วิเคราะห์เพลงต้นบรเทศ, แขกเชิญเจ้า และพม่ารำขวาน ที่เรียบเรียงสำหรับวงโยธวาฑิตโดยพระเจนดุริยางค์ด้วยวิธีเชงเกอร์

ปริญญานิพนธ์
ของ
บวร มาฆะวงศ์

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา
มกราคม 2546
ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

มจ.
ม๒๖๕
ง.๓

วิเคราะห์เพลงต้นบรเทศ, แขกเชิญเจ้า และพม่ารำขวาน ที่เรียบเรียงสำหรับวงโยธวาทิตโดยพระเจนดุริยางค์ด้วยวิธีเชงเกอร์

บทคัดย่อ

ของ

บวร มาฆะวงศ์

๑ ก.พ. 2546

เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา
มกราคม 2546

ท 154462

บวร มาฆะวงศ์. (2546). *วิเคราะห์เพลงต้นบรเทศ,แขกเชิญเจ้า และพม่ารำขวาน ที่เรียบเรียงสำหรับวงโยธวาทิตโดยพระเจนดุริยางค์ด้วยวิธีเชงเกอร์*.ปริญญานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางวิทยา). กรุงเทพฯ : บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม : รองศาสตราจารย์มานพ วิสุทธิแพทย์. ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ.

บทเพลงไทยจำนวนมาก ได้ถูกนำมาประยุกต์เพื่อใช้บรรเลงโดยเครื่องดนตรีตะวันตก ทั้งยังได้รับการยอมรับและแพร่หลายในสังคมไทยเป็นเวลาช้านาน

งานวิจัยชิ้นนี้ มีจุดมุ่งหมายเพื่อวิเคราะห์ แนวทำนอง และเสียงประสาน ตลอดรวมถึงความสัมพันธ์ขององค์ประกอบทั้งสอง กับบทเพลงต้นบรเทศ , พม่ารำขวาน และแขกเชิญเจ้า โดยใช้หลักของเชงเกอร์ , บทเพลงทั้งสามถูกประพันธ์ขึ้นโดยครูเพลงที่มีความสามารถแต่โบราณ และต่อมาถูกนำมาเรียบเรียงใหม่เพื่อใช้บรรเลงด้วยวงโยธวาทิต โดยพระเจนดุริยางค์

ผลจากการวิเคราะห์ผู้วิจัยพบว่า :

1. แนวทำนองของบทเพลงทั้งสาม ประกอบด้วยประโยคเพลงหลายประโยคที่เรียบง่ายและมีความงดงาม

2. แนวทำนองของบทเพลงทั้งสาม มักมีโน้ตหลัก มาจากโน้ตที่เป็นโครงสร้างของไทรแอด(Triad) โดยโน้ตหลักดังกล่าวจะถูกขยายด้วยวิธีการขยายในแบบต่างๆ 4 แบบ คือ 1.โน้ตผ่าน (Passing Note) 2.โน้ตข้างเคียง (Neighbour Note) 3.การกระโดดไปหาโน้ตร่วมในคอร์ด (Consonant Skip) และ 4.การกระจายคอร์ด (Arpeggiation)

3. พระเจนดุริยางค์พยายามเลือกใช้เสียงประสานที่หลากหลายเพื่อช่วยเสริมความงามของบทเพลงทั้งสาม เช่น ในการเคลื่อนจากคอร์ด I ไปหาคอร์ด V ซึ่งเป็นคอร์ดชั้นต้น (Primary Chord) พระเจนดุริยางค์ก็ได้ขยายการเคลื่อนดังกล่าวให้มีความงดงามขึ้น โดยขยายคอร์ด I ผ่านการใช้คอร์ดดังนี้ คือ $I - I^6 - V^4_3/IV - IV7 - I^6 - V^4_3 - I$ แล้วจึงเข้าสู่คอร์ด V ในที่สุด, การเคลื่อนของคอร์ดที่งดงามยังปรากฏในอีกหลายช่วง เช่น

- $V^6 - I - V^4_3/vi - vi - I^6_4 - ii^6 - IV7 - V^6_5/V - V7 - I$
- $I - I^4_2 - vi7 - ii^6_5 - I - IV - III$
- $V7 - I^6_4 - V - V^6_5/V - V$

AN ANALYSIS OF PHRACHENDURIYANG'S MUSIC ARRANGED FOR MILITARY BAND USING SCHENKERIAN APPROACH

AN ABSTRACT

BY

BORWORN MAKAWONG

Presented in partial fulfillment of the requirements

for the Master of Fine Arts degree in Ethnomusicology

at Srinakharinwirot University

January 2003

Borworn Makawong. (2003). *An analysis of Phrachenduriyang's music arranged for military band using Schenkerian Approach.* Master thesis, M.F.A (Ethnomusicology). Bangkok: Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee : Assoc.Prof. Manop Wisuttipat, Assist.Prof. Dr. Chalermpon Ngarmsutti.

This thesis is to analyze the three Thai traditional songs, namely Khaek Chern Chao, Phamar Ram Kwan and Thon Borrathet, arranged by Phrachenduriyang for military band. Schenkerian Approach was made for the analysis.

The objectives of this research was to analyze the melodic and harmonic elements as well as the relationship of the two elements exposed in the arrangements.

The researcher analyzed the songs from the original score using Schenkerian Approach by digested the whole melodic and harmonic components in order to find out the structure of the songs. The melodies were digested into foreground, middleground and finally background.

The findings of this research were as follow,

1. The melodic line of the these songs were constructed from simple sectional division.

2. The triadic notes were used as the principal notes in the melodic line, Four ways of prolongation were used ; a) passing note b) neighbor note c) consonant skip d) arpeggiation

3. Diversity of chord progressions were commonly found to enrich the harmonic element in the arrangements. Such progressions were

- $I - I^{6} - V^{4}_{3}/IV - IV7 - I^{6} - V7 - I$
- $V^{6} - I - V^{4}_{3}/vi - vi - I^{6}_{4} - ii^{6} - /V7 - V^{6}_{5}/V - V7 - I$
- $I - I^{4}_{2} - vi7 - ii^{6}_{5} - I - IV - III$
- $V7 - I^{6}_{4} - V - V^{6}_{5}/V - V$

ปริญญานิพนธ์
เรื่อง

วิเคราะห์เพลงต้นบรเทศ, แขกเชิญเจ้า และพม่ารำขวาน
ที่เรียบเรียงสำหรับวงโยธวาทิตโดยพระเจนดุริยางค์ ด้วยวิธีเชงเกอร์

ของ
นายบวร มาฆะวงศ์

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้เป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร
ปริญญาศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต วิชาเอกมานุษยดุริยางควิทยา
ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

.....คณบดีบัณฑิตวิทยาลัย
(รองศาสตราจารย์ ดร. นภาภรณ์ หะวานนท์)
วันที่..๑๕...เดือน..มกราคม...พ.ศ.2546

คณะกรรมการสอบปริญญานิพนธ์

.....ประธาน
(รองศาสตราจารย์ มานพ วิสุทธิแพทย์)

.....กรรมการ
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(รองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุนานนท์)

.....กรรมการที่แต่งตั้งเพิ่มเติม
(ผู้ช่วยศาสตราจารย์ อนรรฆ จรัณยานนท์)

ประกาศคุณูปการ

ปริญญานิพนธ์ฉบับนี้สำเร็จลุล่วงได้ โดยความช่วยเหลือจากผู้มีพระคุณหลายท่าน ผู้วิจัยขอกราบขอบพระคุณ รองศาสตราจารย์ มานพ วิสุทธิแพทย์ ประธานที่ปรึกษา , ผู้ช่วยศาสตราจารย์ ดร.เฉลิมพล งามสุทธิ กรรมการควบคุมวิทยานิพนธ์ ,รองศาสตราจารย์ กาญจนา อินทรสุนานนท์ และผู้ช่วยศาตราจารย์ อนรรฆ จรัณยานนท์ กรรมการสอบวิทยานิพนธ์ ที่ช่วยชี้แนะและให้แง่คิดต่างๆที่เป็นประโยชน์ยิ่งแก่ผู้วิจัย ตลอดรวมถึงอาจารย์ในภาควิชาดุริยางคศาสตร์ไทยและสากล คณะศิลปกรรมทุกท่าน ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ให้แก่ผู้วิจัย

ขอขอบคุณอาจารย์ชานี คำศรี และ อาจารย์ถวัลย์ชัย สวนมณฑา ที่ให้ข้อมูลต่างๆ ที่เป็นประโยชน์

และที่สำคัญยิ่ง ขอกราบของพระคุณ บิดา มารดา คือ นอ.สุวัฒน์ มาฆะวงศ์ และ นางบุญสม มาฆะวงศ์ ที่ให้ความเมตตา ,ให้กำลังใจ และ สนับสนุนในทุกๆด้านมาโดยตลอด

บวร มาฆะวงศ์

สารบัญ

บทที่		หน้า
1	บทนำ	1
	ภูมิหลัง	1
	ความเป็นมาของดนตรีตั้งแต่โบราณกาล	2
	ประวัติศาสตร์การดนตรีของไทย	4
	ประวัติดนตรีตะวันตก	7
	การติดต่อค้าขายกับต่างชาติ จุดเริ่มต้นในการแลกเปลี่ยนวัฒนธรรม	8
	ดนตรีตะวันตกในไทย	9
	ประวัติพระเจนดุริยางค์	12
	ประวัติเฮนริช เชงเกอร์	16
	ความมุ่งหมายของการวิจัย	17
	ความสำคัญของการวิจัย	17
	ขอบเขตการวิจัย	18
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	20
	ความเข้าใจโดยย่อ วิธีวิเคราะห์แบบเชงเกอร์	20
	สังคมวิทยา	26
	ลักษณะของสังคม	26
	ประเภทของวัฒนธรรม	27
	ประวัติศาสตร์อารยธรรมโลก	27
	เหตุผลในการสำรวจตินแดนที่อยู่ห่างไกล	27
	ความเข้าใจในดนตรี	31
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง	33
	เอกสารจากบทความวิชาการ	41
3	วิธีดำเนินการศึกษาค้นคว้า	42
	การเก็บรวบรวมข้อมูล	42
	การศึกษาข้อมูล	42
	การวิเคราะห์ข้อมูล	43
4	การวิเคราะห์ข้อมูล	44
	เพลงแขกเชิญเจ้า	44
	เพลงพม่ารำขวาน	61
	เพลงต้นบรเทศ	87

สารบัญ(ต่อ)

บทที่		หน้า
5	สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ	104
	สรุปผล	104
	อภิปรายผล	105
	ข้อเสนอแนะ	106
	บรรณานุกรม	107
	ภาคผนวก	109
	โน้ตวงโยธวาทิต เพลงแขกเชิญเจ้า, พม่ารำขวาน และต้นบรเทศ แบบสมบูรณ์	111
	โน้ตแนวทำนองและแนวเบส เพลงแขกเชิญเจ้า, พม่ารำขวาน และต้นบรเทศ พร้อมคอร์ด	139
	ประวัติย่อผู้วิจัย	149

บทที่ 1
บทนำ

ภูมิหลัง

จากอดีตถึงปัจจุบัน พัฒนาการทางวิทยาศาสตร์และเทคโนโลยีได้ทำให้การติดต่อระหว่างกันของมนุษย์ เป็นไปโดยสะดวก ง่ายดายและรวดเร็วขึ้น ไม่ว่าจะมีความแตกต่างกันทางด้านเชื้อชาติ, สังคม , และวัฒนธรรม หรืออยู่ห่างกันมากเพียงไหน อีกทั้งยังมีแนวโน้มว่าจะมากขึ้นทุกที การติดต่อระหว่างกันนี้ ได้ทำให้เกิดการแลกเปลี่ยนกันในด้านต่าง ๆรวมไปถึงด้านวัฒนธรรม

นักเขียนหลายท่าน ได้ให้คำจำกัดความของคำว่า วัฒนธรรมไว้อย่างใกล้เคียงกัน กล่าวคือ หมายถึงส่วนทั้งหมดที่ซับซ้อน ประกอบด้วยความรู้ความเชื่อ ศิลปะ ศีลธรรม กฎหมาย ประเพณี และความสามารถอื่นๆที่มนุษย์ได้มาในฐานะเป็นสมาชิกของสังคม นอกจากนั้นวัฒนธรรมยังเป็นมรดกทางสังคมที่ประกอบด้วยความรู้ ความเชื่อ ประเพณี ความชำนิชำนาญ (บรูมม์ และ เซลซ์นิค. 2512 : 53-55)

ทางด้านศิลปะแขนงดนตรีในฐานะที่เป็นส่วนหนึ่งของวัฒนธรรม ก็ได้รับอิทธิพลจากการแลกเปลี่ยนและการเผยแพร่จากวัฒนธรรมหนึ่งมาสู่อีกวัฒนธรรมหนึ่งเช่นเดียวกัน สุพัตรา สุภาพ (2528 : 44) ได้กล่าวถึงการเผยแพร่หรือการกระจายทางวัฒนธรรม หรือ Cultural Diffusion ว่า

> วัฒนธรรมไม่ใช่ของอยู่กับที่ หรือใช้เฉพาะในสังคมใดสังคมหนึ่งเท่านั้น มันจะคงอยู่ในที่หนึ่งๆ ตราบเท่าที่มนุษย์ยังไม่ได้อพยพเคลื่อนย้ายไปยังที่ใด ถ้าหากมีการเคลื่อนย้ายไปยังอีกสังคมหนึ่ง เช่น นักท่องเที่ยว พ่อค้า ทหาร ผู้ที่อาศัยต่างถิ่น พวกมิชชันนารี และพวกเร่หางานทำ หรือพวกอื่นๆ ที่นำวัฒนธรรมไปเผยแพร่ เป็นการเผยแพร่วัฒนธรรมไปยังสังคมที่ไม่เคยรับวัฒนธรรมนี้มาก่อน การเผยแพร่นี้ไม่ได้หมายถึง การเผยแพร่แต่ทางวัตถุอย่างเดียว ความคิดและมโนคติต่างๆ ก็ได้เผยแพร่ขยายออกไปในทางทำนองเดียวกัน

ผลที่ติดตามมาจากการแลกเปลี่ยนทางวัฒนธรรมต่อดนตรีที่เห็นได้ชัดอย่างหนึ่งก็คือ การผสมผสาน ซึ่งเป็นวิธีการที่รับเอาวัฒนธรรมของสังคมอื่นมาปฏิบัติ และกลายเป็นสิ่งหนึ่งที่เราปฏิบัติสืบกันมา โดยผ่านกระบวนการในการทำนุบำรุง ถ่ายทอด หรือแม้กระทั่งเปลี่ยนแปลงซึ่งต้องใช้ระยะเวลา กระบวนการในการผสมผสานไม่ใช่เป็นเรื่องง่ายดายเสมอไป บางคนอาจจะง่ายต่อการรับวัฒนธรรมอื่น ในขณะที่คนอีกกลุ่มอาจมีความรู้สึกต่อต้านและพยายามหวงแหน รักษาวัฒนธรรมเดิมของตนไว้

กาญจนา อินทรสุนานนท์ (ม.ป.ป : 18) ได้ให้ความคิดเห็นในเรื่องการรับวัฒนธรรมของคนไทยไว้ว่า สังคมไทยมีเอกลักษณ์เฉพาะ เป็นลักษณะเฉพาะของตัวเอง และไม่เหมือนกับวัฒนธรรมสังคมอื่น แม้วัฒนธรรมของเราจะได้รับอิทธิพลจากต่างชาติตั้งแต่อดีตจนถึงปัจจุบันมาผสมผสานบ้างก็ตาม เป็นการผสมผสานที่เราได้เลือกสรรวัฒนธรรมเหล่านั้นให้เข้ากับความเชื่อและค่านิยมแบบไทยๆ จนกระทั่งกลมกลืนเข้ากันอย่างแนบสนิท กลายเป็นวัฒนธรรมของไทยที่มีลักษณะเฉพาะของเราแตกต่างไปจากชาติอื่นๆ

เอกลักษณ์จะดูได้จากภาษา เครื่องแต่งกาย นิสัยใจคอ ความคิด ที่ทำให้สังคมนั้นแตกต่างจากสังคมอื่น สังคมไทยมีที่มาจากสังคมชนบท จากชุมชนแบบที่มีจิตใจโอบอ้อมอารี ช่วยเหลือเกื้อกูลกัน ทำให้คนไทยมีไมตรีต่อผู้อื่น แม้สังคมไทยปัจจุบันจะเปลี่ยนแปลงไป และ ได้รับความเจริญสมัยใหม่ แต่ลักษณะความเป็นกันเองแบบนี้ก็ยังหลงเหลืออยู่ เป็นเอกลักษณ์ที่เราได้รับจากบรรพบุรุษซึ่งตกทอดกันมา ทำให้เราแตกต่างจากชาติอื่น แม้จะไม่เหมือนเดิมทีเดียว แต่ก็ยังมีแนวเดิมให้เห็นอยู่ไม่มากก็น้อย

พูนพิศ อมาตยกุล (2529 : 10) ได้กล่าวว่า "...การรับเอาวัฒนธรรมต่างชาติเข้ามาคลุกเคล้ากับวัฒนธรรมไทยนั้น มีทั้งส่วนดีและส่วนเสีย ส่วนที่เกี่ยวกับดนตรีนั้นทำให้คนไทยเรียนรู้ในเรื่องดนตรีของชาติอื่นๆมากขึ้น แต่ในขณะเดียวกันก็มีส่วนเสียที่ทำให้คนอีกกลุ่มหนึ่งละทิ้งเพลงไทยแท้เสีย ..."

ตัวอย่างการผสมผสานทางดนตรีที่เห็นได้ชัดในปัจจุบัน คือการนำเอาเครื่องดนตรีตะวันตกมาบรรเลงเพลงไทย หรือแม้แต่นำเครื่องดนตรีไทยไปบรรเลงเพลงสากลหรือบรรเลงร่วมกับเครื่องดนตรีสากล งานเพลงประยุกต์เหล่านี้ ผู้สร้างหรือผู้ดัดแปลงย่อมต้องมองเห็นถึงความเหมาะสมหรือความสวยงามของการผสมผสานอันนี้ ซึ่งคงมีรายละเอียดจำนวนมากในการศึกษาและติดตาม

เป็นที่ทราบกันดีว่าดนตรีนั้นได้เกิดขึ้นมาช้านานแล้วตั้งแต่โบราณกาล จากหลักฐานต่างๆ จากการสืบค้นอารยธรรมโบราณโดยนักโบราณคดี นักมานุษยวิทยา นักวิทยาศาสตร์ และ นักวิชาการต่างๆที่ได้จากแหล่งที่เป็นที่อยู่อาศัยของมนุษย์โบราณ รวมถึงภาพวาด ภาพสลัก รูปเครื่องดนตรี หรือภาพที่ปรากฏตามผนังถ้ำ ได้แสดงให้เห็นว่า แม้ในวัฒนธรรมของชนเผ่าที่โบราณและเก่าแก่มากที่สุดก็มีหลักฐานในการใช้ประโยชน์จากดนตรีแล้ว ทั้งวัฒนธรรมของทางตะวันตกและตะวันออก ก็มีความเชื่อว่า ดนตรีถือกำเนิดจากสวรรค์ ในหลายตำนานก็กล่าวว่า พระผู้เป็นเจ้าเป็นผู้สร้างดนตรี และประทานดนตรีให้ (Stoba. 1990 : 3)

พลาโตและอริสโตเติล ปราชญ์ชาวกรีก ได้กล่าวถึง คำจำกัดความของดนตรี ในความหมายที่ใกล้เคียงกัน โดยพลาโต กล่าวว่า ดนตรี เป็นการ " เลียนแบบ " การกล่าววาจาของผู้ล้ม-เหลวหรือผู้ได้รับความสำเร็จ ผู้ที่อ่อนน้อม และผู้ที่กล้าหาญ อริสโตเติล กล่าวว่า "... จังหวะ และทำนองเลียนแบบการแสดงออกซึ่งความโกรธและความนุ่มนวล ความกล้าหาญและความถ่อมตน และคุณลักษณะอื่นๆซึ่งตรงข้ามกับสิ่งที่กล่าวมาแล้ว เป็นการกระตุ้นความรู้สึกต่างๆ ทั้งนี้เนื่องจากเราทราบจากประสบการณ์ว่า เวลาฟังทำนองเพลงแล้ว วิญญาณของเรามีการเปลี่ยนแปลงเกิดขึ้น ..."
(พลาโต. ม.ป.ป : ไม่ปรากฏเลขหน้า)

บรูซ แกสตัน (2531. 7) นักดนตรีและนักประพันธ์ชาวตะวันตก ที่มีความสนใจในดนตรีไทย ได้กล่าวถึงคำจำกัดความของดนตรี ไว้ได้อย่างน่าฟังว่า " ... ศิลปะเป็นของขวัญที่มนุษย์บันดาลให้แก่กัน ดนตรีเป็นสื่อสะพานที่จะนำจิตใจมนุษย์ไปสู่สภาพอันสมบูรณ์ ชูจิตใจให้ละเอียดอ่อน ขัด-ช้อย และปราศจากกิเลสทั้งปวง ... "

ดนตรีของมนุษย์โบราณเกิดขึ้นได้อย่างไรนั้น ยังไม่มีผู้ใดระบุชัดเจนลงไปได้ นักวิชาการต่างๆจึงได้แต่สันนิษฐานถึงความเป็นไปได้กันในหลากหลายทรรศนะ ซึ่งมักเป็นไปในทิศทางที่ใกล้

เดียงกัน คือ ดนตรีมีจุดกำเนิดจากมนุษย์ในยุคก่อนมีความต้องการในการติดต่อสื่อสารซึ่งกันและกัน โดยผ่านการร้อง หรือการใช้เครื่องมือต่างๆ การร้องครั้งแรกของมนุษย์ยุคก่อนเกิดจากการต้องการเลียนเสียงของนกหรือสัตว์ต่างๆ หรือ เพื่อแสดงความยินดี ปรีดา ความโศกเศร้าเสียใจ

โบทริส(Boethris) นักปราชญ์ที่มีอิทธิพลต่อความคิดในสมัยยุคกลาง ได้แบ่งดนตรีออกเป็น 3 ประเภท คือ

1. ดนตรีของธรรมชาติ ไม่มีเสียง ไม่สามารถได้ยิน แต่รับรู้ได้ด้วยหลักของเหตุผล เช่น กลางวันมี 12 ชั่วโมง กลางคืน 12 ชั่วโมง วันหนึ่งมี 24 ชั่วโมง, น้ำขึ้น – น้ำลง , ข้างขึ้น – ข้างแรม , ฤดูต่างๆ ฯลฯ
2. ดนตรีของร่างกาย เช่น การเดิน , การหายใจ ,การเต้นของหัวใจ และอื่นๆ
3. ดนตรีที่มีกำเนิดจากเครื่องดนตรี

ซึ่งสอดคล้องกับกำเนิดดนตรีที่กล่าวโดยพูนพิศ อมาตยกุล (2529 : 1 – 2) ว่า

> กำเนิดของดนตรีนั้น ไม่ว่าจะเป็นชาติใด ภาษาใด น่าจะมีลักษณะการเกิดดนตรีขึ้นในแนวเดียวกัน กล่าวคือ ดนตรีน่าจะเกิดมาจากการดำเนินจังหวะก่อนอะไรทั้งหมด ในร่างกายของมนุษย์เรา ปกติก็มีจังหวะติดมากับตัวตั้งแต่เกิดแล้ว คือการเต้นของหัวใจ แม้แต่การหายใจก็มีจังหวะ เมื่อเติบโตนั้น การเดิน การวิ่งหรือแม้แต่การพูด ก็มีจังหวะ ดนตรีจึงเกิด ขึ้นมาในรูปของจังหวะก่อนอะไรทั้งหมด

มนุษย์สมัยโบราณมีความกลัวต่ออำนาจทางธรรมชาติ ยังไม่เข้าใจในความเป็นไปของธรรมชาติและมีความเชื่อว่า ท้องฟ้า ดวงอาทิตย์ ดวงจันทร์ โลก ดิน น้ำ ลมไฟ และสรรพสิ่งในโลกรวมไปถึงกิจกรรมต่างๆในชีวิตอันได้แก่ การเกิด แก่ เจ็บ ตาย ล้วนอยู่ในการควบคุมของเทพเจ้า ที่มีทั้งให้คุณและโทษ ดังนั้นเพื่อให้ชีวิตของมนุษย์ดำเนินไปอย่างปกติ ปราศจากภัยพิบัติหรือโรคภัยไข้เจ็บ จึงจำเป็นต้องสื่อสารกับเทพเจ้าเพื่อวิงวอนขอความเมตตาปรานีหรือให้เทพเจ้าช่วยอำนวยความสะดวกแก่พวกตน เช่น ขอให้ฝนตกเพื่อทำนา หรือบำบัดโรคร้ายต่างๆ และวิธีการที่มนุษย์ใช้สื่อสารกับเทพเจ้ามีหลายวิธี เช่นการร้อง การเต้น หรือแสดงสิ่งใดสิ่งหนึ่งที่เชื่อว่าเทพเจ้าจะพอใจและให้ในสิ่งที่ตนขอไว้ เช่น เต้นรำขอฝน เปล่งเสียงอ้อนวอน ทำเสียงอึกทึก ฯลฯ สำหรับสิ่งที่คนโบราณใช้ติดต่อกับเทพเจ้าของพวกเขาน่าจะเริ่มต้นด้วยวิธีง่ายๆ เช่น การตบมือ กระทืบเท้า การโยกตัว ร้องตะโกนหรือร้องไห้ และเมื่อเวลาผ่านไปนานมากขึ้น มนุษย์ผู้มีความสามารถในการจดจำ และการใช้ความคิดก็ได้ถ่ายทอดวิธีการร้องหรือการเต้นให้คนรุ่นต่อๆมาให้สืบทอดกันต่อๆมาให้สืบทอดกันต่อไป เหล่านี้คือกำเนิดดนตรีและการเต้นรำ (สุรพงษ์ บุนนาค . 2533 : 6)

เครื่องดนตรีในยุคแรก น่าจะเป็นเครื่องดนตรีที่ไม่มีระดับเสียง คือมีความถี่กว้างมากจนไม่สามารถจัดเป็นระดับได้ ต่อจากนั้นจึงได้ผ่านกระบวนการในการพัฒนา อันเนื่องมาจาก ความเป็นคนช่างสังเกตุ และ ความอยากรู้ของมนุษย์ จนกลายมาเป็นเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียง (Pitch) ดังเช่นปรากฏอย่างหลากหลายในปัจจุบัน มนตรี ตราโมท (2531 : 18) ได้เคยกล่าวตัวอย่างในลักษณะนี้โดยเปรียบกับเครื่องดนตรีไทย ที่เห็นชัด ว่า "... ก่อนจะมีระนาด ก็น่าจะมี กรับเกิดขึ้นก่อน... " การ

สังเกตุเห็นเสียงที่แตกต่างกันของ กรับ คือ สูงบ้าง ต่ำบ้าง จากนั้นจึงนำมาวางเรียงต่อกัน ทำให้มีเสียงหลายระดับกลายเป็นเครื่องดนตรี ระนาด

เครื่องดนตรีทุกชนิดที่ปรากฏในปัจจุบันสามารถแยกออกเป็น 4 ประเภท ตามลักษณะวิธีการบรรเลงหรือการกำเนิดเสียง คือ ดีด , สี , ตี และ เป่า ผู้รู้ทางดนตรี หลายท่านได้สันนิษฐานว่า เครื่องตี น่าจะเป็น เครื่องดนตรีที่เกิดขึ้นก่อน

ปัญญา รุ่งเรือง (2521 : 1) ได้กล่าวเกี่ยวกับกำเนิดเครื่องดนตรีว่า

> เครื่องดนตรีชิ้นแรก เห็นจะเป็นมือของมนุษย์เอง ตบมือเข้าด้วยกันก็เป็นเสียง ปรบพร้อมๆกัน ก็ดังขึ้น แปลกขึ้น ที นี้พอปรบพร้อมกันพร้อมกับก้าวเท้ากระโดดไปด้วย ก็กลายเป็นการเต้นแบบง่ายๆขึ้น ตบมือนานๆก็เจ็บ จึงเอาไม้ตี เป็นกรับไป วิสัยของมนุษย์นั้นเป็นคนช่างสังเกตุและชอบทดลองอยู่แล้ว ถ้าบังเอิญวันหนึ่งฆ่าสัตว์มาได้แล้วก็ถลก หนังไปผึ่งแดดไว้บนก้อนหิน หรือบนตอไม้ ที่มีช่อง มีรูกลวงอยู่ข้างใน ครั้งเมื่อหนังแห้ง ก่อนจะเอามาเก็บ ลองเอา มือดีดที่หนังดู เกิดมีเสียงดังแปลกขึ้น ด้วยเหตุนี้กระมังจึงทำให้เกิดเป็นกลอง ซึ่งเป็นเครื่องดนตรีที่เก่าแก่ที่สุดขึ้น นอกจากนั้นพวกดีเกราะเคาะไม้ก็น่าจะลงเคราะห์เข้าเป็นเครื่องดนตรียุคโบราณนี้ได้ด้วย

อย่างไรก็ตาม เราไม่สามารถชี้ชัด ได้อย่างแน่นอนลงไปว่า เครื่องดนตรีชนิดไหน เป็นเครื่องดนตรีชนิดแรก หรือประเภทแรกของโลก ด้วยเหตุผลคือ ไม่มีหลักฐาน เนื่องจากดนตรีไม่เหมือนศาสตร์อย่างอื่นคือ ไม่มีตำรา หรือหนังสือ ในการที่จะเข้าใจหรือเก็บข้อมูลของดนตรีต้องใช้หนังสือเป็นเครื่องมือสำคัญในการที่จะบันทึกข้อมูล ประวัติศาสตร์เกิดขึ้นเมื่อมีการเขียนหนังสือ ถ้าหากเราไม่มีหลักฐานที่สามารถอ่านหรือศึกษาได้ อันนั้น เรียกว่า ยุคก่อนประวัติศาสตร์ ไม่สามารถเป็นศาสตร์ได้ เพราะเราไม่มีหนังสือที่จะศึกษา มีได้แต่สมมุติฐาน (บรูซ แกสตัน. 2531 : 18)

เกี่ยวกับประวัติศาสตร์ การดนตรีของไทย

มนตรี ตราโมท (2540 : 8) กล่าวถึงประวัติศาสตร์ชาติไทยว่า

> เมื่อก่อนพุทธศกราว 4000 ปี ชาติไทยยังมีชื่อว่า มุง หรือ ไอเลา ได้ตั้งอาณาจักรปกครองกันเป็นหลักฐานอยู่แล้ว ในระหว่างลุ่มแม่น้ำเหลือง (ฮวงโห) กับลุ่มแม่น้ำยั่งจื้อ (แยงซีเกียง) นั้น ชาติจีนยังมิได้มีหลักฐานที่อยู่แน่นอน ยังคุมพวกเที่ยวโยกย้ายไปมาอยู่แถวทะเลสาบแคสเปี้ยน ต่อภายหลังจึงได้ค่อยๆ รุกไล่ชาติไทยอันเป็นเจ้าของถิ่นมาตามลำดับ จนได้ตั้งอาณาจักรครอบถิ่นไทยเดิมเสียทั้งสิ้น

เช่นเดียวกับนักประวัติศาสตร์อีกหลายท่าน ที่สันนิษฐานจากจดหมายเหตุโบราณของจีนว่า ชาติไทยเป็นชาติที่มีมานานไม่ต่ำกว่า 6000 ปี และหากข้อสันนิษฐานเหล่านี้ถูกต้อง ก็คงมีความโน้มเอียงอย่างมาก ที่ทำให้เราเชื่อได้ว่า คนไทยต้องมีศิลปะเป็นของตนเอง รวมไปถึงเรื่องของการดนตรีมาตั้งแต่โบราณกาล

หนังสือของ เตโอดอร์ กิญาร์ด ปราชญ์ฝรั่งเศส ก็มีความเชื่อในแนวทางเดียวกัน โดยกล่าวว่า " ... ไทยในครั้งกระโน้น จะปราศจากความรุ่งเรืองก็หามิได้ ชนชาติไทยเจริญทันชาติทั้งหลายที่แรกเจริญขึ้นในโลก และอย่างไรก็ดี ในขณะที่ชาวยุโรปยังเป็นป่าเถื่อนอยู่นั้น ชาติไทยได้มีความเจริญและรู้จักระเบียบการปกครองอย่างเรียบร้อยแล้ว... "

วิถีชีวิตของคนไทยมีความเกี่ยวพันกับดนตรีไทยอย่างมาก ในแต่ละขั้นตอนของชีวิตไม่ว่าจะเป็นตอนเกิด , พิธีโกนจุก ,พิธีบวช , แต่งงาน จนถึงเมื่อตายลงก็ต้องมีงานศพ ซึ่งล้วนเกี่ยวข้องกับเรื่องของดนตรีทั้งสิ้น ในงานต่าง ๆที่ได้กล่าวถึงมาแล้วนี้จะต้องมีนาฏศิลป์และดนตรีประกอบ เช่นงานทำขวัญเดือนและโกนผมไฟเด็กนั้น ต้องมีการทำบุญเลี้ยงพระ จึงต้องมีปี่พาทย์บรรเลงรับพระที่มาเจริญพระพุทธมนต์ เริ่มต้นด้วยปี่พาทย์ทำเพลงโหมโรงเช้าเมื่อพระมาถึง, บรรเลงเพลงต่าง ๆในระหว่างพระฉัน, บรรเลงส่งพระตอนพระกลับ และจบลงด้วยการทำเพลงกราวรำเป็นการแสดงความปิติรื่นเริงที่ได้ทำบุญกุศลเสร็จแล้ว

สำหรับทารกที่เป็นพระราชกุมารหรือพระราชกุมารีนั้น ในพิธีเชิญขึ้นพระอู่ทำขวัญหลังจากประสูติแล้วก็มีการบรรเลงดุริยะดนตรี พราหมณ์ขับไม้บัณเฑาะว์และเห่กล่อมตามประเพณี ซึ่งเป็นดนตรีอีกชนิดหนึ่ง

ในการโกนจุกนั้นก็ต้องมีการทำบุญเลี้ยงพระและมีปี่พาทย์ประโคมเช่นเดียวกัน นอกจากนั้นในการทำขวัญเด็กที่โกนจุกก็มีดนตรีขับกล่อมและมีการขับเสภาให้แขกที่ร่วมงานฟัง ผู้ที่มีฐานะดีก็อาจจะมีละครฉลองในงานนี้

งานแต่งงานก็เป็นงานที่ไม่ขาดเสียงดนตรีอีกอย่างหนึ่ง เพราะต้องมีการทำบุญเลี้ยงพระซึ่งต้องใช้ปี่พาทย์ประโคมและต้องมีมโหรีกล่อมหอ ส่วนในงานศพนั้นหากเป็นศพผู้มีฐานะดีก็ต้องมีมหรสพทุกอย่างหรือมากอย่าง เช่น โขน ละคร หุ่น และหนัง ซึ่งมีดิดต่อกันหลายวันในงานเผาศพ ส่วนในการตั้งศพบำเพ็ญกุศลก็ต้องมีดนตรีประโคมศพ นอกจากนั้นแล้วยังมีการฉลองต่าง ๆ เช่น งานขึ้นบ้านใหม่ หรือการฉลองถาวรวัตถุซึ่งสร้างขึ้นไว้ในศาสนา เช่น พระพุทธรูป โบสถ์ วิหารหรือศาลา ซึ่งต้องใช้ทั้งนาฏศิลป์และดนตรีเป็นส่วนหนึ่งของการฉลอง การแสดงดนตรีและนาฏศิลป์ในงานต่าง ๆ ที่ได้กล่าวถึงมานี้ คนทั่วไปได้ฟังและได้ดูโดยมิต้องเสียเงินทองแต่อย่างไร ชีวิตของคนไทยสมัยก่อนจึงเป็นชีวิตที่เต็มไปด้วยนาฏศิลป์และดนตรีไทยโดยแท้ ยากที่ผู้ใดจะหลีกเลี่ยงได้

นอกจากการใช้ชีวิตของเอกชนในทางส่วนตัวตามวัยแห่งตนแล้ว การใช้ชีวิตของคนไทยในสังคมตามเทศกาลหรือตามประเพณีก็ยังมีดนตรีไทยและนาฏศิลป์ไทยเข้ามาเกี่ยวข้องอยู่ด้วยมาก เรียกได้ว่าเป็นส่วนสำคัญแห่งเทศกาลหรือประเพณีต่าง ๆ เหล่านั้น การทำบุญกุศลตามวัดวาอาราม ซึ่งคนจำนวนมากร่วมกันทำตามเทศกาล เช่น ในการเข้าพรรษา ออกพรรษา หรือมีงานไหว้พระชักพระ ตลอดจนประเพณีทางศาสนาอื่น ๆ ซึ่งเป็นไปตามเทศกาลที่กำหนดไว้ ก็ต้องมีดนตรีปี่พาทย์และนาฏศิลป์เข้ามาแสดงให้เกิดความครึกครื้นรื่นเริง เป็นการแสดงออกซึ่งความปิติในการที่ร่วมกันบำเพ็ญบุญกุศลตามประเพณี ในการเทศน์มหาชาติซึ่งเป็นประเพณีมีอยู่ทุกปีเป็นประจำตามวัดต่าง ๆ นั้นก็ต้องมีวงปี่พาทย์ประกอบ ไว้สำหรับบรรเลงหน้าพาทย์ต่าง ๆ ซึ่งได้กำหนดไว้เฉพาะแต่ละกัณฑ์ (คึกฤทธิ์ ปราโมช . 2522 : 1 -3)

หลักฐานทางดนตรีไทยที่ปรากฏชัด เริ่มพบในจารึกต่าง ๆสมัยสุโขทัย เช่น จากจารึกของพ่อขุนรามคำแหง ท่านได้ทรงทำให้ชาติไทยมีอำนาจอันยิ่งใหญ่ โดยได้ประดิษฐ์อักษรประจำชาติขึ้นเมื่อ พ.ศ ๑๘๒๖ โดยได้จารึกตัวอักษรของชาติลงไว้บนแท่งศิลาเหลี่ยม เมื่อประมาณ พ.ศ. ๑๘๓๕

เกี่ยวกับศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหงนั้น เปลื้อง ณ นคร (2513 : 28) ได้กล่าวถึงประวัติไว้ว่า

> เมื่อพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวยังไม่ได้เสวยราชย์ และทรงผนวชประทับอยู่ ณ วัดราชาธิวาสนั้น ได้เสด็จประพาสหัวเมืองฝ่ายเหนือใน พ.ศ. ๒๓๗๖ เมื่อได้เสด็จไปถึงเมืองสุโขทัย ได้ทรงพบศิลาจารึก ๒ หลัก และแท่นหิน ๑ แท่น ตั้งอยู่ที่เนินปราสาทในพระราชวังกรุงสุโขทัยเก่า วัตถุทั้งสามนี้ราษฎรเช่นสรวงบูชา นับถือกันว่าเป็นสิ่งศักดิ์สิทธิ์ วัตถุทั้งสามนี้ต่อมาภายหลังปรากฏว่าเป็นหลักศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหงหลักหนึ่ง ศิลาจารึกภาษาของของพญาธรรมราชาลิไทยหลักหนึ่ง และแท่นหินนั้นคือพระแท่น มนังคศิลา พระองค์ได้โปรดให้นำโบราณวัตถุทั้งสามนี้มายังพระนคร และได้ทรงพยายามอ่านศิลาจารึกของพ่อขุนรามคำแหง จนทราบเรื่องราวอันอำนวยประโยชน์ในทางประวัติศาสตร์เป็นอันมาก จารึกนี้สันนิษฐานว่าสร้างเมื่อ พ.ศ. ๑๘๓๕

จารึกพ่อขุนรามคำแหง ได้กล่าวถึงดนตรีไว้หลักที่ 1 ด้านที่ 2 บรรทัดที่ 18 – 20 โดยมีใจความสั้นๆว่า "... ดบงค์กลอง ด้วยเสียงพาทย์ เสียงพิณเสียงเลือนเสียงขับ ใครจักมักเล่น เล่น ใครจักมักหัว หัว ใครจักมักเลื่อน เลื่อน ... " ใน เตภูมิกถา หรือ ไตรภูมิพระร่วง หนังสือสำคัญที่เก่าแก่ที่สุดของไทยสมัยกรุงสุโขทัยซึ่งรวบรวมและเรียบเรียงโดย พ่อขุนพญาลิไทย รัชกาลที่ ๕ ในราชวงศ์พระร่วง ประมาณปลายพุทธศตวรรษที่ ๑๙ ที่ยังตกทอดมาจนถึงปัจจุบัน ได้กล่าวถึง ดนตรี ทั้งที่กล่าวรวมไว้เป็นตอนๆ หรือกล่าวระบุเครื่องดนตรี เช่น กล่าวถึง ความสุขของชาวอุตรกุรุ ไว้ว่า " ...บ้างเต้นบ้างรำบ้างฟ้อนระบำบรรลือเพลงดุริยดนตรี บ้างดีดบ้างสีบ้างตีบ้างเป่าบ้างขับสรรพสำเนียงเสียงหมู่นักคุนจุนกันไปเดียงดาษพื้นฆ้องกลองแตรสังข์กังสดาลมโหรทึกกึกก้องทำนุกดี ..." กล่าวถึงเสียงไพเราะของกงจักรวิเศษไว้ว่า "... เสียงนั้นดังเพราะหนักหนาแล เพราะกว่าเสียงพาทย์แลพิณฆ้องกลองแตรสังข์กังสดาลดุริยดนตรีทั้งหลายนั้น ..." กล่าวถึงความสุขของมหาชนที่กำลังลอยละล่องไปในท้องฟ้าด้วยอำนาจกงจักรวิเศษเอาไว้ว่า "... อันว่าชนทั้งหลายนั้นยินดีนรีสนุกนี้สุขสารสำราญบานใจแลชมชื่นหื่นเริงดาเกิง บันจงมีองค์แต่งแง่แผ่ดนชมเล่นชมหัว แล้วแลร้องก้องขับเสียงพาทย์เสียงพิณ แตรสังข์ทั้งเสียงกลองใหญ่ แลกลองรามกลองเล็ก แลฉิ่งแฉ่งบัณเฑาะว์ เสนาะวังเวง ลางคนดีกลอง ตีพาทย์ฆ้อง ดีกรับสัพพทุกสิ่ง ลางจำพวกดีดพิณแลสีซอพุงดอแลกันฉิ่งริงรำเต้นเล่นสารพนักคุนทั้งหลายสัพพดุริยดนตรีอยู่ครื้นเครง ..." (สงัด ภูเขาทอง . 2531 : 27 – 28)

นอกจากนั้นยังมีจารึกที่วัดพระยืน ที่สร้างในราวพ.ศ.๑๙๑๓ ในคราวจัดกระบวนแห่เพื่อต้อนรับพระมหาเถระสุมนก็ได้กล่าวถึงดนตรีไว้หลายอย่าง มีใจความว่า " ... ให้ถือกระทงขาวดอกดอกไม้ได้เทียน ตีพาทยดังพิณฆ้องกลอง ปี่สรไน พิสเนญชัย ทะเทียด กาหล แตรสังข์มาน กังสดาล มรทงค์ดงเดือด เสียงเลิศเสียงก้อง ..." จากข้อความในวัดพระยืนนี้ แสดงว่ากรุงสุโขทัยสมัยนั้นคือในราวพระมหาธรรมราชาธิราชที่๑ (พญาลิไท) ซึ่งอยู่สมัยเดียวกับพระเจ้ากือนาแห่งนครเชียงใหม่ มีเครื่องดนตรีใช้กันอยู่หลายชนิดแล้ว (ปัญญา รุ่งเรือง . 2521 : 27)

ในสมัยอยุธยาได้มีหลักฐานที่แสดงให้เห็นว่า ผู้คนนิยมเล่นดนตรีกันอย่างแพร่หลายมากขึ้นจนบางครั้งมากเกินไปและทำให้เกิดความรำคาญ จนในสมัยพระบรมไตรโลกนาถ (พ.ศ ๑๙๙๑ – ๒๐๓๑) ได้ออกกฎมณเฑียรบาล มีใจความว่า " ...ห้ามร้องเพลงเรือ เป่าขลุ่ย เป่าปี่ สีซอ ดีด

กระจับปี่ ดีดจะเข้ ตีโทนทับ ในเขตพระราชฐาน ..." นอกจากการดนตรีที่ฟูเฟื่องขึ้น ทางด้านกวีนิพนธ์ก็เห็นจะรุ่งเรืองไม่แพ้กัน โดยเฉพาะในสมัยพระนารายณ์ (พ.ศ ๒๑๙๙ – ๒๒๓๑)

จนกระทั่งในราวปี พ.ศ ๒๓๑๐ กรุงศรีอยุธยาได้ถูกพม่ารุกราน บ้านเมืองถูกเผาผลาญสิ้น อันเป็นเหตุทำให้การดนตรีและศิลปะแขนงอื่นๆตกอยู่ในภาวะตกต่ำ ศิลปินแขนงต่างๆต่างแตกหนีกันไปคนละทิศคนละทางตามภาวะของสงคราม

การดนตรีได้กลับมาเจริญรุ่งเรืองขึ้นอีกครั้งในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ เมื่อบ้านเมืองเริ่มเป็นปึกแผ่นมั่นคงและมีความสงบ โดยเห็นได้จากการเพิ่มเครื่องดนตรีชนิดต่างๆให้มีสีสันมากขึ้นกว่าเดิม เช่น การเพิ่มกลองทัดจาก หนึ่งลูก เป็น สองลูก ในสมัยพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก , การเพิ่มระนาดทุ้มเพื่อให้เป็นคู่กับระนาดเอก ในสมัยพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว , การสร้างระนาดเอกเหล็ก และ ระนาดทุ้มเหล็กในสมัยรัชกาลที่ ๔ เป็นต้น

ประวัติดนตรีตะวันตก

นักวิชาการทางดนตรีได้จัดแบ่งยุคในดนตรีตะวันตกออกเป็น 6 ยุค คือ

1. ยุคกลาง (Middle Ages หรือ Medieval Period) ประมาณ ค.ศ 450 – 1450 จัดเป็นยุคมืดทางดนตรี เพราะดนตรีถูกครอบงำโดยอิทธิพลทางศาสนา เป็นยุคของการอพยพย้ายถิ่นฐาน , การสงคราม และ การเปลี่ยนแปลง ผู้คนในสังคมถูกแบ่งออกเป็นชนชั้นต่างๆ 3 ระดับอย่างชัดเจน คือ พวกขุนนาง , พวกชาวไร่ – ชาวนา และ พวกนักบวช ซึ่งจัดเป็นกลุ่มชนที่มีอิทธิพลต่อสังคมมากที่สุด

โบสถ์เป็นศูนย์กลางของผู้คน รวมทั้งนักดนตรี ซึ่งมักจะเป็นพระนั่นเอง ในช่วงแรกดนตรีในยุคนี้มักจะเป็นเพลงร้อง จนกระทั่งหลัง ค.ศ 1100 เครื่องดนตรี (ออร์แกน) จึงเริ่มมีบทบาทมากขึ้น อย่างไรก็ตามยังคงมีหน้าที่เป็นเพียงเครื่องดำเนินประกอบ (Accompaniment) ต่อเสียงร้อง

2. ยุคฟื้นฟูศิลปและวิทยาการ (Renaissance Period) ประมาณ ค.ศ 1450 –1600 เป็นยุคของการค้นหา และการผจญภัย ในยุคนี้ได้เกิดนักสำรวจที่สำคัญหลายท่าน ตัวอย่างเช่น Christopher Columbus (1492) , Vasco da Gama (1498) เป็นยุคแห่งความอยากรู้อยากเห็นของมนุษย์ ตัวอย่างเช่น Leonardo da Vinci (1492 – 1519) ผู้ซึ่งเป็นทั้ง จิตรกร , ปฏิมากร , สถาปนิก ,วิศวกร , นักวิทยาศาสตร์ ในคนเดียวกัน

ดนตรีในยุคนี้ แม้ยังมีโบสถ์เป็นผู้สนับสนุนและอุ้มชูดนตรี แต่ขณะเดียวกันกิจกรรมทางดนตรีก็เริ่มกระจายไปสู่ กลุ่มคนชั้นสูง เช่น กษัตริย์ และขุนนาง เริ่มมีนักดนตรีประจำราชสำนักต่างๆ กล่าวได้ว่าการดนตรีเริ่มออกจากวัดมาสู่ผู้คนภายนอกมากขึ้น

3.ยุคบาโรค (Baroque) ราวปีค.ศ 1600 –1750 นักประวัติศาสตร์สมัยใหม่ใช้คำนี้ในการอธิบายถึงศิลปะที่มีการประดับตกแต่งอย่างเหนือธรรมดา กลุ่มคนที่เกี่ยวพันกับคำนี้ก็มักเป็นพวกชนชั้นสูง และพวกขุน-นาง ที่มีอำนาจและเงินทอง จึงพยายามสร้างงานศิลปะในแขนงต่างๆ เพื่อตอบสนองความต้องการของตัวเองและเพื่อแสดงอำนาจ , บารมี

ดนตรีในยุคนี้ จะมีการประดับประดาแนวทำนอง อย่างมากมาย เป็นยุคที่มีการใช้แนวทำนองหลายแนวดำเนินไปด้วยกัน หรือที่เรียกว่า Polyphony อย่างแพร่หลาย นักประพันธ์ที่สำคัญในยุค นี้ได้แก่ George Frederic Handel และ Johann Sebastian Bach

4. ยุคคลาสสิค (Classic) ราวปีค.ศ 1750 – 1820 เป็นยุคของความเชื่อในหลักของเหตุผล ไม่ใช่เพียงเชื่อในสิ่งที่ยึดติดมาตามประเพณีตามแต่ก่อน ชนชั้นกลางเริ่มมีบทบาทในสังคมมากขึ้น นักประวัติศาสตร์บางท่านเรียกยุคนี้ว่ายุคแห่งการรู้แจ้ง (age of enlightenment)

ในดนตรีเริ่มมีความแตกต่างในการแสดงออกทางอารมณ์ที่มากขึ้น สถาบันศาสนามิได้เป็นศูนย์กลางทางดนตรีอีกต่อไป นักประพันธ์ เริ่มประพันธ์เพื่อการฟังมากขึ้นโดยมิได้อิงกับเรื่องทางศาสนา

5.ยุคโรแมนติค (Romantic) ราวปีค.ศ 1820 – 1900 เป็นยุคของความอิสระในการแสดงออกทางอารมณ์ และ ความเพ้อฝัน ในยุคนี้ตรงกับช่วงเวลาที่มีการปฏิวัติอุตสาหกรรม ในทางดนตรี ก็ยังคงใช้รูปแบบที่มีมาในยุคคลาสสิค แต่ในยุคนี้จะใช้สีสันในทางดนตรีที่มากกว่า และเน้นในเรื่องของอารมณ์ ใช้ขอบเขตของเสียงที่กว้างมากกว่า

ยุคนี้เป็นยุคที่ดนตรีมีความรุ่งเรืองมากที่สุด มีการจัดแสดงดนตรีสำหรับสาธารณชนอย่างแพร่หลาย

6. ยุคศตวรรษที่ 20 (1900 – ปัจจุบัน) เป็นยุคที่ศิลปะในเกือบทุกแขนงมีการเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัด ตัวอย่างเช่นรูปภาพของ Picasso ที่วาดรูปมนุษย์ในลักษณะบิดเบี้ยวไม่เหมือนจริง ในทางดนตรีก็เริ่มมีการประพันธ์ดนตรีในลักษณะที่ไม่มีคีย์ หรือที่ เรียกว่า Atonal music ซึ่งเป็นการแหกกฎทางการดนตรีที่มีมาแต่ในอดีตอย่างสิ้นเชิง

นอกจากนั้นในยุคนี้ เทคโนโลยีที่เกี่ยวกับดนตรีก็มีการพัฒนาอย่างมาก มีการใช้เครื่องดนตรีไฟฟ้าแสดงร่วมกับเครื่องดนตรีที่มีมาในอดีต หรือแม้แต่นำเทปที่อัดเสียงสภาพแวดล้อมต่างๆ เช่น เสียงจอแจของสภาพการจราจร มาเปิดร่วมกับการแสดงดนตรีสด เป็นต้น

การติดต่อและค้าขายกับต่างชาติ จุดเริ่มต้นในการแลกเปลี่ยนและผสมผสานทางวัฒนธรรม

ประเทศไทย มีการติดต่อค้าขายและเจริญสัมพันธไมตรีกับนานาอารยประเทศมานานแล้ว ซึ่งสามารถย้อนหลังไปสมัยสุโขทัย ในรัชสมัยของพ่อขุนรามคำแหงมหาราช ซึ่งมีจารึกที่กล่าวถึงการต้อนรับคณะราชทูตของหงวนซิโจ๊ว ฮ่องเต้แห่งราชวงศ์หงวนของจีน เมื่อพ.ศ ๑๘๒๕

หลังจากนั้นในราวพ.ศ ๒๐๕๔ เมื่อที่โปรตุเกสยึดครองเมืองมะละกาได้ ก็เข้ามาเจริญ สัมพันธไมตรีกับเจ้ากรุงสยาม โดยทางเรือ ตรงกับสมัยของสมเด็จพระรามาธิบดีที่ ๒ ซึ่งครองราชย์ระหว่างปี พ.ศ ๒๐๓๔ – ๒๐๗๒ ได้จากนั้นมาก็มีการติดต่อค้าขายกับต่างชาติเรื่อยมา มีราชทูตจากต่างชาติเข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีเพิ่มมากขึ้น นอกจากนั้นยังมีชาวต่างชาติหลายคนที่นำเอาวิทยาการ

สมัยใหม่ เข้ามาเผยแพร่ ได้มีโอกาสเข้ารับราชการและรับใช้ใกล้ชิดเจ้าฟ้าเจ้าแผ่นดิน เป็นที่โปรดปรานจนได้รับบรรดาศักดิ์ใหญ่โต ตัวอย่างเช่น

สมัยอยุธยาในรัชสมัยของพระนารายณ์มหาราช ก็มี คอนสแตนติน ฟอนคอน ชาวกรีกที่ ได้รับพระราชทานบรรดาศักดิ์เป็นถึง " เจ้าพระยา "รับผิดชอบงานด้านต่างประเทศ และได้ช่วยให้ไทยมีสัมพันธภาพที่ดีกับประเทศฝรั่งเศส โดยเฉพาะในสมัยพระเจ้าหลุยส์ที่ ๑๔

อีกท่านหนึ่งคือนายทหารชาวฝรั่งเศสที่ชื่อ เชวาลิเอร์ เดอฟอร์บัง ซึ่งได้รับบรรดาศักดิ์เป็น " ออกพระศักดิ์สงคราม " ฟอร์บัง เดินทางมากับคณะราชทูตของพระเจ้าหลุยส์ที่ ๑๔ เมื่อวันที่ ๑๘ ตุลาคม พ.ศ ๒๒๒๘ มีหน้าที่ติดต่อประสานงานระหว่างคณะราชทูตกับข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ฝ่ายไทย ทำหน้าที่ได้ดีจนเป็นที่โปรดปรานของสมเด็จพระนารายณ์มหาราช จึงมีพระประสงค์ให้เข้ารับราชการในกรุงสยาม ฟอร์บังได้นำวิทยาการสมัยใหม่หลายอย่างเข้ามาเผยแพร่ในไทยเช่น การเย็บแผลด้วยวิธีการแพทย์ในยุโรป

ในสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ฝรั่งคนแรกที่ได้รับบรรดาศักดิ์เป็นชาวอังกฤษ ชื่อ ฟรานซิส ไลต์ในรัชสมัยสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ได้รับโปรดเกล้าแต่งตั้งให้เป็น " หลวงอาวุธวิเศษ " ฝรั่งผู้นี้มีส่วนเกื้อหนุนท้าวเทพสตรี – ท้าวศรีสุนทร ในศึกถลาง และยังได้เข้าถวายเครื่องบรรณาการรวมทั้งเครื่องศาตราวุธด้วย

นอกจากชาวต่างชาติ ที่เข้ามาค้าขายกับคนไทยแล้ว ในสมัยนี้ยังมีการส่งสินค้าไทยไปขายยังต่างประเทศด้วย โดยในสมัยพระบาทสมเด็จพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๓ ท่านได้ทรงแต่งสำเภาไปค้าขายกับเมืองจีน ตั้งแต่ยังทรงเป็นพระเจ้าลูกเธอ จนมีเงินในท้องพระคลังเป็นจำนวนมาก ถึงขนาดพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย ทรงรับสั่งเรียกพระนั่งเกล้าเจ้าอยู่หัวว่า " เจ้าสัว "

การเข้ามาค้าขายของชาติตะวันตก เริ่มมีจำนวนมากอย่างเห็นได้ชัดในรัชสมัยสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เนื่องจากท่านได้ทำสัญญาทางพระราชไมตรีกับฝรั่ง ทั้งทางอังกฤษ , อเมริกา และชาติต่างๆโดยเท่าเทียมกันหมด อันเป็นผลทำให้เรือกำปั่นของฝรั่งชาติต่างๆเข้ามาค้าขายในเมืองไทยปีละหลายสิบลำ และทวีขึ้นเรื่อยๆ วัฒนธรรมทางดนตรีจากชาติตะวันตกก็เข้ามาให้เห็นอย่างเด่นชัดในรัชกาลนี้ อีกทั้งมีชาวต่างชาติอีกหลายท่าน ที่ได้รับบรรดาศักดิ์และได้รับแต่งตั้งให้เป็นที่ปรึกษาในด้านต่างๆ อีกทั้งเป็นผู้ที่มีความสำคัญและเกี่ยวข้องกับงานทานด้านวัฒนธรรม

ดนตรีตะวันตกในไทย

เชื่อว่าเครื่องดนตรีตะวันตกชนิดแรกที่ถูกนำเข้ามาในประเทศไทยคือ แตร ในรัชสมัยของสมเด็จพระเจ้าประสาททอง (พ.ศ. ๒๑๗๓ – ๒๑๙๘) โดยชาวฮอลันดา ผู้ก่อตั้งบริษัท ดัตช์อีสอินเดีย และ ทำการค้าขายกับไทย ในสมัยนั้น

แตร ที่ชาวฮอลันดา ได้นำเข้ามานี้ ต่อมาสมัยรัตนโกสินทร์ ในรัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระพุทธยอดฟ้าจุฬาโลก ได้ถูกเรียกว่า แตรวิลันดา คำว่า " วิลันดา "ก็น่าจะมาจาก คำว่า "ฮอลันดา" ผู้นำแตรนี้เข้ามานั่นเอง

นอกจากนั้นคำว่า วิลันดา ยังปรากฏเป็นชื่อเพลง ที่พบว่ามีลักษณะทำนองที่เป็นสำเนียงฝรั่งมีมาตั้งแต่ สมัยกรุงศรีอยุธยา

สุกรี เจริญสุข (2503 : 13) ได้กล่าวถึง ดนตรีตะวันตกในราชสำนักของไทยไว้ว่า ในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๔ แห่งกรุงรัตนโกสินทร์ มีเรือรบต่างชาติเข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีกับประเทศไทยหลายครั้ง ทุกครั้งทหารเรือของชาติเหล่านั้นจะมาบรรเลงเพลงแตร-วง เป็นประจำ ทหารไทยจึงรับเอาแบบอย่างแตรนำขบวนมาตั้งแต่บัดนั้น โดยเริ่มมีการจ้างชาวฝรั่งเศสและชาวอังกฤษมาฝึกทหาร มีการฝึกสอนวิชาดนตรีฝรั่งให้แก่ทหารแตรกองทัพไทย เพื่อใช้เป็นกองเกียรติยศแก่เจ้านายและเพื่อความพร้อมเพรียงในการเดินสวนสนาม ผลของการตั้งกองทหารแตรทำให้มีผู้จัดตั้งแตรวงตามแบบทหารนำขบวนแห่ในพิธีต่าง ๆและใช้กันต่อมาจนถึงปัจจุบัน

ชาวต่างชาติ ที่ได้รับโปรดเกล้าฯ ให้เป็นครูแตร ในการฝึกทหารเกณฑ์ไทย ในสมัยรัชกาลที่ ๔ ได้แก่ ร้อยเอกอิมเปย์ (Impey) ครูแตรของวังหลวง และ ร้อยเอกน๊อกซ์ (Thomas G. Knox) ครูแตรวังหน้า

พูนพิศ อมาตยกุล (2537 : 76) ได้กล่าวเกี่ยวกับการใช้ทหารแตรประจำการในสมัยรัชกาลที่ ๔ ว่า ครั้งนั้นบ้านเมืองขอเรายังมีวังหลวงและวังหน้า เป็นแกนกลางสำคัญของการควบคุมกำลังทหารของกองทัพไทย ประมาณปี พ.ศ ๒๓๙๕ อันเป็นปีที่สองที่พระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวรัชกาลที่ ๔ ครองราชสมบัตินั้น ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้จัดตั้งกองทหารเกณฑ์หัดอย่างฝรั่งขึ้น โดยมีนายทหารอังกฤษชื่อ ร้อยเอกอิมเปย์ (Impey) เป็นครูฝึกสอน ส่วนทางวังหน้าอันเป็นส่วนราชการของสมเด็จพระมหาอุปราชา มีพระบาทสมเด็จพระปิ่นเกล้าเจ้าอยู่หัวเป็นองค์ประมุข ก็มีนายทหารอังกฤษอีกคนหนึ่งชื่อ ร้อยเอกน๊อกซ์ (Knox) มาเป็นครูฝึกสอน นายทหารอังกฤษทั้งสองนายนี้ เคยประจำอยู่ในกองทัพอังกฤษ ณ ประเทศอินเดีย อันเป็นรัชสมัยที่สมเด็จพระนางเจ้าวิกตอ-เรีย พระบรมราชินีนาถแห่งอังกฤษครองราชและทรงมีกองทัพประจำอยู่ในประเทศนั้น เป็นที่น่าสังเกตุว่า ทหารที่ได้ชื่อว่าเป็น " ทหารเกณฑ์หัดอย่างฝรั่ง " นั้นผู้ที่รักการฝึกส่วนมากเป็นชายฉกรรจ์ที่มีเชื้อสายของชาติเพื่อนบ้านของเราอาทิ ชาวญวน เขมร แขกจาม เป็นส่วนมาก คนไทยมิได้ร่วมอยู่ในกลุ่มทหารเกณฑ์หัดอย่างฝรั่งเท่าใดนัก ทั้งนี้เพราะผู้ที่เข้าฝึกมักนับถือคริสตศาสนา หลายคนพูดภาษาอังกฤษหรือฝรั่งเศสได้ มีพื้นเพเดิมที่ใกล้ชิดกับฝรั่งมาก่อน ทหารเกณฑ์หัดอย่างฝรั่งนี้ เมื่อฝึกเดินแถว หรือเมื่อจะเคารพธงตลอดจนแสดงความเคารพนายทหารผู้มียศใหญ่ ก็มักจะใช้แตรสัญญาณอย่างฝรั่ง ประกอบกับในสมัยรัชกาลที่ ๔ นี้ มีเรือรบของต่างชาติเข้ามาเจริญสัมพันธไมตรีกับประเทศไทยหลายครั้ง ทุกครั้งที่เรือรบเข้ามา คนไทยก็เห็นได้เห็นทหารเรือของชาติเหล่านั้นบรรเลแตรวงเป็นประจำ ความสนใจที่จะจัดให้มีกองแตรสำหรับทหารไทยตามอย่างฝรั่งก็เริ่มปรากฏขึ้นทีละน้อยและได้มีทหารแตรนำเสด็จคือ " กรมทหารหน้า " เกิดขึ้น เรื่องนี้สมเด็จกรมพระยาดำรงราชานุภาพทรงบันทึกไว้ในสานส์สมเด็จ ลงวันที่ ๘ กันยายน ๒๔๘๔ ว่า " ...แตรวงนี้ มีขึ้นในเมืองไทยสมัยรัชกาลที่ ๔ ครูคนแรกเป็นอังกฤษชื่อไรนั้น หม่อมฉันลืมไปเสียแล้ว เป่าแตรฝรั่งนำทหารเดิน...." เนื่องจากสมัยนั้นไทยเรายังไม่มีเพลงสำหรับบรรเลงคำนับประกอบพระเกียรติยศ เมื่อทหารอังกฤษเข้ามาสอนคนไทยให้เป่าแตร เขาจึงต่อเพลง "สรรเสริญพระบารมี" คือเพลง God Save The Queen เป็นเพลงบรรเลงถวายพระเกียรติยศ โดยบรรเลงสองเที่ยว สำหรับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและเที่ยวเดียวสำหรับสมเด็จพระมหาอุปราช ไทยเราก็ใช้เพลงดังกล่าวนี้เรื่อยมาจนเกิดความเคยชินจนถึงสมัยรัชกาลที่ ๕ ซึ่งเสด็จขึ้นครองราชสมบัติ เมื่อปีพ.ศ ๒๔๑๑

ไทยเริ่มเห็นความสำคัญของการมีแตรวงทหาร และเพลงสรรเสริญเป็นของตนเองอย่างจริงจัง เมื่อ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ ๕ ได้เสด็จพระราชดำเนินทางชลมารคประพาสเกาะสิงคโปร์ซึ่งอยู่ในอารักขของอังกฤษ แล้วเลยต่อไปยังเมืองปัตตาเวีย (ปัจจุบันคือ จาร์การ์ต้า) ประเทศชวา (ปัจจุบันคือประเทศอินโดนีเซีย) ซึ่งขณะนั้นอยู่ในอาณัติของฮอลันดา เมื่อเสด็จพระราชดำเนินถึงเกาะสิงคโปร์นั้นกองทหารเกียรติยศอังกฤษ ก็ทำเพลง God Save The Queen ถวายเป็นเพลงต้อนรับ ไทยเราก็ไม่รู้สึกแปลกเพราะเคยชินมานาน แต่ครั้นเสด็จถึงเกาะชวา กองทหารเกียรติยศของฮอลันดา ก็ให้มาขอเพลงคำนับของไทยเพื่อบรรเลงรับเสด็จ ตอนนี้เองที่ทำให้คนไทยเราเริ่มรู้สึกถึงความสำคัญของเพลงคำนับ (พูนพิศ อมาตกุล . ม.ป.ป : 2)

ในราวปี พ.ศ.๒๔๑๐ ชาวอเมริกันเชื้อชาติเยอรมันชื่อ จาขอบ ไฟท์ (Jacob Feit) ได้เข้ารับราชการเป็นครูแตรวงในพระราชสำนักของสมเด็จพระบันทูร กรมพระราชวังบวรมหาวิชัยชาญ (วังหน้า) ตามคำเชื้อเชิญของกงสุลอเมริกา ชื่อ หมอจันดเล (S.Chandler) หลังจากนั้นก็ถูกย้ายไปประจำเป็นครูแตรวงทหารบกในสมัยรัชกาลที่๕ ตลอดจนถึงมรณะกรรมลง ท่านผู้นี้ก็คือบิดาของ พระเจนดุริยางค์ ผู้วางรากฐานดนตรีสากลในเมืองไทย ซึ่งจะกล่าวถึงประวัติอย่างละเอียดต่อไป

จากหลักฐานที่ปรากฏ จะเห็นว่า ประเทศไทยเราเริ่มมีวงดนตรีประเภท "แตรวง" (Brass Band) มาตั้งแต่รัชสมัยของพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๔) ต่อมาจึงวิวัฒนาการเพิ่มเติมขึ้นเป็น "วงโยธวาทิต" (Military Band) แต่วงดนตรีต่างๆดังที่กล่าวมานี้ มีประจำอยู่ในกองทัพบกและกองทัพเรือเท่านั้น ส่วนวงดนตรีแบบ "วงดุริยางค์"หรือที่เรียกกันว่า "ออร์เคสตร้า"(Orchestra) นั้น เพิ่งมีกำเนิดขึ้นในเมืองไทยเมื่อราวปี พ.ศ.๒๔๔๕ กล่าวคือภายหลังจากที่พระบาทสมเด็จพระรามาธิบดีศรีสินทรมหาวชิราวุธ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๖) เสด็จขึ้นเถลิงถวัลย์ราชสมบัติ เมื่อวันที่ ๒๔ ตุลาคม พ.ศ.๒๔๕๓ แล้ว พระองค์ได้ทรงสถาปนา วงดุริยางค์ขึ้นมาวงหนึ่งทรงเรียกว่า "วงเครื่องสายฝรั่งหลวง" สังกัดอยู่ในกรมมหรสพ เบื้องแรกให้ใช้นักดนตรีที่มีอยู่ในกรมพิณพาทย์หลวงจำนวนหนึ่งโอนมาฝึกหัดดนตรีฝรั่ง พระยาคทาธรบดี (เทียบ อัศวรักษ์) มีหน้าที่ติดต่อว่าจ้างครูดนตรีชาวอังกฤษมาสองคน คนหนึ่งมีชื่อว่า มิสเตอร์ยอห์น อินโนเค ส่วนอีกคนหนึ่งจำไม่ได้ว่าชื่ออะไร ในชั้นแรกเมื่อนักดนตรีคนไทยพูดภาษาฝรั่งไม่ได้ และครูฝรั่งก็พูดภาษาไทยไม่ได้ จึงต้องแก้ปัญหาด้วยการเชิญพระยานรเทพปรีชา (จำเริญ สวัสดิชูโต) ซึ่งเป็นคนไทยที่มีความสนใจในการเล่นซอไวโอลิน และพูดภาษาอังกฤษได้ดีมาช่วยเป็นล่าม

จนกระทั่งย่างเข้าปี พ.ศ. ๒๔๕๖ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมหลวงพิษณุโลกประชานารถ ซึ่งขณะนั้นดำรงตำแหน่งเสนาธิการทหารบก ได้โปรดสั่งให้จ้างครูดนตรีฝรั่งชาวอิตาเลียนเข้ามาคนหนึ่งมีชื่อว่า "โปรเฟสเซอร์ อัลแบร์โต นาซารี" โดยทรงตั้งพระทัยจะให้เข้ามาเป็นครูแตรวงประจำกองทัพแทนท่านบิดาของคุณพระเจนดุริยางค์ที่ถึงแก่กรรมไป ภายหลังจึงทรงมีพระดำริให้จัดตั้งวงดุริยางค์ขึ้นมาวงหนึ่ง ทรงเรียกว่า "วงเครื่องสายฝรั่งม้ารวม" โดยใช้นักดนตรีจากเหล่าทหารม้ากับทหารราบที่ ๑๑ ผสมกัน และทรงโปรดให้ สิบตรี กุน เสนิวิณิน คนเป่าปี่ในวงโยธวาทิตประจำเหล่าทหารพาหนะ เพราะท่านผู้นี้มีเชื้อสายเป็นชาวญวนจึงสามารถพูดภาษาฝรั่งเศส ภาษาญวน และภาษาไทยได้เป็นอย่างดี ให้เข้ามาช่วยเป็นล่ามภาษาฝรั่งเศสร่วมกับครูนาซารี และครูฝรั่งเศสผู้นี้มีความสามารถมากจนมีข่าวเล่าลือเข้าไปถึงในวังหลวง พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่-

