

วิเคราะห์การเรียงเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติยศ: วงดุริยางค์เครื่องลมของ
วีจิตรี จิตรรังสรรค์



เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

ตุลาคม 2556

วิเคราะห์การเรียงเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติยศ: วงดุริยางค์เครื่องลมของ
วีจิตร จิตรังสรรค์



เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

ตุลาคม 2556

ลิขสิทธิ์เป็นของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

วิเคราะห์การเรียงเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติยศ: วงดุริยางค์เครื่องลมของ
วีจิตร จิตรังสรรค์



เสนอต่อบัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ เพื่อเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษา
ตามหลักสูตรศิลปกรรมศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

ตุลาคม 2556

ธนพัฒน์ เกิดผล. (2556). *วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติกวี: วงดุริยางค์เครื่อง
ลมของวิจิตร จิตรังสรรค์*. ปริญญาโทศิลป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ:
บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. คณะกรรมการควบคุม:
อาจารย์ ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ, รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์.

วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติกวี: วงดุริยางค์เครื่องลมของ
วิจิตร จิตรังสรรค์ ผู้วิจัยได้กำหนดจุดมุ่งหมายของการศึกษาวิจัยดังนี้ 1. เพื่อศึกษาชีวประวัติและ
ผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานของวิจิตร จิตรังสรรค์ 2. เพื่อวิเคราะห์วิธีการเรียบเรียงเสียง
ประสานบทเพลงเกียรติกวีสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์ โดยผู้วิจัยได้ใช้ระเบียบ
วิธีวิจัยด้านมานุษยดุริยางควิทยาวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติกวีสำหรับวง
ดุริยางค์เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์ จำนวน 13 เพลง

ผลการวิจัยพบว่า วิจิตร จิตรังสรรค์ เกิดเมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม พ.ศ. 2499 ภูมิลำเนาอยู่ที่
กรุงเทพฯ เริ่มเล่นดนตรีและสนใจศึกษากการเรียบเรียงเสียงประสาน จึงได้เริ่มฝึกหัดเรียบเรียงเสียง
ประสานตั้งแต่ในสมัยเรียนมัธยมฯ ที่โรงเรียนมัธยมวัดสุทัศนวราราม เมื่อเข้าศึกษาในระดับปริญญาตรีที่
จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้เข้าร่วมวง CU Band ในขณะเดียวกันก็ศึกษาวิชาดนตรีเพิ่มขึ้น และได้
สร้างสรรค์งานเรียบเรียงเสียงประสานเรื่อยมา การทำงานเริ่มทำงานในวงการดนตรีมาตั้งแต่สมัยเรียน
มหาวิทยาลัย เป็นทั้งนักกลองในตึกในหอพักเสียง โปรดิิวเซอร์ นักเรียบเรียงเสียงประสาน และนัก
ดนตรี ปัจจุบันวิจิตร จิตรังสรรค์ ทำงานเป็นนักเรียบเรียงเสียงประสานเป็นอาชีพหลัก และเป็น
อาจารย์พิเศษสอนด้านทฤษฎีดนตรีและการเรียบเรียงเสียงประสานให้กับสถาบันการศึกษาต่าง ๆ

จากการศึกษาวิเคราะห์พบว่า วิจิตร จิตรังสรรค์ มีการเรียบเรียงเสียงประสานตามหลัก
ทฤษฎีดนตรีโดยคงไว้ในสิ่งที่ดีอยู่แล้ว และมีการรังสรรค์สิ่งใหม่เพิ่มเติมทำให้เกิดความน่าสนใจ บท
เพลงเกียรติกวีทั้ง 13 เพลงมีเนื้อดนตรีแบบไฮโมโฟนี และในบางเพลงมีการแต่งทำนองช่วงนำขึ้นใหม่
การแต่งทำนองสอดประสาน มีการใช้คอร์ดหลายชนิด ทั้งคอร์ดพื้นฐานในทฤษฎีแจ๊สหลัก และคอร์ด
โครมาติก เคเดนซ์ที่นำมาใช้ ได้แก่ เคเดนซ์ปิดแบบสมบุรณ์ เคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบุรณ์ เคเดนซ์กึ่งปิด
เคเดนซ์ซัด และเคเดนซ์เปิด ด้านสีส่นของเสียงมีการกระจายหน้าที่ให้แต่ละแนวเสียงอย่างทั่วถึง มีการ
สลับการบรรเลงทำนองหลักระหว่างแนวเสียงสูงกับแนวเสียงต่ำ ซึ่งเป็นการแบ่งกลุ่มเสียงที่ครอบคลุม
ทำให้แต่ละแนวเสียงมีความสำคัญ แม้ว่าจะมีข้อจำกัดด้านรูปแบบวงที่มีเพียงรูปแบบเดียวกับบทเพลง
ที่มีลักษณะและอารมณ์ที่หลากหลาย แต่วิจิตร จิตรังสรรค์ก็สามารถจินตนาการออกแบบสีส่นของ
เสียงให้แต่ละบทเพลงได้อย่างเหมาะสมลงตัว

AN ANALYSIS OF THE MUSICAL ARRANGEMENT OF SONG OF HONOR:
SYMPHONIC BAND BY WIJIT JITRANGSAN



Present in partial fulfillment of the requirements for the
Master of Fine and Applied Arts degree in Ethnomusicology
at Srinakharinwirot University

October 2013

Tanapat Kerdpol. (2013). *An Analysis of the Musical Arrangement of Song of Honor:*

Symphonic Band by Wijit Jitrangsan. Dissertation, M.F.A. (Ethnomusicology).

Bangkok: Graduate School, Srinakharinwirot University. Advisor Committee:

Dr. Chanida Tangdechahiran, Assoc. Prof. Dr. Manop Wisuttiapat.

The main objective of the research of an analysis of musical arrangement of song of honor: symphonic band by Wijit Jitrangsan are as following: 1) To study Wijit Jitrangsan's biography and his works. 2) To study an analysis of song of honor arranged for symphonic band by Wijit Jitrangsan. The researcher conducted by using the Ethnomusicology method to analyze 13 songs of honor was arranged by Wijit Jitrangsan.

The results of the study found that Wijit Jitrangsan was born on May 30, 1956, lives in Bangkok. First he started playing music and has been interested in music arrangement since he studied in Wat Suthiwararam School. During his university years, he joined the Chulalongkorn University Band (CU Band). At the mean time, he studied music theory more and created the arrangement works since then. He was also a music copywriter in the studio, a producer, a music arranger and a musician. Nowadays, he works as a music arranger for the main career and also be the special instructor of music theory and arrangement different educational institutes.

From the analysis, Wijit Jitrangsan has arranged songs according to the music theory, remained the good point and created the new ideas to make song more interesting. Music texture of all 13 songs of honor is homophony and some songs were created the new introduction. Many chords are applied to harmony in both diatonic chord and chromatic chord. The used cadences are perfect authentic cadence, imperfect authentic cadence, plagal cadence, deceptive cadence and half cadence. In tone color, these are contributing function to each part and playing by swapping between soprano and bass in main melody. This is the orchestration that makes each part is important. Although there is a limit of only one form of symphonic band with various emotions and characteristics, Wijit Jitrangsan can imagine to create suitably tone color for each song.

ปริญญาานิพนธ์

เรื่อง

วิเคราะห์การเรียงเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติกวี: วงดุริยางค์เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์

ของ

ธนพัฒน์ เกิดผล

ได้รับอนุมัติจากบัณฑิตวิทยาลัยให้นับเป็นส่วนหนึ่งของการศึกษาตามหลักสูตร

ปริญญาศิลปศาสตรมหาบัณฑิต สาขาวิชามานุษยดุริยางควิทยา

ของมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ

..... คณะบดีบัณฑิตวิทยาลัย

(รองศาสตราจารย์ ดร.สมชาย สันติวัฒนกุล)

วันที่.....เดือน.....พ.ศ.....

อาจารย์ที่ปรึกษาปริญญาานิพนธ์

คณะกรรมการสอบปากเปล่า

..... ที่ปรึกษาหลัก

..... ประธาน

(อาจารย์ ดร.ชนิดา ตั้งเดชะหิรัญ)

(อาจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสื่อ)

..... ที่ปรึกษาร่วม

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

(อาจารย์ ดร.ชนิดา ตั้งเดชะหิรัญ)

..... กรรมการ

(รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์)

..... กรรมการ

(อาจารย์ ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์)

ประกาศคุณูปการ

ผู้วิจัยขอขอบพระคุณอาจารย์ ดร.ชนิดา ตังเดชะหิรัญ ประธานที่ปรึกษาปริญญาานิพนธ์
รองศาสตราจารย์ ดร.มานพ วิสุทธิแพทย์ กรรมการที่ปรึกษาปริญญาานิพนธ์ อาจารย์ ดร.วีระ พันธุ์เสื่อ
ประธานสอบปริญญาานิพนธ์ และอาจารย์ ดร.สมศักดิ์ เกตุแก่นจันทร์ กรรมการสอบปริญญาานิพนธ์ที่
กรุณาให้คำปรึกษา คำแนะนำ ตลอดจนเติมเต็มสิ่งต่าง ๆ ทำให้งานวิจัยนี้สำเร็จสมบูรณ์ได้

ขอขอบพระคุณอาจารย์วิจิตร จิตรังสรรค์ ที่ให้ความกรุณาทั้งในด้านข้อมูล และด้านความรู้
ในการเรียบเรียงเขียนประสาน ตลอดจนเป็นแรงบันดาลใจที่ทำให้ผู้วิจัยสนใจศึกษาผลงานของท่าน
ขอขอบพระคุณอาจารย์วาสิษฐ จรรย์ยานนท์ อาจารย์จักรกฤษ ทัพใหญ่ ผู้ช่วยศาสตราจารย์จิระศักดิ์
กติกาวงศ์ ผู้ช่วยศาสตราจารย์สุนันท์ ธรรมปาโล ที่ได้ประสิทธิ์ประสาทวิชาความรู้ด้านดนตรีสากลและ
ความรู้อื่น ๆ ทั้งยังมอบโอกาสสำคัญในชีวิตให้กับผู้วิจัยทำให้สามารถนำความรู้ที่ได้รับมาใช้ประโยชน์
ต่อตนเองและผู้อื่นได้

ขอขอบคุณคณาจารย์และเจ้าหน้าที่ฝ่ายสนับสนุนของคณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัย
รามคำแหงทุกท่าน ที่ให้กำลังใจและเป็นเพื่อนร่วมงานที่ดีทำให้ผู้วิจัยสามารถทำงานได้สำเร็จลุล่วงไป
ได้ด้วยดี ขอขอบคุณคณาจารย์และนิสิตสาขาวิชามานุษยวิทยารังษิโยทยา รหัสปีการศึกษา 53
มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ ที่ให้ความรู้และมิตรภาพที่ดีแก่ผู้วิจัยมาโดยเสมอ

สุดท้ายนี้ผู้วิจัยขอขอบพระคุณ คุณพ่อ คุณแม่ และพี่ชายที่เลี้ยงดูอบรม สั่งสอน หล่อหลอม
สิ่งดีงามให้กับผู้วิจัย และขอขอบคุณ คุณภณิตา จีนเมือง ที่คอยช่วยเหลือและเป็นกำลังใจให้กับผู้วิจัย
เสมอมา

ธนวัฒน์ เกิดผล

สารบัญ

บทที่	หน้า
1	บทนำ..... 1
	ภูมิหลัง..... 1
	จุดมุ่งหมายของการวิจัย..... 6
	ความสำคัญของการวิจัย..... 6
	ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ..... 6
	ขอบเขตในการศึกษาวิจัย..... 6
	กรอบแนวคิดในการวิจัย..... 10
2	เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 11
	เอกสาร ตำราทางวิชาการที่เกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีและการวิเคราะห์..... 11
	เอกสาร ตำราทางวิชาการที่เกี่ยวกับการเรียบเรียงเสียงประสาน..... 25
	เอกสาร ตำราทางวิชาการที่เกี่ยวกับวงดุริยางค์เครื่องลม..... 31
	เอกสาร ตำราทางวิชาการที่เกี่ยวกับบทเพลงเกียรติยศ..... 36
	งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง..... 52
3	วิธีดำเนินการศึกษาวิจัย..... 55
	การเก็บรวบรวมข้อมูล..... 55
	การเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์..... 56
	การจำแนกและจัดกระทำข้อมูล..... 56
	การลำดับและตรวจสอบข้อมูล..... 57
	การวิเคราะห์ข้อมูล..... 57
	การนำเสนอข้อมูล..... 58
4	การนำเสนอผลงานวิจัย..... 59
	ประวัติและผลงานวิจิตร จิตรังสรรค์..... 60
	ประวัติด้านครอบครัว..... 60

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
4 (ต่อ)	
ประวัติด้านการศึกษา.....	60
ประวัติด้านการทำงาน.....	62
ผลงานด้านดนตรี.....	65
แนวคิดและแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติยศสำหรับ วงดุริยางค์เครื่องลม.....	66
การวิเคราะห์บทเพลง.....	69
เพลงชาติ.....	71
เพลงสรรเสริญเสือป่า.....	82
เพลงสยามมานุสติ.....	95
เพลงพม่าประเทศ.....	107
เพลงกราวกีฬา.....	121
เพลงคลื่นกระทบฝั่ง.....	132
เพลงศรีอยุธยา.....	144
เพลงสดุดีมหาราชา.....	157
เพลง Erinnerung an Dresden.....	172
เพลงสาธุการ.....	191
เพลงมหาฤกษ์.....	201
เพลงมหาชัย.....	210
เพลงสรรเสริญพระบารมี.....	219
5 สรุป อภิปราย ข้อเสนอแนะ.....	229
สรุปผลการค้นคว้า.....	229
ด้านชีวประวัติและผลงานของวิจิตร จิตรังสรรค์.....	231
ด้านการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม.....	229
อภิปรายผล.....	237
ข้อเสนอแนะ.....	238

สารบัญ (ต่อ)

บทที่	หน้า
บรรณานุกรม.....	239
ภาคผนวก.....	244
ประวัติย่อผู้วิจัย.....	343



บัญชีตาราง

ตาราง	หน้า
1 ชนิดของเคเดนซ์.....	22
2 การแบ่งแนวเสียงสำหรับวงในระดับนักเรียน.....	26
3 การจัดช่วงเสียงของเครื่องดนตรี.....	70
4 สรุปดำเนินคอร์ดเพลงชาติ.....	74
5 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงสรรเสริญเสือป่า.....	87
6 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงสยามมานุสติ.....	98
7 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงพม่าประเทศ.....	112
8 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงกราวกีฬา.....	124
9 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงคลื่นกระทบฝั่ง.....	136
10 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงศรีอยุธยา.....	147
11 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงสดุดีมหาราชา.....	161
12 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลง Erinnerung an Dresden.....	178
13 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงสาธุการ.....	194
14 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงมหาฤกษ์.....	204
15 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงมหาชัย.....	213
16 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงสรรเสริญพระบารมี.....	222
17 สรุปการวิเคราะห์เนื้อดนตรี.....	231
18 สรุปการวิเคราะห์สังคีตลักษณะ.....	232
19 สรุปการวิเคราะห์ทำนอง.....	233
20 สรุปการวิเคราะห์จังหวะ.....	234
21 สรุปการวิเคราะห์เสียงประสาน.....	235
22 สรุปการวิเคราะห์ประโยคเพลง.....	236

บัญชีภาพประกอบ

ภาพประกอบ	หน้า
1 ทำนองเพลง Silent Night.....	14
2 โน้ตเพลง Siamese Song (สายสมร).....	43
3 โน้ตเพลงศรีอยุธยา โดยพระเจนดุริยางค์.....	44
4 วิจิตร จิตรังสรรค์.....	60
5 บรรยากาศการทำงานของวิจิตร จิตรังสรรค์ ณ ศาลาเฉลิมกรุง.....	65



บทที่ 1

บทนำ

ภูมิหลัง

ดนตรีเป็นส่วนหนึ่งในวัฒนธรรมของมนุษย์มาตั้งแต่ยุคก่อนประวัติศาสตร์ และมีความสัมพันธ์กับมนุษย์ตั้งแต่เกิดจนตาย มนุษย์ทุกชาติทุกภาษาในโลก ย่อมมีดนตรีเป็นส่วนประกอบสำคัญประการหนึ่งในการดำรงชีวิต ระหว่างมนุษย์กับดนตรีจึงมีความเกี่ยวข้องสัมพันธ์กันอย่างแยกไม่ออกมาตั้งแต่โบราณ ส่วนสำคัญที่เป็นต้นกำเนิดดนตรี คือ ธรรมชาติ โดยที่มนุษย์รู้จักปรุงแต่งเสียงที่เกิดขึ้นจากธรรมชาติให้กลายเป็นเสียงดนตรีที่มีความไพเราะ จากการประดิษฐ์เครื่องดนตรีอย่างง่าย ๆ และได้มีการพัฒนารูปแบบและทักษะการเล่นให้มีความวิจิตรไพเราะมากขึ้นตามลำดับ (รุจีศรีสมบัติ. 2543: 1)

ดนตรีมีบริบทที่สำคัญในทุกสังคมของมนุษย์ เมื่อสมัยโบราณมนุษย์ใช้ดนตรีเป็นสื่อกลางในการสื่อสารกับสิ่งศักดิ์สิทธิ์ตามความเชื่อของตน บริบทของดนตรีเปลี่ยนแปลงตามพัฒนาการและแนวคิดของสังคม การพัฒนาศิลปะทางดนตรีย่อมขึ้นอยู่กับระดับของจิตใจ และความคิดของคนในยุคหนึ่ง ๆ บางยุคที่ศาสนาได้รับการยอมรับมาก ดนตรีจะแสดงออกในรูปเพื่อการศึกษา บางยุคบางสมัยที่สถาบันทางการเมืองมีอิทธิพลต่อความเป็นอยู่ของคนในสังคมนั้น ดนตรีก็จะมีลักษณะส่งเสริมทางการเมือง ทั้งนี้ เนื่องจากศิลปินผู้สร้างสรรค์ผลงานเป็นสมาชิกส่วนหนึ่งของสังคมและมีความผูกพันกับสังคมอย่างแยกไม่ออก ไม่ว่าจะโดยตรงหรือทางอ้อมก็ตาม (พิชัย ปรัชญานุสรณ์. 2529: 18)

ปราณี วงษ์เทศ (2523: 12) ได้กล่าวถึงบทบาทและหน้าที่ของเพลงที่มีต่อสังคม ดังนี้

1. เพลงจะทำหน้าที่เปรียบเสมือนตัวแทนของระบบสัญลักษณ์ ในทางสังคมสะท้อนออกมาให้เห็นตามความเชื่อทางศาสนาและระบบชนชั้นในสังคม
2. เพลงมีหน้าที่กระตุ้นให้เกิดการตอบสนองทางกายภาพ เช่น การรบ การสงคราม การทำงาน ฯลฯ
3. เพลงเป็นเสมือนเครื่องควบคุมทางสังคม คอยรักษาบรรทัดฐานสังคม และชี้แนะระเบียบแบบแผนที่เหมาะสม รวมทั้งกำหนดพฤติกรรมที่เหมาะสมทางสังคมด้วย

4. เพลงมีบทบาทในการรักษาสถาบันที่สำคัญทางสังคม เช่น ศาสนา ความเชื่อทำให้การประกอบพิธีกรรมมีเหตุผลและรักษาสัญลักษณ์ทางพิธีกรรม

5. ทำให้เกิดความสืบเนื่องและความมั่นคงทางวัฒนธรรม

บทเพลงแต่ละบทมีความสำคัญและบริบทในสังคมไม่เหมือนกัน บางเพลงถูกประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ในด้านความบันเทิง บางเพลงถูกประพันธ์ขึ้นเพื่อตอบสนองความต้องการของผู้ประพันธ์ บางเพลงถูกประพันธ์ขึ้นเพื่อแสดงความรู้สึกนึกคิดของตนเองที่มีต่อสังคม บางเพลงถูกประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้ประกอบพิธีกรรมต่างๆ และบางเพลงถูกประพันธ์ขึ้นเพื่อใช้เป็นสัญลักษณ์ที่แสดงถึงสิ่งใดสิ่งหนึ่ง เป็นต้น

องค์ประกอบที่สำคัญของบทเพลง ได้แก่ คำร้อง (Words) และดนตรี (Music) คำร้องมีความสำคัญ คือ เป็นเครื่องมือสื่อสารโดยตรงระหว่างผู้ประพันธ์หรือผู้แสดงกับผู้ฟัง สามารถทำให้ผู้ฟังเกิดความเข้าใจ เกิดความรู้สึกร่วมกับบทเพลงได้อย่างรวดเร็ว และดนตรีเป็นองค์ประกอบที่ทำให้บทเพลงมีความไพเราะมากยิ่งขึ้น ดนตรียังสามารถใช้แทนคำร้องได้โดยการใช้เครื่องดนตรีบรรเลงทำนองหลัก (Melody) แทนคำร้อง มนุษย์ให้ความสำคัญกับเสียงดนตรีจึงมีการพัฒนาดนตรีในด้านต่าง ๆ เช่น การพัฒนาเครื่องดนตรี การพัฒนาทักษะในการบรรเลง การพัฒนาทฤษฎีดนตรี การพัฒนาการประพันธ์ดนตรี และการพัฒนาการเรียบเรียงเสียงประสานของดนตรี

การเรียบเรียงเสียงประสานเปรียบเสมือนการสร้างความกลมกล่อมให้กับเสียงดนตรี ประจุแต่งให้บทเพลงมีอารมณ์ความรู้สึกได้หลากหลาย ทำให้บทเพลงมีความสมบูรณ์ สามารถแสดงอารมณ์ความรู้สึกของบทเพลงให้ผู้ฟังรับรู้ได้มากกว่าบทเพลงที่มีคำร้องหรือทำนองเพียงอย่างเดียว เป็นการวางแผนอย่างละเอียดถี่ถ้วนให้กับเสียงดนตรี

ณัชชา โสคติณานุกฤษ (2548: 1) กล่าวถึงการประสานเสียงว่า เป็นวิชาที่ว่าด้วยเรื่องการผสมเสียงของตัวโน้ตหลายตัวที่เกิดขึ้นในเวลาเดียวกันและความสัมพันธ์ระหว่างกลุ่มเสียงที่ดำเนินไปอย่างต่อเนื่องในบทเพลง เป็นศาสตร์ที่อธิบายเรื่องของเสียงโดยองค์รวมที่เกิดขึ้นจากระดับเสียงอันหลากหลาย ในมิติที่มีความเป็นนามธรรมและรูปธรรม ในมิติที่มีทั้งเหตุผลทางวิทยาศาสตร์และเหตุผลทางสุนทรียศาสตร์ ในมิติทั้งแนวตั้งและแนวนอนทั้งระดับต้นและระดับลึกสอดหลั่นกันไป

ผู้เรียบเรียงเสียงประสานที่ดีนั้นควรมีความรู้ทางด้านทฤษฎีดนตรี ทักษะการฝึกโสต ทักษะการบรรเลงดนตรี ความรู้ในเครื่องดนตรีทุกประเภท ประสบการณ์การฟังดนตรีที่หลากหลายประเภท

และการเรียนรู้วิธีการเรียบเรียงเสียงประสานของผู้อื่นเป็นระยะเวลาพอสมควร จึงสามารถนำทุกอย่างมารวมกันแล้วกลั่นกรองออกมาเป็นผลงานที่มีเอกลักษณ์เป็นของตัวเองได้

กิตติ ศรีเปารยะ (2537: 35) กล่าวถึงการเรียบเรียงเสียงประสานว่า เป็นกรรมวิธีที่สำคัญอย่างหนึ่งในการสร้างสรรค์เสียงเพลง เสียงดนตรีออกสู่ผู้ฟังลำพังทำนองเพลงหรือคำร้องยังไม่สมบูรณ์พอสำหรับการฟังเพื่อให้ได้สุนทรียรส การเรียบเรียงเสียงประสานจะช่วยปรุงแต่งเพิ่มสีสันให้กับบทเพลงทำให้ไพเราะน่าฟังยิ่งขึ้น

สมชาย รัศมี (2521: 1) กล่าวว่า การเรียบเรียงเสียงประสานก็ดูจะเกี่ยวกับการวาดภาพ ผู้เรียบเรียงฯ คือผู้ที่ถ่ายทอดความคิดอันเกี่ยวข้องกับท่วงทำนอง และเสียงประสานต่าง ๆ ลงในบทเพลงที่ตนกำลังทำการเรียบเรียงฯ การเติมเต็มสีสันหรือลีลาต่าง ๆ ในท่วงทำนองเพลง ก็คือการถ่ายทอดความรู้สึกถึงอารมณ์ไปตามบทเพลงนั่นเอง ระดับเสียงสูงต่ำลีลาจังหวะที่เชื่องช้า หรือโลดแล่นเร็วนั้นล้วนเป็นสิ่งบ่งบอกถึงอารมณ์ต่าง ๆ ที่อยู่ในจิตใจมนุษย์ สิ่งเหล่านี้ผู้มีความคิดสร้างสรรค์และมีความสามารถในการถ่ายทอดย่อมทำได้

ผู้เรียบเรียงเสียงประสานในประเทศไทยที่มีชื่อเสียงมีมากมายหลายท่าน เช่น จอมพลเรือพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าสุชุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงเป็นนักการทหารและนักปกครองที่มีความสามารถ ทรงดำรงพระยศและพระตำแหน่งสำคัญ ๆ ทรงสนับสนุนผู้มีฝีมือทางดนตรี ทรงนิพนธ์เพลงไว้หลายเพลง ทั้งทรงทำนองประกอบแบบสากลได้ด้วย (วัฒนา ศรีสมบัติ. 2540: 16-17) พระเจนดุริยางค์ ผู้สร้างคุณูปการมากมายให้วงการดนตรีสากลในประเทศไทย ทั้งยังได้เขียนตำราเกี่ยวกับการเรียบเรียงเสียงประสานที่ยังนำมาใช้จนถึงปัจจุบัน นารถ ถาวรบุตร สมาน กาญจนผลิน เอื้อ สุนทรสนาน เวส สุนทรจามร ประสิทธิ์ พะยอมยงค์ ประยงค์ ชื่นเย็น แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ วิรัช อยู่ถาวร ปราจัน ทรงแผ่ กิตติ ศรีเปารยะ และวิจิตร จิตรังสรรค์ เป็นต้น

วิจิตร จิตรังสรรค์มีวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานที่มีความไพเราะเฉพาะตัว มีความสามารถในการเรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงดนตรีได้หลายรูปแบบ เช่น วงดุริยางค์ วงโยธวาติตหรือวงดุริยางค์เครื่องลม และวงบิกแบนด์ สร้างสรรค์ผลงานให้กับสังคมไทยมากมาย ซึ่งอัศวิน นาคี (2553: 4-5) ได้รวบรวมไว้ดังนี้

พ.ศ. 2532 เรียบเรียงเพลงเกียรติยศ สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม บันทึกเสียงโดยวงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนไทยในความดูแลของมหาวิทยาลัยมหิดล

พ.ศ. 2533-2536 เป็นผู้ผลิตเพลงให้แก่บริษัทคีตาแผ่นเสียงและเทปจำกัด ซึ่งมีรายชื่อนักร้อง ดังนี้ หนู่มเสก เฉลียง เยื่อไม้ Coco Jazz บิลลี่ โอแกน สามโทน อ้อม (สุนิสา) มะนิลา บราซึลเลียล พงษ์พัฒน์ วชิระบรรจง เป็นต้น

พ.ศ. 2536 เรียบเรียงเพลงแต่งอ่อน แสดงโดย Asian Youth Symphonic Band ณ ประเทศ สิงคโปร์ ซึ่งแต่เดิมนั้นเพลงนี้เป็นเพลงสำหรับร้องเนื้อเพลงโดยสาวกั เรียบเรียงเสียงประสานโดยวิจิตร จิตรังสรรค์ ขับร้องโดยหนู่มเสก ซึ่งได้มาเรียบเรียงใหม่สำหรับวงโยธวาทิตและวงปิกแบนด์

พ.ศ. 2538-ปัจจุบัน เป็นผู้เรียบเรียงเสียงประสานประจำวงดนตรีเฉลิมราชย์ ศาลาเฉลิมกรุง

พ.ศ. 2539 เรียบเรียงเพลงพระราชนิพนธ์สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม บันทึกลงเสียงโดย The North Texas University Symphonic Band

พ.ศ. 2541 เรียบเรียงเพลง Asian Games Display Tune บรรเลงแปรขบวนในการแข่งขัน กีฬา Asian Games ครั้งที่ 13 ที่กรุงเทพฯ

พ.ศ. 2544-2547 เรียบเรียงเพลงพระราชนิพนธ์สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมและวงปิกแบนด์ จัดทำโดยคณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ

พ.ศ. 2545-2548 ประพันธ์เพลงให้แก่หน่วยงานต่างๆ เช่น สำนักงานตำรวจแห่งชาติ, มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง, กรมส่งเสริมการปกครองท้องถิ่น, มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต

พ.ศ. 2546-2548 เรียบเรียงเพลงสำคัญของแผ่นดินสำหรับวง Big Band บันทึกลงเสียงใน ความดูแลของคณะกรรมการเอกลักษณ์แห่งชาติ

ปัจจุบัน เรียบเรียงเพลงให้กับวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพฯ ในโอกาสต่างๆ

หนึ่งในผลงานที่มีชื่อเสียงและโดดเด่นของวิจิตร จิตรังสรรค์ คือ การเรียบเรียงเสียงประสาน บทเพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม เมื่อปี พ.ศ. 2532 ในความดูแลของมหาวิทยาลัยมหิดล เป็นการนำเพลงที่มีความสำคัญและทรงคุณค่ากับสังคมไทยมาเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม บางบทเพลงเป็นเพลงในพิธีการของสังคมไทยและบางบทเพลงเป็นการผสมผสานทางวัฒนธรรมดนตรีระหว่างดนตรีไทยกับดนตรีตะวันตก เช่น เพลงชาติ เพลงสรรเสริญเสือป่า เพลงมหาฤกษ์ เพลงมหาชัย เพลงสรรเสริญพระบารมี เพลงสดุดีมหาราชา เพลงสยามมานุสติ เพลงพม่า ประเทศ เพลงกราวกีฬา เพลงสาธุการ เป็นต้น บทเพลงเหล่านี้ล้วนเป็นเพลงที่สำคัญต่อประวัติศาสตร์

แผ่นดิน เป็นเพลงที่ใช้บรรเลงเพื่อเป็นเกียรติแก่บุคคลสำคัญของชาติ เป็นเพลงประกอบพิธีกรรมสำคัญที่อยู่ร่วมกับสังคมไทยมาเป็นเวลาช้านาน

เพลงเกียรติยศเป็นเพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีการสำคัญต่าง ๆ ในสังคมไทย เช่น เพลงสรรเสริญพระบารมี เพลงมหาชัย เพลงมหาฤกษ์ ใช้ในการถวายความเคารพต่อพระมหากษัตริย์และพระบรมวงศานุวงศ์ และบุคคลสำคัญในพิธี เพลงสดุดีมหาราชา ใช้สำหรับเทิดพระเกียรติพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ภูมิพลอดุลยเดชฯ และสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ เพลงชาติ เป็นสัญลักษณ์ประจำชาติ เป็นที่รวมใจของคนในชาติ ทำให้เกิดสำนึกในความเป็นไทยและหล่อหลอมดวงใจให้เป็นหนึ่งเดียว (สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ สำนักงานปลัดสำนักนายกรัฐมนตรี. 2551: คำนำ) เพลงสาธุการ เป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงในชุดโหมโรงเย็น เป็นการน้อมใจแสดงความเคารพต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์และพระรัตนตรัย ใช้บรรเลงในพิธีไหว้ครูและบรรเลงในงานพิธีมงคลสำคัญถือเป็นเพลงที่มีความศักดิ์สิทธิ์ เพลงพม่าประเทศ ใช้ออกอากาศก่อนการเทียบเวลา 08.00 น. และ 18.00 น. เพลงกราวกีฬาใช้ในการประกอบการแข่งขันกีฬา เป็นต้น

เพลงเกียรติยศนิยมใช้บรรเลงด้วยวงดุริยางค์ วงดุริยางค์เครื่องลมหรือวงโยธวาทิต และวงปิกแบนด์ ซึ่งวงดนตรีเหล่านี้มีบริบทในสังคมไทยมายาวนานและต่อเนื่อง ทั้งในด้านการศึกษาและการรับใช้สังคม วงดุริยางค์เครื่องลมเป็นวงดนตรีที่มีขนาดใหญ่ มีผู้เล่นประมาณ 30 – 50 คน ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีจำนวน 3 กลุ่ม การที่จะเรียบเรียงเสียงประสานให้เกิดความไพเราะลงตัวได้ต้องใช้ความสามารถในการเรียบเรียงสูง ต้องมีให้เกิดการทับซ้อนกันของเสียงเครื่องดนตรีในแต่ละกลุ่ม ระดับเสียงต้องไม่เกินขีดจำกัดของเครื่องดนตรี และไม่ยากเกินความสามารถของผู้เล่น เพราะผู้ที่เป่าสมาชิกในวงดุริยางค์เครื่องลมส่วนมากจะเป็นเยาวชนในสถาบันการศึกษา ที่สำคัญต้องคงความไพเราะของบทเพลงไว้มิให้เสื่อมหาย ผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของการศึกษาวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์ และพึงมีประโยชน์ต่อผู้ที่สนใจศึกษาด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน อีกทั้งผู้วิจัยเล็งเห็นความสำคัญของเพลงเกียรติยศ เพื่อเป็นการสืบสานและคงไว้ซึ่งคุณค่าของบทเพลงสืบไป ดังนั้นผู้วิจัยจึงมีความสนใจศึกษาโดยกำหนดหัวข้อศึกษาคือ วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติยศ: วงดุริยางค์เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์

ผลการศึกษาค้นคว้าครั้งนี้คาดว่าจะเป็นประโยชน์ต่องานวิชาการทางด้านดนตรีและการเรียบเรียงเสียงประสานต่อไป

จุดมุ่งหมายของการศึกษาวิจัย

1. เพื่อศึกษาชีวประวัติและผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานของวิจิตร จิตรังสรรค์
2. เพื่อวิเคราะห์วิธีการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์

ความสำคัญของการศึกษาวิจัย

1. เพื่อทราบถึงชีวประวัติและผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานของวิจิตร จิตรังสรรค์
2. เพื่อทราบถึงแนวคิดและวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์

ประโยชน์ที่คาดว่าจะได้รับ

1. เพื่อประโยชน์ในการพัฒนาด้านการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับการศึกษาต่อไป
2. เพื่อเป็นแนวทางในการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมแก่บุคคลทั่วไปที่สนใจ

ขอบเขตในการศึกษาวิจัย

การศึกษาวินิจฉัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้กำหนดขอบเขตการศึกษาโดยวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์ จำนวน 13 เพลง ดังนี้

1. เพลงชาติ
2. เพลงสรรเสริญเสือป่า
3. เพลงสยามานุสติ
4. เพลงพม่าประเทศ
5. เพลงกราวกีฬา
6. เพลงคลื่นกระทบฝั่ง
7. เพลงศรีอยุธยา
8. เพลงสดุดีมหาราชา

9. เพลง Erinnerung an Dresden

10. เพลงสาธุการ

11. เพลงมหาฤกษ์

12. เพลงมหาชัย

13. เพลงสรรเสริญพระบารมี

นิยามศัพท์เฉพาะ

เพลงเกียรติยศ หมายถึง เพลงที่ใช้ในการประกอบพิธีการสำคัญต่าง ๆ ในสังคมไทยหรือเพลงที่อยู่คู่สังคมไทยมายาวนาน ซึ่งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดลได้รวบรวมและจัดทำเป็นชุดเพลง ชื่อว่า เพลงเกียรติยศ โดยมีเพลงจำนวนทั้งหมด 13 เพลง ดังนี้

1. เพลงชาติ
2. เพลงสรรเสริญเสือป่า
3. เพลงสยามานุสติ
4. เพลงพม่าประเทศ
5. เพลงกราวกีฬา
6. เพลงคลื่นกระทบฝั่ง
7. เพลงศรีอยุธยา
8. เพลงสดุดีมหาราชา
9. เพลง Erinnerung an Dresden
10. เพลงสาธุการ
11. เพลงมหาฤกษ์
12. เพลงมหาชัย
13. เพลงสรรเสริญพระบารมี

วงดุริยางค์เครื่องลม (Symphonic Band) หมายถึง วงดนตรีที่ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรี 3 กลุ่ม ได้แก่ กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ (Woodwind Section) กลุ่มเครื่องเป่าทองเหลือง (Brass Section) และกลุ่มเครื่องตี (Percussion Section)

กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ (Woodwind Section) หมายถึง กลุ่มเครื่องดนตรีที่ประกอบไปด้วย ฟลูท (Flute) คลาริเน็ต (Clarinet) อัลโตแซกโซโฟน (Alto Saxophone) เทเนอร์แซกโซโฟน (Tenor Saxophone) บาริโตนแซกโซโฟน (Baritone Saxophone)

กลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง (Brass Section) หมายถึง กลุ่มเครื่องดนตรีที่ประกอบไปด้วย ทรัมเปต (Trumpet) ฮอรัน (Horn) ทรอมโบบอน (Trombone) ยูโฟเนียม (Euphonium) ทูบา (Tuba)

กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ (Percussion Section) หมายถึง กลุ่มเครื่องดนตรีที่ประกอบไปด้วย กลองใหญ่ (Bass Drum) กลองสแนร์ (Snare Drum) ฉาบ (Cymbal)

โน้ตเพลงฉบับรวม (Music Score) หมายถึง โน้ตเพลงที่รวมโน้ตของเครื่องดนตรีทั้งหมดไว้ด้วยกัน เพื่อให้ง่ายต่อการดูภาพรวมทั้งหมดของบทเพลง

กุญแจเสียง (Key) หมายถึง ส่วนประกอบสำคัญของเสียงประสานที่เป็นตัวกำหนดเสียงหลักและความสัมพันธ์ระหว่างเสียงต่าง ๆ

บันไดเสียง (Scale) หมายถึง กลุ่มระดับเสียงที่นำมาจัดเรียงกันเป็นลำดับขั้น จากเสียงต่ำขึ้นไปเสียงสูง หรือจากเสียงสูงลงมาเสียงต่ำ โดยไม่มีการข้ามขั้น และมีรูปแบบในการแบ่งความห่างของเสียงแต่ละระดับแตกต่างกันตามลักษณะชนิดของบันไดเสียงนั้น

การพัฒนาจังหวะ (Rhythm Development) หมายถึง การพัฒนาจังหวะ การเพิ่มหรือลดจำนวนโน้ตของท่อนเพลงในท่อนนั้นๆ ซึ่งปกติจะทำซ้ำกลับโน้ตที่เล่นไปแล้วและนำมาเพิ่มเติมรายละเอียดลงไปอีกเพื่อให้ทำนองเดิมนั้นฟังแล้วมีการเปลี่ยนแปลง ไม่ให้เกิดความเบื่อหน่าย

สังคีตลักษณ์ (Musical Form) หมายถึง รูปแบบบทเพลงที่จำแนกออกเป็นท่อนหรือเป็นตอน โดยยึดหลักเกณฑ์ต่างๆ ของดนตรีคลาสสิก

ทำนองพื้นหลัง (Melodic Background) หมายถึง กลุ่มโน้ตที่ประพันธ์ขึ้นเพื่อบรรเลงควบคู่ไปกับทำนองหลัก

ประโยคเพลง (Phrase) หมายถึง หน่วยของเพลงที่มีความคิดจบสมบูรณ์ในตัวเอง ส่วนใหญ่ลงท้ายด้วยเคเดนซ์

รูปแบบจังหวะ (Rhythmic Pattern) หมายถึง กระสวนจังหวะรูปแบบของจังหวะที่ซ้ำกันเป็นกลุ่ม เช่น รูปแบบจังหวะมาร์ช เป็นต้น

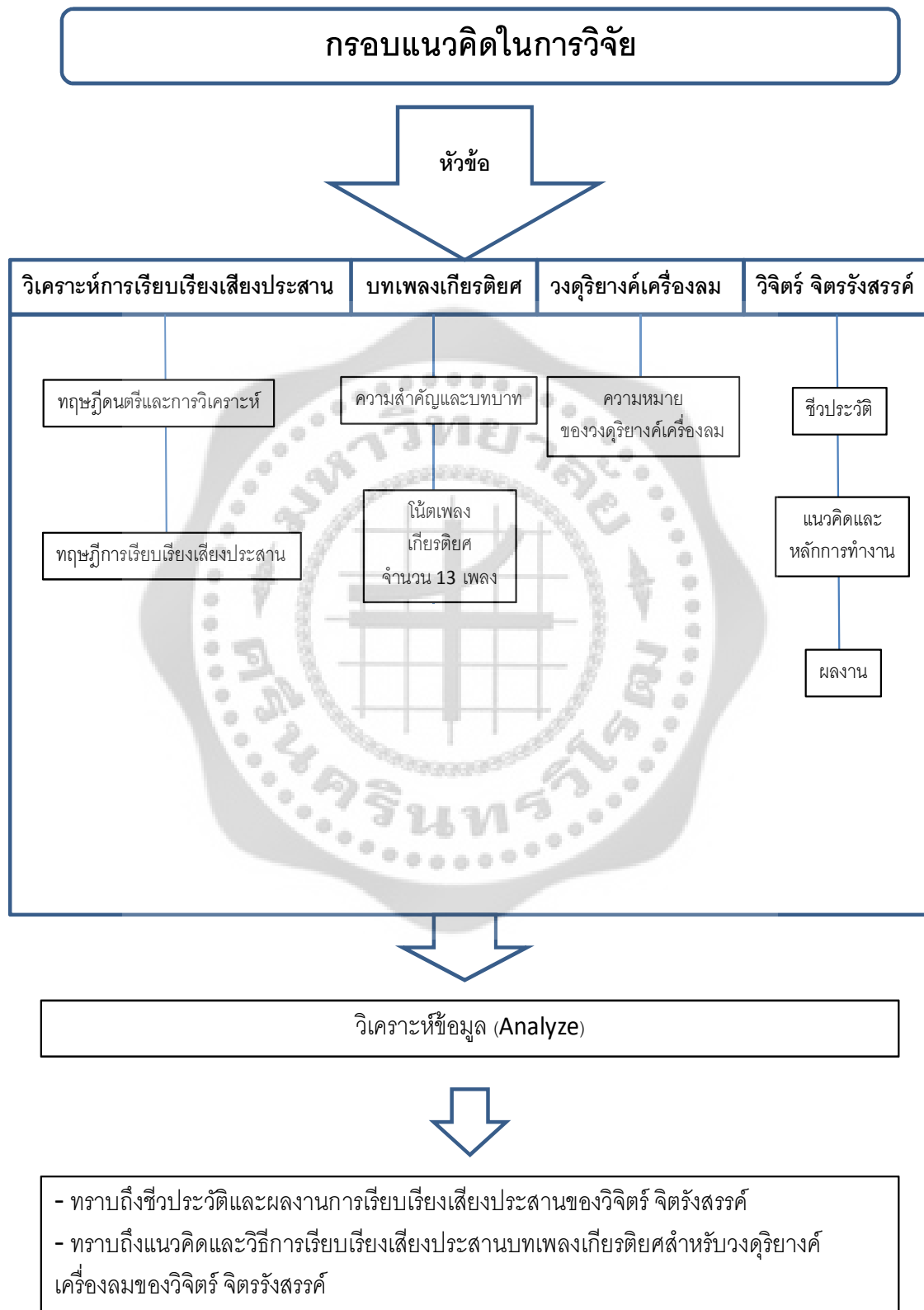
เนื้อดนตรี (Texture) หมายถึง รูปลักษณะภายนอกของดนตรีที่มีแนวทำนองและแนวเสียง
ประสานในบทบาทที่แตกต่างกัน

การคลอเสียง (Accompaniment) หมายถึง การใช้แนวเสียงในรูปแบบและลักษณะ
ต่าง ๆ เป็นพื้นหลังเพื่อส่งเสริมทำนองหลัก

สังคีตลักษณะต้นเดียว (One-part Form) หมายถึง บทเพลงที่เมโลดีฟและทำนองสำคัญ
เพียงทำนองเดียวแล้วจบ



กรอบแนวคิดในการวิจัย



บทที่ 2

เอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

ในการวิจัยครั้งนี้ ผู้วิจัยได้ศึกษาเอกสารและงานวิจัยที่เกี่ยวข้อง และได้นำเสนอด้วยหัวข้อต่อไปนี้

1. เอกสาร ตำราทางวิชาการที่เกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีสากลและการวิเคราะห์
2. เอกสาร ตำราทางวิชาการที่เกี่ยวกับการเรียบเรียงเสียงประสาน
3. เอกสาร ตำราทางวิชาการที่เกี่ยวกับวงดุริยางค์เครื่องลม
4. เอกสาร ตำราทางวิชาการที่เกี่ยวกับบทเพลงเกียรติยศ
5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

1. เอกสาร ตำราทางวิชาการที่เกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีและการวิเคราะห์

จอห์นสัน (Johnson. 2012: 21) ได้กล่าวว่า การวิเคราะห์ดนตรี หมายถึง การศึกษาโครงสร้างทางดนตรีโดยกระบวนการที่ต้องสมบูรณ์ วัตถุประสงค์ในการวิเคราะห์มีหลากหลาย อาจเพื่อต้องการทราบถึงวิธีการประพันธ์เพลง หรือ วัตถุประสงค์ในการสร้างผลงานของผู้ประพันธ์ หรือเพื่อแนะนำบางสิ่งบางอย่างที่มีความสัมพันธ์กันระหว่างงานเพลงชิ้นอื่น ๆ หรือเพื่อสามารถอธิบายผลกระทบต่าง ๆ ที่เกิดขึ้นในทางดนตรีได้

เซดี (Sadie. 1994: 342) กล่าวว่า การวิเคราะห์หากจะแปลความหมายอย่างตรงไปตรงมา นั่นก็คือ 'มันทำงานอย่างไร' ซึ่งสิ่งหลักที่ใช้ในการวิเคราะห์คือการเปรียบเทียบ โดยการเปรียบเทียบจะกำหนดองค์ประกอบที่เป็นโครงสร้างพื้นฐาน และค้นหาว่าองค์ประกอบเหล่านั้นทำหน้าที่อะไร การเปรียบเทียบนี้เป็นสิ่งปกติที่มีอยู่ในการวิเคราะห์ดนตรีทุกชนิด ไม่ว่าจะเป็นการวิเคราะห์ลักษณะ การวิเคราะห์รูปแบบ การวิเคราะห์หน้าที่ การวิเคราะห์ในเชิงทฤษฎี การวิเคราะห์แบบเชิงเกอเรียน (Schenkerian analysis) เป็นต้น

ไวท์ (White. 1976: 1, 13-14) กล่าวถึงวัตถุประสงค์ในการวิเคราะห์ดนตรีว่า การเรียนรู้ทฤษฎีดนตรีนั้นได้มีการยอมรับมาช้านานว่าเป็นสิ่งสำคัญอย่างหนึ่งสำหรับการฝึกดนตรี ในวิชาดนตรีสิ่งที่จำเป็นนอกเหนือจากการอ่านโน้ตทันควัน (Sight-singing) การอ่านโน้ตเพลงฉบับรวม (Score reading) และทักษะการฝึกปฏิบัติต่าง ๆ นั่นก็คือ การเข้าใจลักษณะหรือรูปแบบของดนตรี จุดประสงค์ที่สำคัญในการวิเคราะห์ดนตรี ไม่ใช่แค่เพื่อที่จะให้นักดนตรีเข้าใจถึงกระบวนการต่าง ๆ ที่เป็นระบบของรูปแบบดนตรีเท่านั้น แต่ทำให้สามารถรู้ถึงความแตกต่างระหว่างดนตรีที่ประพันธ์โดยคีตกวี

สองคน หรือความแตกต่างของดนตรีที่อยู่ในคนละยุค ซึ่งสิ่งเหล่านี้มีความสำคัญสำหรับนักดนตรี เทียบเท่ากับผู้อำนวยเพลง และเทียบเท่ากับนักดนตรีวิทยา

ไวท์ ได้จำแนกการวิเคราะห์ดนตรีออกเป็น 3 ระดับ คือ

1. การวิเคราะห์ระดับเล็ก (Microanalysis)
2. การวิเคราะห์ระดับกลาง (Middle-analysis)
3. การวิเคราะห์ระดับใหญ่ (Macroanalysis)

และได้แบ่งองค์ประกอบพื้นฐานของดนตรีที่ใช้สำหรับการวิเคราะห์ออกเป็น 4 อย่าง คือ

1. จังหวะ (Rhythm)
2. ทำนอง (Melody)
3. เสียงประสาน (Harmony)
4. เสียง (Sound)

ผู้วิจัยจึงได้กำหนดหัวข้อที่มีความสำคัญในการวิเคราะห์ดนตรีเพื่อให้สามารถทราบถึง องค์ประกอบโดยรวมของบทเพลงได้ ดังนี้

1.1 เนื้อดนตรี (Musical texture)

คำว่าเนื้อดนตรี ในบางตำราอาจใช้คำว่า รูปพรรณ หรือพื้นผิว ซึ่งมีความหมายเหมือนกัน โดย ฌูร์ฌ์ สูททิจิตต์ (2550: 42-43) กล่าวไว้ดังนี้

พื้นผิว หรือ Texture เป็นคำที่แสดงถึงลักษณะของการวางเส้นด้ายในการทอผ้า คำนี้ นำมาใช้ในวงการศิลปะ รวมทั้งดนตรีด้วย ในทางดนตรีการพันผูกของเส้นด้ายเปรียบเสมือน ความสัมพันธ์ระหว่างลักษณะของการประสานเสียง (แนวตั้ง) กับทำนอง (แนวนอน) ซึ่งเป็นภาพรวม ทั้งหมดของดนตรี จึงใช้คำว่ารูปพรรณ

รูปพรรณ (Texture) คือ ลักษณะความสัมพันธ์ของทำนองและเสียงประสานมีหลาย รูปแบบ คือ

1. รูปพรรณแบบโมโนโฟนิก (Monophonic texture) เมื่อดนตรีที่มีเพียงแนวทำนอง ไม่มีเสียงประสานใด ๆ คือ มีเพียงเสียงเดียวที่เล่นทำนอง เรียกว่ารูปพรรณแบบโมโนโฟนิก

2. รูปพรรณแบบโฮโมโฟนิก (Homophonic texture) เมื่อดนตรีที่มีแนวทำนอง และมีการประสานเสียงโดยใช้คอร์ด คือ เสียงที่เพิ่มเข้ามาเป็นเสียงที่ช่วยให้ทำนองไพเราะขึ้น ไม่มีความสำคัญเท่าแนวทำนอง และอาจมีลักษณะการเคลื่อนที่ที่ไม่เป็นแนวทำนองที่ไพเราะ เช่น เพลงไทยสากลทั่ว ๆ ไป เรียกว่ารูปพรรณแบบโฮโมโฟนิก เพลงพื้นบ้าน (Folksong) ส่วนใหญ่ และเพลงในยุคคลาสสิก มักมีลักษณะรูปพรรณแบบนี้

3. รูปพรรณแบบโพลีโฟนิค (Polyphonic texture) เมื่อดนตรีที่มีแนวทำนองตั้งแต่สองแนวขึ้นไปมาเล่นรวมกัน รูปพรรณที่เกิดขึ้นเรียกว่า รูปพรรณแบบโพลีโฟนิค คำที่มีความหมายใกล้เคียงและสามารถใช้แทน Polyphonic ได้คือ Contrapuntal (หรือ Counter point มีความหมายถึง Polyphony) เพลงในปลายยุคบาโรก ส่วนใหญ่มักจะมีรูปพรรณแบบโพลีโฟนิค

ซึ่งสอดคล้องกับนักวิชาการ พันธุ์เจริญ (2551: 64-67) ที่กล่าวถึงเนื้อดนตรีไว้ดังนี้

เนื้อดนตรีเป็นรูปลักษณะภายนอกของดนตรีที่สัมผัสได้ไม่ยาก เพลงที่มีเสียงประสานจะมีแนวทำนองและแนวประสานในบทบาทต่าง ๆ กัน แม้ว่ากาารวางเสียงประสานจะเป็นการคิดในแนวตั้ง แต่ในขณะเดียวกันนักแต่งเพลงย่อมคิดในแนวนอนด้วยเทคนิคที่นิยมใช้กับเพลงที่มีหลายแนวก็คือ การสอดประสานแนวทำนอง หรือลีลาสัมพันธ์ (Counterpoint) เมื่อพิจารณาเนื้อดนตรีในเรื่องของการวางแนวทำนองและประสานจะได้ภาพรวม ซึ่งสามารถอธิบายได้ดังนี้

1. ดนตรีแนวเดียว หรือโมโนโฟนี (Monophony) เป็นดนตรีที่ไม่มีแนวประสาน มีทำนองเดียว ถ้าปรากฏว่าดนตรีมีหลายแนวเกิดขึ้นพร้อมกันแต่เล่นในโน้ตตัวเดียวกันไม่ว่าจะเป็นขั้นคู่ยูนิซันหรือในช่วงคู่แปดอื่น ก็ยังถือว่าเป็นเนื้อดนตรีแบบโมโนโฟนี

2. ดนตรีประสานแนว หรือโฮโมโฟนี (Homophony) เป็นวิธีการวางแนวประสานเสียงที่มีทำนองหลักเป็นแนวสำคัญที่สุด ในขณะที่แนวอื่น ๆ เป็นเพียงแนวประสาน และแนวประสานแต่ละแนวก็มีได้มีบทบาทเป็นทำนองรองแต่ประการใด ในบางตำราจะแบ่งแยกโฮโมโฟนีออกจากเนื้อดนตรีแบบทำนองและแนวบรรเลงประกอบ (Melody and accompaniment) โดยให้โฮโมโฟนีเป็นการวางแนวประสานที่มีลักษณะจังหวะดำเนินไปพร้อม ๆ กับแนวทำนอง ในขณะที่เนื้อดนตรีแบบทำนองและแนวประสานจะมีลักษณะจังหวะของแนวประสานแตกต่างจากแนวทำนองอย่างชัดเจน

3. ดนตรีหลากหลายแนว หรือโพลีโฟนี (Polyphony) เป็นการใช้นิยามทำนองหลายแนวเพื่อประสานทำนองหลักอีกทีหนึ่ง แม้ว่าแนวทำนองหลักจะเป็นแนวที่สำคัญที่สุด แต่แนวอื่น ๆ ก็มีบทบาทเป็นทั้งทำนองรองและแนวประสานด้วย โพลีโฟนีเป็นบทประพันธ์เพลงที่มีหลายแนวซึ่งเป็นอิสระต่อกัน เมื่อเล่นแต่ละแนวจะพบว่ามีความเป็นทำนองอยู่ด้วย

4. ดนตรีแปรแนว หรือเฮเทโรโฟนี (Heterophony) เป็นวิธีการสอดประสานทำนองโดยใช้หลักการแปรทำนอง โดยไม่ใส่ใจมากนักกับเสียงประสานที่เกิดขึ้นในแนวตั้ง บทประพันธ์เพลงประเภทนี้ประกอบด้วยทำนองหลักในแนวหนึ่ง ส่วนแนวอื่นที่เหลือก็เล่นทำนองเดียวกันนั้น แต่เล่นในลักษณะแปรไปจากทำนองหลัก ซึ่งอาจคล้ายของเดิมมากหรือน้อยก็ได้ เมื่อนำทุกแนวมาเล่นพร้อมกันจะได้บรรยากาศในแนวนอนมากกว่า เนื้อดนตรีแบบเฮเทโรโฟนี ต้องคำนึงถึงความสำคัญของดนตรีในแนวนอน ตัวอย่างที่เห็นได้ชัดที่สุดก็คือดนตรีไทย เทคนิคสำคัญของดนตรีไทยคือการแปร เครื่องดนตรีชิ้นต่าง ๆ เล่นทำนองเดียวกัน โดยมีแนวฆ้องวงเป็นแนวทำนองพื้นฐานที่สำคัญที่สุด เรียกว่า

“ลูกซึ้ง” ส่วนเครื่องดนตรีอื่นมีทางแปรที่เป็นอิสระในแต่ละแนวรวมทั้งลักษณะจังหวะที่เป็นอิสระด้วย

1.2 สัจคีตลักษณ์ (Musical form)

สัจคีตลักษณ์ (Musical form) แปลตรงตัวว่า รูปลักษณ์ในทางดนตรี หมายถึง โครงสร้างที่เป็นแบบแผนในการประพันธ์เพลง เช่นเดียวกับฉันทลักษณ์ของบทประพันธ์เพลงประเภทร้อยกรองที่บอกตำแหน่งของคำที่ต้องสัมผัสและอาจมีครุหรือลหุ เป็นต้น สัจคีตลักษณ์เป็นโครงสร้างที่มีส่วนต่าง ๆ ของบทเพลงซึ่งในที่นี้จะใช้คำว่า ตอน (Section) เป็นตัวกำหนดแบบแผน และในบางครั้งอาจมีัญแจเสียงเป็นตัวกำหนดโครงสร้างของเพลงด้วย ในการอ้างถึงแต่ละตอนจะใช้ตัวอักษร A, B, C ตอนแรกเรียกว่า ตอน A ตอนต่อไปก็เรียงตามลำดับเป็นตอน B, C... ในแต่ละตอนจะมีทำนองที่มีความสำคัญชัดเจนเป็นจุดเริ่มต้นของตอนนั้น จึงเรียกทำนองสำคัญในตอนนั้นเป็นตัวอักษรเดียวกับตอนของเพลง ตอน A เริ่มด้วยทำนอง A ตอน B เริ่มด้วยทำนอง B เป็นต้น ทำนองเป็นจุดเริ่มต้นของตอนหนึ่ง ๆ และเมื่อมีทำนองใหม่ที่ชัดเจนก็เป็นจุดเริ่มของตอนใหม่ด้วย (ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2551: 111)

สัจคีตลักษณ์มีหลายลักษณะ ซึ่งผู้วิจัยจะนำเสนอเฉพาะที่เกี่ยวข้องกับงานวิจัยนี้ ซึ่งสามารถจำแนกได้ ดังนี้

1. สัจคีตลักษณ์ตอนเดียว (One-part form)

วอลตัน (Walton. 1974: 19) กล่าวถึงลักษณะของสัจคีตลักษณ์ตอนเดียวไว้ว่าเป็นบทประพันธ์ที่มีทำนองเพียงรูปแบบเดียว กล่าวคือ ทำนองอาจมีเพียงประโยค (Phrase) หรือประโยคใหญ่ (Period) หรือกลุ่มประโยค (Phrase group) หรือประโยคใหญ่คู่ (Double period) เพียงชุดเดียว ดังตัวอย่างในเพลง Silent Night ที่มีเพียงกลุ่มประโยคเดียว

Gruber: *Silent night*

The image shows a musical score for the first phrase of the song 'Silent Night'. It is written on a single staff in G major (one sharp) and 3/4 time. The score is divided into three phrases: 'Phrase 1' (measures 1-4), 'Phrase 2' (measures 5-8), and 'Phrase 3' (measures 9-12). The melody is simple and characteristic of the song.

ภาพประกอบ 1 ทำนองเพลง Silent Night

ที่มา: Charles Walton. (1974). *Basic Forms in Music*. p. 15.

สอดคล้องกับที่สปริง และฮัทเชสัน (Spring; & Hutcheson. 1995: 77-78) กล่าวว่า บทประพันธ์ที่มีสังคีตลักษณะตอนเดียว ควรจะต้องสั้น ชัดเจน และทำนองมีพื้นฐานอยู่เพียงไม่กี่พยางค์

2. สังคีตลักษณะสองตอน (Binary form)

ณรุทธ์ สุทธิจิตต์ (2550: 49) กล่าวว่าสังคีตลักษณะสองตอน คือ รูปแบบที่ประกอบด้วย 2 ส่วนใหญ่ ๆ ซึ่งแตกต่างกันออกไปหลายลักษณะ คือ

2.1 สองส่วนมีลักษณะเหมือนกันหรือคล้ายคลึงกัน คือ AA หรือ AA' (A' แสดงว่าเป็นรูปแบบเดียวกับ A แต่มีความแตกต่างในรายละเอียดบางประการ)

2.2 สองส่วนลักษณะไม่เหมือนกัน แต่ส่วนหนึ่งต้องมีสองครั้ง เช่น AAB (คือ Bar-form) AA'B หรือ ABB หรือ AA'BB'

2.3 สังคีตลักษณะสองตอนแบบย้อนกลับ มีโครงสร้างดังนี้ a b a หรือ AB เมื่อ A คือ aa และ B คือ ba (อักษรเล็ก คือ ประโยค หรือวรรคของเพลง)

3. สังคีตลักษณะสามตอน (Ternary form)

ณัฏฐา พันธุ์เจริญ (2551: 120-123) ได้สรุปประเภทของสังคีตลักษณะสามตอนไว้ดังนี้

3.1 สังคีตลักษณะสามตอนแบบธรรมดา คือ A B A' ในตอน A ซึ่งถือว่าเป็นตอนหลักจะเริ่มด้วยทำนอง A ซึ่งก็ถือว่าเป็นทำนองหลักเช่นกัน อาจมีความยาวประมาณ 4-16 ห้อง เมื่อเข้าสู่ตอน B จะได้ยินความแตกต่างอย่างชัดเจน เพราะทำนอง B มีลักษณะแตกต่างจากตอน A โดยสิ้นเชิง นักแต่งเพลงบางคนให้ความสำคัญกับตอน B มาก จึงสร้างสรรค์ความวิจิตรพิสดารทั้งความไพเราะ ความตื่นเต้นและเทคนิคที่นักดนตรีต้องใช้ความสามารถสูง เมื่อเข้าสู่ตอน A ทำนองหลักที่ปรากฏตั้งแต่ต้นเพลงก็ถูกเสนอทันทีที่ตอน A เริ่มขึ้น

3.2 สังคีตลักษณะสามตอนแบบผสม คือ สังคีตลักษณะสามตอนที่มีสังคีตลักษณะสองตอนซ่อนอยู่ในแต่ละตอน เมื่อจัดหมวดหมู่แล้วจะเห็นความเป็นสามตอนอย่างชัดเจน กลุ่มที่ 1 (a a b b) = A กลุ่มที่ 2 (c c d d) = B และกลุ่มที่ 3 (a b) = A

1.3 ทำนอง (Melody)

ทำนอง คือ เสียงขึ้นเสียงลงที่มาปะติดปะต่อกันเป็นชุด แต่ละเสียงนอกจากจะมีระดับเสียงสูงต่ำแล้วยังมีความสั้นยาวตามลักษณะจังหวะที่อาจแตกต่างกันทำนองต้องมีจังหวะเป็นส่วนหนึ่งซึ่งไม่อาจแยกออกจากกันได้ ทั้งระดับเสียงและลักษณะจังหวะจะใช้สัญลักษณ์ตัวโน้ตบนบรรทัดห้าเส้นเป็นสื่อ ทำนองอาจมีความสั้นยาวตั้งแต่ 2-3 ห้อง ไปจนถึง 10 ห้อง หรือมากกว่านั้นแต่ทำนองที่

ดีต้องมีความหมายและจบในตัวเอง มีเสียงขึ้นเสียงลงที่สมดุล และมีเอกลักษณ์ที่ผู้ฟังประทับใจ (ณัชชา พันธุ์เจริญ. 2551: 7)

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2550: 23) กล่าวว่า ทำนอง คือ การจัดเรียงของเสียงที่มีความแตกต่างของระดับเสียงและความยาวของเสียงตามแนวนอน โดยทั่วไปดนตรีประกอบด้วยทำนองซึ่งเป็นองค์ประกอบที่ง่ายต่อการจดจำมากที่สุด ทำนองมีหลายหลาก ลักษณะแตกต่างกันออกไป ทำนองคล้ายกับภาษาพูด คือ เป็นภาษาดนตรีที่ประกอบเป็นประโยคเพื่อสนองความคิดของผู้พูด ดังนั้นการเข้าใจดนตรีจึงต้องจำลักษณะทำนองให้ได้ องค์ประกอบของทำนองที่ควรทราบได้แก่

1. จังหวะของทำนอง (Melodic rhythm) คือ ความสั้นยาวของระดับเสียงแต่ละเสียงที่ประกอบกันเป็นทำนอง

2. มิติ (Melodic dimensions) มิติทำนองประกอบด้วย 2 ส่วน คือ ความยาว และ ช่วงกว้าง

2.1 ความยาว (Length) ทำนองบางครั้งอาจจะสั้น ๆ เป็นส่วน ๆ ซึ่งส่วนที่เล็กสุดหรือสั้นที่สุดเรียกว่า โมทีฟ (Motive) บางทำนองอาจเป็นทำนองที่ยาวมาก ๆ เรียกว่าประโยค

2.2 ช่วงกว้าง (Range) คือ ระยะเวลาหรือระดับเสียงต่ำสุดจนถึงเสียงสูงสุด

3. ช่วงเสียง (Register) ทำนองอาจจะอยู่ในช่วงเสียงใดช่วงเสียงหนึ่ง เช่น ในช่วงเสียงต่ำ กลาง และสูง บางครั้งทำนองอาจจะเคลื่อนจากช่วงเสียงหนึ่งไปอีกช่วงเสียงหนึ่งได้

4. ทิศทางของทำนอง (Direction) ทำนองอาจจะเคลื่อนไปในหลายทิศทาง เช่น ขึ้น ลง หรืออยู่กับที่ โดยปกติทำนองมักจะเคลื่อนที่ขึ้นจุดสูงสุด เมื่อเนื้อหาของเพลงถึงจุดสำคัญที่สุด ปกติการเคลื่อนไปทำนอง อาจจะเป็นในลักษณะกระโดด (Disjunct progression) หรือเรียงกันไป (Conjunct progression)

สอดคล้องกับที่สังัด ภูเขาทอง (2532: 64) อธิบายว่า ทำนองเพลงเกิดจากการจัดเรียงเสียงที่มีความแตกต่างกันของระดับเสียงและความยาวของเสียง องค์ประกอบที่ทำให้เกิดทำนองประกอบด้วยระดับเสียง การเคลื่อนที่ของเสียง ความยาวของทำนอง ช่วงกว้างของเสียงและระบบของเสียงที่นำมาใช้ในทำนองเดียวกัน

พรรณิกา กวีธนาธรรม (2542: 93) สรุปว่า ทำนองคือการเคลื่อนที่ของเสียงดนตรีอย่างมีระบบ ภายใต้การควบคุมของเวลา ซึ่งเป็นไปตามความประสงค์ของผู้ประพันธ์เพลง การเคลื่อนที่ของเสียงดนตรีในแต่ละเพลง จะมีลักษณะของเส้นทำนองที่ขึ้นลงแตกต่างกันไป ซึ่งจะทำให้ผู้ฟังสามารถจำได้ว่าเป็นเพลงอะไร

1.4 จังหวะ (Rhythm)

สปริง และฮัทเชสัน (Spring; & Hutcheson. 1995: 5) กล่าวว่า เราสามารถมีดนตรีที่ปราศจากทำนอง หรือเสียงประสานได้ แต่ไม่สามารถมีดนตรีที่ปราศจากจังหวะได้ เพราะจังหวะ (Rhythm) คือ การจัดระเบียบเสียงในมิติของเวลาเพื่อที่จะสร้างดนตรีขึ้นมา

สออดคล้องกับที่ธนุทธิ์ สุทธิจิตต์ (2550: 20) กล่าวว่า ดนตรีเป็นเรื่องของเสียงที่เคลื่อนที่ไปในช่วงเวลา ดังนั้นองค์ประกอบเรื่องเวลาจึงเป็นส่วนสำคัญอีกส่วนหนึ่งของดนตรี ทางดนตรีองค์ประกอบเรื่องเวลาประกอบไปด้วย ความเร็วของจังหวะ (Tempo) อัตราจังหวะ (Meter) และ จังหวะ (Rhythm)

สมศักดิ์ สร้อยระย้า (2545: 3) ได้สรุปความหมายของ Rhythm ว่าหมายถึง อัตราส่วน ความสั้นหรือความยาวของเสียงระดับต่าง ๆ ของตัวโน้ต หรืออัตราส่วนของจังหวะในบทเพลงรวมทั้ง จังหวะการเดินจำด้วย

พรรณิกา กวีธนาธรรม (2542: 92) ได้กล่าวว่า Rhythm ในภาษาไทยใช้คำว่าลีลาจังหวะ ซึ่งเกิดขึ้นจากส่วนประกอบสองอย่างที่สำคัญ คือ การเน้นและการใช้อัตราความยาวของเสียง (Accent and duration) โดยนำกลุ่มตัวโน้ตมาจากอัตราความยาวที่แตกต่างกันในรูปแบบต่าง ๆ เรียกว่า ลีลาจังหวะทำนอง (Rhythm of the melody)

1.5 เสียงประสาน (Harmony)

มิลเลอร์ (Miller. 2005: 111) กล่าวว่า โดยส่วนมากนั้น ดนตรีมักจะมียุคประกอบที่มากกว่าทำนองเพียงอย่างเดียว ดนตรีเป็นการรวมกลุ่มของเสียง จังหวะ และอยู่ภายใต้โครงสร้างพื้นฐานของเสียงประสาน

เช่นเดียวกับที่เน็ตเทิลส์ (Nettles. 1987: 1) กล่าวถึงความสำคัญของเสียงประสานไว้ว่า การที่จะเรียนรู้เรื่องเสียงประสานนั้น จะต้องศึกษาเรื่องคอร์ดและความสัมพันธ์ของคอร์ดกับสิ่งอื่น ๆ ซึ่งการเข้าใจในเรื่องเสียงประสานนั้นเป็นพื้นฐานสำคัญที่จะทำให้เข้าใจภาษาของดนตรี

นพพร ด้านสกุล (2551: 35) ได้กล่าวถึงบทบาทของคอร์ดในสังคมไทยว่า ปัจจุบันสังคมไทยได้รับดนตรีจากหลายวัฒนธรรมเข้ามาปรับใช้ ไม่ว่าจะเป็นวัฒนธรรมดนตรีฝรั่ง วัฒนธรรมดนตรีจีน วัฒนธรรมดนตรีแขก และอื่น ๆ ต่างก็เข้ามาขยายบทบาทมากขึ้น และดูเหมือนว่าดนตรีสายตระกูลฝรั่งจะมีความชัดเจนแน่นอนมากยิ่งขึ้น ทั้งยังเป็นหลักให้ดนตรีในวัฒนธรรมอื่นหยิบยืมอาศัย ทฤษฎี และวิธีการต่าง ๆ ไปปรับใช้ให้เกิดประโยชน์องงามขึ้นอยู่เนื่อง ๆ คอร์ดก็เป็นสิ่งหนึ่งที่สังคมไทยยอมรับเข้ามาปรับใช้กับดนตรีเกือบทุกประเภทที่มีอยู่ คอร์ดจึงมีบทบาทที่ค่อนข้างสูง

การศึกษาเรื่องคอร์ดและการใช้คอร์ดจึงเป็นเรื่องสำคัญมากอย่างหนึ่งเพราะการใช้อย่างมีหลักเกณฑ์บนพื้นฐานของเหตุผลทางวิชาการจะส่งผลให้ดนตรีมีการพัฒนาตัวเองไปอย่างไม่มีที่สิ้นสุด

ซึ่งสอดคล้องกับนักชา พันธ์เจริญ (2551: 51, 59) ที่กล่าวว่า เสียงประสาน เป็นส่วนประกอบของเพลงที่มีการจัดระบบได้ดีที่สุด และเป็นส่วนประกอบอย่างเดี่ยวของเพลงที่มีการเรียนการสอนเป็นวิชาสำคัญในศาสตร์ของดนตรีตะวันตก ทั้งนี้เพราะการประสานเสียงเป็นหัวใจของดนตรีตะวันตก ซึ่งยึดแบบแผนไวยากรณ์ดนตรีของสมัยคริสต์ศตวรรษที่ 18-19 ในการวิเคราะห์เพลงส่วนใหญ่ผู้นำนักจึงลงมาอยู่ที่การประสานเสียงเป็นสำคัญ และสิ่งหนึ่งที่หลีกเลี่ยงไม่ได้ในการวิเคราะห์เสียงประสานของเพลงก็คือการวิเคราะห์คอร์ดจะทำให้ทราบแนวทางการวางแผนในเรื่องของเสียงประสานเพลงแต่ละยุคมีแนวทางการประสานเสียงที่แตกต่างกัน ลึกลับการใช้คอร์ดของนักแต่งเพลงแต่ละคนจะมีเอกลักษณ์ที่แตกต่างกันพอสมควร นอกจากวิธีการใช้คอร์ดแล้ว การใช้โน้ตนอกคอร์ด การดำเนินคอร์ด และการวางจังหวะของคอร์ด ก็สามารถบอกถึงความแตกต่างที่มีลักษณะเฉพาะตัวของนักแต่งเพลงแต่ละคนได้

เคนเนดี (นพพร ด้านสกุล. 2551: 35; อ้างอิงจาก Kennedy. 1980. *The Concise Oxford Dictionary of Music*. pp. 131) กล่าวว่า คอร์ด คือ โน้ตดนตรีไม่ต่ำกว่า 3 โน้ต ที่มาประกอบเข้าด้วยกันในตำแหน่งที่สามารถออกเสียงพร้อม ๆ กันได้ เพื่อนำไปใช้เป็นพื้นฐานของการทำเสียงประสาน

ณัชชา ไสคติยานุรักษ์ (2549: 183) กล่าวว่าคอร์ด หมายถึงกลุ่มโน้ต 3-4 ตัวประกอบกันเป็นเสียงประสานและมีหน้าที่ชัดเจนในจุดที่มีการใช้คอร์ด อันที่จริงคอร์ดก็คือทริยแอดนั่นเอง คำสองคำนี้ใช้แทนกันได้เพราะคอร์ดก็มี 4 ชนิดเหมือนกับทริยแอด ได้แก่ คอร์ดเมเจอร์ คอร์ดไมเนอร์ คอร์ดดิมินิชท์ และคอร์ดออกเมนเตด

สมชาย รัชมี (2536: 3) กล่าวไว้ว่า คอร์ดคือ กลุ่มเสียงในระดับต่างๆ ที่ถูกทำให้ดังขึ้นพร้อมกัน และกลุ่มเสียงที่เรียกว่าคอร์ดนี้มีตั้งแต่ 3 เสียงขึ้นไป และได้กล่าวถึงหลักการใช้คอร์ดว่า

