช้คอร์ดเหล่านี้ มักมีโน้ตปรากฏไม่ครบทุกตัวในคอร์ด อาจมีการตัดทิ้งโน้ตตัวอื่นในคอร์ดลงไปบ้าง

3. คอร์ดโครมาติก หมายถึง คอร์ดที่มีการนำโน้ตนอกกุญแจเสียงมาใช้ ซึ่งอาจจะใช้กับโน้ตบางตัวหรือโน้ตทุกตัวในคอร์ดโดยไม่ต้องมีการเปลี่ยนแปลงบันไดเสียงแต่อย่างใด คอร์ดชนิดนี้จะช่วยเพิ่มสีสัน ความแปลกหู และความทันสมัยให้กับบทเพลง

ข้อมูลลักษณะเดียวกันกับ ศิลปชัย กงตาล (2541: 5-11) ที่อธิบายเรื่องของคอร์ดไว้ว่า คอร์ดคือ กลุ่มเสียงที่ถูกเปล่งออกมาพร้อมๆ กันตั้ งแต่ 3 เสียงขึ้นไป โดยสร้างจากโน้ตในตำแหน่งที่ 1, 3, และ 5 ของบันไดเสียง และแบ่งรูปแบบของคอร์ดเป็น 2 ประเภท ดังนี้

1. คอร์ดโน้ต 3 ตัว เรียกว่า ทรัยแอด (Triad) สร้างจากโน้ตในลำดับที่ 1, 3, และ 5 ของบันไดเสียง ทรัยแอดนี้ ยังแยกออกได้อีก 4 ชนิด คือ คอร์ดเมเจอร์ คอร์ดไมเนอร์ คอร์ดดิมินิช และคอร์ดอ๊อกเมนเต็ด โดยมีโครงสร้างดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 2 โครงสร้างคอร์ดโน้ต 3 ตัว

ลำดับ	ชนิดคอร์ด	โครงสร้าง
1.	คอร์ดเมเจอร์	1, 3, 5
2.	คอร์ดไมเนอร์	1, $^{b}3$, 5
3.	คอร์ดดิมินิช	1, $^{b}3$, b5
4.	คอร์ดอ๊อกเมนเต็ด	1, 3, $^{\#}5$

2. คอร์ดโน้ต 4 ตัว เรียกว่า เซเว่นคอร์ด (Seventh Chord) หรือซิกส์คอร์ด (Sixth Chord) สร้างโดยการนำทรัยแอดมารวมกับโน้ตในลำดับที่ 7 หรือ 6 ของบันไดเสียงนั้น แยกออกได้อีก 4 ชนิดคือ คอร์ดเมเจอร์เซเว่น คอร์ดเซเว่น คอร์ดดิมินิชเซเว่น และคอร์ ดซิกส์ โดยมีโครงสร้างดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 3 โครงสร้างคอร์ดโน้ต 4 ตัว

ลำดับ	ชนิดคอร์ด	โครงสร้าง
1.	คอร์ดเมเจอร์เซเว่น	1, 3, 5, 7
2.	คอร์ดเซเว่น	1, 3, 5, $^{b}7$
3.	คอร์ดดิมินิชเซเว่น	1, $^{b}3$, $^{b}5$, $^{\circ}7$
4.	คอร์ดซิกส์	1, 3, 5, 6

นอกจากนี้ ยังได้เรียงลำดับคอร์ดในบันไดเสียงหรือไดอะโทนิกคอร์ดสเกล (Diatonic Chord Scale) โดยกำกับชื่อประจำลำดับของคอร์ดดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 4 โครงสร้างไดอะโทนิกคอร์ดสเกล (Diatonic Chord Scale)

ตำแหน่ง	ชื่อประจำ	คอร์ดเลขโรมัน (สำหรับคอร์ด 3 เสียง)	สัญลักษณ์คอร์ด (สำหรับคอร์ด 4 เสียง)
1.	โทนิก (Tonic)	I	maj7
2.	ซูเปอร์โทนิก (Super Tonic)	II	m^{7}
3.	มีเดียนท์ (Mediant)	III	m^{7}
4.	ซับโดมินันท์ (Subdominant)	IV	maj7 หรือ maj6
5.	โดมินันท์ (Dominant)	V	7
6.	ซับมีเดียนท์ (Submediant)	VI	m^{7}
7.	ลีดดิ้งโน้ต (Leading Note)	VII	m^{7b5}

และยังได้อธิบายเพิ่มเติม (2541: 31-40) ในเรื่องรูปแบบการเคลื่อนที่ของคอร์ดต่างๆ 3 รูปแบบ ได้แก่

1. คอร์ดแพทเทิร์น (Chord Pattern) เป็นรูปแบบการเคลื่อนที่ของคอร์ดที่ถูกจัดเป็นชุดเหมาะสำหรับนำไปสร้างเป็นบทนำ บทเชื่อม หรือบทจบของเพลงได้

2. คอร์ดคาเดนส์ (Chord Cadence) เป็นรูปแบบการเคลื่อนที่ของคอร์ด I, IV, IVm, V7 โดยผู้เรียบเรียงเสียงประสานสามารถวางสลับที่ได้หลายแบบตามความเหมาะสม

3. คอร์ดบลูส์ (Chord Blues) เป็นรูปแบบการเคลื่อนที่ของคอร์ดที่กำหนดไว้ตายตัวจำนวน 12 ห้องเพลง ทางเดินคอร์ดบลูส์ นี้ยังได้เป็นต้นกำเนิดเพลงแจ๊ซและเพลงแนวร็อกในปัจจุบันอีกด้วย

รวมทั้งได้อธิบายถึงความสัมพันธ์ระหว่างคอร์ดกับทำนอง ศิลปชัย กงตาล (2541: 55-63) ว่าในการพิจารณาเลือกใช้คอร์ดใดๆ เพื่อให้เหมาะสมและเข้ากับแนวทำนองนั้น ต้องดูความสอดคล้องของโน้ตในแนวทำนองกับเสียงคอร์ด หากวางทำนองและคอร์ดได้ถูกต้องแล้วจะพบว่าทำนองที่ตรงกับเสียงในคอร์ดได้อย่างกลมกลืนจะเรียกว่า คอร์ดโทน (Chord Tone) ส่วนทำนองที่ไม่ตรงกับเสียงในคอร์ดนั้นเรียกว่า นอนคอร์ดโทน (Non-Chord Tone) ซึ่งในทำนองหนึ่งๆ ย่อมจะมีคอร์ดโทนและนอนคอร์ดโทนปรากฏอยู่เสมอ และแต่ละคอร์ดนั้นต้องมีหน้าที่อย่างชัดเจน ผู้เรียบเรียงฯ สามารถเลือกรูปแบบการเคลื่อนที่ของคอร์ดต่างๆ เช่น การเคลื่อนที่แบบโดมินันท์ คอร์ดแพทเทิร์น คอร์ดคาเดนส์ หรือการใช้คอร์ดแทน คอร์ดแทรก คอร์ดเทนชั่น นำมาปรับใช้ในเพลงได้ตามความเหมาะสม

ศิลปชัย กงตาล (2541: 125-137) ได้กล่าวถึงในการเขียนบทนำ บทเชื่อม และบทจบให้กับเพลงไว้ดังนี้

1. บทนำ การเขียนบทนำนั้นถือว่าเป็นงานสำคัญ เพราะเป็นส่วนช่วยทำให้ผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงให้ออกมาดี ดังนั้น ผู้เรียบเรียงฯ ต้องพิจารณาเป็นพิเศษ โดยต้องมีความคุ้นเคยกับแนวทำนองและอารมณ์เพลงเป็นอย่างดี ต้องมีจัดวางรูปแบบ (Style) ของบทเพลง ซึ่งมีหลายวิธีในการเขียนบทนำของเพลง ดังนี้

1.1 นำส่วนใดส่วนหนึ่งของท่อนทำนองมาผูกสร้างเป็นบทนำ

1.2 เขียนโดยใช้รูปแบบทางเดินคอร์ดต่างๆ หรือสามารถใช้รูปแบบของจังหวะโดยต้องดูภาพรวมของกระสวนจังหวะทำนอง ของทั้งเพลง

1.3 สร้างกระสวนจังหวะใหม่ๆ ขึ้นมาโดยอาศัยลีลาของเพลงนั้นๆ ว่าจะให้เข้ากับแนวลีลาจังหวะไหน

1.4 เขียนขึ้นโดยอิสระ ซึ่งผู้เรียบเรียงฯ จะต้องพิจารณาโครงสร้างต่างๆ ของเพลง เช่น แนวลีลาจังหวะอะไร ความสอดคล้องของอารมณ์และทำนอง เป็นต้น

2. บทเชื่อม เป็นวิธีการเติมเต็มช่องว่างของรอยต่อระหว่างท่อนเพลงนั้นๆ ให้สมบูรณ์ การสร้างทำนองใหม่เพื่อเชื่อมต่อระหว่างท่อนเพลง หรือท่อนดนตรีรับแล้วเริ่มร้องใหม่ ก็หมายถึงบทเชื่อมด้วยเหมือนกัน การสร้างบทเชื่อมให้สัมพันธ์กับแนวทำนองแ ละคอร์ดมีหลายวิธีเช่น

2.1 สร้างบทเชื่อมจากบทนำ วิธีนี้ใช้เมื่อบรรเลงหรือร้องจบแล้วต้องการบรรเลงหรือร้องซ้ำใหม่อีกครั้งตั้งแต่ต้น โดยใช้เครื่องหมาย D.C. (ย่อมาจาก Da Capo)

2.2 เปลี่ยนเสียงของเครื่องดนตรีที่ใช้บรรเลงและจังหวะจากบทนำ มาสร้างเป็นบทเชื่อมสร้างบทเชื่อมระหว่างทำนองกับคำร้อง

2.3 นำการแสดงออกด้วยความรู้สึกของการบรรเลง มาเป็นบทเชื่อมต่อ ในขณะที่ทำนองหลักเริ่มเคลื่อนเข้ามา

3. บทจบ การเขียนบทจบของเพลงให้ออกมาดีนั้นเป็นเรื่องสำคัญ เพราะบทจบจะเป็นการทิ้งอารมณ์ให้กับผู้ฟังให้เกิดความรู้สึกซาบซึ้ง ประทับใจถึงความยิ่งใหญ่เพียงไรของบทเพลงนั้นๆ ซึ่งลักษณะของบทจบ สามารถพิจารณาได้ 3 หลักเกณฑ์ ดังนี้

3.1 รูปแบบ (Format Ending)

3.1.1 นำส่วนของบทนำมาใช้เป็นบทจบ

3.1.2 ขยายส่วนย่อยของทำนองหลักให้ยาวขึ้น

3.1.3 ใช้วลีสั้นๆ ของวรรคสุดท้ายในบทเพลงมาสร้างเป็นบทจบ

3.1.4 ใช้การบรรเลงซ้ำๆ แล้วจึงค่อยๆ เบาเสียงให้จางหายไป โดยในตอนท้ายของบทจบจะต้องมีเครื่องหมาย F.O. (ย่อมาจาก Fade Out) กำกับไว้ด้วย

3.1.5 ใช้วิธีไลน์ คลิเช(Line Cliche) คือ การแตกเสียงคอร์ดเดียวให้เป็นคอร์ดย่อย เพื่อให้เกิดความเคลื่อนไหวของเสียงประสานโดยการเพิ่มหรือลดทีละครึ่งเสียงของโน้ตในคอร์ด

3.2 คอร์ด การนำการเคลื่อนที่ของคอร์ดพิเศษ เป็นสิ่งที่สร้างความรู้สึกของอารมณ์เพลงในบทจบได้ ผู้เรียบเรียงฯ สามารถนำทางเดินคอร์ดพิเศษดังต่อไปนี้ มาปรับใช้ในบทจบของเพลงตามความเหมาะสมได้

3.2.1 ^{b}VI - V7 - I

3.2.2 I - ^{b}VI7 - I7

3.2.3 I - ^{b}VII - I

3.2.4 I - VII - ^{b}VII - I

3.2.6 I - IV - ^{b}VI - ^{b}IImaj7 - I

3.2.6 จบแบบดีเซพทีพ คาเดนส์ (Deceptive Cadence) โดยการย้ายไปจบในบันไดเสียงใหม่

3.3 จังหวะ บทจบของเพลงที่สิ้นสุดบนจังหวะต่างๆ ในห้องสุดท้ายของเพลง หากได้รับการเรียบเรียงฯ มาอย่างเหมาะสมจะสามารถให้ความรู้สึกที่ดีแก่ผู้ฟังได้ สิ่งเหล่านี้จึงเป็นเรื่องสำคัญซึ่งผู้เรียบเรียงฯ ต้องคำนึงถึงในการสร้างแนวให้กับบทจบของเพลง

4. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

นอกเหนือจากเอกสารและตำร วิชาการดังที่ได้กล่าวมาแล้ว ผู้วิจัยยังได้ใช้เอกสารงานวิจัยที่เกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านล้านนา กีตาร์คลาสสิค หลักการทางดนตรีและทฤษฎีดนตรีอีกจำนวนหนึ่งสำหรับใช้อ้างอิงดังมีรายชื่อต่อไปนี้

อังคณา ใจเหิม (2538: 143-144) ได้ศึกษาวิเคราะห์รูปแบบโครงสร้างของ เพลงพื้นเมืองเหนือ พบว่าทำนองของเพลงพื้นเมืองเหนือส่วนใหญ่ เป็นเพลงสั้นๆ ไพเราะ จดจำได้ง่าย ไม่สลับซับซ้อน จัดจังหวะจะโคนไว้อย่างลงตัว มีสำเนียงดนตรีที่อ่อนหวาน นุ่มนวล ให้บรรยากาศแห่งความสงบ ความรัก สื่อถึงวัฒนธรรมอันดีงามของชาวเหนือ หากมองในด้านของระบบเสียง (Tuning System) ของดนตรีพื้นเมืองเหนือนั้น จะพบว่ามีลักษณะคล้ายกับดนตรีไทยคือ มีเจ็ดเสียง โดยแต่ละเสียงมีระยะห่างเท่ากัน โดยเครื่องดนตรีพื้นเมืองเหนือที่มีการตั้งเสียงไว้ตายตัวคือ ซึง นั่นเอง

สุเทพ อัศวหฤทัย (2547: 124-125) ได้ศึกษาค้นคว้าเรื่องเพลงพระราชนิพนธ์ที่นำมาเรียบเรียงให้บรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิคของ เขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ พบว่ามีการเรียบเรียงฯ โดยให้มีโน้ตบนสายเปิดให้มาก เพื่อให้ง่ายต่อการบรรเลง รวมถึงบทเพลงพระราชนิพนธ์ที่นำมาเรียบเรียงนั้น จะมีทำนองกว้างไม่เกิน 2 คู่แปด และส่วนใหญ่มีช่วงเสียงของ ทำนองกว้างประมาณคู่ 10 ซึ่งทำให้ง่ายต่อการเรียบเรียงดนตรีสำหรับบรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียว มีการสร้างบทนำ (Introduction) บทเชื่อม (Link) และบทจบ (Ending) ในบางเพลง อีกทั้งมีการนำเทคนิคเฉพาะของกีตาร์มาใช้ในบทเพลงด้วยได้แก่ เทคนิคแฮมเมอร์ออน เทคนิคพูลอ๊อฟ เทคนิ คเทรโมโล เทคนิคเสียงฮาร์โมนิก และเทคนิคการกระจายคอร์ด

ซาลายูท แอมมาโร (Sarayut Ammaro. 2000: 147) ได้ทำวิจัยเรื่อง Arrangements of Thai Traditional Music in Classical Guitar Style. โดยงานวิจัยฉบับนี้ศึกษาพัฒนาการของกีตาร์คลาสสิคในสังคมไทย รวมทั้งการเรียบเ รียงเพลงไทยของศิลปินตามแนวกีตาร์คลาสสิคจำนวน 7 ท่าน ผลการศึกษาพบว่า ถึงแม้ในประเทศไทยจะไม่มีหนังสือหรือตำราที่เกี่ยวกับหลักการประพันธ์เพลงหรือการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับกีตาร์คลาสสิคก็ตาม แต่กลุ่มนักกีตาร์คลาสสิคของไทยก็มีผลงานเรียบเรียงเพลงไทยตามแนวกีต าร์คลาสสิค และได้ออกเผยแพร่สู่สาธารณชน โดยได้ใช้หลักวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีทั่วไปเท่าที่มีอยู่มาเป็นแนวทางในการเรียบเรียงฯ สิ่งเหล่านี้แสดงให้เห็นถึงความรู้ความสามารถของนักกีตาร์คลาสสิคชาวไทย ที่ประยุกต์ทำนองเพลงไทยอันเป็นเอกลักษณ์ของชาติ มาผสมผส านกับกีตาร์คลาสสิคซึ่งเป็นเครื่องดนตรีตะวันตกได้อย่างลงตัว ทั้งยังให้แนวคิดในด้านการสร้างเสียงประสาน การออกแบบวิธีการบรรเลงตลอดจนเทคนิคต่างๆ ของกีตาร์คลาสสิคที่นำมาใช้ในบทเพลง เพื่อให้นักกีตาร์คลาสสิครุ่นหลัง สามารถนำแนวทางเหล่านี้มาประยุกต์ใช้และพัฒนาการเรียบเรียงผลงานของตนเองได้

เซกัล (Sarayut Ammaro. 2000: 31; อ้างอิงจาก Segal 1994. *The role of Andres Segovia in re-shaping the repertoire of the classical guitar.* unpage) ได้ทำวิจัยศึกษาถึงบทบาทและอิทธิพลทางดนตรีของเซโกเวีย ที่ส่งผลต่อผลงานของบรรดาคีตกวีกี ตาร์คลาสสิคในยุคศตวรรษที่ 20 คือ ทานส์แมน(Tansman), คาสเทลนูโอโว เทเดสโค (Castelnuovo-Tedesco), ทอร์โรบา (Torroba), ทูรินา (Turina) และ พองซ์ (Ponce) เซโกเวียได้ปรับปรุงและแก้ไขผลงานเหล่านี้จนได้รับความสำเร็จ โดยเซโกเวียเองนั้นได้สาธิตการบรรเลงกีตาร์คลาสสิ คให้กับกลุ่มของคีตกวีเพื่อให้มีการคิดค้นวิธีและรูปแบบใหม่ๆ ในการสร้างบทประพันธ์ดนตรีสำหรับกีตาร์คลาสสิค

ลอนคาร์(Sarayut Ammaro. 2000: 32; อ้างอิงจาก Loncar 1996. *A survey of compositions for classical guitar written by Croatian composers from 1945 to 1990.* unpage) ได้ทำวิจัยอันมีจุดมุ่งหมายในการศึกษาบทประพันธ์สำหรับกีตาร์คลาสสิคที่ประพันธ์โดยคีตกวีชาวโครเอเชีย การศึกษาถึงประวัติของคีตกวีเหล่านี้ ทำให้ทราบถึงรูปแบบของบทประพันธ์ และจากการวิเคราะห์ผลงาน แสดงให้เห็นถึงองค์ประกอบของทำนอง เสียงประสาน ลีลาจังห วะ พื้นผิวดนตรี ที่เป็นแบบแผนของดนตรีตะวันตกหรือยุโรปตะวันออก และกระสวนจังหวะเพลงพื้นเมืองแถบเมดิเตอร์เรเนียน

คริทเทนเดน (Sarayut Ammaro. 2000: 32; อ้างอิงจาก Crittenden. 1996. *Silvius Leopold Weiss's Solo Lute Sonatas 20 and 33 from Dresden manuscript 2841, V.I in the Sachsische Landesbibliothek : a transcription from the tablature and a performance edition for classical guitar.* unpage) ได้ทำวิจัยศึกษาบทเพลงโซนาตาหมายเลข 20 และ 33 สำหรับเดี่ยวเครื่องดนตรีลูท ประพันธ์โดย เวส (S.L.Weiss) บทประพันธ์ดังกล่าวได้ถูกปรับเปลี่ยนระบบการบันทึกโน้ตจากแทบเลเจอร์ มาเป็นการบันทึกโน้ตแบบปัจจุบัน เพื่อให้สามารถบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิคได้ โดยมีการปรับปรุงแก้ไขในรายละเอียดให้ถูกต้อง มีการเปลี่ยนบันไดเสียง วิธีการวางนิ้ว การควบคุมเสียงดัง-เบา สั้น-ยาว เสียงเชื่อม-ขาด และโน้ตประดับที่ถูกต้องอีกด้วย

วีรชาติ เปรมานนท์(สุเทพ อัศวหฤทัย 2547: 15; อ้างอิงจาก วีรชาติ เปรมานนท์ 2532. *รายงานผลการวิจัยดนตรีไทยแนวใหม่ช่วงปี พ .ศ. 2520-2530*. ไม่ปรากฏเลขหน้า) ได้ศึกษาถึงพัฒนาการทางด้านวิชาการทฤษฎีดนตรี โดยมุ่งเน้นเรื่องการใช้เสียงประสาน การสอดแทรกแนวทำนอง หลักการประพันธ์เพลง และการเรียบเรียงเพลง ผลของการศึกษาพบว่ามีทฤษฎีดนตรีใหม่ ๆ เกิดขึ้นหลายทฤษฎี ซึ่งทฤษฎีดนตรีแนวใหม่เหล่านี้เกิดขึ้นจากการผสมผสานทฤษฎีดนตรีตะวันตกเข้ากับทฤษฎีของดนตรีไทย โดยมีการประยุกต์ และพัฒนาเปลี่ยนรูปแบบทางดนตรี ทำให้เกิดผลงานทางดนตรีที่มีสำเนียงและสีสันในแบบดนตรีตะวันออก

บทที่ 3
วิธีดำเนินการวิจัย

ผู้วิจัยได้ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากเอกสารโน้ตเพลงพื้นบ้านล้านนาที่เรียบเรียงไว้สำหรับการบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิค ซีดีและปกซีดีเพลงชุด รักไทย และคำให้สัมภาษณ์ของ มนูญ พลอยประดับ รวมทั้งหนังสือ ตำรา งานวิจัย วิทยานิพนธ์ วารสาร บทความ และข้อมูลออนไลน์ที่เกี่ยวข้อง จากนั้นจึงนำข้อมูลทั้งหมดมาศึกษาวิเคราะห์โดยใช้หลักการทางทฤษฎีดนตรีตะวันตก แล้วจึงนำเสนอรายงานวิจัยในรูปแบบของการเชิงพรรณนาวิเคราะห์ โดยกำหนดแนวทางและขั้นตอนในการดำเนินงานการวิจัยดังนี้

1. ขั้นค้นคว้าข้อมูล

1.1 ขั้นปฐมภูมิ ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเบื้องต้นจากเอกสารโน้ตเพลงพื้นบ้านล้านนาที่เรียบเรียงไว้สำหรับการบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิคและคำให้สัมภาษณ์ของ มนูญ พลอยประดับ

1.2 ขั้นทุติยภูมิ ศึกษาค้นคว้าข้อมูลจากซีดีและปกซีดีเพลงชุด รักไทย รวมทั้งหนังสือ ตำรา งานวิจัย วิทยานิพนธ์ วารสาร บทความ และข้อมูลออนไลน์ที่เกี่ยวข้อง

2. ขั้นเก็บข้อมูลภาคสนาม

2.1 การสัมภาษณ์ มนูญ พลอยประดับ

2.1.1 การสัมภาษณ์ประวัติส่วนตัวของ มนูญ พลอยประดับ

2.1.2 การสัมภาษณ์ประวัติด้านดนตรีและผลงานของ มนูญ พลอยประดับ

2.1.3 การสัมภาษณ์ถึงแนวคิดและแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลง พื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิคของ มนูญ พลอยประดับ

2.2 การสัมภาษณ์ลูกศิษย์และบุคคลแวดล้อมของ มนูญ พลอยประดับ

2.2.1 การสัมภาษณ์เกี่ยวกับความเป็นมาและประวัติด้านต่างๆ ของ มนูญ พลอยประดับ

2.3 รวบรวมเอกสารโน้ตเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิคที่เขียนด้วยลายมือของ มนูญ พลอยประดับ ในรายชื่อเพลงดังต่อไปนี้

2.3.1 เพลงสาวไหม

2.3.2 เพลงเสเลเมา

2.3.3 เพลงล่องแม่ปิง

2.3.4 เพลงน้อยใจยา

2.3.5 เพลงรอบเวียง

2.3.6 เพลงกุหลาบเชียงใหม่

2.3.7 เพลงจ๊อย

3. ขั้นจัดกระทำและเรียบเรียงข้อมูล

สืบเนื่องหลังจากการปฏิบัติงานภาคสนาม ผู้วิจัยได้นำข้อมูลที่เก็บรวบรวมไว้มาตรวจสอบความสมบูรณ์และความถูกต้อง อีกทั้งจัดหมวดหมู่เพื่อง่ายและสะดวกต่อการวิเคราะห์ข้อมูลโดยจะสรุปข้อมูลจากเครื่องมือแต่ละกลุ่มแยกไว้เป็นหมวดหมู่ หากพบว่าข้อมูลไม่สมบูรณ์หรือไม่ถูกต้อง ผู้วิจัยจะเก็บข้อมูลเพิ่มเติมและตรวจสอบความถูกต้องเพื่อให้งานวิจัยมีความสมบูรณ์

ข้อมูลต่างๆ ที่ได้จากการศึกษาเอกสารต่างๆ และการสัมภาษณ์จะถูกนำมาเรียบเรียงข้อมูลตามขั้นตอนดังต่อไปนี้

3.1 ศึกษาและเรียบเรียงข้อมูลจากปกซีดีเพลงชุด "รักไทย" หนังสือ ตำรา งานวิจัย วิทยานิพนธ์ วารสาร บทความ และข้อมูลออนไลน์ที่เกี่ยวข้องกับเรื่องที่ศึกษา

3.2 ศึกษาและเรียบเรียงข้อมูลจากการสัมภาษณ์ มนูญ พลอยประดับ

3.3 ศึกษาและ เรียบเรียงข้อมูลจากการสัมภาษณ์บุคคลที่ใกล้ชิด กับ มนูญ พลอยประดับ

3.4 นำเอกสารโน้ตเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิคที่เขียนด้วยลายมือของ มนูญ พลอยประดับ มาพิมพ์ใหม่ด้วยโปรแกรมคอมพิวเตอร์ดนตรี

4. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

4.1 ศึกษาประวัติของ มนูญ พลอยประดับ

4.1.1 ประวัติส่วนตัว

4.1.2 ประวัติด้านดนตรีและผลงาน

4.1.3 เกียรติประวัติและรางวัลเกียรติคุณด้านดนตรีที่เคยได้รับ

4.1.4 แนวคิดและแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิค

4.2 ศึกษาวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิคของ มนูญ พลอยประดับ ในเพลงสาวไหม เสเลเมา ล่องแม่ปิง น้อยใจยา รอบเวียง กุหลาบเชียงใหม่ และจ๊อย โดยใช้หลักทฤษฎีดนตรีตะวันตกตามแนวคิดของ ณัชชา พันธุ์เจริญ ศิลปชัย กงตาล เป็นต้น โดยนำหลักการต่างๆ ข้างต้นมาใช้ในการศึกษา รูปแบบและวิธีการเรียบเรียงเสียงประสาน ตามหัวข้อการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

4.2.1 ทำนอง

4.2.2 จังหวะ

4.2.3 เสียงประสาน

4.2.4 สีสันเสียง

4.2.5 ประโยคเพลง

5. ขั้นสรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

5.1 นำข้อมูลที่ได้จากการเก็บข้อมูลภาคสนามมาเรียบเรียงวิเคราะห์แล้วทำการบันทึกลงในงานวิจัย

5.2 นำเสนอข้อมูลที่ได้จากการศึกษาค้นคว้าเชิงคุณภาพในรูปแบบลักษณะของการพรรณนาวิเคราะห์

บทที่ 4
ผลการวิเคราะห์ข้อมูล

ในปัจจุบัน เราอาจจะเคยได้ยินชื่อเสียงของนักกีตาร์คลาสสิคชาวไทยมาบ้างแล้ว ผ่านการประชาสัมพันธ์จากสื่อประเภทต่างๆ ซึ่งบุคคลกลุ่มนี้มีทักษะความสามารถในการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคอย่างยอดเยี่ยม สามารถสร้างชื่อเสียงให้กับประเทศไทยให้มีความทัดเทียมกับต่างประเทศ แต่ยังมีนักกีตาร์คลาสสิคอีกกลุ่มหนึ่งที่ไม่เพียงแต่จะมีความสามารถในด้านการบรรเลงเท่านั้น บุคคลกลุ่มนี้ยังได้สร้างสรรค์ผลงานทางกีตาร์คลาสสิคที่สามารถดำรงซึ่งวัฒนธรรมพื้นบ้านของไทยไว้ด้วย ชื่อของ มนูญ พลอยประดับ จึงเป็นที่รู้จักกันดีในวงการกีตาร์คลาสสิคของไทยในฐานะผู้สร้างสรรค์ผลงานทางกีตาร์คลาสสิค และเป็นผู้อยู่เบื้องหลังความสำเร็จของนักกีตาร์คลาสสิคไทยหลายคน ผู้วิจัยจึงนำเสนอประวัติชีวิตและผลงานของมนูญ พลอยประดับ ดังนี้

ประวัติด้านครอบครัว

มนูญ พลอยประดับ เกิดเมื่อวันที่ 1 มีนาคม พ.ศ. 2508 มีภูมิลำเนาเดิมอยู่ ณ บ้านเลขที่ 33 หมู่ 7 ตำบลตะเคียนเลื่อน อำเภอเมือง จังหวัดนครสวรรค์ เป็นบุตรคนสุดท้องในจำนวนทั้งหมด 11 คน ของ นายมนัส พลอยประดับ และ นางประเทือง พลอยประดับ ปัจจุบันยังครองชีวิตโสด

ภาพประกอบ 1 มนูญ พลอยประดับ

มหาวิทยาลัย

ประวัติด้านการศึกษา

มนูญ จบการศึกษาระดับประถมศึกษาจากโรงเรียนวัดเกาะหงส์ และเข้าเรียนต่อในระดับมัธยมศึกษาที่โรงเรียนนครสวรรค์ จากนั้นได้สำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี และปริญญาโทจากมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช สาขานิเทศศาสตร์

ภาพประกอบ 2 มนูญ พลอยประดับ ขณะกำลังสอนกีตาร์คลาสสิค ณ โรงเรียนดนตรีสยามกลการนครพิงค์ จังหวัดเชียงใหม่

ประวัติด้านการศึกษาดนตรี

มนูญ เริ่มฝึกกีตาร์ด้วยตนเอง เมื่ออายุได้ 14 ปี ต่อมาเริ่มเรียนกีตาร์คลาสสิคอย่างจริงจังครั้งแรกกับ อาจารย์ปิยะ อินทนิล ที่โรงเรียนดนตรีสยามกลการ จังหวัดนครสวรรค์ จนจบระดับเกรดหก และเรียนกีตาร์คลาสสิคเพิ่มเติมกับอาจารย์พานิช ลาภานันท์ อาจารย์พร้อมพงษ์ ทองแถม อาจารย์ดวน ศรีสะอาด อาจารย์วิทยา วอสเบียน อาจารย์โคอิสึมิ (T. Koizumi) เป็นต้น ได้เรียนวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานกับ อาจารย์ประทักษ์ ใฝ่ศุภการ ที่จังหวัดกรุงเทพฯ พร้อมๆ กับฝึกเครื่องดนตรีอื่นๆ อีกด้วยเช่น กีตาร์ไฟฟ้า เปียโน อิเลคโทน กลองชุด และสามารถสอบเทียบเกรดวิชากีตาร์คลาสสิคระดับเกรดสี่ได้ (Yamaha guitar grade 4) ต่อมาได้เรียนวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานเพิ่มเติมอีกกับ อาจารย์ประสิทธิ์ พยอมยงค์ และอาจารย์เบอร์นาร์ด ซัมเนอร์ (Bernard Sumner) อีกทั้งได้เข้าร่วมสัมมนาตลอดจนทำ Masterclass กับผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีหลายท่าน

นอกจากนี้ เมื่อครั้งยังเป็นนักเรียนระดับชั้นมัธยม มนูญ เคยเล่นในวงดนตรีไทยประจำโรงเรียนนครสวรรค์ ทำให้สามารถบรรเลงเครื่องดนตรีไทยได้หลายชิ้น เช่น ขิม ระนาดเอก ระนาดทุ้ม ฆ้องวงใหญ่ เป็นต้น

ประวัติด้านการทำงาน

มนูญ เริ่มต้นงานในสายดนตรี เมื่อปี พ.ศ.2528 โดยเป็นครูสอนพิเศษ ณ วิทยาลัยพยาบาลจังหวัดนครสวรรค์ โดยสอนเครื่องดนตรีกีตาร์ไฟฟ้าและเบส ปีต่อมาได้ดำรงตำแหน่งครูสอนกีตาร์ที่โรงเรียนดนตรีสยามกลการ จังหวัดสุพรรณบุรี โดยการชักชวนของอาจารย์ชัชวาลย์ หางเขียว พร้อมกับเป็นนักดนตรีอาชีพด้วย จากนั้นในปีพ.ศ.2531 มนูญ ได้เดินทางมาเป็นกรรมการสอบเทียบเกรดวิชากีตาร์ของนักเรียนโรงเรียนดนตรียามาฮ่า จังหวัดเชียงใหม่ และในปีต่อมาจึงได้มาเป็นครูสอนกีตาร์ประจำที่โรงเรียนดนตรียามาฮ่า จังหวัดเชียงใหม่ โดยการชักชวนของ อาจารย์วินัย สว่างงาม ซึ่งดำรงตำแหน่งเจ้าของโรงเรียนดนตรียามาฮ่า จังหวัดเชียงใหม่ ในขณะนั้น ต่อมาในปี พ.ศ. 2545-2551 ได้รับเชิญเป็นอาจารย์พิเศษสอนวิชากีตาร์คลาสสิคที่มหาวิทยาลัยพายัพ และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เชียงใหม่

ปัจจุบัน มนูญ พลอยประดับ ดำรงตำแหน่งครูสอนกีตาร์คลาสสิค ประจำอยู่ที่โรงเรียนดนตรีสยามกลการนครพิงค์ จังหวัดเชียงใหม่

ผลงานทางดนตรี

ด้านการเรียบเรียงเสียงประสานได้แก่ ผลงานการบรรเลงกีตาร์คลาสสิค อัลบั้ม เพลงไทย สไตล์กีตาร์ No.1 ชื่อชุด “รักไทย” (Thailand my love) อัลบั้มกุหลาบเมืองเหนือ อัลบั้ม Power of the mountain อัลบั้ม Giving freedom อัลบั้ม My favorite master pieces ซึ่งอัลบั้มชุดนี้ได้นำไปแสดงและเผยแพร่ ณ ประเทศมาเลเซียด้วย และเพลงทั่วไปสำหรับใช้เป็นสื่อในการเรียนการสอนวิชากีตาร์คลาสสิค นอกจากนี้ มนูญ พลอยประดับ ได้เป็นผู้ช่วยอาจารย์เบอร์นาร์ด ซัมเนอร์ ในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงพระราชนิพนธ์สำหรับกีตาร์คลาสสิคในบทเพลง No Moon, Sweet words และ Oh I Say ซึ่งอยู่ในอัลบั้ม Sweet words (The music of His Majesty the King of Thailand Volume.2)

ภาพประกอบ 3 ปกซีดีอัลบั้มเพลงไทยสไตล์กีตาร์ No.1 ชื่อชุด “รักไทย”

ด้านการประพันธ์ มนูญได้แต่งเพลงให้กับหน่วยงานต่างๆ เช่น เพลงที่ใช้งานศาสนา ได้แก่อัลบั้มเพลงพัฒนาคุณภาพชีวิต (แต่งให้วัดบุปผาราม จังหวัดเชียงใหม่) เพลงสถาบัน ได้แก่ อัลบั้มขอบคุณวันเวลา (แต่งให้คณะนิเทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช) เพลงประจำโรงเรียนวชิรวิทย์ จังหวัดเชียงใหม่ เพลงมาร์ชประจำโรงเรียนหทัยชาติ จังหวัดปราจีนบุรี เป็นต้น

เกียรติประวัติและรางวัลเกียรติคุณ

- พ.ศ.2527 ได้รับรางวัลดีเด่นจากการเป็นตัวแทนเขตภาคเหนือเข้าร่วมแข่งขันประกวดโฟล์กซองที่โรงเรียนดนตรียามาฮ่าเชียงใหม่ ได้รับรางวัลชนะเลิศในการแข่งขันประกวดโฟล์กซองของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ จังหวัดพิษณุโลก
- พ.ศ.2535 เป็นครูสอนกีตาร์คนแรกของประเทศไทยที่ได้รับใบประกาศนียบัตรขั้นสูงสุดจากการสอบเทียบเกรดสาม (Yamaha guitar grade 3) ของสถาบันดนตรียามาฮ่าประเทศญี่ปุ่น
- พ.ศ.2537 เป็นต้นมา เป็นครูผู้ส่งนักเรียนแข่งขันกีตาร์ชิงแชมป์แห่งประเทศไทย จัดโดยโรงเรียนดนตรีสยามกลการ ซึ่งมีนักเรียนได้รับรางวัลชนะเลิศทุกปี และมีนักเรียนที่มีความสามารถโดดเด่นได้แก่ วรกานต์ แสงสมบูรณ์ ปัจจุบันเป็นอาจารย์พิเศษสอนที่ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์มหาวิทยาลัยมหิดล มหาวิทยาลัยศิลปากร โรงเรียนดนตรียามาฮ่า เจตต์จำนง จงประเสริฐ ปัจจุบันกำลังศึกษาระดับปริญญาโทด้านกีตาร์ ที่ประเทศเยอรมัน เผด็จ เนตรภักดี ปัจจุบันกำลังศึกษาระดับปริญญาโทด้านกีตาร์ ที่ประเทศเนเธอร์แลนด์ และ ประคอง ประมวลสิน ปัจจุบันเป็นอาจารย์สอนที่โรงเรียนดนตรียามาฮ่า จังหวัดเชียงใหม่

- พ.ศ. 2545 ได้รับรางวัลครูดีเด่นของสถาบันดนตรียามาฮ่า ประเทศไทย

- พ.ศ. 2548 เข้าร่วมในคณะทำงานการวิจัยเพื่อจัดทำหลักสูตรขับซอ โปงลาง ละครหุ่นไทยของวิทยาลัยศิลปะสื่อและเทคโนโลยี มหาวิทยาลัยเชียงใหม่

- พ.ศ. 2549 เป็นต้นมา ได้รับการแต่งตั้งเป็นกรรมการสอบเทียบเกรดวิชากีตาร์คลาสสิคระดับสูงของสถาบันดนตรียามาฮ่า ประเทศไทย

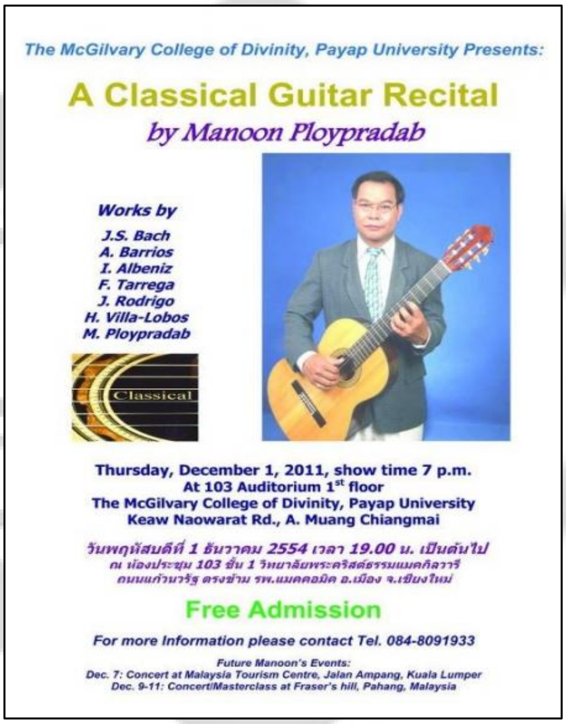
- พ.ศ.2552 บรรเลงกีตาร์ในการบันทึกเสียงในผลงานเพลงของ อันเดรส โอเบิร์ท (Andreas Aubert) นักแต่งเพลงชาวเนอร์เวย์

- พ.ศ.2554 ได้รับเชิญไปเป็นศิลปินในการแสดงคอนเสิร์ต Classical guitar society guitar camp 2011 ณ กรุงกัวลาลัมเปอร์ ประเทศมาเลเซีย และทำ Master Class ให้กับสมาคมกีตาร์มาเลเซีย

ภาพประกอบ 4 มนูญ พลอยประดับ ในการแสดงกีตาร์คลาสสิค ณ ประเทศมาเลเซีย

- ได้รับเกียรติเป็นกรรมการตัดสินในการแข่งขันดนตรีตามสถาบันต่างๆ

- เปิดการแสดงกีตาร์คลาสสิค (Recital concert) ตามสถานที่ต่างๆ เช่น สมาคมฝรั่งเศส มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงราย มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่ มหาวิทยาลัยราชภัฏลำปาง มหาวิทยาลัยราชภัฏราชนครินทร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครศรีธรรมราช มหาวิทยาลัยพายัพ มหาวิทยาลัยเชียงใหม่ มหาวิทยาลัยธรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยนเรศวร American university alumni language center (A.U.A จังหวัดเชียงใหม่) รวมไปถึงโรงแรมที่มีชื่อเสียงของจังหวัดเชียงใหม่ เป็นต้น



ภาพประกอบ 5 แผ่นประชาสัมพันธ์การแสดงกีตาร์คลาสสิคของ มนูญ พลอยประดับ

แนวคิดและแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิค

จากการที่ มนูญ พลอยประดับ ได้ย้ายมาเป็นครูสอนกีตาร์โรงเรียนดนตรียามาฮ่าเชียงใหม่ และได้ใช้ชีวิตอยู่ที่จังหวัดเชียงใหม่ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2532 เป็นต้นมานั้น ทำให้ มนูญ ได้สัมผัสถึงวัฒนธรรมและความเป็นอยู่แบบล้านนา รวมไปถึงดนตรีพื้นบ้านล้านนาอย่างเช่น วงสะล้อ ซอ ซึง เป็นต้น สิ่งเหล่านี้เป็นแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิค ซึ่งแฝงลีลา กลิ่นอายของดนตรีพื้นเมืองทางภาคเหนือ ผสมผสานกับรูปแบบดนตรีคลาสสิค ทางตะวันตก มีจินตนาการในการทำในแต่ละบทเพลงอย่างอิสระ บทเพลงแต่ละเพลงจะเป็นแบบ Theme and Variation ซึ่งนักประพันธ์เพลงคลาสสิคนิยมแต่งเพื่อโชว์ความสามารถของการเล่นเครื่องดนตรีอย่างวิจิตรงดงาม โดยเริ่มเรียบเรียงเสียงประสานเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิค ตั้งแต่ปี พ.ศ.2535 และเสร็จสมบูรณ์ในปี พ.ศ.2541 โดยลำดับเพลงก่อน-หลังได้ดังนี้

1. ล่องแม่ปิง
2. น้อยใจยา
3. รอบเวียง
4. จ๊อย
5. กุหลาบเชียงใหม่
6. เสเลเมา
7. สาวไหม

การวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับการบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิค

บทเพลงพื้นบ้านล้านนาที่จะนำมาวิเคราะห์นั้นได้ทำการบันทึกเสียงเพื่อเผยแพร่ในปี 2546 ซึ่ง มนูญ พลอยประดับ เป็นผู้บรรเลงกีตาร์คลาสสิคเองทั้งหมด บทเพลงพื้นบ้านล้านนาที่มนูญ พลอยประดับ ได้ทำการเรียบเรียงเสียงประสานเพื่อให้สามารถบรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียว คือ ล่องแม่ปิง น้อยใจยา รอบเวียง กุหลาบเชียงใหม่ และจ๊อย อีกทั้งมีการนำเครื่องดนตรีสะล้อมาบรรเลงคู่กับกีตาร์คลาสสิค (Duet) ในเพลงเสเลเมา และเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับการบรรเลงด้วยกีตาร์สองตัวและ สะล้อ (Trio) ในเพลงสาวไหม เพื่อเป็นเพิ่มสีสันให้กับบทเพลง โดยผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์เฉพาะแนวกีตาร์คลาสสิคเท่านั้น ซึ่งได้กำหนดหัวข้อในการวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับการบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิคไว้ 5 หัวข้อดังนี้

1. ทำนอง
2. จังหวะ
3. เสียงประสาน
4. สีสันเสียง
5. ประโยคเพลง

เพลงสาวไหม

สาวไหมเป็นทำนองเก่า ไม่มีเนื้อร้อง ซึ่งในเวลาต่อมามีศิลปินล้านนาหลายท่านได้ประพันธ์คำร้องเข้าไปทำให้เพลงมีสีสันฟังดูสนุกสนานมากขึ้น ผู้เรียบเรียงได้นำสะล้อ มาบรรเลงคู่โดยออกแบบเป็นแนวป๊อปปูล่าร์ ผสมกับลีลาคลาสสิค เพลงนี้มีความไพเราะชวนฟังด้วยมีลูกล้อ ลูกรับ ซึ่งบรรยายถึงการพูดคุยระหว่างกีตาร์ (เสียงผู้ชาย) และ สะล้อ (เสียงผู้หญิง) ในเรื่องของการปั่นฝ้ายและฟ้อนสาวไหม โดยมีโน้ตทำนองหลักและทำนองหลักที่แทรกในโน้ตที่เรียบเรียงเสียงประสานแล้ว ดังต่อไปนี้