หัว จึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้นักดนตรีในวงเครื่องสายฝรั่งหลวงของพระองค์ ย้ายไปเรียนและฝึกซ้อมกับครูนาซารีที่กระทรวงกลาโหม ต่อมาจึงทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมพระราชทานสถานที่ในสวนมิสกวัน เป็นสำนักงานประจำของวงเครื่องสายฝรั่งหลวง ซึ่งครูนาซารีกับสิบตรี กุน ก็ติดตามมาสอนอยู่เป็นประจำด้วย ครั้นย่างเข้าปี พ.ศ.๒๔๕๘ วงเครื่องสายฝรั่งหลวงก็สามารถบรรเลงเพลงง่ายๆ ได้ หลายเพลงยามเมื่อพระบาทสมเด็จพระมงกฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชอาคันตุกะเข้ามาเยี่ยมเยือนเมืองไทยเป็นครั้งคราว พระองค์ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าโปรดกระหม่อมให้วงเครื่องสายฝรั่งหลวงเข้าไปบรรเลงถวาย ณ พระที่นั่งจักรีมหาปราสาทอยู่เนืองๆ โดยมีครู นาซารี เป็นผู้อำนวยเพลงตลอดมา (ชลหมู่ ชลานุเคราะห์ . ม.ป.ป : 88)

ในปี พ.ศ.๒๔๕๗ ได้เกิดสงครามโลกครั้งที่หนึ่งขึ้นในภาคพื้นยูโรป ครูนาซารี ซึ่งเป็นชาวอิตาเลี่ยน จึงถูกเรียกตัวกลับประเทศเพื่อรับใช้ชาติ

เมื่อพระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัว (รัชกาลที่ ๗) เสด็จขึ้นเถลิงถวัลยราชสมบัติ ทรงสืบสันตติวงศ์ต่อจากสมเด็จพระบรมเชษฐาธิราช เมื่อวันที่ ๒๖ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๖๘ ท่านได้ทรงเห็นความจำเป็นในการรักษาวงเครื่องสายฝรั่งหลวงไว้ เพื่อให้ชาวต่างประเทศได้ตระหนักถึงความเจริญเทียบเท่าอารยประเทศของไทย ในยุคนี้จึงเป็นยุคที่วงเครื่องสายฝรั่งหลวง มีความสามารถในการบรรเลงเพลงในขั้นสูงได้อย่างเชี่ยวชาญและได้รับการยกย่องจากชาวต่างประเทศว่า เป็นวงดนตรีที่ดีที่สุดในภาคตะวันออกไกล ผู้ที่เป็นผู้ควบคุมวงในขณะนั้นก็คือ พระเจนดุริยางค์

ประวัติพระเจนดุริยางค์

พระเจนดุริยางค์ เกิดเมื่อวันที่ ๑๓ กรกฎาคม พ.ศ.๒๔๒๖ ตรงกับวันศุกร์ ขึ้น ๙ ค่ำ เดือน ๘ ปีมะแม เวลาย่ำรุ่ง ที่บ้านญาติของมารดา ตำบลบ้านหวาย ใกล้หัวถนนสาธรในเวลานี้ มรณะเมื่อ ๒๕ ธันวาคม พ.ศ.๒๕๑๑ มีบิดาชื่อ ยาก็อบไฟต์ (Jacob Feit) มารดาชื่อ ทองอยู่ วาทยะกร , มีพี่ชาย ๒ คน (ปัจจุบันได้เสียชีวิตหมดแล้ว) ตัวท่านเป็นคนสุดท้อง ดังนี้คือ

๑.นายปอล ไฟต์ (Paul Feit)
๒.นายเลโอ ไฟต์ (Leo Feit)
๓.นายปีเตอร์ ไฟต์ (Peter Feit) หรือ พระเจนดุริยางค์นั่นเอง

บิดาของท่านเป็นชาวอเมริกัน เชื้อชาติเยอรมัน เกิดเมื่อวันที่ ๔ พฤษภาคม พ.ศ.๒๓๘๗ ที่เมือง Trier ประเทศเยอรมันนี หลังจากสำเร็จการศึกษาเมื่ออายุได้ประมาณ ๑๙ ปี แล้ว ครอบครัวได้อพยพจากประเทศเยอรมันนี ไปตั้งภูมิลำเนาอยู่ที่ประเทศสหรัฐอเมริกา จากนั้นเมื่อเกิดสงครามกลางเมืองที่สหรัฐอเมริกา (Civil War) ในราวปีค.ศ. 1860 – 1864 ก็ได้เข้ารับราชการทหารฝ่ายเหนือในกองทัพสหรัฐ ท่านได้เดินทางเข้ามายังประเทศไทยในฐานะนักท่องเที่ยวในปี พ.ศ.๒๔๑๐ หลังจากที่พักอยู่ในกรุงเทพฯเป็นระยะเวลาหนึ่ง ท่านก็ได้รับคำเชิญจากกงสุลอเมริกาให้เข้ารับราชการเป็นครูแตรวงในพระราชสำนักของสมเด็จพระบันทูร กรมพระราชวังบวรมหาวิชัยชาญ (วังหน้า) และต่อมาย้ายไปเป็นครูแตรวงทหารบก ในสมัยรัชกาลที่ ๕ จนกระทั่งถึงแก่มรณะกรรมลงเมื่อวันที่ ๑ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๕๒ รวมอายุได้ ๖๕ ปีเศษ

มาราดาของท่าน เกิดในปี พ.ศ. ๒๔๐๑ และถึงแก่กรรมเมื่อวันที่ ๓ มีนาคม พ.ศ.๒๔๙๓ รวมอายุได้ ๙๓ ปี เป็นธิดาของนายปุ และนางเม้า คนไทยเชื้อชาติรามัญ

ในวัยเด็กพระเจนดุริยางค์ ได้เข้ารับการศึกษาวิชาสามัญ ที่โรงเรียน อัสสัมชัญ ในปีพ.ศ. ๒๔๓๓ โดยเบื้องต้นได้เข้าเรียนภาษาฝรั่งเศส จนจบหลักสูตรในปี พ.ศ.๒๔๔๑ จากนั้นปีต่อมาจึงเข้าศึกษาต่อทางด้านภาษาอังกฤษ อีก ๑ ปี ท่านใช้เวลาในการศึกษาที่สถานศึกษานี้ เป็นระยะเวลาทั้งสิ้น ๑๑ ปี

ระหว่างที่ศึกษาอยู่ที่โรงเรียนอัสสัมชัญนี้เอง ท่านได้เริ่มศึกษาวิชาการดนตรีจากบิดา พร้อมๆ กับพี่ชายทั้งสองคน โดยเมื่ออายุประมาณ ๑๐ ปี ได้เริ่มฝึกหัดซอไวโอลิน (violin) เป็นเวลา ๓ ปี หลังจากนั้นเมื่อนิ้วเริ่มยาวพอ จึงยึดเครื่องดนตรี เชลโล่ (cello) เป็นเครื่องดนตรีหลักประจำตัว

พระเจนดุริยางค์ (2512 : 32)ได้กล่าวถึง การฝึกซ้อมของตัวท่านว่า

> ข้าพเจ้าต้องฝึกฝนอย่างเคร่งเครียดที่สุด คือทุกๆ วันภายหลังที่กลับมาจากโรงเรียนแล้ว ต้องฝึกหัดตั้งแต่ ๑๗.๐๐ น. ถึง ๑๙.๐๐ น.หรือ ถึง ๑๙.๐๐ น. ส่วนวันพฤหัสและวันหยุดซึ่งเป็นวันหยุดเรียนก็ต้องฝึกตั้งแต่เวลา ๑๓.๐๐ น. ถึง ๑๖.๐๐ น.และในบางวันก็เพิ่มเวลาเช้าตั้งแต่ ๑๐.๐๐ น. ถึง ๑๒.๐๐ น. อีกเวลาหนึ่งด้วย ส่วนการบ้านที่ทางโรงเรียนให้มานั้น ข้าพเจ้าต้องเลื่อนเวลาไปทำในระหว่าง ๒๐.๐๐ น. ถึง ๒๑.๐๐ น. หรือถ้าไม่เสร็จก็ต้องทำต่อในเวลาเช้าวันรุ่งขึ้นก่อนไปโรงเรียนซึ่งมีกำหนดเข้าในเวลา ๐๙.๐๐ น. วันหยุดทำการฝึกหัดไม่ใคร่มีเลย นอกจากการเจ็บป่วย หรือเทศกาลวันตรุษฝรั่ง (Christmas) และวันปีใหม่ (New Year) สองสามวันเท่านั้น เวลาล่วงไปในการฝึกฝนด้วยความเคร่งเครียดนี้ ภายหลังเมื่อเติบโตขึ้นก็มีความสามารถในการปฏิบัติซอ เชลโล่ ได้ดีพอใช้และได้เข้าร่วมบรรเลงแบบ Chamber Music (คนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีน้อยชิ้น ใช้บรรเลงในห้องเล็กๆ) ร่วมกับพี่ชายทั้งสอง โดยใช้บทเพลงซึ่งบิดาจัดซื้อมาเป็นจำนวนมากจากทุกๆแห่งที่มีบทเพลงประเภทนี้จำหน่าย จนแทบจะกล่าวได้ว่าเพลงประเภทนี้เกือบทั้งหมดที่มีอยู่ในโลกแห่งการดนตรี ก็มีไว้พร้อม ส่วนบทเพลงคลาสสิคที่เรียบเรียงขึ้น สำหรับไว้ใช้กับวงดนตรีประเภทนี้ก็มีไว้ไม่น้อยเหมือนกัน ซึ่งแสดงให้เห็นว่า บิดาข้าพเจ้ามุ่งหมายที่จะให้เราทั้งสามคนมีจิตใจรักและนิยมในบทเพลงคลาสสิคทั้งสิ้น ต่อมาเมื่อข้าพเจ้ามีอายุได้ประมาณ ๑๗ ปี ก็ได้รับการฝึกหัดเปียโน (Piano) อีกอย่างหนึ่งด้วย

ใน พ.ศ.๒๔๔๔ ท่านได้รับการแต่งตั้งให้เป็นครูสอนภาษาอังกฤษในโรงเรียนอัสสัมชัญ ใช้เวลาในอาชีพครูในโรงเรียนที่ท่านได้จบการศึกษามานั่นเอง เป็นเวลา ๒ ปี

จากนั้นได้เข้ารับราชการในกรมรถไฟหลวง แผนกกองเดินรถ ในวันที่ ๑ มกราคม พ.ศ.๒๔๔๖ โดยการฝากของท่านอธิการโรงเรียนอัสสัมชัญ จนได้รับพระราชทานสัญญาบัตร มีราชทินนามว่า "ขุนเจนรถรัฐ"เมื่อวันที่ ๓๐ ธันวาคม พ.ศ.๒๔๕๖ และได้รับราชการอยู่ที่นั่นจนถึงวันที่ ๓๑ สิงหาคม พ.ศ.๒๔๖๐ เป็นเวลาทั้งสิ้น ๑๔ ปีกับ ๘ เดือน ในระหว่างที่ท่านทำงานอยู่กรมรถไฟหลวงนี้ ท่านก็ยังคงสนใจในวิชาการดนตรี โดยพยายามทุกวิถีทางที่จะเพิ่มความรู้ให้มากยิ่งขึ้นกว่าเดิม ด้วยการศึกษาต่อไปด้วยตนเอง และเมื่อมีโอกาสก็เข้าร่วมเล่นกับนักดนตรีสมัครเล่นชาวต่างประเทศ

วันที่ ๑ กันยายน พ.ศ.๒๔๖๐ ท่านได้รับพระราชกรุณาโปรดเกล้าฯ จากรัชกาลที่ ๖ ให้ย้ายจากกรมรถไฟหลวง มารับราชการในกรมมหรสพ ประจำตำแหน่งเป็นผู้ช่วยปลัดกรมกองเครื่องสายฝรั่งหลวงมีหน้าที่ฝึกฝนอบรมนักดนตรีทางการปฏิบัติเครื่องดนตรีสำหรับวงดนตรีฝรั่งหลวงแห่งพระราชสำนัก ต่อจากนั้นมาอีกประมาณ ๑ เดือนเศษ ก็ได้รับพระราชทานสัญญาบัตรเป็น "หลวงเจน-ดุริยางค์" ในวันที่ ๙ มกราคม พ.ศ.๒๔๖๓ ก็ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ แต่งตั้งให้เป็นปลัดกรม

กองดนตรีฝรั่งหลวง หลังจากนั้นในวันที่ ๑๕ ตุลาคม พ.ศ.๒๔๖๕ ก็ได้รับพระราชทานสัญญาบัตร เป็น "พระเจนดุริยางค์"

เกี่ยวกับการศึกษาทางด้านทฤษฎีดนตรี ท่านก็ได้มีความมานะ พากเพียร สั่งซื้อตำราวิชาการดนตรีต่างๆ มาศึกษาเล่าเรียนด้วยตนเองโดยตลอด จนสามารถเรียบเรียงตำราวิชาการดนตรีเหล่านี้ขึ้นเป็นภาษาไทยหลายเล่ม ดังนี้

๑. แบบเรียนตอนต้นของการดนตรีและการขับร้องสำหรับใช้ในโรงเรียนสามัญ
๒. ทฤษฎีการดนตรีตอนต้น (Rudiments of Music)
๓. แบบฝึกหัดบันทึกตัวโน้ตเพลงประกอบกับทฤษฎีการดนตรี
๔. คำถามในทฤษฎีการดนตรีตอนต้น
๕. คำตอบในทฤษฎีการดนตรีตอนต้น
๖. คู่มือสรุปทฤษฎีการดนตรีเบื้องต้น (เป็นชั้นเตรียมการศึกษา วิชาการประสานเสียง)
๗. การประสานเสียงเบื้องต้น (First Step on Harmony)
๘. ตำราการประสานเสียง (Harmony) ๓ เล่มจบ
๙. เฉลยปัญหาในการประสานเสียง
๑๐. ทฤษฎีการดนตรี (Theory of Music)

นอกจากนั้นท่านยังได้รับเครื่องราชอิสริยาภรณ์ ในระดับขั้นต่างๆ เรียงตามลำดับดังนี้

สมัยรัชกาลที่ ๕

- ได้รับพระราชทานเหรียญเงินช้างเผือก เมื่อวันที่ ๒๔ ตุลาคม พ.ศ.๒๔๕๐
- ได้รับพระราชทานเหรียญราชาภิเศกรัชกาลที่ ๖ (ได้รับทางกรมรถไฟ) เมื่อวันที่ ๑ ตุลาคม พ.ศ.๒๔๕๒

สมัยรัชกาลที่ ๖

- ได้รับพระราชทานเหรียญรัตนาภรณ์ ชั้น ๔ เมื่อวันที่ ๑ ตุลาคม พ.ศ.๒๔๖๑
- ได้รับพระราชทานเหรียญช้างเผือกชั้น ๕ (บ.ช.) เมื่อวันที่ ๓๑ กันยายน พ.ศ.๒๔๖๒
- ได้รับพระราชทานเข็มพระนาม ชั้น ๓ เมื่อวันที่ ๑๘ มิถุนายน พ.ศ.๒๔๖๓
- ได้รับพระราชทานมงกุฎไทยชั้น ๔ (จ.ม.) เมื่อวันที่ ๑ ตุลาคม พ.ศ.๒๔๖๗
- ได้รับดราศิลปวิทยาฝรั่งเศสชั้นที่ ๑ โดยได้รับแต่งตั้งเป็น Officier de l'Instruction Publique เมื่อวันที่ ๑ มิถุนายน พ.ศ.๒๔๖๘

สมัยรัชกาลที่ ๗

- ได้รับพระราชทานเหรียญราชาภิเศกรัชกาลที่ ๗ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤศจิกายน พ.ศ.๒๔๖๘
- ได้รับพระราชทานเหรียญศารทูลมาลาเสือป่าครบ ๑๕ ปีบริบูรณ์ เมื่อวันที่ ๒๕ พฤศจิกายน พ.ศ.๒๔๖๘
- ได้รับพระราชทานเหรียญรัตนาภรณ์ชั้น ๕ รัชกาลที่ ๗ เมื่อเดือนสิงหาคม พ.ศ.๒๔๖๙
- ได้รับพระราชทานเหรียญดุษฎีมาลาศิลปวิทยา เมื่อวันที่ ๒๖ พฤศจิกายน พ.ศ.๒๔๖๙
- ได้รับพระราชทานดราช้างเผือก ๔ (จ.ช.) เมื่อวันที่ ๒๗ กันยายน พ.ศ.๒๔๗๑
- ได้รับพระราชทานเหรียญจักรพรรดิ์มาลา เมื่อวันที่ ๗ พฤศจิกายน พ.ศ. ๒๔๗๒
- ได้รับพระราชทานดรามงกุฎชั้น ๓ (ต.ช.) เมื่อวันที่ ๗ พฤศจิกายน พ.ศ.๒๔๗๓
- ได้รับพระราชทานดราช้างเผือกชั้น ๓ (ต.ช.) เมื่อวันที่ ๒๗ กันยายน พ.ศ.๒๔๗๔

สมัยรัชกาลปัจจุบัน

- ได้รับพระราชทานดรามงกุฎไทยชั้น ๒ ทวิติยาภรณ์ เมื่อวันที่ ๕ ธันวาคม พ.ศ.๒๔๙๕
- ได้รับพระราชทานดดิยะจุลจอมเกล้าวิเศษ (ชั้น ๓) เมื่อวันที่ ๕ พฤษภาคม พ.ศ.๒๔๙๖
- ได้รับพระราชทานเหรียญรัตนาภรณ์ ชั้น ๔ รัชกาลที่ ๙ เมื่อวันที่ ๒๑ ตุลาคม พ.ศ.๒๔๙๖

ผลงานทางด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน

1. แขกเชิญเจ้า
2. ต้นบรเทศ
3. พม่ารำขวาน
4. ศรีอยุธยา
5. กฎดาภินิหาร
6. คิงจักราหรือพระเจ้าช้างเผือก
7. สรรเสริญพระบารมี
8. ราชวัลลภ
9. มาร์ชธงชัยเฉลิมพล

10. สายฝน
11. ยามเย็น
12. เทวาคู่ฝัน
13. อาทิตย์อับแสง
14. แก้วตา-ขวัญใจ
15. ชะตาชีวิต
16. ทหารของชาติ
17. มหาจุฬาลงกรณ์
18.น้ำใจทหารเรือ
19. มาร์ชภานุรังษี

ผลงานทางด้านการประพันธ์ทำนองเพียงอย่างเดียวโดยมิได้เรียบเรียงเสียงประสาน

1. บ้านไร่นาเรา

ผลงานทั้งประพันธ์ทำนองและเรียบเรียงเสียงประสาน

1. เพลงชาติ
2. ตารณี
3. เถลิงศก

ประวัติของเฮนริช เชงเกอร์ (Henrich Schenker)

เกิดที่ กาลิเซีย (Galicia) ปัจจุบันอยู่ทางภาคตะวันตก ของ ยูเครน (Ukraine) ในปีค.ศ. 1868 เชงเกอร์ เป็นทั้งนักวิชาการ , นักวิจารณ์ , นักดนตรี , นักทฤษฎี และ เป็นครู เขามีความโดดเด่นในการเล่นเปียโนตั้งแต่ในวัยเด็ก จากนั้นในราวปี ค.ศ.1880 ก็ได้เข้าศึกษาที่ Vienna Conservatory

งานทางด้านการประพันธ์ ของเขา ได้รับคำชมเชยจาก บรามส์ (Brahms) นักประพันธ์ที่มีชื่อเสียงในยุคคลาสสิค นอกจากนั้นบทความและคำวิจารณ์ในทางดนตรี ของเขาก็ได้รับการยอมรับและได้รับการตีพิมพ์อย่างสม่ำเสมอ อย่างไรก็ตามสิ่งที่ทำให้เขาได้รับการยอมรับอย่างมากในฐานะนักทฤษฎีที่สำคัญก็คือ มุมมองในการมองลักษณะและโครงสร้างของดนตรีที่มีคีย์ (Tonal Music) ซึ่งกลายเป็นสิ่งที่มีอิทธิพลต่อนักทฤษฎีและนักการศึกษาทางดนตรีทั่วโลก

ผลงานทางทฤษฎีและการวิเคราะห์ของเชงเกอร์ เรียงลำดับตามปี มีดังนี้

ปีค.ศ.1904 "A Contribution to the Study of Ornamentation"
ปีค.ศ.1906 Harmony
ปีค.ศ.1909 J.S Bach's Chromatic Fantasy and Fugue

ปีค.ศ.1910 Counterpoint Vol.1

ปีค.ศ.1912 Beethoven's Ninth Symphony

ปีค.ศ.1921-24 Ten issues

ปีค.ศ.1922 Counterpoint Vol.2

ปีค.ศ.1925 Beethoven,Symphony No.5: Analysis of the First Movement

ปีค.ศ.1925 – 30

- Thirteen Essays from the Three Year book
- The Masterwork in Music
- "The Largo of J.S Bach's Sonata No.3 for Unaccompanied Violin"
- "The Sarabande of J.S Bach's Suite No.3 for Unaccompanied Violoncello"
- "Organic Structure in Sonata Form"

ปีค.ศ. 1932 Five Graphic Analyses

ปีค.ศ. 1933 Brahms's Study

ปีค.ศ. 1935 Free Composition

ความมุ่งหมายของการวิจัย

ในการวิจัยครั้งนี้ผู้วิจัยได้ตั้งความมุ่งหมายไว้ดังนี้

1. เพื่อวิเคราะห์แนวทำนองเพลงต้นบรเทศ , พม่ารำขวาน และแขกเชิญเจ้าด้วยการวิเคราะห์แบบเชงเกอร์

2. เพื่อศึกษาและวิเคราะห์เสียงประสานสำหรับวงโยธวาทิต เพลงต้นวรเทศ , แขกเชิญเจ้า และพม่ารำขวาน โดยพระเจนดุริยางค์ ด้วยการวิเคราะห์แบบเชงเกอร์

3. วิเคราะห์ความสัมพันธ์ของแนวทำนองเพลงในข้อ 1 กับการเลือกใช้เสียงประสานในข้อ 2

ความสำคัญของการวิจัย

1. เนื่องด้วยทั้งเพลงต้นบรเทศ ,แขกเชิญเจ้า และพม่ารำขวานเป็นเพลงไทยเดิมที่เป็นที่คุ้นหูของคนไทย การทำความเข้าใจโดยผ่านการวิเคราะห์ จะทำให้เห็นความสามารถของศิลปินครูดนตรีไทยผู้แต่งทำนอง และทำให้ผู้ศึกษาเห็นคุณค่าของเพลงไทยอันเป็นมรดกของชาติที่สมควรอนุรักษ์ไว้อย่างยิ่ง อีกทั้งยังช่วยให้จดจำเพลงที่กล่าวมานี้ได้อย่างเป็นระบบมากขึ้น

2. การวิเคราะห์ในแง่การเรียบเรียงเสียงประสานที่สร้างสรรค์โดยพระเจนดุริยางค์ ทำให้เห็นแนวทางในการนำเพลงไทยเดิมมาเรียบเรียงเพื่อบรรเลงโดยเครื่องดนตรีตะวันตกพอสังเขป เพื่อเป็นข้อมูลสำหรับผู้สนใจต่อไป

ขอบเขตของการวิจัย

1. งานวิจัยชิ้นนี้เป็นการวิเคราะห์เชิงพรรณา บทเพลงไทยเดิม 3 เพลง คือเพลงต้นบรเทศ ที่ประพันธ์ทำนองโดยนายกล้อย ณ.บางช้าง , พม่ารำขวาน (ไม่ปรากฏชื่อผู้ประพันธ์) และเพลงแขกเชิญเจ้าซึ่งประพันธ์เป็นทำนองร้องสำหรับการเล่นสักวาโดยจ่าเผ่นผยองยิ่ง(จ่าโดม) อันเป็นบทเพลงที่คุ้นหูของคนไทย และเป็นเพียง 3 เพลงที่เป็นเพลงไทยเดิมเดี่ยวๆไม่นำทำนองอื่นมาผสม ที่เรียบเรียงสำหรับวงโยธวาทิต โดยพระเจนดุริยางค์

2. การวิเคราะห์บทเพลงในข้อ 1 ได้อ้างอิงจากโน้ตที่เรียบเรียงสำหรับวงโยธวาทิต โดยพระเจนดุริยางค์ คัดลอกโน้ตโดยนายบุญเลิศ กัศสุวรรณ ซึ่งได้จากห้องสมุดพระเจนดุริยางค์ หอสมุดแห่งชาติ ,ในแต่ละเพลงประกอบด้วยเครื่องดนตรีตามลำดับ ดังนี้

<u>ต้นบรเทศ</u>

- ฟรุท และ ปิคโคโร (Flute and Piccolo)
- คาริเนท (Eb Clarinet)
- โอโบ (Oboe)
- คลาริเนท (Bb Clarinet)
- บาสซูน (Bassoon)
- อัลโดแซ็กโซโฟน (Eb Alto Saxophone)
- เทนเนอร์แซ็กโซโฟน (Bb Tenor Saxophone)
- บาริโทนแซ็กโซโฟน (Eb Baritone Saxophone)
- เบสแซ็กโซโฟน (Bb Bass Saxophone)
- ฮอร์น (Eb Horn)
- คอร์เนท (Bb Cornet)
- บาริโทน (Bb Baritone)
- ทรอมโบน (Trombone)
- เบส ทรอมโบน (Bass Trombone)
- ยูโฟเนียม (Euphonium)
- แครเบส (Bass)
- กลองทิมพานี (Tympani)
- กลองแต็ก (Side Drum)
- กลองใหญ่และฉาบ (Bass Drum and Cymbals)

<u>เพลงพม่ารำขวาน</u>

- ฟรุทและปิคโคโล่ (Flute and Piccolo)
- คลาริเนท (Eb Clarinet)
- โอโบ (Oboe)
- คลาริเนท (Bb Clarinet)

- บาสซูน (Bassoon)
- อัลโตแซ็กโซโฟน (Eb Alto Saxophone)
- เทเนอร์แซ็กโซโฟน (Bb Tenor Saxophone)
- บาริโทนแซ็กโซโฟน (Eb Baritone Saxophone)
- คอร์เนท (Bb Cornet)
- ฮอร์น (Horn in F)
- บาริโทน (Bb Baritone)
- เทเนอร์ ทรอมโบน (Tenor Trombone)
- เบส ทรอมโบน (Bass Trombone)
- ยูโฟเนียม (Euphonium)
- แตรเบส (Bass)
- กลองและทิมพานี (Drum and Timpani)

<u>เพลงแขกเชิญเจ้า</u>

- ฟรุท (Flute)
- คลาริเนท (Eb Clarinet)
- โอโบ (Oboe)
- คลาริเนท (Bb Clarinet)
- บาสซูน (Bassoon)
- อัลโตแซ็กโซโฟน (Eb Alto Saxophone)
- เทเนอร์แซ็กโซโฟน (Bb Tenor Saxophone)
- ฮอร์น (Horn in Eb)
- คอร์เนท (Bb Cornet)
- บาริโทน (Bb Baritone)
- เทเนอร์ ทรอมโบน (Tenor Trombone)
- เบส ทรอมโบน (Bass Trombone)
- ยูโฟเนียม (Euphonium)
- แตรเบส (Bass)
- กลอง และ Xylophone

บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์

ความเข้าใจโดยย่อต่อวิธีวิเคราะห์แบบ เชงเกอร์ (Schenkerian Analysis)

เป็นที่ทราบกันในเบื้องต้นว่าดนตรีประกอบด้วยส่วนประกอบที่สำคัญ 4 ส่วน คือ

1. ทำนอง (Melody)
2. จังหวะ (Rhythm)
3. เสียงประสาน (Harmony)
4. สีสันของเสียง (Tone color)

ผู้ฟังโดยทั่วไป มักจะรับรู้สิ่งที่ง่ายที่สุดของบทเพลงก่อนซึ่งมักจะเป็นส่วนที่เป็นทำนองและจังหวะ หลังจากนั้นจึงก้าวเข้าสู่ส่วนที่ละเอียดยิ่งขึ้น คือในส่วนที่เป็นเสียงประสานและสีสันของเสียง

การฟังเพื่อเข้าใจองค์ประกอบดังกล่าวให้ชัดเจนและละเอียดยิ่งขึ้นไปอีก จำเป็นต้องอาศัยการวิเคราะห์ หรือ Analysis ซึ่งต้องการความรู้พื้นฐานทางดนตรีอื่นๆรวมถึงทักษะในการฟังที่เพิ่มขึ้น จะมากน้อยก็ตามระดับของความละเอียดนั้นๆ เช่น ในการฟังเพื่อให้เข้าใจในเรื่องพื้นผิวของดนตรี (Musical Texture) ผู้ฟังก็ควรต้องมีความเข้าใจในเรื่องพื้นผิวทางดนตรีทั้ง 3 ชนิด คือ Monophonic texture ซึ่งมีทำนองเดียว ไม่มีเครื่องดนตรีอื่นประกอบ, Homophonic texture คือ ดนตรีที่มีทำนองหลักเพียงทำนองเดียว แต่มีกลุ่มเสียงหรือคอร์ด เป็นตัวประกอบ และสุดท้าย คือ Polyphonic texture ที่มีทำนองหลายทำนองดำเนินไปด้วยกัน โดยแต่ละทำนองมีความเป็นอิสระต่อกัน เป็นต้น

นอกจากการวิเคราะห์ทั่วไปจะวิเคราะห์ในเรื่ององค์ประกอบของดนตรีแล้ว ยังมีการวิเคราะห์ในภาพรวมหรือส่วนที่เป็นโครงสร้างเบื้องหลัง (Structural background หรือ Musical structure) ซึ่งผู้ประพันธ์ยึดเป็นคีตลักษณ์ในการประพันธ์ ที่เรียกว่า Form Analysis โดยมีทั้งที่มีรูปแบบ แน่นอน เช่น Two-part (binary) form , Three-part (ternary) form , Sonata form และอื่นๆ จนถึงมีรูปแบบอิสระ หรือ Free form เป็นต้น

ในการวิเคราะห์ตามแบบเชงเกอร์นั้น ได้ให้ความสำคัญส่วนสำคัญ 2 ส่วน คือส่วนที่เป็นแนวทำนอง (Melody) และ ส่วนของเสียงประสาน ซึ่งมีแนวเบส เป็นตัวแทน โดยเชงเกอร์เชื่อว่าดนตรี Tonal Music ทั้งหมด ไม่ว่าจะมีความซับซ้อนมากเพียงไหน ก็มาจาก โครงสร้างพื้นฐาน (Fundamental Structure) ที่เหมือนกัน โดยแบ่งดนตรีออกเป็น 3 ระดับ คือ

1. ส่วนที่เป็น Foreground เป็นรายละเอียดทั้งหมดของบทเพลงต่างๆ ซึ่งก็คือดนตรีที่เราได้ยินกันโดยทั่วไป จากนั้นเชงเกอร์ได้คิดวิธีในการค้นหาโครงสร้างพื้นฐาน หรือ Working Method (ซึ่งจะกล่าวในรายละเอียดต่อไป) ผ่านอีก 2 ระดับที่เหลือ คือ

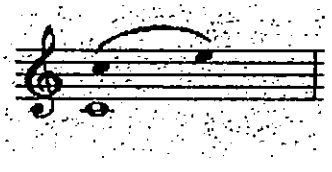
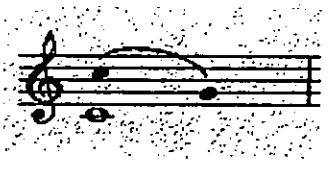
2. Middle ground ซึ่งในบางเพลงอาจมีมากกว่า 1 ชั้นหรือ 1 Layerขึ้นอยู่กับความยากและความซับซ้อนของเพลงนั้นๆ

3. Background อันเป็นชั้นที่ทำให้เรามองเห็น โครงสร้างพื้นฐาน

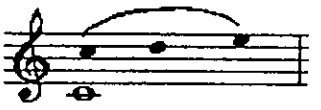
แม้ว่าในกระบวนการการหาโครงสร้างพื้นฐาน(Fundamental Structure) ของเชงเกอร์นั้นจะเริ่มมาจากส่วนที่ซับซ้อน จนมาถึงส่วนที่ง่าย ในที่สุด แต่ในทางตรงข้ามความคิดหลักของเชงเกอร์กลับให้ความสำคัญต่อส่วนที่ง่ายที่สุดนี้ โดยกล่าวว่า เราควรทำความเข้าใจต่อโครงสร้างพื้นฐานอันนี้ก่อนแล้วจึงมองหาวิธีในการขยาย (Prolongation) ที่นำไปสู่ส่วนที่ซับซ้อนที่เป็น Foreground ของเพลง

การขยาย (Prolongation) 4 แบบ ของSchenker ประกอบด้วย

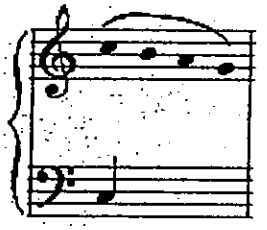
1.การขยายโดยใช้การกระจายคอร์ด (Arpeggiation) ซึ่งเป็นการขยายที่ง่ายที่สุด และทำได้ทั้งแนวบน - แนวล่าง ตัวอย่างเช่น

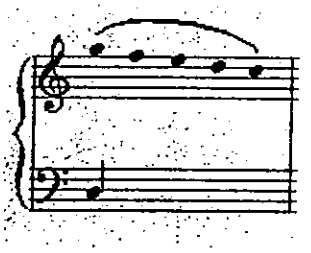
2.การกระโดดจากโน้ตตัวหนึ่ง ไปยังโน้ตอีกตัวหนึ่ง ที่เป็นโน้ตร่วมในคอร์ดนั้น หรือที่เรียกว่า Consonant Skips ดังตัวอย่าง

ว 184.352 ร 3

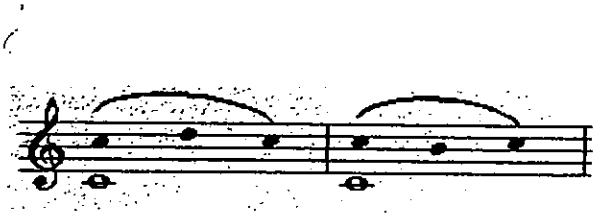
3.การเชื่อมแนวโดยใช้โน้ตผ่าน (Passing Note) ที่เรียกว่า Linear Progressions เช่น

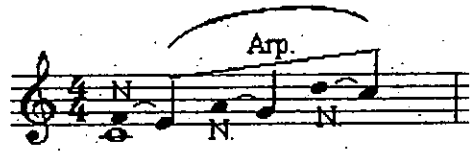


Third Progression

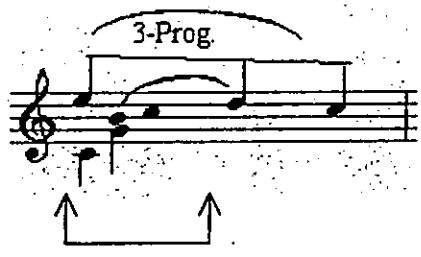


Fourth Progression

Fifth Progression

4. การใช้โน้ตข้างเคียง (Neighbour Notes) ในการขยาย เช่น

เชงเกอร์ ได้รวมเรียก วิธีการขยาย (Prolongation) ทั้ง 4 แบบว่า ดิมินูชั่น(Dimunution)

นอกจากดังที่กล่าวมาแล้วข้างต้น การขยาย ยังสามารถทำให้ซับซ้อนมากขึ้น โดยการนำมาใช้รวมกัน หรือที่เรียกว่า Combination of Linear Units ดังตัวอย่างที่ 1 และ 2

ตัวอย่างที่ 1

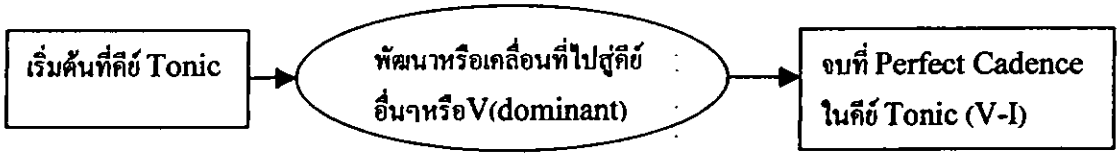
จากตัวอย่าง โน้ต E,G และ C เป็นโน้ตที่เกิดจากการกระจายคอร์ดของ คอร์ด C Major ที่เป็นการผลิกกลับครั้งที่ 1 (First Inversion) ส่วนโน้ตตัว F, A และ D เป็นโน้ตข้างเคียง (Neighbour Note) ที่อยู่ในรูปไม่สมบูรณ์



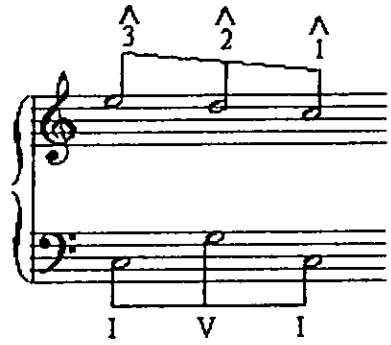
ตัวอย่างที่ 2

ในตัวอย่างที่ 2 จะเห็นว่ามีโน้ตตัว D ที่เป็นโน้ตผ่าน (Passing Note) เชื่อมโน้ตที่เป็นคู่สาม หรือที่เรียกว่า Third Progression, แต่ได้ทำให้เกิด คู่ 2 ที่ให้เสียงกระด้าง (Dissonant) ระหว่างโน้ตตัว Cและ Dตามลูกศรชี้ คุณสมบัติเสียงที่กระด้าง (Dissonant) สามารถทำให้เป็นเสียงกลมกล่อม (Consonant) โดยใช้โน้ตตัว G ที่เป็น Dominant Harmonyคั่น เชงเกอร์ เรียกวิธีนี้ว่า Reaching Under

นอกจากดังที่กล่าวข้างต้นแล้ว เชงเกอร์ยังเชื่อว่า สิ่งสำคัญสำหรับดนตรีที่เป็น Tonal Music ทั้งหมด คือ ความสัมพันธ์ของ Tonic และ Dominant ซึ่งมักประกอบด้วยรูปแบบที่คล้ายกัน คือ



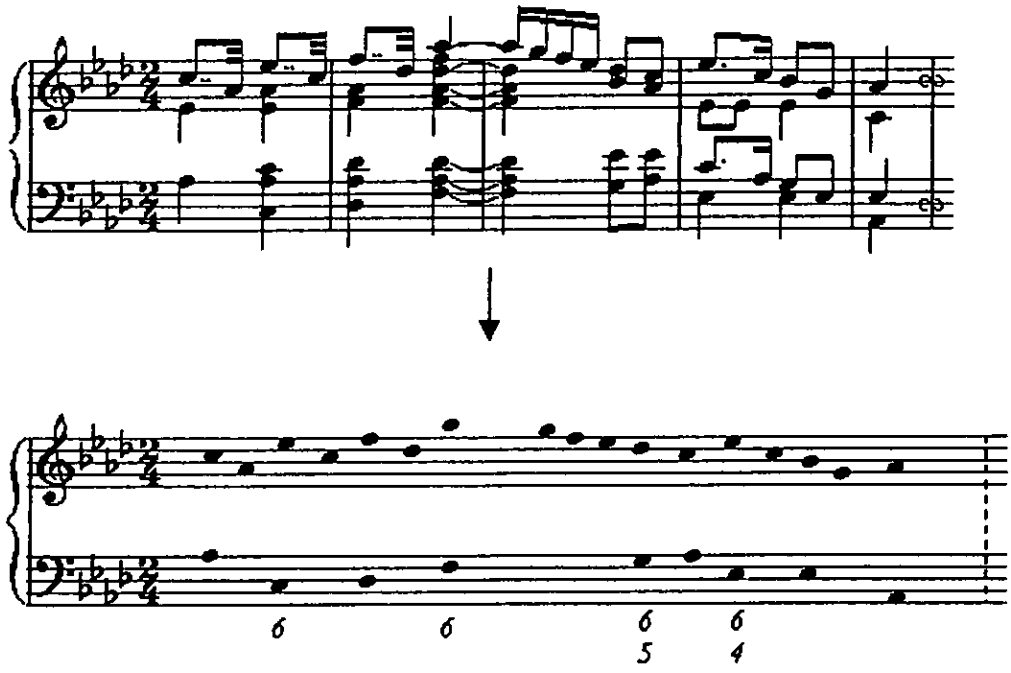
แต่เนื่องด้วยทฤษฎีของเชงเกอร์ต้องการให้เข้าใจดนตรี ในลักษณะของ Two-part Contrapuntal Structure เขาจึงเสนอความคิดเรื่อง การเคลื่อนลงของโน้ตตัวที่ 3 หรือ Descent from 3 โดยเรียกเสียงที่อยู่ในแนวบนว่า Fundamental Descent และเรียกแนวล่างว่า Bass Arpeggiation และรวมเรียกทั้ง 2 แนวนี้ว่า Fundamental Structure ดังตัวอย่าง



วิธีการหาโครงสร้างพื้นฐานของ เชงเกอร์ ประกอบด้วย 3 ขั้นตอนคือ

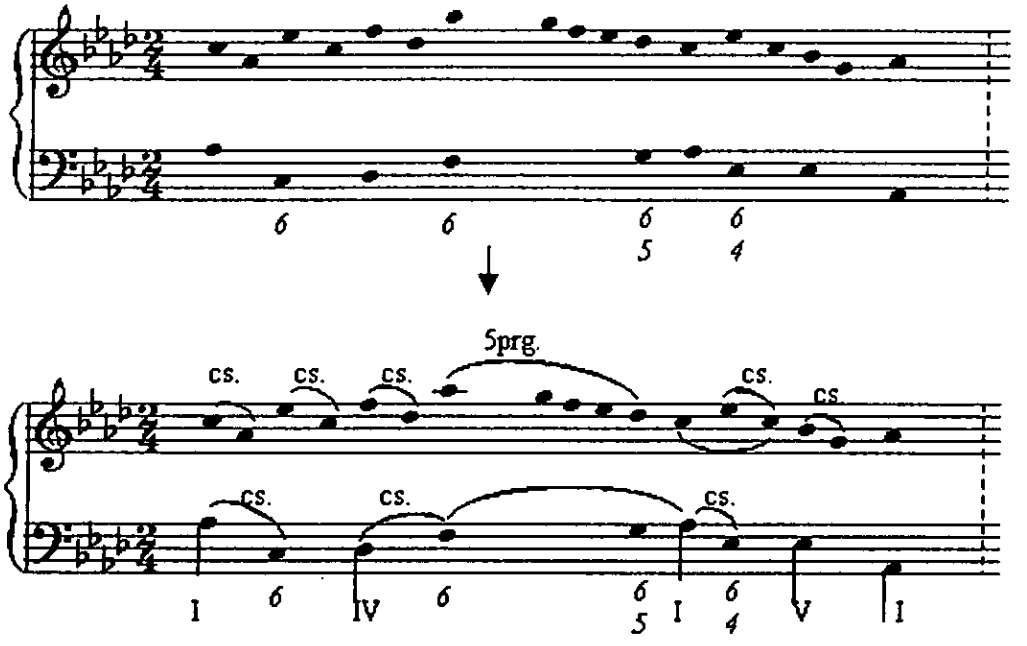
ขั้นที่ 1.ตัดโน้ตอื่นๆออกให้เหลือเพียง แนวบนซึ่งเป็นตัวแทนของแนวทำนอง (Melody) และแนวล่าง(แนวเบส) ซึ่งเป็นตัวแทนของเสียงประสาน (Harmony) โดยมีข้อกำหนดปลีกย่อยดังนี้

- ถ้า Harmony ไม่อยู่ใน Root Position ให้ใช้ Figure Bass กำหนด
- ไม่ต้องใส่โน้ตที่มีเสียงซ้ำกัน(Repeated Note) และไม่ต้องใส่เส้นกั้นห้อง (Bar Lines) ตัวอย่าง จากเพลง Piano Sonata OP.10 No.2 ของ Beethoven



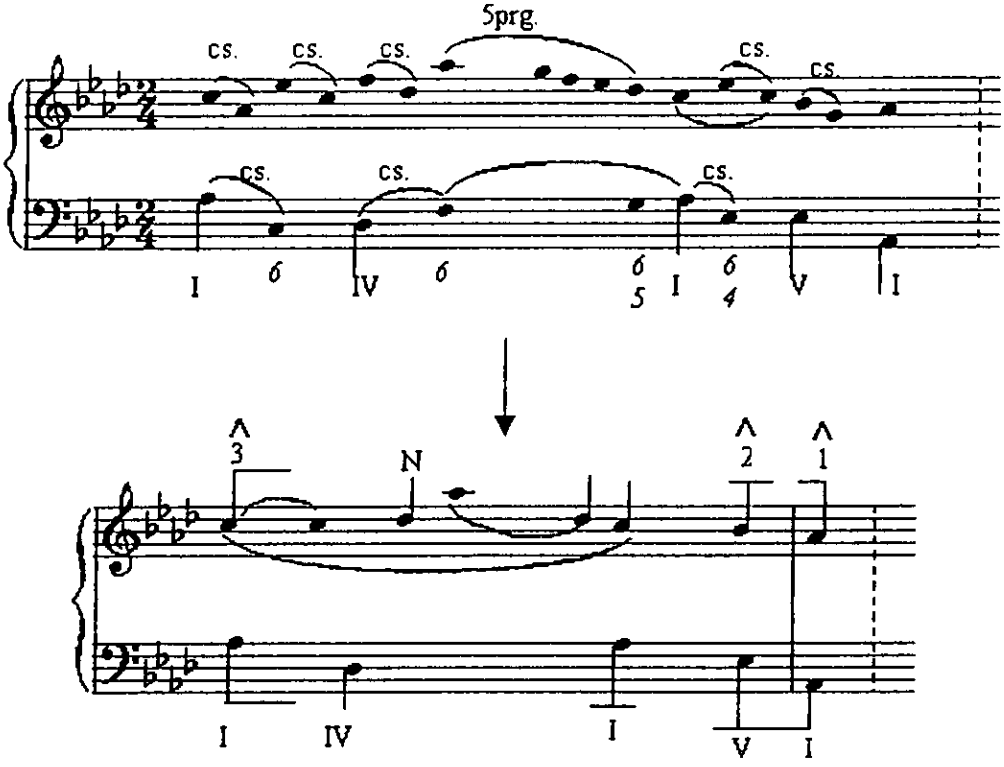
ขั้นที่ 2. คือการชี้ให้เห็นส่วนของ Linear Units ซึ่งเป็นความสัมพันธ์ของโน้ตในแนวนอนและ Harmonic Units หรือความสัมพันธ์ของโน้ตในแนวตั้ง ด้วยวิธี Diminution ดังที่กล่าวมาแล้ว การจัดกลุ่มโน้ตในขั้นนี้ เสมือนการเรียงคำให้เป็นประโยคเพื่อทำให้เข้าใจได้ง่าย โดยมีข้อสังเกตุดังนี้

- Harmonic Units ใช้เลขโรมันกำกับ
- Linear Units มักทำหน้าที่ในการขยาย (Prolongation) Harmonic Units
- ในแต่ละ Linear Unit ย่อยๆ (จากตัวอย่างข้างล่าง สังเกตุว่าในแต่ละ Linear Unit ย่อยๆจะมีเครื่องหมาย(Slur) และต้องเป็นขั้นคู่ที่กลมกล่อม(Consonant) กับ Harmonic Units
- ใน Harmonic Units ตัวสุดท้าย จะไม่มีส่วนที่มาขยายเพิ่มอีก
- Harmonic Units ไม่จำเป็นต้องเริ่มที่จังหวะหนักของห้องเสมอไป



ขั้นที่ 3. จากความคิดของเชงเกอร์ ที่บอกว่าดนตรีประกอบด้วยชั้น (Layer) ที่มากกว่า 1 ชั้น และชี้ให้เห็นว่า ดนตรีที่เราได้ยิน ก็มาจากการประดับตกแต่งชั้น ที่ง่ายที่สุด ที่อยู่ภายใต้พื้นผิวของดนตรี ที่เรียกว่า Fundamental Structure

ในขั้นที่ 2 เราได้จัดกลุ่มของโน้ต ใน Linear Units ด้วยวิธี Diminutions แล้ว ในขั้นนี้เราจะหา Layers ที่ลึกซึ้งขึ้นที่วางอยู่บนหลักที่เรียกว่า Descent from 3 นั่นก็คือมองหาโน้ตหลัก (Structural Note) ที่ถูกประดับตกแต่งโดย Diminutions ดังตัวอย่าง



จากตัวอย่างข้างบน สังเกตุว่า Diminutions 2 อันแรก เป็นการขยายโน้ตตัว C ของคอร์ด Ab ซึ่งการพิจารณาในลักษณะนี้จะอยู่เหนือ การพิจารณาในเรื่องจังหวะ

เอกสารตำราทางวิชาการ

ผู้วิจัยได้ใช้ตำราทางวิชาการที่เกี่ยวข้องในการทำวิจัย โดยมีรายชื่อเรื่องดังต่อไปนี้

<u>สังคมวิทยา</u> เรียบเรียงโดย สุพัตรา สุภาพ ได้อธิบายลักษณะของสังคมไว้ดังนี้คือ

1. เป็นกลุ่มคนขนาดใหญ่ที่ประกอบด้วยกลุ่มย่อยๆ เช่น สังคมไทยประกอบด้วย กลุ่มคนไทย จีน แขก ฝรั่ง เป็นต้น

2. กลุ่มคนขนาดใหญ่นี้มีอำนาจเหนือกลุ่มย่อยๆในสังคมนั้น เช่น ไม่ว่าจะเป็นกลุ่มไทย จีน แขก ฝรั่ง ฯลฯ จะต้องปฏิบัติตามกฎเกณฑ์หรือกฎหมายไทย เช่น เสียภาษี เป็นทหาร ขับรถตามกฎจราจรเป็นต้น

3. มีวัฒนธรรมหรือวิถีชีวิตของตนเอง คือ มีความเป็นอยู่หรือการดำรงชีวิตคล้ายคลึงกัน เช่น คนที่อาศัยอยู่ในสังคมไทย จะพูดกันด้วยภาษาไทย มีขนบธรรมเนียม ค่านิยม การเมืองการปกครอง ศาสนาฯลฯ คล้ายคลึงกัน

4. มีอาณาเขต คือมีอาณาบริเวณที่ตั้งของสังคม

5. เลี้ยงตัวได้ สามารถช่วยตัวเองให้อยู่รอดได้ เช่น สังคมไทย มีการทำนา ทำไร่ ทำเครื่องมือเครื่องใช้ในการประกอบอาชีพได้ ฯลฯ ไม่ต้องพึ่งพาสังคมอื่น ๆ ถ้าพึ่งก็พึ่งเพียงเล็กน้อย

นอกจากนั้นยังกล่าวถึงวัฒนธรรม ในฐานะที่เป็นส่วนประกอบที่สำคัญของสังคม เป็นส่วนทำให้มนุษย์มีความแตกต่างกัน โดยได้แบ่งวัฒนธรรมออกเป็น 2 ส่วน คือ

1. วัฒนธรรมวัตถุ (material culture) ซึ่งได้แก่สิ่งประดิษฐ์และเทคโนโลยีต่างๆ เช่น ตู้-เย็น หม้อหุงข้าว แก้วน้ำ มีด โต๊ะ รถ ดินสอ เครื่องดนตรีต่างๆ เป็นต้น

2. วัฒนธรรมไม่เกี่ยวกับวัตถุ (non-material culture) หมายถึง อุดมการณ์ ค่านิยม แนวความคิดในเรื่องการแข่งขันอย่างมีเหตุผล ประเพณีการปฏิบัติสืบต่อกันมาและเป็นที่ยอมรับกันในชนกลุ่มของตนว่าดีงาม เหมาะสม เช่น ศาสนา ความเชื่อ ความสนใน ทัศนคติ เป็นต้น

อีกทั้งยังได้จำแนกลักษณะที่มาของวัฒนธรรมออกเป็น 4 ลักษณะ คือ

1.เป็นสิ่งที่ได้มาโดยการเรียนรู้ คือได้มาจากการเรียนรู้จากมนุษย์ด้วยกัน และมักจะมาจากกลุ่มที่บุคคลนั้นเป็นสมาชิกอยู่ เช่น การแต่งกาย การกินหรือการทำอาหาร เป็นต้น ซึ่งสิ่งเหล่านี้มิได้เกิดขึ้นโดยกรรมพันธุ์แต่เกิดขึ้นจากการถ่ายทอดความรู้ที่สังคมดังกล่าวมีอยู่แล้ว

2.เป็นมรดกทางสังคม โดยวัฒนธรรมจะต้องมีการเรียนรู้ แม้ว่าจะเป็นการเรียนแบบไม่รู้ตัวก็ตาม (เพราะวัฒนธรรมเป็นของมีอยู่แล้วในสังคม) วัฒนธรรมต้องมีการสอน แม้จะไม่จงใจก็ตาม ถ้าวัฒนธรรมต้องสิ้นสุดหรือสูญหายไป ก็แสดงว่า คนรุ่นก่อนไม่ได้ถ่ายทอดให้แก่คนรุ่นต่อมา เช่น ยากลางบ้านของไทยบางชนิดไม่มีใครรู้ส่วนผสม

3.เป็นวิถีชีวิตหรือแบบของการดำรงชีวิต ความคิดในเรื่องวัฒนธรรมทำให้สามารถจำแนกวัฒนธรรมของสังคมหนึ่งจากอีกสังคมหนึ่ง เป็นวัฒนธรรมเฉพาะอย่าง เพราะบุคคลเกิดในสังคมใดก็เรียนรู้วัฒนธรรมของสังคมนั้น เช่น วัฒนธรรมชาวเขาต่างกับวัฒนธรรมของคนในเมือง

4.เป็นสิ่งไม่คงที่ เพราะมนุษย์มีการคิดค้นสิ่งใหม่ๆ หรือปรับปรุงของเดิมให้เหมาะกับสถานการณ์ที่เปลี่ยนแปลงไป จึงทำให้วัฒนธรรมมีการเปลี่ยนแปลงอยู่เสมอ การเปลี่ยนแปลงนี้อาจจะมีคนที่มีความคิดแบบเก่าๆคัดค้านบ้าง ซึ่งเป็นธรรมดาของสังคม

<u>ประวัติศาสตร์อารยธรรมโลก</u> โดย สมบูรณ์ ธรรมครองอาคม์ ได้กล่าวถึง การสำรวจ การค้นพบดินแดน และการค้าของชาวยุโรป โดยกล่าวถึงเหตุผลที่ทำให้ชาวยุโรป เริ่มทำการสำรวจดินแดนต่างๆที่อยู่ห่างไกลมีอยู่ 2 ประการใหญ่ๆ คือ

1.ความต้องการทางเศรษฐกิจ

2.ความกระตือรือร้นทางศาสนา

ความต้องการทางเศรษฐกิจ เนื่องด้วยชาวยุโรปในยุคนั้นส่วนใหญ่เป็นพวกพ่อค้า จึงต้องการขยายอำนาจทางด้านเศรษฐกิจของคนให้ยิ่งใหญ่ ยิ่งไปกว่านั้นในคนหนุ่มสาวก็ยังมีความอยากในการผจญภัย อาจกล่าวได้ว่า ชนชั้นต่างๆในยุโรปขณะนั้นล้วนมีความอยากในเรื่องต่างๆเป็นอย่างมาก เช่น พระราชาก็อยากที่จะขยายดินแดน อยากมีชัยชนะในการรบ พวกมหาเศรษฐีหรือพวกที่มีฐานะดีก็อยากที่จะได้มาซึ่งสิ่งของที่จะช่วยอำนวยความสะดวกสบายในเรื่องต่างๆรวมถึงเรื่องอาหาร สิ่งเหล่านี้นั้นเองล้วนเป็นแรงผลักดันให้เกิดการค้นหาดินแดนใหม่ๆ

ความกระตือรือร้นของหมอสอนศาสนาคริสต์ ศาสนาที่สำคัญของชาวยุโรปคือ คริสต์ศาสนา ซึ่งขณะนั้นเป็นศาสนาที่มีผู้เผยแพร่มีศรัทธาแรงกล้าต่อศาสนาของตนเองอย่างที่โลกไม่เคยมีมาก่อน หมอสอนศาสนาได้ท่องเที่ยวสั่งสอนคริสตศาสนาไปทั่วทวีปยุโรปตั้งแต่สิ้นสมัยกลางแล้ว จึงพยายามที่จะขยายไปสู่ทวีปเอเชีย

นอกจากนั้นยังกล่าวถึงการเริ่มติดต่อกับเอเชียกลางและเอเชียตะวันออกของชาวยุโรปว่าเริ่มมีมาตั้งแต่คริสศตวรรษที่ สิบสามและสิบสี่ ในสมัยที่เผ่ามองโกล อยู่ภายใต้อำนาจของเจ็งกิสข่าน ซึ่งมีอำนาจมากและมีจักรวรรดิอันกว้างใหญ่ไพศาล องค์สันตปาปาและพระเจ้าหลุยส์ที่ 9 แห่งฝรั่งเศส ได้คาดการณ์ล่วงหน้าว่า ถ้าชนเผ่ามองโกลเข้ารีตถือคริสตศาสนาแล้ว คงจะเป็นมหามิตรซึ่งมีคุณค่าที่สุดต่อชาวคริสต์ในการทำสงครามครูเสด ต่อด้านชาวมุสลิมจึงพยายามทุกวิถีทางที่จะขยายคริสตศาสนาไปสู่ดินแดนนี้และยังกล่าวว่า เนื่องจากประเทศต่างๆทางตะวันออกของทวีปเอเชีย เป็นดินแดนอันเป็นที่ตั้งหลักแหล่งของประชาชาติต่างๆ ซึ่งถึงแก่ความเป็นอารยะมานานแล้ว พวกนี้มีศาสนาของตนเอง วัฒนธรรมของตนเอง และมีการศึกษาประเภทต่างๆตลอดจนรูปแบบของศิลปะเป็นของตนเอง ทั้งหมดนี้ได้รับการพัฒนามาแล้วอย่างสูง ชาวยุโรปอาจจะทำการค้าขายกับพวกนี้ได้ หรืออาจจะช่วยปรับปรุงอารยธรรมของพวกนี้ได้ แต่การที่จะหาอะไรอื่นเข้ามาแทนที่หรือหรือเปลี่ยนพวกนี้ทั้งหมดเป็นเรื่องที่ทำไม่ได้

<u>ดุริยางคศาสตร์ไทยภาควิชาการ</u> โดย มนตรี ตราโมท ได้กล่าวถึงประวัติการดนตรีว่า "ธรรมชาติของมนุษย์เรา เมื่อมีใจร่าเริงก็มักแสดงออกมาด้วยกายและวาจา ยิ่งในขณะที่อยู่เป็นหมู่ๆกันด้วยแล้ว การแสดงความร่าเริงนั้นก็ดูเหมือนจะยิ่งครึกครื้นมากขึ้น เป็นต้นว่า ตบมือหรือร้องรำทำเพลงไปพร้อมๆกัน การเป็นเช่นนี้มาตั้งแต่สมัยดึกดำบรรพ์ของมนุษย์แล้ว ก็การตบมือและร้องกันไปด้วยความคะนองใจนี่แหละ เป็นต้นแห่งประวัติกาลของการดนตรี และต่อๆมาก็มีผู้หาวัตถุที่พอจะหาได้เป็นต้นว่า เขาหรือกระดูกสัตว์ หรือท่อนไม้อะไรก็ได้ ตามเพิ่มเติมกันเข้ามาประกอบ ตีบ้างเป่าบ้างแล้วก็ค่อยๆเจริญต่อมา"

เกี่ยวกับประวัติเครื่องดนตรี ได้กล่าวว่า เครื่องดนตรีที่จะเกิดขึ้นนั้น เป็นสิ่งแน่นอนว่า เครื่องตีจะต้องเกิดขึ้นก่อน นับตั้งแต่การตบมือเป็นต้นมา แล้วจึงถึงเครื่องเป่า ซึ่งการผิวปากเป็นต้นกำเนิด ต่อมาก็เป็นเครื่องดีด แล้วจึงตามมาด้วยเครื่องสี ทั้งนี้ มิได้หมายความว่าเครื่องดีเกิดจนครบแล้วจึงมีเครื่องเป่า เครื่องดีดและเครื่องสี หมายแต่เพียงว่าเครื่องอันแรกที่มนุษย์ได้ประดิษฐ์ขึ้นในประเภทนั้นๆ นอกจากนั้นยังกล่าวถึงประวัติดนตรีไทยว่า สมัยที่ชนชาติไทยได้เลื่อนไหลเข้ามาสู่แดนสุวรรณภูมิหรือที่เรียกกันว่าแหลมทองนี้ ในดินแดนแถบนี้มีชนชาติหลายเชื้อชาติตั้งภูมิลำเนาอยู่ก่อน และในทุกๆชาติเหล่านี้ อารยธรรมของอินเดียเป็นต้นว่า ลัทธิศาสนาก็ดี ศิลปวิทยาการต่างๆก็ดี ได้แพร่หลายเป็นที่นิยมมากกว่าชาติใดๆทั้งสิ้น ดังนั้น การดนตรีของไทยซึ่งจะได้มาเริ่มต้นกันใหม่ในแดนนี้ หลังจากได้พังทลายไปแล้วด้วยการถูกรุกรบจากดินแดนเดิมนั้น จึงดำเนินไปโดยถือเอาแบบอย่างของอินเดียเป็นหลักโดยมาก

เกี่ยวกับการผสมวงเพื่อเป็นแนวทางในการฟัง ได้กล่าวว่า การผสมวงมีหลักสำคัญอยู่ 2 อย่างเท่านั้น คือ

1. เครื่องสำหรับทำลำนำ
2. เครื่องสำหรับบังคับจังหวะ

เครื่องส่วนที่สำหรับทำลำนำนั้นก็ยังมีหน้าที่แตกต่างกันออกไปอีก เช่นเป็นผู้นำ เป็นผู้ทำความโหยหวล เป็นผู้หลอกล้อ เป็นผู้แทรกแซง เหล่านี้

เครื่องส่วนที่สำหรับบังคับจังหวะ เพื่อให้เครื่องที่ทำลำนำดำเนินไปโดยพร้อมเพรียงกันนั้น ก็ยังมีหน้าที่ต่างๆกันอีกเหมือนกัน คือ เดินจังหวะโดยตรงห่างๆ, เดินจังหวะย่อยให้รู้จังหวะหนักเบา, หลอกล้อในจังหวะ, ควบคุมจังหวะใหญ่ๆเป็นประโยคๆ วรรคตอน

สมัยปัจจุบันนี้การผสมวงของไทยมีอยู่ 3 อย่าง ซึ่งมีหน้าที่และเสียงตามหลักที่กล่าวแล้วคือ

1. ปี่พาทย์ (เครื่องใหญ่)
   - ปี่ใน ผู้นำ, เก็บบ้างโหยหวลบ้างตามทำนองเพลง (ลำนำ)
   -ปี่นอก เก็บบ้างโหยหวลบ้าง ล้อๆไปกับปี่ในและทำนองเพลง
   -ระนาดเอก ผู้นำ, เก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง
   -ระนาดเหล็ก (ถ้าทำด้วยทองเหลืองเรียกระนาดทอง) เก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง
   -ฆ้องวงใหญ่ เป็นหลักของพวกทำลำนำ, เดินเนื้อเพลง
   -ฆ้องวงเล็ก เก็บแทรกแซงตามทำนองเพลง ละเอียดกว่าระนาด
   -ทุ้มไม้ หลอกล้อ,ยั่วเย้า ไปกับพวกทำลำนำ
   -ทุ้มเหล็ก หลอกห่างๆไปกับลำนำ
   -ตะโพน ควบคุมจังหวะหน้าทับ เป็นผู้นำกลองทัด
   -สองหน้า ควบคุมจังหวะหน้าทับ (ใช้เวลาบรรเลงรับร้อง บางทีก็ใช้กลองแขกแทน)
   -กลองทัด เดินตามจังหวะบ้างเดินตามไม้กลองประจำเพลงบ้าง
   -ฉิ่ง ควบคุมจังหวะย่อย แสดงจังหวะหนักเบาด้วย
   -ฉาบเหล็ก หลอกล้อไปกับพวกประกอบจังหวะ
   -ฉาบใหญ่ ควบคุมจังหวะห่างๆ
   -โหม่ง ควบคุมจังหวะห่างๆ

ถ้าเรียกว่าปี่พาทย์เครื่องคู่ก็ลดเหลือ ปี่ใน, ระนาดเอก, ฆ้องวงใหญ่, ฆ้องวงเล็ก,ทุ้มไม้, ตะโพน, สองหน้า, กลองทัด, ฉิ่ง, ฉาบเล็ก, ฉาบใหญ่, โหม่ง(บางทีก็มีปี่นอกด้วย)

ถ้าเรียกว่าปี่พาทย์เครื่องห้า ก็ลดลงเหลือ ปี่ใน, ระนาดเอก, ฆ้องวงใหญ่, ตะโพน, สองหน้า กลองทัด, ฉิ่ง, ฉาบเล็ก, (ฉาบใหญ่กับโหม่ง บางที่ก็มีบางทีก็ไม่มี) ส่วนหน้าที่คงเป็นไปตามเดิม

2.เครื่องสาย
   -ซอด้วง ผู้นำ, เป็นหลัก เก็บบ้างโหยหวลบ้างตามลำนำ
   -จะเข้ เก็บแทรกแซงตามลำนำ
   -ซอสีเพียงออ เก็บบ้างโหยหวลบ้างตามลำนำ

-ขลุ่ยหลิบ เก็บบ้างโหยหวลบ้างตามลำนำ ล้อๆไปกับขลุ่ยเพียงออและลำนำ
-ซออู้ หลอกล้อ ยั่วเย้าไปกับพวกทำลำนำ
-โทน, รำมะนา ควบคุมจังหวะหน้าทับ (บางทีก็ใช้กลองแขกแทน)
-ฉิ่ง ควบคุมจังหวะย่อยและแสดงจังหวะหนักเบาด้วย
-ฉาบเล็ก หลอกล้อไปกับพวกประกอบจังหวะ

สมัยนี้มีผู้เอาไวโอลินกับขิมเข้าผสมในวงเครื่องสายนี้อีก ไวโอลิน ก็มีหน้าที่คล้ายซอด้วงนั้นเอง แต่มิใช่เป็นผู้นำวง ส่วนขิม ก็มีหน้าที่ทั้งเก็บแทรกแซงและหลอกล่อไปในตัวด้วย

กับมีอีกชนิดหนึ่งเอาปี่ชวาเข้าผสม เรียกว่าเครื่องสายปี่ชะวา หน้าที่ของปี่ชะวาก็แทนซอด้วงทีเดียว ในวงเครื่องสายปี่ชะวานี้ เครื่องกำกับจังหวะหน้าทับใช้กลองแขกแทนโทน รำมะนา และโดยมากขลุ่ยเพียงออไม่ใช้ ใช้แต่ขลุ่ยหลิบ

3.มโหรี (เครื่องใหญ่)

-ระนาดเอก เล็กกว่าระนาดเอกของปี่พาทย์ หน้าที่เช่นเดียวกัน
-ระนาดทอง เล็กกว่าระนาดเหล็กของปี่พาทย์ หน้าที่เช่นเดียวกัน
-ฆ้องกลาง หน้าที่เหมือนฆ้องวงใหญ่ปี่พาทย์ แต่ถี่กว่านิดหน่อย
-ฆ้องเล็ก เล็กกว่าฆ้องวงเล็กปี่พาทย์ หน้าที่เช่นเดียวกัน
-ทุ้มไม้ เล็กกว่าของปี่พาทย์ หน้าที่เช่นเดียวกัน
-ทุ้มเหล็ก เล็กกว่าของปี่พาทย์ หน้าที่เช่นเดียวกัน
-ซอสามสาย คลอเสียงคนร้อง โหยหวลไปตามลำนำ บางทีก็เก็บบ้าง
-ซอด้วง หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย
-จะเข้ หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย
-ขลุ่ยเพียงออ หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย
-ขลุ่ยหลิบ หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย
-ซออู้ หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย
-โทน รำมะนา หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย
-ฉิ่ง หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย
-ฉาบเล็ก หน้าที่เช่นเดียวกับในวงเครื่องสาย

ถ้าเรียกว่า เครื่องคู่ ก็ลดระนาดทองกับทุ้มเหล็กออก
ถ้าเรียกว่า เครื่องเล็ก ก็ลดฆ้องเล็กกับฆ้องกลางออก (บางทีก็ลดทุ้มไม้ออกเสียด้วย)

สารานุศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง ฉบับราชบัณฑิตยสถาน (2542) ได้กล่าวถึงประวัติของนายกล้อย ณ บางช้าง ว่า เป็นชาวสมุทรสงคราม มีพี่น้องที่เป็นนักดนตรี คือ นายกล้ำ ณ บางช้างและนายกล้าย ณ บางช้าง

นายกล้อย ณ บางช้าง เป็นนักดนตรีที่มีชื่อเสียงในรัชสมัยพระบาทสมเด็จ พระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว มีความเชี่ยวชาญในการบรรเลงปี่พาทย์ได้รอบวง โดยเฉพาะอย่างยิ่ง ปี่ เป็นผู้ได้ทางเพลงสุดสงวน 2 ชั้นของเก่า แล้วต่อให้นายกล้ำ ณ บางช้างซึ่งเป็นน้องชาย และนายมนตรี ตราโมท ท่านได้แต่งเพลงไว้ เช่น เพลงต้นบรเทศ 3 ชั้น

นอกจากนั้นยังกล่าวถึงประวัติของจ่าเผ่นผยองยิ่ง (จ่าโดม) ว่า เป็นนักร้องและนักแต่งเพลงสักวาที่มีชื่อเสียงในรัชสมัยพระบาทสมเด็จพระจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว และพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้แต่งเพลงสักวาไว้หลายเพลงไว้หลายเพลง เช่น ทำนองและบทร้องสักวาเทพบรรทม นอกจากนั้นยังได้แต่งบทร้องเพลงที่มีความไพเราะและได้รับความนิยมมาจนถึงปัจจุบัน เช่น เพลงแขกสาหร่าย 2 ชั้น เพลงลาวคำหอม และเพลงลาวดำเนินทราย

Music An Appreciation เรียบเรียงโดย โรเจอร์ คาเมียน (Roger Kamien) ได้กล่าวถึงองค์ประกอบต่างๆของดนตรีรวมถึงความหมาย ว่า ดนตรี คือ ศิลปะในการตกแต่งและการจัดองค์ประกอบของเสียง (Sound) โดยสามารถแยกเสียงดนตรีออกจากเสียงอื่นๆได้ด้วยคุณสมบัติที่สำคัญ 4 อย่าง คือ