คอร์ดขั้นเอก (Primary Chord) คือคอร์ดที่มีความสำคัญมากกว่าคอร์ดอื่นๆ มี 3 คอร์ดคือ คอร์ด I คอร์ด IV และคอร์ด V

คอร์ดขั้นโท (Secondary Chord) คือคอร์ดนอกเหนือจากคอร์ดทั้ง 3 ในคอร์ดขั้นเอก ได้แก่ คอร์ด ii คอร์ด iii คอร์ด vi และคอร์ด vii(b5)

คอร์ดแพทเทิร์น (Chord Pattern) คือ คอร์ดสำเร็จรูป สามารถนำไปใช้ได้ทันทีเมื่อมีแนวทำนองที่เหมาะสม ที่นิยมมี 4 ชุดคือ

1. คอร์ดชุด I – vi – ii – V7
2. คอร์ดชุด I – iiibdim ii – V7

3. คอร์ดชุด I – I#dim – ii – V7

4. คอร์ดชุด I – V7 – IV

ฮิวส์เซนแสตมน์ (Heussenstamm. 2011: 1) กล่าวว่า การดำเนินคอร์ด V-I (V-i) เป็นการเคลื่อนไหวที่เชื่อว่าทรงพลัง ตรงเป้า หนักแน่นและสำคัญที่สุดในดนตรีระบบอิงกฏแจเสียง (Tonal music) การเคลื่อนไหวของคอร์ดโดมิแนนท์ไปยังคอร์ดโทนิคจะประกอบไปด้วย 3 อย่าง คือ เป็นการเคลื่อนจากโน้ตรูท (Root) ลงไปคู่ 5 เพอร์เฟค (หรือขึ้นคู่ 4 เพอร์เฟค), คอร์ดโดมิแนนท์เป็นคอร์ดเมเจอร์, คอร์ดโทนิคเป็นคอร์ดเมเจอร์หรือไมเนอร์ ด้วยเงื่อนไข 3 ข้อนี้ จึงสามารถนำไปปรับใช้กับคอร์ดที่อยู่ในลำดับขั้นอื่น ๆ ของบันไดเสียงได้ ทำให้เกิดคอร์ดโดมิแนนท์ชั่วคราวขึ้น คอร์ดโดมิแนนท์ชั่วคราวนี้ถูกเรียกว่า คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง (Secondary dominant)

เฟลท์ส (Felts. 2002: 7-8) กล่าวว่า ถ้าการรีฮาร์โมนี (Reharmonizing) เปรียบได้กับการทาสีรถ การใช้คอร์ดแทน (Substitution chord) ก็เหมือนกับการเลือกสีใหม่ที่ใกล้เคียงกับโทนสีเดิมนั่นเอง

ฮิวส์เซนแสตมน์ (Heussenstamm. 2011: 54) กล่าวว่า ในการดำเนินคอร์ดสามารถใช้คอร์ดที่มาจากกฏแจเสียงคู่ขนาน (Parallel key) ได้ ซึ่งเรียกว่า คอร์ดยืม (Borrowed chords)

ณัชชา โสคติยานุรักษ์ (2548: 147-155) กล่าวว่า โน้ตนอกคอร์ด (Non-chord tone) หมายถึง โน้ตที่ไม่อยู่ในคอร์ด ถือเป็นโน้ตประดับซึ่งเป็นโน้ตเสียงกระด้างและต้องการการเกล่าไปยังโน้ตเสียงกลมกลืนซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ด ซึ่งชนิดของโน้ตนอกคอร์ดมีดังนี้

1. โน้ตผ่าน (Passing tone – ตัวย่อ P) เป็นโน้ตนอกคอร์ดที่เกิดบนจังหวะเบา ระหว่างโน้ตในคอร์ด 2 ตัวที่ห่างกันเป็นระยะคู่ 3 โน้ตผ่านจะเชื่อมโน้ตนำและโน้ตตามในลักษณะของการเคลื่อนทำนองตามขึ้นไปในทิศทางเดียวกัน

2. โน้ตเคียง (Neighboring tone – ตัวย่อ N) เป็นโน้ตนอกคอร์ดที่เกิดบนจังหวะเบา โน้ตเคียงจะเชื่อมโน้ตในคอร์ด 2 ตัวที่มีระดับเสียงเดียวกันในลักษณะขึ้นหรือลงตามขั้น แล้วเกลากลับในทิศทางตรงกันข้ามไปยังโน้ตตัวเดิม

3. โน้ตหลีก (Escape tone – ตัวย่อ E) เป็นโน้ตนอกคอร์ดที่เกิดบนจังหวะเบา เชื่อมโน้ตในคอร์ดที่ห่างกันเป็นระยะตั้งแต่คู่ 2 ขึ้นไป แนวความคิดสำคัญของโน้ตหลีกนอกจากจะเป็นโน้ตนอกคอร์ดที่เกิดบนจังหวะเบาแล้ว ยังต้องมีโครงสร้างกับโน้ตนำและโน้ตตามในลักษณะของการหักกลับในทิศทางตรงกันข้าม

4. โน้ตพิง (Appoggiatura – ตัวย่อ App) เป็นโน้ตนอกคอร์ดที่เกิดบนจังหวะเน้น นับเป็นโน้ตนอกคอร์ดบนจังหวะเน้นที่ใช้กันมากที่สุด แนวความคิดสำคัญของโน้ตพิงก็คือเป็นโน้ตนอกคอร์ดบนจังหวะเน้นซึ่งเกล่าตามขั้น

5. โน้ตแขวน (Suspension – ตัวย่อ S) เป็นโน้ตนอกคอร์ดที่เกิดบนจังหวะเน้น และมีกระบวนการซับซ้อนกว่าโน้ตพิง การเกิดโน้ตแขวนต้องมี 3 ขั้นตอน ได้แก่ โน้ตเตรียม (Preparation) โน้ตแขวน (Suspension) และโน้ตเคลา (Resolution)

6. โน้ตล้ำ (Anticipation – ตัวย่อ An) เป็นโน้ตนอกคอร์ดที่เกิดบนจังหวะเบา เกิดขึ้นระหว่างโน้ตในคอร์ด 2 ตัวที่มีระดับเสียงต่างกัน พบมากในช่วงข้ามห้อง โน้ตล้ำจะมีระดับเสียงเดียวกันกับโน้ตในคอร์ดตัวหลัง

7. โน้ตเสียงค้ำ (Pedal tone – ตัวย่อ Ped) เป็นโน้ตนอกคอร์ดที่เล่นซ้ำหรือถูกลากยาวบนจังหวะเบาและบนจังหวะเน้นอย่างต่อเนื่องในแนวหนึ่ง ในขณะที่แนวอื่นเล่นทำนองอิสระ โน้ตเสียงค้ำเป็นโน้ตนอกคอร์ดชนิดที่ไม่ต้องการการเคลา

บรรจง ชลวิโรจน์ (2545: 257) ได้สรุปลักษณะและการใช้โน้ตนอกคอร์ดประเภทต่าง ๆ ดังนี้

1. โน้ตผ่าน (Passing note) หมายถึง โน้ตนอกคอร์ดที่เชื่อมระหว่างโน้ตในคอร์ด 2 เสียง มีหลายชนิด เช่น โน้ตผ่านแบบไดอาโทนิค โน้ตผ่านแบบโครมาติก โน้ตผ่านบนจังหวะหนัก และโน้ตผ่านบนจังหวะเบา

2. โน้ตซัสเพนชัน (Suspension note) หมายถึง โน้ตนอกคอร์ดที่เกิดจากเสียงของคอร์ดเก่าค้างล้ำเข้าหาคอร์ดใหม่แล้วเกลาลง 1 ชั้น โน้ตซัสเพนชันมี 3 ขั้นตอน คือ ชั้นเตรียม ชั้นซัสเพนชันหรือชั้นกระทบ และชั้นเกลาลง ถ้าชั้นเกลาลงเป็นการเกลาลงขึ้นให้เรียกว่า รีทาร์ดชัน

3. โน้ตเหลื่อม (Auxiliary note or neighboring tone) หมายถึง โน้ตนอกคอร์ดที่อยู่ระหว่างโน้ตในคอร์ดเสียงเดียวกัน โดยจะเคลื่อนออกจาก และเข้าหาโน้ตในคอร์ด ด้วยทิศทางตรงกันข้าม มีแบบเหลื่อมบน และเหลื่อมล่าง

4. โน้ตสอดสลับ หรือ ดับเบิลเนเบอร์อิงโทน (Changing note or double neighboring tone) หมายถึง โน้ตเหลื่อมบน และเหลื่อมล่าง แทรกกลางระหว่างโน้ตในคอร์ดเสียงเดียวกัน ซึ่งโน้ตในคอร์ดเสียงเดียวกันอาจเป็นคอร์ดเดียวกัน หรือต่างคอร์ด ก็ได้

5. โน้ตแอนทิสซิปชัน (Anticipation) เกิดขึ้นเมื่อมีการต่อเนื่องของคอร์ด เสียงใดเสียงหนึ่งของคอร์ดหลังดังขึ้นก่อนที่คอร์ดหลังจะเข้ามา ให้เรียกว่าโน้ตแอนทิสซิปชัน และโน้ตที่ตามหลังต้องเป็นโน้ตเสียงเดียวกันกับโน้ตแอนทิสซิปชัน

6. โน้ตอาไปเจียตูรา หรือ อันพรีเพร์ เนเบอร์อิงโทน (Appoggiatura or unprepared neighboring tone) หมายถึง โน้ตนอกคอร์ดที่อยู่เหนือหรือใต้โน้ตในคอร์ด แล้วเกลาเข้าหาโน้ตในคอร์ดโดยไม่มีการเตรียม

7. อีสเคฟโทน และรีชชิงโทน (Escape tone and reaching tone) หรือ อี เซฟเพ และ แคมเปียทา (E'chappe'e and Cambiata) หมายถึงโน้ตนอกคอร์ดที่เชื่อมระหว่างโน้ตที่มีระยะห่างขั้นคู่ 2 ขาขึ้นหรือขาลงก็ได้ อีสเคฟโทนจะผละออกจากเสียงในคอร์ดตามลำดับขั้น แล้วกระโดดขึ้นหรือลงขั้นคู่ 3 เพื่อเข้าหาโน้ตในคอร์ด ส่วนรีชชิงโทน จะผละออกจากเสียงในคอร์ดโดยการกระโดด แล้วจึงเกลตาตามลำดับขั้นเข้าหาโน้ตในคอร์ด

8. ฟรีโทน (Free tone) หมายถึง โน้ตนอกคอร์ดที่ไม่เป็นโน้ตนอกคอร์ดชนิดใด และไม่มีกรเลตา เป็นโน้ตนอกคอร์ดที่ปรากฏขึ้นโดยไม่มีความสัมพันธ์กับโน้ตที่ผละออก และโน้ตที่เป็นตัวรับเกลตา

1.6 ประโยคเพลง (Phrase)

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2551: 81) กล่าวว่า บทเพลงแต่ละบทประกอบด้วยประโยคเพลงหลายประโยคมาเรียงต่อกันจนสิ้นสุดกระบวนการความ เช่นเดียวกับภาษาซึ่งประกอบด้วยประโยคต่าง ๆ นำมาเรียงร้อยเข้าด้วยกันจนสื่อความได้สมบูรณ์ เพลงไม่ว่าจะสั้นหรือยาวเพียงใดก็สามารถตัดย่อยเพลงออกเป็นประโยคได้ ในประโยคเพลงจะมีความคิดที่จบภายในตัวเอง เพลงสั้นอาจประกอบด้วยประโยคเพียง 2-4 ประโยค เช่น เพลงกล่อมเด็ก เพลงพื้นเมือง และเพลงเชียร์ ส่วนเพลงที่มีขนาดยาว โดยเฉพาะบรรดาบทเพลงคลาสสิกอาจมีประโยคเพลงเป็นร้อยเป็นพันประโยค ในแต่ละประโยคก็ยังสามารถซอยย่อยลงไปเป็นหน่วยทำงานต่าง ๆ เทียบได้กับประโยคของภาษาเขียนที่อาจแบ่งย่อยออกเป็นวลีและคำสำคัญต่าง ๆ ได้ ประโยคเพลงถือเป็นส่วนประกอบสำคัญที่สุดของบทเพลง การวิเคราะห์และการทำความเข้าใจกับประโยคเพลงจึงเป็นเรื่องสำคัญ ก่อนที่จะได้ภาพรวมของบทเพลงในมิติที่ใหญ่ขึ้นต่อไป

วอลตัน (Walton. 1974: 1, 6) กล่าวว่า ดนตรีเกือบทั้งหมดมีพื้นฐานมาจากการยึดและขยายของกลุ่มโน้ตที่เรียกว่า “โมทีฟ” ซึ่งหมายถึง ขึ้นส่วนหรือรูปร่างสั้น ๆ ของเสียงประสาน, ทำนอง, หรือจังหวะซึ่งถูกพัฒนามาเป็นทำนองใดทำนองหนึ่งหรือทั้งบทประพันธ์ และวอลตันยังกล่าวอีกว่าหน่วยที่เป็นรูปแบบพื้นฐานที่ใช้นำเสนอแนวคิดของดนตรีก็คือ ประโยคเพลง และสิ่งที่บ่งบอกถึงจุดพักของประโยคเพลงนั้นเรียกว่า เคเดนซ์

บรจ ชลวิโรจน์ (2545: 151) กล่าวถึงความหมายของจุดพัก (Cadence) ว่าหมายถึงจุดที่แบ่งวรรคตอนทางดนตรี เพื่อก่อให้เกิดความสมดุลย์ของบทเพลง

สปริง และฮัทเชสัน (Spring; & Hutcheson. 1995: 33) กล่าวว่า เคเดนซ์ คือหลักเกณฑ์ของเสียงประสาน ทำนอง จังหวะ ที่ทำให้เกิดความรู้สึกของการหยุดพักหรือจบ ซึ่งเคเดนซ์สามารถแบ่งเป็น 2 กลุ่มใหญ่ คือ แบบสมบูรณ์กับแบบไม่สมบูรณ์ (Complete and Incomplete)

เคเดนซ์แบบสมบูรณ์คือ ออเทนติกและเพกัล (authentic and plagal) จะเป็นการจบที่คอร์ดโทนิค ซึ่งจะมีความแข็งแรงพอที่จะนำไปสู่การจบอย่างสมบูรณ์ ส่วนเคเดนซ์แบบไม่สมบูรณ์ คือ ฮาล์ฟและดีเซปทีฟ (half and deceptive) จะเป็นการจบที่คอร์ดอื่นที่ไม่ใช่คอร์ดโทนิค ซึ่งจะส่งผลให้เกิดความต้องการอีกหนึ่งหรือหลายประโยคที่จะนำไปสู่การจบหรือบทสรุปที่สมบูรณ์

ณัชชา พันธุ์เจริญ (2551: 83-88) เคเดนซ์ หมายถึง จุดพักประโยคเพลงเกิดขึ้นที่ 2 คอร์ดสุดท้ายของประโยค แม้ว่าเคเดนซ์จะเป็นตัวกำหนดการสิ้นสุดของประโยค แต่ประโยคอาจจบด้วยโน้ตยาว ตัวยืด หรือการเปลี่ยนเนื้อผิวของเพลงก็เป็นได้ อย่างไรก็ตาม เคเดนซ์ยังมีความสำคัญและเป็นที่ยอมรับในการจบประโยคเพลง

1. เคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect Authentic Cadence) คือ เคเดนซ์ปิดการดำเนินคอร์ดจาก V ไป I
2. เคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect Authentic Cadence) คือ เคเดนซ์ปิดที่ข้อกำหนดไม่เป็นไปตามเงื่อนไขของเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์
3. เคเดนซ์กึ่งปิด (Plagal Cadence) เป็นการดำเนินคอร์ด IV - I
4. เคเดนซ์เปิด (Half Cadence) เป็นเคเดนซ์ที่มีน้ำหนักเบา ไม่สามารถจบตอนหรือจบเพลงได้ ประกอบด้วยคอร์ดใดก็ได้เป็นคอร์ดแรก ส่วนคอร์ดหลังเป็นคอร์ด V
5. เคเดนซ์ซัด (Deceptive Cadence) เป็นเคเดนซ์ที่มีน้ำหนักเบาสุด มีการดำเนินคอร์ดจาก V ไปยังคอร์ดใดที่ไม่ใช่คอร์ด I

คอสท์กา และเพย์น (Kostka; & Payne. 2004: 151) กล่าวว่า ในกรณีที่พบเคเดนซ์ซึ่งนอกเหนือจากเคเดนซ์ที่ทั่ว ๆ ไป สามารถระบุเคเดนซ์ชนิดนั้นโดยใช้ข้อกำหนดต่อไปนี้ได้

ตาราง 1 ชนิดของเคเดนซ์

รูปแบบเคเดนซ์ (Cadence type)	คอร์ดแรก (First chord)	คอร์ดหลัง (Second chord)
เคเดนซ์ปิด (Authentic)	มีลีดดิ้งโน้ต	โทนิค
เคเดนซ์กึ่งปิด (Plagal)	ไม่มีลีดดิ้งโน้ต	โทนิค
เคเดนซ์ซัด (Deceptive)	มีลีดดิ้งโน้ต	ไม่ใช่โทนิค
เคเดนซ์เปิด (Half)	ไม่มีลีดดิ้งโน้ต	ไม่ใช่โทนิค

ที่มา: Stefan Kostka; & Dorothy Payne. (2004). *Tonal Harmony*. p. 151.

1.7 สีสันเสียง (Tone color)

ณรุทธ์ สุทธจิตต์ (2550: 29) กล่าวว่า สีสันเสียง (Tone color หรือ timbre) คือ คุณสมบัติของเสียงของเครื่องดนตรี รวมทั้งเสียงร้องของคน ซึ่งมีความแตกต่างกัน ทั้งนี้เนื่องมาจาก คุณสมบัติของการเกิดเสียง (Overtone) ในทางดนตรีสีสันอาจจะเป็นลักษณะของการแสดงเดี่ยว คือ การเล่นหรือร้องโดยเครื่องดนตรีหรือคนเพียงคนเดียว (Solo) หรืออาจจะเป็นการรวมกันของเครื่องดนตรี หรือเสียงร้องต่าง ๆ ของคน ทำให้เกิดเป็นการรวมวง (Ensemble) ขึ้นมา

สอดคล้องกับที่ณัชชา พันธุ์เจริญ (2551: 72) กล่าวว่า สีสันเสียง หมายถึง ลักษณะเสียง ที่ต่างกันของเครื่องดนตรี เช่น สีสันของเครื่องลมกับเครื่องสายแตกต่างกันมาก บางคนชอบเสียง เครื่องสายมากกว่าเครื่องลม บางคนชอบเสียงของเครื่องตี สีสันเสียงของเครื่องสายไทยชอู้ย้อมต่าง จากชอด้วง สีสันเสียงที่เกิดจากกีตาร์กับฟลูตเล่นพร้อมกัน ย่อมแตกต่างจากสีสันเสียงที่เกิดจากเปียโน เล่นพร้อมคลาริเน็ต เสียงของเครื่องดนตรีบางชนิดคล้ายกันมากผู้ที่คือนักฟังหรือนักดนตรีที่ดีเท่านั้น จึงจะบอกความแตกต่างได้ เช่น ไวโอลินกับวิโอลา แต่สำหรับคนทั่วไปจะฟังออกก็ต่อเมื่อสีสันเสียง ต่างกันมาก ๆ ถ้าเป็นเครื่องดนตรีคนละกลุ่มก็วยังบอกความแตกต่างได้ง่ายขึ้น เช่น เครื่องดนตรี ประเภทเครื่องสายกับเครื่องดนตรีประเภทเครื่องลม นักแต่งเพลงที่ดีจะจินตนาการสีสันเสียงในการ แต่งเพลง เพราะสีสันเสียงสามารถสะท้อนอารมณ์ได้มากทีเดียว เมื่อสีสันต่างกันย่อมให้อารมณ์ ต่างกัน ในการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีให้กับเพลง ๆ หนึ่ง สิ่งแรกที่ต้องคำนึงถึงก็คือ การรักษา บรรยากาศของเพลงต้นฉบับไว้ให้ใกล้เคียงมากที่สุด นั้นหมายถึงการตระหนักถึงความสำคัญของสีสัน เสียงนั่นเอง

ไชแสง ศุขะวัฒนะ (2554: 6) กล่าวว่า ในวงดุริยางค์ได้แบ่งเครื่องดนตรีต่าง ๆ ออก เป็น 4 ประเภท คือ

1. เครื่องสาย (Stringed instrument)
2. เครื่องลมไม้ (Woodwind instrument)
3. เครื่องทองเหลือง (Brass instrument)
4. เครื่องเพอคัชชัน (Percussion instrument)

วิรัตน์ เลียงสมบุรณ์ (2541: 5-7) กล่าวว่า เครื่องดนตรีที่ใช้ในวงโยธวาทิตแบ่งออกเป็น 3 กลุ่มใหญ่ ๆ ด้วยกัน คือ

1. เครื่องเป่าลมไม้ (Woodwind) ประกอบด้วย
 - 1.1 Flute, Piccolo
 - 1.2 Oboe, Cor anglais
 - 1.3 Bassoon, Contra bassoon

1.4 Clarinet

Eb Clarinet

Bb Clarinet

Eb Alto Clarinet

Bb Bass Clarinet

1.5 Saxophone

Eb Soprano

Eb Alto

Bb Tenor

Eb Baritone

Bb Bass

2. เครื่องเป่าทองเหลือง (Brass) ประกอบด้วย

2.1 Trumpet, Cornet

2.2 Horn (F, Eb)

2.3 Trombone

2.4 Sax horn

Eb, F Mellophone

Eb F Horn

Bb Baritone, Euphonium

2.5 Bass

Tuba Eb, Bb

Sousaphone

3. เครื่องประกอบจังหวะ (Percussion) ประกอบด้วย

3.1 Snare drum

3.2 Bass drum

3.3 Multiple B.D.

3.4 Quad-toms

3.5 Cymbals

3.6 Latin percussion

3.7 Marimba, Vibraphone

3.8 Glockenspiel, Bell lyra

3.9 Timpani

การจัดวงโยธวาทิตของแต่ละประเทศมีเหตุผลในการจัดวงของตนเอง ขนาดของวงและเครื่องดนตรีที่ใช้ก็แตกต่างกันออกไปขึ้นอยู่กับเงื่อนไขต่าง ๆ ส่วนการเพิ่มเติมเครื่องสายและกลองทิมปานี จะใช้ในโอกาสนั้นบรรเลงเท่านั้น ...ส่วนพวก Double reeds, Bass และ Contra bass นิยมใช้ในการนั่งบรรเลงเพราะถ้านำไปใช้ในการเดินบรรเลงเสียงที่ออกมาจะมีผลต่อการฟังน้อยมาก

2. เอกสาร ตำราทางวิชาการที่เกี่ยวกับการเรียบเรียงเสียงประสาน

วีรชาติ เปรมาพันธ์ (2537: 4-5) ได้ให้ความหมายของคำว่า ดนตรีไทยร่วมสมัย หมายถึง ดนตรีที่ใช้ทำนอง ลีลา สำเนียง สีสันทันและความรู้สึกแบบไทยในแบบใดแบบหนึ่งหรือแบบผสมผสานไม่จำกัดประเภทของเครื่องดนตรีที่ใช้ คีตลักษณ์ ทฤษฎีหลักการ และวิธีการประพันธ์เพลงร่วมสมัยไทย ดนตรีประเภทนี้สามารถจำแนกตามลักษณะวิธีของการประพันธ์ได้ 4 ประเภท

1. การนำทำนองไทยมาเรียบเรียงเสียงประสานและแนวบรรเลงใหม่ โดยใช้หลักการและเครื่องดนตรีสากล ส่วนใหญ่มักไม่มีการแก้ไขทำนองและจังหวะ โดยอัตราส่วนยาวของบทเพลงที่กำหนดไว้โดยจังหวะหน้าทับ

2. ใช้หลักการและวิธีการพื้นฐานของดนตรีตะวันตกยุคโรแมนติก (Romantic Period) ซึ่งหมายถึง การใช้เสียงประสานด้วยคอร์ดประเภทเซคคันดารีโดมิแนนท์ (Secondary Dominant) และการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงแชมเบอร์ออร์เคสตรา (Chamber Orchestra)

3. ใช้หลักการและวิธีการของดนตรีประเภทไลท์มิวสิก (Light Music) ของตะวันตกที่ได้รับความนิยมมากในสมัย 50 ปีที่ผ่านมา โดยมีการนำหลักการของดนตรีคลาสสิกมาผสมผสานกับดนตรีป๊อป (Popular Music) มีการนำเครื่องดนตรีประเภทไฟฟ้ามาใช้ เช่นออร์แกน กีตาร์ โดยมีกลองชุดเป็นตัวดำเนินจังหวะ

4. นำทำนองของเพลงไทยมาเรียบเรียงและประสานเสียงด้วยหลักการของดนตรีตะวันตกโดยหลักการของดนตรีไทยและดนตรีตะวันตกทั่วไป จากการวิจัยพบว่า โครงสร้างของทำนองเพลงส่วนใหญ่จะประกอบด้วยโน้ตสำคัญที่เป็นหลักประมาณ 5 เสียง เรียกว่าบันไดเสียง เพนทาโทนิค (Pentatonic)

แบลทเตอร์ (Blatter. 1997: 368-370) กล่าวว่า เมื่อจะเรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงดุริยางค์เครื่องลมระดับนักเรียน (Grad school and high school) สิ่งหนึ่งที่จะลืมไม่ได้ คือ การแบ่งกลุ่มเครื่องดนตรีออกเป็นแนวเสียง SATB ดังตารางต่อไปนี้

ตาราง 2 การแบ่งแนวเสียงสำหรับวงในระดับนักเรียน

<i>Instrumental Part</i>	<i>Soprano</i>	<i>Alto</i>	<i>Tenor</i>	<i>Bass</i>
WOODWINDS				
1st Flute	×			
2nd Flute		×		
Oboe	×			
1st Clarinet	×			
2nd Clarinet		×		
3rd Clarinet			×	
Bass Clarinet				×
Bassoon				×
1st Alto Saxophone	×			
2nd Alto Saxophone		×		
Tenor Saxophone			×	
Baritone Saxophone				×
BRASSES				
1st Trumpet	×			
2nd Trumpet		×		
1st Horn		×		
2nd Horn			×	
1st Trombone			×	
2nd Trombone				×
Euphonium				×
Tuba				×

ที่มา: Alfred Blatter. (1997). *Instrumentation and Orchestration*. p. 369.

แบลทเตอร์ ยังกล่าวว่า หากมีแนวทำนองมากกว่าหนึ่งแนว ควรอธิบายให้ผู้เล่นที่ชำนาญ บรรเลงควบคู่กับผู้เล่นที่ด้อยกว่าเพื่อให้บรรเลงตามได้ และได้สรุปประเด็นสำคัญที่ผู้เรียบเรียงเสียงประสานจะต้องคำนึง เมื่อจะทำการเรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงมาร์ชชิงแบนด์ ดังนี้

1. ไม่มีสูตรตายตัวในการกำหนดเครื่องดนตรีสำหรับวงมาร์ชชิงแบนด์ บางวงอาจใช้เครื่องทองเหลืองทั้งหมด บางวงอาจใช้เครื่องทองเหลืองกับแซกโซโฟน บางวงอาจจัดในรูปแบบเดียวกันกับวงซิมโฟนิคหรือวงคอนเสิร์ตก็ได้

2. กำหนดเครื่องดนตรีให้เหมาะสม เพื่อสามารถชดเชยปัญหาที่เกิดขึ้นเมื่อบรรเลงกลางแจ้งได้ สกอร์แบบพิเศษมักถูกนำมาใช้สำหรับมาร์ชชิงแบนด์อยู่บ่อยครั้ง

3. บางครั้งก็ควรมีการระมัดระวังเมื่อวงจะต้องไปบรรเลงในภูมิอากาศที่หนาวเย็น เพราะสภาพแวดล้อมส่งผลต่อการแสดง ซึ่งวงดนตรีสามารถเลือกเครื่องดนตรีพิเศษให้เหมาะสมได้

โดยทั่วไปแล้วเครื่องดนตรีที่เป็นหลักในมาร์ชชิงแบนด์จะมีทรัมเป็ต หรือ คอร์เน็ต ทรอมโบน ยูโฟเนียม ทูบา (ซุซาโฟน) และเครื่องประกอบจังหวะ เพื่อเพิ่มพลังให้กับแนวเสียงผู้เรียบเรียงมักทำให้เครื่องดนตรีเหล่านี้เป็นแนวยูนิสันหรือทบช่วงคู่แปด ซึ่งแนวเสียงสำคัญนั้นได้แก่ แนวทำนองหลัก (Melodic line), แนวเบส (Bass line), ทำนองสอดประสาน (Counter melody) และการประกอบจังหวะ (The percussion) การกำหนดหน้าที่ของเครื่องดนตรีอาจทำได้ในลักษณะต่อไปนี้

Piccolos (Flutes)	ทำนองหลัก หรือ ทบขึ้นสองช่วงคู่แปดเหนือแนวทรัมเป็ต 1
1st Clarinets	ทำนองหลัก หรือ ทบขึ้นหนึ่งช่วงคู่แปดเหนือแนวทรัมเป็ต 1
หรือ ทำนองสอดประสานในช่วงเสียงสูง	
2nd Clarinets	ทำนองหลักเดียวกันกับแนวทรัมเป็ต 1 หรือ ทำนองสอด
ประสานในช่วงเสียงสูง หรือ ทบลงหนึ่งช่วงคู่แปดของแนวคลาริเน็ต 1	
Alto Saxophones	ทำนองหลักเดียวกันกับแนวทรัมเป็ต 1 หรือ ทำนองสอด
ประสานในช่วงเสียงกลาง (กับแนวฮอร์น)	
Tenor Saxophones	ทำนองสอดประสานในช่วงเสียงกลาง หรือ แนวเบส
Baritone Saxophones	แนวเบส
1st Trumpets	ทำนองหลัก
2nd Trumpets	แนวประสานที่สำคัญ (อาจแยกกับแนวทรัมเป็ต 1 ที่
เคเดนซ์)	
Horns	แนวประสานในระดับสอง หรือ ทำนองสอดประสานใน
ช่วงเสียงกลาง อาจแบ่งเป็น 2 แนว ถ้ามีการบรรเลงคู่กัน	

Trombones	ทำนองสอดประสานในช่วงเสียงกลาง, แนวประสานในระดับสอง, ทำนองยูนิสัน หรือ ทบลงหนึ่งช่วงคู่แปดกับแนวทรมเป็ต 1, แนวเบส
Euphoniums	แนวเบส หรือ ทำนองสอดประสานในช่วงเสียงกลาง
Tubas	แนวเบส
Percussion	ทำรูปแบบ หรือ กระทบวงจิ้งหะต่าง ๆ

สอดคล้องกับที่ วิรัตน์ เลี้ยงสมบุรณ์ (2541: 42-78) กล่าวว่า การเรียบเรียงประสานสำหรับวงโยธวาทิต เป็นการนำส่วนสำคัญของดนตรีมาเรียบเรียงให้เกิดสีสันทางเสียง โดยได้แบ่งลักษณะการเรียบเรียง ออกเป็น 4 ส่วน คือ

1. ทำนอง (Melody)

- 1.1 กลุ่มจังหวะเคาะและลีลาจังหวะ (Meter and rhythm)
- 1.2 ช่วงเสียงที่นิยมใช้ (Tessitura)
- 1.3 การเลือกบันไดเสียง (Key selection)

2. การเพิ่มเสียงประสาน (Adding harmony)

- 2.1 การประสานเสียง 3 แนว (Three-part treble harmony)
- 2.2 คอร์ดโทน (Chord tones)
- 2.3 ช่องไฟ (Spacing)
- 2.4 การเขียนแนวเสียง (Part-writing)
- 2.5 การวอยซ์ในต้นนอกคอร์ด (Voice non-chord tone)
- 2.6 เอนติซิเปชัน (Anticipation)
- 2.7 การกล่าเสียงประสาน (Approach)
- 2.8 การประสานเสียง 4 แนว (Four-part treble harmony)
- 2.9 การประสานเสียง 2 แนว (Two-part treble harmony)
- 2.10 การประสานเสียงในช่วงเสียงเทนเนอร์

3. กลุ่มเสียงเบส (The Bass part)

- 3.1 แนวเบสประสานเสียง (Harmonic bass part)
- 3.2 แนวเบสเดินเป็นกระทบวงจิ้งหะ (Rhythmic bass part)
- 3.3 แนวเบสดำเนินทำนอง (Melodic bass part)

4. การคลอเสียง (Accompaniment)

- 4.1 การใช้คอร์ดคลอเสียง (Harmonic accompaniment)

4.2 การคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะและการประสานเสียง (Rhythmic-harmonic accompaniment)

4.3 การใช้กระสวนจังหวะคลอเสียงของเครื่องประกอบจังหวะ (Rhythmic accompaniment: the percussion)

4.4 การใช้ทำนองคลอเสียงที่เป็นเคาน์เตอร์เมโลดี (Melodic accompaniment: counter melody)

4.5 ฟิกกูเรชัน (Figuration)

วิรัตน์ เลียงสมบุรณ์ (2541: 79-91) กล่าวอีกว่า การจัดกลุ่มเสียงจะช่วยทำให้ผู้เรียบเรียงมีความสะดวกและรวดเร็วในการวางแผนการเรียบเรียง ซึ่งสามารถนำเทคนิคการจัดกลุ่มไปใช้เพื่อการจัดเสียงต่าง ๆ ของเครื่องดนตรีรวมไปถึงรูปแบบของบทเพลง การจัดกลุ่มเสียงจะกำหนดมาตรฐานของพื้นผิว (Texture) และในการเรียบเรียงจะตั้งชื่อการจัดกลุ่มเสียงของเครื่องดนตรีต่าง ๆ โดยแบ่งออกเป็นกลุ่ม โซปราโน อัลโต เทเนอร์ และเบส ซึ่งจะใช้ตัวย่ออักษรไว้หน้าตัวเลขเพื่อบ่งบอกแทนกลุ่มเสียง ในบทเพลงหนึ่งเพลงสามารถนำการจัดกลุ่มเสียงหลายแบบมารวมเข้าด้วยกัน จะทำให้พื้นผิวของบทเพลงมีความหลากหลายน่าสนใจ ผู้ฟังไม่เกิดความเบื่อหน่าย การจัดกลุ่มเสียงได้แบ่งออกเป็น 12 กลุ่ม โดยแบ่งการบรรเลงแนวทำนองออกเป็นกลุ่มต่าง ๆ มีโซปราโน 6 กลุ่ม เทเนอร์ 4 กลุ่ม อัลโต 1 กลุ่ม และเบส 1 กลุ่ม ดังต่อไปนี้

1. การจัดกลุ่ม S-1

พื้นผิว การประสานเสียงของแนวทำนองในกุญแจซอล

ยูนิสันแนวเทเนอร์เคาน์เตอร์เมโลดี

เบสเดินเป็นกระสวนจังหวะ

และคลอเสียงด้วยกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะ

2. การจัดกลุ่ม S-2

พื้นผิว ยูนิสันแนวทำนองในกุญแจซอล

การคลอเสียงด้วยการประสานเสียงแนวเทเนอร์ (ใช้กระสวนจังหวะหรือยึดเสียงยาว)

เบสเดินเป็นกระสวนจังหวะหรือประสานเสียง

เครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ

3. การจัดกลุ่ม S-3

พื้นผิว พื้นผิวนี้เรียกว่า “Block” จะประสานเสียงแนวทำนองในกุญแจซอล ตามโน้ตเป็นแท่ง ๆ

การประสานเสียงในแนวเทเนอร์คล้ายแนวทำนอง
แนวเบสเล่นเหมือนแนวทำนองหรือจะเป็นกลุ่มกระสวนจังหวะก็ได้
เครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ

4. การจัดกลุ่ม S-4

พื้นผิว การประสานเสียงแนวทำนองในกุญแจซอล
แนวเทเนอร์ประสานเสียงเป็นแบ็กกราวน์ให้แตกต่างไปจากทำนอง
แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ

5. การจัดกลุ่ม S-5

พื้นผิว การประสานเสียงแนวทำนองในกุญแจซอล
แนวเบสและแนวเทเนอร์เขียนเป็นคาน์เตอร์เมโลดี ด้วยการยก octave หรือ
จะเขียนเป็นยูนิสันแต่จะพบไม่บ่อยนัก
เครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ

6. การจัดกลุ่ม S-6

พื้นผิว ยูนิสันแนวทำนองของโซปราโน
ยูนิสันแนวเทเนอร์คาน์เตอร์เมโลดี
แนวอัลโตคลอเสียงด้วยการประสานเสียงแบบกระสวนจังหวะหรือยึดเสียง
ยาว
แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ

7. การจัดกลุ่ม T-1

พื้นผิว ยูนิสันแนวทำนองของเทเนอร์
การคลอเสียงด้วยการประสานเสียงในกุญแจซอลแบบกระสวนจังหวะหรือยึด
เสียงยาว
แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ

8. การจัดกลุ่ม T-2

พื้นผิว ยูนิสันแนวทำนองเทเนอร์
ยูนิสันแนวโซปราโนคาน์เตอร์เมโลดี
การคลอเสียงด้วยการประสานเสียงในแนวอัลโตแบบกระสวนจังหวะหรือยึด
เสียงยาว
แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ

9. การจัดกลุ่ม T-3

พื้นผิว การประสานเสียงในแนวทำนองของเทเนอร์

การคลอเสียงด้วยการประสานเสียงในทฤษฎีแจซอลแบบกระสวนจังหวะหรือยึด

เสียงยาว

แนวเบสเดินเป็นกระสวนจังหวะหรือการประสานเสียง

เครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ

10. การจัดกลุ่ม T-4

พื้นผิว การประสานเสียงในแนวทำนองของเทเนอร์

ยูนิสันเคาน์เตอร์เมโลดีของทฤษฎีแจซอล

แนวเบสเดินเป็นกระสวนจังหวะหรือการประสานเสียง

เครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ

11. การจัดกลุ่ม A-1

พื้นผิว ยูนิสันแนวทำนองของอัลโต

การคลอเสียงด้วยการประสานเสียงแนวเทเนอร์แบบกระสวนจังหวะหรือยึด

เสียงยาว

เพิ่มแนวโซปราโนคลอเสียง

แนวเบสเดินเป็นกระสวนจังหวะหรือการประสานเสียง

เครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ

12. การจัดกลุ่ม B-1

พื้นผิว แนวเบสและเทเนอร์ดำเนินทำนอง นิยมใช้ร่วมกันเป็น octave ไม่นิยมใช้ยูนิ-

สัน

การคลอเสียงด้วยการประสานเสียงในทฤษฎีแจซอล นิยมใช้แบบกระสวน

จังหวะ

เครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ

3. เอกสาร ตำราทางวิชาการที่เกี่ยวกับวงดุริยางค์เครื่องลม

สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน (สพฐ.) (2547: 1) ได้ให้ความหมายของวงโยธวาทิต ซึ่งเป็นต้นแบบของวงดุริยางค์เครื่องลม ดังนี้

วงโยธวาทิต เป็นคำศัพท์ที่บัญญัติขึ้นโดย นายมนตรี ตราโมท ศิลปินแห่งชาติสาขาวรรณศิลป์ พ.ศ. 2528 ซึ่งใช้มาจนถึงปัจจุบัน ส่วนในรากศัพท์ภาษาอังกฤษใช้คำว่า Military band

โดยคำว่า Military หมายถึง กองทัพ ส่วนคำว่า Band หมายถึง วงดนตรี มาจากคำว่า Banda เป็นภาษาอิตาลี

ดังนั้น วงโยธวาทิต (Military band) หมายถึง กลุ่มผู้เล่นเครื่องดนตรีที่ประกอบด้วยเครื่องลมไม้ เครื่องทองเหลือง และเครื่องประกอบจังหวะ วงดนตรีประเภทนี้แรกเริ่มตั้งขึ้นโดยมีวัตถุประสงค์ทางทหารที่เรียกว่า วงดุริยางค์ทหาร ต่อมาจึงนำคำนี้มาเรียกวงดนตรีที่ใช้เครื่องดนตรีประเภทเดียวกัน เช่น วงดุริยางค์นักเรียน

ปัจจุบัน วงโยธวาทิต ได้รับการพัฒนาอย่างต่อเนื่อง จนมีขีดความสามารถบรรเลงในงานต่าง ๆ นอกจากการบรรเลงในกองทัพ

วงโยธวาทิต สามารถแบ่งตามลักษณะของการบรรเลงได้ดังนี้

1. วงมาร์ชชิ่งแบนด์ (Marching band) เป็นวงโยธวาทิตที่มีลักษณะเดินบรรเลง เป็นแถวตอนเล็ก อาจบรรเลงเฉพาะวงหรือนำหน้าขบวนต่าง ๆ ที่ต้องการรูปแบบที่เป็นระเบียบ เข้มแข็ง ไร่่าใจ ส่วนมากจะนิยมบรรเลงเพลงมาร์ช

2. วงนั่งบรรเลง (Concert band) หมายถึง การนำวงโยธวาทิตมานั่งบรรเลงเป็นลักษณะของคอนเสิร์ต โดยนำบทเพลงที่เรียบเรียงประสานสำหรับวงโยธวาทิตมาบรรเลงลักษณะคล้ายวงออร์เคสตรา (Orchestra) หรืออาจนำบทเพลงของวงออร์เคสตร้ามารับเรียบเรียงเสียงประสานใหม่เพื่อให้เหมาะสมกับวงโยธวาทิต จึงทำให้มีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า วงซิมโฟนิคแบนด์ (Symphonic band)

3. วงแปรขบวน (Display) หมายถึง การนำวงโยธวาทิตมาบรรเลงประกอบการแปรแถว โดยผู้บรรเลงต้องเดินแปรขบวนเป็นรูปต่าง ๆ เช่น รูปสี่เหลี่ยม รูปวงกลม รูปสามเหลี่ยม เป็นต้น ซึ่งเพลงที่ใช้บรรเลงต้องเหมาะสมกับรูปแบบที่แปรขบวนด้วย วงแบบนี้อาจมีชื่อเรียกอีกอย่างหนึ่งว่า โชว์แบนด์ (Show band)

สอดคล้องกับที่ วิรัตน์ เลียงสมบูรณ์ (2541: 1) กล่าวว่า ในปัจจุบันวงดนตรีมีหลายรูปแบบด้วยกัน ที่พบเห็นและที่นิยมจัดตั้งวงมีดังนี้

1. วงซิมโฟนิค (Symphonic band) หรือเรียกว่าวงคอนเสิร์ต (Concert band) เป็นวงดนตรีที่เลียนแบบรูปแบบของวงดุริยางค์ (Orchestra) ซึ่งมีความซับซ้อนของแนวทำนอง

2. วงโยธวาทิต (Military band) เป็นวงดนตรีที่เกี่ยวข้องกับทหาร โดยมีเครื่องเป่าลมไม้ เครื่องทองเหลือง และเครื่องประกอบจังหวะ

3. วงมาร์ชชิ่ง (Marching band) เป็นวงที่บรรเลงเดินสวนสนาม

4. วงเครื่องลม (Wind band) เป็นวงเครื่องเป่าขนาดเล็ก

5. วงเครื่องลมอังก์ซิงเบลอ (Wind ensemble) เป็นวงเครื่องเป่าขนาดต่าง ๆ แบ่งออกเป็นกลุ่มต่าง ๆ

ไพริช มากกาญจนกุล (2535: 11-12) กล่าวถึงประวัติของวงโยธวาทิตไว้ดังนี้

วงโยธวาทิตนั้นมีมานานแล้วตั้งแต่สมัยโรมันกำลังเจริญรุ่งเรือง กองทัพของโรมันได้ใช้แตร Buccini Cornu Lituus, Tuba และกลองศึกใช้บรรเลงเดินแถว เพื่อปลุกใจทหารในการรบ แต่โชคชะตาไม่เข้าข้างวงดนตรีประเภทนี้ คือหลังจากสงครามครูเสดแล้ว วงโยธวาทิตก็ได้ซบเซาลง

จนกระทั่งสมัยพระเจ้าหลุยส์ที่ 14 แห่งฝรั่งเศสได้โปรดให้ลูลลีจัดตั้งวงโยธวาทิตขึ้นใหม่ โดยประกอบด้วยปีโอโบขนาดต่างกัน 3 เลา ปีบาสซูน 1 เลา และกลองต่าง ๆ ต่อมาพระเจ้าเฟรเดริกมหาราชแห่งปรัสเซีย ได้จัดวงแบนด์ขึ้นในปี ค.ศ. 1763 ซึ่งประกอบด้วย ปีโอโบ 2 เลา ปิคคลาริเน็ต 2 เลา ปีบาสซูน 2 เลา แตรฮอร์น 2 คัน และกลอง เมื่อถึงปลายคริสต์ศตวรรษที่ 18 และคริสต์ศตวรรษที่ 19 ได้นำเอาเครื่องประกอบจังหวะของตุรกีมาใช้เป็นอันมากรวมทั้งในวงโยธวาทิตด้วย

ครั้นถึงสมัยนโปเลียน กองทัพฝรั่งเศสได้ปรับปรุงวงโยธวาทิตครั้งใหญ่จนเป็นแบบฉบับมาจนทุกวันนี้

ในราวตอนกลางศตวรรษที่ 19 ออดอล์ฟ แซกซ์ นักประดิษฐ์เครื่องดนตรีแห่งเบลเยียมได้ประดิษฐ์แซกโซโฟนและแตรตระกูล แซกซ์ฮอร์นขึ้น จึงนำมาใช้ในวงโยธวาทิต

ปลายศตวรรษที่ 19 จอร์จ ฟิลิป ชูซา ได้ประดิษฐ์ชูซาโฟนขึ้นใช้ในวงโยธวาทิตมาจนทุกวันนี้

สำนักงาน สพฐ. (2547: 2-4) กล่าวถึงประวัติของวงโยธวาทิตไว้ดังนี้

แตรวงเป็นวงดนตรีขนาดย่อมที่ประกอบด้วยเครื่องดนตรีประเภทแตรและเครื่องดนตรีประเภทตีกระทบที่เกิดขึ้นตั้งแต่กลางคริสต์ศตวรรษที่ 19 ส่วนเครื่องเป่าลมทองเหลืองได้รับการพัฒนาให้มีกระเดื่องบังคับเสียงทำให้สามารถสร้างเสียงดนตรีที่ยากที่จะบังคับด้วยริมฝีปากโดยลำพัง แตรชนิดนี้สามารถบังคับให้เกิดเสียงต่าง ๆ ได้เกือบจะครบ การนำเอาแตรต่าง ๆ ที่มีทั้งเสียงสูงเสียงกลางและเสียงต่ำมาเล่นรวมกัน จึงสามารถทำได้กว้างขวาง ฝ่ายทหารเอาดนตรีพวกแตรและขลุ่ยไปใช้ในการเดินทัพและการทำศึกสงคราม โดยใช้ร่วมกับกลองเป็นการเร่งเร้าความรู้สึก ว่ากันว่าเสียงของกลองแตรรัก กลองหนังสองหน้า และเสียงของขลุ่ยพิดโคโลที่ทหารเล่นนำหน้ากองทหารที่เดินอยู่นั้นเมื่อเข้าจังหวะกันกับก้าวที่เดินทุกก้าวจะช่วยให้ทหารเดินได้ไกลโดยไม่รู้สึกลำบากเลย

ในยุโรปสมัยกลางฝ่ายทหารใช้ปีชอร์ม (Shawms) และทรัมเป็ต ร่วมกับกลองในการเดินทัพออกสมรภูมิ ซึ่งนับว่าเอามาจากพวกแซกซาราเซน ต่อมาก็เกิดแบ่งเป็นสองพวก ทหารราบใช้ขลุ่ยพิดโคโลกับกลอง ส่วนทหารม้าใช้ทรัมเป็ตกับกลองหนัง

จนกระทั่งเมื่อเกิดสงคราม 30 ปี ในยุโรป (ค.ศ. 1618-1648) เจ้านายเยอรมันแห่งแบรนแดนเบิร์กให้จัดตั้งวงโยธวาทิตทหารขึ้น มีปีชอร์ม 3 คัน แตร ทรัมเป็ต แตรฝรั่งเศส และเครื่องตี กลายเป็น

วงโยธวาทิตที่ใช้ได้ทั้งการเดินทัพและการตั้งบรรเลงกับที่ ต่อมาทั้งฝรั่งเศสและอังกฤษมีการใช้และดัดแปลงให้มีความครึกครื้นมากขึ้น โดยมีการแต่งเพลงขึ้นเฉพาะสำหรับการบรรเลงด้วยวงโยธวาทิต หลังศตวรรษที่ 18 มีเครื่องดนตรีที่เกิดใหม่โดยเฉพาะเครื่องเป่า เช่น โอโบ คลาริเน็ต บาวซูน เข้ามามีบทบาทมากขึ้นและเพลงที่วงโยธวาทิตใช้บรรเลงก็ไม่จำกัดแต่เฉพาะเพลงมาร์ชเท่านั้น เสียงของเครื่องลมไม้และเครื่องลมทองเหลืองสามารถนำไปเปรียบเทียบกับเครื่องสายที่มีเสียงสูง เช่น ไวโอลิน วิโอลา และเชลโลได้ การเอาบทเพลงของวงดุริยางค์มาดัดแปลงให้เล่นด้วยวงโยธวาทิตโดยให้ผู้บรรเลงนั่งเล่น กลับกลายเป็นที่นิยม โดยเฉพาะทหารเพราะฝึกง่าย ใครเป็นทหารเตรจะมีโอกาสได้แต่งตัวสวยและใกล้ชิดเจ้านาย

แตรวงหรือบราสแบนด์ที่พลเรือนเล่นกันอย่างจริงจังนั้นเกิดขึ้นในประเทศอังกฤษ โดยมีการจัดตั้งสโมสรแตรวงแห่งชาติขึ้น ผู้เล่นเครื่องดนตรีในสโมสรนี้ต้องเป็นนักดนตรีสมัครเล่นด้วย จะยอมให้มืออาชีพเข้ามาเกี่ยวข้องด้วยเฉพาะครูที่ฝึกและวาทยกร เป็นการจัดตั้งวงที่มีขนาดจำกัดให้มีผู้เล่นได้ไม่เกิน 25 คน และมีการแข่งขันกันเป็นประจำจนถึงปัจจุบัน

ในสหรัฐอเมริกาแตรวงเริ่มเป็นที่นิยมมาตั้งแต่สมัยสงครามกลางเมืองระหว่างฝ่ายเหนือกับฝ่ายใต้ (ค.ศ. 1864) หลังสงครามแล้วฝ่ายเหนือเป็นฝ่ายชนะ วงโยธวาทิตของทหารฝ่ายเหนือจึงมีการขยายวงใหญ่กว่าที่เล่นกันในยุโรปมาก ค.ศ. 1878 เมื่อแพททริก ชาร์ลฟีลด์ กิลเมอร์ ผู้บังคับการโยธวาทิตทหารอเมริกันนำวงโยธวาทิตไปแสดงในยุโรปนั้น มีสมาชิกผู้บรรเลงในวงถึง 66 คน นายวงโยธวาทิตของนาวิกโยธินอเมริกันคนสำคัญ คือ จอร์น ฟิลิป ชูซา (ค.ศ. 1855-1932) เริ่มจัดวงในรูปแบบใหม่และได้ออกแบบแตรชูซาซึ่งให้เสียงเบสที่ต่ำมาก เรียกกันว่า “ชูซาโฟน” เมื่อออกจากราชการทหารใน ค.ศ. 1892 แล้วชูซาก็จัดตั้งวงบราสแบนด์ขึ้นเอง (ระยะนั้นดนตรีแจ๊สยังไม่เกิด) อิทธิพลของวงบราสแบนด์ที่ชูซาส่งสร้างขึ้น ทำให้มีการขยายวงของผู้นิยมฟังเพลงจากการบรรเลงของบราสแบนด์มากขึ้น โดยเฉพาะเมื่อมีบทเพลงที่แต่งขึ้นเฉพาะในการบรรเลงที่ถูกใจผู้ฟัง เช่น เพลงมาร์ชต่าง ๆ ของชูซา แตรวงเกิดขึ้นตามทีต่าง ๆ ทั่วประเทศสหรัฐอเมริกาโดยเฉพาะโรงเรียนและวิทยาลัยที่มีนักศึกษาสามารถรวมกลุ่มกันได้

หากจะพูดถึงวงดุริยางค์ในประเทศไทยที่มีประวัติยาวนานมาก คือ ตั้งแต่สมัยรัชกาลที่ 4 วงดุริยางค์ในสมัยนั้นไม่ได้มีรูปร่างหน้าตาเช่นปัจจุบันแต่มีลักษณะเริ่มแรกเป็นแตรวง (Brass band) โดยในสมัยรัชกาลที่ 4 การทหารของไทยได้รับการฝึกอย่างต่างชาติซึ่งมีนายทหารจากต่างชาติเข้ามาทำการฝึกให้ จากจุดนี้เองทำให้ก่อกำเนิดแตรวงขึ้นในประเทศไทย ครูฝึกทหารที่เข้ามาช่วยในการฝึกนั้นเป็นนักเป่าแตร คือ ร้อยเอกอิมเปย์ (Impey) และ น็อกซ์ (Thomas G. Knox) ซึ่งได้นำแตรเดี่ยวเข้ามาและสอนให้กับทหารไทยจึงทำให้เกิดแตรวงในยุคแรกขึ้น

ต่อมาในสมัยรัชกาลที่ 5 ได้มีสัมพันธไมตรีกับนานาประเทศเป็นอย่างดี บ่อยครั้งได้เสด็จพระราชดำเนินไปเจริญสัมพันธไมตรีกับมิตรต่างประเทศด้วยพระองค์เอง เมื่อพระองค์เสด็จไปต่างชาติมีเพลงบรรเลงเคารพหรือเพลงชาติ เช่น เพลง God Save the Queen ของอังกฤษ แต่ของไทยยังไม่มีเพลงที่แสดงเป็นเอกลักษณ์ของความเป็นไทย พระองค์จึงมีรับสั่งให้จัดหาเพลงเคารพหรือเพลงชาติขึ้นตั้งแต่นั้นมาเพลงสรรเสริญพระบารมีจึงใช้เป็นเพลงเคารพ ใน พ.ศ. 2461 ได้พระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้พระเจ้าน้องยาเธอกรมหมื่นอดิศรอุดมเดช เป็นผู้บังคับการและก่อตั้งตรวจทหารหน้าขึ้นเป็นครั้งแรก ซึ่งต่อมาตรวจทหารนี้ได้เจริญรุ่งเรืองมาเป็นกองดุริยางค์ทหารบก พระองค์ได้สนับสนุนให้เจ้านายเล็ก ๆ ทรงเล่นละครและการละเล่นต่าง ๆ ที่มีดนตรีประกอบอยู่เสมอ ทำให้เจ้านายเล็ก ๆ เป็นผู้รักศิลปะและการดนตรี เป็นผลสืบเนื่องทำให้วงการศิลปะและดนตรีในประเทศเจริญขึ้นอย่างมาก บุคคลที่ทำให้วงการดนตรีสากลเจริญรุ่งเรืองในยุคนั้น คือ สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงเป็นพระราชโอรสในพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ และสมเด็จพระปิตุจฉาหม่อมเจ้าหญิงสุขุมมาลมารศรี

ทูลกระหม่อมบริพัตรครั้งยังทรงพระเยาว์ได้ศึกษาวิชาการทหารในบรมมหาราชวัง ต่อมาได้เสด็จไปศึกษา ณ ทวีปยุโรป พระองค์เป็นผู้ที่รักและสนใจในการดนตรีเป็นอย่างมาก หลังจากทรงสำเร็จการศึกษาด้านการทหารจากประเทศอังกฤษและวิศวกรรมชั้นสูงจากประเทศเยอรมนีแล้ว จึงเสด็จกับประเทศไทย ทรงเข้าดำรงตำแหน่งเสนาธิการทหารบกอยู่ประมาณ 9 เดือน พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ ได้โปรดเกล้าฯ ให้ดำรงตำแหน่งผู้บัญชาการทหารเรือ จากจุดนี้เองทูลกระหม่อมบริพัตรได้ทรงสร้างผลงานทางดนตรีขึ้น ใน พ.ศ. 2448 ได้ทรงนิพนธ์เพลงซึ่งมีแนวบรรเลงแบบของไทยและแนวบรรเลงแบบสากลขึ้น นับเป็นเพลงไทยเพลงแรกที่มีการเรียบเรียงเสียงประสานตามแบบอย่างของดนตรีสากล บทเพลงที่สำคัญ ๆ ที่ทรงนิพนธ์ได้แก่ วอลท์ซเมขลา วอลซ์ทประชุมพล มณฑาทอง (เพลงในจังหวะ Polka ซึ่งเป็นจังหวะเด่นของพวายุโรป) มาร์ชดำรง ตลอดจนมาร์ชบริพัตร ซึ่งนับว่าเป็นเพลงมาร์ชที่มีความสง่างามและไพเราะมากเพลงหนึ่ง นอกจากนี้พระองค์ทรงนิพนธ์เพลงไทยเดิมขึ้นโดยเฉพาะให้กับวงดุริยางค์ อาทิ เพลงโหมโรงมะลิเด็ย เพลงแขกมอญบางขุนพรหม และเพลงแขกสาย เป็นต้น มีนักดนตรีเครื่องเป่าที่มีความสามารถเกิดขึ้นมากในสมัยนี้ เช่น นายสุต ศรีชา เป็นผู้เป่าแตร Cornet ได้ไพเราะ และนายเคี้ยง ซึ่งมีความชำนาญในการเป่าโอโบ (Oboe) ภายหลังได้พระราชทานนามสกุลว่า “โอบายวาท” ในสมัยพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวฯ เป็นสมัยที่ศิลปะและการดนตรีเจริญรุ่งเรืองเป็นอย่างมาก ผู้ที่มีบทบาทต่อการพัฒนาวงดุริยางค์ในสมัยนี้คือ “พระเจนดุริยางค์”

4. เอกสาร ตำราทางวิชาการที่เกี่ยวกับบทเพลงเกียรดิยศ

4.1 เพลงชาติไทย

เพลงชาติไทยเกิดขึ้นเมื่อประเทศไทยได้เปลี่ยนแปลงการปกครองจากระบบสมบูรณาญาสิทธิราชย์มาเป็นประชาธิปไตย โดยมีพระมหากษัตริย์เป็นประมุขภายใต้รัฐธรรมนูญ เมื่อวันที่ 24 มิถุนายน 2475 หลังจากนั้นเพียงสองสามวัน ได้มีการประพันธ์เพลงชาติขึ้นเป็นครั้งแรก โดยเจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี (สนั่น เทพหัสดิน ณ อยุธยา) เสนาบดีกระทรวงธรรมการ มีคำร้องขึ้นต้นว่า “สยามอยู่คู่ฟ้าอย่างสงสย...คงให้ไทยตราบสิ้นดินฟ้า” โดยใช้ทำนองเพลงมหาชัย

ต่อมา ได้มีการประพันธ์เพลงชาติขึ้นใหม่อีกครั้ง โดยมีพระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร) ประพันธ์ทำนอง ขุนวิจิตร มาตรา (สง่า กาญจนาคพันธ์) ประพันธ์คำร้อง ขึ้นต้นว่า “แผ่นดินสยามนามประเทืองว่าเมืองทอง...สถาปนาสยามให้เชิดชัยชโย” คณะรัฐมนตรีได้มีมติลงประกาศใช้เพลงที่ประพันธ์ขึ้นใหม่นี้เมื่อวันที่ 20 สิงหาคม 2477

ใน พ.ศ. 2482 รัฐบาลได้เปลี่ยนชื่อ “ประเทศสยาม” เป็น “ประเทศไทย” จึงจำเป็นต้องแก้ไขคำร้องเพลงชาติใหม่ รัฐบาลจึงจัดประกวดคำร้องขึ้นเพื่อให้สอดคล้องกับการเปลี่ยนแปลงดังกล่าว ปรากฏว่าคำร้องของ พันเอก หลวงสารานุประพันธ์ (นวล ปาจิณพยัคฆ์) ที่ส่งประกวดในนามของกองทัพบกได้รับรางวัลชนะเลิศ คำร้องนี้ขึ้นต้นว่า “ประเทศไทยรวมเลือดเนื้อชาติเชื้อไทย...เถลิงประเทศชาติไทยทวีมีชัย ชโย” รัฐบาลได้ประกาศใช้ทำนอง (เดิม) ของพระเจนดุริยางค์ และคำร้องใหม่นี้เป็นเพลงชาติ ตั้งแต่วันที่ 10 ธันวาคม พ.ศ. 2482 (สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ. 2551: 1)

เนื้อร้องเพลงชาติมีดังนี้

ประเทศไทยรวมเลือดเนื้อชาติเชื้อไทย
เป็นประชารัฐ ไผทของไทยทุกส่วน
อยู่ดำรงคงไว้ได้ทั้งมวล
ด้วยไทยล้วนหมายรักสามัคคี
ไทยนี้รักสงบ แต่ถึงรบไม่ขลาด
เอกราชจะไม่ให้ใครข่มขี่
สละเลือดทุกหยาดเป็นชาติพลี
เถลิงประเทศชาติไทยทวีมีชัย ชโย

บทบาทของเพลงชาติ คือ เป็นเพลงประจำชาติที่แสดงถึงความมีเอกราชของชาติ ใช้บรรเลงเพื่อประกอบพิธีกรรมการเชิดธงชาติขึ้นสู่ยอดเสา และเชิดธงชาติลงจากจากเสา เพลงชาติเปรียบเสมือนเป็นตัวแทนของชาติ เช่น เมื่อมีกิจกรรมต่าง ๆ ระดับชาติก็จะนำเพลงชาติมาบรรเลงเพื่อแสดงถึงเอกลักษณ์ของชาติ อาทิ เมื่อมีนักกีฬาได้รับเหรียญทองจากการชนะเลิศการแข่งขันการชกมวยชิง

แชมป์เปียนโลก หรือการแข่งขันกีฬาระดับชาติและนานาชาติ การแสดงศิลปะระดับนานาชาติ การประชุมระดับนานาชาติ เป็นต้น (วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. 2537?: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

นอกจากนี้เพลงชาติยังเป็นเพลงที่แต่งขึ้นเพื่อปลุกใจให้คนในชาติเกิดความรักชาติ เกิดความหวงแหนแผ่นดิน เสียสละเพื่อชาติ มีความสมัครสมานสามัคคีเป็นอันหนึ่งอันเดียวกัน และที่สำคัญที่สุดก็คือ เป็นสัญลักษณ์ของความเป็นเอกราชของชาติ ซึ่งใช้บรรเลงในทุกกรณีที่มุ่งหมายจะแสดงความเคารพต่อชาติหรือใช้ในโอกาสที่ต้องการแสดงความภาคภูมิใจของคนในชาติ และปลุกใจให้เกิดความรักชาติ (มูลนิธิวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพฯ. 2537: 8, 36)

สุกรี เจริญสุข (2532: 81) ได้สรุปความเป็นมาของเพลงชาติไว้ดังนี้

1. เพลงชาติไทยฉบับแรกคือเพลงจอมราชวงเจริญ โดยใช้ทำนองของเพลง God Save the Queen ประพันธ์เนื้อร้องโดยพระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย อาจารยางกูร) ใช้เป็นเพลงชาติระหว่างปี พ.ศ. 2395-2414

2. เพลงชาติไทยฉบับที่สองคือเพลงบุหลันลอยเลื่อน (ทางฝรั่ง) เฉพาะทางบรรเลงเท่านั้น เป็นพระราชนิพนธ์ของพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ดัดแปลงเป็นเพลงสรรเสริญพระบารมีโดยครุฑมรกต พระประดิษฐไพเราะ (ครูมีแขก) และพระเสนาะดุริยางค์ (ครูขุนเณร) เรียบเรียงเสียงประสานโดย เฮุดเซน (Heutsen) ใช้เป็นเพลงเกียรติยศระหว่างปี พ.ศ. 2414-2431

3. เพลงชาติไทยฉบับที่สามคือเพลงสรรเสริญพระบารมี (ฉบับปัจจุบัน) ประพันธ์ทำนองโดย ปโยตร์ สชูโรฟสกี คำร้องเป็นพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอกรมพระนริศรานุวัดติวงศ์ ใช้เป็นเพลงชาติระหว่างปี พ.ศ. 2431-2475

4. เพลงชาติฉบับที่สี่คือเพลงชาติมหาชัย ทำนองเพลงมหาชัย คำร้องประพันธ์โดยเจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี ใช้เป็นเพลงชาติระหว่างการปฏิวัติ พ.ศ. 2475

5. เพลงชาติฉบับปัจจุบัน (ฉบับที่ 5) ประพันธ์ทำนองโดยพระเจนดุริยางค์ คำร้องฉบับแรกประพันธ์โดยขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์) ใช้ระหว่าง พ.ศ. 2475-2477

6. เพลงชาติฉบับสังเขป โดยนำเอาทำนองต้นเพลง (Introduction) ของเพลงชาติฉบับพระเจนดุริยางค์มีแต่ดนตรีไม่มีคำร้อง

7. เพลงชาติฉบับที่หก ทำนองเพลงของพระเจนดุริยางค์ คำร้องของขุนวิจิตรมาตรา (สง่า กาญจนาคพันธุ์) และของนายฉันทน์ ขำวิไล ใช้เป็นเพลงชาติระหว่าง พ.ศ. 2477-2482 เป็นเพลงชาติฉบับราชการฉบับแรก

8. เพลงชาติฉบับที่เจ็ดหรือฉบับปัจจุบัน ทำนองประพันธ์โดยพระเจนดุริยางค์ คำร้องประพันธ์โดยพันเอกหลวงสารานุประพันธ์ (นวน ปาจิณพยัคฆ์) ใช้เป็นเพลงชาติตั้งแต่ พ.ศ. 2482 กระทั่งปัจจุบัน

4.2 เพลงสรรเสริญเสือป่า

เพลงสรรเสริญเสือป่า ทำนองเดิมมาจากเพลงบุหลันลอยเลื่อน ซึ่งเป็นเพลงที่สืบทอดกันมาตั้งแต่สมัยพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัย รัชกาลที่ 2 ชื่อเพลงนั้นอาจจะเรียกได้หลายชื่อด้วยกัน อาทิ เพลงทรงพระสุบิน เพลงสรรเสริญพระจันทร์ เพลงบุหลันลอยฟ้า เป็นต้น มีอีกชื่อหนึ่งเรียกกันว่า เพลงสรรเสริญพระบารมี (ไทย) เพราะว่าเป็นระหว่างปี พ.ศ. 2414 คณะครูดนตรีนำโดยพระประดิษฐไพเราะ (ศุบุณย์) พระเสนาะดุริยางค์ (ขุนแผน) และครูมรกต ได้นำทำนองเพลงบุหลันลอยเลื่อนมาใช้เป็นเพลงค่านับ เรียกกันว่าเพลง “สรรเสริญพระบารมี” ซึ่งทำหน้าที่เป็น “เพลงชาติ” ในเวลาเดียวกันจนกระทั่งเมื่อปี พ.ศ. 2431 เพลงสรรเสริญพระบารมี (ทำนองฝรั่ง) ซึ่งเป็นฉบับปัจจุบันถูกนำขึ้นมาใช้แทนเพลงเดิมซึ่งเป็นทำนองไทย จึงเรียกทำนองเพลงบุหลันลอยเลื่อนว่า เพลงสรรเสริญพระบารมีไทย ขณะเดียวกันเพลงได้ถูกลดบทบาทหน้าที่ และลดความนิยมลงไป ต่อมาสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงดัดแปลงให้เป็นทำนองเพลง “ทางฝรั่ง” ใช้ชื่อว่าเพลงสรรเสริญเสือป่า เพื่อใช้เป็นเพลงประจำกองทหารเสือป่า ในสมัยรัชกาลที่ 6 (วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. 2537?: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

มนตรี ตราโมท (2539: 257) ได้กล่าวเกี่ยวกับเพลงสรรเสริญพระจันทร์ว่า เพลงสรรเสริญพระจันทร์ 3 ชั้น หัวหมื่นพระยาประสานดุริยศัพท์ (แปลก ประสานศัพท์) เป็นผู้แต่งขยายขึ้นจากเพลงสรรเสริญพระจันทร์ 2 ชั้นของเก่าในสมัยรัชกาลที่ 6 เพลงสรรเสริญพระจันทร์ 2 ชั้น เป็นเพลงเดียวกันกับเพลงบุหลันลอยฟ้า ทรงพระสุบิน และสรรเสริญพระบารมีไทย ซึ่งนัยว่าพระบาทสมเด็จพระพุทธเลิศหล้านภาลัยทรงพระสุบินได้ทำนองนี้มา เมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัวมีพระราชประสงค์จะให้เพลงสรรเสริญพระบารมีของไทย บรรดาครูดนตรีไทยผู้ใหญ่สมัยนั้นได้ร่วมกันเสนอทำนองเพลงนี้ขึ้นเป็นเพลงสรรเสริญพระบารมี ซึ่งพระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย อาจารยางกูร) ได้แต่งบทร้องขึ้นประกอบได้ใช้บรรเลงอยู่สมัยหนึ่ง และเรียกว่าเพลงสรรเสริญพระบารมีไทย ครั้นเกิดทำนองเพลงสรรเสริญพระบารมีตามแบบที่ใช้ในปัจจุบันขึ้น จึงเลิกใช้เพลงเก่าในสมัยรัชกาลที่ 6 พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงตั้งกองเสือป่าขึ้น และมีพระราชประสงค์จะให้เพลงสรรเสริญของเสือป่า สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต จึงทรงนำเอาเพลงสรรเสริญพระจันทร์หรือบุหลันลอยเลื่อนนี้มาทรงพระนิพนธ์แปลงทำนองให้เป็น

รูปเพลงสรรเสริญแบบตะวันตก ทูลเกล้าทูลกระหม่อม ถวายเรียกว่าเพลงสรรเสริญเสื่อป่า ได้ใช้ประจำ กองเสื่อป่าอยู่จนตลอดรัชกาล

4.3 เพลงสยามมานุสติ

เพลงสยามมานุสติ ประพันธ์ทำนองโดยครูนารถ ถาวรบุตร โดยนำเอาเนื้อร้องจากบทพระราชนิพนธ์ของ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 บรรเลงเป็นเพลงมาร์ชในกองดุริยางค์ทหารบก เพื่อแสดงถึงความรักชาติ ซึ่งในระหว่างสงครามโลก ครั้งที่ 1 นั้น ประเทศสยามเข้าสู่ความวิกฤตการณ์ต่าง ๆ มากมาย ความเปลี่ยนแปลงทางการเมือง เศรษฐกิจ และการเผชิญกับการเปลี่ยนแปลงของสังคมใหม่ พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 6 ในนามปากกา “อศวพาหุ” ได้ทรงพระราชนิพนธ์บทกวีขึ้นเพื่อปลุกปลอบใจให้คนภายในชาติเกิดความรักและสามัคคีกัน ความว่า

ใครรานใครรุก	ด้าวแดนไทย
ไทยรบจนสุดใจ	ชาติดิน
เสียเนื้อเลือดหลังไหล	ยอมสละ สิ้นแคว
เสียชีพไปเสียสิ้น	ชื่อก็้องเกียรติงาม
หากสยามยังอยู่	ยังยืนยง
เราก็มือนอยู่คง	ชีพด้วย
หากสยามพินาศลง	ไทยอยู่ได้ฤา
เราก็มือนมอดม้วย	หมดสิ้นตระกูลไทย

ครูนารถ ถาวรบุตร (พ.ศ. 2448-2524) เป็นชาวราชบุรี ได้เรียนดนตรีกับแม่ซึ่งเป็นครูสอนขับร้องประสานเสียงในโรงเรียนที่ราชบุรี เรียนเปียโนกับครูฝรั่งชื่อ แอนนา เบลคอลลิส ที่โรงเรียนกรุงเทพคริสเตียน หลังจากออกจากโรงเรียนกรุงเทพคริสเตียนแล้วก็เล่นเปียโนอาชีพในโรงแรมบนถนนเจริญกรุง ทำเพลงประกอบภาพยนตร์ เขียนเพลงมาร์ชไว้มากมาย และเป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลงสยามมานุสติ เพื่อที่จะใช้เป็นเพลงมาร์ช ร้องปลุกใจสำหรับเหล่าทหารหาญและประชาชนทั่วไป (วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. 2537?: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

4.4 เพลงพม่าประเทศ

เพลงพม่าประเทศเป็นทำนองเพลงไทยโบราณ ครูนารถ ถาวรบุตร ได้นำทำนองเพลงไทยมาเรียบเรียงใหม่เป็นเพลงไทยสากล กรมประชาสัมพันธ์ใช้เป็นเพลง “เทียบเวลา” ซึ่งใช้สืบต่อกันมากระทั่งปัจจุบัน (วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. 2537?: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

4.5 เพลงกราวกีฬา

สมบัติ จำปาเงิน และสำเนียง มณีกาญจน์ (2539: 156-159) กล่าวถึงเพลงกราวกีฬาว่าเป็นเพลงอมตะเพลงหนึ่งที่พวกเราชาวไทยรู้จักกันดี โดยเฉพาะอย่างยิ่งในวงการกีฬา ไม่ว่าจะมีการแข่งขันกีฬาเป็นงานเป็นที่ไหน เราจะได้ยินเสียงเพลงนี้ก่อกระทึ่มไปทั่วบริเวณ จัดเป็นเพลงเร้าใจให้คึกคักสนุกสนานและตั้งใจในบรรยากาศการกีฬาอย่างแท้จริง การแข่งขันกีฬาคราวใดถ้าขาดเพลงนี้เสียแล้วจะรู้สึกอ้อย ๆ เหงา ๆ หรือออกจะหมดรสเอาทีเดียว

ผู้แต่งเพลงนี้คือ เจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี (สนั่น เทพหัสดิน ณ อยุธยา) ท่านแต่งในราว พ.ศ. 2467 ประมาณปลายเดือนพฤษภาคมโดยใช้นามปากกาว่า “ครูเทพ” จุดประสงค์เพื่อจะเร้าใจให้เกิดความฮึกเหิม ขณะเดียวกันก็ให้มีธรรมหรือน้ำใจของความเป็นนักกีฬา เป็นการฝึกคนให้เป็นคนอย่างแท้จริง ส่วนทำนองเพลงท่านได้ปรุงขึ้นจากเพลงกราวของเก่าประยุกต์ใหม่

เบื้องหลังความเป็นมาของเพลงกราวกีฬามีมาอย่างไร สันตสิริ (คุณครูสงบ สอนสิริ) ได้เขียนบทความไว้ในหนังสือ “สมานมิตร” ของโรงเรียนสวนกุหลาบประจำปี พ.ศ. 2510 ดังนี้

เรื่องของเรื่องมีอยู่ว่า แต่เดิมเพลงเชียร์กีฬาของโรงเรียนหาไม่ มีเหมือนกันแต่ไม่เป็นระเบียบเรียบร้อย บางทีก็ไม่ใช่เสียงผู้เสียงคน ใครรู้สึกอะไรในขณะนั้นก็ช่วยกันตะเบ็งเพื่อเป็นกำลังใจให้แก่กีฬาของตน และบางทีก็ตะโกนเพื่อชมขวัญนักกีฬาของโรงเรียนอื่นที่หาญมาสู้กับนักกีฬาของตน ฉะนั้นเมื่ออารมณ์ของผู้เชียร์เกิดขุ่นมัวขึ้นมาก็อาจจะ มี ‘เนื้อร้องหนักไปทางหยาบคาย’ จนไม่อาจเขียนได้ในที่นี้

ต่อมาสถาบันชั้นสูง เช่น มหาวิทยาลัย เกิดมีการเชียร์กีฬาที่เป็นระเบียบเรียบร้อยขึ้น คือมีผู้แต่งทำนองและเนื้อร้องให้กองเชียร์ไปพร้อม ๆ กัน ทำท่าทางแบบเดียวกันตามแบบที่เห็นในภาพยนตร์ต่างประเทศ ทุกคนได้เห็นรู้สึกเข้าที่และเกิด สวนกุหลาบจึงดำริที่จะมีเพลงเชียร์บ้าง จำได้ว่าผู้แต่งเพลงเชียร์ทั้งทำนองและเนื้อร้องคือพายัพ ดวงพักตา (ซึ่งบัดนี้ถึงแก่กรรมไปแล้ว) เป็นการใช้กันไปชั่วคราว

ต่อมาอีก พวกเรานักเรียนเก่าสวนกุหลาบเห็นว่าโรงเรียนน่าจะมีเพลงเชียร์กีฬาให้เป็นหลักเป็นฐาน สมเกียรติและนึกได้ว่า ‘เจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี’ ท่านเป็นศิษย์เก่าของโรงเรียนสวนกุหลาบ สมัยพระตำหนักหลวงอยู่ และเป็นผู้มีเกียรติสูงยิ่งถึงขนาดได้เป็นเสนาบดีของกระทรวงธรรมการ (คือกระทรวงศึกษาธิการปัจจุบันนี้) จึงพากันไปพบท่านเพื่อขอความกรุณาให้ท่านช่วยแต่งเพลงให้ตามวัตถุประสงค์ของโรงเรียน ท่านก็รับปากด้วยความเต็มใจแล้ววันหนึ่งให้เราไปพบเพื่อรับเพลงที่ต้องการ

ครั้นถึงวันกำหนดนัด พวกเราก็ไปพบท่านเจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี เป็นคำรบสอง ...ในที่สุดเราก็ได้เพลงอันเป็นเพชรน้ำเอกของบรรดาเพลงเชียร์กีฬานี้เป็นสมบัติของเรา

ที่ว่าเป็นเพลงเพชรน้ำเอก ก็เพราะไปอย่างไรมาอย่างไรก็ไม่ทราบ เพลงนี้ได้ถูกเลื่อนอันดับจากเพลงในระดับโรงเรียนเป็นเพลงระดับชาติไปได้ ดังเราจะได้ยินเพลงนี้ดังกระทึ่มทุกราวที่มีการแข่งขันกีฬาในระดับประเทศหรือระดับชาติทุกครั้ง...