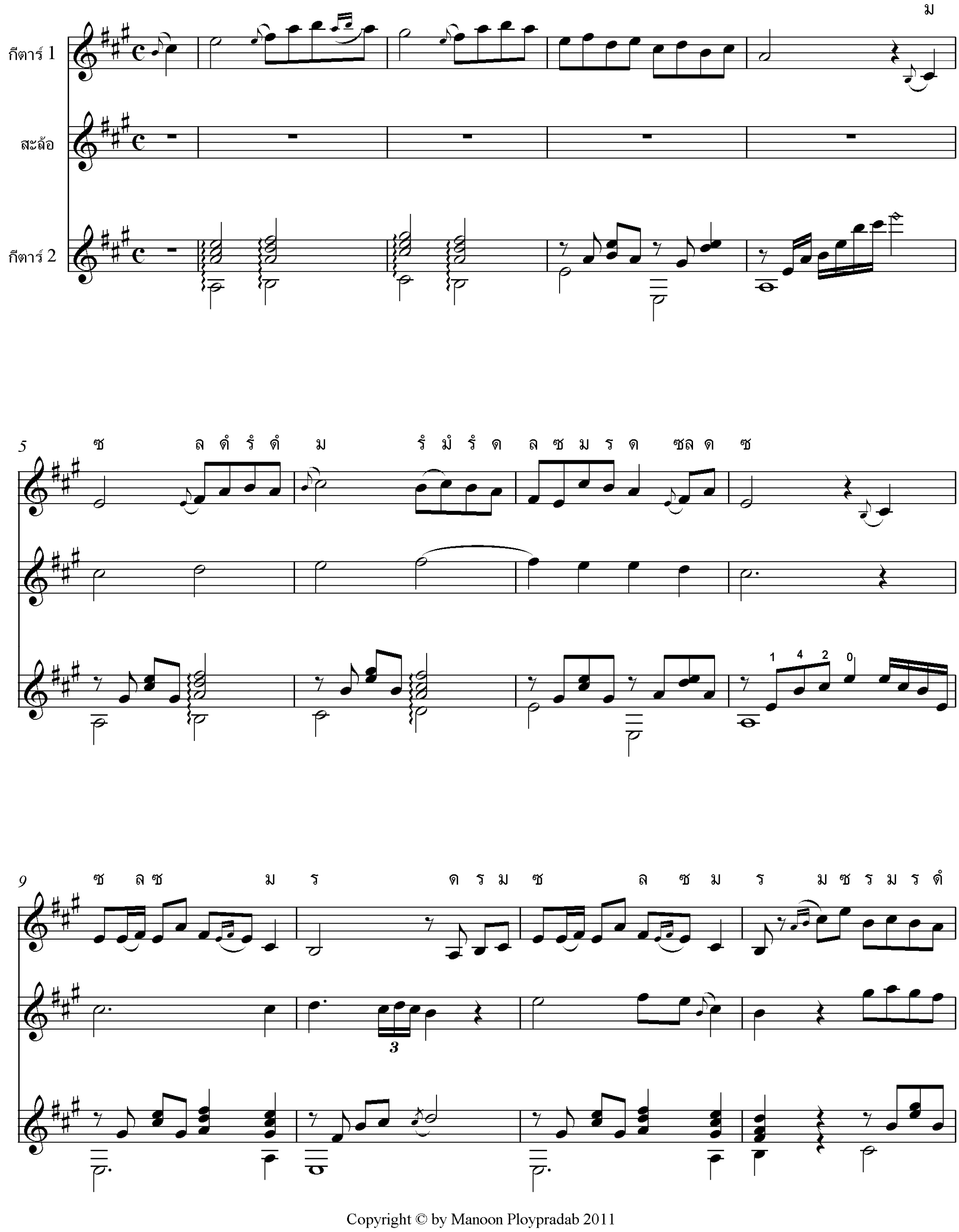
โน้ตทำนองหลัก

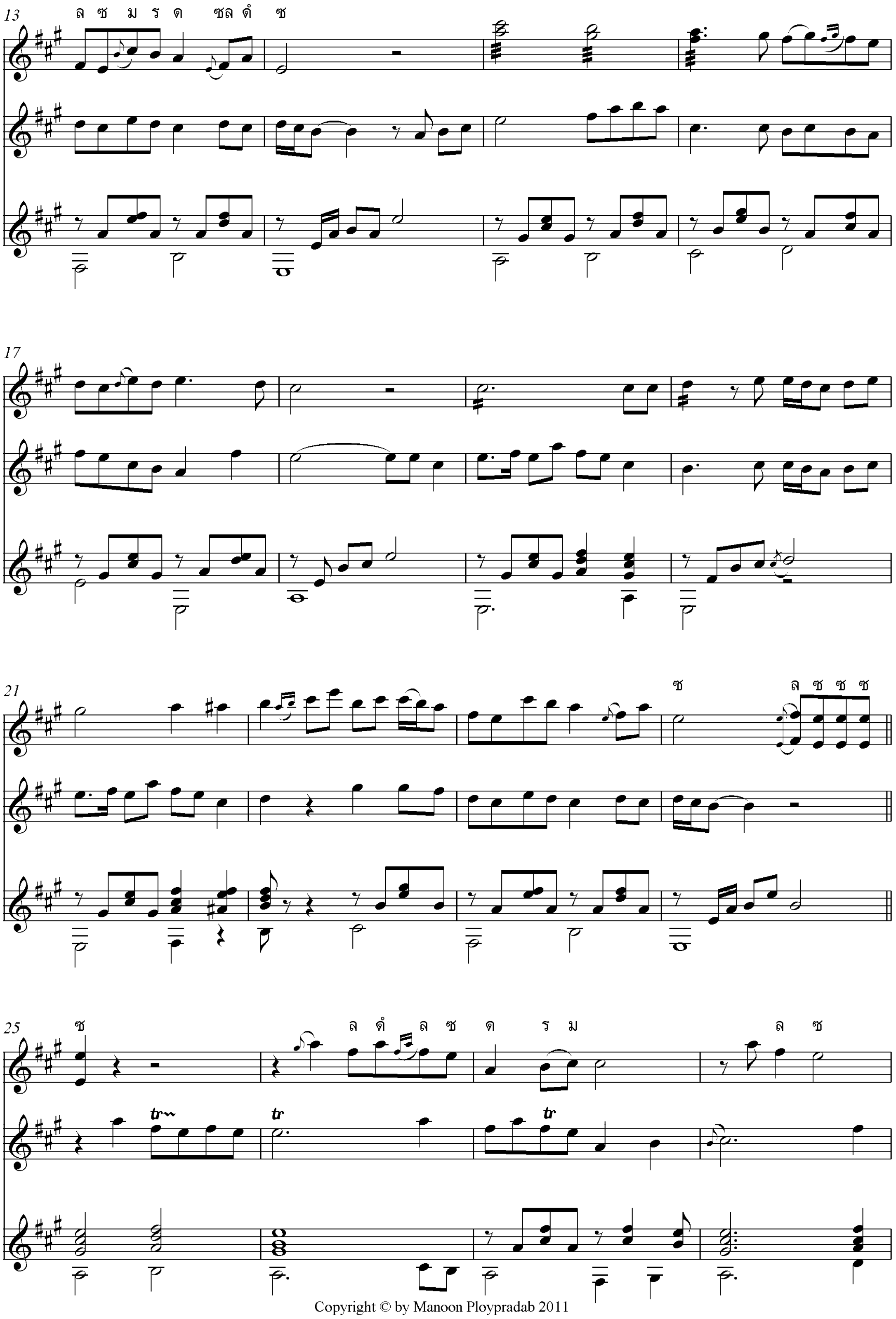
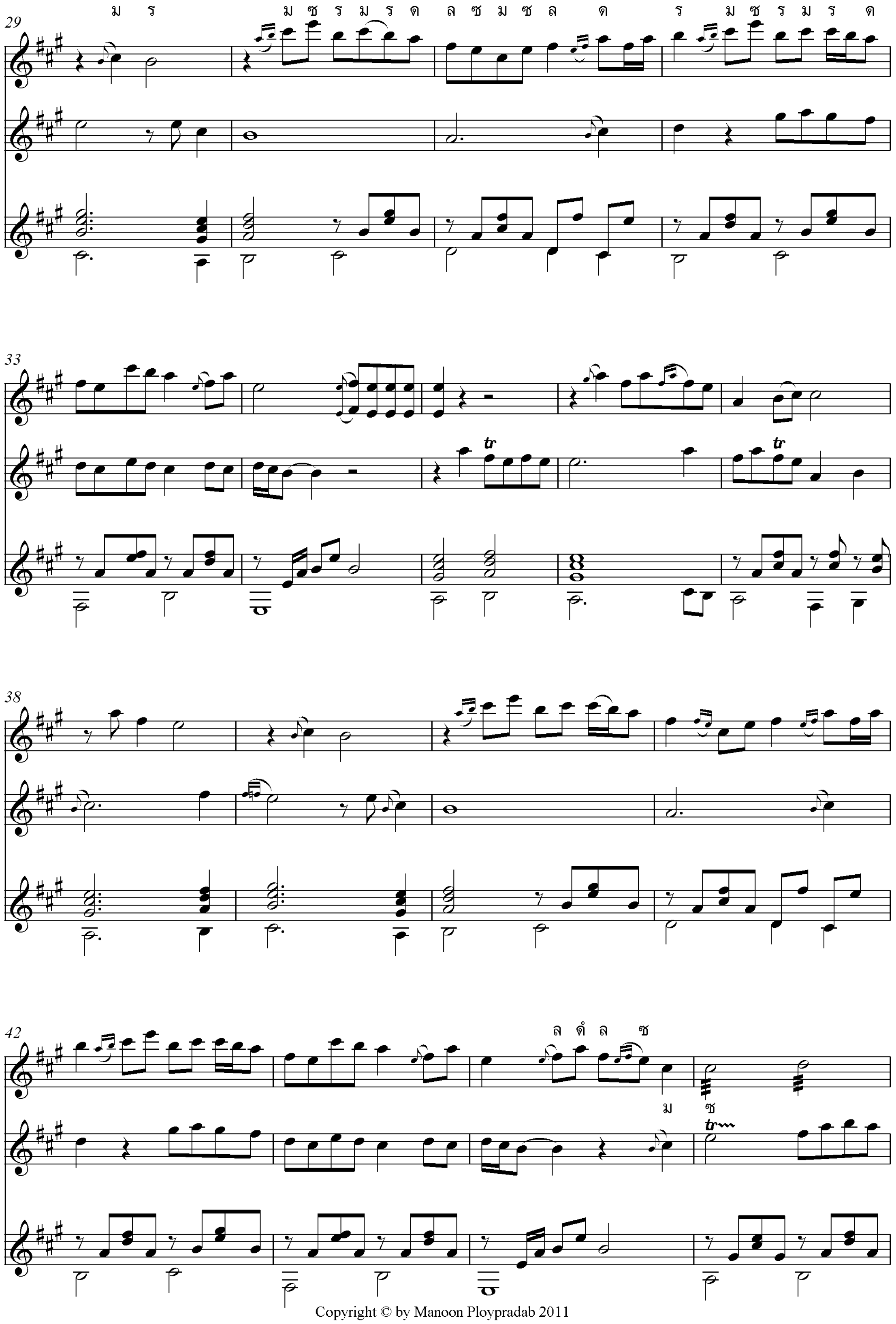
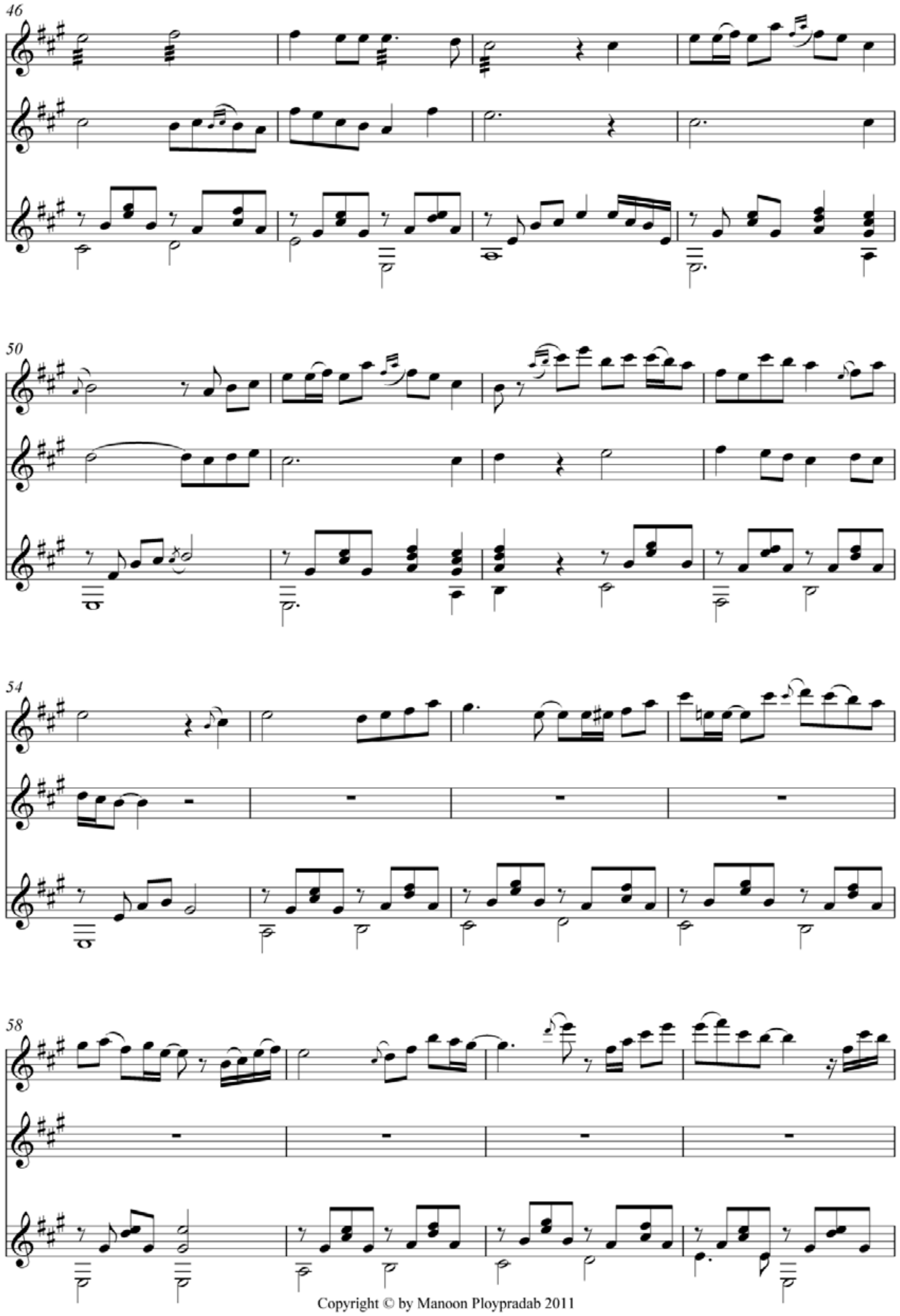
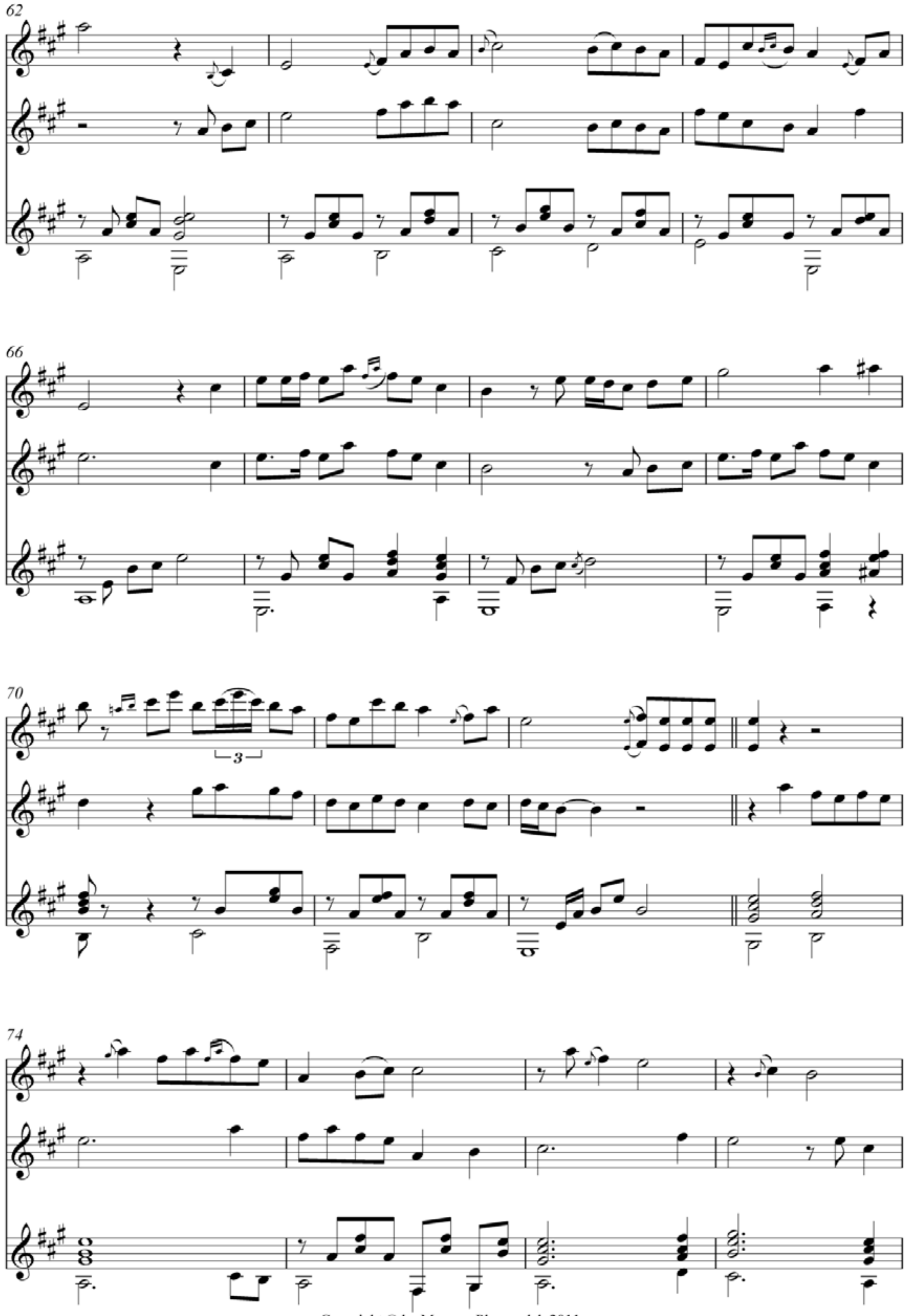
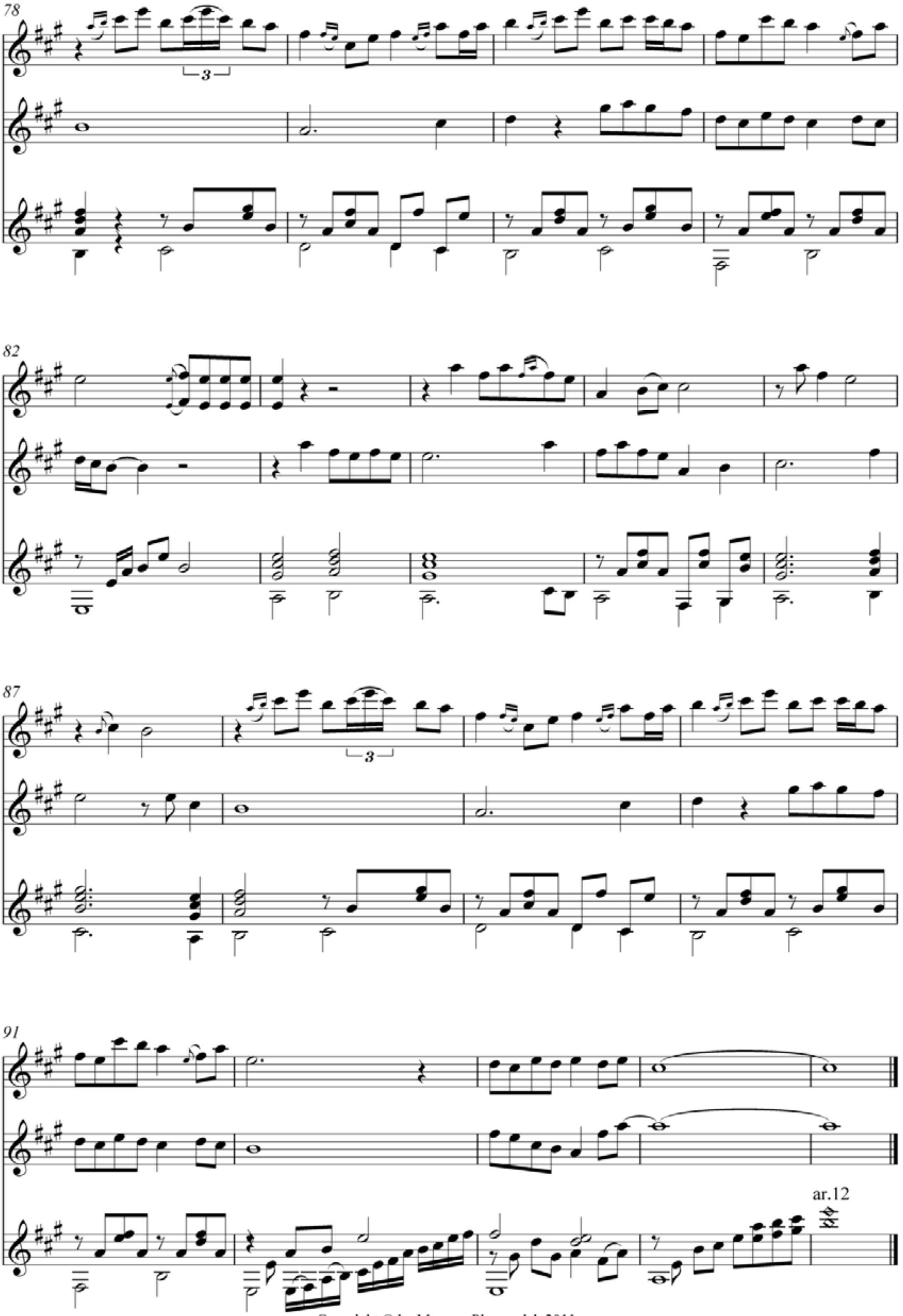
(- ล ดํ ล	ซ ม – ซ)						
- - - -	- ม - ซ	- - - ล	ดํ รํ ดํ มํ	- - ดํ รํ	มํ รํ ด ล	ซ ม ร ด	ซ ล ด ซ
- - - -	- - - ซ	- - ล ซ	- ม - ร	- - - -	ด ร ม ซ	- - ล ซ	- ม - ร
- ม ซ ร	ม ร ดํ ล	ซ ม ร ด	ซ ล ดํ ซ	- - - -	- - - ซ	- - - ล	ซ ซ ซ ซ
- - - -	ดํ ล - ล	ดํ ล ซ ด	- ร - ม	- ล ซ -	- - - -	- ม – ร	- - - -
- ม ซ ร	ม ร ด ล	ซ ม ซ ล	- ด - ร	- ม ซ ร	ม ร ด ล	ซ ม ร ล	ซ ล ดํ ซ

ทำนองหลักที่แทรกในโน้ตที่เรียบเรียงเสียงประสานแล้ว

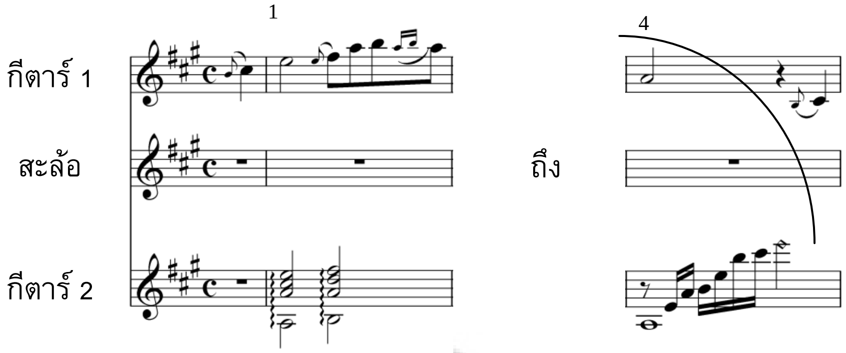
สาวไหม

(Sao Mai)

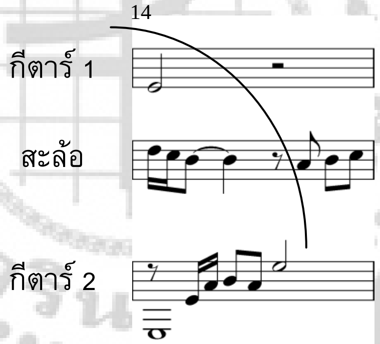
เรียบเรียงโดย มนูญ พลอยประดับ
Arranged by Manoon Ploypradab

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

2

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

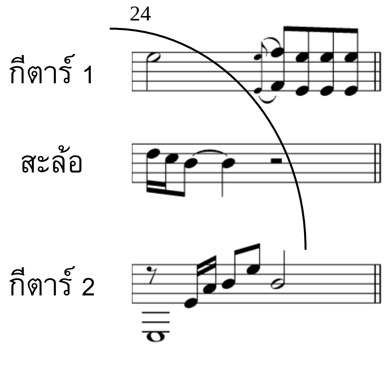
คีตลักษณ์ของเพลงนี้เป็นแบบเพลงร้อง (Song form) มีความยาวของเพลงจำนวน 95 ห้องเพลง โดยแบ่งออกเป็นท่อนต่างๆ ได้ดังนี้

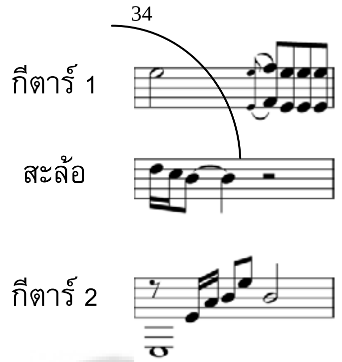
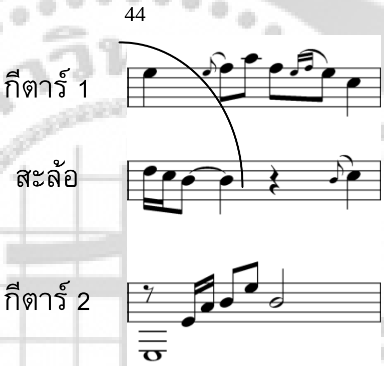
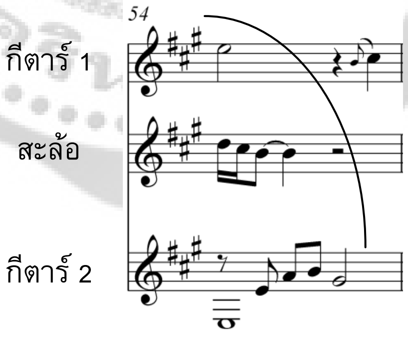
1. บทนำ (Introduction) เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4

2. ทำนองหลัก (Theme) เริ่มจากห้องที่ 4 ถึงห้องที่ 54 สามารถแบ่งเป็นท่อนเพลงได้ดังนี้

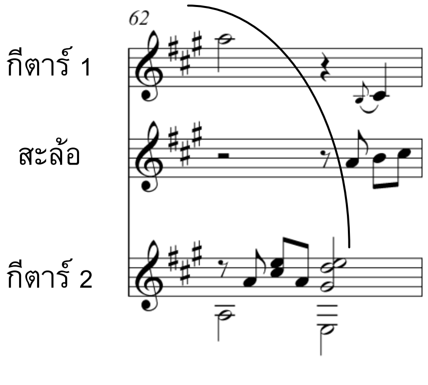
2.1 ท่อน A1 เริ่มจากห้องที่ 4 ถึงห้องที่ 14



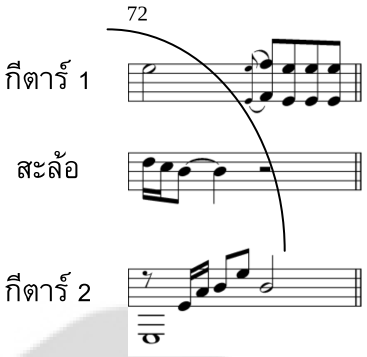
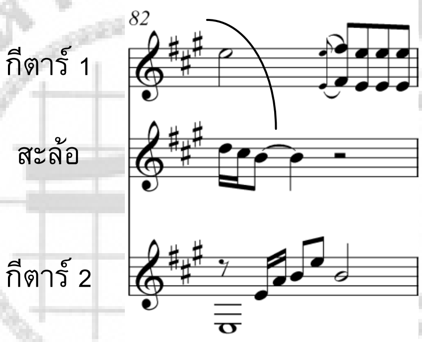
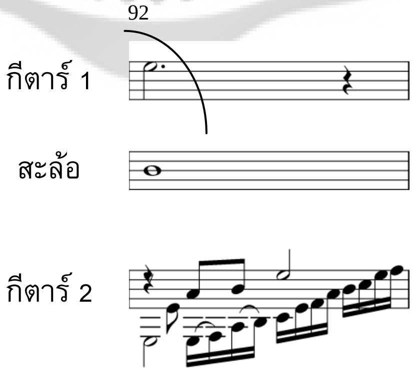
2.2 ท่อน A2 เริ่มจากห้องที่ 14 ถึงห้องที่ 24

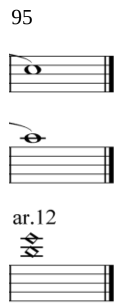


2.3 ท่อน B1 เริ่มจากห้องที่ 24 ถึงห้องที่ 34

2.4 ท่อน B2 เริ่มจากห้องที่ 34 ถึงห้องที่ 44

2.5 ท่อน A3 เริ่มจากห้องที่ 44 ถึงห้องที่ 54

3. บทเชื่อม (Interlude) เริ่มจากห้องที่ 54 ถึงห้องที่ 62

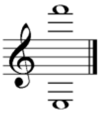
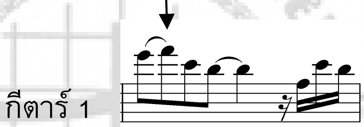


4. ทำนองหลัก (Theme) เริ่มจากห้องที่ 62 ถึงห้องที่ 92 สามารถแบ่งเป็นท่อนเพลงได้ดังนี้

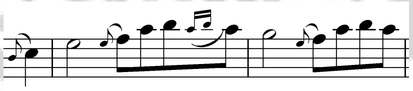
4.1 ท่อน A4 เริ่มจากห้องที่ 62 ถึงห้องที่ 72

4.2 ท่อน B3 เริ่มจากห้องที่ 72 ถึงห้องที่ 82

4.3 ท่อน B4 เริ่มจากห้องที่ 82 ถึงห้องที่ 92

5. บทจบ (Ending) เริ่มจากห้องที่ 92 ถึงห้องที่ 95



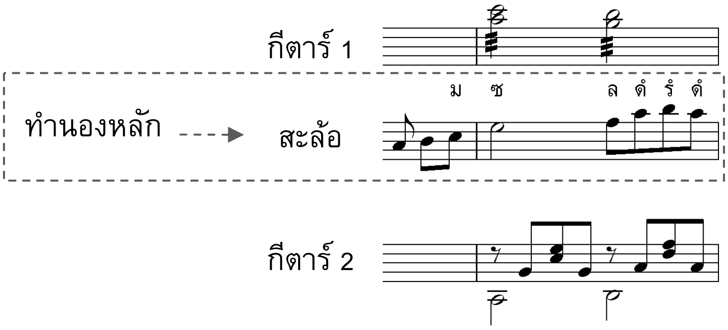
1. การวิเคราะห์ทำนอง

ช่วงเสียงของเพลงสาวไหมอยู่ระหว่างโน้ต E ถึง F# เท่ากับ 3 ช่วงคู่แปดกับอีกคู่ 2 เมเจอร์ โน้ตเสียงต่ำที่สุดของเพลงนี้คือ โน้ต E เป็นเสียงเบสซึ่งพบทั่วไปในเพลง ห่างจากโน้ตเสียงสูงที่สุดคือ โน้ต F# ในห้องที่ 61



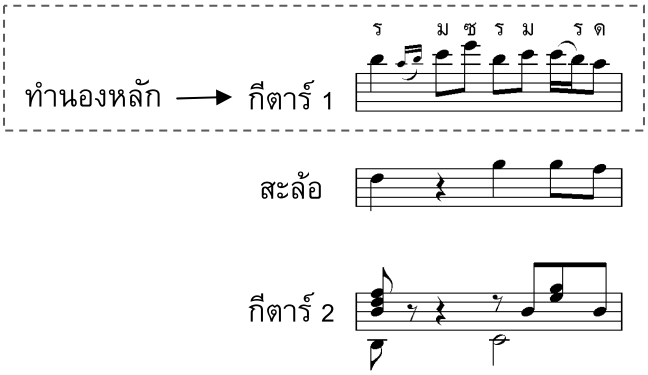
มีการใช้โน้ตประดับสร้างความพลิ้วไหวให้กับทำนอง ซึ่งจะพบโน้ตประดับเหล่านี้ในเกือบทุกประโยคของบทเพลง แสดงให้เห็นถึงการใช้โน้ตประดับมาแปรทาง โดยโน้ตประดับที่นำมาใช้คือ เกรซโน้ต (Grace note) โดยระยะของขั้นคู่ที่ใช้ไม่เกินคู่สาม ดังตัวอย่าง

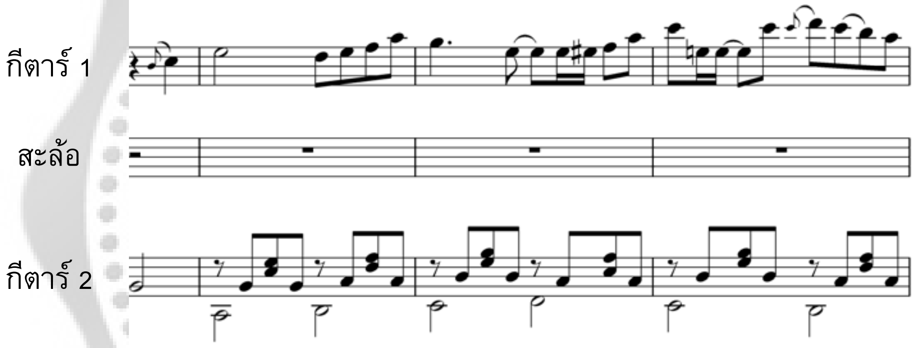
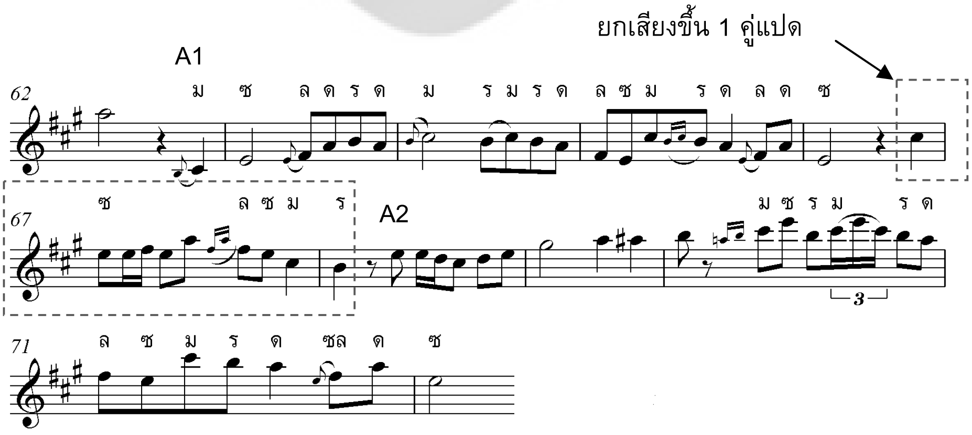
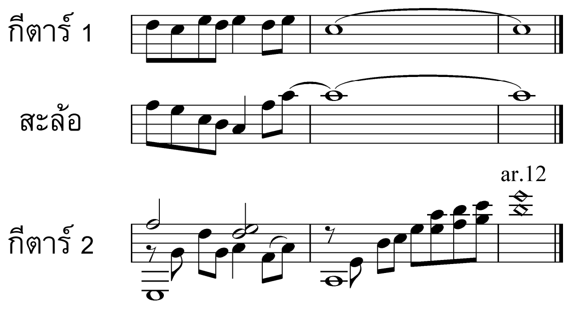


1.1 ท่อน A2 ทำนองหลักได้สลับไปอยู่ที่แนวสะล้อ

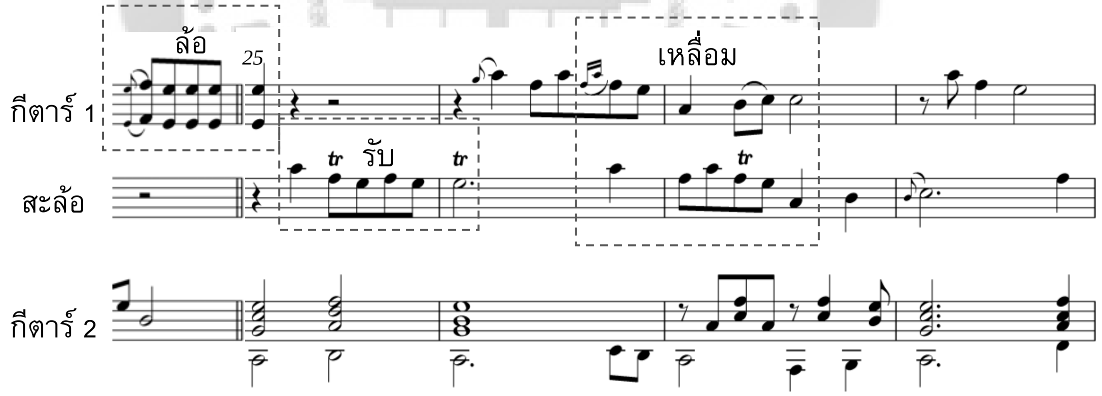


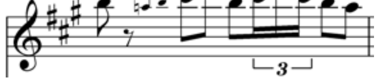
และย้ายทำนองหลักกลับมาที่แนวกีตาร์ 1 อีกครั้งในห้องที่ 22

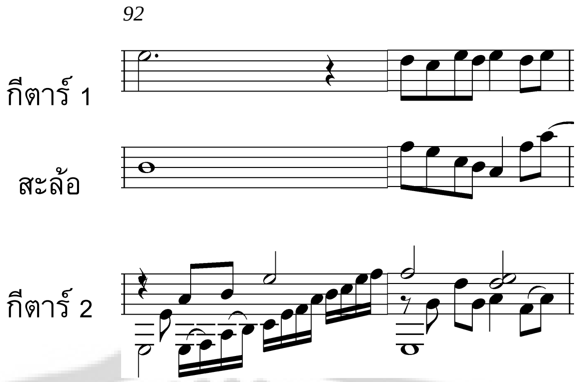


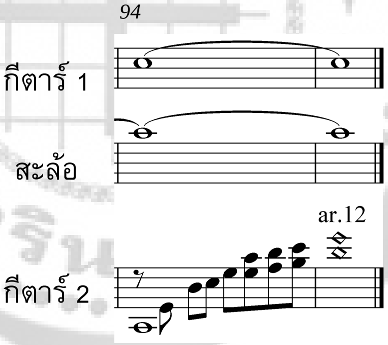
1.2 ดนตรีในบทเชื่อมจะเหลือเพียงแนวกีตาร์ 1 และ 2 เท่านั้น เพื่อเปิดโอกาสให้แนวกีตาร์ 1 ได้บรรเลงทำนองอย่างเต็มที่ ก่อนที่จะเข้าสู่ท่อน A4 ต่อไป

1.3 ในท่อน A4 เป็นการนำเสนอทำนองหลักของเพลงอีกครั้ง ซึ่งทำนองในท่อนนี้เป็นการผสมผสานทำนองช่วงแรกของท่อน A1 และช่วงท้ายของท่อน A2 ในแนวกีตาร์ 1

1.4 บทจบ เป็นทำนองสั้นๆ เพื่อนำไปสู่การจบเพลง ซึ่งในท่อนนี้แนวกีตาร์ 1 ทำหน้าที่เป็นแนวประสานรับกับแนวสะล้อ โดยมีแนวกีตาร์ 2 สอดทำนองประสานปิดท้าย

2. การวิเคราะห์จังหวะ

อัตราจังหวะที่ใช้ในเพลงนี้เป็นอัตราจังหวะธรรมดา C (Common time) ความเร็วของเพลงอยู่ในระดับช้า โน้ตตัวแรกของเพลงนี้อยู่ในจังหวะยกที่ต้นเพลง

2.1 มีการล้อและรับจังหวะระหว่างแนวกีตาร์ 1 และแนวสะล้อ เมื่อมีการหยุดพักจังหวะในแนวกีตาร์ 1 แนวสะล้อจะบรรเลงรับทันทีด้วยความยาวจังหวะเท่าๆ กัน หรือบรรเลงเหลื่อมกัน ดังตัวอย่าง

2.2 มีการใช้โน้ต 3 พยางค์ใน ½ จังหวะ ในแนวกีตาร์ 1 ในห้องที่ 70, 78 และ 88



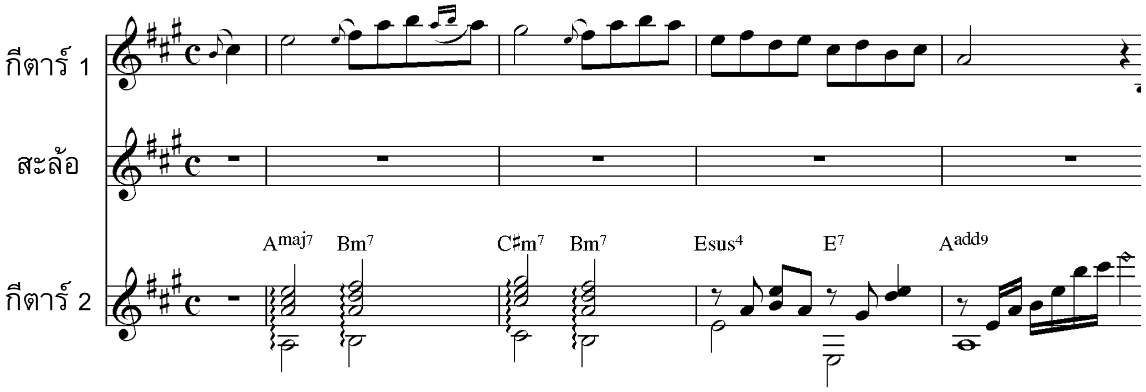
2.3 ในห้องที่ 92 ขณะที่แนวกีตาร์ 1 และแนวสะล้อ บรรเลงทำนองเสียงยาวนั้น แนวกีตาร์ 2 ได้บรรเลงโน้ตเขบ็ตสองชั้นแทรกขึ้นมาทำให้เกิดการเร่งอัตราจังหวะขึ้นมาอย่างทันทีก่อนจะคลี่คลายลงในห้องที่ 93

2.4 ในห้องที่ 94 แนวกีตาร์ 1 และแนวสะล้อบรรเลงทำนองเสียงยาวซึ่งเป็นโน้ตทำนองตัวสุดท้ายของเพลงนี้ แนวกีตาร์ 2 ยังบรรเลงโน้ตเขบ็ตหนึ่งชั้นต่อเนื่องและจบลงในห้องที่ 95 ด้วยโน้ตทำนองเสียงยาวเป็นการปิดท้ายเพลง

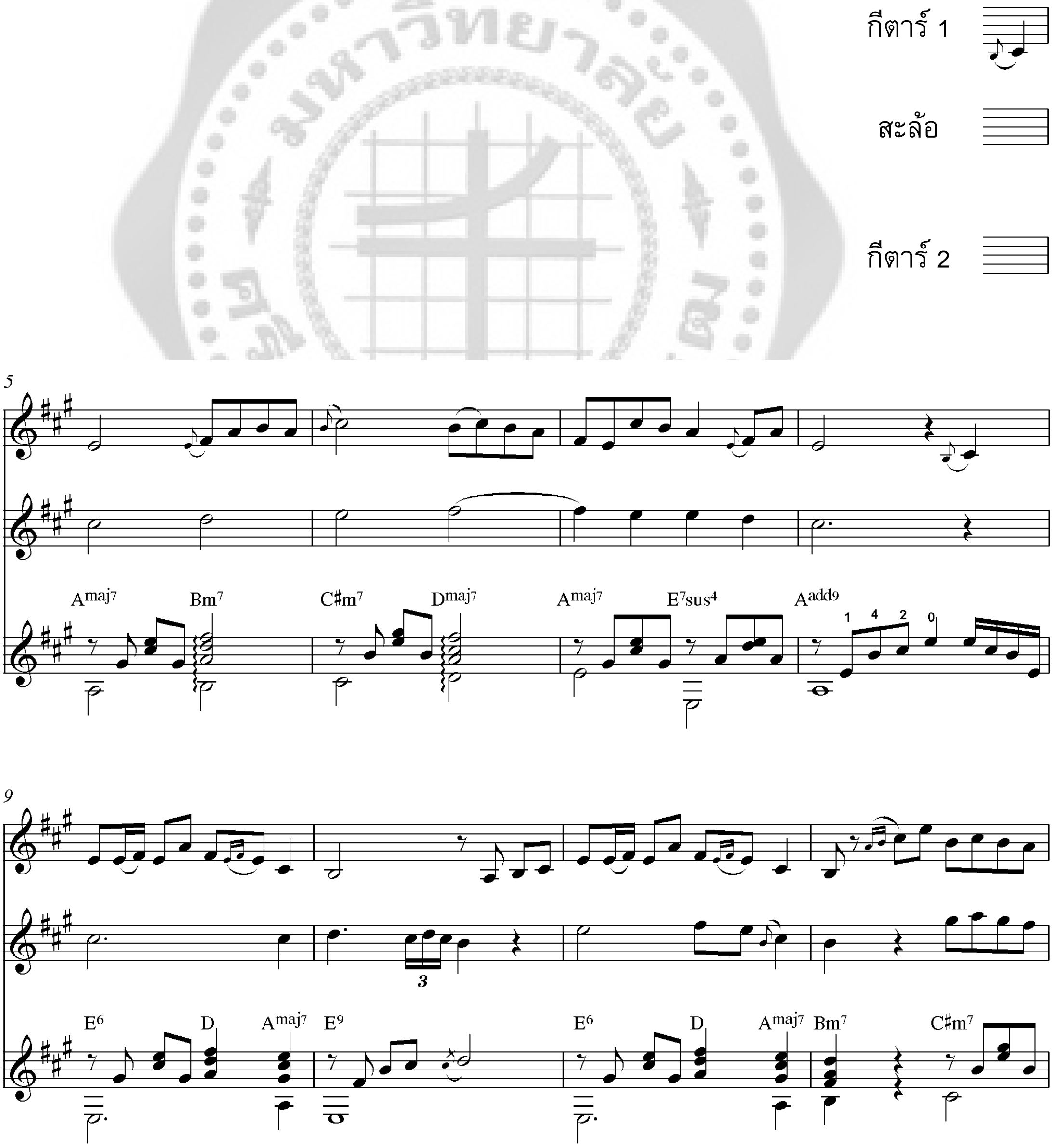
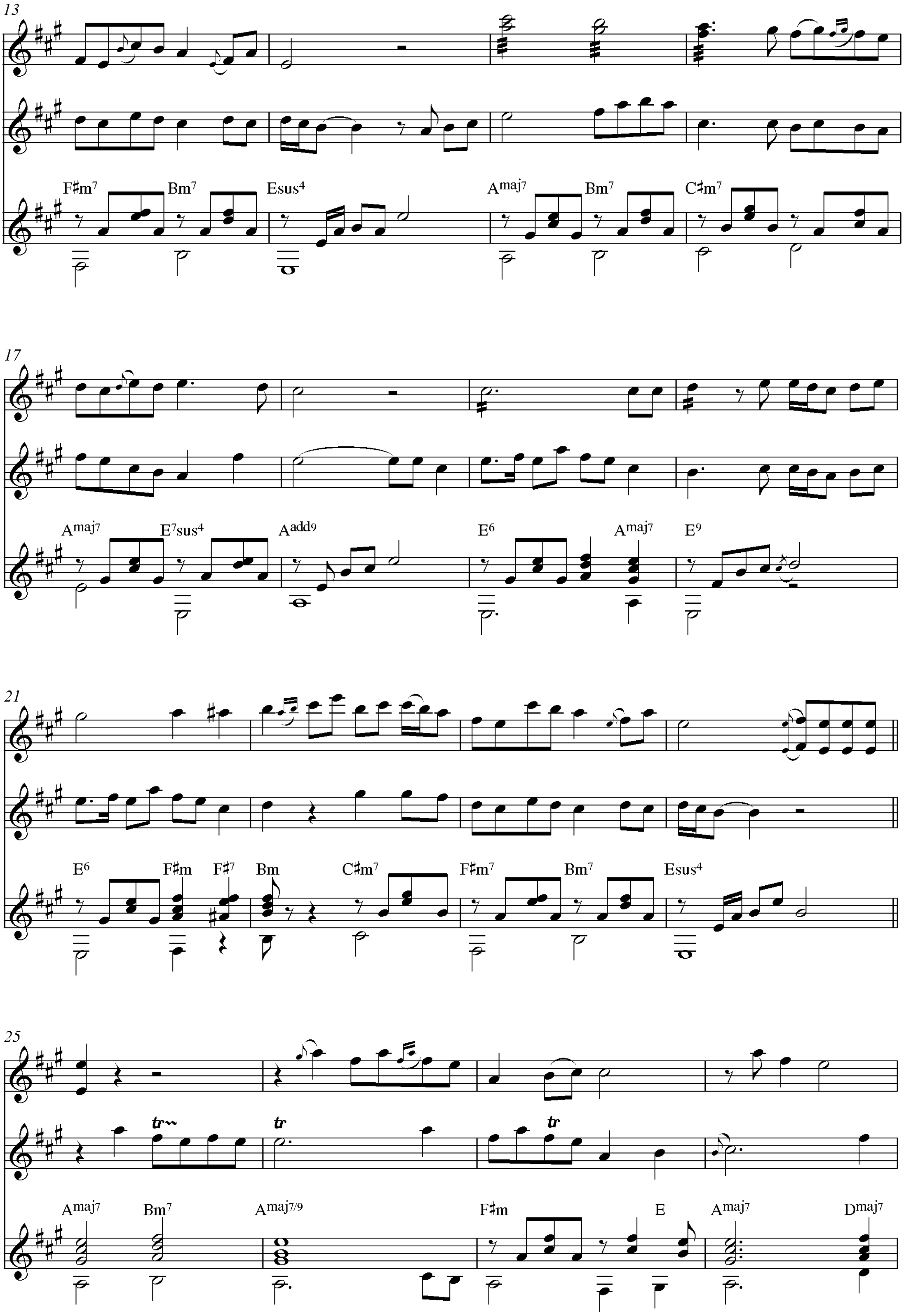
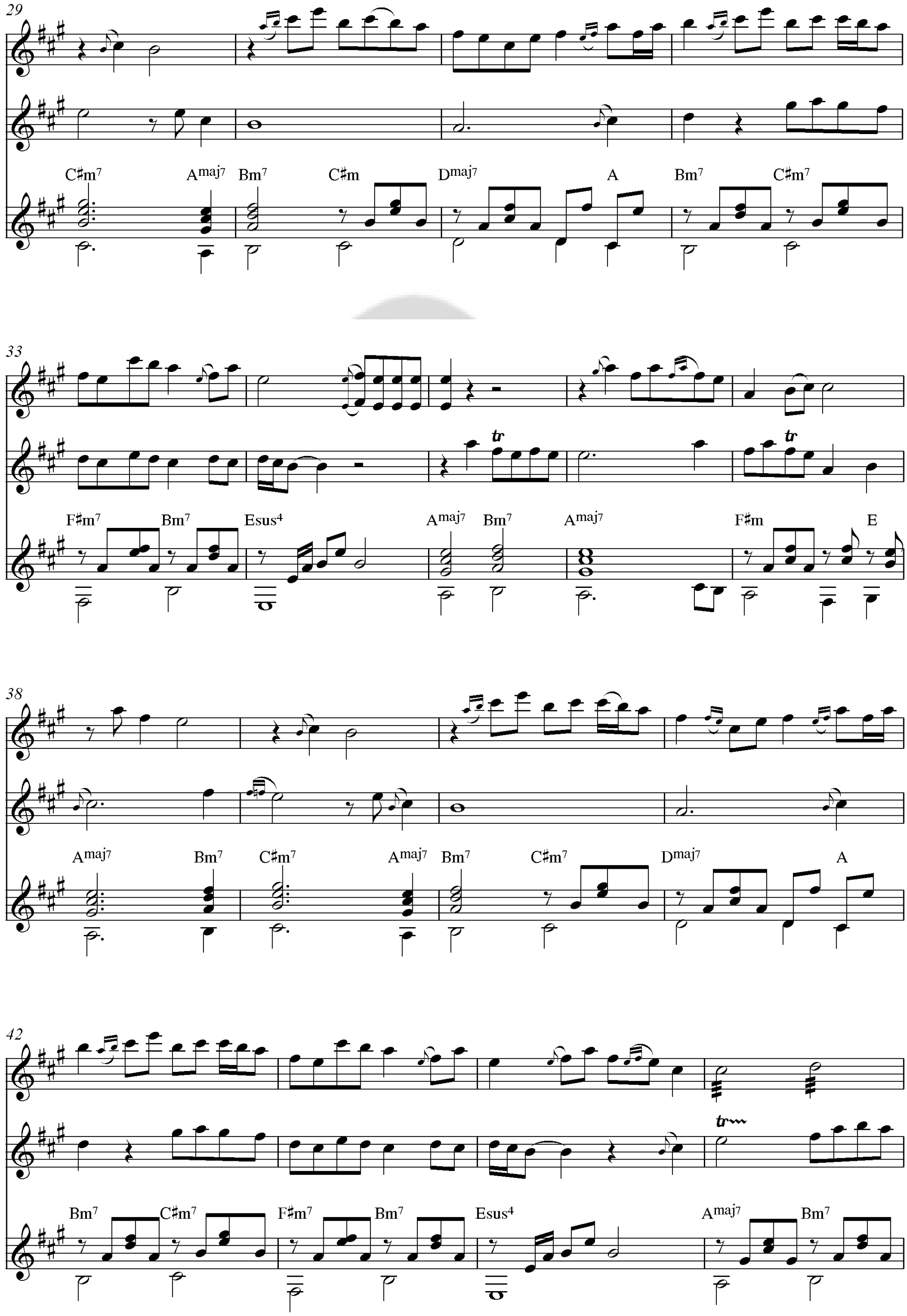
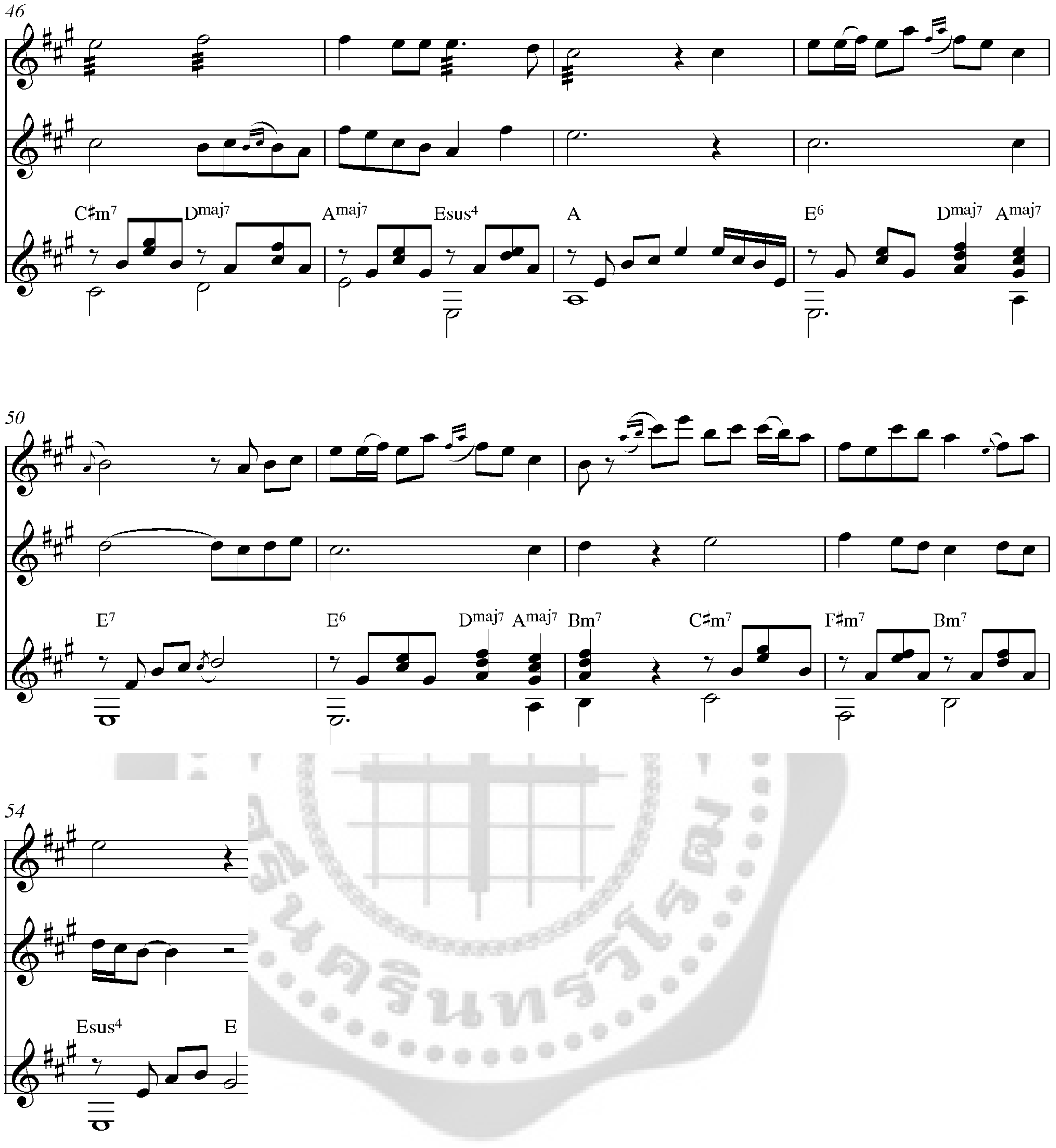


3. การวิเคราะห์เสียงประสาน

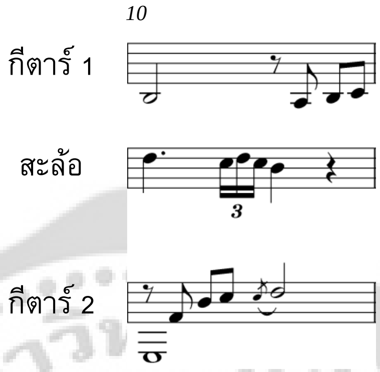
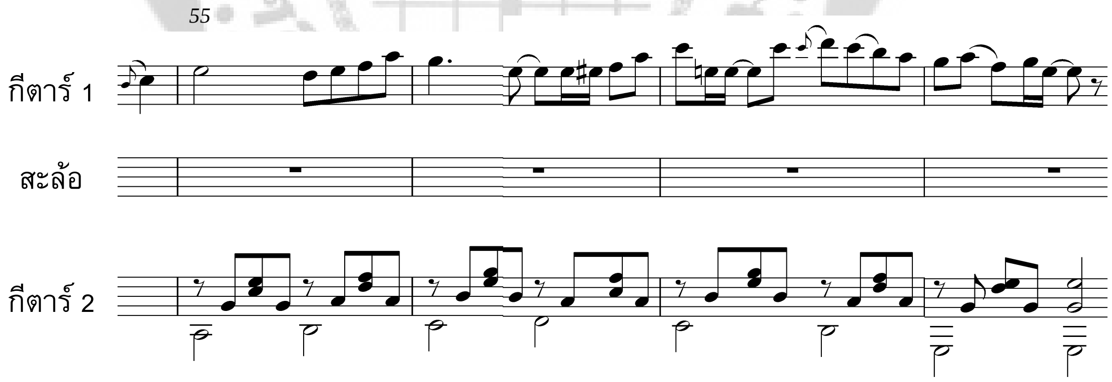
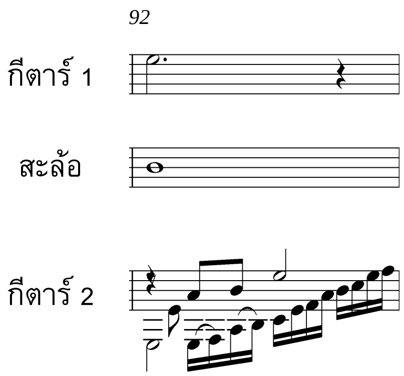
บันไดเสียงที่เลือกนำมาเรียบเรียงในทำนองหลักของเพลงนี้คือ บันไดเสียง A เมเจอร์ ในเพลงนี้มีดนตรี 3 แนว โดยแนวแรกคือ กีตาร์ 1 ทำหน้าที่เป็นแนวทำนองหลักและแนวประสาน (ลูกรับ)ในบางช่วงในที่ขณะที่แนวที่ 2 คือ สะล้อ เป็นแนวประสาน (ลูกล้อ) เป็นส่วนมาก และแนวที่ 3 คือ กีตาร์ 2 บรรเลงคอร์ดยืนพื้นเพื่ออุ้มแนวทำนองไว้ พื้นผิว (Texture) ของบทเพลงเป็นแบบโฮโมโฟนี (Homophony)

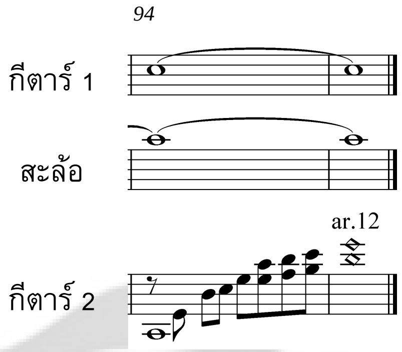
3.1 มีการใช้คอร์ดในท่อนบทนำดังนี้



3.2 มีการใช้คอร์ดในทำนองหลักดังนี้

13
F♯m7
Bm7
Esus4
Amaj7
Bm7
C♯m7
17
Amaj7
E7sus4
Aadd9
E6
Amaj7
E9
21
E6
F♯m
F♯7
Bm
C♯m7
F♯m7
Bm7
Esus4
25
tr
tr
tr
Amaj7
Bm7
Amaj7/9
F♯m
E
Amaj7
Dmaj7

29
C♯m7 Amaj7 Bm7 C♯m Dmaj7 A Bm7 C♯m7
33
F♯m7 Bm7 Esus4 Amaj7 Bm7 Amaj7 F♯m E
38
Amaj7 Bm7 C♯m7 Amaj7 Bm7 C♯m7 Dmaj7 A
42
Bm7 C♯m7 F♯m7 Bm7 Esus4 Amaj7 Bm7

46
C♯m7
Dmaj7
Amaj7
Esus4
A
E6
Dmaj7
Amaj7
50
E7
E6
Dmaj7
Amaj7
Bm7
C♯m7
F♯m7
Bm7
54
Esus4
E

ในเพลงนี้ มีการเปลี่ยนคอร์ดทุกสองจังหวะเป็นส่วนใหญ่ การเรียบเรียงเสียงประสานในท่อนทำนองหลักนี้ ผู้เรียบเรียงฯ ได้กำหนดให้แนวกีตาร์ 2 บรรเลงในลักษณะบล็อกคอร์ด (Block chord) เพื่อให้ทำนองมีความเด่นชัด และโบรกเคนคอร์ด (Broken chord)

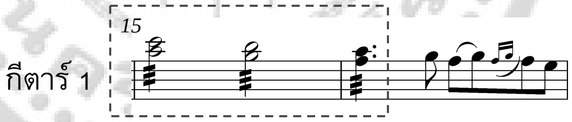
นอกจากนี้ มีการกำหนดให้แนวสะล้อบรรเลงทำนองสอดประสานแทรกเมื่อแนวทำนองหลัก (แนวกีตาร์ 1) บรรเลงทำนองเสียงยาว ดังตัวอย่าง

3.3 ดนตรีในบทเชื่อมจะเหลือเพียงแนวกีตาร์ 1 และ 2 เท่านั้น เพื่อต้องการให้แนวกีตาร์ 1 ได้บรรเลงทำนองอย่างเต็มที่ เสียงประสานในท่อนนี้จึงเป็นเพียงแนวคอร์ดบรรเลงในลักษณะโบรกเคน คอร์ด เพื่อรองรับแนวทำนองเท่านั้น ดังตัวอย่าง

3.4 ในห้องที่ 92 ขณะที่แนวกีตาร์ 1 และแนวสะล้อ บรรเลงทำนองเสียงยาวนั้น แนวกีตาร์ 2 ได้บรรเลงเสียงประสานด้วยวิธีอาร์เปโจ (Arpeggio) เป็นระยะ 2 ช่วงคู่แปด

3.5 ในห้องที่ 94-95 ซึ่งเป็นช่วงสุดท้ายของเพลง แนวกีตาร์ 1 และแนวสะล้อบรรเลงทำนองเสียงยาวประสานเป็นคู่ 3 เมเจอร์ โดยมีแนวกีตาร์ 2 ใช้วิธีอาร์เปโจ และสอดเสียงประสานเป็นคู่ 5 พลิกกลับขนาน เคลื่อนที่ในทิศทางขึ้นต่อเนื่องไปจนจบ



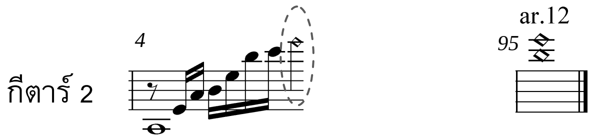
4. การวิเคราะห์สีสันเสียง

บทเพลงสาวไหม ถูกเรียบเรียงฯ ให้บรรเลงด้วยเครื่องดนตรี 3 ชิ้น (Trio) ประกอบไปด้วยกีตาร์สองตัวและสะล้อ จึงทำให้สีสันเสียงของเพลงนี้มีความหลากหลาย มีลูกล้อ ลูกรับ ซึ่งบรรยายถึงการพูดคุยระหว่างกีตาร์ (เสียงผู้ชาย) และ สะล้อ (เสียงผู้หญิง) มีเสียงที่เกิดจากเทคนิคการบรรเลงสะล้อและเสียงจากกีตาร์คลาสสิคที่ผสมผสานกัน