1. ระดับเสียง (pitch) หมายถึงความสัมพันธ์ของความสูง (highness) และความต่ำ (lowness) ซึ่งสามารถวัดได้จากความถี่ในการสั่นของเสียง เช่น เมื่อมีการสั่นเร็ว ก็จะให้ระดับเสียงสูง , ถ้าสั่นช้าก็ให้เสียงต่ำ เป็นต้น มีหน่วยเป็น รอบ / วินาที

เสียงดนตรีจะมีระดับที่แน่นอนซึ่งบางทีเราเรียกว่า โทน (Tone) เช่น มีความถี่ในการสั่นสะเทือนเท่ากับ 440 รอบ / วินาที ฯลฯ

2. ความดังเบาของเสียง (dynamics) ซึ่งมาจากความแรงในการทำให้เกิดการสั่นของเสียงและมีผลต่อช่วงกว้างของคลื่นเสียงที่เรียกว่า แอมปลิจูด (Amplitude) เช่นเมื่อดีดสายกีตาร์อย่างแรงก็จะให้เสียงที่ดัง ในการบันทึกโน้ต ผู้ประพันธ์มักใช้คำย่อที่เป็นภาษาอิตาเลี่ยนในการกำหนดความดังเบาของเสียง เช่น *pp* มาจากคำว่า pianissimo หมายถึง เบามาก เป็นต้น

3. สีสันของเสียง (Tone colour) ซึ่งทำให้เราสามารถแยกความแตกต่างเสียงของทรัมเป็ทจากเสียงของฟรุท หรือเครื่องดนตรีอื่นๆได้ บางทีอาจเรียกว่า คุณสมบัติของเสียง โดยมีคำที่บรรยายคุณสมบัตินี้ เช่น ให้เสียงที่หวาน (mellow) , ให้เสียงที่สดใส (brilliant) เป็นต้น

4. ความสั้นยาวของเสียง (Duration) ซึ่งถูกกำหนดโดยค่าของโน้ตนั่นเอง

Music A Design for Listening โดย โฮเมอร์ อุลริช (Homer Ulrich) ได้กล่าวถึงลักษณะของเสียงดนตรีไว้ 4 ประการ คือ

1. มีระดับเสียง (Pitch)
2. มีความสั้นยาว (Duration)
3. มีระดับความเข้มของเสียง (Intensity) เช่น ดัง, เบา, ดังมาก, เบามาก ฯลฯ
4. คุณภาพของเสียง (Tone quality)

นอกจากนั้นยังกล่าวว่า ภายใต้รูปแบบหรือคีตลักษณ์ (Forms) ที่ปรากฏในดนตรีตะวัน-ตกทั้งหมด มาจากหลักในการใช้การจัดการที่สำคัญ 4 ลักษณะ คือ

1. การทำซ้ำ (Repetition)
2. การสร้างความแตกต่าง (Contrast)
3. การสร้างความสมดุลย์ (Symmetry)
4. การสร้างพัฒนาการ (Development)

Harmony โดย Walter Piston ได้กล่าวว่า ดนตรีประกอบด้วยเสียงที่มีความแตกต่างกันในเรื่องของความถี่หรือระดับเสียง (Pitch) ระดับเสียงที่ใช้ในดนตรีตะวันตก มีชื่อเรียกว่า โครมาติค สเกล (Chromatic Scale) ในดนตรีที่มีคีย์ (Tonal Music) มักถูกสร้างจากเสกลที่มี 7 ระดับเสียง ที่เรียกว่า Diatonic Scale ในแต่ละระดับจะถูกเรียกว่า ดีกรี (degrees) ของเสกล โดยมีสัญลักษณ์เป็นเลขโรมัน และมีชื่อเรียกดังนี้ คือ

I	โตนิก (Tonic)
II	ซูเปอร์โตนิก (Supertonic)
III	มีเดียนต์ (Mediant)
IV	สับดอมีนันต์ (Subdominant)
V	ดอมีนันต์ (Dominant)
VI	สับมีเดียนต์ (Submediant)
VII	ลีดิ้งโน้ต (Leading-note)

นอกจากนั้นยังกล่าวว่า ขั้นคู่ (Interval) มักใช้อ้างอิงถึงระยะห่างของเสียง 2 เสียงในเสกล (Scale) ซึ่งสามารถแยกออกเป็น 2 ลักษณะ

- Harmonic Interval คือ เสียงสองเสียงเกิดขึ้นพร้อมกัน
- Melodic Interval คือ เสียงสองเสียงที่ไม่ได้เกิดพร้อมกัน

อีกทั้งยังสามารถแยกลักษณะของขั้นคู่ ตามคุณลักษณะของเสียงได้อีกคือ

- Consonant Interval ซึ่งให้เสียงที่กลมกล่อม ,มั่นคง
- Dissonant Interval ที่ให้เสียงกระด้าง

วิชาการเรียบเรียงเสียงประสาน เล่ม 1 และ 2 โดย พระเจนดุริยางค์ ได้กล่าวในเรื่องขั้นคู่ (Interval) ว่า มีอยู่ 2 ประเภท คือ

- ขั้นคู่เสียงกลมกล่อม (Consonant)
- ขั้นคู่เสียงกระด้าง (Dissonant)

ระยะขั้นคู่ประเภทกระด้างนี้ ยังเป็นระยะขั้นคู่ที่นับว่าไม่มีอิสระในตัว เพราะเหตุว่าทุกครั้งที่นำออกใช้แล้วจะต้องมีการ "เกลา" (Resolution) เสมอ

และกล่าวถึง ความหมายของ วิถีแห่งการดำเนินของเสียประสาน(Harmonic progression) ว่า หมายถึงการจัดวางแนวต่างๆ ให้ดำเนินและต่อเนื่องกันไปโดยมีการสัมพันธ์ในระหว่างแนว เมื่อปฏิบัติไปพร้อมๆกันแล้ว จะได้บังเกิดเป็นเสียงประสานขึ้น ซึ่งสามารถแยกเป็น 3 ประเภท คือ

1. ดำเนินตามแนวกัน (Similar motion) การดำเนินเช่นนี้หมายถึง การเคลื่อนของแนวต่างๆโดยวิธีไล่ตามกันไปในวิถีอันเดียวกัน จะ "ขึ้นหรือลงก็ตาม" ก็ตาม

นอกจากการดำเนินของแนวประสานเสียงดังกล่าวแล้ว ยังมีการดำเนินเป็นคู่ขนานแนวกันไปในระยะคู่เดียวกัน (Parallel motion)

2. ดำเนินเฉลียงแนวกัน (Oblique motion) การดำเนินเช่นนี้หมายถึงการเคลื่อนของแนวต่างๆ โดยแนวหนึ่งดำเนิน "เคลื่อนขึ้นไป หรือเคลื่อนลงมา" แต่อีกแนวหนึ่งนั้นดำเนินไปโดย มิได้เคลื่อนไปจากแนวเดิม

3. ดำเนินด้วยแนวตรงกันข้าม (Contrary motion) การดำเนินเช่นนี้หมายถึงการเคลื่อนของแนวต่างๆโดยต่างแนวต่าง "แยกย้ายห่างเหิน" กันไป หรือต่างแนวต่างรวมเข้าหากัน

เกี่ยวกับประโยคเพลง ได้กล่าวว่า บทเพลงทุกๆบทจะต้องมีประโยค และในประโยคหนึ่งๆจะต้องแบ่งแยกเป็น วรรค เป็น ตอน ประโยคปกติของบทเพลงนั้นมีระยะยาว 4 ห้องเพลง หรือบางทีมีเพียง 2 ห้อง, 3 ห้อง , 5 ห้อง หรือมากกว่านี้ ในตอนสิ้น วรรค หรือ สิ้นประโยค จะต้องมีการพักของประโยคเพลง (Cadences) ที่อาจเป็น การพักบริบูรณ์ (Full Cadence) หรือการพักไม่บริบูรณ์ (Middle Cadence) อย่างใดอย่างหนึ่งเสมอ

เอกสารงานวิจัย

วัฒนา ศรีสมบัติ (2538) ได้กล่าวในงานวิจัยเรื่อง วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงทยอยนอก สำหรับวงโยธวาทิต ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์ วรพินิจ ที่เกี่ยวกับลักษณะของวงโยธวาทิตที่บรรเลงเพลงไทยว่า เป็นวงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องลมทำด้วยไม้ (Woodwind Instruments) , เครื่องลมทองเหลือง (Brass Instruments) และเครื่องประกอบจังหวะ (Percussions) ที่มีการจัดรูปวงขึ้นอยู่กับจำนวนเครื่องดนตรีและบางครั้งอาจใช้เครื่องดนตรีไทยที่มีเสียงใกล้เคียงกันทำหน้าที่ทดแทนกัน โดยเฉพาะเครื่องกำกับจังหวะ การจัดเครื่องดนตรีมีดังนี้

เครื่องดนตรี	จำนวน/วงเล็ก	จำนวน/วงใหญ่
<u>เครื่องลมไม้</u>		
1. ปิคโคโล	1	1 – 2
2. ฟลุท	ไม่บังคับ	1 – 2

3. อีแฟลท คลาริเนท	1	2 – 3
4. โอโบ	ไม่บังคับ	ไม่บังคับ
5. บีแฟลท คลาริเนท	ไม่จำกัด	4 – 7
6. อัลโต แซ็กโซโฟน	1	1 – 2
7. เทเนอร์ แซ็กโซโฟน	1	1 – 2
8. บาสซูน	ไม่บังคับ	ไม่บังคับ
<u>เครื่องลมทองเหลือง</u>		
9. ฮอร์น	1 – 2	2 – 4
10. คอร์เนท	2 – 3	3 – 6
11. ทรัมเป็ท	ใช้แทนกันได้	
12. ทรอมโบน	1 – 2	2 – 3
13. เบสทรอมโบน	ไม่บังคับ	2 – 3
14. บาริโทน	1	1 – 2
15. ยูโฟเนียม	1	2 – 3
16. เบส	2	2 – 3
<u>เครื่องประกอบจังหวะ</u>		
17. ฉาบเหล็ก	1	1
18. ฉิ่ง	1	1
19. กลองแขก หรือสองหน้า	1 ชุด	1 ชุด
20. ฉาบเดินแถว	1	1
21. กลองใหญ่	1	1
22. กลองเล็ก	1	1

นอกจากนั้นยังกล่าวว่าประเทศไทยมีการบรรเลงดนตรีตามแบบสากล นอกเหนือจากวงโยธวาทิต ปรากฏอยู่อีกหลายแบบ เช่น

- วงแตรวง (Brass Band) หมายถึงวงดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องเป่าตระกูลเครื่องทองเหลือง เช่นแตรต่างๆ และเครื่องตีประกอบยังหวะต่างๆ เช่นกลอง , ฉาบ ฯลฯ มักใช้เป่านำการเดินแถวในทุกสภาพท้องถิ่น

- วงดุริยางค์ (Orchestra) นอกจากประกอบด้วยเครื่องดนตรี 3 ตระกูล เหมือนกับในวงโยธวาทิตแล้ว ยังประกอบด้วยเครื่องดนตรีในตระกูลเครื่องสายอีกส่วนหนึ่งด้วย มักใช้บรรเลงภายในหอประชุมหรือในอาคาร ถ้ามีจำนวนนักดนตรี ไม่ถึง 60 คน เรียกว่า จุลดุริยางค์ แต่ถ้ามีนักดนตรีเกิน 100 คน เรียกว่า มหาดุริยางค์ เป็นต้น

เธนศ ศรีวงษ์ (2537) ได้กล่าวในงานวิจัยเรื่อง การวิเคราะห์บทเพลงของประสิทธิ์ พนมยงค์ในด้านการแต่งทำนอง และการเรียบเรียงเสียงประสาน ที่เกี่ยวเนื่องกับวงโยธวาทิต ว่า แต่เดิมถูกเรียกว่าแตรวงทหาร โดยเกิดขึ้นครั้งแรกที่กองทหารมหาดเล็กรักษาพระองค์เมื่อประมาณปี พ.ศ.2420 มีพระเจ้าน้องยาเธอพระองค์เจ้าสุขสวัสดิ์ กรมหมื่นอดิศรอุดมเดช เป็นผู้บังคับบัญชาองค์แรก นอกจากนั้นยังกล่าวว่าผู้ที่ริเริ่มนำทฤษฎีดนตรีตะวันตกมาใช้กับเพลงไทยเดิมคือ สมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธ์กรมพระนครสวรรค์วรพินิต พระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวและพระนางเจ้าสุขุมาลย์ โดยเริ่มขึ้นขณะยังทรงรับราชการอยู่ในกองทัพเรือ พระองค์ทรงจัดให้มีการเรียนการสอนโน้ตสากล ฝึกหัดเทคนิคการบรรเลงและการเรียบเรียงเสียงประสาน

เพลงสากลชุดแรกทรงแต่งขึ้นเมื่อปี พ.ศ.2446 ขณะพระชนมายุได้ 23 พรรษา มีจำนวน 12 เพลง เป็นเพลงบรรเลงที่ไม่มีการขับร้องหรือเนื้อร้อง ในจำนวนนี้เป็นการดัดแปลงจากทำนองเพลงไทยเดิม 7 เพลงดังนี้

1. เพลงสุดเสนาะ	ทรงดัดแปลงจาก	เพลงแสนเสนาะ
2. เพลงวอลซ์เมขลา	"----------"	เพลงหกบท
3. เพลงมหาฤกษ์	"----------"	เพลงมหาฤกษ์สองชั้น
4. เพลงสรรเสริญเสือป่า	"----------"	เพลงบุหลันลอยเลื่อน
5. เพลงสาครลั้น	"----------"	เพลงอกทะเล หรือ เพลงทะเลบ้า
6. เพลงโศก	"----------"	เพลงพญาโศกสองชั้น
7. เพลงนางครวญ	"----------"	เพลงนางครวญสามชั้น

อีกทั้งผู้วิจัยยังได้กล่าวถึงพัฒนาการของเพลงไทยสากลว่า มีการดำเนินการโดยกลุ่มบุคคล 2 กลุ่ม คือ

1.ราชสำนักหรือหน่วยราชการ โดยมีวัตถุประสงค์ต่างๆ คือ

1.1 ใช้ประกอบพิธีสำคัญของราชสำนักและราชการที่รับแบบอย่างมาจากชาวตะวันตก เช่น วงดนตรีกองเกียรติยศ วงดนตรีประกอบการเดินแถวของทหาร

1.2 ใช้ประกอบมหรสพของเจ้านายชั้นสูง เช่น ละครร้อง ละครดึกดำบรรพ์

1.3 ใช้เป็นการเผยแพร่ข้อมูล ข่าวสารที่ต้องการให้ประชาชนทราบ เช่น เพลงรำวงในสมัยจอมพล ป.พิบูลสงคราม

1.4 ใช้เป็นเพลงปลุกใจให้รักชาติ เช่น เพลงประกอบละครเรื่องเลือดสุพรรณของหลวงวิจิตรวาทการ เพลงหนักแผ่นดินของกรมประชาสัมพันธ์

2.เพลงไทยสากลของประชาชน

2.1 ใช้ประกอบพิธีของประชาชน เช่น แตรวงงานบวช งานแต่งงาน

2.2 ใช้เพื่อความบันเทิงสันทนาการ

2.3 ใช้เป็นเพลงประกอบละครภาพยนตร์

2.4 ใช้ปลุกระดมเพื่อวัตถุประสงค์ทางการเมือง

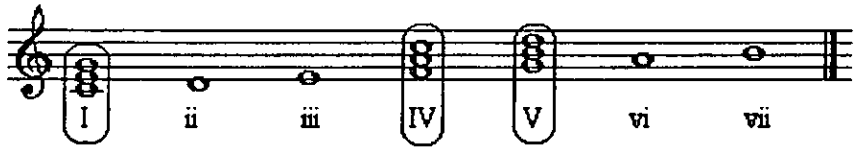
2.5 ใช้เป็นธุรกิจเพลงเพื่อผลประโยชน์ของผู้ผลิต

จริวัฒน์ โคตรสมบัติ (2539) ได้กล่าวในงานวิจัยเรื่อง วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานของคีดิ คีตากรในบทเพลงพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวภูมิพลอดุลยเดช ที่เกี่ยวเนื่องกับทฤษฎีดนตรีตะวันตก ในเรื่องของกลุ่มคอร์ดที่เกิดขึ้นในบันไดเสียงเมเจอร์ , ไมเนอร์,การพลิกกลับของไทรแอด และการพลิกกลับของคอร์ดคู่ 7 ไว้ดังนี้

กลุ่มคอร์ดที่เกิดขึ้นในบันไดเสียงเมเจอร์

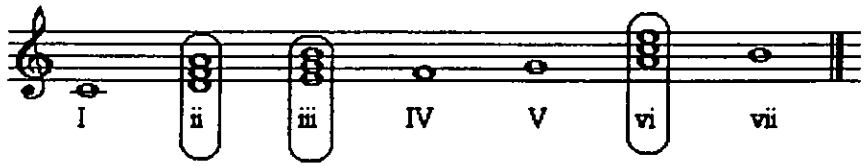
ในบันไดเสียงเดียโทนิคเมเจอร์ (diatonic major scale) คอร์ดที่อยู่ประจำโทนิค (I) ขั้นซับดอมิแน็นท์ (IV) และขั้นดอมิแน็นท์ (V) เป็นกลุ่มคอร์ดที่มีความสำคัญ ซึ่งจะต้องถูกนำไปใช้เป็นคอร์ดหลักในการประสานเสียง เพราะเป็นกลุ่มเสียงที่รวมเสียงทุกๆขั้นของบันไดเสียงไว้ทั้งหมดโดยสมบูรณ์ การประพันธ์บทเพลงใดๆก็ต้องอาศัยคอร์ดเหล่านี้เป็นส่วนมาก ด้วยความสำคัญของกลุ่มคอร์ดดังกล่าว จึงทำให้เรียกว่ากลุ่มคอร์ดชั้นเอก (primary chord) ดังตัวอย่าง 1

ตัวอย่าง 1



นอกจากกลุ่มคอร์ดชั้นเอกในบันไดเสียงชนิดเมเจอร์แล้ว ยังมีกลุ่มคอร์ดที่มีความสำคัญรองลงมา ซึ่งถูกนำไปใช้ในการประสานเสียงด้วยเช่นกัน กลุ่มคอร์ดดังกล่าวถูกเรียกว่ากลุ่มคอร์ดชั้นโท (secondary chord) กลุ่มคอร์ดดังกล่าวจะเป็นกลุ่มคอร์ดชนิดไมเนอร์ ซึ่งประจำอยู่ที่ขั้นซูเปอร์โทนิค (ii) ขั้นมีเดียนท์ (iii) และขั้นซับมีเดียนท์ (vi) ดังตัวอย่าง 2

ตัวอย่าง 2



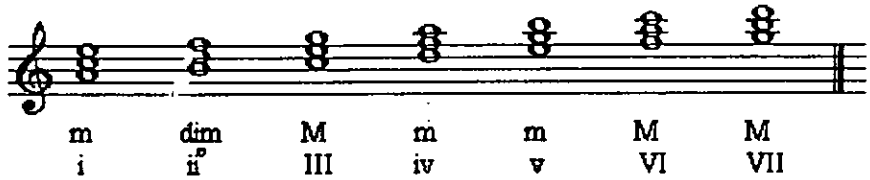
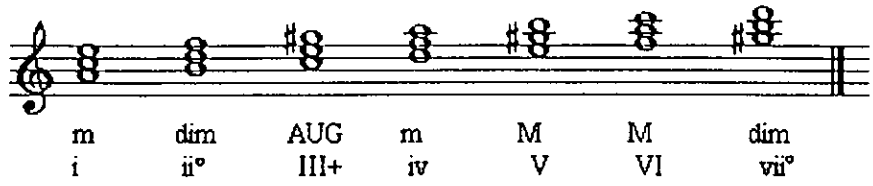
คอร์ดที่เกิดประจำขั้นลีดิ้งโน้ต (vii) นั้นเป็นคอร์ดชนิดดิมินิชท์ คอร์ดชนิดนี้ถูกนำไปใช้ในการประสานเสียงบ้าง แต่ไม่ใช้เป็นคอร์ดหลัก ทั้งนี้เพราะว่าคอร์ดดิมินิชท์ เป็นคอร์ดที่มีเสียงกระด้าง ไม่กลมกล่อม ดังตัวอย่าง 3

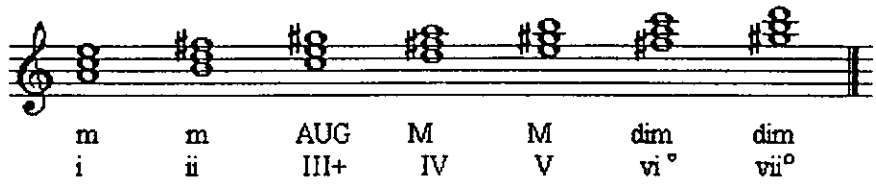
ตัวอย่าง 3

ไทรแอดที่ใช้เลขโรมันตัวใหญ่เขียนกำกับอยู่คือ I , IV และ V นั้น นอกจากจะหมายถึงตำแหน่งของคอร์ดที่ประจำขั้นโทนิค ขั้นซับดอมิแน็นท์ และขั้นดอมิแน็นท์ตามลำดับแล้ว ยังหมายถึงคอร์ดชนิดเมเจอร์อีกด้วย ส่วนไทรแอดที่ใช้เลขโรมันตัวเล็กเขียนกำกับอยู่คือ ii, iii และ vi นั้น จะบอกตำแหน่งของคอร์ดที่อยู่ประจำขั้นซูเปอร์โทนิค ขั้นมีเดียนท์ และขั้นซับมีเดียนท์ ตามลำดับแล้ว ก็ยังหมายถึง คอร์ดชนิดไมเนอร์อีกด้วยเช่นกัน ส่วนเลขโรมันที่เขียนกำกับอยู่ในขั้นที่ vii ของบันไดเสียงนั้น ก็เป็นเลขโรมันตัวเล็กเหมือนกัน แต่ที่เลขโรมันจะมีเครื่องหมาย "°" เขียนกำกับไว้ด้วย เพื่อแสดงให้รู้ว่า เป็นคอร์ดดิมินิชท์

กลุ่มคอร์ดที่เกิดขึ้นในบันไดเสียงไมเนอร์

ในบันไดเสียงเดียโทนิคไมเนอร์ (diatonic nimor scale) ก็สามารถที่จะสร้างคอร์ดขึ้นมาได้เหมือนกันกับบันไดเสียงเดียโทนิคเมเจอร์ บันไดเสียงเดียโทนิคไมเนอร์ยังแบ่งออกเป็น ชนิดต่างๆ อีก 3 ชนิด คอร์ดที่เกิดขึ้นประจำขั้นต่างๆในบันเสียงเดียโทนิคไมเนอร์แต่ละคอร์ดนั้น ก็ยังคงใช้เลขโรมันทั้งตัวใหญ่และตัวเล็กเขียนกำกับไว้ เพื่อบอกให้รู้ชนิดของคอร์ด เหมือนกันกับในบันไดเสียงเดียโทนิคเมเจอร์ ดังตัวอย่างที่ 4 , 5 และ 6

ตัวอย่างที่ 4 คอร์ดประจำขั้นต่างๆในบันไดเสียง เนเจอรัลไมเนอร์

ตัวอย่างที่ 5 คอร์ดประจำขั้นต่างๆในบันไดเสียง ฮาร์โมนิคไมเนอร์

ตัวอย่างที่ 6 คอร์ดประจำขั้นต่างๆในบันไดเสียงเมโลดิคไมเนอร์

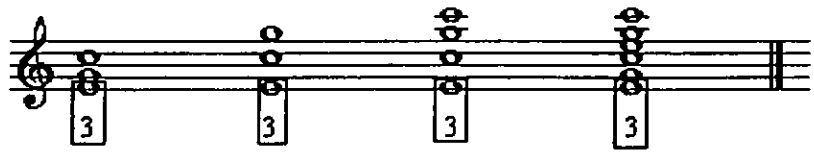


การพลิกกลับของไทรแอด (inversions of triad)

โน้ต 3 ตัวที่ประกอบขึ้นเป็นไทรแอดนั้น เมื่อนำไปใช้จริงในการประสานเสียงไม่จำเป็นจะต้องตั้งอยู่ในลักษณะของไทรแอดพื้นต้นทุกครั้งไป ผู้เรียบเรียงเสียงประสาน สามารถที่จะใช้เสียงใดก็ได้ใน 3 เสียงนั้น นำมาเป็นโน้ตเบส (bass) ซึ่งเป็นโน้ตเสียงต่ำสุดของเสียงในกลุ่มคอร์ด เนื่องจากไทรแอดเป็นคอร์ดที่ประกอบขึ้นด้วยเสียง 3 เสียง ดังนั้นการพลิกกลับของไทรแอด จึงสามารถเกิดขึ้นได้ 2 ลักษณะ ดังนี้

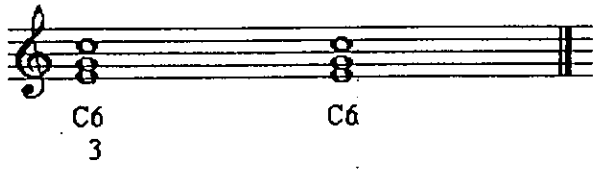
1.การพลิกกลับครั้งที่ 1 (first inversion) เกิดขึ้นโดยการนำเอาโน้ตในระยะขั้นคู่ 3 ของไทรแอด มาใช้เป็นโน้ตเบส ดังตัวอย่างที่ 7

ตัวอย่างที่ 7



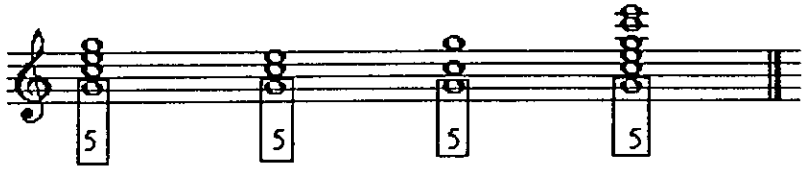
สัญลักษณ์ที่จะแสดงให้รู้ว่าเป็นไทรแอดที่ตั้งอยู่ในลักษณะพลิกกลับครั้งที่ 1 คือ ตัวเลข "$(^{6}_{3})$" หรือ "$(^{6})$" ถูกนำมาเขียนกำกับไว้ต่อจากคอร์ด ดังตัวอย่างที่ 8

ตัวอย่างที่ 8



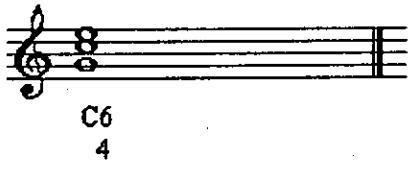
2.การพลิกกลับครั้งที่ 2 (second inversion) เกิดขึ้นโดยการนำเอาโน้ตในระยะขั้นคู่ 5 ของไทรแอดมาใช้เป็นโน้ตเบส ดังตัวอย่างที่ 9

ตัวอย่างที่ 9



สัญลักษณ์ที่จะแสดงให้รู้ว่าเป็นไทรแอดที่ตั้งอยู่ในลักษณะพลิกกลับครั้งที่ 2 คือ ตัวเลข " $\binom{6}{4}$ " นำมาเขียนกำกับไว้ต่อจากชื่อคอร์ด ดังตัวอย่างที่ 10

ตัวอย่างที่ 10



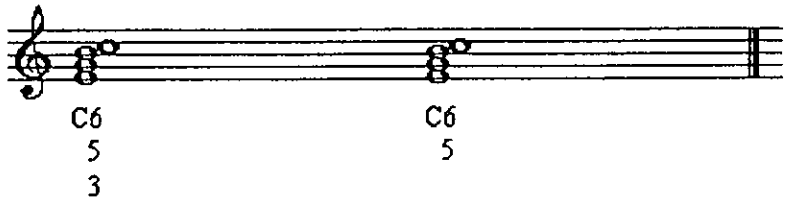
การพลิกกลับของคอร์ดคู่ 7 (inversion of seventh chord)

โน้ต 4 ตัวที่ประกอบขึ้นเป็นคอร์ดคู่ 7 นั้น เมื่อนำไปใช้จริงๆในการประสานเสียง ไม่จำเป็นจะต้องตั้งอยู่ในลักษณะของคอร์ดพื้นต้นทุกครั้งตลอดไป เช่นเดียวกับไทรแอด เนื่องจากคอร์ดคู่ 7 เป็นคอร์ดที่ประกอบขึ้นด้วยเสียง 4 เสียง ดังนั้นการพลิกกลับของคอร์ดชนิดนี้จึงสามารถเกิดขึ้นได้ 3 ลักษณะ ดังนี้

1.การพลิกกลับครั้งที่ 1 (first inversion) เกิดขึ้นโดยการนำเอาโน้ตในระยะขั้นคู่ 3 ของคอร์ดมาใช้เป็นโน้ตเบส สัญลักษณ์ที่จะแสดงให้รู้ว่าเป็นคอร์ดที่ตั้งอยู่ในลักษณะพลิกกลับครั้งที่ 1 คือตัว

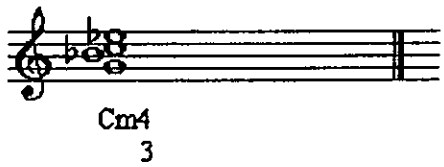
เลข "$\binom{6}{5_3}$" นำมาเขียนกำกับไว้ต่อจากชื่อคอร์ด แต่ในทางปฏิบัติจริงๆแล้วจะตัดเลข 3 ออกไป ดังตัวอย่างที่ 11

ตัวอย่างที่ 11



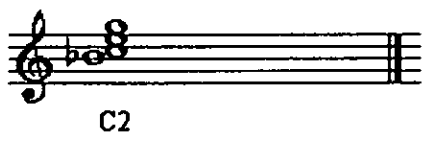
2.การพลิกกลับครั้งที่ 2 (second inversion) เกิดขึ้นโดยการนำเอาโน้ตในระยะขั้นคู่ 5 ของคอร์ดมาใช้เป็นโน้ตเบส สัญลักษณ์ที่จะแสดงให้รู้ว่าเป็นคอร์ดที่ตั้งอยู่ในลักษณะพลิกกลับครั้งที่ 2 คือ ตัวเลข " $\binom{6}{4_3}$ " นำมาเขียนกำกับไว้ต่อจากชื่อคอร์ดแต่ในทางปฏิบัติจริงๆแล้วจะตัดหมายเลข 6 ออกไป ดังตัวอย่างที่ 12

ตัวอย่างที่ 12



3.การพลิกกลับครั้งที่ 3 (third inversion) คือการใช้โน้ตขั้นที่ 7 ของคอร์ดมาเป็นโน้ตเบส สัญลักษณ์ที่จะแสดงให้รู้ว่าเป็นคอร์ดที่ตั้งอยู่ในลักษณะพลิกกลับครั้งที่ 3 คือตัวหมายเลข "$\binom{6}{4_2}$" เขียนกำกับไว้ต่อจากชื่อคอร์ด แต่ในทางปฏิบัติจริงๆแล้วจะใช้หมายเลข 2 ดังตัวอย่างที่ 13

ตัวอย่างที่ 13



เอกสารจากบทความวิชาการ

มานพ วิสุทธิแพทย์ (ม.ป.ป) ผู้เรียบเรียงเอกสารประกอบคำบรรยายเรื่อง Elements of Thai Music ได้กล่าวว่า เมื่อฟังเพลงไทย จะได้ยินองค์ประกอบพื้นฐาน 3 อย่าง คือ

- ทำนองหลัก (Basic melody) ซึ่งมักจะถูกเล่นโดยฆ้องวงใหญ่และเป็นที่ยอมรับกันในหมู่นักดนตรีไทยว่า สิ่งที่ฆ้องวงใหญ่เล่น คือทำนองหลัก
- การแปรทำนอง (Variation) ซึ่งถูกเล่นโดยทุกเครื่องดนตรีที่สามารถสร้างทำนองได้ แม้แต่ในแนวเสียงร้อง ซึ่งอาจฟังดูคล้ายหรือแตกต่างโดยสิ้นเชิงกับทำนองหลัก ขึ้นอยู่กับผู้บรรเลง
- องค์ประกอบทางจังหวะ (Rhythmic components) ซึ่งจะถูกเล่นโดยเครื่องเคาะต่างๆ เช่น กรับ, ฉิ่ง, ฉาบ และกลองชนิดต่างๆ มีหน้าที่ในการกำกับจังหวะ และควบคุมความเร็ว

นอกจากนั้นยังแบ่งเพลงไทยออกเป็น 2 ประเภทตามลักษณะของการดำเนินทำนอง (Style of the melody) คือ

- ทางพื้น (Motivic melody) เป็นลักษณะการประพันธ์แบบดั้งเดิม การแปรทำนอง (Variation) ของเพลงลักษณะนี้ จะแตกต่างโดยสิ้นเชิงจากทำนองหลัก
- ทางกรอ (Lyrical melody) ลักษณะการดำเนินทำนองในแต่ละเครื่องดนตรีในวง จะเหมือนกัน

บทที่ 3
วิธีดำเนินการค้นคว้า

การศึกษาค้นคว้าในครั้งนี้เป็นการวิเคราะห์เชิงพรรณาโดยผ่านการรวบรวมข้อมูลทางวิชาการในหลายด้านเพื่อให้การวิเคราะห์บรรลุถึงวัตถุประสงค์ ซึ่งสามารถแบ่งเป็นขั้นตอนในการดำเนินการได้ดังนี้

1. ขั้นรวบรวมข้อมูล

1.1 รวบรวมและศึกษาเอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับประวัติศาสตร์ดนตรีตะวันตก ,ประวัติศาสตร์ดนตรีไทย ,ทฤษฎีดนตรีตะวันตก ,ทฤษฎีดนตรีไทย ,อิทธิพลดนตรีตะวันตกในประเทศไทย และอื่นๆ

1.2 รวบรวมเรื่องราวชีวประวัติและผลงานของพระเจนดุริยางค์

1.3 รวบรวมและศึกษาเอกสารทางวิชาการที่เกี่ยวข้องกับการวิเคราะห์แบบเชงเกอร์

1.4 รวบรวมโน้ตเพลงต้นบรเทศ, แขกเชิญเจ้า และพม่ารำขวาน ที่เรียบเรียงสำหรับวงโยธวาทิตโดยพระเจนดุริยางค์

2. ขั้นศึกษาข้อมูล

2.1 ศึกษาข้อมูลจากข้อ 1.1 – 1.3 ทั้งหมด เรียบเรียงลำดับเนื้อหาตลอดจนถึงความเกี่ยวเนื่องสัมพันธ์กันเพื่อเป็นข้อมูลเบื้องต้น

2.2 นำข้อมูลจากข้อ 1.4 มาศึกษาดังนี้

2.2.1 แยกทำนองหลัก(Melody) ของทั้งสามเพลงดังกล่าว มาเขียนใหม่ในกุญแจซอล ด้วยบันไดเสียงเดียวกับต้นฉบับ

2.2.2 แยกแนวเบสซึ่งเป็นตัวแทนของเสียงประสาน (Harmony) มาเขียนในกุญแจฟา ด้วยบันไดเสียงเดียวกับต้นฉบับ โดยอยู่ใต้ทำนองหลักที่ประสาน พร้อมทั้งวิเคราะห์คอร์ด (Chord) แสดงด้วยเลขโรมัน

2.2.3 บันทึกเครื่องหมายต่างๆให้ตรงกับต้นฉบับและมีเลขห้องแสดง เพื่อให้ง่ายในการศึกษา

3. ขั้นวิเคราะห์ข้อมูล

นำข้อมูลที่ได้จาก 2.2.1 – 2.2.3 มาวิเคราะห์ โดยสามารถแยกเป็นหัวข้อได้ดังนี้

3.1 แนวทำนอง (Melody)

3.1.1 หาประโยคเพลง (Phrase) ที่อาจประกอบด้วยประโยคเพลงรอง (subphrase) ซึ่งอาจมีความสัมพันธ์กันในลักษณะ ถาม – ตอบ (antecedent – consequent)

3.1.2 หาวิธีการต่างๆที่ใช้ในการยืดขยายเสียง ซึ่งอาจประกอบด้วย

- การกระจายคอร์ด (Arpeggiation)

- การกระโดดไปหาโน้ตในคอร์ด (Consonant Skip)
- การเชื่อมต่อโน้ตโดยการใช้โน้ตผ่าน (Passing Notes)
- การตกแต่งด้วยโน้ตข้างเคียง (Neighbour Notes)
- หรือการใช้เทคนิคหลายๆอย่างรวมกัน (Combination of Linear Units)

3..1.3 วิเคราะห์หาโน้ตที่เป็นเสียงหลัก (Structural Note)

3.2 แนวเบสที่แสดงการเคลื่อนของเสียงประสาน (Harmonic Progression)

3.2.1 วิเคราะห์หา การยืดขยายของคอร์ด (Harmonic Prolongation) ผ่านวิธีการต่างๆ เช่น

- การกระจายคอร์ด (Arpeggiation)
- การกระโดดไปหาโน้ตในคอร์ด (Consonant Skip)
- การเชื่อมต่อโน้ตโดยการใช้โน้ตผ่าน (Passing Notes)
- การตกแต่งด้วยโน้ตข้างเคียง (Neighbour Notes)
- หรือการใช้เทคนิคหลายๆอย่างรวมกัน (Combination of Linear Units)

3.2.2 วิเคราะห์หาโน้ตที่เป็นเสียงหลัก (Structural Note)

3.3 แสดงความสัมพันธ์ของข้อมูลที่ ได้จากข้อ 3.1 และ 3.2 โดยใช้รูปแบบของการพรรณาวิเคราะห์ (Descriptive Analysis)

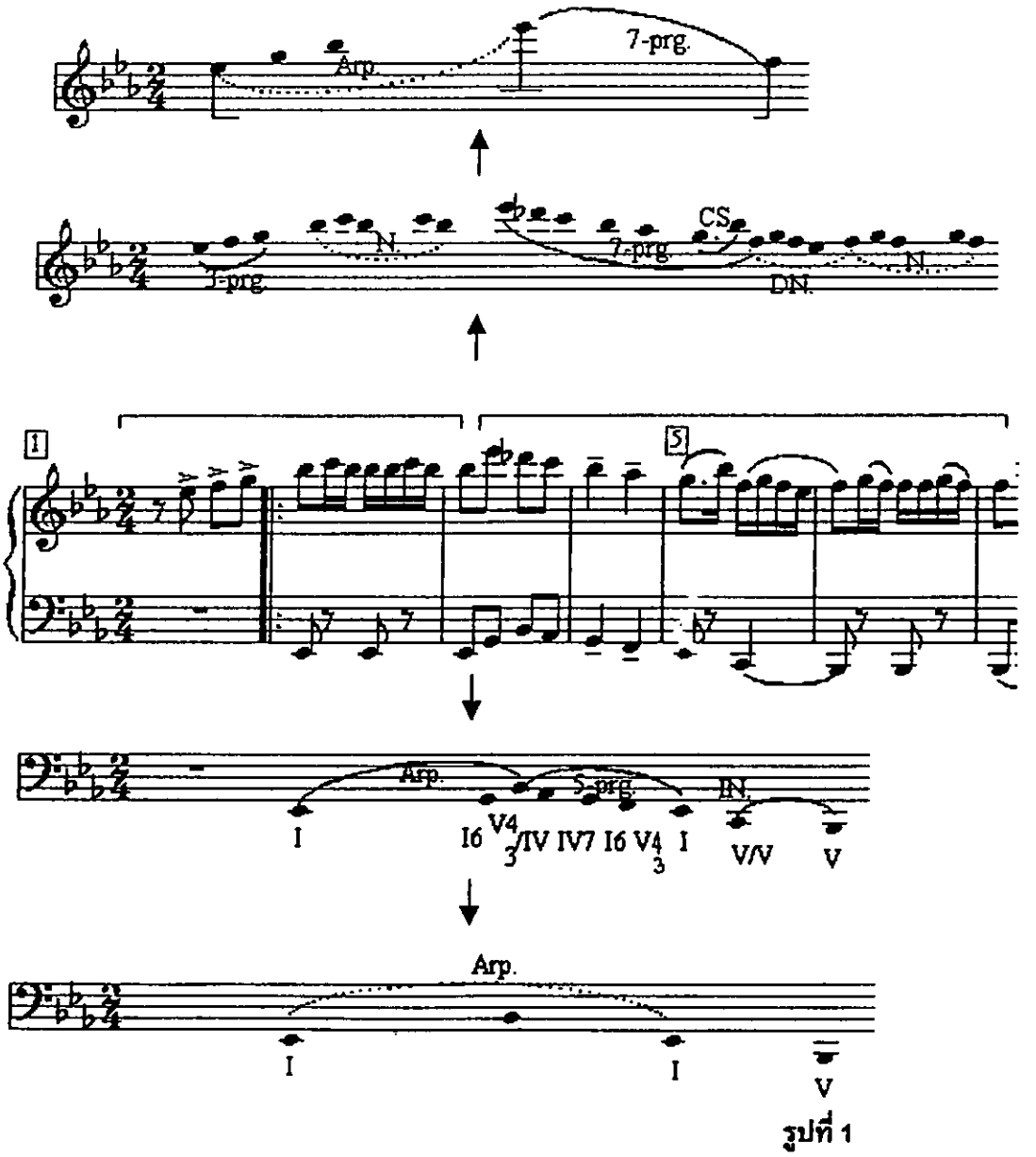
4. ขั้นสรุปและอภิปรายผล

บทที่ 4

การวิเคราะห์

วิเคราะห์เพลงแซกเชิญเจ้า

เดิมพระเจนดุริยางค์ ได้เรียบเรียงเพลงนี้สำหรับวงเครื่องสายฝรั่งหลวง(วงดุริยางค์กรมศิลปากร) ต่อมาเมื่อท่านมารับราชการที่กรมตำรวจ จึงนำมาปรับปรุงใหม่สำหรับวงโยธวาทิตบรรเลง โดยเรียบเรียงสำหรับเครื่องดนตรี 3 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องลมไม้ ได้แก่ ฟรุท, Ebคลาริเนท, โอโบ, Bbคลาริเนทและ บาสซูน กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ได้แก่ Ebอัลโตแซกโซโฟน, Bbเทเนอร์แซกโซโฟน, Eb ฮอร์น, Bbคอร์เนท, Bbบาริโทน, เทเนอร์ทรอมโบน, เบสทรอมโบน, ยูโฟเนียม, เบส กลุ่มเครื่องเคาะ ได้-แก่ กลอง และ ไซโลโฟน

มีความยาวบทเพลง ทั้งหมด 60 ห้องและมีลักษณะทำนองที่ดำเนินต่อเนื่องและประดับตกแต่งซึ่งกัน ที่เรียกว่า connective หรือ decorative melodies คือ บางครั้งใช้การแปรทำนอง (Melodic Variations) และบางครั้งใช้การซ้ำทำนองก่อนหน้าเพื่อให้เกิดผลในลักษณะของการสะท้อนของเสียง การวิเคราะห์จึงอิงจากความสัมพันธ์ดังกล่าว

รูปที่ 1

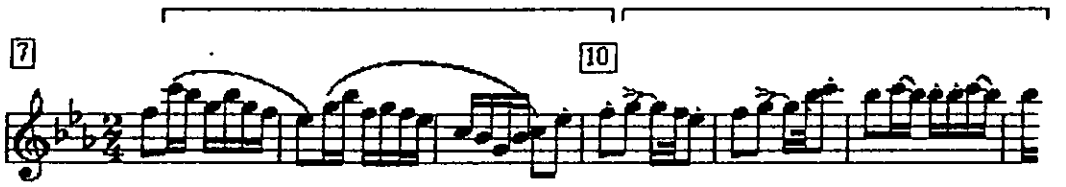
แนวทำนองห้องที่ 1-2 จากรูปที่ 1 , เริ่มจากการเคลื่อนจากโน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตหลัก (Tonic) ของเพลง ไปหาโน้ต G โดยใช้การเคลื่อนเป็นลำดับไปคู่ 3 (Third-progressions) คือจาก Eb – F – G จากนั้นจึงกระโดดไปหาโน้ตร่วมในคอร์ด คือ Bb แล้วขยาย Bb ผ่านโน้ตข้างเคียง , การเคลื่อนของแนวทำนองจากโน้ต Eb – G – Bb สังเกตุว่าเป็นโน้ต ตัวที่ 1 , 3 และ 5 ของคอร์ด Eb(I) ซึ่งก็คือคอร์ดหลักของเพลงนั่นเอง

ห้องที่ 3-6 แนวทำนองเคลื่อนลงเป็นลำดับจากโน้ต Eb หาโน้ต F ซึ่งก็คือ Seventh-progressions แต่เพื่อหลีกเลี่ยงความรู้สึกของการเคลื่อนลงที่ต่อเนื่องมากเกินไป ผู้ประพันธ์จึงสร้างการกระโดดไปหาโน้ตร่วมในคอร์ด คือจากโน้ต G ไปหาโน้ต Bb ก่อนๆที่จะเข้าสู่โน้ต F จากนั้นจึงขยายโน้ต F ผ่าน Double Neighbor Note (F – G – E – F) และ Neighbor Note คือ F – G – F

เมื่อทำการย่อแนวทำนอง (Reductions)ห้องที่ 1-6 พบว่าเป็นการขยายโน้ต Eb ผ่านการใช้การกระจายคอร์ด(Arpeggiation) เพื่อมุ่งหาโน้ต F ดังแสดงในรูปที่ 1

ในแนวเบส จากโน้ต Eb ใช้การกระจายคอร์ด ไปหาโน้ต Bb จากนั้นเคลื่อนลงในลักษณะ Fifth-progressions คือ Bb – A – G – F – Eb ภายใต้การใช้คอร์ด ดังนี้ คือ $Eb7^{/Bb}(V^4{}_3/IV)$ – $Abmaj7(IV_7)$ – $Eb^{/G}(I_6)$ – $Bb^{/F}(V^4{}_3)$ – Eb(I) สุดท้ายจึงมุ่งหาโน้ต Bb โดยมีโน้ต C ทำหน้าที่เป็น $V^6{}_4/V$ ($F^{/C}$) เป็นโน้ตข้างเคียง , เมื่อทำ Chordal Reduction พบว่าเป็นเพียงการขยายคอร์ด I เพื่อมุ่งหาคอร์ด V แต่ผู้เรียบเรียงได้เลือกใช้คอร์ดได้อย่างงดงามในการขยายดังกล่าว (รูปที่ 1)

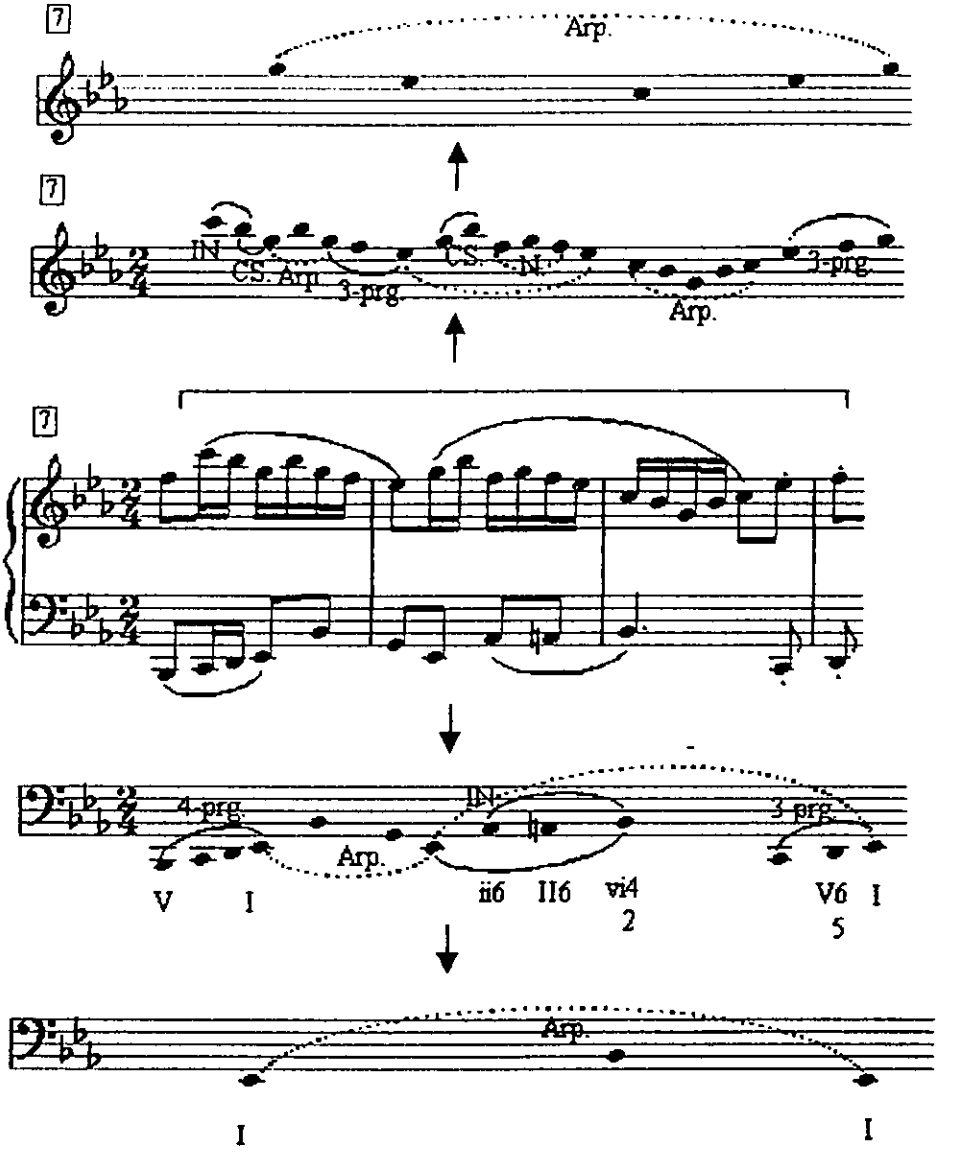
ห้องที่ 7-12 มีความต่อเนื่องกันของแนวทำนอง(รูปที่ 2) แต่เพื่อให้ง่ายต่อการทำความเข้าใจจึงแบ่งย่อยออกเป็น 2 ช่วง คือ ห้องที่ 7-9(รูปที่ 3) และ 10-12(รูปที่ 4)



รูปที่ 2

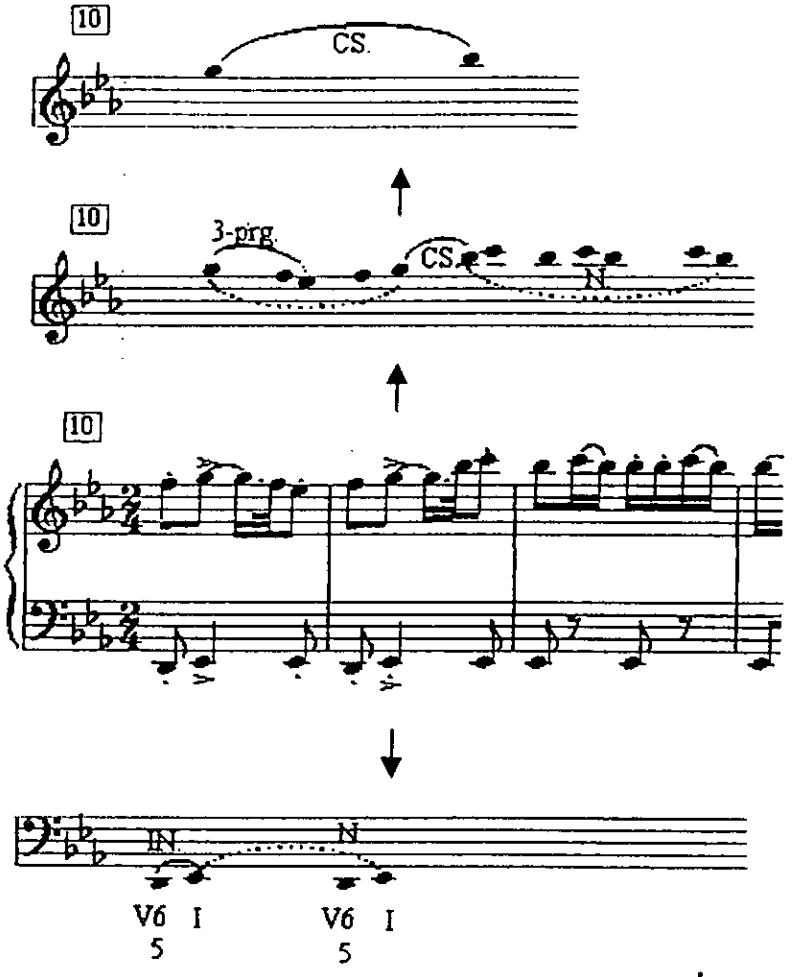
จากรูปที่ 3 แนวทำนองห้องที่ 7-9 ,เริ่มจากการเคลื่อนของโน้ต Bb เข้าหาโน้ต G โดยมีโน้ต C เป็นโน้ตข้างเคียงที่ไม่ครบรูป , จากนั้นขยายโน้ต G ผ่านการกระจายคอร์ดและมุ่งหาโน้ต Eb ผ่านการเคลื่อนลงคู่ 3 คือ จาก G – F – Eb แล้วจึงขยายโน้ต Eb ผ่านการใช้ Reaching Over(กระโดดหาโน้ต G ก่อนเคลื่อนลงเป็นลำดับหาโน้ต Eb) ในระหว่างทางที่เคลื่อนหา Eb ได้ขยายโน้ต G ผ่านกรกระโดดไปหาโน้ตร่วมในคอร์ด คือ Bb และขยาย F ผ่านโน้ตข้างเคียงตามลำดับ , สุดท้ายจึงขยายโน้ต C ผ่านการกระจายคอร์ด ภายใต้คอร์ด $Cm7^{/Bb}(vi^4{}_2)$ เพื่อมุ่งหาโน้ต G โดยใช้โน้ตผ่านในลักษณะ Third-progression คือจาก Eb – F – G

เมื่อทำ Reduction แนวทำนองห้องที่ 7-9 พบว่าเป็นเพียงการขยายโน้ต G ผ่านการกระจายคอร์ด ดังแสดงในรูปที่ 3



รูปที่ 3

ในแนวเบส เริ่มจากการทำ Fourth-progression เข้าหาโน้ต Eb จากนั้นขยายโน้ต Eb ผ่านการกระจายคอร์ด คือ Eb – Bb – G – Eb แล้วมุ่งหาโน้ต Bb โดยมี Ab ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ด ii^6 (Fm/Ab) เป็นโน้ตข้างเคียง และ โน้ต A ทำหน้าที่เป็นคอร์ด II6(F/A) ในบันไดเสียง Eb หรือ คอร์ด IV6 ในบันไดเสียง C Melodic minor เป็นคอร์ดผ่าน(Passing Chord) สุดท้ายเข้าสู่ Eb(I)อีกครั้ง โดยใช้ Third-progression จาก C – D – Eb , เมื่อทำ Chordal Reduction พบว่าเป็นการขยาย คอร์ด I ผ่านการกระจายคอร์ด ซึ่งสอดคล้องกับแนวทำนองนั่นเอง (รูปที่ 3)

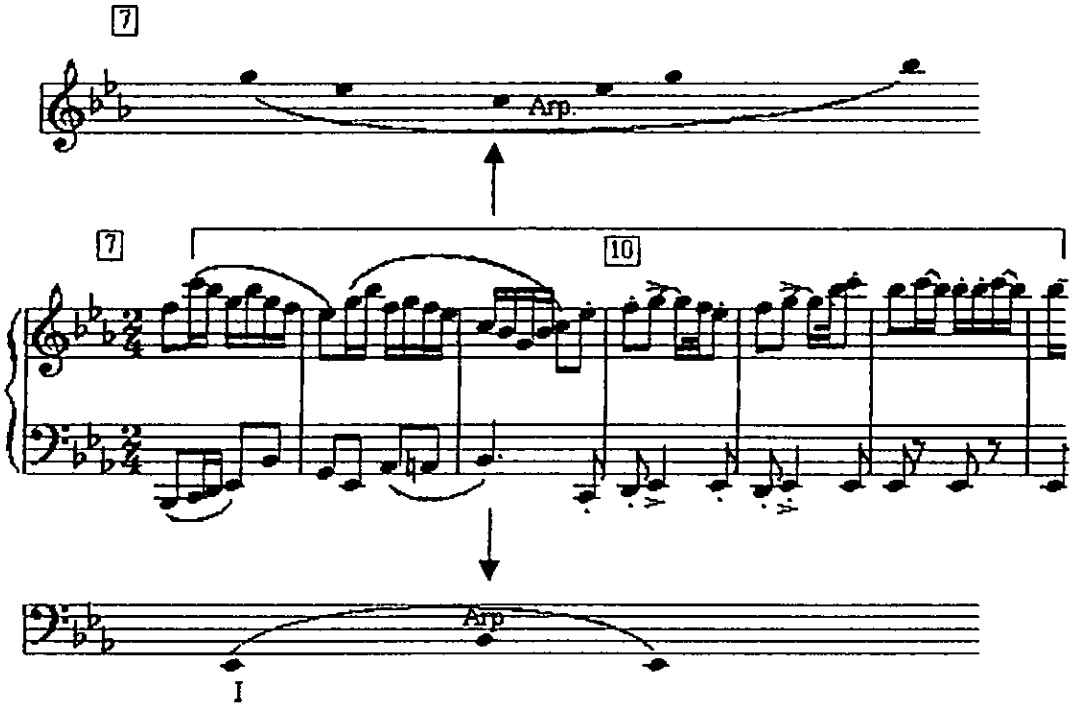


รูปที่ 4

จากรูปที่ 4 ห้องที่ 10-12 , แนวทำนองเริ่มจากการขยายโน้ต G ผ่านการเคลื่อนในลักษณะ Third-progression ลง-ขึ้น คือ G – F – Eb – F – G จากนั้นกระโดดหาโน้ตร่วมในคอร์ด (Consonant Skip) คือโน้ต Bb และขยายโน้ต Bb ผ่านโน้ตข้างเคียง

ในแนวเบส เป็นเพียงการเคลื่อนจากโน้ต D ซึ่งเป็นโน้ตข้างเคียงและทำหน้าที่เป็นคอร์ด $V^6{}_5(Bb^{/D})$ เข้าหาคอร์ดหลัก คือ Eb(I)

รูปที่ 5 แสดง Reduction จากห้องที่ 7-12 ดังที่ได้กล่าวในรายละเอียดไว้ในเบื้องต้น พบว่า แนวทำนองเป็นการขยาย ผ่านการกระจายคอร์ด คือ G – Eb – C – Eb – G – Bb ซึ่งเป็นโครงสร้างของคอร์ด I (Eb6) หรือคอร์ด vi7 (Cm7) นั่นเอง, สอดคล้องกับแนวเบส ที่ขยายคอร์ด I (Eb) ผ่านการกระจายคอร์ด คือ Eb – Bb – Eb โดยโน้ต Bb ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V

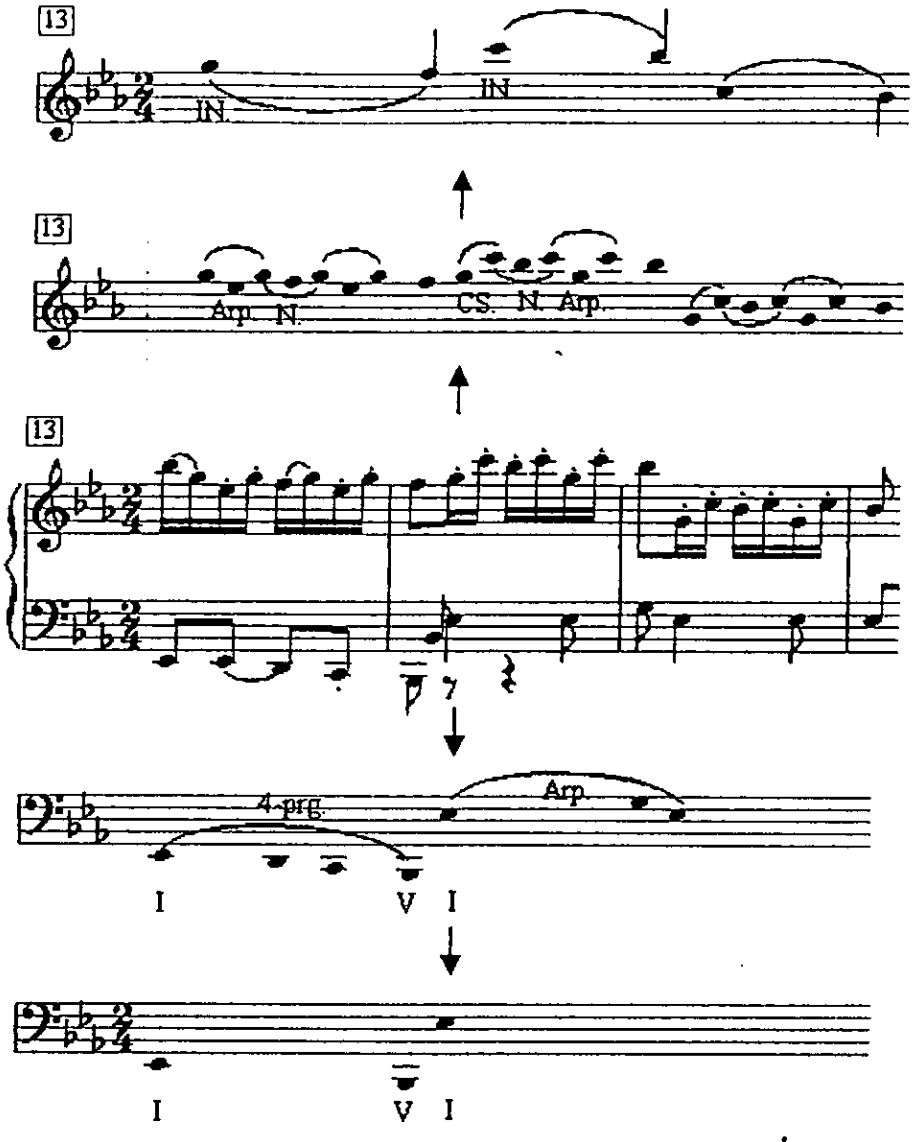


รูปที่ 5

แนวทำนองห้องที่ 13-15 (รูปที่ 6) ,เริ่มจากในห้องที่ 13 เป็นการขยายโน้ต G ผ่านการกระจายคอร์ดและโน้ตข้างเคียง คือ G – Eb – G – F – G – Eb – G แล้วเข้าหาโน้ต F สอดคล้องกับแนวเบสที่เคลื่อนจากคอร์ด I(Eb) เข้าหาคอร์ด V(Bb) ผ่านการใช้ Fourth-progressions คือ จากโน้ต Eb – D – C – Bb เนื่องจาก G เป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด I(Eb) และ F เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด V(Bb)

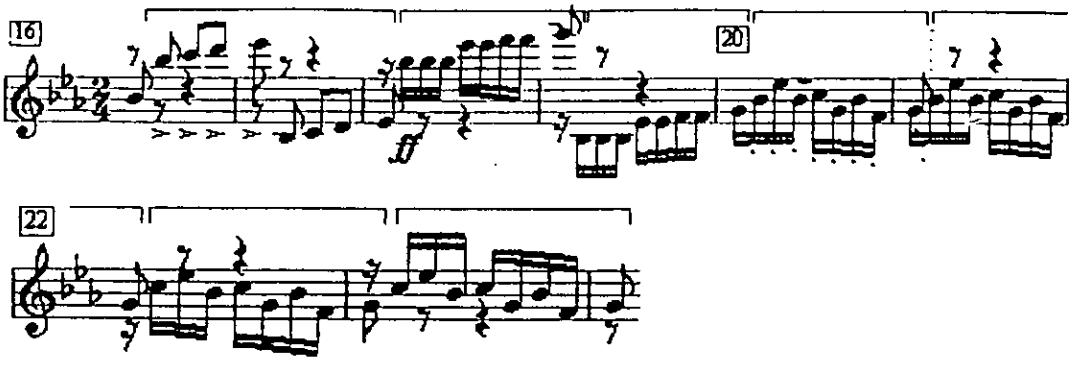
ที่สัญลักษณ์ A ในห้องที่ 14 ,แนวทำนองเริ่มจากโน้ต G กระโดดหาโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตร่วมในคอร์ด I(Eb^6) แล้วถูกขยายผ่านโน้ตข้างเคียง(Neighbor Note) คือ Bb และการกระจายคอร์ด คือ ที่โน้ต C – G – C ก่อนจะเข้าสู่โน้ต Bb ในที่สุด

ห้องที่ 15 เป็นการซ้ำห้องที่ 14 ในระดับเสียงที่ต่ำกว่า 1 ช่วงเสียง (รูปที่ 6) ให้ผลลัพธ์การล้อหรือการสะท้อนกันของเสียง และปรากฏอย่างต่อเนื่องในห้องถัดไป

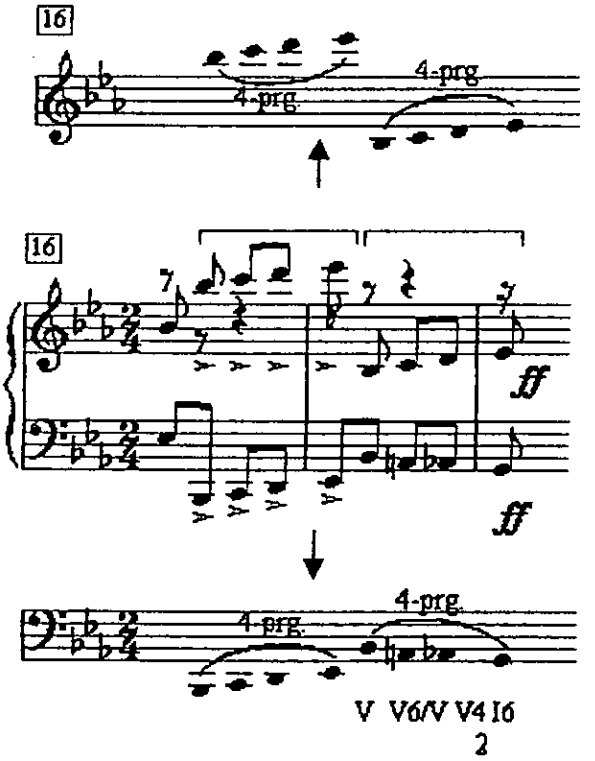


รูปที่ 6

ห้องที่ 16-23 , ใช้การซ้ำโน้ตห้องต่อห้อง โดยสลับระหว่างการใช้เสียงสูงกับเสียงต่ำ ซึ่งให้ผลคล้ายการล้อกันของเสียง คือ ห้องที่ 16 กับ 17 , ห้องที่ 18 กับ 19 , ห้องที่ 20 กับ 21 และห้องที่ 22 กับ 23 นอกจากนั้นผู้เรียบเรียงเสียงประสานคือ พระเจนดุริยางค์ ยังให้ความสำคัญกับแนวคิดในการล้อของเสียง โดยเรียบเรียงให้สอดคล้องกับแนวคิดดังกล่าว เช่น ใช้กลุ่มเครื่องดนตรีกลุ่มใหญ่บรรเลงในห้องแรก สลับด้วย กลุ่มเครื่องดนตรีน้อยชิ้นบรรเลงในห้องถัดไป หรือ กลุ่มเครื่องลมไม้ บรรเลงสลับกับ กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง เป็นต้น (รูปที่ 7)

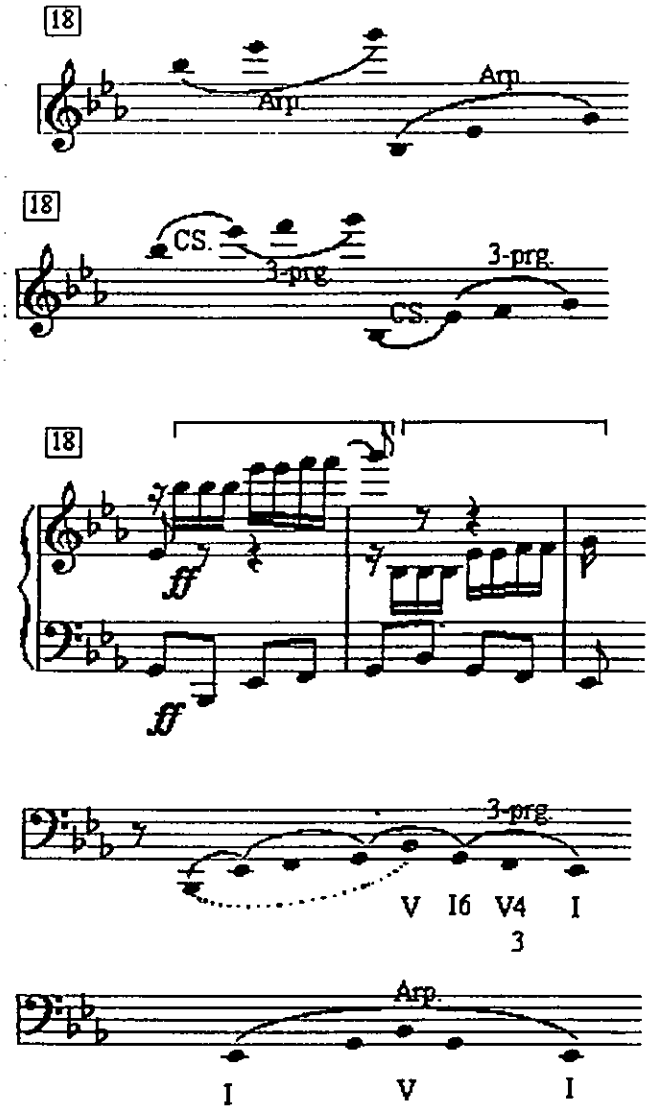


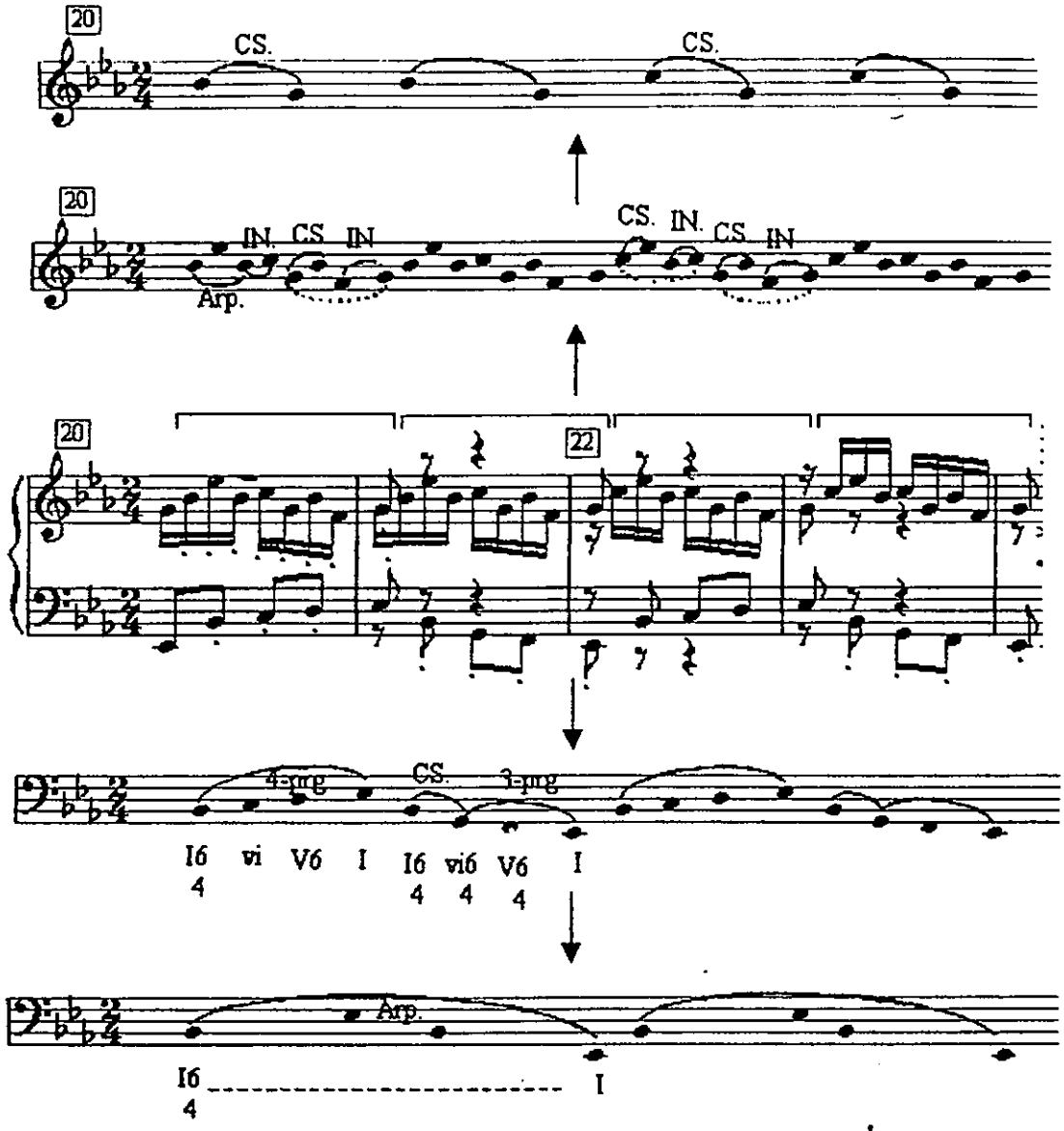
รูปที่ 7



รูปที่ 8

จากรูปที่ 8 จะเห็นว่า แนวทำนองในห้องที่ 16 และ 17 เหมือนกัน เพียงแต่อยู่ในระดับเสียงที่ต่างกัน 1 ช่วงเสียง และเมื่อทำ Reduction ก็พบว่า เป็นการเคลื่อนจากโน้ต Bb ไปหาโน้ต Eb โดยใช้ Fourth-progression