เพลงกราวแต่เดิมมีสองอย่างคือกราวนอกและกราวใน เพลงกราวนอกเป็นเพลงยกทัพของพวกมนุษย์ (รวมทั้งลิง) ส่วนกราวในใช้ในการยกพลของยักษ์ ทำนองเพลงทั้งกราวนอกและกราวในมีจังหวะสนุกสนานเร้าใจให้ตื่นเต้นคึกคักเป็นอย่างยิ่ง ครูเทพได้นำมาปรับปรุงใหม่ได้อย่างไรให้ไพเราะเหมาะเจาะงดงามน่าสรรเสริญ จนทำให้เพลงกราวก็พากลายเป็นเพลงอมตะที่ยิ่งใหญ่ที่สุดเพลงหนึ่งของไทย เนื้อร้องเพลงกราวกีฬา มีดังนี้

พวกเรานักกีฬาใจกล้าหาญ	เชี่ยวชาญเชิงชัยไม่ย่อ
ครวชนะรุกใหญ่ไม่รีรอ	ครวแพก็ไม่ต้องกลัวพินท
(สร้อย) กีฬา กีฬา เป็นยาวิเศษ	ฮ้าไฮ้ ฮ้าไฮ้
กีฬา กีฬา เป็นยาวิเศษ	แก้กองกิเลสทำคนให้เป็นคน
ผลของการฝึกตน	เล่นกีฬาสากล ตะละล่า
ร่างกายกำยำล้าเลิศ	กล้ามเนื้อก่อเกิดทุกแห่งหน
แข็งแรงทรหดอดทน	ว่องไวไม่ย่อระย่อใคร
(สร้อย)	
ใจคอมั่นคงทรงศักดิ์	รู้จักที่หนีที่ไล่
รู้แพ้ รู้ชนะ รู้อภัย	ไว้ใจได้ทั่วทั้งรักชัง
(สร้อย)	
ไม่ชอบเอาเปรียบเทียบแข่งขัน	สู้กันซึ่งหน้าอย่าลับหลัง
มีส่วนตัวเบื้อเหลือกำลัง	เกลียดชังการเล่นเห็นแก่ตัว
(สร้อย)	
เล่นรวมกำลังกันเป็นพวก	เอาชัยสะดวกมิใช่ชั่ว
ไม่ว่างานหรือเล่นเป็นไม่กลัว	รวมมือกันทั่วก็ไชโยฯ
(สร้อย)	

4.6 เพลงคลื่นกระทบฝั่ง

ครุจิน (2542: 103) กล่าวถึงเพลงคลื่นกระทบฝั่งไว้ว่า เพลงคลื่นกระทบฝั่ง มีมาแต่เดิมในอัตรา 2 ชั้น ใน พ.ศ. 2474 พระบาทสมเด็จพระปกเกล้าเจ้าอยู่หัวเสด็จทางชลมารคประพาสสัตหีบ หัวเมืองชายทะเลที่มีทิวทัศน์งดงาม ได้ทอดพระเนตรและสดับเสียงคลื่นต่าง ๆ ระหว่างทางด้วยความสุขพระราชหฤทัย ก็ทรงพระราชดำริที่จะทรงพระราชนิพนธ์เพลงไทยให้มีท่วงทำนองเป็นระลอกคลื่นต่าง ๆ จึงได้ทรงเลือกเพลงคลื่นกระทบฝั่ง อัตราสองชั้นของเก่ามาทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นเป็นอัตราสามชั้น

มนตรี ตราโมท (2539: 191-192) กล่าวว่า เมื่อพูดถึงชื่อเพลงคลื่นกระทบฝั่ง 2 ชั้น ก็มีปัญหายุ่งยากประการหนึ่ง คือ เพลงในเรื่องเพลงฉิ่งโบราณแบบหนึ่ง มีเพลงฟองน้ำ เพลงฝั่งน้ำ และเพลง

คลื่นกระทบฝั่งติดต่อกันอยู่ แต่ทำนองของเพลงคลื่นกระทบฝั่งที่เราเรียกกันอยู่ทั่วไปในบัดนี้ หาได้มีทำนองเหมือนกับเพลงคลื่นกระทบฝั่งในเรื่องเพลงฉิ่งของโบราณไม่ และกลับไปมีทำนองเหมือนกับเพลงที่ชื่อฝั่งน้ำในเรื่องนั้น เท่าที่ได้สืบถามจากท่านผู้รู้ ก็ว่าเพลงที่เราเรียกกันว่าคลื่นกระทบฝั่งนี้ โบราณเรียกว่าเพลงฝั่งน้ำ แต่ท่านผู้นำออกมาใช้ร้องและบรรเลงในครั้งแรก ท่านได้เรียกว่าเพลงคลื่นกระทบฝั่ง (เพราะในเพลงเรื่องอยู่อันดับติดกัน) จึงพากันเรียกตามไปและก็ฝั่งตัวจนสนิทเสียแล้ว ไม่สามารถที่จะเปลี่ยนกลับคืนไปได้ ก็ต้องจำยอมรับกันว่า เพลงทำนองนี้ ชื่อเพลงคลื่นกระทบฝั่ง เมื่อเป็นดังนี้ เพลงคลื่นกระทบฝั่งของเดิมที่มีอยู่ในเรื่องจะเรียกว่าอะไรกันต่อไป หรือชื่อคลื่นกระทบฝั่งนี้จะถูกต้องกับทำนองแล้ว แต่ชื่อในเพลงเรื่องนั้น จะกลับกันไป ก็อาจเป็นไปได้เหมือนกัน

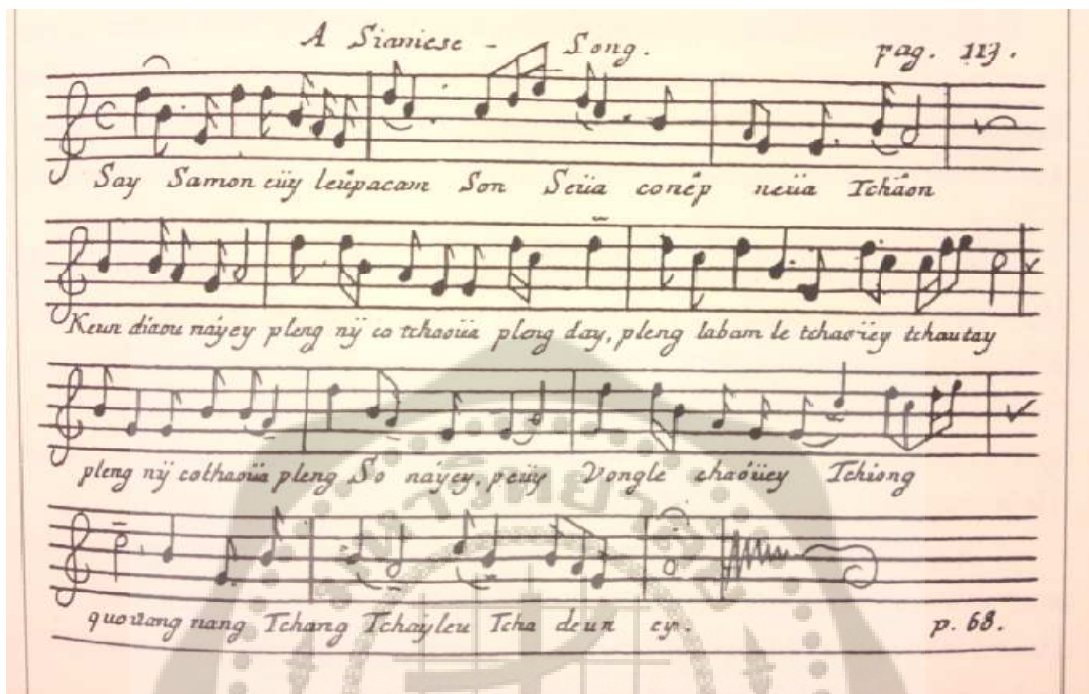
เพลงคลื่นกระทบฝั่ง 2 ชั้นที่เวลานี้ เข้าใจว่าเพิ่งเกิดขึ้นในสมัยรัชกาลที่ 2 เพราะเมื่อพิเคราะห์ดูทำนองเพลง และวิจัยลงไปให้ละเอียดแล้ว จะเห็นได้ว่าทำนองของเพลงคลื่นกระทบฝั่งที่ว่าอัตรา 2 ชั้นนี้ ก็คือ เพลงบุหลันลอยเลื่อน (หรือเพลงทรงพระสุบิน) ชั้นเดียวนั่นเอง หากแต่ได้เพิ่มทำนองทบทวนบางแห่ง กับเพิ่มโยนตอนท้ายขึ้นอีกเท่านั้น นับว่า ท่านผู้สร้างเพลงนี้ได้ประดิษฐ์แปลงมาโดยสติปัญญาอันฉลาดอย่างยิ่ง โดยปกติ หน้าทับของเพลงประเภทปรบไถ่ยอมยาวเป็น 2 เท่าของหน้าทับประเภทสองไม้ ก็เมื่อเพลงบุหลันลอยเลื่อน เป็นเพลงประเภทปรบไถ่ในอัตราชั้นเดียว ที่นำมาแปลงเป็นเพลงคลื่นกระทบฝั่ง 2 ชั้น ซึ่งเป็นเพลงประเภทสองไม้ จึงมีหน้าทับเท่ากันพอดี และยังต่อเติมทำนองทบทวนขึ้นบางแห่ง กับเพิ่มโยนตอนท้ายท่อน ให้แลเห็นเป็นเพลงประเภทสองไม้จริง ๆ อย่างนี้ด้วยแล้ว ก็ยิ่งทำให้เป็นเงื่อนงำ จนอาจไม่มีผู้ใดสงสัยเลยว่า มีกำเนิดมาจากเพลงบุหลันลอยเลื่อน

4.7 เพลงศรีอยุธยา

เพลงศรีอยุธยาเดิมเป็นเพลงที่ปรากฏในหนังสือจดหมายเหตุลาลูแบร์ เรียกกันว่า เพลงสายสมร เพราะเนื้อร้องขึ้นต้นว่า “สายสมรเอ๋ย ลูกประจำชั้นอ่อนเสื่อขอแนบเนื้อฉะอ้อน” ในสมัยรัชกาลที่ 5 ครูแตรงจากกองทัพเรืออเมริกันชื่อ ฟุสโก (M. Fusco) ได้เรียบเรียงเสียงประสานเป็นเพลงสากลแล้วใช้ชื่อใหม่ว่าเพลง สรรเสริญพระนารายณ์ ต่อมาพระเจนดุริยางค์ได้นำทำนองมาเรียบเรียงใหม่ ใช้บรรเลงประกอบภาพยนตร์เรื่องพระเจ้าช้างเผือก ใช้ชื่อใหม่ว่า ศรีอยุธยา (วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. 2537?: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

สุกรี เจริญสุข (2530: 35-41) กล่าวถึงเพลงสรรเสริญพระนารายณ์ว่า เพลงสรรเสริญพระนารายณ์ มีเพลงอยู่เพลงหนึ่งที่ปรากฏอยู่ในหนังสือ “จดหมายเหตุลาลูแบร์” ...เดิมเป็นเพลงไม่มีชื่อ เพราะ Siamese song เป็นแต่เพียงบอกให้ทราบว่าเป็นเพลงสยาม เนื้อร้องขึ้นต้นด้วยคำว่า “สายสมร

เอย” จึงเรียกกันว่าเพลงสายสมรตามเนื้อเพลง ถึงแม้ว่าโน้ตเพลงจะปรากฏในหนังสือของลาดูแบร์ แต่ในหนังสือไม่ได้กล่าวถึงเพลงเลย จึงเป็นเหตุให้สงสัยกันว่าใครเป็นผู้บันทึกโน้ตเพลง



ภาพประกอบ 2 โน้ตเพลง Siamese Song (สายสมร)

ที่มา: สุกรี เจริญสุข. (2530). 99 ปี เพลงสรรเสริญพระบารมี. หน้า 35.

อย่างไรก็ตามเพลงสายสมรมาเกี่ยวข้องกับเพลงสรรเสริญพระบารมี ครั้งเมื่อครูฟุสโก ได้นำเพลงสายสมรมาเรียบเรียงเสียงประสานเสียใหม่ แล้วตั้งชื่อเสียใหม่ว่า สรรเสริญพระนารายณ์ อาจจะเป็นเพราะว่าเพลงสายสมรมีหลักฐานแน่ชัดว่าบันทึกไว้ในสมัยพระนารายณ์ ก็เป็นการสรรเสริญพระองค์ท่านจึงได้ตั้งชื่อที่เกี่ยวกับเพลงสรรเสริญพระบารมี ...โน้ตเพลงสรรเสริญพระนารายณ์ ที่เรียบเรียงขึ้นเป็นโน้ตสากล พบในหนังสือสยามอาณาจักรแห่งช้างเผือก โดยเอาเพลงสายสมรมาเรียบเรียงใหม่ สันนิษฐานว่าเป็นผลงานของครูฟุสโก (M. Fusco) ต่อมาพระเจนดุริยางค์นำมาเรียบเรียงใหม่สำหรับวงออร์เคสตรา ประกอบภาพยนตร์เรื่องพระเจ้าช้างเผือก และให้ชื่อเพลงว่า “ศรีอยุธยา”

ภาพประกอบ 3 โน้ตเพลง ศรีอยุธยา โดยพระเจนดุริยางค์

ที่มา: สุกีร์ เจริญสุข. (2530). 99 ปี เพลงสรรเสริญพระบารมี. หน้า 38.

4.8 เพลงสดุดีมหาราชา

เพลงสดุดีมหาราชา เป็นเพลงของปวงชนชาวไทยในสมัยปัจจุบัน ใช้เพื่อสดุดีเทิดทูนพระเกียรติคุณของพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว และสมเด็จพระนางเจ้าฯ พระบรมราชินีนาถ ในโอกาสเทศกาลเฉลิมพระเกียรติและในงานมงคลต่าง ๆ เพื่อรำลึกพระมหากรุณาธิคุณ ประพันธ์ทำนองโดยสยาม กาญจนผลิน ศิลปินแห่งชาติ คำร้องประพันธ์โดยชาติ อินทรวิจิตรและสุรัส พุกกะเวส บรรเลงครั้งแรก ณ ศาลาเฉลิมกรุง เมื่อ พ.ศ. 2507 ประกอบภาพยนตร์เรื่อง “ลมหนาว” ของชินรินทร์ นันทนาคร เพลงเกียรติยศสำหรับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวนั้น ถือเป็นเพลงประจำพระองค์ ส่วนพระองค์ มีความศักดิ์สิทธิ์ มีฐานันดรศักดิ์ บรรเลงในโอกาสของราชพิธี หรือเป็นเพลงที่แสดงถึงความจงรักภักดี แสดงถึงความเคารพต่อองค์พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว ในความเป็นคนตริ้นั้น เพลงเป็นส่วนที่เสริมบทบาทให้พิธีกรรมมีความขลังมีความศักดิ์สิทธิ์และเพลงสามารถเชื่อมโยงจิตใจของปวงชน สร้าง

ความเป็นปึกแผ่นอันหนึ่งอันเดียวและสร้างความสามัคคีต่อปวงชน สมาน กาญจนผลิน เป็นนักดนตรีสากล เป้าท้อมเปิด เป็นหัวหน้าวงดนตรีโรงงานยาสูบ ต่อมาได้ออกมาเล่นตามไนท์คลับ ประพันธ์เพลงไทยสากลไว้มากมาย โดยเฉพาะอย่างยิ่งในลีลาของสุเทพ วงศ์กำแหง ชรินทร์ นันทนาคร สวลี ผกาพันธุ์ เป็นผู้นำเพลงไทยมาใส่เป็นทำนองสากล เป็นผู้ประพันธ์ทำนองเพลงสดุดี มหาราช (วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. 2537?: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

เนื้อร้องเพลงสดุดีมหาราชามีดังนี้

ขอเดชองค์พระประมุขภูมิพล	มิ่งขวัญปวงชนประชาชาติไทย
มหาราชขัตติยะภูวไนย	ดุจร่มโพธิ์ร่มไทรของปวงประชา
ขอเดชองค์สมเด็จพระราชินี	คุณูปการมีจักรีเกริกฟ้า
องค์สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวมหาราช	ข้าพระพุทธเจ้าขอสดุดี
อ่าองค์พระสยามบรมราชันขวัญหล้า	เปล่งบุญญาสมสง่าบารมี
มองข้าพระพุทธเจ้าน้อมเกล้าขออัญชูลี	สดุดีมหาราช สดุดีมหาราชินี

4.9 เพลง Erinnerung an Dresden

Erinnerung an Dresden ชื่อเพลงเป็นภาษาเยอรมัน แปลเป็นไทยได้ความว่า “ยินดีต้อนรับสู่เมืองเดรดเดน” เพลงนี้เป็นเพลงเกียรติยศสำหรับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ซึ่งลูควิค แกสเนอร์ (Ludwig Gasner) นักดนตรีประจำเมืองเดรดเดน ประเทศเยอรมนี ประพันธ์ขึ้นเพื่อบรรเลงถวายการต้อนรับ พระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เมื่อครั้งพระองค์เสด็จประพาสยุโรป เมื่อวันที่ 26 สิงหาคม พ.ศ. 2440 เพลงบรรเลงครั้งแรกแล้วได้สูญหายไป คุณอร่าม สวัสดิชชัย ได้ซื้อจากแผงหนังสือสนามหลวงเมื่อปี พ.ศ. 2525 เพลง Erinnerung an Dresden เป็นการนำเพลงฉบับเก่าที่นำมาเปลี่ยนเฉพาะเครื่องมือนี่ให้เป็นเครื่องดนตรีที่ใช้ในวงดนตรีในปัจจุบันเท่านั้น ซึ่งวิจิตร จิตรังสรรค์ เป็นผู้ปรับปรุงเสียงเพลงเพื่อให้เหมาะกับเครื่องดนตรีในปัจจุบัน เพื่อใช้ในการบันทึกเสียง (วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. 2537?: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

4.10 เพลงสาธุการ

เพลงสาธุการเป็นเพลงหน้าพาทย์ชั้นสูงในชุดเพลงโหมโรงเย็น เป็นการน้อมกายน้อมใจแสดงคารวะต่อสิ่งศักดิ์สิทธิ์ต่อพระรัตนตรัย เชิญเทวดาทิ้งหลาย บรรเลงในพิธีไหว้ครู แตรวงนำมาบรรเลงในงานพิธีสำคัญต่าง ๆ ถือเป็นเพลงพิธีกรรมที่ศักดิ์สิทธิ์ ยังไม่เคยบันทึกเสียงในลักษณะสากล เพลงสาธุการ เป็นเพลงโบราณ บรรเลงสืบทอดกันมาโดยไม่ทราบชื่อผู้แต่ง (วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. 2537?: ไม่ปรากฏเลขหน้า)

ครูจิน (2542: 123) กล่าวถึงเพลงสาธุการว่า บรรดาครูอาจารย์ทางวิชาดนตรี เล่าเรื่องที่มาของเพลงนี้เป็นตำนานปรัมปราสืบมาว่า เมื่อครั้งพระพุทธเจ้าตรัสรู้ในระยะแรก ๆ นั้น พระเกียรติคุณของพระองค์ก็เลื่องลือไปทั่วทั้งในมนุษย์และสวรรค์ วันหนึ่งพวกเทพบุตรเทพธิดาจากสวรรค์พากันลงมาเฝ้าสดับพระธรรมเทศนาจนเกือบไม่มีทวยเทพเหลืออยู่บนสวรรค์เลย ครั้นถึงเวลาพระอิศวรเสด็จออกประชุมเทวดา เมื่อทรงเห็นว่าไม่มีเทวดามาเฝ้าเช่นเคยก็ทรงประหลาดพระทัย ตรัสถามพระนันทิกราบพูลมุลเหตุให้ทรงทราบ พระอิศวรทรงกริ้วบรรดาทวยเทพเป็นอันมาก และเลยกริ้วเอาพระพุทธเจ้าด้วย จึงตรัสชวนพระอุมาพระมเหสีพร้อมด้วยบริวารเสด็จลงมาดูเหตุการณ์ ก็ได้ทรงเห็นบรรดาทวยเทพพากันนั่งสดับพระธรรมเทศนาอย่างสงบ มิได้แสดงอาการเอาใจใส่ต่อพระองค์เลย

พระอิศวรจึงทรงนิรมิตนาฏยสภาขึ้น ณ ที่ใกล้ ๆ บริเวณแสดงธรรมนั้น พระองค์เองพร้อมด้วยพระอุมา พระนันทิและเทพบริวารที่ตามเสด็จ ก็บรรเลงดนตรีจักรับระบำรำฟ้อนดั่งสนั่นครึกครื้น แต่ก็ไม่ทำให้เกิดการระส่ำระสายใจที่กับกำลังสำราญบานนฤทัยของผู้ฟังธรรมได้ พระอิศวรทรงเห็นดั่งนั้น จึงทำท่ายพระพุทธเจ้าให้มาประลองฤทธิ์กันด้วยวิธีซ่อนหา ผลสรุปคือพระอิศวรพ่ายแพ้เพราะไม่สามารถค้นหาพระพุทธเจ้าที่ซ่อนอยู่ในกลุ่มพระเกศาเหนือพระเศียรของพระอิศวรนั่นเอง

แม้พระอิศวรจะทรงพ่ายแพ้แล้ว พระพุทธเจ้าทรงเห็นว่าพระอิศวรยังทรงแสดงทิฐิมานะกระด้างกระเดื่องอยู่ พระพุทธเจ้าจึงคิดจะทรมานพระอิศวรให้คลายทิฐิมานะจึงไม่ยอมเสด็จลง คงประทับอยู่บนพระเศียรของพระอิศวรต่อไป พระอิศวรจะเซียวเสด็จให้ลงเท่าใด ๆ ก็ไม่เสด็จ

พระพุทธเจ้าทรงมีพระดำรัสว่า ถ้าพระอิศวรทรงยอมแพ้จริง ๆ ก็ขอให้นำเอาดนตรีมาบรรเลงเซียวเสด็จ พระอิศวรจึงจำเป็นต้องจัดหาปัญจดุริยางค์ดนตรีมาขับประโคมถวายเป็นพุทธบูชา ด้วยเพลง “สาธุการ” พระพุทธเจ้าจึงเสด็จลง

ด้วยเหตุดังกล่าวมา โบราณจึงถือเป็นธรรมเนียมประเพณีว่า ถ้าจะบรรเลงเพลงดนตรีสำหรับแสดงความเคารพบูชาหรือน้อมนมัสการ ต้องบรรเลงเพลง “สาธุการ” ซึ่งถือเป็นเพลงครุ สำหรับใช้บรรเลงบูชาสิ่งเคารพนับถือเสมือนหนึ่งเราถวายธูปเทียนดอกไม้สิ่งทีเคารพเลื่อมใสด้วยใจยินดี

เพลงสาธุการที่บรรเลงกันอยู่ในปัจจุบัน ถ้าพูดตามหลักวิทยาศาสตร์อย่างไม่เชื่อตำนาน ก็ต้องว่าคงมีใครสักคนหนึ่งหรือหลายคนได้แต่งขึ้นไว้อย่างแน่นอน จะเป็นใครบ้างแต่งเมื่อใดแน่เราไม่อาจบอกได้ แต่ที่บอกได้แน่ ๆ ก็คือเป็นเพลงที่มีหน้าพาทย์สูงมาก เป็นครุในบรรดาเพลงไทยทั้งหลาย ความไพเราะนั้นไม่ต้องกล่าวถึง ถ้าวาดไพเราะขนาดพระอิศวรเป็นผู้จัดบรรเลง นับว่าให้ความสำคัญแก่เพลงเป็นอย่างมาก บรรดานักดนตรีไทยที่เป็นนักดนตรีจริง ๆ พอได้ยินเพลงนี้ไม่ว่าที่ไหนและเวลาใด สิ่งแรกที่จะทำคือสงบนิ่ง ยกมือประนมขึ้นเหนือศีรษะกระทำสาธุการทันที ขณะเดียวกันก็น้อมใจระลึกถึงคุณครูบาอาจารย์อยู่ครู่หนึ่งแล้วจึงทำกิจต่อไป

โอกาสบรรเลงสาธุการมีไม่น้อย เป็นต้นว่าในเวลาทำบุญเมื่อพระมาถึงจะบรรเลงเพลงนี้รับ เวลาพระจะกลับบางทีก็บรรเลงด้วย ที่จริงการส่งพระตามธรรมเนียม มักบรรเลงด้วยเพลงกราวรำ นอกจากนี้ยังใช้บรรเลงในโอกาสต่าง ๆ เช่น เริ่มเทศน์มหาชาติกัณฑ์แรก คือ กัณฑ์ทศพร และต่อมาเป็นเพลงประจำกัณฑ์โดยเฉพาะ การใช้ในโอกาสให้ครูทั่ว ๆ ไป และการให้ครูดนตรีจะมีให้เราเห็นเสมอโดยเฉพาะอย่างยิ่งการให้ครูดนตรี จะมีศิษย์อาวุโสเล่นหรือบรรเลงเพลงสาธุการเป็นการถวายมือด้วย

4.11 เพลงมหาฤกษ์

สมบัติ จำปาเงิน และสำเนียง มณีกาญจน์ (2539: 78-80) กล่าวถึงเพลงมหาฤกษ์ว่าเป็นเพลงสำคัญคู่กับเพลงมหาชัยมาแต่โบราณจนคนเรียกติดปากว่า มหาฤกษ์มหาชัย ตามทางสันนิษฐานของอาจารย์ฝ่ายดนตรีไทยกล่าวว่า เกิดสมัยกรุงศรีอยุธยา เป็นเพลงทำนองอัตราสองชั้น ต่อมาสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ถูกนำมาบรรจุอยู่ในเพลงปี่พาทย์เรื่องทำขวัญหรือเวียนเทียน เช่นเพลงอันดับที่ 2 เพลงชุดนี้เริ่มด้วยเพลงนางนาคนาคแล้วไปออกเพลงมหาฤกษ์ มหากลาง สังข์น้อย ดอกไม้ไทร ดอกไม้ไพร ฯลฯ ตามลำดับ

เพลงมหาฤกษ์ที่อยู่ในเรื่องทำขวัญนี้ ดำเนินทำนองแบบไทยแท้ กล่าวคือมีลูกฆ้องเป็นหลัก เวลาบรรเลงเป็นวงนั้นเครื่องดนตรีอื่นๆ จะแปลลูกฆ้องออกเป็นทำนองเต็มๆ ที่ตามทางของต้นแบบเพลงไทยทั่วไป ทำนองรวมเมื่อฟังแล้วจะทำให้เกิดความรู้สึกยินดีปีติในบรรยากาศอันเป็นมงคลของงาน ขณะบรรเลงมีการเปลี่ยนเสียงสูงต่ำกลางเพลง ฟังแล้วจะได้ยินเสียงคร่อมกระหึ่มก้องพร้อมเพรียงก่อให้เกิดศรัทธาปสาทะแก่ผู้ฟังยิ่งนัก ชื่อเพลงมหาฤกษ์นั้นบอกอยู่ชัดเจนแล้วว่าหมายถึงเวลาอันเหมาะสมอย่างยิ่งใหญ่ หรือเวลาแห่งฤกษ์งามยามดีเป็นที่สุด โดยทั่วไปเพลงมหาฤกษ์จึงใช้ในการเปิดสถานที่หรือเปิดงานต่างๆ ตามฤกษ์ที่กำหนดให้ สำหรับเนื้อร้องจะมีหรือไม่ก็ได้ ถ้าต้องการเนื้อร้องอวดแขกหรือในงาน จะใช้เนื้อร้องเก่าหรือแต่งขึ้นใหม่ให้เข้ากับบรรยากาศเหตุการณ์ก็ได้

เพลงมหาฤกษ์ดังกล่าวนับเป็นของเก่าขนาดแท้ดั้งเดิม ส่วนมหาฤกษ์แบบสากลที่เราได้ยินได้ฟังกันทั่วไป เป็นของแต่งขึ้นใหม่จากทำนองของเก่าที่อยู่ในเพลงเรื่องทำขวัญนั่นเอง กล่าวกันว่าจอมพลเรือสมเด็จเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ได้ทรงเป็นผู้ดัดแปลงให้เป็นการประสานเสียงตามแบบสากล แต่ไม่ถึงกับเป็นการแต่งทำนองขึ้นใหม่โดยยึดหลักทำนองของเก่าอย่างใกล้ชิด วิธีประสานเสียงคงเป็นทำนองลูกฆ้องอย่างเก่าเพียงแต่ดัดแปลงตอนขึ้นต้นและลงท้ายให้สง่าผ่าเผยขึ้น อย่างไรก็ดีวิธีการประสานเสียงแบบสากลช่วยให้ผู้ฟังเกิดความเข้าใจมาก พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัวทรงมีพระราชดำรัสสั่งให้บรรเลงเป็นเพลงเกียรติยศ ต่อมาขุนนางข้าราชการตลอดสามัญชนได้นำเอามาใช้บรรเลงกล่าวคำอวยพรซึ่งกันและกันในพิธีมงคลฤกษ์ต่างๆ

ในปัจจุบันเพลงมหาฤกษ์มักใช้บรรเลงเป็นเกียรติในงานพิธีเปิดสถานที่ หรือเปิดงานต่างๆ ตามมงคลฤกษ์ที่กำหนด เมื่อผู้เป็นประธานในพิธีซึ่งเป็นข้าราชการชั้นผู้ใหญ่ หรือคนสำคัญไปถึงบริเวณพิธีจะทำเพลงมหาชัยต้อนรับ พอถึงตอนสำคัญสุดยอด เช่นตอนเปิดป้ายหรือตัดลูกโป่งให้ลอยพาผ้าคลุมป้าย หรือเจิมศิลาฤกษ์ ฯลฯ จึงบรรเลงเพลงมหาฤกษ์ขึ้น ถ้าต้องมีการปราศรัยหรือกล่าวสุนทรพจน์ก็มักให้กล่าวก่อน เมื่อจบแล้วจึงกระทำพิธี จากนั้นเพลงมหาฤกษ์ก็ดังขึ้น ทุกคนในงานจะยืนให้เกียรติจนกว่าประธานจะทำพิธีเสร็จและกลับมาั่ง

ชื่อเพลงมหาฤกษ์หมายถึง 'ฤกษ์อันยิ่งใหญ่' หรือ 'ฤกษ์อันเป็นมงคลยิ่ง' เพลงมหาฤกษ์มี 2 แบบ คือ แบบทำนองของไทย ซึ่งใช้เป็นเพลงหน้าพาทย์ประกอบพิธีไหว้ครูและแสดงโขน และใช้ในงานมงคลทั่วไป และ แบบทำนองสากล ซึ่งสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าปิพัตรสุขุมพันธ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ทรงพระนิพนธ์มาจากทำนองของไทยเดิม และต่อมา พระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ได้ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้เป็นเพลงเกียรติยศ ใช้ในโอกาสเกี่ยวกับฤกษ์พิธีต่าง ๆ สำหรับเจ้านายเชื้อพระวงศ์ที่ต่ำกว่าชั้นบรมวงศ์ลงมา ข้าราชการที่มีระดับต่ำกว่านายกรัฐมนตรีลงมา และทหารที่มียศต่ำกว่าจอมพลลงมา จนถึงสามัญชนทั่วไป โดยทั่วไปเพลงนี้ใช้บรรเลงในเวลาได้ฤกษ์เปิดงานที่เป็นพิธีสำคัญ เช่น พิธีเปิดสถานที่ทำงานของทางราชการ พิธีเททองหล่อพระพุทธรูป พิธีเปิดอนุสาวรีย์บุคคลสำคัญ (แต่ถ้าเป็นพระบรมราชานุสาวรีย์ของพระมหากษัตริย์ จะต้องบรรเลงด้วยเพลงสรรเสริญพระบารมี) พิธีเจิมศิลาฤกษ์อาคารและสิ่งก่อสร้างที่สำคัญของราชการ พิธีเปิดเส้นทางคมนาคมสำคัญ เป็นต้น อนึ่ง เพลงมหาฤกษ์นี้เป็นเพลงที่มีทำนอง ใช้สำหรับบรรเลงอย่างเดียว ไม่มีบทร้อง (มูลนิธิดวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพฯ. 2537: 34)

4.12 เพลงมหาชัย

สมบัติ จำปาเงิน และสำเนียง มณีกาญจน์ (2539: 82-88) กล่าวถึงเพลงมหาชัยว่า เป็นเพลงสองชั้นมีมาแต่สมัยกรุงศรีอยุธยา ต่อมาสมัยกรุงรัตนโกสินทร์ ถูกนำมาบรรจุอยู่ในเพลงปี่พาทย์เรื่องเวียนเทียนหรือทำขวัญเป็นเพลงอันดับที่ 5 เป็นเพลงชุดเริ่มจากเพลงนางนาคแล้วออกมหาฤกษ์มหากาล สังข์น้อย มหาชัย ดอกไม้ไทร ดอกไม้ไพร ฯลฯ ตามลำดับ นอกจากนี้เพลงมหาชัยยังปรากฏอยู่ในเพลงตับมโหรี เรื่องทำขวัญครั้งกรุงเก่าโดยเป็นเพลงในอันดับที่ 6 (พิชชา นางนาค นางนกรวญ สรรเสริญพระจันทร์ มอญแปลงมหาชัย (เขียนตามแบบเก่า) มโนห์ราโอด ราโค หงส์ใช้ดอกบัว เนรปาดิ ฯลฯ)

สำหรับคนทั่วไปจะรู้จักเพลงนี้คู่กับเพลงมหาฤกษ์ที่เรียกกันติดปากว่ามหาฤกษ์-มหาชัย ซึ่งเป็นเพลงที่ดำเนินการแบบไทยแท้ คือมีลูกฆ้องเป็นหลัก ขณะบรรเลงเครื่องดนตรีอื่น ๆ จะแปรลูกฆ้องออกเป็นทำนองเต็มตามทางของตน ฟังรวม ๆ กันไปแล้วจะไพเราะครื้นและน่าศรัทธาอย่างยิ่ง

เพลงมหาฤกษ์มหาชัยที่เราฟังรู้จักทั่วไปนั้น เป็นเพลงดัดแปลงใหม่จากของเก่าโดยยึดหลักเนื้อเพลงเก่าอย่างใกล้ชิด กล่าวคือ ลูกตกตรงหัวห้องของทำนองใหม่และทำนองเก่าจะตรงกันพอดี ขณะเดียวกันก็เปิดโอกาสให้ทำนองใหม่มีช่องได้ประสานเสียงอย่างถูกต้องตามดุริยางค์สากลด้วย ทำนองใหม่นี้เมื่อจัดการประสานเสียงแล้วจะมีสำเนียงสง่าผ่าเผยเร้าใจสมเป็นเพลงเกียรติยศทุกประการ

เพลงมหาชัยทำนองใหม่ดังกล่าว สมเด็จพระยานวิเศษราชานุวัตติวงศ์ทรงนิพนธ์ไว้เมื่อราว พ.ศ. 2438 ขณะทรงดำรงตำแหน่งเสนาบดีกระทรวงกลาโหม เมื่อทรงนิพนธ์เสร็จแล้วก็ประทานให้พระยาวาทีตบรเทศนำไปแต่งแยกเสียงประสาน สำหรับให้แตงวงทหารบรรเลงเป็นเพลงเดินก่อน และต่อมามีแต่งแยกเสียงประสานอีกหลายครั้งตามโอกาสต่าง ๆ เป็นต้นว่า ผู้ทรงนิพนธ์ได้ประทานทำนองเพลงนี้ให้ ร.ต.เยก๊อบไฟท์ (บิดาพระเจนดุริยางค์) ครูแตงวงทหารบกขณะนั้นเอาไปแยกเสียงประสานสำหรับให้แตงวงทหารม้าบรรเลงโดยใช้เครื่องดนตรีสากลประเภททองเหลืองล้วนเช่นเดียวกัน

เนื่องจากเพลงมหาชัยมีความไพเราะอย่างสง่าเป็นเกียรติยศนำศรัทธาถึงจนเป็นที่นิยมบรรเลงกันมาก ต่อมาทางราชการจึงได้ประกาศเพลงมหาชัยแบบใหม่หรือเรียกว่าแบบสากลเป็นเพลงเกียรติยศระดับชาติ กำหนดให้ใช้เป็นเพลงค่านับ (บรรเลงต้อนรับ) ประธานของงานอันมีศักดิ์แต่ไม่ถึงสรรเสริญพระบารมี (ซึ่งใช้กับพระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวและสมเด็จพระบรมราชินีนาถ) การบรรเลงเพลงมหาชัยที่ใช้กันในปัจจุบันเป็นแบบเปลี่ยนแปลงแก้ไขจากแบบสากลของกรมพระยานวิเศษราชานุวัตติวงศ์ กล่าวคือ ในสมัยรัชกาลที่ 6 พระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้ากรมพระนครสวรรค์วรพินิต หรือที่คนทั่วไปขนานนามพระองค์ท่านว่า “ทูลกระหม่อมวังบางขุนพรหม” หรือ “ท่านครูดนตรีวังบางขุนพรหม” ได้ทรงพิจารณาแก้ไขทำเป็นโน้ตสากลให้กะทัดรัดมากขึ้น ในวงดุริยางค์ทหารบกและทหารเรือบรรเลงกันเป็นประจำ ทรงทำไว้เป็นเพลงเคารพไม่มีเนื้อร้อง (ตอนหลังหลวงวิจิตรวาทการมาแต่งเนื้อร้องเพื่อประกอบการแสดงละคร)

ชื่อเพลงมหาชัยหมายถึง ‘ชัยชนะอันยิ่งใหญ่’ ทำนองของเพลงนี้มี 2 แบบ คือ ทำนองแบบเดิม เป็นทำนองทางไทยสำหรับบรรเลงด้วยวงดนตรีไทย ใช้ในพิธีมงคลและประกอบการแสดงละคร และทำนองแบบใหม่เป็นทำนองสากล (ฝรั่ง) สำหรับบรรเลงด้วยวงดนตรีสากล ใช้เป็นเพลงเกียรติยศของพระบรมวงศานุวงศ์ชั้นเจ้าฟ้าและชั้นผู้ใหญ่ ธงราชวงศ์เวลาผ่าน หรืออัญเชิญขึ้น-ลงผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ของไทย ผู้สำเร็จราชการแทนพระองค์ของต่างประเทศ นายกรัฐมนตรีและนายทหารที่มียศจอมพล จอมพลเรือ และจอมพลอากาศ เพลงนี้จะใช้บรรเลงเมื่อผู้เป็นประธานหรือแขกผู้มีเกียรติสูงสุดของงานมาถึง เมื่อผู้เป็นประธานของงานกล่าวคำปราศรัยจบลง และนอกจากนี้ยังใช้บรรเลงในงานรับรองบุคคลสำคัญ งานสโมสรสันนิบาต การดื่มอวยพรเลี้ยงคณะทูตเพื่อกระชับสัมพันธไมตรีระหว่างชาติ (ซึ่งแทนที่จะบรรเลงเพลงชาติของทั้งสองประเทศก็ใช้เพลงมหาชัยนี้แต่เพียง

เพลงเดี่ยวได้) เพลงมหาชัยทำนองแบบสากลนี้ แต่เดิมสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ทรงนิพนธ์ขึ้นจากเพลงมหาชัยทางไทยเมื่อปี พ.ศ. 2433 ขณะทรงดำรงตำแหน่งเสนาบดีกระทรวงกลาโหม และได้ทรงให้ มร.ยาคอม 'ไฟต์' (บิดาของพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระยานครสรวรค์วรพินิต) ได้ทำนองนำเพลงมหาชัยนี้มาแก้ไขปรับปรุงใหม่ให้รัดกุมยิ่งขึ้น และได้ใช้สืบต่อกันมาตราบจนทุกวันนี้ อนึ่ง เพลงมหาชัยนี้ใช้บรรเลงแต่ทำนองอย่างเดียว ไม่มีบทร้องสำหรับการขับร้องเข้าร่วมด้วย (มูลนิธิวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ. 2537: 32)

4.13 เพลงสรรเสริญพระบารมี

เพลงสรรเสริญพระบารมีเกิดขึ้นเมื่อพระบาทสมเด็จพระจุลจอมเกล้าเจ้าอยู่หัว เสด็จประพาสชวาใน พ.ศ. 2413 ขณะประทับอยู่ที่ประเทศสิงคโปร์ ทหารอังกฤษใช้เพลง God Save the Queen รับเสด็จ เมื่อเสด็จพระราชดำเนินไปถึงเมืองปัตตาเวีย พวกฮอลันดาคงจะถามถึงเพลงชาติของไทย เพื่อจะนำไปบรรเลงรับเสด็จ จึงได้มีพระราชดำริที่จะต้องจัดให้มีเพลงชาติของไทยขึ้นเพื่อถวายบรรเลงรับเสด็จ เมื่อกลับสู่ประเทศไทยจึงโปรดฯ ให้ผู้ชำนาญดนตรีไทย คือ คุณมรกตครุฑให้ริหหลวง พระประดิษฐไพเราะ (ครูมีแขก) และพระเสนาะดุริยางค์ (ขุนแผน) ปรีक्षाหาเพลงไทยที่ควรจะนำมาใช้เป็นเพลงค่านับรับเสด็จ ทั้ง 3 คน ได้คัดเลือกเพลงไทยเพลงหนึ่ง เป็นเพลงทำนองไทยแท้ซึ่งมีกำเนิดขึ้นในรัชกาลที่ 2 และมีชื่อว่า 'เพลงสรรเสริญพระบารมี' ขึ้นทูลเกล้าถวาย (ซึ่งเพลงนี้ยังมีชื่อเรียกที่ต่างกันไปหลายชื่อ คือ บุษันลอยเลื่อน บุษันเลื่อนลอยฟ้า ทรงพระสุบิน และสรรเสริญพระจันทร์) สมเด็จพระพุทธเจ้าหลวงจึงโปรดฯ ให้ใช้ทำนองเพลงสรรเสริญพระบารมีไปพลางก่อน และโปรดฯ ให้พระยาศรีสุนทรโวหาร (น้อย อาจารยางกูร) แต่งบทร้องถวายพระพรเพื่อประกอบทำนองเพลง ต่อมาไม่นาน พระองค์ทรงโปรดฯ ให้ มร.เฮวูตเซน (Mr. Hevutzen) ฝรั่งเศสผู้ค้าเครื่องชาติฮอลันดา และได้พระราชทานทำนองเพลงฝรั่งเศสบทหนึ่ง ซึ่งพระองค์ได้ทรงสดับฟังและโปรดมากเมื่อครั้งเสด็จสิงคโปร์แก่ครูแต่ผู้นี้ ให้นำไปปรุงแต่งขึ้นใหม่เป็นทำนองของเพลงค่านับรับเสด็จบรรเลงด้วยเครื่องมร.เฮวูตเซนได้ทราบถึงพระราชประสงค์โดยละเอียดแล้วก็ได้นำเพลงนั้นมาปรับปรุงเรียงขึ้นใหม่จนเป็นเค้าของทำนองเพลงสรรเสริญพระบารมีที่ใช้กันทุกวันนี้ ส่วนเนื้อร้อง ในสมัยเริ่มแรกนั้น เป็นพระนิพนธ์ของสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ากรมพระยานริศรานุวัดติวงศ์ ซึ่งมีหลายรูปแบบ ต่อมาพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว ทรงพระราชนิพนธ์ขึ้นใหม่ โดยรักษาพื้นเดิมของบทร้องไว้เป็นส่วนมาก และโปรดฯ ให้ใช้เนื้อร้องนี้แต่เพียงบทเดียว จึงใช้เรื่อยมาจนถึงปัจจุบัน (มูลนิธิวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ. 2537: 22-27)

สุกรี เจริญสุข (2530: 55) ได้สรุปความเป็นมาของเพลงสรรเสริญพระบารมีฉบับปัจจุบันไว้ดังนี้

1. ปโยตร์ สฐโรฟสกี นักประพันธ์เพลงชาวรัสเซียเป็นผู้ประพันธ์ทำนองขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2431 โดย อาศัยทำนองเพลงโซนาตนาสำหรับเปียโน ของเบโทเฟน
2. สมเด็จพระเจ้าฟ้ากรมพระยานริศนานุวัตติวงศ์ ทรงประพันธ์คำร้อง บรรเลงครั้งแรกที่หน้าศาลายุทธนาธิการ เมื่อเดือนกันยายน พ.ศ. 2431
3. พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว รัชกาลที่ 5 ทรงประกาศประกวดเพลงสรรเสริญพระบารมี
4. เมื่อทรงเลือกทำนองเพลงได้แล้วก็ได้ทรงเกล้าให้ผู้ใดฟัง เพื่อรักษามิให้กระทบกระเทือนต่อนโยบายต่างประเทศ โดยเฉพาะอย่างยิ่งนโยบายทางการเมือง
5. ทรงเลือกผลงานของปโยตร์ สฐโรฟสกี ประการแรกเพื่อนโยบายทางการเมืองและประการที่สองเพราะความไพเราะของบทเพลง
6. ทั้งคำร้องและทำนองเพลงสรรเสริญพระบารมี ฉบับปัจจุบันได้ประพันธ์ขึ้นเมื่อปี พ.ศ. 2431 และแสดงเป็นครั้งแรกเมื่อวันจันทร์ เดือนกันยายน แรม 4 ค่ำ ปีชวด บริเวณหน้ากระทรวงกลาโหม จวบจนปัจจุบันเป็นเวลา 99 ปี ที่ใช้เพลงสรรเสริญพระบารมีฉบับปัจจุบันเป็นเพลงค่านับ

เนื้อร้องเพลงสรรเสริญพระบารมี มีดังนี้

ข้าพระพุทธเจ้า	เอามะโนและศิระกราน
นบพระภูมิบาล	บุญญะดิเรก
เอกบรมะจักริน	พระสยามินทร์
พระยศะยิ่งยง	เย็นศิระเพราะพระบริบาล
ผลพระคุณ ธิ รักษา	ปวงประชาเป็นสุขสานต์
ขอบันดาล	ธิ ประสงค์ใด
จงสถษะติดัง	หวังวรหฤทัย
ดุจถวายชัย	ชโยฯ

5. งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง

อัศวิน นานี (2553) ได้ศึกษาวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานของวิจิตร จิตรังสรรค์ ผลการวิจัยพบว่า

วิจิตร จิตรังสรรค์ เกิดเมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม 2499 อำเภอสามพันวังศรี กรุงเทพมหานคร เริ่มเล่นดนตรีและฝึกหัดเรียบเรียงเสียงประสานที่โรงเรียนมัธยมวัดสุทธิวาราม ในช่วงที่ศึกษาที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัยได้เข้าร่วมวง CU Band พร้อมกับทำหน้าที่เรียบเรียงเสียงประสาน การทำงานเริ่มที่โรงเรียนดนตรีสยามกลการโดยทำหน้าที่สอนวิชาทฤษฎีดนตรีและการเรียบเรียงเสียงประสาน ผลงานที่สำคัญได้แก่ปี พ.ศ. 2532 ได้เรียบเรียงเสียงประสาน เพลงเกียรติยศ ให้กับวิทยาลัยดุริยางคศิลป์มหาวิทยาลัยมหิดล และปี พ.ศ. 2541 ได้เรียบเรียงเพลง Asian Games Display Tunes บรรเลงในการแข่งขันกีฬา Asian Games ครั้งที่ 13 ปี พ.ศ. 2546 ได้เรียบเรียงเพลงสำคัญของแผ่นดิน โดยคณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ ผลงานเหล่านี้เป็นผลงานที่มีคุณค่าและมีความสำคัญต่อวงการดนตรีในประเทศไทย

การประสานเสียง พบ การกระจายเสียงให้กับเครื่องดนตรีได้เหมาะสมไม่เกินขีดความสามารถและเลือกใช้นับไดเสียงที่เน้นไปทางแฟล็ตมากกว่าทางชาร์ปเพื่อให้กลุ่มเครื่องดนตรีเครื่องเป่าบรรเลงได้ดี บทบาทของเครื่องดนตรีกลุ่มริธึมทำหน้าที่ได้ทั้งการบรรเลงจังหวะหลัก และทำนองหลัก ดนตรีที่บรรเลงประกอบส่วนใหญ่เน้นการบรรเลงแบบแบ่งกลุ่มโดยบรรเลงในแต่ละลักษณะแตกต่างกันไป เช่น การประสานทำนองหลักแบบการทบคู่ 8 ล่าง การประสานทำนองหลักโดยบรรเลงกลุ่มคอรัล การบรรเลงแบบเมโลดิกฟิลลิ่ง การบรรเลงแบบฮาร์โมนิกฟิลลิ่ง การบรรเลงแบบเคาน์เตอร์เมโลดี สีสันทางดนตรีที่พบ เน้นเครื่องทำนองหลักโดยเครื่องเป่าพบการใช้เครื่องขับเสียงของทรัมเป็ตและทรอมโบน และการผสมวงนำเครื่องดนตรีวงออร์เคสตราเข้ามาร่วมบรรเลง

วัฒนา ศรีสมบัติ (2540) ได้ศึกษาวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงทยอยนอกสำหรับวงโยธวาทิตโดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมพระนครสวรรค์วรพินิต ผลการวิจัยพบว่า

1. โครงสร้างทำนอง ในการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงโยธวาทิตโครงสร้างทำนองหลักใช้ระบบ 5 เสียง หรือ Pentatonic Scale และในบางท่อนยังมีการใช้ทั้ง 7 เสียง ที่เรียกว่า Diatonic Scale

2. ทำนองแปร ในแนวของเครื่องดนตรีที่มีแนวทำนองเก็บมีการใช้ Chromatic Passing Note และ Broken Chord ในกลุ่มของเครื่องเป่าลมไม้ และในกลุ่มเครื่องแตรทองเหลือง การใช้โน้ตนอกประสาน (Non-Chord Tone) ในการสร้างทำนองแปร ใช้โน้ตนอกประสานทั้ง 4 แบบ คือ

2.1 Passing Note

2.2 Skipping Passing Note

2.3 Auxiliary Note

2.4 Changing Note

3. การย้ายบันไดเสียง มีการย้ายบันไดเสียงในแต่ละท่อนซึ่งจะใช้แบบ Common Chord Modulation

4. การประสานเสียง เป็นเสียงที่เกิดจากการเบี่ยงเบนของทำนองหลักและทำนองแปรซึ่งจะเกิดโน้ตคู่ 3 คู่ 4 คู่ 5 ในบางประโยคยังเกิดเสียงประสานที่อยู่ในรูปแบบคอร์ด และยังพบว่าในจังหวะตกและจังหวะยกเสียงในกลุ่มของโครงสร้างบันไดเสียงเพนทาโทนิคเมื่อมีการเลื่อนเสียงหนึ่งออกหรือตัดทอนออก สามารถเกิดเสียงประสานได้

5. การเรียบเรียงเสียงให้เครื่องดนตรีต่างๆ ในวงโยธวาทิต จะมีลักษณะคล้ายกับการใช้แนวดำเนินทำนองของคนตรีไทย คือ ให้กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ที่มีเสียงสูงบรรเลงแนวเก็บแบบทาบระนาดเอก และให้กลุ่มเครื่องตีทองเหลืองที่มีแนวเสียงต่ำบรรเลงเป็นทำนองหลักเหมือนทางซอวงใหญ่ แต่จะมีความแตกต่างระหว่างทำนองแปร เพราะเครื่องดนตรีสากลในวงโยธวาทิตมีหลายชนิดย่อมจะมีหลายทำนองแปร

บวร มาชะวงศ์ (2546) ได้ศึกษาวิเคราะห์เพลงต้นบรมเทศ แยกเชิญเจ้า และพม่ารำชวานที่เรียบเรียงสำหรับวงโยธวาทิตโดยพระเจนดุริยางค์ด้วยวิธีเชิงเกอ์ ผลการวิจัยพบว่า

1. แนวทำนองของบทเพลงทั้งสาม ประกอบด้วยประโยคเพลงหลายประโยคที่เรียบง่าย และมีความงดงาม

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

3. พระเจนดุริยางค์พยายามเลือกใช้เสียงประสานที่หลากหลายเพื่อเสริมความงามของบทเพลงทั้งสาม เช่น การเคลื่อนจากคอร์ด I ไปหาคอร์ด V ซึ่งเป็นคอร์ดขั้นต้น (Primary Chord) พระเจนดุริยางค์ก็ได้ขยายการเคลื่อนดังกล่าวให้มีความงดงามขึ้นโดยขยายคอร์ด I ผ่านการใช้คอร์ด ดังนี้ คือ I - I₆ - V_{4/3}/IV - IV₇ - I₆ - V_{4/3} - I แล้วจึงเข้าสู่คอร์ด V ในที่สุด การเคลื่อนคอร์ดที่งดงามยังปรากฏในอีกหลายช่วง เช่น

3.1 V₆ - I - V_{4/3}/vi - vi - I₆ - ii₆ - IV₇ - V_{6/5}/V - V₇ - I

3.2 I - I_{4/2} - vi₇ - ii_{6/5} - I - IV - III

3.3 V7 – I64 – V – V65/V – V

ว่าที่ร.ต.รณชัย รัตนเศรษฐ์ ได้ศึกษาวิเคราะห์การเรียงเรียงเสียงประสาน เพลงเสียงเทียน สำหรับวงดุริยางค์ซิมโฟนีของครูประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง ผลการวิจัยพบว่า

1. โครงสร้างทำนอง ครูประสิทธิ์ ศิลปบรรเลงใช้ทำนองเพลงไทยลาวเสียงเทียน เฉพาะทำนอง 3 ชั้น ประพันธ์โดยหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) เมื่อปี พ.ศ. 2476 สำหรับวงดนตรีไทย ครูประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง บูรณาการเทคนิคดนตรีตะวันตกและตะวันออก คือ เทคนิคการเรียงเสียงทำนอง เทคนิคซีควเอนซ์ เทคนิคการแปรทำนอง เทคนิคการสลับ เทคนิคการขยับ และเทคนิคการลัด เทคนิคเหล่านี้ได้ถูกใช้อย่างมีประสิทธิภาพในการตกแต่งทำนอง เมื่อทำนองเพลงบรรเลงซ้ำ

2. การประสานเสียง

2.1 คอร์ด เนื่องจากใช้โครงสร้างทำนองของบทเพลงเดิม ทำให้รูปแบบทางเดินของคอร์ดจะเป็นคอร์ดพื้นฐาน มีการใช้โน้ตผ่านเพื่อตกแต่งทำนองและแนวเคาน์เตอร์พอยต์เป็นจำนวนมาก

2.2 รูปแบบการประสานเสียงแนวร้อง ใช้แนวเครื่องดนตรีในการประสานเสียงกับแนวร้อง ในลักษณะของคอร์ดพื้นฐานได้อย่างกลมกลืน

2.3 การพักประโยคเพลง เคเดนซ์ที่พบมากที่สุดคือ เคเดนซ์แบบสมบูรณ

3. เคาน์เตอร์พอยต์

มีการนำแนวเคาน์เตอร์พอยต์มาใช้ตลอดบทเพลง โดยใช้แนวเคาน์เตอร์พอยต์ 2 ถึง 3 แนว ประสานแนวทำนองหลักและช่วยแนวทำนองหลักที่ต้องบรรเลงซ้ำๆ มีแนวมาสอดแทรกเปลี่ยนอารมณ์ของบทเพลง ทำให้บทเพลงมีความหลากหลาย และมีลีลาน่าสนใจยิ่งขึ้น

4. การเรียงเรียงเสียง

4.1 มีการวางแนวเครื่องดนตรีและบทบาทของเครื่องดนตรีอย่างชัดเจน เพื่อให้สีสันของเสียงเปลี่ยนแปลงตลอดทั้งบทเพลง เมื่อมีการซ้ำทำนองหรือเปลี่ยนวรรคเพลง

4.2 ความเข้มของเสียง มีการใช้ประโยชน์จากความสามารถของเครื่องดนตรีกำหนดความเข้มของเสียง เพื่อให้บทเพลงมีความสมดุลตลอดทั้งบทเพลง

5. รูปแบบของบทเพลง

มีลักษณะเป็นดนตรีร่วมสมัยไทยโดยกำหนดตามแบบแผน เพลงลาวเสียงเทียน 3 ชั้น ของหลวงประดิษฐไพเราะ (ศร ศิลปบรรเลง) ผู้เป็นบิดา

บทที่ 3

วิธีดำเนินการศึกษาวิจัย

การศึกษาการเรียงเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรตินิยมสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์ เป็นการศึกษาโดยการรวบรวมข้อมูลจากการสัมภาษณ์ แผ่นบันทึกเสียง เอกสาร ตำรา บทความทางวิชาการ งานวิจัยที่เกี่ยวข้อง เป็นการศึกษาเชิงคุณภาพ โดยนำเสนอข้อมูลเชิงพรรณนา วิเคราะห์ เพื่อให้การวิจัยบรรลุตามวัตถุประสงค์ จึงดำเนินการศึกษาค้นคว้าตามขั้นตอนดังนี้

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล
2. การเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์
3. การจำแนกและจัดกระทำข้อมูล
4. การลำดับและตรวจสอบข้อมูล
5. การวิเคราะห์ข้อมูล
6. การนำเสนอข้อมูล

1. การเก็บรวบรวมข้อมูล

ผู้วิจัยได้รวบรวมข้อมูลจากแหล่งต่าง ๆ ดังนี้

1.1 แหล่งข้อมูลชั้นปฐมภูมิ

ศึกษาค้นคว้าข้อมูลเบื้องต้นจากบทสัมภาษณ์ของวิจิตร จิตรังสรรค์ แผ่นบันทึกเสียง และโน้ตเพลงเกียรตินิยมที่เรียงเรียงไว้สำหรับบรรเลงด้วยวงดุริยางค์เครื่องลม จำนวน 13 เพลง ได้แก่

- 1.1.1 เพลงชาติ
- 1.1.2 เพลงสรรเสริญเสียป่า
- 1.1.3 เพลงสยามมานุสติ
- 1.1.4 เพลงพม่าประเทศ
- 1.1.5 เพลงกราวกีฬา
- 1.1.6 เพลงคลื่นกระทบฝั่ง
- 1.1.7 เพลงศรีอยุธยา

- 1.1.8 เพลงสดุดีมหาราชา
- 1.1.9 เพลง Erinnerung an Dresden
- 1.1.10 เพลงสาธุการ
- 1.1.11 เพลงมหาฤกษ์
- 1.1.12 เพลงมหาชัย
- 1.1.13 เพลงสรรเสริญพระบารมี

1.2 แหล่งข้อมูลชั้นทุติยภูมิ

ศึกษาค้นคว้าข้อมูลที่เกี่ยวข้องจากหนังสือ ตำรา งานวิจัยวิทยานิพนธ์ วารสาร บทความทางวิชาการ จากห้องสมุดและฐานข้อมูลในอินเทอร์เน็ต

2. การเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์

ผู้วิจัยดำเนินการเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์ ดังนี้

2.1 การเตรียมการ

ผู้วิจัยมีการวางแผนเตรียมงานในการสัมภาษณ์วิจัย จิตกรังสรรค์ โดยการนัดหมายเพื่อชี้แจงวัตถุประสงค์ในการเก็บข้อมูล และเตรียมหัวข้อในการสัมภาษณ์แบ่งเป็น 2 ส่วน คือ คำถามที่เป็นทางการและไม่เป็นทางการ เช่น ประวัติและผลงาน แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสาน เป็นต้น และได้มีการเตรียมอุปกรณ์ในการบันทึกข้อมูลให้อยู่ในสภาพสมบูรณ์พร้อมใช้งาน

2.2 การดำเนินการ

2.2.1 ผู้วิจัยเก็บข้อมูลโดยการสัมภาษณ์วิจัย จิตกรังสรรค์ โดยใช้คำถามที่ได้เตรียมไว้ และคำถามอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้องเพื่อได้ข้อมูลที่ต้องการและได้ข้อมูลเพิ่มเติมที่เป็นประโยชน์ต่อการวิจัย

2.2.2 ผู้วิจัยได้ทำการบันทึกเสียงตลอดเวลาระหว่างการสัมภาษณ์ โดยใช้เครื่องบันทึกเสียงที่สามารถแปลงสัญญาณเสียงเป็นระบบดิจิทัลได้เพื่อสะดวกในการจัดกระทำข้อมูล

3. การจำแนกและจัดกระทำข้อมูล

เมื่อได้ข้อมูลจากแหล่งข้อมูลต่าง ๆ ที่ทำการรวบรวมแล้ว นำมาจำแนกเป็นหมวดหมู่เพื่อทำการวิจัยเชิงคุณภาพ ดังนี้

3.1 ข้อมูลเกี่ยวประวัติและผลงานของวิจิตร จิตรังสรรค์

3.1.1 ข้อมูลที่ได้จากเอกสารตำรา บทความ งานวิจัย วิทยานิพนธ์ และเอกสารอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

3.1.2 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์วิจิตร จิตรังสรรค์

3.2 ข้อมูลเกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีและการวิเคราะห์

3.2.1 ข้อมูลที่ได้จากเอกสารตำรา บทความ งานวิจัย วิทยานิพนธ์ และเอกสารอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

3.3 ข้อมูลเกี่ยวกับการเรียบเรียงเสียงประสาน

3.3.1 ข้อมูลที่ได้จากเอกสารตำรา บทความ งานวิจัย วิทยานิพนธ์ และเอกสารอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

3.3.2 ข้อมูลจากการสัมภาษณ์วิจิตร จิตรังสรรค์

3.4 ข้อมูลเกี่ยวกับบทเพลงเกียรติกาศ

3.4.1 ข้อมูลจากเอกสารตำรา บทความ งานวิจัย วิทยานิพนธ์ และเอกสารอื่น ๆ ที่เกี่ยวข้อง

3.4.2 ข้อมูลแผ่นบันทึกเสียงบทเพลงเกียรติกาศ จำนวน 13 เพลง จากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

3.4.3 ข้อมูลโน้ตเพลงฉบับรวม (Score) บทเพลงเกียรติกาศ จำนวน 13 เพลง จากวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

4. การลำดับและตรวจสอบข้อมูล

ทำการลำดับและตรวจสอบข้อมูลทั้งหมดที่เกี่ยวข้องกับวิจิตร จิตรังสรรค์ เพลงเกียรติกาศ และการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม

5. การวิเคราะห์ข้อมูล

ผู้วิจัยนำข้อมูลทั้งหมดที่รวบรวมมาวิเคราะห์ตามหัวข้อ ดังนี้

5.1 ประวัติและผลงานของวิจิตร จิตรังสรรค์

5.2 การวิเคราะห์บทเพลง

ผู้วิจัยเลือกวิเคราะห์บทเพลงตามองค์ประกอบสำคัญของดนตรี โดยมีหัวข้อดังนี้

5.2.1 เนื้อดนตรี (Musical texture)

5.2.2 สังกีตลักษณ์ (Musical form)

5.2.3 ทำนอง (Melody)

ผู้วิจัยกำหนดหัวข้อในการวิเคราะห์ทำนอง ดังนี้

5.2.3.1 บันไดเสียง (Scale)

5.2.3.2 โครงหลักทำนอง (Melody structure)

5.2.4 จังหวะ (Rhythm)

ผู้วิจัยวิเคราะห์อัตราส่วนจังหวะ (Time signature) อัตราความเร็ว (Tempo)

และรูปแบบจังหวะ (Rhythmic pattern)

5.2.5 เสียงประสาน (Harmony)

ผู้วิจัยกำหนดหัวข้อในการวิเคราะห์เสียงประสาน ดังนี้

5.2.5.1 การใช้คอร์ด (Chord application)

5.2.5.2 การดำเนินคอร์ด (Chord progression)

5.2.5.3 การใช้โน้ตนอกคอร์ด (non-chord tone)

5.2.6 ประโยคเพลง (Phrase)

ผู้วิจัยวิเคราะห์เคเดนซ์ (Cadence) และการพัฒนาประโยค (Phrase development)

5.2.7 สีสิ้นของเสียง (Tone Color)

ผู้วิจัยวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงวงดนตรี (Orchestration) ซึ่งผู้วิจัยได้แบ่งหน้าที่ของเครื่องดนตรีตามลักษณะการเรียบเรียงเสียงที่พบ และได้นำแนวเสียงสำคัญมารวมเพื่อนำมาเสนอในรูปแบบโน้ตรวมฉบับย่อ (Short score)

6. การนำเสนอข้อมูล

ผู้วิจัยนำเสนอข้อมูลรายงานการวิจัยด้วยการเขียนแบบพรรณนาวิเคราะห์ ในบทที่ 4 และสรุปผลการวิจัยในบทที่ 5 พร้อมทั้งอภิปรายผลและข้อเสนอแนะ

บทที่ 4

การนำเสนอผลงานวิจัย

ผู้วิจัยได้ศึกษาข้อมูลจากเอกสาร หนังสือ ตำรา งานวิจัย และการเก็บข้อมูลจากการสัมภาษณ์ ซึ่งผู้วิจัยได้นำข้อมูลต่าง ๆ มาจำแนกและนำเสนอในหัวข้อดังนี้

1. ประวัติและผลงานของวิจิตร จิตรังสรรค์

1.1 ประวัติด้านครอบครัว

1.2 ประวัติด้านการศึกษา

1.3 ประวัติด้านการทำงาน

1.4 ผลงานด้านดนตรี

1.5 แนวคิดและแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติยศสำหรับวง

ดุริยางค์เครื่องลม

2. การวิเคราะห์บทเพลง

2.1 เพลงชาติ

2.2 เพลงสรรเสริญเสือป่า

2.3 เพลงสยามมานุสติ

2.4 เพลงพม่าประเทศ

2.5 เพลงกราวกีฬา

2.6 เพลงคลื่นกระทบฝั่ง

2.7 เพลงศรีอยุธยา

2.8 เพลงสดุดีมหาราชา

2.9 เพลง Erinnerung an Dresden

2.10 เพลงสาธุการ

2.11 เพลงมหาฤกษ์

2.12 เพลงมหาชัย

2.13 เพลงสรรเสริญพระบารมี

1. ประวัติและผลงานของวิจิตร จิตรังสรรค์

1.1 ประวัติด้านครอบครัว

วิจิตร จิตรังสรรค์ เกิดเมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม พ.ศ. 2499 ภูมิลำเนาอยู่ที่กรุงเทพฯ ฐานะครอบครัวในวัยเด็กอยู่ในระดับปานกลาง มีพี่น้องรวมทั้งหมด จำนวน 11 คน ซึ่งในจำนวนพี่น้องทั้งหมดมีผู้ที่ประกอบอาชีพในสาขาดนตรีจำนวน 2 คน ได้แก่ อาจารย์วิศิษฎ์ จิตรังสรรค์ ปัจจุบันเป็นอาจารย์สาขาวิชาดนตรีศึกษา วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล และตัวอาจารย์วิจิตร จิตรังสรรค์เอง เป็นนักเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงในหลากหลายรูปแบบให้กับหน่วยงานทั้งภาครัฐและเอกชน เป็นวิทยากรและอาจารย์พิเศษสอนเกี่ยวกับวิชาทฤษฎีดนตรีและการเรียบเรียงเสียงประสานให้กับสถาบันการศึกษาต่าง ๆ และเป็นนักดนตรี ปัจจุบัน วิจิตร จิตรังสรรค์ อายุ 57 ปี มีบุตรจำนวน 2 คน และธิดาจำนวน 1 คน



ภาพประกอบ 4 วิจิตร จิตรังสรรค์

1.2 ประวัติด้านการศึกษา

วิจิตร จิตรังสรรค์ จบการศึกษาระดับชั้นประถมศึกษาที่โรงเรียนโกศลพิทยาลงกรณ์ กรุงเทพมหานคร เรียนระดับมัธยมศึกษาที่โรงเรียนมัธยมวัดสุทธิวราวม กรุงเทพมหานคร ซึ่งในช่วงนี้เอง ที่วิจิตร จิตรังสรรค์ได้

เริ่มหัดเล่นดนตรีจากการที่เข้าร่วมเป็นสมาชิกของวงโยธวาทิตประจำโรงเรียนซึ่งในสมัยนั้นเรียกว่า วงลูกเสือดุริยางค์ ซึ่งวิจิตร จิตรังสรรค์ กล่าวถึงสาเหตุที่ไปสมัครเข้าวงว่า “...ตอนนั้นก็ด้วยความคิดแบบเด็ก ๆ เพราะว่าอยากเล่น ก็เลยไปสมัครกับเขา...” การได้อยู่ในวงโยธวาทิตนี้ ทำให้วิจิตร จิตรังสรรค์ได้เรียนรู้โน้ตดนตรี การปฏิบัติดนตรี และประสบการณ์ดนตรีจากการออกงาน ตำแหน่งหลักที่เล่นในวงคือคลาริเน็ต แต่พอโตขึ้นมาก็ได้มาฝึกเล่นยูโฟเนียมจากเพื่อนด้วย ทำให้สามารถเล่นเครื่องดนตรีได้ทั้ง 2 กลุ่ม คือ กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ และกลุ่มเครื่องเป่าลมทองเหลือง ซึ่งการมาฝึกเล่นยูโฟเนียมนั้นมาจากการที่ตนเองได้ตั้งคำถามว่า ทำไมเครื่องดนตรีต่าง ๆ จึงเล่นไม่เหมือนกัน และทำไมจึงเป็นอย่างนั้น จึงทำให้สนใจศึกษาทฤษฎีดนตรีสากลและถามความรู้จากครูบาอาจารย์ ได้ไปซื้อตำราของพระเจนดุริยางค์ จำนวน 2 เล่ม แต่ตอนนั้นด้วยเพราะยังเป็นเด็กจึงทำให้เมื่ออ่านแล้วเกิดความไม่เข้าใจเท่าที่ควร แต่ด้วยความสนใจดังกล่าวผสมกับความชื่นชอบในบทเพลง จึงลองเรียบเรียงเสียงประสานด้วยตนเองทั้ง ๆ ที่ยังมีความรู้ด้านเสียงประสาน แต่ใช้การจดจำแนวเสียงของเครื่องดนตรี เช่น แนวทรัมเป็ต แนวฮอร์น แล้วนำโมทีฟที่ชื่นชอบ ที่ได้ยินมาจากเพลงต่าง ๆ นำมาเรียบเรียงในงานของตนเองโดยที่ในขณะนั้นยังไม่รู้ด้วยซ้ำว่าสิ่งที่นำมาใช้ในการเรียบเรียงเสียงประสานนั้นคืออะไร แต่วิจิตร จิตรังสรรค์ ก็ได้เรียบเรียงเพลงออกมาจำนวนมาก และเพลงที่เขาเรียบเรียงก็ถูกนำมาบรรเลงเดินแถว บรรเลงออกงานต่าง ๆ ของวงอย่างสนุกสนาน