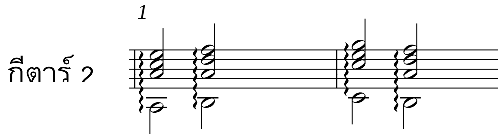
4.1 มีการใช้เทคนิคดีดรัวสายในโน้ตเสียงยาวเพื่อสร้างมิติให้กับแนวทำนองและเลียนเสียงการดีดซึง



4.2 พบการใช้เสียงก้อง ประเภทฮาร์โมนิกส์แท้ (Natural harmonics) ในห้องเพลงดังนี้



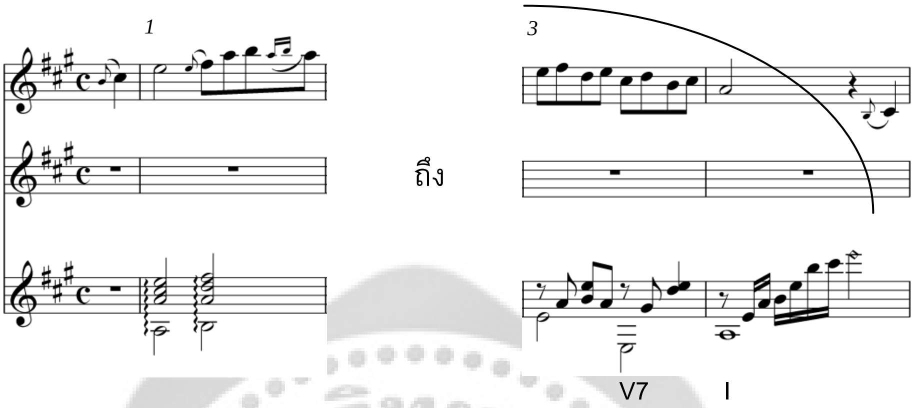
4.3 ใช้เทคนิคการดีดคอร์ดแบบอาร์เปโจ (Arpeggio) ช่วยทำให้เสียงคอร์ดมีความนุ่มนวล ไม่แข็งกระด้าง



5. การวิเคราะห์ประโยคเพลง

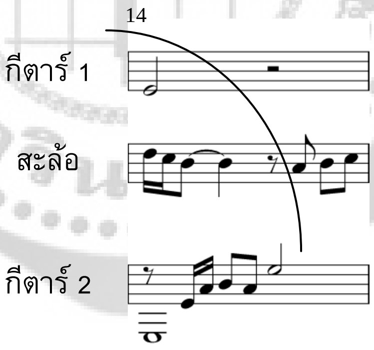
คีตลักษณ์ของเพลงนี้เป็นแบบเพลงร้อง (Song form) มีความยาวของเพลงจำนวน 95 ห้องเพลง โดยแบ่งออกเป็นท่อนต่างๆ ได้ดังนี้

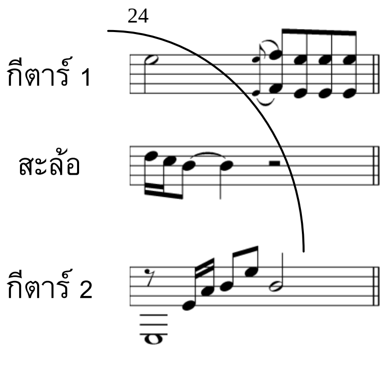
5.1 บทนำ (Introduction) เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4

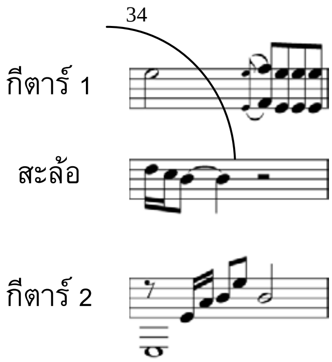


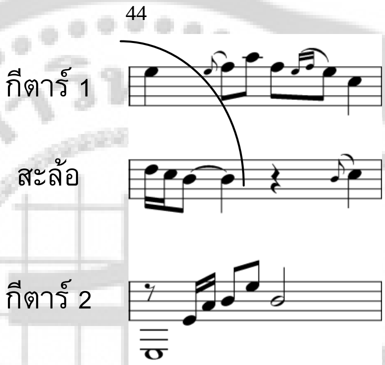
การดำเนินคอร์ดในช่วงท้ายของท่อนนี้ดำเนินจากคอร์ด V7 - I จัดเป็นเคเดนซ์สมบูรณ์หรือเคเดนซ์ปิด (Perfect cadence)

5.2 ทำนองหลัก (Theme) เริ่มจากห้องที่ 4 ถึงห้องที่ 54 สามารถแบ่งเป็นท่อนเพลงได้ดังนี้

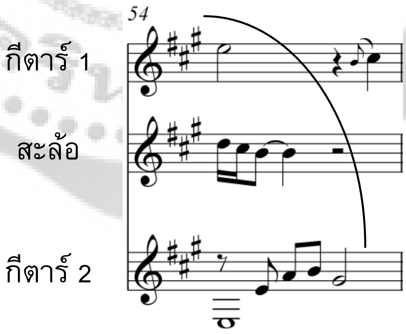
5.2.1 ท่อน A1 เริ่มจากห้องที่ 4 ถึงห้องที่ 14

5.2.2 ท่อน A2 เริ่มจากห้องที่ 14 ถึงห้องที่ 24

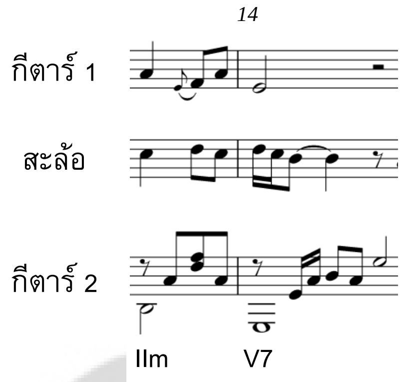
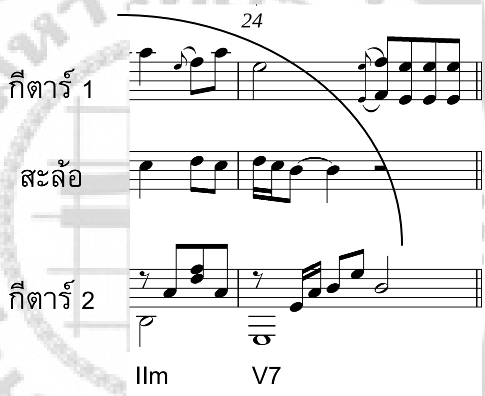


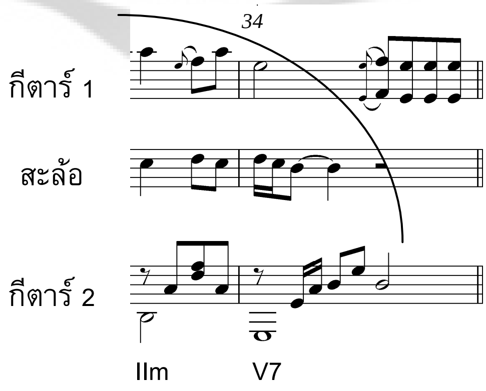
5.2.3 ท่อน B1 เริ่มจากห้องที่ 24 ถึงห้องที่ 34

5.2.4 ท่อน B2 เริ่มจากห้องที่ 34 ถึงห้องที่ 44



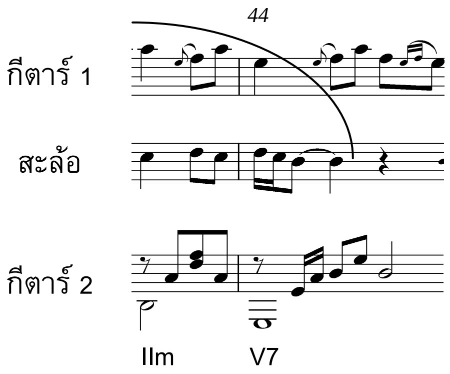
5.2.5 ท่อน A3 เริ่มจากห้องที่ 44 ถึงห้องที่ 54

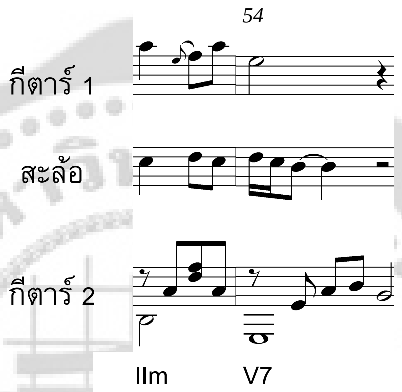


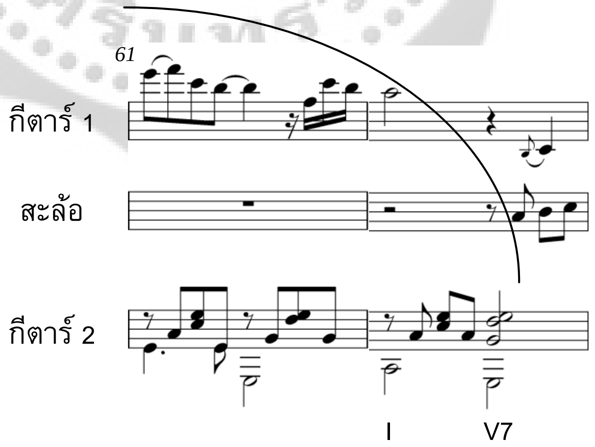
การดำเนินคอร์ดในช่วงท้ายของแต่ละท่อนย่อยนั้น ดำเนินจากคอร์ด IIm – V7 จัดเป็นเคเดนซ์ไม่สมบูรณ์ หรือเคเดนซ์เปิด (Imperfect cadence) ดังตัวอย่าง

ท่อน A1

ท่อน A2



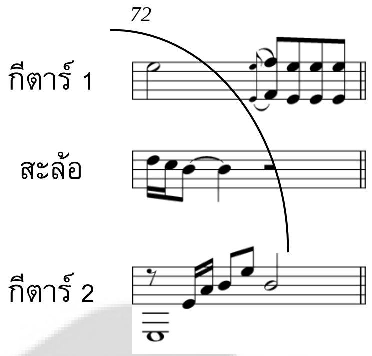
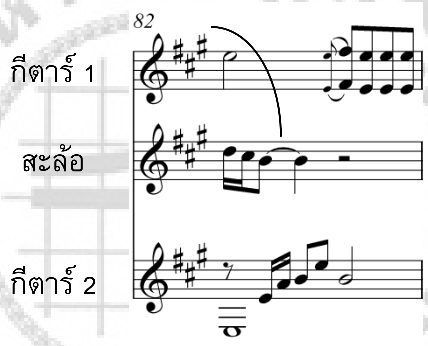
ท่อน B1

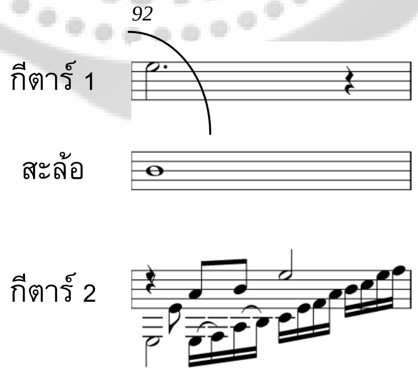


ท่อน B2

ท่อน A3

5.3 บทเชื่อม (Interlude) เริ่มจากห้องที่ 54 ถึงห้องที่ 62

การดำเนินคอร์ดในช่วงท้ายของท่อนนี้ดำเนินจากคอร์ด I – V7 จัดเป็นเคเดนซ์ไม่สมบูรณ์ หรือเคเดนซ์เปิด (Imperfect cadence)

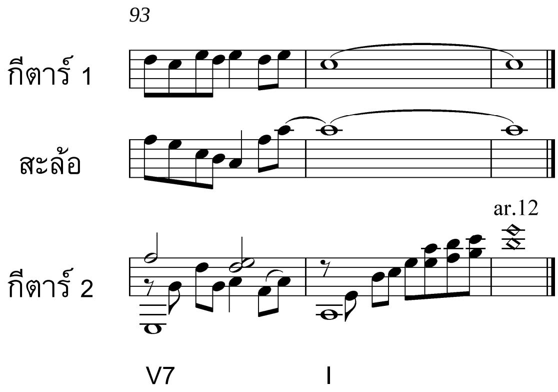
5.4 ทำนองหลัก (Theme) เริ่มจากห้องที่ 62 ถึงห้องที่ 92 สามารถแบ่งเป็นท่อนเพลงได้ดังนี้

5.4.1 ท่อน A4 เริ่มจากห้องที่ 62 ถึงห้องที่ 72

5.4.2 ท่อน B3 เริ่มจากห้องที่ 72 ถึงห้องที่ 82

5.4.3 ท่อน B4 เริ่มจากห้องที่ 82 ถึงห้องที่ 92



ท่อน B3 และ B4 เป็นการนำเอาทำนองในท่อน B1 และ B2 มาบรรเลงซ้ำอีกครั้งโดยมีการแปรทำนองเกิดขึ้นเพียงเล็กน้อย เพื่อรักษาทำนองหลักของเพลงไว้

การดำเนินคอร์ดในช่วงท้ายของท่อนนี้ มีลักษณะเหมือนกับข้อ 5.2 แทบทุกประการ

5.5 บทจบ (Ending) เริ่มจากห้องที่ 92 ถึงห้องที่ 95

การดำเนินคอร์ดในช่วงท้ายของท่อนนี้ดำเนินจากคอร์ด V7 – I จัดเป็นเคเดนซ์สมบูรณ์

เพลงเสเลเมา

เสเลเมามีลักษณะทำนองคล้ายกับเพลงเงี้ยว (สองชั้น) ผู้เรียบเรียงเสียงประสาน ได้นำเครื่องดนตรีสะล้อ มาเล่นคู่กับกีตาร์คลาสสิค โดยผลัดกันเด่น ซึ่งผู้วิจัยจะทำการวิเคราะห์เฉพาะแนวกีตาร์คลาสสิคเท่านั้น โดยมีโน้ตทำนองหลักและทำนองหลักที่แทรกในโน้ตที่เรียบเรียงเสียงประสานแล้ว ดังต่อไปนี้

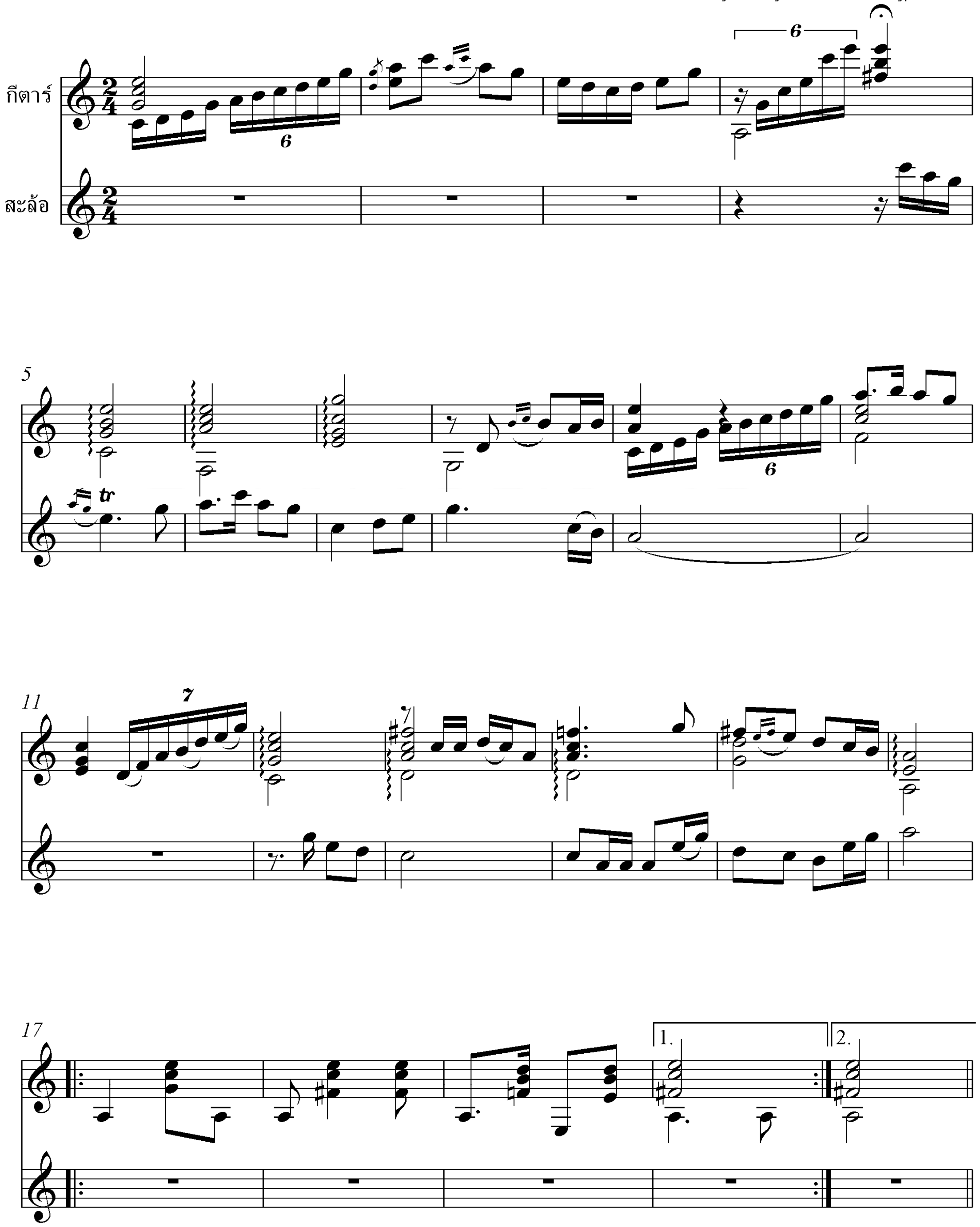
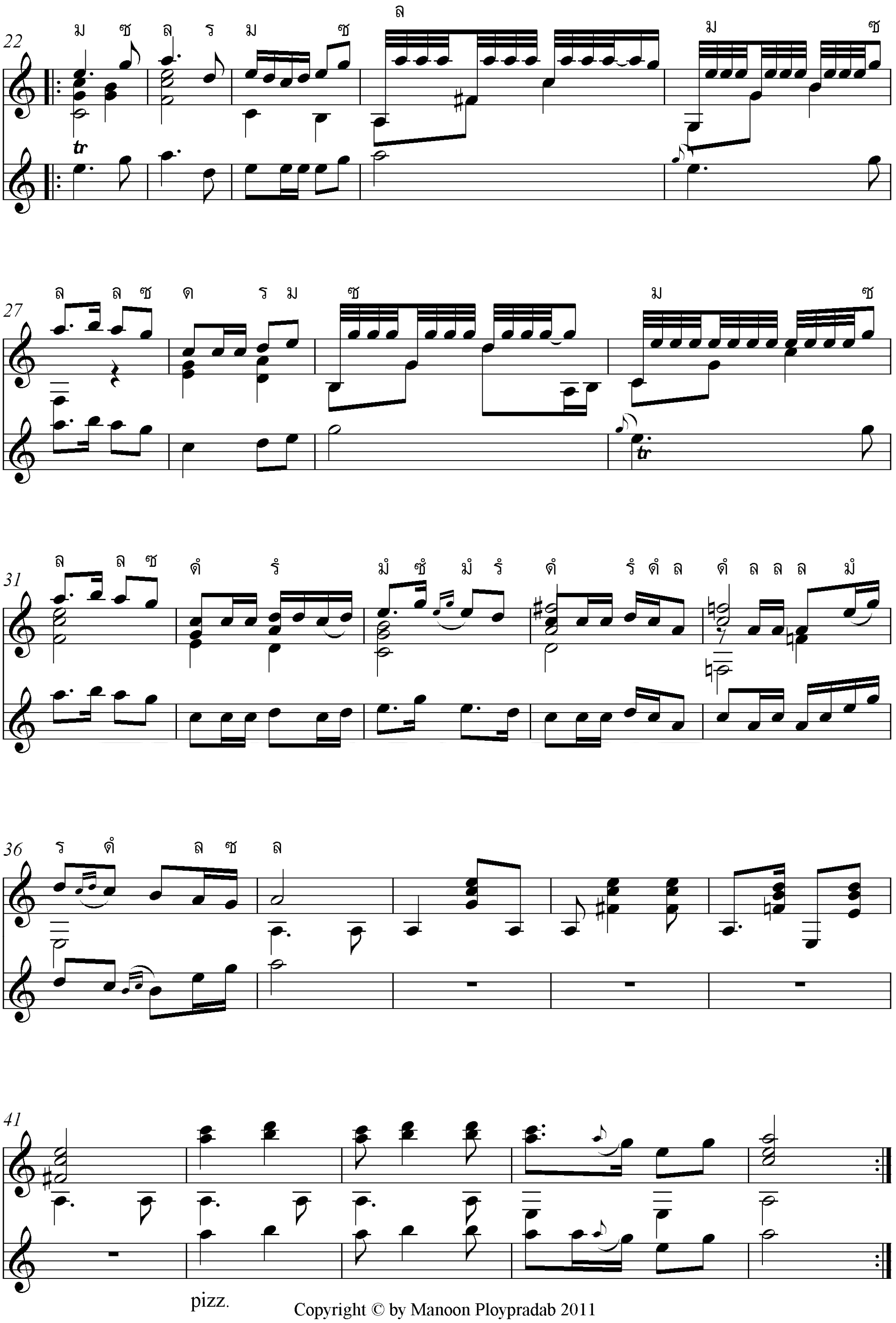
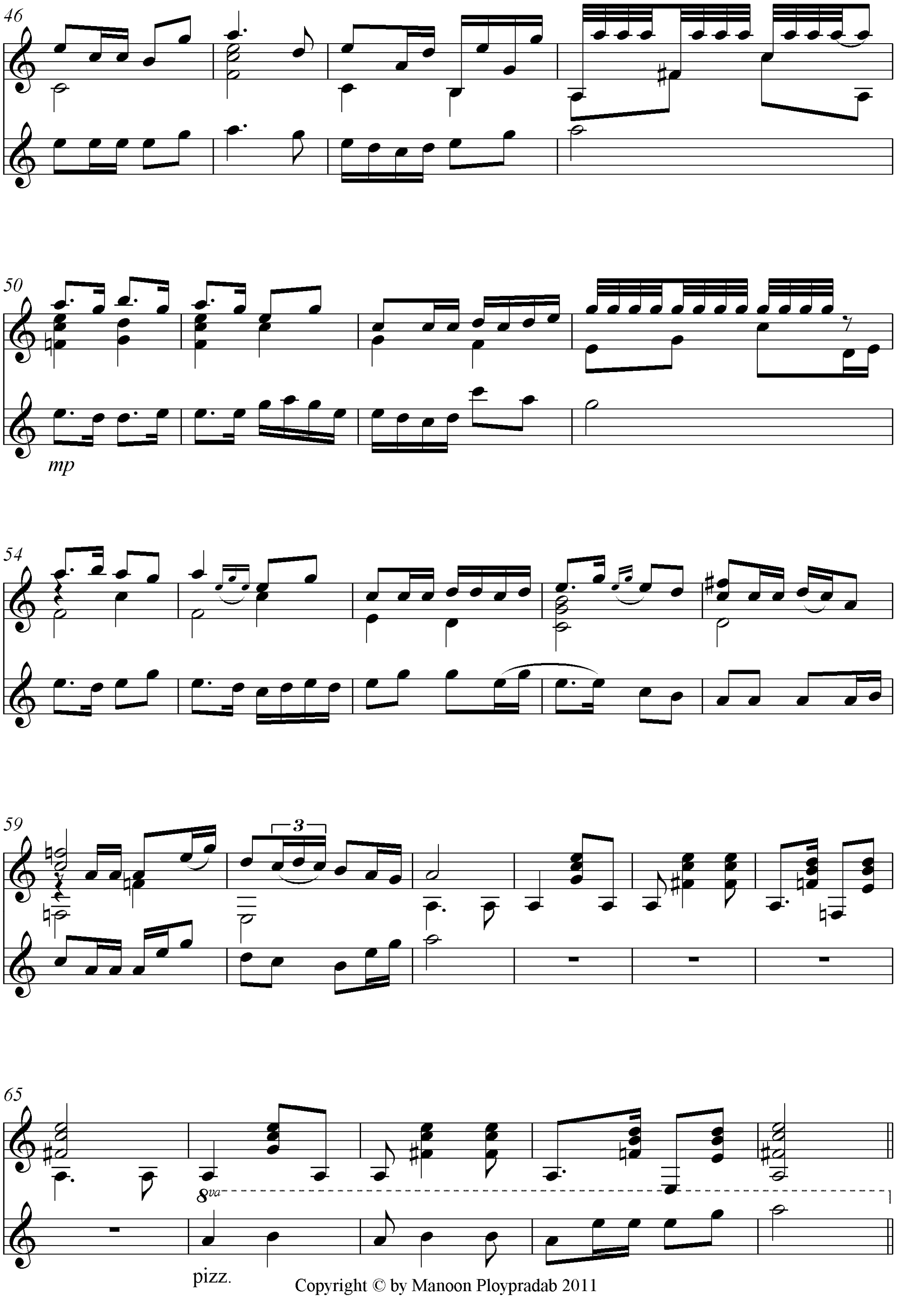
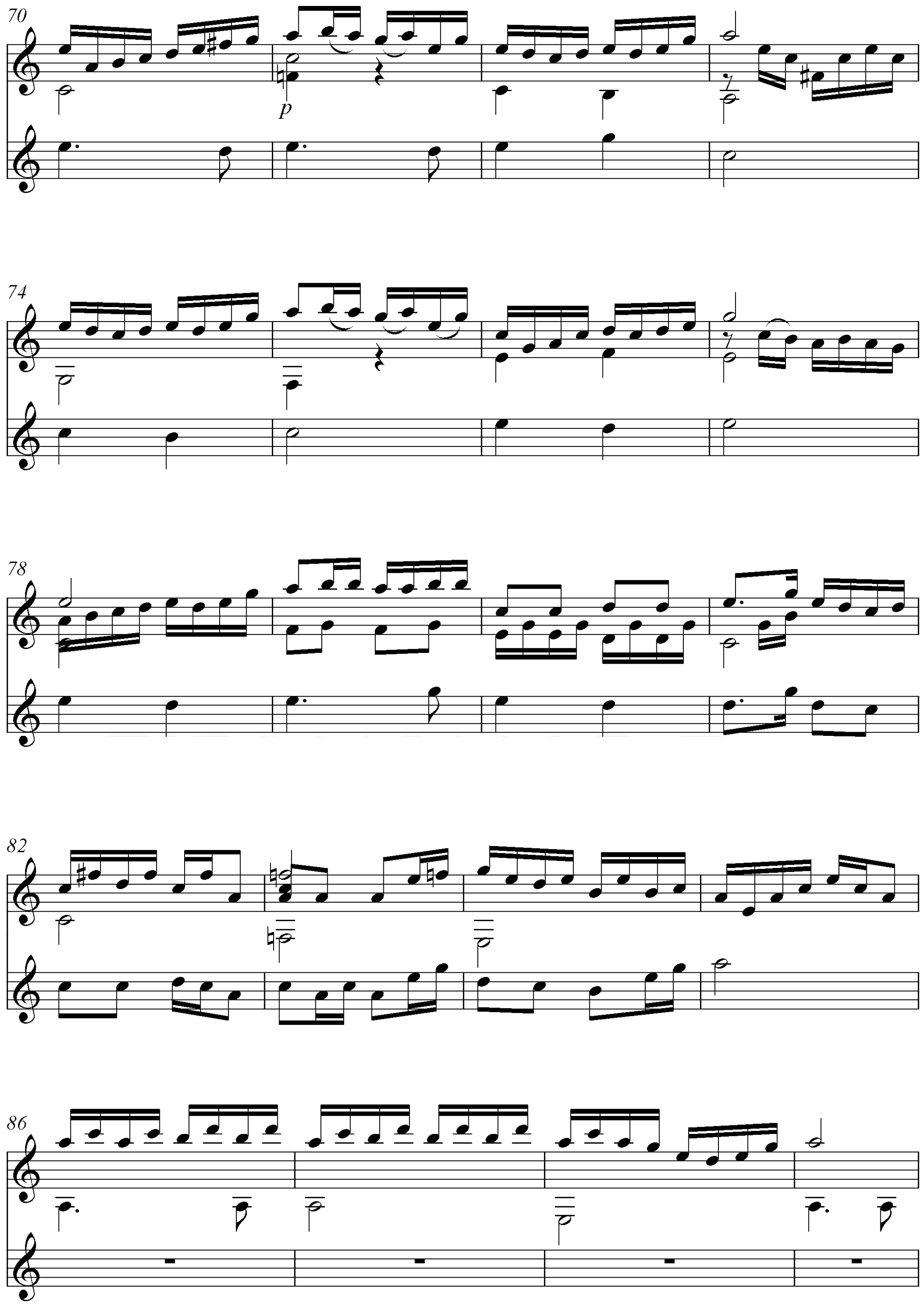
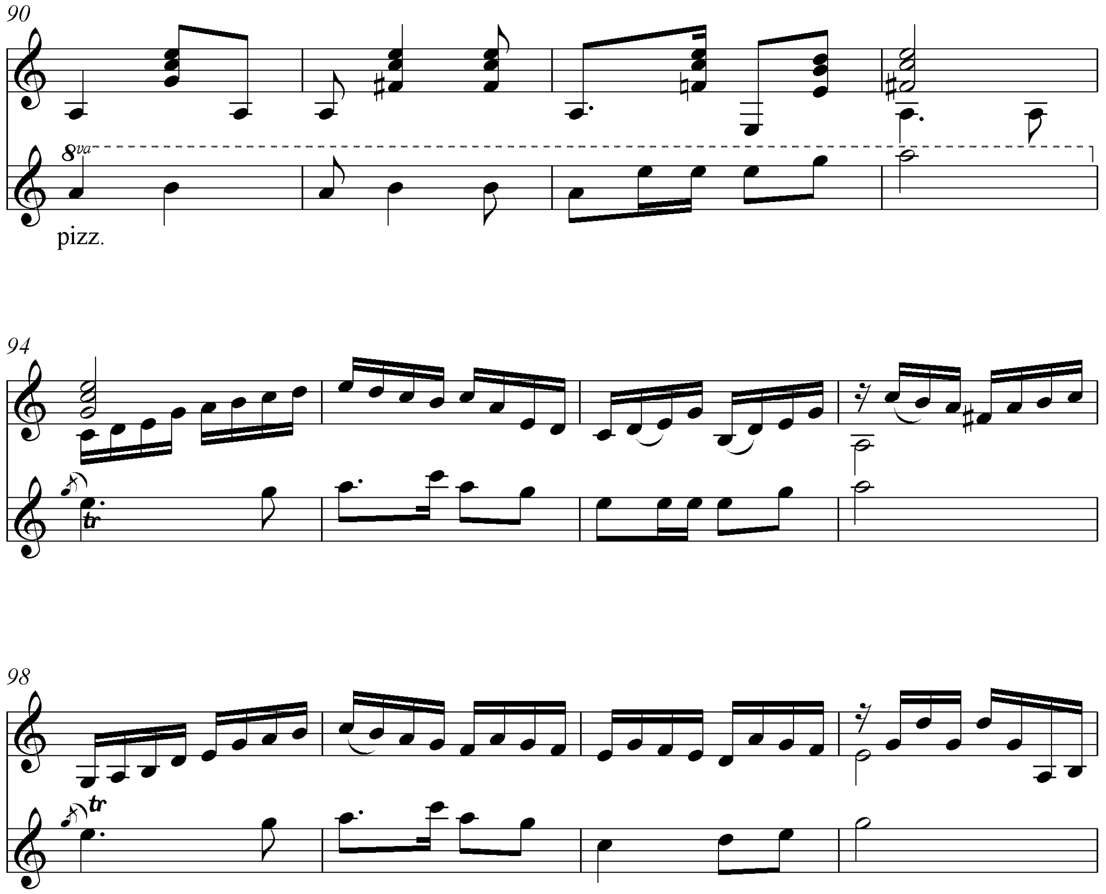
โน้ตทำนองหลัก

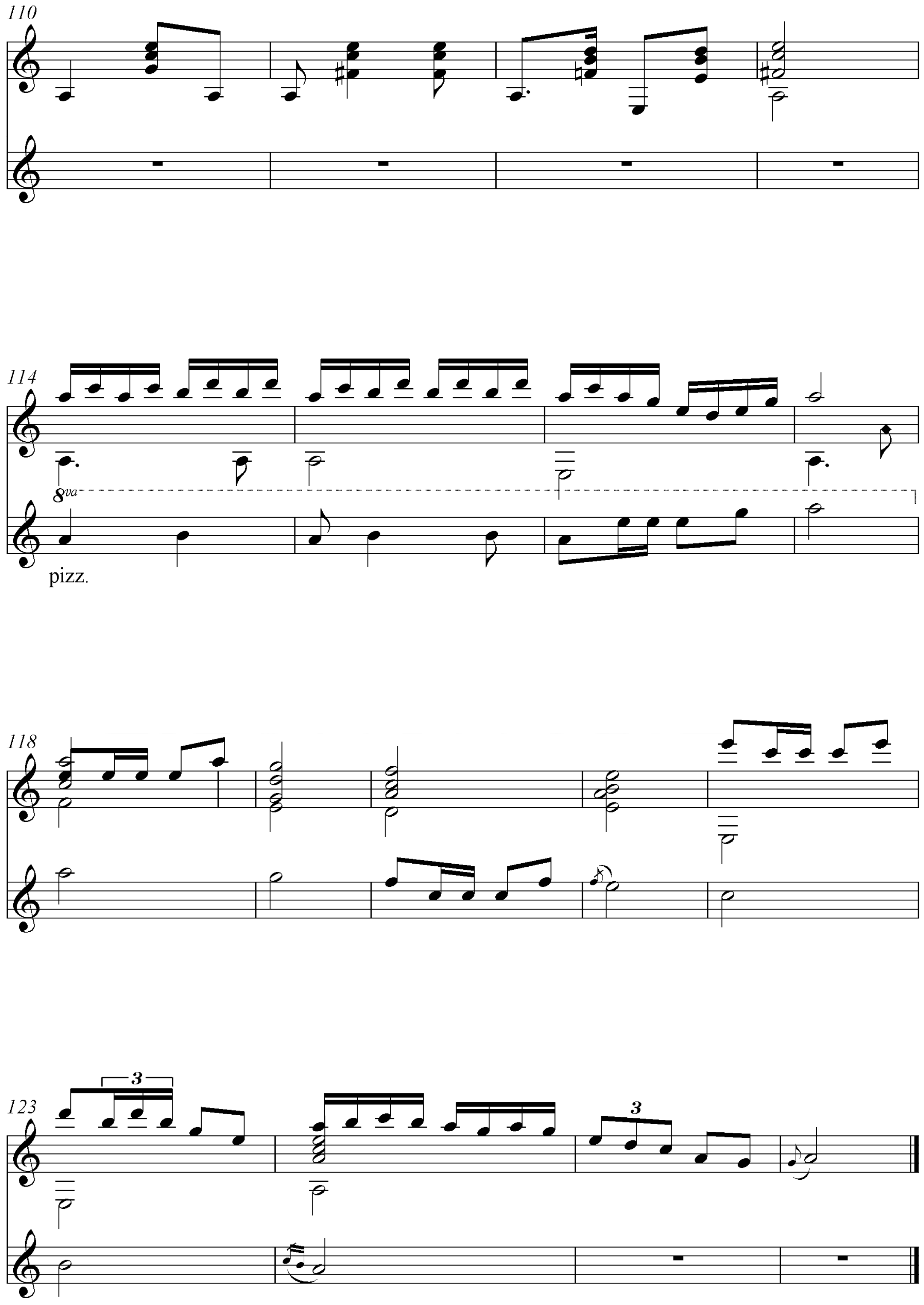
- - - -	- - - ม	- - - -	- ซ -ล	- - - -	- ร - ม	- - - -	- ซ -ล
- - - -	- - - ม	- - - -	- ซ -ล	- - ดํ ล	- ซ - ด	- - - ร	- ม - ซ
- - - -	- - - ม	- - - -	- ซ -ล	- - ดํ ล	- ซ - ดํ	- - - รํ	- - - มํ
- - - -	ซํ มํ รํ ดํ	- - มํ รํ	ดํ ล - ดํ	ล ล ล ล	- มํ - รํ	- ดํ - ล	- ซ - ล

ทำนองหลักที่แทรกในโน้ตที่เรียบเรียงเสียงประสานแล้ว

เสเลเมา

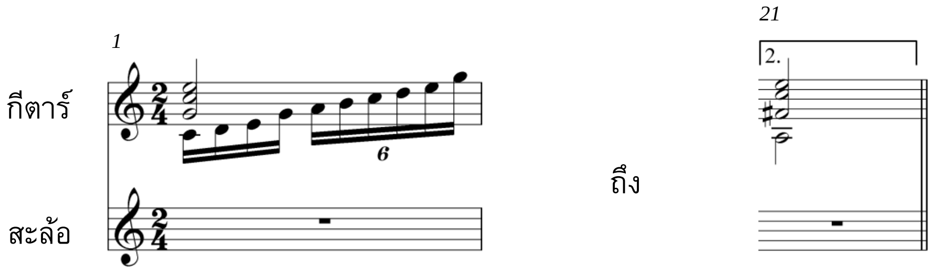
(Sele Mao)

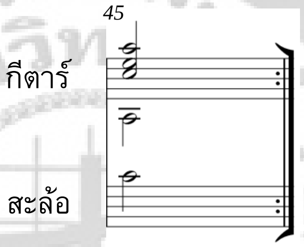
เรียบเรียงโดย มนูญ พลอยประดับ
Arranged by Manoon Ploypradab

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

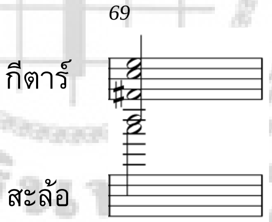
6

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

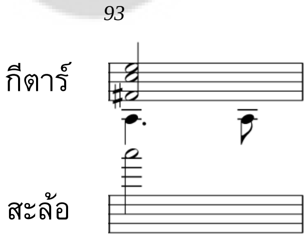
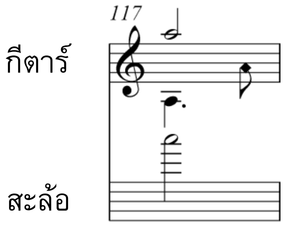
คีตลักษณ์ของเพลงนี้เป็นแบบสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme & Variation) มีความยาวของเพลงจำนวน 126 ห้องเพลง ความยาวของเพลงจำนวน 126 ห้อง ใช้เวลาในการบรรเลง 4.18 นาที โดยแบ่งออกเป็นท่อนต่างๆ ได้ดังนี้

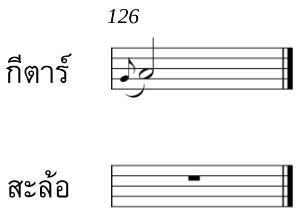
1. บทนำ (Introduction) เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 21



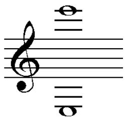
2. ทำนองหลัก (Theme) เริ่มจากห้องที่ 22 ถึงห้องที่ 45

3. ท่อนแปรทำนองที่ 1 (First Variation) เริ่มจากห้องที่ 46 ถึงห้องที่ 69



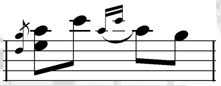
4. ท่อนแปรทำนองที่ 2 (Second Variation) เริ่มจากห้องที่ 70 ถึงห้องที่ 93

5. ท่อนแปรทำนองที่ 3 (Third Variation) เริ่มจากห้องที่ 94 ถึงห้องที่ 117

6. บทจบ (Ending) เริ่มจากห้องที่ 117 ถึงห้องที่ 126

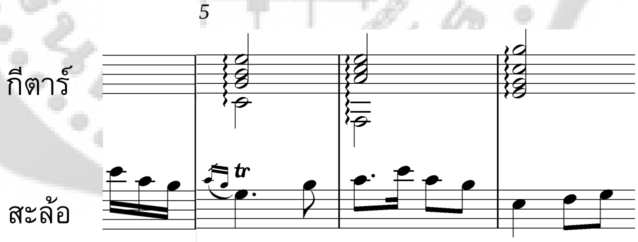


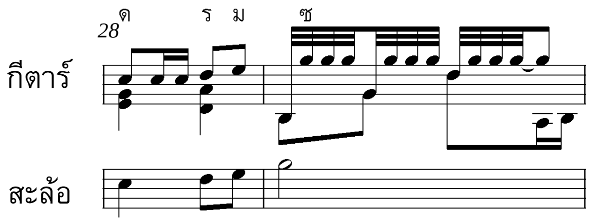
1. วิเคราะห์ทำนอง

ช่วงเสียงของเพลงเสเลเมาอยู่ระหว่างโน้ต E ถึง E  เท่ากับ 3 ช่วงคู่แปด โน้ตเสียงต่ำที่สุดของเพลงนี้คือ โน้ต E เป็นเสียงเบสซึ่งพบทั่วไปในเพลง ห่างจากโน้ตเสียงสูงที่สุดคือ โน้ต E พบทั่วไปในทำนอง

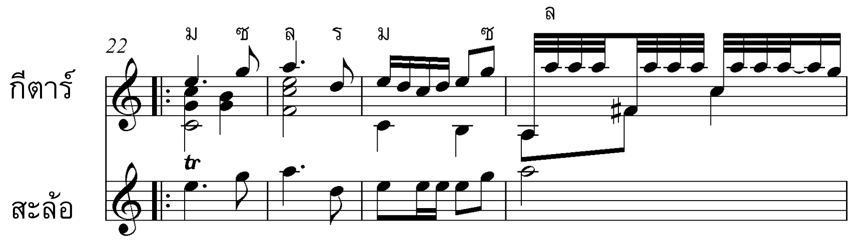
มีการใช้โน้ตประดับสร้างความพลิ้วไหวให้กับทำนอง ซึ่งจะพบโน้ตประดับเหล่านี้ในเกือบทุกประโยคของบทเพลง แสดงให้เห็นถึงการใช้โน้ตประดับมาแปรทาง โดยโน้ตประดับที่นำมาใช้คือ เกรซโน้ต (Grace note) โดยระยะของขั้นคู่ที่ใช้ไม่เกินคู่สาม ดังตัวอย่าง



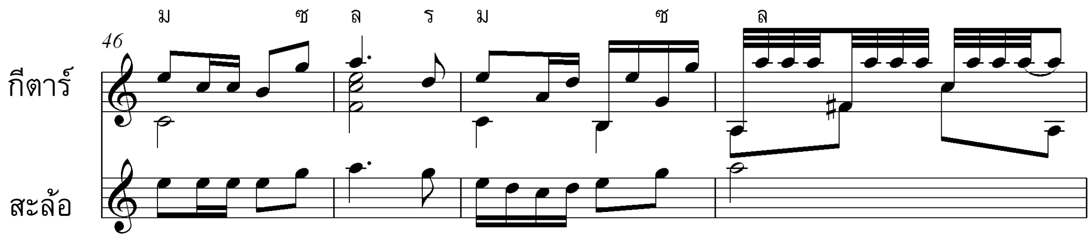
1.1 ท่อนบทนำ ในแนวกีตาร์มีการใช้รูปคอร์ดในแนวตั้งเพื่อรองรับแนวทำนองสะล้อที่เข้ามา

1.2 โน้ตที่มีเสียงยาวจะถูกแปรทำนองด้วยการเทรโมโล (Tremolo) ดังตัวอย่าง



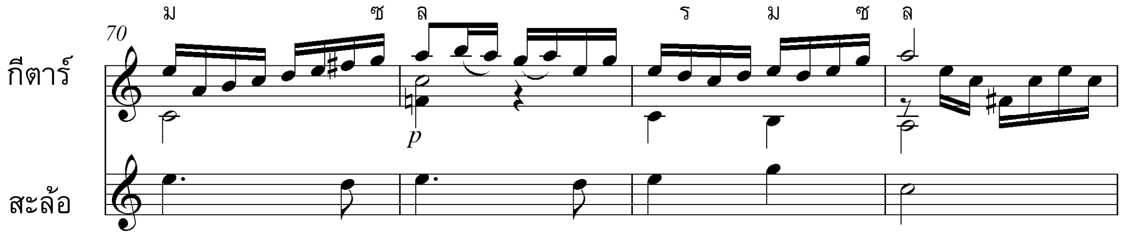
1.3 มีความหนาแน่นของทำนองมากขึ้นตามลำดับท่อนเพลง เปรียบเทียบดังตัวอย่าง

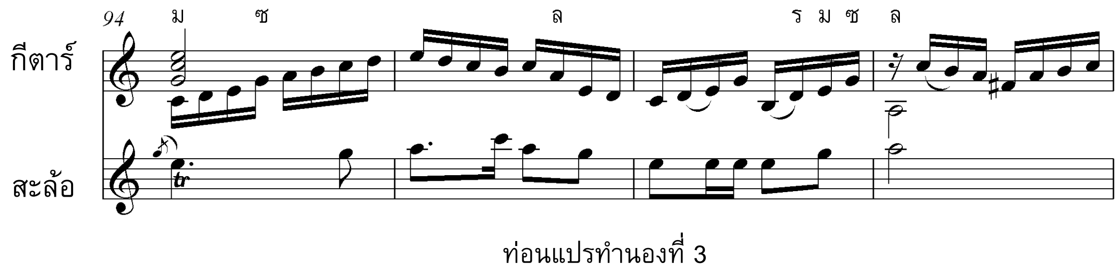


ท่อนทำนองหลัก



ท่อนแปรทำนองที่ 1

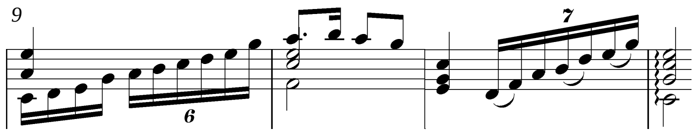


ท่อนแปรทำนองที่ 2

ท่อนแปรทำนองที่ 3

2. การวิเคราะห์จังหวะ

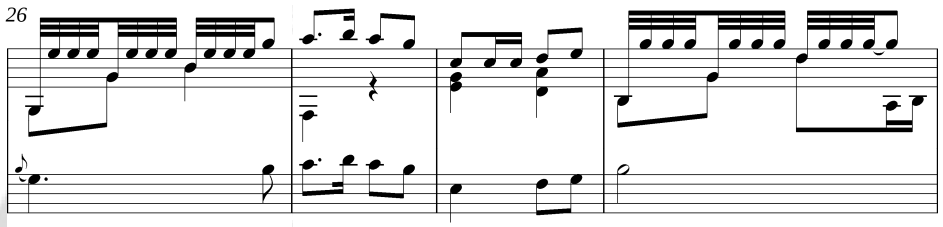
อัตราจังหวะที่ใช้ในเพลงนี้เป็นอัตราจังหวะธรรมดา 2/4 ความเร็วของเพลงอยู่ในระดับปานกลาง

2.1 ในบทนำ ใช้โน้ตเขบ็ตสองชั้นเป็นส่วนใหญ่ ต่อมามีการใช้โน้ต 6 พยางค์ และโน้ต 7 พยางค์ในหนึ่งจังหวะ ทำให้มีการเร่งอัตราจังหวะขึ้น ดังตัวอย่าง

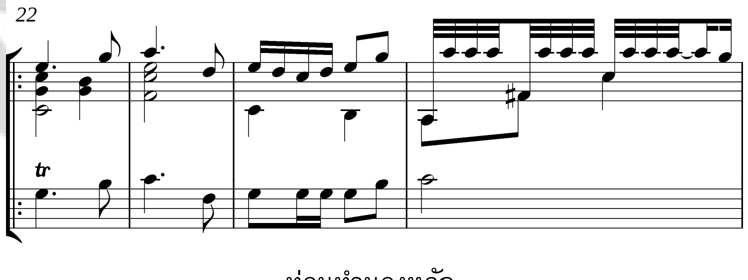


2.2 ทำนองหลัก มีการนำเอาลักษณะจังหวะของการเทรโมโลมาใช้ในทำนองที่มีจังหวะยาวดังตัวอย่าง

กีตาร์

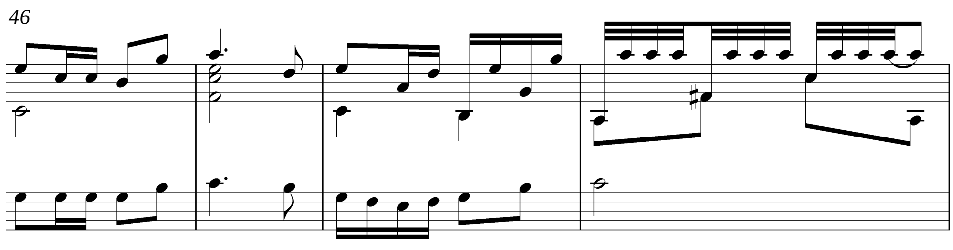
สะล้อ

2.3 มีความหนาแน่นจังหวะมากขึ้นตามลำดับท่อนเพลง เนื่องจากมีการแปรทำนองเปรียบเทียบดังตัวอย่าง

กีตาร์

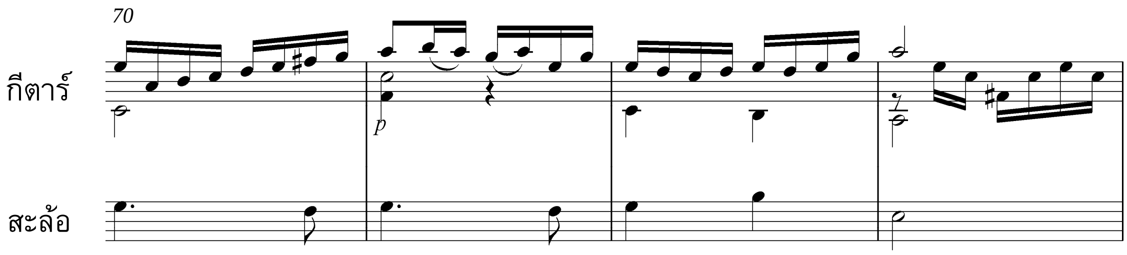
สะล้อ

ท่อนทำนองหลัก

กีตาร์

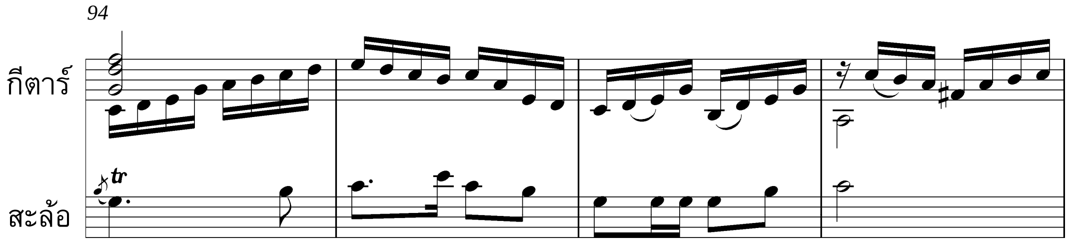
สะล้อ



ท่อนแปรทำนองที่ 1

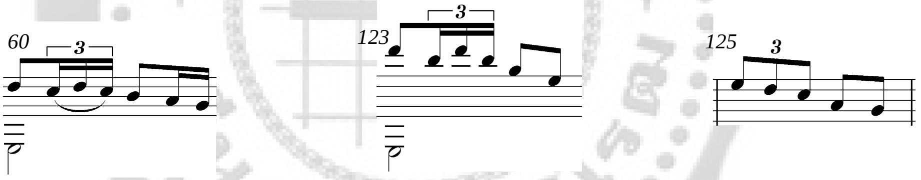


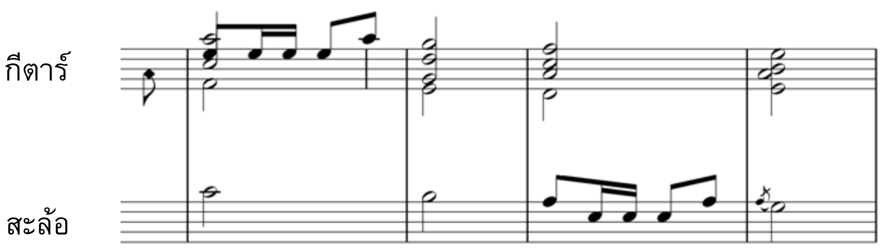
ท่อนแปรทำนองที่ 2



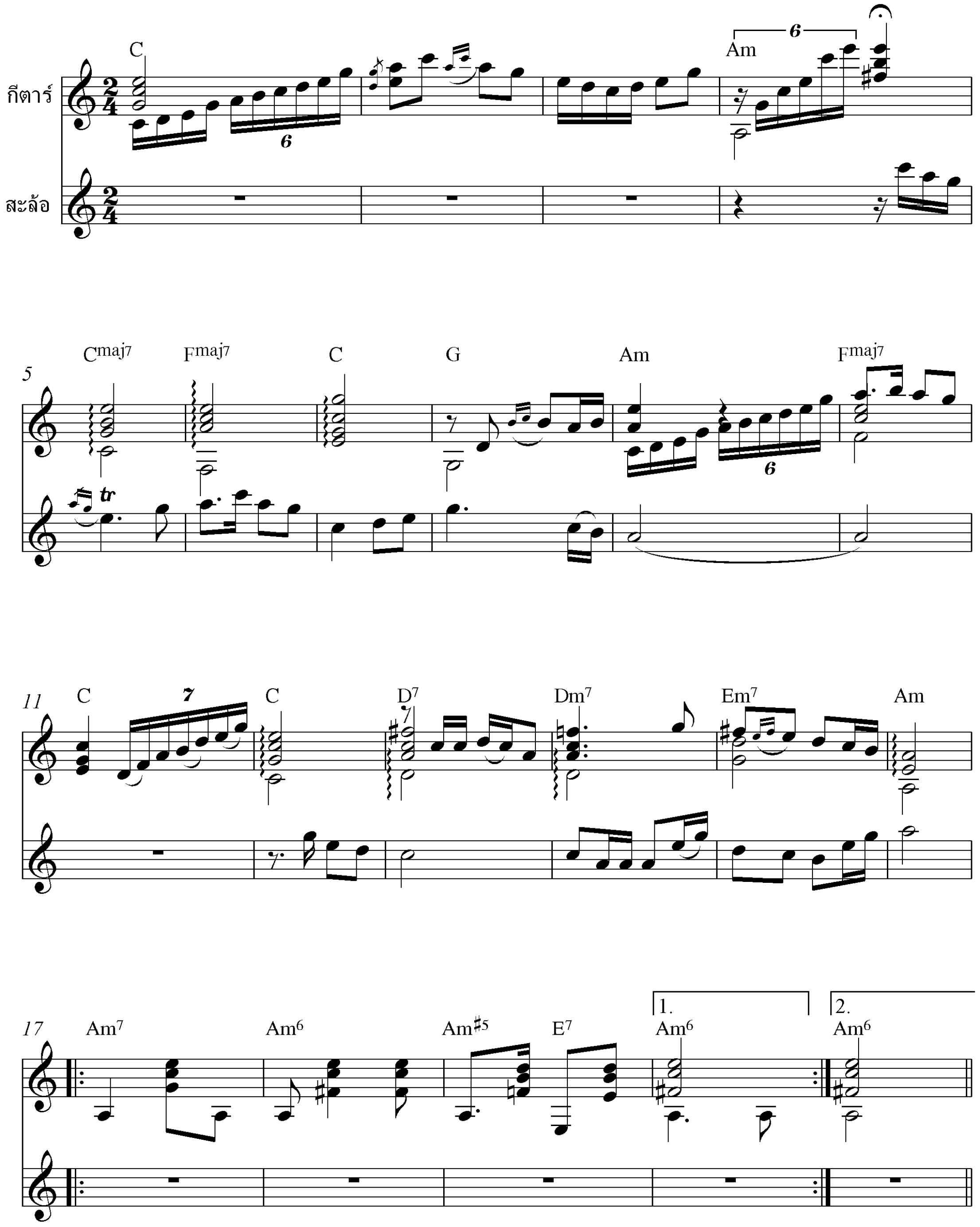
ท่อนแปรทำนองที่ 3

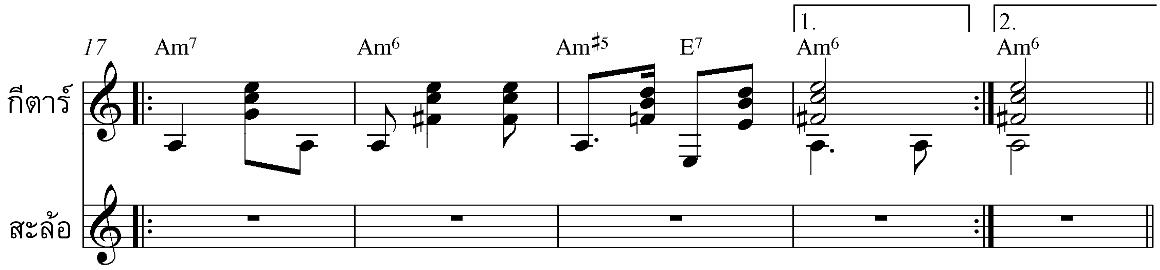
2.4 มีการใช้โน้ต 3 พยางค์ ในห้องเพลงดังนี้