ในแนวเบสห้องที่ 16 เป็นการซ้ำแนวกับแนวทำนอง (ดูโน้ตประกอบในภาคผนวก) จากนั้นในห้องที่ 17 มีการเคลื่อนลงในลักษณะ Fourth-progression ซึ่งเป็นการเคลื่อนในทางตรงกันข้าม (Contrary Motion) กับแนวทำนอง คือจาก Bb – A – Ab – G โดยใช้คอร์ดดังนี้คือ Bb (V) – $F^{/A}$ (V6/V) – $Bb7^{/Ab}$ (V^4_2) และ $Eb^{/G}$ (I^6)

รูปที่ 9

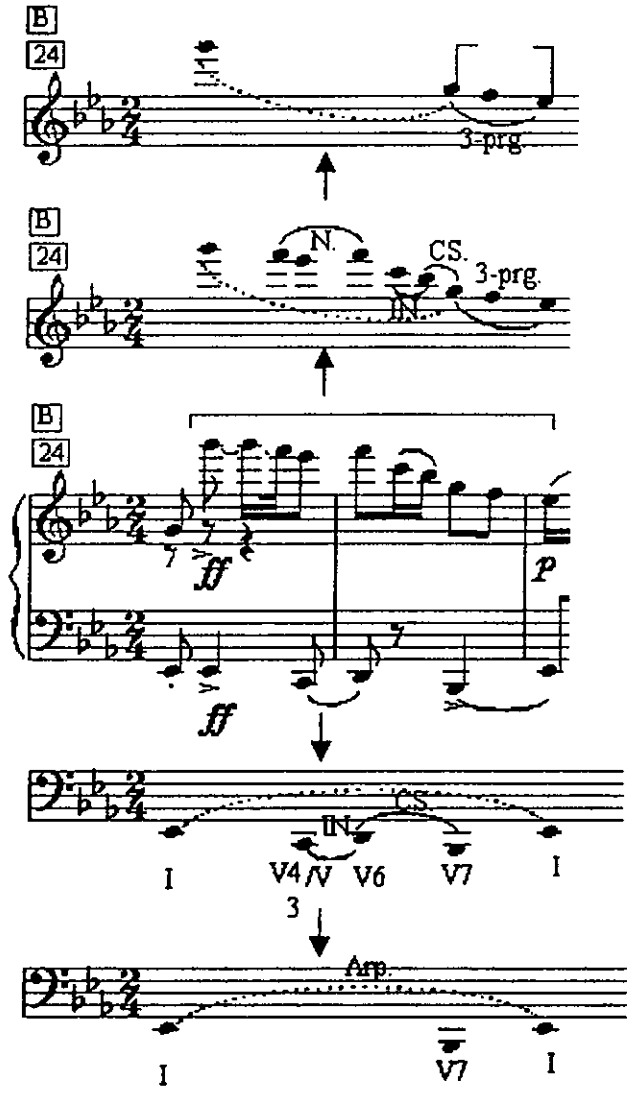
ห้องที่ 18-19 มีโครงสร้างในการเรียบเรียงเหมือนกับห้องที่ 16-17 คือ ในห้องแรกทุกเครื่องดนตรีบรรเลงซ้ำแนวทำนอง และในห้องถัดไปจึงใช้จำนวนเครื่องดนตรีน้อยลง , จากรูปที่ 9 แนวทำนองประกอบด้วยการเคลื่อนจากโน้ตสำคัญ คือ Bb – Eb – G ผ่านการใช้ Consonant Skip และ Third-progressions ส่วนในแนวเบสห้องที่ 19 เริ่มจากโน้ต Bb กระโดดลงหาโน้ต G ก่อนมุ่งสู่โน้ต Eb โดยมี F เป็นโน้ตผ่านซึ่งก็คือ การเคลื่อนจากคอร์ด V(Bb) เข้าหาคอร์ด I(Eb) โดยใช้การกระจายคอร์ด คือจากโน้ต Bb – G – Eb

รูปที่ 10

รูปที่10 แนวทำนองห้องที่ 21 เป็นการซ้ำห้องที่ 20 และห้องที่ 23 เป็นการซ้ำห้องที่ 22, ในห้องที่ 21 เริ่มจากโน้ต Bb ถูกขยายผ่านการกระจายคอร์ดที่โน้ต Bb – Eb – Bb ก่อน แล้วจึงเคลื่อนหาโน้ต C ซึ่งเป็นโน้ตข้างเคียงที่ไม่ครบรูป จากนั้นจึงกระโดดหาโน้ตร่วมในคอร์ด คือจากโน้ต C สู่โน้ต G และขยายโน้ต G ผ่าน Consonant Skip และ Incomplete Neighbor Note คือ G – Bb – F – G ในที่สุด เมื่อย่อแนวทำนองในห้องนี้ พบว่าเป็นเพียงการเคลื่อนจากโน้ต Bb หาโน้ต G โดยมีโน้ต C เป็นโน้ตข้างเคียงที่ไม่ครบรูป ดังแสดงในรูปที่ 9

ในแนวเบส เป็นการเคลื่อนจากโน้ต Bb ขึ้นไปหาโน้ต Eb โดยใช้การเคลื่อนขึ้นเป็นลำดับไปคู่ 4 (Fourth-progressions) คือจาก Bb – C – D – Eb และใช้การเคลื่อนของคอร์ด คือ $I^6_4(Eb^{/Bb})$ – vi(cm) – $V^6(Bb^{/D})$ – I(Eb) จากนั้นจึงมุ่งหาโน้ต Eb ในระดับเสียงที่ต่ำกว่า 1ช่วงเสียง หรือที่เรียกว่า Descending Register Transfer โดยใช้การกระจายคอร์ด คือจาก Eb – Bb –

G และการเคลื่อนเป็นลำดับไปคู่ 3 คือ G – F – Eb ผ่านการใช้การเคลื่อนของคอร์ดดังนี้ คือ I(Eb) – I^6_4(Eb$^{/Bb}$) – vi^6_4(cm$^{/G}$) – V^6_4(Bb$^{/F}$) – I(Eb) เมื่อทำการย่อเพื่อดูการขยายของคอร์ด (Chordal Reduction) ของห้องที่ 20-21 พบว่าในแนวเบสเป็นเพียงการขยายคอร์ด I ผ่านการกระจายคอร์ด ดังรูปที่ 10

จากรูปที่ 10 ในห้องที่ 22 เป็นการขยายโน้ต C โดยใช้การกระโดดไปหาโน้ตร่วมในคอร์ดและโน้ตข้างเคียงที่ไม่ครบรูป คือ C – Eb – Bb – C เพื่อมุ่งหาโน้ต G ซึ่งก็ถูกขยายในลักษณะเดียวกัน คือ G – Bb – F – G ,ในแนวเบสห้องที่ 22-23 มีการเคลื่อนที่เหมือนกันและใช้คอร์ดในลักษณะเดียวกัน กับห้องที่ 20-21 ดังที่เคยกล่าวแล้ว

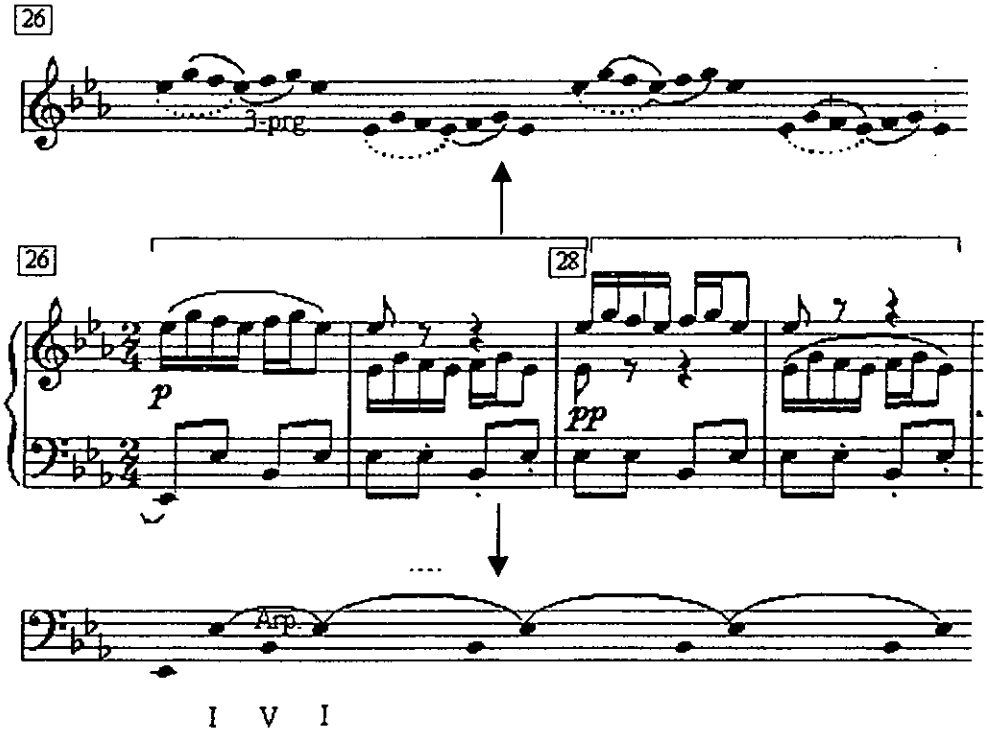


รูปที่ 11

ที่สัญลักษณ์ B ห้องที่ 24-25 ตามรูปที่ 11 , เริ่มจากโน้ต G เคลื่อนลงหาโน้ต F ซึ่งถูกขยายโดยโน้ตข้างเคียง คือ F – Eb – F จากนั้นจึงมุ่งหาโน้ต G ที่อยู่ต่ำกว่าหนึ่งช่วงเสียง ผ่านโน้ต Bb ซึ่งจัดเป็นโน้ตร่วมในคอร์ดโดยมีโน้ต C เป็นโน้ตข้างเคียงที่ไม่ครบรูป สุดท้ายจึงมุ่งหาโน้ต Eb ในห้องที่ 26 โดยใช้ Third-progressions คือ G – F – Eb , เมื่อ Reduction แนวทำนองห้องที่ 24-

25 พบว่าเป็นเพียงการเคลื่อนของโน้ต G – F – Eb โดยโน้ต G ถูกขยายผ่านการเคลื่อนลงหาระดับเสียงที่ต่ำกว่า (Descending Register Transfer)

แนวเบสห้องที่ 24-ต้นห้องที่ 26 เป็นเพียงการเคลื่อนของคอร์ด I –-V7 – I โดยใช้การกระจายคอร์ด คือ จากโน้ต Eb – Bb – Eb (รูปที่ 11)

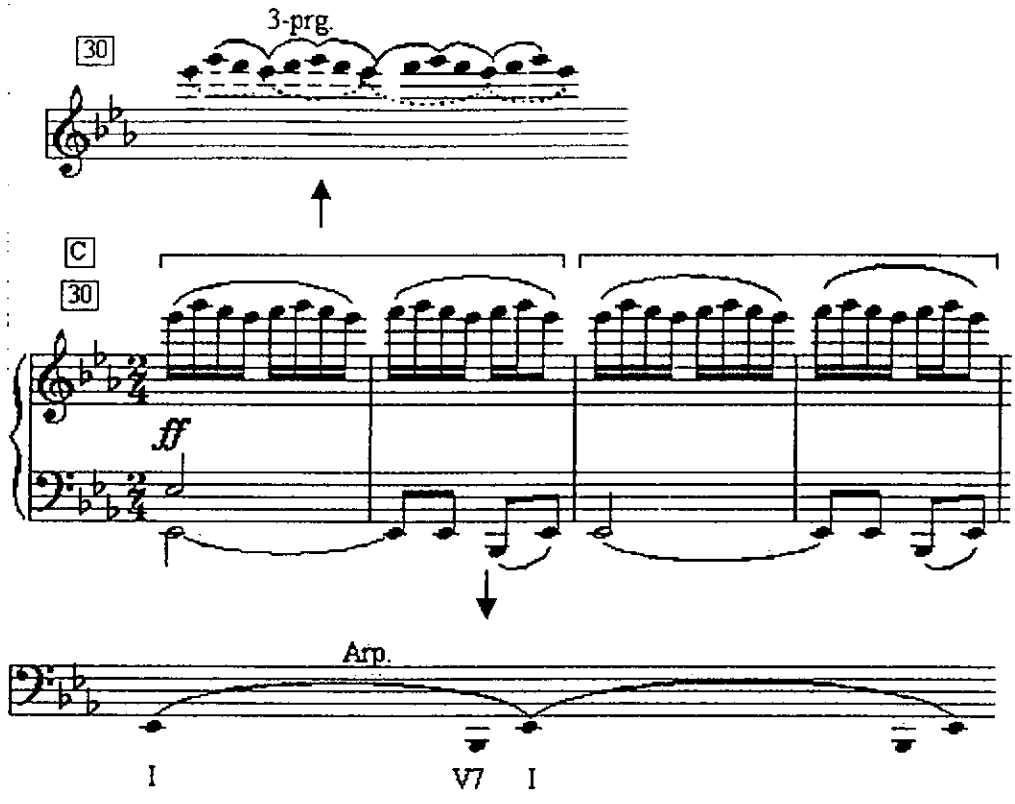


รูปที่ 12

แนวทำนองห้องที่ 26-27 และ 28-29 เป็นการซ้ำแนวทำนอง โดยสลับระหว่างเสียงสูงและเสียงที่ต่ำกว่า 1 ช่วงเสียง ซึ่งทำให้เกิดการล้อกันของเสียง เหมือนที่เคยใช้ในห้องที่ 16-23 , ซึ่งเมื่อวิเคราะห์แนวทำนอง พบว่าเป็นเพียงการขยายโน้ต Eb ผ่านการใช้ Reaching Over(กระโดดขึ้นคู่ 3 ก่อนเคลื่อนลงเป็นลำดับหาโน้ตเดิม) และ Third-progression คือ Eb – G – F – Eb – F – G – Eb (รูปที่ 12)

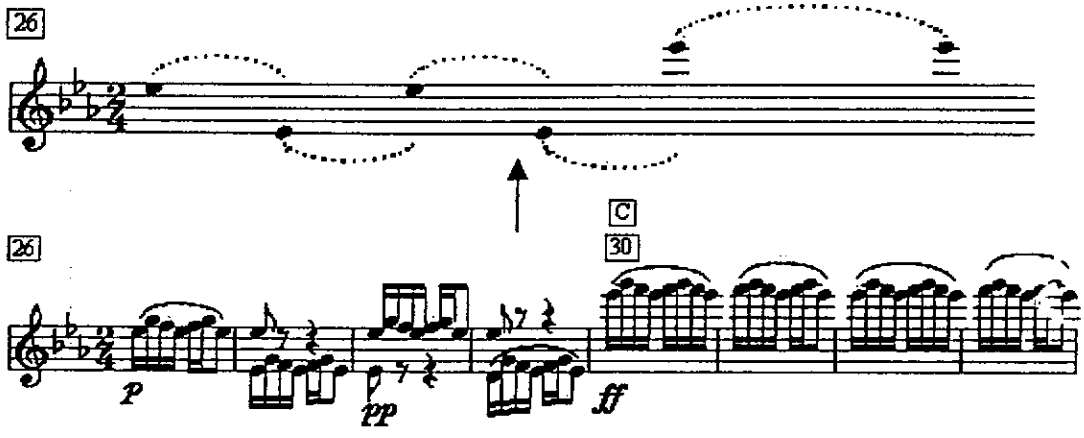
ในแนวเบสตั้งแต่ห้อง 26-29 มีการเคลื่อนเหมือนกันในทุกห้อง ซึ่งก็คือการขยายคอร์ด I ผ่านการกระจายคอร์ด ที่โน้ต Eb – Bb – Eb โดยโน้ต Bb ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V ดังรูปที่ 12

แนวทำนองและแนวเบส ห้องที่ 30 – 31 และ 32 – 33 เหมือนกัน , โดยแนวทำนองเป็นการเน้นความสำคัญของโน้ต Eb ที่ระดับเสียงสูงอย่างต่อเนื่อง ซึ่งเมื่อวิเคราะห์จะเห็นว่าโน้ต Eb ถูกขยายผ่านการใช้ Reaching Over (Eb – G – F – Eb) และการเคลื่อนในลักษณะ Third-progression ขึ้น – ลง (Eb – F – G – F – Eb) ส่วนในแนวเบสเป็นเพียงการขยายคอร์ด I ผ่านการกระจายคอร์ดเช่นเดิม คือ Eb – Bb – Eb โดย Bb ทำหน้าที่เป็น V7 ดังรูปที่ 13



รูปที่ 13

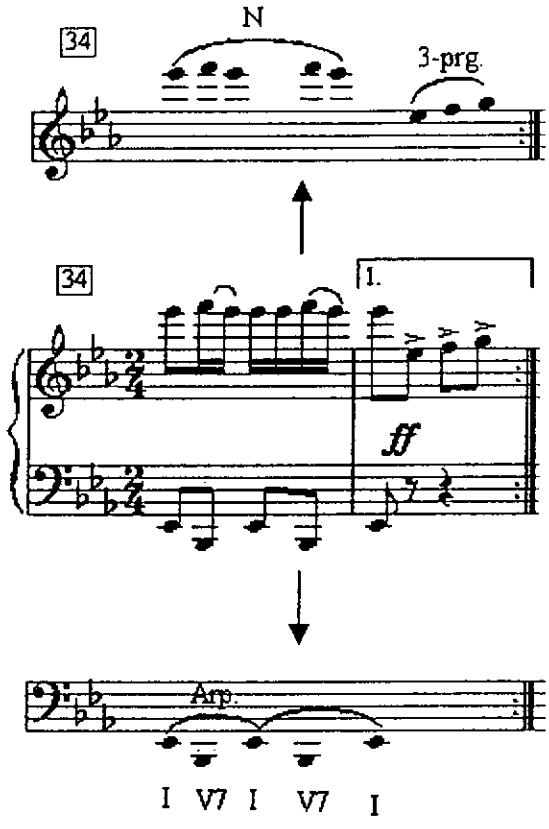
เมื่อวิเคราะห์จากการย่อแนวทำนองจากห้องที่ 26-33 ที่ได้ทำมาในเบื้องต้น จะเห็นว่า มีเพียงโน้ตที่สำคัญเพียงตัวเดียว คือ Eb แต่ถูกทำให้น่าสนใจผ่านการเปลี่ยนย้ายระดับเสียง ดังแสดงในรูป 14



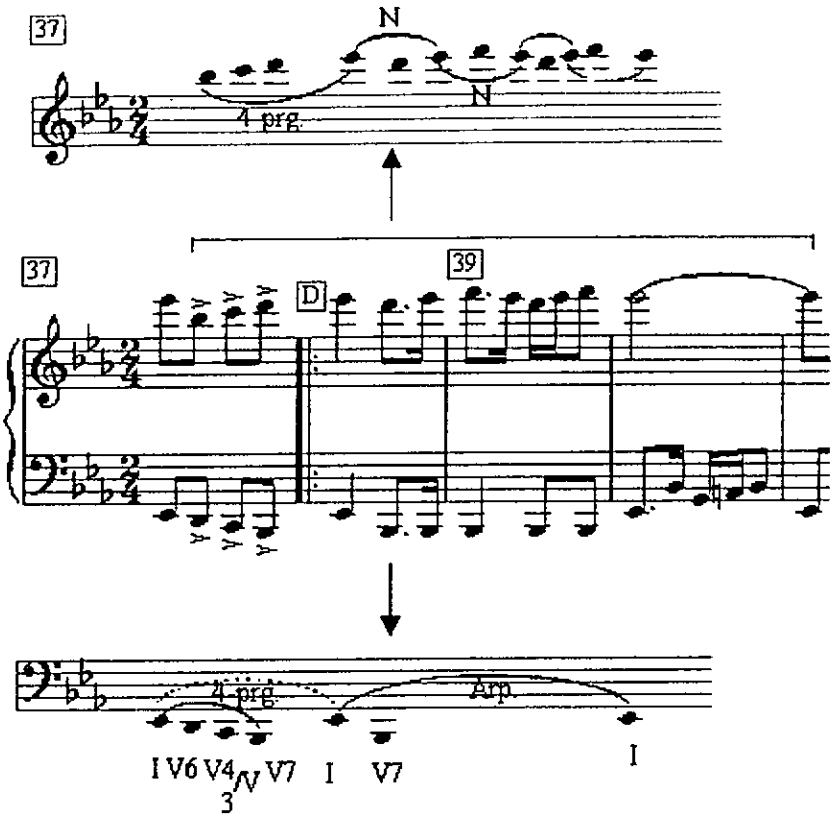
รูปที่ 14

แนวทำนองห้องที่ 34 เป็นการขยายโน้ต Eb ผ่านโน้ตข้างเคียง คือ F ขณะที่แนวเบส ก็ปรากฏการเคลื่อนของคอร์ด I – V7 – I – V7 – I อันแสดงถึงการจบท่อนอย่างชัดเจน , ส่วนห้องที่

35 ก็คือห้องที่ 1 ที่อยู่ในเครื่องหมายประทุนที่ 1 เพื่อกลับไปเริ่มที่เครื่องหมายย้อน(Repeat Sign) ในห้องที่ 2 (รูปที่ 15)

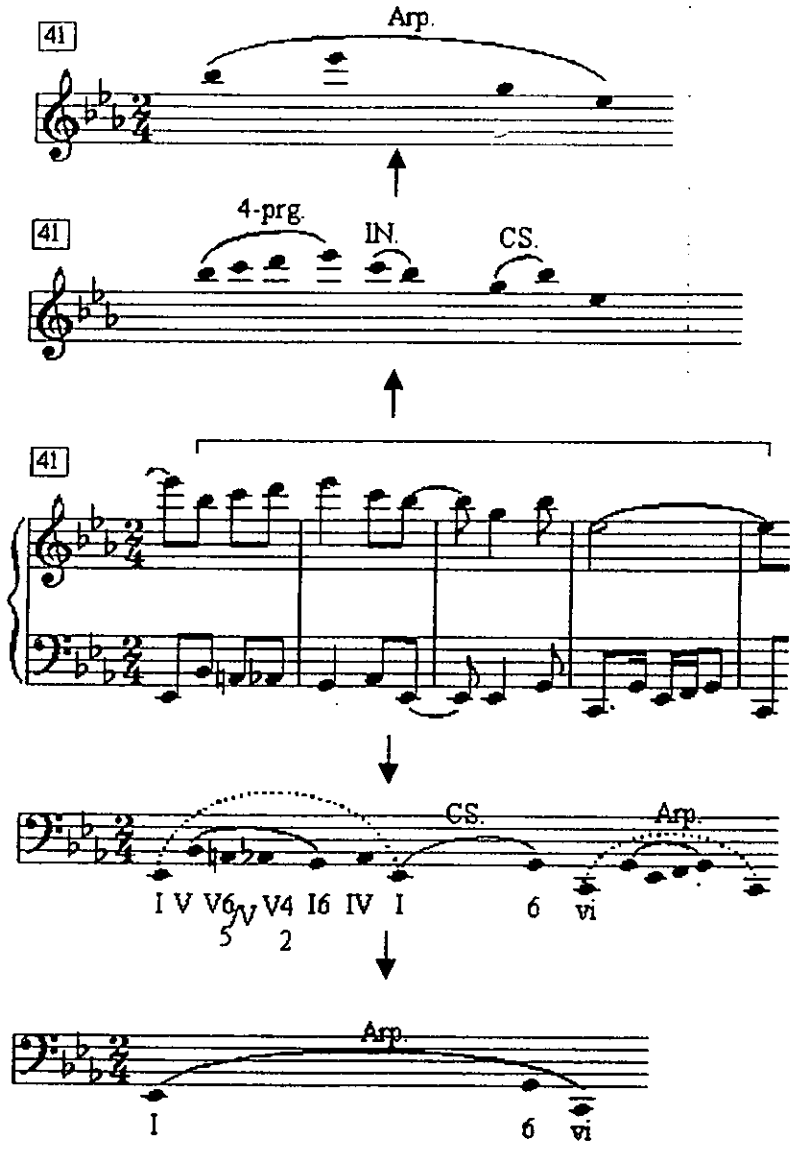


รูปที่ 15

ห้องที่ 36 ในเครื่องหมายประทุนที่ 2 , ทั้งแนวทำนองและแนวเบส ย้ำที่โน้ต Eb ซึ่งเป็นโน้ตหลักของเพลง(Tonic) ด้วยรูปแบบจังหวะที่เหมือนกัน เพื่อนำเข้าสู่ทำนองใหม่ในห้องที่ 37

รูปที่ 16

แนวทำนองห้องที่ 37-40 ,เริ่มจากโน้ต Bb เคลื่อนขึ้นเป็นลำดับขั้นในลักษณะ Fourth-progressions ไปสู่โน้ต Eb คือจาก Bb – C – D – Eb จากนั้นจึงขยายโน้ต Eb โดยใช้โน้ตข้างเคียงที่ต่ำกว่า (Lower Neighbor Note) และ โน้ตข้างเคียงที่สูงกว่า (Upper Neighbor Note) ติดต่อกัน คือ Eb – D – Eb – F – Eb – D – Eb – F – Eb

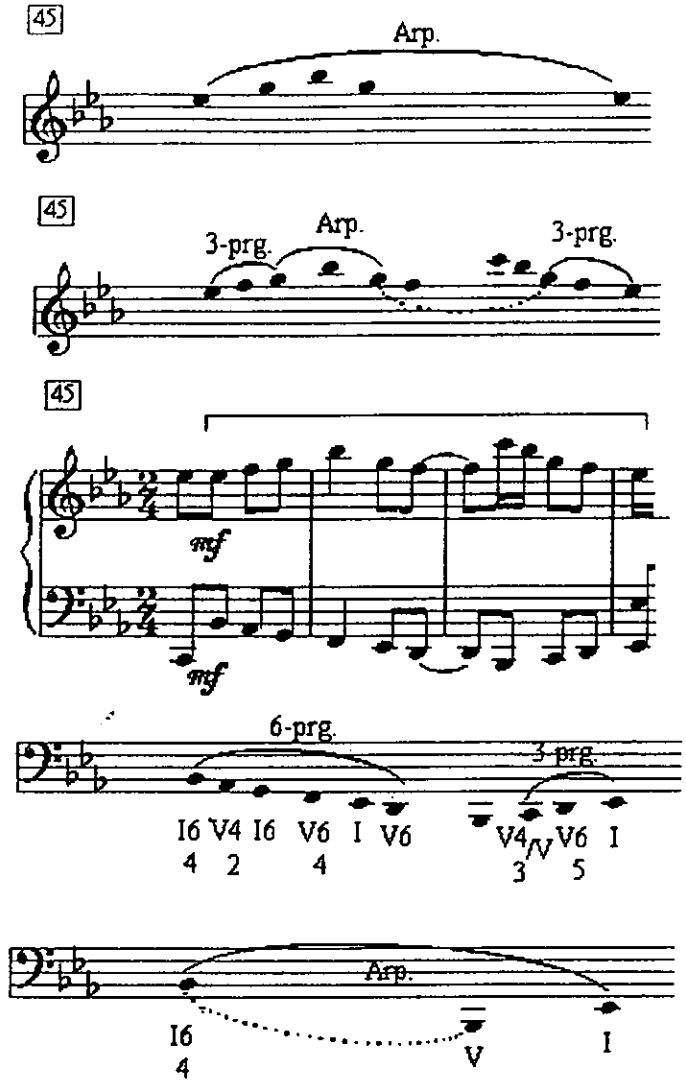
ในแนวเบสจากโน้ต Eb ในห้องที่ 36 เคลื่อนลงในลักษณะสวนทางกัน (Contrary Motion) กับแนวทำนองโดยใช้ Fourth-progressions คือจาก Eb – D – C – Bb และผู้เรียบเรียงได้ใช้การเคลื่อนของคอร์ด ดังนี้คือ I(Eb) – $V^6(Bb^{/D})$ – $V^4{}_3/V(F7^{/C})$ – $V^7(Bb^7)$ ซึ่งช่วยทำให้ทำนองใหม่ที่ปรากฏชัดเจนยิ่งขึ้น , เมื่อทำ Chordal Reduction พบว่าเป็นการเคลื่อนของคอร์ด I – V7 – I (รูปที่ 16)



รูปที่ 17

แนวทำนองในห้องที่ 41-44 ตามรูปที่ 17 เป็นประโยคที่ตอบ(Consequent) ของห้องที่ 37-40โดยเริ่มจากการเคลื่อนจาก Bb ไปหา Eb เช่นเดียวกัน, จากนั้นจึงเคลื่อนลงหาโน้ต Eb ที่อยู่ในระดับเสียงที่ต่ำกว่า 1 ช่วงเสียง (Descending Register Transfer) ด้วยการกระจายคอร์ด คือจาก Eb – Bb – G – Eb โดยมีโน้ต C เป็นโน้ตข้างเคียงที่ไม่ครบรูป

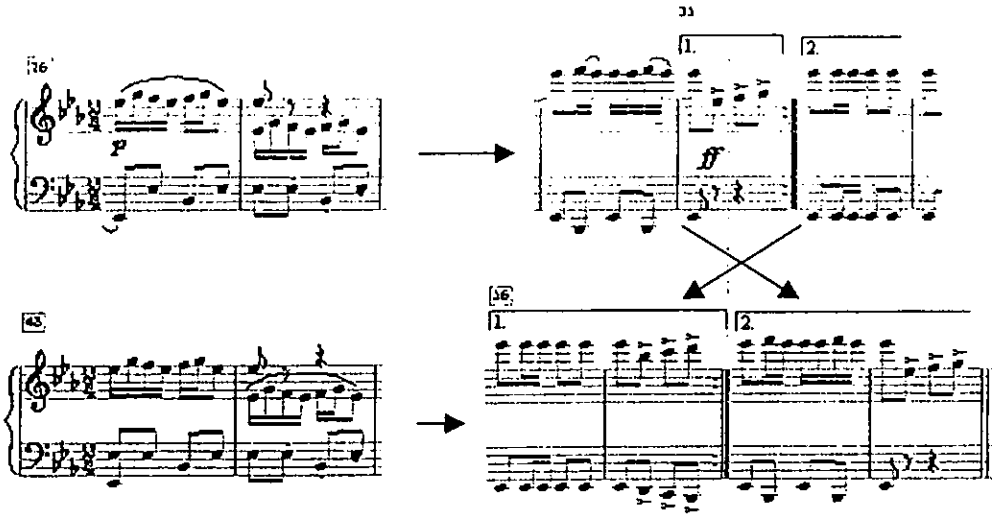
ในแนวเบสเริ่มจากโน้ต Eb ทำ Consonant Skip หาโน้ต Bb จากนั้นจึงเคลื่อนลงแบบครึ่งเสียง (Chromatic)หาโน้ต G คือจาก Bb – A – Ab – G โดยใช้คอร์ดดังนี้คือ V(Bb) – V^6_5/V($F7^{/A}$) – V^4_2($Bb7^{/Ab}$) – I^6($Eb^{/G}$) สุดท้ายจึงเข้าหาคอร์ด vi(cm) ผ่านการกระจายคอร์ด คือ Eb – G – C , เมื่อทำ Chordal Reduction พบว่าเป็นการเคลื่อนจากคอร์ด I ไปยังคอร์ด vi (รูปที่ 17)



รูปที่ 18

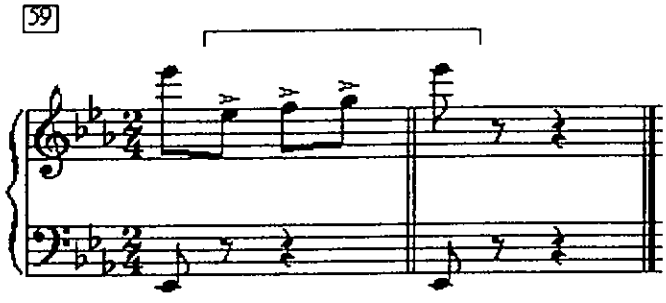
แนวทำนองห้องที่ 45-47 ในรูปที่ 18 เริ่มจากโน้ต Eb ที่เคลื่อนขึ้นเป็นลำดับไปคู่ 3 (Third-progressions) คือ Eb – F – G และขยายโน้ต G ด้วยการกระจายคอร์ด คือ G – B – G จากนั้นเข้าหาโน้ต F พร้อมทั้งขยายโน้ต F ผ่านการกระโดดหาโน้ตร่วมในคอร์ด คือ Bb โดยมี C เป็น Incomplete Neighbor Note สุดท้ายจึงเคลื่อนหาโน้ต F โดยมีโน้ต G เป็นโน้ตข้างเคียงเช่นกัน, เมื่อย่อแนวทำนองห้องที่ 45-47 พบว่าเป็นการขยายโน้ต Eb ผ่านการเคลื่อนขึ้น-ลง ในลักษณะ Third-progressions คือ Eb – F – G – F – Eb

แนวเบสในห้องที่ 45-47 เป็นการเคลื่อนลง จาก Bbในระดับเสียงที่สูง หา Bbในระดับเสียงที่ต่ำกว่า (Descending Register Transfer) ด้วย Sixth-progressions คือจากโน้ต Bb – Ab – G – F – Eb – D , จาก D ทำ Consonant Skip เข้าหาโน้ต Bb โดยใช้คอร์ดดังนี้ $I^6{}_4(Eb^{/Bb})$ – $V^4{}_2(Bb7^{/Ab})$ – $I^6(Eb^{/G})$ – $V^6{}_4(Bb^{/F})$ – I(Eb) – $V^6(Bb^{/D})$ – V(Bb) , สุดท้ายจาก Bb จึงเคลื่อนขึ้นตามลำดับไปคู่ 4 (Fourth-progressions) โดยใช้คอร์ด V(Bb) – $V^4{}_3/V(F7^{/C})$ – $V^6{}_5(Bb7^{/D})$ – I(Eb) ,เมื่อทำ Chordal Reduction พบว่าเป็นการเคลื่อนของคอร์ด $I^6{}_4$ – V7 – I ดังรูปที่ 18



รูปที่ 19

ห้องที่ 48-58 เป็นการกลับมาของห้องที่ 26-36 เพียงสลับตำแหน่งระหว่างประทุนที่ 1 และ 2 ดังแสดงในรูป 19

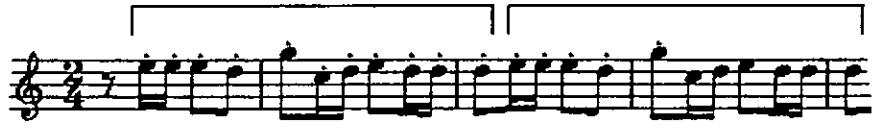
ห้องที่ 59-60 ในรูปที่ 20 ใช้การเคลื่อนขึ้นเพื่อเปลี่ยนระดับเสียง(Aescending Register Transfer) ในการลงจบเพลง คือ จาก Eb – F – G แล้วกระโดดหาโน้ต Eb ในระดับเสียงสูงกว่าเป็นโน้ตสุดท้าย

รูปที่ 20

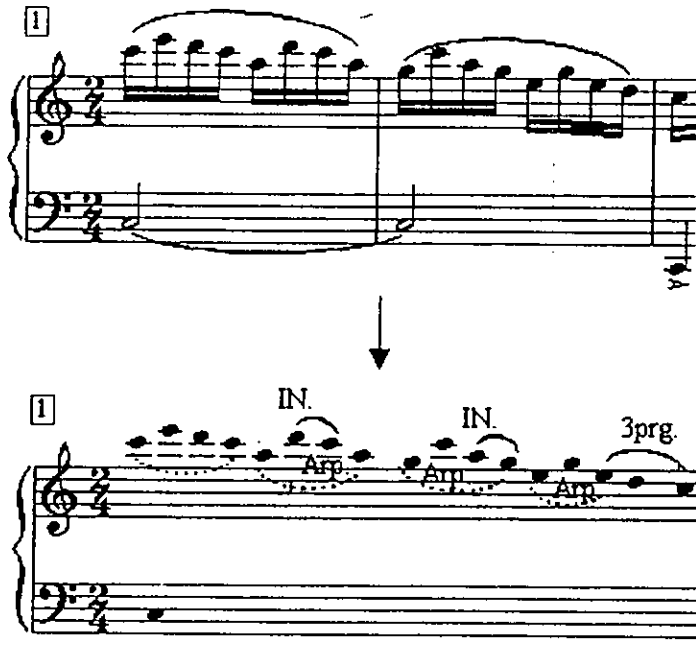
****

วิเคราะห์เพลงพม่ารำขวาน

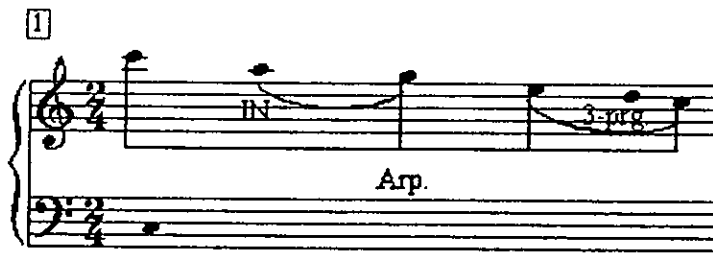
พระเจนดุริยางค์ได้เรียบเรียงเพลงนี้สำหรับเครื่องดนตรี 3 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องลมไม้ ได้แก่ ฟรุทและปิคโคโล, Eb คลาริเนท, โอโบ, Bb คลาริเนทและบาสซูน กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ได้แก่ Eb อัลโตแซกโซโฟน, Bb เทเนอร์แซกโซโฟน, Eb บาริโทนแซกโซโฟน, Bb คอร์เนท, F ฮอร์น, Bb บาริโทน, เทเนอร์ทรอมโบน, เบสทรอมโบน, ยูโฟเนียม, เบส กลุ่มเครื่องเคาะจังหวะ ได้แก่ กลองและทิมพานี

มีความยาวบทเพลงทั้งหมด 73 ห้อง ประกอบด้วยประโยคเพลงสั้นๆที่โต้ตอบและขยายซึ่งกัน ผ่านการใช้รูปแบบจังหวะ(Rhythmic Pattern) ที่คล้ายหรือเหมือนกัน (รูปที่1) มักเริ่มในจังหวะยก (syncopation)และจบเหลื่อมจังหวะไปในห้องแรกของประโยคเพลงถัดไป เพลงนี้สามารถแบ่งตามสัญลักษณ์ที่ปรากฏบนโน้ตเพลงที่คัดลอกโดย นายบุญเลิศ ภาศสุวรรณ ได้ดังนี้คือ

1. Allegro moderato		ห้องที่	1- 5
2. Allegro		"..."	6-15
3. สัญลักษณ์	A	"..."	16-21
4. "....."	B	"..."	22-29
5. "....."	C	"..."	30-35
6. "....."	D	"..."	36-43
7. "....."	E	"..."	44-51
8. "....."	F	"..."	52-57
9. "....."	G	"..."	58-65
10. "....."	H	"..."	66-73

รูปที่ 1



รูปที่ 1a

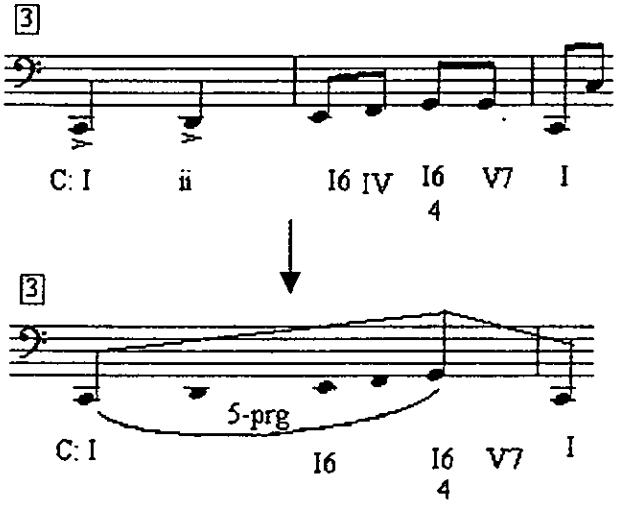


รูปที่ 1b

จากรูปที่ 1 a เมื่อวิเคราะห์แนวทำนองห้องที่ 1-2 จะเห็นว่ามีการขยายโน้ตตัว C โดยใช้วิธี Reaching Over คือการกระโดดขึ้นไปคู่ 3 ที่ตัว E แล้วจึงเคลื่อนมาหาโน้ตตัว C ผ่าน passing note คือ D จากนั้นจึงขยายโน้ต A ซึ่งเป็นโน้ตร่วมในคอร์ด ของคอร์ด C ผ่านการกระจายคอร์ด คือจาก A – C – A โดยมีโน้ตตัว D เป็นโน้ตข้างเคียงที่ไม่ครบรูป (Incomplete Neighbor Note) ของโน้ต C , ต่อไปขยายโน้ต G อีก ในลักษณะเดียวกัน คือ การกระจายคอร์ด จากโน้ต G – C – G มีโน้ต A เป็นโน้ตข้างเคียงที่ไม่ครบรูป สุดท้ายจึงขยายโน้ต E ผ่าน E – G – E ก่อนมุ่งเข้าหาโน้ต C โดยมีโน้ต D เป็นโน้ตผ่าน

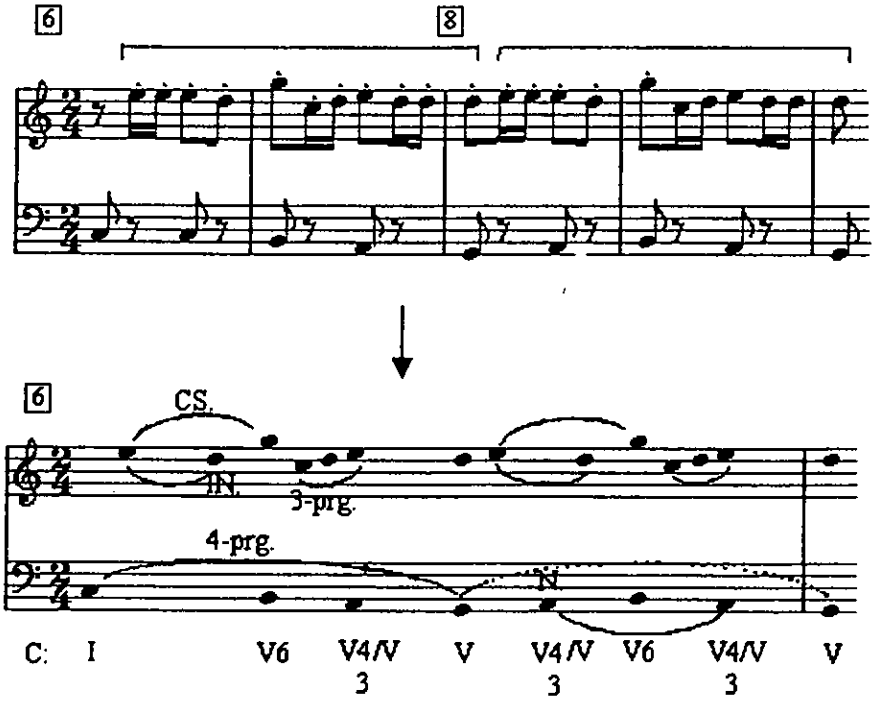
เมื่อย่อรูป (Reduction) ห้องที่ 1-2 พบว่าเป็นการยืดขยาย โน้ต C จากระดับเสียงที่สูงไปหาโน้ต C ในระดับเสียงที่ต่ำกว่า ที่เรียกว่า Descending Register Tranfer ผ่านการกระจายโน้ตของคอร์ด C โดยอาจวิเคราะห์โน้ต A เป็นโน้ตข้างเคียงที่ไม่ครบรูปของ G ดังรูป 1b

ในห้องที่ 3-4 แนวทำนองเป็นการทำซ้ำห้องที่ 1-2 มีเพียงแนวเบสที่มีความเปลี่ยนแปลง คือ มีการใช้การเคลื่อนในลักษณะ Fifth Progressions คือจาก C – D – E – F – G แล้วจึงกลับสู่โน้ต C และเมื่อทำการย่อรูป ดังรูป 1c จะเห็นว่าเป็นการขยาย คอร์ด C โดยผ่านการกระจากคอร์ดไปโน้ต G ซึ่งทำหน้าที่เป็น I^6_4 และV7



รูปที่ 1c

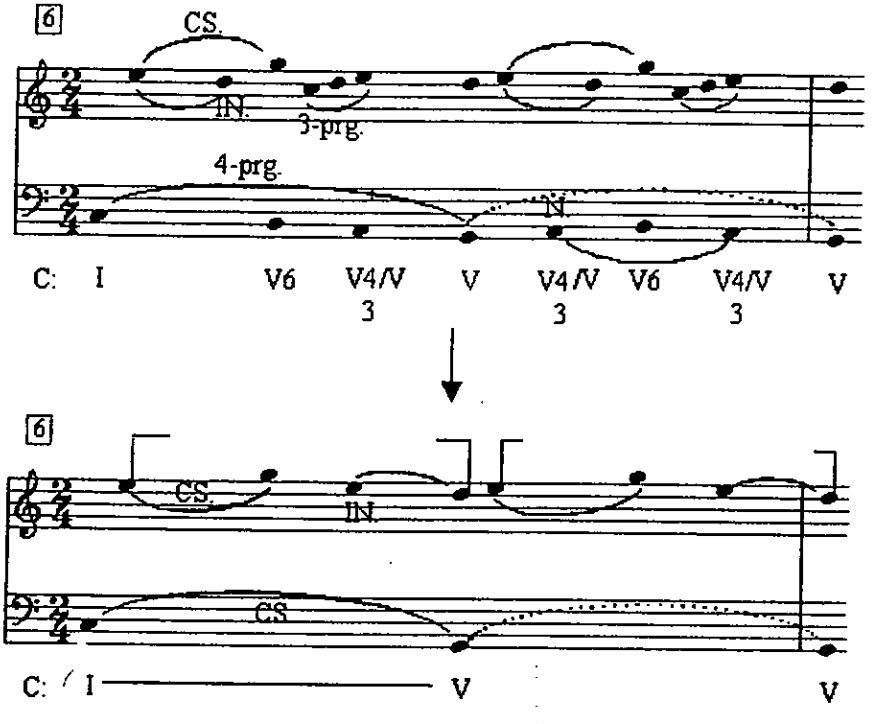
ประโยคเพลงห้องที่ 6-7 และ 8-9 มีแนวทำนองที่เหมือนกัน มีเพียงความเปลี่ยนแปลงในการเคลื่อนของแนวเบส ดังรูปที่ 2



รูปที่ 2

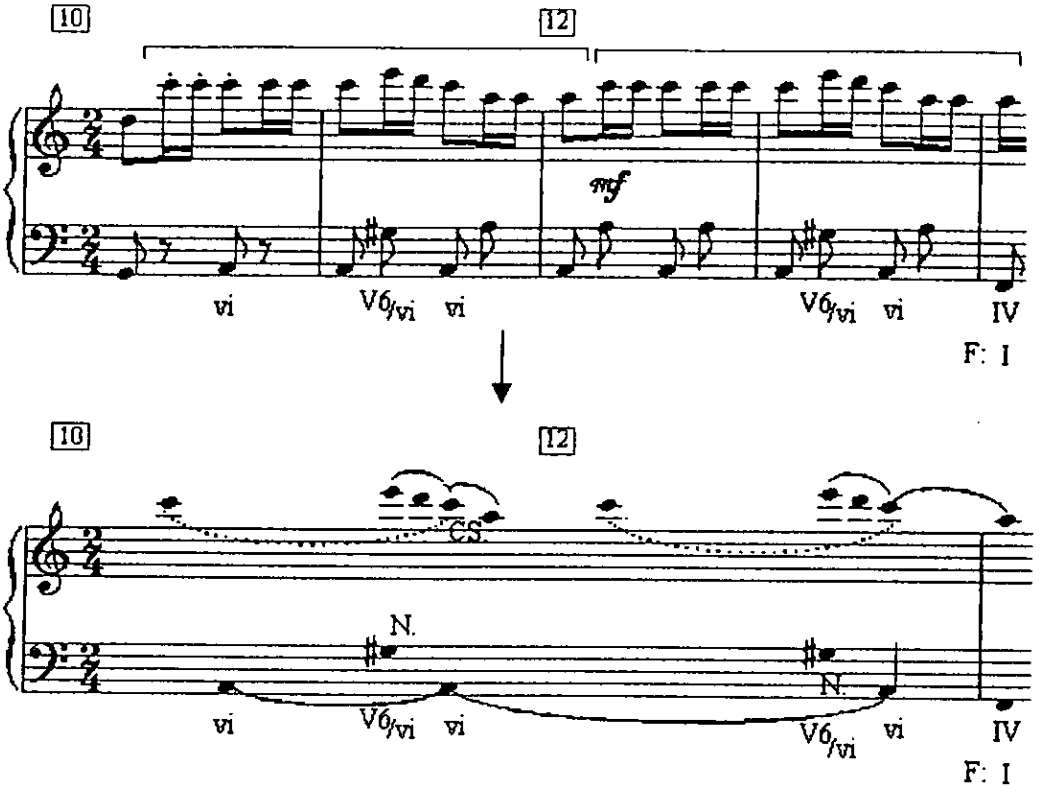
จากรูปที่ 2 จะเห็นว่าโน้ต E มีแนวโน้มที่มุ่งสู่โน้ต G ในลักษณะของการกระโดดไปหาโน้ตในคอร์ด (Consonant Skip) แต่ถูกทำให้ช้าลงโดยการเคลื่อนไปหาโน้ต D ซึ่งเป็น Incomplete Neighbor Note ก่อน จากนั้นจึงขยาย (Prolongation) โน้ต E อีกครั้ง โดยใช้ Third-progressions คือจาก C – D – E และเข้าหาโน้ต D ที่เป็นโน้ตตัวที่ 5 ของคอร์ด V ในท้ายประโยค

เมื่อย่อรูป(Reduction) แนวทำนองห้องที่ 6-7 แล้ว พบว่าเป็นเพียงการเคลื่อนของโน้ตขั้นที่ 3 คือตัว E ไปสู่โน้ตขั้นที่ 2 คือ D ในบันไดเสียง C เมเจอร์ ดังรูป 2 a ขณะเดียวกันเมื่อวิเคราะห์แนวเบสจากรูป 2 ซึ่งเริ่มจากโน้ต C จากนั้นทำ Fourth-progressions ผ่านโน้ต C – B – A – G แล้วจึงขยายโน้ต G อีกครั้ง ผ่านการเคลื่อนขึ้น – ลงเป็นลำดับขั้น (stepwise) คือจาก G – A – B – A – G และเมื่อย่อรูปทางเดินคอร์ด (Chordal Reduction) พบว่า เป็นเพียงการเคลื่อนของคอร์ด I (C) ไปยังคอร์ด V(G) ซึ่งสอดคล้องกับแนวทำนองดังรูป 2 a



รูปที่ 2 a

ประโยคเพลงห้องที่ 10-11 และ 12-13 มีแนวทำนองและแนวเบสที่เหมือนกันดังรูปที่ 3



รูปที่ 3

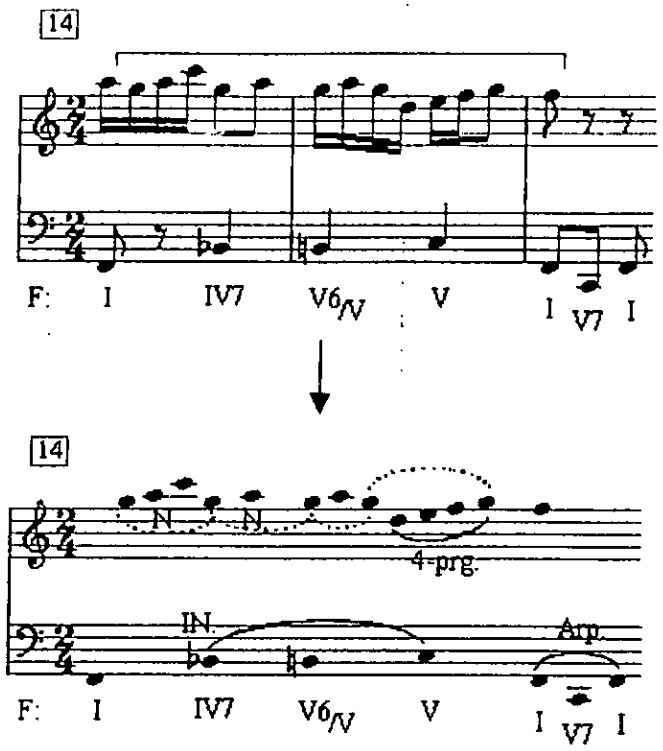
จากรูปจะเห็นว่าโน้ตตัว C ถูกขยายโดยใช้วิธี Reaching Over (กระโดดไปคู่ 3 แล้วเคลื่อนลงมาหาโน้ตตัวเดิม) จากนั้นจึงกระโดดไปหาโน้ตร่วมในคอร์ด (Consonant Skip) คือ โน้ต A ขณะที่แนวเบสเป็นการขยายคอร์ด Am โดยผ่านการใช้โน้ตข้างเคียง คือ G# ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด E (V/vi)

ประโยคเพลงห้องที่ 14 -15 , เริ่มจากการขยายโน้ต G ผ่านโน้ตข้างเคียง คือ ตัว A จากนั้นยังไม่กลับมาที่ตัว G ในทันที แต่กระโดดต่อไปหาโน้ตร่วมในคอร์ด คือ C ก่อน แล้วจึงเข้าสู่ตัว G โดยมี A เป็นโน้ตข้างเคียงอีก, ต่อไปขยายโน้ตตัว G ต่อผ่าน Neighbor Note และ Fourth-progressions คือ D – E – F – G ท้ายสุดจึงเข้าสู่โน้ต F ดังรูปที่4

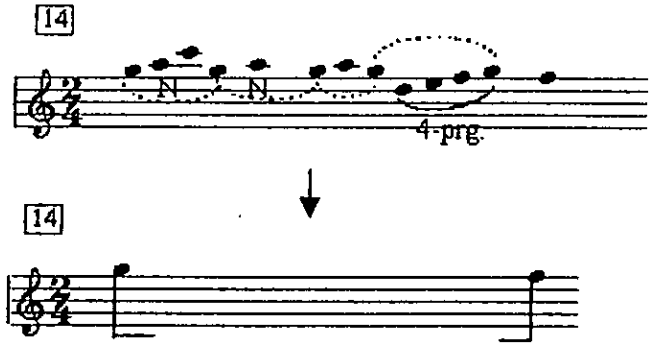
เมื่อทำการย่อรูปแนวทำนองห้องที่ 14 – 15 แล้ว พบว่าเป็นการเคลื่อนของโน้ตหลัก 2 ตัว คือ G และ F (รูป 4a)

ส่วนในแนวเบส ในท้ายประโยคเพลงต้นห้องที่ 16 ปรากฏการส่งจากคอร์ด C7 เข้าสู่คอร์ด F อย่างชัดเจน จึงสามารถวิเคราะห์ได้ว่า ประโยคเพลงนี้ เป็นการย้ายสู่บันไดเสียงฟา (F)

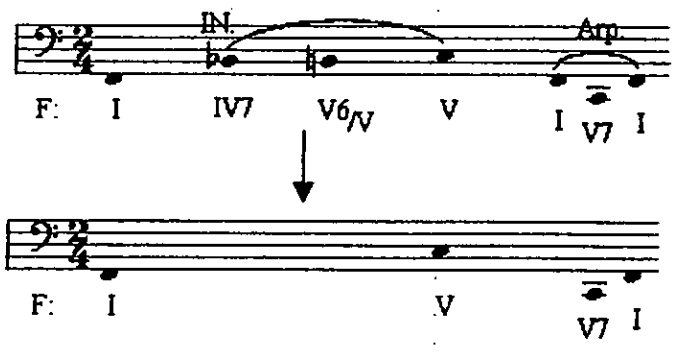
จากรูป 4b เมื่อย่อรูปจะเห็นการเคลื่อนของคอร์ด I – V7 – I ,โดยมีโน้ต F ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ด I เคลื่อนไปหาคอร์ด V (C) โดยมี Bb(IV_7) เป็นโน้ตข้างเคียงที่ไม่ครบรูป และ B(V_6/V) เป็นโน้ตผ่านแบบโครมาติค



รูปที่ 4

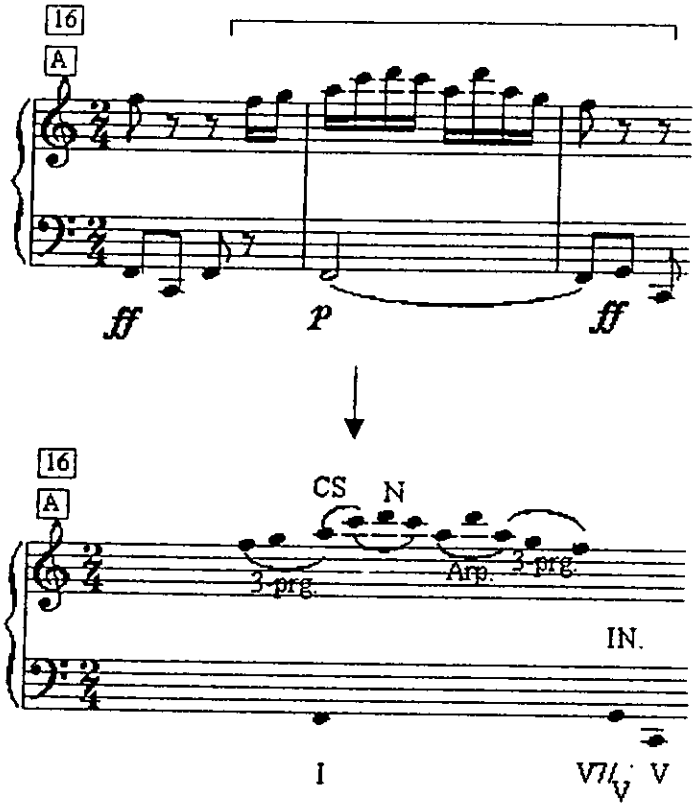


รูปที่ 4a



รูปที่ 4b

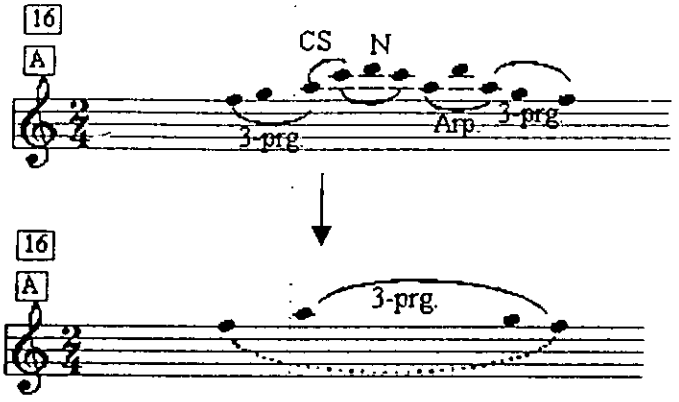
ห้องที่ 16 - 18 , 18 - 20 และ 20 - 22 ใช้รูปแบบจังหวะที่เหมือนกัน โดยเริ่มที่จังหวะยกของจังหวะที่ 2 ดังรูปที่ 5



รูปที่ 5

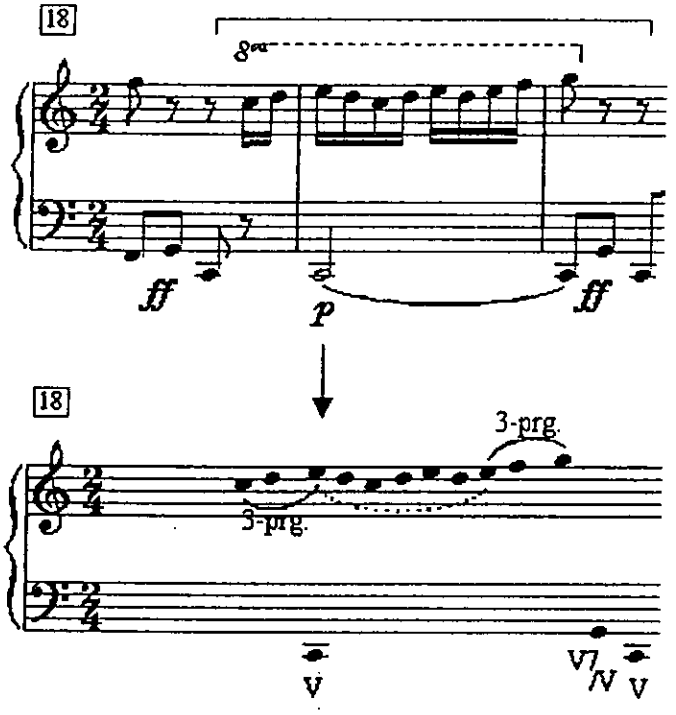
เมื่อวิเคราะห์ห้องที่ 16 – 18 พบว่า มีการทำ Third- progressions จากโน้ต F มุ่งหาโน้ต A โดยมีโน้ต G เป็นโน้ตผ่าน จากนั้นจึงขยายโน้ต A ผ่านการกระโดดไปหาโน้ตร่วมในคอร์ด คือโน้ต C และสร้าง Neighbor Note ให้กับโน้ต C คือ C – D – C ก่อนจะกลับมาสู่โน้ต A อีกครั้ง สังเกตุว่าภายใต้คอร์ด F การขยายโน้ต A เป็นการให้ความสำคัญกับโน้ตตัวที่ 3 ซึ่งเป็นตัวบ่งชี้คุณสมบัติของคอร์ด ยิ่งไปกว่านั้นการขยายโน้ต A ก็ยังดำเนินต่อไป โดยใช้การกระจายคอร์ด จาก A – D – A สุดท้ายจึงกลับมาหาโน้ต F อีก โดยผ่าน Third-progressions คือ A – G – F

เมื่อทำการย่อรูปห้องที่ 17 – 19 จะเห็นว่าเป็นการยืดขยายโน้ต F โดยใช้การกระโดดไปคู่ 3 แล้วเคลื่อนลงเป็นลำดับขั้นหาโน้ต F หรือที่เรียกว่า Reaching Over ดังรูป 5a



รูปที่ 5a

ส่วนในแนวเบส จากรูปที่ 5 เป็นการเคลื่อนจากโน้ต F ไปหาโน้ตข้างเคียงไม่ครบรูป (Incomplete Neighbor Note) คือโน้ต G ที่ทำหน้าที่เป็น V_7/V ก่อนที่จะกระโดดไปหาโน้ตร่วมในคอร์ด คือ โน้ต C ที่ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V

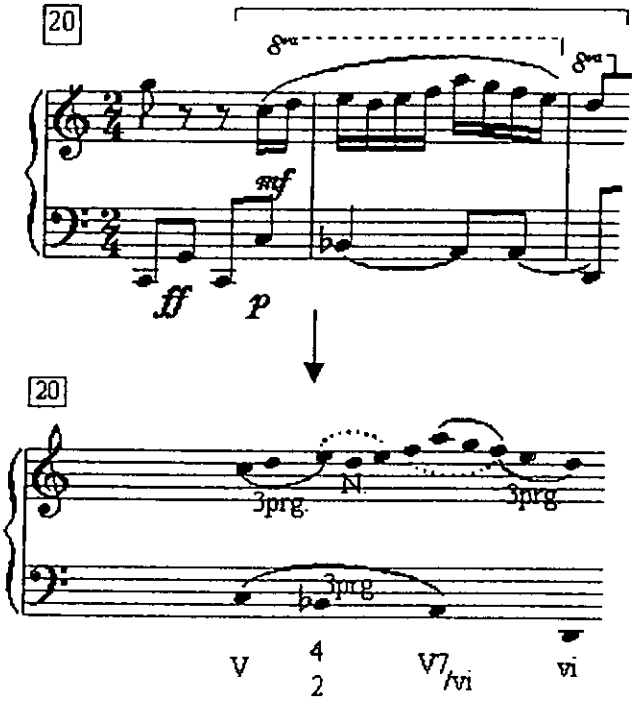


รูปที่ 6

ห้องที่ 18 –20 ตามรูปที่ 6 เริ่มจากการเคลื่อนเป็นลำดับขั้นไปคู่ 3 (Third-progressions) คือจากโน้ต C – D – E ต่อไปจึงขยายโน้ต E โดยการเคลื่อนลง – ขึ้น เป็นลำดับขั้น จากโน้ต E – D – C – D – E และขยายโน้ต E ครั้งสุดท้ายผ่านโน้ตข้างเคียง คือ D ก่อนที่จะมุ่งหาโน้ต G โดยผ่าน Third – progressions มีโน้ต F เป็นโน้ตผ่าน

เมื่อทำการย่อรูปแนวทำนองห้องที่ 18 – 20 พบว่าเป็นการเคลื่อนในลักษณะการกระจายคอร์ด (Arpeggiation) จากโน้ต C – E – G โดยมีโน้ต F เป็นโน้ตผ่าน ดังรูป 6a

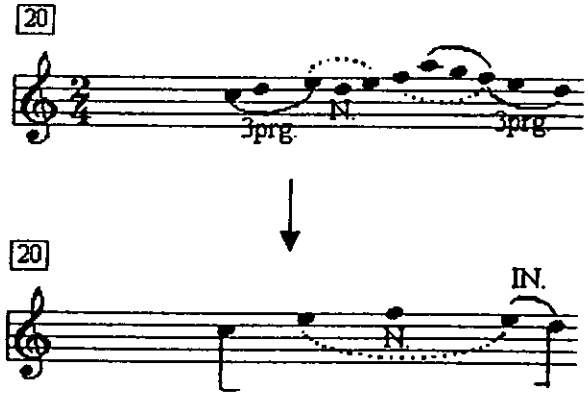
ส่วนในแนวเบส จากรูปที่ 6 เป็นการขยายคอร์ด V ผ่านการกระจายคอร์ด คือ C – G – C โดยโน้ต G ทำหน้าที่เป็น V_7/V



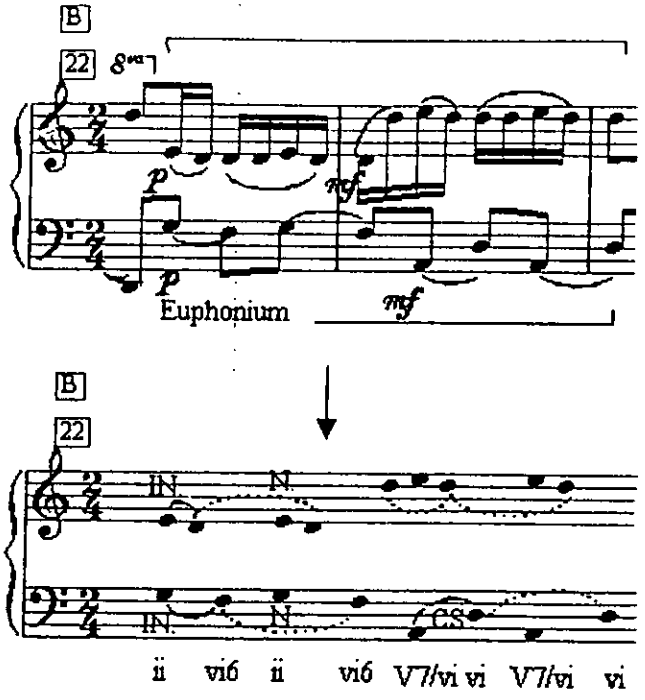
รูปที่ 7

จากรูปที่ 7 แนวทำนองห้องที่ 20 – 22 ,เริ่มด้วยการเคลื่อนเป็นลำดับไปคู่ 3 คือ จาก C – D – E จากนั้นขยายโน้ต E ผ่านโน้ตข้างเคียง คือตัว D , ต่อไปขยายโน้ต F (ซึ่งเป็นโน้ตข้างเคียงของ E เช่นกัน) โดยใช้ Reaching Over คือกระโดดไป คู่ 3 แล้วจึงเกลามาหาโน้ต F สุดท้ายจึงทำ Third-progressions อีกครั้งเพื่อเข้าสู่โน้ต D

เมื่อทำการย่อห้องที่ 20- 22 พบว่าโน้ตหลักในประโยคเพลงนี้ คือการเคลื่อนจากโน้ต C ไปสู่โน้ต D โดยผ่านการยืดขยายโน้ต E ซึ่งทำหน้าที่เป็น Incomplete Neighbor Note ของ D นั่นเอง (รูป 7a)