วิจิตร จิตรังสรรค์ได้เข้าศึกษาต่อในระดับอุดมศึกษาที่คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ซึ่งเขาได้ไปลงทะเบียนเรียนที่มหาวิทยาลัยรามคำแหงมาก่อนหน้านี้ แล้วจึงได้สอบเข้าจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วิจิตร จิตรังสรรค์ได้เข้าร่วมวง CU Band ซึ่งเป็นวงดนตรีของชมรมดนตรีสากล จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ทำให้ได้ศึกษาทฤษฎีดนตรีตะวันตกอย่างจริงจังมากขึ้นจากรุ่นพี่ในวงดนตรี เช่น อาจารย์สันทัต ตัณฑนันท์ อาจารย์กิตติ ศรีเปารยะ เป็นต้น และได้มีโอกาสเข้าร่วมโครงการพัฒนาดนตรีของจุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย จึงทำให้ได้เรียนวิชาทฤษฎีดนตรีกับอาจารย์แมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ที่โรงเรียนดนตรีสยามกลการ ในช่วงนี้เองที่วิจิตร จิตรังสรรค์ได้สร้างงานเรียบเรียงเสียงประสานเพิ่มมากขึ้นอย่างต่อเนื่องด้วยความรู้ทางด้านทฤษฎีดนตรีที่มีมากขึ้นด้วย

วิจิตร จิตรังสรรค์เริ่มสร้างงานเรียบเรียงเสียงประสานตั้งแต่ยังเรียนมัธยมโดยที่ยังไม่มีความรู้ด้านทฤษฎีดนตรี เรื่อยมาจนถึงช่วงที่เรียนในระดับมหาวิทยาลัยซึ่งมีความรู้ทางด้านทฤษฎีดนตรีแล้ว มีเหตุการณ์หนึ่งที่เป็นเครื่องพิสูจน์ว่าการเรียบเรียงเสียงประสานด้วยความรู้ด้านทฤษฎี

ดนตรีนั้นมีความจำเป็นมากกว่า กล่าวคือ ในสมัยมัธยมนั้นวิจิตร จิตรังสรรค์ ได้เรียบเรียงเสียงประสานเพลงบัวขาวให้กับวงโยธวาทิตเพื่อบรรเลง ซึ่งเมื่อฟังแล้วก็บอกได้ว่าเป็นเพลงบัวขาว แต่พอนำงานเรียบเรียงดังกล่าวมาให้วง CU Band บรรเลง จะต้องเขียนโน้ตคอร์ดให้กับเครื่อง Rhythm ด้วยได้แก่ กีตาร์ เปียโน และเบส เขาจึงแกะคอร์ดจากโน้ตที่เคยเขียนมาด้วยความไม่รู้ เมื่อได้คอร์ดแล้วจึงนำมาให้บรรเลง ปรากฏว่า เมื่อฟังแล้วกลายเป็นเพลงอะไรไม่สามารถบอกได้ สาเหตุเพราะความไม่รู้ในทฤษฎีดนตรี ทำให้วิจิตร จิตรังสรรค์ สนใจศึกษาทฤษฎีดนตรีสากลอย่างจริงจัง และสร้างงานเรียบเรียงเสียงประสานเรื่อยมา

วิจิตร จิตรังสรรค์ จบการศึกษาระดับปริญญาตรี ที่คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย แต่ได้ประกอบอาชีพในสาขาดนตรีมาตั้งแต่ขณะที่กำลังเรียนในระดับอุดมศึกษา และทำมาจนถึงปัจจุบัน

1.3 ประวัติด้านการทำงาน

ในระหว่างที่กำลังศึกษาที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย นอกจากกิจกรรมทางดนตรีแล้ว วิจิตร จิตรังสรรค์ยังได้ทำงานที่เกี่ยวข้องกับดนตรีเพื่อหาเลี้ยงชีพ คือ การลอกโน้ตเพลงให้กับนักดนตรีอาชีพในยุคนั้น เช่น อาจารย์ปราจิดน ทองเผ่า อาจารย์วิรัช อยู่ถาวร เป็นต้น ซึ่งเป็นการทำงานที่ได้ทั้งความรู้ ประสบการณ์ ค่าตอบแทน และความสุขจากการที่ได้เขียนโน้ตเพลงต่าง ๆ ซึ่งวิจิตร จิตรังสรรค์ก็กล่าวว่า อาจารย์ปราจิดน ทองเผ่านั้น เป็นทั้งผู้มีอุปการคุณและเป็นทั้งครูซึ่งถือว่าเป็นครูที่ทำให้เขาสามารถหาเลี้ยงชีพได้จนถึงทุกวันนี้ อย่างเช่น เวลาที่ลอกโน้ตเพลงแล้วเจอเสียงประสานที่ทำให้สงสัยใคร่รู้ ก็มักจะถามจากอาจารย์ปราจิดน ทองเผ่าเสมอ เช่นว่า ทำไมจึงใช้คอร์ดแบบนี้ ฯลฯ และอาจารย์ปราจิดนก็จะตอบและอธิบายให้ฟังทุกครั้ง

เมื่อสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรี ประมาณปีพ.ศ. 2525 วิจิตร จิตรังสรรค์ได้ทำงานที่โรงเรียนดนตรีสยามกลกาล โดยทำงานเกี่ยวกับสอนวิชาทฤษฎีดนตรีและการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี และยังเป็นสมาชิกในวงดนตรี The Yamaha Sound ในตำแหน่งนักเรียบเรียงเสียงประสานและนักทอมโบน วงดนตรี The Yamaha Sound เป็นวงดนตรีของบริษัทสยามกลกาล ในสมัยนั้นบริษัทสยามกลกาลมีการจัดการประกวดร้องเพลง ซึ่งถือเป็นการประกวดร้องเพลงแห่งประเทศไทยเพราะในยุคนั้น

มีการจัดการประกวดเพียงแห่งเดียว การประกวดร้องเพลงนี้ได้ถูกจัดขึ้นอย่างต่อเนื่องจนถึงปัจจุบันได้ถูกปรับเปลี่ยนชื่อมาเป็นการประกวด KPN Awards

ในช่วงปี พ.ศ. 2533 ระหว่างที่ทำงานในวงดนตรี The Yamaha Sound นั้น วิจิตร จิตรังสรรค์ ก็ได้ทำงานให้กับบริษัท คีตาแผ่นเสียงและเทป จำกัด ซึ่งเป็นบริษัทที่ผลิตผลงานเพลงหรือที่มักนิยมเรียกว่าค้ายเพลง วิจิตร จิตรังสรรค์ทำงานในตำแหน่งผู้ควบคุมการผลิต (Producer) คือ การทำงานในทุกกระบวนการจนสำเร็จเป็นอัลบั้ม เช่น เขียนเพลง ทำดนตรี กระทบบันทึกเสียงทั้งหมดจนออกมาเป็นอัลบั้มสมบูรณ์ (Mastering) เป็นต้น ซึ่งเขาได้เป็นผู้ควบคุมการผลิตให้กับหลายอัลบั้มด้วยกัน ตัวอย่างศิลปินในค้ายเพลงคีตาที่วิจิตร จิตรังสรรค์เคยเป็นผู้ควบคุมการผลิตให้ อย่างเช่น เฉลียง เยื่อไม้ หนุ่มเสก พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง เป็นต้น ซึ่งเป็นการทำงานเชิงพาณิชย์เต็มตัว

นอกจากการทำงานเป็นนักเรียบเรียงเสียงประสานและนักทอมโบในวงดนตรี The Yamaha Sound และเป็นผู้ควบคุมการผลิตในค้ายเพลงคีตาแล้ว วิจิตร จิตรังสรรค์ ยังได้ทำงานนักดนตรีอาชีพในช่วงกลางคืนในตำแหน่งกีตาร์เบส โดยร่วมวงกับปิยะ โกสินานนท์ ซึ่งเป็นวงดนตรีแรกที่ได้เป็นวงบรรเลงเปิดให้กับร้านแซกโซโฟน (Saxophone) ที่ตั้งอยู่ย่านเขตอนุสาวรีย์อีกด้วย

ในเวลาต่อมาเมื่อทิ้งวงดนตรี The Yamaha Sound และค้ายเพลงคีตานี้ยุบลง วิจิตร จิตรังสรรค์ จึงได้ผันตนเองไปเป็นอาจารย์ที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล โดยการเชิญของอาจารย์สุกรี เจริญสุข ซึ่งได้สอนในวิชาที่เกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีหรือการเรียบเรียงเสียงประสาน ซึ่งวิจิตร จิตรังสรรค์ ก็ได้สร้างสรรค์ผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานที่โดดเด่นไว้หลายชิ้น อาทิ บทเพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมบันทึกเสียงโดยวงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนไทย บทเพลงพระราชนิพนธ์สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมบันทึกเสียงโดย The North Texas University Symphonic Band เป็นต้น วิจิตร จิตรังสรรค์ได้ทำงานสอนที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดลประมาณ 5 ปี จากนั้นก็ได้มาเป็นอาจารย์พิเศษสอนที่คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และคณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา ซึ่งสอนในวิชาที่เกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีหรือการเรียบเรียงเสียงประสานเช่นเดียว และได้สอนมาจนถึงปัจจุบัน

การทำงานในวงการการศึกษาจึงกลายเป็นอีกอาชีพหนึ่งของวิจิตร จิตรังสรรค์ เขาได้รับการเชิญให้เป็นวิทยากรและอาจารย์พิเศษจากหลายสถาบัน ซึ่งเกี่ยวกับการให้ความรู้เรื่องการเรียบ

เสียงเสียงประสาน เช่น เป็นวิทยากรเรื่องการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมจัดโดย มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา เป็นวิทยากรเรื่องการเขียนเพลงสำหรับวงขับร้องประสานเสียง ณ มหาวิทยาลัยรังสิต และการเป็นอาจารย์พิเศษสอนที่สถาบันการศึกษาหลายที่ โดยสอนในรายวิชาที่เกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีตะวันตกและการเรียบเรียงเสียงประสาน

จากการที่วิจิตร จิตรังสรรค์ได้สั่งสมประสบการณ์การเรียบเรียงเสียงประสานควบคู่กับการทำงานด้านดนตรีมาอย่างต่อเนื่องทำให้ได้รับความไว้วางใจจากหน่วยงานต่าง ๆ ทั้งจากภาครัฐและเอกชนในการว่าจ้างให้เรียบเรียงเสียงประสานเพลงอีกมากมายในหลากหลายประเภทเพลงและรูปแบบวงดนตรี อย่างเช่นในการประกวดดนตรีของสถาบันศึกษามักจะเป็นเพลงลูกทุ่งซึ่งใช้วงปิกแนนด์ หรือเพลงสำหรับการเดินแปรขบวนหรือนั่งบรรเลงซึ่งใช้วงโยธวาทิตหรือวงดุริยางค์เครื่องลม แม้กระทั่งเพลงสำหรับวงขับร้องประสานเสียงหรือวงดุริยางค์ วิจิตร จิตรังสรรค์ก็สามารถเรียบเรียงออกมาได้เป็นอย่างดีทำให้มีผู้ว่าจ้างอยู่เสมอ ซึ่งผลงานที่น่าสนใจและน่าจะเป็นเครื่องพิสูจน์ความสามารถของวิจิตร จิตรังสรรค์ได้อีกชิ้น คือ การที่บริษัท เจ เอส แอล จำกัด ได้ให้เขาได้เรียบเรียงเสียงประสานเพลง Asian Games Display Tune สำหรับวงโยธวาทิตจำนวน 200 คน บรรเลงแปรขบวนในการแข่งขันกีฬาเอเชียนเกมส์ครั้งที่ 13 ณ กรุงเทพฯ ซึ่งถือว่าได้มีโอกาสทำงานในงานระดับชาติ

ปัจจุบัน วิจิตร จิตรังสรรค์ ยังคงทำงานเป็นนักเรียบเรียงเสียงประสานอิสระเป็นอาชีพหลัก และทำงานเป็นอาจารย์พิเศษที่คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และที่คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา และเป็นสมาชิกวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ (Bangkok Symphony Orchestra) ในตำแหน่งกีตาร์เบส และเป็นนักเรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพและวงเฉลิมราชย์ในโอกาสต่าง ๆ อีกด้วย

จะเห็นได้ว่าวิจิตร จิตรังสรรค์ เป็นคนที่ทำงานด้านดนตรีมาตลอดตั้งแต่วัยเรียนมาจนถึงปัจจุบัน ผ่านทั้งการเป็นเบื้องหน้าและเบื้องหลัง เป็นทั้งผู้บรรเลงและผู้กล่อมเกลาบทเพลงให้ไพเราะกลมกลืน และเป็นผู้ถ่ายทอดความรู้ด้านการเรียบเรียงเสียงประสานให้กับเยาวชนเพื่อที่จะสามารถพัฒนาศาสตร์และศิลป์ในด้านนี้ให้ดียิ่งขึ้น การทำงานจึงต้องมีความรับผิดชอบเป็นอย่างมาก เพราะการเรียบเรียงเสียงประสานมักมาพร้อมกับกำหนดเวลาเสมอ หากไม่บริหารงานต่าง ๆ และดำรงชีวิตให้สมดุล จะทำให้เกิดความเสียหายต่องานได้ ซึ่งวิจิตร จิตรังสรรค์ ก็จัดการสิ่งดังกล่าวได้เป็นอย่างดี

ทำให้สามารถเป็นนักเรียบเรียงเสียงประสานซึ่งเป็นอาชีพที่ไม่มีรายได้ประจำแต่จิตรี จิตรรังสรรค์ก็ทำเป็นอาชีพหลักมาจนถึงปัจจุบัน



ภาพประกอบ 5 บรรยากาศการทำงานของจิตรี จิตรรังสรรค์ ณ ศาลาเฉลิมกรุง

1.4 ผลงานด้านดนตรี

ผลการทำงานเรียบเรียงเสียงประสานของจิตรี จิตรรังสรรค์ มีอยู่เป็นจำนวนมากซึ่งเริ่มตั้งแต่ตอนสมัยเรียนระดับมัธยมศึกษาเป็นต้นมา แต่ผลงานที่โดดเด่นและทำให้เป็นที่รู้จักจะอยู่ในช่วง พ.ศ. 2533-2548 ดังนี้

พ.ศ. 2533-2535 เป็นผู้ควบคุมการผลิตเพลงให้แก่บริษัท คีตาแผ่นเสียงและเทป จำกัด

พ.ศ. 2536 ประพันธ์เพลง ตองอ่อน ซึ่งใช้ในการแข่งขันดนตรีประเภทวงดุริยางค์เครื่องลมแสดงโดย Asian Youth Symphonic Band ณ ประเทศสิงคโปร์

พ.ศ. 2537 เรียบเรียงเพลงเกียรติยศ สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม บันทึกลงเสียงโดยวงดุริยางค์เครื่องลมเยาวชนไทย ในโครงการบันทึกเสียงเพลงเกียรติยศ ในการควบคุมของวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

พ.ศ. 2538-ปัจจุบัน เป็นผู้เรียบเรียงเสียงประสานประจำวงดนตรีเฉลิมราชย์ ซึ่งเป็นวงดนตรีที่เกิดจากการรวมตัวของคนของอดีตสมาชิกวง The Yamaha Sound ซึ่งปัจจุบัน วงดนตรีเฉลิมราชย์มีสำนักงานอยู่ที่ศาลาเฉลิมกรุง วงดนตรีเฉลิมราชย์มีลักษณะเป็นวงบิกแบนด์ ประกอบไปด้วยนักดนตรีมืออาชีพ สามารถบรรเลงเพลงได้หลายแนว เช่น เพลงลูกกรุง เพลงลูกทุ่ง เพลงร้องสากล เพลงแจ๊ส เป็นต้น ซึ่งวิจิตร จิตรังสรรค์ก็เป็นหนึ่งในนักเรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงดนตรีเฉลิมราชย์เสมอ

พ.ศ. 2539 เรียบเรียงเพลงพระราชนิพนธ์สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม บันทึกลงเสียงโดย The North Texas University Symphonic Band ในความดูแลของวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

พ.ศ. 2541 เรียบเรียงเพลง Asian Games Display Tune บรรเลงแปรขบวนในการแข่งขันกีฬา Asian Games ครั้งที่ 13 ณ กรุงเทพฯ ซึ่งเป็นงานในระดับชาติ

พ.ศ. 2544-2547 เรียบเรียงเพลงพระราชนิพนธ์สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมและวงบิกแบนด์ จัดทำโดยคณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ

พ.ศ. 2545-2548 ได้ร่วมประพันธ์เพลงและเรียบเรียงเสียงประสานให้กับหน่วยงานในระดับชาติและระดับท้องถิ่น เช่น สำนักงานตำรวจแห่งชาติ กรมส่งเสริมการปกครองท้องถิ่น มหาวิทยาลัยแม่ฟ้าหลวง มหาวิทยาลัยราชภัฏภูเก็ต เป็นต้น

พ.ศ. 2546-2548 เรียบเรียงเพลงสำคัญของแผ่นดินสำหรับวงบิกแบนด์บันทึกเสียงในความดูแลของคณะกรรมการเอกลักษณ์แห่งชาติ

1.5 แนวคิดและแรงบันดาลใจในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม

วิจิตร จิตรังสรรค์เริ่มสนใจในการเรียบเรียงเสียงประสานมาตั้งสมัยเรียนมัธยม จากคำถามที่เกิดขึ้นกับตนเองว่า ทำไมเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นจึงบรรเลงไม่เหมือนกัน ทำให้สนใจศึกษาทฤษฎีดนตรีสากล และลองเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงต่าง ๆ ด้วยตนเอง โดยที่ยังไม่มีความรู้ในด้านเสียงประสานมากนัก แต่ใช้การจดจำโมทีฟ และแนวทำนองของบทเพลงที่ชื่นชอบมาเรียบเรียง

อย่างลองผิดลองถูกเรื่อยมาจนกระทั่งมีความรู้ ความเข้าใจและสั่งสมประสบการณ์จนทำให้สามารถเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงได้เป็นอย่างดี

วิจิตร จิตรังสรรค์ทำงานอยู่ในแนวคิดที่ว่าคุณภาพต้องมาอันดับแรก เขาจะต้องทำงานออกมาให้สมบูรณ์มากที่สุด แม้ว่าเหนื่อยขนาดไหนก็ต้องมีสมาธิในการตรวจทานงานให้เรียบร้อย จะไม่ยอมให้ความผิดพลาดมารบกวนใจ ถ้าเจอจุดผิดที่ใดต้องรีบแก้ทันที ทำให้ผลงานของเขามีมาตรฐานสร้างความน่าพอใจให้กับตนเองได้ ซึ่งสิ่งเหล่านี้ต้องแลกกับความเหนื่อย เพราะงานเรียบเรียงเสียงประสานเกือบทุกชิ้นมักขึ้นอยู่กับเงื่อนไขของเวลา บางงานให้เวลาในการเรียบเรียงน้อยมาก แต่ก็ต้องทำออกมาให้ได้ เพราะต้องคำนึงผู้บรรเลงเสมอ ถ้าหากรีบทำแล้วงานออกมาไม่ดี ส่งผลให้นักดนตรีไม่สามารถบรรเลงได้ หรือนักร้องไม่สามารถร้องได้ จะทำให้เกิดความเสียหายเป็นอย่างมาก วิจิตร จิตรังสรรค์จึงใช้แนวคิดนี้เป็นหลักในการทำงานเสมอ

แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติก้องทั้ง 13 เพลง วิจิตร จิตรังสรรค์ได้แรงบันดาลใจมาจากเพลงที่เคยฟังมาตั้งแต่วัยเยาว์ นำมาเรียบเรียงโดยคงลักษณะเดิมของบทเพลง และเพิ่มเติมสิ่งใหม่ที่ตนเองชื่นชอบเข้ารวมกัน อย่างเช่น การแต่งทำนองสอดประสาน การเพิ่มคอर्डประดับ เป็นต้น

เพลงสรรเสริญพระบารมีและเพลงชาติ วิจิตร จิตรังสรรค์ เรียบเรียงโดยใช้เค้าเดิมของเพลงที่เรียบเรียงเสียงประสานโดยพระเจนดุริยางค์ ด้วยความที่เป็นเพลงในพิธีการสำคัญและเป็นเพลงที่มีความศักดิ์สิทธิ์ จึงมิได้มีการแก้ไขแต่อย่างใด นอกจากเพียงปรับท่วงทำนองเสียงจากทั้งสองเพลงเดิมอยู่ในท่วงทำนองเสียง Eb major เพลงสรรเสริญพระบารมีถูกปรับมาอยู่ในท่วงทำนองเสียง C major เพลงชาติถูกปรับมาอยู่ในท่วงทำนองเสียง Bb major ด้วยเหตุเพราะต้องการให้สามารถขับร้องได้ง่ายขึ้น ตามวัตถุประสงค์เดิมของโครงการบันทึกเสียงเพลงเกียรติก้องที่จะให้มีการบันทึกเสียงร้องเข้าไปด้วย แต่ดำเนินการดังกล่าวไม่ทัน ในการบันทึกเสียงจึงมีแต่ดนตรีบรรเลงเพียงอย่างเดียว

เพลงมหาชัยและเพลงมหาฤกษ์ วิจิตร จิตรังสรรค์ เรียบเรียงโดยใช้เค้าเดิมของเพลงที่เคยเล่นเมื่อตอนเด็ก ซึ่งเป็นแบบฉบับของวงดุริยางค์ทหารเรือเพราะครูผู้ถ่ายทอดวิชาให้นั่นเป็นอดีตทหารเรือจึงนำเพลงที่เป็นของวงดุริยางค์ทหารเรือมาให้เล่น ในเพลงนี้วิจิตร จิตรังสรรค์ได้มีการใช้คอर्डและเรียบเรียงแนวทำนองประสานอื่น ๆ เพิ่มเติม เพราะเขารู้สึกว่าในแบบฉบับเดิมจะมีแนวเสียง

ค่อนข้างน้อยซึ่งเป็นลักษณะของเพลงไทยเดิม จึงเรียบเรียงให้เสียงประสานมีความหนาขึ้น เพิ่มเสียงบางเสียงที่ของเดิมไม่มี แต่ก็ไม่เพิ่มมากเกินไปและไม่ได้ปรับโมทีฟของเพลงแต่อย่างใด

เพลงสรรเสริญเสือป่า วิจิตร จิตรังสรรค์ กล่าวว่า เมื่อตอนที่เรียบเรียงเพลงนี้ฉัน ตนเองได้ไปฟังมาจากเทปต้นฉบับอันหนึ่ง แล้วเรียบเรียงโดยอิงจากต้นฉบับอันนั้น ซึ่งจบลงด้วยเคเดนซ์เปิด ซึ่งเป็นที่ไม่ปกติ แต่ปรากฏว่าฉบับที่ฟังนั้นอันที่จริงแล้วยังไม่จบสมบูรณ์ หลักจากนั้นเมื่อได้มาฟังฉบับจริงพร้อมกับโน้ต ทำให้รู้ว่ายังมีท่อนต่อไปอีกแล้วจึงจะจบลงอย่างสมบูรณ์ด้วยเคเดนซ์ปิด

เพลงสยามมานุสติ วิจิตร จิตรังสรรค์ ได้ใช้เค้าโครงเดิมจากแบบฉบับที่ตนเคยได้ฟังมาทุกเช้าแล้วเกิดความชื่นชอบ แล้วนำมาเรียบเรียงแนวประสานอื่น ๆ เพิ่มเติม อาทิ เพิ่มแนวทำนองสอดประสาน ซึ่งเป็นความชอบส่วนตัวของวิจิตร จิตรังสรรค์ที่นิยมใส่ทำนองสอดประสานเพิ่มเข้าไปในช่วงที่สามารถเพิ่มได้ ส่วนมากจะนิยมใส่ในเพลงที่มีความยาวพอสมควร

เพลงพม่าประเทศ วิจิตร จิตรังสรรค์ ได้ใช้เค้าโครงเดิมจากแบบฉบับที่กรมประชาสัมพันธ์บันทึกไว้แล้วนำมาเปิดเทียบเวลาในทุกเช้า ซึ่งใช้การแกะทำนองแต่ละทำนองมาเรียบเรียงใหม่เพิ่มเติม เช่น การใช้คอร์ดโครมาติก ทำให้เพลงมีมิติที่ต่างไปจากเดิม แต่ก็คงเอกลักษณ์ของเพลงไว้อย่างเสียงตึก-ต๋อก ซึ่งเปรียบเสมือนการเดินทางของเข็มนาฬิกา

เพลงกราวกีฬา วิจิตร จิตรังสรรค์เรียบเรียงมาจากความทรงจำในวัยเด็กที่เคยเล่นเพลงนี้มาก่อนซึ่งเป็นแบบฉบับของวงดุริยางค์ทหารเรือ โดยยังคงท่อนต่าง ๆ ไว้มือเหมือนเดิมแต่ได้เพิ่มเติมคอร์ดใหม่ตามที่ตนชื่นชอบ

แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงคลื่นกระทบฝั่ง วิจิตร จิตรังสรรค์ ได้เรียบเรียงมาจากทำนองเดิมที่ตนเองเคยฟังเคยเล่นมาตั้งแต่สมัยเรียน และได้มีการแต่งท่อนนำขึ้นใหม่ในลักษณะเพลงมาร์ชแบบตะวันตก เรียบเรียงเสียงประสานและแนวทำนองต่าง ๆ เพิ่มเติม

เพลงศรีอยุธยา วิจิตร จิตรังสรรค์ ได้เรียบเรียงมาจากทำนองของพระเจนดุริยางค์ และนำมาเพียงส่วนหนึ่งของเพลงเท่านั้น เนื่องจากบทเพลงต้นฉบับที่พระเจนดุริยางค์ทำไว้สำหรับวงออเครตราานั้นมีความยาวมาก จากนั้นจึงเรียบเรียงเสียงประสานและแนวทำนองต่าง ๆ ใหม่ทั้งหมด

เพลงสดุดีมหาราชา วิจิตร จิตรังสรรค์ ได้เรียบเรียงมาจากแบบฉบับเดิม จากนั้นจึงเรียบเรียงเสียงประสาน การดำเนินคอร์ด และแนวทำนองต่าง ๆ

แนวคิดในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลง Erinnerung an Dresden วิจิตร จิตรังสรรค์ ได้โน้ตเพลงมาเพียงบางแนวเสียงของเครื่องดนตรีเท่านั้น จากนั้นจึงเรียบเรียงเสียงประสาน และแนวทำนองต่าง ๆ ขึ้นใหม่ลักษณะของเพลงมาร์ชแบบตะวันตก

เพลงสาธุการ วิจิตร จิตรังสรรค์ ได้เรียบเรียงมาจากทำนองที่ได้มาจากการให้อาจารย์ ส้ารอง พูนทวี เป่าทรัมเป็ตให้ฟัง จากนั้นจึงเรียบเรียงเสียงประสาน การดำเนินคอร์ด และแนวทำนองต่าง ๆ โดยทำให้เป็นลักษณะของเพลงไทยเดิม คือ ให้แนวอัลโตบรรเลงทำนองหลัก (ทางซ้อง) และให้แนวโซปราโนบรรเลงทำนองแปร (ทางระนาด)

2. การวิเคราะห์บทเพลง

ผู้วิจัยกำหนดหัวข้อในการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์ โดยใช้องค์ประกอบที่สำคัญของดนตรีเป็นประเด็นในการศึกษาและใช้ทฤษฎีดนตรีตะวันตกในการวิเคราะห์ ได้แก่

- 1) เนื้อดนตรี (Musical Texture) ผู้วิจัยวิเคราะห์จากการดูภาพรวมทั้งหมดของโน้ตเพลงฉบับรวม (Score) ว่ามีเนื้อดนตรีชนิดใดปรากฏขึ้น
- 2) สังกีตลักษณ์ (Musical Form) ผู้วิจัยวิเคราะห์รูปแบบการแบ่งท่อนของเพลง โดยพิจารณาจากการเปลี่ยนของทำนองหลัก
- 3) ทำนองหลัก (Melody) ผู้วิจัยวิเคราะห์บันไดเสียงที่ใช้ในทำนองหลัก ช่วงเสียงของทำนอง และโครงหลักทำนองโดยพิจารณาจากโน้ตที่อยู่บนจังหวะตกเป็นหลัก
- 4) จังหวะ (Rhythm) ผู้วิจัยวิเคราะห์อัตราจังหวะ อัตราความเร็ว รูปแบบจังหวะและลักษณะจังหวะของทำนองหลัก
- 5) เสียงประสาน (Harmony) ผู้วิจัยวิเคราะห์การใช้คอร์ด การดำเนินคอร์ด และการใช้โน้ตนอกคอร์ด
- 6) ประโยคเพลง (Phrase) ผู้วิจัยวิเคราะห์เคเดนซ์ และการพัฒนาประโยคเพลง
- 7) สีสันของเสียง (Tone Color) ผู้วิจัยวิเคราะห์การการเรียบเรียงเสียงวงดนตรี ซึ่งวิจิตร จิตรังสรรค์ได้เรียบเรียงเสียงประสานทั้ง 13 เพลง สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมที่ประกอบไปด้วยเครื่อง

ดนตรี 3 กลุ่ม ได้แก่ เครื่องเป่าลมไม้ เครื่องเป่าลมทองเหลือง เครื่องตีซึ่งสามารถแบ่งช่วงเสียง (Range) ได้ดังนี้

ตาราง 3 การจัดช่วงเสียงของเครื่องดนตรี

ช่วงเสียง	เครื่องเป่าลมไม้	เครื่องเป่าลมทองเหลือง
โซปราโน (Soprano)	ฟลูต (Flute) ปีคโคโล (Piccolo) โอโบ (Oboe) คลาริเน็ต (Clarinet) อัลโตแซกโซโฟน (Alto saxophone) เทเนอร์แซกโซโฟน (Tenor saxophone)	ทรัมเป็ต (Trumpet)
อัลโต (Alto)	ฟลูต/ปีคโคโล (Flute/Piccolo) โอโบ (Oboe) คลาริเน็ต (Clarinet) อัลโตแซกโซโฟน (Alto saxophone) เทเนอร์แซกโซโฟน (Tenor saxophone)	ทรัมเป็ต (Trumpet) ฮอร์น (Horn)
เทเนอร์ (Tenor)	คลาริเน็ต (Clarinet) อัลโตแซกโซโฟน (Alto saxophone) เทเนอร์แซกโซโฟน (Tenor saxophone)	ทรัมเป็ต (Trumpet) ฮอร์น (Horn) ทรอมโบน (Trombone) ยูโฟเนียม (Euphonium)
เบส (Bass)	เบสคลาริเน็ต (Bass clarinet) บาริโตนแซกโซโฟน (Baritone saxophone)	ทูบา (Tuba)

กลุ่มเครื่องตีได้แก่ กลองสแนร์ (Snare), กลองเบส (Bass drum), ฉาบ (Cymbal) และ ทิมปานี (Timpani)

ซึ่งผู้วิจัยนำเสนอที่ละบทเพลงในรูปแบบพรรณนาวิเคราะห์พร้อมภาพตัวอย่างประกอบ

2.1 เพลงชาติ

2.1.1 เนื้อดนตรี

เพลงชาติมีเนื้อดนตรีแบบโฮโมโฟนี (Homophony) โดยมีแนวทำนองและแนวประสานดำเนินไปพร้อม ๆ กัน ดังตัวอย่าง

2.1.2 สังกีตลักษณ์

เพลงชาติมีสังคีตลักษณ์ตอนเดียว (One-part form) หมายถึง บทเพลงที่ไม่ที่ฟและทำนองสำคัญเพียงทำนองเดียวแล้วจบ เพลงชาติมีความยาวของเพลงทั้งหมด 20 ห้อง สามารถแบ่งเป็นท่อนต่าง ๆ ได้ดังนี้

ท่อนนำ เริ่มจากห้องที่ 1 - 4	ท่อน A เริ่มจากห้องที่ 5 - 20
------------------------------	-------------------------------

2.1.3 ทำนอง

ทำนองเพลงชาติในฉบับนี้ผู้วิจัยนำมาจากแนวของทรัมเป็ต 1 (1st Bb Trumpet) ซึ่งวิจิตร จิตรังสรรค์ได้กำหนดให้แนวดังกล่าวบรรเลงเป็นทำนองหลักตลอดทั้งเพลง

2.1.3.1 บันไดเสียง

ทำนองอยู่ในบันไดเสียง Bb Major ไม่พบโน้ตนอกกฎแจเสียง ช่วงเสียงของทำนองเพลงชาติ คือ ชั้นคู่ 10 เมเจอร์ Bb-D



2.1.3.2 โครงหลักทำนอง

เมื่อพิจารณาจากโน้ตที่อยู่บนจังหวะตก พบว่าโครงหลักทำนองของเพลงชาติประกอบไปด้วยโน้ต 7 ตัว ได้แก่ Bb C D Eb F G A ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิคของ Bb major ทั้งหมด ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ทำนอง

โครงหลักทำนอง

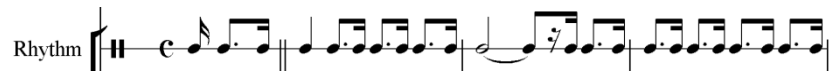
ทำนอง

โครงหลักทำนอง

2.1.4 จังหวะ

เพลงชาติอยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็วประมาณ ♩ = 92 BPM ซึ่งเป็นอัตราความเร็วที่ผู้วิจัยเทียบจากแผ่นบันทึกเสียง แต่หากดูจากอัตราความเร็วที่วิจิตร จิตรังสรรค์กำหนด คือ Allegro Maestoso หมายถึง บรรเลงเร็วอย่างสง่างาม จะต้องมีอัตราความเร็วประมาณ ♩ = 109-132 BPM

ผู้วิจัยพบว่าสิ่งที่น่าสนใจอีกอย่างสำหรับเพลงชาติคือการมีลักษณะจังหวะของทำนองหลักแบบ Shuffle feel ดังตัวอย่าง



2.1.5 เสียงประสาน

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์การใช้คอร์ดจากโน้ตฉบับรวม และนำมาคอร์ดที่ได้มาใส่ประกอบกับแนวทำนองหลักพร้อมบอกชื่อคอร์ดและหน้าที่ของคอร์ด ดังนี้

Allegro Maestoso B \flat Eb D 7 B \flat /F F 7 B \flat

5 **A** B \flat Eb/B \flat B \flat F 7 B \flat

9 B \flat Eb/B \flat B \flat F/A F/C C 7 F 7

13 **B** F 7 B \flat F C 7 F 7

17 B \flat Eb D 7 B \flat /F F 7 B \flat

The score includes figured bass notation (I, IV, V, V 7 , I 4 , V 6 , V 3 , V 4 , V/V, V 7) and chord names (B \flat , Eb/B \flat , B \flat , F 7 , F/A, F/C, C 7 , F 7 , D 7 , B \flat /F) placed above and below the staff.

2.1.5.1 การใช้คอร์ด

คอร์ดที่พบในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงชาติของวิจิตร จิตรังสรรค์ มีดังนี้

1) คอร์ดหลัก (Primary Chords) หมายถึง คอร์ดลำดับที่ I, IV และ V ของบันไดเสียง ได้แก่ คอร์ด B \flat , Eb, F และ F 7 ตามลำดับ

2) คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง (Secondary dominant) หมายถึง คอร์ดโดมิแนนท์ของกุญแจเสียงอื่นที่ไม่ใช่กุญแจเสียงหลักของเพลง โดยกุญแจเสียงอื่นนี้ต้องเป็นกุญแจเสียงที่มีโทนิคเป็นตัวใดตัวหนึ่งในกุญแจเสียงหลัก ได้แก่ คอร์ด C7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/V (อ่านว่า ห้าของห้า) เพื่อเกลายไปยังคอร์ด F7 ดังตัวอย่าง

9 B \flat Eb/B \flat B \flat F/A F/C C 7 F 7
I IV $_4^6$ I V $_3^6$ V $_4^6$ V/V V

คอร์ด D7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/VI แต่ในกรณีนี้คอร์ด D7 ไม่ได้เกลายไปยังคอร์ด Gm แต่กลับดำเนินไปคอร์ด B \flat ซึ่งเป็นคอร์ด I ซึ่งจากการสอบถามจากวิจิตร จิตรังสรรค์ ท่านได้กล่าวว่า เป็นชนิดของการประสานเสียงชนิดหนึ่งที่เรียกว่าโครมาติกมีเดียนต์ (Chromatic mediant) ดังตัวอย่าง

Allegro Maestoso B \flat Eb D 7 B \flat /F F 7
I IV V/VI I $_4^6$ V $_7^6$

2.1.5.2 การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดในเพลงชาติผู้วิภัยสรุปได้ ดังนี้

ตาราง 4 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงชาติ

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	การดำเนินคอร์ด
1-4	B \flat - Eb - D7	I - IV - V/VI
	B \flat /F - F7 - B \flat	I $_4^6$ - V7 - I
5-8	B \flat - Eb/B \flat - B \flat	I - IV $_4^6$ - I
	F7 - B \flat	V7 - I

ตาราง 4 (ต่อ)

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	การดำเนินคอร์ด
9-12	Bb – Eb/Bb – Bb	I – IV ⁶ ₄ – I
	F – C7 – F7	V – V7/V – V7
13-16	F7 – Bb	V7 – I
	F – C7 – F7	V – V7/V – V7
17-20	Bb – Eb – D7	I – IV – V/VI
	Bb/F – F7 – Bb	I ⁶ ₄ – V7 – I

2.1.5.3 การใช้โน้ตนอกคอร์ด

ผู้วิจัยพบโน้ตนอกคอร์ดในเพลงชาติทั้งหมด 5 ชนิด ได้แก่

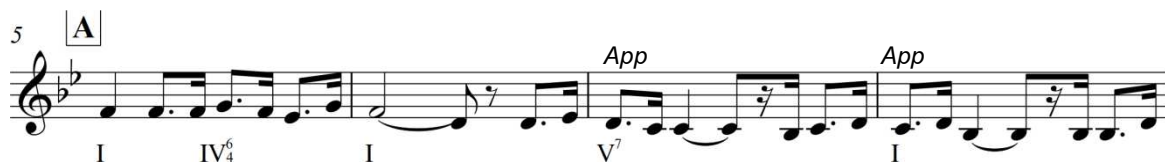
1) โน้ตผ่าน (Passing tone, ตัวย่อ P) ดังตัวอย่าง



2) โน้ตเคียง (Neighboring tone, ตัวย่อ N) ดังตัวอย่าง



3) โน้ตพิง (Appoggiatura, ตัวย่อ App) ดังตัวอย่าง



4) โน้ตล้ำ (Anticipation, ตัวย่อ An) ดังตัวอย่าง



5) โน้ตหลัก (Escape tone, ตัวย่อ E) ดังตัวอย่าง

13 **B**

2.1.6 ประโยคเพลง

เพลงชาติมีประโยคเพลงทั้งหมด 8 ประโยค ดังนี้

ช่วงนำ เป็นการนำสองประโยคสุดท้ายของเพลงมาใช้เป็นช่วงนำ ซึ่งจะกล่าวถึงต่อไป

ประโยคที่ 1 จบลงด้วยเคเดนซ์กึ่งปิด (Plagal cadence, ตัวย่อ PLC) ประโยคที่ 2 จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence, ตัวย่อ PAC) ประโยค พบการ พัฒนาประโยคเพลงด้วยโมทีฟ  ดังตัวอย่าง

5 **A**

ประโยคที่ 3 จบลงด้วยเคเดนซ์กึ่งปิด ประโยคที่ 4 จบลงด้วยเคเดนซ์เปิด (Half cadence, ตัวย่อ HC) พบการ พัฒนาประโยคด้วยโมทีฟเพิ่มเติม ดังตัวอย่าง

9

ประโยคที่ 5 จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ ประโยคที่ 6 จบลงด้วยเคเดนซ์เปิด พบการพัฒนาประโยคด้วยโมทีฟเดิม ดังตัวอย่าง

Phrase 5



13 **B** PAC Phrase 6 HC

ประโยคที่ 7 จบลงด้วยเคเดนซ์เปิด ประโยคที่ 8 จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ พบการพัฒนาประโยคด้วยโมทีฟเดิมจนจบเพลง ดังตัวอย่าง

Phrase 7



17 HC Phrase 8 PAC

2.1.7 ลีลาของเสียง

ลักษณะการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในเพลงชาติ แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน แนวอัลโตบรรเลงประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะ แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองประสาน และประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะ แนวเบสและเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ ดังตัวอย่าง

เพลงชาติ ท่อนนำ ห้องที่ 1-4

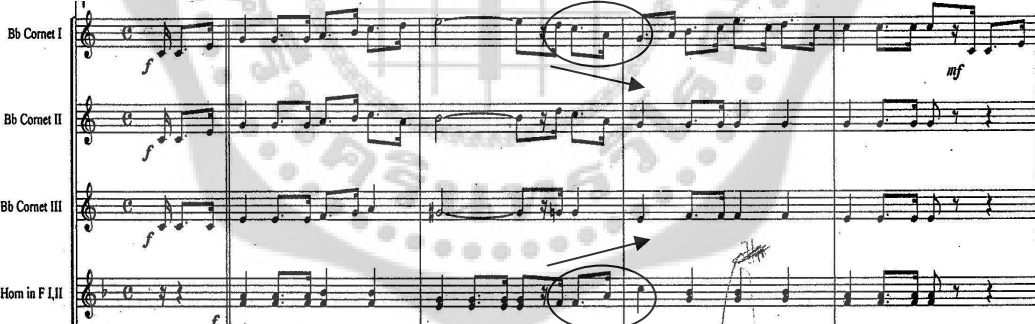
ลักษณะการเรียบเรียง

- แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน
- แนวอัลโตบรรเลงประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะ
- แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองประสาน และประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะ
- แนวเบสและเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ



หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 1-4
แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน	Fl./Pic., Cl. 1, Tp. 1, Ob., Cl. 2, Al. sax. 1-2, Tp. 2-3
แนวอัลโตบรรเลงประสานเสียงด้วยกระสวนจิ้งหะ	Cl. 3, Hns., Tbs.,
แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองประสาน และประสานเสียงด้วยกระสวนจิ้งหะ	Bs. Cl., Ten. sax., Euph.
แนวเบสคลอเสียงด้วยกระสวนจิ้งหะ	Bar. Sax., Tub., Per.

ช่วงนำ ห้องที่ 1-5 ทุกแนวเสียงบรรเลงความเข้มเสียง (Dynamics) อยู่ในระดับ ดัง (Forte) พบการเคลื่อนทำนองแบบสวนทางกับทำนองหลัก ในแนวเสียงของเบสคลอริเน็ต, เทเนอร์แซกโซโฟน, ฮอรัน และยูโฟเนียม ดังตัวอย่าง




เพลงชาติ ท่อน A ห้องที่ 5-20

ลักษณะการเรียบเรียง

- แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน
- แนวอัลโตบรรเลงประสานเสียงด้วยกระสวนจิ้งหะ
- แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองประสาน และประสานเสียงด้วยกระสวนจิ้งหะ
- แนวเบสและเครื่องประกอบจิ้งหะคลอเสียงด้วยกระสวนจิ้งหะ

	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 5-20
แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน	Fl./Pic., Cl. 1, Tp. 1, Ob., Cl. 2
แนวอัลโตบรรเลงประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะ	Cl. 3, Al. sax. 1-2, Tp. 2-3, Hns., Tbs.
แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองประสาน และประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะ	Bs. Cl., Ten. sax., Euph.
แนวเบสและเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ	Bar. Sax., Tub., Per

ห้อง 6-9 ทุกแนวเสียงลดความเข้มเสียงลงมาอยู่ในระดับ ปานกลางค่อนข้างดัง (Mezzo Forte) และลดลงเหลือระดับ ปานกลางค่อนข้างเบา (Mezzo Piano) ในห้องที่ 8 พบทำนองพื้นหลัง (Melodic Background) บรรเลงโดยเบสคลาริเน็ต, เทเนอร์แซกโซโฟน, ทรอมโบน 3, ยูโฟเนียม และทูบา ในห้องที่ 8-9 เป็นการเคลื่อนทำนองแบบสวนทางกับทำนองหลักโดยใช้เทคนิคการเลียน (Imitation) ดังตัวอย่าง



The image shows a musical score for four instruments: Cor. I, Tb. III, Eup., and Bs. The score is in 4/4 time and features several measures where the instruments play imitative passages. Circles and arrows highlight these passages, showing how the melodic lines of different instruments mirror each other. Dynamics markings include *mf* (mezzo-forte) and *mp* (mezzo-piano).

ห้องที่ 10-13 ทุกแนวเสียงกลับมาที่ความเข้มเสียงในระดับปานกลางค่อนข้างดังอีกครั้ง พบการขยายความเข้มเสียงด้วยเครื่องหมายเครสเซนโด (Crescendo) พบการเคลื่อนทำนองแบบสวนทางระหว่างแนวหลักกับแนวประสานในห้องที่ 11-13 ซึ่งแนวประสานบรรเลงโดยเครื่องดนตรีที่มีเสียงต่ำ คือ เบสคลาริเน็ต, บาริโทน แซกโซโฟน, ทรอมโบน 3, ยูโฟเนียมและทูบา ดังตัวอย่าง

ห้องที่ 14-17 ทุกแนวเสียงลดความเข้มเสียงลงมาอยู่ในระดับ เบา (Piano) อย่างทันที ซึ่งเป็นประโยคที่มีความนุ่มนวลทำให้เกิดความรู้สึกสงบขึ้นอย่างเฉียบพลัน และค่อย ๆ เริงร่าอารมณ์โดยการเพิ่มความเข้มเสียงด้วยเครื่องหมายเครสเซนโดในห้องที่ 16 มาจนถึงระดับ ดัง และในห้องที่ 17 พบการเพิ่มความหนาแน่นของจังหวะด้วยการให้แนวเสียงสูงบรรเลงโน้ตเชบ็ดสองชั้น แนวเสียงกลางบรรเลงเชบ็ดหนึ่งชั้นและเชบ็ดสองชั้น แนวเสียงต่ำบรรเลงโน้ตเชบ็ดหนึ่งชั้น เพื่อเป็นการส่งอารมณ์ไปยังประโยคสุดท้ายซึ่งเป็นประโยคที่สำคัญที่สุดของเพลง นอกจากนี้ยังพบการเลียนทำนองโดยแนวเสียงเทเนอร์แซกโซโฟนและยูโฟเนียมในห้องที่ 14-15 ดังตัวอย่าง

ห้องที่ 18-21 แนวทำนองต่าง ๆ จะเหมือนกับช่วงนำ แต่ทุกแนวเสียงบรรเลงความเข้มเสียงในระดับ ดังมาก (Fortissimo) เพราะเป็นประโยคที่สำคัญที่สุดและเป็นประโยคสุดท้ายของเพลง ทำให้เพลงจบลงด้วยความรู้สึกที่ยิ่งใหญ่สมกับที่เป็นเพลงประจำชาติ

จากการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงชาติสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมของ วิจิตร จิตรังสรรค์ ผู้วิจัยสามารถสรุปได้ดังนี้

เนื้อดนตรีของเพลงชาติเป็นแบบโฮโมโฟนีย์ สังคีตลักษณะตอนเดียว ทำนองอยู่ในบันไดเสียง Bb Major โครงหลักทำนองคือโน้ตในบันไดเสียงทั้ง 7 ตัว ใช้อัตราจังหวะ 4/4 มีลักษณะจังหวะเป็นแบบ Shuffle feel คอร์ดที่ใช้ส่วนใหญ่เป็นคอร์ดหลักในรูปพื้นฐานและรูปพลิกชั้นที่สอง พบการใช้คอร์ดโครมาติกในช่วงสำคัญทำให้เพลงชาติมีความโดดเด่นเฉพาะตัว ประโยคเพลงจบด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ เคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ เคเดนซ์เปิด และเคเดนซ์ขัด สีสิ้นของเสียงพบการใช้ระดับความเข้มเสียงที่หลากหลายตั้งแต่เบาจนถึงดังมาก และการกระจายหน้าที่อย่างทั่วถึงในแต่ละแนวเสียง ทำให้แต่ละแนวเสียงมีความสำคัญและมีบทบาทที่ชัดเจน

2.2 เพลงสรรเสริญเสื่อป่า

2.2.1 เนื้อดนตรี

เพลงสรรเสริญเสื่อป่า มีเนื้อดนตรีแบบโฮโมโफीน์ มีการไล่เสียงทำนองระหว่างแนวเสียงในบางช่วง ดังตัวอย่างต่อไปนี้

Trumpet I
Trumpet II
Trumpet III

2.2.2 สังคีตลักษณะ

เพลงสรรเสริญเสื่อป่ามีสังคีตลักษณะสองตอน มีความยาวของเพลงทั้งหมด 18 ห้อง สามารถแบ่งเป็นท่อนต่าง ๆ ได้ดังนี้

ท่อน A เริ่มจากห้องที่ 1-10	ท่อน B เริ่มจากห้องที่ 11-18
-----------------------------	------------------------------

A GRAND

1 5 9 13 16

FI V⁺ I I₄⁺ IV IV⁶ I I⁶ I₄⁺ IV

V⁷ I I₄⁺ V/II ii⁷ V⁷ I I

v⁷/V V vi⁷ v⁷/V v

B

I iii vi iii III⁺ v⁷/IV

IV VI⁺ ii⁷ V⁷ I V⁷ I

I v/v V vi⁷ v/v v

2.2.3 ทำนอง

ทำนองเพลงสรรเสริญเสือป่า ผู้วิจัยนำมาจากแนวเสียงของฟลูต, โอโบ, คลาริเน็ต 1, ทรัมเบ็ต 1, เทเนอร์แซกโซโฟน, บาริโตน แซกโซโฟน, ฮอรั่น 1, ทรอมโบน, ยูโฟเนียม, ทูบา ซึ่งวิจิตร จิตรังสรรค์ได้กำหนดให้แนวดังกล่าวสลับกันบรรเลงเป็นทำนองหลัก ดังนี้

2.2.3.1 บันไดเสียง

ทำนองอยู่ในบันไดเสียง F Major พบโน้ตโครมาติก (Chromatic Note)

ปรากฏในท้องที่ 4 และ 6 และโน้ตสะบัด (Grace Note) ในท้องที่ 2 และ 4 ดังตัวอย่าง

ช่วงเสียงของทำนองเพลงสรรเสริญเสือป่า คือ ชั้นคู่ 12 เพอร์เฟค C-G

2.2.3.2 โครงหลักของทำนอง

เมื่อพิจารณาจากโน้ตที่อยู่บนจังหวะตก พบว่าโครงหลักทำนองของเพลง สรรเสริญเสื่อป่า ประกอบไปด้วยโน้ต 7 ตัว ได้แก่ F A G B \flat C D E ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียง ไดอาโทนิคของ F major ทั้งหมด ดังตัวอย่างต่อไปนี้

The image shows two systems of musical notation. Each system consists of a melody line (ทำนอง) and a chord structure line (โครงหลักทำนอง). The melody is written in treble clef with a common time signature (C). The chord structure is also in treble clef with a common time signature (C). The first system shows the first four measures, and the second system shows the next four measures. The chords are indicated by circles containing the notes F, A, G, B \flat , C, D, and E.

2.2.4 จังหวะ

เพลงสรรเสริญเสื่อป่าอยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็วประมาณ $\text{♩} = 72$ BPM โดยมีเครื่องหมาย Grand หมายถึง ยิ่งใหญ่ ผู้วิจัยพบว่าเพลงนี้มีลักษณะจังหวะของทำนองที่หลากหลาย ในห้องที่ 8-10 กับ ห้องที่ 16-18 มีลักษณะจังหวะที่คล้ายกัน ดังตัวอย่าง

The image shows musical notation for two specific rhythmic sections. The first section is labeled 'A GRAND' and shows measures 8, 9, and 10. The second section is labeled 'B' and shows measures 16, 17, and 18. The notation includes a common time signature (C) and a double bar line at the end of each section. The rhythmic patterns are indicated by the placement of notes and rests on the staff.

2.2.5 เสียงประสาน

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์การใช้คอร์ดจากโน้ตฉบับรวม และนำมาคอร์ดที่ได้มาใส่ประกอบกับแนวทำนองหลักพร้อมบอกชื่อคอร์ดและหน้าที่ของคอร์ด ดังนี้

The musical score consists of two systems, A and B, each with a melody line and a bass line. System A (measures 1-10) features chords: F, C+, F, F/C, Bb, Bb/D, F, F/A, F/C, F7, Bb. System B (measures 11-15) features chords: F, Am, Dm, Am, A7(#5), Dm, F7, Bb, D7(#5), Gm7, C7. Roman numerals are provided below the chords to indicate their functional roles.

2.2.5.1 การใช้คอร์ด

คอร์ดที่พบในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงสรรเสริญเสือป่าของ วิจิตร จิตรังสรรค์ มีดังนี้

- 1) คอร์ดหลัก ได้แก่ คอร์ด F, Bb, C7
- 2) คอร์ดรอง (Secondary chord) หมายถึง คอร์ดลำดับที่ ii, iii และ vi ในกฎแจเสียง ได้แก่ คอร์ด Gm7, Am และ Dm ตามลำดับ
- 3) คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง ได้แก่ คอร์ด F7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/IV เพื่อেলাไปยังคอร์ด Bb ดังตัวอย่าง

This snippet shows a melody line starting with a B section. Chords F7 and Bb are circled in the original image. Below the melody, Roman numerals I, iii, vi, iii, V/VI, vi, V/IV, and IV are shown, with V/IV and IV also circled to illustrate the resolution from the secondary chord F7 to the Bb chord.

คอร์ด A7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/VI เพื่อกล่าไปยังคอร์ด Dm ดังตัวอย่าง

11 | B | F Am Dm Am A7(♯5) → Dm F7 Bb
I iii vi iii V/VI → vi V/IV IV

คอร์ด D7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/II เพื่อกล่าไปยังคอร์ด Gm ดังตัวอย่าง

5 C7 F F/C D7 → Gm7 C7
V7 I ii V7

คอร์ด G7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/V เพื่อกล่าไปยังคอร์ด C ดังตัวอย่าง

8 F G7 → C Dm7 G7 C
I V/V V vi7 V/V V

4) คอร์ดออกเมนเตด (Augmented chord) ได้แก่ คอร์ด C+ ทำหน้าที่เป็นคอร์ดประดับ ดังตัวอย่าง

A | F C+ F
FI V+ I

2.2.5.2 การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดเพลงสรรเสริญเสือป่า พบการใช้คอร์ดผ่าน (Passing Chord) หมายถึง คอร์ดที่มีบทบาทเป็นเพียงคอร์ดผ่านจากคอร์ดหนึ่งไปยังอีกคอร์ดหนึ่งในลักษณะของคอร์ดประดับ และหากนำคอร์ดผ่านออกจะเห็นโครงสร้างของคอร์ดได้ชัดเจนมากยิ่งขึ้น ซึ่งผู้วิจัยสรุปได้ดังนี้

ตาราง 5 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงสรรเสริญเสือป่า

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	การดำเนินคอร์ด
1-4	F - F - Bb - F/C - Bb	I - I - IV - I ₄ ⁶ - IV
5-8	C7 - F - D7 - Gm - C7 - F	V7 - I - V/II - ii - V7 - F
9-10	G7 - C - G7 - C	V/V - V - V/V - V
11-14	F - A7 - Dm - Bb - D7 - Gm	I - V/VI - IV - V/II - ii
15-18	F - F - F - F - G7 - C - G7 - C	I - I - I - I - V/V - I - V - I

2.2.5.3 การใช้โน้ตนอกคอร์ด

ผู้วิจัยพบโน้ตนอกคอร์ดในเพลงสรรเสริญเสือป่าทั้งหมด 6 ชนิด ได้แก่

1) โน้ตผ่าน ดังตัวอย่าง



2) โน้ตเคียง ดังตัวอย่าง



3) โน้ตพิง ดังตัวอย่าง



4) โน้ตล้ำ ดังตัวอย่าง



5) โน้ตหลัก ดังตัวอย่าง

16

I V/V V vi⁷

6) โน้ตสลับ (Changing tone, ตัวย่อ Ch) ดังตัวอย่าง

5

Ch

V⁷ I I⁴

2.2.6 ประโยคเพลง

เพลงสรรเสริญเสือป่ามีประโยคเพลงทั้งหมด 9 ประโยค ดังนี้

ตอน A มี 5 ประโยคเพลง ประโยคที่ 1-4 จัดอยู่ในรูปแบบของกลุ่มประโยค (Phrase group) คือ ประโยคที่ 1 ประโยคที่ 2 และประโยคที่ 3 จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ (และประโยคที่ 4 จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ ส่วนประโยคที่ 5 จบลงด้วยเคเดนซ์เปิด ดังตัวอย่าง

A GRAND IAC IAC

FI V⁺ I I⁴ IV IV⁶ I I⁶ I⁴ IV

5 IAC PAC

V⁷ I I⁴ V/II ii⁷ V⁷ I I

9 HC

V/V V vi⁷ V/V V

ตอน B มี 4 ประโยคเพลง ประโยคที่ 6 จบลงด้วยเคเดนซ์ขัด (Deceptive cadence, ตัวย่อ DC) ประโยคที่ 7 จบลงด้วยเคเดนซ์เปิด ประโยคที่ 8 จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ ประโยคที่ 9 เป็นประโยคสุดท้ายของเพลงจบลงด้วยเคเดนซ์เปิด ซึ่งถือว่าเป็นสิ่งไม่ปกติสำหรับการจบเพลงด้วยเคเดนซ์ชนิดนี้ ซึ่งวิจิตร จิตรังสรรค์ กล่าวไว้ว่า เมื่อตอนที่เรียบเรียงเสียง

ประสานให้เพลงนี้นั้น ตนเองก็ไม่เคยรู้จักเพลงนี้มาก่อน จึงเรียบเรียงตามทำนองจากที่เคยฟังมา ซึ่ง
 ภายหลังพบว่า เพลงนี้ยังมีท่อนต่อไปอีกแล้วจึงจะจบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ ดังนั้น เพลง
 สรรเสริญเสื่อป่าในแบบฉบับนี้จึงจบลงด้วยเคเดนซ์เปิด

B DC
 I iii vi iii V/VI vi V⁷/IV

13 HC
 IV V/II ii⁷ V⁷ I V⁷ I

16 PAC HC
 I V/V V vi⁷ V/V V

ผู้วิจัยพบว่ามีการใช้โมทีฟ เป็นวัตถุดิบในการพัฒนาทำนองซึ่ง
 โมทีฟนี้ปรากฏทั้งในตอน A และตอน B ดังตัวอย่าง

A GRAND
 FI V⁺ I I₄ IV IV⁶ I I₆ I₄ IV

5
 V⁷ I I₄ V/II ii⁷ V⁷ I I

9 **B**
 V/V V vi⁷ V/V V I iii vi iii III⁺ V⁷/IV

13
 IV VI⁺ ii⁷ V⁷ I V⁷ I

16
 I V/V V vi⁷ V/V V

2.2.7 สีสิ้นของเสียง

ลักษณะการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในเพลงสรรเสริญเสือป่า แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลักและทำนองประสาน แนวอัลโตบรรเลงทำนองพื้นหลัง แนวเทเนอร์ประสานเสียงดำเนินไปพร้อมกับทำนอง แนวเบสบรรเลงคล้ายแนวทำนอง ดังตัวอย่าง

เพลงสรรเสริญเสือป่า ท่อน A ห้องที่ 1-10	
ลักษณะการเรียบเรียง	
<ul style="list-style-type: none"> - แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน - แนวอัลโตบรรเลงทำนองพื้นหลัง - แนวเทเนอร์ประสานเสียงดำเนินไปพร้อมกับทำนอง - แนวเบสบรรเลงคล้ายแนวทำนอง 	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 1-10
แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน	Fl./Pic., Cl. 1, Tp. 1, Al. sax. 1-2, Ob., Cl. 2
แนวอัลโตบรรเลงทำนองพื้นหลัง	Tp. 2-3
แนวเทเนอร์ประสานเสียงดำเนินไปพร้อมกับทำนอง	Cl. 3, Ten. sax., Hns., Tbs., Euph.
แนวเบสบรรเลงคล้ายแนวทำนอง	Bs. Cl., Bar. Sax., Tub.

ห้องที่ 1-4 ทุกแนวเสียงบรรเลงความเข้มเสียงระดับ ดัง แนวทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต/ปิโคโล, คลาริเน็ต 1, อัลโตแซกโซโฟน, ทรัมเป็ต 1, ยูโฟเนียม แนวประสานบรรเลงโดยโอโบ, คลาริเน็ต 2-3, เทเนอร์แซกโซโฟน พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยเบสคลาริเน็ต, บาริโตน แซกโซโฟน, ฮอρν, ทรอมโบน, ทูบา, ทิมปานี และมีแนวทำนองพื้นหลังที่น่าสนใจ คือ การให้ทรัมเป็ต 2-3 บรรเลง

ในลักษณะการประโคมแตร (Fanfare) ในช่วงพักทำนอง และพบการเลียนทำนองในครั้งที่ 3 ระหว่าง
ทรมเป็ต 1, 2 และ 3 ดังตัวอย่าง

ครั้งที่ 5-7 ทุกแนวเสียงบรรเลงความเข้มเสียงระดับ ดังมาก แนวทำนองหลักบรรเลง
โดยฟลูต/ปิคโคโล, คลาริเน็ต 1, ทรมเป็ต 1 แนวประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 2-3, อัลโตแซกโซโฟน
และเทเนอร์, ทรมเป็ต 2, ยูโฟเนียม พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยกลุ่มเดิม พบการใช้เทคนิคซีควอนซ์
ระหว่างแนวทำนองหลักกับแนวประสานในครั้งที่ 5 มีการบรรเลงลักษณะจังหวะเดียวกันด้วยการเน้น
(Accent) ดังตัวอย่าง

ครั้งที่ 8-10 อารมณ์เพลงยังคงความยิ่งใหญ่ ฟลูตบรรเลงเทคนิคการพรมนิ้ว (Trill)
และทรมเป็ตบรรเลงประโคมแตร แนวทำนองหลักบรรเลงโดยโอโบ, คลาริเน็ต 1, อัลโตแซกโซโฟน แนว
ประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 2-3, เทเนอร์แซกโซโฟน พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยเบสคลาริเน็ต, แซก
บาริโตน, ฮอρν, ทรอมโบน, ยูโฟเนียมและทูบา ดังตัวอย่าง

Fl. / Pic.
Ob.
Bb Cl. I
Bb Cl. II
Bb Cl. III
B. Cl.
Bb Cor. I
Bb Cor. II
Bb Cor. III

เพลงสรรเสริญเสือบ้า ท่อน B ห้องที่ 13-18

ลักษณะการเรียบเรียงห้องที่ 11-14

- แนวอัลโต เทเนอร์และเบสดำเนินทำนองหลัก
- คลอเสียงด้วยการประสานเสียงในแนวโซปราโนแบบกระสวนจังหวะ
- เครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงในลักษณะแฟนแฟร์

ลักษณะการเรียบเรียงห้องที่ 15-18

- การประสานเสียงแนวทำนองในกุญแจซอล
- แนวเทเนอร์และแนวเบสประสานเสียงเป็นแบ็คกราวนด์ที่แตกต่างไปจากทำนอง
- เพิ่มการประสานเสียงแบบ fills ในแนวทรมเบ็ต 2-3 ซึ่งเป็นการบรรเลงโน้ตเดี่ยวด้วยจังหวะเร็ว

11
Soprano
Alto
Tenor
Bass
Timp.
Perc.

หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 11-14	ห้องที่ 15-18
แนวอัลโต เทเนอร์และเบสดำเนินทำนองหลัก/ ทำนองและการประสานเสียงแนวทำนองใน กุญแจซอล	Bs. Cl., Ten. sax., Bar. sax., Hn. 1-2, Tbs., Euph., Tub.	Fl./Pic., Cl. 1, Tp. 1, Ob., Cl. 2-3, Al. sax. 1-2, Tp. 2-3
คลอเสียงด้วยการประสานเสียงในแนวโซปราโน แบบกระสวนจังหวะ/ แนวเทเนอร์และแนวเบสประสานเสียงเป็นเบ็ค กราวนที่แตกต่างไปจากทำนอง	Fl./Pic., Ob., Cls., Hn. 3-4	Bs. Cl., Ten. sax., Bar. sax., Hns., Tbs., Euph., Tub.

ห้องที่ 11-14 อารมณ์เพลงลดความยิ่งใหญ่ลง แนวทำนองหลักบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องลมทองเหลือง (ยกเว้นทรัมเป็ต) เบสคลาริเน็ต เทเนอร์แซกโซโฟนและบาริโตน พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องลมไม้ (ยกเว้นเบสคลาริเน็ต) บรรเลงด้วยลักษณะจังหวะของเซบีดหนึ่งชั้นต่อกัน เนื้อดนตรีในช่วงนี้จึงมีลักษณะเป็นแนวทำนองและแนวบรรเลงประกอบ (Melody and Accompaniment) ดังตัวอย่าง

Musical score for measures 11-14. The score includes parts for three Bb Clarinets (I, II, III) and a vocal line labeled 'ทำนอง'. The clarinet parts are marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The vocal line is marked with a mezzo-forte (mf) dynamic. The music is in 4/4 time and features a melodic line with accompaniment.

ห้องที่ 15-18 แนวทำนองหลักในห้องที่ 15-18 กลับมาเหมือนกับทำนองหลักในห้องที่ 7-10 (มีแตกต่างกันในจังหวะแรกเล็กน้อย) แต่การเรียบเรียงเสียงประสานต่างกัน คือ ในแนวของทรัมเป็ต 2 และ 3 บรรเลงลักษณะจังหวะเซบีดสองชั้นแบบประโยคถามตอบกันและกัน ทำให้เกิดความรู้สึกใหม่ที่ไม่ซ้ำกับอันเดิม ดังตัวอย่าง

Musical score for measures 15-18. The score includes parts for three Bb Corinths (I, II, III). The music is in 4/4 time and features a melodic line with accompaniment. The dynamics are marked with a forte (f) dynamic. The music is characterized by a two-layered rhythm of Sebid.

จากการวิเคราะห์การเรียงเรียงเสียงประสานเพลงสรรเสริญเสือป่าสำหรับวงดุริยางค์ เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์ สามารถสรุปได้ดังนี้

เนื้อดนตรีเป็นแบบโฮโมโफी สังกีตลักษณะสองตอน ทำนองอยู่ในบันไดเสียง F Major โครงหลักทำนองคือโน้ตในบันไดเสียงทั้ง 7 ตัว มีการใช้โน้ตโครมาติกและโน้ตสะบัด มีอัตราจังหวะ 4/4 มีการใช้คอร์ดหลายประเภท พบการเปลี่ยนคอร์ดค่อนข้างบ่อยด้วยการใช้คอร์ดผ่าน มีการใช้โน้ตนอกคอร์ดอยู่เสมอ ประโยคเพลงพบว่ามีกลุ่มประโยค 1 กลุ่ม และมีสิ่งที่น่าสนใจ คือ เพลงนี้จบลงด้วยเคเดนซ์เปิด การวางแนวเสียงใช้การสลับกันบรรเลงทำนองหลักระหว่างเครื่องดนตรีที่มีช่วงสูงกับเครื่องดนตรีที่มีช่วงเสียงต่ำ



2.3 เพลงสยามมานูสติ

2.3.1 เนื้อดนตรี

เพลงสยามมานูสติมีเนื้อดนตรีแบบไฮโมโฟนี และมีทำนองสอดประสาน (Counterpoint) ดังตัวอย่าง

Musical score for Counterpoint. The top staff is for Clarinet (Cl.) and the bottom staff is for Alto Saxophone (Alto Sax.). Both staves show a melodic line with some rests, illustrating counterpoint.

2.3.2 สังกีตลักษณ์

เพลงสยามมานูสติมีสังคีตลักษณ์สามตอน (Three-part form) ในลักษณะของ ABC มีความยาวทั้งหมด 28 ห้องเพลง สามารถแบ่งเป็นท่อนต่าง ๆ ได้ดังนี้

ท่อนนำ ห้องที่ 1-4	ท่อน A ห้องที่ 5-12	ท่อน B ห้องที่ 13-20	ท่อน C ห้องที่ 21-28
--------------------	---------------------	----------------------	----------------------

Musical score for Siam March with harmonic analysis. The score is in 2/4 time and B-flat major. It includes sections for Introduction, A, B, and C, with various chord symbols and Roman numerals.

March INTRODUCTION
 Chords: B \flat , B \flat /D, F 7 , B \flat
 Roman numerals: B \flat I, I 6 , V 7 , I

5 A
 Chords: B \flat , F 7 , B \flat
 Roman numerals: V 7 , I

13 B
 Chords: F 7 , B \flat /D, C 7 , F 7 , E \flat , G 7 , C m , B \flat 7
 Roman numerals: I, V 7 , I 6 , V/V, V 7 , IV, V/II, ii, V/IV

21 C
 Chords: E \flat , B \flat 7 , E \flat , B \flat 7 , F 7 , B \flat
 Roman numerals: IV, V/IV, IV, V/IV, V 7 , I

2.3.3 ทำนอง

ทำนองเพลงสยามมานุสติ ผู้วิจัยนำมาจากแนวเสียงของฟลูต, คลาริเน็ต 1, ทรัมเป็ต 1, ฮอว์น, ทรอมโบน, ยูโฟเนียม, ทูบา ซึ่งวิจิตร จิตรังสรรค์ได้กำหนดให้แนวดังกล่าวสลับกันบรรเลงเป็นทำนองหลัก ดังนี้

2.3.3.1 บันไดเสียง

ทำนองอยู่ในบันไดเสียง Bb Major พบโน้ตโครมาติก ปรากฏในท่อนที่ 1-3 ดัง

ตัวอย่าง

ช่วงเสียงของทำนองเพลงสยามมานุสติ คือ ชั้นคู่ 14 ไมเนอร์ C-Bb

2.3.3.2 โครงหลักทำนอง

เมื่อพิจารณาจากโน้ตที่อยู่บนจังหวะตก พบว่าโครงหลักทำนองของเพลงสยาม-มานุสติ ประกอบไปด้วยโน้ต 7 ตัว ได้แก่ Bb C D Eb F A G ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิคของ Bb major ทั้งหมด ดังตัวอย่างต่อไปนี้

ทำนอง

V⁷ I⁶ V/V V⁷ IV V/II ii V/IV

โครงหลักทำนอง

2.3.4 จังหวะ

เพลงสยามมานุสติ อยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 อัตราความเร็วประมาณ ♩ = 100 BPM ใช้เครื่องหมาย March หมายถึง เพลงเดินแถว มีรูปแบบจังหวะมาร์ช

2.3.5 เสียงประสาน

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์การใช้คอร์ดจากโน้ตฉบับรวม และนำมาคอร์ดที่ได้มาใส่ประกอบกับแนวทำนองหลักพร้อมบอกชื่อคอร์ดและหน้าที่ของคอร์ด ดังนี้

March B \flat B \flat /D F 7 B \flat

INTRODUCTION

5 **A** B \flat B \flat I I⁶ V⁷ I F 7 B \flat

13 **B** I F 7 B \flat /D C 7 F 7 E \flat G 7 C m B \flat ⁷ V⁷ I

21 **C** V⁷ I⁶ V/V V⁷ IV V/II ii V/IV E \flat B \flat ⁷ E \flat B \flat ⁷ F 7 B \flat

IV V/IV IV V/IV V⁷ I

2.3.5.1 การใช้คอร์ด

คอร์ดที่พบในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงสยามมานุสติของ วิจิตร จิตรังสรรค์ มีดังนี้

- 1) คอร์ดหลัก ได้แก่ คอร์ด B \flat , E \flat , F 7
- 2) คอร์ดรอง (Secondary chord) ได้แก่ คอร์ด C m

3) คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง ได้แก่ คอร์ด C7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/V เพื่อ
 เกลาไปยังคอร์ด F ดังตัวอย่าง

13 **B** F⁷ B^b/D C⁷ → F⁷
 V⁷ I⁶ V/V → V⁷

คอร์ด G7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/II เพื่อเกลาไปยังคอร์ด Cm ดังตัวอย่าง

E^b G⁷ → C^m B^b⁷
 IV V/II ii V/IV

คอร์ด Bb7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/IV เพื่อเกลาไปยังคอร์ด Eb ดังตัวอย่าง

21 C E^b B^b⁷ → E^b
 IV V/IV IV

2.3.5.2 การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดในเพลงสยามมานุสติผู้วิจัยสรุปได้ ดังนี้

ตาราง 6 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงสยามมานุสติ

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	การดำเนินคอร์ด
1-4	B ^b - B ^b /D - F ⁷ - B ^b	I - I ⁶ - V ⁷ - I
5-12	B ^b - F ⁷ - B ^b	I - V ⁷ - I
13-20	F ⁷ - B ^b /D - F ⁷ - E ^b - C ^m - B ^b ⁷	V ⁷ - I - V ⁷ - IV - ii - V/IV
21-28	E ^b - B ^b ⁷ - E ^b - B ^b ⁷ - F ⁷ - B ^b	IV - V/IV - IV - V/IV - V ⁷ - I

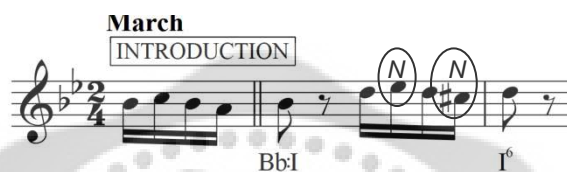
2.3.5.3 การใช้โน้ตนอกคอร์ด

ผู้วิจัยพบโน้ตนอกคอร์ดในสยามมานูสดีทั้งหมด 4 ชนิด ได้แก่

1) โน้ตผ่านซ้อน (Double passing tone, ตัวย่อ DP) ดังตัวอย่าง



2) โน้ตเคียง ดังตัวอย่าง



3) โน้ตสลับ ดังตัวอย่าง



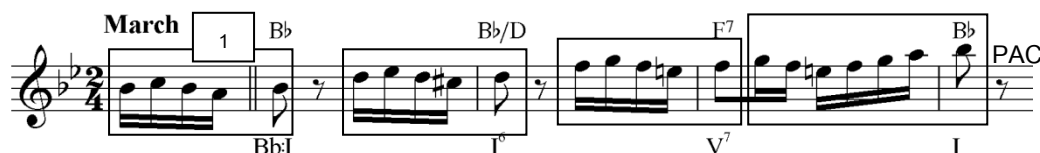
2.3.6 ประโยคเพลง

ผู้วิจัยพบว่าเพลงสยามมานูสดี สามารถแบ่งประโยคเพลงได้ทั้งหมด 4 ประโยค

ดังนี้

ประโยคที่ 1 พบการพัฒนาทำนองด้วยซีเควน์ซูดที่ 1 และมีการขยายออกในช่วง

ท้ายประโยคนี้อจบลงด้วยเคเดนซีปิดแบบสมบูรณ์ ดังตัวอย่าง



ประโยคที่ 2 มีการพัฒนาทำนองด้วยการปรับโน้ตขึ้น 1 ช่วงคู่แปด พบซีเควนซ์ชุดที่ 2 จวบประโยค ประโยคนี้จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ ดังตัวอย่าง

ประโยคที่ 3 พบซีเควนซ์ชุดที่ 3 และ 4 ประโยคนี้จบลงด้วยเคเดนซ์เปิดเพราะว่าลงด้วยคอร์ด Bb7 ซึ่งเป็นคอร์ด V ของ Eb ดังตัวอย่าง

ประโยคที่ 4 เป็นการพัฒนาทำนองจากประโยคที่ 3 คือ นำลักษณะจังหวะของประโยคที่ 3 มาเปลี่ยนทำนองใหม่ และนำทำนองในท้องที่ 11-12 มาใช้ในการจบประโยค ประโยคนี้จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์

2.3.7 สีสันเสียง

ลักษณะการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในเพลงสยามมานูสติ แนวไซปราวโนบรรเลง ทำนองหลักและทำนองประสาน แนวอัลโตบรรเลงประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะ แนวเทเนอร์ บรรเลงทำนองสอดประสาน แนวเบสและเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะดังตัวอย่าง

เพลงสยามมานูสติ ท่อนนำ ห้องที่ 1-4	
ลักษณะการเรียบเรียง	
<ul style="list-style-type: none"> - ยูนิสันแนวทำนองในแนวโซปราโน - แนวอัลโตประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะ - แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองสอดประสาน - แนวเบสบรรเลงกระสวนจังหวะ - เครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะมาร์ช 	
	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 1-4
ยูนิสันแนวทำนองในแนวโซปราโน	Fl./Pic., Ob., Cl. 1-2, Tp. 1-2, Al. sax. 1-2
แนวอัลโตประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะ	Cl. 3, Tp. 3, Tb. 3, Hns.
แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองสอดประสาน	Ten. sax., Tb. 1-2, Euph.
แนวเบสบรรเลงกระสวนจังหวะ	Bs. Cl., Bar. sax., , , Tub.
เครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะมาร์ช	Per.