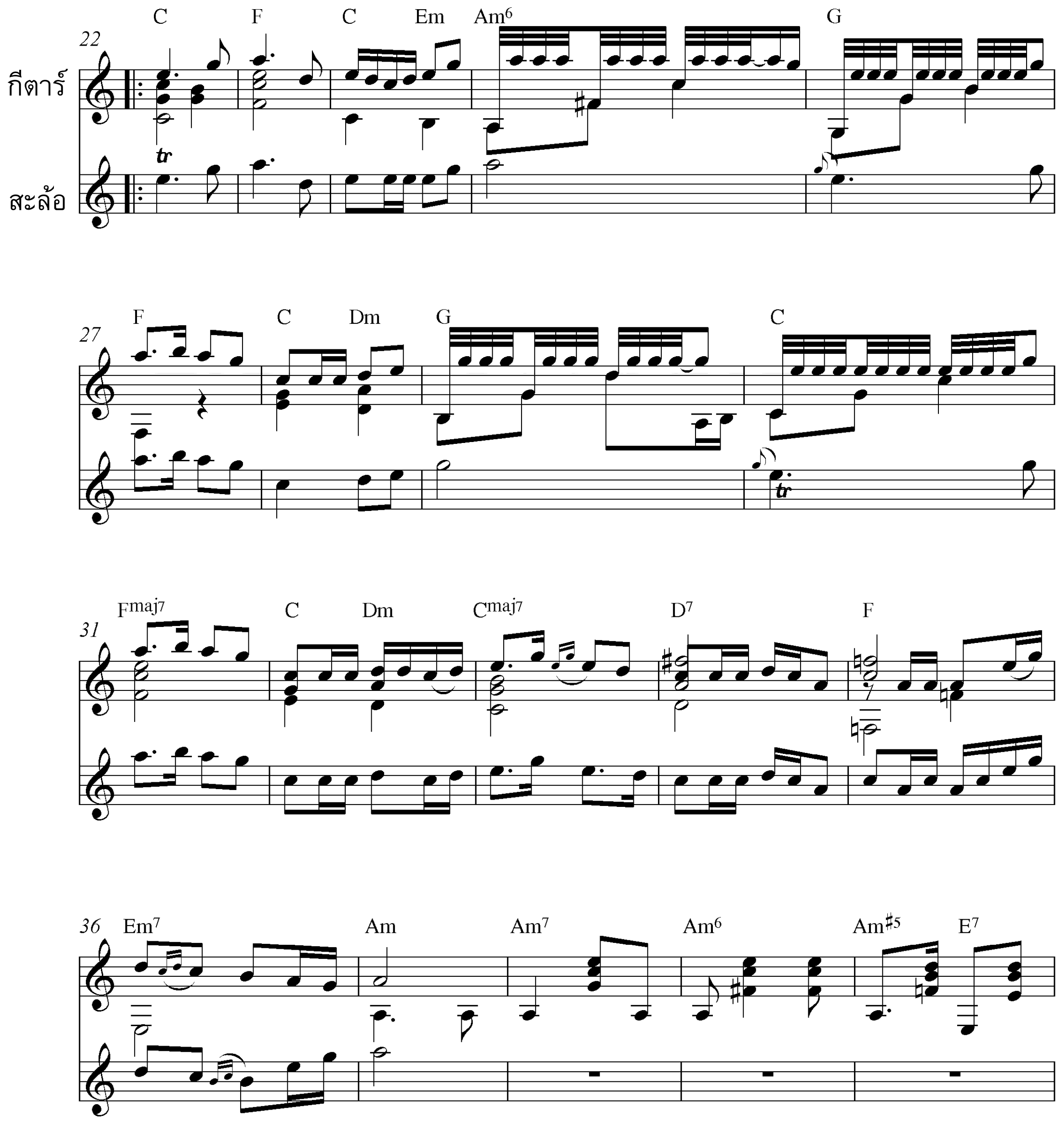
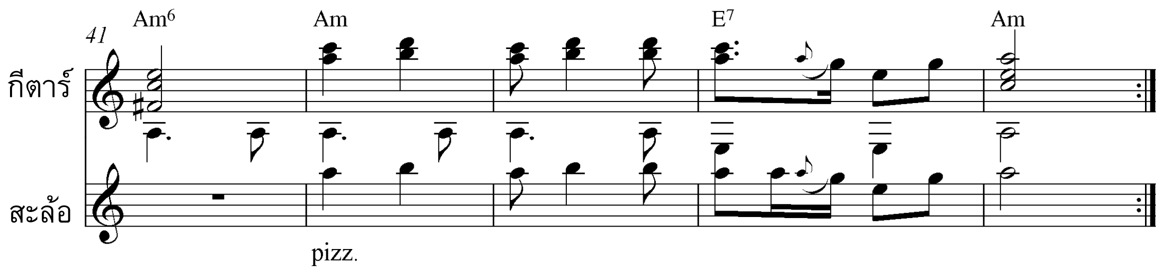


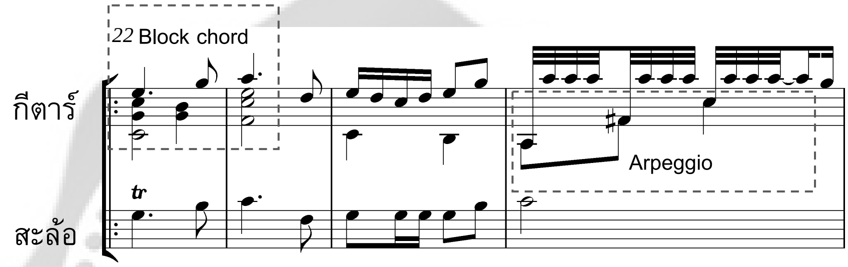
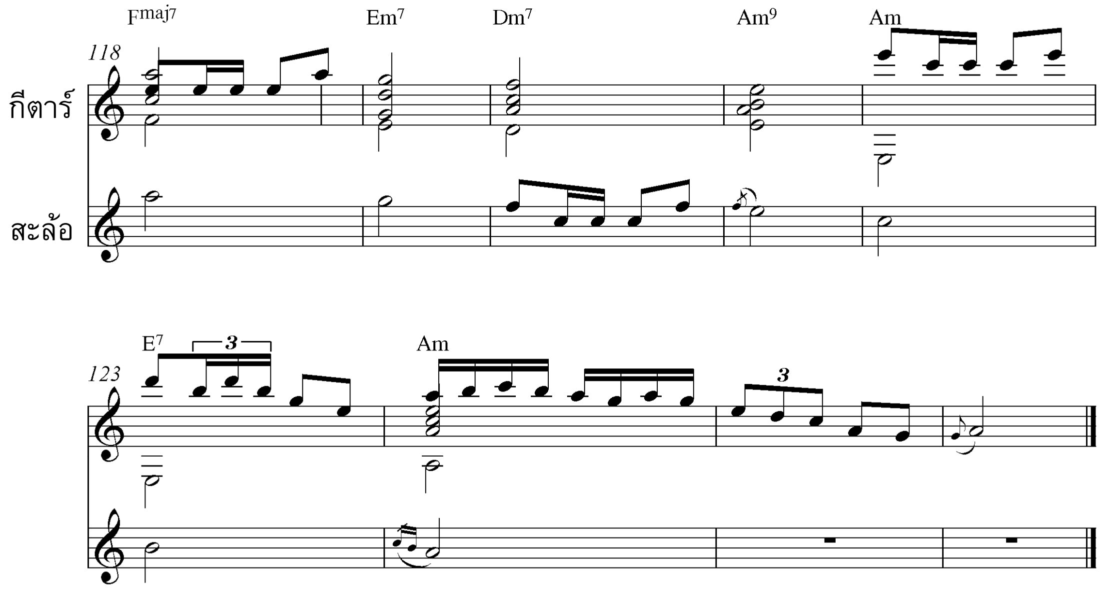
2.5 บทจบ ท่อนนี้มีปรับความเร็วจังหวะให้ช้าลงมา เปรียบเสมือนเป็นการหยุดพักเพื่อผ่อนคลายความรีบเร่งในท่อนที่ผ่านมาและเตรียมเข้าสู่การจบเพลง

3. การวิเคราะห์เสียงประสาน

บันไดเสียงที่เลือกนำมาเรียบเรียงในเพลงนี้คือ บันไดเสียง A ไมเนอร์ พื้นผิว(texture) ของบทเพลงเป็นแบบโฮโมโฟนี (Homophony)

3.1 มีการใช้คอร์ดในท่อนบทนำดังนี้

3.2 มีการตกแต่งคอร์ดเพื่อให้เสียงประสานมีความแปลก โดยใช้วิธีลดเสียงโน้ตในคอร์ดทีละครึ่งเสียงหรือที่เรียกว่า ไลน์ คลิเช่ (Line Cliche) ดังตัวอย่าง



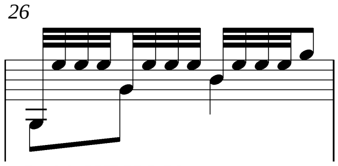
3.3 มีการใช้คอร์ดในทำนองหลักดังนี้



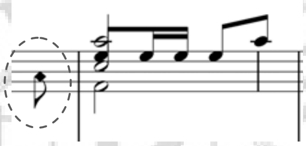
ในเพลงนี้ มีการเปลี่ยนคอร์ดทุกสองจังหวะเป็นส่วนใหญ่ ใช้เสียงประสานเป็นบล็อกคอร์ด (Block chord) เพื่อให้ทำนองมีความเด่นชัด หากทำนองมีเสียงยาวจะใช้วิธีอาร์เปโจ (Arpeggio) ดังตัวอย่าง

3.4 บทจบ มีการใช้คอร์ดดังนี้

ในห้องที่ 118-120 พบกลุ่มคอร์ด Fmaj7 Em7 และ Dm7 จัดอยู่ในลักษณะคอร์ดการที่มีเคลื่อนที่ไปข้างหลัง

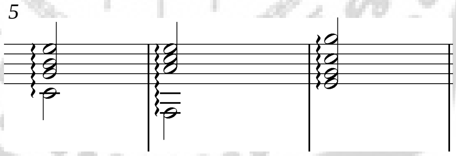
4. การวิเคราะห์สีสันเสียง

ผู้เรียบเรียงฯ เพลงเสเลเมาได้นำเครื่องดนตรีสะล้อมาบรรเลงคู่กับกีตาร์คลาสสิค จึงทำให้สีสันเสียงของเพลงนี้มีความหลากหลายมากยิ่งขึ้นทั้งจากเสียงที่เกิดจากเทคนิคการบรรเลงสะล้อและเสียงจากกีตาร์คลาสสิคที่ผสมผสานและผลัดกันเด่น

4.1 มีการใช้เทคนิคเทรโมโลในโน้ตเสียงยาวเพื่อสร้างมิติให้กับแนวทำนองและเลียนเสียงการดีดซึง ดังตัวอย่าง



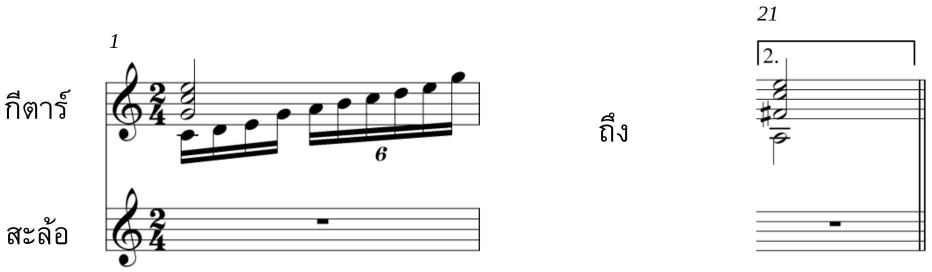
4.2 พบการใช้เสียงก้อง ประเภทฮาร์โมนิกส์แท้ (Natural harmonics) ในห้องที่ 117

4.3 ใช้เทคนิคการดีดคอร์ดแบบอาร์เปโจ (Arpeggio) ช่วยทำให้เสียงคอร์ดมีความนุ่มนวลไม่แข็งกระด้าง ดังตัวอย่าง



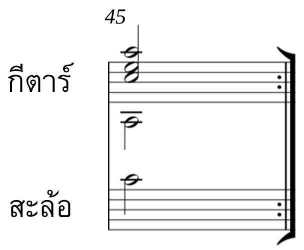
5. การวิเคราะห์ประโยคเพลง

คีตลักษณ์ของเพลงนี้เป็นแบบสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme & Variation) มีความยาวของเพลงจำนวน 126 ห้องเพลง โดยแบ่งออกท่อนต่างๆ ได้ดังนี้

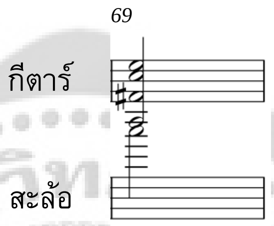
5.1 บทนำ (Introduction) เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 21

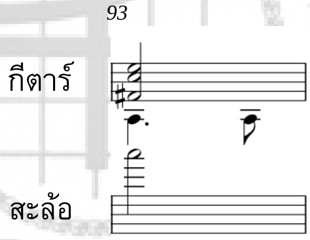
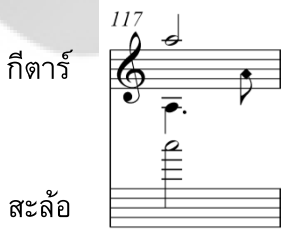


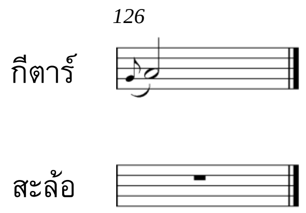
5.2 ทำนองหลัก (Theme) เริ่มจากห้องที่ 22 ถึงห้องที่ 45

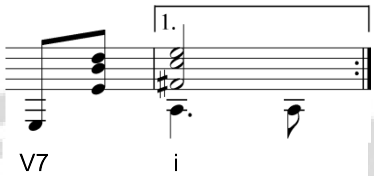


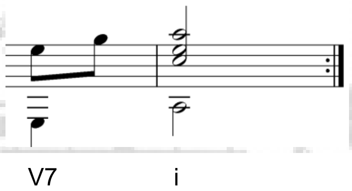
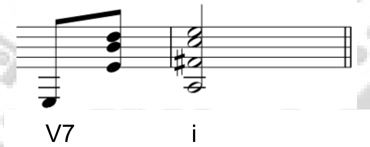
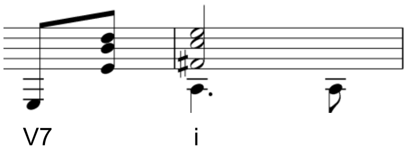
5.3 ท่อนแปรทำนองที่ 1 (First Variation) เริ่มจากห้องที่ 46 ถึงห้องที่ 69

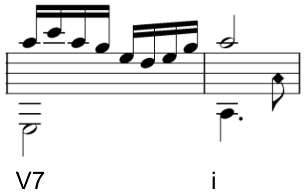


5.4 ท่อนแปรทำนองที่ 2 (Second Variation) เริ่มจากห้องที่ 70 ถึงห้องที่ 93

5.5 ท่อนแปรทำนองที่ 3 (Third Variation) เริ่มจากห้องที่ 94 ถึงห้องที่ 117

จำนวนและความยาวในแต่ละประโยคของท่อนทำนองหลักจนถึงท่อนแปรทำนองที่ 3 รวมทั้งความยาวของแต่ละท่อนนั้นมีความยาวเกือบเท่ากันทุกประการ

5.6 บทจบ (Ending) เริ่มจากห้องที่ 117 ถึงห้องที่ 126

การดำเนินคอร์ดในช่วงท้ายของแต่ละท่อน ดำเนินจากคอร์ด V7 - i จัดเป็นเคเดนซ์สมบูรณ์ หรือเคเดนซ์ปิด (Perfect cadence) ดังตัวอย่าง



บทนำ

ท่อนทำนองหลัก

ท่อนแปรทำนองที่ 1

ท่อนแปรทำนองที่ 2



ท่อนแปรทำนองที่ 3

เพลงล่องแม่ปิง

ล่องแม่ปิงเป็นทำนองเพลงพื้นบ้านล้านนาโบราณ ไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัดว่าใครเป็นผู้แต่ง เป็นบทเพลงที่ได้รับความนิยมมากเพลงหนึ่ง เพราะมีท่วงทำนองไพเราะอ่อนหวาน มีกลิ่นอายของดนตรีเมืองเหนือ ผู้เรียบเรียงเสียงประสานได้แต่งบทนำเพิ่ม เพลงนี้ได้บรรยายถึงความงดงามของทิวทัศน์ ผู้คน ศิลปวัฒนธรรม จารีตประเพณีอันดีงามที่เกิดขึ้นในดินแดนลุ่มแม่น้ำปิง โดยมีโน้ตทำนองหลักและทำนองหลักที่แทรกในโน้ตที่เรียบเรียงเสียงประสานแล้วดังต่อไปนี้

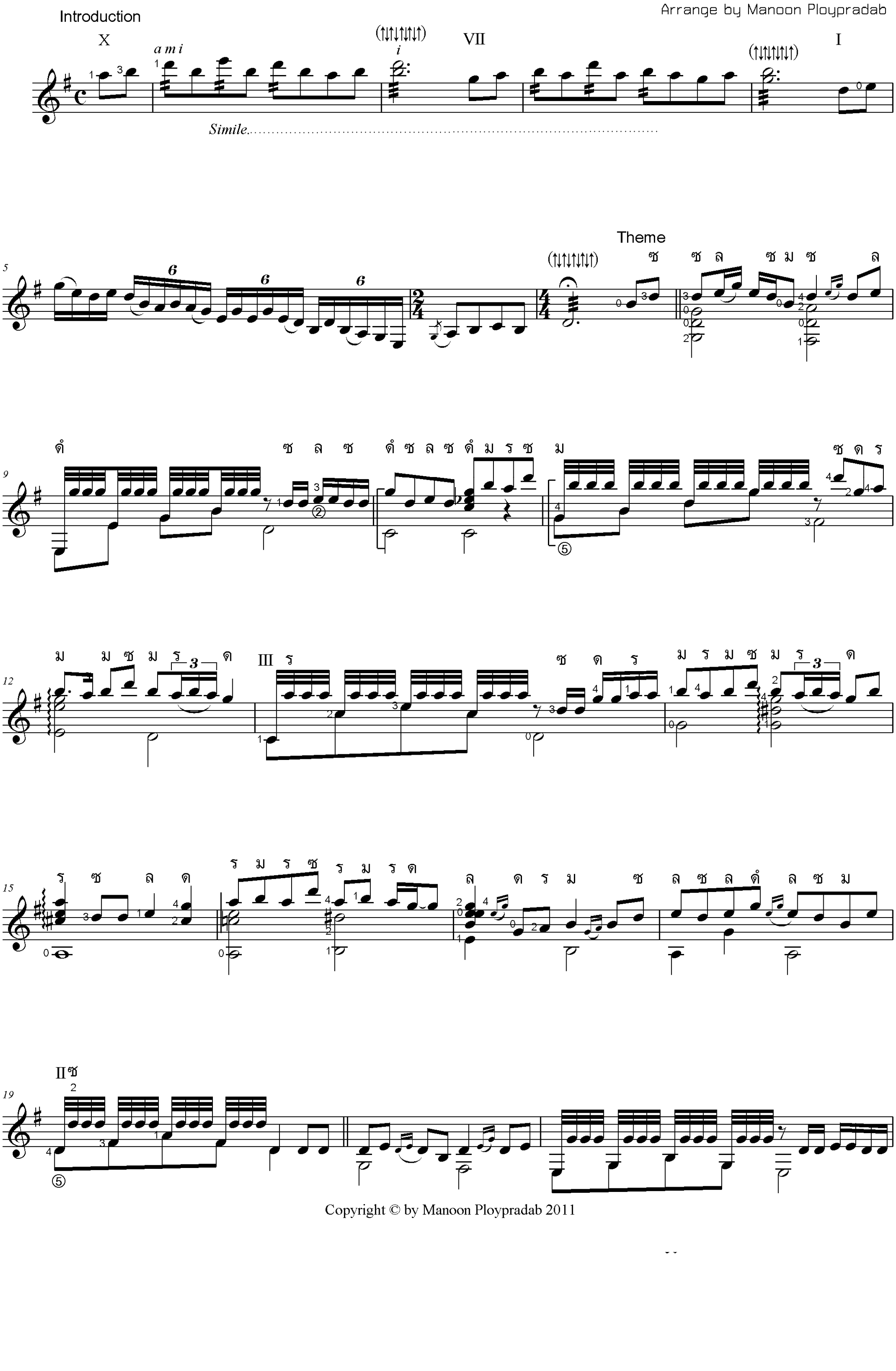
โน้ตทำนองหลัก

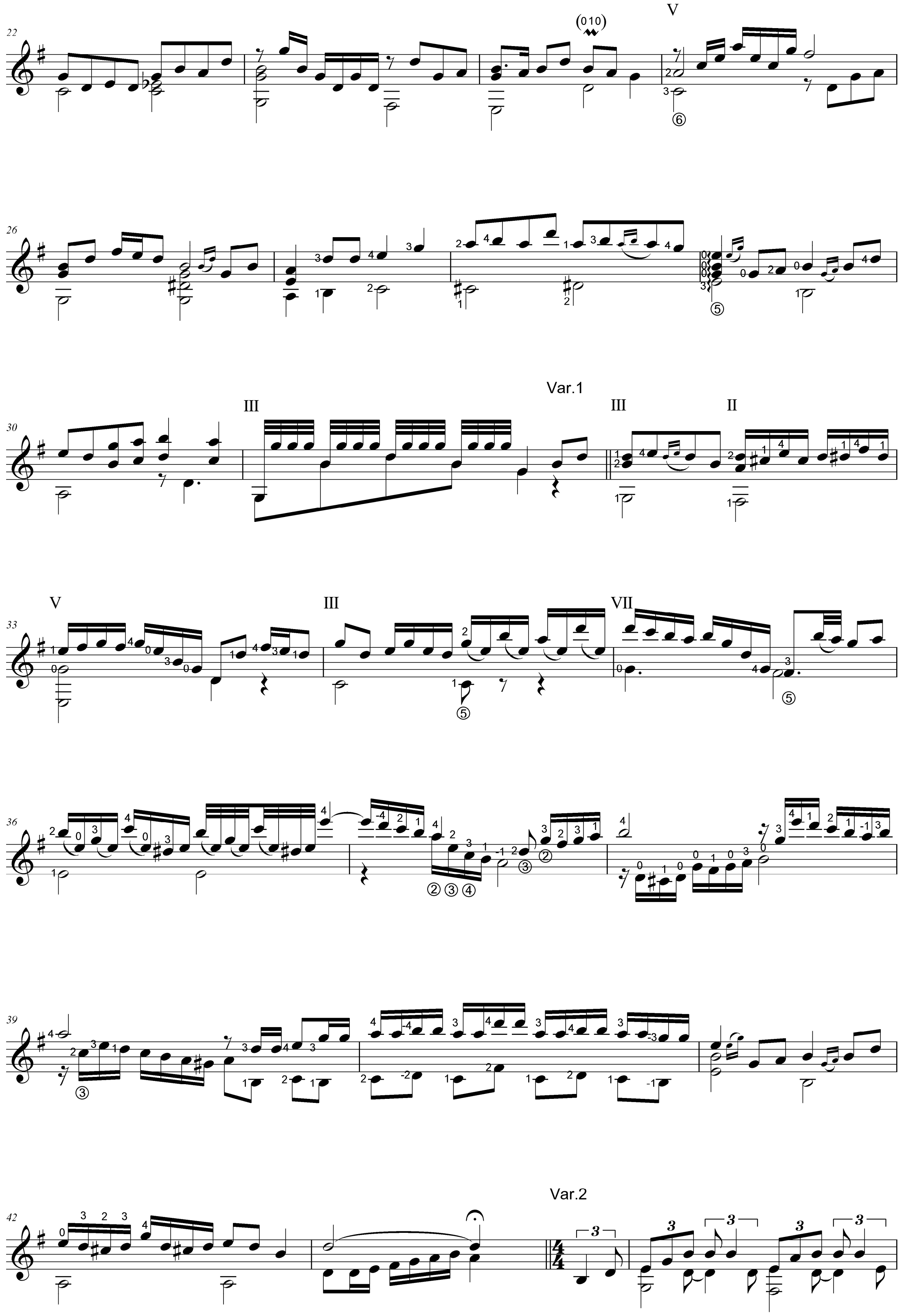
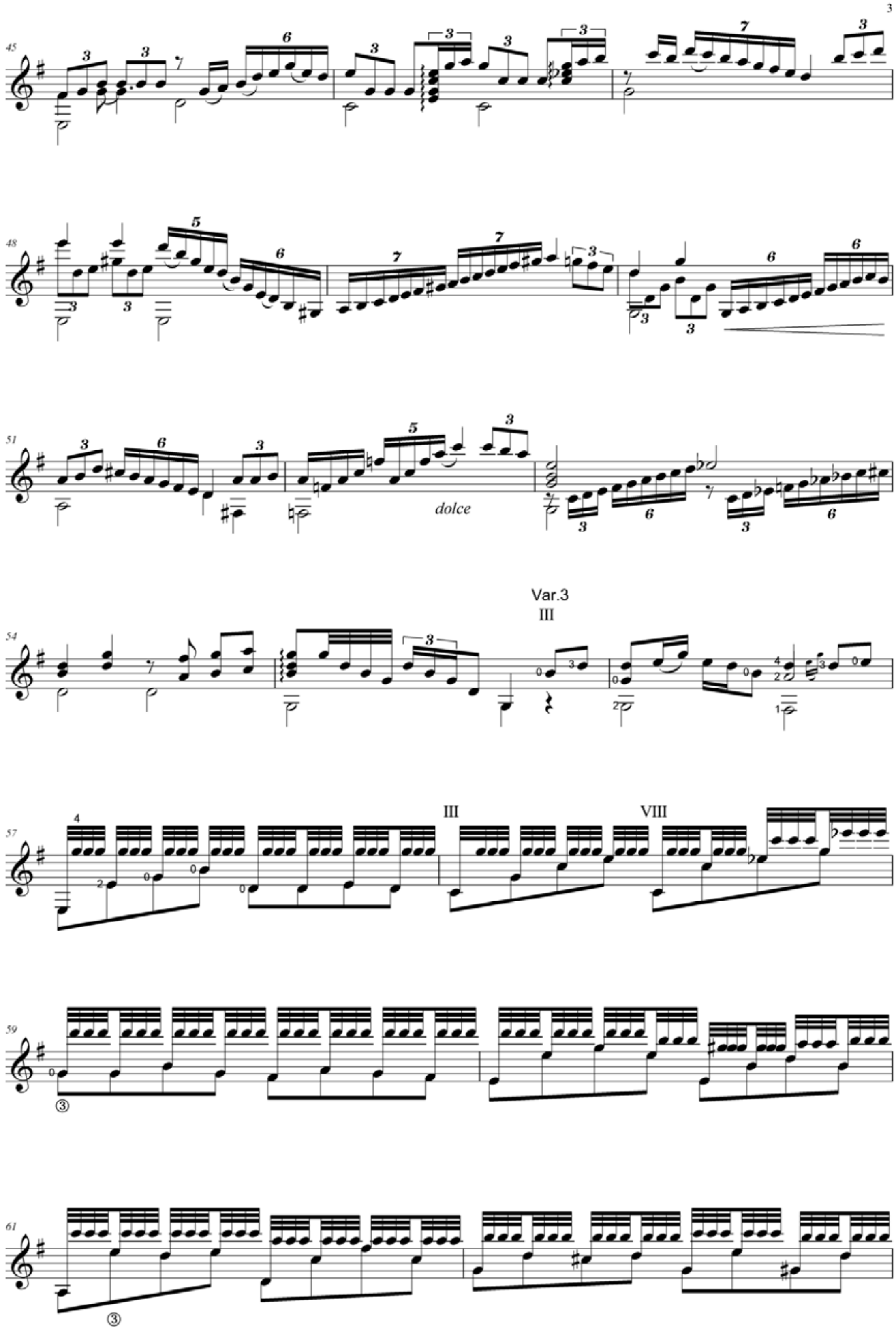
----	-ซซซ	ลซมซ	-ล-ดํ	----	ซลซดํ	ซลซดํ	มรซม
----	ซดรม	รมซม	รด-ร	----	ซดรม	รมซม	รด-ร
-ซ-ล	-ด-ร	มรซร	มรดล	ซดรม	-ซ-ล	ซลดํล	ซม-ซ

ทำนองหลักที่แทรกในโน้ตที่เรียบเรียงเสียงประสานแล้ว

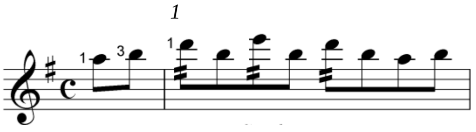
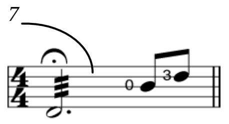
ล่องแม่ปิง

(Long Mae Ping)

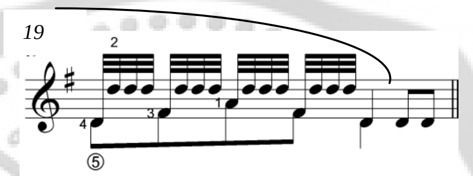
เรียบเรียงโดย มนูญ พลอยประดับ
Arrange by Manoon Ploypradab

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

2

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

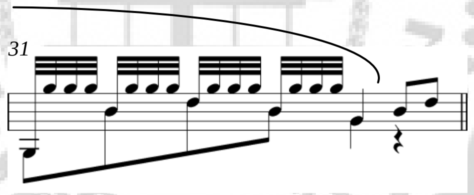
คีตลักษณ์ของเพลงนี้เป็นแบบสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme & Variation) มีความยาวของเพลงจำนวน 73 ห้องเพลง ความยาวของเพลงจำนวน 73 ห้อง ใช้เวลาในการบรรเลง 4.21 นาที โดยแบ่งออกเป็นท่อนต่างๆ ได้ดังนี้

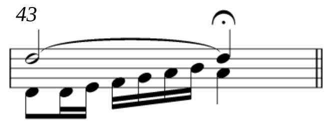
1. บทนำ (Introduction) เริ่มจากห้องที่ 1 – 7

ถึง

2. ทำนองหลัก (Theme) เริ่มจากห้องที่ 7 ถึงห้องที่ 31 ท่อนทำนองหลักนี้ยังแบ่งเป็นท่อนเพลงย่อยได้ 2 ท่อน คือ

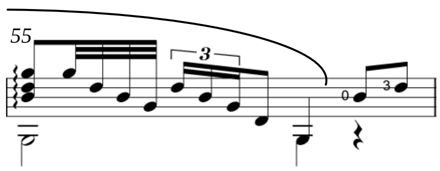
2.1 ท่อนแรก เริ่มจากห้องที่ 7 ถึงห้องที่ 19



2.2 ท่อนสอง เริ่มจากห้องที่ 19 ถึงห้องที่ 31

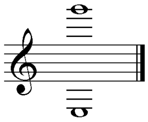


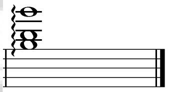
3. ท่อนแปรทำนองที่ 1 (First Variation) เริ่มจากห้องที่ 31 ถึงห้องที่ 43

4. ท่อนแปรทำนองที่ 2 (Second Variation) เริ่มจากห้องที่ 43 ถึงห้องที่ 55

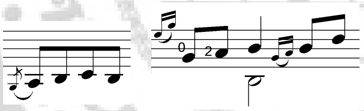
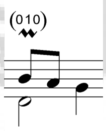


5. ท่อนแปรทำนองที่ 3 (Third Variation) เริ่มจากห้องที่ 55 ถึงห้องที่ 73

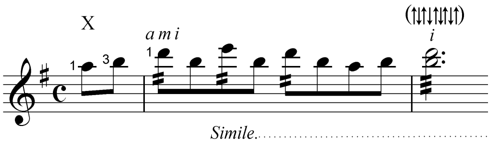
1. การวิเคราะห์ทำนอง

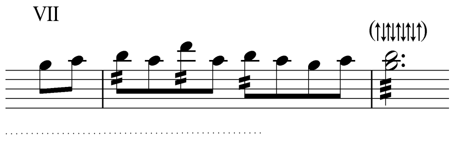
ช่วงเสียงของเพลงล่องแม่ปิงอยู่ระหว่างโน้ต E ถึง G  เท่ากับ 3 ช่วงคู่แปดกับอีก คู่ 3 โน้ตเสียงต่ำที่สุดของเพลงนี้คือ โน้ต E เป็นเสียงเบสซึ่งพบทั่วไปในเพลง ห่างจากโน้ตเสียงสูงที่สุดคือ โน้ต G พบในห้องสุดท้ายของเพลง



มีการใช้โน้ตประดับสร้างความพลิ้วไหวให้กับทำนอง ซึ่งจะพบโน้ตประดับเหล่านี้ในเกือบทุกประโยคของบทเพลง แสดงให้เห็นถึงการใช้โน้ตประดับมาแปรทาง โดยโน้ตประดับที่นำมาใช้ได้แก่ เกรซโน้ต (Grace note) และมอร์เดนต์ (Mordent) โดยระยะของขั้นคู่ที่ใช้ไม่เกินคู่สาม ดังตัวอย่าง

เกรซโน้ต มอร์เดนต์

1.1 ทำนองของบทนำ สร้างโดยใช้โครงสร้างของบันไดเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) เกือบทั้งหมด เริ่มต้นด้วยการสร้างทำนองสั้นๆ ในลักษณะเป็นประโยคถาม-ตอบ ในบรรทัดแรก โดยที่โน้ตตัวสุดท้ายของแต่ละประโยคบรรเลงด้วยการเทรโมโล (Tremolo) คล้ายเสียงดีดของซึง

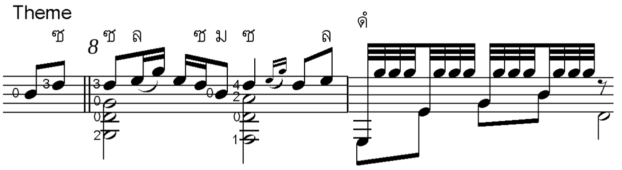


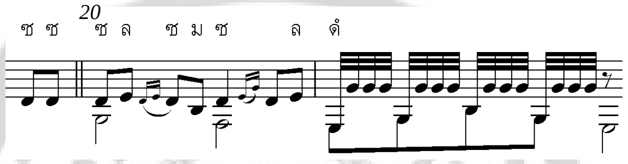


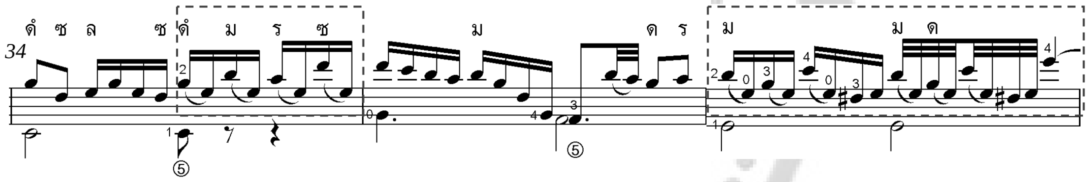
ประโยคถาม ประโยคตอบ

1.2 ทำนองหลัก ท่อนทำนองหลักนี้ยังแบ่งเป็นท่อนเพลงย่อยได้ 2 ท่อน คือ

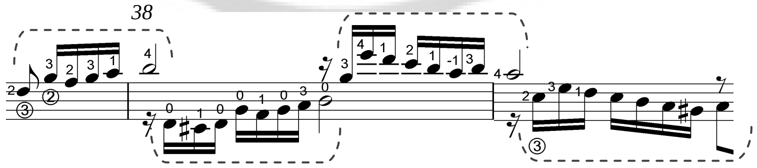
1.2.1 ท่อนแรก ท่อนนี้เป็นการนำเสนอทำนองหลักของเพลง มุ่งเน้นให้แนวทำนองเด่นชัดด้วยวิธีกำหนดแนวทำนองให้อยู่แนวบนสุด (โน้ตหางขึ้น) ทำให้ฟังและเข้าใจทำนองได้ง่าย มีการแปรทำนองด้วยการเทรโมโลในโน้ตที่มีเสียงยาว ดังตัวอย่าง



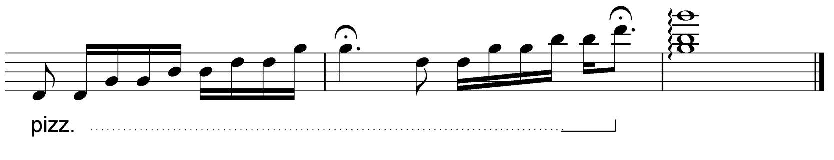
1.2.2 ท่อนสอง ท่อนนี้เป็นการย้ำทำนองหลักอีกครั้ง โดยมีการย้ายแนวทำนองให้ต่ำลงมา 1 ช่วงคู่แปด ตั้งแต่จุดเริ่มต้นของท่อนถึงห้องที่ 27 ในจังหวะที่ 1 ดังตัวอย่าง

1.3 มีการแปรทำนองโดยใช้โน้ตทำนองสลับเสียงโน้ต E ซึ่งเป็นโน้ตบนสายเปิด



1.4 มีการใช้กลุ่มทำนองสั้นๆ 4 กลุ่ม ล้อทำนองกันระหว่างเสียงสูง (หางขึ้น) สลับกับเสียงต่ำ (หางลง)



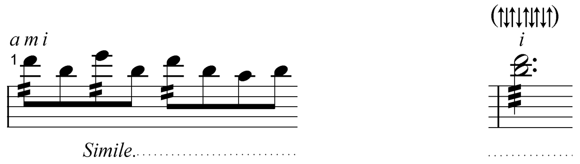
1.5 ทำนองในช่วงสุดท้ายของเพลงนี้เคลื่อนที่ในลักษณะอาร์เปโจ (Arpeggio) โดยมีการซ้ำโน้ตในคอร์ด และเคลื่อนที่ขึ้นไปจนถึงโน้ตสูงสุดซึ่งให้ความรู้สึกถึงการจบเพลงนี้อย่างสมบูรณ์



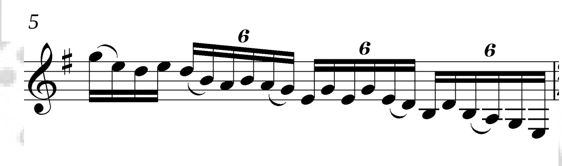
2. วิเคราะห์จังหวะ

อัตราจังหวะที่ใช้ในเพลงนี้เป็นอัตราจังหวะสี่ธรรมดา C (common time) ความเร็วของเพลงอยู่ในระดับช้าปานกลาง โน้ตตัวแรกของเพลงนี้อยู่ในจังหวะยกที่ต้นเพลง

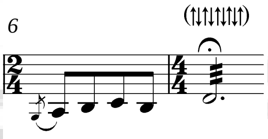
2.1 บทนำ มีการบรรเลงโน้ตรัว เพื่อเลียนจังหวะการดีดรัวแบบเครื่องดนตรีซึงของทางภาคเหนือ



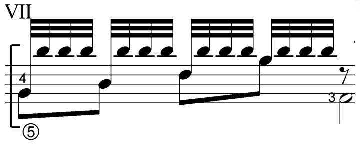
- มีการใช้โน้ต 6 พยางค์ในหนึ่งจังหวะ เรียงต่อกันสามชุด ความหนาแน่นของโน้ตที่เพิ่มขึ้นนี้ ส่งผลให้อัตราเร่งของเพลงเพิ่มขึ้นและทำให้ฟังเหมือนเพลงดำเนินเร็วขึ้น

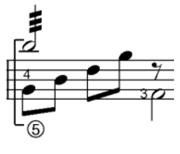


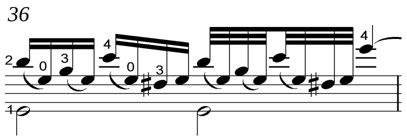
- มีการเปลี่ยนอัตราจังหวะเป็น 2/4 และเปลี่ยนอัตราจังหวะอีกครั้งเป็น 4/4 ในห้องที่ 7 จบท่อนนี้ด้วยการบรรเลงรัวยาว ก่อนจะเข้าสู่ท่อนทำนองหลัก

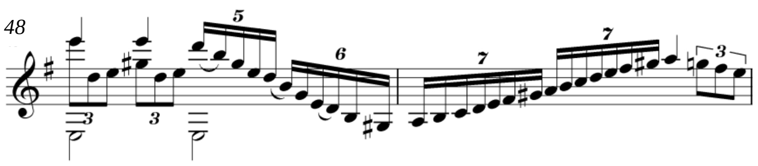


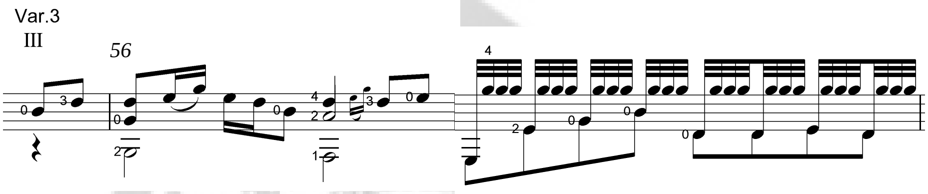
2.2 ทำนองหลัก มีการนำเอาลักษณะจังหวะของการเทรโมโลมาใช้ในทำนองที่มีจังหวะยาว ดังตัวอย่าง



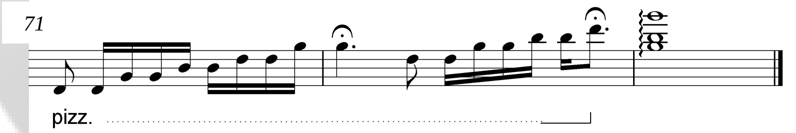
เท่ากับ

2.3 ในห้องที่ 36 มีการย่อส่วนลักษณะจังหวะลงอย่างชัดเจน จากโน้ตเขบ็ตสองชั้นกลายเป็นเขบ็ตสามชั้น ยิ่งทำให้อัตราเร่งของเพลงเพิ่มมากขึ้นอย่างรวดเร็ว



2.4 ในท่อนแปรทำนองที่ 2 มีการใช้โน้ต 3 พยางค์ โน้ต 5 พยางค์ โน้ต 6 พยางค์ และโน้ต 7 พยางค์ อย่างอิสระในท่อนนี้ ดังตัวอย่าง

2.5 ท่อนแปรทำนองที่ 3 ใช้การเทรโมโลในการแปรจังหวะทำนองเกือบตลอดทั้งท่อน ทำให้จังหวะในท่อนนี้มีความพลิ้วไหว แต่ก็ให้อัตราจังหวะที่นิ่ง คงที่ และสม่ำเสมอ



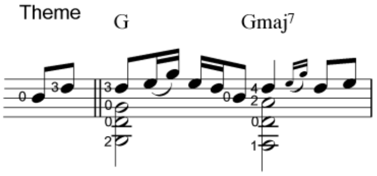
2.6 มีการยืดจังหวะปรากฏขึ้นสองครั้ง เป็นการหยุดพักสั้นๆ ในช่วงท้ายของท่อน

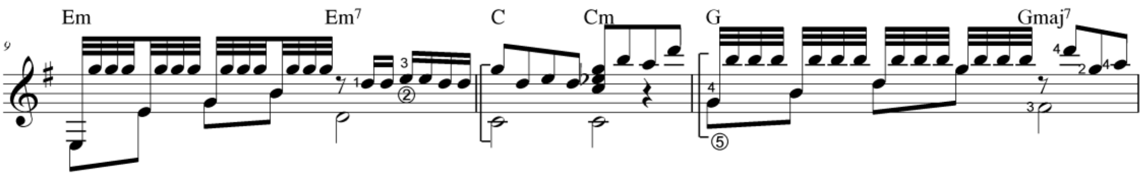


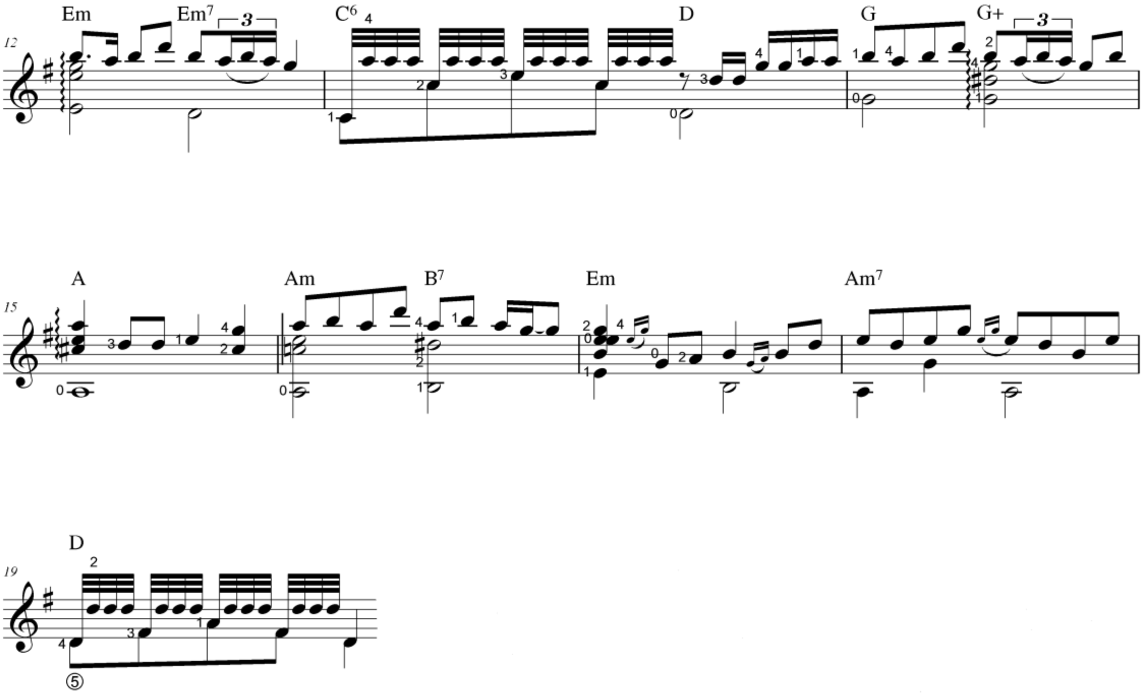
3. วิเคราะห์เสียงประสาน

บันไดเสียงที่เลือกนำมาเรียบเรียงในเพลงนี้คือ บันไดเสียง G เมเจอร์ ซึ่งมีความเหมาะสมในการบรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียว พื้นผิว (texture) ของบทเพลงเป็นแบบโฮโมโฟนี (Homophony)

3.1 มีการใช้คอร์ดในทำนองหลักดังนี้

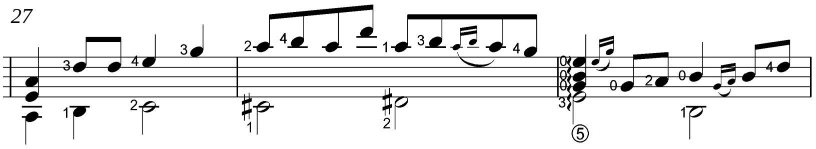




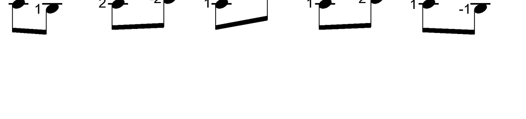


ในเพลงนี้ มีการเปลี่ยนคอร์ดทุกสองจังหวะเป็นส่วนใหญ่ ส่วนใหญ่ใช้เสียงประสานด้วยวิธีอาร์เปโจ (Arpeggio) นอกจากนี้มีการใช้คอร์ดและเสียงประสานที่น่าสนใจดังต่อไปนี้

3.2 ในห้องที่ 27 ถึงห้องที่ 29 แนวเบสดำเนินขึ้นทีละขั้น โดยอาศัยการพลิกกลับของคอร์ด A และคอร์ด B7 พลิกกลับครั้งที่ 1 ในห้องที่ 28

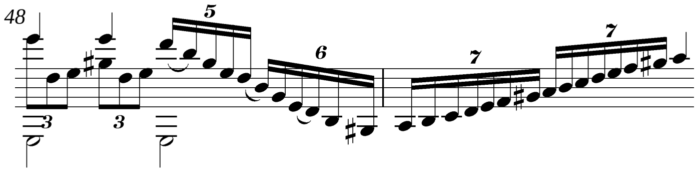


3.3 พบว่ามีแนวทำนองและแนวเบสประสานเสียงเป็นคู่ 6 ขนานขึ้นลงตามแนวทำนอง

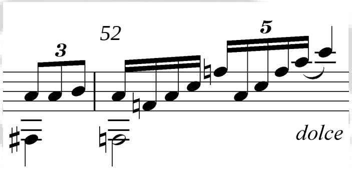


3.4 ท่อนแปรทำนองที่ 2 มีการใช้คอร์ดและเสียงประสานที่น่าสนใจดังนี้

- ห้องที่ 48 มีการใช้คอร์ด E7 ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดโดมินันท์ของคอร์ด Am บรรเลงในลักษณะการกระจายคอร์ดเพื่อเกลาไปสู่คอร์ด Am ในห้องถัดไป

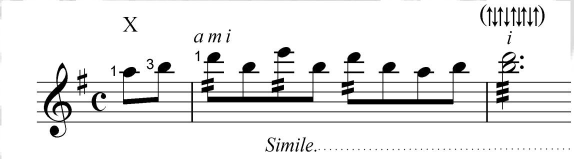


- ห้องที่ 52 มีการใช้คอร์ด F ซึ่งเป็นคอร์ดที่อยู่นอกบันไดเสียงของเพลงนี้ โดยมีการเกลาจากจังหวะที่ 4 ของห้องที่ 51 มาก่อน

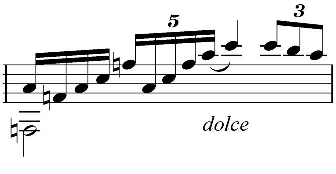


4. วิเคราะห์สีสันเสียง

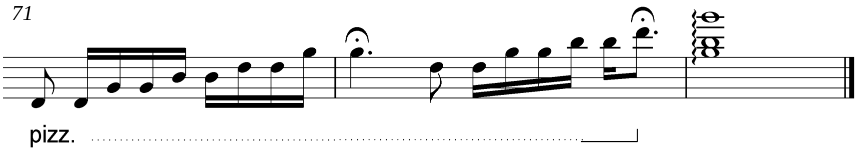
4.1 ใช้การดีดรัวสายเพื่อเลียนสีสันของดีดซึง



4.2 ในห้องที่ 52 ตั้งแต่โน้ตตัวสุดท้ายของกลุ่มโน้ต 5 พยางค์ ถูกกำหนดให้เล่นเสียงเบา นุ่มนวล (dolce) เพื่อลดความกระชั้นของท่อนเพลง

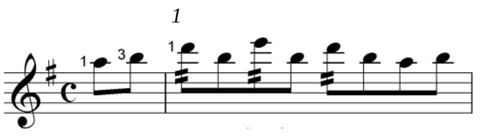
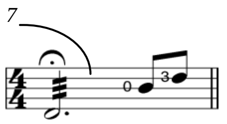


4.3 ช่วงสุดท้ายของท่อนแปรทำนองที่ 3 ใช้เทคนิคการดีดแบบพิซซิคาโต (Pizzicato) ทำให้เสียงฟังดูกระชับขึ้น



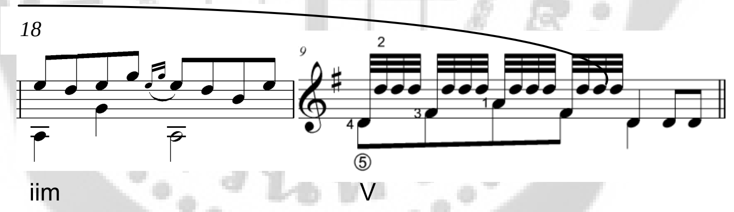
5. การวิเคราะห์ประโยคเพลง

คีตลักษณ์ของเพลงนี้เป็นแบบสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme & Variation) มีความยาวของเพลงจำนวน 73 ห้องเพลง โดยแบ่งออกเป็นท่อนต่างๆ ได้ดังนี้

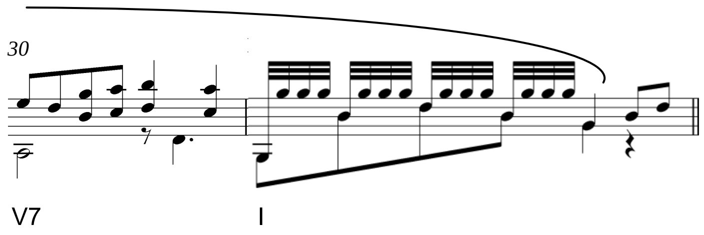
5.1 บทนำ (Introduction) เริ่มจากห้องที่ 1 – 7

ถึง

มีการสร้างประโยคถาม-ตอบ ดังตัวอย่าง

ประโยคถาม ประโยคตอบ

5.2 ทำนองหลัก (Theme) เริ่มจากห้องที่ 7 ถึงห้องที่ 31 ท่อนทำนองหลักนี้ยังแบ่งเป็นท่อนเพลงย่อยได้ 2 ท่อน คือ

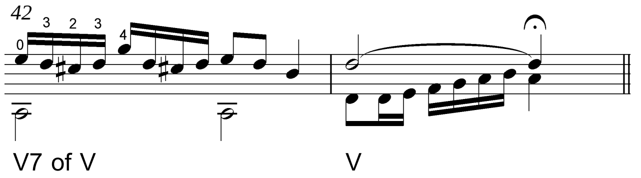
5.2.1 ท่อนแรก เริ่มจากห้องที่ 7 ถึงห้องที่ 19

การดำเนินคอร์ดในช่วงท้ายของท่อนนี้ ดำเนินจากคอร์ด iim - V จัดเป็นเคเดนซ์ไม่สมบูรณ์ หรือเคเดนซ์เปิด (Imperfect cadence)

5.2.2 ท่อนสอง เริ่มจากห้องที่ 19 ถึงห้องที่ 31

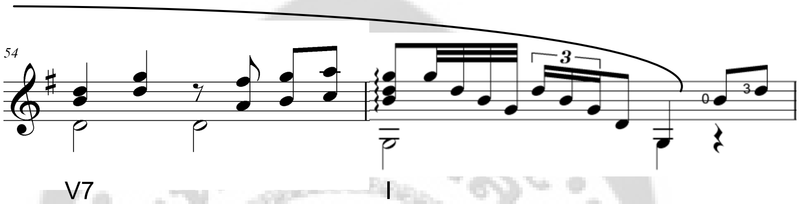


การดำเนินคอร์ดในช่วงท้ายของท่อนนี้ ดำเนินจากคอร์ด V7 – I จัดเป็นเคเดนซ์สมบูรณ์ หรือเคเดนซ์ปิด (Perfect cadence)