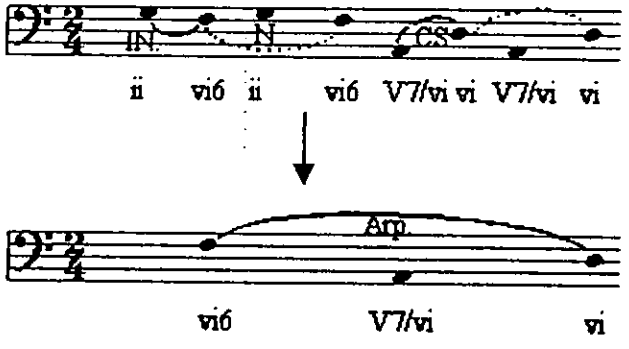
รูปที่ 7a



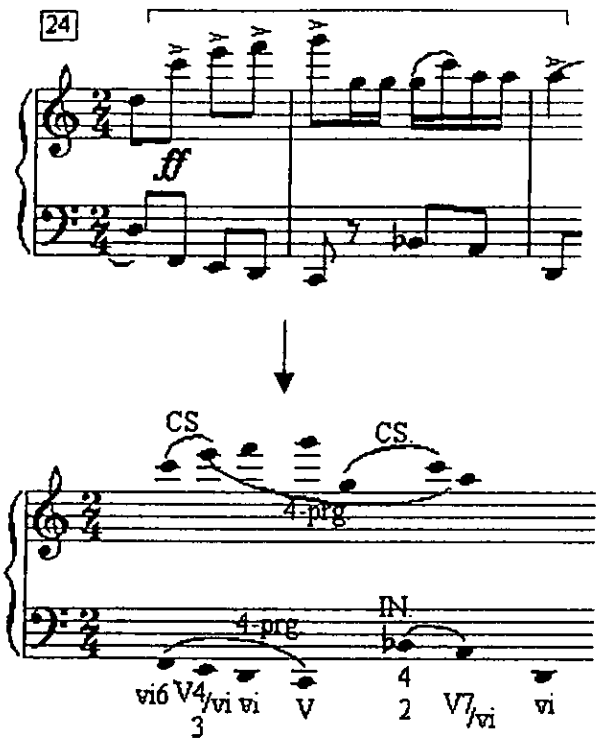
รูปที่ 8

จากรูปที่ 8 แนวทำนองห้องที่ 22 –23 แสดงให้เห็นถึงการขยายโน้ตตัว D ผ่านการใช้โน้ตข้างเคียง คือตัว E จากนั้นจึงกระโดดไปหาโน้ต D ในระดับเสียงที่สูงกว่า ที่เรียกว่า Shift of Register และขยายในลักษณะเดียวกัน

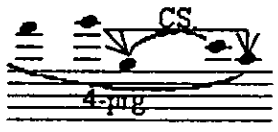
ในแนวเบส เริ่มจากการขยายโน้ต F ผ่านโน้ตข้างเคียง คือตัว G แล้วมุ่งหาโน้ต D โดยขยายผ่านการกระจายคอร์ด คือ จาก D – A – D และเมื่อย่อรูปเพื่อให้เห็นการขยายของคอร์ด (Chordal Reduction) ดังรูป 8a พบว่าเป็นการขยายของคอร์ด Dm (vi) โดยใช้การกระจายคอร์ด (Arpeggiation) ซึ่งมีโน้ต A ทำหน้าที่เป็น V_7/vi



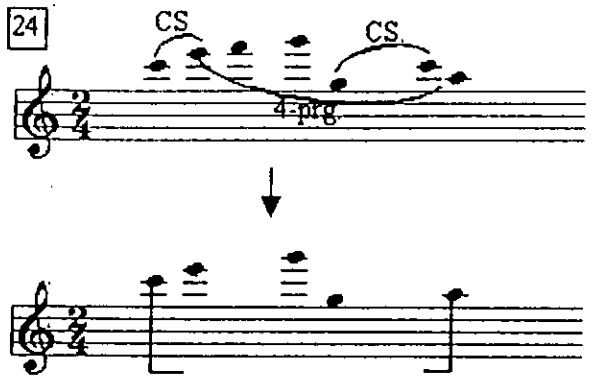
รูปที่ 8a



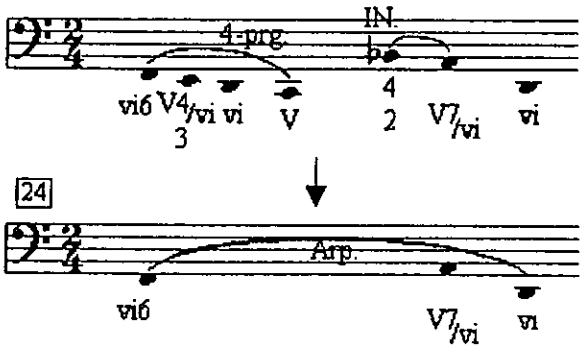
รูปที่ 9

แนวทำนองห้องที่ 24 –25 เริ่มที่โน้ต C ทำ Consonant Skip ไปหาโน้ต E จากนั้นจึงทำ Fourth-progressions คือจากโน้ต E – F – G – A โดยสร้างความน่าสนใจให้กับ 4 – prg.ดังกล่าว โดยหลังจากเคลื่อน E – F – G แล้ว ได้ขยายโน้ต G สั้นๆ ด้วยการย้ายระดับเสียง จาก G สูง มาหาตัว G ในระดับเสียงที่ต่ำกว่า ที่เรียกว่า Register Transfer ก่อนทำ Consonant Skip อีกครั้งไปที่โน้ต C เพื่อมุ่งหาโน้ต A ในที่สุด (รูป 9 a)

รูปที่ 9a

เมื่อย่อแนวทำนอง ห้องที่ 24 –25 พบว่าเป็นการเคลื่อนโดยใช้การกระจายคอร์ดที่โน้ต C – E – G ซึ่งเป็นโครงสร้างของคอร์ด V(C) เพื่อมุ่งหาโน้ต A ดังรูป 9b, ส่วนในแนวเบส ทำ Fourth-progressions จากตัว F – E – D – C โดยใช้คอร์ดที่เคลื่อนตามแนวโน้ตดังกล่าว คือ vi6(Dm/F)---V^4_3/vi(A7/E)---vi(Dm) และ V(C) จากนั้นจึงกระโดดไปหาโน้ต Bb ซึ่งเป็นโน้ตข้างเคียงที่ไม่ครบรูป ของ A (ทำหน้าที่เป็น V7/vi) ก่อนจะเข้าสู่โน้ต D และเมื่อทำ Chordal Reduction พบว่าเป็นเพียงการขยายคอร์ด Dm ตามรูป 9c

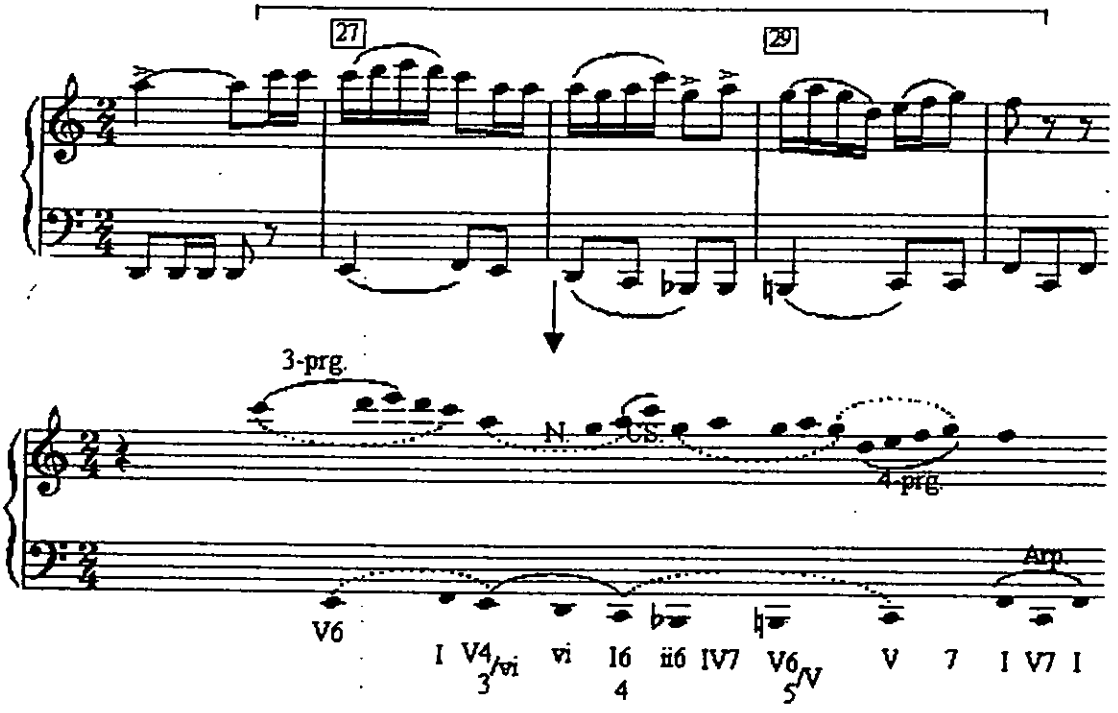


รูปที่ 9b



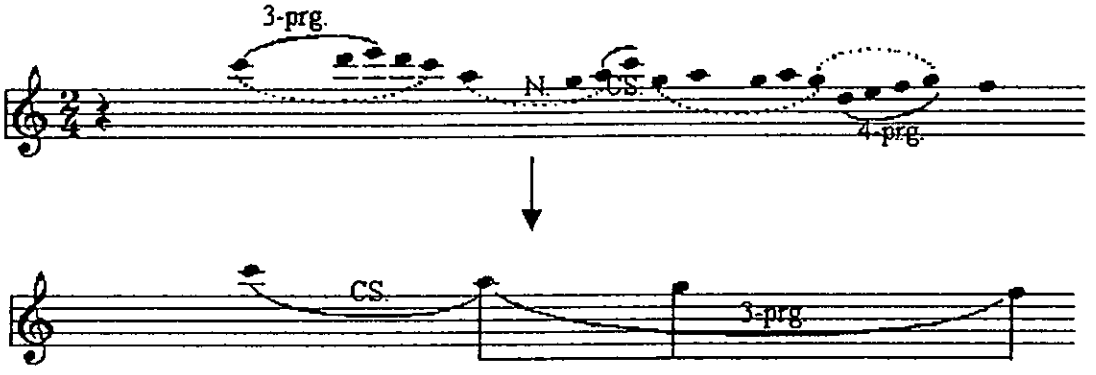
รูปที่ 9c

ห้องที่ 26 – 29 มีความสัมพันธ์ของแนวทำนอง จึงวิเคราะห์ต่อเนื่องกันดังรูปที่ 10



รูปที่ 10

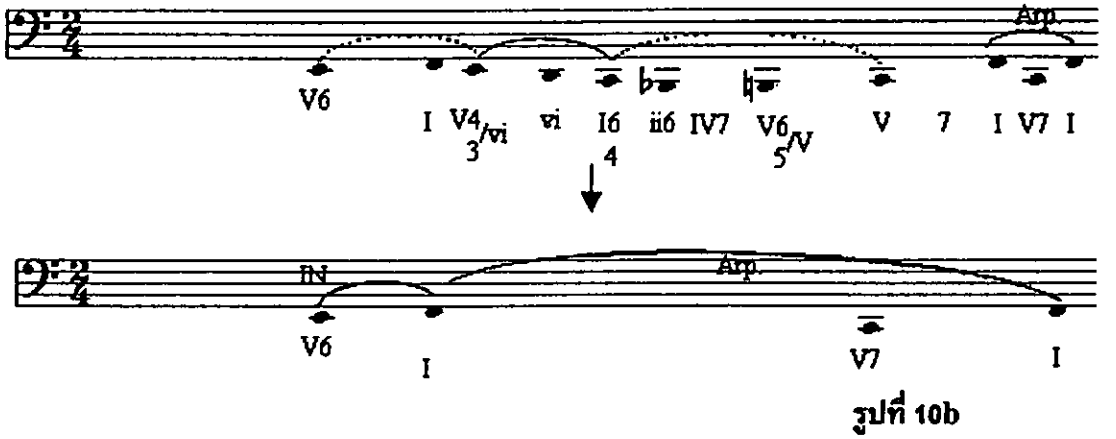
จากรูปที่ 10 , โน้ต C ถูกขยายโดยผ่านการทำ Third-progressions ขึ้น – ลง คือ C – D – E – D – C จากนั้นกระโดดหาโน้ต A แล้วขยายผ่านโน้ตข้างเคียง คือ G , จากโน้ต A เมื่อทำการย่อแนวทำนอง พบว่ามีจุดหมายในการเคลื่อนไปที่โน้ต F โดยผ่านการเคลื่อนลงคู่ 3 (Third-progressions) คือ A – G – F แต่ถูกทำให้ช้าลงด้วยการตกแต่งผ่าน การกระโดดไปหาโน้ตร่วมในคอร์ด (Consonant Skip) , โน้ตข้างเคียง (Neighbor Note) และการเคลื่อนเป็นลำดับไปหาโน้ตตัวที่ 4 (Fourth-progressions) ดังรูปที่ 10a



รูปที่ 10a

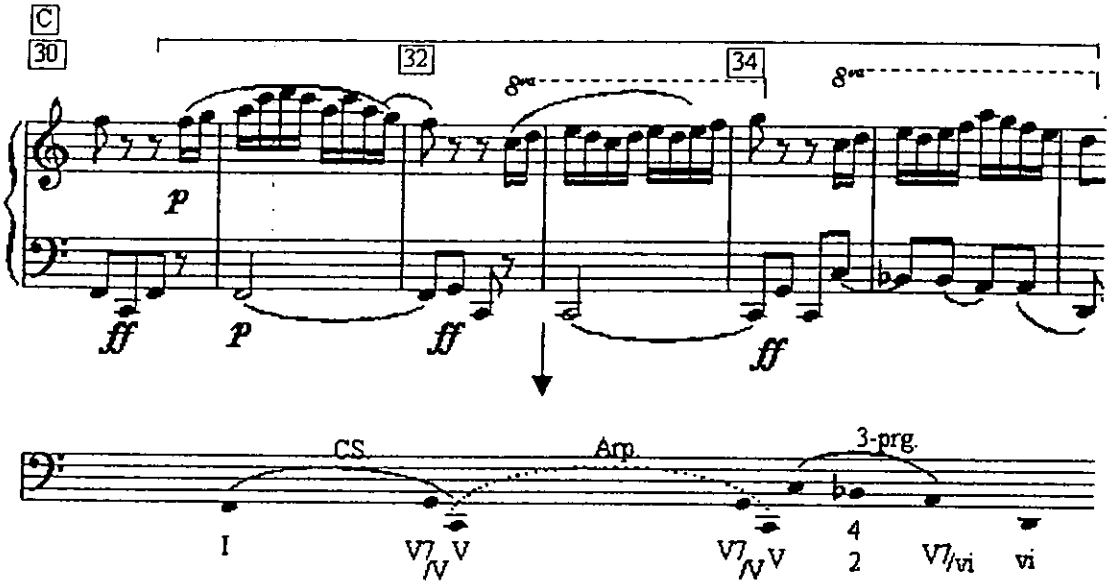
ในแนวเบส เมื่อวิเคราะห์การใช้คอร์ด จะเห็นได้ว่าผู้เรียบเรียงได้เลือกใช้คอร์ดได้อย่างงดงามและต่อเนื่อง ,จากรูปที่ 10 โน้ต E ถูกขยายผ่านโน้ตข้างเคียง คือ F จากนั้นมุ่งหาโน้ต C โดยมีโน้ต D เป็นโน้ตผ่าน (Third-progressions) คือ E – D – C พระเจนดุริยางค์ ได้ใช้คอร์ดสำหรับการเคลื่อนดังกล่าวไว้ดังนี้ คือ V_6 – I – V^4_3/vi – vi – I^6_4 , ต่อไปขยายโน้ต C ผ่านโน้ตข้างเคียง คือ Bb โดยถูกทำให้ช้าลงเล็กน้อย ด้วยการใช้ Chromatic-Passing Note ที่โน้ตตัว B ,มีการใช้คอร์ดดังนี้ I^6_4 – ii_6 – IV_7 – V^6_5/V – V สุดท้ายจากโน้ต C ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ด V จึงมุ่งสู่โน้ต F(I) โดยใช้การกระจายคอร์ด

เมื่อทำ Chordal Reduction พบว่าในห้องที่ 27 – 30 เป็นการขยายคอร์ด I ด้วยการกระจายคอร์ด จาก F – C – F โดยโน้ต C ทำหน้าที่เป็น V7 ของ F (I) ดังรูป 10b



รูปที่ 10b

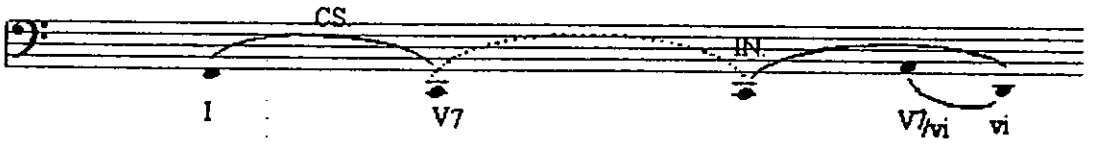
ห้องที่ 30 – 36 (C) มีแนวทำนองเหมือนกับห้องที่ 16 – 21 (A) ดังที่เคยวิเคราะห์ไว้ก่อนหน้าแล้ว มีเพียงความเปลี่ยนแปลงในแนวเบส ดังนี้



รูปที่ 11

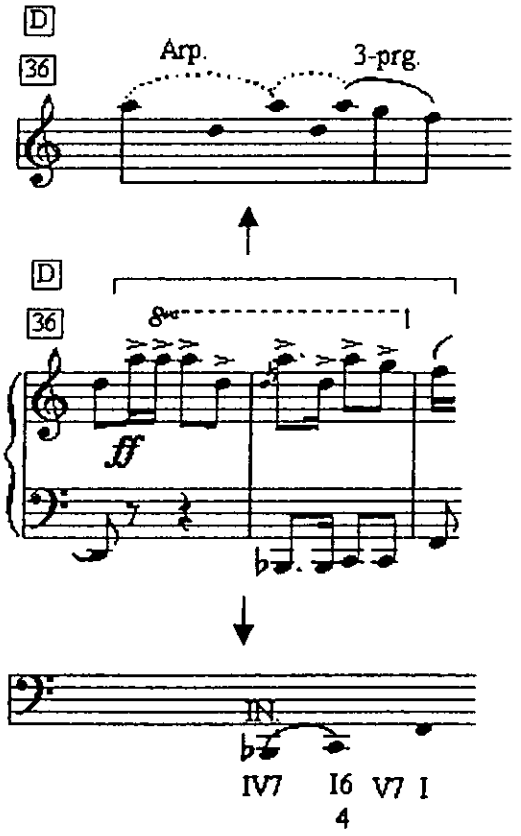
แนวเบสจากรูป 11 , เริ่มจากการเคลื่อนของโน้ต F (I) โดยมีจุดมุ่งหมายไปที่โน้ต C (V) ผ่านโน้ต G ซึ่งทำหน้าที่เป็น V7/V , จากนั้นจึงขยายโน้ต C ด้วยการกระจายคอร์ด คือจาก C – G – C ต่อไปจึงย้ายไปในระดับเสียงที่สูงกว่า 1 ช่วงเสียง เพื่อทำ Third-progressions จากโน้ต C – Bb – A และสุดท้ายจึงเข้าสู่โน้ต D (vi)

เมื่อทำ Chordal Reduction พบว่า เป็นการเคลื่อนจากคอร์ด I ไปหาคอร์ด vi (Dm) โดยผ่านโน้ต C ที่เป็นโน้ตข้างเคียง(ทำหน้าที่เป็น V7) และโน้ตA ที่ทำหน้าที่เป็น V7/vi ดังรูป 11a



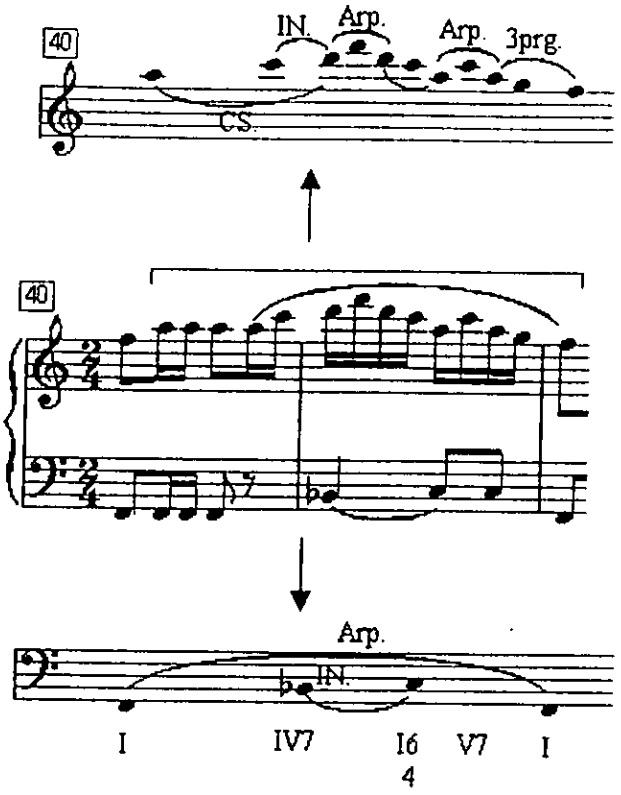
รูปที่ 11a

แนวทำนองห้องที่ 36 – 37 ที่สัญลักษณ์ D มีการซ้ำโน้ตบ่อย จึงช่วยให้ง่ายในการจดจำ และเมื่อทำ Reduction จะเห็นว่าเป็นการเคลื่อนของโน้ต A – G – F ซึ่งเป็น Third-progressions นั่นเอง อย่างไรก็ตามก็ยังมีการขยายโน้ต A ผ่านการใช้การกระจายคอร์ด คือ A – D – A , ในส่วนของแนวเบส พบว่าเป็นการเคลื่อนของคอร์ด V7(C7) ไปหาคอร์ด I (F) โดยมีโน้ต Bb ทำหน้าที่เป็นคอร์ด IV7 เป็นโน้ตข้างเคียง ดังรูป 12



รูปที่ 12

*ห้องที่ 38 –39 เป็นการซ้ำห้องที่ 36 – 37

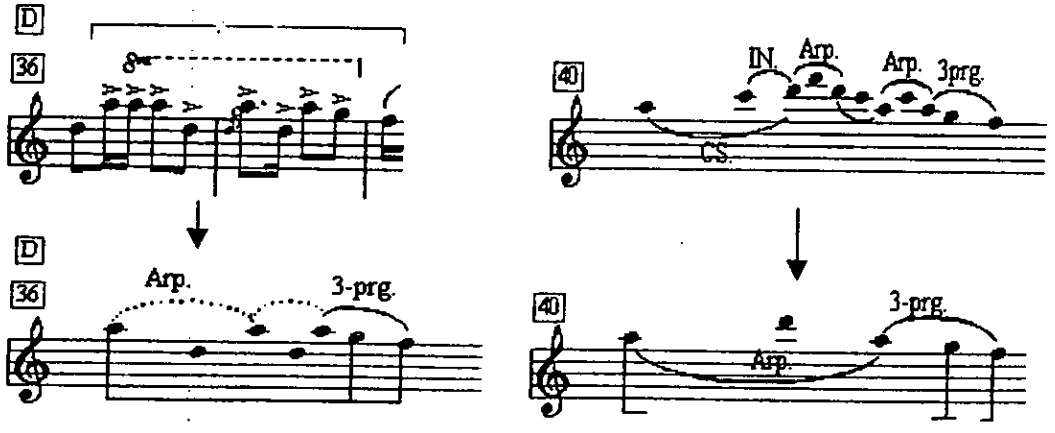


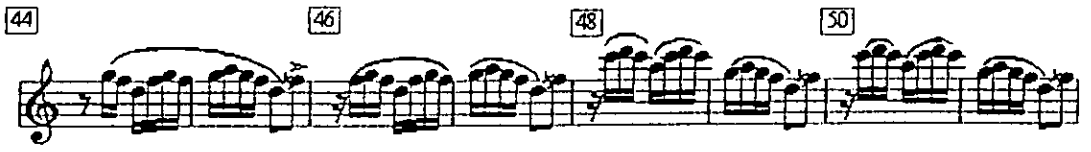
รูปที่ 13

แนวทำนองในห้องที่ 40 –41 ในรูป 13 , เริ่มจากโน้ต A มุ่งไปหาโน้ต D โดยมีโน้ต C เป็นโน้ตข้างเคียงที่ไม่ครบรูป จากนั้นจึงขยายโน้ต D ด้วยการกระจายคอร์ดที่โน้ต D – F – D ก่อนจะเคลื่อนลงมาหา A อีกครั้ง และขยายด้วย Arpeggiation ที่โน้ต A – C – A จนสุดท้ายจึงเคลื่อนลงคู่ 3 (Third-progressions) จากโน้ต A – G – F

เมื่อวิเคราะห์ประโยคเพลงนี้ จะเห็นว่า เป็นการนำโน้ตหลักจากห้องที่ 36 – 37 มาแปรทำนอง หรือทำ Variations ซึ่งสามารถเห็นได้ชัด หากเปรียบเทียบ Reduction ของทั้งห้องที่ 36 – 37 และ 40 – 41 ดังรูป 13 a

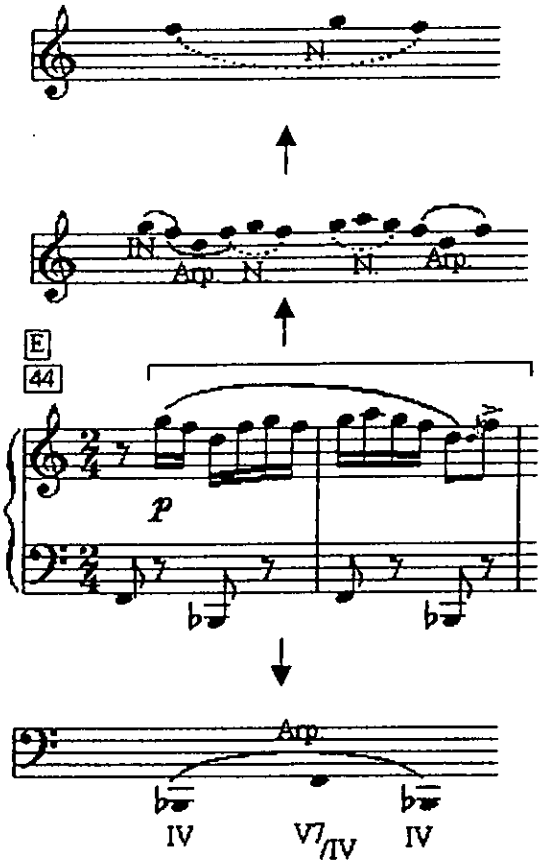
ส่วนแนวเบส ตามรูปที่ 13 ก็มีโครงสร้างของเสียงประสานที่เหมือนกันกับห้องที่ 36 – 37 คือเป็นการเคลื่อนของคอร์ด C7(V7) ไปหาคอร์ด F (I)



แนวทำนองห้องที่ 44 –51 ที่สัญลักษณ์ E ใช้รูปแบบจังหวะ(Rhythmic Patterns) ที่เหมือนกัน นอกจากนั้นยังมีแนวทำนองที่ซ้ำกัน โดยห้องที่ 44 – 45 เหมือนกับห้องที่ 46 – 47 และห้องที่ 48-49 เหมือนกับห้องที่ 50 – 51

รูปที่ 14

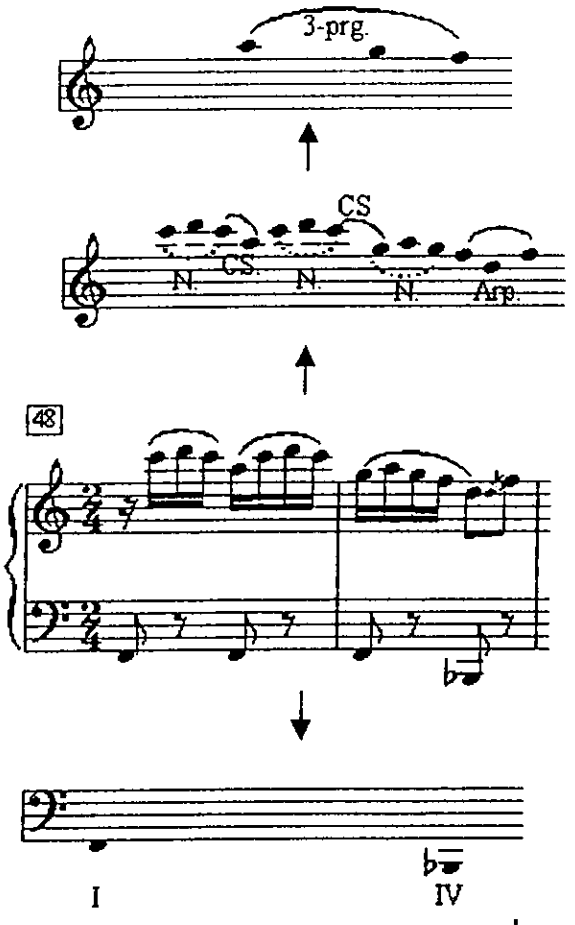
ห้องที่ 44 – 45 , เริ่มที่โน้ต G ซึ่งเป็นโน้ตข้างเคียงที่ไม่ครบรูป เคลื่อนเข้าหา F จากนั้นขยาย F ด้วยการกระจายคอร์ด และโน้ตข้างเคียงตามลำดับ คือ F – D – F – G – F แล้วจึงมุ่งหาโน้ต G อีกครั้งโดยขยาย ด้วยโน้ตข้างเคียง สุดท้ายเข้าหาโน้ต F ด้วยการกระจายคอร์ด คือ F – D – F ดังรูปที่ 15

เมื่อทำการย่อแนวทำนองห้องที่ 44 – 45 พบว่า มีโน้ตหลักที่สำคัญเพียงตัวเดียว คือ F ที่ถูกขยายผ่านโน้ตใกล้เคียง (Neighbor Note) , ส่วนในแนวเบสเป็นการขยายคอร์ด IV(Bb) ด้วยการกระจายคอร์ด คือจาก Bb – F – Bb โดยโน้ต F ทำหน้าที่เป็น V7/IV



รูปที่ 15

*ห้องที่ 46 – 47 เหมือนกับห้อง 44 – 45



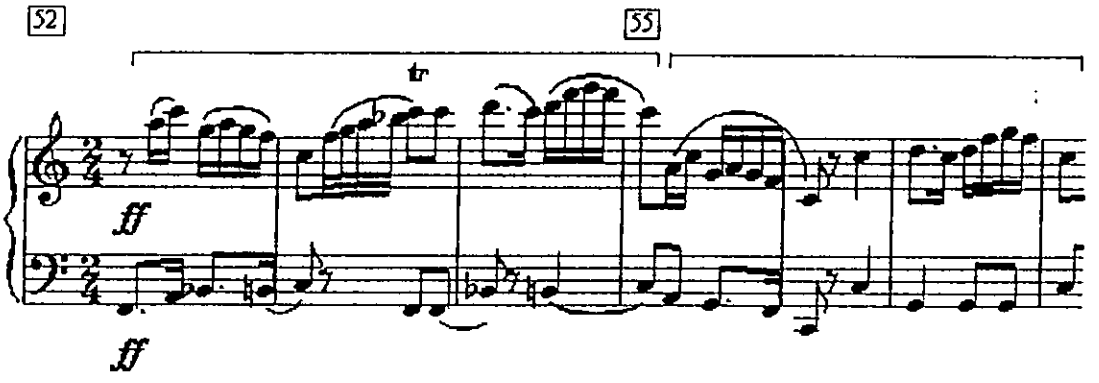
รูปที่ 16

รูปที่ 16 แนวทำนองห้องที่48-49, เริ่มจากการขยายโน้ต C ผ่านการใช้โน้ตข้างเคียง แล้วกระโดดหาโน้ตร่วมในคอร์ด คือ A (ภายใต้คอร์ด F) จากนั้นกลับไปที่โน้ต C พร้อมกับขยายในลักษณะเดียวกันอีกครั้ง ,สุดท้ายจึงเคลื่อนลงหาโน้ต G และ F ผ่านการขยายโดย Neighbor Note และ Arpeggiation ตามลำดับ ซึ่งเมื่อทำการย่อรูป พบว่าประกอบด้วยการเคลื่อนของโน้ตหลัก 3 ตัว คือ A – G – F

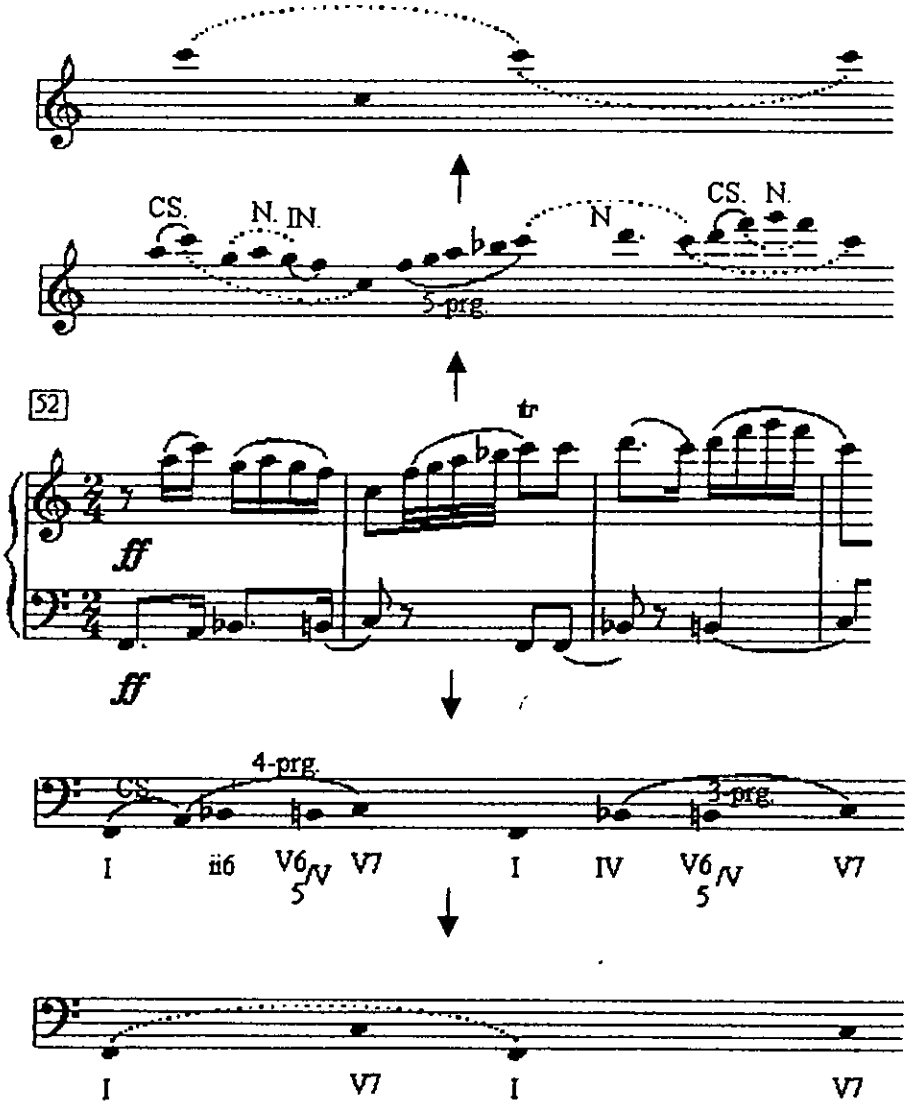
ในแนวเบสเป็นการเคลื่อนของคอร์ด I (F) มุ่งหาคอร์ด IV(Bb)

*ห้องที่ 50 –51 เหมือนกับห้องที่ 48 – 49

ห้องที่ 52 – 57 ที่สัญลักษณ์ F เป็นประโยคเพลงที่มีความยาว 3 ห้อง คือห้องที่ 52 – 54 และห้องที่ 55 – 57 , ทั้ง 2 ประโยค มีความใกล้เคียงกันอย่างมากหรืออาจจะเรียกว่าเหมือนกันในแนวทำนอง ส่วนในแนวเบสมีความเปลี่ยนแปลงบ้าง ดังรูปที่ 17



รูปที่ 17



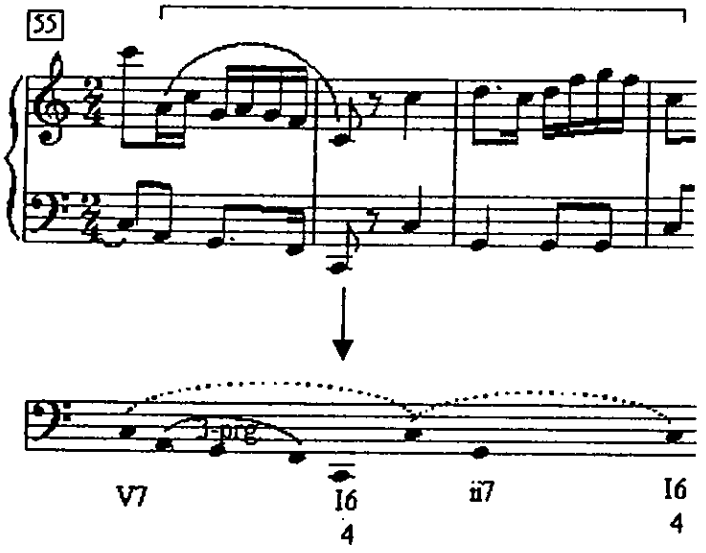
รูปที่ 17a

จากรูป 17a แนวทำนองในห้องที่ 52 – 54 เริ่มจากโน้ต A กระโดดไปหาโน้ตร่วมในคอร์ดที่ตัว C , แล้วขยายต่อด้วยการเคลื่อนลงจาก C ระดับเสียงที่สูง มาหา C ในระดับเสียงที่ต่ำกว่า (Descending Register Transfer) ผ่านการกระจายคอร์ด จากโน้ต C – G – C โดยมีโน้ต A และ F เป็นโน้ตข้างเคียง

จากโน้ต C ที่ต่ำกว่า เคลื่อนขึ้นไปหาโน้ต C ในระดับเสียงที่สูงอีกครั้ง (Ascending Register Transfer) ผ่านการเคลื่อนเป็นระดับ (stepwise) ไปหาโน้ตตัวที่ 5 หรือ Fifth Progressions คือจาก โน้ต F – G – A – Bb – C , สุดท้ายขยายโน้ต C อีก ผ่านโน้ตข้างเคียง คือ D

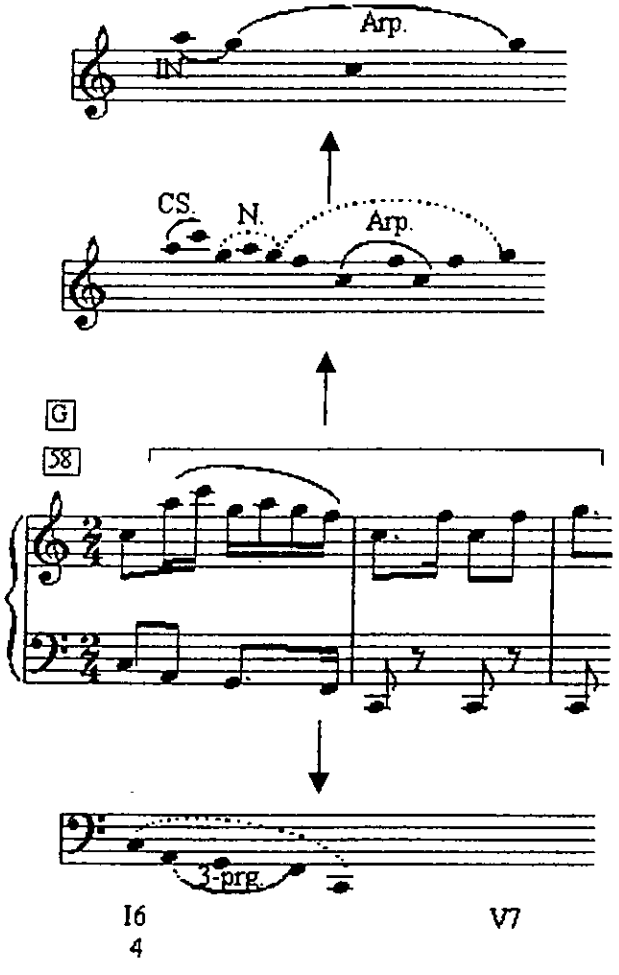
เมื่อทำ Reduction แนวทำนองห้องที่ 52 – 55 พบว่าเป็นเพียงการขยายโน้ต C ซึ่งสอดคล้องกับแนวเบส ที่แม้จะมีการขยายด้วยการใช้ Consonant Skip , Fourth-progressions และ Third-progressions แต่เมื่อทำการย่อรูปการใช้คอร์ด (Chordal Reduction) จะเห็นว่าเป็นเพียงการเคลื่อนจากคอร์ด I(F) ไปหาคอร์ด V7(C7) โดยขยายคอร์ด I สั้นๆผ่านการกระจายคอร์ด คือจาก F – C – F ดังแสดงในรูป 17 a

ส่วนประโยคเพลงในห้องที่ 55 – 57 มีทำนองเหมือนกับห้องที่ 52 – 54 เพียงแต่อยู่ในระดับเสียงที่ต่ำกว่า 1 ช่วงเสียง , ในแนวเบสมีการเปลี่ยนแปลง โดยขยายโน้ต C จากระดับเสียงที่สูงกว่ามาสู่ C ในระดับเสียงที่ต่ำกว่า(Descending Register Transfer) ผ่านการทำ Third-progressions และการกระจายคอร์ด ซึ่งเมื่อทำ Chordal Reduction พบว่าเป็นเพียงการขยายของคอร์ด V7 (C7)มาหาคอร์ด I^6_4 (F/C) ดังรูปที่ 18



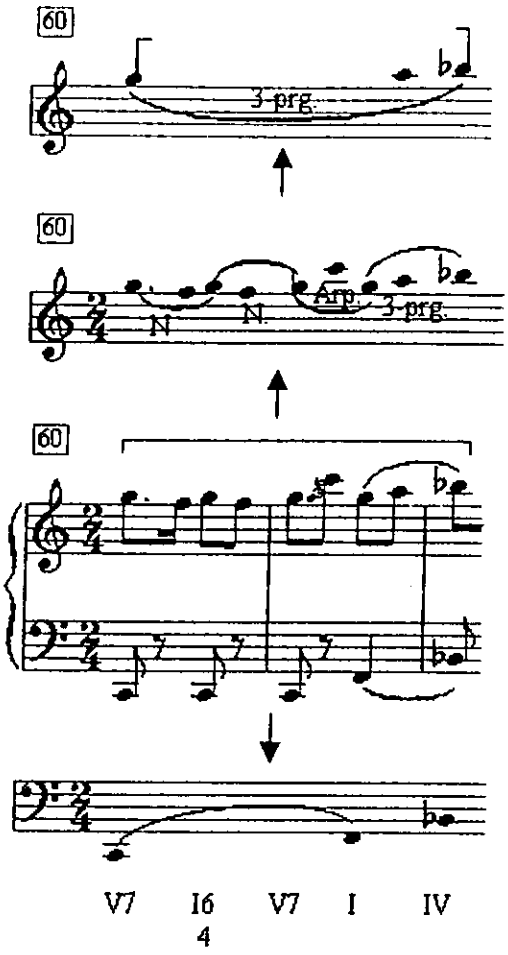
รูปที่ 18

ที่สัญลักษณ์ G แนวทำนองห้องที่ 58 – 59 เริ่มจากโน้ต A ถูกขยายผ่านการกระโดดหาโน้ตร่วมในคอร์ด คือ C แล้วจึงกระโดดหาโน้ตข้างเคียง ก่อนจะเข้าสู่โน้ต A อีกครั้ง จากนั้นเคลื่อนลงเป็นลำดับมาคู่ 3 (Third- progressions) คือจากโน้ต A – G – F เพื่อเข้าสู่โน้ต C ซึ่งถูกขยายผ่านการกระจายคอร์ด (Arpeggiation) คือ C – F – C สุดท้ายจึงมุ่งหาโน้ต G โดยมีโน้ต F เป็นโน้ตข้างเคียง (Neighbor Note) , ในแนวเบส ก็มีการขยายที่สอดคล้องกับแนวทำนอง โดยขยายโน้ต C ผ่านการทำ Third-progressions และเมื่อมองการขยายของคอร์ดผ่านการทำ Chordal Reduction พบว่าเป็นเพียงการเคลื่อนของคอร์ด I^6_4(F/C) , ไปหาคอร์ด V7(C7) ดังรูปที่ 19



รูปที่ 19

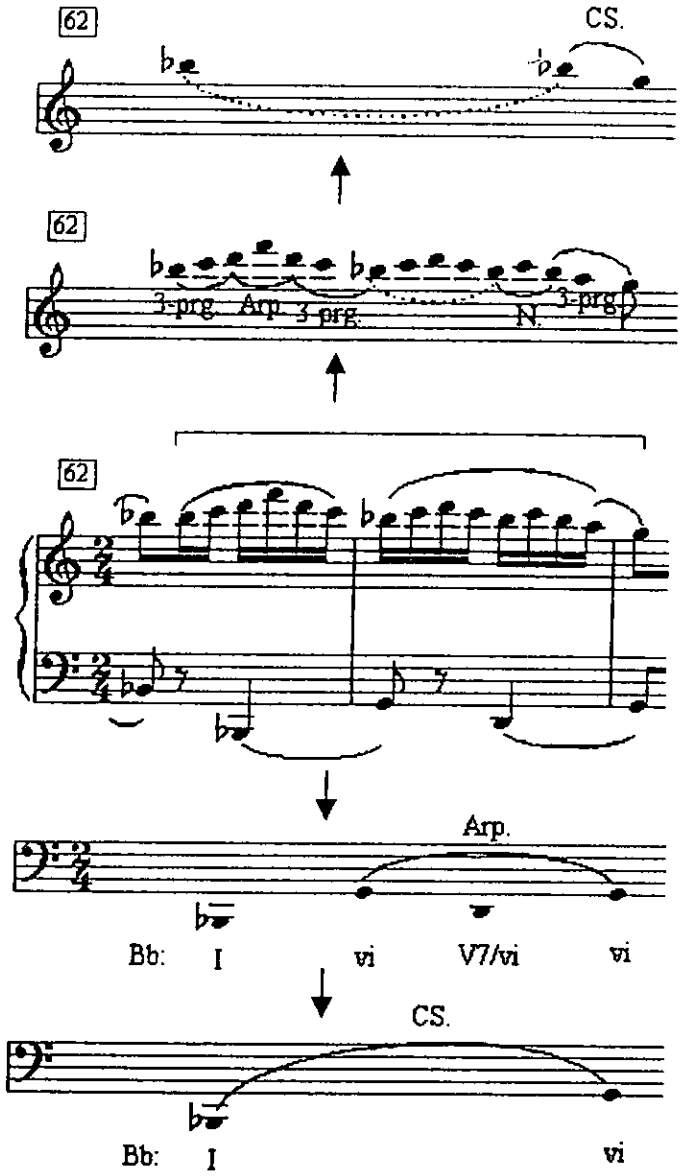
ประโยคเพลงห้องที่ 60-61 มีความต่อเนื่องจากประโยคเพลงก่อนหน้า โดยขยายโน้ต G เพื่อมุ่งหา Bb โดยผ่านโน้ตข้างเคียง คือ G – F – G , การกระจายคอร์ด(Arpeggiation) และ การเคลื่อนเป็นลำดับไปคู่ 3 (Third-progressions) คือ G – A – Bb ส่วนในแนวเบส คือการเคลื่อนจากคอร์ด V7(C7) – I(F) – IV(Bb) ดังรูป 20



รูปที่ 20

ห้องที่ 62-63 เป็นการขยายโน้ต Bb ต่อเนื่องจากประโยคเพลงก่อนหน้า เพื่อมุ่งหาโน้ต G , โดยการเคลื่อนจาก Bb ไปหา D ด้วย Third-progressions ,ขยายโน้ต D ผ่านการกระจายคอร์ด คือ D – F – D , ขยายโน้ต Bb อีกครั้งผ่านการเคลื่อนเป็นลำดับขั้น คือ Bb – C – D – C – Bb สุดท้ายจึงมุ่งหาโน้ต G ผ่าน Third-progressions คือ Bb – A – G

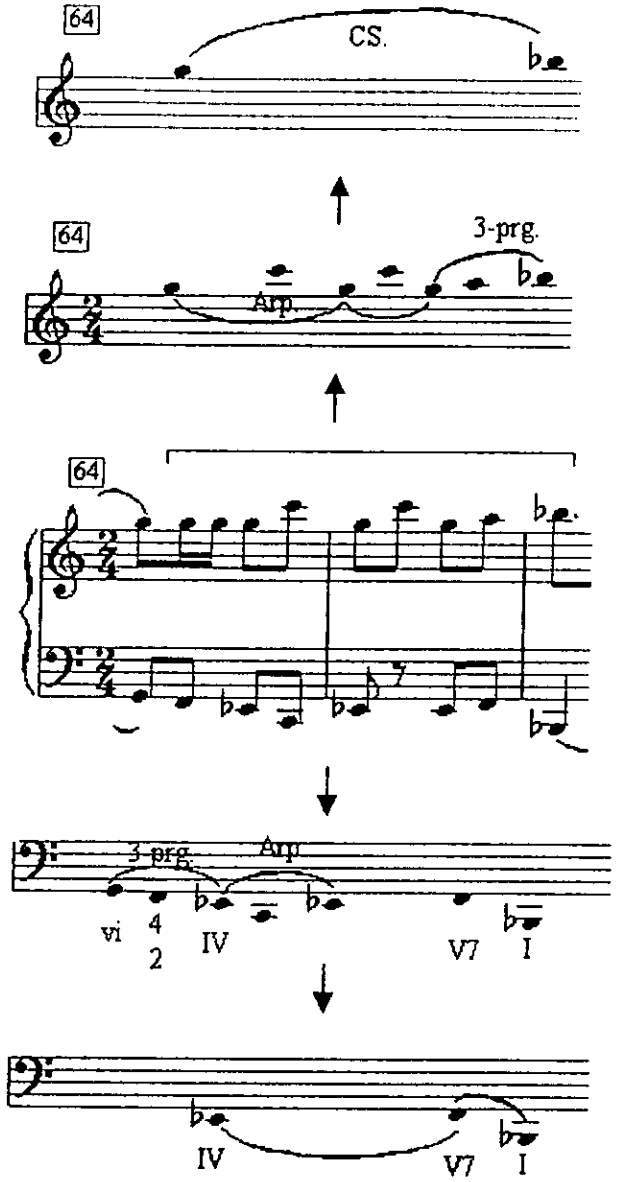
ขณะที่ในแนวเบสวิเคราะห์โครงสร้างคอร์ด จะเห็นว่ามีการย้ายบันไดเสียงจากคีย์ F ไปสู่ Bb เมื่อทำ Chordal Reduction พบว่าเป็นการเคลื่อนจากคอร์ด I(Bb) ไปสู่คอร์ด vi(Gm) ซึ่งสอดคล้องกับแนวทำนอง , โดยขยายโน้ต G ผ่านการกระจายคอร์ด ที่โน้ต G – D – G ทั้งนี้โน้ต D ทำหน้าที่เป็น V7/vi(D7) ดังรูป21



รูปที่ 21

ห้องที่ 64-65 เป็นการขยายโน้ต G เพื่อมุ่งหาโน้ตหลัก (Tonic Note) คือ Bb โดยผ่านการกระจายคอร์ดที่โน้ต G – C – G และการเคลื่อนเป็นลำดับขึ้นไปคู่ 3 (Third-progressions) คือ G – A – Bb

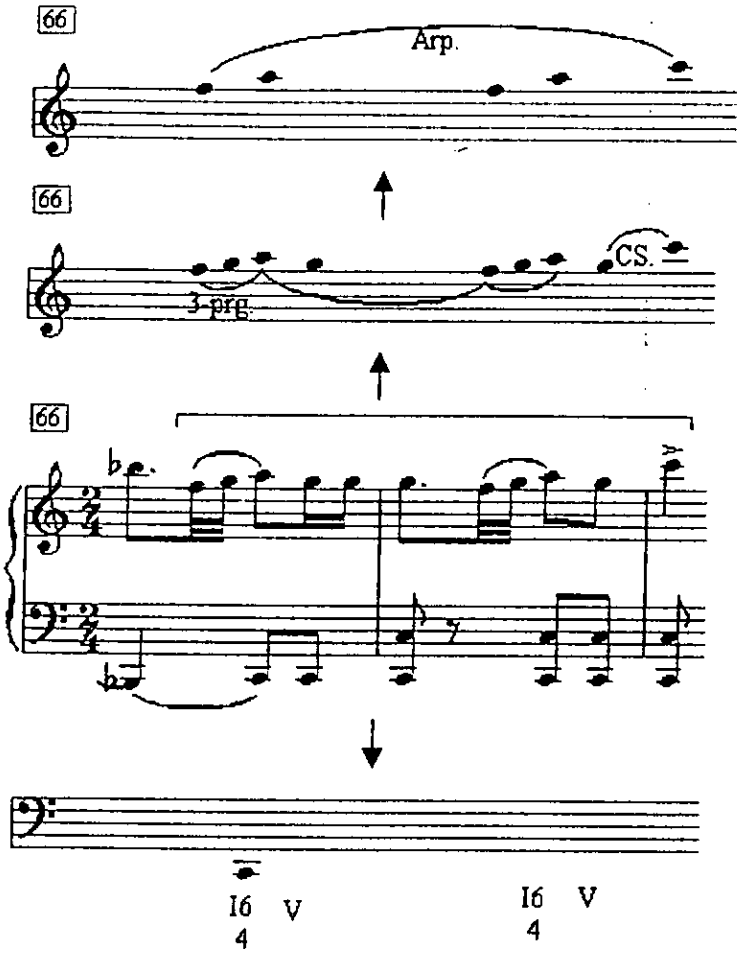
ในแนวเบส จะเห็นการเคลื่อนลงเป็นลำดับขั้นไปคู่ 3 คือจากโน้ต G (ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ด vi) เคลื่อนไปหาโน้ต Eb(ทำหน้าที่เป็นคอร์ด IV) จากนั้นขยายโน้ต Eb ผ่านการกระจายคอร์ด คือ Eb – C – Eb สุดท้ายจึงเข้าสู่โน้ต Bb ผ่าน F ซึ่งทำหน้าที่เป็น V7(F7) , เมื่อทำการย่อรูปจะเห็นว่าเป็นการขยายโน้ต F เพื่อมุ่งหาโน้ต Bb นั่นคือการเคลื่อนของคอร์ด I^6_4 – V7 – I ดังรูป 22



รูปที่ 22

ที่สัญลักษณ์ H เริ่มตั้งแต่ห้องที่ 66-จบเพลง เป็นการกลับมาที่บันไดเสียงเดิมคือF โดยสังเกตุว่าโน้ตหลักของแนวทำนองมักประกอบด้วย โน้ตที่มาจากโครงสร้างของคอร์ด F ซึ่งเป็นคอร์ดหลัก

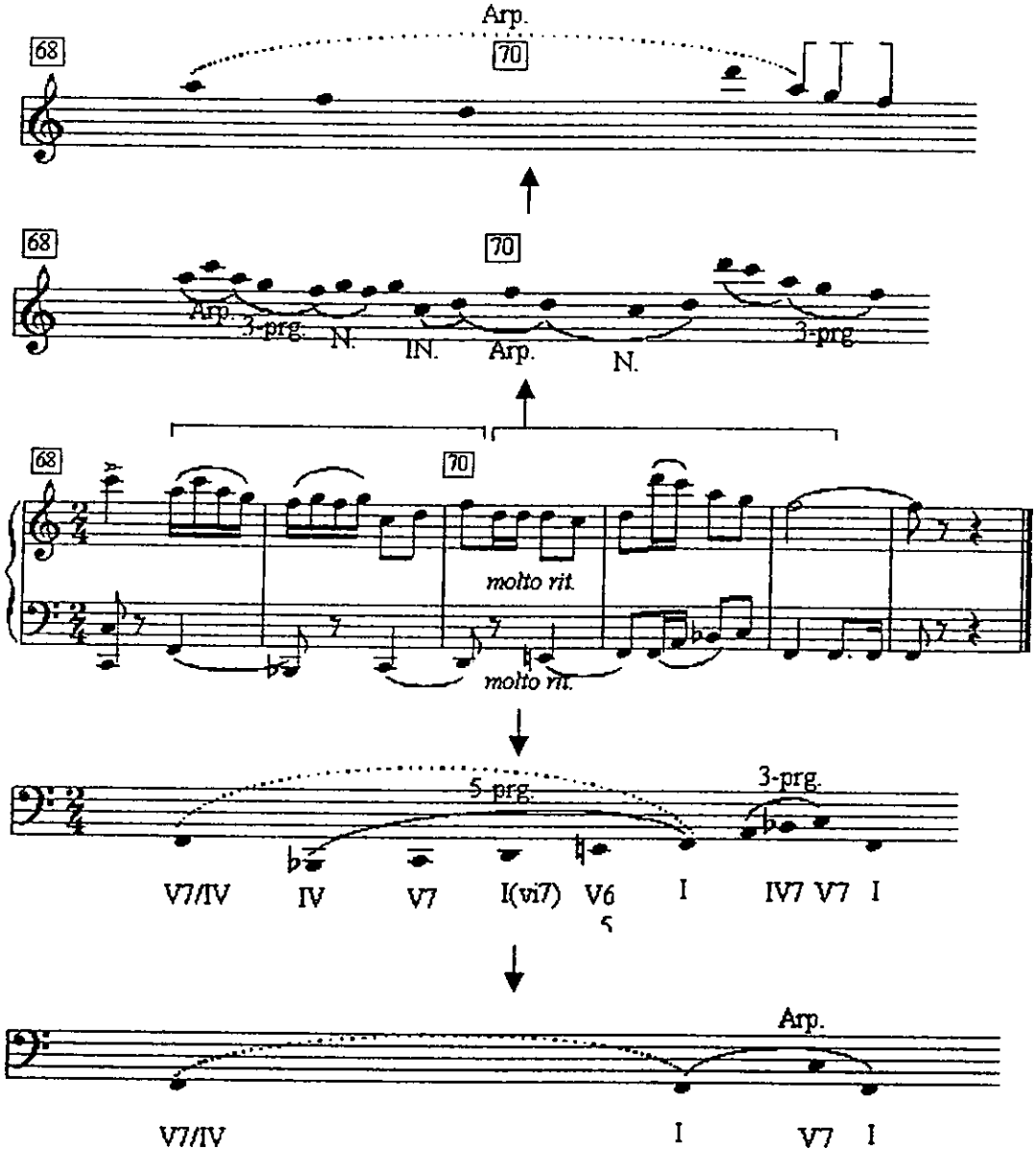
แนวทำนองในห้องที่ 66-67 ,เริ่มจากโน้ต F จากนั้นใช้ Third-progressions เคลื่อนขึ้น-ลง และจบด้วยการกระโดดจากโน้ต G ไปสู่โน้ต C , ส่วนในแนวเบส มีเพียงโน้ต C ซึ่งทำหน้าที่เป็นทั้งคอร์ด $I^6_4(F^{/C})$ และV(C) ดังรูป 23



รูปที่ 23

ห้องที่ 68-73 มีความต่อเนื่องกัน โดยในห้องที่ 68-69 แนวทำนองเริ่มจากการขยายตัว A ผ่านการใช้การกระจายคอร์ดที่ A – C – A และเข้าหาโน้ต F ผ่าน passing note คือ G , จากนั้นขยายโน้ต F ผ่านโน้ตใกล้เคียง คือ โน้ต G อีก ก่อนที่จะเคลื่อนจากโน้ต C ไปสู่โน้ต F โดยมีโน้ต D เป็นโน้ตข้างเคียงที่ไม่ครบรูป, ส่วนในห้องที่70-73 แนวทำนองเริ่มจากขยายโน้ต D ผ่านโน้ตข้างเคียง คือ C จากนั้น กระโดดไปหาโน้ต D ในระดับเสียงที่สูงกว่า 1 ช่วงเสียงและทำหน้าที่เป็นโน้ตข้างเคียงที่ไม่ครบรูปของ C สุดท้ายทำ Consonant Skip เข้าหาโน้ต A และจบด้วยการเคลื่อนลงจากโน้ตลำดับที่ 3(Descent from 3)ซึ่งเป็นหลักสำคัญของเชงเกอร์ คือ A – G – F

เมื่อย่อแนวทำนอง พบว่า เป็นเพียงการกระจายคอร์ดของโน้ตที่เป็นโครงสร้างของคอร์ด F ซึ่งเป็นคอร์ดหลัก ,ขณะที่แนวเบส เริ่มจากการขยายคอร์ด I(F) ผ่านการใช้การคลื่อนเป็นลำดับไปคู่ 5 (Fifth-progressions)ที่โน้ต Bb – C – D – E – F โดยใช้คอร์ด IV(Bb) – V7(C7) – I($F^{/D}$) – $V^6{}_5(C7^{/E})$ – I(F) และการเคลื่อนเป็นลำดับไปคู่ 3(Third-progressions) คือจากโน้ต A – Bb – C, เมื่อทำ Chordal Reduction กับแนวเบสพบว่าเป็นการเคลื่อนในลักษณะกระจายคอร์ด หรือ Bass Arpeggiation คือ F – C – F ดังรูปที่ 24


Arp.
68
70
Arp.
3-prg.
N.
IN.
Arp.
N.
3-prg.
molto rit.
molto rit.
5-prg.
3-prg.
V7/IV
IV
V7
I(vi7)
V6
I
IV7 V7 I
Arp.
V7/IV
I
V7 I

รูปที่ 24

****

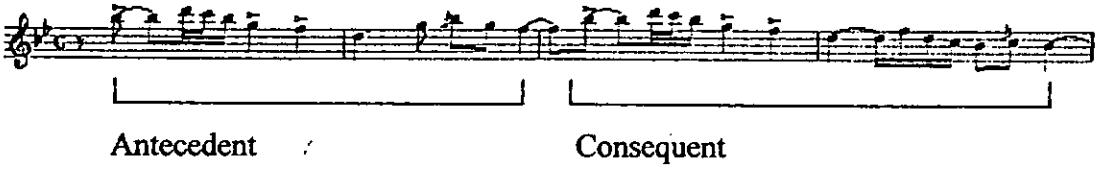
วิเคราะห์เพลงต้นบรเทศ

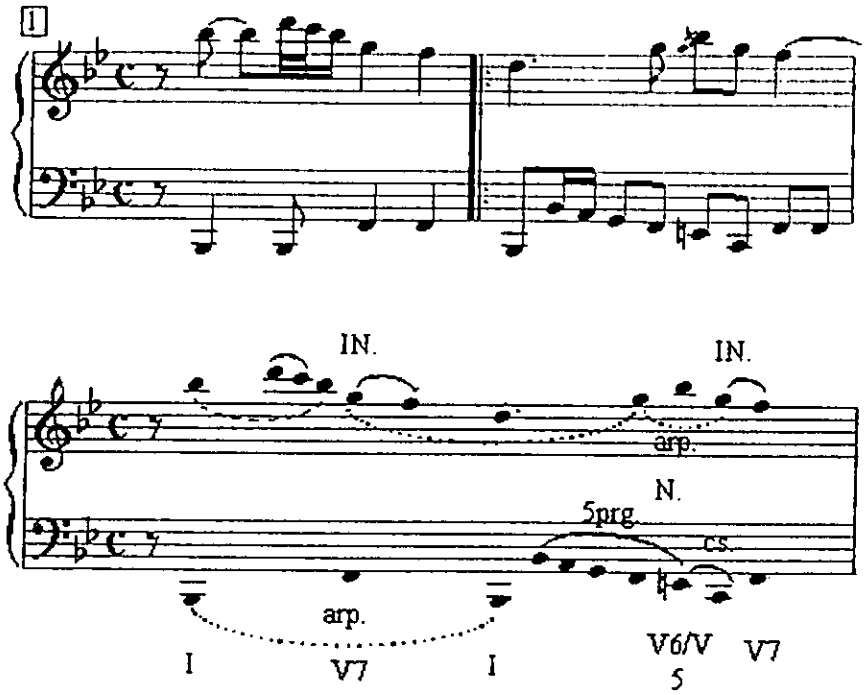
เพลงต้นบรเทศเป็นเพลงเก่าที่มีมาแต่โบราณ บรรเลงโดยวงปี่พาทย์มโหรี แต่เดิมพระเจนดุริยางค์ได้เรียบเรียงเสียงประสานเพลงนี้สำหรับวงดุริยางค์กรมศิลปากร(วงเครื่องสายฝรั่งหลวง) ต่อมาในปีพ.ศ.๒๔๙๘ ขณะที่พระเจนดุริยางค์รับราชการที่กรมตำรวจได้นำมาปรับปรุงใหม่ให้ใช้บรรเลงด้วยวงโยธวาธิต โดยเรียบเรียงสำหรับเครื่องดนตรี 3 กลุ่มคือ กลุ่มเครื่องลมไม้ ได้แก่ ฟรุทและปิคโคโล, Ebคลาริเนท, โอโบ, Bbคลาริเนทและ บาสซูน กลุ่มเครื่องลมทองเหลือง ได้แก่ Ebอัลโตแซกโซโฟน, Bbเทเนอร์แซกโซโฟน, Ebบาริโทนแซกโซโฟน, Bbเบสแซกโซโฟน, Ebฮอร์น, Bbคอร์เนท, Bbบาริโทน, ทรอมโบน, เบสทรอมโบน, ยูโฟเนียม และเบส กลุ่มเครื่องเคาะ ได้แก่ กลองและฉาบ

มีความยาวทั้งสิ้น 35 ห้อง โดยสามารถแบ่งตามสัญลักษณ์ที่ปรากฏบนโน้ตเพลงที่คัดลอกโดย นายบุญเลิศ กาศสุวรรณ ได้ดังนี้

- ห้องที่ 1 ถึงห้องที่ 8 ไม่มีการกำหนดชื่อและสัญลักษณ์ในท่อนนี้ แต่เป็นท่อนที่มีแนวทำนองเด่นและจดจำง่าย
- ท่อน A เริ่มจากห้องที่ 9 ถึง 16
- ท่อน B เริ่มจากห้องที่ 17 ถึง 24
- ท่อน C เริ่มจากห้องที่ 25 ถึง 32
- ห้องที่ 33 เป็นการซ้ำห้องที่ 1 ในประทุน 1 เพื่อกลับไปเครื่องหมายย้อน
- ห้องที่ 34 – 35 เป็นประทุนที่ 2 เพื่อการลงจบ

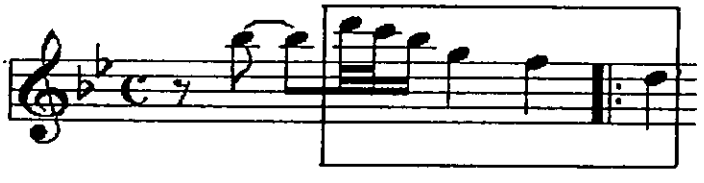
เกี่ยวกับประโยคเพลง เพลงนี้มีความยาวประโยคเพลงเท่ากับ 2 ห้อง โดยประโยคเพลงแรกกับ ประโยคเพลงถัดไป มีลักษณะ ถาม – ตอบ หรือที่เรียกว่า Antecedent - Consequent ต่อกัน และเริ่มต้นด้วยจังหวะยก (Syncopation) ในจังหวะที่ 1 ดังรูปที่ 1

รูปที่ 1

รูปที่ 2 ในหน้าถัดไปแสดงการความสัมพันธ์ของแนวทำนองและแนวเบส ของประโยคเพลงห้องที่ 1-2 โดยผ่านการขยาย (Prolongation) ด้วยวิธีต่างๆ

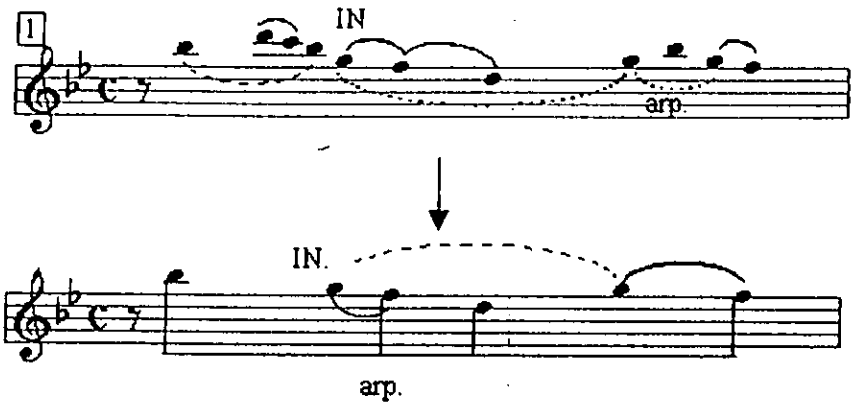


รูปที่ 2

จากรูป แนวทำนองเริ่มด้วยโน้ต Bb ถูกขยายโดยผ่านการกระโดดไปคู่ 3 ที่ตัว D จากนั้นจึงทำ Third Progression มีตัว C เป็นโน้ตผ่าน, เชงเกอร์เรียกวิธีนี้ว่า Reaching Over การขยายโน้ตตัว Bbมีความสำคัญเนื่องจากเป็นตัวหลักของ Tonic Key จากนั้นจึงมุ่งไปหาโน้ตตัว D ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ด I (Bb)และถูกแนะนำมาก่อนหน้าแล้วในระดับเสียงที่สูงกว่า (รูป 2a) คือ เคลื่อนจาก G-F-D โดยโน้ต G ทำหน้าที่เป็นโน้ตข้างเคียงที่ไม่ครบรูป (Incomplete Neighbor Note) ภายใต้เสียงประสานของคอร์ด V (F)

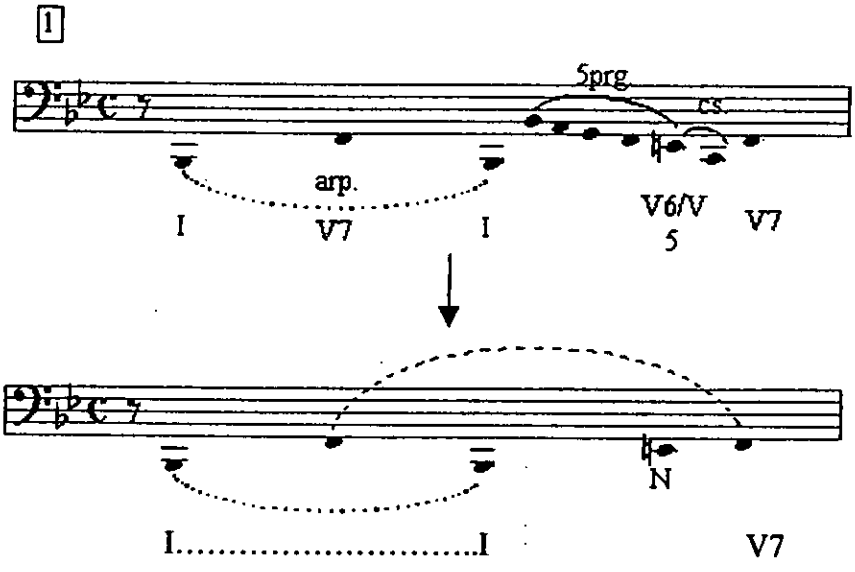
การมุ่งจาก โน้ต Bb สู่ D เป็นการย้ำถึง Tonic Chord คือ Bb สอดคล้องกับแนวเบส ที่เคลื่อนจาก I-V-I , สุดท้ายขยายตัว G อีกครั้งด้วยการกระจายโน้ต (Arpeggiation) จาก G-Bb-G และเกลา (Resolution) เข้าสู่ F ในท้ายประโยค