ห้องที่ 1-4 ทุกแนวเสียงบรรเลงความเข้มเสียงระดับ ดัง แนวทำนองหลักบรรเลงโดย ฟลูต, โอโบ, คลาริเน็ต 1, อัลโตแซกโซโฟน, ทรัมเป็ต 1 โดยมีคลาริเน็ต 2, ทรัมเป็ต 2 บรรเลงแนวประสานด้วยการทาบช่วงคู่แปดล่าง พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 3, เบสคลาริเน็ต, บาริโตน แซกโซโฟน, ทรัมเป็ต 3, ฮอรัน 1-4, ทรอมโบน 3 , ทูบา แนวทำนองพื้นหลังบรรเลงโดยเทเนอร์แซกโซโฟน, ทรอมโบน 1-2, ยูโฟเนียม ซึ่งเป็นแนวสำคัญที่ทำหน้าที่เป็นตัวเชื่อมแนวทำนองหลักกับพื้นเสียงประสานให้มีความสอดคล้องต่อเนื่องกัน ดังตัวอย่าง



เพลงสยามมานุสติ ท่อน A ห้องที่ 5-12	
ลักษณะการเรียบเรียง	
<ul style="list-style-type: none"> - แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน - แนวอัลโตบรรเลงประสานเสียงด้วยกระสวยจิ้งหะ - แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองสอดประสาน - แนวเบสและเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวยจิ้งหะ 	
	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 5-12
แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน	Fl./Pic., Ob., Cl. 1-2, Tp. 1-2
แนวอัลโตบรรเลงประสานเสียงด้วยกระสวยจิ้งหะ	Cl. 3, Tp. 3, Hns., Tb. 1-3
แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองสอดประสาน	Al. sax. 1-2, Ten. sax
แนวเบสและเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวยจิ้งหะ	Bs. Cl., Bar. sax., Euph., Tub., Per.

ห้องที่ 5-12 ความเข้มเสียงลดลงอยู่ในระดับปานกลางค่อนข้างดัง (*mf*) แนวทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต, โอโบ, คลาริเน็ต 1, ทรัมเป็ต 1 โดยมีคลาริเน็ต 2, ทรัมเป็ต 2 บรรเลงแนวประสาน พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 3, เบสคลาริเน็ต, บาริโตน แซกโซโฟน, ทรัมเป็ต 3, ฮอรั่น 1-4, ทรอมโบน 1-3, ยูโฟเนียม, ทูบา พบการเคลื่อนทำนองแบบสวนทางระหว่างแนวทำนองหลักกับแนวพื้นเสียงประสาน ดังตัวอย่าง



ในท้องที่ 8 และ 10 มีการใช้ทำนองสอดประสานซึ่งบรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟน, เทเนอร์แซกโซโฟน โดยจะบรรเลงในทุกรอบที่ 2 ของเพลง แนวทำนองสอดประสานนี้มีการพัฒนาทำนองด้วยซีควเอนซ์ โครงสร้างของทำนองอยู่ในบันไดเสียงหลัก ดังตัวอย่าง



เพลงสยามมานูสติ ท่อน B ห้องที่ 13-20

ลักษณะการเรียบเรียง ห้องที่ 13-16

- แนวอัลโตบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน
- แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองประสานและกระสวนจังหวะ
- แนวเบสและแนวโซปราโนคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ
- เครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะมาร์ช

ลักษณะการเรียบเรียง ห้องที่ 16-20

- แนวเบสและเทเนอร์ดำเนินทำนอง
- การคลอเสียงแบบกระสวนจังหวะในกัญแจซอล
- เครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ

2

13

Soprano

Alto

Tenor

Bass

The image shows a musical score for four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The Soprano part starts at measure 13 with a treble clef and a key signature of one sharp. The Alto, Tenor, and Bass parts are in the same key signature and start at measure 13. The Soprano part has a melodic line with eighth and sixteenth notes. The Alto part has a more rhythmic line with eighth notes. The Tenor part has a line with eighth notes. The Bass part has a line with quarter and eighth notes.

หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 13-16	ห้องที่ 16-20
แนวอัลโตบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน/ แนวเบสและเทเนอร์ดำเนินทำนอง	Tps., Hns.	Saxs., Hns., Tbs., Euph., Tub.
แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองประสานและกระสวนจังหวะ/ การคลอเสียงแบบกระสวนจังหวะในกัญแจซอล	Ten sax., Tb. 1-2	Fl./Pic., Ob., Cls., Tps.
แนวเบสและแนวโซปราโนคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ	Fl./Pic., Ob., Cls., Al. saxs., Bar. sax., Tb. 3, Euph., Tub.	

ห้องที่ 13-20 ความเข้มเสียงเพิ่มขึ้นเป็นระดับ ดัง ในช่วงห้องที่ 13-16 แนวทำนองหลักบรรเลงโดยทรัมเป็ต 1 แนวประสานบรรเลงโดยทรัมเป็ต 2-3, ฮอรั่น 1-4 แนวทำนองพื้นหลังบรรเลงโดยฟลูต, โอโบ, คลาริเน็ต 1-3, อัลโตแซกโซโฟน, เทเนอร์แซกโซโฟน พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยเบสคลาริเน็ต, บาริโตน แซกโซโฟน, ทรอมโบน 1-3, ยูโฟเนียม ในห้องที่ 13-14 กลุ่มแนวทำนองพื้นหลังบรรเลงลักษณะเสียงแบบเน้น (Accent) ในจังหวะยก (Up-beat) ทำให้เกิดความรู้สึกว่ามีการโต้ตอบแบบทันควันระหว่างแนวทำนองหลักกับแนวทำนองพื้นหลัง ดังตัวอย่าง

ในช่วงห้องที่ 17-20 แนวทำนองหลักบรรเลงโดยเบสคลาริเน็ต, กลุ่มแซกโซโฟน, ฮอรั่น 1-4 และกลุ่มเครื่องลมทองเหลืองเสียงต่ำ (Low brass section) ซึ่งบรรเลงในลักษณะตามตอบกับแนวทำนองพื้นหลัง คือ ฟลูต, โอโบ, กลุ่มคลาริเน็ตและทรัมเป็ต ดังตัวอย่าง

เพลงสยามมานูสติ ท่อน C ห้องที่ 21-28	
ลักษณะการเรียบเรียง	
<ul style="list-style-type: none"> - แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน - แนวอัลโตและเทเนอร์ประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะ - แนวเบสเดินด้วยกระสวนจังหวะ 	
	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 21-28
แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน	Fl./Pic., Ob., Cl. 1-2, Tp. 1
แนวอัลโตและเทเนอร์ประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะ	Cl. 3, Al. sax. 1-2, Ten. sax., Tp. 2-3, Hns., Tb.1-2
แนวเบสเดินเป็นกระสวนจังหวะ	Bs. Cl., Bar. sax., Euph., Tub.

ห้องที่ 21-28 แนวทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต, โอโบ, คลาริเน็ต 1, ทรัมเป็ต 1 แนวประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 2 พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 3, เบสคลาริเน็ต, แซกโซโฟน, ทรัมเป็ต 2-3, ฮอรัณ, ทรอมโบน, ยูโฟเนียม, ทูบา มีการเพิ่มความหนาแน่นของจังหวะในห้องที่ 25 โดยแนวพื้นเสียงประสานบรรเลงลักษณะจังหวะที่รวดเร็วต่างจากแนวทำนองที่ใช้โน้ตลากยาว ทุกแนวเสียงบรรเลงเน้นพร้อมกันและหยุด จากนั้นก็เพิ่มความเข้มเสียงอยู่ในระดับ ดังมาก เพื่อดำเนินไปสู่ตอนจบของเพลง ดังตัวอย่าง



จากการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงสยามมานุสติสำหรับวงดุริยางค์เครื่อง
ลมของวิจิตร จิตรังสรรค์ สามารถสรุปได้ดังนี้

เนื้อดนตรีเป็นแบบโฮโมโฟนี พบทำนองสอดประสานในบางช่วง มีสังคีตลักษณะสามตอน
ทำนองอยู่ในบันไดเสียง Bb major โครงหลักทำนองคือโน้ตในบันไดเสียงทั้ง 7 ตัว มีรูปแบบจังหวะ
มาร์ช คอร์ดที่ใช้ส่วนใหญ่ คือ คอร์ดลำดับ I และ V พบการใช้คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง ประโยคเพลง
จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ และเคเดนซ์เปิด สีสันเสียงพบการกระจายหน้าที่ในการบรรเลง
ทำนองหลักระหว่างแนวเสียงสูงกับแนวเสียงต่ำ ซึ่งสอดคล้องกับช่วงเสียงของเครื่องดนตรี พบการ
บรรเลงในลักษณะโต้ตอบกันระหว่างแนวหลักกับแนวพื้นหลัง



2.4 เพลงพม่าประเทศ

2.4.1 เนื้อดนตรี

เพลงพม่าประเทศมีเนื้อดนตรีแบบไฮโมफीนี ดังตัวอย่าง

Tr.
Hn.
Trb.
Tba.

2.4.2 สังคีตลักษณ์

เพลงพม่าประเทศมีสังคีตลักษณ์สามตอน มีความยาวทั้งหมด 28 ห้องเพลง สามารถแบ่งเป็นท่อนต่าง ๆ ได้ดังนี้

ท่อนนำ ห้องที่ 1-14	ท่อน A ห้องที่ 15-30	ท่อน B ห้องที่ 31-46	ท่อน C ห้องที่ 47-58
---------------------	----------------------	----------------------	----------------------

March 5

INTRODUCTION

3

15 A

23

31 **B**

39

47 **C**

55

63

2.4.3 ทำนอง

ทำนองเพลงพม่าประเทศ ผู้วิจัยนำมาจากแนวเสียงของฟลูต, โอโบ, คลาริเน็ต 1, อัลโตแซกโซโฟน, เทเนอร์แซกโซโฟน, ทรัมเป็ต 1, ทรอมโบน, ยูโฟเนียม, ทูบา ซึ่งวิจิตร จิตรังสรรค์ได้กำหนดให้แนวดังกล่าวสลับกันบรรเลงเป็นทำนองหลัก ดังนี้

A

9

17 B Cl. 1, Sax., Trb., Eup., Tub.
Fl., Ob., Cl., Tr. 1, Al sax. Fl., Ob., Cl., Tr. 1, Al sax.

25

33 C Fl., Ob., Cl., Tr. 1, Al sax.

37

42

2.4.3.1 บันไดเสียง

ทำนองอยู่ในบันไดเสียง Bb major ไม่พบโน้ตนอกกฎแจเสียง ช่วงเสียงของ
ทำนองเพลงพม่าประเทศ คือ ชั้นคู่ 10 เมเจอร์ Bb-D

2.4.3.2 โครงหลักทำนอง

เมื่อพิจารณาจากโน้ตที่อยู่บนจังหวะตก พบว่าโครงหลักทำนองของเพลงพม่า
ประเทศ ประกอบไปด้วยโน้ต 6 ตัว ได้แก่ Bb C D Eb F G ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิคของ
Bb major ดังตัวอย่างต่อไปนี้

2.4.4 จังหวะ

เพลงพม่าประเทศอยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 อัตราความเร็วประมาณ ♩ = 105 BPM

มีรูปแบบจังหวะมาร์ช ผู้วิจัยพบว่าลักษณะจังหวะ เป็นโมทีฟที่พบตลอดทั้งเพลง ดังตัวอย่าง

2.4.5 เสียงประสาน

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์การใช้คอร์ดจากโน้ตฉบับรวม และนำมาคอร์ดที่ได้มาใส่ประกอบกับแนวทำนองหลักพร้อมบอกชื่อคอร์ดและหน้าที่ของคอร์ด ดังนี้

March

5 B^b F^7 B^b 3

I V^7 I

15 **A** B^b F^7 B^b G^7 Cm F^7 B^b B^b F^7 B^b G^7 Cm F^7 B^b

I V^7 I V/II ii V^7 I I V^7 I V/II ii V^7 I

23 G^7 Cm A^b A° B^b G^7 Cm A^b E^b B^b

V/II ii bVII vii° I V/II ii bVII IV I

31 **B** B^b F^7 B^b B^b F^7 B^b

I V^7 I I V^7 I

39 G^7 Cm A^b A° B^b G^7 Cm A^b E^b B^b

V/II ii bVII vii° I V/II ii bVII IV I

47 **C** F B^b E^b B^b/D F^7 B^b

V I IV I^b V^7 I

51 G^7 Cm A^b A° B^b G^7 Cm A^b E^b B^b

V/II ii bVII vii° I V/II ii bVII IV I

2.4.5.1 การใช้คอร์ด

คอร์ดที่พบในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงพม่าประเทศของวิจิตร จิตรังสรรค์ มีดังนี้

- 1) คอร์ดหลัก ได้แก่ คอร์ด B^b E^b F^7
- 2) คอร์ดรอง ได้แก่ คอร์ด Cm , $Adim$

3) คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง ได้แก่ คอร์ด G7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/II เพื่อ

กลาไปยังคอร์ด Cm ดังตัวอย่าง

4) คอร์ดยืม (Borrowed chord) หมายถึง คอร์ดที่ไม่อยู่ในกุญแจเสียงหลัก แต่ถูกยืมมาจากกุญแจเสียงอื่น ได้แก่ คอร์ด Ab ซึ่งถูกยืมมาจากกุญแจเสียงคู่ขนาน คือ Bb minor natural ดังตัวอย่าง

2.4.5.2 การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดในเพลงพม่าประเทศผู้วิจัยสรุปได้ ดังนี้

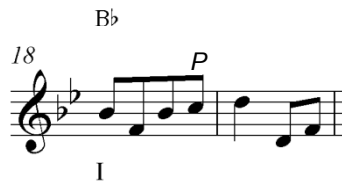
ตาราง 7 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงพม่าประเทศ

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	การดำเนินคอร์ด
1-14	Bb - F7 - Bb	I - V7 - I
15-22	Bb - F7 - Bb - G7 - Cm - F7 - Bb	I - V7 - I - V/II - ii - V7 - I
23-30, 39-46, 51-58	G7 - Cm - Ab - Adim - Bb	V/II - ii - bVII - vii° - I
	G7 - Cm - Ab - Eb - Bb	V/II - ii - bVII - IV - I
31-38	Bb - F7 - Bb	I - V7 - I
47-50	F7 - Bb - Eb - I - V7 - I	V7 - I - IV - I - V7 - I

2.4.5.3 การใช้โน้ตนอกคอร์ด

ผู้วิจัยพบโน้ตนอกคอร์ดในเพลงพม่าประเทศทั้งหมด 3 ชนิด ได้แก่

1) โน้ตผ่าน ดังตัวอย่าง



2) โน้ตเคียง ดังตัวอย่าง



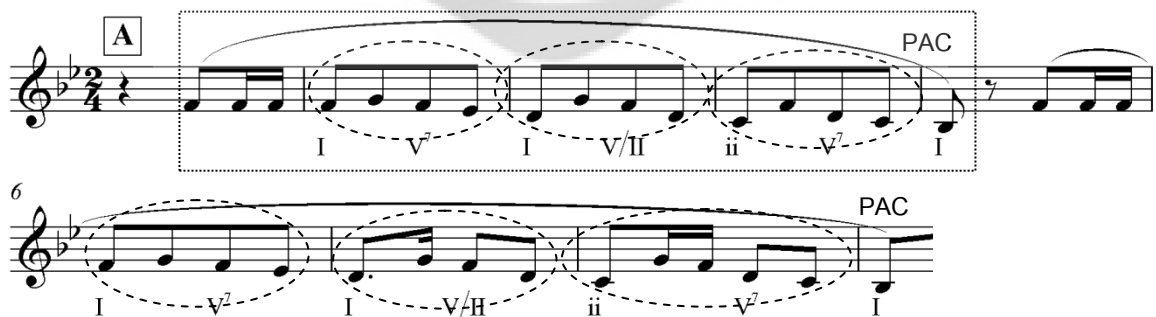
3) โน้ตหลัก ดังตัวอย่าง



2.4.6 ประโยคเพลง

เพลงพม่าประเทศ มีประโยคใหญ่ทั้งหมด 4 ประโยค ในแต่ละประโยคสามารถแบ่งเป็นประโยคถาม-ประโยคตอบได้ โดยมีรายละเอียดดังนี้

ประโยคที่ 1 อยู่ในท่อน A เริ่มด้วยการใช้เทคนิคซีเควอนซีในการพัฒนาทำนอง และใช้การซ้ำทำนองแบบทันทีแต่มีการปรับลักษณะจังหวะและเติมโน้ตเข้าไป ประโยคนีจบด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์



ประโยคที่ 2 เป็นประโยคใหญ่ (Period) สามารถแบ่งออกได้อีกเป็น 2 ประโยค (เส้นโค้ง) และยังมีประโยคย่อย (Sub-phrase) ที่เป็นประโยคถาม-ตอบอยู่ในประโยคดังกล่าวอีกด้วย (เส้นมุม) พบพัฒนาทำนองด้วยการแปรโดยเพิ่มความหนาแน่นของทำนองและจังหวะ จะสังเกต

ได้ว่าโน้ตหลักในประโยคแรกและประโยคที่สองเป็นโน้ตเดียวกันเสมอ ประโยคแรกเป็นการจบด้วยเคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ ประโยคสุดท้ายเป็นการด้วยเคเดนซ์กึ่งปิด

9
I V/II ii bVII vii° I IAC

14
V/II ii bVII IV I PLC

ประโยคที่ 3 อยู่ในท่อน B เป็นประโยคถาม-ตอบ พัฒนาทำนองด้วยซีควเอนซ์ และใช้การซ้ำทำนองทันทีในการจบประโยค เป็นการจบด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ จะสังเกตได้ว่าโน้ตตัวสุดท้ายของประโยคถามเป็นโน้ตเดียวกันกับโน้ตตัวแรกของประโยคตอบ และโน้ตตัวสุดท้ายของประโยคตอบก็เป็นโน้ตตัวแรกของประโยคถามเช่นเดียวกัน

17 B \flat
I I V I PAC

22
I V I PAC

ประโยคที่ 4 อยู่ในท่อน C เป็นประโยคถาม-ตอบ ใช้การพัฒนาลักษณะจังหวะ (Rhythm development) ในการแปรทำนองโดยยังคงโน้ตหลักไว้ เป็นการจบด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์

33 A''
I V I/IV I \sharp V 7 I PAC


2.4.7 สีสันเสียง

ลักษณะการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในเพลงพม่าประเทศ แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลักและทำนองประสาน แนวอัลโตบรรเลงประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะ แนวเทเนอร์ประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะ แนวเบสและเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ ดังตัวอย่าง

เพลงพม่าประเทศ ท่อนนำ ห้องที่ 1-14	
<p>พื้นผิว</p> <ul style="list-style-type: none"> - ยูนิสันในแนวทำนอง - ยูนิสันลักษณะจังหวะในแนวประสาน - แนวเบสเล่นเฉพาะโน้ตหัวห้อง และยูนิสันลักษณะจังหวะ 	
	
หน้าที่ยของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 1-14
ยูนิสันในแนวทำนอง	Fl./Pic., Cl. 1, Tp. 1
ยูนิสันลักษณะจังหวะในแนวประสาน	Ob., Cl. 2-3, Al. saxs., Ten. sax., Tp. 2-3, Hns., Tb. 1-2
แนวเบสเล่นเฉพาะโน้ตหัวห้อง และยูนิสันลักษณะจังหวะ	Bs. Cl., Bar. sax., Tb. 3, Euph., Tub.
เครื่องประกอบจังหวะคลอด้วยกระสวนจังหวะ	Per.

ห้องที่ 1-6 เริ่มด้วยไซโลโฟน บรรเลงเลียนเสียงการเดินทางของนาฬิกา ด้วยการตีคู่ 3 เมเจอร์ แบบขั้นคู่ทำนอง (Melodic interval) ตัวละ 1 จังหวะ และบรรเลงในลักษณะนี้ไปจนจบเพลง ซึ่งเป็นเอกลักษณ์สำคัญของเพลงพม่าประเทศเพราะเพลงนี้ถูกใช้เป็นเพลงเทียบเวลา ดังนั้นผู้ฟังจะได้ยินเสียงการเดินทางของนาฬิกา ดังตัวอย่าง



ห้องที่ 7-12 แนวทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต, คลาริเน็ต 1 และทรัมเป็ต 1 ซึ่งแนวทำนองนี้เป็นลักษณะคอร์ดแตก (Broken chord) โม่ทีฟ คือ  และใช้ซีคเวนซ์พัฒนาทำนองขยายออกไป แนวประสานบรรเลงโดยโอโบ, คลาริเน็ต 2-3, อัลโตแซกโซโฟน, เทเนอร์แซกโซโฟน, ทรัมเป็ต 2-3, ฮอρν 1-4, ทรอมโบน 1-2 พื้นเสียงประสานบรรเลงโดย เบสคลาริเน็ต, บาริโตนแซกโซโฟน, ทรอมโบน 3, ยูโฟเนียม, และทูบา ดังตัวอย่าง



เพลงพม่าประเทศ ท่อน A ห้องที่ 15-30

ลักษณะการเรียบเรียง ห้องที่ 15-25

- แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน
- แนวอัลโตประสานเสียงด้วยกระสวยจิ้งหะ
- แนวเทเนอร์ประสานเสียงด้วยกระสวยจิ้งหะ
- แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวยจิ้งหะ

ลักษณะการเรียบเรียง ห้องที่ 26-30

- เพิ่มการยูนิตันในแนวทำนอง

14 **A**



หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 15-25	ห้องที่ 26-30
แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน/ ยูนิตันแนวทำนอง	Fl./Pic., Ob., Cl. 1-2, Al. sax., Ten. sax., Tp. 1-2	Fl./Pic., Ob., Cl. 1-2, Al. sax. 1-2
แนวอัลโตประสานเสียงด้วยกระสวยจิ้งหะ	Cl. 3, Tp 3, Hns.	Cl. 3, Tps., Hns
แนวเทเนอร์ประสานเสียงด้วยกระสวยจิ้งหะ	Tbs., Euph.	Ten. sax.
แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวยจิ้งหะ	Bs. Cl., Bar. sax., Tub., Per.	Bs. Cl., Bar. sax., Tbs., Tub., Per.

ห้องที่ 14-17 เริ่มเข้าทำนอง A ในห้องที่ 12 ขึ้นด้วยโมทีฟเดิม แนวทำนองหลัก บรรเลงโดยคลาริเน็ต 1, อัลโตแซกโซโฟน, ทรัมเป็ต 1 แนวประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 2, เทเนอร์แซกโซโฟน, ทรัมเป็ต 2 พื้นเสียงประสานบรรเลงโดย คลาริเน็ต 3, เบสคลาริเน็ต, บาริโตน แซกโซโฟน, ทรัมเป็ต 3, กลุ่มฮอρν, กลุ่มทอมโบน, ยูโฟเนียม และทูบา ซึ่งบรรเลงในรูปแบบจังหวะมาร์ชโดยให้เครื่องดนตรีที่มีช่วงเสียงต่ำบรรเลงจังหวะตก และเครื่องดนตรีที่มีเสียงกลางหรือสูงบรรเลงจังหวะยก ดังตัวอย่าง

ห้องที่ 18-23 ฟลูตเข้ามาบรรเลงเสริมในแนวทำนองหลัก คลาริเน็ตบรรเลงสูงขึ้น 1 ช่วงคู่แปด และโอโบเข้ามาบรรเลงเสริมในแนวประสาน จากนั้นจึงเข้าสู่ทำนอง B ในห้องที่ 23 โดยให้คลาริเน็ต 2, ทรัมเป็ต 2 และกลุ่มเครื่องดนตรีที่มีช่วงเสียงเทเนอร์เข้ามาช่วยบรรเลงทำนองหลัก ได้แก่ เทเนอร์แซกโซโฟน, ทอมโบน 1-2 และยูโฟเนียม ส่วนพื้นเสียงประสานยังคงรูปแบบเดิม ดังตัวอย่าง

ห้องที่ 24-29 แนวทำนองหลักถูกบรรเลงเฉพาะเครื่องลมไม้ คือ ฟลูต, โอโบ, คลาริเน็ต 1-2, อัลโตแซกโซโฟน เพราะแนวทำนองนี้มีความหนาแน่นของจังหวะมาก และบรรเลงในอัตราจังหวะค่อนข้างเร็ว กอปรกับแนวทำนองมีลักษณะอ่อนหวานในแบบของไทย จึงเหมาะสมอย่างยิ่งที่จะกำหนดให้เครื่องดนตรีดังกล่าวบรรเลง เครื่องดนตรีที่เหลือจึงทำหน้าที่พื้นเสียงประสานบรรเลงจังหวะขัดอยู่เบื้องล่างในขณะที่แนวทำนองหลักกำลังพลิ้วไหวอยู่ข้างบน ดังตัวอย่าง

เพลงพม่าประเทศ ท่อน B ห้องที่ 31-46

ลักษณะการเรียบเรียง

- แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน
- แนวอัลโตประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะ
- แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองหลัก
- แนวเบสเดินด้วยกระสวนจังหวะและบรรเลงทำนองหลัก

หน้าที่ของเครื่องดนตรี

ห้องที่ 31-38

แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน	Fl./Pic., Ob., Cl. 1-2, Al. sax., Tp. 1,
แนวอัลโตประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะ	Cl. 3, Tp 2-3, Hns.
แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองหลัก	Bs. Cl., Ten. sax., Bar. sax., Tbs.
แนวเบสเดินด้วยกระสวนจังหวะและบรรเลงทำนองหลัก	Euph., Tub.

ห้องที่ 30-35 มีลักษณะเป็นประโยคถาม-ตอบ ประโยคถามและประโยคตอบมีลักษณะจังหวะใกล้เคียงกันแต่ต่างกันที่ทิศทาง การเคลื่อนของทำนอง ประโยคถามมีทิศทางขึ้นบรรเลงโดยฟลูต, โอโบ, คลาริเน็ต 1, อัลโตแซกโซโฟน, ทรัมเป็ต 1 ส่วนประโยคตอบมีทิศทางลงและบรรเลงโดยคลาริเน็ต 1-2, กลุ่มแซกโซโฟน, กลุ่มทรมอนโบน, ยูโฟเนียม และทูบา พบการใช้โน้ตประดับในประโยคตอบ คือ โน้ตเบียด (Acciaccatura) ดังตัวอย่าง

เพลงพม่าประเทศ ท่อน C ห้องที่ 47-58

พื้นผิว

- ยูนิสันและประสานเสียงแนวทำนอง
- แนวอัลโตบรรเลงกระสวนจังหวะ

หน้าที่ของเครื่องดนตรี

ห้องที่ 47-50

ยูนิสันและประสานเสียงแนวทำนอง

Fl./Pic., Ob., Cls., Saxes., Tps., Tbs.,

Euph., Tub.

แนวอัลโตบรรเลงกระสวนจังหวะ

Hns.

จากนั้นจึงไปสู่ท่อน C ในห้องที่ 47 ทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต, โอโบ, คลาริเน็ต 1, เบสคลาริเน็ต, กลุ่มแซกโซโฟน, ทรัมเป็ต 1, กลุ่มฮอร์น, กลุ่มทอมโบน, ยูเฟเนี่ยมและทูบา แนวประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 2-3, ทรัมเป็ต 2-3 มีการเน้นจังหวะยกห้องที่ 48 จากนั้นในห้องที่ 50-58 จึงกลับเข้าสู่ทำนองในช่วงท้ายเช่นเดิม ดังตัวอย่าง

ห้องที่ 58-61 เป็นการบรรเลงคู่กันของเครื่องตีที่มีระดับเสียงด้วยการใช้น้ตที่อยู่ในคอร์ด Bb ซึ่งเป็นคอร์ดที่สำคัญที่สุดของเพลง โดยวิจิตร จิตรังสรรค์ได้กำหนดไว้อย่างกว้าง ๆ ว่าจะให้ใช้เสียงเครื่องดนตรีที่คล้ายเสียงของกระดิ่ง (Bell) ในการบรรเลงคอร์ดแตก ควบคู่ไปกับเสียงเครื่องตีที่เสียงเสียงการเดินของนาฬิกาซึ่งบรรเลงคู่ 3 เมเจอร์มาโดยตลอดทั้งเพลง ดังตัวอย่าง

จากการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงพม่าประเทศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์ สามารถสรุปได้ดังนี้

เพลงพม่าประเทศมีเนื้อดนตรีแบบโฮโมโฟนี สังคิตลักษณะสามตอน ทำนองอยู่ในบันไดเสียง Bb major โครงหลักทำนองคือโน้ตลำดับที่ 1-6 ของบันไดเสียง ใช้รูปแบบจังหวะมาร์ช มีการใช้คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง คอร์ดยืมจากทฤษฎีเสียงคู่ขนาน ประโยคเพลงมีการพัฒนาด้วยการใช้ซีควเอนซ์ การซ้ำ การพัฒนาลักษณะจังหวะ จบด้วยเคเดนซ์ปิด สีสันเสียงมีการกำหนดให้แนวโซปราโนกับแนวเบสสลับกันบรรเลงทำนองหลัก

2.5 เพลงกราวกีฬา

2.5.1 เนื้อดนตรี

เพลงกราวกีฬาเนื้อดนตรีแบบไฮโมโฟนี และมีการประดับประดาทำนองและการสอดประสานทำนอง ดังตัวอย่าง

2.5.2 สังคีตลักษณะ

เพลงกราวกีฬามีสังคีตลักษณะสองตอน ความยาวทั้งหมด 29 ห้องเพลง สามารถแบ่งเป็นท่อนต่าง ๆ ได้ดังนี้

ท่อนนำ ห้องที่ 1-5	ท่อน A ห้องที่ 6-15	ท่อน B ห้องที่ 16-29
--------------------	---------------------	----------------------

2.5.3 ทำนอง

ทำนองเพลงกราวกีฟ้า ผู้วิจัยนำมาจากแนวเสียงของทรมเป็ต ซึ่งวิจิตร จิตรรังสรรค์ได้กำหนดให้บรรเลงเป็นทำนองหลัก

2.5.3.1 บันไดเสียง

ทำนองอยู่ในบันไดเสียง F major ไม่พบโน้ตนอกกฎแจ้เสียง ช่วงเสียงของทำนองเพลงกราวกีฟ้า คือ ขึ้นคู่ 8 เพอร์เฟค C-C



2.5.3.2 โครงหลักทำนอง

เมื่อพิจารณาจากโน้ตที่อยู่บนจังหวะตก พบว่าโครงหลักทำนองของเพลงกราวกีฟ้า ประกอบไปด้วยโน้ต 5 ตัว ได้แก่ F G A C D ซึ่งเรียกว่ากลุ่มเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic) ดังตัวอย่าง

18

2.5.4 จังหวะ

เพลงกราวกีฟ้าอยู่ในอัตราจังหวะ 2/2 อัตราความเร็วประมาณ $\text{♩} = 92 \text{ BPM}$ ใช้จังหวะมาร์ช ผู้วิจัยพบว่าลักษณะจังหวะที่พบมากที่สุด คือ $\text{♩} \cdot \text{♩}$ ซึ่งเป็นโมทีฟของเพลงนี้ ดังตัวอย่าง

16 **B**

2.5.5 เสียงประสาน

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์การใช้คอร์ดจากโน้ตฉบับรวม และนำมาคอร์ดที่ได้มาใส่ประกอบกับแนวทำนองหลักพร้อมบอกชื่อคอร์ดและหน้าที่ของคอร์ด ดังนี้

♩ = 92

F C/E Dm A/C# A7 F

I V⁶ vi V/VI I

6 **A** F C⁷

I V⁷

11 F Gm⁷ C G/D C Gm⁷/B^b

I ii⁷ V V⁴/V V ii⁶

16 **B** A⁷ Dm C⁷ F C⁷ F Gm⁷/B^b A⁷

V⁷/VI vi V⁷ I V⁷ I ii⁶ V⁷/VI

21 Dm C⁷ F/A F G⁷ C⁷ G⁷/B C⁷

vi V⁷ I³ I V⁷/V V⁷ V⁵/V V⁷

26 Gm⁷ A C⁷ F

ii⁷ V/VI V⁷ I

2.5.5.1 การใช้คอร์ด

คอร์ดที่พบในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงกราวกีฟ้าของวิจิตร

จิตรรังสรรค์ มีดังนี้

- 1) คอร์ดหลัก ได้แก่ คอร์ด F C7
- 2) คอร์ดรอง ได้แก่ คอร์ด Gm7 Dm
- 3) คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง ได้แก่ คอร์ด A7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/VI

เพื่อেলাไปยังคอร์ด Dm ดังตัวอย่าง

16 **B** (A⁷) → Dm C⁷

(V⁷/VI) → vi V⁷

4) คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง ได้แก่ คอร์ด G7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/V เพื่อ
 เกลาไปยังคอร์ด C7 ดังตัวอย่าง

21 Dm C⁷ F/A F G⁷ C⁷
 vi V⁷ I I V⁷/V V⁷

2.5.5.2 การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดในเพลงกราวกีฬารู้จักสรุปได้ ดังนี้

ตาราง 8 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงกราวกีฬารู้จัก

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	การดำเนินคอร์ด
1-5	F - C ⁷ - Dm - A ⁷ - F	I - V ⁷ - vi - V/VI - I
6-10	F - C ⁷	I - V ⁷
11-15	F - Gm - C ⁷ - Gm	I - ii - V - ii
16-21	A ⁷ - Dm - C ⁷ - F	V/VI - vi - V ⁷ - I
22-25	F - G ⁷ - C - G ⁷ - C	I - V/V - V - V/V - V
26-29	Gm - A - C ⁷ - F	ii - V/VI - V - I

2.5.5.3 การใช้โน้ตนอกคอร์ด

ผู้วิจัยพบโน้ตนอกคอร์ดในเพลงกราวกีฬาทั้งหมด 5 ชนิด ได้แก่

1) โน้ตเคียง ดังตัวอย่าง

I

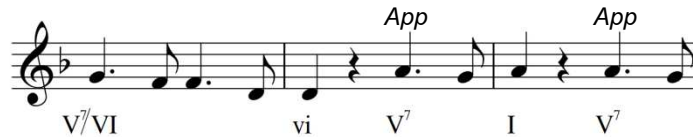
2) โน้ตหลัก ดังตัวอย่าง

I ii⁷

3) โน้ตล้ำ ดังตัวอย่าง



4) โน้ตพิง ดังตัวอย่าง



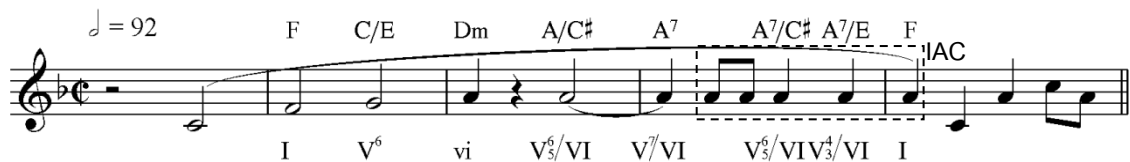
5) โน้ตแขวน (Suspension, ตัวย่อ S) ดังตัวอย่าง



2.5.6 ประโยคเพลง

เพลงกราวก็ฟ้าสามารถแบ่งประโยคเพลงได้ 9 ประโยค โดยมีรายละเอียดการวิเคราะห์ดังต่อไปนี้

ประโยคที่ 1 อยู่ในช่วงนำ มีลักษณะจังหวะที่สำคัญ คือ ซึ่งจะพบลักษณะจังหวะนี้ในประโยคสุดท้ายของทุกท่อน อาจเปรียบเหมือนสัญญาณของการเปลี่ยนท่อนก็ว่าได้ ชนิดของเคเดนซ์ คือ เคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ เพราะใช้คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสองในรูปพลิกกลับขั้นที่ 2 ของคอร์ด VI ในการเคลื่อนไปยังคอร์ด I ดังตัวอย่าง



ประโยคที่ 2-5 อยู่ในท่อน A มีลักษณะเป็นประโยคถาม-ตอบ ในประโยคที่ 3 และ 4 เป็นการพัฒนาทำนองด้วยซีควেনซ์ ในประโยคสุดท้ายพบลักษณะจังหวะเช่นเดียวกับท่อนนำ เป็นการด้วยเคเดนซ์เปิด ดังตัวอย่าง

ประโยคที่ 6-9 อยู่ในท่อน B โดยประโยคที่ 6 เป็นประโยคที่นำเสนองานใหม่ มีการซ้ำทำนองในช่วงท้ายประโยค จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ ประโยคที่ 7 ในช่วงแรกใช้การซ้ำทำนองของประโยคที่ 6 และทำนองได้พัฒนาต่อ โดยการจบลงด้วยเคเดนซ์เปิด ประโยคที่ 8 เป็นประโยคสั้น ๆ ที่ใช้เพื่อขยายทำนองของประโยคที่ 7 จึงจบลงด้วยเคเดนซ์เปิด และประโยคที่ 9 ใช้ซีควেনซ์เดียวกับกับประโยคที่ 8 และจบลงด้วยลักษณะจังหวะและเคเดนซ์เดียวกับท่อนที่ผ่านมา

2.5.7 สีสิ้นของเสียง

ลักษณะการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในเพลงกราวก็ฟ้า แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลักและทำนองประสาน แนวอัลโตบรรเลงประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะ แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองสอดประสาน แนวเบสและเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ ดังตัวอย่าง

เพลงกราวกีฬา ท่อนนำ ห้องที่ 1-5	
ลักษณะการเรียบเรียง	
<ul style="list-style-type: none"> - ยูนิสันในแนวทำนอง - ยูนิสันลักษณะจังหวะในแนวประสาน - แนวเทเนอร์และแนวเบสเล่นเล่นกระสวนจังหวะคล้ายแนวทำนอง - เพิ่มการเล่นพรมนิ้ว (Trill) 	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 1-5
ยูนิสันในแนวทำนอง	Cl. 1, Al. sax. 1, Tp. 1
ยูนิสันลักษณะจังหวะในแนวประสาน	Fl./Pic., Ob., Cl. 2-3, Al. sax 2., Tp. 2-3, Hns., Tb. 1-2
แนวเทเนอร์และแนวเบสเล่นเล่นกระสวนจังหวะคล้ายแนวทำนอง	Bs. Cl., Ten. sax., Bar. sax., Tb. 3, Euph., Tub.
เพิ่มการเล่นพรมนิ้ว (Trill)	Fl./Pic.
เครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ	Per.

ช่วงนำ เริ่มด้วยความเข้มเสียงระดับ ดัง ห้องที่ 1-3 ทุกแนวเสียงบรรเลงลักษณะจังหวะเดียวกัน เน้นเสียงที่โน้ต 3 ตัวแรกและเพิ่มความเข้มเสียงที่โน้ตตัวที่ 3 เช่นเดียวกัน แนวทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต, โอโบ, คลาริเน็ต 1, อัลโตแซกโซโฟน 1, ทรัมเป็ต 1 ส่วนแนวเสียงอื่น ๆ ทำหน้าที่เป็นแนวประสาน ช่วงนำจบลงที่ห้องที่ 4 จังหวะที่ 1 จากนั้นทรัมเป็ต 1 จึงบรรเลงทำนองหลักในท่อน A โดยมีทรัมเป็ต 2-3 และ ยูโฟเนียม บรรเลงแนวประสาน ดังตัวอย่าง

เพลงกราวกีฬา ท่อน A ห้องที่ 6-15	
ลักษณะการเรียบเรียง	
<ul style="list-style-type: none"> - การประสานเสียงในแนวทำนองโซปราโน - ยูนิสันแนวเทเนอร์คอน์เตอร์เมโลดี - แนวอัลโตคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ - แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงกระสวนจังหวะ 	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 6-15
การประสานเสียงในแนวทำนองโซปราโน	Fl./Pic., Ob., Cl. 1-2, Tps., Tbs., Euph.,
ยูนิสันแนวเทเนอร์คอน์เตอร์เมโลดี	Bs. Cl., Saxes.
แนวอัลโตคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ	Cl. 3, Hns.
แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงกระสวนจังหวะ	Tub., Per.

ท่อน A ห้องที่ 6-9 ในการบรรเลงรอบที่ 1 และ 3 จะไม่มีกลุ่มเครื่องลมไม้ ทำนองหลัก บรรเลงโดยทรัมเป็ต 1 แนวประสานบรรเลงโดย ทรัมเป็ต 2-3, กลุ่มทอมโบน, ยูโฟเนียม พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยกลุ่มฮอร์นและทูบา ในการบรรเลงรอบที่ 2 และ 4 จึงมีกลุ่มเครื่องลมไม้เสริมเข้ามา โดยบรรเลงในลักษณะของการแปรทำนอง ซึ่งในห้องที่ 9-10 ฟลูตกับคลาริเน็ต 1 จะแปรทำนองที่

แตกต่างจากโอโบกับคลาริเน็ต 2 นอกจากนี้ยังมีเบสคลาริเน็ตและกลุ่มแซกโซโฟนบรรเลงทำนองสอดประสานด้วยความเข้มเสียงระดับปานกลางอีกด้วย ดังตัวอย่าง

ท่อน A ห้องที่ 10-12 รูปแบบการบรรเลงมีการแบ่งรอบเหมือนห้องที่ 6-9 ต่อมาในห้องที่ 13 จึงบรรเลงตามปกติ และเข้าสู่ท่อน B ในห้องที่ 15-16 ทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต, คลาริเน็ต 1, ทรัมเป็ต 1 แนวประสานบรรเลงโดยโอโบ, คลาริเน็ตและทรัมเป็ต 2 พื้นเสียงประสานบรรเลงโดย คลาริเน็ตและทรัมเป็ต 3, เบสคลาริเน็ต, กลุ่มแซกโซโฟน, กลุ่มฮอร์นและท롬โบน, ยูโฟเนียมและทูบา ในห้องที่ 17 โอโบและยูโฟเนียมเข้ามาบรรเลงเสริมในทำนองหลัก

เพลงกราวกีฬา ท่อน B ห้องที่ 16-29

ลักษณะการเรียบเรียง


- แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน
- แนวอัลโตประสานเสียงเป็นกระสวนจังหวะ
- แนวเทเนอร์ประสานเสียงเป็นแบ็คกราวด์
- แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ

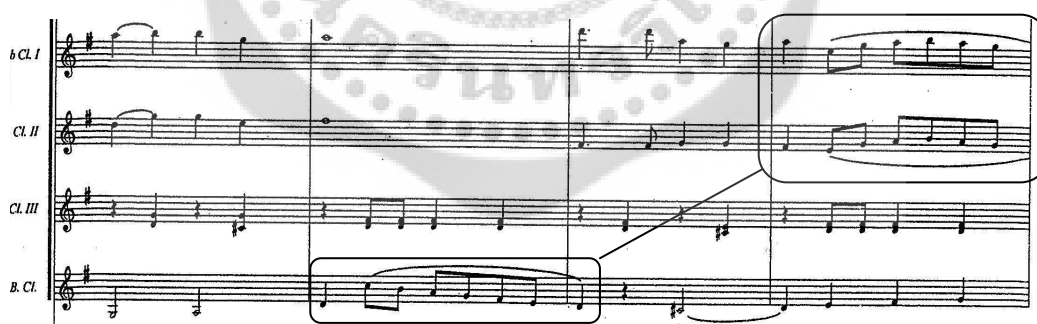
2

15 **B**

หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 16-29
แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน	Fl./Pic., Ob., Cl. 1-2, Tp. 1-2,
แนวอัลโตประสานเสียงเป็นกระสวนจังหวะ	Cl. 3, Tp. 3, Hns., Tb. 1-2
แนวเทเนอร์ประสานเสียงเป็นแบ็คกราวด์	Al. sax., Ten. sax.,
แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงกระสวนจังหวะ	Bs. Cl., Bar. sax., Tb. 3, Euph., Tub., Per.



ท่อน B ห้องที่ 18 เป็นการซ้ำทำนองของห้องที่ 17 และห้องที่ 19-20 เป็นการซ้ำทำนองของห้องที่ 15-16 จากนั้นในห้องที่ 21 ทุกแนวเสียงมีการบรรเลงลักษณะจังหวะคล้ายกัน โดยทำนองหลักอยู่ที่ฟลูต, คลาริเน็ตและทรมเป็ต 1 แนวเสียงอื่น ๆ ทำหน้าที่เป็นแนวประสาน

ท่อน B ห้องที่ 22-25 พบซีควเอนซ์ในลักษณะได้ต่อกันระหว่างทำนองรอง คือ ห้องที่ 23 กลุ่มเครื่องเสียงต่ำ ได้แก่ เบสคลาริเน็ต, เทเนอร์แซกโซโฟนและบาริโตน แซกโซโฟน, ยูโฟเนียมและทูบา บรรเลงทำนองรองในลักษณะจังหวะ  ในขณะที่ทำนองหลักบรรเลงด้วยโน้ตลากยาว ต่อมาในห้องที่ 25 กลุ่มเครื่องเสียงสูง ได้แก่ ฟลูต, โอโบ, คลาริเน็ต 1-2, อัลโตแซกโซโฟนและเทเนอร์แซกโซโฟน บรรเลงในลักษณะจังหวะดังกล่าว บนทำนองหลักที่บรรเลงด้วยโน้ตลากยาวเช่นเดียวกัน ดังตัวอย่าง



ท่อน B ห้องที่ 26-27 ทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต, โอโบ, คลาริเน็ตและทรมเป็ต 1 แนวประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 2, อัลโตแซกโซโฟนและเทเนอร์, ทรมเป็ต 2-3, กลุ่มทอมโบน พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 3, เบสคลาริเน็ต, บาริโตน แซกโซโฟน, กลุ่มฮอรัน, ยูโฟเนียมและทูบา เข้าบรรเลงย้อน 3 ครั้ง ตามเครื่องหมายที่กำหนด แล้วจึงจบเพลง

จากการวิเคราะห์การเรียงเรียงเสียงประสานเพลงกราวกีฬาส่งสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์ สามารถสรุปได้ดังนี้

เพลงกราวกีฬาส่งมีเนื้อดนตรีแบบไฮโมโพนี พบการใช้ทำนองสอดประสานและการตกแต่งทำนองในท่อน A จำนวน 8 ห้อง ในการย่อรอบ 2 และ 4 เป็นการสร้างความเคลื่อนไหวให้กับเนื้อดนตรีทำให้เกิดความน่าสนใจมากขึ้น สังเกตลักษณะเป็นแบบ 2 ตอน ทำนองอยู่ในบันไดเสียง F major ใช้รูปแบบจังหวะมาร์ช มีลักษณะจังหวะที่เป็นจุดเด่นของเพลงคือ  และ  เสียงประสานมีลักษณะเด่น คือ การย้ายคอร์ดโครมาติก ซึ่งปรากฏในช่วงต้นและช่วงท้ายของเพลง สร้างสีสันด้วยการใช้คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสองทั้งในท่อน A และ B ประโยคเพลงมีลักษณะเป็นประโยคถาม-ตอบ จบด้วยเคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ สีสันของเสียง ทรัมเบ็ต 1 จะบรรเลงทำนองหลักตลอดทั้งเพลง โดยมีฟลูต, คลาริเน็ต 1 บรรเลงด้วยในท่อน B ส่วนแนวเสียงอื่น ๆ จะสลับกันทำหน้าที่เป็นแนวประสานและพื้นเสียงประสาน



2.6 เพลงคลื่นกระทบฝั่ง

2.6.1 เนื้อดนตรี

เพลงคลื่นกระทบฝั่งมีเนื้อดนตรีแบบโฮโมโฟนีย์ ในท่อน A พบการใช้ทำนองสอดประสานและการประดับประดาทำนองควบคู่กับทำนองหลักซึ่งเป็นลักษณะของเพลงไทย

Musical score for the introduction of 'คลื่นกระทบฝั่ง'. It features three staves: Clarinet (Cl.), Alto Saxophone (Alto Sax.), and Lead Trumpet (ทำนองหลัก Tpt.). The music is in 4/4 time and G major. The Clarinet and Lead Trumpet parts play a rhythmic melody, while the Alto Saxophone provides a sustained harmonic accompaniment.

2.6.2 สิ่งยึดลักษณะ

เพลงคลื่นกระทบฝั่งมีสิ่งยึดลักษณะสองตอน มีความยาวทั้งหมด 32 ห้องเพลง สามารถแบ่งเป็นท่อนต่าง ๆ ได้ดังนี้

ท่อนนำ ห้องที่ 1-4	ท่อน A ห้องที่ 5-18	ท่อน B ห้องที่ 19-32
--------------------	---------------------	----------------------

Musical score for the main body of 'คลื่นกระทบฝั่ง'. It consists of six staves of music in 4/4 time, G major. The tempo is marked as quarter note = 100. The score is divided into sections: 'INTRODUCTION' (measures 1-4), Section A (measures 5-18), and Section B (measures 19-32). Section A contains measures 7, 13, and 19. Section B contains measures 25 and 29. The music features a mix of eighth and quarter notes, with some rests and dynamic markings.

2.6.3 ทำนอง

ทำนองเพลงคลิ่นกระทบฝั่ง ผู้วิจัยนำมาจากแนวเสียงของฟลูต, โอโบ, คลาริเน็ต 1, ทรัมเป็ต 1, ฮอรัน, ทรอมโบน, ยูโฟเนียม, ทูบา ซึ่งวิจิตร จิตรังสรรค์ได้กำหนดให้แนวดังกล่าว สลับกันบรรเลงเป็นทำนองหลัก ดังนี้

2.6.3.1 บันไดเสียง

ทำนองอยู่ในบันไดเสียง Bb major เสียง พบโน้ตโครมาติก ปรากฏในตอนที่ 3 ดังตัวอย่าง

ช่วงเสียงของทำนองเพลงคลิ่นกระทบฝั่ง คือ ขึ้นคู่ 9 G-E

2.6.3.2 โครงหลักทำนอง

เมื่อพิจารณาจากโน้ตที่อยู่บนจังหวะตก พบว่าโครงหลักทำนองของเพลง คลื่นกระทบฝั่ง ประกอบไปด้วยโน้ต 6 ตัว ได้แก่ Bb C D Eb F G ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียง ไดอาโทนิคของ Bb major ดังตัวอย่าง

The image shows two staves of music. The top staff, labeled 'ทำนอง' (Melody), shows a sequence of notes: Bb, C, D, Eb, F, G, A, Bb. The bottom staff, labeled 'โครงหลักทำนอง' (Main Melody Structure), shows the corresponding chords: Bb, C, D, Eb, F, G, A, Bb.

2.6.4 จังหวะ

เพลงคลื่นกระทบฝั่งอยู่ในอัตราจังหวะ 2/2 อัตราความเร็วประมาณ $\text{♩} = 100$ BPM ใช้รูปแบบจังหวะมาร์ช

2.6.5 เสียงประสาน

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์การใช้คอร์ดจากโน้ตฉบับรวม และนำมาคอร์ดที่ได้มาใส่ ประกอบกับแนวทำนองหลักพร้อมบอกชื่อคอร์ดและหน้าที่ของคอร์ด ดังนี้

The image shows four staves of music with chord progressions. The tempo is marked as $\text{♩} = 100$. The key signature is Bb major.

Staff 1: $\text{♩} = 100$ Bb, Dm⁷, Eb, D⁷, Bb. Roman numerals: I, iii⁷, IV, V/V^I, I.

Staff 2: 5 A Bb, Bb/D, Bb/F, Bb, F⁷/C, F⁷, Bb, Bb/F. Roman numerals: I, I⁶, I⁴, I, V⁴, V⁷, I, I⁴.

Staff 3: 9 Bb/D, Bb/F, F⁷, Bb/F, Dm⁷, Gm⁷. Roman numerals: I⁶, I⁴, V⁷, I⁴, iii⁷, vi⁷.

Staff 4: 13 Eb, Bb, C⁷, F/A, Cm/G, F. Roman numerals: IV, I, V⁷/V, V⁶, ii⁴, V.

17 $B\flat/F$ $B\flat$ **B** Gm $F\#\circ$ Gm

$I\flat$ I vi VII/VI vi

23 $A\circ$ Gm $E\flat$

$vii\circ$ vi IV

28 $B\flat$ C^7 F/A Cm/G F $B\flat/F$ $B\flat$

I V^7/V V^6 $ii\flat$ V $I\flat$ I

2.6.5.1 การใช้คอर्ड

คอर्डที่พบในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงคลื่นกระทบฝั่งของวิจิตร จิตรังสรรค์ มีดังนี้

- 1) คอर्डหลัก ได้แก่ คอर्ड $B\flat$ $E\flat$ F^7
- 2) คอर्डรอง ได้แก่ คอर्ड Cm Dm Gm $A\dim$
- 3) คอर्डโดมิแนนท์ระดับสอง ได้แก่ คอर्ड C^7 ทำหน้าที่เป็นคอर्ड V/V เพื่อ

กล่าไปยังคอर्ड F ดังตัวอย่าง

28 $B\flat$ C^7 F/A

I V^7/V V^6

คอर्ड $F\#\dim$ ทำหน้าที่เป็นคอर्ड $VII\circ/VI$ เพื่อกล่าไปยังคอर्ड Gm ดังตัวอย่าง

17 $B\flat/F$ $B\flat$ **B** Gm $F\#\circ$ Gm

$I\flat$ I vi VII/VI vi

คอร์ด D7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/VI แต่ในกรณีนี้คอร์ด D7 ไม่ได้กลายไป
ยังคอร์ด Gm แต่กลับดำเนินไปคอร์ด Bb ซึ่งเป็นคอร์ด I เรียกว่าโครมาติกมีเดียน ดังตัวอย่าง

2.6.5.2 การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดในเพลงคลื่นกระทบฝั่งผู้วิจัยสรุปได้ ดังนี้

ตาราง 9 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงคลื่นกระทบฝั่ง

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	การดำเนินคอร์ด
1-4	Bb – Dm7 – Eb – D7 – Bb	I – vi7 – IV – III – I
5-8	Bb – F7 – Bb	I – V7 – I
9-12	Bb – F7 – Bb – vi	I – V7 – I – vi
13-18	Eb – Bb – F – Bb	IV – I – V – I
19-26	Gm – F#dim – Gm – Adim – Gm	vi – VII/V – vi – vii° – vi
27-32	Eb – Bb – F7 – Bb	IV – I – V7 – I

2.6.5.3 การใช้โน้ตนอกคอร์ด

ผู้วิจัยพบโน้ตนอกคอร์ดในเพลงพม่าประเทศทั้งหมด 4 ชนิด ได้แก่

1) โน้ตผ่าน ดังตัวอย่าง

2) โน้ตเคียง ดังตัวอย่าง

3) โน้ตล้ำ ดังตัวอย่าง

4) โน้ตพิง ดังตัวอย่าง

2.6.6 ประโยคเพลง

เพลงคลื่นกระทบฝั่งมีประโยคเพลงทั้งหมด 6 ประโยค โดยมีรายละเอียดดังนี้

ประโยคที่ 1 อยู่ในชวงนำ จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์

ประโยคที่ 2 เริ่มบนจังหวะที่สองของห้องที่ 4 มีจังหวะคอรัดที่เร็ว จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์

ประโยคที่ 3 เริ่มบนจังหวะยก เป็นทำนองที่ดำเนินต่อเนื่องจากประโยคแรก จบลงด้วยเคเดนซ์กึ่งปิด

ประโยคที่ 4 ทำนองมีความเร็วมากขึ้น โดยมีเสียงสำคัญอยู่ที่เสียง F ซึ่งเป็นเสียงลงท้ายของทุกวลี ทำให้ประโยคนี้จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์

14 $B\flat$ C^7 F/A Cm/G F $B\flat/F$ $B\flat$ IAC

I V^7/V V^6 ii^6 V I^6 I

ประโยคที่ 5 เริ่มบนจังหวะยก มีการพัฒนาทำนองจากวลีแรกโดยใช้ซีควเอนซ์ และการซ้ำ จบลงด้วยเคเดนซ์กึ่งปิดเช่นเดียวกับประโยคที่ 2

18 $B\flat$ Gm $F^\#o$ Gm A° Gm $E\flat$ $B\flat$ PLC

I vi VII/VI vi vii vi IV I

24 Gm $E\flat$ $B\flat$ $B\flat$ PLC

vi IV I

ประโยคที่ 6 เป็นประโยคที่ซ้ำกับประโยคที่ 3 จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์เช่นเดียวกัน

28 $B\flat$ C^7 F/A Cm/G F $B\flat/F$ $B\flat$ IAC

I V^7/V V^6 ii^6 V I^6 I

2.6.7 สีสันเสียง

ลักษณะการเรียงเรียงเสียงวงดนตรีในเพลงคลื่นกระทบฝั่ง แนวโซปราโนบรรเลง ทำนองหลักและทำนองประสาน แนวอัลโตบรรเลงประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะ แนวเทเนอร์ บรรเลงทำนองสอดประสาน แนวเบสและเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ ดังตัวอย่าง

เพลงคลื่นกระทบฝั่ง ท่อนนำ ห้องที่ 1-4	
ลักษณะการเรียบเรียง	
<ul style="list-style-type: none"> - แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน - แนวอัลโตบรรเลงทำนองสอดประสาน - แนวเทเนอร์ประสานเสียงเป็นกระสวนจังหวะ - แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ 	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 1-4
แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน	Fl., Ob., Cl. 1-2, Tp. 1
แนวอัลโตบรรเลงทำนองสอดประสาน	Al. saxs., Ten. sax., Euph.
แนวเทเนอร์ประสานเสียงเป็นกระสวนจังหวะ	Cl. 3, Tp. 2-3, Hns., Tbs.
แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ	Bs. cl., Bar. sax., Tub., Per.

ท่อนนำ ห้องที่ 1-4 เริ่มด้วยความเข้มเสียงระดับดังมาก (ff) ทำนองหลักบรรเลงโดย ฟลูต, โอโบ, คลาริเน็ต 1, ทรัมเป็ต 1 ทำนองรองบรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟน, เทเนอร์แซกโซโฟน, ยูโฟเนียม แนวประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 2, เบสคลาริเน็ต, บาริโตน แซกโซโฟน, ทูบา พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 3, ทรัมเป็ต 2-3, กลุ่มฮอร์นและทรอมโบน ซึ่งทั้ง 4 แนวพื้นหลังนี้มีการบรรเลงที่แตกต่างกัน ดังตัวอย่าง

เพลงคลื่นกระทบฝั่ง ท่อน A ห้องที่ 5-18	
]ลักษณะการเรียบเรียง	
<ul style="list-style-type: none"> - แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน - แนวอัลโตคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ - แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองสอดประสาน - แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงกระสวนจังหวะ 	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 5-18
แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน	Fl., Ob., Cl. 1-2, Tps., Tbs., Euph
แนวอัลโตคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ	Cl. 3, Hns., Tbs.
แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองสอดประสาน	Bs. cl., Al. saxs., Ten. sax., Bar. sax
แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ	Euph., Tub., Per.

ท่อน A ห้องที่ 5-8 ความเข้มเสียงลดลงมาในระดับดัง (f) ในรอบที่ 1 และ 3 ทำนองหลักบรรเลงโดยทรัมเป็ต 1, ทรอมโบน 1-2 แนวประสานบรรเลงโดย ทรัมเป็ต 2-3, ยูโฟเนียม พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 3, กลุ่มฮอร์น, ทูบา ส่วนในรอบที่ 2 และ 4 แนวหลักจะมีฟลูต, โอโบ, คลาริเน็ต 1 บรรเลงเสริมเข้ามาในลักษณะการประดับประดาทำนอง คลาริเน็ต 2 บรรเลงแนวประสานและเบสคลาริเน็ตกับกลุ่มแซกโซโฟนจะบรรเลงทำนองรองสอดประสานคลอไปพร้อมกันอีกด้วย

ห้องที่ 9-12 การแบ่งแนวเสียงคล้ายเดิม แต่ไม่มีกลุ่มทอมโบน มีจุดน่าสนใจในห้องที่ 10 คือ แนวพื้นเสียงประสานบรรเลงทำนองพื้นหลังในลักษณะจังหวะรวดเร็วด้วยทำนองเคลื่อนลงสวนทางกับทำนองหลัก ดังตัวอย่าง



ห้องที่ 13-16 ในห้องที่ 13 แนวพื้นเสียงประสานพัฒนาทำนองด้วยการใช้ซีควนซ์เดียวกันกับในห้องที่ 10 ส่วนกลุ่มทอมโบนกลับเข้ามาบรรเลงในห้องที่ 15 มีการได้เลียนทำนองกันระหว่างแนวหลักกับแนวประสานในห้องที่ 15-16 ดังตัวอย่าง

เพลงคลื่นกระทบฝั่งท่อน B ห้องที่ 19-32

ลักษณะการเรียบเรียงห้องที่ 19-26

- แนวเบสและเทเนอร์ดำเนินทำนอง
- การคลอเสียงด้วยการประสานเสียงในแนวโซปราโนและอัลโตแบบกระสวนจังหวะ
- กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงกระสวนจังหวะ

ลักษณะการเรียบเรียงห้องที่ 27-32

- แนวโซปราโนและอัลโตบรรเลงทำนองหลักและแนวประสาน
- แนวเทเนอร์คลอเสียงด้วยการประสานเสียง
- แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ

19 **B**

หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 19-26	ห้องที่ 27-32
แนวเบสและเทเนอร์ดำเนินทำนอง/ แนวโซปราโนและอัลโตบรรเลงทำนองหลักและแนว ประสาน	Bl. cl., Saxes., Hns., Tbs., Euph., Tub., Tps.	Fl./Pic., Ob., Cl. 1-2, Al. sax., Ten. sax., Tps.
การคลอเสียงด้วยการประสานเสียงในแนวโซปราโน และอัลโตแบบกระสวนจังหวะ/ แนวเทเนอร์คลอเสียงด้วยการประสานเสียง	Fl./Pic., Ob., Cls.	Cl. 3, Hns., Tbs.
กลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงกระสวนจังหวะ/ แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วย กระสวนจังหวะ	Per.	Bs. cl., Bar. sax., Tbs., Euph., Tub., Per.

ห้องที่ 25-28 เป็นช่วงเข้ากลับสู่ทำนองเดียวกันกับทำนองในช่วงท้ายของท่อน A แต่มีการเรียบเรียงเสียงประสานที่แตกต่างกันโดยเพิ่มแนวของกลุ่มทอมโบนเข้ามา ซึ่งแนวทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต, โอโบ, คลาริเน็ต 1-2, อัลโตแซกโซโฟนและเทเนอร์, ทรัมเป็ต 1 แนวประสานบรรเลงโดยทรัมเป็ต 2-3 แนวเสียงอื่นทำหน้าที่เป็นพื้นเสียงประสาน

ห้องที่ 29-32 แนวเสียงต่าง ๆ จะกลับมาเหมือนช่วงท้ายของท่อน A เพื่อที่จะบรรเลงย้อนกลับ และ บรรเลงจบตามเครื่องหมายที่กำหนด

จากการวิเคราะห์การเรียงเรียงเสียงประสานเพลงคลื่นกระทบฝั่งสำหรับวงดุริยางค์ เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์ สามารถสรุปได้ดังนี้

เพลงคลื่นกระทบฝั่งมีเนื้อดนตรีแบบไฮโมโฟนี แต่มีการใช้การประดับประดาหรือการแปร ทำนองควบคู่กันไปกับแนวทำนองหลัก และมีการใช้ทำนองสอดประสานในช่วงแรก มีรูปแบบเพลงเป็นแบบสองตอน คือ A และ B ในการย้อนแต่ละครั้งจะมีการเพิ่มแนวเสียงหรือแนวทำนองเพื่อให้เกิดความแปลกใหม่ อัตรารัจจะใช้อัตรารัจจะสองซึ่งเป็นซีพจรรัจจะเช่นเดียวกับเพลงไทย มีความเร็ว จังหวะสม่ำเสมอจนจบเพลง เสียงประสานพบการใช้คอร์ดแทน คอร์ดโดมีนันทระดับสอง ประโยคเพลงมีความต่อเนื่องและจบสมบูรณ์ในตัวเอง มีจุดน่าสนใจ คือ การจบเพลงจบลงด้วยเคเดนซีปิดไม่สมบูรณ์ สีสันเสียงมีการสลับกันบรรเลงทำนองหลักระหว่างเครื่องที่มีช่วงเสียงสูงกับเครื่องที่มีช่วงเสียงต่ำ มีการใช้แนวทำนองพื้นหลังเพื่อเติมเต็มช่องว่างระหว่างทำนองหลักได้อย่างกลมกลืน



2.7 เพลงศรีอยุธยา

2.7.1 เนื้อดนตรี

เพลงศรีอยุธยามีเนื้อดนตรีเป็นแบบไฮโมโฟนี้ ดังตัวอย่าง

Trumpet in B \flat

Horn in F

Trombone

Tuba

2.7.2 สังกีตลักษณ์

เพลงศรีอยุธยามีสังคีตลักษณ์สองตอน มีความยาวทั้งหมด 32 ห้องเพลง สามารถแบ่งได้ดังนี้

ท่อนนำ ห้องที่ 1-4

ท่อน A ห้องที่ 5-17

ท่อน B ห้องที่ 18-32

INTRO

A

9

17

B

25

2.7.3 ทำนอง

ทำนองเพลงศรีอยุธยา ผู้วิจัยนำมาจากแนวเสียงของฟลูต, โอโบ, คลาริเน็ต 1, อัลโตแซกโซโฟน, ทรัมเป็ต 1, ฮอรัน ซึ่งวิจิตร จิตรังสรรค์ได้กำหนดให้แนวดังกล่าวสลับกันบรรเลงเป็นทำนองหลัก ดังนี้

2.7.3.1 บันไดเสียง

ทำนองอยู่ในบันไดเสียง G major ไม่พบโน้ตนอกกฎเกณฑ์เสียง ช่วงเสียงของทำนองเพลงศรีอยุธยา คือ ชั้นคู่ 13 เมเจอร์ G-E

2.7.3.2 โครงหลักของทำนอง

เมื่อพิจารณาจากโน้ตที่อยู่บนจังหวะตก พบว่าโครงหลักทำนองของเพลงศรีอยุธยา ประกอบไปด้วยโน้ต 6 ตัว ได้แก่ G A B C D E ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิคของ G major ดังตัวอย่าง

2.7.4 จังหวะ

เพลงศรีอยุธยา ใช้อัตราจังหวะ 4/4 มีความเร็วประมาณ ♩ = 60 BPM

2.7.5 เสียงประสาน

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์การใช้คอร์ดจากโน้ตฉบับรวม และนำมาคอร์ดที่ได้มาใส่ประกอบกับแนวทำนองหลักพร้อมบอกชื่อคอร์ดและหน้าที่ของคอร์ด ดังนี้

INTRO A7/C# C D13 **A** G C/G G G7 C

8 G E7/G# Am D7 G D7 G A7/G C D7

15 C D7 G F **B** Eb DF#° G G/D A7/C# A7

21 G A7/C# D G C G Am Bm E Am Cm G/D G/B

28 D G A7 Em7/D A7/C# A7 D7 G

2.7.5.1 การใช้คอร์ด

คอร์ดที่พบในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงศรีอยุธยาของวิจิตร จิตเรรังสรรค์ มีดังนี้

- 1) คอร์ดหลัก ได้แก่ คอร์ด G C D7
- 2) คอร์ดรอง ได้แก่ คอร์ด Am Bm Em F#dim
- 3) คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง ได้แก่ คอร์ด G7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/IV

เพื่อেলাไปยังคอร์ด C ดังตัวอย่าง

5 **A** G C/G G G7 → C

I IV4 I V/IV → IV

คอร์ด A7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/V เพื่อกล่าไปยังคอร์ด D ดังตัวอย่าง

21 G A7/C# D
I V₅/V V

คอร์ด E7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/II เพื่อกล่าไปยังคอร์ด Am ดังตัวอย่าง

8 G E7/G# Am D7
I V/II ii V⁷

4) คอร์ดยืม คอร์ด Eb และ F ซึ่งถูกยืมมาจากกุญแจเสียงคู่ขนาน คือ G

minor natural ดังตัวอย่าง

16 G F B(Eb) DF# G
I bVII bVI V vii° I

คอร์ด Cm ซึ่งถูกยืมมาจากกุญแจเสียงคู่ขนาน คือ G minor natural

เช่นกัน ดังตัวอย่าง

25 G Am Bm E Am(Cm) G/D G/B
I ii iii' V/II ii iv I I

2.7.5.2 การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดในเพลงศรีอยุธยาผู้วิจัยสรุปได้ ดังนี้

ตาราง 10 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงศรีอยุธยา

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	การดำเนินคอร์ด
1-6	G - C - G - D7	I - IV - I - V7
7-13	G - D7 - G - C - G - F	I - V7 - I - IV - I - bVII
14-18	Eb - G - D	bVI - I - V
19-23	G - C - G - Em - G	I - IV - I - vi - I
24-28	D7 - I - D7 - I	V7 - I - V7 - I

2.7.5.3 การใช้โน้ตนอกคอร์ด

ผู้วิจัยพบโน้ตนอกคอร์ดในเพลงศรีอยุธยาทั้งหมด 5 ชนิด ได้แก่

1) โน้ตผ่าน ดังตัวอย่าง



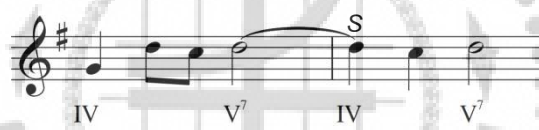
2) โน้ตพิง ดังตัวอย่าง



3) โน้ตเคี้ยว ดังตัวอย่าง



4) โน้ตแขวน ดังตัวอย่าง



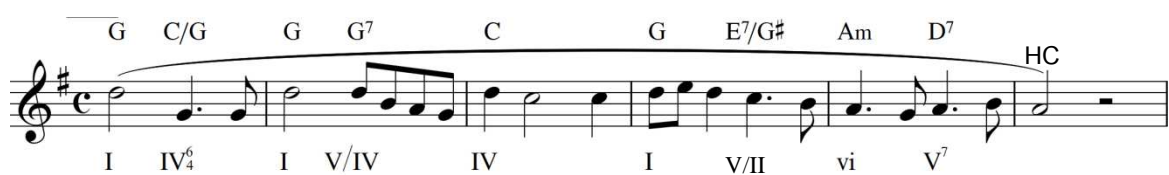
5) โน้ตล้ำ ดังตัวอย่าง



2.7.6 ประโยคเพลง

เพลงศรีอยุธยาสามารถแบ่งได้เป็น 6 ประโยค ซึ่งมีรายละเอียดการวิเคราะห์ดังนี้

ประโยคที่ 1 เริ่มต้นด้วยลักษณะจังหวะยาว คือ ตัวขาว และจบด้วยลักษณะจังหวะเดียวกัน เป็นการจบลงด้วยเคเดนซ์เปิด



ประโยคที่ 2 มีการใช้ซีควেনซ์ในห้องที่ 7 - 8 และพบซีควেনซ์เดียวกันอีกครั้งใน ห้องที่ 12 ซึ่งเป็นช่วงต้นของประโยคถัดไป ประโยคนี้จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์

ประโยคที่ 3 เป็นประโยคสั้น ใช้ซีควেনซ์เดียวกับประโยคที่ 2 ดังที่ได้กล่าวไปแล้ว ซึ่งทำหน้าที่เชื่อมผ่านไปยังท่อน B เป็นการจบประโยคด้วยเคเดนซ์เปิด

ประโยคที่ 4 เริ่มบนจังหวะยก ประโยคนี้ไม่มีจังหวะคอร์ด 2 จังหวะ ทำให้เกิด ความรู้สึกที่ดำเนินไปข้างหน้าอย่างต่อเนื่อง จบลงด้วยเคเดนซ์เปิดอีกครั้ง

ประโยคที่ 5 พบซีควেনซ์เดิมอีกครั้งในห้องที่ 19 จังหวะคอร์ดกลับมาซ้ำใน ช่วงแรกก่อนที่จะเพิ่มความเร็วจนเป็นคอร์ดละ 1 จังหวะ ในห้องที่ 21 และจบลงด้วยเคเดนซ์กึ่งปิด

ประโยคที่ 6 มีจังหวะคอร์ดเร็วในช่วงท้ายประโยค และจบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบ สมบูรณ์

2.7.7 สีสิ้นของเสียง

ลักษณะการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในเพลงศรีอยุธยา แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน แนวอัลโตบรรเลงทำนองหลัก แนวเทเนอร์ประสานเสียงคล้ายแนวทำนอง แนวเบสประสานเสียงด้วยโน้ตเสียงยาว ดังตัวอย่าง

เพลงศรีอยุธยา ท่อนนำ ห้องที่ 1-4	
ลักษณะการเรียบเรียง	
<ul style="list-style-type: none"> - แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองหลักและประสานเสียง - แนวอัลโตบรรเลงทำนองหลัก - แนวโซปราโนประสานเสียงด้วยโน้ตเสียงยาวและทำนองพื้นหลัง - แนวเบสประสานเสียงด้วยโน้ตเสียงยาว 	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 1-4
แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองหลักและประสานเสียง	Hns.
แนวอัลโตบรรเลงทำนองหลัก	Ob., Al. saxs.
แนวโซปราโนประสานเสียงด้วยโน้ตเสียงยาวและทำนองพื้นหลัง	Fl./Pic., Cls.
แนวเบสประสานเสียงด้วยโน้ตเสียงยาว	Bs. cl., Ten. sax., Bar. sax., Tub.