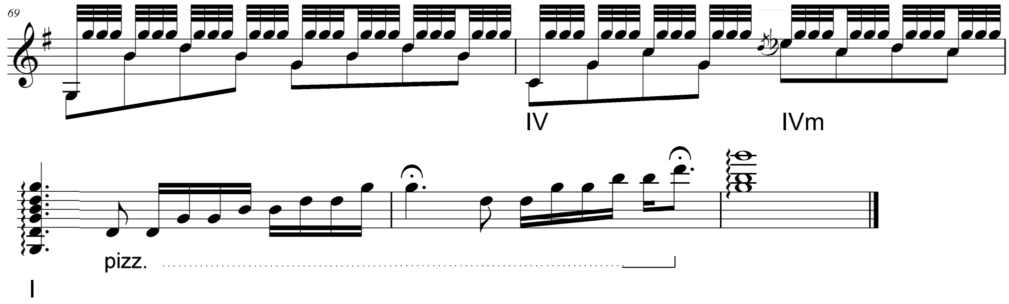
5.3 ท่อนแปรทำนองที่ 1 (First Variation) เริ่มจากห้องที่ 31 ถึงห้องที่ 43



การดำเนินคอร์ดในช่วงท้ายของท่อนนี้ ดำเนินจากคอร์ด V7 of V ไป V จัดเป็นเคเดนซ์ไม่สมบูรณ์ หรือเคเดนซ์เปิด (Imperfect cadence)

5.4 ท่อนแปรทำนองที่ 2 (Second Variation) เริ่มจากห้องที่ 43 ถึงห้องที่ 55

การดำเนินคอร์ดในช่วงท้ายของท่อนนี้ ดำเนินจากคอร์ด V7 – I จัดเป็นเคเดนซ์สมบูรณ์ หรือเคเดนซ์ปิด (Perfect cadence)

5.5 ท่อนแปรทำนองที่ 3 (Third Variation) เริ่มจากห้องที่ 55 ถึงห้องที่ 73



การดำเนินคอร์ดในช่วงท้ายของท่อนนี้ ดำเนินจากคอร์ด IV – Ivm - I จัดเป็นเคเดนซ์กึ่งปิด (Plagal cadence)

เพลงน้อยใจยา

น้อยใจยาเป็นเพลงที่เกิดขึ้นในสมัยเจ้าดารารัศมี พระชายาในรัชกาลที่ 5 โดยมีผู้ดัดแปลง (ไม่ทราบนาม) จากเพลงล่องน่านหรือพระลอล่องน่าน ให้ลงดนตรีหน้าทับแบบภาคกลาง เพื่อนำมาใช้ประกอบละครร้องเรื่อง น้อยใจยา จึงได้ชื่อเพลงว่า น้อยใจยา และทำนองเพลงมีเนื้อร้อง ประกอบการฟ้อนน้อยใจยา (ศตวรรษ พงษ์เจริญ 2535) ผู้เรียบเรียงได้ใส่สีสันลีลาการเล่นกีตาร์ออกไปในแนวป๊อป โดยมีโน้ตทำนองหลักและทำนองหลักที่แทรกในโน้ตที่เรียบเรียงเสียงประสานแล้ว ดังต่อไปนี้

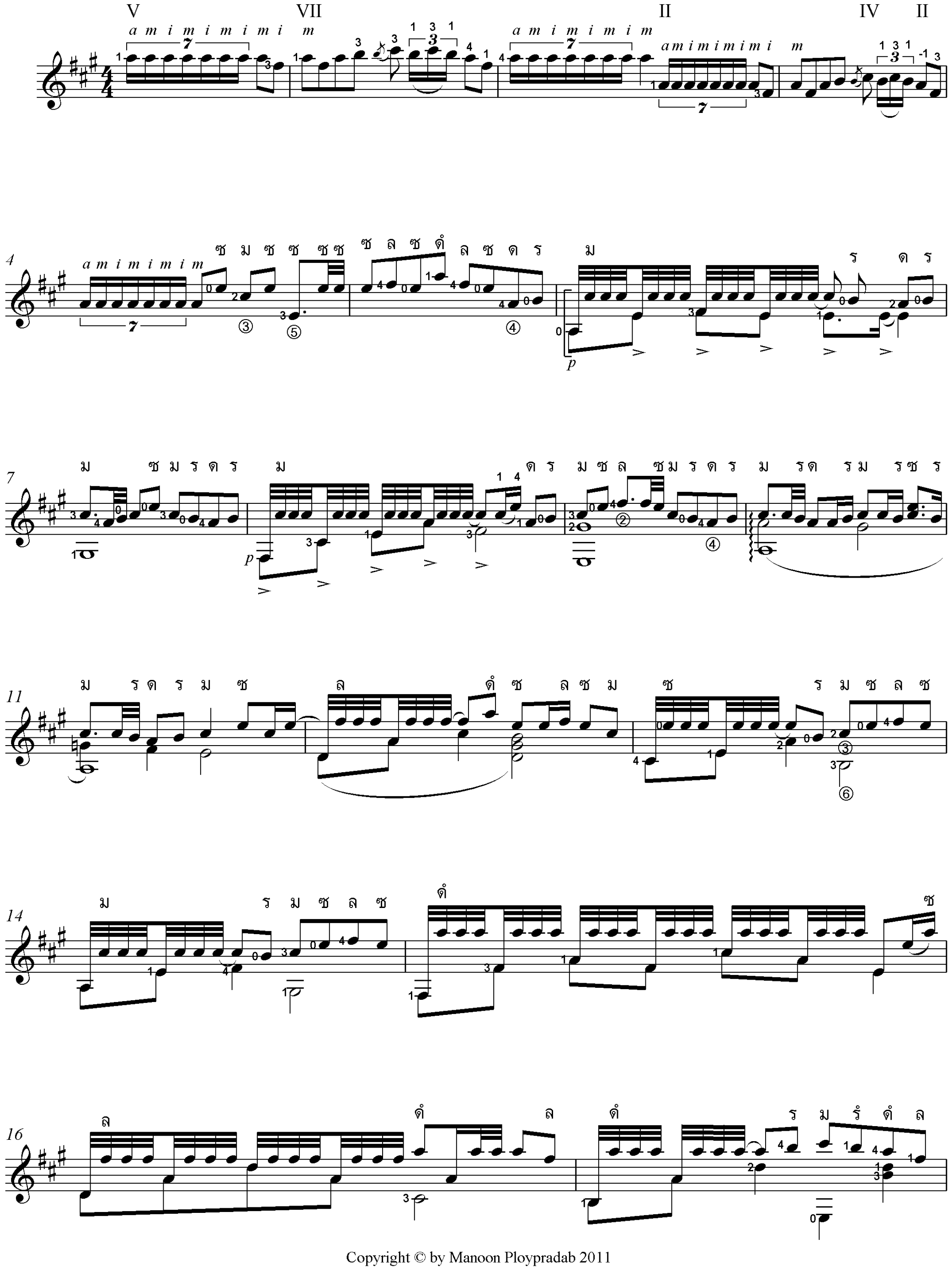
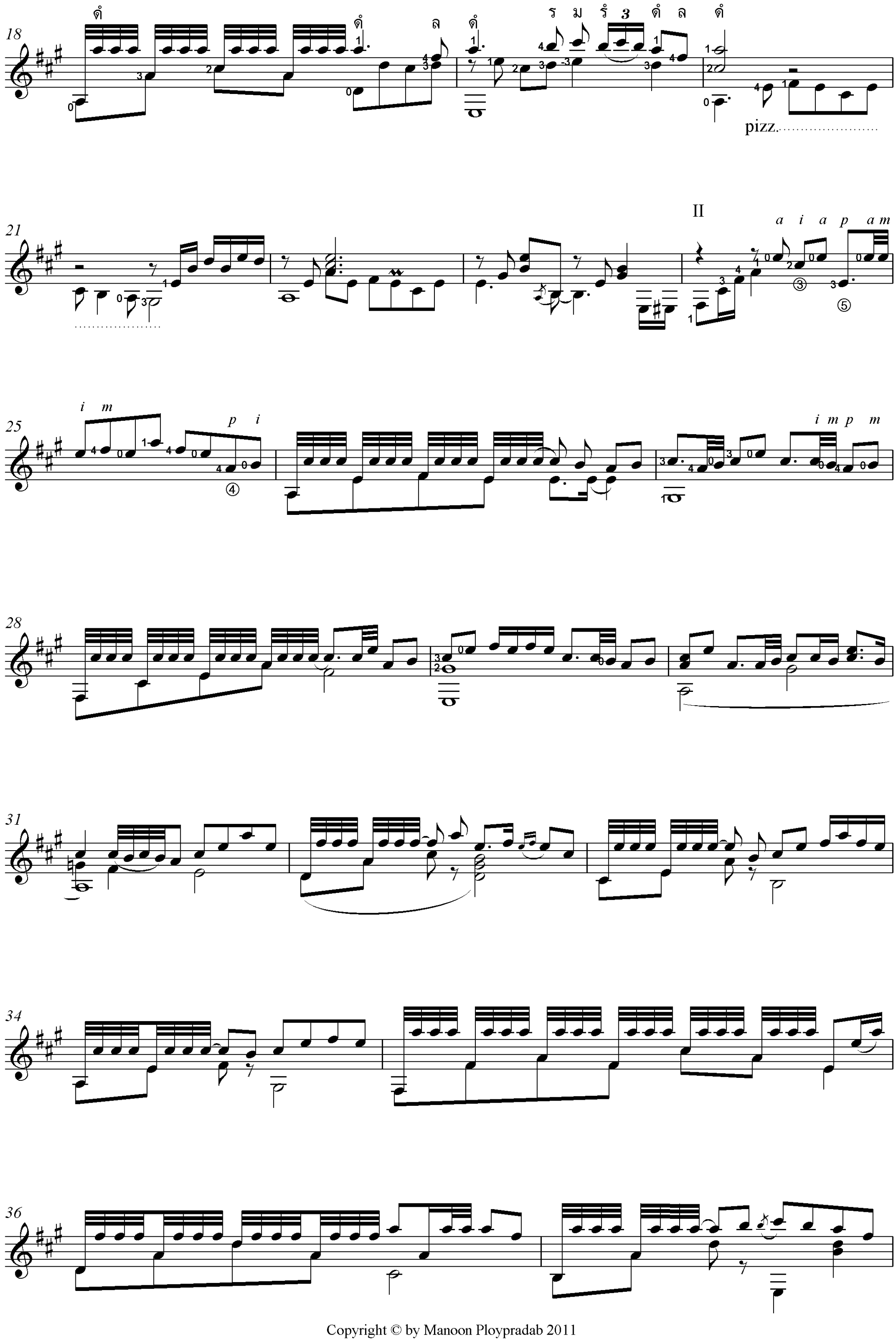
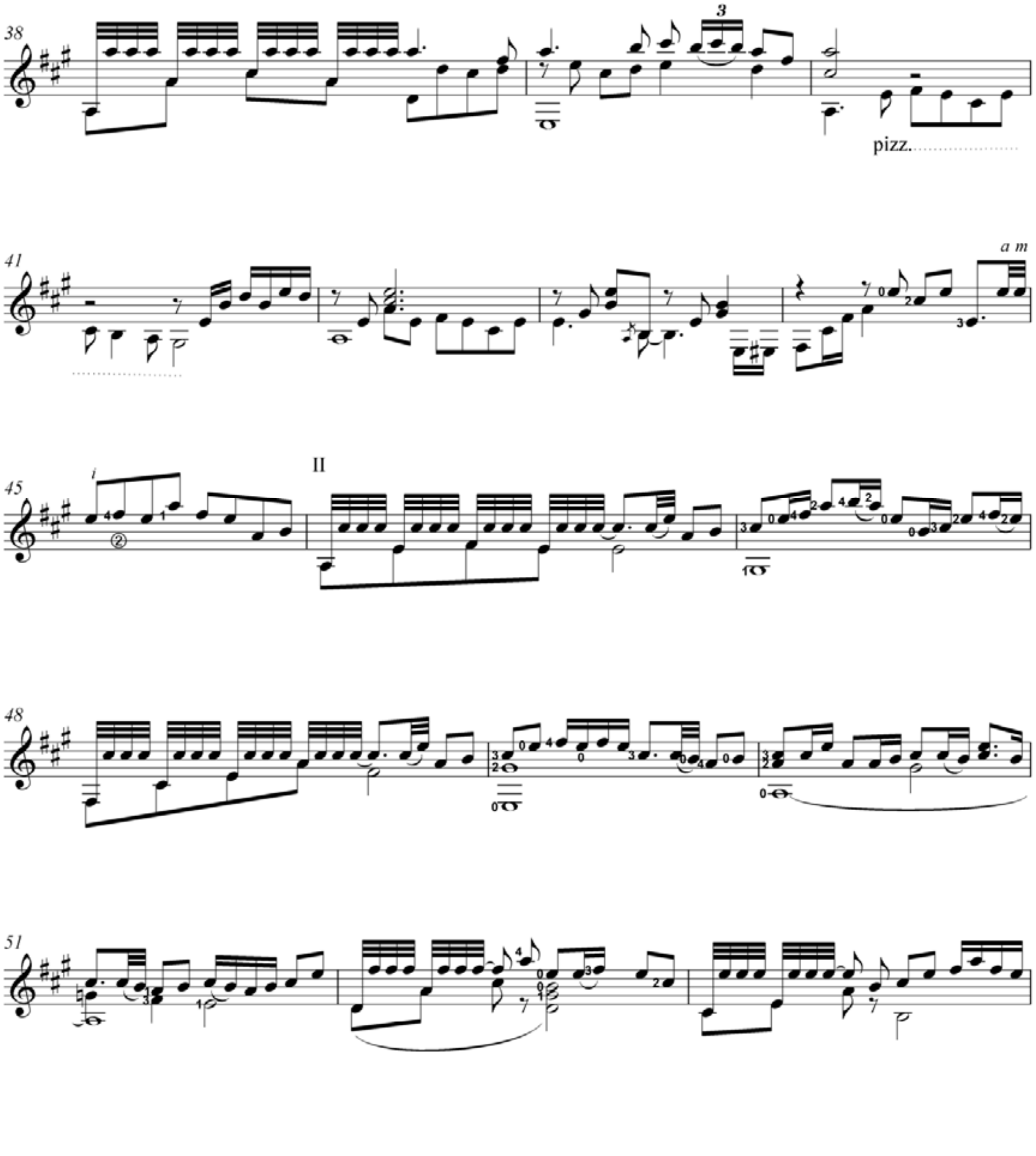
โน้ตทำนองหลัก

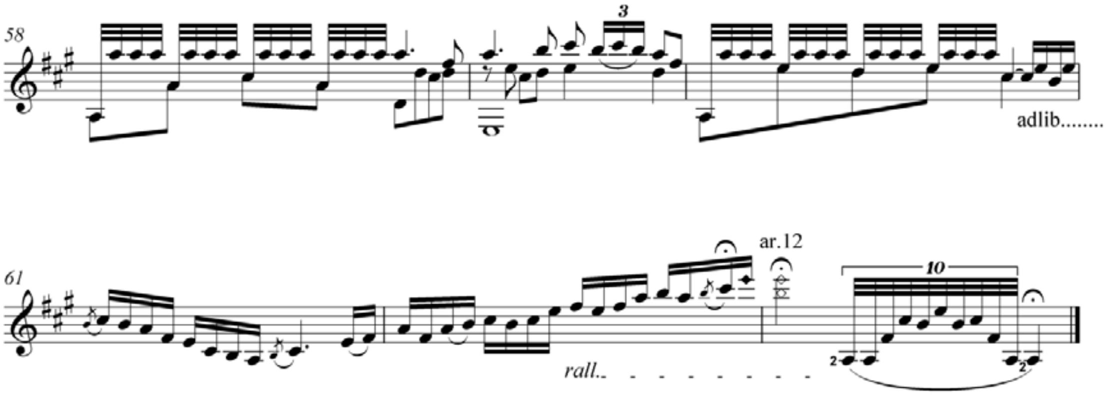
ซ ม ซ ซ	ซ ล ซ ซ	ล ซ ดํ ล	ซ ด ร ม	- ม - ม	ร ด ร ม	ซ ล ซ ม	ร ด ร ม
- ม - ม	ร ด ร ม	ซ ล ซ ม	ร ด ร ม	ร ด ร ม	ร ซ ร ม	ร ด ร ม	- ซ - ล
- - ดํ ซ	ล ซ ม ซ	- - ร ม	ซ ล ซ ม	- - ร ม	ซ ล ซ ดํ	- - - ดํ	- ซ - ล
- - - ดํ	- ล - ดํ	- - ร ม	รํ ดํ ล ดํ	- - - ดํ	- ล - ดํ	- - ร ม	รํ ดํ ล ดํ

ทำนองหลักที่แทรกในโน้ตที่เรียบเรียงเสียงประสานแล้ว

น้อยใจยา

(Noi Jai Ya)

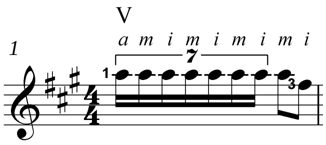
เรียบเรียงโดย มนูญ พลอยประดับ
Arranged by Manoon Ploypradab

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

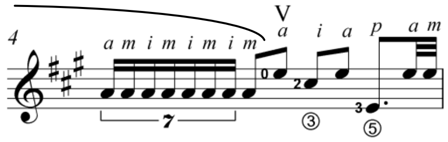


Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

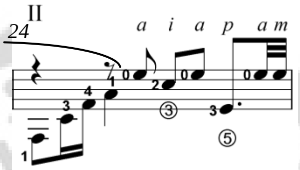
คีตลักษณ์ของเพลงนี้เป็นแบบสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme & Variation) มีความยาวของเพลงจำนวน 63 ห้องเพลง ความยาวของเพลงจำนวน 63 ห้อง ใช้เวลาในการบรรเลง 3.48 นาที โดยแบ่งออกเป็นท่อนต่างๆ ได้ดังนี้

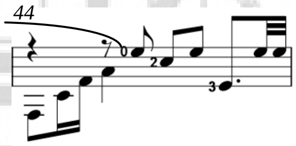
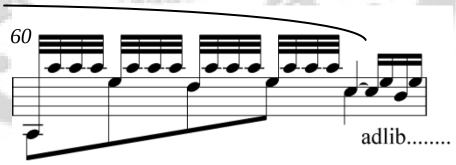
1. บทนำ (Introduction) เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4

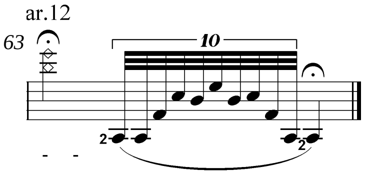




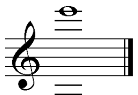
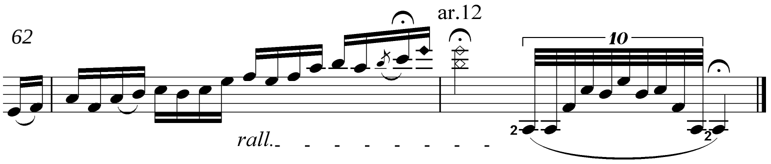
2. ทำนองหลัก (Theme) เริ่มจากห้องที่ 4 ถึงห้องที่ 24



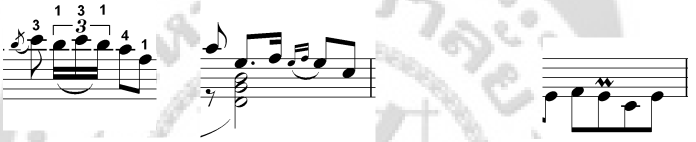
3. ท่อนแปรทำนองที่ 1 (First Variation) เริ่มจากห้องที่ 24 ถึงห้องที่ 44

4. ท่อนแปรทำนองที่ 2 (Second Variation) เริ่มจากห้องที่ 44 ถึงห้องที่ 60

5. บทจบ (Ending) เริ่มจากห้องที่ 60 ถึงห้องที่ 63



1. วิเคราะห์ทำนอง

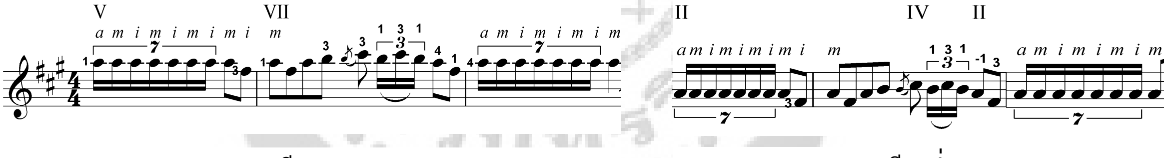
ช่วงเสียงของเพลงน้อยใจยาอยู่ระหว่างโน้ต E ถึง E เท่ากับ 3 ช่วงคู่แปดโน้ตเสียงต่ำที่สุดของเพลงนี้คือ โน้ต E เป็นเสียงเบสซึ่งพบทั่วไปในเพลง ห่างจากโน้ตเสียงสูงที่สุดคือ โน้ต E พบบนจังหวะสุดท้ายของห้องที่ 62 และจังหวะแรกของห้องที่ 63



มีการใช้โน้ตประดับสร้างความพลิ้วไหวให้กับทำนอง ซึ่งจะพบโน้ตประดับเหล่านี้ในเกือบทุกประโยคของบทเพลง แสดงให้เห็นถึงการใช้โน้ตประดับมาแปรทาง โดยโน้ตประดับที่นำมาใช้ได้แก่ เกรซโน้ต (Grace note) และมอร์เดนต์ (Mordent) โดยระยะของขั้นคู่ที่ใช้ไม่เกินคู่สาม ดังตัวอย่าง

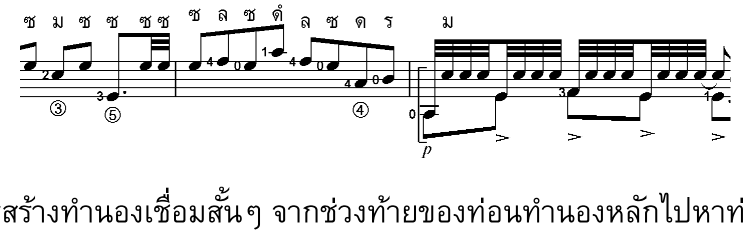


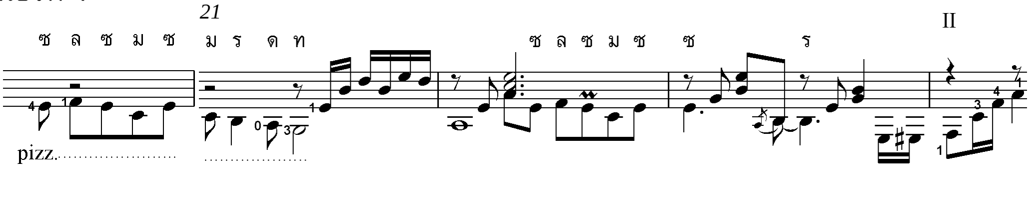
โน้ตประดับตัวเล็ก มอร์เดนต์

1.1 ทำนองของบทนำ สร้างโดยใช้โครงสร้างของบันไดเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic Scale) เกือบทั้งหมด เป็นทำนองสั้นๆ ล้อเสียงสูง-ต่ำ



เสียงสูง เสียงต่ำ

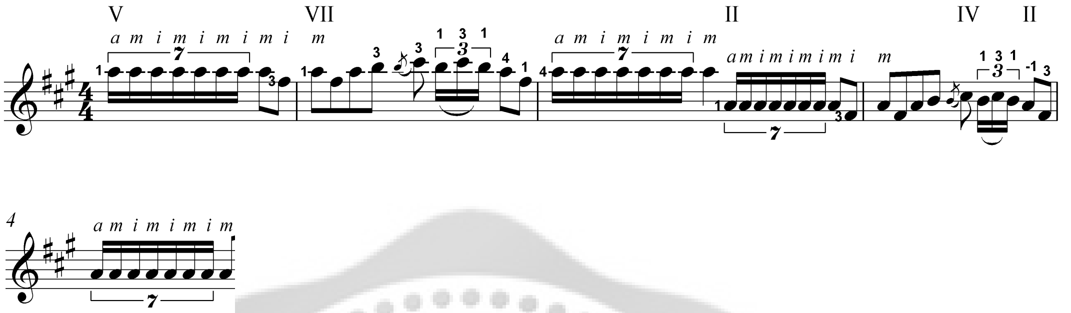
1.2 ทำนองหลักของเพลง มุ่งเน้นให้แนวทำนองเด่นชัดด้วยวิธีกำหนดแนวทำนองให้อยู่แนวบนสุด (โน้ตหางขึ้น) ทำให้ฟังและเข้าใจทำนองได้ง่าย โน้ตที่มีเสียงยาวจะถูกแปรทำนองด้วยการเทรโมโล (Tremolo) ดังตัวอย่าง

- มีการสร้างทำนองเชื่อมสั้นๆ จากช่วงท้ายของท่อนทำนองหลักไปหาท่อนแปรทำนองที่ 1



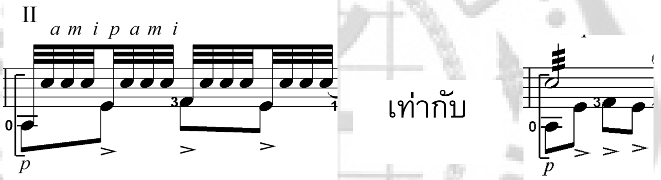
2. วิเคราะห์จังหวะ

อัตราจังหวะที่ใช้ในเพลงนี้เป็นอัตราจังหวะสี่ธรรมดา 4/4 ความเร็วของเพลงอยู่ในระดับช้าปานกลาง โน้ตตัวแรกของเพลงนี้อยู่ในจังหวะยกที่ต้นเพลง

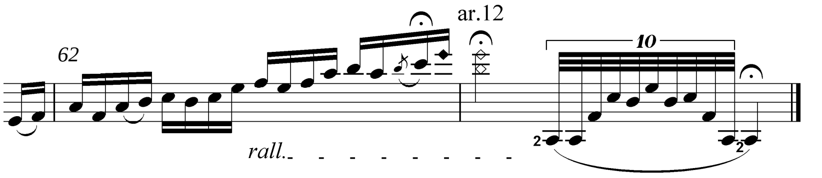
2.1 มีการบรรเลงโน้ตรัวเป็นโน้ต 7 พยางค์ในช่วงบทนำ เพื่อเลียนจังหวะการดีดรัวแบบเครื่องดนตรีซึงของทางภาคเหนือ



2.2 ท่อนทำนองหลักนี้มีการนำเอาลักษณะจังหวะของการบรรเลงเทคนิคเทรโมโลมาใช้ในทำนองที่มีจังหวะยาว ดังตัวอย่าง

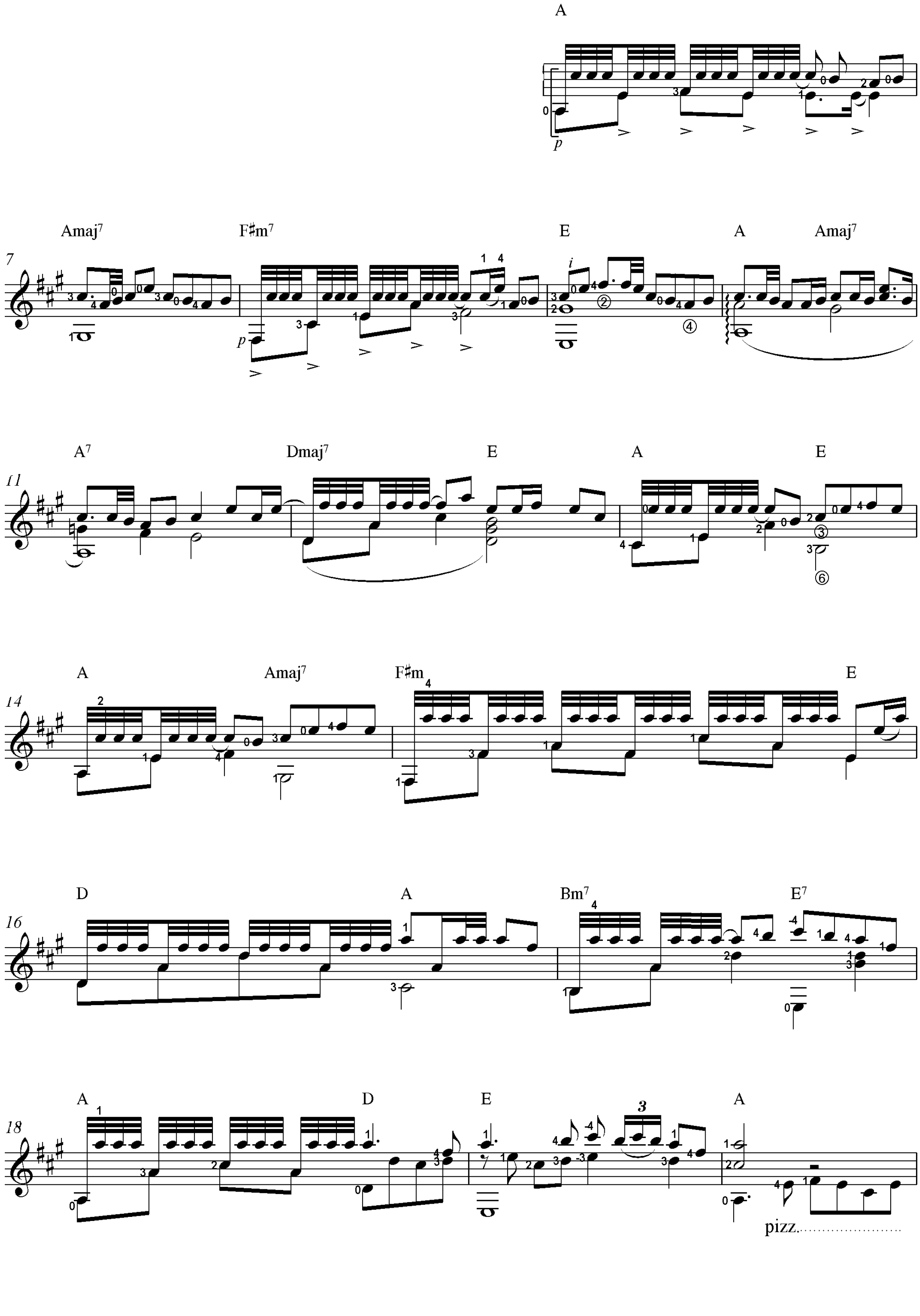
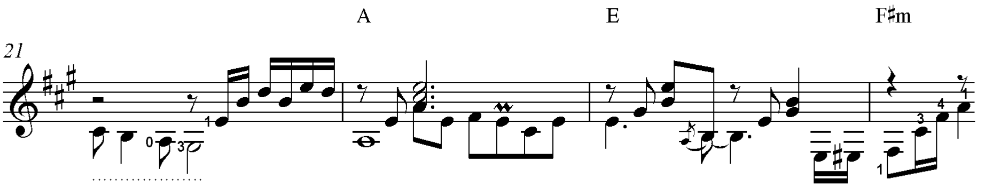


2.3 มีการยืดจังหวะปรากฏขึ้นสองครั้ง เป็นการหยุดพักสั้นๆ ในช่วงท้ายของท่อน และจบด้วยโน้ต 10 พยางค์ใน 1 จังหวะ



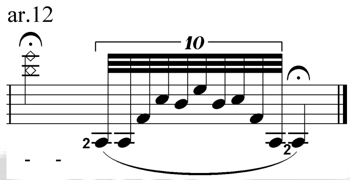
3. วิเคราะห์เสียงประสาน

บันไดเสียงที่เลือกนำมาเรียบเรียงในเพลงนี้คือ บันไดเสียง A เมเจอร์ ซึ่งมีความเหมาะสมในการบรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียว พื้นผิว (texture) ของบทเพลงเป็นแบบโฮโมโฟนี (Homophony)

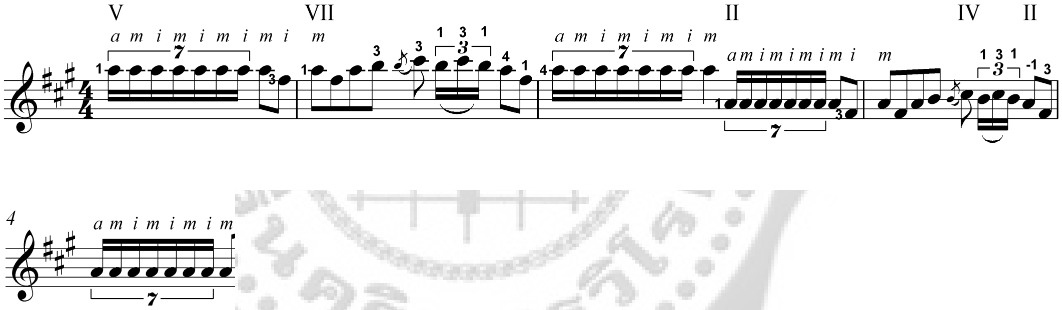
3.1 มีการใช้คอร์ดในทำนองหลักดังนี้



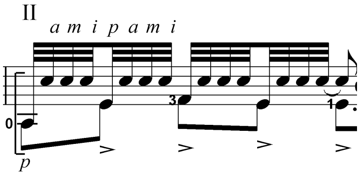
ในเพลงนี้มีการเปลี่ยนคอร์ดทุกสองจังหวะและใช้วิธีอาร์เปโจ (Arpeggio) ในการเรียบเรียงเสียงประสานเป็นส่วนใหญ่

3.2 ในห้องสุดท้ายของเพลงใช้คอร์ด Aadd9 ในลักษณะอาร์เปโจ

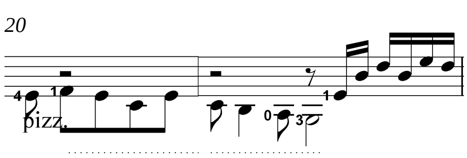


4. การวิเคราะห์สีสันเสียง

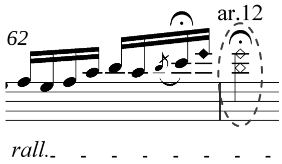
4.1 ใช้การบรรเลงโน้ตรัวซ้ำๆ กันในช่วงบทนำ เพื่อเลียนสีสันของดีดซึง

4.2 มีการใช้เทคนิคเทรโมโลในโน้ตเสียงยาวเพื่อสร้างมิติให้กับแนวทำนองและเลียนเสียงการดีดซึง



4.3 ใช้เทคนิคการการดีดแบบพิซซิคาโต (Pizzicato) ทำให้เสียงฟังดูกระชับขึ้น พบในห้องที่ 20 และบรรเลงซ้ำในห้องที่ 40



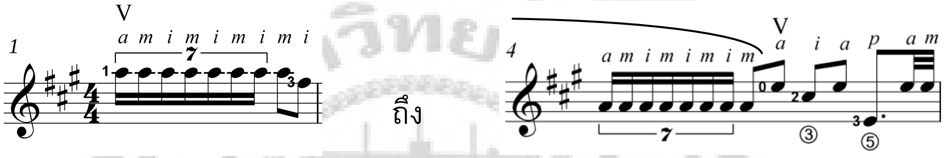
4.4 พบการใช้เสียงก้อง ประเภทฮาร์โมนิกส์แท้ (Natural harmonics) เพื่อสร้างมิติและสีสันเสียงให้กับแนวทำนองในช่วงท้ายเพลง



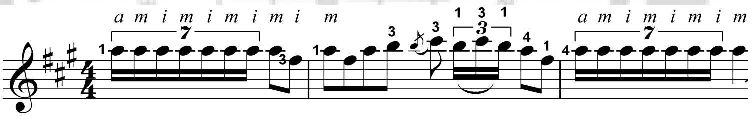
5. การวิเคราะห์ประโยคเพลง

คีตลักษณ์ของเพลงนี้เป็นแบบสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme & Variation) มีความยาวของเพลงจำนวน 63 ห้องเพลง โดยแบ่งออกเป็นท่อนต่างๆ ได้ดังนี้

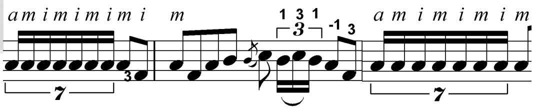
5.1 บทนำ (Introduction) เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 4



มีการสร้างประโยคถาม-ตอบ ดังตัวอย่าง

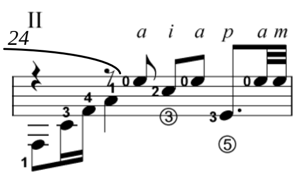


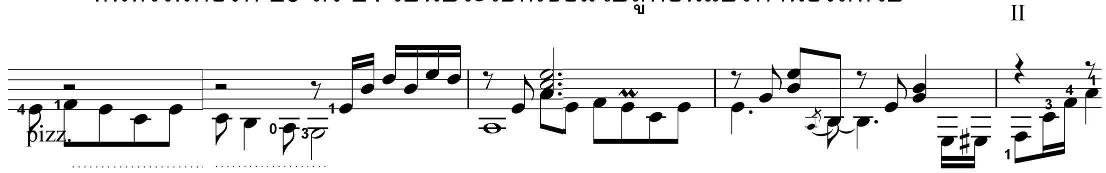
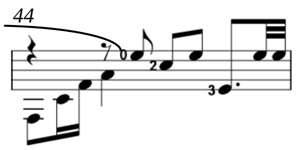
ประโยคถาม

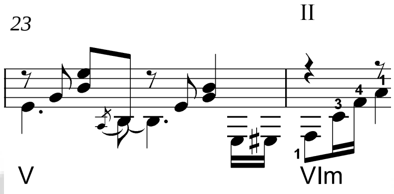


ประโยคตอบ

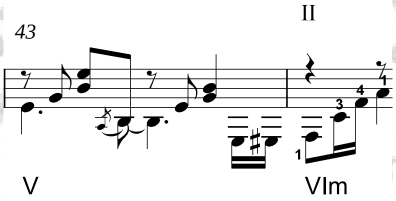
5.2 ทำนองหลัก (Theme) เริ่มจากห้องที่ 4 ถึงห้องที่ 24



ดนตรีในห้องที่ 20 ถึง 24 เป็นประโยคเชื่อมไปสู่ท่อนแปรทำนองถัดไป

5.3 ท่อนแปรทำนองที่ 1 (First Variation) เริ่มจากห้องที่ 24 ถึงห้องที่ 44

การดำเนินคอร์ดในช่วงท้ายของท่อนทำนองหลัก และท่อนแปรทำนองที่ 1 ดำเนินจากคอร์ด V - VIm จัดเป็นเคเดนซ์ขัด (Interrupted cadence) ดังตัวอย่าง

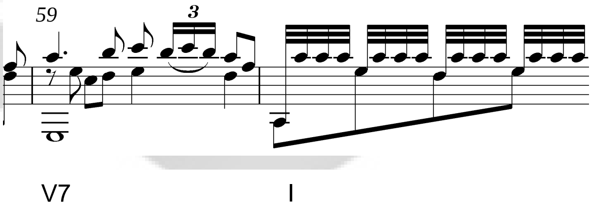


ท่อนทำนองหลัก



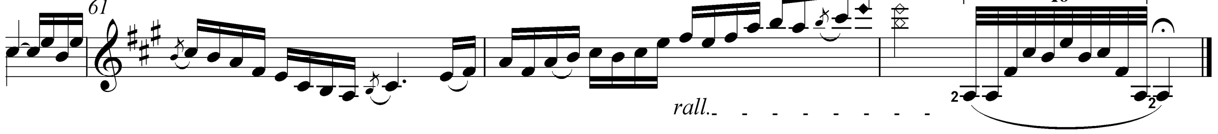
ท่อนแปรทำนองที่ 1

5.4 ท่อนแปรทำนองที่ 2 (Second Variation) เริ่มจากห้องที่ 44 ถึงห้องที่ 60



การดำเนินคอร์ดในช่วงท้ายของท่อนนี้ ดำเนินจากคอร์ด V7 - I จัดเป็นเคเดนซ์สมบูรณ์หรือเคเดนซ์ปิด (Perfect cadence)

5.5 บทจบ (Ending) เริ่มจากห้องที่ 60 ถึงห้องที่ 63



เพลงรอบเวียง

รอบเวียงเป็นทำนองเพลงที่มีสำเนียง ลีลาลูกเล่นคล้ายเพลงล่องแม่ปิงไม่มีหลักฐานปรากฏแน่ชัดว่าใครเป็นผู้แต่ง ผู้เรียบเรียงพยายามที่จะรักษารูปแบบดั้งเดิมไว้ แต่ได้ใส่คอร์ดเสียงประสาน จังหวะในรูปแบบดนตรีป๊อปปูล่าร์ผสมกับลูกเล่นคล้ายกับซึง จบด้วยเทคนิคกีตาร์คลาสสิคแบบพิสดาร โดยมีโน้ตทำนองหลักและทำนองหลักที่แทรกในโน้ตที่เรียบเรียงเสียงประสานแล้ว ดังต่อไปนี้

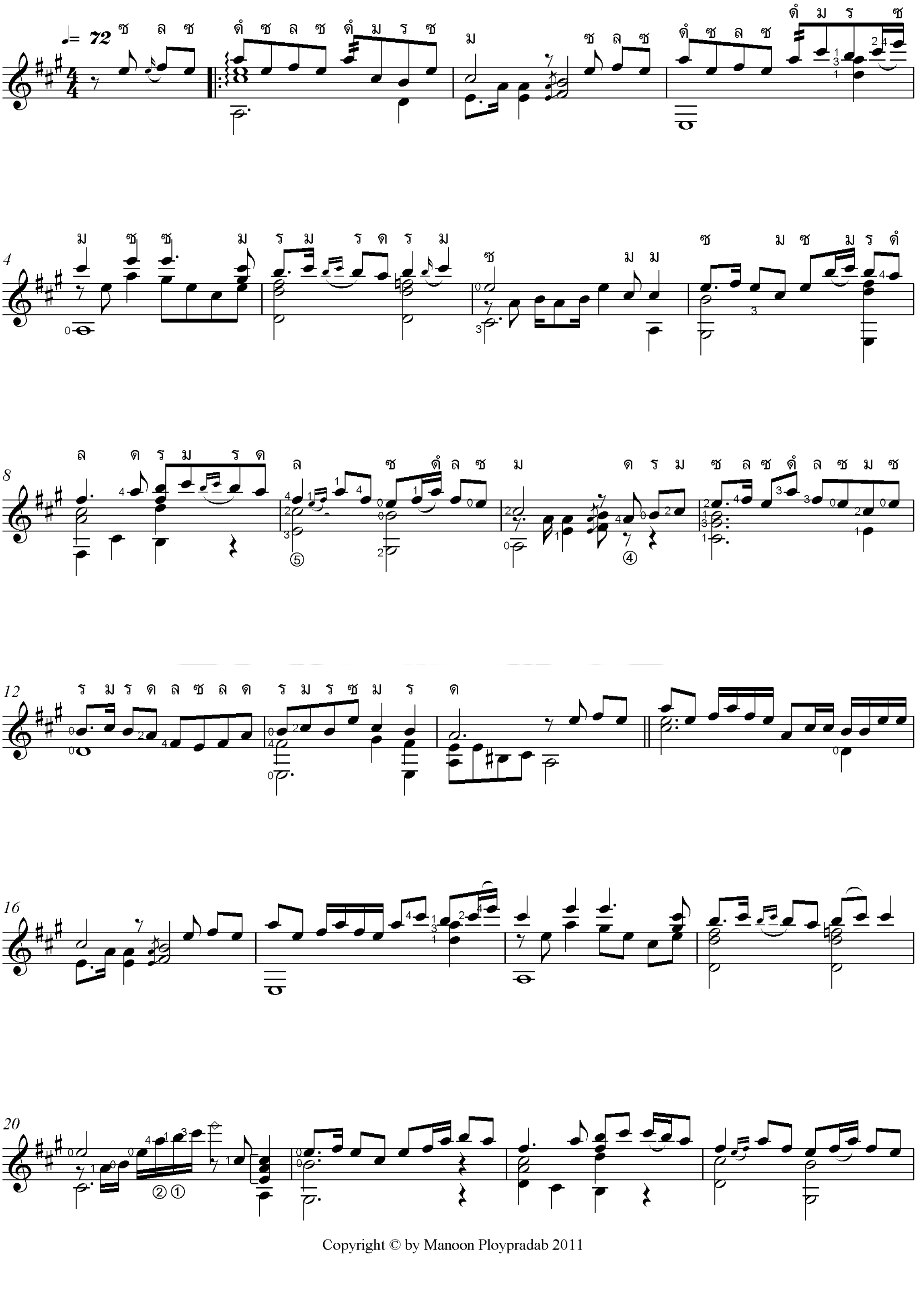
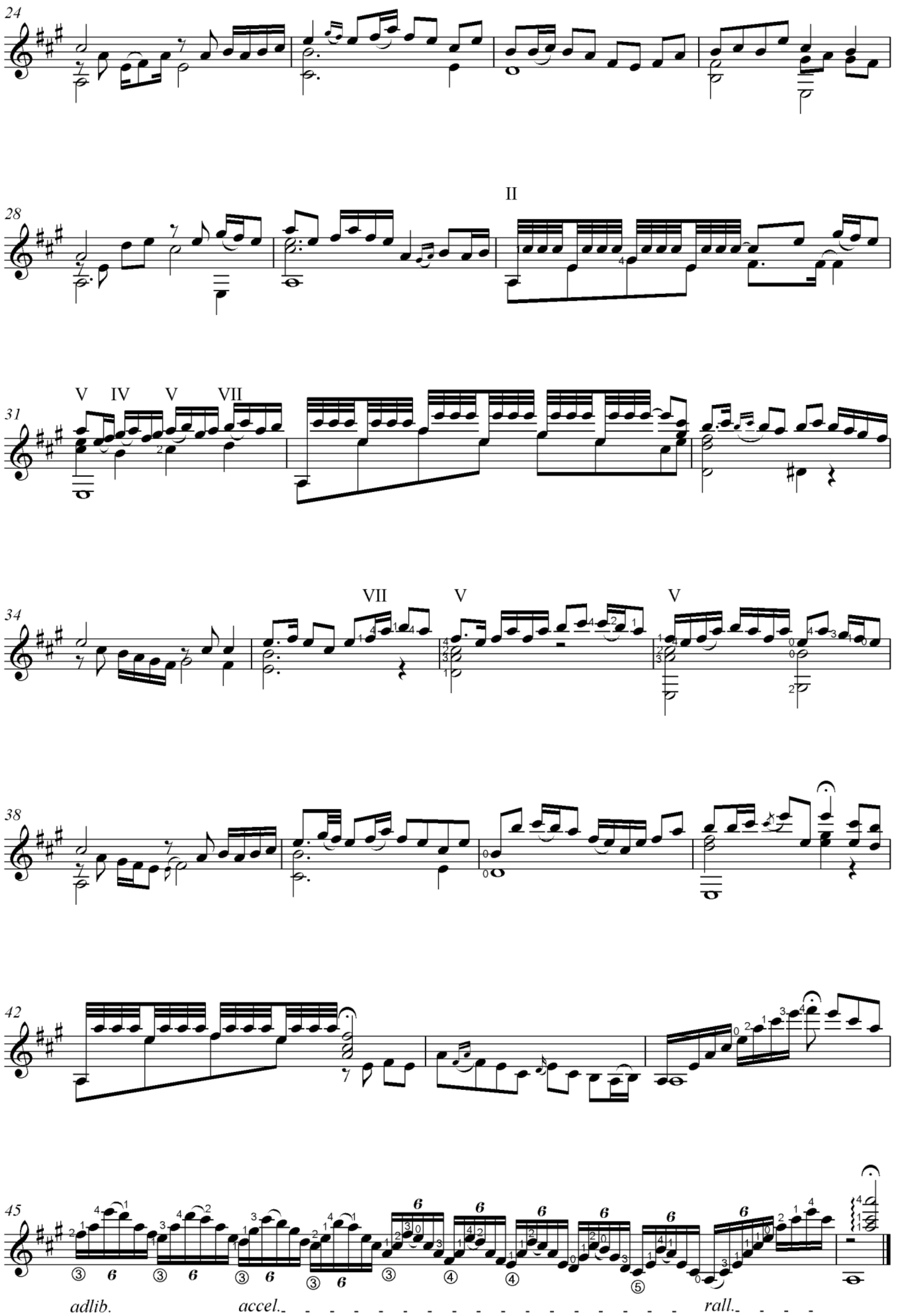
โน้ตทำนองหลัก

- - - -	ซ ล ซ ดํ	ซ ล ซ ดํ	ม ร ซ ม	- - - -	ซ ล ซ ดํ	ซ ล ซ ดํ	ม ร ซ ม
- - ซ ซ	ล ซ ม ร	ม ร ด ร	- ม - ซ	- - - -	ม ม ม ซ	ม ม ม ซ	ม ร ดํ ล
- ด - ร	ม ร ด ล	- ซ ซ ซ	ดํ ล ซ ม	- - - -	ด ร ม ซ	ล ซ ดํ ล	ซ ม - ร
ม ร ด ล	ซ ล ด ร	ม ร ซ ม	- ร - ด				

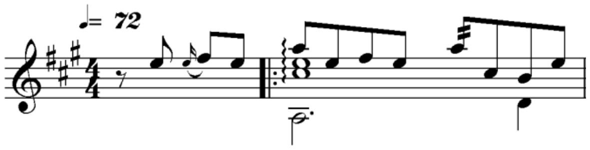
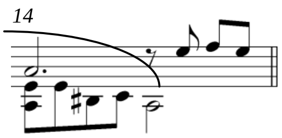
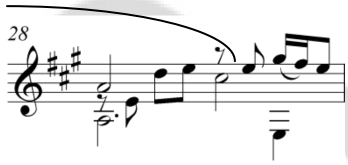
ทำนองหลักที่แทรกในโน้ตที่เรียบเรียงเสียงประสานแล้ว

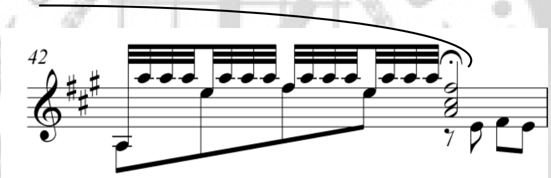
รอบเวียง

(Rorb Wieng)

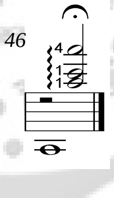
เรียบเรียงโดย มนูญ พลอยประดับ
Arranged by Manoon Ploypradab

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

คีตลักษณ์ของเพลงนี้เป็นแบบสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme & Variation) มีความยาวของเพลงจำนวน 46 ห้องเพลง ใช้เวลาในการบรรเลง 2.53 นาที โดยแบ่งออกเป็นท่อนต่างๆ ได้ดังนี้

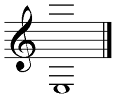
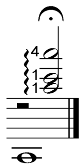
1. ทำนองหลัก (Theme) เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 14

ถึง

2. ท่อนแปรทำนองที่ 1 (First Variation) เริ่มจากห้องที่ 14 ถึงห้องที่ 28

3. ท่อนแปรทำนองที่ 2 (Second Variation) เริ่มจากห้องที่ 28 ถึงห้องที่ 42

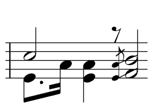
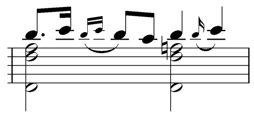


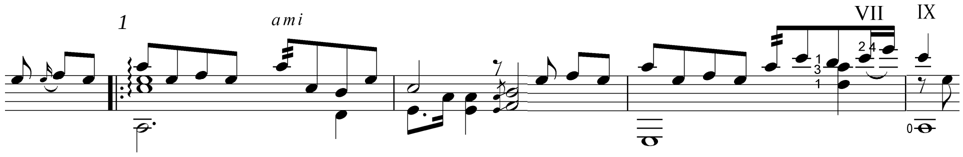
4. บทจบ (Ending) เริ่มจากห้องที่ 42 ถึงห้องที่ 46

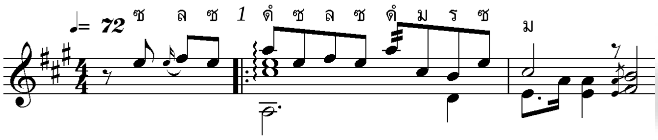


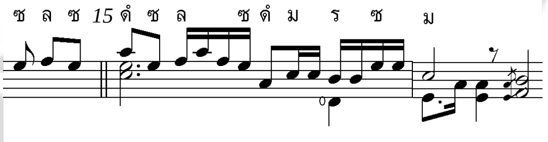
1. การวิเคราะห์ทำนอง

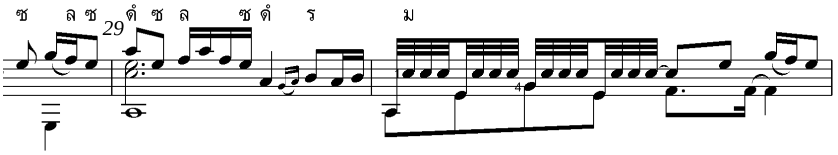
ช่วงเสียงของเพลงรอบเวียงอยู่ระหว่างโน้ต E ถึง A เท่ากับ 3 ช่วงคู่แปดกับอีกคู่ 4 เมเจอร์ โน้ตเสียงต่ำที่สุดของเพลงนี้คือ โน้ต E เป็นเสียงเบสซึ่งพบทั่วไปในเพลง ห่างจากโน้ตเสียงสูงที่สุดคือ โน้ต A พบในห้องสุดท้ายของเพลง



มีการใช้โน้ตประดับสร้างความพลิ้วไหวให้กับทำนอง ซึ่งจะพบโน้ตประดับเหล่านี้ในเกือบทุกประโยคของบทเพลง แสดงให้เห็นถึงการใช้โน้ตประดับมาแปรทาง โดยโน้ตประดับที่นำมาใช้คือ เกรซโน้ต (Grace note) โดยระยะของขั้นคู่ที่ใช้ไม่เกินคู่สาม ดังตัวอย่าง



1.1 มีการใช้โน้ต เป็นช่วงสั้นๆ บนจังหวะที่ 3 เพื่อล้อรับกับทำนองในจังหวะที่ 1 ในห้องที่ 1 และ 3 เป็นการสร้างความหลากหลายในด้านทำนอง ดังตัวอย่าง

1.2 มีความหนาแน่นของทำนองมากขึ้นตามลำดับท่อนเพลง เปรียบเทียบดังตัวอย่าง

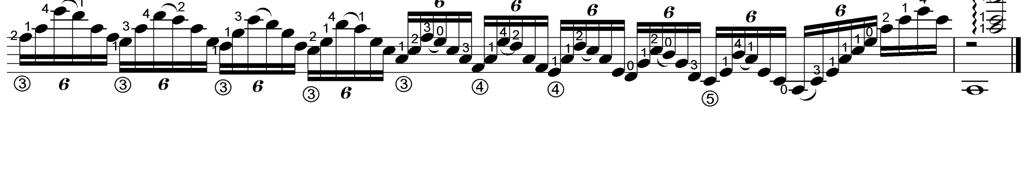


ท่อนทำนองหลัก

ท่อนแปรทำนองที่ 1



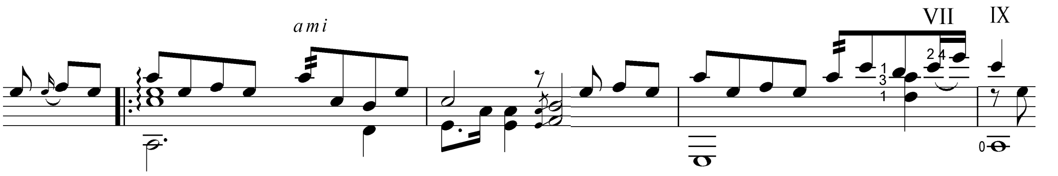
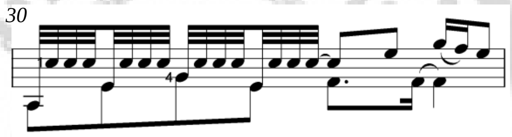
ท่อนแปรทำนองที่ 2