รูปที่ 2a

เมื่อย่อรูป (Reduction) แนวทำนองในประโยคเพลงนี้ ดังรูป 2b จะเห็นว่ามีโน้ตที่สำคัญ คือ Bb,F,D,F ซึ่งเป็นการกระจายคอร์ด หรือ Arpeggiation นั่นเอง โดยมีโน้ต G ทำหน้าที่เป็นโน้ตข้างเคียงที่ไม่ครบรูป



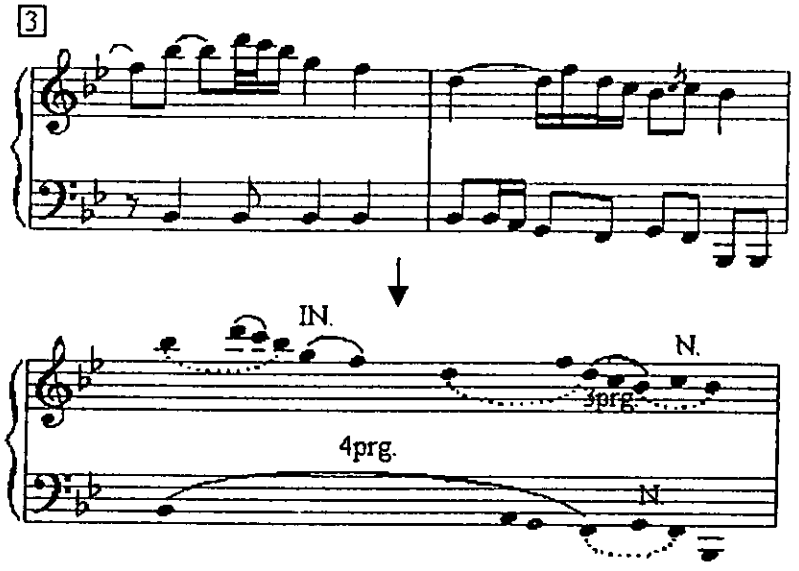
รูปที่2b

ส่วนเสียงประสานในแนวเบส มีการขยายคอร์ด I (Bb) สั้นๆ โดยการกระจายคอร์ด คือ กระโดดไปหาโน้ต F ซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ด Bb ขณะเดียวกัน ก็ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V7 จากนั้นก็ขยาย Bb ต่อโดยกระโดดไปในระดับเสียงที่สูงกว่า 1 ช่วงเสียง(Shift of Register) แล้วจึงสร้าง Fifth-Progressions ผ่าน โน้ต A-G-F เข้าหาโน้ต E ซึ่งทำหน้าที่เป็นโน้ตข้างเคียงที่ไม่ครบรูปของโน้ต F และทำหน้าที่เป็นคอร์ด V7/V ดังรูป 2c



รูปที่ 2 c

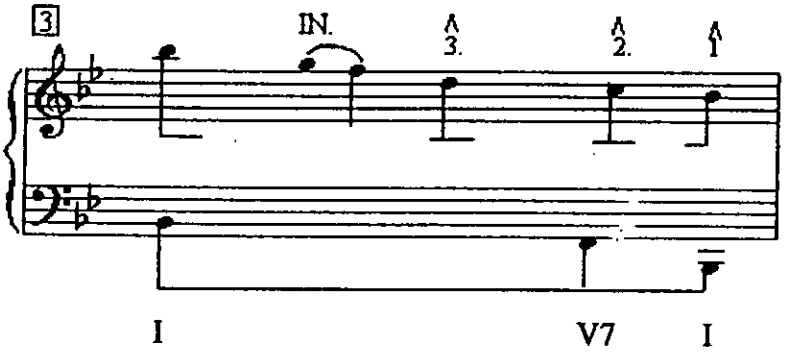
จากรูปที่2c เมื่อย่อรูปของคอร์ด (Chordal Reduction) สามารถสรุปว่ามีการเคลื่อนของคอร์ด I ไปหา คอร์ด V7 โดยผ่านโน้ต E เนเชอรัล ที่เป็น Neighbor Note และทำหน้าที่ เป็น $V^6{}_5$/ V



รูปที่ 3

ประโยคเพลงในห้องที่ 3-4 เป็น Consequent ของห้องที่ 1-2 โดยในห้องที่ 3 เหมือนกับห้องที่ 1 ดังที่กล่าวในตอนต้น ส่วนในห้องที่ 4 มีการขยายโน้ตตัว D สั้นๆ ด้วยวิธีกระจายคอร์ด (Arpeggiation) คือจากโน้ต D-F-D ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 3 และ 5 ของคอร์ด I (Bb) จากนั้นจึงมุ่งหาโน้ต Bb โดยใช้ Third-Progressions มีตัว C เป็นโน้ตผ่าน สุดท้ายจึงขยายตัว Bb อีกครั้งผ่านการใช้ Neighbor Note คือตัว C

ในแนวเบส เริ่มจากโน้ตตัว Bb จากนั้นจึงทำ Fourth-Progressions ผ่านโน้ต A – G – F และขยายโน้ต F ซึ่งทำหน้าที่เป็น Dominant Chord (V7) โดยใช้โน้ตข้างเคียงที่สูงกว่า (Upper Neighbor Note) คือ ตัวG จากนั้นจึงส่งเข้าหาคอร์ด I (Bb)



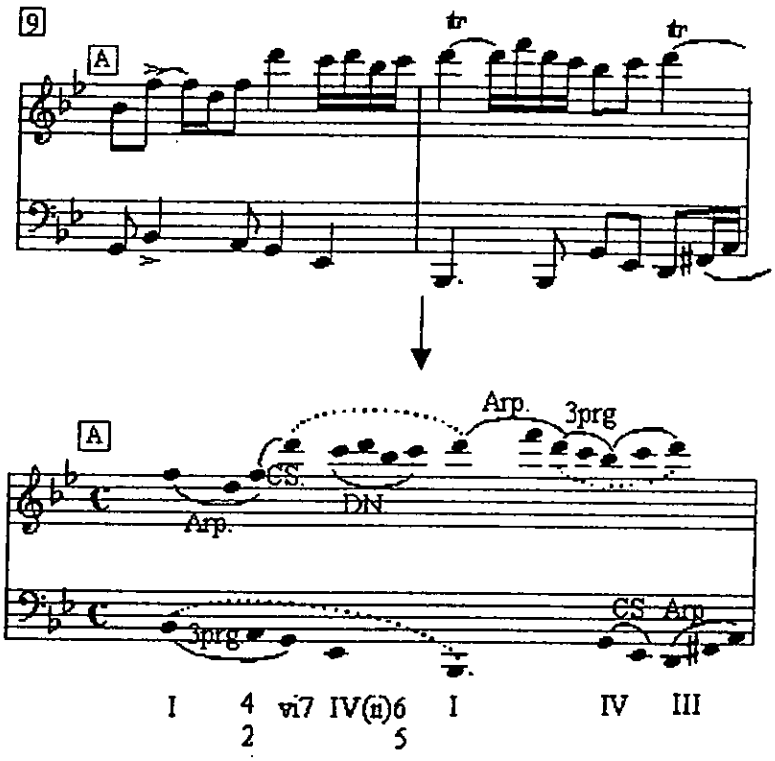
รูปที่ 3a

เมื่อย่อรูป จากห้องที่3-4 แล้ว จะได้ดังรูป 3a โดยมีการเคลื่อนจากเสียงในลำดับขั้นที่ 3 ในบันไดเสียงหลัก คือ ตัวD ไปหาเสียงในลำดับขั้นที่ 2 คือตัวC และเข้าสู่โน้ตหลัก (Tonic Note) คือตัวBb ในท้ายประโยค เชงเกอร์เรียกวิธีการนี้ว่า การเคลื่อนลงจากเสียงที่ 3 (Descent from 3) ซึ่งช่วยสร้างความสมบูรณ์ในการจบประโยคเพลง และสอดคล้องกับแนวเบสที่เคลื่อนจากคอร์ด I – V7 และเข้าสู่คอร์ด I ในที่สุด

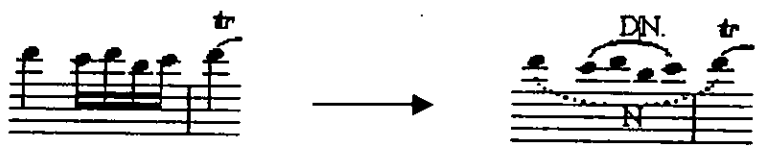
*ห้องที่ 5 - 8 เป็น การซ้ำ (Repetition) ของห้องที่ 1- 4

ประโยคเพลงห้องที่ 9 – 10 (รูปที่ 4) ,แนวทำนองเริ่มด้วยการกระจายคอร์ดที่ไม่ครบรูป (Incomplete Arpeggiation) คือ D-F-D เพื่อมุ่งไปโน้ตตัว D ที่สูงกว่า,จากนั้นจึงขยาย (Prolongation) โน้ต D อีก โดยใช้โน้ตข้างเคียง คือตัว C ขณะเดียวกันก็สร้าง Double Neighbor Note ให้กับโน้ต C ด้วย (รูปที่ 4a) สังเกตุว่าโน้ต D เป็นโน้ตที่สำคัญ คือเป็นโน้ตตัวที่ 3 ในคอร์ด Bb

ห้องที่ 10 มีลักษณะที่คล้ายคลึงกับห้องที่ 9 คือมีการขยายโน้ตตัว D โดยใช้การกระจายคอร์ด (Arpeggiation) และใช้โน้ตผ่านที่เป็น Third Progressions คือจาก D – C – Bb

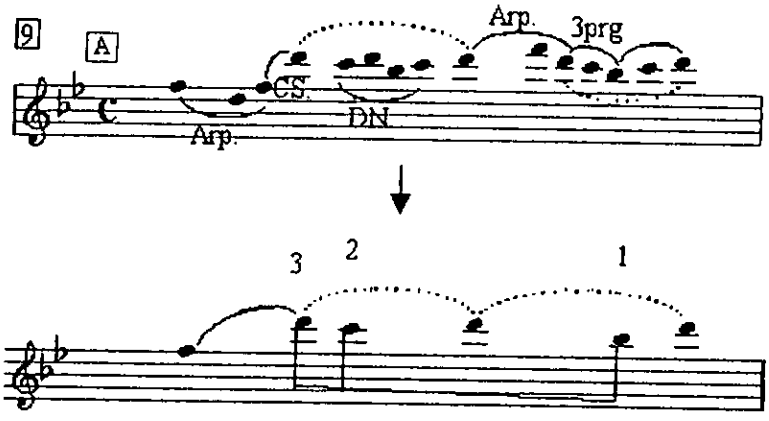


รูปที่ 4



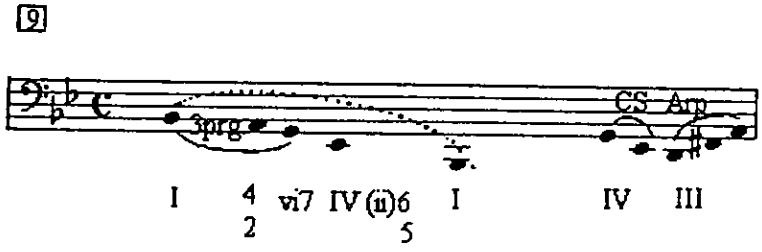
รูปที่ 4a

เมื่อทำการย่อรูป (Reduction) แนวทำนองในห้องที่ 9-10 จะเห็นโน้ตที่เป็นโน้ตหลัก (Structural Note) ของประโยคเพลง คือ D – C – Bb – D ซึ่งเป็นการเคลื่อนจากโน้ตตัวที่ 3 ของบันไดเสียง Bb ดังรูป 4b



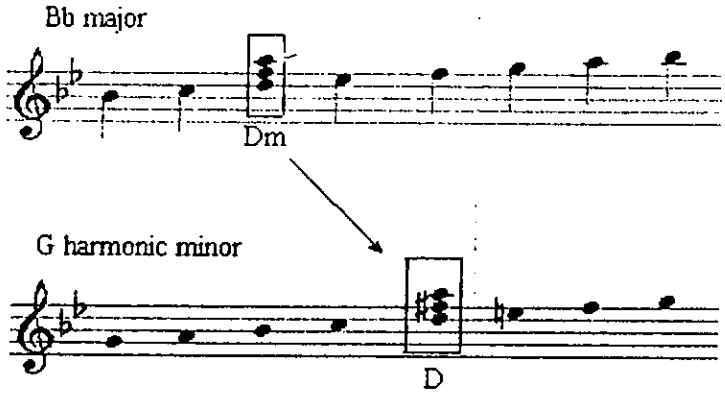
รูป 4b

แนวเบสในห้องที่ 9-10 เป็นการขยาย คอร์ด I (Bb) เริ่มด้วยการใช้โน้ตผ่านที่เป็น Third Progressions นั่นคือ จาก Bb – A – G ,เมื่อวิเคราะห์โครงสร้างคอร์ด จะเห็นการเคลื่อนของคอร์ด Bb – Bbmaj7 – Bb6(Gm7) ซึ่งช่วยเพิ่มสีสันของเสียงประสาน จากนั้นจึงทำ Consonat Skip ไปที่โน้ตตัว Eb ที่ทำหน้าที่ เป็นคอร์ด IV (II^6_5) แล้วจึงส่งเข้าหาคอร์ด I เป็นการพักประโยคเพลงแบบ Plagal Cadence ในช่วงสั้นๆ (รูป 4c)



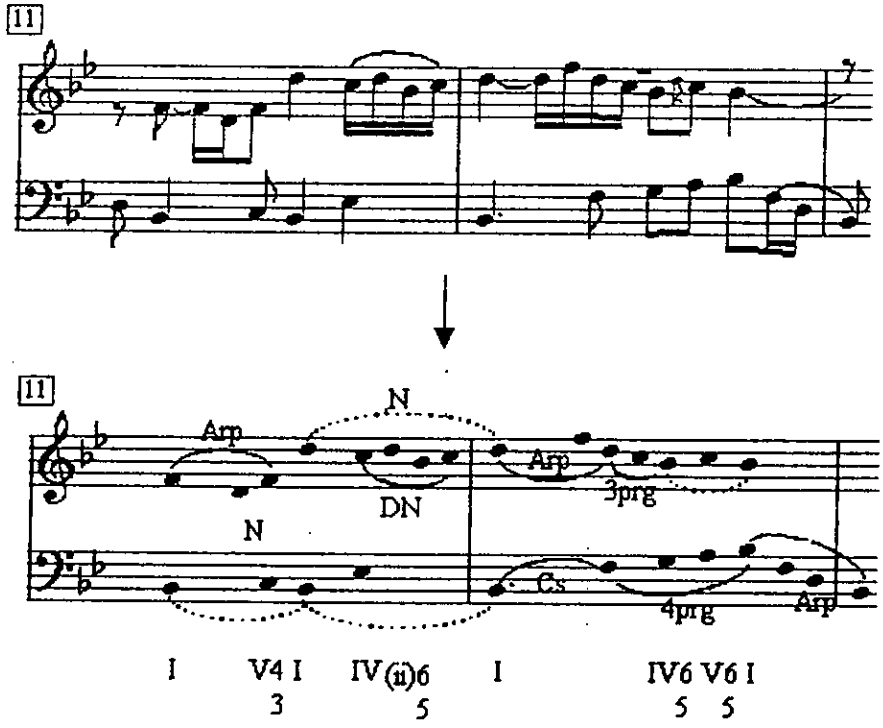
รูป 4 c

ในช่วงท้ายของประโยคเพลงพระเจนดุริยางค์ได้พยายามเพิ่มสีสันให้กับเพลง โดยใช้คอร์ด III ที่เป็น Major (ทั้งที่ในบันไดเสียง Bb คอร์ดนี้ควรเป็น minor) ซึ่งนำมาจาก Relative Minor ของ Bb นั่นคือ Gm จากรูป 4 e เห็นได้ว่าเมื่อสร้างคอร์ดบนโน้ตตัวที่ 6 ในบันไดเสียง G harmonic minor จะได้คอร์ด D major



รูป 4e

ห้องที่ 11-12 เป็นประโยคเพลงที่ตอบหรือเรียกว่า เป็น Consequent ของประโยคเพลงในห้องที่ 9-10 แนวทำนองมีลักษณะคล้ายกัน คงมีความเปลี่ยนแปลงเล็กน้อยที่ท้ายประโยคเพลง, ในส่วนที่มีความเปลี่ยนแปลงอย่างเห็นได้ชัดปรากฏในแนวเบส ดังรูปที่ 5

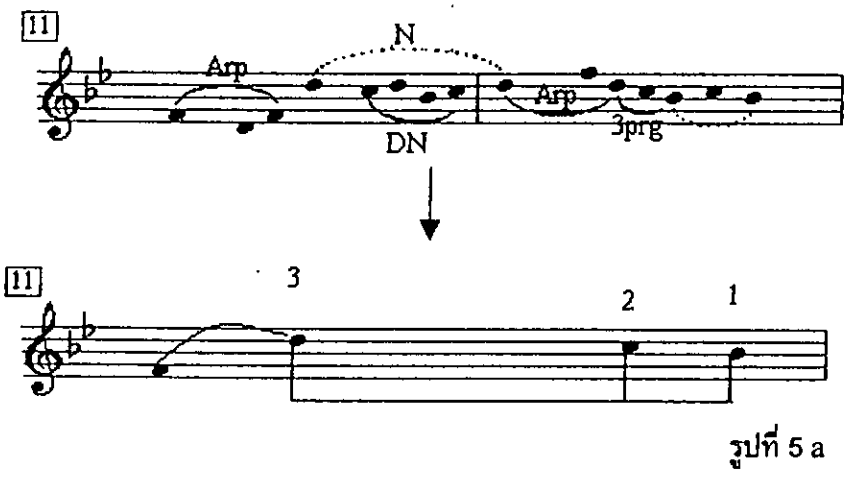


รูปที่ 5

จากรูปจะเห็นว่า แนวทำนองในห้องที่ 11 มีการยืดขยายโน้ต F และ D เหมือนในห้องที่ 9 และใช้วิธีเดียวกัน ดังที่ได้อธิบายไว้ตอนต้น

ในห้องที่ 12 เป็นการขยายโน้ตตัว D ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 3 ของคอร์ดหลัก (Tonic) โดยใช้การกระจายคอร์ด จากโน้ต D – F – D จากนั้นจึงใช้โน้ตผ่านในลักษณะ Third Progressions คือจากโน้ต D – C เข้าหาโทนิค คือ Bb ตามด้วยการขยายโทนิค ด้วยโน้ตข้างเคียง คือตัว C

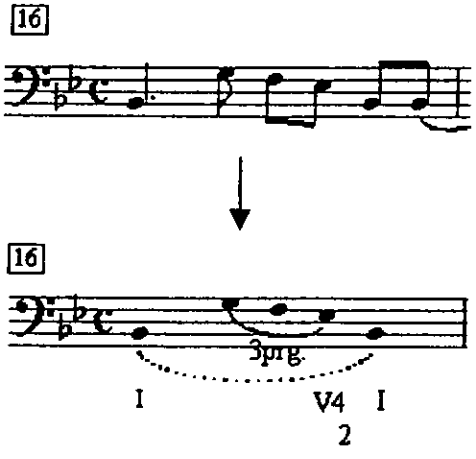
การขยายโน้ต D แล้วมุ่งหาโน้ต Bb อันเป็นโน้ตตัวหลัก หรือ Tonic ของเพลง ด้วยรูปแบบหรือ Diminutions ในลักษณะต่างๆ อีกทั้งใน Diminutions เหล่านั้นยังปรากฏโน้ต C เป็นส่วนประกอบสำคัญ ชี้ให้เห็นถึง หลักสำคัญของเชงเกอร์ ที่ว่าด้วยการเคลื่อนลงของโน้ตตัวที่ 3 หรือที่เรียกว่า Fundamental Descent ดังรูป 5a



รูปที่ 5 a

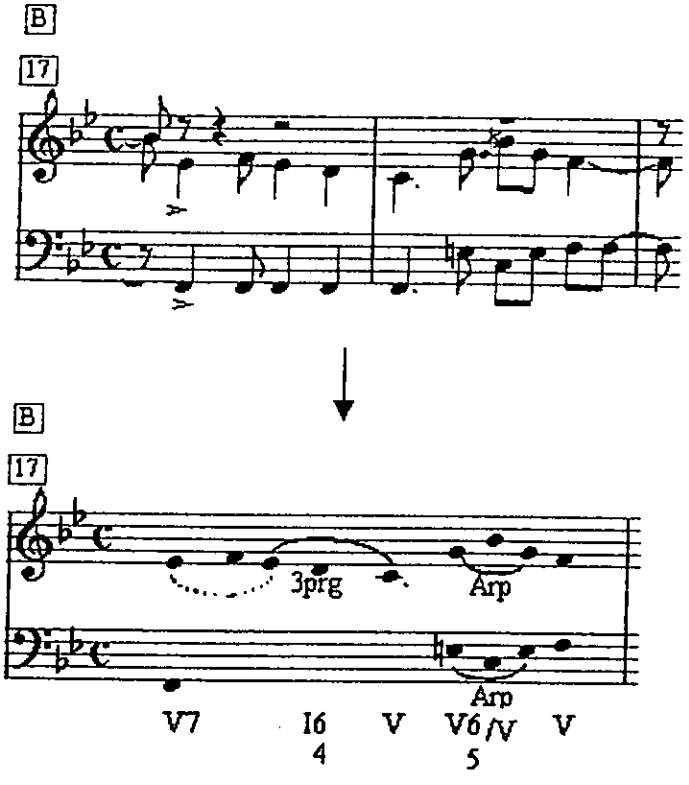
*ห้องที่ 13-16 เป็นการซ้ำห้องที่ 9-12 มีเพียงแนวเบสในห้องที่ 16 ที่เปลี่ยนแปลง

แนวเบสในห้องที่ 16 มีการเปลี่ยนแปลงเพื่อเตรียมเข้าสู่ท่อน B ,จากรูป 5b จะเห็นว่าเป็นการขยายคอร์ด I แม้จะมีการสร้าง Cadence สั้นๆจากคอร์ด V4/2 – I แต่ก็เพื่อจะนำเข้าสู่คอร์ด V7 ใน Root Position ห้องถัดไป โดยเริ่มจากโน้ตตัวหลัก Bb จากนั้นจึงเคลื่อนในลักษณะ Passing Tones จากตัว G – F – Eb แล้วกลับเข้าหาโน้ตหลักอีกครั้ง



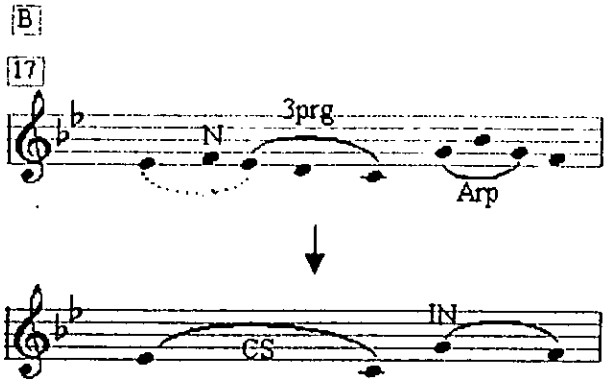
รูป 5b

ประโยคเพลงห้องที่ 17-18 (รูปที่ 6) เริ่มด้วยการขยายโน้ตตัว Eb ซึ่งเป็นโน้ตตัวที่ 7 ของคอร์ด V7 (F7) โดยการใช้โน้ตข้างเคียง คือจาก Eb – F – Eb แล้วทำ Third-Progressions โดยมีโน้ตตัว D เป็นโน้ตผ่าน , การเคลื่อนของโน้ต Eb – F – Eb แล้วมุ่งหาโน้ต C ทำให้ความชัดเจนของคอร์ด V7 มีมากขึ้น เนื่องจากทั้งหมดเป็นโน้ตร่วมของคอร์ด จากนั้นจึงเข้าสู่คอร์ด C7 ซึ่งเป็น V7 of V โดยในแนวทำนองใช้การกระจายคอร์ดจากโน้ตตัวที่ 5 และตัวที่และตัวที่ 7 ของคอร์ด C7 นั่นคือ G – Bb – G ขณะที่ในแนวเบสก็ใช้การกระจายคอร์ดเช่นเดียวกัน โดยเริ่มจากโน้ต E – C – E , สังเกตุการเคลื่อนของทั้ง 2 แนวเป็นในลักษณะที่ตรงกันข้าม (Contrary Motion) และใช้โน้ตร่วมในคอร์ด C7 ต่อจากนั้นจึงมุ่งเข้าหาโน้ตตัว F เป็นการส่งคอร์ด V7/V (C7) เข้าหา V(F) อย่างชัดเจน



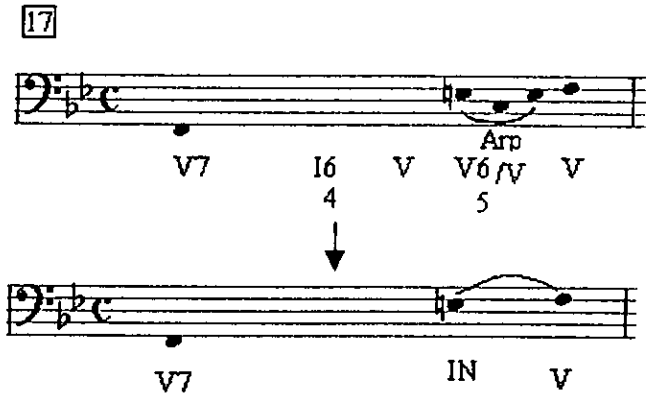
รูปที่ 6

เมื่อย่อ(Reduction) แนวทำนองห้องที่ 17-18 จะเห็นว่าประโยคเพลงนี้เป็นเพียงการเคลื่อนจากโน้ต Eb เข้าสู่ F โดยผ่านการทำ Consonant Skip และ Incomplete Neighbor Note ดังรูป 6a

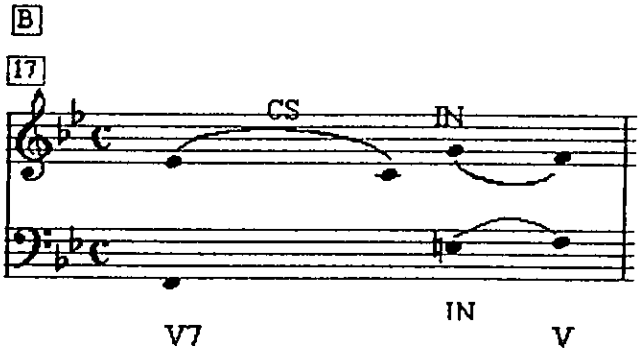


รูป 6a

ในส่วนของแนวเบส แม้จะมีการเคลื่อนไปหาโน้ต E แล้วทำ Arpeggiation ที่โน้ต E – C – E แต่เมื่อทำ Reduction แล้ว จะเห็นถึงการขยายของคอร์ด V โดยการใช้โน้ตข้างเคียงที่ทำหน้าที่เป็น V7/V ดังรูป 6b

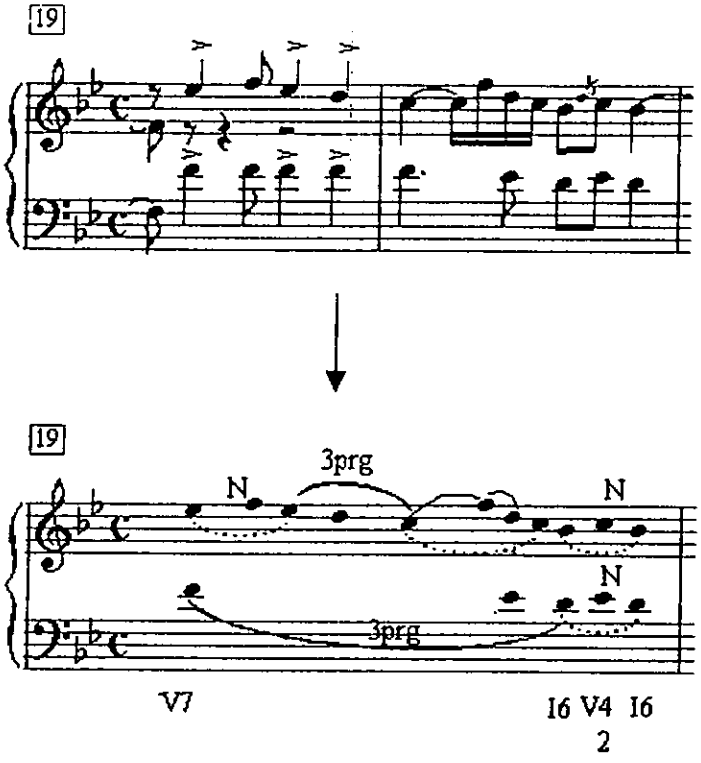


รูป 6b



รูป 6c แสดงการย่อแนวทำนองและแนวเบส

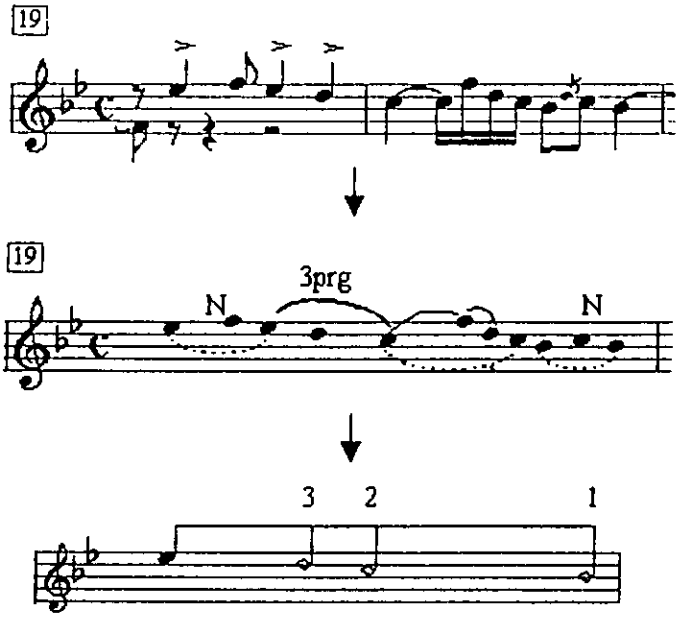
ห้องที่ 19-20 เป็นประโยคเพลงที่ตอบ หรือเป็น Consequent ของห้องที่ 17-18 เห็นได้ชัดจากการใช้กลุ่มของเครื่องดนตรีที่บรรเลงเล็กลง แนวทำนองมีลักษณะคล้ายกัน คงเปลี่ยนแปลงบ้างในท้ายห้อง ดังรูป 7



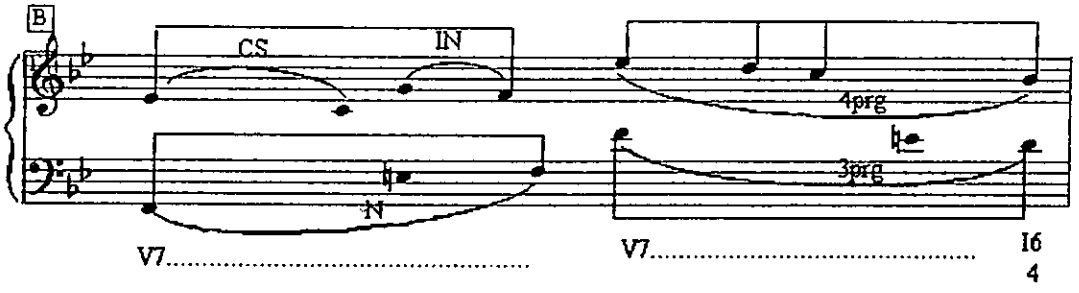
รูปที่ 7

จากรูป 7 เมื่อขยายโน้ต Eb เพื่อมุ่งหาโน้ต C โดยใช้โน้ตผ่าน (passing note) ดังที่กล่าวในประโยคเพลงห้องที่ 17-18 แล้ว ต่อไปก็ยังคงขยายโน้ตตัว C ซึ่งเป็นโน้ตร่วมของคอร์ด F7(V7) ด้วยการใช้การกระโดดไปหาโน้ตร่วมในคอร์ด (Consonant Skip) และการใช้โน้ตข้างเคียงที่ไม่ครบรูป (Incomplete Neighbor Note) จากนั้นจึงมุ่งเข้าสู่โน้ตหลัก (Tonic Note) คือ Bb ซึ่งถูกขยายช่วงสั้นๆผ่านโน้ตข้างเคียงคือตัว C

เมื่อทำ Reduction แนวทำนองห้องที่ 19-20 แล้ว จะได้การเคลื่อนของเสียงที่เป็น Fourth Progressions คือจากโน้ต Eb – D – C – Bb และเห็นการเคลื่อนลงของโน้ตตัวที่ 3 ที่เรียกว่า Descent from 3 หรือ Fundamental Descent ตามหลักทฤษฎีของเชงเกอร์ ดังรูป 7a



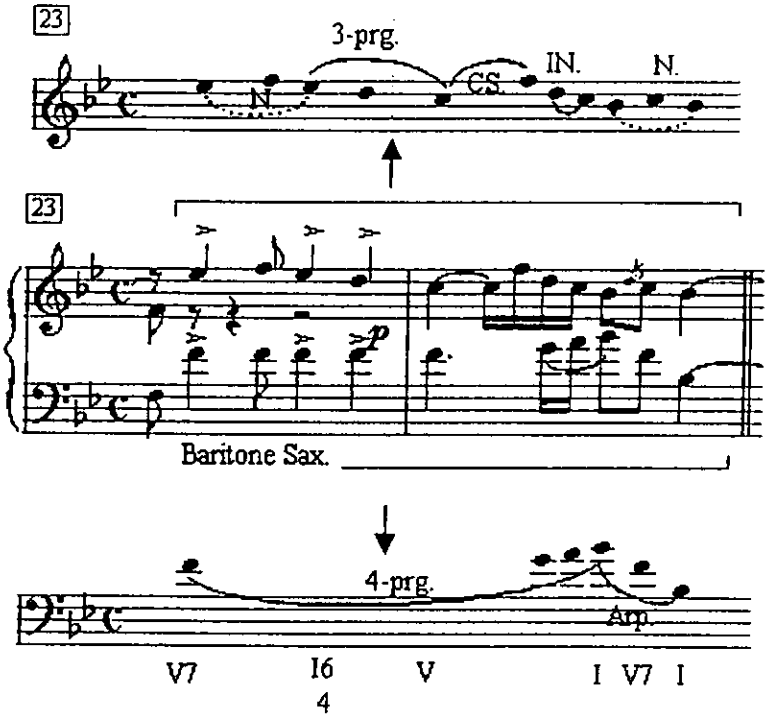
รูป 7a



รูป 7b

รูป 7b แสดงการย่อ ของห้องที่ 17-20, เห็นได้ชัดถึงแนวทำนองที่เคลื่อนจาก Eb ไปหา F เพื่อสนับสนุนคอร์ด F7 (V7) ก่อนที่จะเคลื่อนลงเป็นลำดับขั้นเข้าหาโน้ตหลัก (Tonic) นั่นคือ Bb

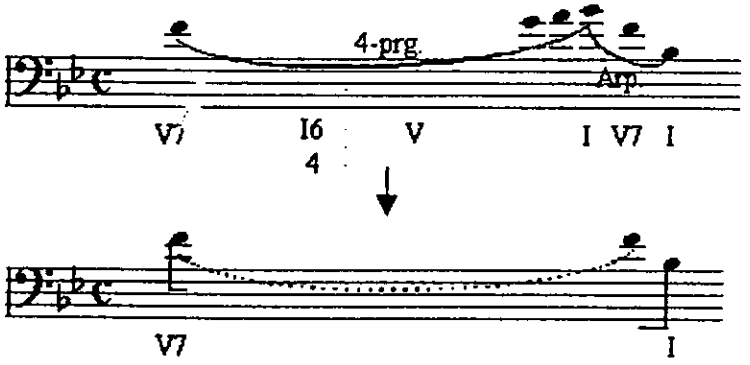
*ห้องที่ 21-24 เป็นการซ้ำห้องที่ 17-20 จะแตกต่างกันบ้างก็เพียงแนวเบสในห้องที่ 23-24 ซึ่งจะส่งจากคอร์ด V7 เข้าหา คอร์ด I เป็นการพักประโยคเพลงแบบสมบูรณ์ เพื่อเตรียมเข้าสู่ท่อนต่อไป ดังรูป 7c



รูปที่ 7c

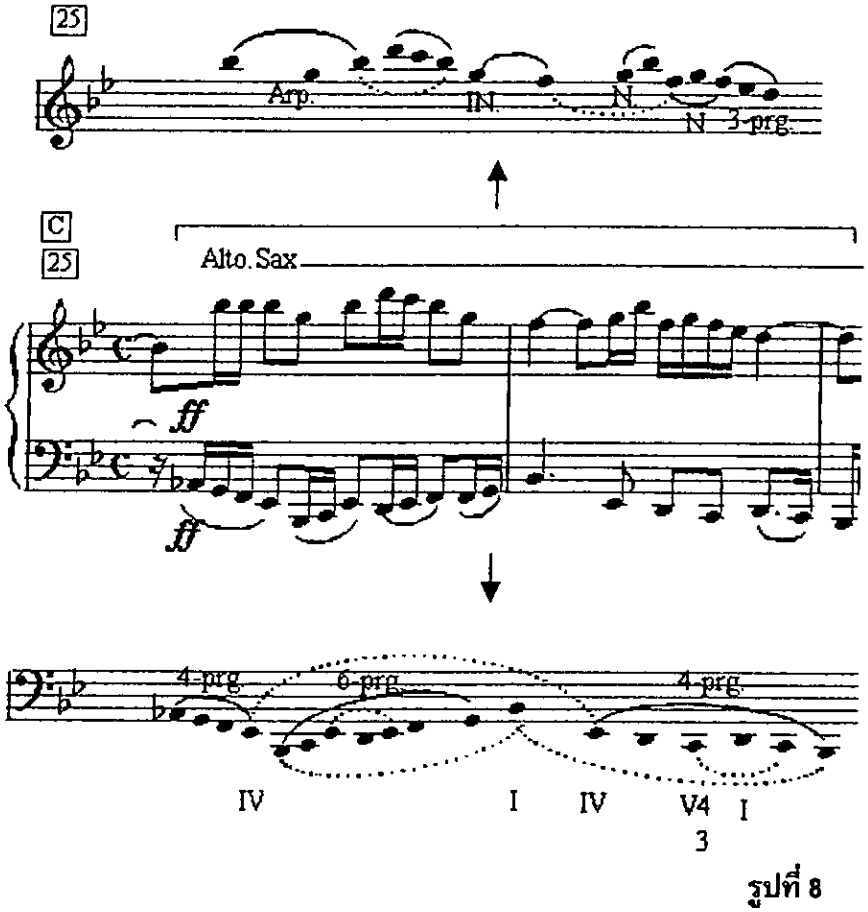
จากรูป แนวเบสเคลื่อนจากตัว F โดยทำ Fourth-progressions ไปหาตัว Bb คือจาก F – G – A – Bb จากนั้นจึงขยาย Bb อีกครั้งผ่านการกระจายคอร์ด ที่โน้ต Bb – F – Bb ซึ่งเป็นการย้ำถึงการพักประโยคเพลง(Cadence) V7 – I

เมื่อย่อรูปเพื่อให้เห็นการขยายของคอร์ด(Chordal Reduction) พบว่าเป็นเพียงการขยายคอร์ด V7 เพื่อมุ่งสู่คอร์ด I ดังรูป 7e



รูปที่ 7e

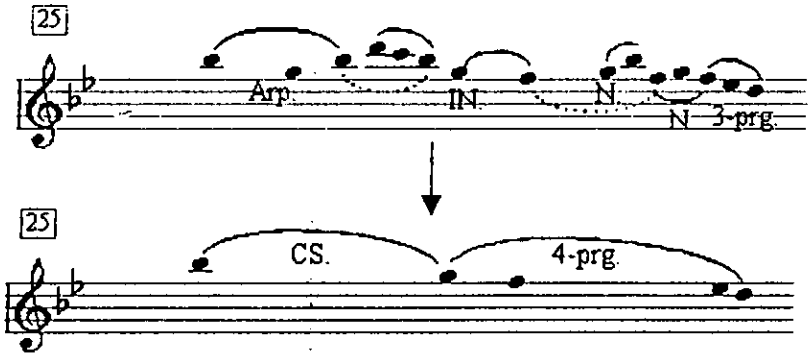
ในท่อน C เริ่มจากห้องที่ 25-32 มีโครงสร้างเหมือนกับท่อน B คือประกอบด้วยประโยคเพลงที่มีลักษณะ ถาม-ตอบ (antecedent- consequent) ซึ่งพบในห้องที่ 25-26 และ 27-28 ส่วนในห้องที่ 29-32 เป็นการซ้ำ (Repetition) ห้องที่ 25-28



รูปที่ 8

แนวทำนองในห้องที่ 25-26 ในรูปที่ 8 เริ่มจากการขยายโน้ตตัว Bb โดยการกระจายคอร์ดจาก Bb – G – Bb ซึ่งเป็นโน้ตร่วมในคอร์ด ของคอร์ด IV(Eb) จากนั้นก็ขยายโน้ต Bb ต่อด้วยการใช้ Reaching Over (กระโดดขึ้นคู่ 3 ก่อนเคลื่อนลงเป็นลำดับมาหาโน้ตเดิม) ก่อนที่จะมุ่งหาโน้ต F โดยผ่านโน้ตข้างเคียงที่ไม่ครบรูป (Incomplete Neighbor Note) คือตัว G และขยายโน้ตตัว Fต่อไปผ่าน Neighbor Note ,จนที่สุดมุ่งหาโน้ตตัว D โดยการทำ Third-progressions คือ จาก F – Eb – D

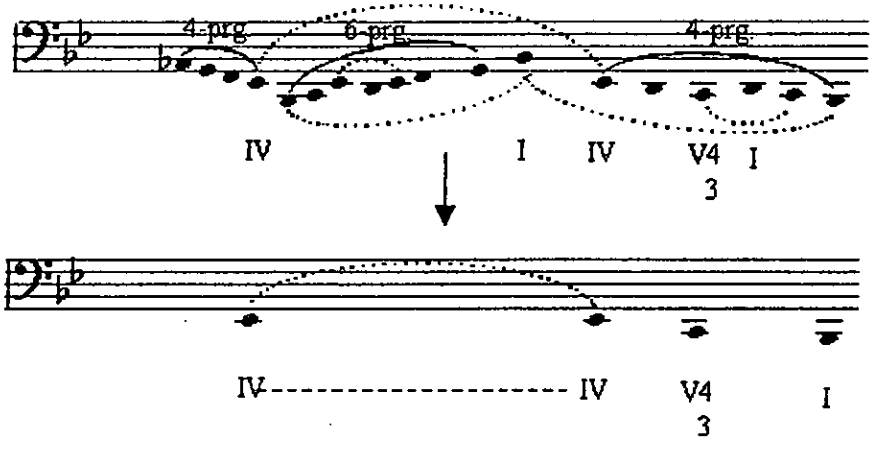
เมื่อทำการย่อรูปแนวทำนองในประโยคเพลงนี้ พบว่าเป็นเพียงการเคลื่อนจากโน้ต Bb เข้าหาโน้ต D ผ่านการทำ Consonant Skip และ Fourth-progressions ดังรูป 8a



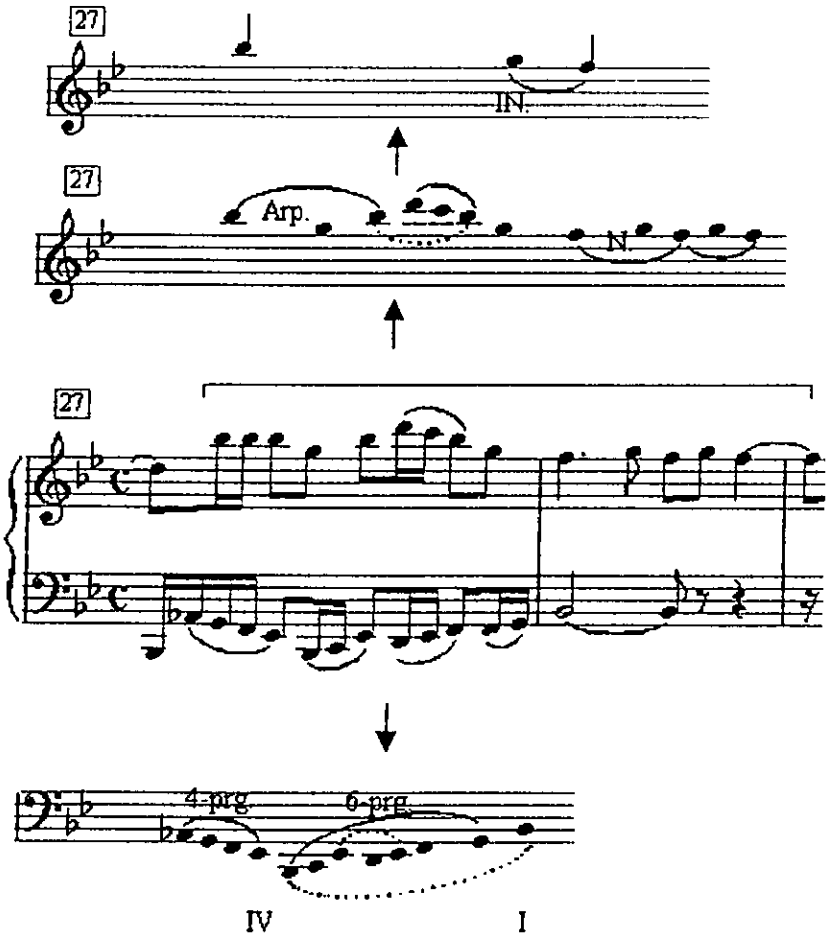
รูปที่ 8a

ในแนวเบสจะเห็นการขยายของคอร์ด IV(Eb) โดยผ่านการทำ Sixth-progressions จากโน้ต Bb ในระดับเสียงที่ต่ำไปหาโน้ต Bb ในระดับเสียงที่สูงกว่า 1 ช่วงเสียง จากนั้นจึงมุ่งหาคอร์ด I(Bb) โดยใช้ Fourth-progressions จากโน้ต Eb – D – C – Bb โดยในระหว่างทางได้ขยายโน้ต C ช่วงสั้นๆด้วยโน้ตข้างเคียง คือ C – D – C

เมื่อทำ Chordal Reduction เพื่อให้เห็นการขยายของคอร์ด พบว่าเป็นเพียงการเคลื่อนของคอร์ด IV – V^4_3 – I ดังรูป 8b



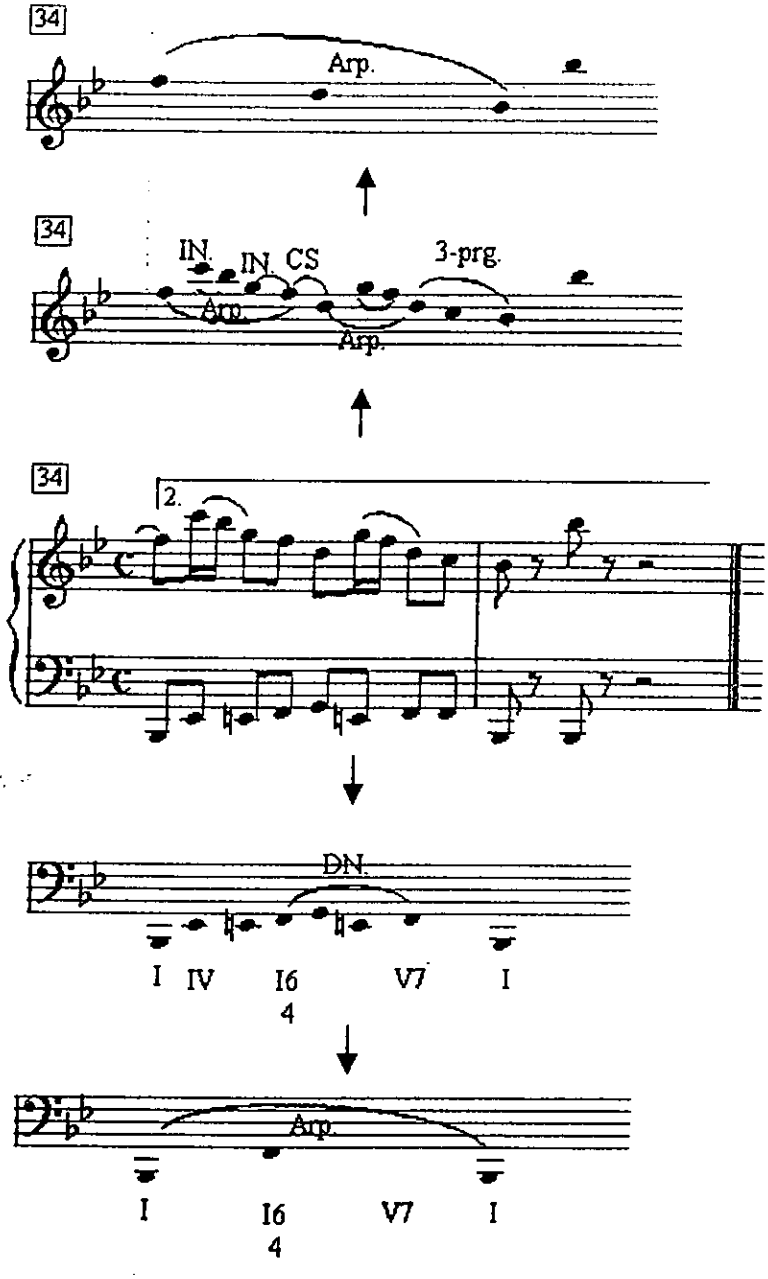
รูปที่ 8b

รูปที่ 9 แสดงแนวทำนองห้องที่ 27-28 ที่มีลักษณะคล้ายกับประโยคเพลงก่อนหน้า คือเริ่มจากการขยายโน้ตตัว Bb โดยการกระจายคอร์ด จาก Bb – G – Bb ซึ่งเป็นโน้ตร่วมในคอร์ด ของคอร์ด IV(Eb) จากนั้นก็ขยายโน้ต Bb ต่อด้วยการใช้ Reaching Over (กระโดดขึ้นคู่ 3 ก่อนเคลื่อนลงเป็นลำดับมาหาโน้ตเดิม) ก่อนที่จะมุ่งหาโน้ต F และขยายโน้ต F ผ่านโน้ตข้างเคียง คือ F – G – F ในที่สุด, เมื่อย่อแนวทำนองประโยคเพลงนี้พบว่าเป็นการเคลื่อนจากโน้ต Bb ไปสู่โน้ต F โดยมีโน้ต G เป็นโน้ตข้างเคียง , ส่วนในแนวเบสเป็นเพียงการเคลื่อนของคอร์ด IV(Eb) เข้าหาคอร์ด I(Bb) ผ่านการใช้ผ่านการใช้ Fourth-progressions และ Sixth-progressions ดังรูปหน้าถัดไป

รูปที่ 9

*ห้องที่ 29-32 เป็นการซ้ำห้องที่ 25-28

*ห้องที่ 33 ในเครื่องหมายประทุนที่ 1 เป็นการซ้ำห้องที่ 1เพื่อกลับไปย้อนในห้องที่ 2

แนวทำนองในห้องที่ 34-35 ในเครื่องหมายประทุนที่ 2 เป็นการลงจบ ,เมื่อวิเคราะห์จากการทำ Reduction ในรูปที่ 9 จะพบว่าประกอบด้วยโน้ตที่เป็นโครงสร้างของคอร์ด I(Bb)ซึ่งก็คือคีย์หลักของเพลง, เริ่มจากโน้ต F ถูกขยายผ่านการกระจายคอร์ด (Arpeggiations)ที่โน้ต F – Bb – F โดยมีโน้ต C และ G เป็นโน้ตข้างเคียงที่ไม่ครบรูป(Incomplete Neighbor Note) จากนั้นจึงเข้าหาโน้ต D และขยายด้วยลักษณะเดียวกัน มีโน้ตG เป็นโน้ตข้างเคียงไม่ครบรูป สุดท้ายจึงเข้าหาโน้ต Bb ผ่านการเคลื่อนลงเป็นลำดับไปคู่ 3 (Third-progressions) คือ D – C – Bb

ในแนวเบส เริ่มจากการเคลื่อนของโน้ต Bb เข้าหาโน้ต F ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ด I^6_4 จากนั้นจึงขยายโน้ต F ผ่าน Double Neighbor Note คือ F – G – E – F โดย F ตัวหลังทำหน้าที่เป็นคอร์ด V7(F7) และเข้าสู่คอร์ด I(Bb) ในที่สุด , เมื่อทำ Chordal Reduction พบว่าเป็นเพียงการขยายคอร์ด I ผ่านการกระจายคอร์ด หรือที่เรียกว่า Bass Arpeggiation คือ Bb – F – Bb ดังรูปที่

รูปที่ 10

****

บทที่ 5

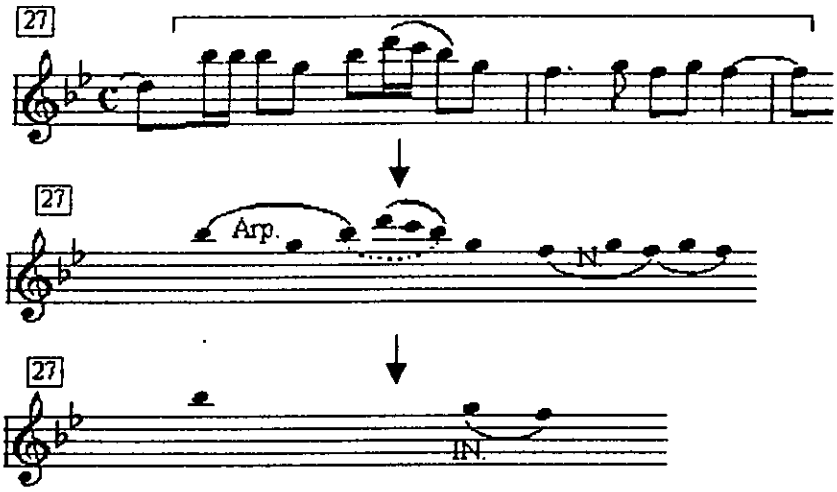
สรุปผล อภิปรายผล และข้อเสนอแนะ

สรุปผลการศึกษาค้นคว้า

จากการวิเคราะห์เพลงต้นบรเทศ, แขกเชิญเจ้า และพม่ารำขวานที่เรียบเรียงสำหรับวงโยธวาทิต โดยพระเจนดุริยางค์ด้วยวิธีเชงเกอร์ ทำให้ผู้วิจัยได้ทราบถึงรายละเอียดที่สำคัญ 2 ส่วน ซึ่งสามารถชี้แจงได้ดังนี้ คือ

ส่วนที่ 1 ในด้านแนวทำนองเพลงต้นบรเทศ , แขกเชิญเจ้า และพม่ารำขวาน นอกจากได้เห็นความสามารถของผู้ประพันธ์ที่สามารถประพันธ์บทเพลงทั้ง 3 ได้อย่างงดงาม , ด้วยหลักของเชงเกอร์ทำให้ผู้วิจัยสามารถจับใจความสำคัญ ในการเคลื่อนของทำนอง ซึ่งมีผลทำให้จดจำเพลงได้อย่างมีหลักการและเป็นระบบ มากขึ้น

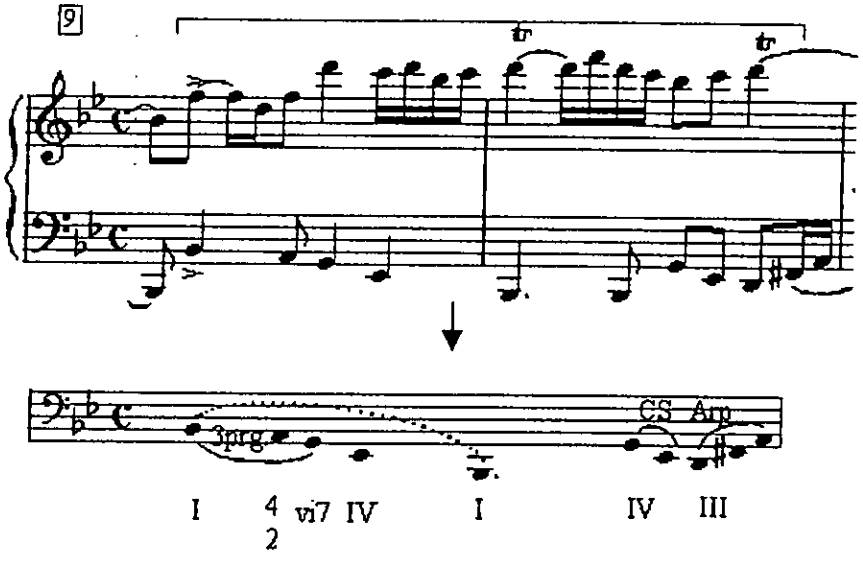
ตัวอย่างจากเพลงต้นบรเทศ ห้องที่ 27-28



ตามโน้ตที่แสดงข้างบน โดยทั่วไปเมื่อฝึกซ้อม เรามักดำเนินต่อเนื่องไปทีละโน้ต โดยมิได้มองถึงความสัมพันธ์ในการเคลื่อนของโน้ต การจดจำเพลงจึงเป็นผลจากการปฏิบัติซ้ำหลายๆครั้ง แต่หากเราได้วิเคราะห์โดยยึดหลักของเชงเกอร์ จะพบโน้ตหลัก(Structural Note)ของเพลงหรือประโยคเพลง เช่น ในห้องที่ 27 แม้จะมีการเคลื่อนไประดับเสียงต่างๆ แต่แท้จริงแล้วเป็นเพียงการขยายโน้ต Bb ผ่านการใช้ การกระจายคอร์ด(Arpeggiation) ที่โน้ต Bb – G – Bb และ Reaching Over (การกระโดดขึ้นคู่ 3ก่อนที่จะเคลื่อนลงเป็นลำดับเข้าหาโน้ตเดิม) คือจากโน้ต Bb – D – C – Bb ก่อนที่จะมุ่งหาโน้ต F ในห้องที่ 28 ,นั่นคือ เราได้มองเห็นถึงความสัมพันธ์ในการเคลื่อนของทำนอง และยังสามารถบอกถึงชนิดของความสัมพันธ์นั้นๆได้ด้วย อันส่งผลให้ความจำชัดเจนขึ้น

ส่วนที่ 2 ในเรื่องของการเรียบเรียงเสียงประสาน โดยพระเจนดุริยางค์ ทำให้ผู้วิจัยเห็นถึงความสามารถในการเลือกใช้คอร์ดหรือเสียงประสานของผู้เรียบเรียง อันเป็นการช่วยส่งเสริมให้บทเพลงมีความงดงามขึ้น อีกทั้งยังสอดคล้องกับการเคลื่อนของแนวทำนอง เช่น

- ตัวอย่างจากเพลงต้นบรเทศห้องที่ 9-10



จากรูปข้างบน เมื่อวิเคราะห์แนวเบสซึ่งเป็นตัวแทนของเสียงประสาน ในห้องที่ 9 จนถึงต้นห้องที่ 10 แม้ว่าเป็นเพียงการยืดขยายคอร์ด I แต่ผู้เรียบเรียงได้เลือกการเคลื่อนของคอร์ดที่ใช้ในการขยายนั้น ได้อย่างงดงาม คือ จากคอร์ด I(Bb) – I42(Bbmaj7/A) – vi7(Gm7 หรือ Bb6/G) – IV(Eb) – I(Bb)

ทั้งนี้เป็นเพียงตัวอย่างสั้นๆที่นำแสดง ยังมีความงดงามในการใช้คอร์ดปรากฏอีกเป็นจำนวนมาก ตลอดการวิเคราะห์จากทั้ง 3 เพลง ซึ่งได้กล่าวไว้ในบทที่ 4

อภิปรายผล

เพลงแขกเชิญเจ้า, พม่ารำขวาน และเพลงต้นบรเทศ ซึ่งเป็นเพลงไทยเดิม ที่ถูกนำมาเรียบเรียงสำหรับวงโยธวาทิต โดยพระเจนดุริยางค์ สามารถนำมาวิเคราะห์ด้วยหลักของเชงเกอร์ ซึ่งเป็นทฤษฎีตะวันตก โดยสามารถให้ประโยชน์ทั้งในด้านความเข้าใจทั้งในแนวทำนอง คือทำให้มองเห็นความสัมพันธ์ของโน้ตรวมถึงวิธีการในการขยายต่างๆ ซึ่งเมื่อดำเนินตามขั้นตอน ในที่สุดจะมองเห็นโน้ตหลักที่สำคัญ อันเป็นประโยชน์ในการช่วยจำ นอกจากนั้นในแง่การเรียบเรียงเสียงประสาน จากการวิเคราะห์แนวเบส ซึ่งเป็นตัวแทนของเสียงประสาน ทำให้เข้าใจถึงศิลปะในการเลือกใช้การดำเนินคอร์ดของพระเจนดุริยางค์ เพื่อให้สอดคล้องกับแนวทำนอง จนถึงแนวทางและความเป็นไปได้ในการเรียบเรียงเพลงไทยเดิม ให้ใช้บรรเลงโดยวงโยธวาทิต หรือแม้แต่ในเครื่องคนตรีตะวันตกอื่นๆ

ข้อเสนอแนะ

จากการวิเคราะห์เพลงต้นบรเทศ, แขกเชิญเจ้า และพม่ารำขวาน ที่เรียบเรียงสำหรับวงโยธวาทิต โดยพระเจนดุริยาค์ ด้วยวิธีเชงเกอร์ ผู้วิจัยเห็นว่ามีแนวทางในการศึกษาในด้านอื่นอีก คือ

1. การใช้วิธีเชงเกอร์ร่วมกับวิธีวิเคราะห์แบบอื่น เช่น ในการวิเคราะห์รูปแบบในการประพันธ์ (Form Analysis) และอื่นๆ ในการวิเคราะห์เพลงไทยที่เรียบเรียงสำหรับเครื่องดนตรีตะวันตก

2. การศึกษาและวิเคราะห์เพลงไทยที่เรียบเรียงสำหรับวงประเภทอื่นๆที่เรียบเรียงโดยพระเจนดุริยางค์หรือบุคคลอื่นที่มีความสำคัญต่อการดนตรีไทย

3. การใช้วิธีเชงเกอร์ กับเพลงไทยที่ใช้การบันทึกแบบไทย

บรรณานุกรม

บรรณานุกรม

บรูช แกสตัน. (2531). "*ความคิดที่เกี่ยวกับดนตรีของโลก,*" ใน *ถนนดนตรี.* พูนพิศ อมาตยกุล. หน้า 16-29. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

ปัญญา รุ่งเรือง. (2533). *ดนตรีไทยประกอบเสียง.* กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.

_____. (2521). *ประวัติการดนตรีไทย.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

เปลื้อง ณ นคร. (2531). *ประวัติวรรณคดีไทย.* พิมพ์ครั้งที่ 6. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

พระเจนดุริยางค์. (2512). *ชีวประวัติของข้าพเจ้า.* กรุงเทพฯ: พิมพ์เป็นอนุสรณ์งานพระราชทานเพลิงศพพระเจนดุริยางค์.

_____. (2521). *แบบเรียนวิชาการประสานเสียง ภาคแรก.* พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: กรมแผนที่ทหาร.

_____. (2521). *แบบเรียนวิชาการประสานเสียง ภาคสอง.* พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: กรมแผนที่ทหาร.

พูนพิศ อมาตยกุล. (ม.ป.ป). *ประวัติกองดุริยางค์ทหารบก.* ม.ป.พ.

_____. (2529). *ดนตรีวิจักษ์.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์บริษัทสยามสมัยจำกัด.

มนตรี ตราโมท. (2540). *ดุริยางคศาสตร์ไทย.* พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: สำนักพิมพ์มติชน.

ราชบัณฑิตสถาน. (2542). *สารานุกรมศัพท์ดนตรีไทย ภาคประวัตินักดนตรีและนักร้อง.* กรุงเทพฯ: อรุณการพิมพ์.

วิภา ดงคากุล. (2529). *"ความสำคัญของดนตรีต่อสังคม,"* ใน *ถนนดนตรี.* พูนพิศ อมาตยกุล. หน้า 34. กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์เรือนแก้วการพิมพ์.

ศิราพร ฐิตะฐาน, อารดา กีระนันทน์ และ พัทยา สายหู. (2523). *ไทยศึกษา.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยสุโขทัยธรรมาธิราช.

สงัด ภูเขาทอง. (2532). *การดนตรีไทยและการเข้าสู่ดนตรีไทย.* กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.

สมบูรณ์ ธรรมครองอาตน์. (2518). *ประวัติศาสตร์อารยธรรมโลก.* กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์มหาวิทยาลัยรามคำแหง.

สุพัตรา สุภาพ. (2528). *สังคมวิทยา.* พิมพ์ครั้งที่ 8 . กรุงเทพฯ: โรงพิมพ์ไทยวัฒนาพานิช.

Copland, Aaron. (1957). *What to Listen for in Music.* New York: MaGraw-Hill.

Cadwallader, Allen and Gagne, David. (1998). *Analysis of Tonal Music: A Schenkerian Approach.* New York: Oxford.

Devoto, Mark. (1983). *Harmony.* 2nd ed. London: Victor Gollancz.

Kamien, Roger. (1988). *Music An Appreciation.* New York: McGraw-Hill.

Ulrich, Homer. (1970). *Music: A Design for Listening.* 3rd ed. New York: Harcourt, Brace & World.

ภาคผนวก

ภาคผนวก ก

โน้ตวงโยธวาทิต เพลงแขกเชิญเจ้า, พม่ารำขวาน และ ต้นบรเทศแบบสมบูรณ์

ภาคผนวก ข

โน้ตแนวทำนองและแนวเบส เพลงแขกเชิญจ้า, พม่ารำขวาน และต้นบรเทศ พร้อมคอร์ด

แขกเขิญเจ้า

ท่านเอง พระยาประสานดุริยางค์ศัพท์ เรียบเรียงเสียงประสาน พระเจนดุริยาง

Tempo di marcia.

Flute

Eb Clarinet

Oboe

Bb Clarinet — Solo, 1st, 2nd, 3rd

Bassoon — 1st, 2nd

Eb Alto Saxophone

Bb Tenor Saxophone

Eb Horn. — 1st, 2nd, 3rd, 4th

Bb Cornet — Solo, 1st, 2nd, 3rd

Bb Baritone

Tenor Trombone — 1st, 2nd

Bass Trombone

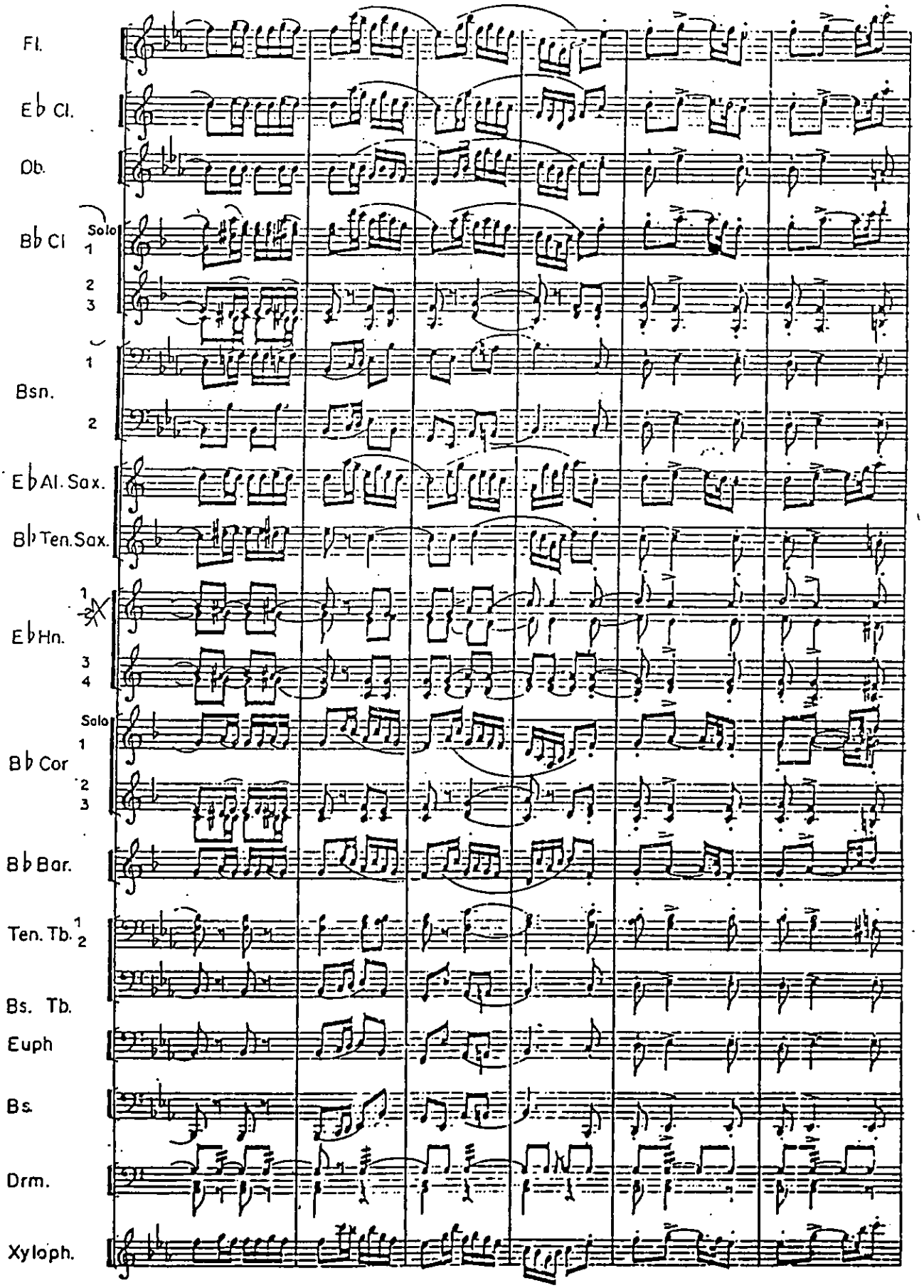
Euphonium

Bass

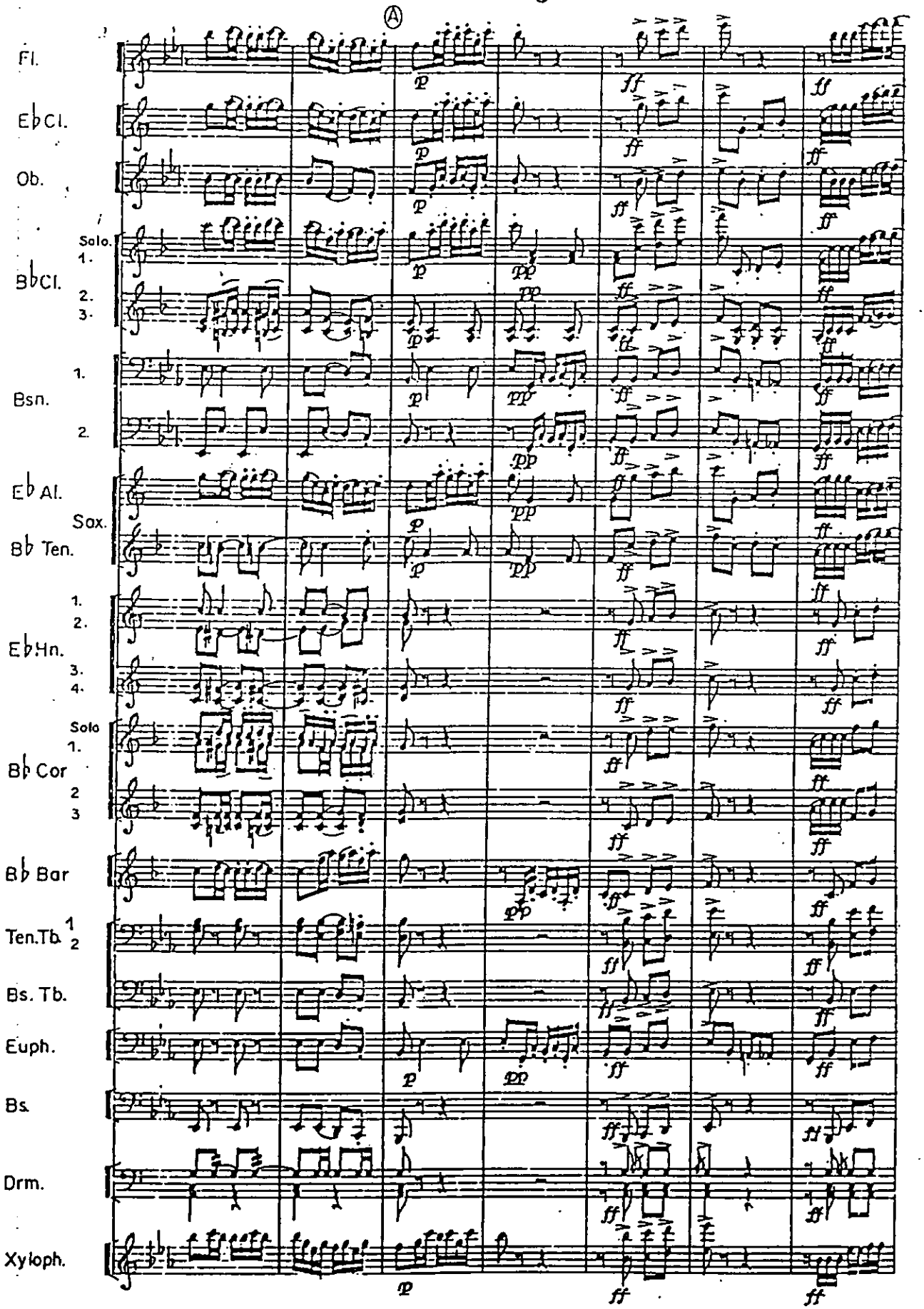
Drums.