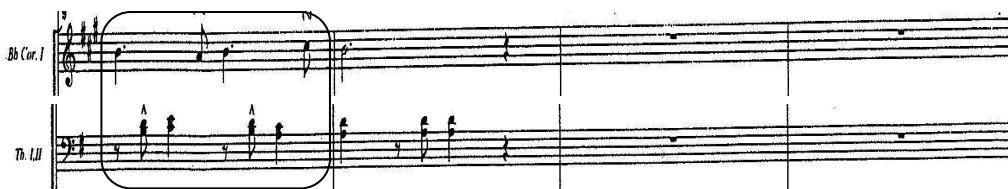
ท่อนนำห้องที่ 1-4 เริ่มด้วยเบสคลาริเน็ตบรรเลงโน้ตลากยาวพร้อมกับฟลูตบรรเลงโน้ตลากยาวด้วยการพรมนิ้ว จากนั้นฮอร์นจึงบรรเลงทำนองซึ่งเป็นโมทีฟของท่อน A ในห้องที่ 2 โอโบและอัลโตแซกโซโฟนบรรเลงทำนองหลัก ห้องที่ 3 กลุ่มคลาริเน็ตรับหน้าที่บรรเลงทำนองต่อในลักษณะการเคลื่อนขึ้นทีละขั้นพร้อมด้วยกลุ่มฮอร์นที่บรรเลงคอรัตรองรับค่อย ๆ เพิ่มความดังตามเครื่องหมาย

Crescendo ห้องที่ 4 ทุกแนวเสียงยกเว้นทรมเปิดบรรเลงโน้ตยาวและขยายความเข้มเสียงจากเบาไปหาดังเพื่อเข้าสู่ท่อน A

เพลงศรีอยุธยา ท่อน A ห้องที่ 5-17	
ลักษณะการเรียบเรียง	
<ul style="list-style-type: none"> - แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน - แนวอัลโตประสานเสียงเป็นกระสวนจังหวะ - แนวเทเนอร์ประสานเสียงคล้ายแนวทำนอง - แนวเบสประสานเสียงด้วยโน้ตเสียงยาว 	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 5-17
แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน	Fl./Pic., Ob., Cls., Tps.
แนวอัลโตประสานเสียงเป็นกระสวนจังหวะ	Hns., Al. sax.
แนวเทเนอร์ประสานเสียงคล้ายแนวทำนอง	Ten. sax., Tbs., Euph., Al. sax
แนวเบสประสานเสียงด้วยโน้ตเสียงยาว	Euph., Tub.

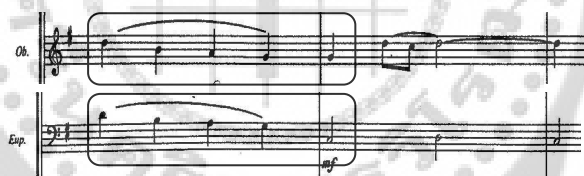
ห้องที่ 9-12 การแบ่งแนวเสียงเหมือนเดิม และมีกลุ่มแซกโซโฟนบรรเลงทำนองพื้นหลัง ดังตัวอย่าง

ห้องที่ 9 กลุ่มทริ้มเปิดบรรเลงทำนองหลักในลักษณะจังหวะยาว-สั้น ขณะทีกลุ่มทออมโบนบรรเลงแนวพื้นหลังสั้น-ยาว จึงมีลักษณะเป็นการโต้ตอบกัน ดังตัวอย่าง



ห้องที่ 11-12 เป็นช่วงที่สีสันเสียงมีความเบาบางเพราะกลุ่มเครื่องเป่าทองเหลืองหยุดเกือบทั้งหมด ทำนองหลักเหลือเพียงฟลูต, โอโบ, คลาริเน็ต 1 แนวประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 2 พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 3, เบสคลาริเน็ต, บาริโตน แซกโซโฟน, ยูโฟเนียม, ทูบา ส่วนอัลโตและเทเนอร์แซกโซโฟนทำหน้าที่เป็นทำนองพื้นหลัง

ห้องที่ 13-16 ในห้องที่ 13 สีสันเสียงยังคงเบาบาง การแบ่งแนวเสียงคล้ายเดิมแต่มีเบสคลาริเน็ต, ยูโฟเนียมช่วยบรรเลงทำนองหลักซึ่งมีลักษณะเคลื่อนลง ดังตัวอย่าง



ห้องที่ 14 กลุ่มฮอร์นกลับเข้ามาบรรเลงคอर्डด้วยโน้ตเสียงยาว และมีอัลโตแซกโซโฟนบรรเลงซีควเอนซ์กับทำนองหลัก ดังตัวอย่าง



ห้องที่ 16 เหลือเพียง 5 แนวเสียง ได้แก่ ทริ้มเปิด 1 บรรเลงทำนองหลัก ทริ้มเปิด 2 บรรเลงแนวประสาน ทริ้มเปิด 3 บรรเลงทำนองพื้นหลัง ยูโฟเนียมและทูบา บรรเลงพื้นเสียงประสาน

เพลงศรีอยุธยา ท่อน B ห้องที่ 18-32	
ลักษณะการเรียบเรียง	
<ul style="list-style-type: none"> - แนวอัลโตบรลงทำนองหลัก และทำนองประสาน - แนวโซปราโนคลอเสียงเป็นกระสวนจังหวะ - แนวเทเนอร์คลอเสียงด้วยการประสานเสียง - แนวเบสคลอเสียงด้วยการประสานเสียง 	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 18-32
แนวอัลโตบรลงทำนองหลัก และทำนองประสาน	Al. sax., Ten. sax., Tp. 1-2
แนวโซปราโนคลอเสียงเป็นกระสวนจังหวะ	Fl./Pic., Ob., Cl. 1-2
แนวเทเนอร์คลอเสียงด้วยการประสานเสียง	Cl. 3, Tp. 3, Hns., Tbs., Euph.
แนวเบสคลอเสียงด้วยการประสานเสียง	Bs. cl., Bar. sax., Tub.

ห้องที่ 17-20 ในห้องที่ 17 ทรัมเป็ตบรลงทำนองหลักและแนวประสาน ฮอรั่นบรลงทำนองพื้นหลังด้วยจังหวะชัด ยูโฟเนียมและทูบาบรลงพื้นเสียงประสานโดยยูโฟเนียมใช้โน้ตยาว ขณะที่ทูบาใช้โน้ตสั้น ห้องที่ 18 เข้าสู่ท่อน B แนวเสียงต่าง ๆ กลับเข้ามาบรลงยกเว้นกลุ่มทอมโบน พบแนวฮอรั่น 1 บรลงทำนองพื้นหลังด้วยโน้ตครึ่งจังหวะโดยใช้เสียงโครมาติกไล่ขึ้น-ลง ทำให้เกิดความรู้สึกเคลื่อนไหวไม่หยุดนิ่ง ห้องที่ 19-20 ทำนองหลักบรลงโดยคลาริเน็ต 1, อัลโตแซกโซโฟน 1, ทรัมเป็ต 1 แนวประสานบรลงโดยคลาริเน็ต 2, อัลโตแซกโซโฟน 2, เทเนอร์แซกโซโฟน, ทรัมเป็ต 2 พื้นเสียงประสานบรลงโดยฟลูตซึ่งบรลงโน้ตเข็บัด 1 ชั้น พบแนวทรัมเป็ต 3 ที่บรลงโมทีฟสั้น ๆ ดังตัวอย่าง

ห้องที่ 21-24 ในห้องที่ 21 ทำนองหลักบรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟน 1, ทรัมเป็ต 1 แนว
ประสานบรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟน 2, ทรัมเป็ต 2 พื้นเสียงประสานแบ่งเป็น 4 กลุ่ม คือ กลุ่มแรก
ได้แก่ เบสคลาริเน็ต, บาริโตน แซกโซโฟน บรรเลงโน้ตยาวบนจังหวะหลัก กลุ่มสอง ได้แก่ ยูโฟเนียม
และทูบาทำหน้าที่ให้แนวพื้นเสียงประสานมีความเคลื่อนไหว กลุ่มสาม ได้แก่ ฟลูต, โอโบ, กลุ่มคลาริ
เน็ต บรรเลงโน้ตเข้บ็ต 1 ขึ้น ด้วยการเน้นบนจังหวะยกซึ่งได้ต่อกับทำนองหลักที่บรรเลงโน้ตตัวดำบน
จังหวะตก กลุ่มสี่ คือ คลาริเน็ต 3 และกลุ่มฮอรัิน ทำหน้าที่บรรเลงเสริมในจังหวะรอง ดังตัวอย่าง

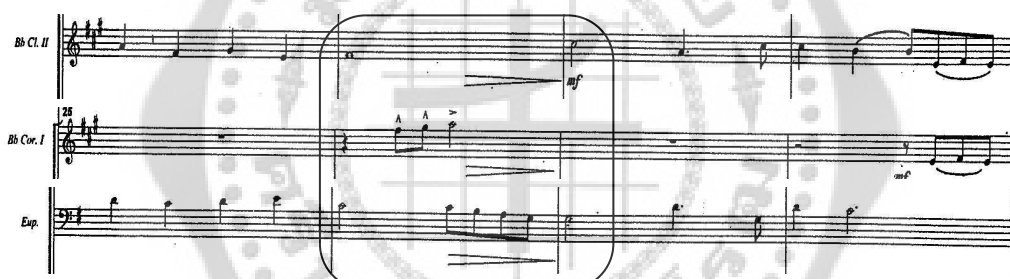
ห้องที่ 22 เป็นช่วงที่กำลังดำเนินกลับเข้าสู่ความรู้สึกที่ยิ่งใหญ่อีกครั้งโดยให้ฟลูต, โอ
โบ, คลาริเน็ต, แซกโซโฟน, ยูโฟเนียม บรรเลงแบบไล่เสียงในช่วงท้ายของห้องพร้อมด้วยการขยาย
ความเข้มเสียงเพื่อเข้าสู่ห้องที่ 23-24 ซึ่งทำนองหลักบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องลมไม้, กลุ่มฮอรัิน, ยูโฟ
เนียม ทำนองพื้นหลังบรรเลงโดยกลุ่มทรัมเป็ตด้วยลักษณะเสียงที่เข้มแข็ง พื้นเสียงประสานบรรเลงโดย
คลาริเน็ต 3, บาริโตน แซกโซโฟน, กลุ่มทอมโบน, ทูบา

ห้องที่ 25-28 ในห้องที่ 25 ทุกแนวเสียง (ยกเว้นกลุ่มทรัมเป็ต) บรรเลงลักษณะจังหวะ
เดียวกัน โดยทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต, โอโบ, คลาริเน็ต 1, เบสคลาริเน็ต, เทเนอร์แซกโซโฟน, กลุ่ม

ฮอร์น, ยูโฟเนียม ส่วนแนวเสียงอื่น ๆ ทำหน้าที่เป็นแนวประสานโดยมีทูบาบรรเลงโน้ตหลักของคอร์ด (Root) ดังตัวอย่าง



ห้องที่ 26 กลุ่มเครื่องลมไม้และกลุ่มฮอร์นบรรเลงโน้ตยาว ตามด้วยทำนองพื้นหลังที่เข้มแข็งซึ่งบรรเลงโดยกลุ่มทรัมเป็ต จากนั้นยูโฟเนียมและทูบาจึงบรรเลงทำนองเคลื่อนลงทีละชั้น พร้อมกับการค่อย ๆ เบาลงของทุกแนวเสียง ดังตัวอย่าง



ห้องที่ 29-32 ในห้องที่ 29 ทำนองหลักบรรเลงโดยคลาริเน็ต 1-3, ทรัมเป็ต 1 แนวประสานมีเพียงทรัมเป็ต 2 พื้นเสียงประสานบรรเลงด้วยโน้ตลากยาวโดยเบสคลาริเน็ต, เทเนอร์แซกโซโฟน, บาริโตน แซกโซโฟน, กลุ่มทอมนโบน, ยูโฟเนียม, ทูบา ทำนองพื้นหลังบรรเลงโดยทรัมเป็ต 3 ซึ่งเป็นการเลียนทำนองของแนวทรัมเป็ต 1-2 ในห้องที่ผ่านมา และกลุ่มฮอร์นบรรเลงโมทีฟหลัก ซึ่งทุกแนวเสียงมีหน้าที่ทำให้ค่อย ๆ เกิดความรู้สึกยิ่งใหญ่ทั้งการเพิ่มความดัง, การไล่นोट และมาหยุดชะงักด้วยการบรรเลงโน้ตสั้นบนจังหวะแรกในห้องที่ 30 พร้อมกับการยึดจังหวะด้วย *molto rit.* แต่ยังคงมีเสียงลากยาวซึ่งมาจากกลุ่มฮอร์นเพียงเท่านั้น จากนั้นคลาริเน็ต 1-2-3, อัลโตแซกโซโฟน, ทรัมเป็ต 1-2-3, ทอมนโบนจึงบรรเลงโน้ตที่เหลืออีกสามจังหวะด้วยการเน้นอย่างชัดเจนตามจังหวะที่เหมาะสมเข้าสู่ห้องที่ 31 ซึ่งจะสังเกตเห็นได้ว่าเป็นการไล่เลียงโน้ตกันของแต่ละแนวเสียง และมาจบลงในห้องที่ 32 ดังตัวอย่าง

The image shows a musical score for five instruments: B♭ Clarinet I, B♭ Cor I, B♭ Cor III, Hr. I/II, and Tr. III. The score is written in G major and 4/4 time. The Clarinet and Horns play a melodic line, while the Trombone plays a bass line. Dynamics range from *mf* to *ff*. The score is divided into three measures, with a repeat sign at the end.

จากการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงศรีอยุธยาสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์ สามารถสรุปได้ดังนี้

เพลงศรีอยุธยามีเนื้อดนตรีแบบไฮโมโฟนี สามารถแบ่งได้เป็น 2 ตอน ทำนองอยู่ในบันไดเสียง G major โครงหลักทำนองอยู่ที่โน้ต D และ C ใช้อัตราจังหวะ 4/4 เสียงประสานมีการใช้คอร์ดที่หลากหลาย เช่น คอร์ดโดมินันท์ระดับสองในรูปพื้นต้นและพลิกกลับ คอร์ดที่ยืมมาจากบันไดเสียงคู่ขนาน เป็นต้น ประโยคเพลงส่วนใหญ่จบลงด้วยเคเดนซ์เปิด สีสนเสียงมีการกำหนดให้แต่ละแนวเสียงบรรเลงอย่างเฉพาะตัว โดดเด่น จึงทำให้ทุกแนวเสียงหนุนกัน คอยเติมช่องว่าง ๆ ที่เกิดขึ้นให้สมบูรณ์

2.8 เพลงสดุดีมหาราชา

2.8.1 เนื้อดนตรี

เพลงสดุดีมหาราชา มีเนื้อดนตรีแบบโฮโมโฟนีย์ โดยมีแนวทำนองและแนวบรรเลงประกอบ ดังตัวอย่าง

Musical score for the instrumental introduction of the King's Praise song. It features three staves: Tpt. (Trumpet), Hn. (Horn), and Tba. (Tuba). The music is in 4/4 time and B-flat major. A section labeled 'A' begins at measure 8. The Tpt. part has a melodic line, while the Hn. and Tba. parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

2.8.2 สังคีตลักษณ์

เพลงสดุดีมหาราชา มีสังคีตลักษณ์สองตอน โดยมีท่อนนำและท่อนเชื่อม มีความยาวทั้งหมด 33 ห้องเพลง สามารถแบ่งได้ดังนี้

ท่อนนำ ห้องที่ 1-7	ท่อน A ห้องที่ 8-20	ท่อนเชื่อม ห้องที่ 21-22	ท่อน B ห้องที่ 23-33
--------------------	---------------------	--------------------------	----------------------

Musical score for the King's Praise song, showing the introduction, section A, section B, and the connecting section. The score is in 4/4 time and B-flat major. It features a single melodic line with some triplets and rests. The sections are labeled: 'ท่อนนำ' (Introduction), 'A', 'ท่อนเชื่อม' (Connecting section), and 'B'. The score ends at measure 33.

2.8.3 ทำนอง

ทำนองเพลงสดุดีมหาราชาผู้วิจัยนำมาจากแนวของทริ้มเบ็ต 1 ซึ่งวิจิตร จิตรรังสรรค์ได้กำหนดให้แนวดังกล่าวบรรเลงเป็นทำนองหลักตลอดทั้งเพลง

2.8.3.1 บันไดเสียง

ทำนองอยู่ในบันไดเสียง Eb major มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็น Ab major ในท่อน B ห้องที่ 23-26 แล้วจึงกลับไปบันไดเสียงเดิม ดังตัวอย่าง

23 **B** Ab major scale Eb major scale

28

ช่วงเสียงของทำนองเพลงสดุดีมหาราชา คือ ชั้นคู่ 15 เพอร์เฟค Bb-Bb

2.8.3.2 โครงหลักของทำนอง

เมื่อพิจารณาจากโน้ตที่อยู่บนจังหวะตก พบว่าโครงหลักทำนองของเพลงสดุดีมหาราชา ในท่อน A ประกอบไปด้วยโน้ต 5 ตัว ได้แก่ Eb F G Bb C ซึ่งเป็นโน้ตในกลุ่มเสียงเพนทาโทนิค (Pentatonic) โครงหลักทำนองในท่อน B ประกอบไปด้วยโน้ต 7 ตัว ได้แก่ Ab Bb C D Eb F G ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิคของ Ab major ดังตัวอย่าง

ทำนอง Eb

โครงหลัก

ทำนอง Eb

ทำนอง Ab

โครงหลัก

ทำนอง Ab

2.8.4 จังหวะ

เพลงสตูดิโอมีหาราชาอยู่ในอัตราจังหวะ 4/4 ท่อนนำจะมีจังหวะซ้ำในลักษณะการประโคนเมตร พอเข้าสู่ท่อน A อัตราความเร็วจะเพิ่มขึ้นประมาณ ♩ = 98-100 BPM ซึ่งอยู่ในระดับปานกลางค่อนข้างเร็ว ใช้รูปแบบจังหวะมาร์ช

2.8.5 เสียงประสาน

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์การใช้คอร์ดจากโน้ตฉบับรวม และนำมาคอร์ดที่ได้มาใส่ประกอบกับแนวทำนองหลักพร้อมบอกชื่อคอร์ดและหน้าที่ของคอร์ด ดังนี้

ท่อนนำ

1. Eb/Bb (I) 3 Fm7 (ii⁷) Bb7 (V⁷) 3

6 Eb (I) **A** Eb (I) Eb Fm7 Gm7 Ab (ii⁷ iii⁷ IV) Eb (I)

12 Bb/F (V⁴) Eb (I) Fm7 (ii⁷) Gm7(b5) (VII⁷/III) C7 (V⁷/II) Fm7 (ii⁷) Bb7 (V⁷)

17 1. Eb (I) F7 (V/V) Bb7 (V⁷) 2. F7 (V/V) VII/IV (V⁷) Eb (I)

ท่อนเชื่อม

21 Ab (IV) Ab (Ab: I) **B** Ab (I) Db Eb Fm (IV V vi)

26 Eb (V) Ab Bb (I Eb:V) Eb (I) Ab (IV) Eb (I) C7 (V⁷/II) Fm7 (ii⁷) Eb (I) Gm (iii)

30 Ab (IV) Bb (V) Eb (I) Gm (iii) Ab (IV) Bb (V) Eb (I)

2.8.5.1 การใช้คอร์ด

คอร์ดที่พบในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงสดุดีมหาราชาของวิจิตร จิตเร-
รังสรรค์ มีดังนี้

- 1) คอร์ดหลัก กุญแจเสียง Eb major ได้แก่ คอร์ด Eb Ab Bb7
 กุญแจเสียง Ab major ได้แก่ คอร์ด Ab Db Eb7
- 2) คอร์ดรอง กุญแจเสียง Eb major ได้แก่ คอร์ด Fm Gm
- 3) คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง ได้แก่ คอร์ด C7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/II เพื่อ

เกลลาไปยังคอร์ด Fm ดังตัวอย่าง

Musical notation for measures 26-30. The key signature has three flats (Eb, Ab, Bb). The notes are Eb, Ab, Bb, Eb, Ab, Eb, C7, Fm7, Eb, Gm. Roman numerals below are V, I, Eb:V, I, IV, I, (v7/II), (ii7), I, iii. Arrows indicate a progression from C7 to Fm7 and from (v7/II) to (ii7).

คอร์ด F7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/V เพื่อเกลลาไปยังคอร์ด Bb7 ดังตัวอย่าง

Musical notation for measures 17-19. The key signature has three flats. The notes are Eb, F7, Bb7. Roman numerals below are I, (v7/v), (v7). Arrows indicate a progression from F7 to Bb7 and from (v7/v) to (v7).

คอร์ด Gm7b5 ทำหน้าที่เป็น VII/IV ซึ่งถ้าวิเคราะห์ในการดำเนินคอร์ด

แล้วจะพบว่าเป็นการดำเนินคอร์ด ii - V7 - I ของ Fm ดังตัวอย่าง

Musical notation for measures 14-16. The key signature has three flats. The notes are Fm7, Gm7(b5), C7, Fm7, Bb7. Roman numerals below are ii7, VII7/IV, V7/II, ii7, V7. A bracket groups VII7/IV, V7/II, and ii7 under the Roman numeral ii.

2.8.5.2 การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดในเพลงสดุดีมหาราชาผู้วิจัยสรุปได้ ดังนี้

ตาราง 11 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงสดุดีมหาราชา

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	การดำเนินคอร์ด
1-7	Eb – Fm – Bb7 – Eb	I – ii – V7 – I
8-11	Eb – Fm – Gm – Ab - Eb	I – ii – iii – IV - I
12-16	Bb7 – Eb – Fm – Bb7	V7 – I – ii – V7
17-18	Eb – Bb7	I – V7
19-20	Bb7 - Eb	V7 - I
21-26	Ab – Db – Eb7 – Cm – Eb7 – Ab	Ab: I – IV – V7 – vi – V7 – I
27-29	Eb – Ab – Eb – Fm – Eb	Eb: I – IV – I – ii – I
30-33	Ab – Bb – Eb – Ab – Bb - Eb	IV – V – I – IV – V - I

2.8.5.3 การใช้โน้ตนอกคอร์ด

ผู้วิจัยพบโน้ตนอกคอร์ดในเพลงสดุดีมหาราชาทั้งหมด 5 ชนิด ได้แก่

1) โน้ตผ่าน ดังตัวอย่าง



2) โน้ตเคียง ดังตัวอย่าง



3) โน้ตพิง ดังตัวอย่าง



4) โน้ตล้ำ ดังตัวอย่าง

30 A^b B^b A^{\flat} E^b
IV V I

5) โน้ตหลัก ดังตัวอย่าง

19 F^7 E $B^{\flat 7}$ E^b
 V^7/V V^7 I

2.8.6 ประโยคเพลง

ประโยคที่ 1 ท่อนนำ มีลักษณะการเป่าแตรสังข์ มีจังหวะซ้ำและลักษณะจังหวะซับซ้อน คือ ในห้องที่ 4 และ 5 มีการใช้โน้ตสามพยางค์ซึ่งเป็นลักษณะจังหวะไม่ปกติและการใช้เครื่องหมายโยงเสียง (Tie) ทำให้เกิดจังหวะขัด พบการซ้ำทำนองในช่วงต้นกับช่วงท้ายของประโยค จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ ดังตัวอย่าง

ท่อนนำ E^{\flat}/B^{\flat} I^4 Fm^7 $B^{\flat 7}$ E^{\flat} PAC
จังหวะขัด ii^7 V^7 I

ประโยคที่ 2 มีจังหวะเร็ว ลักษณะจังหวะดำเนินอย่างต่อเนื่อง จังหวะคอรัดในห้องที่ 9 เคลื่อนไหวควบคู่กับทำนองแล้วจบลงด้วยเคเดนซ์ที่กึ่งปิด พบว่ามีการใช้ลักษณะจังหวะในช่วงท้ายของประโยคอื่น ๆ ด้วย ดังตัวอย่าง

8 A E^{\flat} E^{\flat} Fm^7 Gm^7 A^{\flat} E^{\flat} PLC
I I ii^7 iii^7 IV I

ประโยคที่ 3 เริ่มบนจังหวะที่ 4 ในห้องที่ 10 จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ ซึ่งลักษณะจังหวะในตอนท้ายของประโยคนี้ (วงกลมรอบ) จะถูกนำไปใช้ในการพัฒนาทำนองของประโยคถัดไป ดังตัวอย่าง

IAC

ประโยคที่ 4 พบการพัฒนาทำนองด้วยซีควเอนซ์จากลักษณะจังหวะในประโยคที่ 3 ซึ่งถูกนำมาใช้ทั้งประโยค ประโยคนี้จบด้วยเคเดนซ์เปิด ดังตัวอย่าง

ประโยคที่ 5 ในประทุนหนึ่งจบลงด้วยเคเดนซ์ชนิดเปิด ส่วนในประทุนสองจบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ ซึ่งวิจิตร จิตรังสรรค์ ได้กล่าวถึงช่วงนี้ว่า หากฟังเพลงนี้จากในแผ่นบันทึกเสียงจะพบว่าเสียงที่ได้ยินนั้นไม่ตรงกับโน้ตที่บันทึก คือ ในแผ่นบันทึกเสียงวงดนตรีจะบรรเลงเข้าประทุนสองทุกครั้ง ไม่พบการเข้าประทุนหนึ่งเลย ทำให้เกิดการจบประโยคด้วยเคเดนซ์แบบปิดทั้ง 2 ครั้ง ซึ่งขัดต่อความรู้สึกเป็นอย่างยิ่ง สาเหตุนี้มาจากความผิดพลาดในขั้นตอนการทำต้นฉบับ (Mastering) นั่นเอง ดังตัวอย่าง

ประโยคที่ 6 เป็นท่อนเชื่อมจากท่อน A ไปสู่ท่อน B โน้ตในประโยคนี้สามารถเป็นได้ทั้งบันไดเสียง Eb major และ Ab major แต่เมื่อพิจารณาแล้วพบว่าโน้ตสำคัญในประโยคนี้ คือ

Ab C Eb ซึ่งเป็นโน้ตในคอร์ด Ab major จึงสามารถระบุได้ว่าการเปลี่ยนทฤษฎีแจ๊สเสียงชั่วคราวจากทฤษฎีแจ๊สเสียง Eb major ไป Ab major เพราะฉะนั้นคอร์ด Ab major ในห้องที่ 22 จึงกลายเป็นคอร์ดลำดับที่ I ในทฤษฎีแจ๊สเสียง ดังตัวอย่าง

21 **ท่อนเชื่อม**

ประโยคที่ 7 เป็นการดำเนินคอร์ด I-IV จบด้วยเคเดนซ์เปิดในทฤษฎีแจ๊สเสียง Ab major ประโยคที่ 8 ทำนองเปลี่ยนทฤษฎีแจ๊สเสียงกลับมายังทฤษฎีแจ๊สเสียง Eb major จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ ดังตัวอย่าง

23 **B** Ab Db HC

ประโยคที่ 9 เป็นการใช้ซีควেনซ์ จบลงด้วยการใช้คอร์ดลำดับที่ II แทนคอร์ดลำดับที่ V ของทฤษฎีแจ๊สเสียง จึงเป็นการจบด้วยเคเดนซ์เปิด ดังตัวอย่าง

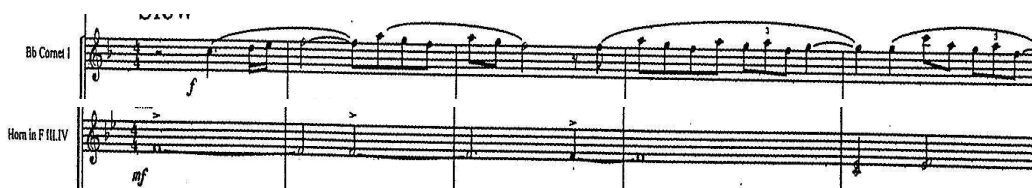
ประโยคที่ 10 ใช้การซ้ำทำนอง จบลงด้วยเคเดนซ์ชนิดปิดแบบสมบูรณ์ ดังตัวอย่าง

2.8.7 สีสันเสียง

ลักษณะการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในเพลงสดุดีมหาราชา แนวโซปราโนบรเพลง ทำนองหลักและทำนองประสาน แนวอัลโตประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะและทำนองสอดประสาน แนวเทเนอร์ประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะ แนวเบสคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ ดังตัวอย่าง

เพลงสดุดีมหาราชาท่อนนำ ห้องที่ 1-7	
ลักษณะการเรียบเรียง	
<ul style="list-style-type: none"> - แนวโซปราโนบรเพลงทำนองหลัก - แนวเทเนอร์คลอเสียงด้วยการประสานเสียง - แนวเบสคลอเสียงด้วยการประสานเสียง 	
	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 1-7
แนวโซปราโนบรเพลงทำนองหลัก	Tps.
แนวเทเนอร์คลอเสียงด้วยการประสานเสียง	Al. saxs., Ten. sax., Hns., Tbs., Euph.
แนวเบสคลอเสียงด้วยการประสานเสียง	Bs. cl., Bar. sax., Tub.

ท่อนนำ ห้องที่ 1-5 เป็นท่อนที่มีลักษณะเป็นการเป่าแตรสังข์ที่มีความน่าสนใจตรงที่ กลุ่มทำนองหลักโดยทรมเปิด กับกลุ่มพื้นเสียงประสานบรเพลงโดย กลุ่มแซกโซโฟน กลุ่มฮอรั้น กลุ่มทอรัมโบน ยูโฟเนียม ทูบา บรเพลงจังหวะที่ฟังแล้วรู้สึกเหมือนไม่มีการนับจังหวะ แต่อันที่จริงมีการนับจังหวะอยู่ตลอด แต่ใช้เทคนิคการเน้นจังหวะที่ไม่ปกติ คือ การเน้นเสียงบนซีฟเจอร์จังหวะที่เบา ในห้องที่ 1 กลุ่มพื้นเสียงประสานเน้นเสียงบนจังหวะที่ 1 ซึ่งเป็นปกติ แต่ในห้องที่ 2 เน้นเสียงบนจังหวะที่ 3 ห้องที่ 3 เน้นเสียงบนจังหวะที่ 4 ซึ่งการเน้นดังกล่าวจะเกิดขึ้นในช่วงที่ทรมเปิดลากเสียง ทำให้เกิดความรู้สึกไม่ชัดเจนในอัตราจังหวะ ซึ่งคล้ายกับเฮมิโอลา (Hemiola) ในดนตรีตะวันตก ดังตัวอย่าง

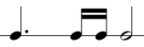


ในห้องที่ 7 เบสคลาริเน็ต กลุ่มแซกโซโฟน และกลุ่มเครื่องเป่าทองเหลืองเสียงต่ำ บรรเลงทำนองพื้นหลังในลักษณะการไล่นิตที่ละชั้นไปหาเสียงโทนิคเพื่อเข้าสู่ท่อน A ในห้องที่ 8 ซึ่งเป็นทำนองพื้นหลังที่พบบ่อยในเพลงมาร์ช ดังตัวอย่าง



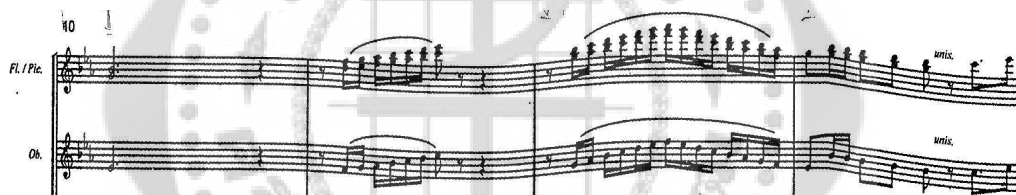
ห้องที่ 8-9 ทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต คลาริเน็ต 1 ทรัมเป็ต 1 ยูโฟเนียม แนวประสานบรรเลงโดยโอโบ คลาริเน็ต 2 พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 3 กลุ่มฮอร์น กลุ่มทอมโบน ทูบา

เพลงสดุดีมหาราชา ท่อน A ห้องที่ 8-20	
ลักษณะการเรียบเรียง	
<ul style="list-style-type: none"> - แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน - เพิ่มแนวฟิวกูเรชั่นของเครื่องเป่าลมไม้ - แนวเทเนอร์คลอเสียงเป็นแบ็คกราวนด์ด้วยกระสวนจังหวะมาร์ช - แนวอัลโตบรรเลงทำนองสอดประสาน - แนวเบสและเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะมาร์ช 	
หน้าทีของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 8-20
แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน	Fl./Pic., Ob., Cl. 1-2, Tp. 1
เพิ่มแนวฟิวกูเรชั่นของเครื่องเป่าลมไม้	Fl./Pic., Ob., Cl. 1-2
แนวเทเนอร์คลอเสียงเป็นแบ็คกราวนด์ด้วยกระสวนจังหวะมาร์ช	Cl. 3, Hns., Tbs., Euph.
แนวอัลโตบรรเลงทำนองสอดประสาน	Bl. cl., Saxe., Euph.
แนวเบสและเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะมาร์ช	Tub., Per.

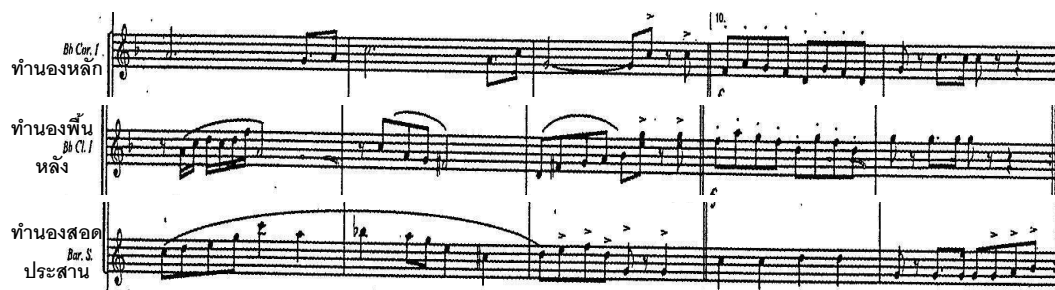
ในครั้งที่ 10 แนวทริ้มเปิด 2-3 บรรเลงทำนองพื้นหลังด้วยลักษณะจังหวะ
 ซึ่งเป็นโมทีฟในช่วงท่อนนำ กลุ่มเครื่องเป่าทองเหลืองเสียงต่ำบรรเลงทำนองพื้นหลังด้วย
 การไล่นัดลงทีละชั้น ดังตัวอย่าง




ครั้งที่ 11 ทำนองหลักบรรเลงโดยกลุ่มแซกโซโฟน ทริ้มเปิด 1 ทำนองพื้นหลังบรรเลง
 โดยฟลูต โอโบ คลาริเน็ต 1-2 บรรเลงไล่นัดขึ้น เหมือนเป็นการโต้ตอบกับกลุ่มเสียงต่ำในครั้งที่ผ่านมา
 ครั้งที่ 12 คลาริเน็ต 1 เข้ามาบรรเลงทำนองหลัก คลาริเน็ต 2 เป็นแนวประสาน ส่วนฟลูต โอโบ บรรเลง
 ทำนองพื้นหลังในลักษณะไล่นัดเสียงขึ้นลง ก่อนที่จะบรรเลงทำนองหลักในท้ายครั้งที่ 13 ดังตัวอย่าง



ครั้งที่ 14-18 มีแนวเสียงที่หลากหลาย ทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต โอโบ กลุ่ม
 ทริ้มเปิด ทำนองพื้นหลังบรรเลงโดยคลาริเน็ต 1-2 อัลโตแซกโซโฟน ซึ่งบรรเลงในลักษณะโต้ตอบกับ
 ทำนองหลัก พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 3 กลุ่มฮอร์น กลุ่มทอมโบน ทูบา และมีแนว
 ทำนองสอดประสานบรรเลงโดยกลุ่มเครื่องดนตรีที่มีเสียงต่ำ นุ่มนวล คือ เบสคลาริเน็ต เทเนอร์แซก
 โซโฟน บาริโตน แซกโซโฟน ยูโฟเนียม ดังตัวอย่าง



ห้องที่ 19-22 ในห้องที่ 19 พบลักษณะเสียงสั้นในแนวทำนองหลักเช่นเดียวกัน ในห้องที่ 20 ทุกแนวเสียงบรรเลงลักษณะจังหวะเดียวกันด้วยโมทีฟ  ซึ่งพบหลายจุดในเพลงนี้ เพื่อดำเนินเข้าสู่ท่อนเชื่อมอย่างเข้มแข็ง ในห้องที่ 21 กลุ่มทริมเบ็ตทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักในลักษณะการประโคมแตรที่กระชับขึ้น และแนวเสียงอื่นบรรเลงรับในห้องที่ 22 ดังตัวอย่าง



เพลงสดุดีมหาราชา ท่อนเชื่อม ห้องที่ 21-22	
ลักษณะการเรียบเรียง	
<ul style="list-style-type: none"> - แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน - แนวเทเนอร์คลอเสียงด้วยการประสานเสียงแบบกระสวนจังหวะ - เบสเดินเป็นกระสวนจังหวะ - เครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ 	
	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 21-22
แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน	Tps.
แนวเทเนอร์คลอเสียงด้วยการประสานเสียงแบบกระสวนจังหวะ	Fl./Pic., Ob., Cls., Al. saxs., Ten sax., Hns., Tbs.
เบสเดินเป็นกระสวนจังหวะ	Bl. cl., Bar. sax., Euph., Tub.
เครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ	Per.

ห้องที่ 23-26 เข้าสู่ท่อน B ท่อนนี้จะลดความเข้มเสียงลง เป็นท่อนที่เปลี่ยนความรู้สึกจากเพลงมาร์ชที่ยิ่งใหญ่มีทำนองที่แข็งแกร่งมาสู่ทำนองที่เคลื่อนไหวมากขึ้น ทำนองหลักมีเพียงทริมเบ็ต 1 ยูโฟเนียม ฟันเสียงประสานเหลือเพียง ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต 1-3 ทูบา ซึ่งบรรเลงลักษณะจังหวะที่สั้นและที่ละหนึ่งจังหวะ เพื่อส่งเสริมให้ทำนองมีความโดดเด่นมากขึ้น ดังตัวอย่าง

เพลงสดุดีมหาราชา ท่อน B ห้องที่ 23-34		
ลักษณะการเรียบเรียง		
<ul style="list-style-type: none"> - ยูนิสันแนวทำนอง - แนวเทเนอร์คลอเสียงด้วยการประสานเสียงแบบกระสวนจังหวะ - เพิ่มแนวอัลโตคอน์เตอร์เมโลดี - เบสเดินเป็นกระสวนจังหวะ - เครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ 		
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 23-26	ห้องที่ 27-34
ยูนิสันแนวทำนอง	Tp. 1, Euph.	Fl./Pic., Ob., Cl. 1-2, Tps.
แนวเทเนอร์คลอเสียงด้วยการประสานเสียงแบบกระสวนจังหวะ	Fl./Pic., Ob., Cls.	Cl. 3, Tp. 2-3, Hns., Tbs.
เพิ่มแนวอัลโตคอน์เตอร์เมโลดี		Bl. cl., Saxs., Hns.
เบสเดินเป็นกระสวนจังหวะ	Bl. cl., Tub.	Bl. cl., Bar. sax., Euph., Tub.
เครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ	-	Per.

ห้องที่ 27-30 อารมณ์เพลงกลับมาเป็นมีความยิ่งใหญ่อีกครั้ง ทุกแนวเสียงกลับมาบรรเลง ห้องที่ 27-28 ทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต โอโบ คลาริเน็ต 1 ทรัมเป็ต 1 ยูโฟเนียม แนวประสานโดยคลาริเน็ต 2 พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 3 ทรัมเป็ต 2-3 กลุ่มฮอร์น กลุ่มทอมโบน ทูบา ทำนองพื้นหลังบรรเลงโดยเบสคลาริเน็ต กลุ่มแซกโซโฟน ห้องที่ 29 แนวเสียงกลุ่มแซก

โซโฟน ยูโฟเนียม ทูบา บรรเลงลักษณะจังหวะเซปต์สองชั้น (Sixteen notes) ที่ระดับ กลุ่มทอมโบน ทำหน้าที่เป็นแนวประสานเสริมทำนองหลักให้มีความยิ่งใหญ่ ดังตัวอย่าง

ในตอนที่ 30-34 เป็นประโยคสุดท้ายที่ยิ่งใหญ่ที่สุดของเพลง ทำนองหลักบรรเลงโดย ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต 1 ทรัมเป็ต 1 แนวประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 2 ทรัมเป็ต 2-3 ทอมโบน 2-3 ทำนองพื้นหลังบรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน กลุ่มฮอร์น พื้นเสียงประสาน บรรเลงโดยคลาริเน็ต 3 เบสคลาริเน็ต บาริโตน แซกโซโฟน ทอมโบน 3 ทูบา ยูโฟเนียม ซึ่งแนวยูโฟเนียมบรรเลงทั้งโน้ตเบสในจังหวะตกและโน้ตตอดในจังหวะยก ซึ่งเป็นการบรรเลงในลักษณะเฉพาะตัวของเครื่องยูโฟเนียม ดังตัวอย่าง

จากการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงสดุดีมหาราชาสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์ สามารถสรุปได้ดังนี้

เพลงสดุดีมหาราชา มีเนื้อดนตรีแบบโฮโมโฟนี พบการใช้ทำนองสอดประสาน สังคีตลักษณะเป็นแบบ 2 ตอน โดยมีท่อนนำและท่อนเชื่อม ทำนองอยู่ในกุญแจเสียง Eb major พบการเปลี่ยนกุญแจเสียงชั่วคราวเป็น Ab major จังหวะมีทั้งช้าและเร็ว ซึ่งในช่วงแรกมีจังหวะช้า ใช้เทคนิคการเน้นจังหวะ ทำให้ฟังแล้วเกิดความไม่ชัดเจนในอัตราจังหวะ เมื่อเข้าสู่ช่วงจังหวะเร็วจะใช้รูปแบบจังหวะมาร์ช เสียงประสานมีการใช้คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง พบการใช้โน้ตนอกคอร์ดหลายรูปแบบ

ประโยคเพลงส่วนใหญ่จบลงด้วยเคเดนซ์ชนิดปิดแบบสมบูรณ์ สีสันเสียงแบ่งได้ตามอารมณ์ของท่อนเพลง ทริ้มเปิดทำหน้าที่สำคัญที่สุด คือ บรรเลงทำนองหลักทุกท่อน ส่วนแนวเสียงอื่น ๆ จะถูกกระจายแบ่งส่วนในการบรรเลงอย่างทั่วถึง



2.9 เพลง Erinnerung an Dresden

2.9.1 เนื้อดนตรี

มีเนื้อดนตรีแบบโฮโมโफी มีการใช้ทำนองสอดประสานในตอน B และตอน C

The image shows a musical score for 'Erinnerung an Dresden'. It features two systems of staves. The first system includes a Trumpet (Tpt.) and Trombone (Tbn.) part, with section B starting at measure 22. The second system includes a Flute (Fl.) and Trumpet (Tpt.) part, with section C starting at measure 44. The score is in a key signature of two flats (B-flat major) and a 2/4 time signature.

2.9.2 สังกีตลักษณ์

เพลง Erinnerung an Dresden มีสังคีตลักษณ์สี่ตอน (ABCD) โดยมีท่อนนำและท่อนเชื่อม (Trio) มีความยาวทั้งหมด 95 ห้องเพลงสามารถแบ่งได้ดังนี้

ท่อนนำ	ท่อน A	ท่อน B	ท่อน Trio	ท่อน C	ท่อน D
ห้องที่ 1-4	ห้องที่ 5-21	ห้องที่ 22-39	ห้องที่ 40-43	ห้องที่ 44-77	ห้องที่ 78-95

2.9.3 ทำนอง

ทำนองเพลง Erinnerung an Dresden ผู้วิจัยนำมาจากแนวของทริมเบ็ต 1 ซึ่ง วิจิตร จิตรังสรรค์ได้กำหนดให้แนวดังกล่าวบรรเลงเป็นทำนองหลักตลอดทั้งเพลง

2.9.3.1 บันไดเสียง

ทำนองอยู่ในบันไดเสียง Bb major มีการเปลี่ยนบันไดเสียงเป็น Eb major ในท่อน Trio และใช้กุญแจเสียงนี้จนจบเพลง ดังตัวอย่าง

The image shows a musical score illustrating a key change. The first system, labeled 'A', starts at measure 5 and is in B-flat major (two flats). The second system, labeled 'Trio', starts at measure 40 and changes to E-flat major (three flats). The score is in a 2/4 time signature.

ช่วงเสียงของทำนองเพลง Erinnerung an Dresden คือ ชั้นคู่ 14 ไมเนอร์

Bb-Ab



2.9.3.2 โครงหลักของทำนอง

ตอน A ทำนองอยู่ในบันไดเสียง Bb major ช่วงนำพบการใช้โน้ตสะบัด โน้ตโครมา-ติก โครงหลักทำนองอยู่ที่โน้ต F เป็นหลัก มีการย้อนกลับทั้งท่อน ซึ่งในประทุพหนึ่งและประทุพสองทำนองมีความแตกต่างกันเพียงโน้ตจังหวะที่ 4 แต่เป็นโน้ตสำคัญในการทำหน้าที่ยกกว่าทำนองจะดำเนินย้อนกลับหรือจะไปตอนต่อไป

ตอน B ทำนองอยู่ในบันไดเสียง Bb major ทิศทางทำนองในท่อนนี้มีลักษณะก้าวกระโดดทั้งขึ้นและลง ขาขึ้นได้แก่ คู่ 8 เพอร์เฟค คู่ 6 ไมเนอร์ คู่ 5 เพอร์เฟค ขาลง ได้แก่ คู่ 6 เมเจอร์และคู่ 7 ไมเนอร์ โครงหลักทำนองยังคงอยู่ที่โน้ต F เช่นเดียวกับตอน A มีการย้อนกลับทั้งท่อน ซึ่งทำนองในประทุพหนึ่งทำหน้าที่เพื่อย้อนกลับไปตอน B ส่วนทำนองในประทุพสองมีการย่ำโน้ต Bb เพื่อทำหน้าที่ดำเนินเข้าสู่ตอน C ซึ่งมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงไปยังกุญแจเสียงมีเป็นคู่ 4 เพอร์เฟค คือ กุญแจเสียง Eb major

22 **B** M6 m6 m7 P8
Fl., Ob. Cl. 1, Tr. 1

28 P5

32

36 1. 2.

ตอน C ทำนองอยู่ในบันไดเสียง Eb major ทิศทางทำนองมีลักษณะเคลื่อนลง แล้วขึ้นทีละขั้น โครงหลักทำนองอยู่ที่โน้ต D และ C แล้วจึงเกล็ดสู่โน้ต Bb และ Eb ในช่วงจบประโยค มีการย้อนกลับทั้งท่อน ซึ่งทำนองในประทุพหนึ่งและประทุพสองเป็นการย้ำโน้ต Eb เช่นเดียวกัน

40 Trio Al sax., Tn sax., Hr.

44 **C** Cl. 1, Al, Tn sax., Tr. 1

51

58 Fl., Ob., Cl. 1, Al, Tn sax., Tr. 1

65

72 1. 2. Lowest note

ตอน D ทำนองอยู่ในบันไดเสียง Eb major ช่วงเสียงทำนอง คือ ชั้นคู่ 11 เพอร์เฟค มีการใช้น้ตโครมาติกในการดำเนินทำนองหลัก พบการใช้น้ตสละบัตและการพรมน้ต (Trill) จึงเป็นท่อนที่ให้ความรู้สึกสนุกสนานมากที่สุดในเพลง โครงหลักทำนองอยู่ที่น้ต Bb ซึ่งปรากฏอยู่บน จังหวะสำคัญและเป็นเป้าหมายให้น้ตต่าง ๆ เคลื่อนเข้าหา ทิศทางของทำนองจึงลักษณะคงที่มากกว่า เคลื่อนแบบข้ามชั้น มีการย้อนกลับทั้งท่อนซึ่งทำนองในประทุนหนึ่งและประทุนสองเป็นย้าน้ต Eb ซึ่งเป็นน้ตโทนิคในกุญแจเสียง Eb major

78 **D** Tr. 1 Fl., Ob., Cl. 1, Tr. 1

84 Tr. 1

88 Fl., Ob., Cl. 1, Tr. 1 Highest note

92 Lowest note 1. 2.

2.9.4 จังหวะ

เพลง Erinnerung an Dresden ใช้อัตราจังหวะ 2/2 มีอัตราความเร็วประมาณ $\text{♩} = 120 \text{ BPM}$ ใช้จังหวะมาร์ช ผู้วิจัยพบว่าในแต่ละตอนจะมีลักษณะจังหวะสำคัญที่ใช้เป็นโมทีฟซึ่งมีความแตกต่างกันไป

ทำนองท่อน A มีลักษณะจังหวะที่ใช้สร้างทำนอง คือ

ตอน B มีลักษณะจังหวะที่สำคัญ คือ

ตอน C มีลักษณะจังหวะที่สำคัญ คือ

ตอน D มีลักษณะจังหวะที่สำคัญ คือ

2.9.5 เสียงประสาน

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์การใช้คอร์ดจากโน้ตฉบับรวม และนำมาคอร์ดที่ได้มาใส่ประกอบกับแนวท่วงหลักพร้อมบอกชื่อคอร์ดและหน้าที่ของคอร์ด ดังนี้

♩=120

Staff 1: Bb F^7
I V^7

Staff 2: 5 **A** Bb F^7/C
I V_3^7

Staff 3: 11 F^7 Bb F^7/C
 V^7 I V_3^7

Staff 4: 17 C^7 1. F^7 2. F^7
 V^7/V V^7 V^7

Staff 5: 22 **B** Bb F^7/C
I V_3^7

Staff 6: 28 Bb
I

Staff 7: 32 F^7/C
 V_3^7

Staff 8: 36 1. Bb Bb/F F^7 2. Bb Bb^7
I I_6^b V^7 I $E^b:V^7$

40 Eb Bb7

I V⁷

44 **C** Eb Bb7/F

I V₃⁴

51

58 Eb Eb/Bb Eb

I I₄⁶ I

65 Bb7/F

V₃⁴

72

1. Eb 2. Eb

I I

78 **D** Fm⁷/Ab A^{o7} Eb/Bb Cb⁷ Eb/Bb Bb⁷

ii₅⁶ VII^{o7}/V I₄⁶ bVI I₄⁶ V⁷

84 Eb *tr* Fm⁷/Ab A^{o7} Eb/Bb Cb⁷

I ii₅⁶ VII^{o7}/V I₄⁶ bVI

88 Eb/Bb Bb⁷

I₄⁶ V⁷

92

1. Eb 2. Eb

I I

2.9.5.1 การใช้คอร์ด

คอร์ดที่พบในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลง Erinnerung an Dresden ของวิจิตร จิตรังสรรค์ มีดังนี้

- 1) คอร์ดหลัก กุญแจเสียง Bb major ได้แก่ คอร์ด Bb F7
 กุญแจเสียง Eb major ได้แก่ คอร์ด Eb Bb7

2) คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง ได้แก่ คอร์ด C7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/V เพื่อ
 เกลาไปยังคอร์ด F7 ดังตัวอย่าง

3) คอร์ดผ่าน ได้แก่ คอร์ด Fm Adim และ Cb ซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ด ii,
 VII/V และ bVI ตามลำดับ ดังตัวอย่าง

2.9.5.2 การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดในเพลง Erinnerung an Dresden ผู้วิจัยสรุปได้ ดังนี้

ตาราง 12 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลง Erinnerung an Dresden

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	การดำเนินคอร์ด
1-4	Bb – F7	I – V7
5-21	Bb – F7 – Bb – F7 – C7 – F7	I – V7 – I – V7 – V/V – V7
22-39	1: Bb – F7 – Bb – F7 – Bb – F7	1: I – V7 – I – V7 – I – V7
	2: Bb – F7 – Bb – F7 – Bb – Bb7	2: I – V7 – I – V7 – I – Eb: V7
40-43	Eb – Bb7	Eb: I – V7
44-77	Eb – Bb7 – Eb – Eb – Bb7 – Eb	I – V7 – I – I – V7 – I
78-95	Eb – Bb7 – Eb – Eb – Bb7 – Eb	I – V7 – I – I – V7 – I

2.9.5.3 การใช้โน้ตนอกคอร์ด

ผู้วิจัยพบโน้ตนอกคอร์ดในเพลง Erinnerung an Dresden ทั้งหมด 3 ชนิด

ได้แก่

1) โน้ตผ่าน ดังตัวอย่าง



2) โน้ตเคียง ดังตัวอย่าง



3) โน้ตพิง ดังตัวอย่าง



2.9.6 ประโยคเพลง

ตอน A ประโยคที่ 1 ช่วงนำ มีการใช้โน้ตสะบัดในจังหวะแรก ประโยคนี้จบลงด้วยเคเดนซ์ชนิดเปิด ดังตัวอย่าง



ตอน A ประโยคที่ 2 มีลักษณะเป็นสองวลีที่มีการถาม-ตอบซึ่งกันและกัน จบลงด้วยเคเดนซ์ชนิดเปิด ดังตัวอย่าง



ตอน A ประโยคที่ 3 พัฒนาทำนองโดยใช้สี่คอร์ดเดียวกันกับประโยคที่ 2 และใช้เทคนิคการปรับโน้ตด้วยการใช้ชั้นคู่เดียวกัน คือ คู่ 3 และ คู่ 2 เหมือนกัน ประโยคนี้จบลงด้วยเคเดนซ์ชนิดปิดแบบไม่สมบูรณ์ ดังตัวอย่าง

ตอน A ประโยคที่ 4 เป็นการซ้ำทำนองซึ่งใช้ทำนองเดียวกับประโยคที่ 2 ดังตัวอย่าง

ตอน A ประโยคที่ 5 เป็นประโยคสุดท้ายของท่อน พบการพัฒนาทำนองด้วยสี่คอร์ด จบลงด้วยเคเดนซ์ชนิดเปิดทั้งในประทวนหนึ่งและประทวนสอง ดังตัวอย่าง

ตอน B ประโยคที่ 1 นำเสนอทำนองใหม่ ซึ่งลักษณะจังหวะของทำนองนี้จะถูกนำไปพัฒนาเป็นประโยคถัดไป ซึ่งจะแตกต่างกันตรงระดับเสียงและการจบชนิดของเคเดนซ์ ในประโยคนี้เปรียบเสมือนประโยคถาม จึงจบลงด้วยเคเดนซ์ชนิดเปิด เพื่อให้เกิดความรู้สึกว่าจะต้องมีทำนองต่อไป มารองรับ ดังตัวอย่าง

ตอน B ประโยคที่ 2 จะพบว่ามิลักษณะจังหวะเหมือนกันกับประโยคที่ 1 แต่เพิ่มโน้ตสะบัดและใช้โน้ตโครมาติกในการสร้างสีสันให้มากขึ้น ซึ่งโน้ตเหล่านี้จะกลายเป็นโน้ตขึ้นประโยคของประโยคที่เหลือในท่อนนี้ทั้งหมด ประโยคนี้เป็นประโยคตอบจึงจบลงด้วยเคเดนซ์ชนิดปิดแบบไม่สมบูรณ์ ดังตัวอย่าง

ตอน B ประโยคที่ 3 เป็นการซ้ำทำนองเดียวกันกับประโยคที่ 1 แต่มีการเพิ่มโน้ตสะบัดซึ่งเป็นโน้ตกลุ่มเดียวกันที่พบในประโยคที่ 2 ประโยคนี้จบด้วยเคเดนซ์ชนิดเปิดเช่นเดียวกัน ดังตัวอย่าง

ตอน B ประโยคที่ 4 ทำนองคล้ายกับประโยคที่ 2 แต่จะแตกต่างกันตรงที่ช่วงจบประโยค ประโยคนี้ในประทวนหนึ่งจบด้วยเคเดนซ์ชนิดเปิด ส่วนในประทวนสองจะจบลงด้วยเคเดนซ์ชนิดปิดแบบสมบูรณ์ เพื่อเข้าสู่อการเปลี่ยนท่วงเสียงในท่อนถัดไป ดังตัวอย่าง

ตอน C มีทั้งหมด 9 ประโยคเพลง ประโยคที่ 1 เป็นประโยคที่ทำหน้าที่เชื่อมระหว่างท่อน B กับท่อน C ซึ่งสังเกตได้ว่าโครงหลักทำนองในประโยคนี้จะเป็นโน้ตในโครงสร้างของคอร์ด Eb major เพื่อสร้างความรู้สึกของท่วงเสียงใหม่ให้ต่อเนื่องมากที่สุด ประโยคที่ 2-9 ในท่อน C นอกจากประโยคแต่ละประโยคจะใช้ลักษณะจังหวะเดียวกันเกือบทั้งหมดแล้ว ยังพบการซ้ำทำนองทั้งประโยคอีกด้วย แต่จะแตกต่างกันที่เสียงประสานที่มารองรับทำนองที่ซ้ำนั้นไม่เหมือนกัน ได้แก่ทำนอง

ในประโยคที่ 2, 3, 6, 7 และทำนองในประโยคที่ 4, 8 เคเดนซ์ที่พบในท่อนนี้ คือ เคเดนซ์เปิด เคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ และเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ ดังตัวอย่าง

2 ^{E^b} Trio Melody ^{B^b7}

40 ประโยคที่ 1 HC ประโยคที่ 2

44 ^{E^b} IAC ประโยคที่ 3 ^{B^b7/F} HC

51 ประโยคที่ 4 HC ประโยคที่ 5

58 ^{E^b} IAC ^{E^b/B^b} ^{E^b} IAC ประโยคที่ 7

65 ^{B^b7/F} HC ประโยคที่ 8 HC ประโยคที่ 9

72 1. ^{E^b} PAC 2. ^{E^b} PAC

The musical score is written in treble clef with a key signature of two flats (Bb and Eb). It consists of nine phrases, each starting with a measure number and a phrase number. The phrases are: 1. (measures 40-43), 2. (44-47), 3. (48-50), 4. (51-54), 5. (55-57), 6. (58-61), 7. (62-64), 8. (65-68), and 9. (69-72). Chord symbols are placed above or below the notes. Cadence types are indicated by 'HC' (Half Cadence), 'IAC' (Imperfect Cadence), and 'PAC' (Perfect Cadence). A 'C' in a box indicates a common time signature change. A large watermark of a university seal is visible in the background.

ตอน D มีประโยคใหญ่เพียง 2 ประโยค ซึ่งใช้การซ้ำทำนอง จะแตกต่างกันเพียงทำนองในช่วงจบประโยค ประโยคแรกจบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์ ประโยคที่ 2 จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์ ดังตัวอย่าง

78 **D** I I
 Fm⁷/Ab A^{o7} Eb/Bb Cb⁷ Eb/Bb Bb⁷

84 Eb **ประโยคที่ 1** Fm⁷/Ab A^{o7} Eb/Bb Cb⁷
 IAC

88 Eb/Bb Bb⁷ **ประโยคที่ 2**
 IAC

92 1. Eb PAC 2. Eb PAC
 I I

2.9.7 สีสิ้นเสียง

ลักษณะการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในเพลง Erinnerung an Dresden แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลักและทำนองประสาน แนวอัลโตประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะ แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองสอดประสาน แนวเบสเล่นคล้ายแนวทำนอง ดังตัวอย่าง

เพลง Erinnerung an Dresden ท่อนนำ ห้องที่ 1-4	
ลักษณะการเรียบเรียง	<ul style="list-style-type: none"> - ยูนิสันแนวทำนอง - การคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะในแนวเทเนอร์ - แนวเบสและเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ
Soprano	
Tenor	
Bass	

หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 1-7
ยูนิสันแนวทำนอง	Fl./Pic., Ob., Cl. 1-2, Tps., Euph.
การคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะในแนวเทเนอร์	Cl. 3, Saxes., Hns., Tbs.
แนวเบสและเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ	Bs. cl., Bar. sax., Tub., Per.

ช่วงนำ ห้องที่ 1-4 เริ่มด้วยความเข้มเสียงระดับดัง ทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต คลาริเน็ต 1 ทรัมเป็ต 1 ยูโฟเนียม แนวประสานบรรเลงโดยโอโบ คลาริเน็ต 2 ทรัมเป็ต 2-3 แนวเสียงอื่น ๆ บรรเลงพื้นเสียงประสาน จากนั้น ห้องที่ 5-6 เมื่อเข้าสู่ทำนองหลักของท่อน A ความเข้มเสียงจึงลดลง เหลือระดับเบา โอโบเข้ามาบรรเลงทำนองหลัก เทเนอร์แซกโซโฟน ยูโฟเนียม บรรเลงทำนองพื้นหลัง พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 3 เบสคลาริเน็ต บาริโตน แซกโซโฟน กลุ่มฮอร์น กลุ่มทอมโบน ทูบา อัลโตแซกโซโฟนบรรเลงโน้ตยาวในลักษณะของการลากคอร์ด และมีทรัมเป็ต 3 บรรเลงลูกตอดในการย้อนรอบที่ 2

เพลง Erinnerung an Dresden ท่อน A ห้องที่ 5-21	
ลักษณะการเรียบเรียง	<ul style="list-style-type: none"> - แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน - แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองสอดประสาน - แนวอัลโตคลอเสียงด้วยการประสานเสียงแบบกระสวนจังหวะ - แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ
<p>5 A</p>	

หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 5-21
แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน	Fl./Pic., Ob., Cl. 1-2, Tp. 1-2
แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองสอดประสาน	Ten. sax., Euph.
แนวอัลโตคลอเสียงด้วยการประสานเสียงแบบกระสวน จังหวะ	Cl. 3, Al. saxs., Tp. 3, Hns., Tb. 1-2
แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วย กระสวนจังหวะ	Bs. cl., Bar. sax., Tb. 3, Tub., Per.

ห้องที่ 17-21 เป็นช่วงประโยคสุดท้ายของท่อน ทุกแนวเสียงเพิ่มความเข้มเสียงมาที่ระดับดัง ทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต คลาริเน็ต 1 อัลโตแซกโซโฟน ทรัมเป็ต 1 ยูโฟเนียม แนวประสานบรรเลงโดยโอโบ คลาริเน็ต 2 เทเนอร์แซกโซโฟน ทรัมเป็ต 2 แนวเสียงอื่น ๆ บรรเลงพื้นเสียงประสานในลักษณะการโต้ตอบกับทำนองหลัก จนมาบรรเลงลักษณะจังหวะเดียวกันในห้องที่ 20 จากนั้นแนวทำนองหลักจะบรรเลงต่อทันทีทั้งในการย่อนเข้าประตูหนึ่งหรือการเข้าประตูสอง ดังตัวอย่าง

เพลง Erinnerung an Dresden ท่อน B ห้องที่ 22-39

ลักษณะการเรียบเรียง

- แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน
- แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองสอดประสาน
- แนวอัลโตคลอเสียงด้วยการประสานเสียงแบบกระสวนจังหวะ
- แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ

หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 22-39
แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน	Fl./Pic., Ob., Cl. 1-2, Al. saxs., Tp. 1-2, Ten. sax., Euph., Tp. 3
แนวเทเนอร์บรรเลงทำนองสอดประสาน	Ten. sax., Tbs., Euph.
แนวอัลโตคลอเสียงด้วยการประสานเสียงแบบกระสวน จังหวะ	Cl. 3, Tp. 3, Hns.
แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วย กระสวนจังหวะ	Bs. cl., Bar. sax., Tub., Per.

ตอน B ห้องที่ 22-27 มีการเพิ่มความเข้มเสียงมาที่ระดับดังมาก ทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต คลาริเน็ต 1 ทรัมเบ็ต 1 แนวประสานบรรเลงโดยโอโบ คลาริเน็ต 2 อัลโตแซกโซโฟน ทรัมเบ็ต 2 พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 3 เบสคลาริเน็ต บาริโตน แซกโซโฟน กลุ่มฮอร์น ทูบา ทำนองพื้นหลังบรรเลงโดยกลุ่มทอรัมโบน แต่จะมีแนวยูโฟเนียม เทเนอร์แซกโซโฟน บรรเลงในลักษณะที่เป็นทั้งแนวประสานและแนวทำนองพื้นหลัง เช่นเดียวกันแนวทรัมเบ็ต 3 ที่บรรเลงทั้งแนวประสานและแนวพื้นเสียงประสาน มีการควบคุมลักษณะเสียงเพื่อให้เกิดความชัดเจน เข้มแข็ง เช่น การเน้นเสียง (Marcato) การเล่นเสียงสั้น (Staccato) ดังตัวอย่าง



ห้องที่ 34-39 เป็นช่วงประโยคสุดท้ายของตอน B ในห้องที่ 36-37 หรือในประทุหนหนึ่ง ทุกแนวเสียงบรรเลงลักษณะจังหวะเดียวกันพร้อมกับการเน้นเสียงเพื่อส่งอารมณ์ให้มีความยิ่งใหญ่ต่อไป ส่วนในห้องที่ 38-39 หรือในประทุหนสอง ทุกแนวเสียงบรรเลงในลักษณะจังหวะของแนวพื้นเสียงประสาน และบรรเลงแบบเน้นหนัก (Sforzando ตัวย่อ Sforz) ในคอร์ด Bb7 เพื่อส่งทำนองเข้าสู่ทิวทัศน์เสียง Eb major ดังตัวอย่าง

Musical notation for Bb Cor. I, II, and III. The notation shows three staves with sforzando accents (*sfz*) on specific notes, indicating a strong emphasis on the Eb major chord.

เพลง Erinnerung an Dresden ท่อน Trio ห้องที่ 40-43	
ลักษณะการเรียบเรียง	
<ul style="list-style-type: none"> - แนวอัลโตบรเพลงทำนองหลัก และทำนองประสาน - แนวเทเนอร์คลอเสียงแบบกระสวนจังหวะ - แนวโซปราโนคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะและทำนองพื้นหลัง - แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ 	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 10-43
แนวอัลโตบรเพลงทำนองหลัก และทำนองประสาน	Saxs., Hns., Euph.
แนวเทเนอร์คลอเสียงแบบกระสวนจังหวะ	Ob., Cl. 3, Tps., Tbs.
แนวโซปราโนคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะและทำนองพื้นหลัง	Fl./Pic., Cl. 1-2
แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ	Bs. cl., Tub., Per.

ห้องที่ 40-45 เป็นท่อน Trio ซึ่งทำหน้าที่เชื่อมระหว่างท่อน B เข้าสู่ท่อน C แนวเสียงที่ทำหน้าที่บรรเลงทำนองหลักในลักษณะของการประโคมแตร คือ กลุ่มแซกโซโฟน กลุ่มฮอว์น ยูโฟเนียม แนวเสียงอื่น ๆ บรรเลงพื้นเสียงประสานด้วยการเน้นโน้ตที่หัวห้อง และบรรเลงรับในห้องที่ 42 จากนั้นจึงลดความเข้มเสียงลงมาที่ระดับเบาเพื่อเข้าสู่ท่อน C ในห้องที่ 43-45 ซึ่งทำนองหลักบรรเลงโดยคลาริเน็ต 1 เบสคลาริเน็ต อัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน ทรัมเบ็ต 1 ยูโฟเนียม แนวประสานบรรเลงโดยโอโบ คลาริเน็ต 2 ทรัมเบ็ต 2 พื้นเสียงประสานบรรเลงเพียงคลาริเน็ต 3 กลุ่มฮอว์น กลุ่มทอมโบน ทูบา ในส่วนของฟลูตทำหน้าที่เป็นทำนองพื้นหลังในการบรรเลงรอบที่ 2

เพลง Erinnerung an Dresden ท่อน C ห้องที่ 44-77	
ลักษณะการเรียบเรียง	
<ul style="list-style-type: none"> - แนวอัลโตบรอนเงทำนองหลัก และทำนองประสาน - แนวเทเนอร์คลอเสียงด้วยการประสานเสียงแบบกระสวนจิ้งหะ - แนวโซปราโนบรอนเงทำนองสอดประสาน - แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจิ้งหะคลอเสียงด้วยกระสวนจิ้งหะ 	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 44-77
แนวอัลโตบรอนเงทำนองหลัก และทำนองประสาน	Ob., Cl. 1-2, Bs. cl., Al. saxs., Ten. sax., Tp. 1-2., Euph.
แนวเทเนอร์คลอเสียงด้วยการประสานเสียงแบบกระสวนจิ้งหะ	Cl. 3, Tp. 3, Hns., Tbs.
แนวโซปราโนบรอนเงทำนองสอดประสาน	Fl./Pic.
แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจิ้งหะคลอเสียงด้วยกระสวนจิ้งหะ	Bar. sax., Tub., Per.

ห้องที่ 56-61 เป็นช่วงเข้าสู่การซ้ำทำนองเดิมเกือบทั้งหมด แต่มีความแตกต่างในเรื่องของอารมณ์เพลง กล่าวคือ ความแตกต่างในด้านระดับความเข้มเสียง และการควบคุมลักษณะเสียง ในห้องที่ 59-61 ความเข้มเสียงเพิ่มมาที่ระดับดังมาก แนวทำนองหลักและแนวประสานบรอนเงด้วยการเน้นเสียงที่โน้ตทุกตัว ส่วนแนวพื้นเสียงประสานก็มีบาริโตน แซกโซโฟน ทรัมเป็ต 3 ที่หยุดพักไป กลับเข้ามาบรอนเงด้วย ดังตัวอย่าง

เพลง Erinnerung an Dresden ท่อน D ห้องที่ 78-95	
ลักษณะการเรียบเรียง	
<ul style="list-style-type: none"> - แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน - แนวทำนองเทเนอร์บรรเลงทำนองสอดประสาน - แนวอัลโตคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ - แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ 	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 78-95
แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน	Fl./Pic., Ob., Cl. 1-2, Tp. 1-2
แนวทำนองเทเนอร์บรรเลงทำนองสอดประสาน	Al. saxs., Ten sax., Euph.
แนวอัลโตคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ	Cl. 3, Tp. 3, Hns., Tb. 1-2
แนวเบสและกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ	Bs. cl., Bar. sax., Tb. 3, Tub.