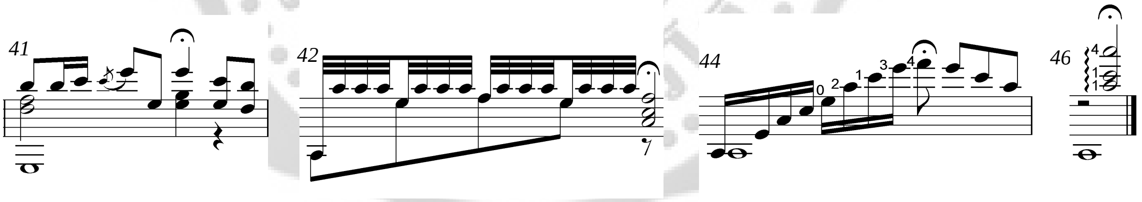
1.3 เมื่อเข้าสู่ห้องที่ 45 ได้ใช้เทคนิคอาร์เปโจ (Arpeggio) ในลักษณะขึ้นและลงอย่างรวดเร็วต่อเนื่องกันในทิศทางลงไปจนถึงห้องสุดท้ายและจบด้วยโน้ต A ซึ่งเป็นตัวโน้ตที่มีเสียงสูงสุดของเพลง



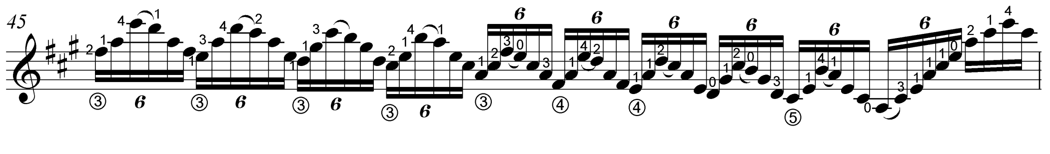
2. การวิเคราะห์จังหวะ

อัตราจังหวะที่ใช้ในเพลงนี้เป็นอัตราจังหวะสี่ธรรมดา 4/4 ความเร็วของเพลงอยู่ในระดับช้าปานกลาง ซึ่งผู้เรียบเรียงได้กำหนดความเร็วจังหวะไว้ที่ = 72 โน้ตตัวแรกของเพลงนี้อยู่ในจังหวะยกที่ต้นเพลง

2.1 มีการใช้โน้ตรัว เป็นช่วงสั้นๆ บนจังหวะที่ 3 ในห้องที่ 1 และ 3 เพื่อเลียนจังหวะการดีดรัวแบบเครื่องดนตรีซึงของทางภาคเหนือ ดังตัวอย่าง

2.2 ท่อนแปรทำนองที่ 2 มีการนำเอาลักษณะจังหวะของการบรรเลงเทคนิคเทรโมโลมาใช้ในทำนองที่มีจังหวะยาว

2.3 มีการยืดจังหวะปรากฏในห้องเพลงดังนี้

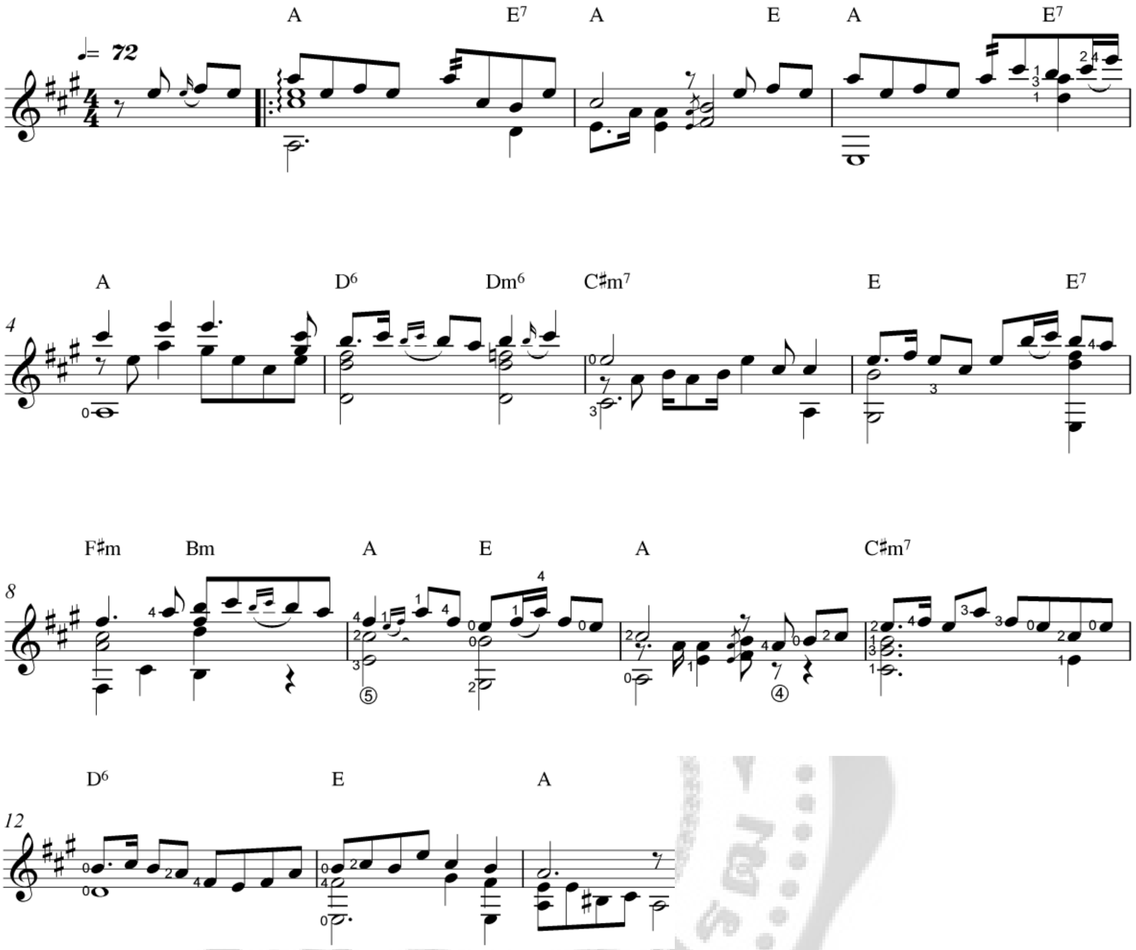


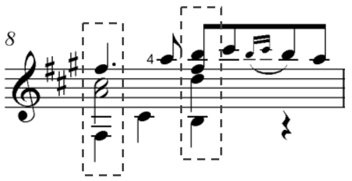
2.4 มีการใช้โน้ต 6 พยางค์ ต่อเนื่องกันถึง 10 ครั้งในห้องที่ 45 ซึ่งในห้องนี้ถูกเรียบเรียงฯให้อยู่นอกกฎเกณฑ์ของอัตราจังหวะ 4/4 สามารถยืดหยุ่นความเร็วจังหวะได้อย่างอิสระ

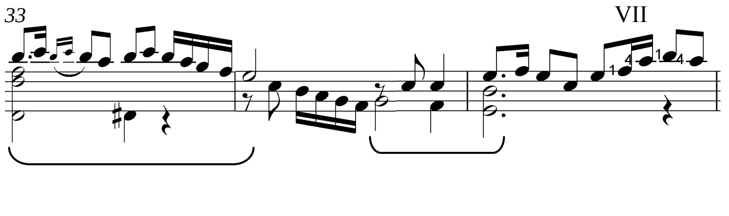


3. วิเคราะห์เสียงประสาน

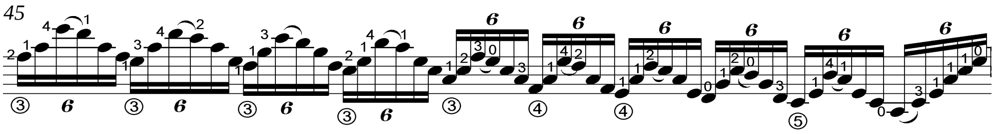
บันไดเสียงที่เลือกนำมาเรียบเรียงในเพลงนี้คือ บันไดเสียง A เมเจอร์ ซึ่งมีความเหมาะสมในการบรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียว พื้นผิว (texture) ของบทเพลงเป็นแบบโฮโมโฟนี (Homophony)

3.1 มีการใช้คอร์ดในทำนองหลักดังนี้

ในเพลงนี้มีการเปลี่ยนคอร์ดห้องเพลงละสองคอร์ดเป็นส่วนใหญ่ โดยคอร์ดแรกจะมีความยาวสามจังหวะ และคอร์ดหลังยาวหนึ่งจังหวะ โดยคอร์ดหลังนี้จะอยู่บนจังหวะที่สี่ของห้องเพลงซึ่งจัดเป็นจังหวะเบา ทำหน้าที่เป็นคอร์ดผ่าน

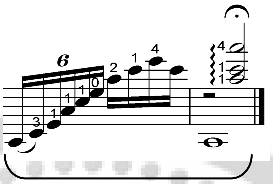
การเรียบเรียงเสียงประสานในท่อนทำนองหลักนี้ ส่วนใหญ่ใช้เสียงประสานเป็นบล็อกคอร์ด (Block chord) เพื่อให้ทำนองมีความเด่นชัด ดังตัวอย่าง

3.2 มีการเคลื่อนที่ทีละครึ่งเสียงของแนวเบสในห้องที่ 33 ถึงห้องที่ 35



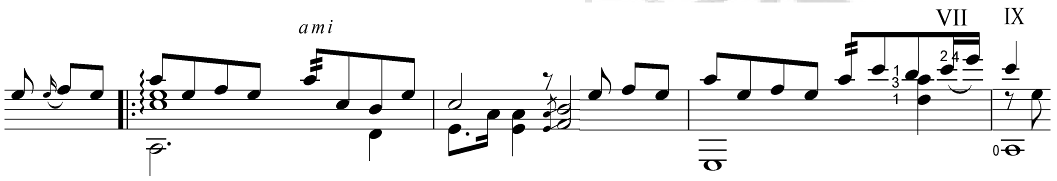
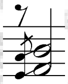
3.3 ในบทจบมีการใช้เทคนิคอาร์เปโจขึ้นลงในรูปแบบโน้ตหกพยางค์ต่อเนื่องกันถึง 10 ครั้ง โดยมีการเคลื่อนที่ของแนวเบสในทิศทางลงอย่างต่อเนื่อง



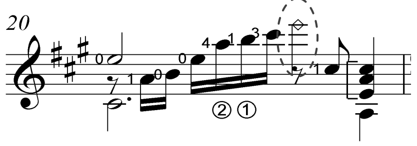
- ในครั้งที่ 10 ใช้วิธีกระจายเสียงโน้ตในคอร์ดขึ้นไปหาคอร์ดสุดท้ายโดยมีระยะกว้างของคู่เสียงถึง4 ช่วงคู่แปด



4. การวิเคราะห์สีสันเสียง

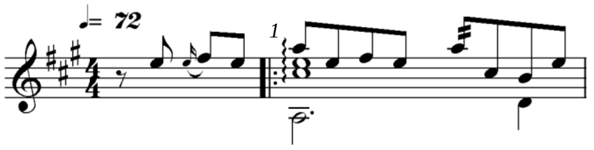
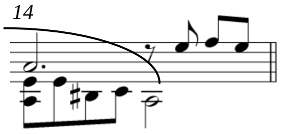
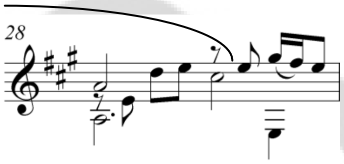
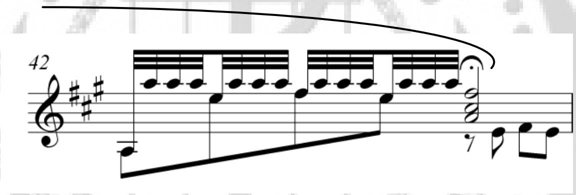
4.1 มีการใช้โน้ตรัว เป็นช่วงสั้นๆ เพื่อเลียนสีสันของดีดซึง ดังตัวอย่าง

4.2 มีการใช้โน้ตประดับ  บรรเลงโดยการรูดสายกีตาร์เป็นคู่เสียงแสดงให้เห็นถึงสีสันเสียงอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของกีตาร์ได้อย่างชัดเจน พบในห้องที่ 2, 10 และ 16

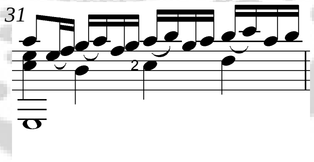
4.3 พบการใช้เสียงก้อง ประเภทฮาร์โมนิกส์แท้ (Natural harmonics) เพื่อสร้างมิติและสีสันเสียงให้กับแนวทำนอง



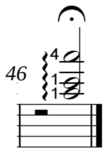
5. การวิเคราะห์ประโยคเพลง

คีตลักษณ์ของเพลงนี้เป็นแบบสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme & Variation) มีความยาวของเพลงจำนวน 46 ห้องเพลง โดยแบ่งออกเป็นท่อนต่างๆ ได้ดังนี้

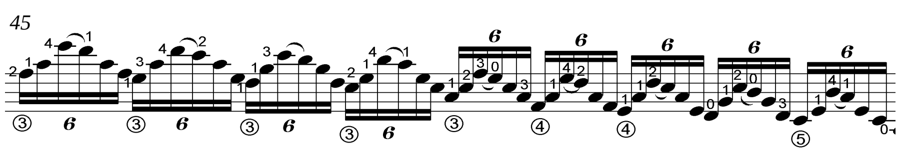
5.1 ทำนองหลัก (Theme) เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 14

ถึง

5.2 ท่อนแปรทำนองที่ 1 (First Variation) เริ่มจากห้องที่ 14 ถึงห้องที่ 28

5.3 ท่อนแปรทำนองที่ 2 (Second Variation) เริ่มจากห้องที่ 28 ถึงห้องที่ 42

- มีการใช้เทคนิคซีเควนซ์ (Sequence) ในทิศทางขึ้นอย่างต่อเนื่อง

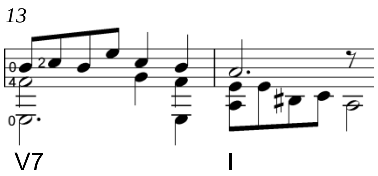
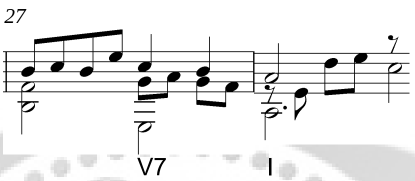


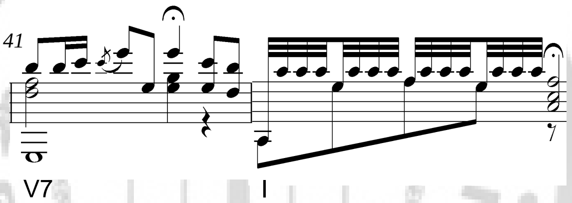
5.4 บทจบ (Ending) เริ่มจากห้องที่ 42 ถึงห้องที่ 46



- มีการใช้เทคนิคซีเควนซ์ (Sequence) ในทิศทางลงอย่างต่อเนื่อง



การดำเนินคอร์ดในช่วงท้ายของท่อนทำนองหลัก ท่อนแปรทำนองที่ 1, และ 2 ดำเนินจากคอร์ด V7 - I จัดเป็นเคเดนซ์สมบูรณ์ หรือเคเดนซ์ปิด (Perfect cadence) ดังตัวอย่าง

ท่อนทำนองหลัก

ท่อนแปรทำนองที่ 1



ท่อนแปรทำนองที่ 2

เพลงกุหลาบเชียงใหม่

กุหลาบเชียงใหม่เป็นบทเพลงเพลงเก่าแก่ของล้านนา ไม่ปรากฏนามผู้แต่ง มีท่วงทำนองไพเราะสั้นๆ เรียบง่าย ผู้เรียบเรียงได้แต่งบทนำและเพิ่มท่อนแปรทำนองในรูปแบบของดนตรีป๊อป คลาสสิค แจ๊ซ ผสมผสานกันเพื่อไม่ให้ซ้ำซาก และแสดงเทคนิคการเล่นกีตาร์อย่างหลากหลายเพื่อบรรยายว่า “ดอกกุหลาบเชียงใหม่นี้ แม้จะมีความงามสุดจะพรรณนาแต่แฝงด้วยหนามแหลมคม” ในท่อนจบบรรยายถึงผีเสื้อ หมู่แมลงผึ้งบินมาดูดน้ำหวานจากดอกกุหลาบริมน้ำตกอย่างมีความสุข โดยมีโน้ตทำนองหลักและทำนองหลักที่แทรกในโน้ตที่เรียบเรียงเสียงประสานแล้ว ดังต่อไปนี้

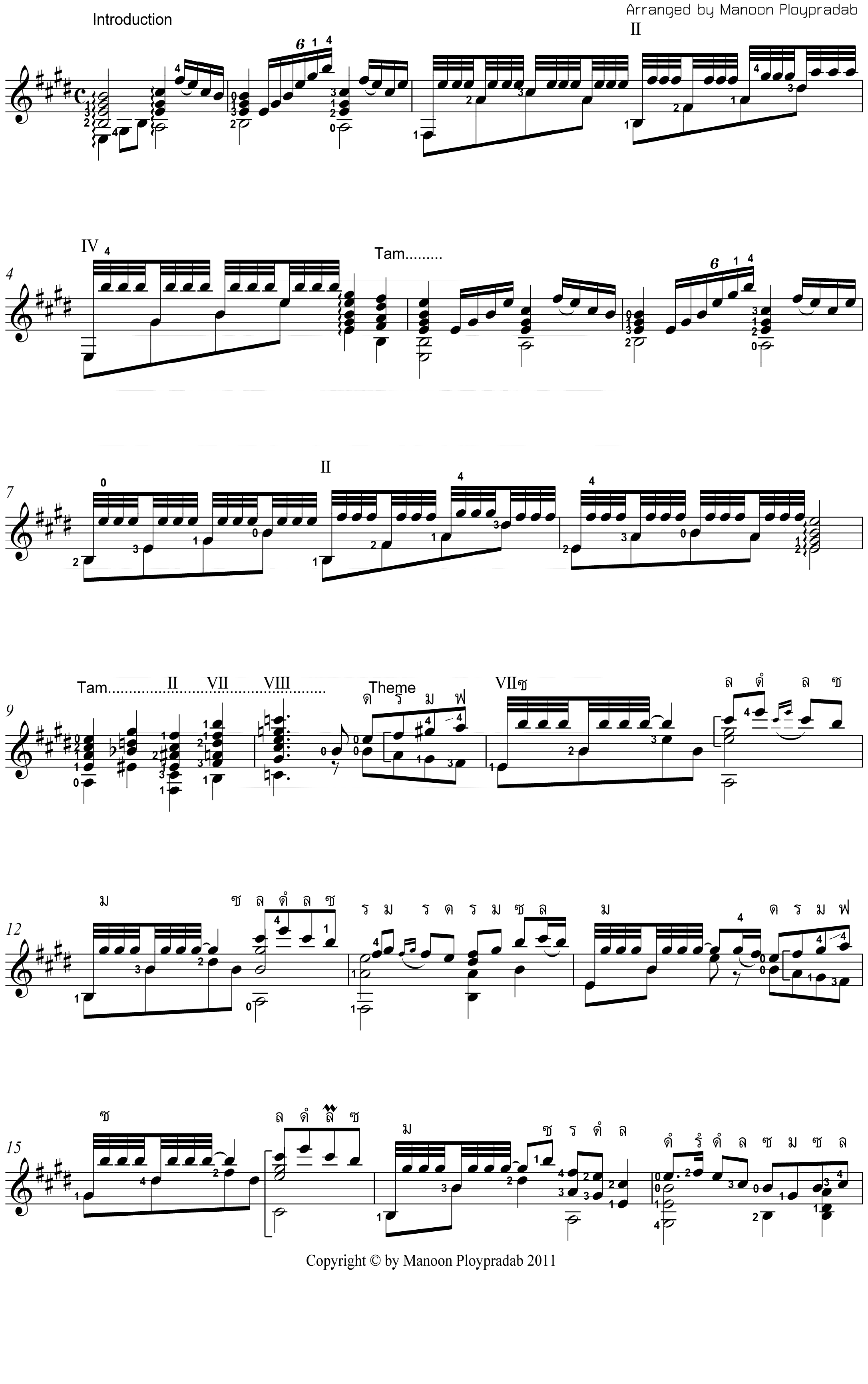
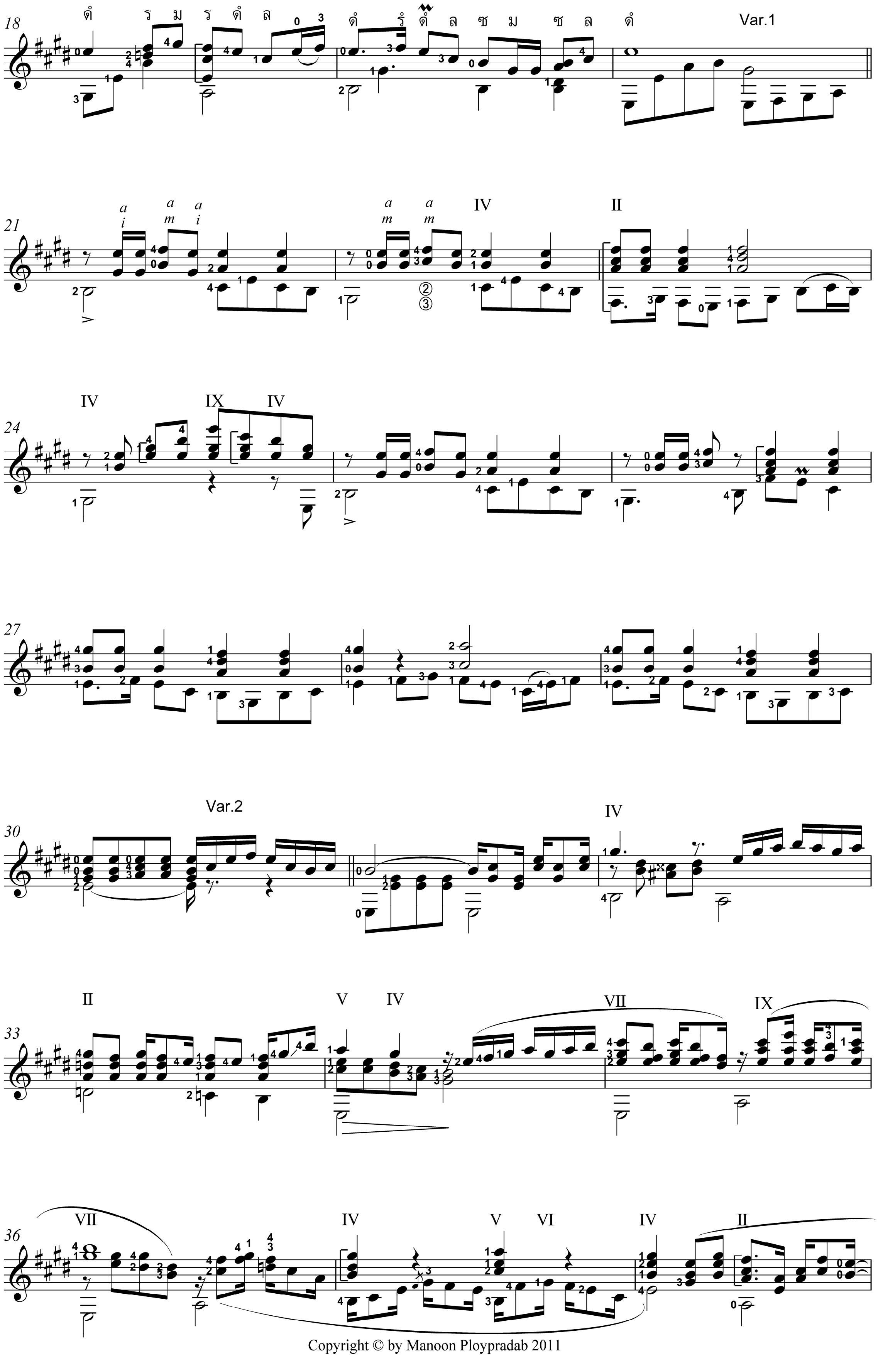
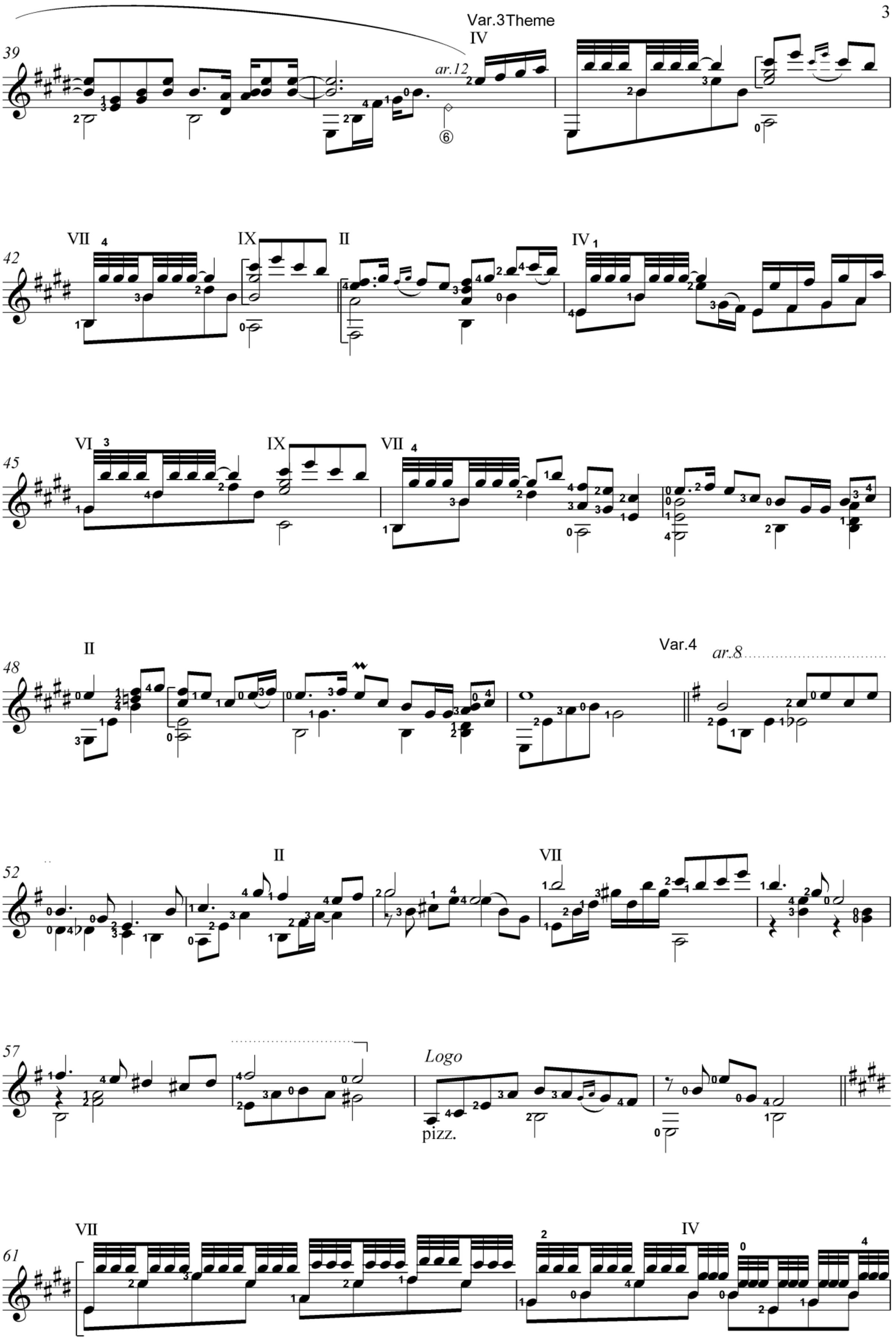
โน้ตทำนองหลัก

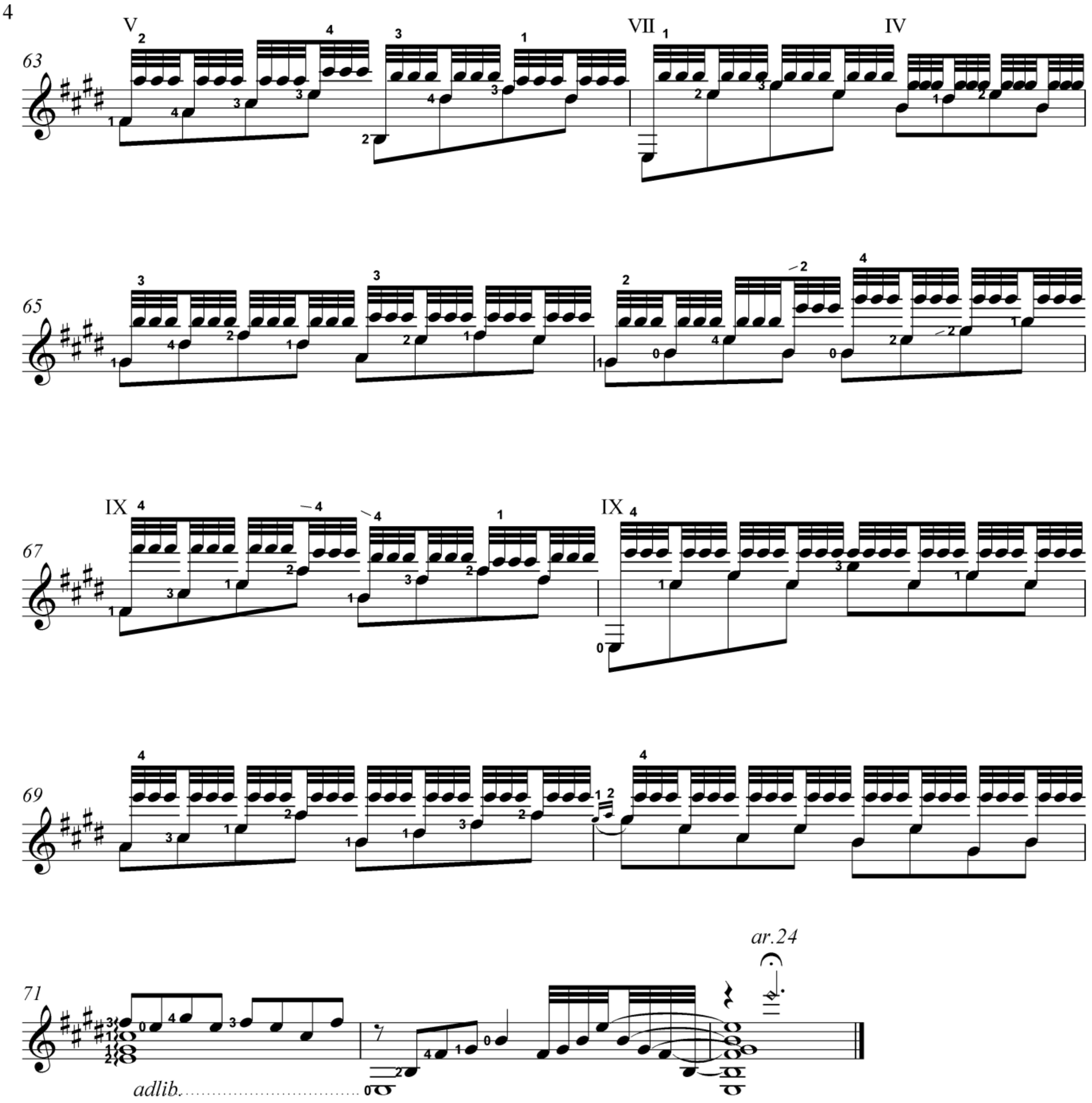
---ด	รมฟซ	---ล	ดํลซม	--ซล	ดํลซร	มรดร	มลซม
---ด	รมฟซ	---ล	ดํลซม	--ซร	ดํล-ดํ	รํ ดํ ล ซ	มซลดํ
- รมร	ดํล-ดํ	รํดํลซ	มซลดํ				

ทำนองหลักที่แทรกในโน้ตที่เรียบเรียงเสียงประสานแล้ว

กุหลาบเชียงใหม่

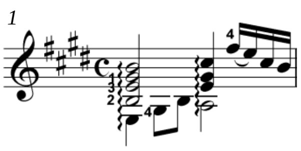
(Rose of Chiangmai)

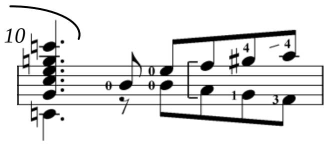
เรียบเรียงโดย มนูญ พลอยประดับ
Arranged by Manoon Ploypradab

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011



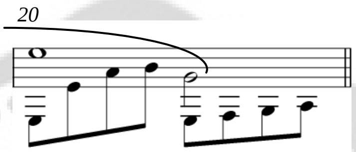
Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

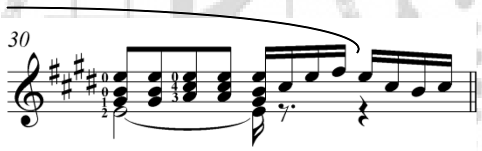
คีตลักษณ์ของเพลงนี้เป็นแบบสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme & Variation) มีความยาวของเพลงจำนวน 73 ห้องเพลง ใช้เวลาในการบรรเลง 4.21 นาที โดยแบ่งออกเป็นท่อนต่างๆ ได้ดังนี้

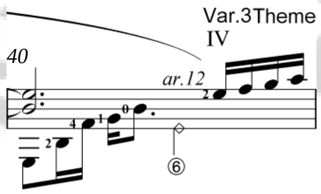
1. บทนำ (Introduction) เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 10

ถึง



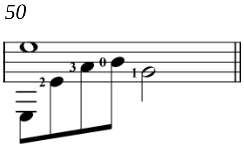
2. ทำนองหลัก (Theme) เริ่มจากห้องที่ 10 ถึงห้องที่ 20



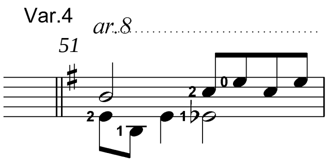
3. ท่อนแปรทำนองที่ 1 (First Variation) เริ่มจากห้องที่ 20 ถึงห้องที่ 30

4. ท่อนแปรทำนองที่ 2 (Second Variation) เริ่มจากห้องที่ 30 ถึงห้องที่ 40

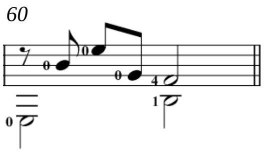


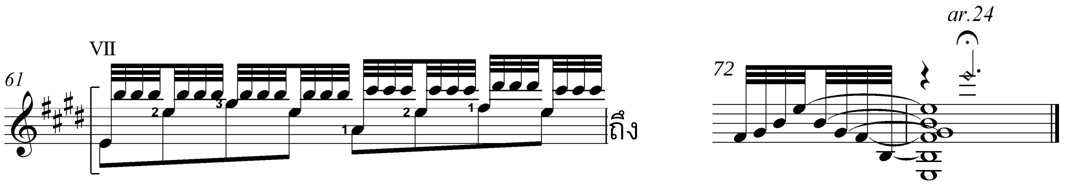
5. ท่อนแปรทำนองที่ 3 (Third Variation) เริ่มจากห้องที่ 40 ถึงห้องที่ 50



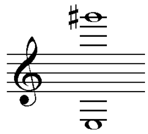
6. ท่อนแปรทำนองที่ 4 (Fourth Variation) เริ่มจากห้องที่ 51 ถึงห้องที่ 60

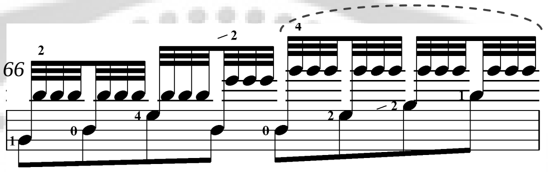


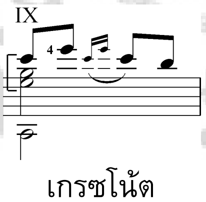
ถึง

7. ท่อนแปรทำนองที่ 5 (Fifth Variation) เริ่มจากห้องที่ 61 ถึงห้องที่ 73

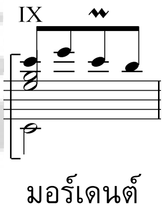


1. การวิเคราะห์ทำนอง

ช่วงเสียงของเพลงกุหลาบเชียงใหม่อยู่ระหว่างโน้ต E ถึง G#  เท่ากับ 3 ช่วงคู่แปดกับอีกคู่ 3 เมเจอร์ โน้ตเสียงต่ำที่สุดของเพลงนี้คือ โน้ต E เป็นเสียงเบสซึ่งพบทั่วไปในเพลง ห่างจากโน้ตเสียงสูงที่สุดคือ โน้ต G# ในห้องที่ 66

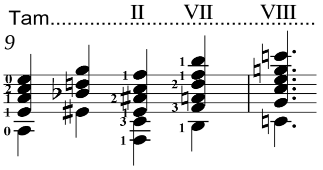


มีการใช้โน้ตประดับสร้างความพลิ้วไหวให้กับทำนอง ซึ่งจะพบโน้ตประดับเหล่านี้ในเกือบทุกประโยคของบทเพลง แสดงให้เห็นถึงการใช้โน้ตประดับมาแปรทาง โดยโน้ตประดับที่นำมาใช้ได้แก่ เกรซโน้ต (Grace note) และมอร์เดนต์ (Mordent) โดยระยะของขั้นคู่ที่ใช้ไม่เกินคู่สาม ดังตัวอย่าง

เกรซโน้ต

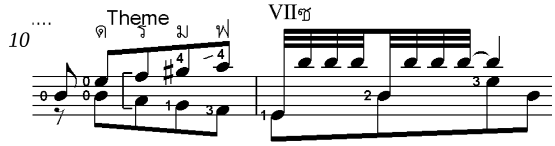


มอร์เดนต์

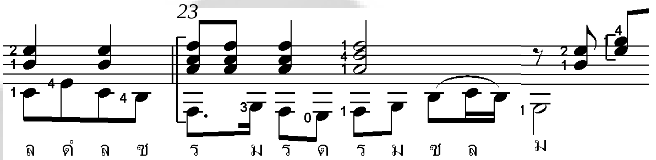
1.1 ในช่วงท้ายของบทนำมีการใช้กลุ่มคอร์ดพิเศษ บรรเลงด้วยการใช้สันมือขวาเคาะตรงบริเวณสะพานสายกีตาร์ เพื่อเลียนเสียงกลอง (Tambora)



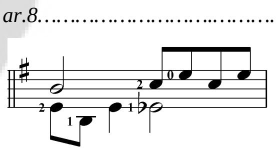
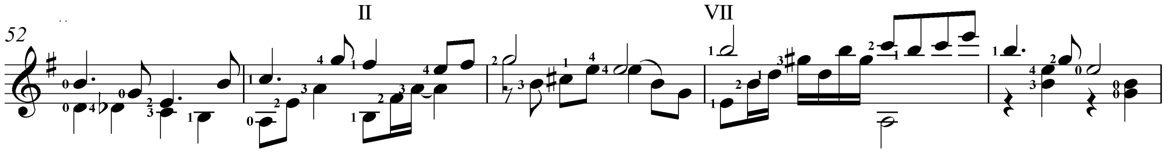
1.2 กำหนดให้แนวทำนองหลักอยู่แนวบนสุด (โน้ตหางขึ้น) ทำให้ฟังและเข้าใจทำนองได้ง่าย โน้ตที่มีเสียงยาวจะถูกแปรทำนองด้วยการเทรโมโล (Tremolo) ดังตัวอย่าง

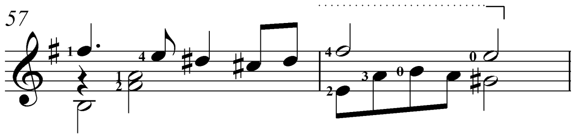


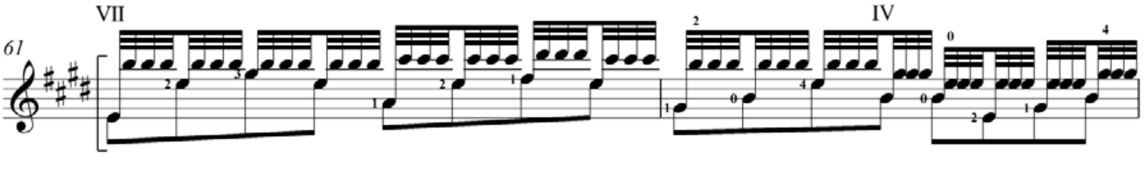
1.3 ในท่อนแปรทำนองที่ 1 มีการแปรทำนองด้วยวิธีการย้ายแนวทำนองให้ต่ำลงมา 1 ช่วงคู่แปด โดยกำหนดให้แนวเบส (ดูโน้ตหางลง) เล่นในแนวทำนองหลัก ดังตัวอย่าง

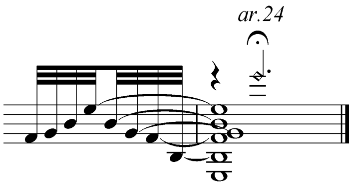


1.4 ทำนองของท่อนแปรทำนองที่ 4 ได้ถูกแปรให้ไปอยู่ในกุญแจเสียงชนิดไมเนอร์ แนวทำนอง (ดูโน้ตหางขึ้น) บรรเลงด้วยเทคนิคฮาร์โมนิกส์ (Harmonics) ให้ความรู้สึกหม่นหมองเศร้าสร้อย





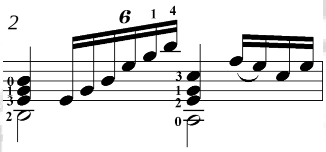
1.5 ท่อนแปรทำนองที่ 5 ท่อนนี้แปรทำนองด้วยการเทรโมโลเกือบตลอดทั้งท่อน ทำนองมีความพลิ้วไหว ไพเราะ ให้ความรู้สึกรื่นรมย์ ยินดี แตกต่างจากท่อนที่ผ่านมา สอดคล้องกับคำบรรยายถึงผีเสื้อ หมู่แมลงผึ้งบินมาดูดน้ำหวานจากดอกกุหลาบริมน้ำตกอย่างมีความสุข

1.6 ทำนองในช่วงท้ายของท่อน จบด้วยเทคนิคอาร์เปโจ (Arpeggio) ของคอร์ด Eadd9 ในทิศทางขึ้นแล้วลงอย่างรวดเร็ว และปิดท้ายด้วยด้วยโน้ต E บรรเลงด้วยเทคนิคฮาร์โมนิกส์



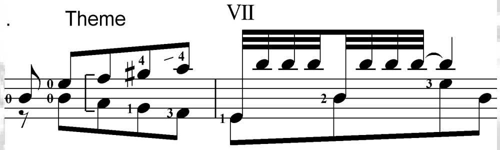
2. วิเคราะห์จังหวะ

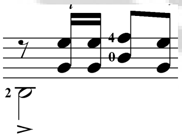
อัตราจังหวะที่ใช้ในเพลงนี้เป็นอัตราจังหวะสี่ธรรมดา C (Common time) ความเร็วของเพลงอยู่ในระดับช้าปานกลาง

2.1 มีการใช้โน้ตหกพยางค์ใน 1 จังหวะ ในห้องที่ 2 และใช้ซ้ำอีกครั้งในห้องที่ 6

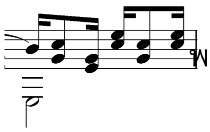


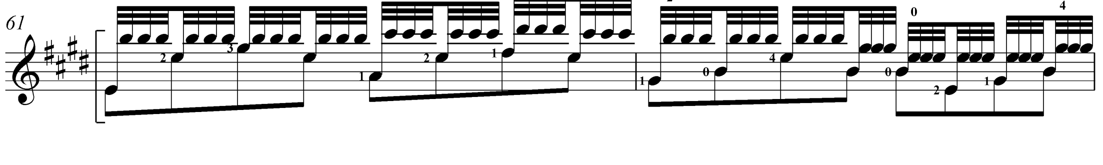
2.2 ทำนองหลัก มีการนำเอาลักษณะจังหวะของการเทรโมโลมาใช้ในทำนองที่มีจังหวะยาว ดังตัวอย่าง

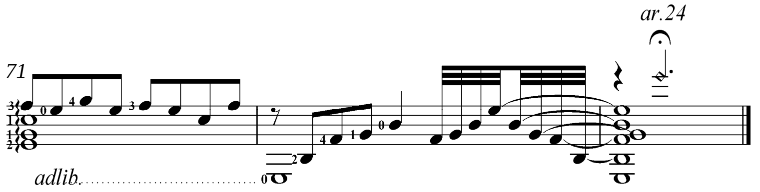


2.1 ท่อนแปรทำนองที่ 1 มีหน่วยจังหวะย่อยเอก (Rhythmic motif) ดังนี้

- พบในห้องที่ 21, 22, 25, 26

2.2 ท่อนแปรทำนองที่ 2 ในท่อนนี้มีหน่วยจังหวะย่อยเอก และอยู่ในลักษณะจังหวะขัด (Syncopation) ดังนี้

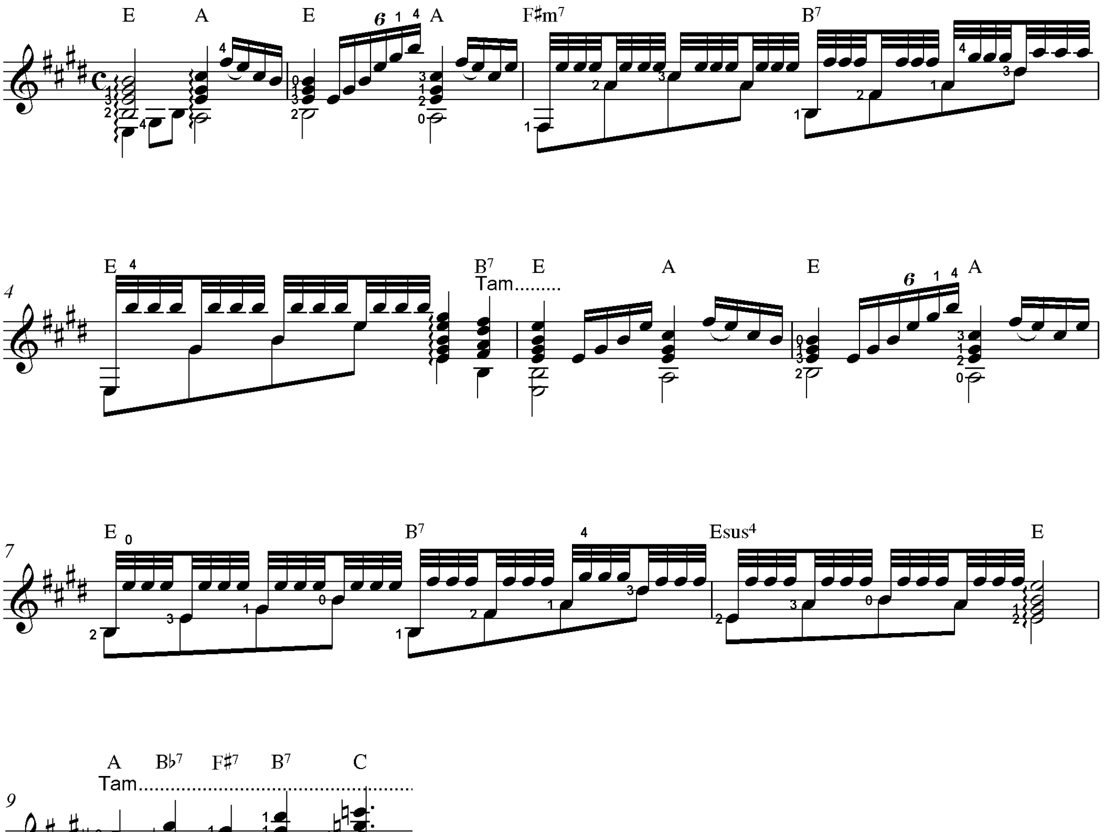
-  พบในห้องที่ 31, 35, 36 บนจังหวะที่ 3 และห้องที่ 37

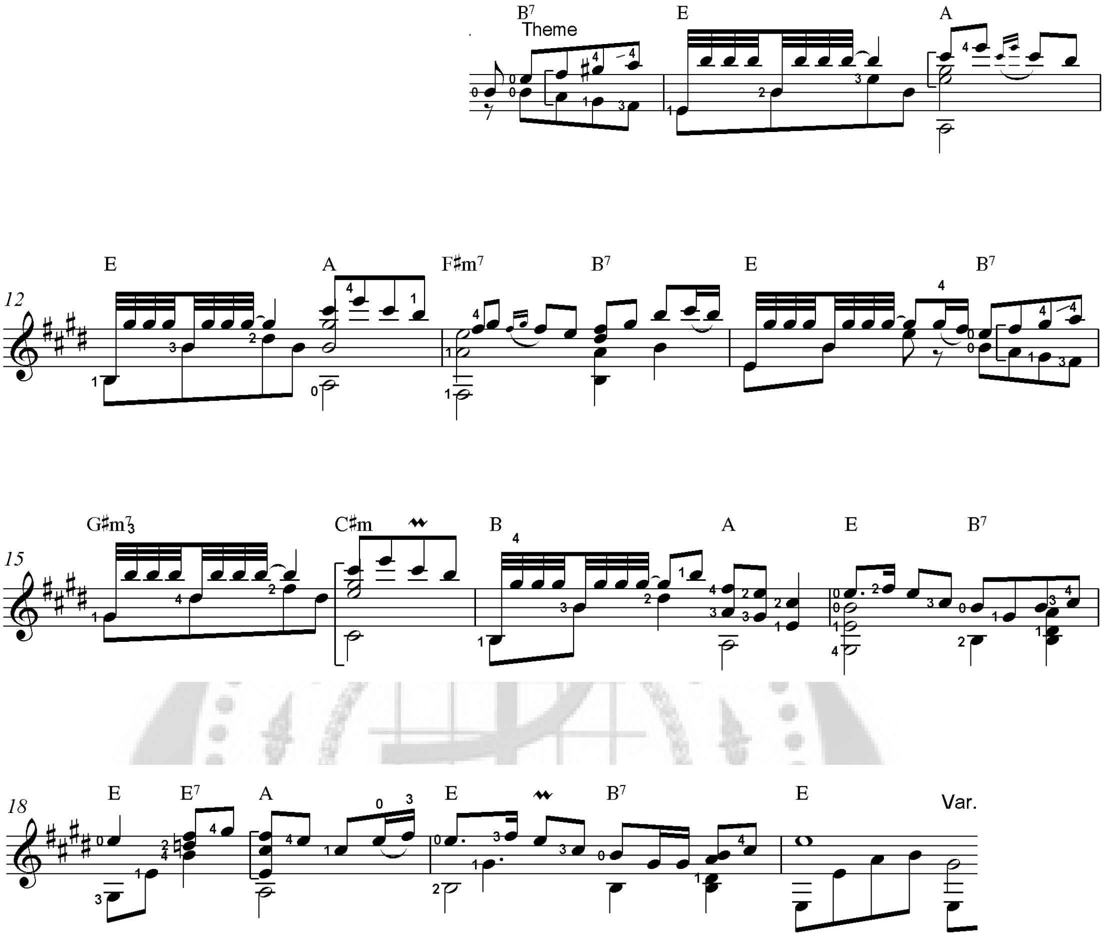
2.3 ลักษณะจังหวะของท่อนแปรทำนองที่ 5 เป็นการเทรโมโลเกือบตลอดทั้งท่อน ทำให้จังหวะมีความลื่นไหล และต่อเนื่อง ดังตัวอย่าง

2.4 จังหวะในช่วงท้ายของเพลงถูกเรียบเรียงฯ ให้บรรเลงโดยยึดหยุ่นความเร็วได้ (Adlib.)