Xylophone (ad lib)

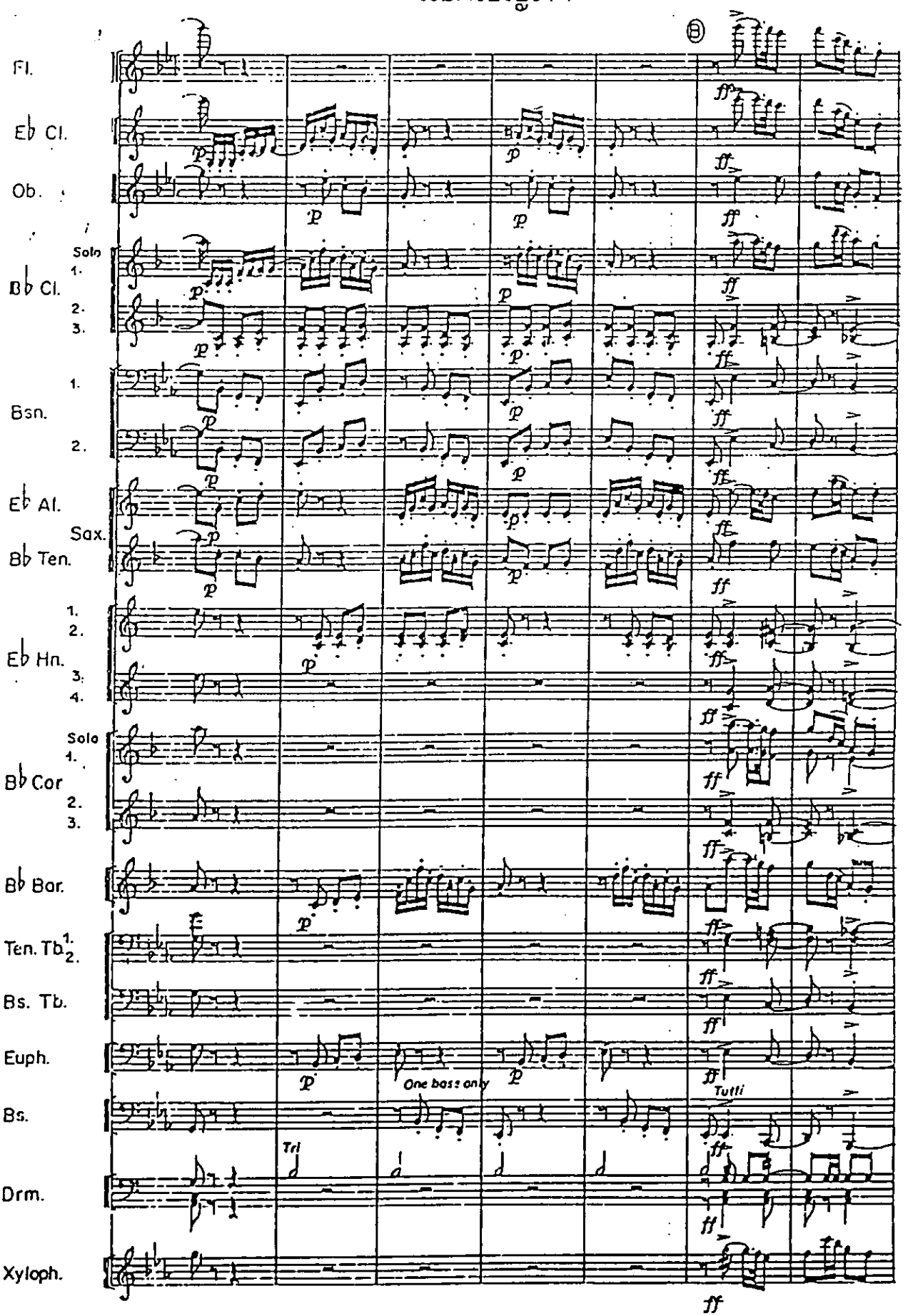
Copy 1989 by Boonlert Kassuwan.

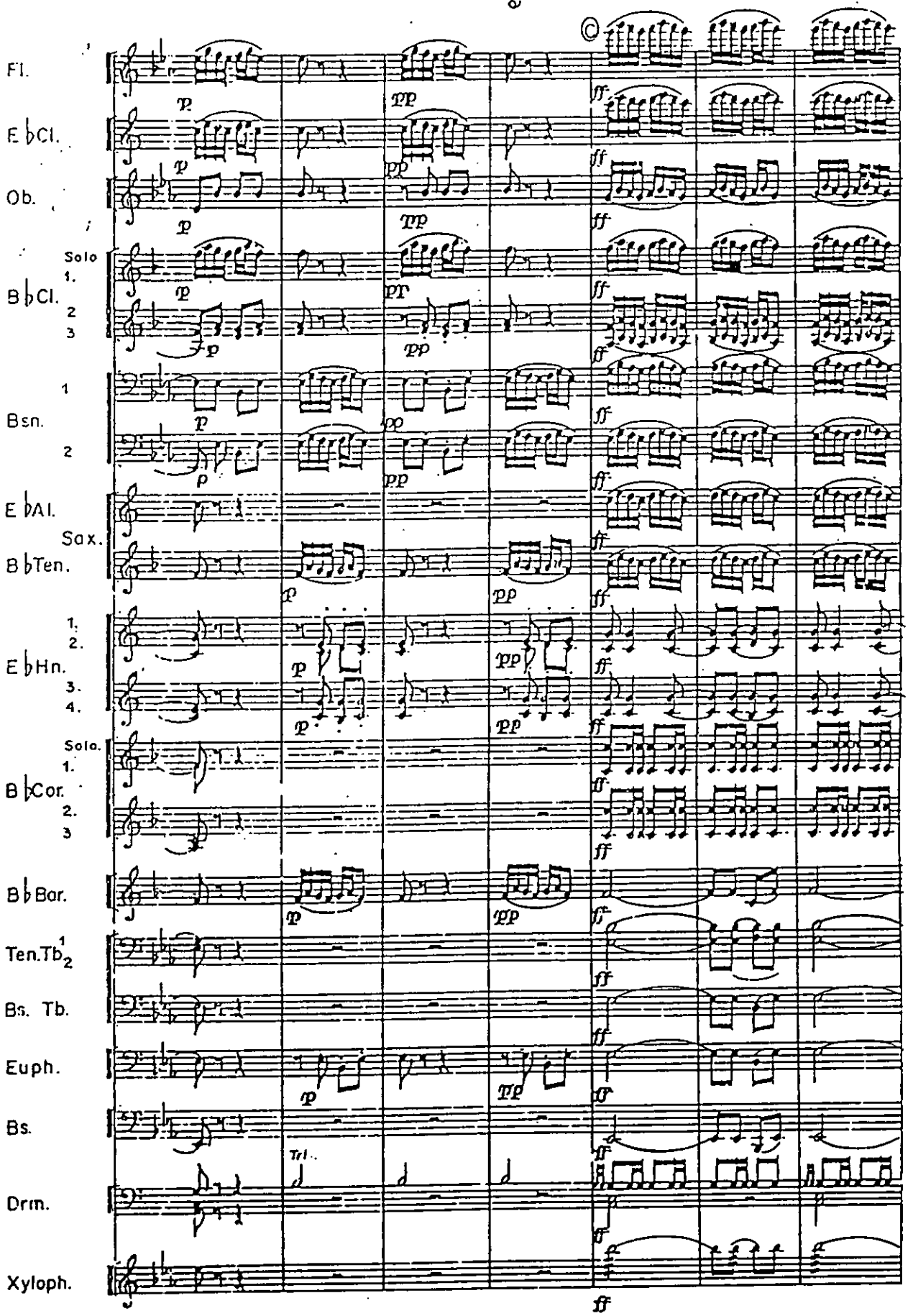
แขกเชิญเจ้า

Copy 1968 by Boonlert Kussuwan.

แขกเชิญเจ้า

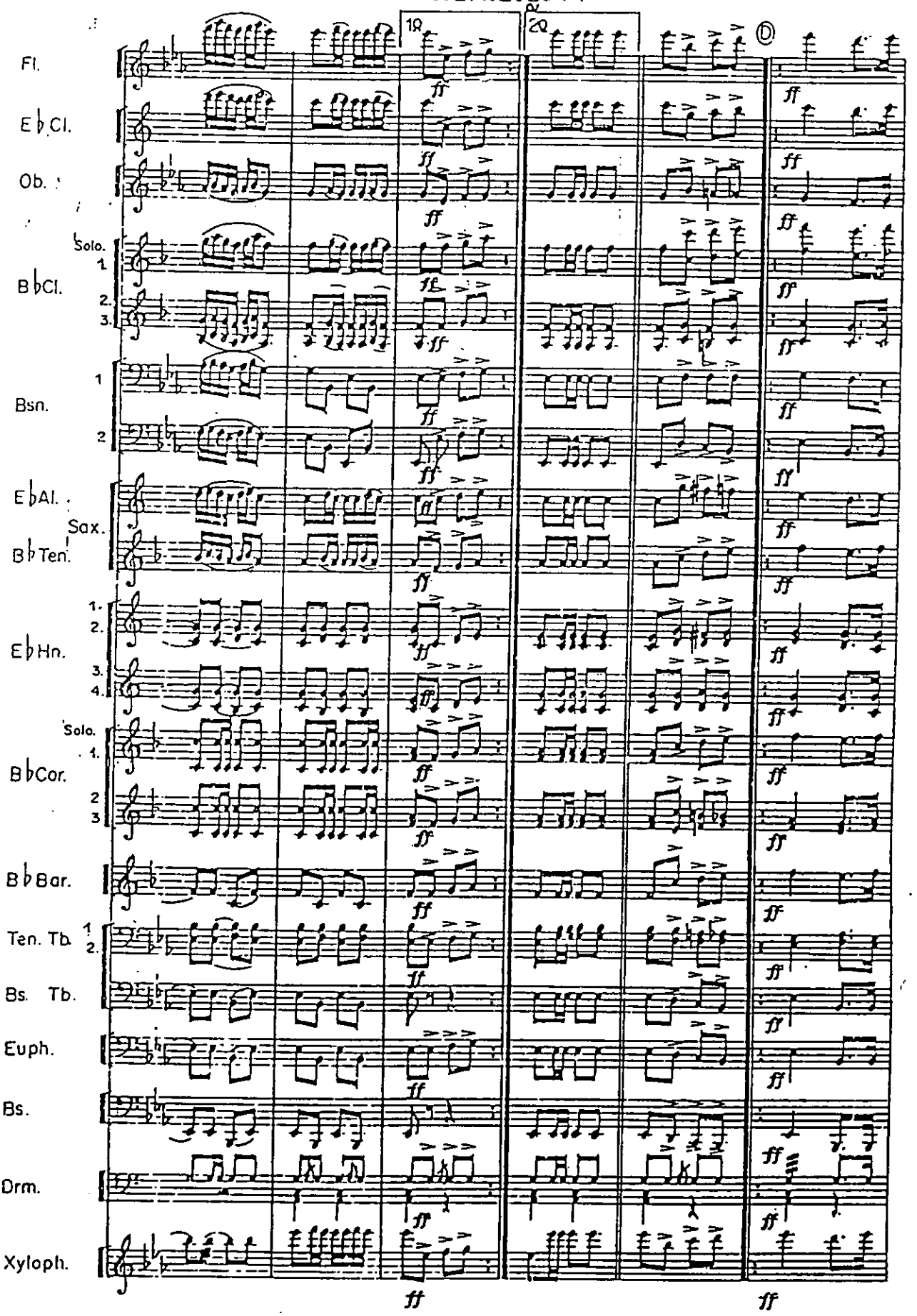


Copy 1988 by Boonlert Kassuwan

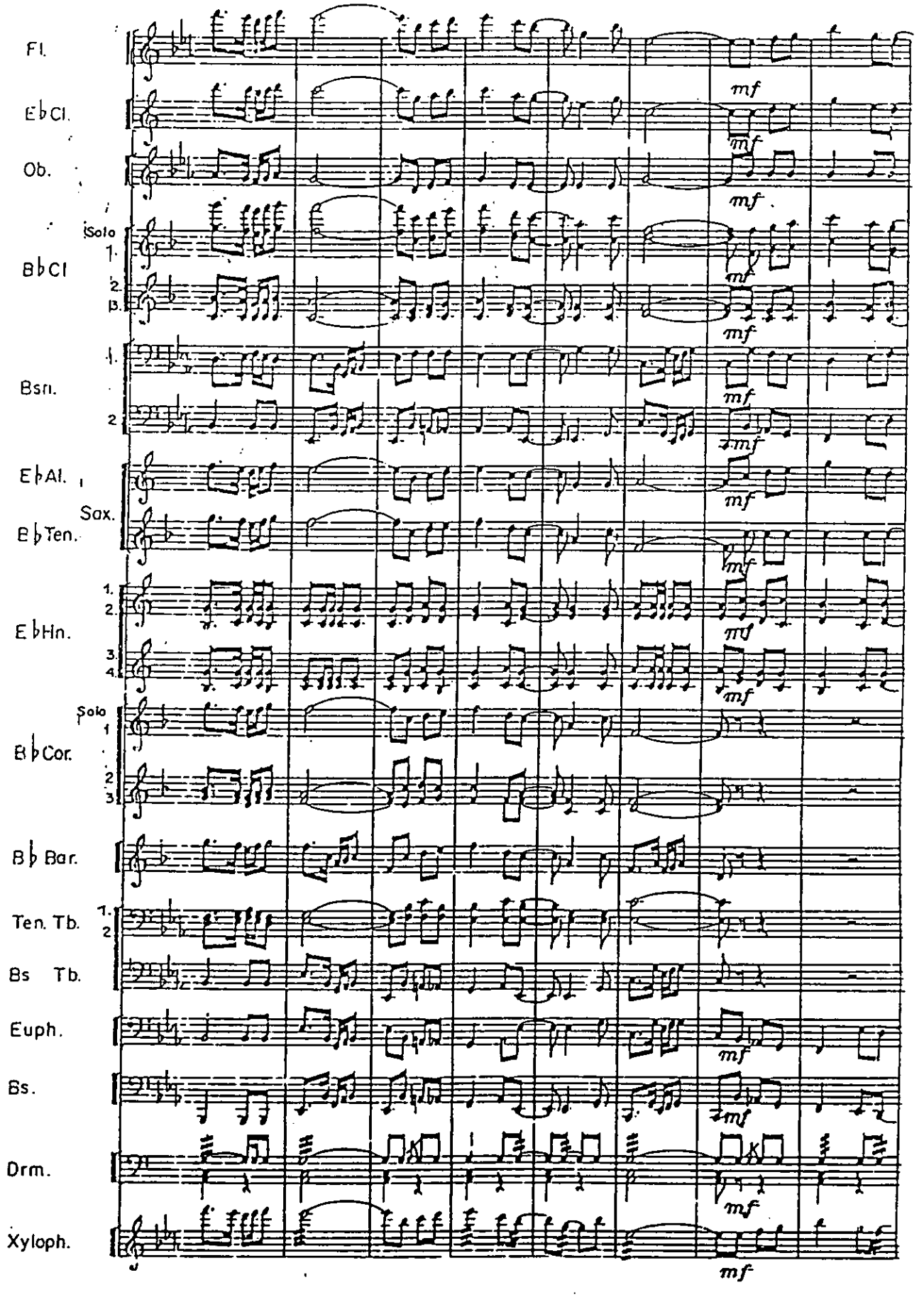
แขกเชิญเจ้า

Copy 1988 by Boonlert Kassuwan.

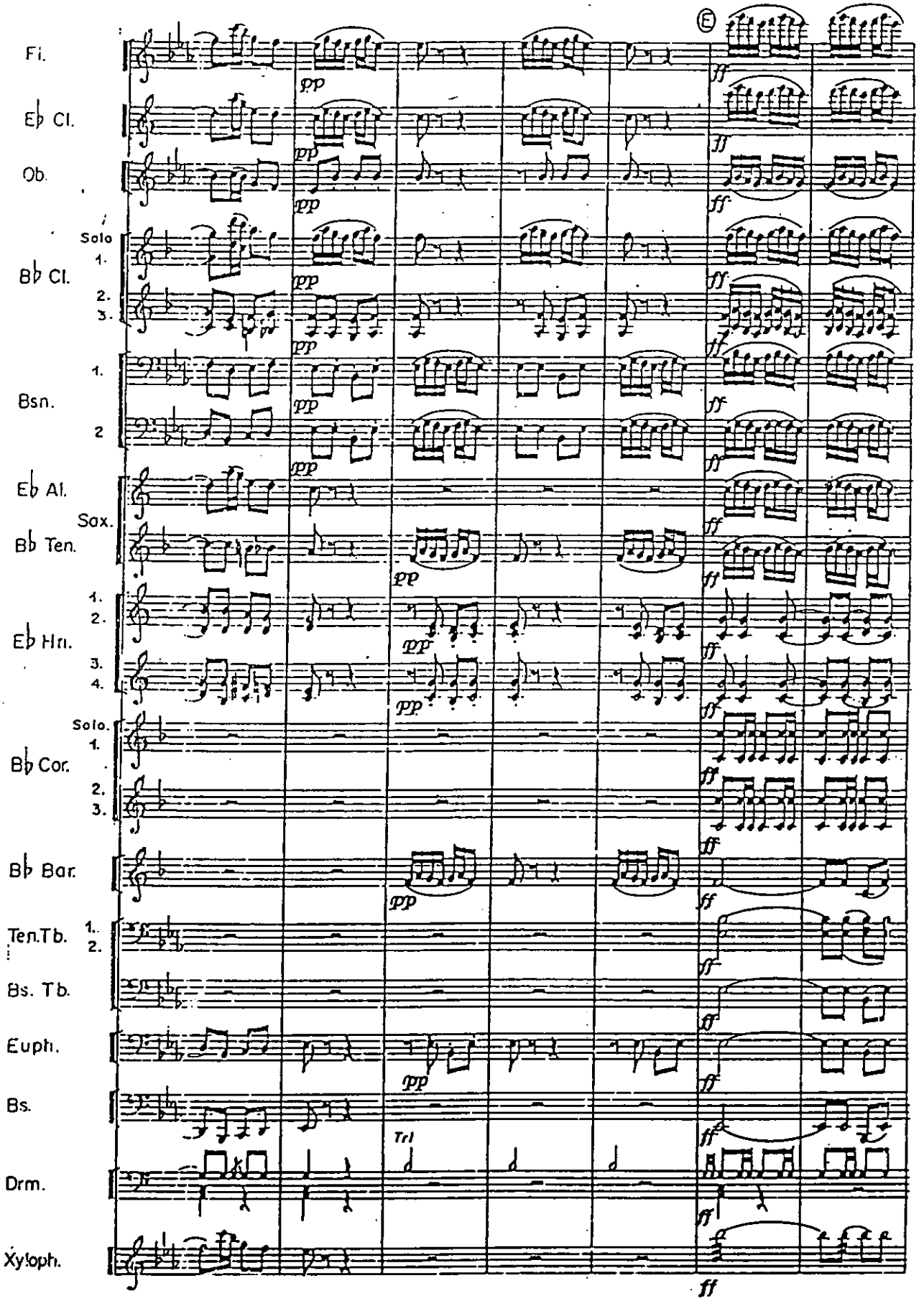
แขกเชิญเจ้า

Copy 1968 by Boonlert Kassuwan.

แขกเชิญเจ้า

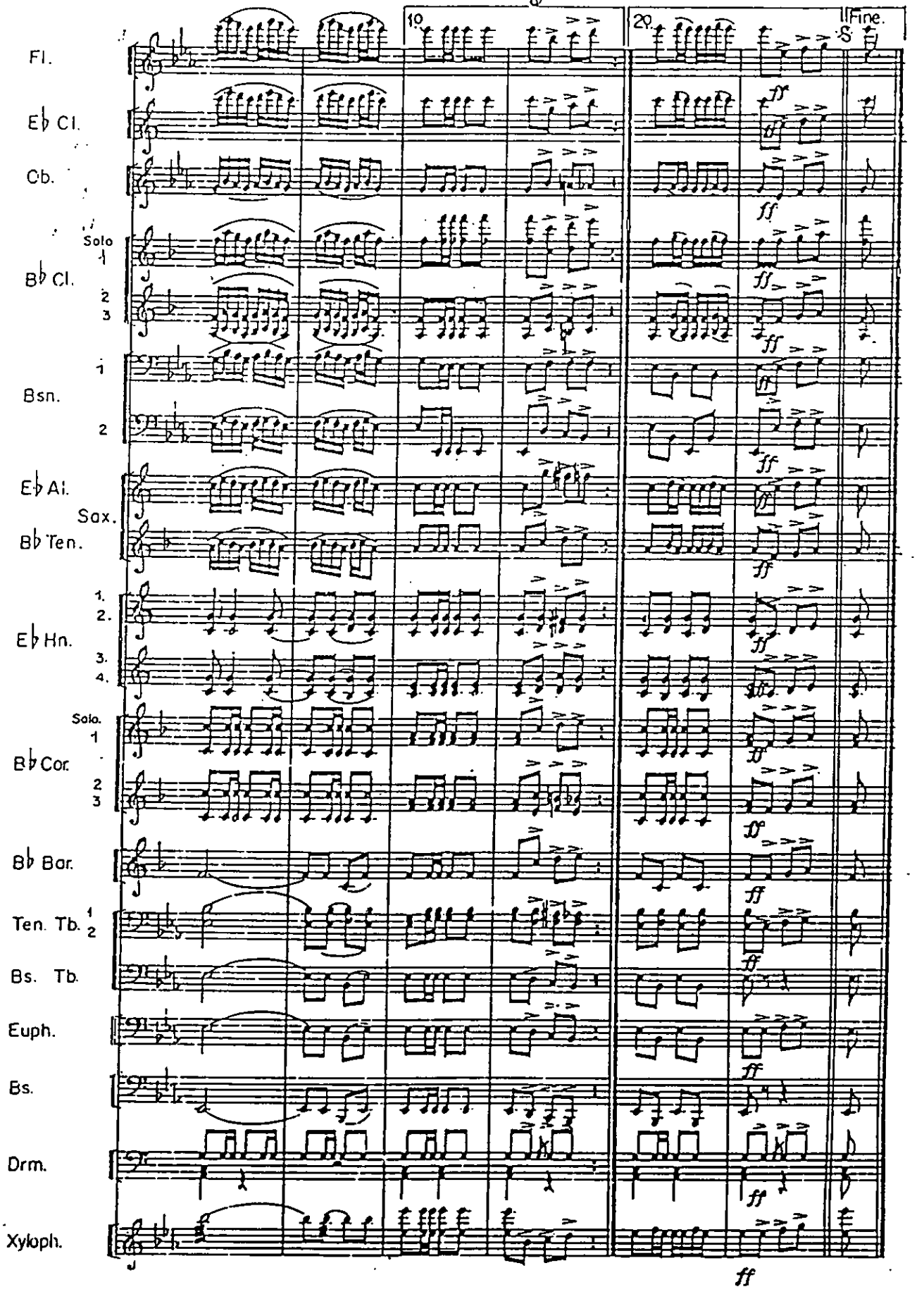


Copy 1988 by Boonlert Kassuwan.

แขกเชิญเจ้า

Copy 1988 by Boonlert Kassuwan.

แขกเชิญเจ้า

Copy 1988 by Boonlert Kossuwan.

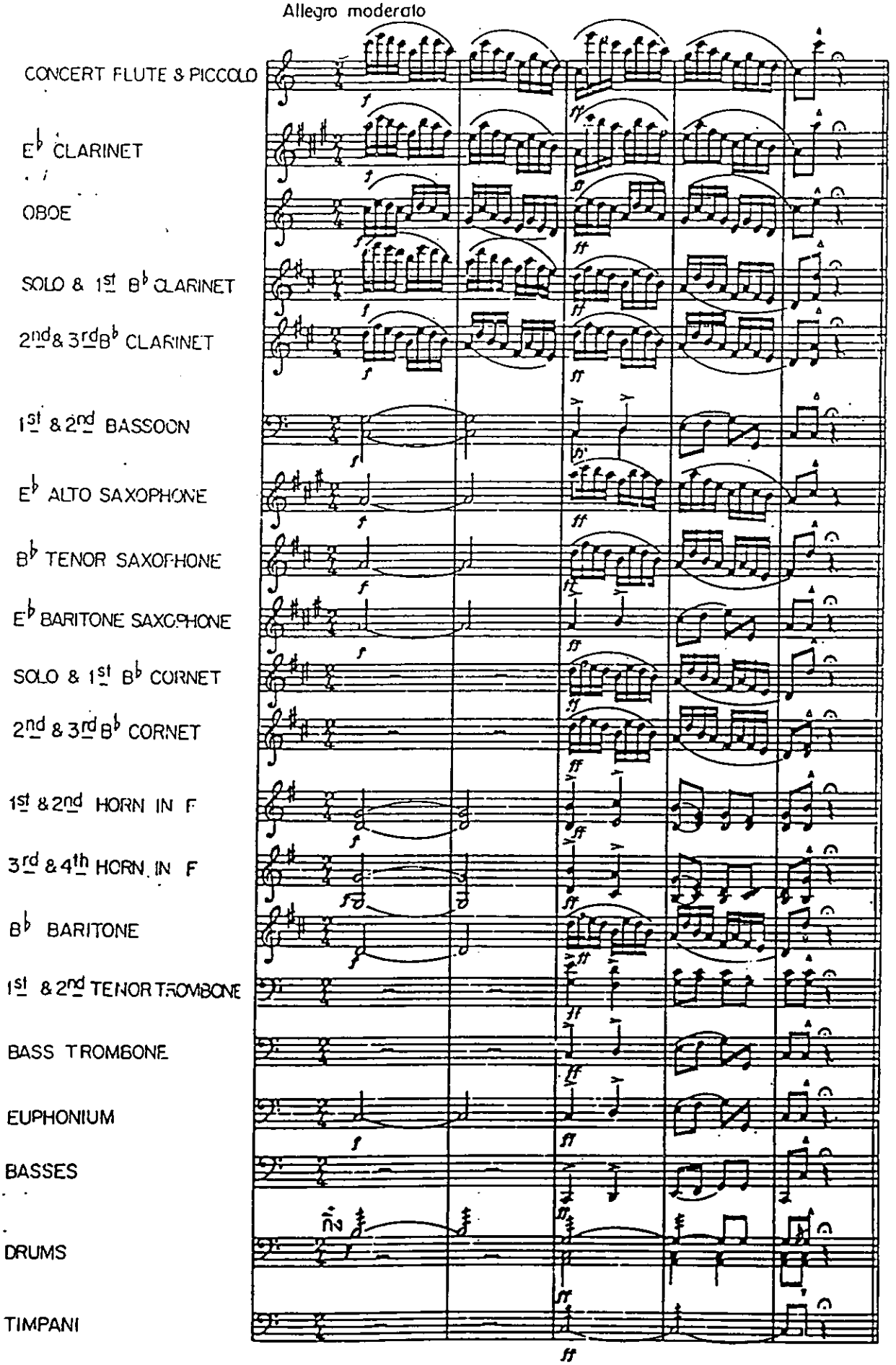
แขกเชิญเจ้า

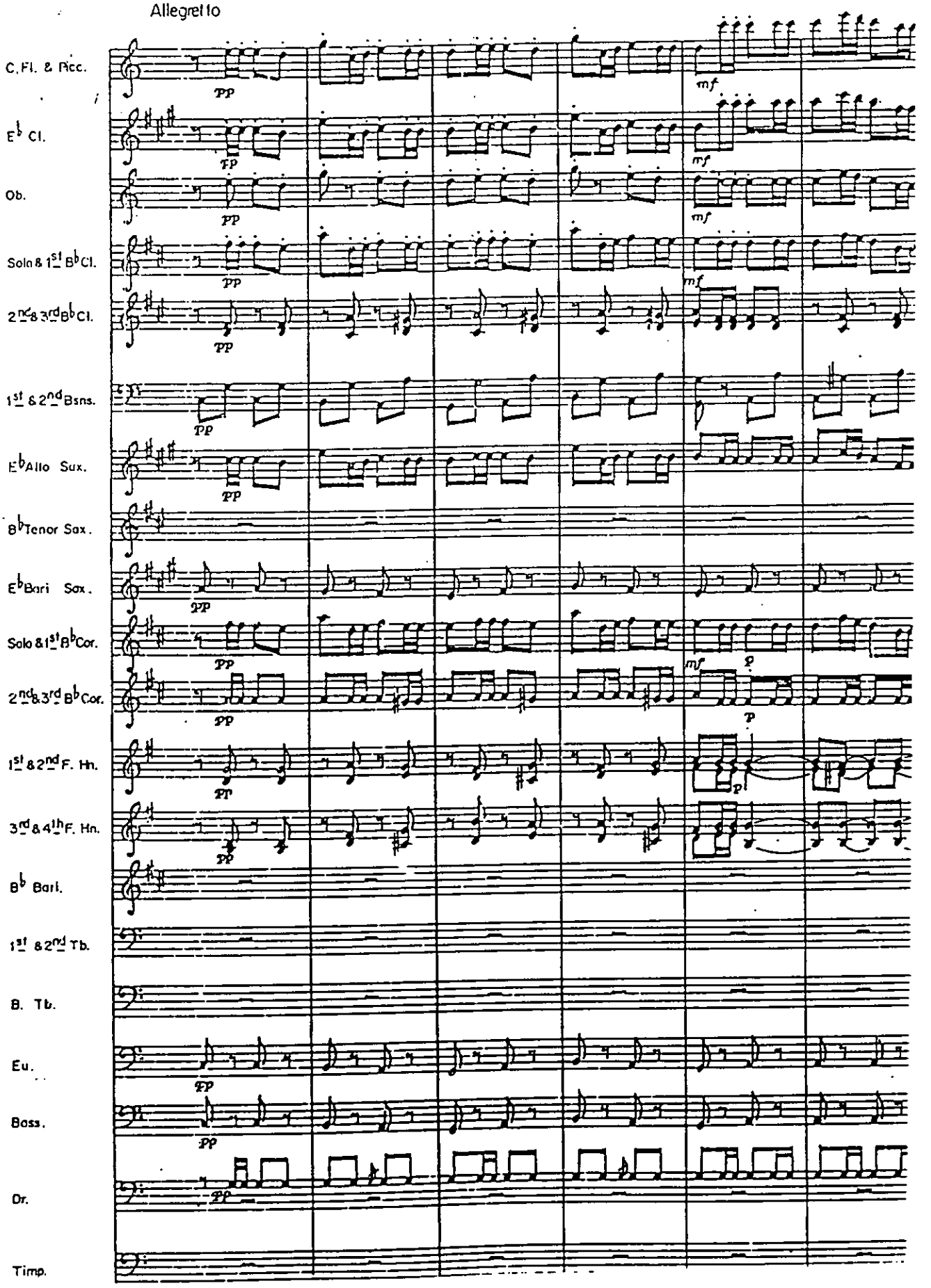


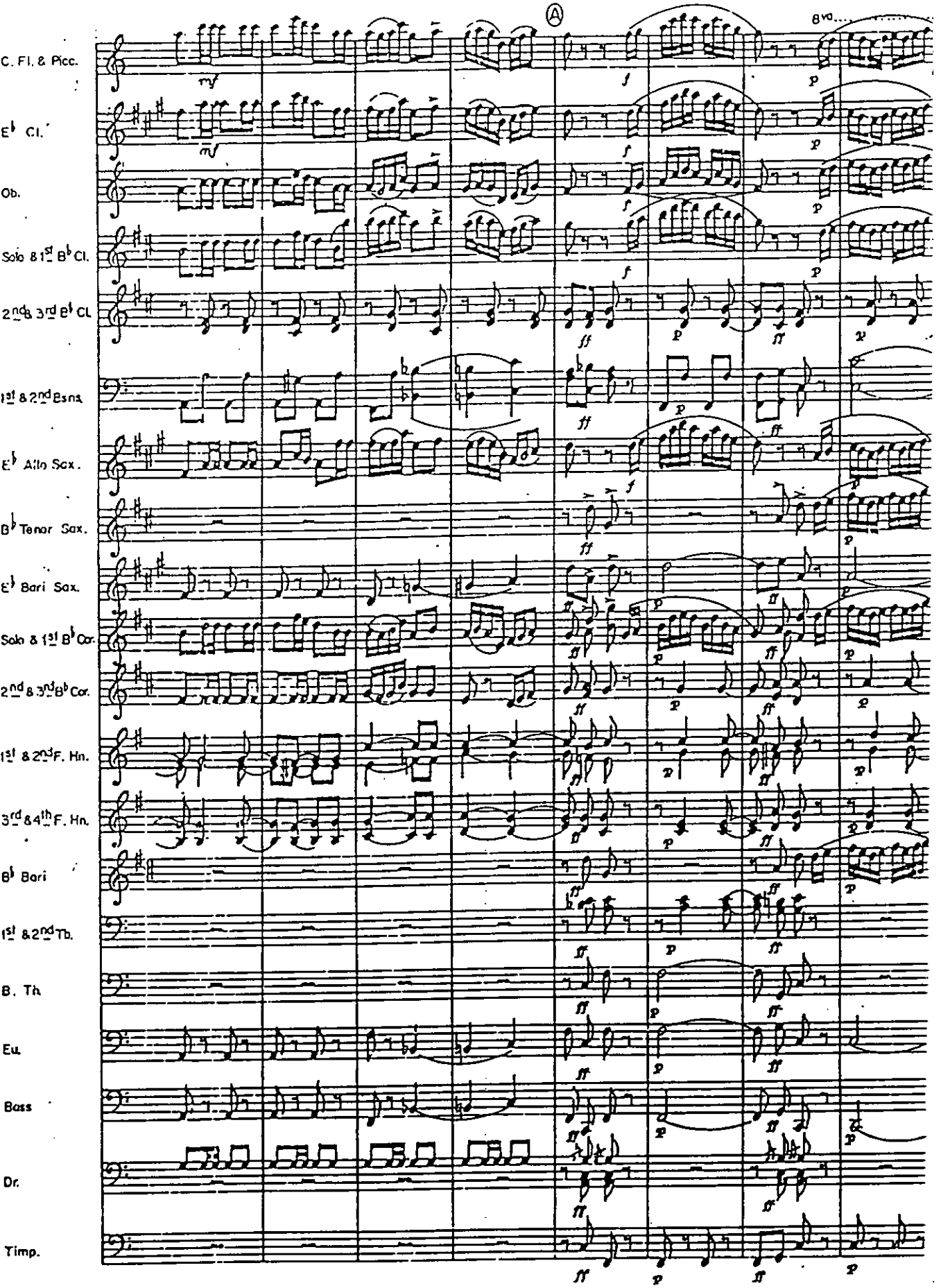
Copy 1988 by Boonlert Kassuwan.

พม่ารำขวาน

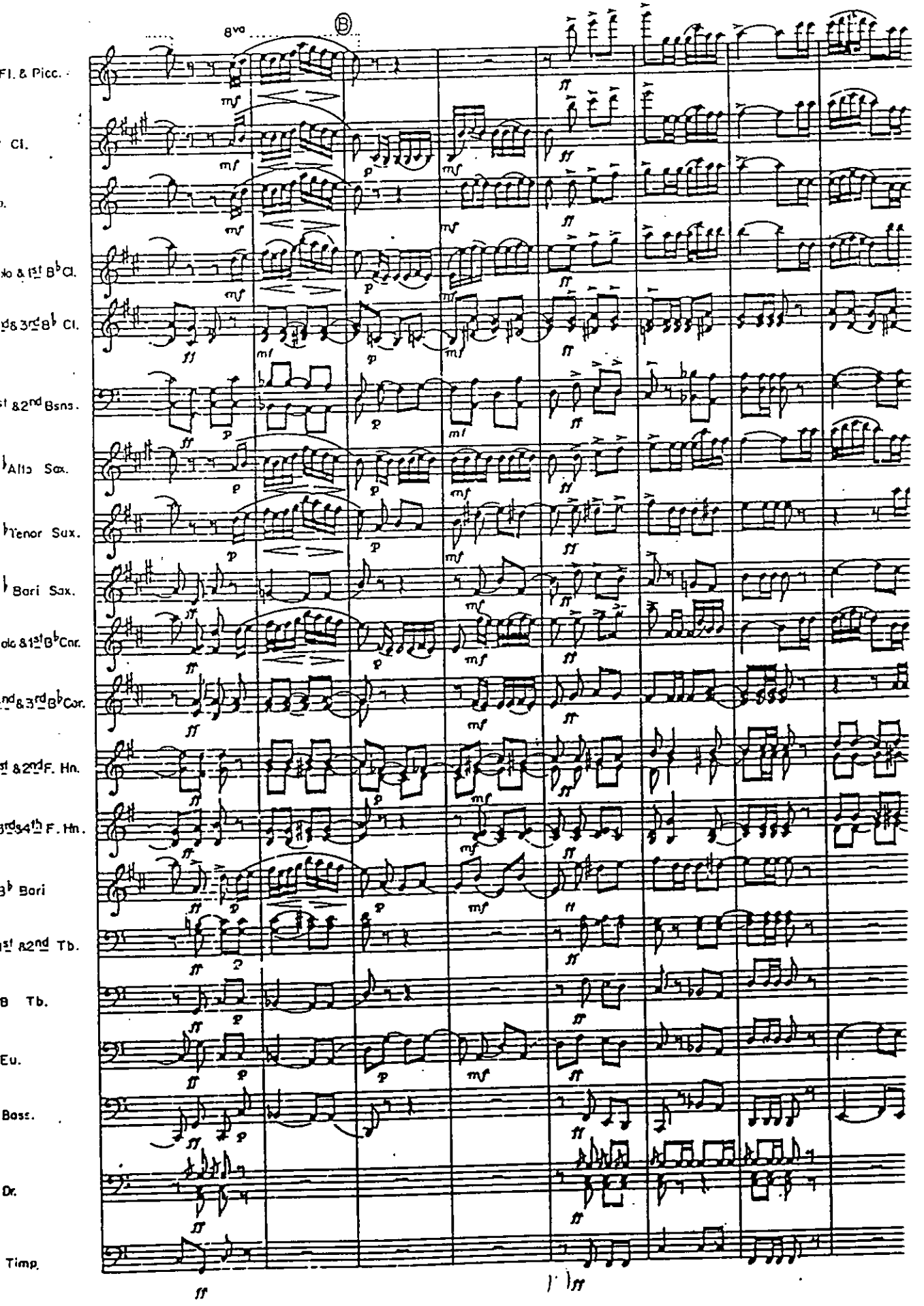
พระเจนดุริยางค์ เรียบเรียงเสียงประสาน

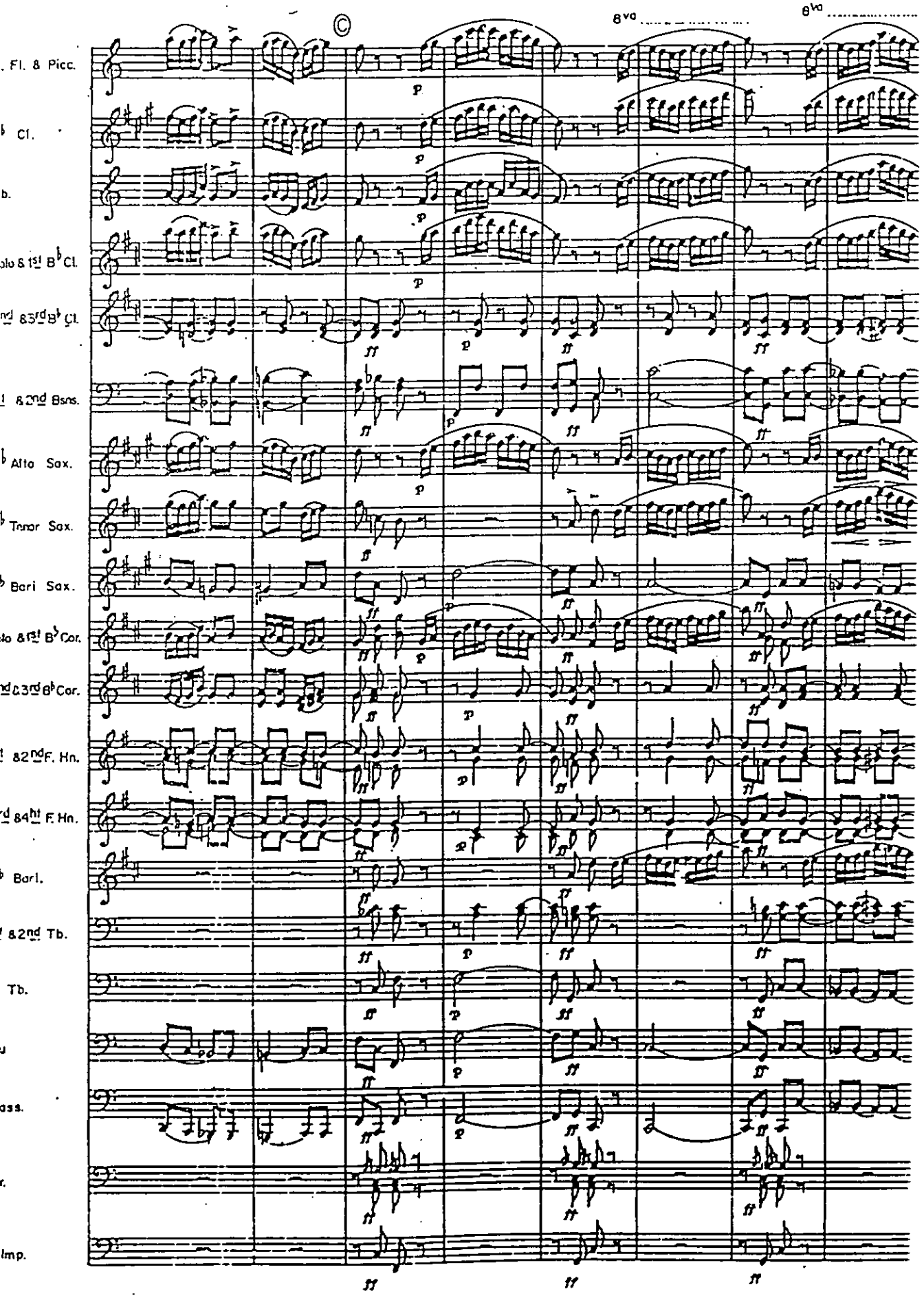
Allegro moderato

พม่ารำขวาน


Allegretto
C. Fl. & Picc.
E♭ Cl.
Ob.
Solo & 1st B♭ Cl.
2nd & 3rd B♭ Cl.
1st & 2nd Bsns.
E♭ Alto Sax.
B♭ Tenor Sax.
E♭ Bari Sax.
Solo & 1st B♭ Cor.
2nd & 3rd B♭ Cor.
1st & 2nd F. Hn.
3rd & 4th F. Hn.
B♭ Bari.
1st & 2nd Tb.
B. Tb.
Eu.
Bass.
Dr.
Timp.

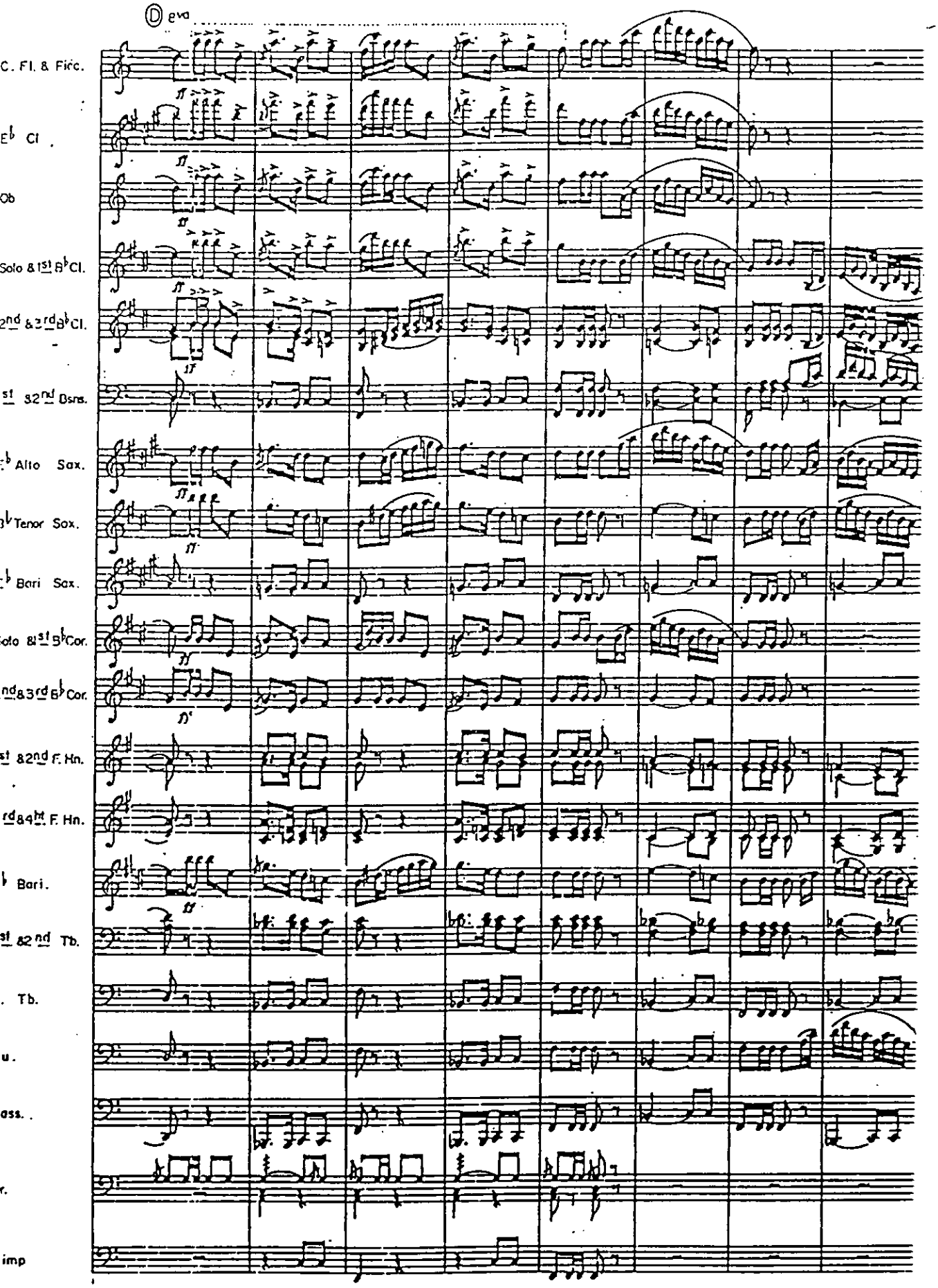
พม่ารำขวาน

C. Fl. & Picc.
E♭ Cl.
Ob.
Solo & 1st B♭ Cl.
2nd & 3rd B♭ Cl.
1st & 2nd Bsns.
E♭ Alto Sax.
B♭ Tenor Sax.
E♭ Bari Sax.
Solo & 1st B♭ Cor.
2nd & 3rd B♭ Cor.
1st & 2nd F. Hn.
3rd & 4th F. Hn.
B♭ Bari
1st & 2nd Tb.
B. Th.
Eu.
Bass
Dr.
Timp.
A
8va

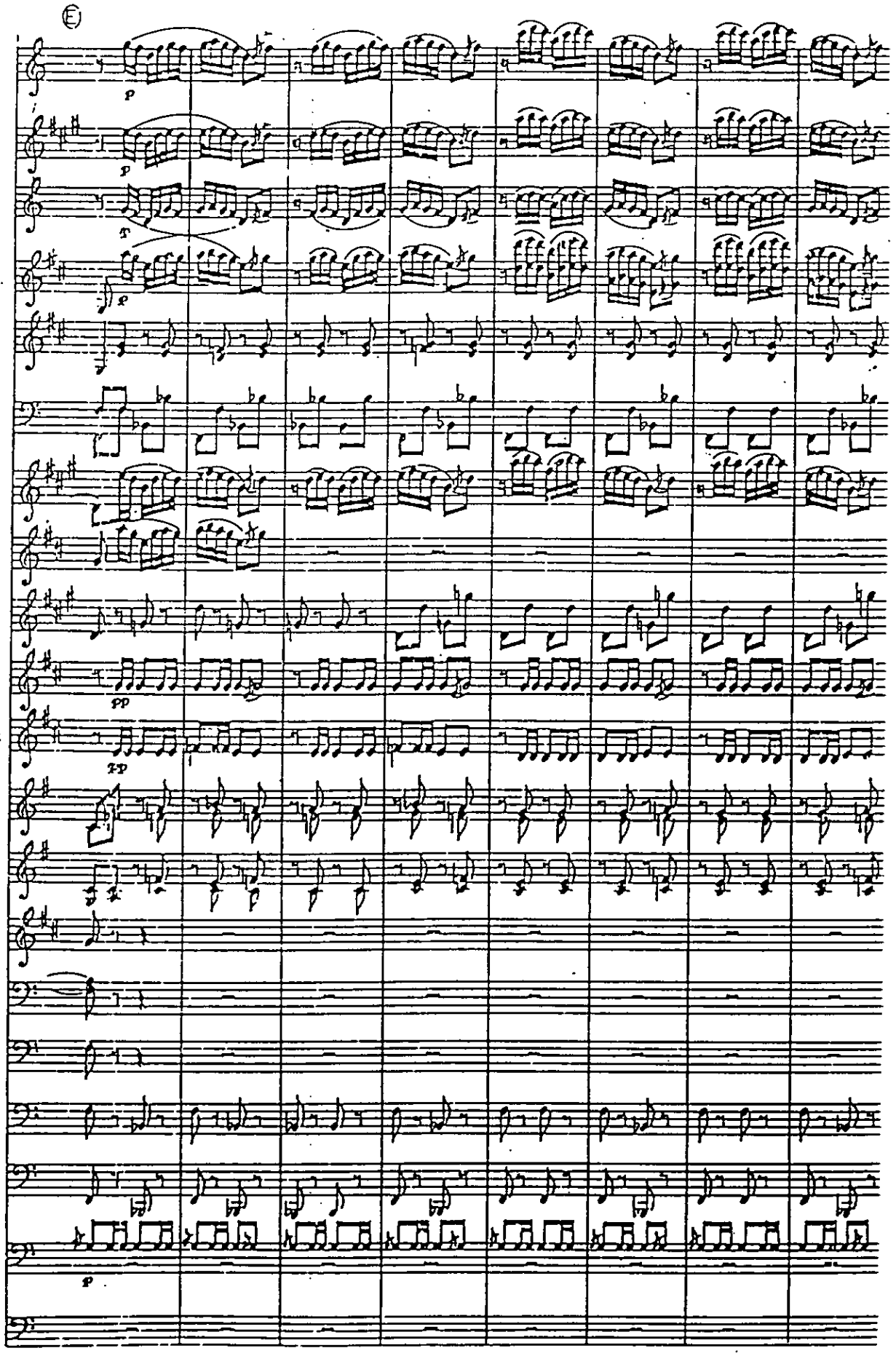
หม่ำขวาน


8va
B
Fl. & Picc.
Cl.
1st B♭Cl.
2nd & 3rd B♭ Cl.
1st & 2nd Bsns.
Alto Sax.
Tenor Sux.
Bari Sax.
1st B♭Cor.
2nd & 3rd B♭Cor.
1st & 2nd F. Hn.
3rd & 4th F. Hn.
B♭ Bari
1st & 2nd Tb.
B Tb.
Eu.
Boss.
Dr.
Timp.

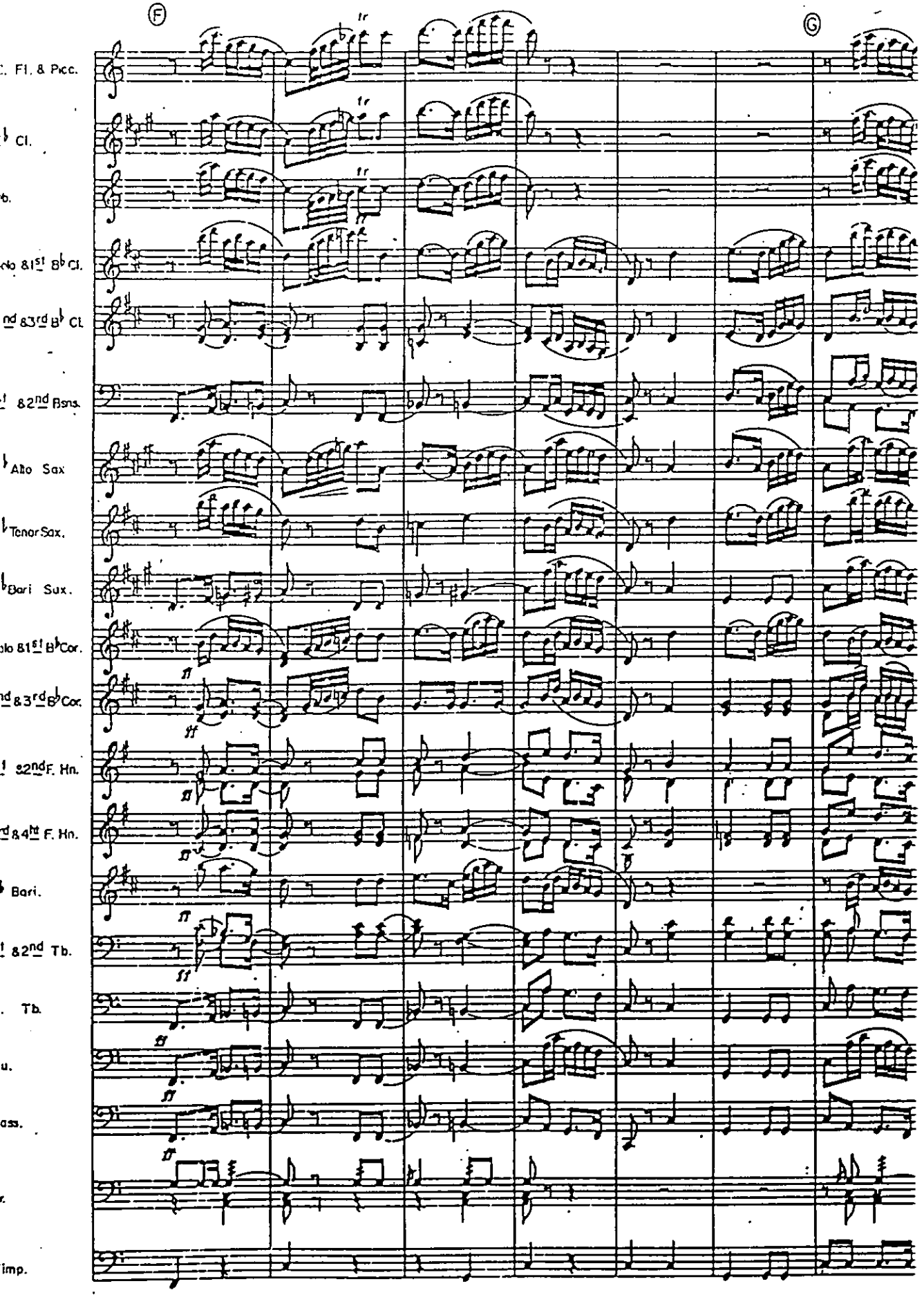
หม่ำชวาน

Fl. & Picc.
Cl.
b.
olo & 1st B♭ Cl.
nd & 3rd B♭ Cl.
1 & 2nd Bsns.
Alto Sax.
Tenor Sax.
Bari Sax.
olo & 1st B♭ Cor.
nd & 3rd B♭ Cor.
1 & 2nd F. Hn.
rd & 4th F. Hn.
Bari.
1 & 2nd Tb.
Tb.
u
ass.
r.
Imp.
8va
8va

พม่ารำขวาน

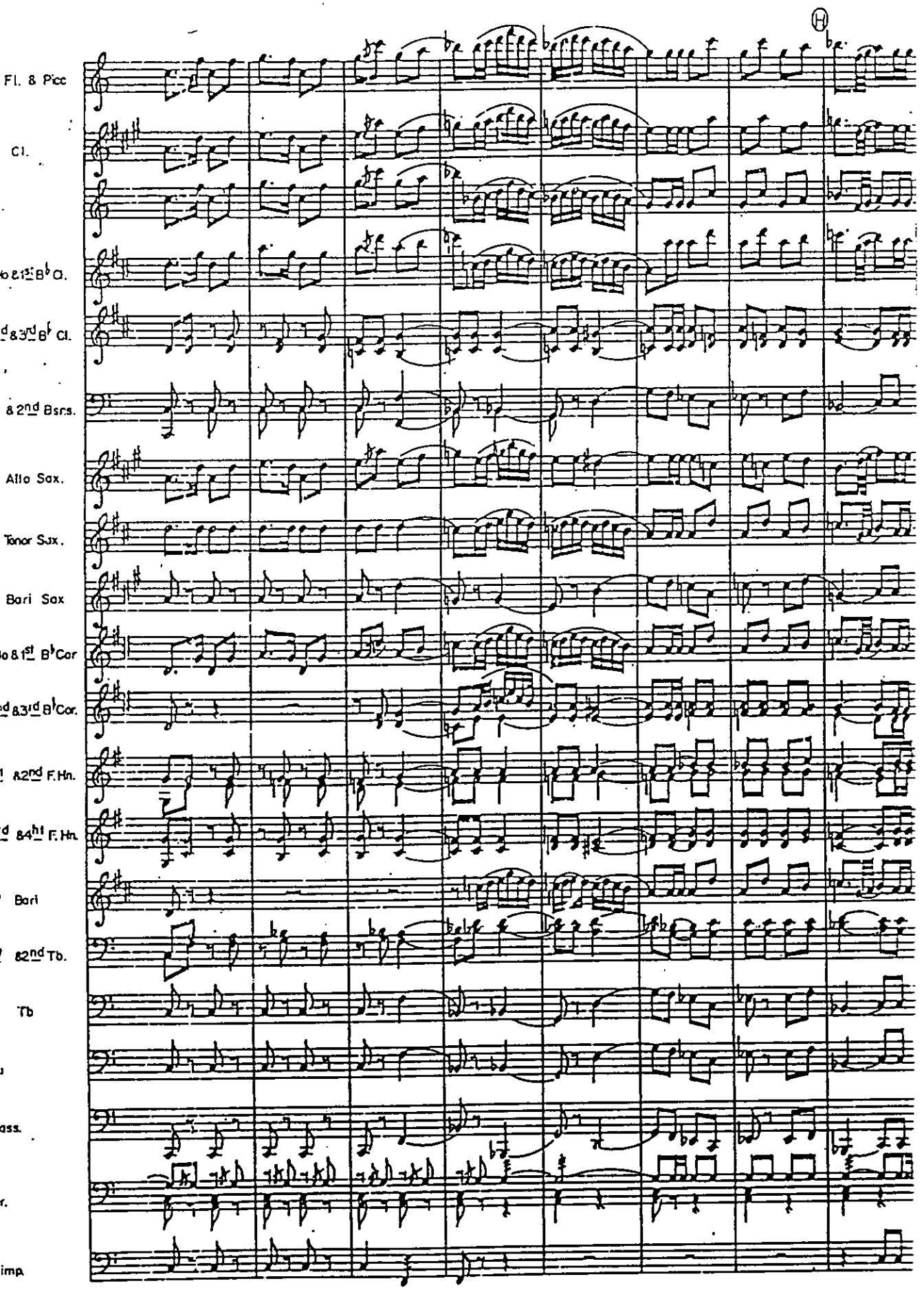

D 8va
C. Fl. & Picc.
E♭ Cl.
Ob
Solo & 1st B♭Cl.
2nd & 3rd B♭Cl.
1st 2nd Bsns.
E♭ Alto Sax.
B♭ Tenor Sax.
E♭ Bari Sax.
Solo & 1st B♭Cor.
2nd & 3rd B♭Cor.
1st & 2nd F. Hn.
3rd & 4th F. Hn.
Bari.
1st & 2nd Tb.
Tb.
u.
ass.
imp

พม่ารำขวาน

E
Fl. & Picc.
Cl.
lo &1st B♭ Cl.
d &3rd B♭ Cl.
& 2nd Bsns.
Alto Sax.
Tenor Sax.
Bari Sax.
lo &1st B♭ Cor.
&3rd B♭ Cor.
& 2nd F Hn.
& 4th F Hn.
Bari
& 2nd Tb.
Tb.
mp.

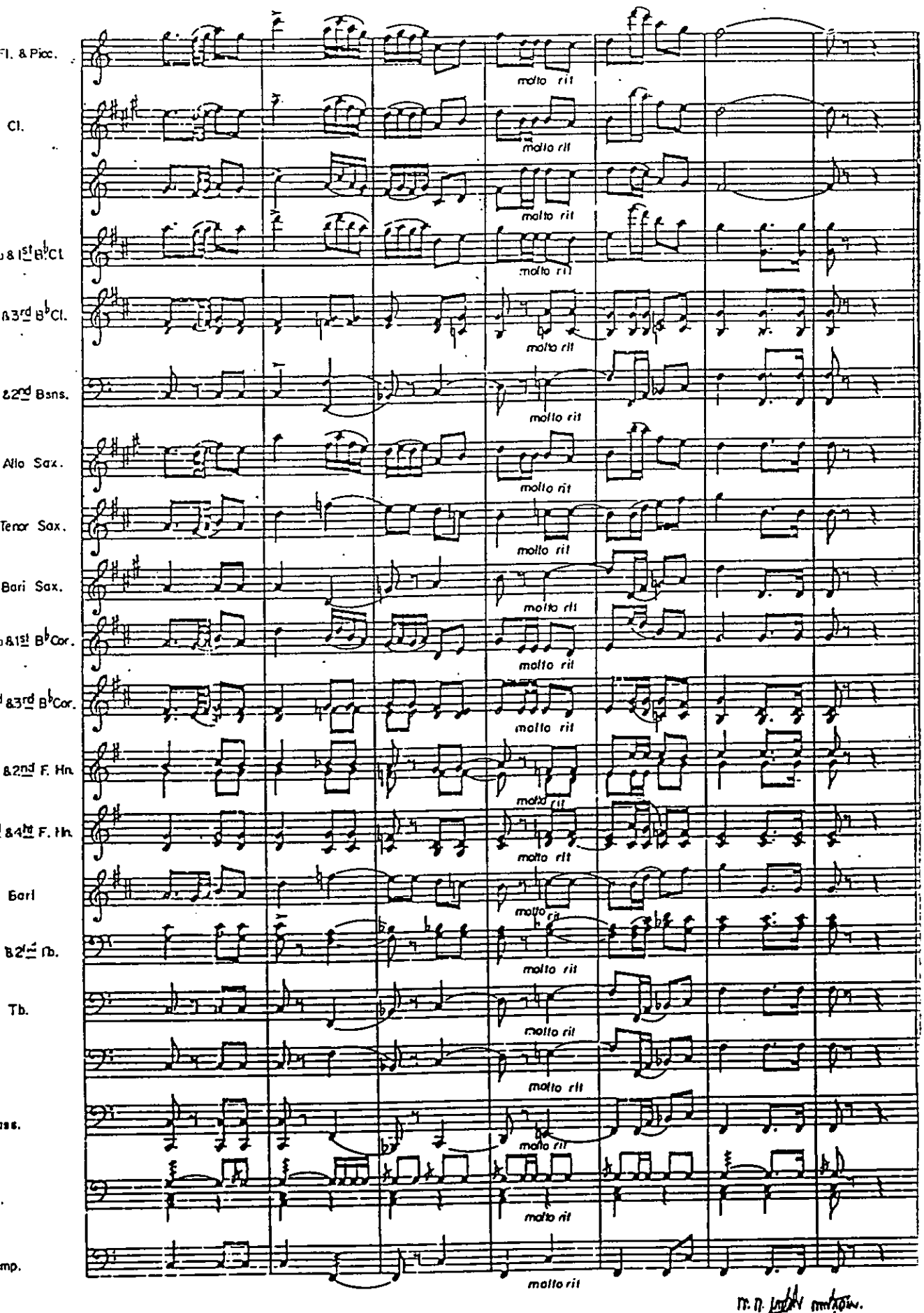
พม่ารำขวาน


Ⓕ
Ⓖ
C. Fl. & Picc.
Cl.
b.
lo &1st B♭ Cl.
nd &3rd B♭ Cl.
t &2nd Bsns.
Alto Sax
Tenor Sax.
Bari Sax.
lo &1st B♭Cor.
nd &3rd B♭Cor.
t &2nd F. Hn.
rd &4th F. Hn.
Bari.
t &2nd Tb.
Tb.
u.
ass.
imp.

พม่ารำขวาน


Ⓗ
Fl. & Picc
Cl.
1st & 2nd B♭ Cl.
3rd B♭ Cl.
& 2nd Bsns.
Alto Sax.
Tenor Sax.
Bari Sax
1st B♭ Cor
3rd B♭ Cor.
2nd F. Hn.
4th F. Hn.
Bari
2nd Tb.
Tb
imp.

พม่ารำขวาน


Fl. & Picc.
Cl.
& 1st B♭Cl.
& 3rd B♭Cl.
& 2nd Bsns.
Alto Sax.
Tenor Sax.
Bari Sax.
& 1st B♭Cor.
& 3rd B♭Cor.
& 2nd F. Hn.
& 4th F. Hn.
Bari
& 2nd Tb.
Tb.
ss.
mp.
molto rit

ต้นบรเทศ

ทำนอง นายกลัย ณ บางช้าง

เรียบเรียงเสียงประสาน พระเจนดุริยางค์

Moderato

Flute / Piccolo.

Eb Clarinet

Oboe

Bb Clarinet 1 2 3

Bassoon.

Eb Alto. 1

Bb Tenor.

Saxophone

Eb Baritone

Bb Bass

Eb Horn 1 2 3

Bb Cornet 1 2

Bb Baritone.

Trombone 1 2

Bass Trombone

Euphonium.