ตอน D ห้องที่ 78-83 ทุกแนวเสียงบรรเลงความเข้มเสียงที่ระดับดังมาก ทำนองหลักบรรเลงโดย ในห้องที่ 78-79 ทำนองหลักเคลื่อนที่ละจังหวะ จึงมีแนวเสียงที่บรรเลงจังหวะยกเพื่อโต้ตอบกับแนวทำนองของที่บรรเลงจังหวะตก แนวเสียงที่บรรเลงจังหวะยก ได้แก่กลุ่มเครื่องเป่าลมไม้ ยกเว้นเบสคลาริเน็ต เทเนอร์แซกโซโฟน บาริโตน แซกโซโฟนซึ่งมีระดับเสียงต่ำ ในห้องที่ 80-83 ทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต คลาริเน็ต 1 ทรัมเบ็ต 1 แนวประสานบรรเลงโดยโอโบ คลาริเน็ต 2 ทรัมเบ็ต 2 พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 3 เบสคลาริเน็ต บาริโตน แซกโซโฟน ทรัมเบ็ต 3 กลุ่มฮอร์น กลุ่มทอรัมโบน และมีแนวอัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน ยูโฟเนียมบรรเลงทำนองรองสอดประสานควบคู่ไปด้วย

จากการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลง Erinnerung an Dresden สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์ สามารถสรุปได้ดังนี้

เพลง Erinnerung an Dresden มีเนื้อดนตรีแบบโฮโมโฟนี สังคีตลักษณะมี 4 ตอน ประกอบไปด้วย ABCD ทำนองในตอน A และ B อยู่ในกุญแจเสียง Bb major ทำนองในตอน C และ D อยู่ในกุญแจเสียง Eb major มีอัตราจังหวะ 2/2 ใช้รูปจังหวะมาร์ช คอร์ดที่พบส่วนใหญ่เป็นคอร์ดที่ I และ V7 ของกุญแจเสียงนั้น ๆ แต่มีการใช้คอร์ดในรูปพลิกเพื่อให้แนวเบสดำเนินอย่างต่อเนื่อง พบการใช้คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสองในตอน A คือ คอร์ด C7 ซึ่งเป็นคอร์ด V/V ในกุญแจเสียง Bb major และพบในตอน D คือ คอร์ด Adim7 ซึ่งเป็นคอร์ด VII/V ในกุญแจเสียง Eb major และคอร์ด Cb7 ซึ่งเป็นคอร์ดโครมาติกทำหน้าที่เป็นคอร์ดประดับ สีสันเสียงกำหนดให้คลาริเน็ต 1 ทรัมเปต 1 บรรเลงทำนองหลักทุกท่อน แนวประสานมีโอโบ คลาริเน็ต 2 ทรัมเปต 2 เป็นหลัก ทำนองพื้นหลังกำหนดให้กลุ่มแซกโซโฟน ทروมโบน ยูเฟเนี่ยม บรรเลงในแต่ละท่อน

2.10 เพลงสาธุการ

2.10.1 เนื้อดนตรี

เพลงสาธุการมีเนื้อดนตรีแบบไฮโมโฟนี แต่มีการแปรแนวทำนองหลักด้วยแนวเสียงโซปราโน จึงมีเนื้อดนตรีคล้ายดนตรีเฮโทรโฟนี (Heterophony) ด้วย ดังตัวอย่าง

2.10.2 สังกีตลักษณ์

เพลงสาธุการมีสังคีตลักษณ์ตอนเดียว มีความยาวทั้งหมด 32 ห้องเพลง ดังนี้

ท่อนนำ ห้องที่ 1-4	ท่อน A ห้องที่ 5-28
--------------------	---------------------

2.10.3 ทำนอง

ทำนองเพลงสาธุการผู้วิจัยนำมาจากแนวของโอโบ ซึ่งวิจิตร จิตรังสรรค์ได้กำหนดให้แนวดังกล่าวบรรเลงเป็นทำนองหลักตลอดทั้งเพลง

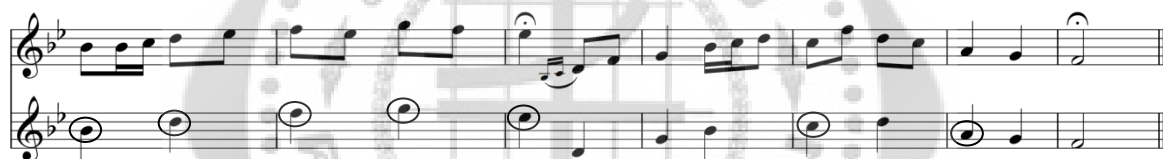
2.10.3.1 บันไดเสียง

ทำนองอยู่ในบันไดเสียง Bb major ไม่พบการเปลี่ยนบันไดเสียง ช่วงเสียงของทำนองเพลงสาธุการ คือ ชั้นคู่ 13 เมเจอร์ Bb-G



2.10.3.2 โครงหลักของทำนอง

เมื่อพิจารณาจากโน้ตที่อยู่บนจังหวะตก พบว่าโครงหลักทำนองของเพลงสาธุการ ประกอบไปด้วยโน้ต 7 ตัว ได้แก่ Bb C D Eb F G A ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิคของ Bb major ดังตัวอย่าง



2.10.4 จังหวะ

เพลงสาธุการอยู่ในอัตราจังหวะ 2/4 อัตราความเร็วมี 2 ช่วง ช่วงแรกคือช่วงต้นเพลงมีอัตราความเร็วประมาณ ♩ = 60 BPM ช่วงสองคือช่วงเข้าเพลงมีอัตราความเร็วประมาณ ♩ = 80 BPM

2.10.5 เสียงประสาน

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์การใช้คอร์ดจากโน้ตฉบับรวม และนำมาคอร์ดที่ได้มาใส่ประกอบกับแนวทำนองหลักพร้อมบอกชื่อคอร์ดและหน้าที่ของคอร์ด ดังนี้

♩ = 60

Gm Cm Gm Am F/C C⁷

vi ii vi Fiii I⁴ V⁷

♩ = 80

4 F F B^b/F F F/C C⁷

I I IV⁶ I I⁴ V⁷

8 F Gm/B^b Cm D⁷ Gm F Gm B^b

F ii⁶ B^bii V/VI vi V vi I

12 F E^b B^b/D F B^b Gm⁷/F G⁷

V IV I⁶ V I vi⁴ V⁷/II

16 Cm B^b/D Gm Cm G⁷/D Cm B^b Gm E^b Gm/D

ii I⁶ vi ii V⁴/II ii I vi IV vi⁶

22 F/C B^b F E^b B^b/D F

V⁴ I V IV I⁶ V

26 B^b Gm⁷/F G⁷ Cm ♩ = 60

I vi⁴ V⁷/II ii

29 Gm Cm Gm Am F/C C⁷ F

vi ii vi Fiii I⁴ V⁷ I

2.10.5.1 การใช้คอร์ด

คอร์ดที่พบในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงสาธุการของวิจิตร จิตเร-
 ียงสรรค์ มีดังนี้

1) คอร์ดหลัก ได้แก่ คอร์ด Bb Eb F

2) คอร์ดรอง ได้แก่ Cm Gm และ Am ซึ่งเป็นคอร์ด iii ของ F ดังตัวอย่าง

Musical notation for example 2: A single staff in F major with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The notes are G4, A4, Bb4, C5. Chords above the staff are Gm, Cm, Gm, Am, F/C, C7. Roman numerals below the staff are vi, ii, vi, Fiii, I⁴, V⁷. The Am chord is circled, and Fiii is also circled.

3) คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง ได้แก่ คอร์ด D7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/VI เพื่อเกลลาไปยังคอร์ด Gm ดังตัวอย่าง

Musical notation for example 3: A single staff in F major with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The notes are F4, G4, A4, Bb4, C5. Chords above the staff are F, Gm/Bb, Cm, D7, Gm. Roman numerals below the staff are F, ii³, Bbii, V/VI, vi. Arrows point from D7 to Gm and from V/VI to vi. The D7 and V/VI chords are circled.

คอร์ด G7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/II เพื่อเกลลาไปยังคอร์ด Cm ดังตัวอย่าง

Musical notation for example 4: A single staff in F major with a key signature of one flat and a 4/4 time signature. The notes are Bb4, C5, D5, E5. Chords above the staff are Bb, Gm7/F, G7, Cm. Roman numerals below the staff are I, vi⁴, V/II, ii. The G7 and ii chords are circled.

2.10.5.2 การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดในเพลงสากลสำหรับผู้วิจัยสรุปได้ ดังนี้

ตาราง 13 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงสากล

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	การดำเนินคอร์ด
1-4	Gm - Cm - Gm - Am - F - C7 - F	vi - ii - F: iii - I - V7 - I
5-8	F - Bb - F - F - C7 - F	F: I - IV - I - I - V7 - I
9-12	Cm - D7 - Gm - F - Gm - Bb - F - Eb	Bb: ii - V/VI - vi - V - vi - I - V - IV
13-16	Bb - F - Bb - Gm - D7 - Cm - Bb	I - V - I - vi - V/II - ii - I
17-19	Gm - Cm - D7 - Cm - Bb	vi - ii - V/II - ii - I
20-23	Gm - Eb - Gm - V - I	vi - IV - vi - V - I
24-28	F - Eb - Bb - F - Bb - Gm - D7 - Cm	V - IV - I - V - I - vi - V/II - ii
29-32	Gm - Cm - Gm - Am - F - C7 - F	vi - ii - F: iii - I - V7 - I

2.10.5.3 การใช้โน้ตนอกคอร์ด

ผู้วิจัยพบโน้ตนอกคอร์ดในเพลงสากลทั้งหมด 3 ชนิด ได้แก่

1) โน้ตผ่าน ดังตัวอย่าง

♩ = 80

I IV⁴ I

2) โน้ตหลัก ดังตัวอย่าง

♩ = 60

vi ii vi Fiii I⁴

3) โน้ตล้ำ ดังตัวอย่าง

9

Bb:ii V⁷/IV vi V vi I V

2.10.6 ประโยคเพลง

ประโยคที่ 1 ท่อนนำ พบการใช้โน้ตสะบัดในวลีแรกซึ่งเป็นสำเนียงของดนตรีไทย เมื่อพิจารณาว่าจากการใช้คอร์ด พบว่ามีการยืมคอร์ดของกุญแจเสียง F major มาใช้ จึงเป็นการจบลงด้วยเคเดนซ์ชนิดปิดแบบสมบูรณในกุญแจเสียง F major ซึ่งประโยคนี้อาจถูกนำไปใช้ซ้ำทั้งประโยคโดยทำหน้าที่เป็นท่อนจบของเพลง

♩ = 60

vi ii vi Fiii I⁴ V⁷ I

ประโยคที่ 2 ทำนองมีทิศทางเคลื่อนขึ้นแล้วเคลื่อนลง ประโยคนี้อจบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ

4

I I IV⁴ I I⁴ V⁷ F ii⁶

ประโยคที่ 3 ทำนองมีทิศทางเคลื่อนขึ้น มีการใช้โน้ตลำดับต่อกันเป็นชุด การดำเนินกลับเข้าสู่คอร์ดในกฎแจเสียง Bb major ประโยคนี้อจบลงด้วยเคเดนซ์เปิด

ประโยคที่ 4 ประกอบด้วย 2 วลี วลีที่ 1 ทำนองมีทิศทางเคลื่อนลง จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบุรณ์ วลีที่ 2 ทิศทางทำนองเคลื่อนขึ้นแล้วลง จบลงด้วยเคเดนซ์ชนิดเปิด ซึ่งเป็นการใช้คอร์ด Cm แทนคอร์ด F7 ที่เป็นคอร์ด V7

ประโยคที่ 5 มีการพัฒนาทำนองด้วยการใช้ซีควนซ์ที่เหมือนกันกับประโยคที่ 3 ซึ่งมีโน้ตลำดับต่อกันเป็นชุดเช่นเดียวกัน ประโยคนี้อจบด้วยเคเดนซ์เปิด

ประโยคที่ 6 ประกอบไปด้วย 2 วลี วลีแรกจบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบุรณ์ วลีสองเป็นการซ้ำทำนองเดียวกันกับวลีสองในประโยคที่ 4 ซึ่งมีการใช้คอร์ดที่เหมือนกันด้วย

ประโยคต่อไปจะเป็นการนำประโยคที่ 1 หรือ ท่อนนำ มาใช้ซ้ำเพื่อเป็นการจบ

2.10.7 สีสิ้นของเสียง

ลักษณะการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในเพลงสาธุการ แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน แนวอัลโตประสานเสียงด้วยกระสวยจังหวะคล้ายแนวทำนอง แนวเทเนอร์ประสานเสียงคล้ายแนวทำนอง แนวเบสเล่นคล้ายแนวทำนอง ดังตัวอย่าง

เพลงสาธุการ ท่อนนำ ห้องที่ 1-4	
ลักษณะการเรียบเรียง	
<ul style="list-style-type: none"> - แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน - แนวอัลโตประสานเสียงด้วยกระสวยจังหวะคล้ายแนวทำนอง - แนวเทเนอร์ประสานเสียงคล้ายแนวทำนอง - แนวเบสเล่นคล้ายแนวทำนอง 	
	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 1-4
แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน	Fl./Pic., Ob., Cl. 1-2, Tps.,
แนวอัลโตประสานเสียงด้วยกระสวยจังหวะคล้ายแนวทำนอง	Cl. 3, Tbs.
แนวเทเนอร์ประสานเสียงคล้ายแนวทำนอง	Al. saxs., Ten. sax., Hns. Euph.
แนวเบสเล่นคล้ายแนวทำนอง	Bl. cl., Bar. sax., Tub.

ท่อนนำ ให้ความเข้มข้นเสียงที่ระดับดังมาก ทุกแนวเสียงบรรเลงลักษณะจังหวะเดียวกัน ยกเว้นแนวทอมโบนที่ไม่ได้บรรเลงในจังหวะปกติ น่าจะเป็นเพราะเป็นเทคนิคที่ยากสำหรับเครื่องดนตรีที่ต้องเปลี่ยนเสียงโดยการเลื่อนท่อลม ห้องที่ 1 ทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต โอโบ คลาริเน็ต 1 ทรัมเป็ต 1 แนวประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 2 ทรัมเป็ต 2-3 พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 3 กลุ่มทอมโบน ส่วนเบสคลาริเน็ต กลุ่มแซกโซโฟน กลุ่มฮอว์น ยูโฟเนียม ทูบา บรรเลงใน

ลักษณะแปรทำนองผสมกับการประสานเสียง ห้องที่ 2 จังหวะที่สอง ทุกแนวเสียงกลับมาบรรเลง
ลักษณะจังหวะเดียวกันจนจบประโยคเพลง จึงเข้าสู่ทำนองต่อไปด้วยความเข้มเสียงระดับปานกลาง

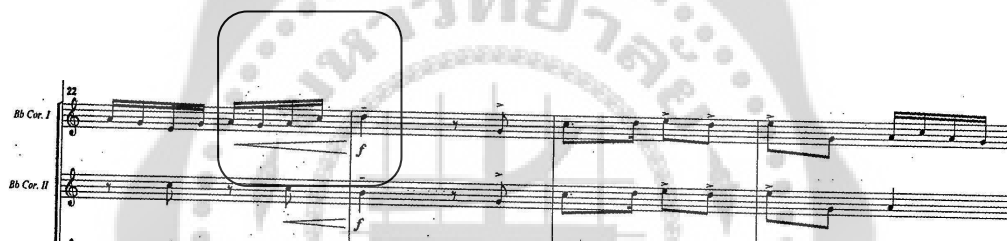
เพลงสาธุการ ท่อน A ห้องที่ 5-16	
ลักษณะการเรียบเรียง	
<ul style="list-style-type: none"> - แนวอัลโตบรรเลงทำนองหลัก - แนวโซปราโนคลอเสียงด้วยการแปรทำนอง - แนวเทเนอร์คลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะและเสียงยาว - แนวเบสคลอเสียงด้วยการประสานเสียง 	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 5-16
แนวอัลโตบรรเลงทำนองหลัก	Ob., Cl. 2, Al. saxs.
แนวโซปราโนคลอเสียงด้วยการแปรทำนอง	Fl./Pic., Cl. 1, Tp.1
แนวเทเนอร์คลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะและเสียงยาว	Cl. 3, Ten. sax., Tp. 2-3, Hns., Tbs., Euph.
แนวเบสคลอเสียงด้วยการประสานเสียง	Bl. cl., Bar. sax., Tub.

ห้องที่ 5-8 โอโบบรรเลงทำนองหลักซึ่งทำหน้าที่คล้ายกับ “ทางซ็อง” ซึ่งเป็นทำนองหลักของดนตรีไทย ส่วนฟลูต คลาริเน็ต บรรเลงแปรทำนองในลักษณะการบรรเลง “เก็บ” ของดนตรีไทยซึ่งคล้ายกับ “ทางระนาด” ทริมเบ็ต 2-3 บรรเลงในลักษณะลูกตอด กลุ่มเครื่องดนตรีที่ทำหน้าที่สร้างเสียงประสานในแนวตั้งคือ กลุ่มฮอρνและกลุ่มทรอมโบน ซึ่งรวมถึงกลุ่มเครื่องดนตรีที่มีระดับเสียงต่ำด้วย ส่วนทริมเบ็ต 1 อัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงสนับสนุนโดยมีทั้งทำนองหลักและแปรทำนอง

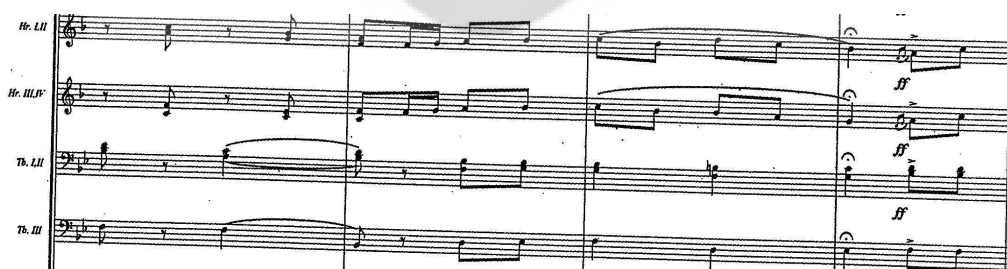
ห้องที่ 9-12 ทำนองหลักบรรเลงโดยโอโบ อัลโตแซกโซโฟนบรรเลงแนวหลักและแนวประสาน ทำนองแปรบรรเลงโดยฟลูต คลาริเน็ต 1-2 ทรัมเป็ต 1 แนวเสียงอื่นทำหน้าที่เป็นพื้นเสียงประสาน มีทั้งการบรรเลงจังหวะหลักและจังหวะยก ดังตัวอย่าง



ห้องที่ 21-24 ในห้องที่ 21 มีการขยายความเข้มเสียงไปที่ระดับดัง และในห้องที่ 22-23 ทุกแนวเสียงใช้การเน้นเสียง แสดงถึงความสำคัญของทำนองในช่วงนี้ ดังตัวอย่าง



ห้องที่ 25-28 เป็นช่วงท้ายเพลงซึ่งมีการซ้ำทำนอง แต่พื้นเสียงประสานบรรเลงแตกต่างกัน เนื่องจากทำนองในช่วงนี้จะต้องดำเนินเข้าสู่ท่อนจบเพลง พื้นเสียงประสานในช่วงนี้จึงบรรเลงจังหวะหลักและจบลงที่การลากโน้ตยาวด้วยเครื่องหมายเฟอร์มาตา ดังตัวอย่าง



ห้องที่ 29-32 เป็นการนำท่อนนำมาใช้เป็นท่อนจบ แต่ได้เพิ่มเติมการยึดจังหวะและการลากโน้ตยาวเข้าไปในตอนสุดท้าย

จากการวิเคราะห์การเรียงเรียงเสียงประสานเพลงสากลสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์ สามารถสรุปได้ดังนี้

เพลงสากลมีเนื้อดนตรีแบบโฮโมโฟนีและมีการแปรทำนองในลักษณะของเพลงไทย ซึ่งประกอบไปด้วย แนวทำนองหลัก แนวทำนองแปร และมีแนวประสานที่เป็นคอร์ดรองรับทำนอง ทำให้เกิดการกลมกลืนระหว่างสองลักษณะทางดนตรี ระหว่างการแปรแนวทำนองเป็นเสียงประสานในแนวอนของดนตรีไทยกับการใช้คอร์ดรองรับเป็นเสียงประสานในแนวตั้งของดนตรีตะวันตก มีสิ่งคิ-
 ลักษณ์ตอนเดียวซึ่งในฉบับนี้เป็นเพียงการตัดตอนมาจากเพลงสากลฉบับเต็ม เพลงจึงมีความสั้นกว่า ใช้อัตราจังหวะ 2/4 มีอัตราความเร็วสองลักษณะ ทำนองอยู่ในบันไดเสียง Bb major ไม่พบโน้ตนอกกุญแจเสียง การใช้คอร์ดมีการใช้คอร์ดในกุญแจเสียง F major โดยท่อนนำเริ่มด้วยกุญแจเสียง Bb major แต่พอเข้าสู่ทำนองหลักมีการเปลี่ยนกุญแจเสียงเป็น F major ชั่วคราว จำนวน 4 ห้องเพลง จากนั้นจึงใช้คอร์ดโดมินันท์ระดับสอง คือ คอร์ด D7 ซึ่งเป็นคอร์ด V/VI ในกุญแจเสียง Bb major เพื่อดำเนินกลับเข้าสู่กุญแจเสียงเดิม สีสันเสียงมีการกระจายให้แต่ละแนวเสียงมีความสำคัญเท่า ๆ กัน แต่ละแนวมีบทบาทที่เป็นทั้งทำนองหลัก ทำนองแปร แนวประสาน และเป็นลูกรับ ลูกส่งในตัวเอง

2.11 เพลงมหาฤกษ์

2.11.1 เนื้อดนตรี

เพลงมหาฤกษ์มีเนื้อดนตรีแบบไฮโมโฟนี มีการประดับประดาทำนองหลักให้มีความแตกต่างกันไปตามลักษณะเสียงของเครื่องดนตรี ซึ่งคล้ายการแปรทำนองที่เป็นลักษณะเด่นของเพลงไทยเดิม ดังตัวอย่าง

♩ = 108

Melody

♩ = 108

Fl., Ob., Cl.

Al sax., Tp., Eup.

2.11.2 สังกีตลักษณ์

เพลงมหาฤกษ์มีสังคีตลักษณ์ตอนเดียว มีความยาวทั้งหมด 32 ห้องเพลง ดังตัวอย่าง

♩ = 108

A

8

15

22

28

2.11.3 ทำนอง

ทำนองเพลงมหาฤกษ์ในฉบับนี้ผู้วิจัยนำมาจากแนวของทรมเบ็ต 1 ซึ่งวิจิตร จิตรังสรรค์ได้กำหนดให้แนวดังกล่าวบรรเลงเป็นทำนองหลักตลอดทั้งเพลง

2.11.3.1 บันไดเสียง

ทำนองอยู่ในบันไดเสียง Eb Major ไม่พบโน้ตนอกกฎแจเสียง ช่วงเสียงของทำนองเพลงมหาฤกษ์ คือ ชั้นคู่ 12 เพอร์เฟค Bb-F



2.11.3.2 โครงหลักของทำนอง

เมื่อพิจารณาจากโน้ตที่อยู่บนจังหวะตก พบว่าโครงหลักทำนองของมหาฤกษ์ประกอบไปด้วยโน้ต 6 ตัว ได้แก่ Eb F G Ab Bb C ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิคของ Eb major ดังตัวอย่าง

2.11.4 จังหวะ

เพลงมหาฤกษ์ใช้อัตราจังหวะ 2/4 มีอัตราความเร็วประมาณ ♩ = 108 BPM ใช้จังหวะมาร์ช

2.11.5 เสียงประสาน

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์การใช้คอร์ดจากโน้ตฉบับรวม และนำมาคอร์ดที่ได้มาใส่ประกอบกับแนวทำนองหลักพร้อมบอกชื่อคอร์ดและหน้าที่ของคอร์ด ดังนี้

♩ = 108

Chord progression for measures 1-32:

- 1-4: Eb (I), Bb7 (V7), Eb (I), Eb (I), Bb7 (V7), Eb (I), Eb7 (V7/IV)
- 5-8: Ab (IV), Eb7 (V7/IV), Ab (IV), Ab (IV), Eb7 (V7/IV), Ab (IV)
- 9-12: Ab (IV), Bb7 (V7), Eb (I), Eb/Bb (I4), Bb7 (V7), Eb (I)
- 13-16: Eb (I), Bb7 (V7), Eb/Bb (I4), Eb/Bb (I4)
- 17-20: Fm (ii), Eb (I), Eb/Bb (I4), Eb (I), F7 (V7/V), Bb7 (V7)
- 21-24: Eb (I), Bb7/F (V3), Eb/G (I4), Bb7 (V7), Eb (I), G7 (V7/VI), Cm7 (vi7), Ab (IV)
- 25-28: Eb/G (I3), Bb7/F (V3), Eb (I), Eb (I), Fm (ii), Eb (I)
- 29-32: Bb7/D (V3), Cm (vi), Bb7 (V7), Bb7/F (V3), Bb7 (V7), Eb (I)

2.11.5.1 การใช้คอร์ด

คอร์ดที่พบในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงมหาฤกษ์ของวิจิตร จิตเรข
รังสรรค์ มีดังนี้

- 1) คอร์ดหลัก ได้แก่ คอร์ด Eb Ab Bb
- 2) คอร์ดรอง ได้แก่ คอร์ด Fm Cm
- 3) คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง ได้แก่ คอร์ด Eb7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/IV

เพื่อেলাไปยังคอร์ด Ab ดังตัวอย่าง

Diagram illustrating the transition from Eb7 to Ab and V7/IV to IV:

5 Ab (Eb7) → (Ab)

IV (V7/IV) → (IV)

คอร์ด F7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/V เพื่อกล่าไปยังคอร์ด Bb7 ดังตัวอย่าง

คอร์ด G7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/VI เพื่อกล่าไปยังคอร์ด Cm ดังตัวอย่าง

2.11.5.2 การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดในเพลงมหาฤกษ์ผู้วิจัยสรุปได้ ดังนี้

ตาราง 14 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงมหาฤกษ์

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	การดำเนินคอร์ด
1-4	Eb – Bb7- Eb – Eb – Bb7 – Eb7	I – V7 – I – I – V7 – I – V/IV
5-8	Ab – Eb7 – Ab – Ab – Eb7 - Ab	IV – V/IV – IV – IV - V/IV - IV
9-12	Ab – Bb7 – Eb – Eb – Bb7 - Eb	IV – V7 – I – I – V7 - I
13-16	Eb – Bb7 - Eb	I – V7 - I
17-20	Fm – Eb – Eb – F7 – Bb7	ii – I – I – V/V – V7
21-24	Eb – Bb7 – Eb – Bb7 – Eb – G7 – Cm - Ab	I – V7 – I – V7 – I – V/VI – vi - IV
25-28	Eb – Bb7 – Eb – Eb – Fm - Eb	I – V7 – I – I – ii - I
29-32	Bb7 – Cm – Bb7 - Eb	V7 – vi – V7 - I

2.11.5.3 การใช้โน้ตนอกคอร์ด

ผู้วิจัยพบโน้ตนอกคอร์ดในเพลงมหาฤกษ์ทั้งหมด 4 ชนิด ได้แก่

1) โน้ตผ่าน ดังตัวอย่าง

2) โน้ตเคียง ดังตัวอย่าง

3) โน้ตล้ำ ดังตัวอย่าง

4) โน้ตหลัก ดังตัวอย่าง

2.11.6 ประโยคเพลง

เพลงมหาฤกษ์สามารถแบ่งออกได้เป็น 6 ประโยคเพลง ดังนี้

ประโยคที่ 1 ห้องที่ 1-6 เริ่มด้วยโน้ต Pick-up จำนวน 1 จังหวะ พบการพัฒนา

ทำนองด้วยซีควেনซ์ชุดที่ 1 ประโยคนี้อจบลงด้วยเคเดนซ์เปิด

ประโยคที่ 2 ห้องที่ 6-12 พบการพัฒนาทำนองด้วยซีควেনซ์ชุดที่ 2 ซึ่งซีควেনซ์ชุด

นี้ได้ปรากฏตั้งแต่ในประโยคที่ 1 ประโยคนี้อจบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์

ประโยคที่ 3 ห้องที่ 12-15 พบซีควอรัซชุดที่ 3 ซึ่งในต่อเนื่องกันทันที ประโยคนี้จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบไม่สมบูรณ์

ประโยคที่ 4 ห้องที่ 16-20 พบซีควอรัซชุดที่ 4 ซึ่งใช้การเปลี่ยนโน้ตเพียงตัวเดียว ประโยคนี้จบลงด้วยเคเดนซ์เปิด

ประโยคที่ 5 ห้องที่ 20-26 พบซีควอรัซชุดที่ 5 ซึ่งเป็นการพัฒนาลักษณะจังหวะของทำนองให้เร็วมากขึ้นด้วยการใช้โน้ตเซปตีสองชั้น ประโยคนี้จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์

ประโยคที่ 6 ห้องที่ 26-32 พบการใช้ซีควอรัซชุดที่ 1 แต่มีการเปลี่ยนระดับเสียงให้ต่ำลงและขยายทำนองออกไปให้เป็นทำนองของจบเพลง ประโยคนี้จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์

2.11.7 สีสิ้นของเสียง

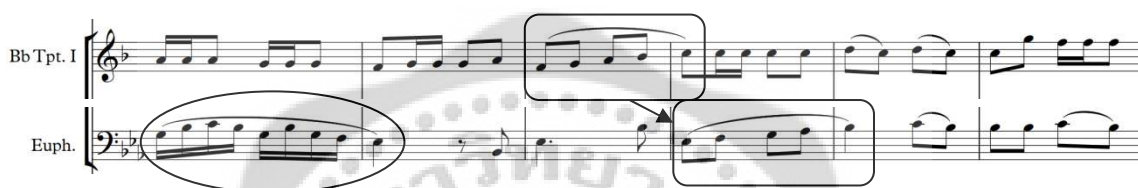
ลักษณะการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในเพลงมหาฤกษ์ แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลักและทำนองประสาน แนวอัลโตประสานเสียงด้วยกระสวยจังหวะ แนวเทเนอร์ประสานเสียงด้วยกระสวยจังหวะ แนวเบสและเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวยจังหวะ ดังตัวอย่าง

เพลงมหาฤกษ์	
ลักษณะการเรียบเรียง	
<ul style="list-style-type: none"> - แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน - แนวอัลโตประสานเสียงด้วยกระสวยจังหวะ - แนวเทเนอร์ประสานเสียงด้วยกระสวยจังหวะ - แนวเบสและเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวยจังหวะ 	
	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 1-16
แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน	Fl./Pic., Ob., Cl. 1-2, Al. saxs., Tp. 1-2
แนวอัลโตประสานเสียงด้วยกระสวยจังหวะ	Cl. 3, Hns.
แนวเทเนอร์ประสานเสียงด้วยกระสวยจังหวะ	Ten. sax., Tbs., Euph.
แนวเบสและเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงด้วยกระสวยจังหวะ	Bs. cl., Bar. sax., Tub., Per.

ห้องที่ 1-4 ทำนองหลักบรรเลงโดยอัลโตแซกโซโฟน ทรัมเป็ต 1 ยูโฟเนียม ส่วนฟลูต โอโบ คลาริเน็ต 1 บรรเลงทำนองซึ่งมีการประดับประดาทำนองไปด้วยการพัฒนาลักษณะจังหวะหรือการเพิ่มโน้ต แนวประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 2 เทเนอร์แซกโซโฟน ทรัมเป็ต 2-3 กลุ่มทอมโบน พิ้นเสียงประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 3 เบสคลาริเน็ต บาริโตน แซกโซโฟน กลุ่มฮอธรีน ทูบา ซึ่งบรรเลงใน

รูปแบบจังหวะมาร์ช ห้องที่ 5-10 แนวเสียงต่าง ๆ บรรเลงคล้ายเดิม แต่มีแนวอัลโตแซกโซโฟนที่มีการเพิ่มแนวประสานขึ้นมา

ห้องที่ 11-16 ในห้องที่ 11 แนวเบสคลาริเน็ต กลุ่มแซกโซโฟน ยูโฟเนียมบรรเลงทำนองแปรด้วยโน้ตเข้บัดสองชั้น ในห้องที่ 13-14 มีการไล่เลียนทำนองกันระหว่างกลุ่มแนวเสียงสูงกับกลุ่มแนวเสียงต่ำ กลุ่มแนวเสียงสูง คือ ฟลูต โอโบ คลาริเน็ต 1-2 อัลโตแซกโซโฟน กลุ่มทรมเป็ต ส่วนกลุ่มแนวเสียงต่ำ คือ เบสคลาริเน็ต เทเนอร์แซกโซโฟน บาริโตน แซกโซโฟน กลุ่มทอมโบน ยูโฟเนียม ทูบา เหลือไว้เพียงคลาริเน็ต 3 และกลุ่มฮอร์นสำหรับทำหน้าที่พื้นเสียงประสาน ดังตัวอย่าง



ห้องที่ 17-21 ในห้องที่ 17-18 แนวเบสคลาริเน็ต เทเนอร์แซกโซโฟน บาริโตน แซกโซโฟน กลุ่มทอมโบน ยูโฟเนียม ทูบา มีการพัฒนาทำนองโดยการซ้ำทำนองจากห้องที่ 15-16 ในช่วงนี้ทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต โอโบ คลาริเน็ต 1 ทรมเป็ต 1 แนวประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 2 อัลโตแซกโซโฟน ทรมเป็ต 2-3 พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 3 กลุ่มฮอร์น ดังตัวอย่าง



ห้องที่ 22-26 ทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต โอโบ คลาริเน็ต 1-2 ทรมเป็ต 1-2 ทำนองรองบรรเลงโดยเบสคลาริเน็ต อัลโตแซกโซโฟน บาริโตน แซกโซโฟน ยูโฟเนียม แนวประสานบรรเลงโดยเทเนอร์แซกโซโฟน ทรมเป็ต 3 กลุ่มทอมโบน พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 3 กลุ่มฮอร์น ทูบา ในห้องที่ 25 มีการเพิ่มระดับความเข้มด้วยเครื่องหมายครุสเซนโดไปที่ระดับดังมาก ดังตัวอย่าง



ห้องที่ 27-32 ทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต โอโบ คลาริเน็ต 1 ทรัมเป็ต 1 ยูโฝเนียม
แนวประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 2 เบสคลาริเน็ต กลุ่มแซกโซโฟน ทรัมเป็ต 2-3 กลุ่มทอมโบน พื้น
เสียงประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 3 กลุ่มฮอว์น ทูบา ทุกแนวเสียงบรรเลงลักษณะจังหวะเดียวกันใน
ห้องสุดท้าย ดังตัวอย่าง



จากการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงมหาฤกษ์ สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม
ของวิจิตร จิตรังสรรค์ สามารถสรุปได้ดังนี้

เพลงมหาฤกษ์มีเนื้อดนตรีแบบโฮโมโฟนี และมีการประดับทำนองหลักด้วยแนวเสียง
ต่าง ๆ สังเกตลักษณะเป็นแบบต่อนเดียว ทำนองอยู่ในบันไดเสียง Eb major ใช้อัตราจังหวะ 2/4 คอร์ด
โดมีนันทระดับสองที่พบ ได้แก่ คอร์ด Eb7 คอร์ด F7 และคอร์ด G7 ซึ่งเป็นคอร์ด V/IV, V/V และ V/II
ตามลำดับ ประโยคเพลงพบการใช้ซีเควซซีในการพัฒนาทำนองจำนวน 5 ชุด สีสันของเสียงกำหนดให้
ทรัมเป็ต 1 บรรเลงทำนองหลักตลอดทั้งเพลงโดยมีฟลูต โอโบ คลาริเน็ต 1 บรรเลงทำนองหลักด้วยการ
ประดับทำนองต่าง ๆ เข้าไปด้วย มีการไล่เสียงทำนองกันระหว่างแนวเสียงสูงกับแนวเสียงต่ำ กลุ่ม
ฮอว์นและคลาริเน็ต 3 ทำหน้าที่บรรเลงพื้นเสียงประสานตลอดทั้งเพลง

2.12 เพลงมหาชัย

2.12.1 เน้ดดนตรี

เพลงมหาชัยมีเน้ดดนตรีแบบไฮโมโฟรีนี้ ตัวอย่าง

A

Trumpet in B \flat

Horn in F

Tuba

2.12.2 สังคีตลักษณ์

เพลงมหาชัยมีสังคีตลักษณ์ตอนเดียว มีความยาวทั้งหมด 16 ห้องเพลง ดัง

ตัวอย่าง

A

1

5

9

13

2.12.3 ทำนอง

ทำนองเพลงมหาชัย ผู้วิจัยนำมาจากแนวเสียงของฟลูต, โอโบ, คลาริเน็ต 1, อัลโตแซกโซโฟน, ทรัมเปต 1, ฮอรัน ซึ่งวิจิตร จิตรังสรรค์ได้กำหนดให้แนวดังกล่าวสลับกันบรรเลงเป็นทำนองหลัก ดังนี้

A Fl., Cl. 1, Tr. 1



5 Fl., Cl. 1, Al. sax., Tr. 1



9 Fl., Ob., Cl. 1, Hr. Fl., Cl. 1, Al. sax.




13 Fl., Cl. 1, Al. sax., Tr. 1



2.12.3.1 บันไดเสียง

ทำนองอยู่ในบันไดเสียง Bb Major ไม่พบโน้ตนอกกฎแจเสียง ช่วงเสียง
ของทำนองเพลงมหาชัย คือ ชั้นคู่ 13 ไมเนอร์ D-Bb



2.12.3.2 โครงหลักของทำนอง

เมื่อพิจารณาจากโน้ตที่อยู่บนจังหวะตก พบว่าโครงหลักทำนองของมหาชัย
ประกอบไปด้วยโน้ต 7 ตัว ได้แก่ Bb C D Eb F G A ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียงไดอาโทนิคของ Bb major
ดังตัวอย่าง



ทำนอง

โครงหลัก
ทำนอง

ทำนอง

โครงหลัก
ทำนอง

2.12.4 จังหวะ

เพลงมหาชัยใช้อัตราจังหวะ 4/4 มีอัตราความเร็วประมาณ ♩ = 90 BPM

2.12.5 เสียงประสาน

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์การใช้คอร์ดจากโน้ตฉบับรวม และนำมาคอร์ดที่ได้มาใส่ประกอบกับแนวทำนองหลักพร้อมบอกชื่อคอร์ดและหน้าที่ของคอร์ด ดังนี้

Chord analysis for the melody:

Staff 1: B \flat (I), F (V), E \flat (IV), B \flat (I), B \flat (I), Gm⁷ (vi⁷), G⁷/B (V⁶/II)

Staff 2: Cm (ii), F (V), B \flat (I), F (V), B \flat (I), E \flat (IV), F (V), Gm (vi), E \circ (VII/V), B \flat /D (I³), C⁷ (V⁷/V), F (V)

Staff 3: B \flat (I), A \flat (bVII), E \flat (IV), B \flat (I), F⁷ (V⁷), B \flat (I), G⁷/B (V⁶/II)

Staff 4: Cm (ii), F (V), B \flat (I), E \flat (IV), G⁷ (V⁷/II), F⁷ (V⁷), C \flat (bII), B \flat (I)

2.12.5.1 การใช้คอร์ด

คอร์ดที่พบในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงมหาชัยของวิจิตร จิตรรังสรรค์ มีดังนี้

- 1) คอร์ดหลัก ได้แก่ คอร์ด B \flat E \flat F
- 2) คอร์ดรอง ได้แก่ คอร์ด Cm Gm
- 3) คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง ได้แก่ คอร์ด G⁷ ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/II เพื่อ

েলাไปยังคอร์ด Cm ดังตัวอย่าง

Example of chord progression: Gm⁷ (V⁶/II) → Cm (ii)

คอร์ด C7 ทำหน้าที่เป็นคอร์ด V/V เพื่อกลายไปยังคอร์ด F7 ดังตัวอย่าง

8 B^b/D C^7 F
 I^6 V^7/V V

4) คอร์ดยี่ม ได้แก่ คอร์ด A^b ซึ่งถูกยี่มมาจากกฎแฉียงคู่ขนาน คือ B^b minor natural ดังตัวอย่าง

9 B^b A^b
 I $bVII$

2.12.5.2 การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดในเพลงมหาชัยผู้วิจัยสรุปได้ ดังนี้

ตาราง 15 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงมหาชัย

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	การดำเนินคอร์ด
1-4	$B^b - F - E^b - B^b - G^m - G7$	$I - V - IV - I - vi - V/V$
5-6	$C^m - F - B^b - F - B^b$	$ii - V - I - V - I -$
7-8	$E^b - F - G^m - B^b - C7 - F$	$IV - V - vi - I - V/V - V$
9-12	$B^b - A^b - E^b - B^b - F - B^b - G7$	$I - bVII - IV - I - V - I - V/II$
13-16	$C^m - F - B^b - E^b - F - B^b$	$ii - V - I - IV - V - I$

2.12.5.3 การใช้โน้ตนอกคอร์ด

ผู้วิจัยพบโน้ตนอกคอร์ดในเพลงมหาชัยทั้งหมด 4 ชนิด ได้แก่

1) โน้ตผ่าน ดังตัวอย่าง

9 B^b P
 I

2) โน้ตหลัก ดังตัวอย่าง

2.12.6 ประโยคเพลง

เพลงมหาชัยสามารถแบ่งประโยคเพลงได้ออกเป็น 6 ประโยค ดังนี้

ประโยคที่ 1 ในวลีที่ 1 ทำนองมีทิศทางการเคลื่อนลงทีละขั้นจากโน้ต Bb ไปโน้ต F จากนั้นใช้โน้ต D เพื่อเชื่อมต่อไปยังวลีที่ 2 ซึ่งทำนองมีทิศทางการเคลื่อนขึ้นทีละขั้นจากโน้ต F ไปโน้ต Bb ประโยคนี้อจบลงด้วยเคเดนซ์กึ่งปิด จะพบว่ามีโมทีฟ ปรากฏอยู่ทั้งในวลีที่ 1 และ 2 ซึ่งโมทีฟนี้จะปรากฏอีกหลายจุดในประโยคต่อไป

ประโยคที่ 2 พบการพัฒนาทำนองด้วยซีควเอนซ์ และมีการใช้โมทีฟที่ 1 ดำเนินทำนองต่อเนื่อง ประโยคนี้อจบลงด้วยเคเดนซ์เปิด

ประโยคที่ 3 พบซีควเอนซ์ชุดที่ 2 และโมทีฟอันที่ 2 ซึ่งโมทีฟนี้จะถูกนำไปพัฒนาทำนองในประโยคที่ 4 ประโยคนี้อจบลงด้วยเคเดนซ์เปิด

ประโยคที่ 4 พบการพัฒนาทำนองซีควเอนซ์ชุดที่ 3 และมีการใช้โมทีฟชุดที่ 2 รวมอยู่ในวลีทั้งสามของประโยคนี้ด้วย ประโยคนี้อจบลงด้วยเคเดนซ์เปิด

ประโยคที่ 5 พบซีควเอนซ์ชุดที่ 1 อีกครั้ง ประโยคนี้อจบลงด้วยเคเดนซ์ชนิดเปิด

ประโยคที่ 6 พบซีควเอนซ์ชุดที่ 2 และโมทีฟอื่นที่ 2 ซึ่งโมทีฟนี้ในท้องสุดท้ายจะถูกพัฒนาลักษณะจังหวะให้มากขึ้นเพื่อใช้ในการจบประโยค ประโยคนี้อจบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์

2.12.7 สีสันของเสียง

ลักษณะการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในเพลงมหาชัย แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลักและทำนองประสาน แนวอัลโตประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะ แนวเทเนอร์ประสานเสียงคล้ายแนวทำนอง แนวเบสคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ ดังตัวอย่าง

เพลงมหาชัย	
ลักษณะการเรียบเรียง	
<ul style="list-style-type: none"> - แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลักและทำนองประสาน - แนวอัลโตประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะ - แนวเทเนอร์ประสานเสียงคล้ายแนวทำนอง - แนวเบสคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ 	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 1-8
แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลักและทำนองประสาน	Fl./Pic., Ob., Cl. 1-2, Al. saxs., Tps., Euph.
แนวอัลโตประสานเสียงด้วยกระสวนจังหวะ	Cl. 3, Al. saxs., Hns.
แนวเทเนอร์ประสานเสียงคล้ายแนวทำนอง	Ten. sax., Tbs., Euph.
แนวเบสคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ	Bs. cl., Bar. sax., Tub.

เพลงเริ่มด้วยความเข้มเสียงในระดับดัง แล้วค่อย ๆ เบาลงในห้องที่ 2 จังหวะที่สาม จนมาอยู่ที่ระดับปานกลางในห้องที่ 3 ในช่วงห้องที่ 1-4 แนวเสียงที่บรรเลงทำนองหลักโดยตลอดมีเพียงฟลูตและคลาริเน็ต 1 ส่วนแนวที่บรรเลงทั้งทำนองหลักและแนวประสานคือโอโบและทรัมเป็ต 1 แนวเสียงที่บรรเลงเฉพาะแนวประสานได้แก่ คลาริเน็ต 2 อัลโตแซกโซโฟน ทรัมเป็ต 2-3 พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 3 เบสคลาริเน็ต เทเนอร์แซกโซโฟน บาริโตน แซกโซโฟน กลุ่มฮอร์น กลุ่มทรอมโบน ยูโฟเนียม ทูบา ในห้องที่ 4 แนวทรัมเป็ต 2 บรรเลงในลักษณะจังหวะที่ไม่เหมือนแนวเสียงอื่น ทำให้โดดเด่นขึ้นมา ดังตัวอย่าง

ห้องที่ 5-8 ความเข้มเสียงขยายขึ้นมาที่ระดับดังอีกครั้ง การแบ่งแนวเสียงมีลักษณะคล้ายเดิม แต่มีอัลโตแซกโซโฟนและเทเนอร์ทำหน้าที่เป็นแนวประสานชัดเจนมากขึ้น ห้องที่ 6-7 ทรัมเบ็ต 3 บรรเลงในลักษณะการประโคมแต่ตรงซึ่งไม่เหมือนกับแนวเสียงอื่น จนในห้องที่ 8 กลุ่มทรัมเบ็ตจึงบรรเลงด้วยกัน การบรรเลงลักษณะนี้ทำให้เกิดความรู้สึกที่ยิ่งใหญ่เป็นอย่างมาก จากนั้นกลุ่มแนวเสียงต่ำ คือ เบสคลาริเน็ต บาริโตน แซกโซโฟน ยูโฟเนียม ทูบาบรรเลงลักษณะจังหวะเซบีดสองชั้นเพื่อเชื่อมเข้าสู่ประโยคใหม่อย่างต่อเนื่อง ดังตัวอย่าง

ห้องที่ 9-12 ทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต คลาริเน็ต 1 กลุ่มฮอร์น ส่วนโอโบบรรเลงแนวประสาน ในช่วงนี้พบแนวทำนองพื้นหลังซึ่งเป็นทำนองที่พัฒนามาจากทำนองหลัก แนวทำนองพื้นหลังนี้บรรเลงในลักษณะการไล่เลี่ยนทำนอง แนวเสียงที่บรรเลงแนวทำนองพื้นหลังได้แก่ คลาริเน็ต 2-3 อัลโตแซกโซโฟน 1-2 เทเนอร์แซกโซโฟน พื้นเสียงประสานบรรเลงโดยเบสคลาริเน็ต กลุ่มทอมโบน ยูโฟเนียม ทูบา ทุกแนวเสียงจะมาบรรเลงในลักษณะจังหวะใกล้เคียงกันในห้องที่ 12 เพื่อเป็นการส่งต่อไปยังประโยคสุดท้ายของเพลง ดังตัวอย่าง

ห้องที่ 13-16 แนวทรมเปิด 3 บรรเลงแบบประโคนแตรอีกครั้ง ในขณะที่แนวทำนองหลักกับแนวเบสบรรเลงทำนองแบบสวนทางกัน จนมาในห้องที่ 14 ทรมเปิด 1 กลับมาบรรเลงทำนองหลักควบคู่กับฟลูต คลาริเน็ต 1 แนวประสานบรรเลงโดยโอโบ คลาริเน็ต 2 ทรมเปิด 2 พื้นเสียงประสานมีการบรรเลงหลายรูปแบบ ในห้องที่ 15 มีการยึดจังหวะด้วยเครื่องหมาย Rall ซึ่งหมายถึงค่อย ๆ ซ้ำลงจนจบเพลงด้วยการลากเสียงยาวด้วยสัญลักษณ์เฟอร์มาตา ดังตัวอย่าง

จากการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงมหาชัยสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์ สามารถสรุปได้ดังนี้

เพลงมหาชัยมีเนื้อดนตรีแบบโฮโมโฟนีสั่งคิดลักษณะตอนเดียว มีความยาวทั้งหมด 16 ห้องเพลง ทำนองอยู่ในบันไดเสียง Bb major ใช้อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็วประมาณ 90 BPM มีการใช้คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสองซึ่งทำหน้าที่เป็นคอร์ดระดับ และการใช้คอร์ดยืมจากกฤษฎีเสียงคู่ขนานมาเป็นคอร์ดหลัก ประโยคเพลงพบการพัฒนาทำนองด้วยซีควเอนซ์ 3 ชุด และโมทีฟ 2 ชุด สีสันเสียงมีการกระจายหน้าที่ของแต่ละแนวเสียง ทำนองหลักกำหนดให้ฟลูต คลาริเน็ต 1 ทรมเปิด 1 บรรเลง ส่วนโอโบ คลาริเน็ต 2 อัลโตแซกโซโฟน บรรเลงช่วยทำนองหลักสลับกับแนวประสาน พื้นเสียงประสานกำหนดให้ทูบา ยูโพนีเยมเป็นแนวหลักบรรเลงทำนองเสียงต่ำ กลุ่มทอมโบนบรรเลงคอร์ด กลุ่มฮอ์นบรรเลงคอร์ดและมีการบรรเลงทำนองหลักในบางช่วง

2.13 เพลงสรรเสริญพระบารมี

2.13.1 เน้ดนตรี

เพลงสรรเสริญพระบารมี มีเน้ดนตรีแบบโฮโมโฟนี่ มีแนวทำนองพื้นหลังบรรเลงเสริมตลอดเพลง ดังตัวอย่าง

A ♩ = 72

Trumpet in Bb
Horn in F
Trombone
Tuba

2.13.2 สังกีตลักษณ์

เพลงสรรเสริญพระบารมีเป็นเพลงที่มีสังกีตลักษณ์ตอนเดียว มีความยาวทั้งหมด 22 ห้องเพลง ดังตัวอย่าง

A ♩ = 72
Tr. 1

7
12
17

2.13.3 ทำนอง

ทำนองเพลงสรรเสริญพระบารมีในฉบับนี้ผู้วิจัยนำมาจากแนวของทริมเบ็ต 1 ซึ่ง
 วิจิตร จิตรังสรรค์ได้กำหนดให้แนวดังกล่าวบรรเลงเป็นทำนองหลักตลอดทั้งเพลง

2.13.3.1 บันไดเสียง

ทำนองอยู่ในบันไดเสียง C Major ไม่พบโน้ตนอกกฎแจเสียง ช่วงเสียงของ
 ทำนองเพลงสรรเสริญพระบารมี คือ ขึ้นคู่ 11 เพอร์เฟค B-E



2.13.3.2 โครงหลักทำนอง

เมื่อพิจารณาจากโน้ตที่อยู่บนจังหวะตก พบว่าโครงหลักทำนองของเพลง
 สรรเสริญพระบารมี ประกอบไปด้วยโน้ต 6 ตัว ได้แก่ C D E F G A ซึ่งเป็นโน้ตในบันไดเสียงไดอาโท
 นิกของ C major ดังตัวอย่าง

ทำนอง

2.13.4 จังหวะ

เพลงสรรเสริญพระบารมีใช้อัตราจังหวะ 4/4 มีอัตราความเร็วประมาณ $\text{♩} = 72$
 BPM มีการยึดจังหวะให้ช้าลงในช่วงสองห้องสุดท้ายของเพลง

2.13.5 เสียงประสาน

ผู้วิจัยได้วิเคราะห์การใช้คอร์ดจากโน้ตฉบับรวม และนำมาคอร์ดที่ได้มาใส่ประกอบกับแนวท่อนองหลักพร้อมบอกชื่อคอร์ดและหน้าที่ของคอร์ด ดังนี้

Chords and Roman numerals for the melody:

1-4: C (I), G (V), C (I), C (I)
 5-8: Am (vi), G (V), G (V), C/G (I⁴), F (IV), E (III), C (I)
 9-12: C (I), C/E (I⁶), G (V), G⁷ (V⁷), C (I)
 13-16: G⁷ (V⁷), G (V), C/G (I⁴), F (IV), G (V)
 17-20: C (I), F (IV), C (I), A⁺ (VI⁺), F (IV), C/E (I), F (IV)
 21-24: C/G (I⁴), G⁷ (V⁷), C (I), C (I)

2.13.5.1 การใช้คอร์ด

คอร์ดที่พบในการเรียบเรียงเสียงประสานเพลงสรรเสริญพระบารมีของวิจิตร จิตเรวัตร มีดังนี้

- 1) คอร์ดหลัก ได้แก่ คอร์ด C F G⁷
- 2) คอร์ดรอง ได้แก่ คอร์ด Am
- 3) คอร์ดโครมาติกมีเดียน ได้แก่ คอร์ด E ดังตัวอย่าง

Chords and Roman numerals for the chromatic mediant chord E:

5-8: G (V), C/G (I⁴), F (IV), E (III)

4) คอร์ดออกเมนเตด ได้แก่ คอร์ด A+ ใช้เป็นคอร์ดผ่านไปยังคอร์ด F ดัง

ตัวอย่าง

17 C F C (A+) F C/E
I IV I VI+ IV I

2.13.5.2 การดำเนินคอร์ด

การดำเนินคอร์ดในเพลงสรรเสริญพระบารมีผู้วิจัยสรุปได้ ดังนี้

ตาราง 16 สรุปการดำเนินคอร์ดเพลงสรรเสริญพระบารมี

ห้องเพลง	ชื่อคอร์ด	การดำเนินคอร์ด
1-4	C - G - C - C - Am - G	I - V - I - I - vi - V
5-6	G - C - F - E	V - I - IV - III
7-12	C - F - C - G - C	I - IV - I - V - I
13-16	G - C - F - G	V - I - IV - V
17-20	C - F - C - F	I - IV - I - IV
21-22	C - G - C	I - V - I

2.13.5.3 การใช้โน้ตนอกคอร์ด

ผู้วิจัยพบโน้ตนอกคอร์ดในเพลงสรรเสริญพระบารมี ทั้งหมด 4 ชนิด ได้แก่

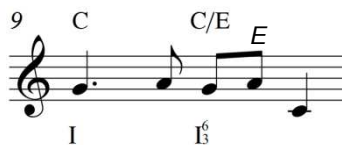
1) โน้ตผ่าน ดังตัวอย่าง

19 P
IV I IV

2) โน้ตเคียง ดังตัวอย่าง

5 N G C/G F
V IV IV

3) โน้ตหลัก ดังตัวอย่าง



4) โน้ตล้ำ ดังตัวอย่าง



2.13.6 ประโยคเพลง

เพลงสรรเสริญพระบารมีสามารถแบ่งออกได้เป็น 8 ประโยค โดยมีรายละเอียดดังนี้

ประโยคที่ 1 จบลงด้วยเคเดนซ์ชนิดปิดแบบสมบูรณ์ ส่วนประโยคที่ 2 จบลงด้วยเคเดนซ์เปิด ซึ่งหากพิจารณาแล้วจะพบว่าทำนองในประโยคที่ 2 มีการพัฒนามาจากประโยค 1 ด้วยการพัฒนาลักษณะจังหวะ



ประโยคที่ 3 มีการพัฒนาทำนองภายในประโยค ด้วยการพัฒนาลักษณะจังหวะของทำนองโดยใช้โน้ตเพียง 3 โน้ต ได้แก่ โน้ต C D E ประโยคนี้อจบลงด้วยเคเดนซ์เปิด



ประโยคที่ 4 มีการใช้ลักษณะจังหวะคล้ายประโยคที่ 1-2 และมีการเพิ่มความยาวของประโยคออกไป ซึ่งจบลงด้วยเคเดนซ์เปิด

ประโยคที่ 5 จบลงด้วยเคเดนซ์ชนิดปิดแบบสมบูรณ์ ประโยคที่ 6 จบลงด้วยเคเดนซ์เปิด ทั้งสองประโยคนี้อีลักษณะจังหวะที่คล้ายกันมาก แตกต่างเพียงจังหวะเดียวเท่านั้น

ประโยคที่ 7 มีลักษณะจังหวะคล้ายกับประโยคที่ 6 แต่มีการขยายทำนองเพิ่มออกไปอีก ประโยคนี้จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์

ประโยคที่ 8 เป็นประโยคสุดท้ายของเพลง และเป็นประโยคที่มีความยาวมากที่สุด พบการใช้ลักษณะจังหวะ  จำนวน 3 ครั้งภายในประโยคเดียวกัน ประโยคนี้จบลงด้วยเคเดนซ์ปิดแบบสมบูรณ์

2.13.7 สีสิ้นของเสียง

ลักษณะการเรียบเรียงเสียงวงดนตรีในเพลงสรรเสริญพระบารมี แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลักและทำนองประสาน แนวอัลโตคลอเสียงด้วยการประสานเสียงและทำนองสอดประสาน แนวเทเนอร์คลอเสียงด้วยการประสานเสียง แนวเบสและเครื่องประกอบจังหวะคลอเสียงเป็นพื้นหลัง ดังตัวอย่าง

เพลงสรรเสริญพระบารมี ห้องที่ 1-16	
ลักษณะการเรียบเรียง - แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน - แนวอัลโตและเทเนอร์คลอเสียงด้วยการประสานเสียง - แนวเบสคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ	
<div style="text-align: center;">A</div>	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 1-16
แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน	Fl./Pic., Ob., Cl. 1-2, Al. saxs., Ten. sax., Tp. 1-2, Euph.
แนวอัลโตและเทเนอร์คลอเสียงด้วยการประสานเสียง	Cl. 3, Al. saxs., Ten. sax., Tp. 3, Hns., Tbs.
แนวเบสคลอเสียงด้วยทำนองพื้นหลัง	Bs. cl., Bar. sax., Tub.

ห้องที่ 1-4 เริ่มด้วยความเข้มเสียงระดับดังมาก (ff) ทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต โอโบ คลาริเน็ต 1 เทเนอร์แซกโซโฟน ทรัมเป็ต 1 แนวประสานบรรเลงโดยคลาริเน็ต 2 ทรัมเป็ต 2 พื้นเสียงประสานมีการบรรเลง 2 ลักษณะ คือ กลุ่มที่บรรเลงโน้ตยาวในจังหวะหลัก ได้แก่ เบสคลาริเน็ต บาริโตน แซกโซโฟน ทรัมเป็ต 3 กลุ่มทอมโบน ทูบา อีกกลุ่มจะบรรเลงในจังหวะรอง ได้แก่ คลาริเน็ต 3 กลุ่มฮอรัน นอกจากนี้แนวเบสคลาริเน็ต บาริโตน แซกโซโฟน ทูบา ยังบรรเลงทำนองพื้นหลังอีกด้วย มีเพียงแนวยูเฟเนียมที่บรรเลงทั้งทำนองหลักและทำนองพื้นหลัง

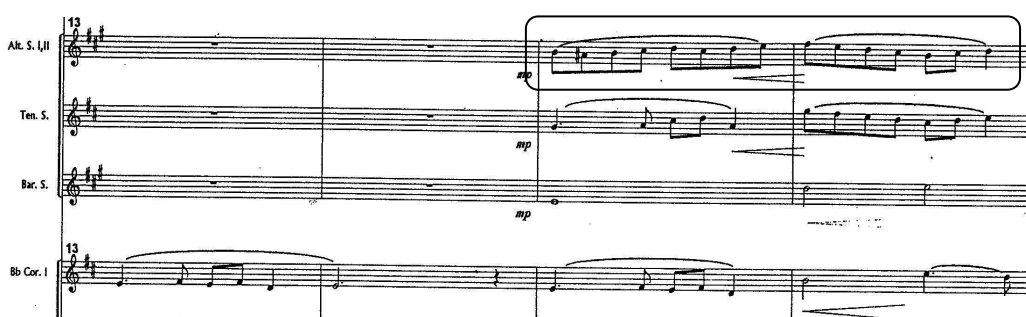
ห้องที่ 5-8 ความเข้มเสียงลดลงมาอยู่ที่ระดับปานกลางในห้องที่ 5-6 และลดลงจนเหลือระดับเบาในห้องที่ 7-8 แนวเสียงต่าง ๆ มีหน้าที่ในการบรรเลงคล้ายเดิม แต่มีอัลโตแซกโซโฟนเข้ามาบรรเลงทำนองหลัก เทเนอร์แซกโซโฟนบรรเลงแนวประสาน ส่วนแนวทรมเบ็ต 2-3 และทิมพานีหยุดบรรเลง ดังตัวอย่าง



ห้องที่ 9-12 พื้นเสียงประสานมีการแบ่งหน้าที่อย่างชัดเจน คือ กลุ่มที่บรรเลงคอรัส ได้แก่ คลาริเน็ต 3 กลุ่มฮอร์น กลุ่มทอมโบน และกลุ่มที่บรรเลงแนวเบส ได้แก่ เบสคลาริเน็ต แซกบาไรโตน ทูบา ในห้องที่ 11-12 แนวเบสคลาริเน็ต กลุ่มแซกโซโฟน ได้หยุดการบรรเลง ทำให้ความหนาแน่นของเสียงลดลงไปมาก ดังตัวอย่าง



ห้องที่ 13-14 แนวเสียงต่าง ๆ ยังคงบรรเลงรูปแบบเดิม ยกเว้นทิมพานีที่กลับมาบรรเลงด้วยการรัวระดับเบา ในห้องที่ 15 มีการบรรเลงแนวทำนองสอดประสานเพิ่มเข้ามาโดยอัลโตแซกโซโฟน กลุ่มฮอร์น ส่วนแนวเบสคลาริเน็ต บารีโตน แซกโซโฟนก็กลับเข้ามาบรรเลงด้วยการลากเสียงยาวพร้อมด้วยเทเนอร์แซกโซโฟนที่บรรเลงแนวประสานและทำนองสอดประสาน ในห้องที่ 16 มีการเพิ่มระดับความเข้มเสียงด้วยเครื่องหมายเครสเซนโดเพื่อเข้าสู่ช่วงท้ายเพลง ดังตัวอย่าง



เพลงสรรเสริญพระบารมี ห้องที่ 17-22	
ลักษณะการเรียบเรียง	
<ul style="list-style-type: none"> - แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน - แนวเทเนอร์คลอเสียงด้วยการประสานเสียง - แนวอัลโตบรรเลงทำนองสอดประสาน - แนวเบสคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ 	
หน้าที่ของเครื่องดนตรี	ห้องที่ 17-22
แนวโซปราโนบรรเลงทำนองหลัก และทำนองประสาน	Fl./Pic., Ob., Cl. 1-2, Al. saxs., Ten. sax., Tp. 1-2
แนวอัลโตบรรเลงทำนองสอดประสาน	Al. saxs., Ten. sax., Hns., Euph.
แนวเทเนอร์คลอเสียงด้วยการประสานเสียง	Cl. 3, Tp. 3., Tbs.
แนวเบสคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ	Bs. cl., Bar. sax., Tub.

ห้องที่ 17-19 ทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต คลาริเน็ต 1 ทรัมเป็ต 1 แนวประสานบรรเลงโดยโอโบ คลาริเน็ต 2 ทรัมเป็ต 2 ทำนองสอดประสานบรรเลงอัลโตแซกโซโฟน เทเนอร์แซกโซโฟน กลุ่มฮอว์น ยูโฟเนียม ฟันเสียงประสานบรรเลงคอร์ดโดยคลาริเน็ต 3 กลุ่มทอมโบน บรรเลงแนวเบสโดยเบสคลาริเน็ต บาริโตน แซกโซโฟน ทูบา

ห้องที่ 20-22 แนวเสียงต่าง ๆ บรรเลงรูปแบบเดิม มีการยึดจังหวะให้ช้าลงในห้องที่ 21 และมีการเพิ่มความเข้มเสียงขึ้นเป็นระดับดังมากสำหรับแนวทิมพานี

จากการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงสรรเสริญพระบารมี สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์ สามารถสรุปได้ดังนี้

เพลงสรรเสริญพระบารมี มีเนื้อดนตรีแบบไฮโมโฟนี มีสังคีตลักษณะเด่นเดียว ทำนองอยู่ในกุญแจเสียง C major ใช้อัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็วประมาณ 72 BPM เสียงประสานพบการใช้คอร์ดโครมาติกมีเดีย ซึ่งทำให้การดำเนินคอร์ดและการจบประโยคเพลงมีความหลากหลายมากขึ้น โน้ตนอกคอร์ดที่พบมากที่สุดคือโน้ตเดีย รongลงมาคือโน้ตหลัก ประโยคเพลงจบลงด้วยเคเดนซ์ชนิดปิดแบบสมบูรณ์มากที่สุด สีสันเสียงกำหนดให้แนวยูโฟเนียมบรรเลงหลายหน้าที่ กล่าวคือ บรรเลงทั้งทำนองหลัก ทำนองพื้นหลัง และทำนองสอดประสาน พื้นเสียงประสานมีการแบ่งหน้าที่ชัดเจนโดยกำหนดให้คลาริเน็ต 3 กลุ่มทอมโบนบรรเลงคอร์ดเป็นหลัก ส่วนทูบา บาริโทน แซกโซโฟน เบสคลาริเน็ต บรรเลงแนวเบสเป็นหลัก แนวทำนองหลักบรรเลงโดยฟลูต คลาริเน็ต 1 ทรัมเบ็ต 1 ตลอดทั้งเพลง



บทที่ 5

สรุป อภิปราย และข้อเสนอแนะ

การวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติกวี: วงดุริยางค์เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์ ผู้วิจัยได้ศึกษาจากโน้ตฉบับรวม (Score) แผ่นบันทึกเสียง ตำราวิชาการต่าง ๆ ที่เกี่ยวข้อง และจากการสัมภาษณ์วิจิตร จิตรังสรรค์ โดยมีวัตถุประสงค์เพื่อทราบถึงชีวประวัติและผลงานของ วิจิตร จิตรังสรรค์ และเพื่อทราบถึงแนวคิดและวิธีการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติกวี สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์ ซึ่งสามารถสรุปผลการวิจัยได้ดังนี้

สรุปผลการค้นคว้า

1. ด้านชีวประวัติและผลงานของวิจิตร จิตรังสรรค์

1.1 ประวัติส่วนตัว วิจิตร จิตรังสรรค์ เกิดเมื่อวันที่ 30 พฤษภาคม 2499 ภูมิลำเนาอยู่ที่ กรุงเทพมหานคร ฐานะทางครอบครัวในวัยเด็กอยู่ในระดับปานกลาง ศึกษาในระดับมัธยมศึกษาที่โรงเรียนวัดสุทธิวราราม และจบการศึกษาระดับปริญญาตรีที่คณะรัฐศาสตร์ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ปัจจุบัน อายุ 57 ปี มีบุตรจำนวน 2 คน และธิดาจำนวน 1 คน

1.2 ประวัติด้านดนตรีและผลงาน วิจิตร จิตรังสรรค์ ได้เริ่มเล่นดนตรีโดยการเป็นสมาชิกวงโยธวาทิตของโรงเรียนวัดสุทธิวรารามในตำแหน่งคลาริเน็ต และเริ่มมีความสนใจในการเรียบเรียงเสียงประสาน และเริ่มฝึกฝนการเรียบเรียงเสียงประสานตั้งแต่สมัยมัธยม ในระดับอุดมศึกษาได้เข้าเป็นสมาชิกของวงดนตรี CU Band และได้ศึกษาทฤษฎีดนตรีตะวันตกอย่างจริงจัง และได้มีโอกาสเรียนกับแมนรัตน์ ศรีกรานนท์ ที่โรงเรียนดนตรีสยามกลการจากการเข้าร่วมโครงการพัฒนาดนตรีของ จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย ในช่วงนี้เองที่วิจิตร จิตรังสรรค์ ได้สร้างงานเรียบเรียงเสียงประสานเพิ่มมากขึ้นอย่างต่อเนื่อง ระหว่างที่ศึกษาอยู่ที่จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย วิจิตร จิตรังสรรค์ ได้ทำงานเกี่ยวกับดนตรีเพื่อหาเลี้ยงชีพด้วยการลอกโน้ตเพลงให้กับนักดนตรีในยุคนั้น เช่น ปราจิดิน ทรงเผ่า วิรัช อยู่ถาวร เป็นต้น

เมื่อสำเร็จการศึกษาระดับปริญญาตรีได้ทำงานในวง The Yamaha Sound ในตำแหน่งนักเรียบเรียงเสียงประสานและนักทอมโบน จากนั้นได้ทำงานที่ค่ายเพลงคีตาในตำแหน่งผู้ควบคุมการ

ผลิตอัลบั้มต่าง ๆ ของศิลปินในค่าย เช่น เฉลียง เยื่อไม้ หนุ่มเสก พงษ์พัฒน์ วชิรบรรจง เป็นต้น และเป็นนักดนตรีอาชีพในช่วงกลางคืนโดยร่วมวงกับปิยะ โกสินันท์ ในตำแหน่งกีตาร์เบสอีกด้วย

ในเวลาต่อมาเมื่อวงดนตรีและค่ายเพลงยุบลง จึงได้ผันตนเองไปเป็นอาจารย์พิเศษที่วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล โดยสอนในวิชาที่เกี่ยวกับทฤษฎีดนตรีหรือการเรียบเรียงเสียงประสาน การทำงานในวงการการศึกษาจึงกลายเป็นอีกอาชีพหนึ่งของวิจิตร จิตรังสรรค์ เขาได้รับการเชิญให้เป็นวิทยากรและอาจารย์พิเศษจากหลายสถาบัน ซึ่งเกี่ยวกับการให้ความรู้ด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน จากการสั่งสมประสบการณ์การเรียบเรียงเสียงประสานและทำงานด้านดนตรี จึงทำให้วิจิตร จิตรังสรรค์ได้รับความไว้วางใจจากหน่วยงานต่าง ๆ ทั้งจากภาครัฐและเอกชนในการว่าจ้างให้เรียบเรียงเสียงประสานเพลงอีกมากมาย

ปัจจุบัน วิจิตร จิตรังสรรค์ ยังคงทำงานเป็นนักเรียบเรียงเสียงประสานเป็นอาชีพหลัก และทำงานเป็นอาจารย์พิเศษที่คณะมนุษยศาสตร์และสังคมศาสตร์ มหาวิทยาลัยเกษตรศาสตร์ และที่คณะมนุษยศาสตร์ มหาวิทยาลัยราชภัฏบ้านสมเด็จเจ้าพระยา และเป็นสมาชิกวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพในตำแหน่งกีตาร์เบส และเรียบเรียงเสียงประสานให้กับวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพและวงเฉลิมราชย์ในโอกาสต่าง ๆ อีกด้วย

ผลงานของวิจิตร จิตรังสรรค์มีอยู่เป็นจำนวนมาก แต่ผลงานที่โดดเด่นและทำให้เป็นที่รู้จักจะอยู่ในช่วง พ.ศ. 2533-2548 ดังนี้ ประพันธ์เพลงทองอ่อน ซึ่งใช้ในการแข่งขันดนตรีประเภทดุริยางค์เครื่องลม ณ ประเทศสิงคโปร์ เรียบเรียงเสียงประสานเพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม โดยวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล เรียบเรียงเพลงพระราชนิพนธ์สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม บันทึกเสียงโดย The North Texas University Symphonic Band เรียบเรียงเพลง Asian Games Display Tune ในการแข่งขันกีฬา Asian Games ครั้งที่ 13 ณ กรุงเทพฯ เรียบเรียงเพลงพระราชนิพนธ์สำหรับวงดุริยางค์เครื่องลมและวงบิกแบนด์ จัดทำโดยคณะกรรมการเอกลักษณ์ของชาติ เรียบเรียงเพลงสำคัญของแผ่นดินสำหรับวงบิกแบนด์บันทึกเสียงในความดูแลของคณะกรรมการเอกลักษณ์แห่งชาติ

1.3 แนวคิดและแรงบันดาลใจ วิจิตร จิตรังสรรค์เริ่มสนใจในการเรียบเรียงเสียงประสานมาตั้งสมัยเรียนมัธยม จากคำถามที่เกิดขึ้นกับตนเองว่า ทำไมเครื่องดนตรีแต่ละชิ้นจึงบรรเลงไม่เหมือนกัน ทำให้สนใจศึกษาทฤษฎีดนตรีสากล และลองเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงต่าง ๆ ด้วย

ตนเอง โดยที่ยังไม่มีความรู้ในด้านเสียงประสานมากนัก แต่ใช้การจดจำโมทีฟ และแนวทำนองของบทเพลงที่ชื่นชอบมาเรียบเรียงอย่างลองผิดลองถูกเรื่อยมาจนกระทั่งมีความรู้ ความเข้าใจและสั่งสมประสบการณ์จนทำให้สามารถเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงได้เป็นอย่างดี

ในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรตินิยมทั้ง 13 เพลง วิจิตร จิตรังสรรค์ได้แรงบันดาลใจมาจากเพลงที่เคยฟังมาตั้งแต่วัยเยาว์ นำมาเรียบเรียงโดยคงลักษณะเดิมของบทเพลงและเพิ่มเติมสิ่งใหม่ที่ตนเองชื่นชอบเข้ารวมกัน อย่างเช่น การแต่งทำนองสอดประสาน การเพิ่มคอรัสประดับ เป็นต้น ซึ่งวิจิตร จิตรังสรรค์ทำงานอยู่ในแนวคิดที่ว่าคุณภาพต้องมาอันดับแรก และผลงานจะต้องออกมาสมบูรณ์มากที่สุด

2. ด้านการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรตินิยมสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม

ผลจากการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรตินิยมสำหรับวงดุริยางค์เครื่องลม ผู้วิจัยจะสรุปหัวข้อตามที่กำหนด ดังนี้

2.1 เนื้อดนตรี

ตาราง 17 สรุปการวิเคราะห์เนื้อดนตรี

เนื้อดนตรี (Musical texture)	บทเพลง
โฮโมโฟนี (Homophony)	ทุกบทเพลง
ทำนองสอดประสาน (Counterpoint)	เพลงสยามมานุสติ เพลงกราวกีฬา เพลงคลื่นกระทบฝั่ง เพลงสดุดีมหาราชา เพลง Eninerung an Dresden
มีลักษณะแบบเฮเทอโรโฟนี (Heterophony)	เพลงสาธุการ

เพลงเกียรตินิยมทั้งหมดจำนวน 13 เพลง มีเนื้อดนตรีเป็นแบบโฮโมโฟนี และพบว่าในบางเพลงจะมีการแต่งทำนองสอดประสานเพิ่มเติมเข้าไปในท่อนที่ต้องย้อนกลับมาบรรเลงอีกครั้ง เพื่อ

หลีกเลี่ยงความซ้ำซากจำเจ และในบางเพลงจะมีการแปรทำนองควบคู่กับแนวทำนองหลักโดยเฉพาะ เพลงที่มีสำเนียงของเพลงไทย ได้แก่ เพลงคลื่นกระทบฝั่ง เพลงกราวกีฟ้า และเพลงสาธุการ เพื่อสร้างความหลากหลายในการประสานเสียงทางแนวนอน

2.2 สังคีตลักษณ์

ตาราง 18 สรุปการวิเคราะห์สังคีตลักษณ์

ลำดับ	สังคีตลักษณ์ (Musical form)	บทเพลง
1.	ตอนเดียว (One-part form)	เพลงชาติ, เพลงสาธุการ, เพลงมหาฤกษ์, เพลงมหาชัย, เพลงสรรเสริญพระบารมี
2.	สองตอน (Two-part form)	เพลงสรรเสริญเสือป่า, เพลงกราวกีฟ้า, เพลงคลื่นกระทบฝั่ง, เพลงศรีอยุธยา, เพลงสดุดีมหาราชา
3.	สามตอน (Three-part form)	เพลงสยามมานุสติ, เพลงพม่าประเทศ
4.	สี่ตอน (Four-part form)	เพลง Erinnerung an Dresden