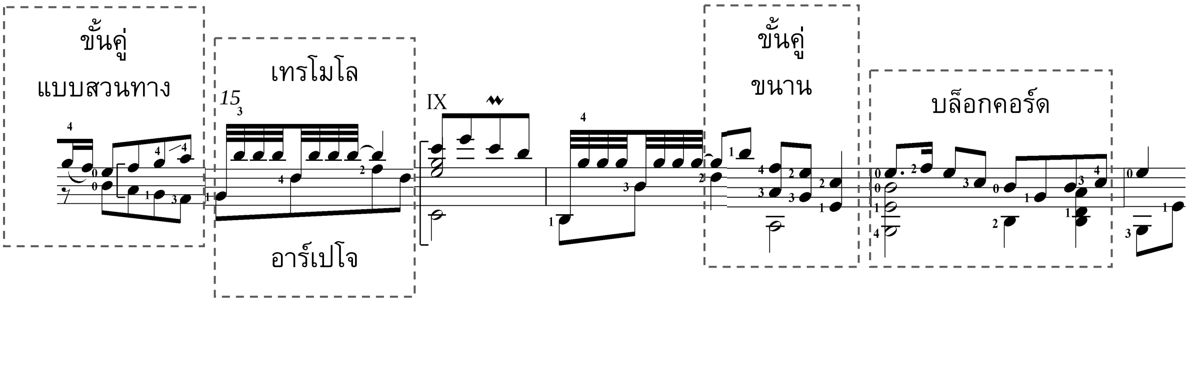


3. การวิเคราะห์เสียงประสาน

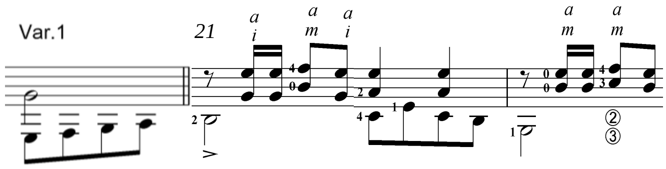
บันไดเสียงที่เลือกนำมาเรียบเรียงในทำนองหลักของเพลงนี้คือ บันไดเสียง E เมเจอร์ และมีการย้ายบันไดเสียง (Modulation) ไปยังบันไดเสียง E ไมเนอร์ ในท่อนแปรทำนองที่ 4 และย้ายบันไดเสียงกลับมาเป็นบันไดเสียง E เมเจอร์ อีกครั้งในท่อนแปรทำนองที่ 5 ซึ่งลักษณะการย้ายบันไดเสียงในเพลงนี้จัดอยู่ในประเภทบันไดเสียงคู่ขนาน (Parallel key) โดยทั้ง 2 บันไดเสียงนี้ต่างก็มีความเหมาะสมในการบรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียว พื้นผิว (Texture) ของบทเพลงเป็นแบบโฮโมโฟนี (Homophony)

3.1 มีการใช้คอร์ดในท่อนบทนำดังนี้

- ในห้องที่ 9 มีการใช้กลุ่มคอร์ดพิเศษเพื่อให้เสียงประสานมีความแปลก พิสดาร

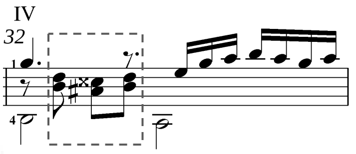
3.2 มีการใช้คอร์ดในทำนองหลักดังนี้

ในเพลงนี้ มีการเปลี่ยนคอร์ดทุกสองจังหวะเป็นส่วนใหญ่ ในท่อนทำนองหลักมักใช้เสียงประสานเป็นบล็อกคอร์ด (Block chord) เพื่อให้ทำนองมีความเด่นชัด และใช้ขั้นคู่ต่างๆ ทั้งในทิศทางขนานกับทำนองและแบบสวนทาง หากทำนองมีเสียงยาวจะใช้การอาร์เปโจ (Arpeggio) ดังตัวอย่าง



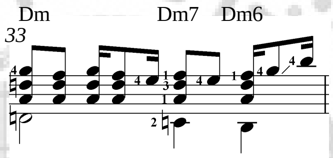
3.3 ท่อนแปรทำนองที่ 1 รูปแบบเสียงประสานในท่อนนี้ มีการใช้ขั้นคู่และทรัยแอดชนิดต่างๆ (โน้ตหางขึ้น) มาประสานกับแนวทำนองซึ่งสลับลงไปอยู่บนแนวเบส ดังตัวอย่าง



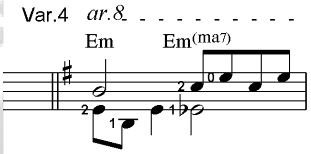
3.4 มีการใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภทโน้ตผ่าน (Multi passing tone) ด้วย

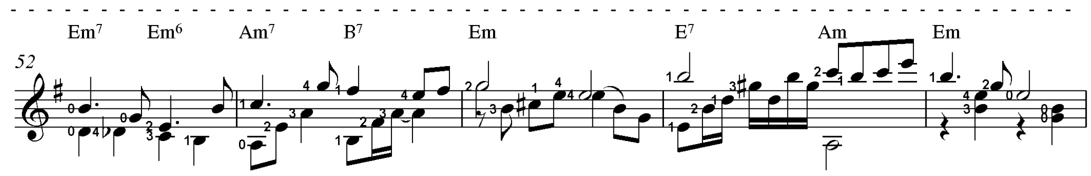


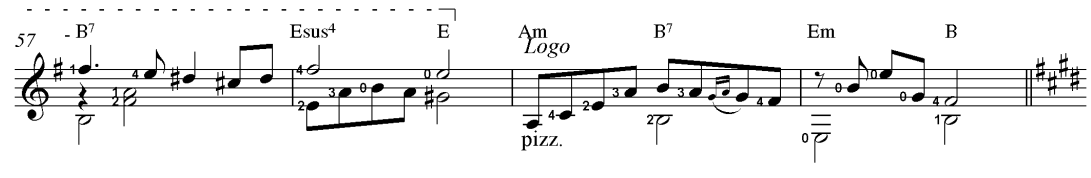
3.5 มีการเปลี่ยนแปลงคอร์ดเพื่อเพิ่มสีสันให้แนวทำนองรวมทั้งให้แนวเบสเคลื่อนที่ทีละขั้นดังตัวอย่าง

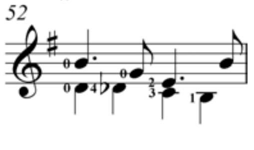
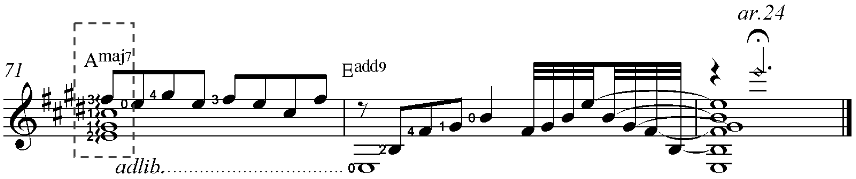


3.6 ท่อนแปรทำนองที่ 4 มีการย้ายบันไดเสียงไปยังบันไดเสียง E ไมเนอร์ มีการใช้คอร์ดดังนี้

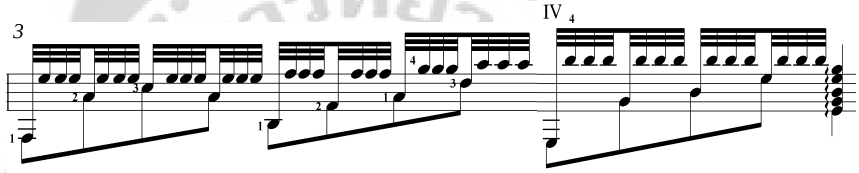




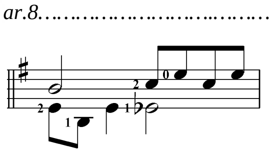
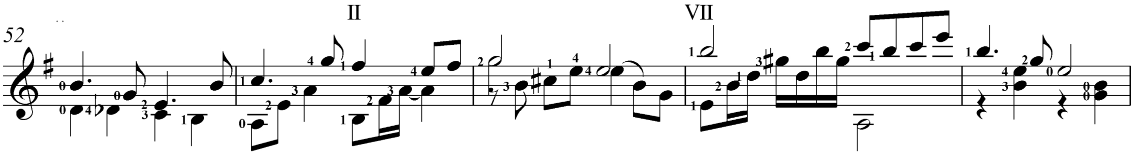


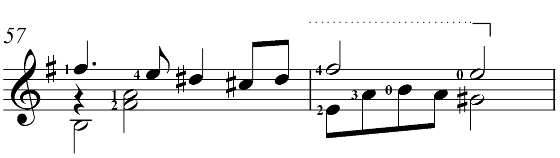
เสียงประสานในท่อนนี้ ส่วนใหญ่ใช้การกระจายเสียงโน้ตในคอร์ด ในห้องที่ 52 มีดำเนินลงทีละครึ่งเสียงของแนวเบส ทำให้เสียงประสานมีมิติยิ่งขึ้น

3.7 ท่อนแปรทำนองที่ 5 ได้มีการย้ายบันไดเสียงกลับมาเป็นบันไดเสียง E เมเจอร์ อีกครั้ง รูปแบบเสียงประสานเป็นการอาร์เปโจ ในขณะที่แนวทำนองแปรด้วยเทคนิคเทรโมโลเกือบตลอดทั้งท่อน ช่วงท้ายของท่อนใช้บล็อกคอร์ดเพื่อเตรียมเข้าสู่การจบเพลง ดังตัวอย่าง

4. การวิเคราะห์สีสันเสียง

4.1 มีการใช้เทคนิคเทรโมโลในโน้ตเสียงยาวเพื่อสร้างมิติให้กับแนวทำนองและเลียนเสียงการดีดซึง

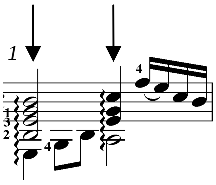


4.2 พบการใช้เสียงก้อง ทั้งประเภทฮาร์โมนิกส์แท้ (Natural harmonics) และฮาร์โมนิกส์ปลอม (Artificial harmonics) ในแนวทำนองของท่อนแปรทำนองที่ 4 (ดูโน้ตหางขึ้น) ทำให้ทำนองมีมิติและสีสัน

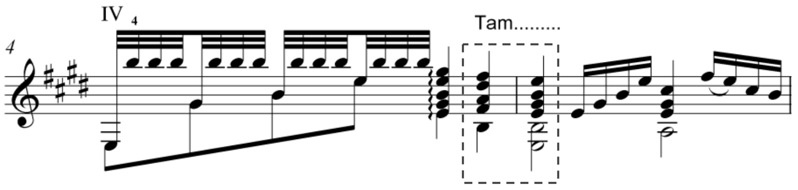


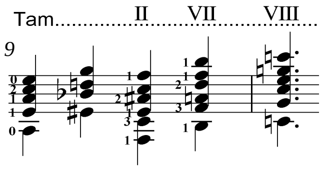


4.3 ใช้เทคนิคการดีดคอร์ดแบบอาร์เปโจ (Arpeggio) ในห้องที่ 1, 4, 8 และ 71 ทำให้เสียงคอร์ดมีความนุ่มนวล ไม่แข็งกระด้าง



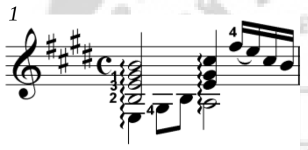
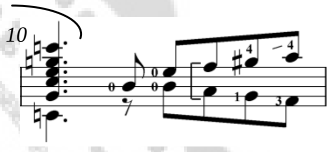
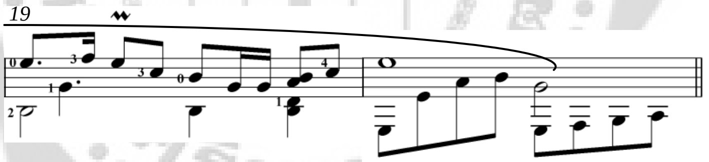
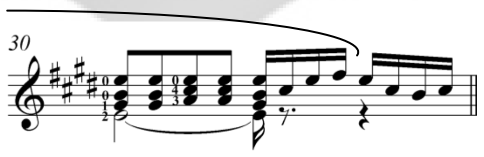
4.4 มีการบรรเลงคอร์ดด้วยการเทคนิคทัมโบรา (Tambora) เพื่อเลียนเสียงกลอง ในห้องเพลงดังต่อไปนี้

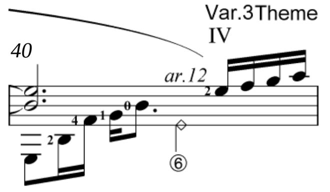




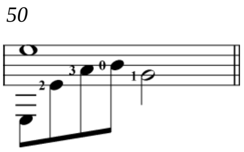
5.การวิเคราะห์ประโยคเพลง

คีตลักษณ์ของเพลงนี้เป็นแบบสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme & Variation) มีความยาวของเพลงจำนวน 73 ห้องเพลง โดยแบ่งออกเป็นท่อนต่างๆ ได้ดังนี้

5.1 บทนำ (Introduction) เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 10

ถึง

5.2 ทำนองหลัก (Theme) เริ่มจากห้องที่ 10 ถึงห้องที่ 20

5.3 ท่อนแปรทำนองที่ 1 (First Variation) เริ่มจากห้องที่ 20 ถึงห้องที่ 30

5.4 ท่อนแปรทำนองที่ 2 (Second Variation) เริ่มจากห้องที่ 30 ถึงห้องที่ 40

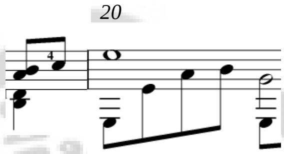


5.5 ท่อนแปรทำนองที่ 3 (Third Variation) เริ่มจากห้องที่ 40 ถึงห้องที่ 50



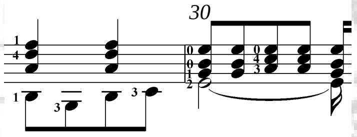
ท่อนนี้เป็นการย้อนความคิดในด้านทำนองหลักอีกครั้ง ลักษณะของดนตรีในท่อนนี้จึงเหมือนกับท่อนทำนองหลักแทบทุกประการ

การดำเนินคอร์ดในช่วงท้ายของท่อนทำนองหลัก ท่อนแปรทำนองที่ 1, 2, และ 3 ดำเนินจากคอร์ด V7 - I จัดเป็นเคเดนซ์สมบูรณ์ หรือเคเดนซ์ปิด (Perfect cadence) ดังตัวอย่าง



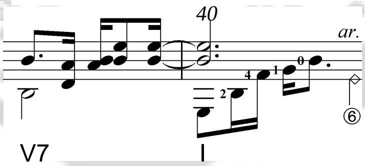
V7 I

ท่อนทำนองหลัก



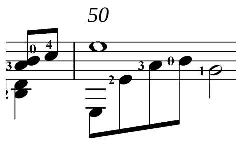
V7 I

ท่อนแปรทำนองที่ 1



V7 I

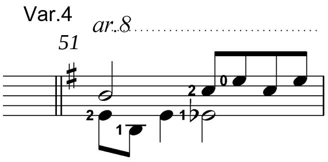
ท่อนแปรทำนองที่ 2

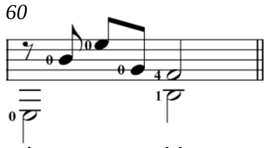


V7 I

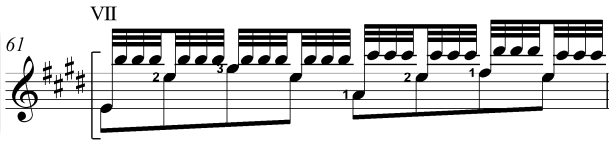
ท่อนแปรทำนองที่ 3

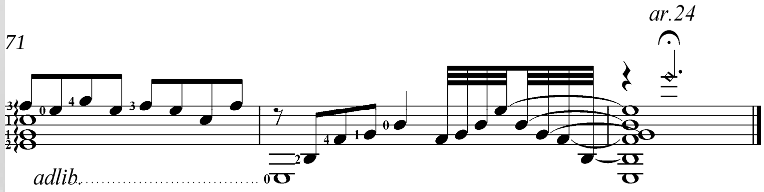
5.6 ท่อนแปรทำนองที่ 4 (Fourth Variation) เริ่มจากห้องที่ 51 ถึงห้องที่ 60



ถึง

I V

ท่อนนี้มีการเปลี่ยนบันไดเสียง (Modulation) ไปยังบันไดกุญแจเสียง E ไมเนอร์ การดำเนินคอร์ดในช่วงท้ายของท่อนนี้ดำเนินจากคอร์ด I - V จัดเป็นเคเดนซ์ไม่สมบูรณ์ หรือเคเดนซ์เปิด (Imperfect cadence)

5.7 ท่อนแปรทำนองที่ 5 (Fifth Variation) เริ่มจากห้องที่ 61 ถึงห้องที่ 73

ถึง



IV I

การดำเนินคอร์ดในช่วงท้ายของท่อนนี้ดำเนินจากคอร์ด IV – I จัดเป็นเคเดนซ์กึ่งปิด (Plagal cadence)

เพลงจ๊อย

จ๊อย เป็นลำนำเพลงที่ใช้ร้องของชาวล้านนา เทียบลักษณะได้กับการขับเสภาของภาคกลาง ทำนองที่ใช้ในการจ๊อยนั้นมีหลายทำนอง เช่น จ๊อยเชียงแสน จ๊อยค่าว เป็นต้น โดยทำนองที่ใช้ในจ๊อยนี้ก็คือ ทำนองเพลงลาวจ้อย มนูญ พลอยประดับ ได้ใส่จินตนาการอย่างอิสระที่ในการเรียบเรียงเสียงประสานให้เป็นเพลงบรรเลงสำหรับกีตาร์คลาสสิค โดยมีโน้ตทำนองหลักและทำนองหลักที่แทรกในโน้ตที่เรียบเรียงเสียงประสานแล้ว ดังต่อไปนี้

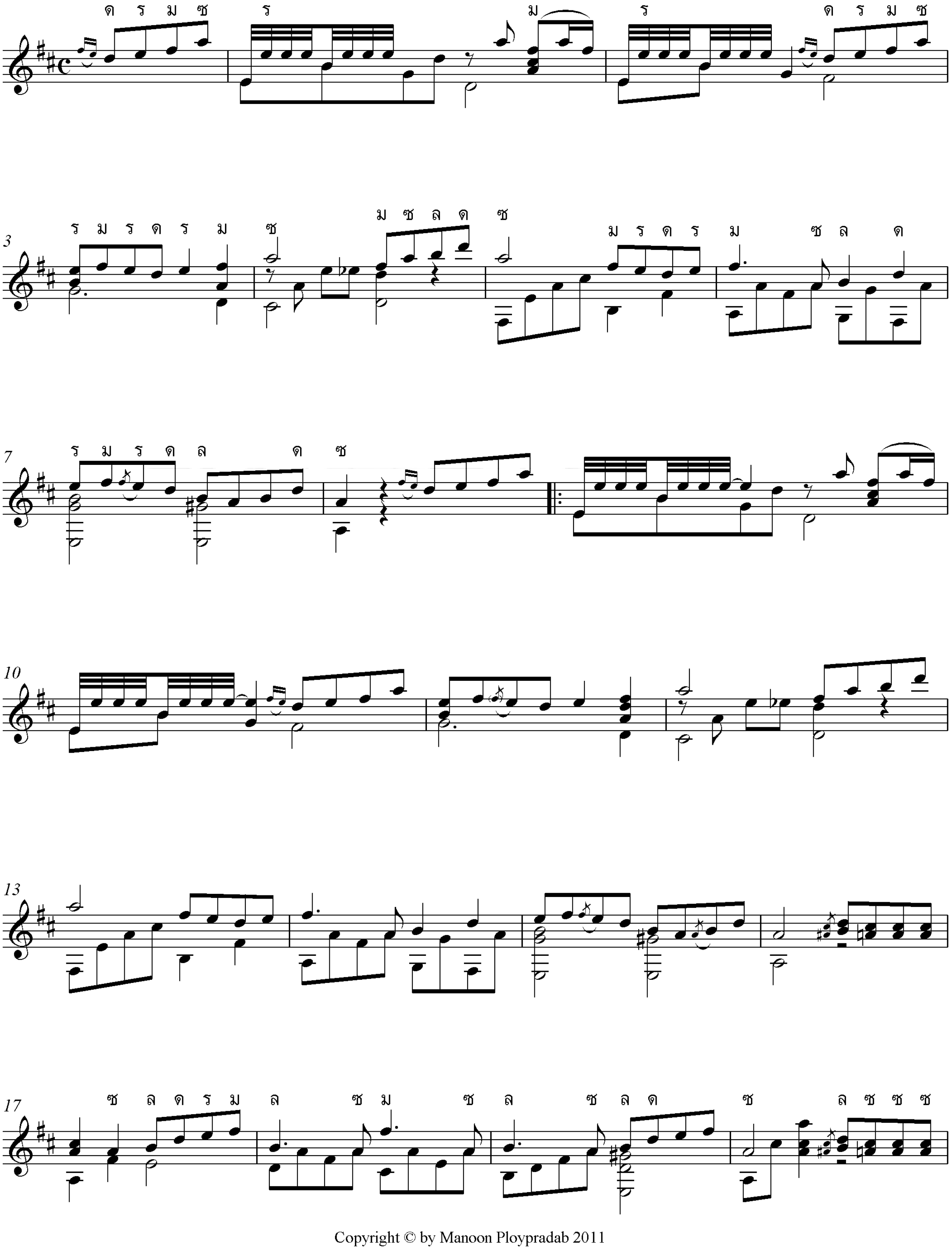
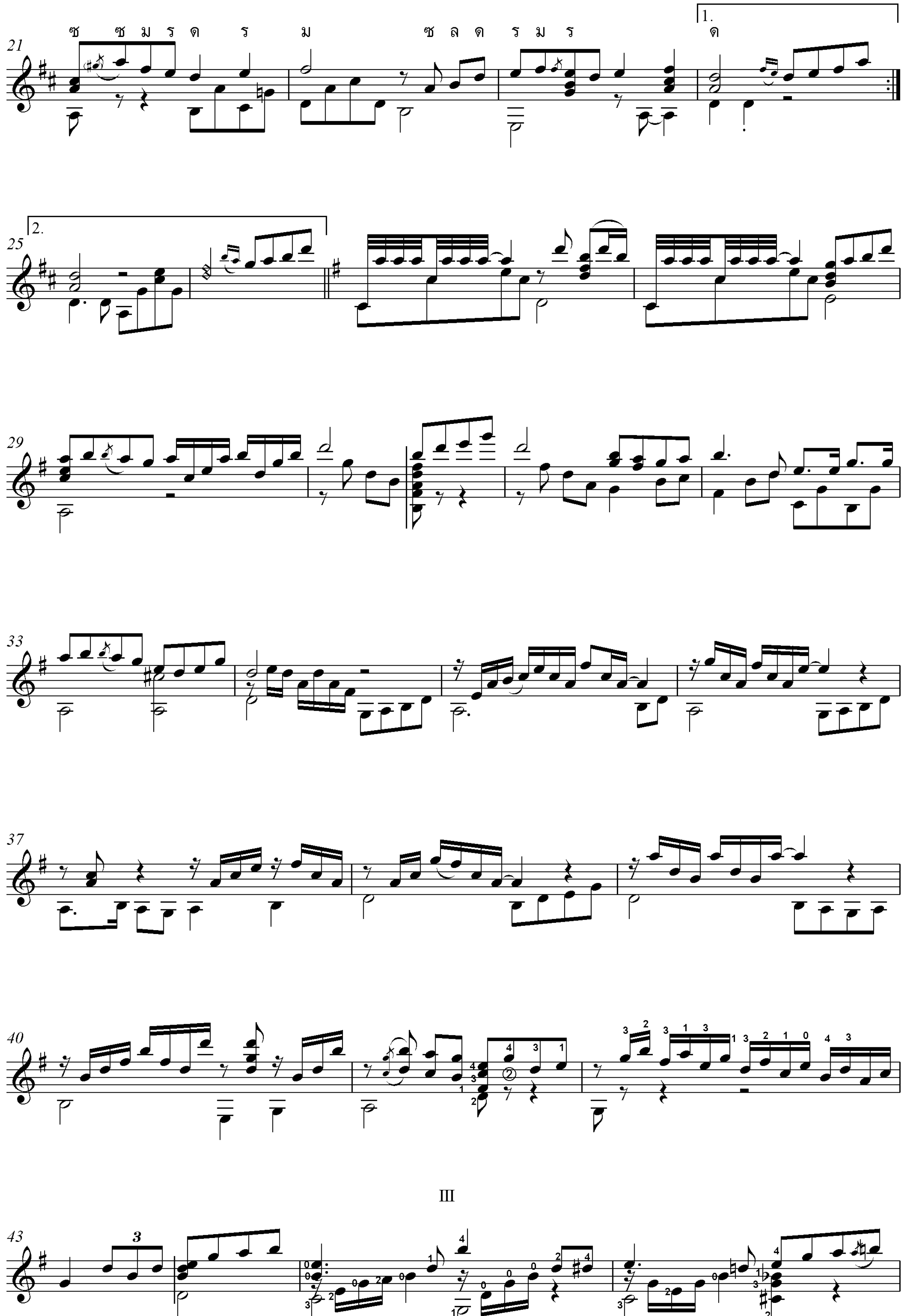
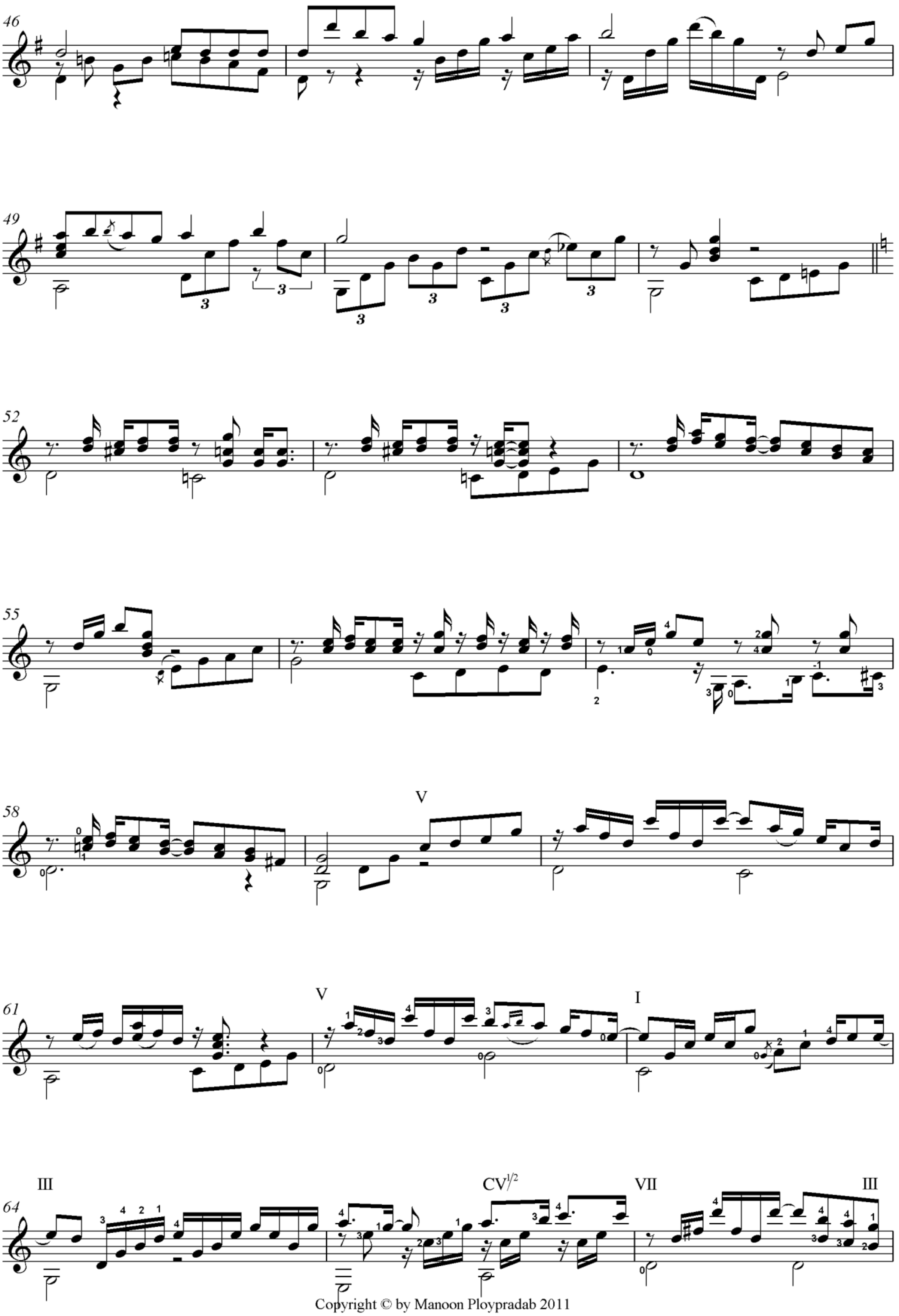
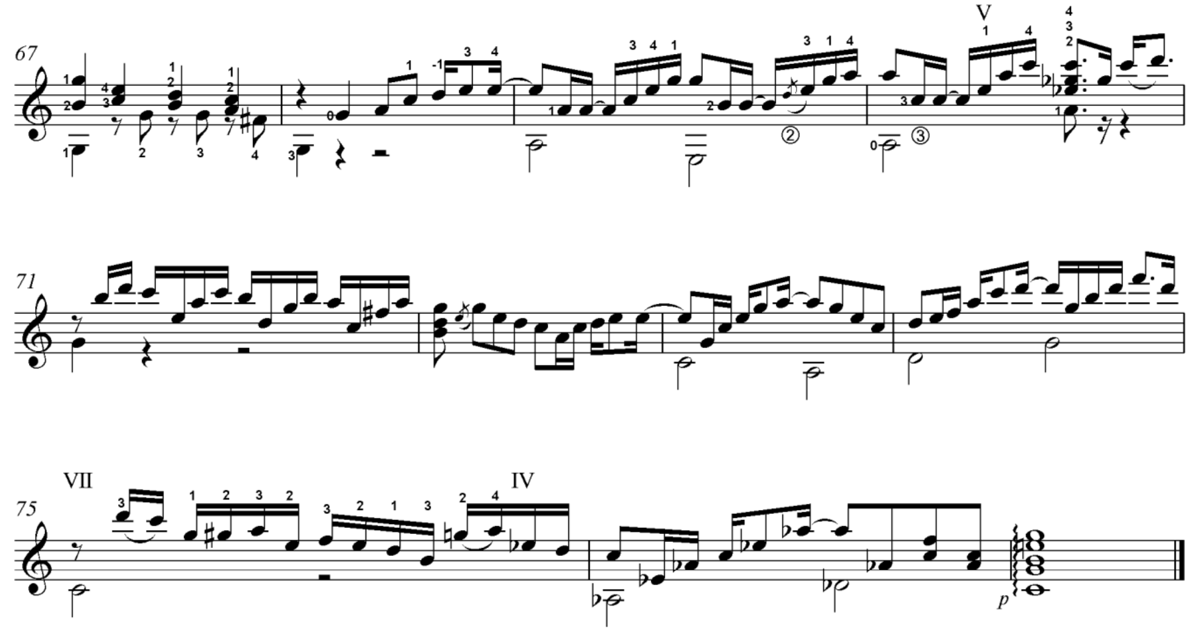
โน้ตทำนองหลัก

- - - ด	ร ม ซ ร	- - - -	- ม - ร	- - - ด	ร ม ซ ร	ม ร ด ร	- ม - ซ
- - - ม	ซ ล ดํ ซ	- - - ม	ร ด ร ม	- ซ - ล	- ด - ร	ม ร ด ล	- ด - ซ
- - - ล	ซ ซ ซ ซ	- ซ - ล	ด ร ม ล	- ซ - ม	- ซ - ล	ซ ล ด ล	- ซ ซ ซ
- - - ล	ซ ซ ซ ซ	ซ ม ร ด	- ร - ม	- - - -	ซ ล ด ร	ม ร ซ ม	- ร - ด

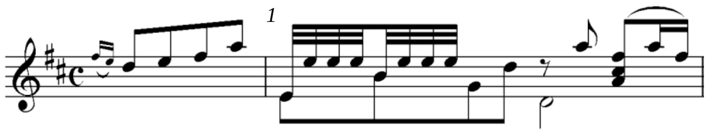
ทำนองหลักที่แทรกในโน้ตที่เรียบเรียงเสียงประสานแล้ว

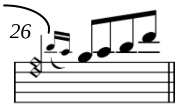
จ๊อย

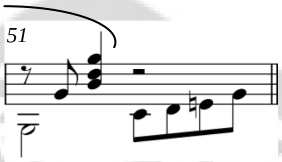
(Joy)

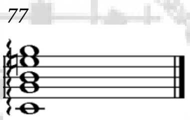
เรียบเรียงโดย มนูญ พลอยประดับ
Arranged by Manoon Ploypradab

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

Copyright © by Manoon Ploypradab 2011

คีตลักษณ์ของเพลงนี้เป็นแบบสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme & Variation) มีความยาวของเพลงจำนวน 92 ห้องเพลง ใช้เวลาในการบรรเลง 5.00 นาที โดยแบ่งออกเป็นท่อนต่างๆ ได้ดังนี้

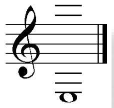
1. ทำนองหลัก (Theme) เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 26

ถึง

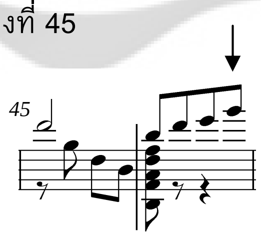


2. ท่อนแปรทำนองที่ 1(First Variation) เริ่มจากห้องที่ 26 ถึงห้องที่ 51

3. ท่อนแปรทำนองที่ 2 (Second Variation) เริ่มจากห้องที่ 51 ถึงห้องที่ 77

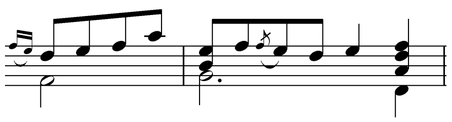


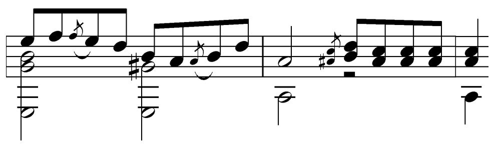
1. การวิเคราะห์ทำนอง

ช่วงเสียงของเพลงจ๊อยอยู่ระหว่างโน้ต E ถึง G  เท่ากับ 3 ช่วงคู่แปดกับอีกคู่ 3 เมเจอร์ โน้ตเสียงต่ำที่สุดของเพลงนี้คือ โน้ต E เป็นเสียงเบสซึ่งพบทั่วไปในเพลง ห่างจากโน้ตเสียงสูงที่สุดคือ โน้ต G พบในห้องที่ 45

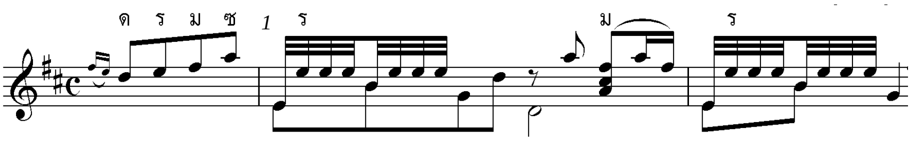


มีการใช้โน้ตประดับสร้างความพลิ้วไหวให้กับทำนอง ซึ่งจะพบโน้ตประดับเหล่านี้ในเกือบทุกประโยคของบทเพลง แสดงให้เห็นถึงการใช้โน้ตประดับมาแปรทาง โดยโน้ตประดับที่นำมาใช้คือ เกรซโน้ต (Grace note) โดยระยะของขั้นคู่ที่ใช้ไม่เกินคู่สาม ดังตัวอย่าง

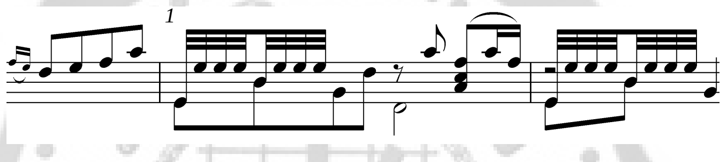


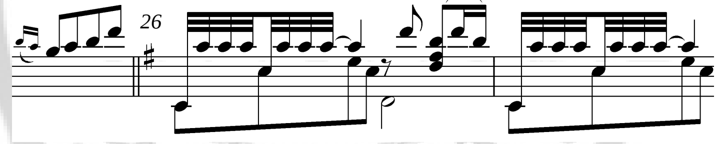


1.1 ทำนองหลัก ท่อนนี้เป็นการนำเสนอทำนองหลักของเพลง มุ่งเน้นให้แนวทำนองเด่นชัดด้วยวิธีกำหนดแนวทำนองให้อยู่แนวบนสุด (โน้ตหางขึ้น) ทำให้ฟังและเข้าใจทำนองได้ง่าย โน้ตที่มีเสียงยาวจะถูกแปรทำนองด้วยการเทรโมโล (Tremolo) ดังตัวอย่าง

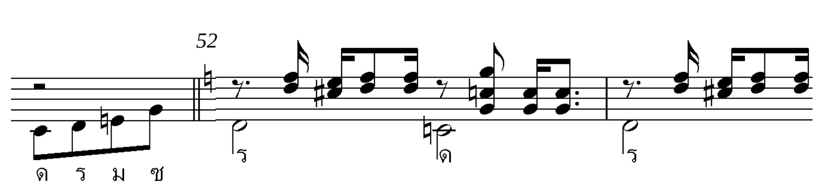


1.2 ท่อนแปรทำนองที่ 1 ผู้เรียบเรียงฯ ได้ใช้วิธีย้ายบันไดเสียงไปยังบันไดเสียง G เมเจอร์และจากการย้ายบันไดเสียงนี้ส่งผลให้ระดับเสียงของแนวทำนองสูงเด่นขึ้นอย่างชัดเจน เปรียบเทียบดังตัวอย่าง



บันไดเสียงเสียงเดิม (D เมเจอร์)

บันไดเสียงใหม่ (G เมเจอร์)

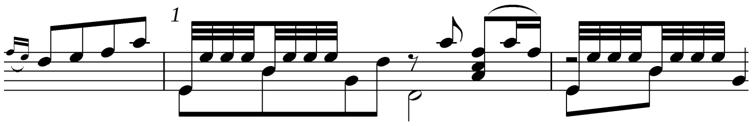
1.3 ท่อนแปรทำนองที่ 2 ในท่อนนี้ ผู้เรียบเรียงฯ ได้ใช้วิธีย้ายบันไดเสียงไปยังบันไดเสียง C เมเจอร์ และแปรทำนองด้วยวิธีการย้ายแนวทำนองให้ต่ำลงมา 1 ช่วงคู่แปด โดยกำหนดให้แนวเบส (ดูโน้ตหางลง) เล่นในแนวทำนองหลัก



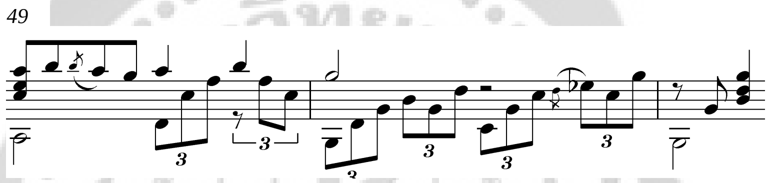
2. วิเคราะห์จังหวะ

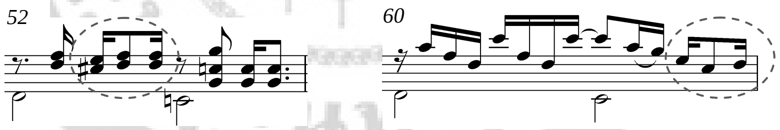
อัตราจังหวะที่ใช้ในเพลงนี้เป็นอัตราจังหวะสี่ธรรมดา C (Common time) ความเร็วของเพลงอยู่ในระดับช้าปานกลาง โน้ตตัวแรกของเพลงนี้อยู่ในจังหวะยกที่ต้นเพลง

2.1 มีการนำเอาลักษณะจังหวะของการเทรโมโลมาใช้ในทำนองที่มีจังหวะยาว ดังตัวอย่าง



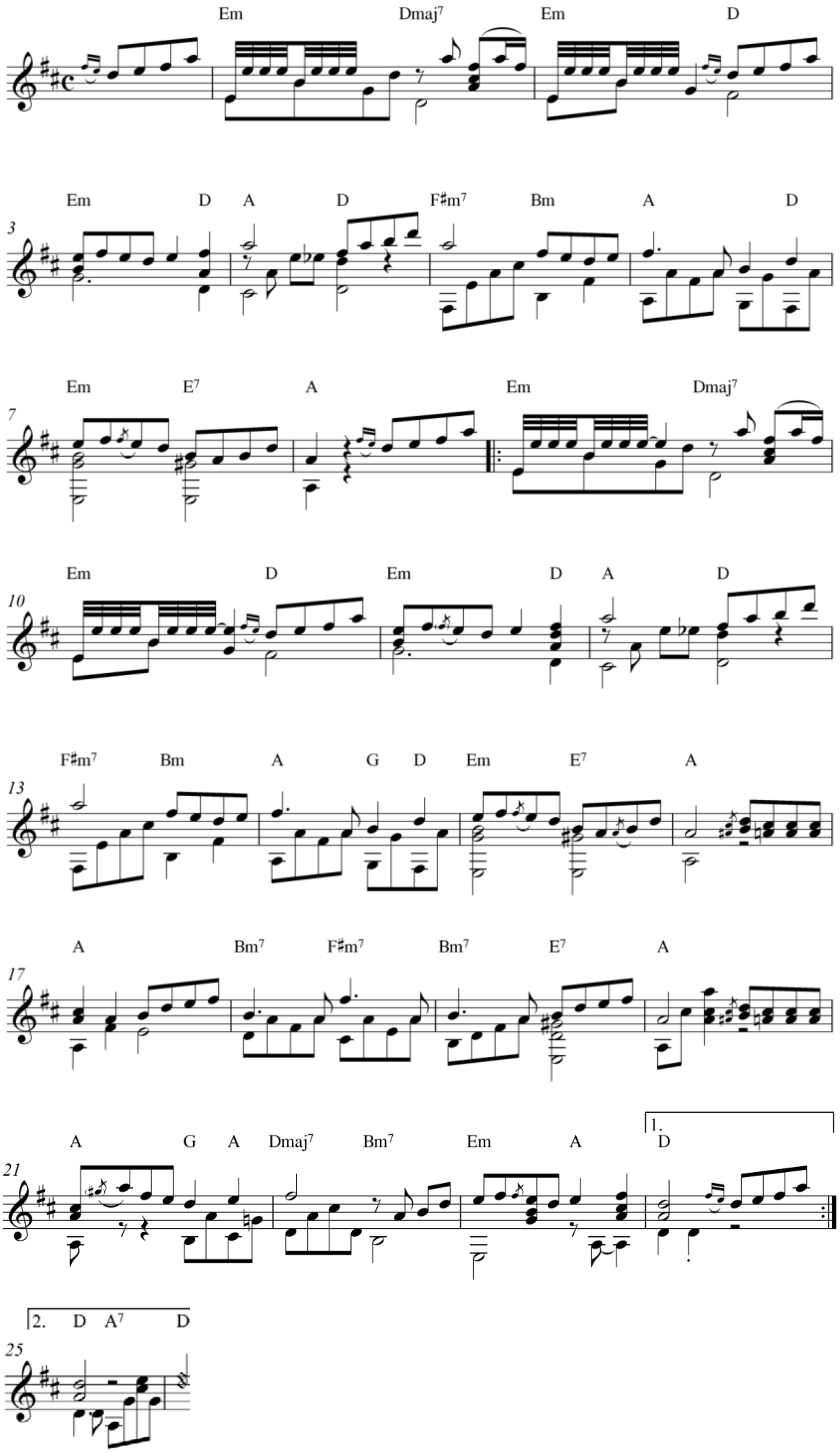
2.2 ในช่วงท้ายของท่อนแปรทำนองที่ 1 มีการใช้โน้ตสามพยางค์ใน 1 จังหวะ โดยใช้ติดต่อกันรวม 6 ครั้ง

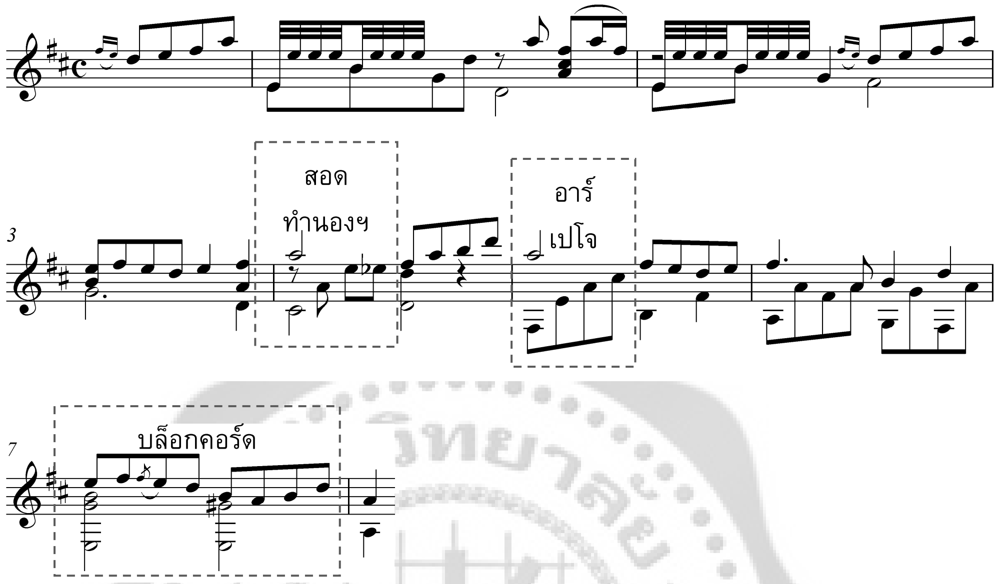


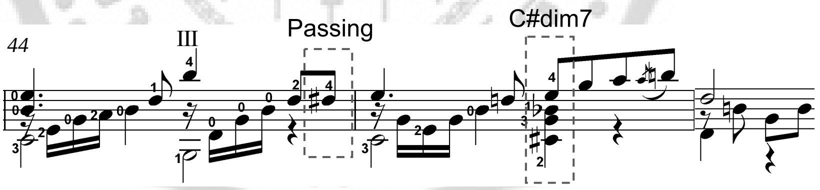
2.3 มีลักษณะจังหวะที่น่าสนใจ ที่ปรากฏเป็นระยะๆ เรียกว่า หน่วยจังหวะย่อยเอก (Rhythmic motif) ดังนี้

3. การวิเคราะห์เสียงประสาน

บันไดเสียงที่นำมาเรียบเรียงในทำนองหลักของเพลงนี้คือ บันไดเสียง D เมเจอร์ และมีการย้ายบันไดเสียง (Modulation) ไปยังบันไดเสียง G เมเจอร์ ในท่อนแปรทำนองที่ 1 และย้ายบันไดเสียงอีกครั้งเป็นบันไดเสียง C เมเจอร์ ในท่อนแปรทำนองที่ 2 ซึ่งลักษณะการย้ายบันไดเสียงในเพลงนี้จัดอยู่ในประเภทบันไดเสียงสัมพันธ์ (Related key) โดยทั้ง 3 บันไดเสียงนี้ต่างก็มีความเหมาะสมในการบรรเลงด้วยกีตาร์ตัวเดียว พื้นผิว (Texture) ของบทเพลงเป็นแบบโฮโมโฟนี (Homophony)

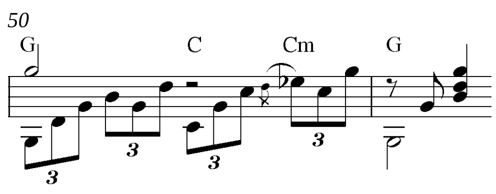
3.1 มีการใช้คอร์ดในทำนองหลักดังนี้



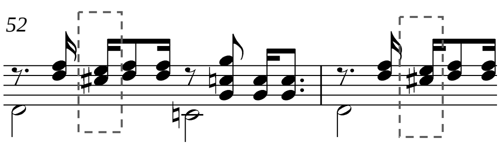
ในเพลงนี้ มีการเปลี่ยนคอร์ดทุกสองจังหวะเป็นส่วนใหญ่ ในท่อนทำนองหลักมักใช้เสียงประสานเป็นบล็อกคอร์ด (Block chord) เพื่อให้ทำนองมีความเด่นชัด หากทำนองมีเสียงยาวจะใช้วิธีอาร์เปโจ (Arpeggio) และการสอดทำนองประสาน ดังตัวอย่าง

3.2 มีการใช้โน้ตนอกคอร์ด (Non-chord tone) ประเภทโน้ตผ่าน (Passing tone) และเปลี่ยนแปลงคอร์ดเพื่อเพิ่มสีสันให้แนวทำนองรวมทั้งให้แนวเบสเคลื่อนที่ทีละขั้นดังตัวอย่าง



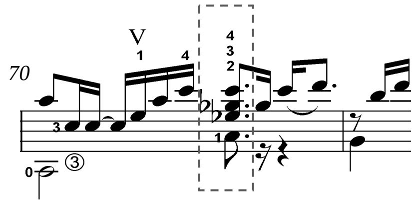
3.3 ในท่อนแปรทำนองที่ 1 มีการสร้างทางเดินคอร์ดเฉพาะเพื่อใช้ในตอนจบของท่อน ดังนี้



3.4 มีการใช้โน้ตผ่านแบบครึ่งเสียง (Chromatic passing tone) ในการตกแต่งทำนองสอดประสาน

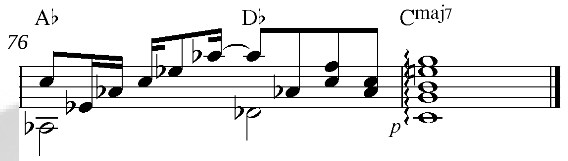


3.5 มีการเปลี่ยนแปลงคอร์ดเพื่อเพิ่มสีสันให้แนวทำนองในห้องที่ 70

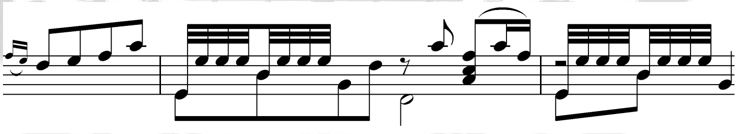
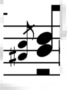


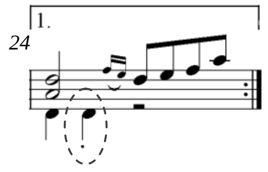
คอร์ด Gbdim7

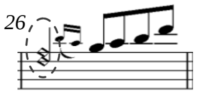
3.6 สร้างทางเดินคอร์ดเฉพาะเพื่อใช้ในตอนจบของเพลงดังนี้



4. การวิเคราะห์สีสันเสียง

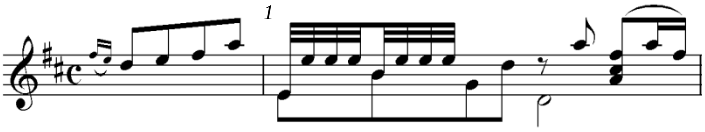
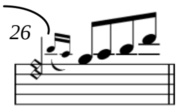
4.1 มีการใช้เทคนิคเทรโมโลในทำนองเสียงยาวเพื่อสร้างมิติให้กับแนวทำนองและเลียนเสียงการดีดซึง ดังตัวอย่าง

4.2 มีการใช้โน้ตประดับ  บรรเลงโดยการรูดสายกีตาร์เป็นคู่เสียง แสดงให้เห็นถึงสีสันเสียงอันเป็นเอกลักษณ์เฉพาะของกีตาร์ได้อย่างชัดเจน

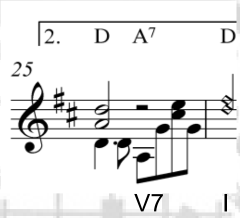
4.3 มีการเล่นโน้ตเสียงสั้นห้วน (Staccato) ซึ่งเป็นการย้ำจังหวะสุดท้ายก่อนจะเข้าสู่การซ้ำทำนองอีกครั้งหนึ่ง

4.4 พบการใช้เสียงก้อง ประเภทฮาร์โมนิกส์แท้ (Natural harmonics) ในลักษณะขั้นคู่ 3 เมเจอร์ เพื่อสร้างมิติและสีสันเสียงให้กับแนวทำนอง



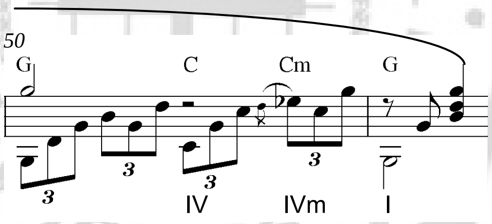
5. การวิเคราะห์ประโยคเพลง

คีตลักษณ์ของเพลงนี้เป็นแบบสังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme & Variation) มีความยาวของเพลงจำนวน 77 ห้องเพลง โดยแบ่งออกเป็นท่อนต่างๆ ได้ดังนี้

5.1 ทำนองหลัก (Theme) เริ่มจากห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 26

ถึง

การดำเนินคอร์ดในช่วงท้ายของท่อนนี้ดำเนินจากคอร์ด V7 - I จัดเป็นเคเดนซ์สมบูรณ์ หรือเคเดนซ์ปิด (Perfect cadence) ดังตัวอย่าง

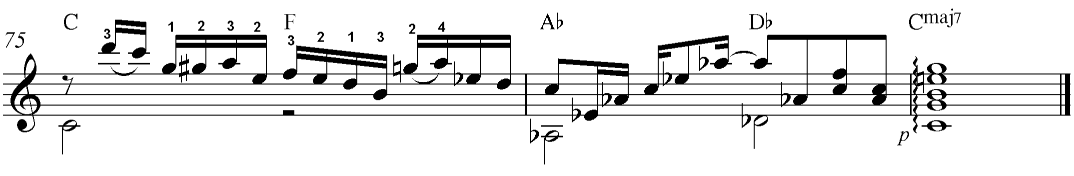


5.2 ท่อนแปรทำนองที่ 1(First Variation) เริ่มจากห้องที่ 26 ถึงห้องที่ 51



ท่อนนี้มีความยาวในแต่ละประโยคของยาวเท่ากับท่อนทำนองหลัก การดำเนินคอร์ดในช่วงท้ายใช้คอร์ด IV – Ivm – I จัดเป็นเคเดนซ์กึ่งปิด (Plagal cadence)

5.3 ท่อนแปรทำนองที่ 2 (Second Variation) เริ่มจากห้องที่ 51 ถึงห้องที่ 77



การดำเนินคอร์ดในช่วงท้ายใช้คอร์ด I – IV – bVI - bIImaj7 - I เป็นการเคลื่อนที่ของคอร์ดพิเศษเพื่อสร้างความรู้สึกของอารมณ์เพลง

บทที่ 5
สรุปผล อภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

การศึกษาวิจัยเรื่อง เพลงล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิคของ มนูญ พลอยประดับ ในครั้งนี้ เป็นการวิจัยเชิงพรรณนาวิเคราะห์ จากการศึกษาชีวประวัติ และผลงานของ มนูญ พลอยประดับ สามารถสรุปผลได้ดังนี้

1. ด้านชีวประวัติและผลงาน

1.1 ประวัติส่วนตัว มนูญ พลอยประดับ มีภูมิลำเนาอยู่ที่จังหวัดนครสวรรค์ เป็นบุตรของนายมนัส พลอยประดับ และ นางประเทือง พลอยประดับ ฐานะทางครอบครัวอยู่ในระดับปานกลาง จบการศึกษาระดับปริญญาโทจากมหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช สาขานิเทศศาสตร์ ปัจจุบันยังครองชีวิตโสด

1.2 ประวัติด้านดนตรีและผลงาน มนูญ พลอยประดับ สามารถเล่นเครื่องดนตรีไทยและสากลได้หลายชิ้น เริ่มฝึกกีตาร์ด้วยตนเองตั้งแต่อายุ 14 ปี ต่อมาเริ่มเรียนกีตาร์คลาสสิคอย่างจริงจังครั้งแรกกับ อาจารย์ปิยะ อินทนิล และเรียนกีตาร์คลาสสิคเพิ่มเติมกับอาจารย์ทางกีตาร์คลาสสิค ทั้งชาวไทยและชาวต่างประเทศอีกหลายท่าน ได้เรียนวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานครั้งแรกกับ อาจารย์ประทักษ์ ใฝ่ศุภการ ต่อมาได้เรียนวิชาการเรียบเรียงเสียงประสานเพิ่มเติมอีกกับ อาจารย์ประสิทธิ์ พยอมยงค์ และอาจารย์เบอร์นาร์ด ซัมเนอร์ (Bernard Sumner) อีกทั้งได้เข้าร่วมสัมมนาตลอดจนทำ Masterclass กับผู้เชี่ยวชาญทางดนตรีหลายท่าน

มนูญ เริ่มต้นงานในสายดนตรี เมื่อปี พ.ศ.2528 โดยเป็นครูสอนพิเศษ ณ วิทยาลัยพยาบาลจังหวัดนครสวรรค์ หลังจากนั้นก็ได้ทำงานในตำแหน่งของครูสอนกีตาร์ที่โรงเรียนดนตรีสยามกลการ จังหวัดสุพรรณบุรี โรงเรียน ดนตรียามาฮ่า จังหวัดเชียงใหม่ มหาวิทยาลัยพายัพ และสถาบันบัณฑิตพัฒนศิลป์เชียงใหม่ โดยลำดับ ปัจจุบัน มนูญ พลอยประดับ ดำรงตำแหน่งครูสอนกีตาร์คลาสสิค ประจำอยู่ที่โรงเรียนดนตรีสยามกลการ นครพิงค์ จังหวัดเชียงใหม่

ผลงานของมนูญ พลอยประดับ มีทั้งการเรียบเรียงเสียงประสานและการประพันธ์ ด้านการเรียบเรียงเสียงประสานได้แก่ ผลงานการบรรเลงกีตาร์คลาสสิค ซึ่งมีหลายอัลบั้ม เพลงทั่วไปสำหรับใช้เป็นสื่อในการเรียนการสอนวิชากีตาร์คลาสสิค และเป็นผู้ช่วยอาจารย์เบอร์นาร์ด ซัมเนอร์ ในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงพระราชนิพนธ์สำหรับกีต าร์คลาสสิคในบทเพลง No Moon, Sweet words และ Oh I Say ซึ่งอยู่ในอัลบั้ม Sweet words (The music of His Majesty the King of Thailand Volume.2) ส่วนผลงานด้านการประพันธ์ มนูญ พลอยประดับ ได้แต่งเพลงให้กับหน่วยงานต่างๆ เช่น วัดบุปผาราม จังหวัดเชียงใหม่ คณะนิ เทศศาสตร์ มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช โรงเรียนวชิรวิทย์ จังหวัดเชียงใหม่โรงเรียนหทัยชาติ จังหวัดปราจีนบุรี รวมทั้งเปิดการแสดงกีตาร์คลาสสิคต่อหน้าสาธารณะชน

จากการสัมภาษณ์บุคคลใกล้ชิดได้แก่ อาจารย์วรกานต์ แสงสมบูรณ์ อาจารย์ยอดชาย ทรัพย์มหาเจริญ และอาจารย์วรวิทย์ วรฉัตร ทำให้ทราบว่า มนูญ พลอยประดับ เป็นผู้ที่มีความเอาใจใส่ในการทำงานเป็นอย่างมาก มีความละเอียด พิถีพิถัน และรอบคอบสูง อีกทั้งเป็นคนอารมณ์ดี ใจเย็น เป็นครูสอนกีตาร์ที่ดีเยี่ยม พร้อมที่จะให้กำลังใจแก่ลูกศิษย์และผู้ร่วมงานเสมอ