Bass

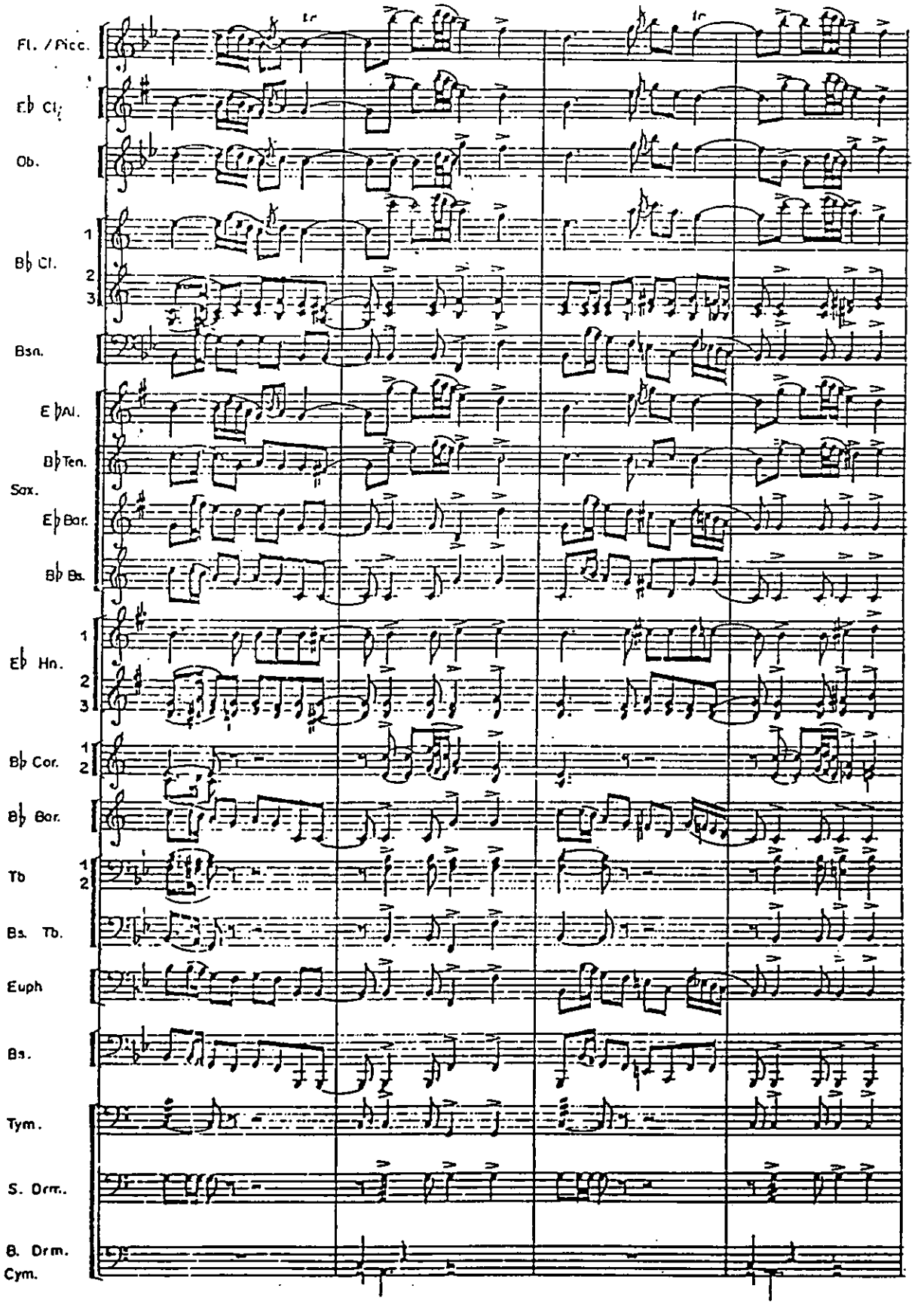
Tympani

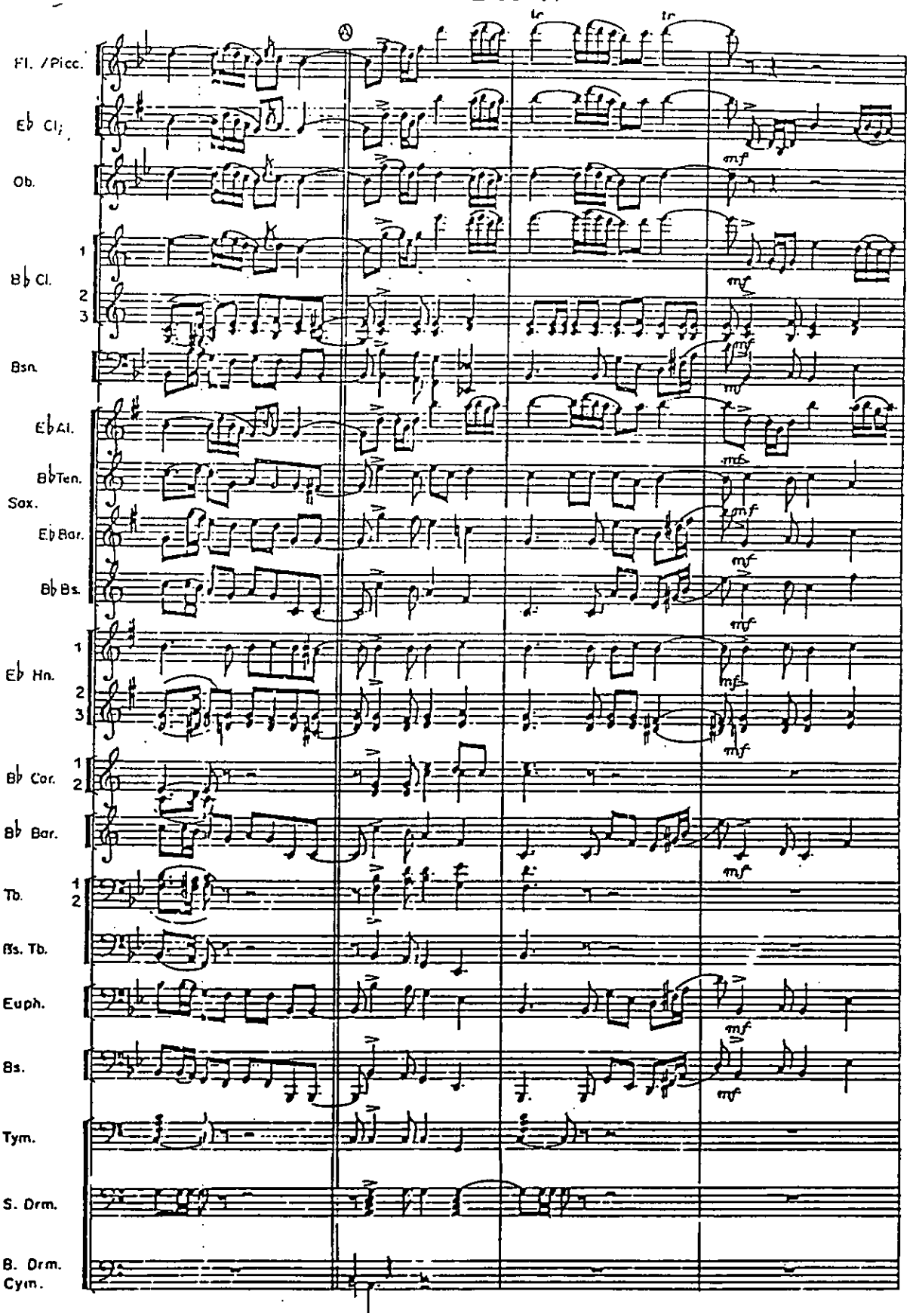
Side Drum.

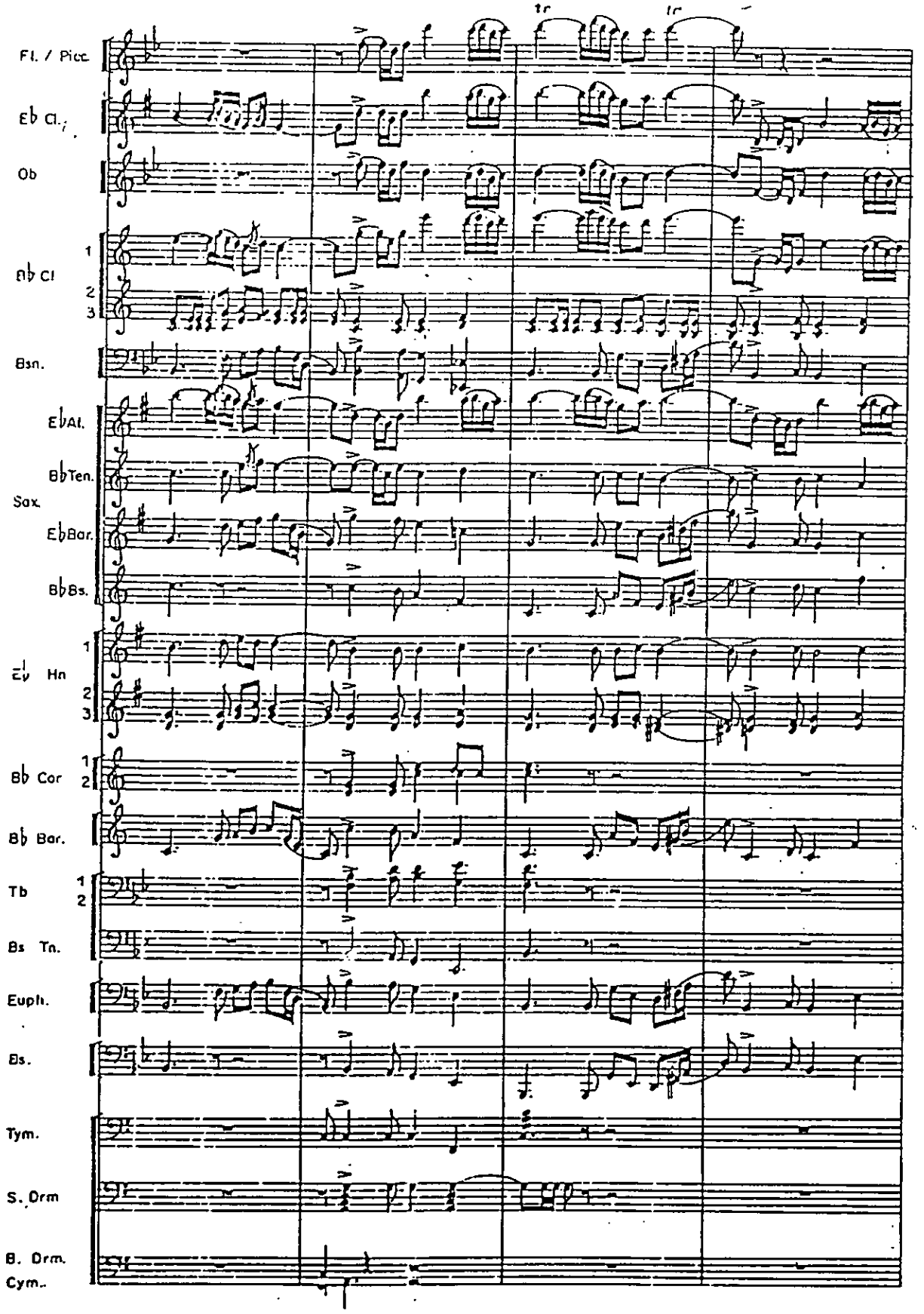
Bass Drum.

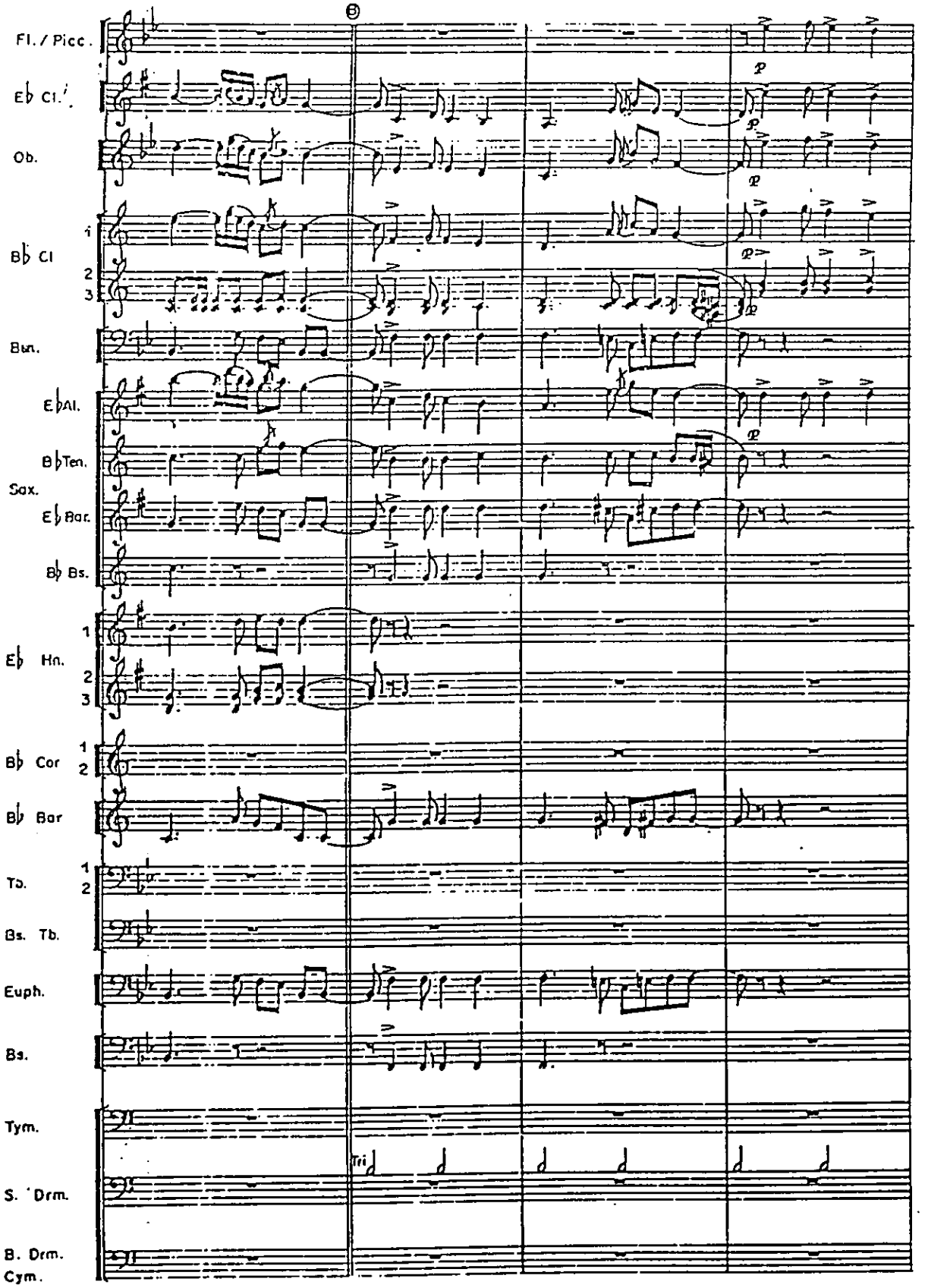
Cymbals.

Copy 1988 by Boonlert Kussuwan.

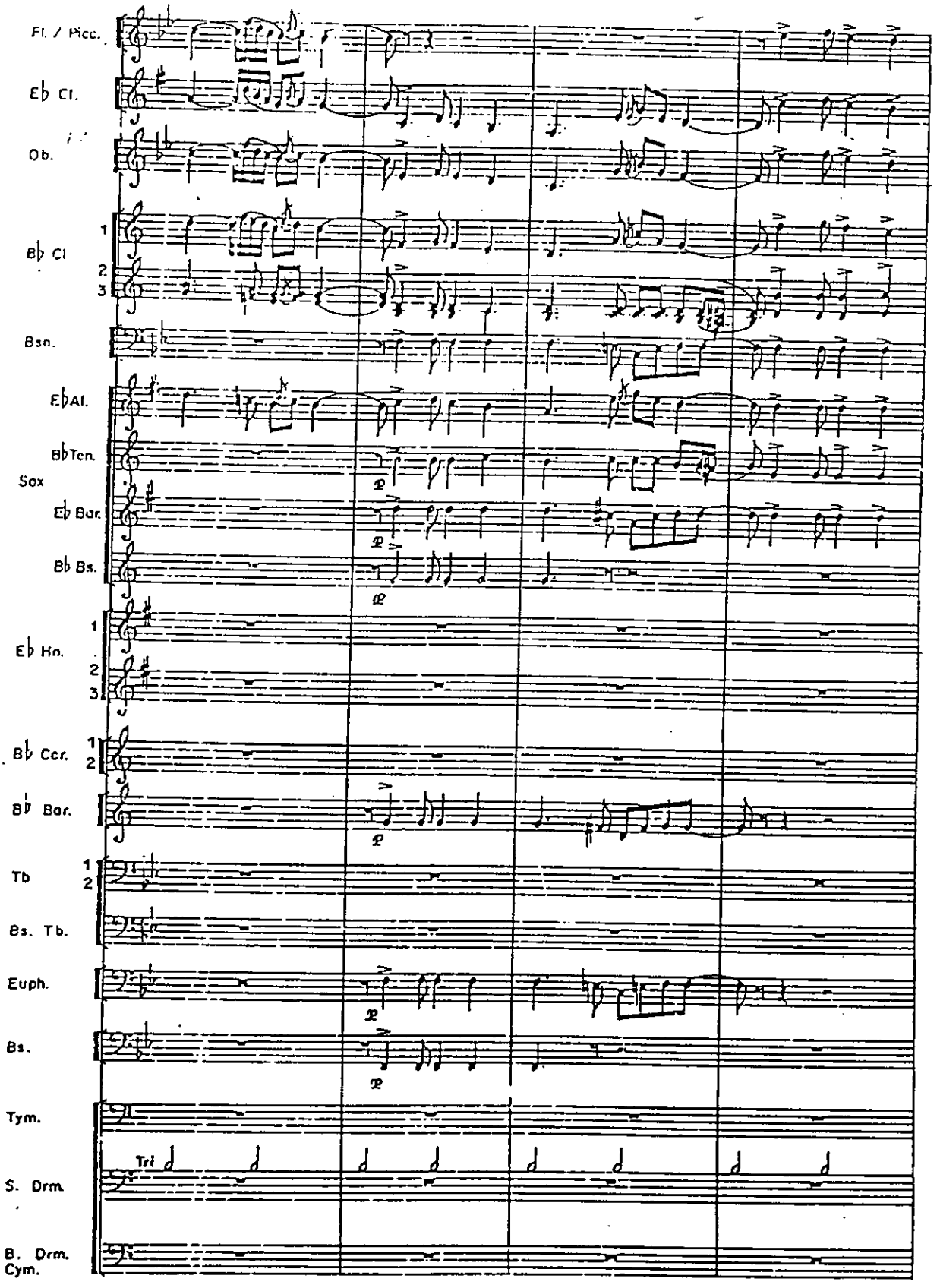
ต้นบรเทศ

Copy 1988 by Boonlert Kassuwan.

ต้นบรเทศ

Copy 1988 by Boonlert Kassuwan.

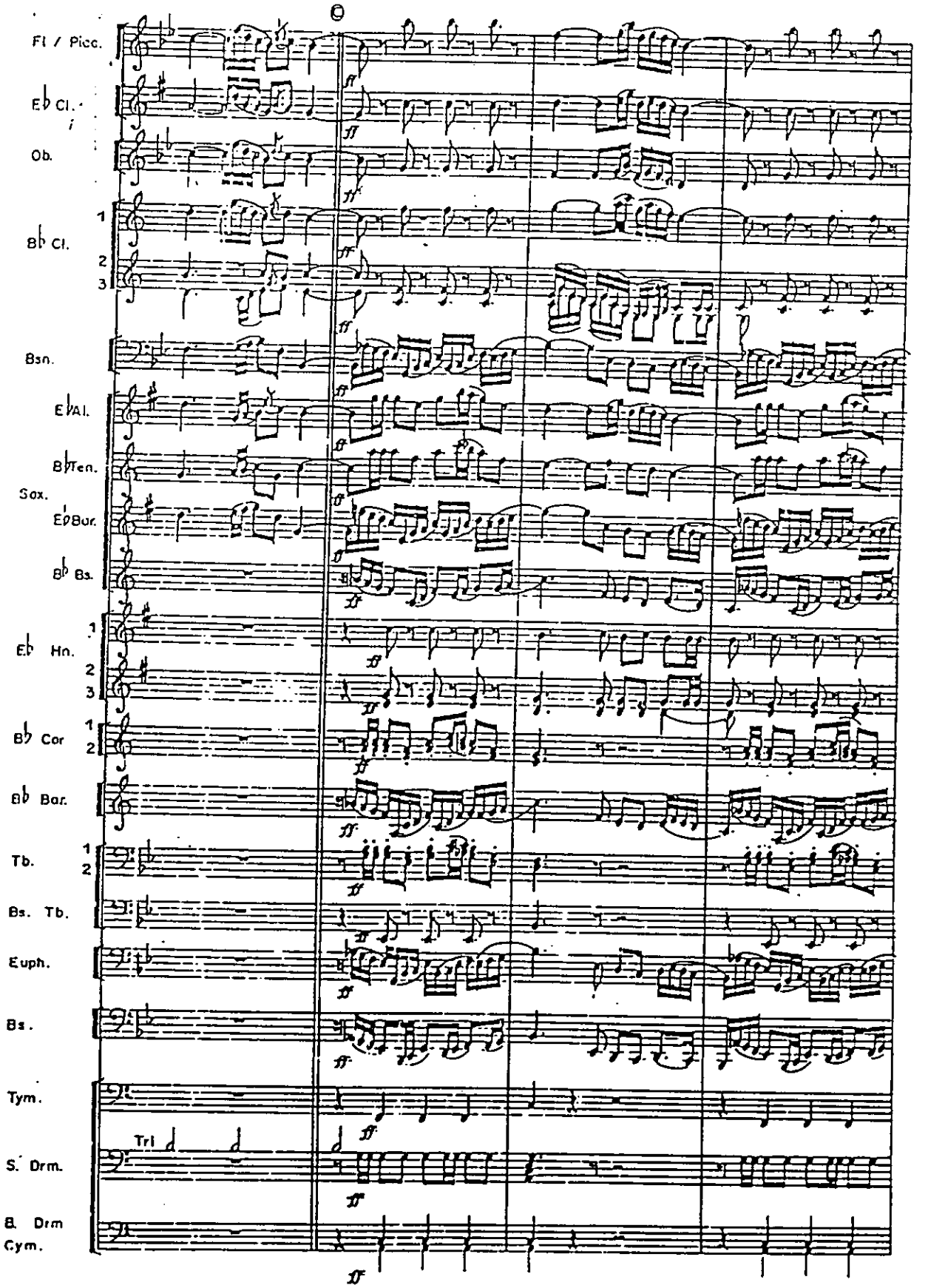
ต้นบรเทศ

Copy 1988 by Boonlert Kassuwan.

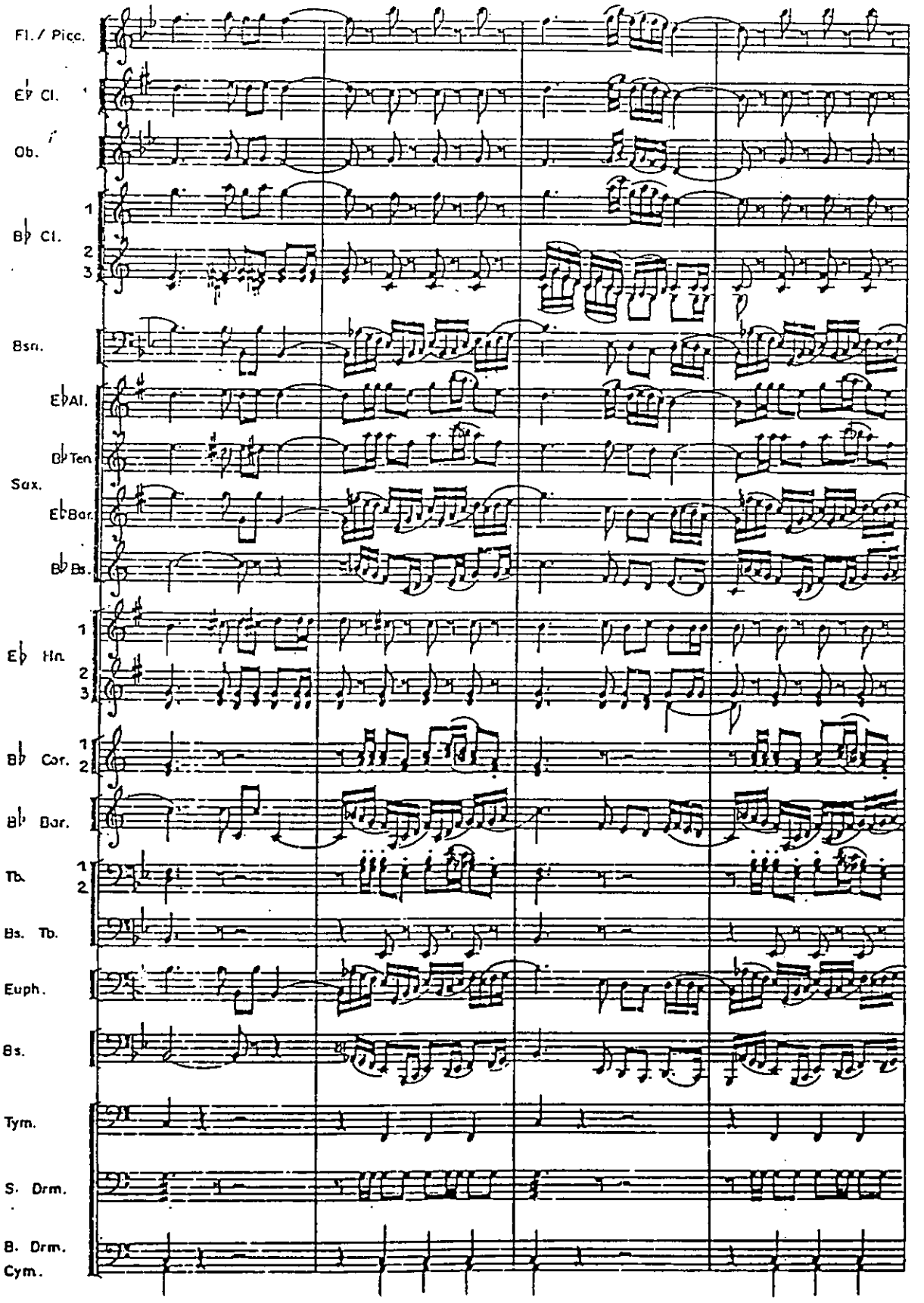
ต้นบรเทศ

Copy 1988 by Boonlert Kassuwan.

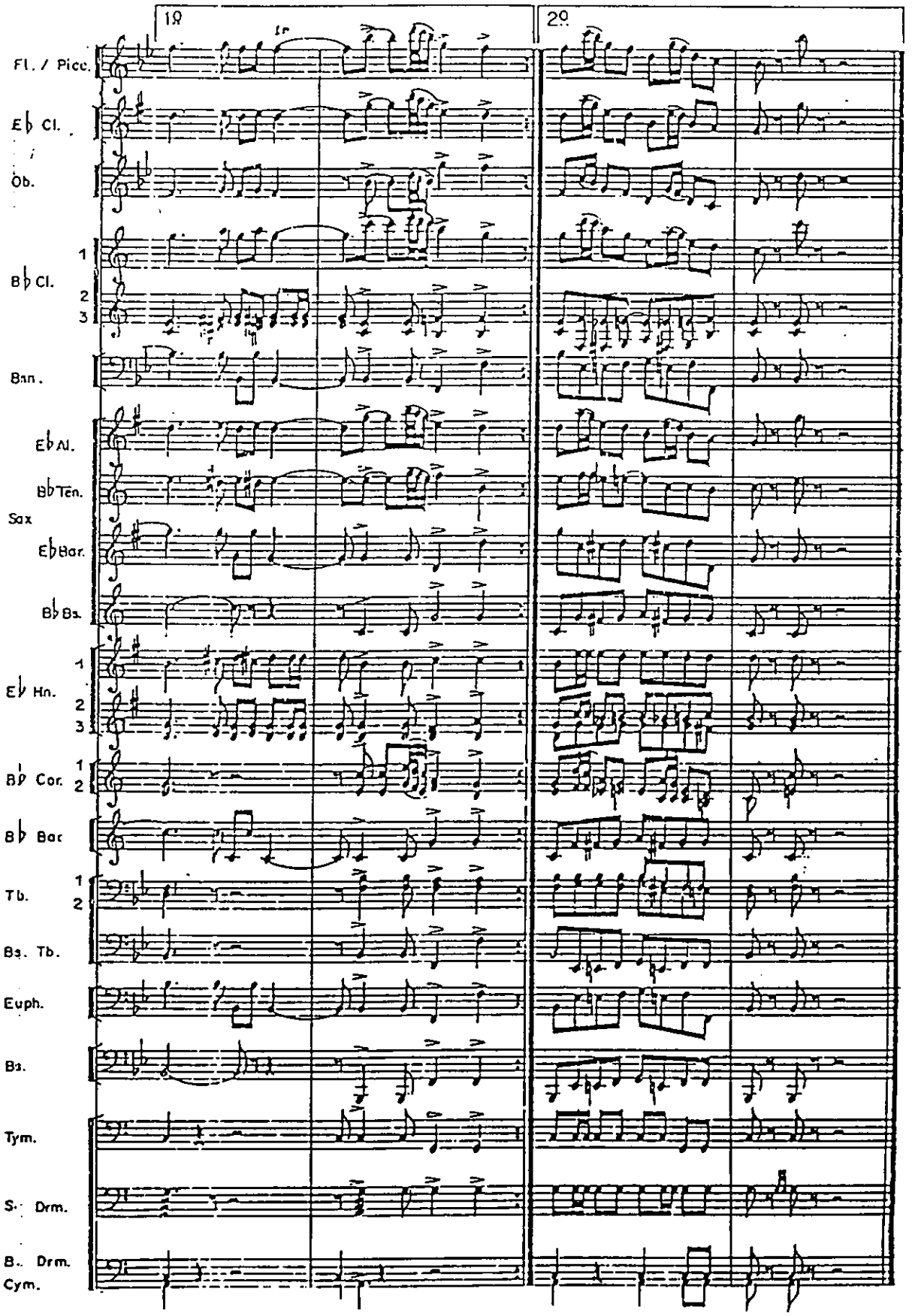
ต้นบรเทศ

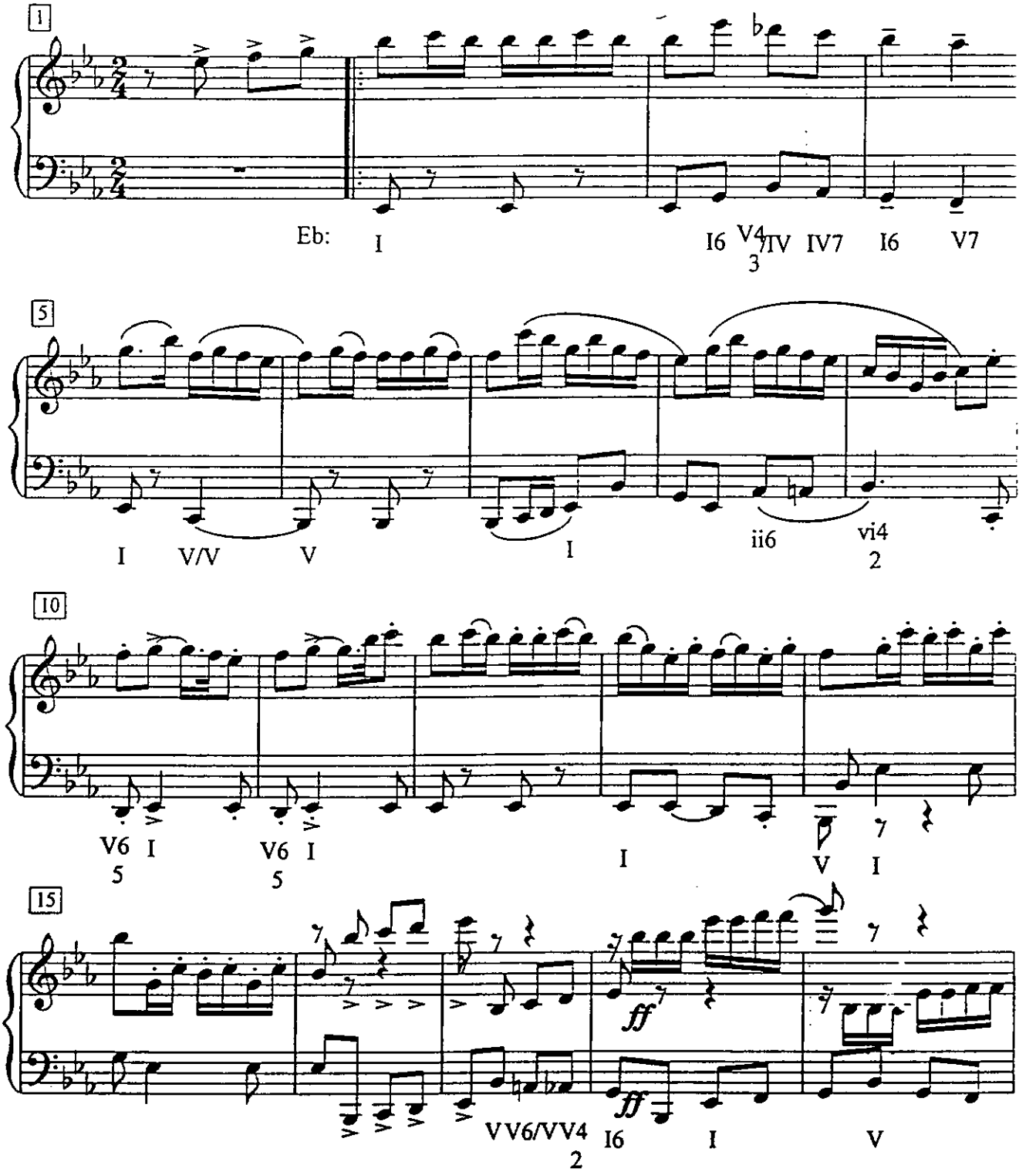
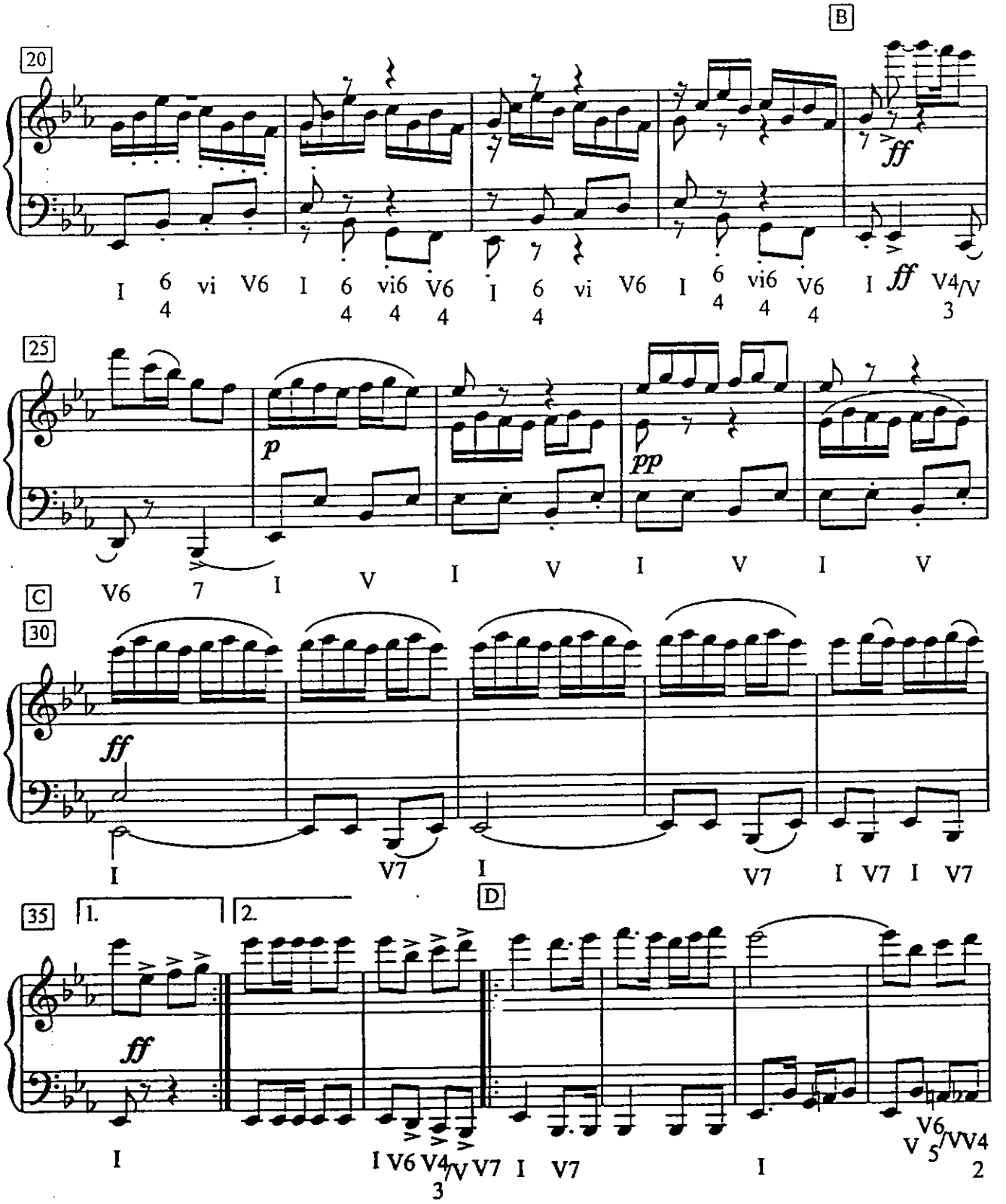


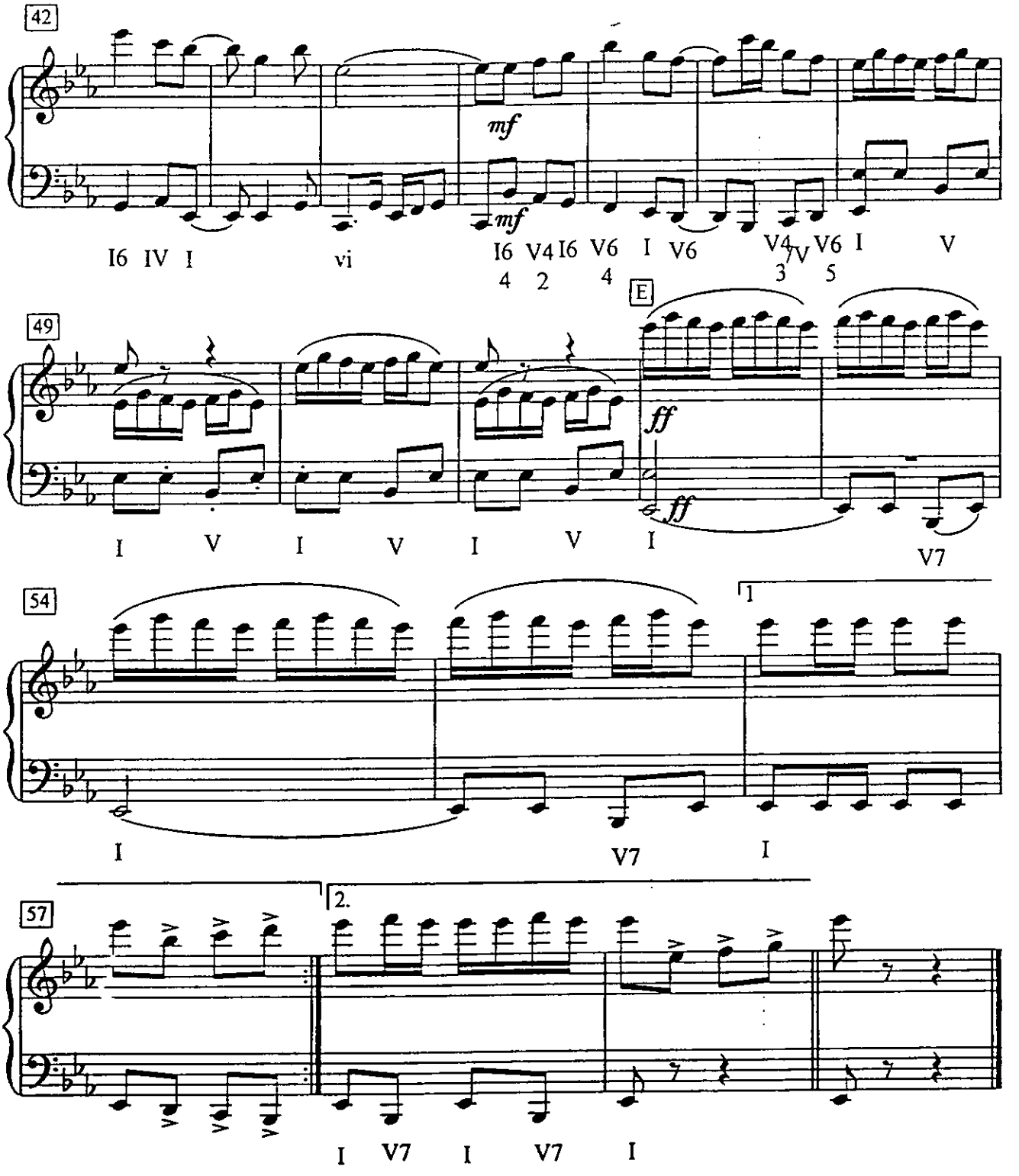
Copy 1988 by Boonlert Kassuwan.

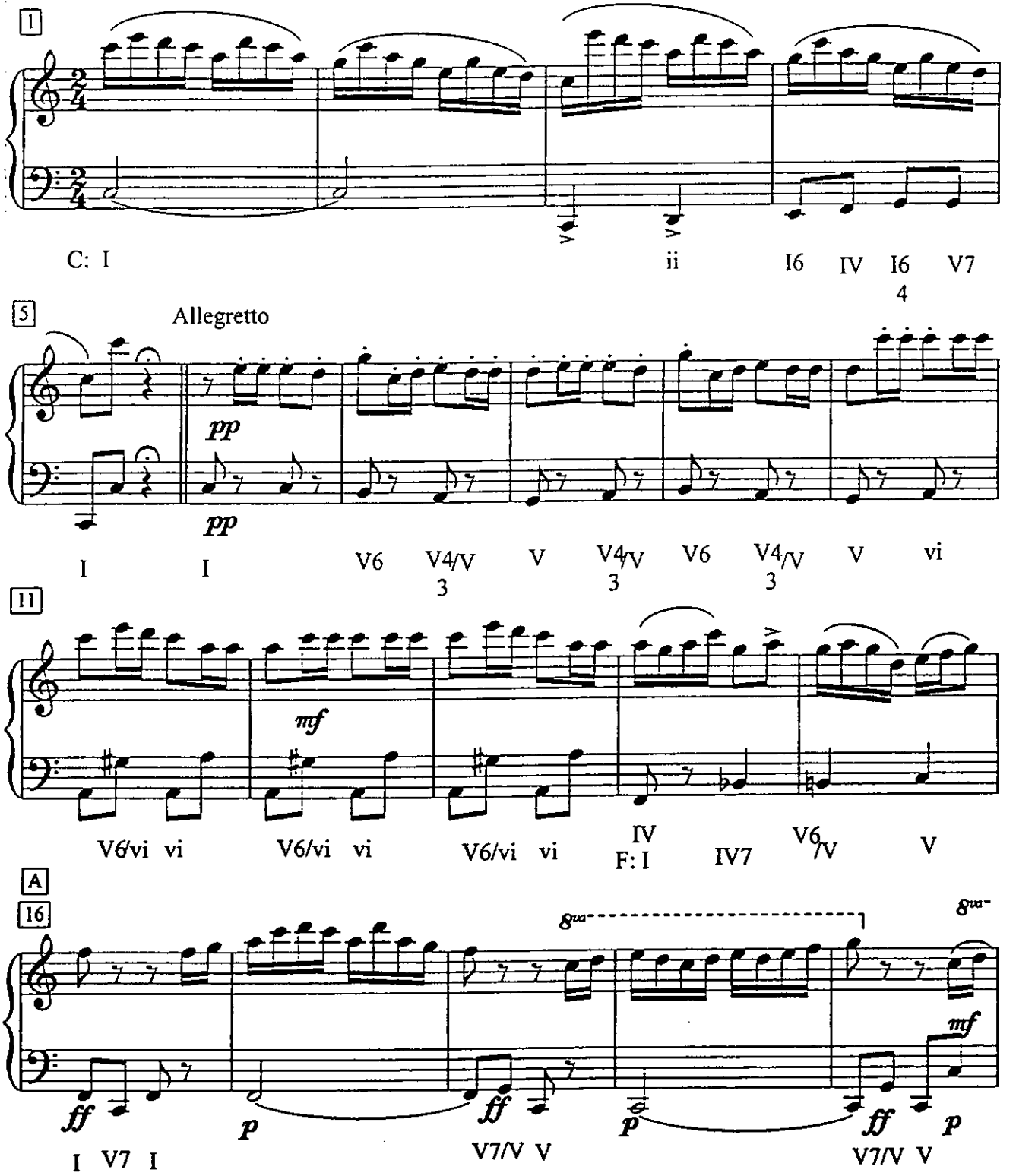
ต้นบรเทศ

Copy 1988 by Boonlert Kassuwan.

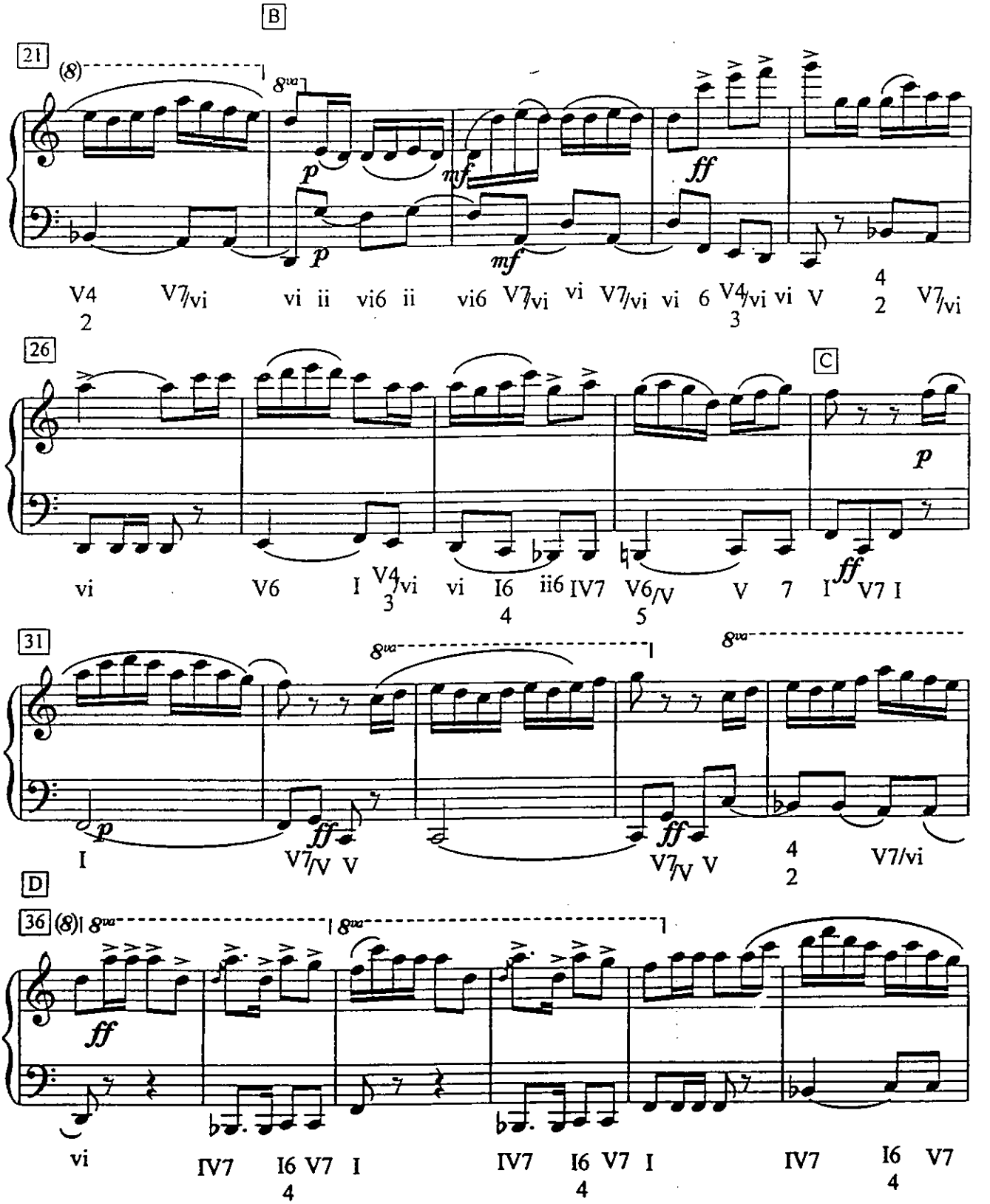
ต้นบรเทศ

Copy 1988 by Boonlert Kassuwan.

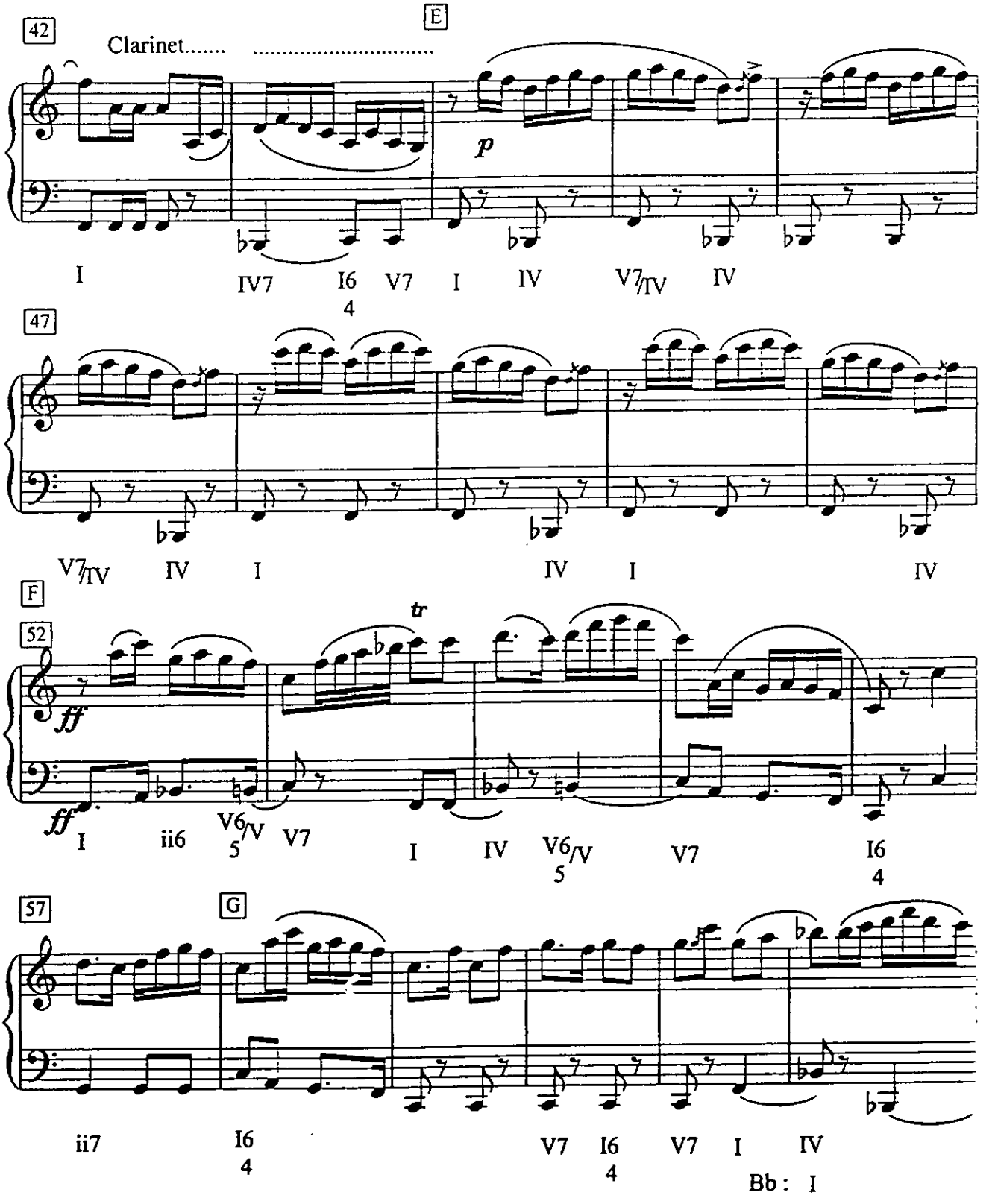
ต้นบรเทศ

Copy 1988 by Boonlert Kassuwan.

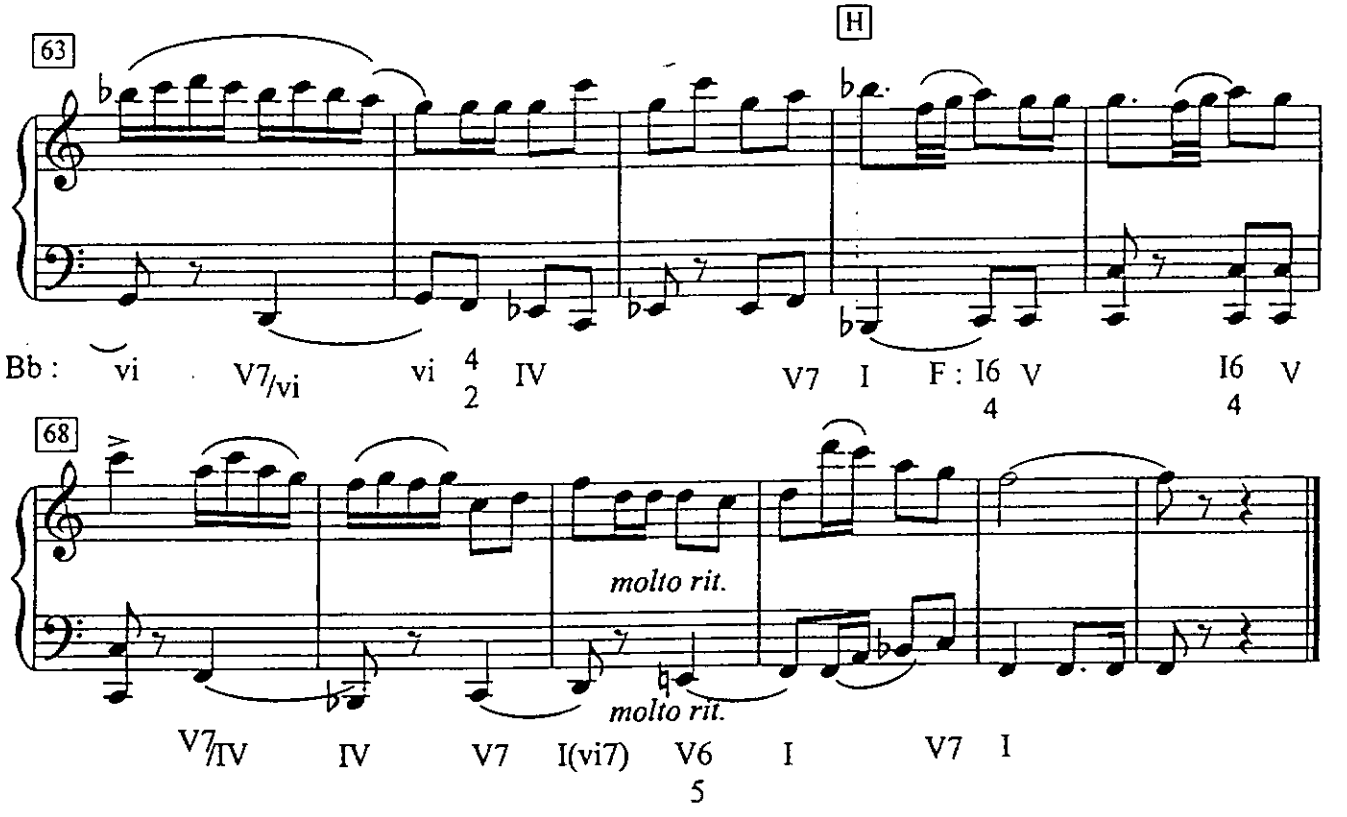
แขกเชิญเจ้า

1
Eb:
I
I6
V4
3
IV
IV7
I6
V7
5
I
V/V
V
I
ii6
vi4
2
10
V6
5
I
V6
5
I
I
V
I
15
ff
ff
V
V6/V
V4
2
I6
I
V

B
20
I 6/4 vi V6 I 6/4 vi6/4 V6/4 I 6/4 vi V6 I 6/4 vi6/4 V6/4 I ff V4/V 3
25
p
pp
V6 7 I V I V I V I V
C
30
ff
I V7 I V7 I V7 I V7
D
35
1.
2.
ff
I I V6 V4/V 3 V7 I V7 I V6/V 5 V4 2

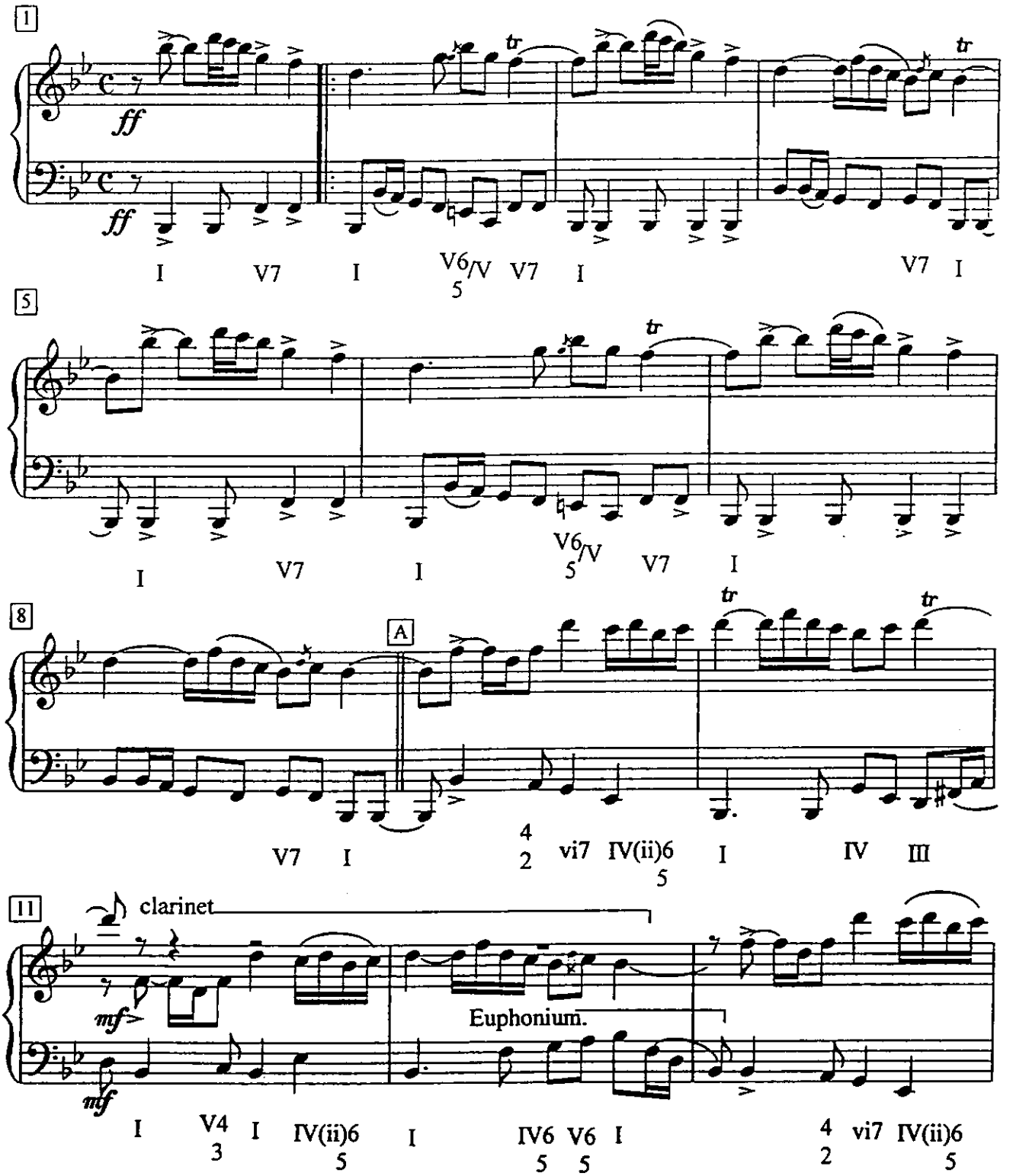
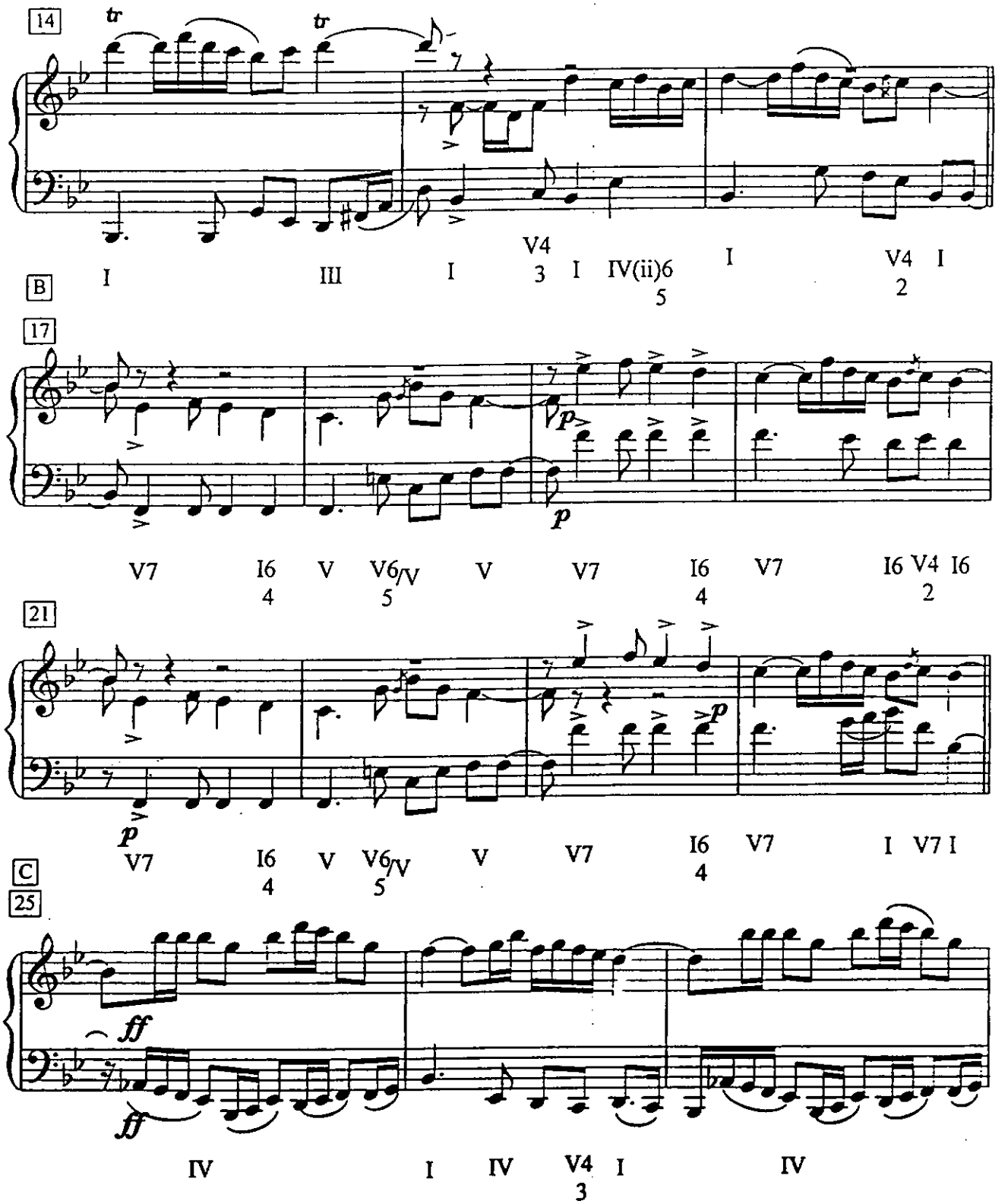
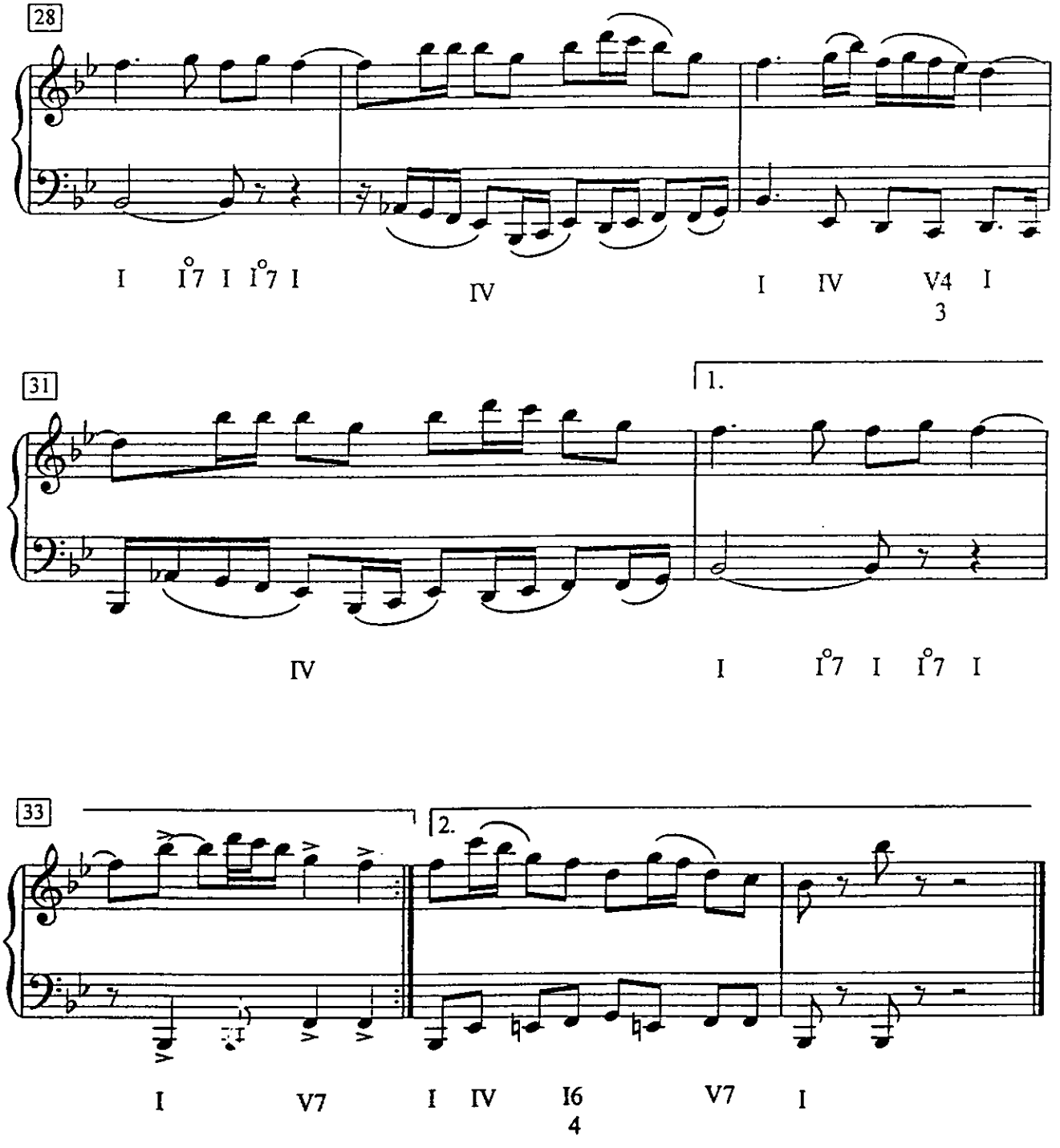

42
mf
mf
I6 IV I
vi
I6 V4 I6 V6 I V6
4 2 4
V4 V6 I V
3 5
E
49
ff
ff
I V I V I V I
V7
54
1
I
V7
I
57
2.
I V7 I V7 I

พม่ารำขวาน

1
C: I
ii
I6
IV
I6
4
V7
5
Allegretto
pp
pp
I
I
V6
V4/V
3
V
V4/V
3
V6
V4/V
3
V
vi
11
mf
V6/vi
vi
V6/vi
vi
V6/vi
vi
IV
F: I
IV7
V6
/V
V
A
16
8va
8va
ff
p
I
V7
I
ff
V7/V
V
p
ff
mf
p
V7/V
V


B
21
(8)
8va
p
mf
ff
V4 V7/vi vi ii vi6 ii vi6 V7/vi vi V7/vi vi 6 V4/vi vi V V7/vi
2 3 4 2
26
C
p
ff
vi V6 I V4/vi vi I6 ii6 IV7 V6/V V 7 I V7 I
3 4 5
31
8va
8va
p
ff
ff
I V7/V V V7/V V V7/vi
4 2
D
36
(8)
8va
8va
ff
vi IV7 I6 V7 I IV7 I6 V7 I IV7 I6 V7
4 4 4


42
Clarinet.....
E
p
I
IV7
I6
4
V7
I
IV
V7/IV
IV
47
V7/IV
IV
I
IV
I
IV
F
52
tr
ff
ff
I
ii6
V6/V
5
V7
I
IV
V6/V
5
V7
I6
4
57
G
ii7
I6
4
V7
I6
4
V7
I
IV
Bb: I


63
H
Bb : vi V7/vi vi 4 2 IV V7 I F : I6 4 V I6 4 V
68
molto rit.
molto rit.
V7/IV IV V7 I(vi7) V6 5 I V7 I

ต้นบรเทศ

1
ff
ff
I V7 I V6/V V7 I V7 I
5
5
I V7 I V6/V V7 I
5
8
A
V7 I 4 vi7 IV(ii)6 I IV III
2 5
11
clarinet
mf
mf
Euphonium.
I V4 I IV(ii)6 I IV6 V6 I 4 vi7 IV(ii)6
3 5 5 5 2 5

14
tr
tr
I
III
I
V4
3
I
IV(ii)6
5
I
V4
2
I
B
17
p
p
V7
I6
4
V
V6/V
5
V
V7
I6
4
V7
I6
V4
2
I6
21
p
p
V7
I6
4
V
V6/V
5
V
V7
I6
4
V7
I
V7
I
C
25
ff
ff
IV
I
IV
V4
3
I
IV

28
I I°7 I I°7 I
IV
I IV V4 I
3
31
1.
IV
I I°7 I I°7 I
33
2.
I V7 I IV I6 V7 I
4

ประวัติย่อผู้วิจัย

ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ สกุล	นายบวร มาฆะวงศ์
วัน เดือน ปีเกิด	2 ธันวาคม พ.ศ.2509
สถานที่เกิด	อำเภอบางกอกใหญ่ กรุงเทพมหานคร
ที่อยู่ปัจจุบัน	92/12 ซอยปากเกร็ด7 ถ.แจ้งวัฒนะ ต.ปากเกร็ด อ.ปากเกร็ด จ.นนทบุรี 11120
ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน	ธุรกิจส่วนตัว
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	92/12 ซอยปากเกร็ด7 ถ.แจ้งวัฒนะ ต.ปากเกร็ด อ.ปากเกร็ด จ.นนทบุรี 11120
ประวัติการศึกษา	พ.ศ.2524 มัธยมศึกษาตอนต้น โรงเรียนปากเกร็ด จ.นนทบุรี พ.ศ.2527 มัธยมศึกษาตอนปลาย โรงเรียนปากเกร็ด จ.นนทบุรี พ.ศ.2531 ศิลปกรรมศาสตรบัณฑิต จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย (ดนตรีตะวันตก) พ.ศ.2545 ศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต (มานุษยดุริยางควิทยา) มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