สังคีตลักษณ์ เพลงเกียรติยศจำนวน 13 เพลง พบว่าเพลงที่มีสังคีตลักษณ์ตอนเดียว ได้แก่ เพลงชาติ เพลงสาธุการ เพลงมหาฤกษ์ เพลงมหาชัย เพลงสรรเสริญพระบารมี เพลงที่มีสังคีตลักษณ์สองตอน ได้แก่ เพลงสรรเสริญเสือป่า เพลงกราวกีฟ้า เพลงคลื่นกระทบฝั่ง เพลงศรีอยุธยา เพลงสดุดีมหาราชา ส่วนเพลงที่มีสังคีตลักษณ์สามตอน ได้แก่ เพลงสยามมานุสติ เพลงพม่าประเทศ จะมีเพลง Erinnerung an Dresden ที่มีสังคีตลักษณ์สี่ตอน ตามรูปแบบเพลงมาร์ชของดนตรีตะวันตก

2.3 ทำนอง

ตาราง 19 สรุปการวิเคราะห์ทำนอง

บันไดเสียง	โครงหลักของทำนอง	บทเพลง
Bb major scale	Bb C D Eb F G A	เพลงชาติ
	Bb C D Eb F G A	เพลงสยามมานุสติ
	Bb C D Eb F G	เพลงพม่าประเทศ
	Bb C D Eb F G	เพลงคลื่นกระทบฝั่ง
	Bb C D Eb F G A	เพลงสาธุการ
	Bb C D Eb F G A	เพลงมหาชัย
C major scale	C D E F G A	เพลงสรรเสริญพระบารมี
Eb major scale	Eb F G Ab Bb C	เพลงมหาฤกษ์
F major scale	F G A Bb C D E	เพลงสรรเสริญเสือป่า
	F G A C D	เพลงกราวกีฬา
G major scale	G A B C D E	เพลงศรีอยุธยา
Bb major scale,	Bb C D Eb F G A	เพลง Erinnerung an Dresden
Eb major scale	Eb F G Ab Bb C D	
Eb major scale,	Eb F G Bb C	เพลงสดุดีมหาราชา
Ab major scale	Ab Bb C Dd Eb F G	

บทเพลงเกียรติยศส่วนใหญ่ไม่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง พบว่ามีเพียง 2 เพลง เท่านั้นที่มีการเปลี่ยนบันไดเสียง ได้แก่ เพลงสดุดีมหาราชา และเพลง Erinnerung an Dresden โครงหลักของทำนองในเพลงเกียรติยศพบที่มีการใช้โน้ตในบันไดเสียงทั้ง 7 ตัว จะมีเพลงพม่าประเทศ เพลงศรีอยุธยา เพลงมหาฤกษ์ เพลงสรรเสริญพระบารมี ที่โครงหลักของทำนองมีการใช้โน้ตในบันไดเสียง 6 ตัว และเพลงกราวกีฬาที่โครงหลักของทำนองมีการใช้โน้ตเพียง 5 ตัว ซึ่งเรียกว่าบันไดเสียงเพนทาโท-

นิก (Pentatonic scale) เช่นเดียวกับเพลงสดุดีมหาราชาในตอนแรกที่มีโครงหลักของทำนองในลักษณะนี้

2.4 จังหวะ

ตาราง 20 สรุปการวิเคราะห์จังหวะ

จังหวะ (Rhythm)	บทเพลง	อัตราความเร็ว	รูปแบบจังหวะ
2/2	เพลงกราวกีฬา	92 BPM	March
	เพลงคลื่นกระทบฝั่ง	100 BPM	March
	เพลง Eninerung an Dresden	120 BPM	March
2/4	เพลงสยามมานุสติ	100 BPM	March
	เพลงพม่าประเทศ	105 BPM	March
	เพลงสาธุการ	60, 80 BPM	-
	เพลงมหาฤกษ์	108 BPM	March
4/4	เพลงชาติ	92 BPM	Slow march
	เพลงสรรเสริญเสือป่า	72 BPM	-
	เพลงสดุดีมหาราชา	98, 100 BPM	March
	เพลงศรีอยุธยา	60 BPM	-
	เพลงมหาชัย	90 BPM	-
	เพลงสรรเสริญพระบารมี	72 BPM	-

อัตราจังหวะที่พบในเพลงเกียรติยศทั้ง 13 เพลง ประกอบไปด้วย อัตราจังหวะ 2/2 อัตรา-จังหวะ 2/4 และอัตราจังหวะ 4/4 อัตราความเร็วส่วนใหญ่มีความคงที่จนจบเพลง จะมีบางเพลงที่มีการยืดจังหวะให้ช้าลงในช่วงท้าย ในเพลงสาธุการจะมีการใช้ 2 อัตราความเร็ว แต่ก็ไม่ได้แตกต่างกันมากนัก ส่วนเพลงที่มีการเปลี่ยนอัตราความเร็วอย่างชัดเจน คือ เพลงสดุดีมหาราชา รูปแบบจังหวะที่พบคือ รูปแบบมาร์ช

2.5 เสียงประสาน

ตาราง 21 สรุปการวิเคราะห์เสียงประสาน

ลำดับ	บทเพลง	Primary chord	Secondary chord	Chromatic chord		
				Secondary dominant	Borrowed chord	Other chord
1	เพลงชาติ	✓	-	✓	-	Chromatic mediant
2	เพลงสรรเสริญเสือบ้า	✓	✓	✓	-	Augmented
3	เพลงสยามมานุสติ	✓	✓	✓	-	-
4	เพลงพม่าประเทศ	✓	✓	✓	✓	-
5	เพลงกราวกีฬา	✓	✓	✓	-	Chromatic mediant
6	เพลงคลื่นกระทบฝั่ง	✓	✓	✓	-	Chromatic mediant
7	เพลงศรีอยุธยา	✓	✓	✓	✓	-
8	เพลงสดุดีมหาราชา	✓	✓	✓	-	-
9	เพลง Erinnerung an Dresden	✓	-	✓	-	-
10	เพลงสาธุการ	✓	✓	✓	-	-
11	เพลงมหาฤกษ์	✓	✓	✓	-	-
12	เพลงมหาชัย	✓	✓	✓	✓	-
13	เพลงสรรเสริญพระบารมี	✓	✓	✓	-	Chromatic mediant, Augmented

ในการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติยศนี้ วิจิตร จิตรังสรรค์ได้มีการใช้คอร์ดหลายชนิด ได้แก่ คอร์ดเมเจอร์ คอร์ดไมเนอร์ คอร์ดดิมินิชท์ คอร์ดออกเมนเตด คอร์ดทบเจ็ดโดมิแนนท์ คอร์ดทบเจ็ดไมเนอร์ ซึ่งคอร์ดดังกล่าวมีทั้งการใช้ในรูปแบบพื้นฐาน รูปพลิกกลับชั้นที่หนึ่ง รูปพลิกกลับชั้นที่สอง และรูปพลิกกลับชั้นที่สาม การใช้คอร์ดในท่วงเสียงเพื่อทำหน้าที่ต่าง ๆ พบว่ามีการใช้คอร์ดหลัก คอร์ดรอง คอร์ดโดมิแนนท์ คอร์ดโดมิแนนท์ระดับสอง คอร์ดโครมาติกมีเดีย

นั้ตนอกคอร์ดที่พบมีทั้งหมด 7 ประเภท ได้แก่

2.5.1 นั้ตผ่าน (Passing note)

2.5.2 นั้ตเคียง (Neighboring note)

2.5.3 นั้ตพิง (Appoggiatura note)

2.5.4 นั้ตแขวน (Suspension note)

2.5.5 ไน้ตล้า (Anticipation note)

2.5.6 ไน้ตหลีก (Escape note)

2.5.7 ไน้ตสลับ (Changing note)

2.6 ประโยคเพลง

ตาราง 22 สรุปการวิเคราะห์ประโยคเพลง

ลำดับ	บทเพลง	Perfect authentic cadence	Imperfect authentic cadence	Plagal cadence	Half cadence	Deceptive cadence
1	เพลงชาติ	✓	-	✓	✓	-
2	เพลงสรรเสริญเสือป่า	✓	✓	-	✓	✓
3	เพลงสยามมานุสติ	✓	-	-	✓	-
4	เพลงพม่าประเทศ	✓	✓	✓	-	-
5	เพลงกราวกีฬา	-	✓	-	✓	-
6	เพลงคลื่นกระทบฝั่ง	✓	✓	✓	-	-
7	เพลงศรีอยุธยา	✓	✓	✓	✓	-
8	เพลงสดุดีมหาราชา	✓	✓	✓	✓	-
9	เพลง Erinnerung an Dresden	✓	✓	-	✓	-
10	เพลงสาธุการ	✓	-	-	✓	-
11	เพลงมหาฤกษ์	✓	✓	-	✓	-
12	เพลงมหาชัย	✓	-	✓	✓	-
13	เพลงสรรเสริญพระบารมี	✓	-	-	✓	-

ประโยคเพลงในเพลงเกียรติยศทั้ง 13 เพลงนั้น มีการใช้เทคนิคซีเคเดนซ์เพื่อพัฒนาประโยคเพลงมากที่สุด เคเดนซ์ที่พบ คือ เคเดนซ์ชนิดปิดแบบสมบูรณ์ (Perfect authentic cadence) เคเดนซ์ชนิดปิดแบบไม่สมบูรณ์ (Imperfect authentic cadence) เคเดนซ์กึ่งปิด (Plagal cadence) เคเดนซ์เปิด (Half cadence) และเคเดนซ์ซัด (Deceptive cadence)

2.7 สีสันของเสียง

เพลงเกียรติยศทั้ง 13 เพลง ประกอบไปด้วยเครื่องดนตรีในวงดุริยางค์เครื่องลม ได้แก่ ฟลูต/ปิคโคโล โอบอ คลาริเน็ต 1-3 เบสคลาริเน็ต อัลโตแซกโซโฟน 1-2 เทเนอร์แซกโซโฟน บาริโตนแซกโซโฟน ทรัมเป็ต 1-3 ฮอว์น 1-4 ทรอมโบน 1-3 ยูโฟเนียม ทูบา เครื่องประกอบจังหวะ คือ กลองเบส กลองสแนร์ ฉาบ ในบางเพลงจะมีการเพิ่มกลองทิมปานีเพื่อเสริมสร้างอารมณ์ หรือมีการเพิ่มฉิ่ง ฉาบ กรับ สำหรับเพลงมีทำนองมาจากเพลงไทยเดิม หรือมีการเพิ่มกลุ่มเครื่องตีที่มีระดับเสียง (Pitch percussion) อย่างเช่นในเพลงพม่าประเทศ เป็นต้น วิจิตร จิตรังสรรค์ ได้กำหนดให้เครื่องดนตรีแต่ละแนวเสียงทำหน้าที่ได้อย่างสมบูรณ์ คือ แนวโซปราโนจะมีบทบาททั้งการบรรเลงทำนองหลักและการคลอเสียงเป็นแนวประสานหรือแนวพื้นหลัง แนวอัลโตมีบทบาทสำคัญคือการคลอเสียงด้วยการประสานเสียงเป็นแนวพื้นหลังแต่ก็สามารถทำหน้าที่บรรเลงทำนองสอดประสานและทำนองหลักได้ด้วย แนวเทเนอร์มีบทบาทสำคัญคือบรรเลงทำนองสอดประสานและการคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ อีกทั้งยังบรรเลงทำนองหลักอีกด้วย แนวเบสกับกลุ่มเครื่องประกอบจังหวะทำหน้าที่เป็นแนวพื้นหลังด้วยการคลอเสียงด้วยกระสวนจังหวะ แต่แนวเบสก็มีบทบาทในการบรรเลงทำนองหลักในบางช่วง

อภิปรายผล

จากการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติยศ: วงดุริยางค์เครื่องลมของ วิจิตร จิตรังสรรค์ พบว่าวิจิตร จิตรังสรรค์ มีการเรียบเรียงเสียงประสานที่เคร่งครัด ซึ่งเคร่งครัดในที่นี้มิได้หมายถึง การเคร่งครัดอยู่ในกรอบโดยไม่มีความคิดสร้างสรรค์ แต่หมายถึงการคงไว้ซึ่งสิ่งที่ดีอยู่แล้ว และมีการรังสรรค์สิ่งใหม่เพิ่มเติมให้เกิดความไพเราะเหมาะสม ซึ่งทำให้เมื่อฟังเพลงแล้วไม่เกิดความรู้สึกที่ไม่คุ้นเคย หากยังจะทำให้เกิดความประหลาดใจ เพราะมีแนวเสียงใหม่ คอร์ดใหม่เกิดขึ้นควบคู่กับแนวทำนองเดิมซึ่งล้วนเป็นแนวทำนองที่อยู่ในสังคมไทยมานาน นับเป็นการผสมผสานสิ่งเก่าเข้ากับสิ่งใหม่ได้อย่างลงตัว ซึ่งผู้ที่จะทำแบบนี้ได้จะต้องเป็นผู้ที่มีความรู้ ประสบการณ์ด้านทฤษฎีดนตรี ด้านการเรียบเรียงเสียงประสาน และด้านการปฏิบัติดนตรี เพื่อที่จะรู้ความสามารถของเครื่องดนตรี และความสามารถของผู้บรรเลง เพราะจะไม่ทำให้บทเพลงยากเกินไปสำหรับการบรรเลงโดยเยาวชน ผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติยศ: วงดุริยางค์เครื่องลมของวิจิตร จิตรังสรรค์ ชุดนี้จึงเหมาะสมอย่างยิ่งที่จะเป็นตัวอย่างที่ดีในการศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานสำหรับผู้สนใจต่อไป

ข้อเสนอแนะ

จากการวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติกษัตริย์: วงดุริยางค์เครื่องลมของ วิจิตร จิตรังสรรค์ ผู้วิจัยเห็นว่าควรมีการศึกษาผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานอื่น ๆ อีก คือ

1. ศึกษาผลงานการเรียบเรียงเสียงประสานของวิจิตร จิตรังสรรค์ ในแนวเพลงอื่น ๆ เช่น แนวแจ๊ซ แนวลูกกรุง แนวลูกทุ่ง ดนตรีร่วมสมัย เป็นต้น
2. ศึกษาผลการการเรียบเรียงเสียงประสานของวิจิตร จิตรังสรรค์ สำหรับวงดนตรีอื่น ๆ เช่น วงลูกทุ่ง วงบิกแบนด์ วงขับร้องประสานเสียง วงดุริยางค์ เป็นต้น
3. ศึกษาการเรียบเรียงเสียงประสานบทเพลงเกียรติกษัตริย์ของนักเรียบเรียงเสียงประสานคนอื่น เพื่อทราบถึงแนวทางการสร้างสรรค์ของแต่ละคน





บรรณานุกรม

- กิตติ ศรีเปารยะ. (2537). ความรู้รอบวง ตอนที่ 1. เพลงดนตรี. 1(4): 35-36.
- ไขแสง สุขะวิฒนะ. (2554). *สังคีตนิยม ว่าด้วยเครื่องดนตรีวงดุริยางค์*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ครูเงิน. (2542). เพลงไทยตามนัยประวัติ. กรุงเทพฯ: ต้นอ้อ ๑๙๙๙.
- ณรุทธ์ สุทธจิตต์. (2550). *สังคีตนิยม: ความซาบซึ้งในดนตรีตะวันตก*. พิมพ์ครั้งที่ 7. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัชชา พันธุ์เจริญ. (2552). *พจนานุกรมศัพท์ดุริยางคศิลป์*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: เกศกะรัต.
- _____. (2551). *สังคีตลักษณะและการวิเคราะห์*. พิมพ์ครั้งที่ 4. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ณัชชา ไสคติยานุรักษ์. (2548). *การเขียนเสียงประสาน 4 แนว*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- ธีรศักดิ์ วดีศิริศักดิ์. (2540). *การวิเคราะห์เพลงไทยสากลของบริษัท อาร์.เอส. โปรโมชัน 1992*
จำกัด ระหว่างปี พ.ศ. 2537 ถึง พ.ศ. 2539. ปริญญาานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา).
กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- นพพร ด้านสกุล. (2551). *ทฤษฎีการเรียบเรียงเสียงประสาน: คอร์ด และการใช้คอร์ด ระดับต้น*.
กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- บรรจง ชลวิโรจน์. (2545). *การประสานเสียง*. พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: เสมาธรรม.
- บวร มาชะวงศ์. (2546). *วิเคราะห์เพลงต้นบรมเทศ แยกเชิญเจ้า และพม่ารำชวานที่เรียบเรียง*
สำหรับวงโยธวาทิตโดยพระเจนดุริยางค์ด้วยวิธีเซงเกอร์. ปริญญาานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษย-
ดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- ประยูร ลิมสุข. (2542). *การวิเคราะห์เพลงเพื่อชีวิตวงคาราวาน*. ปริญญาานิพนธ์ ศป.ม. (มานุษย-
ดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- ปราณี วงษ์เทศ. (2523, กรกฎาคม-กันยายน). เพลงพื้นบ้าน. *วารสารมหาวิทยาลัยศิลปากร*.
2: 12.
- พรอนิกา กวีธนาธรรม (2542). *สังคีตนิยม*. ม.ป.ส.: สถาบันราชภัฏกาญจนบุรี.

- พิชัย ปรัชฎานุสรณ์. (2529). *สู่โลกดนตรี*. กรุงเทพฯ: หนึ่งการพิมพ์.
- ไพรัช มากกาญจนกุล. (2535). *วงดุริยางค์โยธวาทิต*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: นีลนาราการพิมพ์.
- มนตรี ตราโมท และคณะ. (2539). *โน้ตเพลงไทย เล่ม 1 พร้อมด้วยคำอธิบาย*. พิมพ์ครั้งที่ 3. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- _____. (2539). *โน้ตเพลงไทย เล่ม 3 พร้อมด้วยคำอธิบาย*. พิมพ์ครั้งที่ 1. กรุงเทพฯ: กรมศิลปากร.
- มหาวิทยาลัยมหิดล. วิทยาลัยดุริยางคศิลป์. (2537). *เพลงเกียรติยศ*. (ซีดี). นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยฯ.
- _____. (2537). *เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า* นครปฐม: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยฯ.
- มูลนิธิวงดุริยางค์ซิมโฟนีกรุงเทพ. (2537). *เพลงแห่งชาติ*. กรุงเทพฯ: เจ.ฟิล์ม โปรเซส.
- รณชัย รัตนเศรษฐ์. (2546). *วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสาน เพลงเสียงเทียน สำหรับวงดุริยางค์ซิมโฟนีของครูประสิทธิ์ ศิลปบรรเลง*. ปริญญาโท ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- รุจี ศรีสมบัติ. (2543). *การวิเคราะห์เพลงทางร้องชุดเสภาของครูศิริ วิชเวช*. ปริญญาโท ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- วัฒนา ศรีสมบัติ. (2540). *การวิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงทยอยนอก สำหรับวงโยธวาทิต โดยสมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์ กรมมนครสวรรค์วรพินิต*. ปริญญาโท ศป.ม. (มานุษยดุริยางควิทยา). กรุงเทพฯ: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ. ถ่ายเอกสาร.
- วิจิตร จิตรังสรรค์. (2556, 5 กุมภาพันธ์). สัมภาษณ์โดย ธนพัฒน์ เกิดผล ที่ศาลาเฉลิมกรุง.
- วิรัตน์ เลี้ยงสมบูรณ์. (2541). *การเรียบเรียงเพลงสำหรับวงโยธวาทิต*. กรุงเทพฯ: ที.พี.พี.รินทร์.
- วีระชาติ เปรมานนท์. (2537). *ปรัชญาและเทคนิคการแต่งเพลงร่วมสมัยไทย*. กรุงเทพฯ: จุฬาลงกรณ์มหาวิทยาลัย.
- สงัด ภูเขาทอง. (2532). *การดนตรีไทยและทางเข้าสู่ดนตรีไทย*. กรุงเทพฯ: Dr. Sax.

- สมชาย รัชมี. (2521). *คู่มือนักดนตรี ชุด การเรียบเรียงเสียงประสาน*. กรุงเทพฯ: วิทยาลัย-
สารพัดช่างพระนคร.
- _____ . (2536). *คู่มือนักดนตรี ชุด การเรียบเรียงเสียงประสาน*. ม.ป.พ.
- สมบัติ จำปาเงิน; และ สำเนียง มณีกาญจน์. (2539). *ปกิณกะ การดนตรีและเพลงไทย*.
พิมพ์ครั้งที่ 2. กรุงเทพฯ: ต้นอ่อน แกรมมี่.
- สมศักดิ์ สร้อยระย้า. (2545). *จังหวะ*. กรุงเทพฯ: โอเดียนสโตร์.
- สุกรี เจริญสุข. (2530). *99 ปี เพลงสรรเสริญพระบารมี*. กรุงเทพฯ: เรือนแก้วการพิมพ์.
- _____ . (2532). *เพลงชาติ*. กรุงเทพฯ: Dr. sax.
- สำนักงานคณะกรรมการการศึกษาขั้นพื้นฐาน. (2547). *วงโยธวาทิต*. กรุงเทพฯ: สำนักวิชาการและ
มาตรฐานการศึกษา สำนักงานฯ.
- สำนักงานเสริมสร้างเอกลักษณ์ของชาติ. (2551). *คู่มือเพลงสำคัญแห่งแผ่นดิน*. กรุงเทพฯ:
เซเว่น พรินติ้ง กรุ๊ป.
- อัศวิน นาดี้. (2553). *วิเคราะห์การเรียบเรียงเสียงประสานเพลงของวิจิตร จิตเรวัตร*.
วิทยานิพนธ์ ศป.ม. (ดนตรีวิทยา). นครปฐม: บัณฑิตวิทยาลัย มหาวิทยาลัยมหิดล.
ถ่ายเอกสาร.
- Blatter, Alfred. (1997). *Instrumentation and Orchestration*. Belmont: Thomson Learning.
- Felts, Randy. (2002). *Reharmonization Techniques*. Boston: Berklee press.
- Heussenstamm, George. (2011). *Harmony & Theory Part 2 Chromatic*. Milwaukee:
Hal Leonard.
- Johnson, Tim. (2012). *The Concise Oxford Dictionary of Music*. 6th ed.
London: Oxford University.
- Kennedy, Michael. (1980). *The Concise Oxford Dictionary of Music*. London:
Oxford University.
- Kostka, Stefan.; & Payne, Dorothy. (2004). *Tonal Harmony: with an Introduction to
Twentieth-Century Music*. 5th ed. New York: McGraw-Hill.

Miller, Michael. (2005). *The Complete Idiot's Guide to Music Theory*. 2nd ed. New York: Alpha Books.

Nettles, Barrie. (1987). *Harmony 1*. n.p. Berklee college of music.

Sadie, Stanley. (1994). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.

Spring, Glenn.; & Hutcheson, Jere. (1995). *Musical Form and Analysis*. Iowa: Wm. C. Brown Communications.

Walton, Charles W. (1974). *Basic Forms in Music*. Los Angeles: Alfred.

White, John D. (1976). *The Analysis of Music*. New Jersey: Prentice-Hall.





1. โน้ตเพลงฉบับรวมเพลงชาติไทย

เพลงชาติไทย

Full Score I BB IV Eb D7 I 4 Bb/E F# B

ประพันธ์โดย พระเจนดุริยางค์ (ปิติ วาทยะกร)
เรียบเรียงเสียงประสานโดย วิจิตร จิรวิงสรรค์

Allegro Maestoso

Flute / Piccolo

Oboe

Bb Clarinet I

Bb Clarinet II

Bb Clarinet III

Bass Clarinet

Allegro Maestoso

Alto Sax. I, II

Tenor Sax.

Baritone Sax.

Allegro Maestoso

Bb Cornet I

Bb Cornet II

Bb Cornet III

Horn in F I, II

Horn in F III, IV

Trombone I, II

Trombone III

Euphonium

Bass

Allegro Maestoso

Drums

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

I IV V I V
B \flat E \flat /B \flat B \flat F7 B \flat

เพลงชาติไทย -2-

6

Pic.
Ob.
B \flat Cl. I
B \flat Cl. II
E \flat Cl. III
B. Cl.
Al. S. I, II
Ten. S.
Bar. S.
Cor. I
Cor. II
Cor. III
Hr. III
Hr. IV
Tr. I, II
Tr. III
Eup.
Bs.
Dr.

mf mp mf mp mf mp mf mp mf mp mf mp mf mp mf mp mf mp

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

เพลงไทย - 3

IV¹ I ; V¹ IV¹ E¹/A

B^b E^b/E^b B^b F/A F/C C⁷ F⁷

FL / Pic.
Ob.
Bb Cl. I
Bb Cl. II
Bb Cl. III
B. Cl.
Alt. S. I, II
Ten. S.
Bar. S.
Bb Cor. I
Bb Cor. II
Bb Cor. III
Hr. I, II
Hr. III, IV
Tb. I, II
Tb. III
Eup.
Bs.
Dr.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

เพลงชาติไทย-4

♩ 4/4

Fl. / Pic.
Ob.
Bb Cl. I
Bb Cl. II
Bb Cl. III
B. Cl.
Alt. S. I, II
Ten. S.
Bar. S.
Bb Cor. I
Bb Cor. II
Bb Cor. III
Hr. I, II
Hr. III, IV
Tb. I, II
Tb. III
Esp.
Bc.
Dr.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

วงดุริยางค์ไทย -5-

18
Fl. / Pic.
Ob.
Bb Cl. I
Bb Cl. II
Bb Cl. III
B. Cl.
Alto S. I, II
Ten. S.
Bar. S.
Bb Cor. I
Bb Cor. II
Bb Cor. III
Hr. I, II
Hr. III, IV
Tb. I, II
Tb. III
Eup.
Bc.
Dr.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

2. ไม้เพลงฉบับรวมเพลงสรรเสริญเสือป่า

Full Score

สรรเสริญเสือป่า

(บทขับร้องโดย)

ประพันธ์ทำนองโดย
สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอ เจ้าฟ้ามหิดลอดุลยเดช
เจริญเรียงเสียงประสานโดย วิจิตร จิรวิกรม

จัดทำโดย วิद्याลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

ตราเสียง (เสียงเป่า) - 2 -

F. F/C. D. 6/4 V/1 6/4 V7 I

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. / Pic.
- Ob.
- B♭ Cl. I
- B♭ Cl. II
- B♭ Cl. III
- B. Cl.
- Alto Sax. II
- Ten. Sax.
- Bar. Sax.
- B♭ Cor. I
- B♭ Cor. II
- B♭ Cor. III
- Hr. II
- Hr. III
- Tb. II
- Tb. III
- Eup.
- Bc.
- Timp.
- Dr.

The score includes various musical notations such as dynamics (ff, mf), articulation (accents), and phrasing slurs. A large watermark of a university seal is visible in the background of the score.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

เครื่องเป่า - 3

Handwritten notes above the score: $G \dots d \ D_2 \ \frac{5}{4} \ \frac{7}{4}$

Handwritten Roman numerals above the score: $\text{IV} \quad \text{V} \quad \text{VI} \quad \text{VII}$

Fl. / Pic.
Ob.
Bb Cl. I
Bb Cl. II
Bb Cl. III
B. Cl.
Alto S. I
Ten. S.
Bar. S.
Bb Cor. I
Bb Cor. II
Bb Cor. III
Hr. II
Hr. III
Tb. II
Tb. III
Eup.
Bc.
Timp.
Dr.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

F Am E D Bb
I III I V/IV V III+

สามเสียงเดี่ยว - 4

Fl. I / Pic.
Ob.
Bb Cl. I
Bb Cl. II
Bb Cl. III
B. Cl.
Al. S. I/II
Ten. S.
Bar. S.
Bb Cor. I
Bb Cor. II
Bb Cor. III
Hr. I/II
Hr. III/IV
Tr. I/II
Tr. III
Eup.
Bc.
Timp.
Dr.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

วงดุริยางค์ -5-

Handwritten notes above the score: C^{\sharp} , F , F , G^{\sharp} , V^{\sharp} , V , Pm , Bb , G

FL. / Pic.
Ob.
Bb Cl. I
Bb Cl. II
Bb Cl. III
B. Cl.
Al. S. LH
Ten. S.
Bar. S.
Bb Cor. I
Bb Cor. II
Bb Cor. III
Hr. LH
Hr. RH
Tb. LH
Tb. II
Eup.
Bc.
Timp.
Dr.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

3. น้ตเพลงฉบับรวมเพลงสยามมานุสติ

Full Score

สยามมานุสติ

พระราชนิพนธ์ในพระบาทสมเด็จพระมงกุฎเกล้าเจ้าอยู่หัว (ร.๖)
ทำนองโดย ครูจรูญ ภาวรินทร์
เรียบเรียงเสียงประสานโดย วิจิตร วิจารณ์ธรรม

Musical score for the piece "Siam Manusti" (สยามมานุสติ), arranged for a full band. The score is divided into four systems, each labeled "March".

- System 1:** Flute / Piccolo, Oboe, Bb Clarinet I, Bb Clarinet II, Bb Clarinet III, Bass Clarinet.
- System 2:** Alto Sax. I,II, Tenor Sax., Baritone Sax.
- System 3:** Bb Cornet I, Bb Cornet II, Bb Cornet III, Horn in F I,II, Horn in F III,IV, Trombone I,II, Trombone III, Euphonium, Bass.
- System 4:** Drums.

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *f*, *mf*), articulation, and performance instructions. A large watermark of the Rajabhat Buriram University logo is visible in the background of the score.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

สยามดนตรี-4-

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is arranged in systems, with each system containing multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the page are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet I (Cl. I), Clarinet II (Cl. II), Clarinet III (Cl. III), Clarinet IV (Cl. IV), Bassoon (Bsn.), Bassoon II (Bsn. II), Cor I (Cor. I), Cor II (Cor. II), Cor III (Cor. III), Trumpet I (Tr. I), Trumpet II (Tr. II), Trumpet III (Tr. III), Trombone I (Tb. I), Trombone II (Tb. II), Trombone III (Tb. III), Euphonium (Eup.), Bass (Bs.), and Drums (Dr.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings, with 'ff' (fortissimo) appearing frequently. Rehearsal marks are indicated by numbers in boxes: '3' at the beginning of each system, and '10' and '20' at the end of the system. The page is numbered '258' in the top right corner and has the publisher's name 'สยามดนตรี-4-' in the top right corner.

ทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

4. โน้ตเพลงฉบับรวมเพลงพม่าประเทศ

พม่าประเทศ
(เพลงนิมิต)

ประพันธ์โดย คุณกรร มาวาท
เรียบเรียงโดย ประจักษ์ วัฒนศิริ

Full Score

March

Flute / Piccolo

Oboe

Bb Clarinet I

Bb Clarinet II

Bb Clarinet III

Bass Clarinet

March

Alto Sax. LII

Tenor Sax.

Baritone Sax.

March

Bb Cornet I

Bb Cornet II

Bb Cornet III

Horn in F I,II

Horn in F III,IV

Trombone I,II

Trombone III

Euphonium

Bass

March

Mallet

Drums

Aux. ตึก-ตึก

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

หน้าระนาด-2-

Fl. / Pic.
Ob.
Bb Cl. I
Bb Cl. II
Bb Cl. III
B. Cl.
Alto S. I, II
Ten. S.
Bar. S.
Bb Cor. I
Bb Cor. II
Bb Cor. III
Hr. I, II
Hr. III, IV
Tb. I, II
Tb. III
Eup.
Bc.
Alc.
Dr.
Acc.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

หน้าบรรทัด - 3

Bb I Bb I Eb 1/2 Eb I Bb I

Fl. I/Pic.
Ob.
Bb Cl. I
Bb Cl. II
Bb Cl. III
B. Cl.
Alt. S. I/II
Ten. S.
Bar. S.
Bb Cor. I
Bb Cor. II
Bb Cor. III
Hr. III/IV
Hr. III/IV
Tb. I/II
Tb. III
Eup.
Bc.
Mdl.
Dr.
Aux.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

Bb F# Bb Eb Cm G# Bb ... G# V/II Cr I *หน้า 15 = หน้า 4*

Fl. / Pic.
Ob.
Bb Cl. I
Bb Cl. II
Bb Cl. III
B. Cl.
Al. S. I/II
Ten. S.
Bar. S.
Bb Cor. I
Bb Cor. II
Bb Cor. III
Hr. II
Hr. III/II'
Tb. III
Tb. II
Tb. I
Eup.
Bc.
Al. S.
Dr.
Cym.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

หน้าบรรทัด -5-

Handwritten annotations at the top: *Ad*, *Ad^o*, *3^o*, *7/4*, *2^o*, *1^o*, *3^o*, *2^o*, *1^o*.

25

Fl. I. Fl.

Ob.

B♭ Cl. I

B♭ Cl. II

B♭ Cl. III

B. Cl.

Al. S. II

Ten. S.

Bar. S.

B♭ Cor. I

B♭ Cor. II

B♭ Cor. III

Hr. II

Hr. III, IV

Tb. I, II

Tb. III

Eup.

Tu.

Mel.

Dr.

Cym.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

หน้า 15 จาก 17 - 6 -

B5
I

31

Fl. I/Pic.

Ob.

Bb Cl. I

Bb Cl. II

Bb Cl. III

B. Cl.

31

Alc. S. II

Ten. S.

Bar. S.

31

Bb Cor. I

Bb Cor. II

Bb Cor. III

Hr. II

Hr. III, IV

Tb. II

Tb. III

Exp.

Bc.

31

Mal.

Dr.

Anc.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

หน้าบรรทัด - 7 -

Fl. / Pic.
Ob.
Bb Cl. I
Bb Cl. II
Bb Cl. III
B. Cl.
Al. S. II
Ten. S.
Bar. S.
Bb Cor. I
Bb Cor. II
Bb Cor. III
Hr. II
Hr. III/IV
Tb. I/II
Tb. III
Eup.
Ba.
Kbd.
Dr.
Aux.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

เพลงระบำ - 8-

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

พ.ร.บ. ๒๕๖๑-๑

Handwritten notes above the score: F , $F^{\#}E^{\flat}$, G^{\flat}/A , B^{\flat} , I^{\flat} , D^{\flat} , I

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

พ.ร.บ. ๒๕๖๓-๑๐

Fl./Pic.
Ob.
Bb Cl. I
Bb Cl. II
Bb Cl. III
B. Cl.
Alt. S. II
Ten. S.
Bar. S.
Bb Cor. I
Bb Cor. II
Bb Cor. III
Hr. I
Hr. II
Tb. I
Tb. II
Tb. III
Eup.
Bc.
Mel.
Dr.
Cym.

53
54
55
56

Bell

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

HW 115-014 -11-

Fl. I / Picc.
Ob.
Bb Cl. I
Bb Cl. II
Bb Cl. III
B. Cl.
Alto S. II
Ten. S.
Bar. S.
Bb Cor. I
Bb Cor. II
Bb Cor. III
Hr. I, II
Hr. III, IV
Tb. I, II
Tb. III
Eup.
Bc.
Mdl.
Dr.
Cym.

D.S. al Coda
D.S. al Coda
D.S. al Coda
D.S. al Coda

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

Fl. / Pic.
Ob.
Bb Cl. I
Bb Cl. II
Bb Cl. III
B. Cl.
Alto Sax. I/II
Ten. S.
Bar. S.
Bb Cor. I
Bb Cor. II
Bb Cor. III
Hr. I, II
Hr. III, IV
Tb. I, II
Tb. III
Eup.
Bx.
Mdl.
Dr.
Cym.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

5. น้ตเพลงฉบับรวมเพลงกราวกีฬา

Full Score

กราวกีฬา

ประพันธ์โดย เจ้าพระยาธรรมศักดิ์มนตรี
เรียบเรียงเสียงประสานโดย วิจิตร จิรวิมล

I V^b vi V⁶/VI V⁷/VII V⁶/VI V⁷/VII V⁶/VI V⁷/VII
 F C/E Dm A/C# A⁹ Δ⁷/C⁺ Δ⁷/E F

The musical score is a full orchestration for a march. It features 18 staves for various instruments: Flute/Piccolo, Oboe, Bb Clarinet I, Bb Clarinet II, Bass Clarinet, Alto Saxophone II, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, Bb Cornet I, Bb Cornet II, Horn in F I, Horn in F II/III, Trombone I, Trombone II, Euphonium, Bass, and Drums. The tempo is marked as quarter note = 92 (♩ = 92). The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 2/4. The score is divided into measures, with bar lines and repeat signs. A large watermark of a university seal is visible in the background of the score.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

ทราอิก้า - 2 -

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Pic.** (Piccolo)
- Ob.** (Oboe)
- b Cl. I** (B-flat Clarinet I)
- Cl. II** (Clarinet II)
- Cl. III** (Clarinet III)
- B. Cl.** (Bass Clarinet)
- S. I, II** (Saxophone I, II)
- ten. S.** (Tenor Saxophone)
- bar. S.** (Baritone Saxophone)
- Cor. I** (Cor Anglais I)
- Cor. II** (Cor Anglais II)
- Cor. III** (Cor Anglais III)
- Tr. I, II** (Trumpet I, II)
- III, IV** (Trumpet III, IV)
- Tr. I, II** (Trombone I, II)
- Tr. III** (Trombone III)
- Eup.** (Euphonium)
- Bs.** (Bass)
- Dr.** (Drums)

The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and first ending brackets. A large watermark of a university seal is visible in the background of the score.

ทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

มอริซ - 3 -

V^t 6^t I F ii⁷ Gm⁷ C⁷

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

Handwritten notes at the top of the page include:
6 V/V I -ii 5 V/V vi ภาณุทัต - 4 -
G C: G#7/Bb A7 Dm C#

14
Pic.
Ob.
Cl. I
Cl. II
Cl. III
B. Cl.
S. I, II
Ten. S.
Bar. S.
Cor. I
Cor. II
Cor. III
Hr. I, II
Hr. III, IV
Tb. I, II
Tb. III
Eup.
Bc.
Dr. 14

คำนำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

วงออร์เคสตรา - 7 -

Handwritten notes: $\frac{V}{VI}$ A, $\frac{V^2}{C^2}$, F

FF Flc. 26

Ob.

Cl. I

Bb. II. I

Bb. II. II

Cl. II

Alc. II

Tr. I

Tr. II

Bb. Cor. I

Bb. Cor. II

Bb. Cor. III

Hr. I, II

Hr. III, IV

Tb. I

Tb. II

Exp.

Bs.

Dr. 26

1. 3.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

ภาพที่ 8 -

The image shows a musical score for a band. It consists of 12 staves, each representing a different instrument. The instruments are: Clarinet (C), Horn (H), Trumpet I (T.I), Trumpet II (T.II), Trumpet III (T.III), Trombone I (Tb.I), Trombone II (Tb.II), Trombone III (Tb.III), Saxophone I (Sax.I), Saxophone II (Sax.II), Saxophone III (Sax.III), and Drum (Dr.). The score is written in a common time signature (C) and a key signature of one sharp (F#). It shows measures 30 and 31. There are first and second endings marked '2.' and '4.' respectively. A large, faint watermark of a university seal is visible in the background of the score.

โดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

6. ไม้เพลงฉบับรวมเพลงคลื่นกระทบฝั่ง

Full Score **คลื่นกระทบฝั่ง** เรียบเรียงโดย ประสานโดย วิชาญ อิศรางกูร

$\text{♩} = 100$

Flute / Piccolo *ff*

Oboe *ff*

Bb Clarinet I *ff*

Bb Clarinet II *ff*

Bb Clarinet III *ff*

Bass Clarinet *ff*

Alto Sax. I, II *ff*

Tenor Sax. *ff*

Baritone Sax. *ff*

Bb Cornet I *ff*

Bb Cornet II *ff*

Bb Cornet III *ff*

Horn in F I, II *ff*

Horn in F III, IV *ff*

Trombone I, II *ff*

Trombone III *ff*

Euphonium *ff*

Bass *ff*

Drums *ff*

$\text{♩} = 100$

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

คณิศรระทนต์ -2-

Flu Pic. 2nd X, 4th X
 Ob. 2nd X, 4th X
 BCl. I 2nd X, 4th X
 BbCl. II 2nd X, 4th X
 Eb Cl. III 2nd X, 4th X
 I. Cl. 2nd X, 4th X
 mf

Hr. I II 2nd X, 4th X
 Tr. I 2nd X, 4th X
 Bc. I 2nd X, 4th X
 mf

Bb Cr. I 2nd X, 4th X
 Bb Cr. II 2nd X, 4th X
 Bb Cr. III 2nd X, 4th X
 Hr. I II 2nd X, 4th X
 Hr. III 2nd X, 4th X
 Tr. I II 2nd X, 4th X
 Tr. III 2nd X, 4th X
 Esp. 2nd X, 4th X
 Bc. 2nd X, 4th X
 f

Dr. 2nd X, 4th X

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

เครื่องเป่า - 3-

Musical score for woodwinds and brass instruments. The score is written for a full woodwind and brass section. The instruments listed on the left are:

- Fl. / Pic.
- Oboe
- B♭ Clar. I
- B♭ Clar. II
- B♭ Clar. III
- B. Clar.
- Alt. S. I, II
- Ten. S.
- Bar. S.
- B♭ Cor. I
- B♭ Cor. II
- B♭ Cor. III
- Hr. III
- Hr. IIII
- Tb. III
- Tb. III
- Exp.
- Bc.
- Dr.

The score consists of multiple staves, each with a key signature of one flat (B♭) and a common time signature (C). The music is arranged in a standard orchestral format, with woodwinds in the upper staves and brass instruments in the lower staves. The drum part is indicated by a double bar line with a '2' above it, suggesting a 2/4 or 2/2 time signature.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

ค.ศ. ๒๕๓๗ - ๔

Fl. I No. 13

Oboe 13

B♭ Cl. I 13

B♭ Cl. II 13

B♭ Cl. III 13

B. Cl. 13

Alt. S. III 13

Ten. I 13

Bar. I 13

B♭ Cor. I 13

B♭ Cor. II 13

B♭ Cor. III 13

Hr. I, II 13

Hr. III, IV 13

Tb. I, II 13

Tb. III 13

Eup. 13

Bc. 13

Dr. 13

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

วงดุริยางค์ -5-

Musical score for a concert band, measures 17-20. The score includes parts for Flute/Piccolo, Oboe, Clarinets (Bb), Bassoon, Saxophones (Alto, Tenor, Baritone), Cor (Bb), Horns (I, II, III), Trombones (I, II, III), Euphonium, Bass, and Drums. It features first and second endings and dynamic markings like 'Play' and '2nd X, 4th X'.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

ค.อ.นันทระพงษ์ -6-

Fl. Pic.

Ob.

Bb Cl. I

Bb Cl. II

Bb Cl. III

B. Cl.

Sax. S. I

Ten. S.

Bar. S.

Bb Cor. I

Bb Cor. II

Bb Cor. III

Hr. III

Hr. III, A

Tb. II

Tb. II

Eup.

B.

Dr.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

เครื่องเป่า -7-

25

Fl. I/Picc.

Cl. b.

Bb Cl. I

Bb Cl. II

Bb Cl. III

B. Cl.

25

Alt. S. I, II

Ten. S.

Bar. S.

25

Bb Cor. I

Bb Cor. II

Bb Cor. III

Hr. I, II

Hr. III, IV

Tb. I, II

Tb. III

Eup.

Bc.

25

Dr.

2

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

คตินุกรานพอง -8-

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The page is numbered 286 in the top right corner. The score is for a piece titled 'คตินุกรานพอง -8-'. The score is written for a variety of instruments, including Flute/Piccolo, Oboe, Bb Clarinet I and II, Bb Bassoon I and II, Bassoon, Alto Saxophone II, Trombone I, Baritone I, Bb Trumpet I and II, Horn II and III, Trombone II and III, Euphonium, Bass, and Drums. The score is in 2/4 time and features various musical notations such as notes, rests, and dynamics. There is a large watermark in the center of the page that reads 'มหาวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล'.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

เครื่องเป่า - 9 -

The image displays two systems of musical notation for woodwind instruments. The left system covers measures 34 to 38, and the right system covers measures 36 to 40. The instruments listed on the left are: Fl. / Pic., O., Bb Cl. I, Bb Cl. I, Bb Cl. II, B. Cl., Alt. S. I/II, Ten. S., Bar. S., Bb Cor. I, Bb Cor. II, Bb Cor. III, Hr. I/II, Hr. III/IV, Tb. I/II, Tb. III, Sax. (Saxophone), and Dr. (Drum). The right system lists: Fl. / Pic., Ob., Bb Cl. I, Bb Cl. II, Bb Cl. III, B. Cl., Alt. S. III, Ten. S., Bar. S., Bb Cor. I, Bb Cor. II, Bb Cor. III, Hr. I/II, Hr. III/IV, Tb. I/II, Tb. III, Sax. (Saxophone), and Dr. (Drum). Each staff contains musical notation including notes, rests, and dynamic markings. A large watermark of a university seal is visible in the background.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

7. ไม้เพลงฉบับรวมเพลงศรีอยุธยา

Full Score

ศรีอยุธยา

เขียนด้วยเครื่องเขียนโดย ธีรศักดิ์ ใจกว้าง

The musical score is a full orchestration for the piece 'ศรีอยุธยา'. It consists of 20 staves, each representing a different instrument or section. The instruments listed on the left are: Flute / Piccolo, Oboe, Bb Clarinet I, Bb Clarinet II, Bb Clarinet III, Bass Clarinet, Alto Sax. I, Tenor Sax., Baritone Sax., Bb Cornet I, Bb Cornet II, Bb Cornet III, Horn in F I, II, IV, Horn in F III, IV, Trombone I, II, Trombone III, Euphonium, Bass, Timpani, and Drums. The score includes dynamic markings such as *mf*, *mp*, *p*, and *ff*. There are also handwritten annotations in Thai script, including 'ศรีอยุธยา' at the top, 'เขียนด้วยเครื่องเขียนโดย ธีรศักดิ์ ใจกว้าง' on the right, and 'จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล' at the bottom left. A large, faint watermark of a university seal is visible in the background of the score.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

I G IV 4/4 I G V C I G V 3/4 mi ครี. 2 E7/D#

FL./Pic. *f*

Ob. *f*

Bb Cl. I *f*

Bb Cl. II *f*

Bb Cl. III *f*

B. Cl. *f*

Alt. S. III *ff*

Ten. S. *ff*

Bar. S. *ff*

Bb Cor. I *ff* *p* *App* *N* *App*

Bb Cor. II *ff*

Bb Cor. III *ff*

Hr. III *ff*

Hr. III/IV *ff*

Tr. II *ff*

Tr. III *ff*

Exp. *ff*

Bs. *ff*

Timp. *ff*

Dr. *ff*

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

คีอูยยา 3

FL./Pic. *mf*

Ob. *mf*

Bb Cl. I *mf*

Bb Cl. II *mf*

Bb Cl. III *mf*

B. Cl. *mf*

Al. S. II *mf*

Ten. S. *mf*

Bar. S. *mf*

Bb Cor. I *mf*

Bb Cor. II *mf*

Bb Cor. III *mf*

Hr. I, II *mf*

Hr. III, IV *mf*

Tb. I, II *mf*

Tb. III *mf*

Exp. *p*

Bc. *p*

Timp. *mf*

Dr.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

คีต@ยวทยา 4

13

Fl. / Pic.

Ob.

B♭ Cl. I

B♭ Cl. II

B♭ Cl. III

E. Cl.

Alt. S. I/II

Ten. S.

Bar. S.

B♭ Cor. I

B♭ Cor. II

B♭ Cor. III

Hr. I/II

Hr. III/IV

Tb. I/II

Tb. III

Exp.

Bc.

13

Timp.

Dr.

p

N

mf

mf

mf

mp

mp

mf

mf

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

เครื่องเป่า 5

Handwritten notes and markings at the top of the page, including "H6", "D", "etc", "etc", "A1", "A2", and "A3".

Musical score for woodwinds and percussion. The score includes parts for Flute/Piccolo, Oboe, Clarinets (Bb, Bb, Bb, B), Saxophones (Alto, Tenor, Baritone), Cor Anglais (Bb), Horns (F, E-flat), Trombones (I, II, III), Euphonium, Bass, Snare Drum, and Cymbals. The score is marked with a dynamic of *mf* and includes a second ending bracket. A large watermark of a university seal is visible in the background.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

I . . . V/V V/V V V V . . . IV
 G A A/C# D D G C

คีต@ยธช 6

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

คีตวิทยุ 7 I ii iii V/II .vi. iv I^b I^b V
 G Am Bm E Am Cm G/D G/B D

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. / Pic.
- Ob.
- Bb Cl. I
- Bb Cl. II
- Bb Cl. III
- B. Cl.
- Alt. S. III
- Ten. S.
- Bar. S.
- Bb Cor. I
- Bb Cor. II
- Bb Cor. III
- Hr. II
- Hr. III
- Tb. II
- Tb. III
- Eup.
- Bc.
- Timp.
- Dr.

The score includes dynamic markings such as *mf* and *p*. A large watermark of a university seal is visible in the background of the score.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

$\frac{D^{\#}A^{\#}}{G}$ $\frac{E^{\#}B^{\#}}{A^{\#}} \frac{F^{\#}C^{\#}}{B^{\#}} \frac{G^{\#}D^{\#}}{C^{\#}}$ $\frac{A^{\#}E^{\#}}{D^{\#}}$ $\frac{B^{\#}F^{\#}}{E^{\#}}$ $\frac{C^{\#}G^{\#}}{F^{\#}}$ $\frac{D^{\#}A^{\#}}{G}$

คีตฤกษ์ 8

molto rit.

Fl. Pic.
 Ob.
 Bb Cl. I
 Bb Cl. II
 C Cl. III
 B. Cl.
 Hr. S. LH
 Ten. S.
 Bar. S.
 3b Cor. I
 Bb Cor. II
 1b Cor. III
 Hr. LH
 Hr. III, IV
 Tb. LH
 Tb. III
 Exp.
 Bc.
 Timp.
 Dr.

molto rit.

molto rit.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

8. โน้ตเพลงฉบับรวมเพลงสดุดีมหาราชา

Full Score

สดุดีมหาราชา

ประพันธ์โดย สมาน กาญจนผลิน
เรียบเรียงเสียงประสานโดย วิจิตร จิตรังสรรค์

1 Slow

Flute / Piccolo

Oboe

Bb Clarinet I

Bb Clarinet II

Bb Clarinet III

Bass Clarinet

1 Slow

Alto Sax. I,II

Tenor Sax.

Baritone Sax.

1 Slow

Bb Cornet I

Bb Cornet II

Bb Cornet III

Horn in F I,II

Horn in F III,IV

Trombone I,II

Trombone III

Euphonium

Bass

1 Slow

Mallet

Timpani

Drums

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

ชุดดุริยางค์ - 3-

Handwritten annotations: E_b , B^b/F , $\nabla 4$, E_b

10

Fl. / Pic.

Ob.

Bb Cl. I

Bb Cl. II

Bb Cl. III

B. Cl.

10

Alt. S. I/II

Ten. S.

Bar. S.

10

Bb Cor. I

Bb Cor. II

Bb Cor. III

Hr. I, II

Hr. III, IV

Tb. I, II

Tb. III

Exp.

Bs.

10

Mol. Gl.

Timp.

Dr.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

ชุดตีมหาสาร 7-5-

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra, covering measures 19 and 20. The score is written for various instruments, including woodwinds, brass, and percussion. The instruments listed on the left are: Fl. I/Pic., Ob., Bb Cl. I, Bb Cl. II, Bb Cl. III, B. Cl., Alt. S. II, Ten. S., Bar. S., Bb Cor. I, Bb Cor. II, Bb Cor. III, Hr. I, II, Hr. III, IV, Tbn. I, II, III, Eup., Bc., Mol., Timp., and Dr. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte). There are also handwritten annotations at the top of the page, including "ชุดตีมหาสาร 7-5-", "B^b", "E^b", and Roman numerals "I", "IV", and "V".

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

9. ไม้เพลงฉบับรวมเพลง Erinnerung an Dresden

Erinnerung an Dresden

Full Score

ประพันธ์โดย Ludwig Gasner
เรียบเรียงเสียงประสานโดย วิจิตร จิตรังสรรค์

March

Flute / Piccolo

Oboe

Bb Clarinet I

Bb Clarinet II

Bb Clarinet III

Bass Clarinet

Alto Sax. I,II

Tenor Sax.

Baritone Sax.

March

Bb Cornet I

Bb Cornet II

Bb Cornet III

Horn in F I,II

Horn in F III,IV

Trombone I,II

Trombone III

Euphonium

Bass

March

Drums

จัดทำโดย โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

Erinnerung an Dresden -2-

The image shows a page of a musical score for the piece "Erinnerung an Dresden -2-". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the staves are:

- Fl. / Pic.
- Ob.
- Bb Cl. I
- Bb Cl. II
- Bb Cl. III
- B. Cl.
- Alt. S. I, II
- Ten. S.
- Bar. S.
- Bb Cor. I
- Bb Cor. II
- Bb Cor. III
- Hr. I, II
- Hr. III, IV
- Tb. I, II
- Tb. III
- Exp.
- Bs.
- Dr.

The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The music is arranged in four systems, each containing five staves. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. A large, faint watermark of a university seal is visible in the background of the score.

จัดทำโดย โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

Erinnerung an Dresden -3-

The image shows a page of a musical score for the piece "Erinnerung an Dresden -3-". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the staves are: Fl. / Pic., Ob., Bb Cl. I, Bb Cl. II, Bb Cl. III, B. Cl., Alt. S. I, II, Ten. S., Bar. S., Bb Cor. I, Bb Cor. II, Bb Cor. III, Hr. I, II, Hr. III, IV, Tb. I, II, Tb. III, Eup., Bs., and Dr. The music is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature (C). The score features various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings such as *f* (forte). A large, faint watermark of a university seal is visible in the background of the score.

จัดทำโดย โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

Erinnerung an Dresden -4-

The image shows a page of a musical score for the piece "Erinnerung an Dresden -4-". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. / Pic., Ob., Bb Cl. I, Bb Cl. II, Bb Cl. III, B. Cl., Alt. S. I/II, Ten. S., Bar. S., Bb Cor. I, Bb Cor. II, Bb Cor. III, Hr. I/II, Hr. III/IV, Tb. I/II, Tb. III, Eup., Bs., and Dr. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. It features a dynamic marking of *f* (forte) throughout. The score is divided into two systems, each with two measures. The first system contains measures 1 and 2, and the second system contains measures 3 and 4. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and articulation marks. A large, faint watermark of a university seal is visible in the background of the score.

จัดทำโดย โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

Erinnerung an Dresden -5-

The image shows a page of a musical score for a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left are: Fl. / Pic., Ob., Bb Cl. I, Bb Cl. II, Bb Cl. III, B. Cl., Alt. S. I/II, Ten. S., Bar. S., Bb Cor. I, Bb Cor. II, Bb Cor. III, Hr. I, II, Hr. III, IV, Tbn. I, II, Tbn. III, Eup., Bs., and Dr. The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The music is marked with a forte (ff) dynamic. There are several measures of music, with some measures containing rests for certain instruments. A large, faint watermark of a university seal is visible in the background of the score.

จัดทำโดย โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

Erinnerung an Dresden -6-

The image shows a page of a musical score for the piece "Erinnerung an Dresden -6-". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the staves are: Fl. / Pic., Ob., Bb Cl. I, Bb Cl. II, Bb Cl. III, B. Cl., Alt. S. I, II, Ten. S., Bar. S., Bb Cor. I, Bb Cor. II, Bb Cor. III, Hr. I, II, Hr. III, IV, Tb. I, II, Tb. III, Eup., Bs., and Dr. The music is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. A large, faint watermark of a university seal is visible in the background of the score.

จัดทำโดย โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

Erinnerung an Dresden-7-

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra and vocal soloists. The score is written in G major and 4/4 time. It features multiple staves for woodwinds, brass, percussion, and vocal soloists. The woodwind section includes Flute/Piccolo, Oboe, and three Clarinets (Bb). The brass section includes three Bb Cornets, two Horns (I/II), two Horns (III/IV), two Trombones (I/II and III), and an Euphonium. The percussion section includes Bass Drum and Snare Drum. The vocal soloists are Alto, Tenor, and Bass. The score is divided into two systems, each with a first and second ending. The dynamic marking *sfz* is used throughout. There are also markings for *Play* in the Trombone parts.

จัดทำโดย โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

Erinnerung an Dresden -8-

Trio

Fl. / Pic. 3 ^{2nd X.}

Ob. *p*

Bb Cl. I *p*

Bb Cl. II *p*

Bb Cl. III *p*

B. Cl. *p*

Trio

Alt. S. I, II *p*

Ten. S. *p*

Bar. S. *p*

Trio

Bb Cor. I *p*

Bb Cor. II *p*

Bb Cor. III *p*

Hr. I, II *p*

Hr. III, IV *p*

Tb. I, II *p*

Tb. III *p*

Eup. *p*

Bs. *p*

Trio

Dr. *p*

จัดทำโดย โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

Erinnerung an Dresden -9-

The image shows a page of a musical score for the piece "Erinnerung an Dresden -9-". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Fl. / Pic., Ob., Bb Cl. I, Bb Cl. II, Bb Cl. III, B. Cl., Alt. S. I, II, Ten. S., Bar. S., Bb Cor. I, Bb Cor. II, Bb Cor. III, Hr. I, II, Hr. III, IV, Tb. I, II, Tb. III, Eup., Bs., and Dr. The music is written in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a common time signature (C). The score features various musical notations including notes, rests, slurs, and dynamic markings. A large, faint watermark of a university seal is visible in the background of the score.

จัดทำโดย โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

Erinnerung an Dresden -10-

The image shows a page of a musical score for the piece "Erinnerung an Dresden -10-". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments and parts listed on the left are:

- Fl. I Pic.
- Ob.
- Bb Cl. I
- Bb Cl. II
- Bb Cl. III
- B. Cl.
- Alt. S. I, II
- Ten. S.
- Bar. S.
- Bb Cor. I
- Bb Cor. II
- Bb Cor. III
- Hr. I, II
- Hr. III, IV
- Tb. I, II
- Tb. III
- Exp.
- Bs.
- Dr.

The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D minor) and a common time signature (C). The music features various melodic lines, some with slurs and accents, and rests. A large, faint watermark of a university seal is visible in the background of the score.

จัดทำโดย โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

Erinnerung an Dresden -11-

Musical score for 'Erinnerung an Dresden -11-'. The score is arranged in a grand staff format with multiple staves for different instruments and voices. The instruments listed are:

- Fl. / Pic.
- Ob.
- Bb Cl. I
- Bb Cl. II
- Bb Cl. III
- B. Cl.
- Alt. S. I/II
- Ten. S.
- Bar. S.
- Bb Cor. I
- Bb Cor. II
- Bb Cor. III
- Hr. I, II
- Hr. III, IV
- Tb. I, II
- Tb. III
- Eup.
- Bs.
- Dr.

The score includes dynamic markings such as *ff* and *Play*. There are four boxed numbers '4' indicating specific measures or sections. A large watermark of a university seal is visible in the background of the score.

จัดทำโดย โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

Erinnerung an Dresden -12-

The image shows a page of a musical score for the piece "Erinnerung an Dresden -12-". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the staves are: Fl. / Pic., Ob., Bb Cl. I, Bb Cl. II, Bb Cl. III, B. Cl., Alt. S. I/II, Ten. S., Bar. S., Bb Cor. I, Bb Cor. II, Bb Cor. III, Hr. I, II, Hr. III, IV, Tb. I, II, Tb. III, Exp., Bk., and Dr. The music is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The score consists of 12 measures. The Flute part has a melodic line with slurs and accents. The Clarinet and Bassoon parts have harmonic support. The strings play a rhythmic pattern. The woodwinds and brass parts have various rhythmic figures and rests. The percussion part (Drum) has a simple rhythmic pattern.

จัดทำโดย โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

Erinnerung an Dresden -13

The image shows a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is written for various instruments, including woodwinds, brass, and percussion. The instruments listed on the left are: Fl. / Pic., Ob., Bb Cl. I, Bb Cl. II, Bb Cl. III, B. Cl., Alt. S. I/II, Ten. S., Bar. S., Bb Cor. I, Bb Cor. II, Bb Cor. III, Hr. I, II, Hr. III, IV, Tbn. I, II, Tbn. III, Eup., Bs., and Dr. The score is in a key signature of two flats (B-flat major or D-flat minor) and a 4/4 time signature. The music is arranged in a multi-measure rest pattern, with the first measure of each instrument's part being a whole note chord. The second measure contains a melodic line for the Flute/Piccolo, while other instruments have rests. The third and fourth measures continue the melodic line for the Flute/Piccolo and provide harmonic support for the other instruments.

จัดทำโดย โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

Erinnerung an Dresden -14-

The musical score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom:

- Fl. / Pic.
- Ob.
- Bb Cl. I
- Bb Cl. II
- B Cl. III
- B. Cl.
- H. S. I, II
- Ten. S.
- Bar. S.
- 3b Cor. I
- b Cor. II
- Cor. III
- Hr. I, II
- Hr. III, IV
- Tb. I, II
- Tb. III
- Eup.
- Bs.
- Dr.

The score includes first and second endings for several instruments, marked with '1.' and '2.'. Dynamics such as *p* (piano) are indicated throughout the piece.

จัดทำโดย : โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

Erinnerung an Dresden -16-

The image shows a page of a musical score for the piece "Erinnerung an Dresden -16-". The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left side of the score are:

- Fl. / Pic.
- Ob.
- Bb Cl. I
- Bb Cl. II
- Bb Cl. III
- B. Cl.
- Alt. S. I, II
- Ten. S.
- Bar. S.
- Bb Cor. I
- 3b Cor. II
- b Cor. III
- Hr. I, II
- Hr. III, IV
- Tb. I, II
- Tb. III
- Exp.
- Bs.
- Dr.

The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature (C). The music features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are also some dynamic markings and articulation symbols throughout the score.

จัดทำโดย โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

Erinnerung an Dresden -17-

The image shows a page of a musical score for a symphony. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for different instruments. The instruments listed on the left side of the score are:

- FL./Pic.
- Ob.
- Bb Cl. I
- Bb Cl. II
- b Cl. III
- B. Cl.
- tr. S. I, II
- Ten. S.
- Bar. S.
- b Cor. I
- Cor. II
- Cor. III
- Hr. I, II
- tr. III, IV
- Tb. I, II
- Tb. III
- Eup.
- Bs.
- Dr.

The score is written in a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature (C). It features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. There are two first endings (marked '1.') and two second endings (marked '2.') indicated by brackets and arrows. A large, faint watermark of a university seal is visible in the background of the score.

หน้าโดย โครงการจัดตั้งวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

10. น้ตเพลงฉบับรวมเพลงสาธุการ

Full Score

สาธุการ

เรียบเรียงเสียงประสานโดย วิจิตร จิตรังสรรค์

The musical score is a full orchestration for the piece 'Sathu Kar'. It is written in 4/4 time with a tempo marking of 'ช้า 1.60' (Ad libitum). The score is divided into three systems of staves. The first system includes Flute/Ficcolo, Oboe, three Bb Clarinets, and Bass Clarinet. The second system includes Alto Sax I/II, Tenor Sax, and Baritone Sax. The third system includes three Bb Cornets, two Horns in F (I/II and III/IV), three Trombones, Euphonium, and Bass. The percussion section at the bottom includes Timpani and Drums. Dynamics range from *ff* (fortissimo) to *mf* (mezzo-forte). The score is marked with a large watermark of a university seal.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

Tempo J.80

Fl. I/Pic.

Ob.

Bb Cl. I

Bb Cl. II

Bb Cl. III

B. Cl.

mf

Tempo J.80

Alt. S. I/II

Ten. S.

Bar. S.

mf

Tempo J.80

Bb Cor. I

Bb Cor. II

Bb Cor. III

Hr. I/II

Hr. III/IV

Tb. I/II

Tb. III

Eup.

Bc.

mf

Tempo J.80

Timp.

Dr.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

3-3

10
Fl. / Pic.
Ob.
Bb Cl. I
Bb Cl. II
Bb Cl. III
B. Cl.
Alto S. I, II
Ten. S.
Bar. S.
Bb Cor. I
Bb Cor. II
Bb Cor. III
Hr. I, II
Hr. III, IV
Tb. I, II
Tb. III
Eup.
Bc.
10
Timp.
Dr.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

Musical score for woodwind instruments, measures 14-17. The score includes parts for Flute/Piccolo, Oboe, three B-flat Clarinets, Bass Clarinet, Alto Saxophone I/II, Tenor Saxophone, Baritone Saxophone, three B-flat Cornets, Horns I/II and III/II', Trombones I/II and III, Euphonium, Baritone, Timpani, and Drums. A large watermark of a university seal is visible in the background of the score.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

วงดุริยางค์ - 5 -

The musical score is arranged in a standard concert band format. It features the following parts from top to bottom:

- Fl. / Pic.
- Ob.
- Bb Cl. I
- Bb Cl. II
- Bb Cl. III
- B. Cl.
- Alto S. I/II
- Ten. S.
- Bar. S.
- Bb Cor. I
- Bb Cor. II
- Bb Cor. III
- Hr. I/II
- Hr. III/IV
- Tb. I/II
- Tb. III
- Eup.
- Bs.
- Temp.
- Dr.

The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a common time signature (C). The music is divided into four measures per system. A large, faint watermark of a university seal is visible in the background of the score.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

22

Fl. / Pic.

Ob.

Bb Cl. I

Bb Cl. II

Bb Cl. III

B. Cl.

22

Al. S. I, II

Ten. S.

Bar. S.

22

Bb Cor. I

Bb Cor. II

Bb Cor. III

Hr. I, II

Hr. III, IV

Tb. I, II

Tb. III

Exp.

Bc.

22

Temp.

Dr.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

The image shows a page of a musical score for woodwind instruments, numbered 328. The score is arranged in a system of staves. At the top right, it is labeled 'เครื่องเป่า - 8 -'. The staves are labeled as follows: Fl. / Pic., Ob., Bb Cl. I, Bb Cl. II, Bb Cl. III, B. Cl., Ah. S. II, Ten. S., Bar. S., Bb Cor. I, Bb Cor. II, Bb Cor. III, Hr. II, Hr. III, Tr. II, Tr. III, Eup., Bc., Timp., and Dr. The score includes a 'Rall.' (Ritardando) marking in several staves. A large, faint watermark of a university seal is visible in the background of the score.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

11. ไม้เพลงฉบับรวม เพลงมหาฤกษ์

Full Score

มหาฤกษ์

ประพันธ์ทำนองโดย
สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าวัชรวิกรมทนต์
เรียบเรียงประสานโดย วิจิตร จิรรังสรรค์

♩ 108

Flute (Piccolo)
Oboe
Bb Clarinet I
Bb Clarinet II
Bb Clarinet III
Bass Clarinet
Eb Alto Sax.
Bb Tenor Sax.
Eb Baritone Sax.
Bb Cornet I
Bb Cornet II
Bb Cornet III
F Horn I,II
F Horn III,IV
Trombone I,II
Trombone III
Euphonium
Bass
Drums

♩ 108

♩ 108

♩ 108

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

มหากฤษ -2-

FL (Pic.)
Ob.
Bb Cl. I
Bb Cl. II
Bb Cl. III
B. Cl.
Eb A.S.
Bb T.S.
Eb Bar. S.
Bb Cor. I
Bb Cor. II
Bb Cor. III
F. Hn. II
F. Hn. III
Tb. I
Tb. II
Tb. III
Eup.
Bc.
Dr.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

Fl.

Ob.

Bb Cl. I

Bb Cl. II

Bb Cl. III

B. Cl.

Alto Sax.

Ten. Sax.

Bari. Sax.

Bb Tpt. I

Bb Tpt. II

Bb Tpt. III

F Hn. I,II

F Hn. III,IV

Tbn. I,II

Tbn. III

Euph.

Tba.

Dr.

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

มหาดุริยางค์ - 4 -

Fl. (Pic.)
 Ob.
 Bb Cl. I
 Bb Cl. II
 Bb Cl. III
 B. Cl.
 Eb A.S.
 Bb T.S.
 Eb Bar. S.
 Bb Cor. I
 Bb Cor. II
 Bb Cor. III
 F. Hn. I, II
 Hn. III
 Tb. I, II
 Tb. III
 Eup.
 Bar.
 Dr.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

Fl. I Pic. I
 Ob.
 Bb Cl. I
 Bb Cl. II
 Bb Cl. III
 B. Cl.
 Eb A.S.
 Bb T.S.
 Eb Bar. S.
 Bb Cor. I
 Bb Cor. II
 Bb Cor. III
 F. Hn. I/II
 F. Hn. III/IV
 Tb. I/II
 Tb. III
 Esp.
 Bc.
 Dr.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

มหาดุริยางค์ -6-

28

Fl. I Pic. I

Ob.

Bb Cl. I

Bb Cl. II

Bb Cl. III

B. Cl.

28

Eb A.S.

Bb T.S.

Eb Bar. S.

28

Bb Cor. I

Bb Cor. II

Bb Cor. III

F. Hrn. III

F. Hrn. III, R'

Tbn. II

Tbn. III

Eup.

Bc.

28

Dr.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

12. โน้ตเพลงฉบับรวม เพลงมหาชัย

Full Score

มหาชัย

ประพันธ์โดย
สมเด็จพระเจ้าบรมวงศ์เธอเจ้าฟ้าบริพัตรสุขุมพันธุ์
เรียบเรียงเสียงประสานโดย วิจิตร จิตรังสรรค์

GRAND

Flute / Piccolo *f* *mf*

Oboe *f* *mf*

Bb Clarinet I *f* *mf*

Bb Clarinet II *f* *mf*

Bb Clarinet III *f* *mf*

Bass Clarinet *f* *mf*

GRAND

Alto Sax. I, II *f* *mf*

Tenor Sax. *f* *mf*

Baritone Sax. *f* *mf*

GRAND

Bb Cornet I *f* *mf*

Bb Cornet II *f* *mf*

Bb Cornet III *f* *mf*

Horn in F I, II *f* *mf*

Horn in F III, IV *f* *mf*

Trombone I, II *f*

Trombone III *f*

Euphonium *f* *mf*

Bass *f* *mf*

GRAND

Timpani *f*

จัดทำโดยวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

The image shows a page of a musical score for a concert band. The score is arranged in a system of staves. The instruments listed on the left are: Picc., Ob., Bb Cl. I, Bb Cl. II, So. C. III, I. Cl., Luc. S. I, II, m. S., x. S., Cor. I, Cor. II, Cor. III, Hr. I, II, Hr. III, IV, Tb. I, II, Tb. III, Exp., Bsn., and Perc. The score is written in a key signature of one flat (Bb) and a common time signature (C). The music is marked with a forte dynamic (f). The score is divided into measures by vertical bar lines. There are some markings like 'a.2' and 'f' above some notes. The page number '336' is in the top right corner, and 'มหาวิทยาลัย 2' is written in Thai script in the top right corner. A large, faint watermark of a university seal is visible in the background of the score.

จัดทำโดยวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

2/17/13

FL / Pic.
Ob.
Bb Cl. I
Bb Cl. II
Bb Cl. III
B. Cl.
Alt. S. I, II
Ten. S.
Bar. S.
Bb Cor. I
Bb Cor. II
Bb Cor. III
Hr. I, II
Hr. III, IV
Tb. I, II
mp
Tb. III
mp
Eup.
Bs.
Timpani
mf

จัดทำโดยวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

13

f

Rall......

13

f

Rall......

13

f

Rall......

13

f

Rall......

จัดทำโดยวิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์เครื่องเป่า

13. น้ตเพลงฉบับรวม เพลงสรรเสริญพระบารมี

สรรเสริญพระบารมี

Full Score

ประพันธ์โดย ปโยตร์ สตูโรฟสกี
เรียบเรียงเสียงประสานโดย วิจิตร จิตรังสรรค์

The image displays a full score for the piece 'สรรเสริญพระบารมี' (Hymn to His Majesty). The score is written for a large symphony orchestra and includes the following instruments and parts:

- Flute / Piccolo
- Oboe
- Clarinet I
- Clarinet II
- Clarinet III
- Bass Clarinet
- Saxophone I, II
- Saxophone III
- Saxophone IV
- Cornet I
- Bb Cornet II
- Bb Cornet III
- Trumpet in F I, II
- Trumpet in F III, IV
- Trombone I, II
- Trombone III
- Euphonium
- Bass
- Timpani
- Drums

The tempo is marked as 1.72 . The score is in 3/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The music is marked with a forte (ff) dynamic. A large watermark of the Rajabhat Buriram University logo is visible in the background of the score.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

เครื่องเป่า - 2-

Fl. / Pic.
Ob.
Bb Cl. I
Bb Cl. II
Bb Cl. III
B. Cl.
Alt. S. I, II
Ten. S.
Bar. S.
Bb Cor. I
Bb Cor. II
Bb Cor. III
Hr. I, II
Hr. III, IV
Tb. I, II
Tb. III
Eup.
Bs.
Timp.
Dr.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า

9

Fl. / Pic.

Ob.

Bb Cl. I

Bb Cl. II

Bb Cl. III

B. Cl.

S. I, II

Ten. S.

Bar. S.

Bb Cor. I

Cor. II

Cor. III

Hr. I, II

Hr. III, IV

Tb. I, II

Tb. III

Esp.

Bs.

Timp.

Dr.

จัดทำโดย วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล

ที่มา: วิทยาลัยดุริยางคศิลป์ มหาวิทยาลัยมหิดล. (2537). เพลงเกียรติยศสำหรับวงดุริยางค์
เครื่องเป่า



ประวัติย่อผู้วิจัย

ชื่อ ชื่อสกุล	นายธนพัฒน์ เกิดผล
วันเดือนปีเกิด	20 พฤษภาคม 2526
สถานที่เกิด	กรุงเทพมหานคร ประเทศไทย
สถานที่อยู่ปัจจุบัน	48/5 หมู่บ้านเดอะวิลล่า รามคำแหง-สุวรรณภูมิ ซอย รามคำแหง 174 ถนนรามคำแหง แขวงมีนบุรี เขตมีนบุรี กรุงเทพฯ 10510 E-mail: tanapat.k@ru.ac.th
ตำแหน่งหน้าที่การงานปัจจุบัน	พนักงานมหาวิทยาลัย ตำแหน่งอาจารย์
สถานที่ทำงานปัจจุบัน	ภาควิชาดนตรีสากล คณะศิลปกรรมศาสตร์ มหาวิทยาลัยรามคำแหง
ประวัติการศึกษา	
พ.ศ. 2543	มัธยมศึกษาปีที่ 6 จากโรงเรียนสาธิตมหาวิทยาลัยรามคำแหง
พ.ศ. 2547	ศิลปศาสตรบัณฑิต (โปรแกรมดนตรีสากล) จากมหาวิทยาลัยราชภัฏจันทรเกษม
พ.ศ. 2556	ศิลปศาสตรมหาบัณฑิต (มานุษยดุริยางควิทยา) จากมหาวิทยาลัยศรีนครินทรวิโรฒ