1.3 เกียรติประวัติและรางวัลเกียรติคุณด้านดนตรีที่เคยได้รับ มนูญ พลอยประดับ เป็นครูสอนกีตาร์และนักกีตาร์คลาสสิคที่มีความสามารถเป็นที่ยอมรับในวงการกีตาร์คลาสสิคของประเทศไทย โดยเป็นครูสอนกีตาร์คนแรกของประเทศไทยที่ได้รับใบประกาศนียบัตรขั้นสูงสุดจากการสอบเทียบเกรดสาม (Yamaha guitar grade 3) ของสถาบันดนตรียามาฮ่า ประเทศญี่ปุ่น และส่งนักเรียนเข้าร่วมการแข่งขันกีตาร์ชิงแชมป์แห่งประเทศไทย จัดโดยโรงเรียนดนตรีสยามกลการ ซึ่งมีนักเรียนได้รับรางวัลชนะเลิศทุกปี จนได้รับรางวัลครูดีเด่นของสถาบันดนตรียามาฮ่าประเทศไทย อีกทั้งได้รับการแต่งตั้งเป็นกรรมการสอบเทียบเกรดวิชากีตาร์คลาสสิคระดับสูงของสถาบันดนตรียามาฮ่า ประเทศไทย

มนูญ พลอยประดับ ได้สร้างบุคลากรทางกีตาร์คลาสสิคที่มีความสามารถโดดเด่น ได้แก่ วรกานต์ แสงสมบูรณ์ ปัจจุบันเป็นอาจารย์พิเศษสอนที่ วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล มหาวิทยาลัยศิลปากร โรงเรียนดนตรียามาฮ่า เจตต์จำนง จงประเสริฐ ปัจจุบันกำลังศึกษาระดับปริญญาโทด้านกีตาร์ ที่ประเทศเยอรมัน เผด็จ เนตรภักดี ปัจจุบันกำลังศึกษาระดับปริญญาโทด้านกีตาร์ ที่ประเทศเนเธอร์แลนด์ และ ประคอง ประมวลสิน ปัจจุบันเป็นอาจารย์สอนที่โรงเรียนดนตรียามาฮ่า จังหวัดเชียงใหม่ และได้รับเกียรติให้เป็นกรรมการตัดสินในการแข่งขันดนตรีตามสถาบันต่างๆ

นอกจากการเป็นครูสอนกีตาร์ที่ดีเยี่ยมแล้ว มนูญ พลอยประดับ มีทักษะด้านการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคที่ยอดเยี่ยม ได้เปิดการแสดงกีตาร์คลาสสิค (Recital concert) ตามสถานที่ต่างๆ เช่น สมาคมฝรั่งเศส มหาวิทยาลัยต่างๆ ทั่วประเทศ รวมไปถึงโรงแรมที่มีชื่อเสียงของจังหวัดเชียงใหม่ และได้รับเชิญไปเป็นศิลปินในการแสดงคอนเสิร์ต Classical guitar society guitar camp 2011 ณ กรุงกัวลาลัมเปอร์ ประเทศมาเลเซีย และทำ Master Class ให้กับสมาคมกีตาร์มาเลเซีย ซึ่งเป็นการเผยแพร่ผลงานของนักกีตาร์คลาสสิคชาวไทยให้เป็นที่ประจักษ์แก่ต่างชาติ

1.4 แนวคิดและแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิค เริ่มต้นจากการที่ มนูญ พลอยประดับ ได้ย้ายมาเป็นครูสอนกีตาร์โรงเรียนดนตรียามาฮ่าเชียงใหม่ และได้ใช้ชีวิตอยู่ที่จังหวัดเชียงใหม่ตั้งแต่ปี พ.ศ. 2532 เป็นต้นมานั้น ทำให้ มนูญ ได้สัมผัสถึงวัฒนธรรมและความเป็นอยู่แบบล้านนา รวมไปถึงดนตรีพื้นบ้านล้านนา อย่างเช่น วงสะล้อ ซอ ซึง เป็นต้น สิ่งเหล่านี้เป็นแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิค โดยใช้สังคีตลักษณ์ทำนองหลักและการแปร (Theme and variation) เป็นส่วนใหญ่ ซึ่งนักประพันธ์เพลงคลาสสิคนิยมแต่งเพื่อโชว์ความสามารถของการเล่นเครื่องดนตรีอย่างวิจิตรงดงาม โดยเริ่มเรียบเรียงเสียงประสานเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิค ตั้งแต่ปี พ.ศ.2535 และเสร็จสมบูรณ์ในปี พ.ศ.2541 ในบทเพลงล่องแม่ปิง น้อยใจยา รอบเวียง จ๊อย กุหลาบเชียงใหม่ เสเลเมา และสาวไหม ตามลำดับ

2. ด้านการวิเคราะห์เพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับการบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิค

2.1 ทำนอง ช่วงเสียง (Range) ที่ใช้ในเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับการบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิคมีความกว้างประมาณ3 ช่วงคู่แปด โดยเพลงที่มีช่วงเสียงกว้างที่สุดคือ เพลงรอบเวียงที่มีช่วงเสียงกว้างเท่ากับ 3 ช่วงคู่แปดกับอีกคู่ 4 เพอร์เฟค มีการใช้โน้ตประดับอย่างอิสระในการแปรทำนอง โดยโน้ตประดับที่นำมาใช้คือ เกรซโน้ต (Grace note) และมอร์เดนต์ (Mordent) มีระยะของขั้นคู่ที่ใช้ไม่เกินคู่ 3 พบการแปรทำนองด้วยวิธีการต่าง ๆ ดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 5 วิธีการแปรทำนองที่ใช้ในเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิค

ลำดับ	วิธีการแปรทำนอง	ชื่อเพลง
1.	การเทรโมโล (Tremolo) และการดีดรัวในทำนองที่มีเสียงยาว	ทุกเพลง
2.	ย้ายแนวทำนองให้ต่ำลงมา 1 ช่วงคู่แปด	ล่องแม่ปิง
		น้อยใจยา
		กุหลาบเชียงใหม่
3.	ย้ายบันไดเสียง (Modulation)	จ๊อย
4.	อาร์เปโจ (Arpeggio)	รอบเวียง
5.	ผลัดกันบรรเลงแนวทำนองระหว่างกีตาร์และสะล้อ	สาวไหม
		เสเลเมา

เนื่องจากมีการแปรทำนอง ทำให้มีความหนาแน่นของทำนองมากขึ้นตามลำดับท่อนเพลง พบการสร้างทำนองเพิ่มเพื่อใช้เป็นบทนำ บทเชื่อม และบทจบในบทเพลงดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 6 การสร้างบทนำ บทเชื่อม และบทจบ

ลำดับ	ท่อนทำนอง	ชื่อเพลง
1.	บทนำ	เสเลเมา ล่องแม่ปิง น้อยใจยา และกุหลาบเชียงใหม่
2.	บทเชื่อม	สาวไหม และน้อยใจยา
3.	บทจบ	สาวไหม เสเลเมา น้อยใจยา และรอบเวียง

2.2 จังหวะ อัตราจังหวะที่ใช้ใน เพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับการบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิคมีคือ อัตราจังหวะธรรมดาเช่น C (Common time), 4/4, 2/4 เป็นต้น มีการแปรจังหวะทำนอง ด้วยการเทรโมโลเพื่อเลียนจังหวะการดีดรัว ของ เครื่องดนตรีซึงของทางภาคเหนือ เนื่องจากมีการแปรทำนอง ทำให้มีความหนาแน่นจังหวะมากขึ้นตามลำดับของท่อน เพลง มีการนำเอาลักษณะจังหวะของโน้ต 3 พยางค์ 5 พยางค์ 6 พยางค์ และ 7 พยางค์ มาใช้เพื่อสร้างสีสันให้กับจังหวะ

2.3 เสียงประสาน การเรียบเรียงเสียงประสานอยู่ในรูปแบบของดนตรีป๊อป คลาสสิค และแจ๊ซ ผสมผสานกัน พื้นผิว (Texture) ของบทเพลงเป็นแบบโฮโมโฟนี (Homophony) มีการเปลี่ยนคอร์ดทุกๆ สองจังหวะเป็นส่วนใหญ่ โดยใช้เสียงประสานเป็นบล็อกคอร์ด (Block chord) เพื่อให้ทำนองมีความเด่นชัด หากทำนองมีเสียงยาวจะใช้วิธีอาร์เปโจ ผู้เรียบเรียงเสียงประสานจะใช้บันไดเสียงที่มีโน้ตที่เกิดจากสายเปิดของกีตาร์เป็นหลัก เพื่อให้สะดวกต่อการบรรเลง ดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 7 บันไดเสียงที่ใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสาน

ลำดับ	ชื่อเพลง	บันไดเสียง
1.	สาวไหม	A เมเจอร์
2.	เสเลเมา	A ไมเนอร์
3.	ล่องแม่ปิง	G เมเจอร์
4.	น้อยใจยา	A เมเจอร์
5.	รอบเวียง	A เมเจอร์
6.	กุหลาบเชียงใหม่	E เมเจอร์
7.	จ๊อย	D, G และ C เมเจอร์

2.4 สีสันเสียง มีเทคนิคการบรรเลงเฉพาะของกีตาร์ที่นำมาใช้ ได้แก่ การเทรโมโล การใช้เสียงก้อง (Harmonics) การดีดแบบอาร์เปโจ การดีดแบบพิซซิคาโต (Pizzicato) และการใช้เทคนิคทัมโบรา (Tambora) เป็นต้น

2.5 ประโยคเพลง จากการศึกษาวิเคราะห์บทเพลงทั้ง 7 เพลง พบว่าทำนองของเพลงพื้นบ้านล้านนานั้นมีความยาวไม่มากนัก คีตลักษณ์ของเพลงจึ งอยู่ในลักษณะทำนองหลักและการแปรเกือบทั้งหมด ซึ่งพบคีตลักษณ์นี้ในเพลงเสเลเมา ล่องแม่ปิง น้อยใจยา รอบเวียง กุหลาบเชียงใหม่ และจ๊อย ส่วนเพลงสาวไหม นั้นจัดเป็นคีตลักษณ์แบบเพลงร้อง (Song form) มีการใช้เคเดนซ์สมบูรณ์ หรือเคเดนซ์ปิด (Perfect cadence) ในเพลงสาวไหม เสเลเมา น้อยใจยา และรอบเวียง ใช้เคเดนซ์กึ่งปิด (Plagal cadence) ในเพลงล่องแม่ปิง และกุหลาบเชียงใหม่ ส่วนเพลงจ๊อย นั้นใช้วิธีการจบเพลงด้วยการเคลื่อนที่ของคอร์ดพิเศษ

อภิปรายผล

การศึกษาวิจัยเรื่องเพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิคของ มนูญ พลอยประดับ ในเชิงพรรณาวิเคราะห์นั้น ทำให้ทราบถึงวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงพื้นบ้านล้านนาให้สามารถบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิคซึ่งจัดเป็นเครื่องดนตรีตะวันตกได้ ซึ่งจะเป็นแนวทางให้แก่คนรุ่นหลังสามารถนำไปประยุกต์ใช้ในการเรียบเรียง เสียงประสานบทเพลงพื้นบ้านอื่นๆ ต่อไปได้ เมื่อศึกษาข้อมูลย้อนไปถึงชีวประวัติและผลงาน ก็จะพบว่า มนูญ พลอยประดับ นั้นนอกจากจะมีทักษะการบรรเลงกีตาร์คลาสสิคที่เยี่ยมยอดและมี ความรู้ด้านการเรียบเรียงเสียงประสานแล้ว ยังมีทักษะการบรรเลงเครื่องดนตรีไทยตลอดจนมีความรู้ความเข้าใจเกี่ยวกับดนตรี พื้นบ้านล้านนาเป็นอย่างดี โดยมีการศึกษาค้น คว้าข้อมูลเกี่ยวกับเพลงพื้นบ้านล้านนาก่อนที่จะเรียบเรียงเสียงประสานให้การบรรเลงด้วยกีตาร์คลาสสิค จึงทำให้ผลงาน ที่ได้มีความประณีต และทรงคุณค่า

การศึกษาวิจัยในครั้งนี้จึงเป็นแนวทางให้ผู้ที่ต้องการเรียงเรียงเสียงประสานดนตรีพื้นบ้านได้ตระหนักถึงความสำคัญในการ ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเกี่ยวกับเอกลักษณ์ทางดนตรีที่ปรากฏในเพลงพื้นบ้านแต่ละท้องถิ่นอย่างถ่องแท้ ซึ่งจะมีส่วนช่วยให้ผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานดนตรีนั้นๆ มีความสมบูรณ์ ไพเราะ งดงาม ตามแบบฉบับดนตรีของแต่ละท้องถิ่นนั้นๆ และยังสามารถอนุรักษ์และเผยแพร่ดนตรีพื้นบ้านไว้ให้ดำรงอยู่ได้อย่างยั่งยืน

ข้อเสนอแนะเพื่อการวิจัยในครั้งต่อไป

จากการศึกษาวิจัยเรื่อง เพลงพื้นบ้านล้านนาสำหรับกีตาร์คลาสสิคของ มนูญ พลอยประดับ ผู้วิจัยเห็นว่ามีแนวทางที่จะศึกษาค้นคว้าในประเด็นอื่นอีก คือ

1. ศึกษาเกี่ยวกับการเรียบเรียงเสียงประสานเพล งไทยอื่นๆ สำหรับกีตาร์คลาสสิคของ มนูญ พลอยประดับ
2. ศึกษาเกี่ยวกับนักกีตาร์คลาสสิคไทยที่มีความสามารถและผลงานเป็นที่ยอมรับ

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

กาญจนา อินทรสุนานนท์. (2525). **แนวการบรรเลงเพลงพื้นบ้าน. ดนตรีไทยอุดมครั้งที่ 8.** กรุงเทพฯ: โรงละครแห่งชาติ.

เฉลิมศักดิ์ พิกุลศรี. (2538). **วิธีการศึกษาดนตรีพื้นบ้าน ในดนตรีไทยอุดมศึกษาครั้งที่26.** เชียงใหม่: มหาวิทยาลัยเชียงใหม่.

ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). **แก่นทฤษฎีดนตรีสากล.** กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.

-------------. (2553). **ศัพท์ดนตรีปฏิบัติ.** กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.

-------------. (2551). **สังคีตลักษณ์และการวิเคราะห์.** กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.

ณัชชา โสคติยานุรักษ์. (2548). **ทฤษฎีดนตรี.** กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

-------------. (2543). **พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์.** กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ประสิทธิ์ เลียวสิริพงศ์. (2545). **ปทานุกรมดนตรีสากล.** เชียงใหม่: The Knowledge Center.

-----------. (2520). องค์ประกอบของดนตรี: สิ่งที่หายไปในการศึกษาเพลงพื้นบ้าน. **วารสารเพลงดนตรี.**

มนูญ พลอยประดับ. (2546). **รักไทย Thailand my love.** (ซีดี). เชียงใหม่: ทิพย์เนตร เอนเตอร์ ไพรส์.

วิทยา วอสเบียน. (2531). **ประวัติความเป็นมาของกีตาร์ตั้งแต่ศตวรรษที่ 15 ถึง ศตวรรษที่ 20.** กรุงเทพฯ: โอ.เอส.พริ้นติ้ง เฮาส์.

วีรชาติ เปรมานนท์. (2532). **รายงานผลการวิจัยดนตรีไทยแนวใหม่ช่วงปี พ.ศ. 2520-2530.** กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

ศิลปชัย กงตาล. (2541). **การเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดนตรี.** นครปฐม: สถาบันราชภัฏนครปฐม.

สุกรี เจริญสุข. (2538ก). **จะฟังดนตรีอย่างไรให้ไพเราะ.** กรุงเทพฯ: Dr.Sax.

-------------. (2538ข). **ดนตรีชาวสยาม.** กรุงเทพฯ: Dr.Sax.

สุชาติ แสงทอง. (2552). **ชีวิตกับดนตรี.** นครสวรรค์: ริมปิงการพิมพ์.

สุเทพ อัศวหฤทัย. (2547). **การศึกษาวิธีการเรียบเรียงเพลงสำหรับกีตาร์คลาสสิคของเขตต์อรัญ เลิศพิพัฒน์ ในบทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช.** ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

สธน โรจนตระกูล. (2540). **คีตลักษณ์.** พิษณุโลก: สถาบันราชภัฏพิบูลสงคราม.

สมชาย รัศมี. (2532). **การเรียบเรียงเสียงประสาน**. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

เอกพิชัย สอนศรี. (2547). **ศิลปะการเล่นกีตาร์คลาสสิค**. เชียงใหม่: โครงการพัฒนาผลงานทางวิชาการของคณาจารย์ มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่.

อมรา กล่ำเจริญ. (2553). **เพลงและการละเล่นพื้นบ้าน.** กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.

อังคณา ใจเหิม. (2538). **การวิเคราะห์ดนตรีพื้นเมืองเหนือ.** ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.

Reid, Colin. (July 2002). **“Guest Column”. Total Guitar.**

Crittenden, David Todd. (1996). **Silvius Leopold Weiss’s Solo Lute Sonatas 20 and 33 from Dresden manuscript 2841, V.I in the Sächsische Landesbibliothek: a transcription from the tablature and a performance edition for classical guitar.** Thesis, D.M.A. University of Georgia Miami.

Oldfield, Mike. (2001, October). **“Guest Column”. Total Guitar**

Loncar, Miroslav. (1996). **A survey of compositions for classical guitar written by Croatian composers from 1945 to 1990**. Thesis, D.M.A. University of Southern Mississippi.

Segal, Peter E. (1994). **The role of Andres Segovia in re-shaping the repertoire of the classical guitar.** Thesis, D.M.A. Temple University.

Sarayut Ammaro. (2000). **Arrangements of Thai Traditional Music in Classical Guitar Style.** Thesis, M.A. (Music). Bangkok: Faculty of Graduate Studies Mahidol University. Photocopied.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

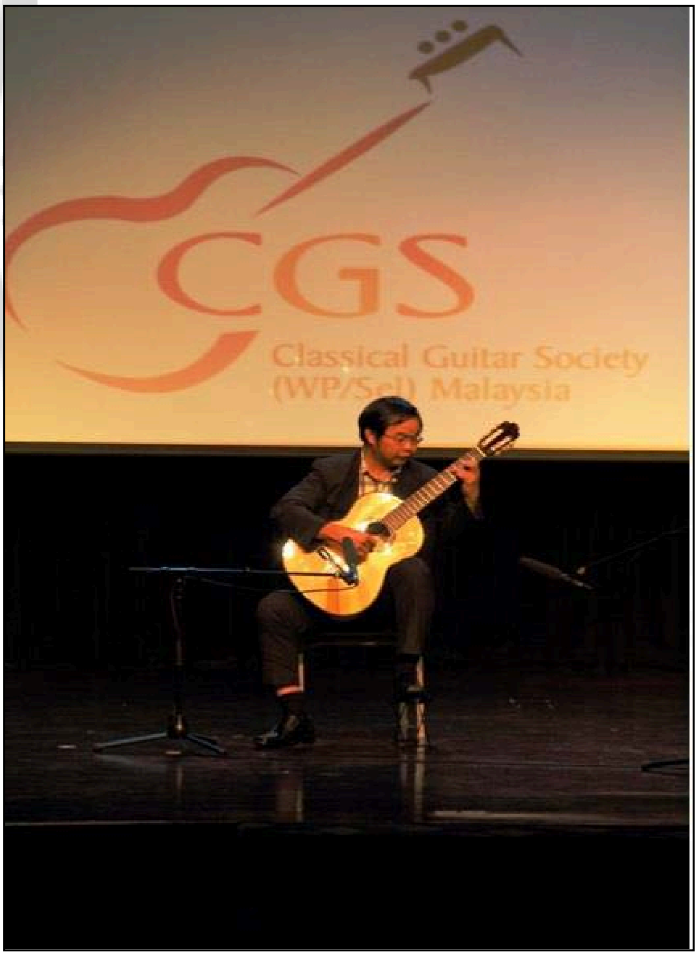
ภาพของ มนูญ พลอยประดับ และกิจกรรมต่าง ๆ

มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

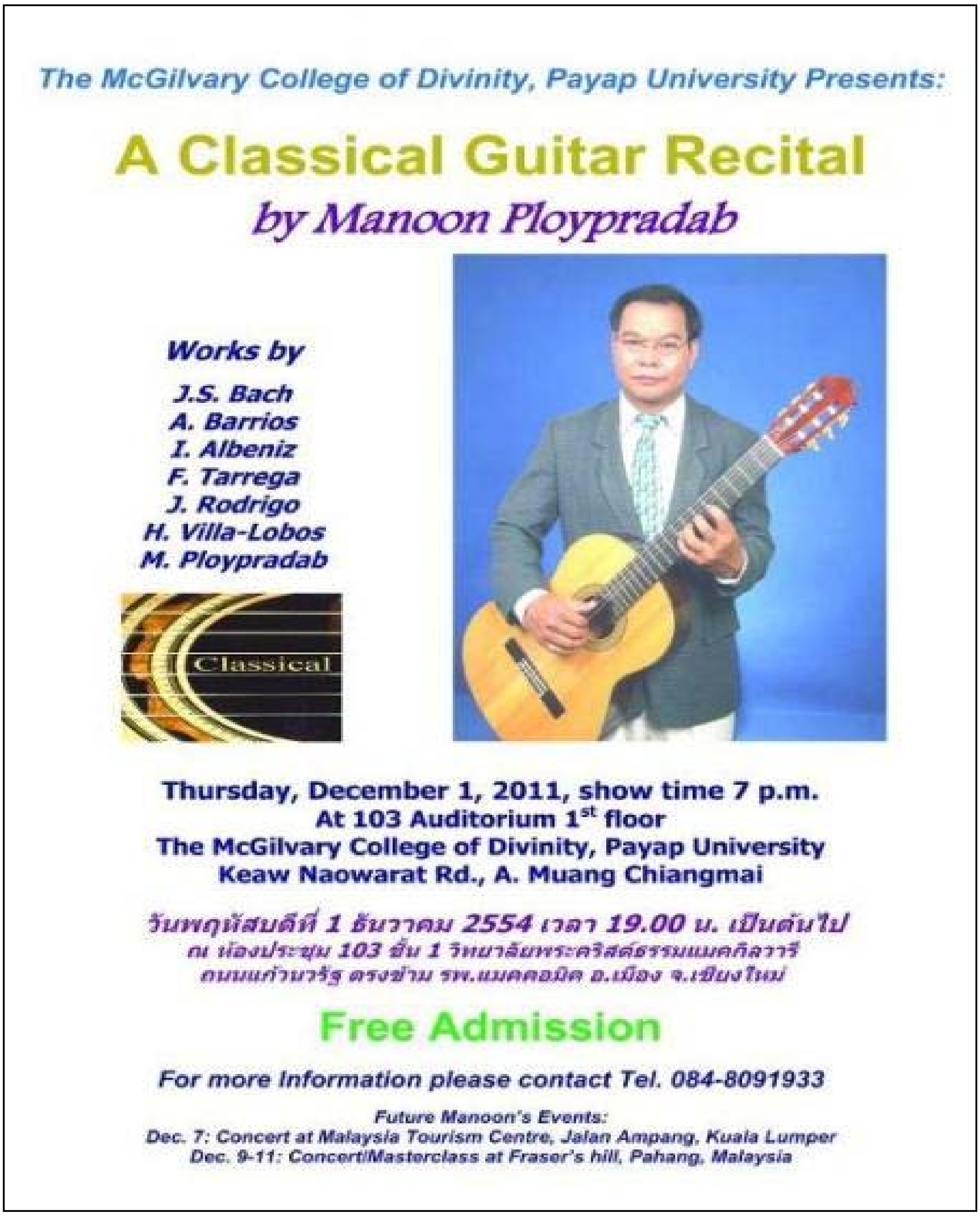
ภาพประกอบ มนูญ พลอยประดับ

ภาพประกอบ มนูญ พลอยประดับ ขณะกำลังสอนกีตาร์คลาสสิค
ณ โรงเรียนดนตรีสยามกลการนครพิงค์ จังหวัดเชียงใหม่

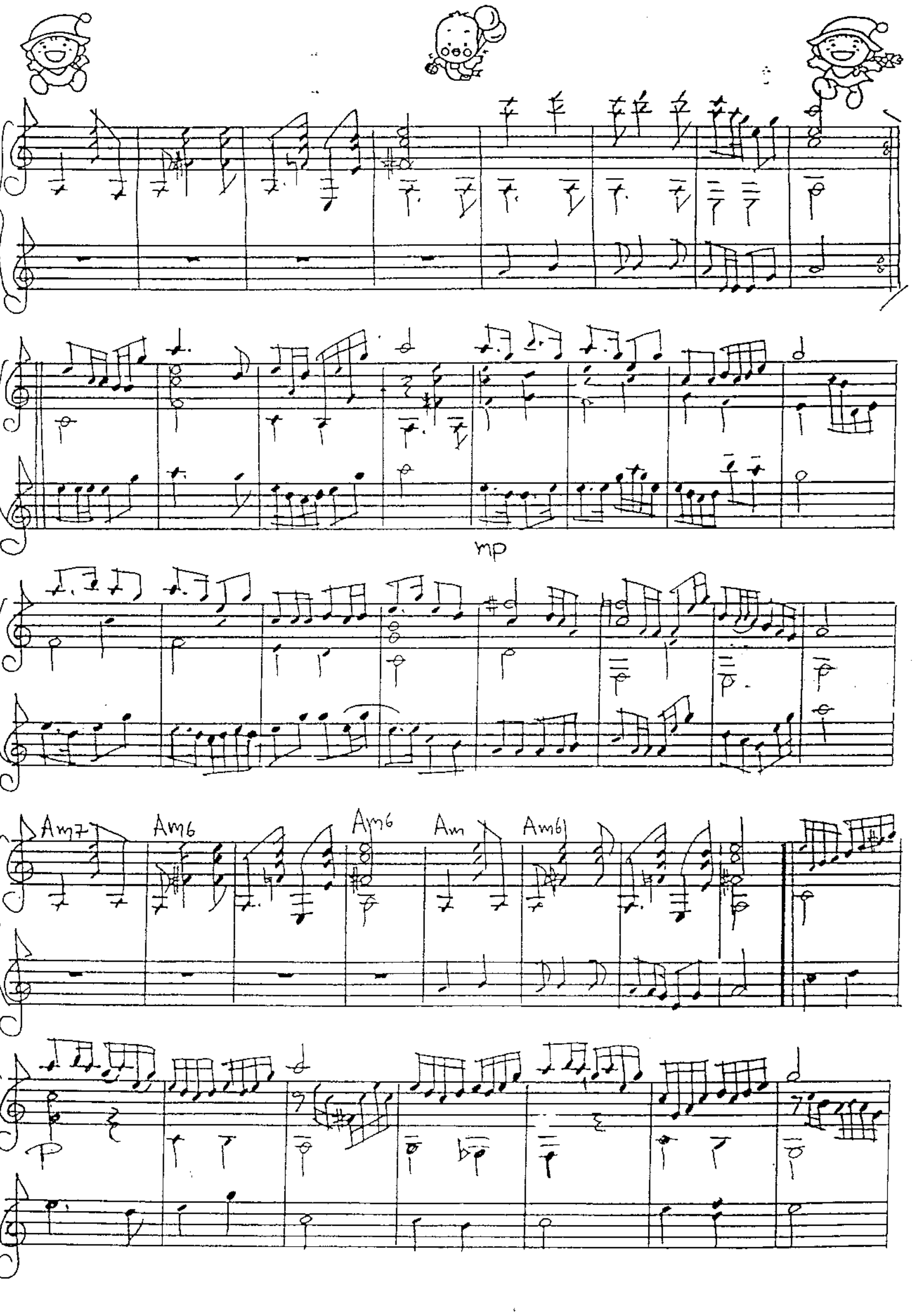
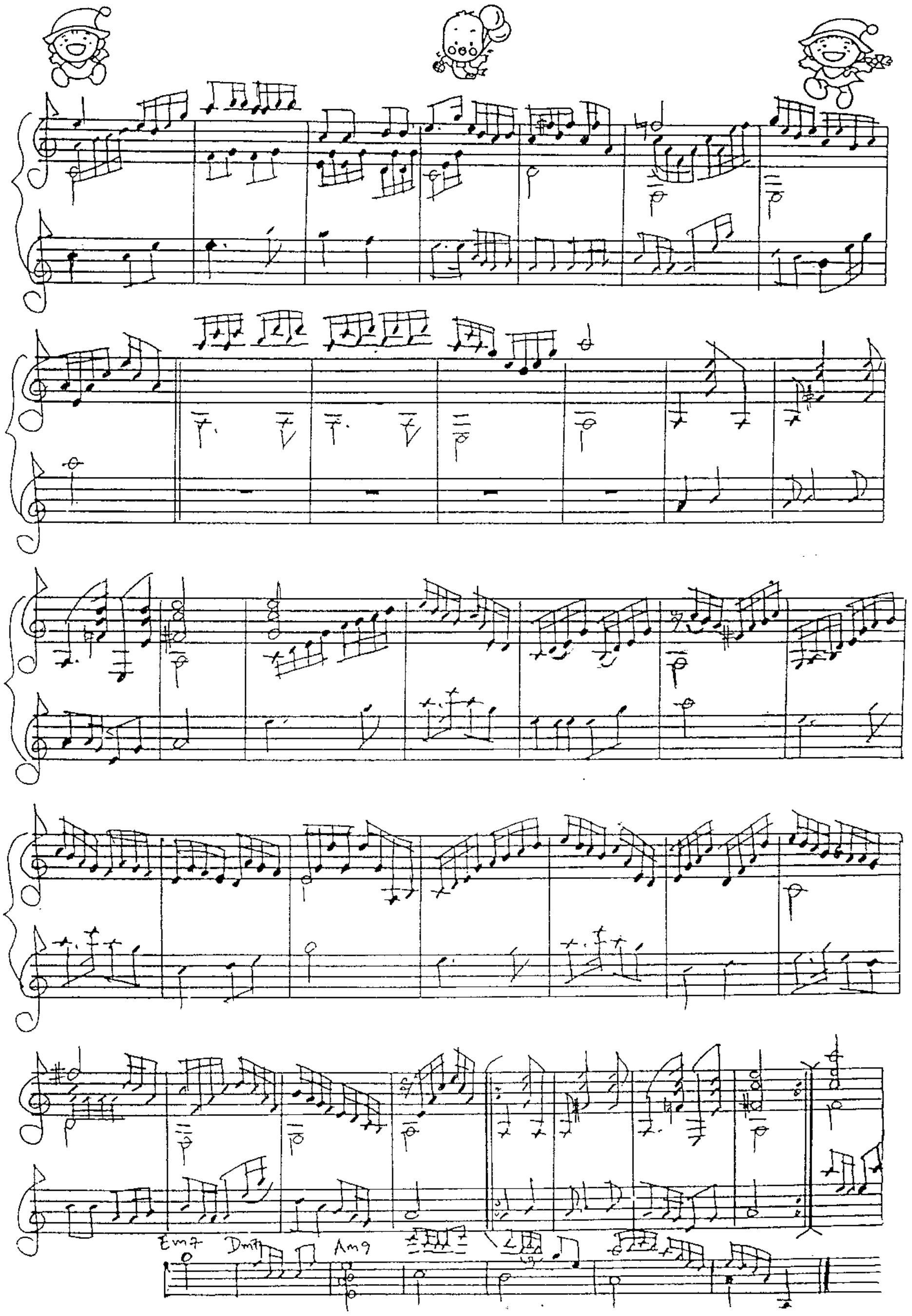
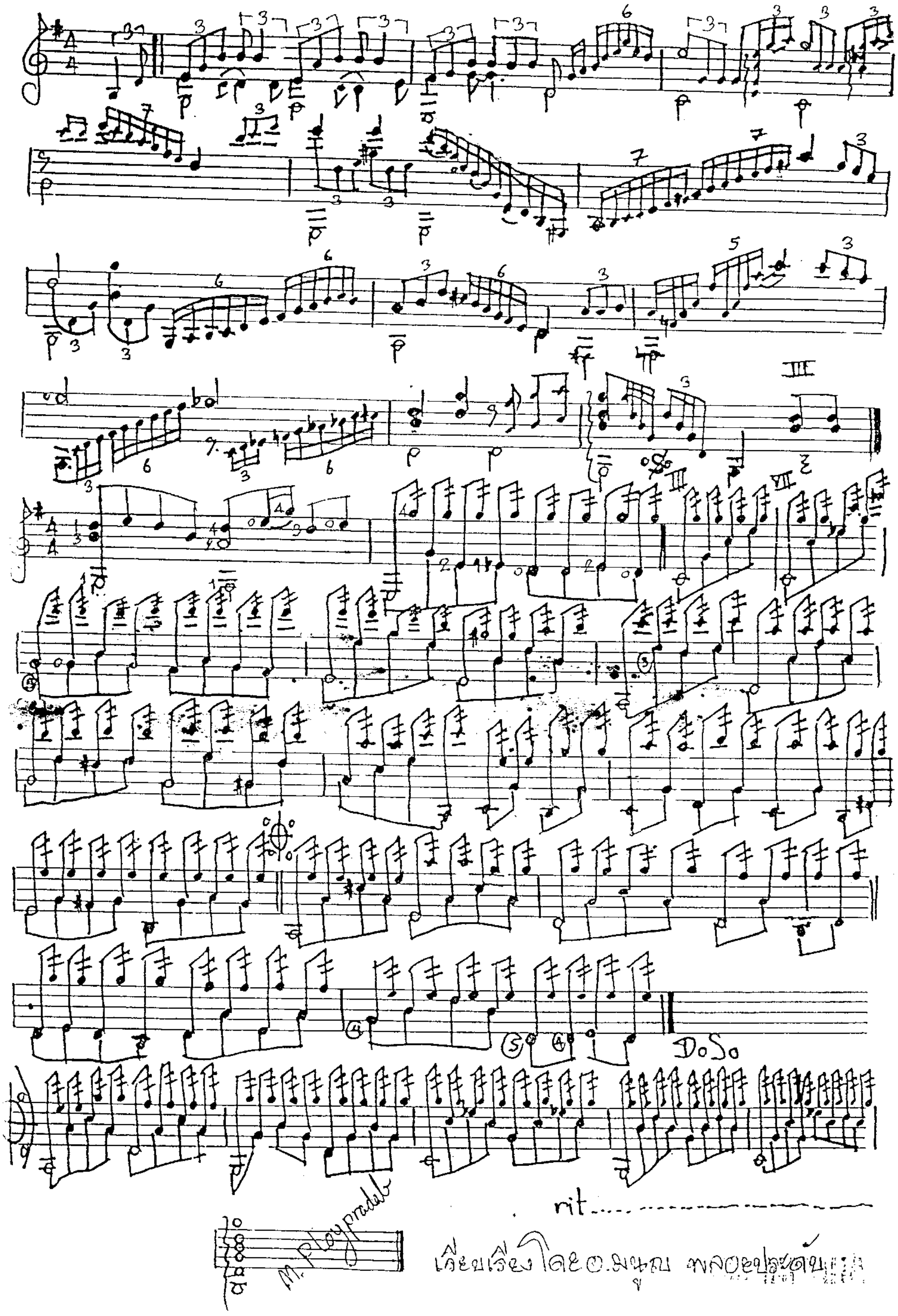
ภาพประกอบ ปกซีดีอัลบั้มเพลงไทยสไตล์กีตาร์ No.1
ชื่อชุด “รักไทย”

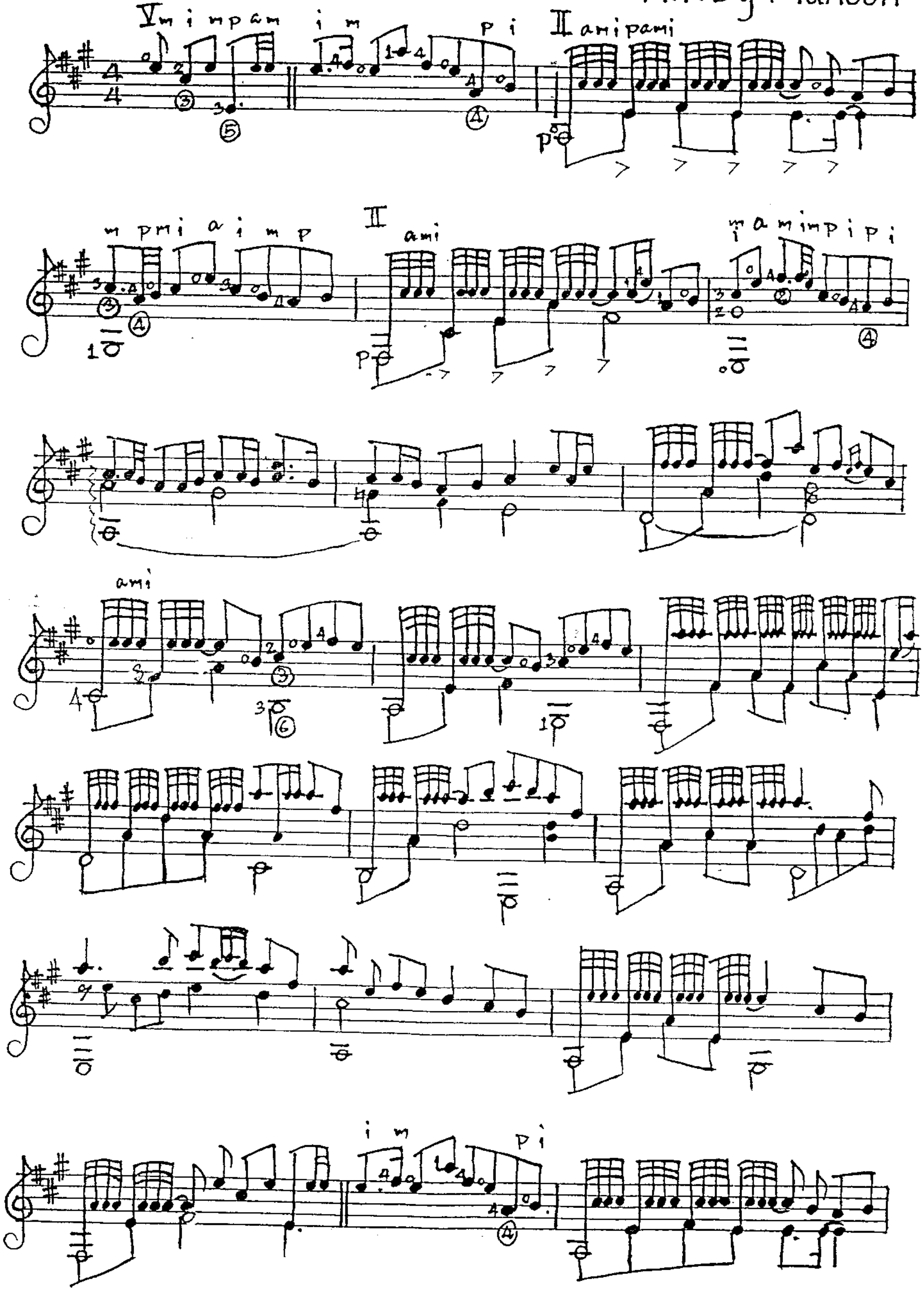
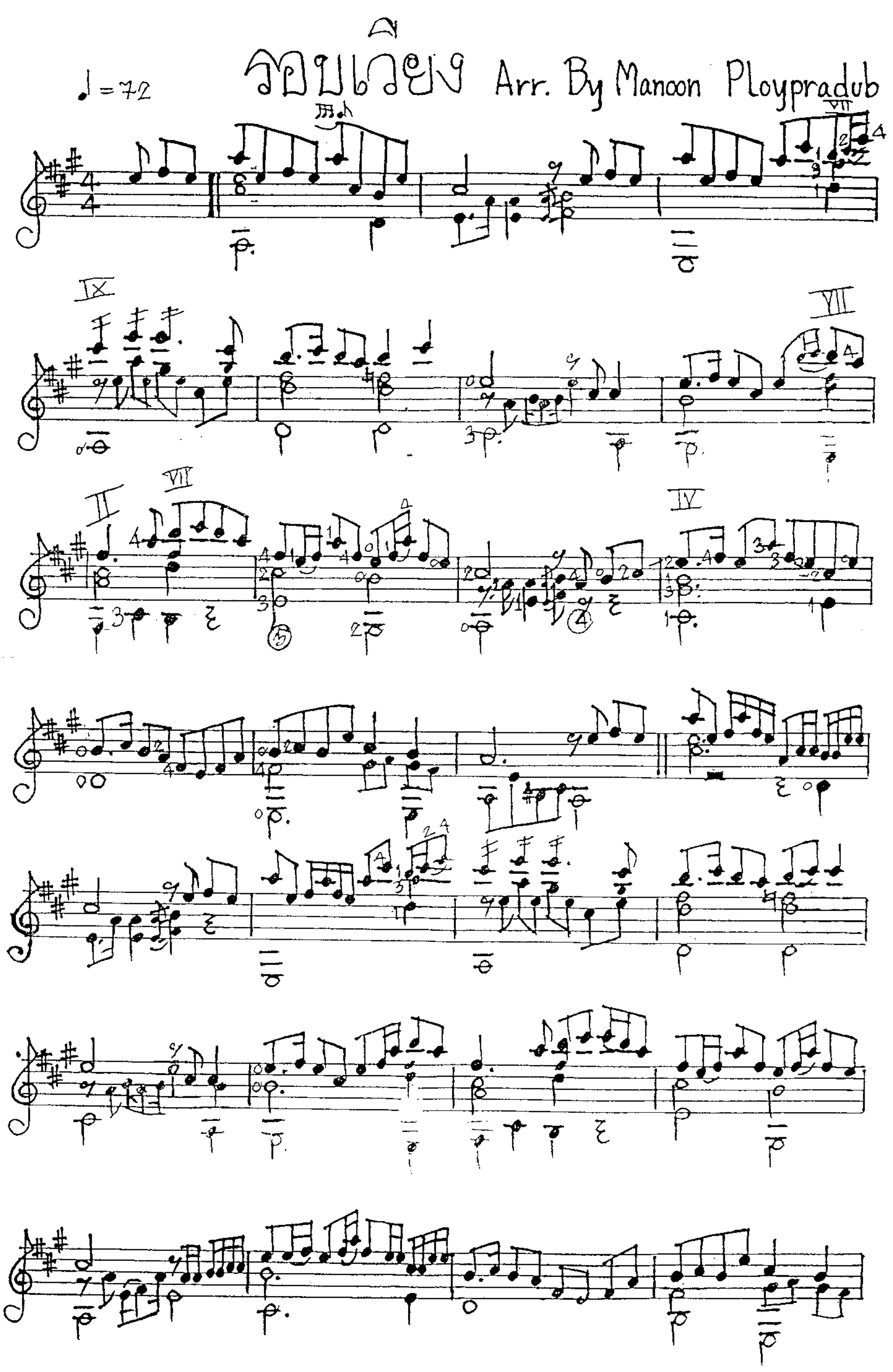
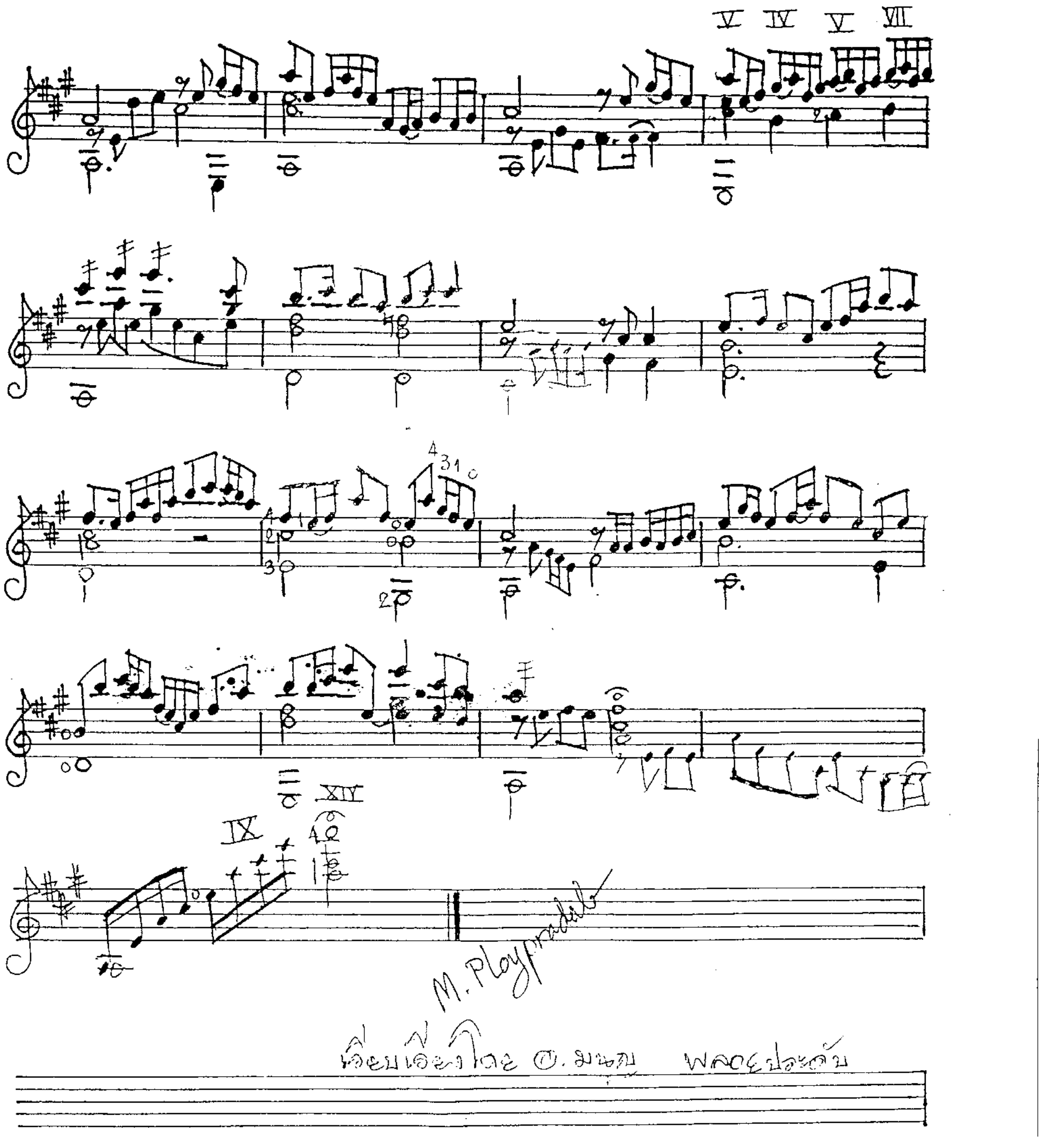
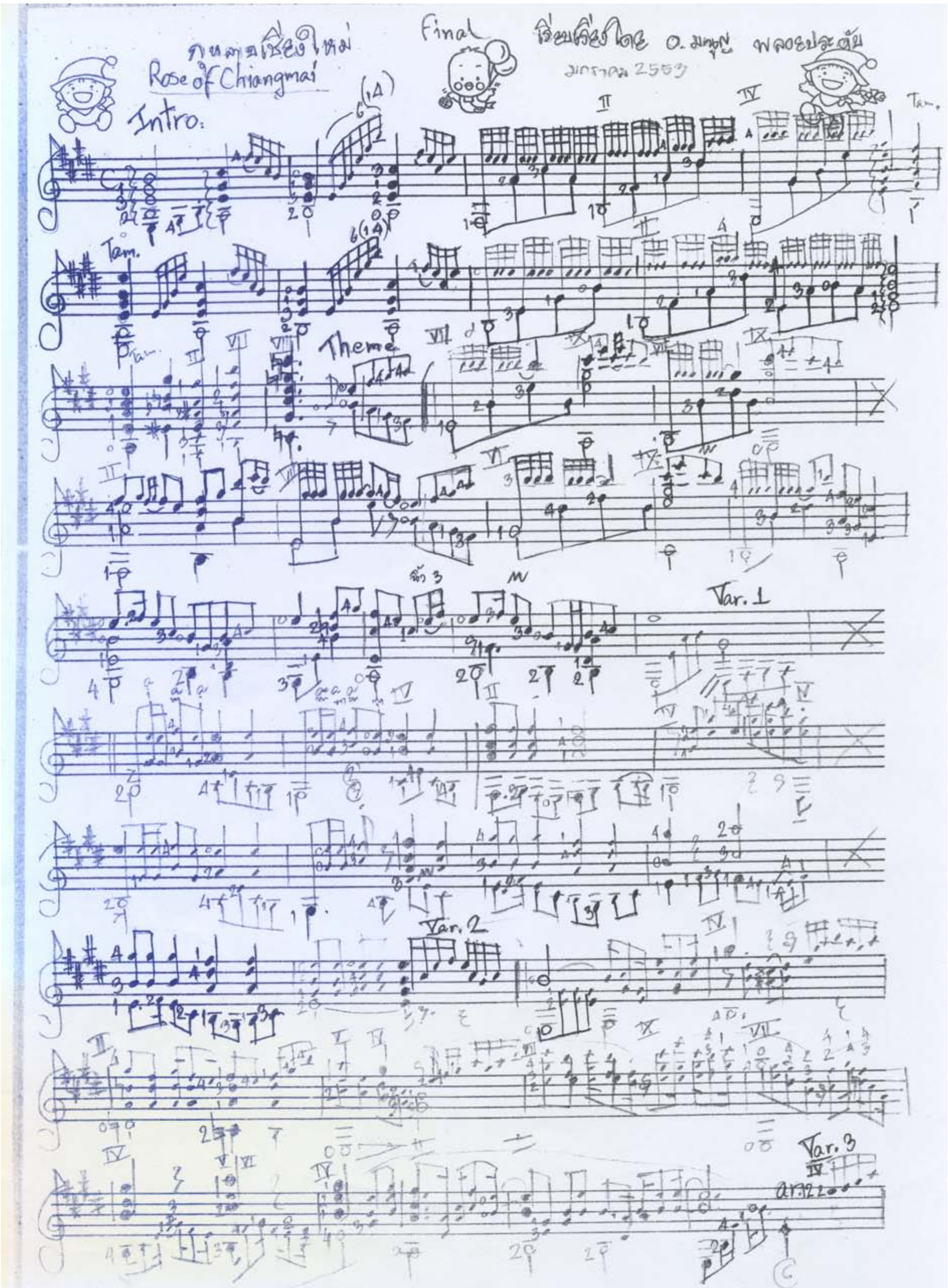
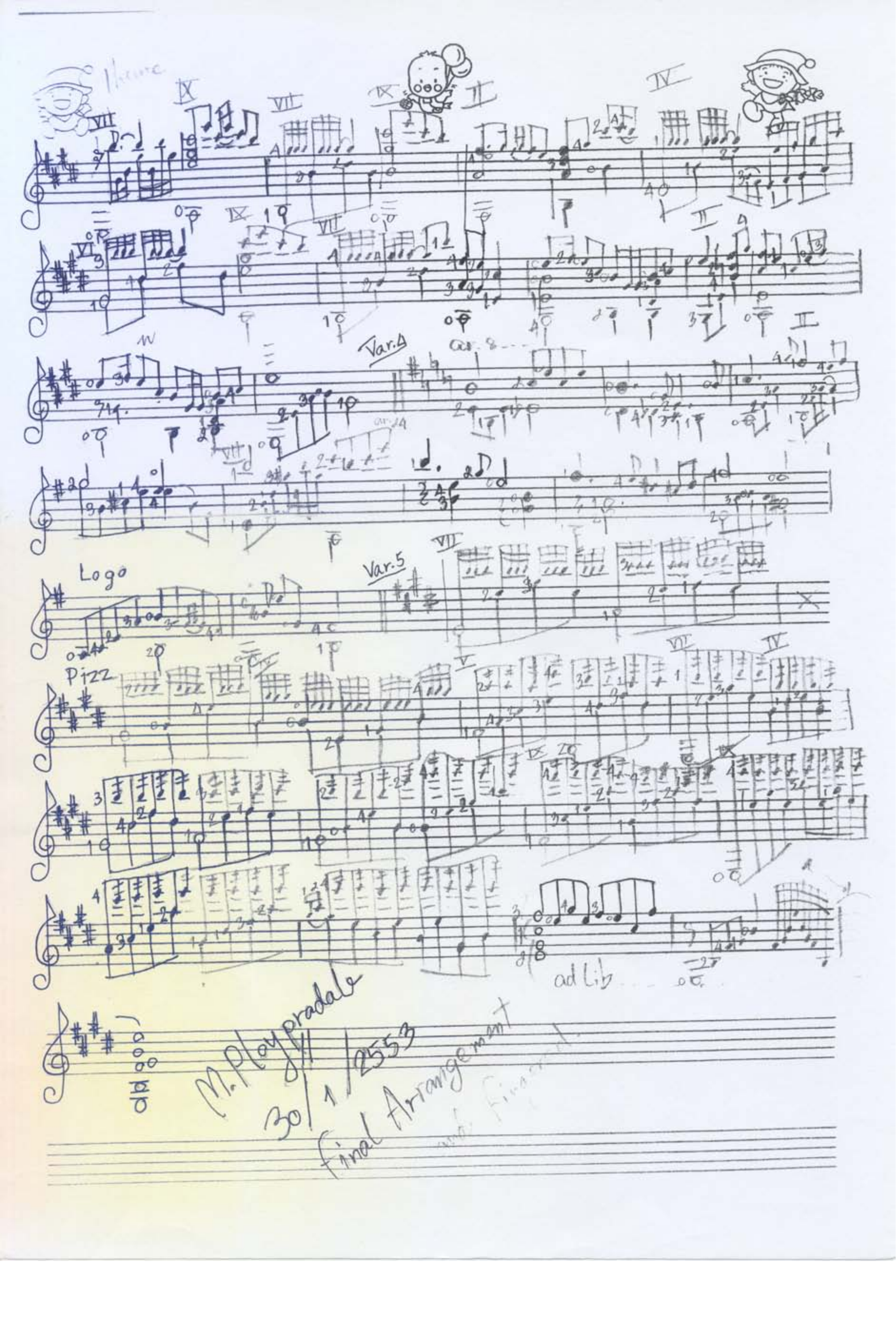


ภาพประกอบ มนูญ พลอยประดับ ในการแสดงกีตาร์คลาสสิค
ณ ประเทศมาเลเซีย



ภาพประกอบ แผ่นประชาสัมพันธ์การแสดงกีตาร์คลาสสิคของ มนูญ พลอยประดับ

ภาคผนวก ข
ตัวอย่างโน้ตเพลงฉบับเขียนด้วยลายมือของ มนูญ พลอยประดับ

mp
Am7
Am6
Am6
Am
Am6

Em7
Dm7
Am9

DoSo
rit.
M. Ploypradab
เรียบเรียงโดย อ.มนูญ พลอยประดับ

น้อยใจยา Arr.By Manoon

♩= 72
Arr. By Manoon Ploypradub
VII
IX
VII
II
VII
IV

V IV V VII
4 3 1 0
XIV
IX
M. Playpradub
เรียบเรียงโดย อ. มนตรี พลอยประดับ

Rose of Chiangmai
Final
Intro:
Theme
Var. 1
Var. 2
Var. 3

Var.4
Logo
Var.5
Pizz
ad Lib
M. Playpradab
30/1/2553
Final Arrangement

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นางสาวชัชชญา กัญจา
วันเดือนปีเกิด	17 กรกฎาคม 2525
สถานที่เกิด	อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	100 ถนนลำพูน – ป่าซาง ตำบลในเมือง อำเภอเมือง จังหวัดลำพูน 51000
ตำแหน่งหน้าที่การงานในปัจจุบัน	พนักงานมหาวิทยาลัย ตำแหน่งอาจารย์
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	สาขาวิชาดนตรี คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏนครสวรรค์

ประวัติการศึกษา

พ.ศ. 2544	มัธยมศึกษาปีที่ 6 จาก โรงเรียนส่วนบุญโญปถัมภ์ลำพูน
พ.ศ. 2548	ศศ.บ. (ดนตรี) จาก มหาวิทยาลัยราชภัฏเชียงใหม่
พ.ศ. 2555	ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา) จาก มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